

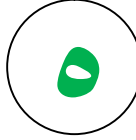


جامعة سامرا



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها



ر.د.م.د: 9023-2008

التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية
الدكتور محمد خاقاني اصفهاني، مريم جلائي
دراسة أهم ضوابط تشخيص القياس الصحيح (في الدرس النحوي)
الدكتور محمد ابراهيم خليفه الشوشري
الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح
دراسة وصفية-تطبيقية
الدكتورة آفرين زارع، ناديا دادبور
الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب
الدكتورة حورية محمد حمو
القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل)
الدكتور محمد مروشية
تأملات في الفكر النقدي عند "تارك الملاحة"
الدكتور فاروق ابراهيم مغربي
مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام
الدكتور محمد موسوي، الدكتور شاكر عامري

مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعتي:

تشرين - سورية

سمنان - إيران

السنة الثانية، العدد الخامس، ربيع ٢٠١١/١٣٩٠

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية علمية محكمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي و الدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير الداخلي: الدكتور شاکر العامري

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

الدكتور آذرتاش آذرنوش	أستاذ جامعة طهران
الدكتور إبراهيم محمد السبب	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتورة لطفية إبراهيم برهم	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتور محمد إسماعيل بصل	أستاذ جامعة تشرين
الدكتورة رنا جوني	أستاذة مساعدة بجامعة تشرين
الدكتور محمود خورسندي	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور وفیق محمود سليطين	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتور حامد صدقي	أستاذ جامعة تربيت معلم
الدكتور صادق عسكري	أستاذ مساعد بجامعة سمنان
الدكتور علي گنجیان	أستاذ مساعد بجامعة علامة طباطبائي
الدكتور فرامرز ميرزايي	أستاذ جامعة همدان
الدكتور نادر نظام طهراني	أستاذ جامعة علامة طباطبائي
الدكتور عبدالكريم يعقوب	أستاذ جامعة تشرين

منقح النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

منقح الملخصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

الخبير التنفيذي: السيد روح الله الحسيني الطاهري

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

هاتف: ۰۰۹۸ ۲۳۱ ۳۳۵۴۱۳۹

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir



دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية محكمة، تصدرها جامعتنا

سمنان و تشرين، في إيران وسوريا

السنة الثانية، العدد الخامس

ربيع ١٣٩٠ / ٢٠١١

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٨/٤/١٣٩١ للهجرة الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ اين نشرية براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـ ش مجله ی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

شروط النشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلة فصلية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على الثقافة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتب النص على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبه العلميّة وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنكليزية) في ثلاث صفحات مستقلة حوالي ١٥٠ كلمة مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

ت) نصّ المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثم عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

٤- تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حده ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل تتبعه فاصلة،

رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

٥ - تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قبلت للنشر أم لم تُقبل.

٦ - يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرة فقط.

٧ - يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨ - ترسل البحوث بواسطة الموقع الإلكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالموصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Simplified Arabic، قياس ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف و تُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النصّ.

٩ - يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠ - في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١ - يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢ - الأبحاث المنشورة في المجلة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٣ - ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.

lasem@semnan.ac.ir - ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب،

٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

- ١ - لقد استطاعت مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها أن تُصدر حتى الآن خمسة أعداد، وذلك بالتعاون مع أساتذة الجامعات في إيران وسورية، الأمر الذي يوجب علينا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكافة الأعزاء الذين بادروا بإرسال مقالاتهم للمجلة، وإلى كافة الأساتذة الذين تولوا أمر تحكيم المقالات والذين أبدوا وجهات نظر مفيدة.
- ٢ - رغم الجهود الجبارة التي بذلها ويبدلها الأخوة لرفع وتحسين مستوى المجلة، إلّا أننا نعتزف بأنّ الطريق لا تزال طويلة لإزالة كافة نواقص المجلة شكلاً ومضموناً، حيث نهيب بجميع الأساتذة والفضلاء ألا يخلوا علينا بمقترحاتهم البناءة للارتقاء بمستوى المجلة.
- ٣ - في بعض الحالات التي يتم ردّ المقالات فيها، يقوم رئيس التحرير بإرسال مقترحات لإصلاح المقالة إلى صاحبها، فإن التزم المؤلف بتلك الإصلاحات فإنه يتم عرض المقالة على الحكمين.
- ٤ - يطمح القائمون على المجلة في رفع مستوى المقالات علمياً ومنهجياً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقّحين والحكام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلمية والمنهجية في أبحاثهم.

فهرس المقالات

- التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية..... ١
الدكتور محمد خاقاني إصفهاني، مريم جلائي
- دراسة أهم ضوابط تشخيص القياس الصحيح (في الدرس النحوي) ٢١
الدكتور محمد ابراهيم خليفه الشوشري
- الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح دراسة وصفية-تطبيقية... ٣٧
الدكتورة آفرين زارع، ناديا دادبور
- الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب..... ٦٥
الدكتورة حورية محمد حمو
- القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل) ٩١
الدكتور محمد مروشبة
- تأملات في الفكر النقدي عند "نازك الملائكة" ١٠٩
الدكتور فاروق إبراهيم مغربي
- مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام ١٢٥
الدكتور محمد موسوي بفروبي والدكتور شاكر العامري

التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية

الدكتور محمد خاقاني اصفهاني*

مريم جلالي**

الملخص

إن الحضور البارز للتراث بأشكاله المختلفة يُعتبر من السمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة، إلا أنه اكتسب نكهة خاصة في القصائد التي تلتزم بقضية القدس. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التراث الديني - من بين أنواع التراث - مهيم على القصيدة الفلسطينية لمكانة القدس الدينية في وجدان الشاعر العربي والفلسطيني بخاصة. وفي ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم - باعتباره من أبرز أدباء المقاومة - رصيد ديني متعدد توفّر فيه بشكل مباشر أو غير مباشر، شأن الإبداعات الأدبية عند أقرانه من كبار الأدباء الفلسطينيين.

فتوقّف البحث عند الدلالات الدينية في شعر سميح القاسم بالمنهج الوصفي - التحليلي، وتناول قدرة الشاعر ومدى نجاحه في التفاعل مع التراث الديني، ووصل إلى أن لاستخدام الشاعر التراث الديني أبعاد سياسية ونفسية، وأنه يعتبر من أبرز الأسس الفنية في شعره، كما نّم عن براعته الشعرية مؤكداً على التأثير الإيجابي لتوظيف التراث في خدمة النص الأدبي وإخصابه.

كلمات مفتاحية: الأدب العربي الحديث، الشعر الفلسطيني، سميح القاسم، التراث الديني.

المقدمة

إن التأثير سمة إنسانية مشتركة بين الشعوب لا تعني النقل عن الآخر ومحاكاته، وإنما تعني سعة المعرفة والاطلاع، فالإبداع والأصالة. ومن تجليات التأثير والآليات الفنية التي تُعتبر من مظاهر الأصالة في الإبداعات الأدبية هو تواجد التراث فيها بأنواعه المختلفة، أهمها التراث الديني، والتراث التاريخي، والتراث الأسطوري، والتراث الشعبي الفلكلوري.

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.

** طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أصفهان.

بعبارة أوضح، إن الإنتاج الأدبي الأصيل مكان تجتمع فيه بؤر ثقافية متعددة ولا مناص للأديب منه؛ لأن الكاتب في أصله قارئ يختزن في ذاكرته ما تعلّمه من الثقافات المختلفة فتتشكّل لديه خلفية ثقافية يوظفها أينما سنحت فرصة للتعبير عما يريد نقله إلى القارئ.

وإن التراث جزء لا يتجزأ من الأدب الفلسطيني المعاصر حتى تحوّل استخدامه إلى سمة من سماته الأسلوبية. ومن المعروف أن العناية بالتراث قد شقّت طريقها إلى مجال النقد الأدبي الحديث في القرن التاسع عشر، عندما ظهرت فكرة القومية والبحث عنها عند الشعراء الرومانسيين. فقام عددٌ من الباحثين بدراسة "التراث" في أعمال أدباء الأرض المحتلة من أهمها مقالة عنوانها «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني» (٢٠٠٧) لـ «سرجون كرم» و مقالة «التناص القرآني في شعر محمود درويش» (١٣٨٤هـ.ش) للباحثة «رقية رستم پور»، ورسالة ماجستير عنوانها «توظيف التراث في شعر سميح القاسم» قامت بإعدادها «لولوة العبد الله» (٢٠٠٧) نوقشت بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

والدراسة هذه تسعى إلى تسليط الضوء على التراث الديني عند سميح القاسم، وتم اختيارها لأسباب منها تجسّد التراث الديني في أدب المقاومة الفلسطينية بصورة منقطعة النظير ومكانة الشاعر الهامة في خريطة الشعر العربي.

يهدف البحث إلى بيان عمق تفاعل الشاعر مع تراثه الديني مفترضاً أن الشاعر تفاعل مع التراث الديني تفاعلاً حيويّاً ووظفه توظيفاً ناجحاً حتى انصهر في سياقه الشعري ما يدلّ على ذكاء الشاعر في ربطه الواقع الحاضر بالقديم.

حياة سميح القاسم وميزاته الأدبية

يُعتبر سميح القاسم من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وهو من مواليد عام ١٩٣٩م. نشأ في عائلة محبة للعلم والثقافة بمدينة الزرقاء الأردنية. وبعد أن تلقّى تعليمه في مدارس الرّامة والتّاصرة، دخل ساحة الحزب الشيوعي الإسرائيلي ولكنّه تركه بعد فترة وتفرّغ لعمله الأدبي. و «ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي. كتب سميح أيضاً عدداً من الروايات، ومن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنيّة وثقافية عالية كما يحمل في الوقت نفسه رسالةً سياسيةً قادرةً على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.»^١

أما بالنسبة إلى خصائصه الشعرية فمن البديهي أن سميحاً باعتباره شاعراً مناضلاً انصبَّ اهتمامه الأول على مأساة فلسطين المحتلة فإذا بشعره يضحّ بروح المقاومة والكفاح والإيمان بالوطن والتفاني في سبيله شأن سائر الأدباء الفلسطينيين المعاصرين. ومن ميزاته الشعرية استلهام التراث على مدى واسع وهو ما نحن هنا بصدد.

التراث وتوظيفه في الأدب الفلسطيني المعاصر

لا ينكر أحد أن التراث قيمة من قيم الشعوب الروحية يلزم عليها أن تبذل ما في جهدها للحفاظ على مرتكزاته وملاحمه كلما سنحت فرصة، وهو انتقال التقاليد، والعادات، والخبرات، والفنون، والمعارف من زمن إلى زمن، ومن مجتمع إلى مجتمع سواء كان هذا التراث مادياً أم معنوياً. على هذا، للتراث جذورٌ راسخة في نفوس الشعوب، والأدباء بخاصة، من حيث نضجه لتجاوزه الزماني والمكاني، فيحاولون نقله من جيل إلى آخر. إذن «فالروافد التراثية لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين المحدثين في الغرب والشرق على السواء، باعتبار أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نصٌ عقيم»^١

لذا نجد الأديب - في أي عصر كان - التجأ إلى التراث كمجال لإبداعاته الشعرية ووسيلة لتوليد دلالات جديدة، إلى أن نرى الشاعر أدونيس على سبيل المثال رغم محاولاته للتنصّل من أشكال التراث، إلا أنه لا يجد مناصاً من استعمال الرموز التراثية كمجال لإبداعه الشعري^٢. وليس محاولته الفاشلة غريبة «لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم»^٣

غير أن اللافت للنظر في تجارب الأدباء المحدثين هو توظيفهم لتقنية التراث بأشكاله المتعددة على نطاق واسع جداً إلى أن أصبح من السمات البارزة للقصيدة العربية الحديثة منذ بدء النهضة. وربما يرجع سبب ذلك إلى ضرورات ومؤثرات خاصة واجهها الشاعر العربي في العصر الراهن وإلى عدة عوامل أخرى تنوّعت «بين ثقافية ترى أهمية توسيع أفق الشاعر ومداركه، ونفسية تُعين الشاعر على التخفيف من كآبته ومعاناته، وفنية تُوفّر له أدوات جديدة مرنة، وقومية تُعيد له الثقة برصيده القومي

١ - عبداللطيف، تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، ص ٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ١.

٣ - تاويريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص ٦٢.

مقابل ثقافة المستعمر والوافد، وسياسية أجبرت الشاعر على اتخاذ وسيط بينه وبين القارئ^١. والشاعر الفلسطيني كغيره من الشعراء المعاصرين خضع لهذه العوامل فضلاً عن حاجته الملحة لتناول الصراع الذي أنشأ نيابته في جسد وطنه الحبيب الذي تحول إلى أهم قضية سياسية في الوطن العربي والإسلامي الكبير رغم هيمنة (رقابة) العدو الصهيوني على إنتاجه الأدبي والفكري. وبعبارة أخرى، «نزع شعر المقاومة إلى الرمز واستخدام الأسطورة بسبب الهجمة الاقتصادية والسياسية التي شنتها السلطات الإسرائيلية على الشعراء والمثقفين»^٢.

على ضوء هذه الظروف القاسية التي ورط فيها الشاعر الفلسطيني، تزايد حضور التراث في شعره حتى أنه شكّل ميزة بارزة من ميزات أدب الشعراء الفلسطينيين، ومنهم الشاعر الفلسطيني الشهير سميح القاسم.

التراث الديني

ارتبط الدين بالوجدان الإنساني ارتباطاً وثيقاً عبر العصور والأجيال ولا يخفى ما للدين من أهمية في حياة الناس، لما له علاقة بعواطفهم؛ إذ ليس هناك عاطفة أقوى من عاطفة الدين. من هذا المنطلق، يوظف الأديب تراثه الديني ضمن إنتاجه الأدبي واعياً أو غير واعٍ، مباشرة أو غير مباشرة مثيراً في القراء مشاعرهم الدينية بغية تلقّي استجابة أكثر من قبلهم. إلا أنه كثر توظيف الرموز الدينية في الشعر المتصل بفلسطين المحتلة والقدس بخاصة، لأسباب منها:

١ - «لمكانة القدس الدينية والحضارية اتجهت أفئدة الشعراء إليها، فجاء إنتاجهم غزيراً. من هنا لجأ الشعراء إلى الدين كمصدر هام وأساسي في الشعر العربي المعاصر الذي كتب عن القدس. فما يكاد يخلو نص من نصوص هذا البحث من بُعد ديني، طالما تتناول هذه النصوص مدينة مقدسة لدى كل الديانات السماوية الثلاث»^٣. والأديب الفلسطيني يخاطب معتنقي الديانات الثلاث لأنه يعتبر وطنه المحتل مهد الأديان السماوية، على سبيل المثال يقول سميح القاسم:

نحنُ من أرضٍ - يُقال

١ - قائد، «توظيف التراث في الشعر اليمني المعاصر في الحفلة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ص ٢.

٢ - كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص ٣١.

٣ - المصدر نفسه.

إِنَّهَا مَهْدُ النَّبَاتِ - يُقَالُ
 بَسَطْتُ نُورًا وَعَرَفَانًا عَلَى الدُّنْيَا^١ وفي مكان آخر يقول:
 أَرْضُنَا
 مِنْ عَسَلٍ - يُحْكِي - بِهَا الْأَنْهَارُ - يُحْكِي
 مِنْ حَلِيبٍ
 أُنْجَبَتْ - يُحْكِي - كِبَارَ الْأَنْبِيَاءِ^٢
 أو يقول نزار قباني في قصيدته «القدس»:
 يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةَ تَفُوحُ أَنْبِيَاءُ
 عَلَيْكَ يَا لَوْلَاةَ الْأَدْيَانِ...^٣

٢- أنه «لما كان تشويه الثقافة الإسلامية والعربية وإشاعة الجهل بين الناس من الأهداف الرئيسية للكيان الصهيوني فكان طبعياً أن يردّ الشعراء الفلسطينيون إلى موروثهم الديني باعتباره من مقومات شخصيتهم في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبررات دينية، وكأن استلهم شعراء فلسطين التراث الديني ليس إلا تحدياً للكيان الصهيوني وادّعائه أحقيته بالوطن استناداً إلى افتراءات دينية^٤. فيوظّف الرموز الدينية هادفاً الحفاظ على هويته الوطنية.

٣- يهدف الشاعر الفلسطيني من استخدام الرموز الدينية إثبات أصالته وأصالة شعبه رغم احتلال أرضه المقدسة من قبل العدو الصهيوني.

بناءً على ما مرّ، نجد في ديوان الشاعر الفلسطيني المسلم سميح القاسم كثرة هائلة من هجرة الرموز الدينية (النص الغائب) إلى النصّ الحاضر حتى أصبح التراث الديني جزءاً لا يتجزأ من شعره، نأتي هنا بشذرات منه وردت في ديوانه، نقسّمها إلى التراث الإسلامي، والتراث المسيحي، والتراث اليهودي.

أ- التراث الإسلامي

١- القاسم، ديوانه، ص ٦١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٤.

٣- قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص ١٦١.

٤- رستم پور، «التناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص ١٩.

السواد الأعظم من شعراء فلسطين من معتنقي الإسلام المبين، والشاعر الكبير سميح القاسم منهم، ونظراً إلى انتمائه الديني نجد التراث الإسلامي يحتل حيزاً كبيراً في أشعاره.

أما بالنسبة إلى مكانة القدس في نفوس المسلمين فهي مسرى النبي محمد (ص) نُزِّلَ فيه قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ﴾^١ وهي قبلة المسلمين الأولى فصلّوا تجاهها مدة ستة عشر شهراً تقريباً وفتحت هذه المدينة في عهد عمر بن الخطاب، إذن فيها أماكن مقدسة كثيرة للمسلمين أهمها المسجد الأقصى، وقبة الصخرة، ومسجد عُمر، وبعض قبور الصحابة، إضافة عن ذلك يعتبرها المسلمون مهد الأديان كلها ومهبط كثير من الرسل والصالحين فتقع في موضع تبجيل واحترام وفي حالة من القداسة عندهم. فاحتلالها وتدنيس مقدساتها محنة أثارت مشاعر الأدباء في أرجاء العالم الإسلامي والأدباء الفلسطينيين بخاصة. والتراث الإسلامي في ديوان سميح القاسم فينقسم إلى استلهام الشخصيات القرآنية، التناسل القرآني، والشخصيات التاريخية الإسلامية.

أولاً: تجليات التناسل القرآني في شعر سميح القاسم

عرف شعراء فلسطين أن تمهشيم معالم الثقافة الإسلامية التي تتمحور على مضامين القرآن السامية من أهداف الكيان الصهيوني الرئيسية إلى جانب هجماته العسكرية الشرسة فأدركوا أن أنجع الطرق لمواجهة العدو الصهيوني هو توظيف استراتيجية التناسل القرآني في إبداعاتهم الشعرية. لأن «التناسل»^٢ تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال^٣. يتضح مما مرّ أن شعراء فلسطين يوظفون التناسل القرآني هادفين إثراء إنتاجهم الأدبية شكلاً ومضموناً، ففيما يلي نبسط القول على التناسل مع الشخصيات القرآنية في شعر سميح القاسم بإتيان نماذج منها وما يوافقها من آيات القرآن الكريم.

١- الإسراء/١.

٢- «إذا ما بحثنا عن أصول التناسل في الثقافة الغربية فإننا نقرّ بأن النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنة ١٩٦٦-١٩٦٧» (تاويريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ٦٧ص)

٣- المصدر نفسه، ص ٦٠.

(١) الشخصيات القرآنية

من خلال قراءتنا لديوان سميح القاسم وجدنا عدداً غفيراً من استدعائه للشخصيات القرآنية وفيما يلي نماذج منها:

- **هابيل وقايل:** «تعتبر حادثة قتل "قايل" أخاه "هابيل" رمز الخطيئة التي مارسها الإنسان ضد أخيه، ورمز الشر الذي لايزال يعاني منه الإنسان إذ قام الشعراء المعاصرون بتصوير هذه الحادثة التي تدلّ على شناعة قتل الصهانية الشعب الفلسطيني الأبرياء»^١.
- على هذا، يستخدم سميح لفظة "قاين" - اسم قايل في العهد القديم - رمزاً للعدو المحتل الذي يتسم بالضراوة والأنانية، والذي يقتل الشعب الفلسطيني إشباعاً لشهوته للقتل.

دُورِي مَعَ الْأَعْصَارِ! يَا قُطْعَانُ! ضَيَّعَكَ الرُّعَاةُ

وَأَبْكِي رَبِيعاً مَاتَ... مَاتَ

مِنْ يَوْمٍ شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَهْوِي يَدَا قَايِنَ

قَاتِلَتَيْنِ، عَائِصَتَيْنِ فِي الدَّمِ، فِي الْحَيَاةِ...

قَايِنُ! يَا قَايِنُ! أَيْنَ مَضَتْ بِهَابِيلَ خَطَاهُ؟!

إِذْهَبْ! يُرَافِقُكَ الشَّقَاءُ... جَزَاءُ فِعْلَتِكَ الْحَرَامِ! ^٢

- **نوح (ع):** استدعى الشعراء النبي نوح (ع) بصورة ودلالات متعددة. فوظفوا هذه الشخصية إما من خلال رمز الحمامة البشارة التي جاءت إلى نوح بوق زيتون بمنقارها وطين برجلها فعلم أن الطوفان قد انتهى فاستوى بسفينته على الجودي، أو عبر بيان رحيل نوح وابتعاده عن الوطن.

إن سميحاً في قصيدة "ليلى العدنية" التي هي من أروع قصائده وأطولها، يرسم للقارئ معركة تقع بين العرب وبريطانيا في صورة تمثيل صامت. يرمز الشاعر للأمة العربية بعدن، وليلى فتاة عدنية شهية يحاول العدو سبيها فيمضي أبوها ليدفع عنها الذئاب الأجنبية، فيستشهد غيراناً لها إلا أنها تحرض أبناء عمها لمواصلة النضال والصمود أمام العدو. في بداية القصيدة يؤمن الشاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب، ففي وصفه صدر ليلى يعتبره بشارة لنوح بانتهاء الطوفان، فيطلب من الحمامة البشارة عودتها.

صَدْرُهَا نَجْدُ السَّلَامَةِ / يَحْمِلُ الْبُشْرَى إِلَى نُوحٍ / فَعُودِي يَا حَمَامَهُ ^١

١ - رستم پور، «التناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ٢٥ ص.

٢ - القاسم، ديوانه، ص ٣١٢.

• **إبراهيم (ع):** وهو خليل الرحمن يرمز في شعر سميح للمواطن الفلسطيني الذي عليه أن يقوم بتحطيم أصنام العصر بحجارته ومقلّعه أو بكلامه بدلاً من الفأس. ومن الواضح أنه يقصد بالأصنام العدو الصهيوني إذ يقول:

لَنْ تَسْكُتَ هَذَا الْأَشْعَارُ
لَنْ تَحْمَدَ هَذَا النَّارُ...
فَسَاحِلُ فَاسِي
سَأَشْجُ حَمَاقَاتِ الْأَوْتَانِ^٢

• **يعقوب (ع):** من الشخصيات التي تناولها الشاعر في قضية وطنه المحتل شخصية النبي يعقوب (ع). وهو رمز لمعاناة المتشردين المعذبين بفراق وطنهم الحبيب، كما عانى النبي بفراق ابنه الحبيب يوسف (ع):

مِنْ هَذَا الصَّخْرِ... مِنَ الصَّلْصَالِ
مِنْ هَذَا الْأَرْضِ الْمُنْكُوتِ
يَا طِفْلاً يَقْتُلُ يَعْقُوبَهُ
يَعْجِنُ خُبْزاً لِلْأَطْفَالِ
مَنْ تَرْمِي فِي لَيْلِ الْجُبِّ^٣

ومن زاوية أخرى ترمز قصة يعقوب إلى أمل الشاعر بتحرير الوطن من أيدي الأعداء المتلوثة بدماء الشهداء الفلسطينيين كما قرّت عينا النبي يعقوب (ع) برؤية ابنه يوسف بعد تحمّل آلام فراقه في عهد بعيد:

أَجْبَائِي أَجْبَائِي
إِذَا حَنَنْتَ عَلَيَّ الرِّيحُ
وَقَالَتْ مَرَّةً: مَاذَا يُرِيدُ سَمِيحُ؟
وَشَاءَتْ أَنْ تُزَوِّدَ كُمْ بِأَنْبَائِي...
فَمُرُّوا لِي بِخَيْمَةِ شَيْخِنَا يَعْقُوبَ

١ - المصدر نفسه، ص ١٥٤.

٢ - القاسم، ديوانه، ص ١٣٤.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٣١.

وقولوا: إِنِّي مِنْ بَعْدِ لَثَمِ يَدَيْهِ عَن بَعْدِ

أُبَشِّرُهُ...أُبَشِّرُهُ

بَعُودَةِ يَوْسُفَ الْخُجُوبِ^١

● **محمد (ص):** إن قصيدة "أبطال الراية" لسميح القاسم لوحة فسيفسائية رائعة من التراث الديني، جمع فيها أسماء الأنبياء العظام: آدم (ع) وابنيه، وموسى (ع)، وعيسى (ع)، ومحمد (ص) وبعض الأعلام. والواقع أنه يخاطب في القصيدة معتنقي الديانات الثلاث المقدسة اليهودية، والمسيحية والإسلام معاً هادفاً إثارة مشاعرهم الدينية وقيامهم للدفاع عن القدس ومقدساتها وهذا منهج الشاعر في عدد غير قليل من قصائده. على سبيل المثال في قصيدة أخرى يجمع بين الأنبياء الثلاثة عندما يخاطب "باتريس لومومبا" شاعر الحرية ورسولها، إذ يقول:

وَأَضَاءَتْ أَحْلَامُهُ بِرُؤَى مُوسَى، وَعَيْسَى، وَأُمْنِيَّاتِ مُحَمَّدٍ^٢

وفي هذه القصيدة، يأخذ الشاعر هجرة نبينا محمد (ص) من موطنه مكة إلى المدينة رمزا لهجرة أبناء فلسطين وتشردهم، إذ ينشد:

حَرَاءُ: هَلْ هَجَرْتَ حَمَامَتِكَ الْوَدِيعَةَ؟

هَلْ جَفَّتْكَ الْعَنَكَبُوتُ؟

حَرَاءُ! هَلْ دَهَمَتْ قَرِيشُ أَمَانَ لَا إِلَهَ إِلَّا الْكَرِيمُ؟^٣

ويخاطب الشاعر محمداً (ص) مستغيثاً به لما أصيب به من ألم الاحتلال والتشرد قائلاً:

فَارْكَبْ بِعَيْرِكَ يَا مُحَمَّدُ

تَعَالَ... لِي فِي الشَّمْسِ مَعْبَدٌ!!

ويشكو إليه الذين شردوا الفلسطينيين معتنقي دينه المبين كأهم يُنكرون نبوته، فيقول:

مَا جِئْتَ بِالتَّنْزِيلِ! لَمْ يُفَاجِئْكَ جَبْرَائِيلُ

فِي رَهْطِ الْمَلَائِكَةِ بِالنَّبُوءَةِ!

١ - القاسم، ديوانه، ص ٥٩٦-٥٩٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٠٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ٣٢١.

٤ - المصدر نفسه، ص ٣٢٢.

لَمْ تَلَقْ وَجْهَ اللَّهِ! لَمْ تَسْمَعْ مِنَ النِّيرَانِ دَعْوَهُ!
لَمْ تُحْيِ أَمْوَاتًا وَلَمْ تُنْهَضْ كَسِيحًا! ^١
لَمْ تُزَلْ بَرَصًا وَلَمْ تَخْلُقْ نَبِيذًا مِنْ مِيَاهِ
لَمْ تَجِئْ بِالْمُعْجَزَاتِ الْخَارِقَاتِ ^٢

(٢) الآيات القرآنية

هذا النمط من التناص لا يُلاحظ كثيراً في أشعار سميح إذا قارنّا باستدعائه الشخصيات القرآنية ولكنه ظهر باقتباس ألفاظ تحمل فكرة معينة، إذ يقول:

مُرِّي بِيَدِكَ عَلَى وَجْهِ
أَعْطِينِي
قُبْلَةَ مِيلَادِي
وَلْتَكُنِ اللَّيْلَةُ بَرْدًا وَسَلَامًا
فِي نَارِ حَبِينِي ^٣

في «قصيدة من مفكرة أيوب» يندّد الشاعر بجرائم الصهيونية الشرسة في قتل الشباب الفلسطينيين الذي يتزايد يوماً بعد يوم. يحترق الشاعر في نار الألم فيطلب من حبيبته قُبْلَةً باردةً في عيد ميلاده وهو في الثامن والعشرين من عمره لتكون هي ضماداً على جراحاته الأليمة الحارّة. يذكر الشاعر، باقتباسه عبارة «برداً وسلاماً»، بقصة إبراهيم (ع) الواردة في القرآن الكريم وقيام نمرود بحرقه حيث يقول تعالى: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾ ^٤.

يرمز الشاعر بإبراهيم (ع) إلى المواطن الفلسطيني الذي قام نمرود العصر بحرقه فيرجو من الله تعالى خلاصه كما خلّص إبراهيم (ع) وأصبحت النار عليه برداً وسلاماً.

إن سميحاً يعيش وطنه ولا تضجره محنة أشد عليه ضراوة من محنة احتلال وطنه. ولا عجب في ذلك لأن وطنه — كما وصفه نفسه — يتميز بسمات جعلته منفرداً يليق بما يحنّ إليه الشاعر فينشد فيه:

يَحْتِمُ الْحُزْنَ عَلَى قَلْبِي... وَيُعْزِي بِالْبُكَاءِ

١ - مشلولاً.

٢ - المصدر نفسه.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٨٥.

٤ - الأنبياء/٦٩.

غَيْرَ أَنَّ الشَّمْسَ... وَالْبُرْكَانَ... الْقَتْلَى
 عَلَى شُطْآنِ أُنْهَارِ الدِّمَاءِ
 أَبْدًا تَجْذِبُ وَجْهِي بِالنَّدَاءِ الْحَفِيَّةِ
 لِمَكَانٍ خَلْفَ أَسْوَارِ الشَّقَاءِ
 إِرْمِي ذَاتَ الْعِمَادِ
 إِرْمِي... أَمْنَحُهَا مِنْ كُلِّ قَلْبِي لِلْعِبَادِ^١

يعتبر الشاعر وطنه «إرم ذات العماد» التي جاء وصفها في الأساطير و«هي مؤلفة من مئة ألف قصر، أعمدته زبرجد وياقوت، تجري بينها أنهار حصاها من الجواهر، أشجار جذوعها من الذهب...»^٢ وقد ذكر اسم المدينة في التنزيل العزيز إذ يقول: ﴿... إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ﴾^٣ إضافة إلى أن إرم الفاضلة تواج فيها الإنسانية والمروءة.

يوظف الشاعر الآية القرآنية توظيفاً ناجحاً، حيث إنه يُلقِي للقارئ أن فلسطين المحتلة تتميز عن غيرها من البلاد بكونها مدينة أسطورية كما يعتبرها اللجنة المنشودة في السطر التالي:

وَعُدْ إِلَى فِرْدَوْسِكَ الْمَهْجُورِ، لِلْجَنَّاتِ تَجْرِي تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ، لِلْقَصْرِ الْكَبِيرِ
 كما نرى في وصفه للوطن يستخدم وصف القرآن للفردوس في الآية الشريفة:
 ﴿قُلْ أَوْثِقُوا بِخَيْرٍ مِّنْ ذَٰلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾^٤
 وفي مكان آخر يصفه هكذا:

أَرْضُنَا / مِنْ عَسَلٍ — يُحْكِي — بِهَا الْأَنْهَارُ — يُحْكِي — / مِنْ حَلِيبٍ
 لا شك أن انتقاء هذه الكلمات في وصف الشاعر لأرضه المقدسة يكون تحت تأثير الآية الشريفة:

١ — القاسم، ديوانه، ص ٢٢٨.

٢ — المصدر نفسه، ص ٣٠١-٣٠٢.

٣ — الفجر ٨-٧.

٤ - القاسم، ديوانه، ص ٣١٧.

٥ - آل عمران/ ١٥.

٦ - القاسم، ديوانه، ص ٦٤.

﴿مَثَلُ الْحَجَّةِ الَّتِي وَعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّنْ مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّنْ لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٌ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى...﴾^١

وملخص القول أن الوطن يعادل في نفس الشاعر مكانة الفردوس المنشودة ربما يزيد على هذا، بل هو مدينة أسطورية يقتصر اللسان عن وصفها.

ثانياً: الشخصيات التاريخية الإسلامية

لن ننسى ذاكرة أحد -مسلماً كان أو غير مسلم- التاريخ الإسلامي الباهر بما ينطوي عليه من أحداث وفتوحات جسيمة وشخصيات هامة، أكثر الشعراء من استخدامها في تناولهم قضية القدس «فاكتسبت دلالات جديدة، وقد أصبحت هذه الشخصيات والمواقع رموزاً لأهميتها في قضية القدس من ناحية، ولتكرارها من ناحية ثانية»^٢، يهدف الشعراء من استخدامها إلى إغراء مشاعر قرائهم المسلمين في أنحاء العالم الإسلامي، وقيامهم للأخذ بثأر فلسطين المذبوحة. يصرح سميح القاسم بهدفه هذا في قصيدة "ثورة مغني الربابة" التي جمع فيها أسماء عدد غفير من الشخصيات التاريخية:

يا أُمِّي.... أَحْكِي لَهُمْ، عَن مَّجْدِكَ الْمَاضِي، وَأُغْرِهِمْ بِثَأْرِكَ^٣

ونظراً لضيق المقام اخترنا أربعة من أهم الشخصيات التي وظّفها سميح القاسم في أشعاره؛

● بلال: بلال الحبشي — وهو مؤذن النبي محمد (ص) — أذن لأول مرة في المسجد الأقصى بعد وفاة الرسول فيعتبره سميح القاسم رمزاً لقدسيته ويعرف نفسه من مواطني مدينة بلال والمثدنة إذ يقول:

سَأَلُونِي عَنِ الَّتِي أَنَا مِنْهَا

وَهِيَ مِنِّي رِبَابَةٌ وَمُعَنَّى

عِنْدَلَيْبٍ وَسُوسَنَةَ

وَكِتَابُ

وَبِلَالٌ وَمِثْدَنَةُ^٤

وفي قصيدة أخرى استعار بلال لنفسه يذود بصوته وكلماته عن الأمة العربية، فيقول:

١- محمد/١٥.

٢- السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص ٣.

٣- القاسم، ديوانه، ص ٢١٥.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٨٠.

قَدَمِي تَدُقْ بِلَاطَ أُرُوبَا
وَوَجْهِي فِي رِمَالِكْ يَا جَزِيرَه
وَيَدَايِ فِي أَشْجَارِكِ الْعَادَتِ تَنُورُ
يَا جَزَائِرَ
وَقَمِي بِلَالٌ فِي مَا ذَنِكَ الْعَتِيقَةُ يَا يَمَنُ
وَدَمِي يَسْحُ^١ عَلَى جِدَارِكِ يَا كِنَانَهُ^٢ و^٣

صلاح الدين الأيوبي: من الشخصيات الإسلامية التي أصبحت رمزاً في شعر المعاصرين من أدباء فلسطين، بخاصة في شعر سميح القاسم صلاح الدين الأيوبي بطل "حطين". فهو الذي فَتَحَ القدس في المعركة التي وقعت بين المسلمين والصليبيين في ٤ يوليو ١١٨٧م في قرية بين الناصرة وطبرية وحرّر السواد الأعظم من الأراضي التي احتلّها الصليبيون. و«المعركة من أهم المعارك التي وقعت في التاريخ الإسلامي، لأنها كانت فاصلة، ورمزاً لقوة المسلمين بعد جهاد طويل ضد الفرنج، لإعادة الإسلام إلى مجده، والمسلمين إلى عزهم وكرامتهم. وهي كما يقول أبو الفداء ابن كثير الدمشقي في كتابه "البداية والنهاية" كانت أمانة وتقدمة وإشارة لفتح بيت المقدس^٤». تزايد ذكر هذا البطل الإسلامي في شعر سميح، منه ما انتقناه من قصيدته "الميلاد":

أَبِي... لَا كُتِبْنَا الْمَلَقَاءَ تَحْتَ نَعَالِ هَوْلَاكُو
وَلَا فِرْدَوْسُنَا الْمَرْدُودَ فِرْدَوْساً إِلَى أَهْلِهِ
وَلَا خَيْلُ الصَّلَيبِيِّينَ
وَلَا ذِكْرِي صَلاَحِ الدِّينِ
وَلَا جُنْدِيْنَا الْمَجْهُولُ فِي حِطِّينَ^٥

وربما ينقد الشاعر بذكر صلاح الدين الواقع العربي المعاصر السياسي وإهمالهم قضية فلسطين.

١ - يسح: يجري.

٢ - كنانة: جمهورية مصر العربية.

٣ - المصدر نفسه، ص ٧١٣.

٤ - الدجاني، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطين، ص ٦٧.

٥ - القاسم، ديوانه، ص ٥٤٠.

● طارق بن زياد: هو مولى الأمير موسى بن نصير أمير إفريقية من قبل الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك. إنه أول قائد دخل شبه جزيرة ايبيريا وأصبح من أبرز القادة الإسلاميين في التاريخ وسمى جبل طارق جنوب إسبانيا باسمه حتى يومنا هذا. يفتخر القاسم به في شعره لكونه بطلاً عربياً دخل بلاد الصليبيين فيخاطب الأمة العربية بلفظة "أحفاد طارق" بغية إحداث التغيير في الواقع العربي المؤلم وإعادة الهوية العربية أمام أوروبا ذات الكبرياء والأنانية.

يا أحفادَ طارقَ

كونوا المنائر... واغسلوا أجفانَ أوروبا البهيمّة^١
وفي مكان آخر يعتبر نفسه طارقاً يكرّر الفتح بأشعاره.

يا أُمّي عَدَدْتُ أجيالاً على هذه الرّبابه
كرّرتُ أمجادَ الرّسولِ، وكلُّ أمجادِ الصّحابة
كرّرتُ عُقبةً — ألفَ مرّة
كرّرتُ طارقَ — ألفَ مرّة^٢

ثالثاً: التراث المسيحي

سبق القول إنه لقداسة القدس عند مختلف الأديان أصبح استخدام رموز الديانات الأخرى من ميزات القصيدة الفلسطينية، ومن أكثر هذه الرموز وروداً هي الرموز المسيحية.

«لقد عرفت الدلالات المسيحية طريقها إلى القصيدة العربية الحديثة بشكل لافت ابتداء من عام ١٩٥٧ ودامت هذه الظاهرة حتى السنوات الأولى من الستينيات مع بدر شاكر السياب والبياتي ومجموعة شعراء "خميس شعر"^٣ لتعرض بعضها إلى مرحلة ضمور وانسحاب تدريجي من النص الشعري لأسباب عدّة» نتركها جانباً لضيق المقام، «ولكن ما إن اختفت الدلالات المسيحية من نصوص القصيدة الحديثة التي ظهرت في العراق ولبنان حتى ظهرت من جديد في القصيدة الفلسطينية الحديثة مع

١ - القاسم، ديوانه، ص ٢١٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٦.

٣ - "خميس شعر" ندوة كانت تعقد مساء كل يوم خميس في فندق "بلازا" في الحمراء، وكانت مفتوحة للجميع، للشعراء وغير الشعراء، فيحضرها عدد كبير من الادباء وتتم فيها مناقشات وقراءات شعرية أو تبادل وجهات النظر حيال التجديد.

٤ - كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ص ٢.

شعراء مثل معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، توفيق زيّاد وغيرهم. فقد احتلّت هذه الدلالات مكاناً بارزاً في النصّ الشعريّ الفلسطينيّ واكتسبت نكهة خاصّة بها رسّخها طعم المعاناة التي ذاقها الفلسطينيّ من تشريد واحتلال لأرضه^١.

إنّ توظيف الشاعر الفلسطينيّ المسلم للرموز المسيحية لا يعني أبداً اعتناقه لها، بل إنه يرجع إلى أسباب عدة يشير إلى بعضها الباحث الألمانيّ شتيفان فيلد في مقالة عنوانها «اليهودية، المسيحية، والإسلام في الشعر الفلسطينيّ». يرّد الباحث استخدام ظاهرة «الرمز المسيحي» إلى عوامل ثلاثة:

١ - الأثر الثقافيّ الذي لعبه الاطّلاع على شعر تي. أس. إليوت وأدّى إلى إدخال رموز أسطوريّة ليست إسلاميّة المنشأ إلى القصيدة العربيّة.

٢ - انتماء أغلبيّة الشعراء الفلسطينيّين الحديثين إلى الحركات اليساريّة، وخصوصاً الشيوعيّة، بحيث إنّ الاسلام لأورثوذكسيّ^٢ غريب عنهم، لا ويل تجب محاربته.

٣ - الارتباط الوثيق لمعاناة الانسان الفلسطينيّ مع معاناة المسيح في فلسطين.^٣

وهناك عامل يتجسد في شعر المسلمين من الشعراء الفلسطينيين وأهمّله الباحث شتيفان فيلد وهو فكرة التسامح الديني في الإسلام.

ولا يفوتنا الذكر أنّ القدس مكان مقدس عند النصارى، حيث «اتخذوها مدينة مقدسة بعد ما جاء به عيسى (ع) لأتباعه، ولهم بها كثير من أماكن العبادة المسيحية مثل المهد، والقبر، ودرب الآلام، وكثير من الكنائس، أهمّها كنيسة الميлад، والقيامة»^٤. وقصائد سميح القاسم مشحونة بالدلالات المسيحية، مثل الصليب، المزامير، المسيح، الأقيانيم الثلاثة، ليلة الميлад، يوم الأحد، القدّاس، وغيرها. فهو ينشد، على سبيل المثال:

أَرْضُنَا... عَشِقْنَاهَا

١ - المصدر نفسه.

٢ - هذا النمط من الإسلام لا يخضع لقائمة لاهوتية إلزامية وتخترقه الأسئلة المتناقضة للمعرفة فيقدم إجاباته عبر استنفار المخزونات الأسطورية والسحرية، والمبالغة في التزعات الماضية، ونبد العلم وتحريفه. (أنظر: محسن، «صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية - المجال الإسلامي أنموذجاً»، ص ٥).

٣ - كرم، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطينيّ»، ص ٢.

٤ - السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص ١.

وَلَكِنَّا انْتَهَيْنَا فِي هَوَانَا أَشْقِيَاءَ
وَحَمَلْنَا كُلَّ آلامِ الصَّلِيبِ
يَا أَبَانَا، كَيْفَ تَرْضَى لِبَنِيكَ الْبُسْطَاءِ
دُونَ ذَنْبٍ - كُلَّ آلامِ الصَّلِيبِ^١

إن الشاعر هنا يخاطب الله أباه كالمسيحيين ويربط بين معاناة المسيح ومعاناة الفلسطينيين على الأرض ذاتها، كذلك يقول في مكان آخر:

وَالْتَقَيْنَا صُدْفَةً قَدِيسَةً
جَمَعَتْ قَلْبَيْنِ يَوْمَ الْأَحَدِ
فَعَدَا يَوْمُ الْمَسِيحِ الْمُفْتَدَى
بَدَأَ تَارِيخِي، وَذَكَرَى مَوْلَدِي^٢

إن الشاعر يستحضر عدداً من الدلالات المسيحية في هذه المقطوعة: القديسة، يوم الأحد، المسيح المفتدى، هادفاً المقاربة بين نفسه والمسيح. وجدير بالذكر أن استحضار «يوم الأحد» في سياق الشعري «ينبئ عن خصوبة دلالية، تتساق مع الدلالة الدينية التاريخية لهذا اليوم المبارك، حيث كان المسيح يجتمع فيه مع تلاميذه باعتباره اليوم الأول من الأسبوع، كما أنه يشير إلى قيامة المسيح من بين الأموات»^٣.

وملخص القول أن عيسى المسيح يمثل في أدب المقاومة الفلسطينية رمزاً للقدس والفلسطيني الذي يعاني ظلم اليهود.

رابعاً: التراث اليهودي

يعتبر اليهود القدس عاصمتهم المقدسة والقديمة قد اختارها الملك داود عاصمة دينية لنفسه سنة ألف قبل الميلاد، وأمر ببناء الهيكل، فقام ابنه سليمان ببناءه. وهناك أماكن مقدسة في القدس لليهود أهمها حائط المبكى، وبعض الكنس. على هذا، يوظف شعراء فلسطين الرموز اليهودية التي لها علاقة بالقدس

١ - القاسم، ديوانه، ص ٦٤-٦٥.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٤١-١٤٢.

٣ - موسى، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٥.

«ليكسبوها بُعداً عربياً، أو ليلبسوها التاريخ العربي»^١. ومن جهة أخرى يهدفون إلى التنديد بجرائم العدو الصهيوني ضد العرب، كما يميلون الى مواجهته من واقع عقيدته.

ولم يغفل الشاعر سميح القاسم استغلال التراث الديني اليهودي، ولا يفوتنا الذكر أن سميح القاسم يُعتبر شاعراً من عرب إسرائيل، أي العرب الذين لم يتركوا الوطن، وليس من اللاجئين كصديقه الشاعر محمود درويش. وفي ما يلي نماذج من استخدامه التراث اليهودي:

سَنَوَاتُ التَّيِّهِ فِي سَيْنَاءَ كَانَتْ أَرْبَعِينَ

ثُمَّ عَادَ الْآخَرُونَ

وَرَحَلْنَا... يَوْمَ عَادَ الْآخَرُونَ

فإِلَى أَيْنَ؟... وَحَتَّامَ سَنَبَقَى تَائِهِينَ

وَسَنَبَقَى غُرَبَاءَ؟^٢

في هذه المقطوعة يقارن سميح بين اليهود والشعب الفلسطيني بين القديم والحاضر. إنه يتحدث عن تشرّد اليهود قبل استقرارهم في فلسطين في العصر الراهن، وتشرّد الشعب الفلسطيني بعد استقرارهم في وطنهم المحتلّ، كما يقول الشاعر نفسه: «ومن مفارقات التاريخ أن الظالم آنذاك هو المظلوم في عصرنا (!!) وأن المظلوم آنذاك هو الظالم في عصرنا»^٣.

وقصيدة «مزامير» ذات العنوان اليهودي قصيدة مشحونة بالتعابير والصور التوراتية والرموز اليهودية مثل موسى، إله الانتقام، إشعياء، صهيون، هلولوا، حائط المبكى، و... نشرح بعضاً منها:

● لفظة «هَلْلُويَا» التي تتكرر في ختام كل مقطوعة من القصيدة.^٤ «هلولوا» لفظة وردت في التوراة يرادها جماعة اليهود في نهاية الفقرة خاتمة الإصحاح فيتردد صداها. ومن الواضح أن تكرار اللفظة يأخذ بُعداً نفسياً يرتبط بنفسية الشاعر ومشاعره المكبوتة^٥.

١ - السلطان، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ص ٨.

٢ - القاسم، ديوانه، ص ٥١.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٩٢.

٤ - تعني حمداً لله.

٥ - تسمي الباحثة نازك الملائكة هذا التكرار تكرار التقسيم. (الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٠)

٦ - القاسم، ديوانه، ص ١٩٢-٢٠١.

- إشعياء: وهو إسم نبي من أنبياء بني إسرائيل، يعتبر الشاعر نفسه من أحفاده يشكو إليه الجرائم التي يقترفها بنو إسرائيل الطغاة ضد العرب في الأرض المقدسة.

نَحْنُ أَحْفَادُ إِشْعِيَاءَ

نُناديه

نُنادي وَجْهَهُ السَّميحَ الهلاميَّ

الَّذِي يَرْتَجُّ، مِنْ خَلْفِ الدُّمُوعِ القانيةِ¹

... يا إشعياء الَّذِي أَغْفَى قُرُوناً وَقُرُوناً!

كَيْفَ صَارَتْ هَذِهِ الْقَرْيَةُ... صَارَتْ زَانِيَةً؟!

زَعَلًا فَضَّتْهَا صَارَتْ،

على أَيْدِي الطُّغَاةِ الْأَغْبِيَاءِ²

- موسى (ع): وفي قصيدة «أبطال الراية» يجعل الشاعر نفسه مكان موسى (ع)، وهو نبي بني إسرائيل كان يحلم بالدخول إلى الأرض المقدسة.

آتَسْتُ نَاراً ضَوَّاتٌ سَيْنَاءَ! ثُمَّ سَمِعْتُ

قُلْ... ماذا سَمِعْتُ؟ سَمِعْتُ صَوْتَ اللَّهِ

يا موسى... فَبَشَّرَ فِي الْبَرِّيَّةِ³!

إن القاسم يتأكد أنه سينتهي تشرده وتيهه ويدخل الأرض المقدسة في القريب العاجل إذ إن الله بشَّره به ولا خلف لوعده الله.

- أيوب (ع): إن النبي أيوب (ع)، وهو نبي من أنبياء إسرائيل، يعتبر قدوة الصبر والتضحية في الكتب السماوية، اتخذ الشاعر رمزاً لنفسه؛ بعبارة أوضح «اتخذ الشاعر من قصة أيوب رمزاً للدلالة على معاناة الشعب الفلسطيني وتحملهم العذاب والألم»⁴.

إن الشاعر في السطور الأخيرة لقصيدة "قصيدة من مفكرة أيوب" يقول:

كُلُّ الْأَخْبَارِ تَقُولُ

١ - القانية: الحمراء

٢ - المصدر نفسه، ص ١٩٧ - ١٩٨.

٣ - المصدر نفسه، ص ٣١٩.

٤ - رستم پور، «التناص القرآني في شعر محمود درويش»، الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ص ٢٧.

أنا ما خاصمتُ اللهَ
 فلماذا أدبني بالوجع؟
 حسناً... فاسمعي أنفخ في الصورِ
 يا لعنة أيوب... ارفعي
 يا لعنة أيوب... ثوري
 واسمعي أصرخ، يا أيوبُ
 لا تخضع للوجع... لا تجع^١

الشاعر يشكو إلى الله المحنة التي ألمت بالفلسطينيين، لأنه ليس بإمكانهم أن يتحملوا مرارة الصبر. ينكر الشاعر ما أصيب به لأنه لا يجد سبباً له، حيث إنه ما خاصم الله فلا داعي لابتلائه بالوجع. على هذا يستخدم الشاعر عبارة «وأنفخ في الصور» وهي اقتباس من قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ﴾^٢ والواقع أنه يجمع بين الدلالات الإسلامية واليهودية ليعلن عن قيامه بالثورة والاحتجاج أمام العدو الظالم.

النتيجة

حاول البحث أن يلقي الضوء على تقنية توظيف التراث الديني عند الشاعر الشهير الفلسطيني سميح القاسم، حيث إن التراث بأنواعه المختلفة جزء لا يتجزأ من نفوس الشعراء وخلفياتهم الثقافية وهو يعتبر ظلاً لإنتاجاتهم الأدبية، إلا أن الظروف والمؤثرات السياسية في فلسطين المحتلة جعلت الشاعر يعطي للتراث بعداً سياسياً ونفسياً. والواقع أن استخدام التراث هو مقلاع من جنس آخر يرمي به الشاعر حجارته نحو العدو الصهيوني. ويمكننا القول إنه أساس من أوضح الأسس الفنية في الشعر العربي في فلسطين التي تميزه عن الشعر في سائر الأقطار العربية. وبما أن الكيان الصهيوني يحاول تشويه الثقافة الإسلامية والعربية ومحو أصالة الشعب الفلسطيني يرصع الشاعر المقاوم أشعاره بالتراث الديني لإثبات أصالته وثقافته الباهرة.

١ - القاسم، ديوانه، ص ١٨٦.

٢ - ق/٢٠.

ووظف سميح القاسم الشاعر المقاوم الفلسطيني، تراث الديانات الثلاثة الإسلامية، والمسيحية، واليهودية بشكل واضح ناجحاً في توظيفه وهذا يدل على ثقافته العالية وقدرته على تقديم أفكاره في إطار التراث الديني.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. تاوريريت، بشير، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دمشق: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
 ٢. الجيوسي، سلمى الخضراء، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ج ١ (الشعر)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.
 ٣. رستم يور، رقيه، «التناص القرآني في شعر محمود درويش». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٣.
 ٤. الدجاني، زاهية، الناصر صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين في حطين، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣.
 ٥. السلطان، محمد فؤاد، «القدس في الوجدان العربي والإنساني»، ٢٠٠٩.
- الموقع: <http://www.paldf.net/forum/showthread.php>
٦. العبد الله، لولوة حسن إبراهيم عبد الله، «توظيف التراث في شعر سميح القاسم»، ٢٠٠٧. الموقع: <http://www.raya.com/site/topics/article.asp>
 ٧. عبداللطيف، حجاب، «تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا»، جامعة المسيلة، د.ت. الموقع: <http://www.univ-msila.dz>
 ٨. قائد، أحمد مهيب محمد، «توظيف التراث في الشعر اليمني المعاصر في الحقبة ١٩٩٠-١٩٩٢م»، ٢٠٠٥، الموقع: <http://www.yemen-nic.info/contents>
 ٩. القاسم، سميح، ديوانه، بيروت: دار العودة، ١٩٨٧.
 ١٠. قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، الطبعة الرابعة، بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٦.
 ١١. كرم، سرجون، «الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني»، ٢٠٠٧. الموقع: <http://www.ssnp.info>
 ١٢. كنفاني، غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧.
 ١٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٠.
 ١٤. محسن، يوسف، «صدمة الحداثة وأزمة الأنظمة المعرفية الدينية - (الجمال الإسلامي أمودجاً)»، ٢٠٠٩. الموقع: <http://www.alawan.org>
 ١٥. موسى، إبراهيم نمر، «سيرة الزمان في الشعر الفلسطيني المعاصر»، د.ت. الموقع: <http://www.geocities.com>

دراسة أهم ضوابط تشخيص القياس الصحيح (في الدرس النحوي)

الدكتور محمد إبراهيم خليفه الشوشري*

الملخص

إنَّ القياس النحوي قد بلغ من السَّعة و الشمول حدًّا استوعب فيه جميع المواضيع النحوية، قال الكسائي: (من الرمل، والقافية من المتدارك):

إنَّما النحو قياسٌ يُتَّبَعُ و به في كلِّ أمرٍ يُنتَفَعُ

و لا شك أنَّ هذه السعة تمنح القياس النحوي أهمية كبيرة في الدراسات النحوية الأصولية، لذلك كان المؤمل من علماء النحو القدماء أن تدفعهم هذه الأهمية القصوى إلى تحديد أطر القياس الصحيح و تشخيص ضوابطه تشخيصاً دقيقاً، و أن تحدو بهم إلى الاجماع النسبي على العمل بهذه الضوابط، ليحتذوها، و يهتدي بها الخلف من العلماء في إجراء الأقيسة، و استخدامها استخداماً صحيحاً دون أن يُحمَّلَ إجراء الأقيسة علمَ النحو سلبيات هو في غني عنها. لكن، للأسف الشديد، لم يحصل ذلك، إذ لم يحدثنا التاريخ باجماع علماء النحو على ضوابط تعين القياس الصحيح، لذلك ابتلي علم النحو بكثرة الآراء المتضاربة التي كان كثير منها وليد أقيسة غير صحيحة. و إنَّ هذه المقالة التخصصية تكفلت بدراسة أهم ضوابط القياس الصحيح، و رصدها في المصادر القديمة الأصلية، و لا شك أنَّ الالتزام بإجراء الأقيسة الصحيحة يلعب دوراً وظيفياً فاعلاً في الحد من الاجتهادات النحوية المستندة إلى أقيسة غير صحيحة، و بذلك تقل الخلافات إلى حد كبير. و إذا تحقق ذلك، فانه، بلاشك، عمل علمي خطير، ينقذ النحو مما هو فيه، و يغلق الباب أمام الناقدين، و يستعيد النحو أصالته و طراوته و حيويته، و هذا هو أحد طرق التيسير العلمي و الإحياء التراثي، لكنَّ الذي يبدو أنَّ هذا العمل الجسيم لا يقوى عليه إلاَّ المتخصصون في علم أصول النحو.

كلمات مفتاحية: علم أصول النحو، المطرد، ضوابط القياس، السماع.

المقدمة

واضح لكل متخصص في النحو أنَّ القياس النحوي قد احتل مساحة واسعة جداً في الدراسات النحوية، بل يمكن القول بأنه لم يخل منه موضوع من مواضيع النحو و الصرف. لذلك لعب دوراً وظيفياً فاعلاً و خطيراً جداً في مجالي التعليق، و الأحكام النحوية و الصرفية، و قد كتبت مقالاً طبع في العدد الأول من هذه المجلة المباركة بيَّنتُ فيه الدور الوظيفي للقياس النحوي. و المهم أنَّ بعض النحاة

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

قد أساء استخدام القياس، و هذا ما جعله يلعب إلى جانب دوره الايجابي الخطير، دوراً سلبياً تمثل - فيما أرى - في كثرة الآراء المتضاربة التي عقدت و عسرت مواضع النحو، فولدت شيئاً من الضجر و السآمة لدى الدارسين، و فتحت باب النقد. والذي يظهر لي أن السبب الوحيد الذي وقف وراء هذا الدور السليبي إنما هو عدم التزام جميع علماء النحو بضوابط معينة تحدد القياس الصحيح و تشخصه علماً بأن التراث النحوي قد اشتمل على ضوابط اشترطت في القياس الصحيح. لكنها لم تكن وليدة برهة قصيرة من الزمن، بل هي حصيلة بحوث و دراسات عميقة امتدت على مدى قرون غير قليلة، و لا شك أن دراسة هذه الضوابط دراسة دقيقة من أهم مواضيع علم أصول النحو، وأن الاطلاع عليها، و دراستها أمر لازم لا مفر منه لكل متخصص، لكن هذه الضوابط، كما أشرت قبل قليل، لم يلتزم بها جميع علماء النحو، ولعل أهم أسباب ذلك أن علماء النحو الأوائل لم يذكروها مجموعة في كتاب تحت عنوان معين لتكون منهجاً علمياً لمن أراد إجراء القياس من العلماء اللاحقين، لذلك وجد بعض علماء النحو - وهم كثيرون - أنفسهم في حلٍّ من أيّ ضابط، فراحوا يُجرون القياس حراً من كل قيد، ثم صار القياس عندهم وسيلة يدعون به آراءهم. والمهم أن المحققين من علماء النحو لم يذكروا هذه الضوابط إلاّ متناثرة في أنحاء بحوثهم الاستدلالية. وقد أخذت أغلبها بالاستنباط، وذلك لعدم تصريح العلماء بها، علماً بأن العلماء لم يُجمعوا عليها كلها، بل قد وقع الخلاف في بعضها. وإن استخرجها من طيات البحوث الاستدلالية القديمة لأمر يحتاج إلى مزيد من الدقة والصبر على التحقيق، وهو غاية في الخطورة لأنه يساعد مساعدة فاعلة على تحديد الأقيسة الصحيحة وضبطها وكيفية استخدامها وظيفياً للإفادة من ذلك في الدراسات الحديثة. وأنا ذاكر بعد قليل ما وضعت عليه يدي من ضوابط القياس. والذي يجدر ذكره أن عدم مراعاة هذه الضوابط أدّى إلى إيجاد أقيسة غير صحيحة أنتجت أحكاماً كان لها دور مهم في تشويش النحو، وفتح الباب أمام الفوضى، لأن العلماء لم يحددوا لنا ولهم القياس الصحيح، ولم يجتمعوا على تعيين ضوابط معينة له مما أدّى إلى التخليط والاضطراب والاختلال في الأحكام النحوية، وهذا أمرٌ مؤسف حقاً، إذ كان العالم حراً في إجراء القياس دون أن يتبين معالم القياس الصحيح. والحق أنه إذا صحت هذه الضوابط التي سأذكرها فيما يلي، وأضيفت لها ضوابط صحيحة أخرى فإن الواجب يحتم علينا إعادة النظر في جميع الأقيسة النحوية والصرفية، ورصدها بدقة استناداً لتلك الضوابط بشرط عدم المساس بالسماح. وإن هذا لعمَلٌ جسيم لا يقوى عليه إلا نخبة من أساتذة علم أصول النحو. ولا يخفى أن بعض ضوابط قياس الشبه قد يعتبرها بعض العلماء من مزاياه.

١ - أن يكون القياس منتزِعاً من السماع المطرد، كما «لو أضفت الى المساجد قلت: مسجدي... وهذا قول الخليل وهو القياس على كلام العرب»^١. وكرّع الفاعل ونصب المفعول. فان كان القياس مستنبطاً من سماع غير مطرد، وكان مخالفاً لقياس آخر استنبط من السماع المطرد. فلا يجوز الأخذ به منعاً لتداخل الأقيسة وتشابك القوانين إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك، ولم يحدث التباس في المعنى، ومثال ما استنبط من غير المطرد، وكان مخالفاً للمطرد نصب الفاعل ورفع المفعول به، ونحو إعطاء الفعل الواحد فاعلين، كلمتين مستقلتين قياساً على لغة: «أكلوني البراغيث». ففي هذه الحالة يكون القياس المطرد أرجح من غير المطرد.

ملاحظة

لقد وجّه بعض علماء النحو هذا الأسلوب (أكلوني البراغيث) بتوجيهات ثلاثة، في محاولة منهم لابعاده من الشذوذ، واعتباره موافقاً للقواعد المأخوذة من السماع المطرد، وهذه الأوجه هي الآتية:

١. أن تكون هذه الكلمة (البراغيث) بدلاً من الفاعل الذي هو الواو.
٢. أن تكون كلمة (البراغيث) مبتدأ مؤخرًا، وجملة (أكلوني) خبره المقدم.
٣. أن يكون الواو حرفاً دالاً على الجمع، والفاعل البراغيث.

والذي يبدو أن هذه التوجيهات الصحيحة تقطع الطريق أمام احتمال وجود فاعلين لهذا الفعل المذكور، وبذلك يكون هذا الأسلوب من السماع المطرد.

٢ - يستحسن أن يكون للقياس مستند أو نظير من السماع يدعمه ويعاضده.

قال أبو علي الفارسي: «... ألا ترى أن التعلق بالقياس من غير مراعاة السماع معه يؤدي إلى الخروج عن لغتهم، والنطق بما هو خطأ في كلامهم...»^٢.

وقال أيضاً: «ألا ترى أنه يجوز في القياس أشياء كثيرة نحو: الجر في «لذّن» و«عُدوة»، والضم في «لعمرك» في القسم، واستعمال الماضي من «يذر» و«يدع» وإيقاع أسماء الفاعلين أخباراً لـ «كاذ» و«عسى»، ثم لا يجيء به السماع فيرفض ولا يؤخذ ويُطرح ولا يُستعمل، ويكون المستعمل لذلك آخذاً بشيء رفضه أهل العربية»^٣.

١ - سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ٣٧٨.

٢ - أبو علي الفارسي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة، ص ٥٢.

٣ - المصدر نفسه.

وقال سيبويه: «... وذلك نحو: سفرجل وفرزدق.. فتحقير^١ العرب هذه الأسماء سُفِيرَجٌ وفُرَزْدَقٌ... وهذا قول يونس. وقال الخليل: لو كنت مُحَقِّراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً كما قال بعض النحويين لقلت: سُفِيرَجُلٌ كما ترى حتى يصير بزنة «دُنَيْنِيرٌ». فهذا أقرب، وإن لم يكن من كلام العرب»^٢. بل هو مقيس عليه.

فيونس قاس تصغير نحو: «سفرجل» و«فرزدق» على جمع التكرير، ووجه الشبه الجامع وجود الزيادة في كل منهما، فحذف في التصغير كما حُذِفَ في الجمع، فقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق» على الترتيب، «سُفِيرَجٌ» و«فُرَزْدَقٌ» كما قيل في جمعهما، «سَفَارِجٌ» و«فَرَازِدٌ»، وقد دعم السماعُ هذا القياس، يعني وافق العربُ يونس في قياسه هذا. إذن فقياسه أصح. أما الخليل فقد قاس تصغير تلك الأسماء على وزن «فُعَيْعِلٌ»، وقال في تصغير «سفرجل» و«فرزدق»: «سُفِيرَجُلٌ» و«فُرَزْدَقٌ» كما قيل في تصغير «دينار»: «دُنَيْنِيرٌ». فقياس الخليل أقرب، لأنه على وزن التصغير دون حذف، لكنَّ السماع لم يدعمه، ولم يعضده لذلك رُجَّحَ قياسُ يونس عليه.

وقال سيبويه أيضاً: «... وأما قول النحويين: قد أعطاهوك وأعطاهوني، فإنا هو شيء قاسوه لم تكلم به العرب، ووضعوا الكلامَ في غير موضعه. وكان قياس هذا لو تُكَلِّمَ بِهِ كان هَيْئاً»^٣.

٣- يجب بذل الدقة اللازمة لتعيين المقيس عليه الصحيح المناسب، وإنما يتحقق التعيين هذا بالتأكد من وجود المناسبة اللازمة بين المقيس والمقيس عليه.

مثال ذلك استدلال الكوفيين أو قسم منهم على إعراب فعل الأمر للمواجه بقياس هذا الفعل على فعل النهي والوجه الجامع بينهما هو الضدية. فالقياس من نوع حمل الضد على الضد، فكما أنَّ فعل النهي معرب فكذلك فعل الأمر للمواجه.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً استدلال الكوفيين هذا: «و منهم^٤ مَنْ تَمَسَّكَ بِأَنَّ قَالَ: الدليل على أنه معرب مجزوم أنا أجمعنا على أنَّ فعل النهي معرب مجزوم نحو: (لا تَفْعَلْ) فكذلك فعل الأمر نحو: (افْعَلْ)، لأنَّ الأمر ضد النهي، وهم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره. فكما أنَّ

١- يعني: فتصغير العرب هذه الأسماء.

٢- سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ٤١٨.

٣- المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٦٣.

٤- اي: ومن الكوفيين.

فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر»^١.

إنَّ هذا القياس في ظاهر أمره صحيح لا غبار عليه. لكننا إذا دققنا النظر فيه من الناحية المطلوبة علمياً يتضح لنا بطلانه لعدم وجود المناسبة المطلوبة بين المقيس و المقيس عليه، و فيما يلي مناقشة هذا القياس، و نقده.

المناقشة

إنَّ المعرب ليس فعل النهي، و إنما هو الفعل المضارع الذي يرفع إذا تجرد عن عوامل النصب و الجزم، و ينصب إذا تقدمه عامل من عوامل النصب، و يجزم إذا سبق بعامل جزم مثل (لا) الناهية. و عليه فالمقيس عليه في الحقيقة هو الفعل المضارع الذي تطرأ عليه الحالات الاعرابية الثلاث، لا فعل النهي بالخصوص، فالمقيس عليه هو الفعل المضارع المجرد من التقييد بحالة إعرابه معينة. و معلوم أنَّ هذا الفعل ليس ضدّاً لفعل الأمر. و إذا كان ذلك كذلك فلا مناسبة علمية و لا مشابهة بين فعل الأمر للمواجه و الفعل المضارع. و بهذا يتضح فساد اعتبار فعل النهي مقيساً عليه لفعل الأمر. و لو كان فعل الأمر للمواجه معرباً لوجب أن تختلف عليه أنواع الاعراب الثلاثة.

و الذي يبدو أنَّ استدلالنا هذا على إبطال قياس الكوفيين أقرب من استدلال البصريين المذكور أدناه إلى الواقع العلمي.

قال أبو البركات ناقلاً رَدَّ البصريين لقياس الكوفيين: «و أما قولهم: ^٢ (إنَّ فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر، لأهم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره) قلنا: حمل فعل الأمر على فعل النهي في الاعراب غير مناسب، فإنَّ فعل النهي في أوله حرف المضارعة الذي أوجب للفعل المشابهة بالاسم، فاستحق الاعراب فكان معرباً، و أما فعل الأمر فليس في أوله حرف المضارعة الذي يوجب للفعل المشابهة بالاسم، فيستحق أن لا يعرب، فكان باقياً على أصله في البناء»^٣.

فرد البصريين هذا مبتن على وجوب وجود وجه الشبه المعتمد في القياس الأول في القياس الثاني، لكنَّ هذا غير واجب.

٤- لا يستطيع القياس تغيير هوية نوع من أنواع الكلم الثلاثة، فليس في قدرة القياس و لا من

١- ، الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٢٨.

٢- يعني قول الكوفيين.

٣- الأنباري، الانصاف، ج٢، ص٥٤١-٥٤٢.

صلاحيته تحويل الاسم إلى الفعل أو بالعكس. و لا من وظائفه تغيير الاسم إلى الحرف و بالعكس أو تغيير الفعل إلى الحرف و بالعكس.

فلا يجوز أن يؤدي القياس إلى أن يلحق بالمقيس عليه شيء فاقد للصفات الأصلية لنوع المقيس عليه.

فمثلاً حمل الكوفيون (رُبَّ) على (كم) في أن كلاً منهما للعدد، و أن (كم) للتكثير و (رُبَّ) للتقليل، فوجه الشبه معنوي مركب من الضدية و المناظرة.

و المهم أن هذا القياس أنتج الحكم على (رُبَّ) بأنها اسم. لكن البصريين أشكلوا على هذا القياس بأنه ألحق بأفراد جنس شيئاً فاقداً لصفات أفراد ذلك الجنس، لأن (رُبَّ) لا تقبل علامات الاسم، و قد طعن البصريون إضافة لذلك في وجه الشبه المعتمد في قياس الكوفيين، و فيما يلي قياس الكوفيين متلوّاً برّد البصريين.

قال أبو البركات مثبتاً قياس الكوفيين: «أما الكوفيون فإنهم احتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنه اسم حملاً على (كم)، لأن (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل، فكما أن (كم) اسم فكذلك (رُبَّ)». ^١

و قال أبو البركات مجيباً عن البصريين، و راداً قياس الكوفيين هذا: «و أما الجواب عن كلمات الكوفيين: أما قولهم: «إنما قلنا إنها اسم حملاً على (كم): لأن (كم) للعدد و التكثير، و (رُبَّ) للعدد و التقليل» قلنا لا نسلم أنها للعدد و إنما هي للتقليل فقط، على أن (كم) إنما حكم بأنها اسم لأنه يحسن فيه علامات الأسماء نحو حروف الجر، نحو: (بكم رجل مررت) و ما أشبه ذلك، و جواز الإخبار عنه، نحو: (كم رجلاً لا حاك). و هذا غير موجود في (رُبَّ). فدلّ على الفرق بينهما». ^٢

٥ - اشترط العلماء بشكل عام - كما يبدو - في قياس الشبه عدم جواز أن يحمل الحرف على الاسم و أن يشبهه، و أجازوا حمل الاسم على الفعل و على الحرف، و شبهه لهما. كما أجازوا حمل الفعل على الاسم و على الحرف و مشابته لهما. قال الرضي بعد شرح مفصل: «فظهر أن الاسم قد يشابه الفعل و الحرف، و كذا الفعل قد يشابه الاسم و الحرف، و أما الحرف فيشابه الفعل فقط». ^٣

لكنني وجدت ابن يعيش قد نسب إلى سيبويه أنه شبّه واو الحال بـ (إذ). قال ابن يعيش: «شبّه

١ - المصدر نفسه، ص ٨٣٢.

٢ - الأنباري، الانصاف، ج ٢، ص ٨٣٣.

٣ - الرضي، شرح الكافية، ج ١، ص ١٠٥.

سيبويه واو الحال بـ (إذ)، و قدرها بها و ذلك من حيث كانت (إذ) منتصبة الموضع، كما أن الواو منتصبة الموضع. و أن ما بعد (إذ) لا يكون إلا جملة كما أن الواو كذلك. و كل واحد من الظرف و الحال يقدر بحرف الجر.^١

٦- يشترط بذل الدقة الكافية و التعاون المشترك في تعيين وجه الشبه الصحيح، لأن الاختلاف في وجه الشبه يؤدي إلى أحكام مختلفة متباينة قد تساعد على التشويش و الفوضى، لكنني لم أجد في المصادر ضوابط يتم على أساسها تعيين الوجه الشبهي الصحيح.

مثال ذلك اختلاف الكوفيين و البصريين في مسألة إعمال^٢ (إن) المخففة من الثقلية، فذهب البصريون إلا المبرد إلى إعمالها و ذهب الكوفيون و أبو العباس المبرد إلى إهمالها و إبطال عملها، و إذا دققنا النظر في هذه المسألة وجدنا أن السبب الأصلي في هذا الخلاف هو اختلافهم في تعيين وجه الشبه، لأن الكوفيين و المبرد^٣ اعتمدوا الشبه اللفظي فقط، و حين نقص عدد أحرف (إن) بالتخفيف زال وجه الشبه فبطل القياس و انتفى عملها.

قال أبو البركات الأنباري: «أما الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا: إنما قلنا إنها لا تعمل لأن المشددة إنما عملت لأنها أشبهت الفعل الماضي في اللفظ، لأنها على ثلاثة أحرف كما أنه على ثلاثة أحرف، و إنما مبنية على الفتح كما أنه مبني على الفتح، فإذا خففت فقد زال شبهها به، فوجب أن يبطل عملها»^٤. أما البصريون فقد اعتمدوا الشبهين اللفظي و المعنوي في قياس إعمال (إن)، و حملها على الفعل في العمل. و حينما خففت بقي وجه الشبه ثابتاً تقريباً. و مع ذلك فقد احتجوا لما أصاب الشبه اللفظي من النقص بأن (إن) لازالت شبيهة بالفعل لفظاً، لأنها بمترلة فعل حذف منه بعض حروفه نحو (ع الكلام) و (ش الثوب).

قال أبو البركات: «لأن (إن) إنما عملت لأنها أشبهت الفعل لفظاً و معنى، و ذلك من خمسة أوجه، و قد قدّمنا ذكرها في موضعها، فإذا خففت صارت بمترلة فعل حذف منه بعض حروفه، و لذلك لا يبطل عمله ألا ترى أنك تقول: (ع الكلام، و ش الثوب، و ل الأمر) و ما أشبه ذلك، و لا

١- ابن يعيش، شرح المفصل، ج٢، ص٦٨.

٢- الأنباري، الانصاف، المسألة الرابعة و العشرين.

٣- المبرد، المقتضب، ج٢، ص٣٦١.

٤- الأنباري، الانصاف، ج١، ص١٩٥.

تبطل عمله، فكذلك ههنا»^١.

و المهم أن الخلاف في هذه المسألة - كما يبدو - ناشئ من الخلاف في وجه الشبه. و من أمثلة ذلك اعتراض ابن جني على قياس الكوفيين الذي حملوا فيه (أن) المصدرية على (ما) المصدرية في الإهمال و عدم نصبها للمضارع بعدها. و قد استبعد أن يكون هذا القياس صحيحاً، إذ كان اعتراضه منصباً على وجه الشبه الذي اعتبره الكوفيون في هذا القياس فقد استدل على أن وجه الشبه هذا غير معتبر فلا يقوم عليه قياس صحيح، و الوجه الشبهى الذي اعتبره الكوفيون هو كون كل من (ما) و (أن) مصدرية. فوجه الشبه معنوي. لكن ابن جني اعتقد أن هذا الوجه الشبهى لا يكفي لأن يكون وجهاً جامعاً يمكن أن يمتني عليه قياس صحيح، فقد أوضح أن الذي يسقط هذا الوجه الشبهى من الاعتبار إنما هو كون المشبه به و المشبه لا يدلان على زمان واحد، لأن (ما) تختص بالحال في حين أن (أن) تستعمل للماضي و للمستقبل فقط و لا تستعمل للحال، قال ابن جني: «و سألت أبا علي عن قول الشاعر:

من البسيط، والقافية من المتراب:

أَنْ تَقْرَأَ عَلَى أَسْمَاءَ وَيَحْكُمَا مَنِّي السَّلَامَ وَأَنْ لَا تُعْلِمَا أَحَدًا^٢

فقلت له: لم رفع (تقرآن)؟ فقال: أراد (أن) الثقيلة، أي: (أنكما تقرآن) هذا مذهب أصحابنا. و قرأت على محمد بن الحسن عن أحمد بن يحيى في تفسير (أن تقرآن). قال: شبه (أن) بـ (ما) فلم يعملها في صلتها. و هذا مذهب البغداديين و في هذا بعد. و ذلك أن (أن) لاتقع إذا وُصِلَتْ حالاً أبداً. إنما هي للمضي أو الاستقبال، نحو: (سرّني أن قام زيد) و (سرّني أن يقوم غداً). و لا تقول: (يسرّني أن يقوم) و هو في حال قيام. و (ما) إذا وُصِلَتْ بالفعل فكانت مصدرراً فهي للحال أبداً، نحو قولك: (ما تقوم حسن) أي: قيامك الذي أنت عليه حسن. فيبعد تشبيه واحدة منهما بالأخرى. و كل واحدة منهما لا تقع موقع صاحبتها»^٣.

٧- أن يكون وجه الشبه صفة مشتركة بين المشبه و المشبه به و أن يتصف بها كل منهما، و لكنها

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٨.

٢- البيت غير معروف قائله و هو في: مجالس ثعلب: ج ١، ص ٣٢٢ برواية: (و أن لا تُخبر أحداً). و في سر صناعة الاعراب لابن جني: ج ٢، ص ٥٤٩ برواية: (و أن لا تُعلما أحداً). و في الانصاف للأبباري: ج ٢، ص ٥٦٣ برواية: (و أن لا تُشعر أحداً). و هو بهذه الرواية في اغلب بقية المصادر.

٣- ابن جني، سر صناعة الاعراب، ج ٢، ص ٥٤٩.

أصل في المشبه به، فإن لم يكن وجه الشبه كذلك لم ينعقد القياس.
مثال ذلك ما جاء في النص التالي حيث أورد ابن جني قياس شبه ثم أبطله لعدم وجود وجه شبهي صحيح جامع، و بعد ذلك أورد قياساً صحيحاً جامعاً قائماً على وجه شبهي صحيح جامع.
قال ابن جني: «فإن قلت: فقد تقول: فيها رجل قائم. و تجيز فيه النصب فتقول: فيها رجل قائماً. فإذا قدّمت أوجبت أضعف الجائزين. فكذلك أيضاً تقتصر في هذه الأفعال نحو: (أكرمته و أشعرته) على أضعف الجائزين و هو الضم.

قيل: هذا إبعاد في التشبيه، و ذلك أنك لم توجب النصب في (قائماً) من قولك: فيها رجل قائماً. و (قائماً) هذا متأخر عن (رجل) في مكانه في حال الرفع، و إنما اقتصر على النصب فيه لما لم يجز فيه الرفع أو لم يَقَو. فجعلت أضعف الجائزين واجباً ضرورة لا اختياراً، و ليس كذلك: كرمته أكرمته، لأنه لم يُنْقَضْ شيء عن موضعه، و لم يقدم و لم يؤخر»^١.
أقول في بداية توضيح هذا النص إنّ الضعف مختص بالجملة التالية: (فيها رجل قائماً) و لا يتعداها إلى قولك: (فيها قائماً رجلاً)، لأنّ النصب هنا واجب و مختص بهذه الجملة.

شرح النص

أراد ابن جني في نصه المتقدم أن يجد علة لجئ العين من مضارع فعلته مضمومة دائماً إذا كانت من (فاعِلني أفعَلُهُ) نحو: كَارَمَني فكرمته أكرمته و عَالَمَني فعلمته أعلمه، في حين أن قياس عين مضارع فعل أن تكون مكسورة (يَفْعِلُ) و قد يجوز ضمها و لكن كسرهما أقيس و الضم أضعف منه. فابن جني و هو في مقام البحث عن علة الضم تصوّر قائلاً يقول له:

إنه يجوز في قولك (فيها رجل قائم) أن تنصب (قائماً) على الحال و تقول: (فيه رجل قائماً) و هذا جائز ضعيف، و لكنك إذا قدمت (قائماً) على (رجل) و جب نصبه نحو (فيها قائماً رجلاً)، فأنت قد أوجبت النصب و هو أضعف الجائزين. فكذلك القول في ضم عين المضارع من فاعلني. فهو شبيه بإيجابك النصب، لأنك اقتصر على الضم و هو أضعف الجائزين، يعني شبه هذا القائل ضم العين بنصب (قائم) إذا تقدم على (رجل) بتوهم وجه شبه بينهما فكل منهما في نظره أضعف جائزين.

و لكن ابن جني ردّ ذلك، و أبطل هذا القياس ببيان عدم وجود وجه شبهي جامع، فأوضح أنك لم توجب النصب في (قائم) إلا بعد تغيير مكانه و تقديمه على (رجل)، و بعد أن انتفى الرفع. أما وجوب

رفع العين من أكرّمه و أشعّره فلم يحدث نتيجة تقديم أو تأخير، و عليه فالقياس باطل لعدم الجامع. و بعد أن انتهى ابن جني من إبطال هذا القياس أورد القياس الذي أعطيت بموجبه الضمة لعين المضارع.

قال بعد ذلك: «و علته عندي أن هذا موضع معناه الاعتلاء و الغلبة، فدخله بذلك معنى الطبيعة و النحيظة التي تغلب و لا تُغلب، و تلازم و لا تفارق. و تلك الأفعال باهما: فَعُلَ يَفْعُل، نحو: فَهَ يَفْهُ إذا أجاد الفقه، و عُلِمَ يَعْلُم إذا أجاد العلم... فلما كان قولهم، كاربني فكرمته أكرّمه و بابه صائراً إلى معنى فَعَلْتُ أَفْعُل أَناه الضم من هناك فاعرفه»^١ و عليه فالقياس الذي اعتمده ابن جني هنا هو قياس شبه حُجِّلَ فيه النظير على النظير للشبه المعنوي الجامع. فالقياس صحيح لأنه قياس فيه مضارع فاعلني على باهما فَعُلَ يَفْعُل للشبه المعنوي الذي هو وجود الطبيعة في كل. فانتقل ضم العين إلى مضارع فاعلني.

٨ - انفراد المشبه به بوجه الشبه و اختصاصه به دون غيره، لعل من شروط القياس أن يختص المشبه به بوجه الشبه دون غيره أو أن يكون وجه الشبه أصلاً في المشبه به. مثال ذلك بناء الأسماء، فإنَّ علل بنائها عند أكثر المحققين من علماء النحو إنما هو شبهها بالحروف، فإنَّ كل قسم، أو أكثر، من الأسماء المبنية قد أشبه الحروف بوجه شبهي معين، و أحد هذه الأوجه الشبه الوضعي، و هو شبه الاسم الحرف في وضعه على حرف أو حرفين، لأنَّ الأصل في وضع الحروف أن تكون على حرف أو حرفي هجاء، و أنَّ الأصل في وضع الأسماء أن توضع على ثلاثة أحرف فأكثر، فما وضع من الأسماء على أقل من ثلاثة أحرف قد شابه الحرف في وضعه و استحق البناء.

المنافشة

يرد على هذا السؤال التالي:

لماذا لم تعرب الحروف التي وضعت على أكثر من حرفين لمشابهتها الأسماء، كما بنيت الأسماء التي وضعت على أقل من ثلاثة أحرف لمشابهتها الحروف؟
الجواب: إنَّ بين المشاهيتين فرقاً مهماً، إذ إنَّ الأسماء قد أشبهت الحروف في أمر يخصها دون غيرها^٢

١ - ابن جني، الخصائص، ج ٢، ص ٢٢٥.

٢ - الرضي، شرح الكافية، ج ١، ص ١٠٤.

لذلك بنيت في حين أن الحروف أشبهت الأسماء في أمر لا يخصها، بل يوجد في الأفعال أيضاً، لأن الأصل في وضع الفعل أن يكون على ثلاثة أحرف فأكثر، كما أن الأسماء كذلك.

و ليس من نافلة القول أن نذكر أن من العلماء من علل ذلك مجيباً على السؤال المتقدم بأن المعاني المختلفة لا تتوارد على الحرف لذلك لم يحتج إلى الاعراب و لم يفتقر إليه، لأن الموجب للاعراب إنما هو توارد المعاني المختلفة على الكلمة كالفاعلية و المفعولية و الإضافة.

و يرد على هذا الجواب السؤال التالي:

لماذا أعرب الفعل المضارع وهو كالحرف في عدم توارد المعاني المختلفة عليه؟

الجواب الذي نورده لهذا السؤال أن شبه الفعل بالاسم أقوى من شبه الحرف به. و إن قوة هذا الشبه تتجلى في الموردين التاليين:

الأول: أن الفعل أقوى شبهاً بالاسم في الجنس الأعم أعني الكلمة، فكل من الاسم و الفعل و الحرف تشترك في كون كل منها كلمة. و لكن الفعل أشبه بالاسم لأنهما يشتركان في أمر يبعدهما عن الحرف، و هذا الأمر هو أن كلا منهما يدل بنفسه على معنى جزئي مستقل.

الثاني: أن الفعل أشبه الاسم في غير الجنس الأعم كذلك ومن أوجه عديدة منها:

١. تساويهما في عدد الحروف، فإن عدد حروف الفعل المضارع مساوية لعدد حروف اسم الفاعل المشتق منه.

٢. توافقهما في ترتيب الحركات و السكّنات كما في (يَذْهَبُ) و (و ذَاهَبُ)، و في (يَسْتَخْرِجُ) و (مُسْتَخْرِجُ).

٣. دخول لام الابتداء على كل منهما نحو: إنَّ محمداً لصادقٌ وإنَّ محمداً ليصدقُ.

٩ - لا يلجأ إلى قياس و لا يُركن إليه إلا إذا عدم الشيء في السماع، فسيبويه لا يجيز القياس إلا فيما لم يرد فيه السماع.

قال سيبويه: «... إلا أن تقيس شيئاً، و تعلم أن العرب لم تكلم به»^١.

و قال أبو علي الفارسي: «و إنما يُلجأ إليه^٢ إذا عدم في الشيء السمع»^٣.

١٠ - لا يُجيز سيبويه التسرع في الركون إلى القياس إلا بعد التفحص و عدم إمكانية معالجة الأمر

١ - سيبويه، الكتاب، ج ٤، ص ٩٤.

٢ - يعني القياس.

٣ - أبي علي، المسائل الحلبية، مخطوطة ورقة ٥٢.

باستخدام السماع، فهو لا يميز إلحاق شيء يميزه القياس بالكلام العربي مع إمكانية الاستفادة من السماع.

مثال ذلك ما ذهب إليه سيبويه في النسب إلى «عباديد»، وهو جمع ليس له واحد، فذهب إلى أن النسب إلى «عباديد» أمر سماعي هو: «عَبَادِيْدِي»، فأجاز في مثل هذا المورد أن يُنسب إلى الجمع علماً بأن القياس يحكم بأن له واحداً، و واحده إما «عُبْدُوْد» أو «عَبْدِيْد» أو «عَبْدَاد»، و يحكم القياس أيضاً بأن يكون النسب إلى الواحد لا إلى الجمع: «عُبْدُوْدِي» أو «عَبْدِيْدِي» أو «عَبْدَادِي». و لكن سيبويه رجع أن يكون النسب إلى الجمع لأنه مسموع. علي أن يكون للمفرد القياسي الذي لم تتكلم به العرب. و في هذا خدمة للسماع «للغة»، و تقديم له على القياس.

قال سيبويه: «و إن أضفت إلى «عباديد» قلت: عَبَادِيْدِي، لأنه ليس له واحد، و واحده يكون على «فُعُول» أو «فُعْلِيل» أو «فُعْلَال» فإذا لم يكن له واحد لم تجاوزه حتي تعلم، فهذا أقوى من أن أحدث شيئاً لم تكلم به العرب»^١.

و قال الرضي الأستراباذي: «و كذا «أي و كذا ينسب إلى الجمع» إن كان الأسم جمعاً في اللفظ و المعنى لكنه لم يستعمل واحده... كعباديد، تقول: عَبَادِيْدِي، قال سيبويه: كون النسب إليه على لفظه أقوى من أن أحدث شيئاً لم يتكلم به العرب، و إن كان قياساً نحو: عُبْدُوْدِي أو عِبْدَادِي»^٢.

١١ - أن لا يكون القياس معارضاً للسماع، أي أن لا ينتج حكماً مخالفاً لما جاء به السماع، فان وقع ذلك كان السماع راجحاً و مقدماً عليه.

قال ابن جني: «و اعلم أنك إذا أذاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه»^٣.

و قال أيضاً: «... إلا أن الاستعمال إذا ورد بشيء أخذ به و ترك القياس، لأن السماع يطلل القياس.

قال أبو علي: لأن الغرض فيما نُدَوِّثُهُ من هذه الدواوين و نثبتته من هذه القوانين إنما هو ليلحق من ليس من أهل اللغة بأهلها و يستوي من ليس بفصيح و من هو فصيح فإذا ورد السماع بشيء لم يبق

١ - الكتاب، سيبويه، ج ٣، ص ٣٧٩.

٢ - الرضي، شرح الكافية، ج ٢، ص ٧٨.

٣ - ابن جني، الخصائص، ج ١، ص ١٢٥.

غرض مطلوب و عدل عن القياس إلى السماع»^١.

مثال ذلك ما يلي: قال سيبويه: «و ذلك إذا أردت أن تكثير الشيء بالمكان و ذلك قولك: أرضٌ مَسْبَعَةٌ، و مَأْسَدَةٌ، و مَذَابَةٌ. و ليس في كل شيء يقال إلا أن تقيس شيئاً و تعلم أن العرب لم تكلم به.^٢ و لم يجيئوا بنظير هذا فيما جاوز ثلاثة أحرف من نحو الضفدع و الثعلب كراهية أن ينقل عليهم، و لأنهم قد يستغنون بأن يقولوا: كثيرة الثعالب، و نحو ذلك. و إنما اختصوا بها بنات الثلاث لخفتها»^٣. يبدو أن المانع من قياس ما جاوز ثلاثة أحرف على ما جاء من مفعلة في ذوات الثلاثة أمران:

الاول: أن السماع قد جاء بنحو «كثيرة الثعالب»،^٤ و هذا يعارض ما يأتي به القياس من نحو: «أرضٌ مُثْعَلِبَةٌ» خصوصاً و أن العرب خصوا بنات الثلاثة فقط بهذا الوزن.

و الثاني: أن العرب استغنوا عما يقتضيه القياس «مثعلبة» بقولهم: «كثيرة الثعالب». و معلوم أن المستغني عنه مسقط من كلامهم.^٥

١٢- أن لا يكون ما أجازته القياس قد رفض العرب استعماله لاستغنائهم بغيره، مثال ذلك: «استغناؤهم بالفعل عن اسم الفاعل في خبر «ما» في التعجب، نحو قولهم: ما أحسن زيداً. و لم يستعملوا هنا اسم الفاعل، و إن كان الموضع في خبر المبتدأ إنما هو للمفرد دون الجملة. و مما رفضوه استعمالاً و إن كان مسوغاً قياساً «وذر» و «ودع» أسْتُغْنِيَ عنهما بـ «ترك»»^٦.

١٣- أن لا يكون المقيس عليه شاذاً عن قياس المطرد في السماع.

قال سيبويه: «و لا ينبغي لك أن تقيس على الشاذ المنكر في القياس»^٧.

و قال ابن جني: «فالوجه أن تحمله على ماكثر استعماله»^٨.

١٤- أن لا يكون الحكم الذي ينتجه القياس معارضاً لقياس آخر أرجح منه، و مثال ذلك قياس الخليل بن أحمد الفراهيدي في تصغير نحو: (سفرجل) و (فرزدق) فقياسه يقضي بتصغير (سفرجل) على

١- ابن جني، المنصب، ج ١، ص ٢٧٩.

٢- يعني لا يجوز لك استخدام القياس في مقابل السماع.

٣- سيبويه، الكتاب، ج ٤، ص ٩٤.

٤- يعني: هذه أرض كثيرة الثعالب.

٥- سيبويه، الكتاب، ج ٣، ص ١٢١-١٢٢.

٦- ابن جني، الخصائص، ج ١، ص ٣٩١.

٧- سيبويه، الكتاب، ج ٢، ص ٤٠٢.

٨- ابن جني، الخصائص، ج ١، ص ١٢٥.

(سُفِيرَجْلٌ)، و (فرزدق) على (فُرَيْزِدْق) قياساً على نحو (دُنَيْنِير). و قد عارض هذا القياس قياس يونس القاضي بحذف الحرف الأخير كما حذف في الجمع، فتصغير (سفرجل) و (فرزدق) عنده هو (سُفِيرَجْ) و (فُرَيْزِدْ) و قياس يونس أرجح لأنَّ السماع موافق له، قال سيبويه: «... و ذلك نحو: سفرجل و فرزدق... فتحقير العرب هذه الأسماء سُفِيرَجْ و فُرَيْزِدْ... هذا قول يونس، و قال الخليل: لو كنت محقراً هذه الأسماء لا أحذف منها شيئاً... سُفِيرَجْلٌ. كما ترى حتى يصير بزنة (دُنَيْنِير) فهذا أقرب و إن لم يكن من كلام العرب»^١.

و مثال ذلك أيضاً أنَّ القياس يقضي بأن يكون لكل من الويح و الويل و الويب و الويس فعل، و لكن عارض ذلك قياس آخر رجح عليه و هو المنع من جمع إعلايين في كلمة واحدة، إذ لو جاء من تلك المصادر أفعال لكانت على (واح) و (واب) و (واس)، و العرب «لا يوالون بين إعلايين إلاّ لمحاً شاذاً و محفوظاً نادراً»^٢.

١٥- إذا توقف إجراء القياس على علة ثبوت الحكم في المقيس عليه و جب بذل الدقة اللازمة لتشخيص تلك العلة قبل إجراء القياس، و الخلاف في تشخيصها يؤدي إلى الخلاف في الأحكام و تعددها.

مثال ذلك الخلاف الذي وقع بين مدرسة البصرة و مدرسة الكوفة في تعيين علة حذف حرف العلة من المضارع الناقص المجزوم، فقد اعتبر بعض الكوفيين علة الحذف العامل، و استناداً لذلك قاسوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة بالعامل، و بهذا القياس استدلوا على إعراب فعل الأمر للمخاطب لأنَّ القياس حكم يجزمه بعامل مقدر.

قال أبو البركات الأنباري: «و منهم^٣ من تمسك بأن قال: الدليل على أنه معرب مجزوم بلام مقدرة مقدرة أنك تقول في المعتل: (أعز) و (أرم) و (أخش) فتحذف الواو و الباء و الألف كما تقول: (لم يعز) و (لم يخش) بحذف حرف العلة: فدل على أنه مجزوم بلام مقدرة»^٤.

لكنَّ البصريين اعتبروا علة الحذف القياس، فقد حملوا الفعل المضارع الناقص المجزوم نحو (لم يعز) على الفعل المضارع الصحيح المجزوم، أي أنهم حملوا حرف العلة على الحركة في الحذف، فكما حذفت من المضارع الصحيح المجزوم (لم يذهب محمد) حذف الحرف من المضارع الناقص المجزوم (لم يرم)

١- الكتاب، سيبويه، ج ٣، ص ٤١٨.

٢- ابن جني، الخصائص، ج ٢، ص ٤٨٨.

٣- يعني: و من الكوفيين.

٤- الأنباري، الأنصاف، ج ٢، ص ٥٢٨.

للتشبه بين حرف العلة و الحركة، لأنَّ حروف العلة جارية مجرى الحركات. و هي مركبة منها، و الحركات مأخوذة منها.

و لما تَمَّ لهم هذا القياس، و ثبت حملوا فعل الأمر الناقص للمخاطب على الفعل المضارع الناقص المجزوم في حذف حرف العلة.

قال أبو البركات الأنباري ذاكراً قياس البصريين: «و أمّا قولهم: (إنك تحذف الواو و الياء و الألف من نحو: أَغْرُ و أَرِمِ و أَخْشَ: كما تحذفها من نحو: لم يَغْرُ و لم يَرِمِ و لم يَخْشَ) قلنا: إنما حذفت هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف للبناء، لا للاعراب و الجزم، حملاً للفعل المعتل على الصحيح، و ذلك أنه لما استوى الفعل المجزوم الصحيح و فعل الأمر الصحيح كقولك: (لم يَفْعَلْ) و (افْعَلْ يا فتى)، و إن كان أحدهما مجزوماً و الآخر ساكناً سوِّيَ بينهما في الفعل المعتل، و إنما وجب حذفها في الجزم لأنَّ هذه الأحرف التي هي الواو و الياء و الألف جرت مجرى الحركات لأنها تشبهها، و هي مركبة منها في قول بعض النحويين، و الحركات مأخوذة منها في قول آخرين، و على كلا القولين فقد وجدت المشابهة بينهما، و كما أنَّ الحركات تحذف للجزم فكذلك هذه الأحرف، فلما وجب حذف هذه الأحرف في المعتل للجزم فكذلك يجب حذفها من المعتل للبناء حملاً للمعتل على الصحيح، لأنَّ الصحيح هو الأصل و المعتل فرع عليه، فحذفت حملاً للفرع على الأصل»^١.

و المهم أنَّ الكوفيين اختلفوا مع البصريين في تعيين العلة التي ثبت بها الحكم في التشبه به، لذلك أنتج هذا الخلاف خلافاً في الحكم، فالحكم الذي خرج به الكوفيون أنَّ فعل الأمر للمخاطب معرب مجزوم، والحكم الذي خرج به البصريون أنَّ فعل الأمر هذا مبني.

النتيجة

لقد تمخض بحثنا في هذه المقالة عما يلي:

١. الاطلاع على الأهمية البالغة للدور الوظيفي لضوابط القياس الصحيح.
٢. أنَّ الالتزام بضوابط القياس الصحيح يحد من كثرة الأراء، و يعطينا أحكاماً صحيحة، و بذلك تقل الخلافات، و يتخلص النحو من هذا الحمل الثقيل.
٣. أنه يتحتم على المتخصصين في علم أصول النحو أن يعيدوا النظر في جميع الأقيسة، و يدرسوها دراسة عميقة من جهة اشتغالها على الضوابط ليخرجوا منها الأقيسة الفاقدة للضوابط بشرط عدم

المساس بالسماع الفصيح، و عملية التنقية هذه لا يقوى على أدائها أداءً صحيحاً متقناً إلا نخبة من أساتذة علم أصول النحو، و هم ليسوا بكثيرين، والمهم أن هذا العمل الجسيم يمثل الطريق الصحيح لتيسير النحو و إحيائه.

المصادر و المراجع

١. أبو البركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين و الكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٦١م.
٢. ثعلب أبو العباس، محالس ثعلب، تحقيق عبدالسلام هارون، دارالمعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠م.
٣. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٥٢م.
٤. ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، تحقيق الدكتور حسن هندأوي، دارالقلم، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
٥. ابن جني أبو الفتح عثمان، المنصف شرح تصريف المازني، تحقيق ابراهيم مصطفى، و عبدالله أمين، الطبعة الأولى، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م.
٦. الرضي الأستراباذي، شرح الكافية، تصحيح يوسف حسن عمر، الطبعة الأولى، جامعة قاريونس، ١٩٧٨م.
٧. سيويو، أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٧٧م.
٨. أبو علي الفارسي، الحسن عبد الغفار، المسائل الحلبية، مخطوط دارالكتب المصرية، ٥ ش نحو ٢٦٦.
٩. القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
١٠. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٩٩هـ.
١١. ابن يعيش موفق الدين، يعيش بن علي بن يعيش، مكتبة المتنبي، القاهرة، عالم الكتب، بيروت، د. ت.

الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح

دراسة وصفية - تطبيقية

الدكتورة آفرين زارع*

ناديا دادبور**

الملخص

إعجاز القرآن واحتواؤه على كل شاردة وواردة كان موضوعا طالما اشتغل به الباحثون وراح يتدبر فيه الحازمون لكي ينفذوا غبار الشكوك الذي غطى وجه الحقيقة. فالدراسات التي قام بها الباحثون غالبا ما تكون في إطار البلاغة أو المباحث التفسيرية ولم تكن ترنو إلى ترسيخ إعجاز القرآن الكريم في القلوب على حد ذاتها بل هي في سيرها النقدي التحليلي أكدت على إعجازه بشكل غير مباشر.

فهناك مدارس نقدية حديثة من السريالية والشكلانية الروسية ومدرسة البراغ وغيرها من المدارس التي أسهمت إسهاما كبيرا في ظهور البلاغة الحديثة أي الأسلوبية. ومن أبرز الأساليب التي ظهرت، أسلوبية الانزياح الذي اتكأ على عنصر المفاجأة وخرق درجة الصفر المعيارية. هذا الازدهار في المدارس النقدية الحديثة جعل البعض يحسب على زعمه بأن العرب قد تخلفوا وابتعدوا عن مجارة العلوم الحديثة وجعله يظن بأن ما ورد من الآثار الأدبية في اللغة العربية اندثر تحت قوقعة التحجر.

استهدفت هذه المقالة بدراستها الموجزة بوضع أصبعها على إعجاز القرآن معالجة مدى استيعابته من خلال دراسة نماذج من النص الشريف دراسة وصفية - تطبيقية على أسلوبية الانزياح بأنواعه الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية. فأهمية هذه الدراسة تظهر حينما يتبين الفاصل الزمكاني الشاسع بين نزول القرآن وظهور الدراسات اللسانية الغربية. واستنتجت أخيرا بأن كلام الله المجيد يستوعب كل الجماليات الانزياحية، وأسلوبية الانزياح تماثل بشكل ناضج فيه.

* أستاذ مساعد بجامعة شيراز.

** طالبة ماجستير بجامعة شيراز.

هذه خطوة صغيرة في سبيل ترقية الأفكار وكسر قوقعة التحجر الذي ارتمى به العرب في أنحاء العالم واستخراج كنوز اللغة العربية التي اختفت في مناجم الجهالة والتغريب.

كلمات مفتاحية: إعجاز القرآن، أسلوبية الانزياح، النقد، التطبيق.

المقدمة

إن القرآن كلام معجز، لا يتلبس بغبار القدم ولا يتكدر إثر مضي الزمن وهو ينبوع الدراسات التي قام بها العرب وغيرهم. فهناك من تمطى الجاهلية ووسم القرآن وأصحابه بالكلل وعدم الاستطاعة في مواكبة العصر الحديث وبدأ يفتخر ويتبخر بما جاء به الغربيون وظن أن مجهوده تكلل بنجاح ما بعده نجاح غافلاً عما يحتويه الإسلام ولاسيما القرآن، فلا بد من اليقظة إثر هذه الغفلة ولا بد من الكشف عن الحقيقة؛ فقامت هذه المقالة لتستجيب لما يتطلبه العلماء مبينة إعجاز القرآن وطراوته من خلال دراسة تطبيقية موجزة، فأخذت أسلوبية الانزياح نموذجاً بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية.

وبدأت تنظر إلى الآي الكريمة من منظور مستأنف جديد وسعت لتبين مواضع الانزياح القرآني الذي أدى إلى جماليته وراحت تنظر بعيون فاحصة وأبصار نافذة لتشييد مجد الإسلام والعالم الإسلامي الذي تحمل بكثير من الأساليب وتزخر بأحسن البدائع. القرآن شاطئ محيطه لا يبدو وسماء رفعته لا تقدر، فيدنا القصيرة لا تتمكن إلا من دراسة جانب قليل من هذا البحر العظيم والمنهج الذي تتبعته هذه المقالة هو المنهج الوصفي التطبيقي.

هنالك من قام بدراسات تطبيقية في أسلوبية الانزياح منهم: ميرغني هاشم في مقالة: "أسلوبية الإنزياح ودورها في التحليل النصي"، تامر سلوم في مقالة: "الانزياح الصوتي الشعري"، أحمد نصيف الجنابي في كتابه "البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز"، وغيرهم ممن حاولوا في هذا المجال وقدموا للأدب العربي بضاعة دسمة.

لكن هذه الدراسات -على حد علمنا- لم تكن في سبيل التأكيد على إعجاز القرآن وإن كانت فيه بشكل غير مباشر، فجمعت هذه المقالة الآراء الموجودة وقامت بتحليل نقدي لمقتطفات من المصحف الشريف بغية التأكيد على إعجازه من منظار جديد.

فالانزياحية وإن كانت من ثمار جهود العلماء في الغرب لكنها لم تعد عند العرب بل هي كامنة في خيمة العالم الإسلامي ألا وهو القرآن العظيم، ونحن نأمل أن تكون هذه المقالة خطوة صغيرة في تشييد الصرح الإسلامي.

أسلوبية الانزياح

أسلوبية الانزياح أسلوبية حديثة ونظرة متبانية نحو النصوص تعتبر الحجر الأساس في تحليل النصوص وهي ما يجعله الناقد ميزاناً ليميز به الخبيث من الطيب وليقوم ما تناوله من الأدب شعراً كان أو نثراً. وهذه الأسلوبية تتكأ، على انزياحية اللغة وانحرافها عن المعايير المحدودة العادية؛ فالانحرافات النصية لا تكون إلا أسلوباً رائعاً وفناً بديعاً.

وهو عبارة عن خرق المعيارية أو كلام ابتعد عن درجة الصفر التعبيرية وهو يتجاوز كلام الناس العادي والعدول عنه إلى لغة غير مألوفة^٢.

يسهم الانزياح إسهاماً كبيراً في نضوج النص ويبين إعجازه الدلالي. وهو كما يبدو ترجمة للكلمة (deviation) الانجليزية أو (Ecart) الفرنسية التي تعني في اصطلاح اللغويين المحدثين: التغييرات التي تخيم على جو النص بواسطة تبعثر المفردات أو التراكيب النصية والاستعمالات المجازية التي تروم غاية دلالية أو غرضاً بلاغياً.

وقد نضجت هذه الأسلوبية إثر التفاعل المستمر والتعامل المتكاثف بين المدارس المختلفة، ومنها البنيوية التي أبدعها العالم اللغوي جاكسون وحلقة البراغ التي راحت تبذل قصارى جهودها في تحطيم السجن الدلالي لتقوم بالخلق الفني، والشكلانية الروسية التي فتحت باباً واسعاً للانزياحات إثر خلقها مفهوم اللاآلية (Deautomatization)، ثم السريالية التي تجعل الخرق والمفاجئة نقطة رئيسة تتمحور حولها وهي النقطة المركزية التي ابتنتها لتلتحق بالانزياح. وثمة مدرسة النحو التوليدي التحويلي الذي يقترن اقتراناً تاماً بأسلوبية الانزياح حين يدرس التراكيب والجمل ويسلط الضوء على الخلافية الموجودة بين البنية السطحية والبنية العميقة في التراكيب اللغوية.

باكورة هذه الأسلوبية انبثقت من كتابات فاليري وفي كتبه النقدية، حيث يقارن بين الشعر ويجعل الشعر انزياحياً عن الخط المستقيم^١.

١- الخويسكي، ٢٠٠٩، ص ٢٠-٢١.

٢- عياشي، ٢٠٠٩، ص ٧٥-٧٦.

فهل هذه الأسلوبية الغربية الحديثة معدومة في كتابات العرب؟

كل من تصفح ديوان العرب وآثارهم يبصر بكل وضوح الدور الذي لعبته الانزياحية في رفع مستوى النصوص الأدبية وهي تتجلى في دراسات العرب القدامى ولا سيما البلاغية منها. فالبلاغة العربية تمهّد أرضاً خصبة من الانزياحات فيما يسمى الخروج عن مقتضى الظاهر أو العدول، فهذه العدولية عن الأساليب بأنواعها المتقاسمة نحو: الالتفات، الحذف، التقديم والتأخير، المجاز، الإيجاز و... ليست إلا نموذجاً من الانزياحية.^٢

وهناك محاولات عديدة ترنحت نحو أسلوبية الانزياح وقد قام بها أمثال ابن جني، ابن قتيبة، ابن الأثير وأبو عبيدة في كتابه: "مجاز القرآن"، حيث إنه راح يتتبع أساليب النص القرآني ليكشف ما أدى إلى إعجاز هذا النص الفريد؛^٣ فالذين يحقرون علوم اللغة العربية ويعتقدون بأنها تكل عن مواكبة العصر الحديث ومجارة معطياته، قد أهملوا جانباً كبيراً من استيعابيتها حيث إننا نلاحظ أن ما ابتدعه الغربيون من الأساليب الحديثة ينطبق انطباقاً نادراً على قلب اللغة العربية ومنجمها أي القرآن العظيم.

فهذه الأسلوبية التي سبق ذكرها والتي أبصرت النور في المواطن الغربية هي التي تظهر في القرآن الذي تربع على عرش الفصاحة والبيان من قبل أن يولد الانزياح أو أية أسلوبية أخرى. والحق أن القرآن معجزة سرمدية وكلام يتضمن الرطب واليابس وهذه الدعابات لا تسمن ولا تغني من جوع. هذه المقالة تحاول التأكيد على إعجاز القرآن من منظور مستأنف؛ فهي تقوم بذكر أنواع الانزياح وتطبيقها على القرآن لتري مدى انزياحية القرآن ولتبين بأنه معجزة دهر الدهور احتوى على أنواع الانزياح وإن ولدت هذه الأسلوبية في العصر الحديث، ولئن برز البون الشاسع في زمكانية القرآن وبزوغ شمس أسلوبية الانزياح، لكن هنالك علاقة بينهما لا يمكن تجزئتها.

أنواع الانزياح

هناك نوعان رئيسان من الانزياح:

١. الانزياح الاستبدالي ٢. الانزياح التركيبي.

١- محمد ويس، ٢٠٠٥، ص ٤٣-٤٤، ٨٦-٨٧، ٩٢ و ٩٩-١٠١؛ و غليسي، ٢٠٠٨، ص ١٠٩-١١٢.

٢- ميرغني، ٢٠٠٩، ص ٦٨.

٣- البحيري، ٢٠٠٩، ص ١٧ و ١٨.

١. الانزياح الاستبدالي

وهو الانزياح الذي يقع في جوهر الكلمة دون النظر إلى الموضوعية في الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل والتشبيه، وهو يدرس ميزان التباين الموجود بين المشبه والمشبه به الذي يؤدي إلى خرق المؤلف وظهور المفاجأة، ما يعطي النص قدراً كبيراً من الروعة والانجذاب. فكلما ابتعد طرفا التشبيه والتقيا في نقطة غريبة لا يعهدا ذهن، كلما يظهر نصيب كبير من الانزياح ارتقاءً في مستوى النص الدلالي ويروح يعلو شيئاً فيشئاً على درجة الصفر النصية. فخريطة الانزياح الاستبدالي ترسم هكذا:^١

الانزياح الاستبدالي

مقياس الانزياحية		الأركان
١. عدم العلاقة أو الابتعاد بين المشبه والمشبه به في اللغة المعيارية والدلالات المعهودة	التشبيه	المشبه المشبه به وجه الشبه أداة التشبيه
٢. كلما كثر حذف الأركان، كثرت انزياحية النص		
٣. اغتراب وجه الشبه.		
١. اغتراب وجه الشبه	الاستعارة	مشبه مشبه به
٢. ابتعاد المشبه والمشبه به من حيث الزمكانية أو من حيث العلاقة المادية والمعنوية للإبداع والمفاجأة.		
اختفاء القرينة والعلاقة وغرابة التوحيد بين لمقتضى الظاهر.		المجاز المرسل الواقع والمجاز خلافاً العلاقة

نماذج من الانزياح الاستبدالي في القرآن

١. التشبيه: وهوانزياح مكشوف إثر وضوح المشبه والمشبه به ومن أمثلته:

«مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون» (العنكبوت/٤١).

المشبه	وجه الشبه	مشبه به
--------	-----------	---------

العنكبوت والبيت الذي يلجأ إليه مادي حيوان العنكبوت اتخاذ السكن المادي	الوهن والضعف	اتخاذ الولي من دون الله معنوي انسان الكافرون اتخاذ السكن المعنوي
---	--------------	--

هذه الانزياحية بين المشبه والمشبه به واضحة جداً فالمشبه وهو اتخاذ الإنسان ولياً من دون الله، معنوي أما المشبه به وهو اتخاذ العنكبوت بيتاً فمادي. أين هذا (الإنسان) من ذاك (الحيوان)؟ وهذان العنصران البعيدان يقتربان حيث يشبه البعض الآخر وهذا غاية اللطافة والظرافة؛ فالمشركون من قوم نوح وإبراهيم ولوط وشعيب باعتمادهم على غير الله سبحانه وتعالى قد أشبهوا العنكبوت الذي يتعب نفسه في البناء ولا نتيجة لجهده وإرهاقه نفسه إلا بيتاً صار مثلاً يُضرب في الضعف والركاكة. والإنسان يندesh بهذا الانزياح الدلالي حينما يطلع على ما اكتشفه علماء الحيوان من ميزات العنكبوت. فأثنى العنكبوت أشرس الحيوانات حيث إنها تقتل الزوج بل الأولاد والبيت الذي تحوكه من الخيوط أقوى من الصلب مرتين وتتخلل هذه الخيوط نقط لزجة وهي خير عون في اصطيد الفريسة؛ فهذه الصورة تدل على أن هذا البيت لا أمن فيه ولا قرار بل هو مقتل من يلجأ إليه و مهلك لمن يفر إليه. فمعنى هذه الآية في هذه الرؤية خير دليل على هذه الانزياحية المدهشة؛ إذ تعني أن لجوء المشركين لألهتهم عظيم مهلك لهم ولذلك يشبه المشركين بالحيوانات التي تلجأ باطمئنان إلى بيت العنكبوت فتصبح قوتاً للموت.

هذه الانزياحية تتجلى في ارتسام صورة المنافقين وتشبيههم بالحرير حيث يقول سبحانه وتعالى: «كأنهم حر مستنقرة * فرت من قسورة» (المذثر/٥١ و٥٠)، فهنا الانزياحية تتجلى في عدم العلاقة المعهودة بين المشبه والمشبه به لأن المشبه أي حال المنافقين في نفورهم عن الحق معنوي والمشبه به أي الحرير التي ولت فراراً من الأسد الغاصب مادي، ولا التفات لها نحو أظرافها.

الحرير رمز للحماقة والغاوة فازداد حمق هولاء حتى صاروا الحمارنفسه بغاوتهم التي دعتهم إلى فهم خاطئ للحق ففروا منه كما تفر الحرير من القسورة، فأين الحرير من الإنسان وأين الحق من القسورة شتان ما بينهما إلا أن هناك صورة مادية تقرب الصورة المعنوية إلى الأذهان مبنية الصورة الرذيلة التي رسمها المنافقون بأعمالهم.

نلمس الانزياحية التي تتجلى في هذه الصورة في الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
معنوي		مادي
انسان	الإعراض	حيوان
منافق	والفرار	حمار
الحق أو الدين		القسورة

وهناك تشبيه آخر عرفه الباقلاني بالتشبيه الحسن:

«وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام» (الرحمن/٢٤)

هنا شبهت الجوارى التي تجرى في البحر بالأعلام التي رفعت رأسها نحو السماء فالجوارى أي السفن تشبه الأعلام أي الجبال؛ أنظر إلى الانزياحية التي تشاهد بين المشبه والمشبه به. السفن تجري في الماء الذي يسري ويفتقد الكثافة في عنصره، وأما الجبال فواقفة على الأرض الجامدة وتتميز بالكثافة كأنها كتلة كبيرة بعناصرها الجامدة، لكن هذه الانزياحية تدلنا على سر الكون الخفي لأن الجبال وإن كانت مسامير الأرض ومظهراً في الثبوت والاستقامة لكنها تمر مر السحاب وكأن السفن في جريها تشبه الجبال في جريها، ولوقبلنا أن وجه الشبه في المشبه به أقوى من المشبه لأدركنا هذه الانزياحية الرائعة ومدى روعتها الدقيقة. إن هذا التشبيه الانزياحي قد دلنا على ما أغفلت عيوننا رؤيته وهو حركة الجبال الضخمة المتراكمة التي اختفت عن الأنظار. انظر إلى الرسم التالي:

المشبه	وجه شبه	المشبه به
السفن		الجبال
جريها ظاهري	الارتفاع	جريها خفي
مكائها الماء	الحركة	مكائها الأرض
سائل		جامد

و من التشبهات التي تبرز فيها الانزياحية هي قوله تعالى: «ويستعجلونك بالعذاب ولن يخلف الله وعده وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون» (الحج/٤٧)، في هذا التشبيه المتراح عن العادة، شبه اللوم بالسنة وهو يكاد يعارض اليوم في اللغة؛ إذ يقال: (لا يوماً ولا يومين بل سنة كاملة) فيستنبط من هذه العبارة بأن اليوم في تناقض دلالي مع السنة لكن هذه الآية الكريمة أنشأت جسر التشابه بينهما وجعلت التعارض نقطه الاشتراك، فتشبيه المتضادين ليس إلا انزياحاً بارزاً وذلك لبيان مقدار حال المشبه:

المشبه اليوم قصير المدة	وجه الشبه الطول	المشبه به السنة طويل المدة
-------------------------------	--------------------	----------------------------------

«إنما مثل الحياة كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون» (يونس/٢٤).

تحتوي هذه الآية على سبعة تشابيه على رأى محمد الطاهر بن عاشور وهي:

١. شبه إبتداء أطوار الحياة والشباب بتزول المطر وإحياء الأرض بجامع التعلق وما يترقب من حصول الآمال.

٢. شبهت بوارق الآمال وسعادة الحياة وبهجتها بسرعة ظهور النبات بعد المطر وزخرفة الأرض بالنبات بجامع شدة التعلق لظهور بوارق الشيء المأمول.

٣. شبهت معالي الأمور من نعم الحياة بالنبات الذي يأكله ويقتاته الناس بجامع علو القدر.

٤. شبهت معالي الأمور التي يتعلق بها بعض الضعفاء من لذائذ الحياة بالنباتات التي تأكلها الحيوانات بجامع الحقارة والنحطاط المهم.

٥. شبه الناس الذين يتعلقون بتلك السفاسف والأمور التافهة بالأنعام، بجامع عدم الإدراك والتمييز.

٦. شبه نهاية الانتفاع بالخيرات في الدنيا وانهماك الناس في تناولها وتعلقهم بحياة اللعب واللهو، بغاية متزنية حسناء لبست أنواع الزينة بجامع الافتنان في كل منهما.

٧. شبهت سرعة زوالها بعد البهجة والكمال بالزرع المحصود الذي فقد الحياة بجامع سرعة الزوال والفناء.

أليست هذه التشابيه الكامنة المتكاثفة انزياحاً عن التشابيه المعهودة وليست هذه اللاعادية من أهم الأسباب الرئيسة في تجميل هذا النص المقدس؟^١

فالتشبيه وهو أدنى مستويات الانزياح الاستبدالي يلعب دوراً ملحوظاً في القرآن وكأن كل التشابيه خروج عن المؤلف، يؤيد رأينا ما قال به العسكري إذ يقسم أجود التشابيه في أربع مستويات هي:

«-إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

-إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.

-إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.

-إخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها»^١.

وكل هذه الإخراجية تؤدي إلى تقريب المتباعدين وهو الانزياح وحقيقة الانزياح وغايته. أما الاستعارة بأنواعها المختلفة من التصريحية والمكنية ... تعد انزياحاً استبدالياً وقد تتجلى في القرآن بالأمثلة الكثيرة التي تزدحم هنا وهناك، وتقع هذه الاستعارة في الحروف، أو المفاعيل أو الفواعيل وغير ذلك من المواضع، هنا نشير إلى مقتطفات منها في القرآن الكريم:

-الاستعارة في الفعل الماضي: «أتى أمر الله» (النحل/١)، هنا الاستعارة تصريحية تبعية؛ إذ شبه

الإتيان في المستقبل بالإتيان في الماضي وأين الماضي والمستقبل؟ فهذا الانزياح لافلت النظر؛ إذ قلب الوجه الزمني الموجود إلى ما يناقضه وجعل الأمر قريباً بل حاضراً عند المتلقي، فأمر الله يأتي وهو قريب حيث يظن أنه قد أتى، فهذه الصيغة تدل على مستقبل محقق الوقوع وهو في حكم الماضي، لذا عبر عنه بصيغة الماضي^٢.

«ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة» (الأعراف/٥٠)، فالنداء الموجود في هذه الآية استعارة أو انزياح استبدال؛ إذ ترى بأن الوحدة اللفظية تدل على الماضي والوحدة المعنوية تدل على المضارع لأن هذا التقابل بين أصحاب النار وأصحاب الجنة لم يقع بعد، فهذا الانزياح الزمني أدى إلى ظهور استعارة تصريحية تبعية لتوفي بالغرض المنشود وهو تحقق الوقوع^٣.

-الاستعارة في الفعل المضارع: غالباً ما يتزاح المضارع إلى الماضي في الوحدة المعنوية لاستحضار

الصورة المقصودة نحو: «يحيى الأرض بعد موتها» (الروم/٥٠) أي أحيائها بعد موتها. وثمة انزياح آخر وهو عدول "يزين" إلى "يحيى"، وهنالك تشبيه كامن حيث نرى تشبيه الأرض الخضراء بالإحياء ورد الروح إلى الجسد؛ فالأرض التي تعتبر من الجمادات شُبِّهت بالكائن الحي ذي الروح. فهذه الفجوة التباعدية وخرق العادية هي التي أدت إلى طراوة هذه الآية الكريمة.

هناك أمثلة كثيرة نحو:

. «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون» (يس/٣٧)

١- أبو العدوس، ٢٠١٠، ص ٨٦.

٢- أبو حيان الأندلسي، ١٤٢٠، ج ٦، ص ٥٠٦.

٣- أبو العدوس، ٢٠١٠، ص ١٤٨.

. «بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق» (الأنبياء/ ١٨)

. «فبشرهم بعذاب أليم» (التوبة / ٣٤)

. «فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين» (الحجر/ ٩٤)

الوحدة اللفظية	كيفية الانزياح	الوحدة المعنوية
نسلخ من	الليل مثل الجلد يسلك	نخرج من
نقذف بالحق	الحق مثل السهام يقذف أو يرمى	نرسل الحق
بشّر	الإنذار مثل التبشير للتهكم درجة انزياحية تامة بين المتضادين	أنذر
فاصدع	إطاعة الرب في تنفيذ الأوامر مثل كسر الزجاج خضوعاً	أطع

- الاستعارة في الظرف: نحو قوله تعالى: «فنبذوه وراء ظهورهم» (ال عمران/ ١٨٧)

تتجلى انزياحية هذه الآية حينما نعلم بأن نبذ الشيء وراء الظهر متعلق بالأمر المادية الحسية وهنا استخدم لبيان الغفلة والإهمال وهو أمر معنوي، فالوحدة وهو تشبيه الشيء المادي بالشيء المعنوي، يجمع شمله جامع الإهمال والغفلة؛ ف"النبذ وراء الظهر" مثل في ترك الاعتداد وعدم الالتفات ونقيضه....^١

فهذه الانزياحية هي التي أدت إلى نضوج الآية وإيحائيتها.

- الاستعارة في اسم الإشارة: «هذا وإن للطاغين شر مآب» (ص/ ٥٥)

الوحدة اللفظية	درجة الانزياح	الوحدة المعنوية
هذا الإشارة المادية	الانتقال من الدرجة المادية في البنية العميقة الى الدرجة المعنوية في البنية السطحية	هذا الإشارة المعنوية
	الوحدة المتحدة: تقرب المشار اليه	

فهذا قد خرج عن استعماله العادي المألوف وراح بدلالته المعنوية يتزاح عن الدلالة المادية ويخلق جواً لطيفاً إثر هذه العدولية.^١

- الاستعارة في الحروف: هي استعارات جميلة نادرة ومع جمالياتها البديعة قلما التفتت نحوها الأنظار فهذه الانزياحية الخفية تحتوي على كثير من الدلالات البديعة وهي:

الاستعارة ب"في": «ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر» (الإسراء/٧٠)
أصل الكلام هو "حملناهم على" فانعدل الكلام عن الأصل وجاء على نمط آخر لأن حرف "في" حرف الوعاء و هو ذات استيعابية كبرى يندرج تحتها ما يدل عليه «على» الذي تدل على الاستعلاء. في يدل على الاستعلاء الذي يلازمه الاستقرار والطمأنينة لكن حرف **على** لا تعني إلا الاستعلاء وهذا هو السر في استخدام حرف **على** الوعائية بدلاً من على الاستعلائية.
الاستعارة ب"هل": «فهل لنا من شفعاء يشفعوا لنا» (الأعراف/٥٣)

الممكن القريب الوقوع **هل**

انزياحية الآية:

تفيد معنى التمني البعيد الحصول **ليت**

هل في البنية السطحية أي الوحدة اللفظية تدل على الاستفهام والطلب للحصول على شيء ممكن أولاً وقريب وقوعه ثانياً، المعنى في الاستفهام يدل على ابتعاد حصوله إذ لن يتواجد شفيق ليشفع لهم لكن القائل يود لو كان لديه شفيق من الشفعاء فيعدل كلامه عن **ليت** الأصلية إلى **هل** المعنوية. لكن ما الذي يجمع بين **هل** و**ليت** في هذه الآية؟ فالجامع بينهما هو البطلان.

الاستعارة ب"اللام": «فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً» (القصص/٨)

اللام التي نراها في هذه الآية خرجت عن معناها الدلالي إلى المعنى الغائي والمعنى الدلالي وهو علة الشيء، يناقض المعنى الغائي وهو ما يترتب على الالتقاط من العداوة والحزن، فحينما التقط آل فرعون موسى كان السبب المحبة إليه ولم يكن العداوة والحزن، فهناك انزياح بارز في هذه الآية إذ صارت العلة الغائية العلة الحقيقية لأخذ موسى وتبنيه، وقد أدت اللام إلى هذه المفاجئة لأنها جاءت لتبين التقاطهم

النبي موسى بما هو عاقبته أي بما يصيبهم إثر أخذه في المستقبل^١ وعلة الانزياح هي أن الغاية الحقيقة التي تحققت تختلف اختلافاً شاسعاً والغاية الظاهرية. انظر كيف ائتلف ما اختلف ولم يكذب يشعر به أحد من شدة الانسجام الدلالي لما سبقه ولما يليه:

الاستعارة في الفعل

«والله خلق كل دابة من ماء فمنهم من يمشي على بطنه ومنهم يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع...» (نور/٤٥)

الاستعارة هنا تتجلى في فعل «يمشي على بطنه» إذ المشي لا يتم إلا بواسطة الأرجل وليس للزواحف أرجل لكي تتم عملية المشي بواسطتها ولا يكون المشي إلا للإنسان أو الحيوان، أما الزواحف نحو الحية أو الديدان فإنها لا تمشي بل حركتها الخلفية أو الأمامية تسمى زحفاً فهناك انزياح لفظي يستغنى بواسطته عن ذكر الأرجل والله أعلم.

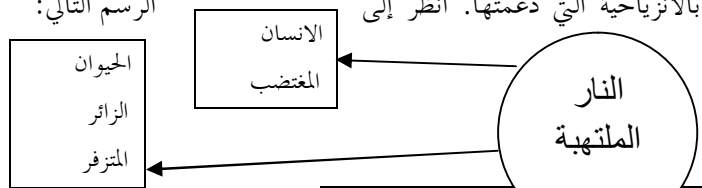
ويدلنا على هذا المعنى سياق الكلام؛ إذ إنه منسق على أساس القوي حتى يصل إلى الضعيف فالذي يمشي على بطنه أقوى من الذي يمشي على رجله والذي يمشي على رجله أكثر قوة من الذي يمشي وهو على أربع والسبب الآخر الذي تكون فيه هذه الانزياحية هو قضية المجازة؛ إذ الآية تتابع كلامها بفعل يمشي، إذن الأولى هو مجازة الآية في النسق اللفظي، فالانزياح هنا قام بمهمة تنسيق البنية السطحية وعدم تبعثرها.^٢

الاستعارة التمثيلية

«إذا رأيتم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً» (الفرقان/١٢)

زفير النار وغليانه يشبه صوت المغتاض الذي يجيش صدره من شدة الغضب والحماس وثمة صوت النار شبه بزفير الحمار حين يشهق ويتقلقل نحو الشعر فهذا الصورة المريبة من نار جهنم ما اكتملت إلا

الرسم التالي:



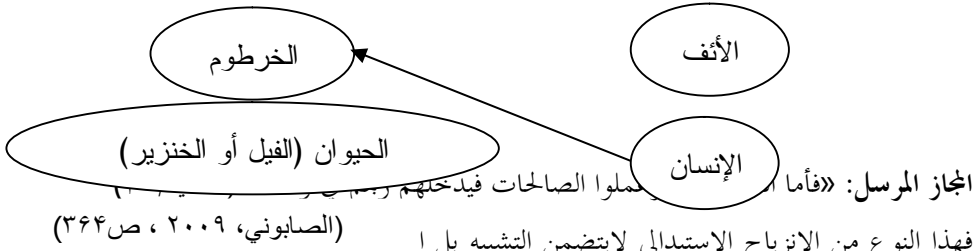
١ - البصري، ٥١٣١، ج ٤، ص ١٧٢.

٢ - الصابوني، ٢٠٠٩، ص ٢٢٣.

الدرجة الانزياحية كبيرة جداً في هذه الآية؛ إذ ارتقت من الوحدانية إلى الدرجة الثنائية كأن تشبيه النار المتلهية بالإنسان الغاضب لا يكفي، فحينما يحذف الانزياح الأول ترفع إلى الانزياحية الثانية فشبهت النار ثانية بالحيوان الذي يزفر فهذه الثنائية في الانزياح قد أدت إلى ترسيخ الصورة في الذهن.^١

الاستعارة المكنية

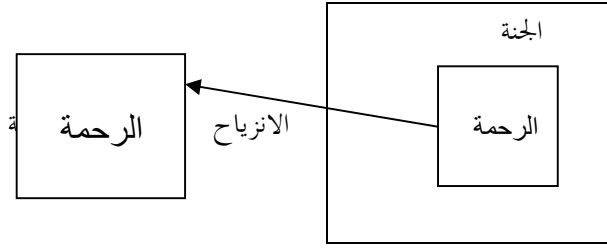
«سنسمه على الخرطوم» (القلم/١٦) الانزياحية في هذه الآية تجلت في الاستعارة المكنية، لأن الإنسان مهما يكن قبيحاً لا يملك الخرطوم والخرطوم إما للفيول وإما للخرير وهذا التعبير الذي خاطب الله به عبده غاية في الإذلال والإهانة وقد قصد الله سبحانه وتعالى تقبيح العبد والتشنيع عليه؛ فعبّر بالوسم عن الخرطوم عن غاية الإذلال والإهانة، لأن السمة على الوجه شين وإذلال.^٢



فهذا النوع من الانزياح الاستبدالي لا يتضمن التشبيه بل الروابط الدلالية على انزياحية العلاقات لا انزياحية المشبه والمشبه به كما سبق. في هذه الآية الرحمة تعني الجنة وليست هنا العلاقة تشبيهية بل العلاقة محلية لأن الجنة مثوى لرحمة الله سبحانه وتعالى. الرسم التالي يبين الدرجة الانزياحية الموجودة فالرحمة التي كانت الجنة تستوعبها إثر هذه الانزياحية أصبحت نفس الجنة، فهذه المساواة الدلالية بين الحال والمحل تعتبر انزياحاً استبدالياً دلالياً.

١- الطنطاوي، ١٤٢٢، ج ٢، ص ١٧٨٥.

٢- الزمخشري، ٢٠٠٦، ج ٤، ص ٥٨٧.

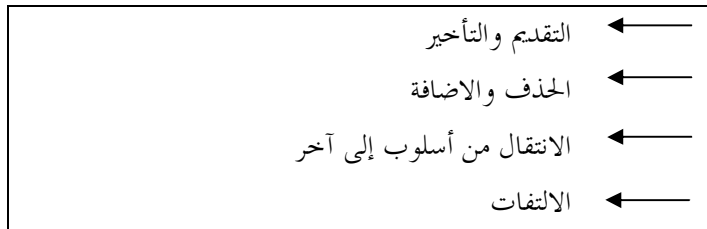


هذه نظرة وجيزة على نماذج الانزياح الاستبدالي في القرآن الكريم. من هنا نتطرق إلى نوع آخر من الانزياح هو الانزياح التركيبي لنرى فاعلية النص الإلهي في هذا الشارع الحديث ونؤمن أكثر من ذي قبل بإعجاز المصحف الشريف.

الانزياح التركيبي

هذا النوع من الانزياح يقع في الروابط الموجودة بين المدلولات في تركيب واحد أو مجموعة من التراكييب، فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصول الجملة المعهودة فهو انزياح تركيبي ولعلاقة هذا الانزياح بعلم النحو أعطاه كوهن اسماً آخر وهو «الانزياح النحوي» إلا أنه لا يعد انزياحاً إلا إثر الفجائية التي تخلق قيمة جمالية ودون هذه الميزة لم يكن يوجد انزياح مهما تغيرت التراكييب وكسرت نطاق النحو وقواعده.

هناك قسمان من التراكييب: الأول: تركيب الأصوات أو الحروف ولا يمكن التصرف فيه والثاني: تركيب مجموع الحمل بعضها مع بعض وذلك يشكل بنية النص الكلية على مستويين: مستوى تركيب الكلمات في الجملة ومستوى تركيب الكلمات على حد ذاتها،^١ فكل ما يكون أن الانزياح التركيبي يتعلق بكل ما خالف موقعه في النص حسب النظام اللغوي النحوي وهو يتمثل في:



← خلخلة العلاقات بين المسند والمُسند إليه

فالانزياح التركيبي يختص بالتراكيب النصية بكاملها أو قسمًا منها.^١
البنية المتكاملة في اللغة العربية تظهر في النموذج التالي:

البنية المتكاملة	١	٢	٣	٤	٥
	الفعل	الفاعل	المفعول به	الضميمة	ضميمة الضميمة

(الجنابي، ٢٠١٠، ص ٩٢).

تغيير البنية المتكاملة يؤدي إلى التقديم والتأخير وحذف إحدى البنيات الموجودة يوجد الحذف أو الإيجاز وكل ما يشاهد في الظاهر هو البنية السطحية وكل ما يؤول أو يتغير للوصول إلى البنية المتكاملة، فهو البنية العميقة للنص.

التقديم والتأخير: «فأنزلنا على الذين ظلموا رجزاً من السماء بما كانوا يفسقون» (البقرة/٥٩)

«و ما أنزلنا على قومهم من بعده من جند من السماء وما كنا متزلزين» (يس/٢٨)

الأسلوب كما يشاهد أسلوب انزياحي لأن ضميمة حرف الاستقرار جاورت الفعل والفاعل وهذا السياق جاء ههنا لتعظيم العذاب وتهويل الظالمين. فالبنية العميقة هي:

♦ «فأنزلنا رجزاً من السماء على الذين ظلموا...»

♦ «وما أنزلنا من بعده على قومهم...»

الانزياح التركيبي في العطف: «والذين آمنوا وعملوا الصالحات وآمنوا بما نزل على محمد هو الحق من ربهم كفر عنهم سيئاتهم وأصلح بالهم» (محمد/٢)، بناء الآية يحتوى على ازدواجية خاصة يوضحه الجدول الآتي:

الطرف الأيسر	الطرف الأيمن
كفر عنهم سيئاتهم	الذين آمنوا وعملوا الصالحات
أصلح بالهم	وآمنوا بما نزل على محمد

هذه البنية بنية متكاملة لأنها تحتوي على أعضاء البنية بأسرها وهذه البنية في تنسيقها الخاص توحى معنى خاصا هو تمييز

الإيمان بالله سبحانه والإيمان برسالة رسوله (صلى الله عليه وآله وسلم)؛ فهنا انزياح دلالي واضح أوجدته البنية السطحية بعطف "آمنوا" على "آمنوا" فالأول الإيمان بالله ونتيجته تكفير السيئات والثاني الإيمان برسالة النبي ونتيجته إصلاح البال:

آمنوا	آمنوا
الاعتقاد بالله لا يساوي الاعتقاد بالرسول	البنية السطحية
	البنية العميقة

توحيد البنية السطحية (آمنوا وآمنوا)، إشارة إلى علاقة الرسول بالله تعالى وتوكيد على أن الإيمان برسائلته لا يناقض الإيمان بالله تعالى لكن عدم الإيمان بالرسول يناقض الإيمان الكامل وذلك ما يتبين إثر الكشف عن البنية العميقة.

الحذف: «هل أنبئكم على من تنزل الشياطين* تنزل على كل أفك أثيم» (الشعراء/٢٢١ و٢٢٢)

من سياق الآية يتضح أن البنية ليست متكاملة في الشرط الثاني، إذ حذف الفاعل:

البنية السطحية	تنزل	على كل	أفك أثيم
----------------	------	--------	----------

البنية العميقة	تنزل	الشياطين	على كل	أفك أثيم
----------------	------	----------	--------	----------

وسبب العدول عن ذكر الفاعل يبدو - والله أعلم - تنزيه الله سبحانه وتعالى وذلك أن التنزل من أمر الله وفي هذه الآية الكلام عن تنزل الشياطين الملعونة فاقتضت المناسبة حذف الضميمة تنزيهاً لله - عز وجل - وهنالك حذف آخر في «تنزل» في الواقع أنه كان تنزل فخذفت التاء الأولى لكثرة استعمال المحذوف في الكلام العادي.^١

و من الأمثلة في الحذف هذه الآية: «آمنوا بالله ورسوله والكتاب الذي نزل على رسوله والكتاب الذي أنزل من قبل» (النساء/١٣٦)

الشاهد في فعل "أنزل" حيث البنية المتكاثفة أدت إلى إبقاء وحدة واحدة من البنية المتكاملة وهو الفعل.

فالمحذوفات: ١. الفاعل وهو ضمير مستتر يعود إلى لفظ الجلالة، ٢. المفعول به وهو ضمير مستتر أيضاً، ٣. ضميمة الإبتداء، ٤. ضميمة الانتهاء (الاستقرار)

١	٢	٣	٤	٥
الفعل	الفاعل	المفعول	ضميمة الابتداء	ضميمة الاستقرار
أنزل	△	△	△	△

الانتقال من وصف الواحد بالواحد إلى وصف الواحد بالجمع: «إن إبراهيم كان أمة» (النحل: ١٢٠) ووصف إبراهيم بأنه أمة و الأمة اسم جنس تدل على الجمع معنى فعدلت الآية إلى هذا الوصف لبيان كمال النبي إبراهيم (عليه السلام) في جميع الخصال وكأنه أمة كاملة.^١

العدول إلى اسم الفاعل نحو: «تالله لقد علمتم ما جئنا لنفسد في الأرض وما كنا سارقين» (يوسف/٧٣)

هنا رجع صيغة اسم الفاعل على ذكر الفعل وبدلاً من أن يقول: (ما كنا لنسرق) قال: "ما كنا سارقين" وذلك «للدلالة على عدم انتسابهم إلى هذه الصفة، وعدم صلاحيتهم للاتصاف بها فكان مثل هذا الفعل لا يمكن أن يأتي منهم ألبتة ولا يليق اتصافهم به وهم من بيت النبوة»^٢

العدول إلى صيغة مفعول: وذلك في الآية: «إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق والطير محشورة كل له أواب» (ص/١٨ و١٩) فقابل فعل "يسبحن" ب "محشورة" ولم يقل: والطير يحشرون، ففسر الزمخشري هذه الانزياحية تفسيراً جميلاً ومقبولاً حيث ذكر: «... أنه لما لم يكن في الحشر ما كان في التسبيح من إرادة الدلالة على الحدوث شيئاً بعد شيء جيء به اسماً لا فعلاً؛ وذلك أنه لوقيل:

وسخرنا الطير يحشرون، على أن الحشر يوجد من حاشرها شيئاً بعد شيء -و الحاشر هو الله عز وجل- لكان خلفاً، لأن حشرها جملة واحدة أدل على القدرة... فغايرت الآية بين فعل العبد وفعل الرب سبحانه فالتسبيح يقع من المخلوقات شيئاً فشيئاً أما الحشر فيقع من الله تعالى جملة واحدة بأمر واحد»^٣.

وهناك دلالة أخرى اختفت تحت هذا العدول اللطيف وهو أن الطير ساعة تسبيح داوود كانت تحضر أمامه جملة واحدة من أوان التسبيح حتى ختامه وثمة ما يجدر الملاحظة هو أن الانتقال والحركة جبلة الطير وهي فارقت طباعها وانزاحت عن جبلتها وثبتت عند داوود النبي خاشعة طارقة الرأس.

١- الهنداوي، ٢٠٠٨، ص ١٦٠.

٢- همان، ص ١٧٣.

٣- ابن كثير الدمشقي، ١٤١٩هـ، ج ٧، ص ٤٩.

الالتفات: من أمثلة الالتفات في القرآن

- «إن نقول إلا اعتراك بعض آهتنا بسوء قال إني أشهد الله واشهدوا أني بريء مما تشركون» (هود/٥٤)

- «قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين كما بدأكم تعودون» (الأعراف/٢٩)

- «فكأنما خرمن السماء فتخطفه الطير وتهوي به الريح من مكان سحيق» (الحج/٣١)

- الشاهد في الأول: «أشهد الله واشهدوا» ولم يقل: وأشهدكم لأن شهادة الله وشهادة هؤلاء لا يستويان وإشهادهم ليس إلا تمأونا بهم وعدم المبالاة بهم؛ فهذا العدول يبين هذه الخلافية التي تظهر في الدلالة المعنوية.

- الشاهد في الثاني قوله: «قل أمر... بالقسط وأقيموا» فعدل عن المصدر إلى الفعل ليؤكد على ما فرضه عليهم ولينبه على الأهمية البالغة التي تتضمنها الصلاة.

- والشاهد في الثالث هو «خر... فتخطفه الطير وتهوى به...» فعدل عن لفظ الماضي ثم عطف عليه المستقبل لاستحضار الصورة التي رسمها في ذهن السامع، فهذه الانزياحية تلعب دوراً كبيراً في إيقاظ السامع وتنبيهه؛ والجدير في هذه الانزياحية بيان سرعة الحركة وشدتها، وهذه السرعة خفية كما أن الانزياح والعدول في عطف الماضي على المضارع خفي في طيات الكلام.^١

خلخلة علاقات المسند والمُسند إليه: «المُسند إليه هو المبتدأ الذي له خبر والفاعل ونائب الفاعل»^٢ وأصله أن يكون معرفة مذكوراً والمبتدأ مقدم على الخبر والفاعل ونائب الفاعل متأخر عن الفعل، والمُسند هو «الخبر والفعل، اسم الفعل والمصدر النائب عن فعله»^٣ والأصل فيه الذكر وفي الفعل، التقديم، وفي الخبر، التأخير فما عدل عن هذا فهو خلاف الأصل وقد بلغ ذروة الانزياح ومن أمثلة هذا العدول:

- حذف المُسند إليه: «صم بكم عمى» (البقرة/١٨)، فالمُسند إليه هنا حذف ليصان اللسان عنه تحقيراً له وهو (هم) وأحياناً يعدل عن ذكره لتعنيه مثل: «عالم الغيب والشهادة» (الرعد/٩)، فالله

١ - السيد قطب، ج ٤، ص ٢٢-٢٤.

٢ - القزويني، ٢٠٠٢، ص ٥٥.

٣ - همام، ص ٧٧.

الذي يعلم الغيب ويشهد على ما يحدث ظاهر أشد الظهور حيث أنه لاداعي لذكره، هذا العدول يرشدنا إلى التنبه إلى حضور الله سبحانه وتعالى في الغيب والشهادة.^١

- و يتقدم المسند أحياناً لغرض ما نحو: «لا فيها غول» (الصفات/٤٦)، فانزاح المسند عن مكانه ليؤكد على كيفية الخمر في الجنة قياساً بخمر الدنيا التي تغتال العقول^٢ أو نحو «لاريب فيه» (البقرة ٢/٢)، تقدم فيه المسند لثلاثي قليل شك وارتداد بالنسبة إلى كتاب الله سبحانه وتعالى.^٣

فظاهرة الانزياح استبدالاً كانت أو تركيباً تتجلى في النص القرآني وتكون من أبداع الإطارات التي تحول رؤية المخاطب وتدهشه وتقربه من إدراك الإعجاز القرآني.

بعد هذه الدراسة علينا أن نقول بأن الانحرافات السياقية التركيبية والانحرافات الاستبدالية قد تقتزن وتشابك ولا يمكن تحديدهما أو الفصل القاطع بينهما؛ فالانحراف الاستبدالي لابد من أن يؤدي إلى انزياح تركيبى وهذا ما يمنعنا في كثير من الأحيان أن نحصر التراكم في انزياحية خاصة دون الأخرى.^٤

هناك نوع آخر من الانزياح هو الانزياح الصوتي الذي يؤثر على المعنى الدلالي النصي ويخيم على الجواخطابي ويثير موسيقى خاصة في النثر الفني.

الانزياح الصوتي: «إنه انحراف عن النظام الصوتي المعياري، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية وخرق له ويستخدم حداً أقصى من الأمامية «لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهمة».^٥ وهو في الواقع يميز الفصل القاطع بين الوحدات الصوتية لأن كل حرف له صوته وخصائصه، فإذا استبدل مكانه بحرف آخر انخرط الصوت وميزاته الدلالية إثر هذا الاستبدال. فالجدول التالي يبين صفات الحروف الصوتية:

الصفات				المخارج
متوسط	مركب	رخو	شديد	

١- همان، ص ٥٦.

٢- همان، ص ٨٥.

٣- همان.

٤- هندواني، ٢٠٠٨، ص ١٦٣.

٥- سلوم، ١٩٩٦، ص ٣٦.

	تكرار		تكرار		تكرار		تكرار		تكرار		تكرار		تكرار
	و	م											
شفوى											ب		
شفوي أسناني						ف							
أسناني						ث		ظ					
أسناني لثوي						س	ص		ت	ط	د	ض	
لثوي		ن	ر	ل									
غاري	ي				ج	ش							
طبقى									ك				
حلقومي (لهوي)							خ		غ	ق			
حلقى								ع					
حنجري													

(سلوم، ١٩٩٦، ص ٣٧)

من أهم الانحرافات الصوتية التي تترأى في النصوص هو التكرار الذي توجد أساليب مختلفة منه في النص، كالجناس، السجع، الترصيع وغير ذلك.^١

والتكرار نفسه ينقسم إلى أقسام:

♦ التكرار الصوتي

♦ التكرار اللفظي

♦ تكرار العبارة

♦ تكرار الصيغ^٢

لهذه الانحرافات الصوتية ولا سيما التكرار دور هام في إيحائية النص وحتى هيكلية النشر وأناقته الظاهرية، والجميل أن القرآن استخدم هذه الأسلوبية مرات عديدة وفي مواضع مختلفة. هنا ندرس نماذج من الانزياح الصوتي (التكرار) في القرآن الكريم ونحاول الكشف عن جانب قصير من جمالية.

١- سلوم، ١٩٩٦، ص ٤٢-٤٤.

٢- علوان، ٢٠٠٨، ص ٢٨٦-٢٩٥.

تكرار العبارة

إن الله سبحانه وتعالى يكرر عبارة «فبأي آلاء ربكما تكذبان» إحدى وثلاثين مرة في سورة الرحمن، فهذا التكرار أدى إلى موسيقى خاصة. إضافة إلى أنه قصد التذكير والتنبية على كثرة آلاء الله ونعمائه، فعلى العباد أن يحمده ويسجدوا له وأن يذكروا نعمه وفضله وإحسانه؛ فالتكرار المستمر في المقاطع المتتالية يدل على أن النعم تحيط بالإنسان دائماً فلا بد له أن يستمر في الشكر ولا يغفل لحظة واحدة. ثم أن الإنسان غافل وهذه الغفلة التي اعتاد عليها تقتضي هذا التكرار والتأكيد، فنرى حرف المد يتكرر أربع مرات «فبأي آلاء ربكما تكذبان» وحرف المد رمز للنداء الخفي وغفلة الإنسان عن ربه وآلائه.^١

وحرف الباء يتكرر ثلاث مرات وهي من الحروف الجهرية المرفقة فكأن الله يذكرنا بصوت جهري يتميز بالركة ويعطف علينا برحمة ليوقظنا من النوم الذي طالما خلدنا إليه وهذا الاستفهام تقريرى فلا يمكن لأحد أن ينكر نعم الله ولومقدار حبة خردل.

التكرار في الصيغة

وذلك يتمثل في سورة اللمزة حيث قال سبحانه: «ويل لكل همزة لمزة* الذي جمع مالا وعدده* يحسب أن ماله أخله* كلا لينبذن في الحطمة* وما أدراك ما الحطمة* نار الله الموقدة* التي تطلع على الأفئدة* إنها عليهم مؤصدة* في عمد ممددة»
«هذه السورة قد وظفت صيغة المبالغة (فعلة) توظيفاً فنياً رائعاً يعتمد على التوازي الصرفي بين تكرار صيغة (فعلة) في وصف هذا الآثم وتكرار هذه الصيغة كذلك في وصف الجزاء الذي أعد له»^٢
بهذا التكرار ألبس الأثر صورة فنية رائعة وجعل التوازن بين الفعل والجزاء. فجزاء همزة لمزة حطمة أية حطمة.

التكرار في اللفظ

وهو يتجلى في بعض السور منها سورة الناس: «قل أعوذ برب الناس* ملك الناس* إله الناس* من شر الوسواس الخناس* الذي يوسوس في صدور الناس* من الجنة والناس»

١ - الصابوني، ٢٠٠٦، ص ٣٣٢.

٢ - هندوي، ٢٠٠٨، ص ٢٣.

ولفظة «الناس» تتكرر في هذه السورة القصيرة خمس مرات وهذا ما يسمى في علم البديع بالإطناب. إن هذا التكرار الذي أخرج الكلام عن السياقية المعهودة وجعلها انزياحية تستهدف تكريم الإنسان وتعظيمه واعتناء بشأنه. انظر أن " الناس " قد اقترن مرة ب(الرب)، ثانية ب(الملك) وثالثة ب(الإله)، فهذا اقتران يقربنا إلى مكانة بني آدم فهم خلفاء الله على الأرض ولوجيء بالإضمار مثلاً لوقيل ملكهم أو إلههم لم يفد هذا المعنى ألبتة.^١ ومنها أيضاً الآيات الأولى من سورة الحاقة: «الحاقة* ما الحاقة* وما أدراك ما الحاقة»

ففي هذه السورة تكررت "الحاقة" وهي القيامة ثلاث مرات، فوضع الضمير موضع الظاهر في هذه الآيات للتأكيد على هول القيامة وتحويلها وتعظيمها وهذا التكرار يثير الخوف والإرهاب ويجعل القيامة قريبة ظاهرة.^٢

حرف القاف من الحروف الانفجارية وحرف الحاء من الحروف الاحتكاكية فهذا الانفجار والاحتكاك الصوتي يصوران هول القيامة وأهوالها والحشر وارتعاد الناس. فالانزياح الصوتي في هذا المقطع يساعد المعنى الدلالي ويعضده.

التكرار الصوتي

وهو تكرر صوت خاص في مقطع خاص للدلالة على معنى خاص يوحي إلى المخاطب ويؤثر عليه أثراً انفعالياً فالصوتية التي تكمن في صفات الحروف، وهذا التكرار المتراح عن اللغة العادية يؤديان إلى فنية النص ويضاعفان مدى تأثيره. ولتبيين تأثير هذه الانزياحية نحلل سورة «العصر» ونتدبر في القدرة الإيحائية التي تقوم بها الأصوات.

«والعصر* إن الإنسان لفي خسر* إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات* وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر»

و	ل	ع	ص	ر	ء	ن	س	ف	مد	خ	ذ
٤	١١	٢	٧	٣	٤	٥	٢	١	٩	١	١
م	ح	ت	ب	ق							
٢	٢	٣	٣	٢							

١- الصابوني، ٤٤٩.

٢- هندراوي، ٢٠٠٨، ص ٣٦٧.

ل											
	مد										
		ص									
			ن								
				و	ء						
						ت	ر				
								س	م	ح	

الإحصائية التي تتجلى في الخريطة السابقة تشير بأن «اللام» هو الحرف المسيطر على هذه السورة وهو حرف جهري متوسط لا احتكاكي ولا انفجاري وغالباً ما توحى اللام معنى القطعية، فخسران الإنسان أمر قطعي وحتمي والإيمان بالله والعمل الصالح والاستعانة بالحق والصبر لا محالة ينقذ الناس من الخسران المبين.

حرف المد يتكرر عشر مرات وهذا ما يشير إلى خسران الإنسان على مدى الزمن وامتداده ويبين بأن ثمرة الإيمان والعمل الصالح والتمسك بالحق والصبر تمتد ما بقي الدهر.

إن الصبر والعمل الصالح والتواصي بالحق ليس هذا كله أمراً بسيطاً بل من الأمور الفخمة التي تحتاج إلى المثابرة والمصابرة فحرف الصاد الذي يتسم بسمه الاحتكاكية والفخامة حل محله ليقوم بواجب هذا المعنى الایحائي.

بقية الحروف تتوزع في النص توزيعاً متوازناً ويحتطي الجوالصوتي بالانزاحية الصوتية القليلة وهذه التسوية الموجودة في التوزيع الصوتي تمحوميزات الحروف. ففي هذه السورة كل من حروف (ع، ح، م، س، ق) يتكرر مرتين دوغماً تأثير بين في إیحاءية النص.

تنتهي المقاطع بحرف الراء الذي للتكرير (العصر، خسر، الصبر) نفس الامتداد الذي تحدثنا عنه، والفخامة واضحة في كلمتي العصر، والصبر.

فهذه الانزاحية الصوتية هي التي أدت إلى جمالية نص القرآن وجعلت الأذان تتعطش لاستماعه وترغب في الدراسة والتلذذ منه. ولولاه لفاتت العذوبة والطراوة ولما ت الإعجاز تحت رماد الجهالة.

فهذه الوجيزة التي سبق ذكرها هي التي أثبتت بالحجة الدافعة استيعابية القرآن ومواكبته للعصر الحديث كما أنها محت الشكوك -بقدر استطاعتها- عن وجه المصحف الشريف، فهو الحق والحق يقال بأن القرآن تربع على عرش الفصاحة والبيان وأنه هو المحيط العظيم الذي لم يزل ولا يزال بموج بطراوته الزاهرة.

النتيجة

١. إن الأسلوبيات الحديثة التي وجدت في العشرينيات وعلى زعم زعمائها هي وليدة الغرب، تنطبق انطباقاً شاملاً على دراسات العرب الأقدمين أمثال ابن جني، ابو عبيدة وغيرهم من العرب.

٢. إن القرآن الكريم وهو نص إسلامي رئيس يستوعب ما جاء به الغربيون وهو خير نموذج تطبيقي لآراء الباحثين في الأسلوبيات الحديثة.

٣. أسلوبية الانزياح بأنواعها الثلاثة: الاستبدالية والتركيبية والصوتية تتجلى في محكم الكتاب الحكيم وهذا هو الذي يثبت إعجاز القرآن فهو الحق والحق يقال بأن القرآن العظيم يحتوي على كل رطب ويابس في الحاضر والغابر.

٤. إعجاز القرآن يعم ما تطرقنا إليه في دراستنا القصيرة وإعجازه فوق ما تدركه عقولنا وما عاجناه لا يكون إلا ندى في محيط اللاهتية.

٥. نود أن تكون هذه المقالة خطوة قصيرة في ارتقاء العالم الإسلامي وتنميته وكسراً للتحجر الذي تدثر به البعض ونافذة أمام الراغبين في الحق والحقيقة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. أبو العدوس، يوسف، (٢٠١٠م)، التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، الطبعة الثالثة، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
٢. الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف، (١٤٢٠ هـ)، البحر المحيط في التفسير، بيروت: دار الفكر، ج ٦.
٣. ابن كثير الدمشقي، (١٤٢٠هـ)، تفسير القرآن العظيم، بيروت: دار الكتب العلمية، ج ٧.
٤. البحيري، أسامة، (٢٠٠٩)، البنية المتحولة في البلاغة العربية، الطبعة الأولى، كفر شيخ: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
٥. البغدادى، علاء الدين علي بن محمد، (١٤١٥هـ)، لباب التأويل في معان التنزيل، بيروت: دار الكتب العلمية.
٦. البيضاوي، أبو سعيد عبد الله بن عمر، (١٣٢٠هـ)، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، القاهرة: مطبعة العامرة، ج: ٤.
٧. الجنابي، أحمد نصيف، (٢٠١٠م)، البنية والأسلوب في التراكيب القرآنية وقضية الإعجاز مقارنة أسلوبية لسانية، الطبعة الأولى، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
٨. الخويسكي، زين كامل، (٢٠٠٩)، في الأسلوبيات، الأزارارطة: دار المعرفة الجامعية.
٩. الزمخشري، محمود، (١٤٠٧)، الكشف عن حقائق وغوامض التنزيل، بيروت: دار الكتاب العربي، ج: ٤.
١٠. سلوم، تامر، (١٩٩٦)، "الانزياح الصوتي الشعري"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد: ١٢ المأخوذ من الموقع: noormags.
١١. السيد قطب، (١٤١٢)، في ظلال القرآن، بيروت-القاهرة: دار الشروق، ج ٧.
١٢. الصابوني، الشيخ محمد علي (٢٠٠٦)، الإبداع البياني في القرآن العظيم و الأمثال والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مع الإمتاع بروائع الإبداع، الطبعة الأولى، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.
١٣. الطنطاوي، السيد محمد (١٤٢٢هـ)، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دمشق: دار الفكر، ج ٢.

١٤. علوان، سلمان محمد، (٢٠٠٨م)، الإيقاع في شعر الحداثة، الطبعة الأولى، الإسكندرية العامرية.
١٥. عياشي، المنذر، (٢٠٠٩)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الطبعة الأولى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري، دارالحبة - دار الآية.
١٦. القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، التقديم: ياسين الأيوبي، (٢٠٠٨)، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الطبعة الأولى، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية.
١٧. الكاشاني، ملافتح الله، (١٤٢٣هـ)، زبدة التفاسير، قم: بنیاد معارف إسلامی، ج ١.
١٨. محمد ويس، أحمد، (٢٠٠٥)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية.
١٩. ميرغني، هاشم، (٢٠٠٩)، "أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النصي: رواية "عصافير آخر أيام الخريف نموذجاً"، مجلة العلوم والثقافة، الرقم الخامس المأخوذ من الموقع: <http://www.sustech.edu1s stsff.pvb1icarions>
٢٠. وغيلسي، يوسف، (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
٢١. هندأوي، عبد الحميد أحمد يوسف، (٢٠٠٨م)، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، بيروت: شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية.

الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب

الدكتورة حورية محمد حمو*

الملخص

حاول بعض الكتّاب المسرحيين أن يسلطوا الأضواء في إبداعاتهم الفنية على قضية العرب المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، لكنهم اختلفوا في تناولهم للشخصية اليهودية باختلاف مراحل الصراع معه؛ فهناك من اتخذ موقفاً معادياً من اليهود كلّهم على أساس أنهم أعداؤهم على الإطلاق، وهناك من اتخذ موقفاً إيجابياً من اليهود سلبياً من الصهاينة، على أساس أن اليهودية غير الصهيونية. لكن إجمالاً تأثرت الكتابات العربية عن اليهود بما كتب عنهم في الآداب الأوروبية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية "تاجر البندقية" لمؤلفها شكسبير. فشايлок بطل المسرحية شخصية يهودية يفعل أي شيء في سبيل الحصول على المال من دون تبكيت ضمير أو شعور بالذنب.

واختاروا -ومنهم الكاتب المسرحي سعد الله ونوس- مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني التي حدثت في عام ١٩٨٩، والتي جعلت شعب فلسطين يقف في صف واحد لمواجهة العدو الإسرائيلي بهدف النضال من أجل التحرير، بعد أن اقتضت على المواجهة العسكرية، وأيقنوا أن مؤشرات الصراع العربي الإسرائيلي في المنطقة تؤكد أطماع الصهيونية ونواياها الإمبريالية الإسرائيلية المدعومة من الإمبريالية الأمريكية، وأشاروا إلى أن مهادنتهم ومعااهدات السلام التي أبرمت معهم ستكون واهية، وستحمل في طياتها احتمالات تجدد الصدام والحروب.

كلمات مفتاحية: الاغتصاب، شخصيات الاغتصاب بين التقابل والتضاد

* أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، اختصاص نقد عربي حديث.

المقدمة

شكّلت مسرحية الاغتصاب مرحلة جديدة ومتميّزة فنياً وفكرياً في مسيرة سعد الله ونوس المسرحية سواءً كان ذلك على صعيد المضمون أو على صعيد البناء الفني أو على صعيد عمق الشخصيات وتنوعها وتناقض حالاتها وتحولاتها، أو على صعيد الفضاء المكاني المغلق الذي انفتح على فضاءات أوسع، وفضاء الحدث الذي شمل مرحلة تاريخية حاسمة، إذ سلط الأضواء على قضية الصراع العربي الإسرائيلي، واختار - كما نوهنا - مرحلة حاسمة من مراحل الصراع وهي الانتفاضة العربية الفلسطينية التي حدثت في عام ١٩٨٩. وما يلاحظ أن ونوس كان وفياً للنهج الذي سار فيه منذ المرحلة التأسيسية تلك التي بدأها بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ بهدف تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية.

أهمية البحث وأهدافه

تعدّ مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يثير ما هو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ فإلهام المسرح الحقيقي - كما يرى ونوس - لم يكن الحكاية بمحدّد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي. وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً. ولعل هذا ما توقعه الكاتب فاستبق ذلك عندما قدّم تبريراً لأنه جعل إحدى شخصيات المسرحية اليهودية شخصية إيجابية بعيدة عن العنصرية، تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدّين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر. حاول ونوس أن يتجاوز شرطه عندما قدّم تلك الشخصية، وصورها بطريقة متميّزة، وحاول أيضاً تخطي بعض الحواجز الكاريلية التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجود تلك الشخصية، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها - كما يقول - لذلك كان هذا البحث؛ إذ حاول الكشف عن بعض الطروحات في هذا العمل المسرحي على صعيد المضمون وعلى صعيد الشكل الفني الذي بات متميّزاً ومتماسكاً. وربما لم تشر الأبحاث التي تناولت هذه المسرحية بالدراسة والتحليل إلى ما هو مشارٌ إليه في هذا البحث على الرغم من كثرتها وتنوعها، وإنما اكتفت بالإشارة إلى التناص القائم بين هذه المسرحية ومسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" لمؤلفها أنطونيو بوירו وبايخو الأسباني.

منهج البحث

اعتمدت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على رصد الحدث المحسّد في هذا العمل المسرحي، ومحاولة تبيان ما يرمي إليه الكاتب، مع التركيز على أهم السمات الفنية المسرحية

ومحاولة الكشف عن الدلالات التي تجسّدت من خلال المواقف المسرحية، ومن خلال الموضّحات الإخراجية. واعتمدت شيئاً من المنهج الفني الذي يقوم على محاولة تبيان القيمّ الشعورية والقيّم التعبيرية في العمل الفني، وشيئاً من المنهج اللغوي في تحديد مستويات اللغة عند بعض شخصيات المسرحية. واعتمد البحث في دراسة هذا العمل المسرحي على بعض المراجع العربية والأجنبية المترجمة التي تحدثت عن مسرحية "الاعتصاب" وعن الصراع العربي الإسرائيلي وعن الشخصية اليهودية.

العرض والاستشهادات

إنّ المتتبع لتاريخ الأدب العالمي والعربي يلحظ بوضوح أن الشخصية اليهودية قد تميّزت بصفات محددة لم تفارقها منذ العصور الوسطى إلى يومنا هذا؛ إذ ثمة طبائع ومسارات سلوكية أخلاقية، رصدتها الآداب والفنون وتناقلتها الأجيال عبر مراحل تاريخية متباعدة ومتواصلة فمن قبيل ذلك مسرحية "تاجر البندقية" لمؤلفها وليم شكسبير /١٥٦٤ - ١٦١٦/ التي سلّطت الأضواء على جشع اليهود، بأسلوبٍ ساحر ووصفتهم بأبشع الصفات الإنسانية، وذلك عن طريق تجسيد شخصية (شايوك) التاجر اليهودي المرابي، الذي لا يهيمه إلا المكاسب المادية التي جعلها فوق كلّ اعتبار. وقد استوحى تلك الشخصية مجموعة من المؤلفين في الهجائيات الهازلة؛ فمن قبيل ذلك هجائية "فرانسيس تالفورد" التي أطلق عليها عنوان "شايوك أو الاحتفاظ بتاجر البندقية" ^١.

وقد سخرت معظم الدوريات في أوائل العصر الفيكتوري بشخصية اليهودي، والأغرب من ذلك أن الكاتب الروائي "والتر سكوت" الأسكتلندي عندما قرأ رواية ماريا إدجورت "هارنجتون" /١٨١٧/ التي صورت اليهودي على أنه إنسانٌ يتسم بالسماحة ويخلو من نزعات الشر والانتقام، ويبدو شديد التمسك بالروابط العائلية، كتب إلى صديقه رسالةً قال فيها: (أظن أن رواية مس إدجورت ممتعة رغم أن اليهود سوف يظلّون يهوداً في نظري، ولا يسهل على المرء أن يرى بصورة طبيعية أنهم يتميّزون بالكرم والأريحية رغم أنني أعتقد أن مثل هذا الكرم موجود في عددٍ كبيرٍ من الحالات الفردية. اليهود بحكم عملهم مستثمرون وسماسرة وهي مهنةٌ تحدّ من أفق الإنسان) ^٢. وظهرت في برلين عام /١٨٣٩/ نبذة تمهد السبيل إلى ظهور الهولوكوست تقول: (إنّ اليهود غشاشون ومخادعون وليس هناك أي أمل

١- د عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، ص ١٦٩.

٢- المصدر نفسه، ص ١٦٨.

في تغييرهم، ومن ثم فإنّ أنجع وسيلة للتعامل معهم هو طردهم من البلاد الألمانية ومصادرة أموالهم...^١ أي أن يفعل الألمان باليهود كما فعلت بورشيا بشايلوك.

كذلك رسم الكاتب الروائي الإنكليزي "ترولوب" صورة لليهودي في روايته "رئيس الوزارة" ١٨٧٦/ تشبه إلى حدٍ ما صورة شايلوك.

وفي العصور الحديثة كتب الكاتب "لويس فيرورناند سيلين" عام ١٩٣٨ كتاباً بعنوان "مدرسة الأحداث" وصف فيه مدينة نيويورك بأنها أكبر مجمع للشوالمكة (جمع شايلوك) في العالم.

وفي عام ١٩٦٥/ كتب "كولن ولسن" رواية (الشك) وهي رواية بوليسية، جعل أبطالها من الفلاسفة، وجعل المجرم فيلسوفاً يهودياً يتراءى له بأن العالم انقسم إلى قوتين اليهود وغير اليهود وكل قوة تحاول أن تدمر القوة الأخرى، ولكي يحقق اليهودي "جوستاف" أهدافه فإنه يستخدم العلم للحصول على المال من مرضى كان يعالجههم (فجوستاف يهودي يؤمن بالحقد الكبير. أفكاره وتصرفاته تنبع من اعتناقه الدين اليهودي. من أبوته وتربيته اليهودية)^٢ فجوستاف يتبع أسلوباً لا أخلاقياً لأنه يهودي الأصل وهذا ما أكدته الكاتب عندما سأله مترجم العمل "يوسف شحرور": لم جعلت جوستاف نيومن يختار مهنة إجرامية، ثم عللت عمله بعشقه لمتابعة أعمال محتبّره؟ فأجاب (لأنه لم ينس بأنه يهودي قبل أن يكون إنساناً)^٣ ويقصد بذلك أنه لو لم يكن يهودياً لم يكن يلجأ إلى هذه التصرفات التي سلكها.

وتأثرت الكتابات العربية غير الفلسطينية - عن اليهود بما كُتب عنهم في الآداب الأوروبية فصورت اليهودي كما برز في مسرحية "تاجر البندقية" ذلك التاجر المرابي الذي يفعل ما يشاء بهدف الحصول على المال من دون رادع أخلاقي أو ديني.

وإذا كنا نجد بعض الكتابات التي تناولت شخصية اليهودي على أنه إنسان له حياته الخاصة، وحاولت إبراز بعض الجوانب الإيجابية أحياناً كما فعل نجاة صدقي في قصتي "شمعون بوزاجلو" و "العابث" إلا أننا بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧/ وجدنا أن الأعمال الأدبية والفنية، لجأت إلى تصوير الشخصيات اليهودية وفقاً لمواقفها السياسية، وراح المسرح بعد انتفاضة ١٩٨٧/ يصف معاناة الشعب الفلسطيني ويصور عذابه على يد الجنود الإسرائيليين، واقتصر اللقاء بين الشعبين على اللقاء

١- المصدر نفسه، ص ١٧٠.

٢- عرب محمد، الشخصية الصهيونية، ص ١١٠.

٣- المصدر نفسه.

العسكري المتوتر، فاليهود أعداء اغتصبوا أرضنا وهجّروا أهلنا وانتهكوا حرمتنا، وقد امتزجت صورة الأرض الفلسطينية عند بعض الكتاب بصورة المرأة ذلك أن الصهاينة لم يكتفوا بالغزو السياسي والعسكري بل لجؤوا إلى الغزو الأخلاقي عن طريق اغتصاب المرأة التي تشكل اللحم الاجتماعي والتربوي في المجتمع العربي، فاستباحوا الأنثى كما استباحوا الأرض، لذا فإننا سنسلط الضوء في هذه الدراسة على مسرحية "الاغتصاب" /١٩٩٠/ لمؤلفها (سعد الله ونوس) التي تعدّ واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يقدم ماهو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي. وهذا ما أكدّه الكاتب عندما قال: (إنّ إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يومٍ من الأيام الحكاية بخدّها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي). "١" ١

مسرحية الاغتصاب

تجدر الإشارة إلى أن ونوس قد تأثر في هذا العمل المسرحي بمسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بلمي" /١٩٦٨/ لبليخو؛ إذ جنحت المسرحيتان إلى جنس المسرح السياسي والتزمتا بقضية محدّدة هي (حقّ الإنسان في ممارسة حريته الفردية والاجتماعية دون ضغطٍ أو إرهاب)^٢ وقد كانت الحرب الأهلية في أسبانيا وما سببته من خرابٍ ودمار هي الدافع لكتابة هذه المسرحية التي كشفت عن استبداد الطغاة واضطهادهم للمواطنين وحرمانهم من حرياتهم، لذا فقد حاول ونوس أن يستفيد من بناء الحكاية وأن يسقطها على قضيتنا المحورية؛ قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فالمسرحيتان ركزتاً على قضية الدفاع عن حرية الفرد وكرامته.

تدور أحداث مسرحية "الاغتصاب" في فلسطين العربية، وزمانها هو زمن انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني في وجه الاحتلال الصهيوني عام /١٩٨٩م/، و تتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي، وتتجلى واقعيتها في مضمونها الذي احتزى من تاريخٍ عنيفٍ مثقلٍ بالاحتمالات والتحويلات على حدّ تعبير كاتبها وتسلط الأضواء على الطبيعة الإسرائيلية العدوانية؛ إذ بدا الصراع واضحاً بين الإنسان العربي الذي يدافع عن حقه في استرداد أرضه والإسرائيليين المغتصبين الذين لا يتمتعون بأدى صفات الإنسانية. وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلاً واسعاً عند عرضها للمرة الأولى. ولعل هذا ما توقعه الكاتب عندما قدّم تبريراً في خاتمة العمل لأنه صاغ شخصية الدكتور صياغة يهودية

١- ونوس، سعدالله، الاغتصاب، ص ٧.

٢- د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٢.

إيجابية بعيدة عن العنصرية؛ إذ جعلها تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعو إلى الحوار الحر المثمر، فهو يقول في أثناء حوارهِ مع الدكتور منوحين أبراهام: (سعد الله: أستطيع يا سيدي أن أتخيل ما يحتاجه المرء من طاقة كي يتجاوز شرطه. وأنا نفسي شحذت الكثير من طاقتي كي أميزك، وأقدم صورتك.....)

سعد الله: كان ينبغي أن أتخطى الكثير من الحواجز. الرؤية التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودك، والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزك وخوف المهزوم من الخديعة...^١ ليس هذا فحسب بل حاول ونوس في هذا العمل أن يميز بين الصهيونية واليهودية ويعلن أن الصهيونية غير اليهودية - كما اعتقد - وذلك عندما رسم شخصية الطبيب وشخصية المعلمة راحيل فجعلهما شخصيتين يهوديتين مناوئتين للصهيونية ترفضان الأعمال المخزية التي يرتكبها الإسرائيليون الصهاينة بحق العرب.

في هذه المسرحية راويان وحكائتان؛ راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية، حكاية إسرائيلية وحكاية فلسطينية تتداخل أحداثهما وتتقاطع في نقاط ثلاث: الاصطدام والاعتقال والاغتصاب. وقد حذر ونوس ألا تقدم هذه المسرحية بصورة مضحكة، وأكد أن على الممثل الذي سيؤدي دور الشخصية اليهودية أن يضبط عدائته للشخصية التي يؤديها لأنه أراد توصيل الفكرة للمتلقى بتجرد، فهو يرى أن ما يميز الحكاية الإسرائيلية الجدة والرصانة عبر نص غير مكتمل، بينما تبتعد الحكاية الفلسطينية عن الخطابية لأنها إن استُخدمت خربت العمل وسطحته، وأن تتميز بالبساطة ضمن نوع من الغنائية المضمرة^٢ ذات النهاية المفتوحة ذلك أن ونوس قال: (إني انظر إلى هذا العمل كقطع مجتزأ من تاريخ عنيف، مثقل بالاحتمالات والتحويلات، وإن كل عرض لهذه المسرحية يجب أن يركز على وعي التاريخ وما يحمل من تغيرات، بحيث يستفيد من البنية المفتوحة للنص كي يطرح القضية في سياق تحولاتها الراهنة)^٣ الرواية الفلسطينية تترك قولها مشرّعاً على أفق مفتوح.

تروي الحكاية الأولى على صعيد المضمون قصة المناضل الفلسطيني إسماعيل وأفراد أسرته، الذي اعتقل وخصي في السجن، ثم اغتصبت زوجته دلال على مرأى من عينيه مما جعلها تدرك وحشية الاحتلال وتتحول إلى فداية تشارك في مقاومة الصهاينة. أما الحكاية الإسرائيلية فإنها تحكي قصة إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، الذي أصيب بمرض نفسي أفقده رجولته من جراء

١ - دغصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠٥.

٢ - دغصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٠.

٣ - المصدر نفسه.

ارتكاب الجرائم المفززة بحق أفراد الشعب الفلسطيني، وأمه التي تشبعت بالأفكار الصهيونية المتزمتة وراحت تزرع هذه الأفكار في نفس حفيدها الرضيع، وزوجه راحيل التي كانت تعاني من عجز زوجها ومن تسلط أمه، وزاد من معاناتها اغتصابها من قبل جدعون زميل زوجها، وقد جعلتها هذه المعاناة تقرر الرحيل وتهاجر إلى أمريكا حيث تقيم عمتها.

دراسة المسرحية

يطالعنا ونوس في ترتيبه الافتتاح التي صاغها على نمط افتتاحيات المسرحية اليونانية بعرض الشخصيات الإسرائيلية التي حملت أعباء تجسيد الحدث في هذا العمل المسرحي محدداً مساراتها؛ إذ تنكشف الحقائق وتظهر إلى العلن منذ اللحظات الأولى عن طريق تسليط الإضاءة الخافتة على كل شخصية من هذه الشخصيات؛ فالدكتور أبراهام يعلن أن هذه المملكة هي مملكة العصاب والجنون فالرأس مريضٌ والقلب سقيمٌ والجسم لا يخلو من الكلوم والإحباط، والجراح تزف ولا تداوى.^١ أما الأم سارة بنحاس فإنها تجسّد الفكر الصهيوني بمخططاته الإرهابية فـ(كل مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم).^٢ "ويعلن مائير وجدعون وموشي أنهم سيحافظون على الأعطيات التي منحهم إياها الرب عن طريق تشريد المواطنين الأصليين وقهرهم وذبحهم".^٣ وتتعالى الأصوات محددة مواقعها في العمل المسرحي واتجاهاتها ضمن إضاءة خافتة تتبادل الشخصيات الوقوف تحتها: (مائير: وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إهلك نصيباً، فلا تستبق منها نسمةً ما، بل تحرمها تحريماً.

جدعون: أبسلهم إبسالاً.

موشي: اذبحهم ذبحاً.

الأم: ولا تعفُ عنهم، بل اقتل رجالاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقرًا وغنماً، جملاً وحماراً.

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي سوف

نبي حضارتنا على أنقاضها).^٤

١ - د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٠.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٢.

٤ - د غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ١٢ و١٣.

لقد أعرب الإسرائيليون عن أفكارهم وعن مخططاتهم العدوانية، وراحوا يرددون نصوصاً وأقوالاً توراتية عن قتل العرب و سحقهم، ومحاولة تحقيق حلم الدولة الإسرائيلية بالقضاء على العرب وثقافتهم وحضارتهم.

وبعد ترتيبة الافتتاح تتمحور المشاهد ضمن مقاطع متعددة تنضوي تحت سفرين متباعدين متقاربين؛ سفر الأحزان اليومية الذي ينقسم إلى سبعة مشاهد ويجسد نضال الشعب الفلسطيني وأحزانه وانكساراته، ويحدد ردود أفعال أفراده حيال الاعتداءات الصهيونية. وسفر النبوءات الذي ينقسم أيضاً إلى تسعة مشاهد ويجسد فيه عبث الشخصية اليهودية الإسرائيلية وحقنها وكرهها للعرب بتصرفاتها الفاتكة وتشردمها وتفككها من خلال الفعل وردّ الفعل.

يتحدث ونوس في سفر الأحزان اليومية عن الهم العربي من خلال تجسيد شخصية الأم الفلسطينية الفارعة ودلال التي تمّ إلقاء القبض عليها بعد أن غُيب زوجها إسماعيل في غياهب السجن، بينما تطالب الأم الفارعة ابنها محمد بأن يحجم عن العمل مع الصهاينة ويلتزم بالعمل مع أهلنا الفلسطينيين.

يحاول ونوس أن يبين همجية الصهاينة عن طريق الاعتقالات العشوائية فدلال التي عانت الأمرين واغتصبت على مرأى من زوجها إسماعيل المعتقل تدرك أن الأرض ضاقت على أهلها (أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا)^١ وبعد أن تفتحت وتحررت من دلالها ومن سلبيتها وانزوائها تعلن أن أضيق من القبر إذا لم يزولوا. إما نحن وإما هم^٢ وتنضم إلى صفوف الثوار وتناضل من أجل تحرير الأرض. أما إسماعيل فقد عُدّب بدوره حتى فقد رجولته فهو يقول بين الحين والآخر إن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا وهمّ وسراب، وإن حروباً تتلوها حروب لا بد أن تقوم حتى يحسم الصراع. لكن إسماعيل رضي بدولةٍ مشتركة تحت التعذيب؛ إذ يقول: (ومع هذا فإن الفلسطينيين يشحنون خيالهم كي يتصوروا دولةً كريمة تتسع لي ولك دولةٌ حقوقنا فيها متساوية، وحياتنا مكفولة)^٣. ومع هذا فهو لا ينجو من سخطهم، ليعود في تابوتٍ مسمّرٍ، وما إن عاد حتى انفجر الغضب المحتقن في الصدور، وبدأت الصدمات. وترنخت الفارعة واستبسلت وقاومت، ووعى محمد الذي كان يحصل على قوت عيشه من العمل مع الإسرائيليين ما اقترفت يداها، وانضمّ إلى صفوف المقاومة بعد أن جرح والدته في أثناء المقاومة.

١ - المصدر نفسه، ص ٥٩.

٢ - المصدر نفسه، ص ٦٠.

٣ - دغصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، ص ٦٤.

لقد جسّدت هذه المشاهد معاناة الشعب الفلسطيني في كفاحه ونضاله فمنهم من استشهد، ومنهم من هاجر ورحل خارج البلاد، ومنهم من صمم على المقاومة حتى النصر. وفي سّفر النبوءات يضيف ونوس إلى فضاء الجريمة والقتل والتدمير فضاءً جديداً هو فضاء الدكتور أبراهام منوحي الذي جعله يقتنع بعدالة القضية الفلسطينية و يؤيد حقّ الفلسطينيين في الدفاع عن أرضهم، والحفاظ على تاريخهم، وكأنّ هذا الفضاء قد وعى جريمة الصهاينة فأشار إلى خيانتها وشراستها وأضرارها التي انعكست سلباً على الشعب الفلسطيني وعلى الإسرائيليين، وفي هذه الأسفار تتجسّد شخصية الأم الإسرائيلية التي تشبعت الأفكار التوراتية وراحت تلقنها لحفيدها الرضيع وهي تهدده له، وتسقيه كره العرب مع الحليب الذي ترضعه إياه. وهناك شخصية راحيل التي انضمت في فضائها إلى فضاء الطبيب النفسي منوحي في اتجاهاهما المسألة طلباً للراحة والاستقرار لذا فقد قررت الرحيل بعيداً عن أرض الفوضى والنبوءات، أما إسحاق فقد مرّ بمرحلة مخاضٍ عسيرة أجهضته ودمرته لأنه كشف شراسة تعامل والدته وصديقه جدعون ورئيسه في العمل بابا "مائير" لذا فقد تمّ التخلص منه لأنه في النهاية هو حشرة سامّة لا بد من القضاء عليها.

لكن عند التدقيق في نماذج الشخصيات المسرحية العربية والصهيونية، وعند معاينة البناء الفني لمسرحية الاغتصاب لاحظنا أن شخصيات ونوس في هذا العمل المسرحي قد أقيمت على أساس التقابل والتضاد بين جانبين متناقضين متضادين متوازيين متنافرين؛ الجانب الإسرائيلي والجانب العربي الفلسطيني، بطريقة فنية محكمة. وهذا يقودنا إلى الحديث عن التقابل والتضاد في شخصيات المسرحية.

التقابل والتضاد بين الشخصيات العربية والشخصيات الصهيونية

تميّزت مسرحية الاغتصاب بالنضج الفني وأقيمت على أساس البناء الفني التسلسلي الذي يسير وفق أحداث الزمن؛ إذ تسير الأحداث فيه سيراً حثيثاً ولا يتمّ استحضار أحداث من الماضي إلا لتسهم في دفع عجلة الزمن أو بهدف توضيح موقفٍ ما من أجل تغييره أو محاولة التفاعل معه. ومع تضخم الأحداث وتصاعد الصراع وتوتر الأزمة فإنّ الشخصيات تبدو متراصة متطورة تدرك مواقعها جيداً تبحث عن حلول لأزماتٍ متصاعدة متواترة، شخصيات متناقضة في أهدافها متشابهة في مساراتها، ولتبيان ذلك فإننا سنلجأ إلى تسليط الضوء على الشخصية اليهودية وتحديد مواقعها والتفصيل في سلوكها وأهدافها، ونحاول أن نكشف عن عمق اتجاهها وشراستها عن طريق التركيز على التحركات

وعلى الفعل وردّ الفعل. ثم نحري مقارنة بينها وبين الشخصية العربية الفلسطينية عن طريق رسم جدول يحدد اتجاه كلّ شخصيتين متقابلتين متناقضتين دون أن نغفل النوايا والسلوك:

شخصية إسحق بنحاس

يطالعنا إسحق في المقطع الثاني من سفر النبوءات وهو ضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، يعيش حالة من الاستقرار في بيته بين أفراد أسرته، يعزف على الكمان الذي ورثه عن والده، مطيعٌ لوالدته، مهتمٌ بزوجته راحيل التي أحبّها أكثر من أي وقتٍ مضى. ومن خلال تبادل الغزل مع زوجته نكتشف أن ثمة معاناة تعكّر صفو حبّهما ومودتهما.

لعل الملاحظة الأولى التي يمكن أن نسجلها حول شخصية إسحق هي أنه لم يشارك بالحديث في ترتيبات الافتتاح، و لم يعرب عن أفكاره تحت الإضاءة الخافتة كما فعلت باقي الشخصيات الإسرائيلية، علماً بأنه كان يعمل ضابطاً في جهاز الأمن الإسرائيلي، مخلصاً في عمله يسعى إلى تلبية أوامر رئيسه في العمل (مثير) الأب الروحي الذي تكفل برعايته وضمن مستقبله بعد أن فقد والده وهو في العاشرة من عمره. لكن على ما يبدو فإن ونوس عرض في ترتيبات الافتتاح الشخصيات الثابتة التي حافظت على مواقعها لم تتغيّر ولم تتحور، أعلنت عن أفكارها وأخلصت لها في العمل المسرحي من بدايته إلى نهايته. لذا فإن إسحق لا مكان له بينها لأنه شخصية متحولة متغيّرة؛ فقد رُبي تربية ذكورية توراثية، آمن بتلقينات أمه وبقصصها الملفقة عن داود وجالوت، شارك في تعذيب المناضلين العرب وأظهر مقدرة مقززة في فنون الشراسة والدناءة، إلا أنه بدا وكأنه شخصٌ يتزع إلى السلم والهدوء وينبذ العنف والقسوة لأنه ربما يكون قد ورث ذلك عن والده، فهو لا يذكر من والده إلا السكينة والطمأنينة و تلك الآلة الموسيقية التي كان يعزف عليها، والطائرة الورقية التي كان يسعد به بصناعتها، لقد خزن في لا شعوره صورة مثلى لوالده إلا أن تلك الصورة كانت مغيّبة من قبل أمه فهو يريد أن يعرف سرّ هذا التعتيم فيحاور أمه بشأن والده قائلاً:

(إسحق: كنت دائماً تتحاشين الحديث عنه. أحياناً يخيّل إليّ أن جوزيف بنحاس لم يوجد وأنه مجرد انطباع عابر من انطباعات الطفولة.

الأم: ذلك أفضل، لأنه ما كان يصلح قدوةً لابنه.

إسحق: هل كان سيئاً إلى هذا الحد؟

إسحق: أذكر رجلاً دافئ النظرة يعزف على الكمان. كان المساء ملوناً، والحن ينساب بين الألوان مثل جدولٍ عسلي.

إسحق: أذكر رجلاً يجلس على الأرض، وحوله أوراق وقصاصات ملونة. كان يصنع طائرة ورقية لها ذنبٌ مذهش

الأم: نعم... كان يفتنه اللهو، وكل ما هو عقيم.

إسحق: أذكر الطائرة وفرحتي بها.^١

إنه يعيش حالة من التمزق الداخلي بين حنينه إلى طفولته التي وعهاها بين أحضان والده وتربته التي اكتسبها عن أمه المتسلطة التي تنكرت لزوجها وعابت عليه أفعاله المشينة، وخبأها في سجن الذكريات كي لا يفتضح أمره لأنه لم يكن مخلصاً لعقيدها، ولم يشاطرهما حماسها للصهيونية مع أنه لم يكن ينتقدها كما يفعل بعض المتحذلقين والشيوعيين — على حدّ تعبيرها.^٢ ويشعر إسحق بالفجعة عندما يعرف أن والده قد تمّ التخلص منه، لأنه كان ينصب العداء لكل ما تؤمن به الأم سارة ومائير؛ ينصب العداء للحركة الصهيونية والهجرة والوطن القومي وكان يجهر بذلك. وراحت الأم تجهر لابنها بحقيقة مقتله؛ إذ تقول:

(الأم:...) في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب. كان يريد مناكدتنا. صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدد بها أماننا. قال فلان وقال علان. وكنت أحمر خجلًا، وأتميز غيظًا وذات يوم سمنا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوتٍ باتر.. ابلعه. فبلع لسانه وسكت. كان جباناً رغم ضوئائه.^٣ ويموت بعدها سيد بنحاس إثر إصابته بمرض المرارة وكان موته مريحاً ومناسباً للسيدة سارة بنحاس ومائير.

والأغرب من ذلك أن إسحق يقتل على يد قاتل أبيه وبمباركة أمه وتأييدٍ منها؛ ذلك أنه عانى من عجز جنسي ولم يكن يعرف له سبباً. فاقترحت عليه زوجته "راحيل" أن يذهب لمقابلة طبيبها النفسي "منوحيين أبراهام" وفي أثناء الحديث الذي جرى بينهما يخبره الطبيب أن عجزه ناجم عن ردة فعل طبيعية على الممارسات التي ارتكبتها وزملاءه في العمل بحقّ المعتقلين العرب، إلا أن هذا الكلام لا يقنع سيد بنحاس في البداية لأنه - كما يعتقد - ما كان يفعل إلا ما يمليه عليه واجبه تجاه وطنه فكيف يعاقب

١ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٥-٧٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ٧٦.

٣ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٧.

على ذلك؟ وتزداد حالة التمزق والقلق التي يعاني منها بموت إسماعيل بين يديه تحت التعذيب عندها يعلن بصدق ودون موارد على مسمع من أمه: (إسحق: لم يكن حشرة. ولم يكن قمامة نرميها في المزبلة. كان رجلاً له عينان مروعتان، ووجه تتكلم ملامحه وتصرخ. كان إنساناً. قبل أيام مات بين يدي. كابر أمام الطبيب، ولكن ما الفائدة! لم تقنعي كل التبريرات. ولم تهدئي دروس الكراهية التي حفظناها. تستطيعين كإسرائيلية أن تحتقريني ولكن أقول لك دون موارد. إن هذا فظيع، وإني أفتقر من نفسي. لا احتمال هذا العمل. ولا أريده)^١ لقد أيقن بعد أن أمره مائير بأن يحطم رجولة إسماعيل بأن عجزه الجنسي ناتج عن عقابٍ داخلي كما قال له طبيب الأمراض النفسية، وقد صرّح بذلك بعد أن اغتصبت زوجته (راحيل) من قبل صديقه (جدعون) فقد شرح لزوجته عملية التعذيب التي سببت له عقاباً نفسياً إذ قال:

(إسحق: هناك مخربٌ عنيد لا يريد أن يعترف. وطلب مائير أن نضغط عليه بطريقة مفزعة جئنا بزوجته، و.. حطّمنا رجولته.. إنه الآن في داخلي يعاقبني ويعوق رجولتي.. أو هناك إنسانٌ في داخلي يتولى عقابي.. إنسانٌ آخر..)^٢ وتجدد الإشارة إلى أن ونوس قد أعطى العجز الناجم عن التعذيب لدى الجلال مفهوم عقاب النفس على مستوى الفرد، ومفهوم العنة التاريخية على مستوى الجماعة الدينية اليهودية؛ إذ يقول إسحق لمائير: (لا.. لن أتوقف. أأنت تتحدث عن العنة.. أتظن أننا لا نرى عنتك؟ تلك العنة الفخمة.. العنة التاريخية التي تتلأأ خلف أمتعة الترفع والعزلة والقسوة)^٣ ولعل هذا التحول الذي طرأ على شخصية إسحق هو الذي جعل مائير يقضي عليه ويقصيه، وهنا يمكننا أن نرصد حول شخصية إسحق تحولات عدة؛ التحول الأول كان على الصعيد العضوي: عندما تحول من الحالة الذكورية إلى الرخاوة الأنثوية. والتحول الثاني كان على الصعيد النفسي: عندما تحول من إنسانٍ خصّامٍ نزاعٍ إلى إنسانٍ يبحث عن الأمن والاستقرار، ومن إنسانٍ محبٍّ لدولة إسرائيل إلى إنسانٍ كارهٍ وحاقِدٍ (يا إلهي.. يا إلهي.. إلى أيّ حضيضٍ هوي!)^٤ ولعل هذه التحولات هي التي أفضت إلى التحول الأخير وهو الانتقال إلى ما بعد الحياة بفعل القتل وتصفية الحساب.

١ - المصدر نفسه، ص ٨٥-٨٦.

٢ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٨٥.

٣ - المصدر نفسه، ص ٩٩.

٤ - المصدر نفسه، ص ٨٧.

إنَّ هذه التحولات والتغيّرات والمفاجآت في حياة إسحق وفي مسيرته العضوية والنفسية جعلتنا نضعه في خانةٍ واحدةٍ مع شخصية المناضل إسماعيل لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وبغض النظر عن الأهداف والغايات:

إسحاق	إسماعيل
١ - ضابط في الأمن الإسرائيلي سعى لتحقيق مجد إسرائيل.	١ - مناضل ثوري سعى لتحرير فلسطين العربية واستعادة كرامتها .
٢ - اسمه إسحق وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.	٢ - اسمه إسماعيل وفي القصّ الديني هو ابن إبراهيم عليه الصلاة والسلام.
٣ - مات والده وهو في العاشرة من عمره.	٣ - استشهد والده ورحل وهو ما زال طفلاً.
٤ - أحبّ زوجته راحيل وراحيل شخصية متطورة متحولة	٤ - أحبّ زوجته دلال ودلال شخصية متطورة متحولة.
٥ - شكّا من عجز جنسي.	٥ - خصي في سجون الاحتلال.
٦ - اغتصبت زوجته من قبل صديقه جدعون.	٦ - اغتصبت زوجته من قبل الصهاينة على مرأى من عينيه.
٧ - انتهى نهايةً مأساوية، وقتل على يد مائير بمباركة من أمه، لأنه أيقن شناعة الإرهاب الإسرائيلي	٧ - انتهى نهايةً مأساوية واستشهد على يد المحتلين على الرغم من إعلانه إمكانية التعايش والمواطنة.
٨ - قتل في مكتب مائير.	٨ - استشهد في غرفة التعذيب.

شخصية راحيل

وتمثل شخصية الأنثى اليهودية المثقفة، تعمل مدرسة، قتل خطيبها الذي أحبته وأخلصت له في مهمة عسكرية، راحت تتردد على عيادة إبراهيم طبيب الأمراض النفسية للتخلص من الاكتئاب الذي أصابها وازداد سوءاً بعد وفاة أبيها، ثم تزوجت من إسحق الضابط في الأمن الداخلي الإسرائيلي، أنجبت طفلاً إلا أن حماتها تكفلت بتربيته، وحرمتها حضانتها، وحُرمت من ممارسة الحياة الزوجية لأن زوجها كان يعاني من عجز جنسي.

قررت الارتحال إلى أمريكا حيث عمتها تقيم، وساعدها الدكتور أبراهام على تحقيق الفكرة ووقف إلى جانبها بعد مقتل زوجها على يد مائير. ومما يلاحظ أن لقاءها مع الطبيب كشف عن معاناتها ذلك أنها أصيبت

بصدمة قوية أعقبها اكتئابٌ مفاجئ بعد نوبات من الاندفاع إثر فقدانها لخطيبها، وقد عمّق هذه المأساة فقدانها لوالدها؛ إذ انكفأت على نفسها وغرقت في متاهة المرض، وما إن التقت إسحق الذي كان يوحى لها بالثقة والطمأنينة حتى تزوجته:

(راحيل: ذات يوم كنت أجلس في هذه الحديقة. لاحظ إسحق أني أبكي، فاقترب مني. كان رجلاً مجرباً يوحى بالأمن والثقة. قال لي سأشفيك يا مريضتي الصغيرة، وبعد أيام تزوجنا)^١

وازداد شقاؤها عندما تكفلت أم إسحق بتربية ابنها، وراحت تنتقد تربيته لطفلها، لأنها -نقصد الجدة- أرادت أن تربيته تربية ذكورية توراتية، وقد بدا ذلك عندما طالبت الجدة بأن تترفق بطفلها وهي تهدده له في المهدي، لأنه لا يحتمل تلك التعاليم المبنوثة على حدّ تعبيرها:

(راحيل: ترفقي بالطفل يا أمه. أذناه الغضتان لا تتحملان هذه العبارات)^٢

وتصاعدت الأزمة وتعمّدت في نفس (راحيل) عندما اغتصبت من قبل (جدعون) زميل زوجها بالعمل علماً بأنها ذهبت لزيارته في بيته. محض إرادتها، وهو الذي طالما كان يحطرها بوابلٍ من الغزل المعسول على سماعة الهاتف عندما كان يتصل بزوجها (إسحق) للحديث معه، إلا أن راحيل اعترضت على عملية الاغتصاب واعتراضها لم يكن على العري والإجبار والإكراه، وإنما على الطريقة الفظة الشرسة التي مارس فيها جدعون الجنس معها فهي تقول:

(راحيل: كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحقيراً إلى هذا الحد ؟

جدعون: أرجوك لا تلعي معي لعبة البراءة. كنت تعرفين جيداً ما أريده منك.

راحيل: وهل كنت أعرف أنك ستناله بهذه الطريقة ؟

جدعون: هذه الطريقة أو تلك.. ما الفرق؟ أعترف أني أفضل الخشونة في الحب)^٣

وعرفت في بيت جدعون أن زوجها كان يشارك في تعذيب العريبات واغتصابهن في سجون الاحتلال، فعلى الرغم من أن زوجها كان يعاني من رخاوة أنثوية إلا أنه قد التزم فنوناً أخرى في التعذيب، يقول جدعون: (.. أتيننا بزوجة أحد المعتقلين، وأقمنا حفلة صاحبة. لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة. أمسك شفرةً وراح يشطب عانتها وثدييها.. ثم قطع حلمة نهدا الأيسر)^٤ و لم

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٢٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٥.

٣- المصدر نفسه، ص ٦٩.

٤- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٢.

تحف راحيل على زوجها حقيقة الاغتصاب لكنها وإن اقنعت زوجها بدناءة صديقه، إلا أنها لم تستطع أن تقنع حماها التي أطلقت عليه زنى وربما تكون قد أصابت عندما قالت:

(الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر.

راحيل: اغتصبي كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد.

إسحق: يا إلهي... يا إلهي... إلى أي حضيض هوي.

(الأم: زانية...)¹

وأخيراً فجعت بمقتل زوجها فعمقت مأساتها، وازداد جرحها، عندها قررت الرحيل. وقد شجعها الدكتور (منوحين) على اتخاذ القرار؛ إذ وجدت فيه الصديق الحقيقي، فتوافق الفكران واعتدلا، حاول أن يزرع في نفسها الأمل ويخرجها من أزمتها:

(الدكتور: لا ينبغي أن نأيس. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم. ولن نسمح لهم

بمصادرة المستقبل.

راحيل: أخيراً... رجحت إنساناً وصديقاً.

الدكتور: اعتني بنفسك. "وتعانه بنفعال وحميمية، ثم تحمل حقيبتها وتمضي"²

إن راحيل جسدت شخصية الأنتى اليهودية المثقفة عرفت حقيقة الاغتصاب، وعرفت أن محاولة إبراز المشاعر الإنسانية في النظام الأمني الإسرائيلي جريمة لا تغتفر، ولعل إطلاق تسمية (راحيل) على هذه الشخصية قد يعبر عن نفسياتها وسلوكها فهي بمعاناة دائمة تنتقل من محنة إلى محنة وهي شخصية متأزمة متطورة متحولة وتحولها بدا على صعيدين اثنين؛ من الخديعة إلى الحقيقة ومن التهميش إلى اتخاذ القرار.

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدم خطأً أنثوياً إنسانياً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري وعقلية التكفير واستباحة دم الفلسطينيين وجعله غير قادر على العيش تحت ظل العنف الإسرائيلي المدمر.

ومما يلاحظ أيضاً أن الاغتصاب لا ينسحب على العنوان فحسب بل يضيف إليه ونوس اغتصاب جددون لجسد راحيل، ثم يمدّ الدلالة إلى اغتصاب الأرض والتاريخ بل إنه جعل لحفلات الاغتصاب نشوة دينية.¹

١ - المصدر نفسه، ص ٨٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.

وقد ترافقت هذه الحفلات مع تعذيب العربيات في سجون الاحتلال والتمثيل بأجسادهن كاستخدام الشفرة في تثليم الجسد أو كسر الأعضاء وقطعها.^٢

إنّ هذه التحولات المتسارعة والمتتالية في حياة راحيل وفي مسيرتها النفسية جعلتنا نضعها في خانة واحدة مع شخصية دلال المتطورة المتغيرة لتشابههما في الأفعال بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين:

دلال	راحيل
١ - هي زوجة إسماعيل المجاهد.	١ - هي زوجة إسحق الضابط في الأمن الإسرائيلي
٢ - عانت من أزمة نفسية حادة بسبب سرية عمل زوجها.	٢ - عانت من أزمة نفسية حادة بسبب عمل زوجها.
٣ - عانت من هجر زوجها لفراشها بسبب عجزه الجنسي.	٣ - عانت من هجر زوجها لفراشها بسبب عجزه الجنسي.
٤ - عانت من هجر زوجها لفراشها بسبب اعتقاله ومن ثم حصيه	٤ - اقتنعت عن يأسٍ وعجزٍ لا بعدالة القضية الفلسطينية وإنما بضرورة الراحة والاستقرار.
٥ - اقتنعت عن يأسٍ بضرورة الانضمام إلى صفوف المقاومة	٥ - اغتصبت بشراسةٍ من قبل صديق زوجها جدهون.
٦ - ضيقة إذا لم يزولوا.	٦ - قررت الرحيل عن أرض الدمار والخراب لتتخلص من عذابات نفسها.
٧ - اغتصبت عنوةً من قبل الإسرائيليين على مرأى من زوجها	٧ - قتل زوجها على يد الصهاينة بعد أن أدرك شناعة السلوك الإسرائيلي.
٨ - رحلت عن بيتها بعد أن وعت حقيقة الاستعمار وشناعته وانضمت إلى صفوف المقاومة.	
٩ - استشهد زوجها بيد المحتل على الرغم من أنه صرّح بإمكانية التعايش والمواطنة.	

شخصية الأم سارة بنحاس

وقد ظهرت علاقتها برئيس ولدها إسحق المدعو "مائير" رئيس الأمن العسكري الإسرائيلي، الذي ظهر دوره جلياً من خلال غيرته على الكيان الصهيوني، ومحاولة الدفاع عنه مهما كلف الثمن من تضحيات؛ إذ وقفت الأم سارة إلى جانبه وأيدته في كل خطواته فهما يسيران في طريق واحدٍ لهدفٍ

١ - أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر ص ١٦٩.

٢ - المصدر نفسه.

واحد هو الحفاظ على أمن إسرائيل وتفوقها مادياً وعسكرياً وقد تبيننا ذلك من خلال الحديث الذي دار بينها وبين ابنها:

(إسحق: وضحي لي يا أماء... أي نوع من العلاقة كانت تربطك بمائير؟)

الأم: أحبني كما أحبّ الرب إسرائيل، وأحبته كما يحبّ اليهودي المسيح كان حبنا صيماً ومكابدة.....

الأم: إسرائيل ومجدها. نحن جيلٌ تعهّد أن يصحح تاريخاً طويلاً من الخطأ والآلام....^١
ظهرت الأم سارة في ترتيلة الافتتاح وأعربت عن تكوينها الأيديولوجي التوراتي العنصري الذي يسود دولة الاحتلال وكأنها باتت منذ اللحظات الأولى تشكّل رمزاً لبني إسرائيل؛ إذ بدت أحلامها التوسعية التي تمتدّ من النيل إلى الفرات، وأظهرت نزعتها الدموية السادية في علاقتها مع العرب؛ عندما طالبت بإقصائهم وتصفيّتهم، ومما يلاحظ أنه منذ ظهورها الأول في أثناء الانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٩/ تحولت إلى جندي يتصدر جهاز الأمن الإسرائيلي (مائير وجدعون وموشي ودافيد) وهي تبث فيهم روح العداء والكراهية، وتحضّهم على قتل العرب وإبادتهم وقد ساعدت الموضحات الإخراجية في الكشف عن تلك الشخصية العدوانية: (... مع الانفجار الأول تظهر الأم سارة بنحاس مفعمة الحماس والهياج، يتبعها ويتحلق حولها مائير وإسحق وجدعون وموشي ودافيد.. الانفجارات متواصلة.

الأم: كل مكانٍ تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم. من البرية ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

الأم: ولا تعفُ عنهم. بل اقتل رجلاً وامرأة. طفلاً ورضيعاً. بقرّاً وغنماً جملاً وحماراً.^٢ وحاول ونوس إبراز ذهنية الأم التوراتية من خلال التركيز على أسطورة داود؛ إذ كانت تحكي لحفيدها قصة داود، وترددها على مسامعه وهو لم يزل في المهد صبيّاً:

(الأم:.. هل نكمل حكاية داود الجميل؟... ونظر جوليات داود فاستخف به... وقال جوليات لداود هلم فاجعل لحملك لطير السماء ووحش القفر... ولم يكن في يد داود سيف. فركض داود ووقف على الفلسطيني. وأخذ سيفه، وقطع به رأسه).^٣ الحقيقة إن الصورة المألوفة والمقارنة التوراتية

١- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٧٩ - ٨٠.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢ و ١٣.

٣- ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٢٥.

كما جسّدتها الأم بين داود وجالوت لا يمكن أن تنطبق على إسرائيل وجيرانها العرب، ذلك أن الصهاينة قاموا بنشر تلك الأسطورة بهدف كسب تأييد الرأي العام العالمي من أجل أطماعهم التوسعية، كذلك فإن إسرائيل عبر حروبها مع العرب أظهرت تفوقاً في العدوانية. أضف إلى ذلك أن أحداث عام ١٩٨٢/م في لبنان أسهمت في سقوط تلك الأسطورة التي تقول إن داود الشجاع العاجز محاطاً بملايين العرب الذين يريدون الانتقام منه. وفوق هذا وذاك فإن العرب بالوقت الحاضر لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغ جالوت بسبب انقسامهم السياسي وضعفهم^١ وقد أصاب الرئيس الأمريكي الأسبق "ريغان" عندما قال خلال اجتماع مجلس الأمن القومي: (لم تعد إسرائيل داود ولكنها جالوت)^٢

اهتمت سارة بنحاس بتربية حفيدها وحاولت أن تعزله عن المؤثرات الأخرى لأنها أرادت أن تربيته تربية ذكورية توراثية تماماً كما ربت ولدها إسحق، لقد رفضت أن تدلعه والدته راحيل وتحادثه بصيغة الأنثى فهي تؤنبها بحفاف قائلة:

(الأم: لا أحب أن تؤنبيه.

راحيل: أترى كيف تحرص الحدة على ذكورتك ؟...)

لقد آمنت بأهمية الحكاية التوراثية والنشيد التوراتي، ولعل هذين المصدرين قد أسهما في تكوين شخصية الجندي الإسرائيلي، وشكلاً مصدراً ثراً في أدب الأطفال الإسرائيلي، وهذا ما أكدّه الشاعر محمود درويش عندما كتب مقالاً بعنوان (الجنود كانوا أطفالاً) قال فيه: (إن أدب الأطفال أسهم في بناء شخصية الجندي الإسرائيلي ونفسيته ونظرته إلى العرب، فالجنود كانوا أطفالاً، وتربوا على هذا الأدب ذي الأهمية الحاسمة في تثقيف الطفل. والأقصى من ذلك أن الطفل لا يصطدم، عندما يشبّ بثقافة تتناقض مع القيم التي تربى عليها في هذا الجو المشحون بالشوفينية والعنصرية والعداء للعرب)^٣.

وتخصّ زوجة ابنها "راحيل" على دعوة عمته التي تعيش في أمريكا للمجيء إلى الأرض المحتلة والعيش فيها:

(راحيل: "تناول الرسالة" غريب.. إنها من عمّي التي تعيش في أمريكا. منذ وفاة أبي لم تكتب لي.

١ - الشريف ريجينا، الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، ص ٢٨٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

٣ - درويش محمود، شيء عن وطني، ص ١٢٥.

الأم: خير لها أن تأتي وتعيش في وطنها بدلاً من الشرثرة عبر الرسائل)^١

لقد انطلقت من فكر صهيوني يرى أن اليهود شعب وجماعة دينية ينبغي استقطابهم من أنحاء العالم كافة إلى دولة إسرائيل وهذا ما أكدته (بن غوريون) عندما قال عن اليهود: (إنهم شعب وجماعة دينية في الوقت نفسه).^٢ ودعت تلك الأم الصهيونية إلى ضرورة التخلص من العرب وإبادتهم، وحرصت على تغليب الواجب التوراتي على العاطفة. وقد بدا ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما حدثته عن والده وكيف تمت تصفيته لأنه لم يكن يؤمن بالعقيدة الصهيونية:

(إسحق: وعلام كان ينصب عدائه؟)

الأم: على كل ما نؤمن به، الحركة الصهيونية، والمجرة، والوطن القومي).^٣

ومع هذه المكابدة فقد عاشت الأم سارة حالة حبّ عصابي عاقر. وقد استدللنا على ذلك من خلال حديثها مع ابنها إسحق عندما أشارت إلى أنها هجرت فراش زوجها وتعودت مع مائير لذة المكابدة والتسامي، وتعلقت روحها به فهو يمثل النموذج اليهودي الصهيوني:

(الأم: حين كنت أصغي إليه، كنت أحسّ أي في حضرة نبيّ. نفذ إيمانه إلى أعماق روحي. فبدأتُ

أروّض جسدي، وأتعلم لذة المكابدة والتسامي.

الأم: ولكن حبّنا ظلّ حبّاً

إسحق: حبّ عصابي وعاقر

الأم: إنه الحبّ الذي بنى المعجزة).^٤

لقد سعى ونوس إلى إبراز شخصية الأم وتوضيحها لا من خلال الأحاديث ولغة الحوار فحسب، وإنما عن طريق التقنيات الإخراجية أيضاً تلك التقنيات التي دعت فكرتنا السابقة وأيدت ما ورد آنفاً. فشخصية الأم شخصية متسلطة قادرة على الاستئثار والانتزاع وذلك من خلال استخدام تقنية الفعل. وقد بدا ذلك من الموضّحات الإخراجية: (تنتزع راحيل الطفل منه، وتزوي في ركنٍ قصيّ. تدخل الأم) (مقتربة من راحيل بخطواتٍ حاسمة) (تحاول راحيل التشبث بالولد. الأم تحاول انتزاعه من بين

١ - ونوس، سعد الله، مسرحية الاغتصاب، ص ٢٦.

٢ - المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص ٣٢٨.

٣ - المصدر نفسه، ص ٧٧.

٤ - المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص ٨٠-٨١.

يديها) (فجأةً تتخلى عن الطفل بحركة يائسة.. تحمله الأم وتمضي به)^١ أضف إلى ذلك أن الأم كانت تعيش بعد الافتتاحية في بيتها ولا تغادره أبداً إلا أن هذا لا يعني أنها كانت تعيش في فضاءٍ مكاني مغلق ذلك لأن هذا المكان قد انفتح على فضاءاتٍ أخرى بيّنتها الموضحات الإخراجية فسارة بنحاس كانت تمضي وقتها في غرفة الجلوس لا تغادرها إلا فيما ندر وبالقرب منها راديو يصلها بالعالم الخارجي ومجلة إسرائيلية: (... الأم تقرأ في مجلة وبحركة آلية تمدّ يدها إلى راديو ترانسزستور)^٢ وهناك فضاءٍ مكاني آخر وهو الرسالة التي أرسلتها عمّة راحيل من أمريكا والتي كانت دائماً في غرفة الجلوس وهذه إشارة من الكاتب إلى انفتاح إسرائيل على فضاءٍ مكاني أوسع هو الفضاء الأمريكي. أيضاً كشفت الموضحات عن القلق النفسي الذي تعانيه، فمع التسلط والعناد فقد بدت قلقة (تهمّ بالذهاب، ثم تتوقف فجأةً)^٣ (تردد لحظات، ثم تخرج)^٤ وهذا يدلّ على أن الأم تشعر بقلقٍ نفسي، فهي في حركةٍ دائبة، تتردد ثم تخرج، وهي دائمة التفكير.

ولم يغفل ونوس أن يوظف كعاداته تقنية الاسم في إيضاح شخصية الأم؛ إذ جاء اسم سارة بنحاس متوافقاً كشخصية مع شخصية سارة زوج إبراهيم عليه الصلاة والسلام في بعض الجوانب؛ فمعنى سارة في اللغة العبرية الأميرة، وهي من عليّة القوم، وهي في التوراة أم إسحق وهي التي طلبت من زوجها أن يتزوج جاريتها هاجر ومن ثم أمرته أن يقصّيها مع ولدها إسماعيل عندما شعرت بالغيرة على ولدها إسحق الذي أنجبته بعد كبر سنّها^٥ إذن فهما امرتان ومتسلطتان ومن سادة القوم.

إنّ مسيرة الأم سارة التي أخذت شكلاً واحداً في هذا العمل المسرحي جعلتنا نضعها في خانةٍ واحدة مع شخصية الأم الفلسطينية الفارعة لتشابههما في الأفعال عن طريق التناقض لا التوافق بغض النظر عن المواقع التي تحتلها كل شخصية من هاتين الشخصيتين وعن الغايات والأهداف:

١ - المصدر نفسه، ص ٨٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ٧٤.

٣ - المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، ص ٢٧.

٤ - المصدر نفسه، ص ٢٨.

٥ - مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس.

الأم العربية	الأم الصهيونية
١ - موسومة باسم الفارعة	١ - موسومة باسم سارة
٢ - تؤمن بثقافة التوالد	٢ - تؤمن بثقافة الإبادة
٣ - فقدت زوجها لأنه استشهد من أجل الدفاع عن الوطن	٣ - فقدت زوجها وصُفي لأنه حاول أن يدافع عن العرب
٤ - أحبّت الوطن حباً روحياً خالصاً واستبسلت من أجله.	٤ - أحبّت مائير الصهيوني حباً روحياً خالصاً.
٥ - تكفلت برعاية طفل فلسطيني لفقدته والده وانشغال والدته وحفظته وصانته.	٥ - استأثرت بتربية حفيدها وحرصت على تربيته تربية توراتية ذكورية.
٦ - لا همّ لها إلا التوعية والبناء والتحرير	٦ - لا هدف لها إلا القتل والتدمير
٧ - سعت إلى زرع الصبر والمصابرة في نفوس أبنائها	٧ - سعت إلى زرع تعاليم التوراة في نفس ولدها وحفيدها
٨ - حثّت ابنها على العمل مع أبناء جلدته من العرب رغم سوء تعاملهم	٨ - حثّت مائير على قتل ابنها لأنه ثمرة فاسدة.
٩ - الفضاء الذي تعيش فيه منفتح على فضاءاتٍ أخرى؛ النصر أو الشهادة.	٩ - الفضاء الذي تعيش فيه منفتحٌ على فضاءاتٍ أخرى؛ الإعلام الصهيوني والفضاء الأمريكي.

شخصية منو حنين أبراهام: (الطبيب)

ومع هذا التقابل بالشخصيات التي أفصحت عن ذاتها عن طريق بثّ الأفكار حيناً وعن طريق الإشارة إلى المعتقدات، وعن طريق التحركات المرصودة بدقة وإتقان، وعن طريق الموضّحات الإخراجية. بقي أماننا الشخصية التي قد تكون الأهم عند ونوس لأنه خطط ليشكل معها ثنائية تشبه في آلية تركيبها ثنائية الشخصيات السابقة، فهي الشخصية الفاعلة التي لم يقابلها شخصية أخرى في العمل المسرحي؛ لذا فقد حملها ونوس أفكاراً مهدت السبيل لتكون الشخصية المقابلة لشخصية المؤلف. ظهرت شخصية الطبيب وتصدرت ترتيبه الافتتاح فكانت فاتحة العمل المسرحي، وكانت خاتمة عندما أعلنت عن أفكارها في سفر الخاتمة وبثت آراءها عن طريق المحاوراة ومحاولة الإقناع. وبين الترتيلة والخاتمة ظهرت في أربعة مقاطع بل في أربعة أسفارٍ من أسفار العمل، وقد حملها ونوس عبء روي الأحداث إلا أن هذا الراوي لم يكن حيادياً .

قدّم (أبراهام) في الافتتاحية وصفاً لمملكة الصهاينة، وأعلن أنه غير راضٍ عن تصرفاتهم، مستخدماً اللغة التي تتناسب مع موقعه كطبيب؛ فمصطلحاته استمدت من اختصاصه؛ إذ يقول: (هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كلّ مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخص القدم إلى الرأس لا صحّة فيه. بل كلّوهم وحبط وجراح طريّة لم تعصب، ولم تُلّين بدهن).^١

(أبراهام) هو شخصية يهودية مثقفة يعمل طبيباً للأمراض النفسية، يؤمن بأن الدولة الإسرائيلية غير قادرة على الاستمرار في الحياة، ويؤمن أيضاً بأن الجيل الذي أتى بعد جيل المؤسسين عاجزٌ وعقيم ومهترئ يعيش وهماً مؤدجلاً، وقد اتهمه إسحق بأنه يحاول أن يعرقل قيام دولة إسرائيل وازدهارها: (إسحق: أنت تصرفني لأني أثّر نفورك. ولكنك هلّا تساءلت عن سبب نفورك؟ هيا اعترف.. اعترف أنك كنت تجادلني وتقبح عملي،... طبعاً أنت لست صهيونياً، وأنت تعيش في إسرائيل، ولم تفعل إلا عرقلة قيامها وازدهارها)^٢

إنّ إبراهيم يدرك أن الصهيونية ورطة للعرب ولليهود معاً، لذا فهو يرفضها ويحثّ على مقاومتها، إنه يدافع عن حرية الآخرين، ويدين الاعتداء عليهم؛ فقد وقف موقفاً معادياً من الاغتصاب؛ اغتصاب الأرض واغتصاب الجسد، فقد جهر برأيه إلى السيد إسحق بنحاس بشأن اغتصاب الأرض فقال: (إسمع يا سيد بنحاس. لا تظنّ أيّ أخاف من إعلان رأيي. إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة. وليس فيما تفعلونه أيّ عدل. وليس في احتلال الأرض أيّ عدل...)^٣ ترى هل ما قاله الطبيب هو حقيقة أو هو حلمٌ وأمنية راودتا سعد الله ونوس فحولهما إلى واقع ورقي؟ ربما...

أما بشأن اغتصاب الجسد فقد استنكر حفلات التعذيب التي كانت تمارس بحق المناضلين العرب واغتصاب النساء العربيات، وأرجع الحالة المرضية التي أصابت إسحق إلى نوع من عقاب النفس عبر محاولة لتدمير الذات عن طريق تبكيث الضمير. و عبّر عما بداخله -بعد تشخيص المرض- بصفته راوياً للحدث ومسهماً فيه؛ وذلك عندما خرج إسحق من العيادة وخيّم الصمت عليه للحظات فبدأ بجهداً وحزيناً ثم قال: (وقال الربّ اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد. جاء يطلب معونتي ولم أستطع أن أقدم له أيّ عون. حين روى لي ما فعلوه شعرت بالاعتلال،

١ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ١٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

٣ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٥٦.

وبما يشبه التورط. كان يجري معه شاهداً على تاريخنا. على تاريخه وتاريخي... ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصّه وتخصّ علم الأخلاق. بل كان حدثاً له مغزاه وأثره على تاريخنا جميعاً^١

حاول ونوس أن يدعم موقف الطبيب ويؤيد آراءه بل ويصادقها عبر محاولة للتأكيد بأن الصهيونية غير اليهودية وذلك من خلال تلميحته إلى شخصيات يهودية وجدت في التاريخ كانت مناوئة للصهيونية أمثال:

(منوحيين وجوليوس كاهن وإنشتاين ودويشتر).^٢ ليثبت أن ما أثاره ليس وهماً وإنما حقيقة ملموسة.

وأشار إلى أن عامل الدين عامل غير مساعد لحلّ قضية استنزاف الصهاينة للدم الفلسطيني، ورأى أن الحوار الثقافي الخالص الذي لا تشوبه الشوائب الصهيونية العنصرية الذي يخلو من ردات الفعل الدينية المتطرفة هو الطريق الوحيد المناسب لحياة جديدة مغايرة.

لذا فقد أفصح ونوس عن فرص التفاهم بين الفلسطينيين والإسرائيليين بين العرب وإسرائيل التي أمنت في العنف والقتل والتدمير، وسلكت أساليب العنف والإرهاب. فالمشكلة كما يرى مزدوجة ومعقدة (وأن الخروج منها يقتضي نضالاً صعباً ومركباً)^٣

أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نساوي بين الدين اليهودي والدين الإسلامي ذلك أن رؤيا الدين التوراتي للآخر غير اليهودي تختلف عن رؤيا الدين الإسلامي لليهودي فرؤيا الدين اليهودي - كما ورد في التلمود - يقوم على فكرٍ تكفيريٍ يحثّ على فعلٍ إجرامي دموي يدعو إلى الإقصاء والتدمير، وهذا ما كانت تلقنه الأم لحفيدها عندما كانت تهدده له وهي تقول: (ولم يكن في يد داود سيف فركض داود ووقف على الفلسطيني وأخذ سيفه وقطع به رأسه) أضف إلى ذلك ما كانت تجهر به وهي تحرض الجنود الصهاينة على قتل الفلسطيني ومحاولة التخلص منه (ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقرًا وغنماً جملاً وحماراً). وأين هذا من الدين الإسلامي الذي لم يحضّ على القتل والتدمير أو الإقصاء من دون سببٍ يذكر؟. فالمتتبع لتاريخ العرب والمسلمين في تعاملهم مع اليهود يشهد ذلك بوضوح ولعل خير دليلٍ ماورد ذكره في القرآن الكريم عن اليهود في مواضع متعددة؛ إذ لم يدعُ إلى

١ - المصدر نفسه، ص ٥٦-٥٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ٥٦.

٣ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ١٠٧.

استباحة اليهودي وهدر دمه^١ لكن ما حدث في فلسطين العربية المحتلة وما يحدث ليس إلا ردة فعل طبيعية ضد الأطماع الصهيونية، فمحاربة الاستعمار الصهيوني إنما هدفه ردّ الظلم والعدوان، ومحاولة استرداد الأرض العربية المغتصبة.

لقد جعل ونوس شخصية الدكتور شخصية إنسانية، تمردت على سياسة الإرهاب الإسرائيلي، ودعت إلى السلام وتعاطفت مع الفلسطينيين وقد تبدى ذلك من خلال الأحاديث الآتية:

(الدكتور: ويل لي يا أمي لأنك ولدتي إنساناً خصّاماً ونزّاعاً للأرض كلّها، لم تزرعي في قلوب أبنائك إلا الكبر وكرهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذي بها طفلاً! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعتُ الكثير من الوقت والعناء كي أخلص من غذاء طفولي...) ^٢ وفي موضع آخر يقول: (...) في تربيتنا الصهيونية يعلّموننا الكراهية بصورةٍ دؤوبة، ولكنهم لا يبالون بالحدود التي يمكن أن تتحملها بنيتنا الإنسانية. إن الكراهية المطلقة هي الحد الذي يمكن أن يسوّغ كلّ شيء... ^٣ وفي سفر الخاتمة يقتنع ونوس بأن هناك يهوداً رفضوا الصهيونية وقاوموها؛ إذ يقول في:

(سعدالله: بل مؤكد. إذا لم يوجد أمثالك يصبح التاريخ أفقاً مظلماً). ^٤

وهكذا فقد استطاع ونوس أن يقدم نمطاً جديداً من شخصية اليهودي ورسمها بحرية وإتقان، فهو لم يكتف بتحديد معالمها عن طريق الحوار المدعّم بالموضحات الإخراجية وبالمهنة السامية التي جعله يمتنعها، وإنما أيضاً بتوظيف الاسم (أبراهام) الذي يستدعي إلى الأذهان مباشرة صورة النبي إبراهيم عليه السلام والد إسماعيل وإسحق، ترى ألا يشير ذلك إلى أن ونوس أراد أن يقول إن اليهود والعرب هم أبناء عم لكن الحركة الصهيونية هي التي أضلّت وهدّمت وفجرت العدوان؟. فالمتتبع للعمل المسرحي يرى أن أبراهام يقول بصفته راوياً: (جعلوا كرمي خراباً خراباً ينتحب إليّ. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل في قلبه) ^٥ والمقصود بالكرم الأرض، والكرم ينتج ثماراً والثمار هي العنب. ومن خلال تسليط الضوء على قول الطبيب نصل إلى نتيجة مفادها أن أرض إبراهيم قد

١ - عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ٨٨٢.

٢ - ونوس، سعدالله، مسرحية الاغتصاب، ص ٣٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ٥٤.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٠٤.

٥ - المصدر نفسه، ص ٦٢.

حرّبت، وأين هي أرض إبراهيم؟ وتناحرت ثمارها واقتتلت، وثمارها هي ذرية إبراهيم عليه. لكن قد فات ونوس أن إبراهيم عليه السلام لم يكن يهودياً ولا نصرانياً وإنما كان حنيفاً مسلماً كما ورد في الآية الكريمة: «ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين» (آل عمران/٦٧)

تقانة العنوان

ولعل سعد الله ونوس عندما أراد أن يقدم فكرةً جديدةً بشأن الصراع العربي الإسرائيلي، لم يكتف بحشد الطاقات التشخيصية الحوارية وغير الحوارية في هذا العمل المسرحي، وإنما استخدم أيضاً تقنية العنوان ولا نقصد بذلك العنوان الرئيس الذي هو مفتاح النص فحسب وإنما نقصد أيضاً العناوين الفرعية التي اتخذت تسمية واحدة بشقها الأول وتنوعت في الإضافة.

أولاً: العنوان الرئيس: (الاعتصاب) جاء من الفعل غصب يغصب غصباً واعتصاباً وورد في لسان العرب "مادة غصب": (الغصب: أخذ الشيء ظلماً.. واعتصبه، فهو غاصب، وغصبه على الشيء قهره... وفي الحديث: أنه غصبها نفسها: أراد أنه واقعها كرهاً، فاستعاره للجماع)^١ وتحمل هذه اللفظة في طياتها مدلولات متعددة منها القهر والإكراه والظلم والعدوان (ويعكس " الاعتصاب " فعلاً يتم إنجازُه بين قوتين غير متكافئتين من حيث القوة والبطش، ليعكس البربرية في السلوك الإنساني، سواء أتمّت ممارسته على صعيد جماعةٍ لجماعةٍ أخرى، أم على الصعيد الفردي)^٢ ومما يلاحظ أن المسرحية قد جسّدت فعل الاعتصاب على صعيدين؛ على صعيد اغتصاب الأرض، وعلى صعيد اغتصاب الجسد. وهنا نستطيع أن نقول إن العنوان قد وفّى بالغرض وعبر عن المضمون وشرحه وعمّق المأساة، فأصبح بنية دالة مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة.

ثانياً: العناوين الفرعية: قد يتساءل سائلٌ ترى كيف أطلق ونوس عنواناً واحداً أو لنقل تسميةً واحدة على المشاهد المسرحية كافة علماً بأنها جسّدت ماهو فلسطيني وما هو إسرائيلي، وإن ميّز في الإضافة فأطلق على الحالة الفلسطينية "سفر الأحزان اليومية" وعلى الحالة الإسرائيلية "سفر النبوءات"؟

١ - ابن منظور، لسان العرب، مادة غصب.

٢ - حسين خالّد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، ص ٥٩.

في الإجابة نقول: (السفر، بالكسر: الكتاب، وقيل: هو الكتاب الكبير، وقيل: هو جزء من التوراة والجمع أسفار... و قوله عز وجل " كمثل الحمار يحمل أسفاراً" - في معرض حديثه عن اليهود.. وقال الزجاج في الأسفار: الكتب الكبار واحداً سفر... وقال الزجاج قيل للكاتب سافر، وللكتاب سفر: لأن معناه أنه يبين الشيء ويوضحه)^١

لذا فإن ونوس عندما أطلق هذه التسمية ولم يفرّق بين عربي وإسرائيلي لأنه لم يُرد الإشارة إلى التوراة فحسب وإنما أراد المعنى الذي أثاره الزجاج وهو الإيضاح والبيان لأنه يبين الفروقات بين الفكر الصهيوني والفكر اليهودي، وطرح فكرة المواطنة والمعايشة، وقدم أشياء أخرى لم نعهدها من قبل على الصعيدين العربي والإسرائيلي. وإضافة كلمة النبوة على المقاطع الخاصة بالحديث عن اليهود لها تفسير آخر؛ ذلك أن ونوس لم يقل سفر الأخبار مع أن هذه التسمية تتماشى مع تبينه وإيضاحه أكثر من النبوة لأن الخبر: راويه صادق حتماً. أما النبأ: فإن راويه قد يكون صادقاً وقد لا يكون، ومن هنا جاءت الآية الكريمة:

«يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا...» ذلك لأن ونوس أراد أن يقدم وجهة نظر خاصة به عن الصراع العربي الإسرائيلي. ويؤيدها بالأدلة والبراهين، فكتب هذا النص المسرحي. ولك أيها المتلقي الخيار في أن تصدق ذلك أو لا تصدقه، عندها ما عليك إلا أن تبحث عن حلول أخرى وكتابات أخرى تؤيد فيها وجهة نظرك الخاصة بك.

الخاتمة

مما تقدّم نلاحظ أن سعد الله ونوس قدّم عملاً مسرحياً قوياً ومتماسكاً على صعيد البناء الفني، وعلى صعيد المضمون. وحاول من خلال حرصه على إتمام مسيرته المسرحية التي بدأها بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧/ في تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته العربية أن يلتزم باتجاهات التأصيل كافة فهو:^٢

أولاً: التزم بالواقع العربي السياسي والاجتماعي، وارتبط به، وعبر عنه، ذلك الواقع الذي تبدى من خلال الحديث عن القضية الجوهرية التي شغلت العالم العربي وهي قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وأيقن أن مشكلة الشعب الفلسطيني الكادح لا تكمن في الاحتلال والاعتصاب فحسب بل تكمن في

١ - ابن منظور، لسان العرب، مادة سفر.

٢ - حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص ١٩٥ - ٢٤٨.

طبقة اجتماعية رأسمالية وجدت في المجتمع الفلسطيني لا همّ لها إلا مصالحها الشخصية، وتكمن في الطبقة الصهيونية الرأسمالية العنصرية التي تغتصب العربي واليهودي على حدّ سواء، ورأى أن الخروج من تلك الأزمة يكمن في اجتثاث الطبقة الرأسمالية في المجتمعين الفلسطيني واليهودي وإقصاء الصهيونية. ثانياً: استلهم التراث العربي، واستقى منه، بهدف ربط الحاضر بالماضي وتحقيق خاصية التفاعل بين المسرح والمتلقي، لذا فقد قام بتوظيف التراث الشعبي المتمثل في المثل الشعبي والأغنية الشعبية وبعض المعتقدات الشعبية التي ظهرت في الجانب الفلسطيني.

ثالثاً: تأثر بالمسرح الغربي وتحديداً مسرح بريخت في نهجه التسييسي ونهجه التعليمي عندما وضع لكل مشهدٍ عنواناً عبّر عن مضمون الحدث وعمقه، وعندما اعتمد على أسلوب الصدمة عندما أثار ما هو جديد في تطورات الصراع مع المحتل، واستخدم في التقنيات الفنية أسلوب بريخت عندما وظّف شخصية الراوي وعندما حطم الجدار الرابع وجعل الراوي يتوجه بالحديث إلى الجمهور مباشرةً. وأخيراً استطاع ونوس أن يقدم نمطاً جديداً من أنماط الشخصية اليهودية نمطاً مثقفاً رافضاً للاضطهاد الصهيوني العنصري التي تمثلت في شخصيتي: (أبراهام منوحي) و (راحيل) هذا النمط إمّا أن يلعن الساعة التي ولدته فيها أمه، أو أنه غير قادر على العيش في بلد الفوضى والدمار لذا فإنه يسعى إلى الهجرة وترك الأرض.

وبالمقابل قدّم نمط الشخصية اليهودية الصهيونية التي ما زالت تعيش في دولة إسرائيل وتتمثل في شخصية (الأم سارة و مائير و إسحق و جدعون).

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

١. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط، مادة سفر.
٢. أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.
٣. حسين، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٧.
٤. حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
٥. درويش، محمود، شيء عن وطني، بيروت: دار العودة، ١٩٧١.
٦. رزوق، أسعد، التلمود والصهيونية، سلسلة كتب فلسطينية ٣١، منظمة التحرير الفلسطينية، مصر: مركز الأبحاث، ١٩٧٠.
٧. الشريف، ريجينا، تر: أحمد عبد الله عبد العزيز، الصهيونية غير اليهودية جذورها في التاريخ، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، العدد ٩٦، ربيع الأول ١٤٠٦، ديسمبر، ك ١٩٨٥.
٨. عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، بحاشية المصحف الشريف، القرآن الكريم.
٩. عرب محمد، الشخصية الصهيونية - ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية - دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.
١٠. عوض، رمسيس، شكسبير واليهود، سينا للنشر، لندن، بيروت، القاهرة، ١٩٩٩.
١١. غضب، مروان، دراسات في المسرح السوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥.
١٢. مجموعة من المؤلفين، مادة سارة، قاموس الكتاب المقدس، بيروت: مكتبة المشعل، ١٩٨١.
١٣. المسيري، عبد الوهاب، الأيديولوجيا الصهيونية، الكويت: مطابع الكويت، ١٩٨٣.
١٤. ونوس، سعد الله، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٥.

القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل)

الدكتور محمد مروشية*

الملخص

يأخذ هذا البحث على عاتقه تقديم القصة العمانية المعاصرة، بدءاً من مرحلة البدايات، مروراً بمرحلة التكوين، وانتهاءً بالتجريب والتحديث في حركة القص العماني، ويتطرق هذا البحث أيضاً إلى الملامح الفنية والفكرية للقصة، ورصد المتغيرات التي طرأت عليها من خلال تجارب قصصية لكتاب يمثلون حركة القصة العمانية في مراحلها كافة.

وقد حاولت من خلال هذا البحث الانفتاح على التجربة القصصية العمانية، ليتعرف القارئ إلى ملامح القصة العمانية الحديثة.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، رغبة في رصد التحولات التي استجذبت على حركة القصة العمانية في العصر الحديث.

كلمات مفتاحية: الريادة، التأصيل، القصة العمانية المعاصرة.

المقدمة

يبدو من الوهلة الأولى أن القصة القصيرة في عمان فن ما يزال يشق طريقه في ظروف مليئة بالتحديات، فرضتها هيمنة الشعر على الحياة الثقافية، بوصفه فناً أكثر التصاقاً بالبيئة العمانية. في هذه البيئة العمانية المحافظة على الأصول التراثية التقليدية يحاول عدد من الكتاب تجاوز هذه المخطورات، وإفساح المجال لأشكال إبداعية جديدة، تشق طريقها في لجة تحديات صاخبة، وقد برزت القصة العمانية بوصفها نوعاً أدبياً جديداً، يحاول رواه - بالوسائل كافة - انتزاع الاعتراف الشعبي، بأن القصة لا تقل أهمية عن الشعر، وأنها قادرة على تلبية متطلبات الجماعة الإنسانية، والتعبير عن همومها الفكرية والاجتماعية والإنسانية.

وثمة أسباب أدت إلى عدم الاهتمام بالقصة، ترتبط بظروف العصر، وأحوال المجتمع والمرحلة التاريخية التي يمر بها. فطبيعة المجتمع العماني لا تساعد كثيراً على تفتح شخصية الأديب، وازدهار الأدب

* مدرس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تشرين، اللاذقية - سورية.

والفكر، بسبب التوقع داخل التراث، ومقاومة رياح التغيير، وهذا ما أدى إلى انحدار في الأدب، شل طاقة الإبداع وعطلّ عملية الخلق الأدبي، وثمة سبب آخر حال دون ازدهار الفن القصصي في عمان، يمكن أن نرجعه إلى أن غالبية العمانيين ينظرون إلى القصة نظرة استهانة، ووقفوا منها موقف العداوة الصريح، وربما كان هناك عنصر آخر "هو غموض مفهوم القصة لدى رواد هذا الفن"^١.

كان على عمان أن تنتظر فترة ليست قصيرة، حتى يتهيأ لها المناخ الملائم، ليتمكن الكتاب من خلق أنماط أدبية جديدة في المجتمع العماني، وكانت عمان على موعد مع الفجر في أعقاب النهضة العمانية عام ألف وتسعمئة وسبعين، هذه النهضة التي رفعت راية التقدم والنهوض في الحقول المعرفية كافة، وولدت القصة القصيرة العمانية نتيجة حتمية للتحويلات الجديدة في المجتمع.

سيرورة تاريخية

نشير إلى أن القصة في هذه المرحلة، تأثرت في بعض ملامحها بمناخ القصص القديم، وكانت ترمي إلى تصوير متناقضات الواقع العماني كلها، والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، والحض على مكارم الأخلاق، وكان من جراء اعتماد قصة البدايات على الواقع المباشر، اهتمام كتابها بافعال الحوادث والأخبار، وتدخلهم المباشر والسافر، معقبين ومبينين وجهة نظرهم، وهذا ما أدى إلى أن تتسم القصة بالإطناب وكثرة الوصف وذكر الدقائق والجزئيات، بصورة اضطربت معها أجزاء القصة، وانخرفت فيها خطوط الفكرة الرئيسة أو الحدث الرئيس، وهذا الانحراف أدى إلى قطيعة بين لحظة وأخرى، وإلى تشويش الوحدة المطلوبة في القصة.

يعد عبد الله الطائي أول الرعيل الذي حاول كتابة القصة القصيرة في عمان، استمد مواد قصصه من الواقع العماني الضيق، ثم نراه ينتقل في بعض قصصه إلى الواقع العربي، وما يعتره من مشكلات مصيرية كالقضية الفلسطينية. وتعد مجموعته القصصية (المغلغل)^٢ أول مجموعة قصصية عمانية برزت إلى النور، وقد نشرت قصص هذه المجموعة في المجلات العربية في الستينات وأوائل السبعينات، ولم تنشر بين دفتي كتاب إلا بعد وفاة الطائي، تتكون هذه المجموعة من أربع قصص قصيرة، تدور الأولى حول الأوضاع المختلفة في عمان قبل النهضة، أما القصص الثلاث الأخرى، فتتناول أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض. سمي الطائي القصة الأولى (المغلغل)، وأطلق على القصة الثانية (دوار جامع

١ - ابن ذريل عدنان، أدب القصة في سورية، ص ٢٧.

٢ - الطائي عبد الله، المغلغل.

الحسين)، أما القصتان الباقيتان فقد تركتا من دون عنوان، وقد وضع الناشر اسم بطل إحدى القصتين الآخرين عنواناً لها، وهو (عبد السميع)، أما القصة الأخيرة فسميت (مأساة صبيحة) نسبة إلى بطلة القصة. وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي كما تمثله رواياته (ملائكة الجبل الأخضر)، و (الشراع الكبير)، لأدركنا أن الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة^١، وقصص الطائي في هذه المجموعة تفتقر إلى تقنيات القصة الحديثة، فهي تمر بحشد هائل من التفاصيل التي تتنافى مع فن القصة القصيرة.

بعد محاولة الطائي نشر الشاعر محمود الخصبى مجموعته القصصية (قلب للبيع)^٢. تتكون هذه المجموعة من اثني عشرة قصة تضم القصص الآتية: (قلب للبيع)، و (الطبيب الجديد)، و (بزغ الفجر)، و (الزوجة الأولى)، و (أحلام تبخر)، و (سعاد)، و (تضحية طفل)، و (رؤيا)، و (شوب النبق)، و (الغول)، و (بنت الخطاب)، و (اطمأنت القلوب)، وقصصها لم تكتمل شروطها الفنية، وهي أقرب ما تكون إلى الحكاية الشعبية، أما مفهوم القصة القصيرة الذي يتكئ على حدث وحيد، وتكثيف اللغة والحوار الداخلي، وكسر الفواصل المكانية والزمانية، فهو غائب عن هذه المجموعة. يقول في قصة (قلب للبيع): "قد تدهش أيها القارئ الكريم عندما تعلم أن هناك من يعرض قلبه للبيع، فقد يبيع الإنسان متاعه نتيجة الفقر، أو قد يبيع أخلاقه مقابل حفنة من المال، كما قد يبيع ضميره إذا فقد السيطرة عليه، أما أن يبيع قلبه فهذا حقاً أمر عجيب، لا شك أنها بدعة من البدع التي حفل فيها القرن العشرون، هكذا أجابني صديقي عندما عرضت عليه فكرة طرح قلبي للبيع"^٣.

"يبدو أن الخصبى يمتلك الفكرة القصصية، ولكنه لم يستطع أن يحولها إلى قصة ذات عناصر فنية واضحة، فهو يمتلك معظم العناصر القصصية، نحو: الحدث القصصي، والحوار، والشخصيات، لكن تنقصه الخبرة الكافية لكتابة قصة قصيرة مكتملة الأحداث والعناصر"^٤.

الانطلاقة في القصة العمانية

٢- يوسف الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص ١٨.

١- الخصبى محمود، قلب للبيع.

٢- المصدر نفسه، ص ١٦.

٣- الموسى شُبْر، القصة القصيرة في عمان، ص ٣٤-٣٥.

حاول كُتّاب القصة في هذه المرحلة إيجاد قصة عمانية تتوافر فيها العناصر الفنية والشكل القصصي المتميز، وتمكن من التعبير عن أحوال المجتمع، وتسجل التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي أخذت تبدل واقع المجتمع العماني شيئاً فشيئاً، كما أرادوا أن تفصح عن مواقفهم الشخصية من حركة المجتمع الجديد، وتبرز صلتهم بواقعهم، وتعبّر عن نزعاتهم الذاتية، لكن مع ذلك، لم تتبلور في هذه المرحلة اتجاهات فنية واضحة المعالم، قادرة على تلبية التطلعات الطموحة للإنسان العماني، لأن ولادتها حديثة العهد فلم تتعمق جذورها بعد، وهي بالتالي عاجزة عن القيام بهذا العبء ومقصرة عن اللحاق بما وصلت إليه، في مصر وبلاد الشام والمغرب العربي.

تمثل قصص أحمد بلال نقطة الانطلاقة الفنية في القصة العمانية، وقد نشر مجموعته القصصية الأولى (سور المنايا)^١، وفي هذه القصة التي تحمل عنوان المجموعة حدد لنا القاص زمان أحداثها، حين قال في بدايتها: إنها وقعت في الستينات من القرن الماضي، ثم حدد لنا مكانها، فذكر أنه مسقط، والسور كان سوراً واقعياً حول مسقط في الستينات من القرن المنصرم، حتى عام ١٩٧٠ م. "استطاع الكاتب أن يشحن هذا السور بالرمز، فهو سور يحجز الأم عن العلاج والشفاء، وهي في طريقها إلى المشفى الوحيد الموجود في عمان داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها"^٢ "لكنه سور يحجب أيضاً العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، ويكون شاهداً على الظلام الدامس الذي يغلف عمان"^٣.

في قصة (المراي) نجد أن شخصية المراي تستغل ضعف الناس وحاجتهم الشديدة للمال، فيفرض عليهم شروطه القاسية، ويستغل حاجتهم للمال "وما إن فتح أبو سالم عينيه في اليوم التالي حتى وجد تلك الأرض التي كانت تجود عليه قد حفرتها السيول... وأخذ عقله المضني يفكر كي يتدبر أمراً ليعيد الحياة إلى ذلك الحقل وبيته، فاهتدى إلى راشد، واقترض منه مبلغ (٥٠٠) ريال مقابل بيعه تلك الأرض العارية... وأخذ يكدح من جديد ليعيد الحياة إلى مزرعته تحت الشمس المحرقة حتى أتمكت الأيام قواه... وطرق ذات يوم بابه وأبدى له عن أسفه لعدم استطاعته توفير الديون المستحقة، ولكن راشد تظاهر بعدم المبالاة بتلك الفوائد المستحقة... ودب المرض في بدنه، وأخيراً صعدت روحه إلى

١ - بلال أحمد، سور المنايا.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٦.

٣ - خليف عبد الستار، جريدة الوطن العمانية.

بارئها، وما زال القوم في مجلس العزاء حتى ظهرت النفس التواقفة إلى الخبث تطالب بحققها المزعوم البالغ (٢٠٠٠) ريالاً^١.

ونلاحظ أن شخصية راشد هي شخصية المرايبي الذي يسعى إلى زيادة أمواله عن طريق الربا، وعن طريق استغلال حاجة الناس الماسة للنقود، وبالتالي فهو يفرض عليهم شروطه المنافية للإنسانية، ويستولي على ممتلكاتهم، ولهذه الشخصية المتسلطة وجود واقعي في حياة المجتمع العماني.

وأصدر الكاتب بعد ذلك مجموعتين قصصيتين، هما: (وأخرجت الأرض)^٢، و (لا يا غريب)^٣. "تعد هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب - إلى حد ما - من القصة القصيرة، وإن غلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية، من أبرزها: الشخصيات المسطحة، والأسلوب التقليدي التقريري أو الخبري، كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي، ونراه أيضاً يلجأ إلى استخدام الألفاظ المجهورة، حتى أن أسلوب بعض القصص، أقرب ما يكون إلى أسلوب المقامات، مثل: القصة التي تحمل عنوان (الانتظار)"^٤.

كما أن الحوار غير نابع من الشخصيات، فالمؤلف هو الذي يتكلم على لسانها، فمثلاً الأم الريفية في قصة (جريمة تحت الماء) تقول لابنها في الهاتف: "إن صوتك وكلماتك يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير"^٥.

ونرى أن الرومانسية تغلف معظم قصص الكاتب، ولا يستطيع الانعتاق منها، بل نرى أن هذا الإغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولع بإيراد الكلمات الجميلة بذاتها مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد، وأن يضخم الموقف في كثير من الحالات أكثر مما ينبغي.

ويعد الأسلوب القصصي عند عبد الله الكلبي، الذي نشر مجموعته القصصية الأولى (صراع مع الأمواج)^٦، قريباً إلى حد كبير من تجربة أحمد بلال، يغوص إلى أعماق المجتمع العماني ما بعد عهدين: العهد القديم، والعهد الجديد، ويصور أثر النهضة في شخصياته، التي غالباً ما تكون إما بيضاء وإما سوداء، يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في دراسة له عن هذه المجموعة: "إن القاص شدد قبضته على

١ - سور المنايا، ص ٧٠.

٢ - بلال أحمد، وأخرجت الأرض.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٥.

٤ - الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص ٢٢.

٥ - بلال أحمد، وأخرجت الأرض، ص ١٧.

٦ - الكلبي عبد الله، صراع مع الأمواج.

شخصياته، فأمسك بتلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية، بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين^١.

إن قراءة نقدية متأنية لهذه المجموعة تكشف أن هذه المجموعة القصصية غير ناضجة فنياً، وتعج بالمفارقات، التي تتناقض مع عناصر القصة الحديثة، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أن هناك خللاً في وحدة الحدث، لأن القصة القصيرة لا تقوم إلا من خلال حدث مكثف، يبدأ وينتهي في زمن قصير، وتسيطر اللغة الصحفية على قصص المجموعة، لأن الأحداث تروى بأسلوب خبري، إذ إن ما يستغرق منها سنوات يروى بسطور قلائل، حتى إننا نقرأ جملاً مثل: "ومرت الأيام و الشهور^٢، هذه الجملة تلخص حياة كاملة.

بعد هذا يمكن القول: إن هذه المحاولات المبكرة في تاريخ الأدب العماني لم تكتمل فيها الشروط الفنية اللازمة كلها، فلم تكن سوى بدايات تمهيدية، ظلت لفترة وجيزة تتأرجح بين مؤثرات التراث، مشدودة إلى خصائص الأدب العربي القديم من جهة، وعوامل الحديد من جهة ثانية، فبدت آثار الأدب القديم في ملامح عدة منها:

- ١ - الاعتماد على شكل المقامة وأسلوبها في بعض النماذج القصصية في تلك الفترة، ولا سيما عند محمود الخصبي، ويظهر ذلك في العبارات المسجوعة، والصور البيانية المألوفة.
- ٢ - مزج السرد القصصي بالشعر أحياناً، والأغاني خاصة عند الخصبي والطائي.
- ٣ - جمود الشخصيات، وعجزها عن الحوار والاستبطان، وعرض الأحداث، وهذا ملموس في جميع قصص المرحلة.
- ٤ - إن معظم قصص هذه المرحلة تقترب في كثير من جوانبها من الحكاية، كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية.

- ٥ - طغيان النزعة الرومانسية على معظم قصص هذه المرحلة.
- إن المآخذ التي أشرنا إليها في قصص الخصبي وأحمد بلال والكلباني، أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده، على نحو ما نجد عند رواد القصة القصيرة في مصر وبلاد الشام.

٣ - الفيومي إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني صراع على الأمواج، ص ٧.

١ - الكلباني عبد الله، صراع مع الأمواج، ص ٤٩.

الريادة والتأصيل

"لعل أول معلم يهب القصة القصيرة شخصيتها الفنية المستقلة هو مبدأ الوحدة، ويرجع إلى أن الكائن الحي، أو الحياة عامة تتكون من لحظات مكثفة عابرة ومنفصلة، تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، ولكنها تحمل قيمة كبيرة من المعاني، وتصور القصة القصيرة من هذه اللحظات العادية المشحونة بسبالة الحياة وتركيبها خيراً أو على وجه أدق، حدثاً محدداً له معنى يفصله الكاتب عما حوله، ولا يركز على ما قبله أو على ما بعده، ولا بد لهذا الحدث من وحدة تشمله وتنظمه، وتربط بين جزئياته المختلفة، وقد قيل إن هذه الوحدة تتمثل في الوحدات المسرحية التقليدية الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل، غير أن هذه الوحدات لا يمكن فرضها على مختلف ضروب القصص القصيرة، ولا سيما وحدتا الزمان والمكان، لأن الكاتب يمكن أن يستعيب عنها بطريقة العرض، وقيل إن هذه الوحدة المطلقة التي تتطلبها القصة القصيرة يمكن أن توجد في الحبكة باعتبارها الترتيب الإرادي الذي يفرض على المعطيات العشوائية للوعي، نظاماً وقانوناً يتحكم فيها بدقة، لكن مجرد توفر وحدة الحبكة هذه يضاف إليها فكرة شاملة جيدة يقصران بالقصة وبالكاتب من ورائها عن بلوغ وحدة مثلى، وقيل إن المدار في القصة القصيرة، يقوم على وحدتي الموقف والغرض اللتين تتبعان بقية الوحدات، وقد أمكن الوصول إلى مثل هذه الوحدة التي تتوقف على النغمة السائدة في القصة، وإلى أعلى درجتها على الإطلاق بواسطة وحدة الانطباع unity of impression أو كما دعاها (بو) بالكلية أو الشمول totality^١.

هذه الرؤيا التي يقدمها الدكتور نعيم اليافي تنسحب في بعض جوانبها على تجربة القاص سيف الرحبي، في أعماله القصصية التي نشرها في دمشق (التبسات القصصية الأربعة) ضمن ديوان الجبل الأخضر^٢، وتضم العناوين الآتية: (من تجليات التزهة الجبلية، وهذيان الدمى، والانطفاء الباكر). يقول سيف الرحبي في قصة تجليات التزهة الجبلية: "كعادة كل يوم، وخاصة في النهارات المضئية، كنت أطل من نافذة غرفتي على الجبل الرابض أمامي، مثل أشعة فرعونية تقف في حضرة الإله الأكبر... هكذا كنت أتخيل نفسي أمامه، وهكذا كنت أتخيله أمام المجهول وغير المرئي في الكون، وغالباً ما كنت أهرب إليه حين تحاصرنى مدن الفراغ الأصفر، مستعيداً جبال الذاكرة، تلك التي بنى عليها الغزاة

١ - اليافي نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، ص ١٩٨.

٢ - الرحبي سيف، ديوان الجبل الأخضر.

البرتغاليون قلاعهم، ورحلوا وبقيت متآخية مع البحر والأحياء الصفيحية لتشكل المشهد العام لمدينة الطفولة التي تنام وتستيقظ في صخرة الرأس، مثل أي كائن أسطوري لا يفنى^١. وإذا كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان، فإن غذاءه الفني كان خليطاً من مهارات أسواق المدن العربية، وروائع مدن الغرب "فقصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كثيب، وشخصياتها الثانوية الأخرى التي تدور في فلك أبطالها، تتأرجح بين التجريد والتجسيد، هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات كالأستاذ، والفتاة، والمرأة، فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوف عالمه السحري"^٢، إن سيف الرحي يتقاطع في كثير من رؤاه مع القاص زكريا تامر في مجموعته القصصية الأولى (سهيل الجواد الأبيض) الصادرة عام ١٩٦٠م، فهو يقدم لنا في قصص هذه المجموعة شخصية فردية نزقة، يتكئ في صوغها على ضمير المتكلم.

وضَّح القاص سيف الرحي وجهة نظره حول كتابة القصة: "أن تغادر حطام الواقع اليومي، وتغوص في الواقع الأعماق، في الوجه المطموس للحياة الحقيقية، أن تغرق بلذة في مملكة الداخل المخوفة بالمخاطر لتستخرج لآلئ الصورة الشعرية"^٣.

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته (سرور) ريف عمان، وحيناً من خارج عمان، بيئة عربية كانت أو غربية، ومن هذا التلاقي تولدت الشخصية التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة من جذورها هزاً عنيفاً، فلم يقتلها من جذورها، إنما تردد صداها واضحاً. إن التباسات سيف الرحي القصصية، خليط من الرمزية والأسطورية والفتنازية والسورالية، وهو دائم الإشارة إلى التراث العربي والعالمي، دائم الإحالة إليه، ونراه يعلن في حوار له: "إن أعمالي الأدبية مربوطة بخيط الرحيل، بخيط التيه، خيط الشتات، وقد أصبح هذا التيه بالنسبة إلي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح، وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود"^٤.

١ - الرحي سيف، ديوان الجبل الأخضر، ص ٦٣.

٢ - الشاروني يوسف، في الأدب العماني الحديث، ص ٢٦.

١ - مجلة العقيدة، حوار مع الكاتب، ص ٢٨.

٢ - مجلة المنتدى (دبي)، حوار مع الكاتب، ص ٨.

ويعد القاص محمد القرمطي من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحي، أصدر مجموعته القصصية الأولى (ساعة الرحيل الملتهبة)^١، وهي تحتوي على قصص: (عزاء اللقاء الأول، حجر وليد باتجاه الموت، الفرار، بغية الرائي، وشبح الحساب، وتذكرة سفر، ومساء الجمعة، ووهج اللحظة الدفين، وأما زلت تائهاً أيها المسافر، ساعة الرحيل الملتهبة).

إن هذه المجموعة تتميز بخروجها عن طريق القص التقليدي، وانضمامها إلى الأساليب الحديثة في كتابة القصة، حيث تمتاز عوالم الحلم بالواقع والفتنازيا، وغياب الحدث أحياناً فهو يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته (وكان في زمن الغياب)، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث الشعبي، وإسبوب من التراث الإغريقي، وقصة (الحكاية الأولى بعد الأخيرة) مزيج من الأسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، فلا يعرف بأيهما نبدأ ولا بأيهما ننتهي.

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم كثيراً من الرموز الأسطورية وعناصر الفلكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي، وقصصه صاحبة بالانفعالات.

وتتقدم القصة الفنية خطوة إلى الأمام، على يد القاص يحيى بن سلام المنذري، الذي أضاف دماء جديدة إلى نسغ القصة العمانية، أصدر المنذري مجموعته القصصية الأولى: (نافذتان لذلك البحر)^٢، تضم قصص (اللوحة)، و (زكريا)، و (الرجل صاحب الصرة)، و (حبات البرتقال المنتقاة بدقة)، و (هنا الليل)، و (الغرفة والمشهد الليلي)، و (الرحيل إلى كابوس مؤبد)، و (نافذتان لذلك البحر).

يلجأ المنذري في قصص هذه المجموعة إلى استخدام تقنيات جديدة في كتابة قصصه، فيعمد إلى تقسيم القصة إلى مقاطع، ويعتمد في بعضها الآخر على عنونة هذه المقاطع، كما هو الحال في قصة (نافذتان لذلك البحر)، تتألف القصة من تسعة مقاطع، تصور صراع الإنسان مع قوى الطبيعة، حيث إن صياداً تحدى سلطة البحر فدخل إلى منطقة محرمة على الصيادين، لأنها مسحورة، فتخرج له جنية البحر، وتطلب منه أن يقدم ابنته بوصفها زوجة لابنها الجني للتكفير عن تحديه، "قال لنا أبي بتفاخر: إنه اصطاد هذه السمكة بعد جهد يحسد عليه من منطقة يقال أنها مسحورة، وأن من يذهب هناك يتلعه البحر ويقيه في جوفه، وهناك إما أن يعيش ملكاً وإما أن يعيش عبداً.. وإن كثيراً من الصيادين

٣ - القرمطي محمد، ساعة الرحيل الملتهبة.

١ - المنذري يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر.

تلاشوا في تلك المنطقة من البحر.. ولم يعرف لهم طريق، لكن أبي - حسب قوله - كسر هذه الأسطورة.. وخنق البحر وانتصر عليه^١.

ومهما يكن من أمر، فإن قراءة متأنية لهذه القصة تدفعنا للقول: إن التحديث والتجريب في هذه القصة، ظل شكلياً، أعني أنه اكتفى بتحويل القصة إلى مقاطع، دون أن يأخذ بالحسبان الأسس الفنية والموضوعية لهذا التقسيم، على الرغم من أنه نجح في توظيف الأساطير الشعبية بوصفها أسطورة حنية البحر، وأسطورة الجان التي نلتقيها في حكايات (ألف ليلة وليلة). أما فيما يتعلق بالحدث، فلم يكن نابضاً بالحركة والحيوية، على الرغم من أنه حاول إقناعنا أن صراعه مع البحر كان وجودياً.

إن المنذري، على ما يبدو، كان يسعى جاهداً لإضفاء شيء من الخصوصية البيئية التي ينتمي إليها، إن كان على صعيد الشخص، أو على صعيد المكان كأسلوب يسهم في ربط قصصه بالواقع.

أما مجموعته (رماد اللوحة)^٢ فقد حققت نقلة فنية واضحة، في مضمون القصص، وفي التقنيات القصصية المتبعة من قبل الكاتب، ومستويات الكتابة الإبداعية، كما واصل الكاتب رصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل المختلفة عن الواقع العماني المعاصر، من حيث معاناة الشباب في الحصول على عمل مناسب.

تنقسم هذه المجموعة إلى قسمين، يضم القسم الأول: (رماد اللوحة)، القصص الآتية: (بدايتك فجر وماء)، و (نصفان)، و (الحقيقية وقمة البرج)، و (مساء صاحب)، و (حمالة الخطب)، و (ليل بعيد)، و (عشرة مقاطع)، والآخر بعنوان: (أقاصيص حنين)، ويضم: (شموع الحنين)، و (الملكة)، و (لـ من هـ ذا الحـ نين)، و (الفقاعات الملونة تقبل حدي حنين بحنو).

تسيطر على ملامح قصص هذه المجموعة الرؤية المكانية والزمانية، وذلك في صورة الحنين لزمن الطفولة الهارب من حياته، والمقارنة بين ذلك الزمن الضائع، والزمن الحالي الذي يمثل الواقع بين تفاصيله ومأساته. يقول السارد مصوراً ارتباطه بالزمن في القرية التي كان يعيش فيها، "أراك يا سلمان تحن كثيراً لذلك الزمن، زمن فجر القرية في طفولتك، كلما تذكرته تصاب برعشة حمى وحزن، لم تكن تعلم في ذلك الوقت أن الفجر ورائحة الخبز تلك تبعث فيك النشاط والصفاء والانتعاش... ها قد حدث الفجر من جديد، لكنه هذه المرة ليس في القرية، بل هنا بين هذه البيوت المترصة والمختنقة،

٢ - المصدر نفسه، ص ٨٥.

١ - المنذري يحيى بن سلام، رماد اللوحة.

حيث لا يوجد ماء يلسعك، وينتزع نومك، وحيث لا تشم رائحة خبز أمك، ولا تعد الأشجار والنخيل وقت ذهابك إلى الفلج، أراك تبحث عن فجرك القديم"^١.

وفي قصص هذه المجموعة نلاحظ أنه بالرغم من وجود عناصر واقعية تشد القاص إلى بيئته العمانية، إلا أنه يبقى في إطار الرومانسية والتيار العاطفي، وتبرز سمات الرومانسية عنده ضمن اختياره لموضوعات قصصه: الحنين إلى القرية، وما يعرضه في قصصه من حديث ذاتي عن النفس وشجونها، إلى جانب طغيان عنصر الخيال، والعبارات العاطفية، واللغة الشاعرية.

وإذا عدنا إلى القصص التي كتبت في تلك المرحلة، فإننا نلاحظ أن الرومانسية سمة بارزة فيها حتى عند الكتاب الذين صنفوا كتاباتهم ضمن الإطار الواقعي والحداثي. إن ذوات الكتاب في هذه المرحلة بارزة، وتكشفها كشفاً جزئياً أو كلياً متوكلتة على ضمير المتكلم، الذي يظهر في صياغة رومانسية أحاسيس المؤلف، التي حلقت في الفضاء الواقعي والإنساني.

وتصل القصة عند محمد اليحياني إلى مرحلة متقدمة من النضج الفني، وكان له دور كبير في ترسيخ هذا الفن، ودفعه إلى التحديث في أساليب كتابة القصة بشكل مغاير، ولهذا نراه ينظر إلى القصة بمنظار جديد، فيحاول التجديد في تصويره للأحداث وفي أساليبه، وفي الخروج على الشكل السردى التقليدي، ولكنه لم يحاول هدم البناء الدرامي كما فعل بعض معاصريه، ويمتاز أسلوبه بالسخرية أحياناً من الواقع، وتمثل بعض قصصه جانباً من الواقع المضحك المبكي في الوقت نفسه، ويتسم في أحيان أخرى بالجرأة في تناول الموضوعات المحظورة، وقد أصدر مجموعتين قصصيتين، هما: (خرزة المشي)^٢، وتضم: (ذهب بعيداً)، و (عينان بعد فوات الأوان)، و (الرئيس والعصفورات)، و (خطوات تصعد الدرج)، و (السكرتيرة)، و (زلاقة صاحب الفخامة)، و (سم الوردية)، و (خرزة المشي)، و (موت المواطن الصالح).

في قصة (زلاقة صاحب الفخامة) نلتقي بصورة الديكتاتورية المطلقة التي يتصف بها بعض الحكام، حيث يصور اليحياني "أن شعباً في بلد ما، كان يطالب بالحرية والمشاركة في الحكم، فيبين كيفية قدرة الحاكم على التخلص من الشخصيات المعارضة له، بأن يصنع زلاقة يتخلص بها من كل معارضيه، بعد

١ - المنذري يحيى بن سلام، ص ١٠.

٢ - اليحياني محمد، خرزة المشي.

أن يقدموا للقصر لإبداء مطالبهم، وبعد أن يتقبل الملك مطلب كل واحد منهم، ويسلم على الحاكم، يقوم أحد معاونيه بالضغط على زر معين، فيلقى به في حفرة عميقة، حفرت تحت كرسي الرئاسة^١. ويرى الدكتور سمير هيكل أن اليعياني كان "متذمراً مما يحيط به، وثائراً على العادات التي يطالب بتغييرها، وتتضح جرأة الكاتب من خلال استخدامه للغة الجنسية المحرمة التي لم يألفها المجتمع العماني"^٢.

"يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها"^٣ وتضم القصص الآتية: (الطابور)، (دمعة مروان)، (قلعة أرخميدس)، (سلطان الرماح)، (وردة ماركيز)، (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها)، (بين غمامتين)، (كلام عام على موت خاص)، (دم الحكومة مسفوفاً على مسقط شاعر مغمور). واصل اليعياني تصوير الواقع المزوج بالسخرية المتسم بتصويره بالجرأة في تناول القضايا المحرمة: السياسة، والدين، والجنس، حيث تنقل قصصه صوراً من الواقع المعيش، وأحياناً التمرد على العادات، أما من حيث البناء الفني فيمكن أن نقول عن اليعياني: إنه يبحث عن التجديد في كتابة القصة، فلم يعد الحدث ذلك البناء الذي يتطور إلى أن يصل إلى العقدة، ومن ثم يبدأ بالانحدار في طريقه إلى الحل، بل استعاض عن ذلك بالمناخ العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

التجريب والتحديث (قصة الحداثة)

لم يمض وقت طويل حتى تكاملت القصة العمانية، فقد اختصر القاص العماني المسيرة، وقفز حواجز كبيرة من الزمن، ليصبح في مصاف المعاصرين له من القصاصين العرب، وإن النماذج التي اخترناها لمحمد اليعياني، ويحيى بن سلام المنذري، ومحمد القرمطي، تمثل إنجازات القصة الفنية العمانية، التي أصلت لهذا الفن في المجتمع العماني فلم تعد القصة شيئاً موزعاً بين الشعر والمقالة والرواسب الشعبية، بل أصبح لوناً قائماً بذاته.

ومن هنا نرى أن جيلاً حداثياً ظهر في القصة العمانية، حاول الانتقال -بشكل نهائي- إلى مرحلة جديدة، يعمل بجد ومثابرة على تخليص القصة من الكلاسيكية الرتيبة، وتشذيبها من السجع والسرد الإنشائي والتوصيف المزخرف، والترصيع الكلاسيكي المجاني، ومن التفسيرية والنصائح والإرشادية،

٢ - المصدر نفسه، ص ٣١.

٣ - هيكل سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ص ١٤.

٤ - اليعياني محمد، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها.

أي الانتقال إلى القصة الحدائثية وإعطائها الشكل الفني الذي يتناغم مع روح العصر ومعطياته، كالتكثيف واللغة الشعرية المتوهجة، وإضفاء للمساة الجوانية الدافئة "المونولوج الداخلي والكوايس والأحلام وحديث النفس، والدخول إلى أعماق الإنسان ليقدم لنا عالماً غريباً، يلتحم فيه الغرائبي والمعقول في لوحة فنتازية"^١.

وبعد أن تطورت مراحل كتابة القصة في عمان أدى هذا التطور إلى تغيير مفهوم الحبكة في القصة العمانية الحديثة. "لقد تغير مفهوم الحبكة في قص الحدائث العمانية، فلم تعد تدور حول حكاية يهدف الكاتب إلى كشف غموض أحداثها، بل أصبحت الحبكة أشد ما تكون بشبكة من الأحداث المتباينة، يتداخل فيها الواقعي مع الخيالي والحلمي مع الأسطوري، وقد تتمثل في حدث كابوسي، وقد يعمد الكاتب إلى تجزئة الحدث في لقطات منقطعة يعيد تركيبها، مستخدماً تقنية المونتاج السينمائي، وتدور في معظم الأحيان حول قضية فكرية أو حالة شعورية بعينها"^٢.

ويرى بعض النقاد أن الحبكة والعقدة أصبحت من المفاهيم القديمة "فالمرعول ليس وجود أو عدم وجود العقدة أو الحبكة بهذا المعنى المحدود، بل هو ما يؤلف بين الفعل والأفعال، بين الأساس والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كابت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الإنجاز الجمالي الحاسم في تجنسها"^٣.

وعلى الرغم من وجود الحدث داخل هذا الاتجاه، إلا أنه حدث غير واقعي، وغير طبيعي، ولا يتم وفق التسلسل المنطقي للأحداث في القصة العادية، وهناك عدد من القصص التي تبنت هذا التوجه الفنتازي مثل (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني، وقصة (التابوت) لسالم آل توبة، و (عن تلك النخلة) لعلي المعمري، و (الأشياء أقرب مما هي في المرأة) لسليمان المعمري.

ونجد في قصة (موت المواطن الصالح) لمحمد اليحياني أن الشخصية الرئيسة هي موظف بسيط يموت، ثم يدفونه، ولكنه يخرج ليلاً من قبره عارياً، ويدخل بيته ويخرج في الصباح ذاهباً إلى الدوام كعادته دائماً، ينتظر الحافلة التي تقل الموظفين، ويكتشف السائق بعد نزول الجميع أنه ميت، فيغسل ويدفن ثانية "لاطف قلبه ساعة ونام ومات، ولما طلع النهار وشاع موته وبان، غسلوه وطبوه وكفنوه وصلوا عليه خلف نعشه وقبروه..... ثم عادوا أدراجهم كل إلى داره، فلما هبط الليل خرج الرجل من

١ - الشقصي محمد صالح، فن التحرير العربي، ص ٧٥.

٢ - عثمان اعتدال، التجربة القصصية العمانية، ص ١٤٣.

٣ - سليمان نبيل، فنتة السرد، ص ٢٧٨.

تربته ونفض عنه أثر الموت، ونضى عن بدنه كفته، وهبط عارياً إلى داره تماماً كيوم ولدته أمه، مبتدئاً حياة جديدة على نحو طبيعي^١.

"إننا هنا أمام استعارة كبرى لا تكفي بانتقاد الظاهرة السائدة بتشخيص الوظيفة وتمثيلها كيفما كان نوعها، من خلال اتخاذ صور الواقع منطلقاً للتمثيل، إنه يقلب وضع المتعارف عليه، ويتم من خلال ذلك القلب تجسيد العلاقة بالوظيفة أو السلطة بطريقة لا تخلو من سخرية ومرارة"^٢.

وتتكرر حادثة الموت غير الواقعي في قصة (التابوت) لسالم آل توبة، حيث يكون موت البطل موتاً مفتعلاً، "فحميد بن سعود، الصعلوك بطل القصة الذي لا يملك سوى دواوين الشنفرى، وتأبط شراً يموت ويدفن، ثم يخرج من قبره، ويأتي زوجته ليلاً التي كانت في انتظاره، ولكنها في الصباح الباكر تسمع حلبة وهدير سيارات وبنادق، يتم تفتيش البيت والملابس الداخلية، ويبدو أن رجال المباحث قد عادوا لكي يتأكدوا من موت سعود، وأخيراً يوضع هو وزوجته في تابوت ويحملان بعد أن يغلق عليهما، لكي يتخلصوا من أي ذكر لهما، ويتحدث الناس عن موتهما قضاء وقدرًا"^٣.

والحق أن بعض هذه التقنيات المستحدثة عند (سالم آل توبة ومحمد البحياني) ما زال في طور التجربة، بل يمكن أن نقول: إن الكاتبين قد تأثرا - بشكل كامل - بنتاج (زكريا تامر) القصصي، من حيث استدعاء الشخصيات التراثية، وتقديم عالم يختلط فيه المعقول بغير المعقول، إذا كان بعض الكتاب قد أخفق في اصطناع الفن الحديث، أعني استخدام التقنيات الحديثة، وبقي تحت سيطرة التقليد، وإن أوهنا أنه يمتلك المفاتيح الحديثة لكتابة القصة القصيرة، فإن بعضهم الآخر قد برع في التجريب والتحديث، وتغلب على مشكلات التقنية القصصية الحديثة، وإخضاع المادة للقوالب الفنية المستحدثة.

تشكل مجموعة القاص سليمان المعمرى (الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة)^٤ انعطافة هامة في القص الحديث العماني، قالت اللجنة التي منحت جائزة يوسف إدريس في دورتها الأولى عام ٢٠٠٧ لمجموعة القاص العماني (الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة): "إن القاص يمتلك موهبة واعدة في السرد الشعري، وإن مجموعته التي فازت بين أربعين مجموعة عربية تقدمت لهذه الجائزة تنطوي على سرد غير تقليدي ينضح بالتعمق في ما وراء العالم. بما يحمله من نوازع، كما أنها تتميز بسلسلة قصصية تفصح عن نضج

١ - البحياني محمد، خرزة المشي، ص ٥١.

٢ - يقطين سعيد، الواقع والتخيل في التجربة القصصية العمانية، ص ١٠.

٣ - آل توبة سالم المطر، قبل الشتاء، ص ٧٣.

٤ - المعمرى سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة.

صاحبها وبراعته في كشف الأشياء ؛ وإن المجموعة تصور بجمالياتها بعض ما يعتري العصر الحديث من نوازع وما يحسه إنسان العصر الحديث من شعور بالعجز^١.

هذا الوصف ينطوي في الواقع على تشخيص دقيق لبعض ميزات هذه المجموعة القصصية العمانيّة في جانبها: الموضوعي والشكلي. وسواء أكانت الأشياء أقرب أم أبعد مما تبدو في مرآة سليمان العمري "فإن الجوهر في المتن السرد في مجموعته هذه هو أن المرأة وصورة الواقع المنعكس فيها تحكم الطريقة التي نرى بها هذه الأشياء، وهي تقدم لنا عبر السرد بعد ما تتشكل في صورة أقرب أو أبعد مما تبدو على حقيقتها في الواقع... إن الصورة المرآوية تختلف عن الصورة الواقعية، ليس فقط لأنها تقرب الأشياء أو تبعداها عن مسافاتها ومواقعها الحقيقية، وإنما أيضاً لأنها ترسم صورة أخرى للقرين المشابه والمختلف. فهي تشوش على الشخصية الواقعية، وتصور وجوداً آخر معرضاً للشك، و محاطاً بالريبة والتساؤلات^٢.

ولا شك في أن من يكثر التطلع في المرأة يتطلع في الوقت نفسه للقبض على صورته الحقيقية وذاته القابعة في مكان ما وراء هذه الصورة، إنه كراوي العمري وهو ينظر إلى قرينه من شبك الطائرة فيراه معلقاً بملابسه الزرقاء على جناح الطائرة في قصته (لماذا؟ ... لأن...)، يقول العمري: "لا أحب الركاب.. كلهم مشغولون بقراءة الصحف وسماع الأغاني، والتفكير فيمن يستقبلهم في المطار من دون أن ينتبهوا أن رجلاً معلقاً بين السماء والأرض.. رجلاً يشبهني.. نعم، أرى في عينيه الغيمة المسافرة نفسها التي أراها حينما أنظر في المرأة.. أقرأ في وجهه الانكسار الحزين الذي يغلف وجهي.. ألمح في شفثيه الترنيمة المبحوحة نفسها الخارجة من عصفور شنقت حنجرتي، هل قلت: إنه يشبهني؟.. إذاً لا بد أنه مثلي يمتلك موهبة قراءة تعابير الشفاه.. سأسأله إذن بحركة شفثي من دون صوت يزعج، حضرة المضيف: يا أيها الرجل المعلق ما حكايتك"^٣.

هذا هو السؤال الجوهر الذي يوجهه راوي العمري بأشكال مختلفة في هذه القصة وفي سواها إلى نفسه عبر هذا الوسيط الذي يشبهه "ولكنه ما يفتأ يتخذ ضرباً لا حصر لها لوجوه الخداع والتخفي... وما يطرحه ليس بالضرورة سؤالاً فلسفياً عميقاً طالما كان يصدر عن الدهشة الأصلية التي يشعر بها الطفل وهو يرى صورته، ويتحسس ذاته في المرأة للمرة الأولى، أو ذلك البدوي الذي رأى

٢ - المصدر نفسه، ص ٤.

١ - خضير ضياء، المتن السرد في مرآة العمري، ص ١٧.

٢ - العمري سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة، ص ٢٧.

نفسه للمرة الأولى في بركة ماء صاف، فصاح موجهاً الخطاب إلى شبيهه المقابل: أنت أنا، فمن أنا؟، ولكن جواب السؤال يبقى على بساطته المهدف المتباعد والنقطة المتلاشية القريبة من المستحيل، وما لا يمكن التعبير عنه في السرد بمعناه الواقعي والخيالي^١.

إن المعمرى يسعى إلى أسطورة الواقع وتقديم عالم غرائبي يتقابل فيه الحلم والواقع، المعقول واللامعقول، أو بتعبير آخر "قراءة الواقع عبر الأسطورة، أو محاولة قراءة الأسطورة بلغة الواقع"^٢.

وتتوضح الرؤيا من خلال السؤال الذي يقدمه الراوى في نهاية الرحلة على موظف المطار: "من فضلك... هل رأيت رجلاً يرتدي قميصاً أزرق، ويشبهني؟"^٣.

إن هذا التساؤل يضيء الحدث في هذه القصة، وربما يطرح أسئلة شتى تقودنا إلى أن راوى المعمرى يعاني من الاغتراب والتشويش، ومن ثم نراه يكسب بطله صفات خارقة في محاولة منه لبعث إنسان قادر على مواجهة القدر المحتوم الذي يواجهه، ومن ثم تشكيل حالة توازن بين الإنسان وكل سلطة قامعة.

إن (المعمرى) ما يزال يتابع طريقه في التجريب والتحديث القصصي من خلال مواكبة التجارب القصصية العربية والعالمية، وليس من شك في أن تجربته القصصية تعد أفضل بكثير مما سبقها، فهو في سعي دائم للقبض على جمر الإبداع، وقد تأتى له ذلك من فهم دقيق لعناصر الفن القصصي، فجاءت أعماله محققة انسجاماً متميزاً بين الشكل والمضمون.

الخاتمة

وبعد، فإن القصة القصيرة العمانية التي عبرت دور التكوين إلى مرحلة التأصيل والإبداع، وطرقت خلال عبورها مختلف الموضوعات، وقدمت شتى التحولات، غير أنها ما تزال تدور في فلك التقليد، على الرغم من الجهود الحثيثة التي يبذلها بعض القصاصين العمانيين لوضع أعمالهم على عتبة الحداثة.

وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية

- تفتقر التجربة القصصية العمانية إلى اتجاهات فنية واضحة المعالم.
- طغيان النزعة الرومانسية على مراحل كتابة القصة كافة.

٣- خضير ضياء، المتن السردي في مرآة المعمرى، ص ٢٧.

١- أبو عوف ناصر، سليمان المعمرى صانع الأساطير، ص ٧.

٢- المعمرى سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة، ص ٢٨.

- إن كتاب القصة القصيرة يعطون الأولوية لرصد البيئة العمانية، وتصوير كثير من التفاصيل عن الواقع العماني المعاصر.
- استطاع الكتاب أن يجعلوا من الجنس القصصي المرأة التي تعكس قضايا المجتمع العماني بعد أن كان الشعر هو المكان المفضل لذلك.
- غير أن إصرار الكتاب في عمان على مواصلة التجريب والتحديث يدفعني إلى القول: إن القصة القصيرة في عمان ستجد أمامها في المستقبل الآفاق العريضة، كي تنطلق أكثر في مجالات الرحبة الفسيحة.

المصادر والمراجع

١. آل توبة، سالم، المطر قبل الشتاء، مطبعة عمان، مسقط، ١٩٩٤م.
٢. بحار، أحمد بلال، سور المنايا، المطابع العالمية، مسقط، ١٩٨١م.
٣. بحار، أحمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.
٤. بحار، أحمد بلال، لا يا غريب، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.
٥. الخصيبي، محمود، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روي، ١٩٨٣م.
٦. الرحي، سيف، ديوان الجبل الأخضر، دمشق، ١٩٨٣م.
٧. الطائي، عبد الله، المغلغل، مطابع العقيدة، مسقط، ١٩٩٤م.
٨. القرمطي، محمد، ساعة الرحيل الملتهية، مطبعة الألوان الحديثة، مسقط، ١٩٨٨م.
٩. الكلبي، عبد الله، صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي، ١٩٨٧م.
١٠. المعمرى، سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة، المطابع العالمية، مسقط، ٢٠٠٧م.
١١. المنذري، يحيى بن سلام، نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، روي، ١٩٩٣م.
١٢. المنذري، يحيى بن سلام، رماد اللوحة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٩م.
١٣. اليحياني، محمد بن خلفان، حرزة المشي، دار شرفات للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٤. اليحياني، محمد بن خلفان، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٨م.
١٥. ابن ذريل، عدنان، أدب القصة في سورية، دمشق، ١٩٦٦م.
١٦. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م.

١٧. الشاروني، يوسف، في الأدب العماني الحديث، وزارة الثقافة والتراث، سلطنة عمان، ١٩٩٠م.
١٨. الشقصي، محمد صالح، فن التحرير العربي، دار شفرات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.
١٩. اليافي، نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، اتحاد كتاب العرب، ١٩٨٢م.
٢٠. خضير، ضياء، المتن السرد في مرآة المعمري، مجلة الخليج الثقافي، الإمارات، العدد الرابع، ٢٠٠٩م.
٢١. الرحجي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة العقيدة، ١٧ تشرين الأول ١٩٨٧م.
٢٢. الرحجي، سيف، حوار مع الكاتب، مجلة المنتدى (دي)، تموز، ١٩٨٨م.
٢٣. عثمان، اعتدال، التجربة القصصية العمانية، فعاليات المنتدى الأدبي، مسقط، ١٩٩١م.
٢٤. هيكل، سمير، القصة القصيرة في سلطنة عمان في عصر النهضة، ندوة الأدب العماني، جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٠م.
٢٥. يقطين، سعيد، الواقع والمتخيل في التجربة القصصية العمانية، النادي الثقافي، تشرين الثاني، ١٩٩٦م.
٢٦. أبو عوف، ناصر، سليمان المعمري - صانع الأساطير، ملحق شرفات عمان، ١٧ حزيران، ٢٠٠٧م.
٢٧. خليف، عبد الستار، قراءة في مجموعة سور المنايا، جريدة الوطن العمانية، ١٧ تشرين الأول، ١٩٨٣م.
٢٨. الفيومي، إبراهيم، التزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني، صراع مع الأمواج، جريدة عمان، ١٩ أيار ١٩٨٣م.

تأملات في الفكر النقدي عند "نازك الملائكة"

الدكتور فاروق إبراهيم مغربي*

الملخص

يحاول هذا البحث الوقوف عند تحليل المتن النقدي للشاعرة "نازك الملائكة"، بعد أن انتشرت ظاهرة الشعر الحر، أو التفعيلة، وذلك عبر الوقوف عند المؤثرات التي كوّنت فكرها النقدي، محاولاً بعد ذلك تحليل فهمها للقصيدة الحديثة. إن "نازك" شعرت بعقدة الذنب تجاه الشعر الحديث، بعدما رأت الكثير من التفاهات الشعرية تطفو على السطح، وهذه الغثائث كانت كفيلة، من وجهة نظرها، بإفساد الذوق العام لهذا الجيل المطالب بالتمسك بثوابته الدينية، والتراثية، والقومية. ولكن رؤيتها لم تكن صافية، ولا عميقة، في جانب كبير منها؛ ذلك أنها لم تر إيجابيات هذه الظاهرة، بل رأت السلبيات، التي وضعتها بدورها تحت المجهر، وصارت تنظر إلى "الحداثيين" نظرة فيها توجّس، واتهام بخيانة الدين والوطن واللغة ولا سيما على صفحات مجلة الآداب اللبنانية. أما الشعر الحديث، فقد بدأت بتكبيله، ووضع العراقيل أمامه، وأخذت تتنبأ بأفول شمس.

كلمات مفتاحية: الشعر الحديث، الحداثة، نازك الملائكة.

المقدمة

كي تكون ناقدًا جيدًا يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعرًا جيدًا يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد... هذه المقولة التي أؤمن بها جعلتني أقوم برصد الآراء النقدية للشاعرة "نازك الملائكة"، للوقوف على حقيقة رؤيتها لمفهوم الحداثة التي أسهمت بشكل ما في التأسيس له. والحقيقة أنه إلى الآن لم تعط الأهمية الكافية للآراء النقدية التي بثّها بعض الشعراء في كتب نقدية، وهي، كما نرى، ذات أهمية كبيرة لأنها تبلور وجهات نظرهم، وتمثل الرديف الجيد الذي يقف وراء إبداعهم. وأحب أن أشير إلى أن مفهوم "الحداثة"، في هذا البحث، لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر.

أهمية البحث وأهدافه

(علينا أن نغيّر مسار الشعر)... هذا هو النداء الذي كان يجول بخاطر جميع الشعراء في تلك المرحلة، ولكن الرؤية لم تكن صافية، ولا عميقة. هكذا كانت الإرهاصات الأولى لحركة الحداثة

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

العربية؛ لقد سادت الحداثة الغربية العالم في النصف الأول من القرن العشرين، "وكانت تلك حركة رفضت تراث الماضي، وتلمّستها الحماسة البكر للتقدم، وسعت نحو تجديد العالم... وكانت برفضها للتقليد ثقافة الابتكار والتغيير.^١ أما في أدبنا العربي فكانت ثمة "طوطميات" تقف سدا منيعا في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن الثابت أن مثل تلك الأزيمة قانون "من قوانين التحول... ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزيمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل"^٢، وعلى ما يذهب الدكتور محمد بنيس "الكل متورط في الحداثة، معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق، أو جدار حديدي يترك الشرق يتيم لا شرق له، ولا غرب"^٣. ولا أجد ضيرا في استباق الأمور وأقول: إن هذه الحركة انتصرت، وما الخلاف الذي دار حول ريادة الشعر، إلا دليل انتصار هذه الحركة، وإلا فإن كل واحد من الرواد كان سيتهرب من وصمة العار التي ألحقها بالأدب، وهذا لم يحصل إطلاقاً. إن هذا البحث يعوّل على استنباط "الآلية" التي أسهمت في تكوين "جنين" الحداثة، التي أحدثت "خلخلة" في البنيان الثابت للأدب العربي منذ نشوئه. وهو بهذا يحاول أن يضع الانطلاقة الجيدة لمهاد نقدي مؤسس يمكن له أن يجتهد ويفرض الطريق لرؤية نقدية ترقى بالأدب العربي درجات على طريق العالمية.

منهج البحث

أخذ البحث منهج التحليل الفني لجميع الآراء المتخذة كمادة خام للشاعرة نازك الملائكة، وهذه الطريقة تسمح بالوصف والاستنتاج الناتج عن تقصي آراء الشاعرة، والنقاد الذين تناولوها بالنقد، في آن معا. كما يترك مجالا لا بأس به للاجتهاد. وأخيرا: إن هذا المنهج يتناسب مع شرائح القراء على اختلاف ثقافتهم، وميولهم.

يقتصر التراث النقدي للشاعرة "نازك الملائكة" على ثلاثة كتب^٤، تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلاً يظهر تطور هذا الفكر. كتابها الصومعة والشفرة الحمراء يمثل الجانب التطبيقي في النقد، أما كتابها الآخرين فهما مجموعة من الدراسات ألّفت في أوقات متباعدة، ثم جمعت

١ - أزمة الثقافة الغربية المعاصرة بين الحداثة وما بعد الحداثة، ريتشارد غورت، ص ١٢٢.

٢ - محمد بنيس، حادثة السؤال، ص ١٣٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٣١.

٤ - هي على التوالي: ١. قضايا الشعر المعاصر، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٢، وتلتها خمس طبعات آخرها ١٩٨١، عن دار العلم للملايين، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث. ٢. محاضرات في شعر علي محمود طه، صدر عن معهد الدراسات العربية العالمية في القاهرة، عام ١٩٦٥. وقد صدرت الطبعة التالية بعنوان: الصومعة والشفرة الحمراء عن دار العلم للملايين. ٣. التجزئية في المجتمع العربي وقد صدر عن دار العالم ١٩٧٤.

بين دفعتي كتاب، وسيكون كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، المصدر الذي سنعتمده في هذه الدراسة لعدة أسباب منها: أن الكتاب يمثل موقف الشاعرة "نازك الملائكة" من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه عربياً - على صعيد "قوننة" الشعر الحديث، وآراؤها في هذا الكتاب طبّقت عملياً في كتاب الصومعة ... إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، إذ إنه قد أحدث ضجة على الساحة النقدية، لم تنته آثارها إلى يومنا هذا. إن هذا الكتاب يشتمل على منحيين رئيسين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد، أما الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية، وهناك أمر نود الإشارة إليه وهو أن القارئ يشعر بأن نازك الملائكة تتكلم على الشعر الحديث في كتابها وكأنها صاحبة الشرعية، وحق التصرف به مقتصر عليها وحدها، كونها الرائدة التي خرجت إلينا، بحسب تعبيرها، بأول قصيدة حرة.^١

أفضل وصف يمكن أن يطلق على رحلة نازك الملائكة النقدية هو أنها تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد من تطور لم تحسب له حساباً؛ فبدأت بالانكفاء والتراجع عن بعض ما أسست له، وشنت بعض المقالات الهجومية على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ "الارتداد، أو الخيانة" لهذه الحركة، وفي الحقيقة، يمكننا أن نلتمس العذر في رجعتها هذه لأن موجة عارمة من التفاهات الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة

تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحملته على البحث عن هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي:^٢

١ - النزوع إلى الواقع.

٢ - الحنين إلى الاستقلال.

١ - هي قصيدة "الكوليرا" التي نشرتها في مجلة العروبة اللبنانية في ك ١ / ١٩٤٧م، وتقول الشاعرة إنها كتبت القصيدة في ٢٧ / ١ / ١٩٤٧م... وحول هذا الموضوع نسج الكثير من الجدل الحاد. ولكن الدراسات النقدية الجادة أثبتت أن بذور الشعر الجديد كانت أقدم من هذا التاريخ بزمان كبير. بل إن المجتمع كان مهيباً لتقبل هذا النوع من الشعر، ولو لم تخرج الملائكة، أو السياب بما خرجا به، لأتت غيرهما. انظر: نازك الملائكة / كتاب تذكار، مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد، الصفحة ٧٧٥ خاصة.

سنرى لاحقاً أن أعضاء تجمع "شعر" وعلى رأسهم يوسف الخال قد قاموا بإلقاء الكثير من هذه الاتهامات تجاهها.

٢ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٦-٦٣.

٣- النفور من النموذج.

٤- الهرب من التناظر.

٥- إثارة المضمون.

والواقع أننا نستطيع تسجيل عدد من المآخذ، حول مسوغات نشوء الشعر الجديد؛ فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد في آن واحد، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، لأن هذه الأمور موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كل إنسان يمر بفترات نزوع على الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى نقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوغات نشوء الشعر الجديد كانت تترجم حالة الشاعر وحدها.

وقد رأت الشاعرة أن الوزن الجديد يحرق الشاعر من "طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاصيل الستة الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده، عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء."^١

ولكن هذا الموقف -الحداثي في ذلك الوقت- لم يلبث أن قيّد بعدد من القوانين الصارمة، ولعل أهمها أنها حددت البحور التي يمكن أن ينظم عليها بشمانية، ومجزوئين ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تفعيلة واحدة تتكرر عددا من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب. أما البحران الممزوجان اللذان يخضعان لشرط تكرار إحدى التفعيلات فهما البحر السريع والوافر، ومن ثم تنتقل لتضع بين أيدي الشعراء، مجزوء الوافر ومجزوء البسيط الذي يدعى بمخلّع البسيط.^٢

إن نظرة بسيطة تبين لنا أن الناحية العروضية أساسية جدا عند نازك الملائكة، مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: "ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر كتاب في موسيقا الشعر"^٣ فنازك لا تفتأ كل فترة تذكرنا بالخليل وعروضه: "غير أننا نلح... على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء"^٤. وفي موضع آخر: "إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس

١- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج ٢، ص ١٧.

٢- تفعيلات هذا البحر: مستفعلن فاعلن فعولن.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩.

٤- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٩.

العروض القديم - الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي - لهي قصيدة ركيكة موسيقيا مختلفة الوزن^١. أو قولها: "والواقع أنّ الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك وللنظم قواعده وأأسسه"^٢.

إن المغالاة واضحة في هذه القضية من دون شك، ولكن حسبنا أن نقول إن حركة الشعر الجديد لم تكتمل أسسها، وقوانينها، حتى يومنا هذا، و لذلك فإن من الطبيعي وجود بعض العثرات إلا أن هناك أمورا لا يمكن لنا أن نتغافل عنها؛ فمنذ أن انتشر الشعر الجديد، بدأت نازك بمحاربته واستنباط العيوب له^٣. وعلى الرغم من أن الملائكة هي التي جعلت الشعر الحر بعشرة بحور، إلا أنها لم تتوان عن جعل هذا الأمر عيبا من عيوب الشعر الجديد، وزادت بأن جعلت اعتماد الشعر على تفعيلية واحدة يخلق رتابة مملة، خاصة عندما يعتمد الشاعر إلى إطالة قصيدته.. وهو لهذا لا يصلح للملاحم. وبعد كل هذا تلجأ إلى إبعاد الشعراء عن هذا النوع من الشعر عندما تقول: "ولا أذكر قط أنني اقتصررت على الشعر الحر في أية فترة في حياتي"^٤.

إن نازك الملائكة تعيش في كتابها وهم الكلام على الشعر المعاصر، لأن نكوصية رؤيتها الشعرية شكّلت "حاجزا لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار، كسلطة قضائية"^٥، فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال فعلا، حيث إن مؤدى القول إن الشعر الحر يجب ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان "لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها، ... إن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال العشر سنين الماضية"^٦. بل إنها تجزم بأن تيار الشعر هذا سيتوقف في يوم غير بعيد^٧. ومما هو واضح من السياق أن هذا الانفعال مردّه إلى ما تنهاهى إلى سمعها من أشعار هزيلة لم تستطع قبولها.

لم تكتف نازك بما رصدته للشعر الحر من نواقص، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة رآها مضللة للشعراء، هي:^٨

١- المصدر نفسه، ص ٩٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص ١٦.

٥- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص ١٤٦.

٦- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٨ - ٤٩.

٧- نازك الملائكة، ديوان شجرة القمر، ص ٤١ - ٤٤.

٨- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤١ - ٤٤.

آ- الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، "والحق أنها حرية خطيرة... فما يكاد الشاعر- يبدأ قصيدته حتى تخلب له السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق، ولا عددا معينا للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية ينسى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد...".

ب- الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرة، ... وفي ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه، لأن موسيقى الوزن وانسيابه يخدعانه.

ج- "التدفق... وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة..." وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر، وهما:

١- "تجنح العبارة... إلى أن تكون طويلة طولا فادحا".

٢- "تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد".

مما تقدم كله، يظهر جليا ارتداد نازك الملائكة، على الرغم من أننا نقرأها فيما رأتها مضللا للشعر الحديث، ولكن ليس بالشكل الذي ارتأته، فالمزاي التي ذكرت، سلاح ذو حدين، ويمكن للشاعر أن ينخدع ببريقها، وتقوده بدلا من أن يقودها، ولكن هذا الكلام نوجهه إلى هواة الشعر، وحتى هؤلاء يستطيعون أن يسلموا من الوقوع في شرك هذه العيوب فيما لو وضعوا القاعدة النقدية التي قدّمها نازك الملائكة نصب عيونهم. وهنا يأخذ النقد الوجه الحقيقي له، وهو تقديم الاقتراحات الجمالية التي تجعل الشعر أكثر جمالا، وفعالية.

قامت نازك الملائكة بمحاولات عديدة لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره الزمان القديم، ولكنها وقعت بمأزق ما كان عليها أن تقع بها، وبخاصة أنها شاعرة تمتلك ذائقة فنية جميلة، وحسا نقديا متميزا؛ فقد آتت في مقدمة كتابها بقول الشاعر محمود درويش:^١

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الوداع.

وهي لكي ترضي المتزمتين من أنصار الشعر القديم جمعت المقطع السابق ضمن بيتين من المتقارب، بعد أن نزلت كلمة "وداع" الأولى، فصار المقطع الشعري على الشكل الآتي:

وفوق سطوح الزوايح كل و ما بيننا غير هذا اللقاء
كلام جميل وكل لقاء وما بيننا غير هذا الوداع

وللأسف فإن الكلمة التي حذفها من النص ما كان يجب نزعها، فالمعنى الأول لمقطع درويش أكثر إفادة وألماً، وتعبيراً. إنه يريد من القارئ أن يعرف شيئاً عن معاناته، ولتخيل أن شعوره عند اللقاء، هو شعور الوداع؛ فأية معاناة، وأي عدم استقرار يعيشه الشاعر؟ وحتى لو أن المعنى لا يتغير، فإن التعامل مع النصوص الحديثة التي يفترض أنها تشكل متناً واحداً تجمعها الوجدتان العضوية والموضوعية، لا ينبغي أن تكون هكذا، سواء أُرسي بذلك أنصار الشعر القديم، أم لم يرضوا؟.

تناولت الملائكة أيضاً فن البند العراقي، وأخذت تتكئ عليه لتلمس شرعية الشعر الحر، ولتثبت أن فن البند العراقي في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر، ونقلت عن كتاب البند في الأدب العربي لعبد الكريم الدجيلي، نصاً منسوباً لابن دريد، رواه الباقلاني في إعجازه، وآخر للمعري أورده ابن خلكان في وفياته. إن الاستشهاد بمثل تلك النصوص القديمة تشكل رغبة جادة وعارمة عند الشاعرة كي تصنع جذوراً قديمة لحركة الشعر الحر، إلا أن أمثال هذه النصوص لا تكتسب الشرعية التي تخولها لأن تكون مقياساً يقاس عليه؛ فنظائرها قليلة، بل نادرة.

ثمّة تناقض كبير بين ذوق الملائكة الشعري، وإيمائها العميق بالحرية، وبين نزوعها إلى التقنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر؛ ففي الفصل الثاني من الباب الثاني عاجلت المشاكل الفرعية في الشعر الحر، وهي: الودع المجموع^١، الزحاف^٢، التدوير^٣، التشكيلات الخماسية^٤، فاعل في حشو الخبب^٥. فعلى سبيل المثال نرى أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية، وقد استعملتها، مما حدا بها إلى القول: "الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب فني يرفض تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً. وجانب فني سمعي يتقبلها ولا يرى فيها ضيراً، أو لنقل: إن الناقدة فيّ ترفض، والشاعرة تقبل"^٦.

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨- ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

٣- المصدر نفسه، ص ١٠٩.

٤- المصدر نفسه، ص ١٢٣.

٥- المصدر نفسه، ص ١٣٢.

٦- المصدر نفسه، ص ١٢٧.

وواضح من سياق كلامها أن الرفض الكامل للتشكيكية الخماسية، ليس ناتجاً عن علة حقيقية، أو عيب فاضح، وإنما هو من قبيل الاجتهاد الذي قد يوافق عليه بعض النقاد، وقد يخالفها فيه بعضهم الآخر. ونحن نحترم اعترافها بالوقوع بهذا التناقض، والاعتراف بتغييرها لفكرة و اعتناق أفكار جديدة، إنها تراجعت عن فكرتها بشكل جعلها تعدل رأيها في طبعتها السادسة للكتاب، عندما قالت: "إن ضرورة تجانس التفاعلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن ولكن من الممكن أن تدخل تلطيفاً يسمح بجمع تفاعلات معينة دون غيرها، والواقع أنني في عام ١٩٧٥ قد جعلت القانون صارماً شاملاً دون أن أستثني منه حالة، وها أنا ذا أعود الآن وألطفه، وأرقرق فيه ليونة لا بدّ منها، يملئها عليّ طول ممارستي للشعر نظماً وقراءة"^١.

لو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية، وتجانس التفاعلات لرأيناها تأني ب-فاعلين في حشو الخبب، وهذا ما نمت عنه بشدة، إلا أنها تتنصل من هذا العيب أيضاً بقولها: "وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحى من السليقة، لا جرياً على مقياس عروضي، تحملي خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام دون أن أستذكر العروض والتفاعلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني. ومن ثم فإن (فاعل) قد تسرّبت إلى تفاعلاتي "الخببية" وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانتبال الطبيعي بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبب"^٢. يستطيع المدقق أن يدرك أن التناقض لم يكن بين الموقف الشعري والموقف النقدي فقط، بل تعداه إلى آرائها النقدية، فبينما رأيناها تعيب على الشعر الحر ظاهرة التدفق والانتبال، نراها هنا تسوِّغ وقوعها بهذا المتزلزل، من خلال وقوعها بعيب إدخال "فاعل" في حشو الخبب. وفي الأحوال جميعها نحن لا نأتي بهذه المثالب لنحط من قدر الشاعرة، أو نتحدّث عن عيوبها، فكثيرون جداً من النقاد قد غيروا رأياً اعتنقوه مسبقاً، ولكننا نأخذ عليها الحدة التي عاجلت بها أمور الشعر الجديد، والتسرّع في وضع القوانين، وما من شك في أن الجدل النقدي الذي دار حول كتاب الشاعرة، قد أثبت خطأ أغلب القضايا التي أثبتتها، ومع ذلك فإنها لم تتراجع عما تنبته، وظلّت متمسكة بآرائها، وكان الدرس أبلغ لو تراجعت، وبيّنت أن حركة الشعر الحر يجب ألا يتعجل النقاد في تأطيرها و"وقوننتها"، إذ إن المفاهيم الفنية الحديثة تحتاج إلى وقت كاف حتى تثبت وجودها. ومن ثم يأتي التنظير كمرحلة لاحقة استنتاجية.

١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٤.

المؤثرات التي كوَّنت فكر "نازك الملائكة"

تأرجحت الشاعرة بين التراثية والحداثة، وقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها؛ ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوربية أقوى، ولكن - كما رأينا - سرعان ما ضعفت هذه الغلبة، وهيمنت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينيات كردة فعل على تجمع "شعر"، وأعتقد جازماً، أنها رأت في قصيدة النثر، بل في كل أنواع الشعر التي خرجت في تلك الحقبة، شيئاً ما كان يمكن أن يوجد لولاها، وبالتالي، كانت مسؤولية التصدي للخلل الناتج، ومسؤولية التوجيه، بل التعليم، تقع عليها وحدها. والذي نلاحظه في كتابها "قضايا الشعر" أنها تأثرت بثلاثة اتجاهات نقدية أجنبية، هي^١:

أ- اتجاه النقد الطبيعي.

ب- اتجاه النقد الرومانتي.

ج- اتجاه النقد الفني.

الاتجاه الأول يُظهر من خلال تصنيفها على طريقة "سانت بيّف" - مؤسس هذا الاتجاه - لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنّها بين الانفعال والشعر والموت المبكر ... فربطت بين الشاي والهمشري وبروك وكيّس،^٢ ربطاً نفسياً وعاطفياً وفنياً.

تأثرها بالمذهب الرومانتيّ ظهر جلياً من خلال إشارتها للترغبات الفردية ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر، وربطها الوثيق بين الشعر والموت. فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة في عنفها "تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها".^٣ وهذه الدعوة، كما تراها، تميل إلى تجريد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه "المشاعر الذاتية والمهرب من الواقع والانعزالية، ولو فحوصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً شعرياً".^٤ أو تقول: "لكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها (الدعوة إلى اجتماعية الشعر) ينبغي له أولاً أن يتخلّص من إنسانيته"^٥

١ - نازك الملائكة، كتاب تذكاري، بحث الدكتور إبراهيم محمد، ص ٧٨٨ وما بعدها.

٢ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٠٤ - ٣١٣.

٣ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٩٥.

٤ - المصدر نفسه، ص ٢٩٨.

٥ - المصدر نفسه، ص ٣٠٠.

وردت الإشارة إلى مبادئ النقد الفني في أثناء حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية، لأنه أتفه العناصر من وجهة نظر الفن...^١

أما موروثها النقدي العربي فقد تجلّى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي واللغوي شكل عندها ملمحين رئيسين من ملامح النقد؛ فهي ترفض "أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، واللغة لمجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة تضغط عليه، (وحتى الضرورات الشعرية ترفض استعمالها إذ تقول متابعة: "وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر".^٢ إضافة إلى ما سبق، فإن نازك الملائكة تنظر نظرة تقليدية للغة بوصفها تراثا تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جليا في مقالها: "الناقد العربي والمسؤولية اللغوية" وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن يغيروا في قواعد اللغة كما اتفق: "إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بما إطاعة لتزوة لغوية عابرة".^٣ ثم إنها تستبعد أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره، ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه التناقض مع القول السابق عندما تقرر أن هذا الأديب "إذا حرق قاعدة، أو أضاف لونا إلى لفظه، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسنا أنه أحسن صنعا، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وحرق، قاعدة ذهبية".^٤

إن قارئ الكلام السابق لا يستطيع أن يوفق بين وضعه تعبيرا جديدا، علما أنه متهم سلفا بأنه سيكون واحدا من اثنين: إما جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها.^٥ ولا يفهم من سوق المقبوسات السابقة أننا نخالف الشاعرة فيما ذهبت إليه، ولكن الأمر أنها تسرعت في التنظير وعممت كلامها على الجميع، وهذا هو الموضع الذي نخالفها به، كلامها في غالبته يجب أن يكون موجّها إلى مبتدئي الشعر، ثمّة شعراء جعلوا من اللغة هما من همومهم، وأخذوا يشتغلون عليها، إن مثل هؤلاء لا يمكن أن نغفل إبداعهم، وأن نعتهم بالجهل أو الخيانة، لأن أي انزياح إبداعي

١- المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٢٩.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٢٢.

٥- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ج ٢، ص ١٠.

٦- تطرقت الشاعرة لهذه الفكرة في غير موضع. قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٢٧.

خالفوا فيه القاعدة المعروفة إنما هو إبداع له دلالاته، التي يجب أن تستوقف الناقد محاولا الوصول إلى مرامي الأديب، وهنا يصير كلام الشاعرة بأن ما يخرقه هذا الأديب هو قاعدة ذهبية ابتكرها، منسجما مع ما نذهب إليه.

رفضت نازك استعمال العامية،^١ لأنها ساذجة، منفرة، تشخص العواطف البدائية، ولا تقوم على الترابط الذي تقوم عليه الفصحى، وكانت من أكثر اللاتمين لجبران نتيجة استعماله لكلمة "تحمم" بدلا من "استحم" في قصيدة "سكن الليل"، والواقع أن رفضها مقبول ولكن ليس بهذه الصورة التي تتهجم فيها على متكلمي العامية، وكأنها تتهمهم بالسذاجة وبدائية العواطف؛ ثم إن هناك فرقا بين الجحى بقصيدة عامية بشكل كامل، وبين تضمين بعض الكلمات العامية التي قد يرى الشاعر أنها تعطي القصيدة بعدا محبا ويشحنها بقوة إيجابية خلاصة. إذن من المفترض ألا يكون الرفض قطعيا، صحيح أن اللغة العربية الفصحى هي لغة الفكر المثقف، وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلها ملائمة لكل الحالات الشعورية التي قد يمر بها الإنسان، ولكن حكمنا يجب أن يكون مستلهما من النص، وليس حكما قريبا متشجعا. إننا من خلال نظرة عامة لنقدها اللغوي نستشف أنها تركز في نقدها على مثل جمالية وفلسفية وقومية في آن؛ نلمح هذا جليا من خلال تعرضها لظاهرة إدخال (ال) على الفعل،^٢ إذ تبدأ من الجمالية وتتساءل عن المكسب الذي يحققه الشاعر من إدخال (ال) على الفعل فالأسماء مجردة من الحركة والزمن، ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة، فالفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، ثم نراها تنتقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع الآتي للشاعر نذير عظمة:

أقفاصه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التود أن تحبس بي الحياة والتجددا.^٣

١- توسعت في هذه القضية ضمن مقالها عن "الشاعر واللغة". مجلة الأديب، العدد العاشر ١٩٧١. تجب الإشارة إلى أن رفضها نتج كرد حاسم على ما دعا إليه جماعة "شعر"، ولكن المأخذ عليها هنا جاء من مصادرها المطلقة لهذا الأمر.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٢٧- ٢٣٢.

٣- القصيدة نشرت في مجلة شعر، العدد الثالث، ١٩٥٧.

وتتابع فيه الأفعال المقترنة بـ(ال)، ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة، وافتقار لليونة والعدوية، وتظهر أن أمثال هذه الأمور "تزعج السمع وتصبح رتيبة"، لتصل أخيرا إلى أن العبث باللغة، والدعوة له، إنما هو ناتج عن قوى متربصة تنطوي على الشر وسوء النية، ويههما أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح. وفي القضية اللغوية تحتتم كلامها بدعوة النقاد العرب بتحرير أنفسهم من أفكار النقاد الأوربيين، والعودة إلى نصوص الشعر العربي، وبخاصة أن "نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوربي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوربي، وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسمونها".^١

إن ما مرّ معنا يؤكد ما ذهبنا إليه في البداية، وهو أن الملائكة جعلت من نفسها وصية على الشعر الحديث، وها هو ذا الخيط بدأ ينفلت من يدها، ولا بدّ من إعادة الإمساك به. لقد حدد الدكتور مصطفى حسين فلسفتها اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة تركز على ما يلي:^٢

- ١- إن الشاعر أوثق اتصالا باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.
 - ٢- اللغة ليست أداة بل منبع.
 - ٣- احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا يقتضي منه إحساسا مرفها باللغة، والتزاما بأقيستها، لأن قوانين اللغة وأقيستها هي سر جمالها.
 - ٤- ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولا، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.
 - ٥- ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض الألفاظ القاموسية الغريبة.
- في ضوء ما تقدم كله نرى أن نازك قد بلورت نظرتها في النقد، وخرجت بمزلق عامة يقع فيها النقاد، هي:

- أ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تقودهم، ولا مذاهب توجههم.
- ب- يعتني الناقد العربي بسير الفنانين، متأثرا بالنظريات السيكلوجية، في حين يجب أن يبقى اهتمامه منصبا على القصيدة.
- ج- عناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساسا لتقويمها، حيث إن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به.

١- قضايا الشعر المعاصر، ص ١٥٨ .

٢- نازك الملائكة، كتاب تذكاري، ص ٨٧٦- ٨٧٧.

د- "النقد التجزيئي" من أبرز مزالق النقد وأشدّها تدميراً، للأعمال الفنية، وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية، ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلًا فنيًا مكتملاً. يمكننا أن نضيف إلى هذا، سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي بتبرئة العمل من الأخطاء، دون التدليل على مظاهر الجمال فيه، وسلبية استخلاص النظريات من النص على شكل تسلية نقدية.^١

هذه المزالق العامة معروفة وليست جديدة، أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت، وهي أحكام عامة تحتاج إلى تخصيص وتقدم أدلة عملية على الواقعين بها، وهذا ما لم تفعله الناقدة أما قضية النقد التجزيئي فما نظنه أن الشاعرة لم تعبر عن فكرتها بشكل جيد؛ إن مهمة النقد الوقوف عند فنيات العمل الأدبي، ولكن هذا لا يتعارض مع فكرة النقد التجزيئي، ولا يمكن لناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل من دون لمس الجزئيات التي كونت مجمل العمل الأدبي، هذا من جانب، ومن جانب آخر من حق كل ناقد أن يغلب المحور الذي يريد، ومن ثم يشتغل عليه، وهذا سر جمال الأدب، وخلوده، فما من ناقد يستطيع أن يحزم بأنه أتى على عمل أدبي بشكل كامل وأغلق القول فيه.

مفهوم القصيدة / الحدائية / عند نازك الملائكة

تتألف القصيدة عند نازك من:^٢

- ١ - الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.
- ٢ - الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.
- ٣ - التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات...
- ٤ - الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

الموضوع: أتفه عناصر القصيدة عند الملائكة، كما مرّ معنا، وهو "أشبه بطينة في يد نحّات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء".^٣ ونحن نوافق على هذا الرأي، ولكن من المعروف أنه يتعارض مع أنصار مدرسة الواقعية الاشتراكية الذين يعولون على الموضوع بشكل أكبر. و ما نراه أن الموضوع الجيد لا يعطي قصيدة جيدة؛ إن أهمية الموضوع تنبع من اختيار الشاعر له كموضوع لقصيدته، ولكنها وصلت

١ - درست الشاعرة بعض القضايا النقدية مثل الوند المجموع، الزحاف، التدوير... (قضايا الشعر المعاصر، ص ٩٧-١٢٣)

٢ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٤.

٣ - المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

إلى درجة المغالاة في "تمهيش" الموضوع، وهذه المغالاة كانت السلاح الذي تواجه به نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب.

الهيكل: إن نازك استعملت مصطلح الهيكل بدلا من مصطلح الشكل، وهي من أنصار الشكل دون تحفظ، وهذا شيء نوافقها عليه. إن الهيكل الجيد يجب أن يمتلك أربع صفات هي:

- التماسك: أي "أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة"^١.

- الصلابة: "أن يكون هيكل القصيدة عاما متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري"^٢.

- الكفاءة: أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعد على الفهم.^٣ وهذا يعني أن اللغة عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

- التعادل: هو "حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل"^٤. وتبين أن للهيكل ثلاثة أصناف هي الهيكل المسطح، والهرمي والذهني^٥، وهي أمور شخصية قد يخالفها فيها أي ناقد.

إن مفهوم القصيدة عند نازك يصدر عن رؤية شخصية مغلقة، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل بعض النقاد، كما يمكن عدم الأخذ بها، والإرث النقدي الذي تركته هو جهد شخصي لم يكتب له النجاح والصورورة، أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فيمكن أن نأخذ عليها أكثر من مأخذ؛ فليس شرطا، ولا قاعدة ذهبية أن يأتي الشاعر بقصيدة تتناسب فيها القيم العاطفية والفكرية، وليس لزاما على الشاعر أن يأتيها بقصيدة لا يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعد على الفهم، إن قضية "إفهام القارئ" ستظل قضية إشكالية، وقد تتناقض القصيدة الجيدة مع إفهام عدد كبير من الناس، والحل الوحيد لهذه الإشكالية هو: لندع الشاعر يعطينا إبداعه دون أي حجر أو تدخل في نسجه، والنقد يقوم بالإضاءة، وسنجد أن القارئ سيرقى بمستواه رويدا رويدا. إن الكفاءة بمفهوم نازك الملائكة تتوقع الشاعر وقصيدته، وتجعل من القصيدة تشع باتجاه معجمي ثابت، لا نريده لقصيدتنا

١- المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

٣- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٧.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

٥- المصدر نفسه، ص ٢٤١- ٢٦٢.

الحديثة التي نأمل منها التوثب، والخيال وتعدد الصور، والمعاني. إن للنص الشعري الحديث مستويات متعددة، والقارئ مشارك في العملية الإبداعية، يشارك الشاعر انفعالاته؛ بوساطة إسقاط انفعاله هو، فتغدو القصيدة عالماً رحباً، ورؤياً شمولية، وهنا، ومن هذا المنظور، تفترق القصيدة الحديثة عن مثيلتها القديمة، وبذلك نكون قد حفظنا للشعر الحديث شعريته، وشكله الفني، وتقنياته الجمالية الحديثة، التي أثبتت جدواها.

الاستنتاجات والتوصيات

في الختام، وبعض أن استعرضنا آراء الشاعرة نازك الملائكة، في المجالات التي تتعلّق بالشعر كافة، نقول: إننا لا نوافق على ما أرادته الشاعرة نازك الملائكة للشعر الحديث؛ فقد كانت محاولتها متعجلة في التقنين، وكانت أشبه بسلسلة قيود جديدة توضع للشعر، بل إن الشاعرة ضيّقت باب الشعر، فبعد أن كان ينظم على ستة عشر بحراً، صار ينظم على ثمانية، ولقد عاب كثير من النقاد على نازك تناقضها مع نفسها عندما حرّمت على الشعراء المحيي بخمس تفعيلات، بينما كانت تأتي بهذا العدد في شعرها، ويستشهد الدكتور كمال خير بك^١ بالشرط:

لم يزل يقتضي خطواتي فأين الهروب.^٢

إذ إن فيه خمس تفعيلات من وزن فاعلن، وكنا ألحنا أن الإدانة يجب ألا تكون من هذه النقطة الشكلية البسيطة، بل من حب الشاعرة الكبير في أن تعود بالقصيدة العربية إلى أسر العبودية. ومغالاتها الكبيرة في تركيزها على الناحية العروضية، مما حدا بصاحب مجلة "شعر" يوسف الخال بالقول عندما يتعرض لكتاب الشاعرة "قضايا الشعر المعاصر": "... إننا نرفض رفضاً باتاً ما قررته المؤلفة بأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم - الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي - فهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ... ولو لم تعرف العروض."^٣

والنتيجة التي نود إثباتها هنا بعد هذا العرض لكتابتها قضايا الشعر العربي، بغية الوقوف عند الفكر النقدي لهذه الرائدة، هي أنها لم تر في الحداثة إلا تطويراً ضيقاً لما كان سائداً، وهذا التطوير يجب أن يكون في حدود التفعيلات العروضية، وفضلها كان من خلال فتح باب الجدل على

١ - كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧٤ - ٢٧٥.

٢ - البيت من قصيدة الأفعوان، الديوان، ج ٢، ص ٥٣.

٣ - مجلة شعر، العدد ٢٣، خريف ١٩٦٢، ص ١٤٤.

مصراعيه، من خلال ما كتبته من نقد، ولا ننسى أن لهذا الجدل أكبر الأثر في دفع الشعر العربي الحديث، والحركة النقدية حول الشعر الحديث، خطوات إلى الأمام، وما كانت كذلك لولا تجاوز هذه الحركة كل ما أثبتته من آراء في كتابها، لأن كتابها غدا، على حدّ تعبير الدكتور غالي شكري، قريبا من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية المؤسفة التي دعاها بالسلفية الجديدة.^١

المصادر والمراجع

١. بنيس، محمد، حادثة السؤال، بيروت: دار التنوير، ط١، ١٩٨٥.
٢. خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: المشرق للطباعة، ط١، ١٩٨٢.
٣. شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٦٨.
٤. مجموعة من المؤلفين، نازك الملائكة، كتاب تذكاري، الكويت: شركة الربيعان، ط١، ١٩٨٥.
٥. الملائكة، نازك، الأعمال الكاملة، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩.
٦. الملائكة، نازك، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العالم، ١٩٧٤.
٧. الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، بيروت: دارالعلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.
٨. الملائكة، نازك، ديوان شجرة القمر، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٦٨.
٩. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨١.
١٠. مجلة الأدب، بيروت: دار الآداب، ع١٠، ١٩٧١.
١١. مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ع٣٣.
١٢. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٢٣، ١٩٦٢.
١٣. مجلة شعر، دار مجلة شعر، ع٣، ١٩٥٧.

١ - غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٥٣.

مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام

* الدكتور محمد موسوي بفروبي

** الدكتور شاكر العامري

الملخص

قد كان أبو تمام من أبرز الشعراء المادحين، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عما كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون. نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى ووصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. يمتاز أبو تمام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمل على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم.

فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جماداتها من روح الحياة فجعلها متحركة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصفاً ماهراً، بل رسماً مصوراً يعتني بلوحاته أيما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه، بشكل غير مباشر طبعاً، أنّه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

كلمات مفتاحية: أبو تمام، المدح، المعتصم، البديع.

المقدمة

نظم الشعراء في العصر العباسي في الموضوعات القديمة من المدح وغيره كما في العصر الماضي ولكنهم لاءموا موضوعاتهم مع حياتهم الجديدة المتحضرة. وقد صوّروا، في المدح، أنواعاً من الصور الحية الناطقة للصفات التي استخدموها في شعرهم كالكرم والسماحة والعلم والحزم والمروءة وشرف النفس وعلوّ الهمة والشجاعة وجسموها في الممدوحين تجسيماً قوياً. وبذلك ظلّت المدحة تبتّ، في الأمة، التربية الخلقية مع الصفات الفاضلة والمكارم النفسية. وفي مدائحهم، نجد أيضاً الأحداث

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.

السياسية التي وقعت في عصورهم من الفتن والثورات والحروب الداخلية والخارجية على شكل وثائق تاريخية مهمة. ونجدهم، مع ذلك، ينجحون، في مدائحهم، إلى الأساليب القديمة، محاولين بذلك أن يُظهروا في أشعارهم الاستحكام والمتانة الشعرية التي وجدت في تلك الأساليب. وقد كان أبو تمام أبرز أولئك الشعراء، حيث أبدى وأعاد في المدح وسلك فيه طريقاً يختلف عما كان يسلكه الجاهليون والإسلاميون.

هو حبيب بن أوس الطائي صليبة^١. ولد بقرية يقال لها جاسم سنة ١٨٠هـ (٧٩٦م)^٢. وكان أبوه رومياً مسيحياً اعتنق الاسلام وانتسب إلى قبيلة طيء ولهذا لُقّب بالطائي، وبعض يرفع نسبه إلى طيء ويزعم أنّ والده نصرانيّ من أهل جاسم يقال له تدوس العطار فلما أسلم غيّر اسمه فصار أوساً^٣. وقال بعض العلماء: خرج من قبيلة طيء، ثلاثة، كلّ واحد منهم مجيد في بابه: حاتم الطائي في جوده و داود بن نصير الطائي في زهده و أبو تمام، حبيب بن أوس، في شعره^٤.

نشأ أبو تمام في دمشق يعمل عند حائك ثم انتقل إلى حمص حيث نظم قصائده الأولى وحيث صادف الشاعر ديك الجن^٥ وأخذ عنه بعض أساليبه. أخذ الشعر يتدفّق على لسان أبي تمام، وبعد مدة وصل إلى المعتصم وصار شاعره الخاص، وقد كان قبل ذلك مطروداً محروماً من قبل الخلفاء الذين كانوا قبل المعتصم. وكان أبو تمام يشارك المعتصم في حروبه ليصف ميادين الحرب. وأنداك ألف ديوان الحماسة الذي هو عبارة عن مختارات جمعها من أشعار العرب العرباء ورتبه على عشرة أبواب أهمّها: الحماسة، المراثي، الأدب، النسب، الهجاء، الصفات، الملح، مذمة النساء. توفي أبو تمام بالموصل سنة إحدى و ثلاثين ومائتين وقيل إنه توفي في ذي القعدة وقيل في جمادى الأولى سنة ثمان وعشرين وقيل تسع وعشرين ومائتين وقيل في الحرم سنة اثنتين وثلاثين ومائتين^٦.

١ - الصليبة: الخالص النسب (المعجم الوسيط، مادة صلب).

٢ - أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام.

٣ - بطرس البستاني، أدباء العرب.

٤ - ابن خلكان، معجم الأدباء، ج ٢، ص ١٤.

٥ - ديك الجن، هو عبد السلام بن رغبان، اشتهر بلقبه ديك الجن. ولد سنة ١٦١ للهجرة في مدينة حمص، وهو من شعراء الدولة العباسية وكان يتشيع تشيعاً حسناً وله مرات في الحسين رضي الله عنه و قد ضاع أكثر شعره ولم يبق منه إلّا القليل (انظر في ترجمة ديك الجن وأخباره: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ٤، ص ١٨٤).

٦ - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ٢، ص ١٧.

أهمية البحث والهدف منه

لاشكَّ أنَّ الكشف عن مميزات النصوص الشعرية وخصائصها، بشكل عام، يحتلّ جانباً مهماً من الدراسات الأدبية. وما يهدف هذا البحث إلى تحقيقه لا يخرج عن تلك الدائرة، بل يحتلّ المركز منها، إذ إنّ الأفضاذ في الأدب العربي الذين كانوا قدوة غيرهم من الأدباء ليسوا بالكثيرين. وإنّ الابتكارات والإبداعات التي نراها في مدح أبي تمام هي مما يميّز شعره من شعر من عاصره ولذلك نرى من جاء بعده يحذون حذوه في مدائحه.

منهج البحث

المنهج الذي اتبعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتمّ استقراء النصوص الأدبية وتحليلها وصولاً إلى استخراج ما يصبّ في هدف البحث منها، كما تتمّ الاستعانة بالنصوص شواهد على صحّة الاستنتاج والاستخلاص.

أبو تمام في مدحه

يمتاز أبو تمام بما في مدحه من منطق و اتساع أفكار وحكم وأمثال سائرة مبثوثة في تضاعيف أبياته، وبما فيه من عصبية عربية تحمله على الإسراف في ذكر مناقب العرب وتزيين الحياة البدوية ومساكن الأعراب وقبائلهم وشعرائهم.

قال أبو الفتح بن الأثير في كتابه المثل السائر يصف الثلاثة: (أبا تمام والبحري والمتني): «وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر و عزّاه و مناته الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين وفصاحة القدماء وجمعت بين الأمثال السائرة وكلمة الحكماء. أمّا أبو تمام فربّ معانٍ و صيقل ألّباب وأذهان وقد شهد له بكلّ معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر فهو غير مدافع عن مقام الإغراب الذي يبرز فيه على الأضراب....»^١.

الملحمة في مدائح أبي تمام

كان أبو تمام في شعره يتشدّد في اختيار الألفاظ وكان حريصاً على الروابط بينها وما يمكن أن تخلقه من الصور الشعرية الجميلة المعبرة. ومن ذلك أشعاره التي يصف فيها حروب المعتصم بصور رائعة متحرّكة أمام عيون القراء لشعره فكأنّهم أمام فلم سينمائيّ أو مشاهد حيّة ناطقة. يقول من قصيدة بمدح فيها المعتصم: [الطويل]

غدا المُلْكُ معمورَ الحرّ والمنازلِ مُنَوَّرَ وَحْفِ الروضِ عذبِ المناهلِ

معتصم بالله أصبح ملجأً ومعتصماً حرزاً لكلّ مؤائل
... إلى أن يقول:

تراه إلى الهيجاء أول راكمٍ وتحت صبير الموت أول نازلٍ
وقد ظلّت عقبانُ أعلامه ضحىً بعقبانٍ طيرٍ في الدماءِ نواهلٍ^١

فإننا نرى هنا لون الملحمة، حيث يقول إنّ المعتصم هو مأوى لكلّ من اتجه إليه، لأنه مقدم في الحروب وهو لا يخاف من الموت في هذه الميادين المخيفة ويصف جنوده بالعقبان الكاسرة في الشجاعة وسرعه القتل وإنّ طيور السماء تظللهم وتطير فوق رؤوسهم طمعاً في ما استطعمه من لحوم الأعداء وجثث قتلاهم التي ستركونها في أرض المعركة مجبورين لانشغالهم عنها بالهروب. وفي القصيدة المذكورة كثير من هذه الموضوعات التي استطاع الشاعر وصفها بشكل جيد مصوراً وقائع التزال مبالغاً في أوصافه وصوره المرسومة، فترى الموت قد خيم على ساحة المعركة وألقى بجرائه وكلّكله فيها فإذا هو سحابة بيضاء تظلل أعداء المعتصم فقط وليخرج منها جنوده كأنهم الطيور الكواسر التي تنقضّ على فرائسها من الجوّ ولتحوّل مدحه إلى ملحمة عسكرية رائعة. وقد أشار أبو تمام في هذه القطعة إلى صفة مهمة من صفات القائد هي كونه أول من يدخل ميدان الحرب، فهو لا يقف جانبا يدفع جنوده إلى الحمام، بل يقدمهم في جميع مواقف القتال ويصبر على أهوال التزال. ونجد هذا الموضوع في هذه الأبيات أيضاً: [الطويل]

ألاك بنو الأحساب لولا فعالهم درجن فلم يوجد لمكرمة عقّب
لهم يوم ذي قار مضى وهو مفرد وحيدٌ من الأشباه ليس له صحبٌ
به علمتُ صُهب الأعاجم أنه به أعربتُ عن ذات أنفُسها العُربُ
هو المَشهد الفصل الذي ما نجا به لكسرى بن كسرى لا سنامٌ ولا صُلبٌ^٢

١ - أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج ٢، ص ٤٠ - ٤١. وقوله الحرا والمنازل، الحرا: الحمى والناحية. قال في لسان العرب، مادة (حري): "والحرّة: الساحة والعقوة والناحية، وكذلك الحرّ، مقصور. يقال: اذهب فلا أرىك بحراي وحراي. ويقال: لا تطرّ حرانا أي لا تقرب ما حولنا". والتورّ الزهر الأبيض واحدته نورة (ج) أنوار، ومنور اسم مفعول من تفعيل، أي ظهر زهره. والوحف من النبات والشعر والجناح الواحف، والواحف هو ما غزر وأثبت أصوله واسود ومن الجناح الكثير الريش. وقوله: مؤائل اسم فاعل مزيد من وأل أو وتل بمعنى اللاجئ. قال في لسان العرب: "المؤئل المنجى وهو الملجأ، والعرب تقول: إنه كيؤائل إلى موضعه يريدون يذهب إلى موضعه وحرزه". وقوله: صبير الموت يعني سحابته وظله. قال في اللسان: "والصبير: السحاب الأبيض الذي يصبرُ بعضه فوق بعض درجاً".

يتحدّث أبو تمام في هذه الأبيات عن العرب ويبالغ في مدحهم فيصفهم بأنهم ذوو أجماد وشرف ثابت في آبائهم ولهم أفعال شريفة لولا انتشارها لما كان هناك ذكر لمكرمة، ثم يرسم الشاعر صورة ملحمة وصف فيها يوم ذي قار المشهور الذي انتصر فيه خالد بن يزيد الشيباني في الحرب التي قادها ضد الفرس، وهو مضى ولن يتكرر ويعتبر ذلك اليوم هو الذي يبيّن أحسن بيان حقيقة العرب وقوّتهم، وهو اليوم الفاصل والقاطع الذي لم يُبقِ لكسرى لاعدّة ولا عديداً. وقوله: (صهب الأعاجم) هو من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

المدح والتنجيم

قال أبو تمام بمدح المعتصم ويوثّق فتحه مدينة عمورية: [البسيط]

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ	فِي حَدِّهِ الْحُدَّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ
بَيضُ الصَّفَائِحِ لَا سَوْدُ الصَّحَائِفِ فِي	مَتَوْنِهِنَّ جَلَاءُ الشَّلِّ وَالرَّيْبِ
فَتَحُ الْفَتْوحِ، تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ	نَظْمٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطْبِ
يَا يَوْمَ وَقَعَةِ عَمُورِيَّةٍ انصرفتْ	عَنْكَ الْمَيُّ حُفْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلْبِ ^١

فالكتب التي يذكرها في البيت الأول معتبراً السيف أصدق منها هي كتب المنجّمين الذين لم يصدقوا في ادّعاهم، بينما أثبت الواقع عكسها وانتصر المعتصم في حربه بقوة جنوده وحدة سيوفهم.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها، حكاية عن المنجّمين:

وَحَوْفُوا النَّاسَ مِنْ ذَهْيَاءِ مَظْلَمَةٍ	إِذَا بَدَأَ الْكَوْكَبُ الْغَرِيُّ ذُو الذَّنْبِ
وَصَيَّرُوا الْأَبْرُجَ الْعُلَيَّا مُرْتَبَةً	مَا كَانَ مُنْقَلِبًا مِنْهَا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبِ
يَقْضُونَ بِالْأَمْرِ عَنْهَا، وَهِيَ غَافِلَةٌ	مَا دَارَ فِي فَلَكٍ، مِنْهَا، وَفِي قُطْبِ ^١

١ - أبو تمام، ديوان، ج ١، ص ١٠٦. "والْحَسْبُ: الْكَرَمُ. وَالْحَسْبُ: الشَّرْفُ الثَّابِتُ فِي الْآبَاءِ، وَقِيلَ: هُوَ الشَّرْفُ فِي الْفِعْلِ". (اللسان) وقوله: درجن أي مشين. قال في اللسان: "يقال للصبي إذا دَبَّ وأخذ في الحركة: دَرَجَ. وَدَرَجَ الشَّيْخُ وَالصَّبِيُّ يَدْرُجُ دَرَجًا وَدَرَجَانًا وَدَرِجًا، فَهُوَ دَارِجٌ: مَشْيًا مَشْيًا ضَعِيفًا وَدَبًّا". ومضى جمع ماضٍ، صفة للسيف المخدوف، أي القاطع. وصُهب جمع الأصهب، وهو الأشقر البشرة. وأعرَب عن: عبّر عن وبيّنت وأفصحت عن. وقوله: لا سنام ولا صلب، السنام هو ما فوق ظهر البعير والناقعة، وهو هنا كناية عن كل ما يُركب، والصلب هو فقار الظهر، ويقال هو من صلب فلان من ذريته... (ج) أصلب و أصلاب (انظر: المعجم الوسيط).

٢ - أبو تمام، ديوان، ج ١، ص ٣٢. والحُفْل جمع الحافل والحافلة، المجتمع أو المجموع. وقوله: معسولة الحلب، مخلوطة بالعسل، والحلب العاقبة والحاصل والنتيجة وهو كناية عن النتائج الطيبة.

يقول إن أولئك المنجمين قد أخافوا الناس بسبب ظهور مذنب هالي في تلك السنة التي أراد فيها المعتصم أن يغزو عمورية من أن حادثة عظيمة وكارثة جليلة سوداء سوف تقع لا محالة وهذا المذنب من علاماتها. وإن أولئك المنجمين يعتقدون أن الأبراج هي التي تتحكم بمصير العالم وتسيّره. وبروج السماء اثنا عشر؛ أربعة منقلبة، وأربعة ثابتة، وأربعة تسمى ذوات الجسدين، وهي صور نجوم فيها مدار السيارات. كما أن أولئك المنجمين قد جعلوا أنفسهم ناطقين باسم تلك النجوم وهي في الواقع بريئة مما يدّعون لها من التحكم بمصير العالم والناس، فهي لاوعي لها ولا فهم، وهذا الأمر يصدق على كافة الكواكب، سواء السيارة التي تدور في فلك محدد، أو الثابتة التي لا تتغير درجة رؤيتها من الأرض كالنجم القطبي.

ففي هذه الملحمة يذكر وقعة عمورية وقد أشار فيها أيضاً إلى التنجيم الذي كان من علوم عصره وقد قارن بين السلاح وبين كتب المنجمين لأن التنجيم في ذاك العصر من العلوم المترقية التي كان الخلفاء وكثير من كبار الدولة يعتمدونها وبلغ هذا العلم من الرشد حتى ترجمت كثير من الكتب التي كتبت في هذا العصر على يد المسلمين إلى اللاتينية و في إسبانيا خصوصاً و أثر ذلك في رقيّ و تطوّر العلوم في أوروبا المسيحية كثيراً^١.

إنّ أبا تمام ينادي الأشياء المختلفة ويتكلم معها بخيال معجب شعري، كندائه حرب عمورية، في الأبيات المذكورة أعلاه، حيث يقول: «يا يوم وقعة عمورية...»، فقد اعتبر (يوم الحرب) إنساناً يناديه على سبيل الاستعارة بالكناية. أو يقول إنّ السيف يتكلم بصدق، فيقول: «السيف أصدق إنباءً من الكتب»، فقد اعتبر (السيف) إنساناً على سبيل الاستعارة بالكناية. وهو يؤمن بتفوّق السيف على الكتب مقارناً بينه وبين علم التنجيم فيهِزأ بما يذكره المنجمون من أيام السعد وأيام التحس وما يذهب إليه المنجمون من تقسيم الأبراج إلى ثابتة ومنقلبة وتحكمها في طوابع الناس والأحداث وهو يعرضها عرضاً طريفاً، إذ تدور في أوعية الطباق والجناس والتصوير وظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية^٢. وهناك نماذج كثيرة أعرضنا عن ذكرها خوف الإطالة.

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج ١، ص ١٧. دهيا: الداهية؛ الحادث العظيم. الكوكب الغربي ذو الذنب: هو الكوكب المذنب الذي ظهر في السنة التي أراد المعتصم أن يغزو فيها فتشام الناس، وهو ما يعرف اليوم باسم مذنب هالي. الأبرج: جمع البرج، وهو الفلك الذي هو مسير الكواكب. مرتبة: ترتب مصير العالم.

٢- تاريخ عرب، ص ٤٨٢.

٣- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٥٩.

المدح وإدخال البديع

توجد في تلك القصيدة أيضا الموضوعات الجمّة التي ترتبط بالبديع لأنه يتعمّد استعمالها كثيراً في أشعاره المدحية و لهذا صار مشهوراً بإدخال هذا الفن في الشعر العربي بشكل واسع، حيث يقول مثلاً: «في حدّة الحدّ بين الحدّ واللعب» من قوله الذي مرّ أعلاه، حيث استخدم صنعة الجناس أو التجنيس. ويقول في البيت الثاني: «بيض الصفائح لا سودّ الصفائح»، حيث استخدم صنعة التضاد بين البيض والسود وصنعة الجناس بين الصفائح بمعنى السيف العريض والصفائح بمعنى القراطيس المكتوبة.

وقال من قصيدة يمدح فيها خالد بن يزيد الشيباني: [الكامل]

وَعَدْتُ بَطُونٌ مِئِي مِئِي مِنْ سَبِيهِ وَغَدْتُ حَرَى مِنْهُ ظُهُورُ حِرَاءِ^١

فبين (مئى ومئى) جناس ناقص، حيث الأولى يقصد بها منطقة مئى المعروفة في مكة والتي هي من شعائر الحج، ويقصد بالثانية جمع مئية. وبين (حَرَى وحِرَاءِ) جناس ناقص كذلك، حيث يقصد بالأولى مسكونة ويقصد بالثانية جبل حِرَاءِ بمكة. وقال يمدح عمر بن مالك بن طوق التغلبي، ذاكراً قوم الممدوح: [الكامل]

هم رهطٌ مَنْ أَمْسَى بَعِيداً رَهْطُهُ وَبَنُو أَبِي رَجُلٍ بَغِيرِ بَنِي أَبِي^٢
فقد مدحهم بالكرم والأريحية والضيافة وإشراق الوجه والبشر، كلّ ذلك كنايةً وليس تصريحاً، بحيث يُشعرون الغريب أنّه بين قومه وأهله.

وقد استمدّ في مدائحه من قانون الأضداد في وصف الممدوح، حيث نرى هذه الظاهرة واضحة في الأبيات التالية حول الصداقة التي عبّر عنها تعبيراً بديعاً وضمّنها المعاني اللطيفة: [الكامل]

إِنْ يُكَدِّ مُطَرَّفُ الْإِخَاءِ فَإِنَّا نَعْدُو وَنَسْرِي فِي إِخَاءٍ تَالِدٍ
أَوْ يَخْتَلِفُ مَاءُ الْوَصَالِ فَمَاؤُنَا عَذْبٌ تَحْدَرُ مِنْ غَمَامٍ وَاحِدٍ
أَوْ يَفْتَرِقُ نَسَبٌ يُولَّفُ بَيْنَنَا أَدَبٌ أَقْمَنَاهُ مُقَامَ الْوَالِدِ^٣

١- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج ١، ص ١٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٥.

٣- أبو تمام، ديوان، شرح إيليا الحاوي، ص ١٧٢-١٧٣. وقوله: يُكَدِّ يقلّ ببلوغ الغاية. قال في المعجم الوسيط أكدى الحافر بلغ الكدية فلا يمكنه أن يحفر وافتقر بعد غنى والمعدن كدي والعام أحذب وفلاناً عن الشيء رده عنه. والطريف الطيب النادر والحديث المستحسن والمستفاد من المال حديثاً ويقابله التليد أو التالد (ج) طرف وطراف. وغدا غدواً ذهب غدوة وذهب وانطلق يقال اغد عني وعليه غدوا وغدوا وغدوة بكر ويقال غدا إلى كذا أصبح إليه.

يقول الشاعر لصديقه علي بن الجهم الشاعر المعروف: إن تكن الأخوة الحديثة عقيمة عديمة الثمار فإنّ صداقتنا ليست كهذا الضرب من الصداقة، بل هي أخوة و صداقة قديمة لا تفسد ولا تزول لأنّها معنا بكرة وأصيلاً، ليلاً ونهاراً. وإن يتغير طعم الوصال ولونه في بعض الأحيان فإنّ ماء وصالنا طيب مستساغ لأنّه نزل من سحابة واحدة. وإذا لم نكن من أصل واحد ولا يجمع بيننا نسب فإنّ الأدب الذي نمتلكه والمقدرة الأدبية التي نتحلّى بها هما الرباط المقدس الذي يجمع بيننا بدل الوالد والنسب والأصل الواحد.

نشاهد في الأبيات المذكورة أعلاه الأضداد بين كلّ مصراعين فنشاهد في البيت الأول "مطرّف الإخاء" بمعنى حديثه و"الإخاء التالد" بمعنى قديمه، و"نغدو ونسري"، أي نذهب غدوةً ونعود ليلاً، وفي البيت الثاني "يختلف ماء الوصال" و"ماؤنا من غمام واحد"، وفي البيت الثالث "يفترق نسب" و"يؤلف أدب"، وهذه ظاهرة مبتكرة في المدح. وقد استخدم الاستعارة المكنية كثيراً كأسلوب لتجسيم أسماء المعاني ورسم الصور الحيّة الناطقة، وخاصة في كلمة "الإخاء" في شطري البيت الأول وكلمتي "نسب" و"أدب" في البيت الثالث وهاء الضمير في "أقمناه".

مزج المدح بالطبيعة

لقد ربط أبو تمام ربطاً جيّداً بين شخصية الممدوح والطبيعة بشكل عام، كما في الأبيات التالية التي يمدح فيها عبد الملك الزيات: [البسيط]

ألوى بصيرك إخلأ اللوى وهفاً	بلبك الشوق لما أقفر اللبب
حفت دموعك في إثر الحبيب لدن	حفت من الكُتب القُضبان والكُتب
من كلّ مكورة ذاب التّعيم لها	ذوب العمام فمُنهل ومنسكب

وسرى الليل سرّياً وسراية وسرى مضى وذهب وفي التزليل العزيز (والليل إذا يسر) ويقال سرى الهم والليل وبه قطعه بالسير ويقال سرى بفلان ليلاً جعله يسير فيه. واختلف الشبان لم يتفقا ولم يتساويا.

١ - أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج ١، ص ١٣١ - ١٣٢. وقوله: ألوى بصيرك، يقال: «ألوى بالشيء» إذا ذهب به وأهلكه و«ألوى» مستق الرمل و«اللبب» نحو ذلك وربما قالوا «اللب» مقدم الكتيب وقد يعبرون عن: اللوى واللبب» بمنقطع الرمل، و ذلك كله متقارب في الحقيقة. وأخلق الثوب والجلد وغيرهما بلي ... والسائل ماء وجهه بذله في السؤال. وهفا في المشي هفوا وهفوانا أسرع وخف فيه ... والنفس إلى الشيء حنت واشتاقت أو طربت والقلب خفق. واللب من كل شيء خالصة وخياره ونفسه وحقيقته ولبّ الجوز واللوز ونحوهما ما في جوفه والعقل (ج) ألباب. وخف الشيء خفا وخفة قل ثقله ... وإليه خفا وخفة وخفوا أسرع ونشط وعن المكان ارتحل مسرعاً فهو خف وخفيف. وحف الشيء خفا وحفا استدار حوله وأحرق به ويقال حف الشيء بالشيء و حوله

يقول في البيت الأول: أهلك شدة صبرك الخراب الذي طالعه، وأثار شوقك وحزنك عند رؤية منازل أروية مقفرة من أهلها. وفي البيت الثاني يقول: إنّ دموعك صاحبت الأوبة عند ذهابهم و قد قرن حضورهم بالأغصان وأردافهنّ بالكتبان فالقضببان كناية عن القدود و الكتيب كناية عن الأرداف.

مدح شعره ثم إهداؤه للممدوح

لقد أنشد أبو تمام أشعاراً مدح فيها كلامه و شعره ثم أهداها إلى الممدوح. وقد كانت هذه القضية من أروع إبداعاته التي تتبعها الشعراء الذين كانوا بعده، كالمتني، نحو قوله من قصيدة يمدح فيها المعتصم: [الكامل]

فالأرض دارٌ أقفرت ما لم يكن من هاشمٍ ربُّ لستك الدار
سورُ القرآنِ العرّ فيكم أنزلت ولكم تُصاغُ محاسنُ الأشعار^١

يقول في الأشعار المذكورة إنّ الأرض كلها كدار خلت من الناس والماء والأشياء الأخرى ما لم يكن فيها سيد من قوم بني هاشم يحكمها، حيث إنّ آيات القرآن الكريم وسوره الشريفة قد نزلت في تلك القبيلة فلهذا تُصاغ لكم أفضل الكلمات وأتمّ المعاني على هيئة مخصوصة في أشعار جميلة حسنة، و مراد الشاعر بالأشعار الحسنة الجميلة (محاسن الأشعار) هي الأشعار التي أنشدتها بنفسه. فيكون بذلك قد مدح كلامه، حيث يقول إنّ تلك الأشعار هي من أحسن الأشعار التي جعلتها خاصة لكم و هذا قول بديع ومبتكر في المدح. وقد استفاد الشاعر من الاستعارة المكنية في قوله (ولكم تُصاغ محاسنُ الأشعار)، حيث شبه (محاسن الأشعار) بحلية ونفسه بصائع لتلك الحلية لرسم صورة جميلة بحذف المشبه. وفي (تُصاغ) استعارة تبعية. و(محاسن الأشعار) تركيب إضافي من باب إضافة الصفة إلى موصوفها.

وقد تأثر به المتني في مدائحه، حيث يقول، مثلاً، في مدح سيف الدولة: [الطويل]

لك الحمد في الدّر الذي لي لفظُهُ فإتّك معطيهِ وإتيَ ناظم^٢

و من حوله و يقال أيضا حف الشيء بالشيء. والقضبب الغصن والغصن المقطوع وشرط طويل ممدد من الصلب تسير عليه القطر (محدث) والسيف القاطع (ج) قضبان (المكورة) المرأة ذات الساق الغليظة المستديرة الحسناء. واهل المطر هل ويقال اهل الدمع تساقط واهلت السماء نزل مطرها واهلت العين تساقط دمعها. وانسكب انصب.

١ - أبوتمام، ديوان، ج ١، ص ٣٤٢. وقوله: أقفرت خلت. والقران هو القرآن، حذف الهزرة منه تسهيلاً. الغرّ: البيض.

٢ - المتني، ديوان، ج ٢، ص ١٠٢٨.

يريد المتنبي بالدّر شعره و يقول المعاني لك بأفعالك الكريمة و أنظّمها بنفسي فاللفظ لي و لهذا أحمّدك على هذا. فالمتنبي مدح كلامه بارزا كما في البيت و أهداه إلى ممدوحه سيف الدولة و مدحه أيضا و في مثل هذا يقول ابن الرومي أيضا: [الوافر]

ولا تبنُوا مقالَ الإفكِ فيه فليسَ لما بنَى الله الهدامُ
منحُتُك من حُلِي الشعرِ عقداً غداً لك درُّه ولي التّظامُ^١

يقول الشاعر في مدح الممدوح: ولا تسعوا للافتراء على شخصيته لأنه من أبنية الله و لهذا لا يكون لها انقضاء فأنّت لا تستطيع أن تهدمها. ويقول في البيت الثاني: أنا أعطيتك الشعر الجميل كالزينة و كالحلي التي تزين جيدك و تحلي رقبتك على شكل قلادة معجبة، حيث صار لك لؤلؤه الجميل ولي منه الخيط الذي ينتظمه ويقومه.

فابن الرومي، حين مدح ممدوحه اعتبر شعره من أحسن الأشعار و وصفه بالحلي التي يزين بها الممدوح نفسه وهذه الأشعار المدحية كلّها من قبله وهو قوامها وبيده نظمها، ولولاه لما اتظمت ولا نفرط عقدها وتناثرت حَبَّتْها. وقد رأينا كيف أنّ الشاعر يعد مدح كلامه وافتخاره به، كيف أهداه إلى ممدوحه، فهذا دليل آخر على تأثر ابن الرومي بمدائح أبي تمام لأنّ هذا الفن من إبداعاته الطريفة في العصر العباسي.

الملاءمة بين المدح والممدوح

يقول أبو تمام من قصيدة مدح فيها ابن الزيات، الكاتب المشهور ووزير الدولة العباسية: [الطويل]

لك القلمُ الأعلى الذي بشبّاتِهِ تُصابُ من الأمرِ الكليّ والمفاصلُ^٢

فقد "الكليّ والمفاصل" كناية عن المقاتل و المعنى: إنّ لك من البلاغة ما تجهز به على مشكلات الأمور. فهو يقول في البيت: بأن قلمه لشدته وحدّته يقطع الأمور المعقّدة ويفصلها كما أنّ السيوف الماضية تقطع الكليّ و المفاصل دون بُطء، يعني أنّ قلمه قوي لأنه يستطيع أن يكتب على أفضل وجه و يصدر أوامر مهمة و يرسلها إلى سائر كبار الدولة في أرجاء القطر و عليهم أن يطيعوا فرامينه المكتوبة المفروضة والشاعر يلائم بين القلم وشخصية الممدوح لأنّ ابن الزيات كان كاتباً مشهوراً في ديوان الحكم إضافة إلى وزارته فبهذه المناسبة استعمل الشاعر كلمات تناسب الكتابة والوزارة و جعل «الكليّ» و «المفاصل» مثلاً لحقائق الأشياء و أصل ذلك أنّ الضارب إذا إصاب المفصل بلغ ما يريد من

١- ابن الرومي، ديوان، شرح أحمد حسن بسج، ج٣، ص ٢٨٣- ٢٨٤.

٢- أبو تمام، ديوان، شرح الخطيب التبريزي، ج٢، ص ٥٧.

المضروب وأنّ الرامي إذا أصاب كلية القنص فقد أثبتته ولولا سرّ هذه الأقلام لما انتظم أمر الملك فإذا مدح كاتباً مشهوراً مثل ابن الزيات نوّه بأدبه وبلاغته وقدرته على خلق الألفاظ والمعاني الجيدة.

المبالغة في الوصف

لقد حول أبو تمام الوصف في المدح إلى ملاحم كبرى جسّم فيها بطولات المدوحين وتكلّم عن أيامهم وشخصّتها بشكل خطابي، نحو: [البسيط]

فتُحُ الفتوحُ تعالى أن يُحيطَ بهِ	نظّم من الشعرِ أو نثرٌ من الخطبِ
فتُحُ تفتّحُ أبوابُ السماءِ له	و تبرزُ الأرضُ في أثوابها القُشْبِ
يا يومَ وقعةِ عموريةِ انصرفت	منك المنى حُفلاً معسولةِ الحلبِ

ففي فتح الفتوح الذي لم يُرَ فتح مثله «تبرز الأرض» مثل لتعظيم الفتح و مسرّة أهل الإسلام و «تفتّح أبواب السماء» أي بالغيث و الرحمة ويقول في الأبيات المذكورة بأنّ الأشخاص لا يستطيعون أن يصفوه كما هو لأنّ هذا الفتح، فتح له كلّ ما يشاء وهذا الوصف شبيهة بملحمة قصيرة و في «يا يوم....» إتسع في النداء حتى كأنه خاطب يوم وقعة عمورية لجلاله عنده و«حُفّ» هاهنا مستعار للمني و «الحلب» كذلك و لهذا نحن امام يوم كبير الذي شخصّه الشاعر بشكل معجب و يقول إن ما كنّا نتمنّى و نريد حصوله في هذا إلى يوم من الانتصار قد حصل و عادت الاماني كأنها نياق مكتنزة اللبن مزج لبنها بالعسل و قلّما نجد هذه المعاني الطريفة بشكل منظم غير هذا الشاعر.

النتيجة

شاع المدح في العصر العباسي الثاني بسبب عوامل مختلفة، منها: التكبّب وخشية الفقر وطلب المجد والتقرّب إلى الخلفاء و غير ذلك. ولكنّا يمكننا أن نعتبر أبا تمام شاعراً مبدعاً في هذا الفن من بين الشعراء الكثرين لما أبدعه من الأمور التالية التي توجد في مدائحه بشكل منسجم. فقد استطاع أبو تمام أن يحوّل قصائده التي مدح بها المعتصم واصفاً شجاعته وشجاعة جنوده، استطاع أن يحوّلها إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة لما بثّ في جمادها من روح الحياة فجعلها متحرّكة ناطقة. وكما كان يبالغ في مدحه كان يبالغ في وصفه كذلك، فقد كان وصافاً ماهراً، بل رسّاماً مصوراً يعتي بلوحاته أيما اعتناء وهو لا ينسى في رسمه للطبيعة ممدوحه رابطاً بينه وبين الطبيعة ليمنّ في نهاية المطاف على ممدوحه،

بشكل غير مباشر طبعاً، أنه مدحه بأفضل ما يكون من الأشعار وليتخذ من ذلك ذريعة ليمدح شعره ويُعلي من شأنه أكثر من إعلاء شأن الممدوح.

وفي نهاية المقالة، نرجو أن نكون قد وُفّقنا في تحقيق الهدف المنشود، ولا ندّعي أننا قد أتينا على كافة جوانب الموضوع، فهي كالثلج الطافي على سطح الماء؛ ما خفي منه أكثر بكثير مما ظهر.

المصادر و المراجع

١. الآمدي، الحسن بن بشر. الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العلمية، د.ت.
٢. ابن خلكان، أبو العباس. معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، د.ت.
٣. ابن خلكان، أبو العباس. وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، د.ت.
٤. ابن الرومي، أبو الحسن. ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن تستج، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٤م.
٥. ابن العماد، عبد الحي. شذرات الذهب، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
٦. ابن منظور، لسان العرب،
٧. أبو تمام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٢م.
٨. أبو تمام، حبيب. ديوان أبي تمام، شرح: إيليا الحاوي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٨١م.
٩. الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢م.
١٠. البستاني، بطرس. أدباء العرب، بيروت: دار نظير عبود، د.ت.
١١. حتي، فيليب خليل. تاريخ عرب، ترجمة أبو القاسم پاينده، آگاه، ط٢، ١٣٦٦ هجري شمسي (بالفارسية).
١٢. الحصري، أبو أسحاق. زهر الآداب، شرح: زكي مبارك، بيروت: دار الجليل، ط٤، د.ت.
١٣. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم وتنظيم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م.
١٤. الصولي، أبوبكر. أخبار أبي تمام، قدّم له: أحمد أمين، بيروت: مركز الموسوعات العلمية، د.ت.
١٥. ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر: دار المعارف، ط٧، د.ت.
١٦. الفاحوري، حتّا. الجامع في تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجليل، ط١، ١٩٨٦م.
١٧. العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ١٩٨٩م.
١٨. المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، شرح عبدالرحمان البرقوقي، دار الفكر، ٢٠٠٢م.
١٩. مجمع اللغة العربية في القاهرة. المعجم الوسيط، الطبعة الخامسة، ١٤١٦ هـ - ١٣٧٤ش، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، طهران.

چکیده های فارسی

میراث دینی در شعر سمیع القاسم شاعر مقاومت فلسطینی

دکتر محمد خاقانی اصفهانی

دانشیارگروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان

مریم جلائی

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان

چکیده

الهام پذیری از میراث انسانی از جمله برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر معاصر عربی است، که البته در شعر مقاومت فلسطین نمود خاصی یافته، و اگر ادعا کنیم میراث دینی بر آن سایه افکنده است گزاف نگفته‌ایم. چرا که این سامان در وجدان عرب به ویژه فلسطینیان جایگاه ارزنده‌ای دارد. بنابراین اشعار سمیع القاسم به عنوان یکی از طلایه‌داران ادبیات مقاومت فلسطین دارای پشتوانه‌ای دینی است و مانند سایر ادیبان این خطّه مستقیم و غیر مستقیم از آن بهره گرفته است. از این رو پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، میراث دینی را در دیوان این شاعر بررسی می‌نماید، و توانمندی او و میزان تعاملش با این میراث را ارزیابی می‌کند. نتیجه بحث بیانگر آن است که به کارگیری میراث دینی در شعر سمیع القاسم دارای ابعاد سیاسی و روانی است و از بارزترین ویژگی‌های فنی شعر او به شمار می‌آید.

کلید واژه‌ها: ادبیات معاصر عربی، ادبیات مقاومت فلسطین، سمیع القاسم، میراث دینی.

بررسی مهمترین ضوابط تشخیص قیاس درست در نحو

دکتر خلیفه شوشتری

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران

چکیده

قیاس نحوی به حدی گسترده است که تمام موضوعات نحو را دربرمی گیرد. چنانکه کسائی می گوید:

إِنَّمَا النُّحُو قِيَاسٌ يُتَّبَعُ وَ بِهِ فِي كُلِّ أَمْرٍ يُنْتَفَعُ

این شمول بی تردید موجب شده که تحقیقات نحوی از اهمیت روز افزونی برخوردار باشد. البته امید می رفت علمای متقدم چارچوب درستی برای قیاس نحوی و تشخیص دقیق قواعد آن تعریف نمایند و به اجماع نسبی در عمل کردن به این قواعد و پیروی از آنها دست یابند؛ و علمای متأخر نیز بدون این که علم نحو را دچار نقاط ضعف و منفی گردانند در اجرا و بکارگیری صحیح قیاس ها از آنها الگو بگیرند.

ولی متأسفانه چنین نشد و تاریخ هیچ گونه اجماعی از علمای نحو بر ضوابط تشخیص قیاس صحیح سراغ ندارد. و درست به همین جهت است که علم نحو به کثرت آرای متفاوتی مبتلا گشت که زائیده قیاس های ناصحیح است. این مقاله به بررسی مهمترین ضوابط قیاس صحیح و رصد آن در منابع اصلی کهن می پردازد و شکی نیست که عمل به این قیاس های صحیح نقش اساسی را در جلوگیری از تلاش های نحوی متکی بر قیاس های ناصحیح بازی می کند و تا حد زیادی از اختلافات نحوی می کاهد. البته این امر که یک کار علمی است اگر تحقق یابد، نحو را از مصیبتی که مبتلا شده است نجات داده و دریچه جدیدی در مقابل ناقدین می گشاید و اصالت و شادابی و نشاط را به علم نحو بر می گرداند. این کار بزرگ، یکی از راه های تسهیل علمی نحو و احیای آثار بزرگان است که فقط از عهده متخصصان علم اصول نحو برمی آید.

کلیدواژه ها: قیاس نحوی، اجماع، اختلافات نحوی، ضوابط

اعجاز بیانی قرآن کریم از طریق سبک‌شناسی آشنایی زدایی

دکتر آفرین زارع

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز

نادیا دادپور

دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز

چکیده

اعجاز قرآن کریم و شمولش بر هر خرد و کلان، موضوعی است که از دیرباز پژوهشگران را به خود مشغول کرده و باعث شده تا مصممان به منظور زدودن غبار شک و شبهه که چهره حقیقت را پوشانده، در آن تأمل کنند.

بیشتر پژوهش‌های پژوهشگران در زمینه بلاغت یا مباحث تفسیری ست و آنگونه که باید به ریشه‌دار کردن اعجاز قرآن کریم در دل‌ها نپرداخته است و در روند نقدي-تحلیلی خود، بطور غیر مستقیم بر معجزه بودن قرآن مجید تأکید کرده.

مکتب‌های جدید نقدي مانند: سورئالیسم (فرا واقعیت گرایی)، صورتگرایی روسی، مکتب پراگ و دیگران سهم بزرگی در ظهور بلاغت جدید یا سبک‌شناسی دارند. از بارزترین سبک‌شناسی‌ها، سبک‌شناسی آشنایی زدایی است که بر عنصر غافل‌گیری و شکستن درجه صفر معیار تکیه می‌کند.

این شکوفایی مکاتب نقدي جدید، عده‌ای را بر آن داشت که عرب را عقب مانده و وامانده از همراهی علوم جدید ببیندارند و گمان کنند که آثار ادبی به زبان عربی در لاک عقب ماندگی، محو و مهجور شده است.

هدف این مقاله آن است که با بررسی توصیفی- تطبیقی نمونه‌هایی از مصحف شریف به واسطه سبک‌شناسی آشنایی زدایی (أسلوبية الانزياح) در سه نوع: جایگزینی، ترکیبی و آوایی، بر اعجاز قرآن کریم تأکید کند.

اهمیت این پژوهش هنگامی آشکار می‌شود که فاصله زمانی - مکانی فراوان میان نزول قرآن و ظهور پژوهش‌های زبانی غرب روشن شود. دستاورد مهم این پژوهش این است که کلام والای پروردگار والا، تمام زیبایی‌های آشنایی زدایی را در درون خود جای داده است و سبک‌شناسی آشنایی زدایی به طور پخته و کامل در آن نمایان است.

کلید واژه ها: اعجاز قرآن کریم، سبک‌شناسی آشنایی زدایی، نقد، تطبیق

شخصیت یهودی درنمایشنامه اشغالگری

دکترحوریه محمد حمو

دانشیارگروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين سوریه

چکیده

بسیاری از نمایشنامه نویسان می‌کوشند در نوآوری‌های تکنیکی خود به مسئله اساسی عرب یعنی جنگ اعراب و اسرائیل بپردازند. ولی به دلیل تفاوت مراحل درگیری هریک از آنها با اسرائیل، نظرشان نسبت به شخصیت یهودی‌ها متفاوت است. برخی از آنها بر پایه این که یهود را دشمن مطلق اعراب می‌دانند موضع خصمانه‌ای نسبت به کل آنها می‌گیرند. بعضی دیگر نسبت به یهود موضع مثبت و نسبت به صهیونیست‌ها نگاه منفی دارند و معتقدند یهود غیر از صهیونیست است. اما اجمالا اکثر نوشته‌های عربی درباره یهود متأثر از ادبیات اروپایی است و شخصیت یهودی را همان طور که در نمایشنامه «تاجر تفنگ» اثر شکسپیر نمایش داده شده به تصویر کشیده‌اند. شایلوک قهرمان نمایشنامه، یک یهودی است که در راه رسیدن به مال بدون هیچ گونه عذاب وجدان و احساس گناه دست به هرکاری می‌زند.

در این میان برخی از نمایشنامه نویسان -از جمله سعدالله ونوس- مرحله بحرانی درگیری یعنی انتفاضه ملت فلسطین در سال ۱۹۸۹ را برگزیده‌اند که پس از یأس از مقابله نظامی موجب شد ملت فلسطین به هدف مبارزه در راه آزادی، به طور یکپارچه و در یک صف واحد در برابر دشمن اسرائیلی بایستد. آنها باور دارند که شاخص‌های جنگ اعراب و اسرائیل مطامع صهیونیست و مقاصد شوم امریکایی اسرائیلی را که از سوی امپریالیست امریکا حمایت می‌شود بر می‌انگیزد و معتقدند که آتش بس و پیمان‌های صلح با صهیونیست یک امر واهی است که شعلهور شدن دوباره درگیری و جنگ‌ها در درون آنها محتمل است.

کلید واژه ها: اشغالگری، نمایشنامه، نمایشنامه نویسان، فلسطین، انتفاضه

نوگرایی و سنت گرایی در داستان کوتاه معاصر عمانی

دکتر محمد مروشیه

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه

چکیده

این مقاله به داستان معاصر عمانی از زمان پیدایش و شکل‌گیری تا کاربرد عملی و نوگرایی در حرکت داستان‌نویسی عمانی می‌پردازد. عناصر تکنیکی و فکری قصه و رصد کردن متغیرهایی که در میان تجربیات داستانی نویسندگان عمانی پیش می‌آید نیز در این بحث می‌گنجد. ما در این تحقیق می‌کوشیم گریزی به فعالیت‌های انجام شده در حوزه داستان‌های عمانی بزنیم تا خواننده با عناصر داستان‌نویسی عمانی آشنا گردد. در این پژوهش محدود و مقید به اسلوبی خاص در موضوع داستان‌نویسی نیستیم، بلکه سعی بر آن داریم از تمام اسلوب‌های پژوهش ادبی و تاریخی در راستای تحولات حاصله در نهضت داستان‌نویسی عمانی در عصر جدید بهره بگیریم.

کلید واژه ها: داستان کوتاه، سنت گرایی، نوگرایی، داستان معاصر، عمان

نگاهی به اندیشه انتقادی نازک الملائکه در شعر نو

دکتر فاروق ابراهیم مغربی

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه

چکیده

این مقاله به تحلیل متن انتقادی نازک الملائکه پس از رواج شعر حر یا شعر تفعیله و عوامل مؤثر در شکل‌گیری فکر انتقادی وی و تحلیل برداشت او از شعر نو می‌پردازد.

نازک پس از ملاحظه سطحی گرایي شعر نو که از نظر وی موجب تباهی عام در نسل معتقد به ارزش‌های دینی، ملی و میهنی است در برابر شعر نو احساس گناه کرد. اما بخش عمده دیدگاه وی عمیق و شفاف نبود. چون نکات مثبت این پدیده را نادیده انگاشت و فقط نکات منفی را زیر ذره بین گذاشت. دیدگاه او خصوصاً در مجله «آداب اللبانیین» نسبت به نوگرایان دیدگاه شک و تردید و اتهام خیانت به دین، وطن و زبان است. او شعر نو را به بند کشید و در برابر آن مانع تراشی کرد و از زوال آن در آینده خبر داد.

کلیدواژه‌ها: سنت گرایي، نوگرایي، شعر نو، نازک الملائکه

ابتکارات ابوتمام در مدح

دکتر محمد موسوي بفرويي

استاديار گروه زبان و ادبيات عربي دانشگاه سمنان

دکتر شاکر عامري

استاديار گروه زبان و ادبيات عربي دانشگاه سمنان

چکیده

موضوع مقاله حاضر ابتکارات مدح أبو تمام در زمان عباسي است. ابتدا از زندگاني ادبي شاعر به طور خلاصه دلائلي استخراج شده که به طور مفصل و به شکلي منسجم حکایت از نوآوری‌هاي وي در اين فن از ادبيات دارد. آنگاه ابیات مناسب موضوع به عنوان شاهد مثال آورده شد تا بيانگر نوآوری‌هاي شگفت او در اين باب باشد. از آنجا که نام او در گروه شاعران مبتکر در کتاب‌هاي مشهور تاريخ ادبيات ذکر شده بر خود لازم دانستيم ابعاد و سطح ابتکار وي را بررسي نماييم. در نهايت به اين نتیجه رسيديم که مي‌توان ابتکارات او را به طور موجز چنين برشمرد:

- ۱ - تعمد در آوردن بدیع همراه با بسياري از علومي که در زمان او مي‌بينيم.
 - ۲ - تمایل به حماسه (ملحمه) در مدایح، هنگام توصیف جنگ‌ها.
 - ۳ - اهداي اشعار مدحي بعد از مدح کلامش به ممدوح.
 - ۴ - تجسيم (مجسم ساختن) قهرمانان و شخصيت بخشیدن به اشیاء در اشعار حماسي.
 - ۵ - اضافه کردن وصف به نسيب با بهر مگيري از معاني کهن همراه با نکته‌هاي ظريف خاص خود.
- کلید واژه ها:** أبو تمام، مدح، ابتکار، ممدوح، دوره عباسي.

The Reflection of Religious Heritage in the Poetry of Samih-ul-Qasim, the Palestinian Resistance Poet

Mohammad Khaqani Isfahani,

Associate Professor, Isfahan University

Maryam Jalaei,

M.A. Student in Arabic Language and Literature, Isfahan University

Abstract

Being inspired by the human heritage is of the most prominent features of the modern Arabic poetry, which has outstandingly featured in the Palestinian resistance poems. So, it is not an exaggeration if we maintain that this poetry has been deeply affected by the religious heritage of its context, as religion holds a significant place in the consciousness of the Arabs particularly the Palestinians. Therefore, the poems of Samih-ul-Qasim as one of the pioneers of Palestinian resistance literature must be supported and informed by religious ideas either directly or indirectly, like the other literary figures of this land. The present research examines, descriptively and analytically, the religious heritage as reflected in the poetical works of this poet. Also, it evaluates his ability and the extent of the correspondence his work with the religious heritage. It is concluded that the poet has a great ability and skill in connecting the past and the present and taking benefit from human heritage to enrich his work of literature.

Key words: modern Arabic poetry, Palestinian resistance literature, religious heritage, Samih-ul-Qasim

An Inquiry into the most Important Conditions for Sound Syntactic Analogies

Khalifeh Shushtari,
Associate Professor, Shahid Beheshti University

Abstract

Syntactic analogies are so ubiquitous that they permeate all areas of syntax. This ubiquity has added to the increasing significance of syntactic studies. It would have been a positive stride if early syntactic scholars had provided a sound framework for syntactic analogies and their evaluation and had reached a consensus as to how to observe and follow the conditions entailed by them so that later scholars could have followed the set criteria without flouting the syntactic rules. Unfortunately, no such consensus is reported to have been reached. For this reason, syntax suffered from too many views about its rules, which stemmed from faulty analogies. This article deals with the most important conditions and rules for sound analogy and traces analogy in original early texts. There is no doubt that following sound analogies plays a big role in redressing mistakes resulting from faulty analogies and diminishes differences over syntactic rules. If this scholarly program is implemented, syntax is relieved from the swamp it is entangled in and interested scholars will find a paved way for further progress. This great endeavor is one way to facilitate the scientific study of syntax and revive the messages in the works of great scholars, an endeavor which can be undertaken only by people with expertise in syntactic principles.

Key words: conditions, syntactic analogy, syntactic disagreements, syntactic principles

The Miraculous Power of the Quran through Syntactic Disfamiliarization

Afarin Zare,

Associate Professor, Shiraz University

Nadia Dadpour,

M.A student, Shiraz University

Abstract

The miraculous effect of the Quran and its inclusion of the whole range of meanings have long been noted by the researchers who have tried to remove any doubt and reservation over the meanings. Most of these researches have concentrated on the rhetorical aspects of the Quran or investigated different interpretations, ignoring the miraculous nature of the book in their critical analyses. New critical approaches to text, such as Russian Formalism, Surrealism, the Prague School have played a significant role in the rise of the new rhetoric and stylistics. One of the most remarkable techniques is disfamiliarization, through which the overall emphasis is placed on the element of surprise and breaking away from the established criteria. The advances in techniques of interpretations made some critics think that Arabic Literature is bereft of new concepts and Arabic-texts criticism is out of date. The present article aims to put emphasis on the miraculous nature of the holy book by examining examples of Quranic texts in the light three types of disfamiliarization: substitution, integration, and phonetics. The significance of the study would only be revealed when we consider the large distance which lies between the time and place of the revelation of the Quran and those of various critical approaches. The overall conclusion is that the magnificent words of God are filled with disfamiliarization and beautiful literary suggestions.

Key words: comparison, criticism, disfamiliarization, stylistics

The Jewish Character in The Rape

Hourieh Mohammad Hamo,
Assistant Professor at the Faculty of Arts and Humanities

Abstract

Some playwrights have thrown light on the central Arab challenge, the Arab–Israeli conflict. But, they differ in their portrayal of the Jewish character due to their different levels of struggle with Israel. Whereas some of them consider all Jews enemies and take a hostile attitude toward all Jewish people, others take a positive attitude towards the Jews but a negative one toward the Zionists on the ground that Judaism is not the same as Zionism. Generally speaking, the Arabic writings about the Jews are heavily influenced by the European literature, which shows the Jewish character as a man whom we can see in *the Merchant of Venice* by Shakespeare. In this play we find Shylock, a major Jewish character, ready to do anything for the sake of making money without experiencing any feeling of guilt. Other playwrights, such as Saad Allah Wannous, chose a critical level of the conflict, namely *the intifada* of the Palestinian people, which took place in 1989. The *intifada* united the Palestinian people in one front against the Zionist enemy to attain freedom and liberation, having failed in the military confrontation. They contend that the present situation in the Arab–Israeli conflict encourages the Zionist greed, and helps the hostile intentions the American imperialism, which is a supporter of Israel. These playwrights state that peace treaties with Israel and the U.S. are vague, and augur wars and bloodshed.

Key Words: occupation, drama, playwrights, Palestine, intifada

Modernism and Traditionalism in Contemporary Omani Short Story

Muhammad Marrosheh,
Assistant Professor, Tishreen University

Abstract

This paper tries to introduce contemporary Omani prose fiction, focusing on the origins and formation as well the development, experimentation and modernization of the Omani narrative literature. It also deals with the aesthetic and intellectual aspects of stories, and traces the changes that they have undergone, as manifested in the works of Omani writers at various stages of the development of this genre. This study does not focus on any particular style in story writing and it does not take any particular approach in the investigation but attempts to use multiple methods in looking closely into the latest developments in the contemporary Omani story.

Key words: contemporary fiction, modernism, Oman, short story, traditionalism

**Some Contemplation on the
Critical Thinking of Nazek Al-Malaeka**

Farouq Ibrahim Maghrebi,
Associate Professor, Tishreen University

Abstract

This study is concerned with the analysis of critical writings of the poetess "Nazek Al-Malaeka", as of the spread of free poetry, or blank verse, and the factors which influenced her critical mind. Nazek felt guilty towards the modern poetry having noticed too many poetical weaknesses which, according to her, were enough to spoil the mentality of wide populations with religious, traditional and patriotic beliefs. But her vision was not clear and deep enough, in a large part as she ignored the positive points and merits of modern poetry. She just distrusted the modernists and accused them of betraying their religion, home and mother tongue. She tried to create obstacles for modern poetry and predicting its doom, which did not come true.

Key words: blank verse, free poetry, Modernism, Nazek al-Malaeke, traditionalism,

Abutamam's Innovations in Eulogy

Mohammad Musavi,
Assistant Professor, Semnan University
Shaker Ameri,
Assistant Professor, Semnan University

Abstract

This article deals with the eulogistic from of Abutamam at Abbasid Period. First, it is discusses his life, which includes his creativity and talents in literature. Then, some examples are provided to support the claims about his amazing innovations. Thus, we easily recognize that he was a great literary creator. As his name is mentioned as one of the best poet in history, we briefly explore and mention his innovations in literature as below:

1. He purposefully brought new items together with many branches of knowledge of his period.

3. His desire to epic poetry in eulogizing the characters of his poems, especially in describing battles.

3. Offering his eulogies to the praised characters after praising his own poetry.

4. Incarnation of heroes and personification of objects in his epic poems.

5. Adding descriptive information about the characters resorting to previous literary works and using subtle witty wise points

Key Words: Abutamam, eulogy, the eulogized, innovation, Abbasid Period

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربية	فارسية	ق	q	q
ا	،	،	ك	k	k
ب	b	b	گ	—	g
پ	—	p	ل	L	L
ت	t	t	م	m	m
ث	th	s	ن	n	n
ج	j	j	و	w	v
چ	—	č	ه	h	h
ح	.h	.h	ي	y,ī	y,ī
خ	<u>Kh</u>	<u>kh</u>			
د	d	d			
ذ	<u>dh</u>	<u>dh</u>			
ر	r	r			
ز	z	z			
ژ	—	—			
س	s	s	ای	ī	ī
ش	sh	sh	آ	ā	ā
ص	ş	ş	او	ū	ū
ض	.d	z			
ط	ṭ	ṭ			
ظ	.z	.z	آي	ay	ey
ع	،	،	أو	aw	ow
غ	gh	gh			
ف	f	f			

الصوائت (المصوّتات)

عربية

فارسية

الصوائت المركّبة

عربية

فارسية

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

Publisher: Semnān University

Editorial Director: Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

Assistant Editor: Dr. Shākīr al- ‘Āmirī

Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfīyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣāl, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Ḥāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafīq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Neẓām-e Tehrānī, Allameh Tabātbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjīyān, ‘Allāme Tabātbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

Arabic Editor: Dr. Shākīr al- ‘Āmirī

English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Seyed Rooholla Hoseyni Tāherī

Printed by: Semnān University

Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

Phone: 0098 231 3354139 **Email:** lasem@semnan.ac.ir

Web: www.lasem.semnan.ac.ir



Tishreen University



Semnan University

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

ISSN: 2008-9023

The Reflection of Religious Heritage in the Poetry of Samih-ul-Qasim, the Palestinian Resistance Poet

Dr. Mohammad Khaqani Isfahani, Maryam Jalaei

An Inquiry into the most Important Conditions for Sound Syntactic Analogies

Dr. Khalifeh Shushtari

The Miraculous Power of the Quran through Syntactic Disfamiliarization

Dr. Afarin Zare, Nadia Dadpour

The Jewish Character in The Rape

Dr. Hourieh Mohammad Hamo

Modernism and Traditionalism in Contemporary Omani Short Story

Dr. Muhammad Marrosheh

Some Contemplation on the Critical Thinking of Nazek Al-Malaeka

Dr. Farouq Ibrahim Maghrebi

Abutamam's Innovations in Eulogy

Dr. Mohammad Musavi, Dr. Shaker Ameri,

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume2, Issue5, Spring 2011/1390