PDFZilla – Unregistered

PDFZilla - Unregistered

PDFZilla - Unregistered

مجـــلة آداب _ جامعة ذي قار

العدد ٢٣ القسم الثاني لسنة ٢٠١٧م

Arts Jornal–Univesity of Thi–Qar

No.23, Section2 for the year 2017

مجلة كلية الآداب فصلية علمية محكمة

الترقيم الدولي : ISSN : 155420736584

العدد ٢٣/ القسم الثاني / لسنة ٢٠١٧م

جمهورية العراق – ذي قار – جامعة ذي قار – كلية الآداب

موبايل : ٠٧٨١٦١٨٨٧٩٢

البريد الألكتروني : ARTS.Ma@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة : كلية الآداب – جامعة ذي قار

جامعة ذي قار
كلية الاداب
1999
1420
University Of Thi- Qar
College Of Arts
وقل رب زدني علماً

دعوة

تدعو مجلة آداب – ذي قار العلمية المحكمة

الباحثين

إلى الكتابة في محور النقد الثقافي

الأصول والتداخل والتجلي

وتتكفل المجلة بأجور النشر للباحثين المشاركين وعرض البحوث على الخبراء واصدارها في كتاب ترسل البحوث على البريد الألكتروني:

ARTS.Ma@yahoo.com

أ.د.عواد كاظم الغزي

تعليمات النشر

ترحب هيأة تحرير مجلة آداب ذي قار بإسهامات الباحثين داخل البلد وخارجه، وهي تستقبل البحوث العلمية الإنسانية ، ويتم النشر فيها بعد تقويم البحث علمياً من هيأة التحرير وخبراء معتمدين مشهود لهم بالكفاءة العلمية وتعتذر المجلة عن استقبال البحوث التي لا تخضع للضوابط الآتية :.

١. يثبت عنوان البحث في الصفحة الأولى ،وأسم الباحث ومكان عمله .

٢. يطبع البحث على وجه واحد من كل ورقة حجم (A4) ولا تتجاوز الصفحات (٢٠صفحة)

٣. تجمع هوامش البحث في نهايته مثل المصادر والمراجع.

٤. تسلم المجلة ثلاث نسخ ورقية ويكون قياس الصفحة (١٨×٢٤.٥) مع قرص مرن.

٥. تنقل الجداول والمخططات والرسوم والخرائط والصور إلى نهاية البحث قبل الهوامش وتثبت على شكل ملاحق ويشار إليها في المتن.

٦. ينبغي أن لا يكون البحث قد نشر سابقاً.

٧. يتم إعلام الباحث بقرار هيأة التحرير بقبول النشر خلال مدة (٢٠ يوماً).

٨. البحوث المنشورة لا يجوز إعادة نشرها إلا بموافقة خطية من رئيس التحرير.

٩. البحوث لاتعاد إلى الباحثين سواء نشرت أم لم تنشر.

١٠.يتحمل الباحث المسؤولية القانونية والاعتبارية في حال ظهور نقل أو اقتباس لم يشر إليه.

١١.تنشر البحوث وفقاً لرأي هيأة التحرير.

١٢.تعاد البحوث إلى أصحابها لإجراء التعديلات المقترحة.

١٣.أجور نشر البحث تخضع للضوابط الوزارية وحسب المرتبة العلمية للمدرس المساعد والمدرس (٧٠٠٠٠) ألف دينار عراقي وللأستاذ المساعد (٩٠٠٠٠) دينار عراقي وللإستاذ(١٠٠٠٠٠)دينار عراقي وللباحثين العرب (١٠٠) دولار لكل الدرجات العلمية .

الهيئة الاستشارية:

١. د. مهند طالب الحمدي
أمريكا

٢. د. كاظم جهاد
فرنسا

٣. د. أسماء غريب
ايطاليا

٤. د. احسان يعقوب
فلسطين

٥. د. عمارية حاكم شريف
الجزائر

٦. د. خالد السعدون
الامارات

٧. د. منتهى طه الحراشة
عُمان

٨. د. وجيه فانوس
لبنان

٩. د. بشرى موسى صالح
العراق

١٠. د. لؤي حمزة عباس
العراق

١١. د. حياة خياري
تونس

١٢. د. محمد أحمد الرقيبات
الاردن

١٣. د. زكية بنت محمد العتيبي
السعودية

١٤. د. فايز عارف سليمان القرعان
الاردن

١٥. د. بشرى اسماعيل أحمد
مصر

١٦. د. خيرة مباركي
تونس

١٧. د. عبد الحليم محمد
ماليزيا

١٨. انيسة أبو القاسم خزعلي
ايران

١٩. د.عبدالله بريمي
المغرب

٢٠. د.خديجة حسين سلمان
العراق

هيئة التحرير:

١. أ. د .كـــــاظم عبـــد نتيش	رئيـــــس هيئة التحرير
٢. أ.د .عـــواد كاظـــــم لفتــة	مـــديـــــر التحـــرير
٣. أ.د .عبد الحسن علي هلهل	عضـــــواً
٤. أ.د .علـي حســـين نمـــــر	عضـــــواً
٥. أ. د .مـــــجيد مطـشر عامر	عضـــــواً
٦. أ. م.د. حسين خضير عباس	عضـــــواً
٧. أ.د. رحـــيم حـــــميد عـــبد	عضـــــواً
٨. أ. د .حســين لفتـــة حافـظ	عضـــــواً
٩. أ.د .كاظـــــم فاخـــر حاجـــم	عضـــــواً
المصحح اللغوي للعـــربيـــــــة :	م. د. حمـــــــــيد فرج السعداوي
المصحح اللغوي للإنكلـــــــيزية :	أ . م. د خـــــالـــــد شـــاكـــــر
التنـــضيد والمـــتابـــعـــــة :	م. م شـــــيماء زاحـــم حســـوني

كلمة العدد

يشكل عام ٢٠١٧م انعطافة مهمة في مسيرة مجلة آداب _ ذي قار،إذ تمكنت المجلة من استقطاب باحثين كبار في مجال العلوم الإنسانية تقاسموا الكتابة فيها أو الإشراف على مسيرتها العلمية بوساطة وجودهم في الهيأة الاستشارية ، وإذ إمتد فضاء الهيأة الاستشارية إلى مختلف الجامعات العالمية، ويوازي هذا الإنتشار العلمي جودة في البحوث المنشورة وجمالية في التنضيد والطباعة والإخراج، فضلاً عن سعي هيأة التحرير إلى استصدار كتاب سنوي يتضمن البحوث التي فيها ابتكار و جودة ومواكبة للقضايا الآنية وتحاول هيأة التحرير اجتراح محاور تخصصية للكتابة فيها وتشجيع الباحثين على الانخراط في مواكبة الحداثة واستيعاب تطوراتها، ولم يكن هذا لولا دعم عمادة كلية الآداب ممثلة بشخص عميدها الدكتور جابر محسن عليوي ومن الله التوفيق.

مدير التحرير

أ.د.عواد كاظم الغزي

الفهرس

ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الجامعة	الدولة	الصفحة
		محور الدراسات العربية			
١.	المفارقة الساخرة ودورها في الخطاب المقاوم سربيّة سميح القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " نموذجا	د. زياد غانم بني شمسه	جامعة بيت لحم	فلسطين	١
٢.	المفارقة في شعر رعد مطشر مسلم	م. م. رياض كريم عبد الله	وزارة التربية	العراق	٢١
٣.	المفارقة اللّفظيّة في قصيدة (لا تُصالح)من الإبراز إلى النّقش الغائر	أ. صليحة سبقاق	جامعة الجزائر ٢	الجزائر	٣٤
٤.	المفارقة الزمنية في قصص مي مظفر	أ. م. د. فاطمة عيسى جاسم م. م. جمان فيصل خليل	جامعة الموصل	العراق	٤٦
٥.	الصورة الكاريكاتيرية؛ أبعادُها ودورُها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي(دراسة سيميائية)	د. معاذ إشتية د.زياد بني شمسة	جامعة بيت لحم	فلسطين	٧٧
٦.	المسكوت عنه في حياة العبيد تجربة الشاعر سُحيم عبد بني الحسحاس نموذجا	د. عبدالخالق عيسى د. عقاب الجبالي أ.كامل ياسين	جامعة النّجاح الوطنيّة	فلسطين	١٢٥

٧.	القيم الجمالية في مسرحية هاملت شكسبير بضوء المنهج الهيغلي	د . فيصل عبد عودة	جامعة ذي قار	العراق	١٤٣
٨.	مظاهر النزعة الإشتراكية في شعر بدر شاكر السيّاب	أ.م.د. رسول بلاوي أ.عبدالعزيز حمادي	جامعة خليج فارس ـ بوشهر جامعة بيام نور الإيرانية	ايران	١٦٨
٩.	مسرح علي أحمد باكثيرفي ضوء النقد السوسيولوجي (الرؤية والأداة)	د. معتز سلامة	مدرسة الشروق الرسمية للغات	مصر	١٨٨
١٠	التأليف والتدريس في ضوء التفسير الجزائري	د . خدير المغيلي	جامعة أحمد دراية أدرار	الجزائر	٢٢٩
١١	الفاصلة و دلالاتهاالصوتية "سورة النبأ" أنموذجا	د.علي رضايي محمدرضائى د. مهدى فرحانى الباحثة: آذر راوند	جامعة طهران جامعة الولاية ايران شهر	ايران	٢٥٩
١٢	ظاهرة الدخيل في اللغة العربية: مقاربة في المستوى الصوتي عند القدماء	د.حمداد بن عبدالله	جامعة د. مولاي طاهر	الجزائر	٢٨٣
١٣	الأساليب اللغوية في سورة الشمس	م. حوراء مهدي الكوفي	جامعة الكوفة	العراق	٣٠٩

محور الدراسات المتفرقة

١٤	التنمر في بيئة العمل وعلاقته بكل من جودة القيادة والاكتئاب لدى أعضاء هيئة التدريس	أ.د. بشرى إسماعيل أحمد أرنوط	جامعة الزقازيق	مصر	٣٤٩

محور الدراسات العربية

المفارقة الساخرة ودورها في الخطاب المقاوم
سربيّة سميح القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " نموذجا"

د. زياد غانم بني شمسه
جامعة بيت لحم/ فلسطين

المقدمة:

تتجلى أهمية هذه الدراسة في قراءة هذا الفن الساخر " المفارقة "وقدرته على تقديم رسالته الوطنية والإنسانية في الوقت الذي لم يعد هذا الفن تقنية في الشعر المقاوم فحسب، بل تعدى ذلك ليصبح هدفا في الخطاب، ونصا مفتوحا تتعدد قراءته حسب المتلقي والسياق الجديد، ليكون سلاحا خطيرا ينتقد السياسات السائدة، ويصلح واقعا سياسيا ووطنيا واجتماعيا مؤلما، في ظل التناقض بين ما يقال وينفذ، وبين واقع الحال المعيش المعاصر.

من هذا المنطلق تغدو هذه السربية بابًا من أبواب التعويض النفسيّ أو نشدان الحلم الفلسطيني المغتال أو تصبح ـ كما عبّر عنها الشاعران درويش والقاسم في رسائلهما المتبادلة ـ نوعا من البكاء المُبّطن الذي هو خير من دموع الاستعطاف. (درويش والقاسم، الرسائل حيفا،١٩٩١)

وتنطلق الدراسة من مقولات نقدية تعدّ هذه السربية في ذروة المفارقة السياسية الساخرة في تجربة القاسم الفنيّة ومحطاته الشعرية ، حيث عبّر عنها الناقد عبد الواحد لؤلؤة في حديثه عن سخرية الخطاب في هذه السربية بقوله: " إنها مفارقة ساخرة بامتياز، بأجواء سياسية بامتياز، في إطار فلسطيني، يتماهى الشاعر مع شخصية مأساوية، مُحيّرة ومحتارة، يرى فيها مأساة الإنسان الفلسطيني، هي " هاملت " أمير الدانمارك، وتكون المراوحة بين صورة هاملت وهمومه وبين صورة الفلسطيني المعاصر وهمومه، وبين مفارقة الميت / الحيّ، الفقيد " الغائب" الذي يحضر لمخاطبة الحاضرين/ " الغائبين".(لؤلؤة،٢٠٠١م).

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن تقنيات هذه المفارقة الساخرة وأشكالها المتعددة ودورها في هذه السربية التي تعد من ذروة الشعر المقاوم في مسيرة القاسم الشعرية،وتمثل لونا من الانتصار الآني على هذا الواقع المرير، في مرحلة السلام والمصالحات ابتداء من أوسلو وما بعدها، أو كما عبر عن تلك المرحلة السياسية الإعلامي الدكتور سعيد عياد بعنوان عريض في كتابه "أوسلو وتضارب الأولويات "، الذي يتناول ثنائية كبرى؛ تقوم على تحديد الأولوية الفلسطينية في ظل أوسلو؛ البناء أم التحرر الوطنيّ؟(عيّاد، ٢٠١٢: ص١٠٣).

وفي تلك المرحلة السياسية أصبح عالم سميح القاسم كغيره من الشعراء " يدور في فلك مقايضة الدّم بالدم، والموت بالموت، والانتقام بالانتقام، أكثر مما يدور الحديث عن عالم سميح القاسم في فلك المصالحات " (شمس الدين،مجلة العربي، ٢٠١٣).

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها: تثير الدراسة الأسئلة الآتية:

١-ما دور المفارقة الساخرة في الشعر المقاوم؟

٢- كيف تخدم هذه التقنية الحديثة رسالة الشاعر التنويرية؟ وما صداها في صانع المفارقة الساخر الشاعر، والضحية، والمتلقي؟

٣- كيف تجلت المفارقات الساخرة في السّربية التي تراوحت بين: الحضور /الغياب ،الإثبات/ النفي "أكون أو لا أكون " ، القناع / الواقع المتردي المكشوف ، الشك / اليقين..

منهج الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج التحليلي المقارن للكشف عن مواطن المفارقة الساخرة وبيان دورها في مسيرة الشاعر الفنية قبل أوسلو وبعدها، حيث شهدت معاهدات السلام والمؤتمرات والمصالحات الدَّولية.

أقسام الدراسة ومباحثها:

وفي معرض الإجابة عن هذه التساؤلات قُسمت الدراسة إلى محورين:

المحور الأول- المفارقة الساخرة في مسيرة القاسم الشعرية ودورها التنويري في مرحلة بعد أوسلو.

المحور الثاني– تجليات المفارقة الساخرة وألوانها

في سربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" .

المحور الأول: المفارقة الساخرة في مسيرة القاسم الشعرية ودورها التنويري في مرحلة بعد أوسلو.

مدخل تأسيسي: مفهوم المفارقة" Irony" .

ليس من السهل تحديد مفهوم "المفارقة " في وقت تعددت فيه المصطلحات الأدبية والنقدية وتشعبت سبلها ، وأصبح هذا المصطلح تقنية حديثة وممارسة أدبية مراوغة ؛ فالمفارقة في مهاد الفلاسفة وعند سقراط صانع المفارقة الأول التظاهر بالجهل، فسقراط يتجاهل أمام محاوريه لزعزعة معرفتهم بالثوابت،و"المفارقة الساخرة " في النص المترجم في كتاب الجمهورية لأفلاطون" الاتضاع التهكمي" المحاط بإطار من التجاهل هو الشكل الأولي للمفارقة ، أما أرسطو فقد رأى في المفارقة الاستخدام المراوغ للغة (إبراهيم، ١٩٨٧:ص ٢١)، ويرى بعض النقاد والباحثين أمثال د. سي يوميك في موسوعة المصطلح النقدي بترجمة عبد الواحد لؤلؤة المفارقة في كونها " ذلك التناقض بين ما يقول الناس، وما يفكرون وبين ما يعتقدون وما هو واقع الحال " أو أن تقول شيئا وتقصد العكس"(ميوميك، ١٩٨٣) ،أو كما عدّها الباحث محمد العبد في كتابه المفارقة القرآنية" يتحقق مقصد المفارقة في قول نقيض الشيء المقصود قولا و فعلا، والمخاطب يرفض المعنى الظاهر للمقال ؛ لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافئه مع السياق (العبد، ١٩٩٧، ص٢٧).

في ظل تعدُد هذه التعريفات، وتطور مدلولات المصطلح حسب المعطيات الزمانية و التعددات المكانية والفكرية والأيدلوجية، فإن البحث ينطلق من التعريف الذي يرى في المفارقة "لعبة عقلية؛ من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، وتستخدم في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، ويخفق النقد الموضوعي فعندئذ تظل المفارقة الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار"(سيزا، ١٩٨٢: ص٧) . يوجهها الكاتب في التنوير السياسي والتوعية الاجتماعية " ضمن قاعدة اجتماعية شعبية فلكورية مشهورة: إذا كبرت مصيبتك اضحك عليها." (الخليلي، ١٩٩٣: ص٧)

مصادر المفارقة وتجلياتها في شعر سميح القاسم المقاوم:

إن الباحث في مصادر المفارقة في شعر القاسم المقاوم بعامة ، وفي سربية كلمة الفقيد بخاصة ، يمكن أن يعزو عمق الإحساس بالمفارقة في جملة من المسوغات يرجعها الباحث إلى مستويين اثنين: المستوى الذاتي " الفلسطيني" والمستوى الجمعيّ "العربي"؛ حيث مرّت تجربة سميح القاسم الشعرية الإبداعية في حلقات متجددة ومتطورة ومتواصلة ومتسلسلة ، كل واحدة منها تؤسس للتي تليها وتمهد لها وتتصل بما يسبقها ،إذ غنّى لحركات التحرر العربية والعالمية في ديوان " مواكب الشمس ١٩٥٨"، و"أغاني الدروب ١٩٦٤"، و"سربية إرم ١٩٦٥"، وانطلقت قصائده تتغنى بانطلاقة الثورة الفلسطينية، بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية، فكان ديوان" دمي على كتفي ١٩٦٧"،ودخان وبراكين١٩٦٨"،وسقوط الأقنعة١٩٦٩ .

وفي السبعينات تنصّب الموت عنوانا ومضمونا في قصائده ومراثيه،إثر الصراع في لبنان والنكسة وأيلول الأسود، وتل الزعتر، وتوشحت مراثيه" بالحزن المرّ المشوب بسخرية مريرة، لا تقف عند التعالي على جراح الوطن والتشمت بما يحدث، ثم يلتقي الاتجاهان ليصبا في مصب واحد: التحريض نحو الفعل، وهذا ما يحدث في النهاية (صكر، ١٩٧٤: ص٦١)، يقول القاسم في إحدى مراثيه:

حزنا حزنت، وبكاء يا أبي بكيت

ولم تزل منازلي المهجورة

مغائرًا وحشية

وفي الثمانينات يخرج علينا سميح القاسم بمجموعته حماسية، يبث فيها اعتزازه بالهوية العربية، والتمسك بالأرض، والنفس الأمميّ، ليغدو شاعر الغضب والثورة اتسمت قصائده بالطابع القومي، متغنيًا بتراثه وأمجاده وماضيه، وتبقى مسيرته الشعرية تعلن ثورته وغضبه تارة، وتبث حزنه تارة ثانية، ويكشف عن جذوره العربية تارة ثالثة،يقول في" سربية الصحراء ١٩٨٤ (القاسم، نبيه ،٢٠٠١):

أحبك

أومن بالضاد

روحًا تألق بالأبجديّة

ونزّل آياته البيّنات

ليبدع جناته الدنيوية

ويستشرف سميح القاسم في مجموعة "سُبحة للسجّلات ١٩٨٩" الحلم بإقامة الدولة الفلسطينية، فانتفاضة ١٩٨٨ كانت تمثل بذور التغيير في العقلية الفلسطينية والعربية والعالمية، فيجسد الإله الفلسطيني على أرض فلسطين.

ويعبّر سميح القاسم في سربية " خذلتني الصحراء ١٩٩٨"، عن التجربة المريرة والخذلان الفلسطينيّ من العرب؛ إذ يرى طه إبراهيم أن عنوان السّربية قد أسهم في تعميق التورط وشعرية القصيدة الذي نشره في مجلة الكلمة في عددها الرابع نذير شؤم، فما زال هناك خاذل وهم سلاطين العرب أولا، وقبل كل شيء فما زال هناك مخذول يُخذل وهم شعب فلسطين، وما زالت الصحاري تنذر بالنهاية، وهي كناية عن أمة العرب، فالصحراء منشأ العروبة وهي التي قال عنها الشاعر" يا التي رملها من خلاياي"(طه، ٢٠١٠: ٣٨).

وازدادت الأحوال صعوبة، وتضاعفت المأساة على المستويين الفلسطيني والعربي مع بداية الانتفاضة الثانية عام٢٠٠٠م، حيث احتل العدو الإسرائيلي معظم الأراضي الفلسطينية، وعمل على تدمير البنية التحتية، إضافة إلى آلاف من القتلى والجرحى والأسرى، وحصار القائد ياسر عرفات في مقر الرئاسة حتى يومه الأخير، كل ذلك أسهم في استفزاز مشاعر السخط والرفض عند الشاعر الفلسطيني والعربي.

كل تلك الظروف والملابسات والأحداث السياسية التي عصفت بالقضية الفلسطينية قبل أوسلو وبعدها فرضت على سميح الفلسطيني واقعا مرّا يجمع بين الملهاة والمأساة، فقد أصبح كغيره من شعراء المقاومة يعيش تناقضا حادّا وعدائيا؛ أمام مشهدين؛مشهد المصالحات والمؤامرات الدولية والعربية، ومشهد الاحتلال الذي يقتل ويدمر وينتهك الحرمات، مما أسهم في تحول الأدب الملتزم الثوريّ والقوميّ الذي تمثل في مراحله السابقة إلى " أعسر الفنون الأدبية" أدب المفارقة الساخرة.

وتعدّ سربيته" كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه٢٠٠٠ "موضوع الدراسة، واحدة من النتاجات الأدبية التي انبثقت من هذا الواقع المتناقض الذي تعيشه القضية الفلسطينية ؛ فقد رأى إحسان الديك في بحثه المُعنون برمزية القناع في سربية سميح القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" أن (المهرجان) في العنوان رمز دالّ على المفارقة الساخرة بقوله: " وقد يرمز المهرجان هنا إلى المؤتمرات والاحتفالات التي تحاك فيها المؤامرات ضد الشعب الفلسطيني مثل مدريد وأوسلو وواشنطن وشرم الشيخ وغيرها، وفيها يتم قتل القضية وتأبين أصحابها، والمؤتمرون هم المشيعون الذين يصفقون للشعب الفلسطيني الحيّ الميت (الدّيك، ٢٠١١: ص٨١٨).

وهكذا تولدت لدى القاسم، كغيره من الشعراء، رغبة جامحة للانتقام من عشيرته الذين خذلوه من باب ردّ الشرّ بالشرّ،وهي محصلة تلك التجربة المرّة للفلسطيني الشاعر، أو كما يقول الشاعر محمد علي شمس الدين"هذه السربية أهم سربيات سميح القاسم، حيث يسقط تراجيديا" هاملت " لشكسبير على الواقع الفلسطيني الراهن، متكئا على أشهر جملة قالها " هاملت " وهو يناجي نفسه " أن نكون أو لا نكون تلك هي المسألة، حيث يضج مسرح سميح القاسم بمسرحين معا: المسرح الشكسبيري، والمسرح الفلسطيني،يقول:

ويا أصدقائي

لموتي وموت أبي ما يشاءُ الرواةُ الثَّقاتُ النقاةُ

وفي عرسأمي..وضوح شديد

وفي الزوج عميّ

غموض شديد

وها أنذا ملء غميّويتميّ

أرى شبحا في الظلام: أخاطبه لايردّ

واستل سيفيّ.وأصرخ: من أنت؟ من أنت؟

يامن تحاصرني بالظلال

ويا من تؤزِّث تحت هدوء الرماد ضجيج السؤال

ترفّق بهملت .. ترّفق بهملت

هكذا تمثل السربية ذروة المفارقة بين متقابلات؛ الحضور والغياب، الشك واليقين، الموت والحياة.. وجاءت السربية لتجيب عن أسئلة باتت تخلخل كل ثوابتها السابقة، ويعترف الشاعر بهذه الحالة الشعورية أمام واقع مبك مضحك في آن، يقول في مقابلة معه في مجلة الشعراء–رام الله: " يقينية شعر المقاومة، سأنتصر،سأقاوم،سأتحدى..هذه اليقينية وهي صادقة في حينها ، أعترف بأنها تلقت ضربات، وتحرير الوطن ، وبناء الاشتراكية، والوحدة العربية، كل هذه الأعمدة التي بنينا عليها أرواحنا وعقولنا وقصائدنا تصدعت وانهارت في الواقع".(القاسم، مجلة الشعراء، ١٩٩٤: ص١٣٩)." وقد عبر القاسم غير مرة في حواراته عن خيبة من إخفاق المشروع الاشتراكي والمشروع القومي والمشروع الوطني"(طه، ١٩٩٩: ص٣٩).

وقد رأى الشاعر شمس الدين في سياق توصيفه لهذه المرحلة من تجربة القاسم الشعرية أن:" عالم سميح القاسم الشعري وقصائده وتفاصيلها وجوهرها تدور في فلك مقايضة الدّم بالدم، والموت بالموت والانتقام بالانتقام، أكثر مما تدور في فلك المصالحات .. وهو ما يميزه بحدّة أكثر في خارطة الشعر الفلسطيني، والعربي بعامة".(القاسم، نبيه، ٢٠٠١: ص٣٢).

وهكذا ظلّ سميح القاسم طوال سنواته الإبداعية يعاني الألم ويستشعر الأمل، وظل يعلن كلمته صريحا: لم أقل كلمتي الأخيرة بعد، كلمته الباكية المبكية في سربيته:"كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" يدافع عن ذاته الفلسطينية ويبحث عنها، لتتبعث مفارقته عن ميول عدوانية ضبابية،بسخرية شجاعة استثنائية، معلنا فيها تصفية القضية وجريمة الاغتيال:

لماذا يتم اغتيالي؟

ولم أقترف بعد جرم احتسائيولورشفة الهال

من قهوةالصبح

أسأل معتذرًا عن سؤالي

لماذا يتم اغتيالي؟

لحلم بسيط ألم بنومي

لماذا يتم اغتيالي؟

ويدرك الشاعر سميح القاسم في هذه السربية انقلاب المعايير السياسية في الحياة العربية والعالمية المبتذلة المتبدّلة في مرحلة باتت واضحة بعد أوسلو، وأنه بات يعيش مثل غيره من الناس حالة المفارقة والخوف والقلق، يقول " لقد كنا ذات يوم حلما قوميا عربيا، كانت القضية الفلسطينية همّا عربيا بكل معنى الكلمة، اليوم يخيل إلي أننا أصبحنا عبئا حتى على الأمة العربية" (نفسه، ٢٠٠١: ص١٢).

لقد حملت سربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه "، كثيرا من صور المفارقة في ثنائيات متناقضة؛ الحياة والموت، الحضور والغياب، إنه مهرجان لا للتكريم والتبجيل بل مهرجان يتم فيه اغتيال الحلم وقتل القضية " إنه يجعل من لحظات الموت المعنوي للأمة بهزائمها وانكساراتها لحظة موت ويأس وقهر للعربي الفلسطيني، لهذا نراه – مثل – كل عربي مسكونا بآلام " هاملت "وأشباح هاملت" (الدّيك، ٢٠١١: ص٨١٩)، يقول الشاعر:

أنا هاملت العربي اشهدوني

أُدرب عقلي على أحجيات الجنون

أبي ميّت لا يموت ..أمي وأمي

ومُلكي نهب لعمي

وفي ضوء ما سبق، وللإجابة عن سؤالي البحث؛الأول والثاني: لماذا هذه المفارقة؟ وما وظيفتها في هذا اللون الشعري المقاوم "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"؟ يمكن إيجازها في الآتي:

أولا–في الوقت الذي أكدّ فيه شاعر المقاومة سميح القاسم انتماءه الوطني وأعلن عن هويته وتجذّره بالأرض عبر مراحل النضال الطويلة؛ ينقلب المشهد رأسا على عقب،ويصبح التناقض حادّا وعدائيا،إذ يقف سميح القاسم–كغيره من شعراء المقاومة – أمام مشهد المصالحات والمؤامرات الدولية والعربية ، ليتحول الأدب الملتزم الثوري والقومي الذي تمثل في مراحله السابقة إلى أعسر الفنون الأدبية أدب المفارقة الساخرة ليكون سلاحا

للهجوم ، أو أشبه بستار يشف عمّا وراءه من هزيمة تدير ظهرها لعالم مقلوب.

ثانيا – المفارقة في الاتجاه القومي ؛ ينتقل سميح القاسم من موقف الحفاظ على عروبته والإيمان بالقومية العربية في"سربية الصحراء" والحديث عن جذوره العربية إلى التخلي عنها؛ كما يقول نعيم عرايدي في كتابه دراسات نقدية وتحليلية في الأدب الفلسطيني المعاصر" الصحراء ليست استعارة أدبية ولا خلفية شعرية إنها الشكل والمضمون وهي أيضا الرسالة" (عرايدي ١٩٨٨: ص ٥٧)، ثم تخذله الصحراء في " خذلتني الصحراء ١٩٩٨" ؛ حيث باتت تنذر بالنهاية،وتتعمق المفارقة في سربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبيته" ؛ ليكفر بكل المصالحات العربية التي يختلط فيها قاتله بمخلصه، وشقيقه بعدوه، وحليفه بغريمه "إنها السلام المفاجئ الذي يشبه السّلام، التقاء طرفي النقيض النار والثلج،تخلت الأمة العربية عنابنها الفلسطيني كما تخّلت أم هاملت عن ابنها بهذا الزواج الخرافي الذي لا يستطيع أن يصدقه عاقل(الدّيك، ٢٠١١: ص ٨٢٠)يقول القاسم :

صدّقت ألا أصدِّقَ شيئا من النار والثلج. كيف أصدق

موت أبي والزواج الخرافيّ ما بين أمي وعمّي؟

ثالثا–تُمتّع هذه السربية المبنية على المفارقة القارئ انفعاليا، وتباغته وتثير انتباهه؛ فما أن ترتسم الابتسامة على شفتيه يبدأ القلب بالبكاء،لتكون كما عبّر عنها المتوكل طه في كتابه الساخر والجسد" أداة مقاومة شعبية ثقافية ضد القمع والاضطهاد والقهر السياسي، وتصبح بوصفها فنا شعبيا أكثر إضاءة في وجدان الجماهير، وأكثر تفجرا لمعاناتها وشقائها وأحلامها"(طه، ١٩٩٦: ص٩٧)، فأحلام شعبه الفلسطيني اغتالتها يد القهر والمؤامرة:

لماذا يتم اغتيالي .. قبيل اغتسالي

بماءٍ يُقَطِّره الحُلم من غيمةٍ في الخيال

لماذا ..لماذا يتمّ اغتيالي؟

ليولَدَ ظلٌّ لظليّ ويَكْبُرَ مبتدئا عُمرَهَ من نهاري

ويسكنَ داري .. ويشعلَ بيتي بناري ..لماذا؟

المحور الثاني: تجليات المفارقة الساخرة ودورها في سربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" .

-المفارقةاللفظيةVerbal Irony.

هي طريقة في التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر، وهي الشكل الأبرز من أشكال المفارقة وتتجلى حين يؤدي الدّال مدلولين: حرفيّ ظاهر جليّ يرفضه المتلقي لأنه يدرك تناقضه مع السياق، والآخر المرواغ الخفي يُنتجه المتلقي في عملية بحثه عن معنى الخطاب ليكون ملائما للسياق، لتكون في نهاية المطاف عملية إنتاج معنى المفارقة قاسما مشتركا بين الساخر والمتلقي يخدم الرسالة ويفي بغرضها.

وبهذا المعنى يصرّ الكاتب على إغلاق الأبواب أمام القارئ، لكنه يدلّه – ربما شفقة عليه – على مكان المفاتيح، في حرص الكاتب على عدم إفهام القارئ، ثم حرصه على إفهامه بالقدر نفسه، وبالترتيب ذاته لكي تتحقق المفارقة(شبانة، ٢٠٢: ص٥٥).

بناء على ما سبق؛ فإنالمفارقة تُحدث انقلابا في الدلالة يقصدها الساخر، وفي الوقت ذاته يبقى انقلابا غير زمني في حين أن مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن.

أما عن جماليات المفارقة فهي البدايات الأولى التي تجعل المتلقي في أهبة الاستعداد لمفارقات أخرى أكثر عمقا، وتجعله يرتقب المفارقة الكبيرة، وفي الوقت ذاته تسهم المفارقة اللفظية في تقوية النص، وتمنحه مزيدا من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ أو السامع للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص. (الرباعي، ١٩٩٦).

تجليات المفارقة اللفظية في سربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه".

قبل شروع الباحث في تبيان تجليات المفارقة اللفظية في هذه القصيدة المطوّلة التي أطلق عليها الشاعر سميح القاسم " سربية "لا بدّ من الإشارة إلى أن هذه القصيدة قصيدة رمز وقناع، حيث بنيت على مفارقة كبيرة تتماهى فيها شخصية الشاعر والقناع "

هاملت" وغيرها من الأقنعة لتؤكد المفارقة الكبيرة مع الواقع القائم، ويرى معين بسيسو هنا تحوّل التكثيف المجازي الذي يملكه القناع إلى تكثيف رمزي لواقع مكشوف وعار. (بسيسو ١٩٩٤: ص١٠).

أولا–مفارقة العنوان.

تتجلى المفارقة اللفظية ابتداء من عنوان السربية " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، وتجلت مفارقة العنوان بالاتجاهين الآتيين:

–العنوان عتبة النص الأولى المراوغة.

–العنوان الصغير ومفارقته مع النص الكبير " القصيدة".

–العنوان عتبة النص الأولى المراوغة.

إن أول ما يصدم المتلقي ويثير انفعاله في هذا العنوان تركيب الإضافة " كلمة الفقيد "، إذ كيف تجتمع لفظة الفقيد التي تدل على الموت بالكلمة التي تدل على الحياة؟ وكيف نسمع الميت الصامت يتكلم بكلمة، ويستقبل المعزين، ويؤبّن نفسه بنفسه؟هذا التعبير من شأنه أن يوجه المتلقي /الضحية إلى غير تلك الدلالة الظاهرة البعيدة عن السياق؛ فمن هو الفقيد هنا؟ وما التأبين الذي يقدمه في مهرجان تحشد فيه الوفود؟ والحشود التي تبرق العزاء وتهاتف بالرثاء وتجهش بالبكاء وتلهج بالدعاء:

يطيب لي الآن أن أجزل الشّكر، من كل قلبي القويِّ

لكل الوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد لتشييع

جثمان شخصي الضعيف. لكل الذين أتاحوا لنعشي

رحيلا مريحا على رمث أكتافهم. ولكل الذين اشتروا

لي أكاليل زهر بطيء الذبول

وماذا أقول؟

إن المتأمل لهذه المفارقة المتشابكة" كلمة الفقيد" تتضح له دلالتها على الشاعر/هاملت الإنسان الفلسطيني؛ المقهور المعذب، إنها مفارقة الإصرار على الحياة "الكلمة"، والعذاب والاضطهاد المنوط بالفقيد هو الموت، ولعل خصوصية الظرف الفلسطيني، وإصرار إنسانه على الحياة وسط الموت

هي التي جعلت ثنائية الحياة والموت هاجسا في تجربة الشعراء الفلسطينيين.

أما " الكلمة " التي سيلقيها الفقيد في المهرجان محمّلة بكل معاني الأسى،تحمل مفارقة أخرى كلمة شكر "يطيب لي الآن أن أجزل الشّكر، من كل قلبي القويِّ"، من هنا،نتساءل: لمن يوجه الشكر؟هل للوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد، أم للمشيعين الذين اغتالوه وطعنوه بالخاصرة وتباكوا عليه؟" وتتسع مظاهر حضور هاملت ليستعير منه سميح القاسم مأساة موته ليشير إلى مأساة الفلسطيني، والحبيبة "أوفيليا" لترمز إلىفلسطين، وزواج عمه / اليهود من أمه /العرب.. ليستعير جملة هاملت بعد كل هذه المعاناة نكون أو لا نكون:

ويا أصدقائي

لموتي وموت أبي ما يشاءُ الرواةُ الثِّقاتُ النقاةُ

وفي عرس أمي ..وضوح شديد

وفي الزوج عميّ .. غموض شديد

أما لفظة " المهرجان" في كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ فهي تصعد بنا إلى ذروة المفارقة اللفظية،فهي إن دلّت في ظاهرها المخادع على التكريم والوفاء والعرفان لكنها في سياقها مشحونة بمعاني السخرية والاستهزاء، ولعل القارئ الذي يدرك خيبة الأمل الفلسطينية وانكـــسار الحلم ليظهر المهرجان وقد ينقلب لمعنى مفارق منوط بالتهريج العربي في مؤتمرات واحتفالات قتل القضية.

–العنوان الصغير ومفارقته مع النص الكبير" القصيدة" .

"الكلمة "في العنوان " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " تتحول إلى حالة تضاد ومفارقة كبيرة بين صفحة العنوان كنص موازٍ وبين السربية المطولة التي تجاوزت الستين صفحة، إنها كلمة للبوح والكشف عما يعانيه الفقيد الفلسطيني، وهي بهذا الطول ترمز إلى معاندة فعل الموت والاضطهاد، فأي كلمة يريد وقد تجاوزت الستين" فهاملت وإن مات غدرا مثل سميح، إلا أنه لم يبعث ليقول كلمته الأخيرة، أو

يبوح بكل ما في نفسه. فما لم يستطع هاملت تحقيقه حققه سميح؛حيث تجاوز الموت كما تجاوز القناع.

ثانيا –مفارقة البداية والنهاية.

تتعمق المفارقة في سربية سميح القاسم حين نتأمل بداية القصيدة ونهايتها ،فالقفلة – " تترك بوصفها آخر ما يُقرأ – أثرا عميقا في وجدان المتلقي، سلبا أو إيجابا، إذ يظل صداها يتردد كلازمة في جنبات الذات ، كما تترك بصماتها الواضحة على البنية المفارقة، لأن الشاعر ينظر إليها خط الدفاع الأخير عن قصيدته والسياج المنيع الذي يسيج قلعته أو رؤيته"(شبانة،٢٠٠٢: ص١٨٩)، سميح القاسم بدأ كلمته" كلمة الفقيد" بإخبار وتبليغ لرسالة المضطهد لمن اغتالوا الحلم الفلسطيني، امتدت في ستين صفحة كلمة تناقض كلمات المبهرجين والمعزين الذين احتشدوا للقيام بواجبهم، فبدأ مطولته بعد الشكر بقوله: لماذا؟ مرتين ثم نجده في قفلة القصيدة يكرر السؤال أربع مرات:

ظلامي مريب .وأوفيليا لا تصدق

يا أصدقائي؟

يطيب لي الآن أن أجزل الشكر من كل قلبي القويّ

لكل الوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد.لتشييع

شخصي الضعيف .لكل الذين أتاحوا لنعشي رحيلا

مريحا على رمث أكتافهم.لكل الذين اشتروا لي

أكاليل زهر بطيء الذبول

يليق بهذا الأفول

وماذا أقول؟ ماذا ؟

ماذا أقول؟

وماذا أقول؟

ماذا أقول؟

وحين يختتم القصيدة بسؤال تكرر أربع مرات، تزداد المفارقة لأنه في الخامسة يسقط القول: ماذا؟ أعجز القاسم عن الكلام؟ أم أنه لم يجد آذانا صاغية لا في حياته ولا في مماته، فمات قهرا فأسقط كل ما سلف من القول.

ثالثا–مفارقة الأفعال.

وفي قصيدة " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " يسعى القاسم إلى المفارقة أينما وَجَد ضالته وهو ما يجسد وعي الشاعر بالمفارقة علّها استراتيجية الإحباط وخيبة الأمل،ولكنها تبقى في الوقت نفسه سلاحا هجوميا فاعلا في شعر المقاومة بعد أسلو،يولّد الضحك المبكي من التوتر الشديد الذي لا بد أن ينفجر في وجه الضحية / المسخور منه.

والأفعال في القصيدة من المفارقات اللفظية التي بنى عليها القاسم مفارقته الكبرى، ومن ذلك الخطاب بالفعل الأمر أو ما يطلق عليها ناصر شبانة بـ "مفارقة التحدّي" يوجهها للآخر الخصم ليعكس صورة التناقض بين الواقع والمأمول، ومنه قوله:

هات جموحك يا لعنة الله نارا ونورا.ومدّي وشاحك يا

رحمة الله. لست أنا أطلس الأرض. لست أنا أطلس

الأرض. من كنت حتى أنوء بكوكب أرض الجنون

ومنه الفعل المضارع المتصل بلام الأمر:

وكيف أروّض جمجمتي العاصية

لتضربْ جبني الصواعق

ولتخطفني البروق .. إلى ضفة الأبد الثانية

ومن الجلي أن الشاعر لا يقصد ما يقوله من أفعال جاءت على صيغة الأمر" لتضرب ولتخطف"، فجمجمته عاصية تأبى الخضوع، ولكن المفارقة تجعله يدعو إلى التصدي أمام الصواعق والبروق وعاديات الزمن.

رابعا: مفارقة التنافر.

إن التناقض المباشر الواضح هو أحد وسائل صنع المفارقة؛ ومنها جمع النقيضين، أو جمع عنصرين كل منهما من حقل مضاد لا يّتفق معه أبدًا مما يكسر التوقعات العادية وكذلك الطباق في مفردتين متلازمتين نحويًا أو تعبيريًا أو متعاطفتين أو متضايفتين أو غيرها من صور التناقض(سليمان، ٢٠٠١: ص٥٥). ومن جمع المتنافرات قول القاسم:

تعبت. علمت. جهلت : سألت : أنا هاملت ..أم سميح

تعبت ..تعبت فهل بطلقة رحمتكم أيها الأخوة الطيبون؟

ومن مفارقات تنافر الألفاظ التي تولد شحنة المفارقة في السربية قوله:

أبارك.ألعن.أومن.أكفر. أومن. لا بد من طاقة في

سماء الصفيح. ولا بد من بَرْقةٍ في المُناخ الجليد

تذوب ثلوج الأساطير. يَطلَع عشبٌ جديدٌ على سطح

بيتي العتيق. وتبنيسنونوَّةٌ عُشها في شقوق

جداريالأخير.وروحييرفٌ على الغمر

يسوق القاسم هذه المرّة مفارقته ليزرع أمل المقاومة في روح شعبه ويَنْبَتُ عشبٌ جديدٌ في جداره الأخير، فيكرر الفعل أُومن مرتين،ليتغلب بهذا التكرار الإيمان على الكفر،مؤيدًا هذا الإيمان بالإصرار،مؤكدًا على مظاهر الحياة فيا لطاقة/ النور/ الحرية من سماء الصفيح/المخيمات والبرق اللامع في أتون الموت الجليدي، والعشب الجديد في سطح البيت العتيق. وفي مأساة حديثه عن " أوفيليا " فلسطين يمكن الوقوف على المفارقة الكبرى "أكون أولا أكون" قطبا الوجود السالب والموجب الحياة والموت للتعبير عن عمق تجربته، ولم يترك السؤال مجردًا وإنما يتبع سميح لفظة "أكون" في السؤالين بعبارتين تدلان على إصراره على الحياة وجموح خياله نحوها ورغبته الأكيدة فيها فهو لا ولن يكون كما تدعيه المتاحف جسدًا بلا روح أو دمية تحركها القوى الخارجية ولن يكون كذلك لا شيء في اللاشيء يطمس اسمه واسم وطنه وإنما يشدد على حضوره في الزمان والمكان كما يريد لا كما يريد الأعداء:

هل تحبّ الجميلة أوفيليا فارسا من دخان

أميرا بلا صولة وبلا صولجان

أحبّ

تحبّ

ويبقى السؤال

أكون كما يشتهيني جموح الخيال

وألا أكون – هباء الزمان وراء خواء المكان

خامسا–مفارقة القياس بالباطل: حين يحاول الشاعر أن يرواغ في تفسير الأشياء و ليّ ذراعها لون آخر من المفارقة الساخرة ومنه قوله:

هات يا جموحك يا لعنة الله نارا ونورا

وقوله: أطعت الرسول أطعت أولي الأمر ..

فالطاعة هنا لأولي الأمر ورسول السلام قياس بالباطل فكأن الطاعةَ موت وعذاب.

وقوله: ألا أعظم الله أجركم.

هي سخرية التضاد لا عظم أجركم ولا أحسن عزاءكم.

سادسا–مفارقة اللغة لمحمولها: ففي سبيل بناء مفارقته يعمد الشاعر توظيف تعبيرات ومفردات لا تناسب الموقف الموصوف يقول القاسم:

إنما حظّ أوفيليا بائس

حولها عِلية القوم من وجهاء البلاد

وشعراء البلاد، وفقهاء الجراد..

سابعا– المفارقة الدراميّة الكبرى."DramaticIron" مسرح سميح الفلسطيني ومسرح هاملت".

ارتبطت المفارقة الدراميّة بالمسرح أساساً؛ فسميت "مفارقة سوفوكليس" نسبة إلى المسرح اليونانيّ الشّهير، ويمكن تعريفها بأنّها "المفارقة التي ينطوي عليها آلام شخصيّة لا تعي أنّ آلامها تحمل إشارة مزدوجة: إشارة للوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة لاتقلّ عنها ملاءمة، إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماماً ممّا جرى كشفه للجمهور (ميويك،١٩٨٣: ص١٥٨).

يوظّف القاسم المفارقة الصغرى أداة طيّعة لتقودنا إلى البناء الدرامي الكبير في سربيته، فإن حضور القناع في القصيدة يوفر لها إمكانات درامية هائلة، وبآلية الدراما كانت المفارقة الكبرى بين المشهد الفلسطيني ومسرح هاملت من جهة والواقع السياسي الفلسطيني الذاتي والعربي الجمعي المترديّ من جهة أخرى، استطاع من خلال هذه المفارقة تأسيس رؤيا حلم ونبوءة ووصلها باللاوقع واللازمان.يجد الباحث

في سؤال القصيدة الكبير: لماذا يتم اغتيالي؟ المعتمد على أداة الاستفهام المبنيّ على بنية الفعل الماضي تعمق بدورها المفارقة الدرامية الكبرى التي تكشف عن مفارقة سقراط المتجاهل (شبانة ،٢٠٠٢: ص١١١).

فالشاعر عارف بالأمر ولكنه يبثّ سؤال المتجاهل؛ إذ نعده هنا أسلوبا للمقاومة الساخرة والتنوير والتثوير في هذه السربية التي عنوانها المفارقة، ثم ما يلبث أن يفاجئ أهله وأصدقاءه المشيعين له بحقيقة نواياهم، وتآمرهم عليه في مهرجانات التسليم والتشييع، فيقرر أن موته كان غدرا بالطعنة الساحقة الغادرة التي مات بها هاملت / الفلسطيني:

أجل مت غدرا

وأستأذن الموت كي أشكر..الطعنة الغادرة

إنه يشاكل بين اغتيال هاملت واغتيال أبيه الفلسطيني ويتخذ من زواج أمه من عمه / اليهودي رمزا لاتفاقات السلام الغادرة،وتتعمق السخرية من المشيعين مختبئة وراء الكلمات وفي ثنايا السطور، من خلال المفارقة بين مشيعي هاملت المحبين له حين رفع على الأكتاف وعزفت له الموسيقى وأطلقت له طلقات التكريم ، وبين مشيعي القاسم / الفلسطيني الذين قتلوه غدرا،وجاءوا من أقاصي البلاد لتشييع جثمانه الضعيف، وأتاحوا له رحيلا مريحا على نعش أكتافهم(الديك،: ص٢١٢).إنها مفارقة التمايز بين طقوس الجنازتين وسؤاله المُلّح في نهاية المسرحية الكبيرة:ماذا أقول ؟؟ ماذا؟

ويبث الشاعر مفارقته الدرامية الكبرى حين فارق القناع،فهاملت مات غدرا مثل سميح، إلا أنه لم يبعث ليقول كلمته الأخيرة، أو يبوح بكل ما في نفسه وما في صدره من معاني الخيانة، لأن الموت عاجله وأخرسه، فأوكل مهمة البوح هذه على صديقه " هوريشيو "، أما سميح فعاد وبعث ليقول كلمته، فما لم يستطع هاملت تحقيقه، حققه سميح حين تجاوز الموت كما تجاوز القناع(المرجع السابق،٢٠١٢) ، كل ذلك يسوقه في مجال لإثبات الذات والانتصار على الواقع المرير.

نتائج الدراسة:

١- بنيت السربية بعد أوسلو على مفارقات كبرى متمثلة في: الحضور / الحياة والإصرار على المقاومة. والغياب/عنوانه القهر وتردي الواقع السياسي الفلسطيني والعربي الجمعيّ .

٣- تؤكد السربية – رغم الانكسار- الحضور العرقي والتاريخي يحيث تقوم على تغليب بنية " أكون على بنية ألا أكون" وترفض كل تلك المهرجانات والمؤتمرات.

٤- تعمق هذه السربية مساحة المفارقة الدرامية بين مسرحين كبيرين " عربي وعالمي":

مسرح الشاعر/ هاملت الإنسان الفلسطيني وبين الواقع السياسي المتردي الموسوم بالسلام الزائف.

٥- تمزق الذات العربية الجمعية بعد أوسلو بين: الحضور والغياب الإثبات والنفي "أكون أو لا أكون " ، القناع والواقع المتردي المكشوف ، الشك واليقين..

المصادر والمراجع:

١- إبراهيم، نبيلة(١٩٧٨). المفارقة. مجلة فصول. المجلد ٧، عدد٣.

٢- بسيسو، عبد الرحمن (١٩٩٤) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٣- الخليلي،علي(أيار ١٩٩١). نافذة القدس: مجلة الفجر الأدبي، العدد.٤٤

٤- الديك، إحسان)٢٠١١). رمزية القناع في سربية سميح القاسم كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه.غزة: مجلة جامعة الأزهر، المجلد١٣.

٥- الرباعي، عبد القادر(١٩٩٦).نماذج من المفارقة في شعر عرار،ضمن كتاب " بحوث علمية "، عمان:دار المناهج.

٦- سليمان، محمد (١٩٩٨).نظرية المفارق. مجلة أبحاث اليرموك،مج٩،ع٢.

٧- شبانه، ناصر) ٢٠٠٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر.

٨- صكر،حاتم(أغسطس ١٩٧٤). مراثي سميح القاسم. بيروت:مجلة الآداب العدد٨.

٩- العبد، محمد(١٩٩٧)، المفارقة القرآنية. عمان:دار الشروق.

١٠- عرايدي، نعيم(١٩٨٨)، مسيرة الإبداع: دراسات نقدية وتحليلية في الأدب الفلسطيني المعاصر، شفا عمرو: دار الشروق.

١١-علي شمس الدين،محمد (مارس ٢٠١٣). مقايضة الدم بالدم. مجلة العربي عدد ٦٥٢.

١٢–عياد، سعيد (٢٠١٢). صراع العقل الساسي الفلسطيني، الصدمة والمحنة، وانكسار النظام، البحث عن الحكم، دراسة تحليلية نقدية، مركز حيفا للدراساتالإعلامية.

١٣–القاسم،سميح (٢٠٠٠). سَربيّة " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه ". ط١. عكا: مؤسسة الأسوار.

١٤–القاسم سميح ودرويش (شتاء١٩٩٤) رام الله: مجلة الشعراء. المركز الثقافي الفلسطيني. بيت الشعر. العدد السابع.

١٥–قاسم، سيزا (١٩٨٢). المفارقة في القص العربي المعاصر، القاهرة: مجلة فصول، المجلد الثاني، يناير – فبراير ١٩٨٢

١٦– القاسم، نبيه(٢٠٠١). سميح القاسم مبدع لا يستأذن أحدا، دراسات في إبداعه. حيفا: دار الهدى.

١٧––طه،إبراهيم(ديسمبر ٢٠١٠) . عمق التورط وشعرية القصيدة، من قصيدة المقام إلى مقام القصيدة في تجربة القاسم، الكلمة: عدد ٤.

١٨– طه ، المتوكل وآخرون(شتاء١٩٩٩) ، حوار مع سميح القاسم، مجلة الشعراء.

١٩– لؤلؤة عبد الواحد(د.ت). المفارقة الساخرة في شعر سميح القاسم. جريدة الاتحاد.

المفارقة في شعر رعد مطشر مسلم

م. م. رياض كريم عبد الله
وزارة التربية/ العراق

اهتمت الدراسات بظاهرة المفارقة وقد فصّلت القول بوساطة متابعتها من الناحيتين الاصطلاحية واللغوية ولاحقت المعجمات العربية (القديمة والحديثة)؛ بحثا عن مفهوم واحد لها، وتؤكد الدراسات بأنه لا يوجد تعريف واحد للمفارقة يجمع مفاهيم الأدباء لها، يعلل (دي. سي. ميوميك) ذلك بقوله((ان المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة لهذا هناك عقبة رئيسية في تعريفها))[١]، وتشبّه الدكتورة (نبيلة ابراهيم) محاولة وضع تعريف محدد ودقيق للمفارقة بأشبه ما تكون بالإمساك بالضباب[٢] .

لهذا وجدت مفهومات متعددة للمفارقة، ونأيا ببحثنا عن التكرار نختصر بالإشارة إلى ان المعنى اللغوي الذي أسعفتنا به المعجمات العربية، لا يتعدى إلى ((أن المفارقة هي الفرق والافتراق والفصل والتباعد والتباين والتمييز بين شيئين أو أمرين أو موقفين .. لا سيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض، أو أحدهما خلاف الآخر، أو بالضد منه .. ولعل هذا المعنى يبقى أحادياً، ما لم يردف بالمعنى الاصطلاحي بالمفارقة حتى يستقيم طرفا المعادلة – أي المفارقة – من كلتا زاويتي الرصد))[٣].

واذ اما وقفنا عند الاصل الاغريقي لهذه الكلمة سنجد أن ((اسم (آيرون) أحد الشخصيات في الكوميديا، الذي صفته (آيرونيئيا) أي التظاهر والادعاء بغير الحقيقة. ويفيد الاسم معنى (المفرّق) بين المظهر والحقيقة)).[٤]

وتشي الدراسات أن اول ظهور لهذه الكلمة تاريخيا، يعود الى القرن الرابع قبل الميلاد كان في جمهورية افلاطون، حيث كانت الكلمة تحمل معنى العقوبة والأسلوب المخادع للناس.[٥]

اما من حيث الاصطلاح سأكتفي بعرض بعض المفهومات التي وضع لها في الأدبين الغربي والعربي، منها

مفهوم (ميويك)، الذي يرى فيها: ((صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد))[٦]

فالمفارقة عند (دي .سي. ميويك) هي ((قول المرء نقيض ما يعنيه أو إنها أن تقول شيئاً وتقصد غيره)). ومنها مفهوم (شليجل) إذ يقول ((إننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الاحداث والناس، بل الحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة))[٧]. ومفهوم (صمويل هانز) الذي يرى أنها نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون واحد منها هو الصحيح ، وتدرك أن وجود التنافرات معاً، جزءٌ من بنية الوجود.

وتذهب (يمنى العيد) بالمفارقة إلى انها مفتوحة الاحتمالات اي انها ترى لها ارتباط وثيق الاتصال بالتأويل حيث تقول ((يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة، باعتبارها تعبير يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس وتجربة معيشة، وعليه، فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور، ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الوجهة، مفتوح على التعدد ربما اللامحدود، أي على اللامعنى))[٨] .

بينما يرى (جابر عصفور) ان ((الصورة التي تنطوي على عنصرين متعارضين يتداخل تعارضهما مشكلاً دلالة تنطوي على المفارقة))[٩] .

ولقد حاول خالد سليمان[١٠] ان يضع يده على العناصر المشتركة للتعاريف المختلفة السابقة وغيرها، عاملاً جدولاً لها مسترجعا لتلك التعاريف ومنها:

- معجم أوكسفورد المختصر: المفارقة تعبير عن معنى المعنى بلغة نقيضة.
- أوجست شليجل: المفارقة شكل من النقيضة.
- صموئيل جونسون: طريق من طرائق التعبير يكون المعنى النقيض أو مضادا للكلمات.
- رولان بارت: المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكناية، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز وتعدد الدلالات قائماً.
- البلاغيون الجدد: المفارقة صيغة من الصيغ الثلاث:-

أ- الباث يقول شيئا ، بينما هو يعني شيئا آخر.

ب- الباث يقول شيئا بينما شيء آخر يفهمه المتلقي.

ج- الباث يقول شيئا، بينما يقول في الوقت نفسه شيئا آخر.

وقد توصل إلى العناصر المشتركة التالية:

١. الدال: وله مدلولان السطحي هو المعجمي وسياقي يكون ضده ونقيضه.

٢. الرسالة : وهي ما تحمل من دلالات مفارقة للدلالات المعجمية.

٣. صاحب البصيرة: هو الذي تحقق لديه المفارقة ويكون أحدا أو أكثر الأطراف الثلاثة:

أ- الباث.

ب- المتلقي .

ت- الضحية.

كما تعددت مفهومات المفارقة؛ تباينت وتعددت تقسيماتها وانواعها، تبعا لتباين الدراسات في تقسيمها، منها انطلقت في تقسيمه للمفارقة من ناحية درجاتها، وبعضها انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها[١١]. وهذا ما جعل ميويك يلجأ في دراسته التي جاءت بعنوان: (مجال المفارقة) إلى ذكر التقسيمات التالية[١٢]:

١- المفارقة اللفظية. ٢- مفارقة الموقف.

أما المفارقة اللفظية فأبرزها نمطان ، أطلق على الأول أسلوب الإبراز، وعلى الثاني أسلوب النقش الغائر.

ثم قسم مفارقة الموقف ، بدورها إلى خمسة أنماط هي :

١- مفارقة التنافر البسيط.

٢- مفارقة الأحداث.

٣- المفارقة الدرامية.

٤- مفارقة خداع النفس .

٥- مفارقة الورطة.

*كما قسم المفارقة من ناحية درجاتها إلى ثلاث درجات:

١- المفارقة الصريحة.

٢- المفارقة الخفية.

٣- المفارقة الخاصة.

*ثم قسمها من ناحية طرائقها وأساليبها إلى:

١- المفارقة اللاشخصية .

٢- المفارقة الساذجة.

٣- المفارقة الممسرحة.

وهذا التقسيم يكون في ضوء العلاقة بين المفارقة وصاحبها.

إلى جانب هذه الأنماط من المفارقة، يذكر ميويك أنماطاً أخرى هي:

مفارقة سوفوكليس وهي المفارقة الدرامية- المفارقة المأسوية – المفارقة العدمية – المفارقة التشكيكية – المفارقة الرومانسية – المفارقة الوجدانية – المفارقة الكونية – المفارقة الفلسفية – مفارقة القدر- مفارقة التواضع الزائف – المفارقة المزدوجة – المفارقة العملية – المفارقة الهزلية- المفارقة البلاغية.

وهناك من حصرها في عشرة أنماط منها: مفارقة الأضداد، المخادعة، السخرية، التحول، الإنكار، الأدوار، ومنهم من حصرها في سبعة أنماط: المفارقة اللفظية، الدرامية، الرومانسية، السقراطية، البنائية، الحركية، التنافر. ويرى بعض الدارسين أن ليس هناك فرق بين هذه الانماط إلا بالاسم (المسمى)[١٣].

وبعض من الباحثين يرى أن المفارقة ((رؤيةً ثقافية لصانعها تجاه الحياة والوجود، عن طريق اصطناع أسلوب المراوغة والحيل الكلامية والاشارية وإظهار جدليات الصراع. وهكذا فان المفارقة كما اشار كيركيجارد Kiekegaard تؤسس مبدأ التبادل في الصراع وربطه بالحقيقة الإنسانية، انها توليف ضدي يصف الكيفية التي سيبدو فيها اللفظ منسجما من خلال لفت الانتباه الى الاجزاء المتنافرة في حالة الوعي)).

ووفقا لما تقدم ستكون دراستنا للمفارقة في شعر رعد مطشر اذ نجدها تقوم على المعنى الخفي في تضاد حاد مع المعنى الظاهري، وتقوم((على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها))[١٤]، وكفاعلية تتحقق في الحياة والأدب بما تمتلك من قوة تأثير مفارق لتوقاعات المتلقي.

وهي بهذا تحتاج إلى كد ذهني وتأمل عميق للوصول إلى ذلك المعنى الخفي القائم على التعارض، وكشف دلالاته الموجودة في أعماق النص وفضاءاته البعيدة. وهي ليست بالمهمة الهينة؛ لأنها ((تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنية تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ، على النحو الذي ينكسر فيه أفق توقع القارئ ويربك طمأنينة الاستقبال ويفتح التلقي على

رؤية جديدة تجدد الحيوات المركزية في مستقبلات المتلقي وتنشيطها، بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإبهار التي تثيرها المفارقة في منطقة المتلقي))[١٥]. سنبحث المفارقة الشعرية/ شعرية المفارقة التي انتجتها قصائد رعد مطشر.

في أول قصيدة من ديوانه**(شطرنجيون)** يتقصد الشاعر رعد مطشر ان يلفت نظر المتلقي إلى حال شعرية المفارقة ، ومنذ عتبة عنوانها المنتقاة بشاعرية فائقة **(الملوك الفرائس)** قائمة على التناقض بين الملك(القوة، السيطرة، والصائد) وبين صفتهم كفرائس، وهذا الاشتغال على آليات اللعب على الأدوار، من الفاعل؟ ومن المفعول؟ واجتماعهما في ذات واحدة، وكأنه يختبر المتلقي في إلقائه داخل هذه الإشكالية في الكون الشعري المكثف في القصيدة الذي لم يتوقف بعد عند حدود العنوان، وكأن القصيدة سائرة بهذا الاتجاه، حيث يقدم لنا في ابياتها الاولى انزياحا صوريا؛ ليعمق صورة المفارقة وهي تاخذ صورتها من ضدية (نحن/نا) والـ(هم):

دَنَتْ حياتهُم مِن جفافِنا ؛

فصرْنا غيمةً لبهجتهم. [١٦]

فغيمتنا تمطر حزنا وموتا بينما يشعرون هم بالبهجة رغم اننا مصابون بالجفاف في الأصل.

ويختم قصيدته بمفارقة يقدم فيها الشاعر عبر ركني المفارقة (التضاد) بشاعرية فائقة بين (الملوك) و(العبيد)، ذا قوة دلالية مؤثرة تعمق مفارقة العنوان حيث نصل غلى دهشة النص ولذته:

وهُمُ الملوكُ العبيدُ .. [١٧]

وهنا تبرز المفارقة بوصفها استراتيجية ((في الاتصال مع الحس أو الشعور بحيث لا تحدث تأثيرا فقط بين معنى ومعنى (قال/لم يقل)، ولكن تحدث تأثيرا بين الناس (الساخر/صاحب المفارقة، والمؤولون/المتلقون، وموضوع المفارقة/الضحية)[١٨] ، حيث وظفها الشاعر في خلق عالمه المفارق داخل النص الشعري وتشكيل الاثر الانفعالي على المتلقي ، فهو يعمد الى التغيير من خلال تمزيق ومحو عالم الاخر وانهزامه والانتصار الى عالمه/صانع المفارقة.

يفتح رعد مطشر المشهد الشعري في قصيدة **(قطيعٌ .. أوانسٌ)** بعدد من اللقطات الصورية وهكذا في المقاطع التي تلته:

قطيعي ؛

لوَّثتْهُ وحشةُ الجبالِ ومذاخرُ التلالِ
أنزلتُهُ مِنْ براثنِ عُلوهِ .. إلى خزائنِ نفسي ،
جبالُهُ ؛
سيَّجتُها بأشباهي ،
وسهولَهُ بجرأتي ،
وببهائمي قمَّطتُ وديانَهُ ومَدَاه ،
طعَّمتُ أمعاءَهُ بنبضيَ المحدّقِ في المسلاّتِ ..
ثُمَّ ..
جَعَلتُ الريحَ تَتَلجْلجُ في فمِهِ كجروٍ أسيرٍ
وتلتفُّ على الشفتينِ كلثامِ كلبٍ أرملِ ..
قطيعي :
ذاكرتي ورفعةُ أمسي ... بدمِهِ ؛ تُمسيان ،
وبسيفي وعصاي ،
وتصبحان على شقائقَ نعمانٍ تَتَرجرجُ ،[١٩]

ثم يقفل بمفارقة تعكس الرؤية المزدوجة في الحياة، يكمن التناقض أو التعارض بين ما نتوقعه بوصفنا قراء وبين ما نكتشفه فعلا من سياق القصيدة وكأنها تتحدث عن قطيع حقيقي وراعي ثم نكتشف ان القطعان هي مجموعة أحلام، طموحات وتجارب الراعي وهو بذلك يخلق مفارقة تحول في زاوية النظر للنص عامة:

... المتمايلةُ في المخارجِ كبُلَداءِ بُلِيَتْ قوائمُهم
... المتوحّدةُ في الألسُنِ والأنفسِ وإلتحامِ العلاءِ
... المنفيّةُ الرغباتِ ،
... الفانيةُ في ضجرِ المعزّين البُعَداء ،
... الزاهيةُ الاستسلام للبرق ونزوةِ الرعدِ وغزو التماثيل ،
... المنحوتةُ ككرسيٍّ هزيلٍ يشهقُ من هُزالِ قطيعي،[٢٠]

يتحول القطيع إلى كائنات بشرية لها أحلام وانكسارات، وهنا يرتقي بالنص المفارق المكثف والمتوهج إلى حالة الامتلاء بالقصد الشعري.

في قصيدة **(أخْبَرَتْني دماي)** يعلن الشاعر اندماج عتبة العنوان بمتنها النصي من خلال تأليفه مفارقة سمعية تتمثل في تشخيص الدماء وتجسيدها على النحو الذي جعلها قادرة على القيام بفعل الإخبار.

فالمتن النصي الذي له الشاعر لغة سردية مكثفة ، متوافقة مع حالة الإخبار المفارق في عتبة العنوان، نلحظ انه- المتن النصي- ينتج مفارقة تكمن في تغيير مسار أفق التوقع والتحول من دخول المدينة الأول في مقدمة القصيدة:

حينَ جئتُ للمدينةْ

هارباً مِنْ ضجَّةِ الصوتِ هُناك،

خلفَ غاباتِ السُدَى المُسْتَنْفراتْ[٢١]

إلى طلب الموت ومن هنا يخلق تعارضا في تصوراتنا ما بين مطلع القصيدة المحمل بمشهد المجيء هروبا من خلف غابات السدى وما آلت إليه الخاتمة للوصول إلى لحظة المفارقة:

((إقتلوني يا ثُقاتي / إنَّ في موتي حياتي))

وحياةُ السورِ مِنْ بعدِ مماتي..

أتُراني كنتُ أدري

وانا أجلسُ في هاويةٍ فيها الفناءُ[٢٢]

الخاتمة أعلنت وصول لحظة المفارقة إلى أعلى درجات شعريتها ،متجهة بالاستفهام **(أتُراني كنتُ أدري)** إلى تكثيف اللحظة المفارقة الناتجة من الانحراف الضمني لعتبة العنوان **(أخْبَرَتْني دماي)** محققا فلسفة التركيز المفارق التي اشتغلت في مدياتها الشعرية بعمق .

اختار الشاعر **((الغرقى يجمعون المرجان))**[٢٣] عنواناً لمجموعتهِ ، وهو بذلك يخلق عالما تكتنفه المفارقة فضلا عن التناقض الدلالي تأتي لتفتح شهية الاسئلة إذ كيف يعقل ان يسند للغرقى هكذا فعل ؟ ، فالغرقى هم اموات فكيف يجمعون المرجان؟ الفعل يجمعون يؤدي دورا وظيفيا في التدليل على الاثر المأساوي حيث يرتبط بحالة الرعب الذي يضفيه له المبتدأ (الغرقى) التي تمثل ثيمة الموت، مقابل الفعل (يجمعون) الذي يمثل ثيمة الحياة، واي حياة؟ ويبحر في فضاء المفارقة حينما يشرع في جسد القصيدة حينما يكون بحر الغرقى، التفائل (**بحرُنا التفاؤلُ / نحنُ الغرقى / لنا : راحتاهُ المُشْمستان بالمرجانِ ...)** هم غرقى ولكن من نوع آخر، كما يبدو فالشاعر هنا يصنع المفارقة؛ ليكشف للمتلقي عن حالة انقلاب الحياة الانسانية وتأسطرها في بحر الهموم والآلام وهذ التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر المظلم العنيد يقدم مجالاً واسعاً للكشف عن المفارقة المأساوية[٢٤] التي صنعها الشاعر من خلال عنوان القصيدة وخيم على جسدها ايضا.

وفي قصيدة **(حالاتُ امرأةٍ وحيدة)** وهي تحمل سلسلة من المفارقات اللغوية المبنية على المجاز:

تَشْربُ البُوْمَ والعُتْمَةْ

تَحْتمي بالصَدَى والغُرَابْ

وتعانقُ جدران الغابِ..

والغَرَقْ ! [٢٥] ا

لبوم لا يُشرب ولا العتمة، والغرق لا يمكن معانقته، وهذا النوع المفارق يكثر منه الشاعر يكاد لا تخلو قصيدة منه.

قصيدة **(موتا طائر)** نلحظ في المقطع الأول منها اشتغال الشاعر عبر الثنائيات المتضادة، حيث يقلب الموازنة، الطائر صاحب الريش الحقيقي يطلب الريش من الشاعر:

ما أصعب أنْ يطلبَ منكَ الطائر ريشاً
وعلى الجهتينِ الذبحُ فلا تقدرَ أنْ تمنحَهُ الكسرةَ
عيناهُ ستمتدانِ جناحاً ينهشُ وَجْهَكَ ..
تمتدُّ يداكَ فَيَحسُبُ أنَّكَ مانحَهُ الجَّوا
أو ..
شيئاً بدلَ الريشِ
لكنَّك تطلبُ ما .. يَطْلُبْ . (٢٦)

وهو تجاوز بين مفهومين متناقضين:

الإنسان بلا ريش
الطائر ريش

وثمة مفارقة اشتغلت في اتجاه النسق الشعري للمفارقة المركزية في المقطع، عبر حالة الاستدراك (لكنك تطلب ما .. يطلب) لترتقي بشعرية المفارقة إلى أعلى لحظة توهج شعري.

ومن الملاحظ أن المفارقة التناصية أخذت سعة في نص رعد مطشر ساعيا بوساطتها إلى توظيف المفردات والعبارات التراثية توظيفاً إيجابيّاً يُمكّنه من تقديم رؤيته الذاتية ، وذلك عبر ((استدعائه لنماذج التراث وإعادة الحياة إليها))(٢٧) .

وعندما نقف عند نمط من التناص المفارق الذي استثمر فيه الشاعر النص القرآني وعنونته لإحدى قصائده بـ (**لـ – هدهدٌ .. بنبأٍ وعيد ؛**) التي يقول فيها :

كنت آفلاً فيك منذ طير وظلمة
.. مخبأً في ريش كارثةٍ وشيكةٍ
.. معبأً في مطرٍ ورذاذِ بسمة .
فَلِم .. قدتَ رفيفك لجنون الحمام ؟!
ما عندك من المصائب يكفي جثّةً
وسرباً يشبُّ من كفنٍ رخام (٢٨)

وهو بذلك يريد تحقيق فاعلية المفارقة من خلال تناص العنوان مع الاية الكريمة من قوله تعالى **{فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ }** (٢٩) ويستثمر قصة الهدهد بدلالاتها وإيحاءاتها وقوة تأثيرها المفارق لتوقعات المتلقي بوصفه فعلا قرائيا (يحدث صورة

متخيلة في ذهن القارئ لواقع جديد تبنيه القصيدة ، وتؤسسه كمستقبل يلحق بها وليس كماضٍ يؤطرها)) [٣٠]. ،وهو بذلك يضعنا إزاء مشهدين : قصة الهدهد وانعكاسها لتمثيل الموقف المعاصر الذي ينوي النص تقديمه ، وقصة هدهد النبي سليمان وعلاقته بملكة سبأ . وبتداخل المشهدين يصبح الهدهد قناعاً يحمل دلالة معاصرة.

ويبدأ عنوان قصيدته ((**المعراج الجديد**))[٣١] بالاشتغال على المفارقة في بنيتها الجدلية الدالة على ثنائية المعراج الجديد/القديم وهو بذلك يستدعي حضور مرجعها أو نصها الغائب في الذهن، الشاعر لم يتحدث في قصيدته عن المعراج القديم، بل استل لنفسه معراجا لم يصعد من خلاله جميع السماوات بل يصعد جميع الالوان يبدأ بالرماد ، لينتقل إلى دماء سود !، ثم بيارقَ خضراء ، ثم محيطات زرقاء ، فسماوات بيض هذه الانتقالات بين سماوات الوانه ، تاركا للمتلقي الباب التساؤل مفتوحا في فضاء التأويلات اللامتناهية مشكلا بذلك مفارقة مدهشة.

نلحظ مما تقدم مقدرة الشاعر رعد مطشر العالية من عقلنة وشعرنة المفارقة؛ بما يمتلكه من طاقة تعبيرية شعرية هائلة، تكشفت من خلال اكتناز قصائده المفارقة بصور قادرة على خلق المتعة والإدهاش الشعري. بحيث شكلت المفارقة عنده استراتيجية شعرية ، ركز فيها على الإنسان ، واستطاع ايضا توظيف التناص في نصه الشعري إلى عده شكلاً من أشكال المفارقة ، فقد ارتكز في ذلك على ممارسة عملية التحويل للمعنى الكامن في الأثر التراثي وخرقه أو طرح ما هو ضده ، ليشكل في الأخير نصّاً جديداً مفارقاً للنص التراثي.

الاحالات:

١. المفارقة وصفاتها ، دي.سي. ميوميك ، ترجمة عبد الواحد لؤلوة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، مجلد٤ ،١٩٩٨ ، ص١٩ .

٢. المفارقة ، نبيلة ابراهيم ، مجلة فصول ، مج٧ ،ع(٣و٤) ،١٩٨٧م ،ص١٣٢ .

٣. المفارقة في الشعر الجاهلي، ملاذ ناطق علوان، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات-جامعة بغداد ،١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م ، ص٦.

٤. الترميز،موسوعة المصطلح النقدي، جون ماكوين، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠: ص٩٥.

٥. ينظر: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي انموذجا، د.يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٤م:٢٧٣.

٦. المفارقة ،موسوعة المصطلح النقدي ، د.س. ميويك ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر، بغداد، دت : ١٩.

٧. المفارقة ، نبيلة ابراهيم ، مصدر سابق ، ص١٣٤.

٨. فن الرواية العربية ، يمنى العيد، دار الآداب ، القاهرة، د.ت، ص٤١.

٩. المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة، الحلة، ٢٠٠٧، ص٦٠.

١٠. المفارقة و الأدب ، دراسة في النظرية و ا لتطبيق ، خالد سليمان ، ط١، دار الشرق ، عمان ، ١٩٩٩ ، ص١٨.

١١. ينظر: المفارقة والأدب ، مصدر سابق، ص٢٤.

١٢. المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني ، يبرير فريحة ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، الجزائر ، ٢٠٠٩/٢٠١٠ ، ص١٣-١٤

١٣. المفارقة الاسلوبية في مقامات الهمذاني ، مصدر سابق ، ص ١٤ – ١٥ .

١٤. العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الحديثة ، محمد صابر عبيد ، ط١، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، ٢٠١٠، ص١٦١ .

١٥. المفارقة في القص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، مجلة فصول ، ع(٦٨) ، ٢٠٠٦م ، ص١٠٧ .

١٦. شطرنجيون ، ٢٠٠٣ ، ص١ .

١٧. نفسه . ص٢ .

١٨. نفسه . ص٦ .

١٩. جماليات التحليل الثقافي:٢٧٤.

٢٠. شطرنجيون. ص٦ .

٢١. شطرنجيون:٧

٢٢. قامة السديم ص١٢.

٢٣. قامة السديم ص١٢.

٢٤. الغرقى يجمعون المرجان،دار الساقي، ط١، بيروت،٢٠٠٨م.

٢٥. ينظر:المفارقة وصفاتها : دي. سي. ميويك : ٣٣ ، ٣٤ .

٢٦. قامة السديم . ص١٧ .

٢٧. نفسه . ص٢١ .

٢٨. شطرنجيون : ٤٦ .

٢٩. سورة النمل : ٢٢ .

٣٠. تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، د. عبد الله الغذامي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت . لبنان ، ١٩٨٧م:٩٢.

٣١. البحث عن فانوس الحقيقة، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٧: ٣١

المصادر والمراجع:

- البحث عن فانوس الحقيقة، رعد مطشر، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٧م.
- الترميز،موسوعة المصطلح النقدي، جون ماكوين، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.
- تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، د. عبد الله الغذامي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت . لبنان ، ١٩٨٧م.
- جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي انموذجا، د.يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٤م.
- شطرنجيون، رعد مطشر، ٢٠٠٣ .
- العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الحديثة، محمد صابر عبيد، ط١، عالم الكتب الحديث، الاردن، ٢٠١٠.
- فن الرواية العربية، يمنى العيد، دار الآداب، القاهرة، د.ت.
- قامة السديم، رعد مطشر(قصائد متفرقة من زمن الحرب ..والمدن).
- المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، يبرير فريحة، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٠٩/٢٠١٠.

- المفارقة في الشعر الجاهلي، ملاذ ناطق علوان، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات–جامعة بغداد، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٤م .
- المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، ع(٦٨)، ٢٠٠٦م.
- المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة، الحلة، ٢٠٠٧.
- المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، ط١، دار الشرق، عمان، ١٩٩٩ .
- المفارقة وصفاتها، دي.سي. ميوميك، ترجمة عبد الواحد لؤلوة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨.
- المفارقة،موسوعة المصطلح النقدي ، د.س. ميويك، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر،دت، بغداد.
- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، مج٧ ،ع(٣و٤)، ١٩٨٧م .

المفارقة اللّفظيّة في قصيدة (لا تُصالح)
من الإبراز إلى النّقش الغائر

أ. صليحة سبقاق
جامعة الجزائر ٢/ الجزائر

مقدّمة:

تبرز المفارقة في مواقف مختلفة ترتبط بالإنسان و الوجود، و ترتكز في تشكّلها على بنى لغويّة تكوّن انحرافا ما و تحوي تناقضا و تضادا، و هي بهذا المعنى تفتح أمام القارئ مساحات واسعة للتّصرّف وفق وعيه بها ، وتبيح له حرية التأويل في ضوء مركوزه الثقافي فتغدو الألفاظ علامات دالة على بنى عميقة يلتقي على أعتابها الشاعر والمتلقي ويسبرانها عقليا لإماطة اللثام عن المعنى المتوخى في ورودها .

وانطلاقا من وظيفة المفارقة التي تشدّ انتباه المتلقّي إلى النّص و تخلق لديه نوعا من القلق و التّوتر حيال دلالات القصيدة ،فإننا نقف أمام قصيدة (لا تُصالح) لأمل دنقل وقفة المتلقي الذي يصادف التّضاد و التّناقض في البنى اللّغوية و الدّلالية ارتكازا على المفارقات اللّفظية المبثوثة في طيات القصيدة .

إن القارئ الواعي بالأبنية المفارقة سيتمكن من الوصول إلى دهشة المفارقة التي تتشكل من تضافر عناصر المفارقة (باث، رسالة، متلق) وذلك بالاتكاء على قرائن غير نصيّة أبرزها موقف الشّاعر أمل دنقل من الواقع السياسي و الاجتماعي و الانساني و رؤيته الخاصّة للعالم. ، ولاسيما إذا ماعلمنا أن القصيدة في كليتها هي صوغ حكائي يستثمر التأريخ بوصفه مركوزا ثقافيا يعيد تأثيث قيم المتلقي وتقويم إنزياحاته الوجودية ، وبوساطة الحكاية التأريخية يتمكن الشاعر من تحويل الألفاظ إلى إيقونات موحية في مخيال التلقي ، إذ كانت قصة حرب البسوس ، وشخصيات كليب وجساس والزبير واليمامة ، علامات لغوية تحيل على ماهية الصلح في

المخيال العربي ، وصيرورتها ثنائية يتجاذبها الرفض والقبول وفق معايير الثقافة العربية ، وفي إشتغالات ثنائية الرفض والقبول تتجذر المفارقة اللفظية نصيا ، وتغدو ماهية الصلح تحيل على الشئ وضده ، مما يخلق تداعيا ذهنيا عند المتلقي يشقق عن تأويلات كثيرة .

المفارقة اللّفظيّة (verbal irony):

تعتبر المفارقة اللّفظية أبرز أشكال المفارقة و هي بصفة عامّة " انقلاب في الدّلالة " (١) مما يعني أنّ هناك تناقض بين المعنى المعجمي للكلمة وبين مايعنيه المؤلّف . ويعرّف محمّد العبد المفارقة اللّفظية بقوله " هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السّطحي الظّاهر" (٢) فالشاعر حين يخاطب الآخر قائلا في مستهلّ قصيدته:

لا تُصالح !

... و لو منحوك الذهب

أترُى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبّت جوهرتين في مكانهما

هل ترى ...؟ (٣)

إنّ المخاطَب بهذه الأبيات يُصدم منذ مطلع القصيدة بأن يوضع في موقف مفارق و غريب وهو انتزاع عينيه و استبدالهما بجوهرتين ثمينتين، و لفظتي (العينين) و (الجوهرتين) و إن كانتا تدلاّن على ما هو نفيس و غال و لكن لا يمكن أن تحتلّ إحداهما مكان الأخرى... فتصير البنية اللّغوية للأبيات قريبة من المجاز، و ذلك لأنّ المفارقة " تنشأ من كون الدّال يؤدّي إلى مدلولين نقيضين: الأوّل مدلول حرفي ظاهر، و الثّاني مدلول سياقي خفيّ، و هنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقته بنية ذات دلالة ثنائيّة، غير أنّ المفارقة إلى جانب كون المعنى الثّاني نقيضا للأوّل، تشمل علامة توجّه انتباه المخاطب نحو التّفسير السّليم للقول."(٤) والمخاطَب بهذه الدّهشة الّتي تلقّاها في مستهلّ الخطاب الموجّه له يدرك أن هذه المفارقة اللّفظيّة تحيله إلى مفارقة موقفيّة أو سياقيّة كبرى يعيشها بشكل ما، وكأنّ السّؤال (هل تَرى...؟) هو دعوة للمخاطب ليفتح عينيه أمام واقع يلفّه الضّباب من حوله و يعجّ بالخيانة و الرّيبة و الشّكّ، فكلّما زاد إحساس القارئ بالموقف الصّعب الذي يعيشه

المخاطَب كلّما تحقّق الوقع المرجو من صانع المفارقة.

وتكتسب الأبيات السّابقة صفة الدراميّة إذ أنّ شخصيّة المخاطِب " تعي أنّ كلامها يحمل إشارة مزدوجة، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلّم، وإشارة لا تقلّ عنها ملاءمة إلى الوضع كما هو عليه ، وهو الوضع المختلف تماما عمّا جرى كشفه للجمهور." (٥) و لكي تصل رسالة المفارقة فإن القارئ مطالب بفكّ الشّفرات التي تنتح من تضافر الألفاظ التي تهدف إلى (الإخبار) و الألفاظ (التصويريّة) الّتي تبدو كقرائن تعين القارئ على فكّ تلك الشّفرات:

لا تُصالح

فما الصّلح إلاّ معاهدة بين ندّين...

(في شرق القلب)

لا تنتقص

و الّذي اغتالني محض لصّ

سرق الأرض من بين عيني

و الصّمت يطلق ضحكته السّاخرة (٦)

إن انتفاء التّصالح كون معاهدة الصّلح لا تصلح إلا إذا كانت بين ندّين هو في حدّ ذاته إشارة أخرى إلى حجم الانتقاص الذي يحياه المخاطَب، و قد تحالف الصّمت نفسه مع اللّص القاتل كي يطلق ضحكته السّاخرة، و كأن العالم بأسره يشهد الهوان و يقف موقف المتفرّج، حتى نطق الصّمت ضاحكا بسخريّة مريرة، و جاءت ألفاظ (الانتقاص، و الاغتيال، و السّرقة و السّخرية) لتجعل من المفارقة اللّفظية تُفهم على أنّها: " مرادف لبلاغة المفارقة إذ تتجلى كتناقض بينما يقال و ما يكتب و ما يقصد."(٧)

و يبدو أنّه لتكرار الفعل (لا تُصالح) في القصيدة دور أساسي في صنع المفارقات المبثوثة بين ثناياها، فالجمع الحاصل بين النّهي و الأمر يمدّ المفارقة بحدّة مضاعفة، و تعمّد الشّاعر تكرار ألفاظ بعينها في قوله:

لا تصالح على الدّم.. حتى بدم

لا تصالح حتى ولو قيل رأس برأس،

أ كلّ الرّؤوس سواء ؟

أ قلب الغريب كقلب أخيك ؟

أ عيناه كعينا أخيك ؟

و هل تتساوى يد ... سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك ؟ ([8])

إنّ التّكرار الوارد في الأبيات يعمل على رفع وتيرة التّوتّر الإيقاعي الّذي يسهم بدوره في جعل القارئ يتلقّى صدمة المفارقة، إنّه يفسح حيّزا جديدا لرؤية حقيقة العلاقة بين الأنا و الآخر الغريب، فالشّاعر هنا يقف موقف المقهور من المخاطَب الّذي يُقبل على توقيع معاهدة صلح رتّبت بنودها لتنال من كرامته و إنسانيته، وهو يتساءل عن قيمة الأخ، مقارنة بقيمة الآخر الغريب، متوسّلا بذلك تكرار ألفاظ (الدّم، الرّأس، الأخ، السّيف) كي يدفع القارئ دفعا قويّا إلى إعادة انتاج الدّلالة، لأنّ المفارقة لا تنشأ من مجرد التّكرار و لكنها تنبع أساسا من الدّهشة التي يحقّقها هذا التّكرار.

المفارقة الهادفة (الإبراز):

يرى ناصر شبانة أنّ صاحب المفارقة الهادفة يقول شيئا من أجل أن يُرفض على أنه زائف، يساء استعماله، و أن التّظاهر بالمفارقة من طرف صاحبها شيء أساسيّ فيها([9]) و من أمثلتها ما نجده في عبارات الذم بما يشبه المدح كقولنا (أحسنت) و (يا للبراعة) لمن أساء التصرف، و في المفارقة الهادفة " صاحب المفارقة و التّظاهر بالمفارقة صفتان أساسيتان فيها"([10]) أي أن صاحب المفارقة يتعمد إحداث تناقض صارخ:

هل يصير دمي- بين عينيك- ماء؟

أتنسى ردائي الملطّخ..

تلبس- فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟

إنّها الحرب

قد تثقل القلب..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح

و لا تتوخّ الهرب([11])

إنّ التّضاد الحاصل بين (الدّم و الماء) و بين (المطرّز و الملطّخ) يوحي بوجود مفارقة صارخة يصنعها الشّاعر بتنفيذ بلاغي محكم و كأنّ الشّاعر يستنكر أن يصير دمه ماءا في عيني الآخر الّذي

شاركه الطّفولة و الحياة، و كيف يهنأ بلباس الثّياب المطرّزة فوق جسده الملطّخ بالّدماء، فالشّاعر صانع المفارقة بجعل القارئ يرفض فكرة الهوان و خذلان الأخ و يجعل المتلقّي الأصلي للخطاب يصل إلى أن التّصالح زائف و مساء استعماله. و تتطلّب هذه الحيلة البلاغيّة التي ترفض معنى مضاد مقابل معنى آخر مستقرّ في الذهن " قارئا فذّا يقوم بإعادة انتاج الدّلالات للوصول إلى المعنى الحقيقي كما يريده صاحب المفارقة و أن عدم وصوله إلى المعنى أو عدم وعيه بوجود بنية مفارقة سيسقطه ضحيّة للمفارقة."([١٢])

و أكثر أمثلة (الإبراز)(high relief) الذمّ بأسلوب المدح أو الجمع بين التّهنئة و التّعزية و هي أساليب تنتقل من دورها البلاغي إلى إحداث وقع جمالي نفسي يجعل القارئ يربط البنى اللّغوية بسياقات خارجية تفرض نفسها كي تتحقق الدّلالة المرجوة من رسالة المفارقة:

لا تُصالح

و لو توّجوك بتاج الإمارة

كف تخطو على جثّة ابن أبيك..؟

و كيف تصير المليك

على أوجه البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدّم..

في كلّ كفّ ؟ ([١٣])

و هنا تفترض أن المفارقة هي أن تُقترح الإمارة على المخاطب أمام جثة أخيه، فيستحضر القارئ موقف العربي و هو يستقبل التّهاني و التّعازي في آن واحد عند استلام مقاليد الحكم بالوراثة، لقد كان واقع الشاعر يغذّي إحساسه كل يوم بالمفارقة، و عوض أن يستعمل لفظة (الأخ) كما في سابق الأبيات، ها هو هنا يستعمل (ابن أبيك) حيث يختلط الاستفهام بالاستنكار " فالمفارقة في الشّعر لعبة لغوية تعتمد على تشكيل خاص يفجّر في اللّغة الشّعرية طاقاتها الكامنة من أجل التّوصل إلى تشكيل يواجه الضّرورة في الواقع، و يكشف عن زيف كثير من مسلّماته"([١٤])

و الشّاعر يواجه التّشكيل السّائد للحكم في عالمه العربي و يستنكر وجه البهجة عند التّتويج و مصافحة الأيادي الملطّخة بدماء القدر، و هو لا يصوّر واقعا معهودا بقدر ما يلعب بالألفاظ في أساليب الاستفهام من أجل يدفع القارئ إلى مشاركته في صنع المفارقة لأن " حسّ المفارقة لا يصنع فقط القدرة على رؤية المتناقضات في المفارقة، بل يشمل كذلك القدرة على إعادة تشكيلها."([١٥])

إنّ موقف الشّاعر الآمر النّاهي الدّاعي إلى رفض الصّلح في القصيدة لا يسقط عنه مشاركته في معاهدة الصّلح المزعومة و لو تظاهر بالتزام الحياد، فهو يقول في البداية :

و كأنّما

ما تزالان طفلين !

تلك الطمأنينة الأبديّة بينكما:

أن سيفان سيفك

صوتان صوتك([١٦])

مؤكّدا تماهي الأنا في الآخر، بحيث يكون السّيف سيفان و الصّوت صوتان في مواجهة العدوّ، و لكنّ التّناقض الّذي تخلّفه المفارقة يبرز في استعماله لفظ الطّمأنينة إلى جانب مضاعفة السّيف، فلا طمأنينة مع شحذ السّيوف و ترقّب الحروب، ثم يستطرد في وسط القصيدة:

لا تصالح

و لو توّجوك بتاج الإمارة

إنّ عرشك سيف

و سيفك: زيف([١٧])

إنّ الإحساس بالطمأنينة ليس أبديّا إذن، لأنّ المُخاطَب تخلّى عن سيف أخيه و عوّضه بسيف العرش المزعوم، فكان زيفا، و كأنّ الشّاعر نسج مفارقة رومانسيّة بنى خلالها حلما ثم عاد ليهدمه لأنّ الشّاعر في مثل هذه المفارقات يعمد إلى " خلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم و تحطيمه من خلال تعبير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب"([١٨]) و هو الانقلاب الحاصل من سيف

الأخ إلى سيف العرش، و من السّيف المضاعف إلى السّيف المزيّف.

المفارقة الملحوظة (النّقش الغائر):

يرى ميويك أن صاحب المفارقة الملحوظة يبرز شيئا يتّصف بالمفارقة ليبدو مما يمكن ملاحظته مستقلاّ عن المعنى الحرفي للألفاظ و هو أيضا " المرء الذي تضطّره الظّروف لأن يقول ما يعرف أنه سيساء فهمه لا محالة و يؤدي إلى عواقب وخيمة"([١٩])، و قد سمّى ميويك هذا النّمط (بالنّقش الغائر) (intaglio) و هو يقوم على النّيل من الذّات و الاستخفاف بها، فالشّاعر الذي انبرى يأمر مخاطبه ها هو يقحم ذاته ليحاول أن يشرح لنا موقفه:

كنت أغفر لو أنني متّ..

مابين خيط الصّواب و خيط الخطأ ([٢٠])

و يصحّح للقارئ ما يعرفه عن هذا القتيل، و قد اضطرّته الظّروف إلى التّصريح بالقول:

لم أكن غازيا

لم أكن أتسلّل قرب مضاربهم

أو أحوم وراء التّخوم

لم أمدّ يدا لثمار الكروم

أرض بستانهم لم أطأ ([٢١])

ويواصل تصوير المشهد المفارق لقتيل بريئ مغدور:

لم يَصِح قاتلي بي : انتبه !

كان يمشي معي ..

ثمّ صافحني

ثمّ سار قليلا

ولكنّه في الغصون اختبأ !

وفجأة :

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين

واهتزّ قلبي _ كفقاعة _ وانفثأ ([٢٢])

إنّ هذا الموقف الدّرامي يجعلنا نصل إلى أنّ المفارقة الملحوظة أقرب إلى صفة الدّراميّة من المفارقة الهادفة ، لأنّها تشترط " إقامة مسرح ذهني نقوم فيه بدور المراقب لنرى الموقف بوضوح كما هو عليه ،

ونشعر بعض الشيء بقوّة اللّاوعي لدى الضّحيّة " ([٢٣]) فالشّاعر جعلنا نعيش معه مشهد الاطمئنان من المشي سويّا إلى المصافحة ، ثمّ انتقل بنا فجأة إلى حادثة الخيانة والقتل غدرا ،وكأنّه يستخفّ بذاته التي أَمِنَت للآخر الّذي نال منها، إنّ ماقد يبدو لنا مثيرا للحزن في هذا المشهد ، ماهو في الواقع إلاّ مفارقة أراد بها الشّاعر النّيل من ذاته والاستخفاف بها ، كونه قد ندم على الطمأنينة التي سلّم نفسه لها فقادته إلى سوء العاقبة :

وتحاملتُ ، حتّى احتلمت على ساعدي

فرأيت : ابن عمّي الزّنيم

واقفا يتشفّى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربة

أو سلاح قديم

لم يكن غير غيظي الّذي يتشكّى الظّمأ ([٢٤])

علاوة على خيانة الأخ ،يتشفّى ابن العمّ ،إنّ مايجعل الشّاعر يمعن في شحذ المفارقة هو أن يثير مشاعر الشّفقة لدى القارئ ن وبين لفظتي (التّشفّي) و (الغيظ) تقوم بنية لغويّة مراوغة تحاول أن تلحق الأذى بالأنا ليعتبر الآخر ، فهو يمنح القارئ قرائن تؤدّي دورا أساسيّا في جعل القارئ يتوجّه صوب موقف الشّاعر غير المعلن من مفارقاته الحياتيّة.

إنّ المفارقة ليست مجرّد أداة لتزيين القول الأدبي ، كما أنّها ليست مجرّد شكل بلاغي ذو طابع مميّز ، بل هي أعمّ من ذلك و أشمل " فهي أداة التّوازن الّتي تُبقي الحياة متوازية أو سائرة في خطّ مستقيم ، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجدّ المفرط في جدّيته ، أو عندما لاتحمل مايكفي من الجدّ " ([٢٥]) فمخاطبة الآخر في القصيدة ليست إلا وسيلة للحديث عن أنا الشّاعر ، ورغبة منه في تحقيق التّوازن في حياته التي لم تعد تحتمل مايكفي من الجدّ وهو يرى أمامه أنّ :

كلّ شيئ تحطّم في نزوة فاجرة

والّذي اغتالني ليس ربّا ..

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل منّي .. ليقتلني بسكّينته

ليس أمهر منّي .. ليقتلني باستدارته الماكرة ([٢٦])

إنّ هذه الرّؤية تصوّر القهر الّذي تعيشه الأنا ، ويعتريها الشّكّ وتسلّط الذات ورفضها للماضي ، وكأنّ الشاعر يحاول أن يوهم القارئ أنّ الموت هنا ماهو إلّا موت رمزي ، لأنّه لم يكن بمشيئة الله ، وهو من خلال محاولاته لإقناع الآخر بحيثيات اغتياله يلجأ للسّخرية من قاتله الذي ليس أمهر ولا أنبل منه . وإن كانت السّخرية فيما سبق غير لفظيّة إلّا أنّها تتحرّك في عمق حدث الاغتيال ،لأنّ " السّاخر يتظاهر بالاقتناع والإيمان بوجهات النّظر التي يرفضها أصلا ويحاول الإيهام بمعقوليتها، مستعملا في ذلك كلّ الأساليب التّعبيريّة والبلاغيّة الممكنة " (٢٧) وذلك عندما توسّل بتكرار أداة النّفي (ليس) وأتبعها في كلّ مرّة بالفعل (ليقتلني) وهو الميّت الذّي عاد مجازا ليحدّث مخاطبه عن كلّ ماتعرّض له من غدر وخيانة .

والحقيقة أنّ الشّاعر كان يهيّئ القارئ منذ عنوان القصيدة إلى تلقّي رسالة كبرى مفارِقة ،كون " العنوان يؤسّس سياقا دلاليّا يهيّئ الستقبل لتلقّي العمل " (٢٨) والشاعر مافتئ يعيد ذلك العنوان في ثنايا القصيدة ليزيد من إصراره على جعل المخاطَب الأصلي يلتزم بأمره ، وجعل القارئ في كلّ مرّة يتوجّس وجود مفارقة ما ينبغي عليه فكّ شفراتها.

ويصل في قفلة القصيدة إلى وضع يده على النّقش الغائر في جسد العربّي أينما كان :

لاتُصالح

ولو وقَفَتْ ضدّ سيفك كلّ الشّيوخ

والرّجال الّتي ملأتها الشّروخ ،

هؤلاء الذّين يحبّون طعم الثّريد ،

وامتطاء العبيد (٢٩)

وظّف الشّاعر الفعل (وَقَفَتْ) بصيغة المؤنّث مع الاسم المذكّر (الشّيوخ) وجعل رجال العرب مليئين بالشّروخ الأخلاقيّة التي لاتنبغي للرّجال ، وهو يختفي بلغته خلف التّهكّم والسّخرية تعبيرا عن رأيه الطّافح بالأسى ، وهو وإن أراد النّيل من كرامة العرب عموما ، فهو بطريق غير مباشر ينال من ذاته التّي اطمأنت وقتلت غدرا ، وينطبق ذلك على ما وضّحة دي . سي ميويك حول أسلوب (النّقش الغائر) الّذي يقوم " بإبراز هدف المفارقة أو موضوعها ، ليس عن

طريق رفع هذا الهدف أو المبالغة فيه ، وإنّما عن طريق النّيل من الذّات"(٣٠) تحت غطاء لفظي لايومئ إلى ماهو معروف من دلالته ، بل هو غطاء لفظي يخفي القهر الذي يتجرّعه الشّاعر.

خاتمة :

نخلص إلى أنّ المفارقات اللّفظيّة التي احتفى بها النّصّ تشكّلت انطلاقا من عمق العلاقة المفترضة بين الشّاعر (صانع المفارقة) والمخاطَب الأصلي في النّصّ (كمتلقّ أوّل) والقارئ (كمتلقّ ثان)، إبداعا و إنتاجا وإعادة إنتاج ، وذلك لأنّ رغبة الشّاعر كانت ملحّة في منح القارئ دورا موازيا لدور المخاطَب الأصلي في إعادة إنتاج الدّلالة وكشف خيوط المفارقة ، من خلال ربط عالم النّصّ بالواقع والإحالة إليه بعدّة قرائن ، يبذل القارئ الفذّ جهدا واضحا في فكّ مغاليقها.

كما نصل إلى أنّ انتشار أساليب النّهي والأمر في القصيدة ماهو إلاّ ركيزة استند إليها الشّاعر في نسجه للمفارقات اللّفظيّة التي تبدو للوهلة الأولى ذات معنى سطحي من أجل إبراز المتناقضات في عالم الآخر، ولكنّه في حقيقة الأمر ينقش من خلالها نقشا غائرا في ذات الأنا انطلاقا من التهكّم على الآخر الذّي ليس في الحقيقة سوى ذات الشّاعر عينها.

(١)الهوامش:

١ دي.سي.ميويك:المفارقة وصفاتها ، تر:عبد الواحد لؤلؤة ،دار المأمون ،بغداد ، ط١،ص ٣٢.

٢محمد العبد : المفارقة القرآنية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ظ١، ١٩٩٤م ، ص٧١.

٣أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ظ٣، ١٩٨٧م،ص٣٢٤.

٤خالد سليمان: المفارقة والأدب ، دراسات في النظرية والتطبيق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الاردن ،ط١ ،١٩٩٩م، ص٢٦.

٥دي ، سي ميويك : المفارقة وصفاتها، ص ٤٠.

٦ أمل دنفل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٣٥٥.

٧ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ،٢٠٠٢م ص٦٥

٨أمل دنفل : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٢٦ .

٩ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص ٦٤ .

١٠المرجع نفسه ص٦٥.

١١أمل دنفل : الاعمال الشعرية الكاملة ص ٣٢٥.

١٢ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص ٦٦.

١٣أمل دنفل : الأعمال الكاملة ص ٣٢٩.

١٤حسن عبد الجليل يوسف : المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي ، دار الثقافية للنشر، القاهرة ،ط١ ،٢٠٠١ ، ص١٦.

١٥ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص٧٩.

١٦أمل دنفل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٣٢٥.

١٧المرجع نفسه ، ص ٣٢٩.

١٨خالد سليمان : المفارقة والادب ، ص ٧٥.

١٩دي،سي،ميويك : المفارقة وصفاتها ص٣٩.

٢٠أمل دنفل : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص٣٣٢.

٢١المرجع نفسه ،ص ٣٣٣.

٢٢المرجع نفسه ، ص٣٣٣.

٢٣دي،سي، ميويك : المفارقة وصفاتها ، ص٨٠.

٢٤أمل دنفل : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص٣٣٤.

٢٥ناصر شبانة : المفارقة : ص ٣٥.

٢٦أمل دنفل : الاعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٣٥.

٢٧مريم خلفان حمد : السخرية في روايات اميل حبيبي ، دراسة في بلاغة الرواية ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية ، كلية الاداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٠١.

٢٨محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،دط ، ١٩٩٨.

ص ٤٥.

٢٩ أمل دنقل :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٣٤

٣٠ ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي ص ٦٦

المفارقة الزمنية في قصص مي مظفر (*)

أ. م. د. فاطمة عيسى جاسم
جامعة الموصل/ العراق

م. م. جمان فيصل خليل
جامعة الموصل/ العراق

مقدمة

يُعد الزمن في مفهومه الأدبي آلية مهمة لها أبعاد وظيفية وجمالية في العمق القصصي حيث يشكل بها القاص منجزه الفني، فيجسد مشاعره ومادته الأدبية الخام من وحي الزمن حتى انه شكل بوتقة هامة ضمن مكونات السرد لا يقل شأناً عن المكان والحدث والشخصيات بل هو "المحتوى الذي لا يمكن للأحداث أن تتخطاه أو أن تقفز متخطية إياه إلى أي عنصر آخر في القصة سواء كان ذلك العنصر شخصية أم مكاناً أم حواراً"(١). فهو يعمل على "إضفاء درجة عالية من المعقولية والمنطقية على النص ويمنح الوحدات السردية طابع الكلية والحركة والانسجام"(٢). وترى (سيزا قاسم) "أن الزمن في معظم الروايات الواقعية محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ثم انه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث"(٣). ولذلك يقول (هانز ميرهوف) "الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"(٤). إذ يحرك القصة / الرواية ويتوسط كل العناصر السردية الأخرى، كما هو نبض الحياة فلا تصح حياة من دون الزمن.

ومن خلال ما تقدم نتبين أن الزمن هو "تجربتنا (...) بالدرجة الأساس والكيفية التي يعيد فيها هذا السرد إنتاج وتمثيل صياغتها لسريان الزمن"(٥). فالزمن هو مظهر من مظاهر القصة، وهو متجذر في حياتنا لا نستطيع الاستغناء عنه وكذلك الأعمال الأدبية لا يفارقنا أبداً.

وقد "أتاح التمييز بين التلفيظ والتقرير داخل السرد إطاراً مناسباً (...) لدراسة الألعاب مع الزمن الناجمة عن الانقسام إلى الزمن الذي يستغرقه السرد وزمن الأشياء المروية الذي يوازي هو نفسه هذا التميز"(٦). فاللفظ

الزمني والتقرير داخل السرد أطرّ الزمن وبين الانقسام الذي أصبح عليه الزمن في القصة من خلال استغراق زمن السرد وزمن الأشياء المروية.

١. الاسترجاع :

إن مصطلح الاسترجاع هو "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[٧]. وهو ترك "الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[٨]. إذ يعود السارد إلى مستوى القص الأول بعد أن تركه نتيجة دخول بعض الأحداث يتبناها القاص ليعود إلى الماضي ويقوم بروي هذه الأحداث في لحظة لاحقة حين حدوثها، و"من المعروف أن السرد أو القص يتم باستخدام صيغة الفعل الماضي وان هذا القص لا يبدأ إلا بعد أن يكون كل شيء في الحكاية قد انتهى وأصبح ماضياً (...) والاسترجاع هو عملية سردية تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد"[٩].إذ تبدو سيادة الاسترجاع ليست بالأمر الغريب، فهو ذاكرة الرواية أو القصة، يستحضر السارد بوساطته ما مضى من حوادث ليزيد الحاضر وضوحاً أو يفسر شيئاً فيه، أو يعلل اتجاهه ويسوغ حال الشخصيات في مجتمعه[١٠].

كما يحتاج القاص / الكاتب من خلال الاسترجاع "إلى إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات، كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من الأحداث"[١١]. ويطلق (جيرار جينيت) "تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك (...) وبذلك يمكن مفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما"[١٢]. ذلك أن المقاطع الاسترجاعية "تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، أي استرجاع سابق عن الحدث الذي يحكى"[١٣]. والاسترجاع "هو انبثاق أو توهج سردي يخرج من بطن القص الأصيل ليجسد علاقة الحاضر بالماضي اعتماداً على مبدأ السببية والتفسيرية"[١٤].

وقد تعدد استخدام مصطلحات عدّة توازي الاسترجاع منها: الارتداد[١٥]، والاستذكار[١٦]، ولواحق[١٧]، وارتجاع فني[١٨].

لكننا نجد أن مصطلح الاسترجاع له كثافة الحضور بين النقاد والأكثر تداولاً "فجذر الاسترجاع يعني بالأصل الرجوع إلى الشيء بعد تركه (...) إن الاسترجاع محمل بمعنى القصدية (الاستفعال) فهو يدل على دراية المسترجع للموضوع المسترجع ولعملية الاسترجاع"[١٩]. وهذا ما نتوافق معه.

نجد في قصة **(الأبله)** شخصية الأبله تسترجع ماضياً بعيداً "**تذكر رفيقته العجوز تلك التي ضمته وإياها جدران خربة مهجورة ربما كان معها منذ أن كان في عمر هذا الطفل انه لا يدري، ربما سرقته من أحد ما لتقتل عزلتها.. فالعالم لا يعطي للمغتربين وإنما عليهم أن يسرقوا.. مهما تكن الأسباب فقد كانت أعز رفيقة فقدها.. كان يجلس وإياها على الأرض المفروشة بالطابوق الأصفر.. كان يسميها داراً أربعة جدران مهدمة مكشوفة السقف وغرفة واحدة بالداخل تضمها من برد الشتاء كان يدعى ابن المجنونة لم تكن يداها ناعمتين كهذا الطفل كانت غليظة وشائكة ولكن صدرها دافئ**"[٢٠].

إذ كان الأبله يعيش مع المرأة العجوز ويستذكر المكان الخرب المهجور الذي جمعه بها، إذ يتحدث السارد عن ذاكرة الأبله وقد منحها شيئاً من القوة من خلال الاسترجاع حيث يتذكر العجوز ويدقق في تلك اليدين، وتذكر مع العجوز الدار المهدمة والمكشوفة ونجد مفارقة في قوة الذاكرة مع العلم أن الشخصية غير متزنة عقلياً ولكن طبيعة دور الشخصية والمجتمع حالت دون ذلك، فالأبله تارة يستخدم عقله في أمور منفصلة وتارة لا يستخدم عقله. وبالرغم مما فيه فهو يجهل أي شيء عن عائلته أو أصله، فكان يشعر بالاغتراب، لكنه لم ينس ذلك الحدث.

وفي قصة **(خطوات في ليل الفجر)** تسترجع صورة فيها حنان لزمن ليس بالبعيد عنها "**تلك الصورة المفعمة من أمس بعيد قريب تطل عليها من نافذة تسيجها القضبان في وجه ليل كاسح، لكأن عينها عدسة تعكس فوق فتحة الشباك شريطاً روائياً عن**

مشاهد من عالم منفصل عن هذا العالم المتهاوي نحو أبحر الضلال"[٢١].

إن استرجاع المرأة لشخصية الرجل الأسطورة يتبين من خلال الفترة الزمنية القصيرة **(من أمس بعيد قريب)** لتظهر التغيرات على شخصية المرأة بعد أن فارقت ذلك الرجل، ويبدو التناقض بين استخدام **(أمس بعيد قريب)** وهي تقارن بين ما سيكون حاله وهو في ساحة المعركة وبين حاله وهو معها، إنه عالم منفصل يتهاوى في ذاكرتها نحو مكان خيالي، وهي صورة تداعت في الذاكرة، فالرجل في ساحة المعركة والمرأة لا تعرف عنه شيئاً لذا جاء الاسترجاع نتيجة الغياب (غياب الرجل عن تلك المرأة). لكن كل التفاصيل تظل عالقة بذهنها من خلال ارتباطها ببعض ذكرياتها الخاصة[٢٢] التي لا تستطيع الهروب منها.

في قصة **(أوراق خاصة)** نلحظ الاسترجاع يبدأ من يوم من أيام الأسبوع لأمس مضى "**السبت..**

أمس استمعت إلى أخي وهو يحدث أمي عن تفسخ الجيل الجديد والشباب المستهتر كنت في المطبخ أهيء له عشاءه وتسرب صوته إليَّ عبر المساحة التي تفصلني عنهما، أصغيت أحاول أن التقط أكبر كمية ممكنه من كلماته، كان صوته يعلو حيناً ثم ينخفض حتى يقترب من الهمس وسمعت منه عبارات صار قلبي على أثرها يضرب بشدة وجلاً.. كأن يقول: "يسيران في الشوارع يد بيد.. وجوههن مصبوغة بحمرة فاقعة وأهدابهن كالخناجر".. ثم يخفت الصوت ليعود بعد وهلة أكثر وضوحاً "نساء هذا العصر كالطاعون يقتحمن كل مكان أينما ذهبت أجدهن لقد توغلن في كل طريق.. افتحي عينيك جيداً.. لا أريد لابنتك مصيراً مشؤوماً" كنت اسمع خطواته تروح وتجيء بعصبية ثم يصفق كفاً بكف "لابد أن نزوج هذه الفتاة قريباً""[٢٣].

تروي الفتاة ما كان يدور بين أخيها وأمها من خلال تقانة الاسترجاع (تسترجع يوم الجمعة) وقد كانت الساردة دقيقة في نقل التفاصيل في ذلك اليوم الذي مضى من حياة الشخصية فالذاكرة "تيار يتدفق في أذهان الشخصيات (...) بشكل واضح، لأن هذه الشخصيات تمتلك وعياً خاصاً في الاعتماد على الذاكرة"[٢٤]. والساردة تسترجع كل الحديث في ذلك

الـزمن المنصـرم (أمـس)، ففـي يـوم السـبت تقـول السـاردة **(أمـس اسـتمعت إلـى أخـي)** إذ أن عمليـة نقل الحوار بين الأم وأبنها هيأت لتقانة الاسترجاع دوراً في تعزيز الحدث في نهاية القصة ثم ينتهي المشهد، وفي النص مناقشة اجتماعية عن الجيل الجديد من الشباب وقد وردت عبارات غريبة منها (الطاعون) تشبيهاً لنساء هذا العصر.

فـي قصـة **(جلسـة مسـائية)** تتـذكر المـرأة اللـون الأبيض الذي بث في نفسها الفرح على العكس من الرجل الذي تجاهلها بقصدية تامة "**ماذا تقترح عليّ أن أرتدي؟ الأبيض هل تذكره؟ كنت فرحة حين لبسته أول مرة.. ولكنك تركتني مع الأغراب وذهبت للقاء صديق قلت انه جاء خصيصاً للقائك، لا أعرفه ولكنني أكرهه.. أحياناً أتمنى أن أرحل بعيداً ثم ابعث إليك برسالة أطلب فيها أن تستقبلني باسم آخر وشكل آخر، لابد انك ستهتم بي حينذاك ستأخذني إلى كل مكان.. لن تخشى الخروج معي على مرأى من الناس، وعند ذلك سأعاملك بشكل آخر سأكون قوة خارجة عن نطاق سيطرتك، أم لعلي أسقط من جديد في المتاهة**"[٢٥].

اللون الأبيض أيقونة لها دلالات عدّة ترتبط بالقصة ومدلولاتها فعلى طول القصة تعيش الشخصية في تساؤل حول المجتمع كذلك الزمن الذي أصبح كابوساً على عالم الشخصية، والظلام ينشأ تضاداً مع اللون الأبيض لتبيان الفرح والسرور ولو بالشيء القليل في حياة المرأة، لقد تساءلت الشخصية (الأبيض هل تذكره؟) مما جعل انثيال الذكريات عليها بكثافة لكي تخرج من عالمها المعتم (المظلم) من خلال استرجاع تلك الومضة الزمنية التي جمعت بينهما أثناء خروجهما معاً "فيجيء الاسترجاع ملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى خاصة الأمر الذي ينجي النص (...) من التجريد ويضفي عليه لوناً تعبيرياً"[٢٦]. إنها تتذكر فرحة اللقاء بلا لقاء فقد تركها وذهب لرؤية صديق وهذا ما حذا بالشخصية أن تفكر وتبعث له بعض الرسائل بأسماء أخرى لا يعرفها ولو كان شكلها غير مألوف، من المؤكد إنه سيأخذها إلى أي مكان وكل مكان، لكي تظل كلماتها معه لا تفارقهُ.

في قصة **(عين الحق)** الشخصية تسترجع ماذا كانت تفعل عندما كانت تشاهد الأفلام مع الزوج

والأولاد وهي تعلق بمرح على العكس من أحداث الفلم الذي عندما وجدت في عين زوجها شكاً خافت منه "**في المرات السابقة التي كانت ترقب فيها الأفلام.. كانت تعلق بمرح. ولا تجعل مأساة القصص تفوت عليهم المتعة أو تشيع فيهم الكآبة.. أما اليوم فإن لسانها انعقد.. ظلت صامتة، ولم تستطيع أن تتغلب على هذه الحالة. كانت على يقين من اضطرابها سينعكس على تعليقاتها وقد تخونها لهجتها.. أو نبرة صوتها.. وأحست أن صمتها قد يثير جانباً آخر من الشك، وقد يعمقه إن كان له جذر ما.. وقررت كسر طوق الصمت الذي طال من جراء الاستغراق الكامل في الفلم**"[٢٧].

تقدم الساردة شخصية المرأة قبل هذا الحدث وهي تعلق بمرح على كل فلم تشاهده مع العائلة، إذ تستذكر حالها في مرات سابقة اعتادت عليها العائلة وفي ذلك تناقض بين المرات السابقة – الاسترجاع ماضياً – والحاضر (المستقبل).وقد استشعرت المرأة بحال الخيانة التي كانت عليها المرأة في الفلم وهذا ما يتوازى بين الشخصية في الواقع والمرأة في الفلم، وإن الحافز وراء ذلك هو "الوصول إلى كشف الغموض لإثارة التشويق وخلق تلهف لدى القارئ لمعرفة السر"[٢٨]. ويبدو اثر تقانة الاسترجاع في الكشف عن الموقف الذي مر بالمرأة وبتفصيل واضح بين الماضي (حركة المرأة مع العائلة) والجمود في الحاضر، وهذا ما زاد من شك زوجها في تصرفاتها في الحاضر.

في قصة (**الليلة الأخيرة .. الصبح الأول**) تقانة الاسترجاع مهيمنة على أحداث القصة "**كانت ليلة مثل كل ليلة.. ولم تكن**"[٢٩]. في استهلال القصة يرد الاسترجاع ليكشف عن الحضور وليميز (الفتى والفتاة) بطلا القصة "**في الدقائق الأولى من العام الجديد جلس الحاضرون منهمكين، منهم من بادر مسرعاً لتناول العشاء ومنهم من كان لا يزال ينتظر أن يستمتع بشرابه لفترة زمنية أطول، بينما خرج البعض إلى برودة الليل طلباً للأوكسجين الذي كان يختفي من تأثير الدخان والأنفاس وحرارة الهواء المكيف. لم يلاحظ ما كان يدور بين الفتى وفتاته هناك في الجزء المعزول من القاعة، بل ربما لاحظ القريبون والذين لا تفصلهم عنهما سوى**

زجاجة عالية لا أحد أدرك ما إذا كانا ضمن الراقصين عند انتصاف الليل أم أنهما فضلا البقاء بمكانهما المنعزل هذا الذي يبدوان فيه وكأنهما تحولا إلى جزء منه"[٣٠].

في المشهد استرجاع يسميه جيرار جينيت (حاضر القص) وهو ما يتحقق في هذا النص عن طريق الإيهام بواقعية النص، أما في الزمن السردي فيتحقق عن طريق الاسترجاع، ما يتطابق مع القول "الماضي يصبح في السرد حاضراً فالقارئ يعيش الأحداث وكأنها تقع في الحاضر"[٣١]. إذ تسترجع الساردة أحداثاً ماضية تستعرض زمناً انقضى بين عوالم ثلاث الفتى والفتاة والعالم الثالث الذي أخذ حيزاً في القصة، والساردة تركز على كل ما جرى ما بين الفتى والفتاة مع إهمال باقي الأصدقاء وما حدث معهم وعلى أثر احتمالات عدة تدخلنا الساردة في غموض عالم الفتى والفتاة في ذلك المكان المميز.

في قصة **(اختفاء)** يتبين الاسترجاع من خلال ذاكرة المرأة "**امتزجت في ذاكرتي الصور القديمة والجديدة، تداخلت وانفصلت لأجد نفسي ما أزال واقفة أمام أبنية الشارع، أحاول أن أفهم مغزى زوال هذا البناء ولغز غيابه كلياً**"[٣٢]. في حين أن المقطع الذي يسبق هذا المقطع فيه استرجاع "**أما الغرف الأخرى فقد استخدمت لأغراض مختلفة، منها ما خصص لخزن الصناديق الكبيرة التي احتوت على ذخائر مخطوطات لم تصنف بعد، وأخرى لترميم الكتب التالفة وصيانتها، هنا تعرفت إلى ابن الأثير وتابعت معه مسلسل تاريخ دموي، كما تعرف قبل ذلك إلى الجاحظ والتوحيدي وامتزاج الأدب بالحياة، كان ذلك قبل أن تضيع المعالم الحضارية لبلادي وتشتت وتهاجر إلى بلدان أخرى أو تتحول إلى مجرد أثر في كتب التراث**"[٣٣].

الساردة هنا مشاركة في الأحداث إذ تسترجع صوراً قديمة تمتزج مع صور جديدة وهي في زمن آني وفي مكان يكاد يكون واقعياً إلى ما بعد زواله وهو ما شحذ ذاكرتها وأعادها إلى الماضي لتذكر معالم المكان بعدما اندثر "إن الانفتاح على الماضي يمثل بؤرة السرد (...) تبحر في عوالم الذات منقبة في الذاكرة، فتنفلت شلالاً ينزف"[٣٤]، ثم تستعرض الساردة غرف المكتبة كتب ابن الأثير والجاحظ

والتوحيدي وفي حقيقة الأمر إن وجود الشخصيات المذكورة فيها قصدية ركزت عليها الساردة وهي تعقد مقارنة بين ثقافات الشخصيات المذكورة والعالم الحديث، لقد كان لذلك المكان المندثر حضوراً في الشخصية، مما ترتب على ذلك تفصيلاً للغرف، مما ساعد الاسترجاع على تبيان تلك التفاصيل.

وفي مقطع يسبق هذا المقطع تتسلل الصور إلى ذاكرة المرأة بصورة متتابعة "**تتابعت أمام عيني الصور، واستنهضت في مسمعي وقع ما كان يدور من حركات وأحاديث، لقد جلست سابقاً في البيت ولعبت قرب الماء، وخضت داخل الحوض، وحين ولجت الغرف الأخرى التي تخلت عن وظائفها الأصلية، تسللت الصور إلى ذاكرتي تباعاً، كانت جدران الغرف مليئة برفوف الكتب، كتب ضخمة ومجلدات بلغات مختلفة**"[٣٥].

فالنصوص الثلاثة نجد كل واحد منهما يكمل الآخر، امتزاج الصور القديمة والجديدة، فقد جاء في المقطع الثاني الصور الجديدة (**الغرف الأخرى فقد استخدمت لأغراض مختلفة**) والصور القديمة (**جدران الغرف مليئة برفوف الكتب**) وهناك قصة متضمنة داخل القصة الأصلية وهي اجتماع النصوص الثلاث. وهذا ما تحدث عنه (جيرار جينيت) ضمن "الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً وبالتالي مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها) إنها تتناول – بكيفية كلاسية جداً – إما شخصية يتم إدخالها حديثاً ويريد السارد إضاءة (سوابق)ها"[٣٦]. وهذا ما وجدناه في قصة المرأة (**لقد جلست سابقاً هذا البيت ولعبت قرب الماء، وخضت داخل الحوض**) داخل القصة الأصلية.

وفي قصة (**اشتباك**) تعود الشخصية إلى فترة زمنية محددة "**قبل أكثر من عشرين عاماً قصدت تلك المدينة المنحدرة من سلسلة جبال الألب، سعياً لحضور مهرجانها الموسيقي السنوي الذي كان يعقد تحت اسم واحد من أبنائها الخالدين: اماديوس موزارت. المدينة تستعد لهذا المهرجان طوال العام، إنها ما تزال محافظة على عراقة أبنيتها وخضرتها الكثيفة التي تنهل من مياه نهرها الفوار، كنت أقطع مسافة لا تزيد على عشرة كيلو مترات بالحافلة كل يوم، وهي المسافة التي**

توصلني من طرف المدينة إلى قلبها، وفي صباح كل يوم في الموعد نفسه، كانت تستقل الحافلة معي امرأة جاوزت منتصف العمر، دائمة التوتر، جافة الملامح، ينم وجهها عن بؤس عميق كما لو كان محفوراً من مسام جلدها، وغائراً في عينيها الصغيرتين الميتتين"[٣٧].

إن للاسترجاع فوائد عدّة من ضمنها الكشف عن ما كان غامضاً في حياة الشخصية ولا يأتي في السرد على الغالب وإنما يتحقق من خلال الاسترجاع. وفي النص تعود الذاكرة إلى زمن محدد **(عشرين عاماً)** لتتقصى ذلك المكان وتلك الشخصية التي ارتبطت باسم المهرجان، ثم تسرد الساردة ماذا كانت تفعل الشخصية **(صباح كل يوم في الموعد نفسه)**. إن المشهد الاسترجاعي يفسح المجال للشخصية التي غابت عن الأنظار منذ زمن طويل فكان لابد من استعادة ماضي تلك الشخصية[٣٨] وهذا ما تحقق في النص.

وفي قصة **(البيت العتيق)** تسترجع المرأة صورة البيت الذي كانت تسكنه مع أمها "**بدت الدار وما حولها تجسيداً لغياب كبير ابتلع الزمان والمكان معاً، إنها أثر من الماضي، شاهده على دورة كاملة من زمان ستأتي الذاكرة على محوه كاملاً بعد حين، كان هذا المكان، حين سكنته مع أمها بستاناً كبيراً يغلق ليلاً بباب حديدية على بعد مئات الأمتار من الدار التي لم يكن يجاورها من البناء سوى بيت واحد من اليمين، وحين توالى في بضع سنوات بناء الدور، وكسي الشارع بالقار، أصبح واحداً من أجمل مناطق بغداد الحديثة**"[٣٩].

لقد تضمنت الحكاية الأولى (الأصلية) حكاية ثانية، فالمكان كان بستاناً كبيراً له باب من حديد يبعد أمتاراً عن الدار التي لا يجاورها إلا بيت واحد من جهة اليمين، وقد اختصرت الشخصية في سردها للقصة (بضع سنوات) إذ تغير الزمن الماضي وأصبح حاضراً وتغيرت معالم المكان فأصبح الشارع مكسواً بالقار وأصبح المكان من أجمل مناطق بغداد، إن الشخصية تسترجع بذاكرتها زمن غير محدد وكأن هناك مقارنة بين ماضي مسترجع وحاضر كأنه ماضي والشخصية تعيش الزمن الماضي والحاضر، ونجد في النص تصريح بالفعل الماضي (كان) إذ يقوم بتهيئة الذاكرة كي تستقبل

من خلاله تقانة الاسترجاع مما "مزج الحاضر بالماضي ودفع القارئ إلى إمعان النظر في السرد وتحريضه على اليقظة في أثناء القراءة لئلا تفوته دلالة مهما تكن صغيرة"(٤٠). ودلالة البيت العتيق كانت تهيمن على الشخصية فتكاثرت الاسترجاعات في القصة وتذكر تلك الأحداث في البيت سواء داخله مع الأم أو خارجه .

وفي قصة **(هي وثيقة فقدت مثل غيرها)** تسترجع المرأة أحداثاً من خضم اضطرابها وهي في مدينة باريس تبحث عن زوجها والشبه الكبير بين عيون الرجل في الحافلة وعيون زوجها "**في غمرة اضطرابها الشديد وحيرتها، تدافعت في رأسها شتى الصور، واخترق رأسها شريط سريع متقطع ومتداخل كانت عيناه أول شيء حرك مشاعرها، عينان تشبهان كل الشبه عيني زوجها، تحملان طيف كل الألوان، كان من الصعب تحديد لون عينيه المتحصنتين خلف نظارته الطبية، تماماً مثل هذا الرجل الذي اندفع كالقدر ليوقظ في قلبها أملاً تراجع كثيراً وبعد مرور ما يزيد على عشر سنوات من بحث وتقص غير مجدٍ، أدارت وجهها نحوه في محاولة منها لاختلاس نظرة أخرى أكثر إمعاناً، عسى أن ترى في هذا الرجل ما يكشف لها انه نسخة مغايرة من الإنسان الذي ملأ حياتها نحو ربع قرن ثم غاب عنها في ظروف أشد غموضاً من الغموض، كان قد اختفى هنا في هذه المدينة الساحرة**"(٤١).

إن نظرة واحدة كانت بصورة عفوية لتلك المرأة نحو عيون الرجل في الحافلة أعادتها إلى ماضٍ تبحث عنه، ماضٍ مفقود لا أثر له إلا ومضات ونظرات لذلك الرجل، فتحركت مشاعرها على أثر ذلك الموقف إذ أيقظ هذا الرجل أملاً تراجع في قلبها بعد ما يزيد عن (عشر سنوات) مدة محددة من البحث عنه فقد اختفى في ظروف غامضة، لقد وجدت المرأة في الشخص الغريب في الحافلة منفذاً لها ومعادلاً لتلك الأيام الماضية، فالسرد الاسترجاعي جاء بصورة حاضر ماضٍ، حاضر تعيشه مع الرجل في الحافلة وماضٍ لا تستطيع نسيانه من خلال الشبه في لون العيون بين الرجل وزوجها المفقود.

وفي النص أيضاً استرجاع آخر (**إنه نسخة مغايرة من الإنسان الذي ملأ حياتها نحو ربع قرن ثم غاب واختفى**) إذ تحددت المدة الزمنية التي عاشتها المرأة مع الرجل المفقود، ربع قرن وفي تحديد تلك الفترة من الحياة نجد الحكاية تتخللها حكاية أخرى، "وبناءً على هذا فإن كل نص قصصي، يضم أنماطاً عديدة من الأزمنة قد تختلف من حيث نوعها وعددها، من نص إلى آخر ولكن بناءها يختلف، وعلى نوعية البناء يتوقف بناء السرد نفسه، بمعنى أن السرد نفسه يتعدد ويتنوع بتعدد الزمن وتنوعه فيه"[٤٢]. فبالإمكان أن نطلق السرد الاسترجاعي على كل استرجاع في قصة ما.

٢. الاستباق:

بات "من الواضح أن الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواتراً من (...) النقيض"[٤٣] أي من تقانة الاسترجاع فهو ظاهرة "نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموماً وذلك بالرغم من أن الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية"[٤٤]. ويؤكد (جيرار جينيت) "إن الاهتمام بالتشويق السردي الخاص بتصور الرواية (الكلاسي) بمعناه العام والذي يوجد مركز ثقله في القرن التاسع عشر اساساً لا ينسجم كثيراً مع"[٤٥] الاستباق. كما تعد الاستباقات أو "التطلعات والاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[٤٦]. إن مهمة القارئ تنحصر في توقع الحوادث والتكهن بما سيؤول إليه مصير إحدى الشخصيات.

ولعلّ الشكل القصصي "الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة وهو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد لحظة بداية القص، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني"[٤٧].

فالاستباق لا يتلاءم مع الأشكال الروائية / القصصية جميعها لأن (جيرار جينيت) يرى أن ملاءمة الاستباق للحكاية لا تكون إلا بضمير المتكلم "وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح بالذات والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما"[٤٨]. كما أن أهم خصائص الاستباق أو الاستشراف[٤٩] "هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية"[٥٠]. وانه "يتم تلخيص الأحداث القادمة عن طريق الراوي كلي العلم في الملحمة مثلاً – أما القصص الحديث، فانه يتم عن طريق الراوي بضمير المتكلم – الذي يعرف على الأحداث قبل البدء بقصها"[٥١].

وهناك من يرى أن "السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً (...) انه استشراف للمستقبل وتكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى (صعوداً) من الماضي إلى المستقبل (...) ويلعب الاستباق دور (الأنباء) ويتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ"[٥٢]، فالحدث المفاجئ استشراف وإعلان للمستقبل بما سيبدأ السرد بالصعود من الماضي نحو المستقبل، وهنا يقوم الاستباق بدور الإنباء عن الاحداث قبل وقوعها مما يسبب حالة انتظار وتوقف عند القارئ، والاستباق مصطلح إجرائي "أكثر ملاءمة من المصطلحات الأخرى خاصة (الاستشراف) أو (التوقعات)، التي ترتبط إلى حد ما بـ(التنبؤ) وكما هو معلوم فإن الاستباق لا يعني التنبؤ فقط، بل يدل على التلاعب بالزمن، وإيراد أحداث سابقة، فليس بالضرورة أن يكون لدينا تنبؤ أو استشراف لكي يتحقق وجود الاستباق"[٥٣]. لقد تبين أن الاستباق هو مقارنة نظام التتابع الزمني للأحداث في الخطاب بنظام تتابعها في الحكاية ويتمثل ذلك في سرد حدث لاحق أو ذكره مقدماً في الحكاية[٥٤].

نجد في قصة **(خطوات في ليل الفجر)** استباق تنبؤي "**دخل الغرفة متسللاً كاللص، وتوجه فوراً إلى خزانته.**

لابد أنه يحاول أن يبدل ملابسه بهدوء. وسيركن إلى النوم بعد قليل، لابد أن يكون متعباً.. سأزيح عنه كل أثر للتعب سأسوي بأصابعي شعره الأشعث

وسأزيل القلق من رأسه المتعب فأدلكه كما أفعل دائماً حين تعيا أعصابه ويستسلم لأصابعي تحرك الهدوء في عروقه المتعبة"[٥٥].

تروي السادرة عن حال الزوج، وهي تستبق الأحداث، ففي النص استرجاع على استباق، يظهر الاسترجاع في القول **(لابد أنه يحاول أن يبدل ملابسه بهدوء..)** وبتوالي الأحداث يتبين عدم تحقق التنبؤ تنبؤ غير متحقق من خلال الأحداث المتسارعة التي تغير احتمالات القارئ "أو عن طريق توقعات تطرحها أحد الشخصيات لما سيحدث مستقبلاً، أو تخطيط هذه الشخصية أو تلك للمستقبل في ضوء الحاضر"[٥٦]. إن التنبؤ بما سيفعل الزوج استباق زمني ثم تتوالى الأحداث **(سأزيح عنه كل اثر للتعب)** وهكذا تسرد لنا المرأة ما سوف تفعله مقدماً مع العلم أن الزمن القادم غير متحقق أولاً واحتمال آخر انه لا يتطابق مع أحداث القصة إلا إذا صرح بذلك الكاتب أو بين ذلك السارد.

أما في قصة **(البهلوان)** نجد إستباقات عدة تنتمي إلى الاستباق التكراري كما أخبر عنه (جيرار جينيت) "أما الاستباقات التكرارية فهي – كالاسترجاعات التي من النمط نفسه ولأسباب بديهية أيضاً – قلما توجد إلا في حالة تلميحات وجيزة، فهي ترجع مقدماً إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل، وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له"[٥٧]. ففي الاستباق الأول من القصة "**ماذا يحصل لو تزلق قدمي، لو يتملكني الدوار، لو يأتيني صوت من عالم الآخرين..**

خطأ واحد.. وينتهي كل شيء.

زلة قدم.. لفتة رأس صغيرة وينتهي كل شيء.

صوت منبعث من عالم خارجي وينتهي كل شيء.

هل ينتهي كل شيء؟! فأنحدر نحو الخندق المظلم، أنا الإنسان المغرور المتبختر على حبل رفيع هذا الجمع المتفرج، وهذه الرؤوس المتطلعة عيونهم مشدودة إلى الحبل جمعتهم أنا، جمعتهم بطولتي"[٥٨].

إن البهلوان يتساءل وهو يمشي على الحبل أي يستبق الأحداث وما سيطرأ على تلك الأحداث فهو "يقدم أشياء متوقعة الحدوث سواء تحقق حدوثها أم

لم يتحقق"[٥٩]، **(لو تنزلق قدمي)** وأيضاً **(لو يتملكني الدوار)** أي أن أيّ خطأ مهما كان صغيراً سيؤدي بحياته ثم يستفهم كيف سينحدر نحو القبر **(الخندق المظلم)** فالسير على الحبل غدا حياة أخرى غير الحياة التي يعيشها فلا يستطيع إكمال حياته من دون السير على الحبل، وفي مقطع آخر "**ولكن.. ماذا سيحصل.. لو زلت قدمي، لو انقطع بي الحبل في وسط الطريق، لو تخلت عني شجاعتي النادرة؟**"[٦٠].

إذ أخذ يستبق الحدث قبل وقوعه لو انقطع الحبل، وهو يمشي عليه وفي منتصفه؟ وبدأ يقرر لنفسه نهاية **(ستتكسر أضلاعي)** و**(سأفقد ساقي)** و**(ستفقأ عيني)** وفي كل هذه الاحتمالات يقرر انه لن يموت. ويتبين في هذا المقطع تكرار ذكر الحدث أي ما يسمى بالاستباق التكراري.

وفي خاتمة القصة يتحقق التنبؤ الاستباقي ولكنه ليس كاملاً لأن البهلوان لم يمت "**سأعود إليك بعد هذه القفزة هذه خطوة وبعدها بضع خطوات وينتهي الطريق سأقفز سالماً نحو النهاية الأخرى. الأضواء تختلط في عيني اسمع صوت الطبل يقرع في أذني همهمات تنبعث من الأسفل الدوار الدوار. اعرف أين أنا إنني ملتصق بالحجر البارد والنزيف الحار ينزلق من رأسي وجسدي والأصوات تختلط في أذني فلا اسمع إلا همسك.**

"**هل انتظرك للعشاء؟**"

كيف سقطت ولماذا سقطت."[٦١].

لكن الذي حصل أن البهلوان سقط عن الحبل واختلطت الأضواء في عينيه وكذلك صوت الطبل وبدأ الدوار حتى أحس بالنزيف الحاد **(كيف سقطت)**، إن الاستباق والتنبؤ الذي كان من ضمن احتمالاته لم يتحقق كله بل جزء منه لأنه أصبح مشلولاً غير قادر على السير مع بقائه على قيد الحياة.

في قصة **(جلسة مسائية)** تستبق المرأة أحداثاً تجمعها بمن تحب "**لا بأس سنحتفل حين تعود.. لنحتفل به قبل أن تذهب ولماذا؟ ما الداعي للاحتفال؟ ستكون أنت في مكان صاخب وأنا وحيدة سأشعل شمعة نصفها أحمر والنصف الآخر أصفر أي يوم يصادف. ما أسخفني أضيع الوقت**

بحساب زمن ماضي على أية حال، لنبتر تلك السنة إنها لم تكن سنة طيبة"[٦٢].

يتخلل القصة حوار داخلي لصوت واحد، وهو صوت المرأة التي تعيش في عذاب وهي تحاور حبيبها المفقود، ونجد تناوباً ما بين الشخصية والساردة التي تعلم بكل شيء.

فالشخصية المرأة تقول لحبيبها **(سنحتفل حين تعود)** وهو غير موجود أصلاً وتبرر **(ستكون أنت في مكان صاخب وأنا وحيدة)** احتمالات تتشظى في ذهن المرأة **(سأشعل شمعة)** تستبق بذلك الأحداث التي تعيشها والوحدة التي تقاسيها، فالاستباق هو "شكل من أشكال الانتظار أو التطلع"[٦٣]، لكن المرأة هنا تعلن انه لن يتحقق شيء من الاحتمالات أو التطلعات التي غابت في متاهاتها فقالت **(لنبتر تلك السنة)** وفي ذلك إشارة إلى حذف ذلك الزمان وعدم تذكرّه.

في قصة **(الصدى)** تنفصل الشخصية عن واقعها لتعيش في مخاوف عدّة لذا تلجأ إلى تقانة الاستباق مقدمة بذلك عن الواقع الذي كانت تخشاه.

"– **أمسكوها.**

صرخت "لا" دعوني يجب أن أركض. عليّ أن أصل لا بد أن أصل. قدماي تلوثتا بالدم. لا بد أن أصل. ثوبي تلطخه البقع الحمراء. لا بد أن أركض. سيلحقونني ربما سيظنون أنني القاتلة.

– أمسكوها.

عبرت الشارع ركضت.. ركضت. بصمات أقدامي على الطريق حمراء وألهث وراء الصوت. يستفزني الصوت غارقة بالأحمر.

ألهث. ألهث.

حين وصلت كانت المحطة فارغة.. والشارع رصاصي وعليه صفيح صدئه تتجول أثر الريح.

لكنني لا زلت أسمع الصوت يستفزني"[٦٤].

لقد تخيلت المرأة أن هناك من يتبعها وهي تصيح **(دعوني)** وترى قدميها ملوثتين بالدم وهنا يأتي دور تقانة الاستباق **(سيلحقوني ربما سيظنون إنني القاتلة)** وبدأت الاحتمالات تتداعى في ذاكرة المرأة لكن المحصلة النهائية ،إن المحطة كانت فارغة وعلبة من الصفيح صدئة تلعب بها الريح إنها أصوات استفزت المرأة مما حذاها بأن تشعر بوجود أناس غير موجودين أصلاً ف(السين) في الفعل

المضارع تورد احتمالات تتصارع في ذهن الشخصية والاحتمالات التي هي نوع من التنبؤ الذي ربما يتحقق أو لا.

في قصة **(الحبل السري)** المرأة العجوز المقعدة على الكرسي تستبق الأحداث وماذا سيحصل في اليوم الذي تذهب فيه إلى المستشفى الذي اعتادته كل يوم "**الساعة الثامنة دقت أجراسها قوية مهدرة، فالسكون يجسد الفراغ، ويبيح لها أن تؤكد وجودها الذي ما هو إلا امتداد لحركة هذه الرياح الناعمة في الأعالي.**

الساعة تدق سيأتي الغد سيندفع كرسيها نحو الشارع ستقف كما تقف في كل مرة ستمضي صباحها في المستشفى بين العلاج والحديث إلى الآخرين، ستواجه ما تواجهه في كل مرة من زحام الباعة والمراجعين، يختلط صراخ الأطفال بأصوات النساء والباعة ينادون وهم يعلنون عن زجاجات العصير وعلب الحلوى والكلينكس وهي تشق طريقها عبر جثة تشيع أو هلاهل فرح بالسلامة، تهب من حولها الروائح، فيختلط الموت بالحياة والشكوى بالغضب، والحركة بالحركة"[٦٥].

هنالك مقارنة بين زمنين الأول **(الساعة الثامنة دقت أجراسها قوية مهدرة)** فالسكون يجسد الفراغ، مما يؤكد وجودها الذي ما هو إلا امتداد لحركة هذه الرياح الناعمة في الأعالي. والثاني الاستباق **(الساعة تدق سيأتي الغد سيندفع كرسيها نحو الشارع)** هنا تستبق كل ما سوف يحصل من ذلك إتيان الغد واندفاع كرسيها الذي تجلس عليه نحو الشارع والوقوف، وإمضاء الوقت في المستشفى ما بين العلاج المفروض عليها وحديث الناس، كذلك تستبق أحوال المكان الذي تمر به في كل يوم **(ستواجه ما تواجهه)** من زحام الباعة في الطريق والمراجعين في المستشفى، وتهب من حولها روائح الموت بالحياة والشكوى بالغضب، تقوم بدفع عجلات الكرسي كي تتشبث أكثر بالحياة والذي رمزت له بـ(الحبل السري).

لقد استبقت المرأة العجوز كل ما سوف يحصل وبالفعل هو يحصل من دون زيادة أو نقصان وهنا استباق تنبؤي يتحقق بصورة مستمرة "من خلال لحظة استباقية غير منفصلة عن رسم الأحداث، مما أعطى ذلك قيمة جمالية في بنية النص"[٦٦].

والساردة تعلن في نهاية القصة عن هذا الاستباق التنبؤي "**دقت الساعة مرة أخرى، أطبق الظلام وأوغل السكون في عمقه حتى كادت تسمع له همساً. غداً سيكون يوماً آخر**"(٦٧).إذن هناك تكرار دائم في حياة المرأة العجوز وهو أشبه بالروتين.

في قصة (**الملاكمة**) يستبق ياسين الأحداث منذ استهلال القصة "**تأملها ملياً.. وتفحصها ملياً.. فهو ألان على يقين من أن وقفته هذه أمامها ستكون وقفة أخيرة.. لأنها ستغادر هذه الغرفة، بل هذه الدار إلى غير عودة.**

أمسك بفرشاة رفيعة، وضع توقيعه في الجانب الأسفل من أقصى اليمين.. رجع بضع خطوات إلى الوراء.. ونظر إلى اللوحة كلها، ليتأكد أن التوقيع أصبح جزءاً من خطوط هذا التكوين المثير وهمس:

- أنت أجل ما صنعت يدي حتى اليوم"(٦٨).

إن القارئ حينما يقرأ المقطع الأول سيحتمل أن ما يتحدث عنه السارد هو امرأة لكن في المقطع التالي إن المغادرة ستكون للوحة الملاكمة التي رسمها ياسين، فهو يستبق الأحداث منذ بداية القصة، مما خلق نوعاً من "التشويق يتمظهر في ذلك التلهف لدى المتلقي لمعرفة المراحل التي كان (...) السرد ينتجها"(٦٩). كما إن مغادرة اللوحة للمكان (الغرفة) إلى غير عودة تصريح من الشخصية (ياسين) لما ستؤول إليه اللوحة والوقفة الأخيرة. وفي أحداث القصة نجد أن وقفته ليست الأخيرة بل كان فيها عناد وجهد ومشقة ينتهي ذلك العناد "**وظل يمشي في الشارع بلا هدف**"(٧٠). وبقيت اللوحة في قطعة أرض صغيرة مهجورة وخربة.

في قصة (**حديث الناس**) تستبق الشخصية الأحداث قبل اللقاء المرتقب ما بينها وبين ذلك الرجل "**ولو قدر لنا أن نلتقي في يوم ما؟ في مكان ما؟ ففي أي شيء سأحدثك؟ من أين ابتدي؟ هل أعيد عليك ما كتبت وما رويت لك ولغيرك من الناس؟ كم ستمنحني من وقتك؟ وإذا ما تحدثت فهل اختزل سنوات الحرمان إلى بضع جمل، هكذا كما يكتب التاريخ للأجيال هل ستسمعني؟ كيف؟ وبيننا من دوي المدافع والانفجارات وعويل النساء ما يصم الأذان، ومن الدماء والجثث المتعفنة والأبخرة السود ما يعمي العيون!**"(٧١).

فهي لا تعرف عمّا ستحدثه؟ وكيف ستبدأ حديثها؟ وهل ستعيد عليه ما كانت تكتبه له من رسائل؟ أو ما كانت تروي له ولغيره. احتمالات عدّة وافتراضات تتكهن بها الشخصية قبل اللقاء بل أن المرأة تسأله – وهي تستبق الأحداث – عن الوقت الذي سيمنحه لها، فالقاص يلجأ إلى الاستباق "ليحقق مشاركة القارئ في بناء السرد وتحقيق متعة قرائية"(٧٢). إن الأحداث المتتالية في النص تكشف عن مدى سعة تقانة الاستباق لأحداث عدّة لم تحصل، كذلك تعلن المرأة في نهاية النص أن حالها وهي بعيدة عنه وحاله وهو بعيد عنها يفصل بينهما صوت المدافع والانفجارات وعويل النساء والجثث مما يدل على إنها تعيش في مكان بعيد عنه.

وفي قصة **(اختفاء)** تسرد الشخصية قصة الدار القديمة الجديدة ليتبعها الاستباق، إذ تستبق ما موجود في الدار وكأنه حلم "**هي دار قديمة وجديدة، قديمة ببنائها الذي يعود إلى العقود الأولى من القرن العشرين، وبعد أن زال كل أثر لصاحبها وأهله، تحولت إلى دار للآثار الأدبية والمخطوطات النادرة، نظراً لما كانت تحتويه أصلاً من نفائس والغريب منذ زيارتي الأولى أحسست بألفة غريبة من المكان، لم أدرك في بداية الأمر طبيعتها أو سببها كان مجرد إحساس خامرني بأنني اعرف هذه القاعات، وسبق أن زرتها مرة أو مرتين، كان هذا الشعور شبيهاً بشعور من يرى شيئاً في الحلم ثم يجده يتمثل أمامه عياناً، فيختلط الوهم بالحقيقة، استثيرت ذاكرتي، واستنهضت تفاصيل الصورة المخزونة لتتطابق مع ما تمثل أمامي عياناً، وخاصة عندما وقفت في منتصف القاعة وتطلعت إلى حوض الماء ذي البلاط القاشاني، والنافورة التي تتوسطه وصوت الماء المنساب عنها برقة**"(٧٣).

لقد مهدت تقانة الوصف لبث الاستباق، ففي النص استرجاع على استباق، استرجعت الشخصية ألفتها مع المكان الدار **(منذ زيارتي الأولى أحسست بألفة غريبة مع المكان)** وتبين من شعور الشخصية سرد الحدث اللاحق والمتقدم على الأحداث **(كان هذا الشعور شبيهاً بشعور من يرى شيئاً في الحلم ثم يجده يتمثل أمامه عياناً)** استباق تنبأت به الشخصية وكأنها في حلم ثم ما لبث أن أصبح

الحلم حقيقة وكأن للذاكرة المستثيرة سبباً في الاستباق مع الخزين الذاكراتي المتمثل أمام الشخصية سبباً آخر لوجود الاستباق.

وفي قصة **(أربعينية امرأة لم تمت)** يظهر الاستباق بتمهيد عما سيكون حال المرأة التي قامت بفتح عزاء لها قبل أن تموت "**لطالما تساءلت من قبل عمن سيكون معها حين تدنو منيتها، من سيذكرها بعد وفاتها، ومن سيوزع الصدقات على روحها، يزور قبرها في الأعياد، أو يقرأ عليها الفاتحة؟ ماذا لو أنها دفنت بعجالة وفتحت عينها لتجد نفسها داخل القبر؟ كانت ذروة أمانيها أن تقام لها بعد وفاتها فاتحة محترمة وتشييع مهيب أسوة بما أقيم لأبيها العالم الجليل، فمن سيقوم بمثل هذه الطقوس؟ هكذا. قررت أن تحتفي بنفسها لنفسها أن تنفق ما شاء لها أن تنفق، واختارت منتصف شهر رمضان موعداً**"(٧٤).

إن دعوة الحاجة فوزية لجيرانها وأقربائها أثار موجة من التساؤل لديهم بعد أن كشفوا أنها تقيم عزاء لها قبل أن تموت وهذا بحد ذاته استباق الموت على الحياة. لكن نجد في النص أحداث تتسارع في ذهن الساردة فهل يا ترى ستكون الحاجة فوزية وحيدة حين تدنو منيتها؟ ومن سوف يذكرها؟ وهل هنالك من يوزع الصدقات على روحها بعد أن تموت؟ كذلك من سيزور قبرها وهي وحيدة؟ ثم تنظر الساردة في حياة الحاجة فوزية وتضع هذه الأسئلة لنفسها، لكن لا تستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة لأن الحاجة فوزية قامت بنصب عزاء لها قبل أن تموت كي تفكر ماذا يصنع الناس من بعدها وهي في القبر ثم يتساوق الحديث مع الأماني التي كانت تتمناها الحاجة فوزية **(كانت ذروة أمانيها أن تقام لها بعد وفاتها فاتحة محترمة وتشييع مهيب)**.إن هذا الاستباق عمل على "اندماج بؤرة الحدث باللحظة الزمنية المنشودة في الزمن السردي، يأتي القاص على سرد ذلك الحدث بحركة استباقية، تحيل القارئ إلى معطيات الكشف عن أبعاد الشخصية في تلك اللحظة"(٧٥). لقد استبقت الحاجة فوزية كل ما سوف يحصل معها بعد الموت في الحياة لتظهر بها الصورة كما رسمتها، إلا أن ذلك التنبؤ تحقق فقد ماتت الحاجة فوزية في نهاية العزاء.

في قصة **(هي وثيقة فقدت مثل غيرها)** المرأة في حيرة من أمرها فهي تبحث في باريس عن زوجها

الغائب وبالصدفة تستقل الحافلة لتجد شخصاً له نفس الأوصاف والهيئة ولون العيون فأخذت تستبق ما سوف يفعله وهي تحاول جذب انتباهه "**التفتت إلى الوراء لتلقي نظرة متأملة أخرى على الرجل الذي أعاد لها بريق الأمل، كان ظهره ملاصقاً لظهرها، تحركت قليلاً أملاً في أن تجد لنفسها موضعاً أفضل، لعله إذا ما تنبه لها يستيقظ في نفسه ما تأمل أن يستيقظ خفق قلبها مجدداً حين وجدت التطابق الشديد في الملامح والسمات مع فارق واحد وهو عامل الزمن الذي خدّد وجهه وذبّل لونه، لعل قلة التعرض للشمس هو ما زاد بشرته بياضاً، لكنه حاول أن يتنحى عنها بعض الشيء حين وجدها تتطلع إليه ظناً منه انه يزاحمها في المكان، ولم تظهر عليه أي بادرة تشير إلى أن المرأة الواقفة إلى جانبه تعنيه من قريب أو بعيد ولم تثر فضوله كما استثار فضولها، فهل هو زوجها أصيب بفقدان الذاكرة مثلاً، أو هو مجرد نسخة مكررة من صنع الله في خلقه**"(٧٦).

إن الأفكار التي كانت تراود المرأة التي فقدت زوجها لم تتطابق مع تصرفات الرجل في الحافلة، إذ بدأ الاستباق بقولها (**لعله إذا ما تنبه لها يستيقظ في نفسه ما تأمل أن يستيقظ**) فهو لم ينتبه لها أصلاً ولم تظهر عليه أية بادرة تشير إلى أن المرأة الواقفة إلى جانبه تعنيه، كذلك لم تثر فضوله إذن لم يتحقق التنبؤ الذي كان يزاحم مخيلتها على الرغم من ورود الأحداث اللاحقة قبل وقوعها وهذا يعطي قوة الحضور لدى الاستباق في الإفصاح عن ما يعتري الشخصية.

الخاتمة

خلصت دراستنا الموسومة (المفارقة الزمنية في قصص مي مظفر) إلى جملة من النتائج نجملها فيما يلي:

- ❖ يعمل الزمن على إضفاء المعقولية على النص وهذا ما أدركته القاصة مي مظفر حين جعلت منه المناط بين ترتيب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار في حركة من البناء المتكئ على السببية والتتابع واختيار الأحداث على أن البحث تناول الزمن من خلال:
- المفارقة الزمنية والتي أنقسم البحث في تناولها إلى:
- الاسترجاع والاستباق، إن المتأمل في نصوص مي مظفر يجد أن هناك خمولاً وضموراً في

تقانة الاستباق بالمقارنة مع تقانة الإسترجاع وربما كان الاستباق لا يظهر في القصص إلا من خلال قراءات عدة وبشكل مركز فهذه التقانة لا تتحقق بصورة فاعلة وإن ظهورها نادر جداً في نتاج مي مظفر على العكس من تقانة الاسترجاع.

الهوامش:

* بحث مستل من اطروحة الدكتوراه الموسومة (البناء السردي في قصص مي مظفر) للطالبة جمان فيصل خليل، بإشراف أ. م. د. فاطمة عيسى جاسم، جامعة الموصل– كلية التربية للعلوم الإنسانية– قسم اللغة العربية.

(١) شعرية الزمن السردي في قصص فرج ياسين (قراءة في قصة خيط النور)، د. سالم محمد ذنون، بحث ضمن كتاب في آفاق النص القصصي، ٢٣٥.

(٢) جماليات النص وتشكيل الخطاب (قراءات في سرديات فارس سعدالدين السردار)، د. نبهان حسون السعدون، ٩.

(٣) بناء الرواية، ٣٤.

(٤) الزمن في الأدب، ت: أسعد مرزوق، ١٢.

(٥) الزمن والرواية، أ. مندولا، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ٢٣.

(٦) الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، ١٧١/٢.

(٧) خطاب الحكاية، ٥١.

(٨) بناء الرواية: ٥٤. وينظر: النقد البنيوي والنص الروائي –نماذج تحليلية من النقد العربي– (الزمن – الفضاء – السرد)، محمد سويرتي، ٣٨/٢.

(٩) البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، ٦٢/١.

(١٠) ينظر: بناء الرواية العربية السورية، ٢٠٨.

(١١) بناء الرواية، ٥٥.

(١٢) خطاب الحكاية، ٦٠.

(١٣) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ١٠٤.

([١٤]) في السرد (دراسة تطبيقية)، عبدالوهاب الرقيق، ٧٦.

([١٥]) معجم السرديات، ١٧، وينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، أمنة يوسف ، ٧١، وينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، الأقلام، بغداد، ع(٥، ٦)، ١٩٩٧م، ٥٧.

([١٦]) بنية الشكل الروائي، ١٢١.

([١٧]) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، مصطفى شاكر، سمير المرزوقي ، ٧٦.

([١٨]) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ٤٩، وينظر: النقد التطبيقي التحليلي، ٨٠.

([١٩]) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ٣٥٤.

([٢٠]) خطوات في ليل الفجر، ١٩.

([٢١]) خطوات في ليل الفجر ، ٢١.

([٢٢]) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ٢٠٢.

([٢٣]) البجع، ٢٣-٢٤.

([٢٤]) غائب طعمه فرمان روائياً، ١٣٧.

([٢٥]) البجع، ٥٣-٥٤.

([٢٦]) بناء الرواية، ٦٠.

([٢٧]) نصوص في حجر كريم، ٣٩.

([٢٨]) البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينا، محمد علي يحيى عمر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف د. إبراهيم جنداري، ٢٠٠٠م، ٩٥.

([٢٩]) نصوص في حجر كريم، ٦٣.

([٣٠]) نصوص في حجر كريم، ٦٤-٦٥.

([٣١]) نقلاً عن: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ٦٢/١.

([٣٢]) بريد الشرق، ٣٣.

([٣٣]) م. ن : ٣٣.

([٣٤]) سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، د. الأخضر بن السايح، ١٥٩.

([٣٥]) بريد الشرق، ٣٢.

([٣٦]) خطاب الحكاية، ٦١.

([٣٧]) بريد الشرق، ٣٨.

([٣٨]) ينظر: خطاب الحكاية، ٦١.

([٣٩]) ألم يبق منهم أحد!، ٩٩.

([٤٠]) بناء الرواية العربية السورية، ٢١٠.

([٤١]) ألم يبق منهم أحد!، ١١٠-١١١.

([٤٢]) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ٦١/١.

([٤٣]) خطاب الحكاية، ٧٦.

([٤٤]) بناء الرواية، ٦١.

([٤٥]) خطاب الحكاية، ٧٦، وينظر: بناء الرواية العربية السورية، ٢١٤.

([٤٦]) بنية الشكل الروائي، ١٣٢.

([٤٧]) بناء الرواية، ٦١، وينظر: بنية الشكل الروائي، ١٣٣.

([٤٨]) خطاب الحكاية، ٧٦.

([٤٩]) ينظر: بنية الشكل الروائي، ١٣٢، وينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والتطبيق، د. موريس أبو ناضر، ٩٦، وينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ٨١ .

([٥٠]) بنية الشكل الروائي، ١٣٢.

([٥١]) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ٦٣/١.

([٥٢]) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ١٢١.

([٥٣]) جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، دراسة في الزمن السردي ، د فيصل غازي النعيمي، ٦٠.

([٥٤]) ينظر: معجم السرديات، ٢١.

([٥٥]) خطوات في ليل الفجر، ٢٣.

([٥٦]) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ٦٢/١-٦٣.

([٥٧]) خطاب الحكاية، ٨١.

([٥٨]) خطوات في ليل الفجر، ٥٢.

([٥٩]) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، صالح مفقودة، الأقلام، بغداد، ع١، ١٩٨١م، ٤٧.

([٦٠]) خطوات في ليل الفجر، ٥٣.

([٦١]) خطوات في ليل الفجر، ٥٦-٥٧.

([٦٢]) البجع، ٥١.

([٦٣]) بنية الشكل الروائي، ١٣٣.

([٦٤]) البجع، ٨٧.

([٦٥]) نصوص في حجر كريم، ٢٣-٢٤.

([٦٦]) شعرية الزمن السردي في قصص فرج ياسين (قراءة في قصة خيط النور)، د. سالم محمد ذنون، بحث ضمن كتاب في آفاق النص القصصي، ٢٤٠.

([٦٧]) نصوص في حجر كريم، ٢٤.

([٦٨]) نصوص في حجر كريم، ٨١.

([٦٩]) الألسنية والنقد الأدبي، ٩٣.

([٧٠]) نصوص في حجر كريم، ٩٢.

([٧١]) بريد الشرق، ١٩.

([٧٢]) تقانة الزمن في قصة (نهار عراقي) لعبدالرحمن مجيد الربيعي، د. غنّام محمد خضر، بحث ضمن كتاب أسرار الكتابة الإبداعية (عبدالرحمن الربيعي والنص المتعدد)، مجموعة نقاد، إعداد وتقديم ومشاركة: أ. د. محمد صابر عبيد، ٥٣.

([٧٣]) بريد الشرق، ٣٢.

([٧٤]) ألم يبق منهم أحد!، ٨٨.

([٧٥]) شعرية الزمن السردي في قصص فرج ياسين (قراءة في قصة خيط النور)، د. سالم محمد ذنون، ضمن كتاب في آفاق النص القصصي، ٢٤٠-٢٤١.

([٧٦]) ألم يبق منهم أحد!، ١١٣-١١٤.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

📖 **ألم يبق منهم أحد!**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

- **البجع**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة القصة والمسرحية (٩١)، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط ، ١٩٧٩م.
- **بريد الشرق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- **خطوات في ليل الفجر**، طبع بمساعدة وزارة الإعلام، مطبعة الإيمان، بغداد، د.ط، ١٩٧٠م.
- **نصوص في حجر كريم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

ثانياً: المراجع:

- **أسرار الكتابة الإبداعية (عبدالرحمن الربيعي والنص المتعدد)**، مجموعة نقاد، إعداد وتقديم ومشاركة: أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والتطبيق**، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م.
- **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، سيزا أحمد قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- **بناء الشخصية العربية السورية (١٩٨٠-١٩٩٠) – دراسة نقدية**، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د.ط ، ١٩٩٥م.

- **البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)**، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ج١، د.ط، ١٩٩٤م.
- **البناء الفني لرواية الحرب في العراق، (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)**، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، د.حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م.
- **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، د. آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- **جماليات البناء الروائي عند غادة السمان – دراسة في الزمن السردي**، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
- **جماليات النص وتشكيل الخطاب (قراءات في سرديات فارس سعد الدين السردار)**، د.نبهان حسون السعدون، طبع بمطابع الديار، الموصل، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

- **الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)**، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، توزيع: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس الجماهيرية العظمى، ج٢، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- **الزمن في الأدب**، هانز ميرهوف، ت: سعد مرزق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع سجل العرب، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٧٢م.
- **الزمن والرواية**، أ. مندولا، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- **سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى**، د. الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، عمان، الطبعة الأولى،٢٠١١م.
- **غائب طعمة فرمان روائياً**، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، د. إبراهيم جنداري جمعه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- **في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين)**، مجموعة نقاد، تحرير وتقديم ومشاركة: د. فيصل غازي النعيمي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

📖 **في السرد (دراسة تطبيقية)**، د. عبدالوهاب الرقيق، دار محمد علي، تونس، صفاقس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

📖 **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)**، مصطفى شاكر، سمير المرزوقي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، الدار التونسية للنشر، د.ط، ١٩٨٦م.

📖 **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، ، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.

📖 **معجم السرديات**، مجموعة مؤلفين، بإشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، د.ط، د.ت.

📖 **النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن – الفضاء – السرد)**، د. محمد سويرتي، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ج٢، د.ط، ١٩٩٠م.

📖 **النقد التطبيقي التحليلي (مقاربة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة)**، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

ثالثاً: الدوريات:

📖 **البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد**، صالح مفقودة، الأقلام، بغداد، ع١، ١٩٨١م.

📖 **مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد**، يحيى عارف الكبيسي، الأقلام، بغداد، ع(٥-٦)، ١٩٩٧م.

رابعاً: الرسائل والأطاريح:

📖 **البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينا**، محمد علي يحيى عمر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف: د. إبراهيم جنداري جمعة، ٢٠٠٠م.

الصورة الكاريكاتيرية ؛ أبعادُها ودورُها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي(دراسة سيميائية)

د. معاذ إشتية — جامعة بيت لحم/ فلسطين

د.زياد بني شمسة — جامعة بيت لحم/ فلسطين

مقدمة الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الخطاب الكاريكاتيري في أعمال ناجي العلي بوصفه نصا سيميائيا يحتاج إلى تفكيك رموزه والكشف عن مغاليقه وتحديد الدلالات المتصلة به ؛ فالباحث في الدراسات السابقة ؛ كدراسة خالد الفقيه التي تحمل عنوان " حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي " الصادرة عن فضاءات للنشر والتوزيع سنة ٢٠١٢م ، ودراسة فايد عبدالمجيد العابودي المعنونة بـ" دراسة في كاريكاتير ناجي العلي " المنشورة سنة ١٩٨٩م ، يجد أنها ركزت على الأبعاد السياسية والاجتماعية في أعمال ناجي العلي ، لكن هذه الدراسة تعتمد على النظرية السيميائية التي تعالج إشارات الخطاب الكاريكاتيري من خلال تحليل أدوات التعبير الخاصة به مثل الخط والكتلة والفراغ والحركة والمفارقة الساخرة ،والمبالغة والموضوع والمضمون والهدف إضافة إلى أبعاده التاريخية والدينية والأسطورية والشعبية في التعبير عن رؤى اجتماعية وسياسية .

وتتمثل العينة التي اعتمدت عليها الدراسة في مصادر عدة ؛ يمكن حصرها بالآتية :

- رسومات ناجي العلي الإنسان والثائر ، رام الله ، المؤسسة الفلسطينية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨م .
- كاريكاتير ناجي العلي من ١٩٨٥.١٩٨٧م ، دمشق ، أطلس للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- ناجي العلي مات واقفا ، نابلس ، دار الفلسطيني للإعلام والنشر ، ٢٠٠٥م .

أهمية الدراسة :

تأتي هذه الدراسة لتشكل حلقة جديدة في عقد الدراسات التي تناولت النتاج الإبداعي الكاريكاتيري بعامة ، ونتاج ناجي العلي الكاريكاتيري بخاصة،فإذا استثنينا دراسة خالد الفقيه الموسومة بـ" **حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي** " الصادرة عن فضاءات للنشر والتوزيع سنة ٢٠١٢م ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا : إن جلّ الدراسات قد اعتمدت على المناهج السياقية في تحليل خطاب العلي الكاريكاتيري ؛ فقد راحت هذه الدراسات تلتفت إلى الظروف المتصلة بالنص الكاريكاتيري أكثر من اهتمامها بعناصر الإبداع التي تشكل هذا النص ؛ حيث نجد بعض الدارسين ينشغلون بالبحث في سيرة ناجي العلي والظروف التي عاشها منذ بداية لجوئه حتى اغتياله ؛علما أن الاتجاه النقدي الحداثي يسعى إلى تحليل الخطاب الإبداعي في ضوء ما يعرف بموت المؤلف . وعلى الرغم من أن الفقيه قدم في دراسته فصلا تناول فيه حياة ناجي العلي والظروف التي عاشها؛ لكنه راح يتناول النص الكاريكاتيري في أعماله من خلال البحث في الأدوات والرموز الأساسية المكونة له ؛ فمن جهة ، تناول رمزية كل من حنظلة و المرأة والرجل ، وقد جاء تناوله لهذه الشخصيات انطلاقا من كونها لازمة ذات حضور رمزي من شأنها أن تعبر عن فكره .

ومن جهة ثانية ، راح الفقيه يبحث في مصادر كاريكاتير العلي وأدواته ، وقد عدّ اللغة العربية والموروث الثقافي والفلكلور مصادر أساسية في تشكيل كاريكاتيره ، حيث رأى أن العلي لم يكتف بالخطوط والرسومات في التعبير عن أفكاره إنما اعتمد على تراكيب لغوية ذات دلالات رمزية،كما وظّف الموروث الثقافي والفلكلور في التعبير عن مواقفه تجاه القضايا التي تناولها ؛ انطلاقا من إيمانه من تأثير القصص والحكايا والأمثال والأغاني المكونة لهذا الموروث على المتلقي العربي .

ومن جهة ثالثة ،فإن الفقيه بحث في دور النص الكاريكاتيري في التعبير عن القضية الفلسطينية عبر تناوله القضايا المنبثقة عنها ؛ كالنكبة واللجوء والنكسة والمقاومة وغيرها ، وقد رأى الفقيه أن حرص العلي على التعبير عن هذه القضايا يتصل

بالظروف التي عاشها العلي بوصفه واحدا من آلاف الفلسطينيين الذين عاشوا النكبة ، وعانوا حياة اللجوء في مخيمات الشتات ، علما أن أول لوحة كاريكاتيرية نشرها العلي كانت عبارة عن خيمة تعلوها يد عازمة على التحرر .

وتعد دراسة فايد عبدالمجيد العابوديالمعنونة بـ" **دراسة في كاريكاتير ناجي العلي** " الصادرة عن مجد الكروم: روضة الشهيد ناجي العلي، المنشورة سنة ١٩٨٩م واحدة من الدراسات التي بحثت في أحد فصولها في كاركاتير العلي عبر ربط نتاجه الإبداعي بمجموعة من الأحداث السياسية التي وقعت على الساحة الوطنية والدولية .

أما دراسة ماجد تربان المعنونة بـ" **سيميائية فن الكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية ، دراسة تحليلية** " المنشورة في مجلة الباحث العلمي ، عدد٢١، (٢٠١٣م) ، من الدراسات عالجت النص الكاريكاتيري من حيث البنية والعناصر المكونة له ؛ لكنها مع كل ما تتضمنه من تحليل جاءت سطحية في تتبع الرموز والإشارات المكونة للكاريكاتير ، كما بدت ذات اتجاه احصائي حين حللت القضايا التي يتناولها الكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية .

وتنفرد هذه الدراسة عن الدراسات السابقة في جوانب عدة ؛ فهي من جهة ، تتناول النتاج الإبداعي الكاريكاتيري لناجي العلي الذي يعد واحدا من المبدعين الذين كان له السبق في هذا الفن على المستويين ؛ العربي والعالمي ، وهي من جهة أخرى تسعى لتحليل خطاب العلي الكاريكاتيري تحليلا سيميائيا ينطلق من النص من خلال الوقوف على الإشارات والرموز المكونة له ، وتبحث فيه بوصفه خطابا صوريا يقوم في بنيته على أدوات تعبير كثيرة ، منها ؛ الخط والكتلة والفراغ والحركة والمفارقة الساخرة ، والمبالغة والموضوع والمضمون والهدف والتعليق(الحجار،٢٠٠٧م)، في كونها تنطلق من أبعادٍ تاريخية ودينية وأسطورية وشعبية في التعبير عن رؤى اجتماعية و سياسية .

ويعد خطاب ناجي العلي الكاريكاتيري صياغةً متآلفة من الأبعاد والأشكال والرموز والإشارات والألوان التي تتفاعل معا ،وتستدعي الوقوف والدراسة والاستكشاف لبيان قدرتها على صياغة

الخطاب السياسي والاجتماعي من جهة،وإنتاج وعي خاص بالمتلقي من جهة أخرى،وعليه فإن هذه الدراسة تأخذ قيمتها من بعدين ؛ الأول في سعيها إلى الكشف عن قدرة هذا النوع من الخطاب على التأثير وتشكيل الوعي ، والثاني في اختيارها لناجي العلي بوصفه رائدا من رواد فن الكاريكاتير وعلما من أعلامه .

تبرز أهمية هذه الدراسة في كونها تتناول الصورة الكاريكاتيرية عند ناجي العلي من رؤى الدراسات السيميولوجية الحديثة؛ التي تعد هذه الصورة ذات تأثير لا يقل أثرا عن المسموع أو المكتوب أو المنطوق،فهي تسعى إلى " إحداث التأثير والإثارة وتسهم في إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة"(عتيق ، ثقافة الصورة،٢٠١١م)،كما أنها نوع من الخطاب الذي يظهر بوصفه نصا سيميائيا (حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة،١٩٩٧) يحتاج إلى من يفك رموزه ويكشف مغاليقه ويحدد الدلالات المتصلة به.

تساؤلات الدراسة :

تنطلق هذه الدراسة من تساؤلات عدة ؛ يمكن حصرها بالآتية :

١. ما هي ملامح تشكيل الصورة الكاريكاتيرية للخطاب السياسي والاجتماعي، في ظل ثنائيات : المقاومة والخضوع الأنا والآخر ،السجن والحرية، الوطن والمنفى؟

٢. كيف وظفت الأنساق الثقافية والأبعاد التراثية في تشكيل الصورة الكاريكاتيرية عند ناجي العلي ؟

٣. ما دور المفارقة الساخرة في خلق الوعي الخاص المتصل بالخطاب السياسي والاجتماعي ؟

٤. إلى أي مدى استطاع النص الكاريكاتيري أن ينقل الرؤية المستقبلية للواقع العربي السياسي والاجتماعي؟

أهداف الدراسة :

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في الثقافة الصورية الكاريكاتيرية بوصفها نوعا من الخطاب السيميائي الذي يحمل إشارات ورموزا ذات دلالات متعددة ؛ ترسم صورة الواقع من جهة ،وتعبر عن فكر المبدع من جهة أخرى .

ويمكننا أن نحدد الأهداف الخاصة للدراسة في الآتية :

١.البحث في قدرة النص الكاريكاتيري على توظيف الأبعاد التراثية ذات الارتباطات التاريخية والدينية والأسطورية والشعبية في صياغة الخطاب السياسي والاجتماعي .

٢. الكشف عن عناصر الإبداع في تشكيل النص الكاريكاتيري المفتوح وقدرته على تقديم صور ذات ملامح تنبؤية مستقبلية تتصل بالقضايا السياسية والاجتماعية ؛ عبر الإشارات والعلامات الدالة فيه.

منهج الدراسة :

يعتمد الباحثان في دراستهما على المنهج السيميائي في الوقوف على إشارات الصورة الكاريكاتيرية و مكوناتها الفنية وعناصرها الإبداعية المتصلة بالرموز والأبعاد والخطوط إضافة للكلمات المكتوبة التي من شأنها أن تسهم في التعبير عن الظروف والارتباطات والاتجاهات المتصلة بالكاريكاتير ، فالصورة الكاريكاتيرية خطاب سيميائي، والنص السيميائي كما يراه السيمولوجيون إشارات متداخلة وبناء فسيفسائي يتجسد في " العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور التي تعد أجزاء لا تتجزا من الخطاب يكمل بعضها بعضا"(الموسى،قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ٢٠٠٠). في سعيها إلى تشكيل رؤية المبدع وصياغة فكره السياسي والاجتماعي.

تبرز قيمة البحث في حقلين اثنين :

١. الحقل الأكاديمي ؛ إذ ترسم هذه الدراسة منهجا حداثيا في تحليل الخطاب الصوري الإبداعي بأنواعه المختلفة .

٢. الحقل النقدي ؛ إذ تقدم هذه الدراسة تحليلا للواقع المعيش في ظل المواقف السياسية والاجتماعية العربية المعاصرة لاتخاذ مواقف صحيحة أو تقويم مواقف سابقة ، أو تقديم مواقف مستقبلية في الصراع السياسي والاجتماعي.

الأبعاد السيميائية في النص الكاريكاتيري عند ناجي العلي

يقوم فن الكاريكاتير عند ناجي العلي على أنساق تتصل بالأشكال والخطوط المتصلة بالرسم وما يساندها من عبارات لغوية وأرقام ، ويتجسد ذلك

في الخط ، واللون ، والظل ، والفراغ والحركة ، والمفارقة ، والمبالغة ،والموضوع ، والمضمون ، والهدف ، والتعليق [١]

ولا شك أن تحليل التشكيل الكاريكاتيري يحتاج إلى منهج نقدي نستطيع عبره الوصول إلى مخرجات ذات سمات علمية ، من هنا ، جاء اعتماد السيميائية ، وصحيح أن السيميائية بوصفها منهجا نقديا ارتبطت بدراسة النصوص الإبداعية الأدبية ، لكن ذلك لا يعني بقاءها مرهونة بهذه النصوص ، حيث يمكن توظيفها على الأعمال الإبداعية في الفنون المختلفة ؛ علما أن السيميائية هي العلاماتية ؛ أو علم الرموز [٢]،والنص السيميائي كما يراه السيميولوجيون يرى في العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب ، فكلها إشارات دالة تتآلف معا لتعبر عن رؤية المبدع[٣]. وعليه فالاستعانة بالمنهج السيميائي يكون عبر البحث في العلامة أو الرمز من منطلق الكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول .

وهكذا ،تعد الصورة الكاريكاتيرية خطابا سيميائيايقوم على مجموعة من العلامات والإشارات المحملة بالدلالات الساخرة التي تعبر عن رؤية ذات أبعاد ثقافية و سياسية واجتماعية ؛

وصحيح أن العناصر الإبداعية في تشكيل الكاريكاتير متشابهة ، لكنها تبدو ذات خصوصية في كاريكاتير ناجي العلي ، ففي كثير من الأحيان نجده يعتمد في بناء كاريكاتيره على عناصر ذات حضور مساند للتعبير عن رؤيته ، حيث يستخدم عبارات لغوية ذات أبعاد تناصية ، كما يعتمد على الأرقام التي تحمل دلالات ثقافية وتاريخية وسياسية .

وعليه يأتي البحث في الصورة الكاريكاتيرية لدى ناجي العلي في اتجاهينمتلازمين ؛ الأول في الوقوف على الرموز والعلامات الأيقونيةالتي تتماهى داخل النص الكاريكاتيري التي غالبا ما تلازمها صورة حنظلة الذي بدا يجسد في حضوره ناجي العلي ، أما الثاني فيتناول النسق اللغوي بوصفه دالا مساند تحمل أبعادا رمزية ذات مدلولات ثقافية .

يمكن للباحث في التشكيل الأيقوني واللغوي الذي يقوم عليه كاريكاتير ناجي العلي أن يتناول أبعاد الصورة الكاريكاتيرية ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عبر ثنائيات عدة أبرزها : المقاومة والخضوع ، الأنا والآخر ،السجن والحرية، الوطن والمنفى ، النظام العربي والشعوب .

أولا :المقاومة والخضوع :

يعبر العلي عن المقاومة والرفض عبر أيقونات صورية وتعليقات لغوية ذات دوال شعبية واجتماعية وسياسية ، فعلى سبيل المثال لا الحصر، في بعض لوحاته تتآلف الكوفية الفلسطينية مع الشعار اللغوي المؤكد بتكرار اللآت الثلاث :(لا صلح لا مفاوضات لا اعتراف) ، حيث تأخذ الكوفية الفلسطينية شكل العصبة التي تحيط برأس الفلسطيني كمظهر من مظاهر العزة والصمود ، ونجد الفلسطيني يقف وحده في فضاء أبيض وقد علته مظاهر الصلابة المتجسدة في السواد ، ويبدو عازما على التصدي بجسده للريح التي تظهر معادلا موضوعيا للواقع الصعب والعدو الذي لا يستطيع بصلحه ومفاوضاته أن يتجاوز قضية اللاجئين المتمثلة في مخيمات الشتات والوطن .

يقع النص الكاريكاتيري هنا كغيره من النّصوص "في ظل شبكة لا متناهية من الشفرات، والتقاطعات الإشارية التي يدركها المتلقي، غير قابل للتحجيم " يستجيب دائمًا للانتشار وإن كان مبنيًا على الاقتباسات الكثيرة لنصوص سابقة، وهذه مزية له، فالتناص قدر كل نص مهما كان جنسه"[٤] . في ظل نظرية التناص هذه تستدعي الصورة أنساق ثقافية دينية تتصل بعلامة الصلابة والقوة في قوله تعالى " كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء"، وتتصل بالنسق المثلي الثقافي الشعبي القائل" يا جبل ما يهزك ريح".

وهنا ، يعد العلي أصل الشجرة هي قضية لاجئي ١٩٤٨م عنوان الحل في القضية الفلسطينية ، وفرعها كوفية، وتكاد هذه الرؤية تشكل موتيفا في نصه الكاريكاتيري ؛ حيث تأتي في سياق الرد على اللقاءات السياسية التي تستثني اللاجئين .ينظر ملحق رقم ١

وتظهر المقاومة في كاريكاتير ناجي العلي في أيقونات أخرى كالبندقية (الكلاشنكوف) المشرعةالتي يتلازم حضورها مع الكوفية ، ويعد الكلاشنكوف الروسي أداة القتال التقليدية لدى الفدائي الفلسطيني منذ بداية الثورة الفلسطينية ١٩٦٥م ؛ واللافت أن شخصية حنظلة التي تعد علامة سيميائية دالّة ومتحولة في إشاراتها ومواقفها واتجاهاتها في كل نص يحمل رسالة جديدة ، تبرز بوصفها توقيعا لازما في الصورة الكاريكاتيرية تعتلي فضاء مفتوحا وتعلن تبنيها للمقاومة عبر المشاركة الفاعلة في حمل البندقية ، وهنا ، تأتي في حال مختلفة عنتلك الصورة النمطية المعهودة في كثير من صوره الكاريكاتيرية التي يظهر فيها حنظلة يقف فيها موقفا سلبيا ، ويكتفي بدور الشاهد مكتوف اليدين .

والجدير ذكره ، أن العلي عبر إيمانه بالسلاح كأداة للتحرير إنما يعبر عن نفس ثوري شعبي ما زال يتبناه كثير من المثقفين والأحزاب السياسية على الرغم من حالة التحول التي لحقت بالفكر السياسي الفلسطيني بعد خط أوسلو١٩٩٣م الذي تبنته منظمة التحرير الفلسطينية منذ مطلع التسعينات من القرن العشرين .

ينظر ملحق رقم ٢

المقاومة ثنائية كبرى ومفارقة عميقة عبر مسيرتها النضالية الطويلة في ذاك النص المفتوح المتغير في علاماته وإشاراته؛ فقد تظهر المقاومة في صورة امرأة معطاءة مرفوعة الرأس تنبعث وسط فضاء أسود ، وينهزم أمام قوتها وجبروتها العدو الإسرائيلي والأنظمة المتخاذلة والمستسلمين الذين يتلاشون في الظلمة ، لتبقى هي عنوان الواقع ، ولطالما حملت المرأة في الثقافات الإنسانية دلالة القوة والخصب والعطاء في الحروب ؛ فإلهة الحرب السومرية (إنانا) هي عشتار البابلية إلهة الرجولة المتحفزة دائما على القتال [٥] ، ويظهر العلي مستبشرا بالمرأة التي تهتك ستر الظلمة وتبشر ببزوغ بدر النصر ، وهو هنا، يعقد رهانا على المقاومة المتمثلة في انتفاضة ١٩٨٧م التي تظهر بصورة بدر يبدد الظلام ويهتك ستره .

يحمل النص السابق علامات وإشارات متصادمة بين الدال والمدلول، تتصادم فيها الفضاءات

النصية وتتفاوت في علاماتها اللونية ما بين بياض متوهج بالثورة وسواد يحيط بأفقها، مع غلبة وشاح البياض دال على علامة التطهير لسواد الخيانة العربية والقوة الاحتلالية المعادية.

كما تتعد أيقونة " القدم" في الصورة في إشارات الثبات والثقة والتقدم المتمثلة بالأم الفلسطينية " عشتار" ، وإشارات التطاير والتبعثر والفرقة لأقدام الأنظمة، تتصل كلها برسالة نصية في خطاب سياسي واجتماعي فحواها " المرأة ، الأرض، الخصب.. كلها علامات القوة والجبروت والانتصار.

ينظر ملحق رقم ٣

- وتتعدد الصورة الكاريكاتيرية التي تحمل علامات وأيقونات تعبر عن إيمان الفلسطيني بالمقاومة، ولا تتقبل فكرة موتها، من أجل تأكيد فكرة انبعاثها يستدعي لها من خلال عملية التناص نصوصا من أنساق ثقافية أسطورية ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، في ظل نظرية (الهدم والبناء) أو (النفي والإثبات). تتصل هنا بطائر العنقاء الذي يبعث من وسط الرماد ؛ وهو طائر خرافي ينبعث بعد احتراقه [٦]، إذ ، تتآلف في نصه أيقونات البيوت المهدمة والدماء النازفة التي تتحول إلى سواد مع ألحان الأغنية الشعبية (طل سلاحي من جراحي يا ثورتنا...). ينظر ملحق رقم ٤

وإذا ظهر العلي (حنظلة) شاهدا على المقاومة أو ومشاركا فيها ، فإنه في صور أخرى يقف شاهدا ومخذولا من حالة التواطؤ والخضوع والاستسلام التي يظهر بها النظام العربي ، حيث يستحضر أسلحته في فضاء أسود يحمل سوداوية الواقع ، ويظهر المدفع وقد أصابه الصدأ والترهل وأصبح مسكنا للعناكب ، بعد أن انتهت صلاحيته، ولعل في ذلك أبعادا ثقافية دينية راسخة في ذهن الإنسان العربي " وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت " وهيّ الصورة القصديّة المتعمّدة المباشرة جُلبت بوعي كامل من المبدع لتحقيق رؤيته بعد التحامها مع النّص القرآني الغائب عن الصورة في أيقوناته اللغوية ، ومع ذلك يبنيها بناء جديدا بعلامات لونية جديدة بعيدة عن الأيقون اللغوي ويضعها هنا في إطار نصوصه الحاضرة، وذلك من خلال

إشارات نصوصه وإيماءاتها؛ لأن الأسلحة طالما عبرت عن صاحبها، وظهور السلاح بهذه الصورة تعريض بصاحبه، وتشكيك بوجوده . ينظر ملحق رقم ٥

وإذا كانت أيقونة البندقية ترمز للمقاومة فإنها تفقد هذه الرمزية إذا خضعت للإملاءات قبل تحقيق هدف التحرير ، من هنا ، فهي تفقد حيويتها وقيمتها وقدسيتها وتتحول إلى مكنسة بعد أن تنحرف عن البوصلة التي رسمها ، وهنا ، يعبر العلي عبر قناع حنظلة عن رفضه للحالة التي مرت بها الثورة الفلسطينية في بعض مراحلها ، عبر النأي بنفسه والتستر ببرميل النفط ، الذي يشير بحضوره إلى دور المال في إفساد الثورات ، فأيقونة البرميل تشير إلى الدول النفطية التي توظف السائل الأسود بعيدا عن مصالح الأمة .

وترتسم الأنساق الثقافية في هذه الصورة بآلية تصادمية صارخة في ظل عملية التناص التخالفي؛ وفي هذه الآلية لا يقف ناجي العلي من النص التراثي موقف الإجلال والتقديس والموافقة، بل يستدعيها(شكلا أو مضمونا) ليتصادم معها أو يهدم قيمها الموروثة، كأنها كتابة على كتابة، ثم ليبني قيما جديدة توصل خطابه السياسي المنشود في ظل الضياع والتشرد والألم والأمل.

لقد استدعت الصورة بعلاماتها اللونية والصورية النص المقدس القرآني" في كل سنبلة مائة حبة" وتخالفت معه في ظل الخطاب السياسي الجديد الذي أنبت الهزيمة، ليجعل السنبلة جرداء ميتة تكنس آثار الهزيمة.

هذه الصورة الكاريكاتيرية بأيقوناتها الأربعة" حنظلة ، والبرميل، تقوس الظهر، المكنسة" المشكلة لها ترسم خطابا سياسيا منكسرا؛ ابتداء بأيقونة التواري والخزي المتمثلة بحنظلة، ومرورا بأيقونة البرميل النفطي الذي تحولت إشارته سلبا من ثروة ونصر إلى هزيمة، ومن ثم انكسار وتقوس رجال المقاومة وانحناءة اليأس،وهشاشة العظم،وانتهاء بتحول أيقونة السنبلة إلى مكنسة جرداء تكنس عار الهزيمة.ينظر ملحق رقم ٦

ويمكن للباحث في رموز ناجي العلي التي تدل على المقاومة بوصفها منهجا وفكرة ووسيلة وأداة ، أن يجدها في أيقونات ودوال لغوية عدة ، أبرزها ؛

السمكة التي تعيش في بحر الجماهير، وغزة العصية عن الكسر [٧]، والفدائي المتأهب ببزته العسكرية وبندقيته [٨]، والقلم المشرع والملتزم في الدفاع عن القضية الوطنية[٩]، والعَلَم المرفوع على أنقاض نجمة داود [١٠] ، والحجر الذي أصبح سلاحا بين يدي الفلسطيني المقطوعتين [١١]، والوعي الذي يظهر في كتاب يحمل المقولة التاريخية المشهورة ؛(اعرف عدوك)[١٢]؛التي ترى بأهمية معرفة العدو في الصراع ، وغيرها ...

أما الخضوع والاستسلام فيتجسد في أيقونات ودوال لغوية ورقميةأخرى ، أبرزها ؛ قرار هيئة الأمم المتحدة ٢٤٢ الذي بات يشكل لازمة في حضور الأنظمة العربية المستسلمة[١٣]،ومؤتمر كامب ديفد الذي يتحول إلى مغطس يطفح بالنفط يجبر الفلسطيني على التطهر به [١٤]، وعناوين في صحف أنظمة الحكم تحمل دلالات مبطنة ؛ مثل (حكومة المنفى)[١٥] ، (الديمقراطية)[١٦] (التضامن العربي)[١٧] ... وغيرها .

ثانيا : الأنا والآخر

تظهر الأنا ملمحا هاما في تشكيل الصورة الكاريكاتيرية لدى ناجي العلي ، وحضورها يأخذ طابعا رمزيا ، كما أنه لم يكن بالمفهوم الفردي الضيق ، إنما يظهر بالمفهوم الجماعي الواسع ، ، من هنا ، فإن الشخصيات التي تظهر في كاريكاتيره ذات ارتباطات جمعية ، فصحيح أن (حنظلة) هو قناع ناجي العلي لكنه " في المحصلة هو الوجدان الجمعي والشاهد والقاصّوقد حمّله العلي مشاعره وهمومه ونزوعاته وصوته" [١٨]، وعنه يقول ناجي العلي :" **إنه شاهد العصر ، الذي لا يموت ، الشاهد الذي دخل الحياة عنوة ولن يغادرها ، أبدا ، إنه الشاهد الأسطورة ، وهذه الشخصية غير قابلة للموت ، ولدت لتحيا وتحدّت لتستمر** " [١٩].

وهكذا ، فقد اختار العلي حنظلة؛ ليكون توقيعا لازما لنصه ، وأودع فيه ملامح تكاد تأخذ صفة الثبات من حيث الشكل والمضمون ؛ فهو يبدو في كثير من الصور مكتوف اليدين حافي القدمين يدير ظهره ، يعبر في وقفته عن رفض الواقع ، ويعبر في يديه المكتوفتين عن حالة العجز ، لكنه في بعض الصور يعبر عن رضاه ويطلق العنان

ليديه للمشاركة في الحدث ، كما أن ملامحه تدل على انتمائه للطبقة الكادحة التي ينتمي لها العلي وينتصر لقضاياها السياسية والاجتماعية ، و لا شك أن العلي يعبر عبرها عن تبنيه للفكر الاشتراكي الذي يؤمن بأن التغيير سيكون على أيدي أبناء هذه الطبقة ، وقد تبنى هذه الرؤية كثير من الفنانين والمبدعين العرب منذ الخمسينات من القرن العشرين [٢٠]. ينظر ملحق رقم ٧

وتتجسد (الأنا) في شخصيتي (أبو حسين وزوجته فاطمة) ، فهما حاضران في كثير من الصور الكاريكاتيرية ؛ حيث إن (أبو حسين) يأتي في صورة الرجل الطيب البائس الفقير الذي يتابع الأحداث السياسية ذات الصلة بقضيته الوطنية، ويتفاعل معها في صورة تجعلنا نراه يتأمل حينا ويتألم أحيانا .

أما فاطمة ففي الغالب تأتي في صورة المرأة الفلسطينية المكافحة والمناضلة والصابرة [٢١]، ويستطيع المتمعن في كثير من الصور تحديد ملامح الحياة التي يعيشانها من خلال الأيقونات الظاهرة في البيت الذي يأويهما ، فهما يمثلان الأسرة الفلسطينية البسيطة والكادحة التي تجد نفسها مجبرة على التعاضد في سبيل مواجهة الواقع السياسي والاجتماعي الذي لحق بها، كل ذلك يجعل من القضية الفلسطينية عنوانا لوجودهما ، فها هي فلسطين حاضرة في الثوب التقليدي والخريطة والكوفية والحب، واللوحات الجدارية التي تحمل صورة الصّبار والزهر وسنبلة القمح ، وحجاب الكف الذي يستخدم في الثقافة الاجتماعية لرد العين والتحصن من الحسد ؛ وقد بات مألوفا في الثقافة الفلسطينية أن اللوحة الجدارية ترمز إلى علاقة وجدانية أو فكرية بين الدلالة التي تحملها وأهل البيت ؛ فالصبار يعكس الحاجة للصبر ، وخريطة فلسطين هي العنوان والقضية ، وسنبلة القمح هي ملمح دال على انتصار الحياة على الموت ، أما الأزهار فهي تحمل في دلالتها الأمل . ينظر ملحق رقم ٨

وأبو حسين وزوجه فاطمة يمثلان في حضورهما الأسرة الفلسطينية التي تعيش مرارة اللجوء في مخيمات الشتات لكن عيونهما على الوطن ، من هنا ،فهما دائما منشغلان بمتابعة الأخبار السياسية العالمية والعربية بقدر ما تتصل بالقضية

الفلسطينية ، وكثير من حواراتهما التي تظهر في أنساق لغوية ذات طابع سياسي اجتماعي ، فتارة تجدهما متفقين يصبّر كل منهما الآخر ، وتارة أخرى يختلفان ؛ يلوم أحدهما الآخر لكن فلسطين هي عنوان حواراتهما في كل الأحوال ؛ والملاحظ أن العلي يحرص في كثير من الأحيان على التعبير عن هواجسهما التي تختصر هواجس كثير من اللاجئين عبر أنساق لغوية ذات تراكيب سهلة مستقاة من اللهجة الفلسطينية المحكية ، كما نجده يوظف علامات الترقيم كالاستفهام(؟) التي تشي بتساؤلات كثيرة تشي بحالة القلق التي يعيشها .
ينظر ملحق رقم ٩

وأبو حسين وزوجه فاطمة لا يكتفيان بانتقاد الواقع بل يتعاونان معا لتغييره ، ويشاركان العلي(حنظلة) في وضع الحلول له ، حيث يؤمنان بما آمن به من كون البندقية هي الحل ؛ بالبندقية وحدها يمكن الوقوف في وجه الاحتلال الذي ينشر الموت والجدب ، من هنا ،فهما يظهران في صورة أيقوناتها ذات خطوط حادة ، تحمل دلالات جمالية وواقعية ، إذ يتخذان البندقية محراثا ويزرعان القمح الذي يرمز إلى الحياة والحب والوجود ويستأصلان نجمة داود (الشعار الصهيوني) ، والعلي هنا ، يؤمن بالفعل المقاوم الذي يقوم على السرية حيث يتخذ السواد واجهة للصورة ؛ فمشهدية الليل علامة لونية سيميائية متصادمة مقسمة بين ضياع وتيه وخوف وبين أمل وبذار وحياة، فيختار الليل وقتا للزراعة، ويجعل الهلال وحده شاهدا على الفعل المقاوم.

ينظر ملحق رقم ١٠

وفي سياق التعبير عن الظلم الذي يلحق بالفلسطيني نجد العلي يرى في الفلسطيني نبي هذا الزمان ، فتارة يقدمه في صورة النبي موسى عليه السلام ؛ حيث يظهر بصورة طفل مغطى بالكوفية الفلسطينية ،ووضع في تابوت وألقي في اليم في ليلة شديدة السواد [٢٢] وفي ذلك استدعاء للعلم الديني النبي موسى وقصته مع فرعون التي ذكرت في القرآن الكريم :((وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه ، **فإذا خفت عليه فألقيه في اليم يأخذه عدو لي وعدو له ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين**))[٢٣]؛ وفي ذلك إشارة

إلى التخلي عنه وتركه لمواجهة المصير المجهول ، وتأكيد رعاية الله له بسبب عدالة قضيته . وتارة ثانية نجده يوسف عليه السلام الذي تآمر عليه أخوته وجاؤوا بقميصه المخضب بدم كذب[٢٤]؛ في إشارة إلى تآمر الأنظمة العربية على قضيتهوهو استلهام لقوله تعالى :((**وجاءوا على قميصه بدم كذب ، قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون**))[٢٥]، وتارة ثالثة يظهر في صورة المسيح المصلوب [٢٦]، في دلالة على الظلم الذي يلحق بالفلسطيني ، وهذا يعد استلهاما لشخصية المسيح بحسب المعتقدات المسيحية حيث يقدم بوصفه المضحي من أجل أمته .

أما الآخر فيكاد ينحصر في كاريكاتير العلي في ثلاثة ؛ العدو الإسرائيلي ،والنظام العربي الرسمي ، وأمريكا ، فالعدو الإسرائيلي يظهر بصورة المحتل الذي كان وما زال سببا في شقاء الفلسطيني ومعاناته ، فهو لا يراعي القيم الإنسانية ،وقد تجاوزت أطماعه حدود المكان والزمان ؛ إذ لم يكتف باحتلال الأرض ووضع يده على المقدسات ، إنما يتطلع إلى السيطرة على لقمة عيش الفلسطيني وسلبه حياته، والمتفرس في ملامحه يجد السواد سمة دالة على خبثه ومكره ، حيث يظهر على خلاف الصورة البسيطة التي يظهر فيها الفلسطيني ، كما أننا نجده يقدمه في لباس ديني و لحية كثة وأنف كبير، وربما يعكس بذلك منطلقات احتلاله الأرض وسلبه الحقوق ؛ حيث يعطي لاحتلاله صفة دينية .

ينظر ملحق رقم ١١

ويشير العلي إلى الآخر الإسرائيلي في سياق سياساته وممارساته ؛حيث يتناول الاستيطان بوصفه واحدا من الأخطار المحدقة بالفلسطيني ، ففي كثير من صوره يرى أن العدو الإسرائيلي يسعى إلى اجتثاث مظاهر الحياة ، ونزع تلك المعالم التي تدل على الوجود الفلسطيني من أجل بناء المستوطنات ، والمتمعن في الصورة الآتية يرى أن السواد يشكل فضاء وخلفية للاعتداءات الممنهجةالتي تعتمد على منطق القوة ، كما تشير إلى الظروف الدولية والصمت العالمي تجاه ما يقع على الأرض الفلسطينية ، ومع ذلك فإنه في

المقابل يظهر إصرار الفلسطيني على البقاء بأرضه.

ينظر ملحق رقم ١٢

أما النظام العربي فهو آخر بالنسبة للعلي ؛ لأنه يبدو في كاريكاتيره عاجزا متواطئاوفاقدا الإحساس القومي والإنساني ، إذ يظهر عجزه عن القيام بواجبه تجاه القضية الفلسطينية ، إذ يترجم صورته في ذهن الإنسان العربي على شكل خطوط هشة ، فيصوره مكبل اليدين متكرشا قبيحاغير آبه بما لحق بأرضها وشعبها، فلايغضب لشيء ، ولا يهتم باحتلال الأرض وإذلال البشر ، وليس في نيته أن يعمل شيئا لله ، والمفارقة الغريبة أن ردة فعله تتحول إلى احتفالات شكلية ؛ فيتحايل على هزائمه في الحاضر بالاحتفال بذكرى الانتصار في معركة حطين التي تشكل الانتصار الأخير في تاريخ الفلسطيني ، أو بصب جام غضبه على الضحية بدلا من صبه على الجلاد .

ينظر ملحق رقم ١٣

ويذهب العلي في كاريكاتيريه مذهبا يرى فيه أن بقاء مثل هذه الأنظمة العربية يمنحالشرعية لإسرائيل ، ففي سياق استحضاره الرموز والأيقونات الدالة على الدولة العبرية المتمثلة بالكتاب المقدس والشمعدان والعلم الإسرائيلي يرسم صورة رمزية يقدم فيها يهوديا متدينا يتضرع إلى الله بالدعاء ، ويرجوه أن يكثر من الزعامات العربية ويثبت شرعيتهم بنسبة ٩٩.٩ ؛ وهنا يعرّض العلي بالانتخابات الرئاسية في الدول العربية، ويسخر من نتائجها التي باتت معروفة لدى الإنسان العربي .

ينظر ملحق رقم ١٤

وبدلا من أن تقف الأنظمة العربية عند مسؤولياتها في الانتصار للقضية الفلسطينية يرى العلي أنها في سياساتها تتعاون مع الاحتلال في تشديد الخناق على الفلسطيني وحصاره ؛ ففي مفارقة ساخرة يظهر الحكام العرب بوصفهم عمالا مأجورين لدى الكيان المحتل يمدونه باللبنات التي تزيد من رفع جدار العزلة السياسية والاجتماعية على الفلسطيني الذي يتصل حضوره في الصورة برمزية قبة الصخرة والهلال الذي يعلوها ، حيث بدت عصية عن التغييب في معانقتها السماء ، والمتمعن في الصورة يرى أن العلي يشير إلى

مكانة الحكام في هذه المعادلة السياسية ؛ حيث بدوا أقزاما متكرشين يقفون في موقع دوني بالنسبة لمستخدمهم (المحتل) ، وعلى الرغم من أن الصورة في ظاهرها تشير إلى النظام العربي بعامة ، لكنها تشير إلى حكام الخليج بخاصة، وهذا ما تحمله دلالات الثوب الخليجي وبرميل النفط .

ينظر ملحق رقم ١٥

ويقيم العلي مفارقة بين ما تعلنه الأنظمة في إعلامها الرسمي وبين الواقع ، ففي الصحيفة التي تكاد تشكل مقوما هاما في تكوين كثير من رسومه الكاريكاتيرية ، ومصدرا من المصادر التي يستقي منها ثقافته والأخبار السياسية ، يستعرض العنوان الرئيس الذي تعلن فيه الأنظمة التفافها حول القضية الفلسطينية بإعلان يوم للتضامن مع الشعب الفلسطيني ، بالتوازي مع نسق لغوي يستند فيه إلى معادلة رياضية تخلص بنتيجة هزلية ساخرة مفادها أن يوم التضامن المعلن هو مقابل لـ (٣٦٤) يوما هي أيام التآمر على الشعب الفلسطيني ، والمتمعن في الصورة يلمح مظاهر التآمر فيها عبر الطريقة التي يلتف بها الحكام حول الرجل الطيب ، والتستر بالصحيفة في محاولةلاستغلال طيبته وظروفه .

ينظر ملحق رقم ١٦

والأنظمة العربية تلاحقالفلسطيني ؛ ففي مفارقة ساخرة وتناص تخالفي يلجأ العلي إلى تحوير المثل الشعبي القائل (كل متهم بريء حتى تثبت إدانته) ، حيث يصبح (كل فلسطيني متهم حتى تثبت إدانته) ، وهنا تظهر الجنسية الفلسطينية تهمة وإدانة تجعل من الفلسطيني رهينة للأنظمة العربية القمعية ، وفي ذلك إشارة إلى كثير من الفلسطينيين الذين تحولوا إلى رهائن في السجون العربية .

ينظر ملحق رقم ١٧

ويتمثل الآخر في أمريكا التي تبدو في كاريكاتير العلي رأس الحربة في النظام العالمي الفاسد الذي يدعم الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية، ففي مفارقة غريبة يشير العلي إلى تهافت الأنظمة العربية نحو الخوازيق السياسية التي تخبئها أمريكا لهم، وهو بذلك ينفي دورها الحيادي المزعوم من

الصراع العربي . الإسرائيلي ، ويظهر حمق الزعامات وغبائهم .

ينظر ملحق رقم ١٨

ويأخذ الآخر أيقونات رمزية متعددة ذات دلالات سلبية ؛ فالآخر هو قنابل وبراميل نفط وخناجر التي تتساقط على رأس الفلسطينييواجهها بقراءة القرآن والدعاء [٢٧]؛ فالقنابل هي إسرائيل في حروبها ضد المخيمات الفلسطينية في لبنان ، و براميل النفط تجسد دعم أمريكا للعدو المحتل في حروبه بمقدرات الأمة، أما الخناجر فهي تشير إلى تآمر الأنظمة العربي على الفلسطيني وقضيته .

وإسرائيل هي امرأة عاهرة تعرض مفاتنها للأنظمة العربية التي تتفاعل مع هزات خصرها ببيع كرامتها [٢٨]، أما أمريكا فهي كلبة سوداء ترضع طفلها المدلل إسرائيل من جهة وتعض العرب من جهة أخرى[٢٩] ، أما النظام العربي فيغلب على مواقفه التردد بين لا ، ونعم ؛ لذا ارتبط وجوده(بلعم) [٣٠]، وتارة هو ضمير ميت ، ومصاص دماء وخنزير [٣١]، وتارة ثانية لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم [٣٢]، وتارة ثالثة هو ميت ينساق عليه الدعاء للأموات (أنتم السابقون ونحن اللاحقون)[٣٣] .

ثالثا: السجن والحرية

إن الباحث في بنية الصورة الكاريكاتيرية الدالة على السجن في أعمال العلي يجد أنها تظهر في سياق وعيه للواقع وانحيازه للمظلومين ووقوفه في وجه الجلادين ، يقول : " **المؤامرة على المنطقة مستمرة وأدوات القمع تزداد والقبيلة تكبر ، وهذا ما يجعل المرء يستسلم ، بل لا بد من أن يستنفد قواه الذاتية ، وهذا واجب كل القوى الديمقراطية ، ولا أعتقد أن هناك اختلافا بين المواطن المصري والتونسي مثلا ، هناك حقوق مهضومة وواقع تجزئة** " [٣٤].

ويتضح اتجاه العلي في رسوماته التي تعبر عن السجن بصورة لا تخضع للتأويل ، فهو يدافع عن أبناء طبقته الذين باتوا يدفعون حياتهم ثمنا للوصول إلى حياة كريمة ، يقول :" **أنا شخصيا إنسان منحاز لطبقتي ، منحاز للفقراء ، وأنا لا أغالط روحي ، ولا أتملق لأحد ، القضية واضحة**

جدا ، الفقراء هم الذين يموتون وهم يسجنون ، وهم الذين يعانون معاناة حقيقية " [٣٥].

وهكذا ، فإن حضور السجن في أعماله الكاريكاتيرية يأتي في سياق الانتصار للقضايا العربية العادلة بعامة والقضية الفلسطينية بخاصة ، وقد برز السجن لديه عبر عناصر ومقومات متنوعة، يمكن حصرها في صورتين؛الأولى نمطية، تقدمه بصورته المادية المباشرة التي تعتمد في بنائها على أدواته بوصفه مكانا للقمع، والأخرى رمزية ذات دلالة غير مباشرة وغير نمطية حيث يظهر بأدواته دالا على الواقع المؤلم أو الخضوع والاستسلام والتبعية السياسية.

ويحرص العلي على التعبير عن قضية السجن عبر تسليط الضوء على السجين بوصفه ضحية ، واللافت أن تقديمه لهذه الضحية لا يأخذ وجها واحدا ، فهو تارة يتعاطف معها ، وتارة أخرى يستنهضها ، وثالثة يبث الأمل فيها ، ورابعة يلومها ويستنكر تقاعسها ، كل ذلك يظهر في سياق مفارقات عدة تظهر حجم المأساة التي تقع عليها ، والمؤامرة التي تتعرض لها ، فالسجين يمكن أن يكون محور الصورة الكاريكاتيرية لكن محوريته لا تنفصل عن المكونات الظاهرة في الصورة أو الغائبة عنها ؛ فحضور السجين لا يعني الغياب المطلق للسجان الذي أودعه السجن ؛ وربما يغيب السجان لكن أدوات السجن تشير إليه ، وتعبر عنه وتؤدي سياساته .

وهكذا ، يظهر السجين في غير صورة كشق من ثنائية تقابل السجان ؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر يأتي حضوره مقابلا للنظام المصري الحاكم المتمثل بالسادات، الذي بدا يتخبط في سياساته حين يعتقل المسيحي القبطي وينتزع اعترافا منه بالقوة بعد أن يتهمه بالانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين ، كما أنه في كاريكاتيره يسلط الضوء على الضحية التي تبدو في حضورها ذات ملامح مختلفة على مستوى الشكل واللون واللباس والهيئة والتفاعل مع الحدث لكنها تتحد في الهم بعد أن يجمعها سقف السجن، وهذا لا يعني أن الضحيتين في الصورة الكاريكاتيرية يسلمان من اللوم ؛ فهو ينتقد تلك السلبية التي يظهران عليها في الرد على الظلم والقهر الذي يلحق بهم ؛ فالمسلم يعبر عن رفضه بالضحك والتدخين ، أما

المسيحي فيضع يده على خده بلا حول له ولا قوة ، وكلاهما يدير ظهره للآخر ، ويكأن العلي يقول : من الأجدر أن تتحدا معا من أجل البحث عن خلاص يليق بإنسانيتكما ؛وكل ذلك يتصل بحرص العلي على تغييب الجلاد ويكتفي بعرض الأدوات الدالة عليه ، المتمثلة بجدار في غرفة السجن يحتوي على كوة نافذة وقضيبين حديديين يقيدان الحرية.

ينظر ملحق رقم ١٩

وتظهر المفارقة في صورة السجن بين شعارات النظام الرسمي المصري المتمثل بالسادات وممارساته على أرضالواقع ، حيث يرفع النظام شعار(المخابرات في خدمة الشعب ليلا ـ نهارا) ويقوم بقمع معارضي اتفاق السلام مع إسرائيل عبر اعتقالهم والتنكيل بهم ، ويأخذ العلي عبر قناع حنظلة منطقة وسطى بين بياض الشعار وسواد الواقع الذي ينعكس من عيون أجهزة المخابرات التي تمارس سياسات مكشوفة على الرغم من النظارات السوداء التي تغطي عيونها .

ينظر ملحق رقم ٢٠

وفي غير صورة كاريكاتيرية نجد العلي يبني مفارقة تقوم على الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي أو ثنائية الموت والحياة ، أو الظلمة والنور أو السجن والحرية ، ويتمثل ذلك في الحجارة البيضاء الذي يقابله السواد الحالك القابع داخل الكوة [٣٦]، ويظهر السجن استثناء أمام إرادة الزهرة التي تنبت على قضبانه التي أخذت ـ كما هو واضح ـ تفقد بعضا من قوتها وصلابتها ؛ والعلي هنا ، لا يفرق بين سجون إسرائيل وسجون العالم العربي ، كما لا يفرق بين المعتقل الفلسطيني والمعتقل العربي ، ويوظف في كاريكاتيره واحدا من الشعارات اللغوية الإعلامية المتداولة في التظاهرات في الشارع العربي والفلسطيني (الحرية للمعتقلين السياسيين في سجون إسرائيل والعالم العربي).

ينظر ملحق رقم ٢١

ولم يكتف العلي في صوره الكاريكاتيرية الدالة على السجن بصورته المباشرة ، بالتعبير عن الأحداث العارضة التي تتصل بالظروف السياسية التي تعيشها بعض الدول العربية ، بل استخدم

السجن رمزا و راح إلى أبعد من ذلك حين رسم صورة العربي سجينا للأفكار القطرية والأعلام العربية التي أصبحت تشكل عوائق تقضي على حلم الشعوب العربية في الوحدة ، فإذا كانت كثرة الأعلام في ظاهرها ملمح فخر واعتزاز فإن العلي يعرضها في مفارقة تظهرالإنسان العربي ذليلا بين السواري التي جاءت بعدد الدول العربية (٢١ سارية) ،حيث يعرضها بوصفها سجنا كبيرا تنبثق من بين حرابه الظلمةو يسلب الإنسان العربي العزة ، ويظهر العلي إنكاره ورفضه عبر قناع حنظلة الذي يحاول أن يتجاهل هذا الواقع عبر البحث عن أفق آخر .

ينظر ملحق رقم ٢٢

ويظهر السجن والحرية في أيقونات وأنساق لغوية ذات دلالات مفارقة تكاد ؛ فالسجن قبر مظلم موشى بنجمة داود تدفن فيه الأجساد والأحلام ، لكن الحرية زهرة تنبت على نافذته في إشارة إلى انتصار إرادة الحياة على الموت [٣٧]،ومن المفارقات أن النوايا والأحلام يمكن أن يتحولا إلى تهمة يعاقب عليها الإنسان العربي [٣٨].

رابعا :الوطن والمنفى :

يشكل الوطن المتمثل بفلسطين المكان والتاريخ والإنسان عنوان الصورة الكاريكاتيرية لدى ناجي العلي ، وقد راح في كثير من رسوماته يظهر ارتباط الفلسطيني بأرضه وتعلقه به ، وتأخذ بعض صوره بعدا ذا دلالة رمزية عندما يرى أن العشق متبادل بين الفلسطيني وأرضه ، وفي تعبيره عن هذا العشق نجده لا يؤمن بالحلول المجتزأة التي تسعى الأنظمة العربية أن تفرضها على شعبه، ولا يقبل الفصل بين الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨م وتلك التي احتلت عام ١٩٦٧م ؛ ويظهر ذلك في الشعار الذي يتكرر لديه بصورة لافته (كامل التراب الوطني الفلسطيني). ورفضه للانجرار وراء قراري الأمم المتحدة ٢٤٢ـ ٣٣٨، اللذين لن يغيرا في سواد تاريخ ١٩٤٨م .

ينظر ملحق رقم ٢٣

وملحق رقم ٢٤

وفي صور أخرى يرى العلي أن ترجمة حب الفلسطيني لفلسطين (كامل التراب الوطني) لا تكون بالكلمات وحدها ، إنما بالرصاص الذي

يحمل دلالة الفعل النضالي الذي يؤمن به منهجا لتحرير فلسطين بمفهومها التاريخي، حيث نجده يخط طريقه نحو فلسطين عبر الرصاصة ، وهي الأيدلوجية السياسية التي عبر عنها العلي في غير صورة .

ينظر ملحق رقن ٢٥

ويحضر الوطن في كاريكاتير العلي عبر رموزه ومقدساته ؛ حيث يشير إلى الواقع الذي لحق بالوطن وينبه من الخطر المحدق به ، وتأخذ الصورة في هذا الاتجاه طابعا تنبؤيا ، فعلى سبيل المثال ، نجده يكشف عن المستور و يشير إلى الخطر الذي تتعرض له مدينة القدس ، عبر محاولات التهويد التي تتم في الظلمة ، وقد اختار قبة الصخرة رمزا دالا على الوطن بعامة والقدس بخاصة ؛ لأنه يعلم الرمزية الدينية والسياسية التي تحملها القبة في ذهن الفلسطينيين والعرب والمسلمين .

ينظر ملحق رقم٢٦

ويرى العلي أن الاحتلال في استهدافه للوطن لا يستهدف فئة دون أخرى ، ولا يفرق بين مسلم ومسيحي أو بين مقدسات إسلامية و أخرى مسيحية وهنا، تأخذ الصورة بعدا تحريضيا ، حيث يرسم الوطن الفلسطيني بيتا يجمع فيه بين الهلال والصليب ، ويظهر الاحتلال عدوا يستولي عليه ، ويسعى لبث الفرقة بين أهله ، وينبه هنا ، إلى الروابط التاريخية والاجتماعية التي تربط بين مسلمي ومسيحيي فلسطين داعيا إياهم إلى الوحدة في سبيل مواجهة مخططات الاحتلال .

ينظر ملحق رقم ٢٧

وصحيح أن الوطن ظل محط أنظار العلي في كاريكاتيره ، لكنه عبر عن المنفى ورسم صورته دون أن يرى فيه بديلا عن وطنه؛ علما أن لجوءه ومعاناته الذاتية ظلا محورا لرسوماته [٣٩]، ، والباحث في كاريكاتيره يجد أن لبنان من أكثر دول المنفى حضورا في رسوماته ؛ نظرا لكونه شريك المعاناة المباشر في مواجهة العدو المحتل ، كما أنه شريك السلاح والخندق في معركة الحرية والتحرر ، إضافة لذلك فهو وطن لجوء ناجي العلي ، حيث احتضنه مخيم عين الحلوة [٤٠].

وهكذا ، فقد عبر العلي عن علاقة الحب التي تربط الفلسطيني بلبنان بوصفها الحضن الذي آوى الفدائي الفلسطيني عندما أغلقت في وجهه أبواب الدول العربية الأخرى ، واللافت أن الفدائي يرسم حبه للبنان بدمه ، في إشارة إلى عشق صوفي غير عادي ، ووحدة الدم في الثقافة الشعبية تشير إلى وحدة المجتمع في الهدف والمصير .

ينظر ملحق رقم ٢٨

وغالبا ما برز لبنان جنة الفلسطيني الثانية ، فمنه يستمد الفدائي بقاءه ووجوده ، وقد بدا لبنان الأم الحنون التي تحتضن الفلسطيني وتتحمل في سبيل ذلك المعاناة والآلام ، أما الجنوب اللبناني فهو جرة الماء التي تمد الفدائي بالحياة عندما تنكر له العالم وانسدت أمامه الأفق ، وطالما عبر الماء عن الحياة في الثقافات الإنسانية ، وهنا ، يعترف العلي بدور الجنوب اللبناني في إذكاء نار الثورة ، كونه يمثل مسرح العمليات الفدائية المقاومة في مطلع الثمانينات من القرن العشرين .

ينظر ملحق رقم ٢٩

ويُختصر المنفى بمخيم عين الحلوة وخيمة اللجوء التي وجد نفسه مجبرا على العيش فيها، وتشكل الخيمة الرسم الأول الذي خطه العلي ونشرها في مجلة " الحرية "البيروتية سنة ١٩٦٣م[٤١]، وقد جاءت تعبر في حضورها عن قضية اللاجئين التي أخذت حصة الأسد من الصورة الكاريكاتيرية لدى ناجي العلي ، وصحيح أن لمخيم عين الحلوة حيزا في نفس العلي ؛ لأنه المخيم الذي عاش فيه بعضا من حياته ، لكن قلبه مثل قلب كثير من اللاجئين ظل معلقا بالوطن يحن إلى أيامه ومنازله ، وهنا ، يستحضر بيت أبي تمام الذي يعبر فيه عن الحنين إلى المكان الأول :

كم منزلٍ في الأرض يألفه

الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

ينظر ملحق رقم ٣٠

ويظهر الوطن والمنفى في أيقونات رمزية وأنساق لغوية ذات دلالات ثقافية وسياسية واجتماعية ؛ فالوطن هو الثوب الفلسطيني التراثي الذي يعبر عن هوية الوطن ولا يخضع للمساومة [٤٢]، وهو البيت الذي يلجأ إليه الفلسطيني عندما

تضيق به المنفى [٤٣] ، وهو عنوان حكايات فاطمة لأبنائها حتى تصبرهم على حياة المنفى[٤٤] ، وهو الأغنية التي يترنم على سماعها الفلسطيني في لحظات المآسي في المنفى[٤٥].

ومن صور التناص التخالفي في محور الوطن والمنفى ؛ تظهر عبر العودة إلى الموروث والتخالف معه والتصادم في ضوء المحاكاة الساخرة لنصوص الموروث الديني والتاريخي ، مخلخلة للقيم الموروثة وبناء قيم جديدة :

ينظر ملحق رقم ٣١

هذه الصورة تعتمد على نسق لغوي (المخيمات ـ سفينة نوح) ، ونسق غير لغوي (فضاء واسع يقوم على لونين الأسود والأبيض) ويحتل السواد الجزء الأكبر منه ، وفي ذلك إشارة إلى انعدام الأفق والحيرة ، أما البياض فيتصل بالسفينة وزخات المطر والبحر والناجين ، وقد استدعى العلي سفينة نوح التي ترمز للنجاة لكنه تخالف معها في كونها تتجه نحو المخيمات التي أصبحت ترمز إلى المصير المجهول .

وتتحد الأنساق اللغوية المتمثلة بعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) . مع أنساق أخرى غير لغوية (السواد ، والبياض المتمثل بالهلال وسلسلة الحجارة والقبر) ؛ وهنا يستدعي مقولة ديكارت لكنه يتصادم معها ويهدمها ضمن معادلة الإحلال والإزاحة لينقد الواقع العربي القمعي الذي يقتل الفكر ويئد المفكرين ، فالتفكير لم يعد سبيلا للحياة والوجود ! لتصبح أنا أفكر إذا أنا مغتال تحت شاهد الهلال وبصر حنظلة الذي يتخذ موقف الحياد !

ينظر ملحق رقم ٣٢

خامسا: النظام العربي والشعوب

حرص العلي في كاريكاتيره على فضح سياسات الأنظمة العربية تجاه شعوبها ، ونجده يتناول الأنظمة الحاكمة بأسلوب هجائي ساخر ،حيث يلقي باللوم عليها ويرى أنها المسؤولة عن الحالة التي لحقت بالإنسان العربي ، فيظهر النظام العربي في صورة سلبية ، فالحاكم العربي هو شخصية متكرشة مترهلة تجتمع فيها صفات التخاذل والتآمر والخيانة والتسلط والاستبداد ، ولا

تراعي طموحات شعوبها ورغباتها في العيش الكريم .

وهكذا ، يظهر النظام العربي أداة قهر بيد الغرب بعامة وأمريكا بخاصة ، فبدلا من أن تكون الأنظمة ظهرا وظهيرا لشعوبها تتحول إلى عصا تسلط على ظهر الشعوب ، فيظهر الإنسان العربي مكبلا مسلوب الكرامة ، ويكشف هنا ، عن دور أمريكا في ذلك عبر صورة العلم الأمريكي الذي يتحول إلى ندوب على الجسد العربي .

ينظر ملحق رقم ٣٣

ويظهر العلي النظام العربي مجردا من القيم الإنسانية في تعامله مع شعوبه ، وفي مفارقة غريبة تتحول سنابل القمح (التي ترمز إلى الحياة في سياقات أخرى) إلى سياط قمع تسلط على رقاب الشعوب ، وتحرمهم من العيش الكريم ، وفي ذلك إشارة إلى حرص الأنظمة العربية على التحكم بلقمة عيش الشعوب حتى تتمكن من تحقيق مصالحها وإطالة أمد بقائها على عرش الحكم ، ولا تخلو الصورة من إدانة الطرف الآخر المتمثل في الشعوب التي تظهر مسلوبة الإرادة ولا تنتصر لكرامتها ولقمة عيشها .

ينظر ملحق رقم ٣٤

وفي صورة أخرى ذات بعد ثقافي يستحضر أسطورة سيزيف التي تحمل دلالة العذاب الأبدي [٤٦]، حيث يرمز للإنسان العربي الكادح بسيزيف ، ويحل رغيف الخبز محل الصخرة ، وهنا يشير إلى المعاناة التي يتكبدها الفقراء للحصول على رغيفهم اليومي ، وهذه تحمل إدانة للأنظمة العربية الحاكمة التي تتخذ لقمة العيش وسيلة لاستعباد الشعوب .

ينظر ملحق رقم ٣٥

وفي صور ذات دلالة مفارقة يرى أن خطاب النظام العربي مع الشعوب يأخذ بعدين ؛ الأول معلن ، والآخر مبطن ، يكشفه الاعوجاج في السطر الأول من درس الديمقراطية الذي يشكل معزوفة في الخطاب السياسي للأنظمة الحاكمة ؛ وهنا يستحضر العلي بعضا من مقولة عمر بن الخطاب بعد توليه الخلافة :" من رأى منكم فيّ اعوجاجا فليقومه " ، لكن العلي يحوره بعبارة (بدي ألعن اللي خلفه) ، وهي عبارة ذات ارتباط شعبي

تنم عن المستوى السوقي الذي وصل إلي النظام الرسمي في تعامله مع شعوبه .

ينظر ملحق رقم ٣٦

ويعبر عن العلاقة بين الأنظمة العربية والشعوب بأيقونات وأنساق لغوية ورقميةذات دلالات مفارقة، فالأنظمة تعطي عجزها السياسي مسحة وطنية ،حيث يعرض قرار ٢٤٢ على الشعوب في سياق يضم الكوفية الفلسطينية [٤٧]،والأنظمة تغذي الثقافة الطائفية في خطابها السياسي وحواراتها مع شعوبها[٤٨]،وهي تتاجربكفن الفلسطيني وتتخذه راية تدل على استسلامها[٤٩]،وهيتدعي حرية الصحافة في مؤسساتها الإعلامية التي تظهر حرية القلم في الوقت الذي تهدد فيه باغتيال الصحفيين الذين يعارضون سياساتها [٥٠].

النتائج :

١. الخطاب الكاريكاتيري في أعمال ناجي العلي هو نص مفتوح محمل بالإشارات التي تلتقي بأنساق ثقافية وتاريخية وأسطورية، تعمق الخطاب وتفتح شيفراته ودلالاته.

٢. الخطاب الكاريكاتيري أنساق علاماتية " لغوية وأيقونية" من الألوان والخطوط والأشكال والفراغات، لتحمل إشارات تقريرية ظاهرة، وأخرى إيحائية تأويلية تشارك المتلقي في بناء الخطاب السياسي والاجتماعي الفلسطيني الجمعي وتأويليه.

٣. يعتمد الخطاب الكاريكاتيري على المفارقة الساخرة كعلامة سيميائية تساهم في خلق وعي سياسي اجتماعي في آن.

٤. تتحد العلامات السيميائية " الاجتماعية السياسية" في دوالها لتشكل وحدة واحدة في صور ناجي العلي الكاريكاتيرية.

٥. الصورة الكاريكاتيرية " كتابة على كتابة" في علاماتها السيميائية تستدعي النصوص التراثية في ظل عمليات مختلفة: فقد يتوافق مع النص التراثي، وقد يهدمه ويخافه ليقدم خطابه الجديد الساخر.

٦. تشكل الأرقام علامة بارزة في بناء الخطاب الكاريكاتيري .....

الملاحق:

ملحق ١

ملحق ٢

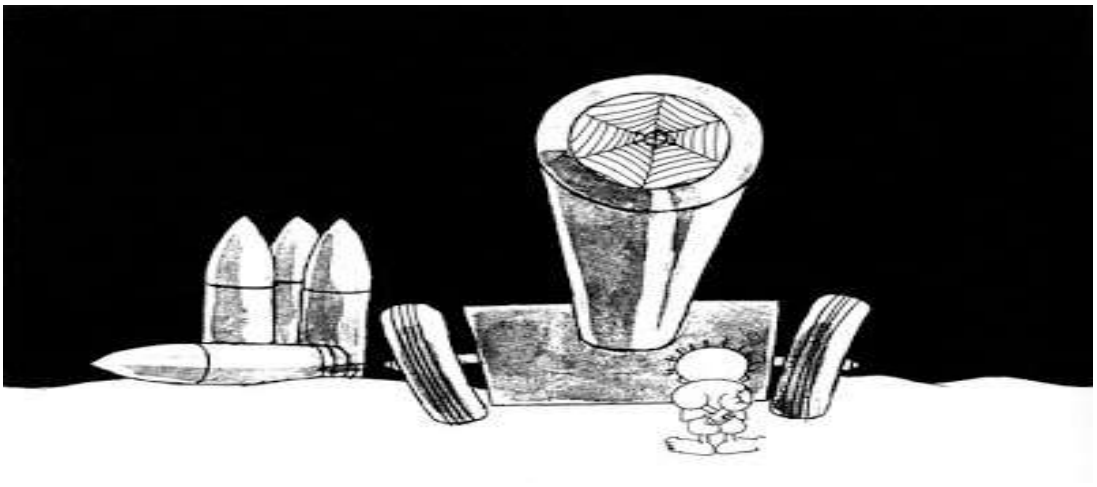
ملحق ٣.

إستفاضة
الفقه الغربيه
NAJIALALI.COM

ملحق ٤

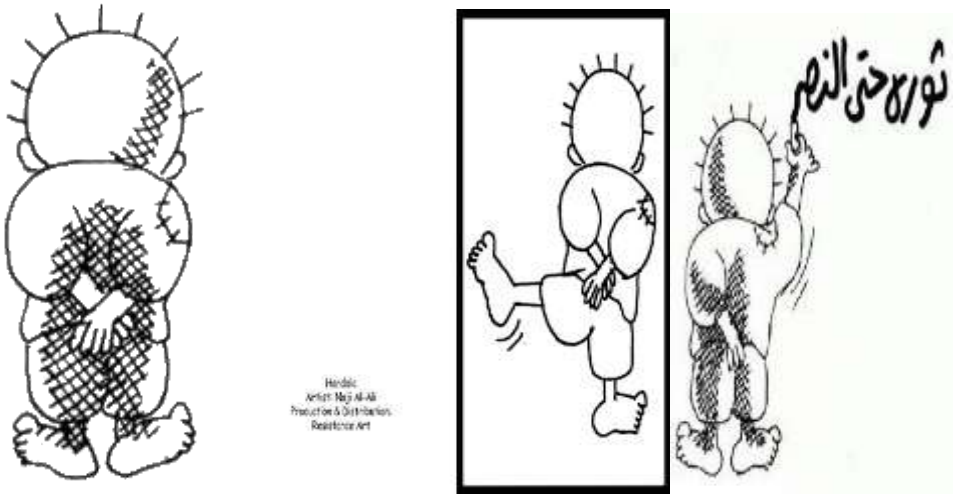
طلّ سلاحي
من جراحي
يا ثورتنا طلّ سلاحي
www.najialai.net

ملحق ٥

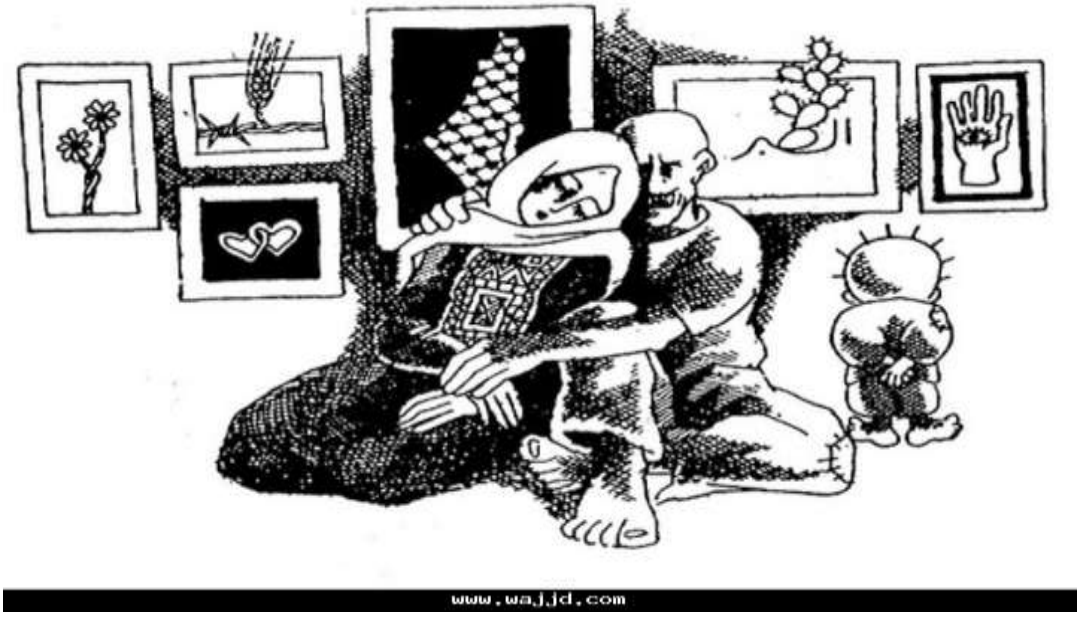


ملحق ٦

ملحق ٧.


ثورة حتى النصر
Handala
Artist: Naji Al-Ali
Production & Distribution
Resistance Art

ملحق ٨.


www.wajjd.com

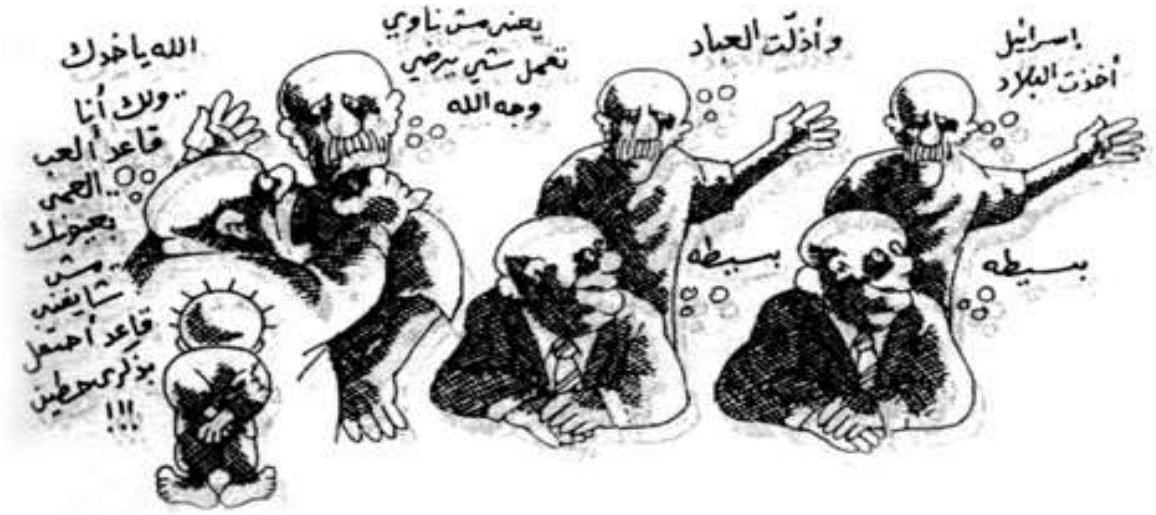
ملحق ٩ .

ملحق١٠

ملحق ١١.

ملحق١٢.

ملحق ١٣



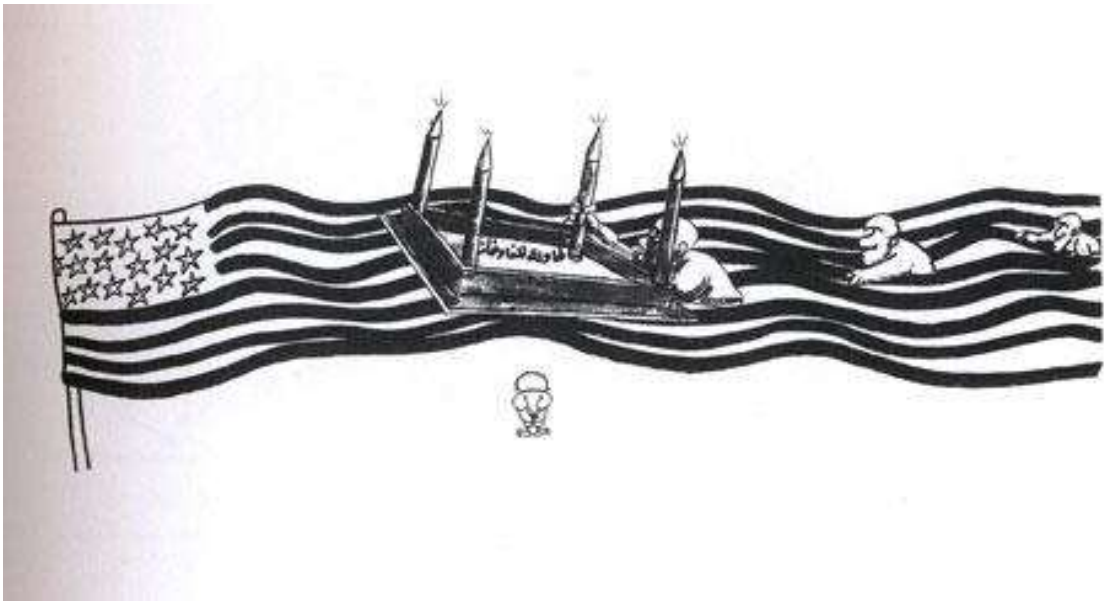
ملحق ١٤.

ملحق ١٥.

.ملحق ١٦

ملحق ١٧.

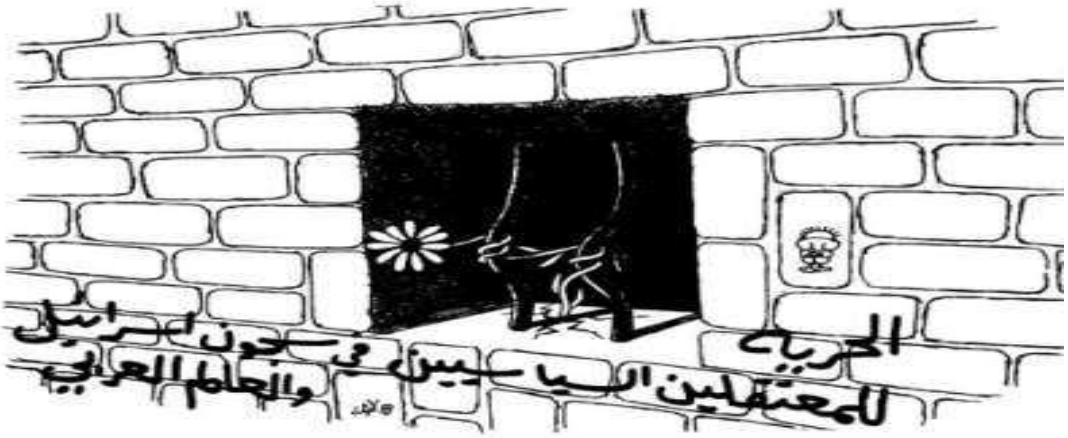
ملحق ١٨.



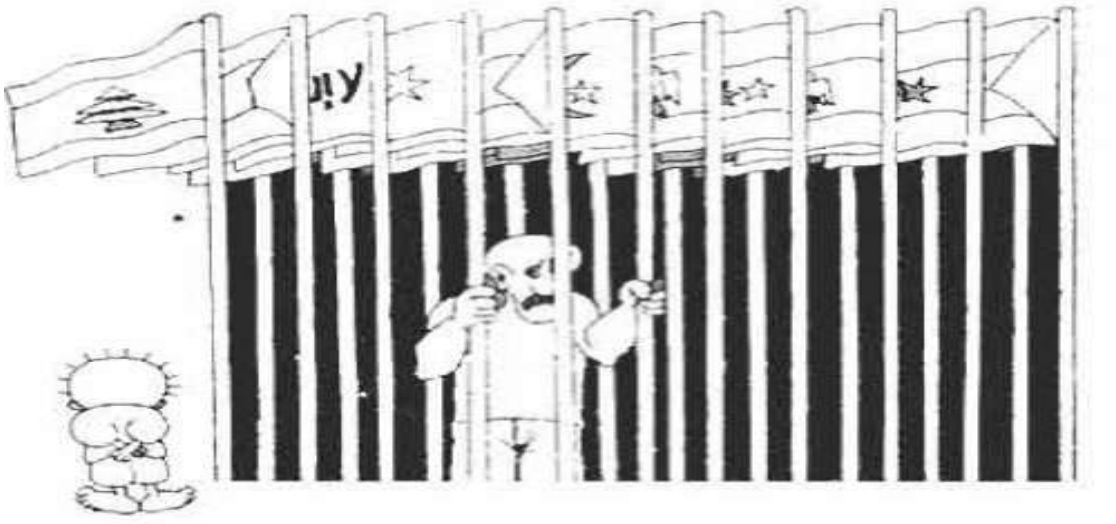
ملحق ١٩.

ملحق ٢٠.

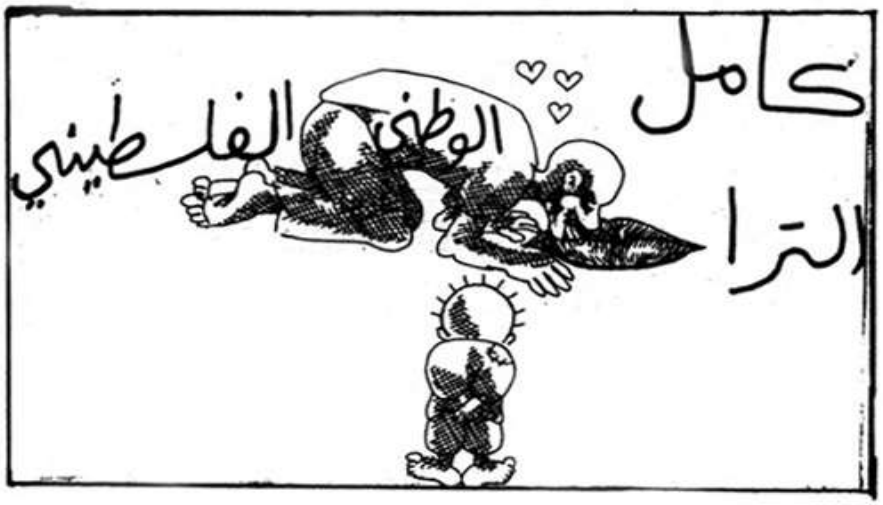
ملحق ٢١.



ملحق ٢٢.



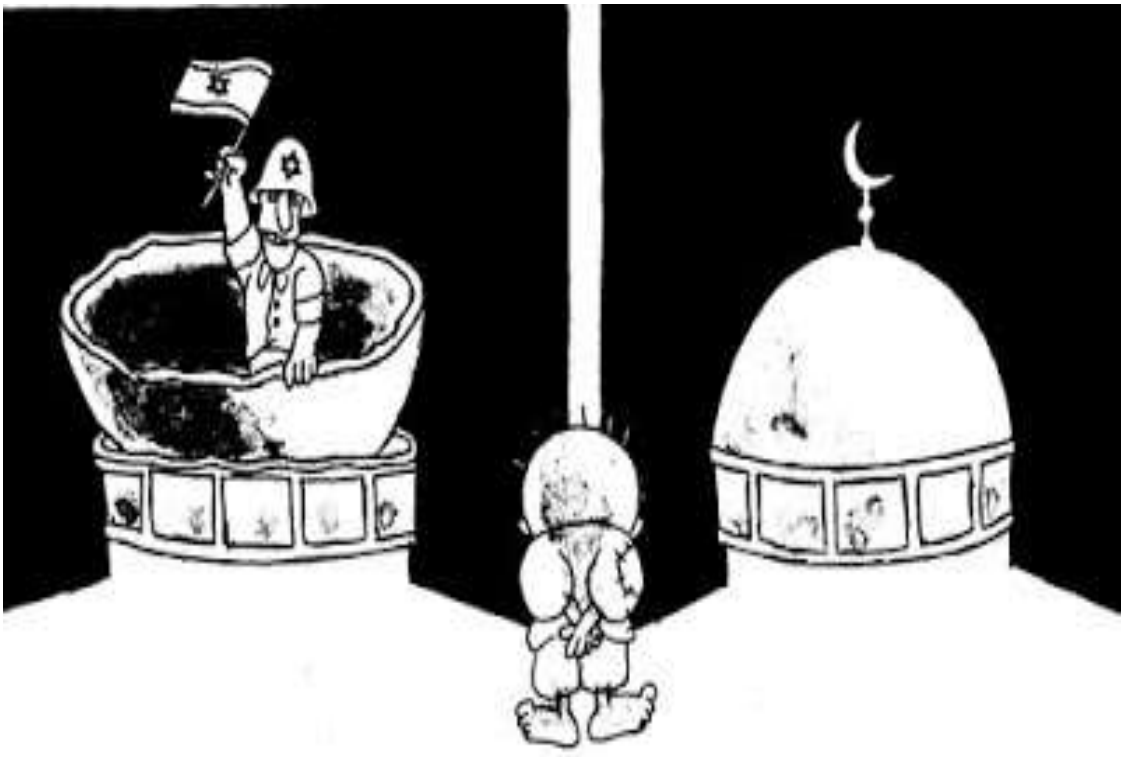
ملحق ٢٣.

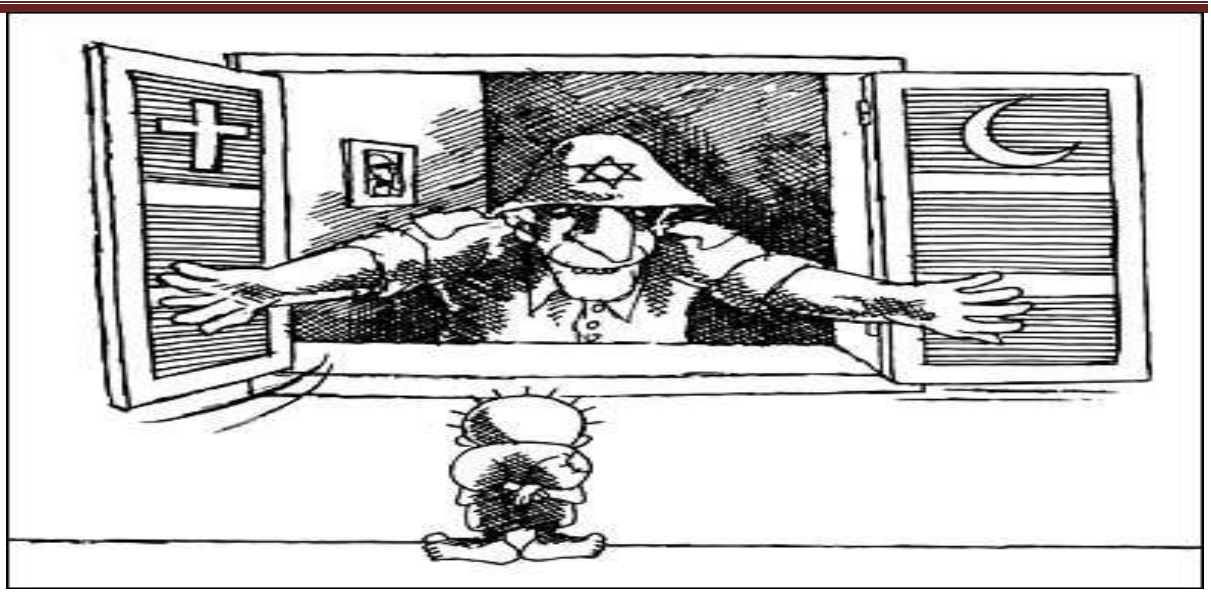


ملحق٢٤.

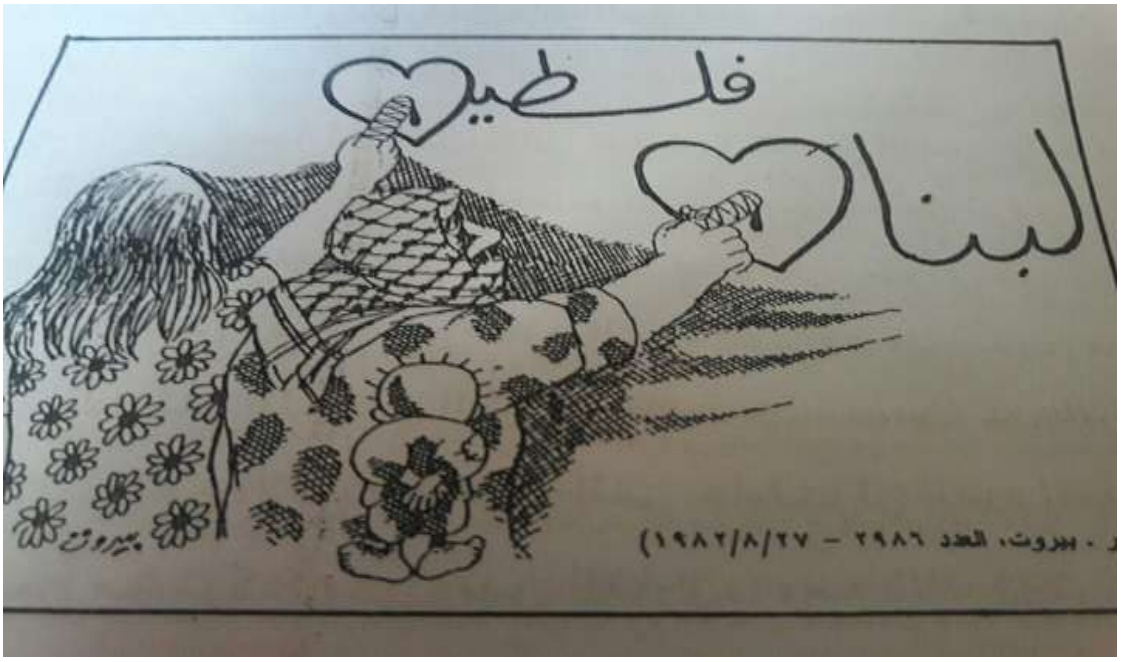
فلسطين
الوطني كامل التراب الوطني كامل التراب الوطني
كامل التراب الوطني كامل التراب الوطني

ملحق ٢٥.



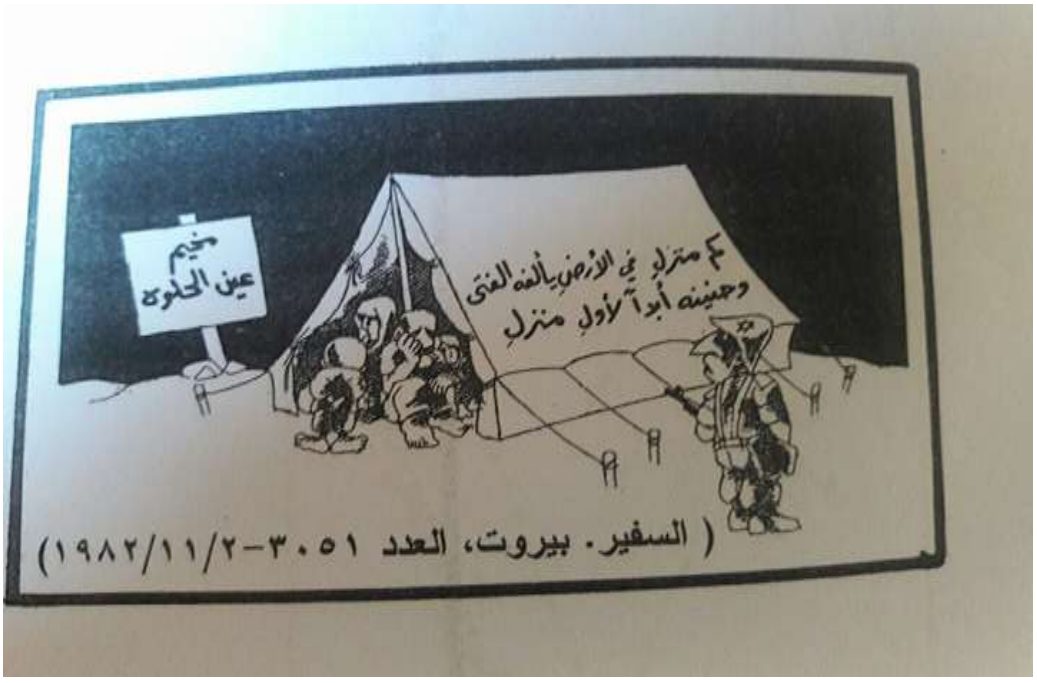


ملحق٢٦.



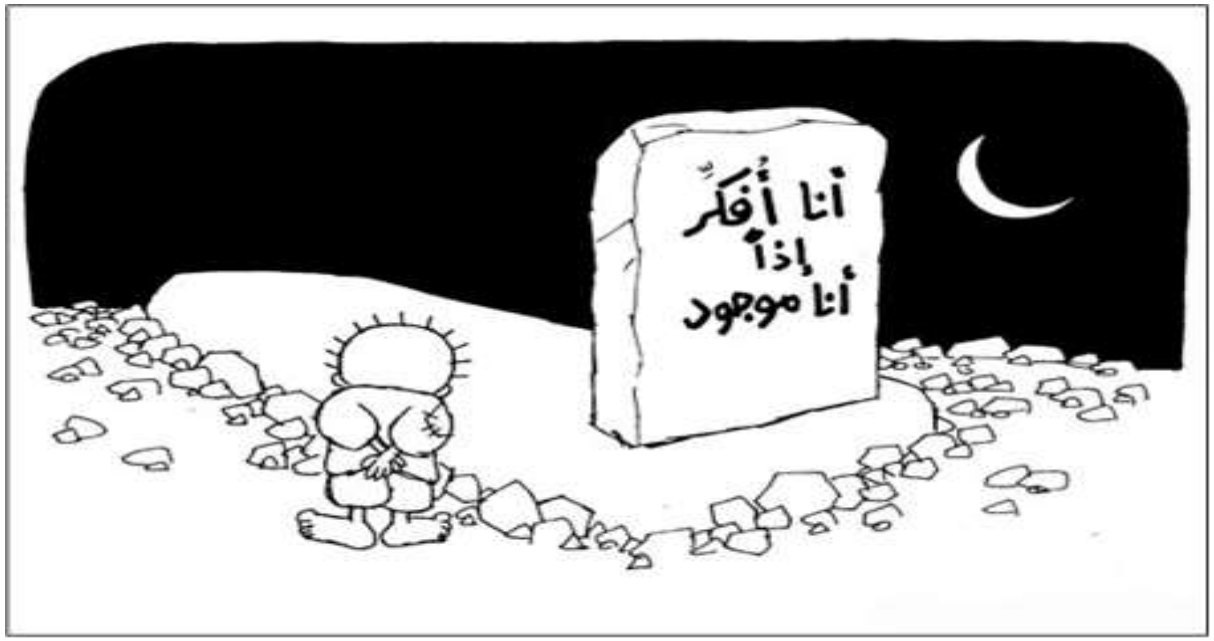
ملحق 27

ملحق 28

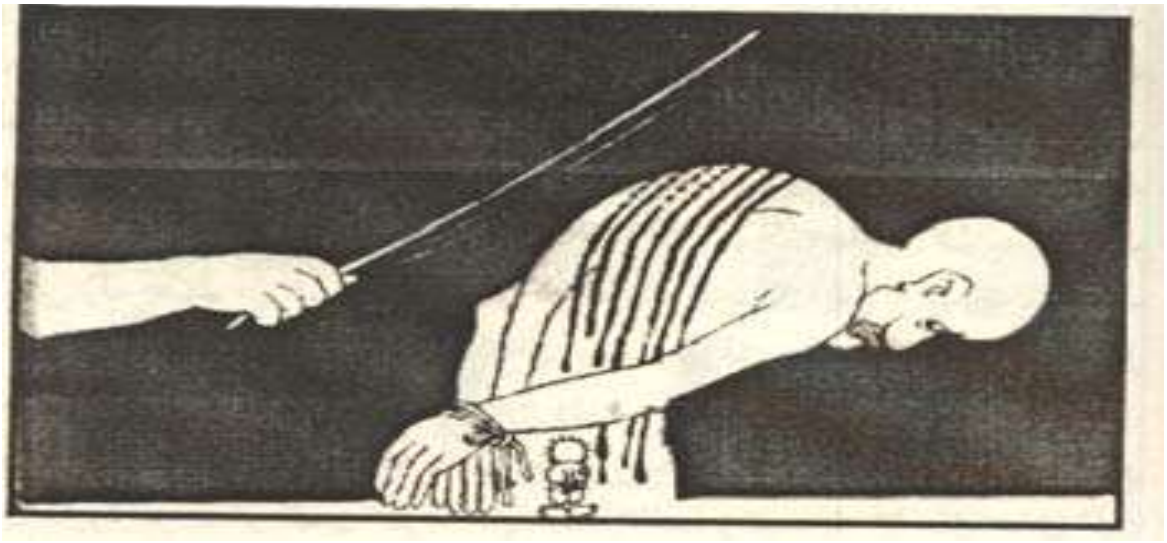


ملحق ٢٩

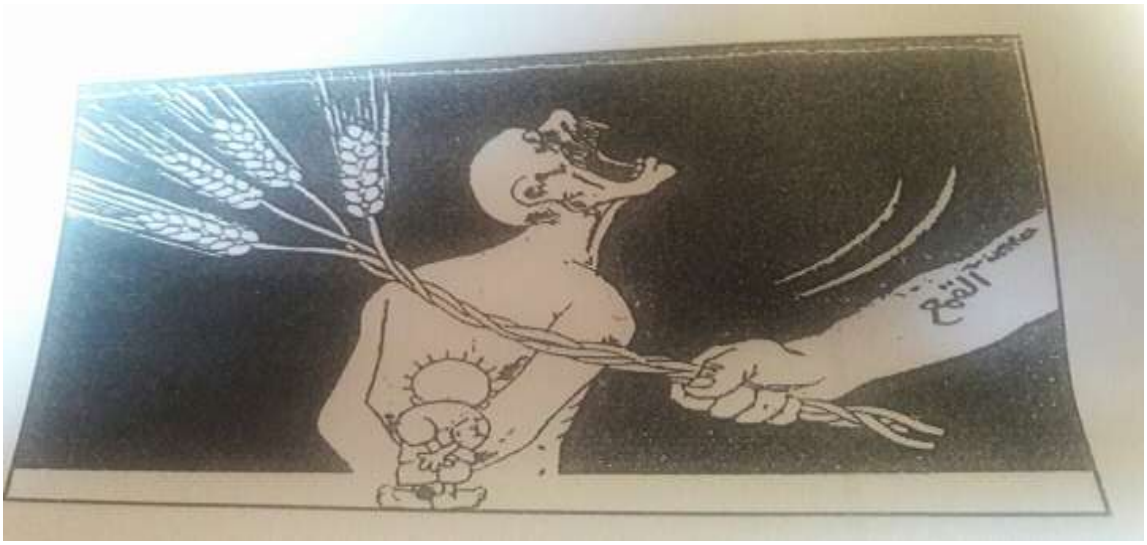
ملحق ٣٠



ملحق ٣١.



ملحق ٣٢.



ملحق ٣٣.

ملحق ٣٤.

الهوامش والمصادر

1الحجار ، ضياء ، **مقالة على الإنترنت بتاريخ ٢٢/ ٧/ ٢٠٠٧ م** ، www.arbcartoon. net [1]

[2].الخولي ، محمد علي : **علم اللغة النظري** ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨١م ، ص٢٥٢.

[3]الموسى، خليل ، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر** ، مجموعة اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٠م ، ص٧٢[3]

[4] جمعة ، حسين: **المسبار في النقد** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م، ص١٤١.

[5].الشواف ، قاسم : **ديوان الأساطير**، قدم له وأشرف عليه أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٩م ،ص ٢٤١-٢٤٢

[6].خليل ، أحمد خليل : **معجم الرموز** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٥م ، ص١٢١.

[7].العلي ، ناجي : **كاريكاتير ناجي العلي ١٩٨٥-١٩٨٧م** ، أطلس للنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠٠٨م ، ١٠.

[8].نفسه : ص ١١.

[9].نفسه : ص ١٧.

[10].نفسه : ص١٨.

[11].نفسه : ص٢١

[12].العلي : ص٦٨.

[13].نفسه : ص٢٠، ص٣٠، ، ص٣٦ ، ص٣٧،

[14].نفسه : ص٣١.

[15].العلي : **كاريكاتير ناجي العلي** ، ص٤٠

[16].نفسه : ص٥٩.

[17].نفسه : ص١١٢.

[18].العينبوسي ، أحمد : **الموضوع والأداة في فن ناجي العلي** ، دار وائل ، عمان ، ٢٠٠١م ، ص ٢١.

من أجل هذا قتلوني ، كراس يحتوي بعض أقوال ناجي العلي ورسوماته (مصدر الكتاب هي مجلة " إلى الأمام " التي تصدرها [19].

الجبهة الشعبية القيادة العامة ، صيف ، ١٩٨٧م حين اغتيل ناجي العلي)

، زيدان ، رقية : **أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني ، شعر محمود درويش ، سميح القاسم ، توفيق زياد** ، دار الهدى .

[20].، حيفا ص٣٢.٣٤.

[21].العنبوسي : **الموضوع والأداة في فن ناجي العلي** ، ص ٣٧.

[22].العلي ، ناجي : **رسومات ناجي العلي الإنسان والثائر** ، المؤسسة الفلسطينية للنشر والتوزيع ، رام الله ، ٢٠٠٥، ص٥٦

[23].القصص : الآية ٧

[24].العلي : **رسومات ناجي العلي الإنسان والثائر** ، ص٥٨.

[25].يوسف : الآية ١٨

[26].العلي : **رسومات ناجي العلي الإنسان والثائر** ، ص٢٣٩.

[27].العلي : **رسومات ناجي العلي** ، ص ١١.

[28].العلي :رسومات ناجي العلي ، ص٧١.

[29].نفسه : ص٢٤١.

[30].نفسه : ص٢٩، ص١٠٠.

[31].نفسه : ص٨٢.

[32].نفسه : ص١٠٦.

[33].نفسه : ص١٩٣.

[34].اليوسفي ، ماهر : **ناجي العلي مدهش الملهاة ومفجع المأساة** ، أطلس للتوزيع والنشر ، ط٢ ، ٢٠٠٦م ،ص ٥٣.

[35].لسومي ، ناصر : **وجه حنظلة : دراسة في فن الشهيد ناجي العلي** ، القبس الكويت ، ١٩٨٧/١٢/٢٧م

[36] . البوجديدي ،علي : **الفضاء في كاريكاتير الساخر رسوم ناجي العلي الكاريكاتورية** ، الكوفة ، السنة ٢ ، العدد ٢ ، ربيع ٢٠١٣م، ص١٩٣.

[37] .العلي :**كاريكاتير ناجي العلي ١٩٨٥.١٩٨٧م** ، ص١٦

[38].نفسه : ص١٨٢.

[39]. الأسدي ، عبده ، تدمري ، خلود : **دراسة في إبداع ناجي العلي** ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٤م ، ص٣٠

[40].عنبوسي : **الموضوع والأداة في فن ناجي العلي** ، ص١٠٣.

[41].الأسدي : **دراسة في إبداع ناجي العلي** ، ص٤٠

[42].العلي : **رسومات ناجي العلي** ، ص٦٩.

[43].نفسه : ١٢١.

[44].نفسه : ص١٥٤.

[45].نفسه : ١٧٩.

الشعراوي، عبدالمعطي :**أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الصغرى)** ، مطبعةالإنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، [46].ص١٢٩.

[47].العلي : **رسومات ناجي العلي** ، ص٥٣.

[48].نفسه : ص٩٨.

[49].نفسه : ص٢٤٤.

نفسه : ص٢٥٣.

المصادر والمراجع :

١. الأسدي ، عبده ، تدمري ، خلود : **دراسة في إبداع ناجي العلي** ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٤م.

٢. البوجديدي ،علي : **الفضاء في كاريكاتير الساخر رسوم ناجي العلي الكاريكاتورية** ، الكوفة ، السنة ٢ ، العدد ٢ ، ربيع ٢٠١٣م.

٣.جمعة ، حسين : **المسبار في النقد الأدبي:** منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠٣م.

٤. الحجار ، ضياء ، مقالة على الإنترنت بتاريخ ٢٢/ ٧/ ٢٠٠٧م www.arbcartoon.nett .

٥. خليل ، أحمد خليل : **معجم الرموز** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٥م .

٦. الخولي ، محمد علي : **علم اللغة النظري** ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨١م.

٧. زيدان ، رقية : **أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني ، شعر محمود درويش ، سميح القاسم ، توفيق زياد** ، دار الهدى ، حيفا.

٨. السومي ، ناصر : **وجه حنظلة : دراسة في فن الشهيد ناجي العلي** ، القبس الكويت ، ١٩٨٧/١٢/٢٧م.

٩.الشعراوي، عبدالمعطي :**أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الصغرى)** ، مطبعةالإنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣م.

١٠. الشواف ، قاسم : **ديوان الأساطير**، قدم له وأشرف عليه أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٩م.

١١. العلي ، ناجي :

_**كاريكاتير ناجي العلي ١٩٨٥-١٩٨٧م** ، أطلس للنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠٠٨م .

_ **رسومات ناجي العلي الإنسان والثائر** ، المؤسسة الفلسطينية للنشر والتوزيع ، رام الله ، ٢٠٠٥م.

١٢. العينبوسي ، أحمد : **الموضوع والأداة في فن ناجي العلي** ، دار وائل ، عمان ، ٢٠٠١م .

١٣. الموسى، خليل ، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر** ، مجموعة اتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠٠م

١٤. **من أجل هذا قتلوني** ، كراس يحتوي بعض أقوال ناجي العلي ورسوماته (مصدر الكتاب هي مجلة " إلى الأمام " التي تصدرها.

الجبهة الشعبية القيادة العامة ، صيف ، ١٩٨٧م حين اغتيل ناجي العلي)

١٥. اليوسفي ، ماهر : **ناجي العلي مدهش الملهاة ومفجع المأساة** ، أطلس للتوزيع والنشر ، ط٢ ، ٢٠٠٦م.

المسكوت عنه في حياة العبيد
تجربة الشاعر سُحيم عبد بني الحسحاس نموذجا

د. عبدالخالق عيسى

د. عقاب الجبالي

أ. كامل ياسين

جامعة النّجاح الوطنيّة / فلسطين

الحرية أعظم شيء يملكه الإنسان ، ولا يمكن أن تكون له قيمةٌ عليا أمام نفسه أولاً، وأمام العالم ثانياً إذا فقدها، وخرج من دائرة الأحرار، ولهذا فقد حارب سَدَنةُ الإنسانية الحقيقيون على مدار العصور، وتوالي الحقب ظاهرة العبودية على اختلاف أشكالها؛ ولنا في أبي بكر الصديق، وسبارتاكوس، وأبراهام لينكولن مثالٌ واضحٌ .

وظاهرة العبودية ملازمة للتاريخ، متأصّلة في ديدن كل أمّةٍ من الأمم؛ سواء في عصور انحطاطها، أو في عصور تقدّمها وتحضّرها ، واللافت في الأمر أنَّ هذه الظاهرة ليست نابعة من توحّش أخلاقي واجتماعي لدى أيِّ أمّة من الأمم، بل هي على مدار العصور برهان واضح وملموس على رخائها، وتنعّمها، الأمر الذي أسهم لاحقاً في خلق نظام الطبقات في الدولة المدنية، ووضع العبيد في أدنى درجات السلم الاجتماعي.

وكما أسهمت ظاهرة العبودية في إضفاء لون متميّز على لوحة الدول المدنية المتحضرة، فإنّها في الوقت نفسه كانت حاضرة بقوّة في تعاليم الديانات وممارساتها؛ فاليهودية كانت ترى أنَّ غير اليهودي هو وحده الذي يجوز استرقاقه [1]

أمـا دعـوة المسـيح ففيهـا مسـاواة كاملـة وعادلـة بـين البشـر جمـيعهم، خروجـاً علـى عنصـرية اليهوديـة ، وفـي المقابـل نجـد فـي المسـيحية قدّيسـين؛ أمثـال أوغسـطين، وتومـا الأكـويني ذهبـوا إلـى الإعتقـاد أنَّ الله سـبحانه وتعـالى خصَّ بعض النَّاس بالرّق؛ ليكونوا محكومين[٢]

أمَّا الإسلام فلم يلغِ نظام الرِّق الذي كان متفشياً في الجاهلية؛ إنّما قدّم معالجات أخلاقية متدرّجة، تسعى إلى الحدِّ منه، وإنهائه في يوم من الأيّام، ومن وسائل معالجته ربط بعض الكفّارات بتحرير الرّقاب.

ويردّ عبد الله علوان سبب عدم إلغاء الإسلام للرّق إلى قضايا سياسية؛ أهمّها أنّ الإسلام جاء والرّق معترف به في أنظمة العالم جميعها، وإلى قضايا اجتماعية، أهمّها أنَّ في وجود الرقّ تطهيرا للمجتمع من فوضى الجنس والإباحية [٣] ؛ فهذه الفوضى كانت منذ القدم مرتبطة أوثق الارتباط بالعبيد، ولذلك كان السادة يأمرون بإخصائهم؛ خوفاً على نسائهم . وكان لهذا الإجراء آثار انعكست على حياة هؤلاء العبيد وتفكيرهم، وأسهمت في تشكيل بنية نفسية محدّدة لهم، تجلّت في سلوكهم مع الناس، وفي قصائد الشعراء منهم؛ أمثال سحيم (الشاعر قيد الدّراسة).

سحيم عبد بني الحسحاس : نسبه وحياته

هو سُحيم عبد بني الحسحاس بن هند بن سفيان بن نوفل بن عصاب بن كعب بن سعد بن عمرو بن مالك بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة [٤] ، وكنيته (حيّة) [٥]، زنجيّ ، قبيح، ليس له صحبة [٦] ، نوبيّ ، أعجمي مخضرم؛ إذا أنشد الشعر قال: أهشنت، ويريد أحسنت [٧]

وجيء بسحيم إلى جزيرة العرب من بلاد الحبشة ، ويذكر أنَّ عاملاً لعثمان بن عفان يدعى عبد الله بن أبي ربيعة كتب إلى عثمان قائلاً: إنِّي قد اشتريت غلاماً حبشياً، يقول الشعر. فكتب إليه عثمان : "لا حاجة لي به، فارده، فإنَّما حظُّ أهل العبد منه؛ إنْ شبع أن يتشبب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم." فردّه، فاشتراه رجل من بني الحسحاس [٨] ، ولهذا فقد ارتبط اسمه باسم قبيلة الحسحاس الذين أصبح عبداً لهم. وبنو الحسحاس بطنٌ من بني النجار، من الخزرج القحطانية، نشأ سحيم بينهم؛ عبداً

يخدمهم، ويقضي شؤونهم، إلى أن اكتشفوا قرضه الشّعرَ، فتغيّرت نظرتهم تجاهه، وبدأت معاناته؛ ويورد الأصفهاني خبراً في ذلك؛ مفاده أن القوم أرسلوه رائداً، فجاء وهو يقول:

أنْعَتُ غيْثاً حَسَنَاً نَباتُـهُ

كالحبشيّ حولَهُ بنـاتُـهُ

فقالوا : شاعرٌ والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك [٩] ، ويبدو أنه في تلك الفترة أحسّ بالدّونيّة الشديدة، وارتدّ خائبا؛ لأنَّ القبائل العربيّة قديما كانت تحتفي بنبوغ الشاعر، جنبا إلى جنب مع احتفائها بالمولود الذّكر، وبالمهر، فهي عوامل قوّة للقبيلة، وإهمال القبيلة لسحيم كان بسبب عبوديته، ولهذا قال:

أشْعـــارُ عَبْـــدِ بَنـــي الحسْـــحاسِ قُمْـــنَ لَـــهُ

عِنـــدَ الفَخـــارِ مقـــام الأصـــلِ والـــوَرَقِ

إنْ كنـــتُ عَبْـــداً فنفْســـي حُـــرَّةٌ كَرَمـــاً

أو أســـودَ اللـــونِ إنّـــي أبـــيضُ الخُلُـــقِ [١٠]

وعقدة النقص هذه دفعته إلى التّعويض؛ برفع نفسه فوق مكانتها من جهة، وبالغزل الفاحش الإباحي بنساء القبيلة التي نبذته من جهة ثانية، وكانت النّهاية إجتماع القبيلة على حرقه. ويذكر صاحب الأغاني أنهم حفروا له أخدودا، ورموه فيه، ثمّ ألقوا عليه الحطب وأحرقوه [١١]

ولم ينل سحيم حظاً وافراً من الشهرة في حياته، مقارنة بما ناله بعد مقتله حرقاً ،وتفاصيل حياته تكشف عن قلق روحيّ عاشه وترجمه في شعره، وتكشف عن حالة عصاب، ولّدت لديه النرجسية ، والسادية، والجُناح، والإنحراف الجنسي .

واللافت في سيرة سحيم موقفه الغريب قبل أن تُقدم القبيلة على حرقه ، فالمرء عند الكرب لا بد وأن يخاف، أو يحاول ردّ التهم الموجهة إليه ،أمّا سحيم فقال [١٢] :

شُـــدّوا وَثـــاقَ العَبْـــدِ لا يُفلِتْـــكُمُ

إنَّ الحيـــاةَ مِـــنَ الممـــاتِ قَريـــبُ

فَلَقـــدْ تَحـــدَّرَ مـــن جَبـــينِ فَتـــاتِكُمْ

عَـــرَقٌ علـــى جَنْـــبِ الفِـــراشِ وَطيـــبُ

فهو يطلب منهم أن يشدّوا وثاقه؛ خوف أن يفلت منهم؛ لأنّه راضٍ بهذه النتيجة، مطمئن إليها فقد انتقم منهم في أعراضهم، وهم في غفلة عنه، وكسر شرفهم الذي يعتزّون به، فلم يبق لهم ما يجعلهم خيرا منه ، وهنا يتحول الفعل الجنسي أو الهذيان الجنسي . إن صحَّ التعبير . إلى فعل انتقام وتعويض عن نقص حادّ، ويتحوّل سحيم العبد الأسود الضعيف الذّليل إلى عدوٍّ، يرى نفسه ندّا للقبيلة، محاولا استرجاع إنسانيته الضّائعة، وغرائزة التي سطت القبيلة عليها، وانتزعتها منه انتزاعا؛ فكان انتقامه (هذيانه في الشعر الإباحي) من جنس الجناية الأولى التي وقعت عليه (سلبه ذكورته).

إشكاليّة النقص

إن مهام الإنسان الحيوية والوجوديّة على هذه الأرض تتحدد بالجماعة التي يعيش معها؛ فهو مدنيّ بطبعه، وأيُّ التباس يطرأ على علاقته بمجتمعه سيولّد معضلة كبيرة لديه في الوصول إلى معنى حقيقي وواضح للحياة؛ وقد أكّد عالم النفس الألماني آلفرد آدلر أن معنى الحياة يتحدّد بظروف اضطرارية ثلاثة، هي :

١ . إيجاد وظيفة تمكنه من الحياة في ظل القيود المفروضة.

٢ . التعاون مع باقي أفراد المجموعة.

٣ . فهم العلاقة بين الرجل والمرأة [١٣]

وأيّ خلل يحدث في تمثّل هذه الظروف سيؤدي بالضرورة إلى إشكاليّة في استيعاب معنى الحياة، والتّعايش السّلمي مع أفراد المجتمع. وبالعودة إلى الشاعرسحيم نجد أنّهُ كان في مركز طبقي يمنعه من تحديد وظيفته بوصفه عضوا فاعلا في جماعة بشريّة محددة؛ فالعبوديّة لا تأذن له بالاندماج مع أفراد القبيلة ؛ وهذا بدوره سيخلق شرخا نفسيّا، يتعلق بتمثّل معنى الحياة، وسينتج عنه تداعيات خطيرة .

أولاً : وجود وظيفة تمكّن الإنسان من الحياة في ظل القيود المفروضة

إنَّ مهام العبيد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقبيلة التي تستعبدهم ، بل إن شخوصهم تذوب وتتماهى مع شخصوص أسيادهم ، ومن هنا نجد العبد يتحول إلى آلة لا يسمح لها بالتفكير، وربما يتماهى العبد مع دوره ، ويقتنع به، ولا يتجاوزه تفكيراً أو ممارسةً ، لكنَّ السؤال الوظيفي أو سؤال الجدوى يؤرّق سحيماً؛ فهو شاعرٌ وعبد في الوقت نفسه، اعترفت به القبيلة عبدا، ولم تقبله شاعرا، فبدلا من التفكير بِقَدَرٍ جديد، في مكان آخر ، نراه يفضّل البقاء والثبات بينهم، علّه يقنعهم، وينجح في الاندماج؛ وخير مثال على هذا قوله حين همّت قبيلة الحسحاس ببيعه بعد أن كثر غزله بنسائها [١٤] :

أشوقـــاً ولمـــا تمـــضِ بـــي غيـــرُ ليلـــةٍ
فكيـــف إذا ســـار المَطِـــيُّ بنـــا عَشْـــرا
ومـــا كنـــتُ أخشـــى مالكـــاً أن يبيعنـــي
بشـــيءٍ ولـــو أمســـت أناملـــه صـــفرا
أخـــوكُم ومـــولى مـــالكم وحليفُـــكـــمْ
ومَـــنْ قـــد ثـــوى فيـــكم وعاصـــركم دهـــرا

ففي هذه الأبيات تعلو نبرة الحزن والاستعطاف عند سحيم؛ فيرجو سيده وقبيلته بالإبقاء عليه بينهم، ويذكرهم أنه أخوهم، ومولى مالهم وحليفهم؛ ليعدلوا في النهاية عن قرارهم .

ثانياً : التعاون مع باقي أفراد المجموعة :

إن التحقّق النّسبي للظرف الاضطراري الأول عند سحيم، لم يؤهله لتحقيق الظرف الاضطراري الثاني؛ وهو التعاون مع أفراد المجموعة؛ نظراً لمركزه؛ فهو مجرد عبد مثل بقيّة العبيد، ولربّما لا ينماز عن غيره منهم سوى بشاعريته التي لا تقبلها القبيلة.

وهنا يبدأ باستشعار حجم الهوّة بينه وبين الشعراء الأحرار، فيجدهم يسبقونه كثيرا، فتكون ردّة فعله بإقحام ذاته إقحاماً تعسفياً في القبيلة؛ ليؤدّي الدّور الذي يطّلع به الشاعر الحرّ، وهو تخليد مآثر قبيلته، ووصف شجاعة فرسانها في الحروب. يقول:[١٥] :

بنـــي أســـدٍ ســـيروا جميعـــاً فقـــاتِلوا
مَعـــدّاً إذا اربـــدّتْ بِشَـــرٍّ جُلودُهـــا

أرى أســـــداً والحمـــــــدُ لله أصـــــــبحت
علـــــى خيـــــرِ حـــــال والإلـــــهُ يزيدهـــــا
ونحـــنُ جَلبْنـــا الخيـــلَ مـــن جانـــبِ الغَضـــى
إلـــــى أنْ تَلاقـــــتْ بالرَّشـــــاءِ جُنودُهـــــا

ويقول: [١٦] :

ألـــــم تعلمـــــوا أنّـــــا فـــــوارسُ نجـــــدةٍ
إذا خـــام فـــي الهيجـــا الضِـــعافُ الزعـــانفُ
وصِـــرنا إلـــى الَسـعديّن ســـعدِ بـــن مالـــكٍ
وســـعدِ بنـــي الأحـــلافِ تلـــك العجـــارفُ
وقلنـــا لهـــم والخيـــلُ تـــردي بنـــا معـــاً :
نُحـــاربُ مَـــنْ حـــاربتمُ ونُحالـــفُ

ويقول: [١٧] :

إذا مـــا فَرغْنـــا مـــن سِـــوار قبيلـــةٍ
سَمونـــا لأخـــرى نبتغـــي ونُســـاوِرُ
يُفـــرّجُ عنـــا كـــلَّ ثغـــرٍ نخافـــهُ
مِسَـــحٌّ كَسرحـــانِ القَصـــيمةِ ضـــامرُ

يحـاول الانـدغام مـع الجماعـة، فتعلـو نبـرة الأنـا الجمعية الزّائفة ، فنرى سحيما يقاتلُ باستماتة دفاعاً عـن قبيلتـه ، ويظهـر منتميـا إليهـا، مكلّفـا بتخليـد مآثرها وعلاقاتها السياسية بالقبائل الأخرى ، وهذا شكل من أشكال التعويض؛ وكأنَّ أناه الفردية جاءت تعويضاً أولياً عن الأنا الجمعية التي لم يلتفت إليها أحد، ولم تعرها القبيلة أدنى اهتمام .يقول [١٨] :

وخيـــــــلٍ تكـــــــدّسُ بالدارعيـــــــــ
ـــنَ مشـــــيَ الوعـــــولِ تَـــــؤمُّ الكِهافـــــا
ضـــــــوامرُ ق شفَّهُـــــــنَ الوجيـــــــــ
ـــفُ يُثـــــرن العجاجَـــــة دونـــــي صِفافـــــا
تقدمتُهـــــــنَّ علـــــــى مِرجَـــــــلٍ
يَلـــــوكُ اللِجـــــامَ إذا مـــــا استهافـــــا

ولا ينسى استغلال هذا الفخر للإشارة إلى النّصف الغائب المغيّب منه، وهو شاعريته، فنراه يجاهر بسحيم الشاعر بعد أن افتخر بسحيم الفارس ، يقول[١٩] :

أشعـــارُ عبـــد بنـــي الحسحـــاسِ قُمـــنَ لـــهُ
يـــوم الفخـــارِ مقـــامَ الأصـــلِ والـــورقِ
إن كنـــتُ عبـــداً فنفســـي حـــرةٌ كرمـــاً
أو أبـــيض اللـــونِ إنّـــي أبـــيض الخُلُـــقِ

ثم يبتعد أكثر، فيقدّم سحيما العبد الأسود القابع في عتمة العبوديّة، ويوجّه الأنظار إلى أخلاقه العليا التي لا يراها أحد من القبيلة، وكان الأولى أن تقدّم على سواده، يقول: [٢٠] :

لـــيسَ يُـــزري الســـوادُ بـــذي اللُـــبِّ ولا بـــالفتى اللبيـــبِ الأديـــبِ
إنْ يَكُـــنْ للســـوادِ فـــيَّ نصيـــبٌ فبيـــاضُ الأخـــلاقِ منـــهُ نصيبـــي

إنَّ محاولة الذوبان، والاندماج، والتكيف مع أفراد القبيلة فشلت ،وظلَّ في عيون أبنائها ذلك العبد الأسود الذي يقرض الشعر ، وليس العبد الأسود الفارس المقاتل، وهنا تتفلّت عقد سحيم، ولا يقوى على كبح جماحها، فتبدأ لحظات التّحوّل المضادّ ،لتجرُّ الويلات على هذه القبيلة كما سيظهر لاحقا.

ثالثاً : فهم العلاقة بين الرجل والمرأة :

إنَّ هذا الظرف الاضطراري الثالث والأخير الذي يسهم في تحديد معنى الحياة كما أوضح آلفرد آدلر، أسهم بشكل أو بآخر في القضاء على سحيم؛ فهو لم يستطع أن يفهم كنه العلاقة بين الرجل والمرأة ، أو بالأحرى لم يتح له أن يقيم علاقة طبيعية مع المرأة؛ لأنَّ مركزه الطبقي يحرّم عليه ذلك، وهنا تبرز المفارقات، ويظهر التخبط الذي يشبه الهذيان (في شعره الذي يتناول المرأة) ، والسبب يكمن في التثبّت التّام من قهر السواد والعبوديته؛ فهما الجدار الشاهق، والعائق الكبير الذي يمنعه من بلوغ المرأة التي تشغله كثيراً في شعره، كما منعاه سابقا من إيجاد موطئ قدم له بين أبناء قبيلته، فخسر الآن العالمين؛ عالم الرجل، وعالم المرأة ، يقول:[٢١] :

يُرجّلـــــنَ أقوامـــــاً ويتركـــــن لِمَّتـــــي

وذاك هـــوانٌ ظـــاهرٌ قـــد بـــدا ليـــا
فلـــو كنـــتُ وَرداً لونـــه لعشقننـــي
ولكـــنَّ ربـــي شـــانني بسواديـــا
فمـــا ضرَّنـــي أن كانـــت امـــي وليـــدةً
تصُـــرُّ وتبـــري باللقـــاحِ التواديـــا

وفـي هـذا الظـرف الاضـطراري ، ومعـه الظّرفـان الآخران تتسع الهوة بين سحيم والآخرين ، وتتراكم الضغينة التي تسبق الانتقام، ليقول: [٢٢] :

تَجمّعـــنَ مـــن شـــتّى ثـــلاثٍ وأربـــعٍ
وواحـــدةٍ حتـــى كَمُلـــن ثمانيـــا
وأقـــبلنَ مـــن أقصـــى الـــبلاد يعدننـــي
نواهـــدَ لا يعـــرفن خلقـــاً ســـوائيا
يَعـــدن مريضـــاً هُـــنَّ هـــيّجنَ داءه
ألا إنمـــا بعـــض العوائـــدِ دائيـــا

و تتكشّف نرجسيّة سحيم، وهو يصوّر النساء متهافتات عليه لا يعرفن أحداً سواه، بل ويسعين إليه من أماكن بعيدة ، ويتكشّف انحرافه الجنسي في ظهور هذه الرّغبة الجامحة لديه في الجمع بين ثماني نساء في وقت واحد.

وبعد الأخذ والرّدّ مع الظروف الاضطراريّة الثلاثة نجد سحيما قد فشل في التوصّل إلى معنى واضح للحياة ، فعاش متخبّطا متمرّدا، يحاول أن يكسر حدوداً وحواجز صماء، لكنّه في الوقت ذاته يقيم حواجز أخرى في داخله، تسهم في احتدام الصراع الدّاخلي مع الذّات من جهة، والصّراع الخارجي مع القبيلة من جهة ثانية ، ومن حيث لا يدري كان يلجأ إلى التعويض عن كل ظرف اضطراري، فيفشل فشلاً نسبياً، ليصل في النهاية إلى ما يسمّى (بالتعويض المضاد) الذي هو أقرب ما يكون إلى الانتقام من قبيلته؛ رجالاً ونساء، كما سيتبيّن لاحقا.

الأحلام أداة تعويض :

لا شك أنّ أحلام الليل وأحلام اليقظة تشكّلان لدى الفرد ملاذاً يفرُّ إليه من الواقع القاسي؛ ليعوّض النقص الذي يحتاجه في واقعه [٢٣] ، وممّا لا شك فيه أنَّ مشاعر الدونية التي تعتري الفرد في حياته الواقعية تدفعه بشكل أو بآخر إلى التعويض

الإيجابي، أو التّعويض المضاد، لا لاستعادة التوزان بين القوى المكتسبة والمضادة، بل من أجل أن يُميل كفة الميزان لصالحه [٢٤]؛ ولذلك فمن السهل علينا أن نتبين وبشكل بدهي أنَّ تحقيق الرغبة كثيراً ما يرد في الأحلام سافراً [٢٥]

وبالرجوع إلى سحيم عبد بني الحسحاس ، فإننا سننظر في حديث ابن الجوزي عنه في كتابه "تنوير الغبش في فضل السودان والحبش" ،وأخصّ ما قاله في مطوّلته التي مطلعها [٢٦] :

عُميرةَ ودّع إنْ تَجهّزتَ غازيا
كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهيا

يقول ابن الجوزي " **كان عبد بني الحسحاس يهوى ابنة مولاه عُميرة بنت أبي معبد إلى أن خرج مولاه أبو معبد وكان أبو معبد يتشوّق إلى ابنته فأخذ يقول : عُميرة ودّع إن تجهزت غازيا ... ثم قال : أنقذنا يا سُحيم ، فهيَّج منه ما كان باطناً فقال :**

عُميرةَ ودّع إن تجهزت غازيا
كفى الشيبُ والإسلام للمرءِ ناهيا

ثم بنى عليها فأتمّها قصيدة، وانتهى، وفيها فحشٌ عليها، فذهب به جندل أبو معبد إلى المدينة ليبيعه ...." [٢٧]

إنَّ سحيما في هذا النّص يلجأ إلى أحلام اليقظة والوهم المقترن بها بوصفهما أداتين للتعويض عن عقدة النقص التي تلازمه في علاقته بالقبيلة ، لكنه يسلك في تعويضه مساراً آخر؛ وهو محاولة التحرّر من الكبت الذي يعاني منه. ومما لا شك فيه أن لديه قابلية شديدة للإثارة لدى الاقتراب من المكبوت، أو التّذكير به. [٢٨]

ولو سلّمنا برواية ابن الجوزي هذه، وقلنا إنّ المغامرات الواردة فيها محض وهم اختلقه عقل سحيم اللاوعي؛ تعبيراً عن حالة كبت مزرية، لدفعنا هذا إلى الجزم بأنَّ ذكر عميرة التي تمثّل عند سحيم الموضوع المكبوت الأول دفعه إلى الاستطراد في التفريغ النفسي، متمثلاً بخجله من سواده من جهة،

وتصويره النّساء المقبلات إليه من أقاصي البلاد من جهة ثانية.

وباستكمال قراءتنا للقصيدة التي تقع في واحد وتسعين بيتاً نجد أنه يستهلها بأبيات يتغزل فيها بعميرة ابنة مولاه، وهو غزل نستطيع تجاوزه؛ لأنه نمطي يتردد في قصائد غيره من الشّعراء، لكنّ الذي لا نستطيع تجاوزه هو تلك المشاهد الإباحية الخالصة التي تستدعي ربطها بعقدة سحيم، يقول(٢٩):

وبِتْنا وسادانا إلى عَلَجانةٍ
وحِقفٍ تهاداه الرياحُ تهاديا
توسّدني كفاً وتثني بمعصمٍ
عليَّ وتحوي رجلها من ورائيا
وهبّت لنا ريح الشمال بِقرّةٍ
ولا ثوبَ إلا بُردُها ورِدائيا
فمازال بُردي طيباً من ثيابها
إلى الحوْل حتى أنهجَ البُرُد باليا
وأشهد عندَ الله أن قد رأيتها
وعشرين منها إصبعاً من ورائيا
أقبّلها للجانبين وأتّقي
بها الريحَ والشّفّانَ مِن عن شماليا

فسحيم لم يكن يرمي إلى التعبير عن مشهد جنسي فاضح؛ لأنَّ هذا المشهد متخيل من جهة، ولأنه لا يصف عملية جنسية نمطية من جهة أخرى، بل يصور لنا الشاعر، وهو يتوسد كفَّ عميرة التي تثني رجلها من ورائه في مشهد سريالي غريب ،يستكمله في ذكره أنّه يتقي بها ريح الشمال الباردة، وهنا يتوحّد مع عميرة، أكثر من كونه يتصل بها اتصالاً جنسياً. وبسعيه وراء التوحّد يكون قد أدرك الإشكالية التي تتلبس علاقته، بوصفه إنسانا، بالمرأة . فيضطر دون إرادة إلى الكشف عن حالة عصابية ناجمة عن الإخصاء ،لأنّ الحرمان من الإشباع الجنسي السويّ يمكن أن يفضي إلى تكوين عصاب يجعل الإنسان يسلك طرق الإشباع النّفسي اللاسوي (٣٠)

ويصل به الأمر إلى إظهار رغبته في نقل رضابه إلى ثماني نساء في وقت واحد، يقول:

تَعـــــاورن مِســـــواكي وأبقـــــين مُذهبـــــاً
مـــن الصـــوّغ فـــي صُـــغرى بنـــانٍ شـــماليا

التعويض المُضاد

إنّ فشل سحيم في ردم هوة النقص التي تتسع في داخله جعله يلجأ إلى الإنتقام من قبيلته ، فيقول:(٣١):

إن تقتلـــــوني فقـــــد أســـــخنتُ أعيـــــنَكمْ
وقـــــد أتيـــــتُ حرامـــــاً مـــــا تظنّونـــــا
وقـــــد ضـــــممتُ إلـــــى الأحشـــــاء جاريـــــةً
عـــــذْبٌ مُقبّلُهـــــا ممـــــا تصوننـــــا

ويقول: (٣٢) :

شـــــدّوا وثـــــاقَ العبـــــدِ لا يفلـــــتكمُ
إنَّ الحيـــــاةَ مـــــن الممـــــاتِ قريـــــبُ
فلقـــــد تحـــــدّر مـــــن جبـــــين فتـــــاتكم
عَـــــرَقٌ علـــــى جنـــــب الفـــــراش وطيـــــبُ

فسحيم الآن تستوي عنده الحياة والموت، ولهذا يشهر حربه على التابو القبلي، ويضربه في الصميم، فهذه الأبيات وإن كانت تحمل إشارات جنسية متهتكة ،إلا أنّها لا تعبّر عن شهوة جنسية ، بل تأتي انتقاماً من القبيلة،

ويظهر سُحيم هنا سادياً إلى أبعد الحدود ، فبعد أن كان يتّقي بالمرأة البرد الشديد، ويسعى إلى التوحد معها، أصبح يقسو عليها جنسيّاً، ويتركها مثل الثوب الخرق ، ولعلّ في هذا إشارة إلى انحرافه الجنسي، والانحراف الجنسي يظهر عنده في موضع آخر نراه فيه يجالس عددا من نساء بني صبير بن يربوع، وتكون طقوس الجنس أن تشق كل واحدة ثوبها،ومعهن سحيم، حتّى ينتهي المشهد، بالعري التّام، يقول: (٣٣) :

كـــــأنَّ الصبيْريـــــاتِ يـــــومَ لقيْننـــــا
ظبـــــاءٌ حَنَـــــتْ أعناقهـــــا فـــــي المكـــــانسِ
وهُـــــنَّ بنـــــاتُ القـــــومِ إن يشـــــعُروا بنـــــا
يكُـــــنْ فـــــي بنـــــاتِ القـــــوم إحـــــدى الـــــدهارسِ
فكـــــم قـــــد شـــــققْنا مـــــن رداءٍ مُنيّـــــرٍ
ومـــــن بُرقـــــعٍ عـــــن طفلـــــةٍ غيـــــرِ عـــــانسِ

إذا شُـــقَّ بُـــردٌ شُـــقَّ بـــالبردِ بُرقـــعٌ
دواليْـــكَ حتـــى كلنـــا غيـــرُ لابـــسِ

فتظهر عنده في هذه الأبيات ما يسمى بلازمة الاستعراض؛ وهي أن يكشف المرء عن أعضائه التناسلية للملأ، [٣٤] وهذه اللازمة دالة على انحراف جنسي واضح .

فسحيم يقرّر أن ينتقم، وأن يعوّض عقدة النقص المتولدة لديه تعويضاً مضاداً ، لكنَّ هذا السلاح ارتدّ عليه، وخلّف عنده ما يسمى بالجناح المُزمن الذي يعاني منه الأشخاص السوسيوباثيون ، والشخص السوسيوباثي هو الشخص الذي يعاني من اضطراب الشخصية المعادية للمجتمع، ولديه ميول غير اجتماعية.

وهكذا يمكننا عدّ سحيم شخصاً سوسيوباثياً معادياً لمجتمعه القبلي الذي صنع منه شخصاً سوسيوباثياً، وبالعودة إلى الجناح المزمن نجد أنَّ هذا المصطلح يشير إلى طائفة متنوعة من المخالفات القانونية، والقاسم المشترك الذي يكمن وراء سلوك المصابين به هو اتجاه اللامبالاة [٣٥] ، فهل يمكننا عدّ سحيم شخصاً سويوباثياً مُصاباً بالجُناح المزم؟

نعم فعندما أجمعت القبيلة على قتله، لم يخف، ولم تصدر منه ردة فعل طبيعية، وإنما وجّه قومه إلى شدّ وثاقه؛ خوف أن يفلت منهم ، ثمّ انطلق يعيّرهم بما فعل بنسائهم، لينصبّ تعويضه المضاد على القبيلة والمرأة .

علما أنّه حاول من قبل فكّ عقدة النقص التي تلازمه حين افتخر بمآثر قبيلته ، وحين افتخر بسواده ، وحين صور النساء قادمات إليه من أقاصي البلاد، وعندما فشل في تحديد معنى الحياة طلب الموت وسعى إليه، فأحرقته القبيلة.

الخاتمة :

إنّ النظرة العامة إلى العبيد في مطلع العصر الإسلامي كان يشوبها شيء من عدم الوضوح، لأنّ النّقلة التي أحدثها الإسلام في الواقع كانت صادمة لمن اعتاد وجود العبيد من حوله، بخدمونه في كلّ صغيرة وكبيرة، وينظر إليهم بوصفهم سلعة، تتحدد قيمتها؛ ارتفاعا وهبوطا وفق معطيات معينة.

وكان هذا في الوقت نفسه عائقاً كبيراً أمام اندماج العبيد في الواقع الجديد، فبدأ على استحياء في بعض البيئات، ولم ينجح في بيئات أخرى. وعليه فإنَّ سحيما وأمثاله فشلوا في تحقيق النجاح الاجتماعي، وفهم وظيفتهم في الحياة، وعجزوا عن الوصول إلى معنى حقيقي وواضح لها؛ الأمر الذي أسهم في نشوء عقدة نقص حادّة عنده، وعند أمثاله ،فسعى حثيثا إلى العويض عن النّقص بأساليب غريبة، وسعت الدّراسة إلى ربطها بحالات الشاعر النّفسيّة؛ فتارةً يخلّد مآثر قبيلته ويدافع عنها ، وتارةً يفتخر بسواده الذي يُخفي بياضاً خُلقياً، ونفساً أبيةً ، وتارةً يصف حبّ النساء له وإقبالهن عليه فرادى وجماعات، ويقدّم في شعره مشاهد جنسيّة غير مألوفة؛ ومنها الجمع بين ثماني نساء في وقت واحد، وتمرير سواكه عليهن، ليتذوقن رضابه.

ومن أدوات التعويض الأخرى التي لجأ إليها أحلام اليقظة، فبنى عالما وهميّا وضع فيه كلّ ما تصبو إليه نفسه، وأقام فيه علاقات كثيرة، وعندما فشل في الاندماج في القبيلة، وإيجاد مكانة له تليق به شاعرا وفارسا، وفشل في فهم كنه العلاقة بين الرّجل والمرأة ، لجأ إلى التعويض المضاد أو الانتقامي، بالإساءة إلى شرف القبيلة، فأجمعت القبيلة على قتله حرقاً ، مما قادنا إلى عدّه شخصاً سوسيوباثياً، يعاني من الجناح المزمن .

الهوامش

١١عبد السلام الترمانيني ، **الرق ماضيه وحاضره** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،١٩٧٩ ، ص ٢٩

٢**المصدر نفسه** ، ص ٣١

٣.عبد الله ناصح العلوان، **نظام الرق في الإسلام** ، سلسلة بحوث إسلامية هامة ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، ص ٧٠

٤صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، **الوافي بالوفيات** ،المجلد ١٥ ، (دت) ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، ٢٠٠٠ ، ص ٧٦

٥لفرج الأصفهاني ، **الأغاني** ، المجلد ٢٢ ،(دت) ، دار إحياء التراث العربي ، ط١ ، بيروت ، ص ٤٧٨ أبو ا

٦صلاح الدين الصفدي ، **الوافي بالوفيات** ، المجلد ١٥ ، ص ٧٦

٧أبو الفرج الأصفهاني ، **الأغاني** ، المجلد ٢٢ ، ص ٤٧٥

٨ينظر : أبو الفرج الأصفهاني ، **الأغاني** ، المجلد ، ٢٢ ، ص ٤٧٧ ، وأبن قتيبة الدينوري ، **الشعر والشعراء** ، ص ٤٠٨ ، وعبد الرحمن ابن الجوزي ، **تنوير الغبش في فضل السودان والحبش** ، تحقيق : مرزوق علي إبراهيم ، دار الشريف للنشر والتوزيع ،ط١ ، السعودية ، ١٩٩٨ ، ص ١٦٤

٩أبو الفرج الأصفهاني ، **الأغاني** ، المجلد ٢٢ ، ص ٤٧٧

١٠صلاح الدين الصفدي ، **الوافي بالوفيات** ، المجلد ١٥ ، ص ٧٦

١١أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، المجلد ٢٢ ، ص ٤٧٩

١٢سحيم عبد بني الحسحاس ، **الديوان** ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٦٠

١٣آلفرد آدلر ، **معنى الحياة** ، ترجمة : عادل نجيب بشرى ، المجلس الاعلى للثقافة ،ط١ ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٣

١٤**الديوان** ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، ص ٥٦ انظر : ابو الفرج الأصفاني ، **الأغاني** ، المجلد ٢٢ ، ص ٤٧٧ ، وسحيم،

١٥سحيم ، ، **الديوان** ، ص ٤٩

١٦**المصدر السابق** ، ص ٥١

١٧**المصدر السابق** ، ص ٣٩

١٨سحيم عبد بني الحسحاس ، **الديوان** ، ص ٤٥ ، ٤٦

١٩**المصدر نفسه** ، ص ٥٥

٢٠**المصدر نفسه** ، ص ٥٤

٢١ سحيم ، **الديوان** ، ص ٢٦

٢٢**المصدر السابق** ، ص ٢٣

٢٣أنظر : آلفرد آدلر ، **الطبيعة البشرية** ، ترجمة : عادل نجيب بشرى ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ،ط١ ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص ٦٠

٢٤**المرجع نفسه** ، ص ٨٥

٢٥سيجموند فرويد ، **تفسير الأحلام** ، ترجمة : مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ط٨ ، مصر ، ١٩٢٩ ، ص ١٥٠

٢٦٢٦سحيم بن بني عبد الحسحاس ، **الديوان** ، ص ١٦

٢٧ابن الجوزي ، **تنوير الغبش في فضل السودان والحبش** ، ص ١٦٥، ١٦٦

٢٨سيجموند فرويد ، **الهذيان والأحلام في الفن** ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١، لبنان ١٩٧٨ ، ص ٣٩

٢٩سحيم عبد بني الحسحاس ، **الديوان** ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١

٣٠سيجموند فرويد ، **النظرية العامة للأمراض العصابية** ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، لبنان ، ١٩٦٢ ، ص ٨٧

٣١سحيم ، **الديوان** ، ص ٥٩

٣٢**المصدر السابق** ، ص ٦٠

٣٣سحيم ، **الديوان** ، ص ١٥ ، ١٦

٣٤شيلدون كاشدان ، **علم نفس الشواذ** ، ترجمة : أحمد عبد العزيز سلامة ومحمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، ط٢ ، السعودية ١٩٨٤ ص ٨٧

٣٥**المرجع نفسه** ، ص ٧١

ثبت المصادر والمراجع

. آدلر ، آلفرد ، **معنى الحياة** ، ترجمة : عادل نجيب بشرى ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، مصر ، ٢٠٠٥

. إسماعيل ، عزالدين ، **التفسير النفسي للأدب** ، دار العودة ، ط٤ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١

. الأصفهاني ، علي بن الحسين أبو الفرج ، **الأغاني** ، دار إحياء التراث العربي ، ط١ ، بيروت ، لبنان، (د.ت).

. الترمانيني ، عبد السلام ، **الرق ماضيه وحاضره** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ١٩٧٩

. الجمحي ، محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** ، دار الكتب العلمية، لبنان ، ٢٠٠١ .

. ابن الجوزي ، أبو الفرج عبد الرحمن بن أبي الحسن القرشي ، **تنوير الغبش في فضل السودان والحبش** ، تحقيق : مرزوق علي إبراهيم ، دار الشريف للنشر والتوزيع ، ط١ ، السعودية ، ١٩٩٨

. الحسحاس ، سحيم ، **الديوان** ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ١٩٦٥.

٤ . الدينوري ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ط٢ ، مصر ، ١٩٥٨

٥ . الصفدي ، صلاح الدين خليل بن أيبك ، **الوافي بالوفيات** ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، ٢٠٠٠

. **الطبيعة البشرية** ، ترجمة : عادل نجيب بشرى ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، مصر ، ٢٠٠٥

. العلوان ، عبد الله ناصح ، **نظام الرق في الإسلام** ، سلسلة بحوث إسلامية هامة ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة .

. فرويد ، سيجموند ، **تفسير الأحلام** ، ترجمة : مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ط٨ ، مصر ، ١٩٢٩

. القلقشندي ، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي ، **نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب** ، تحقيق : إبراهيم الأنباري ، دار الكتاب اللبناني ، ط٢ ، لبنان ، ١٩٨٠

. كاشدان ، شيلدون ، **علم نفس الشواذ** ، ترجمة : أحمد عبد العزيز سلامة ومحمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، ط٢ ، ١٩٨٤

. **النظرية العامة للأمراض العصابية** ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، لبنان ، ١٩٦٢

. **الهذيان والأحلام في الفن** ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، لبنان ، ١٩٧٨

القيم الجمالية في مسرحية هاملت شكسبير بضوء المنهج الهيغلي

د . فيصل عبد عودة

جامعة ذي قار / العراق

الفصل الاول

منهجية البحث

اهمية البحث والحاجة اليه :

إن نظرية هيغل الفلسفية اوجدت لها بشكل واضح ميدان الفن والتذوق الجمالي لتطبيق هذه النظرية القيم الجمالية في هاملت في ضوء المنهج الهيغلي، فهو من خلال محاضرة القاها على طلبة في الجامعة يعد هيغل من اهم الفلاسفة الذين نظروا في الفن والجمال ومن الذين حققوا نجاحا كبيرا في جعل الفن ميدانا تطبيقا ومثالا حقيقيا لنظريته الفلسفية .

فهو يؤكد بالوعي ودرجات هذا الوعي وهو بالتالي يتكون المدرك الواعي الجمالي حيث تتدرج هذه لتصل الى العقل لخلق الموضوع . وبهذا يكون الجمال قد تجاوز الحاجة السيكولوجية والفسيولوجية .

من هنا تاتي اهمية هذا البحث لغرض الوقوف على المنجز الجمالي عند هذه الفلسفة التي انهت عهد الصرح الميتافيزيقي ومدى تاثير هذه الفلسفة جماليا على المنجز الجمالي المسرحي .

اهداف البحث

يهدف البحث الى :

١- التعرف على مفهوم الجمال عند هيغل وما جاءت به المثالية الهيغلية .

٢- التعرف على الرؤية التحليلية الجمالية لفلسفة هيغل وتطبيقها على المسرح .

٣- تحليل مسرحية (هاملت – شكسبير) بضوء المنهج الهيغلي .

حدود البحث

يتحدد ببحث الفلسفة الجمالية الهيغلية في نص مسرحية هاملت – شكسبير

المصطلحات

المثالية : هي الفكرة الفلسفية بعدم وجود الاشياء الا في الذهن والمثالية تظهر عادة في كل تفكير فني او ادبي، كما الاستعداد للانتاج الفني وعلى المستوى النظري احيانا وهي بذلك تصور خط الايجابي (١، ١٢) ويرى د . جلال جميل* بان المثالية هي سعي الفنان لذلك جاء عمله كامل الاعداد حاويا للمثالية .

اما التعريف الاجرائي للمثالية : هي مبتغى كل فنان لكنها غير محققة في كل فن من الفنون او هي تختلف في حالة اخرى حتى داخل انتاج الفن الواحد لذلك يهتم المثالية في تعمق الفن في جذور المجتمع وهي تلعب دورا هاما في الشكل الجمالي .

الفصل الثاني

الاطار النظري

عقيدة الجمال مابين (كانت ٠٠ نيتشه ٠٠٠شوبنهاور)

إن الفهم الموضوعي لعبارات نيتشه بخصوص الجمال انما يندرج في اطار فحص اراء شوبنهاور الجمالية ، ذلك لم يقم بشكل مباشر في الصياغة للاحكام انطلاقا من معارضته لافكار شوبنهاور ، والطريقة هذه قد تبدو غير موفقة لفقدانها قاعدة من الاحكام ، فالاحكام التي اطلقها شوبنهاور فقد ارتبطت بمجموعة مدركات للوعي وهي :

- ما من حكم من الاحكام الا وهو صادر من عقل من العقول .
- ما من حادثة في الوجود الا وتنفرد الى اسباب فاعلة .

- ما من نقطة في المكان الا وهي مشروطة بغيرها من النقاط .
- ما من نزوع من النوازع الا وهو متات من عمل من العوامل . (٢، ٢٢)

فهذا للوعي الا وتكون ملائمة حتميا مع قوانين العقل البشري ، فالارادة عند شوبنهاور التي هي الوجد ذاته ، كذلك يجعل من الغرائز والدوافع والمنافع المادية والحياتية ومتطلبات البيئة ضمن دائرة الارادة وقوتها وسيطرتها على الذات وهي مستانسة للوعي او اللاشعوري وهذا ما جعل فرويد الارادة عند شوبنهاور ، إن تكون عنده خطا فلسفيا في اللاوعي الفردي (٣، ٧٣) .

اذن من غير الممكن إن نطلق على جملة من الاحكام وردت في عالم الجمال صفة العلم ولا إن نقارنها مع مثيلاتها مع هيغل . اما بالنسبة للمضمون فان شوبنهاور قد استند الى هيغل الذي يوسع شانه ، اما كانت فانه وان كان قد راعاه فهو المقابل قد اساء فهمه في العمق ، ففي تطور سوء الفهم المتعلق بعلم الجمال عند كانت وهذا ماتاثر به نيتشه وبدوره وهو سوء فهم مازال دارجا الان نجد إن لشوبنهاور الدور الاول في ذلك ، ولذلك بامكاننا القول إن كتاب نقد ملكة الحكم وهو الكتاب الذي جاءت به فلسفته الجمالية ،. ويرتبط سوء الفهم المتعلق بالفلسفة الجمالية عند (كانت) بعبارة تتناول وصفة لما هو جميل، فقد ضمن كتابة تعريفه للجميل " لايعتبر جميلا الا مايلذ وما لافعل له الا اللذة ، وان الجميل موضوع الاعجاب المحض انه موضوع اللذة التامة التأملية المحضة ، واللذة التي تجلى عبرها الجميل بالنسبة الينا باعتباره جميلا فهي لذة نشعر بها دونما أي مصلحة بطريقة منزهة وبشكل مطلق (٤، ٤٢) . اذن يكون السلوك الجمالي او ما نسميه بالسلوك تجاه الجميل(اللذة بعيدا عن كل مصلحة) معنى إن نهمل شيئا ما، يعني يجب التصور للشيء واللامبالاة تجاه شيء ما او اتجاه شخص ما في علاقتنا بالشيء او الشخص اننا لا نظهر شيئا ينم عن ارادة فينا ومنذ اللحظة التي تتحدد فيها علاقة الجميل باللذة وحين تتحدد هذه النزاهة فان الحالة الجمالية تصبح عندها وبتصور شوبهاور تعليقا للارادة وصولا للراحة ،للانعتاق من كل جهد ، انها حالة الاستراحة المحضة ، وحالة عدم – عدم – ارادة– شيء على

الاطلاق انها التبحر المطلق في عدم بالمشاركة .اما نيتشه فيقول " إن الحالة الجمالية هي نشوة (٥، ٢٦) . وهذا يعني وبوضوح انها نقيض كل لذة (منزهة) وفي الوقت نفسه تعبر هذه التصورات عن نقيض ما يصوره (كانت) من سلوك تجاه الجميل ، يسهل علينا انطلاقا من وجهة النظر هذه إن تقيم ملاحظات نيتشه ، إن كل ما قيل منذ (كانت) عن الفن والجمال والمعرفة والحكمة قد اصابة التشويش وذلك بسبب تاويل فكر (الخلو من كل مصلحة) ، وهذا ما يسببه التاويل الشوبنهاوري ولكن ماذا يعني كانت بهذا التحديد الجميل باعتباره موضوعا للذة المنزهة ؟ ماذا يعني قوله (بعيدا عن كل مصلحة خاصة) " إن المصلحة المشار اليها هنا ليست الا المقابل للكلمة اللاتينية mini interest بمعنى ثمة شيء يهمني (٦، ٤٧) إن الاهتمام بشيء ما يعني الرغبة باقتناء شيء لنفسه وبالتحديد استخدامه والتصرف به ككل ملكية ، حين نولي شيئا ما اهتمامنا فاننا ننزل هذا الاهتمام في ملكية بهدف تحديد غاية يصار معها الى تصرف بهذا الشيء ، إن ما نوليه اهتمامنا هو ما ناخذه دائما ، أي ما نمثله بهدف شيء اخر .

لقد عرض كانت المسألة المتعلقة بجوهر الجميل بالطريقة التالية " بماذا يجب إن يتحدد السلوك الذي نشعر بموجبه بالجمال في شيء ما ، والذي يصادف عرضا حتى نحس بالجميل باعتباره جميلا ؟ (٧ ، ٤٩) .

فقبيل إن يوضح (كانت) السبب الذي يعين على وجود الجميل والذي يحدد بالتالي ما الجميل ، فهو يسعى اولا الى نفي ما لايكون إن يكون سببا لذلك (المصلحة) ، إذا إن الحكم (هذا الجميل) يفترض منا إن لايكون فيه مصلحة اطلاقا وهذا يعني عندما نجد جميلا ما علينا إن نترك الغرض الذي نصادفه عرضا لينتج من تلقاء نفسه، بعده ذاتاً محضة في مستواه وفي قيمته الخاصة، علينا إن لانضعه اطلاقا في خط يلتقي به مع اشياء اخرى في سواه او في غاياتنا او نياتنا ، او بهدف الاستفادة او التلذذ المستكين .أن السلوك تجاه الجميل يعده جميلا لهو الذي يتسم ب(الخطوة الحرة) على حد قول (كانت) علينا إن نعيد تصويب وضع الغرض – الذي تصادفه فيما يكون وان تترك له ، وان نمنحه ما يعود اليه خاصة وما يقربه الينا (٨، ٥١) .

من هنا نستطيع القول إن ما اراده (كانت) في الخطوة الحرة ، هو الجهد الاعلى الذي يبذله جوهرنا وهو التحرر من ذاتنا .

من خلال ما تقدم يرى الباحث إن سوء التاويل للمفهوم الجمالي عند (كانت) ومفهوم اللذة تحديدا (اللذة المنزهة) يبني على خط مزدوج .

أ- يشكل التعريف الذي اطلقه (كانت) والذي امتزج بعبارة (خارج كل مصلحة خاصة) هو خطأ للطريق ، وهو خط ايجابي بصياغة وحيدة بخصوص الجميل وهي تعطي تفسيرا واضحا خاصا بمسألة الجمال او ما الجميل ؟.

ب- إن اساءة التاويل التي ترتبط بالنتائج المنهجية تظهر وكانه لا مجال لفهم محتوى هذا التعريف الاعلى حساب ما تشير اليه وما كان قاتما في السلوك الجمالي وبذلك تنفي المصلحة المرتبطة بالغرض .

اذن بسبب اللامبالاة بالذات تبدا العلاقة الفعلية بالغرض بالظهور ، لقد تعرض (كانت) الى سوء التاويل في القرن التاسع عشر والتي تعرضت افكاره وبطريقة مشوشة من قبل شوبنهاور الامر الذي جعل نيتشه بدلا من إن يستند الى شوبنهاور فقد استفادة مباشرة من (كانت) واخذ من مفهوم (اللذة) وفق مديات التقبل ووفق ما يتلائم معنا ويعجبنا .

إن ما يقوله نيتشه "إن التحرر من كل مصلحة خاصة ومن الانا ليس الاعبثية وملاحظة في غير محلها ، لذلك الامر ما يتعلق على الارجح بنشوة إن نكون الان في عالمنا إن نتحرر من القلق ازاء ما هو غريب عنا (٩، ٣٩) . فاكيد إن التحرر من كل مصلحة خاصة العبثية وذلك بالمعنى الذي اكتسبه تاويل شوبنهاور، وكل ما يعينه نيتشه الانتماء الى عالمنا ليس الا مافهمه كانت في اطار لذة التفكير والجمال بحسب ما يريد (نيتشه) هو ما يحدد فينا سلوكنا وقوتنا وقدرتنا ولذا انطلاقا من جوهر بمعنى انه إن نتخطى ذاتنا لاكمال فينا القدرة الأساسية وهذا مايتم عبر النشوة ، وهكذا فان الجمال يكشف عبر النشوة ، اما الجمال بالذات هو مايضعنا في حالة النشوة ، فيتصور إن الجمال هو ما كان جديرا بالاحترام لانه كذلك انها مسالة قوى لدى الفرد او لدى شعب ما إن يعرف ماذا كان وان يصبح الحكم جميلا قابلا للتطبيق الا إن هذه القوة ليست القوة الفيزيائية باعتبارها وسيلة العنف . إن ما

يقصده (نيتشه) هو إن هذه القوة ليس الا طاقة الوجود التاريخي القادر على فهم وتحقيق ومنتهى ما يمكن إن يصل الى جوهرة ،ومن المؤكد إن الجوهر لا يمكن إن يظهر بطريقة واضحة وحاسمة ، وهكذا يعد الجمال (قيمة بيولوجية) فان القيم الجمالية تستند الى القيم البيولوجية وان مشاعر الصحة الجمالية ليست الا مشاعر الصحة البيولوجية .

النشوة القوة الخلاقة للشكل :

إن جوهر الخلق والابداع هو طريق انتاج الجمال في الاثر الفني لا يمكن إن يتحقق الا بالابداع فالابداع يخلق الاثر اما جوهر الاثر فيظل رغم ذلك في اصل جوهر الابداع .

اذن كيف حدد نيتشه الاثر ؟ فالسؤال هنا يجد جوابا: ذلك إن افكاره عن الفن وبالتحديد الافكار التي توازي الجمالية في حدها الاعلى لا تسأل اطلاقا عن الاثر النفسي ، او على الاقل انها لا تناوله جوهريا يضاف الى ذلك بمعنى انتاج الاثر فالامر لا يتعلق بمسالة الخلق باعتبارها عملا حيويا (من حياة) عملا يهب الحياة بقدر ما يكون الابداع مشرطا بالنشوة تبعا لذلك تكون حالة انفجارية ، انه تعريف كيميائي ولاشك وليس تاويلا فلسفيا ...

ومن هنا نرى إن هناك متغيرات تتعلق بالتحولات والتطورات الجسمية التي يمكن إن تميز بسهولة ، فقد تكون هذه الملاحظات صائبة ودقيقة وفي وصف حالات اخرى كالحالات المرضية ،على سبيل المثال عندما قال نيتشه " إن المرء لا يسعه إن يكون فنان إن لم يكن مريضا (١٠، ٦٤) وعندما يضيف إن عزف الموسيقى وهو عمل يوازي العمل الفني بشكل عام اما هو عمل يتشابه تمام مع كيفية سلوك الاطفال فان ذلك لا يجيب الا على صفة النشوة الوحيدة تلك تعبر النشوة الجنسية بموجبها الشكل قديما والاكثر اصالة .

اذن تتوافق برأي (نيتشه) الحالة الجمالية لدى المتامل للعمل الفني الذي يتقبل الاثر مع الحالة التي نراها عند المبدع ، وتبعا لذلك لا يعد الاثر الذي يبذله العمل الفني شيئا من ايقاظ حالة المبدع في نفس الهاوي ، إن تقبل الفن يعني تقبل حالة الابداع والخلق مرة اخرى ،يقول نيتشه " يقوم الاثر الذي يتركه العمل الفني على ايقاظ حالة المبدع

الجمالية النشوة (١١. ٥٣) .إن هذا التصور النيتشوي يظهر وسط اكثر تداولا في علم الجمال ، واننا لنتفهم هنا الاسباب الخاصة التي حملته منطقيا على ربط الحالة الجمالية بالمبدع ، بالفنان فاستقبال العمل الفني لا يمثل الاجابة او استجابة او انعكاسه للخلق ، من هنا وبطريقة اشتقاقية ، ولكن منسجمة نرى إن ما قيل عن الابداع ممكن إن يقال ايضا على تقبل الفن فتقوم اللذة التي يؤمنها العمل الفني على تامين وصول الحالة الابداعية الى يعيشها الفنان الى تامل العمل الفني ، (فنيتشه) لا يوسع جوهر الابداع انطلاقا من جوهر العمل الفني الذي يصار الى ابداعه لكن انطلاقا من حالة السلوك الجمالي ، فالفنان انطلاقا من وجهة النظر التي ينطلق منها نيتشه او التي يجد نفسه وسيطا اول الامر ، وان تكلم عن الشكل احيانا وعن الاثر الفني احيانا اخرى ، إن الفنان هنا ليجد موقعه الاساسي في عدم ايلائه اية قيمة للشيء ما لم يصبح هذا الشيء شكلا أي مالم يتخذ شكلا معينا.

إن (نيتشه) يحدد الشكل Form بان يقضي التحول الى الشكل إن يخرج من ذاته وهذا اللفظ يعني الحدود والتعيين ، ما يحمل وما يفترض في كائن فيما هو فيه (في جوهره) بحيث يجد موقعه في ذاته ، وكذلك يعني اللفظ البنية بمعنى الشكل الانساني ، صورة ،إن ما يتوقع هذا هو ما به يظهر الكائن نفسه ، مظهره او ما به وفيه ينضح الى الخارج ، وما به يتمثل ، ما يصبح عاما لامعا يصل الى الحالة وليس الى حالة التفرد الوحيدة ، فالعلاقة الجمالية هي حسب الشكل من اجل ذاته لذلك نجد (نيتشه) يعبر عن رايه بلغة عليا، وذلك في معرض ابداء رايه برسامين معاصرين له " لا احد منهم يكتفي إن يكون رساما فحسب انهم جميعا علماء اثار وعلماء نفس ومخرجون لذكرى ما ، او لنظرية ما ، فهم يجدون لذتهم في علمنا وفي فلسفتنا ٠٠ انهم لا يحبون اطلاقا الشكل فيما هو عليه بذاته ، بل يعبر عنه ، انهم ابناء جيل معذب جيل مفكر ، انهم يبتعدون الى اميال عن المعلمين القدماء الذين لم يكن يشكل الكلام هاجسا لهم ، لذلك اكتفوا باشباع انظارهم" (١٢، ٢٢) .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

١- إن ماهو جدير في ظهوره بالاحترام (احترام محض) انما يمثل بالنسبة الى كانت اساس ما

الجميل ؟ ثم انه لا يوسع نطاق ذلك كما فعل نيتشه ليشمل كل ماهو عظيم وجدير بالملاحظة في التاريخ .

٢- إن الطريق الجمالي عبر جمالية نيتشه انطلاقا من موقعه الاساسي تجاه الفن ما يلي: ينظر مخطط رقم ١

اطار التناسق – اللذة :

إن هذا الشيء تدور به كل هذه المحاولات والترابطية ما بين عناصرها كل ذلك مجاله (الفن) تنتمي جميعا اليه . فالفن هو اسم جماعي لمجموعة عناصره المكونة .

٣- إن الفلسفة الجمالية ل (كانت) بقيت اسيرة المفهوم الحديث للذات .

٤- تعد تاملات نيتشه عن الفن فلسفة جمالية ، لذلك انها تناول حالة الابداع والتمتع بالفن وتحاول الغوص في الحالة الابداعية حتى اقصى درجات الاستعداد الجسدي.

٥- إن الفن عند نيتشه فن متشظي بينما عند شوبنهاور ممكنا للحياة .

٦- وصل التساؤل الجمالي عند نيتشه اقصى حدود الموضوع الذي يقدر له إن يبلغه فانه قد ادى الى القضاء على ذاته ، الا إن الجمالية لم يقدر إن تتجاوز نفسها اطلاقا ولذلك لا بد من تحاول اكثر عمقا يطال وجودنا والمعرفة ومن خلال الفكر النيتشوي – الماورائي .

٧- الفن بنظر (نيتشه) هو الطريقة الجوهرية التي يخلق الكائن بها نفسه كما كان كائنا .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١- طرائق جمع المعلومات : اعتمد الباحث عدة طرائق للجمع منها المصادر و الكتب المتضمنة ابحاث خاصة بالفلسفة الهيغلية ، كذلك الرجوع الى مؤلفات هيغل المتخصصة بعلم الجمال والاطلاع على الدراسات النقدية والمحاضرات والاطاريح التي تتجاور مع مضمون البحث .

٢- طرائق تحليل المعلومات : استخدم الباحث الطريقة التحليلية حيث استند الى ما جاءت به الدراسات والبحوث والمؤلفات .

٣- منهج (طريقة البحث) : اعتمد الباحث الطريقة الوصفية التي استندت على منهج التجريد Abstraction[١] ومنهج التعميم Generalization[٢] .

٤- مجتمع البحث : دراسة العقيدة الجمالية عند (كانت – نيتشه –شوبنهاور) اما العينة فهي فلسفة هيغل الجمالية .

المثالية الهيغلية :

ان المقصود بالمثالية الهيغلية هي الفكرة الثورية التي تدفع بالفكر خطوات سريعة الى الامام " اما المثالي Idealism فهو مشتق لغويا من كلمة IDEA أي فكرة لا من كلمة Ideal بمعنى مثل أعلى ما يظن البعض ، ومعنى انه مذهب ترتكز حتى من اشتقاقه اللغوي ذاته على الفكر (١٣، ١٣) ،او هو المذهب الذي يجعل الفكر او العقل او الروح وهي كلمات ذات معنى متقارب اساسا له . ولم يخرج هيغل عن هذا التعريف التقليدي للمذهب المثالي فالفكر عنده هو اساس كل شيء : الفكر هو المبتدأ وكل ما في الكون حديث عنه وخبر ، ولكن هيغل يضيف الى ذلك فكرة جديدة بالغة الاهمية هي نفسها بداية الخيط في ثوريته ، وهذا الفكرة هي كما يلي :

إذا كان الفكر هو الاساس فمعنى ذلك انه ليس حقيقة ٠٠بمعنى إن الفكر لامتناه "لان اللامتناه هو الذي يحدد نفسه بنفسه " (١٤، ١٠٢) .

إذا كان الفكر او اللامتناهي هو الحقيقة النهائية فان ما يضاد الفكر كالمادة مثلا ليس هو الحقيقة والمادة متناهية ٠ اذن فكل ما هو متناهي غير حقيقي ٠٠اذن فكل ما حولنا ليست هي الحقيقة وجودها لا يمثل الوجود الحقيقي او الحقيقة النهائية.

يقول هيغل شارحا هذه الفكرة إن اساس المذهب المثالي هو القضية القائلة بان المتناهي ذو طبيعة مثالية في الفلسفة على شيء اخر سوى اعتماد على القول بان المتناهي ليس له وجود حقيقي ، وكل فلسفة هي بالضرورة فلسفة مثالية او انها – تتخذ– من المثالية مبدأ لها (١٥، ١٩) .

من هنا نستطيع أن نقول إن المذهب المثالي هو ذلك المذهب الذي يعتمد في رأي هيغل على فكرة اساسية تقول: إن جميع الاشياء التي تتواجد في

العالم الخارجي هي موجودات متناهية ، كذلك إن الحقيقة هي لا متناهية فاننا نصل الى نتيجة هي إن هذه الموجودات ليست حقيقية وكل فلسفة في نظر هيغل ترتكز على الفكرة وهي بالتالي فلسفة مثالية لذلك كل فلسفة تعزو الى الوجود المتعين المتناهي بما هو كذلك وجودا حقيقيا مطلقا ونهائيا لا تستحق اسم الفلسفة (١٦، ١٨٦) ، تاسيسا على ما تقدم يرى الباحث إن الفلسفات المادية والتجريبية التي كانت تعطي للواقع الخارجي المتناهي قيمة وسلطانا مطلقا وتعدها حقيقة كاملة ومراجعة ذلك إن المثالية الهيغلية تسير بخط مضاد تماما لسير الفلسفة التجريبية الحديثة والتي دائما تبقي على الواقع ذلك " لان لوك وهيوم وغيرهما من التجريبيين قد حصروا الناس في حدود ما هو معطي ، أي في حدود النظام القائم للاغنياء والحوادث واصبح من العسير تجاوزهذا النظام (١٧، ٣) مبدأ لمعطيات الواقع الموجود في العالم الخارجي فهي الحقيقة النهائية التي لا يمكن تجاوزها ولناخذ مثلا فلسفة هيوم التجريبية لنجد إن المبدأ الاساس في هذه الفلسفة هو اضفاء السلطة المطلقة على الواقع التي تاتينا من جميع الانطباعات الحسية التي تكون في النهاية معارفنا فجميع افكارنا سواء (كانت انطباعات ام افكار) مابلغت من التعقيد والتركيب او من السمو و الرفعة فهي لا بد إن تنحل في النهائية في نظر هيوم الى مجموعة من الانطباعات الحسية التي استخلصت عن طريق الحواس من العالم الخارجي والا لكانت اختلقها الوهم اختلاقا وعلى تلك الطريقة الوحيدة للتحقيق من صحة فكرة او معلومة هي عند (هيوم) الرجوع الى المعطيات المباشرة امامنا في الخارجي (١٨، ٣٥) وتاسيسا على ما تقدم فاذا كانت الفلسفة التجريبية او المادية عموما تطالبنا بالابقاء على الاوضاع الراهنة اذن من حق الفلسفة المثالية الهيغلية في هذه الحالة إن ترى إن مثل هذا المذهب لايعني سوى استسلام العقل لانه ما لم يمكن لدى العقل نفسه سوف يظل اسير للواقع المعطي امامه . من هنا فان (هيغل) يرى إن الوقائع ليس لها في ذاتها سلطة على ماهو معطي ينفي إن يبرر ما العقل " والمعيار الاول للعقل هو فقدان الثقة في سلطة الامر الواقع [٣] .

وهكذا تبدو ثورية المثالية الهيغلية بقدر ما يبدو الجانب المحافظ في الفلسفات الوصفية والتجريبية والمادية، أي الفلسفات التي تركز على يقين الواقع .

لقد اكدت المثالية الهيغلية فكرة فلسفية هي (فكرة الحرية) " فهي الغاية المطلقة والبعض النهائي الذي ينشده سيرالعالم " (١٩، ٢٩٠) . وليس كتابة (فلسفة الحق) سوى مناقشة حقيقية واصلية لفكرة الحرية . والواقع إن الفرد لا يكون حرا في نظر هيغل الا إذا "اعترف به الناس وهذا الاعتراف لا يمنح له الا عندما يكون قد برهن على حريته فهو يرفض الحرية الرواقية السلبية " (٢٠ ، ٢٢٨) .

نستنتج مما تقدم إن هناك ثلاثة افكار اساسية :

١- العناية بتحليل العقل في جميع مجالاته والدعوة الى اعتباره الشيء الاول لكل ما تقدم فلما كان الانسان موجودا عاقلا فانه يستطيع بعقله إن يكشف امكاناته وقدراته الخاصة وبالتالي فهو ليس واقع تحت سطوة الوقائع المحيطة . لذلك فان من الواجب تغير الواقع غير المعقول الى إن يصبح متمشيا مع العقل .

٢- الاعتزاز بالحرية التي هي جوهر العقل وماهيته ولكنها ليست حرية سلبية او حرية باطنية داخلية فحسب بل لابد من تحقيقها في العالم الخارجي لان الحرية هنا مقرونة بالارادة ومرتبطة ولهذا فهي تعني التحرر .

٣- من الواضح انه ليس ثمة مبادئة للواقع بل على العكس هناك دعوة لتغيير هذا الواقع خصوصا إذا كان غير عقلي حتى يتماشى مع العقل .. أي هي فلسفة ثورية فهي لا تكبل الانسان لهذا يقول هولدرين هو: اعظم استاذ للفلسفة النظرية عرفه العالم منذ عصر ارسطو وحتى عصرنا الراهن .

التطو الجمالي والفني للانسانية :

قسم هيغل تطور الانسانية الفني والجمالي معتمدا على اساس مذهبه الفلسفي الذي يعد الفن لحظة معينة في تطور الروح الى ثلاثة مراحل اساسية :

١- المرحلة الرمزية : وهي مرحلة الفن الشرقي الذي يظهر فيه عدم التوافق بين الفكرة وصورتها المادية ،فهيمنة الشكل المادي الخارجي للعمارة على الفكرة أي النوع الذي يهيمن في هذه المرحلة٠فالفكرة هنا مجردة غير متوافقة مع قالبها المادي ومثقلة به فحين تعبر عن القوة والبطش بتمثال الاسد يعني تعبير برمز عن قيمة معنوية تعطي ابعادا اكثر من وصفها المادي .

٢- المرحلة الكلاسيكية : وهي مرحلة الاغريق الفنية والجمالية التي يتحقق فيها الانسجام والتطابق بين الفكرة وشكلها الطبيعي المادي او التوافق ما بين الشكل والمضمون، فالفكرة هنا تجد تعبيرا منسجما عنها . والنحت هو الشكل الفني السائد في هذه المرحلة ، فالفكر الحر يتجسد في الجسد الانساني وتقوم بينه وبين الجسد موائمة وتناسب وانسجام . وتتصف هذه المرحلة بان علاقة الانسان بمحيطة تكون فيها ثقافة مباشرة لا بداخلها أي اكراه او احتلال مثال (ابولو) مثال القوة والجمال وافروديت بجمالها .

٣- المرحلة الرومانسية : وهي مرحلة الفن والجمال الوسيط والحديث وهنا يبقى التطابق بين الفكرة وشكلها المادي قائما بل ياخذ عدم التوافق بينهما بالظهور الا إن عدم التوافق هنا منهج متطور في هذه المرحلة لمصلحة الفكرة والروح وبعكس المرحلة الرمزية حيث يكون التطور لصالح المادة فتضغط على الفكرة وترهقها . إن هذه المرحلة تكشف عن حرية الروح وانتصارها على المادة والطبيعة ، اذ ليس الشكل المادي فيها سواء اشارة او ايماءة للروح "فموضوع الفن الرومانسي هو الحياة الداخلية المطلقة وانواعها الفنية هي الرسم والموسيقى والادب (٢١، ٢٢٨) " ففي الرسم لا يحتاج المضمون كليا الى مكان ذي الابعاد ويتم فيها عبر تواصل الزمن ويكون التعبير عن الجمال انفعالي للحياة الداخلية ، اما في الادب ومنه الشعر مثلا والمسرح فالحاصل المادي فيه هو الكلمة وفيه يطلق الفنان العنان لخياله الذي يمثل الحياة الروحية والعاطفية والمشاعر الانسانية .

لاشك ان التحليل التارخي للمقولات الجمالية هو الذي اكسب علم الجمال الهيغلي الاهمية القصوى في الفكر الجمالي الحديث فالاشكال الفنية ليست سوى علاقات مختلفة للفكرة وبالقالب الخارجي وهذا الاختلاف في علاقة الفكرة بالقالب مشروطة بدرجة التطور الاجتماعي والتاريخي . ورغم ما في هذا التقسيم الهيغلي من تعسف فان راية بان تطور الفن لا يرجع الى الشكل والعبقرية الفردية بل الى تطور المضمون ، إن هيغيل يبين إن لكل مرحلة من المراحل اعلاه خصوصية لا تتكرر ولها عالمها الخاص بها ومع ذلك فان الصفة التاريخية لعلم الجمال الهيغلي تظل احد اهم منجزاته وخصاله الكبيرة

الفكرة – الفن

إن الفكرة المطلقة تنفي ذاتها في الطبيعة ، ثم تعود من هذا الوجود المغاير الى ذاتها في التاريخ الانساني في (الروح) حيث يتم نفي النفسي ٠٠ والحركة الذاتية للروح هي الطريقة الجدلية المتمثلة قبل كل شيء في وضع القضية وطباقها وتركيبها ، يقول هيغل " فالفكرة بالفعل حقيقة لانها متعددة في الفكر بصفتها هذه بمقتضى طبيعتها ومن وجهة نظر كونيتها . وما يعرض نفسه لفكر في هذه الحال ليس الفكرة في وجودها الحسي الخارجي ولكن في كونيتها (٢٢، ٢٣) إن الفكرة المطلقة تتجلى اولا في الميكانيك (زمان ، مكان ، مادة ، حركة ، ثقافة ، جاذبية) ثم في الفيزياء (اجسام ، ضوء ،حرارة ،كيمياء) ثم في العضوية(جيولوجيا ، حيوان ، نبات) وتعود الفكرة الى ذاتها في الروح بكل التطور السابق. وقد نفت الفكرة المطلقة لانها في الطبيعة ثم نفت نفيها في وعي الانسانية الذاتي ، لذلك الفكر يتطور ويغتني في مسار توضيح ما هيته والتعرف على ذاته كروح مطلق وفلسفة الروح هي فلسفة الوعي الاجتماعي والفردي . والروح المطلق تشتمل على (الفن والدين والفلسفة). الفن اذن هو مرحلة في تطور للفكر المطلق، فالفن ليس شكل خاص لمعرفة العالم الموضوعي بل تطور ذاتي لمفهوم اجتماعي ومضمون الفن والفلسفة بالاساس واحد الا إن انكشاف او ظهور المضمون مختلف . من هذا الخط نلاحظ إن الفن تتعرف الفكرة المطلقة على ذاتها في قالب الرؤية الحسية وفي هذا القالب تتحرر الفكرة من التناهي . وفي الدين تتعرف الفكرة على ذاتها كتصور خيالي . اما في الفلسفة وهي المرحلة الاولى تنفي الفكرة ذاتها في صيغة المفهوم . وهذه الاشكال الثلاثة لا تتعايش فحسب بل انها بالدرجة الاولى تتعاقب تاريخيا أي إن الوعي الانساني الاجتماعي يتطور بشكل غير متواز ، وفي الوعي الفلسفي يبدو إن الواقع قد اتم تكوينه وانجز مهمته وفض كل مضامينه وما يهمنا هو الفن .

في الفن يصل الجانب الخارجي والمحسوس والزائل بالفكر الخاص وبجملة اوضح انه علاقة الطبيعة والانسان ، اذن الفن يمثل الوجود بوصفة جمالا وهو تعبير عن الروح يستمد قيمته وهدفه من إن يراقي بالمحتوى في الفن ، ولذلك يشكل الفن عند هيغل تالق الفكر في المادة ومقدرته على إن يكشف

متناقضات الاشياء لذاتها وبفعل تجاورها أي في ذات الاشياء ومن اجل غيرها من نسيج العلاقات والسياقات من خلال كشف قوانين الجدل التي يحكمها " فالجدل عند هيغل يساوي اتحاد عنصرين ينتج عنهما عنصرا مغايرا لهما ويساوي موضوع الجدل الذي ينتج الحال ونقيضها ".(٢٣، ٦٣)

فديناميكية ربط الفكرة بالفن والفن بالوعي والفكرة بالجمال واجتراء الجمال في النتيجة الموضوعية يكون الفن وغايته، فان جدلية هيغل وجدت لها اساسا ماديا واضحا لاظهار تطبيقاتها بواسطة الجمال والفن . فالجمال وادراكه وتذوقه هو عملية وعي وفكرة وماهية الجميل (توليد في الفن) تتجلى حين تتخذ وحدة الحسي والمطلق الصياغة الحسية ، اما المضمون فهو الروح أي العنصر الالهي ٠٠ ويتوقف هيغل عند اللحظة الحسيه مؤكد انها اقرب ماتكون من اسلوب تجلي الطبيعة ٠ لقد بين هيغل إن الفن شكل للمعرفة او قيمة معرفية للفن ٠ اما كيف يعرّف الفن ؟ وما اسلوبه ؟ فهذا ما برز وتحدد في الصياغة الحسية .

الفعالية الجمالية الهيغلية :

لقد حلل هيغل الجميل في الطبيعة وفي النشاط العلمي وفي العلاقات الانسانية ،الا انه كاد في منظومته الفلسفية يوحد بين الفني والجمالي ، إن هيغل قام بتغيير ظاهرة الجمالي وبتحليل طبيعة الفن ٠ وقد انطلق في ذلك من كون الانسان لا يوجد بين الاشياء الطبيعية بل يوجد لذاته ايضا كروح ٠ ولذاته هو معرفة الانسان ورغم إن هيغل يعطي الجانب النظري في معرفة الذات الاولية لكنه اكد ايضا على اهمية العمل في الوعي الذاتي وفي فهم الطبيعة الجمالي .

فالجمال عند هيغل ليس اثرا طبيعيا ،بل صنع انساني يرتبط بالعمل وبفعالية الانسان، والعلاقة الجمالية تقوم على ادراك الاشياء في حريتها وفي فرديتها الحسية وفي كليتها العضوية واصالتها عبر التكرار . إن الجميل هو موضوع ادراك حسي مباشر ومن هذه الناحية تختلف العلاقة الجمالية عن العلاقة النظرية وهي تختلف كذلك عن العلاقة العلمية لانها تتلف الشيء او تستبدله بل يجعل منع غاية في ذاته ونزعة يتمتع بوجود مستقر حر ، إن العلاقة الجمالية هي رؤية الاشياء من حيث هي اثر الابداع الانساني .فعلاقة الانسان بذاته يضرب

هيغل مثلا لذلك بالصبي الذي يرمي الحجر في الماء فتنزاح فيه الدوائر فياخذه العجب والدهشة من فعله فيقول إن الانسان بفعل ذلك كذات حرة كما ينتزع من العالم غرابته القاسية وكي يتمتع بواقع خارجي لذاته في قالب الاشياء (٢٤، ١٢٧) .

والفعالية الجمالية التي لا تنفصل عن الفعالية العملية ترسم التقدم العقلي والنمو الداخلي للمحتوى أي افق الحرية ٠ وتواجه هنا مسألة التوفيق بين اعتبار الفعالية الجمالية غاية بذاته وبين كون الفن تعبيرا عن الروح ومرحلة عابرة في تطوره ٠ إن هيغل يقيم المسألة الجمالية من خلال وعي الذات لذاتها الا انه بقوله بالغائية الداخلية للفن اضفى على العلاقة الجمالية وعلى العلاقة بين الطبيعة والفكر دلالة ذاتية لا ترجع الى مبدأ يتجاوزها .

المفهوم الجمالي عند هيغل :

إن المفهوم الجمالي الرئيسي عند هيغل هو (المثل الاعلى) والمثل الاعلى هو اقصى تفتح للضرورة الداخلية في الشيء ٠انه الواقعي اذ يتضح عن ماهية وفن الإمكانيات التي ينطوي مفهومه عليها ٠ وان تطور الفن تابع لتطور هذا المثل الاعلى ، بل إن هيغل يعد الاشياء الفنية مراحل لتطور المثل الاعلى ، وينسي مراحل تطور المثل الاعلى اشكالا فنية ٠ إن المثل الاعلى الجمالي ليس تابعا لأنماط الاسلوب الذاتية بل يستند الى معيار موضوعي يحدده تطورالمحتوى العام للمراحل التاريخية ٠ إن هيغل يؤكد على المثل الاعلى الجمالي يعني الواقع المطابق مع ماهيته ليجد حقيقة وسرا في ما يتجاوز الفن تطور ارقى للروح بل انه في الحقيقة تعبير عن اشراقة شكل الحياة الافضل ، فالمسافة التي تقطعها النفس في مرحلتها من خلال المحسوسات صعودا (مثال الجمال) هي المرحلة نفسها الي اشار اليها من خلال رؤيته التاريخية عبر العصور التاريخ الطويل في نظريته التحليلية والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان (٢٥، ١٥٥).

لقد كان يعتبر النظام الديمقراطي اليوناني مثلا اعلى للحياة ولقد دعا الى اقامة حضارة جديدة على اساس المثل الكلاسيكية اليونانية حيث يتحقق الانسجام بين حرية الفرد ونشاطاته الشخصي الذاتي من جهة وبين الوجد الاجتماعي ومتطلباته من جهة اخرى .

فالمثل الاعلى الجمالي هو نفسه المثل الاعلى الفني لقد التفت هيغل الى الجمال في الطبيعة الا انه اعتبر الجمالي كما راينا ابداعا انسانيا ووحد بين علم الجمال وفلسفة الفن . ومن خلال تحليله للمثل الفني صاغ بعض المبادىء الأساسية للطرق الواقعية ٠ اذ يتوغل في اعماق الواقع ليواجه افق المستقبل ٠ إن على الفنان إن يبرز ما ينبغي إن يكون . إن ينفذ الى مفهوم كما يقول هيغل ولا يكتفي بالموجود الناجز فقط . وكان هيغل يوضح ان الكلي يعبر عن نفسه مباشرة في بشر معينين ومن خلال عواطفهم الذاتية وسجاياهم الطبيعية كذلك يقول إن الفن – يصور تناقضات العصر والنزعات الأساسية التي تعج فيه ، ويتم تصور هذه التناقضات على وفق الواقع والاحداث الانسانية ، فالطرق الواقعية تمثل بالنسبة لهيغل مثلا اعلى فنيا ولهذه المعاصرة كما الواقعية الاشتراكية تجد اليوم نقدا واعتراضات من جهات عدة ،كقول هيغل بوجود قيمة معرفية معينة للفن، فالفلسفة الوضيعة تعلن انه لا يمكن التثبت الا من بعض الواقع والظواهر والمعطيات .

اما الفلسفة الحدسية اللاعقلية (شوبنهاور وكذلك الوجود) تنتقد هيغل لانه جعل الفن شكلا من اشكال المعرفة فقط، ولم يرفع المعرفة الفنية و بالاصح الحدس الفني الى بديل لفكر النظري، ولم يقم بالإعلاء من شان الفن ليؤذن بإفلاس العقل والتفكير المنطقي ويكرس ضد الإفلاس . ففي الفلسفة اللاعقلية ينبغي إن يعارض الفن العلم وان يتحول الى المجال الوحيد للمعرفة الاصلية ولبلوغ المطلق ٠ويمكن إن يعد محاولات (روجيه غارودي) في تاويل الفن المعاصر تعزيزا واستمرارا للتيارات المعارضة لهيغل. فالفن عند غارودي لا يعد توليد الواقع ولا يترجمه فنيا ولا يكشف حركة موضوعية تنفتح فيه من افاق المستقبل فالفن ليس انعكاس لمضمون واقعي .

اما (كانت) فقد قصّر في نظر هيغل عن رؤية المصلحة بين الذات والموضوع وانسحب تقصيره هذا على فهمه الثنائي لكل جوانب الواقع (الفصل بين شكل المعرفة القبلي ومحتواها التجريبي ، الفصل بين العقل النظري ، والعقل العملي ،الاخلاق) وبين صورة الحكم الجمالي ومضمونه . فجاء هيغل يقيم وحدة الفكر والوجود والعلاقة الجدلية بين

الذات والموضوع وينفذ الى التفاعل بين (الثنائيات الكانتية) ومنوهاً باهمية التاريخ في منهجها فلم يوافق (هيغل) (كانت) على بحث المعرفة البشرية بمعزل عن تاريخ المعرفة وتحقيقاتها العملية واقسام المعرفة على اساس موضوعي فحواه الدلالات الكلية في الاشياء . الا إن الفرق هنا بين الذاتي والموضوع لا يوجد عنده الا في اطار وحدة الفكر والوجود ، لا في الفكر، فالفكر يجعل من ذاته موضوعا ينقسم الى ذاتي – موضوعي. لقد نظر هيغل الى الفكر لا كصفة انسانية فحسب بل كبنية واساس عميق للعالم الموضوعي . لذلك تكمن اهمية (هيغل) في انه ينظر الى الطبيعة والتاريخ الانساني والثقافة وكل اشياء العلم لا كجوهر تعلق به لواحق عريضة بل كنمو داخلي ، كعملية متحركة وتطور تاريخي أي كذات تنفتح عما يغايرها ٠ ومن هنا فان جدلية هيغل تعتمد على وحدة تطور المعرفة والعالم . إن هيغل ينتقد التصور الميتافيزيقي القديم حول الهوية المجردة ويضع محلها الهوية الجدلية . وهو يبين بهذا الصدد إن الزهرة لو كانت زهرة فقط لبقيت زهرة الى الابد . فثمة اختلاف بهذا قلب الهوية . اما اساس الصلة بين الهوية والاختلاف فهو التناقض ، والتناقض هو المصدر الداخلي للحركة ومبدا الحركة الذاتية والتطور ٠ يرتبط التناقض بمبدأ النفي ونفي سائر قوانين التطور والتغيير، فالنفي يشكل طابع العقل الجدلي والنفي هو ايجاب بقدر ما هو سلب٠ إن التناقضات ليست مطلقة بل نسبية .فالنفي لا يحيل الشيء الى عدم ٠ ولا يقضي على الزهرة تمام بل ينفي المضمون الجزئي الخاص ويبقى على حركة المفهوم الكلي على حرمة الشيء الكلية التي تتجاوز وجوده المعطي (بتحويل الزهرة الى ثمرة فالحقيقة تنطوي على تناقضات الواقع وتنوعه ، انها عينية وليس ثمة حقيقة مجرد الحجر حجرا) . إن محاولتنا ربط فكرة وعي الشيء عند هيغل بفكرة الادراك الجمالي في المسرح للشيء لوجدنا إن هذا الترابط يتكون بين غاية المسرح (الشيء) وحقيقة عند هيغل أي اعطاء للادراك الجمالي او الوعي صيغة ديناميكية جدلية دائمة التفاعل والتكوين ،فاضافة لوجود الشيء ذاته فهو موجود ايضا لغيره أي بمعنى اخر كون الشيء ينطوي في ذاته على موجودين او بالاحرى نوعين مختلفين من الوجود

فهو لذة من جهة (الغيرة)، ومن جهة اخرى ، هو (الغيرة) من حيث هو لذته .

إن هذا الشيء لا يتم اعتباطا او بصيغة قبلية او حتى بصيغة الالهام والهبة فهو يحتاج الى ديناميكية اساسها المهارة ٠ وبحكم تالق الوعي الجمالي الى مرحلة العقل فان الجمال يكون في اعلى سموه من خلال العلاقات لا من خلال الذات بالشيء المدرك ، وهذا ما اكدت عليه الاتجاهات البنيوية بعد هيغل عند شتراوس ودسوسير .

إن صراع الجمال يؤكد حقيقة الجمال كما انه يؤكد نقيضه . وهذا الصراع هو (علاقات) اكثر من صراع الاشياء في ذاتها . لهذا يمكن إن نقول كونه وعي عمليات الصراع ونتائجه هو اعلى مراحل الوعي الجمالي . وهنا تبرز قيمة العمل الفني باشكاله المختلفة ومنها المسرح والجمال الفني على الجمال الطبيعي ٠٠ وهذا نفسه ينطبق على فلسفة المحاكات في الفن لكونها تفقد قيم الجمال الروحي وتساند الفكرة في الشكل ، وما العلاقة الجدلية بين الفكرة والشكل في العمل الفني الا محور من محاور التحليل الجمالي للعمل الفني عند هيغل .

فمن خلال نتائج الصراع ما بين الفكرة والشكل تتكون انماط العمل الفني عند هيغل التي حصرها بالرمزي والكلاسيكي والرومانسي .

اذن كان للكشف الدقيق وصراع المتناقضات اثر مهم في اسلتهام رؤية تحليلية جمالية لفنون المسرح وعلى نحو يربط بالاتجاهات الاجتماعية والسياسية والنفسية ويمكن القول بان فنون المسرح في القرن العشرين استقت الكثير من فكرة التناقضات وصراعها كاداة لتحقيق اثار انفعالية وابهارية وهي بهذا تستقي المتناقض إن كل اجتماعيا بانعكاسه على الذات (ذات المتلقي) او حتى سايكولوجيا يتناغم مع الانفعال الفردي من خلال كشف المتناقض الفعال في الشعور او اللاشعور . وهذا الواقع بمتناقضاته وصراعه واقعا مكثفا بفعالية ادائيه تحقق صدمة جمالية لدى الملتقي .

تحليل مسرحية (هاملت – شكسبير) ضوء المصطلحات الجمالية الهيغلية : ينظر جدول رقم ١ وجدول رقم ٢

الفصل الرابع

النتائج :

من خلال ما تقدم توصل الباحث الى النتائج الاتية:

١- إن نظرية الجمال الهيغلي هي من اهم النظريات الجمالية والفلسفية التي ساعدت في عملية الهدم وانهت عهد الصروح الميتافيزيقية .

٢- إن الفاصل في مشكلة الجمال والقبح هي مسالة (الحيوية) وهو يقيمها على اساس طبيعة الموجودات فالجمادات هي اول صورة الكائنات يكون جمالها اقل نسبيا من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة اعظم وهي النبات ، وهذه بدورها يقل جمالها نسبيا عن الحيوانات من حيث هي اكثر حيويه ، ثم ياتي دور الانسان وهو يتمتع باكبر قدر ممكن بذلك فيكون بذلك اجمل المخلوقات

٣- إن جمال الاشياء عنده نسبي وجميعها صالح لان يكون مادة للعمل الفني .

٤- إن مفهوم القبح عنده قائم على نفس الاساس تقريبا إذا نحن عكسناه . الاشياء القبيحة هي : تمثل الخصائص المناقضة للحيوية ، او المناقضة لما اعتدنا إن نعده صورة او صفة للوجود الحسي .

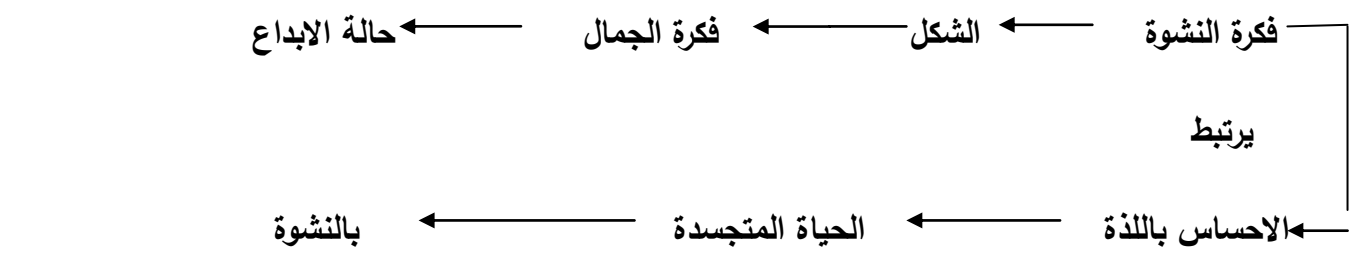
٥- فرق هيغل بين نوعين من الجمال :

أ- الجمال في الطبيعة ، وهو الذي لم يقصد الى نتائجه بصورة واعية وبقصد التاثير الجمالي .

ب- الجمال في الفن ، فالعمل الفني مهما كانت الاشياء التي يحاكيها قبيحة فهي لا تجعل العمل نفسه قبيحا ، لان العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء او قبحه .

الملاحق والجداول :

مخطط رقم ١



جدول رقم ١:

المصطلح	الشرح	التحليل
نيه – قصد	يشمل جميع النتائج التي ترتبط ارتباط رؤيا بفعل من الافعال يرادف الروح والعقل الخالص كذلك مجموع الخبرة البشرية	نيه قصد . الانتقام لدى هاملت من عمه الملك يمثل عم هاملت – كلوديوس– في توجهه لقتل اخيه
اللامتناهي–الفاسد	يعتمد على السير في خط مستقيم واتجاه واحد واوضح مثال له المكان فاي نقطة فيه تعتبر حدا رفع الحد باستمرار	زواج والدة هاملت واهانتها لروح الملك بزواجها السريع من قاتله واستمرارها الى اللامنتهي الخلقي

جدول رقم ٢

المصطلح	الشرح	التحليل
الحدس او العيان المباشر	يطلق كذلك على اليقين الحسي بوصفه حدسا مباشر لموضوعات المعرفة الحسيه	ظهور الشبح حدسا متموضعا لشكوك هاملت الذاتية
يرفع – يجاوز	مصطلح من اهم المصطلحات الهيغليه واكثرها شيوعا واهمية في الفلسفة وهو بمعنى يلغي او ينفي – يحفظ ويبقي مثالها مقولة الوجود تلغيها العدم . اما الصيرورة هي اتحاد	شكوك هاملت وتقلباته وشعوره الغامض بان شيئا فظيعا قد حدث فاذا بشبح ابيه يلقى ويكشف فظاعة الجريمة
وضع اليد	اللحظة الاولى من لحظات الملكية الثلاثة	(التمثيلية) التي هي حيازة حقيقية
فعل الحيازة	(حيازة – استخدام اعتراف) أي عندما اقول هذا الشيء ملكي وليس ملك الاخرين لاني وضعت يدي عليه ، وقد يكون غير مادي	لهاملت . استخدمها بشكل غريب . هي الشي التي اوصل هاملت الى الحقيقة
الاسترجاع	اللحظة الاولى في التمثيل – وهو يعني الاستعادة الذهبية لصورة شيء ما	لحظة ظهور الشبح اول مره ، تودد هاملت لانه لايؤمن بالشبح ايمان اعمى " الشبح الذي رايته قد يكون ابليس بعينه"
عيني	ضد المجرد ، والعيني عند هيغل هو الشامل	الانفعالات ، والارتباك الذي راه

	لعناصر الموضوع	هاملت على وجه الملك والملكة اثناء تقديم التمثيلية
حق – قانون – عدالة	هيغل يدرس تحت اسم : حقوق الفرد وواجباته والعرف والتقاليد والعادات والاسرة والزواج والاخلاق والمجتمع والدولة	احتوت مسرحية هاملت – شكسبير – هذه المسميات
الوعي الذاتي	هو الوعي بالذات	إن الشبح لم يمارس على هاملت سلطاناً بلا حدود وادراك اليقين

الهوامش والمصادر

(١) يقصد به تميز الخصائص والصفات

(٢) يقصد به تصنيف الاشياء او الوقائع على عامل مميز

(٣) امام فتاح امام ، ثورة السلب ، مقال في مجلة الفكر المعاصر العدد ٦٨ اكتوبر ١٩٧٠

المصادر

١)هيغل اصول فلسفة الحق ، ترجمة د. احمد الفتاح امام ،دار التنوير بيروت ١٩٨٣ استاذ مادة علم الجمال – كلية الفنون الجمالية – بغداد استاذ مادة علم الجمال كلية الفنون الجميلة بغداد

٢) كريستون ، اندرية ، شوبنهاور ، ترجمة احمد كوي ، بيروت للطباعة ١٩٥٨ .

٣) ينظر . فرويد سيجموند ، تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوات ، دار المعارف ط٢ القاهرة ١٩٧٢.

٤) كانت : نقد ملكة الحكم ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٧٤ .

٥) ابو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال وتنشئته الجمالية ، الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٥ .

٦) بو ريان ، محمد علي ، المصدر السابق نفسه ،

٧) ابو ريان ، محمد علي ، المصدر نفسه .

٨) كانت ، نقد ملكة الحكم ، المصدر السابق نفسه .

٩) هيدغر ، مارتن ، الابداع بين نيتشه وهيدغر، في مجلة العربي والفكر العالمي ، ترجمة جورج كتورة ، مركز الانماء العربي ، لندن عدد ٧ سنة ١٩٨٠ .

١٠) ابو ريان ، محمد علي مصدر سابق نفسه .

١١) هيدغر ، مارتن ، المصدر السابق نفسه .

١٢) نيتشه : ارادة القوة ترجمة د . فؤاد زكريا ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٧٠.

١٣) امام فتاح، دراسات هيغلية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٥ .

١٤) امام فتاح امام ، المنهج الجدلي عند هيغل الدار العصرية للكتاب القاهرة ١٩٧٩

١٥) امام فتاح امام ، دراسات هيغلية ، المصدر السابق نفسه ،

١٦) Hegel,science of logic eng trans by w h. jonstn and struthhes voi . George Allen London 1951

١٧) ماكور هربوت ، العقل والثورة ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة العامة للتاليف واللنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٨) محمود ، زكي نجيب ، ديفيد هيوم ، دار المعرفة بمصر القاهرة ١٩٥٨ .

١٩) R.scachet, H egelon Freedom / in ,Acolectectional critical

٢٠) ابراهيم زكريا ، هيغل والمثالية المطلقة ، دار النشر الثقافية . القاهرة ، ١٩٧٨ .

٢١) ك. اوفيستانيكوف و . سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريف باسم السقا ، دار الفارابي – بيروت ١٩٧٥

٢٢) هيغل ، فكرة الجمال ، ترجمة طرابيشي ، دار الطليعة بيروت : ١٩٨١ .

٢٣) عبد . ثامر كريم ، التاثيرات الفلسفية في الادب المسرحي العراقي . اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة – بغداد ١٩٩٨ .

٢٤) ابراهيم زكريا ، هيغل والمثالية المطلقة ، مصدر سابق.

٢٥) عباس ، رواية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ١٩٧٨

مظاهر النزعة الإشتراكية
في شعر بدر شاكر السيّاب

أ.م.د. رسول بلاوي
جامعة خليج فارس – بوشهر
إيران

أ. عبدالعزيز حمادي
جامعة بيام نور الإيرانية
إيران

بدر شاكر السياب من أهمّ الشعراء المعاصرين الذين قاموا بثورة عظيمة على عمود الشعر، وعلى الكلاسيكية الجافة من التجديد والتطوير بالشعر العربي وأسهم في إثراء الشعر العربي، فدوره في تحريك عجلة التجديد وحداثته الشعرية كانت نقطة تحول هامة في مسيرة التراث الأدبي بأكمله فرسّخ ذلك ريادته التجددية في الشعر، فاتسعت مكانته في الأدب العربي من بدايات تجربته الشعرية في توظيف الحداثة وتوجيهها في المسار الأدبي، غير أنّها أصبحت أكثر عمقاً بعد وفاته وقد أجريت بحوث ودراسات شتى على حياة السياب وأدبه، وتمت الإشارة إلى أكثر إتجاهاته الأدبية إلّا موضوع واحد أهمل إلى حدٍ ما، وما هو إلّا الإتجاه الماركسي في شعر السياب الذي يشاهد في الكثير من القصائد التي نظمها في فترة إنتمائه للحزب الإشتراكي، فإنّ إحتكاك بدر وتأثّره بالأفكار الماركسية شيء لا ريب ولا شك فيه، ومن العوامل التي جعلت هذا الإتجاه يشاهد في شعر السياب، هو الإختلاف الطبقي ونفوذ الحكم الإقطاعي في العراق وشيوع الرأسمالية، مع دخول الطبقة السفلى من أبناء شعبه في دوامة الفقر والفاقة، وفي الفترة التي كان يعيشها السياب أقبل الكثير من الشعراء العرب على الإنتماء إلى الحزب في العراق وحتّى في لبنان وسورية ومنهم من تأثّر بالفكر الإشتراكي المبني على المساواة ومناهضة الرأسمالية والوقوف إلى جانب الكادحين من الشعب وهذا ما جعل أشعارهم تعجُّ برائحة الإشتراكية برموزها وأفكارها وجاء تأثّرهم دون انتمائهم إلى الحزب نفسه، ولكن السياب باشر العمل كعضو في الحزب وتأثّر

منه وأثّر فيه، وفي فترة إنتمائه مرّ شعره بأطوار مختلفة من حيث الشكل والمضمون، فقد تحول شعره من العمودي إلى الحر ومن الرومانسي إلى الواقعي فالرمزي، وقد نلحظ تأثره الإيجابي من الإشتراكية في بدايات إنتمائه ثم يظهر التأثّر السلبي من الحزب في قصيدة المومس العمياء وأنشودة المطر التي أنشدها في فترة انفصاله من الحزب.

بما أنّ السياب كان متأثراً بالفكر الإشتراكي بسبب إنتمائه للحزب وخلال تلك الفترة تجلّت الأفكار الإشتراكية في نتاجه الأدبي، فلابدّ من دراسة هذه المرحلة من حياته الأدبية لفهم ما تضمّه نصوصه من رموز ومصطلحات قد تفيدنا في معرفة منجزه الأدبي والإطلاع على الجوانب المختلفة للنص الشعري، وإذا أردنا أن نضع هذا الموضوع على طاولة البحث، لا شك في أننا قد وضعنا أيدينا على موضوع في غاية الأهمية، ونكون قد أضفنا جانباً هاماً من أدب السياب إلى الجوانب الأخرى التي تمَّ البحث فيها من قبل.

خلفية البحث

أما من ناحية المصادر التي أسعفتنا في إكمال هذا المقال، فكانت لدينا مجموعة من الكتب التي تناولت شتى مواضيع السياب الأدبية، وكتب تاريخية أخرى، من تلك الكتب نذكر كتاب «بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره» للكاتب إحسان عباس، وكتاب «الإلتزام في الشعر العربي المعاصر» أحمد أبو حاقة، وكتاب «بدر شاكر السياب أنموذج عصري لم يكتمل» سالم المعوش، وكذلك ديوان بدر شاكر السياب الذي كان المصدر الأساسي بالنسبة إلى بحثنا هذا وكذلك الكتب الأخرى التي روتنا من غزير أمطارها.

الإشتراكية في الأدب العربي

لقد أدّى إتساع الفكر الماركسي في العالم إلى قيام حركات فكرية جديدة في المجالات المختلفة، ومثلما أثر على المناهج الإقتصادية والإجتماعية، فقد كان له كل التأثير في مجال الفن والفكر الأدبي ومناهجه، وبحلول أواسط الخمسينات توسع إنتشار مبادئ الواقعية الإشتراكية في الأدب، وكانت مطاليبها الرئيسة أن يشدد الكتّاب على تصوير الحياة الواقعية لتشمل الصراع الإجتماعي بين

الطبقات، صراعاً يكون الأبطال فيه دوماً من المضطهدين، وكان المفهوم السائد هو أنه يجب ألّا تصدر نظرة الكاتب عن مفاهيم ميتافيزيقية، بل يجب أن تقوم على أسس علمية منطقية واضحة، وإنّ الشكل والمحتوى متحدان، يعتمد أحدهما على الآخر كما أنه يجب أن تشيع في الأدب روح التفاؤل والإيمان والقوة والعزم، فيساند صراع الطبقات ويضفي عليه مسحة الإنتصار (الجيوسي،٢٠٠٧: ٦٢١)، فقد سعى (ماركس) إلى دراسة الأدب والفن بصورة عامة على وفق رؤية إجتماعية ترى أن العمل الفني يحيا في عالم إجتماعي، وإنّ الصراعات بين الطبقات تؤدي إلى خلق الفن، كما أن الأعمال الفنية تتألف دائماً في موضوعات لها دلالة إجتماعية، وقد كان المبدأ الأساس في النقد الماركسي هو الإنعكاس الموضوعي وتمثيل الأدب للواقع (الخالدي،٢٠٠٧: ٥٨).

عندما شاعت فكرة الإلتزام الأدبي باتجاهاتها الماركسية أخذت هذه الموجة العالم العربي من هذه الناحية فأثّرت فيه كما أثّرت بالسياسة والمجتمع، وكانت الدعوة إلى الأدب الملتزم قد وجدت أكبر دعم لها على صفحات مجلة الآداب التي تأسست عام ١٩٥٣ م، لكن كثيراً من المجلات والصحف الأخرى ساهمت في ذلك الدعم، وقد جاءت هذه الدعوة في بواكير القرن العشرين ولم يكن دافعها الأول الوظيفة الإجتماعية الطبيعية التي كانت قد لازمت الشعر العربي التقليدي في تاريخه الطويل، بل كان دافعها الآن معتقدات إجتماعية سياسية حديثة (الجيوسي، ٢٠٠٧: ٦١٧)؛ لقد أدّت الدعوة إلى الأدب الملتزم إلى قدر كبير من النقد المناهض، فهذه الدعوة لم تكن نظرية جمالية للأدب والنقد كما يعتقد البعض، فـ«الإشتراكية لا تعبّر عن تيار فني معين [وهي] ليست نظرة جمالية للأدب والنقد، هي تطبيق إجتماعي لموقف فلسفي معين أمام الواقع، لرؤية معينة إنك لا ترى الفن من خلال الإشتراكية ولكن قد ترى الإشتراكية من خلال الفن» (السابق: ٦٢٧).

كانت دعوة «الإلتزام» في الشعر العربي الحديث ذات نتائج إيجابية وسلبية معاً، فهي من ناحية قد ساعدت كثيراً في توفير وعي أعمق لدى

الشعراء والكتّاب بتجارب الأمّة وربطت كثيراً منهم بالصراع الحقيقي في الوطن؛ وقد خفّفت بذلك كثيراً من مخاطر التغريب الثقافي الذي غالباً ما تعرّض له الشعراء، من ناحية أخرى كان الإصرار الشديد على المحتوى وعلى إستعمال لغة بسيطة تقترب من اللغة المحكية قد أدّى إلى إضعاف بعض العناصر الشعرية كالتركيز والعمق والإيجاز، ويلاحظ هذا حتى في شعر البياتي، طليعة شعراء الإشتراكية، ولكن نظريات الماركسيين العرب في الأدب لم تكن وحدها العوامل المؤثرة في الجيل الصاعد من الشعراء التجريبيين، فقد استطاع (جان- بول سارتر) في الخمسينات أن يترك آثاراً عميقة وإن كانت أقل وضوحاً، وقد كان أثر سارتر في تكوين بعض المواقف لدى جيل الشعراء الروّاد يتأتى من طريقين: إنتشار نظريته في الأدب الملتزم وانتشار أفكاره الوجودية التي كانت ذات أثر مهم في تكوين الموقف الأدبي عند جيل الشعراء الذي بدأ يتسلّق مراقي الشهرة في الخمسينات، في هذا القسم سيكون منصباً على الأثر الأول (السابق: ٦٢٤).

لكن مجمل الدعوات الإشتراكية التي ظهرت في العالم العربي قبل الحرب العالمية الأولى، لم يكن لها تأثير بارز في الفكر العربي آنذاك، لأن التفكير الديني، والتفكير القومي كانا يطغيان على أهل العصر ولم يكن للإشتراكية شأن يذكر في بلاد العرب إلّا بعد الحرب العالمية الأولى (أبو حاقة، ١٩٧٩: ١٧٠)، فغمرت الفكرة الإشتراكية بعد ذلك المثقفين العرب من كاتب وأديب وسياسي، واتسع نطاقها في العالم العربي وألفت بعض الكتب في الدعوة إلى الإلتزام كما تناولها النقاد في مختلف إتجاهاتها.

وثمة كتاب آخرون في سوريا ولبنان ساهموا كذلك في إشاعة أفكار الأدب الملتزم القائم على المبادئ الماركسية، ففي عام ١٩٥٠ نشر شحادة الخوري في دمشق كتابه المشهور الأدب في الميدان، ينافح فيه بايمان شديد مؤثر عن مبادئ الأدب الملتزم النابع من النظرية الماركسية حول الموضع، ففي رأيه، أن على الأدب أن يدخل ميدان الصراع الإجتماعي ويلتزم بالجماهير المسحوقة- الفلاحين والعمال- ليكون سلاحاً يحاربون به من أجل حقوقهم، ويستعيدون به إيمانهم بإنسانيتهم، وقد استعمل مصطلح «الواقعية المحدثة» في هذا الكتاب (السابق: ٦٢٠).

إتجاهات السيّاب الأدبية

الإتجاهات الأدبية في شعر السياب تختلف من مرحلة إلى أخرى شأنه شأن أي شاعر آخر عاصره أو عاش في عهود متقلبة سياسياً وإجتماعياً وبدر بالذات عاش فترة إنتقالية في عالم الشعر العربي من حيث التجدد وهو من الذين وضعوا بصمة في ذلك الأمر وكما في زمنه انقضَّت الأحزاب والتكتلات السياسية ولابّد لشاعر مثله أن تجرفه تلك التيارات أو أن يكون مؤثراً في قلياناتها وإتجاهاتها.

وعندما بدأ السياب يكتب الشعر في الأربعينات كان شعره تقليدياً في موقفه وحساسيته ولغته وأسلوبه شأنه شأن بقية الشعراء الرواد في أوائل إنتاجهم (الخيّر،٢٠٠٦: ٥٣) ووبما أنّ قالبه الشعري آنذاك كان مبنياً على الأسلوب العمودي، فنشاهد مواضيعه تنشأ نشاةً تقليدية حتى إستخدام المفردات لم يكن عصرياً في قصائده الأولى.

وطبيعة الإتجاه الشعري الذي عاشه السياب قبل أن ينتقل إلى دار المعلمين، يبدو بالشكل الذي ترى أنّ الريف كان مجال هذا الشعر وموضوعه، وقد تحدّد هذا الريف في خاطر بدر بأنّه الطبيعة الجميلة الطاهرة الخيرة المعطاءة ولهذا تحدّث عن ربيعه وخريفه، وصيفه وشتاءه، محاولاً أن يرسم لكل فصل من الفصول لوحة خاصة (عباس، ١٩٩٢: ٢٦).

وأمّا لطبيعة الظرف السياسي في دار المعلمين أو على الأحرى في فترة إنتمائه للحزب الإشتراكي تأثيرات متقابلة منه وعليه ففي عام ١٩٥١ أحس بدر أنّه تحول إلى وجهة شعرية جديدة وأنه لن يكتب شعراً كالذي تضمنه ديواناه «أزهار ذابلة» و «أساطير» وكان في الحقيقه يومىء إلى الربط بين شعره وإتجاهه اليساري- ذلك الإتجاه الذي بدأ مبكراً منذ سنة ١٩٤٦ على وجه التقريب واستمر حتى عام ١٩٥٤؛ ولو إنّه واجه حصيلة الشعر الذي يمثّل ذلك الإتجاه في مدى ثماني سنوات أو تسع، لوجدنا أنّ ما تبقّى منه لا يمثّل إلّا نسبة ضئيلة في شعر السياب عامة أو بتعبير أدقّ فيما جمع من شعره في دواوين، تلك حقيقة هامة تقول أن السياب الإنسان قد تعرّض للمطاردة والمحاكمة والتنكّر والفصل من العمل والسجن والإغتراب في سبيل

عقيدة آمن بها مدة ثمانى سنوات أو تسع، ولكن السياب الشاعر لم يقل ثمانى قصائد أو تسعاً يرضي عنها في نصرة تلك العقيدة، فجانب من قصائده فقد كان خطباً تستدعيها المظاهرات والمحافل الشعبية، وأما القصائد الأخرى فأكثرها مشمولة بالإقتسار والفجاجة وعدم التلاحم بين شاعريته ومعتقده، ولهذا وجد الشاعر نفسه ينسلخ فنياً من إنتمائه الحزبي، وكان ذلك أمراً سهلاً، لأنه لم يستطع أن يجعل الفن والإنتماء حقيقتين متكاملتين، تستدعي الواحدة منها الأخرى (علّاق، ٢٠٠٥: ٤٨).

ورغم الإختلاف والصراع على الأسبقية التجددية في الشعر العربي يتفق بدر شاكر السياب مع نازك الملائكه في رفضه لأي ضغط سياسي وإجتماعي من أي حزب أو سلطة فيقف ضد أولئك الذين يريدون أن يفرضوا على الناس إتجاهاً سياسياً أو حزبياً واحداً، وبعبارة أدق فالشعر فوق الحزبية الضيقة وأكبر من الإتجاهات السياسية وأوسع من مجتمع بعينه لأنّه مرتبط بالإنسان أنّى كان، وهذا طبعاً لا يعني علاقة السياسي بالشعر، كما لا ينفي علاقة إنتماء إيدولوجي أو طبقي بالشعر، ولكن يعني أن الشعر أكبر من أن يتقيّد بسياسة معينة لمجتمع معين، بل هو السياسة والإنتماء والبيئة التي ينتمي إليها شاعرنا، الشعر ليس بوقاً لجهاز معين أو خادماً لنظام أو جهة معينة.

وكذلك كان للقفزة الأدبية التي أثارها السياب في نتاجه الشعري أثراً بالغ الأهمية في الإتجاه التجديدي ولعل دراسته للأدب الغربي في نماذجه الحداثية، لاسيما لشعر إليوت وأيديث سيتول كانت هي العنصر الحاسم في تغييره بإتجاه حداثة شعرية عربية رائدة. هذا التعليل لا يكفي فإن انجذاب السياب وشعراء جيله، بكل تلك الطواعية والسرعة إلى التجربة الشعرية كان يدل أيضاً على تخمر المعرفة الشعرية واستعداد اللحظة الشعرية لتقبل هذا التغيير (الخير، ٢٠٠٦: ٥٣).

فتشكل قصيدة السياب «هل كان حبا» علامة فارقة في نتاجه الشعري ومسيرته التجديدية، فهي القصيدة الأولى التي خرج الشاعر فيها عن النمط التقليدي (السويدان، ٢٠٠٢: ٦١) ونشرت هذه القصيدة لأول مرة في ديوان الشاعر «أزهار ذابلة» الذي صدر في القاهره عن مطبعة الكرنك بالفجالة

في نوفمبر «تشرين الثاني» ١٩٤٧ مورخة ب ١٩٦٤/١١/١٩ ومذيله بهامش يعلن: «في هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي، وهي كأغلب الشعر الغربي وخاصة «الإنكليزي» تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته إلى أن المفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت إلى آخر» وقد توقف روفائيل بطي في تقديمه للديوان (القاهرة ٣١ تشرين الول ١٩٤٧) عند هذه القصيدة يلحظ ما يتمثل فيها من تجديد يشجع عليه وينتمى متابعته وتطويره ليتخلص الشعر العراقي من تخلفه وجموده (السابق: ٦٢).

الإنتماء الإشتراكي

إنّ من أهمّ الجوانب التي تستحق الوقوف أمامها في هذا البحث هو التطرّق إلى الإنتماء الإشتراكي للسياب، فمن خلال ما درسناه و ما تمت دراسته من قبل، يتّضح لنا بأنّ حياة السياب واتجاهاته الأدبيه كانت متّصلة اتّصالاً تاماً بالحزب الإشتراكي، وهذا لأنّ هذا الحزب استطاع الهيمنة على عقول الطبقة المثقفة في العالم الإسلامي ولاسيما العراق.

أصبح بدر شاكر السياب في أوائل الأربعينات من القرن الماضي عضواً في الحزب الإشتراكي العراقي، ومتى أصبح إشتراكيّاً؟ ليس معروفاً حتى الآن بالضبط، السياب يؤكّد أنّه أصبح إشتراكيّاً، هو وعمه الأصغر عبدالمجيد عن طريق شخصٍ ايراني، ولكنه لايذكر متى، وهو يؤكّد أنّه خلال الحرب العالمية الثانية كان يقوم بالدعاية للإشتراكية.

بدر شاكر السياب رجل الحرمان الذي أراد الإنتقام لحرمانه من الناس والزمان فانضوى إلى الإشتراكية لا عن عقيدة بل عن نقمة إجتماعية وراح يطلب فيها ما لم يجد في بيئته من طمأنية كما مال إلى الشرب والمجون يطلب فيها الهرب من مرارة الحياة والذهول عن متاعبها وكان وراء دخوله للحزب عوامل كثيرة، وربما لم تكن النغمة السياسية هي أقوى العوامل ولا كانت النزعة الإنسانية لإنصاف الفقراء والمظلومين من أقواها، وإنما يجب أن نتصور روعة الإقدام على المجهول والعمل في الخفاء، وعامل السأم من الموقف السلبي الذي كان يفرده بين أقرانه في الكليه، وإعجاب شخصية أحمد

علوان، وسهولة إنقياده لعمه عبدالمجيد الذي كان يروي مصطفي شديد التأثير في بدر رغم أنه أصغر منه سنّاً كل تلك مجتمعة هي التي حببت إليه ذلك الإنتماء، وجعلته يرفع الشعار الجديد (عباس،١٩٩٢: ٤٦).

إنفصاله من الحزب

وكان بدر يعيش هذه الأحداث فنشر قصيدة في جريدة الجبهة الشعبية تنبأ فيها بانتفاضة، وما أن حلّ تشرين الثاني حتى حصلت تلك الإنتفاضة ولقد أضرب طلاب كلية الصيدلية في ١٩٥٢/١١/٢٢: ولم يكن سبب الإضراب سياسياً، ومع ذلك فقد انفجرت بغداد المعبأة.

شارك بدر في المظاهرات الصاخبة التي هزت بغداد، وكان من بين المظاهرات، مظاهرةٌ، فيها بدر، اتجهت إلى مخفر باب الشيخ، وقد قتل في الصدام عددٌ من الأشخاص، بما فيهم بعض رجال الشرطة وأحرق المخفر. وأصبح نور الدين محمود رئيساً للوزراء، فأعلن الأحكام العرفية، وبدأت حملة اعتقالات واسعة (السيّاب، ٢٠٠٥، ج١: ٣١)؛ بيد أنّ شعر السياب لم يتوقف عند هذا المدى العربي في تناوله لقضايا الجوع والقهر والظلم إنّما امتد إلى المدى العالمي الإنساني، فكانت قصائده في هذا المجال حافلةً بالتأكيد على تضامن الشعوب المضطهدة– وخاصة في آسيا– في وجة الطغاة من الرآسماليين المهووسين بالربح والنهب والفاقدين لأي قيم أو مشاعر أنسانية، وكانت تشاهد خلال هذه القصائد نظرته الأممية في الفترة الإشتراكية (السويدان، ٢٠٠٢: ١٦)، ولاريب في أن السياب كان عضواً في الحزب أثناء الفترة التي قضاها مفصولاً من دار المعلمين أي خلال الأشهر السبعة الأولى من عام (١٩٤٦) بل هو يقول: إنّ عمادة الكلية كانت قد عرفت في أنتماءه للحزب وإنها كانت تشدّد الرقابة عليه ممّا قد يشير إلى أن فصله نفسه أقترن بتهمة الإنتماء إلى الإشتراكيين (عباس، ١٩٩٢: ٦٥)، وبعد فصله من عمله كمدرس وبعد قضاء ثلاثه أشهر في السجن عاد إلى جيكور «فلم تتوقف خلالها أعمال الإعتقال والتنكيل والإعدام بالإشتراكيين والوطنيين فعلم أن عمه عبدالمجيد قد حكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات، وقد كان معتمد الحزب في جهة أبي الخصيب، كذلك وَجَدَ أخاه مصطفي مسؤول الحزب فيها مضطراً إلى

الإبتعاد منها نظراً لعمله في البصرة وهكذا وجد بدر نفسه مسؤولاً للحزب في القرية وقائماً بجميع المهمات الحزبية» (المعوش، ٢٠٠٦: ٩٤) وبعد المظاهرات التي شارك فيها بدر حاولت الشرطة القبض عليه، ففرّ إلى إيران، ثم من هناك إلى الكويت.

انتقل إلى الكويت ليتقرّب من العراق أكثر وهناك نزل على جماعة من الإشتراكيين العراقيين كانوا قد وفدوا إلى الكويت، واضطروا إلى الإقامة فيها بعد أن حكم عليهم بالسجن غيابياً (عباس، ١٩٩٢: ١٢٨). وفي عام ١٩٥٤ انفصلت رابطته بالحزب الإشتراكي. ولاريب في أن تجربته بزيارة ايران والتعرّف على حزب «توده» هي من أهمّ الأمور التي أنشأت في ذهنه فكرة الإنفصال من الحزب الإشتراكي (رشيد نعمان،٢٠٠٦: ٢٨).

نظرة تحليلية في قصائد السياب الإشتراكية

بعد أن تمّت الإشارة إلى إتجاهات السيّاب الشعرية لاحظنا مدى إنشغاله في الأمور السياسية، واهتمامه بما يعانيه أبناء شعبه من فلاحين وعمال، فقد صبَّ اهتمامه في تضميد جراحهم، والثورة على الطبقة المترفة، فمن هنا تظهر النزعة الإشتراكية والإلتزام الإشتراكي في شعر السياب. لا ريب في أنّ بدر شاكر السياب كان عضواً مؤثراً ومتأثراً في الحزب الإشتراكي العراقي، ولكن ما يهمنا في هذا الوسط هو ما مدى انعكاس أفكار هذا الحزب في شعره كي نتطرق من خلال ذلك إلى دراسة القصائد التي كانت النزعة الإشتراكية فيها ملموسة جلية، وكما سبق لنا العلم بتقهقر بدر وانفصاله من الحزب الذي انكشفت ألاعيبه وخيانته للشعب، فيأتي بدر بعد ذلك بقصائد مضاده للحزب وأفكاره ويكون له عدواً لدوداً.

ليست الأفكار الإشتراكية وحدها هي التي أثّرت في شعر السياب بل نفس ضميره الحيّ هو الذي حرّكه نحو الإتجاه الى مؤازرة الفقراء والطبقة السفلى والإختلاف الطبقي الذي كان يعشه مجتمعه، والأوضاع السياسية آنذاك كان لها كل التأثير في إنتهاجه النهج الشعري الذي اختاره.

باتت النزعة الإشتراكية في شعر السياب غير ملموسة بالكامل ونستطيع النظر إليها من زاوية

ضيقة جداً، فيقول السياب نفسه عن وضوح النزعة الإشتراكية في شعره وذلك عندما أقام جماعة من أهالي (الكرّادة) حفلة تأبينية لشهداء الوثبة، يقول: وقد دعيت للمساهمة في تلك الحفلة، لم يكونوا ليعرفوا أنني شيوعي، وكذلك شأن محمد شرارة الذي دعي إليها دون أن يعلم الداعون أنه شيوعي، أنّ من يقرأ قصيدتي في تلك الحفلة وخطاب محمد شرارة فيها يلحظ الخط الشعوبي الإشتراكي واضحاً فيها وقد جاء في قصيدتي تلك:

مازالَ يملأ مسمعَ الأحقابِ

ذاك الهديرُ من الدمِ المنسابِ

يعلو فيرتجفُ الطغاةِ وتمحى

أسطورة الإحسانِ والأنسابِ

(عباس، ١٩٩٢: ٧٢-٧٣)

فمن هذا المنطلق سنتناول في هذا القسم نماذج من شعر السياب التي قالها في فترة انتمائه الإشتراكي وما بعدها مسلطين الضوء على رموزها التي تدلنا على النزعة الإشتراكية في أشعاره.

قصيدة "المومس العمياء"

كما أشرنا سابقاً إلى أنّ السياب جاء يحمل في حقيبته ثلاث قصائد طوال عند عودته من الكويت، ومن ضمن هذه القصائد قصيدة المومس العمياء، وتشكّل هذه الفتره انسحاب غير محسوس لبدر من الحزب الإشتراكي، لأنّه جاء مشحوناً بالشكوك من مقاصد هذا الحزب ممّا شاهده في ايران من خيانة حزب (توده) للشعب الإيراني.

تأخذ هذه القصيدة موقعها في ديوان أنشودة المطر الذي نشر في عام ١٩٦٠، وهي الفترة التي كان بدر فيها منفصلاً عن الحزب الإشتراكي وكان اتجاهه في تلك الفتره اتجاهاً قومياً وعالمياً وفيه البعض من الإنحناء نحو الإشتراكية، حيث أن قصيدته هذه، عبّرت عن الإشتراكية بعض الشيء، مع وجود العداء الذي كان يكنّه في صميمه إلى دعاة المساواة حاملي لواء الإشتراكية في العالم والعراق في حد ذاته.

تقدّم هذه القصيدة نموذجاً آخراً من لون إلتزاميٍّ آخر، هو الإلتزام القومي العربي القائم على أسس إشتراكية، وهو عمل شعري كبير فيه من الفخامة

وإحكام البناء وتماسكه وتعقيده، ومن الشاعرية وتكنية الشعر والقدرة على التصرف به شيء كثير، وفي المومس العمياء تتجلّى مميزات الشعر العربي الحديث ومظاهر تجديده، سواء من حيث الموضوعات والمضمون الفكري أو من حيث بنية القصيدة وموسيقاها، وصورها الشعرية، وأسلوبها الدرامي وطولها واعتمادها الرمز والأسطورة وما إلى ذلك (أبوحاقة، ١٩٧٩: ٤١٣).

كان السياب قد انفصل عن الحزب الإشتراكي بسب هذه القصيدة لما فيها من إلتزام قومي عربي، فإنّه في ختامها فضلاً عما مرّ في تضاعيفها من ذلك يلتزم الواقعية الإشتراكية ويدعو إلى مبادئها في العدل الاجتماعي وتوزيع الثروات وضرورة التعديل في نظام المجتمع، بحيث لايستغل الغني عن الفقير، ولايستبد القوي بالضعيف، لا يظل الإعوجاج مسيطراً في المجتمع، ولا يكون «النور والأطفال والبسمات حظّ المترفين» و«الجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين»، والملاحظ أنّ السياب في هذه القصيدة متشائم ينظر إلى الحياة بمنظار أسود، وتستبد به فكرة الضحايا من عميان العيون والقلوب كأنّما غشى عينيه ظلام دامس من هذا الوجود المكفهر، لاسيّما في العراق، وفي العالم العربي أجمع، وكانت كارثة فلسطين ما تزال في أعوامها الأولى والعالم العربي يتخبط في مشكلاته الكبرى والصغرى على الصعيد الخارجي وعلى الصعيد الداخلي، وتجربة السياب في الحزب الإشتراكي قد آلت إلى الفشل، فكانت القصيدة مزيجاً من أفكار وجودية وقومية عربية ومبادئ إشتراكية لم يكن السيّاب ليتخلى عنها بسهولة، لأنّها في الحقيقة مبادئ إنسانية عامة، غير مقتصرة على الإشتراكية وتعاليم الفكر الماركسي (السابق: ٤٣١).

وإنَّ ما يجب ذكره هنا أنّه كان الإشتراكيون العراقيون لا يعطون القضية القومية أي أهمية و«إنّ نظرتهم الأممية تغلب على نظرتهم القومية وبدأت هذه المناقشات الفكرية بين بدر والإشتراكيين بقصيدته المطولة "المومس العمياء" (المعوش،٢٠٠٦: ١٢٥).

قصيدة "فجر السلام"

إنّ كان للسياب قصائد تظهر فيها النزعة الإشتراكية، فقصيدة "فجر السلام" خير مثال لتلك النزعة، ولقد كتبت هذه القصيدة حوالي سنة ١٩٥٠، وهي لذلك تمثّل شعر بدر شاكر السياب خلال التزامه بالحزب الإشتراكي (السياب، ج١، ٢٠٠٥: ٣٥٨)، وهي تمثّل مرحلة من مراحل تطوّره الشعري والثقافي (المعوّش، ٢٠٠٦: ٧٦)؛ وقد نشرت قصيدة "فجر السلام" في ذلك الحين، فقد أخذها بعض الرفاق ونشروها دون أن يذكروا إسم ناظمها، وكان ذلك أقتراحاً من بدر نفسه، وقد عني المحامي عطاء الشيخلي بتقديمها إلى القرّاء في كراس خاص، ثم طبعت مرة ثانية ضمن مجموعة عنوانها «هديل الحمام». قام بجمعها ونشرها «باقر الموسوي» (دون أن يذكر تاريخ الطبعة)؛ وصدرت هذه الطبعة الثانية بمقدمة لعلها للسياب، تصوّر غاية حركة السلام ثم تورد توضيحاً لبعض أجزاء القصيدة (عباس، ١٩٩٢: ١١٠) وفي هذه القصيدة نلمس صدق بدر وأيمانه بأنّ السلام يجب أن يسود العالم، هذا السلام المقرون بالحرية والعدل والمساواة بين البشر الحامل الخير للإنسان (السابق: ١١١).

وما يقوله بدر عن قصيدة "فجر السلام" في مقدمة ديوانه هو: أنّ تلك القصيدة كانت من الشعر الإشتراكي النموذجي فقد شحنتها بأفكار حركة السلم، وقد تحدثت عن أشكال السلام في البلدان الإشتراكية والبلدان الإستعمارية والرأسمالية والبلدان المستعمرة وشبة مستعمرة (السياب، ٢٠٠٥، ج١: ٣٦١)

لكل قصيدة هدف خاص ترسو علي شاطئه مركبة الفكرة، فانّ المغزي في قصيدة "فجر السلام" جاء من انبثاق فكرة ذات وعي تام ويمثّل من خلالها التقابل بين قوي الشر وقوي الخير، ويأتي مرةً بضجة الحرب وما تخلّفه من مأسٍ ودمارٍ، ويأتي مرة أخرى بالحياة الهائنة في ظل السلام، ففي المقطع الأول للقصيدة يقول:

لا شهوةُ الموتِ في أعراقِ جزّارِ

تقوي عليها ولا سيلٌ من النارِ

الموتُ أوهى يداً من أن يشابكها

وهي التي مدّت الموتى بأعمارِ

وهي التي لمت الاحقابَ وأعتصرت

مما انطوى في دجاها، فيضُ أنوارِ

ومست الصخر فاخضلّت جوانبه

بالسنبل الغضِّ والريحانِ والنارِ

هذي اليدُ السمحةِ البيضاءِ كم مسحت

جريحاً، وكم أزهقت أنفاسَ جبارِ

وأطلقت في الدجى الأعمى حمامتها

بيضاءَ كالمشعلِ الوهاجِ في غارِ

كأنما فجرّت ماء لظامئة

أو أطلعت كوكباً يأتمه الساري

سل تاجرَالموتِ كيفَ اصطك من فزعٍ

لما رأها؟ وكم أودت بتجارِ

(السابق: ٣٧٢)

في هذا المقطع نشاهد العراك الذي يدور بين الجانبين أي بين الأشرار وهم أعداء الشعوب، والأخيار وهم الشعوب المضطهدة أو الطبقة السفلى من الشعب وهم الفلاحون والعمال، فيضع في هذه الأبيات كلمة «جزّار» مقابل «اليد البيضاء» (السابق: ٣٧٢)، كما وصف قوى الشر بتجار الموت وهم يحاولون قطع يد الشعب الخيرة التي مدت الي السلام، وكما يتّضح لنا أنّ هذه اليد هي يد الفلاح وذلك بقوله: «ومسّت الصخر فاخضلّت جوانبه / بالسنبل الغضِّ والريحان والنارِ»؛ فيشير إلى السنبل الذي هو من مظاهر الإشتراكية ورموزها حيث كان شعارهم «الفأس والسنبلة» فيقول بأنّ هذه اليد وهي يد الفلاح لو مست الصخر أعشب السنبل والريحان، وهذا من دواعي السلم في العالم وكما يصف هذه اليد كيف تنتصر على التجار، وما هو مدى فزعهم منها، بعد ما كانوا يمتصون دماء الشعب الأعزل أي الطبقة السفلى؛ ويعلّق السياب على هذا المقطع من القصيدة في مقدمة الديوان فيقول «فالمقطع الأول لا شهوة الموت... فدولار يتحدث عن يد الشعوب، هذه اليد الخيرة التي كانت منذ البدء مصدر السعادة والرفاه، والتي أزهقت وستزهق أنفاس الطغاة» (السابق: ٣٧٣)، ثم يتحدّث عن تجار الموت والحروب ويتساءل: أمّا كفاهم أنهم يستغلون دماء الناس قطرة فقطرة،

فيريدون الآن إهراق تلك الدماء مرة واحدة، في حرب ماحقة؟ نحن نعتقد أن في الإمكان أن يعيش النظامان الإشتراكي والرأسمالي معاً، دون حاجة (إلى الحرب).

شبح يربُ الحفيد

بأبناء قُطْرٍ بعيد

تحدي حراب الغزاة

وغيبها في الجليد

فأنبت منها سنابل

ضوء الصباح الوليد

هنالك يبني الحياة

كماشاء جيل سعيد

عمالقة بالفعال

ورواد كون جديد

والهة يخلقون....

آلهة من عبيد (السابق: ٣٧٦)

وفي هذه الأبيات يصوّر الشاعر شيخاً يكسر حراب الغزاة ويدفنها في الجليد، وتعشب بعد ذلك السنابل، ويولد صباح مضيء وكما يبين الجيل الجديد حياته كما شاء، وكما يفهم من المضمون التام لهذه الابيات أنّه يصف انتصار الفلاحين، كما يذكر السنابل للمرة الثانية في هذه القصيدة وهي رمز من رموز الإشتراكية. وأمّا القسم الآخر من هذا المقطع فأنّه يحمل نفس المضمون فيقول بدر نفسه عن ذلك: لم أنس أن أتحدث عن الأم الرؤوم حصن السلام والإشتراكية فقلت: (عباس، ١٩٩٢: ١١٠)

هناك يرين السلام

كأهداب طفل ينام

ويضحك ملء والحقول

وفي أغنيات الغرام

وينبض حيت المعامل

يجرحن قلب «الظلام»

وفي المدن الضحايات

يندس وسط الزحام

وحيث التقت– وهي ترنو–

عيون الوري في وئام

يرغب اللظى والحديد

نمت زهرة للسلام (السياب، ٢٠٠٥، ج١: ٣٧٤)

فمثّل في هذه الأبيات السلم حيث يضحك في الحقول والمزارع وفي أغنيات العذاري والفلاحين وفي المعامل والمدن والضاحيات وكذلك يصف بثّ السلام بين الناس حيث يقول: «عيون الورى في وئام» وبرغم السجن والقيود نمى السلام وأزدهر في العالم، وكما يشير هنا لرمزٍ ثانٍ من رموز الإشتراكية وهو ذكر كلمة «العامل» حيث أن العمال والكادحين هم من أنصار الإشتراكية، وما استنتجناه هو أنّ بدر إتّجه في هذه الفترة إتجاهاً انسانياً لم تكن الإشتراكية وحدها أثّرت في ذلك الإتجاه بل دواعي الإنسانية في ضمير بدر هو العامل الثاني والجلي في تلك النزعة.

قصيدة "أنشودة المطر"

جاءت قصيدة "أنشودة المطر" في ديوان السياب الذي يحمل عنوان القصيدة ذاتها وهو يغطي مرحلة تمتد من عام ١٩٤٩ إلى ١٩٦١. قصيدة "أنشودة المطر" تضم إلى القصائد التي جاء بها بدر من الكويت، وهي أيضاً من القصائد التي نظّمها عند انفصاله من الحزب الإشتراكي، كما أن ظل الاشتراكية مازال يرافقه في تلك الفترة، فالقصيدة تشكّل نموذجاً من شعر السياب الملتزم التزاماً إشتراكياً ووطنياً، والدائر حول القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، يحلم فيها الشاعر بثورة جذرية عارمة تزلزل ما في البلاد من البنى الفاسدة، وتجرف في طريقها كل ما ليس صالحاً للتقدم والتطور والخصب الحضاري (المعوش، ٢٠٠٦: ٢٦٢).

يبدأ السياب هذه القصيدة بامتزاج سحرىّ بين عيني حبيبته وغابات النخيل، وساعة السحر عندما يقول:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحر

أو شرفتان راحَ ينأى عنهما القمر.

عيناك حينَ تبسمانِ تورقُ الكروم

وترقصُ الإضواءُ كالأقمارِ في نهر

يرجهُ المجذافُ وهناً ساعةَ السحر

كأنما تنبضُ في غوريهِما النجوم (السيّاب،٢٠٠٥، ج٢: ١١٩).

فيفتتح السياب قصيدته بالتغزّل بعيني حبيبته والقالب في هذه الأسطر التي تكون مقدمة القصيدة، هو غالب غزلي فيه البعض من الحزن الدفين بين الليل وساعة السحر حيث أنّ السحر يشكّل نقطة انتهاء الليل وهي أشدُّ ظُلاماً وبعدها ينكشف النهار فتحل ساعة الفجر، لأنّ الشاعر يبحث عن فجر جديد لوطنه بعد اشتداد العتمة فيه، وعندما نتأمّل العينين من زاوية أخرى وهما يشكّلان غابتا نخيل، وسرعان ما يتكوّن في أذهاننا الوطن بحد ذاته، وكما يصف العينين بالشرفتين اللتين يبتعد عنهما القمر هو الظلام ولو أنه يمتلك الضوء، ولكن سيأتي بعد ابتعاده نور الشمس وهذا ما يبحث عنه الشاعر في هذه القصيدة وبعد ذلك يعبّر عن تبسّم العينين بحلول الربيع حيث تورق الكروم، وهذا التعبير أيضاً يوحى بالتجديد في الحياة والوطن، و حتى في الأسطر التالية لم يتخلَ الشاعر من موقفه في ساعة السحر فيصف تبسّم العينين، برقص الأضواء في نهر كتلألؤ الأقمار في الماء يرجه المجذاف، فيصوّر هذه الصورة أيضاً في ساعة السحر، فحاول بدر أن يمزج بين الظلام والضياء في وقت واحد، وهناك انتهاء للظلام، وابتداء للضياء فمن خلال هذه الصورة الرائعة نشاهده ينتقل من حالة إلى أخرى، كأنما ينقل حالة العراق من ظلام الجهل والجوع والاستبداد إلى بزوغ فجر الثورة، ومكافحة الفقر، ومن زاويه أخرى، بما أنّ السياب في الفترة التي كتب بها القصيدة كانت رجلاه واحدة في شراك الإشتراكية وأخرى خارجاً منها، فكأنما يصوّر انفصاله من الحزب الإشتراكي كالخروج من الظلام الى النور، يقول في مكان آخر:

ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء

تغيمُ في الشتاء ويهطل المطر،

وكلّ عام- حين يعشب الثرى- نجوع

ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع

(السابق: ١٢٢-١٢٣)

ففي هذه الأسطر تبرز الأيديولوجية الماركسية في هذه القصيدة أكثر فأكثر ويؤكّد ذلك الدكتور أحمد أبوحاقة عند ما يقول: «وغير خفي ما في هذه الأفكار من مبادئ إشتراكية، وتأثر بالأيديولوجية الماركسية، ولاغرابة في ذلك مادام السياب قد انتمى إلى الحزب الإشتراكي وروّج لمقولاته ردحاً من الزمن» فتبرز هذه الفكر عندما يقول: «وكل عام حين يعشب الثرى نجوع» فعندما يزرع الفلاح وتعشب الأرض يستفيد منها الأقطاعي ويزداد بعد ذلك الفلاح جوعاً وفاقة.

فينظر السياب في هذه القصيدة نظرة تفاؤلية على مستقبل وطنه، فيرى في دمعة الجياع والعراة، وفي دم العبيد المراق، ابتسامة جديدة ستطبع في مبسم العراق، فيعبّر عن الغد والمستقبل بالعالم الغد الفتي واهب الحياة، فيتفائل السياب بتصحيح الأوضاع بعد انتهاء الثورة بانتظار الكادحين على القطاعيين والمترفين. فقصيدة "أنشودة المطر" تشكّل دائرة من الاتجاهات القومية العربية والوطنية والإشتراكية في الوقت نفسه، ومع انفصاله من الحزب الإشتراكي، مازل اتجاهه الماركسي يتجلّى من خلال أسطر هذه القصيدة بوضوح تام.

الخاتمة:

إنّ ما عرفناه عن الشاعر بدر شاكر السياب هو إنتمائه للحزب الإشتراكي لفترة ثمانية أعوام، قدّم من خلالها مجموعة ضخمة من القصائد، وشاهدناه مؤثراً في الحزب ومتأثراً منه، كما كان يعيش الفترة التي كان خلالها سوط الإقطاع والرأسمالية ينساب على ظهور الطبقة الكادحة وكان الحزب الإشتراكي من دعاة المساواة وتقسيم الثروات بين أفراد المجتمع الواحد بالعدل، فلابدّ أن تتسلل إلى ذهن السيّاب طائفة من الأفكار والملامح المنغمسة بالفكر الماركسي، فما كنا نبحث عنه في هذا البحث هو إلتزام شاعرنا بالفكر الماركسي والملامح المتبادرة والمتجلية في قصائد السياب الموافقة لفترة إنتمائه للحزب الإشتراكي، فمن خلال دراستنا هذه للبعض من القصائد، عثرنا على بضاعة غنية ممّا كنا نبحث عليه، فاستطعنا أن نستخلص القصائد الإشتراكية وما فيها من ملامح تدلنا على بروز النزعة الإشتراكية في شعر السياب، فما تبيّن لنا هو

أنّ السياب كان شيوعياً كما اعترف هو أيضاً بذلك في كتابه «كنت شيوعياً» وإنّ له زاوية في أدبه تنتسب إلى الحزب الإشتراكي وللفكر الماركسي. ومن خلال حياة السياب إتّضح لنا مدى نفوذه في الحزب الإشتراكي ومتى إنفصل منه فإنّه لم يمت شيوعياً بل عاش بإنتمائه الإشتراكي لفترة ثماني سنوات وعاد بعدها إلى رشده واتّخذ طريق الإسلام ومناهجه، فكانت لديه قصائد عن الرسول الأكرم (ص) وعن الإسلام.

المصادر

– أبوحاقة، أحمد، ١٩٧٩م، الإلتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين.

– الجيوسي، خضراء سلمى، ٢٠٠٧ م، الإتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية.

– الخالدي، حسين سلطان، ٢٠٠٧ م، الخطاب النقدي حول السياب، دار الشؤون الثقافية العامة.

– الخير، هاني، ٢٠٠٦ م، بدر شاكر السياب (ثورة الشعر و مرارة الموت)، دار رسلان.

– رشيد نعمان، خلف، ٢٠٠٦ م، الحزن في شعر بدر شاكرالسياب، الدار العربية للموسوعات.

– سويدان، سامي، ٢٠٠٢ م، بدرشاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب.

– السياب، بدر شاكر، ٢٠٠٥م، الديوان، ج ١، دار العودة.

----------، ٢٠٠٥م، الديوان، ج ٢، دار العودة.

----------، ٢٠٠٧ م، كنت شيوعياً، منشورات الجمل.

– عباس، احسان، ١٩٩٢م، بدر شاكر السياب (دراسة في حياته و شعره)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

– علّاق، فاتح، ٢٠٠٥ م، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

– المعوش، سالم، ٢٠٠٦ م، بدر شاكرالسياب (أنموذج عصري لم يكتمل) مؤسسة بحسون.

مسرح علي أحمد باكثير في ضوء النقد السوسيولوجي (الرؤية والأداة)

د. معتز سلامة
مدرسة الشروق الرسمية للغات / مصر

مقدمة:

ينتمي هذا البحث إلى فرعي علم اجتماع الأدب بشكل عام، وعلم اجتماع المسرح بشكل خاص. فإذا ما كان علم الاجتماع بوصفه فرعًا مهمًا من فروع المعرفة الإنسانية، يسعى إلى رصد ووصف وفهم وتحليل مجمل الظواهر الاجتماعية المختلفة في المجتمعات الإنسانية، بالإضافة إلى تعقب التحولات المختلفة التي تعتورها، فإن الأدب بهذا المعنى لا يبتعد كثيرًا عن علم الاجتماع حيث يسعى هو الآخر إلى تحليل المجتمعات الإنسانية، ورصد التحولات المختلفة التي تطرأ عليها.[١] لا سيما أن هناك "علاقة مركبة لا يمكن تجاهلها بين مقومات البناء الأساسي في المجتمع وخلاصة إبداع أبنائه من مواد الفكر والفن في كل صوره وأشكاله."[٢]

فبالرغم من أن العمل الفني حصيلة مجهود فردي فإن حصيلته الفكرية والشعرية مستمدة من علاقة الفنان بالمجتمع الذي يعيش فيه.[٣] وهذه العلاقة عبارة عن علاقة تفاعلية تعتمد على مبدأ الأخذ والعطاء، فلا أحد يستطيع أن ينكر أن أي أديب يستوحي مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه، ويتأثر بأحواله وملابساته في أثناء قيامه بعملية الخلق الفني، ذلك أن الأديب، وهو الضمير الواعي لمجتمعه، لابد من أن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة، ويرى ما لا يراه الشخص العادي.[٤]

ولكن ليس معنى ذلك– كما يعتقد بعض الدارسين– أن الأدب مرآة تنعكس عليها الحياة. فالأديب لا ينقل واقعه كما هو موجود؛ بل هو يعكس فهمه الخاص على هذا المجتمع، فهو دائمًا يتخذ موقفًا معينًا مما يدور حوله

من قضايا اجتماعية، أي أنه إذا ما كان الواقع الاجتماعي مادة الأدب حقًّا، فإن الأشكال والأدوات الفنية والأدبية، وذات الأديب وتجربته وموقفه، تختلط جميعًا بهذه المادة فتمنحها النظام بدلاً من الفوضى، وتمنحها المغزى والدلالة بدلاً من العبثية والمصادفة. فالأديب الحقيقي لا تعنيه الظواهر الاجتماعية إلا بالقدر الذي يؤثر على جوهر الحياة الإنسانية، وبقدر ما هي انعكاسات لتطلعاته إلى حياة أفضل.(٥) فالأديب ليس مجرد ضمير للمجتمع فقط، أو مرآه يرى فيها نفسه فقط، بل هو عين هذا المجتمع، عينه الفاحصة المدققة الذكية الواعية، التي يرى بها كل ما غفل عنه غيره أو ما لم ينتبه إلى حقيقته وأهميته، وهو يقدم ذلك كله في صورة جديدة من العلاقات الإنسانية.(٦)

ومن ثم نستطيع أن نقول أن الأديب المتميز هو الذي يستطيع أن يعكس تأثره بمواقف مجتمعه، ويتخذ منها عوامل مساعدة تجعله يُنتج أدبًا مؤثرًا في مجتمعه، ويُكسبه رضاه، ولكن يجب على الأديب في الوقت ذاته ألا يستسلم لإرادة مجتمعه، مهما كانت قوة هذه الإرادة؛ لأن الأديب المتميز هو من يتأثر بمواقف مجتمعه ثم يحاول أن يؤثر في هذا المجتمع؛ بغرض إصلاح هذا المجتمع والوصول به إلى المجتمع المثالي، وإن كانت هناك إرادة تعترض على ذلك. فمهمة الأديب– من وجهة نظر الباحث– هي تنوير المتلقي بالقضايا الأساسية في مجتمعه، مما يساعده على أن يتخذ موقفًا إيجابيًّا إزاء هذه القضايا، ومحاولة إصلاح ما فسد في المجتمع، والحفاظ على الأشياء الإيجابية فيه. فالأديب بوصفه كائنًا اجتماعيًّا؛ أجدر من غيره على أن يكشف حقيقة مجتمعه، وإبراز أهم القضايا الاجتماعية في واقعه؛ وكل ذلك بغية دفع المتلقي للتحرك نحو تغيير المواقف السلبية داخل مجتمعه، وتحويلها إلى الأفضل. فالإبداع الأدبي نابع لا محالة من إدراك الأديب للقيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي تحيط به، بحيث يكون الأديب على وعي كامل بما يحيط به، ولا ينفصل عنه. ونحن من خلال ما يقدمه لنا من أعمال "نستطيع أن نستشف رؤيته ونحكم عليها؛ ذلك لأن الفن تعبير في المقام الأول."(٧)

ومن هنا تكتسب الدراسة السوسيولوجية للأدب أهميتها من خلال وقوفها على أن الأدب ظاهرة اجتماعية يمكن من خلالها فهم السياق المجتمعي العام الذي أفرزها وساعد على تبلورها. وبالتالي لم يعد الأديب هو ذلك الوسيط الواقعي الضروري بين المجتمع والعمل الأدبي، بل حل محله في هذه الوظيفة مفهوم جديد، هو مفهوم الرؤية، الذي يُعرفه لوسيان جولدمان بأنه مجموع الطموحات والمشاعر والأفكار التي يشترك فيها أفراد مجموعة واحدة هي في الغالب طبقة اجتماعية واحدة، وبها غيرهم من المجموعات.(٨)

وهذا هو ما يسعى إليه البحث الراهن، من حيث اهتمامه بضرورة فهم العلاقة بين العمل الأدبي، متمثلاً لدينا في العمل المسرحي، وبين التحولات التي تطرأ على المجتمع أثناء ظهور العمل الأدبي. وفي سبيل إثبات هذه العلاقة بين الدراما والواقع الاجتماعي التي ظهرت فيه، فإن البحث قد اختار أعمال واحد من رواد المسرح العربي وهو الأديب "علي أحمد باكثير"، إذ يتناول البحث بالفهم والتحليل، مجموعة من أعماله الدرامية في ضوء النقد السوسيولوجي. إذ إن دراسة مسرح باكثير تطلعنا على انتهاجه لمنهج محدد فى الكتابة يتمثل فى ارتباطه الحميم وتفاعله العميق بقضايا مجتمعه، وقيمه السائدة التى حاول طوال رحلة إبداعه الأدبي أن يبلورها فى عمل تلو الآخر، وإن عكست كتاباته منذ بداياتها وصولاً إلى أواخر أعماله اقترابًا من واقع الحياة اليومية المحيط به. فقد كان "باكثير" قادرًا على أن يلتقط الموضوعات السياسية أو الاجتماعية أو الإنسانية، ويجسدها في أعماله. بعبارة أخرى تقدم أعمال باكثير دراسة تفصيلية عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية التى أصابت بنية المجتمع العربي في عصره. ما يعني أن إنتاجه الأدبي خير مثال على التزام الأديب بقضايا مجتمعه ومحاولة إصلاحه.

وبناء على هذا التصور تحاول هذه الدراسة أن تقدم تصورًا جديدًا لمسرحيات باكثير، التي تمثل فكره ورؤيته للواقع المحيط به، من خلال الكشف عن البعد الأيديولوجي لديه، وإبراز أهم القضايا الاجتماعية والسياسية المتضمنة في مسرحياته، أي

أن مقاربة الباحث لدراما باكثير هي مقاربة لما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي بشكل متفاعل ومتداخل، مما تتيحه لنا الأعمال المسرحية الباكثيرية على مستوى السياق والمضامين خصوصًا.

والفرضية التي ينطلق منها الباحث هي أن العمل الفني يتجاوز الواقع الاجتماعي، للبنيات الذهنية والبنيات الدلالية للمجموعة الاجتماعية، إلى إنتاج نص فني جمالي أكثر تناغمًا وانسجامًا واندماجًا يقدم الأسئلة والأجوبة لمجموع المشاكل القائمة بالنسبة إلى جماعة أو طبقة اجتماعية، من خلال تمظهرات فنية وجمالية لما يفكر فيه أعضاء الجماعة الاجتماعية. ويفهم الباحث البنية– في هذا السياق– بوصفها وظيفة تؤدى كي تحقق توازنًا مفتقدًا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخي محدد تواجهه. وبقدر ما تحل البنية مشكلاً يدفع إلى توليدها، من حيث هي نتيجة له، فإن هذه البنية ليست حالاً من السكون وإنما حال من الفعل الذي يمكن أن يؤدي إلى أبنية مغايرة.

وبالتالي فإن المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي الاستنباطي مع الاستعانة ببعض مفاهيم المنهج السوسيولوجي، لا سيما التوليدي، الذي يُعنى بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة "تكشف عن الدرجة التي يجد بها هذا العمل بنية الفكر عند جماعة أو مجموعة اجتماعية، ينتمي إليها مُبدع العمل، وينظر هذا المنهج للنص بوصفه بنية متولدة عن بنية أكبر منها، وأقدم منها في الوجود بفعل التطور الاجتماعي من ناحية، والتطور الفني الخاص بكل ظاهرة من ناحية أخرى، كما يركز هذا المنهج على المعالجة الفنية للنص، لأنها وسيلة الفنان في توصيل رسالته."[٩] ولابد أن نعى جيدًا عند تطبيقنا هذا المنهج أننا لسنا بحاجة إلى دراسة كافة آثار "علي أحمد باكثير" المسرحية لنحدد الرؤية الكلية للعالم عنده، بل نستطيع من خلال بعض أعماله المسرحية أن نحدد رؤيته التى لا تعد بأي حال من الأحوال رؤية فردية بل هى رؤية جماعية، تمثل مرحلة تحول طبقة اجتماعية من أبناء مجتمعه من مرحلة الوعى الفعلى إلى مرحلة الوعى الممكن.

إن دراما باكثير مرتبطة من وجهة نظر الباحث بموقفه ورؤيته إزاء القضايا الاجتماعية في عصره. وهذا الارتباط جعلها تجسد خطابًا حجاجيًّا معارضًا يتبناه باكثير نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدد قيم مجتمعه، في هذه الحقبة المهمة والمعقدة في تاريخ تطور الأدب والفكر في الثقافة العربية، ألا وهي حقبة العصر الحديث. لذا سوف يقوم البحث بالكشف عن أهم القضايا الاجتماعية التي تناولها باكثير في مسرحه، موضحًا طريقة معالجته لهذه القضايا. وقد اختار البحث لذلك أربع قضايا اجتماعية؛ يرى أنها تمثل الركيزة الأساسية في علاقة أعمال (باكثير) الدرامية بواقعه الاجتماعي، وهذه القضايا هي: التخلف الديني والتدليس باسم الدين، الطبقية وأثرها في المجتمع، الإقطاع والظلم الاجتماعي، المرأة والمجتمع.

أولاً: التخلف الديني والتدليس باسم الدين:

ارتبط إنتاج باكثير المسرحي منذ بدايته بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، إذ إنه أثناء فترة حياته الأولى التي عاشها في وطنه حضرموت وجد الكثير من مظاهر التخلف والجهل الفكري والعقائدي عند أهل مجتمعه الحضرمي، فبدأ دراسة الأسباب التي أدت إلى الوصول لهذا الوضع وأبرزها في صورة أدبية رائعة من خلال عمله الإبداعي الأول مسرحية (همام في بلاد الأحقاف)، التي تبرز حياة المجتمع الحضرمي، وما كان يعيش فيه من التخلف الديني والخرافة من جهة، ومظاهر الظلم الاجتماعي الواضح بشدة نتيجة هذا التخلف من جهة أخرى. فكما يقول الأديب حسين الصيرفي أثناء تقديمه لهذا العمل في طبعته الأولى عام (١٩٣٤): " تلمح في درامته صورًا سريعة تمثل حياة ذلك القطر الشقيق رازحًا تحت أعباء ثقيلة من بدع متوارثة خلفتها عصور مظلمة، وسياسة غريبة عجيبة تتحكم في مصير شعب خدرته بالعقائد والأوهام، فسيرته في سبلها طائعًا طاعة عمياء، وليس أقدر من العقائد على أسر النفوس الضعيفة."[١٠] وهذا ما نلمحه في قول (محمد) صديق (همام) بطل المسرحية عندما رأى مجموعة من المشايخ الدجالين مجتمعين عند ضريح لأحد أوليائهم يزاولون ما يؤمنون به من بدع وخرافات.[١١]

ويتخذ هؤلاء الشيوخ من الدين وسيلة للسيطرة على فقراء المجتمع الذين يتسمون بالجهل، فيسعى هؤلاء الدجالين إلى نشر الخرافات والأوهام عن أوليائهم ومعجزاتهم، وعن قدراتهم على الكشف والإلهام، ويطلبون من الناس الالتزام بأوامرهم، والإغداق على أضرحة أوليائهم بالكثير من الأموال؛ ليرضى عنهم الأولياء ويقربوهم إلى الله زلفى، فيستجيب الله لدعائهم وتتحقق أحلامهم، والعجيب أن هناك الكثير من الناس مؤمنين بتلك الأفكار، وينفذون أوامر هؤلاء الشيوخ الدجالين نتيجة جهلهم بأمور دينهم.(١٢)

كما أن سيطرة هؤلاء الشيوخ وصلت إلى درجة أنهم يتحكمون في زواج بنات هذا المجتمع، وذلك لما لهم من سلطان على أولياء أمورهن، وهو ما نلاحظه في عدم زواج (همام) بطل المسرحية في أول الأمر من محبوبته (حُسن) التي تهيم به؛ لأن (ولي الله)- أحد شيوخ الدجل والشعوذة في المسرحية- يرفض ذلك الزواج لما يقوم به (همام) من دعوة الناس لعدم سماع كلامه أو الأخذ به مأخذ الجد، بل حرص (ولي الله) أن يجعل ولي أمر (حُسن) يوافق على خطبتها لشخص آخر، وهذا الشخص استطاع خطبتها بما دفعه من مال لـ(ولي الله) ليبارك هذا الزواج، بالرغم من رفض (حُسن) هذه الخطبة.(١٣)

ولم يستطع (همام) أن يتزوج من محبوبته إلا بعد أن لجأ إلى الحيلة، فبدأ يتقرب من(ولي الله)، وقام بدفع مبلغ من المال أكثر مما دفعه خصمه لـ(ولي الله) ،وأخذ يُرسل إليه من يبين له أن (همامًا) قد تغيّرت أفكاره، وبدأ يقتنع ببركاته، وانطلت الحيلة على (ولي الله)، فغَيّر رأيه، وطلب من ولي أمر (حُسن) أن يزوجها لـ(همام)؛ وفسَّرَ(ولي الله) له هذا التغيّر في الرأي بأنه رأى في المنام أن (همامًا) أصبح شابًا صالحًا، وأنه الشخص المناسب لـ(حُسن)، أي أنه غيّر رأيه لمجرد أن (همامًا) دفع له مبلغًا أكثر من خصمه(١٤)، مما يوضح لنا مدى ما وصل من فساد في ذمم هؤلاء الشيوخ، ويوضح لنا في الوقت نفسه مدى تأثيرهم في أفراد الشعب وتمكنهم من السيطرة عليهم، ويوضح لنا مدى التخلف الديني الذي جعل ولي أمر (حُسن) يسمع كلام (ولي الله) في المرتين

بدون تفكير لمجرد أنه يعلم أن (ولي الله) أكثر منه علمًا، وأنه يجب أن يسمع كلامه بدون تفكير، فهو– ولي الله – أقرب منه إلى الله ، لذا فكلامه أوامر واجبة التنفيذ.

ويبدو أن هذه القضية كانت شديدة الأهمية بالنسبة لـ(باكثير)، لذا سعى أثناء عرضه لخطوطها، أن يرسم لها طريقة الحل؛ لأن الأديب ليست مهمته عرض مشكلات الواقع لنا فقط، كأن الأمر فيلم تسجيلي يشاهده المتلقي، بل يجب أن يكون حريصًا أثناء العرض أن يبرز الحل الذي يراه مناسبًا لهذه المشكلات. وهذا ما قام به (باكثير) عندما جعل (همامًا) يتصدى لهؤلاء الشيوخ الدجالين والمتاجرين باسم الدين، واضعًا على لسانه حل مشكلات المجتمع الحضرمي، فيجعله يستعرض أمام شباب المجتمع الحضرمي أسباب تأخر بلدهم وتخلفها عن ركب الحضارة والتقدم، موضحًا لهم طريق الخلاص والسير نحو التقدم،[١٥] ويستغل حفلة سنوية تُعقد بإحدى المدارس، ويحضرها حشد كبير من الناس من كل الطبقات فيخاطبهم منتقدًا طرق التدريس التي يُعلَّم بها النشء الذي سيقود مسيرة النهضة في هذا المجتمع، ولا يكتفي بالنقد فقط بل يحرص على أن يوضح لهم الطرق الصحيحة لتعليم النشء،[١٦] ثم ينصح هذا النشء بأن يفهموا ما يتعلمون جيدًا ثم يُعمِلوا عقولهم ويفكروا ويجتهدوا؛ حتى يسايروا حياتهم العصرية؛ لأن لكل جيل مشكلاته الخاصة التي يجب عليه أن يسعى لحلها.[١٧]

ولكن هل يكفي العلم وحده لنهضة الأمة من عثرتها؟ مع (باكثير) نجد أن العلم يلزمه عمل، فعلم بلا عمل لا طائل من ورائه،[١٨] و لكي يقنع هؤلاء الشباب يضرب لهم مثلا، فيوضح لهم أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد عمل وكسب من عمل يده، ولم يتّكل على أحد في أن يُطعمه، وكذلك فعلوا صحابة الرسول الأخيار، فقد كانوا يتعلمون ويعملون في الوقت ذاته، فيقول على لسان همام:

أولـــــم يكتســـــب المختـــــار فـــــي
عهـــــــــده والآل والصـــــــــحب الأول
طالـــــب العلـــــم ولا كســـــب لـــــه
بســـــؤال النـــــاس لابّـــــد يـــــُذل.

ليس من لم يكتسب متكلاً
إنما الكاسب عين المتكل.[١٩]

وبذلك يكون قد وضع باكثير ملامح نهوض مجتمعه الحضرمي من عثرته، مرشدًا المتلقي العام في الوقت ذاته أن طريق العلم والعمل هو الطريق الأمثل الذي يساعد على رقي أي مجتمع ونهضته.

وبعد انتقال (باكثير) من حضرموت إلى مصر، نجده انبهر بالنهضة الفكرية والثقافية التي كانت تتميز بها مصر عن سائر البلدان العربية الأخرى، ولكن سرعان ما يكتشف (باكثير) أن بجوار هذه النهضة الثقافية والفكرية، يوجد الكثير من البدع والخرافات، والكثير من الأضرحة والمقابر التي يذهب إليها الناس للتبرك والتوسل بها إلى الله، بل لاحظ أن الأمر في مصر زائد عن الحد، وهو ما قد سجله في المقدمة التي كتبها لمسرحيته (همام) في عددها الأول، إذ نجده يقول: "وهذه مصر، وهي كعبة العلم ونهل الشريعة الإسلامية لا يوجد بحضرموت عُشر ما يوجد بها من أصناف البدع وألوان الخرافات."[٢٠] لذلك اندفع (باكثير) إلى التاريخ الفرعوني يستلهم منه واحدة من أروع القصص التاريخية الفرعونية التي تفضح أمر رجال الدين المنحرفين، وتبين مدي تأثيرهم في الشعب المصري القديم عن طريق التدليس باسم الدين، وصراعهم الدائم مع الحق، لعدم انتصار الحق عليهم، مما يؤدي إلى خسارتهم لمكانتهم بين الشعب، وبالتالي خسارتهم للأموال التي يأخذونها من الشعب بدعوى أنها تُقدم قرابين للآلهة. هذه القصة هي قصة ملك التوحيد في مصر القديمة (إخناتون) التي استغلها (باكثير) ليُسقطها على الواقع المصري في الفترة– فترة الأربعينات– التي حضر فيها (باكثير) إلى مصر، فأنتج لنا ثاني عمل درامي له مسرحية (إخناتون ونفرتيتي).

فما كان يؤرق (باكثير) في هذه الفترة هو استغلال رجال الدين مركزهم الديني والاجتماعي في تحقيق أطماعهم الشخصية، لذا حاول أن يتصدى لهم بكل قوة، ويكشف زيف دعواهم ، فها هو يوضح على لسان (إخناتون)– بطل العمل– أن الأموال التي يجمعها الكهنة من الشعب باسم الدين، ليست من حقهم، وأنهم لا يهتمون بتقوى الناس، ولا يحرصون على تعليمهم دينهم أو محاولة تقويمهم إذا ضلوا،

الأمر الذي دفعه إلى الاستيلاء علي الأموال، وإنفاقها فيما يراه صواب من وجهة نظره، إذ يقول:

ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه، إذ اتخذتم دينكم مهنة تكسبون بها رزقكم. لا تبالون من بعده هُدي الناس أو ضلوا! اطلبوا من مالي ما شئتم أعطكم أما ما ليس بملكي فلا! تلك الأموال للعبادة وهي حرام لغير الرب الحق أتون. [٢١]

ثم يتجه إلى كشف حقيقتهم، وزيف عقيدتهم، وتضليلهم للناس، ومسئوليتهم عن تردي الأوضاع الدينية للمجتمع، فقد استطاعوا بزيف عقيدتهم إقناع الناس أنهم وسطاء التقرب إلى الله، وأن العبد لكي يتقرب إلى الله يجب أن يبذل العطايا والهدايا والقرابين لله عبرهم، وفي الحقيقة أنهم هم الذين يأخذون هذه العطايا لصالحهم، فتزيد ثرواتهم، ويعيش الناس في فقر وتعب،[٢٢] بل يصل تأثير هؤلاء الكهنة إلى حد أنهم يستطيعون القضاء على الحكم وقتل السلطان، ونجد ذلك في حوار الملكة "تي" أم (إخناتون) مع "تاي" مربيته، فتقول الملكة في أثناء حديثها عن إخلاص القائد "حور محب" للملك "إخناتون" : "فلقد عرض عليه الكهان العرش ليخذله فأبى."[٢٣] ولا يكتفون بذلك، بل وصل الأمر بهم إلى أن يحرضوا الشعب على مليكهم؛ لأنه أخذ أموالهم، ويريد توحيد الآلهة مما يضر بمصالحهم الشخصية، ويؤثر على مكانتهم بين الشعب.[٢٤]

وكما سعى (باكثير) إلى حل هذه المشكلة في مسرحية (همام)، وجاء الحل عن طريق نصح همام أبناء المجتمع الحضرمي للسعي وراء التعلم الجيد، والحرص على العمل، نراه في هذه المسرحية يضع حلاً مختلفًا وهو تطهير البلاد من هؤلاء الرجال الضالين المضلين، فيأمر (إخناتون) قائده (حور محب) في نهاية المسرحية بأن يستخدم السلاح في مواجهة هؤلاء الدجالين الذين أشعلوا نار الفتنة بين الناس، وجعلوهم يثورون على الملك ويخربون البلاد.[٢٥]

ولم يلجأ (باكثير) إلى التاريخ الفرعوني وحده ليستعرض من خلاله قضية التخلف الديني والتدليس باسم الدين، بل لجأ إلى استدعاء (أسطورة أوديب) من الأساطير الإغريقية ليُحملها ببعض

ملامح هذه القضية أيضًا. وإذا ما كان الصراع في أسطورة أوديب يدور بين الآلهة والبشر، فإن الصراع في (أوديب باكثير) يتركز – كما يقول د. عز الدين إسماعيل – : " بين قوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر المخادع، وقوى الخير ممثلة في أوديب وترزياس الكاهن المصلح."[٢٦] إذا فالصراع لم يكن بين أوديب والآلهة، لأنه لم يكن هناك آلهة، بل إله واحد كامل لا يحمل حقداً للبشر،[٢٧] – فالفكر الإسلامي الذي يتحرك منه (باكثير) داخل أعماله كان يفرض عليه أن يكون هناك إلهًا واحدًا فقط وليس عدة آلهة كما في الأسطورة الأصلية– وإذا ما كان هناك أحد ينظر إلى هذا الإله على أنه إله ظالم أو عاجز[٢٨]، إلا أن هذا الشخص يكتشف في النهاية أنه مخطئ في حق الإله، وأن العيب ليس في الإله بل في رجال دين هذا الإله الذين يشوهون الدين ويضروه أكثر من أن ينفعوه. فهم يستغلون جهل الناس بأمور الدين ويفرضون عليهم النذور والأوقاف ليحصل هؤلاء الرجال على هذه الأموال وتكثر ثرواتهم ويظل الناس فقراء يعانون من الجوع ومذلة السؤال معتقدين أنهم بذلك يرضون الإله ويحصلون على الحسنات التي ترفع من شأنهم. بالإضافة إلى أن من يكفر ويلحد بهذا الإله يسترد صوابه في نهاية المسرحية ويؤمن به بعد أن تتكشف له خدعة رجال الدين الفاسدين.[٢٩]

ويفسّر (باكثير) المؤامرة التي وقع (أوديب) ضحيتها، من قتله لأبيه، ثم زواجه من أمه، بأنها مؤامرة دُبّرت من الكاهن الأكبر الذي استغل مركزه الديني في الإيقاع بـ(أوديب) وأسرته، ويؤكد أن القدر ليس له دخل فيما حدث لأوديب. فهو يوضح لنا أن الكاهن الأكبر في كل مرحلة من مراحل هذه المؤامرة تدفعه شراهته للمال والنذور إلى أن يوقع في روع ضحاياه أن الوحي الإلهي هو الذي يريد، وأنه ليس إلا منفذاً لهذه الإرادة.[٣٠] ففي البداية أوعز إلى الملك (لايوس) بالتخلص من ابنه حتى لا يكون وبالاً عليه. وهو في الحقيقة قد قبض ثمن ذلك من منافسه الملك (بوليب) ملك كورنث [٣١]. ثم دبر الكاهن نجاة (أوديب) من القتل، وأوعز لنديمه أن يعيَّره بأنه لقيط[٣٢]، ودبَّر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه[٣٣]. ليتخلص من الملك (لايوس)، ويتمكن من السيطرة على (أوديب) وعلى المملكة

كلها، ويصبح هو المتصرف في كل شيء، ومن ثم يتمكن من الحصول على أموال الشعب بدون إزعاج من أحد، لذا احتفظ بهذا السر في نفسه حتى يستغله عند الحاجة، فهو ظل مسالمًا لـ(أوديب) سبعة عشر عامًا كان خلالها تتوافد عليه النذور من الملكة (جوكاستا). حتى إذا كانت قصة الوباء وخشي الكاهن من عزم (أوديب) على تفريج أزمة الشعب بأن يوزع في الناس أموال المعبد، بدأ بتهديد (أوديب) بكشف سره، وكان ذلك بداية للصراع بينهما.[٣٤]

ويقرر(أوديب) مصادرة أموال المعبد غير عابئ بتهديدات الكاهن الأكبر بإشاعة تفاصيل قصته في الناس.[٣٥]وينضم إلى (أوديب) في موقفه الكاهن(ترزياس)– الذي كان الكاهن الأكبر قد طرده من المعبد ومن المدينة لرفضه تصرفات الكاهن الأكبر– وعندئذ يظهر لنا أوديب وترزياس مؤمنين بالله ، وكافرين بالمعبد وكهنته، وعلى رأسهم كبيرهم. ويشتد الصراع بين الجانبين، يهاجم الكاهن الأكبر (أوديب وترزياس) ويُغري بهما جموع الشعب، وله في ذلك وسيلته، وبين يديه حججه، وأوديب وترزياس يهاجمانه ويكشفان للناس عن حقيقته. ويبذل الطرفان قصارى جهدهما في ذلك الصراع الذي ينتهي آخر الأمر بهزيمة الكاهن الأكبر وافتضاح أمره، وطرده إلى قمة جبل كتيرون لا يبرحها حتى الممات، وتتوزع أموال المعبد على الناس إلى جانب المعونة التي قدمها كذلك(بوليب) ملك كورنث تكفيرًا عن دوره في هذه المؤامرة.[٣٦]

ومن ثم يمكن أن نصف الصراع في مسرحية (باكثير) بأنه صراع بين الحق والباطل، ولكل منهم رجاله، فنحن أمام طرفين متناقضين؛ أحدهما رجال الدين الفاسدين أو من يدَّعون أنهم أولياء الله، ونستطيع أن نطلق عليهم أنهم شياطين الإنس الذين يفترون على الله الكذب من أجل تحقيق أطماعهم المادية، فيكنزون الذهب والفضة ويستولون علي الضياع وأموال الناس، ويقترفون في سبيل ذلك ألوانًا من الشر والفساد، ويمثل هذا الفريق الكاهن الأكبر لوكسياس، وهو الفريق الذي يحذرنا منه (باكثير)، فـ(لوكسياس)– بالنسبة لـ(باكثير)– شيطان من شياطين الإنس يجب على الآخرين أن يحترسوا منه حتى لا يُوقِعهم في الإثم؛

ولعل هذا يفسر لنا تصدير المسرحية بالآية القرآنية الكريمة التي يحذرنا فيها الله من إتباع خطوات الشيطان لأنه عدو مبين لنا. وهي قول الله تعالى:(ولا تتَّبِعوا خُطُواتِ الشَّيطانِ إنَّهُ لكم عدوٌ مُبين * إنَّما يأمُرُكُم بالسُّوءِ والفحشاءِ وأن تقولوا على اللَّهِ مالا تعلمون)(سورة البقرة، الآية:١٦٨، ١٦٩) لتكون تلخيصًا لفكرة المسرحية، وفي ضوء معناها تشكلت الصورة الجديدة للأسطورة الإغريقية.

والطرف الآخر الإنسان السويّ في مجموعه العام، بما فُطِرَ عليه من نوازع الضعف البشري التي تهوي به أحيانًا إلى طريق الجريمة والإثم، وهذا هو (أوديب)، الذي وُلِدَ على الفطرة السليمة[٣٧]، ولكن شياطين الإنس لا يتركونه في حاله بل يسعون بكل قوة إلى أن يُوقِعوه في الإثم[٣٨]، لذا فإن هذا الطرف يحتاج دائمًا إلى نفر من الناس يساعده ويقف بجانبه، ينصحه ويقوي من موقفه، ويعيده إلى الطريق المستقيم إذا ابتعد عنه؛ لأنهم يفهمون الدين فهمًا صحيحًا، وهم دائمًا على أهبة الاستعداد للدفاع عن هذا الدين، والتصدي للباطل مهما كانت قوته وعلو أمره، ويمثل هذا النفر الكاهن (ترزياس). الذي استخدمه (باكثير) كرمز لرجل الدين الصالح الذي لا يرضى بالفساد بل يحاربه على قدر استطاعته ويدعو إلى الدين القيّم، فهو يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر مهما كانت العواقب، فهو وقف بكل قوة أمام الكاهن الأكبر؛ لأنه أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له ويفتري على الله الكذب مما أدي إلى طرده من المعبد[٣٩]، كما أنه وقف أمام (أوديب) ورده إلى صوابه، عندما كفر(أوديب) في أول المسرحية بالإله؛ لأن اعتقد أن هذا الإله قاس، ظهر له ترزياس– الذي نستطيع أن نصفه بالبطل المساعد في هذه المسرحية– ليعيده إلى إيمانه، ويوضح له أن الإله الحق لا يوحي بالشر والإثم، وإنما يوحي بالخير والبر. وأن ما يحدث في المدينة هو نتيجة خدعة دبّرها الكاهن الأكبر الذي يريد أن يستحوذ على أموال الناس، وليس هذا من وحي الإله الحق.[٤٠]

زلعل اختلاف الحل في المسرحيات الثلاث السابقة، بالرغم من أن المشكلة واحدة، وكذلك الغاية واحدة– وهي إصلاح المجتمع الذي فسد

بسبب رجال الدين الفاسدين، ومحاولة القضاء عليهم، وتنوير المجتمع المتخلف دينيًا– يرجع لاختلاف وضع كل من الأبطال الثلاثة في مجتمعهم، فـ(همام) رجل عادي من أبناء الشعب لا يملك إلا التغيير بلسانه، وليس عنده من الاستعدادات الحربية التي تجعله يلجأ إلى السلاح لمواجهة هذا الشر. بينما (إخناتون) ملك لديه جيش يستطيع من خلاله مواجهة هؤلاء المفسدين المخربين للمجتمع مهما استفحل خطرهم، لذا استعان بقائد جيشه(حور محب) للقضاء على الكهنة. أما (أوديب) فهو ملك مؤيد من قبل الشعب ولديه السلطة الحربية، لكنه ضعيف الإيمان فاحتاج أن يظهر في حياته شخص صالح مثل (ترزياس) يدعمه ويُنِير له الطريق ، ويعزز موقفه، ويساعده على حل مشكلات مجتمعه،والقضاء على رجال الدين الفاسدين، فكأنما تعاونت السلطة مع الحكمة في التخلص من السلطة الدينية الفاسدة. وبذلك يكون قد استعرض (باكثير) ثلاثة ألوان من ألوان مواجهة رجال الدين المنحرفين داخل المجتمع، ووضح في الوقت نفسه كيف يمكن للرجل العادي مواجهة هذا الفساد، وكيف يمكن لرجل السلطة مواجهة هذا الفساد، وكيف يمكن أن يتعاون رجال السلطة مع المصلحين الغيورين على الوطن في التخلص من هذا الفساد. ويكون بذلك قد جمع بين جميع أطراف المجتمع، ووضح دور كل من الحاكم والمحكوم ورجل الدين الصالح في مواجهة الفساد.

هكذا حاول (باكثير) في أعماله الدرامية الثلاثة السابقة أن يرصد قضية التخلف الديني والتدليس باسم الدين، محاولاً– في الوقت ذاته– أن يضع إلى جوارها صورة واضحة للدواء الذي يمكن استخدامه لمعالجة هذا الداء.

ثانيًا: الطبقية وأثرها في المجتمع:

ظهرت قضية الصراع الطبقي وفكرة المساواة بين طبقات الشعب المختلفة في أعمال باكثير الدرامية بصورة واضحة؛ على أن هذه القضية تظهر في أعماله في العلاقة الجدلية بين طبقتي رجال الدين المنحرفين وأبناء الشعب العاديين، وطبقتي الحاكم والمحكوم وما تنتجه هذه الصورة من طبقات أخرى.

بدايةً كانت فكرة القضاء على الطبقية وتحقيق المساواة بين أفراد الشعب فكرة ملحة على باكثير منذ عمله الدرامي الأول (همام في بلاد الأحقاف)

الذي ظهر عام ١٩٣٤. إذ إن الشعب اليمني كان إلى ما قبل قيام ثورة ١٩٦٢رهين وضع بدائي باهت السمات والملامح، فقد كان مفتتًا اجتماعيًّا إلى ثماني شرائح أو فئات اجتماعية، وهذه الفئات هي: العلويون، أو السادة من البيت الهاشمي، القضاة، التجار، ملاك الأراضي، المشايخ وهم القادة المحليون للقبائل والفلاحين، والفلاحون والتجار الصغار والموظفون الصغار من سكان المدن، وأصحاب المهن الحقيرة في نظر الفئات السابقة، والخدم وهم فئة من مهاجري السواحل الإفريقية.(٤١)

وكانت الفئات الأربع الأولى تتمتع بامتيازات مختلفة عن باقي الفئات. الأمر الذي جعل باكثير يرصد هذه الظاهرة ويناقشها في المسرحية. إذ نجد (همامًا) – بطل المسرحية– يسعى منذ أول المسرحية إلى نشر فكرة المساواة بين طبقات الشعب – التي هي في الأساس فكرة باكثير–، فيقول محدّثًا علية القوم:

حكموا الأنصاف فيما بينكم

لا يكن قوم لقوم حاقرين .

فالمساواة على أعدلها

ميزة الإسلام عند الباحثين ! (٤٢)

وهو في حديثه السابق يستخدم معهم الأسلوب الديني؛ لكي يقنعهم، فيستند إلى المبدأ القرآني الذي يقول الله– عز وجل– فيه: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لاَ يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ" .(سورة الحجرات، الآية:١١) ويوضح لهم أن المساواة أحد المبادئ الهامة التي قام عليها الإسلام.

وعندما يرى (همام) اعتياد طبقة الأشراف والسادة في مجتمعه – الذي يقصد به باكثير مجتمعه اليمني– الانقطاع عن مزاولة العمل؛ لأنهم من علية القوم ولا يليق بهم أن ينزلوا إلى سوق العمل مثل باقي طبقات الشعب الكادحة، كما أن دورهم في المجتمع أن ينقطعوا للعلم والعبادة، وأنهم يجب أن يعيشوا على كدِّ بقية المجتمع، نجده يثور عليهم ويدعوهم إلى الخروج إلى العمل، والمشاركة في بناء المجتمع، والنهوض به، والعمل من أجل الرقي به، وخاصة أن الدين الإسلامي دين علم وعمل معًا ، فليس هناك تواكل في الإسلام، ولا يحقّ لأي

طبقة من طبقات المجتمع أن تتخذ لنفسها بعض الامتيازات باسم الدين، مما قد يثير الحقد والضغينة بين أفراد المجتمع الواحد.[٤٣]

ثم يتجه (باكثير) بعد ذلك لمناقشة قضية طبقية أخرى كانت منتشرة في المجتمع الحضرمي آنذاك، وهي قضية زواج بنات الأشراف من رجال طبقات الشعب الأخرى، حيث إن الطبقة الأولى– طبقة العلويين– كانت ترى أنها أفضل وأعلى من باقي طبقات الشعب الأخرى؛ وذلك لاتصالها المباشر بالفرع الهاشمي، ومن ثم كانت لا تقبل أن تزوج بناتها من فئات المجتمع الأخرى التي دونها منزلة حتى لو كانت فئة القضاة التي تليها في المرتبة مباشرة، وحتى لو لكن الشخص المتقدم لزواج ابنتهم على خلق ودين ومشهود له بالصلاح. وهذا ما حدث مع (محمد) صديق (همام) ونصيره في مبدأ مواجهة الفساد، وتطهير المجتمع من العادات والتقاليد المضللة، فعندما أراد (محمد) الزواج من (علوية) إحدى بنات العلويين، رفض أهلها بالرغم من أن كل من (محمد) و(علوية) يرى أنه جدير بالآخر، الأمر الذي أدى إلى وفاتهما في نهاية المسرحية، حزنًا على عدم ارتباطهما ببعض.[٤٤]

وفي مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) يتضح لنا مبدأ المساواة بين الحاكم والمحكوم ظاهرًا في كل تصرفات (إخناتون) الملك مع كل من يتعامل معهم من قادة وكهنة وخدم، فهو يتزوج من ابنة خادمه، ويعامل خدم قصره من الفلاحين معاملة الند للند، بل إنه ينادي على قادته وعماله– دائما– بلفظ (يا أخي)، وعندما يأتيه الكهنة الذين يكيدون له المكائد وهو يعلم ذلك، ويحرضون الشعب عليه، يرحب بهم قائلا: (أهلاً بالإخوة).[٤٥] ويجعل من مبدأ المساواة أساسًا من أسس دين التوحيد الذي يدعو إليه، فهو يحدث أمه الملكة (تي) عن مبادئ دينه الجديد، وعما سيحدث في البلاد عندما ينتشر هذا الدين، إذ سيُصبح الكل أخوة متحابون حتى وإن اختلفت بلادهم، لأنهم يجمعهم دين واحد، فيقول:

يوم لا يبغي المصري على السوري، و لا يزهى المصري على النوبي، وتلغى الحرب لزبون يوم يغدو الناس جميعًا وهم إخوة آمنون.[٤٦]

وعندما يجتمع مع الكهنة في محاولة لإقناعهم

بالـدخول فـي الـدين الجديـد، وهـم يمدحونـه، ويوضحون له أنه أصبح أفضل منهم لأنه فرعون ونبي في الوقت ذاته، فيرد عليهم مبينًا أنه عبد مثلهم، ولم يزده أنه فرعون شيئًا، لأن الأمر ليس له علاقة بالمناصب أنما الأفضلية عند الله بالالتزام الديني للفرد: (ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه)[٤٧]. فـ(باكثير) يستعين هنا بالمبدأ الإسلامي الذي يؤكد أن أفضلية الإنسان عند الله بالتقوى وليس بأي شيء آخر، حيث يقول الله – عز وجل– :" إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللهِ أَتْقَاكُمْ "(سورة الحجرات، الآية :١٣)؛ وكل ذلك من أجل أن يرسخ فكرة المساواة داخل عمله.

كما أنه في حوار مطول بينه وبين الكهنة، يعترض على كلام عميد كهنة آمون الذي صرح فيه أنه أفضل من (ماي) خادم (إخناتون)؛ لأن (ماي) من طبقة الفلاحين بينما (عميد آمون) من طبقة الكهنة التي ترى في نفسها أنها أفضل من باقي فئات الشعب، فيرفض (إخناتون) هذه النظرة الطبقية، ويؤكد لـ(عميد آمون) أنه لا فرق بين الفلاح والكاهن، أو حتى بين الفرعون والفلاح، فالناس جميعًا سواء أمام الرب، لا فرق بينهم – كما وضح من قبل– إلا بالتقوى.[٤٨]

ويبدو أن نظرة الدونية التي كانت تنظرها الطبقات الراقية للفلاح كانت محط اهتمام من باكثير إذ نراه يعالج هذه النظرة وتبعاتها على المجتمع في مسرحية (مسمار جحا). إذ نجد أن زوجة جحا (أم الغصن) ترفض أن يعمل (جحا) فلاحًا بعدما تم عزله من مهنة القضاء، لأنها ترى أن هذه المهنة وضيعة لا تليق بزوجها، لذلك قاومت بشدة (جحا) وأصرت على عدم عمله بمهنة الزراعة.[٤٩] بل أكثر من ذلك ترفض أن يتزوج (حماد) ابن أخو (جحا) من ابنتها (ميمونة)، بالرغم من أن ميمونة تحبه وهو كذلك يحبها؛ لأنه فلاح، وهي تحلم أن تزوجها لرجل من أعيان البلدة، أصحاب المال والسلطان، فهي تقول لزوجها (جحا) عندما عرض عليها الأمر:

أم الغصن: من ذا يتزوجها اليوم بعدما علم الجميع بعزلك من عملك؟

جحا: صاحبها موجود، وفي وسعنا أن نزوجها له في أي وقت نشاء.

أم الغصن: (ساخرة) تعني حماد ابن أخيك؟

جحا: نعم... ماذا بحماد؟ إنه قد تلقى شيئًا من العلم، وله ذكاء وعقل.

أم الغصن: قلت لك ألف مرة : لن أزوج ابنتي لفلاح![٥٠]

ولعل المتسبب في هذه النظرة الدونية للفلاح – خاصة في مصر– هو الاستعمار الذي احتل البلاد العربية لفترة كبيرة من الزمن كان خلالها يُعامل الفلاح على أنه إنسانٌ وضيعٌ لا يليق به أن يطمح لمنزلة أعلى من منزلته، وأخذ هذا الاستعمار يُعامل الفلاح معاملةً مهينةً، فهو كان يُعامله على أنه عبد لديه يتحكم فيه كما يشاء. وبالتالي أصبح باقي فئات المجتمع تنظر للفلاح نظرة تحمل الكثير من المهانة، وتعتبر مهنة الزراعة مهنة حقيرة، وبالتالي لا يطمح أحد إلى أن يعمل بها.

ويتضح لنا هذا أكثر في مسرحية (جلفدان هانم)، التي تمثل فيها شخصية (جلفدان) التركية طبقة المستعمر التي ترى أنها أفضل من باقي طبقات الشعب، وأن مهنة الفلاح مهنة حقيرة، إذ نجد (جلفدان هانم) التركية ترفض أن يعمل حفيدها فلاحًا بالرغم من حبه لهذه المهنة، وتقديره لكل من يعمل بها– ولعل ذلك نابع من أن والده كان مصريًا من الطبقة المتوسطة التي كانت ما تزال تُقدر الفلاح– فنراها تقول:

جلفدان: لماذا تسترتِ عليهما وأنت تعلمين أنهما يقرآن في كتب الفلاحين؟ أنتم أسرة فلاحين وتريدون ابني أن يطلع فلاحًا مثلكم.[٥١]

فـ(جلفدان) تريد أن يكون حفيدها أديبًا مرموقًا؛ ليحظى بمكانة اجتماعية مميزة، فمهنة الأديب بالنسبة إليها أفضل ألف مرة من مهنة الفلاح، الأمر الذي يضطرها أن تشتري له الكثير من الكتب، وتُنشئ له مكتبة ضخمة مليئة بالكتب النادرة التي لا توجد في مكتبة كلية الآداب نفسها، وتستعين بأساتذة الجامعة؛ ليعطوا حفيدها دروسًا في الأدب، وعندما يُفصل حفيدها من كلية الآداب، تسعى جاهدة أن تعيده مرة ثانية، ولكن في النهاية يرسب في الامتحانات مرة ثانية، ويُفصل من الكلية نهائيًّا. وكانت حريصة على أن يقطع حفيدها علاقته نهائيًا مع صديقه الوحيد (عبد الرءوف) الذي يحبه (ضياء) حفيدها؛ وذلك لأن عبد الرءوف

دخل كلية الزراعة التي تطلق هي عليها كلية الفلاحين، وسوف يصبح فلاحًا، كما أنه كان يشجع (ضياء) على قراءة كتب الزراعة وتربية الدواجن والأغنام[٥٢]، وعندما يصر حفيدها على تعلم الزراعة ومصاحبة (عبد الرءوف) لا ترضى بذلك، وتهدد حفيدها بأنه إذا لم يصبح أديبًا وينزع من فكره عمله كفلاح، سوف تحرمه من الميراث، الأمر الذي اضطر حفيدها أن يشتري قصة من (عاطف) الأديب الفقير الذي لا يجد من يتبنى موهبته، وينسبها إلى نفسه، حتى ترضى عنه جدّته وتجعل له نصيبًا في الميراث.

وبذلك يكون باكثير قد قسم شخصيات مسرحيته إلى طبقتين: الأولى، الطبقة الارستقراطية أو طبقة المستعمرين الذين يمارسون قهرهم على من حولهم ويعتبرون أنفسهم أفضل من الجميع وأنهم يستحقون أفضل المناصب في المجتمع، وتمثلهم (جلفدان هانم)، والآخرى، طبقة المواطنين التي تشمل الموظفين والفلاحين والخدم، وهم من يقع عليهم الظلم الاجتماعي في المجتمع، ويمثلهم كل الشخصيات الأخرى في المسرحية. لذا فبمجرد وفاة (جلفدان هانم) رمز الارستقراطية والاستعمار تعود الأمور إلى نصابها الطبيعي[٥٣]، فلم يعد هناك فرق بين أحفاد هذه السلطة، وأبناء الطبقة الكادحة في المجتمع. فنجد أن (ضياء) حفيد (جلفدان هانم) بمجرد موت جدّته يترك الأدب ويتجه إلى الزراعة، ويُنشئ الكثير من القرى الزراعية النموذجية بالمال الذي ورثه من جدّته، ويعترف بأن رواية الجنة البائسة ليست من تأليفه، بل هي من تأليف روائي مغمور يُدعى (عاطف)، ويساعده على أن يكون أديبًا مشهورًا. ما يعني أنه قد حدثت تغيرات اجتماعية واسعة بعد وفاة(جلفدان هانم) رمز الطبقة الحاكمة، وخاصة إعلاء شأن الفلاح الذي كانت تستحقره، وذلك عن طريق ممارسة (ضياء) حفيد (جلفدان هانم) مهنة الزراعة، ومحاولة تطوير هذه المهنة، وإكسابها بعدًا اجتماعيًا أفضل مما هي عليه.[٥٤]

ومن ثم يمكن القول "إن هذا التنظير من باكثير للفلاح، يجعله يخرج من تلك الصورة الطبقية القديمة، الممثلة في كونه فقيرًا في أدنى طبقات المجتمع، إلى تلك الصورة الجديدة للفلاح على أنه

"صاحب ملك" والتي بدأتها الثورة بقانون الإصلاح الزراعي، هذا على يد ثورة يوليو ١٩٥٢ التي رمز إليها باكثير هنا، فهو يريد ما أرادته الثورة من تفتيت للطبقية وذلك بالاشتراكية والتحولات التي أصابت المجتمع المصري آنذاك وهى تلك التغييرات التي أصابت مجتمع القرية من جراء قوانين الإصلاح الزراعي بدءًا من ٩ سبتمبر ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧٧" [٥٥]، وتنقسم هذه التحولات إلى نوعين:

"الأولى: تحولات ثورية، وهى تلك التي تؤدي إلى حدوث تغيرات جذرية في البناء الاجتماعي. والثانية: تغيرات إصلاحية."[٥٦] واستطاع باكثير أن يرسم هذا الوضع في المسرحية، حيث جعلها تحفل بنماذج متعددة للصراع الطبقي الذي كان يدور في المجتمع المصري في هذه الآونة.

يتضح مما سبق عرضه أن باكثير كان يؤدلج قضية الصراع الطبقي ومبدأ المساواة بين أفراد المجتمع داخل أعماله، ليجعلنا نعترف أن الإنسان البسيط من حقه الحياة، ومن حقه أن يُعامل معاملة حسنة داخل المجتمع، وأن الفروق الطبقية الموضوعة بين أفراد المجتمع ما هي إلا فروق وهمية وضعها الاستعمار والفساد الموجودان في المجتمع؛ لذا يجب علينا أن نقضي على تلك الفروق الوهمية ونمحوها، وهذا لن يحدث إلا بالقضاء على كل أنواع القهر والظلم والفوضى التي تفتت عضد المجتمع.

ثالثًا: الإقطاع والظلم الاجتماعي:

منذ أن حضر (باكثير) إلى مصر وهو يرى أن المجتمع المصري يوجد به الكثير من المظاهر الاجتماعية المختلفة عن المظاهر الاجتماعية التي رآها في بلده حضرموت. ومن هذه الظواهر ظاهرة الإقطاع، حيث لاحظ أنه ليس هناك عدالة اجتماعية في توزيع ثمرات مصر على أبناءها، حيث توجد فئة معينة تنعم بالامتيازات الاجتماعية المتنوعة بما لديها من أراضي وأموال، بينما السواد الأعظم من الشعب المصري يعاني من الفقر وقلة العيش. فاتجه (باكثير) إلى محاولة تبصير المجتمع المصري بهذا الواقع الاجتماعي الشاذ والظالم. فأخذ في الكثير من أعماله الدرامية يناقش

هذا الوضع ويضع له تصورًا معينًا لحل هذه المشكلة الاجتماعية.

وتبدو ملامح هذه المشكلة ظاهرة بقوة في مسرحيته (مأساة أوديب) عندما حاول (باكثير) أن يدفع بصراع الحق والباطل بين (أوديب) وكبير الكهنة (لوكسياس) إلى منطقة الإصلاح الاجتماعي، حيث استغل جشع الكهنة واستيلاءهم على أموال الشعب؛ ليعرض لقضية العدل الاجتماعي وحرية الملكية، وذلك حين جعل (أوديب) يستهدف من حملته على الكهنة والمعبد، تحقيق العدالة الاجتماعية بين طبقتي الشعب: طبقة الأغنياء الذين يعيشون عيشة مرفهة، وهم قليلون تمثلهم مجموعة كهنة المعبد، وطبقة الفقراء الذين يعانون البؤس وقلة العيش، وهي تمثل الجزء الأكبر من الشعب.

فمنذ بداية المسرحية وأوديب يريد أن يحل مشكلة المجاعة التي تتعرض لها البلاد بوضع يده على أموال المعبد وإعادتها للشعب. فهذه الأموال من وجهة نظر أوديب هي أموال الشعب حصل عليها الكهنة بدون وجه حق، بل كان هناك من علية القوم أيضًا من كانوا يتقون شر كذب كهنة المعبد بتقديم القرابين والنذور للكهنة حتى لا يدبرون حولهم المؤامرات، فها هو الكاهن الأكبر كان يبتز(جوكاستا) فتقدم للمعبد النذور والقرابين طمعًا في إسكاته حتى لا يكشف أمر النبوءة للشعب، ويعرف الشعب أن (أوديب) هو سر المجاعة التي يعيشون فيها، وأن (أوديب) هو الرجس الذي أغضب الآلهة.(٥٧)

وبالرغم من أوديب عاش صراعًا طويلاً بين تهديد لوكسياس(كبير الكهنة) له بفضح أمره وسط الشعب، فإنه استمر على موقفه بمصادرة أموال المعبد، لينقذ الشعب من المجاعة. وبعد أن تراكمت الأحداث وأخذت صورتها النهائية من كشف أمر(أوديب) وفضحه أمام الشعب، يرفض(أوديب) منح الكاهن الأكبر المال ويصر على توزيعه على الشعب .(٥٨)

وإذا كان ترزياس (صوت الدين المعتدل) قد ساعد أوديب في الاستمرار على موقفه وشجعه وأكد أن هذا هو الحل الأمثل للمجاعة، فإنه يتكشف لنا أن محاولة أوديب قبل ظهور ترزياس "محاولة من

رجل اشتراكي يريد تحقيق حرية الملكية لجماهير شعبه، إلا أنه بعد ظهور ترزياس أخذ صورة الشخص المسلم الذي يريد أن يضع الأمور في نصابها ويعيد للأهالي الحرية في أن يُطعَموا. فلقد أراد المؤلف بهذا أن يعلن أن أي دعوة لحرية الملكية لجماهير الشعب هي دعوة إسلامية." [٥٩]

فباكثير يستخدم (مأساة أوديب) كرمز لـ(مأساة الشعب المصري) مع الإقطاع، الذي كان متحكمًا في مصر قبل ثورة ١٩٥٢، وهو يصرح بذلك في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) إذ يقول:"أفلا تذكركم قصة المسرحية بشئ من ذلك الطاعون الذي انتشر في طيبة، والذي كان سبب احتجان المعبد للأراضي الزراعية حتى لم يبق للشعب منها إلا القليل. وتلك الحركة الدينية التي كانت في الأصل منار هداية وإرشاد، ثم انقلبت مطية لبلوغ المطامع الشخصية وأضحت خطرًا يتهدد البلاد بالدمار ألا تجدون لها مشابهًا في معبد دلف الذي تحول من مركز هداية وإشعاع إلى سوق تجارة وأطماع؟ ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الأراضي على شعب طيبة. ألا يذكركم ذلك بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع."[٦٠]

ومن ثم فإن الوباء المشار إليه في المسرحية يرمز إلى ظاهرة الإقطاع التي كانت منتشرةً في مصر في فترة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فهي السبب في تجويع الشعب، وانتشار المرض والفقر، وهو ما نلمحه في قول(كريون) صهر أوديب:

فما السبيل يا (جوكاستا)؟ إن الوباء يشتد كل يوم وتزداد ضحاياه من الرجال والنساء والأطفال والفاقة جاثمة على الناس فمن لم يمت بالداء مات من قلة الغذاء. والشعب يجأر بالشكوى، وشيوخ طيبة يلحون علي كل يوم أن أكلم أوديب لأقنعه بالاستماع إلى توسلات الشعب وتحقيق رجائه وأنا حائر لا أدري بماذا أجيبهم؟[٦١]

فقد كان (باكثير) يزعجه بشكل واضح الوضع المظلم الذي كانت تعيشه مصر فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث "تاريخ الإقطاع، والملكية، والظلم الاجتماعي، وأيديولوجيا القهر السلطوي وهذا مما حدا بباكثير أن يلجأ إلي الرمز والإيحاء المراوغين في هذه المسرحية."[٦٢] وهو الأمر الذي

استغله باكثير مرة أخرى في مسرحية (الفلاح الفصيح) والذي اختلف الصراع فيها عن مسرحية(مأساة أوديب). فبالرغم من أن غايتهما واحدة وهي التخلص من الإقطاع والظلم الاجتماعي والدعوة إلى حرية الملكية، فإن نهايتهما مختلفة، والصراع فيهما مختلف. إذ إن التخلص من الإقطاع والظلم الاجتماعي أتى على يد واحد من أبناء الشعب، في ظل غياب الملك الغافل عما يحدث، أو بشكل أكثر دقة المُتغافِل، فهو يعلم ما يحدث في البلاد، ولكنه لا يحرك ساكنًا، مما أعطى الفرصة لأعوانه الفاسدين أن يستبدوا بالشعب، ويأخذوا ثرواتهم تحت مسمع ومرأى منه، بل كان في كثير من الأحيان يحدث هذا الظلم تنفيذًا لأوامر الملك؛ إرضاءً لشهواته ومزاجه. كما أن أعوان الملك لا يكتفون بأخذ أموال الشعب وأراضيه فقط، بل يستخدمون التعذيب والإهانة في تعاملهم معه، فها هو (خنوم) يشكو الوزير للملك، ويوضح له كيف تعامل معه بقسوة بعدما سرق قمحه:

"بل هو شر من السارق يا مولاي. السارق يسرق خفية وهذا يسرق جهرة. السارق يمضي بما سرق ولا يعتدي على من سرق منه. وهذا انتزع فرعًا من شجرة أثل فجعل يهوي به على ظهري بلا رحمة ولا شفقة."(٦٣)

فالإقطاعيون أشخاص بلا مشاعر، فهم لا يخجلون مما يفعلون مع الشعب المغلوب على أمره، والملك لا يتحرك لفعل شيء تجاه رعيته، بل ترك الحبل على الغارب لأعوانه يفعلون ما يشاءون، وإذا ما ذهب الناس إلى الملك للشكوى، استمع الملك فقط، ولا يُنهي هذه المهانة، وهو الأمر الذي لخصه باكثير على لسان ثلاثة من شخوص مسرحيته (دورو، وسابل، وجيدوم). ما أبرز لنا أن الإقطاع يمارس ظلمه للشعب على مستويين:الأول اغتصاب مال الشعب ، والثاني ضرب وإهانة المُغتصَب، وكل ذلك بعلم الملك رمز السلطة.(٦٤) الأمر الذي دفع جيدوم بعد الشكوى إلى الملك من ظلم أعوانه، يندب حظه؛ لأن الملك نفسه مشترك مع أعوانه في ظلم الرعية:

جيدوم: لو كان الذي ظلمني من رعية الحاكم لشكوته إلى الحاكم، ولكنه الحاكم نفسه فإلى من

أشكوه، أَإلى الآلهة وهو يزعم أنه أقرب إليها مني؟ أم إلى جماهير الشعب وهي تعتبرني مِلْكًا له؟[٦٥]

وأمام كل هذا الظلم يجب أن يكون هناك حلاً للتخلص من ذلك الواقع المرير الذي يعيشه الإنسان المصري البسيط، هذا الحل الذي بيّنه لنا (باكثير) في نهاية المسرحية، ألا وهو الثورة على الظلم، فلن يَتَأَتَّى للشعب أن يتخلص من هذا الفساد المُتحكِم في كل شيء في البلاد إلا بالقيام بثورة كبيرة تشمل الشعب كله لتغيير هذا الواقع الاجتماعي المنحرف، ولكي يتمكن الشعب من بناء مستقبل أفضل لبلده، ويترك بلادًا مستنيرة وحرة للأجيال القادمة، فالشعب المصري من الممكن يصبر لفترة ما على فساد حكامه حتى إذا ما فاض به الكيل لم يخشَ شيئًا، فيهب للدفاع عن حقه في الحياة، ولا يهاب في ذلك أحدًا. إن رؤية(باكثير) هنا هي رؤية ثورية، لأنه كان حريصًا على أن يدعو الشعب إلى القيام بالثورة للتخلص من الحاكم الظالم وحاشيته الطغاة، وهو ما وضعه على لسان(خنوم) عندما كان يتحدث مع الملكة، إذ يقول:

"لا يا مولاتي. إن الشعب قد كفر بالعرش واعتبره أساس ما أصابه من ظلم وطغيان، وما من قوة في الأرض تستطيع أن تقنعه خلاف ذلك."[٦٦]

واستكمالاً لرؤيته الثورية السابقة يؤكد أن الحاكم الظالم وأعوانه سوف يرضون في النهاية بحكم الشعب، والانقياد لإرادة الشعبية التي تسعى لتغيّر المجتمع نحو الأفضل، وتُنهي حالة الظلم والاستبداد التي يعشونها. ولن يجد الحاكم الظالم أمامه بد إلا النزول عن العرش، ويترك الشعب يختار حاكمه بنفسه؛ لكي ينجو من هذا الغضب الشعبي العارم[٦٧]، لأن هذا الحل هو ما يُرضي الشعب ويجعله يقنع وتهدأ ثورته:

خنوم: لقد رضي الملك أن ينزل على إرادة الشعب.

الجماهير: (في فرحة عارمة) تحيا الثورة! يحيا الشعب! [٦٨]

إن هذه النهاية التي وضعها (باكثير) تعبر عما أراده باكثير من الوشاية بالثورة في وجه أي ظالم، حتى لو كان الحاكم نفسه، والدعوة إلى الاشتراكية، وأن الحاكم الظالم يرضخ في نهاية الأمر لإرادة الشعب القوية.

رابعًا: المرأة والمجتمع:

يُعد موضوع المرأة من أهم الموضوعات التي تناولها باكثير في مسرحه، إذ إنه كان مؤمنًا بدور المرأة في بناء المجتمع، ومن ثم كان يرى أن نهوض المجتمع والأمة كلها لن يحدث إلا بوقوف المرأة بجوار الرجل؛ تآزره وتساعده في القيام بمهامه. لذا فقد أخذ يبرز قضاياها ومشاكلها الاجتماعية التي رآها في المجتمع من حوله، مدافعًا عن حقوقها المسلوبة.

بدايةً شاهد باكثير منذ صغره في بلده حضرموت نوعًا من الكبت تتعرض له المرأة باستمرار داخل مجتمعه، إذ من المعروف أن المرأة في المجتمع الحضرمي خاصة، واليمني عامة، في ذلك الوقت، لم تخرج عن صورتين: فهي إما أن تكون فلاحة عاملة نشيطة في الريف، تزاول من الأعمال اليومية ما لا طاقة لكثير من الرجال على مثله، وإما أن تكون أسيرة البيت، وذلك في المدينة، تخرج أحيانًا لشراء بعض الحاجات أو لزيارة الأقارب تحت أكداس متعددة الألوان والأشكال من الملابس والأحجية.[٦٩] أمام هذا الوضع المُزري للمرأة الحضرمية لم يقف (باكثير) موقف المؤيد لهذا الرأي بل ثار عليه، فأخذ يدعو إلى أن تأخذ المرأة حقوقها المشروعة التي كرمها الإسلام بها، فأخذ يدافع عن حقوقها المسلوبة، وخاصة التعليم، إذ نجده يتخذ من شخصية (همام) صوتًا ينشر من خلاله أفكاره التحررية، ولكن في حدود الشريعة الإسلامية، التي كان حريصًا على عدم الحياد عنها، فيجعل (همامًا) يبث روح الحماسة إلى التعليم في روح أخته (زهراء)، ويشجعها على القراءة، والاستمرار في التعلم، وعدم ترك الكتب، مؤكدًا لها أنها تحمل عبء الدعوة إلى الله في مجالها، وبين بنات جنسها، ويفرح بها عندما يراها تحمل عزيمة وإرادة قوية للقيام بهذا الدور، وبما يراه–أيضًا– من روح إصلاحية عالية في حديثها معه.[٧٠]

فـ(باكثير) يريد من هذا العرض لزهراء أن يوضح لنا أن فتاة بمثل هذه الروح الإصلاحية العالية، والحماس المُتّقِد لخدمة مجتمعها، لجديرة بأن تنشأ أجيالاً مؤمنة واعية، وقادرة على أن تحول مجالس

النساء التي ينتشر فيها اللهو واللعب إلى مجالس علم وأدب يفيدهنّ.(٧١)

فـ(همام) يجتهد قدر استطاعته في أن يوصل أفكاره الإصلاحية- التي هي بالأساس أفكار باكثير- إلى المجتمع الحضرمي عن طريق المرأة، فالمرأة بالنسبة له صاحبة دور مهم في بناء المجتمع، فكما يقول على لسان زهراء:

صاحبات الزمان نحن! حياة الن

اس فيه والموت في أيدينا.

إن نشأ فالورى بنا سعداء

وشقاء حياتهم إن شينا.(٧٢)

كما أنه يوجه المرأة إلى السعي نحو الدفاع عن حقها في التعليم؛ حتى لو اقتضى الأمر مواجهة الرجال، ومطالبتهم بحقها، الذي هو في الأساس فرض شرعيّ :

صِحَنَ في أسماع الرجال: أليس

العلم فرضا على النساء مبينا؟

فيم غادرتم البنات على جهل

وقمتم تعلمون البنينا؟

هل أقمتم مدارسًا للواتي

إذ أقمتم مدارسًا للذينا؟(٧٣)

فـ(باكثير) يؤمن إذن بأهمية تعليم المرأة ولا ينسى في الوقت ذاته أن يجعلها حريصة على ألا تنسى دورها في تربية أولادها، بل هو يبرز دائما أن حرص المرأة على تعليمها نابع أولاً من حرصها على حسن تربية أبنائها، فالمرأة المتعلمة هي التي تستطيع أن تربي جيلاً صالحًا للوطن.(٧٤)

يتضح لنا مما سبق أن قضية المرأة في مسرحية (همام) وقفت عند حدود طلب المرأة لحقها في التعليم، كي تتساوى مع الرجل في حق العلم، و من ثم تستطيع أن تؤدي فروض دينها وهي على علم بما تفعله، وتقوم بتربية أولادها على أحسن وجه، وكانت هذه دعوة طبيعية ومفهومة في ظل مجتمع مغلق يسوده التخلف والجهل والوعي بدور المرأة في بناء المجتمع. ولكن بعد انتقال باكثير إلى القاهرة وجد أن الوضع مختلف، فالمرأة قد حصلت على حقوقها في التعليم، بل وخرجت إلى

سوق العمل تشارك الرجل في بناء المجتمع، وتزاحمه في الوظائف كلها، وتسعى جاهدة إلى أن تصل إلى أعلى المناصب، ومن ثم لم يتطرق باكثير إلى هذه القضية؛ لعلمه بأن الحديث عنها لا يُجدي في ظل مجتمع متفتح وعلى قدر كبير من العلم، فالتقط طرف قضية أخرى تخص المرأة والمجتمع معًا في ظل هذه التغيرات الاجتماعية الحادة التي غيرت شكل المجتمع المصري خاصة، والعربي عامة، ألا وهي قضية المرأة العاملة، التي كانت موضوع مسرحية (قطط وفئران).

فقد لاحظ (باكثير) أن وضع المرأة في المجتمع المصري تغيّر تغيّرًا شديدًا، إذ أُتِيحَ للمرأة الخروج من المنزل إلى الحياة العامة، والحصول على الفرص نفسها التي حصل عليها الرجل في التعليم والعمل، وأن المرأة أصبحت تخالط الرجل وتشاركه الحياة العملية بكل قوة، من أجل الوصول إلى أعلى المناصب، والحصول على مكاسب مادية كبيرة. وبالتالي أصبحت حياة المرأة الشخصية عامة، والزوجية خاصة، في مهب احتمالات جديدة لم تكن في الحسبان، بل وتغيّرت نظرة المرأة للحياة الزوجية في ظل التغيّرات المجتمعية الظاهرة بشكل صارخ، فقد أصبحت تقتطع من وقت البيت– بمن فيه من زوج وأولاد– لتشارك في العمل، وزيادة دخلها على حساب واجباتها الزوجية،" وكان لابّد– مع هذا الوضع الجديد– أن تُطرح أسئلة جديدة على الزوج والزوجة وعلى الحياة الزوجية كلها، عن طبيعة العلاقات داخل البيت، وعن حقوق كلّ من الزوجين وواجبتهما، بعد تغيّر الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والنفسية داخل البيت."[٧٥] وقد كانت هذه الأسئلة محور مسرحية (قطط وفئران) التي نشرها باكثير للمرة الأولى عام ١٩٦٢.

وتعرض المسرحية قضية المرأة العاملة من خلال شقين: يمثل أحدهما، استقلال الزوجة ماليا عن زوجها. ويمثل الآخر قضية عمل المرأة وتقصيرها في أداء واجباتها الأسرية. وهذان الشقان يظهران لنا بوضوح في النموذجين النسائيين (نفيسة، وسامية) اللذين يقومان بدور البطولة في المسرحية، ومن خلال هذين النموذجين عرض باكثير موقفه من قضية المرأة العاملة.

فـ(باكثير) يرفض استقلال الزوجة ماليًّا عن زوجها، "وهذا الرفض يمثل تأسيسا سوسيولوجيا للفنان فحواه: أن مال الزوجة هو مال الزوج كما أن ماله لها أيضًا"[٧٦]، ويرسم (باكثير) "شخصية نفيسة" والدة "سامية" بطلة المسرحية، التي تحب جمع المال، ولديها بالفعل ثروة صغيرة؛ ولكن عندما وقع زوجها في أزمة مالية، وطلب منها المساعدة رفضت بشدة مما أثر على نفسية زوجها، وجعله يتجه لطريق شرب الخمر حتى أدمنها، وانهارت حياته، حتى مات، فهي تقول لابنتها (سامية)، عندما رأت حياة (سامية) توشك على الانهيار مثلما حدث معها في بداية حياتها الزوجية، مقارنة بين موقفها –أي الأم– وموقف أختها– خالة سامية–:

"أجل يا بنتي خالتك على حق فيما تقول لقد كان والدك حين تزوجني أوجه وأنشط وأبرع من زوج خالتك ولكنها كانت أعقل مني وأحكم. فتحت دكانًا لزوجها وأشعرته أن المال ماله، فاجتهد في العمل وأخلص حتى صار إلى ما صار إليه. وأراد والدك أن يحذو حذوه فمنعته مما أراد وحاول بكل السبل أن يقنعني فلم أشأ أن أقتنع، واتهمته بالطمع في مالي والاحتيال عليّ، فما لبث أن ركبه الهم فلجأ إلى الشراب وأدمنه فكان ما كان".[٧٧]

فـ(باكثير) يعرض لنا في هذه الفقرة وجهتي نظر متعارضتين: الأولى، إيثار الزوجة نفسها على زوجها، والشك فيه، واتهامه بالطمع في مالها، ومن ثم كانت النتيجة البخل بالمال عليه، وعدم إعطائه المال اللازم من أجل تنمية عمله، وتحسين دخله الشخصي، وبالتالي دخل الأسرة كلها. مما أدى إلى تفتت هذه الأسرة وانفكاكها وضياع عائلها. أما وجهة النظر الثانية فهي وقوف الزوجة بجوار زوجها، وإعطاءه الإحساس بأن مال زوجته ما هو إلا جزء من ماله، بل ومن حق الزوج على زوجته مساعدته بالمال الذي يحتاجه في وقت الشدة؛ للنهوض بأعباء الأسرة، والسعي الدائم إلى تحسين وضعها، لتصير حياتها أفضل. وهو الأمر الذي لم تنتبه إليه (نفيسة) إلا بعدما مات زوجها، وتشابهت أحداث حياة ابنتها الزوجية مع حياتها الزوجية.

وإذا كان هذا خطأ بالغًا من نفيسة، فإن الأخطر منه هو تربية ابنتها سامية على المبادئ نفسها، الأمر الذي أدى إلى تدمير حياة ابنتها فيما بعد–

وإن كانت الأم فاقت من غفلتها وأخذت تنصح ابنتها في نهاية المسرحية، وتخبرها بعدم السير مع زوجها مثلما كانت هي تسير مع أبيها–، إذ أصبحت تسير على الدرب نفسه في تعاملها مع زوجها، فعندما تزوجت من (عادل) "بطل المسرحية" أخذت تعمل ليلاً ونهارًا من أجل أن تزود مرتبها، وبالفعل زاد مرتبها، فأصبح بعد فترة ستين جنيهًا، في الوقت الذي وقف مرتب زوجها عند خمسة وعشرين جنيهًا. وهذا العمل الزائد من سامية جعلها لم تهتم بشئون بيتها، ولا بالأعباء الزوجية المطلوبة منها ، بل رفضت مساعدة زوجها في الإنفاق على المنزل بالرغم من مرتبها الكبير، وبالرغم من تقصيرها في أداء واجباتها الزوجية، كما أنها أهملت في تربية أولادها، فهي لم تعد منتبهة لهم بسبب وجودها الدائم في العمل.

وهذا هو الشق الاجتماعي الثاني الذي حرص (باكثير) على عرضه، فهو يريد أن يستعرض أثر المرأة العاملة على زوجها وأولادها، فكأنه يطرح سؤالاً مهمًا على المجتمع ككل هل خروج المرأة للعمل ساعد على أن يصبح المجتمع أفضل أم تسبب في أن يدب الفتور في الحياة الزوجية، وأحدث تفتتًا بين أفراد الأسرة الواحدة، ومن ثم أصبحت الحياة بين الزوجين لا تطاق؟

هذه القضية التي رسمها باكثير في النموذج النسائي الثاني في مسرحيته وهو (سامية)، التي تأثرت بتربية أمها تأثرًا بالغًا، ففعلت فعلها، فاستطاعت أن تبذل مجهودًا كبيرًا لجمع المال، إلا أنها في النهاية أصبحت بخيلة، وتضنّ بالمال على زوجها وأولادها :

سامية: أنا والله لا أدري لماذا تتذمر من تحويشي للمال. كان ينبغي أن تفرح بذلك إنما أجمعه لأولادك.

عادل: لأولادي؟ أتريدين مني أن أصدق هذا الكلام؟ وأنت التي تبخلين عليهم بشراء ملابس العيد!(٧٨)

ومع هذا الحرص على جمع المال والبخل به، تُثقِل –أيضًا– على زوجها وتفرض عليه الكثير من الأعباء المفروض أنها تقوم بها، بل إنها تحمله نتائج تدهور علاقتهما الزوجية، وعدم استقرار الحياة الأسرية داخل منزلهما، بالرغم من أن تكالبها

على العمل في الصباح والمساء من أجل جمع الكثير من المال كان على حساب زوجها وأولادها، وبالتالي هي المسئولة عن حالة الانهيار الأسري الحادث.

وهكذا وظّف (باكثير) شخصية (سامية) توظيفًا دراميًّا يخدم رؤيته السوسيولوجية في النهاية، فهو رصد أولاً التغيّر الاجتماعيّ الذي أصاب المجتمع المصري بعد خروج المرأة إلى مجال العمل، وارتفاع مرتب المرأة العاملة عن مرتب زوجها، ثم انتقل إلى رصد ما حدث من تغيّرات سيكولوجية للمرأة، نتج عنها تغيّر في سلوكياتها وتعاملها مع الآخرين وبالأخص زوجها. وقد عمل باكثير على وضع هذا التغيّر دراميًّا في مسار آخر مغاير له.

وبعد الكثير من الصراعات الدرامية داخل العمل التي ترصد رؤيته السوسيولوجية، لا يترك باكثير القضية معلقة دون حل، بل حرص على أن يضع حلاً يوافق تغيرات المجتمع، وفي الوقت نفسه يحافظ على الكيان الأسري، فأكد في نهاية المسرحية على أن المرأة من حقها أن تعمل، ولكن في الوقت نفسه يجب أن تتحمل مسئولية بيتها، وترعى زوجها وأولادها، وتساهم في نفقات الحياة اليومية مع الزوج، وتقف بجوار زوجها في وقت أزمته، وتُشعره أن مالها هو ماله، ولعل الحوار الآتي بين (سامية) و(راضي) والد زوجها يوضح ذلك:

سامية: كلا يا عمي أنا أولى بزوجي من أي أحد غيري.. سأضع رصيدي الذي في البنك تحت تصرف عادل ليفعل ما يا شاء.

راضي: لكن يا بنتي...

سامية: أنا لا أقبل أي اعتراض. لقد قررت ذلك وانتهى الأمر.

راضي: بوركت يا بنتي.. هذا كرم منك تشكرين عليه.(٧٩)

أي أن (باكثير) لا يرفض عمل المرأة ولكن يرفض إيثار المرأة نفسها وبخلها بمالها على زوجها، لذا كان حريصًا على أن يعالج تلك الظاهرة في مسرحية (قطط وفئران)، في محاولة منه أن يُغير من فكر المرأة العاملة، هذا الفكر الذي يتسبب في تدميرها لبيتها، وفي إفساد علاقتها بزوجها وأولادها؛ ولعل بتخلي (سامية) عن هذا التفكير فرضت فنيًّا

واقعًا اجتماعيًّا يُريده باكثير ويوحي به فنيًّا، مما يُنتج في النهاية رؤيته السوسيولوجية.

وإذا ما عرج البحث على مسرحية (الدنيا فوضى) فإنه سيجد أن الأيديولوجيا التي يعرضها (باكثير) في هذه المسرحية نابعة من تأصيل قيمي أخلاقي للمرأة، وعلاقتها بالرجل. فـ(باكثير) يتناول في هذه المسرحية قضية تحرير المرأة من أسر الرجل، ومطالبة بعض الأصوات مساواة المرأة بالرجل في كل شيء. فهو كتب هذه المسرحية في وقت تعالت فيه الأصوات تنادي بمساواة المرأة بالرجل مساواة كاملة، بعدما استطاعت المرأة أن تحصل على حقها في التعليم، وحقها في العمل. والمسرحية مليئة بالسخرية من أصحاب هذه الأصوات، هذه الأصوات التي تناست "ما أوجده الله من فروق جسدية ونفسية تميز كلاً من الجنسين عن الآخر، فكما يقول البهي الخولي: إن أصل الإثم في تشبّه الرجل بالمرأة، والمرأة بالرجل هو أن حافز التشبّه يبدأ بالتحلل نفسيًا من خصائص الحفاظ والجد التي تحمل كلاً منهما على رعاية الفواصل الحسية التي تفصله عن الآخر وهذا هو عين العلة التي تضطرب بها سنن فطرته وسنن صلاحه لعضوية المجتمع الفاضل".(٨٠)

وبادئ ذي بدء يقدم (باكثير) المسرحية بمفتتح قرآني يدل على كل ما يريد أن يبثه في المتلقي، ويشي بخلاصة رؤية باكثير الأصولية لهذه القضية الخطيرة، فهو يُصدر المسرحية بقول الله تعالى:

" وَلاَ تَتَمَنَّوْا مَا فَضَّلَ اللهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ لِّلرِجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبْنَ. وَاسْأَلُوا اللهَ مِن فَضْلِهِ إِنَّ اللهَ كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا." (سورة النساء: الآية٣٢)، ثم رسم فيها صورتين لجمعيتين نسائيتين مختلفتي الاتجاه والأهداف: فجمعية " لافام موديرن"– كما يتضح من اسمها– جمعية نسائية تنادي بالمساواة الكاملة بين الرجل والمرأة، والتحرر من كل شيء. وجمعية" المرأة المصرية"– التي يتضح من اسمها أيضًا– جمعية محافظة تدعو المرأة إلى الاحتشام وتُحذرها من الانخداع بما تنادي به جمعية "لافام موديرن"، التي تريد أن تدمر العادات والقيم الإسلامية التي تحافظ عليها المرأة المصرية.

وأتاح (باكثير) لجمعية " لافام موديرن" فرصة كاملة لمزاولة نشاطها، فأخذت تدعو المرأة إلى الخروج من أسر العادات القديمة التي ترى فيها نوعًا من التخلف والجهل، وحرضت المرأة على أن تتخلى عن زي الاحتشام وتبدأ في لبس الجينز والجيب القصيرة والملابس التي تبرز مفاتن المرأة، ودعت المرأة إلى عصيان الرجل وعدم طاعة في كل شيء يقوله، أو تنفيذ ما يريد. وسعت جاهدة هذه الجمعية إلى اختراع دواء يحول المرأة إلى رجل، والرجل إلى امرأة، وبعد عدة تجارب فاشلة، تنجح التجربة، ويستخدم بعض أعضاء جمعية" لافام موديرن" هذا الدواء؛ ليتحولوا من رجال إلى نساء ومن نساء إلى رجال، ولكن تحولت حياتهم إلى جحيم، فلم يستمتعوا بالوضع الجديد، وأخذ من يعرفونهم يبتعدون عنهم، وينظرون إليهم على أنهم أفراد شواذ داخل مجتمع سويّ . فتغيّر سوسن(امرأة) إلى سوسو(رجل)، وتغيّر حسني(رجل) إلى سوسن ثم سونيا(امرأة)، هذا التغيّر في الشخصيات يوحي بما يريد أن يصنعه هذا الفكر الشاذ في المجتمع المصري، ويوحي بخطورة هذا الفكر على الواقع المُعاش، فهي أيديولوجيا يرفضها باكثير وأبرز هذا الرفض عبر المسرحية، والحوار التالي يوضح لنا مدى إدانة باكثير لهذا الوضع الغريب:

سوسن: (في صوت يخالطه البكاء) أرأيت يا حسني كيف صرنا مهزأة عند الجميع؟

حسني: صحيح.

سوسن: وما الحل يا حسني؟ أنعيش هكذا ضحكة للناس؟[٨١]

بل وجعل(باكثير) المجتمع السويّ الذي يعيش على الفطرة السليمة يرفض الزواج من هؤلاء الشواذ المتحولين[٨٢]، بل ويتجه باكثير إلى أن يهدم هذه الأفكار الشاذة عبر أصاحبها أنفسهم بدون تدخل منه بعدما رفضهم المجتمع[٨٣]، الأمر الذي أدي في النهاية إلى أن تغلق جمعية" لافام موديرن" أبوابها، وتتنازل عن أفكارها الغريبة التي كانت ستهدم بها المجتمع، وتبيع مقر جمعيتها إلى جمعية"المرأة المصرية" التي كانت تعتبرها جمعية رجعية متخلفة، بل وتكشف أمام الجميع أن هذه الجمعية– جمعية المرأة المصرية– هي التي تدافع

عن حقوق المرأة بشكل سليم يتفق مع الدين والقيم والعادات والفطرة السليمة. (٨٤)

لذا يتفق الباحث مع الرأي القائل بأن هذه المسرحية جاءت بمثابة محاكمة تدين الواقع الاجتماعي"الجديد" للمرأة والرجل، فباكثير يريد قيمة الجمال الأول للإنسان رجلاً كان أم امرأة ...إنه يدرك خطورة التحول الجنسي المغاير لطبيعة الإنسان على استمرار هذا الإنسان وبقائه، فيجعل من تفسخ الشخصيات بناء، ويبرز من خلاله هذه الفوضى المرفوضة، فجاءت الدراما مؤسسة مسعى تقويميًا أخلاقيًّا من رؤية ذات قيمة.(٨٥)

إن مسرحية "الدنيا فوضى" تُعدُّ ملحمة أخلاقية استثنائية في تاريخنا الأدبي الحديث، فهي عبارة عن قلق عميق ضد الشذوذ الأخلاقي الذي بدأ يظهر في حقبة الستينيات، مع أهمية الكشف عن المخاطر في الموضوعات الجذابة على ما يبدو والدعوات الغريبة على مجتمعاتنا العربية، مع ضرورة التخلي المؤلم عن المتعة للحصول على ما هو أصولي وطبيعي ومتفق مع القيم العربية.

<u>خاتمة:</u>

في ختام هذا البحث يمكن للباحث أن يحدد أهم النتائج التي خرج بها سواء على مستوى المنهج، أم على مستوى التطبيق، الذي قام به من خلال تحليل بعض مسرحيات (علي أحمد باكثير).

١- علي مستوى المنهج يربط النقد السوسيولوجي بين الأديب وواقعه من حيث إن الأديب كاتب اجتماعي يدخل في الكثير من العلاقات مع العالم المحيط به ، ويتأثر تأثرًا مباشرًا بما يحيط به ، فالنقد السوسيولوجي يسعى دائمًا إلى إثبات أن حياة الأفراد الاجتماعية لها دلالة موضوعية في أعمال الأديب. فالعلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة ذات أواصر قوية ومتضافرة يصعب تجاهلها أثناء تحليل الأعمال الأدبية. ومن ثم فإن سوسيولوجيا الأدب تستحق أن تدخل مصاف النقد التأويلي؛ لأنها تتوخى فهم العمل الأدبي بوصفه مشروعًا حققه الأديب عن وعي بما يتأثر به من مواقف خارجية سائدة في بيئته، قائمة في مجتمعه، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع.

٢- أما على مستوى التطبيق تبيّن لنا أن الأحداث المعاصرة، والمواقف الاجتماعية المتعددة التي

كانت تحيط بـ(باكثير) كانت مصدرًا مهمًا يستمد منه أعماله المسرحية، وكان حريصًا أثناء استعانته بالأحداث المعاصرة ألا يتعامل مع هذه الأحداث بشكل فوتوغرافي، بل إنه كان يرصد هذه الأحداث المعاصرة ويؤدلجها طبقًا لما يراه هو، فلم يتعامل مع الواقع الاجتماعي المحيط به على أنه صورة فوتوغرافية، بل رصد هذا الواقع، وحلله، ومسرحه طبقًا لما يراه صحيحًا، فهو أديب صاحب رأي قبل أن يكون صاحب إبداع، لذا كانت مسرحياته دائمًا تقول لنا الكثير، وتنور وعينا بالحياة وبقضاياها الأساسية، وتوضح لنا المواقف التي يجب أن نتخذها أمام هذه القضايا، وقد كانت رؤيته رؤية أصولية إصلاحية ممزوجة برؤية ثورية على الأوضاع الفاسدة التي كانت تحيط به في محاولة لاجتثاث جذور الفساد، وبذر بذور الإصلاح. فقد كان باكثير من الأدباء الذين يتخذون من مواقف مجتمعهم وأحداثه موضوعات لبعض مسرحياته، فهو– دائمًا– يسعى لأن يقترب من الواقع السيئ ليغيره، ويطوره، ويُثَّوره، ويصلحه، ومن ثم اتخذ من مسرحياته بوقًا يُطلق منه آراءه الإصلاحية، ويجسد الواقع باتجاهاته المتباينة.

الهوامش:

١- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٨ – صـ٥.

٢- عبد الله التطاوي: مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص- الدار المصرية اللبنانية- القاهرة- (د. ت)- صـ١١.

٣- عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري- القاهرة- الدار المصرية للتأليف- ١٩٦٦- صـ٢١.

٤- نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب- القاهرة- المركز الثقافي الجامعي- ١٩٨٠- صـ١٣٩.

٥- عصام بهي: مسرح باكثير الاجتماعي – دار الفكر العربي- القاهرة – ط١ – ١٩٨٩- صـ٧.

٦- حسني عبد الجليل يوسف: الشعر والمجتمع في العصر الجاهلي(الرؤية والنموذج الإنساني)- القاهرة- مكتبة النهضة المصرية- ١٩٨٧- صـ١١.

٧- أحمد السعدني: أدب باكثير المسرحي(المسرح السياسي) – مكتبة الطليعة –أسيوط – (د.ت)- صـ٣٣.

٨- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر(مناهج، اتجاهات، قضايا)- ترجمة/ إبراهيم أولحيان، ومحمد الزكراوي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ط١ – ٢٠٠٨ – صـ٦٥.

٩- مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي- الإسكندرية- دار الوفاء- (د.ت)- (د.ط)- صـ٨٤.

١٠- حسين كامل الصيرفي: مقدمة مسرحية همام في بلاد الأحقاف- تأليف/ علي أحمد باكثير – مكتبة مصر – القاهرة – (د.ت)- صـ٦، صـ٧.

١١- علي أحمد باكثير: مسرحية همام في بلاد الأحقاف – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت)- صـ٣٤، صـ٣٥.

١٢- المسرحية: صـ٣٦: صـ٣٨.

١٣- المسرحية: صـ٣٣.

١٤- المسرحية: المشهد الرابع والمشهد الخامس من الفصل الثاني.

١٥- المسرحية: صـ٢٤، صـ٢٥.

١٦- المسرحية: صـ١٧، صـ١٨.

١٧- المسرحية: صـ١٩.

١٨- المسرحية: صـ٢٥.

١٩- المسرحية: صـ٢٦.

٢٠- عبد الرحمن صالح العشماوي: الاتجاه الإسلامي في آثار علي أحمد باكثير القصصية والمسرحية – مطابع الدرعية – الرياض – ١٩٨٩- صـ٤٩، ولم يجد الباحث هذا النص في مقدمة نسخة المسرحية الصادرة عن مكتبة مصر بالقاهرة والتي يعتمد عليها الباحث، وربما يكون اطّلع عبد الرحمن العشماوي على نسخة الطبعة الأولى التي أصدرها باكثير عام ١٩٣٤، وقد كان بها هذا النص.

٢١-علي أحمد باكثير: مسرحية إخناتون ونفرتيتي- مكتبة مصر- القاهرة- (د.ت)- صـ١١٦.

٢٢- المسرحية: صـ١١٧، صـ١١٨.

٢٣- المسرحية: صـ٩٨.

٢٤- المسرحية: صـ٩٧.

٢٥- المسرحية: صـ١٤٢: صـ١٤٤.

٢٦- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي- دار الفكر العربي – القاهرة- طـ٢- ١٩٦٨ – صـ١٢٦.

٢٧- المرجع نفسه: صـ١٢٤.

٢٨- علي أحمد باكثير: مسرحية مأساة أوديب- مكتبة مصر – القاهرة – (د.ت)- صـ٩.

٢٩- المسرحية صـ٢٥.

٣٠- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان صـ١٢٦، صـ١٢٧.

٣١- مسرحية مأساة أوديب: صـ٢٩.

٣٢- المسرحية: صـ٣١.

٣٣- المسرحية: صـ٣٤، صـ٣٥.

٣٤- المسرحية: صـ٣٠.

٣٥- المسرحية: صـ٩٧.

٣٦- المسرحية: المشهد الأول من الفصل الثالث، صـ١١٢: صـ١١٧.

٣٧- المسرحية: صـ١٤٨.

٣٨- المسرحية: صـ١٥٠ : ١٧٥.

٣٩- المسرحية: صـ١٣٣، ١٣٤.

٤٠- المسرحية: صـ٢٢.

٤١- راجع في هذا التقسيم الدكتور/ عبد العزيز المقالح- الشعر المعاصر في اليمن- رسالة ماجستير- كلية الآداب- جامعة عين شمس- ١٩٧٤- صـ١٣: صـ١٥.

٤٢- مسرحية همام في بلاد الأحقاف: صـ٢٠.

٤٣- المسرحية: صـ٢٥، صـ٢٦.

٤٤- المسرحية: المشهد الأول والمشهد الرابع من الفصل الخامس.

٤٥- مسرحية إخناتون ونفرتيتي: صـ١٠٧.

٤٦- المسرحية: صـ١٠٨.

٤٧- المسرحية: صـ١١٥.

٤٨- المسرحية: صـ١١٧: صـ١١٩.

٤٩- علي أحمد باكثير: مسرحية مسمار جحا- مكتبة مصر – القاهرة – (د.ت)- صـ٦٦.

٥٠- المسرحية: صـ٧٤.

٥١- علي أحمد باكثير: مسرحية جلفدان هانم – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت)- صـ٥٧.

٥٢- المسرحية: صـ٣١، صـ٥٤.

٥٣- المسرحية: صـ١٠٤.

٥٤- انظر: الفصل الثالث من المسرحية.

٥٥- أحمد عيسى السيد: الرؤية الاجتماعية في مسرح باكثير- رسالة ماجستير- كلية الآداب- جامعة المنيا- ١٩٩٧ – صـ٨١.

٥٦- سالم عبد العزيز محمود: دراسات سسيولوجية وانثروبولوجية في المجتمع المصري- القاهرة- دار المعارف- ١٩٨٠- صـ٢٢٠، نقلا عن المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٥٧- مسرحية مأساة أوديب: صـ١٠.

٥٨- المسرحية: صـ١١٨.

٥٩- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر- سلسة ذاكرة الكتاب(٢١) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة- الجزء الثاني-٢٠٠٠ – صـ٣٤٨.

٦٠- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية- مكتبة مصر- القاهرة- (د.ت)- صـ١٠٨، صـ١٠٩.

٦١- مسرحية مأساة أوديب: صـ٦.

٦٢- أحمد عيسى السيد: الرؤية الاجتماعية في مسرح باكثير- صـ١٤٣.

٦٣- علي أحمد باكثير: مسرحية الفلاح الفصيح – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت)- صـ١١.

٦٤- المسرحية: صـ٣٦، صـ٣٧.

٦٥- المسرحية: صـ.٣٧

٦٦- المسرحية: صـ١١٩.

٦٧- المسرحية: صـ١١٩: صـ١٢٢.

٦٨- المسرحية: صـ١٢٣.

٦٩- عبد العزيز المقالح: الشعر المعاصر في اليمن صـ١٥.

٧٠- مسرحية همام في بلاد الأحقاف: صـ١٣.

٧١- المسرحية: صـ١٤.

٧٢- المسرحية: صـ١٤.

٧٣- المسرحية: صـ١٥.

٧٤- المسرحية: الصفحة ذاتها.

٧٥- عصام بهي: مرجع سابق صـ٥٣.

٧٦- أحمد عيسى السيد: مرجع سابق صـ١٦١.

٧٧- علي أحمد باكثير: مسرحية قطط وفئران- مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت)- صـ١٥٠.

٧٨- راجع في مدى بخلها على نفسها وزوجها وأولادها الفصل الأول من المسرحية صـ٤٠: صـ٤٧، والفصل الثاني صـ١١٠: صـ١١٢.

٧٩- المسرحية: صـ١٧٠.

٨٠- عبد الرحمن صالح العشماوي: مرجع سابق صـ١٦٢.

٨١- علي أحمد باكثير: مسرحية الدنيا فوضى – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت).

٨٢- المسرحية: صـ٩٧.

٨٣- المسرحية: صـ١٠٢.

٨٤- المسرحية: صـ١١١، وما بعدها.

٨٥- انظر، أحمد عيسى السيد: مرجع سابق صـ٢٩، صـ٣٠.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم.
- مسرحيات علي أحمد باكثير:

١- إخناتون ونفرتيتي- مكتبة مصر- القاهرة- (د.ت).

٢- جلفدان هانم – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت).

٣- الدنيا فوضى – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت).

٤- الفلاح الفصيح – مكتبة مصر- القاهرة- (د.ت).

٥- قطط وفئران- مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت).

٦- مأساة أوديب- مكتبة مصر – القاهرة – (د.ت).

٧- مسمار جحا- مكتبة مصر – القاهرة – (د.ت).

٨- همام في بلاد الأحقاف – مكتبة مصر- القاهرة – (د.ت).

ثانيا: المراجع:

١- أحمد السعدني:أدب باكثير المسرحي(المسرح السياسي)- مكتبة الطليعة-أسيوط- (د.ت).

٢- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر- سلسلة ذاكرة الكتاب(٢١)- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- الجزء الثاني- ٢٠٠٠.

٣- أحمد عيسى السيد: الرؤية الاجتماعية في مسرح باكثير – رسالة ماجستير – كلية الآداب – جامعة المنيا – ١٩٩٧.

٤- آن موريل: النقد الأدبي المعاصر(مناهج، اتجاهات، قضايا)- ترجمة/ إبراهيم أولحيان، ومحمد الزكراوي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ط١ – ٢٠٠٨.

٥- حسني عبد الجليل يوسف: الشعر والمجتمع في العصر الجاهلي(الرؤية والنموذج الإنساني)- القاهرة- مكتبة النهضة المصرية- ١٩٨٧.

٦- حسين كامل الصيرفي: مقدمة مسرحية همام في بلاد الأحقاف- تأليف/ علي أحمد باكثير- مكتبة مصر – القاهرة- (د.ت).

٧- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٨.

٨- عبد الرحمن صالح العشماوي: الاتجاه الإسلامي في آثار علي أحمد باكثير القصصية والمسرحية – مطابع الدرعية – الرياض – ١٩٨٩.

٩- عبد العزيز المقالح: الشعر المعاصر في اليمن- رسالة ماجستير- كلية الآداب- جامعة عين شمس- ١٩٧٤.

١٠- عبد الله التطاوي: مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص- الدار المصرية اللبنانية- القاهرة- (د.ط)- (د. ت).

١١- عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري- القاهرة- الدار المصرية للتأليف- ١٩٦٦.

١٢- .....: قضايا الإنسان في الأدب المسرح- دار الفكر العربي- القاهرة- ط٢- ١٩٨٦.

١٣- عصام بهي: مسرح باكثير الاجتماعي- دار الفكر العربي- القاهرة- ط١- ١٩٨٩.

١٤- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية- مكتبة مصر- القاهرة- (د.ت).

١٥- مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي- الإسكندرية- دار الوفاء- (د.ت)- (د.ط).

١٦- نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب- القاهرة- المركز الثقافي الجامعي- ١٩٨٠.

التأليف والتدريس في ضوء التفسير الجزائري

د . خدير المغيلي
جامعة أحمد دراية أدرار/الجزائر

أ- مقدمة:

لقد كان لحركة التفسير في الجزائر عبر عصور عديدة وأزمنة مديدة أثرٌ في تطور علم التفسير وازدهاره بمنطقة المغرب العربي، وقد حمل الرعيل الأول من المفسرين الجزائريين على عاتقهم حمل رسالة القرآن ، فسلكواْ سبيل كبار الصحابة رضوان الله عليهم ممن كان لهم الفضل الكبير في إرساء معالم مدرسة التفسير بغرب إفريقيا، وكان لمنهج ابن عباس الأثر البليغ في ظهورها، خاصة بعد أن نضحت القيروان بأفكارها، وغرف التابعون من معينها، وراحوا ينهلون من علوم هاته المدرسة الجليلة ، " التي أسسها عكرمة في نهاية القرن الأول وفجر القرن الثاني، وكان مجلس عكرمة في مؤخر جامع القيروان في غربي المنارة الموضع الذي يسمى بالركيبة وقد دخل عكرمة القيروان لا للغزو وإنما لنشر العلم بها، وهو من أبرز تلاميذ ابن عباس في التفسير وأعلمهم به...وبهذا يكون عكرمة واضع أسس مدرسة ابن عباس في التفسير المعتمدة على الأثر واللغة، مما سيؤثر على اتجاه التفسير بالمنطقة"[1]، الذي أخذ يعمل بالمنهج اللغوي في إيضاح معاني الألفاظ القرآنية، وإظهار دَلالاته السياقية .

ومن هنا نجد أنفسنا ملزمين بطرح تساؤلات عزيزة المأخذ في هذا الموضوع وهي:

هل كان لجهابذة التفسير في الجزائر أثر في دفع حركة التفسير القرآني تأليفاً وتدريساً؟ وماذا قدموا في ذلك من إنتاج تفسيري؟ وهل وظفواْ الأثر اللغوي في تفسيرهم لآيات القرآن الكريم والذكر الحكيم؟

إنك لو قلبت صفحات التاريخ الجزائري ووقفت على نفحات التفسير عند أعلامه في الجزائر كلها فإنك لا تكاد تحصي عالماً منهم إلا وسلك طريقه متأثراً بمن سبقه، أو متحيزاً لما فضله، ولا نخفي ثناءً هنا للإمام الفذ بقي

بن مخلد القرطبي بتفسيره منقطع النظير، الذي وإن لم يكن من المنطقة إلا أن أهلها استفادواْ من علمه ونبوغ عقله في التفسير رغم ظاهريته[٢]، فكانت تشد له الرحال في الفترات المبكرة لظهور التفسير في المغرب العربي، وكان له الأثر البالغ في غرس شجرة التفسير بمنطقة الأندلس، حيث يقول عنه القنوجي: " بقي بن مخلد القرطبي : المفسر المحدث كان لا يقلد أحداً تعصبواْ عليه لإنكاره مذهب أهل العصر فدفعهم عنه أمير الأندلس : محمد بن عبد الرحمن المرواني واستنسخ كتبه وقال لبقي : انشر علمك. وروي عن بقي أنه قال : لقد غرست للمسلمين غرساً بالأندلس لا يقلع إلا بخروج الدجال"[٣]،ويبين السيوطي في طبقاته أنه صاحب البادرة الأولى في إرساء منهج التفسير بالمأثور في منطقة المغرب، ذلك لأنه "عنى بالأثر وكان إماماً زاهداً صواماً صادقاً كثير النذر مجاب الدعوة قليل المثل بحراً في العلم مجتهداً لا يقلد أحداً بل يفتي بالأثر، وهوالذي نشر الحديث بالأندلس وكثره وليس لأحد مثل مسنده ولا تفسيره قال ابن حزم : أقطع أنه لم يُؤلف في الإسلام مثل تفسيره"[٤]، ثم تطور التفسير بالمأثور بعده على أيدي أبي العباس المهداوي، ومكي بن أبي طالب ، وهما اللذان تخلصا من كثرة الأسانيد والتزما بنقل الصحيح، حتى بدت علامات صدوع هذا الاتجاه تظهر آثارها في الجزائر، فاحتوتها تصانيف عديدة وتآليف فريدة، ورددتها ألسنة حكيمة، لعل بعضها شكل بداية التفسير في الجزائر، والبعض الآخر أبان عن مرحلة ازدهاره وعلو شأنه.

ب- العرض:

١- المفسرون الجزائريون من القرن الثاني حتى الخامس الهجري:

تذكر بعض المصادر أن عبد الرحمان بن رستم بن بهرام بن كسرى الملك الفارسي المتوفى سنة ١٧١هـ كان مفسراً من مفسري الإباضية الذين فسرواْ القرآن[٥]. وبالنظر إلى سنة وفاته فإن عبد الرحمان بن رستم ، يكون بذلك أول المفسرين للقرآن بالجزائر، وإن لم تذكر المصادر عنواناً لتفسيره فقد ذكرت أنه إباضي المذهب، وإن له ابناً مفسراً كذلك اسمه عبد الوهاب بن عبد الرحمان بن رستم اختلف في سنة وفاته، بين ١٨٨هـ و ٢٠٨هـ[٦]، لكن الراجح أن السنة الثانية هي سنة وفاة عبد الله عم أبي المطرف عبد الرحمان بن الحكم الذي نازع هذا

الأخير على الإمارة في مدة حكمه، وذلك ما أورده ابن سعيد المغربي قائلاً: " وفي مدته في سنة سبع ومائتين أظهر العصيان عم أبيه عبد الله، وعسكر بمرسية، وصلى الجمعة على أن يخرج يوم السبت وقال في خطبته: اللهم إن كنت أحق بهذا الأمر من عبد الرحمن حفيد أخي فانصرني عليه؛ وإن كان هو أحق به مني وأنا صنو جده فانصره علي، فأمنوا على دعائه. ولم يستتم كلامه حتى ضربته الريح الباردة، فسقط مفلوجاً، فكمل الناس صلاتهم بغيره، وافترق الجمع، وصار إلى بلنسية، فمات بها سنة ثمان ومائتين. وأحسن عبد الرحمن الخلف على ولده. وعليه قدم بنو عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم صاحب تيهرت، وأنفق عليهم ألف ألف دينار."[٧]، فالنص يبين أن ٢٠٨هـ قد لا تكون سنة وفاة عبد الوهاب ويبقى الخلاف قائماً في تحديدها.

وكان عبد الوهاب مرشحاً لخلافة أبيه في الإمامة وله تفسير للقرآن الكريم[٨]، ثم ظهر هود بن محكم الهواري الأوراسي ت ٣٨٠هـ في القرن الرابع بتفسيره، الذي طبع مؤخراً، من طرف دار الغرب بيروت –لبنان، وتم تحقيقه من طرف الباحث السعيد شريفي، وقد كان تفسيره اختصاراً لتفسير يحي بن سلام البصري الذي قال عنه أبو عمرو الداني ليس لأحد من المتقدمين مثل تفسيره، وقد بدا تأثر المفسر هود بيحي واضحاً وجلياً في اختصاره لهذا التفسير كغيره من المفسرين الآخرين الذين اختصروه أمثال: ابن أبي زمنين ت ٩٩٣هـ، وأبي المطرف القناعي عبد الرحمان بن مروان ت ٣١٤هـ، وكان هود هذا قاضي الإباضية من قبيلة هوارة البربرية الإباضية في الجزائر[٩] ويقول الذهبي متحدثاً عن تفاسير الإباضية: " هيأ الله لى ظرفاً جمعنى مع رجل من الإباضية المعاصرين، يقيم فى القاهرة، فوجهت ... فأفهمنى أن الإنتاج التفسيري... كان قليلاً بالنسبة لإنتاج غيرهم من فِرَق الإسلام، ومع هذا فلم تحتفظ المكتبة الإسلامية من هذا النتاج القليل إلا ببعض منه. لبعض العلماء من الإباضية فى القديم والحديث.

فسألته: وهل تذكر شيئاً من هذه الكتب؟ فذكر لي من الكتب ما يأتي:

١- تفسير عبد الرحمن بن رستم الفارسي .. من أهل القرن الثالث الهجرى.

٢- تفسير هود بن محكم الهوارى .. من أهل القرن الثالث الهجرى.

٣- تفسير أبى يعقوب، يوسف بن إبراهيم الورجلانى .. من أهل القرن السادس الهجري.

٤- داعي العمل ليوم الأمل .. للشيخ محمد بن يوسف اطفيش.. من أهل القرن الحاضر.

٥- هميان الزاد إلى دار المعاد .. له أيضاً.

٦- تيسير التفسير .. له أيضاً.

فقلت له: وهل يوجد شيء من هذه الكتب إلى اليوم؟ فقال لى: أما تفسير عبد الرحمن بن رستم، فغير موجود. وأما تفسير هود بن محكم، فموجود، ومتداول بين الإباضية فى بلاد المغرب . وهو يقع فى أربع مجلدات، وقد أطلعنى منه على جزئين مخطوطين عنده، وهما الأول والرابع."[١٠]، وكل هؤلاء الذين ذكرهم الرجل الإباضي هم من أعلام التفسير في الجزائر الذين ذاع صيتهم في منطقة المغرب وعرفواْ بضلوعهم وتفوقهم في التفسير الإباضي.

ثم استمر يُراع المفسرين الجزائريين في التأليف ولسانهم في التدريس ، لتشهد نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس حركة علمية غزيرة في التفسير، أنجبت العديد من المفسرين النوابغ كتابة وتعليماً، كان من أبرزهم الإمام أبو العباس أحمد الباغايي الذي قام بتفسير القرآن تدريساً في جامع قرطبة، هذا الأخير الذي كان يمثل شعلة العلم التي لا تنطفيء لما كان يحمله من تأثير بليغ على المسلمين، ومكانة علمية في عصره، وتحدث عن أبي العباس وعن موطنه ياقوت الحموي في معجمه قائلاً: " بَاغاية: الغين معجمة وألف وياء. مدينة كبيرة في أقصى إفريقية بين مَجانة وقُسَنْطينة الهواءِ. ينسب إليها أحمد بن علي بن أحمد بن محمد بن عبد الله الربعي الباغايي المقرئ يكنى أبا العباس دخل الأندلس سنة ٣٧٦هـ وقدم للإقراء بالمسجد الجامع بقُرطبة واستأدبه المنصور محمد بن أبي عامر لابنه عبد الرحمن ثم عَتبَ عليه فأقصاه ثم رَقاه المؤيد بالله هشام بن الحكم في دولته الثانية إلى خطة الشورى بقرطبة مكان أبي عمر الإشبيلي الفقيه وكان من أهل العلم والفهم والذكاء وكان لا نظير له في علوم القرآن والفقه على مذهب مالك روى بمصر عن أبي الطيب بن عليون وأبي بكر الأدفويي وتوفي لإحدى عشرة ليلة خلت من ذي القعدة سنة ٤٠١هـ ومولده بباغاية سنة٣٤٥هـ "[١١]، وكذلك نجد من المفسرين الذين ألفواْ أنفس التفاسير في هاته الفترة **الإمام** أبوجعفر أحمد بن

نصر الداودي ت ٤٠٢هـ ، الذي احتج بأقواله علماء الحديث والتفسير فلا تكاد تقرأ تفسيراً أو مسنداً في الحديث إلا ويأخذ برأيه في إثبات الأحكام والروايات.

فها هو ابن حجر يستشهد بقوله حول الغنى والفقر قائلاً: " وقد تكلم بن بطال هنا على مسألة التفضيل بين الغنى والفقر فقال طال نزاع الناس في ذلك فمنهم من فضل الفقر واحتج بأحاديث الباب وغيرها من الصحيح ... وأحسن ما رأيت في هذا قول أحمد بن نصر الداودي: الفقر والغنى محنتان من الله يختبر بهما عباده في الشكر والصبر كما قال تعالى: {إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا}[١٢] وقال تعالى: {وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً }[١٣] وثبت أنه صلى الله عليه و سلم كان يستعيذ من شر فتنة الفقر ومن شر فتنة الغنى ثم ذكر كلاماً طويلاً حاصله أن الفقير والغني متقابلان لما يعرض لكل منهما في فقره وغناه من العوارض فيمدح أو يذم والفضل كله في الكفاف لقوله تعالى: {وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ}[١٤]"[١٥]، فنراه هنا يستخدم التفسير اللغوي باستعمال المقابلة اللغوية بين الخير والشر والفقر والغنى ليوصل مدلولهما السياقي إلى ذهن القارئ المتلقي للقرآن الكريم، ونقل الثعالبي كثيراً من أراءه، و صرح بذلك في مواطن كثيرة من تفسيره الجواهر الحسان يقول في أحدها: "{وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ}[١٦]... قال مجاهد: هو باب في مدينة بيت المقدس يعرف إلى اليوم بباب حطة وسجداً قال ابن عباس: معناه ركوعاً وقيل: متواضعين خضوعاً والسجود يعم هذا كله، وحطة فعلة من حط يحط ورفعه على خبر ابتداء كأنهم قالواْ سؤالنا حطة لذنوبنا قال عكرمة وغيره أُمرواْ أن يقولوا لا اله إلا الله لتحط بها ذنوبهم، وقال ابن عباس: قيل لهم استغفرواْ وقولواْ ما يحط ذنوبكم، وقال أحمد بن نصر الداودي في تفسيره: وروى أن النبي صلى الله عليه و سلم سار مع أصحابه في سفر فقال قولوا نستغفر الله ونتوب إليه فقالوا ذلك فقال والله إنها للحطة التي عرضت على بني إسرائيل فلم يقولوها .انتهى"[١٧]، وينقل عنه في موضع آخر وهو يفسر اللفظ باستعمال الترادف، فيقول: " ويستفتحون معناه يستنصرون قال أحمد بن نصر الداودي ومنه عسى الله أن يأتي بالفتح أي بالنصر انتهى"[١٨]، فبين الثعالبي نقلاً عن أبي جعفر

الداودي أن الاستفتاح يعني النصرة، وهو التفسير المعجمي باللفظ الواحد.

٢- المفسرون الجزائريون من القرن السادس حتى القرن العاشر الهجري:

عندما نحط الرحال بمدائن القرن السادس الهجري، تصادفنا ثلة من المفسرين، كان أبو يعقوب يوسف بن إبراهيم الورجيلاني الإباضي ت ٥٧٠ هـ من أشهرهم ولا يزال في عصره كذلك ، وهو الذي شرح له القطب الكبير محمد بن يوسف بن عيسى بن صالح إطفيش الوهبي، الإباضي كتابه العدل والإنصاف فى أُصول الفقه، ولكن تفسيره مفقود، ويذكر المحققون أنه من أحسن ما ألف في التفسير بحثاً وتحقيقاً وإعراباً[١٩]، حيث جاء تفسيره للقرآن الكريم في سبعين جزءاً، ويذكر البرادي أحد العلماء أنه رأى منه سفراً كبيراً لم تر قط عين مثله، تجاوز السبعمائة ورقة، اشتمل على تفسير فاتحة الكتاب والبقرة وآل عمران، كما اشتمل على البلاغة في الأسلوب والإعراب وجميع العلوم[٢٠] ثم نلمح من المفسرين كذلك في هذا العصر الإمام أبو الفضل يوسف بن محمد المعروف بابن النحوي التوزري التلمساني " المتوفى سنة ٥١٣ هـ١١١٩ م وتوزر مدينة من أعمال تونس ولها تجارة واسعة في التمر له القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة مع تخميس لها ... ولمحمد بن محمد الدلجي العثماني الشافعي من أهل القرن التاسع هـ شرح عليها سماه اللوامع البهجة بأسرار المنفرجة فرغ من وضعه سنة ٨٩٤ هـ بمكة المشرفة"[٢١]، وتذكر المصادر كذلك أنه "كان فقيها يميل إلى الاجتهاد، من أهل تلمسان. أصله من توزر، سكن سجلماسة، وتوفي بقلعة بني حماد (من أعمال قسنطينة) قرب بجاية، وله تصانيف."[٢٢]، قد يكون تفسيره من بين تصانيفه التي عرف بها، ولتكون هاته الفترة التي لمع فيها بريقه كغيره من المفسرين أكثر من سابقتها تأليفاً في مجال التفسير وتدريساً.

ويمثل القرن السابع مع القرن الثامن فترة ازدهار التفسير وبلوغه مرتبة الجمال الفني والإعجاز البياني، فقد حظي هذا العلم العزيز المأخذ باهتمام كبير من أهل العلم، وتناوله حذاق التفسير في الجزائر بعناية كبيرة وحسن تبريز، فارتقت صناعته وعظمت دلالته في نفوس المتعلمين آنذاك، واشتهر من بين المفسرين جمع كبير تتفاوت درجاتهم في التفسير بتفاوت معرفتهم بعلومه وتمكن عقولهم من

دقائقه، فكان مما ألف فيه " خصائص السر الكريم في فضل بسم الله الرحمن الرحيم للشيخ تقي الدين أبي العباس احمد بن علي البوني القرشي المتوفى سنة اثنتين وعشرين ٦٢٢هـ وستمائة أولها الحمد لله الذي أودع سره المصون في عباده المخلصين الخ في مجلد"[٢٣]، الذي أودعه حول البسملة ما جعله يستنير بمضمونه وسر بيانه.ونجد كذلك أبو الربيع التلمساني ت٦٩٠هـ، تحدث عنه ابن كثير قائلاً: " أبو الربيع سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي الكومي ثم التلمساني الشاعر المتقن المتفنن في علوم منها النحو والأدب والفقه والأصول وله في ذلك مصنفات وله شرح مواقف النفر وشرح أسماء الله الحسنى وله ديوان مشهور ولولده محمد ديوان آخر وقد نسب هذا الرجل إلى عظائم في الأقوال والاعتقاد في الحلول والاتحاد والزندقة والكفر المحض وشهرته تغني عن الإطناب في ترجمته توفي يوم الأربعاء خامس رجب ودفن بالصوفية ويذكر عنه أنه عمل أربعين خلوة كل خلوة أربعين يوما متتابعة فالله أعلم"[٢٤]، ويقول فيه أحمد بن إبراهيم بن عيسى "وأما العفيف التلمساني فهو سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني الأديب قال الذهبي من فحول الشعراء وكبار الاتحادية يدعى العرفان له شعر رائق وكان كاتباً على سوق الغنم بدمشق له هيئة وحرمة ... وكان قد دخل الروم وعمل الخلوة وجاع وشرح مواقف النفزي وهو القائل:

إلى الراح هبواْ حين تدعو المثالث ... فما الراح للأرواح إلا بواعث

هي الجوهر الصرف القديم فإن بدت ... لها حبب زينت بها وهو حادث

مات سنة ٦٠٩ هـ"[٢٥].

وكان من المفسرين النبهاء في القرن الثامن " المنجلاتى القاضي شرف الدين أبو الروح الحميري المالكي ولد سنة ٦٦٤ هـ بزواوة وتفقه ببجاية على أبى يوسف يعقوب الزواوي، ثم قدم الإسكندرية فتفقه بها، ثم رجع إلى قابس وولى القضاء بها، ثم رجع إلى الإسكندرية فأقام يسيراً، ثم دخل مصر يشغل الناس بالجامع الأزهر ... ثم دخل دمشق فى سنة ٧٠٧هـ، فناب عن جمال الدين المالكي في الحكم سنين ودرس بالجامع الأموي، ثم عاد إلى مصر ... وأقبل على التصنيف فكتب شرح مسلم في أثنى عشر مجلداً وسماه إكمال الإكمال ... وشرح المختصر في الفقه لابن الحاجب، فوصل إلى

الصيد في سبعة أسفار وشرح مختصر ابن يونس في ستة ... قال ابن فرحون: انتهت إليه رئاسة الفتوى في المذهب بمصر والشام وفاق الأقران وحج سنة ٧٣٢هـ بعد أن نزل لولده على عن التدريس بالزاوية، واستقر هو معيداً عنه ولده ولم يزل على ذلك إلى أن توفى في مستهل شهر رجب سنة ٧٤٣هـ"[٢٦]، وكان من أشهر مفسري عصره ، حيث اشتغل بتفسير القرآن تدريساً بالجامعين الأزهر والأموي بمصر والشام لسنوات عدة نال بها إقبال المتعلمين على محبة كتاب الله وفهم أسراره.

ثم جاء العالم أحمد بن العباس أبو العباس النقاوسي ت٧٦٥هـ[٢٧] من الذين ركبواْ مركب المنجلاتي وأكملواْ دربه في التفسير، فأحاط به إحاطة المتمكن من أدواته، المؤول لآياته تأويل الراسخين في العلم، وذلك ما تحدث عنه خالد البلوي في تاج المفرق قائلاً: " هو الشيخ الفقيه العالم أبو العباس النقاوسى، نفع الله بمودته، حافظ مجيد، وحامل مجيد، وناقل سديد وناقد شديد، وعالم فريد، ومدرس مقيد، له طبع حل فيه الذكاء والنبل، وقل فيه لوابل كرمه الطل والوبل... أديب العصر ونحويه، وعروضيه وبيانيه، وحكميه ومنطقيه ... جمع أشتات هذه الفضائل وكان فيها صائلاً ليس بضائلٍ، وعلم اللغات وسائرها، وفك الأعاريض ودوائرها، إلى إحاطة بعلم التفسير"[٢٨]؛فاعتبار البلوي النقاوسي محيطاً بعلم التفسير، هي إشارة إلى تمكنه في علوم القرآن ومعرفته الدقيقة بمعاني آيات الذكر الحكيم.

ولا ننسى من مفسري هذا القرن المعطاء الإمام الفذ الفقيه المجتهد المفسر أبو عبد الله الشريف التلمساني الذي حمل بامتياز لقب إمام الفقه في زمانه، حيث وصفه الشاطبي بقوله: " الشريف أبي عبد الله التلمساني أعلم أهل وقته"[٢٩]، ويقول عنه المقري التلمساني هو: " صاحب المفتاح في أصول الفقه وشارح الجمل الخونجية المتوفي عام اثنين وسبعين وسبعمائة ٧٧٢هـ دفين المدرسة اليعقوبية من تلمسان المحروسة"[٣٠]، ولما كان الشريف التلمساني أعلم أهل زمانه كان أجدر بالتفسير من غيره وأفهمهم لأحكام القرآن ذلك لأنه فسر القرآن خمساً وعشرين سنة بحضرة أكابر العلماء والملوك، وبشهادتهم أبدع إبداعاً أثناء وقوفه على معاني القرآن.

كما أنه برع في الفقه قبل تفوقه في علم التفسير، ولعل كتابه مفتاح الوصول إلى بناء الفروع

والأصول في أصول الفقه الذي كتب عليه ابن باديس شرحاً مختصراً[٣١] لخير دليل على امتلاكه ناصية الفقه.ومن العلماء الأجلاء الآخرين الذين حملواْ رسالة التفسير و الذين أبدعوا في تفسير القرآن محمد بن مرزوق وهو الأكبر الذي عرف بالجد، كما يعرف بالخطيب، واسمه : محمد بن أحمد بن محمد بن محمد بن أبي بكر بن مرزوق العجيسي من أهل تلمسان، يكنى أبا عبد الله، ويلقب بشمس الدين الإمام فخر المغرب على المشرق ونادرة الدنيا، عرف بشارح البخاري كذلك وقال عن نفسه للسلطان المريني كلاماً يدل على تمكنه من القرآن وعلوم الحديث[٣٢]، أورده صاحب نيل الابتهاج في قوله: " أفلا يراعى لي ثمانية وأربعين منبراً في الإسلام شرقاً وغرباً وأندلساً؟ أفلا يراعى لي أنه ليس اليوم يوجد من يسند أحاديث الصحاح سماعاً من باب إسكندرية إلى الريق والأندلس غيري؟ وقرأت على نحو مائتين وخمسين شيخاً...أفلا يراعى لي مجاورة نحو أثني عشر عاماً، وختم القرآن في داخل الكعبة، والإحياء في محراب النبي صلى الله عليه وسلم بمكة... أفلا يراعى لي الصلاة بمكة ستة وعشرين سنة"[٣٣]،

ويذكر صاحب نيل الابتهاج أنه توفي سنة ٧٨١هـ٣٤ ، وفي وفيات ابن قنفذ سنة ثمانين، وكانت ولادته سنة ٧١١ هـ كما في ترجمته من إنباء الغمر[٣٥] .

كما نلمح من المفسرين كذلك "عبد الرحمان بن أحمد الوغليسي البجائي، عالمها ومفتيها الفقيه الصالح أبو زيد، قال ابن الخطيب القسنطيني توفي سنة ست وثمانين وسبعمائة ببجاية،وله المقدمة المشهورة"[٣٦]، ويذكر صاحب كتاب التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، أنه وصف في عصره بالفقيه الأصولي المحدث المفسرالذي مثل عمدة أهل زمانه وتفرد بغزير علمه في عصره، فكان المتميز في أوانه[٣٧].

ومن مفسري القرن التاسع نجد العلامة سعيد بن محمد بن محمد بن محمد العقباني من الذين سلكوا سبيل التفسير، ألف كتباً لا نظير لها منها تفسير سورتي الفتح والأنعام أتى فيه بفوائد جليلة،كما ألف شرح الحوفية الذي لم يؤلف عليها غيره، كان فقيهاً وعالماً بتلمسان التي ولد بها سنة عشرين وسبعمائة، وتوفي بها سنة إحدى عشر وثمانمائة ٨١١هـ[٣٨].

كما نجد "قاسم بن سعيد بن محمد العقباني التلمساني المغربي المالكي، يدعى أبا قاسم ولد في سنة ثمان وستين وسبعمائة، كان عالما ومصنفا وله تصنيف في أصول الدين وتفسير لسورة الأنعام والفتح وغيرهما وقدم القاهرة، وقد كانت وفاته في سنة ثلاثين وثمانمائة"[٣٩] .كما نجد العلامة محمد بن إبراهيم بن عبد الرحمان بن محمد بن عبد الله وهو ابن الإمام العلامة أبو الفضل التلمساني، كان محمد بن إبراهيم المتوفى سنة ٨٤٥هـ من علماء التفسير المشهورين في زمانه، حيث تذكر مصادر ترجمته أن له أبحاثاً في التفسير ناقش فيها الإمام المقري في مسائل تفسيرية[٤٠]، مما يؤكد علو كعبه في هذا المجال.

و نجد كذلك المفسر المعروف "ابن مرزوق الحفيد، وأما والده عالم الدنيا أبو عبد الله محمد بن مرزوق الشهير بالحفيد، فهو البحر الإمام المشهور ... المفسر المحدث، الحافظ المسند ،الراوية الأستاذ، المقرئ المجود، النحوي اللغوي، البياني العروضي، الصوفي الأواب ،الولي الصالح... وقال في حقه الشيخ أبو الفرج ابن أبي يحيى الشريف التلمساني رحمه الله تعالى، هو شيخنا الإمام العالم العلم جامع أشتات العلوم الشرعية والعقلية حفظا وفهما وتحقيقا... فأفادني من بحار علمه ما تقصر عنه العبارة ويكل دونه القلم، فقرأت عليه جملة من تفسير القرآن... توفي يوم الخميس بمصر رابع عشر شعبان عام اثنين وأربعين وثمانمائة، وصلي عليه بالجامع الأعظم بعد صلاة الجمعة، وحضر جنازته السلطان فمن دونه، ولم أر مثلها قبل، وأسف الناس لفقده وآخر بيت سمع منه قبل موته:

إنْ كان سَفْكُ دَمي أقْصَى مُرادِكُمُ ... فَمَا غَلَتْ نظرةٌ مِنكُم بِسَفْك دَمِي"[٤١]، فما قاله في حقه العلامة ابن أبي يحي خير دليل على تمكنه من تفسير القرآن وإتقان قراءته، وأكبر دليل على علو شأنه في مجال التفسير هي حكاية مأثورة عن التابعين، حيث " ذكر الشيخ ابن غازي الحكاية في فهرسته، في ترجمة شيخه الأستاذ الصغير ... قال حدثني أنه بلغه عن ابن عرفة أنه كان يدرس من صلاة الغداة إلى الزوال يقرئ فنونا ويبتدئ بالتفسير، وأن الإمام ابن مرزوق أول ما دخل عليه وجده يفسر هذه الآية { وَمَن يَعْشُ عَن ذِكْرِ الرَّحْمَنِ }[٤٢] فكان أول ما فاتحه أن قال له هل يصح كون من هنا موصولة فقال ابن عرفة كيف وقد جزمت فقال له تشبيها لها

بالشرط فقال ابن عرفة إنما يقدم على هذا بنص من إمام أو شاهد من كلام العرب فقال أما النص فقول التسهيل كذا وأما الشاهد فقول الشاعر:

فلا تَحْفِرَنْ بِئراً تُريدُ أخاً بها ... فإنك فيها أنتَ مِنْ دُونِـــهِ تَقَعْ

كذاك الذي يَبْغِي عَلَى ظالماً ... تُصِبْهُ على رَغْمٍ عَوَاقِبُ ما صَنَعْ

فقال ابن عرفة: فأنت إذا ابن مرزوق، قال: نعم فرحب به."[٤٣]، وقد ذكر القصة ابن عجيبة في تفسيره واستشهد بهاته الأبيات[٤٤]، ولعل استشهاد ابن عرفة في تفسير الآية وإبراز جوانبها النحوية لهو تفسير لغوي بكلام العرب يقارب به منهج ابن عباس صاحب الفضل الكبير في إرسائه، وقد خلف ابن مرزوق ورائه آثاراً في التفسير منها البرق اليمانية في الأسرار القرآنية،وهو كتاب في خواص القرآن وبيان كيفية الوصول إليها، وله تفسير سورة الإخلاص اتبع فيه طريقة الحكماء في التفسير، إضافة إلى كتابه في الفقه والتفسير الموسوم بـ: اغتنام الفرصة في محادثات عالم قفصة[٤٥].

كما برز في هذا القرن الإمام أبو الفضل محمد المشدالي، الذي استشهد به برهان الدين البقاعي حول الأمر الذي يوصل إلى معرفة مناسبات الآيات عند التفسير فقال:

"قال شيخنا الإمام المحقق أبو الفضل محمد بن العلامة القدوة أبي عبد الله محمد ابن العلامة القدوة أبي القاسم محمد المشدالي المغربي البجائي المالكي علامة الزمان سقى الله عهده سحائب الرضوان وأسكنه أعلى الجنان : الأمر الكلي المفيد لعرفان مناسبات الآيات في جميع القرآن هو أنك تنظر الغرض الذي سبقت له السورة ، وتنظر ما يحتاج إليه ذلك الغرض من المقدمات وتنظر إلى مراتب تلك المقدمات في القرب والبعد من المطلوب ، وتنظر عند انجرار الكلام في المقدمات إلى ما يستتبعه من استشراف نفس السامع إلى الأحكام واللوازم التابعة له التي تقتضي البلاغة"[٤٦]، وتتحدث عنه السيوطي في بغية الوعاة قائلاً: "أبو الفضل المغربي المشدالي العلامة . أحد أذكياء العالم ؛ اشتغل بالمغرب ، وقدم في حياة والده ، وأقرأ بمصر وغيرها ، وأبان عن تفنن في العلوم فقهاً وأصولاً وكلاماً ونحواً وغير ذلك ، وأخذ عنه غالب طلبة العصر. ومات بحلب سن نيف وستين وثمانمائة . "[٤٧].

وبعد كل هذا الزخم التفسيري الذي شهدته القرون الأولى من تاريخ التفسير في الجزائر، أطل علينا الثعالبي ت ٨٧٥ هـ في هذا القرن المتميز– القرن التاسع– بجوهرة من جواهر التفسير، وألف كتاباً غطى به عن ذلك الضعف الذي شهدته فترات هذا القرن على مستوى الإنتاج التفسيري، "وعبد الرحمن الثعالبي: هو الإمام بركة الجزائر عالمها ومسندها ولي الله أبو زيد عبد الرحمن بن مخلوف الثعالبي الجزائري المالكي المتوفي سنة ٨٧٥ عن نحو التسعين. ترجم الشيخ نفسه في كتابه الجامع"[٤٨] فعبد الرحمان بن محمد بن مخلوف بن طلحة الثعالبي كان من المفسرين الذين يُعتمد على تفسيراتهم عند أعلام التصوف فيذكر صاحب الفواكه الدواني قولاً يبين فيه أن الإمام الغزالي كان يأخذ عن الثعالبي، حيث يقول: "قال الغزالي في كتاب وسائل الحاجات وآداب المناجاة: وقد بلغنا عن غير واحدٍ من الصالحين وأرباب القلوب أن من قرأ في ركعتي الفجر بـ {أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ}[٤٩] و {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ}[٥٠] قصرت عنه كل يدٍ عاديةٍ ولم يجعل لهم إليه سبيلًا. قال الغزالي: وهذا صحيح لا شك فيه ا هـ. من تفسير سورة الفيل لسيدي عبد الرحمن الثعالبي."[٥١]

وسمى الثعالبي تفسيره "الجواهر الحسان الذي هو في الحقيقة اختصارٌ لتفسير ابن عطية المحرر الوجيز، وقد اعتبره البعض من التفاسير بالمأثور لاهتمامه بهذا الجانب واحتوائه على كم كبير من الأحاديث والآثار"[٥٢]، وكان من أولئك الذهبي[٥٣] الذي ربما أقام رأيه في ذلك على ما ذكره الثعالبي نفسه في مقدمة كتابه، حين قال: " وبالجملة فكتابي هذا محشو بنفائس الحكم وجواهر السنن الصحيحة والحسان المأثورة عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم"[٥٤]، فذكره لعبارة (والحسان المأثورة) هو دليل واضح على أنه نحا في تفسيره اتجاه التفسير بالمأثور، وليس كما اعتقد البعض أنه يصنف " في قسم التفسير بالمأثور لأنه ألصق بذلك"[٥٥]، وقد سلك الثعالبي منهجاً لغوياً يكاد يكون خالصاً في تفسيره، فاحتج باللغة، وفسر الألفاظ تفسيراً لغوياً، سنبين بعض النماذج منها لاحقاً.

ثم ما فتأ الثعالبي يغرس بذور مدرسته في تلامذته العظام ، ليكشف هذا القرن وحتى بداية القرن العاشر عن أحد ثمار هاته المدرسة الجليلة ظهرت

في شخص الإمام المغيلي ت ٩٠٩هـ وتفسيره البدر المنير في علم التفسير الذي يقع في ثماني مجلدات، حيث اشتغل المؤلف بتدريسه، إضافة إلى تفسيره فاتحة الكتاب[٥٦]، ولعل هذا الأخير الذي تم تحقيقه مؤخراً[٥٧] هو خير مثال على استمرار المنهج اللغوي في اتجاه التفسير بالجزائر، فلا تكاد تقرأ صفحة من صفحات هذا التفسير إلا وتلمح إيماءة لغوية أو إشارة دلالية ترتبط بالقرآن الكريم. وكان من المفسرين كذلك في هذا العصر عبد الرحمان بن محمد بن أحمد بن علي بن يحي الحسني التلمساني، عرف بأبي يحي كان ضالعاً في التفسير وإمام من أئمته في عصره، أعترف ابن العباس بتبحره في العلم والتفسير حتى اعتبره شريف العلماء وعالم الشرفاء وآخر المفسرين ظاهراً وباطناً، ومن آثاره في التفسير تفسير سورة الفتح[٥٨].

كما لمع في هذا العصر نجم العلامة المفسر المعروف بالرصاع، واسمه محمد بن قاسم أبو عبد الله التلمساني التونسي توفي سنة أربع وتسعين وثمانمائة هجرية ٨٩٤هـ، له تآليف كثيرة كان من أهمها في التفسير كتاب سماه: الجمع الغريب في ترتيب آي مغني اللبيب لابن هشام، حيث أفرد الشواهد القرآنية من المغني ورتبها على سورها وتكلم عنها بتفسير لمعانيها وتبيان وجوه إعرابها[٥٩]، حيث أومأ صاحب التنوير إيماءة غير مباشرة إلى أنه أخذ إعراب القرآن عن أستاذه ابن العقاب، حين أورد رواية للرصاع يذكر فيها أنه سمع درساً لأستاذه ابن العقاب في إعراب بعض وجوه الحال[٦٠] .

وسار على منوال هؤلاء الإمام أبو عبد الله محمد السنوسي، قال عنه البلوي " الإمام العالم الصالح المتفنن المصنف الحبر البحر النظار ولي الله سبحانه أبو عبد الله محمد بن يوسف بن عمر بن شعيب السنوسي الشريف الحسني، من قبل جدته أم أبيه رضي الله تعلى عنه وأعاد علينا من بركاته. لقيته رضي الله تعلى عنه وحضرت مجلسه الغاص بالمستفيدين من طلبة العلم والعامة، بمسجده قرب داره بدرب مسوفة من داخل تلمسان أمنها الله تعالى، وحضرت الفاتحة وأوائل سورة البقرة تقرأ عليه بالسبع... وكانت وفاته رضي الله تعلى عنه بعد صلاة العصر من يوم الأحد التاسع عشر لجمادى الآخرة من عام خمسة وتسعين وثماني مائة"[٦١]، ويذكر تلميذه الملالي الذي جمع تآلفيه أنه كان عارفاً بالتفسير، ويذكر تلميذه أنه كان يفسر سورة

الإخلاص وعزم على قراءتها يوماً والمعوذتين يوماً، فعلم وزير السلطان فأراد حضور الخيم، فلما علم بذلك السنوسي امتنع عن التفسير والختم، وكان قد طلبه السلطان يوماً لقراءة التفسير بحضرته كعادة المفسرين، فرفض ذلك، واحتج بغلبة حياءه له، وعدم مقدرته على الكلام أمام الناس محاولاً تجنب ملاقاة السلطان بهذا العذر المدبر. وكان من تآليفه في التفسير تفسير القرآن في ثلاثة كراريس لم يتمه، وتفسير سورة صاد وما بعدها[٦٢]

ومن المفسرين الذين حملوا رسالة التفسير في القرن العاشر إضافة إلى الإمام المغيلي نجد محمد بن أبي يعيش الخزرجي التلمساني، كان من فقهاء تلمسان المعروفين في زمانه، له تأليف كبير في الأسماء الحسنى وله في التفسير تفسير القرآن توفي سنة إحدى عشرة وتسعمائة هجرية ٩١١هـ[٦٣]

٣- المفسرون الجزائريون من القرن الحادي عشر هجري حتى عصرنا هذا:

جاءنا القرن الحادي عشر بآية في علم الكلام والحديث والتفسير بدت علاماتها في شخص الإمام أبو العباس المقري الذي استشهد بأقواله كثير من المفسرين، من ذلك ما أورده بن عادل في تفسيره اللباب، في حديثه عن معاني لفظ الماء المختلفة في القرآن رغم اشتراكها في اللفظ حيث قال في ذلك: "قال أبو العباس المقري : ورد لفظ الماء في القُرْآن على ثلاثة أوجه : الأوّل : بمعنى الماء المُطْلَق كهذه الآية . الثاني : بمعنى النّطفة .قال تعالى : خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ[٦٤]. وقوله : مِن سُلَالَةٍ مِّن مَّآءٍ مَّهِينٍ[٦٥] .الثالث : بمعنى القرآن .قال تعالى : أَنَزَلَ مِنَ السَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا[٦٦] بمعنى القرآن ، احتمله الناس على قَدَرٍ."[٦٧]، ويترجم له الكتاني معرفاً إياه بقوله: "هو الإمام الحافظ المؤرخ المسند أبو العباس أحمد ابن محمد المقري التلمساني الفاسي دفين مصر بعد وفاته بها سنة ١٠٤١ تحقيقاً، وما في " المنح البادية " و " الصفوة " وغيرهما من أنه توفي بالشام غلط واضح لنصّ كثيرٍ من مؤرخي الشام ومصر على وفاته ودفنه بمصر، منهم المحبي الدمشقي في " خلاصة الأثر " وهو الذي جزم به تلميذه ميارة في شرحه الكبير على المرشد والشيخ المسناوي في " جهد المقل القاصر " ورجحه ابن الطيب القادري في " نشر المثاني " ونحوه للحافظ الزبيدي في شرحه " ألفية السند " له."[٦٨]. ومن المفسرين كذلك الذين سبقوا

المقري ذاع صيتهم في هذا القرن **ابن** الوقاد ، وهو محمد بن أحمد بن محمد ت١٠٠١هـ، كان عالماً بالتفسير والحديث معاً، حيث درس التفسير وعلوم الدين بمدينة ترودانت بالغرب الأقصى حتى صار مفتيها وإمام خطبتها[٦٩].

كما برز في هذا القرن كذلك مفسر سجلماسي من سلالة سعد بن عبادة الخزرجي رضي الله عنه، وهو عالم أديب شارك في التفسير، وله في الفقه والحديث والأصول[٧٠]، ففي الأصول مثلاً يَنسب له مصطفى القسطنطيني تأليفاً في ذلك فيقول مترجماً له " مسالك الوصول إلى مدارك الأصول منظومة لأبى الحسن على بن عبد الواحد بن محمد السلجماسي الجزائري المالكي المتوفى سنة هـ١٠٥٧ سبع وخمسين وألف"[٧١]

وإذا جئنا إلى القرن الثاني عشر وجدنا علماً اسمه أحمد بن قاسم بن محمد ساسي التميمي المعروف بالبوني، قال عنه الكتاني: "البوني : هو الإمام العلامة المحدث المسند الجماع المطلع صاحب التآليف العديدة والأنظام الكثيرة، أبو العباس أحمد بن قاسم ابن أبي عبد الله محمد ساسي التميمي البوني من بونة التي تعرف الآن بعنابة من القطر الجزائري، المولود ببونة **سنة** ١٠٦٣هـ. والمتوفى سنة ١١٣٩هـ عن ست وسبعين سنة... تآليف المترجم كثيرة عديدة عظيمة، منها في السنة وعلومها نظم الخصائص النبوية، والمستدرك على الحافظ السيوطي من خصائص الجمعة مائة أخرى وعشرين، ونظم الشمائل، وزاد المسير إلى دار المصير، وإظهار نفائس ادخاري المهيأة لختم كتاب البخاري، واختصار مقدمة ابن حجر للفتح، وفتح الباري في شرح غريب البخاري، والثمار المهتصرة في مناقب العشرة، والرحلة الحجازية، وتنوير السريرة بذكر أعظم سيرة، ونظم نخبة ابن حجر مسمى بالدرر، ونفح الروانيد بذكر بعض المهم من الأسانيد، وتخميس القصيدة المسماة قرة العين بمدح الصحيحين لسيدي محمد ساسي، والنفحات العنبرية بنظم السيرة الطبرية، وطل السحابة في الصحابة لكنه لم يتم، والتيسير في إسنادنا في كتب جمع من التفاسير"[٧٢]، ولعل كتابه الأخير هو تفسير للقرآن يضاف إلى كتبه الثليدة التي أفصحت بلغتها عن علو شأنه.

كما نجد من الأعلام المشهورين الذين كان يأخذ بآرائهم في الاستدلال على بعض القضايا اللغوية،

الإمام عبد القادر الراشدي القسنطيني الذي ذكره الزبيدي في معرض حديثه عن لفظة الهِبطة مبيناً تفسيره اللغوي لها فقال: "والهِبْطَةُ ، بالكَسْرِ : مَوْضِعٌ ، أَوْ قَبِيلَةٌ بالمَغْرِبِ . ورَاشِدُ بنُ عَلِيّ بنِ القَاسِمِ الإِدْرِيسيّ الحَسَنِيّ يُقَالُ له : أَمِيرُ الهِبْطَةِ ، كَذَا وَجَدْتُه بِخَطِّ عَبْدِ القَادِرِ الرَّاشِدِيِّ عالِمِ قُسَنْطِينَةَ ."[٧٣]، توفي الراشدي ١١٩٤هـ كان ممن تولى القضاء والفتاوى بقسنطينة، وكان يجتهد كثيراً في تفسير القرآن، من آثاره كتاب في تحريم الدخان ورسالة في وزن الأعمال[٧٤]،

أما القرن الثالث عشر ففيه مفسر جزائري ومؤرخ له مشاركة في الفقه والحديث، اسمه محمد بن أحمد بن عبد القادر بن محمد الراشدي الجليلي المعسكري المعروف بأبي راس، توفي في سنة ١٢٣٨هـ، بمسقط رأسه بمعسكر، كان من أبرز آثاره تفسير القرآن، وكتابه الحاوي الجامع بين التوحيد والتصوف والفتاوي[٧٥]

وتواصلت عطاءات هذا القرن لينضح وعاءه بعلامة اهتم بالتفسير تدريساً هو الإمام أحمد بن محمد بن المختار التجاني الذي تنسب إليه الطريقة التيجانية، فكان شيخها المؤسس لها بالمغرب، ولد في عين ماضي بالجزائر، انتقل منها إلى فاس ثم تلمسان مدرساً للتفسير والحديث ثم توات ليُخرَج بعدها قهراً من هاته البلدة عائداً إلى فاس إلى أن توفي بها سنة ١٢٣٠هـ[٧٦]. كما نجد من مفسري القرن ١٣هـ أبوسعيد المستغانمي، وهو عثمان بن سعيد المالقي المستغانمي، مفسر ونحوي وفقيه من فقهاء المالكية، كان من أبرز آثاره التي خلفها ورائه تفسير القرآن الكريم، بحجمين أحدهما صغير وآخر كبير[٧٧]، ونجد من مفسري هذا القرن كذلك الميلي المتوفي سنة ١٢٤٨هـ، وهو علي بن محمد الميلي الجمالي، عرف بتفسيره للقرآن الكريم، وكان له في ذلك مؤلف سماه تحفة الأحباب في تفسير قوله تعالى: ثم أورثنا الكتاب[٧٨].ونجد من مفسري هذا العصر المغمورين عمر بن محمد المحجوب الشرقاوي البهلول المغربي الزواوي الجزائري، الذي هاجر إلى دمشق، وكان من آثاره تفسير القرآن[٧٩].

وجادت قريحة القرن الرابع عشر بمفسرٍ وعلامة إباضي له تفسير يعد من أشهر التفاسير الإباضية، هو: هميان الزاد إلى دار المعاد لمحمد بن يوسف بن عيسى بن صالح إطفيش الوهبي ت ١٣٣٢هـ، اشتغل بالتفسير تدريساً وكتابة، عرف بفقهه للحديث

وبلاغة خطابه، وقد وضع لتفسيره هميان الزاد مختصراً سماه: تيسير التفسير، ويعد تفسيره الأول مرجعاً مهماً للتفسير عند الإباضية المتأخرين، رغم أخذه عن من سبقوه ، ولا يخل أسلوبه من استعمال التفسير بالترادف اللغوي، والتفسير النحوي، واعتماد الدلالة الأصولية في إظهار المعاني اللفظية للآيات القرآنية، وقد أورد الذهبي نماذج لما ذكرناه[٨٠] حول المنهج اللغوي الذي سلكه ابن يوسف في تفسيره.

كما جاءنا هذا القرن بمفسر اسمه صالح بن عمر بن داوود بن صالح بن يحمد الأعلى، الذي ولد بيزقن سنة ١٢٨٧هـ وتوفي بها سنة ١٣٤٧هـ، أنشأ معهداً للعلوم الشرعية بمسقط رأسه كان يدرس فيه العلوم الدينية والعربية والتفسير ، له مؤلف في التفسير قدر الله له أن يفارق الحياة قبل إكماله، عنونه بـ: القول الوجيز في كلام الله العزيز[٨١].

وكان من أبرز مفسري هذا القرن عبد الحميد ابن باديس "ولد عبد الحميد بن محمد المصطفى بن مكي بن باديس المعروف بعبد الحميد بن باديس في (١١ من ربيع الآخِر ١٣٠٧ هـ/ ٥ من ديسمبر ١٨٨٩م) بمدينة قسطنطينة، ونشأ في أسرة كريمة ذات عراقة وثراء، ومشهورة بالعلم والأدب، فعنيت بتعليم ابنها وتهذيبه، فحفظ القرآن وهو في الثالثة عشرة من عمره، وتعلّم مبادئ العربية والعلوم الإسلامية على يد الشيخ أحمد أبو حمدان الونيسي ... ثم سافر إلى تونس في سنة (١٣٢٦هـ – ١٩٠٨م) وانتسب إلى جامع الزيتونة، وتلقى العلوم الإسلامية على جماعة من أكابر علمائه، أمثال العلّامة محمد النخلي القيرواني المتوفى سنة (١٣٤٢هـ – ١٩٢٤م)، والشيخ محمد الطاهر بن عاشور... ثم رحل إلى الحجاز لأداء فريضة الحج، ... وقد بدأ ابن باديس جهوده الإصلاحية بعد عودته من الحج، بإلقاء دروس في تفسير القرآن بالجامع الأخضر بقسنطينة، فاستمع إليه المئات، وجذبهم حديثة العذب، وفكره الجديد، ودعوته إلى تطهير العقائد من الأوهام والأباطيل التي علقت بها، وظل ابن باديس يلقي دروسه في تفسير القرآن حتى انتهى منه بعد خمسة وعشرين عامًا، فاحتفلت الجزائر بختمه في (١٣ من ربيع الآخر ١٣٥٧هـ – ١٢ من يونيو ١٩٣٨م)."[٨٢]، ليكون تفسيره مجالس التذكير خير عنوان للتعبير عن مجالس تدريسه للتفسير، وخير أنموذج لإظهار تأثره بالمنهج اللغوي في تفسير القرآن.

وإضافة إلى هؤلاء نجد عمر راسم بن علي بن سعيد بن محمد البــجائي ت١٣٧٩هـ، ذلك الصحفي الخطاط المعروف بخطه العربي الجميل، من الذين حاربوا الاستدمار الفرنسي، ونكب على يد الاستدمار نكبة شديدة كان من أبرز آثاره المشهورة تفسير القرآن الكريم الذي كتبه وهو حينها سجين لدى الفرنسيين[٨٣].

كما جادت قريحة هذا القرن بإباضي هو الحاذق بعلم التحقيق اسمه إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن يوسف أبو إسحاق أطفيش ت ١٣٨٥هـ عُرف بتحقيقة لأعظم التفاسير القرآنية التي اشتهرت عند المسلمين، وهوتفسير القرطبي المسمى بالجامع لأحكام القرآن،وقد كان ممن اختصوا بمنهج علمي في تحقيق التراث، وذلك ما تحدث عنه الباحث محمود الطناحي واصفاً إياه بالعالم ، فقال : " المرحلة الثالثة : (مرحلة دار الكتب المصرية) :والتي تحمل كل سمات المنهج العلمي الدقيق في إخراج النصوص ، والتي تأثرت إلى حدّ ما بمناهج المستشرقين الذين شُغلوا بتراثنا والذين استقوْا زبدة مناهجهم من أصل تراثنا .وكان صاحب الفضل في هذا بعد الله سبحانه أحمد زكي باشا... وقد برز في هذه المرحلة مشيخة جليلة من العلماء الذين بذلواْ جهداً واسعاً فيما أسند إليهم ، ولم يحظواْ بمعشار ما يحظى به أدعياء التحقيق في هذه الأيام ، ومنهم : الشيخ أحمد الزين ، والشيخ عبد الرحيم محمود ، والشاعر أحمد نسيم ، والأستاذ محمد عبد الجواد الأصمعي ، والشيخ أحمد عبد العليم البردوني ، والعالم الجزائري إبراهيم اطفيّش ."[٨٤]، فاعتُبر العالم الجزائري من المحققين المتمرسين في تحقيق المدونات الإسلامية، حيث كان تحقيقة لتفسير القرطبي خير دليل على ذلك.

وشهد القرن الخامس عشر ظهور مفسر مجاهد من أكابر العلماء في عصره، وعد من رجال الإصلاح، الذين جعلوا التفسير طريقاً للفلاح، وهو العالم الإباضي إبراهيم بن عمر بن بابة بن إبراهيم بن حمو الملقب بالبيوض، اشتغل في تدريس القرآن وتفسيره حوالي خمسة وأربعين عاماً وساهم في التمهيد لقيام الثورة التحريرية المباركة ضد المستدمر الفرنسي[٨٥].

أما المفسر الجزائري المشهور في عصرنا هذا هو العلامة أبو بكر الجزائري، الذي برع في التفسير تدريساً وتأليفاً، فالمفسر "ولد في قرية ليرة جنوب

بلاد الجزائر عام ١٩٢١م ، وفي بلدته نشأ وتلقى علومه الأولية، وبدأ بحفظ القرآن الكريم وبعض المتون في اللغة والفقه المالكي، ثم انتقل إلى مدينة بسكرة، ودرس على مشايخها جملة من العلوم النقلية والعقلية التي أهلته للتدريس في إحدى المدارس الأهلية.ثم ارتحل مع أسرته إلى المدينة المنورة"[٨٦] وبعد رحلته العلمية في الجزائر أكمل رحلته إلى أرض الحرم المكي "وفي المسجد النبوي الشريف استأنف طريقه العلمي بالجلوس إلى حلقات العلماء والمشايخ حيث حصل بعدها على إجازة من رئاسة القضاء بمكة المكرمة للتدريس في المسجد النبوي. فأصبحت له حلقة يدرس فيها تفسير القرآن الكريم... حتى أحيل إلى التقاعد عام ١٤٠٦هـ. "[٨٧] وقد خلف آثاراً علمية عديدة، حيث "قام بتأليف عدد كبير من المؤلفات، منها:رسائل الجزائري وهي (٢٣) رسالة تبحث في الإسلام والدعوة.منهاج المسلم . كتاب عقائد وآداب وأخلاق وعبادات ومعاملات.عقيدة المؤمن . يشتمل على أصول عقيدة المؤمن جامع لفروعها.أيسر التفاسير للقرآن الكريم ..."[٨٨]

ومن المعاصرين الذين اشتغلوا بالتفسير في الجزائر نجد عمار الطالبي، الذي عمل أستاذاً بجامعتها، له تحقيق لتفسير الثعالبي، وأتبعه بمقدمة تحدث فيها عن تاريخ التفسير بالجزائر، وتكلم فيها عن منهج الثعالبي في التفسير الذي نحا فيه منحى اللغويين في الاستشهاد بالشعر وبكلام العرب على مدلول ألفاظة ودلالة آياته[٨٩]، كما ذكر الطالبي أسماء بعض المفسرين الجزائريين المغمورين والمعاصرين الذين لم توردهم كتب التراجم المعاصرة، كان من أبرزهم فضيل اللمداني ولعله إباضي كما يذكر بعض المترجمين [٩٠]

فالتفسير الجزائري تأليفاً وتدريساً يمت بصلة وثيقة إلى ما كتبه علماء القرآن الذين جعلواْ من المفردة محوراً لفهم السياق القرآني وبؤرة يجتمع حولها ما يبين مدلولاته، ذلك هو شأن المفسرين الجزائرين الذي دأبوا السير على نهج أسلافهم وجعل اللغة معياراً لفهم الخطاب القرآني، وأشف من ذلك اعتبروا الخروج عنها هو اتباع لهوى يبعد صاحبه عن التفسير الصحيح.

ج- الخاتمة:

إن ما نستشفه من حديثنا عن المفسرين الجزائريين وحركية التفسير عندهم عبر التاريخ يتلخص في النتائج الآتية:

١- كثرة التنوع في التفسير وبسط المسائل اللغوية بغية الوصول إلى التأويل القرآني الذي يحقق للمتلقي غايته المنشودة في فهم كتاب الله وفهم معاني مفرداته ومعرفة معانيها اللغوية والسياقية التي وضعت من أجلها.

٢- القاريء للتفاسير الجزائرية يلمس حرصاً كبيراً من مفسريها في إظهار معاني المفردات أولاً ثم معاني سياقاتها ثانياً ، ذلك لأن المفردة اللغوية تشغل مركزاً أساساً في تفسير القرآن.

٣- إن تنوع التفاسير الجزائرية من إباضية وصوفية وغيرها منح التفسير الجزائري ثراءً فكرياً نتج عنه تنافس شديد في إثبات خصوصية القرآن في التعبير عن المعتقد والتوحيد.

٤- لعل المتتبع لتأريخ التفسير الجزائري يجد كل قرن قد نضح بما في وعاءه وكشف عن أعلام قدموا إضافات جليلة في تفسير القرآن بينها استشهاد أعلام الإسلام المشهورين من غير الجزائريين بأقوالهم واستنادهم إليها في بيان مسائل لغوية تتعلق بالقرآن أو بمفرداته، فلا شك أن هذا كله أعطى مكانة مرموقة للتفسير الجزائري الذي لا زال عطائه ظمأ الباحثين في معاني القرآن ولغته.

الهوامش والمصادر

١١ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٥٧٠، ٥٧١، إشراف:عبد الغفور محمود مصطفى، ،كلية أصول الدين، قسم التفسير، جامعة الأزهر، ١٩٩٩م.

٢ ينظر: المرجع نفسه، ص٥٨١.

٣ أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، صديق بن حسن القنوجي، ج٣، ص١٥٩، تح : عبد الجبار زكار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.

٤ طبقات المفسرين، عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، ص٣٠، تح : علي محمد عمر، مكتبة وهبة، القاهرة- مصر، ط١، ١٣٩٦هـ.

٥ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٣٨

٦ ينظر: المرجع نفسه، ص٢٧٠

٧ المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي، ج١، ص٤٨، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥م.

٨ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر ، ص٢٧٠، ٢٧١.

٩ ينظر: الكتب العربية المفضلة الصادرة في العالم العربي في السنة المنصرمة ،مركز المصادر لحالة الثقافة العربية الراهنة، ص١٠٨، مجلة البيان، المنتدى الإسلامي، مجلة إسلامية – شهرية – جامعة، العدد ١٨٨.

١٠ التفسير والمفسرون، محمد حسين الذهبي، ج٢، ص٦٣، ٦٤، مكتبة مصعب بن عمير الإسلامية، ٢٠٠٤م.

١١ معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي أبو عبد الله، ج١، ص٣٢٥، دار الفكر، بيروت- لبنان.

١٢ سورة الكهف، الآية: ٧

١٣ سورة الأنبياء، الآية: ٣٥.

١٤ سورة الإسراء، الآية: ٢٩.

١٥ فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي، ج١١، ص٢٧٤، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ١٣٧٩هـ.

١٦ سورة البقرة، الآية: ٥٨.

١٧ الجواهر الحسان في تفسير القرآن، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي، ج١، ص٦٩، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت– لبنان.

١٨ المصدر نفسه، ج١، ص٨٧.

١٩ ينظر: التفسير والمفسرون، محمد حسين الذهبي، ج٢، ص٦٣ – ٦٧.

٢٠ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٤٢١.

٢١ اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، أدورد فنديك، ص٣٩٠، دار صادر، بيروت– لبنان، ١٨٩٦م.

٢٢ تراجم شعراء الموسوعة الشعرية، الموسوعة الشعرية، ج١، ص١٠١،www.cultural.org.ae

٢٣ إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مصطفى بن عبدالله القسطنطيني الرومي الحنفي، ج٣، ص٤٣٠، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٩٩٢م.

٢٤ البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي أبو الفداء، ج١٣، ص٣٢٦، مكتبة المعارف، بيروت– لبنان.

٢٥ شرح قصيدة ابن القيم، أحمد بن إبراهيم بن عيسى، ج١، ص١٨٣، ١٨٤، تح : زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت– لبنان.ط٣، ١٤٠٦هـ.

٢٦ الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، الحافظ شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد العسقلاني، ج٤، ص٢٤٧، تح : محمد عبد المعيد ضان، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد، الهند، ١٩٧٢م.

٢٧ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص١٦٢.

٢٨ تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، البلوي، ج١، ص١٩، موقع الوراق، www.alwarraq.com.

٢٩ الموافقات، إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي الشهير بالشاطبي ت ٧٩٠هـ، ج١، ص٦٣، تح : أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، ط١، ١٩٩٧م.

٣٠ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، ج٥، ص٢٧٢، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت– لبنان، ١٩٦٨م.

٣١ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٣٠٩.

٣٢ ينظر: الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، عبد الحي بن عبد الكبير الكتاني، ج١، ص٥٢٢، تح : إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨٢م

٣٣ نيل الابتهاج بتطريز الديباج، ص ٤٥٣.

٣٤ المصدر نفسه ص٤٥٣.

٣٥ ينظر: الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، ج١، ص٥٢١.

٣٦ نيل الابتهاج بتطريز الديباج، أحمد بابا التنبكتي، ج١، ٢، ص١٢٩، ج٢،١، ص٢٤٨، إشراف وتقديم: عبد الحميد عبد الله الهرامة، كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ط١، ١٩٨٩م.

٣٧ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٣٦ .

٣٨ ينظر: المصدر نفسه، ص ١٩٠.

٣٩ طبقات المفسرين، أحمد بن محمد الأدنروي، ص٣١٩،٣٢٠، تح: سليمان بن صالح الخزي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١، ١٩٩٧م.

٤٠ ينظر: معجم أعلام الجزائر، ص٧٤، ٧٥.

٤١ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج٥، ص٤٢٠– ٤٢٧.

٤٢ سورة الزخرف، الآية: ٣٦

٤٣ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، ج٥، ٤٣٢.

٤٤ ينظر: البحر المديد، ابن عجيبة، ج٧، ص٢٢، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠٠٢م

٤٥ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٣١٣.

٤٦ نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، برهان الدين أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، ج١، ص١١، تح : عبد الرزاق غالب المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٩٩٥ م.

٤٧ بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ، ج٢، ص٢٤٧.

٤٨ المصدر نفسه، ج٢، ص٧٣٢.

٤٩ سورة الشرح، الآية:١

٥٠ سورة الفيل، الآية: ١

٥١ الفواكه الدواني على رسالة ابن أبي زيد القيرواني، أحمد بن غنيم بن سالم النفراوي (ت ١١٢٦هـ)، ص٤٩٥، تح : رضا فرحات، مكتبة الثقافة الدينية، المدينة المنورة.

٥٢ المرجع نفسه، ص٥٨١ .

٥٣ ينظر: التفسير والمفسرون، محمد حسين الذهبي، ج٢، ص١٤٧.

٥٤ الجواهر الحسان، الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف أبي زيد الثعالبي المالكي ت ٨٧٥ هـ، ج١، ص١٢٠، دار احياء التراث العربي بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٩٧ م.

٥٥ التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٥٨١.

٥٦ شرح التبيان في علم البيان، المغيلي، ص٣٥، تح: أبو أزهر بلخير هانم، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

٥٧ تم تحقيقه من طرف الأستاذ خدير المغيلي، مطبعة منصور الوادي، ٢٠١٣م

٥٨ ينظر: معجم أعلام الجزائر، عادل نويهض، ص٧٠، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨٠م.

٥٩ ينظر: نيل الابتهاج، أحمد بابا التنبكتي، ج١، ٢، ص٥٦٠، ٥٦١، و التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٣٦٤، ٣٦٥.

٦٠ ينظر: التحرير والتنوير، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ج٣، ص١٨٧، دار سحنون للنشر والتوزيع،تونس، ١٩٩٧ م

٦١ ثبت أبي جعفر أحمد بن علي البلوي، أبي جعفر أحمد بن علي البلوي الوادي آشي، ص٤٣٦، ٤٣٧، تح: عبد الله العمراني، دار الغرب الاسلامي، بيروت– لبنان، ١٤٠٣هـ.

٦٢ ينظر: نيل الابتهاج، أحمد بابا التنبكتي، ج١، ٢، ص٥٦٦، ٥٧٢

٦٣ ينظر: نيل الابتهاج، أحمد بابا التنبكتي، ج١، ٢، ص٥٧٩، ٥٨٠، و التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٣٤٣.

٦٤ سورة الطارق، الآية: ٦

٦٥ سورة السجدة، الآية:٨

٦٦ سورة الرعد، الآية: ١٧

٦٧ اللباب في علوم الكتاب، أبو حفص عمر بن علي ابن عادل الدمشقي الحنبلي، ج١، ص٤٢٠، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٩٩٨ م

٦٨ فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات ، ج٢، ص٥٧٤.

٦٩ ينظر: معجم أعلام الجزائر، ص٣٤٣.

٧٠ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٨١.

٧١ إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج٤، ص٤٧٣.

٧٢ فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، ج١، ص٢٣٦، ٢٣٧ .

٧٣ تاج العروس من جواهر القاموس، الزَّبيدي، ج٢٠، ص١٩٣، دار الهداية.

٧٤ ينظر: معجم أعلام الجزائر ، ص١٤٥، ١٤٦.

٧٥ ينظر: معجم أعلام الجزائر، ص٣٠٢، ٣٠٣.

٧٦ ينظر: المرجع نفسه، ص٦٢.

٧٧ ينظر: معجم أعلام الجزائر، ص٢٩٧.

٧٨ ينظر: المرجع نفسه، ص٣٢٤.

٧٩ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٨٧ .

٨٠ ينظر: التفسير والمفسرون، الذهبي، ج٢، ص٦٧-٧٥.

٨١ ينظر: التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٣٢ .

٨٢ المعجم الجامع في تراجم العلماء و طلبة العلم المعاصرين، ص١٤٨، أعضاء ملتقى أهل الحديث، ملتقى أهل الحديث، كتاب إلكتروني.

٨٣ ينظر: معجم أعلام الجزائر، ص٢٤٣.

٨٤ تراثنا رحلة شاقة شيقة، محمود الطناحي، ص٤٠، مجلة البيان، تصدر عن المنتدى الإسلامي، العدد ١٣٧.

٨٥ ينظر:التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص148

٨٦ المعجم الجامع في تراجم العلماء و طلبة العلم المعاصرين، ص٤١، أعضاء ملتقى أهل الحديث، ملتقى أهل الحديث، كتاب إلكتروني.

٨٧ المصدر نفسه، ص٤١

٨٨ المصدر نفسه، ص٤١

٨٩ ينظر:التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٢٨٥.

٩٠ ينظر: المرجع نفسه، ص٢٩٥.

قائمة المصادر والمراجع:

١-أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، صديق بن حسن القنوجي، ج٣، ص١٥٩، تح : عبد الجبار زكار، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،١٩٧٨م

٢-أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير،جابر بن موسى بن عبد القادر بن جابر أبو بكر الجزائري، ج١، ص١،مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط٥، ٢٠٠٣م

٣-إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مصطفى بن عبدالله القسطنطيني الرومي الحنفي، ج٣، ص٤٣٠، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.

٤-اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، أدورد فنديك، ص٣٩٠، دار صادر، بيروت- لبنان، ١٨٩٦م.

٥-البحر المديد، ابن عجيبة، ج٧، ص٢٢، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٢م

٦-البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي أبو الفداء، ج١٣، ص٣٢٦، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان.

٧-بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ت٩١١ هـ، ج١، ص٢١، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان.

٨-تاج العروس من جواهر القاموس، الزَّبيدي، ج٢٠، ص١٩٣، دار الهداية.

٩-تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، البلوي، ج١، ص١٩، موقع الوراق، www.alwarraq.com.

١٠-التحرير والتنوير، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ج٣، ص١٨٧، دار سحنون للنشر والتوزيع،تونس، ١٩٩٧ م

١١-تراجم شعراء الموسوعة الشعرية، الموسوعة الشعرية، ج١، ص١٠١،www.cultural.org.ae

١٢-تفسير ابن باديس أو مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير، عبد الحميد ابن باديس،ج١، ص٢٥، اعتنى به: أبو عبد الرحمن محمود، دار الرشيد، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.

١٣-تفسير الثعالبي المسمى بالجواهر الحسان في تفسير القرآن، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف أبي زيد الثعالبي المالكي، تحق: الشيخ عادل وآخرون، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

١٤-التفسيروالمفسرون، محمد حسين الذهبي، ج٢، ص٦٣، ٦٤، مكتبة مصعب بن عمير الإسلامية، ٢٠٠٤م

١٥-التفسير والمفسرون في غرب إفريقيا، محمد رزق عبد الناصر، ص٥٧٠، ٥٧١، إشراف:عبد الغفور محمود مصطفى، ،كلية أصول الدين، قسم التفسير، جامعة الأزهر، ١٩٩٩م

١٦-ثبت أبي جعفر أحمد بن علي البلوي، أبي جعفر أحمد بن علي البلوي الوادي آشي، ص٤٣٦، ٤٣٧، تح: عبد الله العمراني، دار الغرب الاسلامي، بيروت- لبنان، ١٤٠٣هـ.

١٧-الجواهر الحسان في تفسير القرآن، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي، ج١، ص٦٩، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت- لبنان.

١٨-الجواهر الحسان، الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف أبي زيد الثعالبي المالكي ت ٨٧٥ هـ، ج١، ص١٢٠، دار احياء التراث العربي بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٩٧ م..

١٩-الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، الحافظ شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد العسقلاني، ج٤، ص٢٤٧، تح : محمد عبد المعيد ضان، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر اباد، الهند، ١٩٧٢م

٢٠-شرح التبيان في علم البيان، المغيلي، ص٣٥، تح: أبو أزهر بلخير هانم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

٢١-شرح قصيدة ابن القيم، أحمد بن إبراهيم بن عيسى، ج١، ص١٨٣، ١٨٤، تح : زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت- لبنان.ط٣، ١٤٠٦هـ.

٢٢-طبقات المفسرين، أحمد بن محمد الأدنروي، ص٣١٩،٣٢٠، تح: سليمان بن صالح الخزي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١، ١٩٩٧م.

٢٣-طبقات المفسرين، عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، ص٣٠، تح : علي محمد عمر، مكتبة وهبة، القاهرة- مصر، ط١، ١٣٩٦هـ

٢٤-فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي، ج١١، ص٢٧٤، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ١٣٧٩هـ.

٢٥-الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، عبد الحي بن عبد الكبير الكتاني، ج١، ص٥٢٢، تح : إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٢م

٢٦-الفواكه الدواني على رسالة ابن أبي زيد القيرواني، أحمد بن غنيم بن سالم النفراوي (ت ١١٢٦هـ)، تح : رضا فرحات، مكتبة الثقافة الدينية، المدينة المنورة.

٢٧-اللباب في علوم الكتاب، أبو حفص عمر بن علي ابن عادل الدمشقي الحنبلي، ج١، ص٤٢٠، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٨ م

٢٨-معجم أعلام الجزائر، عادل نويهض، ص٧٠، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٠م.

٢٩-معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي، دار الفكر بيروت- لبنان

٣٠-المعجم الجامع في تراجم العلماء و طلبة العلم المعاصرين، ص١٤٨، أعضاء ملتقى أهل الحديث، ملتقى أهل الحديث، كتاب إلكتروني.

٣١-الموافقات، إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي الشهير بالشاطبي ت ٧٩٠هـ، ج١، ص٦٣، تح : أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، ط١، ١٩٩٧م.

٣٢-المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي، ج١، ص٤٨، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥م

٣٣-نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، برهان الدين أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، ج١، ص١١، تح : عبد الرزاق غالب المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٥ م.

٣٤-نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، ج٥، ص٢٧٢، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، ١٩٦٨م.

٣٥-نيل الابتهاج بتطريز الديباج، أحمد بابا التنبكتي، ج١، ٢، ص١٢٩، ج١،٢، ص٢٤٨، إشراف وتقديم: عبد الحميد عبد الله الهرامة، كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ط١، ١٩٨٩م

-المقالات والمجلات:

٣٦-تراثنا رحلة شاقة شيقة، محمود الطناحي، ص٤٠، مجلة البيان، تصدر عن المنتدى الإسلامي، العدد ١٣٧.

٣٧-الكتب العربية المفضلة الصادرة في العالم العربي في السنة المنصرمة ،مركز المصادر لحالة الثقافة العربية الراهنة، ص١٠٨، مجلة البيان، المنتدى الإسلامي،مجلة إسلامية شهرية جامعة ، العدد ١٨٨.

الفاصلة و دلالاتها الصوتية
"سورة النبأ" أنموذجاً

د. علي رضاي محمد رضائي /جامعة طهران

د. مهدي فرحاني /جامعة الولاية ايران شهر

الباحثة : آذر راوند

ايران

المقدمة:

القرآن منذ زمن نزول تلك الكلمات يقرأ مرات ومرات وبأشكال مختلفة من القراءات، وفي كل مرة يقرأ فيها تتجدد فيه دلالة الكلمات والآيات والسور وتنفتح على زمانها ومكانها .فالقراءة والعلم ميزتان متلازمتان للقرآن الكريم ،تحدد له ضوئهما سمتا القرأئية والعلمية الملازمة له(أحمد عبد الجبار فاضل،٢٠١٤م،ص١٦).و في القرآن الكريم السور الطوال والقصار على حد سواء يظهر فيها أثر الفواصل في التنغيم، مما يعطي القرآن جمالًا فوق جماله والعنصر الإيقاعي في القرآن الكريم ويُقصد إليه قصدًا ،ولذا ورد الأم ربالترتيل وتحسين الصوت بالقراءة(وسن محمود لطيف،٢٠١٣م،ص١٠٤) .وتعد الفاصلة القرآنية من العناصر المهمة التي يجب العناية بها جيدًا،عند دراسة الإيقاع الموسيقى في القرآن الكريم ،وهي تأتي لنشرجوٍ موسيقى محمل المعنى الذي يكمل مضمون الآية الكريمة التي ختمت بها ،وهي ذات وظيفة هادفة ،وليست زائدة أو فضلة في الكلام فبالإضافة إلة شحنتها النغمية ،فإنها تأتي شديد الإتصال بالسياق القرآني و متتمة للمعنى تريد إبرازه الآية الكريمة .مما يؤكد دور الفاصلة في التعبير القرآني ،و ورود ها علي أشكال مختلفة تبعًا لمقتضيات الأحوال النفسية للمخاطبين ،وموافقهم ،اختلاف المناسبات والمواضيع، ولاعتبارات بيانية تسهم في تصوير المشهد أو تجسيد المعنى (فلاح نوافعه،٢٠٠٨م،ص١٤٣)

إن القرآن الكريم معجز كبير في آياتها و كلماتها و معانيها، أصواتهاو فواصلها، تدعو كل حين إلى التأمل و التدبر في نصه العظيم و تحدى القرآن العرب بإتيانهم بمثل هذه الآيات إن كانوا قادرين، فعجزوا عن إتيان بآية واحدة مثلها، و الفاصلة القرآنية تعتبر من الموضوعات الهامة التي ليست جديدة، بل نراه في آراء البلاغيين القدامى متناثرا بالنسبة إلى دراسات المحدثين التي تطرق إليها أكثر من قبل. و أما بالنسبة إلى الداسات السابقة حول هذا الموضوع الخطير قد أفاد المقال هذا من عدد من التأليفات من الكتب و الرسالة و المقالة؛ و الكتب التي عولج فيها الفاصلة القرآنية هي: "فواصل الآيات القرآنية دراسة بلاغية دلالية" من السيد خضرالذي أشار الكاتب فيه إلى الفواصل القرآنية في ضوء مباحث البلاغة العربية ثم يدرس فواصل سور البقرة و الإسراء دراسة تطبيقية و أيضا كتاب "الفاصلة في القرآن" من محمد الحَسناوي الذي يأتي بجهود البلاغيين القدامى و المحدثين حول الفاصلة و أركانه القسم المرتبط ببحثنا هو الفصل الثاني و الثالث يدرس فيه الفاصلة بشكل جزئى و كتاب آخر هو"فواصل الآيات القرآنية" من كمال الدين عبدالغني المرسيالذي فتناولوا البحث مختصرا، و من بين ذلك هناك رسالات تناول هذا البحث، منها" المناسبة بين الفاصلة القرآنية و آياتها دراسة تطبيقية لسورتي الأحزاب و سبأ" منمحمد يوسف هاشم السيد، كلية أصول الدين قسم التفسير و علوم القرآن الجامعة الإسلامية– غزة، و هناك بعض من المقالات التي تطرق إلى هذا الموضوع بشكل ما، منها: "دلالة الأصوات في فواصل آيات جزء عم" منمحمد رمضان البع، و "الجرس و الأيقاع في الفواصل القرآنية" من أنسام خضير خليل، و "مكانة الفواصل من الإعجاز في القرآن الكريم"من محمد رجاء حنفي عبد المتجلى و الفرق بين الدراسات السابقة و هذه الدراسة، أن المقالة هذه تحاول البحث عن دور الأصوات في الفواصل و دلالاتها و أيضا علاقتها بمعاني الآيات الكريمة بحثا جزئيا في سورة النبأ في حين عالجت الدراسات السابقة الموضوع هذا بشكل كلي في كل القرآن عادة.

و البحث هذا يسعى أن يجيب عن السؤالين التاليين و هما:

ما هي الفاصلة عند القدامى و المحدثين؟

و السؤال الرئيسي، ما هي الوظيفة الدلالية للفواصل المستخدمة في سورة النبأ و هل هناك علاقة بين الأصوات المستخدمة في ختام الآيات و المضامين الحاكمة فيها؟

فرضيات البحث:

للفاصلة في القرآن الكريم أهمية كبيرة في تبيان معنى الآيات الكريمة، و من هنا كانت الفواصل القرآنية ذات أثر واضح في إرشاد المتلقي إلى المعنى المقصود.

و تأتي أهمية المقال هذا من أنه حاول أن يطرق الجانب الصوتي المستخدم في الفواصل القرآنية و صلته من حيث الجانب الدلالي.أما المنهجية التي أتبع هذا المقال هو المنهج الوصفي التحليلي القائم على إتيان بآراء القدامى و المحدثين ثم تطبيقها بفواصل السورة هذه.و توصل هذا البحث إلي تحديد خُطّته بهذا النحو؛ فتضمن البحث ثلاثة أقسام ، قدعالج في قسم الأول الفاصلة و تعريفها لغة و إصطلاحا،و أتبع هذا المبحث بإتيان آراءالقدامى مثل" الرمّاني" و "الباقلاني" و"الزركشي"و المحدثين ك"محمد الحسناوي" و"مصطفى صادق الرافعي" حولهاكلٌ من وجهة نظره، و القسم الثاني يتناول أقسامها بحسب الوزن و حرف الرويّ و الشواهد القرآنية من السورة المدروسة، والقسم الرئيسي هوالتطرق إلي إئتلاف الفاصلة مع مضمون آيتها بإستفادة من جدول الفاصلة و المنحني الإحصائي.و البحث هذا هو في إطار الدراسة الأسلوبية التي يركّز على الجانب الصوتي و الدلالي للحروف التي إنتهت الفواصل القرآنية بها و يهدف البحث الى الكشف عن العلاقات الموجودة بين الأصوات المستخدمة في قسم الختامي للآيات و صلتها بالمضمون في سورة النبأ من خلال الاستشهاد بالآيات.

الفاصلة لغةً:قال إبن منظور في لسان العرب:"الفصل هو بَون ما بين الشيئين والحاجز بينهما و فصلت الشيء أي قطعته."(ابن منظور،١٩٥٦م،ج١١،ص٥٢١)و قد جاء في

القاموس المحيط: "الفاصلة الخَرَزَةُ تَفْصِلُ بين الخَرَزَتَيْن في النظام و قد فَصَّلَ النظم." (الفيروزآبادي،٢٠٠٥م،ص١٠٤٢)

أما الفاصلة اصطلاحاً: قد عرّف المتقدمون الفاصلة القرآنية بتعريفات متنوعة؛ فالرمّاني (٣٨٦هـ) يقدم تعريفها في كتابه النكت في إعجاز القرآن:"الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة، و الأسجاع عجيب، و ذلك أن االفواصل تابعة للمعاني، و أما الأسجاع فالمعاني تابعة لها." (الرمّاني،د.ت،ص٩٧)؛ و هذا هو رأي السائد حول تعريف الفاصلة القرآنية، و إن رأي الباقلانينظير رأي الرمّاني إلا أنه يضيف إلى قوله"أن وقوع ذلك موقع الإستراحة في الخطاب إلى الفواصل لتحسين الكلام بها، و أما الأمور التي يستريح إليها الكلام، فإنها تختلف. فربما كان ذلك يسمى قافية، و ذلك إنما يكون في الشعر. و ربما كان ما ينفصل عنده الكلامان يسمى مقاطع السجع. و ربما سمي ذلك فواصل. و هي طريقة التي يباين القرآن بها سائر الكلام". (الباقلاني،١٤٢١هـ،ص٤٩-٥١)

وقد عرّفها ابن منظور في كتابه لسان العرب بأنها: "و أواخر الآيات في كتاب الله فواصل بمنزلة قوافي الشعر، جل كتاب الله عز و جل، واحدتها فاصلة". (ابن منظور،١٩٥٦م،ج١١،ص٥٢٤)،فرأي الزركشي تطلق على:"آخر كلمة في الأية، كالقافية في الشعر، و قرينة السجع في النثر خلافا لأبي عمرو الداني(ت:٤٤٤هـ) الذي إعتبرها كلمة آخر الجملة." (الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص٨٣)،و الزركشي ألقى بالتحدّي إليه بأن الكلمة في آخر الجملة؛ قد تكون آية، و قد تكون غيرآية.

أما من المحدثين و الذين تناولوا هذا الموضوع منهم محمد حسين علي الصغير الذي يقول"تسمى فواصل، لأنه ينفصل عنده الكلامان، و ذلك أن آخر الآية فصل بينها و بين ما بعدها".(علي الصغير،١٤٢٠هـ،ص١٤٣)، والآخر الحسناوي حيث قد أدرج آراء الآخرين المتقدمين و ناقشها و اختار بعد ذلك هذا الرأي:"الفاصلة – كلمة آخر الآيه كقافية الشعر و سجعة النثر، والتفصيل – توافق أواخر الآيه في حروف الروي، أو في الوزن، مما يقتضيه المعنى، و تستريح إليه النفوس."

(الحسناوي،١٤٢١هـ،ص٢٩) و هذا التعريف موضع بحثنا.

العرب الجاهلي أنكر البعث و النشور إنكارا شديدا، و الإتيان بهذه المشاهد ذا صلات عميقة بالغرض الديني و هو تذكار فناء الإنسان و الدنيا، فيستمدّ من الأصوات و الدلالات المكنونة فيها لتجسيد هذا الأمر و قربه إلى الذهن القارئ لكي يشعر الإنسان أن الحساب و الآخرة قريبة جدا.

و في البحث الفاصلة أنها لم تقف عند ظاهر الألفاظ، فتزيد القارئ علمًا و فهمًا، و تزيل الستار عن الموضوعات التي قال الله تعالى في القرآن، و الصور الفنية المرسومة في فواصل الآيات ذات لوحات متنوعة متناسقة في السياق و المضمون. وذكرنا الأمثلة و التعاريف و الحروف التي جاءت فاصلة متناسبة مع النظم و المعاني المسيطرة على السورة و الحروف المستخدمة قبلها و بعدها.و أن تنوع الفواصل في هذه السورة قليلة بالنسبة إلى السور المدني، فيجيء الله بفاصلة حسب إقتضاء الكلام.طبقا للمنحني المرسوم سابقًا جاءت أحرف "المد" في نهاية معظم المقاطع بخصائصه الممتدّة التي تستغرق نطقها زمنا أطول من سائر الأصوات، لكي يعطي الناس فرصة للتفكر و التأمل حول الأمور المذكورة ؛ فنعقد الصلة بين المعاني الخفيه في الآيات، و ما يتخيّره الله تعالى من نظم السورة و الفواصل المستخدمة.

الفواصل في هذه السور بحسب حروف الروي :

للفواصل تقسيمات حسب ما قال العلماء القدامى والمحدثون، مثلا الزركشي يُقسِمُها إلى أقسام، منها: المتماثلة، المتقاربة، المتوازي، المتوازن، المطرّف و الترصيع. (الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص١٠٢-١٠٧)، أما محمد الحسناوي يقارن بين الشعر و النثر و القرآن الكريم و إلتزامهم بالروي و يقول:" لم تلتزم فواصل القرآن العزيز حرف الروي دائما إلتزام الشعر و السجع،و لم تُهمِله إهمال النثر المرسل، بل كانت لها صبغتها المتميزة في الإلتزام و التحرر من الإلتزام، فهناك الفواصل المتماثلة و المتقاربة و المنفردة". (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٥)

و نذكر بعض الأمثلة مقارنة للبحث الإصطلاح "حرف الروي": "أقل ما يمكن أن يراعي تكرره، و ما

يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلايكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات". (انيس،١٩٥٢م،ص٢٤٥)،حسب هذا التعريف ، حرف الروي وهوآخرمن الحروف الكلمة الفاصلة.

أقسام الفواصل:

١-الفواصل المتماثلة:

"و تسمى المتجانسة أو ذات المناسبة التامة- فهي التي تماثلت حروف رويها". (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٥)، و قد ورد هذا القسم في كثير من الآيات القرآنية. و قدجاء في هذه الآية الفاصلة : ﴿وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا -وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا﴾. (النبأ:١٣-١٤) كما نشاهد أن الكلمتان (وهّاجا- ثجّاجا) يتماثلان في الحرف الروي.

٢-الفواصل المتقاربة :

"و تسمى ذات المناسبة غير التامة، فهي التي تقاربت حروف رويها، كتقارب الميم من النون : (الرحمن الرحيم- مالك يوم الدين)." (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٦-١٤٧)، و قد جاء ت في الآية الفاصلة :﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ - عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ - الَّذِى هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ﴾. (النبأ:١-٣)،فجاء حرف الميم بعد النون، و(يتساءلون- العظيم-يختلفان)هي الفواصل في الآيات السابقة،و الروي يختلفان فيها و أن الحرف الميم و النون من حيث المخرج متقاربان.

٣- الفاصلة المنفردة:

يرى الحسناوي أن "هذه الفاصلة نادرة، فهي التي لم تتماثل حروف رويها و لم تتقارب، كالفاصلة التي ختمت بها سورة "الضحى" ﴿وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ - وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾." (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٨)؛ فهي ليست متماثلة ولا متقاربة، فقد تأتي السورة القرآنية كلها على نمط واحد، و تأتي فيها آية لها فاصلة مختلفة منفردة،فالفاصلة القرآنية بإيقاعها الصوتية المتنوعة تجسّد المعنى الكامن في الآيات.

أقسام الفواصل بحسب الوزن:

أ البلاغيون يُقسِمون الفواصل بحسب الوزن إلى هذه الأقسام:"المطرّف أو المعطوف" و "المتوازي" و "المتوازن" و "المرصّع" و الأخير "المتماثل". (المرسي،1420هـ،ص١٤٤)

اولًا:الفاصلة المطرّفة:

تعريف الفاصلة المطرفة "و هي ما إتفقت في حروف الروي، لا في الوزن". (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٩)، هذه القسم من الفواصل المطرّفة في السورة؛:﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ – الَّذِى هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ – كَلا سَيَعْلَمُونَ﴾. (النبأ:١-٣-٤)،كان في الآيات السابقة أن حرف الروي مشتركة في كلمات الفواصل ولكن بالنسبة الوزن ثَمّة تباين بين هذه الكلمات

ثانيًا:المتوازي:

والقسم الثاني هو المتوازي و تعريفه عند(الزركشي) في كتابه البرهان إذ يقول: "و هو إتفاق الكلمتين الأخيرتين في الوزن و الروي". (الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص١٠٥)، وقد جاءت الفاصلة في هذه الآية"،:﴿وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا – وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا﴾. (النبأ: ١٣-١٤)، ثم انظر في الآيات الأخرى حيث قد وردت: ﴿وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا – وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا﴾. (النبأ:٧-٨)، وقد جاءت الفاصلة بين هذه في الآيات متساويان من حيث الوزن والأحرف الروي"وهّاجا،ثجّاجا" و "أوتادا،أزواجا" .

ثالثًا: المتوازنة:

ومن الفواصل المتوازنة"أي أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن فقط.و هي إتفاق الفاصلتين في الوزن دون التقفية "((الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص١٠٥) وجاءت الفاصلة في الآية الكريمة : ﴿وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا – وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا﴾. (النبأ:٧-٨)، هنا (أوتادا، أزواجا)، الفاصلتان اللتان متفقان في الوزن و مختلفان في الروي ، وأيضًا في الآيات التالية:﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِى الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا –وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا﴾. (النبأ:١٨-١٩)، فالفواصل المتفقة في الوزن دون حرف الروي.

رابعًا: المرصّعة: فقد عرف الزركشي بهذا النحو"و هو أن يكون المتقدم من الفقرتين مؤلفًا من الكلمات

المختلفة، و الثاني مؤلفًا من مثلها في ثلاثة أشياء: و هي الإتفاق في الوزن و التقفية و تقابل القرائن". (الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص١٠٦)، و ما ورد في سورة: ﴿فَذُوقُوا فَلَنْ نَزِيدَكُمْ إِلا عَذَابًا – إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا﴾. (النبأ:٣٠-٣١)، علرغم من تشابه في الوزن، ثمة مضاد في المعنى في الآيتان السابقتان، فالآية الأولي تتحدث حول موضوع "إنكار الكفار بيوم القيامة فإن قوله الأتي:فذوقوا:مسبّب عن كفرهم بالحساب،و تكذيبهم بالآيات،وذوقوا فعل أمر بمعنى الإهانى والتحقيرالكفاريعني العذاب في جهنم للمنكرين وفي المقابل المتقين مفازا:بيان احوال أهل الجنة ،المفاز مصدر من الفوز يعني النجاة والظفر بالخير والنصر ،وهو له معنى آخر الهلاك، من معناني الفوز الهلاك وقد جاء في القاموس:الفوز النجاة،والظفر بالخير ،والهلاك ضد،فاز:مات،وبه:ظفر،ومنه:نجا(محي الدين الدرويش،١٩٩٩م،٢٠٢-٢٠١

في هذه الفواصل نجد أن أكثر الفاصلة شيوعًا من الفواصل هي المتماثلة بلغ عدد الفاصلة المتماثلة ستة وعشرين من اربعين آية من الآيات سورة النبأ، ثم المتقاربة و الآخر الفاصلة المطرّفة ، قال الحسناوي:"هذان النوعان غالبان على الفواصل، لايكاد أحدهما يزيد عددا على الآخر، لكن الملاحظ أن الفواصل المتماثلة تشيع في الآيات و السور التي تم نزولها في مكة على حين تغلب المتقاربة على الآيات المدينة". (الحسناوي،١٤٢١هـ،ص١٤٧)

ينظر جدول ١- إحصاء الفاصلة في سورة النبأ

إن تحليل الفواصل و دراستها يستدعي الإلمام بعلوم الأصوات و الدلالة خاصة، و هو ما فعلناه في هذه الدراسة، فجدول السابق إحصاء بالحروف المستعملة في الفواصل و نسب إستعمال كل منها، علما بأن عدد آيات هذه السور(٤٠) آية، و الملاحظة الجديرة بالذكر هي أن نظير الجدول الأول موجود في مقالة (دلالة الأصوات في فواصل آيات جزء عم دراسة تحليلية، محمد رمضان البع)، على إحصاء هذه الفواصل ملاحظات ما إهتمّ بها.

من الفواصل الصوتية الآيات القرآنى جاؤوا بها المدرسون في القرآن هي:

الأولى:"و تتمثل بزيادة حرف ما في الفاصلة و أبرز مظاهر هذه الظاهرة الألف الإطلاق إن صح التعبير بالنسبة للقرآن، فقدألحقت الألف في جملة من الآيات بأواخر بعض كلماتها،و كان حقها الفتح مطلقا،دون مدّالفتحة حتى تكون ألفا". (علي الصغير،١٤٢٠هـ،ص١٥٢)؛ منها هذه الآيات التي بين أيدينا، فقد قال في الآيات التي قد وردت في سورة النبأ: ﴿أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ مِهَادًا – وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا – وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا – وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا – وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا – وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا ...إلخ﴾. (النبأ:٦-١١) فيتضح من خلال الجدول السابق و منحني السور أن أكثر حرف من الحروف استعمل الفواصل في هذه سورة هو حرف الألف الذي تمثّل في خمسة و ثلاثين(٣٥) موضعا؛ فإن الفواصل هذه الآيات التالية منقلبة عن التنوين في الوقف ألفا لإنسجامها الصوتية ، فهذا التنوين الذي يُلحَق بعض فواصل السورة يتحول بالوقف إلى الألف الممدودة.

فهذا التحويل ليس أمرا عبثا بلا فائدة، مع العلم بأن الزيادة في المباني تدل على الزيادة في المعاني، فهي لون من التصوير يَعكِس صورة دقيقة ملاءمة بالمعني، فيناسب ختام كل آية والسياق الذي فيه،بحيث يقول فاضل السامرائي:"إن القرآن الكريم لايعني بالفاصلة على حساب المعنى و لا على حساب مقتضى الحال و السياق، بل هو يحسب لكل ذلك حسابه، فهو يختار الفاصلة مراعيّ فيها المعنى و السياق والجرس و مراعيّ فيها خواتم الآي و جو السورة و مراعيّ فيها كل الأمور التعبيرية و النفسية الأخرى". (السامرائي،١٤٢٩،ص٢٣٦)، و ربّ إتيان المدّ في ختام الآيات بصفته الإمتداد و الإتساع يكون إشارة إلى إعطاء فرصة التفكر حول النعم المذكورة، من الأرض و الجبال و النوم و الليل و النهار، بحيث قيل عنه بهذه العبارات: "و هو (المدّ) يعدّ ظاهرة من ظواهر الزيادة لأحرف الكلمة القرآنية. و إذ قد عرفنا أن زيادة المبنى تستدعي زيادة المعنى، فإن المدّ الصوتي لبعض أحرف الكلمات القرآنية مدّا زائدا على المدّ الأصلي الطبيعي حين تلاوة يدلّ على تفخيم هذه الكلمة و زيادة معناها من ناحية، مثلما يستدعي أخذ أعتبار

جلالة ما يقع عليه المدّ من ناحية ثانية". (بني دومي،٢٠٠٦م،ص١١١)

الثاني: و الموضع الآخر "يتمثل في تأخير ما حقه التقديم، و تقديم ما حقه التأخير، زيادة في العناية بتركيب السياق، و تناسق الألفاظ، و ترتيب الفواصل". (علي الصغير، ١٤٢٠هـ،ص ١٥٤)، قال الدكتور فاضل السامرائي:"إن أغراض تقديم الجار و المجرور لاتكاد تختلف عن غيرها، و مدار الأمر في ذلك هو العناية و الإهتمام، و إن مواطن العناية و الإهتمام متعددة، من ذلك: الحصر و الإختصاص، و قد يكون التقديم لغير القصر، بل للتعظيم، أو للتحقير، أو لتعجيل المسرة و المساءة، و غير ذلك من ضروب الإهتمام". (السامرائي،١٤٢٠هـ،ج٣،ص١٠٥-١٠٧)،في هذا النص نذكر صورة من التقديم و التأخير :

- تقديم الجار و المجرور في التركيب في الفواصل:

فإن دواعي تقديم بعض المعمولات على بعض مختلفة، و من أهمها يكون العناية و الإهتمام بذلك الأمر، و أما ما ورد في سورة النبأ: ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا﴾.(النبأ:٣١)، فقدّم في الآية الكريمة شبه الجملة(للمتقين) الواقع خبرالإنّ(حرف مشبهة بالفعل) بسببين، الأول بسبب مراعاة لإيقاع الفواصل المختومة بالألف، و الثاني قد لُخّص في عناية بالمؤمنين المتصفين بالورع و التقوى، فقدّم الجار و المجرور بحسب المعنى لتعظيمهم أمام المذنبين و إيماء إلىأن الله تعالى قد إختص المفاز و النجاة بهذه الفئة،و المفاز يعني "فوزاً و ظفراً بالبغية أو موضع فوز. و قيل: نجاة مما فيه اولئك، أو موضع نجاة. و فسر المفاز بما بعده".(الزمخشري،١٤٣٠ م، ص ١١٧٤)، و قال السيد خضر : "و ليس التقديم و التأخير عملية لفظيه للتلاعب بالكلام، إنه عملية لفظية دلالية في آنٍ معا". (السيد خضر،١٤٣٠هـ،ص٩٥)

الثالث: هي"إلحاق النون بعد حروف المدّ و اللين متواكبه في القرآن". (علي الصغير، ١٤٢٠هـ،ص١٥٥؛

الزركشي،١٤٢١هـ،ج١،ص٩٩)، وردت الواو مقترنة بالنون في بعض فواصل سورة النبأ ممثلا

في٤ آيات علامة للرفع و دلالة على الجمع : ﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ – الَّذِى هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ – كَلا سَيَعْلَمُونَ – ثُـمَّ كَـلا سَـيَعْلَمُونَ﴾ . (النبـأ:١–٥)، فالكلمـات (يتساءلون، مختلفون، سيعلمون، سيعلمون) فاصلة فـي الآيـات، فهذا موضـع سؤال عن البعث، فيهـا فوائدة، تأتي الفاصلة في النون الذي تسبق الواو، كما يقول سيد قطب إن إبتداء سورة (النبأ) بقافية النون و الميم جاءت على نسق التقرير، فلما إنتهى من هذا التقرير، بدأ نسقا معنويا جديدا–نسق الجدل بـــدل التقريـــر. (قطـــب،١٤٢٥هـ،ص١٠٩) و الملاحظة أن مدّ الفاصلة قبل النون هنا إشارة إلى إستمرار جدل حول مسألة البعث و المعاد حتى في العصور الراهنة، ثم يُسدل الستار على هذا الجدل بمجيء النون الساكنة،كما يرى الرافعي: "و ما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن الكريم إلا صور تامة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى، و هي متفقة مع آياتها في قرار الصوت إتفاقا عجيبا يلائم نوع الصوت و الوجه الذي يساق عليه بما لـــيس وراءه فـــي العجـــب مـــذهب". (الرافعي،١٤٢١هـ،ص١٧٣)، و الملاحظة الجديرة بالإهتمام هي إستعمال صيغة المضارع(يتساءلون)، فيعرض القرآن مشاهد حية من خلاله ، كأن المشهد حي متحرك أمام عيوننا.

الرابع: و هي إئتلاف الفاصلة مع مضمون آيتها، و الفاصلة تتغيّر في السور تغييرا جليا دقيقا مراعاة لجو السورة التي يرى سيد قطب: "فأما تنوع أسلوب الموسيقى و إيقاعها بتنوع الأجواء التي تطلق فيها؛ فلدينا ما نعتمد عليه في الجزم بأنه يتبع نظاما خاصا، و ينسجم مع الجو العام باطراد لا يستثنى". (قطب،١٤٢٥هـ،ص١١٠)، و يشير البحث إلى الفاصلة التي قد إستعملت كثيرة جدا بالنسبة الفواصل الأخرى و هي الألف، وجاءت (الألف) في نظم سورة (النبأ) وقد كرر خمسة و ثلاثين مرة في السورة، فاعتبر الألف رؤيا، فيأتي الفاصلة ألفا حتى نهاية السورة التي كلها أربعين آية، والسؤال الان لم إنتخب الله تعالى حرف (الألف) في هذه السورةالتي نجدها في الإحصاء الذي قدّمت المنحنيات السابقة إذ إحتلّت فاصلة (الألف) المركز الأول في فواصل هذه السورة عددا. فالله تعالى يقدّم لنا مثلا رائعا من النظم القرآني المعجز، فيقول في سورة (النبأ) هكذا:

﴿أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ مِهَادًا – وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا – وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا – وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا –وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا –وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا – لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا – وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا –يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا﴾.(النبأ:٦-١٨)، والأمثلة في النص القرآني،تشير إن إستخدام الحروف المدّية في السورة، مكنونة فيه دلالات حسب السياق السورة، فالآية الأولى من هذه تكونت فاصلتها (مهادا) التي فسّرها الزمخشري هكذا: "مهادا فراشا، قرىء: مهدا. و معناه أنها لهم كالمهد للصبي و هو ما يمهد له فينوّم عليه تسمية للممهود بالمصدر كضرب الأمير، أو وصفت بالمصدر، أو بمعنى: ذات مهد".(الزمخشري،١٤٣٠هـ،ص١١٧٢)، فتلتزم الفواصل في الآيات السابقة الألف المدّية في ختامها مع التنوع في حرف الروي، من الدال و الجيم و التاء و الفاء و...، والفاصلة هذه مناسبة لإيصال الهدف إلى المتلقي وهو كامنة في وصف النِعَم الإلهية لكي يُترِك الإنسان في التفكير حولها، كما قال محمد قطب عبدالعال : "و من دلالتها كذلك الهدوء الباعث على التأمل في الكون، و هو نوع فكري تأملي، ينبثق منه إيقاع هادئ و نغم له رنينه الساكن، و ذلك من أجل لفت الذهن، و إثارة مدارك الفكر، و توجيه العقل نحو مشاهد الكون لإدراك العظمة الإلهية وراءه، و تأكيد الوحدانية و إحتواء الوجدان بفيض من المشاعر الروحية". (عبدالعال،٢٠٠٦م،ص٢٤٢)

و الآية السابعة من السورة تتحدّث عن الجبال، فجيولوجيّة قال: إن الجبال قد تشكّلت في الأدوار الطويلة زمنا،مثلا حين تتصادم القطعتين من قشرة الأرض يمكن أن يُدفع الأرض إلى الأعلى و تشكّلت الجبال إثره، و الملاحظة الأخرى أنها قد غطّت خُمس بُرور الأرض، فإتيان الألف فاصلة في اللفظة(أوتادا) بعد الألف المنتسب إلى وزن جمع التكسير يشير إلى هذا الأمر و المدة الزمنية التي تستغرق إنشاء الجبال، فهناك تشبيه يُشار إليه في إعراب القرآن" شبه الجبال بأوتاد الخيام التي تمنعها من الإضطراب، كما تمنع الجبال الأرض أن تميد بأهلها". (صافي،١٤١٦هـ،ج١٥،ص٢١٧)، والمعاني الحاكمة في الآيات تحتاج مثلا إلى مدة تصل (حبا) إلى (نباتا)، فيجيء بالمقاطع الممتدة،

لتتناسب مع المعاني المسيطرة في الآيات، فيمتد المقطع الآخر في لفظة (ألفافا)، لإشارة إلى إمتداد الجنة و كثرتها، فهي بمعني مُلتفّة في التفاسير.(الزمخشري،١٤٣٠هـ،ص١١٧٢؛ أبي السعود،د.ت،ص٨٨)، فالفاصلة مرتبطة بمضمون الآية إرتباطا عميقا، وقال السيد خضر : "لا شك أن الفاصلة دائما مناسبة لمضمون آيتها، إذ تأتي غالبا لتقرير حكم سبق في الآية أو التعليق عليه أو تأكيده، أو لبيان جديد يضيف إلى مضمون الآية". (السيد خضر،١٤٣٠هـ،ص١٧٧)

وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا ﴿١٠﴾،في الوَهلة الأولى علينا أن نتأمل في هذه النعمة،فشبّه هنا الليل باللباس، و وجه الشبه الستر، لأن الليل يغطي الناس و الكائنات بظلامه كما يغطي اللباس صاحبه، و الملاحظة الثانية هي توظيف السين فاصلة، فلابدّ لنا أن نأتي بصفاته لكي نفهم سرّ توظيفه، فهو مهموس رخو، و عندما يقع في أواخر المصادر فهو هناك أوحى بالخفاء و الإستقرار و الضعف و الرقة.(عباس،١٩٩٨م،صص١١٠-١١٤)، ففي الليل هدوء و راحة يهدأ كل شيء و ينام في سكونه الإنسان و يتجدد قوّاته، فالآن كشفنا سرّ توظيف السين.

ثم يُنهي الآية الثمانية عشر بلفظة(أفواجا) و فاصلة (الألف) دلالة على إمتداد الفئات يومئذ، لأنها خُتمت بفاصلة توصف بأنها هكذا: "و صوت الألف صائت، و الصائت صوت لا يتعلق بمخرج، و يخرج فيه النفس حراً طليقاً لا يعترضه عائق أو مخرج كالحلق أو الطبق أو الأسنان أو الشفتين".(عكاشة،٢٠٠٨م،ص١٨) و ميزتها المذكورة من حيث المخرج تساعد الفاصلة في تصوير الفئات و كثرتهم ذلك اليوم، الفئات التي تأتون على التوالي دون أن تصطدم حاجزا و هذاينعكس في الألف؛ لأنها لا تتصادم أي حاجز في طريق أدائها.

وقال في سورة النبأ : ﴿وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا﴾.(النبأ:١٣)، "وهجت النار: إشتعلت، و الوَهج: حصول الضوء و قوته، و المعنى جعلنا سراجا مضيئا قوي الضوء".(البسومي،١٤٢٢هـ،ص١٢٠)، و"صفة مشبهة باسم الفاعل، وزنه فعّال بفتح الفاء و تشديد

العين، و قد يقصد به المبالغة". (صافي،١٤١٦هـ،ج١٥،ص٢١٦)و هذه الآية: ﴿وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا﴾.(النبأ:١٤)، "ثجّاجا: أي منصبا بكثرة".(الزمخشري،١٤٣٠هـ،ص١١٧٢)، كما يشير إليه صافي"مبالغة اسم الفاعل من الثلاثي ثجّ- المتعدي أو اللازم- باب ضرب وزنه فعّال بالفتح". (صافي،١٤١٦هـ،ج١٥،ص٢١٦)،إن

الإيقاع في الفواصل من النص القرآني الذي تنتج عن ملائمة اللفظ مع السياق الحاكم، كما نشاهد أن فاصلتان(ثجّاجا – وهّاجا) تقومان فيهما الحروف المستعملة و الوزن بدورهما إيصال إلى ذهن القاريء، وقال محمد قطب عبدالعال: "و الفاصلة القرآنية عنصر أساسي من عناصر اللغة الإيقاعية، و القرآن الكريم يمتاز بحسن الإيقاع، فتأتي الفاصلة في ختام الآيات حاملة تمام المعنى و تمام التوافق الصوتي في آن واحد".(عبدالعال،٢٠٠٦م،ص٢٣٤)، أن جرس اللفظ في الفاصلة يصوّر نوع الماء التي تعتبر نعمة كبرى أنعم بها الله على مخلوقاته،لأن الجيم هو من الأصوات التي توصف بالقلقلة و من سماته هو كونه شديدة مجهورة.(كمال،٢٠٠٠م،ص٣٧٨) ، فالجيم تعتبر شديدة كما جاءت في كلام الدارسين، فنحسّ إحتباس الهواء خلال نطق الصوت ثم إنفجاره فجأة عند المخرج.(عكاشة،٢٠٠٨م،ص٣٢)، فصفته الشديدة و القلقلة التي نوضّحها الآن تتوافق دلالة و إيقاعا مع مضمون الآية الكريمة. وقال كمال بشري عن القلقلة: "سميت هذه الحروف بالقلقلة، لأنها إذا سكنت ضعفت فاشتبهت بغيرها، فتحتاج إلى ظهور صوت يشبه النبرة حال سكونهن في الوقف و غيره، و إلى زيادة إتمام النطق بهن".(كمال،٢٠٠٠م،ص٣٧٩)، و السراج هنا الشمس لأنها تتقد بنفسها ونعمة تستولى على كل شيء، فيها صيرورة تبزُغ صباحا و تغيب مساءا، و في طلوعها و أفولهاهذه ثمّة إشارة إلى قضية البعث و المعاد،فاستدلال بها يقرّب إلى الأذهان قضية خلق ثم الموت التي تتسلّط على الناس ثم الموت و النشور، و(سراجا) تساعد بمضمونها كلمةَالفاصلة لإيفاء دورها الهامّة، لأن صوت الفاصلة وقعبجانب

صوت الجيم بصفاتها المذكورةو الألف بميزتها المتميزة من الآخرين، منها الوضوح السمعي تمثّل دورا هاما في مساعدة ترسيم هذه اللوحة الخلّابة.

و مثال آخر: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾.(النبأ:٣٤)، و كلمة الفاصلة يعني: «دهاقا: ملأى، مفعمة».(البسومي،١٤٢٢هـ،ص٣٤)، و أبي السعود قال حوله: "أي مترعة يقال أدهق الحوض أي ملأه".(أبي السعود،د.ت،ص٩٢)، وفي هذه الآية و الآيات السابقة نرى حية تراها العيون، و القاف كالجيم أُطلق عليه مصطلح القلقلة، و يتّصف بصفة الشديدة مثله، فختم هذا المقطع من الآيات الكريمة بأصوات شديدة مجهورة ذات وضوح سمعي ليشير إلى أوضاع أصحاب الجنة إشارة واضحة، و نظيره هذه الآية الكريمة ﴿إلا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا﴾.(النبأ:٢٥)

و في مكان آخر من سورة النبأ نلاحظ أن سياق الآيات يعكس معنى يرتبط بما يعمل الإنسان في حياته الدنيوية و عواقبه في الآخرة، قال الله تعالى في كتابه الحكيم: ﴿لِلطَّاغِينَ مَآبًا – لابِثِينَ فِيهَا أَحْقَابًا – لا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلا شَرَابًا﴾.(النبأ:٢٢–٢٤)، قد إستخدم من الألف فاصلة، لكي يتجسّد زمن العذاب و طوله، لأن أداءها يستغرق زمنا طويلا بالنسبة سائر الحروف، يشير إليه إبراهيم أنيس في قوله هذا: "و مما يدل على أن ألف المد أوضح في السمع من حروف المد الأخرى،عناية الشعراء بها و معهم أهل العروض، لا حين تقع قبل الروي فحسب بل حين يفصل بينها و بين الروي حرف من الحروف أيضا، لأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول".(انيس،١٩٥٢م،ص٢٧٠)،فجاء على لسانه(أحقابا)، فهي جمع مفردة(حقب)، نرى توالي ألفين في الكلمة، إشارة إلى هذا الزمن الطويل الذي يُعَذّبون الآثمين في الجحيم، نرى تفسيره هكذا: "(أحقابا) ظرف للبثهم أي دهورا متتابعة كلها مضى حقب تبعه حقب آخر إلى غير نهاية فإن الحقب لايكاد يستعمل إلا حيث يراد تتابع الأزمنة و تواليها فليس فيه ما يدل على تناهي تلك الأحقاب و لو أريد بالحقب ثمانون سنة أو سبعون ألف سنة".(أبي السعود،د.ت،ص٩١)

وقد تبيّن لنا في بعض المواضع سرّ هذا الإستخدام، و خفي علينا السرّ في مواضع أخرى، فأنت ترى أن

سياق الكلام في ذكر إرشاد الفرعون،فيقول: ﴿فَأَرَاهُ الآيَةَ الْكُبْرَى﴾.(النازعات:٢٠)، فالله تعالى يَعرِض بواسطة نبيّه موسى بينات لإرشاده إلى الصراط فانظر إلى صيغة الفاصلة (فُعلى)، فيجيء بهذه الصيغة لكي يشير إلى عظمة الأمر، كما قالأحمد ياسوف حوله "أن صيغة الكبرى لم ترد إلا مسندة إلى آيات الله،و هذا يحقّق غاية الفاعلية، ليظلّ التفكير يحوم حول مدى قدرة الله المطلقة".(ياسوف،١٤١٩هـ،ص٣١٥)،فالمدّ الطويل و الصيغة المستعملة في خاتمة الآية يعكس هذه العظمة.

أما الفواصل الأخرى هي النون و الميم، و السورة هذه تبدأ بفاصلة النون، ثم تأتي الثانية بفاصلة الميم،ثم تستمرّ بالنون حتى الآية الخامسة، منهما هذه الآيات التي بين أيدينا: ﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ – عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ – الَّذِى هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ – كَلا سَيَعْلَمُونَ – ثُمَّ كَلا سَيَعْلَمُونَ﴾.(النبأ:١-٥)،ففي كلمات الفواصل نجد المدّ الذي يوحي بالإستمرار و التواصل، فيمكن القول إن المدّ المستخدم يستغرق زمنا طويلا بنسبة سائر الحروف و فعل المضارع الذي إستخدمه الله تعالى يكون إشارة إلى إستمرار دلالة الفعل و حضوره، كما قال الدكتور فاضل صالح السامرائي في كتابه (معاني النحو): "يستعمل الفعل المضارع للدلالة على معناه، و هو وقوع الحدث في الحال، أو في الإستقبال، فمن معاني فعل المضارع هي الإستمرار التجددي".(السامرائي،١٤٢٠هـ،ج٣،صص٣٣٢-٣٣٣)، أي هذه الأحداث تتكرر و تستمر حتي في العصور التالية؛ فالإئتلاف بين الفاصلة و الدلالة المقصودة أمر واضح نواجهه حين القراءة، و النون تأتي إثر هذا المدّ الطويل لتُغلِق ملفّ البحث بسكونه و إستقراره. قال حول خصائصهما الرافعي:"إن النون و الميم من الحروف المتوسطة بين الرخاوة والشدة و ذلك من عدم كمال إحتباس الصوت و عدم كمال جريه، فهما من الحروف المجهورة". (الرافعي،١٩٩٧م،ج١،ص١٠٤)

و الملاحظة الأخرى هي تأثر النون من الأصوات التي تجاوره من المدّ و الحروف الأخرى، كما إشار إليه الدكتور محمود عكاشة في كتابه"فصوت النون أنفى مجهور. و قد يتأثر صوت النون بمخرج غيره

من الأصوات التي تجاوره، فينتقل مخرجه إلى مخرج هذه الأصوات أو يتأثر بنطقها فيضغم فيها".(عكاشة،٢٠٠٨م،ص٢٦)، ونجد هذه المِيزات المذكورة لهذا الصوت تتوافق معتركّزه في الآيات السابقة التي تتحدث عن نبيّه الأكرم(ص)،فالتعاريف المذكورة نرشدنا إلى التأمل في قول الذي مَنيعه الوحي الإلهي ،فثمّة أسرار عجيبة وراء توظيف الحروف، قال حوله الرافعي: "فما في القرآن حرف واحد إلا و معه رأي يسنح في البلاغة، من جهة نظمه، أو دلالته، أو وجه إختياره ، بحيث يستحيل البتة أن يكون فيه موضع قلق أو حرف نافر أو جهة غير محكمة أو شيء مما تنفذ في نقده الصنعة الإنسانية من أي أبواب الكلام أن وسعها منه باب".(الرافعي،١٤٢١هـ،ص١٨٥).

ومن الأصوات هو الصوت "الميم"له في الفواصل مميزات خاصة وقد كرر في السورة سته مرات،وقد جاء في هذه الآية الكريمة:﴿عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ﴾.(النبأ:٢) فهو كما أشرنا سابقا من الحروف المتوسطة، أى التي ليست إنفجارية و لا إحتكاكية و الميم في كلمة الفاصلة(العظيم) يُنطق بأوضح النحو التي يوحي بخبر عظيم، وقال إبراهيم أنيس عن الأصوات:"و الوضوح السمعي الذي بنيت عليه التفرقة بين الأصوات الساكنة و أصوات اللين، هو تلك الصفة الطبيعية في الصوت لا المكتسبة من طول أو نبرة. فصوت اللين أوضح بطبعه من الصوت الساكن، و أصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة و كسرة و ضمة، و كذلك ما سموه بالألف اللينة و الياء اللينة و الواو اللينة، و ما عدا هذا فأصوات

ساكنة".(انيس،د.ت،ص٢٨-٢٩)

النتائج:

أبرز النتائج التي وصلنا إليه في هذه المقال .

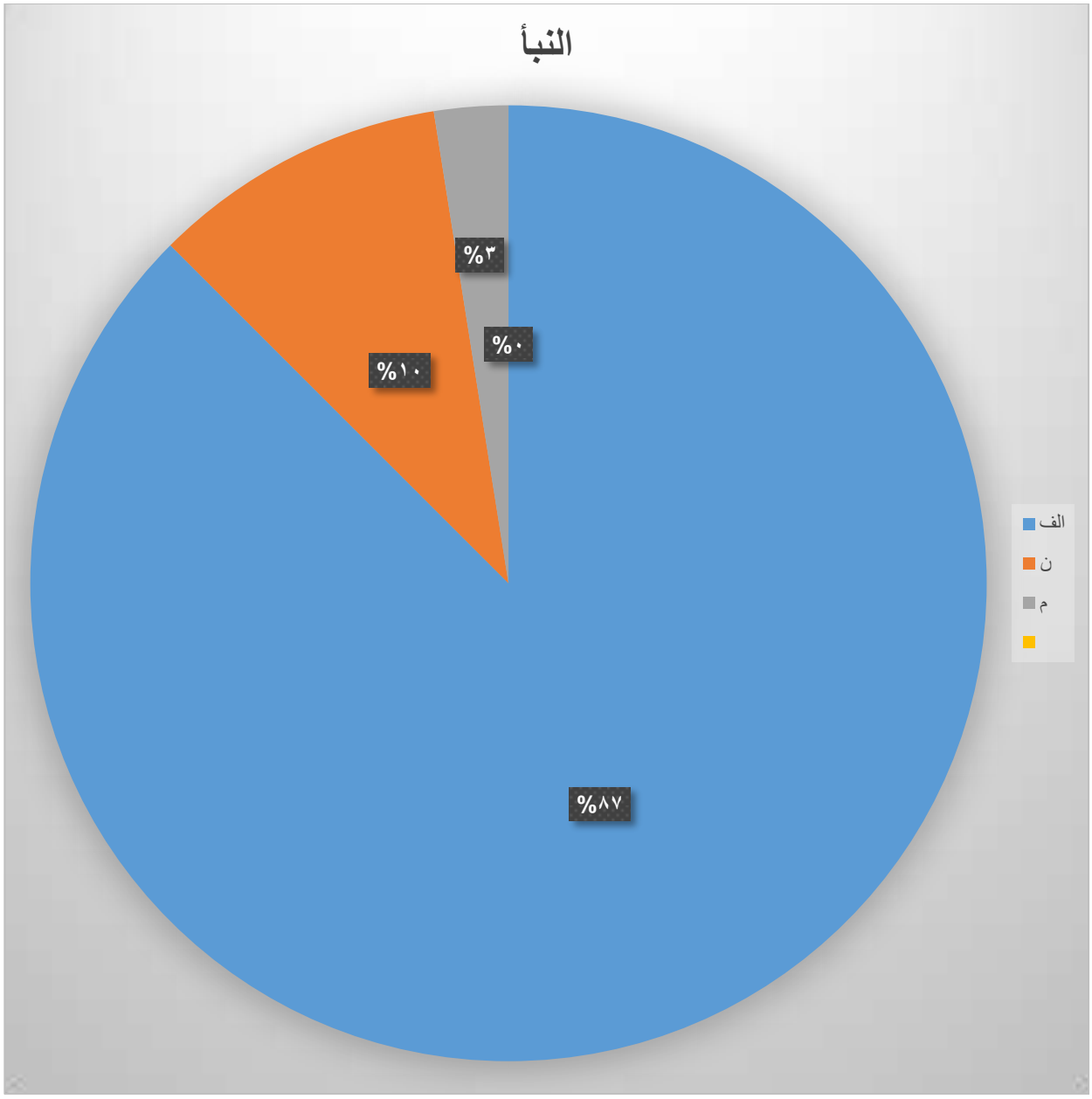
اولا :أن نسبة شيوع الأصوات المجهورة(الألف، النون، الميم)في الفواصل تَشمَل ١٠٠%منها، لعلاقتها العميقة بالمعاني المقصودة .وإن الفاصلة القرآنية تتلاءم وترتبط بالسياق ارتباطاً قويًا، فيستعمل حروفا ذات دلالة مرتبطة بالنص القرآني في الفواصل. تكررت الحروف التي لها علاقة

بالحوادث القيامة في السورة موضوع البعث. و قد كثرت نسبة إستعمال الأصوات الشديدة المجهورة فاصلة بنسبة سائر الأصوات، منها: ،الألف،الميم، النون. فالأصوات القوية تناسب مواقف الشدة و القوة و الوعيد، و الأصوات الهادئة تناسب مواطن الهدوء و الرخاء. توظيف الفواصل المتكررة في سورة مكية ذات تنوع قليلة ، بالمقارنة مع السور المدنية التي تتمتّع بالفواصل المختلفة المتنوعة، لأن السور المدنية أطول بالنّسبة إلى السور المكيّة. و التقديم و التأخيرفي هذه سورة تربط إرتباطا شديدا مع المعاني المقصودة فيها ،فإن دواعي تقديم بعض المعمولات على بعضها مختلفة، و من أهمها يكون العناية و الإهتمام بذلك الأمرو في التقديم تعود إلى رعاية للفاصلة.

الملاحق

جدول ١- إحصاء الفاصلة في سورة النبأ

السورة	الآية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤
النبأ	الفاصلة	ن	م	ن	ن	ن	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
	الآية	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨
	الفاصلة	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
	الآية	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠		
	الفاصلة	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا		
النتيجة	الحرف	ن	م	ا	المجموع										
	التكرار	٤	١	٣٥	٤٠										



منحني الفاصلة في سورة النبأ

المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم.

*إبراهيم انيس، الأصوات اللغوية، مصر: مطبعة نهضة مصر، د.ت.

*_____، موسيقي الشعر، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢ هـ.

* أبوبكر محمد بن طبيب الباقلاني، إعجاز القرآن، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢١ هـ.

*أحمد عبد الجبارفاضل،مقال "أشكال الخطاب القرآني دراسة وفي ضوء نظرية ح الحقول الدلالية"،مجلة مداد الآداب، جامعة العراقية،العدد التاسع،بغداد،٢٠١٤م.

*أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، إشراف و تقديم: الدكتور نور الدين عتر، الطبعة الثانية، سورية: دار المكتبي، ١٤١٩ هـ.

* باسم سعيد البسومى، معجم الفرائد القرآنية، الطبعة الأولى ،البيرة: مركز نون للدراسات و الأبحاث القرآنية، ١٤٢٢ هـ.

* بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، الجزء الأول، بيروت: دار الفكر، ١٤٢١ هـ.

* بشر كمال، علم الأصوات، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠ م.

*بني دومي خالد قاسم، دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦ م.

*جارالله الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، الطبعة الثالثة، بيروت: دار المعرفة، ١٤٣٠ م

*جمال فلاح نوافعه، رسالة ماجستير "اثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث" ،بإشراف سامح الرواشدة، جامعة مؤتة،٢٠٠٨م.

* حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، دمشق: مطبعة إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ م.

* حسين بن محمد الراغب الإصفهاني،المفردات في غريب القرآن، تحقيق صفوان عدنان داوودي، الطبعة الخامسة، قم: ذوي القربى، ١٤٢٦ هـ.

بشر كمال، علم الأصوات، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠ م.

* سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، الطبعة السابعة عشر، القاهرة: دار الشروق، ١٤٢٥ هـ.

* سيد خضر، فواصل الآيات القرآنية دراسة بلاغية دلالية، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٣٠ هـ.

*فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني، الطبعة الأولى، دار الزهراء: قم، ١٤٢٩ هـ.

*_____، معاني النحو، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، عمان: دار الفكر، ١٤٢٠ هـ.

* كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠ م.

* محمد بن محمد العَمادي، أبي السعود، تفسير أبي السعود المسمى إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، الجزء التاسع، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.

*محمد رمضان البع، محمد رمضان، "دلالة الأصوات في فواصل آيات جزء عم دراسة تحليلية"، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، يونيو ٢٠٠٩.

* محمد، الحسناوي، الفاصلة في القرآن، الطبعة الثانية، عمان: دار عمار، ١٤٢١ هـ.

* محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن، الطبعة الأولى، بيروت: دارالمؤرخ العربي، ١٤٢٠هـ.

* محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، الطبعة الثانية، القاهرة: دار التراث، ٢٠٠٦ م.

* محمد بن مكرم إبن منظور، لسان العرب، بيروت: دار بيروت، ١٩٥٦ م.

* محمد أحمدخلف الله–سلام، محمد زغلول، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم للرماني والخطابي و عبدالقاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية و النقد الأدبي، الطبعة الثانية،القاهرة: دار المعارف، د.ت.

*محمود صافي، الجدول في إعراب القرآن و صرفه و بيانه مع فوائد نحوية هامة، الطبعة الثالثة، دمشق: دار الرشيد، ١٤١٦ هـ.

* محمود عكاشة، اللغة العربية الميسرة، الطبعة الأولى، القاهرة: دار النشر للجامعات، ٢٠٠٨ م.

* مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، الطبعة الثامنة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥ م.

*مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و بلاغته النبوية، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢١ هـ.

* _____، تاريخ آداب العرب، راجعه و ضبطه عبدالله المنشاوي، مهدي البحقيري، الجزء الأول، الطبعة الأولى، المنصورة: مكتبة الإيمان، ١٩٩٧ م.

*محي الدين الدرويش ،اعراب القرآن وبيانه ،مجلد الثامن ،دار النشر دار يمامة وابن كثير، الطبعة السابعة،١٩٩٩م. دمشق.

*وسن محمود لطيف،مقال "محاور الخطاب القرآني في سوره عبس"، مجلة مداد الآداب ،الجامعة العراقية، العدد السابع،بغداد،٢٠١٣م.

ظاهرة الدخيل في اللغة العربية

مقاربة في المستوى الصوتي عند القدماء

د. حمداد بن عبد الله

جامعة د. مولاي طاهر/ الجزائر

توطئة:

إن وجود الدخيل في اللغات ظاهرة إنسانية طبيعية، فهي تأخذ وتقترض من بعضها البعض، وتؤثر وتتأثر، فلغة الحبشة ولغة الفينيقيين في لبنان لم تختلف كثيراً عن بعضها البعض، فتبادل التأثر والتأثير بين اللغات قانون اجتماعي إنساني، وإن مثل هذه الظاهرة أقام عليها فقهاء اللغة المحدثون أدلة لا تحصى. ومثل ذلك كمثل التقاء البشر وتعاونهم، وتبادلهم الأفكار والعلوم والتجارب. ويكون في هذه الحال التفاهم اللغوي وسيلتهم الأولى في ذلك، وما هو ظاهر أن يعلق المرء منهم ألفاظاً أجنبية، وذلك حسب ما تمليه الظروف والحيثيات والملابسات، فتشيع في لغته منسجمة مع نظامها حتى لا يكاد أصلها يُعرف.

ولم تكن العربية بدعاً بين اللغات، فلم يكن أهلها منطوين على أنفسهم غير مختلطين بالأقوام المجاورة لهم، ولا هي – أي لغة الضاد– بريئة من التأثير في اللغات أو صافية من التأثر بها. ونستطيع أن نقول: إنّ أيَّ لغة من لغات البشر ذات شأن ومكانة في تاريخ الحضارة الإنسانية إلا كانت عرضة لمثل هذا التبادل اللّغوي، فالانجليزية على تقدمها وعراقتها، وشيوعها قد استوردت الآلاف المؤلفة من الكلمات كما ذهب إلى ذلك واحد من كبار علمائها[1]. كما اقتبست الحديثة منها ما بين ٥٥% و ٧٥% من مجموع مفرداتها من اللغتين الفرنسية واللاتينية، وغيرهما من اللغات الرومانية، وأخذت الكورية ما يقرب من ٧٥% من مفرداتها من اللغة الصينية، وهكذا أضحت عملية التبادل اللّغوي من الحقائق المألوفة الآخذة في الاتساع والازدياد بفعل الاحتكاك بين بني البشر، ويتسق معها الميل المتنامي إلى البحث الرصين في هذه الظاهرة التي أصبحت حقيقة لا مرية

فيها، إذ من يحجر على المصطلحات العلمية المتصلة بعالم الفضاء وعلومه الحديثة اليوم من الانتشار والذيوع بالألفاظ ذاتها من اللغة الأولى إلى لغات العالم كلها[٢].

ولقد تنبه العلماء من أهل اللغة من العرب وغيرهم إلى البحث في اللغات: أصولها وفصائلها، والصلات بينها، واقتراض بعضها من بعض، على أن هذا الضرب من البحث اللغوي لم يكن مغفلاً من قبل، وقد ترجع بداياته إلى اكتشاف اللغات الهندية الأوربية، وما بينها من صلات، وقد لحظ بعضها منذ القرن ١٦ الإيطالي ساسيتي، والفرنسي كيردو، والانجليزي جونز بعد ذلك. وقد شرعت مسألة القرابة بين اللغات، والمقارنات اللغوية تشغل أذهان المفكرين من القرن ١٧ في أوروبا خاصة غير أنها كانت في بداءة الطريق.

وفي هذا السياق نألف اللغويين العرب القدامى قد تركوا بعض الكتيّبات أو الرسائل أومأوا فيها طرفة إلى ما دخل العربية من اللغات الأعجمية. وقد أورد ذلك جلال الدين السيوطي وغيره مما أخرجه ابن جرير بسند صحيح عن أبي ميسرة التابعي الجليل قال: «في القرآن من كل لسان»، وروى أيضاً عن سعيد بن جبير، ووهب بن منبه فقال: «والقرآن احتوى على جميع لغات العرب، وأنزل فيه بلغات غيرهم من الروم والفرس، والحبشة شيء كثير، كما ذكر في موضع آخر: في القرآن من اللغات خمسون لغة: لغة قريش وهذيل وكنانة... ومن غير العربية الفرس والروم، والنبط والحبشة، والبربر والسريانية، والعبرانية والقبط»[٣]. وكان إمام النحاة سيبويه قد أدلى بدلوه في هذا المضمار فحاول عن طريق الإلحاق أن يجد للأعجمي الدخيل قوالب وصيغاً مستساغة مقبولة عن طريق قواعد العربية. ولعلّ هذا ما نلمحه عند أبي الريحان البيروني، وعند بين دريد بعامة في معجمة "جمهرة العرب". ومن الكتب المتأخرة التي نقلت عنه "المعرب من الكلام الأعجمي" لأبي منصور الجواليقي، و"شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل" للشهاب الخفاجي، و"لسان العرب" لابن منظور. كما ظهر في العصر الحديث من تملّكوا بعض وسائل المعرفة العلمية المتقدمة في أصول اللغات، نحو معرفة قواعدها، وتحري أصولها، وبعض قوانينها الصوتية وخصائصها البنائية، ومن

ذلك كتاب "تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية" للقس طوبيا العنيس، وكتاب "غرائب اللغة العربية" للأب روفائيل نخلة اليسوعي، و"التطور النحوي" لبرجشتراسر الذي درس فيه قدراً جيّداً من الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية. وسأحاول في هذا المقال دراسة ومعالجة الدخيل في مستواه الصوتي، وأثره في لغة الضاد من خلال الدرس والوصف والتحليل والتقصي وذلك عند القدماء لاستكشاف مدى أهمية هذه الظاهرة التي لا تخلو منها لغة من لغات الدنيا، بله لغتنا العربية آملاً أن يوسّع البحث في هذا الجانب، وبخاصة ونحن نواجه ألفاظ الحضارة الغربية عن طريق التعريب والترجمة والنقل. ولكني ارتأيت قبل الخوض في هذا البحث أن أقف على تعريف الدخيل من حيث اللغة والاصطلاح.

مفهوم الدخيل لغة واصطلاحاً:

لقد اتفقت المعاجم العربية قديمها وحديثها حول معنى الأصل اللغوي لكلمة "الدخيل"، فقد ورد عن ابن فارس في مقاييسه ما نصه: « الدال والخاء واللام أصل مطرد منقاس، وهو الولوج، يقال: دخل يدخل دخولاُ... وبنو فلان في بني فلان دخيل: إذا انتسبوا معهم... ودخيلك الذي يداخلك في أمورك»[٤]. وجاء في اللسان لابن منظور: «ودخيل الرجل: الذي يداخله في أموره كلها، فهو له دخيل». وفي الصحاح: « دخيل الرجل ودخاله: الذي يداخله في أموره ويختص به»[٥]. وفلان دخيل في بني فلان إذا كان من غيرهم فتدخّل فيهم، والأنثى دخيل، والدخيل: الضيف... والنزيل لدخوله في المضيف... وأما قوله:

همّان بات جنبةً ودخيلا

فإن ابن الأعرابي قال: أراد هما داخل القلب، وآخر قريباً من ذلك، كالضيف إذا حلّ بالقوم فأدخلوه فهو دخيل، وإن حلّ بفنائهم فهو جنبة، وأنشد:

وَلُّوا ظهورهم الأسنّة بعدما

كان الزبير مجاوراً ودخيلاً.

والدخيل المداخل المباطن... وداء دخيل: داخل، وكذلك حبّ دخيل، وأنشد ثعلب:

فَتُشفى حزازات وتقنع أنفس

ويُشفى هوى بين الضلوع دخيل[٦]

وجاء في المعجم الوسيط ما نصّه: « الدخيل: من دخل في قوم، وانتسب إليهم وليس منهم، والضيف لدخوله على المُضيف، وكل كلمة أُدخِلت في كلام العرب وليست منه... والأجنبي الذي يدخل وطن غيره ليستغل – محدثة– ج دخلاء»[٧].

أما في مفهومه المصطلحي فيراه ابن منظور في لسانه كلمة أدخِلت في كلام العرب، وليست منه. وقد استعملها ابن دريد في الجمهرة كثيراً، وقد ذهب الدكتور مسعود بويو إلى أنه لم يشع الدخيل في اللغة مصطلحاً متّفقاً عليه بينهم، وإن حظي باهتمام السلف في مرحلة معالجة غريب القرآن الكريم، ومرحلة تنقية اللغة بعد ذلك. ولم تكن النظرة إليه بمنظار الخوف أو الخطر، كان كالضيف الغريب حلّ بهذه اللغة، أو ادخلوه فيها، فكان مثله كمثل الأقوال التي اختلطت بهم، وخاصة زمن الفُتوح، بقي بعضها معزولاً محايداً لا صلة له بالعرب، ولا أثر له في حياتهم أو منزلة، وعلا بعضها فساوى العرب في الأثر، والمولاة والمصاهرة حتى نُسي نسبُه، واستولى أصله عربياً أو كالعربي[٨]. وما هو قمين بالذكر في هذا السياق أن الكلمة المصطلح قد استخدمت بحرفيتها عند الجواليقي: « الغبيراء هذا الثمر المعروف، دخيل في كلام العرب»[٩]. وكذلك فيما أورده الشهاب الخفاجي من بعده في قوله: «ببْر: جنس من السباع دخيل في كلام العرب»[١٠]. وقد ذاع هذا الاصطلاح في المعاجم، فذكر ابن دريد: « والتور عربي معروف. هكذا يقول قوم، وقال آخرون: بل هو دخيل»[١١]. وذكر الفارابي: « الصاروج: النورة وأخلاطها، وهو دخيل»[١٢]. وفي لسان العرب عن ابن سيدة: « الطومار والطامور: الصحيفة، قيل: هو دخيل»[١٣].

وقد اقتصرت الظاهرة على نماذج من الكلام عند الجواليقي والخفاجي وغيرهما، بينما نجدها قد تجاوزت هذا المخيال عند ابن خلدون لتشمل الألسنة على الصورة ذاتها وهو ما نلمسه من قوله: « فلما هجر الدين اللغات الأعجمية، وكان لسان القائمين بالدولة الإسلامية عرباً هُجرت كلها في جميع ممالكها لأن الناس تبعٌ للسلطان، وعلى دينه فصار استعمال اللسان العربي من شعائر الإسلام،

وطاعة العرب، وهجر الأمم لغاتهم وألسنتهم في جميع الأمصار والممالك، وصار اللسان العربي لسانهم حتى ترسخ ذلك لغة في جميع أمصارهم ومدنهم، وصارت الألسنة العجمية دخيلة فيها وغريبة»[١٤]. وهكذا بدأ مفهوم الكلمة ومصطلحها يترسّخ، وينتشر في الكتابة والبحوث اللغوية حتى جرى عليه العرف، ولقيت من العلماء قبولا، أما في تضاعيف المؤلفات اللغوية عند المحدثين فقد اتّسع مدلول هذا المصطلح وتعمّم، معبّرا عن حالات تتجاوز دائرة الدخيل اللغوي إلى مضمار التبادل الفكري للعلوم الإنسانية كمثل قولهم: "العلوم الدخيلة" و"المصطلحات الدخيلة" مما يتصل بالتعبير عن الأشياء والأفكار الجديدة المستعارة من أمة لأخرى[١٥].

ظاهرة الدخيل والمستوى الصوتي في العربية:

لقد تبوأت الدراسات الصوتية عند علماء العربية مكانة عالية، إذ أولى هؤلاء هذا المستوى اللغوي من الاهتمام والجهد قدراً كبيراً، بحيث لا نكون مبالغين إذا أكدنا أن صنيعهم هذا كان محل إعجاب اللغويين، وتقديرهم إلى هذا اليوم. وقد شهد لهم بذلك عالمان غربيان كبيران هما: برجشتراسر الألماني، وفيرث الانجليزي، فيقول الأول: « لم يسبق الأوروبيين في هذا العلم إلا قومان: العرب والهنود»، ويورد الثاني: « إن علم الأصوات قد نما وشبّ في خدمة لغتين مقدستين هما: السنسكريتية والعربية»[١٦]. كما يرى العالم اللغوي الفرنسي "جورج مونان" أن عملهم ذلك فذّ، وهو ما يُستشفّ من كلامه: « منذ القرن الثامن الميلادي كان علماء اللغة في البصرة يسعون إلى وصف لغتهم وصفاً صوتيّاً. وسواء أوجدوا تلقائياً علماً للأصوات جديراً بأن يذكرنا بالعلامة (Panini) أم أنهم اقتبسوا هذا العلم عنه فتلك مشكلة على حدة، ولكن لا بدّ لنا – بادئ ذي بدء– أن نعترف بوجود هذا العلم في الأصوات، وأنه علم فذّ ممتاز»[١٧]. ولعلّ إحراز العرب هذه المرتبة المتقدّمة في علم الصوت، في زمن مبكّر نسبياً آيل إلى طبيعة حياتهم، ونشأة علومهم على السماع والمشافهة، والمفهوم من السماع في هذا السياق هو: « الأخذ المباشر للمادة اللغوية عن الناطقين بها»[١٨]. وفعلاً فقد حظي البحث عندهم في الصوتيات بمكانة مرموقة، مما حذا بالعالم الشهير ابن جني

أن يصطلح على تسميته بـ "علم الأصوات"[١٩]، كما حدّ اللغة أنها « أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[٢٠]. وهكذا يكون هؤلاء العلماء قد أدركوا في وقت مبكّر أن اللغة المنطوقة (spoken language) هي المصدر الحقيقي في الدرس اللغوي على ما يرى علم اللغة الحديث.

أما عن ظاهرة الدخيل وعلاقتها بالجانب الصوتي في العربية، فقد ارتأينا أن يكون في المباحث الآتية: ١- نطق الأعاجم للحروف العربية: قبل الشروع في دراسة وتحليل ومقاربة تحليل نطق العرب للألفاظ، والأصوات الدخيلة كان لزاماً فيما أعتقد أن أقف عند مشكلة نطق الأعاجم للغة الضاد، وذلك أن الأجنبي إذا لم تطاوعه عاداته النطقية القومية الراسخة على نطق أصوات لم يؤدها من قبل، اعتاض عنها – تلقائياً- بأصوات لغته القريبة المخارج منها، وبهذا التبديل يحصل الالتباس والغموض في الألفاظ بإشراك أصوات أصيلة ودخيلة في تركيبها. وتتمثل خطورة ذلك حين نعلم أن المعايير اللغوية لسلامة الألسنة وصلاحها للاحتجاج – زماناً ومكاناً- تقاس بمدى الصلة بالأعاجم، فيكون هدف الدراسات الصوتية أن يضع في الحسبان الحفاظ على الألسنة العربية من اللحن واللكنة من أجل صون لغة القرآن وحسن نطقه، « أي إن علماء العربية كانوا ينظرون إلى العجمة والأعاجم في الحالين جميعاً، النظرة التي تكفل للعادات الصوتية العربية سلامتها واستمرارها، مثلما كانت سجيّة فطرية فيهم قبل الاختلاط بغيرهم. وكان لا معدى لهم عن الإنصات إلى صوتين: الأول: نطق الأعاجم للعربية، والثاني: نطق العرب للأصوات في الألفاظ الدخيلة من لغات غير عربية»[٢١].

وقد كان الجاحظ من أبرز القدماء اهتداء إلى لكنة الأعاجم، واستقراء لأمثلة عيوب النطق عندهم، وآية ذلك ما يرويه عن زياد النبطي حين دعا غلامه ثلاثاً فلما أجابه، قال: «من لدن دأوتك إلى أن قلت لبيك ما كنت تصنأ؟» يريد: من لدن دعوتك إلى أن أجبتني ما كنت تصنع»[٢٢].

كما ألمح اللغويون القدماء إلى أن صهيب بن سنان الرومي – صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم- كان يقول: إنك لهائن، يريد إنك لحائن أو

لخائن. وإذا تقصينا العيوب النطقية عند هؤلاء الأعاجم ألفيناهم لا يحسنون نطق الأصوات العربية على نسق أصحابها، بل يعجزون عن نطق حروف بأعينها كالحاء والعين، والجيم والشين، وذلك حسب المقاييس العامة، وأخذاً بظواهر الأمور. أما في حقائق العلوم الصوتية الحديثة ودقائقها، فالأمر أبعد من ذلك، إذ برهنت الدراسات الصوتية بالأجهزة الدقيقة أن الإنسان لا يعيد الأصوات ذاتها عندما يكرر نطق جملة ما كما نطقها تماماً في المرة الأولى[٢٣]. كما ظهر بالدراسة العلمية العملية أن طريقة نطق الأصوات تختلف اختلافاً بيّناً من شخص إلى آخر[٢٤]. فما قولك عن نطق الأعجمي لأصوات عربية لم يألفها؟ وإذا كان الأمر محصوراً في نطق بسيط أو تحريف شكلي لأصوات العربية فقد لا يشكل خطراً ذا بال على لغة الضاد، ولكن قد يتعدى ذلك إلى إبدال أحرف عربية أخرى بأعجمية، وإلى ترقيق حروف الإطباق، بل إلى محاولة بعض الأعاجم السيطرة على العربية، ونظم الشعر بها، وفيهم عجمة اللسان، وفي هذا السياق يومئ د. إبراهيم أنيس قائلاً: « شهد العصر الأموي بعضاً من الموالي أصحاب الطموح الذين حاولوا جهدهم السيطرة على اللغة العربية الفصيحة، ولكن بقيت في ألسنتهم لكنة تنم عن أصلهم، وتفشى ما استتر من انتمائهم للفرس، ويكفي أن نشير هنا إلى أن الفقيه الكبير "مكحول" المتوفى سنة ١٧٧ هـ كانت لهجته العربية تنمّ على أصله الفارسي، إذ كان يبدل الحاء هاء، والقاف كافاً، وكذلك الشأن مع المحدث الثقة الكبير "نافع" أستاذ مالك. والغريب أن بعض هؤلاء الموالي أيام الأمويين كانوا يحاولون نظم الشعر العربي، وعُرف منهم شعراء من أمثال زياد الأعجم المتوفى سنة ١٠٠ هـ، وهو مولى المهلّب بن أبي صفرة حاكم خراسان، وقد سمي بالأعجم للكنة في لسانه جعلته ينطق بالعين همزة وبالحاء هاء، ويرقق حروف الإطباق، وتلك هي السمات الخاصة باللسان الفارسي»[٢٥]. كما ذهب الدكتور طه ندا إلى كون الفارسية مسئولة إلى حدّ كبير عن اللكنة التي أصابت الخواص والعوام على حد سواء[٢٦]. وبالإضافة إلى طغيان الفارسية أكثر من غيرها في المجتمع العربي، فهناك مخالفة من قبيل بقية الأعاجم للأنظمة الصوتية العربية، أو للأصول الصوتية المعتادة عند العرب، فقد كانت مثلاً

للجاحظ ملاحظات ثاقبة اضطلع من خلالها باستقراء الأصوات في الحروف، ودلالة ذلك من قوله: « فأما حروف الكلام فإنّ حكمها إذا تمكنّت في الألسنة خلال هذا الحكم، ألا ترى أن السندي إذا جلب كبيراً، فإنه لا يستطيع إلا أن يجعل الجيم زاياً، ولو أقام في عليا تميم، وفي سُفلى قيس، وبين عجز هوزان خمسين عاما، وكذلك النبطي القحّ الذي نشأ في بلاد النبط لأن النبطي القح يجعل الزاي سيناً، فإذا أراد أن يقول: "زورق" قال: "سورق" ويجعل العين همزة، فإذا أراد أن يقول: "مشمعل" قال: "مشمئل"، والنخّاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية، وأهلها يزعمون أنها مولدة، بأن تقول: ناعمة، وتقول: شمس ثلاث مرات متواليات»[٢٧]. ويقرر في موطن آخر أن: «لكل أمة حروفاً تدور في أكثر كلامها نحو استعمال الروم للسين، واستعمال الجرامقة للعين، يقول: وقال الأصمعي: ليس للروم ضاد، ولا للفرس ثاء، ولا للسريان ذال»[٢٨]. وقد نعت ابن النديم مجتمعاً من الزنوج، فشبه حوارهم بالدمدمة والهمهمة، وشبه كلام غيرهم على سواحل البحر من أسياف فارس بالصفير[٢٩].

ولعلّ مثل هذه الإشارات إلى الأخطاء الصوتية التي تُنسب إلى الأجانب أو المتأثرين بلغات أجنبية، والأحكام المنبنية عليها ينصب بعضها على متابعة عيوب النطق، ويهتم بعضها الآخر بأصحاب اللكنة من الأعاجم وبأصولهم العرقية، وتارة بمنزلتهم الاجتماعية، وبعضها ينصرف إلى الاهتمام باللغة التي تسببت في شيوع هذه الظاهرة، أو مدى هذا الشيوع والانتشار بين العرب وأثره.

وقد بيّن الباحث يوهان فك ما لقيت العربية على لسان غير العرب من تغييرات هددت بالمسخ صورة وقعها وجرسها، وطبيعة تكوينها وتركيبها في الصميم[٣٠]. وهكذا استشعر فقهاء اللغة خطر العجمة من جهة، والغيرة والخشية على اللغة العربية من جهة ثانية، فسارعوا إلى مدارسة ظواهر لغتهم، ووضعوا الضوابط والقواعد، والقوانين التي رأوا فيها ضمان تلك اللغة من الفساد، وصونها من عبث الألسنة الدخيلة. « وبإحصاء سريع لهذا التتبع المتأني المستفيض للأحرف العربية التي يخطئ في نطقها، وأن في هذا لأشد آثار العجمة على اللغة العربية خطراً وتهديداً، فلو أبيح لتلك

الكثرة الكاثرة من الأعاجم، وللقلة من مقلديهم العرب التمادي في النطق الخاطئ بهذا القدر لتصدّع بنيان العربية، وتفككت أصولها، وضاعت أصواتها. فما بالك بالنظام النطقي كله بما فيه من عادات صوتية كالنبر stress، والتنغيم intonation، والرّوم، والإقلاب والتفخيم، والترقيق وغيرها من الظواهر النطقية»[٣١]. ولا أرى وجهاً لانهيار وتصدع بنية اللغة ونظامها ومنظومتها، وقد قيض الله تعالى لها علماء يهتمون بها، وينافحون عن بيضتها باللسان والقلم مادام الجديدان وتعاقب الملوان.

٢-نطق العرب للدخيل من الألفاظ والأصوات:

لعلّ ما حفّز العرب على أن يعتنوا بالجانب النطقي من الدراسات الصوتية عناية شديدة حرصهم على معرفة أصول القراءات القرآنية، وإتقان ترتيل كتاب الله العزيز، وتجويد نطقه. وكان ذلك كذلك عندما واجهوا مشكلة نطق الأعاجم للعربية، ونطق العرب للدخيل الوافد عليهم و- كان العرب- في البداءة- يستملحون سماع الدخيل، وجاء في الأثر: أعجمي فالعب به. وقد نقل الجواليقي والخفاجي أمثلة شعرية للاستطراف، فذكر الجواليقي: « وذكر أبو حاتم: أن رؤبه بن العجاج والفصحاء كالأعشى وغيره ربما استعاروا الكلمة من كلام العجم للقافية، لتستطرف، ولكن لا يستعملن المستطرف، ولا يصرّفونه، ولا يشتقون منه الأفعال، ولا يرمون بالأصلي المستطرف، وربما أضحكوا منه، كقول العدوي:

أنا العربي الباك

أي النقي من العيوب. وقال العجاج:

كما رأيت في الملاء البردجا

وهم السبي، يقال لهم بالفارسية "برده" فأراد القافية»[٣٢]. وأورد الخفاجي في هذا الصدد: « وهم يلعبون به كثيراً، وربما استعملوه على سبيل التلطف... وربما استعملوه هزلاً»[٣٣]. ويُفهم من القولين أن استعمالهم للأعجمي هنا كان في مجال محدود لم يرق إلى مقامات التأليف في اللغة العالية الفصيحة، وكان تأثيره في لغة الحياة اليومية سطحيا لا يشكل خطراً كبيراً يمس جذور اللغة، فحاجتها إليه نادرة، والتفات العلماء إليه قليل معدود

في إطار إهمالهم للغات الأجنبية بعامة، ولكن ما كان مفروضاً عليهم، وتتطلب منزلته منهم كل عناية وبحث، فهو ما اضطرتهم الحاجة إلى استعارته من لغات أخرى وتعريبه، أو ما جاء به الوحي الربّاني.

وهكذا فقد يشيع بين القوم نسبة كبيرة من الألفاظ الدخيلة المختلف في لفظها ووزنها، ولغاتها لعوامل صوتية بحتة، بل إن الاتجاه إلى تأصيلها واشتقاقها وتعيين معناها كان في ضوء العوامل الصوتية(٣٤). وهكذا نجدهم يهتمون بعلم الأصوات الذي استهلوه بالنظر في آي الذكر الحكيم، فنألفهم قد درسوا لفظة "الصراط"، حيث يقول أبو حيان الأندلسي: « قرأ قنبل عن ابن كثير في كل القرآن: سراط، والسراط بالسين الصريح، وخلف عن حمزة بإشمام الصاد الزاي في كل القرآن، وخلاد عنه بالإشمام في الصراط المستقيم فقط، وفيما عداه بالصاد الصريح في كل القرآن، أما التصريح بالسين فلأنها الأصل، لأن السراط من الاسترواط، وهو الابتلاع، سمي الطريق به لأنه يبلع السابلة، وأما الصاد فلكراهة الخروج من السين، وهي حرف مهموس مستفل إلى الطاء، وهي حرف مجهور مستفل، فطلبوا التجانس بقلب السين صاداً لاشتراكهما في الصفير، والهمس والمخرج، واشتراك الصاد والطاء في الإطباق والاستعلاء، وأما الإشمام فللمبالغة في طلب التجانس لزيادة الزاي على الصاد بالجهر»(٣٥). وهكذا نلحظ أن الحجّة لمن قرأ بالصاد أنه أبدلها من السين لتؤاخي السين في الهمس والصفير، وتؤاخي الطاء في الإطباق. فالتجانس أو التآخي والانسجام يمثل إقامة توافق ينساب فيه النطق بغير مشقة أو تنافر، ومفاد ذلك أن هذا التوافق النطقي غير متوفر في السين مع الطاء، ولكنه متوفر في الصاد. وقد تبيّن للسجستاني من هذا المثال ونحوه كما نقل عن ذلك الرازي، فقال: « كل حرف – يعني كلمة– فيه طاء أو خاء، أو غين أو قاف فالسين والصاد فيه لغتان، نحو الصراط والسراط، والسلطان والصلطان»(٣٦).

والواقع أن الألسنة تمرن على إجراء الأصوات بترتيب يتكرر، ثم يطرد ويصبح عادة. وكل دخيل على هذه العادات النطقية المتأصلة سيخضع للعادة

والمران بالقدر الذي يحقق دواما النطق الموروث والمتمكن، أي بتحويل الأصوات الدخيلة إلى أقرب الأصوات الأصيلة مخارج. وقد ذكر ابن فارس صدد ذلك ما نصه: « حدثني علي بن أحمد الصباحي قال: سمعت ابن دريد يقول: حروف لا تتكلم العرب بها إلا ضرورة، فإذا اضطروا إليها حوّلوها عند المتكلم بها إلى أقرب الحروف من مخارجها، وذلك كالحرف الذي بين الباء والفاء مثل: "بور" إذا اضطروا قالوا: فور. قال ابن فارس: وهذا صحيح لأن (بور) ليس من كلام العرب، فلذلك يحتاج العربي عند تعريبه إياه أن يصيّره فاء»[٣٧].

وهكذا يتبدى لنا أن غرض الدراسات الصوتية التي نجمت عن البحث في المشكلة كان تحقيق الانسجام الصوتي الذي عالله الخليل وسيبويه بقولهما: ليكون عمل اللسان من وجه واحد[٣٨]. ومفهوم الاقتصاد في الجهد العضلي، ليس الدلالة به التقليل من الأصوات أو إدغامها – حصراً– إنما قد يكون الجهد متمثلاً بعدم تحقيق الانسجام، وبعدم جريان الأصوات على مألوف العادات الصوتية الراسخة عند أصحابها الأصلاء، على حين تكون السهولة في نطق ما اعتاده اللسان، وجرت عليه العادات النطقية محققة – بالتكرار– الانسجام والانسياب، وإن كثرت الأصوات، فكثرتها ليست محل جهد ومشقة، وإنما الجهد والمشقة في تنافرها وغرابتها، وليس القلب المكاني (Metathesis) في اللغة أحياناً، والميل نحو الأيسر فونيميا إلاّ الاتجاه العفوي التلقائي لأعضاء النطق إلى تحقيق هذا الانسجام الصوتي[٣٩].

وليس أدل على ذلك من بعض الأمثلة الصوتية في ألفاظ دخيلة، فقد ذكر على سبيل التمثيل الجواليقي لفظ "إسماعيل" في تعريب "اشماويل"، وضبط النتيجة بأسلوب وصفي مقرراً أنهم أبدلوا السين من الشين لقرب السين منها في الهمس[٤٠]. وقد علّق الدكتور مسعود بويو على هذا الوصف بقوله: « فما قاله صحيح في ظاهره، ولكن هذا الإبدال في حقيقته استجابة طبيعية لروح العادات الصوتية العربية. فالنسق الفونولوجي العربي لم يعرف التركيب المتتالي للأصوات: "اشم" أصلاً، على أنه عرف هذا التركيب وألفه في مثل: "اسمُ" و"اسمٍ"،

و"اسمق"، و"اسمع"...الخ، وساغ له»[٤١]. فثقل "الشين" كما يرى الجواليقي هو الذي دعاهم إلى استبدالها، لا لكونها غير موجودة في العربية، ألا تراهم تركوها في ألفاظ مثل: "شرحبيل" و"شراحيل"، و"شهميل" و"شبارق"، وهو بالفارسية "بيشبارة"[٤٢]، فالأصوات "شرح"و "شرا"، و"شهم"و"شبا" مسموعة في النطق العربي، غير أن الأصوات "ب ي ش ب" غير مسموعة، بل لا ينطق بها في العادات الصوتية العربية، ومن هنا أجري عليها إبدال تلقائي لتنقاد في مواتاة ويسر للنطق العربي، وهو ما تدبّره علماء العربية فسموه تعريباً صوتياً. وقد نقل صاحب المزهر في هذا السياق فقال: « وقال أبو عبيد في الغريب المصنف: العرب يعربون الشين سيناً يقولون: نيسابور، وهي: نيشابور، وكذلك الدشت، يقولون: دست فيبدلونها سيناً. وفي تذكرة الشيخ تاج الدين ابن مكتوم بخطّه: قال نصر بن محمد بن أبي الفنون النحوي في كتاب أوزان الثلاثي: سين العربية شين في العبرية، فالسلام: شلام، واللسان: لشان، والاسم: اشم»[٤٣] لكن هذا الحكم لا يكون مطرداً، فليس هناك من أحد يمكنه القطع باطراد إبدال السين من الشين في الدخيل كله، وإنما يعتبر ذلك أغلبيا كما تبيّن من الدراسات المقارنة بين العربية والدخيل السامي[٤٤]. وهو ما لحظه سيبويه ثم بيّنه في قوله: « وأما ما لا يطرد فيه البدل فالحرف الذي هو من حروف العرب نحو: سين سروال، وعين إسماعيل، أبدلوا للتغيير الذي قد لزم، فغيّروه لما ذكرت من التشبيه بالإضافة، فأبدلوا من الشين نحوها في الهمس، والانسلال من بين الثنايا، وأبدلوا من الهمزة العين، لأنها أشبه الحروف بالهمزة»[٤٥].

وفي توصيف الفارابي اللّسان العربي أبان قائلاً: « فبنى مباني بان بها جميع اللغات، من إعراب أوحده الله له، وتأليف بين حركة وسكون حلاّه به، فلم يجمع فيه بين ساكنين، أو متحركين متضادين نحو: فُعِل وفِعُلَ. ولم يلاق بين حرفين لا يأتلفان، ولا يعذب النطق بهما، أو يشنع ذلك منهما في جرس النغمة وحسّ السمع، كالعين مع الحاء، والقاف مع الكاف، والحرف المطبق مع غير المطبق، مثل تاء الافتعال مع الصاد والضاد في أخوات لهما، والواو الساكنة مع الكسرة قبلها (نحو

ميزان وأصلها موازن) والياء الساكنة مع الضمة قبلها نحو: موقن وأصلها مُيقن في خلال كثيرة من هذا الشكل لا تُحصى»[٤٦]. وقد ذكر الخفاجي عن العادات الصوتية العربية فقال: « وليس في كلام العرب شين بعد لام في كلمة عربية»[٤٧]. ولا يركب لفظ عربي من باء وسين وتاء، و"بست" البلدة أعجمي، ولم يجتمع في العربية سين وزاي، ولا سين وذال، « ولم يحك أحد من الثقات كلمة عربية مبنية من باء وسين وتاء، فإذا جاء ذلك في كلمة، فهي دخيل»[٤٨].

كما أشار كندراتوف أننا حين نتكلم لغة أجنبية نشمها نغمة صوتية لا تخفى من لغتنا القومية، فتخرج الأصوات في نطقنا لها مميّزة مشوبة بعاداتنا النطقية في المدّ خاصة والتنغيم، وهذا من الطبع والنشأة لأنه ليس يسيراً على المرء أن يتغلّب على عادات الكلام التي اكتسبها وتمرس عليها منذ نعومة أظفاره[٤٩]. وهكذا نلمس أن الدخيل لم يلق وقعه ونسقه الفونولوجي قبولاً سريعاً لنشوزه، واختلاف أصواته عما درج عليه هؤلاء وألفوه، ولذا فقد اضطروا إلى إبدال حروفه أو تبديل بنيته الصوتية، إلا ما كانت حروفه من حروفهم، وبناؤه كبنائهم، ولعل ذا المقصود يبينه د. علي عبد الواحد وافي فيما يقول: « تخضع في الغالب الكلمات المقتبسة للأساليب الصوتية في اللغة التي اقتبستها، فينالها كثير من التحريف في أصواتها، وطريقة نطقها، وتبعد في جميع هذه النواحي عن صورتها القديمة... ومن ثم نرى أن الكلمة الواحدة قد تنتقل من لغة إلى عدة لغات فتتشكل في كل لغة منها بالشكل الذي يتفق مع أساليبها الصوتية حتى لتبدو في كل لغة منها غريبة عن نظائرها في اللغات الأخرى»[٥٠].

وفي العموم نلمح أن العربية اختارت أحرفها وصيغها وفق الذوق العربي، أو على ما يرضي السليقة العربية، والعادات الصوتية العربية فقامت بإجراءات نحو التصحيف أو الإسقاط، أو التبديل أو الإضافة وما إلى ذلك، وهو ما أشبه كثير من اللغويين المحدثين، ومما يجدر التنبيه إليه في هذا الموضع أن اللغويين القدامى قد ألحقوا هذا الدخيل بأبنية العرب، وهو ما نفهمه من كلام سيبويه، فذكر: « اعلم أنهم مما يغيِّرون من الحروف

الأعجمية ما ليس من حروفهم البتة، فربما ألحقوه ببناء كلامهم، وربما لم يلحقوه»[٥١]. وقد كان متجه العرب حول تعريب الأسماء والألفاظ الأعجمية هو تغييرهم لكل لفظة كانت حروفها – كلها– أعجمية، فما رفضوه في لغتهم هو الحرف الأعجمي أو الصوت الأعجمي. ويتلو هذا العمل إلحاق الألفاظ بأبنيتهم، وهو المسلك الغالب، أو تركها غير مطردة في تلك الأبنية، وهو قليل نسبيا، ونفقه من هذا الكلام اشتراطهم في الدخيل أن ينطق بأصوات عربية خالصة تمثل مادة بناء الألفاظ، وعدم اشتراطهم في الصيغ أن تكون عربية الأوزان دائماً، فكان إلحاق الشكل مبنياً على فكرة إلحاق المادة الأساسية أي الحروف. وقد وصف إمام النحاة ما يجري على اللفظ الأعجمي بهذا الإلحاق فأورد: « وربما غيروا حاله عن حاله في الأعجمية مع إلحاقهم بالعربية غير الحروف العربية، فأبدلوا مكان الحرف الذي هو للعرب عربياً غيره، وغيروا الحركة وأبدلوا مكان الزيادة، ولا يبلغون به بناء كلامهم، لأنه أعجمي الأصل، فلا تبلغ قوته عندهم إلى أن يبلغ بناءهم. وإنما دعاهم إلى ذلك أن الأعجمية يغيرها دخولها العربية بإبدال حروفها، فحملهم هذا التغيير على أن أبدلوا»[٥٢]. وهكذا نرى أنهم أجروا هذا التصرّف من الإبدال والحذف والزيادة وتغيير الحركات على الأعجمي وإن لم يلحقوه بأبنيتهم. ويضيف صاحب الكتاب إجراءهم هذا موضحا: « ولكن هذا التصرف بالأعجمي على مختلف وجوهه، لا يبلغه من القوة في بنائه ما للأبنية العربية، بل يبقى له عرفه الأعجمي وربما – بعد هذا كله– تركوا الاسم على حاله إذا كانت حروفه من حروفهم، كان على بنائهم أو لم يكن نحو. خراسان، وخرّم، والكركم»[٥٣]. والملحوظ عند العلماء في مسألة ولوج الأعجمي لغة الضاد أن أمرين أساسيين شغلا بالهم هما التغيير والإلحاق، ويتجلى واضحاً أن التغيير كان أكثر وأعم، بينما نجد الإلحاق قد حظي باهتمام أكبر من اللغويين والنحاة، لما يمثله من وجوه الاتساع في المادة الصالحة لإقامة القواعد، في المشتقات بأنواعها، وفي النسب والتصغير، وتصنيف المادة اللغوية على ما يوافق الخطوط العريضة لقواعد العربية، على حين كان التغيير يتجه – في المقام الأول– إلى الحروف.

وهكذا بقي العامل الصوتي أساسيا إنْ في التغيير أو الإلحاق، ولذا لعلهم تركوا ما وافقت أصواته أصواتهم على حاله في لغته – أحياناً– وأبدلوا منه غالباً، ومالوا إلى الإلحاق بالصيغ العربية المألوفة أكثر من غيرها، ولمزيد من التوضيح نسوق أبنية ألحقوا بها ألفاظا دخيلة ألا وهي وزن فَعل نحو: حبل، وثلج، وصحب، ووجد، فقالوا: سخت، بخت، ببر، جام، طست، دست، صرد، جرم، ضنك، وموز. وبعد مدارسة الألفاظ: "سخت، وبخت، وببر، وجام"[٥٤] نجدها هي نفسها بحروفها في العربية، كما كانت في الفارسية، بالمفهوم العام لبنية الكلمة، غير أن النطق العربي أحل الحركات الإعرابية على أواخر هذه الألفاظ محل التسكين بالفارسية. وأضفى على نطقها ما اعتادته العربية من ترقيق، وتفخيم لأصواتها، وإمالة ووصل في درج الكلام يميّزها من النطق الفارسي[٥٥]. وما صنعه علماء اللغة بهذا الإلحاق هو تغيير حركة في اللفظة، أو إبدال حرف أو حرفين فيها، أو إدخال أداة التعريف (ال) عليها. ومثل هذا التصرف على بساطته قد يكون كافياً لضم اللفظة في جملة المعرّب الذي لا يتأبّى على طبع العربية في صيغها ونطقها على الأقل.

عدم تقنين وضبط الإبدال الصوتي للدخيل:

إذا نحن أنعمنا النظر في تعامل العرب مع الدخيل حين إخضاعه للعربية أو سننها لم يكن عملهم هذا على نظام دقيق أو نسق مطرد، فلم يتخذوا أسلوباً بعينه في عملية حذف السوابق أو اللواحق من الكلم الدخيل، ولا سنوا سنة واضحة في إضافة أحرف، أو تغيير حركات، ولم يحرصوا على إلحاق الدخيل كله بالأبنية العربية، ولعل ذلك كان مدعاة لمنتقديهم، وما يشفع لهم ذلك – وهم يحاولون– أنّه حالت أسباب متعددة دون الإبدال المطرد، أو المنظم لأصوات الدخيل في العربية ومن ذلك ما يأتي:

أ– أن أولى هذه الأسباب التي منعت اطراد الإبدال من الأصوات الدخيلة تعدد اللغات التي أخذت منها لغة الضاد وتمايز خصائصها، وطبائع أصواتها عما عرفته العربية، وذلك أن العرب أبدلت الخاء من الكاف في الألفاظ الفارسية نحو: برزخ، كامخ، فرسخ، وبالمقابل أبدلت القاف من الكاف

في الألفاظ اليونانية مثل: بطريق، قلم، إقليم. وهذا يفسّر أن الأذن العربية لحظت فرقاً واضحاً بين الكاف الفارسية والكاف اليونانية، ويرى أحد الباحثين في هذا السياق أن الكاف العربية لم تصلح – فيما يبدو– أن تكون بديلاً دقيقاً عنهما، مع أنّ هذا ما يجب أن يتوقع، ويخطر في الباب في الظّاهر(٥٦). وإذا كان صوت الكاف الفارسية قريباً من الخاء العربية، فإننا لا نجد الصوت نفسه في لفظة Bactria بل نجده هنا أميل إلى صوت الكاف التي عرفتها العربية، ورغم ذلك فقد أبدلوا منه الخاء فقالوا: "بختية"(٥٧)، كما قالوا: قرطاس بالقاف وهي في اليونانية بصوت الخاء أيضاً أي خارتس ولكنهم قالوا فيها – فيما بعد–: خارطة وخريطة باللفظ نفسه. وهذا الحرف نفسه أي الخاء كان بديلاً من الحاء في الحبشية في لفظة أخدود التي أصلها فيها من "حدد".

ب– شكّل التطور الصوتي حائلاً دون اطراد الإبدال، وهو يطرأ على جميع اللغات ومنها العربية، وإن كانت هذه الأخيرة تميل إلى الثبات، والمحافظة على الأصوات أكثر من غيرها حتى يصعب الوقوف على تطورها الصوتي إلا في إشارات عارضة إلى بعض أحرفها وصيغها. وذلك التطور الصوتي أصاب معظم اللغات التي أخذت منها العربية ومن قبيل ذلك تحوّل الغين إلى عين، والخاء إلى حاء بالنسبة لكل اللهجات الآرامية، بينما كانت العربية أكثر اللغات السامية محافظة على أصوات الحلق(٥٨). ولذا فقد يعسر على لغة ثبتت أصواتها أن تأخذ بين الحين والحين من لغات تطورت أصواتها، وفي هذه الحال يكون هناك نوع من الانسجام والاتساق والتناسب الصوتي الذي تجاري فيه اللغة الآخذة أصوات اللغة المأخوذ منها.

ج– استقرار الألفاظ الدخيلة في العربية شكلاً وصوتاً بعيدة عما كانت عليه في لغتها الأصلية نتيجة أخذ العربية لها من لغة ثالثة وسيطة، ومن أمثلة ذلك ما توسطت الآرامية في نقله من اليونانية والفارسية، والمستخلص أن يكون نطقها – أي العربية– إلى اللغة الوسيطة أقرب منه إلى اللغة صاحبة الأصل، وإذا كان ذلك كذلك يكون اطراد الإبدال على وجه دقيق مقيس غير وارد.

د– ومن هذه الدواعي طبيعة استعمال اللفظ الدخيل ومجال استعماله، ومن استعمله، فنقلة

الدخيل المباشرون أناس تتفاوت مراتبهم الثقافية، وطبقاتهم الاجتماعية، وسلامة أعضاء السمع عندهم، كما تختلف أماكنهم ومحالتهم، مما يهيئ للفظ الدخيل أن ينطق على أكثر من وجه ينتشر به بين القوم مع إبدال متغيّر من حروفه كما حدث عندما أخذ العرب الكلمات الهندية عن اللغة السنسكريتية الفصيحة من أفواه التجار، وسكان المناطق الساحلية التي كانوا يترددون عليها. ولا يخفى أن تلك المناطق كانت ولا تزال تسودها لهجات متعددة بل لغات مستقلة[٥٩]. وهذا شبيه بما يحدث في أيامنا عند ترجمة مصطلحات الحضارة الحديثة أو تعريبها على أوجه متعددة في أقطار الوطن العربي. وفضلاً عن ذلك ذلكم الاختلاف الناجم – على مرّ الزمن– بين الحواضر والبوادي في نطق الأصوات، والذي لا تزال بقايا أمثلته تسمع إلى اليوم مميّزة بين نطق سكان المدن الكبيرة، وسكان القرى والجبال والبادية. فهذه الظاهرة جديرة بأن لا تسمح للإبدال المطرد أن يفشو وينقاس.

هـ– أمن اللبس، وذلك لو أنهم قالوا على سبيل التمثيل: "بادية" لوعاء، وهذا لفظه بحروف ذاتها في الفارسية، وهي في غير حاجة إلى إبدال، لالتبست ببادية، وخلناها الصحراء بالعربية. ولعلهم من أجل ذلك عدلوا عن حروفها إلى لفظة "باطية" مع وجود أصوات اللفظتين في العربية، وذلك فيما ذهب إليه الجواليقي.

و– عدم وجود تفاهم أو اتفاق مسبق، أو منهج معتمد يستأنس به المعربون، ويلتمسون هديه، ولو فكر القدماء نحو ذلك، وسنّوه قانوناً عاما عينوا فيه كيف ينبغي أن يتم إبدال الأصوات الدخيلة وتعريبها، لكانت عملية الإبدال سارت وفق أسس مرسومة تضبط ما يطرد إبداله، وتألف التفسير العلمي المعلل لما لا يخضع لمنهجهم.

ز– الفروق المميّزة في الأصوات بين اللّغات، وإذا كانت لغة الضاد أكثر اللغات السامية محافظة على أصوات الحلق، فهي بهذه الخاصية تختلف اختلافاً بيّنا عن اليونانية مثلاً التي انعدم فيها ما يرمز إلى هذه الأصوات.

ح– لجوء العرب في بعض الأحيان عند نقل الألفاظ الأعجمية إلى التغيير الشامل لتركيب اللفظ، فأبدلوا من حروفه الأعجمية حروفاً عربية على هوى مجرى كلامهم، فقالوا مثلاً في "كفجليز"

الفارسية: "قفشليل"، والإبدال الذي حصل هنا وأصاب الأصوات كلها كان إبدالاً استثنائيا نادراً ما يتكرر، وهو بالطبع غير مطرد في الأصوات ذاتها من ألفاظ أخرى تضمنتها، وهي تخرق قاعدة الإبدال المقيس إن وُجِد، وهي تحول دون الاطراد. وبالمقابل من هذا يحدث أحياناً أن تأخذ العربية ألفاظاً دخيلة دون المساس بحروفها أو التصرف فيها، بل قد تبقيها على حرفيتها، وبأصواتها كما كانت في لغتها الأصلية، وبخاصة أسماء الأعلام نحو: شرحبيل، وخراسان، وساسان جمشيد، ودارين. وهذا الأسلوب – في الحالتين– يتعذر عليهم تقنين الإبدال الصوتي من الدخيل.

ط– اعتبار العادات الصوتية من أهم ما يحول دون اطراد الإبدال لأصوات الدخيل، فهم يعيرون لها اهتماماً، فذهبوا إلى تقدير أهميتها مبالغين في ذلك بما لا يتفق مع الواقع اللغوي، أو الوظيفة العضوية لجهاز النطق، وكان العربي لا يمكنه مجاوزة لهجته وعاداته الصوتية، وآية ذلك ما نقله ابن جني عن أبي حاتم السجستاني في قوله: « قرأ عليّ أعرابي بالحرم: "طيبى لهم وحسن مآب" فقلت: طوبى، فقال: طيبى، فأعدت فقلت: طوبى، فقال: طيبى، فلما طال عليّ الوقت قلت: طوطو، قال: طي طي»[٦١]. ويعلق ابن جني على ذلك بقوله: « أفلا ترى هذا الأعرابي، وأنت تعتبره جافاً كزا، لا دمثاً ولا طيعاً، كيف نبا طبعه عن ثقل الواو إلى الياء، فلم يؤثر فيه التلقين، ولا ثنى طبعه عن التماس الخفة هز ولا تمرين»[٦٢]. ونحو هذا التعصب للهجة، والعادات الصوتية يصعب الترويض على إبدال دقيق مطرد لأصوات الدخيل بأصوات عربية صريحة. « وربما كان في الدراسات المعجمية والتأصيلية للغات الأسرة الواحدة كالسامية من الأمثلة والشواهد ما يشجع على الأخذ بفكرة اطراد الإبدال في الأصوات، كما لاحظ الكثيرون من الدارسين الغربيين للتطورات الصوتية في اللغات السامية، ولكن حتى هذه الدراسات تفصح من أحكام وقوانين صريحة الإشارة إلى ما حصل في هذه اللغة أو تلك من تطور صوتي، أو تطور في اللهجات، أو ميل إلى ترقيق الحروف أو تفخيمها، على حين استثنيت لغة ثالثة من هذا، مما يجعل مسألة الاطراد في الإبدال غير دقيقة أو غير خاضعة لقوانين صوتية ثابتة»[٦٣]. وهذا ما حذا باللغوي الشهير "ستيف أولمان" أن

يقول في القوانين الصوتية: « إنها تنبئ فقط عن قدر من الاطراد في التطورات في حدود معينة من حيث الزمان والمكان، أي أنها تشير إلى أن صوتاً معيناً قد تطور إلى صوت آخر بذاته في فترة كذا، وفي لغة كذا تحت ظروف معينة محددة تحديداً دقيقاً»(٦٤).

ولعلنا نخلص في الختام بعد هذا العرض مع التوصيف والتحليل والمقاربة إلى القول بأنّ العامل الصوتي هو المعوَّل عليه في نقل العرب للدخيل، وفي دارسة اللغويين له في عملية التعريب، وتأثير ذلك كله في العربية الفصحى بما سلكه من مسلك طبيعي غير خاضع – في معظم الأحيان– لضوابط القواعد الصارمة. كما أن مسألة الإبدال تلك تعتمد على "العادات الصوتية" المتأصلة بالممارسة والتكرار والتعوّد، كما يرجع إلى طبيعة مخارج الحروف التي يتركّب منها اللفظ والكلام، وتعاقد تلك الحروف، وجريانها في الكلام المتصل من غير مشقة ولا تكلف. وقد ظهر من اختيار الأمثلة التي حاولوا إلحاقها بالأبنية العربية دور العادات الصوتية في طبع الدخيل بالطابع العربي في وزنه الذي ربما لم يطرد وينقاس على ما شاء له النحاة، ورسموا، أو اقترحوا من نظائر عربية فعدوه حينذاك مما لم يعرف فيها، مع أن ضرباً من الحذف والتغيير قد أجري عليه، وما سبب ذلك إلا ليوافق قوالب صوتية مسموعة، أو أية صيغة مألوفة الواقع، أو اعتادتها الألسنة والأسماع العربية. وقد تكون الحروف والأصوات، والصيغ متقاربة في النطق، لكن العربية اختارت أحرفها وصيغها وفق الذوق العربي، أو ما يرضي السليقة العربية، والعادات الصوتية العربية، وليس لأحد أن يدعي وجود اطراد الإبدال هنا مثلاً، ولا خضوع اللغات الأخرى بخصائص أصواتها لأوضاع العربية وقوالبها وأصواتها، لأن العادات الصوتية وليدة الذوق الفردي، وهو بطبيعة الحال لا يُحكم بقانون، وتتجلى أهمية المستوى الصوتي في هذه القضية – أي الدخيل– في كونه إذا عدّ من أبنية العرب لا يُفهم منه أنه صار عربياً حقيقة، إنما اعتُبِر في العربية من الناحية الصوتية فلحق بأوزانها، ومن الناحية النطقية فأمكن لفظه دون أن يعسر أو يستثقل على الألسنة العربية، ودون أن يستشنع عند العرب الخلص الأقحاح. أما ترك

الدخيل يفِد إلى العربية بأصواته وملامحه وخصائصه، فهي مسألة قد تكون مطلباً علميّاً عند ثلة من الباحثين كي يتمكن من توثيقه وتأصيله وتأثيله. ولكن المطلب العلمي بالمقابل أن تحافظ العربية على طابعها، وألا تقبل في أنساقها خصائص لغات مختلفة تفقدها شخصيتها، وبتعبير آخر أن تتلافى الآثار السلبية الخطرة التي يسببها لها ذلك الدخيل. وهكذا إزاء هذا لم يكن لعلماء العربية مفرّ من التشدد في المحافظة على العادات الصوتية العربية بعدما عاينوه ولمسوه من اختلاف اللغات، وما يمكن أن يخلفه هذا الاختلاف من الفساد في بنية اللغة الخالدة. ومهما قيل وقيل حول هذه القضية أي أثر الدخيل من المنظور الصوتي، وأيّا كانت النتائج المتمخضة عن البحث، فإنه مما ينبغي الإلماح إليه بل الإلحاح عليه أن الدراسات والأبحاث الصوتية في هذا الموضوع ما تزال محدودة، بكراً، محوجة إلى مزيد من الاهتمام والاتساع والتتبع والحفر... ووو.

مراجع البحث:

١- ينظر ستيف أولمان: دور الكلمة في اللّغة، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب ١٩٦٢م، ص ١٤٣.

٢- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢، ص ٦- ٧.

٣- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مطبعة حجازي بالقاهرة، ج١، ص ١٣٦- ١٣٧، ١٤٠.

٤- ابن فارس: معجم مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط البابي الحلبي ١٩٦٩م، مادة دخل.

٥- ابن منظور: لسان العرب، طبعة بولاق، الدار المصرية للترجمة والتأليف، مادة دخل، وينظر محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، عنى بترتيبه محمود خاطر، ط. دار المعارف، وراجعتها وحققتها لجنة من علماء العربية مادة دخل.

٦- ابن منظور: اللسان، مادة دخل.

٧- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، إخراج د. إبراهيم أنيس وغيره، دار الفكر، ج١، ص ٢٧٥.

٨- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج، ص ٢٦.

٩- أبو منصور الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب بالقاهرة، ط٢، ١٩٦٩م، ص ٢٨٤.

١٠- الشهاب الخفاجي: شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، المطبعة الوهبية بالقاهرة، ص ٤٠.

١١- ابن دريد: جمهرة اللغة: ط. حيدر آباد، ١٣٤٤هـ، ج٢، ص ٤.

١٢- الفارابي، إسحاق بن إبراهيم: ديوان الأدب، تحقيق د. أحمد مختار عمر، مراجعة د. إبراهيم أنيس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م، ج١، ص ٣٧٠.

١٣- ابن منظور: اللسان، مادة طمر.

١٤- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، نشر مكتبة مصطفى محمد بالقاهرة، بعناية مجموعة من العلماء، ج١، ص ٣٧٩.

١٥- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ٢٩، وأمثلة من ذلك في مقدمة: ر. دوزي في معجمة R. Dozzy : Supplément aux dictionnaires arabes (Beyrouth 1968)، ود. عبد المجيد عابدين: بين الحبشة والعرب، دار الفكر العربي، ١٩٤٧م، ص ١٠٤؛ ود. إبراهيم السامرائي: دراسات في اللغة، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦١م، الصفحات: ١٣٦، ٢٠٣، ٢٠٦، ويوهان فك: العربية، ترجمة د. محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م، ص ١١٧.

١٦- ينظر د. كمال بشر: دراسات في علم اللغة: القسم الثاني، ط. ثانية، ١٩٧١م، دار المعارف بمصر، ص ٦٧ ود. أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص ٨٤.

١٧- جورج مونان: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين، ترجمة د. بدر الدين القاسم، مطبعة جامعة دمشق، ص ١١٧.

١٨- د. علي أبو المكارم: أصول التفكير النحوي، الجامعة الليبية، مطبعة كلية ١٩٧٣م، ص ٢٧.

١٩- ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق السّقا وآخرين، ط. مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٤م، ج١، ص ١٠.

٢٠- ينظر ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الطبعة ١، دار الكتب المصرية، ج١، ص ٣٣.

٢١- د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ص ١١٠- ١١١.

٢٢- الجاحظ، أبو عثمان: البيان والتبيين، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، ط. الرابعة ١٣٧٥هـ/١٩٥٦م، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج٢، ص ٢١٣.

٢٣- ينظر Paul Roberts : Understanding English (Cornelle University New York 1958) p. 88.

٢٤- ينظر د. نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ١٩٧٨م، ص ٢٠٠ وأ. كندراتوف: الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٢م، ص ١٧٨ إلى ١٨٠.

٢٥- د. إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م، ص ١٨٧.

٢٦- ينظر د. طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، ١٩٧٥م، ص ٦٦.

٢٧- الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٩٣؛ وينظر د. علي أبو المكارم: الظواهر اللغوية في التراث النحوي، مطبعة القاهرة الحديثة، ط. أولى، ص ٥٦- ٥٧.

٢٨- الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٦٤- ٦٥.

٢٩- ينظر ابن النديم محمد بن إسحاق: الفهرست، ط. الرحمانية ١٣٤٨هـ، ص ٢٨.

٣٠- ينظر يوهان فك: العربية، ص ١٠؛ ود. محمد عيد: في اللغة ودراستها، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٤م، ص ١٣٦.

٣١- د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٢٢؛ والروم: هو الإتيان بحركة مد، وإضعاف صوتها في الوقف، أي أن تروم حركة ولا تنطق بها كاملة فتبقى خفيفة. الإقلاب: تأثر النون الساكنة بالباء التالية لها فتنقلب إلى صوت الميم، نفس مخرج الباء نحو قوله تعالى: ﴿من بعد ما جاءهم﴾ آل عمران/ ١٩، و﴿إذ انبعث أشقاها﴾ الشمس/١٢.

٣٢- الجواليقي: المعرّب، ص ص ٥٧- ٥٨.

٣٣- الخفاجي: شفاء الغليل، ص ٧.

٣٤- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٢٦ عن د. محمود فهمي حجازي: المعجمات الحديثة، نسخة مطبوعة على "ستنسل" القاهرة ١٩٧٨م، ص ٧٢.

٣٥- أبو حيان الأندلسي: تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب، بعناية طاهر النعساني، مطبعة الإخلاص بحماة- سورية ١٣٤٥هـ/١٩٢٦م، ص ٧٠.

٣٦- الرازي: الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، بعناية حسين الهمداني (الراجوتي)، دار الكتاب العربي بمصر، ط٢ ١٩٥٧م، ج٢، ص ٢١٦.

٣٧- جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، بعناية محمد جاد المولى، محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٨م، ج١، ص ٢٧٢؛ وينظر د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، ط. الثالثة، ١٩٦١م، ص ١٢٦.

٣٨- ينظر د. أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص ٨٩؛ ويسميه علم الأصوات أيضاً، الجهد الأدنى: Last effect.

٣٩- ينظر د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط١، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م، مطابع سجل العرب، توزيع عالم الكتب بمصر، ص ١٣٥، ٣٣٩.

٤٠- ينظر الجواليقي: المعرّب، ص ٥٥.

٤١- د. مسعود بوبو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٣١.

٤٢- ينظر الجواليقي: المعرّب، ص ٢٥٢- ٢٥٣.

٤٣- السيوطي: المزهر، ج١، ص ٢٧٥.

٤٤- ينظر د. مسعود بوبو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٣٣ عن د. محمود فهمي حجازي، المعجمات الحديثة، نسخة مطبوعة على "ستنسل" القاهرة ١٩٧٨م، ص ص ٧٧، ٩٦، ٩٨؛ وينظر هذه المقارنة الصوتية للسين والشين بين السامية والحامية في كتاب:

Marcel Cohen : Essai comparatif sur le vocabulaire et la phonologie du chamito-sémitique, paris 1947, p. 133.

٤٥- سيبويه: الكتاب، ج٤، ص ٣٠٦.

٤٦- الفارابي: ديوان الأدب، ج١، ص ٧٢.

٤٧- الخفاجي: شفاء الغليل، ص ٨.

٤٨- الجواليقي: المعرب، ص ٦٠.

٤٩- ينظر أ. كندراتوف: الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٧٢م، ص ص ١٨٠- ١٨١.

٥٠- د. عبد الواحد وافي: علم اللغة، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٧م، ط٤، ص ٢٢٩؛ وينظر د. عبد الرحمن أيوب: اللغة والتطور، معهد البحوث والدراسات بجامعة الدول العربية، ١٩٦٩م، ص ١٠٦.

٥١- سيبويه: الكتاب، ج٤، ص ٣٠٣.

٥٢- المصدر نفسه، ج٤، ص ٣٠٤.

٥٣- المصدر نفسه.

٥٤- السخت: الشديد، قالوا: غزل سخت أي صلب شديد، والبخت: الجد، معروف فارسي، وقد تكلمت به العرب، الببر: ضرب من السباع، أما الجام فهو الكوب، وعاء للشرب.

٥٥- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٤٩.

٥٦- المصدر نفسه، ص ١٩٢.

٥٧- في اللسان: البخت والبختية: دخيل في العربية، أعجمي معرب "بخت"، وهي الجمال ذوات السنامين في بلاد فارس.

٥٨- ينظر د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ١٩٤.

٥٩- ينظر د. محمد يوسف: الألفاظ الهندية المعربة، مجلة اللسان العربي، المجلد العاشر، ج١، ص ١٣٢، يناير ١٩٧٣.

٦٠- ينظر ابن جني: الخصائص، ج١، ص ٧٦.

٦١- نفس المصدر.

٦٢- د. مسعود بويو: أثر الدخيل على العربية الفصحى، ص ٢٠١.

٦٣- ستيف أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، ١٩٦٢م، ص ١٨٣.

الأساليب اللغوية في سورة الشمس

م. حوراء مهدي الكوفي
جامعة الكوفة/العراق

مدخل

سورة الشمس من السور المكية ابتدأت بالقسم بسبعة أشياء من مخلوقات الله تعالى في كونه ، وهذا القسم العظيم كله على فلاح الإنسان إذا اتقى ربه وهلاكه إذا عصاه. وقد تناولت آياتها موضوع النفس البشرية ، وما جبلت عليه من الخير والشر ، وأهمية تزكية هذه النفس لترقى بصاحبها إلى جنات النعيم وبيان عقوبة من لم يزكِ نفسه (وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (٧) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (٨) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (٩) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (١٠))[١]

وتنتقل الآيات لعرض قصة ثمود والذين طغوا وعقروا الناقة فاستحقوا الهلاك والعذاب من الله تعالى ، وورد ذلك في قوله تعالى : (كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَىهَا (١١))[٢] .

وختمت السورة بتأكيد على ما واضح في سياق كل سور الجزء الثلاثين من القرآن الكريم ، وبيان أن الآخرة لله تعالى وأنه لا يُسأل عما يفعل من عقاب الكافرين وثواب المؤمنين. فله الأمر وله الحكم سبحانه.

فهذه السورة تتحدث عن ربط ظواهر كونية ببعضها من الشمس ، والقمر إلى الليل ، والنهار ، والسماء ، والأرض ، وتمر الآيات سريعة في وصف هذه الظواهر الكونية ، ثم تأتي الآيات المباركة تتحدث عن الإنسان (وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (٧) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (٨) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (٩) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (١٠)) ، وكأنها تريد أن تعلمنا أن الإنسان هو أهم شيء في الكون كله ، وأن كل المخلوقات في الكون الفسيح إنما سخّرت لأجل الإنسان فكأنما الإنسان هو المميز بين مخلوقات الله تعالى كلها.

أما موضوعاتها الاتعاظ بالآيات المباركة ، والتحذير من تكذيبها.وذلك أن الأقسام الإحدى عشرة التي بدأت بها السورة، التي تكاد تشكل نصفها، كلها في الآيات التي يراها الإنسان، وختمت بالنفس

المخاطبَة بذلك، ثم ذكر بعدها نموذجاً على جحد الحق وردّ الآيات البينة الظاهرة النافعة، وهم قوم صالح، وآيتهم الناقة، وما تبع ذلك من عذابهم على طغيانهم وتكذيبهم، وبهذا نلحظ التناقض والتضاد ظاهراً في هذه السورة، فهم قد كذبوا في حين كان الأولى أن يصدقوا، ولأجل إظهار هذا المعنى فقد كثر الطباق (التضاد) في السورة، يقول ابن عاشور: " وفي هذه الآيات مُحسّن الطباق غير مرّة فقد ذكرت أشياء متقابلة متضادة مثل الشمس والقمر لاختلاف وقت ظهورهما، ومثل النهار والليل ، والتجلية والغشي، والسماء والأرض، والبناء والصحو، والفجور والتقوى، والفلاح والخيبة، والتزكية [٣] ".

المبحث الأول

(الأساليب الصرفية والصوتية في سورة الشمس)

((الأساليب الصرفية))

هذه السورة مكية ، ولما تقدم القسم ببعض المواضع الشريفة وما بعدها ، أقسم هنا بشيء من العالم العلوي والعالم والسفلي ، وبما هو آلة التفكر في ذلك ، وهو النفس . وكان آخر ما قبلها مختتما بشيء من أحوال الكفار في الآخرة ، فاختتم هذه بشيء من أحوالهم في الدنيا ، وفي ذلك بمآلهم في الآخرة إلى النار ، وفي الدنيا إلى الهلاك المستأصل . وتقدم الكلام على ضحى في سورة طه عند قوله : (وأن يحشر الناس ضحى) . وقال مجاهد : هو ارتفاع الضوء وكماله . وقال مقاتل : حرها لقوله : (ولا تضحى) . وقال قتادة : هو النهار كله ، وهذا ليس بجيد ؛ لأنه قد أقسم بالنهار ، والمعروف في اللغة أن الضحى هو بعيد طلوع الشمس قليلا ، فإذا زاد فهو الضحاء ، بالمد وفتح الضاد إلى الزوال ، وقول مقاتل تفسير باللازم ، وما نقل عن المبرد من أن الضحى مشتق من الضح ، وهو نور الشمس ، والألف مقلوبة من الحاء الثانية ، وكذلك الواو في ضحوة مقلوبة عن الحاء الثانية ، لعله مختلق عليه ؛ لأن المبرد أجل من أن يذهب إلى هذا ، وهذان مادتان مختلفتان لا تشتق إحداهما من الأخرى [٤] .

أقسم سبحانه بهذه الأمور ، وله أن يقسم بما شاء من مخلوقاته ، وقال قوم : إن القسم بهذه الأمور ونحوها مما تقدم ومما سيأتي هو على حذف مضاف : أي و رب الشمس ورب القمر ، وهكذا سائرها ، ولا ملجئ إلى هذا ولا موجب له ، وقوله :

" وضحاها " هو قسم ثان . قال مجاهد : " وضحاها " : أي ضوئها وإشراقها ، وأضاف الضحى إلى الشمس لأنه إنما يكون عند ارتفاعها ، وكذا قال الكلبي . وقال قتادة : ضحاها نهارها كله .وقال المبرد : أصل الضحى الصبح ، وهو نور الشمس، قال أبو الهيثم : الضحى نقيض الظل ، وهو نور الشمس على وجه الأرض ، وأصله الضحى ، فاستثقلوا الياء فقلبوها ألفا . قيل : والمعروف عند العرب أن الضحى إذا طلعت الشمس ، وبعيد ذلك قليلا ، فإذا زاد فهو الضحاء بالمد .قال المبرد : الضحى والضحوة مشتقان من الضح وهو النور ، فأبدلت الألف والواو من الحاء واختلف في جواب القسم ماذا هو ؟ فقيل هو قوله : قد أفلح من زكاها قاله الزجاج وغيره، قال الزجاج : وحذفت اللام ؛ لأن الكلام قد طال ، فصار طوله عوضا منها ، وقيل الجواب محذوف : أي والشمس ، وكذا لتبعثن ، وقيل تقديره : ليدمدمن الله على أهل مكة لتكذيبهم رسول الله صلى الله عليه وسلم كما دمدم على ثمود لأنهم كذبوا صالحا ، وأما قد أفلح من زكاها فكلام تابع لقوله : فألهمها فجورها وتقواها على سبيل الاستطراد ، وليس من جواب القسم في شيء ، وقيل هو على التقديم والتأخير بغير حذف ، والمعنى : قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها والشمس وضحاها ، والأول أولى[٥].

{والشمس} متعلّق بفعل محذوف تقديره أقسم {إذا} ظرف مجرّد من الشرط في محلّ نصب متعلّق بفعل أقسم المقدّر، وكذلك في الموضعين التاليين {ما} حرف مصدريّ في المواضع الثلاثة (الفاء) عاطفة.

وقوله : {والقمر إذا تلاها } ، فهو كذلك القمر وحده آية ، وكذلك تلوه للشمس ونظام مسيره بهذه الدقة ، وهذا النظام فلا يسبقها ولا تفوته : لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون ، وفي قوله تعالى : إذا تلاها ، أي : تلا الشمس ، دلالة على سير الجميع ، وأنها سابقته وهو تاليها .

فقيل : تاليها عند أول الشهر تغرب ، ويظهر من مكان غروبها ، وقد قال بعض أهل الهيئة : تاليها في منزلة الحجم ، أي : كبرى وهو كبير بعدها في الحجم ، وفيه نظر .

ولا يخفى ما في القمر من فوائد للخليقة ، من تخفيف ظلمة الليل ، وكذلك بعض الخصائص على الزرع ، وأهم خصائصه بيان الشهور بتقسيم السنة ،

ومعرفة العبادات من صوم ، وحج ، وزكاة ، وعدة النساء ، وكفارات بصوم ، وحلول الديون ، وشروط المعاملات ، وكل ما له صلة بالحساب في عبادة أو معاملة[٦].

(والقمر إذا تلاها) قال الحسن والفراء : تلاها معناه تبعها دأبا في كل وقت ؛ لأنه يستضيء منها، فهو يتلوها لذلك . وقال ابن زيد : يتلوها في الشهر كله ، يتلوها في النصف الأول من الشهر بالطلوع ، وفي الآخر بالغروب . وقال ابن سلام : في النصف الأول من الشهر ، وذلك لأنه يأخذ موضعها ويسير خلفها ، إذا غابت يتبعها القمر طالعا . وقال قتادة : إنما ذلك البدر ، تغيب هي فيطلع هو . وقال الزجاج وغيره : تلاها معناه : امتلأ واستدار ، وكان لها تابعا للمنزل من الضياء والقدر ، لأنه ليس في الكواكب شيء يتلو الشمس في هذا المعنى غير القمر . وقيل : من أول الشهر إلى نصفه ، في الغروب تغرب هي ثم يغرب هو ، وفي النصف الآخر يتحاوران ، وهو أن تغرب هي فيطلع هو ، وقال الزمخشري : تلاها طالعا عند غروبها آخذا من نورها وذلك في النصف الأول من الشهر[٧].

وجملة: {تلاها...} في محلّ جرّ مضاف إليه ، {تلاها}: فيه إعلال بالقلب أصله تلوها– مضارعه يتلو– بفتح الواو، فلمّا تحرّكت الواو بعد فتح قلبت ألفا (والنهار إذا جلاها) أي جلى الشمس ، وذلك أن الشمس عند انبساط النهار تنجلي تمام الانجلاء، فكأنه جلاها مع أنها التي تبسطه[٨] .

وجملة: {جلاها...} في محلّ جرّ مضاف إليه، {جلاها...} فيه إعلال بالقلب، أصله جلّيها– بتحريك الياء بالفتح– قلبت الياء ألفا لأنها تحرّكت بعد فتح.

(والليل إذا يغشاها) أي يغشى الشمس ، فبدخوله تغيب وتظلم الآفاق ، ونسبة ذلك إلى الليل مجاز . وقيل : الضمير عائد على الأرض ، والذي تقتضيه الفصاحة أن الضمائر كلها إلى قوله : (يغشاها) عائدة على الشمس . وكما أن النهار جلاها ، كان النهار هو الذي يغشاها . ولما كانت الفواصل ترتبت على ألف وهاء المؤنث ، أتى (والليل إذا يغشاها) بالمضارع ؛ لأنه الذي ترتب فيه ، ولو أتى بالماضي ، كالذي قبله وبعده ، كان يكون التركيب إذا غشيها ، فتفوت الفاصلة ، وهي مقصودة . وقال القفال ما ملخصه : هذه الأقسام

بالشمس في الحقيقة بحسب أوصاف أربعة : ضوؤها عند ارتفاع النهار وقت انتشار الحيوان ، وطلب المعاش ، وتلو القمر لها بأخذه الضوء ، وتكامل طلوعها وبروزها ، وغيبوبتها بمجيء الليل[٩].

" والليل إذا يغشاها " أي يغشى الشمس فيذهب بضوئها فتغيب وتظلم الآفاق ، وقيل يغشى الآفاق ، وقيل الأرض ، وإن لم يجر لهما ذكر لأن ذلك معروف ، والأول أولى [١٠].

وجملة: {يغشاها...} في محلّ جرّ مضاف إليه. والضمير في " يغشاها " : راجع إلى الشمس ، وعليه قيل : إن الإقسام في هذه الأربعة راجع كله إلى الشمس في حالات مختلفة ، في ضحاها ثم تجليها ، ثم تلو القمر لها ، ثم بغشيان الليل إياها ، وهنا سؤال : كيف يغشى الليل الشمس مع أن الليل وهو الظلمة نتيجة لغروب الشمس عن الجهة التي فيها الليل ؟

فقيل : إن الليل يغطي ضوء الشمس ، فتتكون الظلمة ، والواقع خلاف ذلك . وهو أن الشمس ظاهرة وضوءها منتشر ، ولكن في قسم الأرض المقابل للظلمة الموجودة ، كما أن الظلمة تكون في القسم المقابل للنهار ، وهكذا .

ولذا قال ابن كثير : إن الضمير في " يغشاها " و " جلاها " راجع إلى الأرض ، إلا أن فيه مغايرة في مرجع الضمير . والله تعالى أعلم[١١].

{والسماء وما بناها} يجوز أن تكون ما مصدرية أي والسماء وبنيانها ، ويجوز أن تكون موصولة : أي والذي بناها ، وإيثار " ما " على " من " لإرادة الوصفية لقصد التفخيم كأنه قال : والقادر العظيم الشأن الذي بناها ، ورجح الأول الفراء ، والزجاج ، ولا وجه لقول من قال : إن جعلها مصدرية مخل بالنظم[١٢] (١)

وما في قوله : (وما بناها) ، (وما طحاها) ، (وما سواها) بمعنى الذي ، قاله الحسن ومجاهد وأبو عبيدة ، واختاره الطبري ، قالوا : لأن " ما " تقع على أولي العلم وغيرهم . وقيل : مصدرية ، قاله قتادة ، والمبرد ، والزجاج ، وهذا قول من ذهب إلى أن ما لا تقع على آحاد أولي العلم [١٣].(٢)

وقوله : والسماء وما بناها ، قيل : " ما " بمعنى الذي ، وجيء بها بدلا عن " من " التي لأولي العلم ؛ لإشعارها معنى الوصفية ، أي : " والسماء " والقادر الذي " بناها " ، وكذلك ما بعدها في " الأرض وما طحاها ونفس " ، والحكيم العليم " الذي

سواها " ، و " ما " مشترك بين العالم وغيره ، كقوله : (ولا أنتم عابدون ما أعبد) ، ومثله :(فانكحوا ما طاب لكم من النساء)

وتقدم مرارا أحوال السماء في بنائها ورفعها ، وجعلها سبعا طباقا ، وقد بين في تلك النصوص كيفية بنائها ، وأنه سبحانه وتعالى بناها بقوة ، كما في قوله تعالى : والسماء بنيناها بأيد ، أي : بقوة (أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ، محمد الأمين بن محمد بن المختار الجنكي الشنقيطي) وجملة: {بناها...} لا محلّ لها صلة الموصول الحرفيّ {ما} الأول.

والسماء وما بناها يجوز أن تكون ما مصدرية أي والسماء وبنيانها ، ويجوز أن تكون موصولة : أي والذي بناها ، وإيثار " ما " على " من " لإرادة الوصفية لقصد التفخيم كأنه قال : والقادر العظيم الشأن الذي بناها ،ورجح الأول الفراء ، والزجاج ، ولا وجه لقول من قال : إن جعلها مصدرية مخل بالنظم[١٤] " والأرض وما طحاها " الكلام في " ما " هذه كالكلام في التي قبلها ، ومعنى " طحاها " بسطها ، كذا قال عامة المفسرين ، كما في قوله : " دحاها " قالوا : " طحاها " و " دحاها " واحد : أي بسطها من كل جانب ، والطحو : البسط ، وقيل معنى طحاها قسمها ، وقيل خلقها[١٥]

ومنه قول الشاعر :

وما يدري جذيمة من طحاها

ولا من ساكن العرش الرفيع

والأول أولى .

والطحو أيضا : الذهاب .

قال أبو عمرو بن العلاء : طحا الرجل : إذا ذهب في الأرض ، يقال ما أدري أين طحا ؟ ويقال طحا به قلبه : إذا ذهب به ، ومنه قول الشاعر :

طحا بك قلب في الحسان طروب

بعيد الشباب عصر حان مشيب

وجملة: {طحاها...} لا محلّ لها صلة الموصول الحرفيّ {ما} الثاني.

{فألهمها فجورها} وتقواها أي عرفها وأفهمها حالهما وما فيهما من الحسن والقبح ، قال مجاهد : عرفها طريق الفجور والتقوى والطاعة والمعصية ، قال الفراء : فألهمها عرفها طريق الخير وطريق الشر ، كما قال : {وهديناه النجدين} [البلد : ١٠].

قال محمد بن كعب : إذا أراد الله بعبده خيرا ألهمه الخير فعمل به ، وإذا أراد به الشر ألهمه الشر

فعمل به، قال ابن زيد : جعل فيها ذلك بتوفيقه إياها للتقوى ، وخذلانه إياها للفجور ، واختار هذا الزجاج، وحمل الإلهام على التوفيق والخذلان ،قال الواحدي : وهذا هو الوجه لتفسير الإلهام فإن التبيين والتعليم والتعريف دون الإلهام ، والإلهام أن يوقع في قلبه ويجعل فيه ، وإذا أوقع الله في قلب عبده شيئا ألزمه ذلك الشيء، قال : وهذا صريح في أن الله خلق في المؤمن تقواه ، وفي الكافر فجوره[١٦] .

وجملة: {ألهمها...} لا محلّ لها معطوفة على جملة سواها.. وجواب القسم محذوف تقديره لتبعثنّ ،) فجور: مصدر سماعيّ للثلاثيّ فجر، وزنه فعول بضمّ الفاء والعين.

وقال الزمخشري : جعلت مصدرية ، وليس بالوجه لقوله : (فألهمها) وما يؤدي إليه من فساد النظم ، والوجه أن تكون موصولة ، وإنما أوثرت على من لإرادة معنى الوصفية ، كأنه قيل : والسماء والقادر العظيم الذي بناها ، ونفس والحكيم الباهر الحكمة الذي سواها ، وفي كلامهم سبحان من سخركن لنا . انتهى .

أما قوله : وليس بالوجه لقوله : (فألهمها) يعني من عود الضمير في (فألهمها) على الله تعالى ، فيكون قد عاد على مذكور ، وهو ما المراد به الذي ، ولا يلزم ذلك ؛ لأنا إذا جعلناها مصدرية عاد الضمير على ما يفهم من سياق الكلام ، ففي بناها ضمير عائد على الله تعالى ، أي وبناها هو ، أي الله تعالى ، كما إذا رأيت زيدا قد ضرب عمرا ، فقلت : عجبت مما ضرب عمرا تقديره : من ضرب عمرا ؟ وهو كان حسنا فصيحا جائزا ، وعود الضمير على ما يفهم من سياق الكلام كثير ، وقوله : وما يؤدي إليه من فساد النظم ليس كذلك ، ولا يؤدي جعلها مصدرية إلى ما ذكر ، وقوله إنما أوثرت . . . إلخ لا يراد بما ولا بمن الموصولتين معنى الوصفية ؛ لأنهما لا يوصف بهما بخلاف الذي فاشتراكهما في أنهما لا يؤديان معنى الوصفية موجود فيهما ، فلا ينفرد به " ما " دون " من " ، وقوله : وفي كلامهم . . . إلخ ، تأوله أصحابنا على أن سبحان علم وما مصدرية ظرفية .

وقال الزمخشري : فإن قلت : الأمر في نصب إذا معضل ؛ لأنك إما أن تجعل الواوات عاطفة فتنصب بها وتجر ، فتقع في العطف على عاملين ، وفي نحو قولك : مررت أمس بزيد واليوم عمرو ، وإما أن تجعلهن للقسم ، فتقع فيما اتفق الخليل

وسيبويه على استكراهه . قلت : الجواب فيه أن واو القسم مطرح معه إبراز الفعل اطراحا كليا ، فكان لها شأن خلاف شأن الباء ، حيث أبرز معها الفعل وأضمر ، فكانت الواو قائمة مقام الفعل ، والباء سادة مسدهما معا ، والواوات العواطف نوائب عن هذه ، فحقهن أن يكن عوامل على الفعل والجار جميعا ، كما تقول : ضرب زيد عمرا وبكر خالدا ، فترفع بالواو وتنصب لقيامها مقام ضرب الذي هو عاملهما . انتهى . أما قوله في واوات العطف فتنصب بها وتجر فليس هذا بالمختار ، أعني أن يكون حرف العطف عاملا لقيامه مقام العامل ، بل المختار أن العمل إنما هو للعامل في المعطوف عليه ، ثم إن الإنشاء حجة في ذلك ، وقوله : فتقع في العطف على عاملين ، ليس ما في الآية من العطف على عاملين ، وإنما هو من باب عطف اسمين مجرور ومنصوب على اسمين مجرور ومنصوب ، فحرف العطف لم ينب مناب عاملين ، وذلك نحو قولك : امرر بزيد قائما وعمرو جالسا ، وقد أنشد سيبويه في كتابه :

فليس بمعروف لنا أن نردها
صحاحا ولا مستنكر أن تعقرا

فهذا من عطف مجرور ومرفوع على مجرور ومرفوع ، والعطف على عاملين فيه أربع مذاهب ، وقد نسب الجواز إلى سيبويه . وقوله في نحو قولك : مررت أمس بزيد واليوم عمرو ، وهذا المثال مخالف لما في الآية ، بل وزان ما في الآية : مررت بزيد أمس وعمرو اليوم ، ونحن نجيز هذا . وأما قوله على استكراه فليس كما ذكر ، بل كلام الخليل يدل على المنع[١٧] .

وأخرج ابن جرير ، وابن المنذر ، وابن أبي حاتم عن ابن عباس قد أفلح من زكاها يقول : قد أفلح من زكى الله نفسه وقد خاب من دساها يقول : قد خاب من دس الله نفسه فأضله ولا يخاف عقباها قال : لا يخاف من أحد تبعة، وأخرج ابن جرير ، وابن أبي حاتم عنه وقد خاب من دساها يعني مكر بها .

وأخرج ابن أبي حاتم ، وأبو الشيخ ، وابن مردويه ، والديلمي من طريق جويبر عن الضحاك عن ابن عباس سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول في قوله : قد أفلح من زكاها الآية : أفلحت نفس زكاها الله ، وخابت نفس خيبها الله من كل خير وجويبر ضعيف[١٨].

إن كانت جملة (قد أفلح من زكاها) . . . إلخ معترضة ، كانت هذه جوابا للقسم باعتبار ما فرع عليها بقوله : (فدمدم عليهم ربهم بذنبهم) أي : حقا لقد كان ذلك لذلك ، ولام الجواب محذوف تخفيفا لاستطالة القسم ، وقد مثلوا لحذف اللام بهذه الآية ، وهو نظير قوله تعالى : (والسماء ذات البروج) إلى قوله : (قتل أصحاب الأخدود) .

والمقصود : التعريض بتهديد المشركين الذين كذبوا الرسول طغيانا هم يعلمونه من أنفسهم كما كذبت ثمود رسولهم طغيانا ، وذلك هو المحتاج إلى التأكيد بالقسم ؛ لأن المشركين لم يهتدوا إلى أن ما حل بثمود من الاستئصال كان لأجل تكذيبهم رسول الله إليهم ، فنبههم الله بهذا ليتدبروا أو لتنزيل علم من علم ذلك منهم منزلة الإنكار لعدم جري أمرهم على موجب العلم ، فكأنه قيل : أقسم ليصيبنكم عذاب كما أصاب ثمود ، ولقد أصاب المشركين عذاب السيف بأيدي الذين عادوهم وآذوهم وأخرجوهم ، وذلك أقسى عليهم وأنكى .

فمفعول (كذبت) محذوف لدلالة قوله بعده : (فقال لهم رسول الله) والتقدير : كذبوا رسول الله ، وتقدم ذكر ثمود ورسولهم صالح – عليه السلام – في سورة الأعراف ، وباء (بطغواها) للسببية ، أي : كانت طغواها سبب تكذيبهم رسول الله إليهم .

والطغوى : اسم مصدر ، يقال : طغا طغوا وطغيانا ، والطغيان : فرط الكبر ، وقد تقدم عند قوله تعالى : (ويمدهم في طغيانهم يعمهون) في سورة البقرة ، وفيه تعريض بتنظير مشركي قريش في تكذيبهم بثمود في أن سبب تكذيبهم هو الطغيان والتكبر عن اتباع من لا يرون له فضلا عليهم (وقالوا لولا نزل هذا القرآن على رجل من القريتين عظيم) .

و (إذ) ظرف للزمن الماضي يتعلق بـ (طغواها) لأن وقت انبعاث أشقاها لعقر الناقة هو الوقت الذي بدت فيه شدة طغواها فبعثوا أشقاهم لعقر الناقة التي جعلت لهم آية ، وذلك منتهى الجرأة .

و (انبعث) : مطاوع بعث ، فالمعنى : إذ بعثوا أشقاهم فانبعث وانتدب لذلك . و (إذ) مضاف إلى جملة (انبعث) أشقاها .

وقدم ذكر هذا الظرف عن موقعه بعد قوله : (فقال لهم رسول الله ناقة الله) لأن انبعاث أشقاها لعقر الناقة جزئي من جزئيات طغواهم ، فهو أشد تعلقا بالتكذيب المسبب عن الطغوى ، ففي تقديمه قضاء لحق هذا الاتصال ، ولإفادة أن انبعاث أشقاهم لعقر

الناقة كان عن إغراء منهم إياه ، ولا يفوت مع ذلك أنه وقع بعد أن قال لهم رسول الله : ناقة الله ، ويستفاد أيضا من قوله : (فعقروها) .

و (أشقاها) : أشدها شقوة ، وعني به رجل منهم سماه المفسرون قدار (بضم القاف وتخفيف الدال المهملة) بن سالف ، وزيادته عليهم في الشقاوة بأنه الذي باشر الجريمة وإن كان عن ملأ منهم وإغراء .

والفاء من قوله : (فقال لهم رسول الله) عاطفة على (كذبت) فتفيد الترتيب والتعقيب كما هو الغالب فيها . ويكون معنى الكلام : كذبوا رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فتحداهم بآية الناقة وحذرهم من التعرض لها بسوء ومن منعها شربها في نوبتها من السقيا ، وعطف على (فكذبوه) أي : فيما أنذرهم به فعقروها بالتكذيب المذكور أول مرة غير التكذيب المذكور ثانيا ، وهذا يقتضي أن آية الناقة أرسلت لهم بعد أن كذبوا ، وهو الشأن في آيات الرسل ، وهو ظاهر ما جاء في سورة هود .

ويجوز أن تكون الفاء للترتيب الذكري المجرد وهي تفيد عطف مفصل على مجمل ، مثل قوله تعالى : (فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه) فإن إزلالهما إبعادهما وهو يحصل بعد الإخراج لا قبله . وقوله : (وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا) [ص: ٣٧٤] فيكون المعنى : (كذبت ثمود بطغواها إذ انبعث أشقاها) . ثم فصل ذلك بقوله : (فقال لهم رسول الله) إلى قوله : (فعقروها) والعقر عند انبعاث أشقاها ، وعليه فلا ضرورة إلى اعتبار الظرف وهو (إذ انبعث أشقاها) مقدما من تأخير، و أعيدت عليهم ضمائر الجمع باعتبار أنهم جمع وإن كانت الضمائر قبله مراعى فيها أن ثمود اسم قبيلة .

وانتصب (ناقة الله) على التحذير ، والتقدير : احذروا ناقة الله . والمراد : التحذير من أن يؤذوها ، فالكلام من تعليق الحكم بالذوات ، والمراد : أحوالها.

وإضافة (ناقة) إلى اسم الجلالة لأنها آية جعلها الله على صدق رسالة صالح – عليه السلام – ولأن خروجها لهم كان خارقا للعادة .

والسقيا : اسم مصدر سقى ، وهو معطوف على التحذير ، أي : احذروا سقيها ، أي : احذروا غصب سقيها ، فالكلام على حذف مضاف ، أو أطلق السقيا على الماء الذي تسقى منه إطلاقا

للمصدر على المفعول ، فيرجع إلى إضافة الحكم إلى الذات . والمراد : حالة تعرف من المقام ، فإن مادة سقيا تؤذن بأن المراد التحذير من أن يسقوا إبلهم من الماء الذي في يوم نوبتها .

والتكذيب المعقب به تحذيره إياهم بقوله : (ناقة الله) تكذيب ثان وهو تكذيبهم بما اقتضاه التحذير من الوعيد والإنذار بالعذاب إن لم يحذروا الاعتداء على تلك الناقة ، وهو المصرح به في آية سورة الأعراف في قوله : (ولا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب أليم). وبهذا الاعتبار استقام التعبير عن مقابلة التحذير بالتكذيب مع أن التحذير إنشاء ، فالتكذيب إنما يتوجه إلى ما في التحذير من الإنذار بالعذاب ، والعقر : جرح البعير في يديه ليبرك على الأرض من الألم فينحر في لبته ، فالعقر كناية مشهورة عن النحر لتلازمهما [١٩].

((الاساليب الصوتية))

<u>الفواصل المتماثلة</u>

وهي الفواصل التي تتفق في صوت الرويّ وتختلف في المقاطع الصوتية نحو فواصل سور القمر والليل والفيل والشمس فنجد في نحو قوله تعالى سورة الشمس {وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا(١)وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا(٢)وَالنَّهَارِ إِذَا جَلّاهَا(٣)}فاصلة مكوّنة من المقاطع الآتية:

قصير مفتوح + طويل مفتوح + طويل مفتوح

/ت ـَ/ + /ل ـَ / +/هـ ـَ /

ونجد أيضاً فاصلة مكوّنة من المقاطع الآتية :

طويل مغلق + طويل مفتوح + طويل مفتوح

/ج ـَ ل/ + /ل ـَ / + /هـ ـَ / ويسمى هذا النوع من الفواصل الذي تتفق فواصله في الرويّ وتختلف في المقاطع الصوتية فواصل المطرف ، التي مثّل لها الزركشي بقوله تعالى في سورة نوح {مَا لَكُمْ لا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا(١٣)وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا(١٤)} [٢٠].

<u>الإيقاع</u>

للإيقاع تعريفات كثيرة ومتنوعة [٢١] ، ومن هذه التعريفات أنّه "تنظيم متوالٍ لعناصر متغيّرة كيفياً في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي[٢٢] وهو تعريف عام يشمل جميع أصناف الإيقاع بما فيها الكلام والموسيقى والتشكيل لوناً أو بناءً .

وتقوم هذه التعريفات على أسس معينة تمثّل أركان الإيقاع وهي :

١- الظاهرة المثيرة للحسّ وهي إمّا حرف أو حركة أو نغمة أولون أو شكل هندسيّ .

٢- تعدد هذه الظاهرة أو تكررها .

٣- المسافة المحددة بين الظواهر المتكررة .

وبالنظر إلى هذه الأركان نستطيع أن نقول إنّ الإيقاع ظاهرة حسية ، مسموعة أو مرئية ، متكررة بصورة منتظمة حتى في تغيّرها ،ذات هدف جمالي ،تتخللها تحوّلات حسيّة تعدّ جزءاً من الهدف الجمالي .

فأما الإيقاع اللغوي فهو "تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت ،على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة "[٢٣] وبناءً على ذلك فإن للإيقاع قوانين ما يهمنا هو النظام ويحوي ثلاثة عناصر تمثّل أجزاءه التي قد يستغنى بأحدها عن الآخر التوازن هو احد العناصر للنظام وهو اجتماع التساوي والتوازي معاً في سورة الشمس{وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا(١)وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا(٢)وَالنَّهَارِ إِذَا جَلّاهَا(٣)وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا(٤)وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا(٥)وَالأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا(٦)وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا(٧)} فهذه الآيات الكريمة مقابلات متعادلة أو متكافئة نُظّمت فوضع بعضها بإزاء بعض وتساوت فيما بينها .

<u>الإمالة الصوتية</u>

ظاهرة صوتية ولهجية، اشتهرت بها طائفة من القبائل العربية، وظهرت جلية في القراءات القرآنية ؛ولهذا حظيت بعناية علماء العربية على مر الأزمان، وهي في حقيقتها ليست إلا صورة من صور نطق.

الألف، أو صورة من صور نطق الفتحة ، وسماها الخليل الا جناح في ما روى سيبويه[٢٤] لقد ذهب علماء العربية القدماء في تعريفها على ثلاثة مذاهب : فالأول يرى أن الإمالة هي تقريب الألف من الياء[٢٥] ، والثاني يرى الإمالة أنها تقريب الفتحة من الكسرة[٢٦] ، أما المذهب الثالث فيرى أن الإمالة هي تقريب الإلف من الياء، والفتحة من الكسرة[٢٧] ، ونلحظ من خلال المذهب الأخير أن الإمالة على ضربين : إمالة طويلة، وإمالة قصيرة، وزيادة على انه هو المقصود بتعريف الإمالة عند إطلاقه في كتب اللغة والقراءات.

ويبدو أن علماء العربية من خلال تعريفاتهم السابقة للإمالة لم يميزوا بين الحركات الطويلة والقصيرة،هذا مما جعلهم يرددون الإلف والياء، والفتحة والكسرة في أثناء تعريفهم للإمالة. فالفرق

بين الالف والفتحة القصيرة، وبين الياء والكسرة القصيرة، ليس إلا فرقا في الكمية.

والإمالة ظاهرة صوتية يجنح إليها اللسان العربي، لتحقيق إحدى الفائدتين الآتيتين[٢٨]:

الأولى : تحقيق التجانس والانسجام بين أصوات المد، ويمكن أن يلاحظ دلك في الحالات التي تجيء فيها الإمالة بسبب وجود الكسرة في سياق الكلمة، كإمالة : عابد، وعماد ، ومساجد. وأحيانا من اجل تحقيق الانسجام أمالوا ما أصله ألا يمال ؛ وذلك كأن تكون الألف في كلمة لا تستحق الإمالة، لكنهم أمالوها لوقوعها قرب ألف أخرى ممالة، من ذلك قوله تعالى:((والضحى (١) والليل إذا سجى (٢) ما ودعك ربك وما قلى) [٢٩]

فألف (الضحى) لا تجوز إمالتها ؛ لان أصلها الواو، لقولهم : الضحوة. وإنما أمالوها حين قرنت ب (سجى) و (قلى) فكلتاهما مما تمال ألفهما ؛ لان الألف فيهما أصلها الياء، فقال ابن يعيش : ((فأرادوا المشاكلة،. والمشاكلة بين الألفاظ من مطلوبهم) [٣٠]

فذكر الزمخشري : ((وقد أميل (وضحاها) (((وقوله تعالى : ((وضحاها والشمس والقمر إذا تلاها)). وهي من الواو لتشاكل (جلاها) و (غشاها) [٣١]

والأخرى : التنبيه على أن الألف الممالة منقلبة عن أصل يائي كإمالة : باع، وصاد.

إن ضد الإمالة الفتح، والفرق بينهما في اختلاف وضع اللسان عند النطق بكل منهما فاللسان مع الفتح يكاد. يكون مستويا في قاع الفم ومع الإمالة يأخذ بالصعود نحو الحنك الأعلى[٣٢] تعد الإمالة ضربا من المماثلة، وصفة لهجية لقبائل وسط الجزيرة وشرقيها مثل : تميم، وقيس، وأسد،. وأكثر أهل اليمن يميلون؛ لان الإمالة غالبة في ألسنتهم في أكثر الكلام[٣٣]

وقد اختلف القراء في الإمالة ففريق يميل وبعضهم يفتح غير أن قراء الكوفة أكثر ميلا إليها من سواهم لقربهم من مواطن إقامة القبائل التي تجنح إلى الإمالة[٣٤].

إن البحث الصوتي عند العرب عرف هذه الظاهرة الصوتية وانه تراث غني لمباحث الإمالة وحالاتها. وموانعها في أصوات الاستعلاء والإطباق عند مجاورتها الألف، وما إلى ذلك من مباحث الإمالة.

المبحث الثاني

الاساليب النحوية في سورة الشمس

تناول هذا المبحث دراسة الأساليب النحوية المتضمنة عليها سورة الشمس ، ومن بين هذه الأساليب أسلوب القسم ، و القسم مصدر أقسمت ، وهو غير جار على أقسم إذ قياسه اقسام[٣٥] [(١)] ، وهو في العرف اليمين[٣٦] [(٢)] والقسمُ : ضربٌ من الخبر ، يذكر ليؤكد به الخبر، ولما كان في الاصل جملة من الجمل التي هي اخبار جاءت على ما جاءت عليه اخواتها في كونها مرة جملة من فعل وفاعل ، واخرى من مبتدأ وخبر الا انها لا تستقل بأنفسها حتى تُتبع بما يقسم عليه[٣٧] . و (الأفعال الموضوعة للقسم : أقسمت وحلفت وأليت، وقد أجرى مجراها : علم الله، ويعلم الله) [٣٨] ، والأصل في القسم ذكر فعل القسم ولكنه يحذف كثيراً لدليل الحال عليه[٣٩] .

ولما كانت أفعال القسم غير متعدية بنفسها عديت بالحروف التي هي : واو القسم وتاؤه والباء واللام ، وهذه الحروف خافضة للمقسم به ولا بد للقسم من جواب[٤٠] والباء أصل حروف القسم[٤١] والواو مبدلة عن الباء عند حذف الفعل والتاء مبدلة عن الواو ، جاء في شرح المنفصل

((واو) القسم مبدلة عن الباء الإلصاقية في أقسمت بالله أبدلت عنها عند حذف الفعل ، ثم التاء مبدلة عن (الواو) في (تالله) خاصة وقد روى الأخفش (ترب الكعبة)) [٤٢]

والتوازي التركيبي في أسلوب القسم جاء في قوله تعالى : ﴿ **وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ۞ وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا ۞ وَالنَّهَارِ إِذَا جَلاهَا ۞ وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا ۞ وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا ۞ وَالأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا ۞ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۞ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۞ قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا ۞ وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا** ﴾ [الشمس:١٠.١].

ينظر مخطط رقم ١

اعتمد التوازي التركيبي في هذه الآيات القرآنية على دالة التضاد والذي نجده (في كل قرينتين على حدة كـ(الشمس والقمر) و(النهار والليل) و (السماء والأرض) و(فجورها وتقواها) و (أفلح . زكاها) و (خاب . دساها) : وهو توازٍ في التضاد) [٤٣]

وارتكز التوازي في هذه الآيات القرآنية على نسقين :

أحدهما نسق القسم والأخر نسق جواب القسم:

ينظر مخطط رقم ٢

أما نسق القسم فقد كان الأساس التركيبي له :

// = (و) القسم + اسم مجرور + فعل

وانقسم هذا النسق على قسمين ارتكز الأول على البناء النحوي :

// = والقسم + اسم مجرور + إذا + فعل + ها

ينظر مخطط رقم ٣

فهذه المتواليات شكلت توازياً للمتوالية الأولى (والشمس وضحاها)، أن البناء النحوي لهذه المتواليات متساوٍ، وهذا التساوي هو الذي شكل نسق التوازي، فمن الجانب التركيبي تبدو الكلمات متماثلة في موقعها، ولكن وظيفة التوازي لا تظل مقتصرة هنا على القيمة الصوتية الناتجة عن مثل هذا التركيب، وإنما تتعدى ذلك إلى المعنى ، فالمعنى في المتوالية الأولى ينسجم مع المعنى في المتواليات التي تليها وهذا يظهر قدره الأسلوب القرآني على توكيد المعاني التي يريد أن يمنحها للنص[٤٤]، فالمتوالية (والشمس وضحاها)، أي : (وضوئها) إذا أشرقت وقام سلطانها[٤٥] ، و(الضحى : حرّ الشمس) [٤٦] ، والمتوالية (والقمر إذا تلاها) (التلاوة بمعنى الأتّباع) [٤٧])، في الضياء والنور ، والمتوالية (والنهار إذا جلاها) جلى الشمس وأظهرها للرائين ، وذلك عند انتفاخ النهار وانبساطه لأن الشمس تتجلى في ذلك الوقت تمام الجلاء ، والمتوالية (والليل إذا يغشاها) يستر الشمس فتظلم الأفاق[٤٨] ، فـ(مقاطع من سورة الشمس (والشمس وضحاها . .) تتضافر عناصر التوازي فيها لإطلاق جو من الموسيقى التصويرية لمشاهد الكون) [٤٩] ، (الشمس ، والقمر، والنهار، والليل ، والسماء ، والأرض) . فهذه المتواليات متوازنة بأدائها الوظائف النحوية نفسها فافتتحت بالقسم ليؤكد به ، وهذا القسم اعتمد على (واو القسم) و(الاسم المقسم به) ، فضلاً عن ذلك اعتمدت المتواليات في هذا النسق على تكرار (إذا) ، وهي اسم يدل على الزمان[٥٠]، وتكون في الغالب ظرفاً للمستقبل[٥١] ، وكثر مجيء الماضي بعدها مرادا به الاستقبال[٥٢] ، ولم تتضمن معنى الشرط في هذا النسق بل تجردت للظرفية

المحضة[٥٣]، فأفادت هنا الحال، وذلك لأنها جاءت بعد القسم[٥٤]

فضلاً عن ذلك أفادت الدوام فالمتواليات : ينظر مخطط رقم ٤

تضمنت القمر والنهار والليل والذي تبعتهم (إذا + الفعل) ، فهذه حال القمر والنهار والليل على وجه الاستمرار، استعملت (إذا) لتجعله كالدأب فجرى الماضي والمستقبل[٥٥])، و (عبرتْ عن وقوع الحدث كثيراً فهو لا يحدث في زمن معين) [٥٦] بل جاءت على وجه الاستمرار[٥٧] والتجدد في الحدث ، فأضيفت (إذا) إلى جملة فعلية[٥٨]، وهذا من المطلق شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي)، وجاءت الأفعال : (تلاها، جلاها) ماضيةً، وجاء الفعل (يغشاها) مضارعاً، وذلك لخلق المغايرة بين المتواليات الثلاثة وزيادة معنى المتوالية التي جاءت على هذه الصورة، لتوضح أن القمر إذا تلا الشمس في الضياء والنور، وأن النهار إذا جلى الشمس وأظهرها للرائيين فان ذلك لا يؤثر في ظهور الشمس بل العكس من ذلك فهي تبقى ظاهرة للعيان، أما في المتوالية (والليل إذا يغشاها) فان قدوم الليل يستر الشمس فلا تبقى ظاهرة للعيان ، كما أن هذه المغايرة جاءت لتحافظ على الإيقاع ، فشرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق[٥٩] وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي[٦٠] أن التوازي في هذا النسق أبرز ملامحه بشكل وأضح من خلال السياق الزمني الذي دلت عليه الأفعال (تلاها، جلاها، يغشاها) والتي جاءت بعد (إذا) فدلت هذه الأفعال على الاستقبال، فجاءت هذه الأفعال متشابهة من حيث الزمن بيد أن ما أخرجها عن التماثل التام الفعل المضارع (يغشاها) مما أعطى هذا النسق حيوية تنويعية على مستوى الشكل وعلى مستوى الدلالة[٦١].

كما أن المغايرة جاءت في هذه المتوالية لتُشعِر المتلقي أن هذا النسق قد أنتهى ولتهيئه للنسق الذي يليه ينظر مخطط رقم ٥

فضلاً عن ذلك اعتمدت المتواليات في هذا النسق على تكرار الضمير (**ها**) . وهذه المتواليات متقابلة في علاقتها بالمتوالية **(والشمس وضحاها)** فالضمير (**ها**) في الأفعال **(تلاها، جلاها، يغشاها)** يعود على الشمس كما اعتمد هذا النسق

في تماسكه وارتباطه على الواو التي تكررت في بداية كل المتوالية .

أما القسم الثاني لنسق القسم فانه اعتمد على أساس تركيبي :

// = **و + اسم مجرور + و + ما + فعل + ها**

فالمتواليات (ينظر مخطط رقم ٦)

تساوت تركيبياً مما أدى إلى خلق توازٍ، وهذا التوازي اعتمد على تعليق كلمات معنية وهي (**الواو**) و(**ما**) و(**ها**) إلا أن الواو مع تكرارها شكلت منعطفاً للتوازي ، إذ شكلت اختلافاً معنوياً فلو عدنا إلى بداية النص وقمنا بتتبع انواعها لرأينا اختلافاً في انواعها جاء في تفسير النسفي : (و(**الواو**) الأولى في نحو هذا للقسم بالاتفاق، وكذا الثانية عند البعض ، وعند الخليل الثانية للعطف لأن إدخال القسم قبل تمام الأول لا يجوز، ألا ترى انّك لو جعلت موضعها كلمة (**الفاء**) أو (**ثم**) لكان المعنى على حالة وهما حرفا عطف فكذا (**الواو**) ، ومن قال إنها للقسم احتج بأنها لو كانت للعطف لكان عطفاً على عاملين لأن قوله والليل مثلاً مجرور بواو القسم ، وإذا يغشى منصوب بالفعل المقدر الذي هو (**اقسم**) ، فلو جعلت (**الواو**) في النهار إذا تجلى للعطف لكان النهار معطوفاً على الليل جراً، وإذا تجلى معطوفاً على إذا يغشى نصباً، فصار كقولك : **إن في الدار زيداً أو في الحجرة عمراً**، وأجيب بان (**واو**) القسم تنزل منزلة (**الباء** ، **والفعل**) حتى لم يجز ابراز الفعل معها فصارت كأنها العاملة نصباً وجراً ، وصارت كعامل واحدٍ له عملان ، وكل عامل له عملان يجوز أن يعطف على معموليه بعاطف واحد بالأتفاق نحو : **ضرب زيدٌ عمراً وبكرٌ خالداً** ، فترفع بالواو وتنصب لقيامها مقام (ضرب) الذي هو عاملهما، فكذا هنا) [٦٢]

أما (ما) فشكلت منعطفاً معنوياً للتوازي وأعطت هذا النسق تنويعاً على مستوى الدلالة، فاحتملت (ما) أن تكون مصدرية واحتملت أن تكون موصولة.

فمن عدَّها مصدرية وهي التي تسبك مع ما بعدها بمصدر[٦٣] ، فالتقدير وبنائها وطحوها [٦٤].

ومن عدها موصولة فعلى تقدير : (**ومن بناها وهو الله تعالى**) [٦٥] واستعملت ما الموصولة هنا لإرادة

معنى الوصفية فهي تقع لذوات ما لا يعقل ولصفات العقلاء[٦٦] ، وذهب النسفي إلى أن الوجه الحسن عدَّها موصولة فقال : (والوجه أن تكون موصولة وإنما أوثرت على **(من)** لإرادة معنى الوصفية كأنه قيل : والسماء والقادر العظيم الذي بناها، ونفسٍ والحكيم الباهر الحكم الذي سواها) [٦٧] .

إلا أن المتوالية (**ونفس وما سواها**) خلقت مغايرة عن المتواليات الأخرى فجاء الاسم بعد واو القسم فيها اسم نكرة (**نفس**) وجاءت في المتواليات الأخرى معرفة (**السماء**) و(الأرض) لزيادة معنى على هذه المتوالية، (فنكرت النفس لأنه أراد نفساً خاصة من بين النفوس وهي نفس آدم، كأنه قال وواحدة من النفوس ، أو أراد كل نفسٍ والتنكير للتكثير) [٦٨] .

وجاءت هذه المغايرة لتشعر المتلقي بانتهاء هذا النسق وتهيئه لتلقي النسق الذي يليه .

أما النسق الثاني (**نسق جواب القسم**) فارتكز على أساس تركيبي :

// = **قد** + **فعل ماضي** + **من** + **فعل ماضي** +

واعتمد التوازي في هذا النسق على تكرار كلمات معينة وهي :(**قد**) و(**من**) و(**ها**) ، أما المتوالية (**قد أفلح من زكاها**) فتحمل وجهين :

الوجه الأول : أن تكون جواباً للقسم[٦٩] ، ومن النحاة من أجاز أن يكون جواب القسم بـ(**قد**) وحدها[٧٠] ، ومنهم من قدر (**لام**) محذوفة وأسماها المزني **(لام)** الإضمار[٧١] و (التقدير لقد أفلح ، قال الزجاج :صار طول الكلام عوضاً عن اللام) [٧٢].

الوجه الثاني : أن يكون على سبيل الاستطراد وليس من جواب القسم في شيء، قال النسفي : و(قيل الجواب محذوف وهو الأظهر، تقدره :

ليدمدمن الله عليهم أي على أهل مكة لتكذيبهم رسول الله ﴿ ﷺ ﴾ كما دمدم على ثمود لأنهم كذبوا صالحاً ، وأما (**قد أفلح**) فكلام تابع لقوله : **(فألهمها فجورها وتقواها)** على سبيل الاستطراد وليس من جواب القسم في شيء) [٧٣]

فالتوازي التركيبي في أسلوب القسم أرتكز على نسقين النسق الأول القسم والنسق الثاني جواب القسم إلا أن التوازي التركيبي في النسقين اعتمد على دالة التضاد والذي أمتد من المتوالية الأولى

في نسق القسم حتى المتوالية الأخيرة في نسق جواب القسم .

كما اعتمد على تكرار الضمير (**ها**) والذي شكل تنوعاً معنوياً في مرجعة هذا الضمير فهو في المتواليات (**والشمس وضحاها** . . .) الأولى يرجع إلى الشمس وفي المتوالية والسماء وما بناها يرجع إلى السماء وفي المتوالية والأرض وما طحاها يرجع إلى الأرض وفي المتواليات (ونفسٍ وما سواها فألهمها فجورها) يرجع إلى (**نفسٍ**) أما المتواليتان (**قد أفلح .. .من دساها**) فالضمير يرجع إلى (**من**) وهي اسماً للنفس جاء في مشكل إعراب القران: إن جعلت(**من**) اسماً للنفس، وأنثت على المعنى، فقلت : زكاها ودساها، جاز، لأن الهاء والألف تعودان على (**من**) حينئذ

فيصلح الكلام كأنه في التقدير : (قد أفلحت النفس التي زكاها الله ، وقد خابت النفس التي خذلها الله تعالى وأخفاها)[٧٤] . كما اعتمد التوازي على تكرار (**الواو**) والتي تنوعت بين واو القسم وواو العطف.

واعتمد التوازي على تكرار (**ما**) التي جاءت لخلق التماثل مع المتوالية (**والشمس وضحاها**) فـ(**ما**) إن كانت موصولة فهي اسم وإن كانت مصدرية تقدر هي وما بعدها بمصدر وهو اسم أيضاً فالمتوالية (**والشمس وضحاها**) جاء ما بعد الواو فيها مصدر والمتواليات (**والسماء وما بناها**) و(**والأرض وما طحاها**) و(**ونفس وما سواها**) تقدير ما وما بعدها بمصدر فجاءت (ما) هنا لخالق التماثل في هذه المتواليات وجاء القسم في القرآن الكريم ولم يرد به الله تعالى تأكيد كلامه ولا تصديقه وإنما يريد بيان شرف المقسم به وعلو قدره عنده، وقوله تعالى : (**وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ۞ وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا ۞ وَالنَّهَارِ إِذَا جَلاهَا ۞ وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا ۞ وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا ۞ وَالأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا ۞ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا**) اقسم بهذه الأشياء كلها لعظم خلقها ولشرفها عنده[٧٥].

التوازي التركيبي في أسلوب القسم : ينظر مخطط رقم ٧

وقد يشترك اكثر من نمط في نص واحد مشكلاً توازياً عاماً ينظم هذه الأنماط ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ۞ وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا ۞ وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّاهَا ۞ وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا ۞ وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا ۞ وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا ۞ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۞ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۞**

قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا ۞ وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ [الشمس : ١ . ١٠] .

إذ اشترك في هذا التوازي اكثر من دالة فكانت دالة (**التضاد**) من اكثر الدالات وضوحاً وتمثلت في (**الشمس ، القمر ، النهار ، الليل ، السماء ، الأرض ، جَلَّاهَا ، يَغْشَاهَا ، بَنَاهَا ، طَحَاهَا ،سَوَّاهَا ، فُجُورَهَا تَقْوَاهَا ، أَفْلَحَ ، خَابَ ، زَكَّاهَا ، دَسَّاهَا**) وبني التوازي على دالة (**الترادف**) في ألفاظ الكواكب والسماء وغيرها (**الشمس ، القمر ، السماء ، الأرض**) والتي تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، وبني التوازي على دالة التأليف (**التركيب**) إذ تتابعت المتواليات وانتقلت من موقف إلى أخر فبدا الحديث عن السماء والكواكب والنجوم ثم انتقل بعد ذلك إلى الإنسان ومصيره وموقفه يوم القيامة[٧٦].[(١)]

المبحث الثالث

الدلالة اللغوية في سورة الشمس

تكونت سورة الشمس من فقرتين: الأولى تبحث في موضوع النفس الانسانية وما جبلها الله سبحانه عليها من الخير والشر والهدى والضلال، من خلال القسم بسبعة من مخلوقاته، لتتجلّى لنا عظمته سبحانه في حقيقتها، وتتحدث الفقرة الثانية عن الطغيان فتذكر مثلاً تاريخياً من أمثلة عقاب الله تعالى المعَجّل في الدنيا للمكذبين برسالات المرسلين. ينظر مخطط رقم ٨

ويرينا أنعام النظر في عدد المقاطع الصوتية ونوعها، شدّة انسجامها والمعنى، فالآية الثالثة عشر التي تكرر فيها المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) سبع مرات، هي أكثر الآيات التي احتوت هذا المقطع عدداً، واللافت للنظر أن ستة مقاطع فيها كانت بصوت الألف، فكأنها بهذا التصعيد تعبّر عن طول فترة مناداة الرسول صالح (عليه السلام) لهؤلاء المكذبين والاستمرار في دعوتهم، فالموسيقى الداخلية انسجام صوتي داخل ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، أو بين الكلمات بعضها والبعض الآخر فضلاً عن أصواتها، والجرس في اللفظة لا يخضع لوزن عروضي، غير محصور في عدد معين من الأصوات، لذلك يبدو في تكرار المقطع الصوتي الطويل المفتوح (ص ح ح) ثلاثاً وخمسين مرة، خمس منها فقط بصائت الواو –والباقي بصائت الألف– في كلمات خمسة تتوسطها كلمة (رسول) المحاطة بأسماء وأفعال

تعبّر عن المكذبين وأفعالهم، ما يرسم صورة جهاده (عليه السلام) في تأديته رسالته. ينظر مخطط رقم٩.

وتجدر الاشارة هنا إلى أن اضافة الفعل إلى الجماعة في قوله تعالى [فكذبوه فعقروها] أعطى معنى رضا الجماعة بما فعل ذلك الواحد أو الاثنان، ولما كانت "الكلمة وحدها لاتفعل شيئاً، وإنما يجيء فعلها بانتظامها مع البناء"، فقد بدا أنَّ استعمال لفظة (الرسول) بدل (النبي) لم يأت لذلك الغرض الموسيقي فحسب، ولكن لأنَّ لفظة (نبي) لم ترد في جزء عَمَّ إطلاقاً، فكأنّ في هذا ايحاء ضمنياً إلى أن عمر الرسول (صلى الله عليه وسلم) لن ينتهي قبل أن تنتهي رسالته التي كُلّف بحملها ؛ لأنه سبحانه "قدّر ألا تنتهي حياة الرسل إلا بعد إتمام الرسالة، على حين أن النبي قد يقتل قبل أن تتم الرسالة وتنتشر بين الناس"، ولا يخفى أن جزء عَمَّ أغلب سوره مكيّة تخاطب المشركين وتتوعدهم !.

ويتلاءم الغضب والشدّة مع الايجاز في قوله تعالى [ناقة الله وسقياها] الذي ورد في سياق ليسَ فيه إيجاز لقوله تعالى [فقال لهم رسول الله] وليسَ فقال الرسول، فالتلاؤم يكون في حروف الكلمة وفي كلمات الجملة وفي حجم الجملة، وتجدر الاشارة هنا الى أنَّ الناقة منصوبة على التحذير وسقياها على الاغراء ، والمعنى احذروا عقر الناقة وارعوا سقياها، وهذا الايجاز فُصِّلَ بقوله تعالى [لها شرب ولكم شرب يوم معلوم ولاتمسوها بسوء فيأخذكم عذاب عظيم// آ: ١٥٥-١٥٦- الشعراء].

أما الآية الرابعة عشر التي تكرر فيها المقطع الصوتي المغلق (ص ح ص) تسع مرات، والمقطع الصوتي المفتوح القصير (ص ح) أربع عشرة مرّة بما نسبته ٨٢% من مقاطع الآية الصوتية، فكأنّهُ يعبّر بهذا الايقاع الشديد عن قوة الغضب فضلاً عن شدته وتفجرّه لاحتواء الآية الرابعة عشر لوحدها على ما يقرب من ٥٠% من الأصوات الشديدة الانفجارية في السورة كلها، وبذا يتأكد لنا أن البلاغة القرآنية لا تقتصر على تكرار الصوت المفرد للاستعانة بجرسه في تصوير موقف ما تصويراً فنيّاً، ولكنّها تتعدى ذلك إلى تكرار أصوات متتابعة تأتي بما لها من صفات صوتية خاصة للتعبير عن معنى معين، وابراز جوانبه المختلفة، وتصويره بجرس ألفاظه تصويراً موحياً مؤثراً.

ينظر مخطط رقم ١٠

وعلى الرغم من أن سورة الشمس هي واحدة من إحدى عشرة سورة توحدت الفاصلة فيها، فأنَّ النظر في فاصلتها يرينا أن مفرداتها لم تأت رعاية لها ؛ لأن "لأصوات المد واللين قيمة موسيقية ولحنيّة تلاحظ في تعاقبها أو تقابلها أو تكرارها أو تنشأ من العلاقات الهارمونية بينها"، وإنما لدلالات لغوية متعددة أيضاً، فاستعمال (ضحاها) في قوله تعالى [والشمس وضحاها] من دون ضوؤها لما فيها من الاشراق، واستعمال (ما) في قوله تعالى [والسماء وما بناها] أعطى معنيين ؛ لأن (ما) إن كانت مصدرية فهي بمعنى والسماء وبنائها، وإن كانت اسماً موصولاً بمعنى (مَن)، فهي بمعنى والسماء وبانيها ،والمقاطع الصوتية لأي من التركيبين المذكورين آنفاً لا تنسجم والفواصل فضلاً عن عدم اشتمال أي منهما المعنى المزدوج لـ (ما) في تركيب الآية الذي أعطى المعنيين معاً.

ويأتي تقديم فجورها على تقواها في الآية الثامنة، ليس مراعاة للفاصلة فحسب، بل مراعاة لأحوال "المخاطبين بهذه السورة وهم المشركون وأكثر أعمالهم فجور ولا تقوى لهم، والتقوى صفة أعمال المسلمين وهم قليل يومئذ"[٤].

وأما مجيء الفعلين (زكّاها) و (دسّاها) في الآيتين اللاحقتين بدل اسم الفاعل ؛ فلأن الفعل الماضي الواقع صلة أو صفة لنكرة عامة، يحتمل أن يراد به المضي، ويحتمل أن يراد له الاستقبال، وعلى الرغم من هذا جيء بـ (قد) التي "تفيد التوقع أو الماضي القريب" ، وتجدر الاشارة هنا إلى أن الفاصلة في السورة التي تكونت من تكرار المقطع الصوتي الطويل المفتوح (ص ح ح) بصائت الألف شملت ستة أسماء مختلفة الأوزان وتسعة أفعال، خمسة منها مضعّفة العين وأربعة مجردة مختلفة الأوزان أيضاً ! وإن كانت الإمالة وسيلة من وسائل تحقيق المحاذاة الصوتية بين الكلمات[٧] ، فأنها في سورة الشمس لن تعبّر عن هذه القوة المقصودة التي وفرّها تكرار صائت الألف والتصعيد الذي استشعر من خلاله.

ونلمح أخيراً في استعمال (طغواها) في الآية التالية مصدراً سماعياً للثلاثي (طغى)[1] بدل (الطغيان) وكأنه يعبّر عن طغيان من نوع خاص، أما (سقياها) ؛ ولأنه الاسم من السقي أو ما يسقى به فقد وسَّع من هالة دلالتها، وأما (أشقاها) التي عني بها اثنان على الرغم من أنَّ الأصل في كلام العرب

أن يدل كل لفظ على ما وضع له، فيدل المفرد على المفرد، والمثنى على اثنين، والجمع على جمع، فانّه قد يخرج عن هذا الأصل، فيبدو أنه خرج هنا لتوسيع المعنى أيضاً لتحتمل بهذا الآية الأخيرة معانٍ ثلاثة، أحدها: أن الذي لا يخاف عقباها قد يكون هو هذا العاقر، وفي هذا إشارة إلى جرأته ووقاحته فهو يفعل ما يفعل ولا يخشى عاقبة فعله!.

وإذا ما أنعمنا النظر في أصوات مفردات الآيات وأجرينا موازنة بينها وبين مرادفاتها، وجدنا الاعجاز في الأولى ومناسبتها المعنى المقصود، فنلمح في قوله تعالى [والليل إذا يغشاها] ظلال يغشى الضبابيّة الموحية بالهدوء والرويّة والمثابرة لقوله تعالى [يغشى الليل النهار يطلبه حثيثا//آ: ٥٤- الأعراف] فضلاً عمّا في الغشاوة من معنى الغطاء الخفيف، ولا يعطي قولنا مثلاً والليل إذا غطّاها هذا المعنى، لأن جميع أصوات غطّى مستعلية تشعرنا بسمك الغطاء نظراً لاستعلائه من خلال أصواته المستعلية! وكذلك مفردة (ألهم) التي لا ترادف (أعْلَمَ)، فالهاء الهوائي فيها يعطي شعوراً بعلم داخلي غير محدّد مصدره، وهذا يتناغم والالهام الذي يطلق "إطلاقاً خاصاً على حدوث علم في النفس من دون تعليم ولا تجربة ولا تفكير، فهو علم يحصل من غير دليل"، فضلاً عن أنَّ أصوات (أَلَهَمَ) (اللام والهاء والميم) هي بعض أصوات لفظ الجلالة (اللّهُمَ) المرتبط بالدعاء وهو ينتهي بصوتي الهاء والميم اللذين منهما يتكون ضمير الجمع، وهذا يتناغم وإضافة لفظ (الرسول) إلى لفظ الجلالة في قوله تعالى [رسول الله] ويظهر بعضاً من معاني التهديد والوعيد! ويأتي استعمال (أفلح) في قوله تعالى [قد أفلح من زكّاها] لما في الفلاح في آيات القرآن الكريم من معنى الظفر في ميادين العمل والجهاد في هذه الحياة الدنيا، وهذا يتناسب وتقدم سورة الفجر التي هيأت لسلوك الطريق على سورة البلد التي حددت معالمه ، ثم كانت سورة الشمس التي بيّنت صلة الطريق بتزكية النفس وأنّ الفلاح معلق على ذلك)، وهذا كله يتناغم وعملية الفلاحة المنتهية بعملية الحصاد، يعزز ذلك الحاقها بزكّاها بكل ما يحمله صوت الزاي من أزيز وجهر، والكاف المشدد من انفجار وشدّة، فيعبّرا عن النمو المتزايد الكبير المُعَزَّز بتكرار المقطع الصوتي المفتوح (ص ح ح).

ونلمح في استعمال عقروها في قوله تعالى [فعقروها] –على الرغم من أن "العقر كناية مشهورة عن النحر لتلازمهما"[1]– بدل استعمال (نحروها) كما في قوله تعالى [فصَلِّ لربك وانحَر] أو (ذبحوها) كقوله تعالى [فذبحوها وما كادوا يفعلون//آ: ٧١– البقرة] ليعبّر صوتا العين والقاف بوصفهما حلقيتَّن في (عقروها) عن عمق قوة التكذيب في عدم الانصياع للأوامر، ولاسيما أنهما اتبعا بالراء التكراري الذي كأنه يكرر هذا الرفض، فضلاً عما يوحيه الصوتان (العين والقاف) بالعقوق وعدم الطاعة، وبذا ترسم بعض ركائز الشخصية المريضة المضطربة (النفس والهوى والشيطان وأصدقاء السوء) أو بعض خصائصها (الغرور والتكبر و ... و البعد عن الله وعن العبادة) ، ويتأكد لنا أن الصوت مظهر من مظاهر الانفعال النفسي ولاسيما أن "العقر هو جرح البعير في يديه ليبرك على الأرض من الألم فينحر في لبته" وفيه نستشعر نوعاً من الأذى والقسوة والتعدي لذلك لم يستعمل النحر الذي لم يرد إلا مرة واحدة في القرآن الكريم بمعنى ايجابي، أما العقر فقد ورد في القرآن خمس مرات في خمس آيات لم تخرج عن موضوع الناقة !.

أمّا الدمدمة وهي حكاية صوت الهدّة فنلمح في أصوات فعلها ما يرسم أبعادها الثلاثة –وجودها خارج الذهن وداخله وفي اللفظ[2]– فضلاً عن وزن اللفظة الذي ضَخَّم حجم الفعل فقوّى من طاقة التعبير بحكاية أصوات الشيء المعين وتصوير حركته وأثره في النفس، وبذا يتأكد لنا "أن الصورة الحسية ليست دائماً تعتمد على التشبيه أو الاستعارة، بل أن الأصوات والصور الصوتية قسيمة هذه الصور الحسية فضلاً عن أن الصورة الحسية المرئية قد تتكون من مجموعة الألفاظ لا تكون تشبيهاً أو استعارة"

وأخيراً يبدو لنا في تنكير (نفس) في الآية السابعة دوناً عن سابقاتها كالشمس، والقمر، والنهار، والليل، والسماء، والأرض ، ما يعطيها الغنّة المؤلمة المسبوقة بالكسر التي تزيد من التمعنٍ والتفكر في قيمتها ونفاستها لقوله تعالى [ومن قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً// آ: ٣٢– المائدة]، فللألفاظ قدرة على التأثير في سامعيها من خلال ما تحتويه من أصوات، ونلمح في عدم

استعمال لفظ الانسان بدل النفس لذلك ؛ لأن به ذلك من اختلاف في فاصلة الآية.

الخاتمة وخلاصة البحث

كما بدأنا بحمد الله سبحانه وتعالى ، فيكون المنتهى كذلك ، فبعد دراستنا في سورة من سور القرآن الكريم وهي سورة الشمس توصلنا إلى ما يأتي :-

١- سورة الشمس من السور القصيرة في القرآن الكريم التي احتوت على أساليب لغوية تميزت بالدقة وأتم الدلالة .

الحديث لا يتعلق بالنسيان فضلاً عمّا ما سيتسبب

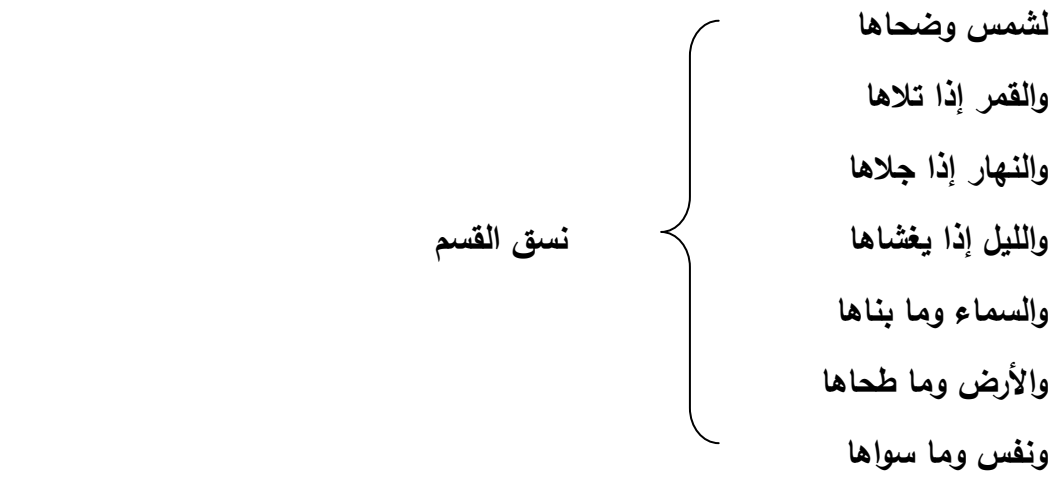
٢- كانت الصيغ التي حوتها سورة الشمس ولاسيما الصرفية منها تميزت بأن لها دلالات تأثيرية في السياق النصي للآية المباركة .

٣- توصلت إلى لكل حرف من حروفها تجانسا مرتبطا واحدا تلو الأخر ، لذلك أعطت للآية المباركة تأثيرا في إذن السامع والقارئ معا .

٤- جاءت تراكيب نحوية من أسماء وصيغ دقيقة ومسبوكة سبكا جميلا ورائعا .

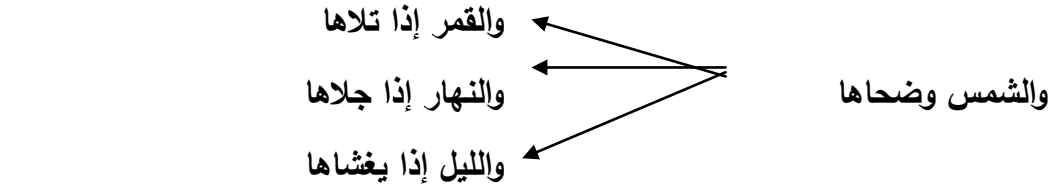
المخططات

مخطط رقم ١



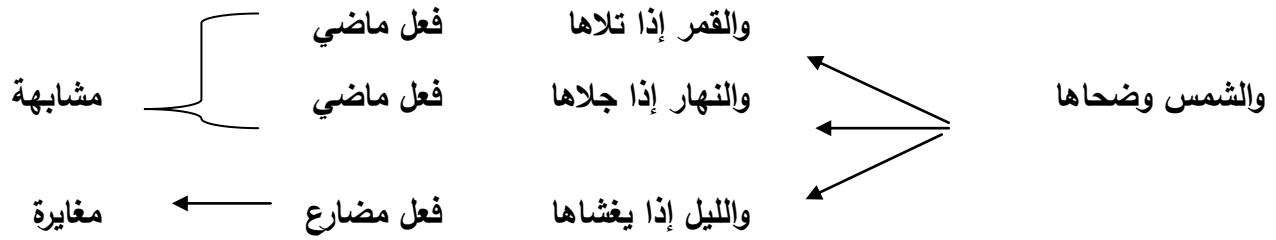
مخطط رقم ٢

مخطط رقم ٣



مخطط رقم ٤ فضلاً عن ذلك أفادت الدوام فالمتواليات :

مخطط رقم ٥



مخطط رقم ٦

والسماء وما بناها

والأرض وما طحاها

ونفس وما سواها

مخطط رقم ٩

مخطط رقم ٧

التوازي التركيبي في أسلوب القسم :

١. وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا

٢. وَالْقَمَرِ إِذَا تَلاهَا

٣. وَالنَّهَارِ إِذَا جَلاهَا

٤. وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا — **نسق القسم**

٥. وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا

٦. وَالأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا

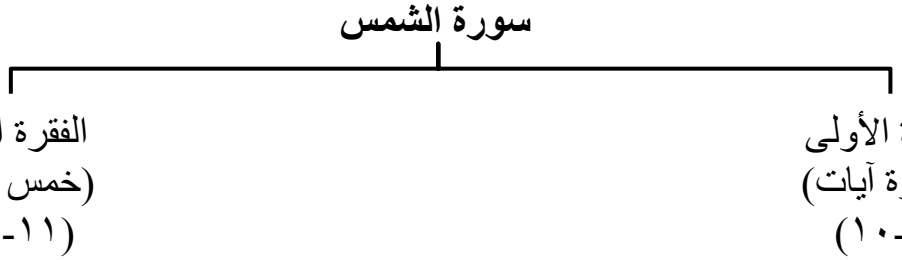
٧. وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا

٨ . فألهمها فجورها وتقواها

٩ . قد أفلح من زكاها — **نسق جواب القسم**

١٠. وقد خاب من دساها

مخطط رقم ٨



مخطط رقم ١٠

الآية	ص ح		ص ح ح			ص ح ص			المجموع
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	الصوت	العدد	النسبة	الصوت	
١	٣	٢٤.٨ %	٢	٢٨.٦%	آ آ	٢	٢٨.٦%	ش م	٧
٢	٥	٥٥.٥ %	٣	٣٣.٣%	آ آ آ	١	١١.١١ %	ل	٩
٣	٣	٣٣.٣ %	٤	٤٤.٤%	آ آ آ آ	٢	٢٢.٢%	ن ل	٩
٤	٢	٢٥%	٣	٣٧.٥%	آ آ آ	٣	٣٧.٥%	ل ي غ	٨
٥	٤	٤٤.٤ %	٤	٤٤.٤%	آ آ آ آ	١	١١.١%	س	٩
٦	٣	٣٧.٥ %	٣	٣٧.٥%	آ آ آ	٢	٢٥%	ل ر	٨
٧	٢	٢٥%	٣	٣٧.٥%	آ آ آ	٣	٣٧.٥%	ف ن و	٨
٨	٦	٤٦%	٥	٣٨.٥%	آ و آ آ آ	٢	١٥.٥%	ل ق	١٣
٩	٢	٢٥%	٢	٢٥%	آ آ	٤	٥٠%	د ف ن ك	٨
١٠	٢	٢٥%	٣	٣٧.٥%	آ آ آ	٣	٣٧.٥%	د ن س	٨
المجموع	(٣٢)	٣٦.٨ %	(٣٢)	٣٦.٨%		(٢٣)	٢٦.٤%		(٨٧)

١١	٤	٤٠%	٣	٣٠%	و آ آ	٣	٣٠%	ذ ت غ	١٠
١٢	٤	٥٠%	٢	٢٥%	آ آ	٢	٢٥%	م ش	٨
١٣	٨	٤٢%	٧	٣٧%	آ و آ آ آ آ	٤	٢١%	م ل ل ق	١٩
١٤	١٤	٥٠%	٥	١٧.٨%	و و آ آ آ	٩	٣٢.٢%	ذ م ي م ب م م م و	٢٨
١٥	٣	٣٧.٥ %	٤	٥٠%	آ آ آ آ	١	١٢.٥%	ق	٨
المجموع	(٣٣)	٤٥.٢ %	(٢١)	٢٨.٨%		(١٩)	٢٦%		(٧٣)
الكلي	٦٥	٤٠.٦ %	٥٣	٣٣.٢%		٤٢	٢٦.٢%		١٦٠

الهوامش :

[١]) الشمس :١٠.٧.

[٢]) الشمس : ١١.

[٣]) تفسير ابن عاشور /٣٢٢.

[٤]) التفسير الكبير المسمى البحر المحيط / ٣٠/ ٢٥١

[٥]) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية، محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣ / ٣٥٩

[٦])) أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن محمد الأمين بن محمد بن المختار الجنكي الشنقيطي / ٣/ ٥٣٠

[٧])) التفسير الكبير المسمى البحر المحيط ، أثير الدين أبو عبد الله محمد بن يوسف الأندلسي / ٣٠ / ٢٥٣

[٨]) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣ / ٣٦٠)

[٩]) التفسير الكبير المسمى البحر المحيط ، أثير الدين أبو عبد الله محمد بن يوسف الأندلسي / ٣٠/ ٢٥٤

[١٠]) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية ، محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣/ ٣٦١

[١١]) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية، محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣/ ٣٦٢

[١٢])) التفسير الكبير المسمى البحر المحيط،أثير الدين أبو عبد الله محمد بن يوسف الأندلسي / ٣٠ / ٢٥٤

[١٣])) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدرايةمحمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣/ ٣٦٢

[١٤])) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية محمد بن علي بن محمد الشوكاني/ ٣/ ٣٦٣

[١٥])) أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ، محمد الأمين بن محمد بن المختار الجنكي الشنقيطي /٣/ ٥٣١

[١٦])) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية ، محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٣ / ٣٦٥

[١٧])) التفسير الكبير المسمى البحر المحيط ، أثير الدين أبو عبد الله محمد بن يوسف الأندلسي / ٣٠ / ٢٦٠

[١٨])) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية ،محمد بن علي بن محمد الشوكاني / ٤/ ٤٠٢

[١٩])) التحرير والتنوير، محمد الطاهر ابن عاشور / ٣٠ / ١٩٣.

[٢٠])) ينظر: البرهان في علوم القرآن / ٧٦/١.

[٢١])) من صور الإعجاز الصوتي / ١٠٨

[٢٢])) ينظر: في ظلال القرآن /٧٢/٢٧.

[٢٣])) المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه ٦_١٧.

[٢٤])) سورة الشمس / ٢-١

[٢٥]))ينظر : المفصل / للزمخشري / ٣٣٧

[٢٦])) ينظر : النشر / ٣٢ .

[٢٧])) ينظر : شرح المفصل / ٥٤/٩.

[٢٨])) ينظر : في البحث الصوتي عند العرب / ٥٩ .

[٢٩])) ينظر : مغني اللبيب، لابن هشام الأنصاري /٢/ ٦٨٣ .

[٣٠])) المنصف/ لابن جني /٢/٢.

[٣١] ( )

[٣٢] ( )

[٣٣] ( )

[٣٤] ( )

[٣٥])) ينظر : ارتشاف الضرب : ٤٧٥/٢

[٣٦]) ينظر : الكناش : ٣٢٩ .

[٣٧]) ينظر : المقتصد في شرح الايضاح : ٨٦٢ .

[٣٨]) الكناش في النحو والصرف : ٣٢٩

[٣٩]) ينظر : المقتصد في شرح الايضاح : ٨٦٣

[٤٠]) ينظر : الجمل في النحو : ٧٠ .

[٤١]) ينظر : مغني اللبيب : ١/ ١٠٥

[٤٢]) شرح المفصل ، لابن يعيش ، عالم الكتب بيروت . لبنان ، مكتبة المتنبي ، القاهرة . مصر : ٨/ ٣٢

[٤٣]) الفاصلة في القرآن : ٢٣٤

[٤٤]) ينظر: (ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء) ، دراسات ، مج ٢٢(أ) ، ع٥ ، ١٩٩٥م : ٢٠٣٨

[٤٥]) ينظر : تفسير النسفي : ٥٢٧/٤ .

[٤٦]) قاموس القرآن او إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم ، الحسين بن محمد الدامغاني ، تح : عبد العزيز سيد الأهل ، دار العلم للملايين ، بيروت . لبنان ، ط ٢ ، ١٩٧٧م : ٢٨٧ .

[٤٧]) المصدر نفسه : ٨٨ .

[٤٨]) ينظر : تفسير النسفي : ٥٢٧/٤ .

[٤٩]) الفاصلة في القرآن : ٢٤٤

[٥٠]) ينظر : ارتشاف الضرب : ٢٣٧/٢ .

[٥١]) ينظر : مغني اللبيب : ٩٢/١ . ٩٣ .

[٥٢]) ينظر : ارتشاف الضرب : ٢٣٧/٢ .

[٥٣]) ينظر: المصدر نفسه : ٢٣٧/٢ ، وينظر : أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة ، د.فاضل مصطفى الساقي ، تقديم : د.تمام حسان ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٣٩٧هـ . ١٩٧٧م : ٣٢٣ .

[٥٤]) ينظر : مغني اللبيب : ٩٥/١ .

[٥٥]) ينظر : معاني القرآن : ٢٤٤/١.

[٥٦]) اسم الفاعل بين الاسمية والفعلية : ٦٦ .

[٥٧]) ينظر : معاني النحو : ٦٣٤ .

[٥٨]) ينظر : شرح ابن عقيل : ٥٧/٣ .

[٥٩]) ينظر : في الشعرية : ٥٢

[٦٠]) ينظر : تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، د. عبد الله محمد الغذامي دار الطليعة ، بيروت . لبنان ، ١٤٠٦ . ١٩٨٦م : ١٠٧ .

[٦١]) ينظر : الإيقاع في شعر شاذل طاقة : ١٠٤ .وينظر : مغني اللبيب : ٩٥/١ .

[٦٢]) تفسير النسفي : ٥٢٧/٤ . ٥٢٨ .

[٦٣]) ينظر : شرح قطر الندى : ٥٣ .

[٦٤]) ينظر : تفسير العز بن عبد السلام : ٤٥٦/٣ ، وينظر تفسير النسفي : ٥٢٨/٤ .

[٦٥]) تفسير العز بن عبد السلام : ٤٥٦/٣ .

[٦٦]) ينظر : معاني النحو : ١٤٠/١ .

[٦٧]) تفسير النسفي : ٥٢٨/٤ ..

[٦٨]) المصدرنفسه: ٥٢٨/٤ ..

[٦٩]) ينظر : المحلى (وجوه النصب) ، لأبي بكر احمد بن شقير النحوي البغدادي (ت٣١٧هـ) ، تح : د.فائز فارس ، مؤسسة الرسالة ، بيروت . لبنان ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ . ١٩٨٧م : ١٦٥ ، ، وينظر : تفسير العز بن عبد السلام : ٤٥٧/٣ .

[٧٠]) ينظر : الكناش في النحو والصرف : ٣٣٢ .

[٧١]) الحروف ، لأبي الحسين المزني ، تح : د.محمود حسني محمود ، و د.محمد حسن عواد ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان . الأردن ، ط ١ ، ١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م : ٨٠ .

[٧٢]) تفسير النسفي : ٥٢٨/٤ .

[٧٣]) المصدر نفسه : ٥٢٨/٤ .

[٧٤]) مشكل إعراب القرآن : ٤٧٧/٢ .

[٧٥]) ينظر : الفوائد المشوق إلى علوم القرآن : ١١٦ . ١١٧ .

[٧٦]) خطب الخلفاء الراشدين دراسة أسلوبية : ٦٩ .

فهرست المصادر و المراجع

– القرآن الكريم / سورة الشمس .

- إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم / للقاضي أبي السعود محمد بن محمد بن مصطفى ألعمادي الحنفي ، توفي سنة ٩٨٢ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الأولى ١٩٩٩م .
- ارتشاف الضرب من لسان العرب / لأبي حيان الأندلسي ، توفي سنة ٧٤٥ هـ / مكتبة الخانجي / القاهرة / الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .
- الأساس في التفسير / الشيخ سعيد حوى .

- أضواء البيان في اتضاح القرآن بالقرآن / الشيخ محمد الأمين بن محمد المختار الجكني الشنقيطي ، توفي سنة ١٣٩٣ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثالثة ٢٠٠٦ م .
- الإعجاز اللغوي في فواتح السور / سهام خضر / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة / الدكتور فاضل مصطفى الساقي / مكتبة الخانجي / القاهرة / الطبعة الثانية ٢٠٠٨ م.
- لبرهان في علوم القرآن / للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، توفي سنة ٧٩٤ هـ / دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاءه / الطبعة الأولى ١٩٥٧م.
- بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز / مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي ، توفي سنة ٨١٧ هـ / تحقيق الأستاذ محمد علي النجار / المكتبة العلمية / بيروت .
- تحاليل أسلوبية / محمد هادي الطرابلسي / دار الجنوب للنشر/ تونس ١٩٩٢ م .
- التحرير والتنوير / محمد الطاهر ابن عاشور / الجزء ١٦ ،
- ترتيب المعجم المفهرس للألفاظ القرآن الكريم / محمد فؤاد عبد الباقي / انتشارات بيدار .
- تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة / عبد الله محمد الغذامي / المركز الثقافي العربي / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٦ م .
- التطور الدلالي الإشكال و الأشكال والأمثال / الدكتور مهدي اسعد عرار / دار الكتب العلمية / بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٣م .

- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه / الدكتور رمضان عبد التواب / مكتبة الخانجي / القاهرة / الطبعة الثانية ١٩٩٧م.
- تفسير القرآن العظيم للإمام الجليل الحافظ عماد الدين ابي الفداء إسماعيل بن كثير القريشي الدمشقي ، توفي ٧٧٤هـ / دار الخير / بيروت / الطبعة الثانية ١٩٩٣م.
- التفسير الكبير المسمى البحر المحيط / لمحمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي توفي سنه ٧٤٥ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٧م .
- تفسير ألقاسمي المسمى محاسن التأويل / الإمام العلامة محمد جمال الدين ألقاسمي ، توفي سنة ١٣٣٢هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٣م .
- تهذيب التفسير الكبير / للإمام فخر الدين الرازي / دار الإسلام / الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- ثوابت الإعمال للشيخ الجليل الأقدم الصدوق أبي جعفر محمد بن علي بن الحسنين بن بابوية ألقمي ، توفي سنة ٣٨١ هـ / مؤسسة الأعلى للمطبوعات / بيروت / الطبعة الرابعة ١٩٨٩م .
- الجدول في إعراب القرآن مصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة / محمود صافي / مطبعة النهضة / قم/ الطبعة الأولى ١٩٩٠م .
- الحروف / لأبي الحسين المزني / تحقيق الدكتور محمود حسني محمود / جمعية عمال المطابع التعاونية / عمان / الطبعة الأولى ١٩٨٣م .

- الخصائص / أبي الفتح عثمان بن جني ، توفي سنة ٣٩٢ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٢م .
- الدر المنثور في التفسير المأثور/ للإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي توفي سنة ٩١١هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٤م.
- الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع / احمد بن الأمين الشنقيطي ، توفي سنة ١٣٣١هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- شرح ابن عقيل / قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي ألعمداني المصري / دار الجيل / بيروت ٢٠٠٣م .
- شرح قطر الندى وبل الصدى / لأبي عبد الله جمال الدين هشام الأنصاري ، توفي سنة ٧٦١هـ / دار إحياء التراث العربي / بيروت / الطبعة الأولى ٢٠٠١م .
- شرح كتاب سيبويه / جمال الدين محمد بن عبد الله ابن مالك الطائي الجياني الأندلسي ، توفي سنة ٦٧٢هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الأولى ٢٠٠١ م.
- شرح المفصل / موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي ، توفي سنة ٦٤٣هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة ٢٠٠١م .
- صفوة التفاسير تفسير للقرآن الكريم / جامع بين المأثور والمعقول / مستمد من أوثق كتب التفسير

- ((الطبري ، الكشاف ، القرطبي ، الألوسي ، ابن كثير ، البحر المحيط)) وغيرها بأسلوب ميسر ،وتنظيم حديث ، مع العناية بالوجوه البيانية واللغوية / محمد علي الصابوني / القاهرة / الطبعة الثامنة ١٩٩٥ م.
- صور الإعجاز الصوتي / عبد العزيز ابن بها / مؤسسة الرسالة / بيروت / الطبعة الثانية .
- الفاصلة في القرآن / محمد ألحسناوي .
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير / للإمام محمد بن علي بن محمد الشوكاني ، توفي سنة ١٢٥٠ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت .
- الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان / الإمام العالم شمس الدين ابي عبد الله محمد بن أبي بكر ابن أيوب ألزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية توفي سنة ٧٥١ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ١٩٩٨م.
- في ظلال القرآن / سيد قطب / الطبعة الخامسة ١٩٦٧م.
- قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم / للفقيه المفسر الجامع الحسين بن محمد الدامغاني / دار العلم للملايين / بيروت / الطبعة الثانية ١٩٧٧م.
- القرآن و العلم الحديث / الدكتور موريس بوكاي / دار الطباعة .
- كتاب الجمل في النحو / أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي ، توفي سنة ٣٤٠هـ / دار الأمل / أربد – الأردن / الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

- كتاب الكناش في فني النحو والصرف / أبو الفداء إسماعيل بن علي خوام / المجلد الثاني / الرياض ٢٠٠٠م.
- – كتاب المقتصد في شرح الإيضاح / لعبد القاهر الجرجاني / دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل / للإمام أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري ، توفي سنة ٤٦٧ – ٥٣٨ هـ / دار الكتب العلمية / بيروت / الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.
- المحلى (وجوه النصب) / لأبي بكر احمد بن شقير النحوي البغدادي ، توفي سنة ٣١٧ هـ / تحقيق دكتور فائز فارس / مؤسسة الرسالة / بيروت / الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
- مشكل إعراب القرآن / الإمام أبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي القيرواني ، توفي سنة ٣٥٥– ٤٣٧ هـ / دار اليمامة / دمشق / بيروت / الطبعة الثالثة ٢٠٠٢م .
- معرج التفكر ودقائق التدبر / عبد الرحمن حسن الميداني / دار القلم / دمشق .
- معاني النحو / فاضل صالح السامرائي / دار الفكر / الأردن / الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
- – معاني القران / ابي زكريا يحيى بن زياد الفراء ، توفي سنة ٢٠٧هـ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / الطبعة الثانية .
- المفصل في علم العربية / أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، توفي سنة ٥٣٨ هـ / دار الجليل / بيروت / الطبعة الثانية .

- مفهوم الزمن في القرآن الكريم / محمد بن موسى بابا عمي / دار الغرب الإسلامي / بيروت / الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب / لجمال الدين ابن هشام الأنصاري ، توفي سنة ٧٦١هـ / الطبعة الأولى والثانية والثالثة والخامسة .
- المعجم في فقه لغة القرآن وسر بلاغته / الأستاذ محمد واعظ زادة الخراساني / مؤسسة الطبع والنشر التابعة للأستانه الرضوية المقدسة /الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- ٥١- المنصف لكتاب التصريف / ابن جني – ابو عثمان بكر بن محمد بن حبيب بن بقيه المازني .
- ٥٢- النفس في القرآن / احمد عمر هاشم / دار

محور الدراسات المتفرقة

التنمر في بيئة العمل وعلاقته بكل من جودة القيادة والاكتئاب لدى أعضاء هيئة التدريس

أ.د. بشرى إسماعيل أحمد أرنوط

جامعة الزقازيق/ مصر

مقدمة البحث :

وضع أبراهام ماسلو Maslow (١٩٤٠) تسلسلاً هرمياً للاحتياجات الانسانية العامة لدى كل البشر بلا استثناء لفئة دون غيرها أو لمنحى معين من مناحي الحياة دون غيره. ومن بين هذه الاحتياجات، الحاجة للرعاية الجسدية والأمن والقبول والتقدير أو الاعتبار الاجتماعي. ولا شك أن إشباع هذه الاحتياجات مطلب ضروري للسلامة الجسمية والنفسية للفرد وعلى الأخص في بيئة العمل. ولذلك أصبح قادة ورؤساء العمل يقع على عاتقهم مسؤولية خطيرة في اشباع هذه الاحتياجات لدى مرؤوسيهم، وذلك لأنها من الضروريات المطلوبة لانجاز مهامه الادارية التي كلف بها وأهدافه التنظيمية وتحقيق الأداء المهني المتميز، فالموظف الناجح ما هو إلا انعكاس لقائد ناجح.

وتعتبر القيادة الممتازة أساسية من أجل تلبية الاحتياجات الانسانية وإدارة الشركات الناجحة. فالشركات الأكثر نجاحاً هي التي تفهم الاحتياجات الأعمق التي يشترك فيها جميع البشر وتعمل بجد واجتهاد على تلبية تلك الاحتياجات الأعمق، وهي: الحاجة إلى قيادة عظيمة، الحاجة إلى المغزى والهدف، الحاجة إلى التقدير والاحترام، الحاجة إلى الانتماء لشيء رائع مميز. أما القيادة غير الجيدة تؤدي إلى ظهور بعض السلوكيات البغيضة المؤذية في العمل، ومن بين هذه الأعراض: الاضراب عن العمل، والعنف، وتخريب المنشآت، وزيادة

معدل دوران العمل، وزيادة نسبة الغياب، وانخفاض الالتزام، وانخفاض المعنويات، وغيرها كثير(هانتر،٢٠٠٦). والسبب الأول في ترك الموظفين لأماكن عملهم يرجع إلى عدم رضاهم عن رئيسهم. والموظفين الذين يحكمهم رؤساء سيئون أقرب أربعة أضعاف لترك العمل من الموظفين الذين يعتقدون أن لديهم قائداً بارعاً، فإنتاجية الموظفين تتوقف على علاقاتهم برئيسهم، وأسوء الرؤساء يشاركون في خلق روح معنوية سيئة وتوجهات سيئة ومشكلات في دوران العمالة ويؤدي الموظفين أعمالهم لأنهم مجبرون على هذا لا لأنهم يرغبون فيه(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

وقد نص قانون العمل، على أن تتوافر بين العمال في المؤسسة علاقات صحية تقوم على الاحترام ومراعاة حقوق كل فرد فيها. ولذلك فإن المؤسسات مطالبة من قبل القانون بتطبيق سياسات وإجراءات تدعم الاحترام والكرامة والاهتمام لمساعدة الموظفين على تحقيق أفضل ما في وسعهم، وفهم الاختلافات في بيئة العمل لا القضاء عليها، ولاشك أن هذا يحتاج إلى قائد بارع يستطيع إدارة الاختلافات بين مرؤوسيه وخلق بيئة عمل ايجابية وتحفيزية.

وفي اللحظة التي يبدأ فيها شخصان في التفاعل، ينشأ مناخ التواصل، فتارة يكون إيجابياً وتارة يكون سلبياً. ومناخ التواصل أقرب في غايته إلى السلوك منه إلى التوجه. فهو يتحدد بما يفعله الناس، سواء كان ايجابياً أو سلبياً. ومعظمنا تصدر عنه أفعال من كلا النوعين عند الحديث مع شخص آخر. والقائد الناجح سيسهم متعمداً في سلوك ايجابي لمناخ التواصل لأي تفاعل، والنتيجة الفورية تكون شعور أكبر بالرضا لدى الموظفين وخدمة أكثر جودة للعملاء على كل المستويات. فتحركات العلاقات الانسانية بإمكانها أن تبنى الشركة أو تهدمها. والرئيس الناجح سيعرف كيف يستخدم تلك التحركات في دعم أهداف المؤسسة وبناء الثقة بأنفسهم والآخرين وخلق بيئة عمل قوية، فالقادة الفاعلون يتمتعون بمهارات تواصل فاعلة(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

وتعتبر الصراعات التي طال أمدها على السلطة، والتي تتم ملاحظتها داخل المنظمات، تنشأ نتيجة

اشتباكات بين القيم التي تحتفظ بها المنظمة القائمة حالياً وأنماط الادارة، ومثل هذه الصراعات يمكن أن تؤدي إلى التنمر المرتبط بالعمل أو ما يسمى بالاستقواء(Kivimaki,Virtanen,Varita,Eloainio etal.,2003) إذ يشعر الموظفون بعدم وجود دعم من إدارة منظماتهم، وهذا الشعور يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتنمر في بيئة العمل Hansen,Hough,Persson,Karlson etal,2006) .

إن التنمر في بيئة العمل له آثار سلبية على العمال. وقد أشارت الأبحاث إلى أن العمال الذين تعرضوا للتنمر في مكان العمل لديهم نقص في النوم Niedhammer,David,Degioanni,Drummond&Philip,2010)، واضطراب ما بعد الصدمة (Matthiesen&Einarsen,2004)، والاكتئاب (Quine,2001)والمشاكل الجسدية(Zapf,Knorz&Kulla,1996).

وتشير الدراسات الحديثة التي أجرتها مؤسسة جالوب بالولايات المتحدة الأمريكية أن أكثر من ثلثي الأشخاص الذين يتركون وظائفهم يستقيلون بسبب مدير غير ناجح أو غير كفء. وبعبارة أخرى أكثر وضوحاً، فإن الأغلبية العظمى من الموظفين الذين يتركون شركاتهم لا يتركون الشركة نفسها وإنما يتركون الرئيس(هانتر،٢٠٠٦).

ولذلك فإن وجود قائد فعال ومؤثر وجيد في بيئة العمل متطلب ضروري لكل من المؤسسة وللعاملين بها. لأن القادة غير الفعالين يتسببون في كثير من مشاكل العمل. وهذا ما أوضحته نتائج دراسة (Yun etal,2014) وجود علاقة ارتباطية موجبة دالة احصائياً بين النمط التسلطي للإدارة وانتشار ظاهرة التنمر في بيئة العمل، في حين وجدت دراسة (Erkutlu&Chafra,2014) علاقة ارتباطية سلبية بين القيادة الأخلاقية والتنمر في مكان العمل والسلامة النفسية لدى أعضاء هيئة التدريس.

ونتيجة للقيادة السيئة وعدم القدرة على إدارة الاختلافات والتواصل الانساني الجيد في مكان

العمل، يعاني الموظفين من عدة مشكلات نفسية، من بينها الاكتئاب.

وهناك ما يشير إلى أن الناس في الحياة المعاصرة يعانون من الاكتئاب بصورة أكبر مما كان الناس يعانون منه في الماضي، وفي المجتمعات السابقة. فهو اضطراب شائع في كل الحضارات الانسانية. وقد قدم أصحاب النظرية الاجتماعية أسباب عديدة للإصابة بالاكتئاب منها تزايد نسبة الانفصال والطلاق بين الأزواج وافتقار الفرد لكثير من مصادر الدعم والحماية(ابراهيم، ١٩٩٨).

ولا يوجد انسان محصن ضد الاكتئاب، فهو يصيب الناس من جميع فئات المجتمع، وفي كل الدول والثقافات. إن نسبة (٧: ١) من الرجال ، وكذلك (٤: ١) من النساء يصيبهم الاكتئاب أثناء رحلة حياتهم، وهناك ٣٤٠ مليون شخص- وهذه نسبة متأرجحة بين الزيادة والنقصان- يعانون من مرض الاكتئاب في العالم هذه الأيام. إن ما يثير الدهشة أن نسبة حالات الوفاة التي يسفر عنها الاكتئاب قد ازدادت بشكل مخيف، وزاد عدد حالات جرائم الاكتئاب(هيندز،٢٠٠٨).

فالاكتئاب ليس بالشيء السهل الذي يمكن تجاهله، ذلك أن اضطرابات الاكتئاب الرئيسة يمكنها أن تعرقل الحياة، وتؤثر على شهية الفرد ونومه وكذا علاقاته مع الآخرين. فالاكتئاب ذو أعراض خاصة ومميزة، تحدث تغيرات في الطريقة التي يحس بها الفرد بذاته، أو بعالمه، أو بحياته، ولتحديد أن هذه الأعراض اكتئاب لابد أن تكون مستمرة لأسبوعين على الأقل(بريبس،٢٠١٠).

فقد أشارت منظمة الصحة العالمية WHO أن الاكتئاب بوصفه أحد الفئات التشخيصية للاضطرابات النفسية يعتبر أحد الأسباب المؤدية للعجز في القوى البشرية في العالم. إذ يحتل المرتبة الأولى لدى النساء بنسبة ٨.٤% سنة عجز في الحياة، وبالنسبة للرجال احتل المرتبة الرابعة بنسبة عجز مقدارها ٤.٨% سنة عجز في الحياة(Ustun&Kessler,2002).

وباستعراض الدراسات السابقة التي تناولت ظاهرة التنمر في بيئة العمل، وجدت الباحثة اهتمام بهذا الموضوع في البيئة الأجنبية بدأ منذ التسعينيات من القرن الماضي. منها من

استهدف الكشف عن نسب انتشار التنمر في بيئة العمل مثل دراسة(Frieman&Santuzzi,2012;Yun etal,2014)، كذلك بعض الدراسات حاولت الكشف عن التنمر في بيئة العمل والصحة العامة والنفسية مثل دراسة كل من Karatza etal,2016;Niedhammer etal,2010) ، والبعض الآخر تناول العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وضغط العمل والرضا عن الحياة مثل دراسة(Bano&Malik,2013;Yeh etal,2014; Visinskaite,2015، والعلاقة بين التنمر في بيئة العمل والقيادة مثل دراسة (Erkutlu&Chafra,2014;Yun etal,2014). وهكذا نلاحظ اهتمام متزايد ببحث ظاهرة التنمر في بيئة العمل في البيئة الأجنبية، أما البيئة العربية لم يوجه أي اهتمام بهذا الموضوع بتقصيه وبحثه.

مشكلة البحث وأسئلته:

يولد البشر ولديهم غريزة البقاء على قيد الحياة التي تنطوي على التغلب على العقبات والعمل مع غيرهم من أجل الحصول على الموارد المحدودة. وبالاقتران مع جو تنافسي، ظلت هذه الغريزة هي نفسها التي يتطور فيها الجنس البشري. وفي الوقت الراهن، يرى المجتمع أن النجاح والثروة شيئان متزامنان. وقد أنتجت هذه الأيديولوجية دفع السكان عن غير قصد للتنافس وانتشرت بينهم سلوكيات التنمر كتكتيك أو آلية للبقاء على قيد الحياة. وهكذا، ونتيجة لهذا التسلسل الهرمي الاجتماعي التنافسي، ظل التنمر قضية ذات صلة على مر السنين(Donegan,2012).

إننا نعيش في عالم يسوده الاختلاف، والقائد البارع يتقبل ثراء هذا الاختلاف ويعامل الجميع معاملة محترمة وكريمة في كل الأوقات. وبالنسبة لأفضل الرؤساء، يكون التواصل في نطاق العمل خالياً من الكبرياء والتفرقة، ولا يكون مشتملاً على اهانات عرقية أو مزاح سخيف. أما أسوأ الرؤساء فلا يكترثون للحاجة إلى تواصل محترم بتجاهلهم أو انكارهم الصارخ لضرورته. فعدم احترام الآخرين، سواء بشكل صريح أو ضمني، من شأنه أن يلغي

كل ما يحتمل أن تنجح في القيام به كرئيس(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

والتنمر في مكان العمل هو الموضوع الذي يؤثر على العديد من الناس في العديد من المهن والأعمال المختلفة. وقد أظهرت البحوث أن التنمر في بيئة العمل يؤثر على ما يزيد عن نصف جميع العمال خلال تاريخ عملهم، وعندما يصبح التنمر في العمل نمطا راسخا، لاشك أن معالجته أو التخفيف منه بشكل فعال يكون صعب (Kyla,2016).

وتشير البحوث إلى أن التنمر قد يؤدي إلى عواقب وخيمة، وأن ضحايا التنمر لديهم فرصة أكثر لتطوير اضطرابات جسدية وانفعالية(Vanderbilt&Augustyn,2010.

وغالبا ما ينطوي التنمر في مكان العمل على إساءة استخدام السلطة أو تكون القيادة سيئة وغير فعالة. ويخلق سلوك التنمر مشاعر العجز والظلم ويقوض حق الفرد في الكرامة في مكان العمل(Salin& Hoel,2011).

فقد أكد على ذلك هانتر(٢٠٠٦) حيث أشار إلى أن الشركات الصحية تتألف من علاقات صحية سليمة بين العملاء والموظفين والمستفيدين، فالعلاقات الصحية السليمة تعني شركة قوية ناجحة، والعلاقات السيئة المتوترة تعني شركة ضعيفة فاشلة، وهذا لا يتحقق إلا بالقيادة الفعالة المؤثرة التي تقوم على السرعة والتميز والجودة والابداع، فالقادة الناجحون يشجعون من حولهم ويدفعون ويجذبون عن طريق عرض معارفهم وخبراتهم، ودائماً ما يكونون بمثابة عامل تأثير ايجابي مستمر بالنسبة لمن حولهم، فالقيادة تتطلب الصبر والكرم واللطف والتواضع والاحترام والإيثار والصفح والفصل بين الأشخاص والسلوكيات والصدق والتواصل والثقة والالتزام.

ويعد التنمر في مكان العمل قضية رئيسية في الطب المهني. وتعتبر أبحاث ليمان(Leymann,1996) من البحوث الرائدة في الآونة الأخيرة حول ظاهرة التنمر، حيث أعطت وصفاً شاملاً لهذه الظاهرة. إذ أشارت نتائج هذه الدراسات إلى وجود ارتباط قوي بين التنمر في بيئة

العمل أو الاستقواء وكل من القلق والاكتئاب، كما أشارت البحوث التجريبية التي أجراها ليمان، إلى أن التنمر عامل مسبب لمشاكل الصحة النفسية. وقد تم الاعتراف رسمياً بظاهرة التنمر في القانون الفرنسي عام (٢٠٠٢) ووفقاً لهذا القانون يشير التنمر في بيئة العمل إلى سلوك متكرر يستهدف أو يؤدي إلى تدهور في ظروف العمل يحتمل أن يقوض حقوق وكرامة الموظف المستهدف، ويؤثر على صحته البدنية أو النفسية، أو المساس بمساره الوظيفي. ونتيجة لزيادة انتشار هذه الظاهرة وتزايد حجمها بالإضافة إلى نقص البيانات المتعلقة بها، فقد قامت السلطات الفرنسية بتكليف أربعة مراكز متخصصة في علم الأمراض المهنية الفرنسية بإجراء دراسة مسحية لمدة (١٢) شهر وذلك عام (٢٠٠٣) لجمع بيانات لزيادة وصف وفهم ظاهرة التنمر في بيئة العمل، وذلك على عينة مكونة من (١٨٤) موظف مريض بالقلق والاكتئاب والتفكير الانتحاري، وقد أكدت النتائج الأولية التي تم الوصول إليها، أن التنمر في بيئة العمل له تأثير كبير على الصحة النفسية للعمال(Brousee,Fontana,Ouchchane,Boisson, Gerbaudetal,2008).

وقد أتفقت نتائج الدراسات السابقة(Quine,1999, Matthiesen&Einarsen,2007، Denez&Ertosuni,2010، Frieman&Santuzzi,2012، Bano&Malik,2013) على وجود ظاهرة التنمر في بيئة العمل، وتعرض كلا الجنسين لها بنفس الدرجة، وأن شباب الموظفين وكذلك كبارهم يتعرضون لها، ولكن لم تهتم الدراسات السابقة بدراسة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة لدى أعضاء هيئة التدريس وكذلك الكشف عن تأثير المتغيرات الديموجرافية مثل عدد سنوات الخبرة والدرجة العلمية في مستوى التنمر في بيئة العمل لديهم.

وفي ضوء ما سبق، ومن خلال خبرة الباحثة كعضو هيئة تدريس وما تلاحظه من تعرض بعض الزملاء لسلوكيات التنمر سواء من الإدارة أو الزملاء أو الطلبة، وكذلك ملاحظة ظهور تكتلات استقواء ضد الآخرين في بيئة العمل، وما نتج عن

ذلك من آثار سلبية على الأشخاص المعرضين للتنمر. كل ذلك جعل الباحثة تشعر بأهمية محاولة الكشف عن ظاهرة التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس، خاصة أن الباحثة لم تتوصل- في حدود علمها- أثناء البحث عن الدراسات والبحوث في موضوع البحث إلى دراسة عربية واحدة تناولت هذا الموضوع رغم انتشار حدوثه وملاحظة آثاره وضرورة التصدي لهذه الظاهرة. وقد يكون ذلك نتيجة لعدم الرغبة في الكشف عن وجود هذه الظاهرة في بعض المؤسسات خوفاً على سمعتها، على الرغم من الآثار السلبية المترتبة لهذه الظاهرة على كل من الفرد والمؤسسة والمستفيدين كذلك.

ولذلك يحاول البحث الحالي الكشف عن طبيعة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وكل من جودة القيادة والاكتئاب.

ويحاول البحث الحالي الاجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما مستوى التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس؟

٢. ما طبيعة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة؟

٣. ما طبيعة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل والاكتئاب؟

٤. هل توجد فروق جوهرية بين أعضاء هيئة التدريس في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى عدد سنوات الخبرة (أقل من عشر سنوات وأعلى من عشر سنوات)؟

٥. هل توجد فروق جوهرية بين أعضاء هيئة التدريس في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الدرجة العلمية(أستاذ مساعد، أستاذ مشارك، أستاذ)؟

٦. هل يمكن التنبؤ بالتنمر في بيئة العمل من درجات جودة القيادة لدى أعضاء هيئة التدريس؟

٧. هل يمكن التنبؤ بالاكتئاب من درجات التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس؟

أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلي :

١. الكشف عن مستوى التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس.

٢. التعرف على طبيعة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وكل من جودة القيادة والاكتئاب.

٣. الكشف عن طبيعة ودلالة الفروق بين أعضاء هيئة التدريس في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى عدد سنوات الخبرة (أقل من عشر سنوات وأعلى من عشر سنوات).

٤. الكشف عن طبيعة ودلالة الفروق بين أعضاء هيئة التدريس في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الدرجة العلمية(أستاذ مساعد، أستاذ مشارك، أستاذ).

٥. الكشف عن إمكانية التنبؤ بالتنمر في بيئة العمل من درجات جودة القيادة لدى أعضاء هيئة التدريس.

٦. الكشف عن إمكانية التنبؤ بالاكتئاب من درجات التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس.

أهمية البحث :

١. يستمد البحث الحالي أهميته من الموضوع الذي يبحثه وهو ظاهرة التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس، وهو موضوع حديث نسبياً ولم تتطرق جهود الباحثين في الدول العربية لبحثه بالتقصي والتحليل.

٢. كذلك يتناول البحث الحالي موضوع هام وهو جودة القيادة، وهو موضوع لم يظهر مسماه من قبل– في حدود علم الباحثة– في أدبيات علم النفس، رغم كثرة وتنوع البحوث في مجال القيادة وظهور مصطلحات مثل القيادة الفعالة والقيادة المؤثرة وغيرها، وقياساً لمصطلح جودة الحياة قدمت الباحثة لمجال علم النفس مصطلح ألا وهو (جودة القيادة) وإعداد مقياس لقياس هذا المتغير.

٣. كما يستمد البحث الحالي أهميته من الفئة التي يهتم بدراستها وهم أعضاء هيئة التدريس الذين هم عصب التقدم العلمي وقادة البحث العلمي في أي مجتمع متقدم، وهم فئة تحتاج للمزيد من

الدراسات والبحوث التي تساعدهم على مواجهة التحديات التي تعوق عملهم، وتبصرهم بالحلول والطرق التي تيسر عليهم تقديم أعلى مستوى من الخدمات التدريسية والتعليمية والبحثية وخدمة المجتمع، وتجعلهم متميزين في أدائهم عن غيرهم، مما يحقق لهم التمكين الوظيفي في ضوء منظومة جودة التعليم العالي.

٤. بناء مقياس جديد للتنمر في بيئة العمل، وكذلك مقياس جودة القيادة، مما قد يسهم في فتح أفاق بحثية مستقبلية في موضوع البحث من جانب الباحثين والمتخصصين وإثراء مكتبة القياس النفسي.

٥. قد تسهم نتائج البحث في تخطيط البرامج التدريبية لأعضاء هيئة التدريس لتنمية مهاراتهم وتعليمهم أساليب مواجهة السلوك التنمري في بيئة العمل، الأمر الذي قد يسهم في خفض معاناة أعضاء هيئة التدريس من الضغوط التي تعترض عملهم والتي قد تتسبب في وقوعهم فريسة للمشكلات والاضطرابات النفسية.

مصطلحات البحث :

التنمر في بيئة العمل: Workplace Bullying

تعرف الباحثة التنمر في بيئة العمل إجرائياً بأنه "مجموعة من السلوكيات السلبية غير المرغوبة والمتكررة والمستمرة التي يتعرض لها فرد أو مجموعة أفراد في بيئة العمل من الادارة أو الزملاء أو الطلبة جميعها أو منفردة وتنتهك قانون العمل وتقوض حقوق الموظف وكرامته في العمل، وذلك من أجل الحاق الأذى والضرر به وتخويفه وتحطيمه واهانته ومن ثم يصبح غير قادر على الدفاع عن نفسه واستمرار العمل في هذه المؤسسة ويخلق لديه مشاعر الظلم والعجز ويشكل خطراً على صحته وسلامته الجسمية والنفسية والمهنية وكذلك على المؤسسة التي يعمل بها. وهو عبارة عن الدرجة التي يحصل عليها الفرد على مقياس التنمر في بيئة العمل الذي أعدته الباحثة".

جودة القيادة: Quality of Leadership

تعرف الباحثة جودة القيادة بأنها "حكم الفرد بصفة عامة على نمط القيادة الذي يسود في مكان عمله

بأنه جيد ويتسم بالفعالية واتباع المبادئ والقواعد الأخلاقية في العمل والتأثير على الاتباع لتحقيق رؤية ورسالة وأهداف المؤسسة من خلال امتلاك مهارات القيادة ومهارات الذكاء الوجداني والروحي التي تمكنه من أن يكون فعالاً ومؤثراً. وتتمثل في الدرجة التي يحصل عليها الفرد في المقياس الذي أعدته الباحثة".

الاكتئاب: Depression

عرف عبد الفتاح (٢٠٠٠ ، ٢٦) الاكتئاب بأنه " خبرة وجدانية ذاتية تتبدي في أعراض الحزن والتشاؤم والشعور بالفشل والرغبة في نداء الذات والتردد والإرهاق وفقدان الشهية والانسحاب الاجتماعي ومشاعر الذنب وكراهية الذات وعدم القدرة علي بذل أي جهد ".

وتتبنى الباحثة التعريف السابق كتعريف إجرائي للاكتئاب الذي يمثل الدرجة التي يحصل عليها الفرد في مقياس بيك للاكتئابBDI ، تعريب: عبد الفتاح ،٢٠٠٠).

الاطار النظري للبحث:

التنمر في بيئة العمل: Workplace Bullying

اكتشف ليمان (Leymann,1990,1996) وجود مشكلة جديدة في بيئة العمل، لم تكن معروفة من قبل. وقد أطلق على هذه الظاهرة مصطلح التنمر أو الاستقواء أو البلطجة.

وظهر مفهوم التنمر في بيئة العمل في الدول الاسكندنافية منذ أكثر من عشرين عاما لدراسة السلوك غير الأخلاقي والعدواني في مكان العمل. وقد لاحظ Leymann سلوكا ضارا بين زملاء العمل يشبه هذا السلوك الذي يظهر بين تلاميذ المدارس، ووصفه في كتابه بعنوان" التنمر – العنف النفسي في العمل"، الذي ظهر في عام (١٩٨٦) حيث يعتبر أول كتاب منشور عن التنمر. وفي الواقع، نشر أول مقال عن التنمر في وقت سابق، في عام ١٩٧٦، في الولايات المتحدة الأمريكية، بعنوان العامل المحترف، من قبل Brodsky الذي درس سلوك التنمر، وكان لهذا المقال أثر كبير فيما بعد(Einarsen,2000).

ومنذ نشرت دراسة ليمان حول ظاهرة التنمر، كشف العديد من الباحثين في الدول الاسكندنافية جهودهم بالتركيز على دراسة الأنشطة والسوابق وتكرار التنمر في مكان العمل (على سبيل المثال دراسة Bjorkgvist etal.1994,Einarsen etal,1994 Varita,1996,Einarsen&Skogstad,1 996,). فمن ناحية، تم توجيه مزيد من الاهتمام للإنسان في المنظمات في العقود الأخيرة، ولكن من ناحية أخرى، تم اكتشاف المزيد من المشاكل المتعلقة بالعامل البشري التي تحتاج إلى معالجة. وأحد هذه المشاكل هو التنمر في مكان العمل.

ونتيجة لظهور البحوث والدراسات عن التنمر في الدول الاسكندنافية في عام ١٩٩٠، انتقل الاهتمام البحثي بدراسة هذه الظاهرة سريعاً إلى بلدان وقارات أخرى، على سبيل المثال، المملكة المتحدة (مثل دراسة Hoel&Cooper,2001,Niedl,1996) والنمسا وألمانيا (على سبيل المثال دراسة Zapf elal,1996). وهكذا أصبح التنمر في مكان العمل مجالا واسع الانتشار دوليا للدراسة. ومع ذلك، في البلدان التي تمر بمرحلة انتقالية في أوروبا، لم يتم استكشاف التنمر في مكان العمل حتى الآن، الأمر الذي يؤدي إلى نقص الوعي النسبي بالقضية في هذه البلدان. فمن الواضح أن التنمر في بيئة العمل واسع الانتشار بشكل متزايد في عدد متزايد من البلدان(Hoel&Cooper,2000).

والتنمر في مكان العمل هو موضوع جديد نسبيا للبحث العلمي، ويوجد العديد من المصطلحات والتعاريف لوصف التنمر في مكان العمل، في حين قد يختلف معناه الدقيق. وأصبح مصطلح التنمر واسع الاستخدام بسبب انتشاره في أي مكان بما في ذلك مكان العمل. والتنمر يؤدي إلى التخلص التدريجي من العاملين. ويشير إلى استخدام مجموعة واسعة من السلوكيات السلبية غير الصحية المتكررة في مكان العمل (Niedhammer etal,2010).

ويحدث التنمر على شكل صيغ، حيث يتعرض الضحية إلى نظام من التنمر من خلال جملة أمور

منها التجاوز على حقوق الشخص، وبعد سنوات يصبح الشخص المتعرض للتنمر غير قادر على العمل في هذه المؤسسة (Leymann,1990).

وهناك اتفاق في الآراء بين الباحثين حول الظروف التي يمكن أن يسمى فيها السلوك السلبي تنمر، حتى لو كان هناك الكثير من العبارات المستكشفة والمختلفة للسلوك التنمري (Matthiesen&Einarsen,2004). ووفقا لنتائج البحوث، إذا كان السلوك يتم مرة واحدة فقط ولن يتكرر فإنه لا يمكن اعتباره تنمر (Leymann,1996).

فقد عرف(Harper,2008) التنمر بأنه ينطوي على شخص فتوة يسئ معاملة شخص آخر (الضحية) لتحقيق الشعور بالتفوق والسلطة.

أما (Cambell,2005) عرف التنمر كذلك بأنه سلوك عدواني تجاه ضحية لا تستطيع الدفاع عن نفسها ضد معتدي أو أكثر. وهو تكرار، ضار عمدا، ويحدث دون استفزاز.

أما التنمر في مكان العمل فقد عرفه (Leymann,1996) أنه عبارة عن اعتداءات سلوكية يرتكبها الرؤساء أو المرؤوسون أو الأشخاص المشرفون على العمال من أجل الإضرار بهم.

أما (Einarsen,2000,382) فقد عرف التنمر في بيئة العمل بأنه " إجراءات متكررة وغير معقولة من الأفراد (أو مجموعة) موجهة نحو موظف (أو مجموعة من الموظفين)، والتي تهدف إلى التخويف أو التحطيم أو الإهانة أو التقويض؛ أو التي تشكل خطرا على صحة أو سلامة الموظف(الموظفين). وغالبا ما ينطوي التنمر في مكان العمل على إساءة استخدام السلطة. ويخلق سلوك التنمر مشاعر العجز والظلم ويقوض حق الفرد في الكرامة في العمل".

كما عرف(Hoel &Cooper,2001,6) التنمر في بيئة العمل بأنه " حالة يتلقى فيها فرد واحد أو عدة أفراد بشكل مستمر على مدى فترة من الزمن لإجراءات سلبية من شخص واحد أو عدة أشخاص، حيث يجد الشخص المستهدف صعوبة

في الدفاع عن نفسه ضد هذه الإجراءات. والتنمر لا يشير إلى حادثة لمرة واحدة كبلطجة . ويؤكد هذا التعريف على الطبيعة السلبية والمستمرة والطويلة الأجل لتجربة التنمر.

في حين عرفت (Visinskaite,2015,7) التنمر في بيئة العمل بأنه" سلوكيات غير مرغوب فيها والتي تنفذ من موظف أو مجموعة موظفين إلى موظف آخر، وتحدث عادة في مكان العمل، ولها تأثير خطير على الفرد والمنظمة التي يعمل بها".

ويشتمل التنمر على كل من التنمر التقليدي والتنمر الالكتروني. ويشير التنمر التقليدي إلى التنمر المادي (دفع / ضرب)، واللفظي (إغاظة / اسم الدعوة)، والأشكال العلائقية (انتشار الشائعات/الإقصاء الاجتماعي)، أما التنمر الالكتروني هو التعرض لكافة أشكال السلوك التنمري خلال وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة من قبل فرد أو مجموعة أفراد(Wang,Lannotti&Nasel,2009).

والتنمر يختلف عن العدوان، ففي حين أن العدوان قد ينطوي على فعل واحد، فإن التنمر ينطوي على هجمات متكررة ضد الشخص المستهدف، وخلق نمط مستمر من السلوك. ويمكن التحريض على التنمر في مكان العمل من قبل زملاء العمل والمشرفين والعاملين في العقود أو ممثلي العمل. بعض مواقف التنمر تنطوي على تنمر الزملاء من الموظفين لأقرانهم، بدلا من تنمر المشرف للموظف. مصطلح التنمر يشير إلى استهداف مجموعة من زملاء العمل لعاملا آخر. وينبغي أن يتدخل المشرفون على الفور للتصدي لوقف السلوكيات التنمرية (Salin& Hoel,2011).

ففي دراسة عن انتشار العدوان بين العمال في الولايات المتحدة، أفادت النتائج أن نسبة (٤١.٤٪) من أفراد العينة قرروا بأنهم تعرضوا لعدوان نفسي في العمل في العام الماضي، وهم يمثلون ٤٧ مليون عامل أمريكي (Schat,Frone&Kelloway, 2006) .

وأشار(Fox&Stallworth, 2009) إلى بعض الأمثلة على سلوكيات التنمر في بيئة العمل، منها:

نقد غير مبرر أو غير مقبول، اللوم دون وجود أي سبب واقعي، التعامل بشكل مختلف عن بقية زملاء مجموعة العمل الخاصة بك، الاستبعاد أو العزلة الاجتماعية، اهانة أو أذل، المراقبة المفرطة أو الإدارة الجزئية.

أما (Salin& Hoel, 2011) ذكر أن التنمر في بيئة العمل يمكن أن يظهر بطرق أو صور مختلفة، هي:

١- وضع توقعات غير منطقية من الموظفين، حيث عدم تلبية تلك التوقعات يعني جعل الحياة غير سارة (أو رفض) أي شخص يعترض.

٢- استبعاد الموظفين الذين يعانون من التوتر مع تجاهل تام أو نفي الأسباب المحتملة للتوتر المرتبطة بالعمل.

٣- تشجيع الموظفين على كتابة الشكاوى عن زملائهم ووعدهم بالترويج أو التهديد بالتأديب.

وأضاف كذلك أن من علامات التنمر المؤسسي أو الوظيفي ما يلي:

١- عدم الوفاء بالأهداف التنظيمية.

٢- زيادة ترددات التظلمات، والاستقالات، وطلبات النقل.

٣- غياب متزايد بسبب المرض.

٤- زيادة الإجراءات التأديبية.

ويرى(Fox&Stallworth,2009) أن من العوامل التي تزيد من خطر التعرض لسلوك التنمر في بيئة العمل:

١. تغيير تنظيمي كبير (أي إعادة الهيكلة الداخلية الرئيسية، والتغير التكنولوجي).

٢. خصائص العامل (مثل العمر أو الجنس أو الحالة الأبوية أو المتدرب أو المتدرب).

٣. العلاقات في مكان العمل (على سبيل المثال، عدم كفاية المعلومات المستحقة بين المستويات التنظيمية، وعدم مشاركة الموظفين في القرارات).

٤. نظم العمل(مثل الافتقار إلى السياسات المتعلقة بالسلوك، وارتفاع معدل وكثافة العمل،

ونقص الموظفين، والتفاعل بين الأشخاص، والقيود التنظيمية، والغموض في الأدوار، والدور المنوط به.

وقد أوضح (Rosenstein&O'Daniel,2005) كيفية تأثير التنمر على الأشخاص والمؤسسات، فالمستهدفين للتنمر يواجهون مشاكل صحية جسدية وعقلية كبيرة، ومشاكل مالية بسبب الغياب. والمشاكل الصحية التي يواجهها المستهدفون للتنمر تؤدي إلى الشعور بالعجز والحالات الانفعالية السلبية. وكذلك انخفاض الثقة بالنفس والمناخ التنظيمي السلبي الذي يحد من الإبداع ويعرقل قدرات الموظفين على الاستجابة لحالات عبء العمل أو تحقيق الأهداف الصعبة، ومن هذه المشكلات الصحية والنفسية على مستوى الأفراد، ما يلي:

١. انخفاض تقدير الذات

٢. مشاكل الجهاز العضلي الهيكلي

٣. الانسحاب عن العمل والغياب المرضي

٤. اضطرابات النوم والهضم.

٥. التوتر النفسي والاجهاد.

٦. الضغوط المرتفعة وكذلك ضغوط ما بعد الصدمة.

٧. زيادة الاكتئاب ولوم الذات.

أما عن آثار التنمر على مستوى المؤسسات، تنقسم إلى ثلاث فئات، هي:

١. استبدال الموظفين الذين يتركون العمل نتيجة للتخويف، وتكلفة تدريب الموظفين الجدد.

٢ – بذل الجهود في مجال فقدان الوقت الذي يتصدى فيه الموظفون لحوادث التنمر (أي الجهد الذي يوجه بعيدا عن إنتاجية العمل والتكيف).

٣. التكاليف المرتبطة بالتحقيقات في سوء المعاملة، والإجراءات القانونية المحتملة وفقدان سمعة الشركة.

ومن ثم فإن معدل دوران الموظفين والإجازات المرضية سيكون مرتفعا في حين أن الروح المعنوية

والإنتاجية ستكون منخفضة. فالإجهاد والاكتئاب ومشاكل الصحة البدنية تؤدي إلى قضاء وقت بعيد عن العمل من حيث تعويض العمال وفقدان الإنتاجية(Rosenstein&O'Daniel,2005).

الفرق بين التنمر والتحرش:

التحرش هو نوع من التمييز غير القانوني، وهو يعتبر سلوكا مسيئا وغير مرحب به، خطير بما فيه الكفاية ويؤثر سلباً على شروط وظروف عمل الشخص، والذي يحدث بسبب عدة عوامل منها العرق / اللون، والعقيدة (الدين)، والأصل القومي، والجنس، والحالة الاجتماعية، والإعاقة، وفيروس نقص المناعة البشرية / الإيدز أو التهاب الكبد C.

ومن الأمثلة على التحرش القاء أحد الموظفين النكات العنصرية ويشير إلى زميل عمل معين أو مجموعة من زملاء العمل باستخدام التمييز العنصري، وبعد الشكوى ضده لا يقوم صاحب العمل بأي شيء لوقف هذا السلوك. أما التنمر يختلف أيضا عن الانتقام، والذي يحدث بعد أن يقدم الشخص شكوى من التمييز غير القانوني ضده، ومن ثم يصبح بعدها موضوع إجراء عمل سلبي أو يتعرض للمضايقات من الأخرين في العمل لأنه قدم الشكوى. ومن ناحية أخرى، غالبا ما يتم توجيه التنمر إلى شخص يشعر بالتهديد من قبل شخص يعتبر نفسه الفتوة أو البطل. ففي حين أن التحرش غير قانوني، إلا أن التنمر في مكان العمل ليس كذلك(Salin& Hoel,2011) .

وهذا يعني ان التنمر نتيجة لسلوكيات التحرش وشكوى الفرد منها وعدم تقبله لاستمرارها، فهي رد فعل.

ما الذي يمكن للموظف أو العامل القيام به إذا تعرض للتنمر في مكان العمل:

أولاً عليك التحقق مما إذا كان لدى المؤسسة التي تعمل بها برنامج لمواجهة العنف في مكان العمل أو مدونة سلوك تتناول التخويف النفسي والعدوان. كذلك قد يكون من المفيد التحدث مع المعتدي إذا كنت مرتاحا لذلك. وقد ينكر المعتدي سلوكه العدواني، ولكن لا عليك دعهم يعرفون أنك كنت

على علم بتصرفاتهم العدوانية نحوك. كما يمكنك التحدث مع شخص تثق به تماما في مكان العمل يمكنه تقديم النصح لك والدفاع عنك مع الحفاظ على وضعك أو مكانتك(Fox&Stallworth,2009).

وقد قدم (Fox&Stallworth,2009) و كذلك (Namie,2003) عدة خطوات للموظف يمكنه أن يفعلها إذا تعرض لتنمر في العمل وذلك من أجل استعادة سيطرته وقوته:

١. اعترف بأنك تتعرض للتخويف.

٢. أدرك أنك لست مصدر مشكلة.

٣. الاعتراف بأن التنمر هو بهدف السيطرة عليك وبالتالي ليس له علاقة بأدائك لعملك.

٤. احتفظ بمذكرات تفصيلية عن طبيعة التنمر (على سبيل المثال، التواريخ، الأوقات، الأماكن، ما قيل أو فعل، ومن الذي كان حاضراً).

٥. الحصول على نسخ من المضايقات الورقية ومسارات التنمر والاحتفاظ بنسخ من المستندات التي تتناقض مع اتهامات المعتدي الموجهة إليك (على سبيل المثال، أوراق الوقت وتقارير التدقيق وما إلى ذلك).

٦. توقع أن المعتدي يمكن أن ينكر وربما يفسر الاتهامات الخاصة بك. ويجب أن يكون لديك شاهد يتواجد معكم خلال أي لقاءات مع المعتدي؛ والإبلاغ عن السلوك التنمري للشخص مناسب.

و أشار (Fox&Stallworth,200) وكذلك (Namie,2003) إلى الخطوات التي يجب فعلها من قبل أرباب العمل والمؤسسات لمواجهة التنمر:

١. إنشاء سياسة الحزم وعدم التسامح مطلقا ضد التسلط والتنمر. وينبغي أن تكون هذه السياسة جزءا من الالتزام الأوسع ببيئة عمل مأمونة وصحية وأن تحظى بدعم كامل من الإدارة العليا.

٢. عند مشاهدة التنمر أو الإبلاغ عنه، يجب التعامل مع سلوك التنمر فوراً دون تأجيل.

٣. إذا كان الترهيب والتنمر راسخا في المنظمة، يجب أن تؤخذ الشكاوى على محمل الجد وتحقق فيها على وجه السرعة. قد يكون من الضروري إعادة تعيين المعتدي.

٤. بناء بيئة العمل لدمج الإحساس بالاستقلالية، واتقان القدرة على التحدي الشخصي، ووضوح توقعات المهمة للموظفين وإشتراك الموظفين في عمليات صنع القرار.

٥. عقد حملات توعوية للجميع حول معنى التنمر وتشجيع الإبلاغ عنه عند وقوعه للشخص أو مشاهدته.

٦. التأكد من أن الإدارة لها دور فعال مع الموظفين الذين تشرف عليهم، بدلا من أن تكون بعيدة عنهم.

٧. تشجع سياسات الباب المفتوح.

٨. التحقيق في مدى وطبيعة المشكلة.

٩. إجراء استطلاعات الرأي للموظفين.

١٠. تحسين قدرة الإدارة وحساسيتها للتعامل مع والاستجابة للصراعات.

١١. انشاء جهة اتصال مستقلة للموظفين (على سبيل المثال، جهة اتصال الموارد البشرية).

وأشار (Fox & Stallworth,2009) إلى عدة مظاهر للتنمر في العمل:

١. لغة عدم الاحترام.

٢. التعليقات الجنسية أو العرقية أو العقائدية أو الاجتماعية والاقتصادية العنصرية.

٣. الأكاذيب والافتراءات.

٤. السلوك غير اللائق من مس أو اعتداء، غضب أو صراخ.

٥. رمي المعاملات أو الصكوك.

٦. تعطيل الاجتماعات.

٧. التعليقات التي تقوض ثقة الموظف وخداعه.

٨. رفض إكمال المهمة أو تنفيذ الواجبات.

٩. الفشل المتعمد لمتابعة السياسات التنظيمية.

١٠. الانتقام ضد أي شخص أبلغ عن سلوك تخريبي.

وأكدت(Vartia,2001) على أن للسلوك التنمري خسائر كبيرة، منها:

١. يميل إلى التسبب في المشكلات بين الموظفين الآخرين.

٢. يضعف الإنتاجية.

٣. يؤدي إلى انخفاض الروح المعنوية وارتفاع دوران الموظفين.

٤. النتائج غير فعالة، ومستوى الأداء دون المستوى المطلوب.

٥. ضعف الالتزام بالمبادئ التوجيهية الممارسة.

٦. الأخطاء المهنية والنتائج السلبية.

٧. فقدان المؤسسة لعملائها.

٨. الدعاوى الخاطئة والباطلة.

مما سبق يتضح ان التنمر في بيئة العمل يتضمن كل سلوك سلبي متكرر تجاه موظف أو أكثر يصدر باستمرار من احد الزملاء أو الادارة أو المستفيدين من أنشطة المؤسسة التي يعمل بها، ويؤثر بشكل سلبي على صحة الفرد والمؤسسة ونوعية الخدمات المقدمة.

ثانياً: جودة القيادة: Quality of Leadership

إن جودة حياتنا، وقيادتنا، وشخصيتنا تتحدد بواسطة جودة القرارات اليومية التي نتخذها(هانتر،٢٠٠٦).

وأشار(Daft,2011) القيادة ظاهرة اجتماعية تتمثل في علاقة تأثير قادة وتابعين لإنجاز أهداف تخدم مصالحهم، وهي ظاهرة معقدة من عدة جوانب لأسباب عديدة، ومنها أن القيادة في اطارها العام تتضمن عناصر عديدة ذات علاقات تشابكية وهي القادة والتابعون والتأثير والارادة والمسؤولية والأمانة الذاتية والتغيير والأهداف والمصالح المشتركة والبيئة المحيطة. وقد شهدت الأدبيات العلمية ثورة

بحثية واسعة في مجال ظاهرة القيادة (في: الكبير،٢٠١٦، ١٢ -١٣).

وتعتبر القيادة ظاهرة قديمة قدم الانسان نفسه، وذلك أنها حتمية في أي مجتمع بشري، إذ أنه من الضروري أن قادة يوجهون غيرهم صوب تحقيق غايات يتفقون عليها(الكبير،٢٠١٦).

وتشير القيادة هي قدرة القائد على إقناع الأفراد والتأثير عليهم لحملهم على أداء واجباتهم ومهامهم التي تسهم في تحقيق الهدف المشترك للجماعة(القحطاني،٢٠٠٨، ٨).

أما هانتر(٢٠٠٦ ، ٣٢) عرف القيادة بانها مهارات التأثير في الناس من أجل العمل بحماس على تحقيق أهداف محددة باعتبارها تحقق المصلحة العامة المشتركة بشخصية أخلاقية قويمة توحي بالثقة.

وقد أشار Yukl إلى إحدى عشر وسيلة تشكل مصادر قوة تأثير القيادة، هي: الاتسام بالمشروعية من حيث الأهداف والوسائل الأمر الذي يجعل الاتباع يذعنون له، تحقيق المنفعة للاتباع، التمتع بقوة القهر، القدرة على الاستمالة، التمتع بالخبرة، قدرة فائقة على الالهام والتحفيز، قدرة فائقة على تغيير القيم والمعتقدات، تمتع القائد بمعلومات كافية وقدرته على تفعيلها، قدرة فائقة على تطويع الموقف لصالحه، تمتع القائد بسمات متميزة، و اتسام القائد بالتشاركية في القرار(عياصرة، وبنى أحمد،٢٠٠٨).

ولذلك لابد أن تتوفر في القائد عدة مهارات قيادية، ويعتبر كاتز Kats تلك المهارات إطاراً مرجعياً وأساساً تعينه على تحسين الأداء القيادي، بما يحقق الغايات المنشودة، وحدد هذه المهارات في الثلاث التالية: المهارات الادراكية الفكرية، المهارات الانسانية التواصلية، والمهارات الفنية التخصصية(عياصرة، وبنى أحمد، ٢٠٠٨).

ووضعت نظريات متعددة للقيادة، منها نظرية السمات والتي ترى أن القادة يتمتعون دون غيرهم بسمات تؤهلهم للوصول لمستويات قيادية رفيعة، كذلك النظرية الموقفية والتي تركز على المدخل الاجتماعي ويرى أصحاب هذه النظرية أن القادة ما يميزهم ليس سماتهم الشخصية وإنما كفاءتهم

القيادية في موقف معين يتفاعل فيه القائد في مواجهة تحديات معينة وينجح بإقتدار في مواجهتها. كذلك وضعت النظرية التفاعلية للقيادة ويجمع بين المدخلين السمات والموقف، حيث أضافت بعداً ثالثاً مهماً وهو الأتباع. كذلك ظهرت نظرية أنماط القيادة مثل القيادة التحويلية.

ونتيجة لهذا المنظور الأخير الذي يجمع بين سمات القائد، والموقف، والاتباع ظهر مصطلح أخلاقيات العمل، وقد ذكر السكارنة (٢٠١٣، ٢٠- ٢١) أنها عبارة عن المبادئ والمعايير التي تعتبر أساس السلوك المستجيب من أفراد العمل، ويتعهد أفراد العمل الالتزام به، وهي مرجعاً للسلوك المطلوب لأفراد المهنة الواحدة ويعتمد عليها في تقييم أدائهم إيجاباً أو سلباً.

وعليه يعد اختراق هذه القيم والمبادئ والمعايير الخاصة بالعمل هو من أشكال سلوكيات التنمر في بيئة العمل.

وضع وليام وكوهين (٢٠٠١) ثمانية قوانين للقيادة هي: التزام الأمانة المطلقة، أعف جوهرك، اظهر التزاماً غير عادي، توقع نتائج ايجابية، اعتن برجالك، قدم الواجب على نفسك، كن في المقدمة.

ويؤكد هانتر(٢٠٠٦) أن القيادة في الواقع هي مرادف للتأثير، تشتمل على استغلال عقول وأفكار الموظفين. والقيادة هي التأثير في الموظفين من أجل العمل بإخلاص بكل قلوبهم وعقولهم وأرواحهم وإبداعهم وتميزهم على منح كل ما لديهم لفرقهم، فالقيادة هي حمل الناس بكامل إرادتهم على الالتزام بالمهمة وعلى تحمل كل شيء وعلى أن يكونوا كل ما يستطيعون أن يكونوه. فالفرق الأكثر نجاحاً وفعالية هي مجموعات جميع أفرادها من القادة يتحمل كل منهم مسؤوليته الشخصية عن نجاح الفريق، وعليه فالقيادة هي التأثير في الناس بحيث يلتزمون بالرسالة والمهمة والأهداف. فالاختبار الحقيقي لنجاح وفعالية القائد، هو هل تابعوك أفضل حالاً عندما يرحلون عنك من حالتهم عندما جاءوا إليك، فالقائد دائماً يترك بصمته ولكن ما هو نوع البصمة التي يتركها.

وقد وضع وليام وكوهين(٢٠٠١) نموذج للقيادة ليس بالنموذج التقليدي للقيادة أطلق عليه " نموذج

المعركة القيادي" ويرى أن على القائد بطريقة أو بأخرى وبمساعدة المرؤوسين أن يتمكن من إنجاز المهام بغض النظر عن الموقف الذي يمارسه. فجوهر القيادة شيء بسيط الا وهو إثارة همم الأفراد لبذل أقصى ما في وسعهم لتحقيق الأهداف التي تحددها. والقيادة الجيدة ورأى أن الذي يصنع قائداً جيداً، هو: الاهتمام، الصبر والقدرة على توضيح الأمور، عدم الاكثار من إصدار الأوامر، الثناء على العمل الجيد.

ولأفضل قائد صفات وخصائص حددها كونلو وواتسابو(٢٠١٤) بما يلي: يضع توقعات واضحة مع وجود أهداف وخطط محددة، يلتزم الايجابية في التواصل ويبادر به، يصدر التوجيهات بشكل دائم فعال، يقدر الأداء الجيد ويكافئه، يقدم تدريبات وفرص تعلم مستمرة، يقود الفريق بمرونة وإبداع ونزاهة، يبتكر الترقيات والمكافآت والمرح في العمل، يركز على التحسين المستمر في الجودة وخدمة العملاء، يعين الموظفين بفاعلية، ويخلق بيئة عمل إيجابية وبناءة هدفها الفريق. وانجاز المهمة بشكل مثالي. كما تزيد الانتاجية والجودة والخدمة، وتقل معدلات ترك العمال محل العمل.

وهكذا إذا توافرت هذه الصفات في القائد أو الرئيس لاشك أنه يكون قائد بارع، وتتوافر مقومات القيادة الجيدة في بيئة العمل.

وذلك لأن القادة البارعون يوفرون ثلاث مكونات رئيسية تهيئ الظروف المناسبة للموظفين كي يصل أداؤهم لأعلى المستويات: ألا وهي الكفاءة والالتزام والمناخ، وهذه المكونات من شأنها إثراء الوظيفة، وتجعل الأداء متميزاً يعني تحقيق أهداف المؤسسة بل وتخطيها، فمعادلة الأداء المتميز عبارة حاصل ضرب توقعات واضحة مع مجموع كفاءة والتزام ومناخ داعم(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

وتجدر الاشارة إلى ندرة بل عدم وجود دراسات في جودة القيادة– في حدود علم الباحثة– بل كان هناك اهتمام من الباحثين بالقيادة الفعالة، والقيادة الأخلاقية، والقيادة المؤثرة، والقيادة الجيدة. ومن ثم فإننا نستنتج أن جودة القائد تتحقق من خلال الفعالية والتأثير وأخلاقيات المهنة، وان مستوى

جودة القائد تؤثر على تحقيقه لأهدافه ولأهداف المؤسسة، كما أنها محدد لطبيعة ونوعية العلاقات السائدة والمناخ المؤسسي، ولاشك أنها محدد لمستوى تعرضه لسلوكيات سلبية تقلل من كرامته ومستوى انتاجيته.

ثالثاً: الاكتئاب: Depression

يعد الاكتئاب من أكثر الأمراض النفسية شيوعاً في العالم كله وذلك ما أكدته الأبحاث التي أجريت على مستوى العالم العربي والأجنبي في هذا الاطار. وترى منظمة الصحة العالمية أنه سوف يحتل المرتبة الثانية من أهم أسباب الوفاة والإعاقة في العالم بعد أمراض القلب بحلول عام ٢٠٢٠.

يعود تاريخ الاكتئاب إلى بداية التاريخ البشري ذاته، ويعتبر الاكتئاب خلل في المزاج وحالة غريبة عصية عن الوصف لا يفهمها حقاً إلا من عاني اكتئاب حاداً، إذ ليس الاكتئاب الحاد مجرد شعور بالوهن أو الاحباط، وإنما حالة مختلفة تماماً تكاد لا تمت بصلة للمشاعر اليومية العادية، ولذلك فإن وصفه يحتاج إلى كلمة جديدة تختزل معاني الألم، بالإضافة إلى الشعور باليأس التام(ولبرت،٢٠١٤).

إن الاكتئاب مثل نزلات البرد الشائعة، يعد مرضاً يمكن أن يصيب أي انسان، حتى الأغنياء والمشاهير. إن نسبة عشرين بالمائة من البشر يصابون بالاكتئاب في مرحلة ما من حياتهم. وكمعظم الأمراض الأخرى- عندما يتم تشخيص تشخيصها- فإنه يمكن علاج الاكتئاب بنجاح وفاعلية. ورغم ما يثيره الاكتئاب من خوف، إلا أنه لا يستمر ابداً ولا يدوم، وكذلك لا يقلل من قيمتنا كآدميين(هيندز،٢٠٠٨).

إذ يعرف الاكتئاب بأنه يعبر عن استجابة عادية تثيرها خبرة مؤلمة كالفشل في علاقة أو خيبة أمل، أو فقدان شيء مهم كالعمل، أو وفاة إنسان غال. وما يميز هذا النوع العادي من الاكتئاب، أنه يحدث لفترات قصيرة قد لا تزيد على أسبوعين، كما أنه عادة ما يرتبط بالموقف الذي أثاره. أما الاكتئاب المرضي أو الإكلينيكي يتميز بأربع خصائص: أكثر حدة، يستمر لفترات طويلة، يعوق الفرد بدرجة جوهرية عن أداء نشاطاته وواجباته

المعتادة، والأسباب التي تثيره قد لا تكون واضحة أو متميزة(ابراهيم، ١٩٩٨).

أما هيندز (٢٠٠٨، ١٤) عرف الاكتئاب بأنه اضطراب يلقي بآثاره على العقل، والجهاز العصبي المركزي، وهو يتميز- بوجه عام- بالكآبة الشديدة، وكذلك الشعور بالنقص والانعزالية، وعدم القدرة علة التركيز، وله أشكال مختلفة وصور غامضة، وقد يكون شديداً لدرجة تجعل المصاب به لا يرى قيمة للحياة أو قد تكون درجة الاكتئاب بسيطة أو معتدلة.

وتشير الجمعية الأمريكية للطب النفسي- الاصدار الخامسDSM-5، أن الاكتئاب حالة تحتوي على عدد معين من الأعراض وتمتد هذه الأعراض لفترة زمنية محددة وهي :

١- المزاج المكتئب معظم اليوم .

٢- فقدان المرح الظاهر في الأنشطة اليومية.

٣- التغير في الجانب الحركي، فيصبح بطيئاً مع ظهور الإيحاءات العصبية .

٤- الشعور بعدم الأهمية والقيمة ، ولوم الذات والشعور المفرط بالإثم .

٥- الأفكار الانتحارية.

وتتطور الأعراض التي تنذر بحدوث الاكتئاب خلال فترة زمنية قد تبدأ بعدة أيام وتصل على عدة أسابيع، وتتضمن هذه الأعراض القلق المرضي وأعراضاً أخرى للاكتئاب الشديد لكن بصورة أخف. واذا تمكن الاكتئاب الشديد من الشخص، فإنه عادة ما يستمر ستة أشهر، وقد يتعداها إذا لم يعالج(ولبرت،٢٠١٤).

وآثار الاصابة بهذا الاضطراب، تمتد لتشمل كل حياة الشخص النفسية والاجتماعية، ولهذا تتزايد المشكلات الصحية بمعناها الجسمي والنفسي بين المكتئبين وتقل فرص شفائهم من الأمراض الأخرى عن غيرهم ممن لا يتعرضون للإصابة به. وينتشر الاكتئاب بنسب متقاربة في غالبية المجتمعات، وتتزايد نسبة انتشاره من جيل إلى جيل، وتتسع قاعدته الاجتماعية الزمنية تدريجيا، وتختلف أعراضه من فرد لآخر. فالبعض قد يتخذ لديهم

الاكتئاب شكل أحاسيس قاسية من اللوم وتأنيب النفس، ويجيء البعض الآخر مختلطاً مع شكاوي جسمانية، وأمرض بدنية بصورة قد لا نعرف الحدود بينهما، ويعبر البعض الآخر عنه في شكل مشاعر باليأس والتشاؤم والملل السريع من الحياة والناس، وربما تجتمع كل هذه الأعراض معاً في شخص واحد(ابراهيم،١٩٩٨) .

والمكتئبين يفتقدون علاقاتهم بالمحيطين بهم ولا يحسنون التعبير عن أنفسهم ويفتقدون مصادر المساندة الاجتماعية ، إلي جانب نظرتهم اللاتوافقية لذواتهم ، وضعف في مهارات التحصيل لديهم ، وتكوين الأفكار السالبة لذواتهم ومستقبلهم ، ويتوقعون كثيراً من أشكال العزلة الاجتماعية (Anderson,2000,PP.96-98).

إن كل شخص يشعر بالحزن والأسى في بعض المواقف التي تتطلب ذلك، وهناك من أشكال الحزن ما يكون تأثيره شديد على الذات كفقدان شخص عزيز من الأسرة أو المجتمع أو الطلاق ، والتي قد تصير بعد ذلك أقل حدة بمرور الزمن. وتفيد الدراسات بأن هناك فروق دالة في الاكتئاب بين الجنسين وهذه الفروق لصالح الإناث، حيث أن المرأة أكثر معاناة من الرجل، وهذا ما أكدت عليه دراسة " كلبرستون" من أن النساء قد تفوقن على الذكور خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من حيث نسبة المعاناة والإصابة بالاكتئاب بما يعادل الضعف (Culberston,1997).

ويؤكد باندورا(Bandura,1991,p.249) أن المكتئبين أقل فعالية في تنظيم الذات ، كذلك يؤدي الاكتئاب إلي انخفاض الثقة بالنفس وفقدان ضبط الذات.

وتعبر نسبة كبيرة من المكتئبين عن صعوبة واضحة في التعامل والاحتكاك بالآخرين، وتتخذ هذه الصعوبة لدى المكتئب مظاهر متنوعة منها عدم الرضا عن علاقاته الاجتماعية كالعلاقة بالزوج والزملاء أو العلاقات المعتادة بالناس المألوفين له. وقد يحس بعضهم بالتكدر والقلق في المواقف الاجتماعية المتوقعة أو القائمة بالفعل. وقد يجد بعضهم صعوبة واضحة في تكوين المهارات الاجتماعية، خاصة المواقف الاجتماعية التي تتطلب تأكيد الثقة بالنفس أو الدفاع عن الحقوق إذا

ما هدرت، أو اتخاذ مواقف حازمة تجاه الالحاحات غير الواقعية من الآخرين، أو عندما يتخطى بعضهم حدود اللياقة الاجتماعية، أو قد يشعر بأنه وحيد ويفتقد حب الآخرين ودعمهم، ومع ذلك يميل للانسحاب وعدم بذل الجهد الايجابي لتأكيد الروابط الاجتماعية المهمة(ابراهيم،١٩٩٨).

وليس هناك سبب وحيد للاكتئاب الرئيسي، حيث يبدو أن مزيجاً من العوامل الوراثية والنفسية والبيئية هو المسؤول عنه، وربما كذلك يحدث الاكتئاب بدون عوامل محثه واضحة ومعروفة مثل ضغوط الحياة أو المرض البدني، وربما يظهر اضطراب الاكتئاب في أي عمر واحتمال تعرض النساء للاكتئاب ضعف احتمال تعرض الرجال له(بريس،٢٠١٠).

الدراسات السابقة في موضوع البحث الحالي :

بعد إطلاع الباحثة على الدراسات والبحوث السابقة حول موضوع البحث الحالي، فقد وجدت ندرة في الدراسات التي اهتمت بموضوع التنمر في العمل(التنمر في بيئة العمل) في البيئة العربية، حيث أنه – في حدود علم الباحثة– لا توجد دراسة واحدة اهتمت بدراسة هذا المتغير، بينما ظهرت موجة بحثية في الدول الأجنبية خلال هذا القرن اهتمت بهذا الموضوع وكذلك تناولت علاقته ببعض المتغيرات النفسية الآخرى، والبعض الآخر من هذه الدراسات اهتم بإعداد مقياس التنمر في بيئة العمل وتكييفه في بيئات مختلفة. وفيما يلي عرض للبحوث والدراسات السابقة في موضوع البحث الحالي:

ظهر الاهتمام بدراسة التنمر في بيئة العمل مبكراً منذ التسعينات من القرن العشرين، فقد أجرى(Quine,1999) دراسة حاول فيها التعرف على نسبة انتشار ظاهرة التنمر في العمل، وذلك على عينة قوامها (١١٠٠) موظف، طبق عليهم مقياس للتنمر في مكان العمل، وقد أسفرت النتائج عن أن ٤٢١ موظفا (٣٨٪) قرروا بأنهم يعانون من نوع واحد أو أكثر من أنواع التنمر في العام السابق. و أن ٤٦٠ موظفاً (٤٢٪) شهدوا التنمر من الآخرين. وعندما وقع التنمر كان من المرجح أن يكون من قبل المدير. حاول ثلثا ضحايا التنمر

اتخاذ إجراءات عندما وقع التنمر، ولكن معظمهم كانوا غير راضين عن النتيجة. وكان لدى الموظفين الذين تعرضوا للتخويف مستويات أقل بكثير من الرضا الوظيفي ومستويات أعلى من الضغط الناجم عن العمل والاكتئاب، والقلق، ونية ترك الوظيفة.

أما دراسة (Matthiesen& Einarsen,2007) فقد هدفت إلى الكشف عن ظاهرة التنمر في مكان العمل، وذلك على عينة مكونة (٢٢١٥) موظف بمعامل وزارة الصحة النرويجية، طبق عليهم مقياس جودة بيئة العمل ومقياس الاستفزاز المهنى ومقياس التنمر في بيئة العمل واستمارة بيانات ديموجرافية، أوضحت نتائج الدراسة أن نسبة أن حوالي ١٦٪ من العينة يمكن تصنيفهم على أنهم مرتكبون للسلوك التنمري، و٥.٤٪ منهم ضحايا تنمر أو استفزاز، وأن نسبة ٢.١٪ كانوا أهداف للتنمر. وكشفت النتائج كذلك عن وجود فروق بينهم في تقدير الذات، والاتجاهات العدوانية، والخبرات السابقة من التنمر أو تجارب الضغط الدور. ووجد أن مرتكبي التنمر لديهم مستوى اعتداء، كما أظهر ضحايا التنمر مستوى منخفض من تقدير الذات والكفاءة الاجتماعية جنبا إلى جنب مع مستوى عال من العدوانية. ومستويات مرتفعة من ضغط الدور في شكل مطالب وتوقعات غير واضحة أو متضاربة حول مهام العمل والعمل اليومي.

في حين حاولت دراسة (Brousse etal ,2008) تقييم مستويات التوتر واضطراب القلق والاكتئاب الناتجة عن التنمر في مكان العمل خلال ١٢ شهراً بعد التعرض لسلوكيات التنمر المهني، وذلك على عينة تكونت من ثمانية وثمانين مريضا (٣٦ امرأة و ١٢ رجلا) وباستخدام المقابلة الإكلينيكية القياسية، تم تطبيق مقياس التوتر، ومقياس القلق والاكتئاب الاكلينيكي، ومقياس ضغط العمل واختبار الإسقاطي. وكشفت النتائج أن نسبة ٨١٪ من المرضى أظهروا مستويات عالية من ضغط العمل و ٨٣ و ٥٢٪ أظهروا مستويات مرتفعة من القلق أو الاكتئاب، على التوالي. وفي خلال ١٢ شهرا، قرر ١٩٪ فقط من المرضى العاملين عن شعورهم بالإجهاد في العمل. وكان هناك تغير كبير في أعراض القلق في حين لم يكن هناك تغيير في

أعراض الاكتئاب. الإجهاد في العمل والاكتئاب أثرت بشكل ملحوظ في مستوى قدرتهم على العودة إلى العمل. وهكذا تؤكد نتائج هذه الدراسة أنه يمكن أن يكون للتنمر في مكان العمل تداعيات خطيرة على الصحة النفسية، مما يؤدي إلى اضطرابات نفسية خطيرة ومستمرة.

وأجري (Denez& Ertosuni, 2010) دراسة من أجل الكشف عن طبيعة العلاقة بين التنمر في مكان العمل وشخصية الموظف الذي يتعرض لهذه السلوكيات او "الضحية"، وذلك على عينة مكونة من (٢٤٢) موظف بإحدى الشركات في تركيا، طبق عليهم مقياس ايزنك للشخصية ومقياس السلوك السلبي في العمل وإجراء مقابلات مع الموظفين الذين يتعرضون للسلوكيات السلبية في العمل، وكشفت نتائج الدراسة عن وجود علاقة بين شخصية الموظف وتعرضه للتنمر في مكان العمل.

في حين هدفت دراسة McGrath(٢٠١٠) إلى الكشف عن العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وضغط العمل، وذلك على عينة من الموظفات الاداريات بجامعة طهران، بلغ عددهم (٢٨٥) موظفة، طبق عليهم استبيان يتضمن أسئلة تقيس التنمر في مكان العمل وأسئلة عن ضغوط العمل. وقد أسفرت النتائج إلى وجود علاقة ارتباطية دالة احصائياً بين ضغوط العمل المدركة والتنمر في بيئة العمل.

ودراسة (Upton,2010) هدفت إلى الكشف عن تأثير التنمر في مكان العمل على الرفاهية الشخصية والمهنية، وكذلك التعرف على الدور الوسيط للمواجهة على العلاقة بين التنمر والرفاهية. وذلك على عينة تكونت من (٢٠٠) عامل بإحدى الشركات الكبرى بجنوب أفريقيا، تراوحت أعمارهم بين ٢٢ إلى ٦٢ عام، طبق عليهم مقياس أساليب مواجهة التنمر في العمل، ومقياس الرفاهية النفسية والفسيولوجية، ومقياس السلوك السلبي في العمل ومقياس تقدير الذات في العمل. وقد أسفرت النتائج عن وجود علاقة بين التنمر في العمل والرفاهية النفسية والمهنية، وأن أساليب المواجهة لعبت دوراً وسيطاً دالاً احصائياً

في العلاقة بين التنمر في العمل ورفاهية الفرد والمنظمة.

كما استهدفت دراسة Niedhammer (etal,2010) التعرف على طبيعة العلاقة بين التنمر في مكان العمل، وخصائصه، واضطرابات النوم في عينة كبيرة من العاملين في الفرنسيين. وذلك على عينة عشوائية بلغ حجمها (٣١٣٢) عامل من الذكور والإناث، طبق عليهم مقياس التنمر في مكان العمل ومقياس اضطرابات النوم، واستمارة بيانات ديموجرافية شملت متغيرات العمر والحالة الاجتماعية ووجود الأطفال والتعليم والمهنة وساعات العمل والعمل الليلي والظروف الفيزيائية والكيميائية في العمل، وقد أظهرت النتائج وجود علاقة ارتباطية قوية بين التنمر في مكان العمل مع اضطرابات النوم. كما أدى التعرض السابق للتنمر إلى زيادة هذا الاضطراب. وكلما ازدادت حدة التعرض للتنمر، زادت مخاطر اضطرابات النوم. كذلك كشفت النتائج عن أن نسبة انتشار التنمر في مكان العمل بلغ (حوالي ١٠٪) وهي نسبة عالية في هذه الدراسة.

كذلك هدفت دراسة (Frieman&Santuzzi,2012) إلى الكشف عن نسبة انتشار وأثر التنمر في مكان العمل. ولتحقيق هذا الهدف، تم إجراء دراسة استقصائية الكترونية على عينة مكونة من (١٢٢) عامل ميكانيكي تركي، طبق عليهم مقياس السلوك السلبي في العمل ومقياس بيك للاكتئاب ومقياس تقدير الذات لروزنبرج ومقياس الانفعالات الايجابية والسلبية ومقياس اضطراب الشخصية البارانويدية، وحاولت الدراسة لتحديد ما إذا كانت تجارب التنمر في مكان العمل يمكن أن تكون مرتبطة بحالات انفعالية أخرى. كشفت النتائج عن وجود علاقة ارتباطية إيجابية بين شدة التنمر في مكان العمل، وكل من قابلية التحمل في مكان العمل، و اضطراب الشخصية البارانويدية والاكتئاب، في حين تم اكتشاف علاقة ارتباطية سلبية دالة احصائياً بين شدة انتشار التنمر في مكان العمل وتقدير الذات.

كما حاولت دراسة (Bano&Malik,2013) الكشف عن تأثير التنمر في مكان العمل على

النتائج ذات الصلة المنظمة بين الأطباء. وباستخدام تقنية أخذ العينات المقصودة، تم الحصول على البيانات من ٢٠٠ طبيب من الذكور والإناث تتراوح أعمارهم بين ٢٣ و ٤٥ عاما. تم الحصول على عينة من ٧ مستشفيات عامة وخاصة في مدينة لاهور. مقياس التنمر في العمل الذي أعده إينارسين وآخرون. (٢٠٠٩)، ومقياس الرفاهية النفسية المرتبطة بالعمل ومقياس الرضا عن العمل من قبل كوك وآخرون(١٩٨١) ومقياس احترام الذات القائم على التنظيم من قبل بيرس وآخرون (١٩٨٩). وأشارت النتائج إلى أن التنمر في مكان العمل مؤشر قوي على انخفاض مستوى الرفاهية المهنية والرضا الوظيفي. وتعتبر النتائج التي توصل إليها هذا البحث لها آثار على زيادة وعينا لأفعال وسلوكيات المتنمرين في مكان العمل واتخاذ تدابير وقائية لبيئة عمل آمنة وجيدة لجميع العمال.

أما دراسة (Erkutlu&Chafra, 2014)) حاولت الكشف عن طبيعة العلاقة بين القيادة الأخلاقية والتنمر في مكان العمل والدور الوسيط للسلامة النفسية على هذه العلاقة، وتكونت عينة الدراسة من ٥٩١ من أعضاء هيئة التدريس مع عمدائهم من ٩ جامعات في تركيا خاصة اختيرت بطريقة عشوائية في الفصل الدراسي ٢٠١٣-٢٠١٢. تم قياس تصورات أعضاء هيئة التدريس حول السلامة النفسية باستخدام المقياس الذي وضعه كاهن (١٩٩٠) ومقياس القيادة الأخلاقية الذي وضعه براون، تريفينيو، وهاريسون (٢٠٠٥) مقياس السلوك السلبي في العمل المعدل من اعداد إينارسن و هويل(2000) sتم استخدام مقياس الاستبيان السلبي المعدل لقياس التنمر في مكان العمل. وأظهرت النتائج وجود علاقة ارتباطية سلبية قوية بين القيادة الأخلاقية والتنمر في بيئة العمل وأن السلامة النفسية لعبت دوراً وسيطاً في التأثير على تلك العلاقة.

كذلك حاولت دراسة (Yun etal,2014) الى الكشف عن العلاقة بين التنمر في بيئة العمل والنمط الاداري التسلطي المدرك وذلك على عينة تكونت من ١٣٤ من الممرضات بوحدة العناية المركزة من خمسة مستشفيات في كوريا. تم قياس

خصائص بيئة العمل من خلال مقياس بيئة عمل التمريض الكورية. تم قياس التنمر في مكان العمل بمقياس الأفعال السلبية في بيئة العمل النسخة الكورية، وتوصلت نتائج الدراسة إلى أن الممرضات بوحدة العناية المركزة اظهرن مستوى راحة منخفض في بيئة عملهم، وقد شهد نسبة ٩٤.٠٪ من ممرضات وحدة العناية المركزة فعل سلبي واحد على الأقل خلال الأشهر الستة الماضية، وكان انتشار التنمر بنسبة ١٧.٢٪ وفقا لمعايير التنمر في بيئة العمل. وأفاد ممرضو وحدة العناية المركزة أنهم تعرضوا لمزيد من أشكال التنمر المرتبط بالعمل، كما أشارت النتائج إلى وجود علاقة ارتباطية سلبية قوية بين بيئة العمل التمريضي والتنمر في مكان العمل.

وهدفت دراسة (Yeh etal,2014) إلى الكشف عن العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وضغوط العمل، وذلك على عينة مكونة من (١٣٩) موظف بجامعة شمال تايوان، طبق عليهم استبيان لقياس ضغط العمل والتنمر في مكان العمل. وقد أسفرت النتائج عن وجود علاقة ارتباطية قوية بين التنمر في مكان العمل وضغوط العمل، حيث يؤثر التنمر في بيئة العمل على إدراك الضغوط المهنية بشكل واضح ودال احصائياً. وأوصت الدراسة بضرورة تصميم مقياس لمسح الوضع الراهن ظاهرة التنمر في مكان العمل.

كما هدفت دراسة (Visinskaite,2015) الكشف عن العلاقة بين التنمر في مكان العمل (التنمر التقليدي والتنمر عبر الإنترنت) وكل من الضغط ، وتقدير الذات، والرضا عن الحياة. كما بحثت العلاقة بين التنمر التقليدي والتنمر عبر الإنترنت. وشملت عينة الدراسة (١١١) شخصا تم الوصول إليهم من خلال الفيسبوك. تم تطبيق مقياس التنمر التقليدي والتنمر عبر الإنترنت . وأظهرت نتائج الدراسة أن ٥١٪ من عينة الدراسة ضحايا للتنمر، منهم ٣٣٪ كانوا يتعرضون للتخويف التقليدي، ١١٪ تعرضوا للتنمر الالكتروني و ٥٦٪ شهدت كلا من أشكال التنمر التقليدي والالكتروني. ووجدت النتائج فرقا كبيرا بين الذين تعرضوا للتنمر والذين لم يتعرضوا له في متوسطات درجات الضغط، وتقدير الذات، والرضا عن الحياة. وعلاوة

على ذلك، كشفت النتائج عن وجود فروق دالة احصائياً بين ضحايا التنمر التقليدي والضحايا الذين واجهوا كلا من أشكال التنمر التقليدي والالكتروني معاً في متغيرات الدراسة. كما وجدت علاقة ارتباطية دالة احصائياً بين التنمر التقليدي والتنمر عبر الإنترنت. وأظهرت إحصاءات أخرى وجود علاقة ارتباطية كبيرة بين التنمر التقليدي / التنمر عبر الإنترنت والضغط / تقدير الذات / رضا الحياة.

كما حاولت دراسة (Karatza etal ,2016) الكشف عن العلاقة بين التنمر في بيئة العمل والصحة العامة لدى الممرضات وذلك على عينة مكونة من ٨٤١ عضوا من العاملين في التمريض بخمسة مستشفيات رئيسية في الهيئة الصحية الإقليمية الأولى في أثينا. أكمل عينة الدراسة استبيان الأفعال السلبية واستبيان الحالة الصحية العامة وكذلك استمارة لجمع البيانات الديموغرافية. وكشفت النتائج عن أن نسبة ٣٠.٢٪ من أفراد العينة قرروا أنهم تعرضوا للمضايقات النفسية في أماكن عملهم خلال الستة أشهر السابقة. وكشفت نتائج التحليل الإحصائي أن الممرضات ممن تلقين دعما من أسرهن وأصدقائهن يتمتعن بصحة أفضل مقارنة بالمستجيبات الأخريات اللاتي لم يحصلن على أي دعم، كما أن اللواتي اعتبرن بيئات عملهن أكثر سلبا بسبب التنمر المتصل بالعمل عانين من سوء الصحة العامة.

تعليق عام على الدراسات السابقة :

١- يتضح من عرض الدراسات السابقة التي تناولت التنمر في بيئة العمل وجود اهتمام بهذا المتغير وما زال مستمر في البيئة الأجنبية في حين أنه لم تتوجه أنظار الباحثين في البيئة العربية لدراسة هذا المتغير، وتعدد أهداف هذا الاهتمام البحثي، منه ما اهتم بدراسة نسبة انتشار التنمر في بيئة العمل مثل دراسة (Quine,1999) حيث وجدت انتشار لهذه الظاهرة وأن ٤٢% تعرضوا للتنمر من الآخرين في بيئة العمل. وبعض الدراسات الأخرى حاولت الكشف عن علاقته ببعض المتغيرات النفسية، مثل علاقته بتقدير الذات والكفاءة الاجتماعية والعدوانية وضغط الدور مثل دراسة (

Matthiesen&Einarsen,2007)، وعلاقته بالقلق والاكتئاب والصحة النفسية مثل دراسة (Brousse etal,2008)، وعلاقته بشخصية المستهدف مثل دراسة (Denez&Ertosuni,2010)، وبالرفاهية الشخصية والمهنية (مثل دراسة Upton,2010,Bano&Malik,2013)، وعلاقته باضطراب الشخصية البارانويدية والاكتئاب وتقدير الذات (مثل دراسة Friennan&Santuzzi,2012)، وعلاقته بالقيادة الأخلاقية ونمط الادارة التسلطي(Erkutlu&Chafram2014;Yun etal,2014)، واضطرابات النوم (Niedhammer etal,2010).

٢- توصية دراسة (Yeh etal,2014) بضرورة تصميم مقياس خاص بالتنمر في بيئة العمل.

٣- تنوع مجتمع البحث وعينته في البحوث والدراسات السابقة من موظفين بمؤسسات حكومية، وممرضات بمستشفيات وكذلك بأعضاء هيئة تدريس.

٤- لم تهتم دراسة واحدة – في حدود علم الباحثة- بدراسة تأثير المتغيرات الديموجرافية مثل الجنس وعدد سنوات الخبرة في العمل، والدرجة العلمية على التنمر في بيئة العمل.

فروض البحث :

بناء على الإطار النظري وكذلك نتائج الدراسات والبحوث السابقة حول موضوع البحث الحالي، تم صياغة فروض البحث على النحو التالي:

يوجد مستوى مرتفع من التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس.

توجد علاقة ارتباطية سالبة دالة احصائياً بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة لدى أعضاء هيئة التدريس.

توجد علاقة ارتباطية موجبة دالة احصائياً بين التنمر في بيئة العمل والاكتئاب لدى أعضاء هيئة التدريس.

لا توجد فروق دالة احصائياً بين أعضاء هيئة التدريس في كل من التنمر في بيئة العمل تعزى

إلى عدد سنوات الخبرة (أقل من عشر سنوات وأعلى من عشر سنوات).

لا توجد فروق دالة احصائياً بين أعضاء هيئة التدريس في كل من التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الدرجة العلمية(أستاذ مساعد، أستاذ مشارك، أستاذ).

لا توجد فروق دالة احصائياً بين الجنسين من أفراد عينة البحث في التنمر في بيئة العمل.

تتنبأ درجات جودة القيادة بدرجات التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس.

تتنبأ درجات التنمر في بيئة العمل بالاكتئاب لدى أعضاء هيئة التدريس.

منهج البحث وإجراءاته :

منهج البحث :

أعتمد البحث الحالي على المنهج الوصفي للتحقق من فروض البحث والإجابة عن أسئلته، وذلك للتعرف على طبيعة العلاقة بين التنمر في بيئة العمل وكل من جودة القيادة والاكتئاب، والفروق في التنمر في بيئة العمل التي تعزى إلى الجنس وعدد سنوات الخبرة والدرجة العلمية.

مجتمع البحث :

أعضاء هيئة التدريس بالجامعات الحكومية بجمهورية مصر العربية.

عينة البحث:

تم اختيار عينة عشوائية من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات الحكومية بمصر، وقد بلغت عينة البحث النهائية (٤٥٠) عضو هيئة تدريس ، (٢٨٩) منهم ذكور، و(١٦١) اناث، تراوحت أعمارهم بين ٣٥ إلى ٥٤ عام. وفيما يلي توزيع لأفراد عينة البحث حسب الجامعة: بلغ عدد أعضاء هيئة التدريس من جامعة القاهرة (٤١)، ومن جامعة عين شمس(٣٥)، ومن جامعة المنوفية (٣٢)، ومن جامعة بني سويف(٨٢)، ومن جامعة الاسكندرية (٤٨)، وجامعة الزقازيق(١٠٠)، ومن جامعة الأزهر(٥٢)، ومن جامعة أسيوط (٦٠). وقد تم تطبيق أدوات البحث إلكترونياً وذلك بإرسال الرابط الالكتروني للأدوات لعينة بلغت ٧٠٠ عضو

هيئة تدريس ولم يجب على المقاييس غير(٤٥٠) منهم فقط.

أولاً : مقياس التنمر في بيئة العمل (إعداد الباحثة)

بعد الاطلاع على الاطار النظري والدراسات والبحوث السابقة حول موضوع التنمر عامة والتنمر في بيئة العمل خاصة، وكذلك الاطلاع على المقاييس التي أعدت لقياس هذا المتغير، لم تجد الباحثان– في حدود علمها– مقياس خاص بقياس التنمر في بيئة العمل في البيئة العربية. ولذلك أعدت الباحثة المقياس الحالي لقياس سلوكيات التنمر في بيئة العمل أو التنمر في بيئة العمل أو المؤسسي لتحقيق أهداف البحث.

الصورة المبدئية للمقياس :

يتكون المقياس الحالي من (٢٨) عبارة مصاغة بصورة ايجابية لقياس السلوك التنمري في بيئة العمل التي قد يتعرض لها عضو هيئة التدريس الجامعي بشكل متكرر سواء من الادارة أو الزملاء أو من الطلبة.

طريقة الاجابة ومفتاح التصحيح :

ويتم الاجابة على عبارات المقياس باختيار واحداً من خمس بدائل وتصحح كما يلي (دائماً =٥ ، غالباً =٤ ، أحياناً =٣ ، نادراً =٢ ، أبداً = ١) .

تعليمات المقياس: جاءت تعليمات المقياس في الصياغة التالية:

" غالبًا ما ينظر إلى السلوكيات التالية على أنها أمثلة للسلوك السلبي في مكان العمل. من فضلك أقرأ العبارات التالية بعناية ثم حدد درجة تعرضك لمثل هذه الأفعال على مدى الأشهر الستة الماضية. أعلم أنه لا توجد إجابة صحيحة وأخرى خاطئة بل هي مجرد أراء تقدمها حول تجاربك في العمل، واعلم أن اجاباتك ستحاط بالسرية التامة ولن يطلع عليها أحد سوى الباحثة ولأغراض البحث العلمي.".

صدق وثبات المقياس :

قامت الباحثة بإعداد نسخة من المقياس بعد إجراء تعديلات المحكمين وتطبيقها على عينة مكونة من

(٧٥) عضو هيئة تدريس جامعي وذلك من أجل التحقق من الخصائص السيكومترية للمقياس.

أولاً : صدق المقياس

١- صدق المحكمين:

بعد وضع المقياس في صورته الأولية تم إرساله للتحكيم من عدد من الأساتذة المتخصصين في علم النفس والقياس والتقويم النفسي، للحكم على مناسبة الصياغة اللغوية ووضوحها و انتمائها للمقياس ككل.

٢-صدق الاتساق الداخلي:

كذلك تم التحقق من صدق الإتساق الداخلي بحساب معاملات الإرتباط بين العبارات والدرجة الكلية للمقياس ، وكانت النتائج كما هو موضح بالجدول التالي:

جدول (١) معاملات الإرتباط بين عبارات مقياس التنمر في بيئة العمل والدرجة الكلية للمقياس ودلالتها (ينظر جدول رقم ١).

يتضح من الجدول السابق (١) أن معاملات ارتباط العبارة بالدرجة الكلية للمقياس تراوحت بين (٠.٧٢٠ -٠.٩٠٨) وكانت جميعها دالة احصائياً عند مستوى (٠.٠١)، وهذا يشير إلي الإتساق الداخلي للمقياس.

ثانياً : ثبات المقياس

تم حساب ثبات ألفا كرونباخ للدرجة الكلية للمقياس وبلغت قيمة معامل ثبات ألفا كرونباخ (٠.٩٨٥) أما ثبات التجزئة النصفية سبيرمان-براون (٠.٩٥٥)، وجتمان (٠.٩٥٣)، مما يشير إلى تمتع مقياس التنمر في بيئة العمل المعد في البحث الحالي بالثبات.

وبعد التحقق من الخصائص السيكومترية لمقياس التنمر في بيئة العمل على أفراد العينة الاستطلاعية حيث يتمتع بثبات وصدق مقبولين؛ يصبح بذلك معداً للتطبيق بكل ثقة وإطمئنان علي أفراد عينة البحث.

ثانياً : مقياس جودة القيادة (إعداد : الباحثة)

رغم تعدد البحوث والدراسات في مجال القيادة منذ فترة زمنية طويلة في مختلف قطاعات الأعمال، الا أن قياس درجة جودة هذه القيادة لم يوجه إليه الباحثين والمختصين اهتمامهم من البحوث والدراسات – في حدود علم الباحثة– وذلك بعد البحث والتقصي في قواعد البيانات على الشبكة العنكبوتية. ولعل هذا كان الدافع وراء إعداد هذا المقياس، الذي قد يشكل بوصلة لتوجيه الاهتمام البحثي في المستقبل بهذا المتغير ونقل مصطلح الجودة إلى ميدان القيادة فقد تحدث بعض العلماء والباحثين عن القائد المؤثر والقائد الفعال، ولكن الحديث عن درجة ومستوى جودة هذه القيادة وتأثيرها لم يوجه إليه الاهتمام حتى تاريخ هذا البحث، ولهذا تم إعداد مقياس لجودة القيادة تحقيقاً لأهداف البحث.

الصورة الأولية للمقياس :

ويتكون المقياس من (٢٤) عبارة، موزعة بالتساوي على بعدين، وفيما يلي تعريف الأبعاد إجرائياً:

البعد الأول: الفعالية: يقصد بها ادراك الموظف لدرجة امتلاك القائد لمهارات القيادة الأساسية المعرفية والوجدانية والروحية التي تمكنه من التعامل بفاعلية مع كافة أطراف المؤسسة بما يتفق مع الرؤية والرسالة والأهداف ووفقاً لاستراتيجية متميزة والعمل على تحقيقها ومواجهة التحديات والتهديدات الطارئة بشكل مناسب، وتكييف اسلوب القيادة مع الوضع الراهن. ويتكون هذا البعد من اثنى عشر عبارة هي التي أرقامها من ١ الى ١٢ .

البعد الثاني: التأثير والأخلاقيات المهنية ويشير إلى إدراك الموظف بامتلاك القائد للقدرة الفائقة على التأثير في الآخرين من خلال بلورته لرؤية واضحة ومحددة ودفعهم لتحقيقها من خلال الالتزام بقيم العمل وأخلاقياته ومبادئه المهنية بما يحقق أهداف الموظف والعمل ويسهم في تنمية المجتمع. ويتكون هذا البعد من العبارات التي أرقامها من ١٣ إلى ٢٤.

طريقة الإجابة ومفتاح التصحيح :

ويتم الاجابة على المقياس باستخدام مقياس ليكرت الخماسي، حيث يختار المستجيب واحد من الاختيارات التالية (دائماً – غالباً – احياناً – نادراً – أبدا). وتصحح الاجابات بإعطاء الدرجات (٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ . ١) علماً بأن جميع عبارات المقياس صيغت في الاتجاه الايجابي.

تعليمات المقياس:

تم صياغة تعليمات المقياس بصورة مختصرة وبسيطة وواضحة لمن يقرأها، وفيما يلي نص التعليمات:

"فيما يلي بعض العبارات التي تصف القائد الجيد ذو التأثير والفعالية في مكان العمل، حدد فيما يلي درجة امتلاك القائد الذي تعمل تحت رئاسته في المؤسسة التي أنت عضو بها لهذه الصفات، أقرأ كل عبارة منها ثم حدد الاختيار الذي يتناسب مع رأيك في درجة امتلاك القائد لخصائص القيادة الجيدة، واجاباتك فقط لأغراض البحث العلمي وستحاط بالسرية التامة".

صدق وثبات المقياس :

قامت الباحثة بإعداد نسخة من المقياس بعد إجراء تعديلات المحكمين وتطبيقها على عينة مكونة من (٧٥) عضو هيئة تدريس جامعي وذلك من أجل التحقق من الخصائص السيكومترية للمقياس.

أولاً : صدق المقياس

١- صدق المحكمين:

بعد وضع المقياس في صورته الأولية تم إرساله للتحكيم من عدد من الأساتذة المتخصصين في علم النفس والقياس والتقويم والقياس النفسي، للحكم على مناسبة الصياغة اللغوية ووضوحها ومدى إنتماء العبارة للبعد، وقد اتفق المحكمين على مناسبة الصياغة اللغوية للعبارات وكذلك انتمائها للمقياس ككل وللأبعاد التي تندرج أسفلها العبارات.

٢- صدق الاتساق الداخلي:

تم التحقق من صدق الإتساق الداخلي بحساب معاملات الإرتباط بين العبارات والدرجة الكلية للمقياس وكذلك درجة البعد الذي تنتمي إليه، على العينة الاستطلاعية التي أوضحتها الباحثة سابقاً وكانت النتائج كما هو موضح بالجدولين التاليين :

جدول (٢) معاملات الإرتباط بين عبارات مقياس جودة القيادة والدرجة الكلية للمقياس ودلالتها(ينظر جدول رقم ٢)

** معامل الإرتباط دال عند مستوى ٠.٠١

يتضح من الجدول السابق (٢) أن معاملات إرتباط العبارة بالدرجة الكلية للمقياس تراوحت بين (٠.٦٥٥ –٠.٩٠٠) وكانت جميعها دالة، وهذا يشير إلي الإتساق الداخلي للمقياس.

ينظر جدول (٣) معاملات الارتباط بين عبارات مقياس جودة القيادة والدرجة الكلية للبعد الذي تنتمي إليه ودلالتها

** معامل الارتباط دال عند مستوى ٠.٠١

يتضح من الجدول السابق (٣) أن معاملات ارتباط العبارة بالدرجة الكلية للبعد الذي تنتمي إليه تراوحت بين (٠.٦٩٥ –٠.٩٠٨) وكانت جميعها دالة، وهذا يشير إلي الاتساق الداخلي للمقياس ككل.

ثانياً : ثبات المقياس

تم حساب ثبات ألفا كرونباخ والتجزئة النصفية للأبعاد وللمقياس ككل والجدول التالي يوضح النتائج .

ينظر جدول (٤) معاملات ثبات ألفا كرونباخ لمقياس جودة القيادة

وبعد التحقق من الخصائص السيكومترية لمقياس جودة القيادة على أفراد العينة الاستطلاعية حيث تمتع بثبات وصدق مقبولين؛ ويصبح بذلك معداً للتطبيق بكل ثقة وإطمئنان علي أفراد عينة البحث.

ثالثاً : قائمة " بيك " المختصرة للاكتئاب : (إعداد عبد الفتاح ، ٢٠٠٠)

أعده " بيك " وعربه غريب عبد الفتاح ، وهذا المقياس يزود الباحث أو المعالج النفسي بتقدير سريع وصادق لمستوى الاكتئاب لدى المفحوص ، حيث يطلب منه قراءة كل فئة من فئاته ثم يختار منها ما تبدو و أنها تناسبه وتصف حالته في الأسبوع الأخير وحتى يوم الاختبار ويضع حولها دائرة ويتكون في صورتين أصلية مكونة من ٢١ قائمة وأخرى ومختصرة في ١٣ قائمة تم التوصل

إليه بعد دراسات قام بها بيك نفسه والقوائم هي : الحزن – التشاؤم – الفشل – عدم الرضا – الذنب والندم – العقاب – النفس – اللوم – أفكار الانتحار – البكاء – الضيق – الاهتمام – القرار والتردد – الشكل والصورة – العمل – الإجهاد – شهية الطعام – الوزن – الصحة – الجنس.

وقد نشرت القائمة أول مرة سنة ١٩٦١ في مقابلة لبيك وبعض مساعديه ثم توالت الدراسات والأبحاث حولها ، ومن ضمن ما اشترك فيه بيك ١٩٧٢ و١٩٧٤ وغيرها ، وترجع أهمية الأبحاث السابقة إلى أنها تعطي وصفا تطوريا وتعديلات وتحسينات ، وإشارة إلى المزيد من الدراسات حول صدقها وثباتها. وقد قام غريب بإعداد الصورة الأولى المعدلة لمقياس بك BDI–IA عام١٩٨١ واستخدمها فى بحث بالإنجليزية مستخدما عينة مصرية (Ghareeb, 1984)، ثم قام بنشر النسخة المختصرة للصورة المعدلة للمقياس (غريب، ٢٠٠٠) واستخدمها في العديد من الدراسات بعد ذلك(عبد الفتاح١٩٨٧، ١٩٨٨، ١٩٨٨، ١٩٩٣). وقد استخدمت النسخة المختصرة للصورة الأولى المعدلة لمقياس بك للاكتئاب بعد ذلك فى العديد من الدراسات فى مصر والعالم العربي. وهو من أكثر الأدوات استخداماً ويتكون من ١٣ مجموعة من العبارات يتعلق كل منها بعرض من أعراض الاكتئاب تتدرج حسب الشدة في أربع عبارات بجوار كل منها درجة موضوعة تتراوح ما بين صفر : ٣ . وتتراوح درجات المقياس ما بين صفر ، ٣٩ درجة .

والواقع أن اختبار بيك للاكتئاب يعد من أكثر الاختبارات استخداما في مجال الصحة النفسية والعلاج والطب النفسي في الولايات المتحدة الأمريكية ، ذلك أنه تم إعداده لقياس الاكتئاب فمن السهل الاستجابة عليه من جانب المفحوصين ، كما أنه لا يتطلب مهارة فائقة من الفاحصين ، وأنه أكثر اتصالا بالتعريف الإكلينيكي للاكتئاب.

تطبيق و تصحيح المقياس :

يمكن تطبيق المقياس بطريقة فردية أو جماعية ، وتحتوي كراسة الأسئلة على تعليمات تفصيلية توضح طريقة الإجابة ، وتسجل الإجابات على

الكراسة ذاتها ، فإذا طبق على فرد واحد يكفي أن يطلب منه قراءة التعليمات الواردة في الكراسة ثم البدء في الإجابة ، وإذا طبق على مجموعة من الأفراد يمكن أن توزع كراسة الأسئلة على المفحوص ثم يكتب بياناته مثل عمره ومستواه التعليمي وتاريخ الإجابة ، ويطلب من المفحوصين أن يقرؤوا التعليمات بأنفسهم بينما يتولى الفاحص في نفس الوقت قراءة هذه التعليمات بصوت عالي يصل إلى المفحوصين ، ثم يسأل إذا كانت هناك أية أسئلة غير واضحة .ويطبق الاختبار على أفراد في سن ١٢ سنة وما فوق ومن المستحسن أن يكونوا لديهم مستوى تعليمي يسمح لهم بقراءة التعليمات. وليس هناك وقت محدد لتطبيقه فقد يستغرق وقتا أطول أو وقتا أقل حسب استجابات المفحوص.

ويتم وضع درجات مقابل كل إجابة في كل مجموعة حيث تكون الدرجات على النحو التالي تبعا للإجابة: (أ=صفر ، ب= درجة واحد ، ج= درجتان ، د= ثلاثة درجات) وتحسب الدرجات في النهاية بجمع هذه النقاط. وترتبط الصورة المختصرة بالصورة الكاملة لمقياس بيك بمعامل ارتباط ٠.٩٦، كما يرتبط بمقياس هاملتون للاكتئاب بمعامل ارتباط قدره ٠.٨٢، ويرتبط بمقياس الاكتئاب في مقياس الشخصية المتعدد الأوجه MMPI بمعامل ارتباط قدره ٠.٧٥، إلي جانب ارتباطه بتقديرات الأطباء النفسيين بمعامل ارتباط قدره ٠.٦٦، وترتبط الصورة العربية بمقياس الاكتئاب في مقياس الشخصية المتعدد الأوجه بمعامل ارتباط قدره ٠.٦٠ وهو دال عند مستوى ٠.٠٥ (عبد الفتاح ، ٢٠٠٠).

وتم التحقق من ثبات المقياس في البحث الحالي بطريقة التجزئة النصفية علي العينة الاستطلاعية، حيث بلغت قيمته ٠.٨٧ ، كما تم استخراج الصدق الذاتي فكان ٠.٩٢، وهي معاملات ثبات وصدق مرتفعة.

وبذلك أصبحت أدوات الدراسة جاهزة ومعدة للتطبيق على أفراد عينة البحث بعد التحقق من ثباتها وصدقها.

الأساليب الاحصائية :

من أجل التحقق من فروض البحث الحالي وتحقيقاً لأهدافه، استخدم الباحثان الأساليب الإحصائية التالية :

١- المتوسط والانحراف المعياري.

٢- إختبار " ت " T test .

٣- تحليل التباين الأحادي.

٤- معامل ارتباط بيرسون.

٥- تحليل الانحدار البسيط.

نتائج البحث ومناقشتها وتفسيرها :

نتائج الفرض الأول ومناقشتها وتفسيرها:

ينص الفرض الأول على أنه " **يوجد مستوى مرتفع من التنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس.** " وللإجابة عن هذا الفرض تم حساب الفروق بين المتوسط الحسابي والمتوسط النظري باستخدام الاختبار التائي لعينة واحدة والجدول التالي يوضح النتائج التي تم الحصول عليها .

ينظر الجدول (٥) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري التنمر في بيئة العمل

يتبين من الجدول (٥) أن الدرجة الكلية التنمر في بيئة العمل جاءت مرتفعة بمتوسط حسابي يقدر بـ (٨٩.٥٢٦٧) ، وهي قيمة مرتفعة عن قيمة المتوسط النظري الذي يقدر بـ (٨٤) ، وانحراف معياري يقدر بـ (٢٧.١٢٦٩) ، وباستخدام اختبار (ت) لعينة واحدة لمقارنة المتوسط الحسابي بالمتوسط النظري اتضحت دلالة الدرجة الكلية التنمر في بيئة العمل حيث بلغت قيمة (ت) ٤.٣٢٢.

هذه النتيجة تشير إلى ارتفاع مستوى تعرض افراد عينة البحث للسلوكيات السلبية ومظاهر التنمر في بيئة العمل من مصادره سواء الادارة أو زملاء العمل أو الطلبة. وهذا يتفق مع ما توصلت إليه دراسة كل من (Quine,1999، &Matthiesen Einarsen,2007، Yun etal,2014) من ارتفاع نسبة انتشار التنمر في بيئة العمل. وقد قد يعد هذا مؤشر لأن القيادة في بيئة العمل غير جيدة وبالفعل تم التحقق من ذلك بقياس مستوى

جودة القيادة لدى أفراد عينة البحث، حيث بلغ متوسط درجات أفراد عينة البحث على مقياس جودة القيادة (٦٠.٠٦٩)، وهو أقل من المتوسط الفرضي (٧٢)، وانحراف معياري يقدر بـ (٢٠.٦٩) ، وباستخدام اختبار (ت) لعينة واحدة لمقارنة المتوسط الحسابي بالمتوسط النظري اتضحت دلالة الدرجة الكلية لجودة القيادة حيث بلغت قيمة (ت) ١٢.٢١٨ وهي دالة احصائياً.

فالمناخ الذي يخلقه القائد في مكان العمل، هو الذي يحدد أسلوب جو العمل وسلوك الموظفين اليومي، فالمناخ السيئ يؤدي إلى علاقات سيئة في بيئة العمل، ومن ثم الغياب المتكرر، الافتقار إلى العمل الجماعي، التأخير، سوء التواصل، سوء الجودة، قلة المتابعة، قلة الانتاج، السرقة، المضايقات، استخدام الوقت بشكل غير مناسب، شكاوي الموظفين الآخرين وغيرها من السلوكيات السلبية في بيئة العمل. والقائد البارع يمكنه التعامل مع مشكلات الموظفين سواء في العلاقات والأداء(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

وهكذا كلما ساد مناخ قيادي وإداري جيد كلما ارتفع مستوى الأداء وسادت علاقات مهنية جيدة، وانخفض معدل تعرض الموظفين للسلوكيات السلبية. والعكس صحيح.

نتائج الفرض الثاني ومناقشته :

ينص الفرض الثاني على أنه " **توجد علاقة ارتباطية سالبة دالة احصائياً بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة لدى أعضاء هيئة التدريس.**" وللتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب معامل الارتباط (بطريقة بيرسون) بين الدرجات الخام لأفراد عينة الدراسة (ن=٤٥٠) علي مقياس التنمر في بيئة العمل ودرجاتهم علي مقياس جودة القيادة، والجدول التالي يوضح النتائج التي تم التوصل إليها:

ينظر جدول (٦) معاملات الارتباط ومستوى دلالتها بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة

** دال عند مستوي (٠.٠١) .

يتضح من الجدول السابق (٦) وجود ارتباط سالب دال احصائياً بين درجات أفراد عينة البحث في مقياس التنمر في بيئة العمل ودرجاتهم علي مقياس جودة القيادة.

تتفق نتيجة هذا الفرض مع ما توصلت إليه دراسة كل من (Erkutlu&Chafra,2014، Yun etal,2014) من وجود علاقة ارتباطية بين القيادة الأخلاقية والنمط الاداري التسلطي والتنمر في بيئة العمل.

ورأى وليام وكوهين(٢٠٠١) أن القيادة الجيدة لا تعتمد على الرواتب الكبيرة ولا على ظروف العمل السارة، فهي القدرة على حفز الناس لبذل أقصى ما لديهم مستقلة عن هذه العوامل.

وهناك مسئولية هائلة يتحملها القائد تتمثل في توفير بيئة صحية لموظفيهم الذين يقضون جزءاً كبيراً من ساعات حياتهم في العمل. وهذه فرصة كبيرة للقادة أن تكون لديهم الفرصة لتوفير ملاذ آمن ملئ بالاحترام، والاهتمام، والتقدير لموظفيهم لإنقاذهم من كآبة حياتهم اليومية قد تكون وظائفهم هي المكان الوحيد الذي يتلقون فيه الاحترام، والتوقير، والتقدير، ويشعرون فيه بالانتماء. فيجب أن تخدم المؤسسة الاحتياجات الانسانية وتجعل العالم مكاناً أفضل(هانتر،٢٠٠٦).

أما كونلو وواتسابو(٢٠١٤) تحدثا عن القادة البارعين، وهم من يمنحون الأمل من خلال قدرتهم على مساعدة موظفيهم وشركتهم على النجاح عن طريق استخراج أفضل ما لديهم، ويخلقون بيئة ايجابية للموظفين حتى تتفجر لديهم الرغبة في تقديم الأفضل ويحققوا أعلى النتائج، وعلاقاتهم بالموظفين في نطاق العمل علاقات ايجابية يزينها الاحترام، ونتائج العمل بالمؤسسات التي يعملون بها نتائج جيدة باستمرار وممتازة في الغالب.، ولذلك فإن ٥٠% من المديرين اليوم يخفقون في المهام الموكلة إليهم لأن قيادتهم غير بارعة.

نتائج الفرض الثالث ومناقشته :

ينص الفرض الثالث على أنه " **توجد علاقة ارتباطية موجبة دالة احصائياً بين التنمر في بيئة العمل والاكتئاب لدى أعضاء هيئة التدريس.**"

وللتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب معامل الارتباط (بطريقة بيرسون) بين الدرجات الخام لأفراد عينة الدراسة (ن=٤٥٠) علي مقياس التنمر في بيئة العمل ودرجاتهم علي مقياس الاكتئاب ، والجدول التالي يوضح النتائج التي تم التوصل إليها:

ينظر جدول (٧) معاملات الارتباط ومستوى دلالتها بين التنمر في بيئة العمل والاكتئاب

** دال عند مستوي (٠.٠١) .

يتضح من الجدول السابق (٧) وجود ارتباط موجب دال احصائياً بين درجات أفراد عينة البحث في مقياس التنمر في بيئة العمل ودرجاتهم علي مقياس الاكتئاب.

تتفق نتيجة هذا الفرض مع ما توصلت إليه دراسة(Brousse etal,2008، Frieman&Santuzzi,2012) من وجود علاقة بين التنمر في بيئة العمل وإصابة الموظفين بالاكتئاب.

وذلك لأن التنمر في بيئة العمل قد يؤدي إلى خلق بيئة عمل سيئة تتميز بانخفاض دافعية العمل، ونقص التركيز، والأخطاء، والتغيب عن العمل. ومثل هذه البيئة يمكن أن تؤدي إلى ضعف الانتاجية وانخفاض نوعيتها وجودتها (Chamoux,Pais,Merle&Regeard,2001.

وذلك لأن التنمر في بيئة العمل يدمر الثقة بالنفس وصورة الذات للشخص المستهدف أو الضحية، وغالباً ما يدفع الضحايا إلى الاستقالة من أعمالهم ووظائفهم Tarquino,Duveau,Tragno&Fischer,200 4).

ومن الطبيعي أن نشعر بالاكتئاب في الفترات القصيرة التي تلي الأحداث المحزنة أو الأزمات، كحدوث مشادة او عراك بينك وبين أحد، أو اصابنا الشعور بالوحدة، او واجهتنا مواقف صعبة، أو اصابنا القلق، أو المرض العضوي، أو التعب والانهاك، أو الفشل، أو الشك، فمن المحتمل أن نستسلم للاكتئاب، في حين أنه يمكننا ان نتوافق مع ذلك في الاوقات السعيدة(هيندز،٢٠٠٨).

فالفرد الذي يتعرض لمحاولات متكررة من التنمر في بيئة العمل يفتقر إلى الدافع الذاتي، ويصاب بمشاعر الضعف والوهن وسهولة الانكسار، وقد يكون غير قادر على بذل أية جهود أساسية لمساعدة ذاته، ولا يمكنه السيطرة على الموقف ولا البيئة التي يعمل فيها ويجد صعوبات في التواصل مع الآخرين في بيئة العمل ويفقد الثقة والاحترام والتقدير، حيث يصنع حاجزاً منيعاً بينه وبين بيئة العمل، ومن ثم يلجأ للعزلة عن الآخرين التي هي أحد المعالم الرئيسية للاكتئاب.

فالاكتئاب أساساً ينشأ عن مشكلات متعلقة بالناحية المادية، أو مصائب وأمراض تظهر في محيط الأسرة، أو صعوبات في مجال العمل، أو في العلاقات مع الآخرين(هيندز،٢٠٠٨). واتفقت بريس(٢٠١٠) مع ما سبق حيث ذكرت أن الصدمة وأحداث الحياة المشحونة بالضغوط يمكن أن تتسبب في الاكتئاب مثل الطلاق، والانتكاسات المالية، والمرض المزمن، وفقدان الوظيفة وهكذا. إذ انه ليس هناك سبب وحيد للاكتئاب، حيث يبدو مزيجاً من العوامل الوراثية والنفسية والبيئية هو المسئول عنه، وربما كذلك يحدث الاكتئاب بدون عوامل محثة وواضحة ومعروفة مثل ضغوط الحياة أو المرض البدني.

ومن ثم نتيجة لاستمرار ضغوط التنمر والسلوكيات السلبية التي يتعرض لها الموظف في العمل، قد يؤدي ذلك إلى الشعور بالصدمة كرد فعل للضغوط المزمنة، والتي من شأنها أن تغير كما ذكرت بريس(٢٠١٠) وظيفة المخ، وهذا له تضمينات مباشرة للاكتئاب، وربما ينمو إحساس باليأس وفقدان الأمل بعد الأحداث المسببة للصدمة. وهكذا فإن فشل الموظف في الحصول على معاملة جيدة في بيئة العمل تحقق له الأمن والاستقرار والشعور بالرضا، يجعلهم عرضة أكثر للإصابة بالاكتئاب.

نتائج الفرض الرابع ومناقشته :

ينص الفرض **الرابع** على أنه " **لا توجد فروق دالة احصائياً بين أعضاء هيئة التدريس في كل من التنمر في بيئة العمل تعزى إلى عدد سنوات الخبرة (أقل من عشر سنوات وأعلى من عشر سنوات)**. ". للتحقق من صحة هذا الفرض تم

حساب المتوسطات الحسابية وإختبار " ت "، وفيما يلي النتائج التي تم التوصل إليها :

ينظر جدول (٨) المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " للفروق في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى عدد سنوات الخبرة

يتضح من الجدول السابق (٨) عدم وجود فروق دالة إحصائيا بين متوسطات درجات اعضاء هيئة التدريس باختلاف عدد سنوات الخبرة (اقل من ١٠ سنوات – اكثر من ١٠ سنوات) في التنمر في بيئة العمل.

لم يجد بعض الباحثين فرقا كبيرا بين الموظفين الشباب وكبار السن في تكرار التعرض للتسلط أو التنمر في بيئة العمل(Quine,2002). ومع ذلك، اكتشف كل من(Hoel&Cooper,2000,Quine,1999,Einarsen&Raknes,1997) أن الموظفين في سن مبكرة كانوا أكثر عرضة للوقوع ضحية للتنمر. وعلى النقيض من هذه النتائج، أظهرت نتائج دراسة (Einarsen&Skogstad,1996) أن الموظفين الأكبر سنا تعرضوا للتنمر أكثر من الموظفين الأصغر سنا.

وهذا يشير إلى أن عدد سنوات الخبرة لم يكن لها تأثير على التعرض التنمر في بيئة العمل، فقد تساوى في ذلك الموظف قليل الخبرة والأكثر خبرة، فالكل يعاني من السلوكيات السلبية والتنمر في بيئة عمله.

نتائج الفرض الخامس ومناقشته :

ينص الفرض **الخامس** على أنه " **لا توجد فروق دالة احصائياً بين أعضاء هيئة التدريس في كل من التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الدرجة العلمية(أستاذ مساعد، أستاذ مشارك، أستاذ).** ". للتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب المتوسطات الحسابية واختبار تحليل التباين الاحادي ANOVA، وفيما يلي النتائج التي تم التوصل إليها :

ينظر جدول (٩) نتائج تحليل التباين الأحادي للفروق بين المتوسطات في التنمر في بيئة العمل حسب الدرجة العلمية (استاذ مساعد، استاذ مشارك، استاذ)

ينظر جدول (١٠) المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " لدرجات التنمر في بيئة العمل حسب الدرجة العلمية

يتضح من الجداول السابقة (٩، ١٠) عدم وجود فروق ذات دلالة احصائية في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الدرجة العلمية(استاذ مساعد، استاذ مشارك، استاذ).

وهذا يؤكد أن أعضاء هيئة التدريس باختلاف درجاتهم العلمية يتعرضون لمحاولات متكررة من التنمر في بيئة عملهم سواء من الإدارة أو القيادة أو من الزملاء في العمل أو من الطلبة. وهذا الأمر قد يمكن إرجاعه إلى سوء الاسلوب الاداري أو نمط القيادة المتبع في مكان العمل.

نتائج الفرض السادس ومناقشته :

ينص الفرض **السادس** على أنه " **لا توجد فروق دالة احصائياً بين الجنسين من أفراد عينة البحث في التنمر في بيئة العمل.** ". للتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب المتوسطات الحسابية واختبار " ت "، وفيما يلي النتائج التي تم التوصل إليها :

ينظر جدول (١١) المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " للفروق في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الجنس

يتضح من الجدول السابق (١١) عدم وجود فروق دالة إحصائيا بين متوسطات درجات اعضاء هيئة التدريس باختلاف الجنس (ذكور، إناث) في التنمر في بيئة العمل.

وهذا يشير إلى أن كلا الجنسين من أفراد عينة البحث يتعرض للتنمر في بيئة العمل وإن اختلفت مصادره سواء من الادارة أو من الزملاء أو من الطلبة. إذ أشارت نتائج معظم الدراسات الواسعة النطاق بأن معدلات التنمر متساوية إلى حد ما للرجال

والنساء(Hoel&Cooper,2001;Leymann,1992;Va rita,1996).

وعادة ما يتعرض الرجال للتسلط من قبل المشرفين الذكور. وقد قرر النساء تعرضهن للتخويف من قبل كل من الرؤساء والزملاء، ولكل من الرجال والنساء بنسب متساوية تقريبا(Salin,2005;Hoel&Cooper,2000;Leyma nn,1992). كم أن الرجال الذين يؤيدون هيمنة الذكور هم أكثر عرضة لمضايقة الجنس الآخر، والشخص الذي هو في مثل هذه البيئة يكشف عن التنمر بشكل أكثر تكرارا (Niedhammer,David,Degioanni,Drumm ond&Philip,2010).

نتائج ومناقشة الفرض السابع :

ينص الفرض السابع على أنه " **تتنبأ درجات جودة القيادة بالتنمر في بيئة العمل لدى أعضاء هيئة التدريس**". ولاختبار صحة هذا الفرض تم استخدام تحليل الانحدار، وجاءت النتائج علي النحو التالي :

ينظر جدول (١٢) معاملات بيتا المعيارية والاختبار التائي لمعرفة دلالة أثر جودة القيادة في التنمر في بيئة العمل

ينظر جدول (١٣) ملخص النموذج

ينظر جدول(١٤) تحليل الانحدار لمتغير جودة القيادة مع التنمر في بيئة العمل

يتضح من جدول تحليل انحدار المتغير المستقل(جودة القيادة) على المتغير التابع (التنمر في بيئة العمل)، أن هناك علاقة خطية ذات دلالة احصائية بين متغيري جودة القيادة والتنمر في بيئة العمل وكانت النسب الفائية كما هي موضحة في الجدول (١٤).

ويبين لنا جدول (١٢) معاملات بيتا معادلة خط الانحدار التي تمثل أثر جودة القيادة في التنمر في بيئة العمل، حيث بلغ معامل الارتباط الخطي

البسيط باستخدام معامل ارتباط بيرسون لجودة القيادة مع التنمر في بيئة العمل(٠.٨٥٦)، مما يشير الى وجود تأثير للمتغير المستقل (جودة القيادة) على المتغير التابع (التنمر في بيئة العمل) لدى أعضاء هيئة التدريس.

فالقادة البارعين يجسدون صفتين أساسيتين: النزاهة والاهتمام، فالنزاهة تتطلب عيش حياة يسودها الصدق والأمانة. وهي قيمة داخلية تتعلق بكيفية التفاعل مع المجتمع. أما الاهتمام فهو المعاملة الكريمة مع جميع البشر. والقادة البارعون يركزون بحق على مساعدة الآخرين كي يصبحوا ناجحين، على اعتبار أن تلك وسيلة لتحقيق نجاحهم أيضاً(كونلو وواتسابو،٢٠١٤).

والشركات العظيمة تعمل على تقليل أو إزالة العقبات غير الضرورية مثل المكائد والدسائس التي تمتص الطاقة الايجابية من الموظفين والشركة. فالمجتمع ليس مكاناً خالياً من الصراع. وفي الواقع، عندما يجتمع أثنان أو اكثر من الناس من أجل هدف مشترك، لابد وأن يكون هناك صراع، وعلى الاقل ينبغي أن يكون هناك صراع في المجتمع الصحي. إن المجتمع ليس مكاناً لتجنب الصراع، وغنما هو مكان لحل الصراع، مكان تعلم فيه الأفراد أن يكفوا عن تجنب اختلافاتهم والتعامل مع الصراع بطرق تنطوي على الاحترام. لقد تعلم أفراده التصرف باحترام، والانصات، والحسم مع بعضهم البعض، والانفتاح على التحديات الجديدة، وتقييم التنوع الموجود في أي فريق ناجح فعال. فبناء المجتمع هو ايجاد مكان يشعر فيه الموظفون بالأمان تجاه كونهم أنفسهم وبذل كل طاقتهم ومواردهم في الأشياء التي من شأنها أن تجعل منهم اشخاصاً عظماء ومن شركتهم شركة عظيمة. وعندما تتعلم المجموعات تنحية العقبات التي تقف في طريق إقامة علاقات صحية قوية وفريق قابل للنمو جانباً، يكون نمو تلك المجموعات وتحولها إلى فرق فعالة ناجحة قادرة على تحقيق نتائج حقيقية ملموسة مذهلة(هانتر،٢٠٠٦).

نتائج ومناقشة الفرض الثامن :

ينص الفرض الثامن على أنه " **تتنبأ درجات التنمر في بيئة العمل بالاكتئاب لدى أعضاء هيئة**

التدريس". ولاختبار صحة هذا الفرض تم استخدام تحليل الانحدار، وجاءت النتائج علي النحو التالي:

ينظر جدول (١٥) معاملات بيتا المعيارية والاختبار التائي لمعرفة دلالة أثر التنمر في بيئة العمل في الاكتئاب

ينظر جدول (١٦) ملخص النموذج

ينظر جدول(١٧) تحليل الانحدار لمتغير التنمر في بيئة العمل مع الاكتئاب

يتضح من جدول تحليل انحدار المتغير المستقل(التنمر في بيئة العمل) على المتغير التابع (الاكتئاب)، وأن هناك علاقة خطية ذات دلالة احصائية بين متغيري التنمر في بيئة العمل والاكتئاب وكانت النسب الفائية كما هي موضحة في الجدول (١٧).

ويبين لنا جدول (١٥) معاملات بيتا معادلة خط الانحدار التي تمثل أثر التنمر في بيئة العمل في الاكتئاب، حيث بلغ معامل الارتباط الخطي البسيط باستخدام معامل ارتباط بيرسون لجودة القيادة مع التنمر في بيئة العمل(٠.٧٧٢)، مما يشير الى وجود تأثير للمتغير المستقل (التنمر في بيئة العمل) على المتغير التابع الاكتئاب) لدى أعضاء هيئة التدريس.

ويتفق ذلك مع رأي بيك Beck بأن الاكتئاب ينشأ من سلسلة من المواقف الضاغطة أكثر من نشأته عن موقف واحد ويكون مصحوباً بثلاثة عوامل تتعلق بقدرة الفرد على مواجهة الضغوط إذ يكون لدى الفرد إدراك سالب لذاته ولخبراته الخاطئة ولتوقعاته المستقبلية. وهذه المواقف التي يمكن أن تحدث الاكتئاب هي مواقف تؤدي إلى التدهور البدني، ومواقف تتضمن وتؤدي إلى خفض تقدير الذات، ومواقف تتضمن إعاقة الأهداف الشخصية(عبد الخالق،١٩٩٣).

حيث أكدت نتائج دراسة (Upton,2010) من أن التنمر في بيئة العمل له تأثير على الرفاهية النفسية الشخصية والمهنية للموظفين. وكذلك ما توصلت دراسة (Matthiesen&Einarsen,2007) من أن الاشخاص الذين تعرضوا لسلوكيات التنمر في بيئة

العمل لديهم انخفاض في تقدير الذات والكفاءة الاجتماعية. كما توصلت دراسة (Bano&Malik,2013) أن التنمر في العمل مؤشر قوي لانخفاض مستوى الرفاهية النفسية المهنية.

وتتفق نتيجة هذا الفرض مع تأكيد هانتر(٢٠٠٦) بأن لدى البشر توق عظيم عميق لوجود المغزى والهدف لحياتهم، وهم على استعداد لرد الجميل للشركات والمؤسسات التي تلبي هذا الاحتياج العميق في نفوسهم. فالناس يرغبون في الاعتقاد بأن ما يفعلونه مهم، وذو قيمة، ويحقق هدفاً نبيلاً، ويضيف قيمة للعالم. والموظفون يرغبون في أن يعرفوا أن شركاتهم تسعى لهدف مهم وتطبق المبادئ في سلوكياتها. فهم يتوقون إلى شيء خارج حدود المألوف، شيء يستخرج أفضل ما فيهم، ولمعرفة وسيلة لعيش حياتهم بطريقة مشبعة ذات مغزى ومعنى وهدف.

ولذلك الموظف الذي يعمل في بيئة عمل ايجابية يشعر فيها بالاحترام والتقدير وباهتمام الآخرين واحتياجهم إليه وأنه جزء من فريق ملتزم بالنجاح والتميز والاثارة والحماس فإنه يشعر بالسعادة والتوافق. أما الموظف الذي شعر بأنه لا ينتمي للعمل وأنه ليس جزء منه ولا يستطيع التعبير عن أراءه وأحلامه وآلامه ومخاوفه ويتعرض للسخرية أو الادانة والاهانة والاحتقار والابتزاز والدسائس والمكائد من الادارة أو الزملاء والمستفيدين، وغيرها من السلوكيات السلبية التي قد يتعرض لها بشكل متكرر فإنه ولاشك يشعر بضعف الثقة بالنفس وعدم القدرة على التركيز واضطرابات في الشهية والنوم والأفكار الاجترارية بالرغبة في ترك العمل وغيرها من مظاهر وأعراض اكتئابية.

فالاكتئاب اضطراب نفسي يعاني منه الموظف نتيجة العديد من الأزمات والحوادث الجسمية والنفسية والاجتماعية التي قد تحدث له في بيئة العمل أو خارجها في أحد فترات حياته وينتج عنها مزاج اكتئابي مستمر والشعور باليأس والتشاؤم واتهام الذات واتهام الذات وفقدان الأمل واضطراب الدافع والشعور بالفشل في كل شيء وبفقدان معنى الحياة والاهتمامات المعتادة وأحياناً أفكار تدمير الذات.

حيث أكد هندريش(٢٠٠٦) على أن اجواء العمل تعمها الفوضى دوماً، وضغوط العمل تزداد يوماً بعد يوم. وفي الواقع فإن مشاعر الاحباط تؤدي غالباً، إما إلى الاكتئاب، أو إلى الادمان على شرب المسكرات، أو ربما الأثنين معاً. ولاشك انه من المحتمل جداً أن تتحول الطاقة النفسية المحتقنة، التي تلازم النزاعات، إلى نوع من التوجه الكلي والمتعصب نحو العمل، ويؤدي إلى انعدام للقدرة على التفاعل الايجابي مع التغيرات البيئية والاجتماعية وتضعف قوة البصيرة. وأهم ما يميز السمة القيادية هي عدم الهروب من النزاعات في العمل، وإنما تبحث عنها لكي تثبت قوتها وجدارتها.

إذ أن هناك على الاطلاق وسيلة منفردة للتنبؤ بقوة وصحة الشركة أو ضعفها واضطرابها هي فعالية القيادة أو انعدام فعاليتها، فكل شيء يقوم أو ينهار بفعل القيادة، والقيادة هي القيام بالشيء الصحيح. فالقيادة هي مهارة التأثير في الناس من أجل العمل بحماس على تحقيق أهداف محددة باعتبارها تحقق المصلحة العامة المشتركة (هانتر،٢٠٠٦).

توصيات البحث:

تقدم الباحثة التوصيات التالية في ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج:

١. ضرورة الاهتمام بوضع برامج وقائية وعلاجية لأعضاء هيئة التدريس لخفض مستوى التنمر في بيئة العمل والتقليل من آثاره السلبية وذلك تحقيقاً لمبادئ ومعايير الجودة في مؤسسات التعليم العالي.

٢. نشر الوعي من خلال عقد الندوات والدورات التدريبية لكافة أعضاء هيئة التدريس من الجنسين بمختلف درجاتهم العلمية حول التنمر في بيئة العمل ومظاهره وطرق الوقاية منه وكيف يتصرف الفرد إذا تعرض لمثل هذه السلوكيات السلبية.

٣. الاهتمام بتكثيف تقديم الدورات التدريبية عن أخلاقيات المهنة، وكذلك الجوانب القانونية في العمل لتنمية الثقافة المهنية القانونية التي يفتقد معرفتها الكثير من أعضاء الهيئة التدريسية بمختلف درجاتهم العلمية والوظيفية.

٤. تكثيف الاهتمام بتنمية مهارات القيادة الجيدة والجوانب الأخلاقية لدى القادة والاداريين في مؤسسات التعليم العالي للتغلب على مشكلات القيادة.

٥. انشاء مؤسسات لحماية موظفي الدولة من التنمر في العمل بجميع مؤسسات العمل الحكومية والخاصة.

٦. توجيه الاهتمام البحثي لدراسة ظاهرة التنمر الوظيفي في بيئات عمل ومؤسسات أخرى، وإجراء دراسات مقارنة بينها.

الجداول :

جدول (١)

معاملات الإرتباط بين عبارات مقياس التنمر في بيئة العمل والدرجة الكلية للمقياس ودلالتها

رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل
١	٠.٧٢	٧	٠.٨٦٥	١٣	٠.٨٩٢	١٩	٠.٩٠١	٢٥	٠.٨٠٩
٢	٠.٧٨	٨	٠.٨٤٤	١٤	٠.٨٨٢	٢٠	٠.٨٩٨	٢٦	٠.٨٠٤
٣	٠.٨٢٢	٩	٠.٨٨٠	١٥	٠.٨٦٨	٢١	٠.٨٦٧	٢٧	٠.٧٣٠
٤	٠.٨٧٥	١٠	٠.٨٥٤	١٦	٠.٨٨٥	٢٢	٠.٨٤١	٢٨	٠.٧٣٠
٥	٠.٨٦٢	١١	٠.٩٠٤	١٧	٠.٨٦٠	٢٣	٠.٨٣٢		
٦	٠.٨٩٦	١٢	٠.٩٠٨	١٨	٠.٨٢٣	٢٤	٠.٨٤٨		

جدول (٢)

معاملات الإرتباط بين عبارات مقياس جودة القيادة والدرجة الكلية للمقياس ودلالتها

رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل
١	٠.٦٥٥	١٣	٠,٩٠٠
٢	٠.٦٨٦	١٤	٠,٨٥١
٣	٠.٨٢٠	١٥	٠,٨٠٤
٤	٠.٨٥٦	١٦	٠,٨٦٦
٥	٠.٨٣٨	١٧	٠,٨٦٣
٦	٠.٨٣٣	١٨	٠,٨١٢
٧	٠.٨٤٠	١٩	٠,٧٩٥
٨	٠.٨٥١	٢٠	٠,٧٨٠
٩	٠.٨٠٩	٢١	٠,٧٦٨
١٠	٠.٨٥٦	٢٢	٠,٧٦٦
١١	٠.٨١٨	٢٣	٠,٧٩٣
١٢	٠.٨٤٧	٢٤	٠,٧٥١

جدول (٣)

معاملات الارتباط بين عبارات مقياس جودة القيادة والدرجة الكلية للبعد الذي تنتمي إليه ودلالتها

رقم العبارة	المعامل	رقم العبارة	المعامل
١	٠.٦٩٥	١٣	٠,٨٩٨
٢	٠.٧٠٤	١٤	٠,٨٨٢
٣	٠.٨٤٥	١٥	٠,٨٢٣
٤	٠.٩٠٨	١٦	٠,٨٨٦
٥	٠.٨٤٤	١٧	٠,٨٨١
٦	٠.٨٩٤	١٨	٠,٨٥٦
٧	٠.٨٦٧	١٩	٠,٨٤٢
٨	٠.٨٦٥	٢٠	٠,٨٢٠
٩	٠.٨١٦	٢١	٠,٨٢٥
١٠	٠.٨٧٢	٢٢	٠,٧٩٠
١١	٠.٨٥٩	٢٣	٠,٨٢٤
١٢	٠.٨٣٢	٢٤	٠,٧٩٥

جدول (٤)

معاملات ثبات ألفا كرونباخ لمقياس جودة القيادة

المتغير	ألفا كرونباخ	التجزئة النصفية	
		معامل سبيرمان – وبراون المصحح	جتمان
الفعالية	٠.٩٦٣	٠.٩٣٦	٠.٩٢٨
التأثير والأخلاقيات المهنية	٠.٩٦٤	٠.٩٦٠	٠.٩٥٨
المقياس ككل	٠.٩٧٨	٠.٩٢٦	٠.٩٢٦

الجدول (٥)

يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري التنمر في بيئة العمل

المتغير	الوسط الحسابي	الوسط الفرضي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	قيم " ت "	مستوى الدلالة
التنمر في بيئة العمل	٨٩.٥٢٦٧	٨٤	٢٧.١٢٦٩	٤٤٩	٤.٣٢٢	دالة

جدول (٦)

معاملات الارتباط ومستوى دلالتها بين التنمر في بيئة العمل وجودة القيادة

المتغير	جودة القيادة
التنمر في بيئة العمل	٠.٨٥٦-**

جدول (٧) معاملات الارتباط ومستوى دلالتها بين التنمر في بيئة العمل والاكتئاب

المتغير	الاكتئاب
التنمر في بيئة العمل	٠.٧٧٢**

جدول (٨)

المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " للفروق في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى عدد سنوات الخبرة

العينة / المتغيرات	أقل من ١٠ سنوات (ن = ٢١٠)		أكثر من ١٠ سنوات (ن = ٢٤٠)		قيمة " ت "	مستوى الدلالة
	م	ع	م	ع		
التنمر في بيئة العمل	٨٩.٦٣٣	٢٧.٢٣٦	٨٩.٤٣٣	٢٧.٠٨٧	٠.٠٧٨	غير دالة

جدول (٩)

نتائج تحليل التباين الأحادي للفروق بين المتوسطات في التنمر في بيئة العمل حسب الدرجة العلمية (استاذ مساعد، استاذ مشارك، استاذ)

المتغير	المصدر	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة
التنمر في بيئة العمل	بين المجموعات	٤٠.٩١٢	٢	٢٠.٤٥٦	٠.٠٢٨	غير دالة
	داخل المجموعات	٣٣٠٣٦٣.٢٦٨	٤٤٧	٧٣٩.٠٦٨		
	المجموع	٣٣٠٤٠٤.١٨٠	٤٤٩			

جدول (١٠) المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " لدرجات التنمر في بيئة العمل حسب الدرجة العلمية

	استاذ مساعد	استاذ مشارك	استاذ

العينة / المتغيرات	(ن = ٢٥٤)		(ن = ١١٠)		(ن= ٨٦)	
	م	ع	م	ع	م	ع
التنمر في بيئة العمل	٨٩.٦٨٢	٢٥.٦٩٩	٨٩.٢٨٣	٢٧.٤٠٦	٩٠.٠٤٦	٢٨.٦٧٤

جدول (١١)

المتوسطات والانحرافات المعيارية وقيمة "ت " للفروق في التنمر في بيئة العمل تعزى إلى الجنس

العينة / المتغيرات	ذكور (ن = ٢٨٩)		اناث (ن = ١٦١)		قيمة " ت "	مستوى الدلالة
	م	ع	م	ع		
التنمر في بيئة العمل	٨٧.٩٥٥	٢٨.٦٩٤	٩٢.٣٤٨	٢٣.٨٨٩	١.٦٥٠	غير دالة

جدول (١٢) معاملات بيتا المعيارية والاختبار التائي لمعرفة دلالة أثر جودة القيادة في التنمر في بيئة العمل

المتغيرات	معامل بيتا	الخطأ المعياري	معامل بيتا المعياري	القيمة التائية	الدلالة
الثابت		٢.٠٣١	–	٧٧.٢٣٩	دالة
جودة القيادة	١.١٢١	٠.١٤٩	٠.٨٥٦–	٣٥.٠٧١	دالة

جدول (١٣)

ملخص النموذج

المجالات	الخطأ المعياري للتقدير	معامل التحديد R2	معامل الارتباط R
جودة القيادة	١٤.٠٣٢٢٣	٠.٧٣٣	٠.٨٥٦

جدول(١٤)

تحليل الانحدار لمتغير جودة القيادة مع التنمر في بيئة العمل

المجالات	مصادر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	النسبة الفائية
جودة القيادة	الانحدار	٢٤٢١٩١.٣٥٨	١	٢٤٢١٩١.٣٨٥	١٣٢٠.٠٠
	المتبقي	٨٨٢١٢.٧٩٤	٤٤٨	١٩٦.٩٠٤	
	الكلي	٣٣٠٤٠٤.١٨٠	٤٤٩		

جدول (١٥) معاملات بيتا المعيارية والاختبار التائي لمعرفة دلالة أثر التنمر في بيئة العمل في الاكتئاب

المتغيرات	معامل بيتا	الخطأ المعياري	معامل بيتا المعياري	القيمة التائية	الدلالة
الثابت		٠.٨٩٦	–	٦.٠٨٥	دالة
التنمر في بيئة العمل	٠.٢٤٦	٠.٠١٠	٠.٧٧٢-	٢٥.٦٩٠	دالة

جدول (١٦) ملخص النموذج

المجالات	الخطأ المعياري	معامل التحديد R2	معامل الارتباط R

	للتقدير		
التنمر في بيئة العمل	٥.٥٠٤٤٨	٠.٥٩٨	٠.٧٧٢

جدول(١٧)

تحليل الانحدار لمتغير التنمر في بيئة العمل مع الاكتئاب

المجالات	مصادر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	النسبة الفائية
جودة القيادة	الانحدار	١٩٩٩٦.٠٦٤	١	١٩٩٩٦.٠٦٤	٦٥٩.٩٥٥
	المتبقي	١٣٥٧٤.٠١٦	٤٤٨	١٠.٢٩٩	
	الكلي	٣٣٥٧٠.٠٨٠	٤٤٩		

المراجع :

أولاً : المراجع العربية

ابراهيم، عبد الستار(١٩٩٨). الاكتئاب. اضطراب العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه. سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

بريس، كارين(٢٠١٠). الدليل الصحي الشامل لكل موضوعات الاكتئاب. تعريب: بدر محمد العدل. الرياض: مكتبة الشقري.

السكارنة، بلال(٢٠١٣). اخلاقيات العمل. ط٣. الأردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

عبد الخالق، أحمد محمد(١٩٩٣). الأمراض النفسية. بيروت: دار النهضة العربية.

عبد الفتاح، غريب(٢٠٠٠). مقياس الاكتئاب(د-٢). القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية.

عياصرة، معن؛ بني أحمد، مروان(٢٠٠٨). **القيادة والرقابة والاتصال الاداري. الأردن: دار الكتب.**

القحطاني، سالم(٢٠٠٨). القيادة الادارية- التحول نحو النموذج القيادي العالمي. ط٢. الرياض، د.ن.

الكبير، أحمد عبد الله(٢٠١٦). القيادة الأخلاقية من منظور اسلامي: دراسة نظرية تطبيقية. د.ن.

كونلو، ريك؛ واتسابو، دوج(٢٠١٤). القيادة المتميزة. ترجمة مكتبة جرير. الرياض: مكتبة جرير.

هانتر، جيمس سي(٢٠٠٦). مبدأ القيادة الأكثر فاعلية في العالم. ترجمة مكتبة جرير. الرياض: مكتبة جرير.

هندريش، فريتس(٢٠٠٦). القدرات القيادية الأربع. ترجمة سامر نصري. الرياض: مكتبة العبيكان.

هيندز، ديفيد(٢٠٠٨). اقهر الاكتئاب. ط٢، ترجمة مكتبة جرير. الرياض: مكتبة جرير.

ولبرت، لويس(٢٠١٤). الحزن الخبيث: تشريح الاكتئاب. ترجمة: عبلة عودة. أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والسياحة، كلمة.

وليام، ر؛ كوهين،أ(٢٠٠١). فن القيادة. ترجمة مكتبة جرير. الرياض: مكتبة جرير.

ثانياً : المراجع الأجنبية

Anderson,I.(2000). Selective serotonin reuptake inhibitors versus tricyclic antidepressants: A meta-analysis of efficacy and tolerability. Journal of Affective Disorders. DOI: 10.1016/S0165-0327(99)00092-0 · Source: PubMed.

Bandura, A. (1991). Human agency: The rhetoric and the reality. American Psychologist, 46, 157-162.

Bano,S and Malik,S.(2013).Impact of workplace bulling organizational outcome. Pakistan Journal of Commerce and Social Sciences ,7 (3), 618-627.

Bartlett, J. E., & Bartlett, M. E. (2011). Workplace bullying: An integrative literature review. Advances in Developing Human Resources, 13(1), 69-84.

Brousse,G, Fontana,L , Ouchchane,, Boisson,C ,Gerbaud L ,Bourguet,D Perrier,A Pierre,S ,Llorca,M , Chamoux,A(2008). Psychopathological features of a patient

population of targets of workplace bullying. Occupational Medicine, , 58 (2), 122-128.

Campbell, M. A. (2005). Cyber Bullying: An Old Problem in a New Guise? Australian Journal Of Guidance And Counselling, 15(1), 68-76. doi:10.1375/ajgc.15.1.68.

Chamoux A, Paris C, Merle ,J,& Regeard,E.(2001). Professional stress evaluation by visual analog scale, Arch Mal Prof , 61 , 524-525.

Culbertson, F. (1997). Depression and gender. An international review. American Psychologist, 52, 25-31. doi:10.1037/0003-066X.52.1.25

Denez,N and Ertosun,O.(2010).The relationship between personality and being exposed to workplace bullying or mobbing. Journal of Global Strategic Management ,4(1), 129-142.

Donegan, R. (2012). Bullying and cyberbullying: History, statistics, law, prevention and analysis. The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications, 3(1), 33-42.

Einarsen S.(2000). Harassment and bullying at work: a review of the Scandinavian Aggression and Violent Behavior. 5(4),379-401..approach

Einarsen, S., Raknes, B. & Matthiesen, S. (1994). Bullying and harassment at work and their relationships to work environment quality: An exploratory study. .European Work and Organizational Psychologist, 4(4), 381-401

Einarsen, S, Skogstad, A (1996), "Prevalence and risk groups of bullying and harassment at work'", European Journal of Work and Organizational Psychology, 5 ,185-202.

Einarsen, S., Hoel, H & Notelaers, G. (2009). Measuring exposure to bullying and harassment at work: Validity, factor structure and psychometric properties of the Negative Acts Questionnaire-Revised. Work & Stress, 23(1), 24-44. doi:10.1080/02678370902815673

Erkutlu,H, Chafra,J. (2014).Ethical leadership and workplace bullying in Higher Education. Journal of Education, 29(3), 55-67.

Fireman,A and Santuzzi,A(2012).The emotional impact of workplace bullying. Undergraduate Research Journal for the Human Sciences,11.

Fox, S., & Stallworth, L. (2005). General and racial/ethnic bullying scale. Journal Applied Psychology, 93, 1082-1103. doi:10.1037/t09136-000 of

2006). (Hansen, A., Hogh, A., Persson, R., Karlson, B., Garde, A. & Orbaek, P Bullying at work, health outcomes, and physiological stress response. Journal of .Psychosomatic Research, 60, 63- 72

Harper, D. (2008, October 10). Online etymology dictionary. Retrieved from .http://www.etymonline.com/index

php?allowed_in_frame=0&search=bully&searchmode=none.

Hoel, H., & Cooper, C. L. (2000). Destructive conflict and bullying at work. Manchester, UK: Manchester School of Management.

Hoel, H., Cooper, C. L., & Faragher, B. (2001). The experience of bullying in Great Britain: The impact of organizational status. European Journal of Work and Organizational Psychology, 10(4), 443-465.

Karatza,C,Zyga,S,Tziaferi,S&Prezeral,P.(2016). Workplace bullying and general health status among the nursing staff of Greek public hospitals. Annals of General Psychiatry,15-7.

Kivimaki M, Virtanen M, Vartia M, Elovainio M, Vahtera J& Keltikangas-Jarvinen L.(2003). Workplace bullying and the risk of cardiovascular disease and depression, Occup Environ Med , 60 , 779-783.

Kyla A.(2016). Cultural influences and the impact of workplace bullying. A Dissertation Presented in Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy, Capella University.

Leymann, H. (1990). Mobbing and psychological terrorism at workplaces. Violence and Victims, 5(2), 119-126.

Leymann, H. (1996). The content and development of mobbing at work. European Journal of Work & Organizational Psychology, 5(2), 165.

Matthiesen, S.B. & Einarsen S. (2004). Psychiatric distress and symptoms of PTSD among victims of bullying at work. British Journal of Guidance and Counseling, 32, 335–356.

Matthiesen, S. B. & Einarsen, S. (2007). Perpetrators and Targets of Bullying at Work: Role Stress and Individual Differences. Violence and Victims, 22(6), 735–753.

McGrath, L (2010). The abuse of formal and informal power: workplace bullying as a dichotomous construct. 2nd Global Conference on Bullying and the Abuse of Power: From the Playground to International Relations, Michna Palace Prague, Czech Republic, 8–10 November.

Namie, G. (2003). Workplace Bullying: Escalated Incivility. Ivey Business Journal Online, 1–6.

Neidl, K. (1996). Mobbing and Well–Being: Economic and Personnel Development Implications. European Journal of Work & Organizational Psychology, 5(2), 239249.

Niedhammer,I,David,S,Degioanni,S,Drummond,A,Philip,P(2010). Workplace bullying and sleep disturbances: findings from a large scale cross-sectional survey in the French working population. American Academy of Sleep Medicine, 2009, 32 (9) ,1211-9.

Quine, L. (1999). Workplace Bullying in NHS Community Trust: Staff Questionnaire Survey. British Medical Journal, 318, 228-232.

Quine,l.(2001). Workplace bullying in nurses. Journal of Health Psychology,6(1),73-84. doi: 10.1177/135910530100600106.

Rosenstein, A. & O'Daniel, M. (2005). Disruptive behavior & clinical outcomes: Perceptions of nurses and physicians. American Journal of Nursing, 105, 54-64.

Salin, D. & Hoel, H. (2011). Organisational causes of workplace bullying. In Einarsen, S., Hoel, H., Zapf, D., & Cooper, C. (Eds). Workplace bullying: Development in theory, research and practice. London. Taylor & Francis, 227-243.

Schat, A. C. H., Frone, M. R., & Kelloway, E. K. (2006). Prevalence of workplace aggression in the U.S. workforce: Findings from a national study. In E. K. Kelloway, J. Barling, and J. Hurrell (Eds.), Handbook of workplace violence (pp. 47-89). Thousand Oaks, CA: Sage.

Tarquino C, Duveau A, Tragno M, FischerG,C(2004). Violence at work: a review of questions around this concept, Stress Trauma , 4 ,137-146.

Upton,L.(2010).The impact of workplace bullying on individual and organizational wellbieng in a south Africa context and the role of coping as a moderator in the bullying – wellbieng relationship.Dissertation submitted to the school of human and community development, University of the Witwatersrand,for the degree of master of arts.

Ustun,B&Kessler,R.(2002).Global Burden of depression disorders.Journal of Psychiatry,181,181-183.

Vanderbilt, D., & Augustyn, M. (2010). The effects of bullying. Paediatrics and child health, 20(7), 315-320. doi:10.1016/j.paed.2010.03.008

Vartia, M. (1996). The sources of bullying-psychological work environment and organizational Climate. European Journal of Work and Organizational Psychology, 5(2), 203-214.

Visinskaite,V.(2015).Workplace bullying: in relation to self-esteem,stress,life satisfaction and cyberbulling.submitted in partial fulfillment of therequirements of the BAHons in psychology,Dublin Business School,School of Arts,Dublin.

Wang, J., Iannotti, R. J., & Nansel, T. R. (2009). School bullying among United States: Physical, verbal, relational, and cyber. Journal Of adolescents in the Adolescent Health, 45(4),368-375.)

Yun,S, Kang,J&Lee,Y.(2014). Work Environment and Workplace Bullying among Korean Intensive Care Unit Nurses. Asian Nursing Research 8 (2014) 219-225.

Zapf, D., Knorz, C. & Kulla, M. (1996). On the Relationship between Mobbing Factors, and Job Content, Social Work Environment, and Health Outcomes. European Journal of Work & Organizational Psychology, 5(2), 215-238.