المجلد: 4
العـدد: 12

UNIVERSITY OF HAMA
سورية 2014 syria

مجلة جامعة حماة

ISSN Online(2706-9214)

2021 ميلادي / 1443 هجري

المجلد: الرابع

العدد: الثاني عشر

مجلة جامعة حماة

2021/ ميلادي

1443 / هجري

مجلة جامعة حماة

هي مجلة علمية محكمة دورية سنوية متخصصة تصدر عن جامعة حماة

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

رئيس هيئة التحرير: الأستاذ الدكتور عبد الكريم الخالد.

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

أعضاء هيئة التحرير:

أ. د. حسان الحلبية.
أ. د. عبد الرزاق سالم.
أ. د. محمد زهير الأحمد.
أ.م. د. أيام ياسين.
أ.م. د. رود خباز.
د. نصر القاسم.
د. إيهاب الضمان.
د. عبد الحميد الملقي.
د. نورا حاكمة.

الهيئة الاستشارية:

أ.د. هزاع مفلح.
أ.د. محمد فاضل.
أ.د. عبد الفتاح المحمد.
أ.د. رباب الصباغ.
د. محمد مرزا
أ.م. د. محمد أيمن الصباغ.
أ.م. د. جميل حزوري.
د. مرعي غضنفر
د. بشر سلطان

الإشراف اللغوي:

أ.د. وليد سراقبي.
أ.م.د. مها السلوم.

مجلة جامعة حماة

أهداف المجلة:

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

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

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

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

رسالة المجلة:

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

قواعد النشر في مجلة جامعة حماة:

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

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

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

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

إيداع البحوث العلمية للنشر:

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

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

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

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

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

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

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

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

قواعد إعداد مخطوطة البحث للنشر في أبحاث الكليات التطبيقية:

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

– **العنوان:**

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

– **الملخص أو الموجز:**

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

– **المقدمة:**

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

- **المواد وطرائق البحث**:

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

- **النتائج والمناقشة:**

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

- **الاستنتاجات:**

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

- **الشكر والتقدير:**

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

ثانياً– الجداول:

يوضع كل جدول مهما كان صغيراً في مكانه الخاص، وتأخذ الجداول أرقاماً متسلسلة، ويوضع لكل منها عنوان خاص به، يكتب أعلى الجدول، وتوظف الرموز * و** و*** للإشارة إلى معنوية التحليل الإحصائي، عند المستويات 0.05 أو 0.01 أو0.001 على الترتيب، ولا تستعمل هذه الرموز للإشارة إلى أية حاشية أو ملحوظة في أي من هوامش البحث. وتوصي المجلة باستعمال الأرقام العربية (1 ،2.،3.....) في الجداول وفي متن النص أينما وردت.

ثالثاً – الأشكال والرسوم والمصورات:

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

رابعاً – المراجع:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<u>قواعد إعداد مخطوطة البحث للنشر في أبحاث العلوم الإنسانية والآداب:</u>

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

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

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

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

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

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

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

ب- اسم الكتاب، رقم الجزء، الصفحة.

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

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

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

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

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

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

عدد صفحات مخطوطة البحث:

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

مراجعة البحوث وتعديلها:

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

ملاحظات مهمة:

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

الاشتراك في المجلة:

يمكن الاشتراك في المجلة للأفراد والمؤسسات والهيئات العامة والخاصة.

عنوان المجلة:

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

****

فهرس محتويات

عنوان البحث	اسم الباحث	رقم الصفحة
الرّمز الأسطوري وفنيّته في شعر محمود درويش	غيداء يونس أ.د. محمّد عيسى	1
عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم	عبد الرحمن الشيخ علي د. روعة الفقس	13
(نحن) الجماعية في شعر الفتوحات الإسلامية / دراسة ثقافية	محمود الخطيب د.خالد زغريت	30
البُعد الدّرامي في هائيّة عُبيد الله بن قيس الرُّقَيَّات	دلال شحادة أ. د. سمر الديوب	48
قراءة بنيويّة لقصيدة " آخر النهايات..؟!.. يا ليتها " للشاعر فايز خضور	د. أنس بديوي	60
الحذف الموسيقي في شعر حسان عربش	د. رود خباز	73
مدى مواءمة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء مع السبب الاقتصادي المبرر لتسريح العامل	عارف مولاه المهتدي د. لوسي إسكه نيان	87
العكس والتبديل في رواية (التجليات) لجمال الغيطاني	د. زينب الحايك بسام الشاوي	105
النّظمُ والضّمُّ بين القاضي عبد الجبّار وعبد القاهر الجرجانيّ قراءةٌ تناصيّةٌ	أ.د. ناصيف ناصيف د. سهام صقر علا يوسف	117
المعاني البلاغيّة لاسم الاستفهام (مَنْ) في ديوان المُفَضَّليَّات	محمد عبد الرحمن هربش أ.د.عصام الكوسى	131
قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية	نرمين علي حسن عمار د. نهلة عيسى	143

الرّمز الأسطوري وفنيّته في شعر محمود درويش

أ.د. محمّد عيسى* غيداء يونس**

(الإيداع: 14 تشرين الثاني 2020، القبول: 11 تشرين الثاني 2020)

الملخّص:

يهتمّ هذا البحث بدراسة " الرمز الأسطوري وفنيّته في شعر محمود درويش " الذي يعد من أهم الشعراء العرب. والرمز الأسطوري سمة أسلوبية هامة ، ولافته للنظر في الشعر العربي الحديث والمعاصر عموماً وفي شعر درويش على وجه الخصوص .

والأسطورة واحدة من أفضل الأدوات التعبيرية الجمالية التي لجأ إليها الشاعر محمود درويش ،واستعان بها في شعره . فقد تمكَّن بوساطتها من تصوير الواقع في صور أدبية متميزة بتعبيرها الفني الجمالي ،فثقافته الأسطوريّة عميقة إلى الحد الذي استطاع فيه أن يحول الأسطورة جزءاً أساسيّاً في بنية القصيدة .

يأتي هذا البحث في مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة ، بيّنّا في المبحث الأول مفهوم الرمز والأسطورة وتناولنا في المبحث الثاني الأساطير التراثية القديمة كأسطورة العنقاء وأسطورة تموز وعشتار وأسطورة جلجامش ورمزية كل أسطورة ودلالتها . أما المبحث الثالث فكان بعنوان " الأساطير المبتكرة في شعر محمود درويش " فقد ابتكر محمود درويش رموزاً جديدة ووظّفها في قصائده ، تحوّلت بعد ذلك إلى رموز أسطورية لها دلالتها ومعانيها من هذه الرموز : شهر آذار ، أحمد الزعتر ، رمز الخبز .

أنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث ثم قائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحيَّة : محمود درويش ، الرّمز ، الأسطورة .

*أستاذ النّقد الأدبيّ الحديث ، قسم اللُّغة العربيّة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة البعث ، حمص ، سورية

**طالبة دراسات عليا (دكتوراه) ، قسم اللُّغة العربيّة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة البعث ، حمص، سورية

The mythical symbol and its artistry in the poetry of Mahmoud

* Prof. Dr. Muhammad Issa ** Ghaida Younes

(Received: 14 November 2020, Accepted: 11 November 2020)

Abstract :

This research is concerned with the study of "the mythical symbol and its artistry in the poetry of Mahmoud Darwish " who is considered one of the most important Arab poets. The mythical symbol is an important stylistic feature, and it is interesting to consider modern and contemporary Arabic poetry in general and Darwish' s poetry in particular.

The legend is one of the best aesthetic expressive tools that the poet Mahmoud Darwish resorted to, and he used it in his poetry.By means of it, he was able to portray reality in literary images distinguished by its artistic and aesthetic expression, as his mythical culture is so deep that he was able to transform the myth into an essential part of the structure of the poem.This research comes in an introduction, three sections and a conclusion. In the first section we explained the concept of the symbol and the myth, and in the second section we dealt with ancient heritage myths such as the legend of the phoenix, the myth of Tammuz and Ishtar, the Gilgamesh myth, and the symbolism of each myth and its connotations. As for the third topic entitled "Innovative Myths in Mahmoud Darwish's Poetry," Mahmoud Darwish created new symbols and employed them in his poems, which then turned into mythological symbols that have their significance and meanings, from these symbols : the month of March , Ahmad al-Zaatar , the symbol of bread.We concluded the research with a conclusion, in which we mentioned the most important findings of the research, then a list of sources and references.

Key words : Mahmoud Darwish, the symbol, the legend.

* Professor of Modern Literary Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Al-Baath University, Homs, Syria

** Postgraduate student (PhD), Department of Arabic Language, College of Arts and Human Sciences, Al-Baath University, Homs, Syria

مقدمة :

استخدم الشعر العربي المعاصر الرموز الشعرية، وعمل على توظيفها، فأصبحت سمة فنية جمالية في الإبداع الأدبي، و عبَّر معظم الشّعراء من خلال الرّموز عن تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم وجعلوا منه وسيلة فنية للإبداع ، فهو يمنح الشاعر أداةً مفعمة بالإيحاء يستطيع أن ينصهر في النص الشعري فيكسبه أرقى الأساليب، ويضفي عليه مزيداً من الجماليَّة في الشّكل والمضمون بأشكاله شتّى.

ونشير في هذا الصدد إلى أنّ هنالك دراسات عدّة تناولت الرّموز في الشعر، منها دراسة الدكتور "عز الدين إسماعيل" في كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، و دراسة الدّكتور" محمّد فتّوح أحمد " بعنوان " الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر "، ودراسة الباحث "درويش الجندي" بعنوان" الرمزية في الأدب العربي"، ودراسة الدكتورة "ريتا عوض" بعنوان "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث"

ودراسة الدكتور " علي البطل" بعنوان "الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السّياب"، ودراسة الدكتور " صلاح فضل" بعنوان" شفرات النص، بحوث سيميولوجيّة في الشعر"، ودراسة الدّكتور "علي عشري زايد " بعنوان " استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر " ، وآخرون ممن سنعرض لدراساتهم في أثناء البحث .

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث في غاياته التتبعية والبحثية إلى:

– اكتشاف الرموز الأسطوريّة في النصوص الشعرية عند محمود درويش، وبيان ترابطها وانسجامها مع تجربة الشاعر، وعرض صورة بحثية واضحة عن مستوى براعته في معالجة الرمز الأسطوري من خلال تحليل النصوص الشعرية .

– بيان العلاقة بين الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، ولجوئه إلى استخدام الرمز الأسطوريّ.

– تتبّع مقدرة الشاعر في انتقاء رموزه، واستخدامها للتعبير بها عن معطيات الواقع.

– معرفة الأسباب التي دفعت الشاعر إلى استخدام الرموز الأسطورية في شعره .

أهمّيَّة البحث :

آثرنا أن تكون دراستنا الرمز الأسطوري وفتيّته في شعر محمود درويش عنواناً لهذا البحث ؛لما للرَّمز من قيمة فنّيَّة من جهة ، ولأنَّ استخدام الرَّمز في شعر درويش من أهمِّ خصائص شعره التي تستحقُّ البحث والدِّراسة من جهة أخرى ، فضلاً عن قلَّة الدِّراسات التي عنيت بدراسة الرَّمز الأسطوري لديه .

منهج البحث :

إنَّ منهج البحث في دراستنا هو المنهج الأسلوبيّ الذي يعدُّ من المناهج النّقديَّة الحديثة التي تنطلق أساساً من بيئة النَّص اللّغويّة والبحث عن مكنوناته الجماليَّة ، وما تتضمّنه من علاقات لغويَّة تتقاطع أحياناً ، وتتوازى أحياناً أخرى ،مشكِّلة بذلك شبكة من قيم التَّشابه والاختلاف التي تمثّل جوهر البناء الشِّعريّ ، وهذا يتأتَّى إلينا من خلال التَّحليل والوصف.

مفهوما الرّمز والأسطورة :

يعدّ الرمز من الظواهر الأسلوبيَّة المهمة واللافتة للنظر في الشعر العربي الحديث .

والرَّمز لغةً : – كما جاء في لسان العرب – هو : تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين ... " والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين " .[1]

واصطلاحاً : يعد ابن رشيق من أوائل من أشاروا إلى الرمز في المصطلحات البلاغية والنقدية ، حيث يذكر درويش الجندي في كتابه الرمزية في الأدب العربي رأياً لابن رشيق، يجعل فيه الرمز " من أنواع الإشارة الأدبية وليس مرادفاً لها ، وألمح إلى تباعده في الخفاء ونأيه عن الإدراك" .(2)

ويعرف ابن رشيق الرمز بقوله : " وأصل الرمز: الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة ". (3)

وعقد قدامة ابن جعفر في الكتاب المنسوب إليه (نقد النثر) باباً للرمز فاتجه به اتجاهاً علمياً و دينياً فقال : " وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه في ما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون بذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر جليلة الخطر " .(4)

أمّا الرمز في الأدب والنقد الحديث والمعاصر فقد عرّفه محمد غنيمي هلال بقوله : " والرمز هنا معاناة الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية ، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح " .(5)

ويرى الباحث محمد فتوح أحمد أنَّ الرّمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين: " أولاً: إنَّه يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز ، ثانياً : إنَّه لابدّ من وجود علاقة بين هذين المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه : نعني علاقة المشابهة ، التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما وهو من هذه الناحية – كما يقرر تندال – على علاقته بالمجاز ولكنه مجاز شطره غير موضوعي أو محدد ، ونعني بذلك شطره الموحى به " .(6)

ويرى نسيب النشاوي أن الرمز هو " الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تولد الإحساسات عن طريق الإثارة لا عن طريق التسمية والتصريح " .(7)

وأدونيس ينظر إلى الرمز في قدرته الإيحائية إذ يقول : " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي" . (8)

والرمز هو " كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية او متعارف عليها" .(9) ويقول مصطفى ناصف : " إنما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي ، على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية ، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر" .(10)

---

(1) : ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم : لسان العرب، مادة (رمز)

(2) : الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، ص46

(3) : القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص(305-306)

(4) : ابن جعفر، قدامة، نقد النثر، ص(52-53)

(5) : هلال، محمد غنيمي : الأدب المقارن، ص398

(6) : أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص(40-41)

(7) : النشاوي ، نسيم : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص461

(8) : سعيد، علي أحمد (أدونيس) : زمن الشعر، ص160

(9) : أبو زيد، أحمد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، ص585

(10): ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، ص153

الأسطورة لغة واصطلاحاً :

الأسطورة لغة :

جاء في لسان العرب : " (سَطَرَ) السَّطْرُ ، والسَّطْرُ : الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها ، والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأسطارُ وأساطيرُ ، وسطورٌ ، ويقال : بنى سَطْراً وغرس سَطْراً . والسَّطْرُ : الخط والكتابة ، وهو في الأصلِ مصدرٌ ، يقال سَطْرٌ من كُتُبٍ وسَطْرٌ من شجرٍ ... والأساطير : الأباطيل والأساطير : أحاديث لا نظام لها ، وسطَّرها : ألَّفها . وسَطَّرَ علينا : أتانا بالأساطير . يقال سطَّرَ فلان علينا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل " .[1]

لقد تعدَّدت مفهومات الأسطورة كما هو الحال مع العديد من المصطلحات النَّقديَّة الحديثة ، يعرّفها نذير العظمة بأنّها : " رمز ذو مؤدّى ثقافيّ يفسّر القوى الطّبيعيّة ، أي يحدّد علاقة الإنسان في الكون ، كيف يفهم الحياة والموت والمصير ؟ كيف يفهم الإنجاب والولادة والفناء والمكان وتعاقب الزَّمن ؟ كيف يفهم الصَّداقة و الحُبّ ؟ كيف يفهم الخير والشَّر وصراعهما على مسرح الوجود وفي النَّفس الإنسانيَّة ؟ " .[2]

أما حسين مجيب فيرى أنّها " حكايات خارقة للعادة تتناقلها ألسنة الشَّعب " . [3]

يعدّ الرَّمز الأسطوريّ أحد مصادر التُّراث التي انتقى منها الشَّاعر ما يتوافق وواقعه وحاله ، شأنه شأن الشِّعراء الذين استلهموا الرَّمز الأسطوريّ، " فكان تركيزهم على رموز الانبعاث والتّجدّد والخلق التي وجدوها مجسّدة في شخوص أسطوريّة كتمّوز وأدونيس وعشتار وفينيق وأوزيريس" . [4]

الأساطير المستخدمة في شعر محمود درويش :

تعدّ الأسطورة واحدة من أفضل الأدوات التعبيرية الجمالية التي لجأ الشاعر الحداثي إليها واستعان بها في شعره ، فقد تمكّن الشاعر بوساطتها من تصوير الواقع في صور أدبية متميزة بتعبيرها الفني الجمالي .

وكثيرة هي الأساطير المستخدمة في الشعر الحديث ، فهناك الأساطير اليونانية ، والبابلية ، والسومرية ، والعربية ، وغير ذلك. يعدّ الشّاعر محمود درويش أحد أهمّ الشعراء العرب الذين ساهموا بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرّمزية فيه. ولد الشاعر محمود درويش في قرية البروة عام 1941م وتوفّي في التّاسع من آب عام 2008م.

وهو كغيره من الشعراء في عصره ، استخدم العديد من الأساطير في شعره ، فثقافته الأسطورية عميقة إلى الحد الذي استطاع فيه أن يحول الأسطورة جزءاً أساسياً في بنية القصيدة ، ومن هذه الأساطير ما يأتي :

1- أسطورة العنقاء :

لقد استعان محمود درويش برمز العنقاء في ديوانه (أحبك، أو لا أحبك) في قصيدة بعنوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) وهو يصور حال الكفاح الفلسطيني والمقاومة ضد العدو الإسرائيلي ، فكل مرة تخفق محاولة المناضلين في ضرب العدو ، تكون هناك محاولة ثانية يقوم بها المناضلون وإن كان مصيرهم الأسر أو الاستشهاد ، يقول درويش :

---

(1) : ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم : لسان العرب ، مادة (سَطَرَ)

(2) : العظمة، نذير : سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة، ص60

(3) : المصري، حسين مجيب : الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، ص8

(4) : بلحاج ، كاملي ، أثر التُّراث الشّعبيّ في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة ، ص(74)

(5) كل يوم نموت ، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

(6) ناقصة ، ثم نحيا لنقتل ثانية

(7) يا بلادي ، نجيئك أسرى وقتلى

(8) وسرحان كان أسير الحروب ، وكان أسير السلام . [1]

(9) فالمحاولات لا تتوقف ، والمناضلون ماضون في طريقهم . كل يوم نموت ، أي المحاولات مستمرة وإن كانت النتائج مؤلمة؛ لذلك قال درويش : وتولد عنقاء ناقصة ؛ أي ليست مكتملة لا تلبث أن تكتمل حتى تعود للاحتراق مرة ثانية .

طائر الفينيق هو " طائر ينبثق من نفسه ، فهو كائن خرافيّ عرفه الآشوريّون واليونان ، ولا يعيش على الفواكه بل على اللّبان ، والصّموغ العطرة وحين يتمّ من حياته خمسمئة عام يبني لنفسه عشّاً بين أزهار البلّوط أو على قمّة نخلة ، ويجمع فيه أزهار الطّيب ، ثمّ يعدّ لنفسه من ذلك محرقة يضع نفسه فوقها ويلفظ أنفاسه بين أريجها ومن جسده تنبثق عنقاء أخرى ، يكون أوّل عملٍ لها حين تشبّ وتقوى أن تحمل جسد سلفها بعد لفّه بالعشّ المعطّر ، ثم تطير إلى معابد مدينة هليوبوليس بمصر ثم تشعل فيه النَّار " [2]

في (الجدارية) التي اقترنت بمرض الشاعر محمود درويش نراه يلجأ إلى استحضار رمز العنقاء ، الذي يعود للحياة بعد موته ، ودرويش إذ يستحضر هذا الرمز فهو يريد لنفسه الخلود مثل طائر العنقاء ، فهو يرى في موته حياة ،هو يقاوم الموت بأن يخلّد نفسه من خلال إنتاجه الأدبي الذي سيبقى حياً إلى الأبد ، يقول درويش :

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً طائراً ، وأسُلُّ من عدمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة ، وانبعثت من

الرماد أنا حوار الحالمين ، عزفت

عن جسدي وعن نفسي لأكمل

رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأحرقني

وغاب . أنا الغياب . أنا السماويُّ

الطريد[3]

الملاحظ أن رمز العنقاء في قصائد درويش كان رمزاً للانبعاث والتجدد ، فهو يريد من الجسد الفلسطيني أن يكون كطائر العنقاء ، كلما حاول العدو القضاء عليه وإخماد شعلة المقاومة ، والقضاء على المناضلين ، تفجر هذا الشعب ثورة وكفاحاً إلى أن ينال استقلاله وحريته .

(1) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2، ص221

(2) : البطل ، علي: الرَّمز الأسطوريّ في شعر بدر شاكر السّياب ، ص(100)

(3) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص710

2- أسطورة تموز / عشتار :

لابد في البداية من الإشارة إلى أن هناك تداخلاً في الرموز الأسطورية وحضورها بمسميات متعددة ؛ فتموز هو ذاته أدونيس ودموزي، وعشتار هي ذاتها إنانا ، وهذا إن دل فإنما يدل على التأثر والتأثير بين ثقافات الشعوب القديمة .

جاء في كتاب (مغامرة العقل الأولى) لفراس السواح : " تحذو الأسطورة الأكادية حذو نموذجها السومرية ويغدو الهيكل العام للنزول الثاني صورة تكاد تكون طبق الأصل عن النزول الأول . بحيث يشكل النص بمجموعه مثالاً ناطقاً عن التأثر الشديد للفكر والأدب الأكادي بالنماذج السومرية السابقة وسيطرة الفكر السومري على ثقافة المنطقة . فدموزي في النص البابلي هو تموز كما صار يدعى . أما إنانا فتبدو باسمها الأكادي الجديد عشتار " [1]

يقول درويش في قصيدته (تموز والأفعى) وهو يرمز إلى الانبعاث من جديد :

تموز مر على خرائبنا

وأيقظ شهوة الأفعى

القمح يحصد مرة أخرى

ويعطش للندى المرعى

تموز عاد ليرحم الذكرى

عطشاً وأحجاراً من النار

فتساءل المنفي :

كيف يطيع زرع يدي

كفاً تسمم ماء آباري ؟ [2]

بالرغم من أن تموز مر على الأرض الخراب وبعث فيها الحياة من جديد ، إلا أنه أيقظ عدواً خطيراً، هذا العدو هو الأفعى ، وهذه الأفعى هي الصهاينة ، فبإيقاظ الأفعى يحدث هناك صراع بين الأفعى وتموز ، يظهر هذا الصراع من خلال ما أحدثته الأفعى : (يعطش للندى المرعى ، أحجاراً من النار ، المنفي ، تسمم ماء آباري). هذه الأفعى أحدثت الخراب والدمار في الأرض وأضعفت دور تموز ، ثم يرى درويش أن تموز قد تخلى عن دوره في بعث الحياة في الأرض ، والولادة من بعد الموت .

(1) : السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة سورية أرض الرافدين)، ص 325

(2) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص (52- 53)

3- أسطورة جلجامش :

منذ خلق الإنسان والنزعة إلى الخلود تراود تفكيره وتشغل عقله ، فعندما خلق الله آدم وحواء في الجنة ، ونهاهما عن الأكل من الشجرة ، وسوس لهما الشيطان ليدفعهما إلى عصيان الله تعالى ، زاعماً أن الشجرة التي نهاهما الله تعالى عن الأكل منها هي شجرة الخلد .

ومن أساطير الخلود القديمة أسطورة جلجامش ، وجلجامش ملحمة بابلية تتحدث عن وقوع الصدمة في نفس جلجامش بعد موت صديقه أنكيدو ، هذه الفاجعة التي دفعته للقيام برحلة للبحث عن الخلود الأبدي الذي ينقذه من الموت ، إلا أنه يفشل في الوصول إلى الهدف الذي سعى إلى تحقيقه ، ويتوصل إلى نتيجة مفادها أن الإنسان يستطيع الخلود بأعماله وأفعاله ، لا بجسده ونفسه .

و" لم يلهب خيال الإنسان شيء كما ألهبته فكرة الموت ، ومن هنا كانت دورة الحياة والموت والبعث هي الفكرة المركزيّة في الدّين والأسطورة ، والفكرة الأساسيَّة التي يتمركز حولها لاشعور الفرد في الماضي والحاضر، و قد حاول الإنسان الاقتراب من فكرة الموت عن طريق ابتكار مجموعة من الرُّموز عبّرت عنها الأسطورة في القديم، وبدراسة ما أنتجه فكر الإنسان عبر العصور نجد أنّ الموت لم يكن أبداً مرحلة نهائيّة من شأنها وضع حدّ لوجود فرد بجميع صوره ، بل اعتبر دائماً بمثابة عمليّة تؤمن عبور الإنسان لحالة أخرى من الوجود تختلف في كلّيّتها عن حياته على الأرض " [1] .

لقد استعان محمود درويش بالرمز الأسطوري جلجامش في شعره ، وجلجامش هو رمز البحث عن الخلود ، يقول درويش في قصيدة (البئر) :

ورأيت أني قد سقطت

علي من قرب القوافل قرب أفعى . لم

أجد أحداً لأكمله سوى شبحي. رمتني

الأرض خارج أرضها ، واسمي يرنه على خطاي

كحذوة الفرس : اقترب لأعود من هذا

الفراغ إليك يا جلجامش الأبدي في اسمك!

كن أخي ! واذهب معي لنصيح بالبئر

القديمة ربما امتلأت كأنثى بالسماء [2]

درويش في هذا المقطع يطمح إلى الخلود مثل جلجامش ، هذا الخلود يكون بأعمال الإنسان ، فجلجامش قد خلد اسمه بملحمته ، ودرويش كذلك يريد أن يخلد اسمه بإنتاجه الأدبي ، إلا أن درويشاً يطمح إلى الخلود والولادة من جديد .

---

(1) : عوض ، ريتّا : أسطورة الموت والانبعاث في الشِّعر العربيّ الحديث ، ص(39)

(2) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص 618

الأساطير المبتكرة في شعر محمود درويش :

لقد ولدت الأساطير القديمة وتناقلها الناس من جيل إلى آخر ووظفها الشعراء في قصائدهم ، إلا أن عدداً من الشعراء المعاصرين لم يكتفوا بالتعامل مع هذه الرموز الأسطورية القديمة فقط ؛ فقاموا بخلق رموز جديدة ووظفوها في قصائدهم، هذه الرموز تحولت إلى رموز أسطورية لها دلالاتها ومعانيها ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : " وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة ، فإنه يخلق الرمز الجديد ، وينشئ الأسطورة الجديدة . وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة ، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة ، إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ، ذات الطابع الأسطوري ، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة " [1]

لم يقتصر خلق الأساطير لدى الشعراء المعاصرين على الإنسان ، أي على الشخصية الإنسانية ، بل تجاوزها الشعراء إلى أشياء أخرى كالطبيعة والأماكن وغير ذلك . محمود درويش كغيره من الشعراء المعاصرين له أساطيره المبتكرة الخاصة به ، ومن هذه الأساطير :

1- شهر آذار :

شهر آذار هو بداية فصل الربيع ، شهر الولادة الجديدة ، فالأرض في هذا الشهر تكتسي ثوباً جديداً ، فهو شهر ثورة الأرض وولادتها ، فشهر آذار هو شهر الولادة ، شهر الثورة ، ضد الاحتلال الغاصب ، وهو مرتبط بسياق خارجي وهو سياق قتل البنات أمام المدرسة يقول درويش في قصيدة (الأرض) :

في شهر آذار في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض

أسرارها الدموية . في شهر آذار مرت أمام

البنفسج والبندقية خمس بنات . وقفن على باب

مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعتر

البلدي. افتتحن نشيد التراب . دخلن العناق

النهائي – آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض

يأتي ، ومن رقصة الفتيات – البنفسج مال قليلاً

ليعبر صوت البنات . العصافير مدت مناقيرها

في اتجاه النشيد وقلبي [2]

فشهر آذار في نظر درويش هو شهر الانبعاث والتجدد ، فالمفردات والتراكيب في هذا المقطع – الانتفاضة ، البنفسج ، البندقية ، الورد ، اشتعلن ، افتتحن نشيد ، العناق ، يأتي ، باطن الأرض ، العصافير مدت مناقيرها – تشير إلى الولادة الجديدة .

(1) : إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص217

(2) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص 316

2- أحمد الزعتر :

من الرموز الأسطورية التي ابتكرها محمود درويش ، شخصية أحمد الزعتر ؛ فدرويش جعل من أحمد الزعتر بطلاً أسطورياً من الزمن الحاضر ولم يأتِ به من الماضي . واسم أحمد له دلالة قدسية فهو يأتي بعد اسم محمد في الأسماء العربية ، أما الزعتر فهو مأخوذ من اسم المخيم الفلسطيني في بيروت تل الزعتر ، فأحمد الزعتر " كان من ضمن وجوه قصيدة (أحمد الزعتر) إعادة النظام والترتيب إلى الوجود النضالي العربي الفلسطيني . فبطولته لم تكن فقط للدفاع عن موقف ، ولكنها كانت تقوم بوظيفة إعادة ترتيب جزئيات النضال والمقاومة من جديد "[1] يقول درويش:

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين

الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة[2]

فأحمد هو جسم المخيم المبني في لبنان ، وهو جفون دمشق ووظيفة الجفون حماية العين وحراستها ، وهو ظلال لأرض الحجاز الملتهبة بأشعة الشمس المحرقة ؛ فأحمد أشبه بالحارس الموكل بحماية البلاد وساكنيها ، ثم نفاجأ بحصار أحمد ، وتحوله إلى طيف يمر فوق قلوب الملايين . " بين إله يتجسد ويتوحد بالجغرافيا ، وبين حصار محكم ، إيحاء بضعف ذاك الإله ... هذا ما يقلق الصوت الشعري يجعله يضطرب ، فلا يجد إلا أن يصعد الإله / المضعف إلى إله / قادر ؛ قادر على إعادة خلق البحر وصنعه على شكل طلقة "[3]

1- رمز الخبز :

يبتكر محمود درويش رمزاً أسطورياً آخر ، هو رمز الخبز ، هو قوت الشعب ، ودرويش إذ يستخدم هذا الرمز ، يريد به معاني عديدة ، من هذه المعاني أن يكون الخبز رمزاً للكرامة وعزة النفس ، يقول درويش :

وغمست خبزي بالتراب وما التمست شهامة الجار [1]

أحياناً للخبز في القصيدة الواحدة أكثر من معنى ؛ فقد يكون الخبز رمزاً للفقر والحاجة ، وقد يكون رمزاً للموت ، وقد يكون رمزاً للسلام والعيش الآمن ، يقول درويش في قصيدة (الخبز)

---

(1) : النابلسي ، شاكر : مجنون التراب، ص666

(2) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص 308

(3) : صالح ، محمد ابراهيم الحاج : محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص (80 -81)

(4) : درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1-2 ، ص10

ما الذي أيقظك الآن
تمام الخامسة ؟
كان إبراهيم رسام المياه
وسياجاً للحروب
وكسولاً عندما يوقظه الفجر
لكن لإبراهيم أطفالاً من الليلك والشمس
يريدون رغيفاً وحليب[1]

يستخدم درويش أيضاً رمز القمح ، وهو أصل الخبز ، ليؤكد احتياجات الإنسان وأهمية القمح في استمرار الحياة ، يقول درويش في قصيدة بعنوان (عن الصمود) :

إنّا نحبّ الورد
لكنّا نحبّ القمح أكثر
ونحبّ عطر الورد
لكن السّنابل منه أطهر[2]

درويش في هذه الأسطر الشعرية يتحدث عن الطبيعة ؛ فهو يرى أنّ الجانب الإنساني فيها ، أهم من الجانب الجمالي ، فالقمح أفضل من الورد – وإن كان الورد يضفي جمالاً على الطبيعة والحياة – فبه تستمر الحياة ويستطيع الإنسان أن يقوم بأداء دوره فيها .

الخاتمة :

خلاصة القول : إنَّ الأسطورة في شعر درويش ، أدّت وظيفتها بصورة فنيّة أضفت على القصيدة طابعاً جمالياً ، بالإضافة إلى ذلك يمكن القول : إنّ محمود درويش استطاع من خلال استخدامه للرمز الأسطوري ، تصوير الواقع المأساوي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني .

- استطاع درويش بفضل الرموز الأسطورية التعبير عن أحاسيسه التي لا يستطيع نقلها إلى الآخرين بصورة مباشرة.
- لم يوظف محمود درويش الرموز الأسطورية في شعره لكي يثبت للآخرين مقدرته الشعرية ، واطلاعه الثقافي الواسع .
- استطاع درويش أن يجعل من الأسطورة جزءاً مهماً من أجزاء قصيدته .
- وفّق محمود درويش في استخدام الرموز الأسطورية بحيث تؤدي الهدف الذي يريده منها ؛ فدرويش إذ يستخدم الرمز الأسطوري تموز ، يرمز بذلك لانتصار الحياة على الموت ، ورمز العنقاء التي تحترق وتحيا من رمادها من جديد ، ترمز إلى الانبعاث من جديد، وغلبتها على العقم والموت ، ورمز لاستمرار المقاومة ضد العدو الغاصب على الرغم من محاولة إخمادها والقضاء عليها .
- ابتكار محمود درويش للعديد من الرموز التي تحولت في قصائده إلى رموز أسطورية وتراثية مثل أحمد الزعتر ، وغير ذلك .

---

(1) : المصدر السابق ، ص314

(2) : نفس المصدر ، ص316

المصادر والمراجع :

(1) ابن جعفر، قدامة : نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د، ط 1933م

(2) ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم : لسان العرب، ج6، دار صادر، بيروت، 2003م

(3) ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم : لسان العرب، مج 4 ، دار صادر، بيروت، د .ط ، 1955م

(4) أبو زيد، أحمد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج16، عدد3، 1985

(5) أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3 1977

(6) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،ط3 1978

(7) البطل ، علي: الرَّمز الأسطوريّ في شعر بدر شاكر السّياب ، شركة الرّبيعان للنّشر والتّوزيع ، الكويت ، ط1 1982

(8) بلحاج ، كاملي : أثر التُّراث الشّعبيّ في تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2004

(9) الجندي، درويش : الرمزية في الأدب العربي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، (د، ط)، 1958

(10) درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1-2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000

(11) سعيد، علي أحمد (أدونيس) : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983

(12) السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة سورية أرض الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996

(13) صالح ، محمد إبراهيم الحاج : محمود درويش بين الزعتر والصبار، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د . ط ، 1999

(14) العظمة، نذير : سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1 ، 1996

(15) عوض ، ريتّا : أسطورة الموت والانبعاث في الشِّعر العربيّ الحديث ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، بيروت ، ط1، 1978

(16) القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد،ج1، مطبعة السعادة، مصر، ط1 1963م

(17) المصري، حسين مجيب : الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 ، 2000م

(18) النابلسي، شاكر: مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 1987

(19) ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ، (د، ط)، (د، ت)

(20) النشاوي ، نسيم: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، (د، ط)

(21) هلال، محمد غنيمي : الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1980

عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم

*عبد الرحمن الشيخ علي **د. روعة الفقس

(الإيداع: 22 تموز 2020، القبول: 22 تشرين الثاني 2020)

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم، والأسباب التي تدفع الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف التراث الشعبي في قصائدهم، وما ينجم عن هذا التوظيف من إثراء دلالي ومعرفي للنصوص الشعرية التي احتوت بين مفرداتها على عناصر تراثية، ورموز شعبية، إضافة إلى إضفاء طابع جمالي عليها.

وبعد الاطلاع على مجموعة من الأبحاث المختصة في مجال التراث الشعبي وتوظيفه لدى مجموعة من الشعراء الفلسطينيين استطاع البحث أن يقف على مجموعة من العوامل التي دفعت الشعراء الفلسطينيين لتوظيف التراث الشعبي في أشعارهم، منها عوامل سياسية تتعلق بالأوضاع السياسية في فلسطين منذ النكبة حتى الوقت الراهن، وعوامل قومية تتعلق بالحفاظ على الهوية القومية العربية والوطنية الفلسطينية التي يعمل الاحتلال على محوها، بالإضافة إلى عوامل فنية والتي ترتكز بدورها على عاملين أساسيين هما: إدراك الشعراء مدى غنى التراث وثرائه بالنماذج والرموز الشعبية التي تستطيع أن تغني القصيدة بطاقات إيحائية وتعبيرية لا حدود لها، والعامل الثاني يتعلق برغبة الشاعر ونزعته إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية خارجاً في ذلك عمّا ساد في القصيدة العربية مدة طويلة من سيادة الجانب الذاتي العاطفي عليها. أمّا العامل الرابع لدوافع توظيف التراث فيتعلق بالعوامل الثقافية التي ساعدته على توظيف التراث في شعره توظيفاً فنياً، استطاع الشاعر من خلالها الانتقال من مرحلة "تسجيل التراث" أو "التعبير عنه" إلى مرحلة "توظيف التراث" أو "التعبير به".

وأخيراً تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها بحثت في موضوع التراث الشعبي المتغلغل في نفوس الناس، وكشفت عن أهمية ودوافع توظيفه في الشعر الفلسطيني المقاوم، وتحوله إلى سلاح من أسلحة المقاومة الفلسطينية.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، التراث الشعبي الفلسطيني، الشعر الفلسطيني المقاوم.

* طالب ماجستير في الشعبة الأدبية_ قسم اللغة العربية_ كلية الآداب_ جامعة البعث.

** أستاذ مساعد_ قسم اللغة العربية_ كلية الآداب والعلوم الإنسانية_ جامعة البعث.

Factors Employying The Popular Heritage In The Resistant Palestinian Poetry

Abdulrahman Alshekhali* **D. Rawaa Al-faqs****

(Received: 22 July 2020, Accepted: 22 November 2020)

Abstract:

This study aims to try to uncover factors that employ popular heritage in Palestinian resistance poetry, And The reasons that drive Palestinian poets to use folklore in their poems, And The implications of this employment include a semantic and epistemological enrichment of poetic texts that contain among their vocabulary heritage elements and popular symbols, in addition to giving them an aesthetic character.

After reviewing a group of specialized researches in the field of popular heritage and employing it among a group of Palestinian poets, the research was able to find out a set of factors that pushed Palestinian poets to employ heritage in their poems. Among them are political factors related to the political situation in Palestine from the Nakba to the present time, and national factors related to preserving the Arab national and Palestinian national identity that the occupation is working to eradicate, In addition to artistic factors that in turn are based on two main factors: the poets 'awareness of the richness of heritage and its richness with popular models and symbols that can enrich the poem with suggestive and expressive cards that have no limits, and the second factor relates to the poet's desire and his tendency to impart a kind of objectivity and drama to his lyric passion outside in This is what prevailed in the Arabic poem for a long period of self-sufficiency. As for the fourth factor of the motives for employing heritage, it relates to cultural factors that helped him to use heritage in his poetry technically, through which the poet was able to move from the stage of "recording heritage" or "expressing it" to the stage of "employing heritage" or "expressing it."

Finally, the importance of this study comes from the fact that it examined the issue of popular heritage penetrated in the hearts of people, and revealed the importance and motives of its use in Palestinian resistance poetry, and its transformation into a weapon of the Palestinian resistance.

Key words: employment, Palestinian folklore, resistant Palestinian poetry.

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

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

1- مقدمة:

توظيف التراث يُعنَى به الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية و شحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية. ومصطلح توظيف التراث مصطلح جديد ظهر في العصر الحديث، إذ يستلهم الشاعر من التراث ما يلائم فكره و ظروفه أو ظروف مجتمعه و يضمّنها داخل النص الأدبي.

أمّا التراث الشعبي الفلسطيني فإنّه يمثل المخزون التاريخي للشعب الفلسطيني ويشكّل هويته عبر أجيالٍ متعاقبة، ويشمل جميع ما أبدعه الشعب الفلسطيني في مجالات الحياة المختلفة كالغناء، والحكايات، والألغاز، والعادات والتقاليد، والمعتقدات، بالإضافة إلى الألعاب والصناعات التقليدية، وصنوف الطب الشعبي، والألبسة والازياء الشعبية.. إلخ.

والشعر الفلسطيني المقاوم هو الشعر الذي يُعنى بموضوع القضية الفلسطينية والدفاع عنها وذلك من خلال التحريض على المحتل الإسرائيلي، أو كشف ممارساته بحق الشعب الفلسطيني، أو بيان آثاره على الواقع الفلسطيني. وكان الشعر المقاوم أداة الشاعر في الدفاع عن أرضه، وتأكيده على أحقيّة الشّعب الفلسطيني في العيش على أرضه بحريّةٍ واستقلال.

وقد ظّف الشاعر الفلسطيني التراث الشعبي في شعره، وكانت هناك عوامل عدّة دفعته إلى هذا التوظيف، منها عوامل سياسيّة، وقوميّة، وفنيّة، وثقافيّة. ويهدف هذا البحث إلى التعرُّف على هذه العوامل، والأسباب التي دفعت الشعراء إلى هذا التوظيف، بالإضافة إلى استجلاء دلالة توظيف التراث الشعبي في شعر المقاومة الفلسطينية، والقيم الجمالية التي أضفاها توظيف التراث على الشعر الفلسطيني.

وقد اتُّبِع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال التعرف على عوامل توظيف التراث، والوقوف على نماذج من الشعر الفلسطيني المقاوم، واستجلاء ظاهرة التوظيف بالرصد، والوصف، والتحليل.

عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم:

تتعدّد الأسباب والعوامل التي دفعت الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف التراث الشعبي في دواوينهم الشعريّة كالعوامل السياسيّة، والقوميّة، والثقافيّة، والفنيّة، والشاعر الفلسطيني بلجوئه إلى التراث يوظفه ويستخدمه في الدفاع عن قضيته إنّما يؤكد ارتباطه بأرضه ووطنه من خلال ارتباطه بتراث الشعب الذي سكن هذه الأرض.

وكان الشاعر الفلسطيني قد لجأ إلى استخدام العناصر والمعطيات التراثيّة استخداماً معاصراً ورامزاً بسبب المعاناة و الاضطهاد الذي تعرّض له الشعب الفلسطيني على أيدي الاحتلال الإسرائيلي الغاشم من قمع وتشريد ومصادرة للأراضي، بالإضافة إلى الإرهاب الفكري والنفسي والتطرُّف العنصري، ومحاولات التهويد المستمرة للمعالم والآثار والمقدسات الفلسطينيّة وغيرها الكثير من الممارسات والأساليب التي دفعت الشعراء الفلسطينيين إلى التمسك بالذات الفلسطينية عبر قصائدهم التي زخرت بمعطيات التراث بشتّى أنواعه .

وهذه العوامل التي تقف وراء شيوع ظاهرة توظيف التراث بينها من التلاحم إذ يصعب علينا الفصل الحاسم بينها، ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها ، والجزم بالمنطقة التي ينتهي عندها تأثير دافع معيّن ليبدأ تأثير دافع آخر. و تتبادل هذه العوامل فيما بينها التأثير والتأثُّر بحيث يطغى تأثير عامل معين على عامل آخر أو يضعفه، ممّا يعني أنّ أيّة محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها تبقى غير حاسمة وغير نهائية[1]، كما أنّ بعض هذه العوامل ولاسيّما العوامل الفنية والثقافية يتشارك بها الشعراء الفلسطينيون مع غيرهم من شعراء الوطن العربي. وبالمجمل يمكننا أن نتحدّث عنها وفق الآتي:

[1]- ينظر: أبو زيد، شوقي: المصادر التراثية في الشعر الفلسطيني في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، 1995، الجامعة الأردنية، عمان .، ص27.

1_ العوامل السياسيّة:

كانت الظروف والأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة التي مرّت بها الأمة العربية خلال القرن الماضي؛ من أبرز العوامل و الأسباب التي دفعت الشعراء إلى استخدام المعطيات التراثيّة في أشعارهم وقصائدهم، خوفاً من بطش السلطات الحاكمة التي عملت على قهر الشعوب وكبت حريّاتها الفكرية والسياسية، ونهب خيرات البلاد ومقدّراتها. لذا حملت كثيرٌ من القصائد والأشعار معطياتٍ ورموزاً تراثيّةً سواء أكانت هذه الرموز التراثيّة شعبيّةً أم أدبيةً أم أسطوريةً، ليتخذوا هذه الرموز أصواتاً يعبّرون من خلالها عن آرائهم وأفكارهم المناهضة والرافضة للواقع المزري الذي تقبع تحته البلاد. وهذه الأصوات كانت تحمل في طيّاتها نبرات النقد والإدانة والتقريع للسلطات الحاكمة المستبدة، وقد وجد الشعراء في الشخصيّات التراثيّة التي ارتفعت في وجه استبداد السلطة في عصرها ضالتهم المنشودة، إذ برزت في الشعر العربي المعاصر كثيراً من الأصوات التراثيّة التي ارتبطت بالتمرُّد على الظلم السياسي في عصرها، وتعرية فساد السلطة الحاكمة، واستبدادها كأصوات عنترة العبسي، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، وأبي ذر الغفاري. فضلاً عن وجود أصواتٍ ونماذج تراثيّة أخرى حملت الوجه الآخر من وجوه العلاقة بين السلطة المستبدة وأصحاب الرأي، وهو وجه التضحيات النبيلة التي عانى أصحابها من التنكيل والتعذيب والاضطهاد في سبيل دعواتهم والتعبير عن آرائهم ومقاومتهم لاستبداد السلطة الحاكمة، و من هذه النماذج شخصيّات الحسين بن علي(رض)، والحلاج، والسيد المسيح عليه السلام[1].

ومعاناة الشعب العربي في فلسطين المحتلّة لا تختلف كثيراً عن معاناة الشعوب العربية التي لاقت شتى ألوان الاضطهاد الفكري، والسياسي، والاجتماعي من قبل أنظمتها السياسية، فقد عانى الشعب الفلسطيني من القهر، والتشريد، والتجويع، والحصار، والاجتثاث. وقد بدأت هذه المعاناة بصورتها الجليّة بعد عام(1948م) وهو عام النكبة، التي أدّت إلى تهجير وتشريد نحو مليون إنسان فلسطيني من أراضيهم وديارهم، و لجوئهم إلى عدد من الأقطار العربية ولاسيما الأردن وسورية ولبنان.

وإذا كان الشعب الفلسطيني يتّفق مع بقية الشعوب العربيّة من حيث المعاناة والاضطهاد والتعرُّض للظّلم فإنَّ وجه الاختلاف يكمن في أنَّ الشَّعب الفلسطيني كان يقبع في تلك المدّة _وما يزال _ تحت الاحتلال الإسرائيلي، أمَّا معظم الشعوب العربيّة فكانت تقبع تحت حكم أنظمةٍ استبداديّة ولكنَّها تبقى أنظمة مكوَّنة من نسيج المجتمع، وهنا يكمن وجه الاختلاف في السبب السياسي الرئيس لتوظيف التراث لدى كل من الطرفين، فالشاعر في بقية الأقطار العربية لجأ إلى استخدام الشخصيّات التراثيّة لنقل أفكاره ورؤاه من دون أن يحمل وزرها، فهو يستخدمها في كثيرٍ من الأحيان بصورة المتقنّع بها والمتكلِّم من خلالها، أمَّا الشاعر الفلسطيني فلم يكن بحاجةٍ إلى استخدام هذه الشخصيّات والرموز التراثيّة بصورة المتقنّع بها أو المختبئ وراءها لأنّه كان يقارع عدوّاً محتلاً وغاصباً الأرض، لذا فهو يملك الشرعيّة المطلقة في مواجهته، والتعبير عن أفكاره بصورةٍ واضحة ومباشرة وصريحة من دون الحاجة إلى استخدام الرموز والإشارات.

إنَّ من أبرز الأسباب السياسية التي دفعت الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف التراث الشعبي في أشعارهم وقصائدهم هي السياسات الإسرائيلية القائمة على محو كل ما يربط الشعب الفلسطيني بأرضه، فالاحتلال عمل منذ بدء تأسيسه على محو الجذور التاريخية التي تربط الإنسان الفلسطيني بأرضه من خلال سياسة التهويد التي تقوم على نسب آثار ومقدّسات وممتلكات الفلسطينيين إلى اليهود، فالاحتلال الإسرائيلي لم يترك مكاناً مقدساً أو أثراً تاريخياً أو حتى حيّاً صغيراً إلَّا وقام بسرقته عبر نسبه إليه، وتغيير اسمه وتشويه تاريخه في محاولةٍ منه لاقتلاع الإنسان الفلسطيني من أرضه وجذوره وحضارته الممتدة آلاف

[1]– ينظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة، 1997 ص33.

السنين، لذا من الطبيعي أن تكون ردة فعل الشعراء الفلسطينيين على هذه السياسات الغاشمة هي تأكيد حقهم في أرضهم، وفضح التزوير الممنهج الذي يقوم به الاحتلال، فلجؤوا إلى توظيف التراث في أشعارهم لما يمثله التراث الشعبي من وثيقةٍ مهمةٍ تثبت أحقيّة هذا الشعب بأرضه وتكشف خبث المحتلين، وزيف ادِّعاءاتهم. فالشعراء من خلال ذكرهم الأشكال المختلفة من التراث الشعبي في قصائدهم كالحكايات والأغاني والأمثال الشعبية والعادات والتقاليد إنَّما يعملون على التمسك بتراب الوطن وتقوية علاقتهم به، تلك العلاقة الوطيدة التي ما انفك المحتلون يعملون على تقويضها ونسفها بشتى الوسائل والأشكال. ولذلك نجد أنَّ الشعراء الفلسطينيين قد عملوا على مواجهة السياسات الصهيونيّة سواء داخل الأرض المحتلَّة أم خارجها، داخل فلسطين أم في بلاد الاغتراب واللجوء، فنراهم يتصدون للسياسات الرامية إلى القضاء على الكيان الفلسطيني، ومحو الهويّة الوطنيّة الفلسطينيّة انطلاقاً من الحجج الواهية التي تستند إليها الحركة الصهيونيّة في حقها التاريخي والديني بأرض فلسطين، بوصفها أرض الميعاد، وعليها أقيمت مملكتا داوود وسليمان، فكان لابدَّ للشاعر الفلسطيني من ممارسة دوره الوطني والنضالي عبر قصائده الشعريّة للحفاظ على الشخصيّة الفلسطينيّة والهويّة الوطنيّة الفلسطينيّة[1] .

كما أنَّ لجوء الشاعر الفلسطيني إلى التراث يوظفه في أشعاره يكسبه قيمة إضافيّة بتحوُّله إلى سلاحٍ مقاوم، وأداةٍ للدفاع عن وجوده المشروع على أرضه السليبة التي سرقها العدو، وحاول بشتى الوسائل نسبتها هي وغيرها من المظاهر الثقافيّة إلى التوراة، ومثل هذا الأسلوب لا يُعدُّ جديداً فقد لجأت إليه الشعوب الأوروبيّة في القرن التاسع عشر عندما دخلت في مواجهةٍ لإثبات وجودها في معركة تكريس القوميّة، فقد عادت إلى الماضي وإلى الإنسان العادي البسيط لتَعرِف جذورها وأصولها لتحديد هويّتها القوميّة، وزيادة وعيها القومي بوصفها جزءاً من الأيديولوجيّة القوميّة الرامية إلى التحرُّر الوطني، فالثبات على الأرض يستمد وجوده من ثبات ثقافة أصحابها، لذلك فإنَّ الربط بين التراث والتراب عند بعض الباحثين يتجاوز حدود المشابهة اللفظيّة إلى ما هو أعمق، إلى الهويّة الكيانيّة التي تثبت وجود الفلسطيني مرتبطاً بأرضه من جهة، وملتحماً بثقافته الموغلة في القدم من جهةٍ أخرى، ومن هذا المنطلق فقد أصبح التراث الفلسطيني بكل ما يزخر به من أشكالٍ وأنواعٍ جبهةً أساسيةً وسلاحاً من أسلحة المواجهة مع العدو الصهيوني لدحض كل المزاعم والأباطيل التي يروجها حول أحقيته في هذه الأرض[2].

ويُعدُّ الشاعر أحمد دحبور من أكثر الشعراء الفلسطينيين الذين أجادوا التواصل بالتراث الشعبي وتوظيفه في خدمة القضايا السياسيّة للشعب الفلسطيني، فاستطاع بعبقريته الشعريّة توظيف الأغنية الشعبيّة مجسِّداً من خلالها بعداً إنسانياً ووطنياً كشف عن واقعٍ سياسيٍّ واجتماعيٍّ يعيشه الشعب الفلسطيني، يقول في قصيدته "جمل المحامل":

بالهنا وأم الهنا يا هنيّه / نادوا على ولاد عمو ييجولو / بالطبول وبالزمور يسحجولو / والخيول المبرشمة يسرجولو / بالهنا وأم الهنا يا هنيّه[3]

في هذا النص الشعري يوظّف الشاعر أغنية السحجة وهي من الأغاني المشهورة في الأعراس الفلسطينية[4]، ليعبّر من خلالها عن موقفٍ سياسي يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة، فالأمّة العربيّة التي يرمز لها الشاعر بأبناء العمومة تخلّت عن الشعب الفلسطيني في أحلك الظروف، في عرسه الدموي بعمان عقب أحداث أيلول سنة(1970م)، وأخذت تدق له الطبول من خلال

---

[1]– ينظر: صلاح الدين، بنان: التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور. مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، رام الله، فلسطين، ط1، 2004، ص43.

[2]– ينظر: البوجي، محمد: التراث الشعبي والمواجهة، مكتبة القدس، غزة، ط2، 2011، ص12.

[3]– دحبور، أحمد: قصيدة "جمل المحامل"، الديوان، دار العودة، بيروت، 1983، ص236.

[4]– تكاد هذه الاغنية أن تكون شائعة في مختلف أنحاء فلسطين مع اختلاف بعض الكلمات والحفاظ على لحن واحد، فتغنى في بعض المناطق: بالهنا وأم الهنا يا هنيه / شفته يا ولد علكيسيميه / في البارود وعزوته هالقوية / واندهو لكل أعمامه بيجوله / وفي البارود الزين كله يلعبوله

الشجب والاستنكار في الإذاعات، وتشرب أنخابه عن بعد، وهذا ما أراد أن يعبّر عنه الشاعر حيث يواصل قصيدته متسائلاً ودائناً للصمت العربي[1]، فيقول:

ولكن يا هنيّه، ما لأبناء العمومة لم يطلُّوا بعد؟ / وما للخيل تسرج والطبول تدق لي عن بعد؟ / أموت هنا.. ونخبي يشرب الركبان / ألا لا برأتهم من دمي عمان / غداً.. ماذا يقول الغد؟ / أما في الأرض / من طرف المحيط إلى الخليج / يدٌ ولو بتحية تمتد؟[2]

فالشاعر في هذا المقطع يتساءل مستنكراً عن سبب غياب الدور العربي المنشود والمعلّق به الأمل لإزاحة كابوس الاحتلال الإسرائيلي الجاثم على صدور الفلسطينيين، فهو لم يرَ ايَّ تحركٍ عربي رسمي للوقوف في وجه الممارسات الإسرائيلية تجاه الشعب الفلسطيني وأرضه السليبة، كما تظهر نبرة التقريع وإلقاء اللوم على الموقف الرسمي العربي جليّةً في قوله (ألا لا براتهم من دمي عمان)، وربما كانت هذه الإدانة للصمت العربي إشارة واضحة إلى الخيانة التي تعرضت لها القضية الفلسطينية من قبل الحكام العرب في ذلك الوقت.

وفي قصيدة (كستناء النار) يوظّف لنا الشاعر علي الخليلي المثل الشعبي (دوده من عوده)، يقول :

وأنا ضيفي الوحيد

على الجسر،، دودي من عمودي،، [3]

وقد وظف الشاعر المثل الشعبي ليدلف منه إلى تحقيق غاية في القضية، لينسج مفارقة كبيرة في منظوره السياسي، ويوجد من خلاله وسيلة مؤثرة للتأثير في القارئ.

2_ العوامل القوميّة:

حين تتعرض أمّة من الأمم إلى خطر داهم يهدد كيانها القومي فإنّها لا تلبث أن ترتد تلقائياً بحركة ردّ الفعل إلى جذورها القوميّة، تتشبث بها في استماتةٍ لتؤكِّد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحدٌ من تلك الجذور القوميّة التي ترتكز عليها كل أمّةٍ في مواجهة أيّة رياحٍ تحاول أن تَعصُف بكيانها، وتهدّد وجودها القومي، فيمنحها إحساساً قويّاً بشخصيّتها القوميّة، ويقيناً راسخاً بأصالتها وعراقتها وجدارتها بالبقاء[4]. فالتُّراث يُعدُّ آليةً أساسيّةً من آليّات الوجود القومي، إذ إنَّ عملية الانتماء القومي تتطلّب تعريف المواطن بتاريخ أُمَّته وإحياء أحداثه في وجدانه، فالتُّراث يمثل ذاكرة الأمّة بوصفه تراكمات للأحداث والمُدَّات التاريخيّة على نحوٍ يصوغ هويةً وذاتاً حضاريةً خاصةً، فعلاقة الأمّة بتاريخها وتراثها علاقة عميقة ومؤثِّرة، فكلاهما يشكِّلان سنداً لها ومصدراً تستلهم منه القدرة على الصمود والاستمرار والتقدم، ومن شأنهما أن يضيفا _حتى لا شعورياً_ على الأمّة ملامح وخصائص تميّزها من الأمم الأخرى[5].

ويضطلع التراث بمهمة تكوين ملامح الأمّة وشخصيّتها ومسارها الحيوي عبر الزمان والمكان، فهو ينسج وجودها التاريخي، إذ إنّه يشكّل مجموعةً من القيم التاريخيّة المرتبطة بجماعةٍ ما، ارتبطت معها كممارسةٍ جماعيّةٍ، وترسبت في الوعي الجماعي والتقاليد، حتّى غدت علامةً من علامات تلك الجماعة، ومظهراً من مظاهر التعبير عن الانتماء إليها[6]، وبذلك يضطلع التراث

---

[1]– ينظر: صلاح الدين، بنان: التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور، ص60.

[2]– دحبور، أحمد: قصيدة "جمل المحامل"، ص237.

[3]– الخليلي، علي: قصيدة كستناء النار، ديوان: هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، 1996، ص20.

[4]– ينظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص39.

[5]– ينظر: صبري، إسماعيل وآخرون: دراسات في لحركة التقدمية العربية، مركز دراسة الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص82.

[6]– ينظر: صلاح الدين، بنان: التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور، ص37.

أيضاً بمهمّة الحفاظ على الهويّة الحضاريّة والثقافيّة للأمّة، ويؤكِّد ذاتها ويحميها من الانصهار والذوبان، ومن هذا الباب تأتي الأهميّة القوميّة والسبب الرئيس وراء توظيفه في دواوين شعراء الأرض المحتلة لأنّهم من خلال توظيفهم له وبعثه في ثنايا قصائدهم بهذا الكم الهائل يؤكِّدون هويّة الأرض الفلسطينيّة وعروبتها وأصالتها، وينسفون ادِّعاءات الصهيونيّة ومزاعمها، ويفضحون ممارسات الاحتلال الرامية إلى تهويد هذه الأرض وتغيير ملامحها التاريخيّة والقوميّة. وقد أشار الشاعر عز الدين المناصرة إلى الأهميّة القوميّة لتوظيف التراث الشعبي بقوله: " الثقافة الشعبية بالنسبة إلي هي روح الروح. والفلكلور هو جزء من الشخصية الجمعية للشعب، يؤكِّد جذوره العميقة الضاربة في أعماق الأرض ويجمع أشتات روحه أينما كانت ومهما تبعثرت "[1]. فالمناصرة يرى أنَّ(من أهم الأسباب التي تدفع الشاعر إلى توظيف التراث الشعبي في شعره هو حماية هذا التراث من التزييف والانتحال الذي يتعرّض له على أيدي قوات الاحتلال، بالإضافة إلى ما يوفره توظيف التراث من الالتحام بالجماهير عبر استخدام اللغة التي يفهمونها في الشعر) وهذا ما أكّده شريف كناعنة[2] بقوله : "إنَّ الشاعر الفلسطيني نهل من التراث، وأفاد منه ووظّفه في شعره إيماناً منه بأنَّ هذا التواصل يقوي ارتباطه بالوطن، ويعمّق انتماءه إليه، ويحافظ على هويته من الضياع، وفوق ذلك كله فإنه يؤصّل تجربته الشعرية، وينطلق من التراث العريق الذي تمتلكه أمّته "[3].

ومن هذا المنطلق كان الشعراء مطالبين أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بأمّتهم لأنهم ضمير هذه الأمّة ووجدانها، فالأديب الذي يفقد اتّصاله بتاريخ وتراث أمّته لا يصلح بحالٍ ما أن يعبّر عن وجدانها المعاصر، لأنَّ فقدان وعيه بتراث أمّته يجعله غريباً عنها[4]. فبالتراث تثبت هويّة الأمّة، وتؤكّد أصالتها، وتثبت وحدتها، ولذلك نرى الشعراء الفلسطينيين قد استغلوا توظيف التراث في أعمالهم الأدبيّة، ليثبتوا لمن حولهم قوميّتهم و وطنيّتهم، ويدافعوا عن أرضهم ووطنهم. وهذا ما يؤكده الشاعر خالد أبو خالد في حديث عن دوافعه في استخدام المضامين التراثيّة الشعبيّة وغيرها من مصادر التراث، فيقول:

"لقد بادرت إلى ذلك للتعبير عن الخصائص الفلسطينيّة المعروضة للتذويب والإفناء عبر الظروف التي مرّ بها شعبنا الفلسطيني، ثم لإغناء هذا الموروث بإضافة بعض المواويل الموضوعيّة مرتبطاً بجذوري". إذن فالعلاقة بين التراث والهوية علاقة قوية مترابطة ومتماسكة، فالتراث هو تعبير عن هويّة الأمة وخصوصيتها، فلا هويّة من دون تراث تستند إليه، ولا تراث إذا لم يؤسِّس للهويّة.

ويرى حسن حنفي أنَّ التراث ليس قضية دينيّة بل قضية وطنيّة، إذ يقول "وتراثنا القديم ليس قضيّةً دينيّةً لانطباعه بصبغةٍ دينيّة، ولأنّه قام ابتداءً من الدين، ولكنّه قضيّةٌ وطنيّةٌ تمسُّ حياة المواطنين وتتداخل في شقائهم أو سعادتهم...لأنّها جزءٌ من واقعنا، نحن مسؤولون عن الآثار القديمة والمأثورات الشعبية...القضيّة إذن ليست قضيّة دينيّة بل قضيَّة اجتماعية أو سياسيّة أو فنيّة أو تاريخيّة...فالتراث حضارة، والحضارة ناشئة بفعل الزمان والمكان[5]".

لقد مثّلت نكبة فلسطين عام (1948م) تحدياً خطيراً وكارثةً قوميّةً طعنت القوميّة العربيّة في الصّميم لما تمثله فلسطين للأمّة العربيّة، فهي قلب الوطن العربي والجسر الواصل بين شطريه الآسيوي والإفريقي، ومن دونها لا يمكن للوحدة العربية أن تتحقّق، هذا ما دفع الشعراء العرب _فلسطينيين أم غير فلسطينيين_ للعودة إلى "تراثهم بفلسفة جديدة وبإدراك جديد لطبيعة

---

[1]– المناصرة، عز الدين: الجفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني، دار الكرمل، عمان، ط1. 1993، ص7.

[2]– مفكر وباحث في التراث الشعبي الفلسطيني، له مجموعة دراسات منها: تأثير الاحتلال على الفلسطينيين، في الثقافة الفلسطينية والفولكلور، حكايات شعبية فلسطينية، وغيرها الكثير.

[3]– كناعنة، شريف وآخرون: المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1996، ص348.

[4]– ينظر: عبد الرحمن، عائشة(بنت الشاطئ): قيم جديدة للأدب العربي القديم و المعاصر، دار المعارف، مصر، 1970، ص165.

[5]– ينظر : حنفي، حسن: التراث والتجديد– موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1981، ص20.

علاقة الشاعر بموروثه، ينهلون من موارده الغنيّة في محاولةٍ منهم لتأكيد ذاتهم القوميّة وللتماسك أمام هذه الطعنة النافذة التي أصابت وجدانهم القومي في الصميم"[1].

ثم كانت حرب حزيران عام (1967م) والتي شكّلت هي الأخرى انتكاسةً كبيرة للأمّة العربيّة، إذ تمخّض عن هذه الحرب احتلال أجزاء كبيرة ليس من فلسطين فحسب، بل أيضاً من الدول العربية المجاورة لها، فقد تمكن الكيان الصهيوني من احتلال الضفة الغربيّة، وقطاع غزة، وهضبة الجولان السوريّة، وصحراء سيناء المصريّة، وأجزاء من الأراضي الأردنيّة، وقد برهنت هذه الحرب على عجز الدول العربيّة عن الدفاع على الأرض الفلسطينية، بل كانت عاجزةً عن حماية أراضيها، فشكّلت هذه الحرب ضربةً موجعة لصميم الأمّة العربيّة، وهذا ما دفع الشعراء للتمسُّك بالجذور القوميّة والارتكاز عليها. لعلها تمنحهم بعض التماسك أمام تلك الهزيمة التي تعرضت لها أمّتهم العربيّة أو تمنحهم على الأقل بعض العزاء. يقول سميح القاسم:

يا رائحين إلى حلب / معكم حبيبي راح / ليعيد خاتمة الغضب / في جثة السفاح / يا رائحين إلى عدن / معكم حبيبي راح ليعيد لي وجه الوطن / ونهاية الأشباح / يا رائحين، وخلفكم / عينا فتى سهران / ما زال يرصد طيفكم قمراً على أسوان...[2]

(لجأ الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى توظيف أغنية شعبية معروفة مستفيداً من رمزيّتها، ومحملاً إيّاها معانٍ ودلالاتٍ سياسيّة ووطنيّة وقوميّة جديدة، ليعبّر من خلالها عن قضاياه الوطنيّة والقوميّة، إذ نلحظ ارتفاع نبرة الخطاب القومي في هذه القصيدة بوضوح شديد من خلال ذكر مدن عربية من أقطار مختلفة (حلب، عدن، أسوان))[3]. وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التغيير والتحوير في شكل الأغنية[4] ومضمونها، ليحملها أبعاداً ودلالات جديدة تعبر عن رؤيته للواقع القومي العربي، فالشاعر يرى أن لا سبيل لتحقيق القوّة والمنعة مالم تتحقق الوحدة العربيّة بين الأقطار كافة، كما يرى أن لا وجود لفلسطين بمعزل عن بقية الأقطار، ولا فرق بين قطر وآخر، وهو يرى أنَّ جزءاً كبيراً من مأساة فلسطين سببها الفرقة العربيّة والاختلاف بين الأخوة، ولذلك فهو ينتظر تحقق حلم الوحدة العربيّة والتي سيتحقق من خلالها التحرُّر من الاحتلال الإسرائيلي.

(إنَّ التداخل الحاصل بين الأغنية الشعبية والنص الشعري ليس مجرد تداعٍ ذهني منفصم عن بنية النص، بل إنّه توظيف موفق واسع الدلالة، فالنداء الموجّه إلى الراحلين إلى حلب وعدن وأسوان، وما تحمله هذه المدن من رمزيّة للكيان العربي، وتبرير هذا التواصل الذي سيثمر قوةً للعرب جميعاً، كل ذلك من صميم الموقف النفسي الذي يرجوه الشاعر والإنسان العربي في فلسطين وفي كل قطر عربي لمّا يمثله ذلك من تحقيق الهويّة العربيّة والصمود والقوّة والتوحُّد الروحي بين أبناء الأمّة العربيّة)[5].

أمّا الشاعر عبد الكريم السبعاوي فقد وظّف حكاية "ليلى والذئب" في قصيدته الموسومة بالاسم نفسه، وهذه الحكاية تعدُّ من أشهر الحكايات الشعبيّة وأكثرها انتشاراً بين الشعوب، وقد اختار الشاعر جزءاً من الحوار الذي دار في الحكاية بين الحفيدة والذئب، وضمنه بلفظه ومعناه في قصيدته، يقول :

---

[1] – زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص41.

[2]– القاسم، سميح: قصيدة أصوات من مدن بعيدة، الديوان، دار العودة، بيروت، 1987، ص353.

[3] – مؤسسة القدس للثقافة والتراث، موقع إلكتروني، http://alqudslana.com/index.php?action

[4]– نص الأغنية الأصلي مرتبط بموضوع الفراق، تقول الأغنية: يا رايحين ع حلب حبي معاكم راح / يا محملين العنب فوق العنب تفاح / كل حبيبته معه وأنا حبيبي راح / يا رب نسمة هوا ترد الحبيب لنا.

[5] – مؤسسة القدس للثقافة والتراث، موقع إلكتروني، http://alqudslana.com/index.php?action

غزة تنهض كالحلم .. كالذكرياتْ / تئز الشراراتُ في موقد وتطير الحكاياتْ / ليلى تحب الفراشاتْ .. / تجمع إكليل ورد لجدتها ويسابقها الذئبْ / يا جدتي فيما عيناك .. أذناك .. فكاك ؟! / ملعونةٌ أنتِ قد نبتتْ في يديك المخالبْ / تصرخ ليلى / تظلُّ عيونُ الصغار مسهدة للصباحْ / وتغفو عيونُ الثعالبْ[1]

إنَّ توظيف الشاعر للحكاية الشعبية (ليلى والذئب) قد مكّنه من إضفاء بعدٍ قوميٍّ على تجربته الشعريّة، وقد استطاع الشاعر من خلال هذا التوظيف أن ينبّه إلى العواقب الوخيمة لممارسات الاحتلال ومخططاته الإجرامية التي يحوكها ضد المدن والقرى الفلسطينية التي تهدف إلى تغيير ملامحها، وتشويه معالمها، وطمس هويتها وتهويدها، وقد وُفّق الشاعر في توظيفه إذ اسقط شخصيّة الذئب على المحتل الإسرائيلي الذي يعمل جاهداً على تغيير الحقائق وتزويرها. ويبدو أنَّ شعور الشاعر الفلسطيني بسياسة الإبادة الممنهجة وضرورة مواجهة ثقافة العدو تدفعه بإلحاح إلى توظيف مثل هذه النماذج من ثقافته التي ينتمي إليها قومياً وإنسانياً، بالإضافة إلى ما وجد فيها من أبعاد معبَّرة عن رؤاه الفنية والفكرية[2].

واستناداً إلى ما سبق فإنَّ (الدافع القومي يكمن وراء كل حركة للارتباط بالتراث مهما كانت طبيعة هذه الحركة وغاياتها، ومما لاشك فيه أن الأدباء بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع لأنّهم أكثر الناس إحساساً به_ بحكم أنهم ضمير الأمة ووجدانها_ وهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القوميّة لأمّتهم ممثلةً في تراثها بشتّى مصادره)[3].

3_ العوامل الفنيّة:

ترتكز العوامل الفنية لتوظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني على عاملين أساسيين يمثلان جوهر العوامل الفنية لتوظيف التراث في الشعر بصورةٍ عامّة، وهذان العاملان هما:

أولاً : إدراك الشعراء مدى غنى التُّراث وثرائه، إذ يزخر التراث الشعبي بالكثير من الإمكانيّات الفنيّة والمعطيات والنماذج والرموز التي تستطيع أن تُغني القصيدة المعاصرة بطاقاتٍ إيحائيّةٍ وتعبيريّةٍ لا حدود لها. وقد أدرك الشاعر الفلسطيني_ على غرار أمثاله من الشعراء العرب المعاصرين_ أهميّة استغلال هذه الإمكانيات الفنيّة التي يزخر بها التراث حتى يُوصِلَ تجربته الشعرية بمعينٍ لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير. فالمعطيات التراثية تكتسب مكانةً خاصةً ولوناً من القداسة في نفوس الأمة، وتلتصق بوجدانها نظراً لما للتراث من حضورٍ حيٍّ ودائم في وجدانها.

والشاعر عندما يتوسّل الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه بعض مقومات تراثها يكون قد توصَّل إليه بأقوى الوسائل تأثيراً فيه. إذ إنَّ كلَّ معطى من المعطيات التراثية يرتبط دائماً وأبداً في وجدان الأمّة بقيمٍ روحيّةٍ وفكريّة ووجدانيّة معيّنة، إذ يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً[4]. وعندما يقوم الشاعر بالتواصل مع هذه الرموز والمعطيات التي يعجُّ بها التراث في فنِّه الإبداعي فإنَّه يمنحها بُعداً فنيّاً جديداً، ويولّدُ فيها بُعداً حياتيّاً جديداً[5]. إضافةً إلى أنَّ الرموز والمعطيات التراثية المتضمّنة في الأساطير والتراث الشعبي عموماً تمتلك سماتٍ فنيّةً خصبةً ومتنوّعةً تشدُّ الشاعر إليها، منها القدرة على التشخيص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء

---

[1]– السبعاوي، عبد الكريم: ديوان متى ترك القطا، دار النورس، غزة، 1996، ص43–44.

[2]– ينظر: أبو علي، نبيل خالد: توظيف التراث في ديوان "متى ترك القطا"، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، القاهرة، ع5، يناير، 1999.

[3]– ينظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص42.

[4]– ينظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص16.

[5]– ينظر : صلاح الدين، بنان: التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور، ص52.

الجامدة، واستخدامها الظلال السحريّة للكلمات والصور البيانيّة القادرة على الإحاطة والكشف، فضلاً عن امتلاكها طاقاتٍ خياليّةً جامحةً قادرةً على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان[1]. والتراث يقدّم عوناً دائماً للشاعر، يتمثّل في كثيرٍ من النماذج التي تصلح لأن تكون أقنعةً ووسائط ورموزاً يعبَّر من خلالها الشاعر عن رؤيته للحياة والعالم بطريقة حسية تفور بالحركة وتمنح القارئ إحساساً قوياً بتتابع الزمن ووحدة التجربة الإنسانيّة وتشابهها وتكرارها[2].

إذن ليس غريباً أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات والرموز التي تتجاوب معه والتي مرّت ذات يوم بالتجربة نفسها وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه. وهنا يجد الشاعر تحت تصرفه مئات الأصوات والأقنعة والرموز لترنَّ في وجدان المتلقي وسمعه بصدى خاص يلتقطه وجدانه. وعندما يستخدم الشاعر هذه العناصر التراثية يكون قد أضفى على تجربته الشعريّة نوعاً من الأصالة الفنيّة من خلال إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، وأكسبها في الوقت نفسه لوناً من الكليّة والشمول، إذ تتخطّى حاجز الزمن فيمتزج الماضي والحاضر ضمن إطارها بوحدةٍ شاملة، وهذا ما يؤكّده الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي عندما قال: "إنني عندما أختار الشخصيّة التاريخيّة أو تلك لأتوحد معها، إنّما أحاول أن أعبِّر عمّا عبّرت هي عنه، وأن أمنحها قدرةً على تخطِّي الزمن التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة "[3]. تقول الشّاعرة فدوى طوقان:

كفاني أموت على أرضها / وأدفن فيها / وتحت ثراها أذوب وأفنى / وأُبعث عشباً على أرضها / وأُبعث زهرة[4]

وظّفت الشاعرة فدوى طوقان في هذا النص الشعري المعتقد الشّعبي المتمثل في الاتحاد مع الأرض عندما يدفن الإنسان فيها، وهذا المعتقد يتعانق مع أسطورة الموت والانبعاث التي تكتمل بظهور شقائق النعمان (أبعث زهرة)، وهذه النهاية هي مرتكز أسطورة أدونيس وأفروديت اليونانيّة، أمّا جوهرها بالانبعاث على شكل زهرة فقد ورد في أسطورة بعل الفتاة الكنعانيّة.

ويبدو أنَّ هذا المعتقد (اتّحاد الإنسان مع الأرض) قد كان له تأثيرٌ واضحٌ في حياة الإنسان الفلسطيني الذي يسعى جاهداً إلى التشبُّث بالأرض والتضحية في سبيلها بأعز ما يملك، وهو ما عبّرت عنه الشاعرة فدوى طوقان في نصها السابق.

وبذلك يتّضح من خلال توظيف هذا المعتقد إدراك الشعراء واستيعابهم التراث، وقدرتهم على إعادة تقديمه معبراً عن حركة النضال الفلسطيني، ومتناغما مع الواقع المعيش[5].

وبذلك نجد أنَّ توظيف الشاعر الفلسطيني للتراث الشعبي في أشعاره يرسّخ المفاهيم الجديدة للشعر، ويعطي لحداثة النص الشعري بعده الحقيقي عندما يربط بين الموروث والواقع المعاصر، فالتراث يمثل منجم طاقاتٍ إيحائيةٍ يتزوّد منه الشاعر في إبداع تجربته الشعريّة وإضفائها صبغةً فنيّةً جماليّةً، وقد بات من الضروري على الشاعر المعاصر إذا أراد ألّا يكون مقلِّداً لسابقيه أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنيّة تماشياً مع هذا المفهوم وهذه الفلسفة الراميّة إلى تغيير الرؤيّة والأشكال والقوالب بأدواتٍ تتعمّق في الموروث وبخاصّة الفولكلوري الذي يتجلّى فيه أهمية اعتماد الشاعر الفلسطيني عليه لإيغاله في القدم وارتباطه بالوجود الكنعاني من جهة ولأن هذا الموروث_ وعلى رأسه المعتقدات الشعبيّة بما تمثله من قدم _ ظلت مداراً من

---

[1]– ينظر: بلحاج، كاملي: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة_ قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص39.

[2]– ينظر : أبو زيد، شوقي: المصادر التراثية، ص61.

[3]– مجلة الأقلام، ع11، السنة السابعة، مقابلة مع الشاعر عبد الوهاب البياتي، ص96.

[4]– طوقان، فدوى: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص426.

[5]– ينظر: أبو سلطان، أسامة عزت وكلاب، محمد مصطفى: استدعاء الفلكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر المعتقدات الشعبية أنموذجاً ، مجلة جامعة الأقصى، م21، ع1، 2017،ص54.

مدارات الصراع مع العدو .وقد استوعب الشاعر الفلسطيني قيمة التراث الشعبي ودوره المؤثر في حياة الأفراد، ورأى فيه مادة خصبة لإثراء شعره، ومدّه بالعديد من الأفكار والصور، ناهيك من تحوله إلى أدواتِ مقاومةٍ لا تقلُّ في أهميتها عن السلاح[1].

ثانياً : نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاءِ نوعٍ من الموضوعيّة والدراميّة على عاطفته الغنائية، خارجاً في ذلك عمّا ساد في القصيدة العربيّة لمدّةٍ طويلةٍ من سيادة الجانب الذاتي العاطفي عليها، إذ كان غرض القصيدة محصوراً في التعبير عن العواطف وإعادة صياغة الأشياء كما هي، فحاول الشاعر المعاصر أن يُضفي على الشكل الفني لتجربته لوناً من الدراميّة والموضوعيّة انطلاقاً من أنَّ فكرة تشكيل القصيدة أصبحت تنبع من الإقرار بأنَّ هذه الأخيرة لم تعد مجموعةً من الخواطر والأفكار أو الصور، ولكنَّها بناءٌ منظّم ومندمج الأجزاء. فالهدف من تغيير الشكل الشعري المتوارث هو جعل البناء أكثر تنظيماً وتماسكاً، وخلق نوعٍ من الانسجام والترابط العضوي بين التجربة الشعرية المعاصرة والأدوات الفنيّة المعبّرة عنها[2].

ولذلك نرى الشاعر المعاصر في سبيل تحقيق هذا التغيير يلجأ إلى استعارة بعض تكنيكات الفنون الموضوعيّة الأخرى من مثل المسرحية، والقصة، والسينما، فشاعت في القصيدة الحديثة تكنيكات تلك الفنون كالحوار، وأسلوب القص، وتعدُّد الأصوات، والمونولوج الداخلي، والمونتاج، فضلاً عن استخدام الشّخصيّات التراثيّة بوصفها معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية[3].

إذ إنَّ ما يميز القصيدة المعاصرة ليس خروجها عن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً من القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري، وهو قاموس أسطوري وتراثي بالأساس، فأغلب الشعراء أصبحوا يدركون أنَّ اللغة الشعريّة القديمة لم تعد تُجدي نفعاً في هذا العصر، لذا كان الإقبال على لغة التراث الشعبي وأساطيره لما يزخر به من رموز وصور شعرية، وهذا ما نجده في أشعار رواد الشعر الحديث أمثال السيّاب، وصلاح عبد الصبور، و خليل حاوي، ويوسف الخال، وعبد الوهّاب البياتي، فالأساطير والمعتقدات الشعبيّة كانت عند هؤلاء قاموسهم الثري الذي يستخرجون منه مفردات لغتهم، ويثرون به دلالاته الفكريّة والشعوريّة ويفجّرون في نفوس قرّائهم من خلاله طاقاتٍ من الإحساس بتاريخ البشريّة عبر قرونها الطويلة، وبهموم الإنسان المعاصر، ومصير الأمّة العربيّة الممزّقة بين الماضي والحاضر[4].

وبناءً على ما سبق فإنّ حالة الركود التي عاشها الشعر العربي خلال زمنٍ طويل طغى عليه فيها التكرار والاجترار والضعف والتقليد لم يكن للشاعر أن يتخطّاها لولا المغامرة الإبداعيّة التي قادته إلى توظيف التراث الشعبي. والتراث الشعبي بوصفه معطى حضارياً، وشكلاً فنيّاً في بناء العمليّة الشعريّة، لم يعرفه الشاعر العربي إلّا بعد الخمسينيّات من القرن الماضي بظهور جيلٍ جديد احتكَّ بالثقافة الغربيّة وتأثّر بها تأثُّراً قويّاً وعميقاً.[5]فقد ارتبط ظهور الأساليب الفنيّة والأشكال الشعريّة الجديدة بظهور المدارس الأدبيّة في الآداب الغربية، وتأثُّر الأدباء العرب بهذه المدارس والأخذ منها، حيث كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر إيذاناً بظهور تيّاراتٍ فكريّةٍ ومذاهبَ أدبيّةٍ تعدّدت مشاربها وتنوّعت مرجعيّاتها الفكريّة، فتباينت تبعاً لذلك أشكالها التعبيريّة وآليّاتها الفنيّة وفق أسس شعريّة رأى فيها أصحابها القدرة على حمل أبعاد تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليديّة حملها بالضرورة، مما حدا ببعض الشعراء إلى الإعلان صراحةً عن ضرورة استحداث أشكالٍ شعريّةٍ جديدة لا تتطابق مع الشكل الذي ارتضاه الشاعر الجاهلي[6].

---

[1]– ينظر: نفسه، ص52.

[2]– ينظر: بلحاج، كاملي: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة_ قراءة في المكونات والأصول، ص16.

[3]– ينظر : زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص20-21.

[4]– ينظر: بلحاج، كاملي: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة_ قراءة في المكونات والأصول، ص56.

[5]– ينظر: نفسه، ص28.

[6]– ينظر: نفسه، ص14.

ويمكن تلخيص مبادئ هذه الظواهر الأدبيّة بـ :

1_ الدّعوة إلى التحرُّر من الأشكال القديمة والأساليب الجاهزة.

2_ تقديم الخيال على العقل، والهروب من الواقع، والاتجاه إلى الحلم، وطلب الانعتاق، والرحيل عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة.

3_ العودة إلى الأساطير والتمسُّك بالدين والمعتقدات الشعبيّة، والميل إلى الغوامض والخوارق، ورؤية الطبيعة ملاذاً ورفيقاً.

وقد كان الهدف من وراء هذه الثورة الأدبيّة تجاوز الأشكال الجاهزة والعزوف عن اللغة المتحجّرة، والدعوة إلى الاهتمام بالآداب الشعبيّة والحياة البدائيّة، وكل ما من شأنه إثارة الإحساس بالجمال الطبيعي والعفويّة والبساطة. والتطوُّر البارز في الشعر الفلسطيني على الصعيد الفني قد ظهرت ملامحه من خلال تفاعل لغة الشعر الفلسطيني المعاصر مع روح المجتمع الفلسطيني، إذ احتوت على الكثير من مضامين التراث الشعبي والعادات والتقاليد الاجتماعية، ونفسيّة الإنسان الفلسطيني، كالألفاظ الشعبيّة والأغاني والمواويل الشعبيّة، والأمثال والحكايات الشعبيّة[1]. يقول الشاعر كمال غنيم:

الخوف هو الخوف / من عهد (الغولة) والقصص المرويّة في زمن الجدّات / فلماذا نخدع أنفسنا ونصفق(للشاطر) / حين يمزّق خوف (الغولة) / ويعود(بست الحسن) وما كنزته(الغولة) من ثروات؟! / سأغني وحدي ! / لا يعنيني الوحش الكاسر أو شبح (الغولة) / و عزائي أن ألقى من ساروا قبلي / أن أستبشر بالقادم بعدي ! / أو ما زالت (ست الحسن) هناك ؟! / تجرحها الأسلاك ؟! / يهزمها الجبن المتثاقل دون حراك؟![2]

(نجد الشاعر في هذا المقطع الشعر يلجأ إلى توظيف مجموعة من الشخصيات المرتبطة بالحكايات الشعبية مثل شخصيّة (الغولة)، و(ست الحسن)، و(الشاطر حسن)، وقد أسقط الشاعر أدوار هذه الشخصيات على عناصر الواقع الفلسطيني بما تمثله هذه الشخصيات وبما يحويه هذا الواقع من خوفٍ، ومرارةٍ، وألمٍ، وأملٍ، وعزمٍ على تحقيق الهدف المنشود، وقد اتكأ الشاعر في هذا النص على موروث الحكاية الشعبية في حوارٍ دراميّ تصويريّ جمع بين عناصر الواقع الفلسطيني المختلفة، فالخوف الذي يشيعه الاحتلال(الغولة) على أرض فلسطين (ست الحسن) لن يؤثر على المسار الفلسطيني المقاوم وأهدافه في تحرير البلاد من أيدي الاحتلال، كما لن ترهبه الممارسات الوحشية للاحتلال (الوحش الكاسر أو شبح الغولة) لأنّه أيقن في قرارة نفسه أن لا سبيل للتحرير سوى المقاومة، وهو في سبيل ذلك لا يأبه بالمصاعب التي ستواجهه في طريق نضاله، بل إنَّ جُلَّ اهتمامه وتفكيره أن يسير على درب من سبقوه (وعزائي أن ألقى من ساروا قبلي) ليكمل طريق الفداء والتحرير الذي خطّه أسلافه، وهو يرى أنّ رهبة الغولة (الاحتلال) التي تكرّست في أذهان الناس لعقود لم يعد لها وجود الآن رغم استخدام الاحتلال لمختلف أنواع الأسلحة الفتاكة)[3].

وبالمجمل إنَّ ظاهرة توظيف التراث هي ظاهرة حضارية لأنّها تعبير عن أزمة الإنسان والحضارة المعاصرة، وفنيّة لأنّها تبحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الأزمة.

4_ العوامل الثقافيّة:

و المقصود بالعوامل الثقافيّة العوامل التي ساعدت الشاعر على توظيف التراث في شعره وتمكين المعطيات و الرموز التراثيّة في القصيدة الحديثة بهدف صياغة أساليب فنيّة وتعبيريّة جديدة. وهذه العوامل ساعدت على الانتقال بعلاقة الشاعر من مرحلة تسجيل التراث ونقله أو كما يسميها الباحثون "مرحلة التعبير عن التراث" إلى مرحلة توظيف التراث واستخدامه أداةً

---

[1]– ينظر: أبو شاور، سعدي: تطور الحركة الشعرية الفلسطينية خلال الفرن العشرين، http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2481 .

[2]– غنيم، كمال: ديوان شهوة الفرح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999، ص87-89.

[3]– سليم، سماح أحمد حلمي: الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام1987، رسالة ماجستير، 2017، الجامعة الإسلامية، غزة، ص126 .

فنيةً جديدةً في الشعر، وهي المرحلة التي يُطلق عليها "مرحلة التعبير بالتراث"، وقد كان لكلّ مرحلةٍ من المرحلتين روّادها وخصائصها المميّزة وعلاقتها بالتراث عموماً والتراث الشعبي خصوصاً. وقد تأثّر شعراء المرحلتين كليهما بهذه العوامل والتي يمكن أن نختصرها بعاملين أساسيّين هما :

– **العامل الأوّل :** ظهور حركة إحياء التراث وتأثيرها الكبير في اللّغة الشعريّة، ومشاركتها في بث الروح في الشعر العربي، إذ عملت على محاكاة النموذج العربي الأصيل القائم على التمسُّك بعمود الشعر العربي، واستخدام الألفاظ والعبارات الجزلة، وبناء الصور والتشبيهات بالطريقة التقليديّة بكل ما فيها من مقومات الجمال اللغوي والشعري، ولذا لا غرابة أن نرى حضور التراث الشعري في أعمال شعراء هذه الحركة. وقد اختلف مؤرخو الأدب في تحديد بداية ظهورها، فمنهم من يعيدها إلى عهد السلطان محمد علي، ومنهم من يربطها بالحملة الفرنسيّة على مصر. ومن أبرز شعرائها محمود سامي البارودي، وإسماعيل صبري، وحافظ إبراهيم، وأحمد شوقي[1]. وقد وضع روّاد حركة إحياء التراث من شعراء وأدباء هدفاً جليلاً واضحاً وهو الكشف عن الكنوز الفنيّة التي يختزنها تراثنا بين جوانبه، وتوجيه الأنظار إلى القيم الفكرية والروحيّة والفنية التي يزخر بها والتي تصلح لكل زمان، ولذلك نرى شعراءنا يرتدُّون إلى التراث يستلهمونه ويسترفدونه ويضمنونه في أعمالهم الشعرية.

وكما ذكرنا سابقاً فإنَّ علاقة شعرائنا بالتراث مرَّت بمرحلتين أساسيتين الأولى هي "مرحلة تسجيل التراث" أو "التعبير عنه"، والثانية هي "مرحلة توظيف التراث" أو "التعبير به"، وكان من الطبيعي أن تبدأ علاقة الشاعر بالتراث بالمرحلة الأولى "مرحلة التعبير عن التراث" لأنَّ الأعمال الإبداعيّة وسواها تبدأ دائماً بالشكل السهل والبسيط ثم تنتقل إلى أشكال أخرى أكثر تعقيداً وإتقاناً. وقد اكتفى الشاعر في المرحلة الأولى بتسجيل عناصر التراث ومعطياته دون إضفاء دلالات معاصرة عليها فكانت هذه المرحلة أشبه بمرحلة توثيق التراث، وقد تزامنت هذه المرحلة مع بدايات عصر النهضة، واستُخدِم فيها مفهوم الشعر الحديث ليدُلَّ على النتاج الشعري في هذه المرحلة.

ثم تطوّرت علاقة الشاعر بالموروث إلى مرحلتها الثانية وهي مرحلة التعبير بالتراث، أي توظيفه فنياً، واستخدامه رمزياً وإيحائياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة، إذ ارتبط الشعر لدى الكثيرين في هذه المرحلة بالشكل الشعري الجديد – شعر التفعيلة – ويعبّر عن نتاجها الشعري بمصطلح "الشعر العربي المعاصر"[2]. وقد بدأت هذه المرحلة في نهاية العقد الرابع من القرن الماضي مع خلافٍ في أوّلية السبق بين كل من نازك الملائكة في قصيدتها المعنونة بـ " الكوليرا "، وبدر شاكر السيّاب في قصيدته " هل كان حُبّاً "، ثم تتابعت الأعمال الشعرية المعاصرة بسرعة، وظهر أوّل ديوان في الشعر المعاصر للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في آذار عام (1950م) بعنوان "ملائكة وشياطين" ، ثم تلاه ديوان "المساء الأخير" للعراقي شاذل طاقة، ثم ديوان "أساطير" لبدر شاكر السيّاب في العام نفسه، ثم تدفّقت دواوين الشعر المعاصر، وزاد أنصار هذا اللون من الشعر والذي أخذ عدّة تسميات منها الحديث، والمنثور، والتفعيلة، والحر[3].

وقد أدرك شعراء هذه المرحلة أنّ تعاملهم مع التراث وفق هذه الصيغة (صيغة التعبير به) يجب أن تسير في الشوط الذي ابتداه روّاد المرحلة الأولى، من دون أن يقفوا عند الحدود التي انتهت إليها جهود أسلافهم، لتغيُّر الظروف الحضاريّة والثقافيّة عمّا كانت عليه في زمن الشعراء الروّاد عندما صنعوا نموذجهم الخاص في التعامل مع التراث، ومن أبسط هذه الظروف افتقار شعراء مرحلة الإحياء لنموذج يحتذونه ويطوّرونه من نماذج التعامل مع الموروث، على خلاف شعراء المرحلة الثانية الذين وجدوا أنفسهم أمام نموذج جاهز في تجربة شعراء مرحلة الإحياء، بالإضافة إلى أنَّ التراث لم يكن حاضراً في وجدان

---

[1]– ينظر: رحاحلة، أحمد زهير: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، 1995، الجامعة الأردنية، عمان، ص19.

[2]– ينظر: نفسة، ص 18.

[3]– ينظر: نفسه، ص23-24.

الجماهير وعقولهم ولا حتّى في أذهان الشعراء أنفسهم بمثل الحضور الذي أصبح عليه بعد بعثه من قبل شعراء حركة الإحياء[1]، ولذلك فإنَّ الموقف الأمثل لشعراء المرحلة الأولى كان يقتضي تعريف الجماهير بالتراث من خلال تسجيله وتدوينه في أشعارهم لبعثه في وجدان الجماهير، فلا يمكن للشاعر أن يستخدم المعطيات التراثية رمزياً قبل أن تكون هذه المعطيات حاضرة في ذهن المتلقي وعلى دراية بها، ولو فعل الشعراء ذلك لوقعوا في هوَّة الغموض وعدم القدرة على فهم أشعارهم، وبالتالي انقطاع الصِّلة بين المرسل (الشاعر) والمتلقي(القارئ)، فلا معنى لأنَّ يتوسل الشاعر إلى وجدان قومه بوسائل غريبة عليه، فضلاً عن أنَّ الشاعر نفسه في المرحلة الأولى لم يكن قادراً على استخدام المعطيات التراثية استخداماً رمزياً بسبب غياب الإمكانيّات الفنيّة التي تساعدهم على استخدام التراث بأسلوبٍ فني رامز. ولهذا كانت مهمّة المرحلة الأولى هي تسجيل العناصر التراثية من دون إضفاء دلالات معاصرة عليها.

إذن لقد أدرك شعراء المرحلة الثانية أنَّ وظيفة الشاعر المعاصر لم تعد تدوين التراث وتسجيله، بل التعامل مع التراث من خلال منظور تفسيري، يحاول من خلاله أن يكشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة في هذا التراث، واكتشاف ما فيه من قيم صالحة للبقاء، فيتمثلونه أعمق تمثُّل، ويتبنُّون من رموزه ومعطياته ما يتجاوب مع همومهم المعاصرة.

_ العامل الثاني: وهو تأثُّر شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوربية الحديثة، إذ أكثر الشعراء الأوربيُّون من استخدام تقنية توظيف الموروث إلى حدٍ يبدو فيه "أنَّ العودة إلى الأسماء التراثية عموماً، وتوظيفها توظيفاً رمزياً للدلالة على أفكار ومواقف معيّنة أصبحت طابعاً للشعر الحديث لدى الأوروبيين"[2] .وقد كان من أهم الجوانب الإيجابية التي تأثر بها شعراؤنا المعاصرون من الثقافة الأوروبية الحديثة دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، إذ كان لهذا الشاعر أكبر الأثر في توجيه تفكير الشاعر العربي المعاصر في تعاطيه مع التراث وتحديداً في نظرية المعادل الموضوعي التي أطلقها إليوت وتهافت عليها الشعراء حتى أنَّ كثيراً منهم نراه يتغنّى مفتخراً بترديده لعبارات إليوت وآرائه النقدية[3].

و يشرح إليوت ما يقصد بهذا المصطلح على النحو الآتي: "إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد "معادل موضوعي لها"، وبعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصّة، بحيث تنفجّر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية"[4]. وهذا ما دفع الشاعر العربي إلى البحث عن معادلٍ موضوعي يُسقِط عليه أبعاد تجربته الشعرية، وكان هذا المعادل الموضوعي في العودة إلى التراث وتوظيف رموزه ومعطياته، وهو ما قام به الشاعر الفلسطيني عندما وظّف الحياة الشعبية بما تتضمنه من عادات وتقاليد متوارثة في أشعاره وقصائده، فنراه يصوّر الحياة الشعبية الفلسطينية بأعيادها ومواسمها وأغانيها وعاداتها مسترجعاً من خلالها مباهج الحياة وروعتها في ربوع الوطن قبل الاحتلال من جهة، ومتمسكاً بجذوره بعد أن شرّده الاحتلال من جهة أخرى، يقول الشاعر عبد الكريم السبعاوي في إحدى قصائد ديوانه (متى ترك القطا)[5]:

---

[1]– ينظر: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

[2]– ينظر: تامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، 1994، ص131.

[3]– ينظر: رحاحلة، أحمد زهير: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، ص 48.

[4]– ينظر: الربيعي، محمود: في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط1، 1968، ص195.

[5]– السبعاوي، عبد الكريم: ديوان متى ترك القطا، ص97-98.

لماذا تعودُ الرسائلُ مغلقة ليلة العيدْ / أسألُ ساعي البريد البريدْ / هلْ أغمضتْ جفنها في ليالي الحصارْ؟! / هل خبزتْ للصغار / كعك أيوب ؟ / هلْ زَوَّقَتْ بيضَ باب الداروم ؟! / هلْ زغردَتْ للخيول التي رمحتْ / في خميس أبو الكاس ؟! / قيل : دراويشُها ابتلعوا الشوك والنارْ / وابتسموا في عناق السيوفْ / قيل : تنهض من نومها في القميص الشفوفْ / وحنّاؤُها .. دمُ أبنائها / يتوهجُ فوق الكفوفْ / تميلُ على نغمات الدفوفْ / (شعرِك طويل وخيلي وعذَّب البلاّنه)[1]

(أورد الشاعر في هذا المقطع كثيراً من صور الحياة الشعبيّة التي امتلأت بها الذاكرة الفلسطينيّ سواء طقوس الاحتفال أيام الأعياد أو المواسم السنويّة، وواضحٌ أنَّ الشاعر استحضر جميع هذه الرموز الشعبية في نصّ شعري واحد لسببين اثنين: الأوّل ليدلّل لنا على عمق ثقافته ومعرفته بصور الحياة الشعبية في فلسطين، وما فيها من أعياد واحتفالات ومراسم ومواسم مثل موسم ايوب أو أربعاء أيوب، والذي كان يحتفل فيه أهل فلسطين بصنع الكعك والاستحمام في البحر بغرض الاستشفاء تيمناً بالنبي أيوب عليه السلام، وكذلك خميس البيض أو ما يسمى بـ"موسم باب الداروم" الذي كان يحتفل فيه أهل غزة بانتصار صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين في منطقة الداروم قرب غزة عام (573) هجرية، ومثله موسم أبو الكاس أو خميس أبو الكاس، الذي كانت تعقد فيه سباقات الخيل، ويقدم فيه المتصوّفة (الدراويش) بعض العروض التي تدلّل على كراماتهم، كابتلاع الشوك أو لعق النار، أمّا السبب الثاني وراء استحضار هذا الكم الهائل من الرموز الشعبية في نصّ شعريٍّ واحدٍ فيكمن في رغبة الشاعر التأكيد على هويّة الأرض الفلسطينيّة بكلّ ما فيها من صور ومظاهر، وذلك ردّاً على سياسات التهويد المستمرّة بحق الأرض والشعب الفلسطينيَّن. وكان الشاعر موفَّقاً في توظيفه هذا، إذ أسقط رموز ودلالات هذه الأعياد الشعبيّة مع واقع الفلسطينيين زمن الانتفاضة ليكشف لنا عمق الإحساس بمرارة الواقع، فرموز النصر على المرض، أو على الصليبيين، تقابل شواهد الهزيمة من حصار ونفي وهدم بيوت وسفك دماء، كما نلاحظ التقابل والتداخل بين المشهد الجنائزي الذي يزف فيه الفلسطينيون شهداءهم، ومشهد العروس(فلسطين) التي تحنَّت بدم الشهداء قبل أن تُزَف إلى عريسها على أنغام الأغنية الشعبية (شعرِك طويل وخيلي وعذَّب البلاّنه) التي ضمنها الشاعر ليفيد من دلالتها على مواصلة النضال)[2].

2- النتائج والاستنتاجات:

سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم، وتوصلنا إلى النتائج الآتية:

1- ظهرت العودة إلى التراث الشعبي شكلاً من أشكال المقاومة التي أجادها الشعراء الفلسطينيون، إذ أكّدت هوية أصحاب الأرض، وتجذرهم بها من أقدم العصور.

2- كان لتوظيف التراث الشعبي في الشعر الفلسطيني المقاوم دور قومي، أكد ارتباط الفلسطينيين بأرضهم، ودور فني جمالي أثرى التجربة الشعرية الفلسطينية، وطعّمها بظواهر فنية متعددة.

3- تنوعت صور التراث الشعبي التي وظفها الشعراء الفلسطينيون في أشعارهم، إذ نجد الأغاني الشعبية، والحكايات، والأمثال، والمتقدات، وغيرها من صور التراث الشعبي، كما ظهرت الأصول الكنعانية بوضوح في معظم المعتقدات التي وظفها الشعراء الفلسطينيون في أشعارهم.

---

[1]- مقتبس من أغنية شعبية ترددها النساء للعروس ليلة حمامها وتزيينها قبل الزفاف. خيلي : تشبيه بشعر الخيل في سواده وطوله وكثافته. البلاّنه : الماشطة التي تهتم بزينة العروس .

[2]- أبو علي، نبيل خالد: توظيف التراث في ديوان "متى ترك القطا"، ص21-22 .

3- الخاتمة:

وفي ختام البحث نستطيع القول إنَّ توجُّه الشّاعر الفلسطيني إلى التراث الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النّص الشّعري لم يكن وليد الترف الفكري، إنّما كان لحاجة ملحّة هي الباعث والمحرّك وراء شيوع ظاهرة التوظيف، إذ وجد الشاعر الفلسطيني في التراث الشعبي النموذج والمثال، والملجأ والملاذ، يُعبّر من خلاله عن جراح الذات وآلام الجماعة، وفواجع الواقع المزري، ويجسد من خلاله القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري، والاستبداد السياسي، والممارسات الوحشية والقمعية للاحتلال، فيستعين به لمقاومة كل هذه الظروف القاهرة التي تحيط به وفي مقدمتها الاحتلال الاسرائيلي الغاصب للأرض والسارق للتراث والمزوّر للحقائق. فقد شكلت عودة الشاعر الفلسطيني إلى تراثه سلاحاً في مواجهة التهويد الفكري، والثقافي، والتاريخي للأرض والهوية الفلسطينية، وبرز دوره كأحد الروّاد المنافحين عن قضية شعبه ووطنه ضد كل أشكال الاستلاب، والاحتلال، والتشريد، والنفي.

4- قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1_ الخليلي، علي: ديوان هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، 1996.

2_ دحبور، أحمد: الديوان، دار العودة، بيروت، 1983.

3_ السبعاوي، عبد الكريم: ديوان متى ترك القطا، دار النورس، غزة، 1996.

4_ طوقان، فدوى: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

5_ غنيم، كمال: ديوان شهوة الفرح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999.

6_ القاسم، سميح: الديوان، دار العودة، بيروت، 1987.

المراجع :

1_ بلحاج، كاملي: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة_ قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

2_ البوجي، محمد: التراث الشعبي والمواجهة، مكتبة القدس، غزة، ط2، 2011.

3_ تامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، 1994.

4_ حنفي، حسن: التراث والتجديد– موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1981.

5_ الربيعي، محمود: في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.

6_ زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة، 1997.

7_ صبري، إسماعيل وآخرون: دراسات في الحركة التقدمية العربية، مركز دراسة الوحدة العربية، بيروت، 1987.

8_ صلاح الدين، بنان: التواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، رام الله، فلسطين، ط1، 2004.

9_ عبد الرحمن، عائشة (بنت الشاطئ): قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، مصر، 1970.

10_ أبو علي، نبيل خالد: توظيف التراث في ديوان "متى ترك القطا"، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، القاهرة، ع5، يناير، 1999.

11_ كناعنة، شريف وآخرون: المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1996.

12_ المناصرة، عز الدين: الجفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني، دار الكرمل، عمان، ط1. 1993.

الرسائل الجامعية :

1_ رحاحلة، أحمد زهير: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، 2007، الجامعة الأردنية، عمان.

2_ أبو زيد، شوقي: المصادر التراثية في الشعر الفلسطيني في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، 1995، الجامعة الأردنية، عمان.

3_ سليم، سماح أحمد حلمي: الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام1987، رسالة ماجستير، 2017، الجامعة الإسلامية، غزة.

المجلات والجرائد:

1_ مجلة جامعة الأقصى، مج21، ع1، يناير 2017، ص44-74، أبو سلطان، أسامة عزت وكلاب، محمد مصطفى، استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر_ المعتقدات الشعبية أنموذجاً.

2_ مجلة الأقلام، ع 5، 1975، حوار مع خالد أبو خالد.

3_ مجلة الأقلام، ع11، السنة السابعة، مقابلة مع الشاعر عبد الوهاب البياتي.

المواقع الإلكترونية:

1_أبو شاور، سعدي: تطور الحركة الشعرية الفلسطينية خلال الفرن العشري، موقع الكتروني: http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2481

2- مؤسسة القدس للثقافة والتراث، موقع إلكتروني، http://alqudslana.com/index.php?action

(نحن) الجماعية في شعر الفتوحات الإسلامية / دراسة ثقافية

محمود الخطيب* د.خالد زغريت**

(الإيداع: 6 آيلول 2020، القبول: 23 تشرين الثاني 2020)

الملخص :

يحاول هذا البحث استجلاء نسق (نحن) الجماعية في شعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام ، كما يسعى إلى بيان ظهور نسق (نحن) الجماعية في نفوس المقاتلين التي تستند إلى ثقافة إسلامية تعتمد على إعلاء مفهوم الجماعة من خلال التعاون و التكافل و التشارك ، تلك الأحوال التي تؤدي إلى ذوبان الفرد في الجماعة والنأي عن الأنانية والفردية ، فهيمنت ثقافة (نحن) الجماعية في القتال تجسيداً لروح الدعوة الإسلامية ، والبعد عن التفاخر والرياء وفق متطلبات الجهاد في الإسلام ، إذ يكون العمل خالصاً لإعلاء كلمة الله والدفاع عن المسلمين ؛ وقد ظهرت في قصائد شعراء الفتوح هذه النزعة التي شكلت نسقاً ثقافياً تصدر عنه فِكَر أشعارهم .

كما يحاول البحث استجلاء الأنساق الثقافية التي أثرت في أشعار قائليها ، و وضحت انتماءهم إلى الجماعة و دفاعهم عنها ، انطلاقاً من ثقافة إسلامية جديدة طرأت على مفهوم القتال الذي كان في العصر الجاهلي .

و سيعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي للبنى الثقافية للنص .

الكلمات المفتاحية : الثقافة ، النقد الثقافي ، النسق ، الـ(نحن) .

* طالب دراسات عليا ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة حماة.

**أستاذ الأدب الجاهلي و الإسلامي و الأموي ، عضو الهيئة التدريسية ، جامعة حماة.

The (we)-Group" in the Poety of Islamic conquests-an educationl vesearch"

Mahmoud Alkhateeb* **Dr.Kaled Zagrit****

(Received: 6 September 2020, Accepted: 23 November 2020)

Abstract:

The idea of "We-Qoup" which appeared in the poems of the conquests poets **affectid the fighters** themselves and made them fight to defend Islam and the muslims and not for pride and egoism as it was in the pagan period befor islam .

This research high lights the idea

working for the group and not for oneself according to the Islamic education in the first period Islam .

The key words: education , educational criticism , queue , the (we).

*A student of high studies Arabic part – Literary college – Hama University.

** Professor of illiterate Islamic and Omayyad literature – a member of the teaching staff – Hama University.

المقدمة :

بدأت الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ينتشر في الدراسات الأدبية مما يقارب نصف قرن مضى ، وحظيت هذه الدراسات بتلق متفاعل ، وشأنها شأن مختلف نظريات النقد لاقت جدلاً واسعاً بين القبول والرفض والنقد واستطاعت بعض الدراسات على يد روادها العرب أن تشكل ظاهرة نقدية لافتة ، فربطت النشاط المعرفي بالأدب.

وتشير الدراسات إلى أن النقد الثقافي نقد نشأ في الغرب ، فقد" طرحه فنسنت ليتش ، وجعله رديفاً لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية "[1]، وهو " نقد عرفته ثقافات كثيرة ، ومنها الثقافة العربية قديماً وحديثاً "[2].

و قد تعددت تعريفات النقد الثقافي بتعدد الباحثين وتعدد اتجاهاتهم ؛ فقد أثار اهتمام كثير من الباحثين في عصرنا الحاضر؛ فدرسوا الأدب دراسة ثقافية ، ومنهم من أولى الأهمية للبحث عن المضمرات النسقية الكامنة في بنيته ، مثل : أرثر أيزابرجر ، و ارتكز في دراساته على فهم النسق بأنه " نشاط و ليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته ، استخدم نقاده المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية و الاجتماعية و النفسية و السياسية في تراكيب و تباديل معينة و يقومون بتطبيقها على الفنون الراقية و الثقافة الشعبية بلا تمييز بينهما من حيث الكيف "[3].

أما في المشهد العربي فنجد غير باحث تبنى النقد الثقافي ، مثل : الدكتور عبد الله الغذامي الذي نظّر لنقد ثقافي عمل على قراءة المخبوء وراء جماليات النصوص ، وعرّف النقد الثقافي بأنه : " فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية ، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه "[4].

و رأى الغذامي أنه على الناقد الثقافي أن يدرس التحولات النسقية للخطاب ، بدلاً من دراسة القيم الجمالية و الشكلية فيه ، إذ ألغى الدارسة الجمالية للأدب معلناً موت النقد الأدبي ، و حلول النقد الثقافي محله .

تكاد تتفق تعريفات النقد الثقافي على كونه " ممارسة أو نشاطاً و ليس منهجاً ، وهي لا تنظر إلى النقد الثقافي بوصفه حقلاً معرفياً متخصصاً أو أداة منهجية ذات حدود ثابتة ، بل يعتمد نظريات من عدة مجالات لاستبيان الأنساق الثقافية التي تؤثر في الخطابات عموماً ، و تحدد رؤيتها للعالم ، و هذه النظريات تشترك في رؤيتها للثقافة بأنها مادة للدراسة ، و تحاول معرفة ظواهرها و خفاياها باستخدام المكونات المتداخلة و المتشابكة من علوم لأخرى لمعرفة أثر الثقافة في المجتمعات "[5].

يبيّن التنوع في تعريف النقد الثقافي أثر الثقافة في الفعل الإنساني و كيفية تجسد الأنساق ، وسعى النقد الثقافي إلى الكشف عن المكون الثقافي للنص و تجلياته في بناه المعنوية ؛ فبات النقد الثقافي من وجهة نظر منظّريه قراءة ثقافية للنصوص ، تظهر ثقافة الكاتب التي أنتجها للقارئ.

---

[1] ينظر : الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي ، ص : 31.

[2] الرويلي ، ميجان و البازي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 2002 م ، ص : 306.

[3] أيزابرجر ، أرثر : النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية ، ص : 30.

[4] الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي : ص : 83 و84.

[5] خليل ، سمير : النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب ، الطبعة الأولى ، دار الجواهري ، بغداد ، 2012 م ، ص : 90.

و سيعتمد الباحث في هذا البحث على تعريف ميجان الرويلي وسعد البازي للنقد الثقافي الذي يقول بأنه : نشاط فكري ، يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ، و يعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها[1] .

الدراسات السابقة :

طرقت العديد من الدراسات و الأبحاث أبواب النقد الأدبي ، ودراسة شعر الفتوح ، إلا أن أغلب الدراسات التي وقفنا عليها لم تتناول شعر الفتوح من جانب ثقافي ، ومن هذه الدراسات :

– القاضي ، النعمان : شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام ، درس الباحث فيها أشعار الفتوح الإسلامية في العراق و فارس و ما تلاها من بلاد دراسة تجميعية بشيء من التحليل الفني .

– صايمة ، ابتسام : شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الخليفتين أبي بكر و عمر جمع و دراسة ، و قد اهتمت الباحثة في هذه الدراسة بجمع الأشعار التي قيلت في الفتوحات في بلاد الشام مع إجرائها لدراسة فنية موضوعية لها .

منهج البحث :

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي لمضمرات النسق الثقافية في شعر الفتوحات الإسلامية التي رافقت حركة الجهاد.

هدف البحث :

إن هذا البحث يهدف إلى دراسة المضمر الثقافي لنسق (نحن) الجماعية الذي يتوارى في شعر الفتوحات الإسلامية ، والكشف عن تحولات ثقافة (نحن) الجماعية من الجاهلية إلى الإسلام ، و ذوبان الفرد في الجماعة وفق متطلبات الدعوة الإسلامية التي تحث على البعد عن التفاخر الجاهلي الذي ظهرت فيه قيم قبلية تعلي الذات وتضخمها ، وتشوبها بكثير من التباهي الجاهلي ، بينما ظهرت في شعر الفتوحات الإسلامية تجسد التزاماً فكرياً بالتكافل الجماعي و النأي عن التباهي و التفاخر .

مشكلة البحث :

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب و النقد ، و الدراسات الثقافية من أغنى الدراسات بالدلالات الثقافية المضمرة و الأنساق المختفية التي تحمل تفسيراً ثقافياً لمعاني شعر الفتوحات الإسلامية.

و دراسة الأنساق الثقافية فيه تكشف عن المضمرات الثقافية في خطابه و بناه العميقة ، و تبين تحولات التجربة الثقافية فيه من الثقافة الجاهلية إلى الثقافة الإسلامية ، و الصراع بينهما في خطاب المجتمع ، والتأثير في وجدانه و مواقفه .

إن النقد البنّاء يتمثل في إظهار جماليات النص من جوانبه اللغوية كافة ، إلا أننا سندرس ما ينطوي تحت هذه الجماليات من أنساق ثقافية أثرت في هذا الشعر و كونت شخصية قائليه .

ويقتضي ذلك أيضاً الإجابة عن التساؤلات التالية :

ما هي أسس النقد الثقافي؟

هل شكلت (نحن) الجماعية في شعر الفتوحات نسقاً تغلب على (نحن) الجاهلية ؟

مصطلحات البحث و تحديداته :

يقوم البحث على دراسة شعر الفتوحات دراسة ثقافية ، وذلك بقصد الكشف عن المكونات الثقافية في التجربة الشعرية و التطور الفني في خطابها عند شعراء الفتوحات ، وقد اعتمد البحث على المصطلحات التالية : النقد الثقافي النسق الثقافي (نحن) الجماعية .

---

[1] الرويلي : ميجان ، والبازي ،: سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص : 305.

النسق :

باتت الأنساق الثقافية تؤصل مفهوماً نقدياً في سياق منهج الدراسات الثقافية ، و هي بحسب الغذامي : " أنساق تاريخية أزلية و راسخة و لها الغلبة دائماً "[1] ، و" تظهر في كيفية استهلاك المنتج الثقافي العربي منذ القدم "[2] و هذا يعني أن النسق هو ما يحقق قبول المجتمع لمنظومة الفِكَر و المعتقدات السائدة فيه .

و بذلك يكون النسق : نظاماً مستقلاً تنتجه الثقافة باجتماع ظروف اجتماعية ، ودينية ، وأخلاقية ، وجمالية يختفي بين ثنايا الخطاب ، وينغرس في ذهن المبدع أولاً ، ثم يأخذ على عاتقه وظيفة ترسيخه في ذهن المتلقي ثانياً و يؤدي دوراً رئيساً في توجيه سلوكه .

أما النسق المضمر فهو : الدلالة المختبئة في النص الأدبي ، و وظيفة هذه الدلالة أن تزرع في ذهن المتلقي فكراً يعبر عن ثقافة الكاتب ، ويبين أسلوب تعامله مع معطيات بيئته.

وسيكون اعتماد الباحث في تعريف النسق على تعريف الغذامي للنسق بأنه : " مضمر لم يكتبه كاتب فرد ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقرّاء "[3].

إن الشاعر يستمد مادته الفنية وصوره الشعرية من خلال ثقافة التفاعل مع مجتمعه ؛ أي أننا نصبح في علاقة الشاعر المجتمع ، والشاعر – النص أمام النسقين التاليين :

أ – النسق الجمعي : و يشمل على ثقافة القبيلة ، والأعراف ، والمرجعيات الخاضعة لنظام هذا النسق.

ب – النسق الفردي : و يمثل رؤية الشاعر الذاتية للآخر[4].

العرض :

نشأة (نحن) الجماعية :

ترجع نشأة (نحن) الجماعية بوصفها نسقاً إنسانياً اجتماعياً إلى عهود موغلة في القدم في تاريخ المجتمعات البشرية ، و يمكن تلمسها بوضوح في العصر الجاهلي الذي نزلت فيه الرسالة الإسلامية لتغير من عادة إنسانه وأعرافه ، فقد علت ظاهرة (نحن) الجماعية القبلية فيه وشكلت نسقاً ثقافياً في أعراف القبائل ، فكان أفراد القبيلة يعتدون بها ، وبثقافة نمطها الاجتماعي الذي يكثر فيه التفاخر القبلي ، وإعلاء الانتماء للدم ، والنسب، ونصرته من دون النظر إلى أحقيته ، وذلك ما صرح به الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة بقوله[5]:

و ما أنا إلا من غزيَّةَ إن غوت غويتُ وإن ترشُدْ غزية أرشدِ

فالشاعر محكوم بقبيلته و بمرادها قبل كل شيء ، ولذلك هيمنت ثقافة العصبية القبلية على أفرادها ، وكانوا مستلبين للجماعة فيها ، ونذروا أنفسهم لقضاياها من دون النظر إلى قوة عدالتها ؛ فتفانوا في الدفاع عن القبيلة وتفاخروا بثقافة التفوق وإلغاء الآخرين كقول عمرو بن كلثوم :[6]

---

[1] الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص : 79.

[2] الرويلي ، ميجان و البازي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص : 310.

[3] نفسه ، ص : 71.

[4] ينظر : عليمات ، يوسف : جماليات التحليل الثقافي ، الطبعة الأولى ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2004م ص41.

[5] الأصمعي ، عبد الملك بن قريب : الأصمعيات ، ص 107.

[6] ديوان عمرو بن كلثوم ، تح : إميل بديع يعقوب ، ص: 75.

ورثْنا المَجْد قد علمت مَعَدٌّ نُطَاعِنُ دونه حتَّى يَبينَا

ونحْنُ إذا عِمَادُ الحَيّ خرَّت عنِ الأحْفاضِ نَمْنعُ مَن يَلينَا[1]

فقد أظهر الشاعر هنا فضل قومه على غيرهم و ألغى الآخر بجعله يخر .

وامتد إلى شعراء مسلمين مثلما ظهر في فخر النابغة الجعدي بقوله :[2]

بَلَغْنَا السَّماءَ مَجْدَنَا وَ جُدودَنَا و إنَّا لَنَرْجُو فوقَ ذلك مَظْهَرا

وهذا ما دفع النبي صلى الله عليه وسلم إلى الرد عليه و سؤاله : و أين المظهر يا أبا ليلى ؟ فأجاب : الجنة ، فقال له النبي ρ : نعم إن شاء الله .

وقد وجدنا العصبية القبلية أيضاً في خلافة عمر بن الخطاب τ ، إذ سمع صوتاً بالباب ، فأمر أن يدخل عليه من كان من المهاجرين الأوليين ؛ فدخل بلال و صهيب و سلمان ، و كان أبو سفيان بن حرب و سهيل بن عمرو في عصابة من قريش جلوساً على الباب ، فقال : يا معشر قريش أنتم صناديد العرب و أشرافها و فرسانها بالباب ، و يدخل حبشي و فارسي و رومي ؟ فقال سهيل : يا أبا سفيان ، أنفسكم فلوموا ، و لا تذموا أمير المؤمنين ، دُعي القوم فأجابوا ، و دعيتم فأبيتم ، و هم يوم القيامة أعظم درجات و أكثر تفضيلاً ، فقال أبو سفيان : لا خير في مكان يكون فيه بلال شريفاً .[3]

فإنكار أبي سفيان لدخول بلال وصهيب وسلمان قبله – وهو سيد من سادات قريش – دليل على بقاء أثر الجاهلية والعصبية القبلية في نفسه .

(نحن) الجماعية في الإسلام :

لم يتوان الإسلام في تحويل (نحن) الجماعية من العصبية القبلية إلى الجماعة المتكافلة المتحابة ؛ فقد نهى الإسلام عن التفاخر في الأنساب ، وجعل التقوى هي الأساس الذي يفاضَل به الناس ، قال تعالى : { يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير}.[4]

وكذلك نهى النبي ρ عن التفاخر بالآباء ؛ فقد روى ابن عباس عن النبي ρ أنه قال : " لا تفتخروا بآبائكم الذين ماتوا في الجاهلية ، فوالذي نفسي بيده لَمَا يدهده الجُعَل بمنخريه خير من آبائكم الذين ماتوا في الجاهلية"[5].

ونهى أيضاً عن التداعي بدعوى الجاهلية ، فقال : " ليس منا من ضرب الخدود ، و شق الجيوب ، و دعا بدعوى الجاهلية "[6].

ودعا إلى المحبة ، وأن يحب المرء لأخيه ما يحبه لنفسه ، فقال عليه السلام : (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه)[7].

---

[1] الأخفاض : الإبل ، ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، ج 7 ، مادة حفض.

[2] ديوان النابغة الجعدي ، تح : واضح الصمد ، ص : 71.

[3] ينظر : الجاحظ ، عمرو بن بحر : المحاسن و الأضداد ، ص : 107.

[4] (الحجرات : 13).

[5] مسند الإمام أحمد ، رقم : 2791 ، ج : 2 ، ص : 262.

[6] صحيح البخاري ، كتاب : المناقب ، باب : ما ينهى عند دعوى الجاهلية ، رقم : 3519 ، ص : 869.

[7] أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي : جامع الترمذي ، كتاب : صفة يوم القيامة ، رقم : 2515 ، ص : 409.

وألغى الإسلام الفوارق التي بين المسلمين ، وجعل التقوى أساس الإيمان ، فالمؤمن لا ينال التقرب من الله بلونه أو بشكله ، وإنما ينال القربى بتقواه ، يقول النبي ρ : " يا أيها الناس ، ألا إن ربكم واحد ، ألا إن ربكم واحد ألا لا فضل لعجمي على عربي ، ولا لأسود على أحمر ، ولا لأحمر على أسود إلا بالتقوى ، إن أكرمكم عند الله أتقاكم ، ألا هل بلغت "[1].

وأحدث الإسلام نقلة نوعية في ثقافة التكوين الاجتماعي ؛ فأحدث الشعور الجماعي فيه ، وقلب هذا الموروث الثقافي بقوله تعالى : { ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق }[2] ، ومن ذلك أيضاً اعتقادهم أنّ دم الشريف أو الملك يشفي من الكلب ، وكذلك امتناعهم عن تزويج بنات الأشراف إلا ممن يوازيهم في الشرف " مراعاة منهم لمبدأ نقاوة الأصل و إنجاب الأولاد النجباء "[3]؛ فجاء الإسلام ، وقلب هذه القوانين عندما قال النبي الكريم ρ : " تنكح المرأة لأربع : لمالها ، و لحسبها ، و جمالها ، و لدينها ، فاظفر بذات الدين ، تربت يداك "[4] فصار الدين هو القوام و هو المعيار الصحيح للزواج الناجح .

لقد ألغى الإسلام ثقافة الفوقية المتعالية ، وأشاع ثقافة جديدة قوامها التكافل ، والمساواة ، والأفضلية لذي العمل الصالح فنسق (نحن) الجماعية نسق تأصل عند المسلمين منذ اللحظة الأولى التي ظهر فيها الاسلام عندما ألغى الأنا المتعالية المتسيدة ، وحض على التساوي في التعامل فتساوت في الإسلام حقوق السيد والعبد، إذ لا فضل بينهم إلا بالتقوى ،والعمل الصالح ، وظهرت مُثُل راقية في التكافل الاجتماعي ، نجدها واضحة في اقتسام المهاجرين والأنصار للمال ، والأراضي وحتى الزوجات .

وصار بلال العبد في الجاهلية مؤذن الرسول ، وصار عبد الله بن مسعود وسالم مولى أبي حذيفة حاملَيْن للقرآن يُؤخذ عنهما ، لحديث النبي ρ : " استقرئوا القرآن من أربعة : من عبد الله بن مسعود ، و سالمٍ مولى أبي حذيفة وأبيّ بن كعب ، ومعاذ بن جبل "[5].

وترسخ نسق الجماعة المتكافلة في نفوس المسلمين ، وتجلت مثله العليا في فتوحاتهم ، وحروبهم ؛ فانتفت (الأنا) وحلت محلها الجماعة ، " فعندما يعمل جماعة من الناس سوياً ، يندر أن يظلوا مجرد عدد من الأنوات المستقلة ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جداً ، والذي يحدث بدلاً من ذلك ، أن يصبح المشروع العام محط عنايتهم جميعاً ، وبالتالي يعمل كل منهم باعتباره جزءاً من كل "[6].

(نحن) الجماعية في شعر الفتوحات الإسلامية :

ظهرت (نحن) الإسلامية بجلاء في شعر الفتوح ، وصارت (الأنا) فيه جزءاً من الكل ، لا بوصفها أنا متفردة متعالية فشاعر الفتوح " عندما يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة لا يقول أنا، ولكن يقول نحن "[7] ونحظى بذلك في شعر القعقاع بن عمرو الذي كان ينتمي لطبقة الفرسان ، لكن نجده غيّب الذات ، فتحدث عن ثقافة (نحن) الجماعية في القتال ، ونسب الفعال إلى الجماعة في وقعة المذار[8] ، لاسيما في الحديث عن مقتل هرمز ، وهو فعل مثار افتخار للفاعل ، لكن الشاعر لم يفرد الفاعل على عظمة فعله استجابة لدعوة الإسلام في البعد عن التباهي والرياء ؛ فقد ورد عن النبي ρ

---

[1] الأصفهاني ، أبو نعيم أحمد بن عبد الله : حلية الأولياء و طبقات الأصفياء ، ج : 3 ، ص : 100.

[2] (الإسراء : 33).

[3] علي ، جواد : المفصل في تاريخ العرب ، ج : 4 ، ص : 543.

[4] صحيح البخاري ، كتاب : النكاح ، باب : الأكفاء في الدين ، رقم : 5090 ، ص : 1298.

[5] صحيح البخاري : كتاب : فضائل أصحاب النبي ، باب : مناقب عبد الله بن مسعود ، رقم 3760 ، ص : 923.

[6] سويف ، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص : 122.

[7] نفسه ، ص : 123.

[8] المذار : بين واسط و البصرة ، ينظر : الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، ج : 5 ، ص : 88.

قوله : (إن أول الناس يُقضى يوم القيامة عليه ، رجل استشهد ، فأُتي به ، فعرّفه نعَمه ، فعرفها . قال : فما عملت فيها ؟ قال : قاتلت فيك حتى استشهدت ، قال : كذبت ، ولكنّك قاتلت لأن يقال جريء ، فقد قيل ، ثم أُمر به فسُحب على وجهه حتى أُلقي في النار)[1]. يقول القعقاع مظهراً (نحن) الجماعية :[2]

فنَحْنُ وَطئنا بالكَواظِمِ هُرْمُزاً و بالثَّنْيِ قَرْنَيْ قارِنٍ بالجَوَارِفِ[3]

أظهر الشاعر صورة الجماعة بوصفه فرداً منها باستخدام صيغة لغوية ، هي ضمير الجماعة (نحن) ، التي دلت على الثقافة الجماعية ، بوصفها ثقافة مغايرة لثقافة (نحن) القبلية ؛ إذ تحولت (نحن) الجماعية من (نحن) القبلية التي تدافع عن القبيلة ظالمة أو مظلومة ، إلى (نحن) الجماعية التي تدافع عن الأمة ، ومبادئها التي تسير في اتجاه العدالة والمساواة . فقد انزاحت (نحن) عن مقصودها القبلي إلى مقصود مغاير تماماً ، فـ(نحن) هنا هي (نحن) المحبة والإخاء ، ولذلك غابت ثقافة الأنا في ظل وجود ثقافة الجماعة ؛ إذ انسجمت الأنا مع الآخر انسجاماً تاماً ، وأدركت طبيعة التحول الذي أسسه الإسلام ، وما دعا إليه من الوحدة ، والاندماج في الجماعة كالذي رأيناه في غزوة الأحزاب ؛ فقد شارك النبي ρ الصحابة في حفر الخندق ، وكان ينقل التراب حتى اغبرّ بطنه ، و وارى الترابُ شعر صدره[4].

ولم يقتصر ظهور (نحن) الجماعية المستندة إلى تعاليم إسلامية تنأى بالإنسان عن العصبية ، والتفاخر الفردي أو القبلي عند القعقاع ، بل نجد في شعر الفتوح شعراء عدة عبروا عن التضحيات ، وأفعال البطولة بصيغ جماعية ، لاسيما في معركة القادسية ، مثل قول عمرو بن شأس الأسدي[5] يصف مقتل رستم :[6]

قتلْنَا رُسْتماً و بَنيه قَسْراً تُثيرُ الخيلُ فوقَهمُ الهَيالا

و فرَّ الهُرمُزان و لم يُحامي و كانَ على كَتيبَتِه وَبَالا

فقد تحدث الشاعر في هذين البيتين عن مقتل رستم ، قاصداً نسب قتله للجماعة كلها ، مبرزاً ثقافة (نحن) الجماعية التي رباهم عليها الإسلام ؛ فدلت دلالة واضحة على ترسيخ ثقافة (نحن) الإسلامية في نفوس المقاتلين.

---

[1] ينظر الحديث : صحيح مسلم ، ج : 3 ، كتاب الإمارة ، باب : من قاتل للرياء و السمعة استحق النار ، رقم : 1905 ، ص : 1513 و 1514.

[2] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 2 ، ص : 86.

[3] – الثني : علم لموضع بالجزيرة ، شرقي الرصافة ، ينظر : نفسه ، ج : 2 ، ص : 86.

الجوارف : جارف : موضع ، و قيل : هو ساحل تهامة ، نفسه ، ج : 2 ، ص : 94.

[4] ينظر : صحيح البخاري ، كتاب الجهاد و السير ، باب حفر الخندق ، رقم 2837 ، ص : 702 ، و كتاب الجهاد و السير ، باب الرجز في الحرب ، رقم 3034 ، ص : 746 ، و كتاب المغازي ، باب غزوة الخندق ، رقم 4106 ، ص : 1009.

[5] وفد على النبي ρ ، و له صحبة ، كان ذا بأس شديد و نجدة ، و كان شاعراً جيد الشعر ، ينظر : ابن الأثير ، أسد الغابة ، ص : 940.

[6] الطبري ، محمد بن جرير : تاريخ الأمم و الملوك ، اعتنى به أبو صهيب الكرمي ، ص : 604.

وأخذ يعلو صوت الانتماء للجماعة الإسلامية في شعر الفتوح باتساع ، وتجلى مشحوناً بمشاعر تستشعر عظمة الجماعة المتكافلة المتحابة ، والانتماء إليها ، ويظهر ذلك قول الأسود بن قطبة التميمي[1] في حديثه عن يوم ألّيس[2] الذي جرى بين المسلمين والفرس [3] :

لقِينا يوم أُلَّيسَ و أَمْغِي و يومَ المَقْر آسادَ النَّهار[4]

فلمْ أرَ مِثْلها فَضَلاتِ حرْبٍ أشدَّ على الجَحاجِحةِ الكِبار[5]

قتلْنا منهمُ سَبعين ألفاً بقيَّةَ حِزْبِهمْ نَخْبُ الإسَار[6]

سوى من ليس يُحصَى من قَتيلٍ و من قَدْ غَالَ جُولانُ الغُبار[7]

يظهر الأسود في هذه الأبيات تجليات المضمر الثقافي للجماعة الإسلامية ، واعتزازه بالانتماء إليها تجسيداً للعقيدة التي قامت على مبادئها (نحن) الجماعية .

ويؤكد الشاعر في هذا المقطع انتماءه للجماعة وفق المعتقد الديني ، فعبر بضمير (نا) الدال على الجماعة في قوله " لقينا" عن نسبة الأفعال للجماعة ، ثم أجرى الشاعر التفاتاً عن ضمير الجماعة في البيت الثاني بقوله : " فلم أر " ، فلم يقل الشاعر : فلم نر ؛ لأنه لا يريد أن يصف الجماعة المسلمة بأنها لاقت شدة من الحرب ،فلم يلق الشدة إلا هو ، أما الجماعة فهم ثابتون ما وجدوا من شدة الحرب ما وجده الشاعر .

وعندما أراد أن يعبر عن فعل القتل عاد إلى ضمير الجماعة في قوله : قتلنا ؛ ليدل على اشتراك الجماعة كلها في فعل القتل الذي فتك بالأعداء و قتل منهم سبعين ألفاً عدا الأسرى .

---

[1] هو أبو مفَزّر ، شهد الفتوح ، و هو رسول سعد بن أبي وقاص بسبي جلولاء إلى عمر بن الخطاب ، ينظر : مختصر تاريخ دمشق ، تح : إبراهيم صالح ، ج : 4 ، ص : 390.

[2] أليس : الموضع الذي كانت فيه الوقعة بين المسلمين و الفرس في أول أرض العراق من ناحية البادية ، الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، ج 1 ، ص : 248.

[3] نفسه ، ج : 1 ، ص : 254.

[4] أمغي : هي أمغيشيا ، موضع كان بالعراق ، هدمها خالد بن الوليد بعد أن ملكها المسلمون ، ينظر : نفسه ، ص : 254.
آساد : مفرده أسد ، لسان العرب ، ج 3 ، مادة أسد.

[5] الجحجاح : السيد ، ينظر : القاموس المحيط ، مادة : جحح.

[6] الإسار : ما شُدّ به ، لسان العرب ، ج 4 ، مادة أسر.

[7] غاله : أهلكه ، ينظر : لسان العرب ، ج : 11 ، مادة غول.

وظهر صوت الجماعة عند بعض فرسان المسلمين الذين كان لهم الباع الطويل في التفرد بالقتال ، والشجاعة تجسيداً لثقافة الجماعة في الإسلام ، لقوله عليه الصلاة و السلام : (فعليك بالجماعة ، فإنما يأكل الذئبُ القاصية)[1]، مثلما عبر القعقاع في حديثه عن فتح الحيرة [2] التي وقعت بين المسلمين والفرس[3]:

و يومَ أحطْنَا بالقُصور تتابعتْ على الحِيرة الرَّوْحاءِ إحدى المَصَارف

حَطَطْناهُمُ منْها و قد كادَ عَرْشُهمْ يميلُ بهم فِعْلَ الجبانِ المُخَالف

رميْنا عليهمْ بالقَبولِ و قدْ رأَوا غَبوقَ المَنايا حولَ تلكَ المَحَارف

صبيحةَ قالوا : نحنُ قومٌ تَنَزَّلوا إلى الرِّيف من أرضِ العُرَيْب المَقَانف

نلحظ في هذه اللوحة التي رسمها الشاعر تمكن نسق (نحن) الجماعية في نفسه ؛ فقد تجلى إيمانه بقضية الجماعة التي أظهرها بوصفه فرداً منها ، فكان الشاعر في هذه اللوحة مشدوداً إلى الذات الجماعية التي ملأت ذاته ، فقدم لنا لوحة بينت فعلاً جماعي تجلى بإحاطة الجماعة المسلمة لقصور الحيرة ، ثم خوف الأعداء من فعل هذه الجماعة حتى كان عرشهم يهتز خوفاً و رعباً ، ثم تجلى فعل الرمي الذي رأى منه الأعداء حتفهم و موتهم ، وعندما أراد الأعداء أن يعبروا عن (نحن) الجماعية (صبيحة قالوا نحن قوم) كما عبرت الجماعة المسلمة كانت هزيمتهم لأن (نحن) التي عبروا بها تدل على قبلية همجية ، ورغبة في الاستعلاء ، بينما (نحن) الإسلامية تدل على الإيمان بقضية مشتركة بين أفراد الجماعة والدفاع عنها ، لا رغبة في الاستعلاء ، ولا حبّاً في القتل .

واتصل نسق الجماعة بمضمرات من الثقافة الجاهلية والإسلامية راسخة في مصادر تعاليمها ، فاستدعى لفظ " رمينا " قول عبيد بن الأبرص :[4]

ولربّ سيّدِ معشر ضخمِ الدّسيعة قد رَميْنا

وقوله تعالى : { وما رميت إذ رميت ولكنّ الله رمى }[5].

وكان من نتيجة هذا الرمي أن رأى الأعداء المنايا حول سهام المسلمين ، وانطلق الشاعر من معنى هذه الآية الكريمة ، ومعنى رمي الله للمشركين ، فأتى بالفعل رمينا ، يقصد الإبانة على تمثيل السياق القرآني .

---

[1] أبو داود سليمان بن الأشعث : سنن أبي داود ، كتاب الصلاة ، باب في التشديد في ترك الجماعة ، رقم 547 ، ج : 1 ، ص : 190.

[2] الحيرة :مدينة كانت على ثلاثة أميال من الكوفة على موضع يقال له النجف : الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 2 ، ص : 328.

الغبوق : ما يشرب بالعشي ، و غبقه : سقاه ذلك : القاموس المحيط ، باب غبق.

[3] الطبري : تاريخ الرسل و الملوك ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ج : 3 ، ص : 365.

[4] ديوان عبيد بن الأبرص ، ص119.

[5] (الأنفال : 17).

(نحن) الجماعية و الإعداد للحرب :

برزت (نحن) الجماعية مستندة إلى مضمرات ثقافية للقتال في الحروب في أبيات عاصم بن عمرو[1] و المسلمون في الطريق إلى الحيرة :[2]

جلبْنَا الخَيْلَ و الإبِلَ المهارى إلى الأعْراضِ أعراض السَّواد

و لم ترَ مثلنا كرماً و مجداً و لم تر مثلنا شِنخاب هاد[3]

شَحنَّا جانب الملطاط منا بجمع لا يزول عن البعاد[4]

لزِمنا جانب الملطاط حتى رأينا الزرع يقمع بالحصاد

لنأتي معشراً ألَبُوا علينا إلى الأنبار أنبار العباد

لقد تجلى نسق (نحن) الجماعية في هذه المقطوعة بإبراز القوة الجماعية والإعداد للحرب ، وهي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالثقافة الإسلامية التي تبين الدعوة في الإعداد للحرب ، كما جاء في قوله تعالى : { وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوّة و من رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم }[5]؛ فبرزت في الأبيات الخيل الجماعية المعدة للمعركة ، وتجلى الأثر للنسق الجماعي في هذه الأبيات ببناء الشاعر صورة الجماعة التي تملك خبرة عالية في القتال ، وهي ثقافة الحرب ومهاراته الجماعية التي ترجع أصولها للجاهلية ؛ لأن فنون الحرب في الإسلام لم تتغير ، إنما التغير حصل في هدف الحرب ، وقواعدها التي أجرى الإسلام تعديلاً جوهرياً عليها ، وتتجلى هذه الخبرة أولاً بجلب الجماعة المسلمة للخيل ، والإبل التي تمتلك مهارة في الحروب ، وفي جلب الشاعر للخيل استجابة لقوله تعالى : { وأعدّوا لهم مااستطعتم من قوّة ومن رباط الخيل }[6] ، وتمثلاً لقول النبي الكريم : (الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)[7] ولقوله أيضاً عليه السلام : (البركة في نواصي الخيل)[8] ثم إن الجيش الذي لا يملك خيولاً يعد جيشاً ضعيفاً مقارنة بالجيش ذوي الفرسان ، فقد كان الفرسان (ينقضون على المحاربين المشاة و على المدن أو القبائل انقضاض الصواعق ، ويربكوا الخصم ، فيمهدوا بذلك لمشاتهم من التغلب على العدو)[9].

وظلت الـ(نحن) حاضرة في القصيدة عندما مدح الشاعر نفسه ، عن طريق مدح الجماعة التي ترهب الأعداء و تحقق المجد والكرامة ، فكوّن لوحة على وقع إحساسه الداخلي الذي يشير إشارة واضحة إلى انتمائه لهذه الجماعة .

ثم يبين الشاعر أن سبب التحضير لتلك الخيول والإبل المهارى هو تأليب العدو لأهل الأنبار عليهم .

---

[1] عاصم بن عمرو التميمي ، أحد الشعراء الفرسان ، أخو القعقاع بن عمرو ، العسقلاني ، ابن حجر : الإصابة في تمييز الصحابة ج 4 ، ص 6.

[2] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 5 ، ص : 192.

[3] شنخاب : أعلى الجبل ، و الرجل الطويل ، لسان العرب ، مادة شخب.

[4] الملطاط : طريق على ساحل البحر ، معجم البلدان ، ج :5 ، ص : 192.

[5] (الأنفال : 60).

[6] (الأنفال : 60).

[7] صحيح البخاري ، كتاب الجهاد و السير ، باب الجهاد ماض مع البر و الفاجر ، رقم 2852 ، ص : 705.

[8] نفسه ، كتاب الجهاد و السير ، باب الخيل معقود في نواصيها خير إلى يوم القيامة ، رقم 2851 ، ص : 705.

[9] جواد ، علي : المفصل في تاريخ العرب ، ج : 5 ، ص : 446.

ويقول عاصم بن عمرو بعد أن دانت للمسلمين قرى السواد مستشعراً عظمة الجماعة [1]:

ضربنا حماةَ النَرْسِيان بكَسْكرٍ غداة لقيناهم ببيضٍ بواترِ[2]

و قَرْنا على الأيام و الحرب لاقحٌ بجُردٍ حِسانٍ أو بِبَزل غَوابر[3]

و ظلَّت بلادُ النَرْسِيان و تمرُه مُباحاً لما بين الدبا و الأصافر

أبحْنا حِمى قومٍ و كان حماهم حراماً على من رامَه بالعساكر

شكلت معاني الأبيات السابقة صورة جلية لنسق (نحن) الجماعية التي تمتلك مهارات قتالية عالية ، إذ ضُربت حماة النرسيان من قبل الجماعة التي توافقت أنواتها ضمن إطار واحد ، إذ لا خلاف ولا صراع بينها ، فالكل قام بفعل الضرب ، وضُربت هذه الحماة بسيوف يمانية ، والحديث عن السيوف اليمانية هو نسق متأصل عند المقاتل ، حيث كانت العرب تمدح هذه السيوف " فقيل للسيف : يمان ويماني ، إذا صنع باليمن ، والظاهر أنها لماعة بيض ، ولذلك قيل : (بيض يمانية) يمدحون تلك السيوف "[4].

ولشدة قوة هذه الجماعة ، وبأسها كانت الغلبة لها ، حتى راح أهل هذه البلاد يقدمون العطايا والهدايا للمسلمين.

ويزداد نسق (نحن) الجماعية تصاعداً في فرض قوة الجماعة الناشئة من تكاتفها ، وقوة عقيدتها ، وتمثلها الإيمان بهدف الجهاد ، ويتجلى ذلك في تصريح الشاعر بأن هذه الجماعة أباحت حمى قوم لم يسبق لأحد قبلهم أن أباحه ، فهو حرام على السابقين ، حلال لهم ، وكان ذلك تحقيقاً لعمل الجماعة التي ترسخ فيها المعتقد والإيمان .

وأبرز شعراء الفتوح اعتزازهم بالانتماء إلى الجماعة التي عزت بإيمانها ، يقول عمرو بن مالك[5] في أهل هيت وقرقسيا ، مبيناً عزة الجماعة التي ينتمي إليها ، وارتباط قتالها بأوامر الدين وأهداف الجهاد[6]:

ونحن جمعنا جمعهم في حفيرهم بهيتَ و لم نحفل لأهل الحفائر[7]

---

[1] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 5 ، ص : 280 و 281.

[2] النرسيان : ناحية بالعراق بين الكوفة و واسط ، ينظر : نفسه ، ج : 5 ، ص : 280.

كسكر : كورة واسعة ، قصبتها اليوم واسط القصبة التي بين الكوفة و البصرة ، ينظر : نفسه ، ج : 4 ، ص 461.

[3] قرنا : غلبنا : لسان العرب ، مادة قرن.

[4] جواد ، علي : المفصل في تاريخ العرب : ج : 5 ، ص : 423 .

[5] عمرو بن مالك بن قيس بن بجيد الرؤاسي : كوفي وفد على النبي ρ مع أبيه مالك بن قيس فأسلما : القرطبي ، عبد الله بن عبد البر الاستيعاب في معرفة الأصحاب ، ص : 504 .

[6] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 4 ، ص : 328 .

[7] هيت : بلدة على الفرات من نواحي بغداد فوق الأنبار ، ذات نخل كثير و خيرات واسعة : ينظر : الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ج : 5 ، ص : 420 و 421.

الحفائر : جمع حفيرة : ماء لبني قريط على يسار الحاج من الكوفة : نفسه ، ج : 2 ، ص : 275.

وسرنا على عمد نريد مدينة بقَرْقيسيا سيرَ الكُماة المَساعر[1]

فجئناهمُ في دارهم بغتةً ضحىً فطاروا وخلَّوْا أهل تلك المحاجر

فنادوا إلينا من بعيد بأنّنا نَدينُ بدين الجِزية المتواتر

قتلنا ولم نَرْدُد عليهم جزاءهم وحطناهمُ بعد الجزا بالبواتر

يحضر في المقطع السابق نسق (نحن) الجماعية التي تُرهب الأعداء ولا ترهب ؛ لأنها تصدر عن إيمان بحقها بنشر الدعوة ، وسردت الأبيات أفعال هذه الجماعة ، فقد جمعت جمعها ، وسارت نحو الأعداء سير الكماة ، ثم يكمل الشاعر حديثه عن الجماعة المسلمة بقوله : فجئناهم ضحى ، إذ صرح الشاعر أنهم أتوا القوم وقت الضحى ، متمثلاً نسق الآية الكريمة : { والمغيرات صبحا }[2].

ومع ذلك فقد قال الشاعر أن جماعته فاجأت العدو وقت الضحى ، وفي ذلك دلالة على شجاعتهم ، فقد كان يقال : (لعزهم أغاروا نهاراً)[3] ، ودليل على غفلة أعدائهم عنهم " لأن ذلك وقت غفلة الناس "[4].

ويكمل نسق (نحن) الجماعية مسيره في القصيدة من تصوير الشاعر للأعداء وهم ينادون المسلمين بقبول الجزية ، وكان نداؤهم من مكان بعيد دلالة على تخاذلهم ، وذلهم ، وضعفهم ، فهم لم يقبلوا بداية الجزية ، لذلك فطنوا إلى الغدر من وراء النداء ، فأعملوا فيهم القتل بالسيوف البواتر ؛ لأن الظاهر " أنهم لم يقروا بالجزية إلا بعد عناد وغدر "[5]، وهنا مكمن النسق الثقافي ؛ حيث عمل الشاعر بقوله تعالى : { ستجدون آخرين يريدون أن يأمنوكم ويأمنوا قومهم كلما ردوا إلى الفتنة أركسوا فيها فإن لم يعتزلوكم ويلقوا إليكم السلم ويكفوا أيديهم فخذوهم واقتلوهم حيث ثقفتموهم وأولئكم جعلنا عليهم سلطاناً مبيناً }[6]، وظهر في أبيات الشاعر نسق الجماعة مضمراً لمعاني آيات القرآن الكريم ، مثل قوله تعالى : { أولئك ينادون من مكان بعيد }[7]، فكأن الشاعر نظر إلى القوم الآن وهم ينادونهم من مكان بعيد ، ونظر إليهم في الآخرة عندما يناديهم الله تعالى من مكان بعيد دليلاً على بعدهم "لأنهم سمعوا فلم يتأثروا به ، شبههم الله بمن ينادى من بعيد فلا يسمع "[8].

وانبرى شعراء الفتوح يصفون مقتل كبار قادة الفرس ، وشدة قتالهم في الحروب ، يقول أبو بجيد نافع بن الأسود التميمي واصفاً قتل يزدجرد ، وانتهاء ملك فارس :[9]

---

[1] قرقيسيا : بلد على نهر الخابور قرب رحبة مالك بن طوق على ستة فراسخ ، و عندها مصب الخابور في الفرات ، فهي مثلث بين الخابور و الفرات : الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 4 ، ص : 328 .

[2] (العاديات : 3) .

[3] القرطبي ، محمد بن أحمد : الجامع لأحكام القرآن ، ج : 22 ، ص : 433 .

[4] نفسه ، ج : 22 ، ص : 433 .

[5] القاضي ، النعمان عبد المتعال : شعر الفتوح الاسلامية ، ص : 142 .

[6] (النساء : 90) .

[7] (فصلت : 44) .

[8] تفسير الشعراوي ، مج : 22 ، ص : 13638 .

[9] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 3 ، ص : 43 .

ونحن قتلنا يزدجرد ببعجة من الرُّعب إذ ولَّى الفرار وغارا

غداة لقيناهم بمرو تخالُهم نموراً على تلك الجبال ونارا

قتلناهمُ في حربة طحنت بهم غداة الرَّزيق إذ أراد حوارا[1]

ضَمَمنا عليهم جانبيهم بصادق من الطعن ما دام النهارُ نهارا

فوالله لولا الله لا شيء غيره لعادت عليهم بالرزيق بوارا

تجلى أثر نسق (نحن) الجماعية في ذات الشاعر برسمه لصورة قتل ملك فارس يزدجرد ، فلم ينسب قتله إلى نفسه ، بل نسبه إلى الجماعة كلها ؛ اعترافاً منه بقضية الجماعة ، واستجابة لمضمون فكر الجماعة الإسلامي الذي يذَوِّب الأنا في الجماعة ، وينأى عن الاعتداد بالنفس ، وإن لم يكن الجميع قد اشترك حقيقة في قتل يزدجرد ، فلولا الجماعة ، وحسن بلائها في القتال لما تمكنوا من قتله .

ويتابع الشاعر حديثه عن (نحن) الجماعية التي لاقت أعداء ، وصفهم بالنمور والنار ؛ لشدة بأسهم وشجاعتهم وهذه ثقافة متأصلة عند الشعراء منذ الجاهلية ، ومعروفة بالمنصفات ، إذ " بلغ من حبهم للشجاعة أن شهدوا بها لأعدائهم ، فأنصفوهم اعترافاً بشجاعة الخصم "[2] وكان النسق الاسلامي حاضراً عند أبي بجيد بقول النبي ρ : (نصرت بالرعب مسيرة شهر)[3]، فالجماعة قتلت بالرعب ، وكان النصر حاضراً (إذ ولى الفرار وغارا).

وظهر نسق (نحن) الجماعية في سياق وصف الشاعر لمجريات المعارك ، وكانت عند الكثير من شعراء الفتوحات ذات طابع تاريخي واقعي تسجيلي حي مثلما نجد عند أبي محجن الثقفي[4] الذي يقول :[5]

لما رأينا خيلاً محجَّلةً و قومَ بغْيٍ في جَحفل لجبِ[6]

طِرنا إليهم بكل سَلهبة و كل صافي الأديم كالذهب[7]

وكل عَرَّاصية مثقَّفة فيها سِنان كشُعلة اللَّهب[8]

---

[1] الرزيق : من حصون اليمن : نفسه ، ج : 3 ، ص : 43 .

[2] الحوفي ، أحمد : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، ص : 265 و 266 .

[3] صحيح البخاري ، كتاب الصلاة ، باب قول النبي ρ : جعلت لي الأرض مسجداً و طهوراً ، رقم 438 ، ص : 118 .

[4] اختلف في اسمه فقيل : اسمه مالك بن حبيب ، و قيل : عبد الله بن حبيب بن عمرو ، أسلم حين أسلمت ثقيف ، و سمع من النبي و روى عنه ، و كان منهمكاً في الشراب لا يكاد يقلع عنه : القرطبي ، عبد الله بن عبد البر ، الاستيعاب في معرفة الأصحاب ، ص : 856 .

[5] البغدادي ، عبد القادر بن عمر : خزانة الأدب ، ج : 8 ، ص :413 .

[6] التحجيل : بياض في قوائم الفرس ، ينظر : لسان العرب ، ج : 11 ، مادة : حجل.

الجحفل : الجيش الكثير ، ولا يكون ذلك حتى يكون فيه خيل ، نفسه ، ج : 11 ، مادة : جحفل.

لجب : من الجلبة و الصياح ، ينظر : نفسه ، ج : 1 ، مادة : لجب.

[7] ، سلهبة : الطويل من الخيل ، ينظر : نفسه ، ج : 1 ، مادة : سلهب.

[8] عراصية : الرمح و السيف ، ينظر : نفسه ، ج : 7 ، مادة : عرص.

وكلِّ عَضْبٍ في مَتْنه أُثُرٌ و مشرفيٍّ كالملح ذي شُطَب[1]

وكل فضفاضة مضاعفة من نسج داود غير مؤتَشب[2]

لما التقينا مات الكلام ودا ر الموت دورَ الرَّحى على القُطُب

فكلنا يستكيص صاحبه عن نفسه ، والنفوسُ في كُرَب

إن حملوا لم نَرِمْ مواضعنا وإن حملنا جَثَوْا على الرُّكَب

ينطوي هذا المقطع على ثقافة تسليح الجماعة ، ومهاراتها القتالية ، فيصور أسلحة الجماعة المسلمة ، وبلاءها في القتال ، وقد بدأ الشاعر مقطوعته بالحديث عن الخيل ، وهو نسق أصيل عند العربي ، فقد كان المقاتل العربي يفخر بالخيل ويكثر الحديث عنها حتى أن " الرجل منهم كان يبيت طاوياً و يشبع فرسه و يؤثره على نفسه و ولده "[3]، فقد كانت الخيل رمزاً للفروسية و القوة ، وكان العربي يعرف للخيل فضلها إذ يرى فيها الخير كله ، فها هو امرؤ القيس يقول مفتخراً بفرسه : [4]

الخير ما طلعت شمس و ما غربت مُطَلب بنواصي الخيل معصوب

ويدل حديث الشاعر عن الخيل على نسق إسلامي طالما ورد في القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، قال تعالى : { والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا }.[5]

وقد روى الإمام أحمد في مسنده من حديث سهل بن الحنظلية أن النبي ρ قال : " إن المنفق على الخيل في سبيل الله ، كباسط يديه بالصدقة لا يقبضها "[6].

وروى الإمام أحمد عن في مسنده من حديث أبي قتادة عن رسول الله ρ قال : " خير الخيل الأدهم ، الأقرح ، الأرثم ، المحجل ثلاث ، مطلق اليمين ، فإن لم يكن أدهم ، فكميت على هذه الشية "[7].

إن الشواهد سالفة الذكر تدل على ثقافة قديمة ، هي الحديث عن الخيل ، وقد قام الشاعر ببعث هذا الثقافة في أبياته في معرض حديثه عن بطولات الجماعة ؛ لما في الخيل من خير عميم .

وينتقل الشاعر إلى وصف كثرة أعدائه ، ويصف صياحهم ؛ تمهيداً منه للحديث عن بطولات الجماعة الإسلامية التي ما لاقت جيشاً عادياً ، وإنما لاقت جيشاً عظيماً ، وبعد أن وصف الشاعر جيش العدو ، تحدث عن الجماعة المسلمة التي وصف شدة شجاعتها ، وأنها طارت نحو الأعداء على خيل طويلة عظيمة صافية الجلد كالذهب الخالص .

---

[1] العضب : السيف القاطع ، ينظر : نفسه ، ج ، 1 ، مادة : عضب.

[2] فضفاضة : الدرع الواسعة ، ينظر : القاموس المحيط ، مادة : فضض.

غير مؤتشب : صريح في نسبه : ينظر : لسان العرب ، مادة : أشب.

[3] الحوفي ، أحمد : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، ص 193.

[4] ديوان امرئ القيس ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ص 225.

[5] (العاديات : 1-5).

[6] مسند الإمام أحمد ، رقم ، 18089 ، ج : 7 ، ص : 269.

[7] نفسه ، رقم : 23202 ، ج : 9 ، ص : 286.

وراح الشاعر كما هي عادة الشعراء الجاهليين يَصِف لنا أدوات الحرب التي استعملتها الجماعة في قتالها ، فقد واجهت الأعداء بسيوف متنها حديد أنيث ، وشفرتها حديد ذكر ؛ كناية عن قوة السيوف ، ولم يكتف الشاعر بوصف قوة قطع هذه السيوف وشدتها ، بل أعاد لنا الحديث عنها ، فهي سيوف مشرفية ، والمشرفية هي أجود سيوف العرب[1] ، وقد كثر حديث الشعراء الجاهليين عن السيوف ، وازداد افتخارهم بها كقول عنترة :[2]

نُجيد الطَّعن بالسُّمْر العَوالي و نضربُ بالسّيوف المَشْرفيةْ

ويتجلى نسق (نحن) الجماعية واضحاً في البيت الأخير من المقطوعة ، حين وصف الجماعة الاسلامية بالثبات عند حمل الأعداء عليهم .

وتضمن قول الشاعر : والنفوس في كرب تأثره بقوله تعالى : { وضاقت عليكم الأرض بما رحبت }[3] في معركة حنين ، إلا أن الشاعر لا يريد أن يبين أنهم أعادوا خطأ المسلمين في غزوة حنين ، ولذلك قال : إن حملوا لم نرم مواضعنا ، فمع شدة الحرب إلا أنهم لا يغادرون مواضع قتالهم ، وفي هذا نسق ثقافي آخر تشرب في نفس الشاعر استعاده من أحداث غزوة أحد عند وصية النبي ρ للرماة بعدم مغادرة مواضعهم ، فكانت إشارة من الشاعر إلى أنهم رغم ضراوة الأعداء إلا أنهم لا يغادرون مواقعهم عملاً بقول النبي الكريم ρ.

(نحن) الجماعية الدالة على العصبية القبلية :

ورغم سيطرة نسق (نحن) الجماعية الدال على الجماعة الإسلامية كلها ، لا يستطيع الشاعر أن يتحرر من سيطرة نسق (نحن) الذي تعتق به الروح الجاهلية ، والعصبية القبلية ، وهذا ما نلحظه في قول القعقاع[4] :

رمى الله من ذمّ العشيرة سادراً بداهية تبيض منها المقادمُ[5]

فدَعْ عنك لومي لا تلمني فإنَّني أحوطُ حريمي و العدوّ الموائم

فنحن وردنا في نَهاوندَ مَوردا صدرنا به و الجمعُ حَرَّانُ واجم[6]

يؤكد الشاعر في هذا المقطع سيطرة نسق الحديث عن القبيلة والعشيرة ، وترك الحديث عن الجماعة ككل التي تدافع عن الدين ، ويصرح الشاعر في البيت الثاني بذلك بقوله : لا تلمني ؛ لكي يجد مخرجاً لفخره بقبيلته، وأخذاً للحيطة والحذر في حال سُئل عن ذلك .

إن مشهد الدفاع عن القبيلة يبدو واضحاً في هذا المقطع من خلال الصيغة اللغوية (نحن) الدالة على القبيلة مما يوحي بانتمائه للقبيلة ، ويدل على عمق تأثير هذا النسق في نفس الشاعر .

---

[1] ينظر : الحوفي ، أحمد : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، ص : 181 و 182 و 183.

[2] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص 217.

[3] (التوبة : 25).

[4] الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 5 ، ص 314.

[5] سادراً : متحيراً ، ينظر : لسان العرب ، ج ، 4 ، مادة : سدر.

[6] نهاوند : مدينة عظيمة في قبلة همذان ، بينهما ثلاثة أيام : ينظر : الحموي ، ياقوت : معجم البلدان ، ج : 5 ، ص : 313.

وكثيراً ما كان شاعر الفتوح يفتخر بسيره نحو الأعداء واصفاً جيش المسلمين ، مبيناً أنه ذاهب لنصرة الدين الحنيف ، يقول سعيد بن عامر[1] وهو في طريقه إلى الشام ليشارك الجيش في فتوحاته : [2]

نسيرُ بجيشٍ من رجال أعزَّة على كل عَجْعاجٍ من الخيل يصبرُ[3]

إلى شبل جراح و صحب نبينا لننصرَه و الله للدِّينِ ينصر

على كل كافر لعين معاند تراه على الصُّلبان بالله يكفر

تمثل هذه المقطوعة موروثاً ثقافياً نما وترعرع في نفس هذا المقاتل الذي تحدث بصيغة (نحن) الجماعية الدالة على الجماعة المسلمة بقوله : "نسير" و "لننصره".

ونجد موروثاً ثقافياً دينياً كان حاضراً في نفس هذا المقاتل الذي استقى مقطوعته من قوله تعالى : { وكفى بالله ولياً وكفى بالله نصيراً }[4] ليعبر عن نصر الله للدين الحنيف ، فضلاً عن تأصل صورة الحرب في ذهن الشاعر منذ العصر الجاهلي ؛ فقد وصف عجاج الحرب ، وهي صورة تكررت في الشعر الجاهلي ، مثل قول عنترة مفتخراً بفرسه :[5]

ورميتُ مُهري في العَجَاج فخاضَهُ و النَّار تَقْدحُ من شِفار الأَنْصُلِ

خاضَ العجاجَ مُحَجَّلاً حتى إذا شهدَ الوقيعةَ عادَ غيرَ مُحَجَّل

الخاتمة و نتائج البحث :

نجد من خلال ما سبق أن (نحن) الجماعية شكلت نسقاً ثقافياً عند شعراء الفتوحات الإسلامية ؛ لأنها عبرت عن انتماء الشعراء تارة للدين الجديد ، وتارة للقبيلة بوصفها مكان الانتماء الذي كثر تعبير الشعراء عنها في شعرهم وتمدحهم بها ، وانتمائهم لها .

وقد ظهر تحول (نحن) الإسلامية ، وتغلبت على (نحن) القبلية الجاهلية عند شعراء الفتوح ، فما فتئ شعرهم يعبر عن اتحاد الهدف و القتال تحت راية الإسلام باختلاف قبائل الشعراء فقد اتحدت (الأنوات) و تشربت بروح الإسلام .

ورغم ذلك لم يبد بعض الشعراء حرجاً من التمدح بالقبيلة ، تلك القبيلة التي عاش في كنفها ، وقاتل تحت لوائها و رايتها زمناً طويلاً ؛ فكانت مصدراً لفخره بصنيعه في الحرب .

وقد غابت ثقافة الأنا ، وحلّت محلها ثقافة الجماعة التي عبر الشعراء عن تضحياتها وبطولاتها في صيغ جماعية تنأى بالمرء عن التفاخر الفردي .

ثبت المصادر و المراجع :

- القرآن الكريم.

[1] هو سعيد بن عامر بن حذيم بن سلامان بن ربيعة بن سعد بن جمح القرشي الجمحي ، يقال أن سعيد بن عامر أسلم قبل فتح خيبر و كان خيراً فاضلاً : ينظر : القرطبي ، عبد الله بن عبد البر : الاستيعاب في معرفة الأصحاب ، ص : 273.

[2] الواقدي : فتوح الشام ، ج : 1 ، ص : 170.

[3] العجعاج : النجيب المسن من الخيل : القاموس المحيط ، مادة : عجج.

[4] (النساء : 45).

[5] الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، ص : 134.

المصادر و المراجع العربية :

1- أحمد بن حنبل : مسند الإمام أحمد بن حنبل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2008.

2- الأصفهاني : أبو نعيم ، حلية الأولياء و طبقات الأصفياء ، دار الفكر ، بيروت ، 1996.

3- الأصمعي : عبد الملك بن قريب ، الأصمعيات ، بيروت ، ط5 ، من دون تاريخ.

4- البخاري ، محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري ، دار ابن كثير ، دمشق – بيروت ، ط1 ، 2002.

5- البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، خزانة الأدب ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط4 ، 1997.

6- الترمذي ، محمد بن عيسى ، جامع الترمذي ، بيت الأفكار الدولية ، الأردن ، من دون تاريخ.

7- الجاحظ ، المحاسن و الأضداد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط1 ، 1224هـ.

8- الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، 1977.

9- الحوفي ، أحمد ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مطبعة نهضة مصر ، ط2 ، من دون تاريخ.

10- الخطيب التبريزي ، شرح ديوان عنترة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992.

11- خليل ، سمير ، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب ، دار الجواهري ، بغداد ، ط1 ، 2012.

12- أبو داود : سنن أبي داود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1996.

13- ديوان امرئ القيس ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، من دون تاريخ.

14- ديوان عامر بن الطفيل ، دار صادر ، بيروت ، دون طبعة ، 1979.

15- ديوان عمرو بن كلثوم ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991.

16- ديوان قيس بن الخطيم ، دار صادر ، بيروت ، من دون تاريخ طبع.

17- ديوان النابغة الجعدي ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1998.

18- الرويلي ، ميجان ، و البازي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ، 2002.

19- سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، من دون تاريخ.

20- الشعراوي ، تفسير الشعراوي ، من دون تاريخ طبع.

21- الطبري ، تاريخ الأمم و الملوك ، بيت الأفكار الدولية ، من دون تاريخ طبع.

22- الطبري ، تاريخ الرسل و الملوك ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، من دون تاريخ طبع.

23- ابن عساكر : محمد بن مكرم ، مختصر تاريخ دمشق ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1984.

24- العسقلاني ، الإصابة في تمييز الصحابة ، دار الكتب ، مصر ، من دون تاريخ طبع.

25- علي ، جواد ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ط2 ، 1993.

26- الغذامي ، عبد الله ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ، 2005.

27- الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط8 ، 2005.

28- القاضي ، النعمان ، شعر الفتوح الإسلامية ، من دون تاريخ طبع.

29- القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 2006.

30- مسلم بن الحجاج ، صحيح مسلم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1991.

31- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، من دون تاريخ طبع.

32- الواقدي ، فتوح الشام ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ، 1997.

البُعد الدّرامي في هائيّة عُبيد الله بن قيس الرُّقَيَّات

دلال شحادة* أ. د. سمر الديوب **

(الإيداع: 20 تموز 2020، القبول: 2 كانون الأول 2020)

الملخص:

تعدّ القصـيدة العربيّة القديمة قصـيدة غنائيّة، لكنّنا لا ننظر إلى هذه الغنائيّة على أنّها غنائيّة خالصـة، بل يدخلها بعد دراميّ يقوم على الصّراع والتّضاد، فالفكرة تقابلها فكرة، والعاطفة تقابلها عاطفة، ولأنّ التّضاد والصّراع_ جوهر الدّراما_ مرتكزان أساسيّان في النّص المسرحيّ سندرس هذا البعد من خلال التّراسل بين الشّعر والمسرح القائم على التّضاد والصّراع، وهما جوهر الدّراما، كما يتناول البحث قضية إشكاليّة لدى كثير من النقاد والدّارسين، ألا وهي تراسل الشّعر القديم مع المسرح، وارتباطه بالدّراما (عصب المسرح)، بيد أنّ هذه الدّراسة تؤكّد أنّ ثمّة بعداً درامياً نجده بوضوح في بعض شعر الغزل في العصر الأمويّ، فعناصر الغنائيّة فيه لم تقف حائلاً دون ظهور بعض السّمات الدّراميّة المبثوثة فيه، ليسلّط البحث الضّوء على البعد الدّراميّ في الغزل الكيديّ الّذي تغلغل فيه بعفويّة قبل أن يظهر مصطلح (الدّراما) مسرحيّاً، ويصل إلى ما هو عليه الآن من نضج واكتمال، لنكشف عن معاني الصّراع التي تولّدت بسبب الأزمات التي عاشها الشّعراء في العصر الأمويّ، ونقف عند هائيّة عُبيد الله بن قيس الرُّقيّات نموذجاً.

الكلمات المفتاحيّة: الدّراما، الحدث، الغزل الكيديّ، التّراسل، الصّراع.

*طالبة دكتوراه –قسم اللغة العربية وآدابها– كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، –جامعة البعث.

** أستاذ في الآدب العربي القديم –كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البعث.

The dramatic dimension in the ha'-rhymed poem of Ubayd Allah ibn Qais Al-Raqiyyat.

Dr. Samar Al Dayyop* **Dalal Shhade****

(Received: 20 July 2020, Accepted: 2 January 2020)

Abstract:

The old Arabic poem is alyrical poem, but we don't view this lyricism as pure lyricism, Rather, it enters adramatic dimension based on contradiction, so an idea is contrasted with an idea, and an emotion meets an emotion, and because Contrast and conflict, the essence of drama, are two main pillars in the theatrical text. We will study this dimension through correspondence between poetry and theater based on contradiction and conflict, which are the essence of drama. The research deals with a problematic issue for many critics and scholars; namely it corresponds ancient poetry with the theatre, and its association with drama (theatre lifeblood) but this study confirms that there is a dramatic dimension that we find clearly in the poetry of flirtation in the Umayyad era, so the elements of lyricism in it did not stand as a barrier in the way of some dramatic features that were blended into it. The research sheds light on the dramatic dimension in the vexations flirtation that spontanearesly penetrated into it before the term of "drama" erystallizes dramatically, and reaches what is now being mature and complete, to reveal the meanings of conflict that have emerged due to the crises that poets have undergone in the Umayyad period.

Key words: Drama, Event, Vexatious, Flirtation, Messaging – Conflict.

* **Professor of ancient –Arabic literature in Albaath University.**

** **PhD Student in Arabic language in Albaath University.**

أولاً: المقدّمة:

تعدّدت الدراسات الحديثة التي تؤكّد تراسل الشعر الحديث مع المسرح، وأكّدت التّداخل بينهما، غير أنّ الشعر العربي القديم قلّ من بحث في تراسله مع الفنّ المسرحي، وحجّتهم أنّ للمسرح أدبيّته الخاصّة، ولكن ما لم يأخذوه بعين الاعتبار أنّ تقنيّات متعددة تسبق ولادة المسرحيّة، وخروجها إلى النّور؛ لتؤدّى أمام الجمهور، تلك التقنيات تقاطعت مع الشّعر، وتراسلت مع قصائده في غزل الشّعر الأمويّ، وإذا كان النصّ الشّعري قادراً على الإقناع عند قراءته، وتمثيل شخصيّاته المتحاورة المتصارعة المؤثّرة في الحدث بأنّها على خشبة المسرح، فهو بذلك قادر على أن يكون نصّاً مسرحيّاً بامتياز لاشتماله على عناصر الصّراع الفكريّ والحركة الفكريّة القائمة على التّضاد؛ بمعنى أنّ القارئ لا يستطيع أن يظلّ بعيداً عن الصّراع الإنسانيّ، ولا بدَّ من أن يتعاطف مع أحد طرفي الصّراع، ويعيش لحظات من التّوتّر العاطفيّ الذي يشكّل البعد الدّراميّ في القصيدة كلّها ليتعالق مع الدّراما في المسرحيّة أيضاً.

والصّراع جزءٌ من حياة الإنسان سواء أكان صراعاً خارجيّاً أم داخليّاً، فهو نواة للدراما التي ظهرت بذورها في الشّعر القديم.

ثانياً: أهميّة البحث ومنهجه:

يثير البحث جملة أسئلة من قبيل: هل الدّراميّة ظاهرة في النصّ الغزليّ لدى ابن قيس الرّقيّات؟ أو أنّها مضمرة تحتاج إلى تأويل فتعتمد صفة البعد الدّراميّ، لا الدراما كاملة؟ وكيف تمتزج الدّراما بالغنائيّة لتكون قادرة على حمل رؤية الشّاعر ورؤياه الّتي تُستنبط بالتّأويل؟ وكيف استطاع البعد الدّراميّ تقديم فكر الشّاعر الّذي تصطرع فيه المتضادّات؟ وكيف حوّل نصّه الشّعريّ إلى مقام تتراسل فيه عناصر الجنسين الأدبيين: الشّعر والنّثر/المسرح؟

سيستفيد البحث من معطيات التأويليّة لأنها تساعد في الإجابة عن مجموع الأسئلة التي يثيرها البحث، وترصد العناصر الدراميّة المتعلّقة بالأبيات، وتحلّل بناءها وأثرها، كما يمكن الإفادة من التداوليّة من جهة أخرى.

ثالثاً: مدخل نظريّ:

1- **الدّراما لغةً واصطلاحاً:** الدّراما (Drama) كلمة يونانيّة مشتقّة من الفعل (dram) ومعناه (الفعل) أو (الأداء)[1]، والدّراما هي" الحركة، ولا تتّفق مع السّكون" [2]، إنّ الدّراما بأوسع معانيها وأشملها "تصوير الفعل الإنساني"[3]، ولا يكون هذا التّصوير إلّا بأسلوب فنّيّ، ودون الفعل لا يكون هناك دراما، ولكن الفعل "لا يشتمل على الحركة أو السلوك الجسمانيّ فحسب، بل يصوّر الأنشطة الذهنيّة والنفسيّة التي تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معيّنة أيضاً، ولذلك تشتمل عبارة الفعل الإنسانيّ على المشاعر والأفكار والأفعال جميعاً"[4]، ويمكن أن نرى أنّ الدّاما تعني فيما تعنيه التّكثيف[5]، فالجوهر الدّراميّ قد يتحقّق في العمل الأدبيّ خارج نطاق المسرح بفعل التّراسل والتّداخل بين الأجناس والأنواع، فثمّة تواصل قويّ بين المسرحيّة وغيرها من الأنواع الأدبيّة، لأنّها "تؤدّي وظيفة واحدة في جوهرها وفي أعماقها، ألا وهي نبش الدّراما المبثوثة في الوجود والمجتمع والنّفس البشريّة"[6].

---

1 – ميوريك، سي: موسوعة المصطلح النقديّ، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، ص 146.

2 – د. حمدي، محمّد إبراهيم: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، ص4.

3- سرحان، سمير: علم الدّراما، ص18.

4 – سرحان، سمير: مبادئ علم الدّراما، ص62.

2- انظر –على سبيل المثال– د. محمّد إبراهيم حمديّ: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، ص4ومابعدها.

6 – اليوسف، يوسف: ما الدراميّة، ص17.

2- **الحدث:** يعرّف الحدث الدّراميّ بأنّه "واقعة تحدثها الشّخصيّات في حيّزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدراميّة والفعل"[1]، والفعل الذي يُبنى عليه الحدث هو " تشكيل سردي تصويريّ يقوم على الصّراع كقوّة محرّكة؛ تجسّدها الشخصيّات في سلوكيّاتها"[2]، ويكشف الحدث عن ملامح الشخصيّة، ويعطي صورة واضحة عنها في عملها وصفاتها، ولها دور في "تكوّن الحدث وتصاعده ونهايته، فإرادة الشخصيّة وصفاتها وطبائعها توجّه الحدث"[3]، فالحدث يضعنا أمام حكاية تسوق إلينا واقعة الوقائع الخياليّة أو الحقيقيّة ليكون محاكاة للواقع يصوّر جانباً منه أو يقدّم تحليلاً لحالة من حالاته سواء أكانت حالة نفسيّة أو اجتماعية أو فكريّة يعيشها الشّاعر، وللحدث نوعان: بسيط ومركّب[4].

3- **الصّراع:** الصّراع هو عصب الدّراما، وهو الذي يخلق التوتّر ويعمّق الحركة و "يمثّل العمود الفقريّ في البناء الدّراميّ فدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"[5]، فالتّوتّر والحركة المرافقان له يكسبان الحدث الدراميّة التي "تنمو من الصّراع بين الشخصيّات"[6]، والصّراع قد يكون خارجيّاً بين طرفين أو داخليّاً بين الشخص وذاته أو صراع إرادات بين الشخص وعاداته وتقاليده.

4- **التّراسل:** يستطيع الدّارس أن يلحظ أنّ مفهوم الرسل اللغويّ[7] هو اجتماع وحدة متشابهة وإن اختلفت أشكالها، ويمكن أن يطبّق ذلك على العمل الأدبي، فهو اجتماع لمكوّنات مختلفة في عملٍ واحد سواء أكانت تلك المكوّنات شعراً وخطابةً أم شعراً ومسرحاً أم غيرها من فنون الأدب، كما يمكن أن نقيس ذلك على التّراسل بين الفنون، فكلّ فنّ مستقلّ لكن تقاربه وتفاعله مع فنّ آخر يبرز جنساً أدبيّاً يحافظ على سمات الجنس الأصليّة، ويسترفد بعض خصائص النّوع الآخر من دون أن تتلاشى هويّة أحدهما، وتذوب في الآخر، فالتّراسل "يضمن استيعاب خصائص كل نوع من غير أن يلغي أحدهما هويّة الآخر .... وما بين التّداخل والتّراسل؛ ما بين العولمة والعالميّة، إحداهما تذيب الحدود وتجد نصّاً جامعاً لا هويّة له، والثّانية تقبل التنوّع والتعدّد دون المساس بجوهر النصّ وبنيته"[8]، لذا فالتّراسل في معناه الاصطلاحيّ واللغويّ أكثر مرونة وأدقّ تعبيراً من التّداخل في دراسة الظاهرة، فـ "التّراسل بين الفنون هو تبادل المؤثّرات بين أجناس الفنون والآداب، فيأخذ بعضها من الآخر ويعطيه، وهي علاقة تبادليّة"[9]. والدّراما موجودة في أيّ نصّ أدبيّ تراثيّ بوصفها بعداً دراميّاً لابناءً دراميّاً، لكنّها تتجلّى بقوّة في المسرح لأنّ الدّراما عصبه، لذا ستتمّ دراسة البعد الدّراميّ في تراسله مع المسرح.

---

1 – حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، ص99.

2 – الشّعبي، مهند محمد: محمود درويش من المرجعيّات إلى الفعل الدّراميّ، ص101.

3 – موسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المتكاملة، ص276.

4 – لقد تغيّر مفهوم الحدث عمّا كان عليه عند أرسطو، فقد عُرف في الدّراسات الحديثة بالحدث البسيط وهو الذي نعتمد في بنائه على قصّة أو حدّوته واحدة، والحدث المركّب الذي يعتمد في تركيبه على قصّة أو حدّوته رئيسة تغذّيها قصّة أو حدّوتة فرعيّة أو أكثر من ذلك. حمودة، عبد العزيز: البناء الدّراميّ، ص91-92.

5 – حمّودة، عبد العزيز: البناء الدّراميّ، ص117-118.

6 – رضا، حسين رامز: الدّراما بين النظريّة والتطبيق، ص484.

10- التّراسل لغةً نجده في مادة (رسل): رسل القطيع من كلّ شيء، والجمع: أرسال، والرَّسل القطيع من الإبل والغنم، والتّراسل: تبادل الرسالة أو الرّسائل بين شخصين أو عدّة أشخاص. ينظر: ابن منظور ، لسان العرب، مادة (رسل).

7

8 – الدّيوب، سمر: الخطاب ثلاثي الأبعاد – دراسات في الأدب المعاصر، ص179.

9 – عبد المهيمن، سماح دياب: تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ص27.

رابعاً: الشّاعر[1] والقصيدة: هو شاعر الغزل الّذي يُذكر مع الشعراء القرشيّن والحجازيّن عامّة، تنوّعت حياته بين جِدّ السياسة ولهو الشباب، عُرِفَ بتحيُّزه للزبيريين، وحمل من آلام السياسة وأثقالها الشّيء الكثير، فهرب واختبأ من الأمويين بعد القضاء على عبد الله بن الزبير ثم عفا الأمويّون عنه[2]، وبعد زوال حكم الزبيريّن بقي يحمل لهم الحب والاحترام، ومع تسلّم الأمويين مقاليد الحكم في الحجاز ظلّ يعبث بخصومه السياسيين، ويذكر نساءهم متغزّلاً، فابن قيس زبيريُّ الهوى، لكنّه لم يحمل سلاحاً يقاتل به بني أميّة بل انطلق بغزل كيديّ[3]،فكان الشاعر يتغزّل بابنة الحاكم أو زوجه أو أمّه لا لحبّ بينه وبينها، بل ليغيظ ذاك الحاكم، ويجعل شرفه عرضةً للتناول بين العامّة، ليكون ذلك سلاحاً وضرورةً سياسيّةً لنصرة حزبه، وليس أشدّ على العربيّ سياسيّاً كان أو اجتماعيّاً أو اقتصاديّاً من أن تُذكر نساؤه وأهل بيته علناً بأشعار تصف عشقهنّ، وولههنّ بغير أزواجهنّ، وهنّ أمّهات الخلفاء أو زوجاتهم أو بناتهم، لذا فقد شحذ عُبيد الله همّته ليحمّل أبياته صراعاً قويّاً طرفاه الأمويّون والشّاعر، ولكنّه لم يحمّل تلك الأبيات هجاءً لاذعاً بل جعل قصيدته تحكي عشقاً بأمّ البنين زوج الوليد، فما يميّز الغزل الكيديّ (الهجائيّ) وصف العلاقات الحسيّة مع المعشوقة للانتقام من قريبها (الخليفة)، يقول[4]عبيد:

1–أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِي يَـةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها[5]

2–رَأَت بي شيبَةً في الرَأ سِ مِنّي ما أُغَيِّبُها

3–فَقالَت أَبنُ قَيسٍ ذا؟ وَغَيرُ الشَّيبِ يُعجِبُها

4–رَأَتني قَد مَضى مِنّي وَغَضّاتٌ صَواحِبُها

5–وَمِثلِكِ قَد لَهَوتُ بِها تَمامُ الحُسنِ أَعيَبُها

6–لَها بَعلٌ غَيورٌ قا عِدٌ بِالبابِ يَحجُبُها

7–يَراني هَكَذا أَمشي فَيوعِدُها وَيَضرِبُها[6]

8–أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها

3– هو عُبيد الله بن قَيس بن شُريح بن مَالك بن رَبيعة بن أُهَيب بن حُمير بن لؤي بن غالب ... ولُقّب بالرُّقيّات لأنّه شبّب بثلاث نسوةٍ سُمّين رُقيّة ينظر :الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج5، ص48.

4– الأغاني، ج5، ص51.

5–الغزل الكيديّ: هو غزلٌ سياسيٌ وليد العصر الأمويّ، وقد نشأ بسبب الحياة السياسيّة التي كانت سائدةً في ذلك العصر، وقد ولّد ظهور صراعات حزبيّة تورّط فيها بعض شعراء الغزل المناصرين لهذا الحزب أو ذاك فأقحموا الغزل خاصّة في حروبهم الكلاميّة؛ وكأنّه أداة من أدوات الإعلام السياسيّ الذي اتّخذته الأحزاب لتنفيذ غاياتها، فهو من أكثر أنواع الغزل صلة بالسّياسة، أو بالأحرى هو وليد الظروف السياسية، ينظر: الصالحي، عزمي والحوامدة، نجود: تجليّات في الشّعر الأمويّ، ص123–124.

[4] – ديوان عبيد الله بن قيس الرّقيّات. تحقيق: محمد يوسف نجم، ص121–122.

[5] – يهتزُّ: يتحرّك، يذهب ويجيء، ويهتزّ: يسرع السير.

[6] – أمشي: أي أمشي قريباً من بيتها في غير شيء.

9-فَدَع ذا وَلَكِن حا جَةً قَد كُنتُ أَطلُبُها

10-إِلى أُمِّ البَنينِ مَتى يُقَرِّبُها مُقَرِّبُها

11-أَتَتني في المَنامِ فَقُل تُ هَذا حينَ أُعقَبُها[1]

12-فَلَمّا أَن فَرِحتُ بِها وَمالَ عَلَيَّ أَعذَبُها[2]

13-شَرِبتُ بِريقِها حَتّى نَهِلتُ وَبِتُّ أُشرِبُها

14-وَبِتُّ ضَجيعَها جَذلا نَ تُعجِبُني وَأُعجِبُها

15-وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها وَأَسلُبُها[3]

16-أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها وَأُغضِبُها

17-فَكانَت لَيلَةً في النَّو مِ نَسمُرُها وَنَلعَبُها

18-فَأَيقَظَنا مُنادٍ في صَلاةِ الصُبحِ يَرقُبُها

19-فَكانَ الطَيفُ مِن جِنّيِ يَةٍ لَم يُدرَ مَذهَبُها

20-يُؤَرِّقُنا إِذا نِمنا وَيَبعُدُ عَنكَ مَسرَبُها[4]

خامساً: البعد الدّراميّ و حركة الحدث:

1-البعد الدّراميّ على مستوى الخطاب: حين نقرأ الأبيات تُثار جملة أسئلة في مخيّلتنا من قبيل : من تكون تلك القرشيّة الّتي قامت بفعل الاستهزاء؟ وما دلالة الموكب المهتزّ؟ ولماذا يركّز الشّاعر على الحركة القويّة منذ بداية نصّه؟ وما علاقة الحركة الخارجيّة بالحركة النّفسيّة؟ يبدأ الشاعر أبياته بأداة الاستفتاح (ألا) ليعبّر عن حركة مباغتة لفعل لاحق يوحي بانفعالاته الكامنة داخله، ويتبعها بفعل الاستهزاء الذي وقع عليه من امرأة قرشيّة (قومه) الذين أحبّهم ونافح لأجلهم، ولكن لمَ تهزأ به؟ ومَن هذه القرشيّة التي تسير في موكب يهتزّ؟ لِمَ الاهتزاز؟ يطالعنا منذ البداية بفعلين يحدثان صدمة دراميّة يبدأ بها القصيدة، (هزئت – يهتزّ) فالسخرية كلمة قاسية توحي بطاقة سلبيّة في الموقف، والاهتزاز يوحي بعدم الاستقرار والاضطراب، ولكن لمَن هذا الموكب؟ إنّه لامرأة ذات مكانة عالية بين قومها، لكنّ حواراً جرى بينها وبين الشاعر، إنّه الشّيب محور الحديث، الشّيب الذي يرصد مأساة الإنسان مع الزمن، ويولد شعوراً بالعجز وعمق الأزمة، هو عنوان لصراع

---

[1] – أعقبها: من العقبى أي صارت إليّ.

[2] – أعذبها: فمها.

[3] – ألبسها وأسلبها: أُدنيها وأُبعدها.

[4] – يؤرّقنا: الأرق هو عدم القدرة على النّوم مع الجهد، مسربها: مكان إقامتها.

2- إذا كانت الدّراما تعني الصّراع فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. ينظر: د. إسماعيل عز الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر-قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة-،ص279.

الإنسان مع الدّهر لتتشكّل دراما إنسانية مأسوية عبّر عنها عُبيد، ولكن كيف لامرأة تعرفه أن تستغرب لوجود الشّيب في رأسه؟ وهل يُعقل أن يكون أشيبَ وهي شابّة؟ وإلّا لِمَ استغربت ممّا رأته من ابن قيس؟ إنَّ الشيب هنا رمزيّ، وهو إيحاء بصراع الشاعر مع الزّمن، ودليل على قسوة الزّمن وأحداثه، فهو ليس زمناً فيزيائيّاً، فالأبيات منذ بدايتها خطاب يبدأ بموقف دراميّ[1] يوحي فيه الشاعر بمواقف وأحداث صعبة مرّبها فجعلته مهموماً، متعباً، مجهداً على الرغم من شبابه، كالّذي مرّ عليه أعوام وسنوات عجاف، لكنّه عزيز النفس، فكونها ذات مكانة في مجتمعها لا يمنعه من أن يتباهى أمامها بأنّه قد لها وتغزّل بكثير من صويحباتها الشّابّات الجميلات، فهل يعقل أن يتغزّل رجل بامرأة ويكرّر غزله بالحديث عن مغامراته مع نساء غيرها؟ ففي هذا الفعل دليل على أنّ المرأة موظّفة لخدمة غرض محدّد، وأنها ليست غاية الشاّعر، ولا آخر مطلبه، فهي مدخل لتصفية حسابات مع الآخر، الذي ظهر فيما بعد أنّه زوجها:

لَها بَعلٌ غَيورٌ قا عِدٌ بِالبابِ يَحجُبُها

فابن قيس يصوّر دراميّاً صراعاً ولّد أزمة لدى الآخر، الآخر المختلف سياسيّاً، وحين حرّك موضوع المرأة دراميّاً أشعل الغيرة لدى الآخر المختلف سياسيّاً، وهذا ما كان يريده، فالغيرة شعور يقابله شعور حبّ عُبيد، وحَجب الرّجل زوجه عن ابن قيس موقف يقابل موقف الشّاعر في الرّغبة برؤيتها، وفي ذاك حركة داخليّة وحركة خارجيّة تصنع صراعاً يخلق الدّراما، وابن قيس يكره زوج المرأة، وهو كرهٌ مركّب؛ فيكرهه لأنّه عائق أمام رؤيتها من جهة، وهو المقصود بالغزل من تلك المرأة الشريفة من جهة أخرى، فابن قيس في غزله "كان يخاصم الرّجال دون النّساء، وكان يتّخذ النّساء وسيلةً إلى حرب الرّجال"[2]، فلحظة وقوف هذا الرّجل كالحاجب يحرس زوجه خشية مرور ابن قيس مانعاً رؤيته لها، هي لحظة دراميّة تجسّدها لغة النصّ تجسيداً مليئاً بالحركة، فتعابير (غيور، قاعد، بحجبها، يراني، يوعدها) ترصد الحركة النفسيّة للآخر، وتجعل موقف الشاعر مضادّاً لموقفه، متمثّلاً بحزبه ككلّ وليس بشخص الخليفة فقط، تلك الأفعال تضعنا داخل المشهد الدراميّ، ونشعر أنّنا نراه، وكأنّه ماثل أمام أعيننا، فندخل أجواء التوتّر، ونعيش الحالة الدّراميّة و "التوتّر كلمة لا بدّ من أن تتكرّر في كلّ حديث عن الدّراما، فنحن بالطّبع نتحدّث عن (موقف متوتّر) حين نرغب في الإعراب عن الشعور بأنّ حالة ما قد تتحوّل في أيّة لحظة إلى شيء متأزّم مختلف"[3].

والتوتّر يخلق نوعاً من التّوازنات النّحويّة[4] والصوتية كما في البيتين السّابع والثّامن، فتعود الهاء في(يوعدها، يضربها، أصدقها، أكذبها) إلى المرأة المحبوبة التي أحبّها فيمنعه زوجها منها، وإذا حدّثها صدقها أو كذّبها، يحقّق هذا التوازي قيمة إيقاعيّة لها دور في إثارة دلالة الألفاظ، وتفجّر طاقات إيحائيّة خدمة لرؤيا الشّاعر، فتكون الكلمات المتضادّة على الرّغم من اختلافها الصوتيّ أكثر إثارة للمتلقيّ وأكثر ثراءً في الإيحاء، إذا أماطت اللثام عن موقف شعريّ متوتّر، وعكست صراعاً عاناه الشّاعر ليس مع زوج المحبوبة وحسب بل مع الآخر المختلف سياسيّاً، ومن هنا تظهر الدراما المستترة في لغة الشّاعر وخطابه، فالأفعال بزمنها المضارع خلقت الاستمراريّة، وكأنّ الموقف ماثل أمام المتلقّي ليعيش الحدث (يحجبها، يوعدها، يضربها) كما أنّ تلك الأفعال قد اتّسمت بالحركة لأنّها صوّرت الفعل وردّ الفعل، فجعلت الخيال ينطلق ليُعزّز من

1

2 - حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

3 - داوسن، س، و: الدّراما والدّراميّة، ص48.

4 - التوازنات النحويّة والصوتية: هو تشابه الأصوات في الكلمات والمقاطع وتكرار ذلك التشابه في أكثر من موضع، للتوسّع ينظر: معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي، ص113.

حركيّة الحدث، ودراميّة الموقف، فرؤية الزّوج للشاعر وهو يمشي أمام بيتها شكّل ردود أفعال من وعيد وضرب، وهو يعلم أنّ لقاءه بها سيخلق أزمة (وهذا مبتغى الشاعر) فغايته أن يخلق أزمة تفجّر الغضب، وردود أفعال متباينة، فما الصراع الّذي قصده الشّاعر وكيف كان للغزل دور في كشفه؟

2-البعد الدّراميّ والصّراع المستتر مع الآخر: ثمّة صراع نفسيّ فضاؤه السياسة، وطرفاه الشّاعر والحزب الزبيريّ، والمحبوبة والحزب الأمويّ الحاكم، تمّ اللقاء بينه وبينها بعد ذلك، هو لقاء ظهر فيه الصوت الأنثوي الموافق لرؤيته المضادّ للآخر (الأمويّون)، فإيمانها بما يقول إثبات منه بأنّه صاحب حق:

أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها

لقد حوّل ابن قيس كرهه للأمويّين من صراع داخليّ إلى غزل هجائيّ، فليس ما يقوله عن مغامراته هو الهدف، فقد صرّح بهدفه وغايته حين قال:

فَدَع ذا وَلَكِن حا جَةً قَد كُنتُ أَطلُبُها

فما هي هذه الحاجة؟ هل حاجته أن يلتقي من يحبّ ويخلو بها، أو أنّ له حاجة أخرى؟ صرّح الشاعر بحاجته لكنّه لم يحدّدها ليترك للموقف تأزّماً دراميّاً، فهو يخاصم بني أميّة، ويريد من غير شكّ أن يغيظ عبد الملك وابنه الوليد وأخاه عبد العزيز، وغيرهم من رجالات بني أميّة[1]، يشتمل النّصّ على الغزل لكنّه يضمر نصّاً مضادّاً له، ألا وهو الهجاء (هجاء الخصم وإزعاجه لإقصائه)، ويرى الغذاميّ أنّ ثمّة "نسقين متضادّين في النصوص الأدبيّة أحدهما نسق ظاهريّ، والآخر نسق مضمر في بنيّة النّص"[2]، ويصرّح الشاعر باسم المحبوبة (أمّ البنين) ليعلن حرباً صريحة مع الخصم، لتبرز ملامح صراع جديدة، لكنّه احتاط لنفسه ولأمّ البنين، فأعلن أنّ ما حدث بينهما قد وقع في المنام، لأنّه يعلم أنّ خصمه قويّ، فلغة النّص عبّرت عن الصّراع ذي البعد الدّراميّ، بين سطوة العاطفة وسلطان العقل، والخوف من الخليفة، فكانت اللغة "ذات وظيفة مزدوجة، لأنّ الشاعر يضطرّ من خلالها أن ينشر شراعين معاً، فهو يعبّر عمّا يفكّر فيه، ويصوّر ما يشعر به أو يمسّه في آن، والفكر والشعور هنا محوران لا ينفصلان بحال، إذ يعرض كلّ منهما نفسه على الآخر دوماً من دون انقطاع"[3]، فلغته توحي بالتفوّق والفوقيّة، فهو من ينهل من فيها، وهو من يقرّب الحبيبة؛ هو صاحب القرار الأوّل، والمبادر لأيّ فعل، أمّا هي مستسلمة له راضية بما يقوم به، فلِمَ كان هو صاحب الفعل؟ هل جعل ابن قيس من نفسه مبادراً ومقرّراً لما سيكون ليؤكّد للأمويين أنّه ومن ورائه حزبه قادرون على اتّخاذ القرارات، وأنّهم أصحاب حقّ في الحكم؟.

إنّ انفعال الشاعر وتأزّمه حوّل الأفعال إلى دلالات متحرّكة وسريعة، وقد أسهم في تلاحم هذه الموجات الانفعاليّة وتدفّقها أحرف العطف:

وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها وَأَسلُبُها[4]

أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها وَأُغضِبُها

---

[1] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

[2] – الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي، ص77.

[3] – منير، وليد: جدليّة اللغة والحدث في الدّراما الشعريّة الحديثة، ص19.

[4] – ألبسها وأسلبها: أُدنيها وأُبعدها.

وفي هذا تعميق للأثر النّفسي وتسريع للحدث، فثمّة تكثيف في توالي الأفعال فلا إسهاب في سبب ضحك أو بكاء أو لهو ولعب، أو رضى وغضب، فالتّكثيف "سمة شعريّة ودراميّة، فالدّراما لا تهتمّ بالتفصيل والإسهاب بل بالإيحاء والإيجاز، لأنّ الإيحاء يبعد الفنّ عن المباشرة والسطحيّة، ويحمل المتلقّي على التفكير والتأمّل"[1]، فالشّعر مقام تلميح لاتصريح، والتّلميح إيحاء يقدّم به الشّـــاعر الكثير في كلام قليل يحتمل التّأويل ولذا نجد لقاءً بين الدّراما وهذا النّص الّذي يقول الكثير في عبارات محدّدة موحية.

وإذا كنّا نقرّ بأنّ الشاعر يعبّر عن حال وجدانيّة ظاهرة في علاقته بأمّ البنين، فلا ننكر أنّ (التّضاد) ولّد ثنائيّات تلائم حال الشـاعر، وكرهه للأمويين، وتوائم جوّ الانقسـام الذي يعانيه مجتمعه في تلك الرحلة، والانفصـال القائم بينه وبين الأمويين (أضحكها – أبكيها) (أرضيها – أغضبها)، فكيف بعلاقة حميمة بين عاشقين أن تجمع الضحك والبكاء، الرضى والغضب؟ لقد حاولت ذات الشّاعر إخفاء الكره للأمويين، والصّراع النّفسي المستتر وراء ستار الغزل، لكن ما تضمره الذّات تفضحه اللغة، وإلّا فما داعي الرضى والغضب، الضحك والبكاء؟ وما ذاك إلّا صورة عن الألم الذي يعتصر قلب عُبيد، فينعكس في شعره صراعاً ونقاشاً في لقائه الحبيبة، فالشاعر أساساً لا يقول شعراً إلّا إذا وصل إلى درجة من التّوتر يستطيع خلالها التّعبير عن مشاعره إذ "لا يكون الشّعر شعراً إلّا حين يصل الموقف الدّراميّ إلى حدّ من العمق والتركيز يصبح معه الشّعر الوسيلة الوحيدة للتعبير الطبيعيّ، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التّعبير عن العواطف"[2].

لقد اضطلعت بنية التّضاد من جهة، وحركة الأفعال من جهة أخرى برصد الموقف الدّراميّ المتأزّم، فالشّعر أخذ من المسرح صراعه، وأزماته، وحركته، ليحوكها فنّاً يكشف عن أزمة الإنسان تجاه الآخر، فحبّ ابن قيس للزبيريين أحاله على حبّ المرأة، لذا فهو شاعر يملك المشاعر الرقيقة، والرّوح العذبة، فمشاعره "أرقّ لهجة وأعذب لفظاً وأحسن أدباً في مخاطبة النّساء وذكرهنّ"[3]، إنّه يملك قلباً محبّاً يتّسع لحزبه كما يتّسع للنساء جميعاً، فقد "كان يحبّ النساء جميعاً يحبّهنّ حبّاً قويّاً، يحبّهنّ لا ليلهو بهنّ بل ليتّخذ منهنّ مثله الأعلى في الجمال"[4]، ذاك القلب الّذي لم يستطع أن يحبّ الأمويين؛ فتغزّل بأم البنين لكنّه" لم يهدف إلى الإساءة إليها ولا أن يعرّضها لمكروه تسمعه أو تلقاه، بل غايته أن يتلطّف لها، فالنّساء في ذلك العصر ولا سّيما نساء الطبقة الحاكمة كنّ يحببن أن يسمعن شعراً يتغزّل بهنّ وبجمالهنّ"[5] لذا أراد ابن قيس أن يرضي أم البنين مقابل إغضاب أبيها وعمّها وزوجها[6]، فجعل ما حصل بينه وبينها مناماً خوفاً من بطش الأمويّين، فأمّ البنين وسيلة الشّاعر إلى إغاظة خصمه السّياسيّ، ولكن كيف ستكون نهاية هذا اللقاء؟ هل سيكشف ذاك البعل لقاءهما، أو ستطلع شمس النهار عليهما ويفتضح أمرهما؟ يفاجَأ المتلقّي بمشهد مختلف يسهم في تنوّع عناصر الدراما، هو صوت خارجيّ يقطع لهو العاشقين، صوت الأذان الذي يتداخل مع صوتهما ليحوّل الحدث من حركة، وصوت إلى خاتمة ونهاية لهذا اللقاء، من ثمّ نهاية المشهد ليبقى الشاعر في مواجهة أخرى لكنّها هذه المرّة مع الزمن، فكيف لعب الزّمان والمكان دوراً في البعد الدّراميّ؟

3–البعد الدّرامي على المستوى الزمكانيّ: ترسم الأبيات مفارقة دراميّة بين زمنين، ليل عرف بالسوداوية وبثّ الهموم والآلام، لكنّه في هذه الأبيات كان عند الشّاعر (ظاهرياً) يحمل معاني السّعادة والحبّ والدّعة والطّمأنينة، لكنّه يضمر في نفسه آلاماً

---

[1] – اسمندر، عندليب: البعد الدّراميّ في شعر صدر الإسلام، ص169.

[2] – –كناني، محمد: الشّعر والتاريخ في المسرح، ص39–40.

[3] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص264.

[4] – المرجع السابق ص264.

[5] – حسين، طه: حديث الاربعاء،ص263.

[6] – المرجع السابق ص263.

وحزناً، فسكونه يحرّك مشاعره المضطربة والمتصارعة، فتصطرع الأفكار في مخيّلته، وما يفضح الذّات المتأزّمة هو ما أفصحت عنه اللّغة، فالأرق يلازمه، وهو لا يعرف النّوم قبل هذه الليلة، وما أمّ البنين إلّا طيف يلاحقه ولا سبيل للوصول إليه، فطيفها تجاوز العوائق الطبيعية والاجتماعية ليزوره ليلاً، مشعلاً حركة نفسيّة قويّة، ومعمّقاً من أزمته؛ ليعزّز البعد الدراميّ، فحبّه لأمّ البنين يقابله كره لمن تنتمي إليهم، ورغبة في الصراع معهم، وتماسكه وقوّته وسعادته تتلاشى حين ينجلي الليل ليعيش صراعاً مع الزّمن الآخر؛ النّهار الذي يُعَدّ مصدر راحة للكثيرين، أمّا هو فالنهار لديه عنوان الحزن لأنّه يمثّل صراعاً مع الفريق الآخر الّذي تمثّله الحبيبة. يسعى ابن قيس لتقديم الموقف بطريقة دراميّة مؤثّرة قائمة على الحركة المتجلّية في الفراق، والصّراع المتّسم بالتوتّر، فها هو ذا يشكو البعد ليكون للمكان أيضاً دور في خلق صدع في ذاته وصراعٍ معها، فهو مكان كرهه الشّاعر في الظّاهر لأنّه أبعد الحبيبة عنه، وفي النّسق المضمر هو مكان غير محبّب عنده لأنّه مركز للأمويّين، فدمشق (مركز الخلافة) بعيدة عنه حيث تسكن أمّ البنين والأمويّون، لأنّه يسكن الحجاز لذا فقد كرهه، فعلاقة الشاعر مع المكان علاقة تفاعل بحسب الدلالة النفسيّة التي تؤثّر فيه:

يُؤَرِّقُنا إذا نِمنا وَيَبعُدُ عَنكَ مَسرَبُها

فمكان الحبيبة (دمشق) مكان معادٍ شكّل علاقة تأثيريّة وتأثّريّة قامت بينه وبين الشّاعر، فقد صادر المكان أحلام الشّاعر مرّة أخرى بلقاء الحبيبة وحجبها عنه.

لقد غلب على القصيدة الخبر والسّرد والتقرير، فـــهو يقدّم أفكاره للمتلقّي لأنّه حاضر في ذهنه، و يصف حقيقة يودّ إعلام المخاطب بها[1] (رأت – ظللت – أحدّثها – أنتني) وحين أراد التفاعل المباشر بينه وبين الحبيبة استخدم أسلوب الإنشاء الاستفهام (أَبْنُ قيس ذا؟) كما استخدم الإنشاء حين أراد أن يلفت المتلقّي إلى غايته من هذا اللقاء، فاستخدم الأمر (دعْ هذا)، فكأنّه أراد للّغة أن تناسب موقفه الانفعالي، وتعبّر عن درجة توتّره الدّراميّ الناشئ من التقابل والتضادّ بين موقفين وفكرين وفريقين، وفي استخدام صيغة الفعل المضارع في أغلب الأبيات (يوعدها، يضربها، أصدقها، يبعد، يؤرّقنا، يرقبها) دلالة على استمرارية الحال، حال حبّه لأمّ البنين وكرهه للأمويين؛ فهو لايحبّها لكنّه وجد وسيلته في إغضاب الخصم عن طريق أمّ البنين، إضافة إلى ما تعبّر عنه صيغة الفعل من حركة راصدة لحركة النفس وانفعالاتها "لقد وصل ابن قيس من هذا الغزل الهجائيّ إلى ما كان يريد فأحفظ بني أميّة عليه أشدّ إحفاظ حتّى هدروا دمه"[2].

إنّ عُبيداً هو الصّوت المحوري في قصيدته والأصوات الأخرى ما هي إلّا أجرام تدور حول المركز، واحتواء القصيدة وصف لحظات لقاء فيها حدث وجدانيّ يضمر عنصر الصراع (صراع الشاعر مع الأمويين) يظهر شخصيتين محوريتين (الشاعر – أم البنين) وأخرى ثانوية (البعل – المؤذّن) وتحديد الزّمان (ليلاً) ، ذلك ساعد على أن يكون النصّ وعلى الرّغم من هويّته الشعريّة المتمثّلة في الوزن والقافية والصّور الفنيّة نصّاً ينهض على عناصر الدّراما من صراع وحدث وحركة وتضادّ، فبرزت الغنائيّة في طريقة رسم الحدث، واستثمرت الصّور والعواطف والانفعالات والإيحاء والموسيقا، ليتماهى الحدث الدراميّ مع السّمات الشّعريّة الغنائيّة في النصّ مما جعله منفتحاً على التّراسل الفنّي بين الشّعر وعناصر المسرح.

[1] – العاكوب، عيسى: المفصّل في علوم البلاغة العربيّة(المعاني، البيان، البديع)، ص247.

[2] – حسين، طه: حديث الأربعاء، ص263.

سادساً: الخاتمة ونتائج البحث:

1- قصيدة عبيد الله بن قيس الرّقيّات من الشّعر السّياسي الّذي يعبّر عن موقف يحاكي الواقع الذي عاشه الشاعر في ذلك العصر، واقع الصّراع صراع الأحزاب فيما بينها، وقد أسهم البعد الدّراميّ من صراع وتضادّ في المواقف والأفكار في تحقيق غرض الشّاعر من تصوير موقفه من تلك الأحزاب.

2- تجلّت الحركة بأنواعها المختلفة من فكريّة ونفسيّة وحسيّة لكنها حركة مقيّدة في الشّعر على الرّغم من البعد الدراميّ، ويحكمها النصّ المقروء، لا العرض على خشبة المسرح.

3- استُحضرت المرأة في القصيدة لتكون وسيلة لهجاء الخصم عن طريق الغزل، وأسهمت في تأجيج الصّراع بين الشاعر وخصومه، وغذّت التوتّر بينه وبين الأمويين.

4- امتزج البعد الدّراميّ بالغنائيّة، فكان له الدور في حمل رؤية الشّاعر ورؤاه الّتي أُستنبطت بالتّأويل.

5- الدّراميّة صفة مشتقّة من الدّراما (المسرحيّة)، وللدراما علاقة بتراسل الأنواع الأدبية، فهي خصيصة مسرحيّة تحضر في الشعر القديم بوصفها بعداً دراميّاً لا بناءً دراميّاً لأنها تأتي مضمرة وتحتاج إلى التأويل، واقترانها بالشّعر يحيلنا على سؤال الجنس الأدبيّ، وما يعرف بالتراسل بين الأجناس والأنواع الأدبيّة، فينفتح النصّ على التّراسل الأجناسيّ حين يوظّف تقانات وخصائص وعناصر من المسرح.

سابعاً: المصادر والمراجع:

1- **إسماعيل**، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظاهره الفنيّة والمعنويّة**، منشورات جامعة البعث مديرية الكتب والمطبوعات، حمص، د.ط، 1988م.

2- **اسمندر**، عندليب: **البعد الدّراميّ في شعر صدر الإسلام**، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، حمص، سوريا، 2018م.

3- **الأصفهاني**، أبو الفرج: **الأغاني**، تحقيق: إحسان عبّاس، وإبراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م.

4- **حسين**، طه: **حديث الأربعاء**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012م.

5- **حمادة**، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994م.

6- **حمودة**، عبد العزيز: **البناء الدّراميّ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1993م.

7- **داوسن**، س،و: **الدراما والدّراميّة**، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعة وقدّم له: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، 1989م.

8- **الدّيوب**، سمر: **الخطاب ثلاثي الأبعاد – دراسات في الأدب المعاصر**–، دائرة الثقافة، الشّارقة، الطبعة الأولى، 2017م.

9- **رامز**، حسين: **الدّراما بين النّظريّة والتطبيق**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1972م.

10- **سرحان**، سمير: **مبادئ علم الدراما**، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2002م.

11- **الشعبي**، مهنّد محمد: **محمود درويش من المرجعيّات إلى الفعل الدّراميّ**، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2004م.

12- **الصّالحي**، عزمي والحوامدة، نجود: **تجلّيات في الشّعر الأمويّ – مقاربات نقديّة** –، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، الطبعة الأولى، 2001م.

13- **العاكوب**، عيسى: **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة (المعاني – البيان – البديع)**، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعيّة، سوريا، الطبعة الأولى، 2000م.

14- **عبد المهيمن**، سماح دياب: **تراسل الفنون في الرواية العربيّة المعاصرة في مصر في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين**، رسالة دكتوراه، جامعة المنيا، القاهرة، 2017م.

15- **عناني**، محمد: **الشّعر والتاريخ في المسرح**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

16- **الغذامي**، عبد الله: **النّقد الثقافي – مقدّمة نظريّة وقراءة في الأنســـاق الثقافيّة العربيّة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001م.

17- **فتحي**، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبيّة**، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، تونس، الطبعة الأولى، 1986م.

18- **ابن قيس الرُّقيّات**، عبيد الله: **الديوان**، تحقيق **محمد يوسف نجم**، دار صادر، بيروت، 1959م.

19- **لؤلؤة**، عبد الواحد: **موسوعة المصطلح النقديّ**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.

20- **ابن منظور**، جمال الدين: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

21- **منير**، وليد: **جدليّة اللغة والحدث في الدّراما الشعريّة العربيّة الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.

22- **موسى**، خليل: **بنية القصيدة العربيّة المتكاملة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003م.

قراءة بنيويّة لقصيدة " آخر النهايات..؟!.. يا ليتها " للشاعر فايز خضور

د. أنس بديوي*

(الإيداع: 27 تموز 2020، القبول: 7 كانون الثاني 2021)

الملخّص:

قدّم البحث قراءة نصيّة لقصيدة " آخر النهايات..؟!.. يا ليتها " للشاعر فايز خضور ، اعتمدت أساسًا ما عُرف في الأدبيّات النقديّة المعاصرة بنظريّة المستويات في المنهج البنيويّ. و هي قراءة حدّدت تلك المستويات بثلاثة رئيسة، هي: المستوى اللغويّ، و المستوى التصويريّ، و المستوى الإيقاعيّ. و تجدر الإشارة إلى تداخل المستوى الدلاليّ بتلك المستويات، بوصفه خلاصة ما أراد النصّ أن يقوله، استنادًا إلى النظم و الأنساق التي أنتجته.

و لعلّ أبرز نتيجة توصّل إليها البحث تتمثّل في دفاعه عن فكرة تطوّر القراءة البنيويّة تطبيقيًّا، بتطوّر المراحل التي مرّت بها البنيويّة؛ شكليّة، و تكوينيّة، و نفسيّة. و ذلك انطلاقًا من قناعته بممارسة الدراسات النقديّة التطبيقيّة التحليلَ البنيويّ في مباشرة النصوص، مجال التطبيق البحثيّ النقديّ و درسه؛ من دون اعتماد مطلق لمقولات البنيويّة الصرفة و أدواتها الإجرائيّة؛ فالاهتمام بما هو داخل النصّ، كان محور الدرس البنيويّ نقديًّا. أمّا مظهر التطوّر الذي أشرنا إليه فتبدّى برصد أثر العتبة النصيّة في تفعيل آليّة التلقّي، على أساس أنّ تلك العتبات من مكوّنات النصّ، و من نسيجه اللغويّ، فهي من داخل النصّ لا من خارجه.

الكلمات المفتاحيّة: البنيّة، نظريّة المستويات، التحليل، فايز خضور.

* أستاذ النقد الأدبيّ المساعد، في قسم اللغة العربيّة – كلية الآداب– جامعة حماة.

A Structuralist Study of the Poem "The Final Ends..?!..I Wish" by the Poet Fayez Khadour

Dr. Anas Bdiwe*

(Received: 27 September 2020, Accepted: 7 January 2021)

Abstract:

The research gives a textual reading based on what is known in the contemporary critical tradition as the theory of levels in the structuralist philosophy, and it is a reading that defines these levels as follows: the linguistic level, the pictorial level, and the rhythmic level. And it should be noted that the semantic level overlaps with these levels as a compendium of what the text aims to say, based on the systems and formats that lead to its production.

Perhaps the most notable result of the research is its defence of the idea of the evolution of structuralist reading in practice, by the development of the stages that the structuralism has gone through on the formal, structural, and psychological levels. This is based on the conviction that structural analysis is applied in critical practice as a conventional procedure, without necessarily adopting purely structural sayings and procedural tools, for attention to what is within the text has been critically at the centre of the structuralist approach. As for the development to which we have referred to, it has appeared through the effect of the textual thresholds in activating the mechanism of reception, on the basis that these thresholds are components of the text, and of its linguistic texture; they are part of the text and lie within, not outside, it.

Key Words: Structure – Therory of Levels in the Structuralis – Analysing – Fayez Khadour

* Assistant Literary Criticism Professor in the department of Arabic language – Hama University.

المقدمة:

انعطف النقد الأدبيّ انعطافًا حادًّا إلى داخل النص مع ظهور البنيويّة، مقصيًا ما هو خارج النصّ، الذي أسرفت كثير من الرؤى النقديّة في اعتماده مرتكزًا لنقد النصـــوص وقراءتها وتحليلها، إذ وقفت على حياة المبدع وظروف الإبداع ومحفّزاته بشكل رئيس. ثم جاءت المناهج النصيّة وعلى رأسها البنيوية لتقلب ظهر المجنّ في تعاملها مع النصوص؛ ليكون النص هو الأوّل والآخر في التحليل البنيويّ. و ما عاناه الاستقبال العربيّ النقديّ لبعض المناهج النقدية الحديثة، من تأخّر زمنيّ نجم عنه تأخّر في مواكبة تطوّر حركة النقد العالميّة، يكاد ينطبق تمامًا على استقبال المنهج البنيويّ، الذي ظهر في فرنسا في العقد السادس من القرن العشرين، و لم تهب رياحه في فضاءات النقد العربيّ إلاّ بعد خبوّها في أرض المهد التي ظهر فيها؛ إذ شهدت سبعينيّات القرن العشرين بداية المنهج البنيويّ في نقدنا العربيّ الحديث[1]، لكنّها لم تكن مسألة احتفاء بميت، إذ أســـهمت الدراســـات البنيويّة العربيّة ببثّ روح نقديّة علميّة جديدة[2]، لعلّها كانت غائبة عن كثير من دراســـاتنا النقديّة، فتأرجحت حال القوم بين فتنة البنيويّة و بؤســـها. فضـــلاً عن قناعة البحث بأنّ منهجيّة الدراســـة البنيوية مازالت قائمة في العديد من المناهج و الاتجاهات التي تحلّل النصوص و تباشرها قراءة و درسًا[3].

مشكلة البحث:

راج في بعض الدراســـات النقديّة الحديثة إظهار القراءة البنيويّة لكثير من النصـــوص على أنّها كتابة تزيد النصّ إبهامًا و تعقيدًا بدل توضـيحه و تبسـيطه؛ لكثرة ما يقدّم النقّاد من جداول و مخطّطات و إحصـاءات تحوّل العمليّة النقديّة إلى إجراء آليّ في أحسن الأحوال. فضلاً عن تعالي الكتابة النقديّة على النصّ الأصل؛ لتصبح الكتابة النقديّة نصًّا إبداعيًّا قد يضاهي النصّ الأصل. و لا ننكر وجود هذا النمط من الدراسات[4]، فضلاً عن نمط آخر وصف الدراسات التي نظّرت للبنيويّة بأنّها " كلام لا تفهم له رأسًـا من ذيل، كلام لا يمكن تصـوُّره، فهو يدور في فلك التنظير التجريدي و لا يريد أن يهبط إلى أرض الواقع حيث يعيش المسـاكين الذين لم يُرْزَقوا عبقرية أصـحابه!"[5]. لكنّنا نزعم أنّ هذين النمطين لا يمثّلان إلاّ أحد تمظهرات النقد البنيويّ، الذي يبدو قادرًا، بفعل أدواته الإجرائيّة، على إضـــاءة النصّ و تحقيق المتعة و الفائدة المرجوّتين من تفاعله مع المتلقّي، في نموذج مقابل للنمطين المشار إليهما.

هدف البحث:

تقديم قراءة نصيّة بالاعتماد أساسًا على نظريّة المستويات في المنهج البنيويّ، بتوليف معطيات هذه النظريّة بما يراه البحث موافقًا لطبيعة الشعريّة العربيّة، و تطبيق ذلك على نصّ شعريّ لم يدرس من قبل، للشاعر فايز خضّور الذي يُعدّ من روّاد كتابة القصـيدة الحديثة إلى جانب أدونيس و محمد عمران و علي الجندي[6]، و هو " أحد الشـعراء الذين أضـافوا بصـمة

---

1 – قطّوس، بسام: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج و تيارات، دار فضاءات للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص83.

2 – عزام، محمد: التلقي..و التأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، 2007، ص183.

3 – عُزّزت هذه الفكرة عندنا بما وجدناه، في سياق الحديث عن اللسانيات البنيويّة، عند:

– غلفان، مصطفى: اللسانيات البنيوية منهجيات و اتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013، ص8–9 .

4 – يمكن التمثيل لهذه الفكرة بما جاء عند:

– حمودة، عبد العزيز : المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد232، نيسان 1998، ص43–51.

5 – عوض، إبراهيم: مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2005، ص207.

6 – ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978 ص119.

خاصّة إلى قصيدة التفعيلة العربيّة... و لعلّ ما يميّز تجربته هو مواظبته على كتابة القصيدة ما يزيد على نصف قرن، مع دأبه على تطوير تقاناته و رؤاه الفنيّة و الفكريّة"[1]. و هي مقاربة نقديّة تتوخّى الوضـــوح و الابتعاد عن اللغة النقديّة المبهمة التي راجت في غير قليل من الدراسات البنيويّة التطبيقيّة.

الدراسات السابقة:

تعود الدراسـات السـابقة، في مدار هذا البحث، إلى حقلين معرفيّين. يجسّـد أوّلهما ما يخصّ المنجز الإبداعيّ للشـاعر فايز خضّـور، الذي كان موضـوع بحث لكثير من الدراسـات، و لعلّ أبرزها صـلة ببحثنا دراسـة موسـومة بعنوان "بنية القصـيدة الشعريّة عند فايز خضّور"، لجمال جميل أبو سمرة، الذي تناول البنية على أنّها نتيجة تفاعل الشكل و المضمون في النصّ الشعريّ، مختزنة بذلك القول الشعريّ، و الكيفيّة التي يتأتّى بها هذا القول، بتحليل بنيته إلى مكوّناتها المختلفة.

و يتّصـــل الحقل المعرفيّ الثاني بالدراســات البنيويّة العربيّة، التي نقع فيها على ما تتبّع المســارات النظريّة للمنهج البنيويّ، باســـطًا القول في المصـــطلح، و أصـــول المنهج و روافده، و أهمّ طروحاته. مثل كتاب " نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ" لصـلاح فضـل[2]. و ما كان أداؤه البحثيّ الرئيس تطبيقيًّا بدراسة شعر عصر من العصور دراسة بنيويّة، كما فعل كمال أبو ديب في كتابه " الرؤى المقنّعة نحو منهج بنيويّ في دراسـة الشـعر الجاهليّ"[3]. أو ما قرأ نصًّـا شـعريًّا قراءة اعتمدت الجمع بين البنيويّة و غيرها من المناهج، كالســيميائيّة و الأســلوبيّة على ســبيل المثال، كالذي يطالعنا به عمر محمد طالب في كتابه " عزف على وتر النص الشـــعريّ "[4]. و ثمّة دراســـات أخرى قدّمت فهمًا خاصًّـــا لبعض الظواهر من منظور المنهج البنيويّ– ليس هذا مقام ذكرها؛ إذ لا يشـتغل البحث ببوغرافيًّا – من مثل ما جاء في كتاب " الموضـوعيّة البنيويّة دراسـة في شعر السيّاب " لعبد الكريم حسن[5]، و يقصد بالموضوعيّة البنيويّة دراسة الموضوع الرئيس، و ما يتفرّع عنه من موضوعات ثانويّة، في كلّ ديوان على حدة، ثمّ الوصول إلى تقديم الترسيمة البنيويّة للموضوعات الشعرية، و ذلك على أساس اكتشاف الفعل المحرّك للشاعر فيما صدر من أعماله[6].

و ثمّة دراسات تابعت جهود بعض الباحثين العرب و النقّاد الذين اعتمدوا البنيويّة منهجًا في بحوثهم، فعرضتها و قوّمتها، و بيّنت موقعها من حركة التأليف النقديّ العربيّ المعاصـــر، مثل كتاب " الاتجاه الأســـلوبيّ البنيويّ في نقد الشـــعر العربيّ " لعدنان حســـين قاســـم[7]، و " البنيويّة التكوينيّة في المقاربات النقديّة العربيّة المعاصـــرة " لنور الدين صـــدار[8]، و " نقد النقد المنجز العربيّ في النقد الأدبيّ دراسة في المناهج " لحبيب مونسي[9].

---

1 – أبو سمرة، جمال جميل: بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضّور"، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، 2012 ، ص 5 من المقدّمة.

2 – دار الشروق، ط1، 1998.

3 – الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

4 – اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .

5 – مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1983.

6 – نفسه، ص47 .

7 – مؤسسة علوم القرآن، عجمان و دار ابن كثير، دمشق و بيروت، 1992 .

8 – عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2018.

9 – دار الأديب، وهران، د.ت.

مصطلحات البحث و تحديداته:

يقوم الجهاز المصطلحيّ المفاهيميّ للبحث على مصطلحين رئيسين اثنين، هما: البنية، و نظريّة المستويات.

و مصطلح البنية هو ترجمة للكلمة الإنكليزيّة Structure المشتقّة من الفعل اللاتيني Struere بمعنى " يبني " و " يشيد "، و هي دلالة لغويّة تطابق دلالة الفعل الثلاثيّ العربيّ " بنى، يبني، بناء " بمعنى شيّد و كوّن[1]. و ما يمكن استخلاصه تعريفًا مصطلحيًّا للبنية أنّها **نظام كليّ، يحكم طبيعة العلاقات بين العناصر المكوّنة للأنساق اللغويّة و الأدبيّة في النصّ[2].**

و تكون مهمّة الدارس البحث في كيفيّة تشـــكّل هذه العلاقات، و بيان قواعد تمثّلها أدبيًّا و لغويًّا من قبل المبدع، حتّى غدا النصّ وجودًا ذا خصوصيّة.

و المستويات هي حقول بحثيّة تجسّد مكوّنات النصّ، اقترح بعض النقّاد ترتيبها، في أصل حديثه عنها، على الشكل الآتي[3]:

– المستوى الصوتيّ: و تدرس فيه الحروف، و رمزيتها، و تكويناتها الموسيقيّة من نبر و تنغيم و إيقاع.

– المستوى الصرفيّ: و تدرس فيه الوحدات الصرفيّة، و وظيفتها في التكوين اللغويّ و الأدبيّ خاصّة.

– المستوى المعجميّ: و تدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسيّة و التجريديّة و الحيويّة و المستوى الأسلوبيّ لها.

– المستوى النحويّ: و يتضمّن دراسة تأليف الجمل، و تركيبها، و طرائق تكوينها، و خصائصها الدلاليّة و الجماليّة.

– مستوى القول؛ لتحليل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسيّة و الثانويّة.

– المستوى الدلاليّ، و فيه تحليل للمعاني المباشرة و غير المباشرة، و الصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة، و التي ترتبط بعلوم النفس و الاجتماع، و تؤدّي وظيفتها على درجات في الأدب و الشعر.

– المســـتوى الرمزي، الذي تؤدي فيه المســـتويات الســـابقة دور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبيًّا جديدًا، يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمّى اللّغة داخل اللّغة.

تلك هي الصورة النظرية المفترضة لهذه المستويات، أي ما يمكن أن نطلق عليه الحالة المثاليّة في الفضاء التنظيريّ. و لمّا كانت " هذه المستويات متجادلة فيما بينها، و لا يمكن النظر إليها على أنّها منعزلة أو مستقلّة "[4]؛ رأى البحث إرجاعها إلى ثلاثة مستويات تفي بالغرض البحثيّ العلميّ من الدراسة، خروجًا على التكرار و النمطيّة، هي: المستوى اللغويّ، و المستوى التصـويريّ، و المسـتوى الإيقاعيّ. و غنيٌّ عن التوضـيح أنّ ما لم يُذكر من المسـتويات الأصـل تصـريحًا هو مُضَـمّن في المستويات الثلاثة المقترَحة.

منهج البحث:

اعتمد البحث نظريّة المسـتويات في المنهج البنيويّ أداء تطبيقيًّا في قراءة قصـيدة " آخر النهايات..؟!.. يا ليتها " للشـاعر فايز خضـور، بتوليفها وفق ما قدّر البحث ملاءمته لجوهر تلك النظريّة، مبتعدًا عن التقييد المطلق لأدواتها الإجرائيّة. و لا بدّ من الإشـارة إلى أنّ البنيويّة منهج نصـيّ وصـفيّ، يحاول الوقوف على البنى الناظمة لتشـكّل النص، من دون تقويم له، فهو لا يخضـع عمله لقواعد معياريّة، لكنّه بكلّ مراحله[5]، يحاول اسـتنباط القوانين الإبداعيّة التي تشـكّل النصّ على سـننها.

---

1 – إبراهيم. زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، د.ت، ص29.

2 – استخلصنا هذا التحديد من جملة من القراءات البنيويّة المختلفة المصادر و المشارب، ولا نرى أنّ مهمّة البحث هي تتبّع المصطلح في المدوّنة النقديّة العربيّة، أصالة و ترجمة، فهذا يحتاج إلى بحث مستقلّ، كما نزعم.

3 – فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، مرجع سابق، ص 321–322.

4 – كليب، سعد الدين: النقد الأدبيّ الحديث مناهجه و قضاياه، منشورات جامعة حلب، حلب، د.ط، ص137.

5 – نشير إلى ثلاث مراحل رئيسة مرّ بها النقد البنيويّ الغربيّ، هي: مرحلة النقد اللغويّ الشكليّ، و يمثلها رولان بارت في أحد مراحله، و وفقها أُقصي كلّ ما هو خارج النص، و رُصدت بنى النصوص و طرائق تشكّلها باعتماد الرسوم و الجداول التي من المفترض أن تكون توضيحيّة؛ و هي

و يبدو انحياز البحث للوصـــفيّة دون التقويم موافقًا لطبيعة المنهج البنيويّ، في أصـــل توجّهه، فعملية التقويم " تقدّم للمتلقّي ذوق الناقد و رؤيته الخاصة، و تحاصره في دائرة أحكامه الصارمة، فيتحول إلى متذوق للنقد لا للأدب، و متلقيًا للهامش لا للمتن"[1].

العرض:

يتميّز الشعر بخصوصيّة أجناسيّة، تشكّل موجِّهًا رئيسًا في قراءته و دراسته، و ربّما " لا يختلف تحليل النصّ الشعري بنيويًّا عن غيره من النصوص، من حيث الخضوع للنظام البنيويّ العام، لكن يحفظ أصحاب هذا الاتجاه للقصيدة الشعرية طابعها المتميز؛ فهي–عندهم– تتألف من مجموعة من الأنظمة، منها النظام الصـوتي، و النظام العروضـي، و النظام التركيبي، و النظام الدلالي، و يحاول هذا النوع من التحليل تحديد الصـــلات التي تربط عناصـــر كل مســـتوى بالمســـتوى الذي يليه، و عناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذي يأتي بعده"[2].

و قبل الدخول إلى مسـتويات النصّ و الحديث عنها، دراســة و تحليلاً، رأينا من المناســب للبحث إيراد النصّ، كما ورد في فضاء تدوينه المصدر[3].

المرحلة التي رسّخت فهم البنيويّة و صورتها السلبيّة عند الاستقبال العربيّ لها. المرحلة الثانية هي البنيويّة التكوينيّة، التي يمثّلها لوسيان غولدمان، و قد اعتنت بإحالات النصّ على الواقع الاجتماعيّ. المرحلة الثالثة هي البنيويّة النفسيّة، و يمثّلها جاك لاكان، الذي رأى أنّ " اللاشعور " مبنيّ بطريقة لغويّة؛ فالبنية التي تحكم " اللاوعي " هي بنية لغويّة تعتمد على التداعي. ينظر:

– كليب، سعد الدين: النقد الأدبيّ الحديث، مرجع سابق، ص137 للوقوف على المراحل المشار إليها.

– فضل، صلاح: في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص45، للوقوف على البنيويّة النفسيّة.

– البازعي، سعد: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، للوقوف على الاستقبال العربيّ في فقرة "استقبال البنيوية" ص173–215.

1 – عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص22.

2 – عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص73.

3 – خضور، فايز: ديوان فايز خضور قصائد ما بين 1958–2000، وزارة الثقافة، دمشق، 2003، ص471–472.

آخر النهايات..؟!! . يا ليتَها

علَّةٌ أدمَنتْني صغيراً، فأسلمتُ أشرسَ ما في جُموحي لها ..!!
علَّةٌ أوصلَتْني إلى نعمة - لعنة، جاوَزَتْ هيبَةَ الموتِ . فاقتْ حدودَ السفاهاتِ. فاضتْ عن الوَلَه النبويّ، أو الرغبة المستبدة للشّعر، في هَتْكِ أعصى حجاب. ويا طولما كنْتُ أهرُبُ منها، وأسكُنُ في شمسِ قوقعتي، مطمئنّاً إلى أرَقِ الخوفِ، منْ عنكبوتِ النعاسْ..!!
ها أنَا أسمعُ الآنَ قهقهةً من سحيقِ النداءاتِ.
لكنني لا ارى فَرَحاً،
يُبهِجُ الداءَ في لعبةِ التضحياتْ..!!
«إنها أربعون وخمسٌ» من اللحَظَات، أو الذكريات، أو السنواتِ العجافِ انتهتْ. وانْتهى العُمُرُ من نَسْجِ أعبائِه، في خلاياىَ. شكراً لهذي الحياةِ التي عشتُها، «هدنةً» تتمدَّدُ ، ثم تُمَدَّدُ ... حتى ضجِرنا معاً، وانكفأتُ على قَلَقي : ذروةً أو حضيضاً. «كذا يَحفِرُ المجدُ رؤياهُ، في رؤيةِ الكائناتْ...!!»
أيها الشّعرُ ما أقتَلَكْ..!!
أنتَ أتلفْتَني كي تظلَّ خُطايَ حقيقيةَ الجَرْسِ، في طقسِ جمركَ.
لكنني أُعلِنُ اليومَ قُداسَ عجزي، عن السير في جَبَروتِ

مزاميرِ عُرْسِكَ. بعدَ طلاق الفصولِ. لإيقاعِ قلبي، وبعدَ
هلاك الحواسّ..!!
عابِداً وإلهاً، أُعلِنُ الآن أنَّا بدأنا صَدوقَيْنِ، عِشنا صدوقَيْنِ. والآنَ،
نرى صدوقَيْنِ: ما خُنْتُ رؤياكَ، ما خُنتَني. عرشُكَ الكونُ
في ملكوتِ الرياحِ، وأمّا رُفاتي، فناطورُها الليلُ يحبو كئيباً،
وقُدّامَهُ الصمتُ يُنشِدُ مرثيَّةَ الأغنياتْ...
ربَّما نلتقي في مساءٍ، عجوزَيْنِ
قُلْ: عاجزَيْنِ،
نُقلّبُ مرتعشَيْنِ، دفاترِ وجه الفَلَكْ..!!
أيها الشّعرُ «كيفَ طوافُكَ بعدي، إلى أين تَمضي،
وفي أيّ حِضْنٍ ستغفو خطاياكَ،
مَنْذاَ سيُحصي ضحاياكَ..؟.»
ما عادَ مِنْ أيّ حَقٍّ لهذا «الذي كانَ» أن يسألَك..!!

1987

أوّلا- المستوى اللّغوي:

شكّلت اللسانيات الوصفية التي أرسى دعائمها " دي سوسير" رافداً رئيسًا لعلميّة المنهج النقدي البنيويّ، ولدراسة الثنائيات كالسياق والتداعي والدال والمدلول وغيرها. وقد كانت نظرته لطبيعة العلاقة الاعتباطية بين طرفي العلامة اللغويّة موجّهاً لاستنباط دلالة النص من خلال الوقوف على مدلولات دواله. والنص الذي بين أيدينا يمكن أن نصنّف عناصره اللغوية في حقلين دلاليين رئيسين، هما: حقل المقدّس (الوله، النبوي، حجاب، التضحيات، رؤياه، قداس، جبروت، مزامير، عابداً، والهاً، عرشك، ملكوت) وقد عزّز هذا الحقل بعناصر لغوية تدّل على الرهبة والخوف، لكنّهما في سياقهما الإيجابي، من مثل: (أشرس، نعمة، لعنة، هيبة، الموت، حجاب، شمس، أرق، الخوف، قهقهة، سحيق، النداءات، السنوات العجاف، ذروة، حضيض، حجرك، عجزي، عرسك، ملاك، الكون، الرياح، رفاقي، الليل، يحبو، كئيباً، الصمت، مرثية، عجوزين، عاجزين، مرتعشين، وجه الفلك، خطاياك، ضحاياك).

والحقل الآخر هو حقل المجرّدات الذهنية (الموت، الرغبة، الجموح، الداء) ونلاحظ أن كثيراً من مفردات حقل المقدّس هي من قبيل المجرّدات الذهنية القائمة على الحامل الفكري والبعد الفلسفي أو الوجودي، مما يعني تلازماً في الدلالة وانسجاماً في عملية بنائها.

والعنصر اللغوي الرئيس الذي يشكّل النواة الدلالية في النص هو الشعر. ويلاحظ أن بقيّة العناصر اللغوية ذات ارتباط وثيق به، فهو العلّة، وهو الإدمان منذ الصغر. وعلى صعيد ارتباطه بالحقول الدلالية هو المقدّس وهو المجرّد؛ إنّه الخوف والرهبة أيضاً، وهو التساؤلات التي لا تنتهي أبداً.

و تبرز علاقات الحضور والغياب في المحورين الأفقي والعمودي لتعمّق الفكرة وترسّخها. إنّ محور النظم (الأفقي) يستدعي علاقات حضور قائمة على التجاور، مستدعية دوالّ غائبة، بالترادف والتعارض والتماثل أيضاً. ومن دال العنوان نبدأ: آخر النهايات ..؟!. يا ليتها.

يحيل الدال (آخر) على الانتهاء والإنجاز بتمامه لتشكّل علاقة طبيعية مع مجاورتها (النهايات) التي تستدعي (البدايات) بعلاقة تضاد، كما تستدعي (الختام) بعلاقة ترادف، وكأنّ البداية هي النهاية، وهذا ما يتمنّاه النص معبّراً عنه بأسلوب التمنّي وبأداته الأصلية (يا ليتها).

وبنية العنوان قائمة على غياب عنصر (حذفه) قائمً مقام الابتداء، ليكون أصل الكلام: هي آخر النهايات. وهذا العنصر الغائب يحيل على القصيدة، أو تمامها، أو كمالها، أو أية نهاية صحيحة.

وبما أنّ هذا الأمر تنصب فيه مركزية الاهتمام في العملية الإبداعية فقد قدّم على الأسلوب الإنشائي القائم على التمنّي. وإذا افترضنا أن العنصر الغائب هو الإخبار المعبّر عنه بالابتداء (آخر النهايات)؛ فإن فتح العنوان لأفق التلقّي يستدعي عنصراً غائباً يحيل على القصيدة أو النشوة أو الختام الجميل... فبنية العنوان مفتوحة دلاليًّاً، وهذا ما تؤكده طبيعة العلاقة بين العناصر الحاضرة والعناصر الغائبة.

وإذا انتقينا دوالّ مركزية من البنية النصيّة المشكّلة للمحور الأفقيّ، تتوضّح لنا علاقات الحضور والغياب وفق الجدول الآتي:

الحضور في المحور الأفقي/النظمي	الغياب في المحور العمودي/الاستبدالي
علّة ——————›	أرق الشعر، الأرق في مكابدة العملية الإبداعية، ثقل الرسالة الإنسانية على حاملها...
أدمنتي ——————›	المداومة رغم المكابدة، الشعر طبيعة فُطر عليها الشاعر فأصبحت تلازمه وكأنّها من جيناته المكوّنة له فيزيولوجيا
أربع وخمسون ——————›	عمر الشاعر الذي قضاه في رحاب الشعر منذ الولادة، الخبرة الإبداعية، صراع مع الحب والكره، مع السعادة والتعاسة، مع الفرح والحزن، صراع مع السيل الجارف لسبل الحياة
طقس حجرك ——————›	قداسة الشعر، فالشعر طقس إنسانيّ معزّز بموهبة ربّانية، له طهارته، ودرب آلامه، وطريقته في رسم طريق الخلاص. الشعر جوهر الإنسانية الذي ينتقيها من أسمال رحلة الوجود ومعاناتها
وجه الفلك ——————›	رسالة الشعر أن يستشرف المستقبل، الشعر رؤيا تعكس مما هو كائن ما يجب أن يكون

كما يكن الوقوف على دوالّ أخرى في محور النظم (الأفقي) لتعرّف كيفيّة اشتغالها على المحور الاستبدالي (العمودي)لإبراز علاقات الحضور والغياب في النص. وتبرز في النص مجموعة من الثنائيات الضدية، من مثل (نعمة، لعنة) و (الموت، الرغبة) و (الشمس، والقوقعة) و (مطمئناً وأرق) و (ذروة وحضيضاً) و (خنت وما خنتني) و (والصمت والأغنيات) و (طوافك وستغفو).

و توضح هذه الثنائيات امتداد الذات الشاعر، وأرقها، وخوفها من مجهول ينتظر مستقبل الشعر الإنسانيّ (الذي يؤدّي رسالة إنسانية تفضح الشر وتبشّر بالخير). وتعزيزاً لهذا الامتداد جاءت بعض الأساليب الإنشائية في النص من مثل قوله: يا ليتها، يا طولما، أيها الشعر، ما أقتلك! قل: عاجزين، كيف طوافك بعدي، منذا سيحصي ضحاياك؟

ولهذه الأساليب أثر في إبراز الحالة النفسية الممتدة التي يعيشها الشاعر بما فيها من صخب، وهدوء وتمنٍّ، وأرق تساؤلات، وانتظار أجوبة.

ومن الصيغ البارزة في النص تلك القائمة على الإضافة، من مثل قوله: حدود السفاهات، أعصى حجاب، شمس قوقعتي، أرق الخوف، عنكبوت النعاس، سحيق النداءات، لعبة التضحيات، رؤية الكائنات، طقس حجرك، قداس عجزي، جبروت مزامير عرسك، طلاق الفصول، إيقاع قلبي، هلاك الحواس، ملكوت الرياح، مرثية الأغنيات، وجه الفلك.

وتشكّل هذه الصيغ نواة إبداع الصورة الشعرية، بحكم العلاقة الغرائبية بين أجزاء بعضها، وبحكم الانسجام الدلالي بين أجزاء بعضها الآخر.

و لعلّ ما تشتغل عليه هذه الثنائيات يكشف انشطاراً بين موقفين تجسّدا في النص، هما: ذات شاعرة تعاني وتكابد وتحسّ بثقل رسالة الشعر. وذات شاعرة تخاف على الشعر وعلى مستقبله، وتتساءل: في أية وجهة يسير أو يسيّر الشاعر؟ وفي الحالتين كلتيهما يحدد الأرق دلالة النصّ، ويكشف عمق المعاناة في التجربة الشعورية.

ويتّضح في النص نسيج بنيويّ قائم على بروز لبعض الوحدات الصرفية، مثل صيغ: فعلة لِـــ (علة، نعمة، لعنة، هيبة، رغبة) وفي هذه الصيغ من التعبير عن الثقل والهم والقلّة التي تؤدي غرض الكثرة لثقلها وصعوبتها؛ مما يجعل منها حامل أرق وكاشف عمقٍ نفسيّ يعيش صاحبه حالات الاشتداد والامتداد في عرض الفكرة والتوقّف عنها أيضاً.

ونلمح في الصيغ الصرفية (فاعلت) لِـــ (جاوزت) مشاركة واندماجاً بين الذات والموضوع، مما يبرز صراعاً حاداً تعيشه الذات مع موضوعاتها.

وتتبدّى في النص صيغ الجموع (حدود، السفاهات، النداءات، التضحيات، اللحظات، الذكريات، السنوات، العجاف، أعبائه، خلاياي، مزامير، الفصول، الحواس)، وفيها تعبير عن نظرة شاملة تعزّز انتماء الشاعر إلى موقفه الفكري الصادر عن تجربة شعورية يخلص فيها النص لرغبة الشاعر في امتلاك أدواته الخاصة، وفي قدرة تلك الأدوات على التعامل مع الأشياء قديمة حديثة، بمعنى أنّ كلّ حدّ هو حدّ وحدّ حتى يصل إلى حدود.... وهكذا مع بقية الجموع. وهذا موقف من الزّمن تتبدّى من خلاله تداعيات الأرق والرهبة والرغبة أيضاً.

وتُلحظ في النصّ بعض صيغ الإفراد، من مثل (حجاب، قوقعتي، الداء، ذروة، مرثية، وجه)، و ربما تحيل على تفرّد يظهر علاقة مميّزة بين الذات والموضوع، بمعنى أنّ موقف الشاعر من هذه الأشياء هو موقف متفرّد به عن سواها، فصلته بها هي صلة خاصة. وللقارئ أن يتأمّل هذا الاستنتاج ويحاول أن يتابع أفقه الدلالي المفتوح على تداعيات تلك العلاقة بين الشاعر وما تحيل عليه تلك الدوال. و تبرز في النصّ بعض صيغ التثنية: (بدأنا صدوقين، عشنا صدوقين، ننأى صدوقين، عجوزين، عاجزين، مرتعشين)، إذ توضح علاقة بين طرفين هما: الشاعر والشعر. لكنّ هذه العلاقة لا تدوم على حال واحدة، فسير خطّها يبدأ بالصداقة إلى عجز العجوزين، إلى مرض النهاية= الارتعاش. ولعلّ هذه الصيغة تبيّن أن الشاعر ما عاش علاقة إثنينية حقيقية إلا مع الشعر، الذي كان وفيّاً له في حالاته كلّها، هدوءاً وصخباً.

والإشراف على نهاية الحياة شعرياً يكون بترك الشعر الذي يجعل الإنسان يدفع حياته وحديثه ثمناً له، أو للاستمرار بإبداعه من دون تغيير مواقفه وتبديل منظوراته.

إنّ حالة الامتداد التي يعيشها الشاعر لم تنعكس في الحامل الفكري لعلاقات دواله ببعضها، أو للأشكال المجازية التي يقوم عليها النص، بل نلمح إحالات عليها في البنية الصـــوتية لبعض الدوال، من مثل: أعصـــى؛ وفيه حرف العين الحلقي المجهور مصـحوباً بحرف حلقي آخر هو الهمزة، ثم انتقال إلى حرف الصـاد الأسـلي المهموس. وكأنّنا أمام تدرّج وتصـعيد في إخراج الحرقة النفسية، من مكنون الذات إلى خارجها.

وحضـيض؛ التي تجمع بين الاسـتعلاء الرخاوة، وكأنّ الشـاعر يعكس حالة انحدار من قمة إلى قاع، وهي دلالة نلمحها في الدال "سحيق" أيضاً، والتي تجمع أصواتها بين الشدة والرخاوة.

ومن الدوال التي تحاكي بنيتها الصـوتية أداءها الدلالي عند تكرار أحرفها "قهقهة"، وكأنّ الصـوت يقرع الأذن ويسـتحضـر أمام المتلقي ذلك الصوت معبّراً عن كشفٍ أو استهزاء.

ثانياً– المستوى التصويري:

لعلّنا نرصد في النص مستويين ظاهرين من التصوير: المستوى الأوّل قائم على الأشكال المجازية القديمة بأسلوب التشبيه البليغ الإضـافي كقوله: أعصـى حجاب، وشـمس قوقعتي، وسـحيق النداءات، وعنكبوت النعاس، ولعبة التضـحيات. وهذا الأسـلوب الذي يفتح أمام المتلقي أبواب الخيال لاسـتدعاء الصـورة غير مقيّدة بعامل التشـبيه (أداته وانتظام أركانه) ليجعل منها دالّاً حرّاً، يحافظ على طزاجة الصورة، أي تلقيها جديدة في كلّ قراءة، بحاملها الفكري وببعدها النفسي.

وبأسـلوب اللعب بالألفاظ المنتمي أصـلاً إلى حقل المحسـنات البديعية، في قوله: عجوزين، قل: عاجزين. فهذا الأسـلوب اللفظي أسـهم في إنشـاء صـورة شـعرية قائمة على التلاعب اللفظي playing wards، وهو لعب حرّ يعبّر عن اختلال العلاقة بين عناصره، إلى درجة وصولها حدّ التداخل وعدم التمييز.

والمستوى الثاني قائم على الصـورة الشـعرية ذات الامتداد النصّـي الرؤيويّ؛ إذ تكون البداية مجازيّة (اسـتعارة، أو كناية، أو تشـبيهاً محذوف الأداة)، و لعلّ هذه البداية تؤدّي وظيفة بدء السـياق التصـويري؛ لأنّها محمّلة بالدلالة الفكرية الناظمة لبنية النص كليّاً. وعندئذ يتتبع المتلقي أثر البنية التصـويرية في النسـق العام للنص؛ لأن إخراج التصـوير على أسـاس علاقاته المجازية بين طرفين لن يوضـح امتداد الصـورة الحاملة للبعد الفكري. وتجدر الإشـارة إلى أنّ العامل الفكري الذي شـكّل هاجس النص كان سـبباً في قلّة اعتماد الشـاعر على الصـورة الشـعرية بأشـكالها المجازية المعهودة (تشـبيه، و اسـتعارة، و كناية)، ولعلّ هذا الأمر صـفة ملازمة لأصـحاب الشـعر الجديد الذي لا يقلّ فيه المضـمون أهمية عن الشـكل في الشـعر الحقيقي منه.

و يغلب على الظنّ أنّ قلة اعتماد النص النمط التكثيفي الحشـديّ للصـورة الشـعرية جعله قريباً من السـرد الوصـفي، وكأنّنا أمام بنية حكائية، بشـخوصـها وسـردها ووصـفها. و ربما أبرز هذا الأمر أسـلوب الشـاعر في التدوين النصّـي، القائم على تطويل الأسـطر الشـعرية، وعدم نهايتها في آخر كل سـطر تدويناً، وفي اعتماد علامات الترقيم دلالة على انتهاء السـطر الشعر، كما بيّنه فضاء التدوين النصّيّ، الذي استحضرناه صورة منسوخة من الأصل.

ثالثاً– المستوى الإيقاعيّ: القصيدة من نمط شعر التفعيلة، وقد اعتمد الشاعر تفعيلة المتدارك (فاعلن) على أصلها، والتي جعل بعض العلماء– وفي مقدّمتهم ابن الحاجب– ورودها على الأصـل شـاذّاً، وأنّ المطّرد هو اسـتعمالها مخبونة (فَعِلن)[1].

1 – فاخوري، محمود: موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، 2011، ص113.

والشاعر استعملها على أصلها (فاعلن) ومخبونة أيضاً (فَعِلن)، وهذا من الحرية التي استمدّها الشاعر من حركة الشعر الجديد. ولم يلتزم الشاعر بانتهاء التفعيلة بنهاية السطر الشعري، لذلك نلحظ تدويراً في النص كما هي الحال في السطرين الثاني والثالث على سبيل المثال. لقد تشكّل إيقاع القصيدة وزناً من تفعيلة المتدارك بتشكيلاتها المتنوّعة، كما تشكّل الإيقاع من أسلوب الوقف والابتداء، الذي كان لعلامات الترقيم دور بارز في إظهاره، كما نقرأ في السطر الثالث والرابع والخامس والسابع مثلاً.

واعتمد إيقاع النص على ظاهرة التكرار، كما أوضحنا في المستوى اللغويّ، بتكرار بعض الصيغ الصرفية، وبعض الجموع. وتشكّل الإيقاع من تكرار بعض الصيغ اللغوية كصيغ الإضافة، والنداء. لكنّ هذا التكرار لم يكن بنية ظاهرة، إنّه تكرار منسجم مع البنية النصية؛ لذلك لا نجده مفتاحياً أو أسلوبياً للانتقال من حال إلى حال أخرى.

ومن العناصر المشكّلة للإيقاع في النص اعتماد التقفية الداخلية بين الأسطر، كقوله: كيف طوافُك بعدي، إلى أين تمضي؟ و يبدو أنّ هذا التنوع الإيقاعيّ يبعد القارئ عن الضجر والملل وصخب الإنشاء، ولكن لابدّ من الإشارة إلى محافظة النص على العناصر الإنشادية كالتقفية، ونظام التفعيلة، وصيغ الخطاب، وبعض الأساليب الإنشائية، والطبيعة الإلقائية المناسبة لاستخلاص الدلالة من السماع أساساً لا من القراءة واعتماد تقنياتها الطباعية ونصوصها الموازية.

الخاتمة و نتائج البحث:

يبقى من نافلة القول أن نشير إلى أنّنا لم نقف على كلّ إمكانيات التحليل التي يمنحنا إيّاها النص، وهذا يتوافق مع الطبيعة الانتقائية في قراءة الشـــعر وتذوّقه وتحليله، ولكن ما وقفنا عليه بدا لنا من الأهمية بمكان، على ألا يفهم من ذلك أنّ مالم نقف عليه ليس مهمّاً؛ لكنّها مشكلات الانتقاء التي تعود إلى الذوق المعرفيّ. ولابدّ من توضيح أنّ هذا التحليل هو تصور لما يمكن أن يكون عليه تحليل النص من منظور نظرية المســـتويات في المنهج البنيوي، وهو لا يلغي قراءات أخرى ولا يخطّئها، لكنّه نموذج مقترح له ما له، و عليه ما عليه. و يمكن أن نجمل أبرز ما توصّـــل إليه البحث من نتائج في النقاط الآتية:

– لا تبدو المقولات البنيويّة مسلّمات معتمدَة كما وفدت إلى درسنا النقديّ العربيّ من ثقافتها الغربيّة الأصل، فتطوّر القراءة البنيويّة تطبيقيًّا أمر ممكن، و هو مستند إلى قناعة الباحث بحتميّة الانتقاء، مع المحافظة على التوجّه الرئيس القائم على درس ما هو موجود في داخل النصّ، من دون الاعتماد على الخارج النصيّ، كحياة الشاعر، و مكوّنات تجربته عقديًّا و اجتماعيًّا و...

– لا تغيب منظورات الدرس البنيويّ عند النقد التطبيقيّ؛ لصلتها المباشرة بتناول مكوّنيه الرئيسين–المبنى و المعنى– في كلّ أداء نقديّ تطبيقيّ، من دون التمترس خلف أسوار مقولات المنهج.

– تبدو الوصفيّة سمة إيجابيّة في التعامل المباشر مع النصوص؛ لقدرتها على سبر أغوار النص، و الوقوف على الأنظمة و الأنساق اللغويّة و الأدبيّة التي شكّلت نسيجه اللغويّ.

المصادر و المراجع

1– إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، د.ت.

2– أبو ديب، كمال: الرؤى المقنّعة نحو منهج بنيويّ في دراسة الشعر الجاهليّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

3– أبو سمرة، جمال جميل: بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضّور، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق.

4– البازعي، سعد: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1.

5– حسن، عبد الكريم: الموضوعيّة البنيويّة دراسة في شعر السيّاب، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1983.

6– حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد232، نيسان 1998.

7– خضو، فايز: ديوان فايز خضور قصائد ما بين 1958–2000، وزارة الثقافة، دمشق، 2003.

8– ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978.

9– صدار، نور الدين: البنيويّة التكوينيّة في المقاربات النقديّة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2018.

10– طالب، عمر محمد: عزف على وتر النص الشعريّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

11– عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

12– عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.

13– عزام، محمد: التلقي..و التأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، 2007.

14– عوض، إبراهيم: مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2005.

15– غلفان، مصطفى: اللسانيات البنيوية منهجيات و اتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.

16– فاخوري، محمود: موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، 2011.

17– فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، دار الشروق، ط1، 1998.

– في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

18– قاسم، عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشعر العربيّ، مؤسسة علوم القرآن، عجمان و دار ابن كثير، دمشق و بيروت، 1992 .

19– قطّوس، بسام: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج و تيارات، دار فضاءات للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2016.

20– كليب، سعد الدين: النقد الأدبيّ الحديث مناهجه و قضاياه، منشورات جامعة حلب، حلب، د.ط.

21– مونسي، حبيب: نقد النقد المنجز العربيّ في النقد الأدبيّ دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، د.ت.

الحذف الموسيقي في شعر حسان عربش

د. رود خباز *

(الإيداع: 22 تشرين الأول 2020، القبول: 21 كانون الثاني 2021)

الملخص:

الشاعر حسان عربش من شعراء مدينة حماة المجيدين الذين ينظمون على الأوزان التقليدية عموماً، ولكن له تجربة في النظم على تلك الأوزان من دون الالتزام بعدد التفعيلات المعروفة لكل بحر.

وهذا البحث يحاول إضاءة هذه التجربة من منظور حذف التفعيلات، ومدى تأثر الشعر والوزن بذلك، ومدى خروجه عن الأوزان وعددها، والاعتماد في توزيعها على الإيقاع البصري، وتلاؤم ذلك مع المعنى والتجربة الشعرية، هذا هو الجانب الأول، والجانب الثاني يحاول تتبع الزحافات والعلل المعتمدة على الحذف، و الضرورات الشعرية ومدى استخدام الشاعر لها أيضاً، ومسوغات ذلك، وتأثيره في المعنى والوزن.

الكلمات المفتاحية : الأوزان الحذف – الإيقاع – الضرورة– التجربة الشعرية

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية– كلية الآداب– جامعة حماة.

hythmic Deletion in Hassan 'Arbash's Poetry

Rawd Khabbaz*

(Received: 22 October 2020, Accepted: 21 January 2021)

Abstract:

The poet Hassan 'Arbash is one of the distinctive poets of Hama City, who have been writing classical poetry. Nevertheless, he has the talent of writing poetry using the classical meters without commitment to the number of foot of each meter and with distributing of it away from using the line of two parts.

This research is an attempt to shed light on the this experience from the perspective of deleting the foot, and to show to what extent this might affect the poem and the Rhyme by it. It also shows how much this does not rely on the common meters and their number. It also reflects how the poet behave in dividing it depending on the visual rhythm and the agreement between all this and the poetic experience. This is the first aim of this research. As far as the second aim, I try to follow up the exceptions and the features adopted for this deletion and the poetic exceptions and how the poet has been obliged to resort to use them and the causes for their use and their effect on meaning and meter and pace.

Key words: deletion, meters, rhythm, necessity, poetic experience

*Assistant Professor in the department of Arabic language – Hama Universit

مقدمة البحث :

يلجأ الشعراء إلى الحذف بأنواعه في أشعارهم لأغراض متنوعة ، منها ما يكون من أجل المعنى ، أو من أجل اللفظ ، أو من أجل صحة الوزن واستقامة تفعيلاته ، وهذا البحث سيستعرض بعض المقولات النظرية التي وردت حول الحذف و أهميته وجوازه في اللغة عموماً وفي الناحية الموسيقية خصوصاً ، ومن ثم يطبق هذه المقولات على شعر حسان عربش ، ويرى مدى انسجام شعره مع المقولات النظرية من حيث الحذف الموسيقي لديه .

الحذف:

لا بد من الإشارة إلى الحذف عموماً قبل أن نختصّ في بحثنا بجانب الحذف الموسيقي منه ، وذلك رغبة في التسلسل المنطقي للدراسة.

الحذف لغةً:

نجد في مادة (حذف) تعريفاً لابن منظور يقول فيه:

" حذف الشيء يحذفه حذفاً: قطعة من طرفه، والحجّام يحذف الشعر ....." [1]

وفي معجم العين للخليل يعرفه بقوله : " الحذف: قطف الشيء من الطرف كما يحذف ذنب الشاة .... والحذف: الرمي عن جانب والضرب عن جانب .. " [2]

الحذف اصطلاحاً:

ذكر الجرجاني أنه " باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بياناً إذا لم تبن "[3]

وهو أيضاً " ... طرح جزء من الكلام، أو الاستغناء عنه؛ لدليل دلّ عليه، أو للعلم به كونه معروفاً " [4]

ظاهرة الحذف:

تعد ظاهرة الحذف ظاهرة لغوية عامة ومشتركة بين جميع اللغات الإنسانية إذ " يميل الناطقون بها إلى حذف بعض العناصر بغية الاختصار، أو حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة حالية كانت أم عقلية، كما أن الحذف قد يعتري بعض عناصر الكلمة الواحدة؛ فيسقط منها عنصراً أو أكثر " [5]

أغراض الحذف:

الأصل في الكلام الذكر، ولكن يكون الحذف لغرض في المعنى ، أو لكثرة الاستعمال، أو طول الكلام ، أو إخفائه خوفاً أو تحقيراً، أو للتخفيف والإيجاز والاختصار، أو للتفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام ، أو لصيانة المحذوف عن الذكر تشريفاً له ، أو للجهل بالمحذوف.

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، (د ، ط) ، مادة (حذف).

[2] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، مادة (حذف)، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، مؤسسة دار الهجرة – عام 1409 هـ ، ج3

[3] الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د ، ط) ، (د ، ت) ، ص 146 .

[4] محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ومكتبة دار التراث، القاهرة، ط 20، 1980م ، ج1– ص 243.

[5] علي الجارم ومصطفى الأمين ، شرح البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر ، عام 1999 – ص 241

وقد يكون الحذف للمحافظة على الوزن الشعري، وهناك زحافات وعلل تختص بالحذف من التفعيلة وهي من علل النقص، وسنذكرها في موضعها، وهناك الضرورات الشعرية التي تعتمد في جانب منها على الحذف من الكلمة لاستقامة الوزن، وهذا الجانب هو الشق الأول من هذا البحث، بينما سيبحث الشق الثاني في جانب حذف بعض التفعيلات من بعض أوزان القصائد، لتكون على هيئة شعر التفعيلة ، وأسباب ذلك ، وتلاؤمه مع الوزن والمعنى في شعر حسان عربش.

مسوغات الحذف الموسيقي :

عندما تندفع الخلجات الشعورية من قلب الشاعر يبدع ، وينبض نبضات مختلفة عن غيره ، وهذه النبضات تخلق شعراً متميزاً ؛ لهذا فإن الشاعر له الحرية في التعبير عن نفسه كما يريد ، وإلا ما كان الشعر شعراً " والذي جعل الشاعر أكثر حرية داخل النص من غيره : ارتباط التركيب النحوي بالنظام الموسيقي للنص الشعري، لكن هذا الارتباط لا يعني الإلغاء للمستوى النحوي التركيبي، ولو حدث لأصبح النص عبارة عن مفردات مبعثرة لا توصل لمفهوم ولا معنى ، كما لا يعني تجاهل النظام الموسيقي الذي يعد من مستلزمات جمال الشعر"[1] ويصل بالنص إلى القمة التأثيرية عند حرف الروي بحيث لا يمكن " الفصل في القلادة الرائعة بين خامتها وبين صياغتها .... ، ومن هذا المنطلق والتصور فإن الشاعر عندما يعوزه التركيب الصحيح المناسب للموسيقا يلجأ إلى التكرار والتتابع ، وبهذا التناسب يصل النص الشعري إلى الغاية المقصودة من الإبلاغ بطريقة فنية شعرية متميزة تلقي بظلالها على المتلقي ؛ فينفعل بها ، ويضيفها إلى قائمته المفضلة " [2]

ونحن نضيف أنه يمكن أن يلجأ إلى الحذف فضلاً عن التكرار والتتابع من أجل أن يصل إلى مبتغاه ؛ " فبقدر ما يكون للغة من حرية التصرف في بعض العناصر الصوتية للكلام، بقدر ما تستطيع أن توظف تلك العناصر لأهداف أسلوبية " [3]

ويرى سعيد الورقي في تعديل الشاعر على البنى الموسيقية ما " يتيح طواعية التعبير وإن اختلفت المضامين والتجارب، ذلك أن الشاعر أدخل [عليها] تعديلات وتغييرات حتى يحقق توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه ، بعد أن أحس إحساسا ملحّاً أن الشكل التقليدي الموسيقي لم يعد قادراً على إسعافه لنقل هذه الذبذبات تلك المشاعر" [4]

أما محمد الحبو فيرى في النقاط التي يضعها الكاتب بين كلماته فراغات تتجلى " بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير القارئ " [5] على ألا يكون هذا الحذف مخلاً فـ " لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى، ويضم كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفظها" [6] فالحذف في الموسيقا والتفعيلات يؤثر في الألفاظ والتراكيب تأثيرا تبادلياً، وكذا الحذف في الألفاظ والتراكيب يؤثر في الموسيقا أيضاً.

فالبلاغيون يهدفون من ظاهرة الحذف إلى رصد الإمكانيات التعبيرية في اللغة العربية، وما يمكن أن تعطيه من نتائج نظرية وتطبيقية، كون " النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها حضور إسنادي أو غياب تركيبي مقدر في الجملة؛ فالتطبيق اللغوي قد يسقط أحدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية ، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها أو العكس))[7] ، وهناك الضرائر الشعرية القائمة على الحذف: كحذف حرف متحرك أو

---

[1] عمار، أحمد سيد: نظرية الإعجاز القرآني، دار الفكر المعاصر، بيروت ، ط 4 – 2000م – ص146.

[2] قلي، علي علي محمد : الأساليب البلاغية في الحماسة للبحتري – أطروحة دكتوراه – إشراف د. فاروق الطيب بشير– جامعة أم درمان الإسلامية – السودان – 2008– الفصل الثاني– ص 76–77

[3] ينظر : جيرو ، بيار: الأسلوب والأسلوبية – تر: منذر عياشي– مركز الإنماء العربي– (د – ت) – ص 39

[4] الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية) – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – ط3– ص 192

[5] الحبو، محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً – دار النوب للنشر– تونس – 1995– ص63.

[6] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تح : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط عيسى البابي الحلبي– القاهرة – 1952– ص 179.

[7] حجازي ، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية ،مكتبة طريق العلم- ط1- 2005- ص194

أكثر من آخر الكلمة، أو حذف نون المثنى وجمع المذكر السالم، أو حذف النون الساكنة أو التنوين من آخر الكلمة، أو حذف حرف المد أو ما يشبهه من آخر الكلمة، أو حذف إشباع الحركة، أو حذف الحركة كاملة، أو حذف حرف أو حركة داخل الكلمة أو الاجتزاء (القطع) ، أو حذف حرف من أحرف المعاني، أو الحذف لأسباب قياسية، أو الحذف لأسباب قياسية صوتية كالحذف بتأثير الحروف المجاورة[1]*

وهذه الضرورات عبارة عن رخص أعطيت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة وأصولها، و بهدف استقامة الوزن، وجمال الصورة الشعرية؛ فالشعر له أصوله القائمة على الوزن، والقافية، واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني؛ فيضطر الشاعر أحيانا للمحافظة عليها إلى الخروج عن قواعد اللغة من صرف ونحو وغيرهما زيادةً أو نقصاناً أو تغييراً.

إذ عندما يكتب الشاعر الشعر؛ فإن هذا الشعر لم يكتسب اسمه إلا لأنه " اللغة التي تنفجر من النفس تلقائيا تحت تأثير انفعال شديد؛ ففي هذه الحال يضع المتكلم الألفاظ المهمة في القمة ؛ إذ لا يتيسر له الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة ؛ قواعد اللغة المتروية المنتظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية"[2] فالانفعال يسيطر على الشاعر، ويجعله يطلق لغته العفوية المعبرة بصدق عن مشاعره بعيداً عن التزويق اللفظي ، والسلامة اللغوية المطابقة للقواعد النحوية المعروفة.

مواقف بعض النقاد والباحثين من مرتكبي الضرورة:

أجاز حازم القرطاجي (ت 1002 هـ) ارتكاب الضرورات للشعراء لأنهم في رأيه " أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته "[3]، لهذا لا يخطّأ من يرتكب الضرورة في رأيه ولا ينتقد، ولكن على ألا يتجاوز ذلك الحدود المسموح بها.

فالمرتكب للضرورة قد يلجأ إليها عفوياً، وينبهه عليها غيره؛ فقد " لا يخطر بباله إلا لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضع إلى زيادة أو نقص أو غير ذلك، بحيث قد ينتبه غيره إلى أن يحتال في شيء يزيل تلك الضرورة " [4] والشاعر عندما ينظم القصيدة يكون شأنه في ارتكاب الضرورة شأن " المغامر في ركوبه المخاطر، فهو ، لا يبالي بالمخاطر؛ فلأنه يحصل على لذة مضاعفة تنسيه الخطر، ولعل اللذة لم تأته إلا لأنه مضطر راد عالماً مجهولاً ، وحصّل تجربةً جديدةً ما كان ممكناً بغير المغامرة تحصلها " [5] .

أما ابن جني (ت 684 هـ) فيرى أن الضرورة قبيحة، وهي انحراف عن الصواب، ويرى أن مرتكبها قد تعسّف في لجوئه إليها ، ولكنه يستميح عذراً ولا يرى ذلك إخلالاً بفصاحته فيقول : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات علي قبحها، وانحراف الأصول بها ؛ فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ، وإن دلّ على جوره وتعسّفه؛ فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله و تخمّطه " [6] ، وليس بقاطعٍ على ضعف لغته، ولا قصور عن اختيار الوجه بفصاحته بل إن الشاعر أطلق لنفسه العنان " وتساند إلى ما في طبعه، ولم يتجشم إلا ما في نهضه ووسعه، من غير اغتصاب له، ولا استكراه أجاءه إليه "[7].

---

*ينظر : خفاجة، إبراهيم محمد أبو اليزيد– بحث بعنوان: ظاهرة الحذف في ضوء الاستعمال اللغوي– جامعة شقراء السعودية – 2010– بلا صفحات.

[2] فندريس: اللغة – تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص– مكتبة الأنجلو المصرية – 1950– ص 194–195 .

[3] القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء– تح: محمد الحبيب ابن الخوجة – دار الغرب الاسلامي – بيروت – ط 3 – 1986– ص 143–144 .

[4] البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب– تح: عبد السلام هارون– دار الكاتب العربي – القاهرة – 1967 – ج1 – ص 33– 34.

[5] ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2002– ص 78 .

[6] ابن جني، أبو الفتح عثمان : الخصائص– تح : محمد علي النجار– دار الهدى للطباعة والنشر– بيروت – (د ، ت)– ج2– ص 392.

[7] المصدر نفسه – ج2– ص 258.

و ورد رأي للمتنبي يرى فيه أن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره " لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتساع فيه، وانفاق أهله عليه؛ فيحذفون، ويزيدون " [1]

كما يؤكد سيبويه (ت 180 هـ) أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام النثري " من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء؛ لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف ما لا يحذف ، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً" [2]

و نختم الآراء برأي لجابر عصفور يرى فيه أن الزحاف والعلة وسيلتان للقضاء على الشكل الرتيب المنتظم ، وذلك "لتعاقب الحركات السواكن [ذلك بأن] تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع، والاطراد يشير إلى التوالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة والمتساوية عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها، أما التنوع فهو محاولة كسر هذا التوالي والتكرار"[3]

ونلاحظ أن الآراء كلها تصب في اتجاه واحد وهو: تأييد الضرورة والتماس العذر للشاعر عند ارتيادها وركوب مطيتها؛ وذلك بسبب طبيعة الشعر وطريقة نظمه، وتخفيف التكلف في شعره في سبيل اتباع الأسس النحوية والموسيقية، وإعطاء الحرية للشاعر في التعبير عما يريد وكيف ما يريد بعيداً عن الشطط وضمن الحدود المقبولة ؛ فالشاعر في نظمه كمن يلعب، واللعب هو : " التحرر عن الهدف والغاية والمنفعة، بل الحرية المطلقة للروح الخلاق " [4]

الحذف عند الشاعر حسان عربش (الزحافات و العلل و الضروررات) :

بعد ذلك المهاد النظري الذي قدمناه عن موضوع الحذف، ومدى تقبّل النقاد والدارسين له، سنختار نماذج من شعر حسان عربش ؛ لنرى كيف وظّف **الضرورات والزحافات والعلل في شعره** ؟ ؛ فهو يقول في ديوان السمراء والعاصي في قصيدته : (الخالدان وجيه والعاصي) :

فبكلْمةٍ مجنونةٍ وصلت لنبـ . ـض القلب لفّت آدماً حوّاءُ

// /5// /5//5/ ///5// /5//5/5/ /5//5/ 5/ /5//5/ /5/5/5/

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ[5]

في هذه البيت لجأ الشاعر إلى تسكين اللام في(فبكلْمةٍ) وأصلها (فبكلِمة = وزنها //////5) وهذه الحركات الست المتتابعة مخلّة بتفعيلة (متفاعلن) من الكامل، وأضمر التفعيلة الثانية والرابعة والخامسة والسادسة، رغم أن السادسة لا تأتي مضمرةً إلا أنه أضمرها*وقطعها** لتصبح (متْفاعلْ) وصرف كلمة(آدماً) والأصل أن تأتي(آدمَ) ولكنه نوّنها ليصل إلى ساكن نهاية متفاعلن، لأن عدم التنوين يجعلها (متفاعلّ) ، ولا يطرأ الكف*** على تفعيلة الحشو في الكامل.

---

[1] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه – تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي– طبعة مصطفى البابي الحلبي– مصر– (د– ت) – ص 450 .

[2] سيبويه: الكتاب – تح: عبد السلام هارون – دار القلم بالقاهرة – 1966– ج1– ص 26 .

[3] عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي– ط3 – دار التنوير– بيروت– 1983– ص 256 .

[4] مكاوي، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط1– 1972 – ج1– ص 194 – 195 .

[5] عربش، حسان علي: الحسناء والعاصي – مطبعة الأنوار– سورية – حماة – 1988 – ص 50 .

* الإضمار: تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل من التفعيلة.

هذا التعريف لهذا الزحاف وما سيليه من الزحافات أو العلل مأخوذ من كتاب : خباز ، رود ، موسيقا الشعر العربي ، منشورات جامعة البعث ، 2007 – 2008 ، من ص 27 إلى ص 30 .

** القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

*** هو حذف السابع الساكن من التفعيلة.

والبيت مدور تناسب تدويره بسبب الوزن مع المعنى؛ فالمعنى يوحي بأن هذه الكلمة قد وصلت بتأثيرها القوي إلى نبض القلب مباشرة؛ فلم يستحضر الشاعر كلمة توقفه عند الشطر الأول، أو قال مثلاً: وصلت إلى ...، بل أراد أن يقول: إن هذه الكلمة قد وصلت إلى نبض القلب ولم تتوقف على وصولها عند القلب فقط.

ففي بيت واحد نجد أن الشاعر قد ارتكب أكثر من أمر: ضرورة تسكين المتحرك، وتنوين الاسم الممنوع من الصرف، والتدوير، والإضمار في أربع تفعيلات، وكانت تفعيلة الضرب مما لا يضمر وأضمر، وحذف آخر ساكن من تفعيلة الضرب وسكن ما قبله (القطع)، وهذا يدلّ على مدى امتلاك الشاعر لناصية اللغة والوزن، والتجرؤ على قواعد الزحافات في سبيل استحضار المعنى الذي يعبر من خلاله عما يريد في قوله في القصيدة نفسها :

يا قصّةً لا تنتهي اسق العطا ش قصائداً ينسابُ منها الماءُ[1]

/5//5/5 /5//5/5 5//5/5/ /5//5/// 5/5/5/ 5// 5/5/ /5/5/5/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

جاءت كل التفعيلات مضمرة عدا التفعيلة الأولى من الشطر الثاني، وأضمر تفعيلة الضرب على الرغم من أنها لا تضمر في هذا البحر وفق قواعده ، ولكن الشاعر التزم به، أو ألزم نفسه به لأنه في تفعيلة الضرب حيث القافية التي هي أقوى وقعاً لدى السامع، فضلاً عن القطع الذي هو من العلل الواجب الالتزام بها في أبيات القصيدة كلها، وكأنّ المقام يستلزم الإضمار أمام شخصية جليلة مهيبة (د. وجيه البارودي)، وهذا الإضمار غير موجود في التفعيلة التي تعبر عن سقيا العطاش، وقد صرف الشاعر فيها كلمة(قصائد)، وهي من الكلمات الممنوعة من الصرف لأنها على صيغة منتهى الجموع، ولولا هذا التنوين لاختلت التفعيلة، وكان وزنها (ش قصائدَ = ///5//) والكف لا يطرأ على الحشو، وقد استخدمه الشاعر.

ويقول في قصيدته (أفيقي) :

فيا كلَّ البنـادق قــد أتينا... براكيناً إلى يوم النّشور[2]

//5/5/5 //5// 5 / //5// 5/5/5// //5/5/5 //5/5/5// //5//

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

فالبيت من الوافر، وقد (عصب)* تفعيلات الحشو كلها عدا التفعيلة الثانية من الشطر الأول ، و(قطف) ** تفعيلتي العروض والضرب ، وصرف كلمة (براكيناً) ، ولو بقيت كلمة براكين من دون تنوين لكان وزنها براكين =(//5/5/) = مفاعلْت، هذا الزحاف المزدوج المسمى: النقص*** وهو مركب من (العصب والكف) جائز في حشو الوافر، ولكن يبدو أن الشاعر قد قصد إلى استخدام كلمة (براكينًا) ، وهي ممنوعة من الصرف لأنها على صيغة منتهى الجموع؛ لأن التنوين يعطي قوة للفظ تتناسب مع سياق البيت، وفيها ما يوحي بالثورة والاندلاع والإقدام؛ فهو ينادي كلّ البنادق بأنهم قد أتوا (براكيناً) مستمرةً إلى يوم البعث، ولو استخدم كلمة (براكين) لكانت أقل وقعاً وتأثيراً، وتوحي بالقلة والضعف والاستكانة، ولا تتناسب مع سياق البيت المجلجل؛ فالتنوين له إيقاعه القوي المعبر.

---

[1] عربش ، حسان : ديوان السمراء والعاصي– ص54 .

[2] المصدر نفسه – ص83 .

* العصب: هو تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة ، ** القطف: وهو العصب والحذف في تفعيلة واحدة .

والحذف : هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

*** النقص: زحاف مزدوج مركب من العصب والكف.

ووضع الشاعر النقط بعد كلمة أتينا، رغم أن الوزن مكتمل، ولكن يبدو أن هذا الوزن قد منع الشاعر من وضع كلمات كثيرة، فقال: (أتينا....) ؛ فقد حذفها، وترك السامع يتخيل ويضع كلمات كثيرة مثلاً : زلازلاً، وأسوداً، وأبطالاً، وبراكيناً، وذلك ليشرك السامع في تخيله الصورة؛ فيضع كلماتٍ كثيرةً ضمنها.

وفي قوله في قصيدته(حماه مملكة البنفسج) :

كـلُّ العـبرن طفولتــي ما غبن إشــراقاً ووجــهاً منعماً

/5/ 5//5 ///5// /5//5/5/ /5//5/5/ /5//5/5/

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

هزّت بجذع القلب فاسّاقطت شعراً بالأنــاقة مفعــما [1]

/5 /5//5/ /5/5 //5 /5//5/5/ /5//5/5/ ///5//5

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

في البيت الأول التفعيلة الأولى من الكامل المضمر، وقد حذف الشاعر الاسم الموصول(اللواتي) ، وأبقى (الـ) التعريف موصولةً بالفعل الماضي؛ لأن بقاء الاسم الموصول سيخلّ بوزن البيت، وقد أوحى هذا الحذف للاسم الموصول بسرعة مرور تلك الشخصيات مروراً سريعاً، ولكنه ترك أثراً في قلبه لا ينسى؛ فالطفولة مرحلة جميلة، ولكنها تمر كلمح البصر.

وكذلك في البيت الثاني قال: فاسّاقطت ولم يقل فتساقطت، فحذف التاء وغيرّ في صيغة الفعل لتنسجم مع التفعيلات لأن وزن فتساقطت سيجعل وزن التفعيلتين (عِ القلب فتـ = /5/5///) سينهي التفعيلة بحركة لا سكون ، وهذا لا يتناسب مع وزن البحر الكامل.

وكلمة (اسّاقطت) فضلاً عن مناسبتها للوزن؛ فهي متوائمة مع (هزّت) فهو لم يقل: حرّكت أو داعبت، بل هزّت، وهذا الاهتزاز يحتاج إلى فعل (اسّاقطت) أكثر من(تساقطت) ؛ لأن الأول أقوى تعبيراً فهو رد فعل مناسب للفعل هزّت ، وهو لم يقل حركت أو داعبت.

ومن قصيدته(بغداد سيدة المدائن) يقول:

منك ابتدا الفتح المبين فجعفرُ .. المنصورُ والحلّاج والسّيّابُ [2]

/5 /5 //5 /5//5/5/ ///5//5 /5//5/5/ /5//5/5/ /5/5/5/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

فقد حذف من كلمة(ابتدا) الهمزة ولم يقل (ابتدأ) ؛ لأن (ابتدأ) تعني وجود حركة في نهاية الفعل، وسيصبح وزن التفعيلة على النحو الآتي : [منك ابتدا = /5/5///] ، وهو غير موجود ومخلّ بوزن البحر الكامل، فضلاً عن إلحاق الإضمار بتفعيلة الضرب متْفاعل، والقطع* كذلك.

وفي قصيدته (جريمة حب) من المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) يقول:

والثّاني أقسم أنّي أعشقها /5/5 /5/5 ///5 /5/5 ///5

وأغازل عينيها السودْ ///5 ///5 /5 /55/5

---

[1] عربش، حسان : ديوان على خطا الزهر– منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سلسلة الشعر (7) – 2018 م – ص 15.

[2] عربش، حسان: ديوان عائلة الريحان– اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط1– 2002 م – ص 88 .

* القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله.

إنّي معترفٌ بجريمة حبّي /5/5 /5 ///5 ///5 5/5///

ولكم أموالي ... أحلامي ///5 /5/5 /5/5 /5/5

لكن أبقوني دون قيودْ[1] /5/5 /5/5 /5/5 ///55

هنا استخدم الشاعر كلمة (السود) واصفاً العينين وهما مثنى بالجمع ولم يقل: السوداوين؛ فقد اضطر إلى الحذف ، واستخدم هنا صيغة مغايرة حتى تتناسب مع التذييل الملحق بتفعيلة المتدارك في نهاية أشطره (السود – قيود ....) ، كما حذف في البيت حرف الجر(من) قبل كلمة (دون) لكي يعبر عن الاستثناء أي (أبقوني من غير قيود) ؛ لأن (من) مستثقل في السمع، وسيخلّ بوزن المتدارك، وحرف (من) بلا مقابل في تفعيلات المتدارك.

وقد تصرف الشاعر – وهذا يدل على جرأته وامتلاكه ناصية الشعر– في توزيع عدد التفعيلات في المتدارك ولم ترد أية تفعيلة صحيحة، بل طرأ عليها الخبن* أو القطع في الحشو، وعندما يصل إلى (السود– قيود) فإنه يدخل الخبن مع التذييل، مع أن الخبن يدخل مع الترفيل** في الضرب لا الحشو، كما أدخل الخبن والترفيل في تفعيلات الحشو في قوله:

(نزل عين = ///5/5) = فعلاتن (خبن + ترفيل)

(إنّي معـ =/5/5/5/)= فعْلاتن (قطع + تذييل)*** والقطع لا يكون مع التذييل في الضرب، بل يأتي منفرداً من دون قطع.

ونلاحظ النقاط الثلاث (000) التي وضعها الشاعر بين (أموالي وأحلامي) فلم يذكر كلمات كثيرة في خلده ؛ لأنه يريد أن يشرك المتلقي في تجربته كي يملأ هذا الفراغ بما يتخيله مناسباً للملء.

ولكن عموماً نلاحظ من استقراء الدواوين الأربعة أن الشاعر كان يتصرف في الأوزان فيدخل الزحاف والعلل ضمن التفعيلات بما يتوافق مع القواعد العروضية المعروفة، ويتصرف أحياناً بما لا يتوافق والقواعد، ولكن قلّ لجوؤه للضرورات إلا ما يضطر إليه اضطراراً لاستقامة الوزن، أو ما يجده يتوافق مع المعنى والإيحاء وهو قليل جداً.

الحذف العروضي (حذف التفعيلات) في شعر حسان عربش (دراسة قصائد):

اختيارنا سيكون لنماذج من القصائد التي لجأ الشاعر فيها إلى الحذف في التفعيلات، ومحاولة الخروج عن الشكل التقليدي (الشعر العمودي) وربما احتجنا إلى الحديث عن الزيادة مقابل الحذف؛ لأن الشاعر كان يحذف في سطر، ويحشد تفعيلات أكثر في سطر آخر، وهذا من شعر التفعيلة إذ يأخذ تفعيلة واحدة ويكررها عدداً من المرّات ، وقد يطول السطر الشعري وقد يقصر تبعاً للدفقة الشعورية التي تضبط إيقاع هذه التفعيلات وتوزُّعها، والدراسة التطبيقية ستثبت إن كان قد نجح في ذلك أو لم ينجح، وما الهدف من هذا الترتيب الشكلي الجديد؟ وقد استُبعدت النماذج التي خلت من الوزن (النثيرة) ، يقول في مقدمة قصيدته (من سفر البطولة) :

تحدّثني عن الوطــن المسوّر بالــبطولة والـفـداءِ

//5///5 //5///5 //5///5 //5///5 5/5//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وإنّ القدس سيف العربِ

[1] عربش، حسان: ديوان اعتراف – دار أرواد للنشر– طرطوس – 2000 م – ص42 .

* الخبن: حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف الأول من التفعيلة.

** الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

*** التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

//5/5/5 //5/5/5 /
مفاعلْتن مفاعلْتن مُ
عاصمةُ الشهادة والتّحدّي
/5///5 //5 ///5 //5/5
فاعلْتن مفاعلتن مفاعلْ
فــي زمــانِ الانــحــنــاءِ
/5 //5/5/5 //5/5
تن مفاعلتن فعولن
ويرعبني الرّصاص إذا تـوالى فـي أزقّــتنا
//5///5 //5 ///5 //5/5/5 //5///5
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلتن
فأسكـن وجهــك الــثّوريّ آمــنةً
//5///5 //5/5/5 //5///5
مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلتن
وأقـرأ في رجـولتــك انـتمائي [1]
//5///5 //5///5 //5/5
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

هذه الأبيات من قصيدة طويلة اقتطعنا جزءاً منها لدراسته ؛ فتفعيلاتها تطابق تفعيلات البحر الوافر، ولكنها مختلفة في التوزّع ، والتكرار ، والعدد ، وأصل وزن الوافر على الدائرة العروضية :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولكن لم يعثر على قصائد نظمت على هذا الشكل تماماً ، وإنما كان يطرأ على عروضها وضربها القطفُ (عصب+ حذف) ؛ لتتحول إلى(فعولن).

ويأتي هذا البحر مجزوءاً قد حذفت عروضه وضربه، وقد نوّع الشاعر في ترتيب تفعيلاته في البيت الأول جاء بخمس تفعيلات فقط؛ فلا هي ست ولا أربع، والبيت الثاني– وهنا أستخدم مصطلح البيت مجازاً ذلك أن البيت سطر مقسوم جزئين متساويين وزناً– جاء فيه بتفعيلتين فقط ، وحرفٍ واحدٍ له جزء متمم له في البيت الذي يليه ؛ ليأتي البيت الثالث بتفعيلته الأولى التي جاء أول متحرك منها في البيت السابق ، وحذف السبب الخفيف من التفعيلة الأخيرة من البيت نفسه ؛ لتكتمل في البيت الرابع، وتأتي بعدها تفعيلة صحيحة، والأخيرة مقطوفة.

والبيت الخامس جاء مجزوءاً فيه أربع تفعيلات (متفاعلتن) ، والسادس فيه ثلاث تفعيلات (متفاعلتن) ، والسابع فيه اثنتان صحيحتان والأخيرة (مقطوفة) .

فقد تمرد الشاعر على ترتيب التفعيلات ضمن هذا البحر؛ فمرة خمس، ومرة اثنتان، ومرة ثلاث ، ومرة أربع، وجزء من التفعيلة يكون في سطر مكتمل لفظاً ومعنى، والجزء الثاني في السطر التالي له من غير الإخلال بالمعنى، ومن غير الإخلال بهيكل

[1] عربش، حسان: ديوان على خطا الزهر – ص 37 .

التفعيلة العام وإن ورد كل قسم منها في سطر؛ فأصالة الشاعر منعته من الانعتاق عن الإيقاع الموسيقي للبحر، ولكنه أخرج شعوره بعيداً عن ضوابط عدد التفعيلات؛ فترك نفَسه الشعري يخرج كما يشاء قوةً وانبساطاً، ضعفاً وانقباضاً؛ ليتوقف في المكان الذي يرتاح فيه ؛ من دون أن يخّل ذلك بالمعنى أو التعبير عن التجربة الشعرية الخاصة بهذه الأبيات.

وفي نموذج آخر من قصيدته (أوهام) يقول:

ذبلت قصيدتك الأنيقةُ

//5/// 5//5/// 5//5///

متفاعلن متفاعلن متَ

غيّرتها بعدك الأعوامُ

/5//5 /5//5/5/ /5/5/5/

فاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

كم كنت مشتغلاً بوهج حنينها

/5//5/5 5//5/// 5//5///

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

وصحوت تصحب خطوك الأوهامُ

5//5/// 5//5/// /5/5/5

متفاعلن متفاعلن متْفاعل

ضيّعت عمرك في تتبّعها ورسم عيونها ألقاً

/5//5/5 5//5/// 5//5/// 5//5/// 5///

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

فكيف تلاُم؟ [1]

// 5 5/5///

علن متفاعلْ

نلاحظ أنه قسم تفعيلة متفاعلن الأخيرة في السطر الأول إلى (مُتَ) ، وأكملها في بداية السطر الثاني، والبيتان كانا عبارة عن خمس تفعيلات ؛ فلا هما تامان ولا هما مجزوءان ، وقد حذفت التفعيلة السادسة.

وفي البيت الرابع أضمر الشاعر التفعيلة الأخيرة وقطعها، والإضمار لا يكون في الضرب؛ ليضع في الخامس أربع تفعيلات ونصف (متفا)، ويكمل في بداية السادس (علن) ، ويأتي معها بتفعيلة سادسة، ويبدو أن الشاعر قد استرسل في وصف ما تحدثه المحبوبة في نفسه، والتي ضيع عمره وهو يصفها، ويرسم عيونها؛ ليختم البيت بكلمة ألقاً، وترك السؤال مستقلاً في سطر مستقل بقوله : (فكيف تلاُم؟) ، وقطع التفعيلة الأخيرة.

[1] عربش، حسان: ديوان اعتراف– ص25 .

ونلاحظ اختتام الأبيات بالاستفهام الذي يكثف فيه دلالات كثيرة، ويشحنه بإحساسه ؛ " فلولا بزوغ التراكم الدلالي في نهاية المقطع بهيئة صورة ... احتدمت فيها مقصدية الشاعر؛ لكان المقطع ذا نصيب وافر من المباشرة والبعد الأحادي اليومي للغة والفعل والحواس...[إذ] يتخذ السؤال تعريجات في البنية الدلالية، مشحونة بحواس الشاعر "[1].

وهذان نموذجان يعبران عن طريقة شاعرنا في توزيع التفعيلات، وهذه الطريقة مكررة في معظم القصائد التي نظمها بهذا الشكل، وعلى البحور نفسها، ويضيق مجال البحث عن الإكثار من النماذج، ولكن ما درسناه يدل إلى حد ما على مدى قدرة الشاعر، وتمكنه من توزيع التفعيلات بطريقة تتناسب مع الخط البياني لعاطفته امتداداً وحذفاً ؛ فيحتاج الشاعر التفعيلة إلى تنبه أقوى ، وتمثل أشد لموسيقا الشعر العربي ليتمكن من تحاشيه ، و يحتاج إلى تمرس طويل في شعر الشطرين ومجاري البحور" إن لم يحسن أسلوب الشطرين ... لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات "[2*].

وهذا ما لم يفتقر إليه الشاعر حسان عربش في النماذج الشعرية التي حاول فيها الخروج عن النمط التقليدي (الشطرين) في دواوينه الأربعة ، ويخلق نمطاً جديداً ليس من خلال التلاعب بعدد التفعيلات ، بل بحذف جزء من التفعيلة في السطر الأول ، ووضع الجزء الآخر في السطر التالي له ، من غير أن يخل ذلك بالمعنى .

الخاتمة:

يمكن أن نخلص – بعد أن استعرضنا ظاهرة الحذف عموماً، والحذف الموسيقي خصوصاً- إلى أن :

1- الشاعر حسان عربش كان يلجأ إلى الضرورات المتعلقة بالحذف على نحوٍ قليل نسبياً في دواوينه الأربعة ولجوؤه كان يجمع فيه ما بين تحقيق التوازن الموسيقي في وزن البحر والإيحاء الأقوى تعبيراً عن حاله الشعورية.

2- كان يستخدم الزحافات والعلل (التي فيها حذف) المرخص بهما، ويستخدم أحياناً ما لم يرخص به منها في كتب العروض، في سبيل تعبيره عن المعنى بدقة وصدق يتناسبان مع نبضه الشعوري.

3- يلاحظ أن معظم نظمه كان على الكامل؛ فهو يشكل مرتكزاً موسيقياً لديه ، وكأن نبضه الشعري يتوافق مع تفعيلاته المتماثلة المتكررة.

4- لجأ الشاعر إلى الحذف حيناً والزيادة حيناً، ولكن كان الحذف وسيلة للتخلص من الحشو الزائد لبعض الكلمات التي قد يضطر الشاعر إلى كتابتها لموافقة القالب العروضي ؛ فكان هدفه التصوير الإبداعي والتعبير الشعري؛ فحاول الجمع بين الحذف والحفاظ على القافية الواحدة بعيداً عن الحشو ، بل التوقف حيث ما شاء معتمداً على شدة نَفَسه الشعري أو قصره، وعلى الإيقاع البصري الذي يؤثر في المتلقي، ويعطي لكل جملة قوّتها في موضعها، ولكن ذلك لم يخلّ بالأوزان أبداً؛ فقد جبلت نفسه على الإيقاع الشعري الأصيل؛ فكان يتصرف فيه زيادة ونقصاناً، تصرف الموسيقي الذي قد يخرج عن النسق الموسيقي المتفق عليه ؛ ولكن كي يثير انتباه السامعين ، ومن دون أن يخل بمعنى الأبيات وانسجام إيقاعها و موسيقاها .

5- مما يلفت الأنظار أيضاً أن موسيقا شعره في وصف حبه لمدينته حماة كانت منتظمةً ضمن أبيات منظومة وفق نظام الشعر العمودي ؛ ليوحي بأن حبه لها يفيض مع نبض قلبه ؛ وهو غير قابل للنقصان ، بينما لم يفعل ذلك في موضوعات أخرى ، وفي الغزليات أحياناً ؛ لأن هذا الحب للبشر قابل للزيادة والنقصان.

---

[1] خوجة، غالية: أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس .. تفاعيل الرؤيا – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2009- ص 32 – 33 .

[2] الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين – بيروت -1962- ط1- بيروت – 1981 – (ط6) – ص 157 .

* الأشتر، عبد الكريم: ألوان (قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية) دار الرضا للنشر- ط1- 2003- سورية – دمشق – ص 122 – أورد رأي نازك وقد ناقشه .

6- كان الشاعر يتصرف في شعره عموماً بقوة واقتدارٍ؛ فأتى نسيجاً محكماً، وكان يزركشه ببعض الخروج عن النسق المعروف من خلال ظاهرة الحذف التي كانت ظاهرة داعمة لإبراز شعريته لا خفوتها ، وفي النهاية فإن نتاجه الشعري يدل على تمكنه من ناصية اللغة والأوزان والإيقاع إلى حد بعيد.

المصادر :

1- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص- تحقيق : محمد علي النجار- دار الهدى للطباعة والنشر- بيروت- (د،ت) -ج2.

2- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه- تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – طبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر- (د – ت).

3- الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د ، ط) ، (د ، ت) .

4- سيبويه: الكتاب – تح :عبد السلام هارون – طبعة دار القلم بالقاهرة – 1966- ج1.

5- .عربش، حسان علي: الحسناء والعاصي – مطبعة الأنوار- سورية – حماة – 1988.

6- عربش، حسان علي : ديوان اعتراف – دار أرواد للنشر- طرطوس – 2000.

7- عربش، حسان علي : ديوان عائلة الريحان – اتحاد الكتاب العرب- دمشق – ط1-2002.

8 – عربش، حسان علي : ديوان على خطا الزهر- منشورات اتحاد الكتاب العرب – سلسلة الشعر(7)- دمشق – 2018

9- العسكري، أبو هلال: الصناعتين ، تح : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة عيسى البابي الحلبي – القاهرة – 1952.

10 – الفراهيدي ، الخليل بن أحمد ، معجم العين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، مؤسسة دار الهجرة – عام 1409 هـ ، ج3 .

المراجع :

1- الأشتر، عبد الكريم: ألوان (قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية) – دار الرضا للنشر- ط1 -2003- سورية – دمشق .

2- الجارم ، علي ومصطفى الأمين ، شرح البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، مصر ، طبعة عام 1999.

3- البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب- تح: عبد السلام هارون- دار الكاتب العربي- القاهرة – 1967 – ج1

4- بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية- ترجمة منذر عياشي- مركز الإنماء العربي- (د – ت).

5 – الحبو ، محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً – 1995 – دار النوب للنشر- تونس .

7- حجازي عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية ،مكتبة طريق العلم- ط1- 2005.

8- خباز ، رود ، موسيقا الشعر العربي ، منشورات جامعة البعث ، 2007 – 2008.

9- خوجة، غالية: أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس .. تفاعيل الرؤيا – منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2009.

10- عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي – ط3 – دار التنوير- بيروت – 1983.

11- عمار، أحمد سيد : نظرية الإعجاز القرآني – دار الفكر المعاصر- بيروت – ط4 – 2000م.

12- فندريس: اللغة – تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص – مكتبة الأنجلو المصرية – 1950.

13- القرطاجني : حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تح: محمد الحبيب ابن الخوجة ط3- دار الغرب الاسلامي – بيروت.

14- قلي، علي علي محمد: الأساليب البلاغية في الحماسة للبحتري – أطروحة دكتوراه ، إشراف د. فاروق الطيب بشير- جامعة أم درمان الإسلامية – السودان – 2008.

15- محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ومكتبة دار التراث، القاهرة ، ط20 ، 1998م ، ج1.

16 – مكاوي ، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث- الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط1 -1972 – ج1.

17- الملائكة ، نازك: قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين – بيروت -1962- ط1- بيروت -1981(ط6) .

18- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، (د ، ط) .

19- الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية – دار النهضة العربية للطباعة والنشر- ط3.

20- ويس ، أحمد محمد : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2002.

مدى مواءمة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء مع السبب الاقتصادي المبرر لتسريح العامل

عارف مولاه المهتدي* د. لوسي إسكه نيان**

(الإيداع: 22 شباط 2021 ، القبول: 8 حزيران 2021)

الملخّص:

قيد المشرع العمالي حق صاحب العمل بإنهاء عقد العمل الغير محدد المدة بضرورة مراعاة شرطين متلازمين، الأول موضوعي ويتمثل بوجود السبب المبرر لتسريح العامل، والثاني إجرائي ويتجسد في إخطار العامل قبل إنهاء عقده بفترة محددة من الزمن.

ولما كان المشرع العمالي قد قيد حق صاحب العمل بالإنهاء بمراعاة كل من الشرطين الموضوعي والإجرائي، فإن هذا الأمر سيؤدي إلى تلازم كل من الضابط الموضوعي المتمثل هنا (بالسبب الاقتصادي) المبرر لتسريح العامل، مع الضابط الإجرائي المتمثل (في شرط الإخطار).

ولما كان السبب الاقتصادي سيرتب حال وجود آثراً مادياً يتعلق بالمنشأة من خلال وقف نشاطها أو إعادة هيكلتها، وآثر قانونياً يتعلق بالعقد من خلال إنهاءه، والذي سسيلزم معه صاحب العمل بإخطار العامل بذلك الإنهاء بحسب ما سار عليه الفقه والتشريع والقضاء.

فإن هذا الأمر حقيقةً أدى معه إلى وجود خلل قانوني ما بين الضوابط القانونية، الموضوعية والإجرائية معاً. وهذا الخلل بدوره أدى إلى تأسيس العلاقات العمالية بعيداً عن مبدأ العدالة والموازنة بين مصالح أطرافها، العامل وصاحب العمل، بإعتبار أن تكريس ذلك المبدأ لن يتحقق، إلا إذا كانت تلك الضوابط القانونية المتلازمة فيما بينها بشقيها الموضوعي والإجرائي متواءمة.

لذلك تمت الدراسة في هذا البحث من خلال الوقوف على مدى مواءمة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء مع السبب الاقتصادي المبرر لتسريح العامل، وخلصت الدراسة إلى نتائج أهمها وجود تناقض تشريعي واضح ما بين الأحكام القانونية المتعلقة بشرط الإخطار بالإنهاء وبين الأحكام القانونية المتعلقة بالسبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، إضافةً إلى أن ذلك التناقض قد أدى معه إلى إحداث خلل بمعادلة التوازن ما بين صاحب العمل الممثل للجانب الاقتصادي بالمنشأة وبين العامل الممثل للجانب الاجتماعي فيها.

الكلمات المفتاحية: وقف نشاط المنشأة- إعادة هيكلة المنشأة- إنهاء عقد العمل لسبب اقتصادي- إخطار العامل.

The extent to which the requirement for legal notice of termination is consistent with the economic reason justifying the dismissal of the worker

Aref Molah Al-muhtadi* **Dr. Lucy Esgenian****

(Received: 22 February 2021, Accepted: 8 June 2021)

Abstract:

The Labour Legislator has restricted the right of the employer to terminate an indefinite employment contract on the basis of the need to observe two concurrent conditions. The first is objective, namely, the existence of the justified reason for the dismissal of the worker, and the second is procedural and is reflected in the notification of the employee within a specified period of time before the termination of his contract. And since the Labour Legislator has restricted the employer's right to terminate by taking into account both substantive and procedural requirements, this order will lead to the association of both the substantive officer here (economic reason) who is justified for layoffs with the procedural officer (notification condition). And since the economic cause would result in the existence of a material impact on the enterprise through the cessation or restructuring of its activity, and a legal effect on the contract through its termination, the employer would be required to notify the employee of such termination as has been done in jurisprudence, legislation and the judiciary.This fact has led to a legal imbalance between legal controls, both substantive and procedural. This imbalance, in turn, has led to the establishment of labour relations away from the principle of fairness and the balancing of the interests of the parties, both workers and employers, since it will not be possible to establish such a principle, unless those legal controls that are compatible with their substantive and procedural aspects are compatible.Therefore, the study examined the compatibility of the termination notice requirement with the economic justification for layoffs. The study concluded with results, the most important of which is the existence of a clear legislative contradiction between the legal provisions related to notification Termination and the legal provisions related to the justified economic reason for terminating the worker's contract and discharging him. In addition, this contradiction resulted in an imbalance between the employer who represents the economic side of the enterprise and the worker representing the social aspect of the enterprise.

Keywords: Decommissioning the facility- Restructuring the facility- Termination of the employment contract for an economic reason- notification of employee.

المقدمة:

ذهبت الاتفاقيات الدولية[1] والتشريعات العمالية في العالم إلى الإعتراف بالسبب الاقتصادي كسبب مبرر لإنهاء عقد العمل، وإتخاذه ضابطاً موضوعياً يسمح لصاحب العمل بالإستناد عليه في إنهاء عقد العامل وتسريحه عند وقف نشاط منشأته أو إعادة هيكلتها، لوجود تحولات اقتصادية أو تكنولوجية تؤثر على سير نشاطها.

ولقاء ذلك الإعتراف حقيقةً، ذهب المشرع العمالي السوري إلى النص على أحقية صاحب العمل بوقف نشاط منشأته بما يمس حجم العمالة فيها لضرورات اقتصادية، ولكن ضمن الشروط والأوضاع التي نص عليها في قانون العمل، والتي تشكل بدورها قيداً على حرية صاحب العمل الممثل للجانب الاقتصادي في منشأته أولاً، وتضمن مصلحة العامل الممثل للجانب الإجتماعي فيها ثانياً.

ولما كان شرط الإخطار[2] من الشروط الواجب مراعاتها عند قيام صاحب العمل بإنهاء عقد العمل "الغير محدد المدة"، وكان هذا الشرط يجسد الضابط الإجرائي الذي يهدف إلى تنبيه العامل وبوقتٍ مسبق إلى الواقعة المستقبلية التي ستكون بإنتظاره، وهي فقدان عمله، الأمر الذي سيؤدي معه إلى إنتفاء عنصر المفاجئة لديه، ويساعد في توقيه لآثاره السلبية في حال ما نجح في إيجاد عملٍ جديد يقيه مخاطر هذا الإنهاء.

ولما كان السبب الاقتصادي سيرتب أولاً وبمجرد وجوده (آثراً مادياً) يتعلق بالمنشأة من خلال وقف نشاطها أو إعادة هيكلتها، ومن ثم سيرتب ثانياً (آثراً قانونياً) يتعلق بإنهاء عقد العامل وتسريحه.

فإنني في هذه الحالة أرى؛ أنه سنكون أمام خلل قانوني واضح بين النظام القانوني للسبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، والأحكام القانونية المتعلقة بشرط الإخطار. وهذا الخلل حقيقةً فرضه وجود الآثر المادي للسبب الاقتصادي المتمثل بوقف نشاط المنشأة (إلغاء وظيفة) أو إعادة هيكلتها (تغيير وظيفة)، والمقدم بدوره على الآثر القانوني المتمثل بإنهاء عقد العامل، والذي يتطلب معه حينها تطبيق شرط الإخطار.

وأمام وجود مصلحتين متعارضتين، هي مصلحة العامل الذي يمثل الجانب الاجتماعي للمنشأة، ومصلحة صاحب العمل الذي يمثل الجانب الاقتصادي لها. فإن هذا الأمر سيحتاج معه إلى وجود ضوابط قانونية موضوعية وإجرائية، متواءمة فيما بينها، حتى تساعد في تحقيق معادلة التوازن ما بين تلك المصالح المتعارضة.

وأمام وجود خلل قانوني ما بين آثار السبب الاقتصادي المتمثلة بوقف نشاط المنشأة أو إعادة هيكلتها، وبين شرط الإخطار، وعدم مواءمة كلاً منهما للآخر. فإن هذا الأمر حقيقةً سيحول معه دون تحقيق معادلة التوازن المقصودة.

مشكلة البحث: ومن ثم فإن المشكلة الرئيسية للدراسة تتجلى؛ في بيان مدى مواءمة شرط الإخطار كضابط إجرائي ملزم لصاحب العمل، مع السبب الاقتصادي المجسد للضابط الموضوعي والذي سيؤدي بآثاره إلى وقف نشاط المنشأة أو إعادة هيكلتها ومن ثم إلى إنهاء عقد العامل وتسريحه. ويندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية التي بالإجابة عليها نكون قد أجبنا على الإشكالية الرئيسية، وهي:

---

[1]– نصت الاتفاقية الدولية رقم /158/ لعام (1982) الصادرة عن منظمة العمل الدولية، والمتعلقة "بإنهاء الاستخدام بمبادرة من صاحب العمل" على حق صاحب العمل بإنهاء عقود عماله إذا اقتضت مصلحة المنشأة الاقتصادية ذلك، ويتجلى هذا من خلال ما نصت عليه الاتفاقية في المادة /4/ على أن: "لاينهى استخدام عامل ما لم يوجد سبب صحيح لهذا الإنهاء يستند إلى مقتضيات تشغيل المنشأة."

[2]– نصت المادة /11/ من الاتفاقية الدولية المتعلقة "بإنهاء الاستخدام بمبادرة من صاحب العمل" على أنه: "يكون للعامل الذي سينهى استخدامه الحق في فترة إخطار معقولة أو في تعويض بدلاً عنها."

1- إذا كان السبب الاقتصادي سيؤدي أولاً إلى إلغاء وظيفة العامل أو تغييرها، ومن ثم إلى إنهاء عقده نتيجةً لإلغاء وظيفته أو رفضه للتغيير الطارئ عليها. فكيف وفق المشرع العمالي بين مسألة تطبيق الأحكام القانونية المتعلقة بشرط الإخطار بالإنهاء، وبين السبب المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه في حال ما كان ذلك السبب المبرر سبباً اقتصادياً.

2- ما مدى الحاجة لإلزام صاحب العمل بشرط إخطار العامل المنهى عقده اقتصادياً، وهل هذا الإلتزام سيستقيم مع المنطق القانوني السليم هنا.

3- ما هو مدى تأثير إعفاء صاحب العمل من التقيد بشرط الإخطار القانوني بالإنهاء، على حقوق العامل المسرح اقتصادياً.

فرضيات البحث:

انطلاقاً من مشكلة الدراسة ومن خلال نتائج الدراسة الاستطلاعية صيغت الفرضيات الآتية:

1- لا يوجد مواءمة ما بين شرط الإخطار القانوني بالإنهاء وبين السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه.

2- يوجد فروق ما بين الأحكام القانونية الناظمة لشرط الإخطار بالإنهاء وبين النظام القانوني لإنهاء عقد العمل اقتصادياً، تبعاً للطبيعة الخاصة للسبب الاقتصادي المبرر والآثار التي سيرتبها حال وجوده.

أهمية البحث:

1- تسليط الضوء على مدى مراعاة الفلسفة التشريعية التي تأسس عليها قانون العمل النافذ حالياً، والمتمثلة بعدم إغفال معادلة التوازن ما بين الجانب الاقتصادي والجانب الاجتماعي للعمل.

2- بيان مدى صحة مسلك الفقه والتشريع عندما علق مشروعية "إنهاء عقد العمل اقتصادياً" من قبل صاحب العمل على شرط إخطار العامل كتابة قبل ذلك الإنهاء بفترة محددة من الزمن، واعتباره في حال لم يراعي هذا الشرط متعسفاً باستعمال حقه بالإنهاء، ومن ثم إلزامه بدفع تعويض للعامل حتى ولو ثبت أنه لم يتضرر فعلياً من جراء ذلك التعسف.

أهداف البحث:

1- إعادة تقويم النصوص القانونية المتعلقة بالإنهاء الاقتصادي لجهة شرط إخطار العامل، لتأتي متوائمة مع ما يفرضه المنطق القانوني السليم. وذلك من خلال حل التعارض الحاصل ما بين الضابط الإجرائي متمثلاً بشرط الإخطار مع الضابط الموضوعي متمثلاً بالسبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العمل.

2- إعادة معادلة التوازن ما بين الجانب الاقتصادي لصاحب العمل والجانب الاجتماعي للعامل، وإزالة الخلل الذي يسببه شرط الإخطار لهذه المعادلة.

الدراسات السابقة:

حقيقةً إن الدراسات المتعلقة بفكرة "السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العمل" ككل متنوعة جداً، وعليه نرى:

1- على صعيد الفقه السوري أن استاذنا القدير "د.شواخ الأحمد" قد تطرق في اطروحته لنظرية السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، إلا أن سيادته لم يتطرق لفكرة إخطار العامل المسرح اقتصادياً.[1]

2- على صعيد الفقه العربي والأجنبي معاً، ومن خلال الدراسات التي كان بوسعنا الإطلاع عليها، نرى أن دراسات الباحثين حول فكرة السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، قد استقرت على ضرورة إلزام صاحب العمل باحترام شرط الإخطار، ومن ثم قيامه بإخطار العامل وبشكلٍ مسبق بإنهاء عقده اقتصادياً.

أما عن فكرة بحثنا "مدى مؤامة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء مع السبب الاقتصادي المبرر لتسريح العامل"، فلم نسجل أي دراسة عالجت هذا الموضوع حقيقةً، سواء كان ذلك على المستوى الوطني أو العربي أو الدولي.

ما يميز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة:

إن الدراسات السابقة قد تعاملت مع شرط إخطار العامل المسرح اقتصادياً بطريقة كلاسيكية، من خلال الذهاب مباشرةً إلى إلزام صاحب العمل بمثل هذا الشرط وضرورة التقيد بأحكامه، ومن دون النظر إلى الطبيعة الاقتصادية لذلك السبب المبرر، وما هي الآثار التي سيرتبها حال وجوده. أما هذه الدراسة فقدت انطلقت من خلال النظر إلى الآثر المادي الذي سيرتبه السبب الاقتصادي والمتعلق بالمنشأة، من خلال وقف نشاطها (إلغاء وظائفها) أو إعادة هيلكتها (تغيير وظائفها). وفي هذه الحالة كيف سيمكن لنا أن نقوم بإخطار العامل بإنهاء عقده اقتصادياً، وما سيترتب على ذلك من بقاء عقد العمل قائماً طوال مهلة الإخطار، وإلزام طرفاه بتنفيذ جميع الالتزامات الناشئة عنه، وعقد العمل بالأصل قد انتهى بزوال محله، نتيجةً لإلغاء وظيفة العامل أو تغييرها.؟ حيث أن وظيفة العامل هنا تمثل عنصر العمل في عقد العمل، وهذا العنصر هو محل ذلك العقد، وزواله يعني زوال ركن من أركان العقد وبالتالي انتهاءه حكماً. ومن هذا المنطلق حقيقةً رأيتُ أن شرط الإخطار لن يتواءم مع طبيعة السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه.

الإطار النظري للبحث:

في إطار التمهيد لهذا البحث لا بد من تقديم بعض المفاهيم والمصطلحات المرتبطة به على النحو الآتي:

مفهوم شرط الإخطار: يجمع الفقه في تعريف لشرط الإخطار بأنه: "هو تصرف قانوني بالإرداة المنفردة يصدر من أحد طرفي عقد العمل غير محدد المدة، موجهاً إلى الطرف الآخر، يصرح فيه عن إرادته بإنهاء عقد العمل."[2]

مفهوم السبب الاقتصادي: ذهب المشرع الفرنسي بالمادة /L1233-3/ من قانون العمل إلى تعريف السبب الاقتصادي، ونص على أنه: "الإنهاء الذي يقوم به صاحب العمل لسبب أو أكثر ليس له صلة بشخص العامل، والناتج عن إلغاء الوظيفة أو ما يطرأ عليها من تغيير، أو تعديل جوهري في عقد العمل يرفضه العامل، والذي فرضته وبصفة خاصة وجود صعوبات اقتصادية أو تغيرات تكنولوجية أو وقف نشاط المنشأة أو إعادة تنظيمها بهدف المحافظة على قدرتها التنافسية."[3]

---

[1] – بجب التنويه هنا إلى أن المراجع السورية العامة أو المتخصصة المتعلقة بنظرية "السبب الاقتصادي" المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، قد اقتصرت فقط على اطروحة الدكتور: شواخ الأحمد، (1997)، إنهاء وتعديل عقد العمل غير محدد المدة، جامعة القاهرة. وبعودتي لاطروحة سيادته رأيتُ أنه لم يتطرق لمسألة الإخطار بالإنهاء لسبب اقتصادي. أما بخلاف هذه الاطروحة حقيقةً فلا يوجد من اساتذتنا من سبق له وأن تطرق لنظرية السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، حتى يمكن لنا الرجوع إلى دراسته والوقوف على كيفية معالجته لشرط الإخطار بالإنهاء عندما يكون السبب المبرر له اقتصادياً.

[2] – الحضرمي، أسعد، (2017)، إنهاء عقد العمل بالإرادة المنفردة لصاحب العمل، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، ص 116.

[3] -Article /L1233-3/, Code du travail Francis, Dernière modification le 01 janvier (2019).

مفهوم الصعوبات الاقتصادية: ذهب المشرع الفرنسي في تعريفه للسبب الاقتصادي بالمادة /L1233-3/ من قانون العمل إلى تحديد مضمون مصطلح "الصعوبات الاقتصادية" وعرفها بأنها: "هي التغيرات الكبيرة في مؤشر واحد على الأقل من المؤشرات الإقتصادية للمنشأة، مثل انخفاض الطلبات أو حجم الأعمال أو خسائر التشغيل أو فائض التشغيل أو تدهور التدفق النقدي أو أي عاملٍ آخر من هذا القبيل."[1]

مفهوم التغيرات التكنولوجية: ذهبت محكمة النقض الفرنسية بتعريفها لمصطلح التغيرات التكنولوجية إلى أنها: "المتطلبات الفنية الجديدة التي يرغب صاحب العمل بإدخالها على منشأته لمواكبة التطور، والقدرة على البقاء."[2]

مفهوم وقف نشاط المنشأة: ذهب الفقه الفرنسي في توضيحه للمقصود بمصطلح وقف نشاط المنشأة، بأنه: "هو عبارة عن توقف كل أنشطة المنشأة، مما يؤدي إلى إغلاقها كلياً أو جزئياً بشكلٍ دائمٍ أو مؤقت."[3]

مفهوم إعادة تنظيم المنشأة: ذهبت محكمة النقض الفرنسية في تعريفها لمصطلح إعادة تنظيم المنشأة بأنها: "هي تلك الحالة التي تهدف إلى الحفاظ على القدرة التنافسية للمنشأة، على مستوى النشاط الذي تعمل فيه، وذلك بوضع أسس لإعادة تنظيمها في المستقبل لمواجهة التحديات الاقتصادية المرتبطة بالتطورات الجديدة وآثارها على العمالة."[4]

مفهوم إلغاء الوظيفة: أشارت محكمة النقض الفرنسية في أحد أحكامها إلى أن المقصود بإلغاء الوظيفة: "هو ذلك الإجراء الذي يقوم به صاحب العمل ويؤدي إلى فقدان الوظيفة التي كانت قائمة."[5]

مفهوم تغيير الوظيفة: ذهب الفقه الفرنسي في تعريفه لتغيير الوظيفة بأنه: "هو إلغاء وظيفة قائمة وإحلال وظيفة أخرى تختلف عن الأولى في طبيعتها، وتتطلب فيمن يشغلها كفاءة أعلى غير متوافرة في العمل الأصلي."[6]

منهج البحث:

اعتمدت هذه الدراسة على منهجين:

1- المنهج التحليلي: بإعتبار أن هذا المنهج هو الوسيلى المثلى لتحقيق نتائج البحث وأهدافه؛ وذلك من خلال تحليل نصوص المواد ذات الصلة بشرط الإخطار القانوني للعامل المسرح اقتصادياً، والتي نص عليها قانون العمل السوري رقم /17/ لعام 2010، من أجل الوصول إلى معالجة قانونية أكثر دقةً لهذا الشرط.

---

[1] – ومن الصعوبات الاقتصادية التي يمكن لصاحب العمل أن يواجهها في منشأته؛ حالة انخفاض الطلب على السلع والخدمات كآثر للمنافسة الشديدة أو لارتفاع معدلات التضخم، أو كحالة صعوبات مالية لارتفاع تكلفة المواد الأولية أو لارتفاع قيمة الضرائب والرسوم المكلف بها. للمزيد انظر في ذلك: قدوس، حسن عبد الرحمن، (1991)، إنهاء علاقات العمل لأسباب اقتصادية، مكتبة الجلاء، مصر، ص 93.

[2] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 2002 مشار إليه في: عبد اللطيف، رجب، (2013)، انتهاء عقد العمل لأسباب اقتصادية "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة بني سويف، مصر، ص 64.

[3]-Tissandier, H.E, (2008), «Maternité et motif du licenciement», Revue de droit de travail, p.383.

[4] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 2009 مشار إليه في: عبد اللطيف، رجب، نفس المرجع السابق، ص113.

[5] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 1997 مشار إليه في: عبد اللطيف، رجب، مرجع سابق، ص118.

[6] – بقة، عبد الحفيظ، (2013)، الحماية القانونية للعامل في ظل الخوصصة والتسريح الاقتصادي، اطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ص 170.

2- المنهج المقارن: بإعتبار أن توظيف هذا المنهج سيمكننا من الوقوف على ما سار عليه العمل التشريعي والقضائي[1] معاً في قوانين البلدان المختلفة؛ وذلك من خلال الوقوف على مسلكهم في مدى إلزام صاحب العمل بإخطار العامل بإنهاء عقده، في حال ما كان السبب المبرر لذلك الإنهاء سبباً اقتصادياً. وعليه ستكون المقارنة التي سنخصها بالدراسة من القوانين العمالية في الدول العربية "مصر" بإعتبارها التوأم الروحي للمشرع السوري، ومن القوانين العمالية في الدول الأجنبية "فرنسا" بإعتبارها الأصل التاريخي للتشريع السوري.

خطة البحث:

وبالتالي وللإجابة على المشكة المطروحة وصولاً إلى النتائج المرجوة، وانطلاقاً من الآثر المادي الذي سيرتبه السبب الاقتصادي حال وجوده. سنبحث في مدى مواءمة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء مع السبب الاقتصادي المبرر لتسريح العامل في مطلبين متتاليين ووفقاً للخطة الآتية:

المطلب الأول: مدى مواءمة شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة

المطلب الثاني: مدى مواءمة شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة

المطلب الأول:مدى مواءمة شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة

ذهب المشرع العمالي السوري بالمادة /224/ من قانون العمل إلى النص على أنه: "لا يجوز لصاحب العمل وقف العمل كلياً أو جزئياً في منشأته أو تقليص حجمها أو نشاطها بما يمس حجم العمالة فيها إلا لضرورات اقتصادية، وذلك ضمن الشروط والأوضاع المنصوص عليها في هذا القانون.

وقد ساير المشرع العمالي السوري بذلك توأمه المصري إلى حد التطابق، والذي نص هذا الأخير بدوره في المادة /196/ من قانون العمل على أنه: "يكون لصاحب العمل، لضرورات اقتصادية، حق الإغلاق الكلي أو الجزئي للمنشأة بما يمس حجم العمالة فيها، وذلك ضمن الشروط والأوضاع المنصوص عليها في هذا القانون."[2]

وبالمقابل ذهب المشرع الفرنسي بالمادة /L1233-3/ من قانون العمل إلى تعريف السبب الاقتصادي، ونص على أنه: "ذلك الإنهاء الذي يقوم به صاحب العمل لسبب أو أكثر ليس له صلة بشخص العامل، والناتج عن إلغاء الوظيفة أو ما يطرأ عليها من تغيير، أو تعديل جوهري في عقد العمل يرفضه العامل، والذي فرضته وبصفة خاصة وجود صعوبات اقتصادية أو تغيرات تكنولوجية أو وقف نشاط المنشأة أو إعادة تنظيمها بهدف المحافظة على قدرتها التنافسية."

والملاحظ هنا بدايةً أن كلا المشرعين السوري والمصري لم يحددا مضمون تلك الضرورات أو الأسباب الاقتصادية، أما المشرع الفرنسي فقد أورد لنا سببين اقتصادين مبررين لإنهاء عقد العامل وتسريحه، وهما الصعوبات الاقتصادية والتغيرات التكنولوجية، وقد أورد ذكرهما في تعريفه على سبيل المثال لا الحصر.

وإذا ما قمنا بتتبع النصوص التشريعية لكل من المشرعين السوري والمصري، لرأينا أن المشرع السوري قد أخرج "التغيرات التكنولوجية" من مفهموم الضرورات الاقتصادية بموجب نص المادة (51) من قانون العمل[3]، كذلك توأمه المصري قد

---

[1] – يجب التنويه هنا إلى أن قانون العمل السوري رقم /17/ لعام (2010) النافذ حالياً؛ قد تبنى نظرية السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه. وبعد مرور عقد من الزمن على صدور هذا القانون، لم نجد أي اجتهاد قضائي سوري يتعلق بنظرية السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العمل، لذا كان لابد لنا من الاستعانة بالقضاء المقارن وبالتحديد ما استقرت عليه أحكام محكمة التمييز الفرنسية.

[2] - المادة /196/ من قانون العمل المصري الموحد رقم /12/ لعام (2003).

[3] – نصت المادة /51/ من قانون العمل على أنه: "يجوز لصاحب العمل تكليف العامل بعمل آخر، غير المتفق عليه، إذا استخدم وسائل تقنية حديثة أو إذا لجأ إلى تغيير في هيكلية الأعمال والوظائف بقصد تطوير العمل ضمن منشأته، ويجب على صاحب العمل في هذه الحالة أن يقوم

أخرج أيضاً تلك "التغيرات التكنولوجية" من مفهوم السبب الاقتصادي المبرر بموجب نص المادة (76) من قانون العمل[1]. وبناءً عليه يكون كلا المشرعين السوري والمصري قد اقتصرا بمفهوم الضرورات أو الأسباب الاقتصادية على مصطلح "الصعوبات الاقتصادية" فقط كما رأينا تعرفيها ضمن الإطار النظري لهذا البحث.

وبالتالي إذا ما صادف صاحب العمل صعوبات اقتصادية (كخسائر مالية نتيجةً لتدهور قيمة النقد مثلاً)، دفعت به إلى وقف نشاط منشأته كلياً أو جزئياً بعد التشارو مع لجنة ممثلي العمال، فإن هذا الأمر سيؤدي معه إلى إلغاء مباشر لوظائف المنشأة نتيجةً للوقف الحاصل، وهذا سيؤدي بدوره إلى إنهاء عقود عمالها.

ولما كان وقف نشاط المنشأة هنا نتيجةً لوجود تلك الصعوبات اقتصادية، قد أدى معه إلى إنهاء عقود عمالها نتيجةً لإلغاء وظائفهم. فإننا وانطلاقاً من "الصعوبات الاقتصادية" كسبب اقتصادي مشترك ما بين التشريع العمالي السوري والمصري والفرنسي، سنبحث في مدى مواءمة أحكام شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة في (الفرع الأول)، ومن ثم في مدى مواءمة آثار الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة في (الفرع الثاني).

الفرع الأول: مدى مواءمة أحكام شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة

ذهب المشرع العمالي السوري بموجب المادة /56/ من قانون العمل إلى النص على أنه: "يجوز لصاحب العمل في عقد العمل غير محدد المدة إنهاءه، بشرط أن يخطر العامل كتابةً قبل الإنهاء بشهرين". كذلك الحال بالنسبة للمشرع العمالي المصري الذي ذهب أيضاً بموجب المادة /111/ من قانون العمل إلى النص على أنه: "يجب أن يتم الإخطار قبل الإنهاء بشهرين إذا لم تتجاوز مدة خدمة العامل لدى صاحب العمل العشر سنوات، وقبل الإنهاء بثلاثة أشهر إذا زادت هذه المدة على عشر سنوات."

وبالمقابل ذهب المشرع الفرنسي بموجب المادة /L1233-39/ من قانون العمل إلى أن: "يخطر صاحب العمل العامل في حالة الإنهاء الاقتصادي بخطاب مسجل مصحوب بعلم الوصول". وأكمل بالمادة /L1234-1/ من ذات القانون بأنه: "إذا كان إنهاء العقد لا يرجع إلى سوء سلوك العامل، فإن مدة الإخطار تكون حسب مدة الخدمة، فإذا كانت مدة خدمة العامل من ستة شهور وأقل من سنتين فيكون مدة الإخطار شهر، وإذا كانت مدة خدمة العامل على الأقل سنتين فأكثر، فيكون مدة الإخطار شهرين."

وهنا نرى أن المشرعين العماليين قد اشترطوا على صاحب العمل بأن يقوم بإخطار العامل بإنهاء عقده لوجود صعوبات اقتصادية، قبل القيام بذلك الإنهاء بمهل تتراوح ما بين الشهر أو الشهرين أو الثلاثة أشهر بحسب تشريعاتهم. وبناءً عليه، إذا كان يفترض بصاحب العمل القائم على إدارة منشأته، بأن يتوقع وجود مثل تلك الصعوبات الاقتصادية المحيطة بمنشأته، فأنه في ذات الوقت لا يفترض فيه القدرة على تحديد لحظة وقوع تلك الصعوبات بالضبط حتى يوجه إخطاره للعامل بإنهاء عقده. ومن ثم كيف يمكن لصاحب العمل بأن يقوم بإخطار العامل بإنهاء عقده قبل وقوع تلك الصعوبات الاقتصادية التي ستدفع به إلى وقف نشاط منشأته!؟ وفي حال ما فعل ذلك وقام بتوجيه إخطاره للعامل قبل وقوع تلك

بتدريب العمال وتأهيلهم للقيام بالأعمال الجديدة، وإذا رفض العامل التدريب والتأهيل للعمل الجديد، تطبق في هذه الحالة على إنهاء عمله، أحكام التسريح المبرر المنصوص عليه في المادة /64/ من هذا القانون."

[1] – نصت المادة /76/ من قانون العمل على أنه: "يجوز لصاحب العمل تدريب العامل وتأهيله للقيام بعمل مختلف يتماشى مع التطور التقني في المنشأة."

الصـــعوبات، فهنا ســـنكون أمام إخطار بالإنهاء معلق على شـــرط واقف[1]، يوقف إنهاء عقد العمل حتى تتحقق تلك الصعوبات الاقتصادية، وإذا انقضت مهلة الإخطار ولن يتحقق ذلك الشرط، فإن العقد في هذه الحالة يكون قد انتهى حكماً بإنقضاء تلك المهلة، ومن ثم سيعتبر السبب الذي أدى إلى إنهاء ذلك العقد سبباً غير مبرر.

وبالتالي فإن الإخطار السابق على وجود "الصعوبات الاقتصادية" لا يمكن إعماله، لأنه سيؤدي إلى تعليق الإخطار على شرط واقف، ونرى أن كل من المشرع العمالي السوري والمصري والفرنسي قد منعوا ذلك من خلال:

ما نص عليه المشـــرع العمالي الســـوري في البند الثاني من الفقرة (أ) من المادة /56/ على أنه: "لا يجوز تعليق الإخطار بالإنهاء على شرط واقف أو فاسخ". وأيضاً ما نص عليه المشرع العمالي المصري في المادة /112/ على أنه: "لا يجوز تعليق الإخطار بالإنهاء على شرط واقف أو فاسخ."

ويستدل على ذلك بالنسبة للمشرع الفرنسي أيضاً من خلال ماورد بالمادة /L1233-16/ التي نصت على أنه: "يجب أن يتضـمن الإخطار بالإنهاء بيان الأسـباب الاقتصـادية التي يحتج بها صـاحب العمل"، وهذا يعني أن السـبب الاقتصـادي المبرر الذي ســيســتند عليه صـــاحب العمل في إنهاء عقد العمل، يجب أن يكون محققاً لا معلقاً، وذلك من أجل تمكين القضـاء من الوقوف على حقيقة وجدية الأسـباب الاقتصـادية المذكورة في الإخطار الصـادر منه، والتي سيستند عليها في تبريره لتسريح عماله.

وإذا كانت "الصعوبات الاقتصادية" كسبب اقتصادي مبرر قد وقعت فعلاً؛ ودفعت بصاحب العمل إلى وقف نشاط منشأته كلياً أو جزئياً (أي إلغاء وظائف المنشـــأة كلياً أو جزئياً)، فإن هذا الوقف أو الإلغاء ســـيؤدي بدوره إلى إنهاء عقود كل أو بعض عمالها.

وهنا نلاحظ أن المشرع العمالي السوري قد ذهب بالفقرة /أ/ من المادة /57/ إلى النص على أن: "لا يجوز توجيه الإخطار إلى المرأة العاملة خلال إجازة الأمومة، وكذلك إلى العامل خلال إجازته."

وبالتالي إذا ما واجه صاحب العمل صعوبات اقتصادية دفعت به إلى وقف نشاط منشأته وإغلاقها، في الوقت الذي يكون فيه بعض من عمالها قد سبق لهم وأن حصلوا على إجازة. فإنني أرى هنا؛ أنه لما كان قيام صاحب العمل بوقف نشاط منشأته بسبب تلك الصعوبات الاقتصادية، سيؤدي معه إلى إلغاء وظائف عمالها. ولما كان إلغاء وظائف المنشأة بسبب وقفها سيؤدي معه إلى إنهاء عقود عمالها. فإن عقد العمل في هذه الحالة يكون قد انتهى مباشرةً دون الحاجة إلى إخطار العامل، بسبب زوال عنصر العمل محل التزامه [2] (زوال المحل كركن في عقد العمل)[3]، وبالتالي لا يمكن لنا الحديث هنا أصلاً عن شرط الإخطار، بإعتبار أن العقد قد انتهى مباشرةً بانتهاء عمل المنشأة وزوال وظائفها من خلال وقف نشاطها، وقبل قيام صاحب العمل بإخطار العامل بإنهاء عقده حتى.

---

[1] – نصت المادة /256/ من القانون المدني السوري رقم /84/ لعام (1949) على أنه: "يكون الالتزام معلقاً على شرط إذا كان وجوده أو زواله مترتباً على أمر مستقبل غير محقق الوقوع."

[2] – قضت محكمة النقض السورية بموجب القرار رقم /1866/ الصادر عام 1967 بأن: "لعقد العمل ثلاثة عناصر رئيسية يجب توافرها، وهي العمل الذي هو محل التزام العامل، والأجر الذي هو محل التزام صاحب العمل المقابل لعنصر العمل، والتبعية." انظر في: الاجتهادات القضائية السورية في مجال العمل، منشورات منظمة العمل العربية، عام (1992)، ص 34.

[3] – بإعتبار أن محل الالتزام إذا كان بصـــورة "قيام بعمل" فيجب أن يكون محل هذا الالتزام ممكناً، وبإلغاء وظيفة العامل بإرادة صـــاحب العمل، سيصبح إلتزام العامل غير ممكناً. وبالتالي ولما كان محل التزام العامل غيرر ممكناً بفعل صاحب العمل، فإن هذا سيعني أن محل العقد بدوره قد أصبح غير ممكناً مما سيؤدي معه إلى إنتهاءه مباشرةً، لزوال ركن من أركان العقد ألا وهو "ركن المحل" كمقوم لقيام العقد. انظر حول الشروط المتعلقة بمحل الالتزام: عبد الدائم، أحمد، (2005)، النظرية العامة للالتزام، الجزء الأول، مصادر الالتزام، جامعة حلب، ص 111.

الفرع الثاني: مدى مواءمة آثار شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن وقف نشاط المنشأة

إذا كان مفهوم وقف نشاط المنشأة يشير إلى قيام صاحب العمل (بإلغاء الوظيفة)، نتيجةً لوجود أسباب اقتصادية تتمثل "بصعوبات اقتصادية" تعصف بمنشأته.

وإذا كان مضمون إلغاء الوظيفة يشير إلى (إنهاء عقد العمل)، نتيجةً لوجود أسباب اقتصادية تتمثل "بصعوبات اقتصادية" تحيط بالمنشأة.

ففي هذه الحالة، وبحسب ما سار عليه التشريع العمالي السوري والمصري والفرنسي؛ فإنه يتعين على صاحب العمل القيام بإخطار عماله بإنهاء عقودهم، بعد انقضاء مهلة الإخطار المحددة كما رأينا سابقاً، إضافةً لإلتزامه بأحكام نصوص المواد الآتية:

حيث ذهب المشرع العمالي السوري بموجب المادة /58/ من قانون العمل بالنص على أن: "يظل عقد العمل قائماً طوال مهلة الإخطار، ويلتزم طرفاه بتنفيذ جميع الالتزامات الناشئة عنه، وينتهي العقد بإنقضاء هذه المهلة."

ونلاحظ أن المشرع السوري قد ساير بذلك توأمه المصري الذي ذهب إلى النص بموجب المادة (114) من قانون العمل على أن: "يظل عقد العمل قائماً طوال مهلة الإخطار، ويلتزم طرفاه بتنفيذ جميع الالتزامات الناشئة عنه، وينتهي العقد بإنقضاء هذه المهلة."

وبالمقابل قضت محكمة النقض الفرنسية بأنه: "يجب أن يكون صاحب العمل حسن النية في تنفيذ العقد[1]، وضرورة تنفيذ الاتفاقيات بحسن نية"[2]

وهنا أرى أن وقف نشاط المنشأة لوجود "صعوبات اقتصادية"، سيحول معه دون القدرة على إعمال الآثار القانونية التي يرتبها شرط الإخطار، من خلال عدم قدرة أطراف العقد على تنفيذ الالتزامات الناشئة عن عقد العمل، لماذا؟ لأن السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه حتى يضفى عليه طابع المشروعية، لا بد من أن يحدث إلغاءً بالوظيفة، في حال ما تم وقف نشاط المنشأة، حتى يبرر إنهاء عقد من كان يشغلها. وفي ذلك قضت محكمة النقض الفرنسية بأحد احكامها بأنه: "يتعين أن يكون إلغاء الوظيفة مواكبً لفصل العامل."[3] ومن ثم إذا قام صاحب العمل مثلاً بإنهاء عقد العامل بتذرعه بوجود "صعوبات اقتصادية" من دون إلغاء وظيفته، فإن هذا الأمر سيجعل من إنهاءه قائماً على سبب غير مبرر لعدم القدرة على الوقوف على حقيقة وجود تلك الصعوبات الاقتصادية، لأن حقيقة وجود تلك الصعوبات وجديتها يحتاج معه لإجراء مادي صادر من صاحب العل ومرتبط بوظيفة العامل، وبالتالي ومن دون ذلك الإجراء المادي المتمثل "بإلغاء الوظيفة" فإن إنهاء عقد العامل سيتسم بأنه إنهاء غير مشروع. ولما كان العمل محل التزام العامل هنا، سيزول بزوال وظيفته مما سيؤدي إلى انتفاء محل العقد، فإن هذا الأمر سيحول معه دون قدرة كل من صاحب العمل أو العامل على القيام بتنفيذ التزاماتهم، لأن العقد قد زال بزوال محله.

---

[1] – نصت المادة /L1211/ من القانون المدني الفرنسي على أنه: "إذا أبرم العقد لمدة غير محددة، يجوز لكل طرف أن ينهيه في أي وقت، على أن تراعي (مدة الإخطار) المتفق عليها بموجب العقد، أو المدة المعقولة في حال غياب مثل هذه المدة". وقد نصت المادة /L1104/ من ذات القانون أيضاً على أنه: "يجب التفاوض على العقود وإبرامها (وتنفيذها) بحسن نية."

Code civil français, Dernière modification le 14 février (2020).

[2] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 1999 مشار إليه في: حسن أبو قطة، عزت، (2015)، ضمانات إنهاء عقد العمل الفردي "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة طنطا، مصر، ص 239.

[3] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 2002 مشار إليه في: محمد نصار، نبيل، (2009)، إنهاء علاقة العمل لأسباب اقتصادية "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، ص 161.

وإذا كان المشـرع السـوري قد ذهب بموجب المادة /226/ إلى النص على أن: "تخطر المديرية المختصـة كتابةً العمال، بالقرار الصـادر عن الوزير بالإغلاق الكلي أو الجزئي للمنشـأة أو بتقليص حجمها أو نشـاطها. ويكون تنفيذ ذلك القرار اعتباراً من التاريخ المحدد لنفاذه.

وإذا كان المشرع السوري قد سار على مسلك المشرع المصري الذي نص بدوره بموجب المادة /198/ من قانون العمل على أن: "يخطر صـاحب العمل؛ العمال والمنظمة النقابية المعنية بالطلب المقدم منه، وبالقرار الصـادر بالإغلاق الكلي أو الجزئي للمنشـأة أو بتقليص حجمها أو نشـاطها. ويكون تنفيذ ذلك القرار اعتباراً من التاريخ الذي تحدده اللجنة التي نظرت الطلب."

فإنني أرى هنا أن كلا المشرعين السوري والمصري قد علقا وقف صاحب العمل لنشاط منشأته وإغلاقها اقتصادياً، على صدور قرار من الجهة المختصة بالموافقة على ذلك الإغلاق. ولما كان إغلاق المنشأة يعني وقف نشاطها، ولما كان وقف نشـاطها يعني إلغاء وظائفها، ومن ثم إنهاء عقود عمالها. فإن عقود عمال المنشـأة في هذه الحالة تكون قد انتهت مباشـرةً وقبل القيام حتى بإخطارهم بإنتهاء عقودهم، وذلك بسـبب زوال عنصـر العمل محل التزامهم. وفي ذات الوقت نرى أنه لا يمكن لصـاحب العمل من أن يقوم بإخطارهم قبل صـدور قرار الموافقة على الإغلاق، لأن من شـروط مشـروعية السـبب الاقتصـادي كما رأينا أن يؤدي أولاً إلى إلغاء الوظيفة (كأثر مادي) ومن ثم إلى إنهاء العقد (كأثر قانوني) حتى نقف على حقيقة وجدية ذلك السبب.

وبالتالي كيف يمكن لنا هنا –في حال ما قام صـاحب العمل بإنهاء عقود عماله بعد إلغاء وظائفهم لحصـوله على الموافقة بوقف نشـاط منشـأته وإغلاقها– من أن نقوم بتطبيق نص المادة /58/ من قانون العمل السـوري، ونص المادة /114/ من قانون العمل المصـري اللتين نصـتا كما رأينا على أن: "يظل عقد العمل قائماً طوال مهلة الإخطار[1]، ويلتزم طرفاه بتنفيذ جميع الالتزامات الناشئة عنه، وينتهي العقد بإنقضـاء هذه المهلة." (وهنا نحن أمام تناقض تشريعي واضـح بين نص المادة /58/ ونص المادة /226/ من قانون العمل السوري).

وبذلك نرى أن الأسـباب الاقتصـادي، والتي يمكن أن تتمثل بشـكل صـعوبات اقتصـادية والتي أخذها بها المشـرع السـوري والمصـري والفرنسـي، أو بشـكل تغيرات تكنولوجية والتي أخذ بها المشـرع الفرنسـي[2]، أنها سـترتب أثراً مادياً حال وجودها، وهذا الأثر المادي المتمثل هنا بوقف نشـاط المنشـأة، سيؤدي في مضـمونه إلى إلغاء وظيفة العامل، مما يترتب عليه إنهاء عقده وتسريحه اقتصـادياً. ومن ثم، فإن شرط الإخطار بأحكامه وآثاره لن تتواءم مع السبب الاقتصـادي المفضـي إلى وقف نشاط المنشأة، لأنه بالأصل لا يمكن إعمال ذلك الشرط من الناحية القانونية، نتيجةً لزوال عقد العامل بزوال وظيفته.

---

[1] – نصـت المادة /59/ من قانون العمل السـوري، والمادة /116/ من قانون العمل المصـري على أنه: يحق للعامل أن يتغيب يوماً كاملاً في الأسبوع أو ثماني ساعات أثناء الأسبوع خلال مهلة الإخطار، وذلك للبحث عن عمل آخر مع استحقاقه لأجره عن يوم أو ساعات الغياب". وكذلك ذهبت المادة /L1234-17/ من قانون العمل الفرنسـي والتي نصـت بدورها على أنه: "خلال فترة الإخطار، يمنح صـاحب العمل العامل بناءً على طلبه، فترة زمنية معقولة للحصـول على عمل جديد". ويقابل ذلك أيضـاً ما ذهبت إليه المادة /16/ من التوصـية الدولية رقم /166/ لعام (1988) المتعلقة "بإنهاء الاسـتخدام بمبادرة من صـاحب العمل" والتي نصـت على أنه: "ينبغي أن يكون للعامل خلال فترة الإخطار الحق في فترات معقولة من الانقطاع عن العمل دون اقتطاع من أجره، حتى يسـتطيع البحث عن عمل آخر، وذلك في أوقات تناسـب الطرفين". وهذه المواد حقيقةً لن تجد مكاناً لتطبيقها عندما يكون سبب إنهاء عقد العمل اقتصادياً كما أشرنا أعلاه.

[2]– كحالة تقرير صـاحب العمل إيقاف نشـاط منشـأته لوجود سـبب اقتصـادي متمثل بوجود "تغيرات تكنولوجية" وحاجة المنشـأة لها، مع عدم قدرة صاحب العمل على إدخالها لتكلفتها العالية، مما يؤدي معه إلى إنهاء نشاط منشأته ووقفها، ومن ثم إنهاء عقود عمالها نتيجةً لإلغاء وظائفهم.

ولما كان الأثر المادي للسبب الاقتصادي قد يؤدي إلى "إعادة هيكلة المنشأة" بإرادة صاحب العمل إضافةً لوقف نشاطها، فهذا ما سيتطلب منا الأن البحث في الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة لرؤية مدى مواءمة شرط الإخطار لهذا الآثر أيضاً.

المطلب الثاني: مدى مواءمة شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة

بدايةً يجب التنويه إلى أن كلا المشرعين السوري والمصري؛ قد اقتصرا بالآثر المادي التي يفترض بالسبب الاقتصادي أن يرتبه حال وجوده على "وقف نشاط المنشأة سواء كان ذلك الوقف كلياً أو جزئياً" فقط، وهذا ما رأيناه بنص المادة /224/ من قانون العمل السوري، ونص المادة /196/ من قانون العمل المصري. وبذلك نلاحظ أن كلا المشرعين لم يعترفا لصاحب العمل بالقيام "بإعادة هيكلة منشأته" لوجود ضرورات اقتصادية، والتي تنحصر وفقاً لمسلكهم "بالصعوبات الاقتصادية" فقط.

أما بالنسبة للمشرع الفرنسي؛ فقد ذهب حقيقةً بتعريفه للسبب الاقتصادي بنص المادة /L1233-3/ إلى الاعتراف لصاحب العمل بحق "إعادة هيكلة منشأته"، إضافةً لحقه بالقيام بوقف نشاطها، لوجود أسباب اقتصادية قد تكون صعوبات اقتصادية أو تغييرات تكنولوجية كما رأينا.

ولما كان المشرع العمالي السوري قد أخرج "التغيرات التكنولوجية" من مفهوم السبب الاقتصادي المبرر، من خلال الفقرة /جـ/ من المادة /51/ من قانون العمل والتي نصت بدورها على أنه: ""يجوز لصاحب العمل تكليف العامل بعمل آخر، غير المتفق عليه، إذا استخدم وسائل تقنية حديثة أو إذا لجأ إلى تغيير في هيكلية الأعمال والوظائف بقصد تطوير العمل ضمن منشأته، ويجب على صاحب العمل في هذه الحالة أن يقوم بتدريب العمال وتأهيلهم للقيام بالأعمال الجديدة، وإذا رفض العامل التدريب والتأهيل للعمل الجديد، تطبق في هذه الحالة على إنهاء عمله، أحكام التسريح المبرر المنصوص عليه في المادة (64) من هذا القانون."[1]

ولما كان المشرع المصري أيضاً قد أخرج "التغيرات التكنولوجية" من مفهوم السبب الاقتصادي المبرر، من خلال المادة /76/ من قانون العمل والتي نصت بدورها على أنه: "يجوز لصاحب العمل تدريب العامل وتأهيله للقيام بعمل مختلف يتماشى مع التطور التقني في المنشأة."

فإننا إذا ما افترضنا هنا؛ أن المشرعين السوري والمصري قد سايروا المشرع الفرنسي في مسلكه من باب الاعتراف لصاحب العمل بحقه (بإعادة هيكلة منشأته لوجود سبب اقتصادي يتمثل بتغيرات تكنولوجية)، ومن ثم قمنا بإسقاط افتراضنا هذا على (شرط الإخطار) لرؤية مدى مواءمته مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن قيام صاحب العمل بإعادة هيكلة منشأته تقنياً، فإننا سنقف أولاً من خلال ذلك الإسقاط على مدى مواءمة أحكام شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة في (الفرع الأول)، ومن ثم على مدى مواءمة آثار شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة في (الفرع الثاني).

---

[1]– لاحظ أن المشرع العمالي قد أحال بتسريح العامل هنا، بسبب رفض تكليفه بعمل آخر يختلف عن عمله المتفق عليه اختلافاً جوهرياً، إلى أحكام التسريح "لسبب تأديبي" المنصوص عليها في المادة /64/ من قانون العمل. وكان حرياً بالمشرع العمالي السوري أن يعتبر ذلك التسريح؛ بأنه تسريحاً لسبب اقتصادي (استخدم وسائل تقنية حديثة بقصد تطوير العمل)، ومن ثم إحالة ذلك التسريح إلى أحكام المادة /228/ من هذا القانون، مع ضمان حصول العامل على حقه بتعويض الإنهاء الاقتصادي المنصوص عليه.

الفرع الأول: مدى مواءمة أحكام شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة

يتفق الفقه والتشـريع والقضـاء على أن لصـاحب العمل الحق في إدخال التقنيات الحديثة على منشـأته من أجل تطويرها والحفاظ على قدرتها التنافسية، وأن يقوم بتدريب العامل وتأهيله من أجل اكتساب المهارات اللازمة لاستخدام تلك التقنيات الحديثة المدخلة.

وقد ذهب المشرع السوري في الفقرة /جـ/ من المادة /51/ من قانون العمل؛ إلى الاعتراف لصاحب العمل بهذا الحق مع إلزامه بالقيام بتدريب العامل وتأهيله كما رأينا.

كذلك ذهب المشرع المصري في المادة /76/ من قانون العمل؛ إلى الاعتراف لصاحب العمل بهذا الحق مع إعطاءه سلطة جوازية لتدريب العامل وتأهيله كما رأينا أيضاً.

وبالمقابل ذهبت محكمة التمييز الفرنسية في أحد أحكامها إلى أنه: "يتعين على صاحب العمل القيام بتدريب عماله وإعدادهم للتكيف مع التطور التقني الحاصل في وظائفهم، ويكون الإنهاء مشروعاً متى كان العامل غير قادر على التكيف مع المتطلبات التقنية الجديدة للعمل."[1]

وعليه، فإن صاحب العمل في القانون السوري والفرنسي ملزم بتدريب العامل وتأهيله في حال ما قام بإدخال التقنيات الحديثة على منشأته، وغير ملزم بذلك التدريب حتى ولو قام بإدخال تلك التقنيات وفقاً لمسلك المشرع المصري كما رأينا.

ومن ثم إذا قام صاحب العمل بإعادة هيكلة منشأته تقنياً (تغيير وظيفة) من خلال إدخال التكنولوجية عليها، فإننا في هذه الحالة سنكون أمام (تعديل جوهري) في عقد العامل[2]، أي أمام إنهاء العقد القديم وإنشاء عقد عمل جديد، وهذا العقد الجديد حقيقةً قد عُبِرَ عنه بالإيجاب الصادر من صاحب العمل (من خلال التعديل الجوهري) والذي سيحتاج معه إلى موافقة العامل وقبوله نتيجةً للتغير الطارئ على محل عقده وهو (عنصر العمل). وبالتالي فإننا سنكون أمام إخطار بالإنهاء معلق على شرط واقف، يوقف إنهاء العقد حتى يعرب العامل عن إرداته.

وإذا ما رفض العامل ذلك التعديل معرباً عن إرادته بعدم قبوله، فإن عقده في هذه الحالة يكون قد انتهى مباشرةً. وهذا سيتعارض مع ما اشترطه القانون السوري والمصري والفرنسي من خلال عدم جواز تعليق الإخطار بالإنهاء على شرط واقف كما رأينا سابقاً.

أما إذا وافق العامل على ذلك التعديل معرباً عن إرادته بقبوله، فإن عقده في هذه الحالة يكون قد عُدِل، ومن ثم سيكون صاحب العمل ملزماً بتدريب العامل وتأهيله وفقاً للتشريع السوري والفرنسي، أو مختاراً وفقاً للتشريع المصري. ولما كان صاحب العمل سيقوم بتدريب العامل، فإننا في هذه الحالة سنكون أمام إخطار بالإنهاء معلق على شرط فاسخ، يفسخ العقد في حال عدم قدرة العامل على التكيف مع المتطلبات التقنية المدخلة. وهذا أيضاً سيتعارض مع ما اشترطه القانون السوري والمصري والفرنسي من خلال عدم جواز تعليق الإخطار بالإنهاء على شرط فاسخ كما رأينا سابقاً.

---

[1] – حكم قضائي صادر عن محكمة التمييز الفرنسية عام 1992 مشار إليه في: فتحي، وردية، (2013)، ضوابط إنهاء عقد العمل لأسباب اقتصادية في القانون الجزائري، اطروحة مقدمة لنيل درجة الكتوراه، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر، ص 83.

[2] – يجمع الفقه الفرنسي على أنه يشترط في هذه التحولات التقنية أن تحدث أثراً جوهرياً في وظيفة العامل، وذلك حتى ينشئ لنا سبباً حقيقياً وجدياً للإنهاء الاقتصادي لعقد العامل وتسريحه، انطلاقاً من أن التغير الجوهري الطارئ على وظيفة العامل سيمس حتماً بالشروط الجوهرية لعقد عمله. انظر في ذلك: بقة، عبد الحفيظ، مرجع سابق، ص 164.

وإذا كان المشرع العمالي السوري قد منع صاحب العمل بموجب المادة /57/ قانون العمل، من توجيه الإخطار بالإنهاء للعاملة إذا كانت في إجازة أمومة، أو للعامل إذا كان في إجازة مرضية. فإننا في هذه الحالة أيضاً التي يقوم فيها صاحب العمل بإعادة هيكلة منشأته لسبب اقتصادي يتمثل بتغيرات تكنولوجية؛ سنرى أن الإخطار بالإنهاء قد تم بشكلٍ أوتوماتيكي، بمجرد قيام صاحب العمل بإعادة هيكلة منشأته. انطلاقاً من أن إعادة هيكلة المنشأة ستعني إحداث تغيير في ظيفة العامل المجاز صحياً، وهذا التغيير الطارئ على الوظيفة سيعني في مضمونه إحداث تعديل جوهري في عقد العمل (أي إخطار بالإنهاء معلق على شرط واقف). ومن ثم في حال ما انقضت إجازة العامل، فإنه يتعين عليه فور عودته إما الموافقة على ذلك التعديل أو الرفض، ولتطبق بالتالي الأحكام التي رأينها أعلاه.

الفرع الثاني: مدى مواءمة آثار شرط الإخطار مع الإنهاء الاقتصادي الناتج عن إعادة هيكلة المنشأة

إذا كان مفهوم إعادة هيكلة المنشأة يشير إلى القيام بإحداث (تغيير في الوظيفة)، نتيجةً لوجود أسباب اقتصادية قد تتمثل "بتغيرات تكنولوجية" تفرض ذاتها على صاحب العمل من أجل تطوير منشأته وتحديثها. وإذا كان مضمون تغيير الوظيفة يشير إلى إحداث (تعديل جوهري في عقد العمل)، نتيجةً لوجود أسباب اقتصادية قد تتمثل "بتغيرات تكنولوجية" تفرض ذاتها على صاحب العمل من أجل تطوير منشأته وتحديثها.

فإن هذا الأمر حقيقةً سيتعارض مع ما نص عليه المشرع السوري بالمادة (58) والمشرع المصري بالمادة (114) واللتان نصتا على أن: "يظل عقد العمل قائماً طوال مهلة الإخطار، ويلتزم طرفاه بتنفيذ جميع الالتزامات الناشئة عنه، وينتهي العقد بإنقضاء هذه المهلة."

وسيتعارض أيضاً مع ما قضت به محكمة النقض الفرنسية عندما أشارت كما رأينا إلى أنه: "يجب أن يكون صاحب العمل حسن النية في تنفيذ العقد، وضرورة تنفيذ الاتفاقيات خلال مهلة الإخطار بحسن نية"

لأنه لما كان التغيير الطارئ على وظيفة العامل سيؤدي إلى إحداث تعديل جوهري في عقده عمله، ولما كان هذا التعديل الحاصل (تعديل بعنصر العمل محل العقد) بسبب ذلك التغيير الطارئ، سيحتاج معه إلى موافقة العامل، فإن عدم موافقة العامل سيؤدي معه إلى إنهاء عقده مباشرةً كما رأينا.

وإذا وافق العامل على تعديل عقده، ومن ثم خضع إلى فترة تدريب وتأهيل على استخدام التقنيات الحديثة المدخلة على المنشأة، فإن عدم تجاوز العامل لذلك الاختبار سيؤدي مباشرةً إلى إنهاء عقده، لأن فترة هذا الاختبار ستعني أننا أمام إخطار بالإنهاء معلق على شرط فاسخ، يفسخ العقد مباشرةً في حل عدم تجاوز التدريب كما رأينا سابقاً.

وإذا ما خرجنا عن ما يمليه القانون علينا، لجهة انتهاء العقد مباشرةً لرفض العامل للتعديل الجوهري الطارئ على عقده نتيجةً لإحداث تغيير في وظيفته، وافترضنا أن هنالك مجال للقيام بالإخطار، وربطنا انتهاء العقد هنا بانقضاء مهلة الإخطار، مسايرين المشرع ببقاء العقد قائماً طوال مهلة الإخطار وعدم انتهاءه إلا بإنقضاء هذه المهلة. فإننا بذلك الخروج وبهذا الفرض وبتلك المسايرة سنكون أيضاً أمام مشكلة حقيقية تتجلى؛ بكيفية إلزام صاحب العمل والعامل بتنفيذ حميع الالتزامات الناشئة عن عقد العمل، وهذا العقد بالأصل قد تم تعديله جوهرياً نتيجةً لتغيير وظيفة العامل بسبب قيام صاحب العمل بإعادة هيكلتها تقنياً لوجود سبب اقتصادي يتمثل بتغييرات تكنولوجية.

وبذلك نرى أن الأسباب الاقتصادي، والتي يمكن أن تتمثل بشكل صعوبات اقتصادية أو تغيرات تكنولوجية والتي أخذ بها المشرع الفرنسي، أنها سترتب أثراً مادياً حال وجودها، وهذا الأثر المادي المتمثل هنا بإعادة هيكلة المنشأة، سيؤدي في مضمونه إلى إحداث تغيير في وظيفة العامل، مما قد يترتب عليه إنهاء عقده وتسريحه اقتصادياً. وعليه، فإن شرط الإخطار (بأحكامه وآثاره) لن تتواءم مع السبب الاقتصادي المفضي إلى إعادة هيكلة المنشأة، لأنه بالأصل لا يمكن إعمال

ذلك الشـــرط من الناحية القانونية، لزوال عقد العامل بزواله محله، نتيجةً لتعديل ذلك المحل تعديلاً جوهرياً بســـب التغيير الطارئ على وظيفة العامل لوجود صعوبات اقتصادية أو تغييرات تكنولوجية.

كذلك الأمر فيما لو افترضنا مسايرة المشرع السوري والمصري لمسلك المشرع الفرنسي، في الاعتراف لصاحب العمل بحق "إعادة هيكلة منشأته لوجود صـعوبات اقتصـادية أو تغييرات تكنولوجية"، فإننا سنرى في هذا الافتراض أيضـاً عدم مواءمة شرط الإخطار (بأحكامه وآثاره) مع طبيعة السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه.

وإذا كان السبب الاقتصـادي المبرر وفقاً للتشريع الفرنسـي قد يتمثل (بصـعوبات اقتصـادية أو تغيرات تكنولوجية) وكان هذا السبب سيؤدي بأثاره إلى وقف نشاط المنشأة أو إعادة هيكلتها، ومن ثم إلى إنهاء عقد العامل وتسريحه. فإن العامل المسرح لسـبب اقتصــادي في هذه الحالة سـيسـتحق تعويضــاً عن إنهاء عقده اقتصــادياً، وهذا التعويض بدوره سـيحقق له الحماية الاجتماعية لحين حصوله على فرصة عمل جديدة[1]. وبناءً عليه ذهب المشرع العمالي الفرنسي بموجب المادة /-R1234 2/ من قانون العمل إلى أنه: "إذا كانت خدمة العامل لدى صـاحب العمل تقل عن عشـر سـنوات، ففي هذه الحالة يسـتحق العامل تعويضــاً مقداره ربع أجره عن كل سـنة عمل، أما إذا كانت مدة خدمة العامل لدى صــاحب العمل تزيد عن عشــر سنوات، ففي هذه الحالة يستحق العامل تعويضاً مقداره ثلث أجره عن كل سنة عمل."

وإذا كان السبب الاقتصادي المبرر وفقاً للتشريع السوري والمصري يتمثل (بصعوبات اقتصادية)، وكان هذا السبب سيؤدي بأثاره إلى وقف نشاط المنشأة، ومن ثم إلى إنهاء عقد العامل وتسريحه. فإن العامل المسرح لسبب اقتصادي في هذه الحالة سيستحق تعويضاً عن إنهاء عقده اقتصادياً، وهذا التعويض بدوره سيحقق له الحماية الاجتماعية لحين حصوله على فرصة عمل جديدة أيضــاً. وبناءً عليه، نص المشــرع العمالي الســوري في المادة /228/ من قانون العمل على أن: "يحق للعامل المهنى عقده تعويضاً مقداره أجر شهر عن كل سنة خدمة وبما لا يزيد على أجر ستة أشهر". كذلك نص المشرع العمالي المصري في المادة /201/ من قانون العمل على أن: "يلتزم صاحب العمل عند إنهاء عقد العامل لأسباب اقتصـادية، بأن يؤدي له مكافأة تعادل الأجر الشامل لشهر عن كل سنة من الخمس سنوات الأولى من سنوات الخدمة، وشهر ونصف عن كل سنة تتجاوز ذلك.

الخاتمة:

إن هذه الدراسة حقيقةً قد ذهبت لبيان مدى مواءمة شرط الإخطار القانوني بالإنهاء (كضابط إجرائي) مع السبب الاقتصادي المبرر لتسـريح العامل (كضـابط موضـوعي). ورأينا مدى انعدام درجة المواءمة ما بين كلا الضـابطين معاً انطلاقاً من أن السبب الاقتصـادي، والذي قد يتجسـد بصـورة صـعوبات اقتصـادية او تغيرات تكنولوجية أو غيرها من الأسباب باعتبار أن ذكر تلك كان على سـبيل المثال لا الحصـر، سـيؤدي إلى إحداث آثراً مزدوجاً مادياً وقانونياً معاً. ولاحظنا أن الآثر المادي سـيتعلق بالمنشـأة من خلال وقف نشـاطها (إلغاء وظائفها) أو إعادة هيكلتها (تغيير بوظائفها). وأما الآثر القانوني فسـيتعلق بعقد العمل من خلال إنهاءه نتيجةً لإلغاء وظيفة العامل أو تغييرها.

ولما كان الإلغاء أو التغيير الطارئ على وظيفة العامل، ســيؤدي إلى زوال عنصــر العمل محل العقد المتفق عليه ما بين العامل وصاحب العمل، مما سيترتب عليه إنتهاء العقد مباشرةً.

---

[1] – نصت المادة /12/ من الاتفاقية الدولية المتعلقة "بإنهاء الاستخدام بمبادرة من صاحب العمل" على أنه: "يكون لأي عامل مسرح تعويض عن انهاء الاستخدام، يحدد مقدارها على أساس طول مدة الخدمة ومستوى الأجر، ويدفعها مباشرةً صاحب العمل."

ولما كان إلغاء وظيفة العامل أو إحداث تغيير جوهري فيها (كآثر مادي للسبب الاقتصادي)، مقدم على إنهاء عقد العامل (كآثر قانوني للسبب الاقتصادي)، حتى يعتبر إنهاء صاحب العمل لذلك العقد مبرراً ومشروعاً ويثبت جدية ذلك السبب وحقيقة وجوده.

فإن هذا الأمر بدوره سيحول دون إمكانية تطبيق شرط الإخطار بأحكامه وآثاره مع السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه، نتيجةً لإنتهاء عقد العامل مباشرةً بزوال محله (عنصر العمل)، وقبل قيام صاحب العمل حتى بإخطار العامل بإنهاء عقده كما رأينا.

وقد توصلت هذه الدراسة حقيقةً إلى مجموعة من النتائج والتوصيات التي من شأنها أن تغني البحث وتساعد على تحقيق الأهداف المرجوة منه:

أولاً– النتائج:

1. إن إنهاء عقد العمل من قبل صاحب العمل حتى يكون مشروعاً، فإن هذا الأمر سيحتاج معه أولاً إلى وجود ضابط موضوعي متمثل بالسبب المبرر والذي سيتند عليه صاحب العمل في تبريره لإنهاء عقود عماله وتسريحهم، ومن ثم سيحتاج ثانياً لوجود ضابط إجرائي متمثل بالإجراءات التي يلزم فيها القانون صاحب العمل بوجوب مراعاتها حمايةً للعامل أثناء تسريحه. وهذا ما يفترض معه بالتالي أن تكون تلك الضوابط القانونية الموضوعية والإجرائية متوافقة فيما بينها ومتواءمة حتى يمكن لنا إعمالها بالنتيجة.
2. إن المشرعين العماليين السوري والمصري والفرنسي؛ قد ذهبوا إلى إلزام صاحب العمل بالقيام بإخطار العامل بإنهاء عقده اقتصادياً قبل فترة زمنية معينة تتراوح ما بين الشهر أو الشهرين وأحياناً الثلاثة أشهر، واعتبروا أن عقد العمل سيبقى قائماً طوال مهلة الإخطار، حتى تنقضي تلك المهلة لينتهي العقد بانقضاءها حكماً، وألزموا صاحب العمل بتنفيذ عقد العمل بحسن نية أثناء مهلة الإخطار من خلال تقديم العمل للعامل والأجر مع منحه فترة معينة للبحث عن عمل آخر خلال تلك المهلة، والزموا العامل بالاستمرار بالعمل لدى صاحب العمل خلال تلك المهلة أيضاً ووفقاً للعقد المبرم بينهما. وفي وقت أرى فيه أن عقد العمل قد انتهى مباشرةً بمجرد ترتيب السبب الاقتصادي لآثره المادي المتعلق بوقف نشاط المنشأة (إلغاء وظيفة) أو إعادة هيكلتها (تغيير وظيفة)، وذلك بسبب زوال عنصر العمل محل التزام العامل، وبالتالي زوال ركن من أركان عقد العمل. ومن ثم فإن هذا الأمر سيؤدي معه إلى عدم مواءمة (الضابط الموضوعي) المتمثل بالسبب الاقتصادي المبرر مع (الضابط الإجرائي) الممثل بشرط الإخطار القانوني بالإنهاء، وعدم إمكانية إعمال هذا الشرط عندما نكون أمام إنهاء اقتصادي لعد العمل.
3. إن المشرع العمالي لم يوفق ما بين الأحكام القانونية المتعلقة بشرط الإخطار بالإنهاء وبين الأحكام القانونية الناظمة لإنهاء عقد العمل اقتصادياً. ومن ثم فإن هذه الأحكام القانونية الغير متوافقة والتي سار عليها كل من المشرع العمالي السوري والمصري والفرنسي لن تجد مكاناً لتطبيقها نتيجةً لعدم مواءمتها مع بعضها البعض، وستضعنا بدورها أمام تناقض تشريعي واضح فيما بينها. إضافةً إلى أن تلك الاحكام المتعلقة بشرط الإخطار بالإنهاء الاقتصادي والتي أتى بها المشرع الفرنسي ستتناقض مع مسلك القضاء العمالي الفرنسي وما صدر عنه من أحكام حول السبب الاقتصادي المبرر لإنهاء عقد العامل وتسريحه.
4. إن العامل المنهى عقده لسبب اقتصادي سيستحق تعويضاً من قبل صاحب العمل، وبالتالي فإن إنهاء عقد العامل وتسريحه اقتصادياً مع ضمان حصوله على ذلك التعويض، سيساعد في تحقيق الحماية الاجتماعية له ريثما يتدبر

أمره بوظيفة جديدة. ومن ثم أرى لا حاجة لإلزام صـــاحب العمل بشـــرط إخطار العامل، والذي يفترض فيه أن يكون معفى منه بحكم القانون، لأنه إذا كانت الغاية من شرط الإخطار تحقيق الحماية الاجتماعية للعامل، فإن هذه الحماية تكون قد تحققت فعلاً من خلال تعويض الإنهاء الاقتصـادي الذي سيحصـل عليه. وبالتالي فإن إعفاء صـاحب العمل من شرط الإخطار، وهذا ما يفرضـه القانون السليم، لن يؤثر على حقوق العامل المسرح اقتصـادياً ولن يمس بحمايته الاجتماعية.

5. إن الأحكام القانونية التي ســار عليها كل من المشــرع العمالي الســوري والمصــري والفرنســي فيما يتعلق بالإخطار بالإنهاء لسبب اقتصـادي، ستؤدي لإحداث خلل في معادلة التوازن ما بين صـاحب العمل الممثل للجانب الاقتصـادي بالمنشـأة وبين العامل الممثل للجانب الاجتماعي فيها، وذلك من خلال إلزام صـاحب العمل بما يفترض فيه أن يكون معفى منه قانوناً.
6. إن المشـرع السـوري والمصـري قد اقتصـرا بالضـرورات أو الأسـباب الاقتصـادية على "الصـعوبات الاقتصـادية" فقط، كسبب اقتصادي مبرر لصاحب العمل يستند عليه في إنهاء عقود عماله وتسريحهم.
7. إن المشرع السوري والمصري قد اقتصرا بالآثر المادي المتعلق بالمنشاة، والذي يفترض بالسبب الاقتصـادي أن يرتبه حال وجوده، على وقف نشاط المنشأة فقط دون النص على إعادة هيكلتها.

ثانياً– التوصيات والمقترحات:

1. نوصـي المشرع العمالي السوري؛ بضرورة إعادة النظر بالأحكام القانونية المعلقة بشرط إخطار العامل بإنهاء عقده عندما يكون السبب المبرر لذلك الإنهاء اقتصـادياً، وذلك من أجل الوقوف على مدى مواءمتها فيما بينها، ومدى استقامتها مع ما يفرضه المنطق القانوني السليم.
2. نوصـي المشـرع العمالي السـوري؛ انطلاقاً من تحقيق معادلة التوازن ما بين صـاحب العمل الممثل للجانب الاقتصـادي بالمنشـأة وبين العامل الممثل للجانب الاجتماعي فيها، بأن يشـرع نصـاً قانونياً يعفي فيه صـاحب العمل بشـكلٍ واضـحٍ وصريح من شرط الإخطار بالإنهاء، عندما يكون سبب إنهاء عقد العمل اقتصادياً.
3. نوصـي المشـرع العمالي السـوري؛ بالتوسـع بالضـرورات أو الأسـباب الاقتصـادية، من خلال تضـمينها حالة التغيرات التكنولوجية، إضـافةً للصـعوبات الاقتصـادية، تحقيقاً للحماية القانونية للعامل المسـرح لأسـباب تقنية من ناحية ضـمان حصوله على تعويض الإنهاء الاقتصادي عند تسريحه.
4. نوصـي المشـرع العمالي السـوري؛ بالتوسـع بالآثر المادي الذي يفترض بالسـبب الاقتصـادي أن يرتبه، وذلك من خلال الأخذ بأثر إعادة هيكلة المنشأة لسبب اقتصـادي، وعدم الاقتصـار فقط على آثر وقف نشـاطها، تحقيقاً للحماية القانونية للعامل المسرح اقتصادياً من ناحيةً ضمان حصوله على تعويض الإنهاء الاقتصادي عند تسريحه.
5. نقترح على المشـرع العمالي المصـري والفرنسـي ومنظمة العمل الدولية بإتباع مسـلك المشـرع السـوري، فيما لو قام هذا الأخير فعلاً بإعفاء صاحب العمل من شرط الإخطار بالإنهاء عندما يكون السبب المبرر له اقتصادياً.

المراجع

أولاً- المراجع باللغة العربية:

- **القوانين:**

1- قانون العمل السوري رقم /17/ لعام (2010).

2- قانون العمل المصري الموحد رقم /12/ لعام (2003).

3- القانون المدني السوري رقم /84/ لعام (1949).

- **الكتب:**

1- الاجتهادات القضائية السورية في مجال العمل، منشورات منظمة العمل العربية، (1992).

2- عبد الدائم، أحمد، (2005)، النظرية العامة للالتزام، الجزء الأول، مصادر الالتزام، جامعة حلب.

3- حسن قدوس، عبد الرحمن، (1991)، إنهاء علاقات العمل لأسباب اقتصادية، مكتبة الجلاء، مصر.

- **الرسائل الجامعية:**

1- الحضرمي، أسعد، (2017)، إنهاء عقد العمل بالإرادة المنفردة لصاحب العمل، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة عين شمس، مصر.

2- بقة، عبد الحفيظ، (2013)، الحماية القانونية للعامل في ظل الخوصصة والتسريح الاقتصادي، اطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر.

3- حسن أبو قطة، عزت، (2015)، ضمانات إنهاء عقد العمل الفردي "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة طنطا، مصر.

4- عبد اللطيف، رجب، (2012)، انتهاء عقد العمل لأسباب اقتصادية "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة بني سويف، مصر.

5- فتحي، وردية، (2013)، ضوابط إنهاء عقد العمل لأسباب اقتصادية في القانون الجزائري، اطروحة مقدمة لنيل درجة الكتوراه، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر.

6- محمد نصار، نبيل، (2009)، إنهاء علاقة العمل لأسباب اقتصادية "دراسة مقارنة"، اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، مصر.

- **الاتفاقيات الدولية:**

1- الاتفاقية الدولية رقم /158/ لعام (1982)، المتعلقة بإنهاء الاستخدام بمبادرة من صاحب العمل.

2- التوصية الدولية رقم /166/ لعام (1988)، المتعلقة بإنهاء الاستخدام بمبادرة من صاحب العمل.

ثانياً- المراجع باللغة الأجنبية:

1- Code du travail Francis, Dernière modification le 01 janvier (2019).

2- Code civil français, Dernière modification le 14 février (2020).

3- Tissandier, H.E, (2008), «Maternité et motif du licenciement», Revue de droit de travail.

العكس والتبديل في رواية (التجليات) لجمال الغيطاني

* د. زينب الحايك ** بسام الشاوي

(الإيداع: 24 آذار 2021، القبول 20 حزيران 2021)

الملخّص:

إنّ غاية التحليل الذي ينشده الباحث من دراسة بنية العكس والتبديل في رواية (التجليات) هو الكشف عن أسلوب جمال الغيطاني من الوجه الذي لا يشاركه فيه سواه، فالبحث محاولة لتوضيح طريقة الغيطاني في توظيف بنية العكس والتبديل، وذلك خلال تحليل نماذج من نصوص الرواية، وقد برزت بنية (العكس والتبديل) مكوّناً من مكونات الأسلوب في بناء العالم العجائبي في (التجليات)، وامتدّت لتشمل أسفار الرواية، فتجلّت في: (تجلّيات الأسفار، والمواقف، والمقامات، والأحوال)، وظهرت فاعليتها في إنتاج المعنى، وسبك النص، وحبكه، ليسهم هذا المكوّن الأسلوبي في الانتقال من بلاغة الجملة إلى بلاغة النص.

الكلمات المفتاحية: العكس، التبديل، رواية، التجليات، الغيطاني.

* مُدرّسة في قسم اللغة العربية، اختصاص علم المعاني، كلية الآداب، جامعة حماة.

** طالب دراسات عليا (ماجستير)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حماة.

The opposite and the alteration in the novel (Al-Tajlayat) For Jamal Al-Ghitani

Bassam Alshawi **Dr. Zainab Al-Hayek**

(Received: 24 March 2021,Accepted: 20 June 2021)

Abstract:

The purpose of the analysis that the researcher seeks from studying the structure of reversal and switching in the novel (The Manifestations) is to reveal the style of Jamal Al-Ghi

tani from the face in which he is not shared by anyone else. The research is an attempt to shed light on Al-Ghitani's method of employing the structure of reversal and switching, through analyzing samples from the texts of the novel. And the structure of (reverse and switching) emerged as a component of the method in building the miraculous world in (the manifestations), and extended to include the books of the novel, and manifested itself in: (Manifestations of travels, positions, positions, and conditions), and its effectiveness in producing meaning, casting the text, and weaving it This stylistic component contributes to the transition from sentence rhetoric to text eloquence.

Key words: reverse, substitution, novel, manifestations, satanic

* Lecturer in the Department of Arabic Language, Majoring in Semantics, Faculty of Arts, University of Hama.

** Postgraduate Student (Master), Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of Hama.

مقدمة:

1.أهميّة البحث ومسوّغاته:

مما لا شك فيه أنّ لكلّ عمل روائي بلاغته الخاصة به، أي المكونات البنائية، والسمات الأسلوبية التي يسخّرها المبدع لتشكيل عالمه الروائي، وتبليغه إلى المتلقي بغرض الإمتاع، والإقناع، وقد اختار جمال الغيطاني أسلوب (العكس والتبديل) إلى جانب أساليب أخرى في تشكيل روايته، وبناء أسلوبها، وتأتي أهمية هذا البحث من كونه سيحاول قراءة بنية بديعية تعدّ ظاهرة أسلوبية تميز أسلوب (التجليات)، إذ امتدت لتشمل الرواية كلها.

2. منهج البحث:

إنّ المنهج المتّبع في البحث هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة، ويحللها.

3. إشكالية البحث:

يحاول البحث الإجابة عن السؤال الآتي: ماذا يمكن أن يقدّم (العكس والتبديل) بوصفه أسلوباً من أساليب البلاغة القديمة إلى رواية تجريبية كرواية التجليات التي أحدثت نصوصها ثورة أسلوبية؟

تمهيد:

ظهر مع الحداثة ما سُمّيَ فن الرواية، وتابعه علم السرد، وكان لظهور هذين المصطلحين أثر واسع في المحيطين الأدبي، والنقدي، وزاد هذا التأثير عندما زاحمت الرواية غيرها من أجناس القول، وسعت جاهدة أن تجد لها مكاناً بارزاً في المقدّمة. واللافت أنّ الرواية المعاصرة بدأت تنتهج نهجاً صوفياً حين لجأت إلى التجربة الصوفية، كما فعل جمال الغيطاني (ت2015م) من خلال روايته التي بعنوان: .(كتاب التجليات) التي تميزت بشكلها التجريبي الفريد، لذا سيتضمن التمهيد مفهوم الروايةَ التجريبية، والتجريب في رواية (التجليات)، وسيحدد مفهوم العكس والتبديل لغة واصطلاحاً، وسيقدّم قراءةً موجزة لعنوان الرواية، ليكون كل ما ذُكر أدواتٍ مصاحبة تأخذ بيد القارئ كي لا يضلّ في تشعّبات البحث.

1. مفهوم الرواية التجريبية:

اتّجهت الرواية العربية منذ الستينيات نحو التجريب لصوغ ما يعتمل في النفوس من تشظٍّ، وغضب، ويأس، نتيجة الأوضاع السياسية، وما تركته هزيمة حزيران من مشاعر سلبية، أبعدت الروائيين عن الإيديولوجية السائدة، فاتجهوا نحو خطاب يسعى إلى استيعاب هذا الواقع السياسي[1]، فبرزت مجموعة من الروائيين أبدعوا روايات تجريبية، منها: (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(التجليات) لجمال الغيطاني[2]، وغيرها.

والرواية التجريبية تقوم على إحداث تغير شامل في بنية الرواية من حيث التأليف، والصياغة، والتصوير، لذلك سميت بهذا الاسم؛ لأنّها تخرج عن المألوف والمتعارف عليه في الحقل الإبداعي، وقد جاء في لسان العرب: جرب الرجل تجربة ورجل مجرَّب: قد بلي ما عنده، ومُجرِّب: عرف الأمور وجرّبها [3].

---

[1] الرواية العربية بين المحلية والعالمية، محمّد برادة، ص 22.

[2] جمال الغيطاني (1945–2015م): روائيّ مصريّ، رفد المكتبة الأدبية بمجموعة كبيرة من الأعمال القصصية والروائية، صاحب مشروع روائي فريد، استلهم فيه التراث العربي، نال جوائز عدة، منها: جائزة لوربتايون عام 2005م عن روايته التجليات من أعماله: الزيني بركات (عام1974م)، الزويل (عام 1974م)، التجلّيات، في أسفار ثلاثة (السفر الأول: عام 1983م، والثاني: عام 1985م، والثالث: 1987م، جُمعَت في مجلد واحد عام 1990م، صدر عن دار الشروق).

[3] لسان العرب: مادة جرَّب.

1- التجريب في رواية التجليات:

يسعى الغيطاني في التجليات إلى تحقيق شكل فني تجريبي، يقوم على تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية، وجعْلها قابلة لتحولات عدة، وتحويلات تُباشِر الانزياح، والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها في هذه الكتابة [1]، أي إنّ الغيطاني يحاول في (التجليات) ابتكار شكل جديد للرواية العربية، يصهر التراث والحداثة معاً، ويواصل توظيف التراث السردي توظيفا خلّاقًا يتناول القضايا المعاصرة، وهو موصول بالتاريخ والزمن الحاضر، فبنية التجليات تقوم على المفارقة التي تعتمد الحكاية إلى جانب التأمل الفلسفي، والشطح الصوفي، فهي بذلك رواية تجريبية، اعتمدت التجربة الصوفية لإسقاطها على الواقع، تلك التجربة التي أتاحت للغيطاني حرية في توظيف التقنيات السردية توظيفاً تجريبياً، وكان العكس والتبديل من أهم هذه التقنيات؛ إذ وظّفه الغيطاني على نحوٍ تجريبي، مكّنه من السفر بين أمكنة، وأزمنة مختلفة، فكانت اللغة إحدى أبطال الرواية.

فالتجليات هي إحدى أهم روايات الغيطاني التي تستشرف العديد من العوالم، وتقرع كثيراً من الأشكال الكتابية، فأسفارها الثلاثة تسير في أفق يتراوح بين الحلم والواقع، إذ تعتمد القيمة الروائية على استدعاء رموز غائبة وحاضرة من أزمنة مختلفة في الوقت نفسه.

وقد اختلف النقاد في تجنيس (التجليات)؛ فقد عدّها بعضهم كتاباً أدبياً عموماً، ذلك أنّها عمل جديد وغير مألوف في السرد الروائي[2]، ورأى بعضهم أنّها تنتمي إلى الكتابات النصية؛ فهي تمزج بين خطابين مختلفين: السرد والتصوف، وفيها دلالات واقعية وأخرى باطنية متدثرة بلغة الغيب والخفاء والترميز[3].

1-مفهوم العكس والتبديل لغة واصطلاحاً:

أ- العكس والتبديل لغة:

جاء في تاج اللغة: " بدّل الشيء: غيّره " [4]، وورد في لسان العرب: " عكس الشيء يعكسه عكساً، فانعكس: ردّ آخره على أوله " [5].

ب-العكس والتبديل اصطلاحاً:

هو أن يُقدَّم في الكلام جزء ثم يؤخر، ويقع على وجوه: منها أن يقع بين أحد طرفي جملة، وما أضيف إليه، كقول بعضهم: عادات السادات، سادات العادات، ومنها أن يقع بين متعلقي فعلين في جملتين، كقوله تعالى: ﴿**يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي**﴾ [6]، ومنها أن يقع بين لفظين في طرفي جملتين [7]، كقوله تعالى: ﴿**هن لباس لكم وأنتم لباس لهن**﴾[8].

---

[1] شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، بشير القمري، ص 24.

[2] أربعون عاما من النقد التطبيقي، محمود أمين العالم، ص 142.

[3] العجائبي في الرواية العربية المعاصرة (آليات السرد والتشكيل)، عبد القادر عواد، ص 114.

4 تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر الجوهري، مادة (بدل).

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

[6] سورة الروم، الآية 19.

[7] الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 265، 266.

[8] سورة البقرة، الآية 187.

والعكس بنية ذات طبيعة تكرارية، تعتمد التقديم والتأخير الذي تتبادله الدوال المتماثلة، فتنعقد بينها عملية تكرارية، فالذهن يتحرك أمامًا دافعًا الصياغة إلى متابعته، ثم يرتد إلى الوراء فتتبعه الصياغة أيضاً، وبين التقدم والتراجع تتوافق البنى السطحية، وتتخالف البنى العميقة [1].

وفي هذه البنية البديعية قد تبرز علاقة التقابل، وهو ما أطلق عليه السجلماسي (ت704هـ) (المقايضة)، وهي لا تكون عنده إلا بين جملتين أو قضيتين، يكون موضوع إحداهما محمول الأخرى، ومحمول إحداهما موضوع الأخرى[2].

2- العكس والتبديل في (التجليات):

وُظّفت هذه البنية التماثلية في (التجليات) توظيفاً سمح بدراستها بوصفها سمة أسلوبية، تميز بها الغيطاني في بناء الأسلوب في روايته[3]، إذ امتدت على جسد الرواية، وشملت أجزاءها، فقد وردت في تجلياتٍ، وأسفار، ومواقف، ومقامات، وأحوال عدة من (التجليات)، وقد استثمر السارد بنية (العكس والتبديل) في الوصف، وفي السرد.

أ- العكس والتبديل في (تجليات الأسفار، ومنها أسفار الغربة) :

أورد السارد هذه البنية في سياقات متعددة، منها ما جاء في (السفر إلى البدايات والنهايات)[4]، في سياق المشاهد الوصفية التي رآها في تجلياته، وهو في ذلك الوصف يحاول تعزيز رؤيته إلى العالم الذي يأخذ شكلاً دائرياً، تتّصل بدايته بنهايته، والنهاية بالبداية، وهذه الفكرة ترد في غير موضع في (التجليات)، ومن ذلك ما ذكره من مشاهد رآها في تجلياته، ومنها مشهد ذوبان الثلوج، وتشكُّل الأنهار، وانحدارها باتجاه البحار والمحيطات، يقول : " رأيت خطوطاً نحيلة فوق السفوح المتعرّجة المتقلّبة، بعد التدقيق، عرفت أنّها مياه ناتجة عن ذوبان الثلوج، وأنّها بدايات الأنهار، هي خيوط نحيلة ستلتقي بخيوط أخرى، ستكوّن خيوطاً أغلظ، تحفر مجرىً أعمق، ثم يلتقي المجرى بالمجرى، ويصب المنبع في المصب، والمصب في المنبع، تتوحد البدايات بالنهايات، والنهايات بالبدايات " [5].

يحكي السارد رؤيته للخطوط، ثم يعمد إلى وصفها، فيقطع السرد بلوحة وصفية اتكأت على بنية (العكس)، إذ يتتبع مجاري المياه الصغيرة التي تكبر شيئا فشيئا لتشكل أنهاراً عظيمة، وينتهي بها المطاف في البحار أو المحيطات، وربما يشير بذلك إلى سنة الحياة في كل المخلوقات التي تنتقل من الصغر إلى الكبر باتجاه النهاية والفناء، ويعبّر عن هذه المعاني وغيرها خلال كثافة تماثلية واضحة، تنتجها أنساق تماثلية متعددة، منها: التكرار اللفظي الخالص، والتوازي بين التراكيب، وكلاهما يرد ضمن بنية بديعية تماثلية هي بنية (العكس والتبديل)، فتنتج مجتمعةً تجانساً لفظياً، وانسجاماً، وكثافة إيقاعية، فالدوال العكسية وردت في تركيبين متتابعين إذ وقع العكس بين متعلّقي فعلين في جملتين:

(يصب المنبع في المصب، والمصب في المنبع) ، (تتوحد البدايات بالنهايات والنهايات بالبدايات)

واللافت أنّ الشكل الذي عبرت عنه الصياغة هو شكل متلاحم الأجزاء، تلتقي فيه البداية بالنهاية، فثمة حركة عكسية من البداية إلى النهاية، ومن النهاية إلى البداية، فهذه الحركة تبدأ بنقطة، وتنتهي عندها، فهي حركة تعزز الثبات، و(التجليات) تعبر غالباً عن هذه الحركة التي تنطلق من نقطة، وتعود إليها، والملاحظ أنّ الطرف الثاني في بنية العكس يلتحم بالطرف

---

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطلب، ص 378.

[2] بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، جميل عبد الحميد، ص 153.

[3] وظّف الغيطاني أسلوب العكس والتبديل في مواضع عدة من (التجليات)، يُنظر: (التجليات) (الأسفار الثلاثة)، جمال الغيطاني، ص 5، 15، 76، 83، 88، 89، 90، 97، 124، 126، 131، 151، 158، 189، 218،289.319، 333، 341، 349، 350، 358، 370، 389، 442، 460، 464، 465، 510، 612، 786، 794، 801، 814.

[4] هذا العنوان ورد ضمن (تجليات الأسفار ومنها أسفار الغربة).

[5] المرجع السابق، ص 89.

الأوّل، ويتمّمه، أي إنّ الطرف الثاني امتداد للطرف الأول، فدوال العكس بينها تداخل، وتشابك يصل إلى مرحلة التوحّد، على الرغم من التقابل الظاهر بينها (المصبّ، المنبع، البدايات، النهايات)، فهذه الدوالّ تمثّلُ أطرافاً يُفترَضُ أن يكون بينها تباعد مكانيّ؛ لأنّ المنبع يفصله عن المصبّ بعدٌ مكانيّ، واللافت أنّ الصياغة قدّمت هذه الأطراف في شكلٍ متقارب مكانياً، ينسجم مع الناتج الدلالي الذي أراده المبدع، وهو التقاء البداية بالنهاية في نقطة واحدة، وتداخلهما فيصعب التمييز أو الفصل بينهما.

وللتعبير عن ذلك تُوظِف الصياغة الأفعال المضارعة: (يلتقي، يصبّ، تتوحّد) التي تمنح الدلالة استمراراً زمنياً يصطدم بنقطة (المصبّ)، ثمّ تغيّر الحركة اتجاه مسارها عكسياً من المصبّ إلى المنبع، فتتشكّل حلقة متكاملة في اتجاهين متعاكسين ذهاباً وإياباً، فتغدو البداية نهاية، والنهاية بداية.

واللافت استعمال صيغة الجمع المبدوءة بأل الجنسية التي تفيد الاستغراق في الدوال: (البدايات، النهايات)، ربما كان ذلك إشارة إلى أنّ كلّ شيء في الكون يتحرّك تحركاً دائرياً، تلتقي بدايته بنهايته.

وقد وظّف السارد بنية (العكس والتبديل) في الحوار، ومن ذلك ما جاء في (السفر إلى البدايات والنهايات)، إذ يحكي السارد حواراً دار بينه، وبين الغيمة التي كانت تصف علاقتها بأبيه يقول: " قالت الغمامة، والسماء تلوّح منها: أنا أحتوي أبيك[1]، أنا من أبيك وأبيك[2] مني، تساءلتُ: كيف؟ فقالت، والريح طيبة تدفعها إلى مستقرّ لا أعلمه، أنّها في ذلك الزمن كانت ماء، ثم أصبحت بخاراً، ثم صارت غماماً، وضباباً، وندىً، ثم عادت سيرتها الأولى إلى حين " [3].

في هذا المشهد الحواري تبرز العلاقة بين الأب والغيمة، وهي علاقة الجزئية والكلية، فالصياغة تقدّم خلال جملة تقريرية خبرية الضمير (أنا)، ثم تسند إليه الجار والمجرور (من أبيك)، لتظهر الغيمة جزءاً لا يتجزأ من الأب، ثم تقدّم الدال (أبيك)، وتسند إليه الجار والمجرور (مني)، ليتحول الأب من الكل إلى الجزء، ومن الأصل إلى الفرع، وذلك خلال عمليتي (التقديم والتأخير) اللتين أسهمتا في تقديم ناتج دلالي مغاير للناتج الدلالي الأول، وذلك بتغيير الوظيفة النحوية للدوالّ في كلا التركيبين اللذَين حُذِف الخبر منهما، فسمحت الصياغة للمتلقي بتقدير الخبر لتكتمل الدائرة الدلالية على النحو الآتي: (أنا جزء من أبيك)، و (أبوك جزء مني)، أو (أنا صورة من أبيك)، و (أبوك صورة مني)، وقد أسهم حرف الجر (من) في التعبير عن معنى التبعيض، فكلٌّ منهما أصبح جزءاً من الآخر في لحظة معينة.

إنّ الاتحاد بين شخصية الأب والغيمة تمّ خلال التبادل بين دلالة التركيبين العكسيين، وعزّز هذا الاتحاد مجموعة من الأشكال التماثلية التي أسهمت في تلاحم أجزاء الصياغة على مستوى السطح، ومن ذلك: التكرار اللفظي، والتوازي بين تركيبَي العكس، والتماثل الصوتي، والتوازن التركيبي واللفظي، والمساحة المكانية الضيّقة بين الدوال المتماثلة.

كلّ ذلك أكسب النص انسجاماً صوتياً ودلالياً، ورفع درجة تلاحم أجزائه، كما أنتج إيقاعاً تكرارياً تماثلياً عزّز الناتج الدلالي، وسوّغ تقبُّل فكرة الاتحاد والتماهي بين الإنسان والطبيعة التي يلحّ عليها السارد في تجلّياته.

ب-العكس والتبديل في (المواقف):

وردت بنية (العكس) في مواقف عدة،، وقد استثمر السارد هذه البنية للتعبير عن قدراته الخارقة التي اكتسبها خلال تجلياته، فالسارد في موقف (اللقاء والتلقي) يصل بـ(العكس والتبديل) إلى قمة الشعرية، خلال توظيفه لغة التصوّف، إذ تبرز علاقة الاتحاد بين شخصية السارد وشخصية الأب من جهة، واتحاد شخصية السارد بالموجودات من جهة أخرى، وهي فكرة يلحّ

[1] هكذا وردت في رواية (التجليات)، والصواب: أباك. بالنصب.

[2] هكذا وردت في رواية (التجليات)، والصواب: وأبوك مني. بالرفع.

[3] (التجليات)، (الأسفار الثلاثة)، جمال الغيطاني، ص 89، 90.

السارد على إبرازها في تجلياته، و(الاتحاد) أو (الحلول) مبدأ معروف عند المتصوفة[1] يقول: " هنا وقع لي أمر عجيب، وهو من أسرار هذا الموقف، أنا أبي، اعتدتُ هذا، وأنا أعرف كلّ ما عاناه، لكنني صرت أيضاً كل ما وقع عليه نظره أول مرة، فكنت ولم أكن، أنطق في سكوتي، وأسكت في نطقي، أمشي في وقوفي، وأقف في مشيي" [2].

هذه الفقرة تكتنز بكثافة تماثلية خلال بنية العكس التي تبرز الحالة الانفعالية للذات، في علاقتها بشخصية الأب، ويتعاضد التماثل مع التقابل والتوازي لإنتاج الدلالة، وذلك خلال ما يأتي:

- استعمال دوال متضادة في تراكيب متوازية تكوّن بنية العكس خلال عمليتي التقديم والتأخير اللتين تسير الصياغة وفقهما في اتجاه متعاكس، فالتركيب العكسي يمهّدُ له بتركيب تقابلي يقوم على طباق السلب (فكنت ولم أكن) الذي يمثل إثبات الدلالة ثم نفيها، ثم يأتي خبر الفعل الناقص المثبت، وخبر الفعل الناقص المنفي خلال بنية (العكس)، أي أنّ الصياغة وظّفت بنية بديعية أخرى هي (اللف والنشر) التي تسمح بتسليط الفعل الناقص على خبرين متناقضين في الدلالة، وإسناد هذين الخبرين إلى شخص واحد هو السارد، كما تسمح للمتلقي بالمشاركة في إنتاج الدلالة، ومتابعة الصياغة لإسناد كلِّ خبر إلى التركيب الذي يناسبه. وكأنّ الذات تريد أن تقول بداية: إنّ هذا الأمر تمّ ولم يتمّ في آن معاً، ربما للتخفيف من حدة المفارقة التي ستبرز في بنية العكس لاحقاً .

ينطلق كل تركيب عكسي في النص السابق من الفعل المضارع الذي يمنح النص حركة مستمرة، ليتوقف عند المصدر الذي يحمل دلالة مضادة لذلك الفعل، كما يوحي بتوقف الحركة الزمنية التي أنتجها الفعل.

والملاحظ أنّ هذه الدوال تنتظم في حقلين دلاليين هما: (الحركة، الثبات)، فالصياغة تعبّرُ عن حيرة الذات، وترددها، ومعاناتها النفسية خلال الصراع الدرامي الذي لا يوحي بنصرٍ لطرف على آخر، والذي برز خلال عناصر لغوية، منها:

أ- التقابل بين الصيغة الفعلية والصيغة الاسمية، أي بين الحركة والثبات.

ب- التوازن التركيبي النحوي بين دوالّ بنى العكس، فقد جاءت كلها على الشكل الآتي:

فعل مضارع مسند إلى ضمير المتكلم المفرد + حرف جر + اسم مجرور مضاف إلى ياء المتكلم

أ- التوازن اللفظي بين تلك الدوال؛ فقد توزعت وفق الأوزان الآتية: (أفعلُ، فعولي، فعلي).

إن توظيف بنية العكس التي تقوم على التماثل الذي يعضده تقابل، جعل النص السابق متماسكاً محبوكاً معاً، ولعلّ أبرز أدوات السبك الواردة في النص السابق: المصاحبة المعجمية بين الدوال المتعاكسة، نحو: (أنطقُ، أسكت، أمشي، أقف)، والتوازن التركيبي، والتوازن اللفظي، والتكرار الذي برز خلال الصيغ الاشتقاقية: (أنطق، نطقي)، (أسكت، سكوتي)، (أمشي، مشيي)، (أقف، وقوفي).

أما الحبك فقد برز خلال علاقات دلالية، منها: التقابل بين تلك التراكيب، والمقارنة بين كل تركيب وما يقابله، وقد أنتجت الكثافة التماثلية إيقاعاً تماثلياً متوازناً ولّدَ راحة نفسية لدى المتلقي، وساعده على تتبّع خيوط الصياغة، وتقبُّل تلك التراكيب المتوازية، المتوازنة، والمقارنة بينها لاكتشاف العلاقة الدلالية التي أفرزها ذلك التماثل السطحي.

---

[1] الاتحاد: هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود بالحق، فيتّحد به الكل من حيث كل شيء موجود به معدوم بنفسه، لا من حيث أن له وجوداً خاصاً اتحد به، فإنه محال.

ينظر: معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص 49.

[2] (التجليات) (الأسفار الثلاثة)، جمال الغيطاني، ص 189.

على الرغم من هذه الكثافة التماثلية التي كان لبنية العكس نصيب بارز في إنتاجها، إلا أنّ هذا التماثل السطحي يرافقه تخالف في مستوى العمق، ذلك أنّ الناتج الدلالي للتركيب الأول يخالف الناتج الدلالي للتركيب الثاني، وقد كان لعمليتي التقديم والتأخير دور في ذلك، فتقديم فعل النطق في التركيب الأول، وتأخير المصدر (سكوت) جعل له دلالة لا تشابه دلالة التركيب الثاني الذي تقدّم فيه فعل السكوت، وتأخر المصدر (نطق)، وكذلك الأمر في التركيبين الثالث والرابع. وما ذلك إلا لأنّ بنية العكس تأخذ طبيعة استدراكية يتحقق خلالها إفراز ناتج ثنائي أيضاً، لكنه مخالف للشكل الأول بعض المخالفة، ذلك أنّ حركة الذهن التراجعية – في الشكل السابق – تمثّل إلغاءً للطرف الأول، أو تعديلاً فيه في أقلّ الاحتمالات [1]. ولكن ربّ سائل يسأل: كيف يستوي للإنسان الكلام والسكوت معاً، أو الوقوف والمشي معاً، وهي ألفاظ متنافرة، متضادّة في اللغة؟! فيمكن أن يكون التعليل في أنّ السارد أراد أن يعبّر عن غرابة الموقف، وشدة معاناته، وحيرته، بحيث صار يكتسب الصفة وضدّها في آن معاً.

وقد أشار الجرجاني إلى هذه القضية، ورأى أنّها تعمل عمل السحر، وذلك في التأليف بين المتباينين، واختصار ما بين المشرق والمغرب، والإتيان بالحياة والموت مجموعين، وعنصرا الماء والنار مجتمعين، كما يُقال في الممدوح: هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه [2].

فالنصّ يقوم على فكرة (الاتحاد)؛ لأنّ شخصية السارد تتّحد بشخصية الأب أولاً (أنا أبي)، وبعد ادّعاء الاتّحاد، والمزج بين الشخصيتين يصير بإمكان السارد الوصول إلى المعرفة الكاملة، وذلك خلال التشبيه البليغ الذي أعطى المشبّه (أنا) كل صفات المشبه به (أبي)، ثم تتّحد شخصية الأب بالمخلوقات التي رآها لتصل إلى المعرفة الكاملة بكلّ المعاناة التي مرّ بها ، هذا الاتحاد ترتّب عليه اكتساب صفات متناقضة (السكوت، والنطق)، (المشي، والوقوف)، وربما كان هذا الاتحاد بشخصية الأب وبالمخلوقات هو ما يفسّر الصفات المتناقضة للشخصية التي تتكلم بلسان الأب، فالمتكلم الأب، والسارد ساكت، ولكن الاتحاد بين الشخصيتين جعل منهما شخصية واحدة لها المشاعر ذاتها والسلوك ذاته.

ومن هنا يُلحَظ أنّ بنية العكس تدخّلت في إنتاج دلالة متباينة لألفاظ متماثلة خلال عمليتي التقديم والتأخير، كما أنّ دوال العكس التي تحمل سمة تماثلية خلال التوافق الصوتي بينها لم تؤدِّ إلى ناتج تكراري، وإنما أدت إلى ناتج تقابلي تماثلي في آن معاً.

ج-العكس والتبديل في (المقامات):

وردت بنية العكس على نحو لافت في المقامات، ومن ذلك ما جاء في مقام (الاغتراب)، في سياق إبراز أوجه التشابه بين شخصية (أم السارد) في نشأته الثانية، وبين شخصية (فتاة صغيرة) رآها السارد في تجلياته السابقة، فأثار ذلك التشابه تعجّبه وحيرته، فقال موظّفاً السرد الموضوعي: " رفعت وجهها ولم يكن غريباً عن تلك الفتاة الصغيرة التي رأيتها من قبل تدخل المدرسة، وتركب الدراجة، وتعول الهمّ، تعجبت لتغيّر المصائر وغرابة وجهتها، فماذا يربط بين الحال الذي رأيتها عليه في المشاهدة الأولى، وما أطالعه الآن؟ البلد غير البلد، والبيت خلاف البيت، فما أبعد الشقّة بين نشأة الجذور والمدى الذي تنتهي إليه الفروع! وما أوسع المسافة بين صلابة الجذع ولين الثمرة! وما أنأى الفرق بين حدّة الشوك ورقة الزهرة! يخرج الحي من الميت، ويخرج الميت من الحي، يولج الليل في النهار، ويولج النهار في الليل، وكلٌّ في فلك يسبحون " [3].

---

[1] بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، محمّد عبد المطلب، ص 323.

[2] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 132.

[3] كتاب (التجليات)، (الأسفار الثلاثة)، جمال الغيطاني، ص 319.

تمهّد الصياغة لبنية العكس الواردة في نهاية النص بكثافة تماثلية وتقابلية واضحة؛ فتبرز المفارقة تارة والتماثل تارة أخرى، وذلك بين الأم وتلك الفتاة، فالعلاقة بينهما كما يصفها السارد هي علاقة الجزء بالكل، أو الفرع بالأصل، وهو ما عبّر عنه خلال استحضار أمثلة من الطبيعة، إذ تقابل الصياغة بين:

- الجذور والفروع.
- الصلابة في الجذع، واللين في الثمرة.
- الحدّة في الشوك، والرقّة في الزهرة، فالصفة الأولى حسية لمسية، تشير إلى شيء سلبي في النبتة، أما الثانية؛ فهي صفة حسية لمسية تشير إلى شيء إيجابي في النبتة.

فالملاحظ أنّ هذه الثنائيات التقابلية تقوم على التقابل، أو التخالف، إلّا أنّ ثمّة ما يجمعها في سياق التماثل، وهو أنّ كلّ تلك الدوال تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو حقل (النبات)، وأنّ ثمّة صفة مشتركة بينها هي الصفة الحسية اللمسية، فهنا يتعاضد التقابل والتماثل لإنتاج الدلالة، وإبراز التشابه من جهة، والاختلاف من جهة بين الأم والفتاة الصغيرة.

واللافت أنّ هذه الثنائيات التقابلية يعزّزها شعور بالحيرة، والتعجّب عبّرت عنه الصياغة باستعمال صيغة التعجّب القياسية (ما أفعله)، ثلاث مرات متتالية (ما أبعد، ما أوسع، ما أنأى).

وتستمرّ المواجهة بين التراكيب التقابلية خلال بنية (العكس والتبديل) التي جاءت نتيجة حتمية لتلك المقدّمات، وخلاصة لما توصّل إليه السارد، إذ يستحضر نصاً قرآنياً لتأكيد المعنى، وإضفاء شيء من القداسة على نصّه، وذلك في قوله: (يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي، يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل).

في هذه التراكيب علاقة تناصّية مع قوله تعالى: ﴿ **تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ /الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ** ﴾ [1].

فالصياغة تعكس متعلقات الفعل في كلا التركيبين السابقين، وتبدّل بينهما مكانياً لينعكس ذلك تغيّراً في الوظيفة النحوية لكلٍّ منهما، ومن ثمّ يتمّ إنتاج دلالة مغايرة في كل تركيب عكسي، أضف إلى ذلك التقابل الضدّي بين الدوال المتعاكسة في كلا التركيبين.

فالفعل (يخرج) يتسلّط أولاً على المفعول به (الحي)، ويتسلّط ثانياً على المفعول به (الميت)، فيكون الحيّ في التركيب الأول فرعاً، والميت أصلاً، وتنعكس الدلالة في التركيب الثاني، مع ملاحظة ما يترتب على الحياة والموت من هوامش دلالية، منها الحركة في الأولى، والسكون في الثانية.

إنّ التقابل الممتدّ على جسد الصياغة بين تراكيب البنى الضدية يسير ضمن حزم تكرارية تعزّز التماثل السطحي، الذي يواجه ذلك التقابل؛ فتنعقد بينهما علاقة مواجهة وتلازم، وذلك وفق ما يأتي: التكرار (يخرج، يخرج)، (الحي، الحي)، (يولج، يولج)، (النهار، النهار)، (الليل، الليل).

إنّ تكرار (الحي، الميت) مرات متساوية قد يشير إلى التساوي بين الحركة، والسكون، وذلك إذا ما نظرنا إلى (الحي) على أنّه يمثّل الحركة، وإلى (الميّت) على أنّه يمثّل الثبات والسكون، واللافت أنّ (التجليات) تعالج قضايا كبرى، لعل من أهمها قضية الحركة والثبات.

[1] سورة آل عمران، الآية 27.

ورأى بعض الدارسين[1] أنّ هذه الثنائيات لا تعبّر عن الحركة بقدر ما تعبّر عن الثبات المُطلق الذي تعبّر عنه الثنائيات الضدية؛ فهي ثنائيات تبادلية انتقالية من طرف إلى نقيضه. وهنا يمكن القول: إنّ هذا الثبات هو أقرب إلى ثبات الحال منه إلى ثبات الحركة؛ لأنّ الحركة موجودة في الانتقال من طرف إلى آخر.

إنّ هذا التوافق السطحي يقابله تخالف في بنية العمق، فالدلالة المعجمية تنتج تقابلاً بين تلك الألفاظ، وهذا التعاضد بين التماثل السطحي، والتقابل في العمق جعل النص مسبوكاً محبوكاً معاً، فمن أدوات السبك فيه: المصاحبة المعجمية بين (الحي، الميت)، (الليل، النهار)، والتكرار، ومن أدوات الحبك: علاقة التقابل بين التراكيب المتعاكسة، وعلاقة المقارنة.

كما يمكن رصد إيقاع تماثلي تكراري أنتجته بنية العكس، وأسهم في إبرازه: التوازي الصوتي، خلال تكرار أصوات بعينها، والتكرار الصوتي، والتكرار اللفظي، والتوازن اللفظي، (يُخرج، يولج)، الوزن الصرفي: يُفعِل، والتوازن التركيبي: يخرج الحي من الميت = فعل + مفعول به + جار ومجرور

يخرج الميت من الحي = فعل + مفعول به + جار ومجرور

إنّ استحضار الطرف الغائب في بنية التقابل يُنتج إيقاعاً تقابلياً في بنية العمق، يتناغم مع الإيقاع التماثلي في بنية السطح؛ فيتعاضدان في تقديم الفكرة والموسيقا جنباً إلى جنب في آن واحد.

فهذا التوزيع، والتنوّع للألفاظ داخل التركيب يُبرز العلاقات الدلالية التي تربط بينها، كما أنّ الحشد التماثلي للدوال، والإيقاع الناتج عنه أسهم في تقريب اللغة الروائية إلى اللغة الشعرية التي يبرز فيها الجانب الصوتي خلال الموسيقا الداخلية والخارجية.

وهكذا يمكن القول: إنّ بنية العكس وُظّفت في (السرد، والوصف، والحوار)، وكانت بنية فاعلة في بناء الشخصية، والتعبير عن حالتها النفسية، وأسهمت في إنتاج الدلالة، وتقديم نص متماسك، وذلك خلال التماثل السطحي، والإيقاع المتجانس، وأوضحت المضمون خلال العلاقات الدلالية المتشكّلة في النص.

د-العكس والتبديل في (الأحوال):

برزت بنية العكس والتبديل في مواضع عدة من (حال الوداع)، وقد استثمرها السارد لتأكيد مبدأ (الاتحاد) أو (الحلول)، سواء أكان اتحاد السارد بأصله (جمال)، أم اتحاده بأمه التي سيودعها في نهاية الرواية، ومن ذلك قوله: " تتلفّت حولها حذرة، تعبر بسرعة، ساعية في الزحام، ما أنا إلا امتدادها، فأنا منها، وهي مني، ذلك حشر علينا يسير" [2]، وقوله: " عند هذه المصالحة، تمت المصالحة، تم الدمج، تم الحلول في الحلول، لم يعد بإمكاني القول: إنها أمّ أصلي، إنّها أمي أنا، جمال أنا، وأنا هو "[3].

تمهد الصياغة لبنية العكس بلوحة وصفية تتخلل السرد، إذ يصف حال الأم وهي تتجول في السوق المزدحم، فتبدو حذرة، مسرعة، ساعية في الزحام، وهذه الأوصاف توضّح الحالة النفسية للأم، والخوف الذي يسيطر عليها، ويؤكد السارد أنّ تلك الصفات قد انتقلت إليه من أمه، فهو امتدادها، ثم تأتي بنية العكس لتؤكد ارتباط الابن بأمه، والأم بابنها، وذلك خلال علاقة الكلية والجزئية، وهذا الارتباط ثابت راسخ رسوخ الجملة الاسمية: (أنا منها، وهي مني)، ولعل إلحاح السارد على تأكيد ارتباطه بأمه ناتج عن الخوف من فقدها، وهو ما سيحصل بالفعل في نهاية (حال الوداع).

وهكذا يمكن القول: إنّ بنية العكس كان لها حضور لافت في (التجليات)، وقد وظفها السارد توظيفاً جمالياً؛ فقد استطاع خلالها التعبير عن قدراته الخارقة، وتوضيح مبدأ الاتحاد بين الشخصيات من جهة، والشخصيات والكائنات الأخرى من جهة ثانية.

---

[1] محمود أمين العالم في كتابه: (أربعون عاماً من النقد التطبيقي)، ص154.

[2] كتاب التجليات (الأسفار الثلاثة)، ص 786.

[3] المرجع السابق، ص 794.

نتائج البحث:

- العكس والتبديل بنية بديعية تماثلية، تقوم على تماثل الشكل، واختلاف الناتج الدلالي، وقد وظّفها الغيطاني في (التجليات) على نحو لافت؛ فكانت سمة أسلوبية بارزة.
- وردت هذه البنية في سياقات الوصف، والسرد، والحوار، في مواضع متعددة من (تجليات الأسفار، والمواقف، والمقامات، والأحوال).
- تعاضدت بنية (العكس والتبديل) في مواضع عدة مع التقابل الضدي، فحوّلت الدلالة من التماثل إلى الاختلاف، وقد وردت في سياق إظهار قدرات السارد وقناعاته الصوفية، ومن ذلك اتّصافه بالوقوف والمشي معاً، وتدخّلت هذه البنية في بناء الشخصيات الرئيسة والثانوية، فأظهرت شخصية (الأب) _ مثلاً_ متحدة بعناصر الطبيعة.
- أسهمت هذه البنية في تعزيز الثنائيات الضدية، ولا سيما ثنائية (الحركة، والثبات)، فأنتجت بذلك صراعاً درامياً أبرزَ الانفعالات المختلفة لشخصيات الرواية، ووُظفت أيضاً في إبراز مبدأ الاتحاد.
- كان لبنية العكس والتبديل أثر بارز في التماسك النصي، وذلك لما تفرزه من توازن لفظي وتركيبي، وتوازٍ بين أطراف ألفاظ بنية العكس، ومصاحبة معجمية، وغيرها من أدوات السبك، ولما تفرزه أيضاً من علاقات المقارنة والتقابل التي أسهمت في تلاحم أجزاء النص، وحبكه، وكل ذلك أنتج إيقاعاً تماثلياً أكسب النص انسجاماً وتوازناً موسيقياً عزّز الناتج الدلالي.

المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الغيطاني، جمال، كتاب التجليات (الأسفار الثلاثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1997م.

المراجع:

1- برادة، محمّد، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، بحث منشور في سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (357)، 2008م.

2- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

3- الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفار العطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1399هـ.

4- العالم، محمود أمين، أربعون عاما من النقد التطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994م.

5- عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998م.

6- عبد المطلب، محمّد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1995م.

7- عبد المطلب، محمّد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.

8- عواد، عبد القادر، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، (آليات السرد والتشكيل)، رسالة دكتوراه، الجزائر، جامعة وهران، 2012م.

9- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

10- القمري، بشير، شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991م.

11- الكاشاني، عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992م.

12- المصري، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

النّظمُ والضّمُّ بين القاضي عبد الجبّار وعبد القاهر الجرجانيّ قراءةٌ تناصيّةٌ

أ.د. ناصيف ناصيف* د. سهام صقر** علا يوسف***

(الإيداع: 25 آيار 2021 ، القبول: 1 آب 2021)

الملخّص:

يتوخّى البحث المزمع إنجازه كشف بعض العلاقات التي تربط نصّين تراثيّين كَثُرت الإشارة إلى تفاعلهما ؛ هما: النّصّ الكلاميّ للقاضي عبد الجبّار (ت 415هـ) ، والنصّ البلاغيّ النقديّ لعبد القاهر الجرجانيّ (ت471هـ)، متوسّلاً بالتّناصّ آليّة قراءةٍ وتأويلٍ ، وذلك في مفهومين مترابطين ؛ هما: النّظم ، والضّمُّ. وبهذا يتّخذ البحث من النّصّين المذكورين متناً له ، منطلقاً من النّصّ اللّاحق (نصّ عبد القاهر)، متحرّياً ضروب الاشتباك ، وأنماط العلاقات التي يقيمها هذا النصّ مع سلفه الغائب ، وطرق توظيفه وتحويله. والحقُّ أنّ هذه الدّراسة تستمدّ أهميّتها من المدخل المعرفيّ الذي تستند إليه ؛ فتوظيف التّناصّ في قراءة نصّ نقديّ مازال –على أهميّته– مهملاً في دراساتنا العربيّة التي قصرت عنايتها على بحث التّناصّ في النّصوص الإبداعيّة. في ضوء ذلك يمكن القول إنّ هذا البحث يشتغل عبر النّموذج المُتخيّر للدّراسة على إظهار فاعليّة التّناصّ في تأويل نصّ نقديّ ، وضرورة التّوجّه إليه بوصفه آليّة قراءةٍ تعزّز أهمّ ثيمات النّصّ النّقديّ ؛ وهي الحواريّة ، وتكتنه دواخل النّصّ ؛ لتكشف عن آليات بنائه وعلاقاته بغيره من النّصوص السّابقة أو المعاصرة

الكلمات مفتاحيّة: التّناصّ ، النّظم ، الضّمّ ، عبد الجبّار ، الجرجانيّ.

*أستاذ في قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سوريا.

** مدرّسة في قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سوريا.

*** طالبة دراسات عليا (دكتوراه) ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سوريا.

The composing and combining between Al-kadi Abd al-Jabar and Abd-alkaher Aljurjani.(An inter-textual reading)

*Nassif Nassif **Siham Sakar *** Aula Yousef

(Received: 23 May 2021, Accepted: 1 August 2021)

Abstract:

The research examines some relations between two heritage-cultural texts has been referenced to their interactions ; the verbal text by Al- kadi Abd al-Jabar and the critical rhetorical text by Abd-alkaher Aljurjani via utilizing the intertextuality strategy in interpreting and reading the text through composing and combining concepts. Thus, the research depends on the subsequent text (Aljurjani), inquiring the textual-entangled categories and the types of relations to the hidden text, in addition to the functioning and transforming methods. Indeed, the study importance comes from the epistemological approach which it relies upon, because intertextuality in reading the critical text has been neglected in the Arabic studies that rather focus on creative texts .To conclude, the sample of the research reveals the agency of the intertextuality at interpreting a critical text and how pivotal to be focused on as a reading strategy reinforcing the essential themes of the critical text, such as the dialogism, which reads the implications of the text to reveal its structural strategies and relations to subsequent and modern texts.

Key Word: Intertextuality , Composing , Combining , Abdaljabar, Jurjani.

*Professor at Arabic language and Literature Department-Tishreen University-Lattakia-Syria.

**Doctor-Arabic Department -Faculty of Art and Humanities- Tishreen University-Lattakia-Syria.

*** P.HD student- Arabic Department -Faculty of Art and Humanities- Tishreen University-Lattakia-Syria.

مقدّمة:

اتّجهت الدّراسات المعاصرة إلى قراءة النّصّ من داخله ، وأبعدت المقاربات التّاريخيّة الخارجيّة ؛ لتغدو هذه المقاربات – في أحسن الأحوال- رافداً للقراءة النّصيّة. من هنا فقد اكتسب التّناصّ أهميّته ومشروعيّته ، وبات يُنظَر إلى أيّ نصّ من خلال إنتاجيّته ، بما في ذلك النّصّ النّقديّ. فبعد أن صرّحت جوليا كريستيفا في ستينيّات القرن الماضي أنّ « كلّ نصّ يتشكّل في صورة فسيفساء من الشّواهد ، وكلّ نصّ هو تشرّب لنصّ آخر وتحويل له»[1] ، بدأ التّنظير للتّناصّ النّقديّ في مقالٍ نُشر في العدد (27) من مجلّة الشّعريّة في فرنسا عام 1976م بعنوان (التّناصّ النّقديّ) للباحثة البرازيليّة ليلى بيرون موزاي[2]. غير أنّ هذا الحقل المعرفيّ ظلّ غائباً عن دراساتنا العربيّة التي درست التّناصّ في الشّعر والرّواية ، ولم تلتفت إليه في النّصّ النّقديّ. بناءً على ذلك تأتي أهميّة هذا البحث من جِدّة المدخل المعرفيّ في قراءة نصّ نقديّ ، ومن النّظر إلى النصّ التّراثيّ بعيون معاصرةٍ مع الحفاظ على المسافة التي تضمن قراءةً موضوعيّةً ، ولا تتغافل عن خصوصيّة النّصّ وسياقه العامّ في الوقت ذاته.

أمّا النصّ التراثيّ المتخيّر للقراءة التّناصيّة ، فهو النّصّ البلاغيّ لعبد القاهر الجرجانيّ (كتاب دلائل الإعجاز خاصّة). وهو نصّ غنيّ ضخمٌ يستحضر عشرات النّصوص ؛ لذا فإنّ اتّساع مادّة البحث دفعنا إلى تخيّر تناصّه مع نصّ القاضي عبد الجبّار في النّظم ، والضّمّ أنموذجاً لاختبار فاعليّة التّناصّ في قراءة النّصّ النقديّ ؛ للكشف عن كيفيّة قراءة نصّ عبد القاهر سلفه الغائب ، وكيفيّة تطويعه ؛ لبناء نصّه الجديد.

طرق البحث ومواده:

ينتحي هذا البحث سمتاً وصفيّاً تحليليّاً ينتهي إلى التّقويم ؛ فيتقرّى نصّ عبد القاهر البلاغيّ النّقديّ ، وينطلق منه للكشف عن ضروب التّفاعل مع نصّ القاضي عبد الجبّار في " النّظم" و" الضّمّ" ، وإظهار طبيعة العلاقات التي يقيمها نصّ عبد القاهر مع سلفه الغائب ، وتبيين وظائف النّصّ القديم في النّصّ الجديد. وعليه تكون مادّة البحث الأساسيّة هي نصّ القاضي عبد الجبّار خاصّة كتابيه: (المغني ، وشرح الأصول الخمسة) ، ونصّ عبد القاهر الجرجانيّ البلاغيّ (دلائل الإعجاز خاصّة).

المناقشة:

وحّدت البلاغة – تقليديّاً- بين فنّ بناء الخطابات والنّظريّة التي تتعلّق بهذه الخطابات[3]. وبعبارةٍ أخرى زاوج مفهوم البلاغة بين الفنّ والعلم . وبسبب ذلك فإنّ نشأة البلاغة بوصفها علماً كانت ملتبسةً ، غلب عليها الرّمز والإيماء كما عبّر نصّ عبد القاهر[4] ؛ فقد سبقت الإشاراتُ التي تنبّهت على مزيّة كلام على آخر التّنظيرَ والعلمَ المفصّلَ الذي يكشف عن أسرار البلاغة ودقائقها ، ويعيد مزيّة الكلام إلى أسبابٍ وعللٍ معقولةٍ . ولمّا قام علم البلاغة على نصّين لغويّين أساسيّين ؛ هما : الشّعر- ديوان العرب ، والنّصّ القرآنيّ -معجزتهم الكبرى؛ يُسائلهما ، ويتحسّس مواضع المزيّة فيهما ؛ فقد كان طبيعيّاً -بسبب طبيعة هذين النّصّين- أن يرى

[1] معجم السّرديّات ، 114.

[2] تُرجم المقال في العدد(34) من مجلّة نوافذ ؛ يُنظر: 55-84.

[3] ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان ، 153.

[4] ينظر: كتاب دلائل الإعجاز ، 34 ، و 455.

العرب البلاغة علماً كليّاً [1]، يمتح من علوم كثيرة ؛ كعلوم اللّغة ، والنّحو ، والفقه ، والكلام ، والفلسفة ، ويتّصل بكلّ منها بوشائج متينةٍ. من هنا يبدو مُسوَّغاً دراسة تناصّ نصّ بلاغيّ مع آخرَ كلاميّ ؛ ذلك أنّ كلّ نصّ ينطوي على نصوصٍ مختلفة الانتماءات تُحوَّل لتُناسب النصّ الجديد ؛ خاصّة عند ملاحظة المعرفة الموسوعيّة لعلمائنا ، وجمعهم علوماً عدّةً ، ومعارفَ مختلفةً.

بناءً على ما سبق ، وبسبب انطلاق القراءة التّناصيّة من النّصّ اللّاحق ؛ للكشف عن النّصوص التي تشرّبها هذا النّصّ ، والبحث في طبيعة العلاقات التي يقيمها مع النّصوص السّابقة التي يستحضرها ، ويحيل عليها ، فقد انطلقنا من نصّين مهمّين لعبد القاهر الجرجانيّ نقض في أحدهما مقولة الضّمّ على طريقة مخصوصة ؛ وهي مقولةٌ تنتسب إلى نصّ القاضي عبد الجبّار كما سنرى . وفرّق في الآخر بين نظم الحروف ونظم الكلمات ، مستحضراً نصّ القاضي عبد الجبّار أيضاً ؛ لنبحث في تفاعل النّصّين (السّابق واللّاحق) ، وننتهي إلى قولٍ فصلٍ يتكشّف به التّحويل الحاصل للنصّ الغائب ، وكيفيّة توظيفه في النّصّ الجديد ، مع التّنبّه على انبثاق النّصّين من مرجعيّتين عقديّتين متناقضتين ؛ فالقاضي عبد الجبّار أبرز متكلّمي المعتزلة في عصره ، على حين كان عبد القاهر نحويّاً ، ومتكلّماً على المذهب الأشعريّ[2].

الضّمّ على طريقة مخصوصة:

يشتغل البحث هنا على مقابلة نصّ عبد القاهر بنصّ نقضه ، وأحال عليه غير مرّةٍ ، مكتفياً بنسبته إلى أهل النّظر، مقتطعاً منه عبارتين: الأولى في تفسير الفصاحة:« إنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات، وإنما تظهر بالضّمّ على طريقة مخصوصة»[3] . والأخرى القول « إنّ المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ»[4].

يعود هذان القولان – اللّذان تردّدا في غير موضع من النّصّ ، وعددنا كلامه عليهما نصّاً واحداً نُناقده– إلى شيخ المعتزلة القاضي عبد الجبّار كما ذكر محقّق دلائل الإعجاز. وسنذكر فيما يأتي النّصّ كاملاً ؛ لأهميّته : « اعلم.. أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام ؛ وإنما تظهر في الكلام بالضّمّ، على طريقةٍ مخصوصةٍ ، ولا بُدّ مع الضّمّ من أن يكون لكلّ كلمة صفةٌ ؛ وقد يجوز في هذه الصّفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضّمّ ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخلٌ فيه ، وقد تكون بالموقع ؛ وليس لهذه الأقسام الثّلاثة رابع ، لأنّه إمّا أن تعتبر فيه الكلمة ، أو حركاتها ، أو موقعها ؛ ولا بُدَّ من هذا الاعتبار في كلّ كلمةٍ ، ثمّ لا بدّ ، من اعتبار مثله في الكلمات ، إذا انضمّ بعضها إلى بعض ؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ؛ وكذلك لكيفيّة إعرابها ، وحركاتها ، وموقعها ؛ فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزيّة الفصاحة بهذه الوجوه دون ما

---

[1] ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، 202.

[2] عُرِّف علم الكلام بأنّه « علمٌ يُقتدر معه على إثبات العقائد الدّينيّة على الغير بإيراد الحجج ودفع الشُّبه» ؛ موسوعة كشّاف مصطلحات الفنون والعلوم ، 29/1. والمعتزلة والأشاعرة أبرز فرق المتكلّمين في التّاريخ الإسلاميّ. ويمكن القول إنّ نصوص كلّ منهما تنقض نصوص الأخرى بصورة عامّة ؛ نشير فيما يأتي إلى عدد من الفروق بين الفرقتين تتعلّق بموضوع بحثنا :

– نزوع المعتزلة إلى العقل ، وتوسّط الأشاعرة بين العقل والنّقل.

– اعتقاد كثير من المعتزلة بأنّ الصّرفة سببٌ في الإعجاز، على حين ردّ معظم الأشاعرة سرّ الإعجاز إلى النّظم.

– اختلف المعتزلة والأشاعرة حول كلام الله (القرآن) ؛ فذهب المعتزلة إلى حدوث القرآن وخلقه ، وقالوا إنه حروفٌ منظومةٌ وأصواتٌ مقطّعة. وقال الأشاعرة إنّ القرآن كلامٌ قديمٌ قائمٌ في النّفس ؛ هو المدلول ، وعبارةٌ دالّةٌ عليه من الإنسان. وأنّ الكلام الحقيقيّ هو الكلام النّفسيّ.

[3] كتاب دلائل الإعجاز ، 394 . وينظر: 36 ، و456 مع تغيير في العبارة.

[4] نفسه ، 63 ، و395 ، و454.

عداها.....إنّ المعاني وإن كان لا بُدّ منها فلا تظهر فيها المزيّة، وإن كان تظهر في الكلام لأجلها ؛ ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر ، والمعنى متّفق ؛ وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع ، والمعبّر عنه ، في الفصاحة أدون ؛ فهو مما لا بُدّ من اعتباره، وإن كانت المزيّة تظهر بغيره ؛ على أنّا نعلم : أنّ المعاني لا يقع فيها تزايد ، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التّزايد عند الألفاظ ، التي يُعبّر بها عنها ، على ما ذكرناه ؛ فإذا صحّت هذه الجملة فالذي به تظهر المزيّة ليس إلا الإبدال الذي به تختصّ الكلمات ، أو التّقدم والتّأخر الذي به يختصّ الموقع ، أو الحركات التي تختصّ الإعراب ، فبذلك تقع المباينة ، ولابُدّ في الكلامين اللّذين أحدهما أفصح من الآخر أن يكون إنّما زاد عليه بكل ذلك ، أو ببعضه ، ولا يمتنع في اللّفظة الواحدة أن تكون إذا استعملت في معنى ، تكون أفصح منها إذا استعملت في غيره ؛ وكذلك فيها، إذا تغيّرت حركاتها ؛ وكذلك القول في جملة من الكلام ، فيكون هذا الباب داخلاً فيما ذكرناه ، من موقع الكلام لأن موقعه قد يظهر بتغيّر المعنى ، وقد يظهر بتغيّر الموضع ، وبالتّقديم والتّأخير ، فليس لأحد أن يعترض بذلك على ما ذكرناه »[1] .

لقد بات معلوماً أنّ جوهر نظريّة عبد القاهر البلاغيّة نحويّ عبّر عنه بالنّظم ؛ إذ أعاد فضل كلامٍ على آخر إلى ترتيبه ونظمه ، ذاهباً إلى « أن ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضعَ الذي يقتضيه "علم النّحو" ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهِجتْ فلا تزيغ عنها ، وتحفظَ الرّسوم التي رُسِمت لكَ ، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها»[2] . وحدَّ النّظم بقوله إنّه « لا معنى للنّظم غير توخّي معاني النّحو فيما بين الكلم»[3] ، مؤكّداً – بإلحاحٍ شديدٍ– إقامة مقولته الخاصّة في المزيّة من خلال نقض النّصّ السّابق للقاضي عبد الجبّار، مدّعياً التّناقض التّام بين النّصين. بيدَ أنَّ مواجهة النّصّين ، والبحث في تفاعلهما يكشف عن تماثلٍ كبيرٍ يتخفّى تحت النّقض المعلن ، والتّضاد المزعوم؛ لذا يتّجه البحث – بطبيعة الحال– إلى كشف القناع عن الوجه النّحويّ لمقولة الضّمّ التي رأى البحث فيها مقابلاً للنّظم في نصّ عبد القاهر ؛ لإسقاط شبهة التّناقض هذه.

يتغيّا نصّ القاضي عبد الجبّار كشف أسرار الإعجاز القرآنيّ ، كحال نصّ عبد القاهر، منطلقاً من البلاغة؛ لكشف مزيّة الكلام العالي ، وبحث التّفاضل بين كلامٍ وآخر. وعليه ، يبدو النّصّان شديدي التّقارب معرفيّاً ؛ بمرجعيتهما الكلاميّة – مع اختلافها بين النّصين– وبحثهما في البلاغة القرآنيّة بوصفها سرّ الإعجاز. وقد ترتّب على ذلك اهتمام النّصّين ببحث ما يُدخل الكلام ميدان التّفاضل. واللّافت أنّ نصّ المغني يحيل المزيّة على تركيب الكلم الذي عبّر عنه بالإعراب ، والموقعيّة[4] ، وعلى اختيار الكلمة من مجموعة كلمات متقاربة دلاليّاً (المواضعة ، أو الإبدال) ، ملحّاً على أنّ هذه الاعتبارات الثّلاثة لا رابع لها.

وإذا كان نصّ الدّلائل قد خالف نصّ المغني قليلاً فيما يخصّ الأمر الأخير المتعلّق باللّفظة المفردة[5] ، فإنّ بحث النّصّين في تفاضل الكلم ، والاتّفاق على إعادة مزيّة الكلام إلى التّركيب النّحويّ للكلمات على هذا النّحو

---

[1] المُغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16/199-200.

[2] كتاب دلائل الإعجاز ، 81.

[3] نفسه ، 370.

[4] وإذا كان نص المغني لم يرقَ إلى صياغةٍ ناصعةٍ كنص الدلائل ؛ فإنّ ذلك يعود إلى امتلاك الدلائل أدوات النحو بخلاف نظيره النصي.

[5] ولعلّ الخلاف ليس كبيراً ؛ فالنّصان يتّفقان على أنّ اللفظة الواحدة لا تروقك في كلّ موضعٍ ، وأنّ حسنها عائدٌ إلى السياق الذي تدخله ، بيدَ أنّ اهتمام نص المغني بالاختيار الرأسي للكلمات يفوق اهتمام نصّ الدلائل. وقد أشار نصّ عبد القاهر إلى أمرٍ واحدٍ يُستحسن في اللفظ من غير شِركٍ في المعنى هو ألا يكون غريباً وحشياً ؛ ينظر: كتاب أسرار البلاغة ، 6 ، وكتاب دلائل الإعجاز ، 44.

الـدّقيق يشـير إلـى تقـاطعٍ لا يمكـن إنكـاره . يُضـاف إلـى ذلـك تقاطعـات أخـرى تكشـف عـن حضـور طـاغٍ لـنصّ القاضـي عبـد الجبّـار فـي نـصّ الـدّلائل ؛ أهمّهـا: التّفريـق بـين مسـتويي اللّغـة والكـلام ، وأنّ بلاغـة الكـلام وفصـاحته لا تتّصـل بأصـل المواضـعة اللّغويّـة[1]، وإعـادة الإعجـاز إلـى بلاغـة الـنّصّ القرآنـيّ وفصـاحته ، وإنكـار القـول بالصّـرفة [2]، ورفـض الفصـل السّـائد بـين اللّفـظ والمعنـى، والاعتـداد بتركيـب الكـلام ، وتفاضـل النّـاس فيـه[3] ، والتّنبّـه علـى مراعـاة مناسـبة التّركيـب المخصـوص لمقاصـد المتكلّمـين وأغراضـهم[4]. وبعـدُ ، فلنـا أن نتسـاءلَ : مـا سرُّ ريبة نصّ الدّلائل من نصّ المغني ، وادّعاء نقضه ، وقد قدّم الرّؤية الأقرب – نظريّاً– لرؤيته؟

للإجابـة – وقبـل التّفصـيل فـي تفاعـل النّصّـين – نشـير إلـى أمـرين مهمّـين ؛ الأول تفـوّق عبـد القـاهر ، وبـزّه القاضـي عبـد الجبّـار فـي ميـدان النّحـو. وبسـبب انتمائـه إلـى هـذا الميـدان يبـدو مرتبـاً فـي مصـطلح (الضّـمّ) الـذي لا يبـدو دقيقـاً بالموازنـة بينـه وبـين مصـطلحاتٍ نحويـةٍ أخـرى كالإسـناد ، والتّعليـق ؛ فقـد يـدلّ الضّـمّ علـى إضـافة الشّـيء إلـى الشّـيء كيـف جـاء واتّفـق[5]، علـى حـين يـرتبط مصـطلحا الإسـناد ، والتّعليـق بالبنـاء السّـببي ، وإضـافة الشّـيء إلـى الشّـيء وفـق أسـس ثابتـةٍ ، وعللٍ توجـب موقعـاً محـدداً لكـل جـزءٍ مـن هـذا البنـاء. يُضـاف إلـى ذلـك ، أنّ عطـف مقولـة (الضّـمّ علـى طريقـة مخصوصـة) علـى القـول إنّ (المعـاني لا تتزايـد ، وإنمـا تتزايـد الألفـاظ) قـد أوهـمَ بانتسـاب هـذا الـنصّ إلـى نصـوص اللّفظيـين ، وخلـقَ قناعـة بـأنّ المقصـود بالضّـمّ ضـمّ الألفـاظ ، وأنّ موضـع المزيّـة اللّفـظ دون المعنـى[6] ، و«التّزايـد فـي الألفـاظ مـن حيـث هـي ألفـاظ ونطـق لسـانٍ ، محـالٌ»[7] ؛ لـذا ذهـب الـنّصّ يسـوق الحجّـة بعـد الأخـرى لـنقض مقولـة الضّـمّ ، وتأكيـد نقـض المقولـة نفسـها مـن حيـث لا يـدري صـاحبها[8]. والإشـارة إلـى اخـتلاف تمكّـن النّصّـين المدروسـين مـن امـتلاك ناصـية علـم النّحـو وأدواتـه يكشـف عـن سـبب اخـتلاف النّصّـين فـي دقّـة التّعبيـر ؛ فقـد جعـل المغنـي الإعـراب أحـد ثلاثـة يتحـدّد بهـا الضّـمّ ، علـى حـين أكّـد الـدّلائل أنّ لا تفاضـل فـي الإعـراب[9] ؛ ومـا ذلـك إلا لاخـتلاف الفهـم الـدّقيق للمصـطلحات ؛ فقـراءة نـصّ المغنـي تبـيّن أنّ الضّـمّ هو عين التّعليق في نصّ الدّلائل.

---

[1] ينظر: المغني في أبواب العدل والتوحيد ، 16 /201 ، و كتاب دلائل الإعجاز ،7.

[2] ينظر: المغني في أبواب العدل والتوحيد ، 16/322–328 ، و كتاب دلائل الإعجاز ، 9–10 ، 390 ، 611–622(من الرسالة الشافية).

[3] ينظر: المغني في أبواب العدل والتوحيد ، 16/ 199–201 ، 208 ، 214 ، وكتاب دلائل الإعجاز ، 43، 55–56 ، 62 ، 481 ، 575(من الرسالة الشافية).

[4] ينظر: المغني في أبواب العدل والتوحيد ، 48/7 ، وكتاب أسرار البلاغة ، 408 ، وكتاب دلائل الإعجاز ، 87 ، 177 ،364.

[5] ينظر: كتاب دلائل الإعجاز ، 49. وتؤكد ذلك الدلالة المعجمية للضم ؛ فالضم « قبض الشيء إلى الشيءِ» ؛ لسان العرب ، 2609/4(ضمم). فيلتقي النّظمُ الضمَّ لغوياً في دلالة الجمع ، وقبضِ الشيء إلى الشيءِ ، ويتفوّق عليه في دلالة التأليف وجودة التّركب ؛ ينظر: الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية) ، 288.

[6] لا بُدَّ أن نؤكد –هنا– حركيّة دالّي (اللّفظ والمعنى) في نصّ عبد القاهر بصـورة عامّة ؛ فدلالة كلّ منهما رهينة بالسّـياق الذي ينتمي إليه الدّال. وفي هذا السّياق يبدو أنّ المقصود باللّفظ اللّفظ المفرد على مستوى اللّغة والمواضعة ، ولعلّ التّركيز –هنا– على كونه دالّاً صوتياً، أمّا المعنى فتبدو دلالته اصطلاحيّة مرادفةً للصّورة الذّهنيّة المفهومة من التّركيب.

[7] كتاب دلائل الإعجاز ، 395.

[8] ينظر: نفسه ، ٣٩٥.

[9] ينظر: نفسه ، الصفحة نفسها.

والأمر الآخر هو اختلاف نصّ القاضي المُقتبس في نصّ عبد القاهر ؛ إذ تحوّل من (المعاني لا يقع فيها تزايد ، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التّزايد عند الألفاظ) إلى (إنّ المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ). وبين النّصّين بون كبير ؛ فالمزيّة ليست في الألفاظ ، بل عندها ؛ أي في اختيار اللّفظ نفسه من مجموع الألفاظ المتقاربة الممكنة ، وفي موقعه ، وفي كيفيّة تعليقه بغيره كما أوضح نصّ القاضي. وهكذا يبدو أننا – هنا– أمام توخّي معاني النّحو وأحكامه. إذن ، لقد أحدث هذا الخلل في النّقل تشويهاً في النّصّ ، وتغييراً في دلالته ؛ ليكون هذا التّغيير –غالباً– المنطلق الذي أثار حفيظة نصّ الدلّائل ؛ فجهد في نقض النّصّ (المشوّه) للقاضي عبد الجبّار بوصفه نصّاً متناً في النّسق الدّاعي إلى جعل الفصاحة صفةً لصيقةً باللفظ.

وإذا أقصينا الخلاف المذهبي الدّاعي إلى الكيديّة في بعض النّصوص[1] ، فإننا نرجّح انتقال نصّ المغني مشوّهاً منقوصاً ، وقراءة نصّ الدّلائل له على هذه الحال؛ وبسبب ذلك وجدنا فهماً مغلوطاً للنّصّ ، وظهوراً صريحاً لعبارتين منه دون غيرهما. وهذه الكيفيّة في محاورة نصّ المغني تبدو مغايرة للنّهج الذي اتّبعه عبد القاهر في محاورة النّصوص الأخرى[2]. وفقاً لذلك فقد رأينا أن نبحث التّفاعل مع نصّ القاضي عبد الجبّار كما جاء في نصّه الأصليّ ؛ لننظر في حقيقة التّناقض الذي ادّعاه نصّ الدّلائل.

يمكن القول إنّ رفض نصّ الدّلائل الضّمَّ لا يعود إلى ضعف المصطلح[3]، أو إلى مرجعيّته الاعتزاليّة فحسب ؛ فنصّ الدّلائل يصرّح بسببين لذلك: الأول أنّ الضّمّ مقولة مجملةٌ ، والصّناعات لا تقوم إلا بالعلم المفصّل ؛ إذ لا يكفي الوصف المجمل ، والقول المرسل، بل لا بدّ من وضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وعدّها واحدة واحدة، وتسمّيتها شيئاً شيئاً[4]. والسّبب الآخر عدُّ الضّمِّ خاصّاً بالألفاظ. نضيف إلى ذلك سبباً ثالثاً هو ارتيابه في مصطلح الفصاحة المرتبط بالضّمّ ؛ إذ استُخدمت الفصاحة – بصفةٍ عامةٍ– وصفاً للألفاظ في النّصوص السّابقة لنصّه ، والمعاصرة له[5].

والمأخذ الأول مردودٌ عليه في نصّ المغني ؛ إذ أعاد الخصائص النّاتجة من الضّمّ، المكوّنة للفصاحة إلى ثلاثة أمور متعلّقة باللّفظة لا رابع لها ؛ الإبدال المراد به اختيار كلمة من مجموعة كلمات متقاربة دلاليّاً بما يناسب الغرض ، والإعراب الذي يحدّد وظيفة الكلمة في الجملة ، وعلاقاتها بالكلمات المجاورة لها ، وموقع الكلمة في التّركيب ؛ مستدركاً على أبي هاشم القول المجمل الذي أعاد فصاحة الكلام إلى جزالة اللّفظ وحسن المعنى معاً[6]، نافياً أيّة مزيّة للكلمة المفردة خارج السّياق . وعليه ، فإنّ فصاحة الكلام في نصّ القاضي عبد

---

[1] وهو ما نستبعد أن يكون في نصّ عبد القاهر على نحو جليّ على الأقل ؛ فقد تناصّ مع نصوص معتزلة كثر؛ مثل نصوص : الجاحظ ، والسّيرافي ، والرّماني ، وابن جنّي.

[2] يبدو موقف نص الدلائل من نص المغني غريباً ؛ إذ يصرّح أن نص المغني لا يقدّم جديداً ، على حين يوظّف استراتيجيّة مغايرةً في علاقاته بالنصوص الأخرى ؛ فيستدرج النصوص إلى بنيته مع الخلاف القائم بينهما ؛ فيذكر –مثلاً– العامّ المشترك ، ثمّ ينتقل إلى التفصيل الذي يجري فيه التحويل ، كاشفاً عن فهمٍ عميقٍ لهذه النصوص. وهذا ما لم نجده مع نص المغني الذي يدور حواره معه حول عبارتين مجتزأتين على نحو مغلوط ؛ وذلك يرجّح فرضية النقل الخاطئ للنص.

[3] مع أنّ عدداً من النصوص وظّف مصطلح الضّمّ ، إلا أنّ مصطلحي الإسناد والتعليق أرسخ قدماً في الدرس النّحوي ؛ لذا فضّلها نص الدلائل . من هذه النصوص نصّ الباقلانيّ ؛ ينظر: إعجاز القرآن ، 197 .

[4] ينظر: كتاب دلائل الإعجاز ، 36-37.

[5] خاصّةً لدى المعتزلة ، ونستطيع أن نرى ذلك بوضوح في نص القاضي عبد الجبار ونص ابن سنان الخفاجي.

[6] ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16/ 197.

الجبّار ناتجة من تركيب الكلمات المنتقاة وفق قوانين النّحو ، وبما يتيحه علم النّحو من تقديم وتأخير . وهذا ما قصده عبد القاهر بالنّظم ، مع تأكيده انتحاء هذا النّظم سمتاً نفسيّاً متعلّقاً بالسّياق؛ يظهر في إلحاحه على تعبير (توخّي معاني النّحو) ، متفوّقاً بهذه الإشارة المهمّة على نصّ القاضي. يُضاف إلى هذا فرق بسيط يتمثّل في عناية نصّ القاضي بمحور الاستبدال بدرجة تفوق عناية نصّ عبد القاهر به ؛ إذ يُلحّ نصّ عبد القاهر على نفي أي حسن للمفردة خارج السّياق ؛ ولعلّ هذا راجع إلى خلافهما المذهبيّ ، واهتمام المعتزلة بالألفاظ وتقطيع الأصوات. ولذلك لم يُغفل نصّ المغني أثر الجَرس والأداء الصّوتيّ في فصاحة الكلام؛ إذ نقل القاضي عبد الجبّار عن شيوخه أنّ إعجاز النّصّ القرآنيّ « هو بما يحصل له من المزيّة والرّتبة في قدر الفصاحة ، ولا يكون الكلام فصيحاً إلا بحسن معناه ، وموقعه ، واستقامته ، كما لا يكون فصيحاً إلا بجزالة لفظه»[1] .

وتتّضح أهميّة العلم بالتّفاصيل في فكر القاضي عبد الجبّار بوصفه أبرز متكلّمي المعتزلة في عصره ؛ فقد نقل في شرح الأصول الخمسة للمعتزلة أنّ أحد الوجوه التي يصير بها الاعتقاد علماً إلحاق التّفصيل بالجملة[2]. كما يذكر في سياق كلامه على العلم الذي يُعرف به الكلام الفصيح أنه بيَّنَ « ذلك في الجملة ؛ وهو أن يعلم أفراد الكلمات ، وكيفيّة ضمّها ، وتركيبها ، ومواقعها ؛ فبحسب هذه العلوم والتّفاضل فيها ، يتفاضل ما يصحّ منهم من رُتب الكلام الفصيح ؛ ولا يجب أن لا يُعرفَ أنّ الذي له يتفاضل أهل الفصاحة هو هذه العلوم إلا بأن يعرف تفصيلها»[3] .

وعليه ، فقد يصحّ نفي تهمة القول المجمل في نصّ القاضي عبد الجبّار على المستوى التّنظيريّ ، أمّا على المستوى التّطبيقيّ فلم يُتح لنصّه مُجاراة نصّ عبد القاهر الذي قرن التّنظير ببحثٍ تطبيقيّ عالٍ ؛ فاستطاع الكشف عن طاقات اللّغة؛ لتسلّحه بعلمين افتقدهما نصّ القاضي عبد الجبّار ؛ هما : علم النّحو ، وعلم الشّعر. وعليه ، فقد وقف نصّ القاضي عبد الجبّار عند حدود التّنظير. أمّا التّهمة الأخرى المتعلّقة بجعل الضمّ خاصاً بالألفاظ ، فينفيها ما تمّ تفصيله آنفاً.

إذن ، إن تشابك النّصين أمرٌ جليّ تكشفه القراءة الفاحصة ؛ خاصة ما يتعلّق بمفهوم النّظم – الضّمّ. إضافة إلى التّقارب في عدد من القضايا؛ مثل: تجاوز مستوى الصّحة اللّغوية إلى بحث المزيّة في الكلام ، ومناسبة التّراكيب للمقاصد، والاختلاف في قضايا أخر؛ كاختلاف درجة الاهتمام بالمستوى الرّأسي للاختيار ، وشفع التّنظير بالتّطبيق ، وتعليق النّظم بالجانب النّفسي الدّاخليّ للمتكلّم في النّص الجديد. ويتبيّن أنّ مفهوم الضمّ نواة وسّعها نصّ الدّلائل ، محيلاً على المفهوم ، لا على الدّالّ، معمّقاً هذا المفهوم عبر أمرين: تفعيل البحث النّحوي في التّراكيب ؛ لكشف نشاط اللّغة ، ثمّ ربط ذلك بالتّذوّق البيانيّ للكلام العالي الذي هو مجال إدراك الإعجاز ؛ ذلك أنّ الذي يعرف الشّعر يدرك الإعجاز[4]. وهذا فتح نصّ الدّلائل على البلاغة بعد أن كان حكراً على سياقٍ معرفيٍّ عقليٍّ يبحث في الضّوابط العلمية للإعجاز.

والكلام السّابق يحيلنا على تأكيد حركيّة الدّوالّ ، وعدم استقرارها في النّصّ التراثيّ عامّة في نصّ واحد ، فضلاً عن نصّين مختلفين. فمع عكوف نصّ الدّلائل – مثلاً– على تحقيق القول في النّظم ، واللّفظ ، والمعنى، نجد

[1] نفسه ، 16/ 357.

[2] ينظر: شرح الأصول الخمسة ، 191.

[3] المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16/ 208.

[4] ينظر: كتاب دلائل الإعجاز ، 8–9.

مـدلولات متغـايرةَ للـدّوالّ الثّلاثـة بـاختلاف السّـياق[1]. إذن ، يلتقـي دالّ (الـنّظم) فـي الـدّلائل ودالّ (الضّـمّ) فـي المغنـي فـي المفهـوم – مـع ملاحظـة الدّقـة ، والتّوسـع ، والشّـرح فـي الـدّلائل– علـى حـين تختلـف مـدلولات دالّ (الـنّظّم) نفسـه بـين نصّـي المغنـي والـدّلائل ؛ فأحـد مدلولاتـه فـي المغنـي –عنـد نقـل كـلام أبـي هاشـم الجبـائي مـثلاً– الطّريقة في التّأليف[2]، وأبرزها في الدّلائل : التّعليق[3] ، وتوخّي معاني النّحو فيما بين الكلم[4].

وهكـذا يمكـن أن تُحـدّد القـراءة السّـابقة مسـارين ؛ الأول تحويـل نقـضٍ قـام بـه نـصّ الـدّلائل ؛ نتيجـة نقـلٍ مبتـور، نـاقص، غيـر مقصـود – فيمـا نعتقـد– لـنصّ القاضـي عبـد الجبّـار. والآخـر تحويـل مختلـفٌ كشـفت عنـه مواجهـة النّصـين بعـد قـراءة نـصّ القاضـي عبـد الجبّـار خـارج الـدّلائل. وعـن هـذا التّحويـل الأخيـر يمكـن القـول إنـه قـام علـى امتصـاص مفهـوم الضّـمّ والارتقـاء بـه ، وإغنائـه ببحـثٍ تطبيقـيّ معمّـقٍ فـي الكـلام العـالي. بيـدَ أنّ العـروة الأسـاس التـي شـبكت النّصّـين كانـت ربـط المزيّـة بتركيـب الكـلام ؛ وهـي مـن مفـرزات البحـث فـي الإعجـاز البلاغـيّ علـى أيـة حـال ؛ مـع أنّ نـصّ القاضـي عبـد الجبّـار – بهويّتـه الكلاميّـة الواضـحة– لـم يهـتمّ بالضّـمّ مجـرّداً مـن الفصـاحة ؛ بـل تكلّـم علـى الكـلام الفصـيح؛ أي تكلّـم علـى الضّـمّ علـى طريقـة مخصوصـة ، أمّـا نـصّ عبـد القـاهر ، فقـد دلّ بـالنّظم علـى الـنّظم العـاديّ والـنّظم الفصـيح بطبقاتـه الكثيـرة ؛ وهـذا فـرقٌ آخـرُ نـاتجٌ مـن الهويّـة الكلاميّـة الخالصـة لـنصّ القاضـي عبـد الجبّـار، وتعـدّد النّصـوص المتفاعلـة فـي نـصّ عبـد القـاهر. وفـي ذلـك يتبـدّى أثـر تفاعـل الحقـول المعرفيّـة فـي تفجيـر رؤى خلاّقـة ، تتجـاوز السّـابق باسـتمرار. ومـن هنـا كـان نـصّ الـدّلائل أغنـى معرفيّـاً مـن النّصوص النّحوية التّقعيدية جميعها ، ومن نصّ المغني ؛ لشبكه بعلم الشّعر.

نظم الحروف ونظم الكلمات:

نقرأ ، هنا، نصّاً وردَ في كتاب دلائل الإعجاز؛ جاء فيه: « وممّا يجب إحكامه بعقب هذا الفصل، الفرق بين قولنا: "حروفٌ منظومةٌ" وَ "كَلِمٌ منظومةٌ". وذلك أنّ نظم الحروف هو تواليها في النّطق، وليس نظمها بمقتضـى عن معنى، ولا النّاظم لها بمقتفٍ في ذلك رسـماً من العقل اقتضـى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه. فلو أنّ واضـع اللّغة كان قد قال "رَبَضَ" مكان "ضرب"، لما كان في ذلك ما يؤدّي إلى فسادٍ. وأمّا "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتّبها على حسـب ترتّب المعاني في النّفس. فهو إذن نظمٌ يُعتبر فيه حال المنظوم بعضـه مع بعض، وليس هو "النّظم" الذي معناه ضـمُّ الشّـيءِ إلى الشّـيءِ كيف جاء واتّفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنَّسـج والتّأليف والصّـياغة والبناء والوشـي والتّحبير وما أشـبه ذلك، ممّا يوجب اعتبار الأجزاء بعضـها مع بعضٍ، حتى يكون لوضـعِ كلٍّ حيث وُضِـع، عِلّةٌ تقتضـي كونه هناك، وحتى لو وُضِـع في مكانٍ غيرِه لم يصـلُح. والفائدة في معرفة هذا الفرق: أنك إذا عرفته عرفتَ أنْ ليس الغرضُ بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النّطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل...»[5].

يذهب هذا النّصّ إلى اصـطلاحيّة اللّغة، واعتباطيّة العلاقة بين الدّالّ والمدلول في اللّفظة المفردة، مفسّـراً بذلك دلالة نظم الحروف بوصـف الحروف دالّاً على الأصـوات ، ثمّ يبيّن الفرق بين نظم الحروف الذي يقوم على ضـمّ عشـوائيّ، ونظم الكلمات الذي يشبه النّسج، ويجري على أسسٍ موضوعةٍ تقتضي وضع كلّ كلمة في موضع محدّد، لا يصحّ تغييره ، مفرّقاً

---

[1] ينظر: اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم ، 207–246.

[2] ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 197/16.

[3] ينظر : كتاب دلائل الإعجاز ، 4.

[4] ينظر: نفسه ، 370.

[5] كتاب دلائل الإعجاز ، 49_50.

في ذلك بين مستوى اللّغة ، ومستوى الكلام. غير أنّ (نظم الحروف) تعبير غريبٌ عن تراثنا اللّغوي والبلاغيّ الذي شاع فيه النّظم بوصفه صفةً للكلمات ؛ سواء عُنيَ به نظم الكلمات بوصفها ألفاظاً ، أم أُريد به نظم معانيها كما رأى نصّ عبد القاهر. في الوقت نفسه ، فإنه يحيلنا مباشرةً على النّصّ الكلاميّ للمعتزلة ؛ خاصّة نصّي أبي هاشم الجبائي والقاضي عبد الجبّار[1]، فقد عبّر القاضي عبد الجبّار عن حدّ الكلام لدى المعتزلة بقوله : « والذي نختاره في حدّ الكلام: أنه ما حصل فيه نظامٌ مخصوصٌ من هذه الحروف المعقولة، حصل في حرفين، أو حروف. فما اختصّ بذلك وجب كونه كلاماً، وما فارقه لم يجب كونه كلاماً. وإن كان من جهة التّعارف لا يوصف بذلك، إلا إذا وقع ممن يفيد أو يصحّ أن يفيد، فلذلك لا يوصف منطقه كلاماً، وإن كان قد يكون حرفين أو حروفاً منظومة.... وإنّما لم نذكر في جملة الحدّ أنه أصواتٌ مقطّعةٌ، فذكر ذلك يغني عن ذكر الأصوات؛ ولأنّ الكلام لا يبيّن بكونه أصواتاً مقطّعةً من غيره، لأنه قد يكون كذلك ولا يكون كلاماً؛ ولا يكون حروفاً منظومةً دون ذكر الأصوات»[2].

يجلو الكلام السّابق مقدار تشابك النّصّ البلاغيّ الآنف الذّكر لعبد القاهر بالنصّ الكلاميّ ، وانبثاقه منه ؛ فهو يحيلنا مباشرةً على الخلاف العقديّ في نصوص المتكلّمين حول حدّ الكلام ؛ وهو خلاف متعلّق بما عُرف في التّاريخ الإسلاميّ بقضيّة خلق القرآن ؛ فقد رفض المعتزلة القول بقدم القرآن انطلاقاً من عقيدتهم الخاصّة في التّوحيد[3] التي دفعتهم إلى الاعتقاد أنّ مشاركة القرآن اللّهَ في القدم تعني مشاركته في الألوهيّة ؛ ولنفي قدمه ذهبوا إلى أنّ الكلام أصواتٌ مقطّعةٌ وحروفٌ منظومةٌ[4]. أمّا الأشاعرة فقد ذهبوا إلى أنّ للكلام وجهين : نفسيّ قديمٌ ؛ وهو المعنى القائم في النّفس ؛ وهو الكلام الحقيقيّ في نظرهم ، ولفظيّ حادثٌ قد لا يتجلّى بالضّرورة في الأصوات[5]. ونصُّ عبد القاهر المنتسب إلى مرجعيّة أشعريّة تختزل كينونة الكلام في المعاني النّفسيّة أدخل هذا الفهم إلى نصّه البلاغيّ ، وأسّس عليه مقولات مهمّةٍ ؛ أهمّها أسبقيّة الكلام النّفسيّ (المعاني النّفسيّة بمصطلح الدّلائل) ، وترتّب الألفاظ في النّطق وفقاً لترتيب المعاني في النّفس كما ذكر في النّصّ السّابق . ومع أنّه أقرّ هذا الفهم بوصفه مسلّماتٍ ، فقد أجرى فيه تحويلاً مهمّاً ليس هذا محلّ تفصيله[6]. إذن يمكن القول بعبارةٍ أخرى: إنّ أصوات نصوص نحويّة ، وكلاميّة ، وبلاغيّة تترجّع في هذا النّصّ ، غير أنّ صوت النصّ الكلاميّ يعلو عبر مصطلح (نظم الحروف) ؛ ليُفهم التّفريق بين الحروف المنظومة والكلمات المنظومة على أنّه حوارٌ ضمنيّ مع نصوص المعتزلة – خاصّة نصّ القاضي عبد الجبّار– حول صحّة مفهومهم للكلام .

على أيّة حالٍ فإنّ نصّ القاضي عبد الجبّار الذي دوّناه يحدّ الكلامَ بأمرين؛ هما: الصّوتُ، والإفادةُ ؛ وقد عبّر عن الأمرين بالحروف المنظومة على نحوٍ مخصوصٍ. وعند الموازنة بين هذا النّصّ ونصّ عبد القاهر السّابق نرى علاقة تحويل يغلب عليها النّقض؛ فنصّ عبد القاهر يهدم نصّ القاضي في إلحاحه على الطّبيعة الصّوتيّة للكلام، رافضاً جعل الصّوت حدّاً

---

[1] القول إنّ الكلام حروفٌ منظومةٌ، وأصواتٌ مقطّعةٌ مذهب خاصٌّ بأبي هاشم الجبائي والقاضي عبد الجبار، وقد خالفهما أبو علي الجبائي في ذلك؛ فرأى أنّ الحروف غير الأصوات، وأنّ الكلام هو الحروف؛ ينظر: شرح الأصول الخمسة، 529، والمغني في أبواب التوحيد والعدل، 7/7.

[2] المغني في أبواب التوحيد والعدل، 7/6_7.

[3] « يتّفق المسلمون جميعاً على توحيد الله، ولكن المعتزلة تعني بالتوحيد التنزيه المطلق لله عن صفات المخلوقين.... فالله لدى المعتزلة ﴿ليس كمثله شيء﴾، تلك آية محكمة تؤوّل في ضوئها كلّ آيات يدلّ ظاهرها على اتّصاف الله بأوصاف المخلوقين»؛ في علم الكلام (دراسة فلسفية لآراء الفرق الإسلامية في أصول الدين) ، 121/1.

[4] ينظر: شرح الأصول الخمسة، 528

[5] ينظر: الملل والنّحل ، 96/1.

[6] أهمّ جوانب هذا التحويل توحيد اللفظ والمعنى ؛ ينظر مثلاً: كتاب دلائل الإعجاز ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٦٢.

للكلام في موقفٍ راسخٍ يعبّر عنه في مواضع عدّة؛ فأمارات المعاني النّفسيّة قد تأتي مدوّنةً مكتوبةً[1]. أما تحقّق الإفادة، فالأمر فيها مختلف. فمن ناحيةٍ تظهر الإفادة بوصفها أساساً في مفهوم الكلام والنّظم في نصّ عبد القاهر، كما هو الحال في نصّ القاضي عبد الجبّار، ومن ناحيةٍ أخرى تبدو الإفادة مختلفة المفهوم بين النّصّين. إذ يجلوها نصّ عبد القاهر غالباً في إطار نحويٍّ[2]، على حين ترتبط في نصّ القاضي بالمواضعة والقصد[3]. وفق هذه الدّلالات يمكن القول إن علاقة النّصّين _فيما يخصّ حدّ الكلام_ هي علاقة نقضٍ، بيدَ أنّ هذا الحكمَ الذي يبدو بدهيّاً أوّل وهلةٍ ؛ خاصّةً بعد ربط النّصّين بمرجعيّتهما الكلاميّة، يتحوّل إلى موضع تساؤلٍ، ومثارِ رِيبةٍ عند توسيع حدقة البحث إلى مواضعَ أخرى من نصّ القاضي عبد الجبّار، ونصّ عبد القاهر؛ ذلك أنّ إنعام النّظر في نصّ القاضي عبد الجبّار _على نحو خاصّ_ يكشف عن وجوهٍ أخرى للكلام تتبيّن فيها صلةُ نسبٍ قويةٍ مع نصّ عبد القاهر. يمكن أن نشير إلى أهمّ المواضع التي تتكشّف بها هذه الأوجه المختلفة فيما يأتي:

أولاً: أنتج نصّ القاضي عبد الجبّار في كلامه على الفصاحة مفهومَ (الضّمّ) الذي يقابل (النّظم) في نصّ عبد القاهر، وهما قرينا التّأليف، والتّركيب. فالكلام العالي في كلا النّصّين تأليفٌ يتجاوز المواضعة اللّغويّة، ويتأطّر بقوانين النّحو، متوسّلاً بمرونتها؛ ليسم التّركيب اللّغويّ بطابع المتكلّم الخاصّ. وفي هذا النّصّ الذي وقفنا عنده في العنوان السّابق يتكلّم القاضي عبد الجبّار على الضّابط النّحويّ الذي ينظم الكلم، متجاوزاً كون الكلام مجرّد توالي ألفاظ في النّطق إلى أساسٍ عقليّ نحويّ يربط الدّلالات بعضها ببعض.

ثانياً: ذهب نصّ القاضي عبد الجبّار إلى أسبقيّة المعاني على الألفاظ، مبيّناً أنّ «الأصل أن تثبتَ المعاني أولاً ثمّ يعبّر عنها بعبارات»[4]، مقرّاً أنّ الكلام يبدأ من النّفس قبل أن يتجلّى في النّطق؛ بيد أنّه يختلف مع الأشاعرة في التّسمية؛ فيطلق على ذلك قصداً، لا كلاماً نفسيّاً. ففي جدله لهم حول صحّة الكلام النّفسيّ نعثر على النّصّ الآتي: « فإن قيل: إنّ أحدنا إذا أراد أن يتكلّم فإنه قبل الكلام يجد من نفسه شيئاً، ذلك الشّيء هو الذي أثبتناه كلاماً، وأجلى الأمور ما يجده الإنسان من نفسه. قيل له: إنّ ما ذكرتموه يمكن أن يرجع به إلى شيءٍ آخرَ، وهو القصد إلى الكلام، أو الإرادة له، أو العزم عليه، أو العلم به، أو التّفكير في كيفيّة ترتيبه، فإذا أمكن أن يرجع إلى هذه الأمور، لم يجز أن ينصرف إلى ما ذكرتموه»[5]. وفي هذا كلّه يتشارك هو ونصّ عبد القاهر في التّصور ، ويبدو خلافهما متعلّقاً بالدّوالّ.

ثالثاً: يرفض نصّ القاضي عبد الجبّار _في سياق حوار الأشاعرة حول صحة معتقدهم في الكلام النّفسيّ_ أن يكون الكلام هو المسموع فقط ؛ فيقول: « ليس للكلام ضدّ لا من جنسه ولا من جنس غيره ؛ وبعدُ، فلو كان الخرس والسّكوت يضادّان الكلام، لكانا لا يضادان إلا هذا الذي نسمعه نحن وأنتم ولا يعدّون ذلك كلاماً...»[6]. وفي هذا أمر لافتٌ ؛ لمخالفته أصل العقيدة الاعتزاليّة التي ينتسب إليها النّصّ.

ينتهي بنا ما سبق إلى نتيجة تفيد أنّ النّصّ الذي أثبت فيه نصّ القاضي حدّ الكلام كان نصّاً كلاميّاً صِرفاً؛ فكأنما يريد إقرار مقولةٍ كلاميّة تعضد القول بحدوث القرآن، بيدَ أنه يتجاوز هذا الحدّ في مواضع أخرى من تنظيراته ؛ فيقرّ فاعلية

---

[1] ينظر: كتاب أسرار البلاغة ، 5، وكتاب دلائل الإعجاز، 364. ونفى أن يعود أسّ المزيّة وسبب الإعجاز إلى الجرس والصوت في مواضع كثيرة منها: كتاب أسرار البلاغة، 5_6، 20، وكتاب دلائل الإعجاز، 59، 387، 399، 407، 520، 522.

[2] ينظر: كتاب دلائل الإعجاز ، 466 ، و526–527.

[3] ينظر مثلاً: المغني في أبواب التوحيد والعدل، 37/16، 347، 350، 375، و 10/7.

[4] شرح الأصول الخمسة ، 533.

[5] نفسه، 533.

[6] نفسه، 534.

الجانب التّركيبيّ النّحويّ في تأليف الكلام[1]. وليس من قبيل الإسراف _مع هذه التّشابكات الكثيرة_ القول إنّ الخلاف بين نصّ القاضي عبد الجبّار ونصّ عبد القاهر حول مفهوم الكلام كان عقديّاً خالصاً. فقد اتّفق النّصّان على جملة مهمّة من الأمور أبرزها: أسبقيّة المعاني على الألفاظ، وفاعلية النّحو في تأليف الكلام، بيدَ أنّ حدّ الكلام الذي أثبته نصّ القاضي بتوجّه عقديّ أظهر افتراقاً بين النّصّين المدروسين في أمرين؛ الأول: اختزال الكلام في اللّفظ/الصّوت في نصّ القاضي، وفي نصوص المعتزلة عموماً. وهذا يستبعد الفكر من الكلام، ويجعل فعل التكلّم عملاً آليّاً صِرفاً. على حين يتجلّى الكلام في نصّ عبد القاهر بوصفه معانيَ مرتّبةً في نفس المتكلّم تتجلّى في ألفاظٍ تلائمها؛ وهو ما يُبرز فعل التّكلم بوصفه عمليّة عقليّة. والأمر الآخر حصر الكلام بالحروف المنظومة التي تنطوي على الأصوات المقطّعة في نصّ القاضي، وتوجّه نصّ عبد القاهر إلى استبعاد الأصوات من حدّ الكلام، وحصر صنيع المتكلّم في المعاني. والخلاصة أنّ النّصّين يصفان الخطوات والإجراءات ذاتها، لكنهما يختلفان فيما ينضوي منها تحت فعل التّكلم. يعزّز ما أثبتناه موقف نصّ عبد القاهر الرّاسخ من الهويّة الصّوتيّة للكلام بوصفها أهمّ مميّزات النّظريّة الاعتزاليّة ؛ فقد نقضها على نحو قاطعٍ، ونفى أية مزيّة تعود إلى الأصوات. وإذا كان هذا الموقف في نصّ عبد القاهر مؤسّساً على مبدأ عقديٍّ يرتدّ إلى الخلاف حول حدوث القرآن، فإنّ منتهاه دينيّ عقديّ أيضاً يصبّ في خدمة الإعجاز؛ فإقرار مزيّة خاصّة بالأصوات تنتهي إلى إمكان المساواة بين فصاحة النّصّ المقدس والنّصّ الإنسانيّ في رؤية نصّ عبد القاهر؛ وهذا ما قام النّصّ على بيان تهافته.

ينتهي بنا الكلام السّابق إلى إقرار ما خلُص إليه هذا البحث في العنوان السّابق ، عندما بيّن أن تشابهاً كبيراً يتخفّى تحت النّقض المعلن بين نصّ القاضي ونصّ عبد القاهر. وإذا كُنّا قد وجدنا خلافاً في نصّ القاضي حول الفصاحة بين النّصّ الأصل، والنّصّ المقتبس في نصّ عبد القاهر دعم قولنا بإمكان انتقال النّصّ مشوّهاً إلى عبد القاهر، فإنّنا _هنا_ لا نملك دليلاً كهذا. إلّا أنّ ما كشفت عنه القراءة في هذا السّياق لا يلغي هذه النّتيجة، بل يقرنها بدافعٍ إيديولوجيٍّ عقديّ يقف خلف هذا الموقف. فالقارئ يجد تشابهاً كبيراً، كشفت الدّراسة بعض وجوهه، لكنه يصطدم بادّعاء نصّ عبد القاهر نقض نصّ القاضي عبد الجبّار. ومع أنّ نصّ عبد القاهر لا ينصّ صراحةً على أنّ المقصود بالنّقض هو نصّ القاضي، إلا أنّ عباراته التي انتقاها للدّلالة على النّصّ المقصود تحيل على نصّ القاضي بصورةٍ مباشرةٍ ؛ فهي خاصّة به ؛ وأهمّها: الحروف المنظومة[2]، والنّظم على وجه مخصوص[3]، والمعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ[4]، والضّمّ على طريقةٍ مخصوصة[5]. وإذا ما أضفنا هذه القرائن التي تحيل على نصّ القاضي إلى التّقاطعات الكبيرة بين النّصّين من جهة، وإلى ما رأيناه من خروج نصّ عبد القاهر من النّظرة الضّيّقة إلى التنوّع الخلّاق من جهة أخرى، ثمّ وازنّا ذلك مع تحييد نصّ عبد القاهر الأصوات، وعدم تعيينها عمدةً في المزيّة، فإنّنا سنميل إلى ترجيح دور الأمرين السّابقين (تغيّر النّص، والخلاف العقديّ) في التّحويل الذي أجراه نصّ عبد القاهر على نصّ القاضي عبد الجبّار.

---

[1] لا بدّ من الإشارة إلى ملاحظة تتصل بتفاوت مفهوم الكلام في نصّ القاضي نفسه ألا وهي المدّة الزّمنيّة الطويلة التي أُنتج نص المغني خلالها، والتي وصلت إلى عشرين عاماً (من عام 360هـ إلى عام 380هـ) ، يضاف إلى ذلك أنّ القاضي أملى النصّ على تلاميذه ، ولم يدوّنه بنفسه ؛ ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 257/20 (القسم الثاني).

[2] ينظر: شرح الأصول الخمسة، 528، والمغني في أبواب التوحيد والعدل، 6/7، وكتاب دلائل الإعجاز، 49.

[3] ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل، 6/7_7، وكتاب دلائل الإعجاز، 51_52.

[4] ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل، 199/16_200، وكتاب دلائل الأعجاز، 63، 395.

[5] ينظر: المغني في أبواب التوحيد والعدل، 199/16، وكتاب دلائل الإعجاز، 36، 394، 456.

خاتمة:

وبعدُ ، فالقراءة السّابقة واحدةٌ من قراءاتٍ متعدّدةٍ لنصّ عبد القاهر في تناصّه مع نصّ القاضي عبد الجبّار تُشرّع الباب على قراءاتٍ أخرى قد تُناقد متناً آخر ، أو تتخيّر مدخلاً معرفيّاً مغايراً تستبطن به النّصّ النّقديّ. وقد أثبتت هذه المحاولة القرائيّة فاعليّة التّناصّ في مُساءلة نصّ نقديّ ، والحفر في طبقاته العميقة ؛ لكشف أهمّ النّصوص الغائبة المذوّبة فيه ، وطرق توظيفها ، وتحويلها ، وتعيين مواضع تشبيكها بغيرها. ولعلّ أهمّ ما خلصت إليه بيان رؤيةٍ تنقض القراءة التي جاهر بها نصّ عبد القاهر ؛ إذ صرّح بهدم مقولة نصّ القاضي عبد الجبّار في الضّمّ بوصفها نقيضاً لمقولته في النّظم ؛ لُتثبتَ أنّ المقولتين شديدتا التّقارب ؛ فقد اشتركتا في أمورٍ منها: الارتكاز على أساسٍ نحويّ ومقابلتهما للتّركيب والتّرتيب ، وردّ مزيّة الكلام العالي إلى الجانب التّركيبيّ النّحويّ ، ثمّ ارتباط تبلور المقولتين بالبحث في إعجاز النّصّ القرآنيّ (لذلك وجدنا مفهوم الضّمّ خاصّاً بكلام نصّ القاضي على فصاحة القرآن المعجزة ، أمّا النّظم فلم يبرز في نصّ الأسرار ، على حين كان محور نصّ الدّلائل؛ لبحثه في الإعجاز). وكشف البحث عن بعض الأسباب الكامنة خلف ارتباك الرّؤية هذه ؛ وهي: اختلاف النّص المقتبس في نصّ عبد القاهر عن أصله في النّصّ الغائب ، وترجيح امتصاصه على نحوٍ منقوصٍ أسهم في هذا الخلل الذي عزّزه الخلاف العقديّ بين النّصّين حول حدّ الكلام ، وحركيّة الدّوالّ في النّصّ الواحد واختلافها بين النّصّين (كالنّظم ، والضّمّ ، والقصد، والكلام النّفسيّ ، والإعراب..) ، يُضاف إلى ذلك انتساب نصّ القاضي عبد الجبّار إلى مرجعيّة كلاميّة واضحة ، وانتساب نصّ عبد القاهر إلى مرجعيّات متنوّعة ، وامتلاكه أدوات علوم عدّة جعلته يرتاب في مصطلحات سلفه . غير أنّ ذلك كلّه لا يعني انتقال مقولة الضّمّ إلى النّصّ الجديد بهويّته ذاتها ، بل يمكن القول ختاماً إنّ النّصّ امتصّ المقولة وجعلها نواةً وسّعها في نصّه ، وتجاوزها عبر شفع التّنظير ببحثٍ تطبيقيّ افتقر إليه نصّ القاضي لصبغته الكلاميّة الخالصة ، وسيطرة السّياق البلاغيّ على نصّ عبد القاهر.

المصادر والمراجع:

– إعجاز القرآن ، الباقلّانيّ ، تحقيق: السّيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، (د.ت).

– شرح الأصول الخمسة ، القاضي عبد الجبّار ، تعليق: الإمام أحمد بن الحسين بن أبي هاشم ، حقّقه وقدّم له: د. عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط3 ، 1996م.

– في علم الكلام (دراسة فلسفيّة لآراء الفرق الإسلاميّة في أصول الدّين) ، د.أحمد محمود صبحي ، الجزء الأول (المعتزلة) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط5 ، 1985م.

– القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان ، أوزوالد ديكرو ، وجان ماري سشايفر، ترجمة: د. منذر عيّاشي ، المركز الثّقافي العربي ، (د. ت).

– كتاب أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانيّ ، قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ، ودار المدني بجدة ، ط1 ، 1991م.

– كتاب دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانيّ ، تحقيق: محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1992م.

– الكلّيّات (معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة) ، الكفويّ ، قابله على نسخة خطّيّة وأعدّه للطّبع ووضع فهارسه: د.عدنان درويش ، ومحمد المصري ، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت، ط2 ، 1998م.

– لسان العرب، ابن منظور، تحقيق:عبد الله الكبير، ومحمّد حسب الله ، وهاشم محمّد الشّاذلي، دار المعارف، (د.ت).

– اللّفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتّأسيس المعرفيّ للعلم ، طارق النّعمان ، مؤسّسة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2003م.

– معجم السّرديات ، محمد القاضي ، ومحمد الخبو ، وأحمد السماوي ، ومحمد نجيب العمامي ، وعلي عبيد، ونور الدين بنخود ، وفتحي النصري ، ومحمد آيت ميهوب ، إشراف: محمد القاضي ، النّاشرون: دار محمد علي للنّشر – تونس ، ودار الفارابي – لبنان ، ومؤسّسة الانتشار العربي– لبنان ، ودار تالة– الجزائر ، ودار العين – مصر ، ودار الملتقى – المغرب ، ط1 ، 2010م.

– المغني في أبواب التّوحيد والعدل ، القاضي عبد الجبّار ، الأجزاء: السّابع ، والسّادس عشر ، والعشرون ، قوّم نصّه على نسختين خطّيتين : أمين الخولي.

– الملل والنّحل ، الشّهرستانيّ ، الجزء الأول ، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، 1968م.

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنّيّ ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدّار العربيّة للكتاب ، تونس ، ط3 ، 2008م.

– موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، التهانوي ، ج1 ، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم ، تحقيق: د.علي دحروج ، نقل النصّ الفارسي إلى العربيّة: د.عبد الله الخالدي ، التّرجمة الأجنبيّة: د. جورج زيناتي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ،1996م .

الدّوريّات:

– التّناصّ النّقديّ ، ليلى بيرون موزاي ، ترجمة: سعيد بن الهاني ، مجلّة نوافذ ، العدد 34 ، السّعوديّة ، 2005م.

المعاني البلاغيّة لاسم الاستفهام (مَنْ) في ديوان المُفَضَّليَّات

محمد عبد الرحمن هربش* أ.د.عصام الكوسى**

(الإيداع: 25 تموز 2021 ، القبول: 5 آيلول 2021)

الملخص

يجتهد هذا البحث في تتبُّع مواضع اسم الاستفهام (مَنْ) في ديوان المفضليات، وتبيان المعاني البلاغية التي خرج إليها في كل موضع، وذلك لأمرين:

أولهما: لأهمية أسلوب الاستفهام وكثرة استعماله والاعتماد عليه، وذلك لمقدرة هذا الأسلوب على تحريك الذهن وتنشيط الفكر، وإشراك المتلقي في التفكير والشعور، وحمل المعاني العديدة في العبارة الموجزة. وثانيهما: لِمَا لديوان المفضليات من قيمة عظيمة تتجلى في اختيار المفضَّل الضَّبِّيّ(ت 178هـ) عدداً من أهم قصائد الشعراء القدماء النادرين، وحفظها من الاندثار. وهي قصائد ذات قيمة تاريخية لِما جاء فيها من عادات العرب وأيامهم وتفكيرهم. ولها قيمة لغوية نحوية لأنها تحتوي على اللغة النادرة. ولأنها شواهد شعرية يُحتَجُّ بها، فهي ضمن عصر الاحتجاج. وقد توسَّل البحث بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على الاستقراء لتتبّع مواضع الاستفهام بـ (مَنْ) في المفضليات، وتجلية الأغراض البلاغية التي حملها هذا الاستفهام. وفي سبيل ذلك اعتنى البحث ببيان خصائص اسم الاستفهام (مَنْ) وإحصاء مواضعه في المفضليات، وتحليلها بهدف استخراج المعاني البلاغية التي تنطوي عليها، مع التركيز على ما يجود به السياق من معانٍ تساعد على توجيه الغرض البلاغي. وقد توصل البحث إلى نتائج تظهر مدى تعدد الأغراض البلاغية التي جملها اسم الاستفهام (مَنْ) وتنوعها، والأثر البارز الذي أدّاه السياق في إظهار الغرض البلاغي الذي قصده الشاعر.

الكلمات المفتاحية: مَنْ– أسلوب. استفهام.–المعاني بلاغية.–المفضَّليَّات.

*طالب دكتوراه في كلية الآداب ـ جامعة البعث

**أستاذ النحو والصرف في كلية الآداب ـ جامعة البعث

Rhetorical Meanings of the Interrogative Noun (who) in the Diwan Al-mufaddlyat

Mohamed Harbash* Professor.Dr. Essam Al-Koussa**

(Received: 25 July 2021, Accepted: 5 September 2021)

Abstract:

This research strives to trace the positions of the interrogative noun (who) in Diwan Al-mufaddlyat, and to clarify the rhetorical meanings that he went to in each place, for two reasons:

The first: the importance of the interrogative method and its frequent use and dependence, due to the ability of this method to move the mind and stimulate thought, and to involve the recipient in thinking and feeling, and carrying the many meanings in the brief statement.

The second: the great value of Diwan Al-mufaddlyat, which is reflected in the selection of Al-Mufaddal Al-ddabby (d.178 AH) of a number of the most important rare ancient poets' poems, and their preservation from extinction. It has a grammatical linguistic value because it contains the rare language. and because it is poetic evidence that is invoked, it is within the age of protest.The research resorted to the descriptive-analytical method, which is based on induction, to track the interrogative places with (who) in the Al-mufaddlyat, and to clarify the rhetorical purposes of this interrogative style. For this purpose, the research focused on clarifying the characteristics of the interrogative noun (who) and counting its places in Al-mufaddlyat, and analyzing them with the aim of extracting the rhetorical meanings involved, with a focus on the meanings that the context provides that help direct the rhetorical purpose. The research reached results that show the extent of the multiplicity of rhetorical purposes that were summarized by the interrogative noun (who) and its diversity, and the prominent

key words :who-Style-interrogative.Rhetorical meaningsAl-mofaddliat

❖ **مقدمة:**

يُعدّ أسلوب الاستفهام مِنْ أكثر الأساليب الإنشائية التي اعتمد عليها الشعراء في قصائدهم، وما ذاك إلا لبراعة لمقدرة هذا الأسلوب على تحريك الذهن وتنشيط الفكر، وإشراك المتلقي في التفكير والشعور، وإطلاق العنان للخيال أن يذهب كل مذهب في المساحة الشعرية التي خاض فيها الشاعر.

وإذا كانت صيغة (الاستفعال) التي اشتق منها الاستفهام تدل على طلب العلم والفهم[1]، وإذا كان الاستفهام بحد ذاته هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن بأدوات مخصوصة[2]؛ فإنّ هذا البحث يخوض في المعاني البلاغية والأغراض السياقية التي تلازم أسلوب الاستفهام عندما يستعمله الشعراء في قصيدهم.

وإذا كانت البلاغة هي" تأدية المعنى الجليل بعبارةٍ صحيحةٍ فصيحةٍ لها في النفس أثر خلّاب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه"[3]؛ فإن الغرض البلاغي هو ذلك المقصد النفسي الذي هاج في قلب الشاعر، وحرّك قريحته؛ فنسج من ذلك خيوط الكلام، وعبّر بالألفاظ والتراكيب عما تحرّك في قلبه وأثّر فيه.

وهذا البحث يتطلع إلى معرفة الغرض البلاغي الذي قصده الشاعر؛ من خلال التفكير التحليلي في ألفاظه وجمله وتراكيبه التي صاغها تلبيةً لِمَا في نفسه، إذ يستطيع الباحث من خلال إمعان النظر في الكلام البليغ أنْ يَستَخرجَ كثيراً من هذه الأغراض من خلال ملاحظة القرائن والنظر في الظروف المحيطة بالسائل وصيغة السؤال.

❖ **أهمية البحث:**

يركز البحث اهتمامه على اسم الاستفهام (مَنْ) في ديوان المفضليات، لِمَا لهذا الديوان من قيمة عظيمة تتجلى في الاجتهاد الجليل الذي قام به المفضَّل الضَّبِّي الراوية الثقة[4] حين اختار عدداً من عيون قصائد الشعراء القدماء المقلّين، وحفظها من الاندثار، وهي قصائد ذات قيمة تاريخية لِما جاء فيها من عادات العرب وأيامهم وتفكيرهم، ولها قيمة لغوية نحوية لِما فيها من الغريب، ولأنها شواهد شعرية يُحتَجُّ بها، فهي ضمن عصر الاحتجاج. ومن هنا فإنَّ أهمية البحث تأتي من التركيز على الجوانب الجمالية التي أضفتها الأغراض البلاغية لاسم الاستفهام (مَنْ) على السياق، ومقدرته على التعبير عمّا يجول في نفس شاعر المفضليات.

---

1 ينظر: لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور(تـ 711ه)، دار التراث العربي، بيروت، ط2، 1992م، 459/12، و: القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي(ت 817ه)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م، ص1056.

2 حاشية الدسوقي على شرح السعد (شرح سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح)، ضمن (شروح التلخيص)، محمد بن أحمد بن عرفة الدسوقي(ت 1230ه)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت، 246/2.

3 جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (تـــ 1362هـــ)، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م، ص40.

4 المفضَّلُ الضبيُّ(178ه) هو المفضّل بن محمّد بن يَعْلَى بن عامر بن سالم من بني ضبّة، كوفيُّ المنشأ، وهو لغويٌّ أديب مقرئ، وهو حافظ ثبت، راويةٌ ثقة من رواة الشعر القديم، ومن أهل العلم باللغة والغريب، يكنى المفضَّلُ بأبي عبد الرحمن وأبي العباس. من تصانيفه كتاب الاختيارات، وكتاب الأمثال، وكتاب العروض، وكتاب معاني الشعر وكتاب الألفاظ، واختياراته الموسومة بالمفضليات من أجلِّ كتب الاختيارات وأوثقها وأسماها قيمةً علميةً. ينظر: الفهرست، أبو الفرج محمد بن إسحاق بالمعروف بابن النديم(تـــ 438هـــ)، تح: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997م، ص94، و: معجم الأدباء، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(تـــ 626ه)، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، 2710/6.

❖ **منهج البحث:**

توسل هذا البحث بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على الاستقراء لتتبّع مواضع الاستفهام بـــ (مَنْ) في المفضليات، وتجلية الأغراض البلاغية التي حملها هذا الاستفهام.

❖ **الخصائص الدلالية والاستعمالية للاستفهام بـ(مَـنْ):**

يتمتع اسم الاستفهام (مَنْ) بالخصائص الدلالية والاستعمالية الآتية:

1. (مَنْ) اسم يُستفهم بها عمَّن يعقل، وتكون للواحد والاثنين والجمع والمذكر والمؤنث[1]. ويُحمَل الفعلُ على لفظها المذكرِ كثيراً، وقد يُحمَل على معناها[2]، نحو: مَن عندك؟ فتقول: محمد أو زينب، أو أخواي أو رفاقي، ولا يجوز أن تقول: جمل أو فرس ونحو ذلك، ومن ذلك قوله تعالى:﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ﴾[البقرة:8]، فالمراد بها الجمع، لأنه قال في آخرها:﴿وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ﴾.
2. يُسأل بـــ (من) عن العارض المُشَخَّص لذي العلم[3]، وهو الأمر الذي يعرض لذي العلم، ويُوجب تشخيصاً وتعييناً له بحيث يتميز عمَّن سواه من ذوات العلم، سواء أكان العارضُ عَلَماً أم كان وصفاً خاصاً به[4]، نحو: مَن في الصف؟ والإجابة مثلاً: خالدٌ، أو: الطالب الذي قابلْتُه أمس، فهذا الوصف المذكور تعيين للمُستَفهَم عنه.

   أما العارض غير المشخص أو العارض العام ككاتب ونحوه فلا يصح أن يقع جواباً للسؤال بـــ (مَن) لأنه لا يعيّن حقيقة ذي العلم[5].
3. يُطلب بـ (مَنْ) التصور لا التصديق لأنّ قولنا: مَنْ عندك؟ يتضمن أمرين:

   الأول: علم السائل باستقرار شخص أو أشخاص عند المخاطَب.

   الثاني: طلب تعيين ذلك الشخص أو الأشخاص من المخاطَب، فهو تصور محض، ولهذا كان الجواب عنها مفرداً لا مركباً[6]، قال تعالى:﴿وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَهُمْ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾[الزخرف:8

❖ **المعاني البلاغية في مواضع الاستفهام بـ(مَـنْ) في المفضليات:**

اجتهد البحث في تتبُّع مواضع الاستفهام بـــ (مَنْ) في ديوان المفضليات، فكان عددها أحد عشر موضعاً، تعددت أغراضها البلاغية وتنوعت، فمنها ما هو بيّن ظاهر، ومنها ما يحتاج إلى فضل تأمل، إذ إنَّ الموضع الواحد قد ينطوي على غيرِ ما معنى بلاغي. وفيما يأتي محاولة لتصنيفها تحت أغراضها الظاهرة وتحليلها:

---

1 ينظر: الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه(تـــ180هـــ)، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د.ت، 228/4، و: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس(تـــ395ه)، تح: محمد علي بيضون، ط1، 1997م، ص127.

2 ينظر: المفصل في علم العربية، أبو القاسم محمود بن عمرو، الزمخشري جار الله (ت538ه)، تقديم وتمكين محمد عزّ الدين السعدي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990م، ص178.

3 ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن، أبو المعالي جلال الدين الخطيب القزويني(تـــ739هـــ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، 64/3.

4 ينظر: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن (شروح التلخيص)، أبو العبّاس أحمد بن محمّد، ابن يعقوب المغربي(ت 1168ه)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت، 279/2.

5 ينظر: حاشية الدسوقي على شرح السعد، 279/2.

6 ينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن (شروح التلخيص)، أبو حامد أحمد بن علي، بهاء الدين السبكي(تـــ 773ه)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت، 279/2-280.

◆ **المعنى الأول: التهكم:**

الموضع الأول: قال الجُمَيْحُ بن الطَّمَّاح[1]:

سَـــائِـلْ مَـعَـدّاً: **مَـنِ** الـفـوارسُ لا أَوْفَـوْا بِـجِـيـرَانِـهِـمْ ولا غَـنِـمُـوا[2]

يقول: اسأل العرب عن هؤلاء الفوارس الذين لم يوفوا بجيرانهم ولم يغنموا بل انهزموا بعد ذلك من سيوفنا[3].

وقد جاءت (مَنْ) في الجملة لطلب التصور أي لطلب معرفة ما دخلت عليه، أي لطلب معرفة هؤلاء الفوارس، وهذا يفيد أنه يعرف أن هنالك فوارس غدروا، ولكنه يريد تعيينهم وتحديدهم، والمراد بذلك التهكم والتشـــهير بهم[4]، وقد دخلت (مَن) على جمع العاقل، وذلك أصل فيها.

أراد الشاعر التهكم والاستهزاء ببني عامر الذين اقتتلوا مع قومه بني أسد، وغدروا بمَن أعطوه العهد والأمان، ثم انهزموا شرَّ هزيمة، فلا هم انتصروا، ولا هم ربحوا خُلُقَ الوفاء بالعهد. والغرض البلاغي من الاستفهام هنا هو التهكم بالأعداء والتشهير بفروسيتهم المزعومة، فإن هزيمة هؤلاء الفوارس قد حملت الشاعر على السخرية بهم، ومن فروسيتهم التي لم تنفعهم شيئاً، فلم يقدروا على أن يوفوا بذمتهم ويحافظوا على عهودهم، ولم يغنموا في معاركهم، وقد التســـمية بلفظة (الفوارس) زيادة في التهكم والسخرية بهم وبفروسيتهم.

وقد أراد الشاعر نشر مخازي الأعداء في العرب كلها، وفضح أمرهم على الملأ، لذا بدأ استفهامه في مطلع بيته بـــ: (سَائِلْ مَعَدّاً)، أي اسأل العرب كلَّها عنهم، لأن أكثر العرب في مَعَدِّ بن عدنان[5]، ومما زاد في نبرة التشهير إتيانه بصيغة المفاعلة (سائل) التي تفيد المبالغة واستمرارية دوران الأسئلة كثيراً بين الناس عن فرارهم وغدرهم. وبذلك انطوى استفهام الشاعر على غرض التهكم بما فيه من معاني التحقير والتشهير، فأدَّى الاستفهامُ المعاني المرادة منه في أوجز عبارة.

◆ **المعنى الثاني: التحسر والتوجع:**

الموضع الأول: قال عَبْدُ اللهِ بنُ سَلِمَةَ الغَامِدِيُّ[6]:

لِـمَـنِ الِّـديـارُ بِـتَـوْلَـعٍ فَـيَـبُـوسِ فَـبَـيَـاضِ رَيْـطَـةَ، غَـيْـرُ ذَاتِ أَنِـيـسِ[7]

يقول الشاعر: لمَن هذه الديار الموحشة في (تولع ويبوس وبياض ريطة)، وهذه مواضع في أرض شنوءة[8]،

---

1 الجُمَيْحُ (تـ 53ق.هـ) بهيئة التصغير لقبه، واسمه منقذ بن الطَّمَّاح بن قيس، أحد فرسان الجاهلية يوم جَبَلة، وبه قُتِل. وكان من فرسان بني أسد المعدودين، وكان غزَّاء، وكان صـــاحب الغارة على إبل النعمان بن المنذر. ينظر: المفضـــليات، المفضـــل بن محمد بن يعلى بن ســـالم الضبي(ت178هـ)، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط6، 1979م، ص34.

2 المفضليات، ص41.

3 ينظر: شرح اختيارات المفضل، أبو زكريا يحيى بن عليٍّ الخطيبُ التبريزي(تـــ502هـ)، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م، 198/1.

4 ينظر: نفسه، 198/1.

5 المفضليات، ص41.

6 عَبْدُ اللهِ بنُ سَلِمَةَ الغَامِدِيُّ (تـــ 14هـ) وهو عبد الله بن سلمة بن الحارث بن عوف، والغامدي: نسبة إلى (غامد) وهو جده الأعلى عمرو بن كعب، سمي غامداً لأن رجلاً من بني الحارث بن يشكُر قال: (مَن أغمد سيفه فهو آمن). فأغمد عمرو سيفه، فسمي غامداً. ينظر: المفضليات، ص102.

7 المفضليات، ص105.

8 ينظر: شرح اختيارات المفضّل، 506/1.

وقد جاءت (مَن) لطلب التصور أي لطلب تعيين صاحب هذه الديار، ودخل على (من) حرف الجر اللام وهو حرف يفيد الملكية، وهي هنا للعاقل (أصحاب الديار).

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو التحسر والتوجع، فمنظر الديار التي كانت عامرة ثم صارت قفراً موحشاً ليس فيها أيُّ أنيس يبعث في نفس الشاعر التحسر والتوجع، فيتساءل عن أصحابها.

ويبدو هذا التحسر جلياً من خلال تكرار أسماء هذه الأماكن في البيت (تولع ـ يبوس ـ بياض ريطة)، فتتبُّع الأماكن الخرِبة، وتحديد أسمائها، وذكر وحشتها (ليس فيها أنيس) يضفي نبرة حزينة على البيت، وهذا أفاد كثيراً في تعميق التحسر والتوجع بوصفه غرضاً بلاغياً قصده الشاعر من هذا الاستفهام.

الموضع الثاني: قال الحَارِثُ بنُ حِلِّزَةَ اليَشْكُرِيُّ[1]:

لِـمَـنِ الّـديـارُ عَـفَـوْنَ بـالـحُـبْـسِ آيَـاتُـهـا كَـمَـهَـارِقِ الـفُـرْسِ[2]

عَفَوْنَ: دَرَسْنَ ومُحِيْنَ، والحُبس: موضع، والمهارق: الصحف، يقول الشاعر: لمَن هذه الديار التي محيت آثارها ومعالمها، فآثار بقاياها على الأرض تشبه الكلمات المكتوبة في صحف الفرس[3].

وقد جاءت (مَن) هنا لطلب التصور، أي لطلب معرفة أصحاب هذه الديار الدارسة تعيينهم، وقد دخل حرف الجر اللام على (مَن)، وهو حرف يفيد الملكية، وهي هنا للعاقل (أصحاب الديار). والغرض البلاغي من الاستفهام التحسر والتوجع على دروس الدار حتى صارت في حكم ما يَشْتَبِه فلا يُعرف، بل يبعث على الشك في حقيقته[4].

إن مشهد الديار المقفرة يبعث في نفس الشاعر التحسر والتوجع، فيتساءل عن أصحابها محدداً موضعها وحالها. وقد شبَّه الشاعر منظر هذه الآثار العافية بكتابة الفرس على الصحف، وهذا التشبيه يرسم صورة جمالية للآثار في كيفية تشكُّلها على الأرض، لكنه يوحي بمدى فعل الزمن بهذه الديار، فهي عافية مُبْهَمَة لا يُعلَم منها شيء، ولا يُدرك من بقاياها مَعلَمٌ، كأنها ـ في منظرها واستغلاقها على الفهم والإدراك ـ النقوشُ الفارسية في صحف الفرس، وفي هذا التشبيه ما يؤكد التحسر والتوجع بوصفه غرضاً بلاغياً خرج إليه الاستفهام في البيت ويعمّقه. وقد تضافر الاستفهام مع التصوير في البيت ـــ هو مطلع القصيدة ـ تضافراً أكسب القصيدة سمة (براعة الاستهلال).

الموضع الثالث: قال المُرَقِّشُ الأَكْبَرُ[5]:

لِـمَـنِ الـظُّـعْـنُ بـالـضُّـحَـى طَـافِـيَـاتٍ شِـبْـهُـهَـا الـدَّوْمُ أَوْ خَـلَايَـا سَـفِـينِ[6]

---

1 سُوَيْدُ بنُ أبي كَاهِلٍ اليَشْكُرِيُّ (تـ بعد 60هـ) شاعر من مخضرمي الجاهلية والإسلام أشهرُ شعره عينية كانت تسمى في الجاهلية(اليتيمة)، وقد عدَّه ابن سلّام الجمحي من أصحاب الطبقة الجاهلية السادسة. ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م، 146/3. و: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام بن عبيد الله الجمحي(تـ232هـ)، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1974م، 152/1.

2 المفضليات، ص 132.

3 ينظر: شرح اختيارات المفضّل، 632/2، وينظر: ديوان المفضليات، المفضل بن محمد الضبي، مع شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري(ت304هـ)، عني بطبعه: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م، ص236.

4 شرح اختيارات المفضّل، 632/2.

5 المُرَقِّشُ الأَكْبَرُ (تـ 75ق.هـ) عوف بن سعد بن مالك من بكر وائل، شاعر جاهلي، من المتيَّمين الشجعان، كان يعرف الكتابةَ فقد علَّمهُ أبوه وأخوه الخطَّ. واتصل مدةً بالحارث بن أبي شمر الغساني ونادمه ومدحه، واتخذه الحارث كاتباً له. ينظر: الأعلام، 95/5، و: المفضليات، ص221.

6 المفضليات، ص227.

الظُعُن: الإبل عليها هوادج النساء، وواحدها ظعينة. والدَّوْمُ: نوع من الشجر، والخلايا: جمع خلية وهي السفينة العظيمة. يشبه الشاعر الظعائن المرتحلة وقت الضحى، بشجر الدَّوْم أو بالسفن العظيمة، وصفها بأنها طَافِيَاتٍ لدخولها في السراب[1]. وقد دخلت اللام الجارة على (مَن) وهي تفيد الملكية للعاقل، وقد جاءت (مَن) هنا للسؤال عن أصحاب هذه الظعائن المسافرة، ويُطلب بها تعيين أهل هذه الظعائن.

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو التحسر والتوجع على رحيل الأحبة، اللواتي خرجن راكبات على الهوادج، ولقد أثار منظر هذه الهوادج الخارجة لوعة الشاعر وحزنه وحسرته، فأراد صوغ هذه المشاعر بأسلوب الاستفهام البليغ لمقدرته على إشراك المخاطب أو المسؤول في الخطاب، وإشراكه في المشاعر، ولمقدرته على حمل المعاني المتعددة في العبارة الموجزة. ويتوسَّل الشاعر في هذا البيت بالتصوير ليوصل إلى لمخاطب منظر الظعائن التي يتساءل عن أهلها، فهي ـــ مِن بُعْدِهَا ودخولها في السراب ـــ طافيات، فكأنها شجر الدَّوم أو كأنها السفن التي ترتحل في البحار فلا يُدرك من بُعدها إلّا هيئتها، وقد استغلق على الشاعر معرفة أهل الظُعن، وفي هذا تأكيد لغرض التحسر والتوجع الذي قصده الشاعر من الاستفهام.

الموضع الرابع: قال ثَعْلَبَةُ بنُ عَمْرٍو العَبْدِيُّ[2]:

لِـمَـنْ دِمَـنٌ كَـأَنَّـهُـنَّ صَـحَـائِـفُ قِـفَـارٌ خَـلَا مِـنـهـا الـكَـثِـيـبُ فَـوَاحِـفُ[3]

الدمن: آثار الديار. صحائف: أراد النقش والكتابة عليها. الكثيب وواحف: موضعان[4]. يقول الشاعر: لمَن هذه الآثار في الكثيب وواحف، وقد خلت من أهلها، كأنها تشبه الخط والكتابة على الصحائف.

وقد جاءت (مَنْ) مجرورة بحرف الجر اللام، وهو يفيد الملكية، وهي هنا للسؤال عن (الدِّمَن)، والدِّمَن من آثار الناس. وجاءت (مَنْ) لطلب التصور، أي لطلب تعيين أصحاب هذه الآثار.

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو التحسر والتوجع على رؤية آثار ديار المحبوبة، وإظهار التألم على هذه القفار الخالية بعد أن كانت خصبة عامرة بأهلها يزينها وجود المحبوبة فيها.

وقد عمد الشاعر إلى وصف آثار الديار بالخط على الصحائف للتدليل على استبهامها واستغلاقها على الإدراك، فهي في انمحائها وتشكُّلها على الأرض تشبه الخط على الصحف. وكذلك وصف الشاعرُ هذه الديار بأنها قفرة خالية من أهلها، وكلُّ ذلك أكد حسرة الشاعر ديار الأحبة وما حلَّ بها بعد ترك أهلها لها، وعزز الغرضَ البلاغي الذي اطوى عليه الاستفهام.

---

1 ينظر: شرح اختيارات المفضّل، 1011/2، وينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص467.

2 ثعلبة بن عمرو بن زيد مناة بن الحارث بن ثعلبة بن سليمة العبديّ، من عبد القيس: شاعر جاهلي وقد ينسب إلى أمه فيقال له ابن أم حزنة. ينظر: الأعلام، 99/2، و: المفضليات، ص253.

3 المفضليات، ص281.

4 ينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص560.

الموضع الخامس: قال المُثَقِّبُ العَبْدِيُّ[1]:

لِـمَـنْ ظُـعُـنٌ تُـطـالِـعُ مَـنْ ضُـــبَـيْـبٍ فـمـا خَـرَجَـتْ مـنَ الـوادِي لِـجِـيـنِ[2]

ضُبَيْبٍ: موضع، يقول: لمن هذه الظعائن الراحلة من ضُبَيْبٍ، وقد مضى عليها زمن حتى خرجت من الوادي[3].

جاءت(مَنْ) هنا للسـؤال عن (الظُعُن)، وهي مجرورة بحرف الجر اللام الذي يفيد الملكية، والظُعُن هي الهوادج التي تركب عليها النساء أي هي من متعلِّقات العاقل. وجاءت (مَنْ) لطلب التصور، أي لطلب تعيين أصحاب هذه الظُعُن الخارجة من الوادي.

إنَّ الغرض البلاغي من هذا الاسـتفهام هو التحسـر والتوجع على رحيل الأحبة، فلقد أثار منظر خروج الظعائن من الوادي راحلةً لواعج الحسرة وألم الفراق عند الشاعر، وقد رحلت معها المحبوبةُ، فصـاغ هذه المشاعر بأسلوب استفهامي بليغ عبر عن لوعته وتوجعه على الفراق.

الموضع السادس: قال بِشْرُ بنُ أَبِي خَازِمٍ[4]:

لِـمَـنِ الـدِّيـارُ غَشِـــيْـتُـهـا بـالأَنْـعُـمِ تَـبْـدُو مَـعـارِفُـهـا كَـلَـوْنِ الأَرْقَـمِ[5]

الأَنْعُم: موضـع، مَعارِفُها: آثارها وعلاماتها، الأرقم: الحية البيضـاء وعلى ظهرها نقاط سود. يقول الشـاعر: لمَنْ هذه الديار التي لم يبقَ منها إلا آثار بادية كالنقط السود على ظهر الأرقم[6].

وقد جاءت (مَنْ) مجرورة بحرف الجر اللام التي تفيد الملكية، وهي هنا للعاقل (أصـــحاب الديار)، وقد جاءت (مَنْ) لطلب التصور، أي طلب تعيين أهل هذه الديار التي عَفَتْ مَعَالمُها.

وقد سـاق الشـاعر هذا الاسـتفهام في مطلع قصـيدته لغرض التحسـر والتوجع على خلاء الديار من أهلها، فقد رأى الشـاعر ديار المحبوبة عافيةً دارسة قد مُحيت آثارُها بعد أن كانت عامرةً بمحبوبته فاستعان بأسلوب الاستفهام ليعبِّر عمَّا خالجه من مشاعر وذكريات.

وقد شبّه الشاعر علامات الديار وآثارها على الأرض بالبقع السود على ظهر الحية، وهو تشبيه يأتي به الشاعر من بيئته، لكنه يعطي صـورة منفِّرة عن وحشـة الدار وخلائها حين يسـتدعي صـورة الأرقم في تشـبيهه، وبذلك تكون الصـورة البصـرية التي رسمها الشاعر للديار الخاوية قد أفادت الغرض البلاغي الذي قصده من الاستفهام.

---

1 المُثَقِّبُ العَبْدِيُّ (ت 35ق.هـ) هو عائذ بن محصن بن ثعلبة، من بني عبد القيس، من ربيعة: شاعر جاهلي فحل، من أهل البحرين. وقد عدَّه ابن سلّام الجمحي من أصحاب طبقة شعراء البحرين. ينظر: الأعلام، 239/3. و: طبقات فحول الشعراء، 271/1.

2 المفضليات، ص288.

3 ينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص576، و: شرح اختيارات المفضّل، 1248/3.

4 بِشْرُ بنُ أَبِي خَازِمٍ (ت 22ق.هـ) أبو نوفل، شاعر جاهلي فحل من الشجعان، من أهل نجد، من بني أسد بن خزيمة. عاصر النابغة الذبياني، وله قصـائد جيدة في الفخر والحماسـة، وقد عدَّه ابن سـلّام الجمحي من أصـحاب الطبقة الجاهلية الثانية. ينظر: الأعلام، 54/2. و: طبقات فحول الشعراء، 97/1.

5 المفضليات، ص345.

6 ينظر: شرح اختيارات المفضّل، 1443/3.

الموضع السابع: قال بَشَامَةُ بنُ الغَدِير[1]:

لِـمَـنِ الـدِّيـارُ عَـفَـوْنَ بـالـجَـزْعِ بـالـدَّوْمِ بَـيْـنَ بُـحـارَ فـالشِّـرْعِ[2]

الجَزْع: منعطف الوادي حيث انحنى، الدَّوْم وبُحار والشِّـرْع: أسـماء مواضـع، يقول: لمَنْ هذه الديار التي مُحِيَتْ آثارها عند منعطف الوادي بين الدَّوْمِ وبُحارَ والشِّرْعِ[3].

وقد جاءت (من) مجرورة بحرف الجر اللام التي تفيد الملكية، وهي هنا للعاقل (أصـحاب الديار)، وقد جاءت (مَنْ) لطلب التصور، أي طلب تعيين أهل هذه الديار التي درست معالمُه.

والغرض البلاغي من الاستفهام هنا التحسر والتوجع على خلاء الديار من أهلها، فقد أراد الشاعر إبراز تحسُّره على ديار المحبوبة التي باتت دارسـةَ المعالم، موحِشـةً بعد أن كانت عامرةً بأهلها، فعبَّر عن لواعج ألمه على فراقه محبوبته وتحسُّره على منظر ديارها الخالية عن طريق الاستفهام الذي يتساءل من خلاله عن أصحاب الديار. والشاعر يحدِّد مكان الديار الدارسة الآثار بدقة من خلال ذكر السبيل المؤدية إليها، وذكرِ أسماء المواضع التي تقع فيها (الجَزْع ـــ الدَّوْم ـــ بُحار ـــ الشِّرْع)، وهذا ممّا يعزز التحسر والتوجع بوصفه غرضاً بلاغياً خرج إليه الاستفهام هنا.

◆ **المعنى الثالث: الأمر:**

الموضع الأول: قال المُمَزَّقُ العَبْدِيُّ[4]:

فَـمَنْ مُـبْـلِـغُ الـنُّـعْـمـانِ أنَّ ابـنَ أُخـتِـهِ عَـلَـى الـعَـيْـنِ يَـعْـتَـادُ الـصَّـفَـا ويُـمَـرِّقُ[5]

ابن أخته: رجل اسمه أُسَيِّد في روايةٍ أخرى للبيت، وهو أُسَيِّد بن عمرو بن تميم. العَيْن والصَّفَا: موضعان في البحرين، يُمَرِّقُ: يغني. يقول الشاعر: من يؤدي إلى النعمان أنّ هذا الرجلَ الذي قد راغمك وسعى فيما ساءك ناعمُ البال يغني طرباً بشعره[6].

وقد جاءت (مَنْ) في موضع رفع على الابتداء، وقد جاءت لطلب التصور، أي لطلب تعيين رجل يبلغ النعمان هذا الكلام، وقد سبق حرفُ الفاء اسمَ الاستفهام (مَنْ)، وهذا جائز في أدوات الاستفهام جميعها، إلا في الهمزة لأصالتها وصدارتها.

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو الأمر، فالشاعر يريد أن يُعْلِمَ النعمانَ بن المنذر أنّ هذا الرجل المذكور لا يعبأ بوعيده ولا يبالي بتهديداته، وهذا الرجل يستخفُّ قوةَ النعمان ولا يأبه له، وهو يسير في البلاد مرتاح البال مأمونَ الجانب يتغنَّى بشعره. وقد أراد الشاعر إيصال هذه الرسالة إلى النعمان عن طريق صياغة أسلوب استفهام حول تعيين الشخص الذي يمكن أن يؤدي هذه الرسالة والغرض من الاستفهام الأمر، أي أبلغوا النعمان أنّ هذا الرجل المذكور لا يأبه بقوته وسلطانه.

---

1 بَشَامَةُ بنُ الغَدِير، والغديرُ هو عمرو بن هلال بن سهم بن مرة، شاعر جاهلي محسن مقدم، وهو خال زهير بن أبي سلمى. وقد عدَّه ابن سلّام الجمحي من أصحاب الطبقة الإسلامية الثامنة على الرغم من أنه يذكر قصة وفاته بحضور ابن أخته زهير، وزهير جاهلي. ينظر: طبقات فحول الشعراء، 709/2 و 718/2.

2 المفضليات، ص407.

3 ينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص826.

4 شأس بن نهار بن أسود، من بني عبد القيس، شاعر جاهلي قديم، من أهل البحرين، كان معاصراً لأبي قابوس النعمان بن المنذر. وقد عدَّه ابن سلّام الجمحي من أصحاب طبقة شعراء البحرين. ينظر: الأعلام، 152/3. و: طبقات فحول الشعراء، 274/1.

5 المفضليات، ص301.

6 ينظر: شرح اختيارات المفضّل، 1293/3، و: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص603.

وفي هذا الاستفهام أيضاً ملمح التهكم والسخرية بالنعمان بن المنذر، وقد ذكر الشاعر ما يدعم ذلك حين صوَّر الرجل بصورة المطمئن الهانئ فهو يعتاد مواضع سمَّاها الشاعر وهو يغني بشعره وفي هذا كناية عن عدم اكتراث الرجل بوعيد النعمان، ومن ثَمَّ فإن في ذلك تهكُّماً بسلطة النعمان.

الموضع الثاني: قال رَاشِدُ بنُ شِهَابٍ اليَشْكُرِيُّ[1]:

مَنْ مُبْلِغٌ فِتْيانَ يَشْكُرَ أَنَّنِي أَرَى حِقْبَةً تُبْدِي أَمَاكِنَ لِلصَّبْرِ[2]

يقول الشاعر: من يبلغ شجعان قومي بني يَشْكُرَ أني أرى أحداثاً كثيرة وشدائد تستدعي منهم أن يوطِّنوا أنفسهم على الصبر[3].

وقد جاءت (من) في موضع رفع على الابتداء، وهي لطلب التصور، أي لطلب تعيين رجل يبلغ فتيان يَشْكُرَ هذه الرسالة.

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو الأمر، فالشاعر يريد أن يعلم قومُه بتحذيره لهم من قدوم أحداث كثيرة وشدائد، وهو يريد أن يستعدوا لها ويوطِّنوا أنفسهم على التجلُّد لها والتصبُّر عليها، فأراد أن يوصل إليهم رسالة يأمرهم بذلك ولكن ليس عن طريق الأمر المباشر وإنما عن طريق أسلوب الاستفهام المُراد منه الأمر، أي أبلغوا فتيان قومي بوصايتي ورأيي، وقد ذكر الشاعر ما يفيد هذا المعنى حين قال: (أَنَّنِي أَرَى)، ورؤية الشاعر هنا قلبية، فهي على سبيل الحكمة والرأي.

الموضع الثالث: قال الخَصَفِيُّ المُحَارِبِيُّ[4]:

مَنْ مُبْلِغٌ سَعْدَ بنَ نُعْمَانَ مَأْلُكاً وسَعْدَ بنَ ذُبْيَانَ الذي قَد تَخَتَّمَا[5]

المَأْلُك: الرسالة، تَختَّمَ: لبس العمامة كما تلبسها الملوك وتكبَّر وتعظَّم، يقول: مَنْ يبلغ سيِّدَي بني ذبيان سعدَ بنَ نعمان وسعدَ بنَ ذبيان الذي تعظَّم أنهما قد خذلانا في الحرب[6].

وقد جاءت (مَنْ) في موضع رفع على الابتداء، وهي لطلب التصور، أي لطلب تعيين رجل يبلغ سعدَ بنَ نعمان، وسعدَ بنَ ذبيان رسالة الشاعر ومقالته حول خذلان بني ذبيان لقوم الشاعر في الحرب.

والغرض البلاغي من هذا الاستفهام هو الأمر، فقد آلم الشاعرَ خذلانُ بني ذبيان قومَه في المعارك فأراد إيصالَ رسالةٍ إلى الرجلين المذكورين، ليس عن طريق الأمر المباشر، وإنما عن طريق أسلوب الاستفهام المُراد منه الأمر، أي أبلغوا هذين الرجلين رسالتي ومقالتي في فعلتهما القبيحة، وقد يحمل الاستفهام هنا معنى اللوم والعتاب لِمَا في السياق من معنى يفضي إلى ذلك، ومن ذلك أن الشاعر وصف سَعْدَ بنَ ذُبْيَانَ بالتكبُّر والتعاظم حين ذكر أنه (تَخَتَّمَ) أي لبس العمامة كما تلبسها الملوك.

❖ **الخاتمة ونتائج البحث:**

---

1 رَاشِدُ بنُ شِهَابِ بن عبدة بن عصم بن ربيعة. شاعر جاهلي وسيد شريف من بني جهيل من يَشْكُر، مدحه نصرُ بن عاصم بن الحليف اليشكري لحمله ديات قومه في عهد عمرو بن هند. ينظر: المفضليات، ص307، و: شرح اختيارات المفضل، 1318/3.

2 المفضليات، ص310.

3 ينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص614، و: شرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون على المفضليات، ص310.

4 واسمه عامر المحاربي، وهو من بني محارب بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن عدنان، شاعر جاهلي، كانت بينه وبين الحُصينِ بنِ الحُمَامِ المُرِّيِّ مساجلة. وكانا قبيل ظهور الإسلام. ينظر: الأعلام، 250/3، و: المفضليات، ص318.

5 المفضليات، ص 318.

6 ينظر: ديوان المفضليات، بشرح القاسم بن محمد الأنباري، ص624، و: شرح اختيارات المفضّل، 1349/3.

نستعرض أهم النتائج التي توصلنا إليها في تتبعنا للمعاني البلاغية لاسم الاستفهام(من) في ديوان المفضليات للمفضَّل الضَّبّيّ، وهي تتلخص فيما يأتي:

- تعددت الأغراض البلاغية التي حملها اسم الاستفهام(مَنْ)، فقد يحمل غرضاً واحداً أو غرضين أو أكثر بحسب الحاجة إلى ذلك من قبل الشاعر، ولم تكن على درجة واحدة من الظهور فبعضها كان واضحاً، وبعضها يحتاج إلى إمعان الفكر وزيادة التأمل.
- تنوعت الأغراض البلاغية التي حملها اسم الاستفهام(مَنْ) من تهكم واستهزاء وتحسر وتوجع وأمر.
- برز الدور المهم الاستفهام في توجيه البنية الأساسية لتراكيب البيت الشعري كلها، فله تأثير في انتقاء الألفاظ التي تناسب الغرض البلاغي وتخدمه.
- أدّى السياق دوراً بارزاً في إظهار الجمالية البلاغية إذ حرّك الخيال، وأثار الانتباه، وألقى بظلاله على الظواهر التركيبية واللغوية، وهذا ما زاد القارئ تفاعلاً مع الأغراض التي قصدها الشاعر، ولولاه لفقد الاستفهام كثيراً من رونقه.

❖ **مصادر البحث ومراجعه:**

1. القرآن الكريم.
2. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن، أبو المعالي جلال الدين الخطيب القزويني(ت739هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
3. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت 1362هـ)، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م.
4. حاشية الدسوقي على شرح السعد (شرح سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح)، ضمن (شروح التلخيص)، محمد بن أحمد بن عرفة الدسوقي(ت 1230هـ)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت.
5. ديوان المفضليات، المفضل بن محمد الضبي، مع شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري(ت304هـ)، عني بطبعه: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م.
6. شرح اختيارات المفضل، أبو زكريا يحيى بن عليٍّ الخطيبُ التبريزي(ت502هـ)، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.
7. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس(ت395هـ)، تح: محمد علي بيضون، ط1، 1997م.
8. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن (شروح التلخيص)، أبو حامد أحمد بن علي، بهاء الدين السبكي(ت 773هـ)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت.
9. الفهرست، أبو الفرج محمد بن إسحاق بالمعروف بابن النديم(ت 438هـ)، تح: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997م.
10. القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي(ت817هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
11. الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه(ت180هـ)، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د.ت.
12. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور(ت711هـ)، دار التراث العربي، بيروت، ط2، 1992م.

13. معجم الأدباء، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(تـــ 626هـ)، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.
14. المفصل في علم العربية، أبو القاسم محمود بن عمرو، الزمخشري جار الله (تـ538هـ)، تقديم وتمكين محمد عزّ الدين السعدي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990م.
15. المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي(تـ178هـ)، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط6، 1979م.
16. مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن (شروح التلخيص)، أبو العبّاس أحمد بن محمّد، ابن يعقوب المغربي(تـ 1168هـ)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، د.ت.

قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية

*د. نهلة عيسى **نرمين علي حسن عمار

(الإيداع: 12 تشرين الأول 2020 ، القبول: 19 آيلول 2021)

الملخص:

يشعر العامل في الوسط الإعلامي أحياناً، وبعد سنوات من العمل الإعلامي بأنه غير قادر على العمل كما كان سابقاً، ويشعر بما يسمى بالاحتراق النفسي، الذي يعرف بشعور الإعلامي بالتعب والاستهلاك، وعدم وجود دافع مع شعوره بأن ما يقدمه غير مرغوب فيه وغير مهم، و يهدف البحث إلى استكشاف مدى انتشار ظاهرة الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال قي القنوات الحكومية التلفزيونية السورية كما يهدف إلى التعرف على علاقة الاحتراق النفسي ببعض المتغيرات الديموغرافية للقائم بالاتصال مثل (النوع – سنوات الخبرة)، وتم تطبيق مقياس (ماسلاك) للاحتراق النفسي على عينة تضم 50 فرداً من القائمين بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية، وتم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي.

وقد بينت نتائج البحث أن القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية يعاني من الاحتراق النفسي بمستويات مرتفعة.

الكلمات المفتاحية: الاحتراق النفسي، القائم بالاتصال، القنوات التلفزيونية الحكومية.

* أستاذة– نائب عميد كلية الإعلام للشؤون العلمية – كلية الإعلام _ جامعة دمشق–سورية.

** ماجستير – كلية الإعلام – جامعة دمشق–سورية.

Measuring the psychological combustion of the Communicator in Syrian state television channels

*Dr. Nahla Essa **Nermeen Ali Hasan Ammar

(Received: 12 October 2020,Accepted: 19 September 2021)

Abstract:

The worker in media sometimes feels, after years of media work, that he is unable to work as before, and feels what is called psychological combustion, which is known by the media's feeling of fatigue consumption, and the lack of motivation with his feeling that what he provides is not desirable and unimportant, where the research aims to explore the prevalence of the phenomenon of psychological combustion among the communicators in the Syrian government TV channels and to identify the relationship of psychological combustion with Some demographic variables of the communicator and includes (type- experience) and a Maslak measure of psychological combustion has been applied On a sample of 50 individuals in the Syrian government TV channels, the descriptive and analytical approach was adopted.

The results of the research showed that the communicator on Syrian state television channels suffers from psychological combustion at high levels.

Keywords: Psychological combustion, communicator, state television channels.

*Professor-Deputy Dean, Faculty of information for Scientific Affairs, Faculty of information, Damascus University, Syria.

** Master- Faculty of Media - Damascus University - Syria.

المقدمة:

تعتبر مهنة الإعلام في عالمنا المعاصر من المهن الصعبة التي تتطلب جهداً كبيراً كونها تحولت إلى مؤسسات هائلة، وشبكات اتصال ضخمة تحمل في داخلها عالماً معقداً من التوجهات والمصالح، **ولكل مؤسسة إعلامية نظام متشابك لمراكز النفوذ والسلطة والعلاقات، تتخذ من خلالها يومياً، وعلى مدار الساعة، قرارات حاسمة وحازمة.** (بهات حسيب، 2018) كما توصف مهنة الإعلام بأنها مهنة المتاعب والضغوط النفسية، وذلك بما تشمله من الالتزام بمواعيد طباعة وبث وتعاملات عديدة مع أحداث على المستوى الميداني، وترتيبات تكنولوجيا غير قابلة للتفاوض الخاطئ معها كل هذا، وغيرها من الظروف تحتّم على الكوادر الإعلامية أن تقف أمام مسؤولياتها المهنية، وهي في حالة من التوتر والقلق، مما يفرز ضغوط ومعاناة نفسية تتراكم عبر العديد من القرارات الإعلامية التي يتعامل معها الإعلاميون.

وعند البحث في ظاهرة الضغط المهني إعلامياً ستجد ظاهرة الاحتراق النفسي، وذلك من منطلق تشابه الظروف والخلفية التي ينمو فيها كل منهما، علماً بأن شعور الفرد بالضغط المهني لا يعني بالضرورة إصابته بالاحتراق النفسي، ولكن إصابة الفرد بالاحتراق النفسي هو حتما نتيجة لمعاناته بالضغوط الناجمة عن العمل. بعبارة أخرى، **يعتبر الاحتراق النفسي مؤشراً مميزاً لضغوط العمل المتراكمة وللمتطلبات والتوقعات التي لا يستطيع الفرد التكيف معها بنجاح.** (فتحية،2010)

وانطلاقاً مما سبق وجدت الباحثة ضرورة دراسة وقياس ظاهرة الاحتراق النفسي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية السورية.

1- مشكلة البحث:

الاحتراق النفسي مرض عصري شائع فما من مجال من مجالات الحياة المعاصرة إلا ونراه بتناقضات اجتماعية وضغوط نفسية تؤدي في حال استمرارها إلى الاحتراق النفسي.

هذا وقد تطور الاهتمام بظاهرة الاحتراق النفسي بين الباحثين والدارسين على حد سواء، وركزت أبحاث ظاهرة الاحتراق على الموظفين في قطاع الخدمات الإنسانية بما في ذلك الباحثون، الممرضون، المدرسون، المحامون، الأطباء، والمهنيون التي تتطلب أعمالهم اتصال مباشر ومستمر مع الجمهور(أبو موسى وكلاب، 2012)، ومن بين هذه المهن الإعلام وما تفرضه من ضرورة اتصال مباشر مع الجمهور بشكل كبير، وبناءً على أهمية الدور الذي يقوم به القائم بالاتصال كصانع ومرسل للرسالة الإعلامية، وما يفرضه العمل الإعلامي عليه من صعوبات وأعباء وجدت الباحثة ضرورة قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية، حيث تتحد المشكلة البحثية في الإجابة على السؤال التالي:

ما مستوى الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟ وما علاقة الاحتراق النفسي ببعض المتغيرات الديموغرافية للقائم بالاتصال؟

2- أهمية البحث:

إن أهمية هذا البحث تكمن في:

- دراسة الاحتراق النفسي للتعرف على مدى انتشاره في الأوساط المهنية الإعلامية السورية، وتأثيره على أداء العاملين.
- كونها من الدراسات القليلة وفق علم الباحثة، والتي تهدف إلى قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال محلياً والأولى التي اهتمت بدراسة الاحتراق النفسي في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية.

- مثل هذه الدارسة تعتبر أداة للإعلام السوري تساهم في عملية تطويره عبر الكشف عن مدى معاناة القائم بالاتصال من الضغوط المهنية، وبالتالي الاحتراق النفسي مما يعيق أدائه ويضعف إنتاجياته.
- تعد هذه الدراسة خطوة هامة تجاه العمل على رفع إنتاجية العاملين، وإزالة العوائق التي تواجه عمل القائمين بالاتصال في القنوات التلفزيونية السورية الحكومية.

3- أهداف البحث:

تهدف الباحثة في هذا البحث إلى تحقيق ما يلي:

1) تسليط الضوء على ظاهرة الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية.

2) التعرف على مدى انتشار ظاهرة الاحتراق النفسي لدى العاملين في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية.

3) الكشف عن العلاقة بين الاحتراق النفسي وبعض المتغيرات الديموغرافية للقائم بالاتصال وتشمل (النوع –الخبرة)

4- تساؤلات البحث: تطرح الباحثة في هذا البحث مجموعة من التساؤلات وهي:

- **ما مستوى الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟**

ويتفرع عنه التساؤلات الفرعية التالية:

1) ما حجم الإنهاك العاطفي الذي يعاني منه القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟

2) ما مستوى تبلد المشاعر الذي يعاني منه القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟

3) ما حجم شعور النقص بالإنجاز الشخصي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟

4) ما علاقة الاحتراق النفسي ببعض المتغيرات الديموغرافية للقائم بالاتصال وتشمل (النوع –الخبرة).

5- فروض البحث:

الفرضية الرئيسية:

يعاني القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية من مستويات مرتفعة من الاحتراق النفسي بأبعاده الثلاثة (الإنهاك العاطفي–تبلد المشاعر–شعور النقص بالإنجاز الشخصي) حيث الفرضيات التالية:

1. يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث الإنهاك العاطفي كأحد أبعاد الاحتراق النفسي.
2. يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث تبلد المشاعر كأحد أبعاد الاحتراق النفسي.
3. يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث شعور النقص بالإنجاز الشخصي كأحد أبعاد الاحتراق النفسي.

الفرضيات الفرعية:

1. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير النوع.
2. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير سنوات الخبرة.

6- حدود البحث:

الحد البشري: أجري هذا البحث على عينة بلغ عددها 50 من القائم بالاتصال.

الحد المكاني: قناة الإخبارية السورية في دمشق.

الحد الزماني: فترة توزيع الاستبانة في (تشرين الأول والثاني) من عام 2019.

7- منهجية البحث:

اتبع البحث **المنهج** الوصفي التحليلي لكونه المنهج الأنسب الذي من خلاله يمكننا الحصول على المعلومات التي تؤدي إلى التحليل والتفسير.

أما عن **الطريقة** المستخدمة فهي طريقة المسح كونه من الطرق المرتبطة بالمنهج الوصفي التحليلي.

أما عن **الأداة** المستخدمة فقد استخدمت الاستمارة كأداة ميدانيّة والتي تعد إحدى أدوات المنهج الوصفيّ، وتعدُّ الاستمارة أحد وسائل الحصول على المعلومات من المبحوث نفسه، وهي أداة مهمة للتعرف على الإجابة اللفظية التي تعبر عن آراء مجموعة من الأفراد في موضوع الدراسة وتتيح لهم فرضية التعبير عن آرائهم بحرية. وتم توزيع شكل واحد للاستمارة.

8- مفاهيم البحث:

الاحتراق النفسي: هو حالة من التعب الجسمي والعقلي والانفعالي، تتميز بالاستمرارية، وبتكوين اتجاهات سلبية نحو العمل ونحو الآخرين، ويعرف وفق أبعاده الثلاثة:

- **الإنهاك العاطفي Emotional Exhaustion:** هو الشعور بالتعب والإرهاق والاستنزاف وعدم القدرة على العطاء نتيجة الجهد المبذول.
- **تبلد المشاعرDepersonalization** : تغير سلبي في الاتجاهات والاستجابات كاستجابة الأفراد العديمة الشعور والقاسية تجاه الأشخاص ومعاملة الأفراد كأشياء والتي تتولد لدى الفرد نتيجة ضغط عمل زائد.
- **شعور النقص بالإنجاز الشخصي Reduced Feeling of Accomplishment:** هو انخفاض شعور الفرد بكفاءته وإنجازه المثمر في عمله مع الناس، والميل إلى تقييم الإنجازات بطريقة سلبية. (دبابي وبن ساسي، 2010)

القائم بالاتصال: الشخص الذي يبدأ عملية الاتصال بإرسال الفكرة أو الرأي أو المعلومات من خلال الرسالة التي يقوم بإعدادها، وقد يكون هذا الشخص هو مصدر الفكرة أو الرأي أو المعلومات وقد لا يكون. (عبد الحميد، 1997)

القنوات الحكومية التلفزيونية: وتكون مملوكة للحكومة، ويتم تمويلها أساساً من أموال الحكومة، أو رسوم تراخيص تجمعها الحكومة (خاصة بالنسبة للراديو والتلفزيون). (عبد الله الخرعان،1996، بتصرف)

التعريفات الإجرائية:

الاحتراق النفسي: مجموع الدرجات التي يحصل عليها القائم بالاتصال وفق مقياس الاحتراق النفسي بأبعاده الثلاثة (الإنهاك العاطفي – تبلد المشاعر– نقص الشعور بالإنجاز الشخصي).

القائم بالاتصال: هو كل فرد يعمل داخل فريق عمل قناة الإخبارية السورية وصاحب قرار مباشر في إنتاج المضمون والمحتوى التلفزيوني سواء أكان (محرر، معد، مذيع، مصور، مخرج، مدير فترة، مونتير).

القنوات الحكومية التلفزيونية السورية: وهي القنوات التي تعود ملكيتها للدولة السورية، **ومنها قناة الإخبارية السورية التي تشكل مجتمع البحث لهذه الدراسة** وهي قناة إخبارية سورية شاملة تتوجه إلى العالم العربي متخصصة بالأخبار السياسية تبث القناة 24 ساعة بدورة برامجية كاملة حيث توجد نشرات ومواجير إخبارية على رأس كل ساعة إضافةً إلى العديد من البرامج السياسية والحوارية والاجتماعية والخدمية والاقتصادية والرياضية والثقافية وغيرها.

9-الدراسات السابقة:

الدراسات المحلية:

دراسة بركات (2014) بعنوان الاحتراق النفسي لدى عينة من الصحفيين في مدينة دمشق في ضوء بعض المتغيرات هدف البحث إلى معرفة درجة الاحتراق النفسي لدى الصحفيين العاملين في مدينة دمشق، في ضوء متغيرات (الجنس، وملكية الصحيفة، وسنوات الخبرة). وقد تم تطبيق مقياس ماسلاك للاحتراق النفسي، على عينة تضم 200 فرد. كما تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي. وأشارت نتائج البحث إلى أن:

- درجة الاحتراق النفسي لدى أفراد العينة في مستويي التكرار والشدة في بعدي الإجهاد الانفعالي، وتبلد المشاعر كانت متوسطة، أما في بعد نقص الشعور بالإنجاز فقد كانت عالية.
- كما تبين وجود فروق دالة إحصائياً بين الذكور والإناث في تكرار وشدة الإجهاد الانفعالي لصالح الإناث.
- تبين وجود فروق دالة إحصائياً بين الصحفيين العاملين في الصحف الرسمية، وبين الصحفيين العاملين في الصحف الخاصة في مستويي التكرار الإجهاد الانفعالي وشدته، لصالح العاملين في الصحف الخاصة، فضلاً عن وجود فروق دالة إحصائياً بين فئات سنوات الخبرة في تكرار وشدة الإجهاد الانفعالي، وتبلد المشاعر، والشعور بنقص الإنجاز لصالح الصحفيين الأقل خبرة.

الدراسات العربية:

- **دراسة أطبيقة (2018) بعنوان الضغوط المؤثرة على الممارسة المهنية الإعلامية "دراسة ميدانية للقائم بالاتصال بمدينة بني وليد الليبية** " وهدفت الدراسة إلى التعرف على الضغوط المؤثرة على الممارسة المهنية الإعلامية في ليبيا، وتعد هذه الدراسة من الدراسات الوصفية التي تعتمد منهج المسح حيث استخدم الباحث أداتي الاستبيان، والمقابلة الشخصية في الحصول على المعلومات من القائم بالاتصال في المؤسسات الإعلامية الليبية، واختار الباحث عينة مقصودة بلغت 66 مبحوثاً من القائمين بالاتصال في مدينة بني وليد الليبية، حيث توصلت الدراسة لمجموعة نتائج أبرزها:
- أن القائمين بالاتصال في المؤسسات الإعلامية الليبية يتعرضون لضغوط اقتصادية بنسبة 59%
- وأن نسبة 56% يتعرضون لضغوط اجتماعية، وأن 71% من القائمين بالاتصال في المؤسسات الإعلامية الليبية توجد معوقات كثيرة تؤثر على عملهم الإعلامي، وأبرز هذه الصعوبات كانت الصعوبات الأمنية وانتشار فوضى السلاح بنسبة 78.7%، تليها تجاهل الحكومة للإعلام والمؤسسات الإعلامية بنسبة 65%، يليها قلة الدعم المادي والمعنوي من المؤسسات الإعلامية بنسبة 62.1%.

الدراسات الأجنبية:

دراسة ريناردي **Reinardy** (2005) بعنوان: الاحتراق النفسي عند الصحفيين الرياضيين في الولايات المتحدة الأمريكية. وهدفت الدراسة إلى معرفة درجة الاحتراق النفسي عند الصحفيين الرياضيين حيث طبق مقياس ماسلاش بأبعاده الثلاثة على عينة مؤلفة من 249 صحفياً رياضياً يعملون في صحف يتراوح توزيعها بين 10,000 و200,000 في جميع أنحاء الولايات المتحدة تضمنت محررين صحفيين، وكتاب صحفيين، ومصممي الصفحات الرياضية وأبرز نتائج الدراسة كانت:

- يعاني الصحفيين الرياضيين من درجة متوسطة في بعدي الإجهاد الانفعالي وتبلد المشاعر، ودرجة مرتفعة من الشعور بنقص الإنجاز. أما المحررون في الصحف الرياضية فهم الأعلى درجة في الاحتراق من زملائهم في أي عمل صحفي آخر في الصحافة الرياضية. أما مصممو الصفحات الرياضية فهم أقل عرضة للاحتراق.

- كما أبرزت الدراسة أن الصحفيين الأصغر سناً (40 عاماً أو أقل) كانت لديهم درجة عالية من الإجهاد الانفعالي وتبلد المشاعر أعلى من الصحفيين الأكبر سناً.

حدود الاستفادة من الدراسات السابقة:

استفادت الباحثة من الاطلاع على الدراسات السابقة في التعرف على الضغوط المهنية التي يعاني منها القائم بالاتصال في الإعلام، والتي تسبب بدورها ضرر نفسي وجسمي له، وبالتالي احتراق نفسي. كما تم الاستفادة من الدراسات السابقة في الاطلاع على المقاييس المستخدمة في قياس الاحتراق النفسي، حيث أن البحث الحالي يختلف عن بقية الأبحاث من حيث الفترة الزمانية التي أجري فيها البحث، وهي الفترة التي عانى فيها القائم بالاتصال من ضغوط مهنية كبيرة بسبب الحرب السورية التي بدأت منذ عام 2011، ومازالت مستمرة حتى إعداد البحث، وتختلف من حيث المكان والبيئة الجغرافية عن باقي الأبحاث، كما تختلف عن **دراسة بركات (2014)** كونها اهتمت بدراسة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية بشكل خاص عن باقي الوسائل الإعلامية الأخرى.

10- الإطار النظري للبحث:

الضغوط النفسية والاحتراق النفسي في العمل الإعلامي:

وجدت الدراسات أن الضغوط النفسية الناجمة من ضغوط العمل الإعلامي أدت في معظمها إلى الإصابات والحوادث في مجال الإعلام، فضلاً عن الظروف الفيزيقية (الإضاءة، قلة التهوية، زيادة الضوضاء، مكان العمل .... الخ) زادت في نسب الضغوط على الإعلامي.

وتعد الظروف الداخلية للإعلامي إضافةً إلى الظروف الخارجية في العمل والمتمثلة في (الأجور، العلاقات مع الزملاء، وسائط النقل)، والشروط التي تحكم مكان العمل كلها عوامل تعيق إنتاجية العمل، وتؤثر على نفسية الإعلامي، وربما تقود إلى إصابات وأمراض نفسية وجسدية. (عبد الواحد، د.ت)

حيث أصبح التوتر والإجهاد مرادفاً للإعلاميين، وظهرت أعراض مرضية اختصت فيهم، وسميت تلك الأمراض بالأمراض المهنية، ويعد الاحتراق النفسي أكثرها شيوعاً (حالة من الإعياء النفسي والجسدي تظهر بتأثير ضغط العمل الذي يتعرض له، ويؤثر بشكل سلبي في اتجاهات الصحفي نحو المهنة التي يعمل فيها). (السامرائي،2007).

أعراض الاحتراق النفسي:

ويمكن تلخيص أعراض الاحتراق بما يلي:

أعراض تمثل المرحلة الأولى من الاحتراق النفسي وتتجلى في:

- حرص الموظفين على الأعطال والإجازات الأسبوعية والأعياد وإبداء الفرحة لها.
- إبداء الرغبة في التقاعد وكثرة الحديث عنه، وعن مزاياه في الخلاص من العمل.
- الانصراف إلى البيوت بسرعة من انتهاء الدوام اليومي.

أما الأعراض المتقدمة للاحتراق فتظهر من خلال:

- القلق اليومي والإجهاد الجسمي.
- الإرهاق العقلي وبالتالي عدم الانتباه والتركيز في العمل، وتأثر الاندفاع والحماسة نحو العمل سلباً.
- عدم الرغبة في التعامل مع الآخرين، وتغير السلوك وحدة الطبع والانغلاق عن الآخرين، وعدم الرغبة في الظهور أمام الناس.

- يسود التذمر المتواصل من العمل وعدم الرغبة في الأداء والإنجاز والانكفاء عن الآخرين في مختلف مجالات الحياة. (السامرائي،2007، ص257)

مقياس ماسلاش للاحتراق النفسي:

ساهمت كرستينا ماسلاش Christina Maslash (1976) الباحثة في علم النفس الاجتماعي عبر أبحاثها في طرح مفهوم الاحتراق النفسي، وبناء أداتها المستخدمة حالياً في معظم البحوث والتي تعرف بمقياس ماسلاش للاحتراق النفسي Maslach Burnout Inventoryويعتبر الاحتراق النفسي حسب مقياس ماسلاش حالة من التعب والإنهاك والاستنزاف البدني، والاستنفاذ الانفعالي الناتج عن الضغوط المستمرة التي تواجه الفرد في الحياة اليومية، حيث يتكون هذا المقياس من 22 فقرة متصلة بشعور الفرد نحو مهنته، وموزعة على ثلاثة أبعاد هي: **الإنهاك العاطفي– تبلد المشاعر – شعور النقص بالإنجاز الشخصي**، حيث قامت الباحثة بالاطلاع على عدة دراسات استخدمت المقياس، واستفادت منها بشكل رئيسي. (بن سلامة،2018).

قياس الاحتراق النفسي:

تم الاعتماد على مقياس ماسلاش لقياس الاحتراق النفسي المترجم إلى اللغة العربية والوارد في **مقياس الاحتراق النفسي المهني (عبد القادر، فرج، راغب، السيد مصطفى، 2010)**

العمل التلفزيوني والقنوات التلفزيونية الحكومية:

يكتسي الإبداع الإعلامي في الأقطار العربية طابعا حكومياً، يتضح فيما يتم إنتاجه من مضامين مغالية للقيم والمعايير الأساسية السائدة في الوقت الذي ينبغي أن يكون فيه الإبداع فعلا متحرراً، بعيداً عن الولاء للسلطة مهما كانت طبيعتها سياسية أو اقتصادية ومحركاً للتطور الاجتماعي.

ويشكل موقف السلطة ورؤيتها لدور الإعلام إحدى العقبات الكبيرة أمام قدرة هذا الإعلام على التحرر، وأداء دوره بمهنية وحرية، وفي هذا **الإطار يبدو وضع الإعلام الحكومي صعباً كونه خاضع لإرادة السلطة الساعية والراغبة في أن يبقى هذا الإعلام في خدمتها وطوع بنانها.** (عطا صديق وآخرون، 2017)

وعكس الخطاب الإعلامي الوطني (الحكومي) توجه السلطة، سواء أكان ذلك في خطابها النصي، أم في المعادل البصري الموضوعي للنص، مما أفقدها الكثير من الصدقية (رغم توافرها)، وأضعف قدرتها على التأثير في مناخ محتقن، لذلك ينبغي إعادة النظر فيما يقدم في الوسائل الإعلامية عن طريق وضع استراتيجية إعلامية وطنية تقوم على خطة مدروسة تهدف إلى تغيير الصورة السلبية عن الإعلام الوطني، وتعلي من روحية الوفاق الاجتماعي وقيم المواطنة، كما تقلل الفجوة الحادثة بين المواطنين ومؤسسات الدولة. (عيسى، 2017)

وفي ظل هذا المشهد حول طبيعة العمل الإعلامي في القنوات التلفزيونية الحكومية، وبالنظر للعديد من الضغوطات والمعوقات التي ترافق طبيعة عمل الصحفي تزيد احتمالات تعرض القائم بالاتصال في تلك القنوات لظاهرة الاحتراق النفسي.

البحث الميداني

- مصادر جمع البيانات:

اعتمد البحث على مصدرين أساسيين من أجل جمع البيانات وهما:

1- مصادر البحث: من خلال الكتب والبحوث والدراسات السابقة التي بحثت في مجال الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية إلى جانب الدوريات والرسائل الجامعية ذات الصلة، واعتمدت الباحثة في جمع البيانات الأولية بشكل أساسي على توزيع الاستبيان حيث تم صياغة فقرات الاستبيان بما يتوافق مع فرضيات البحث وبما يلائم تساؤلات البحث من أجل الوصول إلى الأهداف المطلوبة.

- أداة البحث:

تم الاستفادة من المراجع والدراسات السابقة التي لها صلة بالموضوع في بناء الاستبيان وصياغة فقراته، بالإضافة إلى استشارة الأستاذة المشرفة من أجل تحديد أبعاد الاستبيان وفقراته، وتم تحديد المحاور الرئيسية التي شملها الاستبيان والفقرات التي تقع ضمن كل بُعد، وبناءً على ذلك تم تصميم الاستبيان في صورته الأولية، ومن ثم عرضه على الدكتورة المشرفة لتقديم النصائح والتعديلات التي تراها ضرورية لصحة الاستبيان، ومن بعدها تم عرض الاستبيان على مجموعة من المحكمين من ذوي الاختصاصات ذات الصلة بموضوع الدراسة، **وبلغ عددهم 7 محكمين من كلية الإعلام في جامعة دمشق**، للتأكد من صدق الاستمارة، وبهدف اختبار ملائمة تصميم الاستمارات لأهداف البحث، وفي ضوء الملاحظات تمت التعديلات التي طلبها المحكمون حتى خرج الاستبيان في صورته النهائية، وتم اعتماده لمعرفة العلاقة بين متغيرات الدراسة.

يقسم الاستبيان كما يلي:

الجزء الأول: اشتمل على بيانات العوامل الديموغرافية للقائم بالاتصال أفراد عينة الدراسة (الجنس، سنوات الخبرة).

الجزء الثاني: اشتمل على ما يلي:

a. قياس بُعد الإنهاك العاطفي ممثل بـ (10) عبارات
b. قياس بُعد تبلد المشاعر ممثل بـ (7) عبارات
c. تقييم بُعد شعور النقص بالإنجاز الشخصي ممثل بـ (9) عبارات

وقد تم استخدام مقياس ليكرت الخماسي لقياس تقييم استجابات أفراد العينة لفقرات الاستبانة.

- أدوات التحليل الإحصائي

تم استخدام الأساليب الإحصائية التالية:

1. الإحصاءات الوصفية لمتغيرات البحث الممثلة بعبارات الاستبيان والتوزيعات التكرارية النسبية.
2. معامل الثبات (Cronbach's Alpha)
3. المتوسط الحسابي والانحراف المعياري.
4. اختبار الدلالة الإحصائية لتقييم اتجاه أبعاد باستعمال T-test.

- ثبات وصدق أداة الدراسة (الاستبيان) الثبات (معامل ألفا كرونباخ Cronbach's Alpha Coefficient):

استخدمت الباحثة طريقة ألفا كرونباخ لقياس ثبات الاستبيان، حيث يعبر عن متوسط الارتباط الداخلي بين العبارات التي يقيسها وتتراوح قيمته ما بين (0 – 1) وتعتبر القيمة المقبولة له (0.60) فأكثر، وكلما اقتربت قيمته من الواحد الصحيح كلما ارتفعت درجة ثبات الأداة وصلاحيتها للاستخدام وكانت النتائج للاستبانة كالآتي:

الجدول رقم (1): يوضح نتائج اختبار ألفا كرو نباخ لقياس ثبات الاستبانة

المحور	عدد العبارات	الثبات
الإنهاك العاطفي	10	0.83
تبلد المشاعر	7	0.66
شعور النقص بالإنجاز الشخصي	9	0.67

بناءً على ما سبق (كافة المحاور أكثر من 60%) يمكن القول بأن الاستبانات تتمتع بالثبات والمصداقية، ويمكن الاعتماد عليها في تحليل النتائج والإجابة على أسئلة الدراسة واختبار فرضياتها.

المجتمع البحثي والعينة:

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث القائم بالاتصال في قناة الإخبارية السورية ممن له دور في اتخاذ قرارات مباشرة في إنتاج الرسالة الإعلامية سواء أكان محرراً أم معداً أم مذيعاً أم مصوراً أم مخرجاً أم مديراً لفترة أم مونتير.

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة قصدية متاحة من القائمين بالاتصال (محرر أو معد أو مذيع أو مصور أو مونتير أو مخرج أو مدير فترة) في قناة الإخبارية السورية وقوامها 50 مفردة.

الإحصاءات الوصفية لأفراد عينة البحث:

- **النوع**

الجدول رقم (2): التوزع النسبي لأفراد العينة حسب الجنس

الجنس	العدد	النسبة %
ذكر	24	48.0
أنثى	26	52.0
Total	50	100.0

يبين الجدول (2) التوزع النسبي حسب الجنس حيث 52 % أنثى و48 ذكر، والنتيجة متقاربة بين الذكور والإناث ويفسر ذلك بطبيعة مهنة الإعلام التي تتيح فرص العمل لكل من الجنسين بشكل متساوي مقارنةً بباقي المهن التي يغلب فيها أحياناً وجود جنس عن الأخر.

- **سنوات الخبرة المهنية**

الجدول رقم (3): التوزع النسبي لأفراد العينة حسب الخبرة المهنية

الخبرة المهنية	العدد	النسبة %
أقل من 5 سنوات	6	12.0
5-10 سنوات	17	34.0
11 سنة فأعلى	27	54.0
Total	50	100.0

يبين الجدول (3) التوزع النسبي حسب الخبرة المهنية أن النسبة الأعلى هي أصحاب الخبرة فوق ال 11 سنة، وهي نتيجة منطقية كون مجتمع البحث من القنوات الفضائية الحكومية السورية، وبالتالي هم من فئة الموظفين الحكوميين المثبتين.

الإجابة عن تساؤلات البحث:

ما مستوى قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية؟

لمعرفة تقييم عبارات قياس الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال، فقد تم قياسه من خلال (3) أبعاد (الإنهاك العاطفي، تبلد المشاعر، شعور النقص بالإنجاز الشخصي) والتي تم قياسها بعبارات تبرز هذا التقييم، والتي يعزى إليها الموافقة على تقييم أفراد عينة الدراسة حول الاحتراق النفسي من خلال الأعداد والنسب المئوية والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري) كما يلي:

1- قياس بُعد (الإنهاك العاطفي)

الجدول رقم (4): التوزع النسبي لآراء العينة حول قياس بُعد الإنهاك العاطفي

العبارة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	T	الدلالة المعنوية للتقييم
أفكاري عن عملي الحالي سلبية	2.98	1.17	-0.12	0.9
ينفذ صبري بسرعة في كل مهمة عليّ تأديتها	3.78	1.17	4.73	0.000
أشعر بالتعب حينما أصحو في الصباح، لمواجهة يوم آخر في العمل	3.16	1.49	0.76	0.45
العمل مع المحيطين بي يتطلب قدراً كبيراً من الجهد	2.32	1.25	-3.84	0.000
أشعر أنني محبط بسبب عملي	3.36	1.29	1.97	0.04
قلت قدرتي على مواجهة المشكلات التي تحدث في العمل	3.68	1.28	3.74	0.000
أشعر بالاختناق وأحدث نفسي كثيراً بترك عملي الحالي	2.88	1.51	-0.56	0.58
أشعر أنني أعمل بصعوبة جداً في وظيفتي	3.58	1.31	3.13	0.000
أشعر أن عملي يحطمني	4.12	1.29	6.15	0.000
أشعر بالملل بسرعة أثناء العمل	3.6	1.31	3.24	0.000

يبين الجدول (4) ما يلي:

احتلت المرتبة الأولى في محور قياس بُعد الإنهاك العاطفي العبارة (أشعر أن عملي يحطمني)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 4.12 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو التقييم إيجابي بمستوى مرتفع، ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)**، تليها عبارة (ينفذ صبري بسرعة في كل مهمة عليّ تأديتها)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 3.78 بانحراف معياري 1.17(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو الإيجابي ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)**، وفي المرتبة الثالثة عبارة (قلت قدرتي على مواجهة المشكلات التي تحدث في العمل)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 3.68 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو التقييم الإيجابي بمستوى مرتفع ومستوى الدلالة الإحصائية 0.00 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً

عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)**، بينما العبارة التي احتلت المرتبة الأخيرة في هذا المقياس (العمل مع المحيطين بي يتطلب قدراً كبيراً من الجهد)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 2.32 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو التقييم السلبي ومستوى الدلالة الإحصائية 0.00 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم منخفض)، وتعكس نتائج الجدول (4) بشكل عام وجود حالة من الشعور بالتعب والإرهاق والاستنزاف يعاني منها القائم بالاتصال، وبالتالي انخفاض قدرته على العطاء.**

2- قياس بُعد (تبلد المشاعر)

الجدول رقم (5): التوزع النسبي لآراء العينة حول قياس بُعد تبلد المشاعر

	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	T	الدلالة المعنوية	التقييم
أتعامل مع الأشخاص في عملي بلا عواطف كما لو كانوا أشياء	4.16	1.2	7.0	0.000	مرتفع
أصبحت أكثر قسوة تجاه الناس منذ أن بدأت هذا العمل	3.92	1.3	5.0	0.000	مرتفع
أقابل مشكلات العمل بمسؤولية	4.24	1.1	7.9	0.000	مرتفع جداً
أشعر أن عملي حولني لشخص غير مكترث	4.22	1.2	7.0	0.000	مرتفع
أسعى دائما لمشاركة الآخرين في أفراحهم وأحزانهم	3.58	1.2	3.5	0.000	مرتفع
أسعى إلى مساعدة الآخرين في عملي	4.00	1.1	6.6	0.000	مرتفع
لم أعد أهتم بما يحدث للآخرين	3.88	1.3	4.7	0.000	مرتفع

يبين الجدول (5) ما يلي:

احتلت المرتبة الأولى في محور قياس بعًد تبلد المشاعر العبارة (أقابل مشكلات العمل بمسؤولية)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 4.24 بانحراف معياري 1.17(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة)، ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع، ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع جداً)**. ويليها العبارة (أشعر أن عملي حولني لشخص غير مكترث)، بمتوسط حسابي للتقييم 4.22 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة)، ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع جداً ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)** وفي المرتبة الثالثة نجد عبارة من حيث العبارة (أتعامل مع الأشخاص في عملي بلا عواطف كما لو كانوا أشياء)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 4.16 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة)، ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95%**(التقييم مرتفع)**، بينما العبارة التي احتلت المرتبة الأخيرة في هذا المقياس (أسعى دائما لمشاركة الآخرين في أفراحهم وأحزانهم)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 3.58 بانحراف معياري 1.2(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة)، ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع، ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)، حيث تعكس نتائج جدول (5) بشكل عام وجود تغير سلبي في اتجاهات واستجابات القائم بالاتصال في التعامل والتعاطف مع الأشخاص، والأحدث.**

3- قياس بُعد (شعور النقص بالإنجاز الشخصي)

الجدول رقم (6): التوزع النسبي لآراء العينة حول قياس بُعد شعور النقص بالإنجاز الشخصي

العبارة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	T	الدلالة المعنوية للتقييم
أستطيع أن أفهم بسهولة ما يريده الجمهور	3.84	1.15	5.17	0.00
أرى أنني مخيب لآمال كثير من حولي	4.3	1.16	7.89	0.00
لا أستطيع التعامل مع المشاكل الانفعالية في العمل بكل هدوء	3.3	1.34	1.58	0.12
لا تلوح في الأفق أي فرصة للترقي في عملي الحالي	2.54	1.62	-2.01	0.05
أشعر أنني من خلال عملي أؤثر إيجاباً في حياة الآخرين	3.52	1.31	2.8	0.01
أرى أنني لم أنجز شيئاً ذا قيمة في عملي الحالي	3.76	1.42	3.78	0.00
مستوى أدائي في العمل غير مرضي بالنسبة لي	3.3	1.56	1.36	0.18
أنا قادر بسهولة أن أخلق جواً مريحاً في العمل	3.7	1.22	4.07	0.00
أعمل كثيراً لكن ما أنجزه قليل	3.46	1.46	2.23	0.03

يبين الجدول (6) ما يلي:

احتلت المرتبة الأولى في محور قياس بُعد شعور النقص بالإنجاز الشخصي عبارة (أرى أنني مخيب لآمال كثير من حولي)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 4.3 بانحراف معياري 1.16(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع جداً، ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع جداً)**، تليها عبارة (أستطيع أن أفهم بسهولة ما يريده الجمهور)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 3.84 بانحراف معياري 1.15 (يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)**، وفي المرتبة الثالثة عبارة (أرى أنني لم أنجز شيئاً ذا قيمة في عملي الحالي)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 3.76 بانحراف معياري 1.4(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو الإيجابي مرتفع ومستوى الدلالة الإحصائية 0.000 وهو أصغر من 0.05 فالتقييم دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم مرتفع)**، وحلت في المرتبة الأخيرة عبارة (لا تلوح في الأفق أي فرصة للترقي في عملي الحالي)، نجد أن المتوسط الحسابي للتقييم 2.54 بانحراف معياري 1.6(يوجد تشتت في تقييم هذه العبارة) ويتجه التقييم نحو منخفض، ومستوى الدلالة الإحصائية 0.05 وهو أكبر من 0.05 فالتقييم غير دال إحصائياً عند درجة ثقة 95% **(التقييم منخفض)، وبشكل عام تشير نتائج الجدول (6) إلى وجود حالة من عدم الرضا لدى القائم بالاتصال عن نفسه في العمل، وإلى حالة من انخفاض شعوره بكفاءته وعدم إنجازه المثمر في عمله، إضافة إلى ميله لتقييم الإنجازات بطريقة سلبية.**

فرضيات الدراسة:

الفرضية الرئيسية:

يعاني القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية من مستويات مرتفعة من الاحتراق النفسي بأبعاده الثلاثة (الإنهاك العاطفي–تبلد المشاعر–شعور النقص بالإنجاز الشخصي) حيث الفرضيات التالية:

1- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث الإنهاك العاطفي كأحد أبعاد الاحتراق النفسي.

تم إجراء اختبار One Sample t test لمقارنة تقييم الإنهاك العاطفي مع المتوسط الحسابي المعياري للدراسة كما يلي:

الجدول رقم (7): الدالات الإحصائية لتقييم بُعد الإنهاك العاطفي

	Test Value = 3							
	T	Df	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	95% Confidence Interval of the Difference			
					Lower	Upper		
الإنهاك العاطفي	2.961	49	0.005	0.35	0.11	0.58	3.35	0.83

يبين الجدول (7) أن متوسط قياس مستوى الإنهاك العاطفي لدى القائم بالاتصال 3.35 بانحراف معياري 0.83 **وبمستوى (وسط)** والدالة الإحصائية Sig=0.005 وهي أصغر من القياسية 0.05 إذا **يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث الإنهاك العاطفي كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى وسط.**

2- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث تبلد المشاعر كأحد أبعاد الاحتراق النفسي

تم إجراء اختبار One Sample t test لمقارنة تقييم تبلد المشاعر مع المتوسط الحسابي المعياري للدراسة كما يلي:

الجدول رقم (8): الدالات الإحصائية لتقييم بُعد تبلد المشاعر

	Test Value = 3							
	T	Df	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	95% Confidence Interval of the Difference			
					Lower	Upper		
تبلد المشاعر	10.226	49	0.000	1.00	0.80	1.20	4.00	0.69

يبين الجدول (8) أن متوسط قياس مستوى تبلد المشاعر لدى القائم بالاتصال 4.00 بانحراف معياري 0.69 **وبمستوى (مرتفع)** والدالة الإحصائية Sig=0.000 وهي أصغر من القياسية 0.05 إذا **يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث تبلد المشاعر كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى مرتفع.**

3- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث شعور بالنقص كأحد أبعاد الاحتراق النفسي

تم إجراء اختبار One Sample t test لمقارنة تقييم شعور النقص بالإنجاز الشخصي مع المتوسط الحسابي المعياري للدراسة كما يلي:

الجدول رقم (9): الدالات الإحصائية لتقييم بُعد شعور النقص بالإنجاز الشخصي

	Test Value = 3							
	t	Df	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	95% Confidence Interval of the Difference		Mean	Std.dev
					Lower	Upper		
شعور النقص بالإنجاز الشخصي	5.115	49	0.000	0.52	0.32	0.73	3.52	0.72

يبين الجدول (9) أن متوسط قياس مستوى شعور النقص بالإنجاز الشخصي لدى القائم بالاتصال 3.52 بانحراف معياري 0.72 **وبمستوى (مرتفع)**، والدالة الإحصائية Sig=0.000 وهي أصغر من القياسية 0.05 إذا **يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث شعور بالنقص كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى مرتفع.**

الفرضية الرئيسية:

يعاني القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية من مستويات مرتفعة من الاحتراق النفسي.

تم إجراء اختبار One Sample t test لمقارنة الاحتراق النفسي مع المتوسط الحسابي المعياري للدراسة كما يلي:

الجدول رقم (10): الدالات الإحصائية للاحتراق النفسي

	Test Value = 3							
	T	df	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	95% Confidence Interval of the Difference		Mean	Std.dev
					Lower	Upper		
الاحتراق النفسي	7.0	49	0.000	0.62	0.44	0.82	3.62	0.62

يبين الجدول (10) أن متوسط قياس مستوى الاحتراق النفسي لدى القائم بالاتصال 3.62 بانحراف معياري 0.62 **وبمستوى (مرتفع)**، والدالة الإحصائية Sig=0.000 وهي أصغر من القياسية 0.05 إذا **يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال من مستويات مرتفعة من الاحتراق النفسي في القنوات التلفزيونية الحكومية.**

الفرضيات الفرعية:

1- توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير النوع.

تم إجراء اختبار Independent t test لمقارنة الفروق تبعا لمتغير النوع كما يلي:

الجدول رقم (11): الدالات الإحصائية لاختبار الفروق تبعاً لمتغير النوع للقائم بالاتصال

	الجنس	N	Mean	Std. Deviation	df	sig
الإنهاك العاطفي	ذكر	24	3.1	0.6	48	0.1
	أنثى	26	3.6	0.9		
تبلد المشاعر	ذكر	24	4.1	0.6	48	0.6
	أنثى	26	3.9	0.7		
شعور النقص الشخصي بالإنجاز	ذكر	24	3.5	0.7	48	0.9
	أنثى	26	3.5	0.8		
الاحتراق النفسي	ذكر	24	3.6	0.5	48	0.6
	أنثى	26	3.7	0.7		

يبين الجدول (11) أن دالة الدلالة المعنوية للاختبار Sig أكبر من 0.05 وبالتالي **لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي من حيث (الإنهاك العاطفي، تبلد المشاعر، شعور النقص بالإنجاز الشخصي) والاحتراق النفسي الكلي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير النوع.**

2- توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير سنوات الخبرة.

تم إجراء اختبار One way anova لمقارنة الفروق تبعا لمتغير سنوات الخبرة كما يلي:

الجدول رقم (12): الدالات الإحصائية لاختبار الفروق تبعا سنوات الخبرة للقائم بالاتصال

ANOVA						
		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
الإنهاك العاطفي	Between Groups	0.835	2	0.417	0.601	0.552
	Within Groups	32.630	47	0.694		
تبلد المشاعر	Between Groups	0.643	2	0.321	0.663	0.520
	Within Groups	22.786	47	0.485		
شعور النقص بالإنجاز الشخصي	Between Groups	0.157	2	0.078	0.144	0.866
	Within Groups	25.597	47	0.545		
الاحتراق النفسي	Between Groups	0.377	2	0.189	0.467	0.630
	Within Groups	18.976	47	0.404		

يبين الجدول (12) أن دالة الدلالة المعنوية للاختبار Sig أكبر من 0.05 وبالتالي لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي من حيث (الإنهاك العاطفي، تبلد المشاعر، شعور النقص بالإنجاز الشخصي) والاحتراق النفسي الكلي عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير سنوات الخبرة.

أهم النتائج التي توصل إليه البحث:

- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال من مستويات مرتفعة من الاحتراق النفسي في القنوات التلفزيونية الحكومية.

- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث شعور بالنقص كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى مرتفع.
- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث تبلد المشاعر كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى مرتفع.
- يوجد دلالة معنوية لمعاناة القائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية من حيث الإنهاك العاطفي كأحد أبعاد الاحتراق النفسي وهو بمستوى وسط
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي بأبعاده الثلاثة عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير النوع.
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاحتراق النفسي بأبعاده الثلاثة عند القائم بالاتصال في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية تبعاً لمتغير سنوات الخبرة.

مقترحات البحث:

- حث إدارة المؤسسة الإعلامية على تقديم الدعم النفسي والمعنوي للقائم بالاتصال في القنوات التلفزيونية الحكومية السورية.
- العمل على رفع كفاءة القائم بالاتصال عبر تطوير مهاراته بإخضاعه لدورات تدريبية.
- ضرورة تحفيز وتشجيع القائم بالاتصال على العمل عبر المتابعة والتقييم لأدائه باستمرار، وتقديم المكافأة المادية له.
- إجراء المزيد من الدراسات المتعلقة بضغوط العمل الإعلامي وتأثيرها على القائم بالاتصال.
- العمل على تحسين بيئة العمل في القنوات الحكومية التلفزيونية السورية عبر المزيد من سن القوانين التي تؤمن حرية العمل الإعلامي، وتحسين شروط مكان العمل من تهوية وإنارة وتوفير التقنيات للعمل.

المصادر والمراجع:

1. أبو موسى، أنور، وكلاب، يحيى. (2012). الاحتراق الوظيفي وتأثيره على أداء العاملين دراسة تطبيقية على الإداريين العاملين في جمعية إعمار للتنمية والتأهيل. دبلوم مهني متخصص، معهد التنمية المجتمعية، غزة، ص2.
2. السامرائي، نبيهة. (2007). علم النفس الإعلامي(مفاهيم–نظريات–تطبيقات)، ط1، دار المناهج، عمان، الأردن، ص255.
3. بركات، فاتن. (2014). الاحتراق النفسي لدى عينة من الصحفيين في مدينة دمشق في ضوء بعض المتغيرات، مجلة اتحاد الجامعات العربية للتربية وعلم النفس، مجلد12، العدد الثاني. ص48–73.
4. بن سلامة، حنان. (2018). مستوى الاحتراق النفسي لدى أساتذة التعليم الثانوي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العربي بن مهيدي بأم البواقي، ليبيا، ص28.
5. دبابي، بن ساسي، بوبكر، عقيل. (2010) مقارنة مستوى الاحتراق النفسي عند كل من معلمي المرحلة الابتدائية وأساتذة التعليم المتوسط وأساتذة التعليم الثانوي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد خاص حول المعاناة في العمل، ص33.
6. عبد القادر، فرج، راغب، السيد مصطفى. (2010). مقياس الاحتراق النفسي المهني(ط1). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
7. عبد الحميد، محمد. (1997). نظريات الإعلام واتجاهات التأثير. (ط1). القاهرة: عالم الكتاب، ص 25.

8. عبد الله الخرعان، محمد. (1996). ملكية وسائل الإعلام وعلاقتها بالوظائف الإعلامية في ضوء الإسلام، ط1، عالم الكتب، الرياض، ص23.
9. عبد الواحد، ناصر. علم النفس الاجتماعي. العراق: جامعة دجلة، كلية الإعلام، ص101.
10. عطا صديق، رامي وآخرون. (2017). دراسات في الإعلام، القاهرة: دار الكتب المصرية، ص170.
11. عيسى، نهلة. (2017). دور الإعلام في الحروب والأزمات الحرب على سورية نموذجاً – سلسة أوراق دمشق، العدد الخامس، مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات، ص12 -15.
12. فتيحة، مزياني. مفهوم الاحتراق النفسي: أبعاده ومراحل تكونه. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة الجزائر، عدد خاص الملتقى الدولي حول المعاناة في العمل، المجلد ال 3 ،2010، ص159.
13. قرادخي علي، بهات حسيب. (2018). المراسل التلفزيوني والعوامل المؤثرة في إنتاج المادة الخبرية، مركز دراسات رووداو.
14. محمد أطبقية، عبد الله. (2018). الضغوط المؤثرة على الممارسة المهنية الإعلامية "دراسة ميدانية للقائم بالاتصال بمدينة بني وليد الليبية" ، المجلة العلمية المحكمة، العدد11، جامعة سرت، ليبيا، ص307-356

المراجع الأجنبية:

Reinardy, S. (2005). Journalism Study Examines the Burnout Effect on Sports Journalists from journalism.missouri.edu

Journal of Hama University

Editorial Board and Advisory Board of Hama University Journal

Managing Director: Prof. Dr. Muhammad Ziad Sultan

Chairman of the Editorial Board: Prof.Dr. Abdul Karim Al-Khaled

Secretary of the Editorial Board (Director of the Journal): Wafaa AlFeel

Members of the Editorial Board:

- **Prof. Dr. Hassan Al Halabiah**
- **Prof. Dr. Abdul Razzaq Salem**
- **Prof. Dr. Muhammad Zuher Al Ahmad**
- **Asst. Prof. Dr. Ayam Yassin**
- **Asst. Prof. Rawad Khabbaz**
- **Dr. Nasser Al Kassem**
- **Dr.Eihab Al Damman**
- **Dr. Abdel Hamid Al Molki**
- **Dr. Noura Hakmi**

Advisory Body:

- **Prof. Dr. Hazza Moufleh**
- **Prof. Dr. Muhammad Fadel**
- **Prof. Dr. Rabab Al Sabbagh**
- **Prof. Dr. Abdul Fattah mohammad**
- **Asst. Prof. Dr. Muhammad Ayman Sabbagh**
- **Asst. Prof. Dr. Jamil Hazzouri**
- **Dr. Mauri Gadanfar**
- **Dr. Beshr Sultan**
- **Dr. Mohammad Merza**

Language Supervision:

- **Prof. Dr. Waleed Al Sarakibi**
- **Asst. Prof. Dr. Maha Al Saloom**

Journal of Hama University

Objectives of the Journal

Hama University Journal is a scientific, coherent, periodical journal issued annually by the University of Hama; aims at:

1- publishing the original scientific research in Arabic or English which has the advantages of human cultural knowledge and advanced applied sciences, and contributes to developing it, and achieves the highest quality, innovation and distinction in various fields of medicine, engineering, technology, veterinary medicine, sciences, economics, literature and humanities, after assessing them by academic specialists.
2- publishing the distinguished applied researches in the fields of the journal interests.
3- publishing the research notes, disease conditions reports and small articles in the fields of the journal interests.

Purpose of the Journal:

• Encouraging Syrian and Arab academic specialists and researchers to carry out their innovative researches.

• It controls the mechanism of scientific research, and distinguishes the originals from the plagiarized, by assessing the researches of the journal by specialists and experts.

• The journal seeks the enrichment of the scientific research and scientific methods, and the commitment to quality standards of original scientific research.

• Aiming to publish knowledge and popularize it in the fields of the journal interests and specialties, and to develop the service fields in society.

• Motivating researchers to provide research on the development and renewal of scientific research methods.

• It receives the suggestions of researchers and scientists about everything that helps in the advancement of academic research and in developing the journal.

• popularization of the aimed benefit through publishing its scientific contents and putting its editions in the hands of readers and researchers on the journal website and developing and updating the site.

Publishing Rules in Hama University Journal:

1. The material sent for publication have to be authentic, of original scientific and knowledge value, and should be characterized by language integrity and documentation accuracy

2. It should not be published or accepted for publication in other journals, or rejected by others. The researcher guarantees this by filling out a special entrusting form for the journal.

3- The research has to be evaluated by competent specialists before it is accepted for publication and becomes its property. The researcher will not be entitled to withdraw research in case of refusal to publish it.

4. The language of publication is either Arabic or English, and the administration of the journal is provided with a summary of the material submitted for publication in half a page (250 words) in a language other than the language in which the research has been written, and each summary should be appended with key words.

Deposit of scientific research for publication:

Firstly, the publication material should be submitted to the editor of the journal in four paper copies (one copy includes the name of the researcher or researchers, the addresses, telephone numbers. The names of the researchers or any reference to their identity should not be included in the other copies). Electronic copy should be submitted, printed in Simplified Arabic, 12 font on one side of paper measuring 297 x 210 mm (A4). A white space of 2.5 cm should be left from the four sides, but the number of search pages are not more than fifteen pages (pagination in the middle bottom of the page), and be compatible with (Microsoft Word 2007 systems) at least, and in single spaces including tables, figures and sources , saved on CD, or electronically sent to the e-mail of the journal.

Secondly, The publication material shall be accompanied by a written declaration confirming that the research has not been published before, published in another journal or rejected by another journal.

Thirdly, the editorial board of the journal has the right to return the research to improve the wording or make any changes, such as deletion or addition, in proportion to the scientific regulations and conditions of publication in the journal.

Fourthly, The journal shall notify the researcher of the receiving of his research no later than two weeks from the date of receipt. The journal shall also notify the researcher of the acceptance of the research for publication or refusal of it immediately upon completion of the assessment procedures.

Fifthly, the submitted research shall be sent confidentially to three referees specialized in its scientific content. The concerned parties shall be notified of the referee's observations and proposals to be undertaken by the candidate in accordance with the conditions of publication in the journal and in order to reach the required scientific level.

Sixthly. The research is considered acceptable for publication in the journal if the three referees (or at least two of them) accept it, after making the required amendments and acknowledging the referees.

- If the third referee refuses the research by giving rational scientific justifications which the editorial board found fundamental and substantial, the research will not be accepted for publication even if approved by the other two referees.

Rules for preparing research manuscript for publication in applied colleges researches:

First, The submitted research should be in the following order: Title, Abstract in Arabic and English, Introduction, Research Objective, Research Material and Methods, Results and Discussion, Conclusions and Recommendations, and finally Scientific References.

- **Title**:

It should be brief, clear and expressive of the content of the research. The title font in the publishing writing is bold, (font 14), under which, in a single – spaced line, the name of the researcher (s) is placed, (bold font 12), his address, his scientific status, the scientific institution in which he works, the email address of the first researcher, mobile number, (normal/ font 12). The title of the research should be repeated again in English on the page containing the Abstract. The font of secondary headings should be (bold/ font 12), and the style of text should be (normal/ font 12).

- **Abstract or Summary:**

The abstract should not exceed 250 words, be preceded by the title, placed on a separate page in Arabic, and written in a separate second page in English. It should include the objectives of the study, a brief description of the method of work, the results obtained, its importance from the researcher's point of view, and the conclusion reached by the researcher.

- **Introduction** :

It includes a summary of the reference study of the subject of the research, incorporating the latest information, and the purpose for which the research was conducted.

- **Materials and methods of research:**

Adequate information about work materials and methods is mentioned, adequate modern resources are included, metric and global measurement units are used in the research. The statistical program and the statistical method used in the analysis of the data are mentioned, as well as, the identification of symbols, abbreviations and statistical signs approved for comparison.

- **Results and discussion :**

They should be presented accurately, all results must be supported by numbers, and the figures, tables and graphs should give adequate information. The information should not be repeated in the research text. It should be numbered as it appears on the research text. The scientific importance of the results should be referred to, discussed and supported by up-to-date resources. The discussion includes the interpretation of the results obtained through the relevant facts and principles, and the degree of agreement or disagreement with the previous studies should be shown with the researchers' opinion and personal interpretation of the outcome.

- **Conclusions**:

The researcher mentions the conclusions he reached briefly at the end of the discussion, adding his recommendations and proposals when necessary.

- **Thanks and acknowledgement:**

The researcher can mention the support agencies that provided the financial and scientific assistance, and the persons who helped in the research but were not listed as researchers.

Second- Tables:

Each table, however small, is placed in its own place. The tables take serial numbers, each with its own title, written at the top of the table, the symbols *, ** and *** are used to denote the significance of statistical analysis at levels 0.05, 0.01, or 0.001 respectively, and do not use these symbols to refer to any footnote or note in any of the search margins. The journal recommends using Arabic numerals (1, 2, 3 .....) in the tables and in the body of the text wherever they appear.

Third- Figures, illustration and maps:

It is necessary to avoid the repetition of the figures derived from the data contained in the approved tables, either insert the numerical data in tables, or graphically, with emphasis on preparing the figures, graphs and pictures in their final shapes, and in appropriate scale and be scanned accurately at 300 pixels / inch. Figures or images must be black and white with enough color contrast, and the journal can publish color pictures if necessary, and give a special title for each shape or picture or figure at the bottom and they can take serial numbers.

- **Fourth- References:**

The journal follows the method of writing the name of the author - the researcher - and the year of publication, within the text from right to left, whatever the reference is, for example: Waged Nageh and Abdul Karim (1990), Basem and Samer (1998). Many studies indicate (Sing, 2008; Hunter and John, 2000; Sabaa et al., 2003). There is no need to give the references serial numbers. But, when writing the Arabic references, write the researcher's (surname), and then, the first name completely. If the reference is more than one researcher, the names of all researchers should be written in the above mentioned manner. If the reference is non-Arabic, first write the surname, then mention the first letter or the first letters of its name, followed by the year of publication in brackets, then the full title of the reference, the title of the journal (journal, author, publisher), the volume, number and page numbers (from - to), taking into account the provisions of the punctuation according to the following examples:

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

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

If the reference is a book: the surname of the author and then the first letters of his name, the year in brackets, the title of the book, the edition, the place of publication, the publisher and the number of pages shall be included as in the following example:

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

If the research or chapter of a specialized book (as well as the case of Proceedings), scientific seminars and conferences), the name of the researcher or author (researchers or authors) and the year in brackets, the title of the chapter, the title of the book, the name(s) of editor (s), publisher and place of publication and page number as follows:

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

If the reference is a master's dissertation or a doctoral thesis, it is written like the following example:

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

• The following points are noted:

- The Arabic and foreign references are listed separately according to the sequence of the alphabets (أ، ب، جـ) or (A, B, C).

- If more than one reference of one author is found, it is used in chronological order; the newest and then the earliest. If the name is repeated more than once in the same year, it is referred to after the year in letters a, b, c as (1998)[a] or (1998)[b]… etc.

- Full references must be made to all that is indicated in the text, and no reference should be mentioned in case it is not mentioned in the body of the text.

- Reliance, to a minimum extent, on references which are not well-known, or direct personal communication, or works that are unpublished in the text in brackets.

- The researcher must be committed to the ethics of academic publishing, and preserve the intellectual property rights of others.

Rules for the preparation of the research manuscript for publication in the researches of Arts and Humanities:

• The research should be original, novel, academic and has a cognitive value, has language integrity and accuracy of documentation.

• It should not be published, or accepted for publication in other publication media.

• The researcher must submit a written declaration that the research is not published or sent to another periodical for publication.

• The research should be written in Arabic or in one of the languages approved in the journal.

• Two abstracts, one in Arabic and the other in English or French, should be provided with no more than 250 words.

• Four copies of the research should be printed on one side of A4 paper with an electronic copy (CD) according to the following technical conditions:

The list (sources and references) shall be placed on separate pages and listed in accordance with the rules based on one of the following two methods:

(A) The surname of the author, his first name, the title of the book, the name of the editor (if any), the publisher, the place of publication, the edition number, the date of publication.

(B) The title of the book: the name of the author, the title of the editor (if any), the publisher, the place of publication, the edition number, the date of the edition.

• Footnotes are numbered at the bottom of each page according to one of the following documentation ways

A - Author's surname, his first name: book title, volume, page.

B - The title of the book, volume number, page.

• Avoid shorthand unless indicated.

• Each figure, picture or map in the research is presented on a clear independent sheet of paper.

• The research should include the foreign equivalents of the Arabic terms used in the research.

For postgraduate students (MA / PhD), the following conditions are required:

(A) Signing declaration that the research relates to his or her dissertation.

(B) The approval of the supervisor in accordance with the model adopted in the journal.

C – The Arabic abstract about the student's dissertation does not exceed one page.

• The journal publishes the researches translated into Arabic, provided that the foreign text is accompanied by the translation text. The translated research is subject to editing the translation only and thus is not subject to the publication conditions mentioned previously. If the research is not assessed, the publishing conditions shall be considered and applied on it.

• The journal publishes reports on academic conferences, seminars, and reviews of important Arab and foreign books and periodicals, provided that the number of pages does not exceed ten.

Number of pages of the manuscript Search:

The accepted research shall be published free of charge for educational board members at the University of Hama without the researcher having any expenses or fees if he complies with the publishing conditions related to the number of pages of research that should not exceed 15 pages of the aforementioned measures, including figures, tables, references and sources. The publication is free in the journal up to date.

Review and Amendment of researches:

The researcher is given a period of one month to reconsider what the referees referred to, or what the Editorial Office requires. If the manuscript does not return within this period or the researcher does not respond to the request, it will be disregarded and not accepted for publication, yet there is a possibility of its re-submission to the journal as a new research.

Important Notes:

- The research published in the journal expresses the opinion of the author and does not necessarily reflect the opinion of the editorial board of the journal.

- The research listing in the journal and its successive numbers are subject to the scientific and technical basis of the journal.

- A research that is not accepted for publication in the journal should not be returned to its owners.

- The journal pays nominal wages for the assessors, 2000 SP.

- Publishing and assessment wages are granted when the articles are published in the journal.

- The researches received from graduation projects, master's and doctoral dissertations do not grant any financial reward; they only grant the researcher the approval to publish.

- In case the research is published in another journal, the Journal of the University of Hama is entitled to take the legal procedures for intellectual property protection and to punish the violator according to regulating laws.

Subscription to the Journal:

Individuals, and public and private institutions can subscribe to the journal

Journal Address:

- The required copies of the scientific material can be delivered directly to the Editorial Department of the journal at the following address: Syria - Hama - Alamein Street - The Faculty of Veterinary Medicine - Editorial Department of the Journal.

Email: hama.journal@gmail.com

magazine@hama-univ.edu.sy

website: : www.hama-univ.edu.sy/newssites/magazine/

Tel: 00963 33 2245135

contents		
Title	Resarcher Name	Page number
The mythical symbol and its artistry in the poetry of Mahmoud	Ghaida Younes Prof. Dr. Muhammad Issa	2
Factors Employying The Popular Heritage In The Resistant Palestinian Poetry	Abdulrahman Alshekhali D. Rawaa Al-faqs	14
The (we)-Group" in the poutry of Islamic conquests-on educationl vesearch"	Mahmoud Alkhateeb Dr.Kaled Zagrit	31
The dramatic dimension in the ha'-rhymed poem of Ubayd Allah ibn Qais Al-Raqiyyat.	Dalal Shhade Dr. Samar Al Dayyop	49
A Structuralist Study of the Poem "The Final Ends..?!..I Wish" by the Poet Fayez Khadour	Dr. Anas Bdiwe	61
hythmic Deletion in Hassan 'Arbash's Poetry	Rawd Khabbaz	74
The extent to which the requirement for legal notice of termination is consistent with the economic reason justifying the dismissal of the worker	Aref Molah Al-muhtadi Dr. Lucy Esgenian	88
The opposite and the alteration in the novel (Al-Tajlayat) For Jamal Al-Ghitani	Bassam Alshawi Dr. Zainab Al-Hayek	106
The composing and combining between Al-kadi Abd al-Jabar and Abd-alkaher Aljurjani.(An inter-textual reading)	Nassif Nassif Siham Sakar Aula Yousef	118
Rhetorical Meanings of the Interrogative Noun (who) in the Diwan Al-mufaddlyat	Mohamed Harbash Professor.Dr. Essam Al-Koussa	132
Measuring the psychological combustion of the Communicator in Syrian state television channels	Dr. Nahla Essa Nermeen Ali Hasan Ammar	144

Volum :4
Number :12

Journal Of Hama University

ISSN Online (2706-9214)