مثل هذه التحفظات، وهي كثيرة متنوعة وعلى مختلف المستويات.

لنقل بوضوح إن الحداثة اليوم، في المجتمع العربي بوصفها مفهوماً أو تنظيراً إنما هي غريبة بكاملها، وإننا عندما نتكلم عليها، إنما نتكلم على الآخر متوهمين أن هذا الآخر هو الذات. ومن الطبيعي أن هذا حكم على المستوى العام لا يلغي بعض الاستثناءات، لكنها استثناءات لا تشكل تياراً عميقاً داخلاً في بنية المجتمع، بوصفه جزءاً عضوياً منها، وإنما هي استثناءات تسمح بوجودها بعض الشقوق والتصدعات في هيكل المجتمع العربي الثقافي والاجتماعي، استثناءات لا تعيش إلا هامشياً في الأطراف وعلى الضفاف.

17- يطيب لي أن أوصل كلامي في هذا الصدد أيضاً إلى أقصاه، فأقول: ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية، وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود وأعني طبعاً الشعر بوصفه رؤية تأسيسية، وبوصفه فاعلية معرفية كشفية قائمة بذاتها. إننا نعرف جميعاً، أن الشعر بدءاً من الوحي، في الأديان التوحيدية جميعاً، لم يعد رؤية تصوغ الوجود، إنما أصبح وسيلة لتزيين الموجود أو تقبيحه وفقاً لأخلاقية الوحي ومعاييرها. بهذا المعنى وفي إطاره تحديداً، يمكن القول، ولأقول بأن الوحي أنهى الشعر وبأن الشعر مات بدءاً من الوحي السماوي. ومعنى موت الشعر هنا، هو أنه لم يعد بالنسبة إلى مجتمع يؤمن بالوحي الشكل الأعلى الذي تفصح به الحياة أو الحقيقة عن نفسها، ولم يعد الشكل الذي يلبي الحاجة الضرورية للاتصال مع الكون والآخر. لكن أن يكون الشعر انتهى أو مات بوصفه رؤية تأسيسية، أمر لم يحل دون نموه في المجتمع الإسلامي بوصفه وسيلة. هكذا وضع الاسلام الشعر على الحدود، لا داخل المدينة ولا خارجها، بين بين. وقد نما على هذه الحدود لا بوصفه تأسيسياً معرفياً بل بوصفه تجميلياً أو تقبيحياً للوجود كما أشرت. هكذا همّش الاسلام الشعر مغيراً دوره الأساس. وبما أن هيمنة الإسلام على العقل، كانت أكثر منها على الحياة والجسد، فقد أتيح للشعر أن يستمر، لكن في مناخ من الصراع. كان يقصى حيث ينافس الدين، ويفاد منه، حيث لا يتولد عنه مايسيئ للدين، إنما بقي في الوقت نفسه، هامشياً لقول حقائق قد لا يرضى عنها الدين كلياً أولم يقلها. وساعد في ترسيخ هذا الهامش، التطور المعرفي والاجتماعي الذي عرفه العرب بين بداية القرن الثاني الهجري وأواسط القرن الخامس. هكذا ألحق الشعر بالحادثة، والشيء: الحادثة العابرة التي تذوب في زمنية الذاكرة، والشيء الجزئي الذي يذوب في الشيء النموذج. لم تعد للشعر قيمة، إلا بوصفه ماضياً أو تذكيراً بالماضي. الإنسان نفسه في الرؤية الدينية السائدة، لا قيمة له إلا بوصفه ماضياً، يستعيد زمن الوحي ويتطابق معه، بل ليس هناك في هذه الرؤية أي معنى للمستقبل إلا بوصفه ماضياً، ولا وجود له بوصفه إمكاناً لنشوء حقائق جديدة تغاير الحقائق الماضية.

إذ تحول الشعر إلى نوع من المطابقة والمصالحة، تحول في الوقت نفسه إلى حجاب. لم يعد يكشف عن الشيء، كما هو وربما هو، بل أصبح يكشف عنه وفقاً للمقول السائد، المتراكم، المعمم.

ولقد قامت الحداثة الأولى - في هذا الهامش، في ذلك الهامش الإمكاني - قامت على خروج تمثلت علامته الأولى في قدرة الشعر على أن يضع موضع

السؤال ذاته والعالم وقيمه بشكل مستمر. فالشعر سؤال حول الشعر، بقدر ماهو سؤال حول الإنسان والأشياء والعالم. فهل هذا الذي حققه المحدثون الحاليون، أم هو ما يحققونه؟ إن شعر أغلب هؤلاء المحدثين يندرج في أفق الشعر الذي يمكن أن يسمى بشعر النهضة. إنه شعور نهوض، أي شعر وظيفي. إنه جزء من الحدث، شعر تابع للحدث، ذائب فيه. ولئن كان "هولدرين"، يقول: *"شعرياً، يعيش الإنسان على هذه الأرض"* فمن الممكن القول "وظيفياً، يعيش العربي على هذه الأرض".

18- كانت الرؤية الخليلية لفن الشعر ترجمة دقيقة للرؤية الدينية. كانت بينهما مطابقة شبه كاملة فقد أخضعت القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت تماماً، كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي. فقد وضع الخليل معياراً أساسياً وواضحاً ومطلقاً شأن المعيار الديني يقاس عليه الشعر، ويميز به الشعر من اللاشعر. إن في ذلك ما قد يوضح لنا استطراداً، غياب تاريخ حقيقي للشعر العربي حتى اليوم، فليس هناك حتى الآن مثل هذا التاريخ، علماً بأن الشعر العربي هو أقدم شعر متواصل في العالم الحديث. وسيطرة هذه المعيارية التي سمحت بالكلام على انحطاط ونهوض في الشعر، مما لا مثيل له في العالم كله، لأنه كلام يناقض الشعر من حيث إنه ينظر إليه كما ينظر إلى العلم بوصفه كمّاً تراكمياً، أو كمّاً ينظر إلى الدين بوصفه بعداً عن الأصل النموذج أو قرباً منه. الشعر لا يوصف بالانحطاط أو التقدم على المستوى التاريخي بل بالشعرية أو اللاشعرية. الانحطاط كما يوصف به الشعر العربي مثلاً في بعض مراحله المتأخرة كان مبدأ حداثة من حيث إنه كان تحطيماً للنمذجة وخلق للغة يومية في مستوى الأشياء اليومية، ثم إن الشعر حتى في أوج كماله يعيش في أزمة. الشعر تحديداً أزمة، فهو دائماً جدل، صراع بين الشاعر ونفسه، بينه وبين اللغة، بينه وبين الأشياء.

لكن الشعر بحسب الرؤيا الدينية، وظيفة، وهو يتقدم أو ينحط بحسب فاعليته الوظيفية. وفي هذا المستوى، استطراداً نقول إن الشعر العربي ميت، بسبب من وظيفته بالضبط، ومن النظر إليه وتقويمه استناداً إلى فاعليته الوظيفية. ومن هنا ندرك مرة ثانية أن مشكلة الحداثة ليست مشكلة الشعر وحده بل هي مشكلة الفكر والحياة الثقافية، مشكلة الفكر والعقل. ومعنى ذلك أن الحداثة تتمثل في حقائق جديدة تفصح عن نفسها بأشكال جديدة. ولئن كانت أشكال البحث عن الحقيقة التي عرفها المجتمع العربي ثلاثة: الشعر - الدين، والفلسفة ذائبة في الدين، فلم يبق إلا الشعر لأنه بقي على الهامش. لكن هذا الهامش ألغته في العصر الحاضر الإيديولوجية من كل نوع. اليوم أكرر، وأحب أن أكرر، أن لا وجود للشعر في المجتمع العربي بوصفه رؤية تأسيسية أو بوصفه شكلاً معرفياً مستقلاً لرؤية الوجود وللحدس به وللإفصاح عنه. هكذا يبدو لي أن إغفالنا نقد ما يحول دون الحداثة، عنيت القراءة السائدة للوحي والممارسة السائدة له، هو الذي يسهم في تحويل الماضي إلى طقس هائل بحيث يصبح أشبه بمحيط خرافي لا حد له يبتلع الواقع كله، يهيمن عليه ويسيّره. وهذا ما يميت الماضي نفسه، فتكرار الموروث كمثل نفيه. أو لنقل التكرار نوع آخر من النفي. وهؤلاء الذين يكررون الماضي، لا يقومون في الواقع إلا بنفيه، فليس تكرار الأصول أو اجترارها هو مايجعل الإنسان مرتبطاً بالأصول بل نقدها والحوار معها. فما يوصل الإنسان يمكن في

المساءلة المستمرة للأصول. هكذا يبدو، فيما نلغي هذه المساءلة، كأننا نعيش بلا تراث وبلا حداثة وبلا شعر.

19- الحداثة هي بالضرورة انشقاق من حيث إنها تنشأ عن طرق معرفية لم تؤلف وتطرح فيما لم تؤلف. إن الإنشقاق جزء عضوي من الوحدة، لا يجوز أن نخاف منه، والهدم وجه آخر للبناء. وتتضمن الحداثة الرفض والتمرد من حيث إنها تتخلى عن التقليد، ومفهومات الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة. والحق أننا نحن العرب اليوم، لا نخلق حداثتنا الخاصة في القرن العشرين بقدر ما نعايش قليلاً أو كثيراً نهايات الحداثة التي خلقها بعض أسلافنا الهامشيين في القرنين التاسع والعاشر.

والحداثة مقرونة بالاختلاف والفاجع من حيث إنها تتعارض مع السائد من مفهومات الهوية والوحدة والثبات والنهائية وتؤكد على القطعية والكثرة والتنوع والتحول والتفتح المستمر واللانهائية. ونقول أخيراً لا حداثة على المستوى الابداعي أو على مستوى التنظير خارج هذا التمزق المعرفي. وما عدا ذلك مما يسميه بعضهم حداثة ليس إلا تقليداً آخر؛ ليس إلا مرضاً آخر في قلب تاريخنا الذي أنهكته الأمراض.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

المكتبات عبر التاريخ

الدكتور نجيب غـزاوي
أستاذ مساعد في كليـــة
الآداب والعلوم الإنسـانية
جامـعة تشريـــــــن

يقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام: التعريف والتاريخ والتصنيف. نبدأ بتعريف المكتبة وبيان أهدافها ووظائفها ثم ننتقل إلى تقديم لمحة تاريخية عن نشوء المكتبات مع بداية عصر الكتابة في بلاد ما بين النهرين، نتحدث عن شكلها وتنظيمها وأهدافها لدى كل من السومريين والبابليين والأشوريين والأوغاريتيين، وفي إيبلا ووادي النيل ولدى الإغريق والرومان. ونعود للحديث عن المكتبات في ظل الحضارة العربية الاسلامية.

نخصص الجزء الثالث من بحثنا للتصنيف والتنظيم ونقدم لهذا الموضوع بدراسة تصنيف المعرفة لدى الفلاسفة والمفكرين في الشرق والغرب لنرى مدى تأثير هذا التصنيف في تصنيف المكتبات في الماضي والحاضر.

نتحدث أخيرا عن أساليب التصنيف الحديثة التي أدخلها تطور المعلوماتية ونشوء مصارف المعلومات وشبكاتها في نهاية القرن الحالي.

آ- في التعريف والأهداف :

يعرف "قاموس الآداب" والموسوعة الفرنسية المكتبة بأنها المكان الذي تحفظ فيه الكتب، أو مجموعة الكتب الموجودة في هذا المكان، أو المؤسسة التي تقوم على حفظها.

أما قاموس أوكسفورد، فيرى أن المكتبة هي بناية أو غرفة أو مجموعة من الغرف تحتوي على مجموعة من الكتب والمواد المكتبية الأخرى توضع في تصرف عامة الناس، أو مجموعة خاصة منهم، أو مجموعة تابعة لهيئة أو جمعية أو ما شابهها.

يمكننا القول بعد ذلك، إن المكتبة هي تلك المؤسسة التي وجدت لتضم مجموعة معينة من الكتب وغيرها من المواد المكتبية وتحفظها بحيث تنظم وترتب وفق طرق منطقية وتحت إشراف فرد أو مجموعة أفراد متدربين على تقديم الخدمات المكتبية المختلفة للقراء.

ونوضح أن وظيفة المكتبة قد تجاوزت "وضع مايطبع من الكتب والمجلات والكراسات والخرائط والتقارير والوثائق التاريخية في متناول الطلاب والباحثين والجمهور بصورة عامة، لتشمل أمورا أساسية نجملها فيما يلي:

1- اختيار مواد المعرفة وجمعها وتنظيم سجل لها. والمكتبة تسعى بذلك إلى جمع التراث الإنساني وحفظه ونقله سليما إلى الأجيال القادمة.

2- إعداد هذه المواد للاستعمال عن طريق تجليدها وفهرستها وتصنيفها ثم تنظيمها بأسلوب معين يجعل الوصول إليها سهلا وممكنا.

3- توفير الخدمات المكتبية للقراء عن طريق نشر المعلومات وإيصالها إلى القراء في الوقت المناسب.

4- دعم عملية التدريس والتعليم ومساندتها وتطويرها عن طريق تقديم المصادر إضافة إلى الكتب المقررة في المنهاج.

5- الترفيه باعتبارها مركزا يجذب الجمهور من أجل تزجية أوقات الفراغ بما يتفق مع رغبات هذا الجمهور ويعود عليه بالنفع، من خلال المطالعة أو مشاهدة الأفلام.

6- المساهمة في حل مشكلة الأمية، أو إنجاز نشاطات مختلفة بالاشتراك مع الهيئات الاجتماعية في البيئة المحلية.

7- مساندة الهيئات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، من خلال نشر الوعي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ورفع المستوى الفني والمهني للقراء.

ب- المكتبات عبر التاريخ:

يبدو أن تأسيس المكتبات قد واكب ظهور الكتابة. ويجمع العلماء أن أولى المكتبات قد وجدت في بلاد ما بين النهرين في الألف الثالث قبل الميلاد. فمعظم الأعمال الأدبية السومرية والاكادية المعروفة أتتنا من المكتبات، أي مجموعات الرقم التي جمعت، قصدا، في مكان واحد. وقد سمي هذا المكان "إدوبا" باللغة السومرية، أي "بيت الرقم". وتشير الكلمة إلى شيء يشبه الجامعة الحديثة. وذلك أن الكتاب اليافعين كانوا يتبعون فيها تعليما متطورا. وكان هدف التأهيل فيها، الحصول على موظفين قادرين على القيام بالأعمال الكتابية المتعلقة بالمملكة وإدارة أرزاق الحاكم، أو المعبد وأن يعملوا كتاب عدل لتسجيل المعاملات بين الأفراد، لذلك فإن تأهيلهم كان يأخذ طابعا علميا (تمرينات حسابية، خط، نماذج رسائل وعقود) وكان يقوم بشكل أساسي على نسخ النصوص الأدبية.

لقد اكتشف العديد من هذه المكتبات في مدن مثل أور ونينيف ونيبور واوروك. كما اكتشفت فيها لوائح بأسماء المؤلفين الذين يمكن أن يكونوا آلهة مثل (إيا) Ea، أو أبطالا أسطوريين مثل (إدابا).

1- مكتبات وادي الرافدين:

مكتبة لكش: وهي من أقدم مكتبات وادي الرافدين (3200-2750) ق.م. وقد اكتشفت فيها مئات الرقم الطينية. وكانت هذه الرقم محفوظة في دار السجلات بالمدينة ومنظمة ضمن صفوف.

مكتبة نيبور: وتسمى مكتبة "نفر" أيضا. وهي تعود إلى عام 2270-2200 ق.م. وتشتمل الرقم التي اكتشفت فيها على موضوعات مختلفة كالحساب والأدب والسحر والتنجيم والقانون والتجارة والجغرافيا... أما تنظيمها فقد اتبعت فيه عدة أساليب: إذ رتبت بعض الرقم وفق الحجوم والبعض الآخر وفق أرقام متسلسلة أو تبعا للموضوعات.

مكتبة نينوى: يعتقد أن مكتبة نينوى هي أعظم مكتبة عرفها العالم القديم. يعود الفضل في شهرة هذه المكتبة إلى الملك آشور بانيبال، الذي كان يتمتع بثقافة عالية ومعارف واسعة. وقد جمع فيها آداب آشور وبابل ونظمها، وأمر أن توضع فيها نسخة مبوبة من النصوص المستقاة عن محفوظات المدن والمعابد كافة، وعين عددا من النساخ لإتمام هذا العمل. أما من حيث التنظيم فقد رتبت الرقم وفقا لموضوعاتها وأعدت لها فهارس تسهل الرجوع إليها. أما الموضوعات، فقد اشتملت على العلوم والأدب والفنون والشعر والسحر والطقوس الدينية واللغة والخط والطب والأساطير والحكايات. وفيها اكتشفت الألواح الأثنتي عشرة التي احتوت على ملحمة غلغامش ودائرة معارف لقواعد اللغة الآشورية-البابلية.

مكتبة ماري: اكتشفت في تل الحريري. وقد وجدت فيها مجموعة ضخمة من ألواح الطين يعود تاريخها إلى عام 2000 ق.م وبلغ مجموع رقمها 20,000 رقم، كتبت بالخط المسماري الأكادي_البابلي.

2- مكتبات أوغاريت :

إن كل ماتعرفه عن أوغاريت جاء من المكتبات المكتشفة فيها. فقد اكتشفت في القصر الملكي خمسة مستودعات محفوظات. واحتوى القصر الجنوبي على مستودع. أما في الحي السكني فقد وجدت مكتبة ومستودعات للمحفوظات فيه. وكذلك الأمر في حي المعابد والخندق الجنوبي. واكتشفت مكتبات في الخندق الواقع جنوبي الهيكل. وتجدر الإشارة هنا إلى عالم يدعى "رباتو" وجدت في بيته مكتبة مؤلفة من عدد كبير من الرقم، كما تشير إلى شخص آخر، لم يعرف اسمه، تظهر المكتبة التي اكتشفت في بيته أنه كان عالما وقواعديا ضليعا.

لقد احتوت مكتبات أوغاريت، إضافة إلى النصوص الأدبية، العديد من الوثائق التي ترتبط بالإدارة أو النشاط الاقتصادي للمدينة ويشبه بعض هذه الوثائق المفكرات أو الاستمارات المشابهة لتلك التي يحتفظ بها العلماء في أيامنا هذه. وقد وجدت رقم تشبه الموسوعات اشتملت على أسماء الأسماك والطيور والمنسوجات والأقمشة. كما عثر على نصوص الطب والسحر والتنجيم في معظم مكتبات هذه الحاضرة.

3- مكتبات إيبلا :

في تشرين الأول عام 1975، عثر على مكتبة إيبلا التي احتوت على 15000 رقم مسماري. وقد رتبت هذه الرقم على رفوف خشبية بصورة دقيقة وصنفت وفق مواضيعها. وتبين أن هذه المكتبة قد هدمت واحرقت بفعل نارام سين، الملك الأكادي، عام 2250 ق.م. أما محتوياتها فقد اشتملت على عدد كبير من النصوص المعجمية، وعدد محدود من النصوص الأدبية الاسطورية، إلى جانب نصوص إدارية وقضائية. كما وجدت فيها نصوص تتعلق بتسجيل الحسابات المتعلقة بالأمور المالية والاقتصادية. وهناك قسم محدود نسبيا من النصوص الشرعية. أما النصوص السياسية فكانت نادرة للغاية وأما لغة هذه النصوص فكانت محلية أصيلة تتميز عن كل اللغات القديمة وإن كانت قريبة من اللغة الأكادية.

4- مكتبات وادي النيل :

يرى ربحي عليات(1) أن المكتبات في وادي النيل كانت أسبق بالظهور من غيرها من المكتبات. فهو يقول *"عرف المصريون الكتابة منذ حوالي خمسة آلاف سنة وسجلوا فيها وصاياهم وتعاليمهم الدينية. وقد وجدت فيها مكتبات كثيرة"*، ساعد على انتشارها حب المصريين للآداب والفنون إضافة إلى توفر ورق البردي، وبشكل خاص في عصر كل من الملك خوفو وابنه خفرع. ازدهرت المكتبات، أيضا، في عهد رمسيس الثاني. وقد أنشأ هذا الملك مكتبة في المعبد الذي يحمل اسمه، في القسم الغربي من طيبة وقد تكونت مكتبته من ورق البردي وسعف النخيل والجلود والحجر. أما مكتبة خوفو وخفرع فقد اقتصرت على البردي فقط. وعموما، كان لكل ملك مكتبات ملحقة بقصره تحتوي على مراسلاته والمعاهدات والقوانين السائدة في عصره. أما المعابد فقد اشتملت على مكتباتها الخاصة التي احتوت على موضوعات جمعت لأغراض دينية وتعليمية. ونذكر بهذا الصدد مكتبة معبد هيليوبوليس التي احتوت على كتب للمعالجة.

مكتبة الاسكندرية

تعتبر مكتبة الاسكندرية أهم حدث في تاريخ المكتبات القديمة. فقد أنشأها بطليموس الأول 283 ق.م ورعاها ابنه بطليموس الثاني ومدها بالمال حتى ضاقت بما فيها من الكتب، عند منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، إذ ضمت عدة مئات الآلاف من لفائف البردي، مما استوجب افتتاح مكتبة ثانية عرفت بالمكتبة (الابنة) أودع فيها 42800 مجلداً. وقد قام بطليموس الثالث بإغنائها من خلال:

1- إلزام جميع القادمين إلى الاسكندرية بتسليم ما لديهم من كتب إلى مكتبتها إذا لم تكن هذه الكتب موجودة فيها.

2- مصادرة جميع ما تحمله السفن الراسية في الاسكندرية من كتب لتودع فيها.

3- استعارة أعمال أخيلوس وسوفوكليس واوريبيدوس من أجل نسخها.أشرف على هذه المكتبة كاليماخوس الذي صنف مجموعاتها البالغة نصف مليون لفافة بردي، ووضع لها فهارس بلغ عددها 120 ملفا رتب بعضها ترتيبا زمنيا وبعضها الآخر ترتيبا أبجديا، تبعا للموضوعات أو تبعا للمؤلفين، وقدم لكل مؤلف بترجمة مختصرة ثم اتبعها بثبت لمؤلفاته. وبذلك تعتبر هذه المكتبة أول معهد ببليوغرافي في العالم، وقد اشتملت على تراث الأغريق والبحر المتوسط والشرق والهند.

5- المكتبات لدى الإغريق والرومان:

لقد عرف الإغريق المكتبات الخاصة منذ القرن الرابع قبل الميلاد، ويرجح أن أرسطو كان أول من امتلك مكتبة خاصة شجعه على ذلك الاسكندر الذي أمده بالمال لهذا الغرض. أما المكتبات العامة فقد عرفت هناك منذ 330 ق.م، وكانت في معظمها هبات قدمها مواطنون أثرياء. ولم يكن يسمح بالإعارة الخارجية فيها: *إذ وجد نقش في أثينا يقول: لايسمح بخروج الكتب، وتفتح المكتبة من الساعة الأولى إلى الساعة السادسة.*

أما القادة الرومان فكانوا يجلبون مكتبات الإغريق معهم، أثناء عودتهم إلى روما، مما أثر تأثيرا قويا في الثقافة الرومانية، وأدى إلى انتشار حب الكتب لدى الأرستقراطية الرومانية في القرن الأول الروماني. ومن أهم مكتبات العصر الروماني مكتبة المتحف التي بناها بتوليمي بمساعدة ديمتريوس فالير حوالي عام 297 ق.م. وكان شيشرون *يعتز بمجموعته اعتزازا كبيرا ويعتبرها درة بيته*". أما صديقه أتيكوس، أول الناشرين لدى الرومان، فقد نافس الاسكندرية في تجارة الكتب، وقد استخدم (فارو) عالم فقه اللغة في وضع كتاب حمل عنوانا ذا دلالة "عن المكتبات". كما أسس قيصر، بمساعدة (فارو) هذا مكتبة الدولة، وأسس الامبرطور اوغسطس (28) ق.م. مكتبتين خصصت الأولى للكتب الإغريقية والثانية للكتب اللاتينية. وقد تصاعد اهتمام الرومان بالمكتبات لدرجة نجد معها ثماني وأربعين مكتبة في روما، مع بداية القرن الرابع الميلادي، أهمها مكتبة ألبيا. إلى جانب الكتب، كما أشرف عليها علماء بارزون. اهتم الرومان البيزنطيون أيضا بالمكتبات. فقد أسس القيصر قسطنطين مكتبة عام 353 م، وقامت إلى جانب أكاديميته العلمية، بنشر الثقافة في مدينة القسطنطينية والعالم البيزنطي. كما أنشأ الامبرطور جوليان مكتبة كبيرة في القسطنطينية زودها بمجموعات من الكتب الإغريقية والرومانية.

6- المكتبات العربية الإسلامية:

نشأت المكتبات عند العرب المسلمين مع المساجد التي كانت أماكن للتزود بالعلم والمعرفة وممارسة الحياة السياسية والاجتماعية، إضافة إلى كونها دورا للعبادة.

ويشار إلى أن المكتبات الاسلامية قد ظهرت في مطلع العصر الأموي حيث أنشأ الخليفة معاوية ابن أبي سفيان مكتبة "بيت الحكمة" في قصر الخضراء بدمشق. وقد تطورت هذه المكتبة في عهد خلفائه، عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك. كما أقام خالد بن يزيد المكتبة العلمية الأولى وألحقها بمركز النقل والتعريب الذي كان يشرف عليه ويقيم فيه التجارب العلمية. وقد احتوت هذه المكتبة على كتب في الفلك وأخرى نقلت عن اليونانية.

أما العصر العباسي فقد شهد ازدهارا للمكتبات بأنواعها المختلفة. إذ أنشأ الخلفاء العباسيون المكتبات الخاصة وألحقوها بقصورهم، كما كانت هناك مكتبات ملحقات بالمساجد والمدارس أو المعاهد العليا، وكان يؤمها الطلاب والعلماء والشعراء والقضاة... كما عرف هذا العصر المكتبات المتخصصة الملحقة بالمستشفيات.

من أشهر مكتبات هذا العصر مكتبة الخليفة المنصور، وقد عمل فيها عدد من الوراقين وزودت بمئات من المخطوطات في الشعر والنقد والدين والفلسفة والتاريخ. كما أنشأ هارون الرشيد مكتبة "بيت الحكمة" التي طورها المأمون. وقد اجتمع فيها العلماء والباحثون والطلاب، وجلبت إليها الكتب من البلدان المختلفة، وعمل فيها عدد من المترجمين وعلى رأسهم حنين بن اسحق الذي أشرف على نقل كتب الطب والفلك من اليونانية واحتوت هذه المكتبة على قسم للتأليف وآخر للتجليد والاستنساخ والتجليد، وكذلك على مرصد فلكي. وقد سار الوزراء على منوال الخلفاء. فكان للفتح بن خاقان مكتبته، وللوزير المهلبي مكتبته التي ضمت 117000 كتاب. واحتوت مكتبة ابن العميد على حمولة مئة جمل من الكتب العلمية والأدبية. واشتملت مكتبة الوزير الصاحب بن عباد على حوالي 206000 كتاب.

اهتم الأمويون الأندلسيون بالمكتبات. وكان من أشهر مكتباتهم مكتبة قرطبة التي أسسها عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء وقد احتوت على 400,000 كتاب، ولعبت دورا هاما في نشر الفلسفة اليونانية والرياضيات والعلوم الطبيعية والطب وغيرها من العلوم، ونذكر من المكتبات الخاصة، مكتبة الطبيب القيرواني، ابن الجزار، الذي ترك عند وفاته 250 طنا من لفائف جلد الغزال كتبها بيديه. وتميزت مكتبة القاضي ابن المطرف بن فطيس بحسن ترتيبها، وكان فيها عدد من الوراقين يعملون في النسخ، كما أدارها وأشرف عليها وفهرسها أبو عبد الله بن معالي الخضرمي.

فيما يخص العلماء الفاطميين نذكر مكتبة "دار الحكمة" التي أنشأها الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، في القاهرة. وقد احتوت على عدة أقسام: قسم الفقهاء، وآخر لقراء القرآن، وثالث للمنجمين، ورابع للغويين، وخامس للأطباء، واشتملت على 1,600,000 كتاب.

7- المكتبات الغربية من العصر الوسيط إلى الوقت الراهن:

لقد لعبت المكتبات الدينية، في العصر الوسيط، دورا كبيرا في المحافظة على الثقافة الغربية، بما فيها الأدب الوثني. كانت مكتبات الأديرة صغيرة عموما، إذ لم تكن تحتوي إلا على 200-600 كتاب. ونذكر من هذه المكتبات مكتبة دير كونستانز ومكتبة القديس جالن. أما المحتويات، فقد اشتملت على نسخ الكتاب المقدس، وبعض المحفوظات الدينية البسيطة.

مع القرن الثالث عشر بدأ انتشار الجامعات التي احتوت على ورشات نسخ ومكتبات. ونخص بالذكر هنا جامعتي اوكسفورد وباريس. وقد خصصت في جامعة السوربون صالة طويلة وضعت فيها مقاعد يمكن أن توضع عليها كتب تربط إلى الرفوف بواسطة سلاسل. كما اندفع الملوك في تأسيس المكتبات ونذكر منهم لويس التاسع وشارل العاشر.

أما في القرن الرابع عشر، وأثناء القرن الخامس عشر، فقد سعى المثقفون الايطاليون إلى جمع النصوص اليونانية واللاتينية ونسخها، ونشر الثقافة الإنسانية. وقد لعب بيترارك دورا اساسيا في

هذا المجال من خلال إقامة مكتبة عامة كبيرة. ولابد من الإشارة إلى مكتبة الفاتيكان التي أنشئت في عصر النهضة، وتطورت، وتوسعت في عهد البابوات المختلفة. ونشير أيضا إلى مكتبة الاسكوريال التي اشتملت على نظام رفوف ثوري اعتبر نموذجا اتبعه المعماريون في العهود اللاحقة.

ظهرت، في القرنين السابع عشر والثامن عشر المكتبات الخاصة، وفتحت للجمهور بناء على نصيحة مدير مكتبة مازاران(2)، غابرييل نودي: *"إلى أي شخص يحتاج إليها"*. وقد أدى التطور الذي شهدته هذه المرحلة في مجال نقد النصوص، ودراسة المصادر، وتنظيم البحث العلمي، إلى تطور واسع في المكتبات، وإغناء لها لتخدم بالفعل حاجات العلماء. وقد شهد هذان القرنان نشوء المكتبات الوطنية في كل من باريس ولندن.

يعتبر القرن التاسع عشر عصر انتشار المكتبات العامة، بخاصة في البلدان الانكلوسكسونية. وظهرت مكتبات الدخول الحر في الولايات المتحدة وبريطانيا حوالي عام 1850، ونذكر في هذا المجال مكتبة بوسطن من الولايات المتحدة الأمريكية ومكتبة مانشستر في بريطانيا. وازداد عدد المكتبات العامة في البلدان الناطقة باللغة الانكليزية حتى بلغت 2500 مكتبة، بين عامي 1902-1919.

في منتصف القرن العشرين، أخذت المكتبات تعاني بعض المشكلات نذكر منها هذا العدد الكبير من القراء الذي بدأ يرتادها، من علماء وطلاب وباحثين ينشدون الثقافة والمعرفة والمعلومات. وقد أدركت مؤسستان دوليتان: اليونسكو والاتحاد الدولي للتوثيق هذه المشكلة. فسعت مع الجهات الوطنية المعنية لإجراء اصلاحات هامة في مجال التنظيم المكتبي. وقد تطلب الأمر تطوير تأهيل المكتبيين وتنويعه. كما تم تنظيم شبكات فعالة من المكتبات وإقامة نظام إعارة عبر المكتبات يخدم الريف والمدينة. وترصد الدول مبالغ معينة في ميزانياتها السنوية للمكتبات، فيقوم بلد مثل الدانمارك بإنفاق مبلغ 18,50 فرنكا فرنسيا عن كل نسمة في العالم لمصلحة المكتبات (تنفق الولايات المتحدة 12,60 فرنكا فرنسيا للغرض نفسه). أما في البلدان الاشتراكية، فتقوم المكتبات الجماهيرية بزيادة عدد النسخ المطبوعة والمخصصة للحفظ أو للإعارة. ويبلغ عدد هذه المكتبات في الاتحاد السوفيتي 400,000، تحتوي على مليارى كتاب.

إضافة إلى المشكلة الأولى، تعاني المكتبات اليوم من تخزين الكتب. وقد قدمت حلول لهذه المشكلة من خلال استخدام الحاسبات وعلم المعلوماتية. فيقوم الحاسب اليوم بإدارة المكتبات وتخزين المعلومات وتنظيمها ويضعها بتصرف الزبائن الدوليين من خلال شبكات معلوماتية عبر الأقمار الصناعية. تسمح هذه الشبكات للباحث بالوصول السريع إلى المعلومات الشاملة والخاضعة لمعايير انتقاء دقيقة جدا.

ونذكر من أهم المكتبات في القرن العشرين مكتبة لينين في الاتحاد السوفيتي التي تعتبر مكتبة الدولة الرسمية وترتبط بها جميع المكتبات العامة في هذا البلد، كما تحتوي على سبعة وعشرين مليون مجلد. وهناك في الاتحاد السوفيتي مكتبات عدة هامة منها مكتبة لينينغراد وتتضمن واحدا وعشرين مليونا من الكتب في العلوم المختلفة، ومكتبة أكاديمية العلوم في نوفوسيبيريك وتحتوي على عشرة مليون كتاب.

أما في الولايات المتحدة فهناك مكتبة الكونغرس التي تأسست عام 1800م وتحتوي على 20 مليونا من الكتب، كما تضم الأفلام والأسطوانات والشرائح والتقارير العلمية والمحفوظات

والرسومات. وهناك مكتبة نيويورك المخصصة للبحث العلمي وتحتوي على تسعة ملايين كتاب وكذلك مكتبة جامعة هارفرد وتشتمل على عشرة ملايين مجلد.

نجد في المملكة المتحدة مكتبة المتحف البريطاني التي تحتوي على عدد من المجموعات النادرة من الكتب والمخطوطات من مختلف أنحاء العالم نذكر منها 2400 ورقة بردي و 17000 مخطوطة شرقية إضافة إلى مجموعات من كتب مكتبة الاسكندرية ومقطوعات موسيقية وأسطوانات وأشرطة تسجيل ومصورات جغرافية ونقود قديمة وميداليات وتحف.

هناك في فرنسا المكتبة الوطنية التي أسسها الملك شارل الخامس عام 1386، وقد اهتمت منذ تأسيسها بالتراث الفرنسي والمخطوطات وتحتوي اليوم على 20 مليون مادة.

ونذكر من الوطن العربي دار الكتب الوثائق القومية في القاهرة التي أنشأها الخديوي إسماعيل عام 1859، وتشتمل على تسعة عشر ألف مجلد من المخطوطات، كما نجد فيها أربعة معارض:

- معرض الخزائن التيمورية.
- معرض الأوراق البردية.
- المعرض الإيراني.

المعرض العام الذي يشتمل على أهم المخطوطات العربية وتطور الكتابة العربية.

ونشير أخيرا إلى مكتبة الأسد الوطنية بدمشق التي تعتبر أحدث مكتبة وطنية في الوطن العربي وتشتمل على أقسام للتصوير الوثائقي وللمواد السمعية وللفنون التشكيلية وخدمة المعلومات والمكفوفين....

جـ- في التصنيف والتنظيم

- في تصنيف المعرفة

اهتم الإنسان منذ القدم بتصنيف المعرفة وبذل الفلاسفة والمفكرون جهودا كبيرة لوضع نظم لهذا التصنيف، دون أن يكون لديهم أدنى تفكير في تطبيق هذه النظم على المكتبات، رغم أن هذه التصنيفات أصبحت فيما بعد أساس تنظيم المكتبات وفهرستها.

لقد حاول أفلاطون في كتابه "الجمهورية" تصنيف المعرفة إلى صنفين:

1- علم المحسوس، أي التطبيقات، ويفسر فيه العالم تفسيرا طبيعيا.

2- علم المعقول، أي الرياضيات والإلهيات.

أما أرسطو فقد صنفها إلى:

1- العلوم النظرية، مثل الهندسة والفلك والحساب.

2- العلوم العلمية، مثل علم الأخلاق والاقتصاد والسياسة.

3- العلوم الانتاجية مثل الشعر والبلاغة والجدل.

أما توما الاكويني فقد قسمها إلى:

1- المنطق.

2- العلوم النظرية.

3- العلوم العلمية.

ولعل أشهر الفلاسفة الذين أثرت نظرياتهم في التصنيف البيليوغرافي كان فرانسيس باكون الذي اعتمد في تصنيفه على ثلاث قوى عقلية:

1- الذاكرة ومنها انبثق التاريخ.

2- الخيال ومنه انبثق الشعر والفنون.

3- العقل ومنه انبثقت الفلسفة.

وقد قام العلماء العرب بالجهد نفسه، ويعود أول تصنيف عربي للعلوم إلى جابر بن حيان

(160هـ) الذي لم يصلنا من تصنيفه شيء. أما الكندي (801-873م) فقد قسم المعرفة إلى ثلاثة أقسام:

1- العلوم النظرية.
2- العلوم العلمية.
3- العلوم المنتجة.

وكان متأثرا في ذلك بآراء أرسطو.

أما الفارابي فقد قدم تصنيفه للمعرفة في كتابه "التنبيه إلى السعادة" و "إحصاء العلوم"، وقد قسمها إلى ثلاثة أقسام، وقسم كل قسم إلى أجزاء وكل جزء إلى مراتب. أما الأقسام فهي:

1- علوم اللسان.
2- المنطق.
3- الرياضيات.
4- العلوم التطبيقية.
5- علم المجتمع.

وتأثر ابن سينا (900-1937) بالفارابي وأضاف بعض المعلومات، مثل الأحلام. أما إخوان الصفا فقد قسموا المعرفة إلى أقسام ثلاثة هي:

1- العلوم الرياضية.
2- العلوم الشرعية الوصفية.
3- العلوم الفلسفية الحقيقية.

وصنف محمدأحمد الخوارزمي العلوم إلى صنفين في كتابه "مفاتيح العلوم":

1- العلوم العربية وتضم العلوم اللغوية والدينية.

2- العلوم الدخيلة وتشمل العلوم التي نقلها العرب عن غيرهم.

وجاء في تلك الحقبة ابن النديم، صاحب الفهرست، الذي يعتبر نظام التصنيف لديه أول نظام يصلح للتطبيق على الكتب. وكتابه "الفهرست" مقسم إلى عشر مقالات وكل مقالة مقسمة إلى عدة فنون (وفقا للموضوع).

وقد وصف فخر الدين الرازي (864-925) ستين فرعا من العلوم وحلل أبو حامد الغزالي (1058-1111) المعرفة وفق معاييره الثلاثة:

1- مستوى الالتزام.
2- المصادر.
3- الوظيفة الاجتماعية.

وخصص ابن خلدون الباب السادس من مقدمته لتصنيف العلوم التي قسمها إلى:

1- علوم يهتدى إليها بثاقب الفكر، وهي العلوم الحكيمة والفلسفة.

2- علوم نقلية وصفية تعتمد على الوضع البشري.

جاء بعد ذلك طامش كبرى زاده صاحب كتاب "مفتاح السعادة ومصباح السيادة" ويعتبر هذا المؤلف أهم كتاب تصنيف عربي وأقربه إلى أنظمة التصنيف الحديثة. وقد جعل كبرى زاده التصنيف أحد العلوم الثلاث مائة التي عالجها في كتابه الذي أسماه "علم تقاسيم العلوم"، واقترح طريقتين لتكوين الأقسام معا هما:

1- التدرج من الأعم إلى الأخص.
2- التدرج من الأخص إلى الأعم.

وهاتان الطريقتان مشابهتان للطريقتين الحديثتين الاستدلالية والاستقرائية.

وأخيرا أخذ حاجي خليفة في كتابه "كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون" عن طامش زاده. وكتابه "كشف الظنون" عبارة عن ببليوغرافيا معروفة في العلوم.

- في تصنيف المكتبات

يعتقد أن الآشوريين كانوا أول من قام بتصنيف المكتبات. فقد قسموا الألواح المكتوبة إلى قسمين الأول يعالج علوم الأرض أما الثاني فيعالج علوم الفلك والنجوم. ويعتبر كاليماخوس (310-240 ق.م) أول مكتبي معروف في التاريخ. فقد نظم مكتبة الاسكندرية بتقسيم المعرفة إلى أقسام خمسة: الشعر والتاريخ والفلسفة والأعمال الأدبية والخطابة. ثم قسم هذه الأقسام إلى أجزاء. كما عرف عنه أنه استخدم الترتيب الزمني وكذلك الترتيب الهجائي لأسماء المؤلفين.

وقد اعتمد العرب، كما ذكرنا ذلك، كتاب "الفهرست" لابن النديم الذي احتوى على لائحة مصنفة ومفصلة بأسماء المؤلفين قدامى ومعاصرين له مع ذكر كتبهم أو لمحة موجزة عنها وعن حياتهم. وكذلك كتاب "الفهرست الثاني" لابن خير الإشبيلي الذي عني بالمؤلفات أكثر من المؤلفين وأدرج أسماء الكتب وفق موضوعاتها.

أما في العصور الوسطى فقد ظهر نظام تصنيف ألفه "جبريل نوديه" الفرنسي. قسم هذا العالم المعرفة إلى اثني عشر قسما هي: الديانات ومصادر الكتب والفنون الحربية والمجمع المقدس والنظم الكنسية والجغرافية والسياسة والطب والتقاويم التاريخية والفقه والفلسفة والتاريخ والأدب. جاء بعد ذلك "برونيه" الذي وضع النظام المطبق في المكتبة الوطنية في باريس. وقد استخدم هذا النظام رموزا مزدوجة واعتمد الحروف الكبيرة والصغيرة.

حدث تطور كبير في التصنيف مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد صدرت الطبعات الأولى من الأنظمة التالية:

1- نظام التصنيف العشري - الذي وضعه ملفيل ديوي عام 1876 وهو الأكثر شيوعا في العالم.

2- نظام التصنيف التوسعي الذي وضعه شارل كتر عام 1891.

3- نظام مكتبة الكونغرس ووضع عام 1902.

4- نظام التصنيف الموضوعي ووضعه جيمس براون عام 1906.

5- نظام التصنيف التوضيحي ووضعه رانجا ناثان عام 1933.

6- نظام التصنيف البيبليوغرافي ووضعه هنري بليس عام 1935.

7- نظام التصنيف العشري العالمي ووضعه هنري لافونتين وبول اوتلث باللغة الفرنسية عام 1905 اعتمادا على تقسيم نظام ديوي للمعرفة.

في ختام حديثنا عن التصنيف والتنظيم لابد من التعرض للتقنيات المعلوماتية الحديثة التي وضعت بين أيدي الباحثين امكانيات البحث السريع والشامل، بكلفة أقل من البحث اليدوي، مما حقق قفزة نوعية في مجال فهرسة المعلومات وتنظيمها.

تشتمل هذه التقنيات على مصارف المعلومات التي تربط بينها الشبكات المعلوماتية. وقد بلغ عدد هذه المصارف في دول السوق المشتركة الأوربية حوالي ألفي مصرف، في منتصف الثمانينات، تربط بينها شبكة تعرف باسم (اورنيت). وهي موزعة وفق الاختصاصات المختلفة، فهناك مصارف معلوماتية متخصصة بالتكنولوجيا أو بالرياضيات أو بعلوم الحياة أو بالقانون أو بالفلسفة... كما أن هناك مصارف معلوماتية احصائية.

ومن أجل تقديم فكرة واضحة عن مصارف المعلومات هذه، نشير إلى أنها تحتوي عموما على

برامج تشمل مراجع علمية وتقنية نذكر منها، على سبيل المثال برنامج "الملخصات الكيميائية" وهو عبارة عن نشرة تحليلية للجمعية الكيميائية الأمريكية، تم إعدادها انطلاقا من أكثر من سبعة وتسعين ألف دورية دولية. كما نذكر برنامج "كومبوندك" الذي أعدته جمعية المهندسين الأمريكين وهو يغطي علوم الهندسة كافة. إضافة إلى البرامج التي تحتوي على معلومات عامة هناك برامج تحتوي على معلومات أكثر تخصصا وملاءمة تذكر، إضافة إلى محتويات الدوريات، تقارير الدراسات وأعمال المؤتمرات. كما أن هناك برامج تقدم للباحث معطيات تسمح له بإجراء حسابات وإعداد تصاميم.

أما في الوطن العربي فنعرف أن هناك شبكة الخليج العربي المعلوماتية التي تربط بين مختلف الجامعات والمراكز العلمية (إحدى عشرة مؤسسة علمية وجامعية) كما نفذ مركز البحوث في الجمهورية العربية السورية شبكة معلوماتية داخلية تربط الجامعات ومراكز البحوث في هذا القطر. وتقدم هذه الشبكة بعض الخدمات المحدودة للجهات المرتبطة بها. والشبكة المذكورة بحاجة إلى تطوير وربط بشبكتي الخليج والسوق المشتركة.

Nous commençons, dans cette étude, par la définition de la bibliothèque et de ses fonctions dans la vie culturelle des peuples. Puis, nous dressons une petite historie de l'évolution de la bibliothèque depuis les Sumériens jusqu'à nos jours en passant par les babyloniens, les assyriens, les égyptiens, les grecs, les romains, les arabes et les européens du moyen âge.

Nous consacrons une partie de cette étude à la classification et à l'organisation des bibliothèques. Nous parlons d'abord des théories sur la classification du savoir et de leur impact sur la classification dans la bibliothèque.

Nous finissons par donner une idée sommaire sur les développements actuels de la classification avec l'avènement de l'informatique et les réseaux et les banques de données.

الهوامش

1- المدخل إلى علم المكتبات. عمان، جمعية المكتبات الأردنية 1982.

2- رجل دين ودولة فرنسي لعب دورا كبيرا في الأحداث الهامة التي جرت في القرن السابع عشر، في أوربا.

المراجع العربية

1- أتيم، محمود أحمد، أسس التصنيف والتصنيف العلمي، بيروت، دار الجيل (1981).

2- الطباع، عبد الله أنيس، علم المكتبات، الإدارة والتنظيم، بيروت - دار الكتاب اللبناني.

3- الصوفي، د. عبد اللطيف، لمحات من تاريخ الكتابة والمكتبات، دمشق دار طلاس(1986).

4- عكروش، أنور (تحرير)، المدخل إلى علم المكتبات، عمان، جمعية المكتبات الأردنية (1982).

5- عبد الدايم، عبد الله،تاريخ التربية، دمشق، المطبعة الجديدة (1965).

6- عواد كوركيس، خزائن الكتب القديمة في العراق منذ أقدم العصور حتى عام 1000 للهجرة، بغداد مطبعة المعارف (1948).

7- قازنجي فؤاد، المكتبات والصناعات المكتبية في العراق، بغداد مطبعة الجمهورية (1972).

المراجع الأجنبية

- Des banques de données pour les étudiants, les enseignants, les chercheurs. Ministre de l'éducation national, Paris 1986.

- Dictionaire des littératures I, Larousse, Paris, 1985.

- Encyclopédie Française, Larousse, 1984.

- Saadé Gabriel, la vie intellectuelle et l'enseignement à Ougarit, Mémorial Graigie, Sheffiéld, 1988, Canada.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

أساطير لقمان في الشعر الجاهلي

الدكتور موسى ربابعة
جامعة اليرموك - الأردن

يحاول هذا البحث أن يدرس شخصية لقمان الجاهلي وأساطيره في الشعر الجاهلي. وقد جاء البحث في ثلاثة أقسام: شخصية لقمان وأسطورة الخلود والمرأة.

شخصية لقمان متعددة الجوانب والأبعاد كما كشفت عنها المصادر القديمة، ولذلك لجأ الشعراء الى استلهام هذه الشخصية في أشعارهم مع ما يتصل بها من أساطير وأخبار. وقد حاول هذا البحث أن يكشف عن كيفية توظيف الشعراء لأساطير لقمان في أشعارهم ، ويبين كيف أن الشعراء كانوا يختزلون الأسطورة اختزالا كبيرا ويكتفون بجزئية من جزئياتها.

يحاول هذا البحث أن يكشف عن أبعاد شخصية لقمان في الشعر الجاهلي. اذ إن الشعراء الجاهليين استطاعوا أن يوظفوا ما دار حول لقمان من قصص وأخبار توظيفا قريبا مما يسمى بالرمز الأسطوري وأن المادة التي احتوتها القصص التي دارت حول لقمان قد شكلت ينبوعا خصبا للشعراء الذين استطاعوا استحضاره واستلهامه وتوظيفه في أشعارهم توظيفا يوحي بوعي الشاعر لما يتعامل معه.

شخصية لقمان :

اختلف النسابون في نسب لقمان فقال بعضهم إن اسمه هو: لقمان بن عنف بن سرور (1) ومنهم من قال إن اسمه: لقمان بن باعور بن ناحور بن تارخ وهو أزر أبو إبراهيم عليه السلام (2) . ولكن معظم الأخبار تتفق على أن اسمه هو "لقمان بن عاد" (3) وقد ورد في الشعر الجاهلي بهذه التسمية لقول لبيد بن ربيعة:

وقوم لقمان بن عاد أخشما

إذ صارعوه فلبى أن يصرعا(4)

ويقول يزيد بن الصعق:

تراه ينقب البطحاء حولا

ليأكل رأس لقمان بن عـــاد(5)

وينبغي أن يفرق المرء بين لقمان العادي ولقمان الحكيم الذي ورد ذكره في القرآن الكريم "وكانت العرب تعظم شأن لقمان بن عاد الأكبر والأصغر لقيم بن لقمان في النباهة والقدر وفي العلم والحكم وفي اللسان والحلم، وهذان غير لقمان المذكور في القرآن على مايقوله المفسرون". (6) وقد جاء الحديث عن شخصية لقمان على ثلاث مراحل: لقمان الجاهلي ولقمان صاحب الأمثال ولقمان كاتب الخرافات(7) (Fabels).

واذا ماعاد المرء يستقرئ المصادر ليكشف عن شخصية لقمان الجاهلي فانه يجد أن هذه المصادر كانت قد رسمت له صورا مختلفة ومتباينة. فلقمان عند وهب بن منبه ملك نبي غير مرسل وهو بهذه الصفة يجمع الصفتين اللتين كان يجمعهما الحاكم اليهودي أي وظيفتي الملك – الكاهن ، ولهذا كان متواضعا لا يلبس التاج دائم الصلاة والدعاء ، ولذلك كان مجاب الدعوة ، وكان قد عرض الايمان على بني كركر بن عاد فآمنوا ، وكان حريصا على اقامة الحدود ، فهو أول من رجم الزاني والزانية ومن قطع يد السارق الذي امتدت يده الى الخيمة(8) .

ولكن لقمان لم ينتحل هذه الصفات كلها عند المسعودي، فهو ملك وحسب، بنى سد مأرب (9) كما أنه عند غير المسعودي الحارث الرائش من ملوك اليمن ولأنه كان متواضعا لله لم يكن متوجا (10) ، وهو عند فريق آخر امرؤ غير مملك يعيش في عهد الحارث الرائش (11).

ولعل تصويره قويا جسميا لا يتناقض مع كل ماتقدم ، فقد كان الله قد أعطى لقمان مالم يعط غيره من الناس في زمانه . اعطاه حاسة مائة رجل وكان طويلا لا يقاربه أهل زمانه (12) وكان يحفر لابنه بظفره حيثما بدا له الا الصمان والدهناء فقد غلبتاه بصلابتهما وقد حفر هراميت (13) ، كما كانت له ركية عرفت باسمه "ركية لقمان" (14) بين البحرين واليمامة ، وكان لا يكل من حفر الركايا لابنه في الغدو والرواح فهو على هذا راع لا ملك ولا كاهن .

وتتجسد قوة لقمان في حديث جاريته عنه عندما سئلت عن أحواله بعد أن شاخ إذ وصفته بالصفات التالية : "لقد كل بصره واسترخى شفره فما يبصر إلا شفا – أي شيئا قليلا – وأنه على ذلك ليعرف الشعرة البيضاء بين

صريح اللبن والرعوة . وأنه على ذلك ليعرف أثر الذرة الأنثى من الذرة الذكر في الصفا الأملس في ليلة مظلمة ومطر ، وعلى الرغم من كلال ضرسه وانطواء أمعائه فإنه يتغدى جزورا ويتعشى آخر ويأكل بين ذلك جذعة من الأبل وأنه إذا رمى سهما لم تقم رابضة ولم تربض قائمة (15) .

وقد كانت العرب تصف رأسه بالعظم وتضرب به المثل (16) وإن مثل هذه الأخبار كفيلة بأن تقدم لقمان على أنه بطل ذو أفعال خارقة للعادة وجسم ضخم ، وهذا ليس غريبا "فقد تميزت أسطورية العرب البائدة المعروفة بقبائل عاد وثمود وطسم وجديس وجرهم والعمالقة بظاهرة التعملق الجسدي ، قوم عاد أقصرهم ستون ذراعا وأطولهم مائة ذراع" (17) .

ولكن هذا الرجل ذا القوة الجبارة يرمي سهما ليصيب به عمرو بن تقن ، فإذا أحس به عمرو لم يعده إلا حظية من حظيات لقمان أي أنه لم يؤثر فيه لأن هناك من هو أقوى من لقمان ، وذلك الرجل القوي لم يستطع أن يرفع دلوا مملوءا بالماء ، ولا تنفعه قوته ولا غيرته في إرضاء زوجته ولذلك ذهبت تطلب اللذة عند رجل آخر، إذ إنه حين خلف على امرأة كانت قبله تحت رجل اسمه عمرو كانت الزوجة تحن إلى الأول وتقول على مسمع لقمان لا فتى إلا عمرو (18) .

وفي خبر آخر يقوم لقمان بدور شيخ القبيلة المستبد فيفرض ضريبة سنوية كل عام مقدارها جارية وحلة وراحلة على رجل اسمه ابن أبيض ، وهذا يعني أنه كان يفرضها على غيره (19) .

وقد تنبه أحد شراح سقط الزند إلى صفة أخرى فيه فوصفه بأنه كان ذا تجارب وصاحب كلام مسجوع ، فما تكلم بشيء إلا سار مثلا (20) وقد جاءت الأخبار المنسوبة إلى لقمان مليئة بسجعه وقد نثر ابن منظور في مواد كثيرة من لسان العرب حديثا مسجوعا يذكر فيه أخاه (21) وهذه الخاصية تقرن لقمان مرة أخرى بكهان الجاهلية الذين كان السجع ميزة لهم . والفرق بين سجع لقمان وسجع الكهان أن سجع لقمان لا يتجاوز حدود الواقع ، فهو لا يتنبأ بالمستقبل كما يفعل الكهان .

وهناك خبر آخر عن لقمان كاتب الخرافات الذي كانت مجلته معروفة لدى عرب الجاهلية والتي عرضها سويد بن الصامت على الرسول صلى الله عليه وسلم في مكة (22) . وتبدو هذه الصفات التي اكتسبتها شخصية لقمان صفات متفاوتة ومتضاربة.وهذا أمر يدعو إلى الحيرة ، وربما يعني ذلك أن لقمان كان عدة لقمانات جمعت معا في شخص واحد ولعل مايدعم هذا الظن قول الهمذاني في وصف لقمان بن الرهبة : "كان جسيما أكولا وينسب كثيرا من أخباره إلى لقمان بن عاد" (23) .

إن هذه الأخبار المتفاوتة عن لقمان تدعو إلى الظن بأن لقمان لم يكن يمثل شخصية واحدة وإنما كان يمثل أشخاصا متعددين . وقد أحسن عبد المجيد عابدين صنعا عندما تحدث عن لقمان تحت عناوين مختلفة فتحدث عن لقمان الجاهلي ولقمان في القرآن الكريم ولقمان المولد وايسوب (24) . إن هذا البحث سيركز على شخصية لقمان الجاهلي وما دار حوله من أساطير استلهمها الشعراء الجاهليون واستطاعوا أن يتعاملوا معها تعاملا يكشف عن رؤاهم ومواقفهم ، ومن خلال استقراء الشعر الجاهلي فإن ورود لقمان فيه ليس كثيرا. وربما يعود ذلك إلى ضياع بعض الشعر الجاهلي واعتماده الكبير عن الرواية الشفوية ، ولكن من خلال البحث في الشعر يمكن أن يدرس لقمان ضمن محورين أساسيين الأول : أسطورة الخلود،والثاني لقمان والمرأة.

أولا : أسطورة الخلود :

احتلت ثنائية الموت والحياة حيزا كبيرا في نتاجات الأمم القديمة ، ويبدو أن انشغال الإنسان القديم بمثل هذه القضية ساعد في إفراز ملاحم وأساطير وقصص وأشعار كتبت لها الحياة لأنها تمس جانبا مهما من جوانب وجود الإنسان ، وتبرر ملامح من تاريخه وتقدم نماذج من تفكيره ، كما أن تعامل الإنسان مع الوجود والكون دفعه إلى أن يتمسك بالحياة ولذلك حاول أن ينتصر على الموت وذلك من خلال سعيه الدؤوب للكشف عن حقائق العالم والحياة والوجود .

ولم تكن هناك طريقة أفضل من الملاحم والأساطير لحل ألغاز البداية والنهاية المحيرة للإنسان القديم ، فقد برز بحث الإنسان عن الخلود في ملحمة جلجامش التي جسدت كفاح الإنسان في رحلته الخالدة للوصول إلى الخلود (25) كما إن أسطورة اوزيريس المصرية (26) كشفت أيضا عن الالحاح على الخلود والكفاح المستمر من أجل الوصول إليه . وقد كشفت أساطير أخرى عن بحث الإنسان عن الخلود وذلك لأن الأسطورة "نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه" (27) .

ولم يفت الفكر الإنساني العربي القديم أن يعالج إشكالية الخلود في النصوص التاريخية والأدبية ، إذ إن هذه الأشكالية كانت تلح على ذهن الإنسان الجاهلي بشكل متميز ، وقد عكس الشعر الجاهلي إحساس الإنسان العربي بالموت ، وقد تجلى هذا الأمر في الشعر العربي الجاهلي بصورة بارزة وقد تحدث الشعراء عن فناء الأمم الغابرة وعن موت الحيوانات القوية .

وإذا كان حديث الشعراء عن فناء الأمم قد شكل محورا أساسيا من المحاور التي تبرز موقف الإنسان من الحياة والموت ، فإن الحديث عن أسطورة لقمان جاء متميزا ومغايرا لما قاله الشعراء عن فناء الأمم وزوالها، فقد جاءت إشارات الشعراء إلى الأمم التي انقرضت وبادت ذات طابع وعظي يعنى بالسلبية والعجز ومحاولة تعزية النفس بأن كل شيء إلى زوال ، يقول الأعشى :

ألم تروا إرما وعادا
أودى بها الليل والنهار
بادوا فلما أن تآدوا
قضى على إثرهم قدار (28)

ويقول عدي بن زيد العبادي :

أين أهل الدار من قوم نوح
ثم عاد من بعدهم وثمود
أين آباؤنا وأين بنوهم
أين آباؤهم وأين الجدود
سلكوا منهج المنايا فبادوا
وأرانا قد كان منا ورود (29)

ويقول متمم بن نويره :

ولقد علمت ولا محالة انني
للحادثات فهل تريني أجزع
أفنين عادا ثم آل محرق
فتركتهم بلدا وما قد جمعوا
ولهن كان الحارثان كلاهما
ولهن كان أخو المصانع تبع (30)

إن الإشارات الكثيرة إلى الأمم البائدة في الشعر الجاهلي لم تأت عفوا دون قصد أو مغزى ، وإنما جاءت لتدل على إحساس الشاعر بالزمن وهو إحساس يشوبه الخوف من الزوال والفناء ، وقد عمد الشعراء إلى هذه

الإشارات لكي يبرزوا مواقفهم وتطلعاتهم ، ولكن الشعراء لم يفصلوا في أخبار هذه الأمم ، "أما قصص العرب من الدول القديمة والقبائل البائدة والتابعة والأوائل فالإشارة إليه كثير ولكن التفصيل فيه نادر . وأكثر الإشارة إليهم تستخدمهم أمثالا في القوة والكثرة والأمن الذي لم يدم لهم وأمثلة في الإندثار وذهاب الريح"(31).

ويتصل هذا الأمر اتصالا وثيقا بالإطار الثقافي للشاعر . فالشاعر الجاهلي لم يكن منقطعا عن أخبار الماضين ، وإنما كانت نظرته إلى هذه الأمم نظرة المتأمل والمتفحص والمدقق فأخذ الشعراء يذكرون هذه الأمم في أشعارهم لا من منطلق الزينة وإنما لغرض أساسي متعلق بنظرتهم إلى الوجود ، ولذلك "لا يبدو أن بعض الشعراء الجاهليين كانوا قد عمدوا إلى توسيع النظرة إلى الوجود من خلال تأملهم لأحداث التاريخ ، وقد أتاحت لهم ثقافة العصر واتصالهم بالممالك المجاورة قدرا من المعرفة بالأحداث المتصلة ببعض الأمم فاستخلصوا العبر وقرنوا منطق الماضي بحاضرهم فقد عرفوا أو سمعوا من ممالك بادت وملك تهاوى وملوك وحكام وعظماء لم يمنعهم من الموت بأس أو ملك ولا حراس" (32) .

وإذا كان الجاهليون قد تحدثوا عن فناء الأمم فإنهم ألحوا على زوال العظمة أيضا فتحدثوا عن أهل الخورنق والسدير وبارق ، ولكنهم عندما تحدثوا عن زوال القوة اختاروا الحيوانات القديمة مثل الثور وحمار الوحش والظليم وذكروا مع هؤلاء الإنسان "الفارس" أحيانا. أما حديثهم عن لقمان فقد اكتسب خصوصية متميزة لأنه يمثل رمزا اسطوريا يصور بحث الإنسان عن امتلاك سر الخلود .

والأسطورة شكل من الأشكال التي احتوت نماذج التفكير الإنساني البدائي ، فهي مظهر من مظاهر تفسير الكون ومحاولة فهمه والوقوف على أسراره (33) .

وليس هناك من مشكلة أكثر تعقيدا من محاولة الإنسان التغلب على الموت . وهي محاولة تجسدت في تجربة لقمان التي عكست نمطا من أنماط تفكير الإنسان الوجودي الذي حدا بالإنسان إلى البحث عن الخلود الأبدي .

لقد عد لقمان من المعمرين ، حتى أن الأخباريين عدوه من أطول الناس عمرا بعد الخضر ، فقد عاش خمسمائة وستين سنة (34) ويقال إنه عاش ألفي سنة وأربعمائة سنة (35) وقد أصبح هذا العمر الطويل الذي عاشه لقمان مادة مهمة للشعراء الجاهليين ، وذلك لإحساسهم العميق بالزمن والنهاية ، ولذلك لجأوا إلى استيعاب محور الزمن الذي تجلى في أسطورة لقمان .

وتفاصيل أسطورة النسور أن عادا لما أهلكت خير لقمان بين أن يعيش عمر سبع بقرات سمر من أظب عفر في جبل وعر أو عمر سبعة أنسر كلما هلك منها نسر خلف من بعده نسر. وكان قد سأل الله تعالى طول العمر فاختار النسور، فكان يأخذ الفرخ حين خروجه من البيضة فيربيه فيعيش ثمانين سنة، أهلك منها ستة، فسمى السابع لبدا ثم أخذ لبدا بيديه ورمى به ليطير فسقط لبد وتناثر ريشه فلم يطق أن ينهض ثم قال له: *يالبد صحبتني فصحبتك وكنبتني فكنبتك ثم عاد لقمان فأخذ لبدا فرمى به ليعدو ويطير فسقط وتطاير ريشه*(36).

وارتبط عمر لقمان بالنسور وربما يكون وراء هذا الارتباط اعتقادات وخرافات آمنت بها العرب ، فنسر إله من الآلهة القمرية التي تتوحد بالدهر والزمن عند معظم الشعوب السامية (37) كما أن العرب تزعم أن النسر يعيش اربعمائة عام (38) أو خمسمائة عام (39) ، ومنهم من زعم أن النسر من أطول الطيور عمرا وأنه يعمر ألف سنة (40) ومن هنا جاء في المثل "*أعمر من نسر*" (41) .

إن استحضار النسر في أسطورة لقمان لم يأت من فراغ وإنما يعود إلى اعتقادات وخرافات كانت العرب تؤمن بها، فالنسر من أطول الطيور عمرا وذلك بأنه يمكن أن يمنح الإنسان عمرا طويلا إذا ما اقترن به فقد كانت بعض الأمم قد اتخذت من الطيور رمزا للخلود كما في أسطورة طائر الفينيق (42) .

ومما تجدر الإشارة إليه أن لقمان كان قد سمى آخر نسر من نسوره لبدا وهذا يعني "الدهر" ، وكان يأمل أن يطول العمر به ، لكن أمله خاب في تجاوز الموت ، ولأن لقمان كان يسعى إلى الخلود فإنه كان يدعو قبل كل صلاة وبعدها قائلا :

اللهم يارب البحار الخضر
والأرض ذات النبت بعد القطر
اسألك عمرا فوق كل عمر

فنودي قد أجيبت دعوتك وأعطيت سؤالك ولكن لا سبيل إلى الخلد فخير في أشياء فاختار بقاء سبعة أنسر (43) .

إن تحليل مثل هذا الخبر يبرز سعي لقمان إلى تجاوز لغز الموت المحير وبحثه عن الخلود ، ولكن الله بين له أن لا سبيل إلى الخلد ، وذلك لأن الخلود من نصيب الآلهة وليس من نصيب البشر وهذا ورد في ملحمة جلجامش التي جاء فيها :

فتح جلجامش فاه وقال لأنكيدو :
"ياصديقي من ذا الذي يستطيع أن يرقى إلى السماء
فالآلهة وحدهم هم الذين يعيشون إلى الأبد مع شمش،
أما البشر فأيامهم معدودات" (44)

يكشف هذا الأمر عن التعارض القائم بين العالم السماوي وعالم الإنسان ، فالآلهة هي التي استأثرت بالخلود ولم تمنحه للإنسان ، فأخذ الإنسان يبحث عن الوسائل التي من شأنها أن توصله إلى الخلود وتمنكه من التغلب على سر الموت الذي حاول أن يتجاوزه ويتخطاه .

وإذا كانت أسطورة لقمان تخلو من التفاصيل الدقيقة كما تعكسها الأخبار فإن الملاحم والأساطير الأخرى كانت ذات تفصيلات دقيقة كما في ملحمة جلجامش . وعلى الرغم من ذلك فإن أسطورة لقمان تلتقي مع أساطير وملاحم الأمم الأخرى في أنها صورت طريقة العرب في بحثهم عن الخلود كما أنها عكست رؤية الإنسان الجاهلي إلى الموت التي لم تختلف عن رؤية الإنسان في الأساطير وذلك في بحثه عن الخلود .

ويبدو أن لغز الموت المتمثل بأسطورة لقمان كان عاملا مهما في إضاءة جوانب من تجارب الشعراء الذين استلهموا هذه الأسطورة ووظفوها في ثنايا أشعارهم . وسوف يسعى هذا البحث إلى الكشف عن دور الأسطورة في ثنايا النص الذي وردت فيه وعن كيفية تعامل الشعراء الجاهليين مع الأساطير التي كانت منتشرة في محيطهم .

لقد تحدث الشعراء الجاهليون عن الفناء والخلود واتخذوا منهما موضوعا شعريا واكتسب هذا الموضوع أهمية عظيمة لأنه يخاطب الجانب الوجداني في الإنسان ولأنه يمس جوهر نظرة الإنسان إلى الكون ، وكان حريا بالشعراء وهم يتحدثون عن قضية الموت أن يقفوا عند أبعاد أسطورة النسور ، فعمدوا إلى استلهامها وتوظيفها في سياقات قصائدهم . ومما لاشك فيه أن استحضار هذه الأسطورة لم يكن منبتا عن رؤية القصيدة وإنما كان مندمجا معها جزء لا يتجزأ منها . يقول الربيع بن ضبع الفزاري :

سيدركني ما أدرك المرء تعسا
ويفقدني ما افتقد أنسر لقمان

أجار مجير النمل من عز ملكـــــه

وأنزل سيف البأس من رأس عمدان

وألوى بذي القرنين عند بلوغـــــه

مطالع قرن الشمس بالإنس والجان (45)

يأتي توظيف أسطورة النسور في سياق حديث الشاعر عن الموت وعن إيمانه الأكيد بحتمية النهاية. وعندما أدرك الشاعر هذا فطن إلى أسطورة النسور ، فجاءت هذه الأسطورة مصدرا أساسيا من مصادر رؤية الشاعر التي ظلت تصدر إشعاعاتها على الأبيات بشكل علم ، ولذلك تصبح أسطورة النسور في أبيات الشاعر إشارة واضحة إلى الفناء والزوال اللذين يؤمن بهما الشاعر .

إن التفات الشاعر إلى أسطورة النسور تجسيد عميق لإدراك الشاعر للمصير الإنساني الذي يواجهه وهو مصير محتوم . ولذلك فإن أية محاولة تسعى لتخطي الإيمان بمثل هذا المصير تصبح محاولة فاشلة وهامشية أمام جدية ظاهرة الموت المتكررة . وأمام هذه الحتمية المصيرية تصبح أسطورة النسور ذات دلالة عميقة تكشف عن القلق الذي كان يكتنف الإنسان في محاولته لفهم أبعاد الوجود من حوله . وقد جاء استلهام الشاعر للأسطورة في مجموعة من الأبيات التي تقدم رؤية تصبح فيها الأسطورة ذات فاعلية من حيث إنها تقدم رؤية أساسية تنسجم مع رؤية الشاعر .

وعندما يعبر الشعراء عن إحساسهم بالموت والفناء فإنهم يخاطبون جانبا مهما في الإنسان هو موقفه من الوجود . ويحتل الزمن قضية مهمة من قضايا الوجود الإنساني ، ويصبح ما يعبر عنه الشعراء يمس مشكلة من أهم المشكلات التي أقلقت الإنسان منذ فجر التاريخ : يقول تيم اللات في بيتين له :

رأيت المنى يبنى من الدهر حقه

حذاري لريب الدهر والدهر آكلـــه

ولو عاش ما عاشت للقمان أنسر

لصرف الليالي بعد ذلك يأكلـــــه (46)

يقدم هذان البيتان رؤية الشاعر الذي يتحدث عن علاقة الإنسان بالدهر ، وهي علاقة لا تبعث على الاطمئنان ، وإنما تثير في النفس رهبة وخوفا . فالدهر يأكل ولذلك ينبغي على الإنسان أن يدرك أن الخلود أمر يقع في دائرة المستحيل ، لأن الخلود من شأن الآلهة والإنسان ضعيف ولا يمكن له أن يتغلب على الموت الذي يؤمن به الشاعر وإيمانه لم يأت دون تأكيد وإنما أتى معززا بأسطورة النسور .

وقد كان توظيف الشعراء لأسطورة النسور توظيفا يكشف عن إدراك عميق لأبعاد هذه الأسطورة ، فلم يلجأ الشعراء إلى التفاصيل والجزئيات وإنما كانوا يذكرون نسور لقمان ذكرا تلميحيا ، فتأتي وكأنها إضاءة قادرة على أن تفتح آفاق القصيدة وتكشف عن رؤيتها ، وإن لجوء الشعراء إلى اختزال الأسطورة وعدم عنايتهم بالتفصيلات أكسب شعرهم قيمة كبيرة ، يقول طرفة بن العبد :

فكيف يرجى المرء دهرا مخلدا

وأيامه عما قليل تحاســـــبه

ألم ترى لقمان بن عاد تتابعت

عليه النسور ثم غابت كواكبـــه (47)

يتحدث الشاعر في قصيدته عن ذهاب المال . وإن أفضل المال ما أورث صاحبه حمدا وفضلا ، ثم يربط فناء المال بفناء الإنسان وهو فناء محتوم . ولأنه يرى ذلك فقد استلهم أسطورة لقمان التي فشلت في منح الخلود للإنسان . ويبدو أن استدعاء هذه الأسطورة في الشعر دال على حقيقة موقف الجاهليين من الحياة والموت ، الحياة القصيرة والموت المحقق . وتكشف الأشعار التي تتضمن استلهام هذه الأسطورة عجز الإنسان وضعفه ،

كما أنها تبرز نغمة وعظية استسلامية ، لذلك يصبح ترجي الدهر أمرا فيه شيء من العبث .

وقد سلط الشعراء الضوء على آخر نسر من نسور لقمان وهو "لبد" ، وذلك لأن هذا النسر يمثل النهاية المحتمة بعد العمر الطويل ، وقد كان ميدانا للأمثال إذ قالت العرب "أتى أبد على لبد" (48) ، وكان لقمان يرجو أن يمتد العمر بلبد لكن رجاءه لم يتحقق . وما أن هلك لبد حتى هلك لقمان معه . ومن هنا اتخذ الشعراء من موت لبد مثلا على عجز الإنسان عن النجاة من الموت ، فيقول ذو الأصبع العدواني :

هزلت زنيبة أن رأت ثرمي
وأن انحنى لتقادم ظهري
من بعد ما عهدت فأدلفني
يوم يجيء وليلة تسري
لا تهزأي مني زينب فمما
في ذاك من عجب ولا سخر
أو لم تري لقمان أهلكه
ما أفنيت من سنة ومن شهر
وبقاء نسر كلما انقرضت
أيامه عادت إلى نسر
ما طال من أمد على لبد
رجعت محورته إلى قصر
وإن حلبت الدهر أشطره
وعلمت ما أتي من الأمر (49)

يتخذ الشاعر من موت لقمان ونسوره وسيلة من وسائل الدفاع عن نفسه ، لأنه يرى أن الزمن بطبيعته المتغيرة قادر على أن يجعل الإنسان هرما كهلا ، ولذلك لجأ الشاعر إلى مخاطبة زينب وأمرها أن تنظر إلى ماجرى للقمان ، لأن فيه عظة وعبرة ، والشاعر لم يفصل في أسطورة لقمان ونسوره وإنما حول الأسطورة إلى أداة فنية جاءت منسجمة مع تجربته .

وقد جاء توظيف الشاعر لأسطورة لقمان مندغما مع بكائية الشباب التي افتتح بها قصيدته ، فبكاء الشباب ورثاؤه عنصران مهمان جعلا الشاعر يعود إلى أسطورة النسور التي جاءت لتشكل محورا أساسيا يطل على القصيدة بكاملها ويضيء عالمها المغلف بالنبرة السوداوية ، يقول ذو الأصبع :

لا يبعدن عصر الشباب ولا
لذاته ونباته النضر
والمرشفات من الخدود كأنـ
ماض الغمام صواحب القطر
وطراد خيل مثلها التقنا
لحفيظة ومقاعد الخمر
لولا أولئك ماحفلت متى
غولبت في حرج إلى قبر (50)

تكشف افتتاحية هذه القصيدة عن دعاء تحسر يتضمن رجاء بديمومة الشباب التي لا تكون . وهذا التحسر ينبئ عن أن زمن الشباب كان زمنا قصيرا ، فهو زمن يحمل البهجة والقوة والاندفاع ولذلك فهو مليء بالتوهج والنضارة والحياة التي تعد نقيضا للهرم والموت.

وبكاء الشباب هو بكاء الحياة في أعلى درجات تجلياتها والتي كانت متمثلة بالمرأة الجميلة والفروسية والخمرة ، وهي العناصر التي تمثل البطولة والفعل على النقيض من الموت الذي يمثل الاستسلام والعجز . ولكن الشاعر أدرك جمال الشباب عندما أصبح واقفا على عتبات الموت ، فجاء حديثه عن الموت والهرم حديث الإنسان الذي فشل في تحقيق ما يريد .

ومما لا شك فيه أن التحسر على الشباب الذي أتبعه الشاعر بالحديث عن أسطورة لقمان جعل الأسطورة جزءا من نسيج القصيدة ، فالقصيدة تقدم رؤية تبرز موقف الإنسان من قضايا الموت والخلود والمصير وهي أشياء جسدتها الأسطورة بشكل واضح . ولذلك يصبح

استحضار الشاعر لأسطورة النسور نوعا من أنواع تهدئة النفس التي تعيش الألم والحسرة وتعجز عن دفعهما .

إن إحساس الإنسان الجاهلي بعبثية الحياة وعجزه عن التحكم بمصيره عنصران أساسيان من العناصر التي أغنت الشعر الجاهلي.ولذلك فإن شعور الإنسان بالنهاية قد جعل أسطورة لقمان مفتاحا أساسيا يستطيع المرء من خلاله أن يكتنه أبعاد القصيدة وأن يحل ألغازها . يقول لبيد بن ربيعة :

بل كل سعيك باطل إلا التقـــى
فإذا انقضى شيء كأن لم يفعل
لو كان شيء خالدا لتواعلـــت
عصماء مؤلفة ضواحي مأسل
ولقد جرى لبد فأدرك جريه
ريب الزمان وكان غير مشـقل
لما رأى لبد النسور تطـايرت
رفع القوادم كالفقير الأعـزل
من تحته لقمان يرجو نهضه
ولقد رأى لقمان أن لا يأتلـي
غلب الليالي خلف آل محرق
وكما فطن بتبع وبهـــرقل
وغلبن أبرهة الذي ألفينـــه
قد كان خلد فوق غرفة موكل (51)

تأتي هذه الأبيات في ثنايا حديث الشاعر عن الزوال والفناء ، وكانت هذه القضية قد شغلت الفكر الجاهلي . وقد عكست هذه القصيدة رؤية الشاعر المتمثلة بأن لا خلود في الحياة . وعندما تيقن الشاعر من هذه الرؤية استحضر أسطورة لقمان لأنها تعبر عما يشعر به . وبذلك يصبح الموقف الذي تعبر عنه هذه الأبيات تأكيدا على فشل محاولات الإنسان القديمة من أجل الوصول إلى الخلود . ومن هنا فقد جاء حديث الشاعر عن لبد داخلا في إطار الحديث عن الزوال والفناء وهو حديث لم يأت زائدا أو حشوا وإنما ليخدم موقفا وليفسر مشكلة معقدة .

وقد كشف الشاعر عن أمل لقمان الذي كان يتوقع من لبد أن ينهض ويقوم ، ولكن لبدا خذل لقمان.وخذلانه يعني الموت . والموت يتنافى مع محاولة الخلود التي تمثلت في أسطورته . واقترنت هذه الأبيات ببعض أجزاء أسطورة لقمان ، فعندما رأى لقمان لبدا غير قادر على النهوض صاح به انهض لبد نهضا شدد ، فلما كان اليوم الذي أصبح فيه لقمان مشرفا على الموت فأراد أن ينهض فضربت عروق ظهره ولم يكن قبل ذلك يشتكي شيئا منها فقال :

يـالقومي نعى لي بموتـــي
اختلاف النسا وعرق الوتين

ثم نظر إلى لبد وقد تطايرت النسور ولم يطر فلم يطق ، فقال له :

انهض لبد نهضا شدد
إذ لم يكن لبد الأبـــد
فأراك حين تطـايرت
تلك النسور فلم تعد
بشرت لقمان بـــه
ولعله لم يعتمـــد

قال : ثم أخذ لبدا بيديه ورمى به ليطير فسقط لبد وتطاير وتناثر ريشه فلم يطق أن ينهض ، ثم قال : يالبد صحبتني فصحبتك وكذبتني فكذبتك.ثم عاد لقمان فأخذ لبدا فرمى به ليعلو ويطير فسقط وتطاير ريشه (52) .

وإذا كان معظم الشعراء قد اتجهوا في توظيف أسطورة النسور اتجاها واحدا وهو استلهام بعد الأسطورة الذي يقترن بالخلود وذلك من خلال حديث

الشعراء عن الموت والفناء وزوال الشباب ، فإن هناك بعض الشعراء الذين استطاعوا أن ينقلوا الأسطورة إلى إطار جديد وإلى جزء أساسي في القصيدة الجاهلية وهو المقدمة الطللية . وإن مثل هذه النقلة توحي بوعي الشاعر وإدراكه لاستخدام الأسطورة التي اصبحت ذات مغزى وهدف ، فحول هذه الأسطورة عن أصلها وأعطاها بعدا جديدا بأن وضعها في سياق آخر . يقول النابغة الذبياني :

يادار مية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأمد
الا الأواري لأيا ما أبينها
والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد
ربت عليه أقاصيه ولبده
ضرب الوليدة بالمسحاة فالثأد
خلت سبيل أتي كان يحبسه
ورفعته إلى السجفين فالنضد
أمست خلاء وأمسى اهلها احتملوا
أخنى عليها الذي أخنى على لبد (53)

يعكس توظيف أسطورة النسور في سياق حديث الشاعر عن الأطلال أهمية كبيرة وذلك لانسجام الأسطورة مع حديث الشاعر عن الدمار والتهدم . وهو أمر يثير القلق والحزن في النفس ، ولذلك جاءت الإشارة إلى لبد منسجمة مع حديث الشاعر عن الطلل وأصبحت الأسطورة قادرة على أن تمنح هذا المقطع من القصيدة عنصرا غنيا يساعد في الكشف عن رؤية الشاعر . وجاءت الأسطورة في نهاية حديث الشاعر عن الطلل لتبرز موقفه ورؤيته ، ولذلك فقد حملت الأسطورة دلالات وأبعادا توحي بالعجز عن مواجهة الدمار الذي يراه من حوله . ومن هنا فقد أتت مقولة الشاعر "أخنى على لبد" تتويجا لحدة المأساة التي يشاهدها ولا يستطيع أن يغير فيها شيئا .

وقد استخدم أوس بن حجر لبدا استخداما فنيا يخدم رؤيته وموقفه ، فهو يتهم لبدا بالخيانة ، وهذا الاتهام يحمل صورة جديدة من صور لبد الذي ارتبطت حياة لقمان به . فهو لم يستخدم الأسطورة في إطار الحديث عن العمر والزمن ولا عن الطلل وإنما أشار إلى خذلان النسر للقمان عندما أمره بالنهوض ولم يستطع ، يقول :

وكأن ظعن الحي مدبرة
نخل بزادة حمله السعد
خانتك منه ماعلمت كما
خان الأخاء خليله لبد (54)

جاءت هذه الأبيات منسجمة مع رؤية القصيدة العامة التي كان الهجاء موضوعا لها ، وإذا كانت هذه الأبيات تمنح لبدا صفة الخيانة فإن الخيانة صفة سلبية تنسجم مع الهجاء أيضا ، ولذلك جاء توظيف الشاعر للأسطورة توظيفا فاعلا وليس توظيفا هامشيا . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الشعراء لم يعمدوا إلى التفصيلات في أسطورة النسور ، وإنما كانوا يلمحون إلى الأسطورة تلميحا دون أن يلجؤوا ، إلى الإعادة والتسجيل ولذلك جاء استخدامهم للأسطورة مختصرا لكنه يمكن القارئ من خلالها أن يطل على جو القصيدة العام .

إن تجليات هذه الأسطورة تمثلت في قدرة الشعراء على اكتناه مادة الأساطير ووضعها في سياق النص الشعري وتوظيفها بصورة جعلت من الأسطورة إرثا مشتركا بين الشعراء ، فهم يستخدمون الأسطورة لأنها تكشف عن رؤاهم ومواقفهم . وتنبع أهمية هذه الأسطورة في الشعر الجاهلي لأنها متصلة اتصالا وثيقا بمواقف الإنسان من الكون وما يثيره من تساؤلات وتفسيرات تدور حول الإنسان ومصيره الذي ينبئ بالزوال والفناء وينفي أن يكون الإنسان مخلدا. لقد أخذ العربي الجاهلي يفكر تفكيرا وجوديا بعيدا عن السماء

راح يستغل تفكيره الأسطوري في رواية حكايات شبه أسطورية تتعلق ببعض ظواهر الحياة الواقعية" (55) .

ويمكن القول إن هذه الشواهد أبرزت جانبا من جوانب الفكر الأسطوري الذي كان سائدا لدى الإنسان الجاهلي قبل مجيء الإسلام ، لأن الأساطير مرتبطة بمحاولة فهم الكون بما فيه من ظواهر تثير كثيرا من الأسئلة وتدفع الإنسان إلى التفكير والتأمل في هذه الظواهر. وإن الشعراء الجاهليين استطاعوا أن يتعاملوا مع أسطورة النسور تعاملا فنيا لماحا وفاعلا ويعني هذا أن الشعراء اتخذوا من لقمان رمزا أسطوريا وتمكنوا من اضافته إلى بنية لغتهم الشعرية دون أن يكون ذلك نشازا أو حشوا ، وإنما كان ذا مغزى يكشف عن اصطدام الشعراء بالمشكلات المعقدة في هذا الكون .

ثانيا لقمان والمرأة :

كانت للقمان تجربة مريرة وسيئة مع المرأة ، فهي لم تحتل عنده مكانة إيجابية إطلاقا، وذلك لما تصفت به المرأة من الخيانة وعدم الوفاء. فيروى عنه أنه كان تزوج عددا من النساء كلهن خنه في أنفسهن (65) فقد حدث أن بني كركر بن عاد بن قحطان كانوا قد عتوا في أطراف اليمن فسار بهم رئيسهم السميدع إلى لقمان، وحدث أن عشق سوداء بنت مامة زوج لقمان. وعندما اكتشف لقمان الأمر ، أمر وأخرجهما وقرنهما ورمى بهما من أعلى الجبل ثم أمر الناس أن يرجموهما بالحجارة فكان أول من رجم في الزنا (57) .

إن تجارب لقمان السيئة مع المرأة كانت قد حددت موقفه السلبي منها ، وقد قاده ظنه السيئ بالنساء إلى قتل ابنته صحر التي وظفها الشعراء توظيفا فنيا هادفا ، وتفاصيل القصة "أن لقمان ما كان يتزوج امرأة إلا فجرت، فتزوج جارية صغيرة لا تدري ما الرجال ، فبنى لها بناء على جبل فرفعه ثم جعل له حفافا فكان ينزل بالسلال ويصعد بالسلاسل ، فإذا غاب رفعت السلاسل فرآها غلام من عاد فعشقها ، فقال لقومه : والله لتجمعن بيني وبين امرأة لقمان أو لأجلبن عليكم حربا ترقص فيه أشياخكم ، قالوا لنا بها ؟ قال اجعلوني بين السيوف ، ثم أتوا لقمان فاستودعهما إياه إلى أجل سماه ، ثم حل الأجل فاستردوني، فجعلوه بين أسياف ثم أتوا لقمان، فقالوا : إنا نريد أن نسافر، وهذه سيوفنا عندك وديعة، فأخذها منهم ووضعها في بيته. فلما ذهب لقمان في حاجته تحرك ، فحلت عنه ، فكان يكون معها ، فإذا جاء لقمان رجع إلى مكانه ، حتى بلغ الأجل ، فأخذوا أسيافهم منه، فجلس لقمان على سريره وهي معه، فنظر إلى نخامة تنوس في السقف، فقال من تنخم هذه؟ قالت: أنا. قال فتنخمي، فلم تصنع شيئا، فقال يا ويلتي: السيوف دهتني، ثم رمى بها من ذلك الحفاف، فتقطعت فانحدر مغضبا ، فنظرت إليه بنت له يقال لها صحر ، فقالت يا أبت مالي أراك مغضبا ؟ فأخذ صخرة فشدخ بها رأسها وقال أنت أيضا منهن ، فضربتها العرب مثلا"(58) .

وإذا كانت هذه القصة على ما فيها من أمور غير واقعية وعناصر خيالية قد عكست عنصر الشك في المرأة فقد وجد الشعراء فيها مادة يمكن لهم أن يوظفوها توظيفا يجسد رؤيتهم ومواقفهم . وإن اللافت للنظر أن الشعراء الجاهليين استخدموا هذه القصة في غير علاقتهم بالمرأة . وأصبحت هذه القصة مادة من مواد الأمثال العربية ولذلك جاء في المثل :
تنبي تنب صحر (59) .

إن ما دار حول هذا المثل من قصص تشرح الأبعاد الأسطورية ذات الطابع الخيالي استطاعت أن تكشف عن كنه نظرة الرجل إلى المرأة وهي نظرة مشوبة بالشك وسوء الظن . وإن الشعراء الجاهليين

كانوا على معرفة بأبعاد هذه الموقف الذي عاشه لقمان بن عاد واستطاعوا أن ينقلوا هذه الأسطورة إلى مجال آخر ليس له علاقة بالمرأة . وهذا يجسد وعي الشعراء وفهمهم وقدرتهم على تمثل مثل هذه الأسطورة ووضعها في إطار غير إطارها الحقيقي . يقول الشاعر المخضرم خفاف بن ندبه يرثي صخرا ومعاوية ابني عمرو بن الشريد ورجالا منهم أصيبوا :

تطاول همه ببراق سعـــــر
لذكراهم وأي أوان ذكـــــر .
كأن الثار تخرجها ثيابـــــي
وتدخل بعد نوم الناس صدري
وعباس يدب لي العنابـــــا
وما أذنبت إلا ذنب صحـــــر (60)

تبرز هذه الأبيات موقف الشاعر الذي يشعر بالظلم فقد نشب خلاف بينه وبين العباس بن مرداس السلمي ، ويرى الشاعر أن العباس يريد قتله أو موته ولا ذنب له إلا كذنب صحر . وعندما وجد الشاعر نفسه مظلوما فطن إلى أسطورة لقمان وذنب صحر ، ويجعل ذنبه شبيها بذنبها . ومن اللافت للنظر أن الشاعر لم يلجأ إلى ذكر الأسطورة كاملة وإنما ألمح إلى ذلك تلميحا . وهذا التلميح إشارة حقيقية إلى وعي الشاعر في توظيفه للأسطورة .

ولم يأت هذا التوظيف لهذه الأسطورة نشازا وإنما جاء منسجما مع بنية النص ومع الموقف الذي يتحدث عنه الشاعر . وإن استغلال مثل هذه العناصر الأسطورية في النص الشعري يصبح مصدر ثراء وإغناء للتجربة . والشاعر عندما لجأ إلى توظيف أبعاد هذه الأسطورة لم يهمه صحتها أو صدقها وإنما الذي كان يهمه هو بلورة تجربته وتقديمها بصورة فعالة ومؤثرة .

وقد وردت هذه الأسطورة عند جران العود ، وقد ألمح إليها تلميحا أيضا . وجران العود شاعر مختلف في العصر الذي عاش فيه فمنهم من يقول إنه جاهلي ومنهم من يقول إنه إسلامي (61).ولكن يبدو أن الروح الجاهلية كانت مبثوثة في أشعاره وهذا لا يلغي أهمية استلهامه لهذه الأسطورة وتوظيفها في شعره ، يقول الشاعر :

ألا أبلغ لديك بني كـــــلاب
وإخوتها معاوية بن بكـــــر
فليت الناقمية لم تلدكـــــم
ولم تحملكم منها بظهـــــر
فإن سوام ما صرتم إليـــه
رتاع بين أوطاس وشعـــر
حماه من عيقه بقـــــود
ويمنعكم مخافة كل ثغـــر
أأن غضبت كلاب في عقار
تعد لنا النوابغ ذنب صحـــر
ولو أنا نخاف الحي نصـرا
لدعثرنا ديارهم بمجـــــر (62)

تقول مناسبة هذه الأبيات إن رجلا من بني نمير عقر إبلا لرجل من بني كلاب وعقر الكلابي إبل النميري فوقع بينهما الشر في ذلك . ويصور الشاعر كيف أن دهاة القوم لا يرون لهم ذنبا إلا ذنبا كذنب صحر ، فهو يريد أن ينفي عن أهله وقبيلته الظلم والذنب فعاد إلى قصة صحر واستلهمها .

وقد ظلت هذه الأسطورة منهلا لتجارب الشعراء ورافدا لها في العصور اللاحقة . والدليل على ذلك أن عروة بن أذينة كان قد استلهم هذه الأسطورة يقول :

أتجمع تهيامـا بليلـــى إذا نـــأت
وهجرانها ظلما كما ظلمت صحر (63)

ينقل الشاعر هنا جانب الظلم من المرأة وينسبه إلى نفسه ، فهو يشعر بأنه مظلوم لأنه يهيم بليلى التي هجرته وابتعدت عنه ، فقد قابلت ليلى هيامه بها بالهجران وهذا ظلم له ، وقد وجد صورة هذا الظلم قريبة من ظلم صحر ، فاستلهم هذه الأسطورة ليكشف عن موقفه من ليلى .

وإذا كان الشعراء قد اتخذوا من ذنب صحر مادة لهم ودمجوها في ثنايا أشعارهم ، فإن هناك خبرا آخر ورد في الشعر الجاهلي يكشف عن علاقة لقمان بالمرأة ، وهي علاقة تدعو إلى الغرابة والدهشة . "وذلك أن لقمان ابتلي بأن أخته كانت محمقة (أي لا تلد إلا الحمقى) وكذلك كان زوجها ، فقالت لإحدى نساء لقمان : هذه ليلة طهري وهي ليلتك ، فدعيني أنام في مضجعك فإن لقمان رجل منجب ، فعسى أن يقع علي فأنجب ، فوقع على أخته فحملت بلقيم" (64) .

وقد استوحى النمر بن تولب هذا الخبر ووظفه في شعره . فالعرب – كما أشار الجاحظ من قبل – كانت تضرب المثل بلقمان ولقيم بالرياسة والقدر والنباهة ، ولكن الاثنين لم يستطيعا الخلود ، ولذلك يقول النمر بن تولب بعد أن سرد قصة ينفي فيها قدرة الوعل على الإفلات من شراك الموت :

أتى حصنه ما أتى تبعـــــا
وأبرهة الملك الأعظمـــــا
لقيم بن لقمان من أختـــــه
فكان ابن أخت له وابنما
ليالي حمق فاستحصـــــنت
إليه ففر بها مظلمـــــــا
فأحبلها رجل نابـــــه
فجاءت به رجلا محكمـــــا (65)

لقد شكلت أساطير لقمان مادة خصبة للشعراء الذين أفادوا منها في بعث الحياة في أشعارهم . كما أن توظيف الشعراء لهذه الأساطير يكشف عن الوعي المشترك للشعراء ، وهو وعي يوحي بأن الشاعر الجاهلي كان قادرا على استلهام الأخبار والقصص والأساطير وتوظيفها في شعره لا إعادتها ، لأن الإعادة لا تخرج عن دائرة التسجيل والمباشرة وهذا يتنافى مع مع طبيعة الشعر الذي تكون لغته إيحائية وبعيدة عن التقريرية والمباشرة . فلم يهتم الشعراء بجزئيات الأسطورة وتفاصيلها ولذلك جاءت الأسطورة مختزلة إلى كلمة أو كلمات قلائل ، وأتت مندمجة مع بنية القصيدة ومنسجمة مع رؤيتها."لعن طريقة الأسطورة وما تتضمن من عطاء تاريخي تكون إسقاطات الشاعر الرامزة ويتجاوز بذلك آفة السرد وسطحية التجربة المطلقة ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته ليفلت من شباك "القصص" و "الحكاية" و "التاريخ" بصورة مطلقة" (66) .

وربما تكون إشارات الشعراء الجزئية واللماحة إلى الأسطورة عائدة إلى طبيعة العصر الجاهلي نفسه ، وذلك أن الشعر الجاهلي كان شعرا شفويا يشترك فيه الشاعر والملتقي ويعرف الاثنان ما يحتويه من أساطير ولذلك يكون الاستشهاد بجزئية صغيرة من الأسطورة كافيا .

وتجدر الإشارة في خاتمة هذا البحث إلى أن أساطير لقمان لم ترد كثيرا في الشعر الجاهلي ، لأن مصيرها كان كمصير غيرها من الأساطير "فقد بقي لنا من أساطير العرب القديمة قدر يسير نظرا لتعلق هذه الأساطير بمعتقدات بدائية كان العرب أنفسهم قد بدأوا ينصرفون عنها قبل الإسلام إلى لون من التفكير الواقعي ثم جاء الإسلام فقضى على معظمها" (67) .

الإحالات

1- ابن قتيبة : المعارف ، تحقيق ثروت عكاشة ، ط6 (القاهرة ، دار المعارف بمصر ، 1977م) ، ص 52.

2- الثعلبي : قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس (بيروت ، المكتبة الثقافية ، د.ت) ص 312 .

3- وهب بن منبه : كتاب التيجان في ملوك حمير، ط2 (صنعاء ، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية ، 1979)، ص78 ، وابن سعيد : نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ، تحقيق د. نصرت عبد الرحمن ، (عمان ، مكتبة الأقصى ، 1982م) ، ج1/ص106 ، والنويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، تحقيق مجموعة من العلماء القاهرة ، 1960م) ، ج13/ص 60 والجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، ط4 (بيروت ، دار الفكر ، د.ت) ، ج3/ ص174 والمسعودي : مروج الذهب ، تحقيق شارل بلا (بيروت ، 1965م) ، ج2/ص318 والطبري : تاريخ الطبري ، ط1 (بيروت ، دار الكتب العربية ، 1987م) ، ج1 ص135 .

4- ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق د. احسان عباس (الكويت، 1962م) ، ص 338 .

5- أشعار العامريين الجاهليين ، جمعها ودققها د. عبد الكريم يعقوب ، ط1 (اللاذقية ، دار الحوار ، 1982م) ، ص58 .

6- الجاحظ : البيان والتبيين ، ج3/ ص321 .

7- The Encycopaedie of Islam 5. 811. Leiden, 1983 وانظر Handbuch des Islam, 365 . 1976.

8- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص87 – 84.

9- المسعودي : مروج الذهب ، ج3/ ص318 .

10- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص 79 .

11- المقدسي : البدء والتاريخ (بيروت ،مكتبة خياط ، د.ت) ، ج3/ ص 175 .

12- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص87 ، وابن سعيد : نشوة الطرب ، ج1/ص 106 .

13- شروح سقط الزند (القاهرة ، نسخة مصورة عن طبعة التراث العربي ، 1979م) ، ج4/ ص1566 .

14- ياقوت الحموي : معجم البلدان (بيروت ، دار احياء التراث العربي ، 1979م) ، ج3/ص240 .

15- المفضل الضبي : أمثال العرب ، قدم له وعلق عليه د. احسان عباس (بيروت ، دار الرائد العربي ، 1981م) ، ص162 وأنظر الميداني : مجمع الأمثال ، تحقيق محي الدين عبد الحميد (القاهرة ، مطبعة السنة الحميدية ، 1955م) ج1/ص388 ، والزمخشري : المستقصى في الأمثال ، ط2 (بيروت ، دار الكتب العلمية ، 1977م) ، ج1/ص194 .

16- الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، 1965م) ، ص322 .

17- خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، ط1 (بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1980م) ، ص 30.

18- المفضل الضبي : أمثال العرب ، ص159 .

19- المفضل الضبي : أمثال العرب ، ص 157 .

20- شروح سقط الزند ، ج4/ص1565 .

21- ابن منظور : لسان العرب (بيروت ، دار صادر ، دت) ، ج1/ص285 ، و ج3/ص72 وص212 ، وج8/ص205 .

22- ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين (القاهرة ، مطبعة البابي الحلبي ، 1963) ج2/ص68 .

23- الهمداني : الإكليل ، حققه محمد بن علي الأكوع الحوالي (القاهرة ، مطبعة السنة المحمدية ، 1966م) ، ج2/ص227 .

24- عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم (الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 1989م) ، ص43 ، ص137 ، ص186 .

25- طه باقر : ملحمة جلجامش (بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، 1980م) ، ص41 ، وما بعدها ، وانظر محمد خليفة حسن أحمد : الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم دراسة في ملحمة جلجامش (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م) ص ص11-18 ، وفراس السواح : كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش ، ط1 (دمشق ، دار العربي للطباعة والنشر 1987م) ، ص ص256-257 .

26- سيد محمود القمني : اوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، ط1 (القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988م) ، ص ص143-160 ونبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ط2 (القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، 1974م) ص ص17-18 .

27- فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ، ط1 (بيروت ، دار الكلمة للنشر ، 1980م) ، ص15 .

28- ديوان الأعشى : شرح وتعليق د. محمد محمد حسين (بيروت ، دار النهضة العربية ، 1974م) ، ص331 ، تآدوا تفاعلوا ، وقدار هو أحمد ثمود الذي يضرب به المثل في الشؤم .

29- ديوان عدي بن زيد العبادي ، تحقيق محمد عبد الجبار المعيبد (بغداد ، 1965) ، ص122 .

30- ابتسام مرهون الصفار : مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي (بغداد ، مطبعة الارشاد 1968م) ، ص100 . بلد : ترلب ، الحارثان : هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر الأعرج ، وتبع مالك من ملوك الحيرة .

31- مصطفى عبد اللطيف جباووك : الحياة والموت في الشعر الجاهلي (بغداد ، وزارة الاعلام ، 1977م) ، ص313 .

32- حسني عبد الجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي (القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1988م) ، ص67 وأنظر : أحمد كمال زكي : الأساطير دراسة حضارية مقارنة ، ط1 (بيروت ، دار العودة 1979م) ، ص76 ، وعبد الاله الصائغ : الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام (بغداد ، وزارة الاعلام ، 1982م) ، ص82 .

33- أحمد كمال زكي : الأساطير ، ص ص44-45 .

34- السجستاني : المعمرون والوصايا ، تحقيق عبد المنعم عامر (القاهرة ، دار احياء الكتب العلمية ، 1961م) ، ص4 .

35- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص79 .

36- الدميري : حياة الحيوان الكبرى (بيروت ، المكتب الاسلامي ، د.ت) ، ج2/ ص349 ، وابن الأثير : الكامل في التاريخ ، ط2 (بيروت ، دار الكتب اللبناني ، 1976م) ، ج1/48 ، والسجستاني : المعمرون والوصايا ، ص4 ، والنويري : نهاية الأرب ، ج13/ص61 ، والميداني : مجمع الأمثال ، ج1/ص132 ، والطبري : تاريخ الطبري ، ج1 ص ص136-137 .

37- شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، ط1 (بيروت ، دار العودة 1982م) ، ص670 .

38- أبوهلال العسكري : كتاب جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعبد المجيد قطامش ط1 (القاهرة ، المؤسسة العربية الحديثة ، 1964م) ، ج1/ص126 .

39- البكري : فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، تحقيق د. احسان عباس ود. عبد المجيد عابدين (بيروت ، دار الأمانة ، 1971م) ، ص462 .

40- الدميري : حياة الحيوان ، ج2/ص349 ، والنويري : نهاية الأرب ، ج10/ص307 .

41- الدميري : حياة الحيوان ، ج2/ص351 ، والميداني : مجمع الأمثال ، ج2/ص50 .

42- خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، (بيروت ، دار مجلة شعر ، 1960م) ، ص82 .

43- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص79 ، وابن سعيد : نشوة الطرب ، ج1/ ص ص 106-107 .

44- طه باقر : ملحمة جلجامش ، ص97 .

45- نشوان بن سعيد : ملوك حمير وأقيال اليمن ، تحقيق علي بن اسماعيل المؤيد واسماعيل بن عمر المراغي (القاهرة ، المطبعة السلفية 1970م) ، ص111 ووهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص131.

46- وهب بن منبه : كتاب التيجان ، ص85 .

47- ديوان طرفة بن العبد : تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، (دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية 1975م) ، ص ص 140-141 .

48- السجستاني : المعمرون والوصايا ، ص4 ، والمفضل بن سلمة : الفاخر ، تحقيق عبد العليم الطحاوي ومحمد علي النجار (القاهرة ، وزارة

الثقافة والارشاد القومي 1960م) ، ص84 ، والزمخشري : المستقصى في الأمثال ، ج1/ص36 ، وابو هلال العسكري : جمهرة الأمثال ، ج1/ص126 والبكري : فصل المقال ، ص ص 426-427 والثعالبي : ثمار القلوب ص476 .

49- ديوان ذي الأصبع العدواني : جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي (الموصل ، مطبعة الجمهور ، 1973م) ص ص39-41 ، دلف إذا مشى الشيخ وقارب الخطو ، حرى الشيء : نقص ، المحورة مايرجع من الخبر والذكر .

50- ديوان ذي الأصبع : ص ص38-39 ، الحرج : خشب يشد بعضه إلى بعض يحمل عليه الموتى .

51- ديوان لبيد بن ربيعة ، ص ص272-275 ، تواءلت : نجت : العصماء : أنثى الوعل ، مؤلفة أي تألف الاقامة ومأسل : اسم جبل ، غير مثقل : غير ثقيل لخفته وقدرته على الطيران ، يأتلي : يقصر ويبطئ ، خلد : سكن غرفة موكل : موضع بالبحرين .

52- ابن منبه : كتاب التيجان ، ص ص84-85 .

53- ديوان النابغة الذبياني : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، (القاهرة ، دار المعارف ، 1977م) ، ص ص 14- 16، الأواري : محابس الخيل ، النؤي حاجز من تراب ، المظلومة : الأرض التي لم تمطر، الجلد : الأرض الصلبة ، ردت عليه أقاصيه : ردت الأمة على النؤي ما تباعد من ترابه ، لبده : سكنه ، الوليدة : الأمة الشابة ، الثأد : المكان الندي ، الأتي : مجرى الماء ، السجفان : ستران رقيقان ، النضد : الأوعية .

54- ديوان أوس بن حجر ، تحقيق د. محمد يوسف نجم، ط3 (بيروت ، دار صادر ، 1989م) ص22 ، زارة : هي من أزد السراة ، السعد : ضرب من رديء التمر .

55- نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص16 .

56- عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم ، ص47 .

57- ابن سعيد : نشوة الطرب ، ص ص108-109 .

58- أبو هلال العسكري : كتاب جمهرة الأمثال ، ج2/ص262 ، والنخامة ما يلفظه الإنسان من البلغم ، تنوس : تسيل ، وهناك رواية أخرى للقصة أنظر : المفضل الطبي : أمثال العرب ، ص153 ، ولسان العرب ، ج4/445 .

59- أبو هلال العسكري : كتاب جمهرة الأمثال ، ج2/ص261 ، والزمخشري : المستقصى ، ج2/ص ص86-87 ، والجاحظ : الحيوان تحقيق عبد السلام هارون ، ط3 (بيروت ، المجمع العلمي العربي الاسلامي ، 1969م) ، ج1/ص22 ، والبكري : فصل المقال ، ص ص385-386 .

60- ديوان خفاف بن ندبة ، تحقيق د. نوري حمودي القيسي (بغداد ، مطبعة المعارف ، 1968م) ، ص49 ، براق ، جمع برقة وهي الأرض الغليظة ، سعر :جبل .

61- أنظر مقدمة ديوانه ، تحقيق وتذييل د. نوري حمودي القيسي (بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، 1982م) ، ص7 .

62- ديوان جران العود ص ص93-94 ، الناقمية : أم لهم ، السوام ، ما رعي من المال رتاع : سكون ، أوطاس : اسم موضع ، المجر : الجيش .

63- شعر عروة بن أذينة ، تحقيق د. يحيى الجبوري ، ط2 (الكويت ، دار القلم 1981م) ص332 .

64- الجاحظ : البيان والتبيين ج1/ ص184 ، والحيوان ، ج1/ ص21 ، والضبي : أمثال العرب ص152 ، والميداني : مجمع الأمثال ، ج2/ص389 .

65- شعر النمر بن تولب ، صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي (بغداد ، 1965م) ، ص ص106-107 .

66- رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث (الاسكندرية ، منشأة المعرف ، 1985م) ، ص259 .

67- عز الدين إسماعيل : المكونات الأولى للثقافة العربية ، ط2 (بغداد ، آفاق عربية ، 1986م) ز

المصادر

1- ابن الأثير ، عز الدين الجزري : الكامل في التاريخ ، بيروت : دار الكتب اللبناني ، ط2 1967 .

2- ابن سعيد ، علي بن موسى : نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ، تحقيق نصرت عبد الرحمن ، عمان : مكتبة الأقصى ، 1982 .

3- ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : المعارف ، تحقيق ثروت عكاشة ، القاهرة : دار المعارف بمصر، 1977 .

4- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، بيروت : دار صادر ، د.ت .

5- ابن هشام : أبو محمد عبد الملك : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين : القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، 1936 .

6- أشعار العامريين الجاهليين جمعها ودققها د. عبد الكريم يعقوب ، اللاذقية : دار الحوار ، 1974 .

7- الأعشى (ميمون بن قيس) : ديوان الأعشى شرح وتعليق د. محمد محمد حسين . بيروت : دار النهضة العربية ، 1974 .

8- أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر ، تحقيق د. محمد يوسف نجم . بيروت : دار صادر ، 1979 .

9- البكري ، أبو عبيد القاسم بن سلام : فصل المقال في شرح كتب الأمثال ، تحقيق د. احسان عباس ود. عبد المجيد عابدين ، بيروت ، دار الأمانة ، 1971.

10- الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد : ثمار القلوب في المضاف والمنصوب ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، 1965 .

11- الثعلبي ، أبو اسحق أحمد بن محمد بن ابراهيم النيسابوري : قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس ، بيروت : المكتبة الثقافية ، د.ت .

12- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت : دار الفكر ، د.ت : والحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت المجمع العلمي الاسلامي ، 1969.

13- جران العود ، ديوان جران العود النميري ، تحقيق د. نوري حمودي القيسي ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، 1982 .

14-

15- خفاف بن ندبة : ديوان خفاف بن ندبة السلمي ، تحقيق د. نوري حمودي القيسي ، دار المعارف ، 1986 .

16- الدميري ، محمد بن موسى : حياة الحيوان الكبرى ، بيروت : المكتب الاسلامي ، د.ت .

17- ذو الأصبع العدواني : ديوان ذي الأصبع العدواني، جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي ، الموصل : مطبعة الجمهور، 1973 .

18- الزمخشري : أبو القاسم بن عمرو : المستقصى في الأمثال ، بيروت : دار الكتب العلمية ، 1977 .

19- السجستاني ، أبو حاتم : المعمرون والوصايا ، تحقيق عبد المنعم عامر ، القاهرة : دار احياء الكتب العربية ، 1969 .

20- الضبي ، المفضل بن محمد : أمثال العرب ، قدم له وعلق عليه د. احسان عباس ، بيروت : دار الرائد العربي ، 1981 .

21- الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير : تاريخ الطبري ، بيروت : دار الكتب العربية ، 1987 .

22- طرفة بن العبد : ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، 1975 .

23- عدي بن زيد العبادي : ديوان عدي بن زيد العبادي ، تحقيق محمد عبد الجبار المعيبد ، بغداد 1965 .

24- عروة بن أذينة : ديوان عروة بن أذينة ، تحقيق د. يحيى الجبوري ، الكويت : دار القلم ، 1981 .

25- العسكري ، أبو هلال : جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعبد المجيد قطامش ، القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، 1964 .

26- لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق د. احسان عباس ، الكويت ، 1962 .

27- المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين ، تحقيق شارل بلا ، بيروت ، 1965 .

28- المفضل بن سلمة : كتاب الفاخر ، تحقيق عبد العليم الطحاوي ومحمد علي النجار ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، 1960 .

29- المقدسي ، مطهر بن طاهر : البدء والتاريخ ، بيروت : مكتبة خياط ، د.ت .

30- الميداني ، أبو الفضل أحمد بن محمد : مجمع الأمثال ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة السنة المحمدية ، 1975 .

31- النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، 1977 .

32- نشوان بن سعيد : ملوك حمير وأقيال اليمن ، تحقيق علي بن اسماعيل المؤيد واسماعيل بن نمر المراغي ، القاهرة : المطبعة السلفية ، 1970 .

33- النمر بن تولب : شعر النمر بن تولب ، صنعة د. نوري حمودي القيسي ، بغداد ، 1965 .

34- النويري ، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب : نهاية الأرب في فنون الأدب ، تحقيق مجموعة من العلماء ، القاهرة : دار الأدب المصرية ، 1923- 1976 .

35- الهمداني ، أبو الحسن محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب : الإكليل . حققه وعلق حواشيه محمد بن علي الأكوع الحوالي ، القاهرة : مطبعة السنة المحمدية ، 1966 .

36- وهب بن منبه : كتاب التيجان في ملوك حمير ، صنعاء : مركز الدراسات والأبحاث اليمنية : 1979.

المراجع

آ- العربية :

1- ابراهيم ، نبيلة : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، 1974 .

2- أحمد ، محمد خليفة حسن : الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم دراسة في ملحمة جلجامش ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1988 .

3- اسماعيل ، عز الدين : المكونات الأولى للثقافة العربية ، بغداد آفاق عربية ، 1986 .

4- باقر ، طه : ملحمة جلجامش ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، 1980 .

5- جياووك : مصطفى عبد اللطيف : الحياة والموت في الشعر الجاهلي بغداد : وزارة الاعلام ، 1977 .

6- خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1980 .

7- زكي ، أحمد كمال : الأساطير دراسة حضارية مقارنة ، بيروت : دار العودة ، 1977 .

8- السواح ، فراس : كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش ، دمشق : دار العربي للطباعة والنشر ، 1982 : ومغامرة العقل الأولى ، بيروت : دار الكلمة للنشر ، 1980 .

9- الصائغ ، عبد الاله : الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام ، بغداد : وزارة الاعلام ، 1982 .

10- الصفار ، ابتسام مرهون : مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، بغداد : مطبعة الارشاد ، 1968 .

11- عابدين ، عبد المجيد : الأمثال في النثر العربي القديم ، الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، 1989 .

12- عبد الحكيم شوقي : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، بيروت : دار العودة ، 1982 .

13- عيد رجاء : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث الاسكندرية : منشأة المعارف ، 1985 .

14- القمني سيد محمود : أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988 .

15- يوسف ، حسني عبد الجليل : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، 1988 .

ب- المراجع الأجنبية :

1- Handbuch des Islam , leiden 1976.

2- The Encyclopaedie of Islam , leiden . 1983.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

"من" و "ما" " موصولتان هما في التعليق الشرطي أم غير موصولتين ؟

(دراسة في البنية الشكلية)

الدكتور إبراهيم صفا
جامعة اليرموك - الأردن

ظل النحاة - من عهد سيبويه حتى عصرنا هذا - يعدون كلا من (من) و (ما) - عند استخدامهما في التعليق الشرطي - غير موصولتين من حيث البنية الشكلية. فهل هما حقا غير موصولتين؟

يقوم هذا البحث بمناقشة هذا الفهم العريق واختباره، والعمل على إثبات أنه مجرد تصور وتفسير لا أساس لهما ولا سند من الواقع اللغوي، وأن هذين اللفظين موصولان في كل استخداماتهما إلا في الاستفهام.

تقديم

يرى النحاة أن (من) و (ما) تقعان – فيما تقعان – موصولتين أو شرطيتين. يذكر عبد الله بن يوسف، جمال الدين، ابن هشام (ت761هـ/1360م)[1]، مثلا، عند حديثه على شرطية (ما)، الشواهد التالية (وغيرها في اللغة كثير):

(1) آ- *"وما تفعلوا من خير يعلمه الله"*[2].

ب- *"ما ننسخ من آية أو ننسها نأت بخير منها أو مثلها"*[3].

جـ- *"فما استقاموا لكم فاستقيموا لهم"*[4].

كذلك يذكر ابن هشام[5] عند حديثه على (من) – شرطية – الشاهد التالي (وغيره في اللغة كثير كثير):

(2) *"من يعمل سوءا يجز به"*[6].

(ما) و (من) في هذه الشواهد، وغيرها مما ماثلها، أسماء جوزي بها، وليس الفعل بعد كل منهما فيها صلة استنادا إلى عد جمهور النحاة لهما اسمين غير موصولين، في حين هو (أي: الفعل) كذلك إن أردنا كلا منهما غير مجازى به هكذا على سبيل المثال:

(3) آ- *ما تفعلون من خير يعلمه الله.*

ب- *من يعمل سوءا يجزى به.*

وهذا يعني أن عدم ظهور العلامات المفصحة عن إرادة إيقاع الشرط دال على موصولية كل من (ما) و (من)، ودال كذلك على أن كلا من (تفعلون) و(يعمل) – بالرفع فيهما – صلة، والا فكل منهما اسم غير موصول، وما بعد، ليس صلة. يقول سيبويه، عمرو بن عثمان ابن قنبر، أبو بشر (ت 180هـ/976م)[7]:

"وتلك الأسماء: (من) و (ما) ... فإذا جعلتها بمنزلة (الذي)، قلت: ما تقول أقول، فيصير (تقول) صلة لـ(ما) حتى تكمل اسما، فكأنك قلت: الذي تقول أقول..."

تحليل ومناقشة :

لقد نسب سيبويه لهذين اللفظين بنيتين شكليتين: بنية عند استخدامهما في التعليق الشرطي، وأخرى عند استخدامهما في غيره. فإذا علمنا أنه يظهر إرادة التعليق الشرطي بروز قرائن لفظية معينة، لاكون (ما) و (من) غير موصولتين، تبين لنا أن القول بعدم موصولية هذين اللفظين يفتقر إلى التدقيق، فما من شك في أن انعدام قرائن التعليق الشرطي اللفظية قد يعني عدم إرادة الاشتراط، غير أنه لا يعني عادة ولا ضرورة موصولية أو حتى عدم موصولية هذين اللفظين. كما أن ظهور قرائن التعليق الشرطي، في بنية استخدمت (ما) أو (من) فيها، لا يعني عادة ولا ضرورة موصوليتها أو حتى عدم موصوليتها، إذ ليس يمتنع أن تتعدد وظائف المبني الواحد. هذا علاوة على ما ينشأ عن هذا التفريق في البنية من أشكال تخصيص الوظيفة التي تؤديها كل من جملتي ما سمي بالشرط والجزاء، فعلى الرغم من أن الوظيفة المسندة لكل (من) و (ما) – موصولتين أو غير موصولتين – هي الابتداء، كما يعبر النحاة، فلا بد بعد ذلك من تعيين الخبر. فعند القول بموصولية اللفظين المذكورين تتعين جملة الجزاء خبرا للمبتدأ كما تتعين عبارة الشرط صلة الموصول[8]. غير أن القول بعدم موصولية اللفظين في سياق التعليق الشرطي يوقع في أشكال تعيين المبتدأ: أعبارة الشرط هو أم عبارة الجزاء؟

لم يختلف النحاة في تعيين خبر (من) موصولا في بنية مثل:

(4) *من يكرمني أكرمه*[9]، لكنهم اختلفوا في تعيين (من) أو (ما) إذا ما عدت شرطية؟ فإذا كان فعل الشرط لازما كان الخبر، كما يصرح بعضهم، عبارة

الشرط وكان عند آخرين عبارتي الشرط والجواب[10] إن اشتراط لزوم الفعل يفهم عند بعضهم من الأمثلة التي يحشدونها[11]. هذا علاوة على قول بعضهم[12] بأن الخبر هو عبارة الجواب. وما ذلك الاختلاف إلا لأنهم لم يوفقوا في تخصيص البنية الشكلية لـ(ما) و (من) المفيدتين في استخدامتهما للتعليق الشرطي.

إن ما يدلنا أساسا على إرادة التعليق الشرطي ليس هو (من) ولا (ما) أعنيهما منفردتين ولكن ما تتضمنه بنية أسلوب الشرط من قرائن كالجزم (أحيانا فيما سمي بفعلي الشرط والجزاء المضارعين)، و (الفاء)، أحيانا ما يسمى بالجواب. ولقد أشار ابن هشام[13] إلى شبه هذا حين أوضح أن بنية ما (ذكرها) تحتمل من ضمن ما تحتمل أن تكون استفهامية والمضارع مجزوم للاشارة إلى أنه (أي: المضارع) واقع في جواب طلب. فالجزم إذا قرينة على التعليق. ولا أظن أننا نبعد إذا قلنا بأن تصدير كل من هذين اللفظين يشعر كذلك بإرادة بناء أسلوب الشرط. على أن هذا القول (أي: التصدير) ليس سببا مقنعا، على الاطلاق، ولا مناسبا لتسويغ عد (من) و (ما) اسمي شرط غير موصولتين، فالتعليق الشرطي وظيفة دلالية تؤديها بنية شكلية موصولية كما تؤديها بنية أخرى غير موصولية على ما هو معروف في أدوات التعليق الأخرى. فلا تعارض بين كون الأداة مفيدة للشرط وكونها موصولة، فبنية الموصول الشكلية – باعتبارها اسما ذا تتمة وصلية – تأخذ مواقع اعرابية مختلفة حسب السياق الذي ترد فيه، أي أنها تؤدي وظائف نحوية مختلفة. إن مصطلح "اسم شرط" لا يشبه مصطلح "اسم موصول"، فإذا كان يصلح تفسيرا للأول أن يقال أنه يؤدي وظيفة الاشتراك (وهي وظيفة دلالية)، فإنه لا يصلح بالمقدار نفسه أن يقال تفسيرا للأخير إنه اسم يؤدي وظيفة الوصل وهي وظيفة دلالية أو نحوية. لا يصلح التفسير الأخير لأنه ليس هناك من وظيفة على هذا النحو. وما ذلك إلا لأن "الوصل" يشار به إلى بنية شكلية في حين يشار بـ"الشرط" إلى وظيفة دلالية. وعليه فالتفاصل في البنية الشكلية غير ضروري، في حين ظن النحاة هذا التفاصل كذلك.

لقد كان من المفترض أن يتم تمييز هذين اللفظين إما على أساس البنية الوظيفية وإما على أساس البنية الشكلية. أما إذا كان بعض النحاة يريدون بالوجه الشرطي البنية الشكلية من حيث كانت بنية اسم الشرط مختلفة عن بنية الموصول، فأظن أن إعطاءهم (من) و (ما) – مستخدمين في الشرط – بنية شكلية مختلفة عن بنيتهما – مستخدمتين في غير الشرط – يحتاج منهم إلى جهد مضن لإثبات وجوده، وما أظنهم قادرين على ذلك.

لقد حاول سيبويه أن يبرز فروقا بين وقوع (من) موصولة، فلا تفيد اشتراطا، ووقوعها غير موصولة – بزعمه – لافادة الشرط. غير أنه لم ينجح، في تقديري، في تحقيق ذلك، فقد قدم[14] أمثلة متعددة أوضح فيها – محقا – أن إرادة الشرط – بإظهار قرائنه أو بعضها – غير جائزة لوجود ما يدفع وقوع مثل هذا الاشتراط كـ(إن) و (كان) و (ليس)، في مثل[15]:

(5) آ– *إن من يأتيني آتيه.*

ب– *كان من يأتيني آتيه.*

جـ– *ليس من يأتيني آتيه.*

غير أن دفع الاشتراط في هذه الأمثلة وغيرها يعين عنده أن تتحول (من) من بنية شكلية غير موصولة إلى بنية شكلية أخرى موصولة على الرغم من أن البنية الظاهرة للتركيب الذي ترد فيه كل واحدة منهما

واحدة تماما، اللهم إلا وجود المانع من إرادة التعليق الشرطي كـ(إن) وغيرها، أو خلو التركيب من قرائن التعليق الشرطي اللفظية أو بعضها. وحين يشير سيبويه[16] إلى أنه قد يتصل بلفظ (من) حرف جر يؤدي إلى إنهاء بنية التعليق الشرطي بحيث يتلو (من) بنية متضمنة لضمير (من) مجرورا بحرف مشابه، كما في:

(6) *بمن تمر أمر.*

حين يشير سيبويه إلى هذا، فإنه يرتب عليه انتقال (من) من غير الموصولة إلى الموصولة.

وهكذا نلحظ كيف يربط سيبويه بين أمرين ليسا مترابطين أصلا (وهما بنية (من) الشكلية ووظيفتها) على النحو الذي يشير إليه هو وغيره من النحاة[17].

حقا يقرر سيبويه[18] ضعف الاشتراط في بنية مثل:

(7) آ- *بن تمرر أمرر.*

ب- *على من تنزل أنزل.*

إذا كان المراد : (أمر عليه/به)، لكنه مع ذلك جائز عنده، وتجويزه له ناجم - على ما يبدو - من أن هذا المثال المصنوع، الذي لا سند له من اللغة الواقعية، يحقق تصور سيبويه، وتصور غيره من النحاة، بأن (من) - عندما تفيد الشرط- غير موصولة، ذلك أن (من) مع حرف الجر قبلها، كما في(7)، معمولة - على زعم صحة التركيب وجوازه - لما بعدها مباشرة، وذلك لا يكون إذا كانت (من) موصولة. لقد حاول سيبويه[19] أن يؤيد مثل هذا التركيب (في 7)، والذي اعترف أنه ليس "بحد الكلام"، بالبيت التالي:

إن الكريم، وأبيك، يعتمل

إن لم يجد يوما على من يتكل[20]،

من حيث كان الشاهد ينطوي على حذف في تصور الخليل، كما يذكر سيبويه، بعد (يتكل)، وأن الحذف مقدر بـ(عليه)، أي: (يتكل عليه). ولا يخفى - في الواقع - افتقار تصور الخليل إلى التدقيق، ذلك أن حرف الجر (على) قد عمل في (من)، وكلا الجار والمجرور - حملا على الظاهر في بيت الشاهد - لا يتعلقان إلا بالفعل بعدهما (وهو:يتكل)، وليس لهما علاقة مباشرة بشيء قبلهما. فأن يقدر شبه جملة (وهو:عليه) على أنه واقع بعد (يتكل) ومتعلق بهذا الفعل (أي: يتكل) فلا يستقيم، لأنه ليس قبل الجار والمجرور (على من) ما يصلح أن يتعلقا به - مباشرة - نوع تعلق. ومن هنا كان رد المبرد وغيره[21] لهذا التصور صحيحا تماما.

(من) و (ما) شرطيتين :

على أنه لا يجوز أن نغفل سببا هاما ربما حمل على رفض أن تكون (من) و (ما) موصولتين - في سياق التعليق الشرطي - ألا وهو وقوع الجزم في كل من فعلي الشرط والجواب المضارعين، إذ لما كانوا يرون أن الجزم فيهما لا يقع إلا بعامل لفظي (وهو عندهم ما يسمونه أدوات الشرط الجازمة[22]، ولما كانت كل من (من) و (ما) تقع مصدرة عند إرادة التعليق الشرطي فيحدث الجزم، فلعله قيل لأجل ذلك بعدم موصولية هذين اللفظين، إذ الموصول لا يوقع - عندهم - بالطبع جزما، فكان لابد من أن يكون لكل منهما بنية شكلية غير بنيتها حين تكون أداة شرط.

لابد هنا أن يتقرر أن مهمة ما يسمى بأدوات الشرط هي إحداث التعليق (أي: القيام بوظيفة دلالية) لا إحداث الجزم[23] بدليل أن فعلي الشرط والجواب قد لا يكونان مضارعين، وبدليل أن هناك أدوات شرط

لا يظهر بوجودها جزم، كالأداة (إذ)[24]، وأن الجزم يظهر في المضارع مع غيره هذه الأدوات عند وقوعه في جواب الطلب، كما يعبرون.

الجزم في الحقيقة إحدى القرائن التي قد تشير إلى التعليق الشرطي، أو، بعبارة أخرى أدق، هو قرينة مساعدة تشير إلى وقوع التعليق الشرطي. غير أنه ليس القرينة الوحيدة، فـ(الفاء) قرينة، وتقدم الجواب[25] على عبارة الشرط وأدواته قرينة تغني عن قرينة جزم المضارع في الجواب المتقدم، وتغني كذلك عن (الفاء) إن كان الجواب مما تتصل به (الفاء). مثل الجزم، إذا، من حيث هو علامة أو قرينة لفظية على وقوع التعليق الشرطي، مثل غيره من القرائن التي ذكر بعضها أعلاه. وما الأدوات (ومنها أدوات الشرط ويضمنها (من) و (ما)) إلا قرائن أساسية على قيام دلالة ما. وعليه فإن (من) و (ما)، كغيرهما من أدوات الشرط، قد تفيدان – بتصدرهما – معنى التعليق الشرطي، وهذا لا يمنع بالضرورة أن تكونا اسمين موصولين.

ولعل من الأسباب التي حملت النحاة على عدم عد (من) و (ما) اسمين موصولين – في سياق الاشتراط – أن أسماء الشرط (أي: الأدوات التي استخدمت للتعليق ولها محل اعرابي) لا يعمل شيء مما قبلها فيها مباشرة[26]، في حين يمكن أن يعمل في الموصول عامل سابق عليه، فكان لابد، في أنظارهم، من أن يكون اسم الشرط ذا بنية شكلية مختلفة عن بنية الاسم الموصول. على أن نلحظ أن كون اسم الشرط اسما موصولا لا يتعارض مع هذه الفكرة، فحين يقع الاسم الموصول أداة الشرط (أي: حين يستخدم بالاضافة إلى وظيفته النحوية، من حيث هو ذو محل اعرابي، لأداء وظيفة دلالية هي التعليق الشرطي) لا يعود من الممكن أن يعمل فيه مباشرة عامل قبله كما هو الأمر في أسماء الاستفهام التي يعلق كونها استفهامية العوامل عن إظهار أثر اعرابي فيها مباشرة، فيتحول العامل ليصير عاملا في أسلوب الاستفهام كله[27]. وهذا يعني أن الاسم الموصول يتحول إلى عنصر في جملته إذا ما استخدم أداة تعليق شرطي، في حين هو ليس كذلك (أي: ليس مصدرا) مجردا من وظيفة التعليق الشرطي الدلالية.

غير أنه لابد هنا من التنبه إلى أن (من) أو (ما)، حين تقع موصولة وأداة تعليق شرطي، لا تكون إلا في حالة الرفع على أنها – كما يعبر النحاة – مبتدأ، فهي لا تقع (كما يقع اسم الاستفهام، مثلا) منصوبة لعامل نال لها، لأن أي نال لها لن يكون إلا جملة فعل الشرط التي هي الصلة، أو من جملة الجواب التي هي الخبر.

لقد حمل "فتحي يومي حمودة"[28] (من)، مستخدمة لأداء معنى دلالي هو التعليق الشرطي، على (أي) – حين تكون مستعملة لافادة التعليق الشرطي كذلك – من حيث إنهما (أعني أيا) تقع في حال نصب، كما في الآية:

(9) *"أيا ما تدعوا فله الاسماء الحسنى"*[29].

ليس غريبا أن يفعل ذلك، فهو كغيره من النحاة في عد (من) و (ما) غير موصولتين إذا ما استخدمتا في التعليق الشرطي.

والحق أنه يمكن التدليل، كما سيتبين تاليا وعلى نحو تصاعدي، على أن كلا من (من) و (ما) لا تقع إلا في حالة الرفع عند استخدامهما في التعليق الشرطي.

لقد اعترف "فتحي بيومي" نفسه[30] أن (من) – مستخدمة أداة تعليق شرطي – لم تخرج عن موقعين اعرابيين، أحدهما: الابتداء (وهو أكثر أحوالها، كما يصرح)، وثانيهما: المفعول به. غير أن الآيات القرآنية – التي رأى أن (من) وقعت فيها محل نصب على المفعول به – هذه الآيات يمكن وبيسر حمل (من) فيها على الرفع بالابتداء، فلو أننا أحللنا في موضع (من) الاسم الموصول (الذي)، على سبيل المثال، فلن يعرب – عند النحاة – إلا مبتدأ، وسوف يكون الضمير العائد عليه هو الواقع في محل نصب. ولتبين ذلك فلنتأمل (10) و (11) على سبيل المثال:

(10) *"من يهد الله فهو المهتدى، ومن يضلل فأولئك هم الخاسرون"*[31]

(11) *"الذي يهدى الله ....، والذي يضل الله فأولئك..."*

ولعل ما حمل "فتحي بيومي" على القول بأن محل (من) النصب على المفعولية أن الآيات الكثيرة، التي حشدها، لم يذكر فيها مع الفعل المتعدى – فيما يسمى عبارة الشرط – المفعول به. ولما كان بيومي، وغيره من النحاة، يرون أن بنية (من) و (ما) الشكلية غير موصولة في سياق الشرط، فقد عدت (من)، في هذه الآيات، مفعولا به. والحق انه ليس هناك ما يمكن أحدا من القول بوجوب ايقاع (من) في هذه الآيات مفعولا به، وليس يمنع من عدها مبتدأ الا التصور بأن (من) و (ما) الشرطيتين لا تكونان موصولتين.

ان القول بأن (من) أو (ما) تقع في محل رفع بالابتداء وحسب لا يتعارض مع عدها شرطية موصولة. هذا القول لا يقتضي بالضرورة فرقا بين بنيتي كل من (من) و (ما) الشكليتين سواء كانتا مستخدمتين في الشرط أو لم تكونا.

وإذا كنا لا نجد ما يمنع من أن تكون كل من (من) و (ما) موصولة في سياق الشرط، فلطنا لا نجد ما يحظر أن يكون المفعول به في الآيات التي يحصرها "فتحي بيومي" والتي تنطوي على ما يشبه صلة الموصول المتضمنة بدورها فعلا متعديا، أقول لا نجد ما يحظر وقوع المفعول به ضميرا محذوفا عائدا على اسم الشرط (الاسم الموصول)، اذ حذفه من جملة صلة الموصول جائز[32].

ومن عجب أن يشير "فتحي بيومي" إلى أن احتمال وقوع (من) مبتدأ ومفعولا به قد جاء في موضع واحد من القرآن الكريم. هذا الموضع في رأيه[33]، وارد في الآية الكريمة التالية:

(21) *"ومن ابتغيت ممن عزلت فلا جناح عليك..."*[34] اذ يقول معقبا : *"فيجوز اعراب (من) مفعولا به لـ(ابتغيت) أو مبتدأ والعائد محذوف أي التي ابتغيتها"*.

ولا أدري ما الذي يمنع من هذا الاحتمال – الذي رآه في هذه الآية – من أن يصدق في الآية في(10) وفي الايات الكثيرة التي ذكرها.

هذا وما قلناه في (من) من حيث عود الضمير عليها شرطية، يصدق في (ما) التي نعدها موصولة في الاشتراط. فلقد ذكر "فتحي بيومي"[35] كثيرا من الآيات التي يرى احتمال وقوع (من) فيها شرطية (أي: غير موصولة، في نظره وأنظار النحاة من قبله)، وموصولة. من ذلك الآية الكريمة التالية:

(13) *"قل وما أنفقتم من خير فللوالد والأقربين ..."*[36] التي عقب بعد ذكرها بقوله[37]: *"(فما) شرطية موصولة مبتدأ خبره فللوالدين."* ومن هذه الآيات أيضا:

(14) *"وما أصابكم يوم التقى الجمعان فبإذن الله"*[38]، وغيرها كثير كثير. فهل تجد أعجب، في التفريق بين البنية الشكلية لكل من (من) و (ما) – شرطيتين – وبنيتهما الشكلية – غير شرطيتين، هل تجد أعجب من صنيع "أفتحي بيومي" وغيره من النحاة؟

ان اختلاف النحاة، كما سلفت الاشارة، في تعيين خبر (من) أو (ما) الشرطيتين، وإن عدم اختلافهم كذلك في تعيين خبر الموصول في المثال المذكور (أي: من يكرمني أكرمه) والذي قال ابن هشام[39] ان (من) فيه تحتمل أوجها أربعة[40]، ليجزمان بأن البنية الشكلية لكل من (من) و (ما) في غير الشرط لا تختلف في شيء البتة عن بنيتهما الشكلية في سياق التعليق الشرطي. فهما موصولتان على كل حال (الا في حال استخدامهما للاستفهام).

ليس هناك ما يحتم اختلاف النظر في (من) و (ما) من حيث البنية الشكلية ما دامتا تقومان في كثير من الشواهد بوظيفة نحوية واحدة هي المسند اليه (المبتدأ) حتى ولو كانت تؤدي بمعونة قرائن أخرى أحيانا، وظيفة دلالية هي التعليق الشرطي. وعليه فان جعل عبارة الشرط خبرا لـ(من) أو (ما) يفضي إلى تصورين مختلفين لهذين اللفظين لا مسوغ للقول بهما. وليس التفاصل هنا ضروريا لغايات الوصف النحوي ما دامت البنية الشكلية الواحدة يجوز لها أن تؤدي وظائف متعددة، أما التفاصل بين (من) و (ما) استفهاميتين، من ناحية، وبينهما شرطيتين موصولتين، من ناحية أخرى، فهو تفاصل على أساس البنية الشكلية، فهما على الوضع الأول غير محتاجين لصلة، على الرغم من أدائهما أحيانا لوظيفة المسند إليه (المبتدأ) وهي وظيفة دلالية نحوية، في حين هما محتاجان لصلة على الرغم من أدائهما على الوضع الآخر الوظيفة النحوية المشار إليها.

أما القول بأن خبر كل منهما – شرطيتين – هو عبارة الجواب، مع عدم الاعتراف بموصولية أي منهما، فذلك مما يحمل على التساؤل عن سبب تجاوز عبارة الشرط: لم لم تعين خبرا؟ وما المزية في تجاوزهما إلى عبارة الجواب؟

وهنا يبرز قول بعضهم[41]، بأن عبارتي الشرط والجواب خبر (من) أو (ما)، قوى المعارضة للقول بموصولية (من) و (ما) الشرطيتين، وللقول من ثم بوقوع عبارة الشرط صلة.

على أن جعل عبارتي الشرط والجواب خبرا لاسم الشرط (من) و (ما) الواقع مبتدأ غير دقيق، ذلك أن قيام (من) أو (ما) بوظيفة المبتدأ يعني أن الخبر جملة شرط كاملة بما فيها الأداة. ولما كانت (من) أو (ما) هي التي تقوم بوظيفة الأداة، فلن يكون بالامكان جعل عبارتي الشرط خبرا لتجردهما من أداة التعليق الشرطي التي تقوم بوظيفة المسند إليه أي (المبتدأ). وليس من شك في أن قيام اسم الشرط (من) أو (ما) بوظيفة المسند إليه (المبتدأ) لا يشبه قيام لفظ (محمد)، مثلا، بوظيفة مبتدأ خبره جملة شرط كاملة متضمنة للأداة، أي أن هذا الخبر مؤلف من أداة الشرط مع عبارتيه، هكذا مثلا:

(15) محمد *إن* تكرمه تمتلكه.

وهذا لا يصدق في خبر (من) أو (ما) الشرطية، فـ(محمد) لا يقوم إلا بوظيفة المسند إليه (المبتدأ). أما التعليق الشرطي في المثال المذكور (15) فتقوم به أداة مستقلة عن المبتدأ. من هنا كان خبر (من) أو (ما) الشرطية هو عبارة الجواب. أما عبارة الشرط فلا يحسن حملها إلا على أنها صلة لاسم الشرط الموصول. على أن هذا التصور لعبارة الشرط مع (من) أو (ما) الشرطية في الاسم الموصول الذي تقع صلته جملة كاملة بما فيها الأداة كما في:

(16) آ- *"ومن أهل الكتاب من إن تأمنه بقنطار يؤده إليك ..."* (42).

ب- *"أخوك الذي إن تدعه لملمة*

يجبك، وإن تغضب إلى السيف يغضب (43)

فمثل هذين الموصولين في الشاهدين السابقين كانت جملة الشرط كاملة ويضمنها الأداة صلة لكل منهما، فـ(من) أو (ما) - اسم شرط مبتدأ - لا يشبه (محمدا) الواقع مبتدأ في (15) ولا يشبه الموصول (الذي) أو (من) الذي كانت صلته جملة شرط كاملة. (من) أو (ما) في الشرط اسم موصول، وتقع عبارة الشرط صلة له في حين تقع عبارة الجواب خبرا. من هنا كان إحداث التعليق الشرطي داخل ما يسمى بالجملة الاسمية، التي جاء المبتدأ فيها اسما موصولا، يقضي بجعل ما هو في مقام الجواب خبرا لهذا الموصول، في حين يقضي بجعل ما هو في مقام عبارة الشرط صلة له، كما في:

(17) *"... والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم"* (44) ولما كان الأمر كذلك فإن (من) أو (ما) - اسم شرط - مثل (الذي) في الشاهد السابق، إذ لا يمكن عد ما بعده على أنه خبر. والصحيح هو عد ما كان في مقام عبارة الشرط صلة، وما كان في مقام عبارة الجواب خبرا.

يبقى بعد هذا احتمال ايقاع (من) أو (ما) مفعولا به لا مبتدأ. وقد قيل(45) بهذا الاحتمال إذا وقع بعدها فعل متعد واقع عليها أو على ضميرها أو على متعلقها.

وأسارع إلى القول بأنه لابد، حتى نستبعد كون (من) أو (ما) اسم شرط موصولا في هذا السياق، لابد من إثبات أن (من) أو (ما) قد وقعت، من غير احتمال لشيء آخر، مفعولا به. فهل هناك من الشواهد ما يقطع بوقوع احداهما مفعولا به ليس غير؟ أما إذا كانت الشواهد تحتمل غير المفعولية في اسم الشرط فإنه يمكن لنا أن نعد هذا الاحتمال في مصلحة القول بموصولية هاتين الأداتين المستخدمتين للتعليق الشرطي.

لقد أشار النحاة، كما يذكر الجرجاني(46)، إلى وقوع (من) و (ما) مبتدأين في اللفظ دون المعنى، أي إلى وقوع كل منهما مفعولا به كما في:

(18) آ- *"ما يفتح الله للناس من رحمة ..."* (47)

ب- *من يضرب زيد أضرب.*

غير أن أحدا لا يستطيع أن يقطع بعد (ما) و (من) فيما مضى في (18) وفي غيره مفعولين وذلك لإمكان القول بالاضمار لاسم الشرط.

قد يقال: ما دامت أسماء الشرط الأخرى تقدم لاحداث التعليق وتبقى مع ذلك حاملة لوظيفتها النحوية، كالحالية والظرفية في (كيف) و (متى) على التوالي، فلم لا نجعل الأمر نفسه في (من) و (ما) في بعض التركيبات؟ لا يقال ذلك لأن هذه الأسماء لا يضمر لها إذا ما قدمت لأجل بناء الشرط على عكس

(من) و (ما) فإنه يجوز قيام الضمير مكان كل منهما مبرزا أو غير مبرز.

ومن عجب أن السيوطي يجوز في أمثلته(48) التالية:

(19) آ- *من يضرب زيد اضربه*

ب- *من تضربه أضربه*

جـ- *من يضرب زيد أخاه اضربه*

عد (من) "في موضع رفع على الابتداء" أو "في موضع نصب بفعل مضمر يفسره الظاهر بعدها". وهذا يعني أن ابراز ضمير المفعول به أو عدم ابرازه في الجملة التالية لاسم الشرط هو الذي يعين ماإذا كان اسم الشرط مبتدأ أو مفعولا به. ولما كان ضمير المفعول قد أبرز فـ(من) - عنده - غير واقعة مفعولا بالفعل التالي لها. وعليه جاز الرفع على الابتداء. والسؤال الآن هو: ما الدليل على عدم جواز وقوع اسمي الشرط (من) و (ما) مبتدأين مع عدم إبراز ضمير المفعول العائد على كل منهما؟

لنحاول المقابلة بين الآيتين التاليتين:

(20) "*ماننسخ من آية أو ننسها نأت بخير منها ...*"(49).

(21) *قل أرأيتم ما أنزل الله لكم من رزق ...*"(50).

فقد وردت (ما) في أولاهما اسم شرط وجاءت عبارة الشرط المباشرة خالية من ضمير مصرح به للمفعول به العائد على (ما)، في آخرهما(51) غير شرطية، ووقعت موصولا خلت صلته من ضمير مصرح به للمفعول عائد على (ما). ان التشابه في البنية الشكلية لـ(ما) في الآيتين ينادي بأن العبارة التالية لـ(ما) في الآية الأولى صلة كما هي كذلك في الآية الأخرى. ويزيد الأمر وضوحا أن العبارة التالية لـ(ما) فيهما تتضمن (من) البيانية، و (من) هذه مبنية إما لـ(ما) مباشرة وإما للضمير العائد على (ما). غير أن الذي يجعلها في الواقع مبينة للضمير العائد على (ما) أن (ما) في الآية (21) معدودة موصولا، وعليه فلا يمكن للفعل في جملة الصلة أن يعمل في الموصول. فإذا ما عدت (ما) في الآية في (20) موصولا كذلك للتشابه الشديد المشار إليه في البنية الشكلية، كان حرف الجر (من) مبينا للضمير العائد على (ما) لا لـ(ما) نفسها. وعليه يكون التقدير:

(22) *ما ننسخه من آية ...*

(23) *قل أرأيتم ما أنزله الله لكم من رزق ...*

واستنادا إلى هذا تكون (ما) في الآية الأولى في موضع رفع على الابتداء وليس بالضرورة في موضع نصب على المفعولية. أما القول بأنها في موضع نصب على الاشتغال فانه ما من موضع تقريبا حمل فيه الاسم المتقدم على فعل منشغل بضمير المتقدم أو بما لابس الضمير الا أجيز فيه حمل هذا الاسم على الابتداء(52).

قد يقال ان (ما) في (20) غير مسبوقة بما يعمل فيها، في حين نجد (ما) في (21) مسبوقة بما عمل فيها، وعليه فلا وجه للمقابلة بينهما ولا وجه بالتالي للقول بأن (ما) في الأولى في موضع رفع. لا يقال ذلك لأن اسمي الشرط، (من) و (ما)، يتصرفان من حيث عود الضمير المنصوب عليهما، من العبارة التالية لكل منهما، تماما كما يتصرف الاسم الموصول من هذه الناحية، فالضمير العائد على الموصول من عبارة الصلة قلما يصرح به إذا كان هذا الضمير مفعولا به لعامل ضمن هذه العبارة، كما في:

(24) آ- "*... أن نترك ما يعبد آباؤنا أو أن نفعل في أموالنا ما نشاء ...*"(53).

ب- "*قالوا يا شعيب ما نفقه كثيرا مما تقول...*"(54).

جـ- "... *إن ربي بما يعملون محيط*" (55).

ومثل هذه الآيات كثير كثير في القرآن الكريم.

وعلى هذا النحو قلما يصرح بالضمير المفعول العائد على اسم الشرط اذا ما تلي اسم الشرط هذا بعبارة تتضمن عاملا متعديا يظن عند بعضهم أنه ناصب لاسم الشرط المتقدم عليه كما في:

(25) آ- "... *ومن يضلل الله فما له من هاد*" (56).

ب- "*ربنا إنك من تدخل النار فقد أخزيته*.." (57).

جـ- "*ومن يلعن الله فلن تجد له نصيرا*" (58).

لكن قد يقال هنا: لم لا نعد اسم الشرط منصوبا بالعامل المتعدى الذي تتضمنه عبارة الشرط؟ لا يقال ذلك أيضا لأن تصرف اسم الشرط، كما سلفت الاشارة، مشابه لتصرف الاسم الموصول من حيث عدم التصريح بالضمير المفعول العائد في أغلب ما ورد في القرآن الكريم. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فان الاسم الموصول قد وقع في بعض التركيبات تماما كما يقع اسم الشرط عادة، غير مسبوق بما يعمل فيه، ومثلوا بعبارة متضمنة لعامل متعد إلى ضمير الموصول مع عدم التصريح بهذا الضمير، فهل يسوغ لنا مثل هذا الأمر أن نقول إن الموصول مفعول لذلك الفعل ما دام ضميره لم يذكر؟ كما في:

(26) آ- "*جنات عدن يدخلونها تجري من تحتها الأنهار لهم فيها ما يشاؤون* ..." (59).

ب- "... *أن اعبدوا الله واجتنبوا الطاغوت. فمنهم من هدى الله*..." (60).

فكل (ما) و (من) في (26) وقعت في موضع رفع بالابتداء، ووقعت العبارة بعد كل منهما متضمنة لفعل متعد قد خلت تلك العبارة من ضمير مفعول مصرح به. ومن الواضح أنه إما أن يعد المفعول ضميرا غير مصرح به يعود على (ما) أو (من) وإما أن يعد الموصولين المذكورين. أما أن يكون المفعول الموصول، في كل، فمستحيل لأن الصلة - كما هو معلوم - لا تسبق الموصول في أي حال. وعليه فلابد أن يكون المفعول هو الضمير العائد على الموصول، وهذا بالطبع يعني أن ضمير المفعول العائد على الموصول الواقع مبتدأ يأتي غير مصرح به. وهذا ما نجده في اسمي الشرط (من) و (ما) اللذين تتلو كلا منهما عبارة الشرط الخالية من ضمير مصرح به واقع مفعولا به للفعل المتعدى المضمن في هذه العبارة.

لما كان التشابه بين عبارة الشرط وعبارة الصلة قد وصل إلى هذا المدى، فلا عجب إذن أن يقال إن اسم الشرط، الذي يؤدي وظيفة التعليق الشرطي الدلالية بتصدره دائما، هو - من حيث البنية الشكلية - اسم موصول، خاصة أن كلا من اسم الشرط والاسم الموصول يؤدي وظيفة المسند إليه (المبتدأ) والتي هي وظيفة نحوية.

وهكذا يظهر ضعف قول بعض النحاة بأن اسمي الشرط، (من) و (ما)، يقعان مفعولين اذا كانت عبارة الشرط تتضمن فعلا متعديا واقعا على أحدهما، فسواء تضمنت عبارة الشرط فعلا لازما أم تضمنت فعلا متعديا، فـ(من) أو (ما) - اسم شرط - في موضع رفع ابدا. وكان يمكن أن يقع اسم الشرط في غير موضع الرفع، كما يقع الموصول، الا أن استخدامه لأداء وظيفة دلالية (هي احداث التعليق الشرطي) أبقى له (أي: اسم الشرط) وظيفة نحوية واحدة دائما، وحمل على اعطائه تسمية خاصة هي "اسم الشرط".

التعليق الشرطي والموصولات الخاصة به :

ورد فيما سبق من مناقشة، بعض اشارات إلى قول بعض النحاة بتضمن بنية الجملة الاسمية المبدوءة بالموصول الخاص معنى التعليق الشرطي. ولأحدنا أن يعجب، بعد كل هذا الاعتقاد الذي ساد عند النحاة بأن (من) و (ما) الشرطيتين غير موصولتين في الوقت الذي يعد فيه بعضهم[61] (الفاء) داخلة على ما يشبه الشرط في مثل:

(27) *الذي يأتيني فله درهم.*

كما يمثل ابن هشام، وكما يظهر عند المقابلة بين الآيتين في (28) (وغيرهما كثير) والآيتين في (29)، إذ لم يرد معنى الاشتراط في الأولى في حين أريد في الأخيرة:

(28) آ- *"الذين كفروا وصدوا عن سبيل الله زدناهم عذابا ..."*[62].

ب- *"والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة..."*[63].

(29) آ- *"والذين يرمون المحصنات ثم لم يأتوا بأربعة شهداء فاجلدهم ثمانين جلدة"*[64].

ب- "والذين يرمون أزواجهم ولم لهم يكن شهداء الا أنفسهم فشهادة أحدهم أربع شهادات..."[65].

يرى ابن هشام أن *"هذه (الفاء) بمنزلة لام التوطئة ... في ايذانها بما أراده المتكلم ..."* وهذا يعني أنها عنده تؤذن بأن المتكلم قد أراد تعليقا شرطيا. الأمر الذي يلفت النظر هنا هو أنه يرى التعليق الشرطي قد وقع بدلالة (الفاء)، فاذا كانت (الفاء) دالة على ارادة التعليق الشرطي، فهي إذا احدى القرائن مع الموصول العام (من) و (ما).

العجب هنا لتجويزهم وقوع التعليق الشرطي بوجود الموصول الخاص (الذي) وعدم تجويزهم لوقوعه إن عدت (من) أو (ما) موصولة في بنيتها الشكلية.

تقرير لموصولية (من) و (ما) في عد كل ما عدا الاستفهام :

قد يقال : لم لا يكون كل من هذين اللفظين موصولا كذلك ساعة استخدامه في الاستفهام كما في[66]:

(30) آ- *"من بعثنا من مرقدنا"*[67].

ب- *"فمن ربكما يا موسى"*[68].

جـ- *"ومن يغفر الذنوب الا الله"*[69].

(31) *"وما تلك بيمينك يا موسى"*[70]؟

لا يقال ذلك لأن (من) و (ما) معدودتان، في هذه الشواهد وفي غيرها، مع ما بعدهما (باعتباره صلة لهما)، معدودتان الركن الأول لما يدعوه النحاة بالجملة الاسمية، وعليه، يكون الترتيب ناقصا خاليا من الركن الثاني الذي يتم به الاسناد الذي تقوم به الجملة.

هذا علاوة على أن (من) و (ما) في كل موضع تكونان فيه استفهاميتين ومسبوقتين بما يصلح للعمل فيهما وفيما بعدهما، تعلقان العامل عن عمله اللفظي لكونهما استفهاميتين ولأنهما من ناحية أخرى قد تكونان معملتين لما بعدهما مباشرة. وهذا الأمر الأخير لا يصدق في الاسم الموصول، اذ يفترض فيه أن يكون معملا لما قبله، اذا لم يكن مبتدأ. فلنتأمل على سبيل المثال(32):

(32) *"فناظرة بم يرجع المرسلون"*[71]، فـ(ما) مع حرف الجر (الباء)، متعلقة بالفعل (يرجع)، أما

(ناظرة) فمعملة في كل أسلوب الاستفهام. وحين لا يكون أي من (من) و (ما) استفهاما، فانه يقع معملا لما قبله كما في:

(33) ... *لمسكم فيما أفضتم فيه عذاب عظيم*[72].

وعليه، فان البنية الشكلية لكل من (من) و (ما) الاستفهاميتين تختلف عن بنية كل منهما غير استفهاميتين، أي: كل منهما غير موصولة فيما عدا ذلك حتى في الشرط.

خاتمة :

لا شك أنه يتبين بعد ما جرى من مناقشة، أن هذين اللفظين ((من) و (ما))، على عكس ما ظن النحاة، موصولان في كل استخداماتهما الا اذا وقعا أداتي استفهام. وهما في الشرط على سبيل الخصوص موصولان، وليس هناك ما يثبت لهما عكس هذه البنية، إذ كل ما ورد في اللغة لا يثبت لهما، في غير الاستفهام، بنية غير البنية الموصولية.

Grammarians, since SIbawayhi up to recent days, persisted in considering both man and ma as being non-relative, in terms of formal construction, if the two particles were used as particles of condition.

This paper discusses this ancient-recent understanding and examines the extent of its credibility; it also argues that such an understanding is mere elucidation, and that these two words are real relative pronouns in all their urges unless they are used as interrogative particles.

الهوامش :

1- عبد الله بن يوسف، جمال الدين، ابن هشام (ت761هـ/1360م). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، ط5، بيروت، 1979م، ص398. سيشار لهذا المصدر عند وروده في ما بعد هكذا: ابن هشام، المغني.

2- سورة البقرة، آية197.

3- سورة البقرة، آية106.

4- سورة التوبة، آية7.

5- ابن هشام، المغني ص431.

6- سورة النساء، آية124.

7- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، أبو بشر (ت180هـ/796م). الكتاب كتاب سيبويه، 5م، تحقيق عبد السلام هارون: المجلد الثالث: مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي الرياض، بدون تاريخ، م3، ص69. سيشار إلى هذا المصدر عند وروده في ما بعد هكذا: سيبويه، الكتاب.

8- يرفض مهدي المخزومي (في النحو العربي - نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، 1986، بيروت، ص285-287) أن ينظر إلى أسلوب الشرط على أنه مؤلف من جملتين فيبحث عن محل اعرابي لهما. غير أنه يستخدم بدلا من (جملتين) لفظ (عبارتين).

9- المغني ص433.

10- عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، السيوطي (ت911هـ/1505م)، همع الهوامع شرح الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، (المجلد الرابع 1979م)، م4، ص341 (فيما بعد: السيوطي، الهمع). الهمع).

11- عبد القاهر بن عبد الرحمن، الجرجاني، أبو بكر (47هـ أو 474هـ)، كتاب المقتصد في شرح الايضاح، تحقيق: كاظم بحر المرجان، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد 1982م، ص1109(فيما بعد: الجرجاني، المقتصد).

12- ابن هشام، المغني ص433.

13- السابق نفسه.

14- سيبويه، الكتاب، م3، ص71-74.

15- سيبويه، الكتاب، م3،ص71.

16- سيبويه، الكتاب، م3، ص80.

17- ينظر مثلا: عثمان بن عمر بن أبي بكر، أبو عمرو، جمال الدين، ابن الحاجب (ت646هـ/1249م)، كتاب الكافية في النحو، شرح رضي الدين الاستراباذي (ت686هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت 1985، م2، ص259-260. سيشار إليه فيما بعد: ابن الحاجب، الكافية.

18- سيبويه، الكتاب، م3، ص80.

19- سيبويه، الكتاب، م3، ص81-82.

20- مجهول القائل، من بحر الرجز، ينظر: سيبويه، الكتاب، م3، ص81.

21- سيبويه، الكتاب، م3، ص81، هامش3.

22- ينظر: عبد الرحمن بن محمد، أبو البركات، كمال الدين الانباري (-577هـ/1181م)، الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق: محمد يحيى الدين عبد الحميد، 2م، 1982، مسألة84. سيشار إليه في

ما بعد : الانباري، الانصاف. هذا وقد اختلفوا في ما بينهم في ناصب كل فعل.

23- أشار أبو عثمان، بكر بن عثمان، المازني (ينظر الانباري، الانصاف مسألة 84) إلى أن الجزم مبني على الوقف. ويأخذ مهدي المخزومي (في النحو العربي - نقد وتوجيه ص131-136) بأن تغير علامات الاعراب، في آخر المضارع، لا علاقة لها بالأدوات عموما، وأن هذه العلامات قرائن معان دلالية.

24- هذا، على الرغم مما هو معروف من أنه قل أن يأتي بعد (إذا) غير الماضي.

25- منع جمهور النحاة تقدم الجواب على الشرط، وعدوا ما يبدو متقدما دالا على الجواب المحذوف بعد الشرط (ينظر: يعيش بن علي، ابن يعيش، موفق الدين (ت643هـ/1245م)، شرح المفصل، 10 أجزاء، محمد منير، مصر 1982م، جـ9 ص7). هذا وقد تحدث المخزومي صراحة (في النحو العربي - نقد وتوجيه، ص289-190) على تقدم الجواب، ومما احتج به الآية (فذكر إن نفعت الذكرى/ سورة الأعلى آية9) والآية (...*أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون*/سورة يوسف، آية 43) والآية (*يانساء النبي لستن كأحد من النساء إن اتقيتن..*/سورة الأحزاب، آية 32) وغير ذلك في اللغة كثير.

26- ينظر مثلا: ابن يعيش، شرح المفصل جـ9،ص7، وقد استدرك على هذا بقوله: "*إلا أن يكون العامل خافضا...*". هذا وقد سبقت الإشارة إلى تضعيف سيبويه الاشتراط ببنية تقدم اسم الشرط فيها خافض.

27- ينظر مثلا: ابن هشام، المغني ص545.

28- فتحي بيومي حمودة: أسلوب الشرط بين النحويين والبلاغيين، دار البيان العربي، 1985م، جدة، ص38. سيشار إليه فيما بعد هكذا: فتحي بيومي، أسلوب الشرط.

29- سورة الاسراء، آية 110.

30- فتحي بيومي، أسلوب الشرط ص39-42.

31- سورة الأعراف، آية 178.

32- ينظر مثلا: علي بن محمد الأشموني (ت نحو900هـ/1495م): شرح الأشموني على ألفية بن مالك (ضمن حاشية الصبان)، دار احياء الكتب العربية، مصر، بدون تاريخ، جـ1، ص169-170. سيشار إليه فيما بعد هكذا الأشموني، شرحه.
ومحمد بن علي الصبان (ت1206هـ/1792م): حاشية الصبان على شرح الأشموني، دار احياء الكتب العربية، مصر، بدون تاريخ، جـ1، ص169-170. سيشار إليه فيما بعد هكذا: الصبان، حاشيته.

33- أسلوب الشرط ص41-42.

34- سورة الأحزاب، آية51.

35- سورة الأحزاب، آية51.

36- سورة البقرة، آية215.

37- أسلوب الشرط، ص51.

38- سورة آل عمران، آية 166.

39- ابن هشام، المغني ص433.

40-طبعا على صورة المثال هنا من غير ضبط للأفعال فيه بالشكل.

41- ينظر مثلا: السيوطي، الهمع، م4، ص341.

42-سورة آل عمران، آية 75.

43- عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أبو بكر (ت471هـ أو 474هـ)، دلائل الاعجاز بعناية

محمد رشيد رضا، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، غير مؤرخ، ص129.

44- سورة التوبة، آية34.

45- السيوطي، الهمع، م4، ص 341-342.

46- الجرجاني، المقتصد ص1109.

47- سورة فاطر، آية2.

48- الهمع، م4، ص341-342.

49- سورة البقرة، آية106.

50- سورة يونس، آية 59.

51- في أحدث التأويلات. ينظر في هذا: محمود بن عمر الزمخشري (ت528هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت 1986، م2، ص354.

52- ينظر على سبيل المثال: ابن يعيش، شرح المفصل، م2، ص30-38.

53- سورة هود، آية 87.

54- سورة هود، آية 91.

55- سورة هود، آية 92.

56- سورة الرعد، آية 33.

57- سورة آل عمران، آية 192.

58- سورة النساء، آية 52.

59- سورة النحل، آية 31.

60- سورة النحل، آية 36.

61- ابن هشام، المغني، ص219.

62- سورة النحل، آية 88.

63- سورة النور، آية 39.

64- سورة النور، آية 4.

65- سورة النور، آية 6.

66- ينظر مثلا في الاشارة إلى استخدام كل من اللفظين أداة استفهام: ابن هشام، المغني ص 393،431.

67- سورة يس، آية 52.

68- سورة طه، آية 49.

69- سورة آل عمران، آية 135.

70- سورة طه، آية 17.

71- سورة النمل، آية 35.

72- سورةالنور آية 14.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

سلاطين العصر المملوكي الأول (العصر البحري)

"واجبهم الاجتماعي والديني، ورأي الفقهاء والمؤرخين فيهم".

الدكتور علي حيدر
جامعة تشرين

من واجب السلطان المملوكي أن يرعى الفقهاء والفقراء، وأن يسد حاجاتهم، ويعطيهم نصيبهم من بيت المال. لكن الدولة المملوكية هجرت واجبها الاجتماعي، الذي فرضته الشريعة. إضافة إلى ذلك، أثقل السلاطين كاهل الرعية بالضرائب، بعدما حاولوا اقتراض الأموال من التجار، بقروض لم تسدد مطلقا. ثم امتدت أيديهم إلى أموال الأيتام، التي عهدت إدارتها إلى القاضي الشافعي. وأخيرا حاولوا اقتسام موارد أملاك الوقف مع الفقهاء والفقراء.

في المجال الديني : مثل السلطان المملوكي أعلى سلطة دينية في الدولة، بعد أن تنازل له الخليفة عن صلاحياته في هذا الميدان. وقد ظهر بعض السلاطين المماليك بصورة أبطال يدافعون عن الإسلام، ولا سيما عن الاتجاه المحافظ فيه، وقاموا بواجبهم الديني خير قيام. لكن العلمانية، بمفهومها الحديث، ظلت سمة تميز الدولة المملوكية، لذلك عارض الفقهاء سياسة السلاطين في جميع الاتجاهات، ولا سيما في المجال الديني. لم يقتنع هؤلاء الفقهاء والمحافظون بسلامة طوية السلاطين، وحسن إسلامهم، على الرغم من كثرة المنشآت الدينية والتعليمية التي أقامها هؤلاء السلاطين وأمراؤهم، وعلى الرغم من الأوقاف الكثيرة التي أوقفت على هذه المنشآت.

أخيرا، وبعد استعراض الترجمات التي كتبها المؤرخون المحافظون لهؤلاء السلاطين، نجد أن الأحكام التي أطلقوها عليهم اعتمدت، بالدرجة الأولى، على علاقة السلاطين بطبقة الفقهاء والمحافظين. وهذه الأحكام لا تمثل، بالضرورة، رأي عامة الشعب. من جهة أخرى، تأثرت هذه الأحكام بالاتجاهات السياسية والدينية لهؤلاء المؤرخين، فكان التناقض واضحا بين مؤرخ وآخر.

يرى الفقهاء(1) أن على السلطان أن يسهر على رعاية العلماء والفقراء، وأن يسد حاجاتهم، وأن يعطيهم نصيبهم من بيت المال، كما فرضته الشريعة(2). وهم يرون أن احترام أوامر الشرع، في توزيع أموال بيت المال، يوفر على السلطان عناء كبيرا(3). بعد إعطاء كل ذي حق حقه، ينصح ابن تيمية السلطان بأن يخضع نفقات الدولة لمبدأ المصلحة العامة، حيث تتناسب هذه النفقات، طردا، مع النفع العام للمسلمين، وبحيث تكون أموال الدولة مخصصة لسد ما تقتضيه المصلحة العامة، لدفع رواتب العمال، وصيانة المرافق العامة، وغير ذلك(4).

لم يحترم سلاطين المماليك مبادئ الشريعة إلا نادرا. فقد كانوا يستأثرون بأموال بيت المال، كما كانوا يوزعون الإقطاعات على أمرائهم ومماليكهم، وعلى حاشيتهم. كذلك كانوا ينفقون أموال الدولة في غير وجهها الشرعي. وإذا استثنينا الموظفين المدنيين، الذين كانوا يتلقون رواتبهم من الدولة، فإن بقية السكان حرموا من كل حق في بيت المال، مما يعني أن السلطات المملوكية قد هجرت مسؤولياتها الاجتماعية التي أمرت بها الشريعة.

لم تتوقف السلطة المملوكية عند هذا الحد، لأنه لم يكن لجشعها حدود. فبعد أن أرهقت الشعب بالضرائب، راح السلاطين والأمراء يقترضون من التجار قروضا لم تسدد مطلقا(5). ثم حاولوا، في بعض الأحيان، الاستيلاء على أموال الأيتام، وهي أموال في عهدة القاضي الشافعي(6). كان ذلك كله يتم بحجة تمويل حملات عسكرية، نتج معظمها عن صراعات داخلية بين الأمراء، ولا سيما في السنوات الأخيرة من العصر المملوكي الأول.

حاول المسؤولون المماليك أيضا اقتسام أموال الوقف(7) مع العلماء. لكن هؤلاء عارضوا ذلك بشدة، لأن موارد أملاك الوقف كانت تشكل المصدر الوحيد لرزق الفقهاء والطلاب. وقد استصدرت السلطة فتاوى تسمح ببيع أملاك الوقف تارة، وبتبادلها تارة أخرى. وكان معظم الفقهاء يقبلون بيع هذه الأملاك، بشرط أن تكون متداعية، أو أن تشكل ضررا لمصالح الجوار. استغلت السلطات ذلك، وراحت تظهر ما يرغب الأمراء بامتلاكه من أملاك الوقف على أنه متداع، أو أنه يشكل خطرا على من في جواره. وقد ذكر المؤرخون عدة أمثلة عن ذلك. منها أن الأمير قوصون كان يريد امتلاك حمام من أملاك الوقف. ولما كان هذا الحمام في حالة سليمة، أرسل الأمير رجاله، وخربوا جانبا منه، ثم أحضر شهودا بأن الحمام في حالة متداعية. فحكم القاضي شرف الدين الحراني بعرض الحمام للبيع فاشتراه الأمير(8).

ويبدو أن السلطان الناصر محمد بن قلاوون قد تدخل مرات عدة في شؤون الوقف، وشجع بيع أملاكها، أو مبادلتها بأخرى. ففي عام 733هـ تدخل هذا السلطان عند القاضي الحراني نفسه، ليسمح للأمير قوصون بامتلاك بيت من أموال الوقف، مقابل بيت آخر، فسمح له القاضي بذلك. أثار قرار القاضي الحراني حفيظة زملائه، لأنهم اعتبروا قراره هذا مخالفا للشريعة(9). وحدث أيضا أن كانت قطعة أرض من أملاك الوقف تعيق اصطبل قصر الأمير بكتمر الساقي، صديق السلطان محمد بن قلاوون. تدخل هذا الأخير عند القاضي الحراني مرة أخرى، ليسمح بمبادلة هذه القطعة بقطعة أخرى. لكن القاضي رفض طلب السلطان، وترك المجلس غاضبا.

عزل السلطان القاضي، وعين بدلا عنه سراج الدين الحنفي، فاستجاب لرغبة السلطان، وأصدر حكما بمبادلة قطعة الأرض(10).

هكذا بدأ بيع أملاك الوقف، عندما كانت أملاكه تعطل خطط بناء القصور والصروح التي كان الأمراء يتنافسون في بنائها. رافق ذلك استعمال المسؤولين المماليك لجميع الوسائل للوصول إلى أهدافهم، بما في ذلك الترغيب والترهيب. لكن حالات بيع الوقف، التي بدأت حالات فردية، تحولت، في نهاية العصر البحري، إلى تصفية منظمة لهذه الأملاك. ويبدو أن السلطان برقوق حاول الاستيلاء على هذه الأوقاف، لكنه لم ينجح في مسعاه، بسبب معارضة شديدة أبداها الفقهاء والمحافظون. لكن أمراء السلطان برقوق نجحوا فيما فشل فيه سيدهم. فقد استغل هؤلاء الأمراء نظام تأجير أملاك الوقف، فاستأجروها مقابل أجور زهيدة. وبعد عدة سنوات امتنع هؤلاء حتى عن دفع هذه الأجور(11). وفي عهد السلطان برقوق، اتفق الأمير جمال الدين الأستادار(12) مع القاضي كمال الدين بن العديم(13)، ووضعا قسما كبيرا من أملاك الوقف الحكيمة في البيع. وعندما حل عام 815هـ كانت معظم أراضي الوقف قد اختفت، وتضاءلت مواردها التي كانت في تناقص مستمر بعد المجاعة التي اجتاحت البلاد عام 806هـ.

كانت قضية بيع أملاك الوقف، التي خلقت مواجهة بين الفقهاء والسلطة، سببا في نشوب خلاف فقهي بين اتباع المذاهب الفقهية الأربعة. وقد خلقت هذه القضية صراعا داخليا بين اتباع المذهب الحنبلي، إذا اصطدم الشيخ محمد المرداوي(15) (ت767هـ) مع ابن قاضي الجبل(16) (ت771هـ)، عندما تمسك هذا الأخير برأي شيخه ابن تيمية الذي يبيح مناقلة أملاك الوقف إذا اقتضت المصلحة العامة ذلك، بينما رفض المرداوي مناقلة هذه الأموال، حتى في حال الضرورة والحاجة.

في المجال الديني، كان السلطان المملوكي يمثل أعلى سلطة دينية في الدولة، بعد أن تنازل له الخليفة عن سلطاته، لذلك رأى الفقهاء أن تطبيق الشريعة يعد أهم واجبات السلطان(17). ويبدو هذا غريبا، ويحمل تناقضا واضحا، لأن السلطان في العصر المملوكي خاصة، كان زعيم طبقة غريبة عن المجتمع تخضع لقوانين السياسة (العامة) التي سنها جنكيز خان لقومه، وليس للشريعة التي يطالب الفقهاء بتطبيقها، لذلك، إذا استثنينا بعض الفترات الخاصة في هذا العصر، كانت العلمانية بمفهومها المعاصر، سمة من سمات النظام المملوكي، فالسلطة المملوكية كانت تترك بعض الحرية في المجتمع، وكانت تبدو متسامحة إزاء بعض عادات المجتمع وأمراضه، لأنها كانت مصدرا هاما للضرائب. هكذا فرضت الدولة ضرائب على بيوت الدعارة، وعلى الحانات. كما انتشر الحشيش، وزادت مظاهر الخلاعة في المجتمع، بينما أهمل تطبيق الحدود الشرعية، إلا نادرا، واستبدلت بهذه الحدود غرامات مالية.

كان السلطان يفوض سلطاته الدينية إلى عناصر عسكرية ومدنية، ومع ذلك فقد كان معظم السلاطين يبذلون جهودهم للقيام بدورهم كزعماء للأمة الإسلامية، في الظاهر على الأقل، ليكسبوا تأييد رعيتهم، ولا سيما المحافظين منهم الذين كانوا يراقبون عن كثب تصرفات أهل السلطة والسلطان.

ظهر بعض السلاطين كحماة للإسلام، وكمدافعين متحمسين قاموا بواجباتهم الدينية، فكانوا يطبقون هذه الواجبات على أفراد مجتمعهم، ويحاربون مظاهر الفساد في الدولة(18). نذكر من هؤلاء الظاهر بيبرس، وكتبغا، ولاجين، وبيبرس الجاشنكير، فقد نال هؤلاء السلاطين ثناء الفقهاء والمحافظين، لأنهم قمعوا بعض الظواهر الاجتماعية التي لا تبيحها الشريعة، ولأنهم خطبوا ود الفقهاء ورجال الدين الذين كان تأييدهم ضروريا لاستمرار النظام. لكن تطبيق أحكام الشريعة لم يكن إلا آنيا، ولم يستمر إلا فترات قصيرة اقتضتها الظروف السياسية، فاستمرت هذه المفاسد في النمو والانتشار، على الرغم من تكرر حظرها.

تولى السلاطين المماليك، أيضا، أمر النظر في المظالم(19)، وهي القضايا التي لا يتوصل النظام القضائي السائد إلى حسمها. كان السلطان يجلس لذلك(20) محاطا بمستشاريه ومعاونيه، ليتدارس معهم الأمر قبل أن يصدر حكمه فيه(21). ويبدو أن هذه المناسبة كانت الفرصة الوحيدة التي تتمكن فيها الرعية من الاتصال المباشر بالسلطان، وهذا ما كان يرضي أفراد الشعب عامة، لأن عديدا من المظالم كانت تزال عن طريق السلطان نفسه.

لم يقتنع ذلك كله الفقهاء بسلامة طوية المسؤولين المماليك، لأن الخلاف بين الطرفين كان يتجاوز موضوع تطبيق الشريعة على بعض العادات الاجتماعية، أو النظر في المظالم. فقد عارض الفقهاء سياسة المماليك في جميع الميادين: الاقتصادية، والمالية، والاجتماعية، والدينية. ففي السياسة الدينية عارضوا سياسة المماليك نحو الخلافةالتي أفرغت من محتواها. كما استنكروا بعض البدع التي أدخلها السلاطين في الشعائر الدينية، مثل خطبة الجمعة التي أعادها الظاهر بيبرس إلى الجامع الأزهر، على الرغم من معارضة كبار فقهاء المذهب الشافعي(22). وقد أثار هذا السلطان غضب أتباع المذهب نفسه، عندما قام بتعديل النظام القضائي، وجعل لكل مذهب من المذاهب الأربعة قاضيا مستقلا، له نواب ومساعدون في بقية المناطق، وبعد أن كان القضاء حكرا على القاضي الشافعي وحده.

للتأكيد على حسن إسلامهم، وعمق إيمانهم، لجأ المسؤولون المماليك إلى إقامة المنشآت الدينية، والأبنية التعليمية على نطاق واسع، حتى أضحى ذلك سمة من سمات العصر المملوكي. لإثبات ذلك يكفينا تصفح كتب التاريخ والتراجم لهذا العصر(23)، لكي ندرك أهمية هذه الظاهرة، التي كلفت مبالغ خيالية، أنفقت على هذه المنشآت، في وقت كان فيه معظم أفراد الشعب غارقين في فقر مدقع.

كانت المساجد(24) أهم المنشآت التي أقيمت، لأهميتها الدينية عند المسلمين، وكذلك المدارس(25)، لأهميتها في نشر العلم الديني خاصة. هناك أيضا خوانق(26)، وزوايا(27)، والمارستان المنصوري(28) الذي بناه السلطان قلاوون عام 682هـ. حملت هذه المنشآت، غالبا، اسم مؤسسيها إلا في حالات الترميم وهي حالات كثيرة أيضا(29).

لم تقتصر أعمال البناء على المنشآت الدينية والتعليمية. فقد تنافس السلاطين والأمراء في بناء المنازل، والقصور، وأماكن الترويح عن النفس. لذلك تضمنت الإدارة المملوكية ديوانا يختص بأمور العمائر الخاصة بالدولة، أنشأه السلطان الناصر محمد بن قلاوون(31). كان على رأس هذا الديوان

موظف من الطبقة العسكرية، يعرف بشاد العمائر، يشرف على أعمال البناء، ويزود العمال بالمواد اللازمة، ويحدد أجورهم، على الرغم من أنه لا يملك أية خبرة في شؤون العمارة. وقد عرف عن السلطان الناصر محمد أنه كان أكثر السلاطين كلفا بالبناء، لذلك ترك صروحا كثيرة، خلال فترة حكمه الطويلة. لكن المقريزي يذكر أن هذا السلطان كان يكره أن يرى آثارا باقية عن أسلافه، فكان يأمر بهدمها، لينشئ مكانها أبنية تحمل اسمه(32).

أوقف على هذه المنشآت أوقاف كثيرة، خصص ريعها للعلماء، والطلاب، والصوفيين، والفقراء. كان من المفروض أن يرضي هذا العمل العلماء ورجال الدين عامة، لأن في هذه الأوقاف مصدر رزق هاما لهم. لكن معظم هؤلاء اعترضوا على طريقة بناء هذه الأبنية، وعلى طريقة تمويلها. فغالبا ما كان المسؤولون يغتصبون أراضي من أصحابها، ليقيموا عليها عمائر ومنشآت بأموال حرام. ففي معرض اجتماع السبكي على إقامة أكثر من خطبة جمعة واحدة في وقت واحد، يتهم هذا المؤلف السلاطين والأمراء بأنهم يتركون أوامر الله جانبا، ويرتكبون المحرمات، ثم يقومون ببناء مساجد بأموال الشعب ليقال: *هذا مسجد فلان*. وهو يؤكد أن الله لن يقبل ذلك منهم(33). وفي مكان آخر يشير السبكي إلى ما كان يمارسه أصحاب الأبنية من الأمراء والسلاطين من ظلم واضطهاد للعمال، عندما ينصح شاد العمائر بألا يحمل العمال فوق طاقتهم، وألا يتركهم جياعا، وأن يسمح لهم بتأدية الصلاة أثناء عملهم. ويشير السبكي إلى أن بعض هؤلاء الموظفين كانوا لايعطون العمال أجورهم كاملة، أو يجبرونهم على العمل مجانا. وكان هذا يتم في بناء المساجد والمدارس التي بناها أصحابها تقربا لله، وهذه هي الطامة الكبرى(34). من أشهر أمثلة هذا النوع من البناء الذي يتم بهذا الأسلوب، المدرسة الأقبغاوية في القاهرة، وهي مدرسة أنشأها الأمير أقبغا عبد الواحد أستادار السلطان الناصر محمد بن قلاوون. فقد اغتصب هذا الأمير أرض المدرسة من صاحبها، وأجبر العمال والمهنيين على العمل فيها مجانا، يوما واحدا في الأسبوع. كما أقام على العمال مملوكا لاتعرف الرحمة إلى قلبه سبيلا. أما المواد المستخدمة في بناء هذه المدرسة، فقد سرقها الأمير من أموال السلطان، ودفع ثمن أثاثها من الرشاوي التي كان يتلقاها(35).

يبدو أيضا، أن نظام السخرة كان شائعا في هذا العصر، ولاسيما عندما يكون البناء ضخما، أو ذا نفع عام، إذ كان السلطان يأمر أمراءه بتجنيد الفلاحين مع دوابهم للعمل في مشروعه. كما كان يأمر الولاة بجمع الرجال من مناطقهم لأعمال السخرة. ويبدو أن السلطان الناصر محمد كان أكثر السلاطين الذين استخدموا أسلوب السخرة. فقد فعل ذلك عام 723هـ عند إقامة الجسر الذي يربط بولاق بالمنية، وفي عام 725هـ عندما شق الخليج الناصري، وفي عام 733هـ عندما تم ردم أحد المستنقعات. في هذا المشروع الأخير جند الرجال من الفلاحين، ومن المدن للعمل فيه. كما أجبر الأمراء والمماليك على المشاركة في العمل. كان المشرف على العمل الأمير أقبغا عبد الواحد، فأرهق العمال في العمل، وأجبرهم على العمل في شدة القيظ، مما أدى إلى موت عدد منهم(36).

أثارت هذه الأساليب احتجاج الفقهاء والمحافظين، حتى أن بعضهم امتنع عن الدخول إلى هذه الأبنية للصلاة فيها، أو للتعليم بين جدرانها. من

أشهر الأمثلة على ذلك ما حدث بعد أن تم بناء المارستان المنصوري. فقد احتج الفقهاء على طريقة بنائه، فأخذوا على الأمير سنجر الشجاعي، الذي أشرف على إنجاز المارستان، إخراجه أصحاب الأرض من أرضهم بالقوة. كما اعترضوا على إحضاره لمواد البناء من قلعة الروضة، مقر إقامة الصالح أيوب، سيد المماليك البحرية سابقا، وعلى استخدامه لثلاثمئة أسير في العمل، وعلى إجباره لأصحاب المهن في القاهرة على العمل في بناء المارستان. ومما أثار قلق المسؤولين، ولاسيما الأمير سنجر، صدور فتوى تحرم الصلاة في قبة المارستان، وتمنع التعليم في مدرسته. جمع الأمير سنجر الفقهاء والقضاة محاولا إلغاء الفتوى. لكن الشيخ محمد المرجاني أعلن أنه هو صاحب الفتوى، وأنه يتمسك بها. حاول الأمير استرضاءه، فطلب منه إلقاء خطبة في قبة المارستان، لعله يتراجع عن فتواه. وافق الشيخ على عرض الأمير، وألقى خطبة هاجم فيها بشدة تصرفات المسؤولين، وأدان اغتصاب الأرض من أصحابها، وهاجم أسلوب السخرة. أخيرا لجأ الأمير الشجاعي إلى زعيم الفقهاء ابن دقيق العيد، طالبا مساعدته. وافق هذا الشيخ، بعد تردد، على أن يدرس في قبة المارستان، واضعا بذلك نهاية لهذه القضية. علق المقريزي، ذو الميول الشيعية، على هذه الحادثة، فاتهم الفقهاء بقصر النظر، لأنهم احتجوا على اغتصاب دار القطلبية (مكان بناء المارستان) من أصحابها، وعلى استعمال أنقاض قلعة الروضة في البناء، متناسين ان الأيوبيين أنفسهم قد استعملوا الأساليب نفسها في إقامة صروحهم. ثم يخلص المقريزي إلى القول : إن المماليك، وأسلافهم الأيوبيين ما هم إلا لصوص، وما هم إلا ظلام يظلمون ظالمين. أما عن أعمال السخرة، وإرهاق العمال، فقد فعل الأيوبيون ذلك من قبل، ولا تفاوت بين الطرفين، إلا أن بعضهم أقل ظلما من بعضهم الآخر(37).

إن هذا كله لا ينفي أن بعض السلاطين والأمراء قد أقاموا منشآت دينية، بدافع إيمانهم، وتقاهم. وقد حرصوا أشد الحرص على اتباع الأساليب المشروعة في بناء ما أمروا ببنائه. مثال ذلك أن السلطان لاجين، عندما أمر بترميم مسجد ابن طولون، شدد على شاد عمائره الأمير سنجر الدواداري، ألا يستخدم أحدا سخرة، وأن يدفع للعمال أجورهم كاملة، وألا يرهقهم في العمل، وأن يشتري مواد البناء من مال السلطان الخاص(38). وقد فعل السلطان بيبرس الجاشنكير الشيء نفسه، عندما أمر ببناء خانقاه. فقد حرص على أن تكون نفقاتها من ماله الخاص، ومنع استخدام السخرة، والعسف مع العمال، وأمر بدفع أجور العمال دون نقص(39). على كل حال، كانت أمثلة ذلك نادرة، قياسا بما كان سائدا في هذا العصر.

إذا كانت هذه هي الحال بين الفقهاء والمسؤولين المماليك، فكيف نظر هؤلاء العلماء إلى هؤلاء السلاطين، كل على حدة؟.

لم يحظ المعز أيبك، وابنه الأمير علي، والسلطان قطز باهتمام المؤرخين وكتاب التراجم المحافظين، ربما لأنهم حكموا فترات قصيرة ومضطربة، لم تكن فيها دعائم الدولة المملوكية قد استقرت بعد. لهذا هناك شبه إجماع، بين من تناولوا العصر المملوكي بالدراسة، على أن الظاهر بيبرس(40) هو المؤسس الفعلي للدولة المملوكية، لذلك فقد نال الحظ الأوفر من اهتمام المؤرخين المعاصرين له واللاحقين. أجمع هؤلاء على عظمة

شخصيته، ووصفوه بأنه سلطان كبير، أعاد للإسلام عظمته ومكانته، فهو الذي وحد البلاد، وفرض إرادته على أعدائه في الداخل، وفي الخارج، واجتث جذور الفساد، وقمع كل الظواهر التي تنافي الشريعة، كما مدح هؤلاء المؤرخون عمل بيبرس في إحياء الخلافة العباسية في القاهرة، بعد دثورها في بغداد. لكن المحافظين منهم أخذوا عليه معاملته للخليفة الحاكم الذي كان قد اختير حديثا لشغل منصب الخلافة في القاهرة. فبعد أن نصبه بيبرس خليفة للمسلمين، مارس عليه رقابة صارمة، وأسكنه في قلعة الجبل، مقر إقامة السلطان، وسمح له بمقابلة الفقهاء، لكنه منعه من الاتصال بالأمراء. وقد هاجمه معظم الفقهاء، لأنه أعاد الخطبة في الجامع الأزهر الذي بناه الفاطميون، واتهموه بأنه كان يحاول الحصول على فتاوى غير شرعية، ليغطي بها تجاوزاته في الحكم(41). أما المؤرخون وكتاب التراجم من المذهب الشافعي، ولاسيما الأشاعرة منهم، فقد انتقدوا بقسوة عمله في إعادة الخطبة إلى الجامع الأزهر. وأضافوا إلى ذلك قيامه بتعديل النظام القضائي، وتوزيع سلطات القاضي الشافعي على أربعة قضاة، يمثلون المذاهب الفقهية الأربعة. فقد اعتبروا عمله هذا مساسا بمكانة القضاء في الإسلام. وأخيرا اعتبر هؤلاء أن معاملة بيبرس لرجال الدين لم تكن لائقة. وذكروا، مثالا على ذلك، حادثته مع الإمام النووي(42)، إمام المذهب الشافعي في عصره، عندما وقف هذا الأخير في وجه السلطان بيبرس، ومنعه من الاستيلاء على أراضي غوطة دمشق، وسلبها من أصحابها بحجة أنه استردها من المغول، فصارت ملكا له، إلا من كان معه وثيقة تثبت ملكيته لأرض في الغوطة. إثر ذلك نفي النووي من دمشق، فغادرها، ورفض العودة إليها ما دام بيبرس فيها(43). كان أبو الفداء هو الوحيد، من بين هؤلاء المؤرخين، الذي تجاهل، ربما عامدا، ذكر إحياء بيبرس للخلافة. كما تجاهل تجديده للقضاء، ولم يشر إلى حملاته ضد الكفار، ولا إلى أصله في الرق. ويمكن أن نفسر ذلك من خلال حياة أبي الفداء وشخصيته. فقد كان رجلا مستنيرا، يحب العلم، ويقرب العلماء والأدباء، ولم يكن ميالا إلى التعصب والتقليد. كما كان مقربا من السلطة، يعرف أسرارها وأهدافها، لذلك لم يكن بوسعه أن يعطي إقامة الخلافة في القاهرة قيمةأكبر مما تستحق. وربما كان يعتبر ذلك عملا سياسيا ليس غير، فتجاهله عامدا، كما تجاهل أمورا أخرى في حياة بيبرس، لأنه لم يكن يحب الإطناب في المديح، أو لأنه لم ينس دور بيبرس في القضاء على الإمارات الأيوبية(44).

ترجم ابن كثير للسلطان بيبرس، فذكر قضية تعديله للقضاء دون تطبيق. لكننا نستشف، من خلال ترجمته لهذا السلطان، شيئا من الغبطة والارتياح لهذا العمل. ولا عجب في ذلك، فابن كثير شافعي يميل إلى المذهب الحنبلي، وإلى ابن تيمية خاصة، لذلك فإن مثل هذا التعديل يمثل ضربة لخصومه في المذهب الشافعي، وبالتالي فإنه يرى عملا جديرا بالثناء. ومن هنا يمكن أن نفسر لماذا خلت ترجمته للسلطان بيبرس من أي لوم أو نقد، مع أنها استغرقت صفحتين من كتابه (البداية)، كرست للحديث عن خصال هذا السلطان وعظمته(45).

ذكر المقريزي أيضا عمل بيبرس في القضاء دون تعليق. لكن لم يفعل كما فعل ابن كثير، بل أشار إلى عديد من مثالب هذا السلطان. وأكد أنه كان عنيفا، مستعجلا، قام بكثير من المصادرات لأموال الرعايا. وهذا النقد، الذي يوجهه المقريزي لبيبرس،

يدخل ضمن نظرة عامة، كان هذا المؤرخ يرى من خلالها المماليك وأسلافهم الأيوبيين، وهي تتمثل في أن هؤلاء اغتصبوا السلطة من الفاطميين، أصحاب الحق في الحكم(46).

اعترف السيوطي، وهو مؤرخ متأخر نسبيا، بخصال بيبرس الحميدة. فهو يراه محاربا عظيما، وبطلا للإسلام، وكريما، ساهرا على الأخلاق والدين. لكن السيوطي هاجم معاملة بيبرس للخلفاء، ولاسيما أن السيوطي كان من أكثر المؤرخين حماسا للخلافة في شكلها التقليدي. كما هاجم أعمال بيبرس في إعادة الخطبة إلى الأزهر، وفي القضاء. واعتبر أن إعادة الخطبة إلى الأزهر كان عملا أكثر خطورة من إساءة التصرف مع رجال الدين. إن عنف هجوم السيوطي على السلطان بيبرس، ربما كان مرده إلى أن هذا المؤرخ كان شافعيا، أشعريا، وصوفيا متحمسا، لا يقبل أن ينال أحد من مكانة المذهب الشافعي(47).

مع أن ما قام به السلطان قلاوون، ضد الفرنجة والمغول، كان عملا عظيما، إلا أن المؤرخين وكتاب التراجم لم يذكروا عنه إلا القليل القليل، ربما لأن الأحداث السياسية والدينية في عهده كانت قليلة الأهمية(48)، ولا يغير من ذلك ما ذكرنا عن اعتراض الفقهاء على أسلوب بنائه للمارستان المنصوري. ولم يتوقف هؤلاء المؤرخون كثيرا عند خلع هذا السلطان للملك السعيد بن الظاهر بيبرس، واستيلائه على السلطة، كان أبو الفداء هو الوحيد أيضا، الذي أشار في مختصره إلى فضائل السلطان قلاوون التي يرى أنها لا تعد ولا تحصى(49).

كذلك كان موقف هؤلاء المؤرخين مماثلا من ابنه وخليفته السلطان الأشرف خليل، على الرغم من أنه تم في عهده طرد الصليبيين نهائيا من أراضي الإسلام، وهو عمل عظيم لم يشهد الإسلام له مثيلا منذ قرون. لكن رد فعل هؤلاء المؤرخين على هذا الحدث لم يكن على مستوى يليق به، وإن كانوا أشاروا إلى ذلك، ووصفوا الاحتفالات التي قامت بهذه المناسبة.

كانت فترة حكم السلطان كتبغا(50) قصيرة، مع ذلك أجمع المؤرخيون وكتاب التراجم على أنه كان أحد أفضل سلاطين المماليك. فقد وصفوه بأنه كان عادلا، كريما، قرب العلماء ونال ثقتهم. هذا التأييد الذي ناله كتبغا كان، على الأرجح، ناتجا عن إرضاء هذا السلطان لطبقة الفقهاء والشيوخ والمحافظين. ومما يؤيد ذلك أن أبا الفداء ذكر السلطان كتبغا دون أن يمدحه، أو يعلق على أعماله، ربما لأن كتبغا استأثر بالسلطة، بعد أن خلع الناصر محمد بن قلاوون، الذي تربطه بأبي الفداء علاقات صداقة حميمة(51). أما السلطان لجين(52) الذي خلع سلفه كتبغا، فلم يذكر عنه هؤلاء المؤرخون شيئا كثيرا، إلا أنهم ذكروا أنه عهد إلى مملوكه مكتموتمر بسلطاته، فأساء هذا الأخير استعمالها، مما أدى إلى قيام تمرد أدى إلى اغتيال السلطان ومملوكه بصورة وحشية. ولم يعلق هؤلاء على هذا الحدث بأسلوب يشير إلى أنهم كانوا متذمرين في عهد هذا السلطان.

انقسمت الآراء حول السلطان بيبرس الجاشنكير، نظرا لدوره في الصراعات السياسية والدينية في عهده. حمل عليه ابن كثير بعنف، ووصفه بأنه شرير مغتصب للسلطة. سبب ذلك

الهجوم اضطهاد هذا السلطان لابن تيمية طوال فترة حكمه(53). على النقيض من أن ابن كثير، رأى السيوطي أن سلطنة الجاشنكير كانت شرعية، لأن الخليفة كان قد عهد إليه بذلك. وخصص هذا المؤرخ مساحة واسعة نسبيا لهذا السلطان، على الرغم من الأهمية القليلة لعهده، وهاجم أيضا السلطان الناصر محمد، واعتبره هو المغتصب للسلطنة، وليس الجاشنكير(54). هذا الرأي يمكن رده إلى أن الجاشنكير كان من أكبر أنصار المتصوفة، وقرب فقهاء المذهب الشافعي، ولاسيما الأشاعرة منهم. بين ابن كثير والسيوطي وقف أبو الفداء حذرا في حكمه على هذا السلطان، على الرغم من أن الناصر محمد، الذي خلعه الجاشنكير، كان صديقه الحميم. كان هذا المؤرخ شاهد عيان لما جرى في تلك الفترة، وروى لنا الأحداث كما وقعت، دون أن يهاجم الجاشنكير. لقد زاد تفصيلا لم يذكره بقية المؤرخين، عندما ذكر ما جرى من مفاوضات بين الناصر محمد وبين الجاشنكير. وقد أدى ذلك إلى اتفاق تنازل بموجبه، الجاشنكير عن السلطنة، مقابل إعطائه نيابة صهيون، واصطحاب مئة مملوك. ويضيف أبو الفداء أن الأمير برغلي، قائد جيش الجاشنكير، وصديقه الحميم غدر بسيده، والتحق بمعسكر الناصر محمد، مما أدى إلى خسارة الجاشنكير للمواجهة مع خصمه(55). أما المقريزي، فاعترف بأن الجاشنكير كان شديد التعلق بالسنة، وأنه حارب الشرور في المجتمع، وأنه كان أميرا قويا، محترما، لكنه بعد أن تولى السلطنة ضعفت شخصيته، فاستغل أمراؤه ضعفه هذا(56).

لا شك في أن ابن كثير كان شديد الارتياح لسقوط بيبرس الجاشنكير، وعودة الناصر محمد إلى السلطنة عام 709هـ. كان هذا المؤرخ حاضرا بين الجماهير المحتشدة لاستقبال الناصر محمد في دمشق، ووصف لنا فرحة الشعب بهذا الحدث(57). يروي لنا أيضا تفاصيل اللقاء الذي تم بين السلطان العائد إلى الحكم وابن تيمية الذي أطلق سراحه حديثا، بأمر من السلطان نفسه(58).

أشار مؤرخو هذا العصر إلى طول عهد الناصر محمد، وذكروا دوره في هزيمة المغول في سورية، وعظمة أعماله الإدارية والسياسية، على الصعيدين الداخلي والخارجي، وإذا كان ابن كثير قد أطنب في مدح هذا السلطان(59)، فإن السيوطي نفى شرعية حكمه، مع أنه اعترف بأن عهده كان عظيما. أما المقريزي، فأشار، من بين ما أشار إليه، إلى قدرته على ضبط الأمراء. إذ كان يتخلص من الأمراء الأقوياء، ويعين بدلا عنهم أمراء صغارا، حتى إذا ازدادوا قوة ونفوذا تخلص منهم، قاطعا بذلك الطريق على كل طامع بالسلطنة. لا شك أن المقريزي يشير إلى الفترة الثالثةلحكم هذا السلطان، بعد أن تعلم، وزادت خبرته في الإدارة والحكم خلال الفترتين السابقتين(61). يضيف المقريزي أيضا، أن هذا السلطان كان داهية، لا يحفظ عهدا، حكيما، ذكيا، محترما، يسهر بنفسه على شؤون الدولة، ولاسيما أمور الجيش. لكنه، في سنواته الأخيرة، صار طماعا، جشعا، يفتش عن جمع المال بجميع الوسائل(62). ويبدو أن المقريزي اعتمد، في رأيه هذا، على ماذكره ابن الوردي حول هذا السلطان. فقد أشار هذا الأديب المؤرخ إلى عظمة الدولة في عهده، وإلى رحمته بالشعب، وعمله على سد حاجاته، وإلى إلغائه للضرائب، وإلى نشره للأمن في الداخل والخارج، وإلى إكثاره من بناء المنشآت. لكنه ذكر أن هذا السلطان اعتمد، في سنواته الأخيرة، على رجال أساؤوا التصرف(63).

بعد وفاة الناصر محمد بن قلاوون عام 741هـ، بدأت فترة من الاضطرابات، تخللها سلسلة من خلع السلاطين، أو اغتيالهم، وهم جميعا من أولاد الناصر محمد. انتهت هذه الفترة بسقوط أسرة بني قلاوون، وبدء عهد الشراكسة عام 784هـ. كان خلفاء الناصر محمد، في معظمهم، أطفالا، ضعافا، فصاروا لعبة في أيدي الأمراء. لذلك يصعب الحكم على هؤلاء السلاطين، فهم كانوا أطفالا، كما حكموا فترات قصيرة. لكن ابن تغري بردي انتقد بشدة سلطانين من بين هؤلاء هما: الكامل شعبان الذي تولى السلطنة عام (746-747هـ)، فقال عنه: إنه شرير، ظالم، فاسق، محب لسفك الدماء(64). وأخوه المظفر حاجي الذي تولى الحكم عام(747-748هـ) فاعتبره أسوأ أبناء الناصر محمد على الإطلاق(65). من جهة أخرى، أثنى ابن تغري بردي على السلطان حسن(66) الذي اغتيل عام762هـ، وعلى الأشرف شعبان(67) الذي قتل عام 778هـ.

هكذا يمكن القول : إن الحكم الذي أطلقه المؤرخون وكتاب التراجم على سلاطين العصر البحري لم يعكس مشاعر عامة الشعب، نحو هؤلاء السلاطين، بل عكس علاقة هؤلاء السلاطين بطبقة الفقهاء والمحافظين بالدرجة الأولى. إذا، كانت سمعة السلطان تعتمد على إرضائه لهذه الطبقة، وعلى قدرته على إقناعهم بصدق إيمانه، وحسن إسلامه. أما بالنسبة لهؤلاء المؤرخين، فقد تأثرت أحكامهم بميولهم السياسية والدينية، مما يفسر تناقضها في معظم الأحيان، كما رأينا عند ابن كثير الشافعي الحنبلي والسيوطي الشافعي الأشعري (ربما كان علينا استثناء أبي الفداء، لأنه بدا أكثر موضوعية، وأقل اهتماما بعلاقة الفقهاء والمحافظين بالسلطان). كان السبكي واعيا لهذا الخطر، عندما أكد وجوب توافر الموضوعية عند المؤرخ الحق، فنصح المؤرخين بترك الآراء والمذاهب، والابتعاد عن التعصب(68) في كتاباتهم.

"Leur devoir sociale et religieux, et leur image d'après les fuqahà' et les historiens"

En principe, le sultan mamlouk doit veiller sur les fuqahà' et les déshérités, subvenir à leur besoins, et leur donner la part qui leur revient du Bayt al-mâl.Mais l'Etat mamlouk abandonne sa charge sociale décrétée par la loi révélée. De puls, les dirigeants mamlouks, après avoir écrasé la population par l'impots, empruntent, parfois, de l'argent aux commerçants, ou s'en prennent a l'argent des Orphelins, confié au cadi chafiite.Ils cherchent aussi à partager les revenus du waqf avec les ùlamà'.

En sa qualité de délégué du calife, le sultan représente la plus haute autorité religieuse. Mais la làicisation reste un trait carctéristique du régime mamlouk. Pourtant, certains sultans se représentent comme champions de l'orthodoxie sunnite, et replissent leur devoir religieux.

Les ulamà' contestent la politique mamlouks dans tous les domaines, surtout leur politique religieuse. Ainis, ni les fondations pieuses construites par les dirigeants mamlouks, ni l'innombrables biens de waqf consacrés à ces fondations ne convancrent les fuqahà' de la bonne foi de ces digrigeants.

D'aurte part le jugement que les fuqahà' et les historiens portent sur les sultants mamlouks refète leurs rapports avec la classe des orthodoxes et, non le sentiment général de la population envers ces sultans. Toutefois, ce jugement se varie selon la tendence politico-religieuse de chaqu'un d'entre-eux.

الهوامش :

(1) يذكر السبكي أن من واجبات السلطان الاهتمام بالعلماء والفقراء، وبكل من هم في فاقة. وعليه أن يعاملهم كما يستحقون، ويعطيهم نصيبهم من بيت المال، فهو مؤتمن عليه، ولا يزيد نصيبه فيه عن نصيب أي مسلم عادي. انظر معيد النعم ومبيد النقم – لتاج الدين السبكي – دار الحداثة – بيروت1983، ص 17.

(2) الموارد الشرعية هي الغنيمة، وتوزع حسب الآية الكريمة: *(واعلموا أنما غنمتم من شيء فأن لله خمسه وللرسول ولذي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل)* أنفال/41، والفيء يوزع حسب قوله تعالى *(ما أفاء الله على رسوله من أهل القرى فلله وللرسول ولذي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل)* الحشر/7، والصدقة التي هي للفقراء والمساكين، والعاملين عليها، والمؤلفة قلوبهم، وفي الرقاب، والغارمين، وفي سبيل الله، وابن السبيل. انظر: السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية. لابن تيمية. دار الكتاب العربي بمصر – القاهرة – الطبعة الثالثة 1374/1955/30-31.

(3) يرى ابن تيمية أن توزيع الأموال يجب أن يتم على الشكل التالي: أن يبدأ السلطان بالأهم، فالأهم من مصالح المسلمين، فيبدأ بالمقاتلة، وذوي الولايات عليهم، كالولاة والقضاة، والعلماء، والسعاة على المال، حتى ينتهي إلى أئمة الصلاة والمؤذنين. انظر السياسة: 50-51.

(4) المصدر السابق: 51.

(5) حاول نائب دمشق الأمير قطلوبغا الفخري، في عام 742هـ، اقتراض مليون درهم من تجار دمشق، لتجهيز حملة ضد خصمه الأمير ألطنبغا المتمرد على السلطان. انظر: "ولاة دمشق في عهد المماليك". لمحمد أحمد دهمان – دار الفكر – دمشق 1401/1981 ص182.

(6) عارض الفقهاء محاولات المسؤولين المماليك الاستيلاء على أموال الأيتام، بحجة تمويل جيوشهم للجهاد. ففي عام 741هـ، أخذ نائب دمشق الأمير قطلوبغا الفخري نصف مليون درهم من صندوق الأيتام، وأعطاهم مقابل ذلك ضيعة من بيت المال. وفي عام 744هـ طلب نائب دمشق طقز دمر الحموي من القاضي الشافعي تقي الدين السبكي، المسؤول عن أموال الأيتام، أن يقرض السلطان مبلغا من المال. ولما رفض القاضي طلبه، قام أتباع النائب بفتح صندوق الأيتام عنوة، وأخذ منه خمسين ألف درهم(ولاة:182و187) كان موقف القاضي موافقا لمذهبه الذي يحرم إقراض أموال الأيتام تحريما تاما. معيد:62.

(7) يقسم المقريزي أملاك الوقف، التي كانت تسمى قديما (الأحباس)، إلى ثلاثة أقسام هي:

أ- الأحباس: وهي الأراضي التي تصرف مواردها على المساجد، والزوايا، وأماكن العبادة الأخرى. يدير هذه الأوقاف مكتب يشرف عليه أحد الأعيان، يكون مسؤولا أمام الدوادار.

ب- الأوقاف الحكمية: هي أراض يخصص ريعها لسكان الأماكن المقدسة، وللطلاب، وللفقراء. يشرف على هذه الأراضي ديوانان: ديوان الفسطاط، وديوان القاهرة، يديرهما عنصر أو عنصران من رجال القاضي الشافعي.

جـ- الأوقاف الأهلية: هي الأملاك المخصصة للخوانق، والمدارس، والمساجد، والمقابر. يدير هذه الأوقاف أحد أبناء الواقف، أو أحد رجال القاضي، أو أحد رجال السلطان، كان ريع هذه الأوقاف ضخما، نظرا لكثرة المدارس وأماكن العبادة في هذا العصر.

انظر: (المواعظ والاعتبار)، المعروف (بخطط المقريزي) مكتبة المثنى، بلا تاريخ – بغداد 2/294-296.

(8) خطط: 2/68.

(9) المصدر السابق: 69/2.

(10) المصدر السابق: 68/2.

(11) المصدر السابق: 296/2.

(12) شغل هذا الأمير منصب الأستادار، في عهد السلطان فرج. كان ذا نفوذ واسع، وعرف بجشعه. قتله سيده السلطان فرج عام 812هـ. انظر: خطط: 401/2-403.

(13) شغل منصب قاضي القضاة الأحناف في القاهرة، وبقي فيه حتى وفاته عام 811هـ. انظر: (حسن المحاضرة) للسيوطي - مكتبة الموسوعات، مصر، جزءان - بلا تاريخ - 122/2.

(14) خطط: 296/2.

(15) كان المرداوي واحدا من أشهر الفقهاء الحنابلة في عصره. شغل منصب قاضي القضاة الحنابلة في دمشق. اتهم تاج الدين السبكي بالفساد. عزل من منصبه إثر هذه الحادثة. أثارنزاعا آخر في صفوف المذهب الحنبلي، عندما عارض ابن قاضي الجبل في مسألة مناقلة أموال الوقف. ألف في ذلك رسالة بعنوان (الواضح الجلي في نقد حكم ابن قاضي الجبل). ترك مؤلفات أخرى منها: شرح لكتاب "المقنع"، وكتاب آخر في فروع الفقه بعنوان: الانتصار).
انظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب) لابن العماد الحنبلي. بيروت - بلا تاريخ 217/6، ومقال هنري لاوست في مجلة الدراسات الإسلامية: R.E.I ,1960
Laoust (H) : Le hanbalisme sous les mamelouks bahrides : 68-69

(16) أحمد بن الحسن المقدسي، درس كثيرا من فروع الأدب الديني والدنيوي، بإشراف ابن تيمية الذي أجازه بالإفتاء. درس في دمشق، والقاهرة، وشغل منصب القاضي الحنبلي في دمشق عام 767هـ. له كتاب (المناقلة) في أموال الوقف. اتهمه بعض الحنابلة بمداهنة السلطة، وانتقدوه لذلك. انظر شذرات: 219/6-220.

(17) معيد: 20.

(18) ألف الظاهر بيبرس جميع الضرائب التي فرضها قطز لتمويل جيشه ضد المغول وفي عام 662هـ، أغلق هذا السلطان بيوت البغاء، وحرم شرب الحشيش، والمشروبات الروحية. تحرر هذا المنع عام 665هـ، وعام 666هـ، وعام 669هـ. يدل تكرار هذا الحظر على أن الإجراءات التي اتخذها بيبرس، لم تكن فعالة، ولم تطبق في مجملها. اتخذ السلطان بيبرس الجاشكنير الإجراءات نفسها، لكن بأسلوب أكثر حزما. كذلك ألغى السلطان قلاوون بعض الضرائب، لكسب ود الرعية. انظر: خطط: 105/1 و 106 و 417/2، وحسن المحاضرة: 176/2-177.

(19) المظالم هي الشكاوى التي يعجز القاضي عن البت فيها، أو الشكاوى التي ترفع إلى السلطان لرفع ظلم ارتكبه أحد رجاله. في العصر المملوكي تولى السلطان نفسه النظر فيها. يذكر المقريزي أن الإمام علي بن أبي طالب كان أول من جلس للمظالم (خطط: 207/2). وفي العصر العباسي أوجد الخلفاء مجلسا ينظر في المظالم، وكان تحت إشرافهم المباشر. على كل حال، كان اللجوء إلى ديوان المظالم له صفة الرأفة والعفو، وليس حكما قضائيا، لأن أحكام القاضي لا تقبل الاستئناف في الإسلام.

(20) بنى السلطان بيبرس دار العدل، حيث كان يجلس للنظر في المظالم، ثم بنى الناصر محمد بن قلاوون إيوانا ليجلس فيه يومي الاثنين والخميس، للنظر في المظالم أيضا. خطط: 208/2.

(21) كان السلطان يجلس بحضور قضاة المذاهب الأربعة، والوزير، وكاتب السر، وناظر الجيش، وناظر بيت المال، والمحتسب، والكتاب، وممثلي جميع الوظائف العامة. كان رئيس ديوان الإنشاء يتولى قراءة القضايا المرفوعة للسلطان، بحضور أصحابها. لمزيد من التفاصيل انظر: خطط 209/2.

(22) بإعادة بيبرس للخطبة إلى الجامع الأزهر، صارت خطبة الجمعة تلقى في أكثر من مسجد في وقت واحد، مما يخالف رأي أكثرية الفقهاء، وهو رأي يتمسك بأن خطبة الجمعة يجب أن تلقى من مسجد واحد ليس غير. وقد أكد السبكي هذا الأمر عندما ذكر أن إلقاء الخطبة في أكثر من مسجد في وقت واحد يخالف ما نصت عليه الشريعة (معيد20). حول هذا الموضوع انظر: خطط: 57/2، وحسن المحاضرة: 154/2-155.

(23) انظر خاصة (الأعلام الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة) بأجزائه الثلاثة لابن شداد، و(المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط ج2) للمقريزي، و(البداية والنهاية) ج13-14 لابن كثير، و(حسن المحاضرة) للسيوطي. وفي الدراسات الحديثة انظر:(ولاة دمشق) لمجمد أحمد دهمان و Mémoires J'erusalem T.43et 44-1922-1927. Institute francais d'archéologie orientales du Caire.

(24) من السلاطين الذين بنوا جوامع الظاهر بيبرس، والناصر محمد بن قلاوون، والناصر حسن. (خطط: 299/2-300، 304-316). ومن الأمراء الأفرم، وقوصون، والماردين، وآق سنقر، وآل ملك، والفخر، وشيخو، وسنقر، ومنجك. (خطط: 298/2، 307، 308، 309، و 310، 311، 313، 320). هذه بنيت في القاهرة، أما في دمشق فنذكر جامع آقوش، وجامع الأفرم، وجامع تنكز، وجامع يلبغا اليحيادي، وآخر لأرغون شاه، وآخر لمنجك. انظر: ولاة دمشق: 147، 167، 171، 191-195، 200-202.

(25) من المدارس التي بناها السلاطين نذكر مدرستين للظاهر بيبرس واحدة في دمشق، والأخرى في القاهرة، ومدرسة للسلطان قلاوون داخل مارستانه، ومدرسة للناصر محمد، وأخرى للناصر حسن، وهي تعد أكبر صرح شيد في هذا العصر. (خطط: 378/2-379، 382). أما المدارس التي بناها الأمراء فهي كثيرة منها: الطيبرسية، والحسامية، والقرسنقرية، والجمالية، وهذه جميعها في القاهرة (خطط: 369/2-403). ومن مدارس دمشق النجيبية التي بناها أقوس الأشرفي، ومدرسة منجك، ودار الحديث للأمير تنكز (ولاة دمشق: 62، 168، 215). وفي القدس بنى الأمراء سنجر الجاولي، وتنكز، وآل ملك، ومنجك، وطاز مدارس تحمل أسماؤهم. أنظر: Memoires : J érusalem : 233-234, 252, 256, 284-285, 286-291.

(26) أشهر خوانق هذا العصر خانقاه سعيد السعداء، تليها الخانقاه التي أنشأها السلطان بيبرس الجاشنكير عام 706هـ، وزينها بشباك كان البسيري أرسله إلى الخليفة الفاطمي عام 450هـ. قبل أن السلطان أنزل فيها حوالي أربعمئة صوفي وفقير لا يجدون مأوى. أما الناصر محمد فقد بنى خانقاه خصصها لمئة صوفي. انظر: خطط: 416/2-417 و 422.

(27) كانت الزوايا ترتبط غالبا بطريقة صوفية معينة، أو تحمل اسم صوفي مشهور. حول الزوايا انظر: خطط: 430/2-438.

(28) بني داخل هذا المارستان مدرسة، وقبة، ومكتب للأيتام. شمل أقساما متعددة، ومستقلة حسب الأمراض المعروفة في ذلك العصر، كما خصص جناح مستقل للنساء. زود المستشفى بأسرة للمرضى، وصيدلية، ومطبخ، وصالة، يلقي فيها رئيس الأطباء دروسه على طلابه. المصدر السابق: 406/2-408.

(29) من أعمال الترميم نذكر ترميم الظاهر بيبرس للجامع الأزهر عام 665هـ، ولمسجد عمر وعام 666هـ، وترميم السلطان لاجين المسجد ابن طولون عام 698هـ، انظر: خطط: 268/2، 275، وحسن المحاضرة: 149/2-152، 153، 154، 155.

(30) Wiet: Egypte musulmane, Le Caire 1932, R275.

(31) خطط: 71/2.

(32) المصدر السابق: 146/2. وحول الأبنية التي أمر ببنائها انظر: المصدر السابق: 147/2، 166، 198، 199.

(33) معهد :20.

(34) المصدر السابق: 129.

(35) خطط: 384/2.

(36) المصدر السابق: 166/2، 145، 229.

(37) خطط: 408/2.

(38) المصدر السابق: 268/2.

(39) المصدر السابق: 416/2-417.

(40) حول بيبرس انظر: "المختصر في أخبار البشر" لأبي الفداء - دار المعرفة - بيروت، 10/4-11، و(البداية والنهاية) لابن كثير - مصر، بلا تاريخ، 275/13-276، خطط: 200/2-203. وحسن المحاضرة: 75/2-79.

(41) Laoust (H) :Les Schismes dans l'islam ; payot, Paris 1965,p. 353-254.

(42) شيخ الإسلام محي الدين النووي (ت676هـ). كان أكبر فقهاء الشافعية في عصره. أكمل علومه في دمشق، وخلف أبا شامة (ت665هـ) في إدارة مشيخة دار الحديث. كان غزير الإنتاج في الفقه، ونالت بعض مؤلفاته شهرة واسعة. من ذلك كتابه (منهاج الطالبين)، وهو مختصر في فروع الفقه لكتابي (المحرر) للرافعي (ت623هـ) وكتاب (الروضة) للرافعي أيضا، الذي شرح فيه كتاب "الوجيز" للغزالي. وله أيضا كتابا "التحرير" و "العمدة" في تخليص "التنبيه" وهما يتناولان أهم كتب الفقه الشافعي وهو "التنبيه" لإبراهيم الشيرازي (ت476هـ).

(43) حول قضية الغوطة انظر: البداية: 268/13، وحول المراسلات بين بيبرس والنووي انظر: حسن المحاضرة: 75/2_79.

(44) المختصر: 10/4-11.

(45) البداية: 275/13-176.

(46) خطط: 200/2-203.

(47) حسن المحاضرة: 74/2-80 ومقال للسيد Garcin عن كتاب المحاضرة، في مجلة Annales islamiques 1967 (47-48, /VII)

(48) حول قلاوون انظر: المختصر: 23/4-24، والبداية: 317/13-318، وخطط: 238/2، والمنهل الصافي، لابن تغري بردي، مخطوط في المكتبة الوطنية في باريس برقم 2068-2073، مجلد V، ورقة 30 ظهر، حتى 33.

(49) المختصر: 49/4-50.

(50) حول كتبغا انظر: المختصر: 39/4-40، والبداسية: 27/14-28، والمنهل الصافي: مجلد V ورقة 38 ظهر، حتى 40 وجه.

(51) المختصر: 49/4-50.

(52) حول لاجين انظر: المختصر: 4/39-40، والبداية: 14/3، وخطط: 2/268-269، والمنهل: مجلد V ورقة 52-55، وحسن المحاضرة: 2/83.

(53) البداية: 14/58.

(54) حسن المحاضرة: 2/84 85.

(55) المختصر: 4/57 59.

(56) خطط: 2/417 418.

(57) البداية: 14/52.

(58) المصدر السابق: 14/53 54.

(59) المصدر السابق: 14/190 192.

(60) حسن المحاضرة: 2/85 86.

(61) تولى الناصر محمد السلطنة للمرة الأولى في المحرم من عام 693هـ، بعد اغتيال أخيه الأشرف، ثم خلعه كتبغا في المحرم من العام التالي(694هـ). أعيد إلى السلطنة في جمادى الأولى من سنة 698هـ. تنازل عن السلطنة راغما في رمضان من سنة 708هـ، وعاد إليها في شعبان من سنة 709هـ. استمر فيها حتى وفاته عام 741هـ. انظر: المختصر: 4/30، 31، 40، 54، 57.

(62) خطط: 2/304 306.

(63) المختصر: 4/134. مؤلف المنهل الصافي يكرر ما ذكره الآخرون حول حياة هذا السلطان. ويذكر أن الصفدي قال عنه: إنه كان سلطانا عظيما، محظوظا، محترما، حازما، قاسيا، داهية. انظر المنهل: V آخر ترجمة.

(64) يذكر ابن تغري بردي أن البلاد خربت في عهده، لأنه أوكل السلطة للنساء والعبيد انظر: "النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة" لابن تغري بردي - وزارة الثقافة - القاهرة، بلا تاريخ/ 10/140-141.

(65) يذكر عنه أيضا أنه قتل كثيرا من الناس، وأحب أن يحيط نفسه برجال من العامة، كانوا يعطونه نصائح سيئة: (المصدر السابق: 10/174). وقد ذكر المقريزي عنه قولا مشابها. انظر: خطط: 2/240.

(66) وصفه لمؤلف النجوم الزاهرة بأنه كان شجاعا، حكيما، إداريا بارعا، محترما، قرب أولاد الناس، وأسند إليهم مناصب هامة. النجوم: 10/315-317.

(67) يرى أنه كان رحيما، شجاعا، مؤمنا، أحب العلماء والحكماء. المصدر السابق: 11/ 81-83.

(68) معيد: 74.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

العلاقة الجمالية بين الفن والواقع

الدكتور يعقوب البيطار
جامعة تشريـــــــن

إن الواقع، طبيعة ومجتمعا، مصدر المعاناة الجمالية، ولا تكتسب الإنسانية القدرة على الإدراك الجمالي موضوعيا إلا من خلال النشاط العملي. والعلاقة الجمالية بالواقع هي علاقة إنسانية تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية وتلعب الممارسة الاجتماعية الدور الأبرز في صقل الحواس وتنميتها وجعلها قادرة على التلقي الجمالي.

إن الصورة الفنية تفترض تعبيرا جماليا من موقع المثل الأعلى للفنان، والمثل الأعلى الجمالي حاجة جمالية يعيها الإنسان، وهو مشروط تاريخيا، ومرتبط ارتباطا وثيقا بأذواق وأفكار عصر ما ومجتمع ما، من هنا كانت الرؤيا المثالية للجمال باعتباره شكلا من أشكال الوعي منفصلا عن العالم والواقع، أي شكلا مجردا، تختلف الرؤية المادية لدى الواقعيين الذين حولوا أنظارهم إلى الحياة والواقع يكتشفون الجمال فيه، وأكدوا أن الجمال والأخلاق عنصران ضروريان في الفن، وأن الوعي الجمالي هو جزء من الوعي الاجتماعي كنتاج للأذواق والآراء والتصورات الفنية والمفاهيم التي تصاغ في ممارسة المجتمع لحياته، وهكذا تبدو علاقة الفن بالواقع علاقة ديناميكية تتطور وتغتني باستمرار.

1- مفهوم العلاقة الجمالية بين الفن والواقع :

يسعى الإنسان إلى تملك الواقع الذي يعيش فيه تلبية لحاجته ورغباته.
وأساس التملك العمل. ومع الممارسة العملية لتغيير العالم، وأنسنة الطبيعة يدرك الإنسان الواقع المحيط به، وذاته الفاعلة فيه.

ويتكون نتيجة الممارسة العملية وعي الإنسان ثم يصبح الوعي بدوره وسيلة لتحسين الممارسة وتطويرها. فالإنسان في المجتمع المشاعي - والذي لم يكن قد أدرك مواصفات المواد. وطبيعتها الفيزيائية، والقانون الذي يسير الطبيعة والحياة عليها - لم يفهم تلك العلاقات إلا عندما تحركت يداه لتعمل.

فالتملك العملي للواقع إذا يسبق جميع أنواع التملك الروحي، لأن التملك الروحي ناتج عن نشوء الوعي وتطوره. والوعي بدوره ينشأ نتيجة لتملك العالم عمليا.
ومن جوانب التملك الروحي للعالم التملك العلمي، والأخلاقي والجمالي(1). ويعطي التملك العلمي للواقع الإنسان قدرة كبيرة على الولوج إلى أعماق الظواهر لتعميم خصائصها وصفاتها الأساسية وجمعها "فالفكر - أي العقل - هو النتيجة الضرورية للتفاعل غير المباشر الذي يحصل بين الإنسان والطبيعة"(2) ومعرفة العالم العلمية لا تتناقض - كما توهم أصحاب مذهب الفن للفن وأنصارهم من فلاسفة علم الجمال البرجوازي مع معرفة العالم الفنية فكل منهما مكملة للأخرى. وممارسة الفن أظهرت أنه يستطيع أن يقدم معرفة معينا وعي الناس، ثوريا، ومهيئا قواهم للنضال من أجل الحرية، والسعادة، لهذا فإن أصحاب نظرية الفن للفن يسعون بشتى الطرق إلى البرهان على أن الحقيقة مناقضة للجمال الفني الأصيل.

ويؤكد الماديون على أن التعميم الفني للواقع مثل العلم، يرتبط ارتباطا وثيقا بالكشف عن الحقيقة، وهذا ما عناه "بيلنسكي" الذي أشار إلى أن الفرق بين العلم والفن ليس في المحتوى، وإنما في طريقة صياغة هذا المحتوى.
فالفن والعلم كلاهما يعكس الحياة. وليس بينهما من هذه الناحية أية فروق جوهرية، وهما متشابهان أساسا من حيث مضمونهما، ذلك لأن كليهما يقود قبل كل شيء إلى معرفة الواقع(3).

والفنان الواقعي كالعالم لا يكتفي بالتنظيم، والتثبيت الميكانيكي للمادة بأمانة، وإنما يبدع عمله عن طريق الانتقاء الواعي للجوانب النموذجية للمادة الحياتية المعممة، وهو عندما يحس بأعماله الفنية أكثر جوانب الحياة تنوعا، ويتأمل مشاهدها، ويفكر بمعناها، وطريق تطورها، إنما يجسد في صورة فنية تصوراته عن قوانين الحياة. وبذلك يصل إلى استنتاجات فلسفته، والفلسفة - كما نعلم - مجال للمعرفة العلمية.

إضافة إلى ذلك فعملية التملك الفني للواقع ذاتها غير ممكنة بدون مساعدة الفكر المنطقي فأي كاتب يستطيع مثلا أن يكتب رواية عظيمة دون أن يستخدم في فترة الإعداد للكتابة كل وسائل التفكير العلمي المنطقي؟ وهل كتب تولستوي (على سبيل المثال) رواية "الحرب والسلام" دون أن يقوم بأبحاث تاريخية كبيرة، لولاها لما كان هناك أي معنى لقوته الفنية.

إذا، الفن كالعلم - يقدم صورة عن الواقع. وكلتا الصورتين صورة الفن، وصورة العلم - تختلف عن الأخرى قليلا أو كثيرا، ولكنهما مهما اختلفتا فإنهما لا تتناقضان بل تكمل إحداهما الأخرى.

لذلك فإن تملك العلم روحيا لا يقتصر على المعارف النظرية مهما بلغت درجتها وعمقها وقوتها، إذ يبقى الإنسان محتاجا إلى خبرة حياتية عامة. لا بد لها من معرفة الأشياء المحسوسة، والظواهر المحددة بشكلها المفرد. فالفن يقدم لنا العام من خلال الخاص.

فالإنسان من خلال وعيه الجمالي لظواهر الطبيعة ينفذ - بخلاف التفكير النظري - إلى شمولية الموضوع وجوهره، ومحتواه ومعناه، ومن خلال غنى كل الجوانب الحسية، وخصائص الأشياء الفردية وصفاتها.

2- أهم خصائص العلاقة الجمالية بالواقع :

من أبرز خصائص العلاقة الجمالية بالواقع أنها علاقة إنسانية، تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية. ومن جملة الحواس الخمس في الإنسان حاستان، يمكن اعتبارهما الأساس النفسي والفيزيولوجي الكامل للمعاناة الجمالية هما السمع والبصر.

أما اللمس فقد يظهر أثره أحيانا في أنواع خاصة من الفنون، كالنحت - مثلا - وفي حالات خاصة عندما يفتقد الإنسان الحاسة الأساسية لفنه. فقد نسمع - على سبيل المثال - عن فنان قد أبدع في هذا المجال وهو أعمى.

فأساس الارتباط الجمالي بين الفنان والواقع هو حسي كما تبين. والموضوع الجمالي - مهما كانت جوانبه الجمالية بارزة - يبقى عاجزا عن التأثير فينا ما لم تكن نملك حواس فنية تميز الجميل وتستوعبه، وتتمتع به، فلكي نقيم أو نتمتع بمقطوعة موسيقية رائعة، يجب أن نمتلك أذنا مرهفة وإلماما بفن الموسيقى.

فالمعروف أن عملية المعرفة تغتني أيضا من خلال عملية الإدراك. والمتلقي يمثل الطرف الذي ينعكس فيه العمل الفني مضمونا وشكلا وقيما وذاتا فاعلة. وهنا لا بد من الإشارة إلى دور الممارسة الاجتماعية في تنمية حواسنا الفنية، وقدرتنا على الإدراك، والاستيعاب، والتمتع الجمالي. فغير خاف على أحد أن هذه القدرة على الاستيعاب الفني، والتحليل والإدراك لا تنتقل إلى الإنسان عن طريق الإلهام، أو القدرة الموروثة، بل هي أشياء يكتسبها الإنسان من الواقع المحيط به، وينميها من خلال احتكاكه بموضوع عمله. فلتقييم قطعة شعرية - جماليا - لا يكفي أن نسمع فقط، بل أن نكون قد تعودنا، ومارسنا السماع، والتحليل والإدراك. وقد يتوهم بعضنا أنه ليس من الضروري دائما أن يكون للإدراك تلك الأهمية الكبرى في المعاناة الجمالية. فالأدب مثلا - وليكن الشعر منه - هل يمكن أن ندعي أن تلك الإحساسات البسيطة، التي تقدمها لنا القصيدة من حروف وكلمات، وبعض الموسيقى الصوتية هي إحساس المتعة، والاستيعاب الجمالي؟.

في حقيقة الأمر لا تشكل تلك الإحساسات البسيطة أساس المتعة. لأن الادراك الحسي المباشر - هنا - لا يقدم شيئا ذا بال. فالتمتع غير مباشر، فنحن نتمتع بتلك التصورات التي تعتمد بدورها على خبرة الإنسان الحسية المباشرة بدءا من خبرته مع

الكلمة حتى الصورة الشعرية والأرضية الثقافية والحياتية لها(4). ومن أهم خصائص العلاقة بين الفن والواقع ذلك الإتصال العضوي بين العمل والمتعة الجمالية.

فبالعمل يغير الإنسان العالم، ومن خلال عملية العمل تنشأ قدرة الإنسان على المعاناة الجمالية. والوعي الجمالي لا يتكون بالتحرر من الاهتمامات العملية كما اعتقد "كانط"، وإنما في غمرة العمل بشكل أشمل في خضم الحياة العملية بكاملها(5).

فالعمل إذا – يجب أن يخلق نوعا من المعاناة الجمالية، هذا إذا نظرنا إلى العملية من الناحية المادية، ولكن إذا أخذنا العملية من منظورها التاريخي فإننا نجد أن هذا الارتباط بين العمل والمتعة قد تشوه، أو حتى انعدم أحيانا في العمل البشري الذي يفرض على المستغلين.

فالعبد القديم الذي كان يعامل معاملة الحيوان، والعامل في الشركة الصناعية الذي تحول إلى قطعة ملحقة بالآلة محرومان من إمكانية التمتع بعملهما متعة كاملة(6).

إذا ليس هناك من تناقض أزلي بين العمل والمتعة كما اعتقد (كانط) حين دعى إلى التحرر من الاهتمامات العملية للوصول إلى المتعة الجمالية. إن هذا التناقض إن وجد فإنه يدل على تناقض اجتماعي حيث يستغل العامل فلا يتمتع بعمله، بل يتعامل معه على أنه وسيلة للعيش والرزق فقط.

ومن السمات البارزة للعلاقة الجمالية بين الفن والواقع أن هذه العلاقة اجتماعية فاستيعاب الواقع جماليا لا يستهدف الخاص بل العام. ولكن النظر إلى المسألة من هذا الجانب فقط تبسيط كبير لها، لأننا نتجاهل عندئذ خاصة هامة وأساسية في الفن وهي فردية الصورة فيه. فالصورة الفنية هي اكتشاف الفنان، ولا يستطيع أخذها جاهزة مكتملة من أيدي الآخرين، وربما تحول الحدث التافه بين يدي الفنان المبدع إلى تحفة فنية. وبقدر ما يستوعب الفنان من انطباعات حية في قلبه يصبح مدى إبداعه أوسع(7). فالصورة إذا ليس تصاميم اجتماعية مسبقة. بل اكتشافات فنية لذلك يجب ألا نغفل البداية الذاتية والارتباط العاطفي في الفن، وارتباط انعكاس الحياة بالموقف الذاتي الذي تتفاعل فيه تفاعلا مباشرا إلى هذا الحد وتلك الإهتمامات الاجتماعية.

ولكن تجدر الملاحظة إلى أن العنصر الذاتي لا يوجد وجودا قبليا سابقا لتجربة الإنسان وكل ماهو ذاتي يبقى ثانويا، مشروطا بالموضوعي، ويجب على الفنان أن يصوغ العنصر الذاتي عن طريق العمل المغير للواقع.

فعلاقة الجمالية بالواقع - كما وجدنا – ناتجة عن التملك العملي ومسببة في تطويره كما وجدنا أنها حسية تتدخل معنويا في دائرة وعي الذات الإنسانية لنفسها، إن موضوعها لا ينحصر فقط بالإنسان، إنما يشكل كل ماهو خاضع للإدراك الحسي في الحياة، فللجميل وجود موضوعي خارج ذاتنا، ولسنا نحن الذين نوجده في تفكيرنا كما وجدنا أن المتعة الجمالية ممتزجة بالعمل، وأن التشويه الذي يصيبها ناتج عن تناقض اجتماعي.

ولكن بعد هذا العرض لمفهوم العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ولأبرز خصائصها يبقى طرح المسألة نظريا ما لم نتناوله من جوانب أخرى، أهمها

دراسة هذه العلاقة في ارتباطها الإيديولوجي بين المثالية والمادية، ثم دراسة أبرز قضاياها، كالعلاقة بين المثل الأعلى والواقع، والعلاقة بينه وبين الأخلاق. ثم قضية الصدق الفني.

3- العلاقة الجمالية بين الفن والواقع، بين المثالية والمادية :

ولنتناول هذه العلاقة تناولا صحيحا يجب أن نستعرضها في إطارها التاريخي بادئين بـ(أفلاطون - 427-347ق.م) الذي يعتبر المصدر الفكري للمثاليين من بعده.

ولأفلاطون آراء كثير في الجمال تراها منتشرة في كتبه ولا سيما الجمهورية والمأدبة. أما نظرته إلى ارتباط الفن بالواقع وعلاقته به فتتصل اتصالا وثيقا بنظرته إلى الجمال الحقيقي أو المطلق. إذ يرى أن الإنسان يجب أن ينطلق من الجمال الحسي، إلى الجمال الخلقي، إلى جمال المهنة. ومن المعرفة بفروعها المختلفة إلى المعرفة المطلقة التي يكون موضوعها الوحيد الجمال المطلق حيث يعرف الإنسان ماهية الجمال(8).

أما الجمال المطلق ذاته فيرى أفلاطون أن إدراكه لا يتم إلا بعد أن تنطلق الروح من رباطها الجسدي الذي يقيدها. يقول على لسان سقراط "*لقد دلت التجارب على أنه لو كان لنا أن نظفر من شيء ما بمعرفة خالصة نوجب أن نتخلص من الجسد، ولزم على الروح أن تشهد بجوهرها جواهر الأشياء جميعا*".

والجمال الذي يسعى إليه أفلاطون جمال خالد لا يخضع لكون أو فساد. جمال لا يذبل أو يفسد، وهو ليس جميلا في آن وقبيحا في آن آخر، وليس قبيحا في مكان وجميلا في مكان آخر، وهو لا يختلف باختلاف الناظرين إليه، ولا باختلاف في وجهة النظر(9).

إن الجمال الذي يراه أفلاطون هو جمال المثال الذي لا وجود له في الواقع، وهو على الرغم من انطلاقته من عالم المثل إلا أنه يظل بعيدا غريبا عن الواقع، فليس في الواقع المحسوس جمال خالد أبدي لا تخبو ناره، ولا يختلف النظر إليه زمانا أو مكانا. إن الجمال نسبي. فما هو جميل لشخص ما قد يكون قبيحا لشخص آخر، لأن الجميل مرتبط بالتاريخ والبيئة والطبقة.

ولكن رغم مثالية أفلاطون البعيدة عن حقيقة العلاقة بين الفن والواقع، فإننا نرى أن بعض النظرات عنده تستحق الوقوف والدراسة، وبخاصة ما وجدناه عنده من تأكيد على أن أساس المتعة الجمالية حسي للسمع والبصر دور فيه "فالجميل هو الممتع الذي نشعر به من خلال البصر والسمع، ونحن نسمي جميلا ذلك الجزء الممتع الذي نحسه بوساطة البصر والسمع"(10).

وكذلك فإن في كلام أفلاطون ما يدل على أن الجميل صفة واحدة موجودة في أشياء عديدة يقول: "*الناس جميلون، والحلي جميلة، والرسوم والنقوش كذلك. كل ذلك إن كان جميلا بسبب المتعة عندما ننظر إليه*" (11).

ولفهم العلاقة بين الفن والواقع عند أفلاطون لا بد من ذكر شيء عن نظرية المحاكاة عنده.

يرى أفلاطون أن الواقع الذي نعيش فيه ما هو إلا انعكاس لعالم المثل، وعندما يصور الفن هذا الواقع فإنه يكون قد ابتعد عن الحقيقة ثلاث مرات. فالفن من هذا المنطلق محاكاة لواقع معكوس عن واقع آخر.

ويضرب أفلاطون مثالا لتلك المحاكاة فيتكلم على الفنان الذي يرسم كرسيا. يرى أفلاطون أن لهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود ... إذ إن هناك فكرة للكرسي أولا كما صنعها الذهن الإلهي، هناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان. ومعنى ذلك أن العمل الفني لا يحاكي الأشياء الثابتة، لا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الوهمية. فالفنان برأيه أبعد ما يكون عن الخلق، بل إنه أدنى مرتبة من الصانع، لأن الصانع يأتي لنا بأشياء فعلية على الأقل، أما الفنان فيحاكي تلك الأشياء التي أنتجها الصانع(12).

ورأي أفلاطون هذا في الفن ينطبق على الشعر، لأن في الشعر من الأوزان والإيقاعات والمؤثرات النفسية ما يصرف أذهاننا عن العلاقات الحقيقية للأشياء ويحجب عنا صور الوجود في حقيقته. فحين نستمع إلى قصيدة شعرية لا تتجه عقولنا إلى الحقيقة المنطقية التي تتحدث عنها القصيدة أو إلى معرفة علمية بالموضوع الذي تتناوله وإنما تنقاد إلى ما في الشعر من عوامل لغوية وبلاغية وموسيقية تكاد تصبح هي الغاية المقصودة لذاتها. فهذا الوسيط اللغوي يحجب عنا الصورة الحقيقية للواقع، ويبعث فينا مشاعر لا صلة لها بالرغبة الأصلية في المعرفة، مثلما تحجب عنا ألوان الرسام حقيقة الموضوعات التي تصورها(13).

نلاحظ من خلال نظرية المثل عند أفلاطون أن الواقع مزيف، لا يمثل الحقيقة فالحقيقة موجودة في عالم المثل فقط. ويعتبر أفلاطون الفن محاكاة، ولكن محاكاة لأي شيء؟ إنه محاكاة لهذا الواقع المزيف الذي هو في الأصل تشويه للحقيقة. والفن برأيه تشويه آخر يبعدنا عن الحقيقة ثلاث مرات.

وأفلاطون يعتبر الوجود الفني أدنى مرتبة من الوجود المثالي وحتى من الوجود المحسوس. ولكنه رغم موقفه السلبي من الفنون فإننا نجد أنه ينظر بعين التقدير لبعض الفنون ومنها الموسيقى، وبعض الشعر. ينظر إليها بعين التقدير لأثرها الإيجابي في تربية المحاربين وصقل نفوسهم بالاعتدال والشجاعة.

وأفلاطون عندما يبعد بعض أنواع الشعر من جمهوريته فإنه يبعد الشعر الذي أفسد معنى اللذة والحب، والجمال، وتأثر بالفساد الأخلاقي، فبدل الأنغام والأوزان الرصينة بأنغام مهيجة، ومثيرة للأهواء. وأفلاطون لا يحرم الشعر إلا لأنه أضحى وسيلة للفساد معبرا عن روح فاسدة، وقد ثار على شاعر اليونان هوميروس لكونه وصف الآلهة بكائنات شهوانية ماجنة تبرز الفساد والمجون.

أما الممثل فهو - حسب رأي أفلاطون يبتعد في تمثيله عن الحقيقة عندما يقوم بأداء أدوار عدد من الشخصيات ويحاكي أفعالها التي قد تتصف بالضعف والجبن والتخاذل، فتنتقل هذه الصفات إلى

نفس الممثل، لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغدو بالتدريج على شاكلة من تحاكيهم(14).

نستنتج من نظرية أفلاطون في المحاكاة أن الناس يتملكون الواقع جماليا ولكن هذا الواقع الذي يتملكونه واقع مزيف، لأنه انعكاس لعالم المثل الحقيقي. وأفلاطون بعيد كل البعد عن الحقيقة عندما يشير إلى أن الفن يشوه الواقع ويفقده جماله الحقيقي. فالمعروف أن العلاقة الجمالية بين الإنسان والواقع تأخذ أرقى أشكالها في الفن.

والفن خلق جديد لمواد من الواقع. خلق يحمل خبرة الفنان الذاتية وتجاربه وإدراكه الجمالي. ومن الطبيعي أن نجد هذا الاختلاف بين صورة الموجودات في الطبيعة ووجودها في الفن، لأن الفن ليس عكسا سلبيا ميكانيكيا للواقع.

وبعد أفلاطون ننتقل إلى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر حيث بلغ الفكر الجمالي الألماني قمة تطوره في البحوث النظرية التي برز فيها كل من كانط وهيغل.

أما كانط فيعد مؤسس ماسمي بالمثالية الكلاسيكية وقد امتدت حياته بحدود الثمانين عاما (1724-1804) وتتجمع معظم فلسفته في مؤلفاته الثلاثة "نقد العقل النظري" "نقد العقل العملي" "نقد الحكم" وقد فصل كانط ملكات المعرفة والرغبة عن الحكم، وصب علم الجمال في قوالب خاصة وأوشك في الوقت ذاته أن يبعد علم الجمال عن نظرية المعرفة. ويبعد الفن عن أشكال المعرفة الاجتماعية الأخرى ويفرغه من تأثيره في العالم.

يرى كانط أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق مابينه وبين الحكم العقلي والخلقي، فالمحاكمة الجمالية لا تنبع من العقل، كالقدرة على الفهم، ولا من التأمل العاطفي بتلونه المتنوع. إنما تنبع من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال.

ومن التحليل الذي يقدمه كانط للحكم الجمالي نجد أنه يعطي الأهمية الكبرى للذوق الذاتي فهو الوحيد القادر على استيعاب الشكل الجمالي الذي يهتم به كانط أكثر من المضمون.

وينتج من ذلك أن كانط يعزل علم الجمال عن العلم والأخلاق وحاجات الناس العملية. إنه يعزل النشاط الجمالي عن كل أنواع النشاط الاجتماعي للإنسان. بل إنه يرى أن أساس الحكم الجمالي الذاتي هو حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل(15). وبذلك يبعد الحكم الجمالي عن الواقع وعن الممارسة الاجتماعية للإنسان.

أما موقف كانط من العبقرية الفنية فيتجسد في أن العمل الفني الجميل هو من نتاج العبقرية، فالفن لا يمكن أن يوجد إلا من خلالها. وهي موهبة نظرية توجه الفن بما لا يمكن لأية قواعد مدروسة أن توجهه(16). ذلك أن الفن - برأيه - عمل إبداعي تخلقه العبقرية، وهو عمل غير عقلي. يقول كانط *"إن كاتب المؤلف المدين بكتابه لعبقريته، لا يعرف كيف تظهر الأفكار في ذاته، بل إنه عاجز عن البحث بحرية وبنية مبيتة عن ذلك الإنتاج وتقديم فنه للآخرين بقواعد تمكنهم إذا تقيدوا بها أن يبدعوا مثل إنتاجه"* (17).

إن مثالية كانط تتجاوز معطيات الحواس عن طريق العقل. أي إننا لا نعرف غير الظواهر الخاضعة لتركيبنا العقلي، أما الحقيقية العميقة للأشياء فلا نقدر على الوصول إليها. وقد ركز كانط على الشكل الفني دون المضمون وهذا ما يسميه "الغاية بدون غاية" أي أن العمل الفني ذو خصائص جوهرية، تتوافر له بها صفة الجمال، ولا يتمثل جماله المحض إلا في الشكل وحده(18).

ويرى كانط أيضا أن الرائع في الطبيعة هو الشيء الرائع، وأما الرائع في الفن فهو التصوير الرائع للشيء، لأن الفن يتميز عن الطبيعة بكونه نتاجا للنشاط الإنساني. وعلى الرغم من أن النشاط النظري هو أيضا نشاط إنساني فهو ليس فنيا لأن المرء يعرف مقدما ما يجب أن يفعله، ومن ثم فليس فيه لحظة إبداع. أما الفن فالنتيجة لا تأتي فورا، وإنما تحتاج إلى براعة ومهارة حتى ولو عرف المرء ماذا وكيف يجب أن يفعل، فالعمل الفني نتاج العبقرية(19).

ويفرق كانط بين نوعين من الفن، الفن الممتع، والفن الجميل، فالفن الممتع أدنى درجة من الفن الجميل، لأنه غير مكتمل القيمة الفنية وذلك بسبب ارتباطه بالتجربة والغايات العملية.

أما الفن الجميل فهو - حسب رأي كانط - الفن الحقيقي لعدم ارتباطه بالمصلحة والمنفعة، وهذا الفن مقياسه ملكة الحكم العاكسة وليس الإحساس الشعوري. فهو لهو طليق تمارسه ملكات الإنسان المعرفية.

إن كانط ينفي المنفعة عن الحكم الجمالي، كما ينفي أن يكون للجميل غاية أخرى سوى ذاته. ويقول كانط بوجود نقد مشترك عند جميع الناس يدرك ذاتيا دون مفهوم مسبق.

إن مذهب كانط في نفي المنفعة الجمالية عن العمل الفني مذهب غير سليم، فمن المسلم به أننا لا نجني منفعة آنية مباشرة من عرض مسرحي شيق على سبيل المثال - ولكن هذا العرض قد يثير فينا نوازع شتى، ويخلق فينا بطلا يسعى لتغيير العالم نحو الأفضل.

ومن ناحية أخرى، فالجميل ليست له غاية بذاته فقط، فالجميل بالإضافة إلى متعته الجمالية يؤثر في الإنسان تأثيرات كبرى. كأن يربى عنده الذوق الجمالي، ويسهم في تطوير وعيه، وممارسته للواقع الذي نعيش فيه، أو يهذب سلوكه، ويطهر انفعالاته.

أما كلام كانط على الذوق الجمالي العام فقد يكون صحيحا إذا نظرنا إليه من زاوية ضيقة جدا، كأن يكون لسكان مدينة واحدة ذوق معين في اختيار بعض الألوان والثياب. ولكن ذلك يبقى تعميما تعسفيا. ذلك أن الذوق الجمالي يرتبط بواقع الإنسان وطبقته، وممارسته كذات فاعلة في الموضوع.

كما أن هناك ناحية مهمة في علاقة الفن بالواقع هي أن الحواس الجمالية للإنسان تنمو وتتطور بتطور ممارسته، كما تسهم في عملية تطوير الاستيعاب الجمالي.

إن كانط في نظرته إلى الجمال يبقى في إطار الفكر والخيال من انطلاقه من الواقع، ولا سيما عند كلامه على الفن والعبقرية.

فالعبقرية وحدها، لا يمكن أن تكون وحيا أو إلهاما يهبط على فرد دون آخر. صحيح أن الأفراد قد يختلف بعضهم عن بعض من ناحية امتلاك المؤهلات الضرورية لتلك المواهب، وبنسب مختلفة، ولكن هذه المواهب لا يمكن أن تنتج فنا دون حاجة إلى خبرة، ومراس طويل وممارسة لا يكتسبها الإنسان إلا من الممارسة العملية في المجتمع.

أما الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (1770-1831) فتعتبر فلسفته امتدادا لفلسفة كانط المثالية، بالرغم من أنه قد نقده وخالفه في مواطن كثيرة. وقد تجاوز هيغل مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة(20).

إن أساس كل الموجودات - عند هيغل - هو مبدأ روحي لا شخصي يسميه "الفكرة المطلقة" وهذه الفكرة المطلقة هي ماهية الطبيعة والحياة الاجتماعية بكل ظواهرها. والفكرة تحصل على شكلها الملموس في مظهر ذاتي. ثم في مظهر موضوعي، وأخيرا في مظهر الروح المطلقة، وقانون هذه التشكلات هو مايسميه هيغل بالجدل، وقوام الجدل ضرورة مستمرة. فالروح تنطلق من التأمل الخارجي والحسي إلى التصور ومنه إلى التفكير في المفاهيم.

والجمال عند هيغل هو التجلي المحسوس للفكرة، ولا يكون هذا التجلي إلا في الفن، إن علم الجمال عنده قاصر على منتجات الفن، ولا شأن له بالطبيعة، لخلوها من العقل الذي هو ميزة الإنسان فالعقل وحده برأي هيغل يمتلك القدرة على الاستيعاب الجمالي، بل إن الجمال في الطبيعة ماهو إلا انعكاس للجمال المتصور في العقل.

فعندما ننظر إلى جمال مشهد غروب الشمس في الأفق البعيد فإن جمال هذا المشهد لم يبعثه فينا مشهد الغروب، وإنما عقلنا هو الذي أضفى عليه الجمال. فالجمال ليس نتاج الحواس المباشرة مع الواقع، وإنما هو نتاج العقل.

فهيغل - إذا - لا يعترف بوجود الجمال وجودا موضوعيا، خارجا عن حواس الإنسان. ويحاول هيغل كما حاول كانط من قبله، أن يميز العلاقة الجمالية بالأشياء ليس فقط عن العلاقة النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم، وإنما عن العلاقة النفعية أيضا يقول: "*ويختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملي في أنه يترك الشيء يوجد في استقلاله الحر. بينما يهدم الاستعمال الشيء حين يستخدم للحصول على نفع منه لذلك يحدد هيغل مهمة الفن بأنها "الكشف عن الحقيقة بشكل حسي في صياغة فنية*" (21).

فالفن - حسب رأي هيغل - ينبع من الفكرة المطلقة، وغايته التصوير الحسي للمطلق ذاته، ومن هنا تبرز مثاليته المطلقة. كما تبرز أيضا عندما يقرر أن الفن ينبغي أن يكون مثالي المحتوى غير مرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع.

إن هيغل عندما يقصر الفن والجمال على حاستي البصر والسمع فإنه لا يرى ذلك لأنهما أكثر الحواس قدرة على تلقي الفن، وإنما لأنهما مرتبطان بالعقل دون سائر الحواس، على حين أن الشم والذوق واللمس تتعامل مع المادة كمادة، ومع صفاتها الحسية المباشرة ولا يكتفي هيغل بهذه المثالية التي أبعدت الفن عن الواقع وإنما يؤكد أن الفن استنفد موضوعه، وأنه في طريقه إلى الفناء. ويرى أن

المرحلة الرومانطيقية هي آخر مراحل الفن، ففيها يتم تفسخ الشكل الفني، لأن العلاقات الحياتية المعاصرة تصبح بعيدة عن متناول المعرفة الجمالية، لأن العالم قد بلغ تكونه.

يمتاز تصور هيغل عن تصور أفلاطون، وكانط بأنه اعتبر الإنسان مصدر الجمال، لأنه الكائن الوحيد الملزم بالحرية، ولا يمكن أن تصير حريته موضوعا بغير صراع، ويكون صراعه عادة موجها نحو استبعاد القبح والقصور والعجز والتشويه(22).

كذلك أعطى هيغل المضمون في الفن اهتمامه، ولم يقتصر على الناحية الذاتية الشكلية، ولكن هذا التصور قاده إلى الاعتقاد بأن الجمال الفني أرقى من جمال الطبيعة وأن جمال الطبيعة جمال باهت، لا حياة فيه، إذ لم يضف عليه العقل والخيال حيويتهما. ومن هذه النظرة إلى الجمال تظهر مثالية هيغل الجمالية، حيث فصله عن الواقع، وحصره في نطاق العقل، أو الفكرة أو الروح المطلقة. وتظهر مثاليته أيضا في نظرته إلى الفن ودوره. فاللوحة الفنية على سبيل المثال لا تمثل شيئا موجودا في الواقع، وإنما تمثل فكر الفنان أو روحه، ومن جهة أخرى ينبغي أن تعبر هذه اللوحة عن محتوى مثالي مجرد عن الواقع مباشرة، ولكن هذه العلاقة تظل كائنة في مجال العقل بعيدة عن الواقع والممارسة الاجتماعية.

إن قيمة فلسفة هيغل الجمالية تظهر في أنه كان حلقة الوصل بين المثاليين والماديين، حين جعل المضمون الفني هو الذي يحدد العمل الفني، ذلك أن المضمون يتدخل في تحديد كل شيء. فكل شيء يود أن يستحيل إلى معنى أو محتوى فكري أو مضمون(23).

بعد استعراضنا لآراء أفلاطون وكانط وهيغل نجد أن هناك علاقة ما بين الفن والواقع. ولكن هذه العلاقة كانت مثالية في تصورات الفلاسفة الثلاثة مع بعض الاختلاف بين الواحد والآخر منهما.

فأفلاطون لا يعترف بالجمال إلا في عالم المثل، أما كانط فهو لا يراه إلا من خلال الذات أو بالأحرى من خلال الاندماج الحر بين الفكر والخيال، ولا يبتعد عنهما هيغل كثيرا عندما يرقى بجمال الواقع المحسوس إلى جمال الفكرة أو الروح المطلقة.

أما الماديون فيقرون بعدم وجود جمال إلا في الواقع المحسوس وبأن ظواهر العقل وسيلة لإدراك الجمال وليست سببا له. والجمال موجود أيضا وجودا موضوعيا متجسدا في الواقع والحياة المحيطة بالإنسان. والماديون كذلك يعطون للجانب الذاتي كثيرا من الأهمية.

ويؤكد الماديون على أن العلاقة بين الناس والواقع موجودة منذ أن وعى الإنسان حقيقته كإنسان لديه قوى وإمكانات تجلت في نضاله ضد الطبيعة، ومنذ أن وعى ذاته كخالق وممثل للجنس البشري، يقف وجها لوجه أمام الطبيعة كلها.

فالإنسان يمتلك الواقع الذي يعيش فيه من خلال تعرفه عليه وأنسنته ومن خلال هذا التملك تنشأ عنده المفاهيم المختلفة عن الموجودات المحيطة به، هذه المفاهيم تبدأ حسية ثم ترتقي فتصبح ذهنية مجردة ... وبالطبع فإن المفاهيم لا تنشأ إلا في المجتمع. والعلاقات الجمالية تتسم دائما بطابع اجتماعي. ذلك أن الوعي الجمالي لا يظهر عند

الإنسان فجأة. وإنما هو جزء من الوعي الاجتماعي كنتاج للأذواق والآراء والتصورات الفنية والمثل والمفاهيم التي تصاغ في ممارسة المجتمع لحياته(24).

وبعد هذا الاستعراض لعلاقة الفن بالواقع بين المثاليين والماديين لابد من دراسة العلاقة بين المثل الأعلى والواقع الذي يعيش فيه الفنان، وعلاقة هذا المثل بالقيم الأخلاقية، ولابد أيضا من الإشارة إلى المراد بالصدق الفني، وذلك للوصول إلى الفرق الكبير في النظرة بين المثاليين والماديين.

المثل الأعلى والواقع :

يقول جورج سانتيانا إن الإنسان الذي يقف أمام عمل فني ليتمتع به ويحكم عليه تكون في ذهنه صورة مثلى للشيء الذي يصوره هذا العمل المشاهد فهو يدرج هذا الشيء الجزئي الماثل أمامه تحت الصورة المثلى التي تمثلها في عقله من تجاربه في الحياة(25).
ولكن ما مصدر هذه المثل العليا التي يقتدي بها الفنان والمتلقي في عملية الاستيعاب للتقويم الجمالي؟

نجد الفهم الأول للمثل الأعلى في علم الجمال السابق لماركس حيث يتحدد جوهره بكون المثل الأعلى مناقضا للواقع، بوصفه معيارا خالدا للجمال، لا يمكن بلوغه في الحياة. وقد رأينا ذلك في كلامنا على العلاقة الجمالية بين الواقع والفن عند أفلاطون حيث وجدنا من خلال نظرته للمثل – أن الفن هو ظل الظل، وأنه انعكاس لواقع غير حقيقي. أما المثل الأعلى للجمال فهو الجمال الخالد الأبدي الذي لا ينقص، ولا يختلف من زمان إلى آخر أو من مكان إلى آخر.

ونجد شبيها لهذا الفهم للمثل الأعلى عند الكلاسيكين، ثم نراه في عدد من الاتجاهات المثالية في علم الجمال البرجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين. والذي يجمع بين هذه الاتجاهات – على الرغم من خصوصيتها التاريخية – هو فهمها للمثل الأعلى على أنه معيار جمالي مناقض للواقع. وفي هذا نقطة الضعف القاتلة(26).
كما نجد هذا الفهم عند الرومانتيكيين. فالمثل الأعلى عندهم مخالف للواقع، إذ حاول هؤلاء إسباغ ما يرون تحقيقه، وما يرغبون في رؤيته في الواقع عند تصويرهم له. وهذا ما أدى إلى أن يكون مثلهم الأعلى منفصلا عن الواقع، وذلك عند التقدميين والرجعيين منهم(27).

أما الواقعيون فقد حولوا أنظارهم إلى الحياة والواقع يكتشفون الجمال فيه إذ وجدوا مثلهم العليا في هذا الواقع، واستخلصوها من تطور الحياة ذاتها فاعتبروا الطبيعة النموذج الأول الجدير بالمحاكاة يقول بيلنسكي *"لا نقصد الآن بقولنا مثل أعلى مبالغة أو كذبا أو خيالا صبيانيا، بل أمرا من أمور الواقع، كما هو أمر غير منسوخ عن الواقع بل مار بمخيلته ومضاء بنور الأهمية العامة"* (28).

والمثل الأعلى الجمالي له ارتباط تاريخي وقومي، هذا ما يدخل بشكل أساسي في النماذج التي ينشئها التفكير الصوري لمختلف العصور، ولمختلف الشعوب، ففي زمن الاحتلال الفرنسي لبلدنا – على سبيل المثال – كانت المثل العليا التي تحدد نماذج الأبطال في الواقع والفن هي المثل التي ترفض

المستعمر شكلا ومضمونا، وتدعو للثورة والتحرر.
كما أن المثل العليا لبلد مقسم مجزأ تعشش الرجعية في أوصاله تختلف عن القيم العليا في حالة الوحدة وانتصار الثورة القومية الاشتراكية.
إن المثل الأعلى الجمالي يتجسد في مؤلفات الفنان بشكل فردي، ليس من الضروري دائما أن تتطابق وجهات نظر الفنان ومثاله الجمالي مع المثال العام لعصره، وإلا نكون قد أغفلنا دور الفنان في تغيير الواقع، وادعينا بتعميم بسيط أن جميع الفنانين في الغرب الرأسمالي رجعيون.
إن الفنان الذي يعالج المهمات الابداعية الفردية الخاصة به والذي يؤكد تصوراته الذاتية عن الجمال، إنما هو المعبر الجمالي عن المثل العليا لقوى اجتماعية معينة.
" فتلك المسائل التي تثيره، والتي يسعى إلى إيجاد حل لها، مشروطة دائما بحياة معاصريه ونضالهم اللذين لا يمكنه أن يبقى خارجهما. وهكذا عبر رافاييل في فنه عن المثل العليا لحركة عصر النهضة الجبارة، وعكست مؤلفات بيتهوفن طموحات الحركة الديمقراطية الثورية في أوائل القرن الماضي. أما مثل غوركي العليا فهي مثل الثورة البروليتارية. وقد تكون ظاهرة حياتية واحدة يرسمها فنانو عهود مختلفة أو طبقات مختلفة في فترة معينة، أساسا لانشاء صور مختلفة."(29)
لكننا لا نستطيع أن نقول بوجه عام إن المثل العليا للقوى الاجتماعية تنطابق إلى هذا الحد أو ذاك مع المضمون الموضوعي للواقع وذلك بعد فهم المشروطية التاريخية للمثل العليا.

المثل الأخلاقي والواقع :

للفن دور كبير في ترسيخ المثل الجمالي الأخلاقي بشكل غير مباشر والإنسان يقيم تصرفاته ويعي صحتها أو عدم صحتها بالنسبة إلى هذا المثل. ولكن هذا الارتباط بين المتعة الجمالية والأخلاقية لم يلق دائما فهمه الصحيح.

فكانط وهيغل وأصحاب نظرية الفن للفن يرفضون أن يكون للفن أية صلة بالواقع والممارسة الاجتماعية مؤكدين أن الفن غايته تجسيد الجمال الفني، وليس له غاية أخرى غير ذلك. فكانط كما مر بنا يرى أن الفن نتاج العبقرية وأن العبقرية موهبة فطرية لدى الإنسان. لذلك فهو ينفي أن يكون للفن أية غاية أخلاقية أو نفعية، وإنما غايته نفعية محضة هذا ما عبر عنه بالغائية دون الغاية.
وتابعه هيغل في ذلك فنفى عن الفن أي هدف نفعي أو أخلاقي ورأى أن الفن صورة محسوسة للجمال المجرد فقط.

أما أصحاب نظرية الفن للفن فيفصلون الفن عن الحياة فصلا تاما بدعوى أن النشاط الفني نشاط غير مشروط ولذلك فهو مستقل استقلالا تاما عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى.
وهؤلاء يرون أن محتوى الصورة الفنية لا يمكن أن يكون مثلا أخلاقيا لأن المهم في الصورة الفنية هو الجمال المجرد.
إن الفلاسفة منذ القديم أكدوا النتيجة الأخلاقية في الفن. فهذا أفلاطون يؤكد أن الأخلاق الفاضلة المتجسدة في الخير هي ما تسعى إليه الفنون عامة، والشعر بخاصة.وهذا مادفعه إلى أن يبيح من الشعر ما يساعد على تنمية الشجاعة والرجولة التي تصنع

الفرد المتماسك القادر على بناء الجمهورية يقول *"الإصلاح ليس أمرا سهلا، علينا حتما تجنب كل ما يعارض نمونا في الفضيلة*(29). ويرى أفلاطون أيضا أنه يتوجب على الشاعر أن يكون مهذبا للآخرين ومرشدا في إدارة المصالح الإنسانية. بل إن على المرء أن يرتب حياته بتمامها حسب إرشاد الشاعر(30).

أما الماديون الماركسيون فقد ردوا على دُعوى أنصار الفن للفن الذين أفرغوه من كل محتوى أخلاقي، معتبرين الفن الذي لا يستطيع أن يحدث الإنسان عن ذاته، ولا يستطيع أن يكون بالنسبة إليه كتاب الحياة بأوسع معانيها فنا فارغا.

إن الأعمال الفنية تعكس الحياة بقيمها الأخلاقية، فترينا الجمال والقبح في الطبائع الإنسانية والسلوك الإنساني، وعلاقة الإنسان بالمجموع.

وليست القيمة الاخلاقية مقتصرة على الحالة الإيجابية في الأعمال الفنية، وإنما توجد في الحالة السلبية أيضا. ومخطئ من يظن أن موضوع الفن هو الجميل والإيجابي فقط. بل القبيح أيضا "لياغو" في مسرحية عطيل و"ليدي" مكبث لشكسبير وهما شخصيتان شريرتان لهما قيمة أخلاقية إيجابية، وذلك أن عيبهما الأخلاقي الذي يتصفان به يبرز في جانب آخر قيمه الفضيلة العظمى التي كان من الممكن أن يتحليا بها.

فليس الجمال وحده هو العنصر الضروري في الفن وإنما وجود العنصر الأخلاقي ضروري فيه أيضا لتربية الإنسان وتهذيبه.

أما معارضة علم الجمال البرجوازي لتحرير الفن من الأخلاق فهي معارضة كلامية نظرية فقط. أما الواقع فإن علم الجمال هذا لا يقف ضد الهدف الأخلاقي في إبداع الفنان عموما. بل ضد هدف أخلاقي معين هو تربية الإنسان بروح المثل الأخلاقية الثورية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفن لا يعبر بجميع أنواعه وأجناسه عن المثل الأخلاقية بشكل واضح ملموس. لذا فنحن لا نستطيع أن نتكلم – على سبيل المثال – على التأثير الأخلاقي في الفن كله، وبكل أشكاله على الشخصية الإنسانية، فمن الصعب مثلا أن يكون للأعمال الفنية المعمارية محتوى أخلاقي محدد. وكذلك الفنون التطبيقية وغيرها.

وكل أنواع الفن هذه يمكن أن تؤثر تأثيرا أخلاقيا غير مباشر حين تساعد على تكوين علاقة الإنسان الجمالية بالواقع وتسعى إلى تجسيد المثل الأعلى للإنسان وتساعده على التقدم والرقي والسعي نحو الأفضل في الحياة. وفي آخر المطاف – بعد هذا العرض السريع للعلاقة الجمالية بين الفن والواقع يتبين لنا :

أن أساس التملك الجمالي للواقع هو التملك العملي، وأن هناك اتصالا عضويا بين العمل والمتعة الجمالية، كما يتبين لنا أن هذه العلاقة إنسانية تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية وممارسة الإنسان وأنها اجتماعية، فتقدير الواقع جماليا واستيعابه لا يستهدفان الخاص بل العام دون إغفال البداية الذاتية والارتباط العاطفي.

فقد أكد كما وجدنا أفلاطون وكانط وهيغل على وجود اتصال بين الفن والواقع ولكن العلاقة التي أشاروا إليها كانت مثالية مع بعض الاختلاف بين الواحد والآخر منهم.

فأفلاطون لا يعترف بالجمال إلا في عالم المثل، أما الفن عنده فانعكاس لهذا الواقع المزيف، الذي هو بدوره انعكاس لعالم المثل الخالد.

واعتبر أفلاطون أيضا – الوجود الفني أدنى من الوجود المثالي بل حتى من الوجود المحسوس ومن

هنا كان موقفه السلبي من الفنون، فأشار إلى أن الفن يشوه الواقع، يفقده جماله الحقيقي.

وأما كانط فقد وجدنا أنه يرى أن لا وجود للجمال إلا من خلال الذات، وبالأحرى من خلال الاندماج الحر بين الفكر والخيال، فصب علم الجمال في قوالب خاصة، وأوشك في الوقت ذاته أن يبعد علم الجمال عن نظرية المعرفة، وأبعد الفن عن أشكال المعرفة الاجتماعية الأخرى، ولم يجعل للجميل غاية دون ذاته.

وأما هيغل فقد ارتقى بجمال الواقع المحسوس إلى جمال الفكرة المطلقة. والفن عنده – أيضا – انعكاس ولكن لفكرة مطلقة لا يمكن الوصول إليها من خلال الإدراك الجمالي بل عن طريق الفلسفة، لأنها أكثر العلوم اتصالا بالعقل. وجمال الطبيعة – عنده – انعكاس للجمال المتصور في العقل، أما الجميل فلا يوجد وجودا موضوعيا خارجا عن حواس الإنسان.

وأما الماديون فقد وجدنا أنهم لم يقروا إلا بالجمال الموجود في الواقع المحسوس، فاعتبروا العقل وسيلة لإدراك الجمال فقط، وأكدوا وجود الجمال وجودا موضوعيا متجسدا في الواقع المحيط بالإنسان وأن الإنسان يتملك الواقع من خلال تعرفه عليه وأنسنته.

وخلاصة القول :

"إن المعنى الجوهري للفن هو إعادة تصوير ما يثير اهتمام الإنسان في الواقع، وهو إعادة تصوير كل ما يفكر فيه ويحزنه أو يفرحه. ولكن الإنسان لا يمكنه في اهتمامه بظواهر الحياة إلا أن يصدر فيها حكما سواء كان ذلك عن إرادة أم غير إرادة، عن وعي أم عن غير وعي. والشاعر أو الفنان الذي لا يمكنه إلا أن يظل إنسانا وليس فنانا مجردا فقط، لا يستطيع، حتى لو أراد الامتناع عن إصدار حكمه على الظواهر التي يصور، وحكمه هذا يتجلى في عمله الفني وذلكم هو المعنى الجديد للأعمال الفنية الذي يضع الفن في عداد نشاطات الانسان الأخلاقية"(32).

The study of the conjunction between art and reality confirms that man cannot understand the latter without contact and experience. For such a saturation is the vehicle of consciousness which, in turn, is a medium for modifying and re-shaping practice. The scientific approach enables man to grasp the phenomena and to generalize their specificities, for both art and science reflect life and make it accessible. The aesthetic relationship between life and art is essentially humanistic and sensual. For instance, both sight and hearing from the psychic-physiological basis of the aesthetic experience. Moreover, that relationship is social, for it addresses the collective. The aesthetic consciousness is not individualistic. It is part of the general social consciousness. it is true that Plato, Kant and Hegal look at it differently. For Plato, it is idealistic; for Kant, it is subjective, but for Hegal, the concrete is sublimated into the abstract for the ultimate soul. But the materialists argue that beauty is part and parcel of the concrete and that the mind is a medium for the perception of the beautiful. Hence the aesthetic value has historical and national dimensions, as seen in the imagistic thinking of all times. The ethical and the aesthetic are crucial for art. The first is central for educative purposes. Of course, art is not necessarily overtly. It is difficult to prove that architectural works have overt moral values, but they are indirectly ethically edifying. This is reflected in the aesthetic relationship between man, reality and formation of ideals. The arts enhance man's progress towards a better feature.

المصادر والمراجع المعتمدة

1- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 237 .

2- ضرورة الفن - 39 -

3- الجمال في تفسيره الماركسي - 213 -

4- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 242.

5- المرجع نفسه -1: 247

6- المرجع نفسه -1: 246

7- المرجع نفسه -2: 25

8- المأدبة -70-

9- نفسه -69 -

10- 11- انظر المعرفة : العدد 347/عام 1982 - ص -32- مقال للدكتور فؤاد مرعي عن "مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي اليوناني"

12- جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة (خبازة) ص-162

13- المرجع نفسه: ص:162

14- دراسة لجمهورية أفلاطون: د.فؤاد زكريا. ص -157.

15- الجمال في تفسيره الماركسي: 20

16- في فلسفة الجمال:140

17- علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 139.

18- الأدب المقارن: 385

19- علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 135-137

20- في فلسفة الجمال:149

21- الجمال في تفسيره الماركسي:47

22- هيغل (سلسلة نوابغ الفكر):175

23- المرجع نفسه:172

24- الجمال في تفسيره الماركسي:20

25- الإحساس بالجمال:21

26- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - 2: 30

27- المدخل إلى الآداب الأوروبية:185

28- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - 2: 30

29- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني:34

30- جمهورية أفلاطون:372

31- المرجع نفسه:389

32- علاقات الفن الجمالي بالواقع:157

1- جماعة من الأستاذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي، تعريب د. فؤاد مرعي، ط، مطبوعات دار الفارابي - 1978م.

2- فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لم تذكر سنة الترجمة.

3- مجموعة من العلماء السوفيات، الجمال في تفسيره الماركسي، تعريب: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق 1968م.

4- أفلاطون، المأدبة، "فلسفة الحب" ترجمة، وليد الميري، دار المعارف بمصر 1971م.

5- مرعي، د. فؤاد: (مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي اليوناني)، المعرفة، دمشق، عدد347، عام 1982م.

6- جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة خبازة.

7- مطر، أميرة حلمي، في فلسفة الجمال، دار الثقافة، القاهرة 1974م.

8- هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار الثقافة - بيروت، ط5، 1973م.

9- الاهواني أحمد، أفلاطون، هيغل سلسلة نوابغ الفكر الغربي. دار المعارف بمصر.

10- سانتياتا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة د. مصطفى بدوي منشورات المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

11- مرعي، د. فؤاد، المدخل إلى الآداب الأوربية، جامعة حلب 1980-1981م.

12- تشيرنشفكي، ن.غ، علاقات الفن الجمالي بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1983.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

الغربة في شعر حسن بكر العزازي

الدكتور محمود درابسة
جامعة اليرموك - الأردن

تتناول هذه الدراسة موضوع "الغربة في شعر حسن بكر العزازي"، الشاعر الأردني المغترب الذي لم يحظ بعد باهتمام الدارسين. لقد كشفت الدراسة عن الغربة المكانية والذاتية عند الشاعر، ومدى تفاعله مع معاناته المرضية في بلاد الغربة. فضلا عن ذلك، فإن موضوع الغربة يشكل السمة الغالبة في ديوان الشاعر الوحيد المسمى "عيون سلمى". كما تناولت الدراسة أثر موضوع الغربة في البنية الفنية للقصيدة عند الشاعر.

تتناول الدراسة الاجتماعية والأدبية المعاصرة مصطلحين هما: الاغتراب والغربة. وذلك لما لهذين الموضوعين من أثر بارز في تشكيل الشخصية الانسانية سواء أكانت شخصية انسان عادي أم شخصية فنان. ولما كان الاغتراب(2) يعكس حالة مرضية تصيب الانسان في كل زمان ولاسيما في هذا العصر المتسارع تكنولوجيا واقتصاديا واجتماعيا، وما يسبب ذلك الانسان من حالة مرضية تتمثل في العزلة والاكتئاب وعدم التكيف مع أفراد المجتمع، فإن الغربة تختلف عن الاغتراب في كونها تتعلق بالغربة المكانية وما يتولد عنها من حنين وشوق للوطن الأم بكل مكوناته من أهل ومجتمع وحضارة، فضلا عن حالة الغربة الذاتية أو الروحية التي تتمخض عن الغربة المكانية فتجعل الانسان المغترب عن وطنه يلجأ إلى استدعاء صور من الماضي كصور الطفولة، ومراتع الصبا، وبعض مكونات البيئة المحلية من طبيعة، وعادات، وتقاليد، ليجسد من خلال ذلك حبه وارتباطه بالوطن الأم الذي ولد وترعرع فيه، وإليه ينتمي تاريخيا وثقافيا وحضاريا.

والغربة التي نحن بصدد دراستها في شعر حسن بكر العزازي هي غربة طوعية لاغربة قهرية، حيث جاءت هذه الغربة من أجل العلم والعمل معا. يقول العزازي في توطئته لديوانه "عيون سلمى": *"لقد شاءت أقداري أن أغادر عمان في منتصف الخمسينات طلبا للعلم والعمل في أوربا*(3)". إذن لم تكن غربة العزازي ذات بعد سياسي أو قهري، وإنما غربة طبيعية تحدث مع كثير من الناس، تلك الغربة التي أصابت بني البشر منذ العصور القديمة، حيث كان الانسان في العصر الجاهلي مثلا ينتقل من مكان لآخر طلبا للكلأ والماء(4). وهذا هو ديدن الانسان منذ ذلك الزمن وحتى هذا العصر حيث يهاجر الناس إلى البلدان الغنية والمتقدمة علميا وصناعيا طلبا لظروف معيشية أفضل مما هو في أوطانهم(5).

وقد جاء تناول موضوع "الغربة" عند الشاعر العزازي نظرا لأن هذا الموضوع يشكل الإطار الذي يجسد شعره، والبؤرة المركزية لقصائده وصوره في ديوان شعره الوحيد. فضلا عن ذلك، فإن الغربة في شعر العزازي قد أذكى نارها المرض العضال، وفكرة الموت وصورته التي رافقت حياة الشاعر طيلة إقامته في بلاد الغربة، مما جعل لشعره نكهة خاصة، ولا سيما أن تنامي البناء الفني عنده قد جاء مرتبطا في شعره بهذه الغربة. فضلا عن ذلك، فإن الغربة المكانية في شعره تمثل رفض المكان الحلم الذي انتقل إليه وهو أوربا أو بلاد الغرب بحضارتها المتسارعة وبين الوطن الأم الذي يقع في بلاد الشرق حيث الدفء والنخوة والكرم والتاريخ والحضارة، وهذا ما جاء في ثنايا شعر العزازي(6).

تتجسد ظاهرة الغربة في شعر العزازي في الغربة المكانية – بشكل عام – وما يتولد عنها من غربة عن الأهل والمجتمع والبيئة والذات، وأن الشعور بمرارة الغربة وشدة الحنين إلى الأهل والوطن ومرابع الصبا يتولد من خلال الإحساس بالموت أو اشتداد المرض(7)، وأن المرض العضال الذي أصاب الشاعر العزازي فاتحل جسده وذهب ببصره قد جعل من غربته غربة حقيقية. ولا بد هنا من تقسيم موضوع الغربة عند الشاعر العزازي إلى قسمين لأغراض الدراسة هما: الغربة المكانية والغربة الذاتية. فالغربة المكانية هي الإطار الذي يشكل غربة الشاعر، ويندرج تحته غربته الروحية أو الذاتية التي تتمثل في استدعاء الماضي، واستذكار أيام الطفولة ومرابع الصبا، ومكونات

البيئة التي عاش فيها الشاعر، منتزعا بذلك نفسه من مرارة غربته، وبعده عن وطنه الأم.

الغربة المكانية:

لقد شكل البعد عن الوطن عند الشاعر العزازي مصدرا للقلق وهاجسا للخوف، فقد قضى شاعرنا أكثر من عشرين سنة في بلاد الغربة لم يستطع مع طول هذه المدة التكيف مع حضارة المجتمع الغربي وثقافته، تلك الثقافة التي تختلف عن ثقافة وحضارة المجتمع العربي الذي ينتمي العزازي إليه. فقد عاش الشاعر في بلاد الغربة غريبا غير مندمج أو منصهر مع المجتمع الصناعي الغربي، إذ بقي الشاعر في قلق حول مصير هويته الحضارية الشرقية فالانتماء والعودة والهوية الحضارية أصبح محور اهتمام الشاعر وهاجسه، ومصدر قلقه وتوتره، إذ إن السؤال الذي بقي يلازم العزازي عن الهوية والوجود والانتماء. يقول في قصيدة "أين المفر" ؟ :

أين المفر؟
حولك البحر ...
وحول البحر أشواك ... وغيلان ... وصخر
ومفازات وراء الشوك ...
في أحشائها تيه وجمر
أين تمضي؟ ... صاح بي اليأس ...
ولست اليوم أو في الغد طير؟
خسئ اليأس !
فما عمان إلا الوحي للفن والشعر
رغم أنف اليأس تبقى ...
في شعوري والنوى ضفة نهر
تنبت الدفلى ...
ويبقى البعد عنها كبقاء الموت مر(8)

تجسد هذه اللوحة الشعرية حالة الصراع بين المكان الطارئ والمتمثل في بلاد الغربة وبين الوطن الأم الموجود في ذهن الشاعر وقلبه. فاللوحة تصور حالة اليأس والقنوط والتقوقع في إطار الحضارة الغربية الجديدة، تلك الحضارة التي تشكل حصارا من الشوك والصخر والغيلان التي تحاول منع الشاعر من الخروج منها، فهي تمثل الموت بالنسبة للشاعر، والبعد عن الوطن، الذي يمثل دوحة الشعر والفن والوجود الحضاري والثقافي يعني الموت الحقيقي للشاعر العزازي، فالصراع هنا، صراع ضد اليأس الذي يخاطبه العزازي بفعل الرفض والتوبيخ فيقول: خسئ اليأس. إن الشاعر يعيش هنا حالة من التوتر والصراع بين الذات وبين اليأس الذي يحاول فرض واقع جديد عليه، ويحاول استبدال حضارة العزازي بحضارة جديدة، تلك الحضارة التي يصفها الشاعر بأنها محوطة بالأشواك والموانع، لأنها حضارة مرفوضة لا يمكن للانسان التكيف معها أو الاستمرار في العيش في إطارها. وأن علامات الاستفهام والتأثر التي وجدت في النص قد أبرزت حالة التوتر والصراع وعدم الاستقرار والتوازن في ذهن الشاعر، تلك الحالة التي تعكس حالة الصراع الحضاري والبحث عن مكان انتماء حقيقي. ذلك الانتماء المتمثل في العودة إلى الوطن الأم. ذلك الوطن الذي يمثل الامتداد والخلود، فهو وطن الشعر والفن والحضارة، بينما وصف الشاعر حضارة الغرب، المكان الجديد الذي انتقل إليه، بأنها محوطة بمفازات التيه والمرارة والجمر.

وقد تمثلت الصدمة الكبرى للشاعر عندما حاول الاندماج مع الحضارة الغربية الجديدة، فقد

وجد نفسه غير قادر على التكيف معها على الرغم أنه حاول ذلك عن طريق حصوله على الجنسية الهولندية. بيد أن الشاعر وجد نفسه حائرا ورافضا. فقد رفض حضارة الغرب في حين رفضه بلده الأردن من العودة إليه من دون تأشيرة دخول إليه كأجنبي، تلك الصدمة من كلا الجانبين، حضارة الغرب وحضارة الشرق المتمثلة في وطنه الأردن قد جسدها الشاعر في قصيدة بعنوان "تأشيرة" التي تصور عدم قدرته على السفر إلى الأردن دون الحصول على إذن من سفارتها، وهذه الحالة قد دفعت العزازي إلى معاتبة وطنه بقوله:

مالطريق إلى عمان موصـــــــدة
كأن عمان ما كانت لنـــــــا دارا
ولم تكن برموش الهدب عالقـــــة
ولا شخصنا لها قلبا وأبصـــــارا
كأنها ما أتت في الليل زائـــــرة
ولا أتينا لها في الحلـــــم زوارا
ولا اتخذنا من الأشواق طـــــائرة
أو من حنين إلى عمان طيـــــارا
باربعنا في ربى الأردن مـــــعذرة
ما طاب يوم بلا عمان، بل جـــارا
ولا سواها من البلدان يعجبنـــــا
ولا هوى كهواها أشعل النـــــارا
سلوا رباها فقد أودعتها زمنـــــا
غرارتي وصبا قد صار تذكـــــارا
تأشيرتي، سيدي، في الخد قد حفرت
بأدمع الشوق شطآنا وأنهـــــارا (9)

لقد كشفت هذه اللوحة عن حالة الوهن والضعف والشعور بالذنب عند الشاعر العزازي، فقد عاتب الوطن الأم لعدم إعطائه تأشيرة دخول إليه بالسرعة التي يريدها، وأخذ يكشف عن حبه وتعلقه بالوطن. فيعاتب الشاعر الوطن من خلال استذكاره لسنوات العمر الأولى، وهي مرحلة الصبا التي قضاها في ربوع الوطن حبا وانتماء. فقد تساءل الشاعر بمرارة عن ذلك الرفض الذي وجده في طريقه إلى الوطن، كما قدم الشاعر اعتذاره للوطن وإعلانه أن سنوات العمر خارج الوطن ما قضت على محبته وانتمائه، كما أن حصوله على الجنسية الأجنبية لم يفقده تعلقه بهوية وطنه الحضارية، فالشاعر يعيش حالة من القلق والحيرة والتردد والبحث عن استقرار نفسي ومكاني، وهذا لايتحقق إلا بالهوية الحضارية، والانتماء، والحب الذي يمنحه الاستقرار والعضوية الحقيقية كفرد ومواطن في مجتمع مختمر حضاريا وثقافيا(10)، ذلك المجتمع هو المجتمع العربي الشرقي الذي يجسد تلك الحضارة التي تحقق استقرار الشاعر والتي سرت في دمه وترسخت في قلبه، فلم يعد قادرا على قبول غيرها.

ويرتبط بالغربة المكانية الإحساس بالزمن المتسارع. فقد وصف العزازي سنوات الغربة والبعد عن الوطن بسنوات التيه والضياع. يقول:

عشرون عاما من الأشواق والـصبر
مرت فكيف انقضت والله لا أدري
جرى بها الدهر تكذيبا لمن زعـموا
أن الزمان الذي تخشاه لا يجـــري
تلك الليالي توالت وهي في نظـري
صفر يضاف بهذا البين للصفـــــر
بلى وربك ياعمان، معـــــذرة
فلا تعدي سني التيه من عمـــري
فكم زعمت بهذا البين مفتريـــــا

أني زهدت بشوق قاصم ظهـــري

أقول لا مهجتي من شوقها احترقت
ولا الحنين لك المدني من القبـــر
وليس أترابنا ظلوا كما عهـــدوا
ولا بعمان ربعي عاد بي يـــدري(11)

يجسد هذا النص المعنى الحقيقي للزمن الذي قضاه الشاعر غريبا خارج وطنه، فهذه المدة الزمنية التي تشكل نصف عمر الشاعر لا تعد من سني عمره، فقد أسماها بسنوات التيه والضياع والتشرد وعدم الاستقرار. وقد قضى الشاعر شطرا طويلا من حياته يبحث من خلال عمله ودراسته في بلاد الغرب عن وجود له في هذا المجتمع الحضاري الغربي الجديد، بيد أنه أحس بثقل سني الغربة وأن هذه الفترة الزمنية خارج الوطن لم تمكنه من الحصول على المال أو الاستقرار، وإنما هي سنوات تيه وتشرد، حيث أصبح الشاعر في حضارة الغرب مجرد رقم في بطاقة الهوية، بينما في وطنه الأم أكبر من ذلك بكثير. فالعزازي يحس بهروب وانقضاء الزمن بسرعة كبيرة، إذ إن الانتماء إلى المكان يرتبط بالزمن، فخشية الشاعر من ضياع الزمن، هو بحد ذاته الخشية من فقدان الوطن انتماء وحضارة(12).

وقد تنامى رفضه القاسي للغربة والرحيل عن الوطن من خلال قصيدته "طائر الأشواق" التي تجسد لحظة وداعه للأردن بعد زيارة قصيرة لها، يقول:

تجيل طرفا على عمـــان دوارا
حارت عيونك في دار تشيـــعها
والدمع يهطل من عينيك مـــدرارا
قبل الرحيل، أم الأحبابا والـــجارا
لبئس يوم وقفنا كي نـــودعها
فيه، نلثم أحجارا وأشـــجارا
وحانت الساعة الكبرى فما وجفت
أرض كقلبك أو مارت كما مـــارا
غداة طارت بنا في الجو طائـــرة
وقودها لوعتي تذكي بها النـــارا
ماكنت أحسبها عقاء مغربـــة
أو أن "حنظلة" قد بات طيـــارا
العمر يجري ودمعي لم يزل غدقا
يجري سيولا على خدي وأنهارا
تب الرحيل وتبت ساعة شـــهدت
مر الفراق فلا كانا ولا صـــارا(13)

يكشف هذا النص عن حالة التنازع بين حضارة الغرب بكل مقوماتها الاقتصادية والعلمية التي كانت موضع اهتمام الشاعر، وسبب غربته عن وطنه وبين الوطن "الأردن" الذي يمثل الوجود الحضاري والثقافي للشاعر، فنراه يغادر أرض الوطن وقلبه معلق به، وقد تنامى الإحساس بالرفض لفكرة الغربة من خلال استخدامه للعبارة "تب الرحيل"، ولعل في ذلك إيحاء دينيا من خلال آية "تبت يدا أبي لهب وتب" (14)، تلك العبارة التي تعني الرفض واللعنة على فكرة الرحيل والغربة. فضلا عن ذلك، فقد صور الرحيل بموعد قيام الساعة، وذلك ليجسد من خلال هذا المشهد هول المصيبة التي أصابته في غربته ورحيله عن وطنه. كما استخدم الشاعر رموزا دينية تتمثل في لثمه حجارة بلده، ولعله بهذه الرموز مجتمعة يرى في وطنه ذلك الشيء الحضاري والتاريخي المقدس إزاء حضارة الغرب المصطنعة التي عد حياته فيها في قصيدة سابقة حياة الضياع والتشرد والتيه.

إن ظاهرة الإحساس بالغربة المكانية قد تنامت من خلال بروز ظاهرة المرض العضال(15) الذي أصاب الشاعر. فقد عانى من أمراض مختلفة، كما فقد بصره نتيجة لهذه الأمراض، وقد انعكست هذه الحالة في شعره، فأصبح الانسان منا يقرأ في شعر العزازي مأساة فقدانه لبصره، حيث شاعت في الديوان عبارات الدموع والعيون والعمى والبصر. يقول مشبها حاله بحال النبي يعقوب عندا استرد بصره من خلال قميص يوسف، حيث يرى الشاعر أن قميص عمان ورائحة الوطن ترد له بصره وتنسيه مصيبة العمى:

ألقوا على عيني اليسرى إذا عميت
بثوب عمان إن الشوق أضناني
ترتد مبصرة عيني وسالمة
والأنف ينشق نسرينا وريحانا
لا ذكر عمان أغنى عن موبتها
ولا هوى الغيد عن عمانا أغرانا(16)

ويقول أيضا:

قد كنت أشفق من دمعي على بصري
فاليوم كل عزيز (بعدها) هانا(17)

لقد شكلت الغربة عن الوطن في ذهن العزازي ووجدانه الخطيئة والمعصية التي لا يمكن التكفير عنها إلا بالموت الذي يجسد المغفرة والمنقذ له(18) فعندما يعود الشاعر إلى وطنه ويدفن فيه فإنه يدفن معه سنوات الغربة والتيه والبعد، وينهي بذلك تلك الخطيئة التي لعنها أكثر من مرة والتي تتمثل في غربته وابتعاده عن الوطن بكل مقاوماته الحضارية والثقافية. ولذا يعد الشاعر دفنه في وطنه بمنزلة بشرى وخير يتخلص من خلاله من غربته عن الوطن، يقول:

أبي توفي بالأشواق محترقا
من مات شوقا إلى الأردن ماافتقرا(19)

ويقول أيضا:

إني أعيش بحلم لا يفارقني
حتى تفارق روحي يومها بدني
إن تدفنوني به إن حل بي أجلي
بطيب ذاك الثرى بشراك يا كفني(20)

الغربة الذاتية:

لقد تولد عن غربة العزازي المكانية في بلاد الغرب ذات الحضارة والثقافة المختلفة عن حضارة الشرق وثقافته غربة روحية أو ذاتية جعلت منه غير قادر على التكيف مع حضارة المجتمع الغربي التي لم تكن أكثر من محطة مؤقتة في حياة الشاعر تنتهي بانتهاء الغاية التي سافر من أجلها، وهي الحصول على العلم والمال معا. والواقع أننا إذا أنعمنا النظر في حياة العزازي خارج وطنه ألم وجدنا أنها حياة متقلبة بين الصحة والمرض، والاندماج والانفصال الحضاري(21). فقد قضى شاعرنا شطرا طويلا من حياته خارج الوطن، وعانى خلال الغربة قسوة المرض ومرارة البعد عن الوطن والأهل وأيام الصبا، بيد أنه حاول تقليص المسافة الحضارية بينه وبين المجتمع الغربي الجديد، وذلك بالحصول على الجنسية الهولندية كي يصبح فردا من أعضاء المجتمع، غير أن الحضارة التي ينمو فيها الإنسان وتنمو معه شيء والحضارة التي يحصل الإنسان

على عضويتها عن طريق التجنس بجنسيتها شيء آخر. فقد أخذ العزازي في هولندا دور المدافع عن حقوق العمال الأجانب، وبخاصة العمال العرب، وذلك ليقف إلى جانب أبناء جلدته وحضارته أمام أبناء الحضارة الغربية التي تتعامل مع الانسان مجردا من حضارة بلده وثقافته. وبذلك يكون العزازي قد مثل الطرف الخصم أو المناقض بدلا من أن يصبح طرفا من أطراف الحضارة الغربية. وخاصة بعد أن تخلى عن جنسية بلده ليتجنس بالجنسية الهولندية(22).

وقد تمثلت مظاهر الغربة الذاتية عند شاعرنا من خلال قصائده المتعددة التي تفوح بذكريات الماضي وصور الطفولة ومراتع الصبا وأيام الشباب. ولا شك أن الغربة الذاتية والمتبلورة عن الغربة المكانية يتولد عنها الحنين الجارف والشوق العارم للوطن بكل مظاهره وذكرياته، ولعل أجمل الصور المتبقية في ذهن الشاعر المغترب هي صور الماضي وذكريات الطفولة والشباب في أحضان الوطن(23). تلك الذكريات التي تستشرف الماضي، وتكشف الزمن، وتنتزع الشاعر من غربته المكانية لتعيده إلى الوطن بأجمل صوره ومظاهره.

يقول العزازي في قصيدة "ذكرى" :

وليس أترابنا ظلوا كما عهدوا
ولا بعصان ربعي عاد بي يدري
يكذب الشوق ماذل اللسان به
ويفضح الدمع ما خبأت في الصدر
لله درك أشواقي التي نزعت
إلى ملاهي الصبا في موطن الفخر
إلى جباه أبيات ... إلى خلق
هو السنا من جباه الأنجم الزهر
هل الشريعة فياض كعادته
وهل تقبله الدفلى على الثغر
هل للجنادب موسيقى منغمة
وهل تغني على ألحانها القمري
هل الرعاة إلى الأغنام قد ذهبوا
على المزامير حتى مطلع الفجر
وفي البيادر هل "هب الهوا" وشدا
له المذري فأشجى الروح بالسحر
وهل "تاعور" ظل الظبي يشرد من
لفح الهوى ويطيل الوصل بالسمر
سقيا لعهدك ياعصان إن لنا
فيض الدموع وفضح العذر بالعذر(24)

ويضيء هذا النص طبيعة الغربة الذاتية عند شاعرنا. فقد جسد النص حنين الشاعر وفيض ذكرياته عن الوطن، كما رسم معالم ومظاهر البيئة المحلية بكل تفصيلاتها، وذلك نزوعا إلى أيام الصبا والشباب في بلاد الشرق وبالذات في وطنه الأردن. إن هذا النزوع الرومانسي عند العزازي يعكس تعلق الشاعر بوطنه ورفضه لكل مظاهر الحضارة والمدنية الغربية المعقدة. إن رسم معالم المكان في هذا النص يجسد البعد الزماني والروحي للشاعر، فقد أثارت هذه المشاهد البيئية في وطنه المتمثلة في الرعاة ومزاميرهم، والمحبوبة في "تاعور" والأغنام والبيادر البعد الزمني في حياة الشاعر، حيث جنح العزازي إلى تكثيف الذاكرة واستدعاء صور من الماضي الطفولي والشبابي ليستعيد وجوده وشعوره بكيانه الانساني الذي يتحقق في وطنه الأم. فقد أصبح للجنادب معنى جديد يبعث موسيقى الحب والبساطة وليالي الأنس في ربوع البيئة الطبيعية في وطنه. وإن هذا النزوع إلى البساطة والطبيعة هو ديدن الشعراء المغتربين منذ القدم(25). إذ إن هذا النزوع

يعد مخلصا لهم من وحشة الغربة وقسوتها، ومعيدا لهم إلى وطنهم ودفء حضارته وثقافته.

ويعد الفخر والكبرياء والتباهي بالوطن بكل صوره مظهرا من مظاهر الغربة الذاتية(26). فقد برزت روح الأنفة ومظاهر الاعتداد بالوطن في كل قصائد شاعرنا، كما عكست هذه القصائد عدم تكيفه مع ديار الغربة التي تعد غريبة عن الشاعر حضارة وثقافة. فلا شيء عند العزازي يعادل كبرياء وطنه. يقول:

ياربغا في ربى الأردن معذرة
ماطاب يوم بلا عمان، بل جارا
ولا سواها من البلدان يعجبنا
ولا هوى كهواها أشعل النارا(27)

وفي لوحة أخرى تظهر الأنفة الحقيقية عند الشاعر التي تشفي الروح من غربتها، وتردها إلى موطنها، فضلا عن اعتزازه بالقيم الخلقية والانسانية التي تشكل طبيعة الحياة الاجتماعية في وطن الشاعر "الأردن"، يقول العزازي في قصيدة "ربعي":

إني لمن معشر بروا بما وعدوا
أما الوعيد فمنا غير منتظر
نأتيك بالفعل قبل القول إن عصفت
بنا الحمية لا تغضي على صفر
قد تستغيث وما للمستغاث به
حول مع الأسد أو طول مع القدر
ضاقت على رحبها الدنيا عليك فلا
ملاذ إلا بنا أو عفو مقتدر
نحن المنايا وسم الرقط إن عضبت
فإن عفونا فقل أسخى من المطر
من طينة الجود صاغ الله معدننا
والبر شيمته الإنيان بالدرر(28)

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

وقولنا "يامرحبا" للضيف نكرمه
أحلى على سمعنا من رنة الوتر
الأردني إذا الدنيا به غدرت
والناس ظل عزيز النفس بالوفر
ياقومي الصيد لولا أنكم بشر
قالوا من الطهر، ما أنتم من البشر(29)

تظهر هذه الأبيات الشعرية ذلك الرفض القاطع لغير القيم العربية الأصيلة التي نمت في وجدان الشاعر وشكلت شخصيته. فهاهو ينزع الشاعر روحيا إلى قيم وطنه وأمته التي تمثل القيم الانسانية الحقيقية التي ينبغي توافرها في المجتمع الانساني، مجتمع القيم والتقاليد والثقافة، وهذا ما تفتقده المجتمعات الغربية التي أصبحت الحياة فيها آلية تفتقد إلى التقاليد والقيم التي تجسد المحبة بين أفراد المجتمع تلك القيم التي مازال يحافظ عليها المجتمع العربي الشرقي، ولذا نرى الشاعر يعتز بكل أنفة وكبرياء بقيم الكرم والشهامة والعفة في ربوع وطنه الأردن. فاعتزاز الشاعر بهذه القيم إنما هو اعتزاز بالتراث الحضاري للشرق العربي مقابل ذلك النزوع المادي للحضارة الغربية التي رفضها العزازي غير مرة في قصائده. فالأبيات الشعرية تجسد النزعة الذاتية المتمثلة بعدم التكيف مع قيم المجتمع الغربي وحضارته المادية.

إن نزوع الشاعر هنا إلى البساطة والقيم الانسانية هو رفض لالغاء انسانية الانسان، واحترام

لمشاعر الانسان، وتجسيد لروح المحبة بين الناس، ولهذا فقد ركز العزازي على صور الترحيب المتمثلة بعبارات الجود والكرم ولاسيما "ياهلا" التي تشكل عنوان المحبة الانسانية العفوية، تلك القيم التي افتقدها العزازي عندما اغترب عن وطنه، فحنت روحه إليها، ذلك الحنين الذي يعكس النزعة الذاتية للوطن وقيمه، وتراثه، وعدم التكيف مع المجتمع الغربي الذي تحكمه القيم المادية المقيتة.

إن من الطبيعي أن تؤثر الغربة المكانية والذاتية على بنية القصيدة، وذلك لأن الغربة ليست حادثا بسيطا أو عفويا في حياة الانسان المغترب أو في حياة الوطن الذي يغترب ابناؤه إلى ديار أخرى طلبا للعلم أو العمل. فإن هذه الحالة تعمق من المشاعر المتبادلة بين الوطن وأهله، فيشتد الحنين وتبرز علامات ومظاهر الألم والحزن والحسرة في شخصية المغترب، ولا سيما عندما يكون المغترب شاعرا أو فنانا، فعندئذ تظهر الانفجارات العاطفية المصحوبة بمسحة من الألم والحزن الشديدين في شعره أو فنه(30). وعندما يكون الشاعر مريضا أو مغتربا، فإن صورة الموت تكون أقوى في مخيلة الشاعر وفي عمله الشعري الابداعي، وبخاصة وهو يعاني من ألم الغربة ومراراتها، وكذلك من صورة الموت المزعجة، وهذا ما أصاب فعلا شاعرنا حسن بكر العزازي الذي قضى سنوات الغربة بين الحنين إلى الوطن ورفض الغربة، وبين الشكوى من المرض وقلق الموت، وذلك بعيدا عن الأهل والوطن.

ومن الواضح أن الشاعر عندما يفتقد الوطن والأهل فإنه يلجأ إلى تكثيف قدرته التخيلية وذاكرته من أجل استعادة صور الماضي، صور الطفولة وأيام زهو الشباب في أحضان الوطن، وكأننا فعلا أمام مشهد لهروب رومانسي من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي المرتبط بالمكان وهو الوطن الأم(31). يقول الشاعر:

لله درك أشواقي التي نزعت
إلى ملاهي الصبا في موطن الفخر
إلى جباه أبيات ... إلى خلق
هو السنا من جباه الأنجم الزهر(32)

إن الموضوع الشعري ينعكس بشكل واضح على الأداة عند شعراء الغربة، حيث تكثر إشارات الاستفهام، والنداء،والاستغاثة، والانفجارات العاطفية الباكية، مما يجعل الشاعر يركز على حروف وصور وتعابير معينة فيها اللين والبساطة والعفوية التي تجسد حالة القلق والتوتر وهاجس الخوف من المستقبل خارج الوطن الأم، تلك المشاعر المتمركزة في أعماق الشاعر(33)، تعكس الصورة الحقيقية للمغترب.

يقول العزازي: *كلما فاضت بي الأشواق صاح اليأس بي:*

أين المفر؟
حولك البحر أشواك ... وغيلان ... وصخر
أين تمضي؟ ... صاح بي اليأس...(34)

ويقول في قصائد أخرى:

يا عيوني أنت ياسلمى ومـــا
خلق الباري كسلمى ثم ســـوى (35)
يالحرمانك لما لم تعـــد
بعد هذا البين من سكناهـــا(36)

لا ... لا تطيق على سلوانها جلدا
سلوان عمان آلام وأحـــــزان(37)

وقد فرض موضوع الغربة على الشاعر الابتعاد عن الزخارف اللفظية والبديع، وكذلك جزالة الألفاظ وقوتها واللجوء إلى الكلمات السلسة والتركيز على حروف المد التي تمكن الشاعر من نفث همومه وأحزانه من خلالها، فضلا عن ذلك، فقد لجأ إلى التركيز على الموسيقى الحزينة التي تنقل توتر الشاعر، وتجسد آلامه وأحزانه. ولهذا فإن المرء يلاحظ ابتعاد الشاعر العزازي عن الصور الشعرية المعقدة والمكثفة، فأصبحت لغة قصائده تميل إلى اللغة العادية البسيطة مع المحافظة على سلامة اللغة والتراكيب الشعرية، تلك اللغة البسيطة والعفوية تعبر عن شيء مجرد في الحياة، وهو غياب الوطن(38). يقول العزازي في قصيدة "باقة" التي تجسد أصعب فترة في حياة الشاعر وهو يمثل على سرير المرض بعد أن استفحل فيه المرض وفقد بصره. حيث استخدم الشاعر في هذه القصيدة عبارات بسيطة تنم بالمرارة والألم: لأنه فقد بصره دون أن يرى عمان الوطن والوجود، فقد ربط حبه لمشاهدة عمان بابنته "سلمى" التي تمثل رمزا للحب والانتماء مثل عمان الوطن والوجود. ولذا فقد استعمل حروف المد التي تحمل الطاقة المختزنة من الألم في أعماقه، فهذا الحرف يطلق الحسرة والألم المتمركز في نفس الشاعر:

يا عيوني أنت يا سلمى ومـــا
خلق الباري كسلمى ثم ســوى
أنت نور العين في ظلمائهـــا
وعبير الزهر في روض مروى
حين غاب النور، عيني شاهدت
منك عبر الأذن أحلى مابـــحوا
إن سلمى مثل عمان التـــــي
لم تزل في خاطري والعين ضوا
خبريها سا سليمى أن فـــــي
ذكرها العاطر للحب سمـــــوا
جلتها برا وبحرا في المنـــــى
ولها سافرت في الأحلام جـــوا(39)

ولما كان المكان هو الصورة الفنية التي تبعث فينا ذكريات الماضي في الوطن بكل مكوناته الجمالية والحضارية، فقد لجأ الشاعر إلى تكثيف الزمن والعودة بالذاكرة إلى الماضي الجميل في ربوع بلده الأردن(40). فقد جسدت مظاهر البيئة الأردنية من الريف والبادية بعدا جماليا، إذ إن هذه المظاهر تشكل حنين الشاعر إلى وطنه وضجره من غربته، يقول:

هل الرعاة إلى الأغنام قد ركبوا
على المزامير حتى مطلع الفجر
وفي البيادر هل "هب الهوا" وشدا
المذري فأشجى الروح بالسـحر(41)

ويقول في قصيدة "أين النشامى":

أين النشامى وراع ناح مـــجوزه
أين الشياه وأين الخيل والإبـــل
وما لعمان تأتي خلسة ... حلما
كظبي ناعور لما كان ينتـــــحل(42)

إضافة إلى ماذكر من خصائص فنية، فقد أكثر الشاعر العزازي من أسلوب التكرار في قصائده، وقد

أخذ يكثر من عبارات: الدمع والحزن والنار والشوق والعيون والحطب، وذلك في توتر شديد يعكس حالة الاحتراق الداخلي عند الشاعر، حيث أخذت نار الغربة والشوق، إضافة إلى الحالة المرضية التي عانى منها الشاعر في بلاد الغربة بعيدا عن الوطن وحنان الأهل تزيد من ولعه ولهفه إلى زيارة الأردن، ولذا فإن موضوع الغربة قد فرض على بنية القصيدة عنده لغة خاصة، فأصبح الشاعر يستخدم لغة الحزن والشوق والاحتراق فيبكي من أجل وطنه شوقا وحسرة(43). كما برز أيضا أسلوب الحوار والسرد في شعره، ولعل في ذلك ما يعوض الشاعر في غربته وعزلته عن حنان الأهل ودفء ربوع الوطن، ولذا فقد أخذ الشاعر يستحضر ويستدعي في حوار مع ابنته سلمى مشاهد اللقاء مع الأهل والمعاتبة فيما بينهم لطول غربته، ليظهر بذلك شوق كل منهما إلى الآخر مهما طال الفراق وطالت الغربة. يقول:

بالله ياسلمى إذا ماعاتب عتبا
على الفراق ولم يعلم له سببا
قولي أبي كانت الأشواق تحرقه
فكان في شوقه النيران والحطبا
وقد ترى الدمع في عينيه منبجسا
إذا ذكرت الحمى والأربع انسكبا
عمان كانت له لحنا وأغنية
وكانت الأم والأردن كان أبا
كانت قصيدته ... كانت معلقة
على الرموش تناجي الجفن والهدبا
بها تهجد ليلا حين نسمعه
إذا انطوى الليل الفيناه منتحبا (44)

This paper discusses some aspect of alienation in H.B. Azzazi poetry. Al-Azzazi is one of the Jordanian migrant poets whose poetry has not been careffully studied.

This study reveals the alienation of self and location in Al-Azzazi's poetry. It was affected by affects some of which is his illness suffering. Alienation is the most noticeable factor in the poetry of Al-Azzazi. His works of poetry were collected in what he called "Yuin Salma". The study also dealt with the effect of alienation on the artistic underground of Al-Azzazi's poetry.

1- ولد الشاعر الأردني المغترب حسن بكر العزازي في مدينة عمان سنة 1936. وقد أنهى دراسته الثانوية في مدارس عمان، وسافر بعدها إلى دول الخليج العربي، حيث عمل مدة قصيرة من الزمن، ثم سافر بعدها إلى هولندا. وقد حصل أثناء عمله في هولندا على درجة الماجستير في العلوم السياسية. وتسلم في إذاعة هولندا/امستردام منصب رئاسة التحرير لقسم الشرق الأوسط. والشاعر العزازي متزوج من سيدة هولندية ولـه ابنة وحيدة اسمها "سلمى"، ومن هنا جاءت تسميته لديوانه الوحيد ب(عيون سلمى). لقد عاش العزازي حياة صعبة وقاسية في ديار الغربة، حيث عانى لمدة عشرين سنة من مرض عضال، أنهى هذا المرض حياته بعد أن أفقده بصره وهو في مقتبل العمر. وقد كان العزازي قوي الإرادة، وقوي النزعة مع شدة حبه لبلده الأردن. وكتب العزازي في مجلات عربية وأوربية، وله مقالات في النقد الأدبي، وكتابات قصصية نشرها باللغة الإنجليزية في إذاعات هولندا وأمريكا واستراليا. وقد تحدث في قصصه عن هموم العمال العرب والأجانب، ولا سيما أنه قد تلمس هموم هذه الفئة الكادحة من الناس من خلال عمله كعضو منتخب في مجلس العمال الأجانب في هولندا. ويحمل العزازي الجنسية الهولندية، وقد توفي بعد مرض عضال، ودفن في هولندا في 1983/12/16، وذلك على غير ما تمنى بأن يدفن في ثرى وطنه الأردن، ليكون تكفيرا له عن غربته خارج وطنه. يقول:

تمضي الليالي وأحلامي معلقة
إلى رباه فليت البين لم يكن
يطير بي الشوق للأردن كل غد
على جناح أو ان بعد لم يئن
وما يحل غد رغم الوعود به
كأنما الغد لم يحبل به زمني
إني أعيش بحلم لا يفارقني
حتى تفارق روحي يومها بدني
إن تدفنوني به إن حل بي أجلي
بطيب ذلك الثرى بشراك ياكفني
(عيون سلمى،ص 25)

انظر عن حياة الشاعر:

- حسن بكر العزازي: عيون سلمى: عيون سلمى (توطئة الديوان)، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1983.

- محمد سمحان: حسن بكر العزازي في عيون سلمى (ضمن كتابه: مقالات في الأدب الأردني المعاصر)، منشورات وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان 1984، ج1/ص 47.

- حلقة اذاعية خصصت للحديث عن الشاعر حسن بكر العزازي ضمن برنامج "من أدبنا" الذي بثته الإذاعة الأردنية مساء يوم الاثنين 1991/1/14.

2- ولما كان موضوع (الاغتراب) ليس مجال هذا البحث فلا بد اذن من إضاءته في هذا الهامش. فالاغتراب يشكل أكبر مشكلة يعاني منها انسان القرن العشرين، حيث انفصل الانسان عن الانسان في المكان وتباعد في الزمان. فالمعاناة والشعور بالوحدة وبالقضاء المحتوم تشكل سمة واضحة في شخصية وسلوك المغتربين. فالاغتراب نمط من التجربة يعيش الانسان المغترب من خلال هذه الظاهرة المرضية كشيء غريب، والاغتراب يشكل تنافرا بين الطبيعة الجوهرية للشخص المغترب ووضعه وسلوكه الفعلي. ويلاحظ ف.و. ديلستون أن الاغتراب عند هيجل يوجد في بنية العمل شروط العمل البشري التي تضطره لأن يغترب عن عمله، وعن ذاته، وعن زملائه. بينما يؤكد ريتشارد شاخت في كتابه "الاغتراب" أن هذا الموضوع يرتبط بحالة مرضية يعاني منها الانسان، سواء أكان ذلك من خلال القصور العقلي أو الصراع أو فقدان الوعي. كما أن ثمة استخداما آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة شخص مع آخر أو في حدوث انفصال. ولهذا فإن الغربة المكانية تمس في بعض الحالات جانبا أو مظهرا من مظاهر الاغتراب. بيد أن هذا

المصطلح "الاغتراب" ما زال غامضا ويعاني من قلة المصادر والبحوث، وبخاصة في مجال اللغة العربية، وطبيعي أن هذا الغموض، والندرة في المصادر يعودان إلى اتساع وشمولية هذا المصطلح، ولا سيما أن الاغتراب قد أصبح بشكل ظاهرة انسانية لا تقتصر على المجتمع الصناعي فقط، وأصبح يعني كذلك نمطا اجتماعيا متعدد المظاهر، منها الانسلاخ عن المجتمع، أو الانعزال، أو العجز وعدم التلاؤم، والاخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع.

حول هذه الاضاءة المختصرة لمصطلح الاغتراب، انظر:

- ف. شيرينا: الاغتراب والأدب المعاصر (ضمن كتاب لمجموعة من المؤلفين بعنوان: دراسات في الأدب والمسرح)، ترجمة نزار عيون السود، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1976، ص 33.

- أريك فروم: الحب في قبضة تنين الاغتراب (ضمن كتاب: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة لمجاهد عبد المنعم مجاهد)، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1985، ص 13-14.

- مجاهد عبد المنعم مجاهد: هيدجر راعي الوجود، سلسلة "المغتربون"(1)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1983، ص 17.

- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة رقم 58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1982، ص 285.

- إبراهيم محمود: الاغتراب الكافكوي، "مجلة عالم الفكر"، العدد يوليو - سبتمبر، الكويت 1984، ص 79.

- ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، بيروت 1980، ص 63-.

- أحمد أبو زيد: الاغتراب، "مجلة عالم الفكر"، مج10، الكويت 1979، ص 4-5 (المقدمة).

3- العزازي: عيون سلمى، ص 15.

4- ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، دار القلم، الكويت، ط 2، 1982، ص 7-.

انظر عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، "مجلة عالم الفكر"، العدد ابريل - يونيو، الكويت 1984، ص 13-15.

5- انظر نوري حمودي القيسي: الحنين والغربة في الشعر العربي (فصل ضمن كتاب للمؤلف نفسه بعنوان: محاولات في دراسة اجتماع الأدب)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط1، 1987، ص 84. عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982، ص 13-15.

6- انظر العزازي: عيون سلمى، ص 47-49، 59-60، 65.

7- انظر بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 24.

8- العزازي: عيون سلمى، ص 45.

9- المرجع نفسه، ص 27-28.

10- انظر، خالدة سعيد: حركية الابداع في دراسات الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 44.

11- العزازي: عيون سلمى، ص 31.

12- انظر، سعيد: حركية الابداع، ص 30.

13- العزازي: عيون سلمى، ص 73-74.

14- سورة المسد: الآية1.

15- حول علاقة المرض بالشعر في الأدب العربي، بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 24.

القيسي: الحنين والغربة في الشعر العربي، ص 87.

فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص 242.

16- العزازي: عيون سلمى، ص 53-54.

17- المرجع نفسه، ص 81.

18- سمحان: حسن بكر العزازي في عيون سلمى، ص 58.

19- العزازي: عيون سلمى، ص 77.

20- المرجع نفسه، ص 25.

21- انظر، زكريا إبراهيم: مشكلة الانسان، مكتبة مصر -الفجالة- القاهرة، تقريبا 1971، ص 37.

22- انظر. الهامش رقم(1) في هذا البحث.

23- انظر. بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 34.

24- العزازي: عيون سلمى، ص 31-32.

25- انظر أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1987، ص 441.

26- ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص 457.

27- العزازي: عيون سلمى، ص 28.

28- المرجع نفسه، ص 33.

29- المرجع نفسه، ص 34.

30- بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 34،38.

31- المرجع نفسه، ص 37.

32- العزازي: عيون سلمى، ص 32.

33- بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 38.

انظر. سمحان: حسن بكر العزازي في عيون سلمى، ص 60.

34- العزازي: عيون سلمى، ص 44.

35- المرجع نفسه، ص 35.

36- المرجع نفسه، ص 37.

37-المرجع نفسه، ص 42.

38- بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، ص 38.

39- العزازي: عيون سلمى، ص 35.

40- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد 1980، ص 46. انظر كذلك مقدمة مترجم الكتاب، ص 7.

41- العزازي: عيون سلمى، ص 32.

42- المرجع نفسه، ص 43، النشامى: جمع نشمي وتعني في الأردن وبلاد الشام والجزيرة العربية

الشجاع وأصلها من التعطر بالمنسم وهو نوع من الطيب كانوا قديما اذا تعطروا به اشتد القتال والخصام بينهم في الحرب، المجوز هو آلة موسيقية تشبه الناي.

43- اضافة إلى الاقتباس رقم 44 الذي يجسد هذا البعد الفني، انظر كذلك الأمثلة الشعرية التالية في ديوان عيون سلمى: ص 37، 40-44، 53، 73-75.

44- العزازي: عيون سلمى، ص 75.

المراجع العربية والمترجمة.

1- إبراهيم، زكريا: مشكلة الانسان، مكتبة مصر، الفجالة - القاهرة، تقريبا 1971.

2- أبو زيد، أحمد: الاغتراب، "مجلة عالم الفكر"، مج10، الكويت 1979 (المقدمة ص 3-12).

3- باشلار، جاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد 1980.

4- بدوي، عبده: الغربة المكانية في الشعر العربي، "مجلة عالم الفكر"، العدد ابريل - يونيو، الكويت 1984 (ص 13-14).

5- الخشروم، عبد الرازق: الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982.

6- ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

7- سعيد، خالدة: حركية الابداع في دراسات الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

8- سمحان، محمد: حسن بكر العزازي في عيون سلمى (ضمن كتاب مقالات في الأدب الأردني المعاصر) الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان 1984.

9- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، بيروت 1980.

10- شربينا، ف: الاغتراب والأدب المعاصر (ضمن كتاب دراسات في الأدب والمسرح لمجموعة من المؤلفين)، ترجمة: نزار عيون السود، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1976.

11- العزازي: حسن بكر: عيون سلمى، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1983.

12- فروم: إريك: الحب في قبضة تنين الاغتراب (ضمن كتاب: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة لمجاهد عبد المنعم مجاهد)، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1985.

13- فهمي، ماهر حسن: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، دار القلم، الكويت، ط2، 1981.

14- القيسي، نوري حمودي: الحنين والغربة في الشعر العربي (فصل ضمن كتاب للمؤلف نفسه بعنوان: محاولات في دراسة اجتماع الأدب)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط1، 1987.

15- ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، سلسلة عالم المعرفة رقم 58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1982.

16- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1985.

17- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: هيدجر راعي الوجود، سلسلة "المغتربون"(1)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1983.

18- محمود، إبراهيم: الاغتراب الكافكوي، "مجلة عالم الفكر"، العدد يوليو - سبتمبر، الكويت 1984 (ص 77-124).

البرامج الاذاعية

1- حلقة اذاعية عن الشاعر حسن بكر العزازي ضمن برنامج "من أدبنا" الذي يذاع من اذاعة المملكة الأردنية الهاشمية. تاريخ الحلقة مساء الاثنين 14/1/ 1991 م.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

قصيدة النثر بين حد الشعر وتجليات السوريالية

الدكتور بســـــام قطوس
جامعة اليرموك - الأردن

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر محاولات عديدة للخروج على نظام العروض العربي الذي استنبطه الخليل بن أحمد، والذي طوره كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة من خلال "وحدة التفعيلة". وقد كان من نتائج هذه المحاولات ما سمي بـ"قصيدة النثر". هذه الدراسة محاولة لسبر أغوار "قصيدة النثر" مصطلحا، وظاهرة فنية. وقد عمدت هذه الدراسة إلى الوقوف على قصيدة النثر من خلال منظورين:

1- خارجي، عرضت فيه الأصول الفنية التي تعارف عليها النقاد والعروضيون وفلاسفة الفن، فيما يمكن اعتباره شعرا أم لا.
2- داخلي، درست من خلاله تقنيات قصيدة النثر، ملامحها وشروطها موسيقيا، وإيقاعيا، ونغميا.

وقد أفادت الدراسة من جل ما كتب حول هذا الموضوع، كما يتضح ذلك من خلال المصادر والمراجع، ولكنها لم تقف عنده.

تمهيد :

شهد الشعر العربي منذ بداية القرن التاسع عشر، محاولات كثيرة للخروج على الشكل التقليدي، وفي أحسن تصور، لتطوير الوزن الخليلي وتطويعه حتى يتلاءم والتطور الحضاري الذي تعيشه، بدءا بما سمي بـ"الشعر المقطعي"، ومرورا بـ"الشعر المرسل" وانتهاء بـ"الشعر الحر"، أو "المطلق"، الذي توج قمته مدرسة الشعر الحر في العراق على يدي كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب(1).

وفي محاولة ثورية أخرى شهدها النصف القرن العشرين للخروج على وحدة التفعيلة، كان من نتائجها ما سمي بـ"قصيدة النثر" على أيدي شعراء "تجمع شعر": أدونيس، أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وشوقي أبي شقرا، وغيرهم.

ولما كان مصطلح "قصيدة النثر" يخالف أبسط قاعدة منطقية لحد التعريف الجامع المانع، الذي يبعد المعرف من أن "يدخل فيه ما ليس منه، أو يخرج منه ما هو فيه"(2)، ولما كانت التسمية تخلق حالا من الفوضى بين الشعر والنثر اللذين لا يلتقيان، وإن استخدام كلاهما اللغة، فإني محاول أن أسبر أغوار هذا المصطلح فنيا ونقديا، فأعرضه على محك النقد، لأخلص إلى رأي فيه.

وقد رأيت أن أقف، في بحثي، على دليلين:

أولهما: نقلي، ويظهر في ما اشترطه القدماء، نقادا، وعروضيين، وفلاسفة فن، من شروط تدخل المعرف في دائرة الشعر، أو تبعده منه.

وثانيهما: عقلي، ويتم بعد إخضاع "قصيدة النثر" لمقاييس داخلية أي من داخل قصيدة النثر نفسها، لدراسة تقنياتها، وأبرز ملامحها، وهذا لا يتم إلا من خلال البحث عن مميزات الشعر، وهي الموسيقى، والإيقاع، والنغم، والتعبير.

لعل أقدم المحاولات لتعريف الشعر محاولة أرسطو الذي عد الشعر محاكاة، فقال: "الملحمة والمأساة"، بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة(3). ولكن رغم هذا التعريف العام يرى أرسطو أنه إذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص، وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر، وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معا كانت الموسيقى، وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديا، والكوميديا. لكن أرسطو يثير مسألة في غاية الأهمية حين يرفض أن يسمي من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة شاعرا، إذ لاوجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. لهذ يخلق بنا أن نسمي أحدهما "هوميروس" شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا. وفي هذا القول دلالة من أرسطو على أن الوزن وحده لايكفي ليجعل من الإنسان شاعرا.

أما الفارابي (339 هـ) الذي كان اهتمامه بالخطابة والشعر جزءا من منهجه الفلسفي العام، فيرى هو الآخر أن المحاكاة أهم عنصر في الشعر فالشعر عنده أن يكون قولا يؤلف مما يحاكي الأمر، وان يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية؛ فالفارابي يشترط بالإضافة إلى المحاكاة الوزن والإيقاع، حتى ليقول:

"والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري" (4).

ويرى الفارابي، بعد أن يتوافر عنصرا المحاكاة ومادتها، والوزن هو أصغر العنصرين، أن كل ما قد يضاف من عناصر إلى الشعر بعد ذلك فإنه تحسين فيه قد يجعله أفضل. ولكن تلك العناصر الإضافية لا تعد من صميم ما يتطلبه الشعر(5).

وقد التفت بعض الفلاسفة والنقاد إلى جانب مهم في الشعر هو التخييل، فابن سينا يعرف الشعر بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة. فالكلام هو الكلام المخيل الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"(6).

واضح من نصي الفارابي وابن سينا إبرازهما الجانب الإيقاعي في الشعر الذي أشارا إليه بقوليهما: " يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ويؤلف من أقوال موزونة متساوية"، وهذا جانب مهم جدا.

وإذا ما انتقلنا إلى النقاد العرب القدامى فإننا واجدون تعريف قدامة بن جعفر ماثلا أمامنا "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"(7)، وهذا تعريف قاصر لسببين:

أولهما: ماذكره إحسان عباس وهو أن هذا التعريف كان موروثا لقدامة على الصعيد المنطقي، لأن القافية لا تعدو أن تكون لفظة، فهي جزء من "القول"، أو ركن "اللفظ" أي هي داخله في "اللفظ" وفي "المعنى" وفي "الوزن"، فإفرادها خروج على المنطق(8).

وثانيهما: أن توافر الوزن وحده لا يقيم الشعر إلا من جهة العروض، والعروض وحده ليس كافيا، إذ قد يتوافر العروض فيما لا يعد شعرا كألفية ابن مالك. وإذا فإن النظم او موسيقى الشعر، وإن يكن من المقاييس في تمييز الشعر من النثر، لكنه ليس المقياس الوحيد، وقد نبه على ذلك أبو حيان التوحيدي في القرن الرابع الهجري(9).

ونجد لدى حازم القرطاجني (684 هـ) تأكيدا آخر على أهمية الوزن من خلال التخييل في الشعر، وأهمية الإقناع في الخطابة. فالشعر عنده كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل. والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن(10).

واضح أن القرطاجني يقف عند ناحية التأثير باعتماده على عناصر تكفل له هذه القدرة منها حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب من غير أن يهمل أهمية النظم، والوزن(11).

ونجد لدى ابن خلدون (808 هـ) لفتة ذكية في الفصل بين الشعر والنثر حيث يقول: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن ... وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند

الكتاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه وهو غير صواب من جهة البلاغة"(12).

ويشترط ابن خلدون، بالإضافة إلى الوزن والقافية والروي، ان يكون الشعر بليغا مبنيا على الاستعارة والأوصاف، فيقول: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"(13).

ووفق التعريف المنطقي فإن الكلام البليغ جنس، وأما قوله المبني على الاستعارة والأوصاف"، فهو فصل عما يخلو من ذلك فليس بشعر. وأما حديثه عن الأجزاء المتفقة في الوزن والروي، فهو فصل له عن الكلام المنثور. ومن هنا يرى ابن خلدون أن ضياع الحدود بين الشعر والنثر ليس صوابا من جهة البلاغة، لأن الأمور التي تناسب الأساليب الشعرية ليست مما يناسب الأساليب النثرية.

يتضح لنا أن النقد القديم حد الشعر بالوزن والقافية، وهو حد لازم وكاف لدى بعض النقاد، ولازم غير كاف لدى آخرين، إذ اشترطوا توافر عناصر أخرى غير الوزن والقافية حتى إن بعض النقاد ميزوا بين شعر وشعر، كما فعل حازم القرطاجني الذي أبرز أهمية التخييل في التحبيب والتنفير والإغراب، ورأى في الشعر حسنا وسيئا، بل وما ليس جديرا بأن يحمل اسم الشعر(14).

قصيدة النثر (البدايات) :

لقد بات واضحا أن تاريخ حركة الحداثة في الشعر العربي بدأ مع ما حققه كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة فيما سمي "الشعر الحر" أو "الشعر المتحرر" أو "المطلق"، الذي تجسد بعدم تقيده بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، وبتنوع القوافي(15).

وفي تطور آخر كان أصحابه يطمحون إلى خلق أشكال فنية جديدة ترتفع بالشعر إلى مستوى (النص الشعري) المتفرد والبعيد عن الأشكال التي عرفتها القصيدة – ولدت "قصيدة النثر"(16).

وقد ذهب سامي مهدي إلى أن أدونيس وأنسي الحاج أبرز منظري قصيدة النثر، اعتمدا في ما كتباه حول قصيدة النثر على كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" الصادر عام 1959م. وقد نشارك الباحث الرأي في الجانب التنظيري، ولكننا نرى أن جذور ما سمي بقصيدة النثر ممتدة في أعماق التاريخ: تاريخ الآداب العالمية، قبل سوزان برنار بكثير. لقد حملت قصيدة النثر أسماء عديدة قبل أن تستقر على هذا الاسم، مثل: "النثر الإيقاعي" أو "النثر الموقع"، ثم "النثر الشعري" و "الشعر المنثور" إلى غير ذلك من الأسماء(17). وعلى الرغم من أننا قد نعثر على مثل هذا النثر الإيقاعي في الكتاب المقدس، وفي الخطابة اللاتينية، إلا أن المتتبع لتاريخ الآداب العالمية لا يمكن أن يتجاهل اسم آرثر رامبو الذي التصق باسمه أنه مبتدع قصيدة النثر(18).

وقد بلغ النثر الإيقاعي الإنكليزي أوجه في القرن السابع عشر على أيدي كل من سير توماس براون، وجيرمي تايلور، ومن بعدهم، في القرن الثامن عشر، جونسون، وجيبون، وبيرك. وانتشى النثر الإيقاعي في القرن التاسع عشر على يدي توماس ديكوينسي ورسكين، وأمرسون، ثم بعث على أسس جديدة على يدي جرتورد شتاين، وجميس جويس. وفي فرنسا ظهرت روعة النثر على يدي بوسبويه، وشاتو بريان.(19)، كما أفاد بودلير وغيره من الشعراء الفرنسين من تجارب ديكوينسي وهذا ما أكدته سوزان برنار، وإن اعترفت بأن قصائد بودلير النثرية أكثر غنى وعمقا وأكثر إيغالا في الغموض والرمز.(20)

أما في روسيا فقد نهض النثر الإيقاعي في كتابات غوغول وتورجينيف وقد حاول باترسون Patterson في كتابه "إيقاع النثر" أن يطل الإيقاع بنسق من الترقيم المفصل، كما أكد جورج سانتسبري G.Saintsbury صاحب كتاب تاريخ إيقاع النثر الإنكليزي" إيقاع النثر الإنكليزي "على أهمية التنوع للنثر الإيقاعي، وإن ترك طبيعة هذا الإيقاع دون تعريف".(21)

هذا وجه من وجوه المصطلح في الأدب الغربي، أما في الأدب العربي الحديث، فقد عرف مطلع القرن العشرين، قبل أن يستقر اسم "قصيدة النثر" على الحال التي أرادها أدونيس مستفيدا من سوزان برنار كما أسلفنا مسميات كثيرة، مثل: "الشعر المنثور" و "النثر المشعور" و "النثر الشعري" إلى غير ذلك . ويرى س.موريه أن "الشعر المنثور" تمييزا له عن النثر، جاء إلى الأدب العربي مستلهما من الإنجيل، ومن ترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث، وأخذ العرب المسيحيون هذا المفهوم، لا لأنهم اطلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية وحسب، بل أيضا لأنه كان في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولة مقصودة لأن تكون غنائية بأسلوب نثري، من أجل إيجاد أسلوب فني يكون وسطا بين النثر والشعر. وكانت هذه الصلوات والطقوس الكنسية مبنية على تكنيكات النثر الشعري Verset أي على الموازنة، وتكرار العبارات والكلمات، واستخدام الشكل المقطعي، واللوازم، وأساليب التعجب، والكلمات المتشابهة التي تبدأ بحرف واحد، والكلمات المتشابهة في حروف العلة الداخلية.(22) ويعد فرنسيس مراش من أوائل الكتاب العرب الذين أفادوا من الأسلوب العربي المسيحي وأسلوب الرومانتيكية الفرنسية وبخاصة في كتابه "غابة الحق" (بيروت 1886م)، "ورحلة باريس"، (بيروت 1867م)، إذ فيهما فقرات يمكن أن تعد شعرا منثورا.(23)، وكان جورجي زيدان أول من استخدم تعبير "الشعر المنثور"حين نشر لأمين الريحاني عام 1905م مقطوعة من مجلة الهلال أطلق عليها اسم "الشعر المنثور"(24)، وذكر أمين الريحاني، بعد خمسة أعوام من نشر مقطوعته، أنه كان يحاول كتابة شعر حر على طريقة الشاعر الأمريكي والت وايتمان Walt Whitman فقال: "إن هذا النوع من الشعر الجديد يدعى بالفرنسية Versilbre وبالإنكليزية Free Verse وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الأمريكين والإنكليز".(25)، وقد حاول الريحاني، مستفيدا من نظرية الشعر التي نادى بها والت وايتمان، خلق أول نموذج تعبيري على نحو متعمد لشعر النثر في العربية، مطورا بذلك شكلا جديدا ومتحررا من قيود العروض الخليلية. ولكن التحليل النصي لبنية قصائد النثر للريحاني تكشف أنه لم ينجح كل النجاح في خلق نمط حر حقيقي من التعبير

الفني القادر على إعطاء الشعر العربي الحديث اتجاهات جديدة، لأنه افتقر إلى إيقاع وإيتمان البارع واتساقه، كما افتقر إلى لغة الموسيقى وإلى التأثير السحري القرآني ونشوته(26).

ولا يمكن إغفال كتابات جبران خليل جبران الذي تأثر بالأدب الرومانتيكي وشعراء مذهب التعالي Transcen dentalists وعلى رأسهم أمرسون، الذي أسهم في تحطيم حواجز الشكل بين النثر والشعر، وخلق نمطا جديدا من التعبير أبدعه في نثره الشعري(27).

وتذهب الباحثة جولي سكوت إلى أبعد مما ذهب إليه س.موريه الذي ارجع قصيدة النثر إلى ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية حين ترى أن "قصيدة النثر" هي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poeme en prose الذي ابتدع لتحديد بعض الإنشاءات النثرية لـ"رامبو" التي تطفح بالشعر مثل: "موسم في الجحيم" و "توهجات" وأن لها جذورا عميقة في جميع الآداب ومنها الأدب العربي، ولا سيما في الأدب الديني والصوفي(28).

وفي بحثنا عن الدوافع وراء "قصيدة النثر"، نجد بالإضافة إلى أسباب التجديد، ومحاولة خلق أشكال جديدة كردة فعل فنية وفكرية على حركة الشعر الحر، والإفادة من ترجمة الشعر العربي، أثرا واضحا للسوريالية،(29) التي شكلت في ذلك الحين التطرف الثوري الأقصى بإزاء التطرف الرجعي الأقصى فكانت "قصيدة النثر"، وفق عصام محفوظ، هي واسطة التطرف ذي التأثير السريالي(30). وقد تمثلت "قصيدة النثر" الإرث الذي انتهى إليها من بودلير، ورامبو، ومالارميه، بعد أن مهدوا لها بصياغة مفهوم جديد للشعر أساسه "الرؤيا" و "تشدان المجهول" و "المطلق"، وفتحوا أمامها طريق التمرد على الأشكال التعبيرية السائدة، وسعوا إلى إيجاد لغة جديدة، وإلى تحرير الكلمة من إرثها الثقيل، وإعادة استقلالها إليها، وإطلاق مافيها من طاقة تفجيرية، حتى إذا هي ورثت كل ذلك عنهم، صاغت منه نظاما، شاملا لشعر جديد يتوخى تغيير الحياة(31). وقد نبه كمال قيصر داغر إلى العلاقة الوثيقة بين تجمع "شعر" والسوريالية، وكتب عن تلك العلاقة فصلا استقصى فيه أثر السوريالية في شعر شعراء التجمع: أدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا(32).

ويتضح النفس السوريالي لدى رواد قصيدة النثر حين يصرحون بأن على الشاعر أن يمارس الجنون والتخريب المقدس، وفي ولعهم بترديد مصطلحات الهدم، والتدمير، والجنون، بهاجس تغيير الحياة أو تغيير العالم(33).

وتنعى الباحثة السوفيتية المعاصرة س.ل.إيفتوفا على من أسمتهم أصحاب التجديد الكاذب، الذي كان من نتائجه تقليعة "قصيدة النثر" فتقول:

"لقد أوغل الشكلانيون والتجريبيون والعبثيون، وكلهم فصائل في جيش واحد، هو جيش الفكر البرجوازي العصراني بعيدا فيما يدعونه "ثورتهم" على الماضي الكلاسيكي ... ومضوا بعيداً حتى نادوا بتحطيم كل قاعدة للشعر، وخرجوا بشيء غريب غير مألوف، ليس له علاقة بالشعر لا من قريب ولا من بعيد، وهتفوا جذلين، إنها قصيدتنا الجديدة: قصيدة الحياة، قصيدة النثر" (34).

قصيدة النثر بين التنظير والتطبيق :

ظهر التنظير لقصيدة النثر على صفحات "شعر" كما فعل أدونيس في دراسته "في قصيدة النثر"، وفي بعض افتتاحيات مجلة شعر، وفي مناقشات "خميس شعر"، وفي تقديم بعضهم لمجموعاتهم الشعرية كما فعل أنسي الحاج في مقدمة "لن".

أما رواد قصيدة النثر أو "القصيدة الأجد" كما سماها عبد العزيز المقالح(35)، فهم مجموعة من الشعراء والنقاد، أو الشعراء النقاد على رأسهم أدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، ويوسف الخال، تزعموا حركة التحديث الشعري في مجلة شعر أواخر الخمسينات من منطلق سوريالي، يقوم على رفض تام لكل القيم الفنية القديمة، وأحيانا لكل القيم دون تمييز. وقد خرج معظمهم من معاطف الفنون الأدبية الفرنسية التي تتأرجح بين الرومانسية والسوريالية، وفيها نفثوا كراهية دفينة لواقع الأسلاف ولواقع المجددين المعاصرين(36). وقد برز منظرا من بين هؤلاء جميعا أدونيس الذي امتاز بسعة ثقافته، وشاعريته التي ليست مجال بحثنا، فمد في أبعاد تجربته وأكسبها بعدا ثقافيا من خلال قراءاته الصوفية، وثقافته المتعددة المنابع حتى عد بحق منظر القصيدة وحامل لوائها. وتبعه في ذلك أنسي الحاج في مقدمة مجموعته "لن" الصادرة عام 1960م. والتي ينهج فيها نهج أدونيس، وإن لم يكن بمستواه. ولم يضف شيئا جديدا لمقالة أدونيس، كما أن كليهما، أي أدونيس، وأنسي الحاج لم يضف شيئا ذا بال لدراسة سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

وقد شرح أدونيس في مقالته سالفة الذكر مفهوم "قصيدة النثر" ومبرراتها، وشروط كتاباتها مما يستحق أن نفرد له حديثا خاصا مطولا ونناقشه في كل فكرة عرضها.

تحدث أدونيس عن العوامل التي مهدت من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي، فرأى أنها تكمن في التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وأقربه من النثر. ومن هذه العناصر، انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ونمو الروح الحديثة وترجمة الشعر العربي(37).

ولو تجاوزنا كثيرا من التعميمات الواردة في هذه العوامل، وأبرزها أن الشعر الحديث أو ما أطلق عليه، خطأ "الشعر الحر"، لم يتحرر من نظام التفعيلة الخليلي ولكنه تحرر من بعض عناصر هذا العمود، وخرج على البنية الفنية التقليدية، وعن نسق التركيب الذي يقوم على نظام المصراعين، وإن بقي في إطار وحدة التفعيلة الخليلية وزحافاتها وعللها الجائزة – ومضينا إلى البحث في ماهية "قصيدة النثر" كما يراها أدونيس فماذا نجد؟ يقول أدونيس في تحديد ماهية "قصيدة النثر": إنها تتضمن مبدأ مزدوجا : الهدم والبناء لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم، إذ يعبر عنه(38).

وأعتقد أن أي شعر يستحق اسم الشعر، وليس قصيدة النثر وحسب، تتضمن هذا المبدأ المزدوج، أي الهدم والبناء، بمعنى إعادة صياغة الحياة، أو جزء منها من خلال رؤية الفنان المبدع(39)، لأن الشعر بخاصة، والأدب بعامة، يقوم على هدم قيم سائدة، وبناء قيم جديدة مكانها، وليس ذلك مما يميز قصيدة النثر وحدها.

وتظهر تجليات السوريالية في حديث أدونيس عن الغاية والهدف من قصيدة النثر؛ إذ يرى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، ولا غاية لها خارج ذاتها. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية بمعنى أنها لاتتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء ككتلة لا زمنية(40).

بيد أننا نعلم أن أي عمل فني لا يتحقق إلا في شكل ما، فما هو شكل قصيدة النثر؟ هنا نجد الإجابة على سؤالنا فضفاضة حينا، وغير دقيقة في أحيان أخرى، مما يوقع قصيدة النثر في متاهة "اللاشكل". فأدونيس، مثلا يرى أن قصيدة النثر عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها، تحمل معناها وغايتها، وتحقق فيها الوحدة العضوية من التقاء النقيضين: الفوضى والتنظيم أو الهدم والبناء وداخل هذه الوحدة وحدة أخرى هي "الجملة" التي تقوم مقام البيت في القصيدة الخليلية. هذه الوحدة أشبه بعالم صغير، فهي خلية منظمة تشكل جزءا من كل أوسع ذي بناء مماثل(41). وفي هذا القول نظر من طريقين:

الأول – أن القصيدة لا يمكن أن تكون كلا مغلقا أو نصا قائما بذاته لأن في ذلك إهمالا لكثير من الأبعاد الثقافية والفكرية والاجتماعية إذ كل قصيدة محكومة بشروط إبداعها الاجتماعية والفكرية بما هي شكل من أشكال الوعي الاجتماعي.

والثاني – أننا لا نجد مثل هذه الوحدة العضوية التي تحدث عنها أدونيس فيما قرأنا لرواد قصيدة النثر، إلا في القلة القليلة، وآية ذلك أن أبسط مظاهر الوحدة العضوية أن تنمو القصيدة نموا عضويا كما تنمو الشجرة جذورا وفروعا وأغصانا، وأن تتحد عناصر الشكل والمضمون اتحادا عضويا ناتجا عن نمو داخلي في القصيدة، فلا تستطيع أن تحذف منها شيئا أو أن تضيف إليها شيئا، إلا وتختل وحدتها ويضطرب مبناها(42). وأين قصيدة النثر من ذلك كله؟! لقد كفانا سامي مهدي ضرورة الرد فقام بإجراء التجارب على قصيدة النثر، ولم يجد صعوبة في حذف جمل وتراكيب منها وإضافة جمل أخرى، وإن وجد بعض الصعوبة في الإضافة إلى بعض قصائد أدونيس نظرا لخصوصية لغته، وعمق تجربته الشعرية(43).

وقد أشار خالد سليمان(44)، في قراءة لبعض قصائد النثر، إلى ماتتميز به قصيدة النثر من صور فجة متناثرة، وجمل مفككة هشة، لا يستطيع الدارس أن يعثر على مبرر لاستخدامها، مما يجعل وجودها وجودا مجانيا، لا يخدم التجربة في النص، ولا يقره الذوق، ولا يكشف جمالا اللغة، ناهيك بأنها وقعت في شرك النثرية، بحيث لم يسعفها حشد الصور

المتراصة، لتصل إلى دائرة الشعر. وإذا كان سامي مهدي قد وجد صعوبة في الإضافة إلى بعض قصائد أدونيس، فإن بدر شاكر السياب قد علق على قصيدة أدونيس "مرثية القرن الأول"، بعد قراءتها بقوله: أما قصيدتك الأخيرة فلو لم يبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها(45).

ويغيب التحديد الدقيق في حديث أدونيس عن موسيقى قصيدة النثر حيث يرفض قوانين العروض الخليلي، ويعتقد أن فيها إلزامات تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، وتجبر الشاعر أحيانا على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية. ويستعيض عن ذلك بما أسماه "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، قائلا:

"في قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة" (46).

ومن حقنا أن نتساءل: ما هي مواصفات هذا الإيقاع الذي أسماه أدونيس إيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة؟ نحن نعرف أن فكرة الإيقاع تدور حول الحركة، بيد أن الحركة وحدها، وإن تكن هي القوة الدافعة للإيقاع ليست كافية، لأن الإيقاع يتجاوز الحركة، كما أنه ليس أية حركة، وإنما هو حركة منظمة منضبطة وفق معايير زمنية. إنه مثال حركة ونموذج انتخب من بين الحركة كلها، وتجاوزها إلى مبادئ النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع التي تحقق القيمة الفنية(47). وإذن فلابد للإيقاع من عنصري الحركة والتنظيم معا، بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادي، والتنظيم تعبيرا عن عنصره الذهني أو الروحي. وهذا ما لاتتوافر عليه قصيدة النثر.

ويبدو أن أدونيس أكثر تحديدا من ذي قبل حين يقول: تخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع يتجلى في التوازي، والتكرار، والنبرة، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف وغيرها(48).

ونقول: نحن لا ننكر قيمة هذه الأشياء كلها، ونرى أن التوازي يشكل سمة واحدة من سمات الانتظام الداخلي البالغ الوضوح، سواء أقام على التقابل أم التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية ، كما يؤدي التوازي دورا مهما في تطوير القصيدة. كما أن للتكرار الجديد المبتكر أو مايسمى بتكرار المثال ذي التفصيلات الإيقاعية المختلفة، أهمية كبرى في خلق الإيقاع وتطويره وكذلك التزاوج والتناوب والنبرة والصوت، كل ذلك وغيره مما ينضوي تحت "الإيقاع الداخلي" هو من مميزات كل شعر جيد، وليس حكرا على قصيدة النثر وحدها. يضاف إلى ذلك أن توافر هذه العناصر كلها في غياب الانتظام أو الحركة والتنظيم معا ليس كافيا. إن حديث أدونيس عن الإيقاع الذي يتجلى في التوازي والتكرار هو اعتراف ضمني بأهمية الموسيقى داخل قصيدة النثر، ورفض مظهرها الخارجي، وهو النظم أو الوزن؟ أمن الحق أن يدعو إلى التخلي عن موسيقى الخليل ليقدم بديلا عنها جزءا بسيطا أو مظهرا من مظاهر الإيقاع الداخلي الذي لم يغب حتى عن شعرنا العربي القديم؟ إن هذا الذي، اصطلح عليه "الموسيقى الداخلية" يظل الحصان الآخر في عربة الشعر، التي لابد لها من حصان آخر أكثر

عراقة وأصالة هو الوزن والإيقاع(49). ويرى شوقي بغدادي(50)، وهو شاعر وكاتب القصيدة الجديدة، أن الفوارق بين الشعر والنثر عديدة، وليست الموسيقى إلا أحدها، ولكنها فارق أساسي لا يمكن تجاهله على الإطلاق، وأن القول بامكانية خلقها من خلال تركيب نثري عادي عملية وهمية، لأن الموسيقى في أصلها نوع من التنظيم للأحداث يقوم على التناظر والتقابل وحسن التقسيم والربط بين الصوت وقراره، وحين تفقد الأصوات هذه الشروط لا تعدو كونها ضجة عادية، إن الإيقاع وحده لا يكفي لإقامة الشعر، وآية ذلك أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر والغناء والرقص، لأنه مستوحى من الطبيعة، ومن حركة الإنسان والحيوان. والإنسان والحيوان والطبيعة وجدوا قبل أن توجد الموسيقى والرقص والغناء والشعر(51). ومن هنا فإن الإيقاع ليس مقصورا على الشعر، فثمة إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وثالث للموسيقى، ورابع، بالمعنى المجازي، للفنون التشكيلية، أما الإيقاع الشعري فيتشكل في أنساق موسيقية منتظمة تقوم إما على التكرار أو التعاقب أو الترابط أو على كل هذه الأشياء. وعلينا أن نميز بين النظريات التي تتطلب "الدور" كشرط لازم للإيقاع، والنظريات التي تتصور الإيقاع تصورا متسعا فضفاضا فتضمنه أشكال الحركات التي ليس فيها معاودة وتكرار. وأما إذا فهمنا الإيقاع بالشكل الأوسع، فإننا نستطيع أن نجد في كل نثر، بل في أشد الجمل نثرية، نوعا من أنواع الإيقاع(52). ومن هنا فإن الإيقاع الفني للنثر الذي تحدث عنه أدونيس يقوم على تنظيم إيقاعات الحديث العادي، ولا يمكن له أن يتساوى مع إيقاع الشعر الذي يقوم على انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية. وإذا كانت تجارب قصيدة النثر في الشعر الإنكليزي قد نجحت لأنها اعتمدت أساسا على المقاطع والنبر، فإن من الصعوبة نجاح قصيدة النثر العربية لأننا ومع تقديرنا لجهود النقاد العرب(53) الذين حاولوا التنبيه إلى فاعلية نظام النبر في إغناء الإيقاع الشعري، ودعم فاعلية النظام الكمي، لم نلمس، حتى الآن، أي دور لنظام النبر في الشعر العربي الحديث(54). ومن هنا فقد ظل ممثلو قصيدة النثر في الأدب العربي بعيدين عن الإفادة من نظام التنظيم والوقف والنبر والتفصيل كما أفاد شعراء قصيدة النثر في الأدبين الإنكليزي والأمريكي، ولم يعنوا بالكشف عن مستويات التوازي وأنساقه النهائية، بما يكفل خلق بنية موسيقية وإيقاعية بديلة، بل اكتفوا بإلغاء أي مظهر إيقاعي منظم، وتركوا للمصادفة، وحدها بعض مظاهر الإيقاع النثري أو الشعري هنا أو هناك(55).

وإذا انتقلنا إلى أنسي الحاج، فإننا واجدون آراءه في مقدمة مجموعته النثرية "لن" الصادرة، 1960م، والتي حدد فيها طبيعة كل من الشعر والنثر، وميز بين الشعر والقصيدة. ويرى الحاج أن قصيدة النثر تمثل حاليا، في أدب كأدب فرنسا، أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن، وما دام النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة النثر(56). وقد أدرك أنسي الحاج أن عدم التجديد يخلق الفوضى، ولكنه لم يأت بتعليل مقنع لهذه الفوضى التي تنشأ من عدم التجديد، فوقع فيما حذر منه أدونيس وهو متاهة "اللاشكل" واكتفى بالقول:

"وفي كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ... ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم لجهة أخرى، من الوحدة

بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة" (57).

ولا أجد خيرا مما قاله سلمي مهدي(58) موضحا وهم الجمع بين النقيضين: الفوضى والتنظيم، إذ إن الفوضى نتاج "اللاوعي" أما التنظيم فهو نتاج "الوعي" في درجاته القصوى. ولا يمكن أن تكون قصيدة النثر إلا في واحدة من شكلين: إما فوضوي وإما منظم، وأية موازنة يتوخاها الكاتب بين هذين النقيضين وهم لا يتحقق.

وعلى مستوى التطبيق فإن أغلب ما كتب من قصائد النثر العربية، قد وقع في فوضى "اللاشكل" و "اللاعضوية" في حين جنح أقله إلى "التنظيم" فسقط في "النثرية"، وكانت النتيجة في الحالين: حال "السقوط في الفوضى" و "حال الجنوح إلى التنظيم"(59).

وعن قانون قصيدة النثر يعترف الحاج بأنه "قانون حر" ثم يتهرب من التحديد قائلا: "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه"(60) ويحدد أنسي الحاج شروطا ثلاثة لقصيدة النثر هي:

الإيجاز (أو الاقتصاد)، والتوهج، والمجانية(61).

وهذه الشروط، وفق أنسي الحاج، تنبع من نفس الشاعر ذاته، استخلصها من أبدعوا قصائد نثر، فهي شروط ملازمة لقصائد نثر كتبت، وليس لقصائد سوف تكتب.

قصيدة النثر/ التطبيق أو الواقع .

يقول أدونيس إنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958م عندما ترجم قصيدة لسان جون بيرس، وهو الاسم المستعار لـAlexis Leger المولود عام 1887م. ويتأثير هذه الترجمة كتب قصيدة النثر "وحدة اليأس"(62).

ويترجح لدى الباحث أن مجموعة "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ (1954م) كانت أول مدخل شعري لما سمي "قصيدة النثر" والتي تزامنت تاريخيا، مع قصيدة لمحمد الماغوط بعنوان "الرز المر" المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية. وقد أبدى سعيد عقل إعجابا بمجموعة صايغ الأولى، ولكنه لم يجرؤ في المقدمة على تسميتها شعرا، وشاركه الإحساس نفسه، تقريبا، مارون عبود، الذي قال: "لو جاءت هذه المقطوعات موزونة مقفاة لكانت تعد بحق بين الأعمال الشعرية العالمية"(63).

وفي عام (1959م) أصدر محمد الماغوط مجموعة "حزن في ضوء القمر" فنجح في أن يكسب لقصيدة النثر جمهورا أكبر، وأن ينتزع شهادات الاعتراف لهذا المولود الجديد، فتحول بعض شعراء الوزن الحر إلى كتابة قصيدة النثر، وقد حافظ الماغوط على غنائية أليفة للقارئ العربي. وفي عام (1960م) نشر أدونيس قصيدة نثر بعنوان "مرثية القرن الأول" في مجلة شعر، ومقالة تؤطر لهذا المولود الجديد بعنوان "في قصيدة النثر" مستفيدا من كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا": Poeme en prose de Baudelaire Jusqua nos Jours فكان أول من عرب مصطلح

قصيدة النثر، وأول من شرح مفهومها ومبرراتها، وشروط كتابتها(64).

وفي عام (1960م) نشر أنسي الحاج مجموعة "لن" مقدما لها بإطار نقدي نظري، غلب عليه الحماس والانبهار أكثر من الطابع العلمي، وأكثر من الأخذ من كتاب سوزان برنار. هذا فيما يخص المقدمة النظرية التي تمتد من الصفحة التاسعة إلى الواحدة والعشرين. أما في "قصيدة النثر" فقد بدا متأثرا بالسوريالية الفرنسية من خلال ما يسمى بالكتابة الآلية(65)، وتفجير اللغة، حتى يمكن أن تعد أول تجربة مكتملة في العربية ينطبق عليها التحديد السوريالي(66)، واليوم يمكن أن نعد أسماء كثيرة تكتب قصيدة النثر من أمثال: أمجد ناصر(67)، ونوري الجراح(68)، وعباس بيضون(69).

وقد تباينت تطبيقات النقاد والدارسين والشعراء حول قصيدة النثر، فهذه خالدة سعيد تقول في نقدها مجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر" أن ليس من نثر شعري وشعر منثور، ونثر فني وإنما شعر، حتى لترفض أن تمنحه اسم الشعر(70). وترى نازك الملائكة أن مفهوم قصيدة النثر يقف في الطريق الأقصى للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى" وتأخذ على التعريفين قصورهما، لأن التعريف الجديد يهمل الشكل، والتعريف القديم يهمل المضمون فكأن المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم، فوقعوا في مفهوم غالط جديد(71).

وقد مر بنا نقد بدر شاكر السياب لقصيدة أدونيس "مرثية القرن الأول"، إذ قال "ليس فيها نمو للمعنى وتطور له"(72)، ورفض غالي شكري مصطلح "قصيدة النثر"، واعتبره يعطي دلالة عكسية ولا يدل على جوهر الشعر الذي ينبثق من مفهوم جديد ورؤية جديدة(73). وخلص أحد الباحثين في دراسة عملية جادة لقصيدة النثر إلى تعريفها بأنها "شكل من أشكال التعبير الشعري، يحمل من الشعر شعريته، ولا يحمل منه خصائص شكله مما يتعلق بنظام كتابته، وأوزانه، وإيقاعه"(74).

ورأى أن مثل هذا التعريف يتيح اعتبار "قصيدة النثر" نمطا أدبيا ثالثا يضاف إلى النمط الشعري، والنمط النثري، ويبرز خروج "قصيدة النثر" على المعايير التقليدية، والمقاييس التي ظلت سائدة لفترة طويلة في تمييز الشعر من النثر. ويهمل الحدود التي حاول بعض النقاد رسمها لقصيدة النثر مثل طولها وطريقة كتابتها. وأخيرا يبقي على حرية الشاعر وفرديته في التعبير عن تجربته بشكل لا يقيده بإطار واحد.

وعلى الرغم من الاختلاف الشديد بين شعراء قصيدة النثر، في الاقتراب أو الابتعاد عن روح الشعر، والاختلاف في التجربة الشعرية، واختلاف الأدوات، والمعجم الشعري، واللغة، والصور لكل واحد منهم واختلاف المنابع الثقافية وتعددها بين إنكليزية، وأمريكية، وفرنسية، بالإضافة إلى التمكن من التراث العربي أو البعد عنه، أقول على الرغم من كل ذلك، فإننا نجد بعض الملامح المشتركة التي تسم قصيدة النثر بالإجمال. ولعل أبرز هذه الملامح افتقار القصيدة النثر إلى مقومات العقل واستعاضتها عنه بالأحلام، وتهويمات المتصوفة، والصور غير المعقولة، التي توحي باضطراب العالم، وتشير إلى فكرة "المشروع الكتابي"، الذي يدعو إلى إلغاء

الأجناس الأدبية. وتتسم قصيدة النثر بالتفكك، وفقدان الترابط أحيانا، وإن كانت بعض القصائد تتوفر على وحدة الأثر النفسي، وبخاصة بعض قصائد أدونيس(75)، ومحمد الماغوط(76). على الرغم من عمومية الصورة في بعض الأحيان، ويميز قصيدة النثر أحيانا الغموض، والمفاجأة (الصدمة)، و (كسر بنية التوقعات لدى القارئ) و (أنسنة الأشياء) و (شخصنة الزمن)، كما لاحظ فخري صالح(77). كما يلاحظ على قصيدة النثر الخروج على المألوف الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الفوضى أو "اللامعقول" ويقربهم من عالم السورياليين كما لدى أنسي الحاج في "لن".

ولايحتاج المرء إلى طويل تأمل حتى يدرك أن قصيدة النثر، خلا بعض القصائد لأدونيس ومحمد الماغوط، ليست إلا خطوة من خطوات التجريب، يفوح منها الضياع والتشتت والغموض، والرموز التي تستدعي دلالات متعددة، وتوحي بمعان تجريدية. إن قصيدة النثر قد تقدم للناقد "لذة فكرية" أو "صدمة" أو "مفارقة"، ولكن من الصعب أن تقدم "متعة شعرية" كما هو الحال في الشعر. إنها تفتقر إلى ما أسماه النقاد القدماء "القوة السحرية" للشعر القادرة على جعل مايند عن القناعة العقلانية قابلا للتصديق(78).

ويقف صبري حافظ، وقفة فنية، عند مقطوعات لمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم وتوفيق صايغ وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج مؤكدا أنه ليس لهذه المحاولات أي جذور تراثية في أدبنا العربي، وأن قصيدة النثر تفتقر إلى عناصر الجرس والإيقاع. ويرى أن هذا الشكل التعبيري لا يعدو أن يكون واحدا من ثلاثة:

آ- رصف العديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء أو التعبير عنه.
ب- أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية مبتورة.
جـ- بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة.

ويخلص من كل ذلك إلى اعتبار قصيدة النثر "لا شعر ... ولا نثر" كما هو عنوان مقاله، ويذهب خليل حاوي(79)، وهو من أبرز الذين أدركوا جوهر الحداثة، إلى أن معظم شعراء قصيدة النثر لم يفهموا أن قصيدة النثر تبنى على إيقاع ما هو الوزن الإسكندري الصعب للغاية، كما أنهم لم يعرفوا أنها مرتبطة بالوزن الإسكندري أصلا في الشعر الأوروبي. وأنها ليست منغلقة انغلاقا تاما، فثمة نوع من (الهارموني)، ذلك التنوع من ضمن الوحدة، وثمة نوع من الجناس اللفظي الصعب جدا جدا. إنها تقوم على أساس الفقرة الموسيقية بدلا من البيت، وبناؤها أصعب ما يمكن في مجال الشعر، ولكن المحدثين ماذا أخذوا؟ أخذوا بالافراط والتشتت دون البناء الداخلي الصعب وهذا تزوير.

ونلخص من كل ما سبق إلى القول: إن أحد الدليلين لم يثبت أمام البحث، فقد تهاوت قصيدة النثر أمام الدليل النقلي، لأن أي حركة تجديدية تفترض أصلا وفرعا: أصلا يكون بمثابة الماضي أو السابق بالنسبة للشعر، وفرعا يسعى إلى أن يطور الأول ويتخذ له أشكالا ومواصفات مغايرة؛ بمعنى أنه يسعى لأن يصبح جديدا(80)، إن قصيدة النثر لم تضع في حسابها ذلك الأصل. ففي حين نجحت محاولات التجديد التي رائدها السياب والملائكة؛ لأنها لم تجاف الأصل تماما، وإن تجاوزته أو قل طورته، فإن قصيدة النثر لم تتمسك بشيء من الأصل باسم

الحرية والتمرد على الثوابت، فكان أن تمردت على الأصل، كما تهاوت قصيدة النثر أمام الدليل العقلي بعد إخضاعها لمقاييس الشعر من داخله والمتمثلة في الإيقاع الموسيقي والنغم. فلو تصورنا أن للشعر جناحين لا يمكن أن يطير إلا بهما، فإن الإيقاع الموسيقي أحدهما، والتعبير بكل مقوماته اللغوية والفكرية والخيالية ثانيهما. وإذا كان النقاد القدامى، وفلاسفة الفن قد اطرحوا من الشعر كل المقطوعات التي اكتفى ناظموها بتحقيق جناح واحد من جناحي العملية الشعرية كما أخرجوا من الشعر القطع البلاغية الخالدة التي حققت الجناح التعبيري، فإننا ندرك بسهولة أن قصيدة النثر تخرج من حد الشعر لا محالة. فالقصيدة نوع والنثر نوع آخر، ولا يجوز أن يلتقيا في عمل واحد. وإذا خرجت قصيدة النثر من حد الشعر، فهذا يعني أنها ليست الصورة المستقبلية المقترحة لحركة الحداثة الشعرية العربية، كما أرادها منظروها. وإذا كان لهذا البحث أن يقترح اسما لما أطلق عليه خطأ "قصيدة النثر"، فإنه يقترح اسم "النثر الإيقاعي"، أو "النثر الموقع" وحينئذ يسهل علينا أن نجد لهذه التسمية سندا في تاريخ الآداب العالمية بدءا من نشيد الإنشاد في التوراة(81)، ومرورا بالموروث العربي القديم، أعني الموروث الصوفي الذي تجلى في الآثار الإبداعية لمحيي الدين بن عربي والنفري، والجنيد، والنماذج البلاغية المتقدمة عند العرب والساميين القدماء، وانتهاء بالنثر الإيقاعي الإنكليزي والأمريكي والفرنسي والروسي.

The "Prose Poem": Verse proper or Surrealist Muses?

The second half of the 19th century witnessed many attempts to violate the Arabic prosodic system deduced by Al-khalil bin Ahmed which was developed by Al-Sayab and Al-Malaikah through the uniform foot. One of the results of these attempts was the prose poem. This paper aims to study the "prose poem" as a term and an artistic phenomenon. This study looks at the "prose poem" from two perspectives:

1: Extrinsic: dealing with the artistic origins known to the critics, prosodologists and philosophers of art as to whether the "prose poem" is verse or not.

2- Intrinsic: dealing with the "prose poem's" technicalities, characteristics, and its musical, prosodic and melodic constraints.

(1) انظر: نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ط7، 1983م، ص ص37-41.

(2) جابر بن حيان، رسالة الحدود، دراسة وتحقيق عبد الأمير الأعسم. بغداد،. مطبعة الفكر العربي، 1985م، ص165.

(3) فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ص ص4-6.

(4) جوامع الشعر، رسالة ملحقة بكتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971م، ص172، وانظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985م، ص96.

(5) المصدر السابق، ص172.

(6) فن الشعر، ص161.

(7) نقد الشعر، تحقيق ا.س. بونيبكر، ليدن، 1956م، ص2.

(8) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م، ص ص191-192.

(9) المرجع نفسه، ص228.

(10) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م، ص89.

(11) انظر: احسان عباس، السابق، ص543.

(12) مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت.ج1، ص567.

(13) المقدمة، ص573.

(14) منهاج البلغاء، ص71.

(15) يقترح الدكتور أحمد بسام ساعي اسم شعر "التوقيع" بدلا من "الشعر الحر" أو "المنطلق"، لأن هذه الأسماء تجرده من صنعته الفنية، وتمنحه طابعا علميا عروضيا. (انظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978م، ص50).

(16) انظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، 1985م، ص71.

(17) النثر الشعري Poetic prose :
وهو نثر يقترب من الشعر في استخدامه للإيقاع وربما لنوع من البحور ولغة مجازية تضج بالزخرفة والصنعة وأنواع البيان والبديع وقد استخدم هذا النمط الكتابي كل من توماس براون، وجيرمي تايلور، وملفل، ووليم فوكنر ولورانس دريل .
أما الشعر المنثور، فهو ضرب من ضروب النثر الشعري يقابله في الإنكليزية Polyphonic prose استخدمته الشاعرة الأمريكية آمي لويل (1874-1925م) التي دعت إلى اعتباره شعرا ما دام يستخدم كل أصوات الشعر.
(انظر في ذلك: عبد الستار جواد، "قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي". الأديب المعاصر، العدد41، كانون الثاني [illegible] ص47

(18) انظر منح خوري، "شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر"، ترجمة سامي محمد، الأديب المعاصر، العدد41، ص36.

(19) رينية ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام

الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م، ص ص171-172.

(20) انظر: عبد الستار جواد، "قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي"، ص 53.

(21) رينيه ويليك وأوستين وارين، السابق، ص171.

(22) الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ترجمه وعلق عليه شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986م، ص ص 425-426.

(23) س.موريه، نفسه، ص427.

(24) الهلال، مج13، ع2، سنة 1905م، ص ص97-98.

(25) هتاف الأودية، بيروت، دار ريحاني للطباعة والنشر، 1955م، ص9.

(26) منح خوري، السابق، ص38.

(27) انظر: منح خوري، نفسه، ص38.

(28) "القصيدة النثرية" ترجمة عبد الواحد محمد، الأديب المعاصر، العدد41، كانون الثاني 1990م، ص26.

(29) تقوم السوريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال تداعي الأفكار، أهملت حتى عهدها، وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المحرر من الغاية، وترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى، وإلى القيام مقامها في حل قضايا الحياة الرئيسية. وقد أثر بالسوريالية المطلقة السادة، أراغون وبارون، وبروتون، وكروفيل، ولامبور، وغيرهم.

(انظر: اندريه بريتون، بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978م، ص41).

(30) السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص84.

(31) سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا، ونموذجا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م، ص88.

(32) أندريه بريتون، البيانات السوريالية، ص111-168.

(33) انظر: عصام محفوظ، السابق، ص ص83-99.

(34) "ماذا وراء قصيدة النثر"، ترجمة جليل كمال الدين، "الأديب المعاصر". ع41، 1990م، ص23.

(35) أزمة القصيدة العربية، ص88-89.

(36) انظر في ذلك: مجلة شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م، ص ص75-83، وماتشرته مجلة شعر من مجموعات، مثل "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، و "تموز في المدينة" لجبرا إبراهيم، و "لن" و "الرأس المقطوع" لأدونيس الحاج، و "قصيدة لك" و "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ، "وماء لحصان العائلة"، لشوقي أبي شقرا.

(37) مجلة شعر، ع14، السنة الرابعة، 1960م، ص77.

(38) مجلة شعر، "في قصيدة النثر"، ص78.

(39) ينظر عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976م، ص ص22-26.

(40) "في قصيدة النثر"، ص ص81-82.

(41) المصدر نفسه، ص80.

(42) انظر من أجل الشكل العضوي: كولردج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، الفصل الثالث عشر بعنوان "في الخيال، والقوة الموحدة"، ص ص231-242.

(43) المرجع السابق، ص ص109-110.

(44) "اليونيكورن في موطن الخيول" : دراسة في قصيدة النثر. الأديب المعاصر، ع41، 1990م، ص ص74-75.

(45) مجلة شعر، عدد15، ص147.

(46) المصدر نفسه، ص77.

(47) انظر: محمد العياشي، نظرية الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، 1976م، ص72.

(48) المصدر السابق، ص ص80-81.

(49) انظر أحمد بسام الساعي، السابق، ص301. وانظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م، ص106، إذ يرى أن بنية الشعر هي بنية التوازي.

(50) انظر: المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص ص72-73.

(51) انظر: العياشي، السابق، ص40.

(52) انظر : رينيه ويلك وأوستن وارين، السابق، ص170، ثمة فصل رصين في الكتاب يتحدث عن السلاسة، الإيقاع، الوزن، ص ص165-177.

(53) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، 1981م، وكمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م.

(54) انظر: ج.س.فريزر، "الوزن، القافية، الشعر الحر"، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، وزارة الإعلام، 1980م، ص ص64-86.

(55) فاضل تامر. "إشكالية الإيقاع بين الشعر وقصيدة النثر، الحضور والغياب" الأديب المعاصر، ع41، كانون الثاني، 1990م، ص93.

(56) لن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، ص14.

(57) لن، ص ص17-18.

(58) مرجع سابق، ص100.

(59) نفسه، ص ص102-103.

(60) نفسه، ص18.

(61) نفسه، ص17.

(62) أوراق في الريح، بيروت، 1959م، ص ص143-163.

(63) مجلة شعر، العدد الخامس عشر، 1960م، ص105.

(64) مجلة شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م، ص ص75-83.

(65) تقوم الكتابة الآلية على التعبير الشعري في أقل حد ممكن من الرقابة الوعاية على الدفق الشعوري، حيث يصير الشاعر آلة التلقي

لرسائل تطلع من أعماق اللاشعور، أو هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي. (انظر: البيانات السوريالية، ص41).

(66) انظر: السوريالية وتفاعلاتها العربية، ص85.

(67) في مجموعته "رعاة العزلة" عمان، دار منارات، 1986م.

(68) في مجموعته "مجاراة الصوت"، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، 1988م.

(69) في مجموعته "نقد الألم"، بيروت، دار المطبوعات الشرقية، 1987م.

(70) البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر، 1961م، ص72.

(71) قضايا الشعر المعاصر، ص223.

(72) شعر عدد 15، ص147.

(73) حوار، مج4، مج1،1965م، ص60.

(74) خالد سليمان، "اليونيكورن في موطن الخيول" : دراسة في قصيدة "النثر العربية"، الأديب المعاصر، ع41، 1990م، ص ص58-59.

(75) انظر على سبيل المثال: "احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة"، بيروت، دار الآداب، 1988م.

(76) انظر: "الفرح ليس مهنتي"، بيروت، دار العودة، 1973م.

(77) "قصيدة النثر العربية: بحثا عن معيار للشعرية"، الأديب المعاصر، ص104-105.

(78) الآداب، السنة الرابعة عشرة، العدد الثالث، آذار (مارس) 1966م، ص ص152-156

(79) الفكر العربي، 2(1980) 4: 90، وانظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1986م، ص192.

(80) انظر: محمد إقبال، "دلالة التجديد في الشعر: جرح وتعديل"، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، ص109.

(81) وقف الباحث يوسف سامي اليوسف أمام نشيد الإنشاد الذي ظهر ضمن العهد القديم (التوراة) فرأى في بساطته وشفافيته ما يؤكد انتسابه إلى الأغاني الرعوية، وقد سطا عليه اليهود كما سطوا من قبل على تراث الشعوب الأخرى ومنها (سفر أيوب) ذو الأصل العربي الجنوبي. ورأى في النشيد فاعلية تعبيرية وقدرة على إشاعة التوازن الداخلي، وتوكيد نزعة الفرح وإيجاد حالة من التحول. (يوسف اليوسف، ما الشعر العظيم، ص17).

مصادر البحث ومراجعه :

آ- العربية :

أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م.

ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق اس.بونيبكر، ليدن، 1956م.

ابن حيان، جابر، رسالة الحدود دراسة وتحقيق عبد الأمير الأعسم، بغداد، مطبعة الفكر العربي، 1985م.

ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت.

أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة، 1972م.

الحاج، أنسي، لـن، بـيروت، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م.

حمود، محمـد، الحداثـة في الشعر العربي المعاصر بياتهـا ومظاهرهـا، بـيروت، دار الكتـاب اللبنـاني، 1986م.

الريحاني، أمين، هتاف الأودية، بيروت، دار ريحـاني للطباعة والنشر، 1955م.

الساعي، أحمد بسـام، حركـة الشـعر الحديـث فـي سـورية مـن خـلال أعلامـه، دمشـق، دار المـأمون للتراث، ط1، 1978م.

عبـاس، إحسـان، تـاريخ النقد الأدبي عنـد العـرب، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م.

العياشي، محمـد، نظريـة الشـعر العربـي، تونـس، المطبعة العصرية، 1976م.

الغذامي، عبد اللـه، الخطيئـة والتكفير: مـن البنيويـة إلـى التشـريحية، جـدة، النـادي الأدبـي الثقـافي، 1985م.

القرطاجني، حـازم، منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية: مشـروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، ط1، 1985م.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بـيروت، دار العلم للملايين، ط7، 1983م.

مهدي، سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة "شعر" بينة ومشروعا ونموذجا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م.

سعيد، خالدة، البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر، 1961م.

سـعيد، علـي أحمـد (أدونيـس)، أوراق فـي الريـح، بيروت 1959م.

محفوظ، عصام، السـوريالية وتفاعلاتهـا العربيـة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.

ياغي، عبد الرحمن، مقدمة في دراسة الأدب العربـي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976م.

ب- المترجمة :

أرسـطوطاليس، فـن الشـعر مـع الترجمـة العربيـة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابـن رشـد، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1952م.

بريتون، اندريـه، بيانـات السـوريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، منشورات وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي، 1978م.

فريزر، ج.س، "الوزن، القافية، الشعر الحر" سلسلة موسوعة المصطلح النقـدي، ترجمـة عبـد الواحـد لؤلؤة، بغداد، وزارة الإعلام، 1980م.

كولـردج، النظريـة الرومانتيكيـة فـي الشـعر: سـيرة أدبيـة، ترجمـة عبـد الحكيـم حسـان، مصـر، دار المعارف، 1971م.

موريه. س، الشعر العربي الحديث، (1800-1970) تطـور أشكاله وموضوعاتـه بتـأثير الأدب العربـي، ترجمة وعلق عليه شفيع السيد وسـعد مصلـوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986م.

ويليـك، رينيـه، ووارين، أوسـتن، نظريـة الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م.

ياكبسون، رومـان، قضايا الشعرية، ترجمـة محمـد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م.

جـ- المجموعات الشعرية :

إبراهيم، جبرا، تموز في المدينة، 1959م.

أبو شقرا، شوقي، ماء لحصان العائلة، بيروت، 1962م.

بيضون، عباس، نقد الألم، بيروت، دار المطبوعات الشرقية، 1987م.

الجراح، نوري، مجاراة الصوت، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، 1988م.

الحاج، أنسي، لن، بيروت، 1960م.
الرأس المقطوع، بيروت، 1963م.

سعيد، علي أحمد (أدونيس)، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، بيروت، 1988م.

صايغ، توفيق، ثلاثون قصيدة، بيروت، 1954م.
القصيدة ك، بيروت، 1954م.

الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، بيروت، 1959م.
الفرح ليس مهنتي، بيروت، دار العودة، 1973م.

ناصر، أمجد، رعاة العزلة، عمان، دار منارات، 1986.

د- الدوريات :

الآداب، السنة الرابعة عشرة، العدد الثالث، 1966م.

الأديب المعاصر، العدد الحادي والأربعون، كانون الثاني، 1990م.

حوار، العدد الأول المجلد الرابع، 1965م.
شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م.

عالم الفكر، العدد الرابع، المجلد السابع عشر. ؟

الفكر العربي، العدد الرابع، المجلد الثاني، 1980م.

الهلال، العدد الثاني، المجلد الثالث عشر، 1905م.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

المفهوم المعياري النقدي

الدكتور عصام قصبجي
جامعـــــة حلـــــب

ناصيـف ناصيـف
طالب دراسات عليا
جامعـــة تشريـــن

لعل الإنسانية خلال تاريخها الطويل مدينة للخطاب النقدي فيما أبدعته من إنجازات فكرية في الفلسفة والفن والتاريخ وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية، ولا أظن العلوم الأساسية والعلوم التطبيقية تشذ عن هذه المقولة، فالخطاب النقدي في أرقى مفهوماته دعوة إلى التجاوز وثورة على الجمود.

وإذا كان النقد في أحد مفهوماته عملية تحليلية تقويمية فهذا يعني أنه يجمع بين منهجين أو نمطين من أنماط التفكير قد يبدوان للوهلة الأولى متعارضين، وهما المنهج الوصفي والمنهج المعياري اللذان سادا الفكر الإنساني منذ الإغريق ومازالا حتى يومنا هذا.

فعملية التحليل في تحققها الأرقى وصفية، أما التقويم أو إصدار حكم القيمة فهو معياري: إذ لا بد أن يستند حكم القيمة إلى معايير ومقاييس يكون الحكم التقويمي نتيجة لها، ويفسر في ضوئها، بيد أن هذه المعايير ليست مطلقة بل نسبية، كما أنها ليست سكونية جامدة، بل متحركة متجددة متغيرة بتغير الزمان والمكان.

والسؤال الكبير : هل هناك علم وصفي صرف؟ وبعبارة أخرى، هل يمكن نفي العنصر الذاتي في البحث أو استبعاده؟
إن الفيزياء الحديثة تعطينا الجواب:

"فوفق مبدأ لـ(بوهر) في الفيزياء الحديثة لا يملك موضوع البحث أية صفات مستقلة عن الجملة المعدة لسبره"(1). ويذهب (فايز فوق العادة) إلى تأكيد هذه الحقيقة في أكثر من موضع، إذ يقول: "نحن اليوم في مأزق: فعلى ما يبدو لن نستطيع الذهاب بعيدا في الفهم الموضوعي للعالم بشكل مستقل عن ذواتنا"(2).

لقد قدم العالم النمسوي (كورت جودل) لكل الرياضيين والمناطقة استنتاجا رمى إليه، وهو: "تنطوي الطريقة الموضوعاتية الاستنتاجية على محدودية أكيدة"(3). لقد كان ذلك الاستنتاج مدهشا ولكنه سوداوي في الوقت نفسه(4).

ويشير (فوق العادة) إلى أن دراسات (جودل) أدت إلى إعادة النظر في فلسفة الرياضيات وفي نظرية المعرفة بشكل عام(5)، ثم يخلص (فوق العادة) إلى الآتي:
"لقد بات واضحا فعلا أن العلم ومعه المعرفة بقاعدتهما العريضتين: الرياضيات والفيزياء أصبحا جزءا من متصل الريبة والشك، بعد أن كانا ملاذا للحتمية واليقين"(6).

إن المقبوسات السابقة تبذر بذور الشك في نتائج علمي الرياضيات والفيزياء التي كانت حتى عهد قريب يقينية مطلقة، ولا يأتيها الباطل من بين يديها أو خلفها.
وهذا ما ينبه إليه الفيلسوف (هانز ريشنباخ)، فيقول:

"ولقد كان لا بد لتطور العلم من تجاوز النظرة إلى المعرفة على أنها نسق من الأحكام التي يمكن البرهنة على صحتها، وذلك قبل أن يتسنى الاهتداء إلى حل لمشكلة المعرفة التنبؤية. وكان لا بد أن يختفي السعي إلى اليقين في داخل أكثر العلوم الطبيعية دقة، أي الفيزياء الرياضية، قبل أن يستطيع الفيلسوف تقديم تفسير للمنهج العلمي.

والواقع أن صورة المنهج العلمي كما ترسمها الفلسفة الحديثة مختلفة كل الاختلاف عن المفاهيم التقليدية. فقد اختفى المثل الأعلى لعالم يخضع مساره لقواعد دقيقة، أو لكون متحدد مقدما، يدور كما تدور الساعة المضبوطة. واختفى المثل الأعلى للعالم الذي يعرف الحقيقة المطلقة. واتضح أن أحداث الطبيعة أشبه برمي الزهر منها بدوران النجوم في أفلاكها. فهي خاضعة للقوانين الاحتمالية، لا للحتمية، أما العالم فهو أشبه بالمقامر منه بالنبي. فهو لا يستطيع أن ينبئك إلا بأفضل ترجيحاته - ولكنه لا يعرف مقدما إن كانت هذه الترجيحات ستتحقق"(7). فإذا كان المطلق، المؤكد، الثابت، كما كنا نعتقد، في الرياضيات والفيزياء قد حام حول الشك، وإذا كان عزل الأداة أو الذات الباحثة عن موضوع البحث في ذينك العلمين أمرا متعذرا، وإذا كان الحديث اليوم يدور حول الحقيقة الاحتمالية والحقيقة النسبية. فهل يسوغ لنا أن نعمم هذه الأحكام الكبيرة والخطيرة على العلوم الإنسانية؟

يبدو لي أن العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي، أولى بتطبيق هذه الأحكام بحكم طبيعتها.

مفهوم المعيارية النقدية

أولا ، المعيارية ، لغة واصطلاحا

آ- المعيار في اللغة:

العيار: ما عايرت به المكاييل، والعيار صحيح واف تام.

عايرته: أي سويته عليه فهو المعيار والعيار.

وعيرت الدنانير تعييرا، إذ ألقيت دينارا فتوازن به دينارا دينارا.

والعيار والمعيار لا يقال إلا في الكيل والوزن(8).

نلاحظ أن (الخليل) يبقى في إطار الدلالة الحسية.

والعيار: عيار المكيال والميزان.

وعيرت الدنانير، إذا وزنتها واحدا واحدا، ويقال: *إنما يكون ذلك في الكيل والوزن. فأما عيرت فلانا فلا يكون إلا في التعيير والذم*(9).

فلا يضيف (ابن فارس) شيئا ذا بال إلى ما أتى به (الخليل)، اللهم إذا استثنينا استعمال فعل (عير) في التعيير والذم.

وعاير المكاييل والموازين: قايسها(10).

فالمعيار عند (الزمخشري) هو المقياس.

وعير الدينار: وازن به آخر. وعير الميزان والمكيال وعاورهما وعايرهما وعاير بينهما معايرة وعيارا: قدرهما ونظر ما بينهما، ذكر ذلك أبو الجراح في باب ما خالفت العامة فيه لغة العرب.

ويقال: *فلان يعاير فلانا ويكايله، أي: يساميه ويفاخره.*

وقال أبو زيد: *يقال هما يتعايبان ويتعايران، فالتعاير: التسباب، والتعايب دون التعاير إذا عاب بعضهم بعضا.*

والمعيار من المكاييل: ما عير. قال الليث: العيار: *ما عايرت به المكاييل، فالعيار صحيح واف تام، تقول عايرت به أي سويته، وهو العيار والمعيار. يقال: عاير وا ما بين مكاييلكم وموازينكم، وهو فاعلوا من العيار، ولا تقل: عيروا.*

وعيرت الدنانير: وهو أن تلقي دينارا دينارا فتوازن به دينارا، وكذلك عيرت تعييرا إذا وزنت واحدا واحدا، يقال هذا في الكيل والوزن. قال الأزهري: *فرق الليث بين عايرت وعيرت، فجعل عايرت في المكيال، وعيرت في الميزان*، قال: *والصواب ما ذكرناه في عايرت وعيرت، فلا يكون عيرت إلا من العار والتعيير*(11). لقد اتسع الحقل الدلالي للفظة عند (ابن منظور)، فمس الجانب المعنوي مسا رقيقا في قوله:

"فلان يعاير فلانا ويكايله، أي: يساميه ويفاخره".

إضافة إلى أنه قدم مدلولا جديدا للفظة وهو: "التقدير والنظر".

عاور المكاييل وعورها قدرها كغيرها، وعاير بينهما معايرة وعيارا قدرهما ونظر بينهما.

مادة (العور)(12). عير الدنانير وزنها واحدا بعد واحد. مادة (العير)(13).

يبدو لي أن صاحب القاموس لم يضف جديدا إلى من سبقوه.

وعاور المكاييل وعورها: قدرها، كعايرها، بالياء لغة فيه، وسيذكر في (عير).

وعير الميزان والمكيال، وعاورهما، وعايرهما و(عاير بينهما معايرة وعيارا) بالكسر:

(قدرهما ونظر بينهما). ذكر ذلك أبو الجراح في باب ما خالفت العامة فيه لغة العرب.

وقال الليث: *العيار: ما عايرت به المكاييل، فالعيار صحيح تام واف.*

تقول: *عايرت به، أي سويته، وهو العيار والمعيار. وحق هذه أن تذكر في الياء كما سيأتي*(14).

ويقال: *عير الدنانير: وزنها واحدا بعد واحد، وكذا إذا ألقاها دينارا دينارا فوازن به دينارا دينارا، يقال هذا في الكيل والوزن.*

قال الأزهري: *فرق الليث بين عايرت وعيرت، فجعل عايرت في المكيال، وعيرت في الميزان*(15).

على أننا لا نفوز بجديد لدى صاحب التاج.

فإذا خطونا إلى الأمام نحو المعاجم الحديثة بعد أن وقفنا على المادة اللغوية في المعاجم القديمة رأينا:

(عاير) بين المكيالين معايرة وعيارا: امتحنهما لمعرفة تساويهما.

و-المكيال والميزان: امتحنه بغيره لمعرفة صحته.

(العيار) كل ما تقدر به الأشياء من كيل أو وزن. و - ما اتخذ أساسا للمقارنة.(مج).

(المعيار): العيار. و-(في الفلسفة): نموذج متحقق أو متصور لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. ومنه العلوم المعيارية، وهي المنطق والأخلاق والجمال ونحوها.(مج).(ج) معايير(16).

فقد أتى المعجم الوسيط على ما أوردته المعاجم القديمة، وأضاف دلالة جديدة للفظة هي:

(أساس المقارنة). ثم أورد المعنى الاصطلاحي الفلسفي، منبها إلى أن هناك علوما معيارية كالمنطق والأخلاق والجمال ونحوها. وهذا ما ينم على التطور الدلالي للفظة لغة فمصطلحا.

ب- المعيار: اصطلاحا :

نبدأ بمعجم فرنسي(17) فنقف على الدلالات والاستعمالات الآتية:

المعيار (Norme):

1 يسمى معيارا نظام من التعليمات يحدد ما يجب أن يقع عليه الاختيار من بين استعمالات لغة ما إذا أردنا ان نتقيد بنموذج جمالي أو ثقافي أو اجتماعي ما. والمعيار الذي يفترض وجود استعمالات محرمة هو موضوع القواعد المعيارية أو القواعد بمعناها الشائع.

2- يسمى معيارا كل ما هو ذو استعمال شائع مألوف في مجموعة لغوية ما، المعيار يوافق عندئذ المؤسسة الاجتماعية التي تشكلها اللغة.

3- وتستعمل كلمة (معيار) أحيانا في معنى مختلف جدا عن المعنى المادي عند "هيلمسليف"، إذ المعيار هو السمة المميزة ومجموعة السمات المميزة التي تسمح بتمييز عنصر من كل العناصر الأخرى، فمثلا:

الصامت (r) هو الصوت الاهتزازي الوحيد في الفرنسية، إن صفة "الاهتزاز" تشكل إذا معيار هذا الصوت، ولكن يأتي دائما مع سمات أخرى مميزة،

إنه جهوري مكرر لثوي أو انقباضي جهوري لهوي، هذه السمات كلها ليست مميزة، ولا تسمح بوصف الصوت (r) لأنه يمكن ألا نصادفها فيه تشكل الاستعمال.

إنه المعيار الاصطلاحي في علم اللغة الفرنسية، على أنه يمت بصلة قربى إلى علم الجمال في الاستعمال الأول، ولكنه لا يذهب بعيدا في ذلك، فهو في النهاية معجم في (اللسانيات الفرنسية).

بيد أننا نجد ضالتنا على نحو من الأنحاء في معجم فرنسي ثان(18):

المعياري (Normatif) : وهو ما له خصيصة المثال أو القانون.

(السلوك المعياري): سلوك نموذجي.

(العلوم المعيارية) وهذا الاسم أعطاه (Wundt) لعلم الجمال والمنطق والأخلاق.

وهذه العلوم تفرز قوانين ومبادئ تسمح بـ"الحكم" على جمالية عمل ما، على قيمة معرفة ما، وعلى أخلاقية عمل ما، وتتقابل هذه العلوم مع(العلوم الوصفية)، كما تتقابل علوم (المثال) مع علوم (الواقع).

يعطي هذا المعجم مرادفا لكلمة (Normatif) كلمة (Canonique) التي تعود إلى اللاتينية (Canon) في القرن الثالث عشر، وفي اليونانية (Kanon) تعني القاعدة العملية أو المثال المحتذى، فالفن اليوناني، وخاصة تماثيل بولكيت، يقدم معيارا للرجل يعطي للرأس 7/1 من الجسم.

ويقدم لنا تمثال (Ledoryphoro) خير مثال على ذلك، وهو يسمى أيضا (Le Canon) أي (المعيار).

نفيد من مادة هذا المعجم الغنية أن هذا المصطلح: (المعياري) ذو طيف متعدد الألوان، تتحدد دلالته بدقة بحسب موصوفه، ولكن هذه الدلالات تعود إلى جذر واحد هو:

(النموذج) أو (المثال)، ثم يعرض التطور التاريخي لدلالة المصطلح من اليونانية واللاتينية، ليبين كيفية انتقال الدلالة من الحسي المادي إلى المجرد المعنوي.

فإذا انتقلنا إلى معجم فرنسي ثالث(19) نرى: المعياري: (Normatif) صفة (1868) من اللاتينية (Norma). في التعليم تعني الكلمة ما يشكل معيارا أو ما هو على علاقة بالمعيار.

والعلوم المعيارية هي: العلوم التي يتشكل موضوعها من الأحكام المعيارية، ويعطي المقاييس والقواعد (المنطق والأخلاق المعيارية). فالقواعد الوصفية تقابل القواعد المعيارية.

إنه يقدم شرحا مختصرا بعض الشيء، إذا ما قيس بما قدمه المعجم السابق.

ويرى (لالاند) أن للمعيار ميزة كبرى لأنه يقدم لنا اسما تكوينيا يجمع معاني المثل الأعلى أو الأنموذج أو الهدف، وهو يتيح لنا تمييز فئات أساسية للمعايير، وهي معايير الفكر المنطقي (فكرة الحقيقة) والعمل الإرادي (فكرة الخير) والتمثل الطليق للعاطفة (فكرة الجمال)(20). يبرز لنا (لالاند) أهمية المعيار من خلال كونه رائزا لثالوث القيم الكبرى (الحق والخير والجمال).

وقريب من هذا ما نجده في موسوعة الدكتور (عبد الرحمن بدوي)، إذ يقول:

"المعيار: هو القاعدة والمثل الأعلى والنموذج سواء حددناه على نحو مجرد أو على نحو عيني.

والعلوم المعيارية هي تلك العلوم التي موضوعها الأحكام التقويمية، وهي الأخلاق وموضوعها الخير، والجمال وموضوعه الجميل، والمنطق وموضوعه الحق. وقد يحسب المعيار وفقا للمتوسط الإحصائي. وبهذا المعنى استعمل (ديفد هيوم) عبارة "معيار الذوق". بمعنى حكم أصحاب الذوق على الأشياء الجميلة" (21).

أما (محمد الزايد) فيقول :

"المعيار صيغة مشتقة على وزن مفعال. لكأن العقل يشد تصوراته عندما يضع معاييره. فالمعيار ما يتخذ مبدأ أول وقاعدة أنموذجية تقاس الموضوعات بالنسبة إليها لتصبح مبررة ومعقولة لأنه يمنحها دلالتها ونظامها وقيمتها. المعيار ماهية يقاس بها الوجود. أو هو نقطة انطلاق ماهوية أولى لا سابق لها للأفعال والأحكام خاصة أحكام القيمة، اختلفت مواقف النظريات في نشأة فكرة المعيار. فهل هي قبلية سابقة على كل تجربة أم هي بعدية تولد من خلال التجربة؟ بالتالي هل هي متعالية تجريدية أم حسية تشخيصية؟ إن الإجابة عن السؤال تمتد فوق مساحات معرفية شاسعة في نظرية المعرفة والمنطق والأخلاق والجمال والسياسة والفن.

انقسمت النظريات إلى موقفين عريضين بينهما هوامش متداخلة: موقف مطلقية وموقف نسبية المعيار.

1- مطلقية المعيار :

تتخذ هذا الموقف جميع النظريات التي تفترض ثبات المعايير لأن تغيرها يفقدها حقيقتها وصلاحيتها المرجعية. لذلك هي قبلية متعالية لا تتغير. بل تتزمن متجلية في تاريخ أفعال الإنسان وأحكامه. ويمكن ترجمة هذا الثبات المعياري بالبراهما في الفلسفة الهندية ومزدا في الفلسفة الإيرانية والإيزوس أو المثل في الفلسفة الأفلاطونية أو إيليا أو الله في الفكر الديني اليهودي والمسيحي والإسلامي. وينتهي هذا الموقف بواحدية معيارية ترتد إليها جميع المعايير..... ولابد من التمييز هنا بدقة بين المعيار الفلسفي لدى الفلاسفة والمعيار الديني في الإيمان اللاهوتي. فالمعيار الفلسفي عقلي حتى وإن أضفت عليه رؤيا الفيلسوف صفة المطلق. بينما المعيار الديني لا عقلي مهما عبرت عنه أفكار الناس.

2- نسبية المعايير :

هو موقف جميع النظريات التي تفترض تغير المقاييس وتطورها من عصر إلى عصر، من مجتمع إلى مجتمع، من جيل إلى جيل.

فلا حقائق معيارية ثابتة لكل زمان ومكان لأن متطلبات الوقائع تستدعي اشتراطات المعايير. وبما أن المعطيات متغيرة، لذلك معاييرها متغيرة أيضا. لكن مهما تكن درجة التناقض البدئي بين الموقفين فإنهما يلتقيان في نقطة افتراض "المعيار" بوصفه أنموذجا ومقياسا ناظما وقاعدة للقضايا والأحكام سواء قبليا كان أو بعديا تجريبيا. في المنطق القضية الكلية قاعدة القضايا الجزئية، وفي الأخلاق الخير قاعدة السلوك فرديا وجمعيا، والجمال سواء في الشكل أو قوة التعبير الواقعي أو الوحشي في الإنتاج الفني، والقيمة الإنسانية في نظرية القيم مهما تكن إضفاءات المطلقية عليها(22).

ثانيا : المفهوم المعياري القصدي.

لعل أول من خرج على المعيار الإلهي المطلق كان عصيان إبليس أمر الباري كما يتضح في قوله تعالى:

"وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدام فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين" (23)، وفي قوله تعالى:

"ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدام فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين" (24).

أما الخروج الثاني على القاعدة المقررة أو المعيار الإلهي لتبدأ قواعد ومعايير جديدة فكان بتفاحة آدام (الخطيئة)(25). إذ كان جزاؤه هبوطه إلى العالم الأرضي، ويرى المتأمل أن لهذا الهبوط قيمة حضارية وإنسانية كبرى بالمعيار الإنساني، فلولا ذلك لما عرف مايسمى اليوم بـ(الحضارة الإنسانية).

إذ لولا الخطأ لما كانت الشريعة (المعيار بل المعايير)، ولولا الخطيئة لما وجد تاريخ، فالتاريخ هو تاريخ البشر، ولولا ما يرمز إليه بـ(تفاحة آدم) لما وجد التاريخ الإنساني، ولما وجد تقدم. إن هبوط آدم رمز لوجود الشر الذي يمثل القطب المقابل للخير، وهذا هو الجذر الروحي للتاريخ الذي هو عملية ارتقاء ضد الشر بالجهاد الأكبر (المعرفي والأخلاقي). وهنا يكمن أساس فكرة التراجيديا وفكرة الصراع الحقيقية بوجه عام، وفي الفن على نحو خاص.

إن تاريخ الإنسان، كما يبدو لي، هو تاريخ المعايير، إنه، على نحو من الأنحاء، نقلة من معايير سائدة إلى معايير جديدة، تحل محلها، إنه قصة هذا الوعي المعياري المتطور الذي دلت عليه الحقب (الظهورات) الحضارية في التاريخ الذي لا أستطيع رؤيته إلا متجاوزا نفسه، منفتحا أبدا على معايير جديدة.

"والإنسان، كما يقال، حيوان مقوم". و"الحياة تقويم".

ويتجلى نشاط الإنسان التقويمي العفوي أو الواعي في أنماط سلوك يألفها ويكررها. والسلوك يتصف حكما بأنه إما يكون مقبولا وإما أن يكون مرفوضا. وهذا يعني ارتباطا وثيقا لا تنفصم عراه بتقويم فردي – اجتماعي تلتقي فيه مشيئة الفرد بمشيئة المجتمع، وتتجلى في وقائعه صلة إرادة الشخص بإرادة الوسط الاجتماعي أو الجماعة المحلية، فالجماعة الإنسانية بوجه عام"(26).

ولكن، ما علاقة المعيار بالقيمة؟ يجيبنا عن هذا السؤال (ريمون رويه) بقوله:

"والمعيار أنموذج مشخص أو مجرد، يحاول الباحث أن يضيف إليه النسخ المقترحة ليقيسها به، فإما أن يقبلها وإما أن يردها.

ومن البديهي أن هذا الأنموذج عنه يتمتع بقيمة تكبر أو تصغر...وينتهي إلى أن كل قيمة، بالمعنى الواسع، معيارية، أي أنها تتطلب أن تتحقق بحسب قواعد معينة دقيقة" (27). ويحاول الدكتور (عادل العوا) أن يوضح مبلغ الترابط بين المعيار والقيمة بقوله:

"ومما يتصل بمفهوم القيمة أو يقرب منه ويشاكله مفهوم المعيار أو المعيار، وهو ما يقاس به سواه. وإذا رجعنا إلى اللفظ الدال عليه باللغات اللاتينية وجدناه مشتقا من لفظ يشير إلى معنى "مسطرة" أو "زاوية القياس". وهو في الاصطلاح

نمط مثالي أو مشخص يوحي بما يجب صنعه. فهو إذن بمثابة مثل أعلى، أو قاعدة، أو هدف، أو أنموذج" (28). يلقي الدكتور (عادل العوا) في النص السابق ضوءا على مسألة ذات أهمية كبرى، وهي معيارية أحكام الوجوب (ماينبغي) التي تقابل أحكام الوجود (الواقع).

أما (لالاند) فيذهب إلى أبعد من ذلك في الإضاءة والكشف، إذ يقول:

"*وسواء كان المعيار هو النظام، أو النصيحة، مجرد آلة الوزن المعياري، فإنه "وهن"، وهو يتضمن حرية، ويتضمن، من ثم، اختيارا يمكن أن يضاده*" (29). فالقيمة اختيار حر في ضوء معيار ما، أو نقيضه، وهذا يمثل قطبية القيم، وهذا سر الوهن في المعيار أيضا، إذ إنه، كما يقال، *(عملاق بساقين ضعيفتين)*.

وقد مال بعضهم إلى ربط القيمة بالجدوى، يقول (رالف بيري):

"*تعرف القيمة بالقياس إلى الجدوى، ويتوقف مفادها تبعا لذلك على تعريف آخر، وهو تعريف الجدوى*" .(30) ويقترح (بيري) التعريف الآتي:

"الجدوى سلسلة من الأحداث يتحكم فيها توقع نتيجتها"(31). أو يقال:

ب الشيء يكون موضوع جدوى عندما يؤدي إلى القيام بأفعال تنتظر أو عدم تحقيقه (32).

في حين يرى سارتر أن الحرية هي أساس القيم الوحيد(33).

وهكذا تباينات النظريات القيمية التي اندرجت فيما سمي بـ(فلسفة القيم) أو (علم القيم)، وتنوعت بتنوع مواقف أصحابها ومذاهبهم الفكرية وميولهم، فكانت النظرية الانتقادية، ونظرية الإرادة، والنظرية الوجودية، فنظرية اللذة النفعية، ثم الرغبة والميول، فالفرويدية فالماركسية فالنظرية الذرائعية ثم النظرية الاجتماعية فالأبستمولوجية.

على أن هناك قيما أساسية متعددة هي: القيم الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية. أما (لوي لافيل) فينفي وجود أكثر من فلسفتين اثنتين ينبغي أن نختار إحداهما، إذ يقول:

"*لا توجد سوى فلسفتين اثنتين ينبغي أن نختار إحداهما: فلسفة (بروتاغوراس) التي ترى أن الإنسان مقياس كل شيء، ولكن هذا المقياس مقياس الإنسان الخاص. ثم فلسفة (أفلاطون)، وقد سار (ديكارت) في ركابها، وهي ترى أن الله مقياس كل شيء، لا الإنسان*" (34). وقد اختار (لافيل) المنحى الثاني، وسار في درب المذهب الروحي، ولكنه ألبسه حلة قشيبة فجعل النزعة الروحية الجديدة ترغب في اتحاد الأشخاص جميعا باشتراكهم بمبدأ واحد أكثر من رغبتهما في استقلال الشخص وعفويته(35).

ويعرض الدكتور (ألبير نصري نادر) التعارض بين الفلسفتين، فيقول:

"*نشر (بروتاغوراس) كتابا اسماه "الحقيقة"، ومما جاء فيه:*

لاأستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أم غير موجودين، فإن أمورا كثيرة تحول بيني وبين هذا العلم، أخصها غموض المسألة وقصر الحياة. وجاء أيضا: *الإنسان مقياس الأشياء جميعا، هو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود مالا*

يوجد. وشرحها (أفلاطون) في محاورة "تيتياتوس" بقوله: إن الأشياء هي بالنسبة إلي على ما تبدو لي، وهي بالنسبة إليك على ما تبدو لك، وأنت وأنا إنسان. - فالمقصود بالإنسان هنا الفرد من حيث هو كذلك. ولما كان الأفراد يختلفون سنا وتكوينا وشعورا، وكانت الأشياء تختلف وتتغير، كانت الإحساسات متعددة بالضرورة متعارضة. أليس يحدث أن هواء بعينه يرتعش منه الواحد ولا يرتعش الآخر، ويكون خفيفا على الواحد عنيفا على الآخر؟ فيطق (أفلاطون) قائلا :

حسب رأي (بروتاغوراس) لا يوجد شيء هو واحد في ذاته وبذاته، ولا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو يوصف بالضبط...لأن كل شيء في تحول مستمر. وعلى ذلك تبطل الحقيقة المطلقة، ويمتنع الخطأ" (36).

وعلى نقيض الفكر الديني الذي يهبط من المطلق، ينبوع القيمة، إلى النسبي، تجسد القيم في الحياة، يسعى الفلاسفة، جلهم، للصعود إلى المطلق، بدءا من النظرة الإنسانية إلى العمل الإنساني، واقع العمل، وما ينبغي أن يكون عليه، ويرون أن الإنسان هو حامل القيمة في أقل الاعتبارات أو صانعها، في اعتبارات أكثر، أو أنه يجسد القيم وينجزها بإبداعها في نفسه وفي الآفاق، في إرادته، وفي المؤسسات الاجتماعية التي يبتكرها أو ينقدها، يجددها أو يهدمها، وكل ذلك بالتطلع من الناجز إلى ما يتجاوزه، وبمشاركة النسبي مشاركة فعالة مع المطلق، مع المرغوب به أو المراد".(37)

وفي ضوء هذا التعارض الجدلي بين هذين النهجين نستطيع استشفاف نهج علمي يمضي في دراسة القيم وتفسيرها من النسبي إلى النسبي، ويعتبر أن القيمة لا تخرج عن دنيا الفاعلية الإنسانية، ولكنها تتنوع من حيث ينبوعها بتنوع أحوال النفس البشرية واشتداد طاقاتها واتجاه رغباتها، وتبدل آفاق انفتاحها نحو الأفضل والأسمى أو انغلاق تلك الآفاق.(38)

وينبه د. (عادل العوا) إلى العلاقة بين القيم وأحكام القيم من جهة، والمثل الأعلى الاجتماعي من جهة أخرى، إذ يقول:

"ويبقى من الثابت أن القيم، وأحكام القيم، لا تعرب عن خصائص الأشياء، بل عن رغبات البشر الذين يحيون حياة اجتماعية. وسواء تناولت هذه الأحكام الفن أو الأخلاق أو الدين أو الاقتصاد فإنها تظهر للفرد في إهاب معايير ينبغي عليه أن يتقيد بها في توجيه إرادته وحساسيته، وفي تصنيف ميوله وترتيب تسلسلها. وهي بعبارة أخرى، تعبر عن أشكال المثل الأعلى. وعلى خلاف ذلك تبدو أحكام الوجود التي تتطلع لمعرفة الواقع كما هو، وتنشد بلوغ حقائق أي قضايا يمكن التحقق منها على الصعيد المنطقي بالبرهان أو بالتجربة.(39)

فأحكام الوجوب أحكام قيمية معيارية، أما أحكام الوجود فليست كذلك. وهذا يقود إلى المقارنة بين العلم والفن، يقول (لالاند):

"الظاهر أن الفن حقل قيم لا تنحل إلى العقل. "الفن هو أنا، والعلم هو "نحن".
"الفن هو الطبيعة التي ينظر إليها مزاج".
"العلم تعبير عن الموضوعي، وكنه الفن هو الذاتي".(40)

ولكنه لا يلبث أن يقر بموضوعية العمل الفني بعد أن يولد كائنا حيا بين أيدي الناس مستقلا عن مبدعه، إذ يقول:

"والفن أيضا نحن: ماذا يصير الفنان بلا جمهور؟ إن إحدى صفات الفن المهمة أعظم ما تكون أهمية هي أنه تعبير: إذن تواصل وجماعة. وفي وسع الوسيلة هنا، كما في وسعها في أحوال كثيرة أخرى، أن تتبلور بذاتها وتستقل عن الغاية، ولكن ذلك يمثل تشكيلا ثانويا. أجل إن المزاج يسير الصنعة (التقنية): ولكن الشاعر المبدع حقا يجاوز المزاج.." .(41)

وينفرد (الجميل) لدى (لالاند) بأنه يبذ الحقيقة العلمية والعدالة بميزة التمام. ولكن ما يكسبه في مجال الكمال يفقده في مجال الشمول.(42)

ويذهب (جورج سانتيانا) إلى أن فلسفة الجمال هي نظرية في القيمة، وقد وجد باحثون كثيرون أن الجمال هو الحق، أو أنه تعبير عن المثل الأعلى، أو رمز الكمال الإلهي، أو المظهر الحسي للخير.(43)

أما الدكتور (عادل العوا) فيرى أن القيمة تلازم التقدير، وهي لا تنفصل عنه كما أن خيرا لا يوجد بدون تفضيلنا على عدمه أو على نقيضه. فجوهر السمو وأساسه إنما هما في التقدير والتفضيل.(44)

ترى، هل يشكل هذا المهاد النظري في المعيار والقيمة أساسا مقبولا للوقوف على الحكم الذوقي؟ أظن ذلك.يعرف (كانت) الذوق أو الحكم الذوقي من وجهة نظر الكيف، فيقول:

"الحكم الذوقي ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة، بل هو حكم جمالي قوامه الوجدان". - ومعنى هذا أن الحكم الذي نصدره على الجمال لابد أن يقترن بضرب من الشعور بالرضى والارتياح.(45)

ويبدو لي أن من المفيد في هذا السياق معرفة الأصل الإغريقي لكلمة "النقد"، فهي تعني "إصدار الحكم".(46)

فما هو النقد الحكمي؟ يحده (جيروم ستولنيتز) بأنه: *"الاهتداء إلى أسباب لتأكيد حكم القيمة أو تحقيقه"*.(47)

فالنقد الحكمي، إذن، يقوم على تعليل التقدير والاهتداء إلى أسباب حكم القيمة، أو لنقل: إنه حكم القيمة المعلل.

أما (محي الدين صبحي) فيعرفه بقوله:

"هو النقد الذي يصدر الأحكام الجمالية على النص".(48)

ويذهب (ستولنيتز) إلى أن *"في كل عملية تذوق تكمن معايير ضمنية للحكم"* -فالتقدير والحكم ماثلان في كل فعل من أفعال التأمل الجمالي.(49)

ويتساءل (ستولنيتز): *كيف يرتبط النقد التفسيري بالنقد التقديري؟ فيجيب: من الواضح أنهما مختلفان، فأحدهما يفسر العمل، والآخر يحكم عليه. وفضلا عن ذلك فإن النقد التقديري يفترض مقدما النقد التفسيري.* وكما قال الأستاذ (جربن)، فإن السؤال: *ماقيمته؟*

يفترض مقدما السؤال: ماهو؟".(50)

ولا يفوت (ستولنيتز) الإلحاح على المعايير فيما أطلق عليه النقد بواسطة "القواعد"، إذ يقول:

"لابد لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة، فإذا لم يكن الناقد يكتفي بوصف مشاعره وحسب، فلابد من فحص خصائص العمل ذاته، غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيدا، وبأي الدرجات تؤدي إلى ذلك؟ وإذن فلابد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها".(51)

ويفرق الدكتور (محمد مندور) بين النقد القيمي والنقد الوصفي بقوله:

"فهناك ما نستطيع أن نسميه بالنقد القيمي. وهناك ما يمكن أن نطلق عليه النقد الوصفي. وذلك لأننا قد ننقد قصيدة ما أوقصة لنحكم على جودتها أو رداءتها فيكون نقدنا نقدا قيميا. وقد ننقدها لندل على خصائصها دون أن نحكم عليها، فيكون ذلك نقدا وصفيا. وإنه، وإن يكن هذان النوعان قد ظهرا دائما متلازمين، حتى لنحس بذلك في الجمل التي سارت في تاريخ الأدب العربي كقولهم: أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وزهير إذا رغب، وأمثال ذلك. إلا أنه مما لا شك فيه أن إحدى النزعتين كانت تغلب الأخرى دائما. ومن البين أن فكرة المفاضلة بين الشعراء بل وبين الأبيات هي التي سادت عند العرب منذ أقدم الأزمنة."

على أن هذه التفرقة تنتج نتيجة هامة هي أن النقد الوصفي لا يستخدم مقاييس وإنما يستخدم مناهج. ومرد تلك المناهج هو المقارنة. فأنت تعرف أن ذكر الطيف في مطالع القصائد مثلا من خصائص البحتري بمقارنة مطالعه بمطالع غيره. وعندما تراه قد انفرد بذلك تحكم بأن هذه خاصية يتميز بها.

وأما النقد القيمي فهو الذي يصطنع المقاييس، وذلك عندما يكون نقدا معللا.

ولقد سبق لنا أن قلنا: إن النقد العربي في أول نشأته كان نقد خواطر يقوم على الذوق أو الهوى دون احتياط أو استقصاء أو تفصيل في التعليل، ومع ذلك نستطيع من الناحية الفنية ان نطمئن إلى ما أجمله (عبد العزيز الجرجاني) عن مقاييسهم الأولى عندما قال في (الوساطة):

"وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت شوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض". -ومن هذا النص نستطيع أن نحكم على الأقل- بأن مقاييس القدماء لم تكن شكلية، ولا كانت أوجه البديع قد أفسدتها.

أما النقد الموضعي فهو ذلك الذي يرى المشكلات عند كل بيت يعرض، ثم يحلل تلك المشكلات وفقا لطبيعتها. وهذا ما فعله (الآمدي) دائما، ثم (عبد العزيز الجرجاني) في الجزء الأخير من كتابه. ويلفت الدكتور (مندور) إلى أن مقاييس النقد التي يريد أن يوضحها هي تلك التي استخدمت في النقد الموضعي، وهذه لايتحدث عنها النقاد حديثا نظريا ولا يوضحونها، وإنما يصطنعونها لأن

المشكلة التي تعرض هي التي تمليها. وفي الحق إن تلك المقاييس كلها إنما تأتي لتطيل ذوق الناقد، وفي خدمة ذلك الذوق - أردنا أم لم نرد - المصدر النهائي لكل أحكامنا الأدبية". (52)

ووقفة متأنية على نص الدكتور (مندور) ترينا أن كلا من النقد القيمي والنقد الموضعي يصطنع المقاييس التي تطل ذوق الناقد، وتخدم ذلك الذوق فيغدو النص أو جزء منه (البيت أو الصورة)، ربما لفظة واحدة، خادما وتابعا لذوق الناقد، بدلا من أن يكون الناقد خادما للنص من خلال نظرة كلية تقف على جزئياتها كلها.

أما الدكتور (عز الدين إسماعيل) فيرى أن النقد المعياري هو النقد الذي يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التي يسند إليها ما ينتهي إليه من أحكام. وهذه المعايير إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالية، وإما أن تشتق من واقع الحياة خارج العمل الأدبي، أي من الأعراف والتقاليد والقيم العامة السائدة أو التي يرغب الناقد لها في أن تكون السائدة.(53)

ويميز الدكتور (عز الدين إسماعيل) في النشاط النقدي بين عملين اثنين: عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب، إذ يقول:

"العمل النقدي إذن عمل معياري استدلالي، أما البحث [illegible] سبيل الوصول إلى غايته، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي، أما البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف من أجل تحقيق غايته، وهي صياغة القوانين العامة، التي تحكم الظاهرة الأدبية، على أن عمل الناقد المعياري وعمل الباحث في نظرية الأدب، وإن اختلفا إجرائيا ومنهجيا، ملزالا ينتميان إلى ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ"النشاط النقدي". (54)

ولیأذن لي الدكتور (عز الدين إسماعيل) أن أسأله:

هل تندرج الدراسات التطبيقية التي يقوم بها النقاد البنيونيون على النصوص الأدبية في إطار النقد المعياري؟!

وإذا كان الباحثون في نظرية الأدب يصوغون القوانين العامة للظاهرة الأدبية مستندين إلى النماذج الأدبية العليا فإننا نميل إلى أنهم يرمون في نشاطهم هذا أن يسنوا القواعد والمعايير التي ينبغي على الأدباء أن يلتزموا بها وينهجوا سبيلها. أما تحولت القواعد الأرسطية إلى معايير فنية للدراما لقرون عديدة؟

وهكذا يمكن القول: إن المعايير النقدية تنقسم إلى طائفتين كبريين:

أدبية (داخلية) أي ما يسمى بالعلاقات الداخلية في النص الأدبي، وفوق أدبية (خارجية) مستمدة من خارج النص كالمعايير الأخلاقية، والنفسية، والأيديولوجية، والسياسية العملية، والقبلية (فردية أو جماعية).

[illegible] ناقلة القول إن القواعد المقررة في أي نوع من ألوان النشاط الإنساني (النظري والعملي) معايير تحمل في رحمها بذور تطورها وتبدلها، فلكل علم قواعده، ولكل فن معاييره؛ بيد أن هذه القواعد والمعايير ليست ثابتة بل متغيرة متجددة.

وهذه المعايير نسبية، ونسبيتها مقدمة لنسبية القيم، أو لنقل: إن نسبية القيم هي نتيجة طبيعية لنسبية المعايير.

إن المعايير التي ننظر بها إلى الأفكار والأشياء وإلى ظواهر الطبيعة تحدد قيمتها، وربما كانت هذه القيمة كامنة فيها وتنتظر من يكتشفها، وهذا يؤكد أن الإنسان يأخذ من الطبيعة الكثير، ويمنحها الكثير، يغتني بها وتغتني به، ولعل ذلك علة رحلة البحث السرمدية منذ الأزل إلى الأبد.

وهذه المعايير تتفاوت من مجتمع إلى آخر، وقد تتفاوت في المجتمع الواحد من شخص إلى آخر، ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى، وربما تتفاوت عند الشخص نفسه من فترة زمنية إلى فترة أخرى، يحدد ذلك كله الاهتمام والحاجة ودرجة الوعي. فإذا أخذنا - على سبيل المثال لا الحصر - ظاهرة شروق الشمس فإنها تعني للعامل والفلاح شيئا، وتعني للجغرافي شيئا آخر، وتعني للفنان أمرا ثالثا، وقد يتفاوت ذلك في الفئة الاجتماعية نفسها.

وإذا أخذنا الرقيم الأثري مثالا آخر على ذلك فإننا نجد أن ما يعنيه لعالم الآثار من قيمة يربو كثيرا على ما يعنيه لعامة الناس. وهذا ما نستطيع أن نطلق عليه زاوية النظر إلى الشيء أو الفكرة، هذه الزاوية التي قد تضيق أو تتسع، أو تتجاوز أو تقصر.

نستنتج، مما سبق، أن: زاوية النظر إلى الشيء تحدد قيمته. وأرجو ألا ينصرف الذهن إلى الرؤية الحسية المادية الضيقة، بل إلى الرؤية بالمفهوم الأشمل والأوسع.

ولا أظن النص الإبداعي ينبو عن ذلك، إذ تتفاوت قيمته من متلق إلى آخر، فأدوات القارئ العادي في تناول النص الإبداعي تحدد قيمته، وهذه تتفاوت كليا أو جزئيا وأدوات الناقد.

ومن نافلة القول أن هذه الأدوات تتفاوت من ناقد إلى آخر، فلكل مساره الخاص به، ولكل منهجه. وهذا التنوع في المناهاج والأدوات يفجر إمكانات النص التي ما كان لها أن تنفجر لولا ذلك. وهذا الخصب في الفكر الإنساني كفيل أن يجود بين الفترة والأخرى بمناهج وأدوات جديدة تنير نقاطا كان حظها أن تبقى في العتمة قبل ذلك. ولا ريب في أن الإنجازات العلمية والفكرية في التاريخ الإنساني هي نتيجة وسبب في الوقت ذاته.

هي نتيجة لما سبقها من إرهاصات وسبب فيما سيعقبها.

ولعمري إن سر عظمة الإنسان هو هذا المشروع السرمدي المفتوح، ولا أرى في إغلاقه إلا نهاية الإنسان المحتمة.

بقي أن أحدد ما هو المعيار كما يبدو لي؟

المعيار : علاقة بين الذات والموضوع ينتج عنها قيمة، وتجديد المعيار يعني تجديد هذه العلاقة.

وفي ضوء ذلك، فالمعيار في النقد الأدبي: علاقة نوعية (في إطار المفهوم العام للنقد الأدبي المنفتح على العلوم الأخرى) بين الذات الناقدة (الناقد) والنص الأدبي، ينتج عنها قيمة يحدد طبيعتها نوع العلاقة، أي: نوع المعيار.

It is important to realize that the norm is a relation, which produces evaluation, between the self and the subject. The regeneration of this norm implies a regeneration of this relation.

In the general concept of criticism opened to other branches of sciences the norm in literary criticism is a peculiar relation between the criticizing self, the critic and the literary text. The relation produces certain evaluation whose nature is determined by the kind of this relation ,i.e. the norm. However, every text has its own method.

Ancient Arabic Criticism, I believe, lacks the ultimate method, in the scientific sense of the term, for the method, as defined in the French Dictionary is:

> A collection of steps followed by the thought to discover and prove the truth.

As a matter of fact, there is a critical taste that varies from one critic to another, for no defined and unified steps that form a method to be followed by the ancient Arabic critic to discover and prove the truth are available.

الهوامش

1- منعطف الرياضيات الكبير، فايز فوق العادة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1987، ص9.

2- المرجع السابق، ص8.

3- المرجع السابق نفسه، ص14.

4- المرجع السابق نفسه، ص14.

5- المرجع السابق نفسه، ص16.

6- المرجع السابق نفسه، ص16.

7- نشأة الفلسفة العلمية، هانز ريشنباخ، ت د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968، ص217و218.

8- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار الهجرة، إيران - رقم، ط1 1405هـ، مادة (عور،عير).

9- مجمل اللغة، أحمد بن فارس، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط1-1984، (باب العين والياء وما يثلثهما-عير).

10- أساس البلاغة للزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة-بيروت، 1982، مادة (عير).

11- اسان العرب المحيط، ابن منظور، طبعة يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب- بيروت، تا/بلا/، مادة (عير).

12- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، دار الفكر للجميع، القاهرة، ط2، 1344هـ.

13- المصدر السابق نفسه.

14- تاج العروس من جواهر القاموس للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق د. حسين نصار، مراجعة عبد العليم الطحاوي وعبد الستار أحمد فراج، سلسلة "التراث العربي"، إصدار وزارة الإعلام في الكويت، 1394هـ - 1974م - مادة (عور)

15- المصدر السابق نفسه، مادة (عير).

16- المعجم الوسيط، إخراج د. إبراهيم أنيس و د. عبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط3 1393هـ - 1973م - مادة (عير).

17- "Dictionnaire de linguistique" de Larousse, Paris, 1973

18- de Larousse, Paris, 1964

19- "Dictionnaire Petit", Nouvelle edition- Paris-1978.

20-لالاند، المعجم: كلمة (معيار)، نقلا عن كتاب العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص360.

21- موسوعة الفلسفة - ج2، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، (المعيار).

22- الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير (معن زيادة)، المجلد الأول: الاصطلاحات والمفاهيم، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.

23- سورة البقرة، الآية (34).

24- سورة الأعراف، الآية (11).

25- سورة البقرة، الآيتان (35و36)، وسورة الأعراف(19-24).

26- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص10.

27- فلسفة القيم، ريمون رويه، ت د. عادل العوا، مطبعة جامعة دمشق، تا/بلا- ص20و21.

28- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص358و359.

29- العقل والمعايير، أندره لالاند، ت د. عادل العوا، ص157، دون ذكر لمكان النشر أو تاريخه.

30- آفاق القيمة، رالف بيري، ت د. عبد المحسن عاطف سلام، مكتبة النهضة المصرية مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك - 1968، ص13.

31- المرجع السابق نفسه، ص13.

32- المرجع السابق نفسه.

33- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص614.

34- المرجع السابق، ص232.

35- المرجع السابق، ص232.

36- الجمع بين رأيي الحكيمين، الفارابي، تقديم وتعليق د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط4، 1985، المقدمة، ص2.

37- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص592.

38- المرجع السابق، ص616.

39- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص662.

40- العقل والمعايير، لالاند، ت د. عادل العوا، ص158.

41- المرجع نفسه، ص158.

42- المرجع نفسه، ص163.

43- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، ص180.

44- المرجع نفسه، ص181.

45- كانت،أو الفلسفة النقدية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، تا/بلا - ص255.

46- نظرية الأدب،رينيه ويليك وأوستن وارين، ت محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985، ص264.

47- النقد الفني، جيروم ستولنيتز، ت د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص558.

48- نظرية الأدب، ويليك ووارين، حاشية ص264.

49- النقد الفني، جيروم ستولنيتز، ت د. فؤاد زكريا، ص574و575.

50- المرجع السابق، ص668و669.

51- النقد الفني، جيروم ستولنيتز، ت د. فؤاد زكريا، ص670و671.

52- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972، ص375-377.

53- مجلة "فصول" المجلد الأول، العدد الثاني، الجزء الأول، 1981، دراسة بعنوان (مناهج النقد الأدبي بين المغيارية والوصفية) - ص16.

54- مجلة "فصول"، المجلد الأول، العدد الثاني، الجزء الأول، 1981، ص16.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- آفاق القيمة - رالف بيري - ت د. عبد المحسن عاطف سلام، مكتبة النهضة المصرية مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك - 1966.

- الجمع بين رأيي الحكيمين، أبو نصر الفارابي، تقديم وتعليق د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط4، 1985.

- العقل والمعايير، أندره لالاند، ت د. عادل العوا، جامعة دمشق، 1966.

- العمدة في فلسفة القيم، د. عادل العوا، دار طلاس - دمشق، ط1- 1986.

- فلسفة القيم - ريمون رويه، ت د. عادل العوا، جامعة دمشق، تا/بلا.

- كانت،أو الفلسفة النقدية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، تا/بلا.

- منعطف الرياضيات الكبير، فايز فوق العادة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1987.

- نشأة الفلسفة العلمية، هانز ريشنباخ، ت د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1962.

- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ت محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.

- النقد الفني، جيروم ستولنيتز، ت د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972.

المعاجم العربية

- أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.

- تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، تحقيق د. حسين نصار، مراجعة عبد العليم الطحاوي وعبد الستار أحمد فراج، سلسلة "التراث العربي"، وزارة الإعلام، الكويت، 1394هـ-1974م.

- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، منشورات دار الهجرة - إيران - قم، ط1، 1405هـ.

- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الفكر للجميع، القاهرة، ط2، 1344هـ.

- مجمل اللغة، أحمد بن فارس، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط1 - 1984.

- المعجم الوسيط، إخراج د. إبراهيم أنيس، ود. عبد الحليم منتصر، وعطية الصوالحي، ومحمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، 1393هـ-1973م.

المعاجم الأجنبية

- dictionnaire de linguistique, de Larousse, Paris, 1973.
- Larousse, Paris, 1964.
- "[- "Dictionnaire Petit Robert" Nouvelle edition, Paris, 1978.

الموسوعات

- موسوعة الفلسفة - ج2، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

- الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير (معن زيادة)، المجلد الأول، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.

الدوريات

- مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - الجزء الأول، القاهرة، 1981.