المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التربية والتعليم

المركز الوطني لتطوير المناهج
National Center for Curriculum Development

العربيّةُ لُغتي

كتابُ الأَدَبِ

الصّفُّ الثّاني عشَرَ - المسارُ الأكاديميُّ

الفصلُ الدّراسيُّ الثّاني

12

فريق التّأليف

د. إيـاد فتحـي العسيلـيّ (رئيسًا)

د. عبّـاس عبـد الحليم عبّاس — إدريـس محمّـد الرّافاتـيّ

د. ديمـا خـليـــل الـرّبضـيّ — أحمـد ماهـر الشّـافعيّ

الناشر: المركز الوَطنيُّ لتطوير المناهج

يسرّ المركز الوطنيّ لتطوير المناهج استقبال آرائكم وملحوظاتكم على هذا الكتاب عن طريق العناوين الآتية:

06-5376262 / 237 | 06-5376266 | P.O.Box: 2088 Amman 11941

@nccdjor | feedback@nccd.gov.jo | www.nccd.gov.jo

قيد الإعداد والمراجعة

قرَّرت وزارة التربية والتعليم تدريس هذا الكتاب في مدارس المملكة الأُردنيّة الهاشميّة جميعها، بناءً على قرار المجلس الأعلى للمركز الوطنيّ لتطوير المناهج رقم (2025/9) تاريخ 2025/11/16 م، وقرار مجلس التربية والتعليم رقم (2025/242) تاريخ 2025/12/4 م بدءًا من العام الدراسيّ 2025 / 2026 م.

ISBN 978-9923-863-09-1

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2025/9/5299)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب

عنوان الكتاب: العربية لغتي، كتاب الأَدَب: الصف الثاني عشر، الفصل الدراسي الثاني

إعداد/ هيئة: الأردن. المركز الوطني لتطوير المناهج

بيانات النشر: عمّان: المركز الوطني لتطوير المناهج، 2025

رقم التصنيف: 375.001

الواصفات: /تطوير المناهج// المقررات الدراسية// مستويات التعليم// المناهج/

الطبعـــة: الطبعة الأولى

يتحمَّل المُؤلِّف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصنَّفه، ولا يُعبِّر هذا المُصنَّف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية.

قيد الإعداد والمراجعة

تصميم وإخراج

أسامة عواد إسماعيل

منهاجي
متعة التعليم الهادف

الطبعة الأولى (التَّجريبيّة) 1447 هـ / 2025 م

المقدّمةُ

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ، والصّلاةُ والسّلامُ على سيّدِنا محمّدٍ، وعلى آلِهِ وصحبِهِ أجمعينَ، أمّا بعدُ،

فانطلاقًا منَ الرّؤيةِ الملكيّةِ السّاميةِ، وبالاعتمادِ على التّوجيهاتِ السّاعيةِ إلى إعدادِ جيلٍ واعٍ قادرٍ مُتمكّنٍ، يستمرُّ المركزُ الوطنيُّ لتطويرِ المناهجِ، بالتّعاونِ يدًا بيدٍ معَ وزارةِ التّربيةِ والتّعليمِ، بأداءِ واجبِهِ ومسؤوليّاتِهِ ورسالتِهِ في تطويرِ المناهجِ الدّراسيّةِ والارتقاءِ بها؛ بهدفِ الوصولِ إلى المستوى المُبتغى منَ التّعليمِ النّوعيِّ المُرتكزِ إلى مبدأِ ملاءمتِهِ مستجدّاتِ المرحلةِ، وتوافقِهِ معَها، وَمنْ هنا، نضعُ بينَ أيديكم كتابَ الأدبِ للصّفِّ الثّاني عشَرَ، مؤتلفًا معَ فلسفةِ التّربيةِ والتّعليمِ ومنسجمًا معَها، مستبصرًا بمهاراتِ القرنِ الحادي والعشرينَ الرّاميةِ إلى إعدادِ الطّلبةِ وتهيئتِهم لمواكبةِ روحِ العصرِ ومتغيّراتِهِ المستجدّةِ، بما يتلاءَم والهُويّةَ العربيّةَ الإسلاميّةَ.

وَقدْ توزّعَ هذا الفصلَ الثّاني منْ كتابِ الأدبِ مبحثانِ: البلاغةُ العربيّةُ، والنّقدُ الأدبيُّ؛ إذْ بُنيتِ البلاغةُ في وحدتَينِ؛ الأولى في الحقيقةِ والمجازِ والاستعارةِ، أمّا الثانيةُ ففي بعضِ أساليبِ البلاغةِ العربيّةِ (النّهي، والنّداءِ، والإطنابِ). أمّا النّقدُ الأدبيُّ فجاءَ في ثلاثِ وحداتٍ: وَحدةٍ في النّقدِ الأدبيِّ: مفهومِهِ، وغاياتِهِ، وعناصرِ العملِ الأدبيِّ، وأبرزِ قضايا النّقدِ الأدبيِّ القديمِ، تعقُبُها وَحدةٌ في المناهجِ النّقديّةِ والمذاهبِ الأدبيّةِ. أمّا الوحدةُ الأخيرةُ فعرَضت لموضوعاتٍ نقديّةٍ، وقراءاتٍ تحليليّةٍ في النّقدِ الأدبيِّ الحديثِ.

وإنْ كنّا نعتمدُ البناءَ المعرفيَّ القائمَ على القضايا البلاغيّةِ وموضوعاتِ النّقدِ الأدبيِّ، فَقدْ سلَكْنا دربَ التّيسيرِ والإيجازِ ما استطَعْنا؛ رعايةً لغزارةِ المعرفةِ الّتي يضمّها الأدبُ العربيُّ في مبحَثَي البلاغةِ، والنّقدِ، فكانَ منَ التّيسيرِ على طلبتِنا أنْ نوجزَ عرضَ تلكَ القضايا والموضوعاتِ الواقعةَ بينَ دفّتَي الكتابِ.

وَقدْ أدرَكْنا حاجةَ الكتابِ المبنيِّ على المعرفةِ إلى مرئيّاتٍ وصناديقَ تُغني دورَ المتعلِّمِ، وتهبُ الطّلبةَ أدوارًا جريئةً في المهاراتِ العليا والتّأمّلِ والاستزادةِ والتّحليلِ والنّقدِ النّصّيِّ، سعيًا لبناءِ شخصيّةٍ تتجاوزُ الدّورَ المعرفيَّ إلى النّقدِ والتّفكيرِ وحلِّ المشكلاتِ.

واللهُ وليُّ التّوفيقِ.

الفِهْرِس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	3

البلاغةُ العربيّةُ

الوحدةُ الأولى: في الحقيقةِ والمَجازِ والاستعارةِ	6
الدّرسُ الأوّلُ: البلاغةُ وغايتُها	7
الـدّرسُ الثّاني: الحقيقةُ والمَجازُ	9
الـدّرسُ الثّالثُ: الاستعارةُ	10
الـدّرسُ الرّابعُ: المجازُ المُرسَلُ	12
أقيّمُ ذاتي:	14
الوحدةُ الثّانيةُ: مِنْ أساليبِ البلاغةِ العربيّةِ (النّهيُ، والنّداءُ، والإطْنابُ)	19
الـدّرسُ الأوّلُ: أسلوبُ النّهي ومعانيهِ البلاغيّةُ	20
الـدّرسُ الثّاني: أسلوبُ النّداء ومعانيهِ البلاغيّةُ	22
الـدّرسُ الثّالثُ: أسلوبُ الإطْنابِ	24
أقيّمُ ذاتي:	26

النّقدُ الأدبيُّ

الوحدةُ الثّالثةُ: النّقدُ الأدبيُّ: مفهومُهُ، وغاياتُهُ، وعناصرُ العملِ الأدبيِّ، وأبرزُ قضايا النّقدِ الأدبيِّ القديمِ	30
الـدّرسُ الأوّلُ: مفهومُ النّقدِ الأدبيِّ وأهمّيّتُهُ	31
الـدّرسُ الثّاني: العناصرُ العامّةُ للعملِ الأدبيِّ	32
الدّرسُ الثّالثُ: أبرزُ قضايا النّقدِ الأدبيِّ القديمِ	36
الدّرسُ الرّابـعُ: تحليلُ نصَّينِ شعريَّينِ مِنْ عصرَينِ مختلفَينِ	39
أقيّمُ ذاتي:	44

قيد الإعداد والمراجعة

الفِهْرِس

الموضوع	الصفحة

الوحدةُ الرّابعةُ: المناهجُ النّقديّةُ والمذاهبُ الأدبيّةُ 47

الـدّرسُ الأوّلُ: المناهجُ النّقديّةُ الخارجيّةُ 48

الدّرسُ الثّانـي: المناهجُ النّقديّةُ الدّاخليّةُ 50

الدّرسُ الثّالثُ: المذاهبُ الأدبيّةُ: سماتُها ومبادئُها في الأدبِ العربيِّ 51

أقيّمُ ذاتي: 55

الوحدةُ الخامسةُ: موضوعاتٌ نقديّةٌ، وقراءاتٌ تحليليّةٌ في النّقدِ الأدبيِّ الحديثِ 56

الدّرسُ الأوّلُ: مِنْ مفاهيمِ النّقدِ الأدبيِّ: المعارضاتُ، والتّناصُّ، والمفارقةُ 57

الدّرسُ الثّاني: شعرُ التّفعيلةِ 64

الدّرسُ الثّالثُ: التّحليلُ النّقديُّ الموضوعيُّ في قراءةِ النّصوصِ الأدبيّةِ 66

الدّرسُ الرّابعُ: ملامحُ الحركةِ النّقديّةِ في الأردنِّ، والنّقدُ النِّسْويُّ 71

أقيّمُ ذاتي: 74

قيد الإعداد والمراجعة

«إنّما البلاغةُ إيصالُ المعنى إلى القلبِ في أحسنِ صورةٍ منَ اللّفظِ».

(النُّكتُ في إعجازِ القرآنِ، أبو الحسنِ الرُّمّانيُّ)

نتاجاتُ التّعلُّمِ

- يتعرّفُ غايةَ علومِ البلاغةِ أوْ (وظيفتَها)، ودورَها في تجويدِ النّصوصِ وجمالِها.
- يميّزُ المعنى المجازيَّ منَ المعنى الحقيقيِّ لبعضِ الكلماتِ والتّراكيبِ في نصوصٍ أدبيّةٍ متعدّدةٍ.
- يوظّفُ المَجازَ في سياقاتٍ حيويّةٍ متنوّعةٍ.
- يميّزُ الاستعارةَ التّصريحيّةَ منَ الاستعارةِ المَكنيّةِ في نصوصٍ أدبيّةٍ.
- يوظّفُ الاستعارةَ التّصريحيّةَ والاستعارةَ المكنيّةَ توظيفًا صحيحًا في سياقاتٍ حيويّةٍ متنوّعةٍ.
- يستنتجُ علاقاتِ المَجازِ المُرسَلِ: الكُلّيّةَ، والجزئيّةَ، واعتبارَ ما كانَ، واعتبارَ ما سيكونُ، من نصوصٍ أدبيّةٍ.
- يوظّفُ بعضَ علاقاتِ المَجازِ المُرسلِ توظيفًا مناسبًا في تحدّثِهِ وكتابتِهِ.

أستعدُّ

أُنشِدُ البيتَينِ الآتيَينِ المنسوبَينِ إلى بعضِ الصّحابةِ، في مَقْدَمِ النّبيِّ -ﷺ- إلى المدينةِ:

طلـعَ البَـدرُ عَلَينـا مِنْ ثَنِيّاتِ الوداعْ
وَجَبَ الشُّكرُ عَلَينا مـا دعـا للّهِ داعْ

ما المعنى المعجَميُّ للفظِ (البَدر)؟

كيفَ أعرفُ أنَّ هذا المعنى المعجميَّ ليسَ هوَ المقصودَ في هذا النّشيدِ الخالدِ؟

أُبدي رأيي في هذا الأُسلوبِ في التّعبيرِ.

المقدّمةُ

في العصرِ الجاهليِّ، كانتِ القبائلُ تحتفلُ إذا نبغَ فيها شاعرٌ؛ يمثّلُ قومَهُ ويفاخرُ بهم ويحميهم ببيانِهِ، ثمّ جاءَ الإسلامُ، فَهَيمنَ القرآنُ الكريمُ ببيانِه المُعجزِ على لغةِ العربِ، فأخضعَ فصحاءَها، وأصبحَ مثالَ البلاغةِ الأوَّلَ، وأعظمَ مصادرِها على الإطلاقِ.

وَقدِ ازدادَ اهتمامُ العربِ بالبلاغةِ، فَبَحثوها، وصنّفوا فيها، فَنَقلوا البلاغةَ منَ الخفاءِ إلى الظّهورِ، وصارَ لها قوانينُ ثابتةٌ، وقواعدُ معروفةٌ، وبذلكَ تأسّسَ للبلاغةِ العربيّةِ علمٌ راسخُ البُنيانِ.

فما البلاغةُ؟ وما غايتُها؟

الدّرسُ الأوّلُ: البلاغةُ وغايتُها

أتأمّلُ ما يأتي:

1 – قالَ الشّاعرُ في وصفِ الخيلِ وسرعتِهِ:

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْـبِـلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ (امرؤُ القيسِ، شاعرٌ جاهليٌّ)

2 – هذا حصانٌ سريعٌ جدًّا.

ألحظُ في البيتِ الأوّلِ وصفَ امرئِ القيسِ سرعةَ خيلِهِ بأنّه لا يُدرَكُ كَرُّهُ، حتّى يُرى فِرارُهُ، ولا يُميَّزُ إقْبالُهُ حتّى يُرى إدبارُهُ، ثمّ شبّهَهُ بصخرةٍ صمّاءَ سقطَتْ منَ الأعلى، وقدْ زادَ في سرعتِها دفعُ السّيلِ الجارفِ إيّاها.

أمّا في الجملةِ الثّانيةِ فأرى إشارةً إلى حصانٍ تُخبرُ باللّفظِ الصّريحِ عنْ سرعتِهِ، لا صورةً فنّيّةً فيها.

فإذا وازنتُ بينَ التّعبيرَينِ تبيّنَ لي ما بينَهما منْ فرقٍ في البيانِ، وجمالِ التّركيبِ.

3 – عرضَ حسّانُ بنُ ثابتٍ على الخنساءِ –رضي الله عنها– بيتًا منَ الشّعرِ في سوقِ عكاظٍ تنقدُهُ، وهوَ:

لَنَا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمعْنَ في الضُّحى وأسْيافُنا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدةٍ دَمًا

فقالتِ الخنساءُ: ضعّفتَ افتخارَكَ وأقْلَلْتَهُ في مواضعَ في بيتِكَ هذا. قالَ: وكيفَ؟ قالَتْ: قُلْتَ: «لَنا الجَفَناتُ»، والجَفَناتُ ما دونَ العشرِ، فقلّلْتَ العددَ، ولو قلتَ: (لَنا الجِفانُ) لكانَ أكثرَ. وقُلْتَ: «وأسيافُنا»، والأسيافُ دونَ العشرِ. ولو قُلْتَ: (وسيوفُنا) لكانَ أكثرَ.

ألحظُ في الشّاهدِ الثّالثِ أنّ المعاييرَ البلاغيّةَ كانتِ الحاكمَ في نقدِ النّصوصِ الأدبيّةِ، ومنها الشّعرُ، إذ أخذتِ الخنساءُ على حسّانَ بنِ ثابتٍ استعمالَهُ جمْعَ القلّةِ في موطنِ الفخرِ؛ فالكرمُ يناسبُهُ جمعُ الكَثرةِ الجِفانُ، لا الجَفَناتُ، والشّجاعةُ في الحربِ يناسبُها جمعُ الكَثرةِ السّيوفُ، لا الأسيافُ.

4 – قال خلّادُ بنُ المباركِ الباهليُّ: قلتُ لبشّارٍ: إنّي أراكَ في شِعرِكَ تأتي مرّةً بفنٍّ ومرّةً بفنٍّ.

قالَ: مثلُ ماذا؟ قلتُ: مثلُ قولِكَ:

إذا ما غَضِبنا غَضْبَةً مُضَرِيّةً هَتَكْنا حِجابَ الشَّمْسِ أوْ قَطَرَتْ دَمًا

ثمّ تقولُ:

(رَبابَةُ) ربّةُ البيتِ تَصُبُّ الخلَّ في الزَّيتِ
لَها عَشْرُ دجاجاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوتِ

فقالَ: يا خلّادُ، هذهِ امرأةٌ كانتْ لها عشْرُ دجاجاتٍ وديكٌ، وكنتُ لا آكلُ إلّا طعامَها، فأردْتُ أنْ أمْدحَها بما تفهمُ، ولو أنّي مدحتُها بمثلِ: «قِفا نَبْكِ مِنْ ذكرى حَبيبٍ ومَنْزِلِ»، وأخواتِها لمْ تفهمْ ما أقولُ، ولمْ يقعْ مِنْها موقعَهُ، ولكنْ لا أضعُ الشّيءَ إلّا في موضعِهِ.

بتأمُّلِ هذا الخبرِ ألحَظُ أنّ بشّارَ بنَ بُردٍ كانَ صاحبَ ألفاظٍ جَزْلةٍ في الشّعرِ، فاعتُرِضَ على شعرِهِ في وصفِ جاريتِهِ ربابةَ؛ إذْ هوَ لا يوافقُ المعهودَ في شعْرِهِ، فأخبرَ بأنّ أبياتَه في ربابةَ، وهيَ جاريةٌ لا علمَ لها بالشّعرِ، جاءَ مناسبًا لحالِها، ومستواها الثّقافيِّ، فهوَ عندَها أفضلُ منْ كلِّ الشّعرِ.

أستنتجُ

- **أنّ البلاغةَ**: مطابقةُ الكلامِ لِمقتضى الحالِ.
- **أنّ للبلاغةِ غاياتٍ، مِنْها:**

1 – تمكينُ المتكلّمِ منَ التّعبيرِ عنِ المعاني بوضوحٍ، وتأثيرٍ، وجمالٍ في التّركيبِ.

2 – أنْ يُؤتى بالكلامِ موافقًا لحالِ المُخاطَبِ ومستواهُ الثّقافيِّ والاجتماعيِّ.

الدّرسُ الثّاني — الحقيقةُ والمَجازُ

أقرأُ ما يأتي قراءةً واعيةً:

1 – يزورُ النّاسُ مدينةَ العقبةِ، ويسبحونَ في البحرِ.

2 – قالَ طالبُ علمٍ: قرأتُ في صِبايَ القرآنَ على بحرٍ كانَ يعلّمُني قراءةَ القرآنِ، وإعرابَهُ، وبلاغتَهُ.

ألحظُ في المثالِ الأوّلِ مجيءَ كلمةِ (البحر) بمعناها المعجَميِّ الأصيلِ الّذي هوَ ضدُّ البَرِّ، وهوَ المعنى الحقيقيُّ للكلمةِ، بينما في المثالِ الثّاني جاءَت كلمةُ (بحر) بغيرِ معناها الحقيقيِّ؛ إذ أريدَ بها العالِمُ الواسعُ العلمِ، والقَرينةُ الّتي أوضَحَت لَنا هذا المعنى هيَ إقراءُ القرآنِ الكريمِ وتعليمُهُ، فما العلاقةُ بينَ العالِمِ والبحرِ؟ إنّها المُشابَهةُ؛ فقد أَشْبَهَ العالِمُ البحرَ في السَّعَةِ وفي ما يَزْخَرُ بهِ منْ كنوزٍ ومنافعَ.

3 – قالَ تعالى: ﴿أَلَمْ نَجْعَل لَّهُ عَيْنَيْنِ ۝٨ وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ ۝٩﴾. (البلدُ: 8–9)

4 – قالَ تعالى: ﴿وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ﴾. (إبراهيمُ: 4)

ألحظُ في الشّاهدِ الثّالثِ مجيءَ كلمةِ (لسان) بمعناها الحقيقيِّ، وهوَ عضوٌ في الإنسانِ في سياقِ امتنانِ اللّهِ تعالى على الإنسانِ، بينما في الشّاهدِ الرّابعِ: جاءت كلمةُ (لسان) بغيرِ معناها الحقيقيِّ، إذْ أريدَ بها اللّغةُ، والقرينةُ الّتي أوضحتْ هذا المعنى هيَ عبارةُ: (لِيُبَيِّنَ لَهُمْ)، فهلِ العلاقةُ بينَ اللّغةِ واللّسانِ المشابهةُ كالمثالِ الثّاني؟

بتأمُّلِ هذه العلاقةُ أُدركُ أنّها ليستِ المشابهةَ؛ فاللّسانُ لا يشبهُ اللّغةَ، والعلاقةُ الّتي تجمعُ اللّسانَ باللّغةِ هيَ أنّ اللّسانَ آلةُ اللّغةِ أوْ وَسيلتُها.

وعليهِ، فإنّ العلاقةَ بينَ معنى اللّفظِ الحقيقيِّ، ومعناهُ المَجازيِّ يمكنُ أن تكونَ المشابهةَ أوْ غيرَ المشابهةِ.

أستنتجُ

- ينقسمُ الكلامُ إلى حقيقةٍ ومجازٍ.
- **الحقيقةُ**: هيَ استعمالُ الكلامِ في معناهُ الحقيقيِّ.
- **المجازُ**: هوَ استعمالُ اللّفظِ بغيرِ المعنى الحقيقيِّ؛ لوجودِ قرينةٍ، وعلاقةٍ.
- **القرينةُ**: هيَ الدّليلُ الّذي يمنعُ إرادةَ المعنى الحقيقيِّ.
- **العلاقةُ** بينَ معنى اللّفظِ الحقيقيِّ، ومعناهُ المَجازيِّ يمكنُ أن تكونَ المشابهةَ أوْ غيرَ المشابهةِ.

قيد المراجعة

الدّرسُ الثّالثُ — الاستعارةُ

أستعدُّ

أقرأُ الجملةَ الآتيةَ:

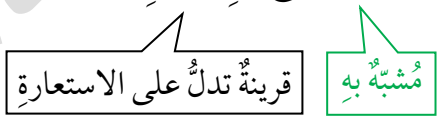
استعارتْ هيامُ الكتابَ منْ صديقتِها.

في هذهِ الجملةِ استعارةٌ لشيءٍ مادّيٍّ، فَهلْ يمكنُ أن أُطلقَ لفظَ الاستعارةِ على ما هوَ غيرُ مادّيٍّ كالألفاظِ؟

أتأمّلُ ما يأتي:

1 – رأيتُ جنديًّا كالأسدِ في الشّجاعةِ.

2 – رأيتُ أسدًا يدافعُ عنِ الوطنِ.



أتذكّرُ

للتّشبيهِ المفردِ أربعةُ أركانٍ: مشبّهٌ، ومشبّهٌ بهِ، وأداةٌ، ووجهُ شبهٍ.

أمّا الأوّلانِ فهما الطّرَفانِ الرّئيسانِ؛ وأمّا الثّالثُ والرّابعُ فيُمكنُ حذفُهما منَ التّشبيهِ.

ألحظُ في المثالِ الأوّلِ أنّ (جنديًّا) هوَ المُشبَّهُ، وأنَّ (الأسد) هوَ المُشبَّهُ بهِ، وأنّ هذهِ الجملةَ فيها تشبيهٌ؛ لأنّها اشتملَتْ على طرَفَيِ التّشبيهِ الرّئيسَينِ: المُشبَّهِ، والمُشبَّهِ بهِ.

أمّا المثالُ الثّاني فألحظُ فيهِ أنّ أحدَ طرَفَيِ التّشبيهِ الرّئيسَينِ (جنديًّا) قد حُذِف، وهوَ **المُشبَّهُ**، ثمّ استُعير لهُ لفظُ المُشبَّهِ بهِ (الأسد)، مع إيرادِ قرينةٍ تَصْرِفُ لفظَ المشبَّهِ بهِ (الأسد) عنْ معناهُ الأصيلِ، وَهيَ: (يدافعُ عنِ الوطنِ)، وهذا ما يُسمّى **الاستعارةَ التّصريحيّةَ**. فهيَ استعارةٌ؛ لأنَّ كلمةَ (الأسد) استُعمِلَتْ في غيرِ معناها الأصيلِ، لوجودِ علاقةٍ هيَ المشابهةُ، وقرينةٍ تمنعُ منْ إرادةِ المعنى الأصيلِ؛ فالّذي يجمعُ بينَ طرَفَيِ الاستعارةِ هوَ المشابهةُ، فالاستعارةُ تشبيهٌ لكنّهُ فقدَ أحدَ طرَفَيهِ الرّئيسَينِ. وهيَ تصريحيّةٌ؛ إذ صُرِّحَ فيها بالمُشبَّهِ بهِ ولمْ يُحذَفْ. أمّا المحذوفُ مِنْها فهوَ المُشبَّهُ.

فإذا أردتُ أنْ أعرفَ الاستعارةَ في عبارةِ: رأيتُ أسدًا يدافعُ عنْ وطنِهِ، قدّرتُ المعنى على التّشبيهِ أنّهُ: رأيتُ جنديًّا كالأسدِ يدافعُ عنْ وطنِهِ، وبذلكَ أعرفُ أنَّ المذكورَ في الجملةِ الأولى هوَ الأسدُ، وهوَ المُشبَّهُ بهِ وَفقَ تقديري في الجملةِ الثّانيةِ، وأنَّ المحذوفَ هوَ الجنديُّ، وهوَ المُشبَّهُ، وبذلكَ أعرفُ أنّ هذهِ استعارةٌ تصريحيّةٌ.

أفكّرُ

أوضّحُ الاستعارةَ التّصريحيّةَ في قولِ الشّاعرِ مخاطبًا وطنَهُ:

أيُّها النَّسرُ الّذي يَرسُفُ في الأغلالِ مِنْ دونِ سببْ (محمود درويش، شاعرٌ فلسطينيٌّ)

أتأمّلُ الآنَ ما يأتي:

1 – الشّيبُ في الرّأسِ كأنّهُ النّارُ في سرعةِ انتشارِهِ.

مُشبّهٌ — أداةٌ — مُشبّهٌ بِهِ — وجهُ شبهٍ

2 – قالَ تعالى: ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾. (مريمُ: 4)

مُشبّهٌ — لازمةٌ للمُشبّهِ بِهِ (النّار)

ألحظُ في المثالِ الأوّلِ أنَّ المُشبَّهَ هوَ (الشّيبُ في الرّأسِ)، وأنَّ (النّار) هيَ المُشبَّهُ بِهِ، وَهُما طرَفا التّشبيهِ الرّئيسَينِ في الجملةِ.

أمّا شاهدُ الآيةِ الكريمةِ فألحظُ فيهِ أنَّ أحدَ طَرفَيِ التّشبيهِ: (النّار) قدْ حُذِفَ، وهوَ **المُشبَّهُ بِهِ**، مع الإبقاءِ على لازمٍ من لوازمِهِ (اشتعلَ)؛ ليدلَّ عليهِ، وهذا ما يُسمّى **الاستعارةَ المكنيّةَ**. وتسمّى مكنيّةً؛ لأنّها حُذفَ منها المُشبَّهُ بِهِ، و كُنّيَ عنهُ بلازمٍ مِنْ لوازمِهِ.

أفكّرُ

أوضّحُ الاستعارةَ المكنيّةَ في قولِ الشّاعرِ:

يا دارَ عبلَةَ بالجِواءِ تكلّمي وَعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسْلَمي (عنترةُ العبسيُّ، شاعرٌ جاهليٌّ)

أستنتجُ

1 – **الاستعارةُ**: تشبيهٌ حُذفَ منهُ المُشبَّهُ أوِ المُشبَّهُ بِهِ، على سبيلِ المجازِ الّذي علاقتُهُ المشابهةُ، معَ وجودِ قرينةٍ تمنعُ مِنْ إرادةِ المعنى الأصيلِ للمُشبَّهِ بِهِ أوِ المُشبَّهِ.

2 – تنقسمُ الاستعارةُ إلى قسمَينِ، هما:

أ – **الاستعارةُ التّصريحيّةُ**: وهيَ الّتي ذُكِرَ فيها المُشبَّهُ بِهِ صريحًا، وحُذِفَ منها المُشبَّهُ، معَ إيرادِ القرينةِ.

ب– **الاستعارةُ المكنيّةُ**: وهيَ الّتي ذُكِرَ فيها المُشبَّهُ، وحُذِفَ منها المُشبَّهُ بِهِ، وكُنّيَ عنهُ بذكرِ لازمٍ مِنْ لوازمِهِ.

الدّرسُ الرّابعُ — المجازُ المُرسَلُ

أستعدُّ

يقولُ إيليّا أبو ماضي:

نسيَ الطّينُ ساعةً أنّهُ طيـــ ـــنٌ حَقيرٌ فصالَ تِيهًا وعَرْبَدْ (إيليّا أبو ماضي، شاعرٌ لُبنانيٌّ)

هل يجوزُ أن يُطلقَ لفظُ الطّينِ، ويرادَ بهِ الإنسانُ؟

أبيّنُ رأيي في ذلكَ في ضَوءِ ما قالَهُ إيليّا أبو ماضي.

أتأمّلُ ما يأتي:

1 – قالَ تعالى: ﴿قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗا﴾. (يوسفُ: 36)

2 – قالَ المديرُ للمعلّمينَ في حفلٍ أقيمَ لتكريمِ المديرِ السّابقِ: جاءَ مديرُكم.

بتأمُّلِ الشّاهدِ منَ الآيةِ الكريمةِ ألحَظُ أنّ تسميةَ العنبِ خمرًا جاءَ على سبيلِ المجازِ، فالكلامُ خرجَ عنْ معناهُ الأصيلِ بقرينةٍ، هي: (أعصرُ)؛ إذْ يَستحيلُ عصرُ الخمرِ، وقدِ استُعمِلَ لفظُ (خمرًا) باعتبارِ ما سيكونُ عليه العنبُ في المستقبلِ، وتُسمّى هذهِ العلاقةُ (اعتبارَ ما سيكونُ). ومنه قولُه تعالى: ﴿إِنَّكَ مَيِّتٞ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾. (الزُّمَرُ: 30)

كذلكَ جاءتْ تسميةُ المديرِ السّابقِ في المثالِ الثّاني مديرًا على سبيلِ المجازِ؛ فالكلامُ خرجَ عنْ معناهُ الأصيلِ بقَرينةٍ، هيَ (السّابق)؛ إذْ لا يكونُ للمدرسةِ مديرانِ في الوقتِ نفسِهِ، وقدِ استُعمِلَ لفظُ (مديرُكم) باعتبارِ ما كانَ عليهِ في الماضي، وتُسمّى هذهِ العلاقةُ (اعتبارَ ما كانَ). ومنه: شَربْنا بُنًّا.

والآنَ أتأمّلُ المثالَينِ الآتيَينِ:

3 – أمسكَ الطّفلُ بأخيهِ الأكبرِ عندَ قطعِ الشّارعِ.

4 – يبتسمُ عليٌّ حينَ يتناولُ شطيرتَهُ، ويكتبُ لأمّهِ كلَّ صباحٍ: أمّي، حفظَ اللّهُ قلبَكِ الدّافئَ.

ألحظُ في المثالِ الثّالثِ أنّ الطّفلَ أمسكَ بجزءٍ منْ أخيهِ، هوَ يدُهُ أوْ طرَفُ ثوبِهِ، إذْ هوَ لمْ يمسكْ أخاهُ كلَّهُ، فهُنا خرجَ الكلامُ عنْ معناهُ الأصيلِ بقرينةٍ، هيَ (أمسكَ)؛ إذْ يَستحيلُ أن يمسكَ أخاهُ الأكبرَ منْ كلِّ جوانبِهِ، واستُعمِلَ الكلُّ (أخيه الأكبر) مكانَ الجزءِ(اليدِ أوْ طرفِ الثّوبِ)، وتُسمّى هذهِ العلاقةُ (الكُلّيّةَ). ومِنْهُ قولُهُ تعالى: ﴿يَجۡعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمۡ فِيٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلۡمَوۡتِ﴾ (البقرةُ: 19)

إضاءةٌ

سُمّيَ المجازُ المُرسلُ بذلكَ؛ لأنّه أُرسِلَ؛ أيْ: أُطلقَ عنِ التّقييدِ؛ فهوَ ليس كالاستعارةِ المقيَّدةِ بعلاقةٍ واحدةٍ هيَ المشابهةُ فحَسْبُ، بل لهُ علاقاتٌ كثيرةٌ.

وأمّا المثالُ الرّابعُ فألحظُ أنّ الدّعاءَ بالحفظِ كانَ للأمِّ، لا لقلبِها فحسْبُ، فهنا خرجَ الكلامُ عنْ معناهُ الأصيلِ بقرينةٍ، هيَ (حفظَ)؛ واستُعمِلَ الجزءُ (القلب) مكانَ الكلِّ (الأمّ)، وتُسمّى هذهِ العلاقةُ (الجزئيّة). ومنْ ذلكَ قولُ الرّسولِ -ﷺ-: «عَيْنانِ لا تَمَسُّهُمَا النّارُ: عَيْنٌ بَكَتْ مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ، وَعَيْنٌ باتَتْ تَحْرُسُ في سَبيلِ اللّهِ».

(سننُ التّرمذيِّ)

أستزيدُ

مِن عَلاقاتِ المجازِ المُرسَلِ المحلّيّةُ، مثلُ قولِه تعالى: ﴿وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّتِى كُنَّا فِيهَا﴾ (يوسفُ: 82)، والمرادُ أهلُ القريةِ الحالّينَ فيها، فاستُعملَ المَحَلُّ مكانَ الحالِّ فيهِ. والسّببيّةُ: مثلُ: أكلتِ الماشيةُ الغَيثَ. إذِ استُعمِلَ السَّببُ (الغَيث) والمقصودُ المُسبَّبُ عنهُ (العُشبُ).

أستنتجُ

- **المجازُ المُرسَلُ**: استعمالُ الكلمةِ في غيرِ معناها الأصيلِ، لوجودِ قرينةٍ، وعلاقةٍ غيرِ المشابهةِ.
- مِنْ علاقاتِ المجازِ المُرسَلِ:
- **اعتبارُ ما كانَ**: باستعمالِ اللّفظِ باعتبارِ ما كانَ عليهِ في الماضي.
- **اعتبارُ ما سيكونُ**: باستعمالِ اللّفظِ باعتبارِ ما سيكونُ عليهِ في المستقبلِ.
- **الكلّيّةُ**: بإيرادِ اللّفظِ الدّالِّ على الكلِّ، والمرادُ جزءٌ منهُ.
- **الجزئيّةُ**: بإيرادِ اللّفظِ الدّالِّ على جزءٍ منَ الكلِّ المرادِ.

قيد الإعداد والمراجعة

أقيّمُ ذاتي

أوّلًا: أختارُ رمزَ الإجابةِ الصّحيحةِ في كلٍّ ممّا يأتي:

1 – قالَ المتنبّي – وقدْ أنذَرَ السّحابُ بالمطرِ، وَمعَهُ سيفُ الدّولةِ–:

تعرَّضَ لي السَّحابُ وَقدْ قفَلْنا فقلتُ: إليكَ إنَّ معي السَّحابا (المتنبّي، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

كلمةُ (السّحابُ) الأولى، وكلمةُ (السّحابا) الثّانيةُ على التّرتيبِ:

أ – حقيقةٌ/ حقيقةٌ. ب– مجازٌ/ مجازٌ. جـ– حقيقةٌ/ مجازٌ. د – مجازٌ/ حقيقةٌ.

2 – مِن قولِ ابنِ العميدِ في الغزلِ:

قامتْ تُظَلِّلُني مِنَ الشَّمسِ نفسٌ أحبُّ إليَّ مِنْ نَفْسي

قامَتْ تُظَلِّلُني ومِنْ عجَبٍ شَمْسٌ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ (ابنُ العَميدِ، أديبٌ عبّاسيٌّ)

القرينةُ الّتي صرَفتِ الكلمةَ المخطوطَ تحتَها (شمسٌ) عنِ الحقيقةِ:

أ – مِن. ب– عَجَبٍ. جـ– الشّمسِ. د – تُظَلِّلُنِي.

3 – الكلمةُ الّتي وردتْ بمعنًى مجازيٍّ في البيتِ الآتي:

أستودعُ اللّهَ في بغدادَ لي قَمَرًا بالكَرْخِ مِنْ فلَكِ الأزرارِ مَطْلعُهُ (ابنُ زُرَيقٍ البغداديُّ، شاعرٌ عباسيٌّ)

أ – أستودعُ. ب–بغدادَ. جـ– قمرًا. د – الكَرْخِ.

4 – المثالُ الّذي احتوى على استعارةٍ في ما يأتي هوَ:

أ – إنَّ النّبيَّ –ﷺ– نورٌ يُستضاءُ بهِ.

ب– الذّكاءُ الاصطناعيُّ كالمحرِّكِ الخارقِ في مركبةِ المستقبلِ.

جـ– انقضّتْ نسورُ الوطنِ لِتُمزّقَ الأعداءَ.

د – حرمانُ الطّفلِ منْ حقوقِهِ كحرمانِ الطّيرِ منْ جناحَيْهِ.

5 – إذا أرَدْتُ تحويلَ التّشبيهِ إلى استعارةٍ تصريحيّةٍ في عبارةِ: (رأيتُ طالبَ علمٍ كالشّجرةِ الّتي تُورِقُ أغصانُها).

فإنّ الجملةَ تصبحُ:

أ – رأيتُ شجرةَ المعلّمينَ تنهضُ بالحياةِ.

ب– رأيتُ طالبَ علمٍ تُورقُ أغصانُهُ.

جـ– رأيتُ شجرةً تُورقُ أغصانُها.

د – رأيتُ طالبَ علمٍ كالأشجارِ المُورقةِ.

تم إعداد الكتاب والمراجعة

6 – في قولِ الشّاعرِ:

فاضْحَكْ فإنَّ الشُّهبَ تضحكُ والدُّجى مُتلاطِمٌ ولِذا نُحِبُّ الأَنْجُمَا (إيليّا أبو ماضي، شاعرٌ لُبنانيٌّ)

أ – مجازٌ مُرسَلٌ علاقتُهُ الكلّيّةُ. ب– مجازٌ مُرسَلٌ علاقتُهُ الجزئيّةُ.

جـ– استعارةٌ تصريحيّةٌ. د– استعارةٌ مكنيّةٌ.

7 – في جملةِ: (أعطى رجلٌ صديقَهُ حَطبًا، وقالَ لهُ: أشعلِ النّارَ)، مجازٌ مُرسَلٌ علاقتُه (اعتبارُ ما سيكونُ).

والقرينةُ الّتي عرفتُ بها هذا المجازَ:

أ – أعطى. ب– حطبًا. جـ– أَشْعل. د – النّارَ.

8 – في قولِ الشّاعرِ: أَتَتْهُ الخِلافةُ مُنقادَةً إليــهِ تجــرِّرُ أذيــالَهــا (أبو العتاهيةِ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

أ – مجازٌ مُرسَلٌ (اعتبارُ ما كانَ). ب– مجازٌ مُرسَلٌ (اعتبارُ ما سيكونُ).

جـ– استعارةٌ تصريحيّةٌ. د– استعارةٌ مكنيّةٌ.

9 – علاقةُ المجازِ المُرسَلِ في قولِ الشّاعرِ:

كَم بَعَثْنا الجيشَ جرّا رًا وأرسَلْنَا العُيونا

أ – الكلّيّةُ. ب– الجزئيّةُ. جـ– اعتبارُ ما سيكونُ. د – اعتبارُ ما كانَ.

10 – في قولِ الشّاعرِ يصفُ ممدوحَهُ بالشّجاعةِ:

ولمْ أرَ قبلي مَنْ مَشَى البَدْرُ نحوَهُ ولا رجلًا قامَتْ تُعانِقُه الأُسْــدُ (المتنبّي، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

أ – مجازٌ مُرسَلٌ علاقتُهُ الجزئيّةُ. ب– مجازٌ مُرسَلٌ علاقتُهُ الكلّيّةُ.

جـ– استعارةٌ تصريحيّةٌ. د – استعارةٌ مكنيّةٌ.

11 – في قولِ الشّاعرِ:

«منازِلُهُمْ

عندَ سفْحِ الكلامِ مشرَّعةٌ للنّدى والضّيوفْ

وَقدْ عمّروا بالمحبّةِ جُدرانَها

وأضاؤوا مداخلَها العالياتِ، وعلّوا السّقوفْ» (حبيب الزّيوديّ، شاعرٌ أردنيٌّ)

مجازٌ مرسلٌ علاقتُهُ:

أ – الكلّيّةُ. ب– اعتبارُ ما كانَ. جـ– اعتبارُ ما سيكونُ. د – الجزئيّةُ.

12 – علاقةُ المجازِ المُرسَلِ في عبارةِ: إنّ شُربَ الزّيتونِ مفيدٌ لصحّةِ القلبِ.

أ – الكلّيّةُ. ب– اعتبارُ ما كانَ. جـ– اعتبارُ ما سيكونُ. د – الجزئيّةُ.

قيد الإعداد والمراجعة

ثانيًا: أميّزُ المفرداتِ والتّراكيبَ الّتي استُعملَتْ في معناها الحقيقيِّ منَ الّتي استُعملَتْ في معنًى مجازيٍّ في كلٍّ ممّا تحتهُ خطٌّ في ما يأتي:

أ - قالَ تعالى: ﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقۡدِرَ عَلَيۡهِ فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾. (الأنبياءُ: 87)

قالَ تعالى: ﴿كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾. (إبراهيمُ: 1)

ب- قالَ تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا قُمۡتُمۡ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ فَٱغۡسِلُواْ وُجُوهَكُمۡ وَأَيۡدِيَكُمۡ إِلَى ٱلۡمَرَافِقِ وَٱمۡسَحُواْ بِرُءُوسِكُمۡ وَأَرۡجُلَكُمۡ إِلَى ٱلۡكَعۡبَيۡنِ﴾. (المائدةُ: 6)

قالَ ﷺ:«اليدُ العليا خيرٌ منَ اليدِ السُّفلى». (متّفقٌ عليه)

جـ- قالَ تعالى: ﴿وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾. (التّكويرُ: 18)

تنفّسَ المرضى المصابونَ بفيروسِ كورونا بصعوبةٍ بسببِ الالتهابِ الرّئويِّ الحادِّ الّذي أصابَهمْ.

د - قالَ حسّانُ بنُ ثابتٍ -رضي الله عنه-: لَنا القَدَمُ العُلْيا إليكَ وخَلْفُنا لأوّلِنا في طاعَةِ اللّهِ تَابِع

(حسّانُ بنُ ثابتٍ، صحابيٌّ وشاعرٌ مُخضرَمٌ)

أدرّبُ قدمي اليُسرى حتّى تصبحَ كاليُمنى في تسديدِ الكرةِ.

ثالثًا: أوظّفُ كلًّا منَ الكلماتِ الآتيةِ في جملتَينِ مفيدتَينِ مِنْ إنشائي، تكونُ في الأولى بمعناها الحقيقيِّ، وفي الثّانيةِ بمعنًى مجازيٍّ: عَين، نور، باب، ذئب، غَرِقَ.

رابعًا: أميّزُ الاستعارةَ المكنيّةَ منَ الاستعارةِ التّصريحيّةِ في ما تحتَه خطٌّ في كلٍّ ممّا يأتي:

أ - قالَ تعالى: ﴿ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ﴾. (الفاتحة: 6)

ب- قالَ -ﷺ-: «بُنِيَ الإسلامُ على خمسٍ: شهادةِ أنْ لا إلهَ إلا اللّهُ، وأنّ محمدًا رسولُ اللّهِ، وإقامِ الصّلاةِ، وإيتاءِ الزّكاةِ، والحجِّ، وصومِ رمضانَ». (صحيحُ البخاريِّ)

جـ- وإذا المنيّةُ أنشبَتْ أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ (أبو ذُؤَيبٍ الهُذَليُّ، شاعرٌ مخضرمٌ)

د - وأقبَلَ يَمْشي في البِساطِ فَما دَرى إلى البحرِ يَسْعى أمْ إلى البَدْرِ يَرْتقي (المتنبّي، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

هـ- دقّاتُ قلْبِ المرءِ قائلةٌ لَهُ إنَّ الحياةَ دقائقٌ وثوانٍ (أحمد شوقي، شاعرٌ مصريٌّ)

و - ظَبْياتِ وادي السَّيْرِ هَلْ نَفَرَتْ مِنْ سِرْبِكُنَّ الظَّبْيَةُ السَّمْرا (مصطفى وهبي التّلّ (عَرار)، شاعرٌ أردنيٌّ)

خامسًا: أعيّنُ الاستعارةَ، وأبيّنُ نوعَها، شارحًا إيّاها، في كلٍّ ممّا يأتي:

أ – ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ﴾. (الأعراف: 154)

ب– ديمَةٌ سَمْحَةُ القِيادِ سَكوبُ مُستَغيثٌ بِها الثَّرى المَكروبُ (أبو تمّام، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

جـ– حتّى مَتى أنْتَ في لَهْوٍ وفي لَعِبٍ والموتُ نَحْوَكَ يَهوي فاغرًا فاهُ؟ (أبو العتاهية، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

د – جُمِعَ الحقُّ لَنا في إمامٍ قَتَلَ البُخْلَ وَأَحْيا السَّماحا (ابنُ المُعتَزِّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

هـ– أضاءَتْ لَهُم أحسابُهم ووجوهُهُم دُجى اللّيلِ حتّى نَظَّمَ الجَزْعَ ثاقِبُهْ (أبو الطَّمَحانِ القَيْنيُّ، شاعرٌ مُخضرَمٌ)

سادسًا: أوظّفُ كلًّا منَ الاستعارةِ التّصريحيّةِ والاستعارةِ المكنيّةِ في جملتَينِ مِنْ إنشائي، في وصفِ مشهدٍ مِنْ منافسةٍ في إحدى الألعابِ الرّياضيّةِ.

سابعًا: أبيّنُ علاقةَ المجازِ المُرسَلِ في ما تحتَهُ خطٌّ في كلٍّ ممّا يأتي:

أ – قالَ تعالى: ﴿فَبَشَّرْنَٰهُ بِغُلَٰمٍ حَلِيمٍ﴾. (الصّافّاتُ: 101)

ب– قالَ رسولُ اللّهِ –ﷺ–: «دينارٌ أَنْفَقْتَهُ في سبيلِ اللّهِ، ودينارٌ أَنْفَقْتَهُ في رَقَبَةٍ، ودينارٌ تصَدَّقتَ به على مِسكينٍ، ودينارٌ أَنْفَقْتَهُ على أَهلِكَ، أَعظَمُهَا أجرًا الّذي أَنْفَقْتَهُ على أهلِكَ». (صحيحُ مسلمٍ)

جـ– لا أرْكبُ البحرَ أخشى علـيَّ منْـهُ المَعَاطِـبْ

طينٌ أنـا وَهـوَ مـــاءٌ والطّينُ في الماءِ ذائِـبْ (ابنُ حَمديسٍ الصِّقِلِّيُّ، شاعرٌ أندلسيٌّ)

د – سكنَ ابنُ مالكٍ صاحبُ الألفيّةِ دمشقَ، وفيها تُوفّيَ.

ثامنًا: أبيّنُ علاقةَ المجازِ المُرسَلِ في كلٍّ ممّا يأتي، شارحًا السّببَ:

أ – وإنّ مَنْ لا يحفظُ القلوبا يُخذَلُ حينَ يشهَدُ الحُروبا (ابنُ حِجّةَ الحَمَوِيُّ، شاعرٌ مملوكيٌّ)

ب– اسْتَشْهدتُ في كتابتي بشعرِ المتنبّي.

جـ– يلبسُ النّاسُ الصّوفَ في الشّتاءِ.

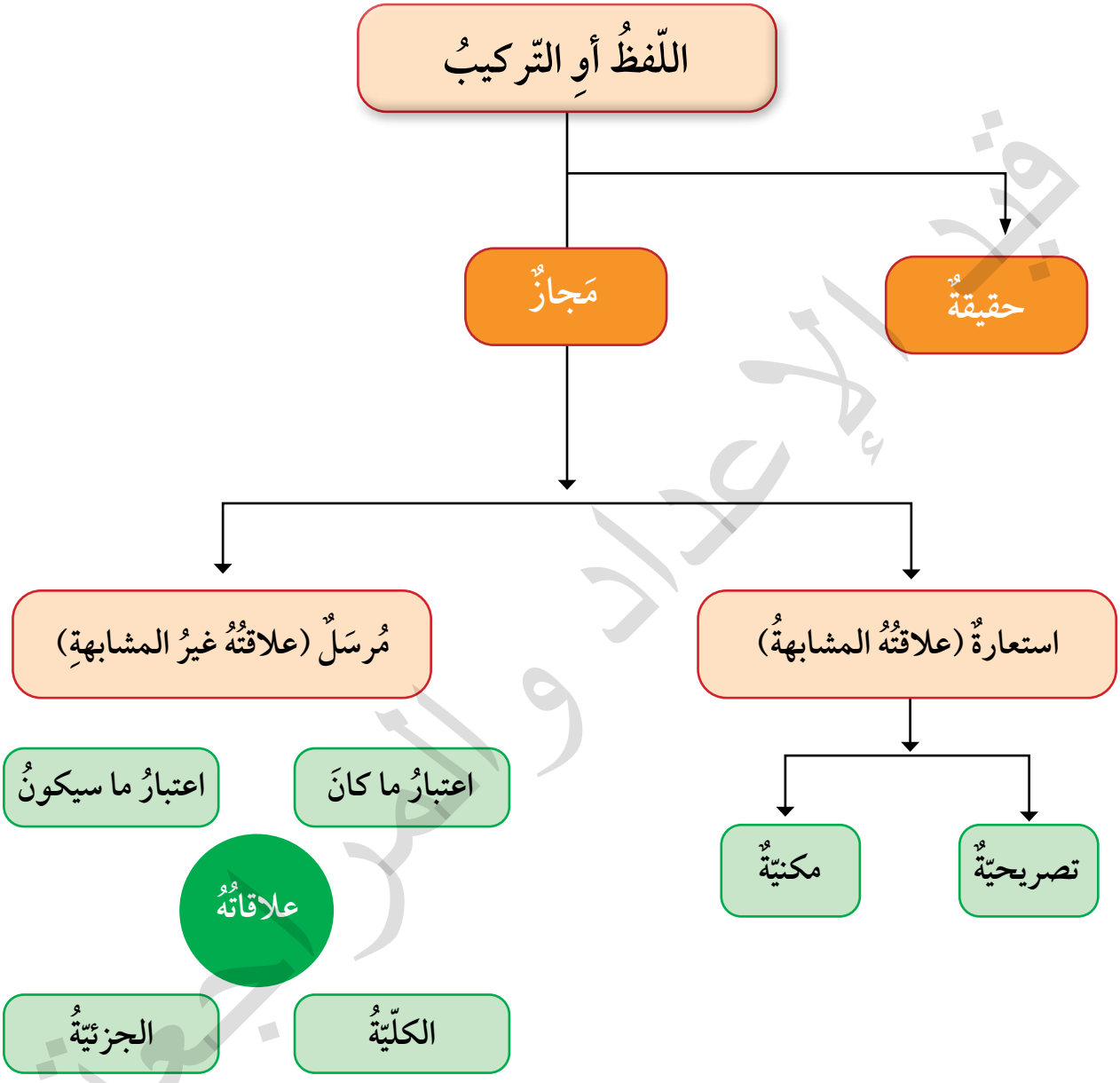
تاسعًا: أوظّفُ كلَّ كلمةٍ منَ الكلماتِ الآتيةِ في مجازٍ مرسَلٍ في جملةٍ مفيدةٍ مِنْ إنشائي، وَفقَ العلاقةِ الّتي بينَ القوسَينِ:

أ – الإيمان (الكلّيّة).

ب– رجال (اعتبار ما سيكونُ).

جـ– البَذرة (اعتبار ما كانَ).

د – الأُذُن (الجزئيّة).


اللّفظُ أوِ التّركيبُ
حقيقةٌ
مَجازٌ
استعارةٌ (علاقتُهُ المشابهةُ)
مُرسَلٌ (علاقتُهُ غيرُ المشابهةِ)
تصريحيّةٌ
مكنيّةٌ
علاقاتُهُ
اعتبارُ ما كانَ
اعتبارُ ما سيكونُ
الكلّيّةُ
الجزئيّةُ

«لا بُــدّ لطالبِ البلاغةِ مِــنْ أمرَينِ: قراءةٍ عميقةٍ متّصلــةٍ لروائعِ الأدبِ وحفظِ ما يســتجيدُهُ مِنْهُ، ومرانٍ على التّعبيرِ مِنْ وقتٍ لآخرَ عنْ بعضِ ما يجولُ في الخاطرِ وتَجيشُ بهِ النّفْسُ».

(علمُ المعاني، عبد العزيز عتيق)

نتاجاتُ التّعلُّمِ

- يستنتجُ بعضَ المعاني البلاغيّةِ للنّهيِ.
- يوظّفُ بعضَ المعاني البلاغيّةِ للنّهي توظيفًا صحيحًا في سياقاتٍ حيويّةٍ متنوّعةٍ.
- يستنتجُ بعضَ المعاني البلاغيّةِ للنّداءِ.
- يوظّفُ بعضَ المعاني البلاغيّةِ للنّداءِ توظيفًا صحيحًا في سياقاتٍ حيويّةٍ متنوّعةٍ.
- يستنتجُ مفهومَ أسلوبِ الإطنابِ.
- يستنتجُ صورًا مِنْ أسلوبِ الإطنابِ.
- يوظّفُ أسلوبَ الإطنابِ توظيفًا صحيحًا في سياقاتٍ حيويّةٍ متنوّعةٍ.

قيد الإعداد والمراجعة

الدّرسُ الأوّلُ: أسلوبُ النّهيِ ومعانيهِ البلاغيّةُ

أستعدُّ

- ما الفرقُ بينَ (لا) النّافيةِ و(لا) النّاهيةِ منْ حيثُ العملُ الإعرابيُّ، والمعنى؟
- أوضّحُ الفرقَ بأمثلةٍ مِنْ إنشائي.

1.1 مفهومُ النّهيِ وصيغتُهُ

أقرأُ ما يأتي قراءةً واعيةً:

1- قالَ تعالى: ﴿وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا﴾. (الحجراتُ: 12)

2- قالَ رسولُ اللّهِ -ﷺ-: «لا تَباغَضُوا، ولا تَحاسَدُوا، ولا تَدابَرُوا، وكونوا عبادَ اللّهِ إخْوانا». (متّفقٌ عليهِ)

3- قال الأبُ لابنِهِ: لا تنظرْ إلى ما يُغضبُ اللّهَ تعالى.

ألحظُ في الآيةِ الكريمةِ نهيَ اللّهِ تعالى عبادَهُ عنِ التّجسّسِ، وعنِ الغيبةِ. كذلكَ في الحديثِ الشّريفِ يَنْهى رسولُ اللّهِ -ﷺ- أفرادَ المجتمعِ عنِ التّباغضِ، والتّحاسدِ، والتّدابرِ. أمّا في المثالِ الثّالثِ فألحظُ نهيَ الأبِ ولدَهُ عنِ النّظرِ إلى ما يغضبُ اللّهَ تعالى. وعندما أُنْعِمُ النّظرَ أجدُ أنَّ النّهيَ جاءَ منَ الأعلى منزلةً: (اللّهِ تعالى في الآيةِ الكريمةِ، والرّسولِ -ﷺ- في الحديثِ الشّريفِ، والأبِ في المثالِ الثّالثِ) إلى الأدنى منزلةً: (المؤمنينَ في الآيةِ الكريمةِ، وعبادِ اللّهِ في الحديثِ الشّريفِ، والابنِ في المثالِ الثّالثِ)، لطلبِ الكفِّ عنِ الأفعالِ الواردةِ بعدَ (لا) النّاهيةِ على وجهِ الإلزامِ. وهذا في العربيّةِ هوَ النّهيُ الحقيقيُّ.

وإذا بحثتُ عنِ الصّيغةِ الّتي جاءَ عليها النّهيُ أجدُ أنّها ((لا) النّاهيةُ، يَعقُبُها فعلٌ مضارعٌ).

أستنتجُ

- النّهيُ الحقيقيُّ: هوَ طلبُ الكفِّ عنِ الفعلِ، على وجهِ الإلزامِ، ويكونُ منَ الأعلى إلى الأدنى منزلةً.
- يتكوّنُ أسلوبُ النّهيِ مِنْ (لا) النّاهيةِ، يَعْقُبُها فعلٌ مضارعٌ.

2.1 منَ المعاني البلاغيّةِ لأسلوبِ النّهي

أقرأُ ما يأتي قراءةً واعيةً:

1- قالَ تعالى: ﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا﴾. (البقرة: 286)

2- ولا تَجْلسْ إلى أهْلِ الدَّنايا فإنّ خلائقَ السّفهاءِ تُعدِي (أبو العلاءِ المعريُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

3- قال أيّوبُ لصديقِهِ: أَعِرْني كتابَكَ، لكنْ لا تطلبْهُ منّي قبلَ أسْبوعٍ.

4- قالَ الأبُ لابنِهِ: لا تدرُسْ جيِّدًا، وسترى عاقبةَ ذلكَ.

ألحظُ في الآيةِ الكريمةِ أنّ النّهيَ للدّعاءِ؛ إذ يطلُبُ العبدُ منْ ربِّهِ عدمَ مؤاخَذتِهِ عندَ النّسيانِ أوِ الخطأِ، وهوَ طلبٌ منَ الأدنى(العبدِ) إلى الأعلى، وهوَ (اللّهُ) جلَّ وعلا. كذلكَ أجدُ معنى الدّعاءِ في أسلوبِ النّهيِ في قولِ أبي فراسٍ الحمْدانيِّ مخاطبًا سيفَ الدّولةِ:

فَلا تَحْمِلْ على قَلْبٍ جَريحٍ بِهِ لحوادثِ الأيّامِ نَدبُ (أبو فراسٍ الحمْدانيُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

أمّا المثالُ الثّاني فأجدُ فيهِ نهيَ الشّاعرِ عنِ الجلوسِ إلى أهلِ الأخلاقِ السّيّئةِ؛ فإنّ أخلاقَهم تنتقلُ كالعَدْوى، وهذا النّهيُ للنّصحِ والإرشادِ. ومثلُه قولُ الإمامِ الشّافعيِّ:

إذا نطقَ السّفيهُ فلا تُجِبْهُ فخيرٌ مِنْ إجابتِهِ السُّكوتُ (محمّدُ بنُ إدريسَ الشّافعيُّ، فقيهٌ وشاعرٌ عبّاسيٌّ)

وأمّا في المثالِ الثّالثِ فألحظُ أنّ نهيَ أيوبَ لصديقِهِ عنْ طلبِ الكتابِ قبلَ أسبوعٍ جاءَ للالتماسِ؛ إذ إنّهما متساويانِ في المنزلةِ. ومثلُهُ قولُ الشّاعرِ لمحبوبتِهِ:

لا تَنفِري مِنّي ولا تغضَبي وَلا تكوني في الهَوى ظالِمَةْ

(بدَويُّ الجبلِ، شاعرٌ سوريٌّ)

وألحظُ في المثالِ الرّابعِ أنّ نهيَ الأبِ لابنِهِ عنِ الدّراسةِ الجيّدةِ، يفيدُ إنذارَهُ بعاقبةِ ذلكَ وتخويفَهُ مِنْها، وهوَ معنى التّهديدِ في العربيّةِ. ومِنْهُ قولُ عمرِو بنِ كلثومٍ:

أَبا هِنْدٍ فَلا تَعْجَلْ عَلَينا وَأَنْظِرْنا نُخَبِّرْكَ اليَقينا (عمرُو بنُ كلثومٍ، شاعرٌ جاهليٌّ)

أستزيدُ

منَ المعاني الّتي يخرجُ إليها النّهيُ السُّخريةُ؛ إذ إنّهُ يتضمّنُ التّحقيرَ للمخاطَبِ؛ وَمنْ ذلكَ: لا تُجهدْ نفسَكَ في ما تعبَ فيهِ الكرامُ؛ فكأنّهُ يقولُ: لا تُجهدْ نفسَكَ في شيءٍ يفعلُهُ الكرامُ؛ فلستَ واحدًا منهُمْ.

أستنتجُ

يخرجُ النّهيُّ عَنْ معناهُ الحقيقيِّ إلى معانٍ بلاغيّةٍ، منها: الدُّعاءُ، والنُّصحُ والإرشادُ، والالتماسُ، والتّهديدُ.

الدّرسُ الثّاني — أسلوبُ النّداءِ ومعانيهِ البلاغيّةُ

أستعدُّ

إذا أردتُ أنْ أطلبَ مِن شَخصٍ الانتباهَ أو الإقبالَ عليَّ، فكمْ حرفًا يمكنُني أنْ أستعملَ؟

أذكُرُ ما أعرفُهُ منْ هذهِ الأحرفِ.

1.2 مفهومُ النّداءِ وأحرفُهُ

أقرأُ ما يأتي قراءةً واعيةً:

1 – قالَ تعالى: ﴿يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا﴾. (مريمُ: 12)

2 – أَزَينَ نساءِ العالَمينَ أَجيبي دعاءَ مَشوقٍ بالعراقِ غريبِ

أَيا فَوزُ لَو أبصرتِني ما عرفتِني لِطولِ شُجوني بعدَكمْ وشُحوبي (العبّاسُ بنُ الأحنفِ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

3 – قالَ الوالدُ لولدِهِ: أَيْ بُنيَّ، لا تقلْ: وا رَأْساهْ، بلْ تناولِ الدّواءَ، وارْفَعَنَّ يَدَيْكَ إلى اللّهِ.

ألحظُ في الآيةِ الكريمةِ نداءَ اللّهِ تعالى نبيَّهُ يحيى –عليه السلام– آمرًا إيّاهُ بالتّمسّكِ بشرعِهِ بقوّةٍ. وَقدْ جاءَ النّداءُ بحرفِ النّداءِ (يا)، وهو حرفٌ يصلُحُ لنداءِ القريبِ والبعيدِ. وفي بيتَي العبّاسِ بنِ الأحنفِ ألحظُ نداءَ الشّاعرِ محبوبتَهُ فَوزَ بهمزةِ النّداءِ مرّةً، وبـ(أيا) مرّةً، والهمزةُ لنداءِ القريبِ؛ إشارةً إلى قربِها منْ نفسِهِ على رَغمِ بُعدِها المادّيِّ عنهُ، و(أيا) لنداءِ البعيدِ، إشارةً إلى المسافةِ الّتي تحولُ بينَهُما؛ إذْ كان بعيدًا يشكو الغربةَ وفِراقَها.

وفي المثالِ الأخيرِ أجدُ نداءَ الوالدِ ولدَهُ ناصحًا لهُ بأنْ يستعينَ باللّهِ تعالى على الشّفاءِ منَ المرضِ معَ الأخذِ بالأسبابِ. وَقدْ جاءَ النّداءُ بـ(أيْ)، أداةِ نداءِ القريبِ؛ موافقةً لحالِ الأبِ القريبِ مِنْ ولدِهِ وهوَ في حالِ المرضِ.

أمّا استعمالُ أداةِ النّداءِ (وا) فقد جاءَ للنُّدْبةِ، وهيَ لنداءِ المتوجَّعِ منهُ كما في المثالِ الأخيرِ في (وا رأساهْ)، أوْ لنداءِ الميّتِ المُتَفَجَّعِ عليهِ، ومنهُ: وا عبدَ المُطَّلباهْ، في تفجُّعِ قريشٍ في الجاهليّةِ على موتِ عبدِ المطَّلبِ جدِّ النبيِّ ﷺ.

وَقدْ جاءَ النّداءُ بجميعِ أدواتِ النّداءِ في هذهِ السّياقاتِ حقيقيًّا باستثناءِ النّداءِ بـ (وا)؛ إذْ هوَ للنُّدْبةِ. والمقصودُ بالنّداءِ الحقيقيِّ: طلبُ المتكلّمِ إقبالَ المخاطَبِ عليهِ بحرفٍ ينوبُ مَنابَ الفعلِ (أنادي).

إضاءةٌ

قَدْ يُحذَفُ حرفُ النّداءِ، وَقَدْ يُذكَرُ، فمثالُ المحذوفِ قولُهُ تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا﴾. (يوسفُ: 46)

أيْ: يا يوسفُ، يا أيُّها الصّدّيقُ. ومثالُ المذكورِ قولُهُ تعالى: ﴿يَٰمَرۡيَمُ ٱقۡنُتِي لِرَبِّكِ وَٱسۡجُدِي وَٱرۡكَعِي مَعَ ٱلرَّٰكِعِينَ﴾. (آلُ عمرانَ: 43)

أستنتجُ

- النّداءُ الحقيقيُّ: هوَ طلبُ المتكلّمِ إقبالَ المُخاطَبِ عليهِ بحرفٍ نابَ منابَ (أنادي).
- أشهرُ أحرفِ النّداءِ: (يَا)، و(أَ)، و(أيَا)، و(أيْ)، و(وا).

2.2 منَ المعاني البلاغيّةِ لأسلوبِ النّداءِ

أقرأُ ما يأتي قراءةً واعيةً:

1- أيَا قَبْرَ معنٍ كيفَ وارَيْتَ جودَهُ وَقدْ كانَ منهُ البَرُّ والبحرُ مُتْرَعا (الحُسينُ بنُ مطيرٍ الأسَديُّ، شاعرٌ مُخضرَمٌ)

2- يا قَلبُ حَسْبُكَ قدْ أفاقَ مَعاشِرٌ وأراكَ تَذْأَبُ في الهَوى فإلى مَتى؟ (محمود سامي البارودي، شاعرٌ مصريٌّ)

3- فَوا عَجَبًا كمْ يَدّعي الفَضْلَ ناقصٌ وَوا أَسَفًا كمْ يُظْهِرُ النّقصَ فاضِلُ (أبو العلاءِ المعريُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

4- يا لَلْغَنِيِّ لِلْفَقيرِ.

بتأمّلِ البيتِ الأوّلِ ألحظُ نداءَ الشّاعرِ القبرَ الّذي دُفنَ فيه كريمٌ منْ كرماءِ العربِ، هوَ معنُ بنُ زائدةَ، وهوَ نداءٌ يستحيلُ أنْ يكونَ القصدُ منهُ طلبَ الإقبالِ؛ إذِ المنادى قبرُ مَعنٍ، وعليهِ فَقدْ خرجَ النّداءُ إلى غرضٍ بلاغيٍّ يُفهَمُ منْ سياقِ البيتِ. وهوَ التّحسّرُ. ومثلُه قولُ الشّاعرِ:

يا شَبابي، وأينَ منّي شَبابي؟ آذَنَتْني حبالُهُ بانقضابِ (ابنُ الرّوميِّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

وفي البيتِ الثّاني ألحظُ أنَّ نداءَ القلبِ جاءَ في سياقِ الزّجْرِ؛ أيْ: منعِ القلبِ مِنْ مواصلةِ الهوى.

وفي البيتِ الثّالثِ وردَ النّداءُ بـ(وا) نداءَ نُدْبَةٍ توجُّعًا مِن حالِ مَنْ يدّعي الفضلَ وهوَ ناقصٌ، ومِمّنْ يُظهِرُ النّقصَ وهوَ فاضلٌ.

أمّا المثالُ الأخيرُ فقدْ جاءَ فيهِ النّداءُ للاستغاثةِ؛ إذْ فيهِ مستغاثٌ بهِ، ومستغاثٌ لهُ. والمستغاثُ بهِ: هوَ منْ يُطلبُ منهُ العونُ في شِدّةٍ، ويكونُ مجرورًا بلامٍ مفتوحةٍ، كما في (يا لَلْغنِيِّ). أمّا المستغاثُ لهُ فهوَ الّذي يُطلَبُ العونُ لهُ، ويكونُ مجرورًا بلامٍ مكسورةٍ، كما في (لِلْفقيرِ).

أستزيدُ

يأتي النّداءُ للتّعجّبِ، كما في قولِ الشّاعرِ:

فيا لكَ منْ ليلٍ تقاصرَ طولُهُ
وما كانَ ليلي قبلَ ذلكَ يَقْصُرُ!

(عمرُ بنُ أبي ربيعةَ، شاعرٌ أُمويٌّ)

أستنتجُ

- يخرجُ النّداءُ عَنْ معناهُ الحقيقيِّ إلى معانٍ بلاغيّةٍ، منها: التّحسّرُ، والزّجْرُ، والنُّدْبةُ، والاستغاثةُ.

الدّرسُ الثّالثُ — أسلوبُ الإطْنابِ

أستعدُّ

قالَتِ المعلّمةُ للطّالباتِ: سأكافئُ جميعَ الطّالباتِ وفاطمةَ.

لماذا ذكرتِ المعلّمةُ فاطمةَ معَ أنّها طالبةٌ منَ الطّالباتِ؟

مفهومُ الإطنابِ وأنواعُه

أتأمّلُ كلًّا ممّا يأتي:

1- قالَ تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى﴾. (طه: 120)

2- قالَ تعالى: ﴿كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ۝٤ ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ۝٥﴾. (النّبأ: 4-5)

3- زارَ الوفدُ السّياحيُّ الأردنَّ والبحرَ الميّتَ.

4- إنّ الأقصى وفلسطينَ أمانةٌ في عُنُقِ الأمّةِ.

إذا تأمّلتُ الآيةَ الكريمةَ وجدتُ قولَهُ تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ﴾ قد جاءَ على وجهِ الإبهامِ، فإذا سألتُ: بمَ وسوسَ إليهِ الشّيطانُ؟ جاءَ سائرُ الآيةِ الكريمةِ ليزيلَ هذا الإبهامَ؛ فما وسوسَ بهِ الشّيطانُ أوضحَهُ قولُهُ تعالى: ﴿قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى﴾. فلمْ يكنْ بيانُ الآيةِ الكريمةِ عنْ مضمونِ هذهِ الوسوسةِ على هذا النّحوِ زيادةً في اللّفظِ بغيرِ فائدةٍ، بلْ حقّقَ عنصرَ التّشويقِ في نفسِ المتلقّي، ودفعَهُ إلى الرّغبةِ في تبيُّنِ المقصودِ، وكلُّ زيادةٍ في اللّفظِ على المعنى لفائدةٍ تُسمّى إطنابًا، خلافًا لتطويلِ الكلامِ وزيادةِ اللّفظِ بما ليسَ فيهِ فائدةٌ. ويُسمّى هذا النّوعُ منَ الإطنابِ الواردِ في الآيةِ الكريمةِ (الإيضاحَ بعدَ الإبهامِ).

أمّا الآيةُ الكريمةُ الثّانيةُ فألحظُ فيها تكرارَ تركيبِ: ﴿كَلَّا سَيَعْلَمُونَ﴾؛ وهوَ تكرارٌ جاءَ لتأكيدِ مضمونِها، وهوَ الإنذارُ والوَعيدُ. وهذا النّوعُ منَ الإطنابِ يُسمّى (التّكرارَ).

وفي المثالِ الثّالثِ ألحظُ أنَّ البحرَ الميّتَ قدْ خُصَّ بالذِكرِ، معَ أنَّ وقوعَ زيارتِهِ متضمَّنٌ في العبارةِ؛ إذْ هوَ منْ عمومِ وطنِنا الأردنِّ، لكنّ مثلَ هذا التّخصيصِ يُعدُّ نوعًا منَ الإطنابِ في العربيّةِ؛ ويكونُ للتّنبيهِ على الأهمّيّةِ أوْ علوِّ الشّأنِ. ويُسمّى هذا النّوعُ منَ الإطنابِ (ذكرَ الخاصِّ بعدَ العامِّ).

أمّا المثالُ الرّابعُ فألحظُ أنّهُ على عكسِ المثالِ الثّالثِ؛ فقد ذُكرَ فيهِ المسجدُ الأقصى الشّريفُ الّذي هوَ جزءٌ منْ فلسطينَ، وجاءَ بعدَهُ ذِكرُ فلسطينَ عامّةً، وفي ذلكَ بيانٌ لفضلِ المسجدِ الأقصى وأهمّيّتِهِ وعلوِّ شأنِهِ. وهذا النّوعُ منَ الإطنابِ يُسمّى (ذكرَ العامِّ بعدَ الخاصِّ).

أستنتجُ

الإطنابُ: زيادةُ اللّفظِ على المعنى لفائدةٍ.

مِنْ أبرزِ أنواعِ الإطنابِ:

- الإيضاحُ بعدَ الإبهامِ.
- التّكرارُ.
- ذكرُ الخاصِّ بعدَ العامِّ.
- ذكرُ العامِّ بعدَ الخاصِّ.

قيد الإعداد والمراجعة

أقيّمُ ذاتي

أوّلًا: أختارُ رمزَ الإجابةِ الصّحيحةِ في كلٍّ ممّا يأتي:

1 – العبارةُ الّتي وردَ فيها أسلوبُ نَهيٍ هيَ:

أ – لا ينالُ العُلا مَنْ طبعُهُ الغَضبُ. ب– لا يمرضُ مَنْ أخذَ بوسائلِ السّلامةِ.

جـ– لا تتركْ الاحتياطَ في أمورِكَ. د – لا يحفظُ السّرَّ إلّا الصّديقُ الأمينُ.

2 – المعنى البلاغيُّ الّذي خرجَ إليهِ النّهيُ في قولِ مسؤولٍ لموظّفٍ لا يكترثُ لما يُطلبُ منهُ: لا تُطعْ أمري، هوَ:

أ – الدّعاءُ. ب– الالتماسُ. جـ– النّصحُ والإرشادُ. د – التّهديدُ.

3 – لا تَطْمَحَنَّ إلى المراتبِ قبْلَ أنْ تتكاملَ الأدواتُ والأسبابُ (الطُّغْرائيُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

خرج النّهيُ في البيتِ السّابقِ إلى معنى:

أ – الدّعاءِ. ب– الالتماسِ. جـ– النّصحِ والإرشادِ. د –التّهديدِ.

4 – السّببُ في خروجِ النّهيِ إلى معنى الدّعاءِ في جملةِ: (يا ربِّ، لا تُسلّطْ عَلَينا بذنوبِنا عدوًّا)، هوَ:

أ – التّساوي في المَنْزلةِ. ب– تضمّنُهُ نصيحةً.

جـ– طلبُ الكفِّ عنْ فعلٍ مِنْ أَعْلى إلى أَدْنى. د – طلبُ الكفِّ عنْ فعلٍ مِنْ أَدْنى إلى أَعْلى.

5 – واحدٌ منَ الأحرفِ الآتيةِ لا يستخدمُ للنّداءِ:

أ – يا. ب– أَيا. جـ– إِي. د – وا.

6 – العبارةُ الّتي جاءَ فيها النّداءُ حقيقيًّا هيَ:

أ – أَبُنيَّ العزيزَ، احفظِ اللّهَ يحفظْكَ. ب– ﴿وَيَقُولُ ٱلۡكَافِرُ يَٰلَيۡتَنِي كُنتُ تُرَابَۢا﴾. (النّبأ: 40)

جـ– أَيا لاهيًا، كفى بكَ حمقًا أنْ تضيّعَ عمرَكَ. د –«وا أبتاهْ، أجابَ ربًّا دَعاهُ». (فاطمةُ الزّهراءُ ﷺ)

7 – يَا لِلْمُربّينَ لِلأبناءِ. الضّبطُ الصّحيحُ للّامِ الأولى في الكلمةِ المخطوطِ تحتَها:

أ – الضّمّةُ. ب– الفتحةُ. جـ– الكسرةُ. د– السّكونُ.

8 – في قولِ الشّاعرِ:

أردنُّ أرضَ العزمِ أغنيةَ الظُّبا نبَتِ السّيوفُ وحدُّ سيْفِكَ ما نَبا (سعيد عقل، شاعرٌ لُبنانيٌّ)

الكلمةُ الّتي تعدُّ منادًى في البيتِ السّابقِ هيَ:

أ – أردنُّ. ب– العزمِ. جـ– الظُّبا. د – سيفِكَ.

9 – نوعُ الإطنابِ في قولِهِ تعالى: ﴿حَٰفِظُواْ عَلَى ٱلصَّلَوَٰتِ وَٱلصَّلَوٰةِ ٱلۡوُسۡطَىٰ﴾ (البقرة: 238):

أ – الإيضاحُ بعدَ الإبهامِ. ب– ذكرُ الخاصِّ بعدَ العامِّ.

جـ– ذكرُ العامِّ بعدَ الخاصِّ. د – التّكرارُ.

10- يُعدُّ الإطنابُ تأديةَ المعنى بلفظٍ:

أ - زائدٍ لفائدةٍ. ب- زائدٍ لغيرِ فائدةٍ.

جـ- مساوٍ للمقصودِ. د - مختصرٍ.

11- نوعُ الإطنابِ في عبارةِ: (حمّلتُكَ تلكَ الأمانةَ؛ أنْ تُؤسّسَ جيلًا سلاحُهُ العلمُ والإيمانُ وحبُّ الوطنِ):

أ - الإيضاحُ بعدَ الإبهامِ ب- ذكرُ الخاصِّ بعدَ العامِّ

جـ- ذكرُ العامِّ بعدَ الخاصِّ د - التّكرارُ.

ثانيًا: أميّزُ النّهيَ الحقيقيَّ منَ النّهيِ البلاغيِّ، وأبيّنُ معانيَ النّهيِ البلاغيِّ في كلٍّ ممّا يأتي:

أ - قالَ تعالى: ﴿وَلَا تُفْسِدُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَٰحِهَا﴾. (الأعرافُ: 56)

ب- كانَ عبدُ اللّهِ بنُ عمرَ -رضي الله عنهما- يقولُ: «إذا أمْسَيْتَ فَلا تنتظرِ الصّباحَ، وإذا أصْبَحْتَ فلا تنتظرِ المساءَ».
(صحيحُ البخاريِّ)

جـ- يقولُ الشّاعرُ مخاطبًا صديقَيهِ:

لا تَطْوِيا السِّرَّ عنّي يَوْمَ نائبةٍ فَإنَّ ذلكَ ذَنْبٌ غيرُ مُغْتَفَرِ (أبو العلاءِ المعرّيُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

ثالثًا: أوظّفُ أسلوبَ النّهيِ الّذي خرجَ إلى كلٍّ منَ المعاني البلاغيّةِ الآتيةِ في جملةٍ مِنْ إنشائي:

أ - الدُّعاءِ.

ب- النُّصحِ والإرشادِ.

جـ- الالتماسِ.

د - التّهديدِ.

رابعًا: أميّزُ النّداءَ الحقيقيَّ منَ النّداءِ البلاغيِّ، وأبيّنُ المعنى البلاغيَّ في ما يأتي:

أ - قالَ تعالى: ﴿أَن تَقُولَ نَفْسٌ يَٰحَسْرَتَىٰ عَلَىٰ مَا فَرَّطتُ فِى جَنۢبِ ٱللَّهِ وَإِن كُنتُ لَمِنَ ٱلسَّٰخِرِينَ﴾. (الزُّمَرُ: 56)

ب- عنْ عمرَ بنِ أبي سَلَمةَ، قالَ: قالَ رسولُ اللّهِ ﷺ: «يا غلامُ، سمِّ اللّهَ، وكلْ بِيَمينكَ، وكلْ ممّا يليكَ». (متّفقٌ عليهِ)

جـ- قالَ المتنبّي في عتابِ سيفِ الدّولةِ:

واحَـرَّ قلباهُ ممّن قلبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بِجسمي وَحالي عندَهُ سَقَمُ (المتنبّي، شاعرٌ عبّاسيٌّ)

د - يا لَعُمَرَ لِلضُّعفاءِ.

خامسًا: أوظّفُ أسلوبَ النّداءِ الّذي خرجَ إلى كلٍّ منَ المعاني الآتيةِ في جملةٍ مِنْ إنشائي:

أ – التّحسّرِ.

ب– الزّجْرِ.

جـ– النُّدبةِ.

د – الاستغاثةِ.

سادسًا: أميّزُ نوعَ الإطنابِ، في كلٍّ ممّا يأتي:

أ – قالَ تعالى: ﴿وَٱتَّقُواْ ٱلَّذِىٓ أَمَدَّكُم بِمَا تَعۡلَمُونَ ١٣٢ أَمَدَّكُم بِأَنۡعَٰمٖ وَبَنِينَ ١٣٣﴾. (الشعراءُ: 132–133)

ب– قالَ تعالى: ﴿تَنَزَّلُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ وَٱلرُّوحُ فِيهَا بِإِذۡنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمۡرٖ﴾. (القَدرُ: 4)

جـ– لكَ هذا المَدى بَعيدًا بَعيدا والهِضابُ الغِضابُ حُمْرًا وَسُودا (عبدُ المُنعمِ الرّفاعيُّ، شاعرٌ أردنيٌّ)

د – قالَ الطّبيبُ للمريضِ: تناولِ السّبانخَ والخضارَ المليءَ بالألياف للحفاظِ على صحّةِ مَعدتِكَ.

سابعًا: أُنشِئُ أربعَ جملٍ مفيدةٍ أوظّفُ فيها أنواعَ الإطنابِ الآتيةَ:

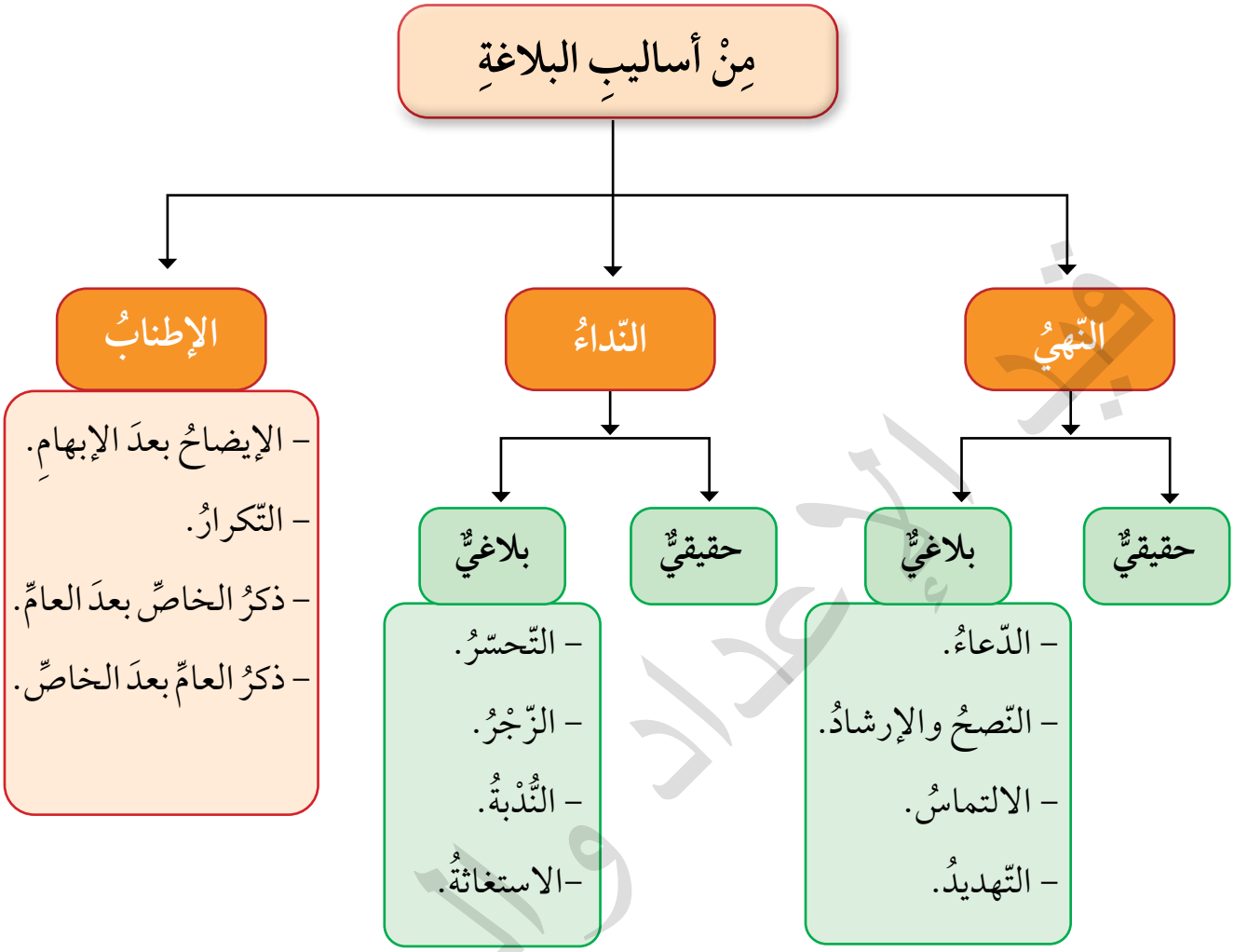
أ – الإيضاحَ بعدَ الإبهامِ.

ب– التّكرارَ.

جـ– ذكرَ الخاصِّ بعدَ العامِّ.

د – ذكرَ العامِّ بعدَ الخاصِّ.

قيد الإعداد والمراجعة



قيد الإعداد والمراجعة

«وللشّعرِ صناعةٌ وثقافةٌ يعرفُها أهلُ العلمِ كسائرِ أصنافِ العلمِ والصّناعاتِ، مِنْها ما تَثْقَفُهُ* العينُ، ومِنْها ما تَثْقَفُهُ الأذنُ، ومِنْها ما تَثْقَفُهُ اليدُ، ومِنْها ما يَثْقَفُهُ اللّسانُ».

(طبقاتُ فحولِ الشّعراءِ، محمدُ بنُ سلّامٍ الجُمَحِيُّ)

نتاجاتُ التّعلُّمِ

- يتعرّفُ مفهومَ النّقدِ الأدبيِّ.
- يستنتجُ غاياتِ النّقدِ الأدبيِّ أوْ (وظائفَهُ).
- يستنتجُ عناصرَ العملِ الأدبيِّ مِنَ النّصوصِ الأدبيّةِ.
- يوظّفُ أبرزَ القضايا في النّقدِ الأدبيِّ القديمِ في تحليلِ النّصوصِ الأدبيّةِ.
- ينقدُ نصّينِ أدبيّينِ مِنْ عصرَينِ مختلفَينِ في ضوءِ ما درسَهُ منَ المعاييرِ والقضايا النّقديّةِ.

* يَثْقَفُ: ماضيهِ ثَقِفَ: أيْ: صارَ حاذِقًا فَطِنًا.

أستعدُّ

يقولُ محمّدُ بنُ سلّامٍ الجُمَحِيُّ (ت 232هـ):

«الدّينارُ والدّرهمُ لا تُعرفُ جودتُهما بلونٍ ولا مَسٍّ ولا طَراوةٍ ولا دَنَسٍ ولا صفةٍ، ويعرفُهُ النّاقدُ عندَ المعاينةِ».

ما وجهُ الشّبهِ بينَ عملِ النّاقدِ الأدبيِّ في نقدِهِ النّصوصَ الأدبيّةَ، وعملِ النّاقدِ الصّيْرَفِيِّ في نقدِهِ الدّراهمَ؟

الدّرسُ الأوّلُ — مفهومُ النّقدِ الأدبيِّ وأهمّيّتُهُ

النّقدُ لغةً: التّمييزُ بينَ الجيّدِ والرّديءِ.

النّقدُ اصطلاحًا

أ – في تراثِنا العربيِّ: مصطلحُ النّقدِ يعني عندَ قدامةَ بنِ جعفرٍ (ت337هـ) تمييزَ جيّدِ الشّعرِ مِنْ رديئِهِ. ومعظمُ النّقّادِ القدماءِ سارُوا على هذا الفهمِ.

ب– أمّا في النّقدِ العربيِّ الحديثِ فهوَ دراسةُ النّصِّ الأدبيِّ لمعرفةِ قيمتِهِ الفنّيّةِ، بتفسيرِهِ، وتحليلِهِ، وموازنتِهِ بغيرِهِ، ثمّ الحكمِ عليهِ.

يوصَفُ النّقدُ الأدبيُّ بأنّه علمٌ وفنٌّ؛ فهوَ علمٌ؛ لأنّ لهُ أصولًا وقواعدَ، وأدواتٍ تحليليّةً لفهمِ النّصوصِ، يستخدمُها النّاقدُ، كدراسةِ البنيةِ، والأسلوبِ، واللّغةِ.

وهوَ فنٌّ؛ لأنّ النّقّادَ تختلفُ خبراتُهم ومهاراتُهم في تأمّلِ جماليّاتِ النّصِّ، وتختلفُ مستوياتُ التّذوّقِ الفنّيِّ عندَ كلٍّ مِنْهم، فالنّاقدُ لا يكتفي بالتّحليلِ العقليِّ، بلْ يوظّفُ ذوقَهُ الجماليَّ، وحسَّهُ اللّغويَّ في قراءةِ النّصوصِ.

أفكّرُ

ما العلاقةُ بينَ المعنى اللّغويِّ والمعنى الاصطلاحيِّ لكلمةِ (النّقدِ)؟

1.1 أهمّيّةُ النّقدِ الأدبيِّ

يُعنى النّقدُ الأدبيُّ بدراسةِ النّصوصِ الأدبيّةِ وتحليلِها، ويهدفُ إلى تقييمِها وتحسينِها، معَ التّنبيهِ على عناصرِها الجماليّةِ والأسلوبيّةِ؛ لتقديمِ إسهاماتٍ معرفيّةٍ تنعكسُ على الفردِ والمجتمعِ، وتساعدُ على تطويرِ الإنتاجِ الأدبيِّ.

وَقدْ وَعى العربُ الأوائلُ أهميّةَ النّقدِ الأدبيِّ في تمييزِ الإنتاجِ الأدبيِّ الجيّدِ منَ الرّديءِ؛ لذا اعتادَ شعراءُ الجاهليّةِ عرضَ قصائدِهمْ على النّابغةِ الذُّبْيانيِّ في سوقِ عكاظٍ، أحدِ أشهرِ أسواقِ العربِ؛ ليحكمَ بينَهمْ، وَقدْ كانَ يجلسُ

فينقدُ أشعارَهمْ، ويفضّلُ بعضَهمْ على بعضٍ، وإنْ كانتْ مثلُ هذه الأحكامِ النّقديّةِ تعتمدُ على الذّوقِ الشّخصيِّ والعُرفِ الأدبيِّ السّائدِ آنذاكَ، أكثرَ ممّا تقومُ على تحليلٍ منهجيٍّ لجوانبِ القوّةِ والضّعفِ، أوِ الجودةِ والقصورِ.

وفي العصورِ اللّاحقةِ ظهرَتْ مؤلّفاتٌ عديدةٌ في نقدِ الشّعرِ والنّثرِ، وظهرَ نقّادٌ متخصّصونَ في ميدانِ النّقدِ الأدبيِّ.

وبما أنَّ النّقدَ الأدبيَّ يُعدّ فنًّا وعلمًا في آنٍ معًا، عندَ كثيرٍ منَ النّقّادِ: عربًا، وغيرَ عربٍ، وما زالَ الباحثونَ يتدارسونَهُ، ويبحثونَ في قضاياهُ ونظريّاتِهِ، فلا بدَّ مِنْ أنْ تكونَ لهُ غاياتٌ تفيدُ الفردَ والمجتمعَ، وأهمُّ هذهِ الغاياتِ ما يأتي:

أوّلًا: تربيةُ الذّوقِ الفنّيِّ العامِّ في المجتمعِ، وتعميقُ الخبراتِ النّقديّةِ بينَ أفرادِهِ؛ وذلكَ بتقويمِ النّصوصِ الأدبيّةِ؛ بالكشفِ عنْ مواطنِ الإدهاشِ أوِ القصورِ فيها، وبيانِ الصّورِ والأخيلةِ المؤثّرةِ فيها.

ثانيًا: تنميةُ قدراتِ قارئِ النّصِّ الأدبيِّ على الحُكمِ والتّقييمِ؛ ليغدوَ قادرًا على إصدارِ الأحكامِ على جودةِ النّصوصِ أوْ رداءتِها؛ بما يضمنُ تشجيعَ الأدبِ الرّاقي، والإعراضَ عنِ الأدبِ السّاذجِ.

ثالثًا: الكشفُ عنِ الأفكارِ النّبيلةِ الّتي ترقى بالخُلُقِ الإنسانيِّ نحوَ الخيرِ والسّعادةِ، وتؤثّرُ فيهِ.

رابعًا: تطويرُ الأسلوبِ الأدبيِّ لدى النّاشئةِ، والمبتدئينَ في الكتابةِ الإبداعيّةِ.

أفكّرُ

كيفَ يمكنُ لعملٍ نقديٍّ أنْ ينمّيَ المَلَكةَ التّخيّليّةَ عندَ شخصٍ ما؟

الدّرسُ الثّاني العناصرُ العامّةُ للعملِ الأدبيِّ

يدرسُ النّقادُ النّصَّ الأدبيَّ بالنّظرِ إلى تكوّنِهِ منْ عددٍ منَ العناصرِ، وهيَ عناصرُ لا ينفصلُ بعضُها عنْ بعضٍ، فهيَ كالرّوحِ والجسدِ للكائنِ الحيِّ. وأمّا فصلُ بعضِها عنْ بعضٍ فما هوَ إلّا لغايةِ الدّراسةِ والتّوضيحِ. وَقدْ أشارتِ الدّراساتُ النّقديّةُ إلى أنَّ العملَ الأدبيَّ يتكوّنُ مِنْ خمسةِ عناصرَ عامّةٍ أو رئيسةٍ، وهيَ عواملُ لا تختلفُ باختلافِ النّوعِ الأدبيِّ، أوِ الشّكلِ الفنّيِّ للنّصِّ، و هيَ: اللّغةُ، والأفكارُ، والعاطفةُ، والصّورةُ، والإيقاعُ.

1.2 اللّغةُ

وهيَ ألفاظُ النّصِّ ومعانيهِ. ويتّضحُ ذلكَ في الأسئلةِ الآتيةِ الّتي يحاولُ النّاقدُ الإجابةَ عَنْها بالنّقدِ والتّحليلِ:

- هلِ الألفاظُ واضحةٌ ومألوفةٌ، أم غامضةٌ وفيها غرابةٌ؟
- أتتّصفُ الألفاظُ بالمباشرةِ والتّقريرِ والتّصريحِ، أمْ بالرّمزِ والإيحاءِ والتّلميحِ؟
- هلِ المعاني تسايرُ العُرفَ والأخلاقَ والدّينَ، أمْ تخالفُ شيئًا مِنْها؟
- أتعبّرُ المعاني عَنْ همومٍ فرديّةٍ، أمْ عَنْ قضايا مشتركةٍ وهمومٍ جماعيّةٍ؟

2.2 الأفكارُ

تتنوّعُ الأفكارُ الّتي تعالجُها النّصوصُ الأدبيّةُ بتنوّعِ ثقافةِ الأديبِ، وخبرتِهِ في الحياةِ، ومستواهُ الثّقافيِّ والمعرفيِّ. وهنا لا بدَّ منَ التّنبيهِ على ضرورةِ أنْ يتناسبَ المستوى الفكريُّ المطروحُ في العملِ الأدبيِّ معَ مستوى الجمهورِ المستهدَفِ.

والغالبُ أنَّ الأفكارَ هيَ ما يُبْرِزُ الموضوعَ الّذي يقدّمُه العملُ الأدبيُّ، فنقولُ: هذهِ قصيدةٌ فلسفيّةٌ؛ لأنَّ أفكارَها فلسفيّةٌ، كما نجدُ في شعرِ أبي العلاءِ المعرّيِّ، وهذهِ قصيدةٌ وطنيّةٌ؛ لأنّ أفكارَها وطنيّةٌ، كما في كثيرٍ منْ قصائدِ حيدر محمود.

ويمكنُ أنْ توصفَ الأفكارُ في العملِ الأدبيِّ بأنّها أفكارٌ عظيمةٌ، أوْ أفكارٌ ساذَجةٌ، وإلّا فكيفَ نفرّقُ بينَ أفكارِ قصيدةٍ لشاعرٍ يَرْثي سراجًا كانَ يضيءُ ليلَهُ، كما في قولِ أبي الشّبلِ عاصمِ بنِ وهبٍ :

يا عينُ بَكّي لفقْدِ مِسْرَجَةٍ كانتْ عمودَ الضّياءِ والنُّورِ

وأفكارِ قصيدةٍ لشاعرٍ في رثاءِ شهيدٍ ضحّى بدمِهِ لأَجلِ أُمّتِهِ ووطنِهِ؟ كما في قولِ حيدر محمود في رثاءِ وصفي التلّ:

لا زالَ داليةً فينا، نفيءُ إلى
ظلالِها، بِنَدى الأردنِّ نَسقيها
وصفي، ويكفي بأنّا حينَ نذكُرُهُ
نزدادُ فخرًا، ونزهو باسمهِ تِيها
فقد أضاءَ الدّمُ الغالي الدّروبَ لِمَنْ
ضَلُّوا الدّروبَ، وغابُوا في دياجيها

أستزيدُ

أستعملُ هذا الرّابطَ؛ لأستمعَ لقصيدةِ حيدر محمود كاملةً بصوتِ الشّاعرِ:

3.2 العاطفةُ

وهيَ انفعالُ الأديبِ بموضوعٍ معيّنٍ، ثم انفعالُ المتلقّي بهِ؛ إذْ يمكنُ للنّاقدِ أنْ يبحثَ عنِ العاطفةِ في النّصِّ الأدبيِّ بالوقوفِ على ما فيهِ منْ تعبيراتٍ وأساليبَ فنّيّةٍ تدلُّ على العاطفةِ، وتؤثّرُ في المتلقّي، إذْ لا يُحكَمُ بصدقِ العاطفةِ أوْ قوّتِها أوْ ثباتِها عندَ كاتبٍ يكتفي مثلًا بكتابةِ: أنا حزينٌ؛ ليعبّرَ عنْ عاطفةِ الحزنِ، أوْ أنا عاشقٌ؛ ليدلَّ على عاطفةِ الحبِّ.

أوظّفُ

أستنتجُ العاطفةَ الّتي يعبّرُ عنها حبيب الزّيوديّ في قولِهِ:

هذي بلادي ولا طَولٌ يُطاولُها ... في ساحةِ المجدِ أوْ نجمٌ يدانيها
يا أيُّها الشّعرُ كُنْ نخلًا يُظلِّلُها ... وكُـنْ أمـانًـا وحبًّا فـي ليـاليهـا

4.2 الصّورةُ

وهيَ أهمُّ عنصرٍ فنّيٍّ في العملِ الأدبيِّ، وَقدْ عرّفَ الجاحظُ (ت255هـ) الشّعرَ بقولِهِ: «إنّما الشّعرُ صناعةٌ، وضربٌ منَ النّسجِ، وجنسٌ منَ التّصويرِ»، فهذا التّصويرُ هوَ عنصرُ الإثارةِ والإبداعِ في العملِ الأدبيِّ.

وما الصّورةُ الأدبيّةُ إلّا نِتاجُ مخيّلةِ المبدعِ، تنقلُ النّصَّ الأدبيَّ منْ جوٍّ تقريريٍّ بسيطٍ إلى فضاءٍ تعبيريٍّ مؤثّرٍ في النّفسِ، ومُفْعَمٍ بالدّلالةِ والإيحاءِ.

ويُجْمعُ علماءُ البيانِ على أنّ التّصويرَ البيانيَّ في القرآنِ الكريمِ خيرُ شاهدٍ على تأثيرِ الصّورةِ في النّفسِ الإنسانيّةِ في إقامةِ المعنى، وتعميقِ الدّلالةِ المقصودِ بيانُها، وَمِنْ ذلكَ على سبيلِ التّمثيلِ قولُهُ تعالى: ﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا﴾ (الإسراءُ: 24)، وقولُهُ تعالى: ﴿فَإِذَا ٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَكَانَتۡ وَرۡدَةٗ كَٱلدِّهَانِ﴾ (الرّحمنُ: 37). وما أكثرَ الصّورَ البيانيّةَ البديعةَ في التّنزيلِ العزيزِ!

وَقدِ اتّفقَ النّقّادُ على أنَّ الصّورةَ الأدبيّةَ يرتفعُ شأنُها، وتعلو قيمتُها الفنّيّةُ كلّما كانَ فيها شيءٌ منَ الغرابةِ وكسرِ النّمطِ المألوفِ، بمعنى أنْ تكونَ صورةً جديدةً مبتكرةً، لمْ يُسبقْ إليها الشّاعرُ، كقولِ الشّاعرِ العراقيِّ بدر شاكر السّيّاب في استهلالِ شعريٍّ بديعٍ:

عَيْناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أوْ شُرفتانِ راحَ يَنْأَى عنهما القَمَرْ

5.2 الإيقاعُ

وهوَ عنصرٌ أساسيٌّ منْ عناصرِ العملِ الإبداعيِّ في كلٍّ منَ الشّعرِ والنّثرِ، بَيدَ أنّهُ ركيزةٌ أساسيّةٌ لا غنًى عنها في النّصِّ الشّعريِّ.

ويتولّدُ الإيقاعُ الموسيقيُّ في الشّعرِ العموديِّ منَ الوزنِ الشّعريِّ النّاتجِ عنِ التزامِ الشّاعرِ أحدَ بحورِ الشّعرِ المعروفةِ في الشّعرِ العربيِّ، معَ وحدةِ القافيةِ، أوْ بتكرارِ إحدى التّفعيلاتِ وصورِها في شعرِ التّفعيلةِ على نحوٍ تقرّرُهُ قواعدُ الشّعرِ الحديثِ، معَ التّحرّرِ منْ قيدِ القافيةِ، وذلكَ هوَ الشّكلُ الخارجيُّ للإيقاعِ.

قيد الإعداد والمراجعة

أمّا الشّكلُ الآخرُ: فهوَ الإيقاعُ الدّاخليُّ، النّابعُ منْ وسائلَ أخرى غيرِ الوزنِ والقافيةِ؛ لذلكَ يمكنُ أنْ نجدَ هذا الشّكلَ منَ الإيقاعِ في الشّعرِ أوِ النّثرِ على حدٍّ سواءٍ، ومنْ هذا الإيقاعِ:

- **التّقسيمُ الموسيقيُّ:**

وهوَ تقسيمُ البيتِ الشّعريِّ إلى أجزاءٍ صوتيّةٍ متساويةٍ اعتمادًا على التّفعيلاتِ العروضيّةِ، كما في قولِ الخنساءِ في رثاءِ أخيها صخرٍ:

حَمّـالُ ألـويَـةٍ، هَبّــاطُ أودِيَـةٍ شَهّـادُ أنْـدِيَـةٍ، للجَـيشِ جَـرّارُ

- **المحسّناتُ البديعيّةُ:**

كاستعمالِ الجناسِ التّامِّ في قولِ أحمد شوقي:

وسَلا مصرَ هَل سَلا القلبُ عَنْها أوْ أَسى جُرحَهُ الزّمانُ المُؤَسّي

فالجناسُ في البيتِ أضافَ إيقاعًا موسيقيًّا ذا تأثيرٍ فنيٍّ.

- **تساوي المقاطعِ والجُمَلِ:**

قِيلَ للأصمعيِّ:

ما أجملُ السّجْعِ؟

قالَ: ما لذّ على السّمْعِ.

قِيلَ: مثلُ ماذا؟

قالَ: مثلُ هذا.

- ويتجلّى الإيقاعُ الدّاخليُّ في النّصوصِ السّرديّةِ، بما يُعرفُ بالإيقاعِ السّرديِّ، وهوَ منْ أهمِّ العناصرِ الّتي تمنحُ النّصَّ القصصيَّ أوِ الرّوائيَّ حيويّةً وتوتّرًا وتدفّقًا، وتجعلُ القارئَ مُستغرقًا في القراءةِ دونَ مللٍ. فهوَ يشبهُ الإيقاعَ في الشّعرِ والموسيقا، لكنْ داخلَ السّردِ؛ إذ هوَ ناتجٌ عنِ الكيفيّةِ الّتي تتتابعُ فيها الأحداثُ، وتتناوبُ المقاطعُ السّريعةُ والبطيئةُ، والمشاهدُ المكثّفةُ والمقاطعُ الوصفيّةُ والتّأمّليّةُ.

أتذكّرُ

الجناسُ: تشابهُ كلمتَينِ في اللّفظِ واختلافُهما في المعنى، ولهُ نوعانِ: الجناسُ التّامُّ، وهو ما اتّفقَ فيها اللّفظانِ في أربعةِ أمورٍ: نوعِ الحروفِ، وعددِها، وترتيبِها، وحركاتِها، مثلُ قولِهِ تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ﴾ (الرّومُ: 55). والجناسُ النّاقصُ، وهوَ ما اختلفَ فيهِ اللّفظانِ في واحدٍ منَ الأمورِ الأربعةِ، مثلُ قولِهِ تعالى: ﴿إِنِّى وَجَّهْتُ وَجْهِىَ لِلَّذِى فَطَرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾. (الأنعامُ: 79).

السّجْعُ: توافقُ فواصلِ الجملِ في الحرفِ الأخيرِ.

الدّرسُ الثّالثُ — أبرزُ قضايا النّقدِ الأدبيِّ القديمِ

1.4 النّقدُ اللّغويُّ

تعريفُهُ: هوَ النّقدُ الموجّهُ إلى لغةِ النّصِّ؛ إذْ يفرّقُ النّاقدُ بينَ لغةِ الشّعرِ ولغةِ النّثرِ، ويتتبّعُ ما في لغةِ الأديبِ منْ صوابٍ أوْ خطأٍ.

وَقدْ تطوّرَ النّقدُ اللّغويُّ في ما بعدُ إلى اتّجاهاتٍ نقديّةٍ حديثةٍ، مِنْها: النّقدُ الأسلوبيُّ.

آراءُ النّقّادِ في قضيّةِ اللّغةِ الشّعريّةِ

انقسمَتْ آراءُ النّقّادِ العربِ القدماءِ في قضيّةِ اللّغةِ الشّعريّةِ؛ فذهبَ فريقٌ إلى التّفريقِ بينَ لغةِ الشّعرِ ولغةِ النّثرِ؛ يقولُ ابنُ رشيقٍ القَيروانيُّ (ت 456هـ): «للشّعراءِ ألفاظٌ معروفةٌ، وأمثلةٌ مألوفةٌ، لا ينبغي للشّاعرِ أنْ يعدوَها، ولا أنْ يستعملَ غيرَها، كما أنّ الكتّابَ اصطلحوا على ألفاظٍ بأعيانِها، سمّوها الكتابيّةَ لا يتجاوزونَها إلى سِواها».

لكنّ بعضَهم وقفَ موقفًا متساهلًا؛ فَلَمْ يخصّصْ لغةً للشّعرِ وأخرى للنّثرِ، وأجازَ للشّاعرِ أنْ يستخدمَ منَ الألفاظِ ما يشاءُ؛ يقولُ أبو هلالٍ العسكريُّ (ت 395هـ): «والمنظومُ الجيّدُ ما خرجَ مخرجَ المنثورِ في سلاستِهِ وسهولتِهِ».

والمقصودُ بالرّأيِ الأوّلِ أنَّ الشّعرَ لهُ لغةٌ خاصّةٌ، جَزْلةٌ بليغةٌ، تبدو صعبةً أمامَ عامّةِ النّاسِ، وأنّ النّثرَ لغتُهُ لغةُ النّاسِ السّائرةُ السّهلةُ المألوفةُ. بينما يرى الرّأيُ الآخرُ إمكانيةَ أنْ يستخدمَ الشّاعرُ لغةَ النّاسِ المألوفةَ، دونَ أنْ يمنعَ ذلكَ مِنْ أنْ يكونَ شعرُهُ جيّدًا.

وهذهِ القضيّةُ عينُها نجدُها في النّقدِ الحديثِ؛ فبعضُ النّقّادِ يرى أنَّ للشّعرِ لغةً خاصّةً، بينما يطالبُ آخرونَ بتقريبِ لغةِ الشّعرِ منْ لغةِ الحياةِ اليوميّةِ.

أفكّرُ

ما الأفضلُ في رأيي: أن تكونَ للشّعرِ لغةٌ خاصّةٌ، أمْ أنْ يكونَ الشّاعرُ حرًّا في لغتِهِ؟ وهل أوافقُ على أنْ تُشبهَ لغةُ الشّاعرِ لغةَ الحياةِ اليوميّةِ؟ ولماذا؟

وَقدِ اهتمَّ النّقّادُ بـ(معياريّةِ) اللّغةِ الشّعريّةِ، بمعنى أن يتّبعَ الشّاعرُ قواعدَ اللّغةِ، فلا يرتكبَ مخالفاتٍ في هذا المجالِ، لذا عابَ بعضُ النّقّادِ على المتنبّي قولَهُ في ذمِّ الشّيبِ:

ابعَدْ بعِدتَ بياضًا لا بياضَ لهُ ... لأنتَ أَسْوَدُ في عيني منَ الظُّلَمِ

فَقدْ صاغَ فعلَ التّعجُّبِ القياسيِّ منْ فعلٍ الوصفُ منهُ على وزنِ (أَفْعَل) الّذي مؤنّثُهُ (فَعْلاء)، فقالَ: لَأنتَ أَسْوَدُ في عيني منَ الظُّلَمِ. والّذي تقرَّرَ في قواعدِ العربيّةِ أنَّ هذا لا يَصِحُّ، وأنَّ الفُصحى تقتضي القولَ: لَأنتَ أشدُّ اسودادًا في عيني منَ الظُّلَمِ.

أتذكّرُ

كيفَ أتعجّبُ مِنْ فعلٍ لـمْ يستـوفِ شروطَ التّعجُّبِ القياسيِّ؟

2.4 اللّفظُ والمعنى

شغلتْ إشكاليّةُ اللّفظِ والمعنى النّقدَ العربيَّ القديمَ، ويمكنُ إيجازُها بالآتي: أيُّهما أكثرُ أهميةً في نظرِ النّقّادِ والبلاغيّينَ: اللّفظُ أمِ المعنى؟ وهلْ يُنظرُ إلى اللّفظِ على أنّهُ غايةٌ في ذاتِه أمْ هوَ وسيلةٌ للتّعبيرِ عنِ المعنى؟ ويمكنُ اختصارُ الجوابِ بتقسيمِ آراءِ النّقّادِ في هذهِ القضيّةِ، وجعلِها في ثلاثِ طوائفَ:

- **الطّائفةُ الأولى: تهتمُّ باللّفظِ، وَبما يتضمّنُهُ منْ أسلوبٍ وتصويرٍ**، ونجدُ ذلكَ عندَ الجاحظِ في قولِهِ: «والمعاني مطروحةٌ في الطّريقِ يعرفُها العَجَميُّ والعَربيُّ...وإنّما الشّأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيُّرِ اللّفظِ، وسهولةِ المَخرجِ... فإنّما الشّعرُ صناعةٌ، وضَرْبٌ منَ النّسجِ، وجنسٌ منَ التّصويرِ».
- **الطّائفةُ الثّانيةُ: تُعْلي منْ شأنِ المعنى**، وَمنْ أنصارِها ابنُ الأثيرِ(ت 637هـ)؛ إذْ يقولُ: «فالعربُ إنّما تُحسِّنُ ألفاظَها وتزخرفُها عنايةً مِنْها بالمعاني الّتي تحتَها، فالألفاظُ إذًا خدَمٌ للمعاني».
- **الطائفةُ الثّالثةُ: تقولُ بالتّلازُمِ التّامِّ بينَ اللّفظِ والمعنى**، وزعيمُها عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ (ت471هـ)، مبتكرُ نظريّةِ (النَّظْمِ): وهيَ النّظريّةُ الّتي تقومُ على ربطِ اللّفظِ بالمعنى ربطًا مُحكمًا، فالبلاغةُ ليستْ في اللّفظِ وحدَهُ ولا في المعنى وحدَهُ، بلْ في النّظمِ والتّأليفِ بينَهما؛ أيْ: في الطّريقةِ الّتي يرتبطُ فيها اللّفظُ بالمعنى.

ويمثّلُ الجرجانيُّ على اتّحادِ اللّفظِ بالمعنى بعبارتَينِ، هما :

1- زيدٌ كالأسدِ. 2- كأنَّ زيدًا الأسدُ.

فهلْ أستطيعُ أن أتبيَّنَ الفرقَ الدّلاليَّ بينَ هاتَينِ العبارتَينِ؟

يرى الجرجانيُّ أنّ هاتَينِ العبارتَينِ تتّفقانِ في غرضِهما، والغرضُ هنا هوَ التّشبيهُ، إلّا أنّهما تتباينانِ في المعنى بمثلِ ما تتباينانِ في اللّفظِ، وهذا ما يوضّحُهُ بقولِه عنْ (زيدٍ) الواردِ ذكرُهُ في العبارةِ الثّانيةِ: «إنّكَ تزيدُ في معنى تشبيهِهِ بالأسدِ زيادةً لمْ تَكنْ في الأوّلِ، وهيَ أنْ تجعلَهُ منْ فرطِ شجاعتِه، وقوّةِ قلبِه، وأنّه لا يَرُوعُهُ شيءٌ، بحيثُ لا يتميّزُ عنِ الأسدِ، ولا يُقصِّرُ عنهُ، حتّى يُتَوَهّمَ أنّه أسدٌ في صورةِ آدميٍّ».

3.4 الصّدقُ والكذبُ

ناقشَ النّقادُ العربُ القدماءُ قضيّةَ الصّدقِ والكذبِ في الشّعرِ، وتباينتْ وجهاتُ نظرِهم في ذلكَ؛ فبعضُهم أيّدَ أنْ يلتزمَ الشّاعرُ الصّدقَ، بينما رأى آخرونَ أنَّ الإبداعَ يتطلّبُ المبالغةَ والغلوَّ، ممّا يدخلُه في بابِ الكذبِ، وثمّةَ فريقٌ ثالثٌ نادى بالتوسّطِ ما بينَ الصّدقِ والكذبِ.

وفي ما يأتي بيانُ هذهِ الآراءِ:

- **الرّأيُ الأوّلُ: أحسنُ الشّعرِ أصدقُهُ**، ويتّضحُ ذلكَ منْ تعليقِهمْ على بيتِ زهيرِ بنِ أبي سُلمى:

وَما الحربُ إلّا ما عَلِمتُمْ وذُقتُمُ	وما هوَ عَنْها بالحَديثِ المُرَجَّمِ

فقالوا: صدقَ زهيرٌ؛ فالحربُ ليستْ إلّا ما عرفتموهُ عنها منْ خرابٍ ودمارٍ، وهذا ليسَ منَ التّكهُّنِ والظّنونِ. وَقدْ قويَ هذا الرّأيُ بمجيءِ الإسلامِ ونزولِ الآيةِ الكريمةِ: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ﴾ (الشّعراءُ: 224 – 227)، ولا شكَّ في أنَّ الّذينَ نادَوا بمبدأِ (الصّدقِ في الشّعرِ) انطلقوا منْ قاعدةٍ أخلاقيّةٍ.

لِذا امتدحَ الجُرجانيُّ بيتَ حسّانَ بنِ ثابتٍ:

وإنّ أحْسَنَ بيتٍ أنْتَ قائِلُهُ	بيتٌ يُقالُ إذا أنْشَدْتَهُ صَدَقا

- **الرّأيُ الثّاني: أحسنُ الشّعرِ أكذبُهُ**، وَقدْ سادَ هذا الرّأيُ عندَ نقّادِ العصرِ الأمويِّ؛ إذِ اختلفتِ الظّروفُ الاجتماعيّةُ والسّياسيّةُ والأخلاقيّةُ، وضَعُفَ الالتزامُ الدّينيُّ.

وَقدْ قِيلَ في عمرَ بنِ أبي ربيعةَ أنّهُ أكذبُ الشّعراءِ في الشّعرِ. وهوَ شاعرُ الغزلِ الصّريحِ المَعدودُ في أشهرِ شعراءِ العصرِ الأمويِّ.

أمّا في العصرِ العباسيِّ فقدْ أصبحَ الكذبُ في الشّعرِ يمثّلُ اتّجاهًا لهُ أنصارُهُ منَ النّقّادِ والشّعراءِ، يقولُ البحتريُّ:

كَلَّفتُمونا حدودَ مَنْطِقِكُمْ	والشِّعرِ يُغْني عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

ففي هذا البيتِ دلالةٌ جليّةٌ على اعتمادِ الشّعرِ وفقَ هذا المَنظورِ على الكذبِ. وقدْ أوضحَ دعاةُ الكذبِ في الشّعرِ أنّهم يقصدونَ الكذبَ الأدبيَّ المعتمدَ على الغلوِّ والمبالغةِ والتّخييلِ، فالكذبُ هنا بمعنى الخيالِ، وليسَ يعني تزويرَ الحقائقِ والقصدَ إلى التّضليلِ. وَمنَ الأمثلةِ على الكذبِ الشّعريِّ قولُ بشّارِ بنِ بُرد:

كأنَّ مُثارَ النّقْعِ فوقَ رؤوسِنا	وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُه

وَقدْ ولدَ أعمى، فَلمْ يرَ سيفًا ولا خيلًا، ولا رأى كواكبَ ولا ليلًا، ولا شهدَ معركةً.

وَمنْ ذلكَ قولُ المتنبّي:

كَفى بِجِسْمي نحولًا أنّني رجلٌ	لَولا مُخاطبتي إيّاكَ لَمْ تَرَني

- **الرّأيُ الثّالثُ: أحسنُ الشّعرِ أقصَدُهُ**، أيْ: منَ القَصْدِ، وهوَ التوسّطُ والاعتدالُ. فالصّدقُ مطلوبٌ لعدمِ تزويرِ الحقائقِ وتشويهِها، والكذبُ الفنّيُّ مطلوبٌ ليبدعَ الشّاعرُ معانيَ جديدةً لَمْ يتطرّقْ إليها أحدٌ منْ قبلُ.

الدّرسُ الرّابعُ
تحليلُ نصَّينِ شعريَّينِ مِنْ عصرَينِ مختلفَينِ

1.5 تحليلُ نصٍّ شعريٍّ منَ العصرِ الجاهليِّ

قالَ زهيرُ بنُ أبي سُلمى في مدحِ السِّلْمِ، وذمِّ الحربِ، وفي الحكمةِ:

1- يَمينًا لَنِعمَ السَّيِّدانِ وُجِدتُما ... عَلى كُلِّ حالٍ مِن سَحيلٍ وَمُبرَمِ
2- تَدارَكتُما عَبسًا وَذُبيانَ بَعدَما ... تَفانَوا وَدَقّوا بَينَهُمْ عِطرَ مَنشِمِ
3- وَما الحَربُ إِلّا ما عَلِمتُمْ وَذُقتُمُ ... وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ
4- مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً ... وَتَضرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ
5- رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَنْ تُصِبْ ... تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهرَمِ
6- وَمَنْ لا يُصانِعْ في أُمورٍ كَثيرَةٍ ... يُضَرَّسْ بِأَنيابٍ وَيوطَأْ بِمَنسِمِ
7- وَمَنْ يَكُ ذا فَضلٍ فَيَبخَلْ بِفَضلِهِ ... عَلى قَومِهِ يُستَغنَ عَنهُ وَيُذمَمِ
8- وَمَنْ هابَ أَسبابَ المَنِيَّةِ يَلقَها ... وَلَو رامَ أَسبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ
9- وَمَهما تَكُنْ عِندَ اِمرِئٍ مِنْ خَليقَةٍ ... وَإِنْ خالَها تَخفى عَلى النّاسِ تُعلَمِ

التّحليلُ

جوُّ النّصِّ

هذهِ أبياتٌ منْ معلّقةِ زهيرٍ الّتي يمدحُ فيها الحارثَ بنَ عوفٍ، وهَرِمَ بنَ سِنانٍ، وكلاهُما سيّدُ قبيلتِهِ، إذ دَعَوَا إلى السّلمِ بين أبناءِ العمومةِ ووقفِ حربٍ داحسٍ والغبراءِ بين قبيلَتَيْ عبسٍ وذُبْيانَ، تلكَ الحربِ الّتي دامَتْ 40 سنةً، ودفَعا دِيَاتِ القتلى، وبذا أطفأتْ جهودُهما نارَ هذهِ الحربِ.

اللّغةُ

يُلاحَظُ أنَّ لغةَ النّصِّ في عُمومِها واضحةٌ، وهذه لغةُ زهيرٍ الّذي كانَ يبتعدُ عنْ حُوشيِّ الكلامِ؛ أيْ: غريبِهِ، معَ وجودِ مفرداتٍ قليلةٍ غيرِ مألوفةٍ، يمكنُ فهمُ دلالاتِها العامّةِ منَ السّياقِ، وقد دَرَجَ النّقدُ العربيُّ القديمُ على توضيحِ هذهِ المفرداتِ، كـ(سَحيلٍ): خيطٍ لمْ يُفتلْ، وَ(مُبرَمٍ): خيطٍ مفتولٍ، و(عِطرَ مَنشِمٍ): وهو عطرٌ مشؤومٌ، و(المُرَجَّمِ): المَظْنونِ غيرِ المؤكَّدِ، و(تَضْرَ): تشتدَّ، و(خَبطَ عَشواءَ): العشواءُ: النّاقةُ الّتي لا تُبصرُ ليلًا، و(يُضَرَّسْ): يُعَضَّ، و(مَنسِمٍ): طرَفِ خُفِّ البعيرِ.

كذلكَ دَرَجَ نقدُنا العربيُّ القديمُ على التّعريفِ بالأعلامِ الواردِ ذكرُها في القصيدةِ، وعلى ذِكْرِ السّببِ الّذي أدّى إلى استحضارِها في النّصِّ، وَمنْ ذلكَ ذكرُ (مَنْشِم) الّتي قالَ فيها أبو عمرٍو الشّيبانيُّ (ت206هـ): «مَنْشِمُ: امرأةٌ منْ خُزاعةَ كانتْ تبيعُ عطرًا، فإذا حاربوا اشترَوا مِنْها كافورًا لموتاهمْ، فتشاءَموا بها»، وصارَ ذكرُها مقترنًا بالموتِ.

وَقدْ ظهرتْ في الأبياتِ أساليبُ لغويّةٌ متنوّعةٌ، نحوُ: القسمِ في (يمينًا...)؛ للتّأكيدِ، وتكرارِ أسلوبِ الشّرطِ في (متى تبعثوها...، مَنْ تصبْ تُمتْهُ، وَمنْ لا يصانعْ...، ومَنْ يكُ...، وَمنْ هابَ ...، ومهما تكنْ...) وهو أسلوبٌ يعمّقُ الدّلالةَ على حتميّةِ الحدوثِ، فضلًا عمّا يُحدثُهُ منْ إيقاعٍ منتظمٍ.

الأفكارُ

توزّعَتِ النّصَّ ثلاثُ أفكارٍ رئيسةٍ: هيَ مدحُ دعاةِ السّلمِ والصّلحِ بينَ أبناءِ العمومةِ، وذمُّ الحربِ وتوضيحُ قبحِها وآثارِها المدمّرةِ، والدّعوةُ إلى الاعتبارِ وإسداءُ النّصائحِ في خاتمةٍ حِكْميّةٍ، تُظهرُ القيمَ والاتّجاهاتِ في العصرِ الجاهليِّ، ومِنْها ما تضمّنَهُ البيتُ الخامسُ منْ أنَّ المنايا تصيبُ النّاسَ على غيرِ نَسَقٍ وترتيبٍ وبصيرةٍ، كأنّها ناقةٌ عَشواءُ تطأُ على غيرِ بصيرةٍ، وهوَ مفهومٌ جاهليٌّ يخالفُ ما أقرَّهُ الإسلامُ منْ حقيقةِ الإيمانِ بقضاءِ اللّهِ وقدَرِهِ.

وَقدْ كانتْ أفكارُ هذهِ القصيدةِ سببًا رئيسًا في تقديرِ العربِ لَها؛ حتّى جعلوها منَ المعلّقاتِ، فعُنيَ بها رواةُ الشّعرِ، ونُقّادُهُ، وأصحابُ الشّروحِ؛ إذْ هيَ أفكارٌ تقدّمُ للفردِ والمجتمعِ صورةً عنْ نزعةٍ إنسانيّةٍ مُحبّةٍ للسّلمِ والتّعايشِ بينَ أبناءِ المجتمعِ الواحدِ، وتُقدّمُ موقفًا حضاريًّا كارهًا للحربِ ومآلاتِها، ثمّ تأتي الحكمةُ معبّرةً عنْ تجربةِ شاعرٍ شيخٍ ذي خبرةٍ في الحياةِ، يقدّمُ للنّاسِ نصائحَ تُصلحُ أحوالَهمْ، وتُكسبُهمُ السّعادةَ والخُلُقَ الكريمَ.

العاطفةُ

يتّضحُ منْ أبياتِ النّصِّ ظهورُ عاطفةِ الفخرِ بهذينِ السّيدَينِ والإعجابِ بهما؛ لما فعَلاهُ منْ صنيعٍ إنسانيٍّ خيّرٍ، وكذلكَ تَظهرُ في الأبياتِ عاطفةُ كراهيةِ الحربِ وَما تتركُهُ منْ آثارٍ تدمّرُ المجتمعاتِ، فضلًا عنْ عاطفةِ حبِّ النّاسِ المتمثّلةِ في إسداءِ النّصّائحِ لهمْ، على هيئةِ حِكَمٍ تعكسُ رغبةَ الشّاعرِ في تعميمِ الفضائلِ ونشرِها.

الصّورُ الفنّيّةُ

صورُ الشّاعرِ قليلةٌ ومنتزعةٌ منْ بيئتِهِ البدويّةِ، مِنْها: تشبيهُ الحربِ بأنّها طعامٌ سيّئُ المذاقِ (وما الحربُ إلّا ما علمتُمْ وذقتُمْ)، وتشبيهُ الحربِ بأنّها حريقٌ يشتَعلُ ويشتدُّ، فلا يعودُ لأحدٍ سيطرةٌ عليهِ (وَتَضرَ إذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَم)، وفي الصّورتَينِ دليلٌ على خطورةِ الحربِ وتصويرِها أمرًا يخرجُ عنْ سيطرةِ الإنسانِ، فهيَ الحريقُ الّذي يلتهمُ كلَّ شيءٍ ويدمّرُهُ.

الإيقاعُ والموسيقا

هذهِ الأبياتُ منَ بحرِ الطّويلِ، وتفعيلاتُهُ:

فَعولُنْ مفاعيلُنْ فَعولُن مَفاعِلُنْ فَعولُنْ مفاعيلُنْ فَعولُن مَفاعِلُنْ

وهوَ البحرُ الّذي يمتازُ بنغْمةٍ مطوَّلةٍ، تناسبُ غرضَ المدحِ وشعرَ الحكمةِ، وتُوحي بالثّباتِ والوقارِ، وَقدْ كانَ التزامُ الشّاعرِ إيقاعَ الشّعرِ العربيِّ القديمِ، وعدمُ الخروجِ عليهِ، مِنْ أوّلِ ما يعتني بهِ متلقّو الشّعرِ ونقّادُهُ القدماءُ.

وَقدْ تكرّرتْ بعضُ الأساليبِ اللّغويّةِ الّتي تُشيعُ جوًّا إيقاعيًّا موحّدًا، نحوُ تكرارِ أسلوبِ الشّرطِ الّذي سبقَ القولُ عليهِ.

2.5 تحليلُ نصٍّ شعريٍّ منَ العصرِ الأمويِّ

قالَ جريرُ بنُ عطيّةَ يَرْثي زوجتَهُ:

1 – لَـوْلا الحيـاءُ لَعـادَنـي استعبـارُ وَلَـزُرْتُ قبرَكِ والحَبيـبُ يُـزارُ
2 –وَلَقَـد نَظَـرتُ وَمـا تَمَتُّـعُ نَظـرَةٍ في اللّحدِ حَيثُ تَمَكَّنَ المِحْفارُ
3 – فَجَـزاكِ رَبُّـكِ في عَشيـرِكِ نَظـرَةً وَسَقى صَـداكِ مُجَلجِلٌ مِـدْرارُ
4 – وَلَّهـتِ قَـلبي إذ عـلَتْنـي كَبـرَةٌ وَذَوُو التَّمائِـمِ مِنْ بَنيكِ صِغـارُ
5 – أَرعى النُّجومَ وَقَـد مَضَت غَوْرِيَّـةً عُصَـبُ النُّجـومِ كَأَنَّهُنَّ صِـوارُ
6 – فَسَقى صَدى جَدَثٍ بِبُرقَةِ ضاحِكٍ هَـزِمٌ أَجَـشُّ وَديمَـةٌ مِـدْرارُ
7 – كـانَتْ مُكَـرَّمَةَ العَشيرِ وَلَـمْ يَكُـنْ يَخْشـى غَـوائِلَ أُمِّ حَـزْرَةَ جـارُ
8 – وَلَقَـد أَراكِ كُسيتِ أَجـمَـلَ مَنظَـرٍ ومَـعَ الجَمـالِ سَكينَـةٌ وَوَقـارُ
9 – وَالـرّيـحُ طَيِّبَـةٌ إذا اِستَقْـبَـلتِـهـا وَالعِـرضُ لا دَنِسٌ وَلا خَـوّارُ
10 – صَـلّى المَلائِكـةُ الّـذيـنَ تُخُيِّـروا وَالصّالِحـونَ عَلَيـكِ وَالأَبـرارُ

التّحليلُ

جوُّ النّصِّ

قالَ جريرٌ هذهِ الأبياتَ يَرْثي زوجتَهُ، معبّرًا عنْ حزنِهِ الشّديدِ لمَوتِها، فهيَ الزّوجةُ الحبيبةُ، وهيَ أُمُّ أبنائِهِ الّتي جمعَتْ عديدًا منْ صفاتِ الجمالِ، والسّيرةِ العطرةِ، يدعو لها الشّاعرُ بالجزاءِ الحَسنِ، والسُّقيا، ويشرحُ ما يعانيه من وَلَهٍ وفَقدٍ ولوعةٍ بسببِ هذا الفِراقِ المُرِّ.

اللّغةُ

لغةُ جريرٍ حزينةٌ، يظهرُ واضحًا فيها أثرُ الحَدثِ، وهوَ وفاةُ زوجتِهِ، ويسيطرُ على لغتِهِ معجمُ الفَقدِ واللّوعةِ حينَ يتحدّثُ عنْ حزنِهِ في اللّحظةِ الحاضرةِ، ويظهرُ ذلكَ في استعمالِ ألفاظِ النّصِّ وتراكيبِهِ، ومِنْها: (اللّحد، والمِحْفار، وولَّهتِ قَلبي، وعَلَتْني كَبرَةٌ، وأرعى النّجومَ، وصَدى جَدَثٍ...). بينما سيطرَ معجمُ الوفاءِ والجمالِ على لغتِهِ حينَ تذكّرَ زوجتَهُ، في حياتِها وموتِها، كما في (ضاحك، ومكرّمة العشير، وأجمل منظر، وسكينة، ووقار، والرّيح طيّبة...)، وعمومًا لغةُ الأبياتِ قريبةُ الفهمِ وواضحةٌ، ولا ينفي ذلكَ وجودُ بعضِ الكلماتِ الّتي تحتاجُ إلى شرحٍ، ومِنْها: (استعبارُ): جرَيانُ الدّمعِ، و(جَدَثٍ): قبرٍ، و(مِحْفارُ): أداةُ حفرٍ، و(مُجلجِلٌ مِدْرارُ): شديدُ الصّوتِ ماطرٌ، و(غَوْريّةً): ماضيةً إلى الأُفولِ، و(صِوارُ): قطيعٌ منْ بقَرِ الوحشِ، و(هَزِمٌ): غيثٌ لا ينقطعُ، و(غوائلَ أُمِّ حَزْرَةَ): شرورَها ودواهيَها، و(خوّارُ): ضعيفٌ.

ويحضرُ الماءُ في لغةِ القصيدةِ بمعانيهِ المختلفةِ؛ إذْ إنّ طلبَ السّقيا منْ تقاليدِ القصيدةِ الرّثائيّةِ العربيّةِ، وأحدُ رموزِها الدّالّةِ على الرّغبةِ في استمراريّةِ الحياةِ.

الأفكارُ

توضّحُ أفكارُ النّصِّ موقفًا نبيلًا حزينًا ومؤثّرًا للشّاعرِ تجاهَ وفاةِ هذهِ الزّوجةِ الحبيبةِ، فيصفُ الشّاعرُ حزنَهُ ولوعتَهُ على فِراقِها، ثمّ يدعو لَها بالرّحمةِ والسُّقْيا، ليَخلُصَ إلى تَعدادِ مآثرِها وحَميدِ خصالِها، ثمّ يختمُ أبياتَهُ بتَكرارِ الدّعاءِ لَها.

وتُظهرُ القصيدةُ أنَّ بعضَ عاداتِ الجاهليّةِ لمْ تزلْ حاضرةً في حياةِ النّاسِ بعدَ الإسلامِ؛ فالأطفالُ في زمنِ جَريرٍ، كما يُظهرُ البيتُ الرّابعُ، ما زالوا يعلّقونَ التّمائمَ؛ يقولُ:

وَذَوُو التَّمائِمِ مِنْ بَنيكِ صِغارُ

وهيَ عادةٌ جاهليّةٌ نهى الإسلامُ عَنْها.

لكنَّ النّصَّ تظهرُ فيهِ قيمٌ إسلاميّةٌ كالإيمانِ بالبعثِ، والجزاءِ كما في البيتِ الثّالثِ، والدّعاءِ للميّتِ كما في البيتِ العاشرِ، وهيَ قيمٌ تخالفُ معتقَدَ الجاهليّةِ في إنكارِ البَعثِ.

العاطفةُ

تظهرُ في أبياتِ النّصِّ عاطفةُ (الحزنِ) بسببِ فَقدِ الزّوجةِ الحبيبةِ، وعاطفةُ (الوفاءِ) لها، أمّا عاطفةُ (الحبِّ) الصّادقِ فهيَ العاطفةُ الّتي تسيطرُ على القصيدةِ، وتشُدُّها منْ أوّلِها إلى آخرِها.

الصّورُ الفنّيّةُ

تسهمُ صورُ الشّاعرِ في ترسيخِ المعنى المرادِ التّعبيرُ عنهُ، وتقديمِه بطريقةٍ تعبيريّةٍ جماليّةٍ، ومثالُ ذلكَ قولُ الشّاعرِ: (عَلتْني كَبرةٌ)؛ ففي هذهِ العبارةِ تشخيصٌ لكِبَرِ السّنِّ، وكنايةٌ عنِ الشّيبِ. ومنَ الصّورِ أيضًا (أَرعى النُّجومَ) و(عُصَبُ النُّجومِ كَأَنَّهُنَّ صِوارُ)، وَقدْ صوّرَ النّجومَ في هذا البيتِ ماشيةً يرعاها، حتّى تأفُلَ جماعاتُها، وصوّرَ النّجومَ في مسيرِها إلى الأفولِ قطيعًا منْ بقرِ الوحشِ.

الإيقاعُ والموسيقا

ظلَّ الشّعرُ في هذا العصرِ يلتزمُ إيقاعَ القصيدةِ الجاهليّةِ وموسيقاها؛ وهذهِ الأبياتُ منْ بحرِ الكاملِ، وهوَ مصدرٌ منْ مصادرِ الإيقاعِ الخارجيِّ في القصيدةِ، وهوَ البحرُ الّذي يتكوّنُ تامُّهُ مِنْ تكرارِ تفعيلةِ (مُتَفاعِلُنْ) في البيتِ الشعريِّ ستَّ مرّاتٍ، وذلكَ ممّا يشيعُ في القصيدةِ إيقاعًا هادئًا يناسبُ الرّثاءَ، يُضافُ إليهِ وَحدَةُ القافيةِ، وهيَ قافيةٌ مطلَقةٌ. أمّا مصدرُ الإيقاعِ الدّاخليِّ فيمكنُ التماسُهُ في الإيقاعِ السّرديِّ الّذي يحكي فيهِ الشّاعرُ حكايةَ هذهِ الزّوجةِ، وهذا يوجِدُ إيقاعًا سرديًّا يُضفي موسيقاهُ على النّصِّ.

قيد الإعداد والمراجعة

أقيّمُ ذاتي

أوّلًا: أختارُ رمزَ الإجابةِ الصّحيحةِ في كلٍّ ممّا يأتي:

1 – منَ النّقّادِ اللّغويينَ فئةٌ تقولُ بالتّلازمِ التّامِّ بينَ اللّفظِ والمعنى، ومنهُم:

أ – ابنُ الأثيرِ. ب– عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ.

جـ– الجاحظُ. د – ابنُ رشيقٍ القيروانيُّ.

2 – تُعدُّ تربيةُ الذّوقِ العامِّ في المجتمعِ، وتعميقُ الخبراتِ النّقديّةِ بينَ أفرادِه منْ :

أ – عناصرِ النّصِّ الأدبيِّ. ب– تأثيرِ العاطفةِ في النّصِّ الأدبيِّ.

جـ– قضايا النّقدِ الأدبيِّ. د – غاياتِ النّقدِ الأدبيِّ.

3 – العنصرُ الّذي يُبْرِزُ موضوعَ العملِ الأدبيِّ هوَ :

أ – الأفكارُ. ب– العاطفةُ.

جـ– الصورةُ. د – الموسيقا.

4 – الألفاظُ الّتي اصطلحَ عليها الكتّابُ بأعيانِها، فلا يتجاوزنَها إلى سِواها، هيَ:

أ – الألفاظُ الكتابيّةُ. ب– الألفاظُ الشّعريّةُ.

جـ– الألفاظُ الفنّيّةُ. د – ألفاظُ الحياةِ اليوميّةِ.

5 – اهتمَّ النّقّادُ بـ(معياريّةِ) اللّغةِ الشّعريّةِ، وهذا يعني أنْ تتّبعَ لغةُ الشّاعرِ:

أ – القواعدَ الفنّيّةَ.

ب– القوانينَ العَروضيّةَ.

جـ– القوانينَ الأخلاقيّةَ.

د– قواعدَ اللّغةِ النّحويّةَ والصّرفيّةَ.

6 – العصرُ الّذي بدأَ يسودُ عندَ نقّادِهِ رأيُ (أحسنُ الشّعرِ أكذبُهُ) هوَ:

أ – الإسلاميُّ. ب– الأمويُّ.

جـ– العباسيُّ. د – الحديثُ.

7 – العصرُ الّذي نظمَ فيه زهيرُ بنُ أبي سُلمى معلّقتَهُ هوَ:

أ – الأمويُّ. ب– العباسيُّ.

جـ– الجاهليُّ. د – الأندلسيُّ.

قيد الإعداد والمراجعة

8 – لَوْلا الحياءُ لَعادَني استعبارُ وَلَزُرْتُ قبرَكِ والحَبيبُ يُزارُ

تعني كلمةُ (استعبارُ) في قولِ جريرٍ السّابقِ:

أ – أخذَ العِبرةِ. ب– جرَيانَ الدّمعِ.

جـ– طلبَ العِبرةِ. د – أخذَ الحذرِ.

9 – أرادَ جريرٌ بقولِهِ: أَرعى النُّجومَ وَقَد مَضَت غَوْرِيَّةً عُصَبُ النُّجـومِ كَـأَنَّهُـنَّ صِـوارُ

أ – وصفَ قطيعِ بقرِ الوحشِ.

ب– الدّلالةَ على طولِ سهرِهِ.

جـ– وصفَ النّجومِ وتشبيهَ حالِهِ بحالِها.

د – الدّلالةَ على طولِ بكائِهِ.

ثانيًا: أوضّحُ المقصودَ بكلٍّ ممّا يأتي:

أ – النّقدِ الأدبيِّ.

ب– النّقدِ اللّغويِّ.

جـ– الإيقاعِ الخارجيِّ في الشِّعرِ.

ثالثًا: أوضّحُ كلًّا ممّا يأتي:

أ – العلاقةَ بينَ النّاقدِ الأدبيِّ، وناقدِ الدّراهمِ الصّيْرفِيِّ.

ب– اتّفاقَ النّقّادِ على أنَّ الصّورةَ الأدبيّةَ يرتفعُ شأنُها، وتعلو قيمتُها الفنّيّةُ كلّما كانَ فيها شيءٌ منَ الغرابةِ وكسرِ النّمطِ المألوفِ.

جـ– مناسبةَ بحرِ الطّويلِ لغرضِ المدحِ، وشعرِ الحكمةِ.

رابعًا: أُكملُ الفراغَ في ما يأتي:

أ – توزّعَتْ نصَّ قصيدةِ زهيرِ بنِ أبي سُلمى ثلاثُ أفكارٍ رئيسةٍ، هيَ .....

و..... و.....

ب– ينبعُ الإيقاعُ الدّاخليُّ مِن.....

جـ– صاحبُ مقولةِ :«المعاني مطروحةٌ في الطّريقِ يعرفُها العَجَمِيُّ والعَرَبِيُّ» هوَ.....

خامسًا: أبيّنُ رأيي في كلٍّ ممّا يأتي:

أ – معجَمِ جَريرٍ في نصِّهِ مِنْ رثائيّةِ زوجتِهِ.

ب– العاطفةِ في نصِّ زهيرِ بنِ أبي سُلمى مِنْ معلّقتِهِ.

سادسًا: أستنتجُ الرّأيَ النّقديَّ المُتضمَّنَ في بيتِ حسّانَ بنِ ثابتٍ:

وإنّ أحْسَنَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ بيتٌ يُقالُ إذا أنْشَدْتَهُ صَدَقا

سابعًا: أتبيّنُ الجمالَ الفنّيَّ الّذي أحدثَتهُ الصّورةُ في قولِ حيدر محمود:

فَقَدْ أضاءَ الدّمُ الغالي الدّروبَ لمَنْ

ضَلُّوا الدّروبَ، وغابُوا في دياجيها

قيد الإعداد والمراجعة

«النّقــدُ تعبيرٌ عَنْ موقفٍ كُلّيٍّ مُتكامِلٍ في النّظــرةِ إلى الفنِّ عامّةً أوْ إلى الشِّــعرِ خاصّةً، يَبدأُ بالتّذوّقِ، أي: القدرةِ على التّمييــزِ، ويعبُرُ مِنْهُ إلى التّفسيرِ والتّعليلِ والتّحليلِ والتّقييمِ».

(تاريخُ النّقدِ الأدبيِّ عندَ العربِ، إحسان عبّاس)

نتاجاتُ التّعلُّمِ

- يتعرّفُ مفهومَ المنهجِ، لغةً واصطلاحًا.
- يميّزُ المناهجَ النّقديّةَ والأسسَ الّتي قامَتْ عليها.
- يبيّنُ مفهومَ المذاهبِ الأدبيّةِ.
- يستنتجُ المبادئَ الّتي قامَتْ عليها المذاهبُ الأدبيّةُ.
- يتعرّفُ أشهرَ أعلامِ المناهجِ النّقديّةِ، والمذاهبِ الأدبيّةِ الّتي درسَها.

قيد الإعداد والمراجعة

أستعدُّ

المنهجُ لغةً: الطّريقُ الواضحُ، والجمعُ: مناهجُ.

كيفَ يساعدُ فهمُ المعنى اللّغويِّ لكلمةِ (منهجٍ) على توضيحِ معناها الاصطلاحيِّ؟

تُعدُّ قضيّةُ المنهجِ اليومَ قضيّةً أساسيّةً في جميعِ الحقولِ المعرفيّة؛ فلا يُعرفُ في عصرِنا الحاليِّ علمٌ دونَ منهجٍ، بل إنّ نتائجَ كلِّ علمٍ ترتبطُ بالمنهجِ الّذي يقومُ عليهِ، وبذلكَ احتلَّ المنهجُ أهمّيةً بالغةً في العصرِ الحديثِ، ولا سيّما في الدّراساتِ الغربيّةِ، وشملَ ذلكَ جميعَ الدّراساتِ على اختلافِ حقولِها المعرفيّةِ، وَمِنْها النّقدُ الأدبيُّ.

ويُعرّفُ المنهجُ اصطلاحًا بأنّه خُطّةٌ بحثيّةٌ لدراسةِ النّصِّ الأدبيِّ، وكشفِ جماليّاتِهِ الفنّيّةِ وقيمةِ مضمونِهِ انطلاقًا منْ منظومةٍ منَ المبادئِ والأفكارِ المتّسقةِ.

وذلكَ يعني أنَّ لكلِّ منهجٍ نقديٍّ مصطلحاتِهِ، ومفاهيمَهُ، وشروطَهُ الخاصّةَ بِهِ.

وإذا كانتْ هذهِ المناهجُ كثيرةً ومتشعّبةً، فإنّه ليسَ لدارسِ النّقدِ غنًى عنِ الإلمامِ بأبرزِ هذهِ المناهجِ.

ويمكنُ تقسيمُ المناهجِ النّقديّةِ إلى مناهجَ خارجيّةٍ، ومناهجَ داخليّةٍ.

الدّرسُ الأوّلُ: المناهجُ النّقديّةُ الخارجيّةُ

هيَ مناهجُ نقديّةٌ تعتمدُ في تحليلِ العملِ الأدبيِّ على العواملِ الخارجيّةِ المحيطةِ بِهِ، فتستعينُ بالواقعِ التّاريخيِّ والاجتماعيِّ الّذي كُتبَ فيهِ النّصُّ، وبحالةِ المؤلّفِ النّفسيّةِ، وجميعِ ما يتّصلُ بمحيطِ النّصِّ الخارجيِّ؛ إذْ يرى أصحابُ هذهِ المناهجِ أنّ الاعتمادَ على بنيةِ النّصِّ الدّاخليّةِ لا يكفي وحدَهُ لتحليلِ النّصِّ.

أهمُّ المناهجِ النّقديّةِ الخارجيّةِ:

1.1 المنهجُ التّاريخيُّ

يُعدُّ المنهجُ التاريخيُّ منْ أقدمِ مناهجِ النّقدِ الأدبيِّ، وَمنْ أبرزِ أعلامِهِ: (سانت بيف، وفرديناند برونتيير، وهيبوليت تين).

ويبحثُ هذا المنهجُ العلاقةَ بينَ الأديبِ والظّروفِ التّاريخيّةِ الّتي أسهمَتْ في إنتاجِهِ، ويعُدّ النّصُّ الأدبيُّ ثمرةَ هذهِ الظّروفِ.

أستزيدُ

مِنْ عيوبِ منهجِ النّقدِ التّاريخيِّ أنّه ينظرُ إلى النّصِّ بوصفِهِ وثيقةً تاريخيّةً تعكسُ عصرَها، لا بوصفِهِ عملًا أدبيًّا مستقلًّا بذاتِهِ، فيفترضُ أنّ الكاتبَ ليسَ إلّا راويًا لعصرِهِ، ويتجاهلُ أنّهُ قدْ يكونُ ناقدًا لعصرِهِ أوْ ساخرًا، بلْ قَدْ يكونُ صوتًا مضادًّا لهُ.

ويقومُ المنهجُ التّاريخيُّ على مبادئَ، مِنْها المبادئُ الثّلاثةُ الّتي قالَ بها (هِيبُولَيْت تين)، وهيَ العصرُ، والبيئةُ، والعِرقُ:

أ - **العصرُ**: ويُقصَدُ بِهِ العواملُ السّياسيّةُ والاقتصاديّةُ والاجتماعيّةُ والثّقافيّةُ الّتي كانَتْ سائدةً في زمنِ إنتاجِ النّصِّ؛ إذ تؤثّرُ في إنتاجِهِ، وتساعدُ في الوقتِ نفسِهِ على تفسيرِ الأفكارِ والقيمِ والمعتقداتِ الّتي يعبّرُ عنها النّصُّ.

ب- **البيئةُ**: وهيَ المكانُ الجغرافيُّ، والوسطُ الاجتماعيُّ الّذي نشأ فيهِ الأديبُ، إذ يؤثّرُ هذا الوسطُ في اختيارِ الأديبِ لموضوعاتِهِ، وفي تشكيلِ قيَمِهِ واتّجاهاتِهِ.

جـ- **العِرقُ**: ويعني الهُويّةَ الثّقافيّةَ للأمّةِ أوِ الشّعبِ، فلكلِّ أمّةٍ تراثٌ وطابَعٌ فكريٌّ وأخلاقيٌّ ينعكسُ في أدبِها.

2.1 المنهجُ الاجتماعيُّ

ظهرَ هذا المنهجُ بتأثيرٍ منْ مقولةِ: (الفنُّ للمجتمعِ)؛ فالعملُ الأدبيُّ وَفقَ المنهجِ الاجتماعيِّ جزءٌ منَ النّظامِ الاجتماعيِّ، لذلكَ يستندُ هذا المنهجُ إلى نظريّةِ الانعكاسِ، أيْ أنّ العملَ الأدبيَّ ما هوَ إلّا انعكاسٌ للواقعِ الاجتماعيِّ؛ فالأديبُ مقيَّدٌ بقيودِ المجتمعِ؛ إذْ يعبّرُ في نصوصِهِ عنْ رؤى مجتمعِهِ، وعنْ علاقاتِهِ الاجتماعيّةِ، ولذلكَ لا بدَّ منْ أنْ يعبّرَ عنْ طبقتِهِ الاجتماعيّةِ، ويعكسَ ما بينَ الطّبقاتِ الاجتماعيّةِ منْ صراعٍ أوْ تمايُزٍ.

والأدبُ الحقيقيُّ في هذا المنهجِ هوَ الّذي يسعى إلى أن يكونَ أداةً منْ أدواتِ التّغييرِ الاجتماعيِّ.

ويُعدُّ (كارل ماركس) أهمَّ مُنظِّري هذا المنهجِ .

أستزيدُ

مِنْ عيوبِ منهجِ النّقدِ الاجتماعيِّ أنّه يُخضِعُ العملَ الأدبيَّ ذا الطّبيعةِ التخيّليّةِ إلى شروطٍ اجتماعيّةٍ تعكسُ مبادئَ مدارسَ فكريّةٍ وأحزابٍ معيّنةٍ، بحيثُ يصيرُ النّصُّ وثيقةً مقيّدةً بهذهِ الشّروطِ.

3.1 المنهجُ النّفسيُّ

مثّلتْ منجزاتُ (سيجموند فرويد) وتلامذتِهِ في علمِ النّفسِ بداياتِ ظهورِ هذا المنهجِ؛ إذ عَدَّ (فرويد) الأدبَ والفنَّ تعبيرًا عنِ (اللّاوعي) الفرديِّ، وهوَ الجزءُ الخفيُّ منَ النّفسِ البشريّةِ الّذي يحتوي على الرّغباتِ المكبوتةِ، والغرائزِ، والذّكرياتِ المؤلمةِ، والخبراتِ المنسيّةِ الّتي لا يدركُها الإنسانُ بوعيٍ، لكنّها تؤثّرُ في سلوكِهِ وأفكارِهِ. فالصّراعاتُ النّفسيّةُ عندَ (فرويد) أساسٌ منَ الأساساتِ الّتي يقومُ عليها العملُ الأدبيُّ، وعلى النّاقدِ النّفسيِّ أن يعملَ على تتبّعِها في جميعِ الأعمالِ الأدبيّةِ الّتي يدرسُها. وكأنَّ هذا العملَ الأدبيَّ وثيقةٌ نفسيّةٌ تكشفُ عنْ عُقَدِ مؤلِّفِها، واضطراباتِهِ النّفسيّةِ.

أستزيدُ

مِنْ عيوبِ منهجِ النّقدِ النّفسيِّ أنّه ينظرُ إلى النّصِّ الأدبيِّ كما لو كانَ حالةً نفسيّةً سريريّةً، لا بوصفِه عملًا إبداعيًّا، فيرى أنّ كلَّ عملٍ أدبيٍّ ناتجٌ عنْ مرضٍ نفسيٍّ أوْ عقدةٍ نفسيّةٍ.

الدّرسُ الثّاني — المناهجُ النّقديّةُ الدّاخليّةُ

تقومُ المناهجُ الدّاخليّةُ على مبدأٍ يُضادُّ المبدأَ الّذي قامتْ عَليهِ المناهجُ الخارجيّةُ؛ إذْ يرى أصحابُها أنَّ النّصَّ الأدبيَّ يُفهمُ منْ عناصرِهِ الفنّيّةِ واللّغويّةِ الدّاخليّةِ، دونَ العنايةِ بأيٍّ منَ العواملِ الخارجيّةِ.

فالمناهجُ الدّاخليّةُ: هيَ المناهجُ الّتي تعتمدُ في تحليلِ الأعمالِ الأدبيّةِ على دراسةِ شكلِ النّصِّ، وبنيتِهِ، وصورِهِ، ورموزِهِ؛ بعدِّهِ كِيانًا قائمًا بذاتِهِ، لا حاجةَ في تحليلِهِ إلى ما هوَ خارجَهُ أوْ سِواهُ. وَمنْ أبرزِ المناهجِ الدّاخليّةِ وأشهرِها المنهجُ البِنيويُّ.

المنهج البِنيويُّ أوِ البِنيويّةُ

جاءَ هذا المنهجُ نتيجةَ التّطوّرِ الّذي حدثَ في الدّراساتِ اللّغويّةِ على يدِ (فردينان دي سوسير)، وهوَ منهجٌ ينظرُ إلى النّصِّ بوصفِهِ بِنيةً لغويّةً فيها نظامٌ منَ العلاقاتِ الدّاخليّةِ بينَ مكوّناتِها، وهيَ بِنيةٌ مكتفيةٌ بذاتِها، لا تحتاجُ إلى أيِّ عاملٍ منْ خارجِ النّصِّ لتحليلِها.

لذلكَ نادى البِنيويّون بـ (موتِ المؤلّفِ)؛ وهيَ العبارةُ التي أطلقَها النّاقدُ الفرنسيُّ (رولان بارت)، وتعني أنَّ كلَّ ما يتعلّقُ بالمؤلّفِ ليسَ لهُ أيُّ قيمةٍ في دراسةِ النّصِّ دراسةً نقديّةً بنيويّةً، وهوَ يعني بالضّرورةِ أنَّ المؤلّفَ لا سلطةَ تفسيريّةً لهُ على النّصِّ، فبعدَ أنْ يُخرِجَ عملَهُ الأدبيَّ، وتنتهي لحظةُ الكتابةِ، يصيرُ المؤلِّفُ قارئًا منَ القرّاءِ، أوْ ناقدًا منَ النّقّادِ، وليسَ لهُ أنْ يفرضَ على المتلقّينَ تفسيرًا أوْ تحليلًا للنّصِّ يَدّعي لهُ الصّوابَ الّذي يجبُ أنْ يَرضخُوا لهُ، أوْ أنْ يَدّعيَ لتفسيرِهِ الكمالَ؛ بوصفِهِ مؤلِّفَ النّصِّ؛ لأنَّ المؤلّفَ، منْ وجهةِ نظرٍ بِنيويّةٍ، قدْ ماتَ!

أستزيدُ

منَ المناهجِ النّقديّةِ الدّاخليّةِ:

- المنهجُ الأسلوبيُّ: وهوَ الّذي يدرسُ النّصَّ منْ حيثُ أسلوبُهُ؛ فيدرسُ طرائقَ التّعبيرِ فيهِ، والانزياحاتِ، والظّواهرَ اللّغويّةَ في مستوياتِها كافّةً، ويحتفي بالخصائصِ الجماليّةِ والدّلاليّةِ التي تميّزُ النّصَّ.
- المنهجُ السّيميائيُّ: وهوَ الّذي يدرسُ النّصَّ بوصفِهِ منظومةً منَ العلاماتِ والرّموزِ، ويحاولُ الكشفَ عنِ الدّلالاتِ العميقةِ في النّصِّ؛ بدراسةِ الإشاراتِ اللّغويةِ والرّمزيّةِ فيهِ.

أفكّرُ

حينَ ينفصلُ النّصُّ الأدبيُّ عنْ ذاتِ مُبدعِهِ يفقدُ ملكيّتَهُ للنّصِّ. والمبدعُ وهوَ منتجُ النّصِّ لا يستطيعُ أنْ يقيّمَ عملَهُ الأدبيَّ. وقديمًا سُئلَ المتنبّي عنْ شعرِهِ، فقالَ: «ابنُ جنّي أعلمُ بِشعري منّي»؛ لذلكَ يتوجّهُ المبدعُ نحوَ النّقدِ؛ ليتعرّفَ مواطنَ الضّعفِ والقوّةِ في عملِهِ الأدبيِّ، ومدى الجدّةِ أوِ التّكرارِ في ما يقدّمُهُ.

في ضَوْءِ ذلكَ أُبدي رأيي الخاصَّ في عبارةِ (موتِ المؤلِّفِ).

الدّرسُ الثّالثُ

المذاهبُ الأدبيةُّ: سماتُها ومبادئُها في الأدبِ العربيِّ

المذهبُ الأدبيُّ: مجموعةٌ منَ المبادئِ والقواعدِ الفكريّةِ والجماليّةِ والأخلاقيّةِ التي يتّبعُها مجموعةٌ منَ الأدباءِ في حقبةٍ زمنيّةٍ معيّنةٍ، ويعبّرُ المذهبُ عنْ رؤيةٍ مشتركةٍ تجاهَ العالمِ والإنسانِ، ويلتزمُ طرائقَ تعبيرٍ فنّيّةً معيّنةً.

أهمُّ المذاهبِ الأدبيّةِ

1.3 المذهبُ الكلاسيكيُّ

هوَ مذهبٌ أدبيٌّ محافظٌ ملتزمٌ بتقاليدِ الأدبِ القديمِ، رائدُهُ في الشّعرِ العربيِّ الشّاعرُ المصريُّ محمود سامي البارودي، الّذي خلّصَ الشّعرَ الّذي كانَ سائدًا في عصرِهِ في القرنِ التّاسعَ عشَرَ الميلاديِّ منَ الضّعفِ والتّصنُّعِ، وأعادَهُ إلى نماذجِه الجَزْلةِ، كتلكَ الّتي وُجِدتْ في العصرِ العباسيِّ، فسارَ شعرُه وشعرُ مَنْ تبعَهُ مِنَ الشّعراءِ على طريقِ إحياءِ الشّعرِ العربيِّ القديمِ؛ لذلكَ سُمّيتْ مدرستُهم مدرسةَ البعثِ والإحياءِ، وَمنْ أبرزِ روّادِها منَ العربِ أحمد شوقي وحافظ إبراهيم منْ مصرَ، وجميل صدقي الزّهاويّ ومحمّد مهديّ الجواهريّ منَ العراقِ، وعبد المُنعم الرّفاعيّ منَ الأردنِّ، وخير الدّين الزِّرِكْلِيّ منْ سوريّةَ.

وَمنْ أهمِّ مبادئِ هذا المذهبِ ما يأتي:

1- التزامُ شكلِ القصيدةِ العموديِّ في الوزنِ والقافيةِ.

2- النّظْمُ في أغراضِ الشّعرِ العربيِّ القديمِ، واستحداثُ أغراضٍ جديدةٍ تناسبُ العصرَ وما استُجِدَّ فيهِ منْ موضوعاتٍ وأحداثٍ، كالشّعرِ الوطنيِّ، والشّعرِ المسرحيِّ.

3- استلهامُ ألفاظِ الشّعرِ العربيِّ القديمِ وصورِهِ.

ويمثّلُ شعرُ محمود سامي البارودي نموذجًا واضحَ الدّلالةِ على التزامِ المذهبِ الكلاسيكيِّ ومبادئِهِ، وَمنْ ذلكَ قصيدتُه الّتي قالَها حينَ آبَ إلى موطنِه مصرَ، بعدَ مدّةِ اغترابٍ قسريٍّ أمضاها في المَنْفى، دامت سبعَ عشرةَ سنةً. وهيَ القصيدةُ الّتي يعبّرُ في مطلعِها عنْ دهشتِهِ حينَ رأى مصرَ بعدَ ذلكَ الغيابِ المَريرِ؛ يقولُ في مطلعِها:

أَبابِلُ رَأيَ العَيْنِ أمْ هذهِ مِصرُ ... فَإنّي أَرى فيها عُيونًا هِيَ السِّحْرُ

وَمِنْها أبياتٌ قالَها مُؤمِّلًا أنْ يستعيدَ في وطنِهِ ما حَرَمهُ إيّاهُ العَيشُ في المَنْفى، واصفًا شدّةَ حبِّهِ بلادَهُ، وتَغَيُّظَ كارهيهِ بسببِ عودتِهِ، ومؤكّدًا حقَّهُ في التّرنّمِ بوطنِهِ، وَمِنْها:

أَمَا مِـن وِصَـالٍ أَسْتَعِيدُ بِأُنْسِهِ نَضَـارَةَ عَيْشٍ كـانَ أَفْسَدَهُ الهَجْرُ؟
رَضِيتُ مِنَ الدُّنيـا بِحُبِّكِ عالِمًا بِأَنَّ جُنوني في هَواكِ هُوَ الفَخْرُ
إِذا ما أَتَيْتُ الحَيَّ فارَتْ بِغَيظِهَا قُلوبُ رِجالٍ حَشْوُ آماقِها* الْغَدْرُ
يَظُنُّونَ بـي شَـرًّا وَلَستُ بِأَهْلِـهِ وَظَـنُّ الفَتـى مِـنْ غَيْـرِ بَيِّنَـةٍ وِزْرُ
وَمـاذَا عَلَيْهِـمْ إِنْ تَرَنَّـمَ شاعِـرٌ بِقـافِيَـةٍ لا عَيْـبَ فيهـا وَلا نُكْـرُ
فَـلا يَبْتَـدِرْنِي بِالمَلامَـةِ عـاذِلٌ فَـإِنَّ الهَـوى فيـهِ لِمُعْتَـذِرٍ عُـذْرُ

2.3 المذهبُ الرّومانسيُّ

نادى هذا المذهبُ بضرورةِ التّحرّرِ منَ القواعدِ والأصولِ الّتي نادى بها أصحابُ المذهبِ الكلاسيكيِّ، فكانَ ظهورُه نقيضًا للكلاسيكيّةِ وثورةً عَليها.

وَمنْ أهمِّ مبادئِ هذا المذهبِ ما يأتي:

1- منبَعُ الأدبِ والفنِّ هوَ العاطفةُ الفرديّةُ، ولذلكَ كانَ الاهتمامُ بالتّجربةِ الشّعوريّةِ للفردِ لا بالقضايا الجَمْعيّةِ.

2- الثّورةُ على العقلِ، والهروبُ منَ المدينةِ إلى الطّبيعةِ، وَمنْ هنا كانَ الاهتمامُ بتوظيفِ الطّبيعةِ في التّعبيرِ عنِ المشاعرِ.

3- الاتّكاءُ المطلَقُ على الخيالِ في بناءِ العالمِ الشّعريِّ، ولذلكَ كانَ الاعتمادُ على معجمِ الحبِّ والأحلامِ.

ولمّا كانَ منطلقُ المذهبِ الرّومانسيِّ التّحرّرَ منَ القيودِ، فَقدْ ظهرتْ جماعاتٌ أدبيّةٌ تختلفُ في ما بينَها في بعضِ الأفكارِ، لكنّها تنتمي إلى المذهبِ الرّومانسيِّ؛ إذْ كانَ يجمعُها الثّورةُ على المذهبِ الكلاسيكيِّ، والتزامُ المبادئِ الّتي قامَتْ عَليها الرّومانسيّةُ.

وَمنْ هذهِ الجماعاتِ الرّومانسيّةِ في الأدبِ العربيِّ: جماعةُ الدّيوانِ الّتي ضمّت عبّاس محمود العقّاد، وإبراهيم المازنيّ، وعبد الرّحمن شكري. وشعراءُ المَهجَرِ الّذينَ منهمْ: جبران خليل جبران، وميخائيل نُعيمة، وإيليّا أبو ماضي.

وَقدْ أثّرَ هذا المذهبُ تأثيرًا بالغًا في روّادِ شعرِ التّفعيلةِ، وَمنْ أبرزِ هؤلاءِ نازك الملائكة، ويتّضحُ ذلكَ في كثيرٍ مِنْ قصائدِها، ولا سيّما في ديوانِها الأوّلِ (عاشقةُ اللّيلِ).

* آماقِها: أطرافِ عيونِها.

ولعلَّ ذلكَ التّأثّرَ يظهرُ جليًّا في قولِها:

يقولونَ، دَعْهم؛ غدًا يعلمون	وَدَعْـني أنا للشّذا والجمالْ
أحبُّ الحياةَ بقلبي العميــق	وأمـزجُ واقعَهــا بالخيــالْ
أحبُّ الطّبيعة حبَّ جنـــون	أحبُّ النّخيلَ أحبُّ الجبالْ
وأعشقُ ذاتي ففي عمقِهـــا	خيالُ وجودٍ عميـقُ الظّلالْ
وأهتفُ يا نارَ قلبـي الغريبْ	ومــوجَ أحاسيسـيَ الثّائـرةْ
إذا اتّهمــوا فلمـاذا أجيـبْ	بغيـرِ ابتسـامتـيَ السّـاخـرةْ

3.3 المذهبُ الواقعيُّ

مثّلَ هذا المذهبُ ثورةً على الرّومانسيّةِ الّتي أَغرقَتْ في العواطفِ الذّاتيّةِ، وانفصلَتْ عنِ الواقعِ الاجتماعيِّ، وعرفَ الأدباءُ العربُ هذا المذهبَ في القرنِ العشرينَ، وهوَ مذهبٌ يدعو إلى الانشغالِ بقضايا النّاسِ العامّةِ، كالفقرِ والاغترابِ والظّلمِ الاجتماعيِّ. فنجدُ عِمادَهُ تصويرَ الحياةِ الاجتماعيّةِ، وأحداثِها اليوميّةِ.

وَمنْ أهمِّ مبادئِ هذا المذهبِ ما يأتي:

1- تصويرُ حياةِ النّاسِ بتسليطِ الضّوءِ على الطّبقاتِ الكادحةِ والمُهمَّشةِ.

2- نقدُ المجتمعِ بالحديثِ عنْ قضايا الفقرِ والجهلِ والظّلمِ الاجتماعيِّ.

3- اللّغةُ الواضحةُ المألوفةُ القريبةُ منَ الحياةِ اليوميّةِ.

ويُعدُّ الرّوائيُّ المصريُّ نجيبُ محفوظٍ أشهرَ الأدباءِ العربِ الّذينَ أبدعوا أدبًا يمثّلُ مبادئَ هذا المذهبِ، وَمنْ أشهرِ رواياتِه الّتي تمثّلُ هذا المذهبَ الواقعيَّ ثلاثيّتُهُ: بينَ القصرَينِ، وقصرُ الشّوقِ، والسّكّريّةُ. وهيَ روايةٌ تعرضُ للتّغيّرِ الاجتماعيِّ والسّياسيِّ في مصرَ منْ ثورةِ 1919 إلى ما بعدَ الحربِ العالميّةِ الثّانيةِ؛ فتعرضُ للتّحوّلاتِ الطّبقيّةِ، والصّراعِ بينَ الأجيالِ، وقضايا المرأةِ، والفكرِ، والسّياسةِ في تلكَ الحقبةِ.

وتمتازُ بتصويرِ الحياةِ اليوميّةِ في القاهرةِ بدقّةٍ تفصيليّةٍ، وواقعيّةٍ تسجيليّةٍ في إطارٍ منَ الإبداعِ الفنّيِّ. وفي ما يأتي نموذجٌ سرديٌّ منْ أحدِ أجزاءِ ثلاثيّةِ نجيب محفوظ؛ (بينَ القصرَينِ) يرصدُ مشهدَ تجمّعِ عائلةِ (سي السّيّدِ) حولَ مائدةِ الإفطارِ:

«وجاءتِ الأمُّ حاملةً صينيّةَ الطّعامِ الكبيرةَ، فَوضعَتْها وتقهقرَتْ إلى جدارِ الحجرةِ... ووقفَتْ متأهّبةً لتلبيةِ أيّةِ إشارةٍ، وكانَ يتوسّطُ الصّينيّةَ طبقٌ كبيرٌ امتلأَ بالمدمَّسِ، وفي أحدِ طرَفَيْها تراكمتِ الأرغفةُ السّاخنةُ، وفي الطّرفِ الآخرِ صُفّتْ أطباقٌ صغيرةٌ بالجُبنِ، واللّيمونِ والفلفلِ المُخَلّلَينِ، والشّطّةِ والملحِ والفلفلِ الأسودِ، فهاجتْ بطونُ الإخوةِ بشهوةِ الطّعامِ، ولكنّهم حافظوا على جمودِهم، حتّى مدّ السّيّدُ يدَهُ إلى رغيفٍ، فتناولَهُ

ثمَّ شطرَهُ وهوَ يُتمتمُ: كُلوا، فامتدّتِ الأيدي إلى الأرغفةِ في ترتيبٍ يتّبعُ السّنَّ: ياسين، ففهمي، ثمّ كمال. كانوا يأكلونَ في أناةٍ، وكانَ كمالٌ أشدَّهم تبرّمًا؛ لأنّهُ كانَ أعظمَهم تخوّفًا منْ أبيهِ، فلذلكَ كانَ يتناولُ طعامَهُ في حذَرٍ وضِيقٍ، ولهذا فَما كادَ السّيّدُ ينهضُ قائمًا ويفارقُ الحجرةَ حتّى شمّرَ عَنْ ساعدَيهِ، وهجمَ على الطّبقِ كالمجنونِ مستغلًّا يدَيهِ الاثنتَينِ: يدًا للطّبقِ الكبيرِ، ويدًا للأطباقِ الصّغيرةِ».

4.3 المذهبُ الرّمزيُّ

يعتمدُ هذا المذهبُ الإيحاءَ في التّعبيرِ عنِ المعاني، وَقدْ جاء ردًّا على المذهبِ الواقعيِّ الّذي جعلَ الأدبَ تعبيرًا مباشرًا عنِ المجتمعِ، لذلكَ دعتِ الرّمزيّةُ إلى التّعبيرِ عنِ العالمِ الدّاخليِّ للفردِ، واهتمّتْ بالموسيقا وإيحاءاتِها اهتمامًا كبيرًا. وَقدْ سعتِ الرّمزيّةُ إلى إيجادِ لغةٍ تتجاوزُ اللّغةَ المتعارَفةَ منْ حيثُ الدّلالةُ، وتحرّرُها منْ قيودِ المعجمِ، ومنْ رَتابةِ الدّلالةِ المباشرةِ. ولذلكَ اشتُهرتِ الرّمزيّةُ في أوساطِ الحَداثيّينَ منْ شعراءِ الشّعرِ الحديثِ، وَمنْ أبرزِهِمْ: بدر شاكر السّيّاب، ومحمود درويش، وخليل حاوي، وأدونيس.

وَمنْ أمثلةِ ذلكَ قصيدةُ (منْ روميّاتِ أبي فراسٍ الحمْدانيِّ) لمحمود درويش، الّتي استلهمَ فيها، كما هوَ واضحٌ منَ العنوانِ، تجربةَ أبي فراسٍ الحمْدانيِّ في الأسرِ، ورسائلَهُ الّتي كانَ يرسلُها إلى ابنِ عمِّهِ سيفِ الدّولةِ ليُنجدَهُ، ليرمزَ درويش بذلكَ إلى حالِهِ في الأسرِ، وحالِ فلَسطينَ كلِّها. ومنْ هذهِ القصيدةِ قولُهُ مصوّرًا حالَ أسرى فلَسطينَ في سجونِ الاحتلالِ وهم يرتقبونَ يومَ الخميسِ؛ يومَ الزّيارةِ، وَقدْ أنهكَهُمُ المرضُ والسُّعالُ:

أتذكّرُ

كتبَ أبو فراسٍ الحمْدانيُّ قصائدَ في أثناءِ أسرِهِ لدى الرّومِ، أُطلقَ عليها روميّاتُ أبي فراسٍ الحمْدانيِّ، أوِ الأَسْريّاتُ.

> خُطًا تتبادلُ صوتَ السُّعالِ، وتدنو
> منَ البابِ، شيئًا فشيئًا، وتنأى
> عنِ البابِ. ثمّةَ أهلٌ يزورونَنا
> غدًا في خميسِ الزّياراتِ. ثمةَ ظلٌّ
> لَنا في الممرِّ، وشمسٌ لنا في سلالِ
> الفواكه...

وَقدْ رمزَ درويش إلى عيونِ العدوِّ بلفظِ (الظّلِّ)، وجعلَ الشّمسَ رمزًا للحرّيّةِ، وهيَ ما يجدُهُ الأسرى في سلالِ الفواكهِ الّتي تحملُها الأمّهاتُ، فتجدّدُ هذهِ السّلالُ فيهم روحَ المقاومةِ، وتبعثُ فيهم ذكرياتِ الوطنِ والأرضِ.

أقيّمُ ذاتي

أوّلًا: أختارُ رمزَ الإجابةِ الصّحيحةِ في كلٍّ ممّا يأتي:

1 – منَ المناهجِ النّقديّةِ الدّاخليّةِ:

أ – المنهجُ الاجتماعيُّ. ب– المنهجُ التّاريخيُّ.

جـ– المنهجُ النّفسيُّ. د – المنهجُ البِنيويُّ.

2 – منْ أبرزِ أعلامِ المنهجِ التّاريخيِّ:

أ – سانت بيف. ب– كارل ماركس.

جـ– رولان بارت. د – سيجموند فرويد.

3 – المذهبُ الأدبيُّ الّذي يُعدُّ محمود سامي البارودي رائدًا لهُ هوَ المذهبُ:

أ – الرّومانسيُّ. ب– الرّمزيُّ.

جـ– الكلاسيكيُّ. د – الواقعيُّ.

4 – المذهبُ الّذي تمثّلُ مبادِئَهُ ثلاثيّةُ نجيب محفوظ هوَ المذهبُ:

أ – الرّومانسيُّ. ب– الرّمزيُّ.

جـ– الكلاسيكيُّ. د – الواقعيُّ.

ثانيًا: أبيّنُ المقصودَ بكلٍّ مِنَ (العصرِ) في المنهجِ التّاريخيِّ، و(موتِ المؤلّفِ) عندَ البِنيويّينَ.

ثالثًا: أَذكرُ مبدأينِ منْ مبادِئِ المذهبِ الكلاسيكيِّ، ومبدأينِ منْ مبادِئِ المذهبِ الواقعيِّ.

رابعًا: أُكملُ الفراغَ في ما يأتي:

أ – (مِنْ روميّاتِ أبي فراسٍ الحَمْدانيِّ) قصيدةٌ للشّاعرِ .....

ب– اشتُهرتِ الرّمزيّةُ في أوساطِ الحَداثيّينَ منْ شعراءِ الشّعرِ الحديثِ، وَمنْ أبرزِهم .....

جـ– إيليّا أبو ماضي مِنْ شعراءِ المذهبِ.....

د – أثّرَ المذهبُ الرّومانسيُّ تأثيرًا بالغًا في روّادِ شعرِ .....

خامسًا: أشرحُ ما يأتي:

أ – المبدأَ الّذي قامتْ عَليهِ المناهجُ النّقديّةُ الدّاخليّةُ.

ب– مقولةَ: (الفنُّ للمجتمعِ) التي انطلقَ مِنْها المنهجُ الاجتماعيُّ.

لكلِّ حقلٍ معرفيٍّ موضوعاتُهُ، ومصطلحاتُهُ، ومفاهيمُهُ الخاصّةُ الّتي توضّحُ مناهجَهُ وخُطَطَ عملِهِ.

قيد الإعداد والمراجعة

نتاجاتُ التّعلُّمِ

- يستنتجُ مفاهيمَ نقديّةً مِنْ نصوصٍ أدبيّةٍ: المعارضاتِ، والتّناصَّ، والمفارقةَ.
- يتذوّقُ مواطنَ الجمالِ في نصوصٍ أدبيّةٍ استنادًا إلى المفاهيمِ النّقديّةِ.
- يميّزُ أشكالَ القصيدةِ العربيّةِ قديمًا وحديثًا.
- يوظّفُ التّفكيرَ، والتّحليلَ النّقديَّ الموضوعيَّ في قراءةِ النّصوصِ الأدبيّةِ.
- يوضّحُ أبرزَ ملامحِ الحركةِ النّقديّةِ في الأردنِّ.
- يلخّصُ أهمَّ خصائصِ حركةِ النّقدِ النِّسْوِيِّ.

أستعدُّ

نَظَمَ البوصيريُّ قصيدتَهُ الّتي ذاعَ ذِكرُها في مدحِ الرّسولِ ﷺ، وهيَ الّتي عُرِفتْ بـ(البُرْدَةِ)، ومَطلعُها:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

فراقَتْ هذهِ القصيدةُ أحمد شوقي، فَعارضَها بقصيدةِ (نَهْجُ البُردةِ) الّتي يقولُ في مَطلعِها:

ريمٌ على القاعِ بينَ البانِ والعَلَمِ أحلَّ سَفْكَ دَمي في الأشْهُرِ الحُرُمِ

ماذا ألحظُ في وزنِ المطلَعَينِ وقافيتَيْهما؟

هلِ التزمَ شوقي موضوعَ البُردةِ ذاتَه؟

هلْ حافظَ على النّموذجِ القديمِ للقصيدةِ؟

ماذا أسمّي هذا الفنَّ الأدبيَّ؟

الدّرسُ الأوّلُ: مِن مفاهيمِ النّقدِ الأدبيِّ الحديثِ: المعارضاتُ، والتّناصُّ، والمفارقةُ

1.1 مفهومُ المعارضاتِ الشّعريّةِ

المعارضةُ: فنٌّ أدبيٌّ يَنْظِمُ فيهِ الشّاعرُ قصيدةً على منوالِ قصيدةٍ لشاعرٍ آخرَ، ملتزمًا وزنَ القصيدةِ المعارَضةِ وقافيتَها. والأصلُ أن يلتزمَ موضوعَ القصيدةِ المعارَضةِ كذلكَ، إلّا أنَّ بعضَ النّقّادِ يرَونَ أنَّ هذا الشّرطَ الأخيرَ ليسَ منْ شروطِ المعارَضةِ.

أمّا هدفُ المعارضاتِ الشّعريّةِ فغالبًا ما يكونُ المنافسةَ الفنّيّةَ لإظهارِ القدرةِ الأدبيّةِ، وَقدْ يكونُ الهدفُ مِنْها إظهارَ الإعجابِ بالقصيدةِ المعارَضةِ، أوِ انتقادَها.

وَقدْ ظهرتِ المعارضاتُ أوّلَ ما ظهرَتْ في العصرِ الإسلاميِّ، واستمرّتْ إلى العصرِ الحديثِ الّذي برزَ فيهِ شعراءُ عُرِفوا بمعارضتِهِمْ قصائدَ مشهورةً في تاريخِ الشّعرِ العربيِّ، وعلى رأسِ هؤلاءِ أحمد شوقي. وَقدْ كانَ مِنْ أهمِّ أهدافِهِمْ إحياءُ اللّغةِ العربيّةِ بمعارضةِ القصائدِ العربيّةِ الخالدةِ؛ سعيًا لمقاومةِ حملةِ التّغريبِ الّتي كانَتْ تواجهُها اللّغةُ العربيّةُ الفصيحةُ، وَما زالَتْ تقاومُها إلى زمننا هذا.

ومِنْ أشهرِ معارضاتِ أحمد شوقي

أ - معارضتُهُ سينيّةَ البحتريِّ الّتي يقولُ في مطلعِها:

صنْتُ نفسي عمّا يُدنِّسُ نَفْسي وتَرَفّعتُ عَنْ جدا كلِّ جِبْسِ[1]

ويقولُ شوقي في مطلعِ سينيّتِهِ:

اختلافُ النّهـارِ واللّيلِ يُنسي اذكُـرا لي الصِّبا وأيّـامَ أنْسِي

ب- معارضتُهُ داليّةَ الحُصْريِّ القَيْروانيِّ الّتي يقولُ في مطلعِها:

يا ليلُ الصّبُّ مَتى غدُهُ أقيامُ السّاعةِ مَوْعدُهُ؟

ويقولُ شوقي:

مُضْنـاكَ جَفـاه مَرْقَدُهُ وبَكاهُ ورحَّـمَ عُوّدُهُ[2]

جـ- معارضتُهُ نونيّةَ ابنِ زيدونَ:

يقولُ ابنُ زيدونَ:

أضْحى التّنائي بديلًا مِنْ تَدانينا وَنابَ عَنْ طِيبِ لُقْيانا تَجافينا

وَيقولُ شوقي:

يا نائحَ الطّلْحِ أشباهٌ عَوادينا نَشجى لِواديكَ أمْ نَأْسى لِوادينا[3]

نموذجٌ مِنْ معارضةِ أحمد شوقي همزيّةَ البوصيريِّ في مدحِ الرّسولِ -ﷺ-:

- يقولُ البوصيريُّ:

كيـفَ تـرقَـى رُقِيَّـكَ الأَنبيـاءُ يا سمـاءً ما طاوَلَتْها سمـاءُ
لَمْ يُساوُوكَ في عُلاكَ وَقَدْ حا لَ سنًا مِنك دونَهـمْ وسَنـاءُ
إنّمـا مَثَّلُـوا صِفـاتِـكَ للنّا سِ كمـا مثَّلَ النّجـومَ الماءُ
أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فَما تَصْـ ـدُرُ إلّا عَنْ ضَوئِكَ الأَضواءُ
ما مضـتْ فَترةٌ منَ الرُّسْلِ إلّا بَشَّـرَتْ قـومَها بِكَ الأَنبياءُ
تتباهَى بِكَ العصـورُ وَتَسْمـو بِـكَ علْيـاءٌ بعـدَهـا علْيـاءُ

1 جدا كلِّ جِبْسٍ: الجَدا: العطاءُ. والجِبسُ: اللّئيمُ المتكبِّر.

2 مُضناكَ: مَنْ أقْعَدَهُ حُبُّكَ. ورَحَّمَ: دعا لهُ بالرّحمةِ. وعُوّدُهُ: زائروهُ في مرضِهِ.

3 ينادي حمامًا على شجرِ الطّلْحِ ينوحُ في الأندلسِ، ويعبِّرُ عنْ مشابهةِ حالِهِ حالَ هذا الحمامِ في الحزنِ.

- ويقولُ أحمد شوقي:

وُلِدَ الهُدى فَالكائناتُ ضِياءُ	وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ
بِكَ بَشَّرَ اللّهُ السّماءَ فَزُيِّنَتْ	وَتَضَوَّعَت مِسكاً بِكَ الغَبراءُ
وَبَدا مُحَيّاكَ الَّذي قَسَماتُهُ	حَقٌّ وَغُرَّتُهُ هُدىً وَحَياءُ
وَعَلَيهِ مِنْ نورِ النُبُوَّةِ رَونَقٌ	وَمِنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيماءُ
يَومٌ يَتيهُ عَلى الزَّمانِ صَباحُهُ	وَمَساؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضّاءُ
أَثنى المَسيحُ عَلَيهِ خَلفَ سَمائِهِ	وَتَهَلَّلَت وَاهتَزَّتِ العَذراءُ

جاءتِ القصيدتانِ على رَويِّ (الهمزةِ)، والغرضُ هوَ مدحُ الرّسولِ ﷺ، والقصيدتانِ تشتركانِ في تصويرِ مكانةِ النّبيِّ الأعظمِ الّتي لا تدانيها مكانةٌ، وعلوِّ شأنِهِ الّذي لا يبلغُهُ شأنُ مخلوقٍ في هذا الوجودِ:

- فالبوصيريُّ يستفهمُ متعجّبًا منْ منزلةِ النّبيِّ الّتي تَفضُلُ منازلَ الخلقِ أجمعينَ؛ إذْ هيَ تعلو منازلَ الأنبياءِ المكرَّمينَ، فهوَ في منزلةٍ تُشبهُ السّماءَ في مكانتِها العليَّةِ الّتي لا يبلُغُها مخلوقٌ، والّتي لا يستطيعُ أنْ يصلَ إليها أيُّ بشرٍ أوْ أيُّ نبيٍّ. والأنبياءُ حينَ مثّلوا صفاتِ النّبيِّ الأعظمِ للنّاسِ لمْ يُظهِروا إلّا شيئًا ضئيلًا منْ حقيقتِهِ، فذلكَ التّمثيلُ ليسَ إلّا كانعكاسِ النّجمِ على سطحِ الماءِ، لا يُبلِّغُ منْ حقيقةِ النّجمِ إلّا تلكَ الصّورةَ الّتي لا يمكنُها أن تؤدّيَ عظيمَ حقيقتِهِ، فالنّبيُّ هوَ النّورُ الّذي بشّرَ بِهِ الأنبياءُ، وتباهتْ بِهِ الأزمانُ.
- وكذلكَ شوقي يصفُ الرّسولَ-ﷺ- بأنّ ميلادَهُ أنارَ الأكوانَ وكانَ مصدرَ سعادتِها، ونشرَ المسكَ في أرجاءِ الأرضِ، ويصفُ وجهَهُ الكريمَ المضيءَ بنورِ النّبوّةِ، ويصفُ يومَ ميلادِهِ بأنّهُ يومٌ يَفخَرُ على كلِّ الزّمانِ؛ لأنَّ مولدَ النّبيِّ المصطفى كانَ فيهِ، وهوَ يومٌ أثنى عليهِ المسيحُ عيسى ابنُ مريمَ عليه السلام، ووصفَهُ بأعظمِ الخيرِ والمحامدِ، وفرحَتْ فيهِ مريمُ عليها السلام، واهتزّتْ لعظيمِ هذا الحدَثِ الكريمِ، حدَثِ المولدِ النّبويِّ الشّريفِ.

وَمِنْ شعرِ المعارضاتِ ما قالَهُ عددٌ منَ الشّعراءِ الأردنيّينَ في معارضةِ قصيدةِ محمّد مهدي الجواهريّ المشهورةِ الّتي مطلعُها: (يا سيِّدي أسْعِفْ فَمي لِيَقُولا) الّتي ألقاها بينَ يدَي المغفورِ لهُ المَلِكِ الحُسَينِ بنِ طلالٍ - طيّبَ اللّهُ ثراهُ - عامَ 1992 في حفلِ توزيعِ جوائزِ الدّولةِ التّقديريّةِ، بمناسبةِ يومِ ميلادِ المَلِكِ. وَقدْ عارضَها الشّعراءُ لقيمتِها الموضوعيّةِ والفنيّةِ. يقولُ الجواهريُّ:

يا سيِّدي أَسْعِفْ فَمِي لِيَقُولا	في عيدِ مَوْلِدِكَ الجميلِ جميلا
أَسْعِفْ فَمِي يُطْلِعْكَ حُرًّا ناطِقًا	عَسَلًا، وليسَ مُدَاهِنًا مَعْسُولا[1]

1 ناطقًا: قاطرًا. مُداهنًا: مُظْهرًا خلافَ ما يُضمرُ، مُنافقًا.

يـا أيّـهـا المَلِـكُ الأَجَـلُّ مكانـةً	بينَ الملـوكِ، ويـا أَعَـزُّ قَبيـلا
يا ابنَ الهَواشِمِ مِنْ قُرَيشٍ أَسْلَفُوا	جِيلاً بِمَدْرَجَةِ الفَخَارِ، فَجيلا
للّهِ دَرُّكَ مِـــنْ مَـهِـيـــبٍ وَادِعٍ	نَسْـرٍ يُطَـارِحُهُ الحَمَامُ هَدِيلا!
يا ابـنَ الّذيـنَ تَنَزَّلَـتْ بِبُيُـوتِـهِمْ	سُـوَرُ الكِتَابِ، وَرُتِّلَتْ تَرْتِيلا

فالشّاعرُ الجواهريُّ يمدحُ المَلِكَ الحُسَينَ -طيّبَ اللّهُ ثراهُ- بلغةٍ تستندُ إلى عاطفةٍ صادقةٍ، سائلًا إيّاهُ في مطلعِ القصيدةِ أنْ يعينَهُ، مكرّرًا بقولِهِ «أسْعِفْ فَمي» التّعبيرَ عَن عجزِهِ عنِ القولِ؛ لِما للمَلِكِ مِنْ مَهابةٍ، حتّى كأنَّ فمَ الشّاعرِ باتَ في حاجةٍ إلى مَدَدٍ منَ المَلِكِ لِيَتمكّنَ منَ الكلامِ، كلامٍ يَقطُرُ صدقًا يشبهُ العسلَ لا رِياءَ فيهِ. وَقدْ عَرَضَتِ القصيدةُ لِصفاتِ الحُسَينِ؛ فهوَ الأجلُّ بينَ الملوكِ مكانةً، والأعزُّ نَسَبًا؛ فنسَبُهُ معروفٌ في بني هاشمٍ الّذينَ درجُوا في مدارجِ العزِّ والفَخارِ، وَهوَ مَنْ يجمعُ المهابةَ والوداعةَ معًا في صورةٍ فريدةٍ؛ فَهوَ في أبناءِ شعبِهِ كالنَّسرِ الّذي لا يخافُهُ الحمامُ؛ بَلْ يطارحُهُ الكلامَ، والمَلِكُ يصغي، فهوَ قويٌّ دونَ بطشٍ، تحبُّهُ القلوبُ وتُعظِّمُهُ في آنٍ معًا. كيفَ لا، وَهوَ المَلِكُ الّذي تنزّلَت في بيوتِ أجدادِهِ سُورُ الكتابِ؟ يقصدُ نزولَ القرآنِ الكريمِ على النّبيِّ الهاشميِّ ﷺ.

وألحظُ في القصيدةِ بعضَ السّماتِ الفنّيّةِ التي أضفَت عليها أبعادًا جماليّةً واضحةً، فقدِ استعملَ الشّاعرُ أداةَ نداءِ القريبِ والبعيدِ (يا) أربعَ مرّاتٍ؛ دلالةً على قربِ المَلِكِ المادّيِّ منَ الشّاعرِ، وقربِهِ مِن نفسِ الشّاعرِ وَمِن قلوبِ أبناءِ شعبِهِ، لكنّهُ في الوقتِ ذاتِهِ البعيدُ في مكانتِهِ ومَقامِهِ المُعظَّمِ. أمّا إيقاعُ البحرِ الكاملِ فَقد أشاعَ الشّعورَ بالرّاحةِ والهدوءِ، كذلكَ فإنَّ حرفَ المدِّ في نهايةِ القافيةِ يؤكّدُ هذا الشّعورَ.

وَمنَ القصائدِ الّتي عارضَتْ هذهِ القصيدةَ قصيدةُ الشّاعرِ الأردنيِّ محمد ناجي عمايرة، الّتي يقولُ فيها:

جـازَيْتَ صِـــدْقًا بالجَميـلِ جَميلا	وَتَخَذْتَ مِنْ سِيَرِ الكـرامِ دَليـلا
يا ابـنَ الفُـراتِ، وتلكَ خيـرُ نسبـةً	بيـنَ الأنـــامِ، عشـائـرًا وقَبيـلا
هـا أنتَ في وطـنِ الحُسَيْـنِ مُكرَّمًا	يَسْتـأهـلُ التّكـريـمَ والتّبْجيـلا
هـــا أنـتَ حُـــرٌّ فـــي بـــلادٍ حُـــرّةٍ	لا تعـرفُ التّزييـفَ والتّدجيـلا
هـذا الحُسَيْـنُ وتلكَ بعضُ مكـارمٍ	مِـنْ هاشـمٍ، قـدْ نُزِّلَـتْ تَنْزيـلا
نـاجيْـــتَ تـاريخًـا، وسيـــرةَ أمّـــةٍ	ومنـارَ عـزٍّ فـي القـرونِ الأُولى

فهذهِ المعارضةُ بُنِيَت على وزنِ قصيدةِ الجواهريِّ نفسِهِ، وعلى رَويِّ اللّامِ المفتوحةِ عينِهِ، وَفيها يشيدُ الشّاعرُ العمايرة بمدحِ الجواهريِّ للحُسَينِ -طيّبَ اللّهُ ثراهُ -، فالجواهريُّ شاعرٌ وفيٌّ سارَ على دربِ الكِرامِ، فجاءَ بلدَ الحسينِ حرًّا في أرضٍ حرّةٍ، وشاعرًا لا يداهِنُ ولا ينافقُ في بلدٍ يَأبى التّزييفَ والنّفاقَ؛ لأنّهُ بلدُ الحُسَينِ الّذي يعودُ في نسبِهِ إلى آلِ هاشمٍ، فالحُسَينُ الغيثُ والسّحابُ المِعطاءُ، وهذهِ الصّفاتُ بعضُ مكارمِ الحُسَينِ، الّذي يَختصرُ تاريخًا منَ العزِّ والنّورِ.

2.1 مفهومُ التّناصِّ

التّناصُّ: مصطلحٌ نقديٌّ حديثٌ، يُنسبُ إلى النّاقدةِ الفرنسيّةِ (جوليا كريستيفا)، وهوَ مِن تِقْنِيّاتِ النّصِّ الفنّيّةِ والموضوعيّةِ الّتي تقومُ على تداخلِ النّصوصِ، إذْ يدمِجُ الأديبُ جزءًا منْ نصٍّ آخرَ أو إشارةً إلى ذلكَ النّصِّ في عملِهِ الأدبيِّ.

يهدفُ التّناصُّ إلى تعميقِ المعنى وإغنائِهِ بما يحملُه النّصُّ الآخرُ مِنْ مدلولاتٍ، ومِنْ قيمةٍ فنّيّةٍ تتولّدُ مِنْ تفاعلِ النّصوصِ.

كقولِ محمود درويش في قصيدتِهِ (حالةُ حصارٍ):

هنا يتذكّرُ آدمُ صَلْصالَهُ
سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أنْ نُعلِّمَ أعداءَنا
نماذجَ منْ شِعْرِنا الجاهليِّ

في هذهِ الأسطرِ أجدُ أنّ الشّاعرَ محمود درويش يُعبّرُ عنْ فكرةِ وجودِ الشّعبِ الفلسطينيِّ، وتلاحمِهِ في الأرضِ، ليدُلَّ على هُويّةِ الوجودِ باستحضارِ قصّةِ خَلقِ آدمَ؛ فكما أنَّ آدمَ في أصلِ الخَلقِ مِنْ صَلصالٍ، فالفلَسطينيُّ علاقتُهُ بأرضِهِ، علاقةُ آدمَ بصلصالِهِ؛ فهيَ علاقةُ فَرعٍ بأصلٍ تظلُّ حاضرةً في الوعيِ والذّاكرةِ، فلا تُنسى ولا تموتُ. وفي هذا تناصٌّ دينيٌّ معَ قولِهِ تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾. (الحجرُ: 28)

وكقولِ حيدر محمود:

وعلّمناهُ المشيَ،
وعلّمناهُ الرّميَ
وعلّمناهُ الشّعرَ،
وعلّمناهُ السّحرَ

لكنْ حينَ اشتدّ السّاعدُ
كانت أولُ ضربةِ سيف
في رأسِ أبينا الطيّبِ قحطانَ

وفي هذه الأسطرِ تناصٌّ معَ قولِهِ تعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ﴾. (يس: 69)، وفيها تناصٌّ أدبيٌّ معَ قولِ الشّاعرِ:

أعلِّمُهُ الرِّمايةَ كلَّ يومٍ فلمَّا اشتدَّ ساعدُهُ رماني (معنُ بنُ أوسٍ، شاعرٌ مخضرَمٌ)

وكقولِ فدوى طوقان في قصيدةِ (الطّرقاتُ الأخيرةُ):

مفتوحًا كانَ البابُ هنا، والزّيتونة
خضراءُ، تسامتْ فارعةً
تحتضنُ البَيْنَ
والزّيتُ يضيءُ بلا نارِ
يهدي في اللّيلِ خُطا السّاري

فالتّناصُّ وردَ في السّطرِ(والزّيتُ يضيءُ بلا نارٍ) مأخوذًا منَ الآيةِ الكريمةِ: ﴿يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾ (النّورُ: 35)، فالنورُ والإضاءةُ سيقيانِ في الوطنِ، وستظلُّ (الزّيتونةُ خضراءَ) رمزًا للعطاءِ الخصبِ المتجدِّدِ، وستظلُّ (فارعةً) رمزًا للسّموِّ والعُنْفُوانِ، وسيظلُّ الزّيتُ المضيءُ يهدي الغائبينَ عنْ أوطانِهم؛ لكي يظلَّ الأملُ بالعودةِ حيًّا.

3.1 مفهومُ المفارَقةِ

المفارَقةُ أنْ يُفاجِئَ مبدعُ النّصِّ الأدبيِّ قارئَهُ بشيءٍ مخالفٍ لأفقِ التّوقُّعِ، فبينَما يَنْبني النّصُّ وفقَ توقُّعِ القارئِ لمساراتِ النّصِّ، واحتمالاتِ الدّلالاتِ، يَخرجُ عليهِ النّصُّ بما يخالفُ المألوفَ، فيُحدِثُ كسرًا للتّوقُّعِ، وأثرًا جماليًّا مضافًا.

وَمِنْ ذلكَ ما يَبْنيهِ المتلقّي منْ توقُّعٍ واحتمالاتٍ على معرفتِهِ بأنّ فيلسوفَ الشّعراءِ وشاعرَ الفلاسفةِ أبا العلاءِ المعرّيَّ كانَ كفيفَ البصرِ، فإذا هوَ يجدُ في جداريّةِ محمود درويش قولَهُ:

رأيتُ المعرِّيَّ يطرُدُ نقّادَهُ

مِنْ قصيدتِهِ:

«لستُ أعمى

لأُبصِرَ ما تُبصرون»

فدرويش يقولُ على لسانِ المعرّيِّ: «لستُ أعمى»! وهيَ مفارقةٌ أرادَ بها الدّفاعَ بأسلوبٍ فنّيٍّ عنِ المعرّيِّ في وجهِ نقّادِهِ الّذينَ لا يرَونَ في شعرِهِ إلّا ما يريدونَ هم أنْ يرَوْهُ، ولا يبصرونَ ما فيهِ منَ الجمالِ الفنّيِّ الأخّاذِ، وبهذا استطاعَتِ المفارقةُ أن تجعلَ الأعمى مُبصرًا، والمبصرينَ عُميانًا.

ومنَ المفارقةِ كذلكَ قولُ الشّاعرِ العراقيِّ عبدِ الوهّابِ البيّاتيِّ:

الملايينُ الّتي تبكي
تغنّي
تتألّم
تحتَ شمسِ اللّيل
باللّقمةِ تحلم

ففي (شمسِ اللّيلِ) مفارقةٌ؛ لأنّ اللّيلَ لا شمسَ فيهِ؛ فهما متخالِفانِ، لكنّهُ أرادَ أن يدلَّ على أنّ ليلَ هؤلاءِ البؤساءِ لا سكينةَ فيهِ ولا راحةَ؛ فكلُّهُ كَدٌّ وسعيٌ كأنّهُ نهارٌ، وبذلكَ استطاعتِ المفارقةُ الّتي كسرَتْ أفقَ التّوقُّعِ أنْ تجعلَ في اللّيلِ شمسًا، تأكيدًا فنّيًّا مضافًا يُمعِنُ في تصويرِ حالِ البؤسِ والتّعبِ.

وَقدْ يجتمعُ التّناصُّ والمفارقةُ كما في العنوانِ الّذي اختارَهُ الشّاعرُ عليّ الفاعوريّ لديوانِهِ: «وأهشُّ بها على ألَمي»؛ ففي هذا العنوانِ تناصٌّ معَ قولِهِ تعالى حاكيًا عنْ نبيِّهِ موسى -عليه السلام-: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيۡهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي﴾ (طه: 18)، فَقدْ أحدثَ تركيبُ هذا العنوانِ مفارقةً كسرَتْ أفقَ توقُّعِ القارئِ؛ إذْ كانَ المُتوقّعُ بعدَ (أهُشُّ بها على) أنْ يقولَ: (غنمي)، لا (ألمي).

وبذلكَ يظهرُ ما للمفارقةِ منْ فوائدَ، أبرزُها أنّها تضفي على النّصِّ جاذبيةً وتشويقًا، فالضدُّ يُظهرُ حسنَهُ الضّدُّ. كذلكَ تُسهمُ في تسهيلِ حفظِ النّصِ؛ إذْ تثيرُ تأمّلَ المعنى الجديدِ الّذي كانَتْ ركنًا رئيسًا منْ أركانِهِ.

أستزيدُ

أبحثُ في الأوعيةِ المعرفيّةِ عنْ أمثلةٍ للمفارقةِ في قصّةٍ قصيرةٍ، وفي عملٍ روائيٍّ.

الدّرسُ الثّاني — شعرُ التّفعيلةِ

نمطٌ جديدٌ منَ الشّعرِ نشأَ في القرنِ العشرينَ، يعتمدُ تَكرارَ تفعيلةٍ عروضيّةٍ، دونَ التزامِ عددٍ محدّدٍ منَ التّفعيلاتِ في كلِّ سطرٍ، ولا يُلزَمُ فيهِ الشّاعرُ بوَحدَةِ القافيةِ.

وبذلك يظهرُ الفرقُ الجليُّ منْ حيثُ الإيقاعُ بينَ شعرِ التّفعيلةِ والشّعرِ العموديِّ؛ إذ يلتزمُ الشّعرُ العموديُّ وَحدةَ القافيةِ في القصيدةِ، وعددًا محدّدًا منَ التّفعيلاتِ في كلِّ بيتٍ، يَشطُرُهُ إلى صدرٍ وعَجُزٍ متساويَينِ في الوزنِ الموسيقيِّ، فَبينَما تتكوّنُ القصيدةُ العموديّةُ منْ أبياتٍ شعريّةٍ متساويةٍ في الوزنِ العَروضيِّ، يحدِّدُ طولَها عددُ التّفعيلاتِ الّذي يقرّرُه البحرُ العَروضيُّ مُسْبَقًا، تتكوّنُ قصيدةُ التّفعيلةِ منْ أسطرٍ شعريّةٍ تجيءُ تَبَعًا للدّفقةِ الشّعوريّةِ الّتي قد تَطولُ لدى الشّاعرِ فيمتدُّ السّطرُ، أوْ تَقصُرُ فيَقصُرُ.

أمّا أبرزُ روّادِ شعرِ التّفعيلةِ فنازك الملائكة، وبدر شاكر السّيّاب، وعليّ أحمد باكثير.

وهذا نصٌّ منْ شعرِ التّفعيلةِ منْ قصيدةِ (غريبٌ على الخليجِ) لبدر شاكر السَّيّاب، يُظهرُ مباينةَ قصيدةِ التّفعيلةِ القصيدةَ العموديّةَ في بنائِها؛ يقولُ السَّيّابُ:

لو جئتِ في البلدِ الغريبِ إليَّ ما كَمُلَ اللّقاءْ
المُلْتقى بكِ والعراقُ على يديَّ هوَ اللّقاءْ
شوقٌ يخضُّ دَمي إليهِ، كأنَّ كلَّ دَمي اشتِهاءْ
إنّي لأَعجبُ كيفَ يمكنُ أنْ يخونَ الخائنون!
أَيخونُ إنسانٌ بلادَهْ؟
إن خانَ معنى أن يكونَ، فكيفَ يمكنُ أن يكونْ؟
الشّمسُ أجملُ في بلادي مِنْ سواها، والظّلامْ
حتّى الظّلامُ هناكَ أجملُ؛ فهوَ يحتضنُ العراقْ
ليتَ السّفائنَ لا تُقاضي راكبيها عنْ سِفارْ
أو ليتَ أنّ الأرضَ كالأُفُقِ العريضِ بلا بحارْ

ما زلتُ أحسُبُ يا نقودُ، أعدُّكُنَّ وأستزيدُ
ما زلتُ أُنْقِصُ يا نقودُ بِكُنَّ مِنْ مُدَدِ اغترابي
ما زلتُ أوقدُ بالتماعتِكُنَّ نافذتي وبابي
في الضِّفّةِ الأخرى هناك، فَحدِّثيني يا نقودُ
متى أعودُ؟ متى أعود؟

يتكوّنُ هذا النّصُّ منْ سُطورٍ شعريّةٍ لا تلتزمُ قافيةً واحدةً، وهيَ متفاوتةٌ في الطّولِ؛ يظهرُ ذلكَ جليًّا في قِصَرِ السّطرَينِ: الخامسِ، والأخيرِ قياسًا إلى سائرِ سطورِ النّصِّ، ويؤكِّدُ ذلكَ تقطيعُ القصيدةِ تقطيعًا عَروضيًّا، وحسابُ عددِ التّفعيلاتِ في كلِّ سطرٍ. ومنَ الجليِّ كذلكَ أنّ النّصَّ ليس على أيٍّ منْ بحورِ الشّعرِ العربيِّ، إلّا أنَّ الإيقاعَ الّذي يحضُرُ فيهِ بانسيابٍ ناجمٌ عن تَكرارِ تفعيلةِ (مُتَفاعِلُنْ) منْ أوّلِ القصيدةِ إلى آخرِها. وإذا قطّعنا السّطرَينِ: الخامسَ، والسّادسَ ظهرَ ذلكَ بوضوحٍ:

أَيخونُ إنسانٌ بلادَهْ؟

ب ب – ب – / – – ب – –

مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلاتُنْ

إن خانَ معنى أنْ يكونَ، فكيفَ يمكنُ أن يكونْ؟

– – ب – / – – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – ٥

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ

أتذكّرُ

المُوشَّحُ: فنٌّ شعريٌّ استحدثَهُ الأندلسيّونَ، وخالفوا في نظمِهِ عروضَ الخليلِ، وجعلوا لهُ أجزاءً تلبّي حاجاتِ التّلحينِ، والغناءِ. وهو شكلٌ منْ أشكالِ التّجديدِ في الشّعرِ العربيِّ.

أفكّرُ

لماذا يرفضُ كثيرٌ منَ النّقّادِ إطلاقَ مصطلحِ الشّعرِ الحرِّ على شعرِ التّفعيلةِ؟

قيد الإعداد والمراجعة

الدّرسُ الثّالثُ: التّحليلُ النّقديُّ الموضوعيُّ في قراءةِ النّصّوصِ الأدبيّةِ

1.3 مفهومُ التّحليلِ النّقديِّ الموضوعيِّ

يَنْبني مفهومُ النّقدِ الموضوعيِّ للنّصوصِ الأدبيّةِ على الاعتناءِ بقيمةِ التّجربةِ في العملِ الأدبيِّ، وتقييمِهِ بناءً على جودتِهِ الفنّيّةِ، لا بناءً على أحكامٍ مُسْبقةٍ تستندُ إلى الإعجابِ بكاتبِ النّصِّ، أوْ الاتّفاقِ معَ ما يطرحُهُ منْ أفكارٍ وآراءٍ؛ فالنّقدُ الموضوعيُّ يَقضي بضرورةِ التّخلّي عنِ الأحكامِ المسْبقةِ، واستقبالِ الموضوعاتِ في ضَوءِ المقاييسِ الفنّيّةِ بناءً على ما فيها مِنْ صورٍ فنّيّةٍ ورُؤًى تستوجبُ التّفاعلَ الفنّيَّ معها، فالنّاقدُ الموضوعيُّ يقرأُ النّصَّ في محاولةٍ للكشفِ عمّا فيهِ مِنْ قدرةٍ على استعادةِ الدّهشةِ عندَ رؤيتِنا الأشياءَ المألوفةَ، ثمَّ إذا أرادَ أن يعبّرَ عنْ موافقتِهِ أوْ رفضِهِ لأفكارِ النّصِّ وما يحملُه مِنْ أحكامٍ قيميّةٍ فإنّ لهُ أنْ يصرّحَ بذلكَ، بلْ هوَ في بعضِ الأحيانِ يكونُ مطالَبًا بذلكَ التّصريحِ، بشرطِ ألّا يمزجَ النّقدَ الفنّيَّ الموضوعيَّ بالنّقدِ الفكريِّ الأيديولوجيِّ. ويظهرُ مِنْ ذلكَ أنّهُ لا يمكنُ لموضوعِ نصٍّ أدبيٍّ أن يكونَ معزولًا عنِ الموضوعاتِ الأخرى؛ ولا بدَّ للنّاقدِ مِنْ أنْ يستحضرَ هذهِ الموضوعاتِ، وأن يكونَ قادرًا على تجليةِ ما بينها مِنْ علاقاتٍ؛ ليتمكّنَ مِنْ تبليغِ ما يحملُهُ مِنْ رسالةٍ نقديّةٍ ورؤيةٍ فنّيّةٍ تَلقى القَبولَ والاحتفاءَ، ولا تُتّهَمُ بالذّاتيّةِ أوِ التّجنّي، ولا توصَمُ بالقصورِ. وعليهِ، فلا ينبغي أن تتحوّلَ غايةُ التّحليلِ النّقديِّ إلى خدمةِ منهجٍ نّقديٍّ بعينِهِ، ولو أدّى ذلكَ إلى التّضحيةِ بالنّصِّ الأدبيِّ وحقيقتِهِ وجماليّاتِهِ؛ فالنّصُّ هوَ الّذي يستدعي المنهجَ النّقديَّ بما يوائمُ طبيعتَهُ، ويستدعي الوسائلَ النّقديّةَ الّتي يمكنُها الكشفُ عنْ أسرارِهِ.

2.3 نموذجانِ تحليليّانِ

أ – قالَ شفيق المعلوف:

شِراعٌ مـدَّ فـوقَ المَوْجِ عُنْقًا ... وراحَ يَـرودُ خلفَ الأفْقِ أُفْقا
يُقِلُّ فتًى تبـدّى الشّـطُّ جَهمًا ... لهُ فأشـاحَ عنْـهُ الوَجْـهَ طَلْقا
وغـادرَ عندَ صَخْرِ الشَّطِّ أُمًّا ... تـذوبُ إليـهِ تَحْنـانًا وَشَـوْقا
فَما نَضَـبَتْ لمقْلَتِهـا دمـوعٌ ... كأنَّ لِعَيْنهـا في البحـرِ عِـرقا
وهَـلْ قَنِعـتْ بِمـا يَجْنيـهِ أمٌّ ... أبــتْ إلّاهُ عـنـدَ اللّهِ رِزْقــا
تُرى هَلْ آبَ مِنْ سَفَرٍ شِـراعٌ ... ولـمْ تُشْبِعْـهُ تقبيـلًا ونَشْـقا
وهَلْ أشفى على التّرحال إلّا ... رأيتَ فمًا على الكَتّانِ مُلقى
إلى أذُنِ الشِّـراعِ يبـثُّ شيـئًا ... ويعهـدُ للـرّيـاحِ بِمـا تَبقّـى

- الفكرةُ العامّةُ في النّصّ

يُعبّرُ هذا النّصُّ عنْ تجربةٍ فرديّةٍ خاصّةٍ بالشّاعرِ، إلّا أنّها ذاتُ بعدٍ إنسانيٍّ عامٍّ؛ فهيَ تعكسُ شفقةَ أيِّ أمٍّ على ولدِها الّذي اضطرّتهُ الحياةُ إلى أن يهجرَ وطنَهُ، ويتركَ أهلَهُ إلى بلادِ الغربةِ، حيثُ المعاناةُ والصّراعُ لكسبِ لقمةِ العيشِ.

- نقدُ الأسلوبِ اللّغويِّ

النّصُّ ألفاظُهُ سهلةٌ لا غرابةَ فيها في عمومِها، لكنّها خرجَتْ في بِنًى فصيحةٍ تُحْوِجُ المتلقّيَ إلى التّفكُّرِ في تشكيلِ الجملِ والأبياتِ؛ إذ يُظهرُ النّصُّ قدرةً على توظيفِ الأساليبِ اللّغويّةِ المتنوِّعةِ، كالنّفي بـ (ما)، والاستفهامِ بـ (هل) في ثلاثةِ أبياتٍ متتابعةٍ، والاستثناءِ بـ(إلّا)، والتّقديمِ والتّأخيرِ في مواضعَ مِنْها البيتُ الأخيرُ. كذلكَ تظهرُ القدرةُ اللّغويّةُ على التّشكيلِ الفنّيِّ للمعنى في استعمالِ كلمةِ (شراع) النّكرةِ دلالةً على المجهولِ في رحلةِ الشّاعرِ؛ فهيَ غربةٌ مجهولةُ المسارِ، ومجهولةُ المصيرِ للشّاعرِ والأمِّ معًا، يقوّي هذهِ الدّلالةَ اتجاهُ المركبِ لا إلى (خلفَ الأفقِ)، بلْ إلى أفقٍ آخرَ خلفَ هذا الأفقِ؛ (خلفَ الأفقِ أفقًا)، وهوَ نكرةٌ أيضًا (أفقًا). حتّى إنّ الشّاعرَ نفسَهُ على هذه المركبِ مجرّدُ (فتًى) نكرةٍ كذلكَ، لا يعلمُ مَنِ الشّخصُ الّذي سيكونُهُ في تلكَ البلادِ النّائيةِ.

وألحظُ أنّه لمْ يتركْ أمَّهَ عندَ رملِ الشّطِّ، بلْ تركَها عندَ (صخرِ الشّطِّ) وفي الصّخرِ ما فيهِ مِنْ معاني القسوةِ. أمّا كلمةُ (تَحْنانًا) فلا شكَّ أنّها لا تعني الحنينَ فحسبُ؛ بلْ هوَ حنينٌ مضاعَفٌ ومضطربٌ دلّتْ عليهِ صيغةُ (تَفْعال) الصّرفيّةُ الّتي تدلُّ على المضاعفةِ والاضطرابِ في العاطفةِ والفعلِ.

أمّا تكرارُ الاستفهامِ (هَلْ قَنِعتْ)، و(هَلْ آبَ)، و(هَلْ أشفى) فيشيرُ إلى عدمِ معرفتِهِ بما يجري لأمِّهِ بعدَ سفرِهِ وغربتِهِ، وتوكيدِ معنى المعاناةِ الّتي يلقاها مِنْ أثَرِ ذلكَ.

والأبياتُ الثلاثةُ الأخيرةُ تحملُ معانيَ استمرارِ شوقِ الأمِّ إلى ابنِها المهاجرِ؛ فهيَ لا تتعبُ منْ تقبيلِ المراكبِ العائدةِ منَ المهجرِ(تشبعهُ تقبيلًا)، بل هيَ تشمُّ رائحةَ ابنِها في هذهِ المراكبِ (ونَشْقا)، وهذهِ الأمُّ تخبرُ الشّراعَ بعظيمِ شوقِها، لكنّهُ لا يحتملُ كلَّ هذا الكمِّ منَ الشّوقِ والحنينِ، فتلجأُ إلى الرّياحِ لتحملَ لها ما لمْ يتمكّنِ الشّراعُ مِن حملِهِ.

أمّا (الرّمزُ) فنجدُهُ في عدّةِ مواطنَ، مِنْها: (الأفقُ) رمزًا للغربةِ والبلادِ البعيدةِ، و(الشّطُّ المتجهِّمُ) رمزًا للوطنِ الّذي يكرهُ هجرةَ أبنائِهِ.

- نقدُ الصّورةِ

اعتمدَ الشّاعرُ على كثيرٍ منَ الصّورِ الفنّيّةِ المعبّرةِ عنْ أحاسيسِهِ ومشاعرِهِ تجاهَ هذه الأمِّ الّتي لا تريدُ مِن هذهِ الدّنيا شيئًا إلّا ابنَها، وأوّلُ الصّورِ الّتي تطالعُنا في النّصِّ تتمثّلُ في أَنْسَنَةِ الشّراعِ (تشخيصِهِ)؛ فَقدْ صوّرَهُ النّصُّ

شخصًا يمدُّ عنقَهُ نحوَ البعيدِ، باحثًا عنْ آفاقٍ جديدةٍ ليرحلَ نحوَها هذا الفتى، وكأنّهُ فرِحٌ بهذهِ الانطلاقةِ، لكنّ الصّورةَ التّاليةَ تكسرُ هذهِ الانطلاقةَ، فَقدْ (تبدّى الشّطُّ جهمًا لهُ) عابسًا؛ لأنّ أبناءَ الوطنِ يرحلونَ ويهجرونَ أوطانَهم.

وَقدْ صوّرَ أمَّهَ أيضًا (كأنّ لِعَيْنها في البحرِ عِرقا)، وشخّصَ الشّراعَ بأنّهُ إنسانٌ يستمعُ في قولِه: (إلى أُذُنِ الشّراعِ يبثُّ شيئًا). كلُّ هذهِ الصّورِ الفنّيّةِ تعملُ على تعميقِ المعنى، وترسمُ لوحاتٍ فنّيّةً تضعُنا أمامَ جماليّاتِ التّعبيرِ الشّعريِّ، وحيويّتِهِ، بما يدفعُ مخيّلةَ القارئِ ليتأمّلَ مواطنَ الإبداعِ الفنّيِّ.

أفكّرُ

إلامَ رمزَ الشّاعرُ بـ (صخرِ الشّطِّ)؟

- نقدُ الإيقاعِ والموسيقا

نُظمَت هذهِ القصيدةُ على بحرِ الوافرِ ذي الإيقاعِ الهادئِ، الّذي يناسبُ العاطفةَ المنسابةَ، كما أنّ رويَّ (القافِ) يعكسُ معانيَ الأرقِ والقلقِ الّتي يستجلبُها إيقاعُ هذا الحرفِ.

وأسهمتِ الموسيقا الدّاخليّةُ بالاعتمادِ على حرفِ المدِّ الألفِ في آخرِ القافيةِ المطلَقةِ في تشكيلِ نغمةٍ حزينةٍ، وتعزيزِ دلالةِ الحنينِ، وكأنّها نغمةُ النّايِ الممتدّةُ.

ب- مِنْ قصّةِ (أرضُ البرتقالِ الحزينِ) لغسّان كَنَفاني:

عندَما خَرجنا مِنْ يافا إلى عكّا لمْ يكنْ في ذلكَ أيّةُ مأساةٍ، كنّا كَمَنْ يخرجُ كلَّ عامٍ ليُمضيَ أيّامَ العيدِ في مدينةٍ غيرِ مدينتِهِ. ومرّت أيّامُنا في عكّا مرورًا عاديًّا لا غرابةَ فيهِ، بل ربّما كنتُ لصغري وقتَذاكَ أستمتعُ بتلكَ الأيّامِ؛ لأنّها حالت دونَ ذهابي إلى المدرسةِ. مهما يكنْ ففي ليلةِ الهجومِ الكبيرِ على عكّا بدأتْ تتوضّحُ الصّورةُ أكثرَ فأكثرَ، ومضتْ تلكَ اللّيلةُ قاسيةً مُرّةً بينَ وجومِ الرّجالِ وأدعيةِ النِّسوةِ . لقد كنّا أنا وأنتَ ومَنْ في جيلِنا، صغارًا على أنْ نفهمَ ماذا تعني الحكايةُ مِنْ أوّلِها إلى آخرِها، ولكنْ في تلكَ اللّيلةِ بدأتِ الخيوطُ تتوضّحُ، وفي الصّباحِ، ساعةَ انسحبَ الأعداءُ متوعّدينَ مُزْبِدينَ، كانتْ سيّارةُ شحنٍ كبيرةٌ تقفُ عندَ بابِ دارِنا، وكانت مجموعةٌ بسيطةٌ مِنْ أشياءِ النّومِ تُقذفُ إليها مِن هنا وهناكَ بحركاتٍ سريعةٍ محمومةٍ، كنتُ أقفُ متّكئًا بظهري على حائطِ البيتِ العتيقِ عندما رأيتُ أمّكَ تصعدُ إلى السّيّارةِ، ثمّ خالتَكَ، ثمّ الصّغارَ، وأخذَ أبوكَ يقذفُ بكَ وبإخوتِكَ إلى السّيّارةِ، وفوقَ الأمتعةِ، ثمّ انتشلَني مِنْ زاويتي ورفعَني فوقَ رأسِهِ إلى القفصِ في سقفِ غرفةِ السّائقِ، حيثُ وجدتُ أخي جالسًا بهدوءٍ.

بعدَ أنِ ابتعدتِ السّيّارةُ عنْ عكّا، بدَأنا نسمعُ أصواتَ القَصْفِ والرّصاصِ، وكانَ الجميعُ في حالةٍ منَ التّوترِ والقلقِ. وصَلْنا إلى مكانٍ ما، حيثُ توقّفتِ السّيّارةُ، ونزَلْنا جميعًا. كانَ هناكَ خيمةٌ كبيرةٌ نُصبتْ لَنا، وبدَأنا نعيشُ حياةً جديدةً في هذا المكانِ الغريبِ.

مرّتِ الأيّامُ، وبدَأْنا نتأقلمُ معَ الوضعِ الجديدِ. لكنّني كنتُ أفتقدُ يافا، وأفتقدُ البرتقالَ الّذي كانَ يزيّنُ بساتينَها. كنتُ أتذكّرُ تلكَ الأيّامَ الجميلةَ الّتي قضيناها هناكَ، وكيفَ كانتِ الحياةُ بسيطةً وسعيدةً، ومعَ مرورِ الوقتِ، بدَأْنا نسمعُ أخبارًا عنِ العودةِ إلى الوطنِ، كانت هناكَ وعودٌ، لكنّها كانتْ مجرّدَ وعودٍ، ومعَ كلِّ وعدٍ كانَ الأملُ يزدادُ، ولكنْ سُرعانَ ما يتحطّمُ.

وفي يومٍ منَ الأيّامِ، جاءَ شخصٌ يحملُ برتقالةً مِن يافا. كانتِ البرتقالةُ حُلوةَ المذاقِ، ولكنّها كانت تذكّرُنا بما فَقدناهُ. كانتِ البرتقالةُ رمزًا للوطنِ الّذي لا نزالُ نحلمُ بالعودةِ إليهِ. معَ مرورِ السّنواتِ أصبحنا نعيشُ على أملِ العودةِ، ولكنّنا كنّا نعلمُ في أعماقِنا أنَّ العودةَ قد تكونُ مجرّدَ حلمٍ بعيدِ المنالِ. ومعَ ذلكَ ظلَّ الأملُ يراودُنا، وظلَّ البرتقالُ الحزينُ يذكّرُنا بوطنِنا الّذي لا ننساهُ.

- الفكرةُ العامّةُ في النّصّ

تتمثّلُ فكرةُ هذهِ القصّةِ في أنَّ الوطنَ يظلُّ ساكنًا في أبنائِه، وفي أصغرِ الأشياءِ التي تنتمي إليهِ؛ في البرتقالةِ.

- لغةُ القصّةِ

جاءَ المعجمُ في القصّةِ معبّرًا عمّا أرادَت تبليغَهُ مِنْ مضمونات، فعبّرتْ عن الألمِ: (قاسية)، و(مُرّة)، و(متوعّدينَ)، و(مُزْبِدينَ)، و(القَصْف)، و(الرّصاص). كما جاءتِ التّراكيبُ معبّرةً عن معاني البعدِ والفقدِ والحنينِ إلى الوطنِ، ومِنْها: (ابتعدتِ السّيّارةُ)، و(مرّتِ الأيّامُ)، و(أفتقدُ يافا)، و(أفتقدُ البرتقالَ)، و(مجرّد وعود)، و(فقدناهُ)، و(أمل العودةِ)، و(حلم بعيد المنالِ).

كذلكَ اعتمدَتْ لغةُ السّردِ على الإيحاءاتِ الّتي تحيلُ إلى معانٍ أخرى، ومِنْها: «ورفعَني فوقَ رأسِهِ إلى القفصِ في سقفِ غرفةِ السّائقِ»؛ إشارةً إلى ازدحامِ الشّاحنةِ، و«وصَلْنا إلى مكانٍ ما»؛ إشارةً إلى أنَّ المكانَ الّذي وصلُوا إليهِ غيرُ معروفٍ لَهمْ.

- الصّورةُ

بدا التّصويرُ مِنْ عتبةِ النّصّ في هذهِ القصّةِ؛ إذ تجلّى في عنوانِها: «أرضُ البرتقالِ الحزينِ». وَمِنْ أبرزِ الصّورِ فيها قولُ الكاتبِ: «وَمضتْ تلكَ اللّيلةُ قاسيةً مُرّةً بينَ وجومِ الرّجالِ وأدعيةِ النِّسوةِ». وفي قولِهِ: «في تلكَ اللّيلةِ بدأتِ الخيوطُ تتوضّحُ».

- العاطفةُ

تَجلّتْ عاطفةُ الحزنِ بوضوحٍ في عنوانِ القصّةِ، ثمّ تبدّى امتزاجُ الحزنِ بالحسرةِ والحنينِ والمرارةِ، حتّى خيّمَ ذلكَ على لغةِ النّصّ وصورِهِ.

- **المكانُ والزّمانُ**

بدأتِ القصّةُ منْ حدثِ الخروجِ من يافا قُبَيلَ النّكبةِ الفلسطينيّةِ سنةَ 1948، مختصرًا كمًّا منَ الأحداثِ الّتي أوكلَها زمنُ السّردِ إلى خبرةِ المتلقّي وأفقِ توقُّعِهِ؛ مراعاةً لعنصرِ الإيجازِ الّذي يُعَدّ مِنْ أبرزِ سماتِ القصّةِ القصيرةِ، وإشراكًا للمتلقّي وأُفقِ توقُّعِهِ في بناءِ الأحداثِ. أمّا المكانُ فَقدْ ذكرَهُ القاصُّ صراحةً حينَ ذكرَ يافا، وعكّا. أمّا المخيّمُ فَقدْ أشارَ إليهِ بعبارةِ (وصَلْنا إلى مكانٍ ما)؛ للدّلالةِ على غرابةِ هذا المكانِ.

- **الشّخوصُ**

تمثّلتِ الشّخصيّةُ الرّئيسةُ بولدٍ صغيرٍ يروي الأحداثَ دونَ أنْ يفهمَ تفسيرَها، يروي كيفَ لجأَ النّاسُ مِنْ يافا إلى عكّا بسببِ هجَماتِ العدوِّ قُبيلَ عامِ 1948، عامِ النّكبةِ الفلسطينيّةِ، وثمّةَ شخصياتٌ ثانويّةٌ أسهمَت في تقدُّمِ الحدثِ وتطوُّرِهِ، همُ الأعداءُ، والأبُ، والأمُّ، والأخُ، والخالةُ، والصّغارُ، والولدُ الّذي يحملُ البرتقالةَ. وهنا أيضًا يظهرُ عنصرُ الإيجازِ؛ إذْ لا يحتفي القاصُّ بالتّفصيلاتِ، بقدْرِ ما يهتمُّ بالفكرةِ الرّئيسةِ المتعلّقةِ برمزيّةِ البرتقالةِ.

- **الأحداثُ**

غالبًا ما تعالجُ القصّةُ القصيرةُ حدثًا واحدًا رئيسًا، أمّا الأحداثُ الأخرى فهيَ مجرّدُ أحداثٍ فرعيّةٍ، لا تُحوّلُ السّردَ عنِ المسارِ الأساسيِّ للقصّةِ، ويبقى عنصرُ الإيجازِ مسيطرًا كذلكَ على روايةِ الأحداثِ. وَقدْ ظهرَتْ قدرةُ الكاتبِ على توجيهِ الاهتمامِ إلى الأثرِ الّذي نجمَ عنِ اقتحامِ يافا، فبدأَ بمشهدِ الأبِ يقذفُ بالصّغارِ إلى الشّاحنةِ؛ وَقدْ تجمّعتِ الأحداثُ لتشكيلِ حُبكَةِ القصّةِ، إلى أن بلغَت عُقدةَ النّصِّ.

- **العُقدةُ**

تتمثّلُ عقدةُ القصّةِ بمجيءِ شخصٍ يحملُ برتقالةً مِنْ يافا، وهنا يَرْقُبُ المتلقّي بقلقٍ ما سيحدثُ في تلكَ اللّحظةِ، ثم يشرحُ الكاتبُ أهميةَ هذهِ البرتقالةِ أنّها ليسَت في ذاتِها، ولكنْ بِما ترمزُ إليهِ.

- **الحلُّ**

يكمنُ في تحوّلِ «البرتقالةِ» إلى رمزٍ يُحيلُ إلى مفارقةٍ؛ إذ هيَ حُلوةٌ ومُرّةٌ في آنٍ معًا؛ حلوةٌ في الطّعمِ والمَذاقِ، ومرّةٌ في ألمِ الذّاكرةِ؛ بما تُذكّرُ منَ الأرضِ السّليبةِ، والوطنِ المفقودِ.

- وَقدِ اعتمدَتِ القصّةُ تِقْنيّةَ الرّاوي الدّاخليِّ المشاركِ في الأحداثِ، وهي تِقْنيّةٌ تساعدُ على عرضِ مشاعرِ الشّخوصِ، وفَهمِ العالمِ الدّاخليِّ لشخصيّةِ الرّاوي.
- أمّا الإيقاعُ السّرديُّ فقد جاءَ ملبّيًا لبناءِ الأحداثِ في القصّةِ؛ بما يحقّقُ غايةَ الكاتبِ، وعنصرَ التّشويقِ لدى المتلقّي.

الدّرسُ الرّابعُ — ملامحُ الحركةِ النّقديّةِ في الأردنِّ، والنّقدُ النِّسْوِيّ

1.4 مراحلُ تشكّلِ الحركةِ النّقديّةِ في الأردنِّ

أ – مرحلةُ النّشأةِ والبداياتِ

ترجعُ بدايةُ حركةِ النّقدِ الأدبيِّ في الأردنِّ إلى زمنِ تأسيسِ الإمارةِ، قُبيلَ تأسيسِ المملكةِ الأردنيّةِ الهاشميّةِ؛ فالأميرُ عبدُ اللّهِ بنُ الحُسَينِ –رحمَهُ اللّهُ– كانَ شاعرًا ومُحبًّا للشّعرِ والأدبِ، وكانَ يرتجلُ الشّعرَ ارتجالًا في بعضِ الأحيانِ، وكثيرًا ما كانَ يعلّقُ على الشّعرِ، ويشرحُ لجُلسائِهِ غوامضَهُ، وَقدْ كانَ بلاطُهُ، في قصرِ رغدانَ بعمّانَ، وقصرِ المشتى في الشّونةِ، ملتقًى للأدباءِ والشّعراءِ الأردنيّينَ والعربِ، ومنهُم: عبد المُنعم الرّفاعيّ، وعَرار، وفؤاد الخطيب، وخير الدّين الزِّرِكْلِيّ، وغيرُهم، وبسببِ ذلكَ دارَتْ مناقشاتٌ ومساجلاتٌ أدبيّةٌ وسياسيّةٌ وثقافيّةٌ في مجلسِ الأميرِ عبدِ اللّهِ، يستمعُ إليها الأدباءُ والحضورُ ويحتفونَ بها، ويتناقشونَ، ويدوّنونَ ملاحظاتِهم، وَقدْ عزّزَ الأدباءُ الّذينَ كانوا ينشرونَ كتاباتِهم في الصُّحفِ هذهِ المناقشاتِ، فأسهموا في نشرِ النّماذجِ الأدبيّةِ الرّاقيةِ، ممّا أسهمَ في نشأةِ نشاطٍ ثقافيٍّ ونقديٍّ مهمٍّ، ومن أبرزِ تلكَ الكتاباتِ ما كانَ يُنشَرُ في جريدتَيِ الجزيرةِ، والشّرقِ العربيِّ، وغيرِهما. فمثّلتْ هذهِ المظاهرُ مجتمعةً بداياتٍ لحركةٍ أدبيّةٍ ونقديّةٍ ناشئةٍ استمرّتْ حتّى منتصَفِ القرنِ العشرينَ.

ب– مرحلةُ التّكوينِ والنّهضةِ

بدأتِ المرحلةُ الثّانيةُ في منتصفِ القرنِ العشرينَ، إذْ تزايدَ انتشارُ الصّحفِ والمَجلّاتِ الأدبيةِ والثّقافيّةِ. أمّا أهمُّ ملامحِ هذهِ المرحلةِ فهيَ ما يأتي:

1– صدورُ مجلةِ القلمِ الجديدِ الّتي أصدرَها الأديبُ عيسى النّاعوريّ عامَ 1952، إذ أخذَ يكتبُ فيها كبارُ أدباءِ تلكَ المرحلةِ ونقّادِهمْ، منَ الأردنِّ وخارجِهِ، منهُم إحسان عبّاس، وناصر الدّين الأسد، وإلياس فرحات، وغيرُهم، وشكّلَتْ مقالاتُهم إغناءً كبيرًا للحركةِ الأدبيّةِ والنّقديّةِ في الأردنِّ .

2– بدايةُ حركةِ تأليفِ كتبٍ نقديّةٍ متخصّصةٍ، مِنْها: فنُّ الشّعرِ لإحسان عبّاس، والاتّجاهاتُ الأدبيّةُ الحديثةُ في فلسطينَ والأردنِّ لناصر الدّين الأسد، وعَرار شاعرُ الأردنِّ ليعقوب العودات .

3– تأثّرُ الأدبِ والنّقدِ في الأردنِّ بحركةِ النّقدِ في عواصمِ الثّقافةِ العربيّةِ، وأهمُّها آنذاكَ القاهرةُ وبيروتُ، وفي العواصمِ الغربيّةِ، وظهورُ الصّحفِ، كالرّأيِ والدّستورِ، والمَجلّاتِ كالأفقِ الجديدِ، وأفكارٍ، واطّلاعُ نقّادِنا

على إبداعِ أدباءَ كبارٍ في هذهِ المرحلةِ، ومِنْهم: نجيب محفوظ، وغسّان كَنَفاني، وما دارَ حولَ ذلكَ كلِّهِ مِنْ نشاطٍ نقديٍّ. كما نشأت حركةُ ترجمةٍ كانَ من أبرزِ روّادِها عيسى النّاعوريّ، ومحمود السّمْرة.

جـ- مرحلةُ النّضجِ وتعدّدِ الاتّجاهاتِ

بدأت هذهِ المرحلةُ في ثمانينيّاتِ القرنِ الماضي، وَقدْ أسهمَ أكاديميّو الجامعاتِ الأردنيّةِ، وأعضاءُ رابطةِ الكتّابِ الأردنيّينَ، وعددٌ منَ الأدباءِ والنّقّادِ بنشاطٍ نقديٍّ متقدّمٍ، واستمرَّ دورُ الصّحفِ والمَجلّاتِ، كالرّأيِ والدّستورِ، ومجلةِ أفكارٍ، في نشرِ الأعمالِ الأدبيّةِ والنّقديّةِ لأدباءَ ونقّادٍ أردنيّينَ وعربٍ.

أمّا ملامحُ الحركةِ النّقديّةِ في هذهِ المرحلةِ فأبرزُها ما يأتي:

1- ظهورُ عدّةِ اتجاهاتٍ نقديّةٍ يرفدُها أصحابُها بدراساتٍ ومؤلّفاتٍ ساعدَتْ على شيوعِها، كالمنهجِ التّاريخيِّ، والمنهجِ الاجتماعيِّ.

2- ظهورُ كتبٍ، وأطروحاتٍ ورسائلَ جامعيّةٍ، وبحوثٍ تختصُّ بنقدِ الشّعرِ والقصّةِ والرّوايةِ، أسهمَتْ في إظهارِ الأدبِ الأردنيِّ.

3- مشاركةُ نقّادِ فلسطينَ نقّادَ الأردنِّ في دراسةِ المُنجَزِ الأدبيِّ والنّقديِّ الأردنيِّ، بوصفِ نقّادِ الأردنِّ وفلسطينَ حلْقةً نقديّةً واحدةً، وذلكَ أدّى إلى مضاعفةِ المنجزِ النّقديِّ في الأردنِّ، وتأكيدِ وحدةِ العملِ الثّقافيِّ في الضّفّتَينِ.

4- التّوجّهُ نحوَ تحقيقِ التّراثِ ودراستِه دراسةً نقديّةً. وتُعدُّ جهودُ إحسان عبّاس في هذا المضمار مثالًا متفرِّدًا لافتًا للنّظرِ على المستويَينِ: المحلّيِّ والعربيِّ.

5- نشاطُ كلٍّ مِنْ حركةِ التّأليفِ، وحركةِ التّرجمةِ الخاصّةِ بالأعمالِ الأدبيّةِ والنّقديّةِ.

2.4 النّقدُ النّسْويُّ في الأردنِّ

يُعدُّ الأدبُ النّسْويُّ في الأردنِّ جزءًا منَ الحركةِ النّسْويّةِ العربيّةِ والعالميّةِ، وَقدْ بدأتِ النّقاشاتُ حولَهُ في الأردنِّ مطلعَ القرنِ الحاليِّ. ويُعرّفُ الأدبُ النّسْويُّ بأنّهُ الأدبُ الّذي يدافعُ عنْ حقوقِ المرأةِ، ويناقشُ قضاياها، ومشكلاتِها، وأدوارَها الاجتماعيةَ، سواءٌ أكانَ كاتبُهُ رجلًا أم امرأةً. وعلى هذا الأساسِ يناقشُ النّقدُ النّسويُّ الجوانبَ المضمونيّةَ والفنّيّةَ الّتي يتضمّنُها هذا الأدبُ، ويصدرُ أحكامًا على مدى نجاحِهِ في لفتِ انتباهِ القارئِ والنّاقدِ لهذهِ القضايا.

- أبرزُ نقّادِ الاتّجاهِ النِّسْوِيِّ

1- رفقة دودين، لَها كتابُ (خطابُ الرّوايةِ النِّسْوِيّةِ المعاصرةِ)، وَقدْ تحدّثَت فيهِ عن طبيعةِ الإبداعِ النِّسْوِيِّ، ومدى تحقيقِهِ للذّاتِ والهُويّةِ النِّسْوِيّةِ.

2- نزيه أبو نضال، لهُ كتابُ (حدائقُ الأنثى: دراساتٌ نظريّةٌ وتطبيقيّةٌ في الإبداعِ النِّسْوِيِّ)، درسَ فيه إبداعاتِ عددٍ كبيرٍ منَ الأديباتِ في الأردنِّ والوطنِ العربيِّ، وعددٍ منَ الكاتباتِ المغترباتِ، فناقشَ أعمالَهنَّ في السّيرةِ، والقصّةِ، والشّعرِ، والرّوايةِ.

- أهمُّ خصائصِ حركةِ النّقدِ النِّسْوِيِّ

1- الاهتمامُ بقضايا المرأةِ في الأدبِ: وذلكَ بتحليلِ صورةِ المرأةِ في النّصوصِ الأدبيّةِ، ودراسةِ ما يظهَرُ في هذهِ النّصوصِ وما يغيبُ عَنْها أوْ يُهمَلُ مِنْ قضاياها، وتحليلُ كيفيّةِ تعبيرِ المرأةِ في النّصوصِ الأدبيّةِ عَنْ ذاتِها، وكيفيّةِ تعبيرِ الآخرينَ عَنْها.

2- الاهتمامُ باللّغةِ والهُويّةِ الأنثويّةِ: إذْ يدرسُ النّقدُ النِّسْويُّ كيفيّةَ استخدامِ اللّغةِ في الأدبِ النِّسْويِّ بوصفِها أداةَ مقاومةٍ، وكيفَ يمكنُ للمرأةِ أن تُنشئَ خطابًا خاصًّا بها يعكسُ تجربتَها ووعيَها الأنثويَّ، ويقاومُ كلَّ ما يمكنُ أنْ يخنقَ صوتَها، أو يمنعَها منَ التّعبيرِ.

قيد الإعداد والمراجعة

أقيّمُ ذاتي

أوّلًا: أختارُ رمزَ الإجابةِ الصّحيحةِ في كلٍّ ممّا يأتي:

1 – الشّاعرُ الّذي نظمَ معارضةً لهمزيّةِ البوصيريِّ هوَ:

أ – أحمد شوقي. ب– حافظ إبراهيم.

جـ– محمّد مهديّ الجواهريّ. د – محمود سامي البارودي.

2 – المصطلحُ الّذي يدلُّ على التّقْنيّةِ الّتي تقومُ على تداخلِ النّصوصِ، إذ يدمجُ الأديبُ جزءًا منْ نصٍّ آخرَ أوْ إشارةً إلى ذلكَ النّصِّ في عملِهِ الأدبيِّ، هوَ:

أ – المعارضةُ. ب– التّناصُّ.

جـ– المفارقةُ. د – تحليلُ النّصوصِ.

3 – (أهشُّ بها على ألَمي)، في هذا العنوانِ أجدُ :

أ – التّناصَّ والمفارقةَ معًا. ب– التّناصَّ.

جـ– المفارقةَ. د – المعارضةَ.

4 – شِراعٌ مدَّ فوقَ المَوْجِ عُنْقًا وراحَ يَرودُ خلفَ الأفْقِ أُفْقا

تفيدُ النكرةُ في كلمةِ (شِراعٌ) في قولِ شفيق المعلوف السّابق:

أ – الدّلالةَ على المجهولِ في رحلةِ الشّاعرِ. ب– الإيجازَ والاختصارَ.

جـ– الحصرَ. د – الدّلالةَ على تشوّقِ الشّاعرِ إلى بلادِ الغربةِ.

5 – الشّاعرُ الّذي كان يحضرُ المجالسَ الأدبيّةَ في بلاطِ الملكِ المؤسِّسِ عبدِ اللّهِ الأوّلِ ابنِ الحسينِ –طيّبَ اللّهُ ثراهُ–، منَ الشّعراءِ الآتيةِ أسماؤهمْ، هوَ:

أ – حيدر محمود. ب– محمود درويش.

جـ– عبد المُنعم الرّفاعيّ. د – إبراهيم طوقان.

ثانيًا: أعرّفُ كلًّا ممّا يأتي:

أ – القصيدةَ العموديّةَ.

ب– الأدبَ النِّسْويَّ.

قيد الإعداد والمراجعة

ثالثًا: أُكملُ الفراغَ في ما يأتي:

أ – التّناصُّ مصطلحٌ نقديٌّ حديثٌ، يُنسبُ إلى الناقدةِ الفرنسيّةِ .....

ب– المفارَقةُ أنْ يُفاجِئَ مبدعُ النّصِّ الأدبيِّ قارئَهُ بشيءٍ مخالفٍ لـــ.....

جـ– نمطُ الشّعرِ الّذي يعتمدُ تَكرارَ تفعيلةٍ عروضيّةٍ، دونَ التزامِ عددٍ محدّدٍ منَ التّفعيلاتِ في كلّ سطرٍ، ولا يُلزَمُ فيهِ الشّاعرُ بوَحدَةِ القافيةِ يُسمّى .....

رابعًا: أُلخّصُ أهمَّ ملامحِ مرحلةِ التّكوينِ والنّهضةِ في الحركةِ النّقديّةِ الأردنيّةِ.

خامسًا: أنسُبُ الكتبَ الآتيةَ إلى مؤلّفيها:

أ – (فنُّ الشّعرِ).

ب– (عَرار شاعرُ الأردنِّ).

جـ– (حدائقُ الأنثى).

قيد الإعداد والمراجعة

قيد الإعداد للمراجعة