جامعة عنابة

معهد اللغة والأدب العربي



بنية الجملة

في

الأدب الكبير لابن المقفع

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة

اعداد الطالب :

محمد كراكبى

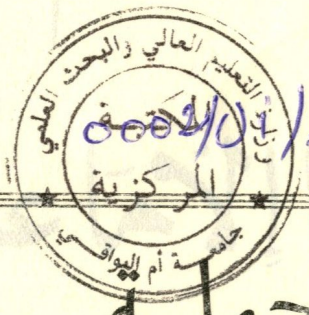
اشراف الأستاذ :

د. / مختار نويوات

12/A
07

جامعة عنابة

معهد اللغة والأدب العربى



بنية الجملة

في

الأدب الكبير لابن المقفع

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة

اعداد الطالب :

محمد كراكبى

اشراف الأستاذ :

د. / مختار نويوات

1406 هـ — 1986 م

بسم الله الرحمن الرحيم

سُبحانك لا عِلم لنا إلّا ما علّمتنا

إنكَ أنت العَليمُ الحَكيمُ

(٣٢/٢)

الإهداء

إلى

والديّ اللذين تحمّلا الصّعاب من أجل تعليمي
أولئك الذين يرجع لهم الفضل في تأسيس قسم
الدّراسات العليا في معهدنا .
أساتذتي وزملائي الذين قدّموا ما في وسعهم
إلى أولئك جميعًا أقدّم هذه النّافذة الأولى
في البحث .

م . ك

الرموز المستعملة في البحث

الرمز	مدلوله
ا	اسمية
امتن	امتناعية
ب	بسيطة
بد	بدل
تع	تعجبية
تعل	تعليلية
ج	جملة
جش	جملة الشرط
ج ش ر	جملة شرطية
ح	حالية
خ	خبر
خا	خاصة
خ ث	خبر ثان
ص	صفة
صل	صلة
ظ ر	ظرفية
ع	عامة
ف	فعلية
فا	فاعل
لتج	للتجدد
لثب	للثبوت
م	مركبة
ما	ماضوية
مؤ	مؤكدة
مبت	مبتدأ
مج	مجرورة
مح ج	محذوفة الجواب
مس	مستثنى
مص	مصدر
مصد	مصدرية
مض	مضارعية
مض ا	مضاف إليه
مع	معطوفة
معت	معترضة
مف	مفيدة

الرمز	مدلوله
مفع	مفعولية
منس	منسوخة
منف	منفية
مو	موصولية
ن	نفس
نع	نعت
⌐¬	يبين الرابط في الجملة ومرجعه
⌊⌋	يبين حدود الجملة في التركيب

المقدمة

أسهم ابن المقفع في تطوير النثر الفني العربي[1]. وقد حاول بعض الباحثين من العرب وغيرهم إبراز هذا اللون الفني عنده اعتمادا على أعماله المؤلفة والمترجمة .

وأهم بحث تاريخي أدبي كتب عنه باللغة العربية - فيما يبدو - لمحمد غفراني الخراساني بعنوان (عبد الله بن المقفع) . رمى فيه صاحبه إلى تبيين جوانب كثيرة من حياة ابن المقفع الفكرية والأدبية .

أما البحوث اللغوية فقليلة ، منها :

- التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة ، للمنصف عاشور .
- الجملة عند ابن المقفع من خلال باب الفحص عن أمر دمنة ، من كتاب كليلة ودمنة ، لمهذب أولاد الطيب .
- الجملة العربية عند ابن المقفع من خلال كتاب كليلة ودمنة باب الأسد والثور ، للباجي القمرتي .

ولقد أضاءت هذه البحوث بعض الجوانب النحوية في لغة ابن المقفع ، غير أنها لم تجمع - في الغالب - بين التركيب والدلالة ، لأنها نحت منحى وصفيا إحصائيا ، ولم تكن المادة اللغوية المعتمدة مكتملة ، إذ هي أجزاء من كتاب (كليلة ودمنة) .

وبناء على ذلك سعينا إلى إبراز السمات التركيبية والدلالية

١- انظر في مسألة النثر الفني ، زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، وطه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، ود/ عبد الحكيم بلبع ، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه .

للغة ابن المقفع في الأدب الكبير ، وهو نص لغوي كامل يعد من أرقى مصنفاته .

وبهذا حددنا عنوان البحث بـ(بنية الجملة في الأدب الكبير لابن المقفع) . وهي دراسة تطبيقية تعتمد الجملة منطلقا على أساس أنها نواة الكلام ، وهي أدنى ما يتم به التفاهم بين الأفراد واخترنا في الدراسة طريقة الأنماط اللغوية ، لأنها تسهل الوصف وتحدد خصائص التركيب (١) .

وقام تقسيمنا لجمل الأدب الكبير على مبدأين :

الأول ـ الاستئناف :

صنفنا الجمل المستأنف بها الكلام . فإن كانت اسمية ، ألحقت بالجمل الاسمية ، وإن كانت فعلية ، فمحلها في الجمل الفعلية ، وإن كانت شرطية ضمت إلى الجمل الشرطية .

الثاني ـ العطف :

الجمل المعطوف بعضها على بعض ضمت إلى الجملة الأساسية ، (أي المستأنف بها الكلام) ، والجمل المعطوفة على غير الفرعية عدت مستقلة ، وصنفت حسب نوعيتها .

١ـ النمط (أنموذج أو قالب تصاغ الجمل بحسبه ، فهو الذي يرتب الكلمات في أمكنتها كي تخدم المعنى المقصود) . هذا التعريف أورده د/ خير الله عصار ، في كتابه (محاضرات وتطبيقات في علم النفس اللغوي ، ص ٥٣ . وقد اثرنا ه لمناسبته البحث .

وهدفنا في هذا العمل وصف نظام لغوي معين في وثيقة فكرية أدبية، كتبت في مرحلة زمنية محددة ، لاستخلاص الخصائص اللغوية المميزة للجملة عند ابن المقفع .

ولبلوغ هذا الهدف أخذنا بالمنهج الوصفي التحليلي الوظيفي الذي يصف المادة اللغوية ، ويحللها إلى عناصرها المكونة ، ويحدد وظائفها النحوية . وجنحنا في أثناء ذلك إلى التفسير والتعليل في حدود الإمكان.

وفي ضوء هذا المنهج ربطنا بين التركيب والدلالة ، لأن الجمع بينهما يؤدي إلى استكشاف خصوصية التعبير عند الكاتب .

أما النص الذي اعتمدناه في البحث ، فهو (الأدب الكبير)، بتحقيق الأستاذ أحمد زكي باشا ، طبعة ١٩١٢ .

ويرجع اختيارنا لهذا الكتاب إلى شهرته العالمية ، فضلا عما حظي به من ترجمات إلى اللغات الأنكليزية والفرنسية ، والألمانية والفارسية، وغيرها ، وإلى اشتماله على آراء منبعها الثقافات الفارسية والهندية واليونانية والعربية الإسلامية ، ثم إنه يعد مرجعا تاريخيا للحياة السياسية عند الفرس...

وقد جابهتنا صعوبات كثيرة أشدها مشقة الحصول على بعض الأمهات، وندرة المراجع التطبيقية ، واحتياج البحث إلى الإلمام بالمسائل اللغوية عند العرب قديما وحديثا .

ولابد من التنويه بشأن الكتب النحوية والبلاغية القديمة، وبعض المراجع العربية

الحديثة المعتمدة في البحث ، والتي أفادتنا إفادة مزدوجة تنبئ عن إسهام العرب القدامى في البحث اللغوي ، وبعض العرب المحدثين في شرح الغامض ، وتفصيل المجمل ، وتكملة الناقص . وبهذا صقلنا بعض أفكار البحث وتطبيقاته .

وبنينا الرسالة على مقدمة ، ومدخل ، وثلاثة فصول ، وخاتمة .

المدخل :

بينا فيه العناصر الواردة في عنوان البحث . فقصرنا كلامنا على ابن المقفع بما يغني البحث ، وأبرزنا في مؤلفه الخلاف بين الدارسين في تسميته بـ (الأدب الكبير) ، ثم عرضنا لموضوع الدراسة ، فحددنا مصطلحي البنية و الجملة وما قصدناه من (بنية الجملة) .

الفصل الأول - بنية الجملة الاسمية :

عمدنا في هذا الفصل إلى تحديد الجملة الاسمية عند بعض اللغويين العرب القدامى ، والمحدثين . وقسمناها قسمين : اسمية عادية[1] ، ومنسوخة ، وجزأنا كلا منهما إلى بسيطة ومركّبة . وركّزنا في معالجة الجملتين : الاسمية والمنسوخة المركبتين على دراسة الوظائف النحوية الواردة جملة . ووزّعنا الأمثلة على أنماط وأشكال وصور لاستخلاص خصائص التراكيب .

الفصل الثاني - بنية الجملة الفعلية :

بيّنا فيه مفهوم الجملة الفعلية عند بعض اللغويين العرب القدامى والمحدثين . وصنفناها صنفين : خبرية وطلبية . وقسمنا كلا منهما إلى بسيطة و مركبة ووزعنا

الأمثلة على أنماط وأشكال وصور ، لاستخلاص خصائص التراكيب .

الفصل الثالث ـ بنية الجملة الشرطية :

حددنا في هذا الفصل مفهوم الجملة الشرطية عند بعض العرب القدامى ، والمحدثين . وقسمناها إلى خمسة أنواع تبعا لها يتصدرها من أدوات الشرط وعرضنا تراكيبها في أنماط وأشكال وصور . وانتهينا إلى استخلاص الخصائص التركيبية لكل نوع .

الخاتمة :

جعلنا فيها أهم نتائج البحث .

ولا يسعني في الختام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا المشرف د/ مختار نويوات الذي ذلل لنا كثيرا من الصعاب التي لا يقدر على مجاوزتها الباحث الناشئ ، ونبهنا على مسائل علمية ، لا يصل إليها إلا من أوتي حظا من المعرفة ، كما أشكر أساتذتي وزملائي الذين بذلوا ما في وسعهم . وأرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل المتواضع ، فإن وقع خلل في الرأي ، أو زلل في اللسان ، فمن شأن الباحث الناشئ . ومن الله استمد العون والتوفيق . إنه سميع مجيب .

المدخل

توضيح مختصر للعناصر الواردة في عنوان البحث

قد يكون من المفيد أن نشير قبل مباشرة الدراسة التطبيقية إلى أهم الجوانب المتصلة بالعناصر التالية :

أولا ـ المؤلّف (ابن المقفّع) :

ولد حوالي ١٠٦ هـ ، أو ٨٠ هـ . يدعى قبل إسلامه (روزبه ابن داذويه (٣) أو داذجشنس (٤) المشهور بالمقفع (٥)) .

١ ـ ذهب إلى ذلك أغلب الدارسين . ونضيف سنتين أخريين محتملتين لميلاده هما : ١٠٨ هـ ، و ١٠٩ هـ . وقد توصلنا إليهما من خلال ماقاله ابن خلكان : " وكيفما كان ، فإن تاريخ قتله لم يكن بعد سنة خمس وأربعين ومائة ، وإنما كان فيها أو فيما قبلها . وقد ذكر قبل ذلك أن ابن المقفع عاش ستا وثلاثين سنة . فاحتمل بهذا وجود السنتين المذكورتين لميلاده . راجع وفيات الأعيان ، ج ٢ ، ص ١٥٣ ، وتاليها .

٢ ـ قال بهذا الرأي محمد غفراني الخراساني . انظر كتابه ، عبد الله ابن المقفع ، ص ٦٤ ، وتاليها .

٣ ـ انظر ، مثلا ، عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٢ ، ص ٥١ ، وخليل مردم ، ابن المقفع ، ص ٣٩ ، وكارل بروكلمان (نشير إليه باسمه) ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، ص ٩٢ .

٤ ـ أورده الزبيدي في كتابه (تاج العروس في جواهر القاموس) . انظر مادة (قفع) .

٥ ـ سمي بالمقفّع لتقفع يده من شدة الضرب . انظر ابن كثير ، البداية والنهاية ، ج ١٠ ، ص ٩٦ . ويقال له المقفّع بكسر الفاء وتشديدها . انظر ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ٢ ، ص ١٣٥ والرواية الثانية أقل شهرة من الأولى .

وكني بـ (أبي عمرو) . وينتسب إلى قرية (جور)[١] ، وفيها أتقن اللغة الفارسية وآدابها ، ودان بالديانة المجوسية ، أو المنوية[٢] .

رحل إلى البصرة ، وهناك اتصل بعلمائها ورجال الأدب وخالط الأعراب ، فاكتسب ثقافة عربية مكنته من العمل في الدواوين . ولما أسلم كني بـ (أبي محمد) ، وسمي (عبد الله[٣]) . وكان إسلامه دافعا له للاطلاع على الحضارة الإسلامية الموسعة .

وازدادت ثقافته بترجمته لأهم الكتب الفارسية التي تشيع فيها بالأخص الأفكار اليونانية ، والهندية[٤] .

ولم يلبث أن اتهم بالزندقة[٥] ، أو بما كتبه في عهد الأمان الذي أغضب الخليفة المنصور[٦] .

---

١ — (جور) مدينة بـ (فارس) ، تقع بالقرب من (شيراز) ، وتدعى نيمروزاباد .
انظر ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، المجلد ٢ ، ص ١٨١ ، وتاليها .

٢ — انظر — حول ديانته المجوسية — ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ٢ ص ١٥١ .
وقد رأى محمد غفراني الخراساني أن ديانته الأصلية هي المانوية .
انظر كتابه عبد الله بن المقفع ، ص

٣ — أسلم على يد (عيسى بن علي عم السفاح والمنصور) . انظر ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ٢ ، ص ١٥١ .

٤ — انظر — حول اثاره المترجمة — بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، من ص ٩٣ إلى ٩٨ .

٥ — انظر — حول زندقته — ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ٢ ، ص ١٥١ ، وابن كثير ، البداية والنهاية ، ج ١٠ ، ص ٩٦ ، ود / شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في النثر العربي ، ص ١٣٦ ، وخليل مردم ، ابن المقفع ص ٥٢ ، وتاليها ، ومحمد غفراني الخراساني ، عبد الله بن المقفع ، من ص ٧٥ إلى ٩٥ .

٦ — وقد ذكر ابن أبي الحديد نتفا منه في كتابه (شرح نهج البلاغة ، المجلد ٥ ، ص ٣٨٤ ، وابن خلكان ، في كتابه (وفيات الاعيان ، ج ٢ ، ص ١٥٢ .

فأمر بقتله[١] سنة ١٤٢ هـ ، أو ١٤٣ هـ ، أو[٢] ١٤٥ هـ ، والقول الأول المشهور.

ومهما يكن ، فإن ابن المقفع ترك لنا آثارا قيمة تضمنت معارف قديمة ، واشتملت على أفكار وحكم وأمثال ، باقية ببقاء الإنسان نفسه .

وقد شعر بعض علماء العرب القدام[٣]

---

١ - انظر - حول أسباب قتله - ابن أبي الحديد ، شرح نهج البلاغة ، المجلد ٥ ، ص ٣٨٤ ، وبروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، ص ٩٢ ، وتاليها ، و د/ شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، ص ٥٠٨ ، وتاليها ، ود / أحمد أمين ، ضحى الإسلام ، ج ١ ، ص ١٩٥ ، وتاليها.

٢ - انظر - حول سنة وفاته - ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ٢ ، ص ١٥٣ ، وتاليها ، وابن كثير ، البداية والنهاية ، ج ١٠ ، ص ٩٩. وأما محمد غفراني الخراساني ، في كتابه (عبد الله بن المقفع) ، ص ٦٣ ، فيرجح وفاته في سنة ١٤٢ هـ .

٣ - منهم الخليل بن أحمد الذي سئل عن ابن المقفع ، فقال : " وجدت علمه أكثر من عقله " . انظر ابن خلكان ، وفيات الأعيان ج ٢ ، ص ١٥١ ، وابن أبي الحديد ، شرح نهج البلاغة ، المجلد ٥ ، ص ٣٨٤ . وقال الأصمعي : " صنف ابن المقفع المصنفات الحسان منها (الدرة اليتيمة) التي لم يصنف في فنها مثلها " . انظر المصدر السابق ، الصفحة نفسها . وقال عنه أيضا في الموازنة بينه وبين الخليل بن أحمد " كان ابن المقفع أفصح وأحكم " . انظر ابن أبي الحديد ، شرح نهج البلاغة ، المجلد ٥ ، ص ٣٨٥ . وما يرويه عنه الجاحظ يدل على منزلته الفكرية عنده . انظر ، البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١١٥ ، وتاليها ، و ج ٢ ، ص ١٩٨ ، و ج ٣ ، ص ١٧٤ ، و ٢٦٧ .

وبعض المحدثين من العرب وغيرهم ، بهذه المنزلة الفكرية و الأدبية (١) .

١ - من العرب المحدثين :

- د / شوقي ضيف ، يقول :

والحق أن ابن المقفع كان من البلاغة في الذروة ، ويكفي أنه استطاع أن ينقل أهم ما عرفه في لغته من تراث عقلي وتاريخي وفلسفي وأدبي إلى العربية مع الاحتفاظ لها بكيانها ومشخصاتها من غير شك عانى في سبيل ذلك كثيرا ، فقد خرج بما كان يترجم وينقل عن نطاق المعاني العربية السابقة إلى معان جديدة لم يسبق للغتنا أن أدتها وهي معان كانت تزدحم عليه وتتكاثر وتتنوع ، ومع ذلك لم يستعص عليه التعبير عنها ، وقد كانت حرية أن تحدث عنده اضطرابا في التراكيب وأن تدخل في أساليبه صورا من الرطانة الأعجمية ولكن شيئا من ذلك لم يحدث ، فقد ظلت العربية عنده محتفظة بأصولها الأولى ومقوماتها الأساسية مع السلاسة والطلاوة . انظر الفن ومذاهبه في النثر العربي ، ص ١٤٢ . وهذه مبالغة في رفع قيمة ابن المقفع ، لا نوافقه عليها .

- وأما طه حسين ، فقد بالغ في الحط من مكانته . راجع المجموعة الكاملة ، ص ٥٨٤ ، وتاليها ، ومن ص ٦٠١ إلى ٦٠٣ . ورد عليه كل من د / شوقي ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في النثر العربي ص ١٤١ ، ويوسف أبو حلقة في المجموعة الكاملة ، ص ٢٦ ، ومحمد غفراني الخراساني ، في كتابه (عبد الله بن المقفع) ، من ص ٤٥٩ إلى ٤٦٣ .

ومن غير العرب :

يوهان فك في كتابه (العربية) ، ترجمة د / رمضان عبد التواب من ص ٦٣ إلى ٦٥ ، ومحمد كرد علي في كتابه (أمراء البيان) ، ج ١ ، ص ١١٠ ، نقلا عن يوسف أبو حلقة في كتابه المجموعة الكاملة ، ص ٢٦ ، ومحمد الصادق عفيفي في كتابه (المدارس الأدبية - مدرسة ابن المقفع - مدرسة الجاحظ) ، ص ٨٩ .

ثانيا - المؤلف (الأدب الكبير) :

له تسميات مختلفة عند الدارسين ، هي : الدرة اليتيمة[١] ، والحكمة المدنية[٢] ، ورسالة في الأخلاق[٣] والآداب الكبير[٤] .

ورأى بعض الباحثين أن الدرة اليتيمة ، والآداب الكبير مؤلفان متأخران عن ابن المقفع[٥] ، ورأى آخرون أنهما من تأليفه[٦] ، وذهب محمد غفراني الخراساني إلى أن أصح هذه التسميات هو الآداب الكبير[٧] .

وزاد اختلافهم في كونه مترجما ، أو مصنفا ، فمنهم من عده[٨] مترجما ، ومنهم من رآه[٩] مصنفا ، ومنهم من رآه يجمع بين الترجمة والتأليف[١٠] ، ومنهم من ذهب إلى أن أفكاره فارسية نقلت بلغة عربية متميزة[١١] . والمرجح عند الرأي الأخير .

---

١ - انظر خليل مردم ، ابن المقفع ، ص ٥٩ - ومحمد حسن نائل المرصفي ، الحكمة المدنية ، المقدمة ص ٤ .

٢ - الحكمة المدنية عنوان اختاره محمد حسن نائل المرصفي لكتاب الأدب الكبير .

٣ - بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، ٥٢ .

٤ - نص ، ن ، ص ، ن .

٥ - محمد حسن نائل المرصفي ، الحكمة المدنية ، ص ٤ .

٦ - محمد غفراني الخراساني ، عبد الله بن المقفع ، ص ١٣٣ .

٧ - نص ، ن ، ص ١٣٣ ، وتاليها .

٨ - د / أحمد أمين ، ضحى الاسلام ، ج ١ ، ص ١٧٧ ، د/ أحمد فريد رفاعي ، عصر المأمون ، ج ١ ، ص ٣٨٧ .

٩ - بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، ص ٩٨ .

١٠ - د / محمد عبد الغني الشيخ ، النثر الفني في العصر العباسي الأول ، ج ١ ، ص ١٠٧ .

١١ - محمد غفراني الخراساني ، عبد الله بن المقفع ، ص ١٣٩ .

ويذكر بروكلمان[١] أن لهذا الكتاب تكملة اختصرها محيي الدين بن عربي المتوفى سنة ٦٣٨ هـ بعنوان (عظمة الألباب ونخيرة الاكتساب). وقد ترجم الكتاب إلى الهولندية ، والفرنسية ، والألمانية[٢] ، والفارسية بعنوان (

ويقصد ابن المقفع من لفظ (الأدب) الأخلاق النبيلة ، ونستدل على ذلك بما قاله في مقدمة الكتاب : " وأنا واعظك في أشياء من الأخلاق اللطيفة والأمور الغامضة التي لو حنكتك سن ، كنت خليقا أن تعلمها وإن لم تخبر عنها "[٤].

ثالثا - موضوع الدراسة (بنية الجملة) :

نحاول توضيح مصطلحي : البنية والجملة الواردين في تركيب إضافي .

١ - البنية :

يوجد للفظ (البنية) فعلان : (بنا) بالمد ، و (بنى[٥]) بالقصر ، والأول - وهو الأصل - أقل استعمالا من الثاني . ومن اشتقاقات الفعل (بنا) : بُنْوة ، أو بِنوه[٦]، ومن الفعل (بنى) البِنية ، أو البُنية ، والبَني ، والبُنيان ، والبناية ، والبناء ، والابتناء ، والباني ، والبِنى ، والبُنى[٧]. وهذه المصطلحات أغلبها متداول في كتابات اللغويين العرب المحدثين

---

١ - تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ص ٩٣ .
٢ - مص ، ن ص ن .
٣ - محمد غفراني ، عبد الله بن المقفع ، ص ١٤٥ .
٤ - الأدب الكبير ، ص ٤٦ وتاليها .
٥ - ابن منظور ، لسان العرب ، (نشير إليه باللسان) ، مادة "بنى " .
٦ - مص ، ن ، المادة نفسها .
٧ - مص ، ن ، المادة نفسها .

وقيل في (البنية) إنها " كلمة واسعة ، فضفاضة ، لاتكاد تعني شيئا ؛ لأنها تعني كل شـــــئ[1]. ويفيد ذلك أنها اقتحمت معظم العلوم ، إن لم أقل كلهـا .

وقد أفضى هذا التنوع الدلالي إلى وجود تعريفات كثير لها ، وسنقتصر على بعضها مالـه علاقة بميدان اللغـة .

انطلقت بعض التعريفات (للبنية) من مفهوم (النظام) ، يقول (زكريا إبراهيم)[2] بما ينقل عن غيره : " البنية عندهم جميعا — كما قـال (بنفنست بحق) — هي ذلك النظام المتسـق الذي تتحدد كـل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمـة من الوحدات — أو العلامات المنطوقة — التي تتفاضل ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل". يوضح هذا التعريف أن البنية كل متماسك بنظـام من العلاقات ، وأن عناصرها تخضع لمبدأ التغيير أو التبادل .

---

١ — د / زكريا إبراهيم ، مشكلات فلسفية (٨) ، مشكلة البنية ، أو أضواء على البنيوية (نشير إليه بمشكلة البنية) ، ص ٨ .

٢ — مص ، ن ، ص ٧٧ ، وتاليها . وانظر مايشبه هذا التعريف: د / عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشل فوكوه ، ص ٢ ، ود / محمد الحناش ، البنيوية في اللسانيـات ، الحلقة الأولى (نشير إليه بالبنيوية في اللسانيات) ، ص ١٠١.

وتأخذ بعض التعريفات بمبدأ (العلاقة)، فتحدد البنية بأنها " مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر ببعضها[١]، فهي ليست عنصرا واحدا أو مجموعة من العناصر بل هي العلاقات التي تربط بين هذه العناصر والتي تتكون منها البنية ، والكل ليس إلا نتيجة هذه العملية[٢]" وفيه أن دراسة العلاقات بين العناصر اللغوية تؤدي إلى فهم البنية اللغوية . وجاء في (البنيوية والتاريخ)[٣] أن البنيوية " تقف .... قبل كل شيء عند العلاقات والصلات التي تجعل العناصر ممتلكة لقيمة أو لمعنى لا ينبعان من ذاتها بل من موقعها - كعناصر مترابطة ومتعلق بعضها ببعض - ضمن كلية ما ". وأهم ما فيه أن المعنى يستخرج من مجموع العلاقات التي تربط عناصر الكل .

وبعضها يعرف البنية على أنها مادة (تحويلية[٤]) أي أن عناصرها تخضع إلى التغيير بالتقديم والتأخير ، وبإبدال عنصر ما بعنصر آخر .

ومنها ما يعتمد مفهوم (الترتيب) ، إذ البناء " ترتيب العناصر المعدة لتشغيل الكل[٥] ". ونشير إلى أن لفظ (البناء) يرادف مفهوم البنية .

---

١ - والأفصح أن يقول: (تربط العناصر بعضها ببعض) .

٢ - د / محمد الحناش ، البنيوية في اللسانيات ، ص ١٠٢ .

٣ - أضولفو باسكيز ، ص ١٤ .

٤ - جان بياجيه ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، ص ٨ .

٥ - د/ عبد الوهاب جعفر ، البنيوية في الانثروبولوجيا وموقف سارتر منها ، ص ١٢ .

تلك هي بعض التعريفات المتنوعة (للبنية) عند بعض أعلامها الغربيين .
أما علماء العرب ، فإن معالجتهم للمسائل اللغوية : الصوتية والصرفية ، والنحوية ... تنبيء باهتدائهم إلى مفهوم (بنية الكلام) ، وقد عبروا عنه بمصطلحات مختلفة في دوالها ، متفقة في مدلولها . وأهمها : النظم ، والتأليف ، والتركيب ، والترتيب ، والتعليق ، والبناء ؛ وكلها تشير إلى عملية إنشاء الكلام . ولنضرب أمثلة لتبيين استعمالها .

(١)

— رأى أبو الهلال العسكري :

تخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته ، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج ، كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه ، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق وأحق بالمقام والحال ، كان جامعا للحسن بارعا في الفضل ، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره وأوله ، يكشف قناع آخره ، كان قد جمع نهاية الحسن وبلغ أعلى مراتب التمام .

منطلقه — في هذه الفقرة — بلاغي[1] ، لأنه وضع شروطا لبلوغ الكلام على مراتب الحسن . وهذه الشروط هي :

— اختيار الألفاظ

---

١ — الصناعتين : الكتابة والشعر (نشير إليه بالصناعتين) ص ١٥٩ .

- حسن النظم
- البعد عن التنافر
- الميل إلى الإطناب والإيجاز ، في مواضعهما .
- مطابقة الكلام للمقام ، أو مراعاة مقتضى الحال .

واستعمل أبو هلال العسكري(١) - أيضا - مصطلحي : التأليف والتركيب يقول : " أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل ، والخطب ، والشعر ، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب " .

ب - وأما مصطلحات الترتيب ، والتعليق ، والبناء فنجدها شائعة - بالأخص - عند عبد القاهر الجرجاني . يقول في مسألة التعليق : " معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض "(٢) والمقصود بالتعليق ارتباط العناصر اللغوية داخل الكلام ، وهو أهم مصطلح ، لأن اللغة تصبح به محققة الإفهام .

ويتحدث في موطن آخر - عن نظم الكلام وترتيبه قائلا: " واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك ، علمت علما ، لايعترضه الشك ، أن لانظم في الكلام ، ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك . هذا ما لايجهله عاقل ، ولا يخفى على أحد من الناس ، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله(٣)" .

---

١ - الصناعتين ، ص ١٧٩
٢ - دلائل الاعجاز (تشير إليه بالدلائل) ، ص ٤٦ .
٣ - مص ، ن ، ص ١٠٢ .

فيعني لفظ البناء أن الكلام مكون من عناصر لغوية ، مؤتلفة ، متماسكة وأيّ حذف أو تبديل لأحد العناصر من شأنه أن يفضي إما إلى إخلال في المعنى، وإما إلى تغيير في النظام اللغوي العام. ولأهمية هذا الباب يقول الجرجاني:(١)

> واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك ، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين ، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة .

يبين هذا النص أن عملية (بناء الكلام) تشبه بناء الحائط أو الدور، فكل منهما في حاجة إلى مهارة في تخير مواد البناء وقدرة على ربط أجزائه ، ليكون المبنى مشدود ، متماسكا ، ذا رونق .

٢ - الجملة :

أ - المعنى المعجمي :

جا في اللسان أن " الجملة واحدة الجمل . والجملة جماعة الشيء . وأجمل الشيء جمعه عن تفرقة "(٢). فالمقصود بالجملة - لغة - جمع ما تفرق.

---

١ - الدلائل ، ص ١٣٢ .

٢ - ابن منظور ، مادة " جمل" .

ب - المعنى الاصطلاحي :

تعددت الآراء النحوية العربية القديمة في تحديد مفهوم الجملة ، ويحسن بنا أن نعرض لأهمها :

١ - ارتبط مفهوم الجملة بالكلام من منظور (الترادف الضمني).ونعني به أن بعض النحاة لم يذكروا تسوية الجملة بالكلام صراحة ، وإنما هو مستنتج من حديثهم .

ومن القائلين بذلك (سيبويه ، والمبرد ، وابن فارس ، وابن سنان الخفاجي ، وعبد القاهر الجرجاني ، وابن مالك ، وغيرهم...) .

فسيبويه لم يعرف الجملة ، وإنما تحدث عنها في أبواب كثيرة ، منها باب المسند والمسند إليه ، والاستقامة في الكلام ، والفاعل[1] ، وغيرها... ، وهو بهذا قد وضع اللبنات الأولى لتحديد الجملة العربية .

والمبرد تحدث عنها صراحة في باب الفاعل ، إذ يقول : " وإنما كان الفاعل رفعا لأنه والفعل جملة يحسن عليها السكوت وتجب بها الفائدة للمخاطب"[2] ويذكر في تضمين (الجملة) معنى (الكلام):

فمن ذلك : قام زيد ، والابتدا وخبره ، وما دخل عليه نحو كان وإن وأفعال الشك والعلم والمجازاة. فالابتداء نحو قولك : زيد ، فإذا ذكرته ، فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما تخبره به عنه ، فإذا قلت : منطلق أو ما

---

١ - الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٣٠ .

٢ - المقتضب ، ج ١ ، ص ٨ .

أشبهه صح معنى الكلام ، وكانت الفائدة للسامع في الخبر ، لأنه قد كان يعرف زيدا كما تعرفه ولولا ذلك لم تقل له زيد ، ولكنت قائلا : له رجل يقال له زيد فلما كان يعرف زيدا ويجعل ما تخبره به عنه ، أفدته الخبر ، فصح الكلام لأن اللفظة الواحدة من الاسم والفعل لاتفيد شيئا ، وإذا قرنتها بما يصلح حدث معنى، واستغنى الكلام(١).

فردّد لفظ الكلام ثلاث مرات ليشير به إلى الجملة التي يشترط فيها الإسناد والإفادة .

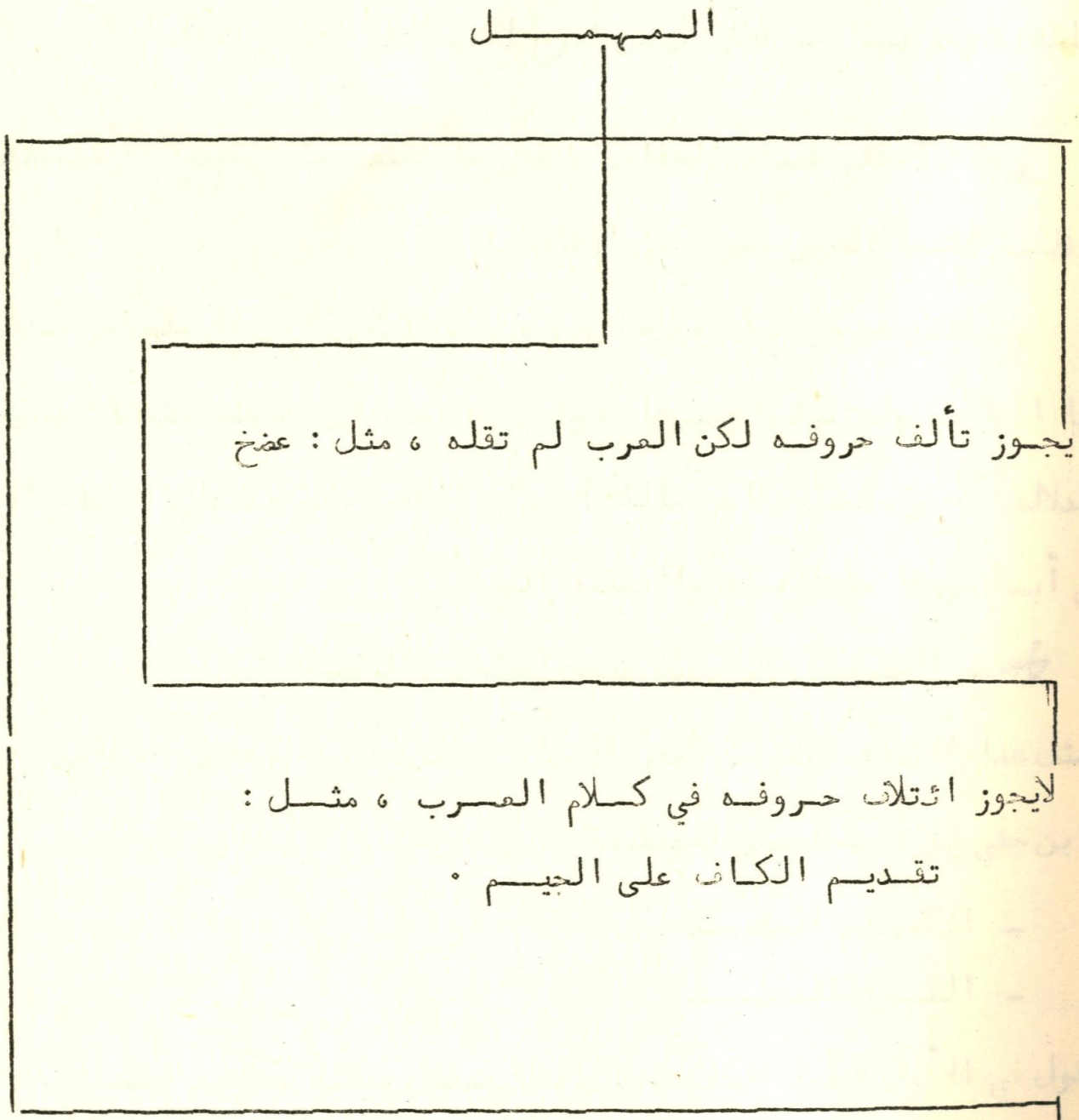
ومفهوم الجملة - عند - ابن فارس - يستفاد من حديثه عن الكلام(٢) وخلاصة القول فيه :

١ - أن الكلام ما سمع وفهم .
٢ - هو حروف مؤلفة دالة على معنى .
٣ - الكلام قسمان : مهمل ومستعمل .

وقد قسم المهمل ثلاثة أقسام ، وهي مبينة بالتخطيط التالي :

---

١ - المقتضب ، ج ٤ ، ص ١٢٦ .
٢ - الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها (نشير إليه بالصاحبي) ص ٨١ .


المهمل
يجوز تألف حروفه لكن العرب لم تقله ، مثل : عضخ
لايجوز ائتلاف حروفه في كلام العرب ، مثل :
تقديم الكاف على الجيم .
خلو الكلمة المكونة من خمسة أحرف من أحد حروف الذلق ،
أو من أحد حروف الاطباق .

رفض ابن فارس تسمية المهمل بأنه كلام ، واستند في ذلك إلى خبراء اللغة ، وهو بهذا قد خطأ كل من أدرج المهمل في أقسام الكلام (١).

ويطلق الكلام عند (الخفاجي) على ما يفيد وما لايفيد (٢). خلافا لأغلبية النحاة الذين حصروه في الإفادة .

ونستنتج من حديث (الجرجاني) عن (الكلام) أن الجملة ما حملت بها الفائدة ولم ترتبط بغيرها ، وبعبارة أخرى أن الجملة بناء مكتمل الدلالة (٣). واستعمل (ابن مالك) مصطلح الكلام ليدل به على الجملة المؤلفة في أبسط صورها من المسند والمسند إليه (٤).

ب - التسوية الصريحة بين الكلام والجملة :

يمثل هذا الاتجاه ثلاثة من كبار النحاة : ابن جني والزمخشري ، وابن يعيش فابن جني يورد مصطلحين للجملة :

- الكلام المفيد
- القول المفيد

يقول في الأول " أما الكلام ، فكل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لمعناه. وهو الذي يسميه النحويون الجمل ، هو زيد أخوك ، وقام محمد ، وضرب سعيد ... فكل لفظ استقل بنفسه ، وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام(٥) " .

---

١ - الصاحبي ، ص ٨٢ .

٢ - سرّ الفصاحة ، ص ٢٤ ، ٢٨ .

٣ - الدلائل ، ص ٤٩ . وأسرار البلاغة في علم البيان ص ١٠٤ ، وتاليها .

٤ - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج ١ ، ص ١٣ .

٥ - الخصائص ، ج ١ ، ص ١٧ .

وواضح من هذا التعريف أن الجملة تتميز بالاستقلال التركيبي ، والدلالي. ومعنى ذلك أنها لاتكون مندرجة في بناء نحوي أكبر منها ، ولا تحتاج في توضيح دلالتها إلى غيرها .

وخلاصة القول في المصطلح الثاني (القول) أنه يستعمل في المفيد وغير المفيد ، فعنده " كل كلام قول ، وليس كل قول كلاما "(١).

ويذهب (الزمخشري(٢)) مذهب (ابن جني) ، في عدم التمييز بين الكلام والجملة وتابعهما (ابن يعيش(٣)).

٣ - عدم التسوية بين (الكلام) و(الجملة).

ومن القائلين بهذا الرأي (ابن هشام) ، (السيوطي) .

يعلق (ابن هشام(٤))، على مصطلحي : الكلام والجملة ، قائلا " وبهذا يظهر لك أنهما ليسا بمترادفين كما يتوهم كثير من الناس ، وهو ظاهر قول صاحب المفصل ، فإنه بعد أن فرغ من حد الكلام قال ويسمى جملة ، والصواب أنها أعم منه ، إذ شرطه الإفادة بخلافها ، ولهذا تسمعهم يقولون : جملة الشرط ، جملة الجواب ، جملة الصلة ، وكل ذلك ليس مفيدا ، فليس بكلام " .

---

١ - ابن جني ، الخصائص ، ج ١ ، ص ١٧ .

٢ - انظر ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١ ، ص ٢٠ ، أبا البقاء العكبري ، مسائل خلافية في النحو ، ص ٣١ .

٣ - شرح المفصل ، ج ١ ، ص ٢٠ .

٤ - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، (نشير إليه بالمغني) ج٢ ، ص٣٧٤

فالجملة - حسبه - أشمل من الكلام ، لأنها توضح فيما يفيد وفيما لايفيد ، ؛ والكلام لايوضح الا فيما يفيد .

ويوافقه السيوطي(١) في كون الجملة أعم من الكلام ، ويخالفه في عدم اشتراط الفائدة في الكلام ، لأنه إما أن يكون مهملا ، وإمّا أن يكون مستعملا.

ولم يتوقف خلاف النحاة في حد الجملة ، بل تعدى إلى نوعيتها . وأشهر الآراء في ذلك ، أنها أربعة أنواع : اسمية ، وفعلية ، وظرفية ، وشرطية(٢) وأنها ثلاثة : اسمية ، وفعلية ، وظرفية(٣) ، أو أنها نوعان : اسمية ، وفعلية(٤).

وتفيد هذه الاختلافات اضطراب النحاة في تحديد مفهوم الجملة. ويحاول البحث العربي الحديث توضيحها ، بالنظر إلى أنها أصغر وحدة كلامية(٥) ، مكونة في أبسط صورها - من المسند ، والمسند إليه ، وظيفتها نقل ما في ذهن المتكلم من أفكار إلى ذهن السامع(٦).

ونقصد ببنية الجملة دراسة مكوناتها الأساسية والمتممة في نص (الأدب الكبير) ، وستكون الفصول القادمة مخصّصة لتحليلها .

---

١ - همع الهوامع في شرح جمع الجوامع (نشير إليه بهمع الهوامع)ج١، ص٦ ٠٣

٢ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١ ص ٨٨ .

٣ - ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ، ص ٣٧٤ .

٤ - المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

٥ - انظر: د / مهدي المخزومي ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ٣١ ، ود / إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، ص ٢٦٠ ، وتاليها ، و د / ريمون طحان ، الألسنية العربية (٢) ، ص ٤٤ .

٦ - د/ مهدي المخزومي في النحو العربي : قواعد وتطبيق على المنهج العلمي ص ٨٣ .

الفصل الأوّل

بنية الجملة الاسميّة

منهج الدراسة :

يقوم منهج دراسة (بنية الجملة الاسمية) على الأسس التالية :

١ - تحديد مفهومها قديما ، وحديثا .
٢ - اعتماد مقياس تعريف الجملة الاسمية عند النحاة العرب القدامى .
٣ - تصنيفها إلى بسيطة ومركبة ، وتقسيم كل منهما إلى اسمية ، ومنسوخة ، لاستخلاص خصائصهما التركيبية .
٤ - تقديم الأنماط اللغوية المختلفة للجمل البسيطة ، والاهتمام في معالجة الجمل المركبة بالوظائف النحوية الواردة جملة في طلبها .

تحديد الجملة الاسمية :

تحدثت المطولات النحوية العربية عن الجملة الاسمية ، بالأخص في بابي : المبتدأ والخبر ، والنواسخ ، وفي تأديتها لوظائف نحوية في سياق معين . وأبرز تعريف لها ما ذكره (ابن هشام[١]) قائلا : " فالاسمية هي التي صدرها اسم ، (كزيد قائم) ، (وهيهات العقيق) ، (وقائم الزيدان) .

وقد ورد هذا التعريف مفصلا في مقدمة الإعراب[٢] ، ونصه "... وذلك أنها تسمى اسمية إن بدئت باسم صريح ، (كزيد قائم) ، أو مؤول ، نحو (وأن تصوموا خير لكم[٣]) أي " . صومكم خير لكم ، أو بوصف رافع لمكتف به ، نحو (أقائم الزيدان) ، أو اسم فعل ، نحو (هيهات العقيق) ، وإذا دخل عليها حرف ، فلا يغير التسمية سواء غير الإعراب دون المعنى ، أو المعنى دون الإعراب ، أم غيرهما معا ، أم لم يغير واحدا منهما ، فالأول نحو (إنّ زيد اقائم) ، والثاني (هل زيد قائم) ، والثالث نحو (ما زيد قائما) ، والرابع نحو (لزيد قائم[٣]) .

---

١ - المغني ، ج ٢ ، ص ٣٧٦ .
٢ - حاشية الشنواني على شرح مقدمة الاعراب ، ج ١ ، ص ٥٠ ، وتاليها .
٣ - سورة البقرة الآية ١٨٤ .

يعالج هذا التعريف مسألتين نحويتين :

الأولى - تتعلق بأنواع الجمل الاسمية ، وهي - حسب الأمثلة التي ذكرت ستة:

- الجملة المبدوءة باسم جامد مسند إليه.
- الجملة المبدوءة باسم جامد مسند إليه ، مصدر (بلام الابتداء).
- الجملة المبدوءة باسم جامد مسند إليه مصدر (بأداة الاستفهام).
- المبدوءة (باسم مشتق[1])
- المبدوءة (بمصدر مؤول)
- المبدوءة (باسم فعل[2])

الثانية :

تخص وظيفة الأدوات التي تدخل على الجملة الاسمية ، وهي - كما يرى ابن هشام - لاتغير نوع الجملة ، وإنما تغير شكلها الإعرابي أو مضمونها ، أو هما معا. وقد تفيد هذه الأدوات تقوية المعنى دون تغيير الجانب الحركي الإعرابي .

وتدل الجملة الاسمية على معنى الثبوت والاستقرار[3]، إن كان خبرها اسما جامدا ، أو جملة اسمية . أما ان كان خبرها اسم فاعل أو اسم مفعول وغيرهما ، فإنها تدل على معنى التجدد ، عند ابن يعيش[4] إذ يقول في معرض حديثه عن نوع الخبر

١، ٢- يرى د/ مهدي المخزومي أن هذين النوعين لايدرجان في قسم الجمل الاسمية ، انظر تفصيل ذلك : في النحو العربي: نقد وتوجيه ص ٤٠، وتاليها.

٣ - نقصد بمعنى (الثبوت والاستقرار) أن الجملة الاسمية خالية من الزمن.

٤ - شرح المفصل ، ج ١ ، ص ٨٧ .

المفرد:" ... ثم المفرد على ضربين يكون متحملا للضمير وخاليا منه ، فالذي يتحمل الضمير ما كان مشتقا من الفعل نحو اسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبهة باسم الفاعل ، وما كان نحو ذلك من الصفات ، وذلك قولك زيد ضارب وعمر مضروب وخالد حسن ومحمد خير منك ، ففي كل واحد من هذه الصفات ضمير مرفوع بأنه فاعل لابد منه ، لأن هذه الأخبار في معنى الفعل فلا بدلها من اسم مسند إليه ..."ويذهب الزركشي[١] إلى القول باشتمال الجملة على معنى الثبوت وإن كان خبرها مشتقا ، وهو بهذا يخالف ابن يعيش .

وتحتوي الجملة الاسمية على معنى الزمن والتجدد ، أن كان خبرها جملة فعلية[٢] ، أو ان صدرت بفعل غير تام[٣] ، وتشتمل على الثبوت والتجدد[٤] ، إن كان خبرها (جارا ومجرورا) ، أو (ظرف زمان أو مكان) ، ويرجع مصدر هذين المعنيين إلى تأويل الجار والمجرور بفعل (استقر) ، أو باسم (كائن ، أو مستقر[٥]). واللغة في غنى عن هذا التأويل .

---

١ - البرهان في علوم القرآن (نشير إليه بالبرهان) ، ج ٤ ، ص ٦٦ ، وتاليها.
٢ - القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغية (نشير إليه بالإيضاح) ، ص ٥٢ .
٣ - د/ تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ١٩٣ .
٤ - المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
٥ - ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ، ص ٣٧٧ .

ويبنى تعريف الجملة الاسمية حديثا على كون المسند اسما ، متصفا بالثبوت ، يقول مهدي المخزومي[1] في ذلك : " وهي الجملة التي لايكون فيها المسند فعلا ، وذلك نحو : محمد أخوك ، والحديد معدن ، فأخوك ومعدن دالان هنا على الدوام ، أي : دوام اتصاف المسند إليه بهما ، لأن الأخوة ثابتة لمحمد، لاتتغير ، ولا تصير من حال إلى حال ، لأن المعدنية وصف ثابت لحديد ، لاتتغير ، فكل من هاتين الجملتين : جملة اسمية " .

فالجملة الاسمية - بهذا الاتجاه الحديث - هي التي ورد فيها المسند (أي الخبر) اسما جامدا . فالرؤية الحديثة ، وان اتّسمت بالجدّية والطرافة في البحث ، لم نعتمدها في تصنيفنا لجمل (الأدب الكبير) لما فيها من خلافات لم تستقر بعد[2]. نسعى - بعد إيضاح الرؤيتين : القديمة والحديثة في مفهوم الجملة الاسمية - إلى تحليل بنيتيها : البسيطة والمركبة .

---

١ - في النحو العربي : قواعد وتطبيق ، ص ٨٦ .

٢ - قد اختلفوا مثلا في الجملة الاسمية التي خبرها اسم مشتق ، (كمحمد قائم) أو التي خبرها جملة فعلية كـ(محمد قام) ، أو (الرحمان علم القرآن) ، فرأى د/ مهدي المخزومي ومن تابعه أن هذين النوعين يدرجان في الجملة الفعلية ، انظر - في النوع الأول - في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ٤٠ ، و ١١٧ ، وفي النوع الثاني - ما استنتجناه من حديثة عن الجملة الاسمية ، المصدر السابق ، الصفحة نفسها . ويذهب د/ محمد صلاح الدين مصطفى بكر إلى أنهما يصنفان في الاسمية ، انظر: النحو الوصفي من خلال القرآن الكريم (نشير إليه بالنحو الوصفي)، ص ١٩، وعد د/ حسن ظاظا أن الجملة التي خبرها اسم مشتق وسط بين الاسمية والفعلية ، انظر كلام العرب من قضايا اللغة العربية ، ص ١٥٨. وعد أغلب النحاة القدامى النوعين في عداد الجملة الاسمية ، ورأى بعض النحاة الكوفيين أن الجملة التي يتقدم فيها المسند إليه على الفعل ، جملة فعلية ، انظر المغني ، ج ٢ ، ص ٣٧٩ ، وتاليها ، ويستنتج من كلام ابن يعيش عن الخبر المفرد ، أن الجملة التي خبرها اسم مشتق فيها معنى الجملة الفعلية ، لدلالة المشتق على التجدد ، لأنه في معنى الفعل ، انظر شرح المفصل ، ج ١ ، ص ٨٧ .

أولا - الجملة البسيطة(١):

يمكننا تحديد الجملة البسيطة بالنظر إلى مكونات عناصرها اللفوية ، فان لم توجد عملية إسناد ثانية في أحد عنصريها الأصليين ، أو في بعض عناصرها المتممة ، عدت - من منظور نحوي - بسيطة . وتتفرع دراستها إلى الاسمية العادية والمنسوخة

١ - الجملة الاسمية العادية :

هي الجملة التي تقوم على عنصرين لغويين أصليين ، يعرفان بالمسند إليه والمسند ، أو المبتدأ والخبر ، وغيرها(٢). ويرى عبد القاهر الجرجاني أن مصطلحي : (المبتدأ والخبر) لايرجعان إلى مجيء الأول أولا ، والثاني ثانيا ، وإنما يردان إلى كون الأول يثبت له المعنى ، والثاني يثبت به المعنى ، يقول : " وههنا نكتة يجب القطع معها بوجوب هذا الفرق أبدا وهي أن المبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا ولا كان الخبر خبرا لأنه مذكور بعد المبتدأ بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند إليه ومثبت له المعنى والخبر خبرا لأنه مسند ومثبت به المعنى : تفسير ذلك أنك إذا قلت : زيد منطلق : فقد أثبت الانطلاق لزيد وأسندته إليه فزيد مثبت له ومنطلق مثبت به(٣)".

والمبتدأ والخبر يكونان إما معرفتين ، وإما نكرتين ، ويشترط النحاة في الابتداء بالنكرة الإفادة ، يقول ابن مالك(٤):

---

١ - انظر المنصف عاشور ، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة ، ص ٢١ ، وجمعة نخلة اتجاهات الدراسات المعاصرة ، في بعض مؤسسات الجامعة التونسية ، ص ٣٥٢ ، (اللسانيات واللغة العربية سلسلة - ٤ - ١٩٨١ ، ود/ رشاد الحمزاوي ، المصطلحات الحديثة في اللغة العربية ، ص ٣٤ ، وتاليها (حوليات الجامعة التونسية ، العدد ١٤ ، ١٩٧٧).

٢ - انظر إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، ص ٢٥ ، ود/ مهدي المخزومي ، في النحو العربي: نقد وتوجيه ص ٨٣ ، وتاليها ، ود/ عبد العزيز عتيق ، علم المعاني ، ص ١٣٠ ، وتاليها .

٣ - الدلائل ، ص ٢١٤ .

٤ - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج ١ ، ص ٢١٥ .

ولا يجوز الابتداء بالنكرة ما لم تفد : كعندزيد نمرة
وإما أن يجيء المبتدأ معرفة والخبر نكرة مطلقة ، جامدة أو مشتقة
وجملة ومجرورا ، وظرف زمان أو مكان ، وجملة اسمية أو فعلية .

وقد يجيء المبتدأ جملة فعلية ، نحو" تسمع بالمعيدي خير من أن تراه[١]"
و" سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم[٢]" ، وجملة مصدرية ، مثل " وأن تصوموا
خير لكم" ، وهو عند القدامى - كما أشرت[٣] - مصدر مؤول ، وجملة اسمية ك "
لا اله إلا الله خير الأقوال" .

والعلاقة بين المسند إليه والمسند ، تسمى (الإسناد)". وقد حاول
النحاة والبلاغيون العرب توضيحه. فمن النحاة (سيبويه[٤]) يقول في باب
المسند والمسند إليه:" وهما ما لايغنى واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم
منه بدا ، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه ، وهو قولك (عبد الله أخوك)
و(هذا أخوك ، ومثل ، يذهب عبد الله) فلا بدّ للفعل من الاسم ، كما لم يكن
للاسم بد من الآخر في الابتداء ، وما يكون بمنزلة الابتداء قولك: (كان عبد
الله منطلقا) ، وليت زيدا منطلق ، لأن هذا يحتاج إلى ما بعده كاحتياج
المبتدأ إلى ما بعده" .

ويفهم من هذا النص أن الجملة لاقوام لها إلا بالمسند والمسند إليه ،
وأن المعنى لايتحقق إلا بإسناد أحدهما إلى الآخر[٥].

---

١ - انظر حول رواياته ، وظروف نشأته ، الميداني ، مجمع الأمثال (المختارات ١) ، من ص ٥٧ إلى ص ٦٢ .
٢ - سورة البقرة الآية ٦
٣ - راجع ص ٢١ من هذا البحث.
٤ - الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٢ .
٥ - انظر مص ، ن ، ص ٢٣ ، والجرجاني ، الدلائل ، ص ٤٩ ، والسيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٣ .

وحدد الإسناد عند البلاغيين - بأنه " نسبة مقومة للم يفاد بها المخاطب[١]، أو هو " ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد الحكم بأن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه[٢] " .

يركز التعريف الأول على مطلق الإفادة في التركيب ، ويشرح التعريف الثاني فائدة الكلام التي ينتج عنها نوعان من الكلام :

النوع الأول :

الكلام موجب أو مثبت.

النوع الثاني:

الكلام غير مثبت.

وأما ضبطه ، عند اللغويين العرب المحدثين ، أو المعاصرين ، فلم يخرج عما ذكر قديما .

وقد تضاف إلى ركني الإسناد ، عناصر لغوية تعرف بالمتممات أو الفضلات[٣] ويؤتى بها لزيادة معنى في المسند إليه ، أو في المسند ، أو فيهما معا .

وقد قام التفريق بين العمد[٤] والمتممات عند النحاة العرب القدامى ، على وجهتين :

---

١ - محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة (نشير إليه بالإشارات) ، ص ٢١ .

٢ - التفتازاني ، شرح تلخيص المفتاح ، ص ٣٠ .

٣ - همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٣ .

٤ - انظر في استعمال هذا المصطلح ، مص ، ن . ص ، ن .

الأولى- أن قوام أية جملة لايكون إلا بالمسند إليه والمسند .
الثانية أن الجملة يمكنها أن تستغني عن المتممات .

ولا يعني استغناء الجملة عن المتممات عدم أهميتها[١]، وإنما مرادهم بمعنى الاستغناء هو أننا إذا عزلنا المتممات عن السياق ، استقام الكلام بثنا المكونات الأصلية من النص ، لم يؤد الخطاب وظيفته الإبلاغية .

ويمكننا تصنيف ما ورد من الجمل الاسمية العادية البسيطة ؛ في (الأدب الكبير) إلى الأنماط التالية :

النمط الأول

المسند إليه + المسند

يفيد هذا النمط أن الجملة تخلو - أحيانا - من المتممات ، لتدل على مدلول عام أو مطلق ، فإذا قلنا (الله عليم) دل الإسناد على أن الله متصف بالعلم المطلق . ومن هذا النمط الأشكال الآتية[٢]:

الشكل الأول

المسند إليه (معرف بأل)	المسند(جار ومجرور+ مضاف إليه مزدوج)
العجب	من دواعي المقت والشنآن[٣]

---

١ - شعر د/ محمد صلاح الدين مصطفى بكر أن مفهوم الاستغناء عند العرب يعني عدم الأهمية - وهذا لا نقره ، انظر كتابه النحو الوصفي ، ج ٢ ، ص ٢٢ .

٢ - الشكل - هنا - نموذج تركيبي ، متفرع عن النمط المذكور أعلاه .

٣ - الأدب الكبير ، ص ١٢١ .

المسند إليه مصدر محلى بأل ، والمسند جار ومجرور ، وحرف الجر (من) مفيد للتبعيض ، ومعنى ذلك أن المسند إليه جزء من كل ، والمجرور (دواعي) مضاف إلى اللفظين : المقت والشنآن " المنتمين إلى دلالة واحدة . والتعبير بهما مقر للمعنى .

الشكل الثاني :

المسند اليه (محلى بأل ، مُصدر بإنما)	المسند (نكرة مطلقة)
إنما النساء	أشباه(١)

يدل تعريف المسند إليه (بأل) على الشمول الجنسي ، وتذكير المسند على مجرد الإخبار ، وأكد مضمون الجملة بالأداة (إنما) ، وهي بمثابة إشارة تستوقف المخاطب ، لأهمية الخبر بعدها(٢) .

الشكل الثالث :

المسند إليه (ضمير منفصل ، مصدر بإنما)	المسند (تركيب إضافي مزدوج)
فإنّما هو	رضاه وحكمه(٣)

المسند إليه ضمير منفصل ، عائد على متأخر ، ويسمى عند النحاة العرب ضمير الشأن وغيره . والمسند مصدر مضاف إلى فاعله ، وأصل التركيب " فإنما رضي الصديق ، وحكم ".

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩٩ .

٢ - لايعني الخبر هنا الوظيفة النحوية ، وإنما يعني الكلام الذي يلقى على السامع .

٣ - مس ، ن ، ص ٧٣ .

الشكل الرابع :

المسند إليه (اسم إشارة للقريب) وهذا	المسند(تركيب إضافي) هلال الدّين(١)

الشكل الخامس :

المسند إليه (اسم اشارة للقريب + بدل) + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه):

" وهذا الباب من أبواب البخل"(٢)

الشكل السادس :

المسند إليه (إسم اشارة للقريب ، مصدّر بإنما) + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه) :

" فإنما هذا من صفات الحمير"(٣)

المسند إليه اسم إشارة ، **عوض** كلاما سبق ذكره ، وارتبط به اسم معرف بأل في الشكل الخامس لتوضيح إبهامه ، وصدّر بإنما في الشكل السادس لتقوية المعنى. والمسند في الشكل الرابع تركيب إضافي ، وفي الشكلين: الخامس والسادس جار ومجرور مضاف. وحرف الجر (من) مفيد للتبعيض .

الشكل السابع :

المسند إليه (اسم إشارة للقريب) و هذا	المسند × ٣ (اسم معرف بأل) الحمق والشقاء والسفه(٤)

اسم الإشارة عائد على كلام سابق ، والتعبير به أخف وأوكد. و (أل) في المسند مفيدة للقصر ، ويعني ذلك أن المشار إليه متميز بالحمق والشقاء والسفه ليس غير .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٣ .

٢ - مس ، ن ، ص ١٢٤ .

٣ - مس ، ن ، ص ٨٧ .

٤ - مس ، ن ، ص ١٠١ .

الشكل الثامن :

المسند إليه (تركيب إضافي مصدّر بإنما)	المسند (تركيب إضافي مزدوج)
فإنما مروة الرّجل	إخوانه وأخدانه(١)

إنما مفيدة للقصر ، والمقصور عليه المسند ، والمسند إليه نكرة مضافة إلى اسم محلى بأل الدالة على استغراق الجنس ، والواو في المسند المزدوج (إخوانه وأخدانه) جمعت لفظين مترادفين .

الشكل التاسع :

المسند إليه (تركيب إضافي + مضاف إليه مزدوج)	المسند (جار ومجرور + مضاف اليه + ضمير متصل مضاف إليه)
وإنما تمام إصابة الرأي والقول	بإصابة موضعه(٢)

إنما للقصر ، والمقصور عليه المسند (بإضافة موضعه) والتعبير بها مؤكد للمعنى .

النمط الثاني

المسند إليه + المسند + المتمم

يبين هذا النمط أن عددا من الجمل الاسمية البسيطة وردت في الأدب الكبير مكونة من عناصر أساسية ومتممة ، مرتبة حسب القانون النحوي العام . وقد تفرع إلى الأشكال التالية :

---

١ - الادب الكبير ، ص ١٣

٢ - مس ، ن ، ص ٦٥ .

الشكل الأول :

المسند اليه (اسم إشارة للقريب)	المسند (جار ومجرور) + مضاف إليه)	المتمم (نعت)	المتمم (جار ومجرور)
وهـذا	من سوء الأدب	الفاشي	في الناس

المسند إليه اسم إشارة عائد على كلام سابق ، والمسند جار ومجرور ، و (من) للتبعيض ، أو للدلالة على النوع ، لأن الأدب نوعان : سيء وحسن . والمتممان: (الفاشي ، و في الناس) يزيدان في توضيح المنعوت (الأدب) .

الشكال الثاني :

المسند إليه (اسم إشارة للبعيد) + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور)+ واو + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور) :

" وذلك مفسدة للصدق ، ومزراة بالمروءة[٢] "

" وذلك ضعف في العقل ، ولؤم في الأخلاق[٣] "

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٣ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٠٩ .

٣ - مص ، ن ، ص ١١٢ .

المسند إليه (ذلك) عائد على ملفوظ سابق ، والمسند نكرة مخصّصة بالجار والمجرور ، والتخصيص مفيد لتقييد(الخبر) من التنكير المطلق .

الشكل الثالث :

المسند إليه (تركيب إضافي)	المسند(نكرة)	المتمم (جار ومجرور+ مضاف إليه)
وجرح اللسان وسوء الأصدقاء	أشد أنر	من جرح اليد(١) من بغض الأعداء(٢)

في المثال الأول مقابلة بين شيئن : أحدهما معنوي ، وهو ما تعلق بجرح اللسان وثانيهما محسوس ، وهو ما تعلق بـ (جرح اليد) . وقدم المعنوي على المحسوس لأهميته في الكلام . وفي المثال الثاني ميّز بين شيئين معنويين هما : سوء الأصدقاء ، و بغض الأعداء . وقدمنا إساءة الأصدقاء على بغض الأعداء ؛ لأنها أكثر وقعا وتأثيرا على المخاطَب .

والمسند إليه في المثاليين - معرف بالإضافة ، وهي مركبة في الأصل من (فعل وفاعل). وأصل التركيب (يجرح اللسان ، ويسيء الأصدقاء) ، فهي من إضافة المصدر إلى فاعله ، والمسند فيهما نكرة مخصصة بالجار والمجرور ، لإزالة إبهامه .

الشكل الرابع :

المسند إليه (تركيب إضافي) + المسند (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور) + واو + المسند (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور).

١ - الأدب الكبير ، ص ١٢٧

٢ - مس ، ن ، ص ٧٦ .

ورأي القوة أحقهما بالتبدية وأولاهمـــا بالأثـــرة(١)"

المسند إليه، والمسند معرفان بالإضافة ، والمتممات مؤدية لوظيفة (التمييز) .

الشكل الخامس :

المسند إليه (تركيب إضافي)	المسند (نكرة)	+ المتمم (جار ومجرور)
وكل الناس	محتاج	إلى التثبت (٢)

المسند إليه اسم دال على العموم ، مضاف إلى اسم محلى بأل الدالة على الاستغراق، والمسند مفرد نكرة، وأصل التركيب فيه" يحتاج إلى التثبت" . ويرجع إفراده إلى مراعاة " كل" لفظيا ، فلو روعي المعنى ، لقال :" كلّ الناس محتاجون إلى التثبت" ، والتعبير الأول أوكد وأفصح .

الشكل السادس :

المسند إليه (تركيب إضافي)	المسند (نكرة)	المتمم (ظرف مضاف + ضمير متصل مضاف إليه	+ المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه)
وكل ذلك	أبين	عند سامعيه	من وضح الصبح (٣)

المسند اسم دال على الشمول ، مضاف إلى نكرة ، والمسند نكرة ، موضحة بالجار والمجرور (من وضح الصبح)، والمتمم (عند سامعيه) أفاد الظرفية المكانية مجازا ، والهاء في (سامعيه) مفعول به .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٩ .

٢ - مس ، ن ص ٢٨ .

٣ - مس ، ن ، ص ١٢٨ .

النمط الثالث

المسند اليه + المتمم + المسند

منه الشكلان التاليان :

الشكل الأول :

المسند إليه (محلى بأل مصدر بإنما)	المتمم (ظرف مضاف)	+ المسند جار ومجرور مضاف + تركيب إضافي)
وإنما التفاضل	بين الناس	في مغالبة طباع السوء (١)

المسند إليه مصدر معرف بأل ، مؤكد بأنما ، ليعلم أن ما بعدها حري بالانتباه إليه ، والمسند جار ومجرور ، والمتمم (بين الناس) تركيب إضافي ، وهما (أي المسند والمتمم) يفيد ان الظرفية مجازا .

الشكال الثاني :

المسند اليه (ضمير منفصل) + واو العطف + المسند إليه (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند (نكرة مطلقة) :

" وهم وغيرهم من عدوه حضور " (٢)

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٥ .

٢ - مص ، ص ٣٩ .

المسند إليه اسم معرف بالإضمار ، لسبق الحديث عنه ، وعطف عليه مسند إليه ، آخر لافاده المشاركة فيما يخبر عنهما والمسند نكرة للدلالة على الإخبار المجرد ، والمتمم (عن عدوه) يبين المعطوف (غيرهم) .

النمط الرابع

المسند إليه + المتمم + المسند + المتمم

له شكلان :

الأول :

المسند إليه (معلى بأل)	المتمم (جار ومجرور)	المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور)
بل النساء	بالنساء	أشبه من الطعام بالطعام (١)

(أل) في المسند إليه (النساء) للاستغراق الجنسي ، وحرف (الباء) في المتمم (بالنساء) دال على (الارتباط) . والمسند (أشبه) نكرة مخصصة بالجار والمجرور المزدوج (من الطعام بالطعام . وفي هذا التركيب طرافة ، من حيث أنه قابل بين (النساء والطعام) ثم أبرز في هذه المقابلة أن شبه النساء بالنساء أكثر من شبه الطعام بالطعام ، فكأنه يقول : والنساء يشبهن النساء أكثر مما يشبه الطعام الطعام (٢).

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩٩ .

٢ - في هذه الصورة بعد أعمق ، يتمثل في هجوم ابن المقفع على المرأة ، ويظهر عدم احترامه لها بالأحى حينما قال في بعض جمل الأدب الكبير: " فإنه ليس كالمملوك الذي تعتقه إذا شئت ، أو كالمرأة التي تطلقها إذا شئت " ص ٧٢. أي أن المرأة تطلق متى أراد الرجل ، وفي هذا الاتجاه احتقار لها . ولعل ذم المرأة في نظر المؤلف مظهر من مظاهر العصر الذي عاش فيه .

الثاني :

المسند إليه (ضمير منفصل) + المتمم١ (جار ومجرور) + المسند (نكرة + المتمم٢ (جار ومجرور + مضاف إليه) + المتمم٣ (جار ومجرور × ٢) :

" وهي في ذلك كامنة ككمون النار في العود والحجر(١)

أضمر المسند إليه لعلم المتلقي به ، وقدم المتمم (في ذلك) ليؤكد الفكرة التي بسطها قبل هذه الجملة ، ويبين أن الانسان لايستطيع أن يتخلص من غرائزه مهما بذل من الجهد.. ونكر المسند لتأدية الإخبار الأصلي ، ودل الكاف في (ككمون النار) على التشبيه ، وأفادت (في) الظرفية على المجاز ، وتميز التركيب بالثقل لاجتماع ثلاثة كافات ، فلو قال :" كامنة كمون النار في العود ... " لكان التعبير أخف وأقوى .

النمط الخامس

المسند إليه (اسم دال على العموم) + المسند (نكرة مشتقة) + المتمم ١ (جار ومجرور)+ المسند (نكرة مشتقة)+ المتمم٢(جار ومجرور) + واو العطف+ المسند (نكرة مشتقة + ضمير متصل مضاف إليه) + المتمم ٣ (جار ومجرور + مضاف إليه) :

" فكل غالب عليه مستمتع به وصارفه في محبته(٢)"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٥ .

٢ - مص ، ن ، ص ٧٩ .

المسند إليه اسم يفيد العموم ، والتنوين فيه للدلالة على كلام محذوف ، والمسند اسم مشتق ، وأصل التركيب فيه "... يغلب عليه ، يستمتع به ، يصرفه في محبته" ، وقد تكرر في القسم الأول من الكلام بغير العطف لقوة الارتباط بين الصفتين: " غالب ، مستمتع " ، وفي الجزء الأخير من الملفوظ ، بالواو ، لإبراز معنى إضافيا في الكلام .

النمط السادس

المسند + المتمم + المسند إليه (وقد يضاف إليه بعض المتممات)

يشير هذا النمط إلى أن الجملة - أحيانا - لاتحتفظ بالترتيب النحوي الأصلي لعناصرها الأساسية والفرعية ، ويرجع هذا إلى اللغة نفسها ، من حيث أن بها قواعد تجوز أو توجب تقديم بعض الكلام على بعض ، أو إلى الموقف الكلامي أو المقامي الذي يفرض على المتكلم أن يراعيه .

ومثاله: " ومن الأخلاق السيئة على كل حال مغالبةُ الرجل على كلامه والاعتراضُ فيه والقطعُ للحديث[1] " . وأهم ما فيه أن المسند تقدم لتعدد العناصر اللغوية في المسند إليه ، وفي تقديمه توازن للكلام ، إذ لو تأخر لفقد التركيب هذه النكتة البلاغية .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٢٣ ، وتاليها .

النمط السابع

أما + المسند اليه + الفاء + المسند

يشير هذا النمط إلى أن في (الأدب الكبير) جملا اسمية محضة ، مُصدّرة بـ(أمّا) وهي تتضمن معنى الشرط " يقول سيبويه(١): " وسألته عن قولهم : أمّا حقا فإنك ذاهب ، فقال : هذا جيد ، وهذا الموضع من مواضع إن ألا ترى أنك تقول: أمّا يوم الجمعة فإنك ذاهب وأمّا فيها فإنك داخل . فإنّما جاز هذا في أمّا لأن فيها معنى يوم الجمعة مهما يكن من شيء فإنك ذاهب " . وقد تخرج عن هذا المعنى، فتكون مركّبة من (أنْ وما(٢)) في بعض المواطن ، وحرف ابتداء في آخرى(٣).

وتجيء للتوكيد والتفصيل وهو الغالب ، ولغير التفصيل ، ويفصل بينها وبين الفاء المبتدأ أو الخبر أو المفعول أو الظرف ، أو جملة الشرط(٤).

يتبين لنا - من خلال هذا العرض السريع لآراء بعض النحاة العرب القدامى - أنّ(" أمّا) تفيد الشرط بدليل لزوم الفاء في جوابها ، وهذا الرأي لم نلتزمه في بحثنا ، لأن التركيب الشرطي ، في أصل وضعه ، يتكون من جملتين إحداهما معلّقة على الأخرى وهذا غير متوفر في (أمّا(٥)).

---

١ - الكتاب ، ج ٣ ، ص ١٣٧ . والمبرد ، المقتضب ، ج ٣ ، ص ٢٧ .

٢ - سيبويه ، الكتاب ، ج ١ ، ص ٢١٣ ، وانظر برجشتراسر ، التطور النحوي للغة العربية ، ص ١٣٣ .

٣ - سيبويه ، الكتاب ، ج ١ ، ص ٩٥ .

٤ - ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٥٧ ، وتاليها .

٥ - انظر في الإشارة إلى عدم شرطيتها ، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك ، مج ٢ ، ج ٤ ، ص ٣٠ .

وبهذا سعينا إلى إدراج الجمل المبدوءة بأمّا في الأدب الكبير في صنف الجمل الاسمية المحضة .

وقد قسمناها إلى بسيطة ومركبة ، فالبسيطة لم يرد منها إلا جملة واحدة ، يقول ابن المقفع :" وأما ملك الهوى فلعب ساعة ودمار دهر[1] "أفادت أما) معنى التفصيل ، ودخلت على ملفوظ له أهمية إبلاغية ، وجاء كل من المسند إليه والمسند في تركيب إضافي . وأما الجمل غير البسيطة فقد درسناها في قسم الجمل المركبة ، مراعاة لمنهج الدراسة في البحث.

خصائص التراكيب في الجمل الاسمية المحضة البسيطة

أفضى الوصف إلى مجموعة من الخصائص التركيبية ، منها ما يتصل بركني الإسناد ، ومنها ما يتعلق بالعناصر المتممة ، ومنها ما يخص دلالات التراكيب .

فالترتيب النحوي لركني الإسناد ، في النماذج المدروسة ، هو مجيء المسند إليه أولا ثم المسند ثانيا ، ولم يشذ عن هذا النظام النحوي إلا مجموعة قليلة من الجمل ، تقدم فيها الخبر على المبتدأ ، لأمر بلاغي ، أو غيره ، يستفاد من السياق .

وقد وردا معرفين ، وصورهما :

١ -

المسند إليه (اسم إشارة للقريب)+المسند(اسم محلي بأل)، أوتركيب إضافي)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٩ .

" وهذا الحمق والشقاء والسفه[١]"

" وهذا هلاك الدين[٢]"

اسم الإشارة هنا - كما أشرت سابقا[٣] نوع من الضمائر يعود على جملة ذكرت ، ولا تراد إعادتها ، فقوله " وهذا هلاك الدين " ، (أي : والميل مع الوالي على الرعية هلاك للدين " ، والتعبير باسم الإشارة أخف وأوكد .

المسند إليه (اسم محلى بأل) المسند (تركيب إضافي)

" وأحق الناس باتقاء الأيمان الملوك[٤]

وفي تقديم (أحق) على(الملوك) توكيد للصفة والإسناد .

المسند إليه (تركيب إضافي) مصدّر بـ (إنما) + المسند تركيب إضافي مزدوج

" فإنّما مروة الرجل اخوانه وأخدانه[٥]

أكد المعنى بـ (إنما) وبالترادف ، وبتقديم (مروة ...) .

ووردا مختلفين . وصورهما كالتّالي :

المسند إليه (ضمير منفصل) + المسند (نكرة مطلقة أو مخصصة)

" وهم وغيرهم من عدوّ حضور[٦]"

" وهي في ذلك كامنة ككمون النار في العود والحجر[٧]"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠١ .
٢ - مص ، ن ، ص ٣٣ .
٣ - انظر ، ص ٢٩ ، و ٣١ من هذا البحث .
٤ - مص ، ن ، ص ٢٢ .
٥ - مص ، ن ، ٧٣ .
٦ - مص ، ن ، ص ٣٩ .
٧ - مص ، ن ، ص ٨٥ .

المسند إليه (اسم إشارة للقريب) + المسند (جار ومجرور)

" وهذا من سوء الأدب الفاشي في الناس (١)"

لايمكن تأخير اسم الإشارة (هذا) في الكلام ، لئلا يختل ميزان الجملة، فلو قلنا : " من سوء الأدب الفاشي في الناس هذا " ، ذهب رونق الكلام وضعف نسجه.

المسند إليه (اسم إشارة للبعيد) + المسند (نكرة مخصصة ، مزدوجة)

" وذلك ضعف في العقل ولؤم في الأخلاق (٢)"

المسند إليه (اسم محلى بأل) + المسند (نكرة مطلقة)

" وإنما النساء أشباه (٣)".

في هذا التعبير قصر . وهو من قصر المبتدأ على الخبر ويؤدي هذا القصر اللفظ (إنما) .

المسند إليه (اسم محلى بأل) + المسند (نكرة مخصصة)

" بل النساء بالنساء أشبه من الطعام بالطعام (٤)"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٣ .

٢ - مص ، ن ، ص ١١٢ .

٣ - مص ، ن ، ص ٩٩ .

٤ - مص ، ن ، ص ، ن .

في هذا التعبير قوة ، وقوته مستمدة من حرف الإضراب (بل) فكأنه أضرب عن الكلام السابق ليسلط ذهن المخاطب على هذه الجملة ، والحقيقة أنه لم يضرب ، وإنما أراد التوكيد .

المسند إليه (اسم محلى بأل) + المسند (جار ومجرور)

" وإنما التفاضل بين الناس في مغالبة طبائع السوء[1]"

يمكن أن يؤدّى هذا المعنى بالصّياغة التالية : "لا تفاضل إلّا في مغالبتك طبائع السوء" . والتعبير الأول أقوى وأثبت في النفس .

المسند إليه (تركيب إضافي) + المسند (نكرة مطلقة)

"وأبوابه الفاضحة كثيرة[2]"

المسند إليه (تركيب إضافي) + المسند (نكرة مخصصة)

"وسوء الأصدقاء أضر من بغض الأعداء[3]"

في الجملة نوع من ردّ العجز على الصدر فكما يقال (سوء الأصدقاء يقال : (أصدقاء السوء) وقد اختار المؤلف التعبير الأول للمجانسة بينه وبين الملفوظ من بغض الأعداء) .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٥ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٢٤ .

٣ - مص ، ن ، ص ٧٦ .

المسند إليه (تركيب إضافي) + المسند (جار ومجرور)

" وإنما تمام اصابة الرأي والقول بإصابة موضعه(١)"

ويدل هذا التنويع النحوي لركني الإسناد على مقدرة ابن المقفع في تخيره للعناصر اللغوية وربط بعضها ببعض رباطا محكما ، حتى تؤدي وظيفتها الإبلاغية .

أما المتممات ، فقد توزعت في الجمل الاسمية البسيطة حسب المواطن التالية :

الأول - جاءت فيه بعد ، ركني الإسناد ، وهو ترتيب نحوي أصلي .

الثاني- توسطت ركني الإسناد . ويفيد توسطها توضيح العلاقة الإسنادية ، أو أحد ركني الجملة .

الثالث- اتخذت مكانين في الجملة الواحدة : التوسط ، ومجيئها بعد ركني الإسناد ووردت تراكيب النماذج المدروسة مثبتة إثباتا مجرداً، وإثباتا مؤكدا . ويؤتى بالنوع الأول لإخبار المخاطب بأمور لايعلمها - غالبا - ، وبالنوع الثاني ، لإزالة الظن أو التردد ، أو الإنكار.

وقد لايكون السامع على هذا الأحوال ، فيُنزّل منزلتها لغرض التنبه إلى ما في التركيب من قيمة إبلاغية .

٢ - الجملة المنسوخة :

هي كل جملة صُدرت بناسخ حرفي ك (إنّ) ، أو فعلي ك (كان) .

ويتمثل بناؤها النحوي في الأنماط التالية :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٥ .

النمـط الأول

الناسخ + المسنـد إليـه + المسنـد

لـه شـكلان :

الشكـلا الأول :

الناسخ الحرفي + المسند إليـه + المسنـد

منـه الصـور الآتيـة(١):

الأولـى :

الناسخ الحرفي (إنّ)+	المسندإليه(اسم محلى بأل)+	المسند(اسم فاعل+ مفعول به
وإن	المشنـوع	شانع صاحبـه(٢)

المسند إليه وصف معرف بأل وكذا المسند وصف، نصب مفعولا بـه. والعلاقة الإسنادية مؤكدة بالأداة (إنّ) ومما زاد الجملةَ تأكيدا ورودُ الخبـر (شانع) مفـردا ، وهـو أوكـد مـن الجملـة الفعليـة (يشنع صاحبـه).

١- الصورة - هنا - نموذج تركيبي ، متفرع عن الشكل اللغوي السابق .

٢- الأدب الكبيـر ، ص ٧٥ .

الثانيـــة :

الناسخ الحرفي (إنّ)	+ المسند إليه (اسم محلى بأل أو تركيب إضافي + المسند (جار ومجرور ، أو جار ومجرور مضاف)	
وإنّ	الاستزادة	من الجشع (١)
فإنّ	الاحتلاا	من محققات الريب (٢)
فإنّ	اكثر الصواب	من خلاف الهوى (٣)

المسند إليه اسم معرف : إما بأل ، وإما بالإضافة . والمسند جار ومجرور قدّم المسند إليه (الاستزادة ، الاختلاا ، أكثر الصواب) على المسند: (من الشجع ، من محققات الريب ، من خلال الهوى)، لأهميته ، ويدل على ذلك ما سبق هذه الجمل .

الثالثـــة :

الناسخ الحرفي (إنّ)	+ المسند إليه (اسم إشارة للقريب	+ المسند (اسم محلى بأل)
فإن	هذا	الحذر (٤)

التعبير باسم الاشارة (هذا) مقو للكلام ودخول أل على المسند الحذر مفيد للقصر ، ومعناه أن الاخبار عن (هذا) مدّد بـ (الحذر) ليس غير.

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١١٠ .
٢ - ص ، ن ، ص ١٢٦ ، وتاليها .
٣ - ص ، ن ، ص ١١٧ .
٤ - ص ، ن ، ص ١٢٨ .

الرابعـــــة :

الناسخ الحرفي (لكنّ) + المسند إليه (ضمير متصل للغائب) + المسند (تركيب إضافي مزدوج) :

" ولكـنّه عرضـك ومروءتـــك "(١)

الجملة مؤكدة بالأداة (لكنّ) وبضمير الشأن (هو) الواقع مسندًا إليه .

الشكـــل الثانـي :

الناسـخ الفعلـي + المسند إليه + المســند

مـــنه ثـلاث صـــور :

الصـــورة الاولـــى :

الناسخ الفعلـــي + المسند إليه (اسم محلّى بأل) + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه) + واو العطف + (جار) ومجـــرور + مضاف إليه) :

" ثـم تصـير الشـؤون إلى حقائهـا وأوصولهـــا "(٢)

---

١ — الأدب الكبـير ، ص ٣٣ .

٢ — مص ، ن ، ص ٢٩ .

الناسخ (تصير) دالّ على معنى التحوّل من حالة إلى أخرى . والمسند إليه محلّى بأل الجنسية ، والمسند جار ومجرور مزدوج بالواو التي جمعت معنيين متقاربين .

الصورة الثانية :

الناسخ الفعلي (تكون) مصدّر (بإنّما) + المسند إليه (اسم محلى (بأل) + المسند (تركيب إضافي) :

" وإنما تكون الدّقة بعد الفراغ " (١)

معنى الجملة مؤكد بإنّما المفيدة للقصر ، والمقصور عليه الخبر (بعد الفراغ) .

الصورة الثالثة :

الناسخ الفعلي (تكون) مصدّر بلا النافية + المسند إليه (تركيب إضافي) + ضمير متصل مضاف إليه) + المسند (مفرد ، نكرة مطلقة) :

" فلا تكون حقيقة دركهم دركا " (٢)

النّفي في الجملة مطلق ، والإضافة في المسند إليه دالة على تحديد المضاف (حقيقة) والمسند (دركا) نكرة عامة .

---

١ — الأدب الكبير ، ص ٩ .

٢ — مص ، ن ، ص ٤ .

فلكل من المسند إليه والمسند معرف : الأوّل بأل التعريف المفيدة للجنس ، والثاني : بالإضافة ؛ ووظيفة المتمم (زوالا) إزالة الإبهام في المسند .

الشكل الرابع :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلى بأل) + المسند (تركيب إضافي + مضاف اليه) + المتمم ١ (تمييز) + المتمم ٢ (جار ومجرور + مضاف إليه) + المتمم ٣ (جار ومجرور + واو العطف + جار + مجرور) :

(١) " فإن الأنساب أقل مناقب الخير غناء عن أهلها في الدّين والدّنيا "

المسند إليه اسم معرف بأل ، والمسند موضح بالإضافة ، والمتممات (غناء عن أهلها في الدين والدنيا) مبينة للمسند .

الشكل الخامس :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (تركيب إضافي) + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه + ضمير متصل مضاف إليه) ، أو (جار ومجرور + مضاف إليه) :

(٢) " فإن صيانة القول خير من سوء وضعه "

المسند اليه مكوّن ، في المثال ، من عنصرين هما المضاف والمضاف إليه ، والمسند فيه نكرة مخصصة بالجار والمجرور ، والعلاقة الإسنادية مؤكدة بـ (إن) .

الشكل السادس :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (ضمير متصل للمؤنث) + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه ٤٣X) + المتمم (تركيب إضافي) :

(٣) " فإنها بمنزلة خديعة وخيانة وكفر عندهم "

---

١ — الأدب الكبير ، ص 113 .

٢ — مص ، ن ، ص ٤٧ .

٣ — مص ، ن ، ص ٣٣ .

المسند إليه ضمير متصل ، وفائدة الإضمار تنبيه المخاطب وتشويقه إلى مافي الخبر من قيمة إخبارية ، والمسند مصدّر بحرف جر زائد للتوكيد ، والمتمم (عندهم) مفيد للظرفية المجازية .

الشكل السابع :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم إشارة للقريب أو للبعيد) + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه ، أو جار ومجرور) + واو العطف + جار ومجرور :

" فإن هذا مجانب لأدب الحكماء "(١)

" فإن ذلك شبيه بالوحشة والغربة "(٢)

المسند إليه اسم إشارة للقريب في المثال الأول ، وللبعيد في المثال الثاني، وهو يعد ضميرا عائدا على كلام سابق . والمسند نكرة مخصصة بالجار والمجرور، والخبر المفرد أكثر توكيدا من الخبر الجملة وبالأخص الجملة الفعلية .

الشكل الثامن :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم اشارة للبعيد) + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور) + واو العطف + المسند (نكرة) + المتمم (جار ومجرور) × ٣ :

" فإن ذلك غرة له وسبيل لك إلى القدرة عليه "(٣)

---

١ — الأدب الكبير ، ص ١٣٣ .

٢ — مص . ن ، ص ٣٢ .

٣ — مص . ن ، ص ٩١ .

الشكل التاسع :

الناسخ الفعلي + المسند إليه (اسم إشارة للبعيد) + المسند ٦ (نكرة) + المتمم ١ (جار ومجرور) + واو العطف + المسند ٢ (نكرة) + المتمم ٢ (جار ومجرور) :

" فيكون ذلك أيسر للنقض وأبعد من البغضة "[1]

المسند إليه في الشكلين : الثامن والتاسع اسم إشارة للبعيد ، والمسند فيهما نكرة مخصصة ، والواو في (وسبيل لك ...) ، وفي (وأبعد ...) أشركت المعطوف والمعطوف عليه في وظيفة نحوية واحدة هي (الخبر) .

الشكل العاشر :

الناسخ الفعلي + المسند إليه (ضمير متصل) + المسند (جار ومجرور + مضاف اليه) + المتمم ١ (نعت) + المتمم ٢ (جار ومجرور) + واو العطف + المتمم ٣ (نعت) + المتمم ٤ (جار ومجرور) :

" وليسوا كعدو السلطان النائي عنه والمكتتم عنه "[2]

المسند إليه ضمير دالّ على الجمع ، والمسند جار ومجرور ، مفيد للتشبيه والمتممات (النائي عنه والمكتتم منه) موضحة للمنعوت (السلطان) .

النمط الثالث

الناسخ + المسند إليه + المتمم + المسند

منه سبعة أشكال :

الشكل الأول :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلّى بأل) + المتمم ١ (جار ومجرور) + المتمم ٢ (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند (نكرة) :

" فإن الناس إلى السلطان بعورات الإخوان سراع "[3]

---

١ — الأدب الكبير ، ص ١٢٠ .

٢ — مص ، ن ، ص ٣٠

٣ — مص . ن ، ص ٣٧ .

المسند إليه اسم معرف بأل الجنسية ، والمسند نكرة ، وفائدة تقديم المتممين " إلى السلطان بعورات الإخوان تبيين أهميتهما في الكلام ".

الشكل الثاني :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلى بأل) + المتمم (جار ومجرور) + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه) :

" فإن الحرص على التعجب من شأن الناس "(١)

المسند إليه مصدّر بأل والمتمم جار ومجرور ، يزيد المسند إليه توضيحا والمسند جار ومجرور ، مفيد للتبعيض .

الشكل الثالث :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (تركيب إضافي) + المتمم (ظرف مضاف + مضاف إليه) + المسند ×٢ (نكرة مطلقة):

" فإن احتجان الحديث بعد افتتاحه سخف وغم "(٢)

المسند إليه معرف بالإضافة ، وهي إضافة المصدر إلى المفعول ، والمتمم (بعد افتتاحه) مفيد للظرفية ، والمسند المزدوج (سخف وغم) نكرة مطلقة . والكلام كله توكيد لأنه يكرر ماسبقه ضمنيا .

الشكل الرابع :

الناسخ الفعلي + المسند إليه (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور) + المسند ×٢ (جار ومجرور + تركيب إضافي + واو العطف + [جار] ومجرور + تركيب إضافي):

" ويكون استغناؤك عنهم في نزاهة عرضك وبقاء عزك "(٣)

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص . ١٠٣ .

٢ ـ مص ، ن ، ص . ٦٤ .

٣ ـ مص ، ن ، ص . ١٢٧ .

المسند إليه مصدر مضاف ـ في الأصل إلى الفاعل ، والمتمم (عنهم) متعلق بالمسند إليه ، والمسند المزدوج (في نزاهة عرضك وبقاء عزك) ، مبين للظرفية مجازا .

الشكل الخامس :

الناسخ الفعلي + المسند إليه (اسم إشارة للبعيد) + المتمم (جار ومجرور + تركيب إضافي) + المسند ×٢ (نكرة مطلقة) :

" فيكون ذلك لفساد منزلته ومروءته سببا وداعيا "(١)

المسند إليه اسم إشارة للبعيد ، عوض كلا ما سابقا ، والمسند نكرة مطلقة ، وواو العطف في قوله " سببا وداعيا " جمعت لفظين مترادفين ، لأن سبب الشيء داع إليه ، والمتمم " لفساد منزلته ومروءته " محتمل " لثلاثة معان : التعليل ، وتخصيص المسند ، وكونه مفعولا به لاسم الفاعل داعيا " ، وتوجد هذه المعاني في الصور التركيبية التالية :

١ ـ " فيكون ذلك لفساد منزلته ومروءته سببا وداعيا .

٢ ـ فيكون ذلك سببا وداعيا لفساد منزلته ومروءته "

٣ ـ فيكون ذلك سببا وداعيا فساد منزلته ومروءته ، والمعنى يدعو فساد منزلته ... " .

وبين العنصرين اللغويين " منزلته ومروءته " ترادف أو قرب في المعنى ، وجيء بهما للتوكيد .

---

(١) ـ الأدب الكبير ، ص ٥٥ .

الشكل السادس :

الناسخ الحرفي أو الفعلي + المسند إليه (اسم إشارة للقريب أو للبعيد) + المتمم (تركيب إضافي) ، أو (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند × ؟ (نكرة مطلقة) :

" فإن هذا كله ضجر ولوم وخفة "(١)

" فيكون ذلك في نفسه حسيفة ووغرا وثقلا "(٢)

المسند إليه اسم إشارة للقريب ، في المثال الاول ، وللبعيد ، في المثال الثاني ، والمسند نكرة مطلقة ، عطف عليه بالواو لفظان يتحدان معه في الوظيفة النحوية ، ويتقاربان فى المدلول . والمتمم(كله) مفيد للتوكيد ، والجار والمجرور في نفسه " دال على الظرفية المكانية مجازا .

الشكل السابع :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور) + المسند × ؟ (نكرة مطلقة) + واو العطف + المسند إليه (تركيب إضافى) + المتمم (جار ومجرور) + المسند (نكرة مطلقة) :

" فإن فضل القول على الفعل عار وهجنة . وفضل الفعل على القول زينة"(٣)

الجملة كلها تعليل لما سبقها ، ومضمونها مؤكد بإنّ وبالترادف (عار وهجنة) ، لأن الهجنة عار والعار نوع من الهجنة .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ١٢٢ .

٢ ـ مص ، ن ، ص ٤٣ .

٣ ـ مص ، ن ، ص ٧٢ .

وابرز ظاهرة نحوية فيه أن اسم الفاعل (معجب) ضعيف العمل ، ولذا احتاج إلى لام التقوية ، (١) وقد جرت مفعولاته ، وأصل التركيب " وليس كل مايعجبك يعجب غيرك " .

الشكل الثالث :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلّى بأل) + المتمم) جار ومجرور) + المسند (نكرة) + المتمم (نعت) :

" فإن التعجب من غير عجب سخف شديد " (٢)

المسند إليه اسم محلّى بأل ، والمسند نكرة موصوفة ، والإسناد مؤكد بـ (إنّ) .

الشكل الرابع :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلى بأل + المتمم ١ (ظرف مضاف) + المسند (نكرة + المتمم ٢ (جار ومجرور) + المتمم ٣ (ظرف مضاف) :

" وإن العطية بعد المنع أجمل من المنع بعد الإعطاء " (٣)

الشكل الخامس :

الناسخ الحرفي + المسند إليه (اسم محلى بأل) + المتمم ١ (جار ومجرور) + المسند (نكرة) + المتمم ٢ (جار ومجرور) + المتمم ٣ (جار ومجرور) :

" فإن الرجوع عن الصمت أحسن من الرجوع عن الكلام " (٤)

---

١ — انظر ابن هشام ، المغني ، ص ٢٢٧ ، وتاليها ، والزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، ص ٤٤٣ .

٢ — الأدب الكبير ، ص ١٠٨ .

٣ — مص ، ن ، ص ٢٢٧ .

٤ — مص ، ن ، ص ، ن .

" فإن استلابك الكلام خفة بك ، واستخفاف منك بالمسؤول وبالسائل "[1].

المسند إليه مصدر محلى بأل في الأشكال : الرابع والخامس ، وتركيب إضافي في الأشكال السادس والسابع والتاسع ، والمسند نكرة مخصصة في الأشكال الرابع والخامس والسابع والثامن والتاسع ، وتركيب إضافي في الشكل السادس .

النمط الخامس

الناسخ + المسند إليه (.) + المسند + المتمم

يشير النمط إلى إمكان حذف أحد ركني الجملة . والداعي إلى هذا الحذف السياق[2] .

ومن النمط المذكور المثال التالي :

" وليس بواحد في كل حين سامعا فهما أو قاضيا عدلا "[3] .

المسند إليه غير ظاهر في البنية السطحية للجملة . ودل تقديره على علم المخاطب به . وصدر المسند (بواجد) بحرف جر زائد للتوكيد ، وهو (الباء) . واشتملت الجملة على المتممات (في كل حين) ، ودل على الظرفية الزمنية و(سامعا فهما) ، و (قاضيا عدلا) ، وهما مفعولان لاسم الفاعل (بواجد) .

---

[1] — الأدب الكبير ، ص ٤٥ .

[2] — انظر ، في الحذف وأغراضه ، عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل من صفحة ٢٧٨ الى ٣٠٠ .

— ومحمد بن على بن محمد الجرجاني ، الإشارات ، ص ٣٣ ، وتاليها ، ومن ص ٩٢ الى ٦٥ .

— وانظر القزويني ، تلخيص المفتاح ، ص ٣٥٠ .

[3] — المصدر السابق ، ص ٣٥٠ .

النمـــط الســـادس

الناسخ + المسند + المتمم + المسند إليه

إن مايسترعي الانتباه في هذا النمط هو تقدم المسند على المسند إليه ، لغرض من الأغراض البلاغية ، كالاهتمام بالخبر ، أو الشكلية ، كمراعاة الموازنة في الكلام وغيرها ، وكلها تستفاد من السباق ، وأهم أشكاله مايلي :

الشكـــل الاول :

الناسخ الحرفي + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه) + المتمم (جـــار ومجرور) + المسند إليه × ٥ (اسم محلّى بأل) :

" إن من خير الأعوان على ذلك السخاء والتكـــرم " (١)

تقدم المسند (من خير الأعوان) على المسند إليه المكرر بالواو (السخـــاء والتكرم) . ويرجع تقديمه إلى قيمته الإبلاغية التي تلفت انتباه المخاطب وأكـــد مدلول الجملة بمؤكديـــن :

الأول : بالأداة (انّ)

الثاني : بتقديم المسند .

الشكـــل الثانـــي :

الناسخ الحرفي فـــإن	+ المسند (جار ومجرور) + في ذلـــك	المتمم (ظرف مضاف) + مع سوء الأدب	+ المسند إليه (نكرة) × ٥ + خفة وسخفا وحســـدا وتضييع حزم وعجبـــا

قدم المسند لتعدد العناصر اللغوية في المسند إليه ، ودل المتمم مع سوء الأدب) على أن المؤلف قرن سوء الأدب مع ماجاء من معان في المسند إليه ، وكأنه يقول :(فإن في ذلك سوء أدب وخفة وسخفا . . .) ، ولو أخر مع سوء الأدب ،

١ — الأدب الكبير ، ص ٦٧ .

٢ — مص ، ن ، ص ٣١ .

لكان في المعنى لبس ، ولاختل التوازن بين شطري الجملة .

الشكل الثالث :

الناسخ الحرفي + المسند (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند إليه ١ (نكرة) + المتمم١ (نعت) + واو العطف + المسند إليه ٢ (نكرة) + المتمم٢ (نعت):

" فإن لترك العادة مؤونة شديدة ورياضة صعبة " (١)

قدم المسند (لترك العادة) ، لأن المسند إليه " نكرة " ، وفي هذا التقديم توازن للعناصر اللغوية .

خصائص التراكيب في الجملة المنسوخة البسيطة

أبرزت الأنماط السابقة بأشكالها المختلفة أنواع النواسخ ودلالاتها اللغوية ، وقدم فيها وصف لركني الإسناد وللعناصر المتممة .

وأهم مايمكن أن نستخلصه :

١ ـ أن المؤلف أكثر من استعمال (انّ) لتثبيت الآراء والأفكار في أذهان السامعين .

٢ ـ يكثر من تصدير الجمل المنسوخة بالفاء ، وغايته في ذلك تعليل معانيه لتكون أكثر إقناعا ، ثم لأنّ النفس ترتاح للأمور المعلّلة .

ـ يكثر من المتممات وبالأخص (الجار والمجرور) ، وفائدتها أنها تضيف معان مختلفة في الخطاب ، وتساهم في إتمام المدلول الكلي للتركيب ، وحذفها من السياق يفضي ـ حتما ـ الى إخلال أو غموض أو نقص في درجة الإخبار .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٧ .

٤ ـ النظام النحوي للجمل المنسوخة وافق ـ على العموم ـ النظام النحوي العربي ، ولم يشذ من ذلك إلا بعض الجمل التي تقدم فيها المسند على المسند إليه (١).

ثانيا ـ بنية الجملة المركبة :

نركّز في معالجتنا للجملة المنسوخة والاسمية العادية المركبتين على دراسة الوظائف النحوية الواردة جملة ، من حيث نوعيتها ودلالتها ، ونشير إلى أن النحاة العرب القدامى لم يحددوا مفهوم الوظيفة النحوية وإنما عرضوا لها في أبواب نحوية كثيرة منها : إضمار الجمل (٢) ، ووقوع الخبر ، والنعت ، (٣) والحال (٤) ، وغيرها ، جملة . وقد ساهم ابن هشام بقسط وافر في بيان هذه الوظائف النحوية ، جمعا وتفصيلا ، على أساسي : " المحل وغير المحل " (٥) . غير أن التقسيم الذي انطلق منه في دراسته للوظائف النحوية ، لم يرض بعض اللغويين العرب المحدثين ، لأنه أغفل مجموعة أخرى من الوظائف النحوية التي من شأنها أن ترد جملة ، مثل ،

---

١ ـ انظر ـ في التقديم والتأخير ـ سيبويه ، الكتاب ، ج ١ ، ص ٣٦ ، ٣٤ ، ٤٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، وتاليها ، وابن جني ، الخصائص ، ج ٢ ، ص ٣٨٢ ، وابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١ ، من ص ٩٣ إلى ٩٤ ، وعبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ، من ص ١٤٢ إلى ١٧٩ ، والسكاكي مفتاح العلوم (نشير إليه بالمفتاح) ، من ص ١١١ إلى ١٥٥ ، والزركشي ، البرهان ج ٣ ، من ص ٣٣٥ إلى ٣٤٧ ، والسيوطي ، همع الهوامع ، من ص ٥٣٤ إلى ٥٣٨ .

٢ ـ انظر الزجاج ، إعراب القرآن المنسوب له ، القسم الأول ، ص ١٢١ ،

٣ ـ انظر ـ مثلا ـ ابن عصفور ، المقرب ، ج ١ ، ص ٨٣ ، وابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١ ، من ص ٨٨ إلى ٩١ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٤٢ ، وتاليها ، والسيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ١٣ ، وتاليها .

٤ ـ ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٢ ، من ص ٥٢ إلى ٥٣ .

٥ ـ ص ، ن ، من ص ٦٥ إلى ٦٨ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ١١٢ .

٦ ـ ابن هشام ، المغني ، ج ٢٢ ، من ص ٣٨٣ إلى ٤٣٣ .

الجملة الواقعة مفعولا مطلقا ، أو مفعولا لأجله أو المجرور الذي يمكن أن يكون جملة ، ولأنه — أيضا — لم يتعرض إلى كل المعاني المختلفة التي تؤديها الجملة الواحدة في الخطاب.[1] وبالرغم من هذا القصور — حسب رأيهم — فإن ابن هشام حاول قدر وسعه أن يدرس الوظائف النحوية التي يمكن أن تقوم بها الجملة .

ونلاحظ أن مصطلح (" المعاني النحوية ") عند عبد القاهر الجرجاني ورد بمعنى الوظائف النحوية ، يقول مثلا : " وليست معاني النحو معاني الألفاظ فيتصور أن يكون لها تفسير . وجملة الأمر أن النظم إنما هو أنّ الحمد من قوله تعالى (" الحمد لله ربّ العالمين الرحمن الرحيم ") مبتدأ و(" لله ") خبر و(" رب ") صفة لاسم الله تعالى ومضاف إلى (" العالمين ") و(" العالمين ") مضاف إليه " و(" الرحمن الرحيم ") صفتان كالرب .[2] " " ، ويتابع على هذا النمط ، إلى آخر السورة .

فيثبت هذا النص أن المعاني النحوية هي الوظائف النحوية ، وليست المعاني المعجمية ،[3] والدلالية ، كما ذهب إلى ذلك بعض اللغويين العرب المحدثين.[4]

ويوجد مصطلح ثان يدل على معنى الوظائف النحوية ، وهو — فيما ترجمه محمود السعران عن غيره من اللغويين الغربيين — (" المعاني الشكلية ")[5] .

---

١ — انظر د / عبد القادر المهيرى ، الجملة في نظر النحاة العرب ، ص ٣٥ ، مجلة الحوليات التونسية ، العدد ٣ ، والمؤلفان عبد السلام المسدى ، ومحمد الهادى الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ١٤٣ وتاليها .

٢ — عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ، ص ٤١٨ .

٣ — وقد أشار إلى ذلك د / البدراوي زهران في كتابه ، عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني ص ١٨٤ .

٤ — د / تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة ، ص ٢٣٨ :

٥ — د / محمود السعران ، علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، ص ٢٥٠ .

أما فيما يتعلق بتحديد مفهوم (" الوظيفة ") ، فهي — كما جاءت في بعض الكتابات العربية " المعنى المحصل من استخدام الألفاظ أو الصور الكلامية في الجملة المكتوبة او المنطوقة على المستوى التحليلي أو التركيبي "[1] ، أو هي مرتبطة بـ " الدور الذي يلعبه العنصر اللغوى "[2] — الفونيم — المورفيم — الكلمة ، المركب في البنية النحوية للتعبير "[3] وبهذا يتبين أن الوظيفة النحوية عنصر لغوي يفيد معنى معينا في الخطابة ويكون اما أصليا (أي مسندا ، أو مسندا اليه) ، واما متمما (كالنعت والحال ، والبدل ، والمفاعيل) وغيرها ، وإن كانت هذه العناصر اللغوية كلمات مفردة ، أو تركيبات[4] لا تصل الى حد الجملة ، فإن الجملة تسمى بها — من وجهة نحوية بسيطة ، وإن وردت جملا فالجملة توصف بالمركبة ، وقد أشار ابن هشام[5] اليها قائلا : " الكبرى هي الاسمية التي خبرها جملة نحو " زيد قام أبوه ، وزيد أبوه قائم " ، وقد تكون الجملة الكبرى عنده مصدرة بالفعل ، نحو " ظننت زيدا يقوم أبوه " .

الجملة المركبة — إذن — ما احتوت على عمليات إسنادية ، أو جمل فرعية ، توسع مدلولها . ولاحظنا — بعد الاستقراء — أن الوظائف النحوية الواردة جملة في الجملتين : الاسمية والمنسوخة صنفان :

---

١ — د / فاضل مصطفى الساقي ، أقسام الكلام من حيث الشكل والوظيفة ، ص ١٠٣ .

٢ — التركيب غير فصيح في قوله (يلعبه العنصر اللغوى) . والأفصح أن يقول : يؤديه العنصر اللغوى ، أو يقوم به العنصر اللغوى .

٣ — محمد الحناش ، البنيوية في اللسانيات ، ص ١٦٨ .

٤ — نقصد بالتركيبات : الجار والمجرور ، والمضاف والمضاف اليه وغيرهما .

٥ — المغني ، ج ٢ ، ص ٣٨٠ .

جملة المبتدأ " أن لا تذكره ... " ، مصدرية مصدرة بـ (لا) النافية ، عطف عليها جملة من نوعها ، والجملتان المعطوفتان بالواو مشتركتان في وظيفة نحوية هي (المبتدأ) ، ومختلفتان في المعنى .

وعطفت عليها بالواو جملتان : " ومن الأخلاق التي أنت جدير بتركها — إذا حدّث الرجل حديثا تعرفه — أن لا تسابقه إليه وتفتحه عليه وتشاركه فيه ... "(١)

ونبين ذلك بالرسم التالي :

جملة المبتدأ

أن لا تسابقه اليه | واو العطف | أن لا (٠) + تفتحه عليه | واو العطف ان لا (٠) + تشاركه فيه

فهي منفية بـ (لا) ، ومفيدة للزمن المستقبل ، ومتضمنة لمعنى التجدد.

٤ — جملة المبتدأ المصدرة بـ أنّ :

" ومن لؤمه أنه موكّل بالأدنى فالأدنى من الأقارب والأكفاء والمعارف والخلفاء والإخوان "(٢)

— " ومن البلاء على المغرم بهنّ أنه لا يفك يأجم ما عنده وتطمح عيناه إلى ما ليس عنده منهنّ "(٣).

— " ومن العجب أن الرجل الذي لا بأس بلبه ورأيه يرى المرأة من بعيد متلفّقة في ثيابها ، فيصوّر لها في قلبه الحسن والجمال حتى تعلق بها نفسه من غير رؤية ولا خبر مخبر "(٤)

دلت جملة المبتدأ " أنه موكّل ... " ، على معنى الثبوت ، لأن صفة اللوم في الحسد — كما يتبين من سياق الجملة قبلها — ثابتة ،

---

١ — الأدب الكبير ، ص ١٢٤ .

٢ — مص . ن ، ص ٨٩ .

٣ — مص ، ن ، ص ٩٩ .

٤ — مص . ن ، ص ١٠٠ .

وجملة " أنّه لايفك ... "، على معنى الاستمرار، وجملة أن الرجل ..." على معنى التجدد، لأن الرؤية غير مرتبطة بوقت محدد .

ونلاحظ أن جملة المبتدأ المصدرية ارتبطت بالخبر بوساطة (أن)و (أنّ)، وهما — حسب آراء النحاة العرب القدامى — موصولان حرفيان مؤولان مع ما بعدهما بمصدر، ويفترقان فى كون " أن تعين الفعل المضارع في الزمن المستقبل، إذا لم يوجد مانع، وفي كون (أنّ) تؤكد المعنى الوارد بعدها .

٥ — جملة المبتدأ الموصولية :

" فإن الذي أنت آخذ بذلك أكثر مما أنت معط بأضعاف " (١)

قد يجيء المبتدأ جملة موصولية ذات اسم موصول خاص (" الذي)، ليفيد بها أن المخبر عنه معلوم لدى المخاطبة (٢).

واحتوت جملة الصلة على ضمير مخاطب (" أنت)مؤكد ورابط الجملة المبتدأ بالخبر .

---

١ — الأدب الكبير، ص ٤٥ .

٢ — عبد القاهر الجرجاني، الدلائل، ص ٢٢٤ .

ونادرا ماوردت جملة موصولية ذات اسم موصول عام (ما) ،
" وما يتزين في العيون والقلوب من فضل مجهولاتهن على معروفاتهن باطل وخدعة "(١) .
أفادت معنى التجدد ، لأن جملة الصلة فعلية عني بها غير العاقل ،

ثانيا ـ جملة الخبر :

وهي إما جملة فعلية ، وإما مصدرية ، أو جملة منسوخة ، أو اسمية ، أو موصولية ، أو تعجبية ، أو شرطية ، ولكل منها صور نحوية ، وهي مبينة بما يلي :

ـ الجملة الفعلية الواقعة خبرا :

أ ـ استعملت ماضوية :

ـ مثبتة ، كقوله : " إنا وجدنا الناس من قبلنا ، كانوا أعظم أجساما ، وأوفر مع أجسامهم أحلاما ، وأشد قوة ، وأحسن بقوتهم إتقانا ، وأطول أعمارا ، وأفضل بأعمارهم اختبارا "(٢) .

جملة الخبر

فعل ماض	فاعل	مفعول ١	جار ومجرور +	مفعول ٢
	ضمير متصل متكلم		مضاف اليه	كانوا اعظم اجساما
وجد	نا	الناس	من قبلنا	وأوفر مع اجسامهم أحلاما ..

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٩٩ .
٢ ـ مص ، ن ، ص ١ .

ونادرا ماوردت جملة موصولية ذات اسم موصول عام (ما) ؛
" وما يتزين في العيون والقلوب من فضل مجهولاتهن على معروفاتهن باطل وخدعة "(١) .
أفادت معنى التجدد ، لأن جملة الصلة فعلية عني بها غير العاقل ،

ثانيا ـ جملة الخبر :

وهي إما جملة فعلية ، وإما مصدرية ، أو جملة منسوخة ، أو اسمية ، أ و موصولية ، أو تعجبية ، أو شرطية ، ولكل منها صور نحوية ، وهي مبينة بما يلي :

ـ الجملة الفعلية الواقعة خبرا :

أ ـ استعملت ماضوية :

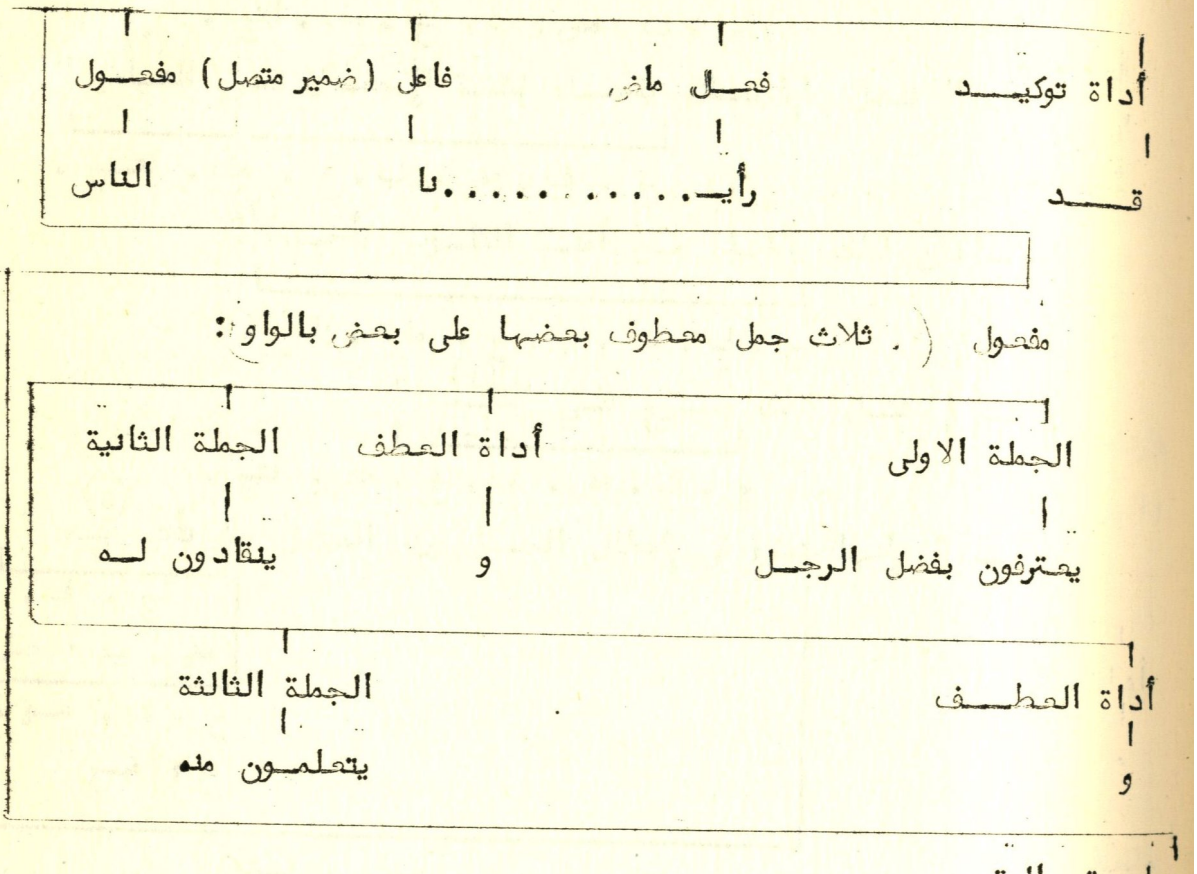
ـ مثبتة ، كقوله : " إنا وجدنا الناس من قبلنا ، كانوا أعظم أجساما ، وأوفر مع أجسامهم أحلاما ، وأشد قرة ، وأحسن بقوتهم إتقانا ، وأطول أعمارا ، وأفضل بأعمارهم اختبارا "(٢) .

جملة الخبر

فعل ماض	فاعل	مفعول ١	جار ومجرور + مضاف اليه	مفعول ٢
وجد	ضمير متصل متكلم نا	الناس	من قبلنا	كانوا اعظم اجساما ، وأوفر مع اجسامهم أحلاما ...

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٩٩ .
٢ ـ مص ، ن ، ص ١ .

جملـــة الخـــبر فـــي المـــثال الثـــاني



وأهم مافيها أن المفعول الثاني للفعل (رأى) جملة مضارعية ، تعـددت بحرف العطف (الواو) ، وختم هذا التعدد بجملة حالية دالة على الهيئة ، ولهذه العمليات الإسنادية المتتالية قيمة إبلاغية ، لما فيها من إخبار جدير بالانتباه والنظر .

ب ـ جملـة الخـبر الفعلـية المضارعـية :

ـ مثبـتة إثبـاتا مجـرّدا :

ـ " فإنّ كثيرا من الناس يطلبون الفصول مع إضاعـة الاصول "(١)

ج . ف . مض . ب . خ . مف . لتج

ـ فإنّ ذلك يجمع مع الشين التكلف والخفـة "(٢)

ج . ف . مض . ب . مف . لتج .

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٤ .
٢ ـ مص ، ن ، ص ٤٦ .

" وإن المحسن **يستبشر** بعلمك قبل أن يأتيه معروفك "(١)

ج . مصد . ب . مض !

ج . ف . مض . م . خ . مف . لتج

" فإن الرأي الصحيح يقبله منك العدوّ ، والهوى يرده عليك الولد والصديق "(٢)

ج . ف . مض . ب . خ . مف لتج

قابل الازدواج في الجملتين المعطوفتين بالواو : " يقبله منك العدو ، ويرده عليك الولد والصديق " بين معنيين متضادين : (الرأي) ، و (الهوى) ، و (العدو) ، و (الصديق) ، وغايته إبراز أفضلية أحدهما على الآخر .

وجاء فعل الجملة المضارعية المثبتة مبنيا للمفعول ، كقوله :

" ولكنّ الأمر ينسب إلى معظمه "(٣)

ج . ف . مض . ب . خ . مف . لتج .

يفيد التعبير في جملة الخبر " ينسب إلى معظمه " ، أن المتكلم لا يعبأ بالفاعل ، وإنما الذي يسترعي نظره هو المفعول (الأمر) المفهوم من سياق الكلام ، لأنّ أصل التركيب " ينسب الأمر إلى معظمه " ، وتقدم لفظ (الأمر) ، وصدر بـ (لكنّ) ، لأهميته .

ونادرا ما صدّر فعلها بلفظ (قلّما) :

---

١ — الأدب الكبير ، ص ١٤ .

٢ — مص ، ن ، ص ٣٣ .

٣ — مص ، ن ، ص ٢٩ .

ـ " فإنك قلّما تقدر على رد رجل عن طريقة هو عليها بالمكابرة والمناقضة ،

ج . ا . ب . لـح

ج . ف . مض . م . خ . مف . لتج

وإن لم يكن ممن يجمع بـه عـزّ السلطان" (١)

ج . ف . مض . ب . صـل .

ج . مو . م . ع . مج .

ج . ملس . م . ملف . ج ش .

ج شر . مح ج .

أفاد لفظ (قلما) في جملة الخبر " تقدر على رد رجل عن . . . . " التقليل وقد ختمت بجملة شرطية محذوفة الجواب ، ويدلُّ عليه ماسبقها ، ويرجح حذفه إلى ارتباطها بواو (الحال) ، فلم تحتج إلى جواب .

وصدر ـ أيضا ـ ب (قد) ، و (فاء) الربط ، ومن أمثلة الحرف الأول (قد) مايلي : (٢)

ا ـ " فإن ريح العـزّة قد تبسط اللسـان بالغلظة في غير سخط ولا بأس"

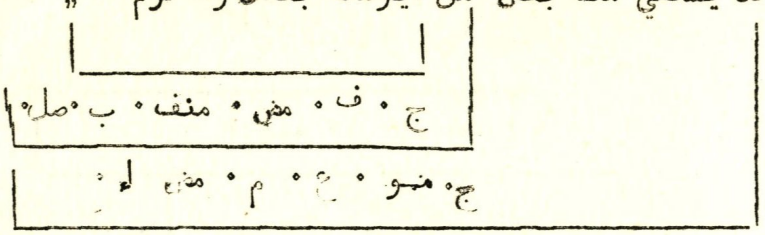
ج . ف : مض . ب . خ . مف . لتج .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٣٥ .

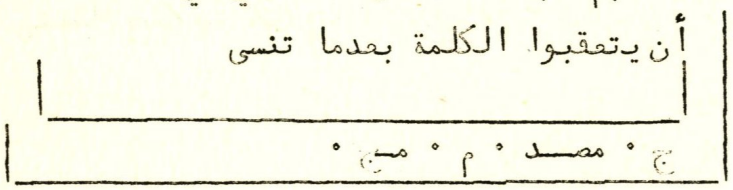
٢ ـ مض ، ق ، ص ٤١ .

٢ - "فإن هذا قد يستحي منه بعض من لايوصف بعقل ولا كرم(١)"



ج ٠ ف ٠ مض ٠ م ٠ خ ٠ مف ٠ لتـ ٠

٣ - "فان أقواما قد يحملهم حبّ الغلبة وسفه الرأي في ذلك على أن يتعقبوا الكلمة بعدما تنسى



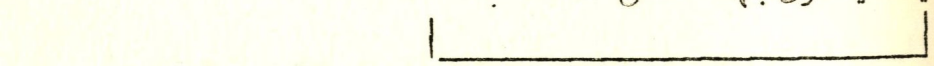
ج ٠ ف ٠ مض ٠ م ٠ خ ٠ مف ٠ لتـ ٠

فيلتمسوا فيها العجة ٠



ج ٠ ف ٠ مض ٠ ب ٠ مـ ٠

ثن يستطيلون بها على الأصحاب(٢)"



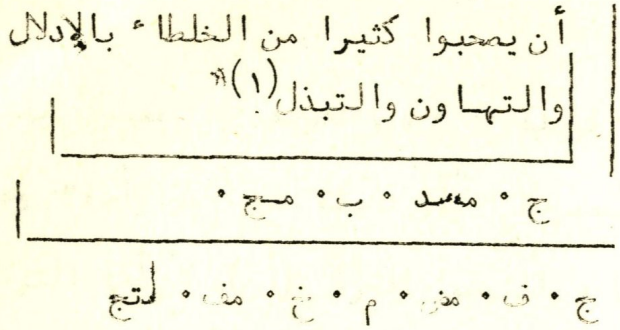
ج ٠ ف ٠ مض ٠ ب ٠ مـ ٠

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٤ ٠

٢ - مص ، ن ، ص ١١٢ ٠

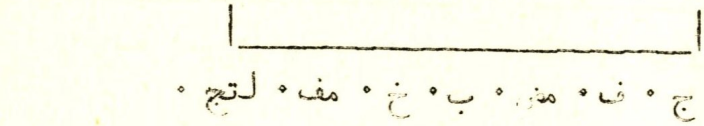
٤ - "فإنّ كثيرا من أهل المروءة قد تحملهم مروءتهم والاسترسال على أن يصحبوا كثيرا من الغلطاء بالإدلال والتهاون والتبذل(١)"



صدرت جملة الخبر في الأمثلة المذكورة - بقد التي تفيد معنى (التقليل)، وجاءت بسيطة في المثال الأول، ومركبة في الباقي، لزيادة توضيح المعنى المخبر به عن المتحدث عنه °

ومن أمثلة الحرف الثاني (فاء) الرّبط، قوله :

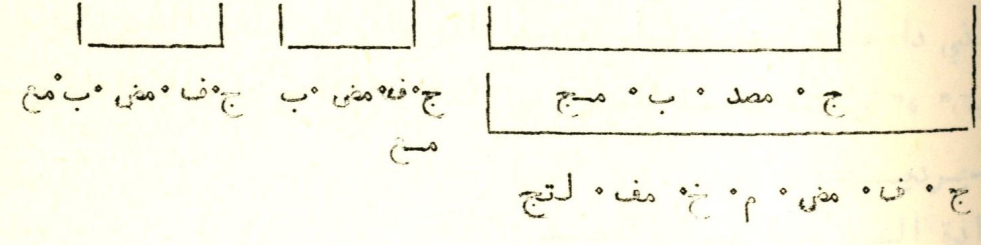
وأما الصمت فيكسبك المحبة والوقار(٢)"



تسمى هذه الفاء (فاء الجزاء)، لأن أمّا عدت - عند أغلب النحاة العرب - أداة شرط، ولا تحذف من الميات إلا ضرورة(٣).

اتّسمت جملة الخبر المضارعية المثبتة بالتّوازن في بعض المواضع :

"ولكنّك تقدر على أن تعينه على أحسن رأيه، وتسدده فيه، وتزينه،



---

١ - الأدب الكبير، ص ١١١ °

٢ - مصدر نفسه، ص ٧١ °

٣ - ابن هشام، المغني، ج ١، ص ٥٦ °

وتقويه عليه "(١)

ج ٠ ف ٠ مض ٠ ب ٠ مع ٠

فالجملة " تسدده ٠٠٠ " ، و " تزيّنه ٠٠٠ " ، و"تقويه ٠٠٠" معطوف بعضها على بعض بالواو على الجملة المصدرية " وأن تعينه على أحسن رأيه" ٠ وحذف في هذه الجملة حرف الجر (على) ، والموصول الحرفي (أن)، لأن أصل التركيب "ولكنّك تقدر على أن تعينه على أحسن رأيه ، و(على أن) تسدده فيه ، و(على أن) تسدده فيه ، و(على أن) تزينه ، و(على أن) تقويه عليه ، " وحذفهما يكسب التعبير خفّة ٠

وتميزت جملة الخبر المضارعية المثبتة بالازدواج في بعض النماذج ، مثل :

١ - "وصرت تعرف أمرك مستدبرا ، وتلتمس مرضاة سلطانك مستصعبا (٢)"

ج ف ٠ مض ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ ج ٠ ف ٠ مض ٠ ب ٠ مع ٠

لتج ٠

٢ - "فإن المنطلق الحسن يزيد في ود الصديق ، ويستل سخيمة الوغر (٣)"

ج ف ٠ مض ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ ج ٠ ف ٠ مض ٠ ب ٠ مع ٠

لتج ٠

تفيد جملتا الخبر " تعرف ٠٠٠ "، "ولا تلتمس ٠٠٠ " في المثال الأول معنى (التحول) الذي دل عليه الناسخ (صار)، ويدل الازدواج في جملتي الخبر: "يزيد في ود الصديق" ، " ويستل سخيمة الوغر" في المثال الثاني على المقابلة بين معنيين مجردين ٠

" زيادة الود ، وانتزاع الحقد ٠

ب- ووردت جملة الخبر المضارعية مؤكدة بنون التوكيد الثقيلة ،ولام الابتداء ، وحرف التنفيس (السين) ، ويتضح التوكيد بالنون في قوله :

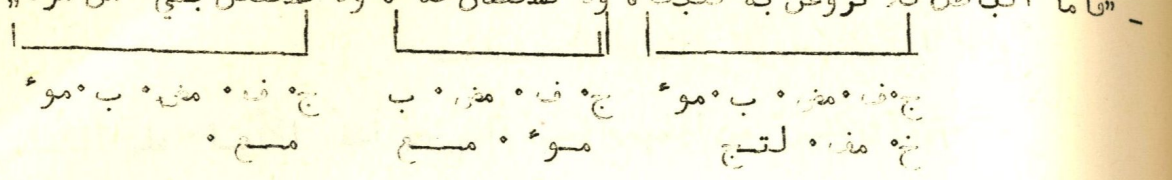
---

١ = الأدب الكبير ، ص ٣٥ ٠

٢ - مص ، ن ، ص ٣٨ ٠

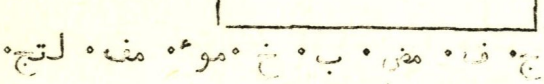
٣ - مص ، ن ، ص ١٢٠ ٠

- "فأما الباطل فلا تروعنّ به قلبك ، ولا تستعدنّ له ، ولا تشتغلنّ بشيء مزأمره"(١)

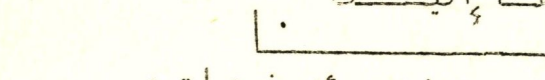


أخبر عن لفظ (الباطل) بثلاث جمل طلبية معطوف بعضها على بعض بالواو، وهي تؤدي معنى النهي .

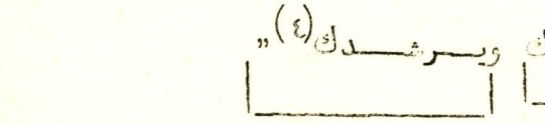
- " فإن كلّ مردود عليه سيمتعض من الرد(٢)"



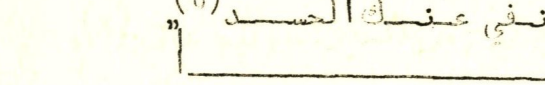
"فإن الصمت سيدعوها إليك(٣)"



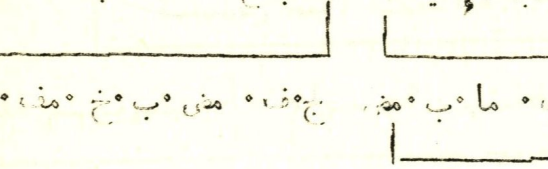
"فأما العلم فسيزينك ويرشدك(٤)"



"وأما قلّة ادّعائه فسينفي عنك الحسد(٥)"



"وأما المنطق - إذا احتجت إليه - فستبلغ منه حاجاتك(٦)"

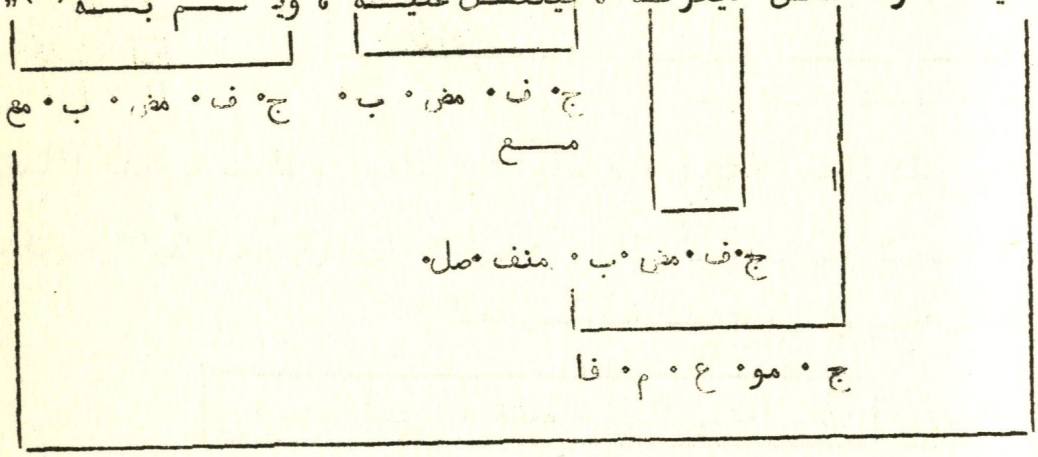


---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩٧ .
٢ - مس ، ن ، ص ١٢٠ .
٣ - مس ، ن ، ص ، ن .
٤ - مس ، ن ، ص ٧٠ .
٥ - مس ، ن ، ص ، ن .
٦ - مس ، ن ، ص ٧٠ ، وتاليها .

وأما التوكيد بـ (لام الابتداء) فمثاله :

-" حتى إن كثيرا من اللهو واللعب الذي هو أخفّ الأشياء على النّاس ليحضره من لايعرفه ، فيثقل عليه ، ويتم به (١)"



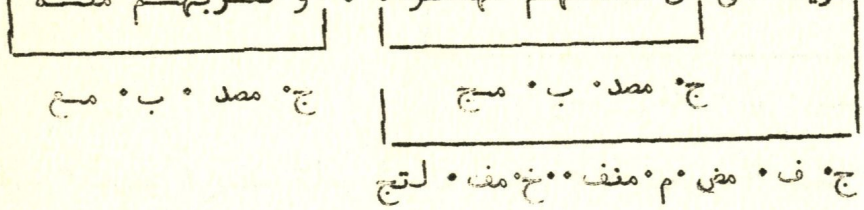
ج٠ ف٠ مض٠ م٠خ٠ موء ٠ مف٠ لتج

جملة الخبر " ليحضره..." موءكدة بلام الابتداء ، وتسمى المزحلقة ، وترجع زحلقتها من المبتدأ إلى الخبر في باب (إن) إلى كراهية الا بتداء بمؤكدين ، وهي تعيّن المضارع في زمن الحال ، وفيه خلاف (٢).

ج - جملة الخبر المضارعية المصدّرة بأداة نفي ، ولها شكلان :

الشكل الأول : أداة النفي (لا) + الجملة المضارعية

" فإنك لاتزيد على أن تفطنهم لهواه ، أو تقربهم منه



---

١ - الأدب الكبير ، ص ١١٨ .

٢ - ابن هشام ، المغني ، ج٤، ص ٢٢٨ .

وتفريهم بتزيين ذلك له والميل عليك معه (١)"

ج ٠ مصـ ٠ ب ٠ مـع

ففي جملة الخبر "لاتزيد..." عمليّات إسنادية ، قامت بوظيفة (المجرور)، وقد عطف بعضها على بعض بأو التي تفيد احتمال وقوع أحد الأشياء ، وبالواو التي تدل على وقوع حدثين فعليين معا ٠

الشكل الثاني: أداة النفي (لم) + جملة مضارعية مزدوجة

"فإن صديقك - إذا وثق بك في مواطن المحاماة - لم يحفل بما تركت مما سوى ذلك

ج٠موع٠م٠ مج

ج٠ف٠ما٠م٠صل٠

ج٠ مو٠ ع٠ م٠ مج

ج٠ف٠مض٠م٠خ٠منف٠منف٠لتج

ولم يكن له عليك سبيل لائمة (٢)"

ج ٠ منس ٠ ب ٠ منف ٠ مع

جملة الخبر "لم يحفل..." عطف عليها جملة منسوخة منفية " لم يكن... "، بالواو المفيدة لمعنى (الجمع) ، وهو نفي حدثين فعليين مجتمعين عن المتحدث عنه (٣)".

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥٥ ٠

٢ - مس ، ن ، ص ١١٥ ، وتاليها ٠

٣ - وهو الصديق المفهوم من السياق ٠

٣ ـ جملة الخبر المصدرية :

وردت مثبتة في بعض النماذج ، ومصدرة بـ (لا) النافية :

أ ـ جملة الخبر المصدرية المثبتة ، منها :

ـ "ومنتهى علم عالمنا في هذا الزمان أن يأخذ من علمهم " (١)

ج . مصد . ب . خ . مف . لتج

ـ "وغاية إحسان محسننا أن يقتدي بسيرتهم (٢) "

ج . مصد . ب . خ . مف . لتج

ـ "وأحسن مايصيب من الحديث محدثنا أن ينظر في كتبهم (٣)"

ج . مصد . ب . خ . مف . لتج

ـ "فأصل الأمر في الدين أن تعتقد الإيمان على الصواب ،

ج . مصد . ب . خ . مف . لتج

وتجتنب الكبائر ، وتؤدي الفريضة (٤)"

ج . مصد . ب . مع ج . مصد . ب . مع

الجمل المصدرية : " أن يأخذ . . . " في المثال الأول ، و" أن يقتدي . . . " في المثال الثاني ، و" أن ينظر . . . " في المثال الثالث مكونة من موصول حرفي وصلته ، وهما ـ على رأي النحاة العرب القدامى ـ في موضع مصدر مقدر ، ولعل التعبير بـ (أن والفعل) ، بدلا من المصدر ، يكون للدلالة على التجدد وهو المقصود ؛ لأن أخذ العلم عن الأولين والاقتداء بسيرتهم ، والنظر في كتبهم ، أمر متجدد ، مستمر ، باق مع بقاء الإنسان . وجملة

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ١٠

٢ ـ مص ، ن ، ص ، ن .

٣ ـ مص ، ن ، ص ، ن .

٤ ـ مص ، ن ، ص ٤ .

الخبر "أن تعتقد..." في المثال الرابع ، عطف عليها بالواو جملتان من نوعها ، وقد نتج عن هذا العطف توازن ، وحسن تقسيم في الكلام. ونشير إلى أنّ الزمن المحصل من الجمل المصدرية : " أن تعتقد..."و" تجتنب الكبائر" و" تؤدي الفريضة" ، هو (المستمر) ، لا المستقبل ، لأن اعتقاد الإيمان ، واجتناب الكبائر ، وتأدية الفرائض أمور لايصلح ارتباطها بزمن محدد.

ب- جملة الخبر المصدرية المصدّرة بـ (لا) النافية :

" وأصل الأمر في البأس والشجاعة أن لاتحدّث نفسك بالإدبار ،

ج. مصد. م . منف. خ .مف. لتج

وأصحابك مقبلون على عدوهم (١)".

جملة الخبر " أن تحدث..." قيّد معناها بالجملة الحاليّة "وأصحابك..." أي : أن المخاطَب لايحقّ له - في حالة إقبال أصحابه على العدو - أن يفكّر في الإدبار .

٤ - جملة الخبر المنسوخة :

اشتملت على نواسخ حرفية وفعلية ، ومن النواسخ الحرفية إنّ ، وأنّ ، وكأنّ ، ولعلّ ، و(لا) النافية للجنس ، ونبين ذلك ببعض الأمثلة :

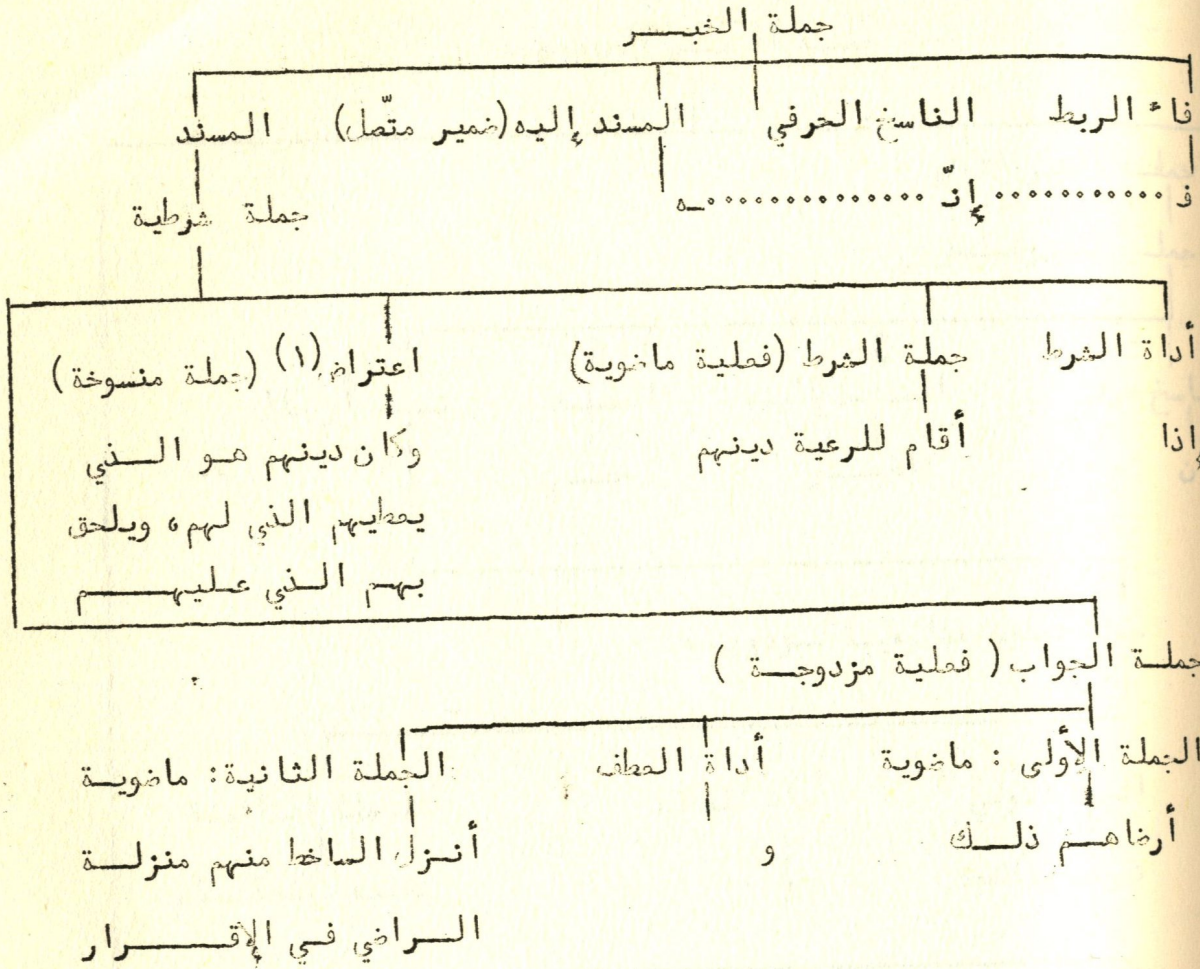
أ- " فأما ملك الدين فإنه إذا أقام للرعية دينهم- وكان دينهم هو الذي يعطيهم الذي لهم ، ويلحق بهم الذي عليهم - أرضاهم ذلك ، وأنزل الساخط منهم منزلة الراضي في الإقرار والتسليم (٢)".

امتازت جملة الخبر بالتعدّد الإسنادي ،وهو موضّح بالمخطط التالي:

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٨ ، وتاليها .

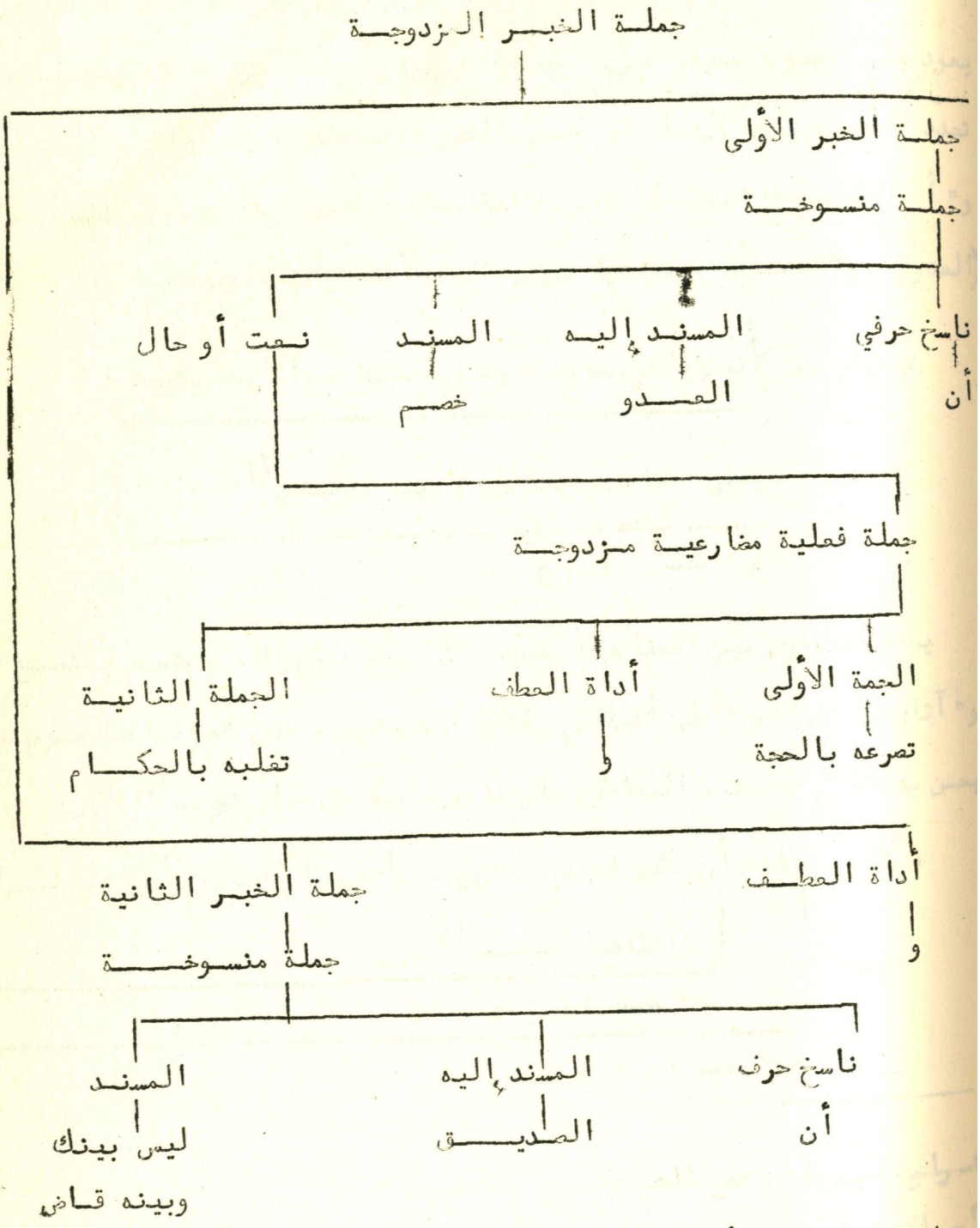


أفضى هذا المخطط إلى توضيح الجمل الفرعية الواردة في طلب جملة الخبر ، وهي تعمل على توسيع مدلول الإخبار .

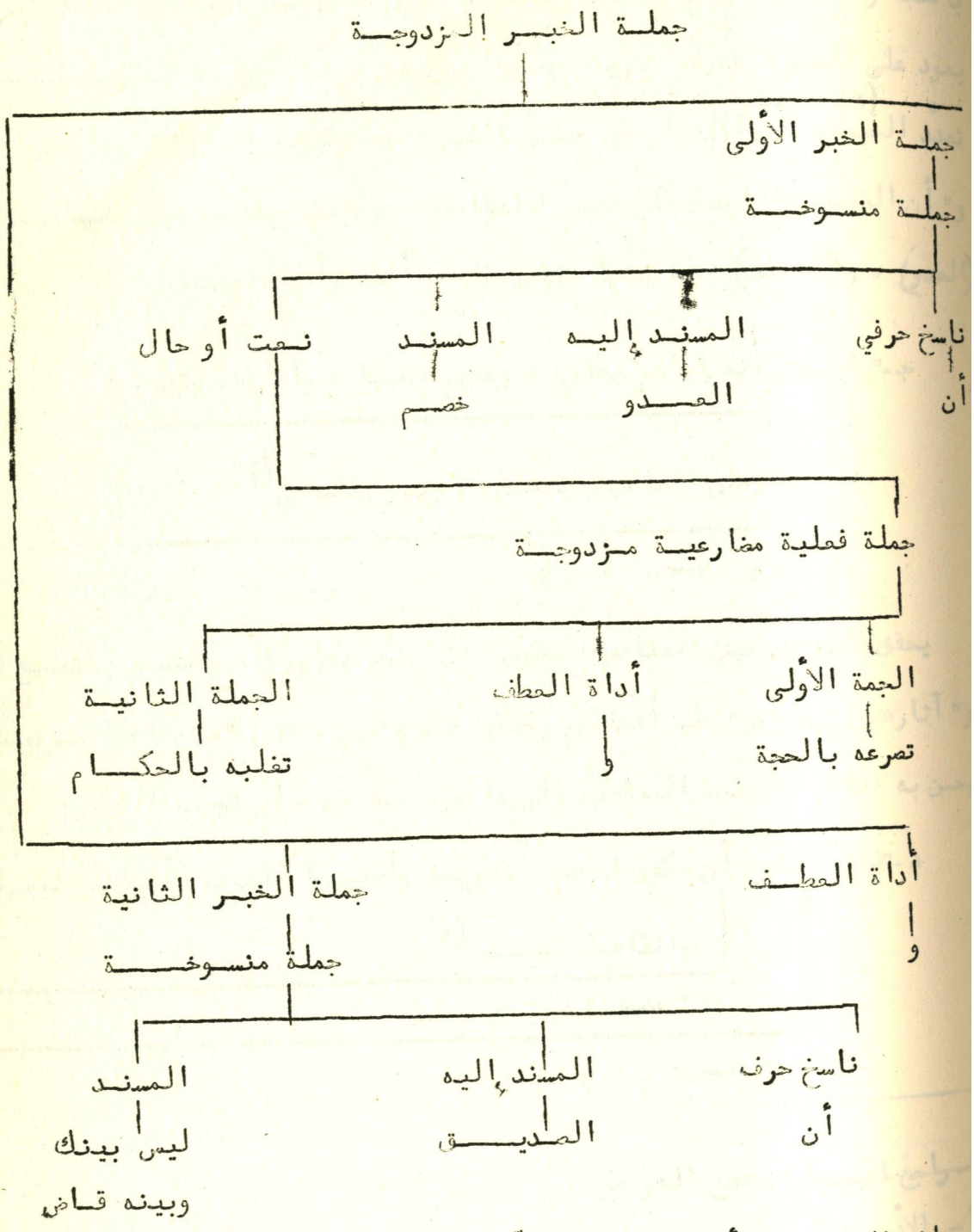
ب- " وذلك أن العدو خصم تصرعه بالحجة ، وتغلبه بالحكام ، وأن المدية ليس بينك وبينه قاض(٢)" .

١- الجملة المعترضة " وكان دينهم ..." عقدت التركيب ، ويبدو أن ذلك ناتج عن الترجمة .

٢- الأدب الكبير ، ص ٧٢ ، وتاليها .



نلفت الانتباه إلى أن الجملة الفعليّة المضارعية المزدوجة " تصرعه



نلفت الانتباه إلى أن الجملة الفعليّة المضارعية المزدوجة " تصرعه

بالحجة وتغلبه بالحكام "تحتمل النّعت والحال ، لأنّ بها ضميرا في الفعل(تصرعه) يعود على العدو المعرف تعريفا جنسيا ، ويجوز كونها خبرا ، عند من جوز تعدّد الخبر(١) ، وأن الازدواج في جملتي الخبر المعطوفتين بالواو:" أن العدو ..."، و" أن الصديق ..." يدل على معنى "المقابلة" ،وكانت بين معنيين متضادين : (العدو) ، و(الصديق) . وغايتها تبيين ما هو أفضل وأصلح للمخاطب .

جـ" فيكون كأنه إياهم يحاور ، ومنهم يستمع ، وآثارهم يتبع ، وعلى أفعالهم يحتذي ، وبهم يقتدي(٢)"

ج . منس . م . خ

يحقق التوازن بين العناصر اللغوية :"إياهم يحاور" ، و"منهم يستمع" ، و" آثارهم يتبع "،و" على أفعالهم يحتذي " ، و"بهم يقتدي "، إيقاعا صوتيا يحسن به الكلام ، وينبه المخاطب إلى ما ورد فيه من معان توجب النظر .

د-"فإنه لعله أن يكون أشدهما لك زينة وأجلبهما للمودة وأبقاهما للمهابة وأتقاهما للحسد(٣)

ج . مصد . ب . خ

ج . منس . م . خ

١- راجع السيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٥٣ .

٢- الأدب الكبير ، ص ٢ .

٣- منص ، ن ، ص ١٠٣ .

جملة الخبر" لعله..." مفيدة لمعنى (الرجاء) الذي حدده الناسخ (لعل)، وقد احتوت على عملية إسنادية ، تتصف عناصرها اللغوية بالتوازن والتناسق.

هـ - "وكل لاعذر لـــــه(١)"

ج . منس . ب . خ .

و - "فإن الوالي لاعلم له بالناس إلا ما قد علم منهم قبل ولايتـه(٢)"

ج . ف . ما . ب . صل .

ج . مو . م . مس

ج . منس . م . خ .

ز - "فإنه لاراحة لك إلا في إصدارهـا(٣)"

النفي في جملة الخبر" لاعذر له" ، مطلق ، وفي جملتي الخبر: "لاعلم له..."، ولا "لاراحة لك..." لفظي ، لأنه تحول إلى إثبات بأداة الاستثناء (إلا) .

ومن النواسخ الفعلية (كان) بصيغة المضارع ، و (ليس).

١ - كـان : من أمثلتهـا :

أ - " فإنّ الأمر الجديد ربّما يكون له مهابة في أنفس أقوام وحلاوة في قلوب الآخـريـن(٤)"

ج . منس . ب . خ . مف . لتج .

---

١ - الأدب الكبيـر ، ص ٢٦ .

٢ - مـص ، ن ، ص ٣١ .

٣ - مـص ، ن ، ص ١٠٥ .

٤ - مـص ، ن ، ص ١٩ ، وتاليهـا .

ب- " وإنّ الكذّاب لايكون أخا صادقا ؛

لأن الكذب الذي يجرى على لسانه إنما هو من فضول كذب قلبه (١) "

ج. مو. خا. م. مع ج. إ. ب. خ

ج. منس. م. تعل. مج

ج. منس. م. منف. مف. لتج

تدل جملة الخبر "ربما يكون ..." على معنى (التقليل) ، وقد حدده لفظ (ربما) المكفوف عن الجر لارتباطه بـ(ما) ، وتفيد جملة الخبر "لايكون ..." معنيين : النفي وهو دائم ؛ لأن الأخوة الصادقة منعدمة في الكذاب ، والتعليل ، وغايته زيادة التفصيل .

٢ ٢ - ليس ، ومن نماذجها :

أ - "فإنك لست تريد الرأي للافتخار به ، ولكنما تريده للانتفاع به (٢) "

ج. ف. مض. ب. خ ج. ف. مض. ب. مع

ج. منس. م. خ.

ب- "فإنه ليس في كلّ حين يحسن كلّ صواب (٣) "

ج. ف. مض. ب. خ (٤)

ج. منس. م. خ.

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٧٥ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٢ .

٣ - مص ، ن ، ص ٦٤ ، وتاليها .

٤ - تؤدي جملة " يحسن كل صواب " وظيفة الخبر على أساس أنّ اسم ليس ضمير شأن محذوف تقديره (هو) .

جـ - "فإنّه ليس أحد من الناس إلا وفيه من كل طبيعة سوء غريزة (١)"

ج . إ . ب . ح (٢)

د - "فإنها ليست بزهادة ولكنها ضجر ، واستخذاء وتعيير النّفس عليك عندما أعجزك من الدّنيا وغضب منك عليها لما التوى عليك منها (٣)".

النّفي في جملة الخبر المنسوخة في المثال (أ) مقيد بالاستدراك المؤكد ، وفي (ب) و (جـ) دال على الشمول ، وفي (د) مؤكد بالباء الزائدة .

ه - جملة الخبر الاسمية ، ومن أمثلتها :

أ - "والعلم الذي هو ذكاء العقول وصقالها وجلاؤها له فضيلة منزلة عند أهل الفضيلة والألباب (٤)"

ج . إ . ب . خ . مف . لثب .

ب - " فإن الإنسان من شأنه الحرص على الإخبار (٥)"

ج . إ . ب . خ . مف . لثب .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٥ .

٢ - جملة "وفيه من كل طبيعة سوء غريزة" حالية على رأي بعض النحاة ، وصفة على رأي الزمخشري ، انظر كتابه ، الكشاف ، ج ٢ ، ص ٣٨٧ .

٣ - المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

٤ - الأدب الكبير ، ص ٨٨ .

٥ - مص ، ن ، ص ١٠٨ ، وتاليها .

ج - غير أنّ الذي نجد في كتبهم هو المنتخل من آرائهم والمنتقى من أحاديثهم (١)"

ج ٠ إ ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ لثب ٠

د - فإن رفع الناس إياك فوق المنزلة التي تحطّ إليها نفسك وتقريبهم إياك إلى المجلس الذي تباعدت منه وتعظيمهم من أمرك لما لم تعظم وتزيينهم من كلامك ورأيك وفعلك ما لم تزين هو الجمال (٢)"

ج ٠ إ ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ لثب ٠

هـ - "فإن ذلك هو أدوم لخوف الخائف، ورجاء الرّاجي (٣)"

ج ٠ إ ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ لثب ٠

و - "وإن الصّبر عليها هو الذي يخففها عنك

ج ٠ ا ٠ م ٠ خ ٠ مف ٠ لتج ٠

وإنّ الضّجر هو الذي يراكمها عليك (٤)"

ج ٠ إ ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ لتج ٠

الناسخ (إنّ) في الجملة المعطوفة " والضجر هو الذي يراكمها عليك " محذوف ، ويفهم من السياق ٠

ز - "غير أن الأذال والأرذال هم أشدّ لذلك تصنعا وأشدّ عليه مثابرة وفيه تمحّلا (٥)"

ج ٠ إ ٠ ب ٠ خ ٠ مف ٠ لثب ٠

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣ ٠

٢ - مص ، ن ، ص ١٠١ ، وتاليها ٠

٣ - مص ، ن ، ص ١٤ ٠

٤ - مص ، ن ، ص ١٠٥ ٠

٥ - مص ، ن ، ص ٣١ ٠

فجمل الخبر في الأمثلة : (أ) ، و(ب) ، (ج) ، (د) ، (هـ) ،(ز) دلت على معنى الثبوت ، لـ" أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدّده شيئا بعد شيء[1]" وأما جملة الخبر في المثال (و) ، فأفادت معنى التجدد لاشتمالها على فعل. ومن الجمل المذكورة ما هو مؤكد بضمير الفصل (هو) ، كما في الأمثلة : (ج) ، (د) ، (هـ) ، (و) ، وبالضمير (هم) ، كما في المثال (ز)، ونشير إلى أننا أخذنا برأي بعض النحاة الذي جعل لضمير الفصل ، وظيفة نحوية في الكلام .

٦ - جملة الخبر الموصولية ، ومن نماذجها :

أ- "وإنما قاضيه الذي لايعدل بالخصومة إليه عدل صاحبه وعقله"[2]

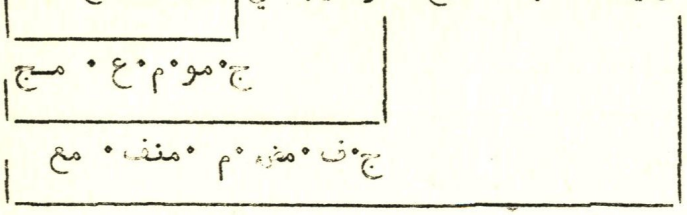
ج . ف . مض . متف . ب . صل .

ج . مو . م . خ . مف . لتج .

١- عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ، ص ٢٠٢ .

٢- الأدب الكبير ، ص ١٠٣ .

ب- " فأكثر الناس من يحدّث بما سمع ، ولا يبالي ممن سمع[١] "

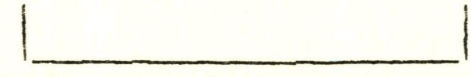


ج ٠ مو ٠ م ٠ ع ٠ خ ٠ مف ٠ لتج ٠

جملة الخبر موصولية ، ذات اسم موصول خاصّ في المثال (أ) ، وعام في المثال (ب) ، مفيدة للتجدد فيهما ٠

٧ - جملة الخبر التعجبية[٢] ، كقوله :

" فأمّا صديقك ، فما أغناك أن يحضره ذو ثقتك[٣] "

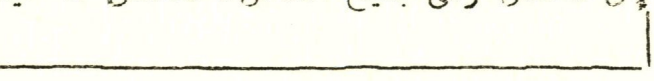


ج ٠ تع ٠ م ٠ خ ٠

هذا النّوع من الجمل نادر الاستعمال في الأدب الكبير ، لأن موضوع الكتاب غير محوج إليه ، ولأن ندرته سمة من سمات لغة ابن المقفع ٠

٨ - جملة الخبر الشرطية ، منها :

أ- " إنك إن تلتمس رضى جميع الناس ، تلتمس ما لا يدرك[٤] "



ج ٠ شر ٠ خ ٠ مف ٠ لتج ٠

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٩ ٠

٢ - أخذنا برأي بعض النحاة الذي جوّز مجيء الجملة الإنشائية خبرا ٠

٣ - مس ، ن ، ص ٦٦ ، وتاليها ٠

٤ - مس ، ن ، ص ١٣ ٠

ب- " فإنك إذا سبقت القوم إلى الكلام ، صاروا لكلامك خصماء ، فتعقبوه بالعيب والطعن(١) "

ج . شر . ظر . خ .

جـ- " فإنه لو وصف بهذه الصفة من يلتبس بعقله أو يتخبطه المس أن يعاقب عند غضبه غير من أغضبه ، ويحبو عند رضاه غير من أرضاه ، لكان جائزا ذلك في صفته(٢) "

ج . شر . امتن . خ .

د- " فإنْ(٣) من يأخذ عمل السّلطان بحقه ، يحلْ بينه وبين لذة الدنيا وعمل الآخرة

ج . شر . خ مف . لتج .

ومن لايأخذه بحقّه ، يحتمل الفضيحة في الدّنيا والوزر في الآخرة(٤) "

ج . شر . مف . لتج . مح .

هـ- " فإنه أيّ أثر وقع في قلبك ، بدا في وجهك ، إن كنت حليما ، وبدا على لسانك ، إن كنت سفيها(٥) "

جواب (أيّ) جملتان شرطيتان ، معطوفتان بالواو .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٤٦ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٨ .

٣ - اسم (إنّ) ضمير الشأن ، محذوف ، تقديره (هو) وأصل التركيب "فإنه ... "

٤ - مص ، ن ، ص ٥٩ .

٥ - مص ، ن ، ص ٣٧ .

و - " فانك متى تصب ذلك ، تمنع عنك مؤونة ما سواه "(١)

ج . شر . خ . مف . لمتج .

تبين الأمثلة المذكورة أنّ أدوات الشرط المستعملة في جملة الخبر صنفان :

الأول أصلي ، ويضم ثلاث أدوات : (إن ، إذا ، لو) .

الثاني غير أصلي ، ويشتمل على ثلاث أدوات : من ، أيّ ، متى" .

تحدّثنا عن النوع النحوي والدلالي لجملة الخبر ، وأما ارتباطها بالجملة الرئيسة ، فجلّها مرتبط بالضمير ، وبعضها مرتبط بـ (أن) ، و (أنّ) ، و (الفاء) . وورد الضمير مذكورا ومحذوفا .

فالمذكور متّصل ومنفصل ، ودل المتصل على :

- المتكلم المفرد: " ولكنني قد أحببت أن أقدم إليك قولا لتروض نفسك "(٢)

٢ - المتكلم في صيغة : " فإنا قد رأينا الناس يعترفون بفضل الرجل "(٣)

الجمع

٣ - المخاطب المفرد : " فإنك لست تريد الرأي للافتخار به "(٤)

٤ - الغائب المفرد : " فإن الرأي الصحيح يقبله منك العدو ، والهوى يردّه عليك "(٥)

- " فإنّ الوالي لا علم له بالناس إلا ما قد علم منهم قبل ولايته "(٦)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٣ .

٢ - مص ، ن ، ص ٧ .

٣ - مص ، ن ، ص ٥٠ .

٤ - مص ، ن ، ص ١٢ .

٥ - مص ، ن ، ص ٣٣ .

٦ - مص ، ن ، ص ٣١ .

٥ - الغائب في صيغة : " فإنّ كثيرا من الناس يطلبون الفصول مع إضاعة الأصول "(١)

الجمع : " فإن كثيرا من أهل المروءة قد تحملهم مروءتهم ... "(٢)

وأفاد الضّمير المنفصل التّوكيد ، كقوله:

- " غير أنّ الذي نجد في كتبهم هو المنتخل من آرائهم والمنتقى من أحاديثهم "(٣)

- " غير أن الأنذال والأرذال هم أشدّ لذلك تصنعا ... "(٤)

ويسمى هذا الضمير ضمير الفصل ، على رأي النحاة البصريين ، لأنه يفصل بين ركني الجملة ، وضمير العماد على رأي النحاة الكوفيين ، لأنه يعتمد عليه في تقديم الخبر ، وله فائدتان :

الأولى : التوكيد

الثانية: ليعلم المخاطب أنّ ما بعده خبر ، وليس نعتا .

والضمير الرابط المحذوف دالّ على الغائب :

- " فإنّ الانسان طُبع على ضرائب لؤم "(٥)

- " فإنّ ريح العزة قد تبسط اللسان بالغلظة في غير سخط ولا بأس "(٦)

الضمير في الفعل (طبع) نائب فاعل ،عائد على الإنسان وفي الفعل (قد تبسط) فاعل ، عوض لفظ (ريح العزة) .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥٤ .

٢ - مص ، ن ، ص ١١١ .

٣ - مص ، ن ، ص ٣ .

٤ - مص ، ن ، ص ٣١ .

٥ - مص ، ن ، ص ٦٧ .

٦ - مص ، ن ، ص ٤١ .

ومما يعدّ رابطا الاسم الموصول ، منه :

- " وانّما قاضيه الذي لايعدل إليه عدل صاحبه وعقله "(١)
- " فأكثر النّاس من يحدث بما سمع ولا يبالي ممن سمع "(٢)

وأما الحروف الرابطة لجملة الخبر ، فهي :

(أنْ): " فمنتهى علم عالمنا في هذا الزمان أن يأخذ من علمه "(٣)

(أنّ): " وذلك أنّ العدو خصم تصرعه بالحجّة وتغلبه بالحكام "(٤)

(الفاء): " فأمّا العلم فسيزينك ويرشدك ، وأمّا قلة ادعائه فسينفي عنك الحسد ..."(٥)

نشير إلى أن بعض جمل الخبر ورد خاليا من الربط ، من مثل :

- " فإنه ليس أحد من الناس إلا وفيه من كل طبيعة سوء غريزة "(٦)
- " فإنه لاراحة لك إلا في إصدارها "(٧)

جملة الخبر : " ليس أحد ..." ، و " لاراحة لك ..." لاتحتاجان إلى رابط لأنهما مفسرتان بضمير الشأن في (إنه) ، وهما يعوضانه في المعنى .

بينا - فيما سبق - أنواع الجمل المختلفة التي عوّضت ركني الإسناد ، وأما الجمل الفرعية التي قامت بوظيفة المتمم ، فأهمّها : الجملة النّعتية ، والحالية والمصدرة بحرف الجر ، وجملة المضاف إليه . وسنسعى إلى دراسة كل منها حسب ورودها في الجملتين المركبتين الاسمية والمنسوخة .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٣ .
٢ - مص ، ن ، ص ١٠٩ .
٣ - مص ، ن ، ص ٢ .
٤ - مص ، ن ، ص ٧٢ ، وتاليها .
٥ - مص ، ن ، ص ٧٠ .
٦ - مص ، ن ، ص ٨٥ .
٧ - مص ، ن ، ص ١٠٥ .

أولا - الجملة النعتية

تعدّ الجملة النعتية من المتممات ، وظيفتها تخصيص المنعوت وتقييده من التنكير المطلق ، وتزيد من توضيحه ، إن كان معرّفا .

وجاء النعت في المدونة جملة فعلية واسمية وموصولية ، ولكلّ منها أشكال نحوية ، وهي مبينة بما يلي :

١ - الجملة النعتية الفعلية :

ووردت ماضوية ومضارعية :

أ - الماضوية لها شكل واحد :

حرف مؤكد قد + فعل ماض + فاعل مضاف + مفعول مضاف + واو العطف + فعل ماض + فاعل مضاف + جار ومجرور + مضاف إليه .

" ولكلّ رجل من الملوك أوفي هيئة من السّوقه أليف وأنيس قد عرف روحه روحه واطلع قلبه على قلبه[١] " ويتضح من المثال أنّ الجملة النعتية " قد عرف روحه ... " وردت مزدوجة لتزيد المنعوت " أليف وأنيس " توضيحا ، وفائدتها إبراز بعض الصفات التي تدرك بالعقل ، لأن (الروح) ، و(الاطلاع على القلب) معنيان مجردان .

وقد ارتبطت بغيرها بالضمير في (روحه)، و(قلبه)،و(على قلبه)

ب- المضارعية لها خمسة أشكال :

الشكل الأول :

فعل مضارع + فاعل (٠) + جار ومجرور

١ - الأدب الكبير ، ص ٥١ .

" فإنّ للطيف موضعا ينتفع به...[١] "

بيّنت جملة النعت غاية المنعوت، وارتبطت به بوساطة الضمير المجرور في (به) .

الشكل الثاني :

فعل مضارع + فاعل (٠) + جار ومجرور + مفعول (تركيب إضافي)

" جماع ما يحتاج إليه الوالي من أمر الدنيا رأيان : رأي يقوّي به سلطانه ...[٢] ".

في جملة النعت بيان لغاية المنعوت ، وفيها ضمير رابط يعود على الاسم المنعوت .

الشكل الثالث :

فعل مضارع + فاعل (٠) + مفعول (ضمير متصل) + جار ومجرور

" فليست عليه مؤونة في ..... أو سر يفشيه إليه[٣] "

فجملة "يفشيه إليه " أبرزت صفة في المنعوت ليست منه في الأصل ، كما أنّها احتوت على ضمير يربطها به .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٥ .

٢ - مص ، ن ، ص ٤٩ .

٣ - مص ، ن ، ص ٥١ ، وتاليها .

الشكل الرابع :

فعل مضارع + فاعل (٠) + مفعول (ضمير متصل) + ظرف مضاف :

"فليست عليه مؤونة في تبذل يتبذله عنده ...(١)"

وضّحت جملة النعت صفة من ذات المنعوت واشتملت على ضمير رابط عائد على ما سبقها ٠

الشكل الخامس :

(لا) النافية + فعل مضارع + فاعل (٠) + جار ومجرور :

" فإن للطيف ٠٠٠٠ وموضعا لايستغني عنه(٢)"

بيّنت جملة النعت بعض صفات المنعوت المجردة ، وارتبطت بما قبلها بالضمير المجرور في (عنه) ٠ وفي هذه الأشكال الخمسة ظاهرة بارزة ، وهي غياب (الفاعل) في البنية السطحية ٠ ويرجع ذلك - غالبا - إلى ذكره في السّياق ٠

٢ - جملة النعت الاسمية : ولها شكل واحد :

مبتدأ (ضمير منفصل) + متمم (جار ومجرور)+ خبر (جار ومجرور مزدوج)

"فإنّك قلما تقدر على ردّ رجل عن طريقه هو عليها بالمكابرة والمناقضة(٣)"

أفادت الجملة النعتية توضيح بعض صفات المنعوت الذهنية ، وقد ارتبطت بضميرها بوساطة الضمير في (عليها) العائد على (طريقة) ٠

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥١ ٠

٢ - مس ، ن ، ص ٢٥ ٠

٣ - مس ، ن ، ص ٣٥ ٠

٣ - جملة النعت الموصولية :

وهي أكثرها استعمالا ، ونشير إلى أن جلّ النحاة العرب القدامى فرقوا بين الاسم الموصول وصلته ، وعدوا الاسم الموصول يقوم بوظائف نحوية مختلفة ، كالنعت والخبر ، والمفعول ، وغيرها ، وأن صلته " لامحل لها من الإعراب " أي أنها لاتقوم بوظيفة نحوية . ويبدوأن الاسم الموصول مبهم ولا يزول إبهامه إلا بالصلة ، وهما يكوّنان وحدة لغوية لا انفصام لها من منظور معنوي أو دلالي(١).

وتتنوع الجملة الموصولية إلى نوعين : خاصة وعامة .

فالخاصة تفرق بين المذكر والمؤنث وبين الإفراد التثنية والجمع. والعامة لاتميّز بين الجنس والعدد .

والجملة الموصولية إما أن تقوم بوظيفة النعت فقط ، وذلك إذا التحمت بالاسم السابق لها ، وعادت عليه ، وإما أن تؤدي وظائف نحوية متنوعة ، كالفاعل ، والمبتدأ أو الخبر وغيرها ، وذلك إن لم تعد على ما قبلها .

وخير قول في جملة النعت الموصولية ، ما ذكره الجرجاني(٢) ، في اسم الموصول الذي قائلا: " اعلم أنّ لك في الذي ، علما كثيرا وأسرارا جمة وخفايا إذا بحثت عنها وتصورتها ، اطلعت على فوائد تؤنس النفس ، وتثلج الصّدر ، بمايفضي بك إليه من اليقين ،ويؤديه إليك من حسن التبيين" وهي توصل" بجملة من الكلام قد سبق من السامع علم بها وأمر قد عرفه(٣)" ولاحظنا أن الجملة الموصولية التي أدت وظيفة النعت في الجملتين المركبتين:

١- وقد قال بذلك بعض النحاة العرب القدامى ،انظر ،ابن هشام ،المغني ج٢ ص٤٠٩.

٢- الدلائل ، ص ٢٢٢ .

٣- مص ، ن ، ص ٢٢٣ .

الاسمية والمنسوخة ذات اسم موصول دال على المذكر المفرد والجمع ، وعلى المؤنث المفرد ، وبيان ذلك ما يلي :

أ- جملة موصولية ذات ذات اسم موصول مفرد مذكر ، منها أربعة أشكال:

الشكل الأول : جملة الصلة فعلية ماضوية :

" فإن رفع النّاس إيّاك ... إلى المجلس الذي تباعدت منه ..(١)"

الضمير المجرور في " تباعدت منه " رابط لجملة الصلة ، وهو عائد على (المجلس) .

الشكل الثاني: جملة الصلة فعلية مضارعية :

١ - " فكان صنيعهم في ذلك صنيع الوالد الشفيق على ولده ، الرحيم البر بهم الذي يجمع لهم الأموال والعقد ...(٢)"

٢ - "... وإنّ الكذاب لايكون أخا صادقا ، لأن الكذب الذي يجري على لسانه إنمّا هو من فضول كذب قلبه ..(٣)".

فعل جملة الصلة في المثال (١) مسند إلى فاعله ، وفعل جملة الصلة في المثال (٢) مبنيّ للمفعول . واشتملت جملة الصلة - فيهما - على ضمير شخصي (هو) يربطها بالكلام السابق .

الشكل الثالث : جملة الصلة مصدّرة بناسخ حرفي :

" ومن العجب أن الرّجل الذي لابأس بلبه ورأيه ...(٤)"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠١ ، وتاليها .

٢ - مص ، ن ، ص ٢ .

٣ - مص ، ن ، ص ٧٥ .

٤ - مص ، ن ، ص ١٠٠ .

صدرت جملة الصلة " لابأس بلبه ورأيه " بـ (لا) النافية للجنس ،واشتمل خبرها على ضمير مجرور يعود على المنعوت (الرجل) ، وبه وباسم الموصول (الذي) تربط جملة النعت بالكلام السابق .

الشكل الرابع : جملة الصلة اسمية :

- " والعلم الذي هو ذكاء العقول وصقالها وجلاؤها ..[1]"

فالضمير (هو) عائد على (العلم) ، والتعبير به يكسب الكلام قوة وتأكيدا .

الشكل الخامس: جملة الصلة شرطية مصدرة بـ(ما) :

- " وأحق الناس باتهام نظره بعين الزينة وعين المقت السلطانُ الذي ما وقع في قلبه ربا مع ما يفيض له من تزيين القرناء والوزراء[2]"

جملة الصّلة فيهما شرطية ، لأن جملة "ربا ..." ، متسببة عن جملة " وقع في قلبه" ، وكذا جملة " كان أمرا ..." متسببة عن جملة " قال أو فعل[4]".

وكان الربط لجملة النعت في الجملة الأولى بالذي وبالضمير المجرور (في قلبه)، وفي الجملة الثانية بالذي والضمير الشخصي(هو) في الفعلين المعطوفين (قال) ، أو (فعل) .

ب- جملة موصولية ذات اسم موصول مذكر دال على الجمع: ولها ثلاثة أشكال :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٨ .

٢ - مس ، ن ، ص ٢٤ .

٣ - مس ، ن ، ص ٢٥ .

٤ - والشرط أولى من غيره) .

الشكل الأول : جملة الصلة فيه فعلية مضارعية :

" فإنه ليس أحد أسوأ فيه حالا من أهل السلطان الذين يفرطون باقتدارهم في غضبهم وبتسرعهم في رضاهم[١] ".

" غير أنه يُجترأ عليه ، ولا يُجترأ على السّلطان ، لأن من حاسديه أحياء السلطان وأقاربه الذين يشاركونه في المداخل والمنازل[٢] ".

ارتبطت جملة النعت - فيهما - بالمنعوت بوساطة الاسم الموصول الخاص (الذين) وبضمير الجمع (الواو) في الفعلين (يفرطون) ، و(يشاركون) .

الشكل الثاني: جملة الصلة منسوخة مزدوجة :

" وأحوجهم إليه ملوكهم الذين ليس لقولهم وفعلهم دافع ، وليس عليهم مستحث[٣] ".

يدلّ الازدواج على توسيع المعنى في المنعوت . وفيه الضمير المجرور (هم) في الألفاظ :(لقولهم ، وفعلهم ، وعليهم) ، والاسم الموصول رابطان لجملة النعت .

الشكل الثالث : جملة الصلة اسمية :

" وأهل هذه الطبقة الذين هم أهلها قليل من قليل حقا[٤] "

جملة الصلة مؤكدة بالضمير (هم) العائد على لفظ (أهل) . وتمت عملية الربط به وباسم الموصول (الذين) .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٨ .

٢ - مصدر ، ن ص ٢٨ ، وتاليها .

٣ - مصدر ، ن ص ٢٨ .

٤ - مصدر ، ن ص ٧٨ .

ج- جملة موصولية ذات اسم موصول دال على التأنيث مع الافراد: وأهم أشكاله:

الشكل الأول: جملة الصلة فيه فعلية مضارعيّة:

- مثبتة غير مؤكدة: " فإنّ رفع الناس إيّاك فوق المنزلة التي تحط إليها نفسك ...(١)".

اسم الموصول (التي) طابق المنعوت في التأنيث ، ونلحظ هذه المطابقة كذلك في الضمير المجرور في جملة الصلة العائد على (المنزلة) .

- مثبتة مسبوقه بـ(قد): " فمن ذلك بعض ما أنا كاتب في كتابي هذا من أبواب الأدب التي قد يحتاج إليها الناس(٢)".

تفيد (قد) - هنا - التوكيد(٣) وليس التقليل ، لأن أبواب الأدب التي ذكرها المؤلّف - في الأدب الكبير - لاشك في احتياج الناس إليها ، وكأنّه يقول في جملة الصلة " يحتاج إليها النّاس احتياجا " .

الشكل الثاني: جملة الصلة مصدرة بـ (لو):

" وأنا واعظك في أشياء من الأخلاق اللطيفة والأمور الغامضة التي لو حنكتك سن كنت خليقا أن تعلمها ، وإن لم تخبر عنها(٤)".

وضمّت جملة النعت إلى سابقها باسم الموصول(التي) وبالضمير في جملة الصلة الذي يزيدها انضماما .

تبين لنا مما سبق أنّ الجملة النعتية اتّسمت بمرونة لغوية ، من حيث تنوعها ودلالتها ، وهذا يدل على سعي ابن المقفع إلى توضيح آرائه؛ لتكون أكثر قبولا وإقناعا .

١- الأدب الكبير ، ص ١٠١ ، وتاليها .
٢- م ن ، ص ٣ .
٣- انظر ، في هذا المعنى ، الزركشي ، البرهان ، ج٤ ، ص ٣٠٧ .
٤- المصدر السابق ، ص ٦ ، وتاليها .

ثانيا - الجملة الحالية :

هي من الجمل المكملة ، أو المتممة ، فائدتها إضافة معنى ثان إلى الملفوظ السّابق لها ، ومن ظواهرها البارزة أنها تجيء مع الواو وبغيره(١). وصورها النحوية ما يلي :

الصّورة الأولى :

واو الحال + الجملة اسمية ، مكونة من مسند إليه (تركيب إضافي) + مسند (نكرة مشتقة) + متمم (جار ومجرور) :

"وأصل الأمر في البأس والشجاعة أن لاتحدث نفسك بالادبار وأصحابك مقبلون على عدوهم(٢)". الجملة " وأصحابك مقبلون على عدوهم " حالية ، جيء بها للمقابلة بين معنيين متضادين : (الإدبار والإقبال) ، وقد ارتبطت بواو الحال لكونها جملة اسمية(٣)، أضافت معنى ثانيا إلى الجملة الرئيسة(٤).

الصورة الثانية :

واو الحال + جملة اسمية ، مؤلفة من مسند إليه (ضمير شخصي منفصل) + مسند (نكرة مشتقة) :

"فإنما أنت في ذلك أحد رجلين : إما أن يكون عندك فضل على ما عند غيرك ، فسوف يبدو ذلك ويحتاج إليه ويلتمس منك وأنت مجمل(٥)".

ارتبطت الجملة الحالية "وأنت مجمل" بالواو ، لأنها جملة اسمية والمبتدأ فيها ضمير عائد على صاحب الحال ، وحَذْف الواو - في هذا الموضع - يفسد الكلام .

---

١ - انظر عبد القاهر الجرجاني ، **الدلائل** ، من ص ٢٢٥ الى ٢٣٣ .
٢ - الأدب الكبير ، ص ٥ .
٣ - المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .
٤ - راجع عبد القاهر الجرجاني ، **الدلائل** ص ٢٣٥.
٥ - الأدب الكبير ، ص ٤٩ .

وبينت الجملة الحالية جانبا خلقيا في ذي الحال.

الصورة الثالثة :

واو الحال + جملة اسمية (المسند إليه فيها : ضمير شخصي منفصل) + المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند(نكرة مشتقة) :

" فإنما أنت في ذلك كراكب الأسد الذي يهابه من نظر إليه ، وهو لمركبه أهيب (١)". ارتباط الجملة الحالية " وهو لمركبة أهيب" بالواو واجب ،لأن المبتدأ فيها ضمير عائد على صاحب الحال ، وقد وضّحت صورة حسّية في صاحب الحال (راكب الأسد) .

الصورة الرابعة :

واو الحال + جملة اسمية (المسند إليه ضمير شخصي غائب منفصل) + المسند (نكرة مطلقة) :

" فإنا قد رأينا الناس يعترفون بفضل الرجل وينقادون له منه وهم أخلياء (٢)".

تصدرت الجملة الحالية " وهم أخلياء" بالواو لورود المبتدأ فيها ضميرا عائدا على صاحب الحال (النّاس). وهي - هنا - لبيان الهيئة .

الصورة الخامسة :

واو الحال + جملة اسمية (الخبر فيها تقدم على المبتدأ) :

"فإنه ليس أحد من الناس إلاّ وفيه من كل طبيعة سوء غريزة (٣)".

أفادت جملة الحال "وفيه من كل طبيعة سوء غريزة " حكما عامّا ثابتا لصاحب الحال(أحد من الناس) ،وقد جوز مجيء الجملة حالية من النكرة

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢١ .

٢ - مس ، ن ، ص ٥٠ .

٣ - مس ، ن ، ص ٨٥ .

وبينت الجملة الحالية جانبا خلقيا في ذي الحال.

الصورة الثالثة :

واو الحال + جملة اسمية (المسند إليه فيها : ضمير شخصي منفصل) + المتمم (جار ومجرور + مضاف إليه) + المسند(نكرة مشتقة) :

" فإنما أنت في ذلك كراكب الأسد الذي يهابه من نظر إليه ، وهو لمركبه أهيب (١)". ارتباط الجملة الحالية " وهو لمركبة أهيب" بالواو واجب ، لأن المبتدأ فيها ضمير عائد على صاحب الحال ، وقد وضّحت صورة حسّية في صاحب الحال (راكب الأسد) .

الصورة الرابعة :

واو الحال + جملة اسمية (المسند إليه ضمير شخصي غائب منفصل) + المسند (نكرة مطلقة) :

" فإنا قد رأينا الناس يعترفون بفضل الرجل وينقادون له منه وهم أخلياء (٢)".

تصدرت الجملة الحالية " وهم أخلياء" بالواو لورود المبتدأ فيها ضميرا عائدا على صاحب الحال (النّاس) . وهي - هنا - لبيان الهيئة .

الصورة الخامسة :

واو الحال + جملة اسمية (الخبر فيها تقدم على المبتدأ) :

"فإنه ليس أحد من الناس إلاّ وفيه من كل طبيعة سوء غريزة (٣)"

أفادت جملة الحال "وفيه من كل طبيعة سوء غريزة " حكما عامّا ثابتا لصاحب الحال (أحد من الناس) ، وقد جوز مجيء الجملة حالية من النكرة

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢١ .

٢ - مص ، ن ، ص ٥٠ .

٣ - مص ، ن ، ص ٨٥ .

ثلاثة أمور :

١ - تقدم النفي

٢ - (الواو) منعت النّعت في الجملة ، لأن حرف الواو لايفصل بين الصفة والموصوف .

٣- (إلا) : لأنها لايعترض بها بين الصفة والموصوف .

وارتباط الجملة الحالية بالواو - في هذا الموضع - مخالف للمشهور(١).

وأهمّ ما نلاحظه ، في هذه الصّور النحوية أن الجمل الحالية ارتبطت كلها بالواو ، التي شبهها الجرجاني بفاء الجواب في الجملة الشرطية(٢).

وجاءت كلّها جملا اسمية عادية .

وكان ارتباطها بالكلام السابق بوساطة (الواو) والضمير ، وهو إما متّصلا ، كما في الصورتين : الأولى والخامسة ، وإما منفصلا ، كما في الصّور: الثانية والثالثة والرابعة .

ونشير إلى أنه يوجد صنف آخر من الجمل ، لم يتفق النحاة عليه ، وهو الذي ورد بعد نكرة مخصصة ، أو بعد اسم معرّف تعريفا جنسيًا ، وإن كان الأكثرون رأو أنه متحمل للوصفية والحالية ، ما لم يوجد مانع يعيّن إحداهما(٣).

---

١ - الزمخشري ، الكشاف ، ج ٢ ، ص ٣٨٧ .

٢ - الدّلائل ، ص ٣٣٥ .

٣ - ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ، من ص ٤٢٩ إلى ٤٣٣ .

وأشكاله النّحوية هي :

الشكل الأول : الجملة المحتملة للنعت والحال فعلية مضارعية ، كقوله:

١ - " فإنّ هذه رياضة صعبة تحمل على التّنائي والقلى(١)"

٢ - " فإنّ هذه خلّة من خلال السّفه قد يبتلى بها العلماء عند الدّنو من السلطان(٢)..."

٣ - " وذلك أن الرجل يكون في أمر من أمره ، فيرد عليه شغل آخر أو يأتيه شاغل من النّاس يكره اتيانه(٣)."

فالجملة المضارعيّة وردت بعد نكرة مخصصة بالنّعت المفرد في المثال الأول ، وبالجار والمجرور في المثال الثاني ، وجاءت بعد اسم معرّف بأل الجنسيّة في المثال الثالث.(٤)، وهي في هذه الحالات- تعدّ نعتا أو حالا.

وأما دلالاتها فإنّها تفيد معنى النتيجة في المثال الأول ، فالمنعوت ينتج عنه بعد وبغض ، والوسيلة في المثال الثاني ، أي أنّ الابتلاء قد يحصل بوساطة المنعوت ، وعبّرت عن حالة نفسية في المثال الثالث .

والرابط فيها هو الضمير الشخصي في المثالين الأول والثالث والضمير المتّصل المجرور في المثال الثاني .

الشكل الثاني : الجملة المحتملة للنعت والحال عطف عليها بالواو جملتان من نوعها :

يقول ابن المقفع: " فإنّه ليس من هذا شيء إلّا هو ريح جنّة تسلب العقل وتذهب بالوقار وتصرف القلب والسمع والبصر واللّسان إلى غير المنافع(٥)"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٤ .

٢ - مص ، ن ، ص ٥١ .

٣ - مص ، ن ، ص ١٠٥ .

٤ - وقد تعد جملة يكره إتيانه في المثال الثالث نعتا أو حالا لقوله " شاغل من النّاس " .

٥ - مص ، ن ، ص ٧٦ .

ارتبطت هذه الجمل بما قبلها بوساطة الضمير الشخصي (هي) الذي يعود على (ريح جنة).

والمعنى الجامع بينها هو إبراز نتائج العنصر اللغوي المرتبط بها.

الشكل الثالث : الجملة المحتملة للنعت والحال منسوخة :

"إني مخبرك عن صاحب لي ، كان من أعظم الناس في عيني ...(١)"

بيّنت الجملة المنسوخة صفة خلقية نبيلة في النكرة المخصصة "عن صاحب لي" ، وضمّت إلى سابقها بالضمير الشخصي(هو) الوارد اسما للناسخ (كان).

الجملة المصدّرة بحرف الجر

تعد الجملة المصدّرة بحرف الجر تركيبا لغويا بين المفرد والجملة ، وتسمى هذه الحالة الوسطية عند النحاة العرب القدامى (شبه الجملة) .

ولا بدّ لها من مرجع في السياق ، حتى يفهم معناها . وهي نوعان : مصدرية ، وموصوليّة ، ولكلّ منها أشكال نحوية ، وبيانها كالتالي :

أولا : الجملة المصدريّة :

الشكل الأول : المبدوءة بحرف مصدري (أن) ظاهر في البنية السطحية

وقد تقدمتها حروف الجرّ التالية :

١ - الباء ، كقوله:" فالرأي لك تصحيح النصيحة على وجهها ، والتماس المخلص من العيب واللائمة فيما تتركه من تبخيل صاحبك بأن لايصرف منك فيما تدعوه إليه ميلا إلى شيء من هواك ولا طلبا لغير ما ترجو أن يزينه وينفقه(٢)".

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٢٩ .

٢ - م ن ، ص ٥٧ .

فجملة " أن يحرف ..." مصدرية منفية بـ (لا) ارتبطت بما قبلها بوساطة الضمير المتصل في (منك) ، لأنه عائد على الضمير الشخصي المخاطب (أنت) الوارد فاعلا لـ (تتركَ)، وقد دلّت على معنى الوسيلة .

وقد جاء حرف الجر (الباء) زائدا لتوكيد النّفي في قوله" وليس الصبر المحمود الممدوح بأن يكون الرجل وقاحا على الضرب ، أو رجله قوية على المشي ، أو يده قوية على العمل(١).

جملة "أن يكون ..." ومعطوفاتها أدت وظيفة الخبر .

٢ - من" وأحقّ من احترست منه من أن يظنّ بك خلط الرأي بالهوى الولاة(٢)"

وفيها الضمير (الكاف) في (بك) يعود على الضمير الشخصي في الفعل (احترس) ، وهو رابط للجملة المصدريّة " أن يظنّ بك خلط الرأي بالهوى" .

٣ - على" ولكنك تقدر على أن تعينه على أحسن رأيه ، وتسدّده فيه وتزينه ، وتقوّيه عليه(٣)".

الجار والمجرور" على أن تعينه" مفعول به في المعنى ، وقد عطف على الجملة المصرية " أن تعينه..." ثلاث جمل من نوعها .

الشكل الثاني: فيه الحرف المصدري (أن) مضمر

وقد سبق هذا الصنف من الجمل المصدرية حرفا الجر (حتى) و (اللام).

وأهم الصّور النحورية للجملة الواردة بعد (حتى) هي :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٧ .

٢ - مص ، ن ، ص ٣٣ .

٣ - مص ، ن ، ص ٣٥ .

٤ - وقد ذهبنا مذهب القائلين بأنها حرف جر والموصول الحرفي (أن) المضمر بعدها وصلة في موضع المجرور. انظر ابن هشام ، المغني ج١ ، ص ١٢٣ ، وتاليها .

١- حرف مصدري أن (٠) + فعل مضارع + فاعل (اسم إشارة للبعيد) + جار ومجرور × ٢ × واو العطف + مجرور + جار ومجرور :

" ومن الحيلة في أمرك أن تصادق أصدقاءه وتؤاخي إخوانه ، فتدخل بينه وبينهم في سبيل الشقاق والتلاحي والتّجافي حتّى ينتهي ذلك بهم إلى القطيعة والعداوة له(١)".

ارتبطت جملة "ينتهي ذلك..." بما قبلها بوساطة الضمير (هم) في الجار والمجرور (بهم): لأنه عائد على (الأصدقاء والإخوان) .

٢- حرف مصدري أن(٠)+ فعل مضارع + فاعل (هو) (٠) + مفعول(تركيب إضافي + مضاف إليه).

" فإنّ الحكيم لايخوض نهرا حتّى يعلم مقدار قعره(٢)"

تمّت عملية التّنام بين الجملة المصدريّة بعد (حتى) وبين سابقها بالضمير (هو) المقدر بعد الفعل (يعلم) ، والعائد على (الحكيم).

٣- حرف مصدري أن (٠)+ فعل مضارع + فاعل (٠) + جملة استفهامية

"وكان لايلوم أحدا على ما قد يكون العذر في مثله ، حتى يعلم ما اعتذاره(٣).

ضمّت الجملة المصدريّة بعد حتى بالضمير (هو) في(يعلم) وبالهاء في (ما اعتذاره).

٤- حرف مصدري أن (٠) + فعل مضارع + متمم (جار ومجرور) + فاعل (تركيب إضافي) + جار ومجرور+ مضاف إليه + واو العطف +(لا)النافية+مجرور مضافة

١- الأدب الكبير ، ص ٩٢ .
٢- مص ، ن ، ص ١٢٨ .
٣- مص ، ن ، ص ١٣٠ .

" ومن العجب أنّ الرجل الذي لا بأس بلبه ورأيه يرى المرأة من بعيد متلفّقة في ثيابها ، فيصوّر لها في قلبه الحسن والجمال حتى تعلق بها نفسه من غير رؤية ولا خبر مخبر(١)".

فالضمير المجرور في (بها) عائد على (المرأة) ، والمضاف إليه في (نفسه) راجع إلى (الرجل) ، وهما رابطان للجملة المصدرية بعد(حتى).

٥ - حرف مصدري (أن) (٠) + فعل مضارع + فاعل (اسم معرف بأل الجنسية) + جار ومجرور+ مفعول (تركيب إضافي) + جملة مصدرية ، متعددة العناصر:

" فإن هذه خلة من خلال السفه قد يبتلى بها الحلماء عند الدنو من السلطان حتّى يحدث الرّجل منهم نفسه أن يكون دون الأمل والولد لفضل يظنه بنفسه أو نقص يظنه بغيره(٢)".

اتسمت الجملة المصدرية "يحدث الرجل..." بالتعدّد الإسنادي الذي أدى إلى توسيع مدلول التركيب.

٦ - حرف مصدري أن (٠) + فعل مضارع + جار ومجرور + فاعل (اسم محلى بأل) + واو العطف +(أن) + فعل مضارع + جار ومجرور + فاعل (اسم محلى بأل)

"فإنه من غرف بالدّماء ، صار مخاتلا علانية ، وحذره الناس

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٠ .

٢ - م ص ، ن ، ص ٥١ .

حتى يمتنع منه الضعيف ويتعرض له القوي(١).

وردت الجملة المصدرية بعد (حتى) مزدوجة بحرف العطف (الواو) ودل الازدواج على المقابلة بين الضعيف والقوي ، وقد عدّت إلى ما سبقها بالضمير المجرور في (منه) وفي (له) الذي عوّض العنصر اللغوي (الدّماء) .

٧ - حرف مصدري أن (٠) + فعل مضارع + جار ومجرور + مضاف إليه + فاعل (مصدر معلى بأل) + واو العطف + [أن] + فعل مضارع + فاعل (٠) + جار ومجرور + جار ومجرور + مضاف إليه :

"فإن الصّواب يؤيد بعضه بعضا ، ويدعو بعضه إلى بعض حتى تستحكم لصاحبه الأشياء ، ويظهر عليها بتحكيم الرأي(٢)".

الواو في جملة " ويظهر عليها بتحكيم الرأي " جمعت حدثين فعليين يقعان معا .

٨ - حرف مصدري (أن) (٠) + فعل مضارع + فاعل (٠) + مفعول + نعت + واو العطف + مفعول + نعت :

"كان لايدخل في دعوى ، ولا يشترك في مراء ، ولا يدعلي بحجة ، حتى يرى قاضيا عدلا وشهودا عدولا(٣)"

نلاحظ أنّ الجملة المصدريّة بعد واو العطف مختزلة ، أي أن عنصريها الأصليين : الفعل والفاعل محذوفان لاجتناب التكرار . وأصل التركيب " حتى يرى قاضيا عدلا ويرى شهودا عدولا وينتج عن حذفهما خفة في التعبير .

وتدل الجمل الواردة بعد حتى على معنى الغاية لـ" أنّ حتّى إنّما

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩٣ .

٢ - مص ، ن ، ص ٣٥ .

٣ - مص ، ن ، ص ١٣٠ .

جعلت لما تتناهى إليه الأشياء من أعلاها وأسفلها مما يكون منتهى في الغاية"[1]
أي: أنّ الجملة بعدها تنتهي بتحديد غاية الإخبار المستأنف به الكلام .

وأما الجملة الواردة بعد حرف الجر (اللام)[2] ، فلها صورتان نحويتان:

الصورة الأولى: حرف مصدري (أن)(٠)+ فعل مضارع + فاعل (٠) + مفعول (تركيب إضافي) + × جار ومجرور مسند + ظرف مضاف

"ولكني قد أحببت أن أقدم إليك فيها قولا لتروض نفسك على محاسنها قبل أن تجري على عادة مساويها[3] ".

الصورة الأولى: حرف مصدري أن (٠) + فعل مضارع+ فاعل (٠) + مفعول(تركيب إضافي)+ جار ومجرور + مضاف إليه + ظرف مضاف :

غير أن تلك الأنسة وذلك الإلف يستخرج من كلّ واحد منهما ما لم يكن ليظهر منه عند الانقباض والتشدد[4]".

اللام في جملة " لتروض " للتعليل ، والرابط فيها الضمير (أنت) في جملة (تروض) واللام في جملة (ليظهر منه) للجحود ، والرابط فيها الضمير (هو) في جملة (ليظهر).

الشكل الثالث : الجملة المصدرية المصدّرة بـ (أنّ) :

ارتبط بها حرفا الجر: (اللام - وهو الغالب- و الباء): ومن أمثلة الحرف الأول(اللام) قوله:" فإن أعظم النّاس في الدنيا خطرا أحوجهم إلى التقدير والملوك أحوج إليه من السوقة ، لأن السوقة

---

١ - ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص ١٥١ . ولـ (حتى) معان أخرى : منها التعليل والعطف والابتداء . انظر الرماني ، معاني الحروف ص١١٩، وتاليها ، والزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، ص ٢٧٢ .
٢ - انظر ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢١ .
٣ - الأدب الكبير ، ص ٧ .
٤ - م ص ، ن ، ص ٥٢ .

قد تعيش بغير مال ، والملوك لاقوام لهم إلاّ بالمال[١]".

"ليس للملك أن يغضب ، لأن القدرة من وراء حاجته[٢]". وليس له أن يكذب ، لأنه لايقدر أحد على استكراهه على غير ما يريد[٣]." وليس له أن يبخل ، لأنه أقل الناس عذرا في تخوف الفقر[٤]." وليس له أن يكون حقودا ، لأن خطره قد عظم عن مجاراة كل الناس[٥]".

دلّت الجمل المصدرية "أن السرقه..." ، و" أن القدرة ..."،"وأنه لايقدر ..." وأنه أقلّ..." و" أن خطره ..." على معنى التعليل بالسّبب ،لأن ماتقدّمها مسبّب عنها .

ومثال حرف (الباء) ، قوله: " ومن الأخلاق التي أنت جدير بتركها - إذا حدث الرجل حديثا تعرفه أن لاتسابقه إليه وتفتحه عليه وتشاركه فيه ، حتى كأنك تظهر للناس بأنك تريد أن يعلموا أنك تعلم من ذلك مثل الذي يعلم[٦]".

(الباء) زائده للتّوكيد ، لأنه يستايع أن يقول:...حتى كأنك تظهر للناس أنّك ..."أي بحذف الباء من الجملة المصدرية " أنك تريد ... " وقد اتسمت الجملة بتعدد العناصر الذي نجم عنه ثقل في التعبير ، ولعل ذلك راجع إلى التّرجمة .

ثانيا- الجملة الموصولية المصدرة بحرف الجرّ . ولها- في هذا الموضع- صورنحوية :

الصورة الأولى: | اسم موصول عام (من) + صلة (جملة فعلية ماضوية) |

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٠

٢ - مص ، ن ، ص ٢١ ، وتاليها .

٣ - مص ، ن ، ص ، ن .

٤ - مص ، ن ، ص ٢٢ .

٥ - مص ، ن ، ص ، ن .

٦ - مص ، ن ، ص ١٢٤ .

" فإن الإنسان طُبع على ضرائب لؤم ، فمن شأنه أن يرحل عمن لصق بـه ، ويلصق بمن رحل عنه ، إلا من حفظ بالأدب نفسه وكابر طبعه(١)".

فالجملتان من لصق به" ، و" من رحل عنه" موصوليتان مصدرتان بحرف الجر(عن) المتعلق بـ (يرحل) ، و (الباء) المتعلق بـ (يلصق) .

الصورة الثانية: | اسم موصول عام (من) + صلة (جملة فعلية مضارعية) |

" فإنك قلما تقدر على ردّ رجل عن طريقة هو عليها بالمكابرة والمناقضة ، وإن لم يكن ممن يجمع به عزّ السلطان(٢)".

" وكان لايشكو وجعا إلا إلى من يرجو عنده البرء(٣)"

الجملتان الموصوليتان " من يجمع به عزّ السلطان" ، و" من يرجو عنده البرء " سبقتا بحرفي الجرّ : (من) ، و (إلى) .

الصورة الثالثة : | (ما) + صلة (جملة فعلية ماضوية) |

١ - "فأكثر الناس من يحدّث بما سمع(٤)".

٢ - "فإنّ صديقك - إذا وثق بك في مواطن المحاماة - لم يحفل بما تركت(٥)".

٣ - "فإنه إن وقع منك ذلك الموقع ، أدخل عليك أمورا مشتبهة بالريبة ، مذكرة لما قال فيك العائب(٦)".

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٧ ، وتاليها .

٢ - مص ، ن ، ص ٣٥ .

٣ - مص ، ن ، ص ٣٠ .

٤ - مص ، ن ، ص ١٠٩ .

٥ - مص ، ن ، ص ١١٥ ، وتاليها .

٦ - مص ، ن ، ص ٤٠ .

٤ - " فإنّها ليست بزهادة ، ولكنها ضجر واستخذاء وتعيير النفس عليك عندما أعجزك من الدنيا وغضب منك عليها لما التوى عليك منها[١]".

اشتملت جمل الصلة : " سمع"، و"تركت " ، و"قال فيك العائب " على ضمائر تربط الجمل الفرعية بالجمل الأصلية . وهذه الضّمائر مبينة بالجدول التالي:

نوع الرابط	مرجعه في السياق
(هو) في (سمع)	نظيره في الفعل (يحدث) مثال (١)
(أنت) في (تركت)	نظيره في الجار والمجرور (بك)، مثال (٢)
ضمير متصل مجرور في الجار والمجرور (فيك)،و (عليك)	نظيرهما في الجار والمجرور (منك)، في المثالين : (٣) ، و (٤) .

يفيد هذا الجدول أن الرابط في الجمل المذكورة هو الضمير ، وهو أقوى الروابط ، لأنّ العناصر اللغوية تكون به متماسكة .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٢٥ .

الصورة الرابعة : | (ما)+ صلة (جملة فعلية مضارعية) | . ومن أمثلتها ما يلي:

١ - " ولا يزال مصوفا بما لم يذق(١)"

٢ - " فإن السّرار مما يخيّل إلى كلّ من رآه من ذي سلطان أو غيره أنّه المراد به(٢)".

٣ - " فالرّأي لك تصحيح النّصيحة على وجهها ، والتماس المخلص من العيب واللاّئمة فيما تترك من تبخيل صاحبك ...(٣)".

٤ - " وأصل الأمر في المعيشة أن لاتني عن طلب الحلال وأن تحسن التّقدير لما تفيد وما تنفق(٤)"

جملة الصلة (لم يذق...) منفية بـ (لم)،و (ما يخيل ...) ، و (ما تترك ...) ، و (ما تفيد ...) مثبته إثباتا مجرّدا . وأفاد الازدواج في جملة الصلة ، في المثال (٤) المقابلة بين (الإفادة) و (الانفاق).

الصورة الخامسة: | ما + صلة (جملة منسوخة) |

١ - " ومن البلاء على المغرم بهنّ أنّه لاينفك يأجم ما عنده وتطمح عيناه إلى ما ليس عنده منهن(٥)".

٢ - " فإن ذلك مما لايكاد يخطئك(٦)".

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٠ .
٢ - مص ، ن ، ص ٤٣ .
٣ - مص ، ن ، ص ٥٧ .
٤ - مص ، ن ، ص ٦ .
٥ - مص ، ن ، ص ٩٩ .
٦ - مص ، ن ، ص ٨٦ .

٣ - " وكان لايلوم أحدا على ما قد يكون العذر في مثله ٠ ٠ ٠ "(١)

جملة الصلة " ليس عنده منهن " منفية ، وجملة لايكاد يخطئك " مثبتة إثباتا مجرّدا ، وجملة " قد يكون العذر في مثله ، مصدّرة بـ (قد) التي تفيد معنى (ربما مع المضارع على جهة التقليل) ٠

الصورة السادسة: | (ما) + صلة (جملة اسمية) |

" فإنّ الذي أنت آخذ بذلك أكثر مما أنت معط بأضعاف(٢) "

" فإنّ صديقك - إذا وثق بك في مواطن المحاماة - لم يحفل بما تركت مما سوى ذلك ٠٠٠(٣) "

جملة الصلة "أنت معط بأضعاف " مؤكّدة بالضمير المنفصل (أنت) ، وجملة " مما سوى ذلك " مثبتة إثباتا مجرّدا ٠

الصورة السابعة: | (ما) + صلة (جار ومجرور) |

١ - " وسخاوة نفس الرّجل بما في يديه أكثرهما وأقربهما من أن تدخل فيه المفاخرة(٣) "

٢ - " وإنّما المرتفب عما في رحله إلى ما في رحال النّاس كالمرتفب عن طعام بيته إلى ما في بيوت الناس ٠٠٠ ، وما في رحال الناس من الأطعمة أشدّ تفاضلا وتفاوتا ممّا في رحالهم من النساء(٤) "

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٣٠ ٠

٢ - مص ، ن ، ص ٤٥ ٠

٣ - مص ، ن ، ص ٨٩ ٠

٤ - مص ، ن ، ص ٩٩ ، وتاليها ٠

يفيد الجار والمجرور (في يديه) و (في رحله) ، (وفي رحال الناس) و(في بيوت الناس) و(في رحالهم من النساء) الظرفية المكانية مجازا.

الصورة الثامنة: | (ما) + صلة (ظرفية) |

" ... بل كثير مما يرغب عنه الرّاغب ممّا عنده أفضل مما تتوق إليه نفسه منهن(١)"

والصلة (عنده) دلت على الظرفية المكانية . ويجوز أن يكون اللفظ (عنده) خبرا لمبتدأ محذوف ، تقديره (هو) .

فالجملة المصدّرة بحرف جر تميزت بمرونة لغوية ، من حيث تنوع بنيتها النّحوية والدّلالية ، ويضاف إليها نوع ثان يطلق عليه اسم (المضاف إليه) . وقد ورد جملة فعلية ومصدريّة وموصولية وتعجبيّة. ولنقدم الأشكال النّحوية الممكنة لكل منها :

أولا - الجملة الفعلية ، لها شكلان :

الشكل الأول- جملة المضاف إليه (ماضوية):

" فإنها ليست بزهادة ولكنها ضجر ، واستغناء ، وتصيير النفس عليك عندما أعجزك من الدنيا(٢)". الملفوظ (عندما أعجزك من الدنيا) تركيب إضافي ، والجار والمجرور (من الدنيا) يزيد الملفوظ (أعجزك) توضيحا .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩٩ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٢٥ .

الشكل الثاني: جملة المضاف إليه مضارعية :

" كل أحد حقيق حين ينظر في أمور الناس ...(١)"

" وإنّ من أحزم الرأي لك في أمر عدوّك أن لاتذكره إلاّ حيث تضرّه ...(٢)".

الملفوظان (حين ينظر في أمور الناس) ، و(حيث تضرّه) تركيبان إضافيان يفيدان الظرفية .

ثانيا: جملة المضاف إليه مصدريّة :

ورد مضافها :

١ - مفعولا لأجله ، كقوله: " فكان صنيعهم في ذلك صنيع الوالد الشفيق على ولده الرّحيم البرّ بهم الذي يجمع لهم الأموال والعقد إرادة أن لاتكون عليهم مؤونة في الطلب ، وخشية عجزهم ، إن هم طلبوا (٣)" .

المضاف	المضاف إليه
المفعول لأجله	مصدرية منفية بـ (لا) النافية
إرادة	أن لاتكون عليهم مؤونة في الطلب
	وخشية عجزهم إن هم طلبوا .

٢ - اسما مجرورا: "وأفشى العلمين منفعة وأحراهما أن ينشط له صاحبه من غير أن يخشى عليه علم المنافع (٤)".

المضاف	المضاف اليه
غير	أن يخشى عليه علم المنافع

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٤ .
٢ - مص ، ن ، ص ١١٦ .
٣ - مص ، ن ، ص ٢ .
٤ - مص ، ن ، ص ٨٨ .

٣ ـ ظرف زمان: " فإنّ المسيء يفرق من خبرتك قبل أن يصيبه وقعك به وعقوبتك ، وإنّ المحسن يستبشر بعملك قبل أن يأيته معروفك (١).

المضاف	المضاف إليه
قبل	١ـ أن يصيبه وقعك به ، وعقوبتك
	٢ـ أن يأتيه معروفك .

ثالثا: جملة المضاف إليه موصولية : ولها شكلان نحويان :

الشكل الأول: جملة موصولية ذات اسم موصول عام (من):

وقد جاء مضافها :

ـ خبرا: " ... وإنّ السفهاء أكثر من هو قائل(٢)".

المضاف	المضاف إليه
أكثر	من هو قائل

ـ فاعلا : " فإنّ هذا قد يستحي منه بعض من لايوصف بعقل ولا كرم(٣)".

المضاف	المضاف إليه
بعض	من لايوصف بعقل ولا كرم

مفعولا به: " فإنّه لو وُصف بهذه الصفة من يلتبس بعقله أو يتخبطه المسّ أن يعاقب عند غضبه غير من أغضبه ...(٤)"

المضاف	المضاف إليه
غير	من أغضبه

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ١٤ .
٢ ـ م ص ، ن ، ص ١٠٩ .
٣ ـ م ص ، ن ، ص ٨٤ .
٤ ـ م ص ، ن ، ص ١٨ .

- مفعولا مطلقا: "... فهو ينزل نفسه منزلة من لايقبل قوله إلا بعد جهد اليمين[1]..."

المضاف — المضاف إليه
منزلة — من لايقبل قوله إلا بعد جهد اليمين

- اسما مجرورا: "فإن السرار مما يخيّل إلى كل من رآه من ذي سلطان أو غيره أنّه المراد به[2]"

المضاف — المضاف إليه
كل — من رآه من ذي سلطان أو غيره

- ظرفا دالا على الاصطحاب: "فليكن ما تعامل به الحسد أن تعلم أنّ خير ما تكون حين تكون مع من هو خير منك ...[3]".

المضاف — المضاف إليه
مع — من هو خير منك

الشكل الثاني: جملة موصولية ذات اسم موصول عام (ما):

وجاء مضافها:

- مبتدأ: "... وأحسن ما يصيب من الحديث محدّثنا أن ينظر في كتبهم[4]

١- الأدب الكبير ، ص ٢٣ .

٢- م ، ن ، ص ٤٣ .

٣- م ، ن ، ص ٩٠ .

٤- م ، ن ، ص ٢ .

- « جماع ما يحتاج إليه الوالي من أمر الدنيا رأيان: رأي يقوّي به سلطانه ورأي يزينه(١)»

المضاف	المضاف إليه
أحسن	ما يصيب من الحديث محدثنا

- جماع — ما يحتاج إليه الوالي من أمر الدنيا.

مبتدأ واقع اسما لـ (أن):

«فليكن ما تعامل به الحسد أن تعلم أن خير ما تكون حين تكون مع من هو خير منك(٢)»

المضاف	المضاف إليه
خير	ما تكون

- خبرا: « فإن الكذب أكثر ما أنت سامع ...(٣)»

المضاف	المضاف إليه
أكثر	ما أنت سامع

- مفعولا به: « وأنت حقيق فيما وعدت من نفسك أو أخبرت به صاحبك من منزلته عندك أن تحتجن بعض ما في نفسك، إعدادا لفضل القول على الفعل وتحرزا بذلك عن تقصير فعل إن قصر...(٤)».

- وإنّ الرضا بالعفو والمسامحة في الخلق مقرّب لك كلّ ما تتوق إليه نفسك، مع بقاء العرض والمودّة والمروءة(٥)».

---

١ - الأدب الكبير، ص ٢٩.
٢ - مص، ن، ص ٩٠.
٣ - مص، ن، ص ١٠٩.
٤ - مص، ن، ص ٧٢.
٥ - مص، ن، ص ١١٠.

المضاف	المضاف إليه
١ - بعض	١ - ما في نفسك ..."
٢ - كلّ	٢ - ما تتوق إليه نفسك

- اسما مجرورا :" ... وليس له أن يكذب ، لأنّه لايقدر أحد على استكراهه على غير ما يريد(١)"

" فإنك إن أردت لقاء الجاهل بالعلم ، والجافي بالفقه ، والعي بالبيان ، لم تزد على أن تضيّع علمك وتؤذي جليسك ، بحملك عليه ثقل ما لايعرف وغمّك إياه بمثل ما يغتم به الرّجل الفصيح من مخاطبة الأعجم الذي لايفقه عنه "

المضاف	المضاف إليه
١- غير	١ - ما يريد
٢- مثل	٢ - ما يغتم به الرجل ...

رابعا - جملة المضاف إليه تعجبية ، وهي نادرة الاستعمال :

"...، وكان رأس ما أعظمه في عيني صغر الدّنيا في عينه(٣)"

المضاف	المضاف إليه
رأس : مسند إليه للناسخ (كان)	ما أعظمه في عيني .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢١ .

٢ - مص ، ن ، ص ١١٧ ، وتاليها .

٣ - مص ، ن ، ص ١٢٩ .

وضحنا - فيما مضى - أنواع الوظائف النحوية الواردة جملة في الجملة المركّبة ، وأجلينا قيمتها المعنوية ، من حيث أنها توسع المعنى وتشرحه وتحدّده ، ولاحظنا أنّ من الوظائف النحوية ما حل محل عنصر أصلي ، ومنها ما قام بوظيفة المتمم ، ويمكننا تقسيم الجمل المركّبة المحتوية على جمل فرعيّة إلى الأصناف التالية :

أولا - جمل ورد فيها المسند إليه (جملة):

مثل: "وليس له أن يكون حلافا (١)"

"وما يتزين في العيون والقلوب من فضل مجهولاتهن على معروفاتهن باطل وخدعة (٢)"

ثانيا - جمل ورد فيها المسند (جملة) وهي الغالبة :

مثل: "إنا وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساما ، وأفر مع أجسامهم أحلاما ، وأشدّ قوة ، وأحسن بقوتهم للأمور إتقانا ، وأطول أعمارا ، وأفضل بأعمارهم للأشياء اختبارا (٣)".

ثالثا - جمل ورد فيها المسند إليه (جملة) مع متمم (جملة):

مثل :" ليس للملك أن يغضب ، لأن القدرة من وراء حاجته (٤)"

رابعا - جمل ورد فيها المسند (جملة) مع متمم (جملة)

مثل :" غير أنه يجترأ عليه ، ولا يجترأ على السلطان ، لأن من حاسديه أحياء السلطان وأقاربه الذين يشاركونه في المداخل والمنازل (٥)"

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٢ .
٢ - مص ، ن ، ص ٩٩ .
٣ - مص ، ن ، ص ١ .
٤ - مص ، ن ، ص ٢١ .
٥ - مص ، ن ، ص ٣٨ ، وتاليها .

خامسا - جمل ورد فيها كلّ من المسند إليه والمسند (جملة):

مثل: " غير أن الذي نجد في كتبهم هو المنتخل من آرائهم والمنتقى من أحاديثهم (١)" .

سادسا - جمل ورد فيها المتمم جملة وركنا الإسناد مفردين أو تركيبين لايصلان إلى حدّ الجملة

مثل: "إني مخبرك عن صاحب لي ، كان من أعظم الناس في عيني (٢)..." .

يفيد هذا التقسيم أن ابن المقفع كان دقيقا في اختيار معانيه ، فهو تارة يأتي بالمسند إليه أو المسند جملة لتأكيد المعنى ، وطورا يلجأ إلى توضيحها ببعض المتممات التي كلما كثرت ازداد الكلام إيضاحا .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣ .

٢ - مص ، ن ، ص ١٢٩ .

خاتمة الفصل الأول

أهم ما يمكن أن نستنتجه من دراستنا للجملتين: الاسمية والمنسوخة في الأدب الكبير، ما يلي:

أولا - أن النحاة العرب القدامى انطلقوا في تحديد الجملة الاسمية من مقياس لفظي محض، فإذا كان صدر الجملة اسما مسندا اليه (١) فهي اسمية، وإذا كان صدرها فعلا فهي جملة فعلية) وهذه الرؤية النحوية (٢) لم يرض بها بعض اللغويين العرب المحدثين؛ لأنها أهملت العلاقة اللغوية بين ما هو متقدم في الكلام وبين ما هو متأخر عنه، ويمكننا توضيح ذلك بالمثال التالي: (محمد جاء) - جملة اسمية عند النحاة القدامى، وفعلية عند بعض اللغويين من العرب المحدثين وعلتهم - فيما ذهبوا اليه - هي أن العلاقة بين (محمد) و (جاء) هي التاعلية، وحيث قدم (محمد) على الفعل (جاء) لأهميته في الخطاب. ولذا فنوعية الجملة - حسب هذا التحليل - تعرف بنوعية المسند. فإذا كان فعلا كانت الجملة فعلية وإذا كان اسما كانت الجملة اسمية (٣). وهذه الرؤية الحديثة وان كانت لا تخلو

---

١ - د/مهدي المخزومي، في النحو العربي: قواعد وتطبيق، ص ٨٥.

٢ - انظر، مثلا، د/مهدي المخزومي، في النحو العربي: نقد وتوجيه، من ص ٤٢ الى ص ٦٠، ود/ابراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص ٢٠١، ود/عبد القادر المهيري، الجملة في نظر النحاة العرب، من ص ٣٦ الى ٤٦، حوليات الجامعة التونسية، العدد (٣) ١٩٦٦.

٣ - انظر، المرجع السابق، ص ٨٦.

من طرافة في البحث لم نتبناها في تصنيفنا للجملتين: الاسمية والمنسوخة في الأدب الكبير، لأننا رأينا أن اتخاذ المقياس الشكلي النحوي كما اعتمده النحاة العرب - مفيد في تقسيم كافة أنواع الجمل .

ثانيا - أما فيما يتعلق بالجملة المنسوخة فإننا لاحظنا أنها تتكون من ناسخ حرفي أو فعلي ومن ركنين أساسيين : يعرفان باسم المسند اليه والمسند ، وقد تشتمل على عناصر نحوية أخرى يطلق عليها المتممات أو الفضلات .

وهذا النوع من الجمل يثير مشكلة نوعية من حيث أنه يلحق بالجمل الاسمية ، انظر كل من المسند اليه والمسند اسما ، ويصنف في الجمل الفعلية ، اذا ورد المسند (أي الخبر) جملة فعلية ، واذا قلنا : ان النواسخ الفعلية - على رأي بعض النحاة - تشبه الأفعال التامة في عملها النحوي (١) .

وحل هذا الاشكال النحوي - فيما يبدو لنا - هو أن نعد الجملة الجملة المصدرة بناسخ حرفي أو فعلي منسوخة ، دون أن نطلق عليها اسمية أو فعلية .

١- والمقصود بالعمل النحوي - هنا - هو رفع الفاعل ونصب المفعول . انظر، مثلا ، السيوطي همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٦٢ .

وبهذا تكون الجملة المنسوخة نوعا من أنواع الجمل العربية ، ينبغي الاهتمام به ، والتمييز بينه وبين الجمل الاسمية العادية .

ثالثا - بيّن لنا الاستقراء أنّ الجمل المنسوخة البسيطة أكثر شيوعا من الاسمية العادية البسيطة ، وأنّ الجمل المنسوخة المركّبة أكثر تواترا - كذلك - من الاسمية المركّبة - ويمكننا توضيح ذلك بالجدول التّالي :

نوع الجملة	عدده
الاسمية العادية البسيطة	٢٩
الاسمية العادية المركّبة	٧٥
المنسوخة البسيطة	٥٨
المنسوخة المركّبة	١٢٨

نستنتج من هذا الجدول أن الجمل المنسوخة - بوجه عام - أكثر عددا من الجمل الاسمية . ويرجع شيوع الجمل المنسوخة إلى :

١ - تعدّد الدلالات المعنوية للنواسخ ، وهي زمنية وغير زمنية ، وهذا التنوع الدلالي يمكّن المتكلم من التعبير عن آرائه وأفكاره .

٢ - وقد يعود شيوعها إلى الموضوع المعالج نفسه الذي يناسبه النمط اللغوي المذكور .

رابعا - رأينا في دراسة الجملة المركبة أن الجملتين : المصدرية والموصولية المصدّرتين ببعض حروف الجر أكثر استعمالا .

خامسا : لم اهتم بالجملة الاستفهامية ، من مثل " وما حاجتكم الى رضى من رضاه الجور ، والى موافقة من موافقته الضلالة والجهالة ؟ (١) ؛ لقلة ورودها .

سادسا : منطلقنا في تقديم دراسة الجملة الاسمية على الجملة على الجملة الفعلية - التي ستعرض لها في الفصل الثاني - كثرة الاستعمال .

١- الأدب الكبير ، ص ١٣ .

الفصل الثاني

بنية الجملة الفعلية

منهج الدراسة :

بنية الجملة الفعلية :

يقوم منهج دراسة الجملة الفعلية ، في الأدب الكبير على المحاور التالية :

- تحديد مفهومها عند بعض النحاة العرب القدامى والمحدثين .
- تقسيمها إلى خبرية وطلبية .
- اختيار طريقة الأنماط اللغوية في دراستها .
- استخلاص خصائص التراكيب .

التحديد القديم للجملة الفعلية :

تحدث النحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة أهمها : بابا الفاعل والمفعول[1] وأشمل تعريف لها ماذكره ابن هشام[2] قائلا :

تسمى فعلية ، إن بدئت بفعل ، سواء كان ماضيا ، أو مضارعا ، أو أمرا ، وسواء كان الفعل متصرفا ، أم جامدا ، وسواء كان تاما ناقصا ، وسواء أكان مبنيا للفاعل ، أو مبنيا للمفعول (كقام زيد) و (يضرب عمر) ، و (اضرب زيدا) ، و (نعم

---

١ ـ انظر ، مثلا ، سيبويه ، الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٣ و ص ٣٣ ، وتواليها ، والمبرد ، المقتضب ، ج ١ ، ص ٨ ، وابن عصفور ، المقرب ، ج ١ ، ص ٥١ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٧٥ .
وفي حيث البلاغيين اشارات غير يسيرة عن الجملة الفعلية ، انظر ، مثلا ، السكاكي ، المفتاح ، ص ٤٢ ، ومحمد بن علي بن محمد الجرجاني ، الإشارات ، ص ٢ .

٢ ـ حاشية الشنواني على شرح مقدمة الإعراب ، ج ١ ، ص ٥١ ، وتاليها . انظر في تعريف الجملة الفعلية ، ابن يعيش ، شرح المفصل مج ١ ، ص ٨٨ ، والسيوطي ، همع الهوامع ، ج ١ ، ص ٣٧ .

المبد)،و(كان زيد قائما)،و(قتل الخراصون)[1]،ولا فرق في الفعل بين أن يكون مذكورا ،أو محذوفا ، تقدم معموله عليه ،أ و لا ،تقدم عليه حرف أم لا ، نحو (هل قام زيد) ،ونحو (زيدا ضربته) و(يا عبد الله) ،فزيدا ، وعبد الله منصوبان بفعل محذوف لأن التقدير في الاولى ضربت زيدا ضربته ، فحذف ضربت لوجود مفسره ،وهو ضربته ، وفي الثاني أدعو عبد الله ، فحذف أدعو ، لأن حرف النداء نائب عنه ،ونحو (فريقا كذبتم وفريقا تقتلون)[2] ، ففريقا مقدم من تأخير والأصل كذبتم فريقا .

يتبين لنا من التعريف السابق أن الجملة الفعلية - عند ابن هشام - ستة أنواع:

- جملة فعلية مصدرة بفعل تام مبني للمفعول ،أولما لم يسمى فاعله .
- جملة فعلية مصدرة بناسخ فعلي .
- جملة فعلية محذف فعلها .
- جملة فعلية مسبوقة بحروف لها الصدارة .
- جملة فعلية باعتماد التقدير.
- جملة فعلية ،تقدم فيها المفعول على الفعل .

١- سورة الذاريات ،الآية ١٠ .

٢- سورة البقرة الآية ٨٧ .

إن هذه الأنواع لاتثير أي إشكال نحوي جذري ، ما عدا النوع الثاني والخامس ، ومثل ابن هشام لهما بالمثالين التاليين :

- (كان زيد قائما) .
- (ياعبد الله) .

جملة (كان زيد قائما) تتكون من ناسخ فعلي يرفع المبتدأ ، ويسمى اسمه ، أو فاعلا ، وينصب الخبر ، ويسمى مفعولا ، أو خبرا ، أو حالا ، عند بعض النحاة(١) فابن هشام كان يأخذ بالرأي الذي يقول بتشابه النواسخ الفعلية ، في العمل النحوي ، مع الأفعال التامة .

ويبدو لنا أنه من الأسلم إدراج هذا النوع في الجمل المنسوخة ، لأننا لو أبقينا هذا الصنف في نطاق الجملة الفعلية ، لأدى بنا ذلك إلى تقسيم النواسخ إلى قسمين : قسم يصنف في الفعلية ، وقسم يصنف في الاسمية ، ولهذا نقول بضم النواسخ الفعلية مع النواسخ الحرفية لتشكل بابا مستقلا جديرا بالدراسة والعناية .

أما جملة (ياعبد الله)(٢) ففعلية على أساس أنّ (يا) عوّضت الفعل (أدعو) ، وهذا الاتجاه دفع الدارسين إلى التساؤل: هل يتساوى الاستعمالان اللغويان (ياعبد الله) و(أدعو عبد الله) في درجة الإبلاغ ؟. لامحالة أن بينهما فارقا دلاليا ، يتمثل في كون (النداء) أسلوبا مؤثرا في نفس السامع أما الإخبار بالفعل (أدعو)، فهو أقلّ تأثيرا. فالنداء

١- انظر السيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٦٢ .

٢- انظر مناقشة أسلوب النداء من وجهة نحوية ، د/ مهدي المخزومي ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، من ص ٥٢ إلى ٥٤ .

أسلوب لغوي متميز ، يجب عزله عن الجمل الفعلية ليكون قسما لغويا خاصا في اللغة العربية .

أما التعريف الحديث للجملة الفعلية فيبنى على كون المسند فعلا ، تقدم أو تأخر ، أو دالا على التجدد ، يقول المخزومي (1) معرفا الجملة الفعلية : " هي ماكان المسند فيها فعلا ، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر ، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير " . ويقول في موطن آخر :" هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا متجددا "(٢) . ويرى إبراهيم أنيس (٣) أن الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل .

الجملة الفعلية بهذه الرؤية الحديثة كل جملة احتوت على فعل ، فالجملتان (محمد ذهب وذهب محمد) فعليتان على الرأي الحديث(٤) ، والأولى اسمية والثانية فعلية على الرأي القديم(٥) .

ومما يمكن استنتاجه من آراء القدامى والمحدثين أن التحديد القديم للجملة الفعلية روعي فيه العنصر الأصلي المتقدم في الجملة ، ولا عبرة بالحروف التي تتصدره ، ولا بالمعمولات ، لأنها على نية التأخير كما رأى ابن هشام ، وأن التحديد الحديث روعي فيه نوع المسند ، فإن كان فعلا عدت الجملة فعلية ، ولا يهم تقديم المسند إليه عليه أو تأخيره .

---

١ — في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص٤٧ .

٢ — مص ، ن ، ص ٤١ .

٣ — من أسرار اللغة ، ص ٢٨٩ .

٤ — لم نتبن — في دراسة الجملة الفعلية — الرأي القائل بفعلية الجملة التي تقدم فيها الفاعل على فعله ، تفاديا لكل المشكلات اللغوية ، وبعدا عن الجدال النحوي .

٥ — نستثني من الرأي القديم آراء الكوفيين ، وغيرهم الذين عدوا الجملة التي تقدم فيها الفاعل على فعله كـ(محمد ذهب) فعلية . انظر ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ص ، ٣٧٩ وتاليها .

يتضح لنا أن الفعل عنصر مهم في الجملة ، لأن نوع الجملة وزمنها يعددان به ، وتكمن أهميته في سعي النحاة الى تحديده ، معتمدين في ذلك منهجين مناير ين :

الأول :أن الفعل يدل على حدث وزمن .

الثاني :أنه يدل على زمن .

ومن أمثلة المنهج الأول ماذكره الزجاجي قائلا (١) : " الفعل على أوضاع النحويين مادل على حدث وزمان ماض أو مستقبل ، نحو قام ، يقوم، وقعد يقعد ، وما أشبه ذلك .... فكل شئ دل على ما ذكرناه معا فهو فعل ...

ومن أمثلة المنهج الثاني مانقله ابن فارس (٢) عن غيره : "والذي نذهب اليه ماحكيناه عن الكسائي من أن الفعل مادل على زمان كخرج ، ويخرج ، دللنا بهما على ماض ومستقبل " .

لم يقف اختلاف النحاة في تحديد الفعل ، بل تجاوز ذلك الى أنهم لم يتفقوا :

١ ـ في أصل اشتقاقه ، فرأى بعضهم أن الفعل مشتق من المصدر وهو رأي البصريين ، وذهب آخرون الى أن المصدر مشتق من الفعل وهو رأي الكوفيين (٣) .

---

١ ـ الايضاح في علل النحو (نشير اليه بالايضاح) ، ص ٥٢ وتاليها .

٢ ـ الصاحبي في فقه اللغة ص ٨٥ .

٣ ـ انظر، ابن الأنباري ، الانصاف في مسائل الخلاف ، المسألة ٢٨ ، مج ١ ، ص ٢٣٥

٢ ـ في عدد أزمنته ، فبعضهم رأى أنها ثلاثة،(١) وجماعة أخرى ذهبت الى أن للفعل زمنين (٢) .

٣ ـ في ترتيب أزمنته ، فمنهم من عد المستقبل السابق، بليه الحال، ثم الماضي، (٣) ومنهم من قال ان (الحال) هو الأول يأتي بعده الماضي، فالأمر، (٤) إلى غير ذلك من هذه الاختلافات.

واذا كان النحاة العرب قد سعوا الى توضيح فكرة الزمن الفعلي، (٥) فانهم ـ كما يفهم من أقوال المحدثين ـ لم يحيطوا بكل الأزمنة الممكنة للفعل، وهذا مما دفع بعض اللغويين العرب المحدثين (٦) ، الى البحث فيه ، منطلقين من صيغته ، ومن السياق الذي يرد فيه ، وترتب عن هذه الجهود العلمية الحديثة مفهوم جديد للزمن الفعلي الذي يتمثل في كون الفعل الماضي ، مثلا ، يدل بصيغته على الزمن الماضي ، وقد لا يدل على المضي، اذا ما نظرنا الى الموقف الكلامي الوارد فيه .

حاولنا ـ فيما سبق ـ تحديد الجملة الفعلية عند بعض النحاة العرب

١ ـ انظر، المبرد ، المقتضب ،ج٣ ، ص٢١٤ .

٢ ـ ابن يعيش، شرح المفصل، ج٧، ص ٤ .

٣ ـ أبو القاسم الزجاجي ، الايضاح ،ص٨٥ ، السيوطي، همع الهوامع ،ج ١، ص١٧

٤ ـ المصدر السابق ، ج٧، ص٤

٥ ـ انظر، سيبويه ، الكتاب ، ج١، ص١٢، ابن مالك ، التسهيل، من ص٤ الى ٦، السيوطي ، همع الهوامع ، ج١، من ص١٥ الى ٢٧ .

٦ ـ انظر، مثلا، د/مهدي المخزومي ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، من ص١٥٥ إلى ١٦٠ و ٥ / ابراهيم أنيس، من أسرار اللغة، من ص١٥٢ الى ١٦٠ ، ود / تمام حسان، اللغة العربية ، معناها ومبناها ، من ص٢٤٠ الى ٢٥٢، عباس حسن، النحو الوافي، ج ١ ،من ص٥١ الى ٦٥ ، وغيرها .

القدامى وبعض اللغويين العرب المحدثين ، وأشرنا بعدها إلى اختلاف النحاة في تعريف الفعل ، وفي زمنه ، وأصل اشتقاقه .

وفيما يلي دراسة تطبيقية للجملة الفعلية في الأدب الكبير.

أولاً: الجملة الفعلية الخبرية :

أ - الجملة الماضوية :

تعد الجملة الفعلية ماضوية ، إن كان فعلها يدل على الزمن الماضي[١] ، ويتكون بناؤها النحوي من فعل وفاعل ، إن كان فعلها لازماً[٢] ، مثل : قام ، وقعد وحسن ، وكرم ، وغيرها ، ومن فعل وفاعل ومفعول واحد: أو اثنين ، أو ثلاثة إن كان فعلها متعدياً[٣] ، وقد يطرأ على هذا الترتيب النحوي تغييرات ، فيتقدم الفعل على الفعل والفاعل ، أو يتوسطهما ، وقد يفصل بين ركنيها ببعض المتممات ، وتوصف الجملة الماضوية بالإثبات في حالة تجردها من أدوات التوكيد ، وبالمؤكدة إن صدرت بأداة من أدوات التوكيد[٤] ، وبالمنفية ، إن تقدمتها أداة تدل على النفي ، ويمكن أن تكون فرعية في جملة مركبة ، فتقوم حينئذ بوظيفة نحوية جزئية ، كالنعت ، والحال ، وغيرهما .

ووردت الجملة الماضوية ، في الأدب الكبير ، بسيطة ومركبة ، ولكل منهما

---

١ - انظر في تعريف الفعل الماضي ، أبو القاسم الزّجاجي ، الإيضاح ، ص ٨٧ . والبطليوسي ، إصلاح الخلل الواقع في الجمل ، ص ٢٠ ، وابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١٠ ، ص ٤ .

٢ و ٣ - انظر ، في التعدي واللزوم ، سيبويه ، الكتاب ، ج ٣ ، ص ٣٣ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٨٣ ، وشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج ٢ ، ص ١٤٥ .

٤ - لمزيد من التفصيل انظر الزركشي ، البرهان في ج ٢ ، من ص ٤١٧ إلى ٤٢٢ .

أنماط لغوية ، وهي مبيّنة بما يلي :

الجملة الماضوية البسيطة، لها أربعة أنماط:

النمط الأول : الفعل الماضي + الفاعل + المتمم

منه ثلاثة أشكال :

الشكل الأول : الفعل الماضي +الفاعل (جملة موصولية)+ المتمم ×٧

" وقل من تجده الا مخادعا لنفسه في أمر جسده عند الطعام والشراب والحمية والدواء ، وفي أمر مروءته عند الأهواء والشهوات ، وفي أمر دينه عند الريبة والشبهة والطمع"(١)

الفاعل جملة موصولية ، ذات اسم موصول عام (من)، دال على العموم، وفصل بين مفعولي فعل جملة الصلة(تجد) بالأداة (الا)، وجئ بها لتبيين أهمية المفعول الثاني (مخادعا)، واتصفت المتممات بالتوازن، ويظهر في قوله :

" في	أمر	جسده	عند	الطعام والشراب والحمية والدواء"
" في	أمر	مروته	عند	الأهواء ، والشهوات " "
" في	أمر	دينه	عند	الريبة والشبهة والطمع "

وقد قابل في هذه المتممات بين ثلاثة معان :(أمر الجسد)• وهو معنى حسي، و(أمر المروءة) و (أمر الدين) ، وهما معنيان مجردان •

١ـ الأدب الكبير ، ص ١٠١•

الشكل الثاني : الفعل الماضي +الفاعل( )+ المتمم ×٢ (جار ومجرور) :
(١)
" وأشرف بك على الهلاك"

أضمر الفاعل لسبق الحديث عنه ، وتعلق المتممان :(بك)، و (على الهلاك) بالفعل (أشرف) .

الشكل الثالث :انما +الفعل الماضي + النائب عن الفاعل (٢)(اسم معلى بـأل) + المتمم (جار ومجرور) : (٣)" وانما سمي الصديق من الصدق"

أكدت الجملة بـ(انما).وأهم عنصر لغوي مؤكد بها الجار والمجرور (من الصدق) ، وبناء الفعل سمي لنيز فاعله للاهتمام بالمفعول .

النمط الثاني : الفعل الماضي + الفاعل + المفعول + المتمم

له شكلان :

الشكل الأول :الفعل الماضي + الفاعل (اسم اشارة للبعيد)+ المفعول (تركيب اضافي) + المتمم (نعت) :
(٤)
" فحقق ذلك حسناتك الماضية "

الفاعل اسم اشارة للبعيد ، وعبر به لعلم المخاطب به ، والمفعول به ، (حسناتك) موصوف باللفظ (الماضية) لزيادة توضيحه .

---

١ - الأدب الكبير، ص ٣٨.
٢ - يفهم من حديث د / مهدي المخزومي أن مصطلح (النائب عن الفاعل) باب نحوي يمكن حذفه ، لأن (الفاعل) يقوم مقامه ، انظر ، تفصيل ذلك في كتابه :في النحو العربي:نقد وتوجيه ، ص ٤٥ وتاليها ، وهذا الرأي لا نوافقه عليه ، لأن مصطلحي النائب عن الفاعل والفاعل يتفقان شكلا، ويختلفان دلالة .
٣ - المصدر السابق ، ص ١٠١ .
٤ - مص ، ن ، ص ٣٨.

الشكل الثاني : الفعل الماضي +الفاعل (ضمير متصل)+ المفعول اسم محلى بـأل)+ المتمم (نعت) :

" وضربوا الأمثـــال الشافيـــة"(١)

أضمر الفاعل لدلالـة السيـاق عليه ، ووصف المفعول (الأمثال) باللفـظ (الشافية ') لتبيينـــه ٠

النمط الثالث: الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المتمم (جار ومجرور)+ المفعول (اسم محلى بـأل) + المتمم (نعت) :

" فكتبوا به الكتب الباقيـــة"(٢)

الجار والمجرور(به) متعلق بالفعل (كتب) وكان تقديمه لأهميته في الكلام، لأنـه يستطيـع أن يقول :" فكتبوا الكتب الباقية به " (أي بتـأخيره)٠

النمط الرابع: الفعل الماضي + الفاعل (ضمير) + المفعول (ضمير) + المتمم (جار و مجرور) + المفعول (تركيب إضافي) :

" وكفونابـه مؤونـة التجـــارب والفطـن"(٣)

تعـد الفعل (كفـى) الى مفعوليـــن :

الأول ضمير (نا) في الفعل (كفونـــا)

الثاني : تركيب اضافـي (مؤونـه التجـارب والفطـن)، وقد فصل عن المفعول الأول بالجار والمجرور (به) المتعلق بالفعل (كفـى)٠

٢ـ الجملـة الماضويـة المركبـة، لها سبعـة أنمـاط :

١، ٢، ٣ ـ الأدب الكبير، ص ١

النمط الأول : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (نكرة) + المتمم :

" وقد بقيت أشياء من لطائف الأمور فيها مواضع لفوامض الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم (١) "

ارتبط الفعل (بقي) بـ(قد) لتأكيد الإخبار الوارد بعدها ، وجيء بالفاعل (أشياء) نكرة مخصصة بالجار والمجرور (من لطائف الأمور) ، وزاد تخصيصه بالمتمم (فيها مواضع لفوامض الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم) .

وزيادة تخصيصه ضرب من التوسع في المعنى .

النمط الثاني : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المفعول (جملة منسوخة) :

" وقد علمت أنه من فرط في سخرة الملوك أهلكوه (٢) "

الفعل (قد علم) (٣) دال على الزمن الماضي القريب من الحال .

والفاعل ضمير متصل عائد على مخاطب غير معين . وجملة المفعول به (أنه من فرط في سخرة الملوك أهلكوه) تمثل الجانب الإبلاغي الأقصى في التركيب ، وهي مرتبطة بالجملة الرئيسة بوساطة (أن) .

النمط الثالث : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المتمم (جار ومجرور) + المفعول (جملة موصولية)

" وقد رأينا من الناس من تعلق بالشيء ولا يقلع عنه وعن الحديث به ، ولا يمنعه قلة قبول أصحابه له من أن يعود ثم يعود (٤) "

١ـ الأدب الكبير ، ص ٣ .
٢ـ م ص ، ن ، ص ١٠ .
٣ـ الذي عين هذا الزمن هو دخول (قد) على الفعل ، انظر ، ابن يعيش شرح المفصل ، ج ٧ ، ص ٣ .
٤ـ المصدر السابق ، ص ٨ .

النمط الأول : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (نكرة) + المتمم :

" وقد بقيت أشياء من لطائف الأمور فيها مواضع لفوامض الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم(١) "

ارتبط الفعل (بقي) بـ(قد) لتأكيد الإخبار الوارد بعدها ، وجيء بالفاعل (أشياء) نكرة مخصصة بالجار والمجرور (من لطائف الأمور) ، وزاد تخصيصه بالمتمم (فيها مواضع لفوامض الفطن مشتقة من جسام حكم الأولين وقولهم) . وزيادة تخصيصه ضرب من التوسع في المعنى .

النمط الثاني : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المفعول (جملة منسوخة) :

" وقد علمت أنه من فرط في سخرة الملوك أهلكوه "(٢)

الفعل (قد علم) دال على الزمن الماضي القريب من الحال(٣) . والفاعل ضمير متصل عائد على مخاطب غير معين . وجملة المفعول به (أنه من فرط في سخرة الملوك أهلكوه) تمثل الجانب الإبلاغي الأقصى في التركيب ، وهي مرتبطة بالجملة الرئيسة بوساطة (أن) .

النمط الثالث : المؤكد الحرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المتمم (جار ومجرور) + المفعول (جملة موصولية)

" وقد رأينا من الناس من تعلق بالشيء ولا يقلع عنه وعن الحديث به ، ولا يمنعه قلة قبول أصحابه له من أن يعود ثم يعود "(٤)

١ـ الأدب الكبير ، ص ٣ .
٢ـ مص ، ن ، ص ١٠ .
٣ـ الذي عين هذا الزمن هو دخول (قد) على الفعل ، انظر ، ابن يعيش شرح المفصل ، ج ٧ ، ص ٣ .
٤ـ المصدر السابق ، ص ٨ .

أدت الجملة الموصولية (من تعلق بالشئ ٠٠٠) وظيفة المفعول به ، وارتبطت بالجملة الرئيسة (وقد رأينا ٠٠) بوساطة الاسم الموصول (من)، واتسمت بكثرة العناصر اللغوية، وفصلت عن الفعل والفاعل (قد رأينا) بالجار والمجرور (من الناس) المتعلق بالفعل (قد رأى)٠

النمط الرابع: الفعل الماضي + الفاعل + المتمم + المفعول + المتمم

منه شكلان :

الشكل الأول : الفعل الماضي + الفاعل (جار ومجرور) + المتمم (جار ومجرور+ المفعول (جملة منسوخة) + المتمم (جملة حالية) :

" وبلغ من اهتمامهم بذلك أن الرجل منهم كان يفتح له الباب من العلم أو الكلمة من الصواب وهو في البلد غير المأهول "(١)

نلاحظ أن الفاعل (من اهتمامهم) جر لفظا بـ(من)، وأصل التركيب (بلغ اهتمامهم)، وأن جملة المفعول به (أن الرجل منهم ٠٠٠) التحمت بما قبلها بأن ، وقيدت بالجملة الحالية(وهو في البلد غير المأهول) المفيدة للظرفية المكانية ٠

الشكل الثاني المؤكد حرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل)+ المتمم جار ومجرور) + المفعول (جملة منسوخة) + المتمم (جملة نعتية) :

" قد رأينا من سوء المجالسة أن الرجل تثقل عليه النعمة يراها بصاحبه "(٢)

١ـ الأدب الكبير ، ص١ ، وتاليها ٠

٢ـ مص، ن ، ص ١٢٩ ٠

أدت الجملة الموصولية (من تعلق بالشئ ٠٠٠) وظيفة المفعول به ، وارتبطت بالجملة الرئيسة (وقد رأينا ٠٠) بوساطة الاسم الموصول (من)، واتسمت بكثرة العناصر اللغوية، وفصلت عن الفعل والفاعل (قد رأينا) بالجار والمجرور (من الناس) المتعلق بالفعل (قد رأى)٠

النمط الرابع: الفعل الماضي + الفاعل + المتمم + المفعول + المتمم

منه شكلان :

الشكل الأول : الفعل الماضي + الفاعل (جار ومجرور) + المتمم (جار ومجرور+ المفعول (جملة منسوخة) + المتمم (جملة حالية) :

" وبلغ من اهتمامهم بذلك أن الرجل منهم كان يفتح له الباب من العلم أو الكلمة من الصواب وهو في البلد غير المأهول "(١)

نلاحظ أن الفاعل (من اهتمامهم) جر لفظا بـ(من)وأصل التركيب (من اهتمامهم)، وأن جملة المفعول به (أن الرجل منهم ٠٠٠) التحمت بما قبلها بأن ، وقيدت بالجملة الحالية(وهو في البلد غير المأهول) المفيدة للظرفية المكانية ٠

الشكل الثاني المؤكد حرفي (قد) + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل)+ المتمم جار ومجرور) + المفعول (جملة منسوخة) + المتمم (جملة نعتية) :

" قد رأينا من سوء المجالسة أن الرجل تثقل عليه النعمة يراها بصاحبه "(٢)

١- الأدب الكبير ، ص١ ، وتاليها ٠

٢- مص، ن ، ص ١٢٩ ٠

المتمم(من سوء المجالسة) متعلق بالفعل (قد رأى)، وجملة المفعول به (أن الرجل ...) تضامت مع الكلام السابق بأن، وجملة (يراها بصاحبه) أدت وظيفة النعت، لأن منعوتها (الرجل)، أو (النعمة) معرف تعريفا جنسيا، وتحتمل الحالية على أساس أنها واردة بعد معرفة.

النمط الخامس: الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل) + المفعول به ١ (ضمير متصل) + المفعول به (جملة فعلية) :

" ووجدناهم لم يرضوا بما فازوا به من الفضل الذي قسم لهم لأنفسهم حتى أشركونا معهم فيما أدركوا من علم الأولى والآخرة"(١)

المفعول الأول للفعل (وجد) ضمير متصل (هم)، دال على الغائب، والمفعول الثاني (لم يرضوا ...) جملة فعلية ، مضارعية، مصدرة بلم، مشتملة على جمل فرعية، مولدة بعضها عن بعض، وبلغت هذا النوع من الجمل بالتركيب المعقد، ولعل هذا الاستعمال عند (ابن المقفع) راجع إلى (الترجمة) التي هي من الخصائص المميزة لانتاجة الفكري.

النمط السادس : الحرف الدال على التقليل + الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل)+ المفعول به ١ (اسم محلى بأل) + المتمم×٣ : اسم محلى بأل، جار ومجرور (٢) + المفعول به ٢ (جملة فعلية) :

" وربما رأينا الرجل المدل على السلطان بقدمه قد أضر به قدمه "(٢)

١- الأدب الكبير ص ١.

٢- نص ن ص ٨١.

المفعول الأول (الرجل) معرف تعريفا جنسيا ، موضح بالتمام: (المدل على السلطان بقدمه)، والمفعول الثاني (قد أضربه قدمه) جملة فعلية ماضوية ، مصدرة بقد المفيدة للتأكيد ، مؤدية لمعنى النتيجة .

النمط السابع: المعرف الدال على التقليل + الفعل الماضي + المفعول به (اسم محلى بأل + الفاعل (جملة موصولية) .

" بل ربما أعيا الحزمة ماأمكن الحجزة)[1]

صدرت الجملة بلفظ (ربما) الدال على أن الشئ ممكن الوقوع ولو نادرا ، وجئ بالفاعل (ماأمكن الحجزة) جملة موصولية ، وقد تقدم عليه مفعوله (الحزمة)، ونشأ عن هذا التقديم خفة في التعبير .

ب- الجملة المضارعية :

تسمى الجملة مضارعية إذا كان فعلها مضارعا ، ويقصد بلفظ المضارع "أنه ضارع الأسماء ، أي شابهها بما في أوله من الزوائد الأربع ، وهي الهمزة، والنون، والتاء، والياء، نحو أقوم ، ونقوم، وتقوم، ويقوم، فأعرب لذلك ..."[2]

وبهذا يتبين أن مصطلح (المضارع) لا يدل على فكرة الزمن[3]، وان كانت صيغته تدل عليها .

١- الأدب الكبير ، ص ١٢٢ .

٢- ابن يعيش شرح المفصل ، ج ٧ ص ٤ وتاليها .

٣- انظر د/مهدي المخزومي في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ١٥٥ ود/ ابراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، ص ١٥٢ .

وقد حاول النحاة العرب ابرازها بمعرفة القرائن اللفظية والمعنوية (١)

ونشير الى أن منهم من أنكر زمن (الحاضر)، لأنه - اذا وجد لامحالة أن يكون ماضيا أو مستقبلا (٢)، والرأي أن الانسان يعيش حاضره، ويرجع الى ماضيه ، ويطمح الى تحقيق آماله مستقبلا .

وتتكون الجملة المضارعية من فعل مسند الى (فاعل)، أو (نائب فاعل)، إذا كان الفعل مبنيا للمفعول ، وقد يكون فعلها لازما ، ومتعديا ، وقد تخضع الى بعض التغييرات، فيتقدم المفعول على عنصري الاسناد ، وقد يجئ بينهما ، وقد تقحم عناصر متممة بين الفعل والفاعل ، أو بينهما وبين المفعول لزيادة توضيح مدلول التركيب .

وتوصف الجملة المضارعية - نحويا - بكونها بسيطة أو مركبة .

فالبسيطة - في الأدب الكبير - لها أربعة أنماط :

النمط الأول : | الفعل المضارع + الفاعل + المتمم |

منه أربعة أشكال:

الشكل الأول : | الفعل المضارع + الفاعل (نكرة) + المتمم (جار ومجرور) : |

فيحين قوم على أنفسهم" (٣)

أسند الفعل (يحين) الى الفاعل (قوم) ، وهو اسم جمع ونكر في السياق -

---

١ - انظر في زمن الفعل المضارع ابن مالك التسهيل ص ٤ ، وتاليها ، والسيوطي ، همع الهوامع ج١ ص ١٧ ، وعباس حسن ، النحو الوافي ج١ من ص ٥٧ الى ٦٣ ، ود/مهدي المخزومي ، في النحو العربي: نقد وتوجيه ، من ص ١٥٦ الى ١٦٠ وغيرها .

٢ - ابن يعيش ، شرح المفصل ج٧ ، ص ٤ .

٣ - الأدب الكبير ، ص ٢٠ .

للتقسيم والتفصيل ، لأن الجملة نتيجة لما قبلها ، وتعلق المتمم (على أنفسهم) بالفعل (يعين) .

الشكل الثاني : الفعل المضارع + الفاعل (اسم اشارة للبعيد + عطف بيان) + المتمم (تركيب اضافي) :

ويستتب ذلك الأمر غير طويل "(١)

الفاعل (ذلك الأمر) اسم اشارة للبعيد ، مفسر بلفظ (الأمر) ، والمتمم (غير طويل) دال على النعت ، ومنعوته محذوف ، تقديره (زمنا) ، وأصل التركيب (ويستتب ذلك الأمر زمنا غير طويل) ، والتعبير بالصفة (غير طويل) أوكد من (قصير) ، وهي - هنا - لدفع التوهم .

الشكل الثالث : الفعل المضارع + الفاعل (.) + المتمم × ٢ (جار ومجرور)

" وتفضي اليهم بمصون حديثك "(٢)

الفاعل ضمير مخاطب ، غير ظاهر في البنية السطحية للجملة ، واضماره هنا - واجب ، والمتممان : (اليهم ، وبمصون حديثك) مفعولان في المعنى ، وكأنه قال (تعطيهم مصون حديثك) .

الشكل الرابع : أداة النفي + الفعل المضارع + الفاعل (تركيب اضافي) + المتمم (تركيب اضافي) :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٠ .

٢ - مص ، ن ، ص ٧٨ .

" ولن يضر طعن الضعيف مع حزم القوي "(١)

(لن) مفيدة للتوكيد والتأبيد ، والزمن في الفعل المضارع(لن يضر) مطلق ، لأنه في سياق حكمي ، والمقابلة بين المعنيين : (طعن الضعيف)، و (مع حزم القوي) مقوية للمعنى .

النمط الثاني : | الفعل المضارع + المتمم + الفاعل |

منه المثال التالي :

" فلم يبق في جليل الأمر ولا صغيره لقائل بعدهم مقال "(٢)

صدر الفعل (يبق) بـ (لم) التي حولته الى الزمن الماضي ، ونكر الفاعل (مقال) لتأدية معنى (العموم)، وفصل بين الفعل وفاعله بالمتممات (في جليل الأمر ولا صغيره لقائل بعد هم)، وتوسطت بينهما للتنويه بقدر القدماء .

النمط الثالث : | الفعل المضارع + الفاعل + المفعول + المتمم |

منه ثلاثة أشكال:

الشكل الأول : | الفعل المضارع + الفاعل (.) + المفعول (تركيب اضافي) + المتمم (جار ومجرور) : |

" وتوقد ناره عليك "(٣)

الفاعل محذوف وجوبا ، لأنه في مقام الخطاب .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٩

٢ - مص، ن ، ص ٣ .

٣ - مص، ن ، ص ٩١

الشكل الثاني : الفعل المضارع+ الفاعل (•) + المفعول (ضمير متصل) + المتمم × ٢ (جار ومجرور) :

" فتحمله على التسلح لك" (١)

الفاعل ضمير محذوف تقديره (أنت)، والمتممان (على التسلح لك) متعلقان بالفعل (تحمل) •

الشكل الثالث : أداة النفي + الفعل المضارع + الفاعل (ضمير متصل)+ المفعول به (ضمير متصل + الا + المتمم × ٤ (نعت) :

" فلا يقلونك الا متحفظا متشددا متحرزا مستعدا " (٢)

صدر الفعل (يلقى) بـ (لا) النافية ، وقد حول هذا النفي الى اثبات مؤكد بالا ، التي تفيد أن الاخبار بعدها ذو قيمة ابلاغية ، وحذفت الواو بين الصفات (متحفظا متشددا متحرزا مستعدا)، لأنها مترابطة، متآزرة ، وكأنها شئ واحد •

النمط الرابع: الفعل المضارع + الفاعل (•) + المتمم + المفعول + المتمم

مثله :

فيستكسد بذلك الفجور والدناءة في آفاق الأرض" (٣)

الفاعل ضمير محذوف ، يجوز اظهاره ، والمفعول به (الفجور والدناءة) لفظان معطوفان بالواو، والمتمم (بذلك يعوض كلاما سبق ذكره ، والجار والمجرور(في آفاق الأرض مفيد للظرفية المكانية مجازا •

أما الجملة المضارعية المركبة فلها سبعة أنماط :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٩١ •
٢ - مص ، ن ، ص ٧٧ وتاليها •
٣ - مص، ن ، ص ٢٨

النمط الأول : الفعل المضارع + الفاعل + المتمم

منه أربعة أشكال :

الشكل الأول : الفعل المضارع (مثبت اثباتا مجردا) + الفاعل (اسم جمع نكرة) + المتمم (جار ومجرور) :

" ويحين قوم بما قبلهم "(١)

الفاعل (قوم) نكرة لافادة التفصيل ، لأن الجملة نتيجة لما قبلها ، والمتمم (بما قبلهم) جار ومجرور ، متعلق بالفعل (يحين) الدال على الاستمرار .

الشكل الثاني : حرف التسويف (السين) + الفعل المضارع (مثبت اثباتا مؤكدا) + الفاعل (ه) + المتمم (جار ومجرور) :

" وستحرص على أن تعجب منها الأقوام "(٢)

السين في الفعل المضارع (تحرص) تفيد تعيين وقوع حدث الفعل في الزمن المستقبل ، وتوكيده ، وأنه واقع لا محالة ، ومثله في القرآن " فسيكفيكهم الله "(٣) ، والفاعل غير مذكور في البنية السطحية ، وهو عند النحاة حذف واجب ، لأنه في سياق خطابي ، ويمكننا تصوره بتفهم المدلول العميق للجملة ، والمتمم

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٠ .

٢ - نفس المصدر ، ص ١٠٨

٣ - سورة البقرة ، الآية ١٣٧ .

على أن تعجب منها الأقوام) مفعول به في المعنى ٠

الشكل الثالث : أداة النفي (لا) + الفعل المضارع + الفاعل (اسم اشارة للبعيد)+ المتمم (جار ومجرور) :

" فلا يخفى ذلك على من يعنى به ، ولا غيره "(١)

اختلف النحاة العرب في توضيح معنى النفي في الأداة (لا) ، فمنهم من رأى أنها لنفي الفعل في المستقبل(٢) ، ومنهم من ذهب الى أنها لنفيه في الحال(٣) ، ومنهم من جوز الوجهين(٤) ، ويبدو أن السياق هو المرجع الوحيد لتحديد معنى النفي بها ، وهي في الجملة المذكورة ، دالة على النفي المستمر ، لمجيئها في سياق حكمي ٠

الشكل الرابع أداة النفي + الفعل المضارع+ نائب الفاعل (تركيب اضافي)+ المتمم (جار ومجرور) + واو العطف + جملة معطوفة :

" ولا ينزل قوله بمنزلة الموعظة والابلاغ، ولكن بمنزلة الضجر من النعمة ـ اذ رآها لغيره ـ والاغتمام بها والاستراحة الى غير روح "(٥)

لنا في هذا التركيب ثلاث ملاحظات:

١ـ الأدب الكبير ، ص ١٢٩ ٠

٢ـ انظر ـ مثلا ـ ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢٤٤ ، والسيوطي ، همع الهوامع ج ١ ، ص ١٨ ٠

٣ـ انظر ، الزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، ص ٣٥٣

٤ـ انظر ابن مالك ، التسهيل ، ص ٤ ، وثانيها ٠

٥ـ الأدب الكبير ، ص ١٢٩ ٠

الأولى : أسند الفعل المضارع (لا ينزل) الى غير فاعله ، وأفاد هذا الاسناد أن المتكلم اهتم بالمفعول وما ينتج عنه ، دون الفاعل .

الثانية : حذف ركنا الاسناد في الجملة المعطوفة (ولكن بمنزلة الضجر ... " ، وأصل التركيب : ولكن (ينزل قوله) بمنزلة الضجر من النعمة ... " .

الثالثة : وقع اعتراض بالظرف المضاف (إذ رآها لغيره) بين عناصر لغوية متممة من حقها الارتباط ، وربما يفيد هذا الاعتراض تقوية المعنى فيما قبله (١) .

النمط الثاني : الفعل المضارع + الفاعل + الجملة المعترضة + المتمم

هذا الشكل الثالثي : أداة النفي + الفعل المضارع + الفاعل (اسم معلى بأل) + الجملة المعترضة (جملة شرطية) + المتمم ×٢ (جار ومجرور) :

" فلا يمتنع الوالي — وان كان بليغ الرأي والنظر — من أن ينزل عنده كثير من الأشرار بمنزلة الأخيار وكثير من الخاسة بمنزلة الأمناء وكثير من الغدرة بمنزلة الأوفياء ، ويخفى عليه أمر كثير من أهل الفضل الذين يصونون أنفسهم عند التمحل والتصنع " (٢) .

الفاعل (الوالي) اسم معلى بأل الجنسية ، والجملة الشرطية المعترضة (إن كان بليغ الرأي والنظر) محذوفة الجواب لارتباطها بواو الحال ، والمتمم (من أن ينزل ... " متسم بتناسق عناصره اللغوية ، والذي أحدث هذا التناسق الألفاظ (كثير ، من ، بمنزلة) . ونبينها بالرسم التالي :

---

١ - انظر ، في حسن الاعتراض وقبحه ، ابن الأثير ، المثل السائر ، ق٣ ، من ص ٤٦ الى ٤٩ .

٢ - الأدب الكبير ، ص ٣١ وتاليها .

" من أن ينزل عنده	كثير	من	الأشرار	بمنزلة	الأخيار
ومن أن ينزل عنده	كثير	من	الخانة	بمنزلة	الأمناء
ومن أن ينزل عنده)	كثير	من	الغدرة	بمنزلة	الأوفياء "

والمتمم الثاني (يخطى عليه أمر٠٠٠٠" فيه (من) و(أن) مضمران ، وأصل التركيب "(من أن) يخطى عليه أمر٠٠٠"، وكان اضمارهما لدلالة السياق عليهما ٠

النمط الثالث : الفعل المضارع + المتمم + الفاعل

وله أربعة أشكال :

الشكل الأول : أداة النفي + الفعل المضارع (مؤكد بنون التوكيد الثقيلة)+ المتمم (جار ومجرور)+ الفاعل (جملة منسوخة) :

" ولا يخفين عليك أن حرص الرجل على اظهار ما عنده وقلة وقاره في ذلك باب من أبواب البخل "(١) ٠

قدم الجار والمجرور (عليك) لطول جملة الفاعل (أن حرص الرجل على اظهار ما عنده ٠٠٠)، ولو تأخر ، لفقدت الجملة توازنها ، وحصل ثقل في التعبير٠

الشكل الثاني : أداة النفي + الفعل المضارع (مؤكد بنون التوكيد الثقيلة)+ المتمم (جار ومجرور) + الفاعل (تركيب اضافي مزدوج) :

" ولا يعظمن عليك فوت ما فات وتأخير ما تأخر"(٢)

١ ـ الأدب الكبير، ص ٧٠ ٠

٢ ـ ص، ن ، ص ١٠٦ ٠

تقدم المتمم (عليك) لتعدد العناصر اللغوية في الفاعل ، وقابلت الواو في (فوت ما فات وتأخير ما تأخر) ، بين معنيين متبيهين بالضدين : الفوات والتأخير .

الشكل الثالث: أداة النفي + الفعل المضارع + المتمم (جار ومجرور) + الفاعل (جملة مصدرية):

"لاينبغي للوالي أن يحسد الولاة إلا على حسن التدبير (١) "

النفي في الجملة لفظي ، لأن الأداة (إلا) حولته إلى إثبات مؤكد ، والفاعل (أن يحسد الولاة على حسن التدبير) جملة مصدرية ، وهي عند النحاة العرب مصدر مؤول من موصول حرفي (أن) وصلته (يحسد الولاة) .

الشكل الرابع: أداة النفي + المتمم (جار ومجرور) + أداة الاستثناء الملغاة (إلا) + الفاعل (جملة موصولية) :

" ولا يلتاط بالقلوب إلا ما لان عليها (٢)"

التفريق بين البنيتين : السطحية والعميقة ، لهذا التركيب ضروري؛ لأننا نصنف هذه الجملة باعتماد شكلها الخارجي في التراكيب المنفية ، ونلحقها بالنظر إلى مفهومها الباطني بالنماذج المثبتة إثباتا مؤكدا ، ويفيد ذلك أنّ الجملة يكون لها مدلولان : سطحيّ وعميق .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٦ .

٢ - مص ، ن ، ص ٥٣ .

النمط الرابع : الفعل المضارع + الفاعل + المتمم + المفعول + المتمم

منه هذا الشكل : الفعل المضارع (مثبت اثباتا مجردا) + الفاعل (٠) + المتمم (جار ومجرور) + المفعول (تركيب اضافي) + المتمم (جار ومجرور) :

" وتضع عنك مؤونة الحذر والتحفظ فيما بينك وبينهم "(١)

فاعل الفعل المضارع (تضع) مضمر، دال على الغيبة ، ومفعوله (مؤونة الحذر والتحفظ) تركيب اضافي والاضافة فيه مبينة لنوع المضاف (مؤونة)، و المتممان : (عنك)، و (فيما بينك وبينهم) متعلقان بالمسند (تضع) ٠

النمط الخامس : الفعل المضارع + الفاعل + المفعول ١ + المفعول ٢

الفعل فيه متعد الى مفعولين ، ومثاله :

" ولم نجدهم غادروا شيئا يجد واصف بليغ في صفة له غاية لم يسبقوه اليها : لا في تعظيم لله (عز وجل) وترغيب فيما عنده ، ولا في تصغير للدنيا وتزهيد فيها ، ولا في تحرير صنوف العلم قسما وتقسيم وتجزئه أجزائها وتوضيح سبلها وتبيين مآخذها ، ولا في وجه من وجوه الأدب وضروب الأخلاق "(٢)

أهم ما نلاحظه أن العناصر اللغوية في جملة " يجد واصف بليغ ٠٠٠ " تميزت بالتوازي وحسن التنسيق ، ويتضحان بالمخطط التالي :

١ - الأدب الكبير ، ص ٧٨

٢ - ص، ن ، ص ٣

"يجد واصف بليغ في صفة له غاية لم يسبقوه اليها :

لا في تعظيم لله (عز وجل)
و(٠) (٠) ترغيب فيما عنده ،
(لا في تصغير للدنيا
و(٠) (٠) تزهيد فيها ،
ولا في تحريض صنوف العلم
و(٠) (٠) وتقسيم قسمها
و(٠) (٠) وتجزئه أجزائها
(٠) (٠) توضيح سبلها
و(٠) (٠) تبيين مآخذها ،
ولا في وجه من وجوه الأدب
و(٠) ضروب الأخلاق "

فانتظام العناصر بهذه الصورة يكسب الكلام قوة ويعمل على لفت انتباه المخاطب .

النمط السادس : الفعل المضارع + المفعول + الفاعل

هذا الشكل المثالي : أداة النفي + الفعل المضارع المؤكد بنون التوكيد الثقيلة + المفعول (ضمير متصل) + الفاعل (تركيب اضافي) :

(١)
" ولا يعجبنك اكرام من يكرمك"

١ - الأدب الكبير ، ص ١١٣ .

فيه أن المفعول تقدم على الفاعل ، لأنه ضمير متصل ، واجب التقديم[١] .

النمط السابع: الفعل المضارع + المفعول + المتمم + الفاعل + المتمم

منه الشكل التالي :

المؤكد الحرفي (إنما) + الفعل المضارع المثبت اثباتا مؤكدا + المفعول (اسم محلى بأل) + المتمم (جار ومجرور) + الفاعل (تركيب اضافي) + المتمم (عطف بيان ×٤ ، يتخلله جملتان : احداهما فعلية ، والأخرى اسمية) .

" فانما يحمل الرجل على الحلف احدى هذه الخصال : اما مهابة يجدها في نفسه ، وضرع وحاجة الى تصديق الناس اياه ، واما عي بالكلام فيجعل الأيمان له حشوا ووصلا ، واما تهمة قد عرفها من الناس لحديثه ، فهو ينزل نفسه منزلة من لا يقل قوله الا بعد جهد اليمين ، واما عبث بالقول وارسال للسان على غير روية ولا حسن تقدير ، ولا تعويد له قول السداد والتثبت[٢] .

---

١ ـ انظر في الفصل بين الفعل والفاعل ، السيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، من ص ٢٥٩ الى ٢٦٢ .

٢ ـ الأدب الكبير ، ص ٢٢ ، وتاليها .

(انما) دالة على تأكيد عنصر الفاعل، والمفعول (الرجل) اسم محلى بأل، تقدم في الكلام، لتعدد العناصر اللغوية في الفاعل، والمتمم (على الحلف) متعلق بالفعل (يحمل)، و(اما) مفيدة للتفصيل، والجمل: (يجدها في نفسه) و (قد عرفها من الناس لحديثه)، و (فيجعل) الأيمان له حشوا ووصلا)، و(فهو ينزل نفسه منزلة من لا يقبل قوله الا بعد جهد اليمين)، مؤدية على الترتيب: النعت، في الأولى والثانية، والنتيجة، في الثالثة والرابعة.

خصائص التراكيب في الجملة الفعلية الغبرية.

تتكون الجملة الفعلية - بنائيا - من الفعل والفاعل، اذا كان الفعل لازما، ومنهما والمفعول، اذا كان الفعل متعديا، وقد تضاف الى هذه العناصر بعض المتممات. ويتبين بهذا أن الفعل عنصر حركي، يجعل الجملة في حالة تجدد، وقد ورد، في الأدب الكبير، لازما، ومتعديا، وبنى للمفعول.

وأهم ما في الفاعل أنه جاء جملة موصولية، ذات اسم موصول عام (من)، و(ما)، وقد ناب عنه المفعول في بعض الحالات، وهو "كل فضلة انتصبت عن تمام الكلام يصلح وقوعها في جواب من قال: بأي شيء وقع الفعل، أو يكون على طريقة ما يصلح ذلك فيه"[1].

---

١ - ابن عصفور، المقرب، ج ١، ص ١١٣.

وما يمكن أن يستوقفنا في هذا التعريف هو كلمة (فضلة) التي تفيد أن المفعول به ليس ركنا أساسيا في الجملة الفعلية، وقد تعني أنه يمكن الاستغناء عنه ويبدو أن النحاة العرب القدامى، في مذهبهم هذا قد انطلقوا من أن الجملة لا تقوم الا بالمسند والمسند اليه ، وغيرهما يعد مكملا لهما في المعنى ، ولهذا السبب كان لمفعول به من المتممات ، ولنوضح ذلك بالمثالين :

(ضربت)، و (ضربت زيدا)، تدل الأولى على الفعل الذي قام به الفاعل، هو (الضرب)، و لا يهمنا ماضربه، بينما توضح الجملة الثانية من وقع عليه الضرب، فليس سواء حذف المفعول وذكره ، ونخلص الى أنه عنصر لغوي بالغ الأهمية في الجملة الفعلية •

وأما المتممات فهي عناصر لغوية ترتبط، اما بالمسند (الفعل)، واما بالمسند اليه (الفاعل)، وقد تقيد هما معا بمعنى من المعاني، كالظرف، وغيره ،

وقد وردت في المدونة - بعد المفعول به - وتوسطت الفعل والفاعل، والفاعل والمفعول، ويعني ذلك أن مكانها في التركيب غير محدد ، والمعنى كفيل بتعيين في وجودها في الكلام •

واستعملت الجملة الفعلية بسيطة ومركبة ، ومثبتة اثباتا مجردا، واثباتا مؤكدا بـ (قد)، و(انما)، و(الا) ، و (لا و الا)، ومصدرة بـ(لم)، و(لن)، و(لا)، ومقيدة للأزمنة : الماضي البعيد ، والقريب ، والاستمراري وهو الغالب•

ونسعى بعد ماعالجنا الجملة الفعلية الخبرية وخصائصها التركيبية الى دراسة الجملة الفعلية الطلبية •

ثانيا : الجملة الفعلية الطلبية :

نقصد بها الجملة التي تدل على طلب القيام بالفعل، أو الكف عنه . ويمثل النوع الأول جملة الأمر، والثاني جملة النهي .

أ - جملة الأمر :

يعرف الأمر بأنه طلب القيام بالفعل[1] . ويكون أصليا، اذا كان من الأعلى الى الأدنى، وقد يخرج عن حقيقته الى معان أخر، تستفاد من السياق[2] . وذهب بعض النحاة العرب الى أنه يؤخذ من المضارع[3] ، وهذا الرأي قريب من الظن أو التخمين، لأنه يبحث في أصول الأشياء التي كثيرا ما يعجز عن تصورها العقل . وزاد اختلافهم في كونه معربا أو مبنيا، فرأى الكوفيون أنه معرب، ورأى البصريون أنه مبني، ولكل منهما حجج يؤيدون بها آراءهم[4] . ويبدو أن هذا من الجدل النحوي الذي لا يجدي في عصرنا، والأفضل أن نقتصر على البحث في دلالات الأمر المختلفة في الملفوظ .

---

١ - انظر، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج ٢، ص ٨١، والسكاكي، المفتاح، ص ١٥٢، وابن يعيش، شرح المفصل، ج ٧، ص ٥٨ .

٢ - انظر، ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، من ص ١٨٤ الى ١٨٧، والقزويني، تلخيص المفتاح، من ص ١٦١ الى ١٦٣ .

٣ - انظر، السيوطي، همع الهوامع، ج ١، ص ١٥

٤ - راجع، ابن الأنباري، الانصاف في مسائل الخلاف، المسألة ٧٢، ج ٢، ص ٥٢٤

وأما زمنة، فيدل على المستقبل غالبا[١]، وقد يفيد غيره بقرائن لفظية ومعنوية وجملة الأمر، في الأدب الكبير، بسيطة ومركبة. فالبسيطة لها ثلاثة أنماط:

النمط الأول: جملة الأمر بصيغة الفعل

له ست صور:

الصورة الأولى: فعل الأمر + الفاعل (٠) + المتمم

وأهم نماذجها:

أ - " ارفق بنظرائك من وزراء السلطان وأخلائه وذخلائه "[٢]

ب - " تحفظ في مجلسك وكلامك من التطاول على الأصحاب "[٣]

جـ - " تحرز من سكر السلطان وسكر المال وسكر العلم وسكر المنزلة وسكر الشباب "[٤]

المسند اليه، أي :الفاعل، في الأمثلة : أ، ب، جـ، غير ظاهر في البنية السطحية، وهو عند النحاة مضمر وجوبا، لأنه في مقام الخطاب، والجار والمجرور (بنظرائك)، في (أ) متعلق بالفعل (ارفق)، ومفسر بالمتمم (من وزراء السلطان وأخلائه وذخلائه)، واللفظ (في مجلسك وكلامك) في (ب) دال على الظرفية، والمتمم (من التطاول) متعلق بـ (تحفظ)، وموضح بـ (على الأصحاب) الوارد بعده. وتكرر لفظ (سكر) في (جـ) للتوكيد.

---

١ - انظر السيوطي همع الهوامع، ج١، ص ١٦.
٢ - الأدب الكبير، ص ٤٨
٣ - م.ن، ص ٦٧.
٤ - م.ن، ص ٧٥، وتاليها.

الصورة الثانية :

	فعل الأمر	+ الفاعل (٠)	+ المفعول
أ -	احذر	+ أنت	المراء (١)
ب -	اعرف	+ أنت	عوراتك (٢)
جـ -	فلاعفط	+ أنت	هذا الباب (٣)
د -	فلاعرف	+ أنت	هذه الحال (٤)
هـ -	و احكم	٠٠ أنت	ـــــــه (٥)
و -	و اغرب	... أنت	..... ـــــــه (٦)

تعدت أفعال الأمر في الأمثلة إلى مفعول واحد معرف في (أ) بـأل الجنسية ، وفي (ب) بالإضافة ، وفي (جـ) ، و (د) باسم الإشارة ، وفي (هـ) و(و) بالضمير المتصل ٠ وأمّا الفاعل فمحذوف ، تقديره (أنت) ٠

وكان الأمر في هذه الأمثلة للنصح والإرشاد ، لأن الكاتب غايته إصلاح الفرد والمجتمع ٠

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٣ ٠

٢ - مص ، ن ، ص ١٢٦ ٠

٣ - مص ، ن ، ص ٣٨ ٠

٤ - مص ، ن ، ص ٣٩ ٠

٥ - مص ، ن ، ص ٣٥ ٠

٦ - مص ، ن ، ص ١٠٣ ٠

الصورة الثالثة :

فعل الأمر	الفاعل (٠)	المفعول ×(١)
فاعرف	أنت	هذا وأشباهه

المفعول به (هذا وأشباهه) مزدوج ٠ ويعني الازدواج أن طلب المعرفة يكون في ذات الشيء وما يشبهه ٠

الصورة الرابعة :

فعل الأمر	+ الفاعل (٠)	+ المفعول	+ المتمم
اعرف	أنت	الفضل	في أهل الدين والمروءة في كل كورة وقرية وقبيلة (٢)
فاحسن	أنت	قسمتهما	بين عملك ودعتك

المفعول به (الفضل) اسم معرف تعريفا جنسيا ، والمتمم (في أهل الدين والمروءة) فيه مقابلة بين ميدانين : ديني وخلقي ، والجار والمجرور (في كل كورة وقرية وقبيلة) متسم بالتفصيل ، وفائدته تقوية المعنى ٠

والمفعول به (قسمتهما) تركيب اضافي ، والاضافة فيه لم تفد إلا تقييد المضاف من التنكير العام ، والمتمم (بين عملك ودعتك) مفيد للظرفية ، وهو مزدوج البنية ، لأن أصل التركيب (بين عملك و(بين) دعتك) ، أي با ضافة (بين بعد واو العطف التي جمعت معنيين متضادين : العمل والدعة ٠

ومن أمثلة بناء الصورة المذكورة قوله :

أ- "ذل نفسك بالصبر على جار السوء ، وعثير السوء ، وجليس السوء" (٤)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١١٧

٢ - ص ، ن ، ص ١٢

٣ - ص ، ن ، ص ١٦

٤ - ص ، ن ، ص ٨٦ .

المفعول به (نفسك) تركيب إضافي ، والمتممات (بالصبر على جار السوء ...) متعلقة بالفعل (ذال) ، وقد اتسمت بحسن التنسيق، والملاحظ أن ابن المقفع أكد المعنى ، في هذا التركيب ، بتكرار لفظ (السوء)، وبما يشبه الترادف، في الألفاظ :جار ، وعشير ، وجليس.

ب- " خذ نفسك بذلك ممسيا ومصبحا "(١)

الجار والمجرور(بذلك) متعلق بالفعل (خذ)واسم الاشارة (ذلك) عوض كلا ما ، سبق ذكره ، والمتمم (ممسيا ومصبحا) حال مزدوج دال على النسبية الزمانية وهو في معنى (دائما)، والتعبير الأول أوكد .

الصورة الرابعة : فعل الأمر + الفاعل (.) + المتمم + المفعول ×٢ +واو العطف + المتمم + المفعول ×٢ + واو العطف+ المتمم + المفعول ×٢ + واو العطف + المتمم + المفعول ×٢ :

" ابذل لصديقك دمك ومالك ، ولمعرفتك رفدك ومحضرك، وللعامة بشرك وتعطفك ، ولعدوك عدلك وانصافك "(٢)

لم يظهر فعل الأمر(ابذل) في الجمل المعطوفة :(ولمعرفتك..)، وللعامة ...) ، (ولعدوك..) لذكره في السياق ، وقدمت المتممات: (لصديقك، ولمعرفتك، وللعامة، ولعدوك) ليعلم أن الاخبار لا يقع إلا عليها ، فلو أخرت ، لاحتمل الاخبار غيرها .

وتتسم عناصر التركيب عموما بالانسجام وحسن التنظيم، وهذا في منتهى الروعة .

١- الأدب الكبير، ص ٩٦.

٢- ص، ن ، ص ٦٢.

الصورة السادسة :

فعل الأمر	الفاعل (٠)	المفعول ١	المفعول ٢
اتخذ	أنت	هم	إخوانا (١)
عود	أنت	نفسك	السخاء (٢)

تعدى فعل الأمر (اتخذ) إلى مفعولين: الأول ضمير متصل ، دالّ على الذكور ، والثاني لفظ مفيد للجمع ، وكان جمعه لمطابقة المفعول الأول (هم) .

واكتسب المضاف (نفس) التعريف من المضاف إليه (الكاف) ، وعُرّف المفعول الثاني (السخاء) بأل الجنسية .

النمط الثاني: جملة الأمر بصيغة المضارع المقترن بلام الأمر

له صورتان :

الصورة الأولى:

لام الأمر	+ الفعل المضارع	+ الفاعل (٠)	+ المفعول
فلـ	ـيكابر	هو	+نقض قولهم (٣)

دخلت (لام) الأمر على فعل مضارع ، وهي للغيبة ، ودخولها عليه أما فيها ، وأسند الفعل (ليكابر) إلى فاعل مضمر ، تقديره (هو) ، وتعدى إلى مفعول مركب تركيبا إضافيا .

الصورة الثانية: لام الأمر + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المتمم + واو العطف + المتمم :

١- الأدب الكبير ، ص ٤٨ .

٢- مس ، ن ، ص ٨٨ .

٣- مس ، ن ، ص ٢٥ .

" وليستوحش من الكريم الجائع واللئيم الشبعان "(١)

حذف فعل الأمر (ليستوحش)، وحرف الجر (من)، من الجملة الثانية (واللئيم الشبعان) لدلالة السياق عليهما ، وأصل التركيب (وليستوحش من اللئيم الشبعان)، وجمعت (الواو) في (واللئيم الشبعان) لفظين متطابقين ودلالتين متقابلتين .

النمط الثالث: جملة الأمر بصيغة (اسم الفعل)(٢)

ألحق (اسم الفعل)، عند بعض النحاة، بقسم الأسماء(٣)، وعند آخرين، بقسم الأفعال(٤) . ويرجح اختلاف فهم فيه الى أنه يجمع بين خصائص الاسم والفعل . وأطلق عليه مصطلح (الخالفة)، ليكون قسما رابعا للكلمة .

ومن تعريفاته أنه " اسم يدل على فعل معين ، ويتضمن معناه ، وزمنه وعمله ، من غير أن يقبل علامته أو يتأثر بالعوامل "(٥) . ويفهم منه أن اسم الفعل يدل على فعل من الأفعال الثلاثة :الماضي، والمضارع ، والأمر ويقوم بعمله النحوي، من اسناد ، الى الفاعل، واحتياجه الى مفعول، ان كان متعديا .

والصيغة المختارة لاسم الفعل، في الأدب الكبير، (عليك) ، يقول ابن المقفع: " فعليك بالتماس رضى الأخيار منهم وذوي العقل "(٦)

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٢٦ .

٢ ـ يسمى هذا النوع ، عند بعض النحاة، إغراءا ، انظر، مثلا، ابن عصفور، المقرب ، ج١، ص ١٣٥ .

٣ ـ انظر سيبويه ، الكتاب ،ج ١، ص ٢٤٨، وابن جني، الخصائص ج ٣، من ص ٣٤ الى ٥٨

٤ ـ انظر، ابن مالك ،التسهيل ، ص ٢١٠ ، ود /مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه ، ص ٢٠٢

٥ ـ انظر ، السيوطي ، همع الهوامع ،ج ١، ص ٧

٦ ـ الأدب الكبير، ص ١٣ .

تضمن اسم الفعل (عليك) معنى الفعل (الزم)، وأسند الى فاعل مضمر، لايمكن اظهاره في بنية السطح ، ودل على الزمن الاستمراري ، لأنه في مقام حكمي، وتعدى إلى مفعول مجرور بالباء، وجمعت الواو في (وذوي العقل) معنيين غير متنافرين، لأن الأخيار هم ذوو العقل .

وأما جملة الأمر المركبة فانها أكثر اخبارا ودلالة من جملة الأمر البسيطة التي سبقت معالجتها . ولهم أنماطها ما يلي:

النمط الأول : جملة الأمر بصيغة الفعل

له تسع صور :

الصورة الأولى : فعل الأمر + الفاعل (ه) + المتمم

أهم مافيه أن عنصر (المتمم) له ثقل دلالي في الجملة، لأن به تتم عملية الابلاغ . وتتنوع حسب النماذج التالية :

أ - " ثم روح عن قلبك حتى كأنك لا عدو لك ولا حاسد "(١)

ب - " فاشتغل به حتى تفرغ منه "(٢)

جـ - " واضن على كل أحد بدينك إلا أن تخطر الى بذل العرض لوال أو والد "(٣)(٤)

د - " واكتف من التزين بأن تجلي الصواب إذا سمعته - وتسمعه الى صاحبه "(٥)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٤٠ .
٢ - مص، ن ، ص ١٠٦
٣ - (بذل العرض لوال أو والد) معنى فارسي ، لا تحتملة المقومات العربية الاسلامية
٤ - مص، ن ، ص ٦٢ ، وتاليها .
٥ - مص، ن ، ص ٦٣ .

هـ- " وطب نفسا عن كثير مما يعرض لك فيه صواب القول والرأي مداراة لأن يثلن أصحابك أنك إنما تريد التطاول عليهم" (١)

النموذج (أ) فيه المتمم (عن قلبك) مفعول به في المعنى، و(حتى كأنك لا عدو ولا حاسد) مفيد للحالية ، لأن حتى بمعنى الواو، وكأنه يقول :" ثم روح عن قلبك وكأنك لا عدو و لا حاسد " .

والمثال (ب) فيه يدل المتمم (حتى تفرغ منه) على الغاية، والذي أفاد هذا المعنى الحرف (حتى) .

والملفوظ(ج) فيه الجار والمجرور المزدوج (على كل أحد بدينك) متعلق بفعل الأمر(اضنن)، والجملة المصدرية (أن تضطر الى بذل العرض لوال أو والد) قامت مقام المستثنى المنقطع.

ويحتمل التركيب في (د) الوجوه التعبيرية التالية :

- " واكتف من التزين بأن تجتني الصواب إذا سمعته ، و(بأن) تنسبه إلى صاحبه "، وحذف الحرفان (بأن) في التركيب الأصلي لدلالة السابق عليهما .

- واكتف من التزين بأن تجتني الصواب ، وتنسبه الى صاحبه اذا سمعته "، وفيه أن جملة الجواب تقدمت على جملة الشرط لأهميتها .

-"اذا سمعت الصواب، فاكتف من التزين بأن تجتنيه ، وتنسبه الى صاحبه "، وفيه عاد التركيب إلى الوضع اللغوي الأول .

ونجد في المثال (هـ) أن المتمم(نفسا) يفيد الحالية، والجار والمجرور المزدوج (عن كثير مما يعرض لك فيه صواب القول والرأي) يتعلق

---

١ - الأدب الكبير، ص ٦٧.

لصورة الخامسة : الناسخ الحرفي (أن) + المسند اليه (تركيب اضافي)+ المسند (جملة اسمية ×٢) :

" اعلم أن اخوان الصدق هم خير مكاسب الدنيا ،

ج ٠ا ٠ب ٠ خ

ج ٠منس ٠ م ٠ مفع٠

هم زينة في الرخاء وعدة في الشدة ومعونة على خير المعاش والمعاد " (١)

ج ٠ا ٠ب ٠ خ ث ـ

حذفت الواو من جملة (هم زينة في الرخاء ٠٠٠)، لقوة الترابط بينها وبين ماقبلها ٠

الصورة السادسة : الناسخ الحرفي (أن) + المسند اليه (تركيب اضافي)+ المسند (جملة مضارعية، مصدرة بـ(لا) النافية :

" واعلم أن مالك لا يغني الناس كلهم" (٢)

ج ٠مض ٠منف ٠ ب ٠ خ

=

ج ٠منس ٠ م ٠ مفع٠

الصورة السابعة : الناسخ الحرفي (أن)+ المسند اليه (ضمير الخطاب) + المسند (جملة شرطية ، مصدرة بـ (ان)×٣ :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٨٢ ،وتاليها ٠

٢ - مض، ن ، ص ١٥ ٠

"اعلم أنك ان جاوزت الغاية في العبادة ، صرت الى التقصير ،

وان جاوزتها في حمل العلم، لحقت بالجهال ،

وان جاوزتها في تكلف رضى الناس والخفة معهم في حاجاتهم،

ت المحسر المضيع" (١) .

اتسمت جملة الخبر (ان جاوزت الغاية ...) المتعددة بواو

طف ، بالتوازي الذي استعمل للمقابلة بين مجاوزة الغاية في العبادة

ا ينتج عنها ، وبين مجاوزتها في حمل العلم وما ينجم عنها ، وبين

جاوزتها في تكلف رضى الناس والخفة معهم في حاجاتهم ، وما تؤدي

يه .

صورة الثامنة : الناسخ الحرفي (أن) + المسند اليه (ضمير الغيبة) + المسند

(جملة منسوخة) :

واعلم أنه ليس من علم تذكره عند غير أهله إلا عابوه ونصبوا له ونقضوه عليك

أن [وأبغضوك عليه ، وحرصوا على أن يجعلوه جهلا" (٢)

ج . مس . م . خ

ج . مس . م . مفع .

يمتاز التركيب بالتفصيل ، ويظهر ذلك في الجمل المحذوفة

طبوه ، ونصبوا له ، ونقضوه عليك ..." وهذا يقوي المعنى ، ويثبته

في ذهن المخاطب .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٦ ، وطليها

٢ - مس ، ن ، ص ١١٨ .

صورة التاسعة : الناسخ الحرفي (أن) + المسند (جار ومجرور)+ المسند اليه
(جملة مصدرية)+ جملة تعليلية ×٢ :

" واعلم أن من العجب أن يبتلى الرجل بالسلطان، فيريد
ينتقص من ساعات نصبه وعمله فيزيدها في ساعات دعته
فه وشهوته وعبثه ونومه "(١)

. أدى الجار والمجرور(من العجب) وظيفة الخبر، وتقدم لطول جملة
بتدأ (أن يبتلى الرجل ....)، ولو تأخر ، لاختل التركيب
د توازنه .

صورة العاشرة :الناسخ الحرفي (أن) +المسند (تركيبات جزئية)+ المسند اليه
(اسم محلى بأل)+ الجار والمجرور :

"اعلم أن من أوقع الأمور في الدين وأنهكها للجسد وأتلفها
مال وأقتلها للعقل وأزراها للمروءة وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار،
لغرام بالنساء"(٢)

تميز الخبر(من أوقع الأمور....) بالتوازي، وتقدم لطوله ، ولو أخر،
كان أقل توكيدا، لأنه يستطيع أن يقول :"اعلم أن الغرام بالنساء
من أوقع الأمور ..."، وفي هذا التركيب اعتناء بالمسند إليه (الغرام)،
الموضح بالجار والمجرور(بالنساء) .

أما جملة المفعول به المصدرية فمتكونة من موصول حرفي (أن)وصلته :

١- الأدب الكبير، ص ٩.

٢- ص ن ، ص، ٩٨، وتاليها .

"ولكن احذر أن يكون في مجالستك اياه وما تكلمه به أو تستعينه أو تجاريه فيه شئ من الاستطالة"(١)

الجار والمجرور (في مجالستك٠٠٠)، وما عطف عليه خبر"(أن يكون)، تقدم في الكلام لطوله ، والمسند اليه (شئ) نكرة مخصصة بالمتمم (من الاستطالة)

صورة الثالثة : فعل الأمر+الفاعل (٠) + المفعول ×٢

المهم فيه أن جملة المفعول به ـ في بعض الجمل ـ مزدوجة، صورها النحوية هي :

١ـ : جملة موصولية+أو + جملة موصولية

"انظر من صاحبت من الناس من ذي فضل عليك أو منزلة، أو من ذلك من الأكفاء والخلطاء والاخوان"(٢)

يفيد الازدواج في جملة المفعول به (من صاحبت من الناس٠٠٠) المقابلة بين المعنيين : صحبة أهل الفضل، وصحبة غيرهم، على جهة الاباحة، هي مستفادة من (أو) ويزيد المتمم(من ذي فضل عليك أو منزلة) في توضيح مدلول الكلام السابق وأما الجار والمجرور(من الاكفاء والخلطاء والاخوان) ففيه تفصيل لمعنى الملفوظ (من دون دلك)٠

٢٠٠ـ : جملة موصولية +واو+ جملة موصولية

"تبصر ما في الوالي من الأخلاق التي تحب له والتي تكره ، فتحمله عليه من الرأي الذي ترضى له والدي لا ترضى"(٣)

---

(١) الأدب الكبير ، ص ٨٤

(٢) ن، ن ، ص، ١١٠

(٣) ن، ن ، ص، ٣٤

المفعول به في الأفعال : تحب ، تكره ، ترضى ضمير محذوف ، ائد على لفظ (الأخلاق) . وجملة المفعول به متميزة بالتعدد الإسنادي لذي أكسبها (الطول) ، وازدواجها دال على الجمع بين معنيين مجردين : لأخلاق والرأي .

ـ جملة منسوخة مصدر بـ (أن) + واو + جملة منسوخة مصدرة بـ (أن) ظاهرة ، أو مقدرة :

أ ـ "اعلم أن انقباضك عن الناس يكسبك العداوة ، وأن تقربك إليهم يكسبك السوء"(١) .

ب ـ اعلم أن البغضة خوف ، والمودة أمن"(٢) .

جملة المفعول به منسوخة ، مزدوجة بالواو التي جمعت معاني متضادة وهي : الانقباض والتقرب ، والعداوة والصداقة ، في المثال (أ) ، والبغضة والمودة ، والخوف والأمن ، في النموذج (ب) . ونشير إلى أن الأداة (أن) محذوفة بعد واو العطف في (ب) ، ويدل عليها سابق الكلام .

الصورة الرابعة : فعل الأمر + الفاعل (.) + المفعول × ٣ :

جملة المفعول به ، في بعض النماذج ، عطف عليها بالواو جملتان من نوعها. ومن أمثلتها :

أ ـ " اعلم أن فضل الفعل على القول زيادة ، وفضل القول على الفعل هجنة ، وأن إحكام هذه الخلة من غرائب الخلال"(٣) .

ب ـ " اعلم أن من عدوك من يعمل في هلاكك ، ومنهم من يعمل في صالحتك، ومنهم من يعمل في البعد عنك"(٤) .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٧٦ .

٢ ـ مص ، ن ، ص ١٢٠ .

٣ ـ مص ، ن ، ص ١٠٤ .

٤ ـ مص ، ن ، ص ٩٥ .

حذفت (أن) في الجملة المعطوفة (وفضل القول على الفعل هجنة)،
دة ارتباطها بما قبلها ، وأثبت في جملة (وأن احكام هذه الخلة
غرائب الخلال) لاستئناف معنى ثان • وتميزت جملة المفعول به في
شال (ب) بتناسق عناصرها ، وقابلت الواو فيها بين ثلاثة معان مرتبطة
عل العدو ، هي : الهلاك ، والصلح ، والبعد •

صورة الخامسة : فعل الأمر + الفاعل (٠) + المفعول ٤×

فيها أن جملة المفعول به عطف عليها الواو، في بعض التراكيب،
لاث جمل من نوعها •ويمثلها قول ابن المقفع: " اعلم أن بعض العطية
(١)
زم، وبعض السلاطة غم، وبعض البيان عي، وبعض الحلم جهل "

أهم ما فيها (أن) مقدرة، ولفظ (بعض) مذكور في الجمل الأربعة،
واو قابلت بين أربعة معان :العطية ، والسلاطة ، والبيان والحلم •

وشبيه بالتركيب المذكور: " واعلم أن ما شغلت من رأيك بغير
همم، أزرى بك في المهم ، وما صرفت من مالك في الباطل ، فقدته حين
تريده للحق، وما عدلت به من كرامتك الى أهل النقص ، أضر بك
ونهارك
سي العجز عن أهل الفضل ، وما شغلت من ليل في غير الحاجة ،
(٢)
زى بك عند الحاجة منك"

تبرز جملة المفعول به نتائج بعض الأمور التي لو عمل بها الفرد ،
لحق به الضرر، والهلاك ، وهي (الاشتغال بالرأي في المسائل غير المهمة،

---

١ - الأدب الكبير ، ص، ١٠٧

٢ - ص، ن ، ص، ١٦، وتاليها

اق المال في غير بابه ، وعدم المحافظة على كرامة النفس ، والاشتغال
يل والنهار في غير الحاجة) . والجمل في التركيب متفقة ، فكأن قالبها
د ، وقد نسقت أحسن تنسيق بلفظين مقدّرين : (واعلم أنّ) ، وب
ن رأيك ، من مالك ، من كرامتك ، من ليلك ونهارك) ، وتكرار (ما)
كل معطوف .

سورة السادسة : فعل الأمر + الفاعل (.) + المفعول × ٥ (١) :

لم نجد لهذه الصورة إلا مثالا واحدا ، يقول فيه ابن المقفع :

واعلم أن مالك لايغني الناس كلهم ، فاخصص به أهل الحق ،
وأن كرامتك لاتطيق العامة كلها ، فتوخ بها أهل الفضل ،
وأن قلبك لايتسع لكل شيء ، ففرغه للمهم ،
وأن ليلك ونهارك لايستوعبان حاجاتك ، وإن دأبت فيهما ،
وأن ليس لك إلى إدامة الدأب فيهما مع حاجة
جسدك نصيبه منهما ، فأحسن قسمتهما بين عملك ودعتك .

الجمل ، في هذا النموذج ، مرتبة أحسن ترتيب ، والذي صيرها على
هذه الحال انتظام العناصر التالية :

(اعلم أن) ، و (مالك ، كرامتك ، قلبك ، ليلك ونهارك ،
ليس لك) ، والأفعال (لايغني ، لاتطيق ، لايتسع ،
لايستوعبان) ، والألفاظ (فاخصص ، فتوخ ،

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ١٥ ، وتاليها .

فرغ، فأحسن ، والتعبير بهذا الشكل يزيد الكلام حسنا •(١)

الصورة السابقة : فعل الأمر + الفاعل (•) + المفعول + المتمم

تهتم بالمفعول به والمتمم، لأن الإبلاغ يتم بهما • وأهم أشكالهما مايلي :

الشكل الأول : المفعول (اسم معرف بأل)+المتمم(تركيب اضافي + جار ومجرور) :

"احرص الحرص كله على أن تكون خابرا أمور عمالك"(٢)

لفظ (الحرص) مصدر محلى بأل مؤكد بـ(كل) الدال على العموم، والجار والمجرور (على أن تكون خابرا أمور عمالك) متعلق بالفعل (احرص) •

الشكل الثاني : المفعول (تركيب إضافي) + المتمم (جار ومجرور) :

أ ـ " تعلم حسن الاستماع كما تتعلم حسن الكلام"(٣)

(كما) أداة رابطة ، وكأنه يقول :" تعلم حسن الاستماع وحسن الكلام"، قد ربطت معلمين شبيهين بالضدين •

ب ـ" فذلل نفسك باحتمال ماخالفك من رأي السلطان"(٤)

الأقرب أن المتمم (باحتمال ماخالفك الى السلطان) يفيد الحالية، والباء في (باحتمال) هي باء الحال،(٥) وكأن التعبير(فذلل نفسك وأنت محتمل ماخالفك من رأي السلطان) •

الشكل الثالث: المفعول (تركيب اضافي)+ المتمم (متعدد العناصر) :

١ـ نشير الى أن المفعول به عنصر متمم، وقد أظهرناه في الصورة لتبيين تعدية الفعل .

٢ـ الأدب الكبير ، ص ١٤ .

٣ـ مص، ن ، ص، ١٢١ .

٤ـ مص، ن ، ص، ٥٦ .

٥ـ انظر، الزركشي، البرهان، ج ٤، ص ٢٥٥ .

أ- " فوطن نفسك في صحبته على أن تقبل منه العفو وتسخو نفسك
عما اعتاض عليك مما قبله ، غير معاتب ولا مستبطئ ولا مستزيد "(١)

الجار والمجرور (في صحبته) مفيد للظرفية المجازية ، والمتمم
على أن تقبل ... الى مما قبله) مفعول به في المعنى ، لأن الفعل (وطن)
تعدى إليه بحرف الجر (على) ، و(غير) تدل ، في هذا السياق ، على الحال .(٢)

ب- " احفظ قول الحكيم الذي قال : لتكن غايتك فيما بينك وبين
عدوك العدل ، وفيما بينك وبين صديقك الرضاء "(٣)

المفعول (قول الحكيم) نكرة مخصصة بالاضافة ، والجملة الموصولية
الذي قال ... الى الرضاء) صفة تحتوي على مقابلات كثيرة ، هي :

- مقابلة بين الفرد وعدوه .
- بينه وبين صديقه .

مقابلة العدل الذي يجب أن يتخذ للعدو بالرضى الذي
يحكم علاقة الفرد بصديقه والجملة - بهذه المقابلات - تزيد
المنعوت ايضاحا .

الشكل الرابع : المفعول (ضمير متصل للغيبة) + المتمم (متعدد العناصر) :

" وقررها على أن السلطان انما كان سلطانا لتتبعه في رأيه وهواه
وأمره "(٤)(٥)

المفعول به ضمير ، وأضمر لذكره في الكلام ، والمتمم (على أن السلطان
.... الى كان سلطانا) مفعول به في المعنى ، لأن الفعل (قرر) تعدى إليه

١- الأدب الكبير ، ص ١١٠ .
٢- انظر الزركشي ، البرهان ج ٤ ص ٢١٢ .
٣- مصون ، ص ، ٧٢ .
٤- مصون ، ص ، ٥٦ .
٥- انظر للتبسيط ، في شروط الاضمار / تمام حسان ، الأصول ، ص ١٣٠

جملة المفعول (أن هذا الأمور ... الى من الصواب) متصفة بالطول، وبالمقابلة بين عناصرها اللغوية، والمتمم (مخافة الخلاف ... الى ومخافة المراء) مفعول لأجله ، متعدد بالواو التي جمعت معاني مجرده : الخلاف ، العجلة، الحسد ، المراء، وقد تكرر مضافها (مخافة) للتوكيد .

الشكل الثامن : المفعول (جملة منسوخة ، مصدرة بأن) + المتمم (جملة منسوخة) :

" اعلم أنه ليس كل من كان لك فيه هوى ، فذكره مذاكر بسوء وذكرته أنت بخير، ينفعه ذلك ، بل عسى أن يضره "(١)

جملة المفعول (أنه ليس ... الى ينفعه ذلك) محتوية على عمليات اسنادية ، ذات شحنات اخبارية غايتها توسيع المجال الدلالي للتركيب. و(بل) في المتمم (بل عسى أن يضره) دالة على التقرير والتأكيد ، لأن ما بعدها مفسر لما قبلها ، وجملة (عسى أن يضره) منسوخة ، عند بعض النحاة، والموصول الحرفي وصلته ، في هذا الموضع ، سد مسد الجزئين(٢) ، وهما اسم الناسخ (عسى)، وخبره . وعدت عند بعض النحاة - تامة ، لأنها فعل متعد ، بمعنى (قارب)، وتدل في السياق - على معنى (الاشفاق)، لورودها مع المكروه .

الصورة السابعة : فعل الأمر + الفاعل ( ) + المتمم + المفعول:

قد يفصل بين جملة المفعول به ، والفعل والفاعل ، ببعض المتممات، كقوله : " اعلم مع ذلك أنه ليس كل العداوة والضرر، يكافأ بمثله "(٤)

---

١ - الأدب الكبير ص ١١٥ .
٢ - ابن هشام ، المغني، ج ١، ص ١٥٢.
٣ - ص، ن ، ج ١، ص ١٥١
٤ - الأدب الكبير ص ٩١ .

المتمم (مع ذلك) مفيد لمعنى (المصاحبة)، أي أن الاخبار الذي يليها يضاف الى ماقبلها • وجملة المفعول به (أنه ليس••• الى يمثلة) تخبر عن أمور ثابتة ، مستقرة •

وقد تكون جملة المفعول به التي فصلت عن الفعل والفاعل استفهامية، مثل : " فانظر ، فيما رأيت أو سمعت ، أمن قتل في القتال مقبلا أكثر، أم من قتل مدبرا "(١)

المتمم (فيما رأيت أو سمعت) مفيد للظرفية المجازية • وجملة (أم من قتل مدبرا) موصولية مصدرة بأم، معطوفة على جملة (أمن قتل في القتال مقبلا)، و أم - هنا - يراد بها التعيين(٢)• وتقدر الجملة باعتماد هذا التقدير" أي النوعين أكثر فيهما قتلا: الأقبال أم الادبار • ويبدو أن الاستفهام - هنا - لفظي خرج الى التقرير ، وكأنه يقول : " عدد القتلى في المقبلين على العدو أكثر من عدد القتلى في المدبرين" •

الصورة الثامنة : فعل الأمر + الفاعل (•) + المتمم + المفعول + المتمم•

" حبب الى نفسك العلم حتى تلزمه ، وتألفه ، ويكون هو لهوك ولذتك وسلوتك وتعللك وشهوتك"(٣)

الجار والمجرور (الى نفسك) واقع بين الفعل والفاعل المحذوف، وبين المفعول به (العلم)، وهو اسم محلى بأل الجنسية • والجملة الغائبة

---

١ - الأدب الكبير، ص ١١٥ •
٢ - راجع ، الزمخشري ، البرهان ، ج٤ ص ١٨٠، وتاليها •
٣ - المصدر السابق ص ٨٨ •

(حتى تلزمه ... إلى وشهوتك) مكوّنة من (حتى) ، وثلاث جمل مصدرية ، معطوف بعضها على بعض بـ (الواو) . والملاحظ فيها أنّ الموصول الحرفي (أنّ) مقدر بعد (حتى) ، وأصل التركيب (حتى (أن) تلزمه وأن) تألفه ...) ، وأنّ الجملة المصدرية (ويكون هو لهوك ولذتك وسلوتك ...) تأخرت ، لتعدد عناصرها ، فلو تقدمت ، لاختل توازن الجملة .

الصورة **العاشرة** : فعل الأمر + الفاعل (.) + المفعول ١ + المفعول ٢ + المتمم :

" عود نفسك الصبر على من خالفك، من ذوي النصيحة ، والتجرع لمرارة قولهم وعذلهم "[1] .

المفعول الأول (نفسك) تركيب إضافي ، والمفعول الثاني (الصبر) اسم محلى بأل الجنسية ، والمتمم (على من خالفك) متعلق بالفعل (عود) ، والجار والمجرور (من ذوي النصيحة) يفسر الإبهام في (من) الموصولية ، والملفوظ (لمرارة قولهم وعذلهم) مفعول به في المعنى لمصدر (التجرع) ، واللام في (المرارة) لام التقوية .

النمط الثاني : جملة الأمر بصيغة المضارع المقترن بـ (لام الأمر)

من هذا النمط ست صور :

الصورة الأولى :

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ١٥ .

لام الأمر	+ الفعل المضارع	+ الفاعل + المفعول
لـــــ	يعلم	الوالي أن الناس يحفون الولاة بسوء العهد ونسيان الود (١) "
لـــــ	يعلم	الوالي أنك لا تستنكف عن شئ من خدمته (٢)
لـــــ	يعلم	صاحبك أنك تشفق عليه وعلى أصحابه (٣)

لام الأمر مكسورة ، لابتداء الكلام بها ، والفعل المضارع (يعلم) بعدها لغير الخطاب ، والفاعل محلى بأل الجنسية في المثالين :الأول والثاني ،وتركيب اضافي ، في المثال الثالث، وجملة المفعول به منسوخة ، مصدرة بـ (أن) ، مفيدة للتجدد ، لأن خبرها جملة فعلية مضارعية ، مثبتة في المثالين : الأول والثالث، ومنفية بـ (لا) النافية، في المثال الثاني • والموجه اليه الأمر ، في المثال الأول الوالي ، وفي المثالين : الثاني والثالث، المخاطب ، المشار اليه بـ (الكاف) في (أنك) •

الصورة الثانية : لام الأمر+ الفعل المضارع + الفاعل + المفعول ×٢ + المتمم ×٢

" لتصرف رعيتك أبوابك التي لا ينال ماعندك من الخير الا بها ، والأبواب التي لا يخافك خائف من قبلها (٤) "

المفعول به (أبوابك) تركيب اضافي ، عطف عليه بالواو المصدر (الأبواب) المحلى بأل ، والجملة النحتية (التي لا ينال ماعندك من الخير الا بها) وسيلة

---

١ ــ الأدب الكبير ، ص ٢٥ .
٢ ــ مص ، ن ، ص ٤٢ .
٣ ــ مص ، ن ، ص ١١٨ .
٤ ــ مص ،ن ، ص ١٤ .

تخصيص للمنعوت (أبوابك) • والمأمور في التركيب (الرعية)، لأنها العنصر الابلاغي المهم •

الصورة الثالثة : لام الأمر + الفعل المضارع + الفاعل + المتمم + المفعول

" ليعرف الناس، فيما يعرفون من أخلاقك، أنك لا تعاجل بالثواب ولا بالعقاب" (١)

" ليعرف العلماء، حين تجالسهم، أنك على أن تسمع أحرص منك على أن تقول " (٢)

اقترنت لام الأمر بفعل مضارع ، في مقام الغيبة وهو شرط أصلي فيها ، وأسند الفعل الى فاعل معرف بأل الدالة على الجنس، وفصل بينهما وبين المفعول بالمتممين :(فيما يعرفون من أخلاقك)، في المثال الأول و(حين تجالسهم)، في المثال الثاني، وجملتا (أنك لا تعاجل بالثواب ولا بالعقاب)، و(أنك على أن تسمع أحرص منك على أن تقول) مؤديتان لوظيفة المفعول به • والمأمور ، في النموذجين، المخاطب في (أنك)•

الصورة الرابعة : لام الأمر+ الفعل المضارع + المتمم+ المفعول + المتمم:

" وليبطل عن نفسه وعن الولاة صفات السوء التي يوصفون بها " (٣)

" وليجعل لحسن الظن من نفسه نصيبا موفورا، يروح به عن قلبه ، ويصدر به أعماله " (٤)

سكنت لام الأمر، لورودها بعد واو النسق، وأضمر الفاعل ، لذكره سابقا، وتعلق المتمم المزدوج (عن نفسه وعن الولاة) بالفعل (ليبطل)، و(لحسن الظن)بالفعل (ليجعل)، وفسر الجار والمجرور(من نفسه) الإبهام في(لحسن الظن)

---

١ ــ الأدب الكبير ، ص ١٤.
٢ ــ مص، ن ، ص ٦٥.
٣ ــ مص، ن، ص، ٢٢٥.
٤ ــ مص، ن ، ص ٢٧.

وورد المفعول به (صفات السوء) ، في المثال الأول ، تركيبا إضافيا ، دلت فيه الإضافه على تبيين نوع المضاف ، وأخر المفعول به (نصيبا) ، في المثال الثاني لأهمية المتممين : (لحسن الظن من نفسه) . ووسعت الجملة الموصولة (التي يوصفون بها) مدلول المنعوت (صفات السوء) . وأدت الجملة المضارعية المزدوجة " يروح به عن قلبه ، ويصدر به أعماله" وظيفة النعت ، أو الحال ، من الضمير (هو) في الفعل (ليجعل) .

الصورة الخامسة: لام الأمر + الفعل المضارع + المفعول ١ + الفاعل × ٢ + الجملة المعترضة + المفعول ٢ :

"ليعرفك إخوانك والعامة - إن استطعت - أنك إلى أن تفعل ما لا تقول أقرب منك إلى أن تقول ما لا تفعل(١)"

يجوز أن يكون تكرار الكاف في (ليعرفك) ، و (إخوانك) للتوكيد . ويجوز أن يكون تكرارها ناتجا عن الترجمة ، أو التصحيف ، وجمعت (الواو) في (والعامة) الناس وهو (الإخوان) ، والعامّ وهو (العامة) . والجملة الشرطية المحذوفة الجواب (إن استطعت) مقوية للمعنى . وجملة المفعول به (أنك إلى أن تفعل ... إلى ما لا تفعل) عناصرها اللغوية متقابلة فيما بينها .

الصورة السادسة : لام الأمر + الفعل المضارع + الفاعل + المتمم + المفعول + المتمم + فاء العطف + جملة الأمر بصيغة (ليفعل) + واو + المفعول + المتمم + فاء العطف + جملة الأمر بصيغة (ليفعل):

"ليتفقد الوالي ، فيما يتفقد من أمور رعيته ، فاقة الأخيار والأحرار منهم ، فليعمل في سدّها ، وطغيان السفلة منهم ، فليقمعه(٢)"

الجملة ثقيلة التعبير ، لاشتمالها على عمليات إسنادية ، ويمكن أن يكون هذا التركيب ناتجا عن الترجمة .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٧١ .

٢ - مس ، ن ، ص ٢٥ ، وتاليها .

النمط الثالث: جملة الأمر بصيغة اسم الفعل (عليك)

يسمى هذا النوع من الأمر، عند بعض النحاة اغراء"[1]، وهو قليل الاستعمال في الأدب الكبير. وجاء منه قوله :" وعليك بالحذر والجد في أمرك والجرأة في قلبك، حتى تملأ الجرأة، ويستفرغ عملك الحذر"[2]

تضمن ايسم الفعل (عليك) معنى الفعل (الزم)، وتعدى الى مفعول مجرور بالباء. وأفاد الملفوظان : (في أمرك)، و(في قلبك) الظرفية المجازية، ودل المتمم (حتى تملأ قلبك الجرأة ، ويستفرغ عملك الحذر) على التعليل المبين للنتيجة، ويقصد ابن المقفع من التركيب المعللين التاليين :

- " وعليك بالحذر والجد في أمرك ، حتى يستفرغ عملك الحذر"
- " وعليك بالجرأة في قلبك ، حتى تملأ قلبك الجرأة"

والعدول عن هذا الأصل للاختصار وعدم التكرار.

النمط الرابع: جملة الأمر بصيغة التحذير

منه ثلاث صور :

الصورة الأولى : صيغة التحذير (اياك)+ الجملة المصدرية

" اياك أن يقع في قلبك تعتب على الوالي أو استزراء له "[3]

" اياك أن تعرض بأحد فيما ضارعها "[4]

لفظ (اياك) بدل من فعل التحذير المقدر :(احذر، أو تجنب ، أو اتق)، والجملتان المصدريتان :(أن يقع في قلبك ... الى له) ، و(أن تعرض .. الى ضارعها) في موضع المحذر منه ، والزمن في المثالين، استمراري، لأنهما في سياقين حكميين.

---

١ - انظر، ابن عصفور، المقرب، ج١، ص ١٣٥

٢ - الأدب الكبير، ص ٩٥.

٣ - نص ، ن ، ص ٣٧ .

٤ - نص ،ن ، ص ١٢٦ .

الصورة الثانية : صيغة التحذير (اياك) + الجملة المعترضة + الجملة المصدرية

" واياك أن عاشرك أمرؤ أو رافقك ، أن يرى منك الولوع بأحد من أصحابه واخوانه وأحداثه "(١)

حذف فعل التحذير وأقيم مقامه لفظ (اياك)، للاقتضاد في الكلام ، ولأن التعبير بـ (اياك) أوقع في نفس المخاطب ، وأكثر تنبيها لما يأتي بعدها ، واستعمل المحذر منه (أن يرى منك ... الى وأحداثه) جملة مصدرية ، مصدرة بحرف الجر (من) المقدر ، وأصل التركيب (من) أن يرى ..)، وحذف تخفيفا . واعترض بين صيغة التحذير، والمحذر منه بجملة شرطية محذوفة الجواب .

الصورة الثالثة : صيغة التحذير(اياك) + الجملة المعترضة + الجملة المصدرية المزدوجة + فاء التعليل + الجملة المنسوخة :

" واياك - اذا كنت واليا - أن يكون من شأنك حب المدح والتزكية ، وأن يعرف الناس ذلك منك ، فتكون ثلمة من الثلم يقتحمون عليك منها ، وبابا يفتحونك له ، وغيبة يغتابونك بها ويضحكون منك لها "(٢)

فصل بين (اياك)، وبين المحذر منه بـ(اذا) الشرطية، وأفاد الازدواج في الجملتين المصدريتين المعطوفين : (أن يكون ... الى والتزكية) و(أن يعرف .. الى منك) المقابلة بين معنيين شبيهين بالضدين ، هما :

- اتصاف الفرد ببعض الصفات الحميدة .

- علم الناس بتمثل تلك الصفات فيه .

واتسمت جملة (فتكون ... الى منك لها) بتناسق عناصرها ، ويتضح بهذا التخطيط :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١١٨ ، وتاليها .

٢ - المصدر نفسه ، ص ١٠ ، وتاليها .

" فتكون (٥٠) (٥١)	ثلمة وبابا وغيبة	من الثلم (٥)	يتقحمون عليك منها يفتتحونك منه ، يغتابونك بها ، ويضحكون منك لها "

اللفظ (فتكون) ظاهر في أول الكلام، ومقدر فيما بعده ، والمسند (ثلمة) مخصص بالجار والمجرور (من الثلم) ، والخبران : بابا ، وغيبة، لم يخصصا لعدم احتياجهما الى توضيح ٥

ب جملة النهي :

النهي " طلب الكف عن فعل (١) "بصيغة (٢) (لا تفعل)، ومنشئ النهي الحرف (لا) المقترن بالفعل المضارع ٥ وله دلالتان (٣) : حقيقية ومجازية (٤) ، ومقياس التمييز بينهما (السياق) ٥ وزمنه المستقبل (٥) ـ غالبا ـ والحال ، بقرينة سياقية ٥ وأما استعماله في الكلام فيكون إما استئنافيا، واما معطوفا على ملفوظ سابق ، واما أن يكون جملة فرعية ،كوقوعه جوابا لشرط أو لنداء ٥

---

١ ـ انظر، السيوطي ، الاتقان في علوم القرآن ج ٢ ، ، ص ٨٢

٢ ـ انظر ـ مثلا ـ سيبويه ، الكتاب ، ج ٣، ص ١١٣ ، والمبرد ، المقتضب ج ٢ ص ١٣٤ ، والقزويني تلخيص المفتاح ، ص ١٦٣

٣ ـ انظر، في المعاني المجازية لأسلوب النهي ، السيوطي ، الاتقان في علوم القرآن ، ج ٢ ، ص ٨٢

٤ ـ قد يكون المستقبل مجازيا ، ويظهر ذلك في الحكم مثلا ٥

٥ ـ انظر، في القرائن السياقية، د /تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٥١ ، د /مهدي المخزومي ،في النحو العربي :نقد وتوجيه ، ص ١٦٠ ، وعباس حسن ، النحو الوافي ،ج ١، ص ٥٩ ٥

والبناء النحوي لجملة النهي، في الأدب الكبير، بسيط ومركب • ونقصد بالبسيط أن جملة النهي مشتملة على عملية اسناد واحدة، وبالمركب أن فيها إسنادين، فأكثر ولنبينهما بالأنماط التالية :

١ ـ جملة النهي البسيطة :

أهم أنماطها مايلي :

النمط الأول : جملة النهي، ذات فعل مضارع، مؤكد بنون التوكيد الثقيلة

ملمه ست صور :

الصورة الأولى : أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (•) + المتمم

" لا تتهاونن بإرسال الكذبة عند الوالي أو غيره في الهزل "(١)

" لا تجترئن على خلاف أصحابك، عند الوالي، ثقة باعترافهم لك ومعرفتهم بفضل رأيك "(٢)

" فلا تفرطن في اكتسابهم وابتغاء الوصلات والأسباب إليهم "(٣)

أكد الفعل المضارع بنون التوكيد الثقيلة، وهي أشد توكيدا من الخفيفة، وحذف الفاعل وجوبا، لوروده في مقام الخطاب، وتعدى الفعل (لا تتهاونن) الى مفعول بـ (الباء)، و(لا تجترئن) بعلى، و(لا تفرطن) بـ (في) •

الصورة الثانية : أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (•) + المفعول + المتمم :

" ولا تجعلن نفسك من أهله "(٥)

" لا تجالسن امرأ بغير طريقته "(٦)

---

١ ـ الأدب الكبير، ص ٤٤ .

٢ ـ مص، ن، ص ٤٩ .

٣ ـ مص، ن، ص ٨٣ .

٤ ـ انظر، المبرد، المقتضب، ج٣، ص ١٢ •

٥ ـ المصدر السابق، ص ١٢٨ .

٦ ـ مص، ن، ص ١١٧ .

في المثال الأول :

المفعول به تركيب إضافي ، وفي المثال الثاني نكرة دالة على العموم، والجار والمجرور (من أهله) متعلق بالفعل (لاتجعلنّ) ، و (بغير طريقته) متعلق بـ (لاتجالسنّ) .

الصورة الثالثة: أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (.) + المتمم + المفعول :

" ولا تبلغنّ بهما إفراط الهشاشة والبشاشة "(١)

تقدم الجار والمجرور (بهما) على المفعول ، ليعلم أن الإخبار لايقع إلا عليه ،ولو تأخر ، لاحتمل وقوع الإخبار عليه ، وعلى غيره ، وأضيف المفعول (إفراط) إلى لفظين معطوفين بالواو ، معرفين بأل ، وهما (الهشاشة والبشاشة) ، وقد اتفقا تقريبا في المركب الصوتي ، بحيث لم يختلفا إلا في الصوتين الهاء والباء ، ويُعدان — حديثا — صوتين مفيدين ، لأن تغييرهما أدى إلى تغيير المعنى .

الصورة الرابعة : أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (.) + المتمم + المفعول + المتمم :

" ولا تثنينّ عليه خيرا عند أحد من الناس "(٢)

الجار والمجرور (عليه) متعلق بالفعل (لاتثنينّ) ، و (خيرا) نكرة مقيدة بالظرف (عند أحد) ، والمتمم (من الناس) مميز للنكرة (أحد) .

الصورة الخامسة : أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (.) + المفعول ١ × ٢ + المتمم ×المفعول

" لا تتخذنّ اللعن والشتم على عدوّك سلاحا "(٣)

---

١ — الأدب الكبير ، ص ٢٠.

٢ — مص ، ن ، ص٤١، وتاليها.

٣ — مص، ن ، ص٩٣.

تعدى فعل النهي إلى مفعولين :

الأول ـ مزدوج (اللعن والشتم)، والواو فيه جمعت معنيين متقاربين في الدلالة

الثاني ـ (سلاحا) وهو نكرة مطلقة ، وأخر لتتوثق صلة مابعده به •

وفصل بين المفعول الأول والثاني بالمتمم (على عدوك) الذي وسع مدلول الكلام السابق •

الصورة السادسة : أداة النهي + الفعل المضارع+ نون التوكيد الثقيلة + الفاعل(•) + المتمم + المفعول + واو العطف + أداة النهي + (الفعل المضارع) + (نون التوكيد الثقيلة) + الفاعل(•) + المتمم + المفعول :

" ولا تغلطن بالجد هزلا ، ولا بالهزل جدا "(١)

حذف الفعل المضارع(لاتغلطن) من الجملة المعطوفة (ولا بالهزل جدا)، لدلالة الكلام عليه ، وكان النهي في الجملة الأولى (ولا تغلطن بالجد هزلا) لمنع اختلاط الهزل بالجد ، وفي الثانية (ولا بالهزل جدا)، لتفادي اختلاط الجد بالهزل •

النمط الثاني : جملة النهي، ذات فعل مضارع، حال من نون التوكيد الثقيلة

وله أربع صور :

الصورة الأولى : أداة النهي + الفعل المضارع + الفاعل(•) + المفعول + المتمم•

" لا تمكن أهل البلاء الحسن عندك من التدلل عليك"(٢)

المفعول به (أهل البلاء) تركيب إضافي ، و (عندك) ظرفية، والمتمم (من التدلل عليك) متعلق بالفعل (لا تمكن)•

---

١ ـ الأدب الكبير، ص ٦٥•

٢ ـ مص ، ن ، ص ١٣ •

الصورة الثانية : أدة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول ×٢ :

" فلا تجعل للهلاك على نفسك سلطانا ولا سبيلا "(١)

لم يؤكد الفعل المضارع ، لأنه غير واجب للتوكيد ، ولأن المعنى غير محتاج اليه ، وتقدم المتمم (للهلاك على نفسك) ، للدلالة على أن النهي مقيد به ، وأفاد الازدواج في المفعول به (سلطانا ولا سبيلا) الجمع بين معنيين مجردين ، ينحصر فيهما النهي .

الصورة الثالثة : أدة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المتمم + الواو + أداة النهي (٠) + + الفعل المضارع (٠) + الفاعل (٠) + المتمم :

" فلا تغفل عن التهيوء له بحيلتك فيه سرا وعلانية ، وعن الإعداد لقوتك وحجتك من نسبك ومثالب آبائك أو عيب اخوانك وأخدانك "(٢)

الواو في (وعن الاعداء لقوتك ٠٠٠) عاطفة لجملة على أخرى ، وأصل التركيب (ولا تغفل عن الإعداد ٠٠٠) ، وعدم تكرار الفعل والفاعل راجع إلى أن مضمون الجملتين المعطوفتين يطلبه فعل واحد .

الصورة الرابعة : أدة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المفعول ١ + المفعول ٢ + الواو + أداة النهي (٠) + الفعل المضارع + المتمم :

" ولا تكلفه اتباعك وتغضب من خلافة اياك "(٣)

جملة (وتغضب من خلافه اياك) معطوفة بالواو على جملة (ولا تكلفه اتباعك) ، لأن النهي في كل منهما . وللفعل (تغضب) وجه آخر ، وهو نصبه بأن المضمرة ،

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠ .

٢ - نفس ، ن ، ص ٩٧ .

٣ - نفس ، ن ، ص ٥٦ .

اذا أريد خلاف الفعل الأول في الدلالة، وهو غير مقصود .

٢ ـ جملة النهي المركبة :

لها نمطان :

النمط الأول : جملة النهي ، ذات فعل مضارع مؤكد بنون التوكيد الثقيلة

منه الصور التالية :

الصورة الأولى : أداة النهي + الفعل المضارع+نون التوكيد الثقيلة+ الفاعل(٠) + المفعول :

"ولا تمكنن من سواهم من الاجتراء عليهم والعيب لهم (١)

المفعول به (من سواهم) جملة موصولية ، ذات اسم موصول (من) دال على العموم ، والمتمم (من الاجتراء عليهم والعيب لهم) مفسر للمعنى في (من سواهم) .

الصورة الثانية : أداة النهي + الفعل المضارع+ نون التوكيد الثقيلة + الفاعل(٠) + المفعول + المتمم :

" لا تكثرن ادعاء العلم في كل مايعرض بينك وبين أصحابك" (٢)

المفعول به (ادعاء العلم) تركيب اضافي ، اكتسب فيه المضاف التخصيص من المضاف اليه ، والمتمم (في كل مايعرض ... الى أصحابك) دال على الظرفية المجازية .

١ـ الأدب الكبير، ص ١٣، وتاليها .

٢ـ مص ، ن ، ص٦٨ .

الصورة الثالثة :

أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول : " ولا تقذفن في روعك انك ان استشرت الرجال ، ظهر للناس منك الحاجة الى رأى غيرك "(١)

قدم الجار والمجرور (في روعك) ، للمحافظة على توازن الجملة ، فلو اخر ، لاختل وزن التركيب ، ولكان اول الجملة طويلا وآخرها قصير جدا . وأفادت جملة المفعول به (انك ... الى غيرك) الزمن الاستمراري ، لانها في سياق حكمي .

الصورة الرابعة :

أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول + المتمم :

" لا تشكونّ الى وزراء السلطان ودخلائه ما اطلعت عليه من رأى تكرهه له "(٢)

المتمم (الى وزراء السلطان ودخلائه) متعلق بالفعل (لا تشكون) ، وجملة (ما اطلعت عليه من رأى) موصولية ، مؤدية لوظيفة المفعول به ، وجملة (تكرهه له) نعتية ، بينت صفات المنعوت الدنيئة .

الصورة الخامسة :

اداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول + المتمم أو + الجملة المصدرية :

" ولا تحضرن عند الوالي كلاما ابدا لاعنى به ، او تؤمر بحضوره "(٣)

١- الادب الكبير ، ص ١٣ .

٢- مص ، ن ، ص ٥٥ .

٣- مص ، ن ، ص ٤١ .

المتمم (عند الوالي) دالّ على الظرفية ، و (كلاما) مفعول به للفعل (لاتحضرن) ، و (ابدا) ظرف زمان مطلق ، وجملة (لاتعنى به) نعتية ، واداة الاستثناء (الا) ، وان المصدرية ، محذوفتان معا او في جملة (او تؤمر بحضوره) ، واصل التركيب (ولاتحضرن عند الوالي كلاما أبدا لاتعنى ، او الا أن تؤمر بحضوره) ، والتعبير الاول أخف .

الصورة السادسة :

اداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول + المتمم + اداة الاستثناء + الجار والمجرور + أو + الجملة المصدرية + المتمم :

" لاتتكلمن عند الوالي كلاما ابدا الا لعناية ، أو يكون جوابا لشيء سئلت عنه "(١)

المتمم (ابدا) ظرف زمان مطلق ، والجار والمجرور (لعناية) متعلق بمحذوف ، تقديره (لاتتكلمن عند الوالي كلاما ابدا الا (ان يكون) لعناية) . و[الا) ، و (أن) المصدرية ، محذوفتان بعد أو العاطفة ، والتقدير (... أو (الا أن) يكون جوابا لشيء سئلت عنه) .

الصورة السابعة :

أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل ( ) + المفعول + الجملة المعترضة + المعطوفات + اداة الاستثناء + المتمم :

" لاتصاحبن أحدا - وان استأنست به أخا ذا قرابة أو أخا ذا مودة - ولا والدا ولا ولدا الا بمروءة "(٢) :

١- الأدب الكبير ، ص ٤١ .

٢- مص ، ن ، ص ١١١ .

فصل بين المفعول (أحدا) ، وبين المعطوفات (ولا والدا ولا ولدا بالجملة الشرطية ، المحذوفة الجواب (ان استانست به أخا ذا قرابة أو اخا ذا مودة) . وأفاد الاعتراض بالشرط تقوية المعنى .

الصورة الثامنة :

اداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (١) + المفعول + أداة الاستثناء + المتمم :

" ولا تسهلن سبيل ذلل لاهل العقل والسن والمروءة ، لئلا ينتشر من ذلك مايجترىء به سفيه أو يستخف به شانئ "(١) .

المتمم (لأهل العقل والسن والمروءة) مقصور عليه ، والملفوظ (لئلا ينتشر .. الى شانىء) متعدد الاسناد ، مفيد للتعليل الذي يكسب الكلام قوة واقناعا .

الصورة التاسعة :

أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + الا + المتمم :

" لاتعتذرن الا الى من يحب أن يجد لك عذرا "(٢)

" ولا تستعينن الا بمن يحب أن يظفرك بحاجتك "(٣)

(الاّ) أداة استثناء ملغاة ، لأن مابعدها يطلبه الفعل . ويعرف هذا الاستعمال عند البلاغيين بالقصر ، وهو ، في النموذجين ، من قصر الفعل على المفعول ويعني ذلك أن (المفعول) بالغ الاهمية في التركيب .

الصورة العاشرة :

أداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠)

١ـ الادب الكبير ، ص ١٥ .

٢ـ مص ، ن ، ص ٨١ .

٣ـ مص ، ن ، ص ، ن .

المفعول + فاء التحليل + الجملة المصدرية (١)

" لاتتركن مباشرة جسيم امرك ، فيعود شأنك صغيرا "

وظيفة نون التوكيد ، في الاصل ، تعيين الفعل المضارع المقترن بها في الزمن المستقبل ، غير ان الزمن المحصل منها ، في السياق ، مطلق ، لدلالة التركيب على الحكمة . والفاء في (فيعود شأنك صغيرا) للتحليل ، والجملة بعدها نتيجة للكلام السابق .

الصورة الحادية عشر :

اداة النهي + الفعل المضارع + نون التوكيد الثقيلة + الفاعل (٠) + المفعول ١ + المفعول ٢ × ٢

" لاتخبرن الوالي ان لك عليه حقا ، وانك تعتد عليه ببلاء " (٢)

فعل النهي (لاتخبرن) متعد الى مفعولين :

الاول ـ اسم محلى بال الجنسية ،

الثاني ـ جملة منسوخة مصدرة بـ (ان) ، مزدوجة ، ذات قيمة إبلاغية قصوى .

النمط الثاني

جملة النهي ، ذات فعل مضارع خال من نون التوكيد الثقيلة

منه ثلاث صور :

الصورة الاولى :

أداة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المتمم + المفعول + المتمم :

١ـ الادب الكبير ص ١٥ .

٢ـ مص ، ن ، ص ٣٦ .

" ولا تدع مع ذلك أن تقدم إليه القول — على بعض حالات رضاه وطيب نفسه — في الاستعفاء من الأعمال التي هي أهل أن يكرهها ذو الدين وذو العقل وذو العرض وذو المروءة ، من ولاية القتل والعذاب وأشباه ذلك "(١)

خلا فعل النهي (لاتدع) من نون التوكيد الثقيلة ؛ لأن مضمون النهي لايقبل التردد ، أو أنه غير محتاج إلى توكيد . وداّ المتمم (مع ذلك) على المصاحبة ، أي أنّ المؤلف قرن الإخبار الذي يليه بما سبقه . وأفادت جملة المفعول به (أن تقدم إليه القول ...) التجدد والاستمرار ، والجملة الموصولية (التي هي أن يكرهها ... إلى ذلك) تبيين المنعوت (الأعمال) ، وتكرر فيها لفظ (ذو) ثلاث مرات للتوكيد ، ولولا ذلك ، لاكتفى بواحدة منها ، فيقول : (... التي هي أهل أن يكرهها ذو الدين وذو العقل والعرض ، والمروءة). وفسّر المتمم (من ولاية القتل والعذاب وأشباه ذلك) المعنى المجمل قبله .

الصورة الثانية :

أداة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (.) + المتمم + المفعول + ٢ × + المتمم :

" لاتدع — مع السكوت عن شتم عدوك — إحصاء مثالبه ومعايبه ومعايره ، واتباع عوراته ، حتّى لايشذ عنك من ذلك صغير ولا كبير ، من غير أن تشيع ذلك عليه ، فيتسلح له ويستعدّ له "(٢).

دل المتمم (مع السكوت عن شتم عدوك) على المصاحبة ، أي أنّ النّهي يكون فيه وفيما بعده ، وكأنه يقول : لاتدع السكوت عن شتم عدوك إحصاء

---

١ — الأدب الكبير ، ص ٤٢.

٢ — مص ، ن ، ص ٩٢.

مثالبه ...) ، وعدل المؤلف عن هذا التعبير لإبراز ماله اهمية . واشتمل المفعول به المزدوج (احصاء مثالبه ... الى عوراته)على الفاظ لها معنى واحد ، فالمثالب والمعائب ، والمعاير ، والعورات ، ذات دلالة واحدة ، واحصاء ، واتباع بمعنى واحد . وهذه الالفاظ مختلفة فى دوالها، متفقة فى مدلولاتها ، ويعرف هذا النوع بالترادف ، وفيه خلاف (١) . وافاد المتمم (حتى لايشذ ... الى ويستعد له) التحليل المبين للغاية .

الصورة الثالثة :

أداة النهي + الفعل المضارع + الفاعل (٠) + المفعول + المتمم + أو + المتمم : (٢)

" ولا تنافسهم في الكلمة يتقربون بها او العمل يؤمرون به دونك "

المتمم(فى الكلمة) دال على الظرفية المجازية ، وجملة (يتقربون بها) حالية ، وفعل النهي وما تعلق به محذوف بعد (أو) ، والتقدير (أو لا تنافسهم فى العمل يؤمرون به دونك) ، وجملة (يؤمرون به دونك) حالية .

خصائص التراكيب العامة في الجملة الفعلية الطلبية

اشتملت جملتا الأمر والنهي على الخصائص التالية :

١ - استعملت كل واحدة منهما بسيطة ومركبة .

٢ - اتسمتا - غالبا - بالطول الذى أدى ، فى بعض الجمل، الى ثقل التعبير .

١- انظر مثلا ، ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، ص٩٦، وتاليها . وابن جني الخصائص ،ج٢ ،من ص ١١٣ الى ١٣٣ . والسيوطي، المزهر، ج١ ، من ص ٤٠٢ الى ٤١٣ .

٢- الأدب الكبير، ص٤٨ .

٣ - اتصفتا بالازدواج ، وبالتوازي ، وبالتقسيم ، في بعض النماذج .

٤ - ارتبطتا بالتعليل الذى يزيد الكلام توضيحا ، ويجعله اكثر قبولا للمخاطب .

٥ - دلتا على النصح والارشاد .

٦ - افادتا (الزمن المطلق) ، لورودهما فى سياقات حكمية .

٧ - يؤخذ على بعض تراكيبهما طول الفصل بين عنصرى الإسناد : الفعل والفاعل ، وقد ينشأ عنه تقطيع لأوصال الجملة ، وفقدان لقيمتها الابلاغية .

٨ - انسجم بناؤهما النحوى - عموما - مع البناء النحوى العام للجملة الفعلية العربية .

خاتمة الفصل الثاني

أهم مايمكن ان نستخلصه من دراستنا للجملة الفعلية مايلي :

- اختلف النحاة العرب القدامى ، وبعض اللغويين العرب المحدثين في تحديد الجملة الفعلية ، فذهب النحاة القدامى إلى أنها كل جملة بدئت بفعل ، ورأى بعض العرب المحدثين أنها كل جملة اشتملت على فعل ، تقدم ، أو تأخر . وقد اعتمدنا الرأي الأول في تقسيم جمل الأدب الكبير ، تفاديا للمشكلات اللغوية التي أثيرت في القديم والحديث .

- الجملة الفعلية ، في الأدب الكبير ، خبرية ، وطلبية . واحتوت الخبرية على الجملتين : الماضوية ، والمضارعية ، والطلبية على جملتي : الأمر والنهي .

- بلغت الجملة الفعلية الخبرية إحدى وثمانين جملة ، والطلبية خمسا وتسعين ومائة جملة . ويتضح ذلك بالجدول التالي :

نوع الجملة	عدده
الماضوية	١٦
المضارعية	٦٥
جملة الأمر	١٤٢
جملة النهي	٤٣

نستنتج من هذا الجدول أن الجملة الفعلية المضارعية أكثر شيوعا من الماضوية ، وأن جملة الأمر أكثر تواترا من جملة النهي ، وأن الجملة الفعلية الطلبية - عموما - أكثر استعمالا من الفعلية الخبرية .

٤ ـ الجملة الفعلية المركبة اكثر ورودا من الفعلية البسيطة . ولتبين ذلك بالجدول الموالـي :

نـــوع الجملـــــة	عـــدده
الماضويـة البسيطة	٨
الماضوية المركبـة	٨
المضارعية البسيطة	٢٥
المضارعية المركـبة	٤٠
جملة الامر البسيطة	٤٧
جملة الامر المركبـة	٩٥
جملة النهي البسيطة	١١٨
جملة النهي المركبة	٢٥

ويمكن أن نرد شيوع الجملة الفعلية المركبة الى أن ابن المقفع يرجع الى حياة السابقين ، للاقتداء بهم ، ويتحدث عن المجتمع لإصلاحه ، وينصح الناس لتربية نفوسهم ، ولتقويم اعوجاجهم ، وهذه الميادين يطول فيهـا الحديث ، ويناسبها ـ حينئذ ـ الجمل الطويلة ، الموسومة بالمركبة .

٥ ـ لم ادرس نوعين من الجمل ، هما :

أ ـ الجملة الندائية ، كقول (يا طالب العلم والادب ، ان كنت نوع العلم تريد ، فاعرف الأصول والفصول "[1]

ب ـ الجملة الاستفهامية ، من نوع " وكيف يتفق لك رأي المختلفين ؟"[2]

١ـ الأدب الكبير ، ص ٤ .

٢ـ مص ، ن ، ص ١٣ .

والداعي الي عدم معالجتهما ندرتهما في الأدب الكبير .

٦- لم أجمع دراسة الجملة الشرطية مع الجملة الفعلية ،لأن الأسلوب الشرطي تختلف بنيته النحوية ودلالته عن التركيب الفعلي (١) . وسنخصص الفصل التالي لدراسة التركيب الشرطي في الأدب الكبير .

١- رأى بعض النحاة أن الجملة الشرطية جملة فعلية . راجع ،مثلا ،ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج١ ، ص ٨٨ ،وابن هشام ،المغني ، ج٢ ، ص ٣٧٦ .
وهذا الرأي لم نتبناه في دراستنا .

الفصل الثالث

بنية الجملة الشرطية

بنيـــة الجملـــة الشرطيـــة :

تبنى دراسة بنيـــة الجملة الشرطية على الأسس التالية :

١ـ تحـديـد مصطلحها :

أ ـ عند النّحـاة العرب قـديمـا

ب ـ عند بعض اللغويين العرب المحدثيـن

٢ـ اختيار المصطلحات التالية في دراسة الجملة الشرطيـة :

ـ اداة الشـــرط

ـ جملة الشرط ، أو فعل الشرط ، لبيان نوع الفعل ، من حيـث كونـه ماضيـا ، أو مضارعـــا .

ـ جملة الجواب أو جواب الشرط أو فعل الشرط ، لتوضيح صيغته الماضويـة ، أو المضارعية ، أو الأمريـة .

٣ ـ دراســة بنيتها النحوية ، أو مكوّناتها ، في شكل أنماط لغويـة .

أولا :تحـديد المصطلح :

حاول النّحاة العرب تحديد مصطلح الشرط من منظورين : لغوي ودلالـي . ويتمثل المنحى اللغوي في أن " معنى الشرط العلامة والأمارة فكأن وجود الشـــرط علامة لوجود جوابه ومنه أشراط الساعة أي علاماتها ، قال اللّه تعالى (فقـد جـاء أشراطها)[1] " [2] . ويقصد بالشرط ـ في السياق ـ الجملة التي تلي أداة الشرط ، ويكون التعريف ـ بهذا ـ قد اقتصر على توضيح احدى الجملتين المكوّنتين لأسلوب الشرط .

١- سـورة محمـد ، الآيـة ١٨

٢- ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٨ ، ص ١٥٥

وأما المنحى الدلالي فيمكن في أن الشرط ((وقوع الشيء لوقوع غيره))[١]، يفيد هذا التحديد أن في الشرط شيئين يقع أحدهما بوساطة الآخر ، وهذا أقرب الى التفسير الدلالي العام للشرط .

وقد أطلق النّحاة على أسلوب الشرط اسم "الجملة الشرطية" وعدّها بعضهم من أصناف الجملة العربية ، وألحقها آخرون بالجملة الفعلية ، لأنها تتركب - أصلا - من جملتين فعليتين[٢].

وأهم المصطلحات الواردة في الجملة الشرطية :

أ - الجزاء[٣] ، والشرط[٤] ، والمجازاة[٥] ، للدلالة على أسلوب الشرط كنمط لغوي مثله مثل التعجّب ، والنّداء ، والاستفهام .

ب - مصطلحات تخصّ الجملة التي تلي أداة الشرط :

١ - الفعل الأوّل : يقول سيبويه[٦] متحدّثا عن الجملة الشرطية في "الاستفهام" "وممّا لا يكون في الاستفهام الّا رفعا قولك : أعبد الله ان تره تضربه ، وكذلك ان طرحت الهاء مع قبحه فقلت : أعبد الله ان تر تضرب ، فليس للآخر سبيل على الاسم لأنه مجزوم ، وهو جواب الفعل الأول ، وليس للفعل الأوّل سبيل ، لأنه مع ان بمنزلة قولك : أعبد الله حين يأتيني أضرب " . فالفعل الأول المقصود هو في جمله "تره " .

١- المبرّد ، المقتضب ، ج ٢ ، ص ٤٦

٢ ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ١ ، ص ٨٨

٣ -سيبويه ، الكتاب ، ج ٣ ، ص ٥٦

٤ ، ٥ -المبرد ، المقتضب ، ج ٢ ، ص ٤٦

٦ --المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٣٢

٢ - الفعل : وورد صراحة عن " المبرد[١] " في حديثه عن جواز الجزم باذا ، ما نصه "فان اضطر الشاعر جاز أن يجازي بها لمضارعتها حروف الجزاء ، لأنّها داخلة على الفعل وجوابه ، ولا بد للفعل الذي يدخل عليه من جواب " .

٣ - الشرط : يقول ابن يعيش[٢] : "واعلم أنّك اذا قلت في الشرط " ان تكرمني أكرمك " مثلا فالفعل الأول مجزوم بان بلا خلاف فيما أعلم وهو الشرط)) .

ومثل ما قاله ابن جنّي[٣] ، في معرض حديثه عن مسألة تقديم الجواب : " فأمّا قولك أقوم ان قمت فان قولك أقوم ليس جوابا للشرط ولكنّه دالّ على الجواب ، أي قمت قمت ودلّت أقوم على قمت " . فواضح أن لفظ " الشرط " يقصد به فعل الشرط الذى هو "قمت " .

٤ - جملة الشرط[٤] .

٥ - المقدّم ، وهو من اصطلاحات المناطقة[٥] .

---

١ - المقتضب ، ج ٢ ، ص ٥٦ .

٢ - شرح المفصّل ، ج ٧ ، ص ٤٢ .

٣ - الخصائص ، ج ٢ ، ص ٣٨٧ ، وتاليها ، وانظر ابن عصفور ، المقرّب ، ج ١ ، ص ٢٧٦ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٢٣٦ .

٤ - انظر ، مثلا ، ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ، ص ٦٤٦ .

٥ - الـ شي ، البرهان ، ج ٢ ، ص ٣٥٢

ج - مصطلحات تخصّ جملة جواب الشرط ، منها :

جـواب الجـزاء

جـواب الفعل الأول

الآخـر

الجـزاء

التالي ، وهو - أيضا - من اصطلاحات أهل المنطق (١)

فتعدد المصطلحات عند النحاة العرب ينبئ عن عدم وضوح فكرة الشرط الأسلوبية والتركيبية والنوعيّة ، وهذا ما دفع بعض اللغويين العرب المحدثين الى توضيح الأسلوب الشرطي : لأنّه يشكل نظاما لغويا متميزا في اللغة العربية ، بحيث لا يمكن ادراجه في النّوعين المشهورين : الفعلية والاسمية ، وذلك لاختلاف دلالته وتركيبه عنهما . والملاحظ أن منهم من تناول المصطلحات القديمة بدلالاتها ، ومنهم من استعملها بدلالات مخالفة .

ونذكر من النّوع الأول ما يلي :

الشرط والجواب أو الجزاء (٢)

فعل الشرط وفعل الجواب (٣)

جملة الشرط وجملة الجواب (٤)

١- الزركشي ، البرهان ، ج ٢ ، ص ٣٥٢

٢- انظر ، مثلا ، استعمالها عند د / ريمون طحان ، الألسنية (٢) ، ص ٩١

٣- انظر ، د / عبد العليم ابراهيم ، النحو الوظيفي ، ص ٢٧١

٤- يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر (نشير اليه بـ (في التركيب اللغوي) ، ص ١٣

ومن النّوع الثاني :

جملة الشرط (١)

الجملة الشرطية (٢)

عبارتا الشرط والجواب (٣)

ومن أهم المصطلحات التي تفيد الأسلوب الشرطي بكامل مكوّناته :

الجملة الشرطية التلازمية (٤)

الجملة الشرطية ذات الشقين (٥)

الجملة الشرطية : كتركيب لغوي مكون من : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب (٦)

التركيب الشرطي (٧)

الشرط (٨)

أما فيما يتعلق بتحديد الجملة الشرطية ، فان بعض الكتب الحديثة والمعاصرة أوردت مجموعة من التعريفات ، متباينة في تنوع المصطلحات ، متفقة في الغاية التي تتمثل في توضيح النظام اللغوي والقيمة الدلالية لأسلوب الشرط .

---

١ - ويقصد بها د / مهدي المخزومي الأسلوب الشرطي بكامل عناصره ، انظر ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص٥٦ ، و ٢٨٤

٢ - تعادل الجملة الشرطية عند عباس حسن ، الجملة التي تلي أداة الشرط ، انظر ، النحو الوافي ، ج ٤ ، ص ٣٩٨

٣ - انظر ، المصدر السابق ، ص ٢٨٤

٤ - د / عبد المهيمن وآخرون ، النحو العربي من خلال النصوص ، (نحو الجمل) ، ص١٥٠

٥ - د / ريمون طحان ، الألسنية (٢) ، ص٩٠ ، وتاليها

٦ - د / يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي ، ص ١٣

٧ - د / عبد السلام المسدي ، و د / محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ١٧

٨ - مص ، ن ، ص ، ن

ومن النوع الثاني :

جملة الشرط (١)

الجملة الشرطية (٢)

عبارتا الشر والجواب (٣)

ومن أهم المصطلحات التي تفيد الأسلوب الشرطي بكامل مكوّناته :

الجملة الشرطية ذات الشقين (٤)

الجملة الشرطية : كتركيب لغوي مكون من : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب (٥)

التركيب الشرطي (٦)

الشرط (٧)

أما فيما يتعلق بتحديد الجملة الشرطية ، فإن بعض الكتب الحديثة والمعاصرة أوردت مجموعة من التعريفات ، متباينة في نوع المصطلحات ، متفقة في توضيح النظام اللغوي والقيمة الدلالية لأسلوب الشرط .

---

١ ـ ويقصد بها د / مهدي المخزومي الأسلوب الشرطي بكامل عناصره ، انظر في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ٥٦ ، و ٢٨٤ .

٢ ـ تعادل الجملة الشرطية عند عباس حسن ، الجملة التي تلي أداة الشرط ، انظر . النحو الوافي ، ج ٤ ، ص ٣٩٨ .

٣ ـ انظر . المصدر السابق ، ص ٢٨٤ .

٤ ـ د / ريمون طحان ، الألسنية العربية ، الألسنية (٢) ، ص ٩٠ وتاليها .

٥ ـ د / يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي ، ص ١٣ .

٦ ـ د / عبد السلام المسدي ، ود / محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ١٧ .

٧ ـ مص ، ن ، ص ، ن .

ومن هذه التعريفات :

١ـ أن :

الشرط أسلوب لغوي ، ينبني بالتحليل على جزين : الأول منزل منزلة السبب ، والثاني منزل منزلة المسبب ، ... فجملة الشرط إذن تتألف من عبارتين لا استقلال لإحداهما عن الأخرى ، تسمى العبارة الأولى شرطا وتسمى العبارة الثانية جوابا أو جزاء ، وليست عبارة الشرط جملة ، ... ، لأنها ـ على حدة ـ لا تعبر عن فكرة تامة أيضا ، وهذه الفكرة التامة إنما يعبر عنها بجملة الشرط والجواب التي تعتمد في وجودها على الشرط (١)

أبرز التعريف :

أ ـ القيمة الدلالية للشرط ، من حيث أنه أسلوب لغوي مكون من طرفين .

ب ـ القيمة التركيبية ، من حيث أنه ينبني على عبارتي الشرط والجواب اللتين تحصل بهما فائدة الكلام (٣) .

٢ـ " أن التركيب الشرطي وحدة نحوية تحمل قوية تنحل إلى طرفين ثانيهما معلق بمقدمة يتضمنها الأول ، والعامل الذي تنعقد به القضية قد يكون لفظا صريحا وهو الأداة وقد يكون مظهرا نحويا في

١ـ كرر هذا الرقم سهوا .

٢ـ د/ عبد السلام المسدي ، ود/ محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص

٣ـ هذه الفكرة مأخوذة من القدامى . انظر عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ، ص ٢٥٨ .

طلب التركيب وهو سياق الطلب"[١]، و " ان الشرط مصطلح دالٌ على نوع من التراكيب ذات الطرافة المبدئية قد يتعذر ادراجه ضمن التصنيف النوعي الجاهز في النّحو المتعارف الّا اذا قضينا على خصائصه الأسلوبية العامّة "[٢] .

ملاحظ على هذين التعريفين :

١ ــ توفر بعض المصطلحات المنطقية ، كالقضية والمقدّمة ، لأن الواقع اللغوي لأسلوب الشرط يفرز وجودها .

٢ ــ ابراز الالتحام بين جملتي الشرط والجواب .

٣ ــ الاشارة الى وجود الأداة وغيابها .

٤ ــ وجود مصطلحين لهما مدلول واحد : الشرط والتركيب الشرطي .

٥ ــ صعوبة ادراج "الشرط"، في صنفي الاسمية والفعلية .

٦ ــ ان أهم ما يجلب الانتباه هو جملة " ان التركيب الشرطي وحدة نحوية " ، التي تبرز التردد بين اعتبار الشرط جملة وبين عدم اعتباره كذلك ، ولما تبيّن أن مصطلح "الجملة" لا ينطبق على النظام اللغوي للشرط ، عوّض بمصطلح الوحدة النحوية ، ولولا التوضيح الذي سيق بعده لكان هذا المصطلح عاما ، لأن الجملة توصف ــ كذلك ــ بأنها وحدة نحوية في الكلام .

٣ ــ "الشرط أسلوب انشائي أو خبري ، بحسب القرائن ، وتركيب مبني على تآلف جمل اسنادية بسيطة مع بعضها[٣] ، أو مع جمل غير اسنادية بعلاقة مركبة"[٤]

---

١ ــ ٢ ــ د / عبد السلام المسدي . د / محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ٢٣

٣ ــ الأفصح أن يقول : بعضها مع بعض

٤ ــ يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي ص ٦٤

يبين التعريف :

١ - نوع الأسلوب الشرطي : وهو نوعان :

أ - انشائي

ب - خبري

٢ - تركيبه النحوي ،من حيث أن الجملة الشرطية تعد جملة مركّبة متكونة من جمل بسيطة ، اسنادية أو غير اسنادية .

وخلاصة القول أن الأسلوب الشرطي نظام لغوي متفرّد في اللغة العربية ، يجب فصله عن التصنيف النوعي المشهور للجملة العربيّة ، ليكون نوعا قائما بذاته ، جديرا بالوصف والدراسة ، ويتكوّن ، من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة الجواب ، وتقوم الأداة بوظيفة الرّبط ، وتأتي جملة الشرط - في الأصل - لبيان أن غيرها معلّق عليها ، وقد تكون بسيطة ، أو مركّبة ، أو مزدوجة ، أو متعددة الاسناد[1] ، وترد جملة الجواب - في الوضع الأول - لبيان أنّها تقع بوقوع غيرها ، وقد تصدر باحدى الأدوات التالية : الفاء ، أو اللام ، أو اذا ، كلّ ذلك حسب نوع أداة الشرط ، وقد تتجرد عنها ، في استعمالات لغوية معيّنة ، كما أنّها قد تكون خبرية ، أو طلبية ، وقد تكون بسيطة ، أو مركّبة ، أو مزدوجة ، أو متعددة الاسناد . وهذا الخصائص غالبا ما تميّز بها الأسلوب الشرطي في الأدب الكبير ، وسنبيّن ذلك ، بدراسة أوّل نوع منه ، المتمثل في الجملة الشرطية المصدّرة بان .

١- نعني بالتعدد الاسنادي توالي جمل معطوف بعضها على بعض بالواو أو الفاء ، وغيرهما .

أولا - الجملة الشرطية المصدّرة بـ " ان " :

حرف "ان" ((سامي غربي قديم[١]))، عدّه النّحاة العرب أم حروف الشرط، لأن معنى الشرط لا يفارقه أبدا[٢]، وثبت بالاستقراء أنّ "ان" أكثر حروف الشرط استعمالا[٣]، وهذا ما دفع القدامى الى البحث عن خصائصها النّحوية[٤]، والزّمنية[٥]، والدلالية[٦].

والجملة الشرطية المصدّرة بـ " ان " - في الأدب الكبير - تتكوّن من أربعة أنماط :

النّمط الأول :

أداة الشرط "ان" + جملة الشرط + جملة الجواب

له ثلاثة أشكال :

الشكل الأول : أداة الشرط "ان" + جملة الشرط (فعلية ماضوية) + جملة الجواب : (فعلية ماضوية)

١- برجستراسر ، التطور النّحوي للغة العربية ،ص ١٩٧

٢- انظر ، مثلا ، سيبويه ، الكتاب ،ج ٣، ص ٦٣ ، المبرد ، المقتضب ج ٢،ص ٤٦ ، ابن يعيش ، شرح المفصل ،ج ٧ ، ص ٤١

٣- انظر ، د/ عبد السلام المسدي ، ود/ محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ٢٨

٤- انظر ، آراء النّحاة في عمل "ان" النّحوي ، ابن الأنباري ، الانصاف في مسائل الخلاف ، المسألة الرّابعة والثمانين ، مج (٢)، ص ٦٠٢ ، ابن يعيش ، شرح المفصل ،ج ٧ ، ص ٤١ ، وتاليهما

٥- ابن يعيش ، شرح المفصل ،ج ٧ ، ص ٤١ ، ٨٠ ، ص ١٥٥ وتاليهما .

٦- المصدر نفسه ،ج ٩ ، ص ٤ ، والقزويني ، الايضاح ، ص ٦٧ ، والعلوي الطراز ،ج ٢ ص ٢٢٢ ...

له خمس صور :

الصّورة الأولى :

أداة الشرط	جملة الشرط : ماضوية بسيطة	جملة الجواب : ماضوية بسيطة
"فان	ناقضهم	صار كأحدهم (١)
"و ان	ترك مناقضتهم	كان مغلوب الرأيي مردود القول" (٢)

التعبير بـ "ان" للاحتمال والشكّ ، وجملتا الشرط : ,"ناقضهم " ، و((ترك مناقضتهم " بسيطتان وجملتا الجواب : ,"صار كأحدهم "؛ و," كان مغلوب الرأيي مردود القول " بسيطتان أيضا ، مصدّرتان بالناسخين :((صار المفيد للتحوّل ، و " كان "الدّال على الكينونة

والتعبير بالماضي في الجملة الشرطية أوكد من المضارع ، لأنه يجعل المعنى غير الحاصل كالحاصل .

الصورة الثانية :

اداة الشرط	جملة الشرط : ماضوية مركبة	جملة الجواب : ماضوية مركبة
" ان	أخطأك ذلك	أدخلت المحنة على عقلك وقولك ، حتى تأتي به في موضعه (٣)

---

١ ٢ ـ الأدب الكبير ، ص ٥٠

٣ ـ : محص ، ن ، ص ٦٥

فيها جملة الجواب " أدخلت المحنة على عقلك . . . " متعدّدة العناصر اللغوية ، مختتمة بملفوظ " حتى تأتي به في موضعه " مفيدة للتعليل المبين للنتيجة مرتبطة بجملة الشرط بغير رابط لفظي ، لأنها من صنفها . والجملة الشرطية خبريّة بجوابها .

الصورة الثالثة :

أداة الشرط	جملة الشرط ماضوية مركّبة
" فان	بلغ بك ذلك أن تشير برأي الرجل وتتكلم بكلامه ، وهو يسمح

جملة الجواب : ماضوية بسيطة
جمعت مع الظلم قلّه الحياء " (١)

جملة الشرط مشتملة على جمل فرعيه : الأولى والثانية مصدريتان ، بسيطتان ، والثالثة جملة اسمية حالية ، مرتبطة بما قبلها ، بواو الحال ، والضمير " هو " العائد على " الرجل " . وجملة الجواب جمعت أمرين دنيئين : الظلم وقلّة الحياء ، وكأنّه يقول : " جمعت الظلم وقلّة الحياء " .

الصورة الرابعة :

أداة الشرط " ان " + جملة الشرط (ماضوية مركّبة ، ذات فعل غير تام) + جملة الجواب (ماضوية مركّبة)

" فان كنت قارفت شيئا منه ، جعلته مما تقصي على نفسك " (٢)

١- الأدب الكبير ، ص ٦٣

٢- مص ، ن ، ص ٩٦

جملة الشرط ،"كنت قارفت شيئا منه " سبب لوجود جملة الجواب ": جعلته ممّا تحصى على نفسك " ،والتّعبير بكان مع الفعل الماضي يزيد المعنى تأكيدا.

الصورة الخامسة :

أداة الشرط " ان " + جملة الشرط (ماضوية مزدوجة)+ جملة الجواب ماضوية بسيطة :

" فان كان جوادا وكنت مبخلا ، شنت صاحبك بفساد مروءته[١] "

الازدواج في جملة الشرط " كان جوادا وكنت مبخلا " مفيد للمقابلة بين حالتين متضادتين : الجواد والبخل ، وجملة الجواب ((شنت صاحبك بفساد مروءته " متسببة عن جملة الشرط .

الشكل الثاني :

أداة الشرط " ان " + جملة الشرط (ماضوية ، ذات فعل غير تام+ جمله الجواب : مضارعية ، مصدّرة بـ " لم " :

" وان كنت مسخيا ، لم تأمن اضرار ذلك بمنزلتك عنده[٢] " يرى المبرّد[٣]، أنّ الفعل " كان " في هذا الموضع ـ بات على المضيّ ، لكونه مغرقا في الزّمن الماضي ، وأنّه ـ في موضع آخر ـ مؤول بالمضاع " يكن " وقد خالفه الجمهور في مذهبه الأول[٤] . وصدّر فعل الجواب بـ " لم " ،ولم يرتبط بالفاء ، لأنه ماضي اللفظ كفعل الشرط .

١- الادب الكبير ، ص ٥٧

٢- مص ، ن ، ص ، ن

٣- المقتضب ، ج ٢ ، ص ٥٩

٤- انظر ، ابن يعيش ، شرح المفصل ج٨ ، ص ١٥٦ ، والزركشي ج ٢، ص ٣٥٧ .

الشكل الثالث :

أداة الشرط " ان " + جملة الشرط (جملة اسمية) + جملة الجواب .

جملة فعلية ماضوية :

"وان أنت مع ذلك تصبرت على مقاربته على غير الرضى ، دعا ذلك اليك العيب والنقيصة [١]" .

نجد بين " ان " ، وبين فعل الشرط تصبرت بالضّمير المنفصل ، أنت " ، وبالمتمم " مع ذلك " وعدّ الفصل بهذا الضمير حسنا [٢] لأن فعل الشرط ماض ، وقد اختلف النّحاة العرب في اعراب هذا الضّمير ، فمنهم من ذهب الى أنّه مبتدأ ، ومنهم رأى أنه فاعل ، مرفوع بالفعل الظاهر ، ومنهم من قال بأنّه فاعل مرفوع بفعل مضمر ، مفسر بالفعل الظاهر [٣] ، والتعبير به للمعنى . والمتمم " مع ذلك " مفيد لمعنى "المصاحبه "(أي أنّ المؤلف قرن الذي يلي " ان " مع ما سبق ذكره .

وأما جملة الجواب " دعا ذلك اليك العيب والنقيصة " ففيها عنصران لغويان : العيب والنقيصة ، شبيهان بالترادف .

النّمط الثاني :

أداة الشرط + جملة الشرط + الفاء + جملة الجواب

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٧٣ ، وتاليها .

٢ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٩ ، ص ١٠ .

٣ - انظر ، ابن هشام ، المغني ، ج ٢ ص ٥٨٢ .

أهم ما فيه أنّ جملة الجواب ارتبطت - في الغالب - بالفاء التي
م ما بعدها إلى ما قبلها[1]، ويسميها بعض النحاة فاء الإتباع ؛ لأن
مرتبط بها يتبع الكلام السابق[2]، ويؤتى بها إن كان الجواب غير
لح لأن يكون شرطا ، فلو لم يتصدر بها ، لصلح كونه مستأنفا[3].

ومن النمط المذكور سبعة أشكال :

لشكل الأول :

أداة الشرط + جملة الشرط (جملة فعلية) + فاء الجواب + جملة الجواب (جملة فعلية):

وزع حسب الصور التالية :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (إن) + جملة الشرط (فعلية ، ماضوية ، بسيطة) + الفاء + جملة الجواب (مضارعية ، بسيطة ، مصدرة بـ (لا) النّاهية:

"إن رأيت ما حبك مع عدوك ، فلا يغضبنّك ذلك[4]"

ارتبطت جملة الجواب (فلا يغضبنك ذلك) بالفاء، لأنها طلبية ، مقترنة بـ (لا) الناهية . والعلاقة بين جملتي الشرط والجواب تلازمية ، وأفادت الجملة الشرطية الزمن المطلق ، لورودها في سياق حكمي .

١- سيبويه ، الكتاب ، ج ٤ ، ص ٢١٧ .

٢- ابن جني ، الخصائص ، ج ٢ ، ص ١٩٦ .

٣- انظر : ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، من ص ١٦٣ إلى ١٦٥ .

٤- الأدب الكبير ، ص ٦٦ .

الصورة الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة : فعلها مسند الى غير فاعله)+ الفاء + جملة الجواب (مضارعية ، مصدّرة بـ (لا) النّاهية : فعلها مسند الى غير فاعله) :

" ان غلبت على الكلام وقتا ، فلا تغلبنّ على السكوت[١] "

بين جملتي الشرط والجواب تقابل ، لان جملة الجواب (لا تغلبن على السكوت) غير متسبّبة عن جملة الشرط (غلبت على الكلام وقتا) ولا متلازمة معها .

والنموذج الشرطي ، انشائي بجوابه .

الصورة الثالثة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + الفاء + جملة الجواب (طلبيّة بصيغة الأمر ، بسيطة) :

((ثم ان زادك ، فزده[٢] "

" ان ابتليت بالسلطان ، فتعوذ بالعلماء[٣] "

استعملت (ان) ، في المثال الأول ، بعد " اذا " ، و" اذا " في السياق بمعنى " ان " ، لأنها داخلة على ممكن الوقوع . وتعلّقت جملة الجواب بجملة الشرط ، في المثال الأول ، بعلاقة سببية ، وفي المثال الثاني بعلاقة تلازمية .

١- الادب الكبير ، ص ١٠٢

٢- مصدر نفسه ، ص ٣٠

٣- مصدر نفسه ، ص ٨

الرّابعة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضويةبسيطة) + الفاء + جملة الجواب (طلبيّة بصيغة الأمر ، أو بصيغة التحذير ايّاك ، مركّبة) :

أ - " فان أخطأك ذلك ،فاعلم أنّك انما تحمل على السخرة "[1]

ب - " وان ابتليت بمحاولة عدوّك ، فحالف هذه الطريقة التي وصفت لك من استشعار الهيبة واظهار الجرأة والتهاون "[2]

جـ - "ان كنت مكافئا بالعداوة والضرر ، فاياك أن تكافئ عداوة السرّ بعداوة العلانية ، وعداوة الخاصة بعداوة العامة "[3]

فعل الشرط تام[4]، في المثالين : (أ، ب) ، مبني للمفعول في (ب)، وحذف الفاعل فيه للعلم به ،وهو غير تام في (جـ).

وفعل الجواب طلبيّ بصيغة الأمر ، في المثالين :(أ)، (ب) ، وبما يشبه الأمر (بلفظ " ايّاك") ، مقترن بالفاء ، لاختلاف - دلالته عن فعل الشرط .

الخامسة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (طلبية بسيطة ، بصيغة الأمر التام ، أو غير التام :

١- " ان استطعت أن لا تصحب من صحبت من الولاة الاّ على شعبة من قرابة أو مردة ، فافعل "[5]

---

١ - الادب الكبير ، ص ٣١

٢ - مص ، ن ، ص ٩٥

٣ - مص ، ن ، ص ٩١

٤ - أي : انه ليس من النّواسخ الفعلية الموسومة بالناقصة .

٥ - مص ، ن ، ص ٣٠ ، وتاليها .

١ - ان استطعت أن تجعل صحبتك لمن قد عرفك بصالح مروءتك وصحّة دينك وسلامة أمورك قبل لا يته ، فافعل[١] ".

٣ - " وان استطعت أن لا ينسى حقك وبلاءك ، فافعل[٢] " .

٤ - " فان نزلت الجائحة التي تأبى نفسك مشاركة أخيك فيها ، فاجعل[٣] "

٥ - " ان استطعت أن تضع نفسك دون غايتك برتبة في كلّ مجلس ومقام ومقال ورأي وفعل ، فافعل[٤] " .

٦ - " ان استطعت أن لا تخبر أخاك عن ذات نفسك بشيء الّا وأنت محتجن عنه بعض ذلك التماسا لفضل الفعل على القول واستعدادا لتقصير فعل ان قصر ، فافعل[٥] " .

٧ - " فان استطعت أن لا يكون عطاؤك جورا ولا بيانك هذرا ولا علمك وبالا ، فافعل[٦] " .

٨ - " فان استطعت أن يكون احينك من الأمر قبل مواقعتك ايّاه ، فافعل[٧] " .

٩ - " ان أردت أن تلبس ثوب الوقار والجمال وتتحلّى بحلية المروءة عند العامة وتسلك الجدد الذي لا خبار فيه ، فكن عالما كجاهل وناطقا كعيي[٨] " .

جملة الشرط ، في النماذج ، ماضوية مركّبة ، متصفة بالطول الناتج عن التوسع في مضمون الشرط ، وجملة الجواب طلبيّة بصيغة فعل الأمر ، مرتبطة بالفاء ، متسمة بالايجاز الدّال على تعجيل وقوع الجواب ، اذا تحقق الشرط .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣١
٢ - مص ، ن ، ص ٣٦
٣ - مص ، ن ، ص ٨٠
٤ - مص ، ن ، ص ١٠١
٥ - مص ، ن ، ص ١٠٤
٦ - مص ، ن ، ص ١٠٧
٧ - مص ، ن ، ص ١٢٨ .
٨ - مص ، ن ، ص ٧٠

ة السادسة :

« أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة ، ذات فعل مسند لغير فاعله) + الفاء + جملة الجواب (ماضوية مركّبة) :

« ان ابتليت بصحبة وال لا يريد صلاح رعيّته ، فاعلم أنّك قد خيّرت بين خلتين ليس منهما خيار : امّا الميل مع الوالي على الرعيّة ، وهذا هلاك الدّين ، وامّا الميل مع الرعيّة على الوالي ، وهذا هلاك الدنيا »(١)

حذف فاعل فعل الشرط الأصلي ، لعدم الاهتمام به ، وارتبط فعل الجواب بالفاء ، لأنّه طلبيّ ، وورد مفعوله جملة منسوخة ، متعددة العناصر .

وتعلّقت جملة الجواب بجملة الشرط تعلقا سببيا ، لأن الابتلاء بوال غير صالح يفضي الى هلاك الدّين والدّنيا .

رة السابعة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (مضارعية مركّبة ، مصدّرة بـ (لم) + جملة الجواب (مضارعية مركّبة ، مصدّرة بـ (لا) النّاهية) :

« فان لم يزد ذلك على أن يظهر في وجهك لآمن النّاس عندك ، فلا تأمنّ أن يظهر ذلك للوالي »(٢)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٣

٢ - مص ، ن ، ص ٣٧

ختمت جملة الشرط بالجار والمجرور (على أن يظهر في وجهك آمن النّاس عندك) المتعلّق بالفعل (لم يزد) ، وارتبط فعل الجواب بالفاء ، لأنه طلبيّ ، بصيغة النّهي .

وعدّت الجملة الشرطية انشائية بجوابها .

الشكل الثاني :

أداة الشرط + جملة الشرط (جملة فعلية) + الفاء + جملة الجواب (جملة اسمية)

له صورتان :

الصورة الأولى : أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + الفاء + جملة الجواب (اسمية بسيطة)

" وان أصاب الفضل بعد احراز الأصل ، فهو أفضل[1] "

جملة الجواب مرتبطة بالفاء ، لأنّها اسمية ، دالّة على الثبوت .

الصورة الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (اسمية بسيطة) :

" ثم ان قدرت على أن تعلم جميع منافع الجسد ومضاره والانتفاع بذلك كلّه ، فهو أفضل[2] " .

أصل التّعبير في جملة الشرط (قدرت على أن تعلم . . .) ، تقدر على أن تعلم . . .) ، والعدول عن المضارع الى الماضي مؤكّد للمعنى .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٤

٢ مص ، ن ، ص ٥

الشكل الثالث :

أداة الشرط + جملة الشرط (فعلية) + الفاء + جملة الجواب (منسوخة)

له صورتان :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (منسوخة مركّبة) :

" فان زعم زاعم أنّه مجادل في الباطل عن الحقّ ، فان المجادل وان كان ثابت الحجّة حاضر البيّنة والذّهن فانّه يخاصم الى غير قاهر[1] " .

جملة الجواب مشتملة على اكتناف شرطي ، مصدّر بواو الحال . وجملة (فانّه يخاصم الى غير قاهر) خبر لـ (انّ) . والتّعبير بلفظ (فانّه) في هذا السياق ثقيل ، فلو قال (يخاصم الى غير قاهر : أي بحذف (فانّه) لكان الكلام خفيفا ، فصيحا .

الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة ، ذات فعل غير تام) + الفاء + جملة الجواب (منسوخة مركّبة) :

" وان كان في القوم من تكره أن يستقر في قلبه ذلك القول ، لخطإ تخاف أن يعقد عليه أو مضرة تخشاها على أحد ، فانّك قادر على أن تنقض ذلك في ستر ، فيكون ذلك أيسر للنقض وأبعد من البغضة "[2]

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٣٠

٢ - نفس المصدر ، ص ١٣٠ .

الجملة الشرطية خبريّة بجوابها ، متعددة العناصر ، ومنشأ هذا التعدد التوسع في الاخبار ، والزيادة في التفصيل .

الشكل الرابع :

أداة الشرط + جملة الشرط (فعلية) + الفاء + جملة الجواب (مزدوجة)

له خمس صور :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + الفاء + جملة الجواب (مضارعيتان ، مصدّرتان بـ (لا) النّاهية :

وان ذكرك ذاكر عند السلطان بسوء في وجهك ، أو غيبتك ، فلا يربّن السلطان ولا غيره منك اختلاطا لذلك ولا اغتياضا ولا ضجرا ، ولا يقحّن ذلك في نفسك موقعا يكرثك[1]" .

جملة الجواب مزدوجة ، مؤكدة بنون التّوكيد الثقيلة المفيدة لتقوية المعنى ، مرتبطة بالفاء ، لأنها ناهية .

الصورة الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + الفاء + جملة الجواب (أمريتان ، بسيطتان) :

" ان وجدت عن السلطان وعن صحبته غنى ، فأغن عنهما نفسك ، واعتزلهما جهدك[2] " .

فيها جملة الجواب مقترنة بالفاء ، مزدوجة ، مرتبطة بجملة الشرط على أساس التقابل .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٤٠

٢ - نص ، ن ، ص ٥٩

الحالة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة ، ذات فعل مسند الى غير فاعله) + الفاء + جملة الجواب (مزدوجة : طلبيتان : الأولى بصيغة اسم الفعل ، والثانية بصيغة النّهي) :

" ان ابتليت بصحبة السلطان ، فعليك بطول المواظبة في غير محاتبة ، ولا يحدثن لك الاستئناس به غفلة ولا تهاونا "(١).

حذف فاعل فعل الشرط ، لعدم الاهتمام به في الكلام . وتصدّر فعل الجواب ، بالفاء ، لأنّه طلبيّ بصيغة اسم الفعل (عليك) ، وهو - في هذا السياق - بمعنى (أطل المواظبة) ، وقد عطف عليه بالواو فعل مضارع ، مصدّر بـ (لا) النّاهيّة ، مؤكد بنون التوكيد الثقيلة .

والدلالة الشرطية تقابلية ، لأن الابتلاء بصحبة السلطان يقابله طول المواظبة ، وعدم الغفلة والتهاون .

الرابعة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (طلبيتان : الأولى بصيغة الأمر ، والثانية مركّبة ، بصيغة النّهي) :

" ان آثرت أن تفاخر أحد أو تمازج من تستأنس اليه في لهو الحديث ، فاجعل غاية ذلك الجدّ ، ولا تعتد أن تتكلم فيه بما كان هزلا "(٢).

جملة الشرط ماضوية ، مركّبة ، متعددة الاسناد ، وجملة الجواب مزدوجة جمعت بين معنيين متضادين .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٠

٢ - المصدر نفسه ، ص ٦٥ .

الأول : يدخل في الايجاب ، وهو الطلب بصيغة الأمر
الثاني : يدخل في السلب وهو النّهي
والجمع بينهما مفيد للتنبيه .

الصورة الخامسة :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (مزدوجة : الأولى طلبية ، بصيغة الأمر ، والثانية : جملة اسمية)

" ثم ان قدرت أن تزيد ذا الحزّ على حقه وتطول على من لا حزّ له ، فافعل ، فهو أفضل ( )"

حذف الحرفان (على) ، بعد الفعل (قدرت) ، والتاء) من الفعل (تطول) ، لأن أصول التركيب : (قدرت على...) .... وتتطول على ....) وكان حذفهما للتخفيف .

وأفادت الفاء في (فهو أفضل) التعليل ، والمعنى (لأن ذلك أفضل) .

الشكل الخامس :

أداة الشرط + جملة الشرط (فعلية) + الفاء + جملة الجواب متعددة الاسناد) .

له صورتان :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (فعلية ماضوية ، بسيطة + الفاء + جملة الجواب (طلبية مركّبة) :

" وان أردت السلامة فاشعر نفسك الهيبة للأمور ، من غير أن تظهر للناس منك الهيبة ، فتفطنهم بنفسك وتجرئهم عليك وتدعو اليك منهم كل الذي تهاب "

الأدب الكبير ، ص

مص ، ن ، ص

أهم ما فيها أن جملة الجواب فعلية ، طلبيّة ، بصيغة الأمر ، مركّبة تعقبها ثلاث جمل تعليلية . والجملة الشرطية انشائية بجوابها ، دالة على الزمن المطلق ، لمجيئها في سياق حكمي .

الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية ، مركّبة) + الفاء + جملة الجواب (طلبية ، عطف عليها أربع جمل) :

" وان حصل من عيوبك وعوارتك ما لا تقدر على اصلاحه من ذنب مضى لك أو أمر يعيبك عند النّاس ولا تراه أنت عيبا ، فاحفظ ذلك ، واجعله نصب عينك ، ولا تقل : وما عسى يقول في القائل ؟ ، فاعلم أن عدّوك مريدك بذلك ، فلا تغفل عن التهيير له بحيلتك فيه سرًّا وعلانية وعن الاعداد لقوتك وحجّتك من نسبك ومثالب آبائك أو عيب أخوانك وأخدانك "(١)

جملة الجواب طلبية ، بصيغة ، لأمر ، عطف عليها بالواو أربع جمل ، وتعد هذه الجمل توسعا في مضمون جملة الجواب . لتكون أكثر تبيينا للمخاطب .

الشكل السادس :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (فعلية ، مزدوجة) + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، أو منسوخة ، أو مزدوجة) :

١- الادب الكبير ، ص ٩٧

ومن أمثلته :

أ- " فان آنس أو رجا عند صاحبه عدلا يقضي به على نفسه ، فقد أصاب وجه أمره "(١).

ب- " ان سمعت من صاحبك كلاما أو رأيت منه رأيا يعجبك ، فلا فلا تنتحله تزينا عند الناس "(٢).

جـ- " ان آنست من نفسك فضلا ، فتطلع منك على أن تذكره أو تبديه ، فاعلم أن ظهوره منك بذلك الوجه يقرر لك في قلوب الناس من العيب أكثر مما يقدر لك من الفضل "(٣)

د- ((فان عارضته أو كافأته بالسفه ، فكأنك قد رضيت ما أتى به ، فأحببت أن تحتذي على مثاله "(٤).

جملة الشرط متكوّنة من جملتين معطوفتين بـ (أو) ، في النماذج : أ ، ب ، د ، وبالفاء ، في المثال (جـ) ، وهما كالجملة الواحدة ، لأن الجواب يتعاور بهما معا "(٥).

وجملة الجواب في (أ) فعلية ماضوية ، مرتبطة بالفاء ، محمولة على الجملة الاسمية ، لأنها - على رأي بعض النحاة(٦) - مقدّرة بخبر لمبتدإ مضمر ، تقديره (هو) ، وكأن الأصل (فهو قد أصاب) ، يبدو أن علّة ارتباطها بالفاء

١- الأدب الكبير ، ص ١٠٣ وتاليها

٢- المص ، ن ، ص ٦٣

٣- مص ، ن ، ص ٦٩

٤- مص ، ن ، ص ١١١

٥- انظر ، في هذا المعنى ، عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ، ص ٢٥٨ ، وتاليها

٦- انظر ، ابن يعيش ، شرح المفصل ، جـ ٩ ، ص ٣ ، والزركشي ، البرهان ، جـ ٢ ، ص ٣٥٤ ؛ وتاليها .

ـصديرها بـ (قد) ، فلو حذفت منها ، حذفت معها الفاء ، وفي (ب)
طلبية ، بصيغة النّهي ، وفي (ج) طلبية ، بصيغة الأمر ، وفي (د) منسوخة .
وتعد الجملة الشرطية ، في (أ) ، و (د) خبريّة ، وفي (ب) و (ج) انشائية .

الشكل السابع :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (متعددة الاسناد) + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، أو مزدوجة) :

أهمّ نماذجه :

أ ـ « فان هو جمعهما فبذل وعن ، فقد استكمل الجود والكرم[1] »

ب ـ « فان استطعت أن تحتفظ به وتصونه ، فلا يكون الّا لك ، ولا يستولي عليه ، أو يشاركك فيه عدوّك ، فافعل[2] »

ج ـ « فان كنت أنت المشير ، فصل برأيك أو تركه ، فبدأ صوابك ، فلا تمتن به ولا تكثرن ذكره ان كان فيه نجاح ، ولا تلمه عليه ان كان قد استبان في تركه ضرر ، بأن تقول : ألم أقل لك : افعل هذا[3] » .

جملة الشرط في (أ) مؤلفة من ثلاث جمل ، معطوف بعضها على بعض بالفاء والواو ، وأهم ما يسترعي الانتباه تقديم الضمير (هو) على الفصل ويفيد تقديمه تنبيه السامع ، وتأكيد الخبر ، فلو قال (فان جمعهما) ، دون تقديم الضمير ، لكان الكلام أقلّ ابلاغا وتوكيدا .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٨٩

٢ ـ م ص ، ن ، ص ٧٩

٣ ـ م ص ، ن ، ص ١٢٣

وأصل التركيب في جملة الشرط ، في المثال (ب) ؛ فان استطعت أن تحتفظ به وتصونه ، بحيث لا يكون الّا لك ، وبحيث لا يستولي عليه أو يشاركك فيه عدوّك ، فافعل ؛ والملفوظات " تحفتظ به وتصونه ، ولا يكون الّا لك ، ولا يشاركك فيه عدوّك)) شبيهة بالترادف المفيد للتوكيد .

وتشتمل جملة الشرط في (ج) على نكتة بلاغية ، تتمثل في توكيد الضمير المتصل في (كنت) بالضمير المنفصل (أنت) ،وتوكيد الضميرين مفيد لتقرير المعنى وزيادة اثباته في ذهن المخاطب (١) .

وجملة الجواب في (أ) ماضوية بسيطة ، وفي (ب) طلبية ، بصيغة الأمر ، وفي (ج) جملة شرطية مزدوجة ، متسمة بتعدد العناصر اللغوية .

الشكل الثامن :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (اسمية مركبة) + الفاء + جملة الجواب (اسمية مركّبة) :

" فان أنت قدرت واستطعت اغتفار العداوة عن أن تكافئ بها ، فهنالك استكملت عظيم الخطر (٢) "

الضمير المنفصل (أنت) مقول للمعنى ، واللفظان : قدرت ، واستطعت ، متميان الى معنى واحد ، واسم الاشارة (هنالك) ، في جملة الجواب ، دالّ على تعظيم على الخبر ، فلو حذف لكان الكلام أقل تنبيها .

---

١ - انظر في هذا المعنى ، ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ٢ ، من ص ١٩١ الى ١٩٨

٢ - الادب الكبير ، ص ٩١

النّمط الثالث :

جملة الجواب + أداة الشرط + جملة الشرط

يثير هذا النّمط مسألة نحوية مهمّة لم يتفق عليها النّحاة العرب ، وهي مسألة تقديم جملة الجواب . فجوّز بعضهم هذا التقديم ومنعه آخرون[١] ، ولعلّ الرأي الأول يساير منطق اللغة ، وقد ذهبنا مذهبه .

من هذا النمط أربع صور :

الصورة الأولى :

الفاء + جملة الجواب (طلبية بصيغة اسم الفعل "عليك") + أداة الشرط (إن) + جملة الشرط (فعلية مزدوجة) :

"فعليك بهذه الأخلاق إن أطقت ولن تطيق[٢]"

تحتمل (الفاء) في (فعليك) الاستئناف ، والعطف ، والزيادة . وأقربها الأول . وتقدّمت جملة الجواب للتوكيد ، وللتنويه بما سبق ذكره .

ووردت جملة الشرط ماضوية . والتعبير فيها بالماضي جوّز - عند جلّ النّحاة - تقديم الجواب[٣].

---

١ - انظر ، مثلا ، المبرد ، المقتضب ، ج ٢ ، ص ٦٨ ، وابن جني ، الخصائص ، ج ٢ ، ص ٣٨٨ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٢٣٨ ، والزجاجي ، إعراب القرآن المنسوب له ، ق ٣ ، ص ٧٨٢ ، ود / مهدي المخزومي ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ٢٨٩ ، وتاليها ، وعباس حسن ، النحو الوافي ج ٤ ، من ص ٤٢٢ إلى ٤٢٥ .

٢ - الأدب الكبير ، ص ١٣١ .

٣ - راجع المصادر السابقة .

ومفعول فعل الشرط ضمير محذوف تقديره و هي) العائد على الأخلاق ، وأصل التركيب (أطلقتها) ، وجملة (لن تطيق) مفسّرة ، مصدّرة ، بـ (لن) المفيدة للنفي المؤبد ، ومفعول فعلها ضمير محذوف ، تقديره (هي) العائد على (الأخلاق) ، وكأن الأصل (لن تطيقها .

الصورة الثانية :

جملة الجواب (اسمية بسيطة) + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) :

« والرأي لنفسك مثل ذلك ان أرادك مريد على الدّخول دون أليفك وأنيسك وموضع ثقتك وسرّك وجدّك وهزلك »[1].

قد يكون تقديم جملة الجواب (الرأي لنفسك مثل ذلك) منشؤه طول جملة الشرط ، فلو تأخرت لفقد التّركيب توازنه . واشتملت جملة الشرط على عناصر لغوية شبيهة بالترادف ، (كالأليف والأنيس) ، و (موضع ثقتك وسرّك) ، واحتوت على عنصرين متضادين ، هما : الجدّ والهزل ، فهذه المقابلات تجعل التركيب خفيفا ، وممّا يشبه تركيب الصورة المذكورة قوله :((فالكاره عامل في سخرة : امّا للملوك ، ان كانوا هم سلطوه ، وامّا لله تعالى ، ان كان ليس فوقه غيره[2] .

وأصل الصياغة فيه : « فالكاره عامل في سخرة للملوك ، ان كانوا هم سلطوه » « فالكاره عامل في سخرة لله تعالى ، ان كان ليس فوقه غيره » والعدول عن هذا الأصل للتخفيف ، وللاختصار .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥٤

٢ - مص ، ن ، ص ١٠

الصورة الثالثة :

جملة الجواب (منسوخة مركبه) + اداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) :

منها : "انّك لا تأمن أنقة السلاطين ، ان علمتهم ، ولا تأمن عقوبتهم ، ان كتمتهم ، ولا تأمن سلوتهم ، ان حدّثتهم "(١)

أصل التركيب (انّك لا تأمن أنفة السلاطين ، ان علمتهم
و(انّك لا تأمن عقوبتهم ، ان كتمتهم
و (انّك لا تأمن سلوتهم ، ان حدّثتهم "

النماذج متصفة بالتناسق ، وعناصرها اللغوية منسجمة فيما بينها ، ومنشأ ذلك :

أ - تكرار (انّك) ، وهي ظاهرة في أول الكلام ، ومقدّرة في الجمل المعطوفة، والفعل (لا تأمن) :

ب - اتفاق الأفعال (علّمتهم ، حدّثتهم ،كتمتهم) ، والفعل الأخير عينه غير مضعّفة .

ج - انسجام اللفظين (عقوبتهم ، سلوتهم) .

والكلام بهذا حقيق أن يكون ذا حسن .

الصورة الرابعة :

جملة الجواب (استفهامية) + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) "وما أنت قائل ، ان قال لك السائل : ما ايّاك سألت أو قال لك المسؤول عند المسألة يعادله بها : دونك فأجب ؟ "(٢)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٥٩

٢ - مص ، ن ، ص ٤٥

تقدّمت جملة الجواب لكثرة العناصر في جملة الشرط ، فلو تأخرت ، لاختل توازن الجملة ، ونشير الى أن استعمال الجمل الاستفهامية في الجمل الشرطية في الأدب الكبير ، نادر .

النّمط الرّابع :

واو الحال + اداة الشرط (ان) + جملة الشرط + جملة الجواب (ه)

يبيّن هذا النّمط أن الأسلوب الشرطي قد يرتبط بواو الحال التي بها يحذف الجواب[1] . وأهمّ صوره ، في الأدب الكبير ، ما يلي :

الصورة الأولى :

واو الحال + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة)

- ". . . . وأن ليلك ونهارك لا يستوعبان حاجاتك ، وان دأبت فيهما[2] "
- ". **ولكن** اطلب ما قبله بالاستحقاق له ، واستأن به ، وان طالت الأناءة منه[3] ."

(ان) في هذين الموضعين مؤكّدة للمعنى ، وجملة الشرط ماضوية ، محمولة على معنى المضارع أصلا ، وجملة الجواب محذوفة ، دالّ عليها السياق ، تقديرها في المثال الأول :

"وان "دأبت في الليل والنّهار ، فانّهما لا يستوعبان حاجاتك "

وفي المثال الثاني :

" ان طالت الأناءة منه ، فاستأن به "

---

١ - انظر في هذا المعنى ، الزركشي ، البرهان ، ج ٢ ، ص . ٣٦٤

٢ - الأدب الكبير ، ص ؛ ١٦

٣ = مص ، ن ، ص٣٦

غير أن تقديم (ان) الشرطية يؤدي الى اختلاف المعنى ، لأن السامع يفهم من :

وأن ليلك ونهارك لا ستوعبان حاجاتك ، وان دأبت فيهما " أنّ استمرار العمل في الليل والنّهار لا يمكنه أن يسدّ حاجيات الانسان ، ويفهم من :

" وان دأبت في الليل والنّهار ، فانّهما لا يستوعبان حاجاتك " أنّه من الممكن أن تسدّ حاجيات الانسان بالعمل في الليل والنّهار .

الصورة الثانية :

واو الحال + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + جملة الجواب (ه)

" اجعل غاية نيّتك فيموّا ناة من تؤاخي ومواصلة من تواصل توطين نفسك على أنّه لا سبيل لك الى قطيعة أخيك ، وان ظهر لك منه ما تكره "(١) ، جملة الشرط ماضوية مركّبة ، دالّة على تحقق وقوع الجواب المقدر به :

" وان ظهر لك من أخيك ما تكره ، فلا سبيل لك ، الى قطيعته " ، الّا أن مضمون هذه الجملة يختلف عن مضمون الجملة في التركيب الأصلي .

الصورة الثالثة :

واو الحال + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (مضارعية ، بسيطة أو مركبة مصدّرة بـ (لم) + جملة الجواب (ه)

"... وان لم يهتموا ... " من جملة ((لا تكوننّ صحبتك ... "(٢) .

" فانّك قلما تقدر على ردّ رجل عن طريقة هو عليها بالمكابرة والمناقضة ، وان لم يكن ممّن يجمح به عن السلطان(٣) " .

---

١ = الأدب الكبير ، ص ٧٣

٢ - مص ، ن ، ص ٥٧ وتواليها

٣ - مص ، ن ، ص ٣٦

جملة الشرط ، في المثال الأول ، مضارعية بسيطة ، مصدّرة بـ (لم) ، وفي المثال الثاني ، مضارعية ، مركّبة ، مصدّره بـ (لم) ، ذات فعل غير تام .

وجملة الجواب ، فيهما ، محذوفة ، يدّل عليها سياق الكلام .

النمط الخامس :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (منسوخة بسيطة) + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + جملة منسوخة بسيطة مختزلة + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + جملة منسوخة بسيطة مختزلة + أداة الشرط (ان) + جملة الشرطة (ماضوية بسيطة) + جملة مضارعية مركّبة × 3 + جملة منسوخةبسيطة ، مختزلة × 3 + اداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + جملة منسوخة بسيطة مختزلة + أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + واو العطف + جملة شرطية (ان فيها مدغمة في (لا) النافية + جملة الشرط (ه) + الفاء + جملة الجواب × 2 (طلبية بسيطة مختزلة) :

لم يذكر ابن المقفع من هذا النمط ، الّا مثالا واحدا ، يقول فيه :

« ان كنت حافظا ان بلوك ، حذرا ان قربوك ، أمينا ان ائتمنوك ، تعلّمهم وأنت تريبهم أنّك تتعلم منهم ، وتؤد بهم وكأنهم يؤد بونك ، تشكرهم ولا تكلفهم الشكر ، بصيرا بأهوائهم ، مؤثرا لمنافعهم ، ذليلا ان ضاموك ، راضيا ان أسخطوك ، والّا فالبعد منهم كلّ البعد ، والحذر منهم كلّ الحذر[1] »

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٠ وتاليها

يتكوّن هذا التركيب من جملتين شرطيتين :

الأولى : " ان كنت حافظا ... الى قوله : ان أسخطوك "

يشير الى أنّ بعد جملة (كنت حافظا) عناصر لغوية ، بعضها معطوف على (ان) المستأنف بها الكلام ، وبعضها معطوف على جملة (كنت حافظا) .

وهذا العناصر اللغوية متسمة بالتناسق فيما بينها ، ويتضح في قوله :

أ - " ان كنت حافظا ان بلوك
راضيا إن أسخطوك
أمينا إن ائتمنوك
ذليلا إن صناموك
حذرا إن قربوك "

ب - " بصيرا بأهوائهم
مؤثرا لمنافعهم
تعلمهم وأنت تريهم أنّك تتقدّم منهم
وتؤد بهم وكأنهم يؤدبونك
تشكرهم ولا تكلفهم الشكر "

يكسب هذا التعبير الكلام خفّة وحسنا .

وجواب (ان) في قوله (ان كنت حاذا) محذوف ، تقديره (فذاك) .

الجملة الشرطية الثانية :

" والاّ فالبعد منهم كلّ البعد ، والحذر منهم كلّ الحذر ".

لفظ (الاّ) - كما أشرت في النمط (١) - متكوّن من (ان) الشرطية و (لا) النّافية ،

---

١ - نعني به النّمط الخامس ، ص : ٣٤ ، من هذا البحث .

وجملة الشرط محذوفة ، وتقدّر بـ (تكن كذلك) ، والفاء في (فالبعد) فاء الجواب ، وجملة الجواب مزدوجة ، مختزلة ، وأصل التركيب فيها (ابتعد منهم كلّ البعد ، واحذر منهم كل الحذر) ، والعدول عن هذا الأصل لاختصار الكلام واثارة الانتباه .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه من النمط المذكور أن جملة الجواب في الجملة الشرطية الأولى (ان كنت حافظا . . . وجملة الشرط في الجملة الشرطية المعطوفة (والا بالبعد . . .) محذوفتان لدلالة السّياق عليهما .

وقد يحذف جواب (انْ) الشرطية ، ان اعترض بجملة الشرط . ومن أمثلته :

أ - « اعلم أنّه لا ينبغي لك - وان كان الوالي غير مرضيّ السيرة ، اذا علقت حبالك بحباله - الّا المحافظة عليه ، الّا أن تجد الى الفراق سبيلا »[1] ، الجملة الشرطية « ان كان الوالي غير مرضيّ السيرة)) محذوفة الجواب ، معترضة بين الفعل (لا ينبغي) وفاعله (المحافظة) .

ويبدو أن الواو قبل (ان) أثقلت التعبير ، فلو جيء بها قبل (اذا) ، بأن يقول : « اعلم أنه لا ينبغي لك ان كان الوالي غير مرضيّ السيرة ، واذا علقت حبالك بحباله ، الّا المحافظة عليه ، الّا أن تجد الى الفراق الجميل سبيلا » ، لكان الكلام أكثر فصاحة .

ب - « ليعرفك اخوانك والعامّة - ان استطعت - أنّك الى أن تفعل ما لا تقول أقرب منك الى أن تقول ما لا تفعل »[2]

---

١ - الأدب الكبير ، ص . ٣٤

٢ - مص ، ن ، ص ٧١

الجملة الشرطية " ان استطعت ... " معترضة بين الفاعل (اخوانك) والعامة) والمفعول (أنّك الى أن تفعل ...) ، وجواب (ان) محذوف ، دالّ عليه سياق الكلام ، وأصل التركيب " ان استطعت ، فليعرفك اخوانك والعامّة أنّك الى أن تفعل ما لا تقول أقرب منك الى أن تقول ما لا تفعل " .

ج - " وايّاك ان عاشرك امرؤ أو رافقك ، أن يرى منك الولوع بأحد من أصحابه واخوانه وأخوانه[1]

الجملة الشرطية ((ان عاشرك امرؤ ... " معترضة بين صيغة التحذير (ايّاك) والمحذر منه " أن يرى منك الولوع ... " .

وجواب (ان) مضمر ، تقديره : ((ان عاشرك امرؤ أو رافقك ، فاياك أن يرى منك الولوع بأحد من أصحابه واخوانه وأخوانه)) .

د - ... فلا تفعل ناقلة حتى تحملهم - ان استطعت - على الرأي والأدب الذي بمثله تكون الثقة ، ... "[2]

جواب (ان) محذوف ، يدلّ عليه السّياق ، واللفظ (ان استطعت) معترض بين [illegible] المفعول الأول (هم) في الفعل (تحملهم) ، وما هو في موضع المفعول الثاني (على ألرأي والأدب الذي بمثله تكون الثقة ، ...) .

---

١ = الادب الكبير ، ص ١١٨ وتاليها .

٢ - مص ، ن ، ص ٢١

هـ - " لا تصاحبنّ أحدا - وان استأنست به أخا ذا قرابة أو أخا ذا مودّة - ولا والدا ولا ولدا الّا بمروءة "[1]

الجملة الشرطية " ان استأنست به أخا ذا قرابه أو أخا ذا مودّة) . . . . " معترضة بين المفعول به (أحدا) ، والمعطوف عليه (ولا والدا ولا ولدا الّا بمروءة " وجواب (ان) محذوف ، يفهم من سياق الكلام ، وأصل التركيب " لا تصاحبنّ أحدا ولا والدا ولا ولدا الّا بمروءة، وان استأنست به أخا ذا قرابة أو أخا ذا مودّة " .

و - " لتكن حاجتك في الولاية الى ثلاث خصال : رضى ربّك ، ورضي سلطان - ان كان فوقك - ورضى صالح من تلى عليه[2] " .

(انّ) وشرطها مرتبطان ارتباطا قويّا بالمبتدأ . (رضى سلطان) ، وكأنّه يقول : لتكن حاجاتك في الولاية الى رضى سلطان ان كان فوقك) .

ي - " فان زعم زاعم أنّه مجادل في الباطل عن الحق ، فان المجادل وان كان ثابت الحجة حاضر البيّنة والذهن فانّه يخاصم الى غير قاض[3] " .

الجملة الشرطية " وان كان ثابت الحجة حاضر البيّنة والذهن " مرتبطة بواو الحال ، محذوفة الجواب ، معترضة بين اسم انّ (المجادل) ، وخبرها (فانه يخاصم الى غير قاض) .

وقد تكون الجملة الشرطية المصدّرة بـ (ان) مؤدية لوظيفة نحوية صغرى ، وتصبح في هذه الحالة جزء من دلالة التركيب الكلي ، لأن اجتثاثها يؤدي الى خور في الخطاب . وقد قامت ، في الأدب الكبير ، بالوظائف النّحوية التالية :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١١١ .
٢ - مص ، ن ، ص ١١٠ .
٣ - مص ، ن ، ص ١٠٣ .

وظيفة المسند (أي : الخبر) [1]:

أ ـ وقعت خبرا لـ (إن) ، ولها في هذا الموضوع أربع صور :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (إن) + جملة الشرط (ماضوية ، ذات فعل غير تام) + جملة الجواب (ماضوية ، ذات فعل غير تام) :

" ولذلك إن صرت للأحاديث واعيا وحافظا ،

ج . ش ، ف ، ما ، مس ، ب

كان ماتعي وتحفظ عن العامة أكثر مما يخترع المختر

ج ج . ف . ما . مس . ب

ج . ش . خ .

الصورة الثانية :

أداة الشرط (إن) + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + جملة الجواب (مضارعية مركبة ، مصدّرة بلم) :

---

1 ـ لم يجوّز بعض النحاة وقوع الجملة الإنشائية خبرا . وهذا الرأي قد أبطله ابن هشام . انظر كتابه : المغني ، ج ٢ ، ص ٥٤١٠ ـ الأدب الكبير ، ص ،

" فإنك إن أردت لقاء الجاهل بالعلم ، والجافي بالفقه ، والعيّ بالبيان،

ج ش . ف . ما . م

لم تزد على أن تضيع علمك وتؤذي جليسك بحملك ثقل مالا يعرف

وغمّك بمثل مايغتم به الرجل الفصيح من مخاطبة الأعجم الذي

لا يفقه عنه "(1)

ج ج . ف . مض . م .

ج شـر . خ .

الصـورة الثالثـة :

أداة الشرط (إن) + جملة الشرط (مضارعية بسيطة) + جملة الجواب (مضارعية مركّبة) :

" إنّـك إن تلتمس رضـى جميع الناس ، تلتمس مالا يدرك "(2)

ج ش . ف . مض . ب ج ج . ف . مض . ب

ج شـر . خ

الصـورة الرابعـة :

جملـة شرطـية مـزدوجـة :

---

١ ــ الأدب الكبير ، ص ١١٧ ، وتاليها .

٢ ــ مص ، ن ، ص ١٣ .

ن صور الأزدواج :

« فإنك إن خلطت بالجد هزلا ، سخفته ،

ج شر . خ

وإن خلطت بالهزل جداً ، كدّرته (١) »

ج شر . مع

« فإنّك إن وصلت صديق السوء أعيتك جرائره ،

ج شر . خ

وإن قطعته ، شانك اسم القطيعة وألزمك ذلك من يرفع عيبك ولا ينشر عذرك » (٢)

ج شر . مع

ورة الخامسة :

جملة شرطية معطوف بعضها على بعض بالواو :

نهاء قوله « إنّك إن لزمتهم ، لم تأمن تبرّمهم بك ،
وإن زايلتهم ، لم تأمن تفقدهم إياك ،
وإن استأمرتهم ، حملت المؤونة عليهم ،
وإن قطعت الأمور دونهم ، لم تأمن فيها مخالفتهم » (٣)

لة الشرطية (إن لزمتهم ...) عطف عليها بالواو ثلاث جمل من نوعها .

الأدب الكبير ، ص ٦٥ ، وتاليها .

مس ، ن ، ص ٧٦ ، وتاليها .

مس ، ن ، ص ٦٠ .

الجملة الشرطية (ان لزمتهم . . .) ، عطف عليها بالواو ثلاث جمل من نوعها .

ب - ووردت خبرا لـ (أنّ) :

ولها ، في هذه الوظيفة النحوية ، ثلاث صور :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية) + جملة الجواب (ماضوية) :

" . . . ومن يعلم أمّه ان حرمه ، هلك[1] "

ج شر ° خ

" ولا تقذفن في روعك أنّك ان استشرت الرجال ، ظهر للناس منك الحاجة الى رأي غيرك[2] "

ج شر ° خ

الصورة الثانية :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (مزدوجة) + جملة الجواب (ماضوية)

" واعلم أنّك ان صبرت ولم تجدل ، ظهر ذلك بالوجة الجميل الحسن المعروف عند الناس[3] "

ج شر ° خ

الصورة الثالثة :

جملة شرطية معطوف بعضها على بعض بالواو :

" اعلم أنّك ان جاوزت الغاية في العبادة ، صرت الى التقصير ،

وان جاوزتها في حمل العلم ، لحقت بالجهال ،

وان جاوزتها في تكلف رضى الناس والخفة معهم في حاجاتهم ، كنت المضيع[4] "

الجملة الشرطية (ان جاوزت الغاية . . .) ، عطف عليها بالواو جملتان من صنفها .

---

[1] الأدب الكبير ، ص ٤

[2] مص ، ن ، ص ٤٣

[3] مص ، ن ، ص ٦٩ ، وتاليها .

[4] مص ، ن ، ص ١٠٦ ، وتاليها .

٢ - وظيفة النّعت ، وصورتها :

أداة الشرط (ان) + جملة الشرط (ماضوية مركّبة) + جملة الجواب (ماضوية مزدوجة) :

«غير أني قد علمت موطنا واحدا ان تدرت أن تستقبل فيه الجدّ بالهزل ،
أصبت الرأي وظهرت على الأقران (١)

ج شر ٠ نع

٣ - وظيفة البدل ، كقوله :

« فانّما هو أحد رجلين : ان كان رجلا من اخوان الثقة ، فأنفع مواطنه لك أقربها من عدوك ، لشر يكفه عنك ، أو لعورة يسترها منك ، أو غائبة يطلع عليها لك ... ،

ج شر ٠ بد

وان كان رجلا من غير خاصة اخوانك ، فبأيّ حق تقطعه من الناس وتكلّفه أن لا يصاحب ولا يجالس الّا من تهوى ؟ (٢) »

ج شر ٠ مع

٤ - وظيفة الصّلة ، مثل :

« فانّه لا يهولك ما لم يقع ، وما ان وقع ، اضمحل (٣) »

الصّلة - هنا - لموصول اسمي ، عام .

ج شر ٠ صل

٥ - وظيفة الجواب :

أ - لـ (إن) :

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٦.

٢ - مص ، ن ، ص ٦٦ ، وتاليها .

٣ - مص ، ن ، ص ٩٧

« فان كنت أنت المشير ، فعمل برأيك أو تركه ، فبدا صوابك ، فلا تمنن به ولا تكثرّن ذكره ان كان فيه نجاح ، ولا تلمه عليه ان كان قد استبان في تركه ضرر ، بأن تقول : ألم أقل لك : افعل هذا ... »(١)

جملة الجواب (فلا تمنن به ولا تكثرن ذكره ان كان فيه نجاح ، ولا تلمه عليه ...) جملة شرطية مزدوجة ، تقدّم الجواب في كلّ منهما .

ب ـ ل (اذا) :

« اذا نظرت في حال من ترتاد لاخائك . فان كان من اخوان الدّين فليكن فقيها غير مراء ولا حريص ، وان كان من اخوان الدّنيا ، فليكن حرّا ليس بجاهل ولا كذّاب ولا شرير ولا مشنوع »(٢)

جملة الجواب (فان كان من اخوان ...) جملة شرطية مزدوجة ، مفيدة للمقابلة وكان التقابل بين اخوان الدين واخوان الدّنيا .

ج ـ ل (يا) النّداء :

« ياطالب العلم والأدب ان كنت نوع العلم تريد ، فاعرف الأصول والفصول »(٣)

الجملة الشرطية (ان كنت نوع ...) جواب ل (يا) .

هذه الوظيفة النّحوية بالغة الاهتمام ، لأنها تكوّن مع ما قبلها محتوى ابلاغيا . ونلفت الانتباه الى أن أغلب النّحاة العرب لم يهتموا بهذه الوظيفة ، لأنها ـ عندهم ـ كلام مستأنف ، وقد اعتنوا كثيرا بحرف النداء والمنادى وما يحمل عليه .

١- الأدب الكبير ، ص ١٣٣

٢- نص ، ن ، ص ٧٤ وتاليها .

٣- نص ، ن ، ص ٤

لم يحظ هذا الاتجاه القديم النّداء حقه من الدّراسة ، لأن فيه انفصالا
ناصره التي تكوّن في مجموعها كلاما مترابطا متميّزا ،يطلق عليه الجملة النّدائية،
كانية الحاقه بأنواع الجمل العربية " .(١)

نخلص . بعد دراسة الجملة الشرطية المصّدرة بـ (ان) الى النتائج التالية :

ـ درسنا هذا النّوع من منظورين : استئنافي ، ووظيفي .

ونقصد بالاستئناف عدم ورود الجملة الشرطية في تركيب أوسع منها ، وبالوظيفي مجيئها جملة فرعية في سياق أكبر منها .

ـ لها خمسة أنماط :

أ ـ أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب

ب ـ أداة الشرط + جملة الشرط + فاء الجواب + جملة الجواب

جـ ـ جملة الجواب + أداة الشرط + جملة الشرط

ء ـ واو الحال + أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب ( )

و ـ أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب ( )

بيّن لنا الاستقراء أن النّمط الشرطي (ب) أكثر استعمالا يليه النمط (أ)
الأنماط : جـ ، د ، و . ويرجع شيوع النمط المذكور الى قيمته الابلاغية ، وال
تماله على النصائح والارشادات

١- كان يطلق مصطلح (الجملة الندائية) قديما على المنادى المقترن بحرف نداء . انظر ، السيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ١٤ .

- تميّز النمط الشرطي الخالي من فاء الجواب بما يلي :
  - التـرافق الفعلي غالـب فيـه
  - التوافـق الفعلي الماضوي أكثر من التوافق الفعلي المضارعي .
  - يكثر فيه الناسخ الفعلي (كان)، واستعماله مقـول للمعنى .

- واتسم النمط الشرطي المشتمل على فاء الجواب بـ :
  - أن العنصر الفعلي غالب في جملتي الشرط والجواب .
  - أن اختلاف زمن الفعليين ، أي : فعل الشرط والجواب ، أكثر توافقهمـا .
  - أن صيغة الأمـر غالبـة في جملـة الجـواب .

- كثر في النمط الشرطي الذي تتقدّم فيه جملة الجواب - العنصر الماضي ، في جملة الشرط ، ويتفق هذا الاستنتاج مع ما ذهب اليه جلّ النّحاة ، من تقديم الجواب ، ان كان فعل الشرط ماضيا .

- تدل الجملة الشرطية المرتبطة بواو الحال على التطع بوجود الجواب .

- تنوعت جملة الشرط ، فوردت ماضوية ، ومضارعيّة ، ومنسوخة ، ومزدوجة ، ومتعددة الاسناد ، وغلب عليها العنصر الماضوي ، وندر فيها المضارع المثبت أو المصدّر ب (لم) . يوافق هذا الاستنتاج ما جاء في القرآن الكريم[1] ، وفي بعض الدراسات المعاصرة[2] .

- وردت جملة الجواب ، ماضوية ، ومضارعية ، وطلبيّة ، ومنسوخة ، واسمية ، واستفهامية ، وجملة شرطية ، ومزدوجة ، وهي بهذا أكسبت التعبير مرونة ، وسعة في الابلاغ .

- انظر ، مثلا ، د / عبد السلام المسدي ، و د / محمد الهادي الطرابلسي ، الشرط في القرآن ، ص ٣٨ .
- انظر ، مثلا ، مالك يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي ، ص ٩٥ .

٩ - دلّت الجملة الشرطية - غالبا - على (الزّمن الاستمراري) ، لأنّ الدلالة الشرطية العامة هي النصح والارشاد ، فقول ابن المقفع مثلا :

" ان ابتليت بصحبة السلطان ، فعليك بطول المواظبة في غير معاتبة "[1] ، نصح وارشاد للانسان في كلّ زمان ومكان ، وكذلك الشأن في الجملتين التاليتين :

" ان كنت مكافئا بالعداوة والضرر ، فاياك أن تكافئ عداوة السرّ بعداوة العلانية وعداوة الخاصّة بعداوة العامّة "[2] .

" ان رأيت نفسك تصاغرت اليها الدّنيا ، أو دعتك الى الزهاوة فيها على حال تعذّر من الدّنيا عليك ، فلا يغرنّك ذلك من نفسك على تلك الحال "[3] .

ففي الجملة الأولى نصح بالامتثال بالعدل ، وفي الثانية توضيح لعلاقة الفرد بحياته الدنيوية التي توجب التنبّه والتفطّن الى متطلباتها ، لأن الدنيا ان دخلت قلب الانسان ، أصبح عبدا لها ، وفي هذه الحالة ، يصاب بالخسران .

هذه من النصائح ، وغيرها كثير ، وهي صالحة لكلّ زمان ومكان .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٠

٢ - مص ، ن ، ص ٩١

٣ - مص ، ن ، ص ١٢٥ .

١٠ - استعملت الجملة الشرطية خبرية ، وانشائية .

١١ - أثارت بعض الجمل الشرطية مسائل نحوية ، اختلف فيها النّحاة ، وهي التي فيها جملة الشرط مصدّرة بالناسخ (كان) ، أو بضمير منفصل ، ك (هو) ، و (أنت) ، وفيها جملة الجواب ماضوية مصدّرة بـ (قد المرتبطة بالفاء .

١٢ - انسجم البناء النّحوي للجملة الشرطية ، في الأدب الكبير ، مع البناء النحوي العام للجملة الشرطية في اللغة العربية ، ولم يشذ عن هذا الا بعض الجمل التي تقدّمت فيها جملة الجواب على جملة الشرط ، وقد تعرضنا لها بالبحث .

غالبا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ (اذا) :

أهم ما يمكن أن نلاحظه على الأداة (اذا) ما يلي :

١ - نص معظم النّحاة العرب على أن (اذا) لا تكون - غالبا - الا في الأمور التي يتحقق وقوعها . يقول المبرد (١) : « فاذا قلت : اذا أتيتني ، وجب أن يكون الاتيان معلوما ، ألا ترى الى قول الله - عزّ وجلّ - « اذا السماء انفطرت » (٢) و « اذا الشمس كوّرت » (٣) و « اذا السماء انشقت » (٤) ، أن هذا واقع لا محالة ... ، وتقول : آتيك اذا احمرّ البسر ، ولو قلت : ان أحمرّ البسر ، كان محالا ، لأنه واقع لا محالة » .

---

١ - المقتضب ، جـ ٢ ، ص ٥٦ وانظر ، العلوي ، الطراز ، مجـ ٢ ، ص ٢٢٢ .

٢ - سورة الانفطار ، الآية (١)

٣ - سورة التكوير ، الآية (١)

٤ - سورة الأنشاق ، الآية (١)

٢ - تحمل (اذا) معنيين : الظرفية ، والشرطية ، يقول سيبويه[١] : " وأما (اذا ، فلما يستقبل من الدّهر ، وفيها مجازاة ، وهي ظرف " ، وقد تخرج عنهما[٢] ، ويبدو أن الوقوف عند دلالة التركيب كفيل بتعيين المعنيين معا ، أو أحدهما .

٣ - الزمن المحصل بها :

يذكر جل النّحاة أن الزّمن المستفاد من (اذا) هو المستقبل[٣] ، لأن أسلوب الشرط مستقبلي أصلا ، وقد ينصرف الى الماضي[٤] والحال[٥] والاستمرار[٦] .

٤ - يرد بعدها الماضي والمضارع والاسم ، والنوع الأوّل كثير الاستعمال .

٥ - لا تجزم (اذا) الفعل الاّ في الشعر اضطرارا[٧] ، وأما اذا جاء الفعل مجزوما بها في النثر فهو على سبيل الخطإ[٨] .

٦ - اختلف النحاة العرب في عامل النصب فيها ، فرأى بعضهم أنّه فعل الشرط وذهب الاكثرون الى أنّه فعل الجواب[٩] . وطبيعيّ أن يختلف النّحاة في ذلك ، لأن مسألة العامل متأصلة في فكرهم ، ولأنهم لا يتصورون وجود حالة اعرابية ما - ككون الكلمة مرفوعة ، أو منصوبة ، أو مجرورة - بغير عامل لفظيّ أو معنويّ . وهذا الاتجاه دفع بعض اللغويين العرب المحدثين[١٠] الى رفض العبارة المشهورة " اذا ظرف لما يستقبل من الزّمان

---

١ - الكتاب ، ج ٤ ، ص ٢٣٢ ، وانظر ، ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص ١٣٩

٢ - ابن هشام المغني ، ج ١ ، ص ٩٤ ، وتاليها ، و ص ١٠٠

٣ - سيبويه ، الكتاب ، ج ٤ ، ص ٢٣٢ ، ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٤ ، ص ٩٥ .

٤ - ٥ - المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٩٥ .

٦ - السيوطي ، همع الهوامع ، ج ٢ ، ص ٢٠٦

٧ - سيبويه ، الكتاب ، ج ٣ ، ص ٦١ .

٨ - مغ ، ن ، ج ٢ ، ص ٦٢ ، وانظر ، ابن خالوية ، اعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ، ص ٢١٦

٩ - انظر ، الزجاجي ، اعراب القرآن المنسوب له ، ج ٣ ، ص ٨٨٢ .

١٠ - انظر ، مثلا ، د / مهدي المخزومي ، في النحو العربي ، نقد وتوجيه ، ص ٢٩٠

حافظ لشرطه منصوب بجوابه " ، لأن الجزء الأول منها ، ينص على أن التعبير (اذا) لا يكون الّا في المستقبل ، وقد رأينا أنها تخرج عنه ، وأما الشق الثاني ، فيطرح مسألة الحامل ، وهي قضية فلسفية ، قد لا تجدي في عصرنا . وبهذا تكون اذا أداة شرط ، والزمن فيها يحدد بالسياق .

٧ - قد تجيء (اذا) بمعنى (ان)[1] و (متى)[2] ، ويستفاد ذلك من الكلام .

٨ - عدّ بعض النحاة (اذا) زائدة ، في بعض الاستعمالات اللغوية ، كقوله تعالى : " اذا السماء انشقت "[3] ، وأول الكلام بـ "انشقت السماء "[4] .

٩ - نظامها النحوي :

- وخلاصة القول فيها أن (اذا) تتصدّر الكلام ، بحيث لا يتقدّم عليها جوابها ، يقول ابن مالك[5] : " لأداة الشرط صدر الكلام ، فان تقدّم عليها شبيه بالجواب معتد ، فهو دليل عليه ، وليس اياه ، خلافا للكوفيين والمبرد ، وأبي زيد ... " . ويذهب البحث النحوي الحديث الى الرأي الأخير في امكان تقديم جملة الجواب على اذا[6] .

نعمد ، بعد ايراد هذه الملاحظات ، الى دراسة البناء النحوي للجملة الشرطية المصدّرة بـ (اذا في الأدب الكبير ، وقد تبين لنا بعد الاستقراء أن لها أربعة أنماط هي :

---

١ - انظر ، ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٩ ، ص ٤

٢ - انظر ، الزجاج ، اعراب القرآن ، المنسوب له ، ص ٤ ، ص ٨٨٢ ، وابن مالك ، التسهيل ، ص ٣٣٧

٣ - سورة الانشقاق ، الآية ١

٤ - ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص ١٣٩

٥ - التسهيل ، ص ٣٣٨ يعني ابن مالك بـ (اداة الشرط) (اذا) وغيرها من الأدوات الشرطية

٦ - انظر ، مثلا ، د / مهدي المخزومي ، في النحو العربي : نقد وتوجيه ، ص ٢٨٩ ، وتاليها .

النمط الأول :

أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط + جملة الجواب

فيه أن جملة الجواب تتضامت مع جملة الشرط بغير رابط ، لفظي ، والذي يبررها على هذه الحال اتفاقها النوعي ، ما ماسبقها . ولهذا النمط ثلاث صور :

الصورة الأولى :

أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) + جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل تام) :

منها :

أ ـ " إذا وقعت في قلبه الكراهية ، تغير لذلك وجهه ورأيه وكلامه ، حتى يبدو ذلك للسلطان وغيره "(١) .

ب ـ " فإذا وجدت قادحا من علّة أو غفلة ، استورت كما تستورى النار عند القدح في الحطب ثم لا يبدأ ضوءها إلا بصاحبها ، كما لا تبدأ النار ، إلا بعودها التي كانت فيه "(٢) .

(إذا) ، في النموذجين ، بمعنى (إن) ، لأن المعنى بعدها محتمل الوقوع ، وجملة الشرط ، فيهما ماضوية بسيطة ، وجملة الجواب (تغير لذلك وجهه ورأيه وكلامه ...) غير مصدّره بفاء الجواب ، لأن فعلها من جنس فعل الشرط ، وفيها العناصر اللغوية (وجهه ورأيه وكلامه) متصفة بالتناسق ، وبالتقسيم ، لأن التغير حدّد في ثلاثة أمور ، لا يخرج عنها . وجملة (استورت كما تستورى النار عند القدح ...) جواب لـ (إذا) في المثال (ب) . غير مقترنة بفاء الجواب والعلاقة بين بين الشرط والجواب في (أ) و (ب) سببية .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٥٦ .

٢ ـ مص ، ن ، ص ٨٥ ، وتاليها .

الصورة الثانيـــة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) + جملـــة الجواب (فعلية ، ذات فعل غيـر تـام) :

" فاذا ظهر ذلك للوالي ، كان قلبه هو أسرع الى التعتب والنفور والتغيّـــر مـــن قلبـــك (١) . "

جملة الجواب (كان قلبه هو أسرع . . .) بسيطة الاسناد ، متعددة العناصر سمة بالتقسيم ، لأن اسراع القلب حدّد في ثلاثة أشياء (التعتب ، والنفـــور ، لتغير) ، والطريف فيها اشتمالها على ضمير منفصل (هو) مؤكد للضمير المتصل ي اللفظ (قلبه) ، والتعبير به يزيد المعنى قوّة وثبـوتـا .

صـــورة الثالثـة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل غير تام) + جملة الجواب (فعليـة ، ذات فعل تـام) :

" فـاذا كـانت لـه مكـانـة مـن الأصالـة ، اقتلع ذلك الخطأ كلـه (٢) "

اذا) في موضع (ان) الشرطية ، لأنّها مستعملة مع ممكن الوقوع ، وجملتـا الشـرط لجواب ماضويتان ، بسيطتان ، والأسلوب الشرطي ، في النموذج المذكور ، خبـريّ ن فعل الجـواب غيـر انشـائي .

نمـــط الثانـــي :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط + الفاء + جملة الجواب

أهم ما فيه أن جملة الجواب ـ في معظم نماذج الأدب الكبير ـ مرتبطة بـ (فـاء) لجواب ، لأنها مختلفة عن جملة الشرط ، امّا نوعيّا ، كأن تكون اسمية وجملة الشرط فعلية امّا دلاليا ، كأن تكون طلبيّة وجملة الشرط خبرية ، وامّا زمنيا ، كأن يكون فعل الجواب ضيا لفظا ومعنى ، وفعل الشرط ماضيا لفظـا ، مضارعا معنى . وله تسع صـور :

١ ـ الادب الكبيـــر ، ص ٣٧ وتاليها

٢ ـ مص ، ن ، ص ٣٥ ،

الصورة الأولى :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) ، + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل تام دالّ على النّهي أو الأمر) :

أ- " اذا أصبت الجاه والخاصة عند السلطان ، فلا يحدثن لك ذلك تغيرا على أحد من أهله وأعوانه ، ولا استغناء عنهم(١)"

ب- " اذا نابت أخاك احدى النّوائب من زوال نعمه أو نزول بليّة ، فاعلم أنّك قد ابتليت معه : اما بالمؤاساة فتشاركه في البليّة ، واما بالخذلان فتحتمل العار(٢)"

جملة الشرط ، (أصبت الجاه والخاصّة عند السلطان) ماضوية ، بسيطة ، وجملة الجواب ، في (أ) مضارعية ، مرتبطة بالفاء ، لدلالتها على الطلب . وتقدّم المفعول (أخاك) في جملة الشرط (نابت أخاك احدى النوائب ...) ، في المثال (ب) ، لكثرة العناصر في (الفاعل) ، فلو أخر ، لفقد التركيب توازنه ، ووضح المتمم (من زوال نعمة أو نزول بليّة) مضمون الفاعل (احدى النّوائب) ، وارتبط فعل الجواب (اعلم بالفاء لافادته الطلب ، واتسمت العناصر بعده بالتفصيل ، وقد أنشئ بالاداة (امّا) ، وجملة الجواب (فاعلم أنك قد ابتليت ...) متسبّبة عن جملة الشرط ، لأن الابتلاء بالمؤاساة ، وبالخذلان ناتج عن مكروه ، أصاب الصديق .

الصورة الثانية :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل غير تام) :

١- الأدب الكبير ، ص ٤٣

٢- م ص ، ن ، ص ٧٩

أ ـ " اذا سأل الوالي غيرك ، فلا تكونن أنت المجيب عنه[١] "

ب ـ " فاذا تقلدت شيئا من أمر السلطان ، فكن فيه أحد رجلين : أما رجلا مغتبطا به ، محافظا عليه ، مخافة أن يزول عنه ، وامّا رجلا كارها له مكرها عليه[٢] "

اشتملت جملة الجواب ، في (أ) على مؤكدين : نون التوكيد الثقيلة ، والضمير المنفصل (أنت) واتسمت جملة الجواب ، في (ب) بالطول الناتج عن التوسع في مدلولها .

الصورة الثالثة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل غير تام) + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل تام) :

أ ـ " اذا كنت في جماعة قوم أبدا ، فلا تعمّن جيلا من الناس أو أمة من الأمم بشتم ولا ذم[٣] .

ب ـ " اذا كنت في قوم ليسوا بلغاء ولا فصحاء ، فدع التطاول عليهم بالبلاغة والفصاحة[٤] " .

جملة الشرط ، في (أ) ،ماضوية ، بسيطة ، وفي (ب) ماضوية مركبة ، لأنها انطوت على جملة منسوخة (ليسوا بلغاء ولا فصحاء) ،مبينة لصفات المنعوت (قوم) ، وجملتا الجواب ، في المثالين ، فعليتان ، دالتان على الطلب ، مصدّرتان بفاء الجواب ، لاختلافهما دلاليا مع جملتي الشرط .

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٤٥
٢ ـ م ص ، ن ، ص ١٠
٣ ـ م ص ، ن ، ص ١٢٧
٤ ـ م ص ، ن ، ص ١٢٤

صورة الرابعة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) + الفاء + جملة الجواب (اسمية) :

" فاذا غلب عليك عقلك ، فهو لك[١] "

جملة الجواب (هولك) ، مصدّرة بالفاء ، لأنها اسمية ، دالّة على الثبوت هذا التركيب قليل الورود في الأدب الكبير .

صورة الخامسة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) + الفاء + جملة الجواب (مزدوجة) :

من نماذجها :

أ - " اذا رأيت رجلا يحدّث حديثا قد علمته ، أو يخبر خبرا قد سمعته ، فلا تشاركه فيه ولا تفتحه عليه ، حرصا على أن يعلم الناس أنّك قد علمته[٢] "

ب - " واذا[٣] عرفت نفسك أنه ليس عليك في دنوّك منه وابتغائك مودّته وتواضعك له مذلّة ، فاغتنم ذلك منه واعمل فيه[٤] "

جـ - " اذا عرفت نفسك من الوالي بمنزلة الثقة ، فاعزل عنه كلام الملق ، ولا تكثرن من الدّعاء له في كلّ كلمة[٥] " .

د - " اذا نظرت في حال من ترتاد لاخائك ، فان كان من اخوان الدّين ،

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٧٩

٢ - المنصف ، ن ، ص ٧١

٣ - لم تذكر الأداة (اذا) في النّص الأصلي ، وقد أثبتها هنا ، لدلالة المقام عليها

٤ - المنصف ، ن ، ص ٨٣

٥ - المنصف ، ن ، ص ٣٢

ليكن فقيها غير مراء ولا حريص ، وان كان من اخوان الدّنيا ، فليكن حرّا ليس بجاهل
لا كذاب ولا شرير ولا مشنوع[١] ".

هـ - " فأما اذا ولي ، فكل الناس يلقاه بالتزيّن والتصنّع ، وكلهم يحتال لأن
يثني عليه عنده بما ليس فيه[٢] "

و - " ولكن اذا أكرمت على دين أو مروءة ، فذلك ، فليعجبك[٣] "

جملة الجواب في (أ) طلبية ، بصيغة النهي ، معطوف عليها بالواو جملة من
وعها والطريق فيها اختتامها بالمتممات (حرصا على أن يعلم الناس أنك قد
لمته) التي تزيد الكلام تبيينا . وجملة الجواب في (ب) طلبية بصيغة الأمر
عطوف عليها بالواو جملة من جنسها ، والانتقال من الأمر الى النّهي ، في جملة
لجواب (فاعزل عنه كلام الملق ، ولا تكثرن من الدّعاء له في كل كلمة) ، مفيد للتنبيه
جملة الجواب في (د) جملة شرطية ، مزدوجة ، والازدواج فيها دالّ على التقابل ،
كان بين (اخوان الدّين) و (اخوان الدنيا) . ودخول (أما) على (اذا) ، كما
ي المثال (هـ) من التراكيب التي اختلف فيها النحاة العرب ،وخلاصة القول
ي هذه المسألة أن من النحاة من ذهب الى أن جملة الجواب بعد (اذا) جواب
(أما) ومنهم من رأى أنّ الجملة الشرطية بكامل عناصرها ، جواب لـ (أمّا) المقدّرة
قدم بـ (مهما يكن من شيء)[٤] ". ويبدو أن (أمّا) حرف ابتداء مفيد للتوكيد ،
تو للشرط الوارد بعدها ، وأن القول بشرطيتها مخالف لخصائص الأسلوب
لشرطي التركيبية والدلالية . وجملة الجواب (فذلك) ، في النموذج (و) اسمية

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٢٤ ، وتاليها
٢ - مص ، ن ، ص ٣١
٣ - مص ، ن ، ص ١١٣
٤ - راجع ، الزركشي في البرهان ، جـ ٢ ، ص ٣٦٩ ، وتاليها

مختزلة ، لأن خبر المبتدأ فيها محذوف ، تقديره (الفوز) ، ومما يشبه حذف الخبر في جملة الجواب ، قول الشاعر[1] :

وإذا رضيت فذاك في مرضاته ورضى الكثير تعلم ورياء

جملة (فذاك) جواب لـ (إذا) ، وخبر المبتدأ فيها محذوف[2] .

الصورة السادسة :

أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط (فعلية ، ذات فعل تام) + الفاء + جملة الجواب (متعددة بالعطف) :

منها :

" إذا أصاب أخوك فضل منزلة أو سلطان ، فلا تريبه أن سلطانه قد زادك له ودّا ، ولا يعرفنّ منك عليه بماضي إخائك تدللا ، وأره أن سلطانه زادك له توقيرا وإجلالا من غير أن يقدر أن يزيده ودّا ولا نصحا ، وأنّك ترى حقا للسلطان التوقير والإجلال[3] " .

جملة الجواب مكونة من ثلاث جمل ، معطوف بعضها على بعض بالواو ، والانتقال فيها من الخطاب ما في جملة (فلا تريبه ...) إلى الغيبة كما في (ولا يعرفن ...) ، ومن الغيبة إلى الخطاب دالّ على تنبيه المخاطب إلى تنوع مصدر الرسالة اللغوية ، ونعني به أن الباث قد يكون في موقف الخطاب أو الغيبة .

الصورة السابعة :

أداة الشرط (إذا) + جملة الشرط (فعلية مزدوجة) + الفاء + جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل تام) :

---

١ ـ أحمد شوقي ، في قصيدة (ولد الهدى) ، انظر الشوقيات ، ج ١ ، ص ٣٦ .

٢ ـ انظر التعليق على هذا البيت د / عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ص ٩٧ .

٣ ـ الأدب الكبير ، ص ٨٠ ، وتاليها .

ن الصورة المذكورة قول ابن المقفع :

أ - " فاذا نشرت ذلك المرّة والمرّتين ، فلم تره وقع من السامعين موقعه منك ، فانزجر عن العودة[١] "

ب - " اذا أقبل اليك مقبل بودّه فسّرك أن لا يدبر عنك ، فلا تتعم الاقبال عليه والتفتح له[٢]

جـ - " اذا أعملت الرأي مصله وجعلت شغلك في حقه ، فاجعل لنفسك في كل غاية ترجو بها القوة والتمام عليها[٣]

د - " فاذا بلغ الجد أو قاربه ، فدعه[٤]

جملة الشرط فعليه ، مزدوجة بالفاء ، في (أ) و (ب) ، وبالواو ، في (جـ) ، وأو ، في (د) . وجملة الجواب مصدّرة بالفاء لكونها طلبية ، بصيغة الأمر في (أ) ، و (جـ) ، و (د) ، وبصيغة النّهي ، في (ب) .

الصورة الثامنة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، مزدوجة) + الفاء + جملة الجواب (فعلية مزدوجة) :

لها :

أ - " اذا غرست من المعروف غرسا ، وأنفقت عليه نفقة ، فلا تضنّ في تربية ما غرست واستنمائه ، فتذهب النفقة الأولى ضياعا[٥] "

ب - " اذا عرض لك وبدهك أمران لا تدري أيهما أصوب ، فانظر ، أيّهما أقرب الى هواك ، فخالفه[٦] .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٠٨

٢ - مص ، ن ، ص ٦٧

٣ - مص ، ن ، ص ١٠٦

٤ - مص ، ن ، ص ٦٥

٥ - مص ، ن ، ص ٨٢

٦ - مص ، ن ، ص ١١٧

جملة الشرط في (أ) مؤلفة من جملتين معطوفتين بالواو ، وجملة الجواب فعلية ، مصدّرة بالفاء ، ختمت بجملة تعليلية . وحذف أحد الفاعلين في جملة الشرط عرفي لك وبعد هك أمران . . .) ، في المثال (ب) لعدم التكرار .

الصورة التاسعة :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط (فعلية ، مزدوجة) + الفاء + جملة الجواب (متكررة بالعطف) :

مثالها :

" واذا لم يقصد السائل في المسألة لرجل واحد ، وعمّ بها جماعة من عنده ، فلا تبادر نّ بالجواب ، ولا تسابق الجلساء ، ولا تواثب بالكلام مواثبة "[1]

(اذا) بمعنى (ان) ، وجملة الشرط في مجموع الجملتين المعطوفتين بالواو[2] ، وجملة الجواب فعلية ، مقترنة بالفاء ، لعدم اتفاقها دلاليا مع جملة الشرط ، وقد عطف عليها بالواو جملتان من نوعها ، ونتج عن هذا العطف توازٍ في الكلام .

النمط الثالث :

جملة الجواب + اذا + جملة الشرط

منه خمس صور :

الصورة الأولى :

جملة الجواب (مضارعية ، مختزلة) + اذا + جملة الشرط (ماضوية) :

" لا يعجبنك العالم ما لم يكن عالما بمواضع ما لم يعلم ، ولا العامل اذا جهل مواضع ما يعمل[3] .

الجملة المقصودة " . . . ولا العامل اذا جهل موضع ما يعمل)) ، فيها جملة " ولا العامل " مختزلة ، وأصل التركيب " ولا يعجبنك العامل اذا جهل موضع ما

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٤٦

٢ - انظر ، عبد القاهر الجرجاني ، في الدلائل ، ص ٢٥٨

٣ - المصدر السابق ، ص ١٠٢

مل " ، وحذف " لا يعجبنك " من التعبير الأصلي ، لاجتناب التكرار ، وتأخير
ذا) يجعل الانتباه منصبّا على مضمون ما قبلها .

صورة الثانية :

جملة الجواب (فعلية ، ذات فعل دالّ على الأمر) + اذا + جملة الشرط
(مضارعية ، مصدّرة ب (لم) :

" اعلم أن خفض الصوت وسكون الرّيح ومشي القصد من دواعي المودّة ، اذا لم
خالط ذلك بأو ولا عجب[1] "

تقدم الجواب لطوله، ولأهميته ، لأن تأخير (اذا) يؤكد ما قبلها ، ويدفع
وهما ، ولو تقدمت (اذا) ، تنقد التعبير نكتته الابلاغية .

الصورة الثالثة :

جملة الجواب (منسوخة) + اذا + جملة الشرط (ماضوية) :

" فانّه ليس رجلا ذو ظرف يمتنع من مؤاخاتك ، اذا التمست ذلك منه[2]

جملة الجواب منسوخة ، مركّبة ، مرتبطة بالفاء ، وهي اما فاء النسق ، واما فاء
التعليل ، وامّا فاء الجواب على نية التأخير . وجملة الشرط (التمست ذلك
منه) ماضوية بسيطة .

الصورة الرابعة :

جملة الجواب (مضارعية) + اذا + جملة الشرط (ماضوية) + واو + جملة الجواب
(مضارعية ، مختزلة) اذا + جملة الشرط (ماضوية) :

" ولا تجترئن على تقريعه وتبكيته بظفرك ، اذا استبان ، وحجتك عليه ،
اذا وضحت[3] "

---

١ - الادب الكبير ، ص ١٢١
٢ - امض ، ن ، ص ٩٣
٣ - مص ، ن ، ص ١١٢

فيه جملتان شرطيتان متداخلتان ، ويمكن تفكيكهما بهذه الصياغة الجديدة :

جملة الشرطية الأولى :

" ولا تجترئن على تقريعه وتبكيته بظفرك ، اذا استبان "

جملة الشرطية الثانية :

" ولا تجترئن على تقريعه وتبكيته بحجتك عليه ، اذا وضحت "

والعدول عن هذا الأصل لتفادي التكرار ، ولجعل التعبير خفيفا ،

الصورة الخامسة :

جملة الجواب (منسوخة) + اذا + جملة الشرط (ماضوية ، متكررة) :

لا عيب على الملك في تعيشه وتنعمه ولعبه ولهوه ، اذا تعاهد الجسيم من أمره نفسه ، وأحكم المهمّ ، وفوّض ما دون ذلك الى الكفاة ( )"

تميّزت العناصر في جملة الجواب بالتوازن وحسن التقسيم ، ويظهر التوازن في تقارب وزن صيغ الألفاظ (تعيشه ، تنعمه ، لعبه ، لهوه) ، ويبدو حسن التقسيم في ضبط الأمور التي لا تعد عيبا على الملك ، وهي (العيش ، والنعيم ، واللعب ، واللهو) . واتصفت جملة الشرط بالتوازي الذي مصدره العطف المتكرر بالواو

النمط الرابع :

أداة الشرط (اذا) + جملة الشرط + جملة الجواب ( )

١ - الادب الكبير ، ص ٣٣ ، وتاليها

يشير النمط الى جواز حذف جملة الجواب . وكان حذفه - في الأدب الكبير - حالة الاعتراض بالأداة وجملة الشرط . ومن صور الاعتراض ما يلي :

أ - الأداة (اذا) وجملة الشرط منحصرتان بين عناصر الجملة الفعلية :

" اعلم أن من الناس ناسا كثيرا يبلغ من أحدهم الغضب - اذا غضب - أن يحمله ذلك على الكلوح والقطوب ... "(١)

" اعلم أنه لا ينبغي لك - وان كان الوالي غير مرضيّ السيرة - اذا علقت حبالك بحباله - الاّ المحافظة عليه ، الاّ أن تجد الى الفراق الجميل سبيلا "(٢)

" وايّاك - اذا كنت واليا - أن يكون من شأنك حب المدح والتزكية ... "(٣)

الأداة وجملة الشرط واقعتان ، في المثالين : الأول والثاني ، بين الفاعل وطلوب فعله ، وفي المثال الثالث بين متمم الفعل ، وفاعله المصدر بـ (الاّ) .

ب - الأداة (اذا) وجملة الشرط معترضتان بين عناصر الجملة الأسمية :

" وأمّا المنطق - اذا احتجت اليه - فستبلغ منه حاجتك "(٤)

" فان صديقك - اذا وثق بك في مواطن المحاماة - لم يحفل بما تركت مما سوى ذلك ... "(٥)

" ومن الأخلاق التي أنت جدير بتركها - اذا حدّث الرّجل حديثا تعرفه - أن لا تسابقه اليه ، وتفتحه عليه ، وتشاركه فيه ... "(٦)

---

١ - الأدب الكبير ، ص ١٧
٢ - مص ، ن ، ص ٣٤
٣ - مص ، ن ، ص ١٠ ، وتاليها
٤ - مص ، ن ، ص ٧٠ ، وتاليها
٥ - مص ، ن ، ص ١١٥
٦ - مص ، ن ، ص ١٢٤

الأداة وجملة الشرط ، في المثال الأول ، واقعتان بين بين المبتدإ والخبر ، في المثال الثالث ، بين الخبر والمبتدإ ، وفي المثال الثاني بين ما أصلهما مبتدأ والخبر .

جـ - الأداة وجملة الشرط مقيدتان بين جملتين معطوفتين :

" واكتف من التزيّن بأن تجتني الصواب - اذا سمحته - وتنسبه الى صاحبه "(١)

(اذا سمحته) معترضة بين (بأن تجتني الصواب) وبين (وتنسبه الى صاحبه) .

عالجنا - فيما سبق - الأنماط اللغوية العامة للجملة الشرطية المصدره بـ (اذا) .

ما ما يخص وظائفها النّحوية ، فلم تقم الاّ بوظيفة المسند ، أي الخبر ، للأداتين : انّ) ، و (أنّ) .

ومن أمثلة وقوعها خبرا لـ (انّ) قوله :

" فانّك اذا استحققته ، أتاك عن غير طلب "(٢)

" فانّك اذا سبقت القوم الى الكلام ، صاروا لكلامك خصماء ، فتعقبوه بالعيب والطعن ، واذا أنت لم تعجل بالجواب وخليته للقوم ، اعترضت أقاويلهم على عينك ، ثم تدبرتها ، وفكرت فيما عندك ، ثم هيأت من تفكيرك ومحاسن ما سمحت جوابا رضيا ، ثم استدبرت به أقاويلهم حين تصيخ اليك الأسماع ويهدأ عنك الخصوم "(٣)

الجملة الشرطية ، في المثال الأول ، واقعة خبرا لـ (انّ) ، وفي المثال الثاني مزدوجة بالواو ، متصفة بالطول الناتج عن التوسع في مدلول الشرط .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٦٣

٢ - مصر ، ن ، ص ٣٦

٣ - مصر ، ن ، ص ٤٦

وأما وقوعها خبراً لـ (أنّ) ، ففي قولـه :

" واعلم أن السلطان إذا انقطع عنه الآخر ، نسي الأول ..." (١)

الجملة الشرطية خالية من فاء الجواب ، للتناسب ، بين فعلي الشرط والجواب .

النتـــائج

نتج عن دراسة الجملة الشرطية المصدّرة بـ(إذا) ، البالغ عددهـا إحدى وسبعين جملة ، مايلي :

أ ـ لها أربعة أنماط لغويـة .

ـ النمط الأول : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب

ـ النمط الثاني : أداة الشرط + جملة الشرط + فاء الجواب + جملة الجـواب .

ـ النمط الثالث : جملة الجواب + أداة الشرط + جملة الشرط

ـ النمط الرابع : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب (.)

هذه الانماط متفاوتة في الاستعمال ، وهي مبيّنة بالجدول التالي :

النمـــــط	عـــدده
النمط الاول	١٧
النمط الثاني	٤١
النمط الثالث	٥
النمط الرابع	٨

---

١ ـ الأدب الكبير ، ص ٣٧.

فيه أن الجملة الشرطية المشتملة على (فاء الجواب) أكثر استعمالا في الأدب الكبير، لأنها تحتوي على أهم الآراء والأفكار التي يريد المؤلف ابلاغها الى الناس، لأن فاء الجواب تنبه القارئ الى أن الكلام الذي يأتي بعدها ذو بال. وأما غيرها فمتقارب في درجة التواتر.

ب - جملة الشرط لها أربع صور:

- فعلية، ذات فعل تام
- فعلية، ذات فعل غير تام (أي أنّه من النواسخ الفعلية)
- مزدوجة
- متكررة

والجداول التالية موضحة لنوع كلّ صورة وعددها:

الجدول الأول:

جملة الشرط الفعلية	عددها
الماضوية البسيطة	٢١
الماضوية المركبة	١٠
المضارعية المصدّرة بـ (لم)	١

فيه صيغة (فعل) غالبة في الاستعمال، لأن التعبير بالماضي يقوي الكلام، ويجعله أكثر ثبوتا في ذهن المخاطب، وصيغة (لم يفعل) نادرة، لأنها أقلّ دلالة من صيغة الماضي الأصلية، والجمل البسيطة أكثر عددا من الجمل المركبة.

الجدول الثاني :

جملة الشرط المنسوخة	عددها
البسيطة	٤
المركبة	٣

نشير الى النّاسخ المستعمل هو (كان) ، لأنه أدلّ من غيره على الماضي .

الجدول الثالث :

جملة الشرط المزدوجة	أداة العطف	عددها
ماضويتان بسيطتان	الواو	٢
ماضويتان بسيطتان	أو	١
ماضويتان بسيطتان منسوختان	أو	١
ماضويتان مركبتان	الواو	٢
الأولى ماضوية بسيطة ، منسوخة ، والثانية ماضوية مركبة	الفاء	١
الأولى ماضوية بسيطة ، والثانية مضارعية مصدّره ب (لم) مركبة	الفاء	١
الأولى ماضوية بسيطة ، والثانية مضارعيه مصدّرة بـ (لم)	ثم	١
الأولى مضارعية مصدّره بلم مركبة ، والثانية ماضوية مركبة	الواو	١
الأولى اسمية مركبة ، والثانية ماضوية بسيطة	الواو	١

أهم ما يبينه الجدول أن الائتلاف الفعلي الماضي في جملة الشرط غالب على غيره ، وأن أدوات العطف المستعملة أربعة : الواو ، والفاء ، وأو ، وثم .

الجدول الرابع :

جملة الشرط المتكررة	أداة العطف	عددها
ثلاث جمل	الواو	١

هذا النوع نادر الوقوع في الأدب الكبير !

ب - جملة الجواب : لها خمس صور :

- فعلية ، ذات فعل تام
- فعلية ، ذات فعل غير تام
- اسمية
- مزدوجة
- متكررة

وتنوعت هذه الصور حسب الجداول التالية :

الجدول الأول

جملة الجواب الفعلية	عددها
ماضوية بسيطة ، ذات فعل تام	٤
ماضوية مركبة ، ذات فعل تام	٢
ماضوية بسيطة ، ذات فعل غير تام	٣
ماضوية مركبة ، ذات فعل غير تام	٤
مضارعية مصدّره بـ (لا) الناهية	٥
طلبية بسيطة بصيغة الامر	٨
طلبية مركبة بصيغة الأمر	٦

يفهم من هذا الجدول أن جملة الجواب الفعلية وردت في صيغ ثلاثة : الماضي والمضارع والأمر ، ويعني هذا التنوع الفعلي أن جملة الجواب خبرية ، في بعض النماذج ، وانشائية طلبية ، في أغلبها .

الجدول الثاني :

جملة الجواب الاسمية	عددها
اسمية عادية ، بسيطة	١
اسمية مصدّرة بـ (لا) النافية للجنس	١

هذا الصنف نادر في الأدب الكبير ، وترجح ندرته الى خلوه من الفعل الدال على التجدد والحركة .

الجدول الثالث :

جملة الجواب المزدوجة	عددها
ماضويتان	٢
مضارعيتان	٧
أمريتان	٣
الأولى مضارعية والثانية ماضوية	١
شرطيتان مصدرتان بـ (ان)	١
اسميتان	١
الأولى اسمية والثانية فعلية	١

يبين الجدول أن الائتلاف الفعلي غالب على الائتلاف الاسمي ، وأن الانسجام الفعلي المضارعي غالب على الانسجام الفعلي الماضوي والأمري .

الجدول الرابع :

جملة الجواب المتكررة	عددها
ماضوية × ٥	١
مضارعية × ٣	١
الأولى والثانية مضارعية والثالثة أمرية	١
الأولى أمرية ، والثانية ، والثالثة أمريتان ، والرابعة مضارعية	١

جملة الجواب بهذه الصورة قليلة الورود في الأدب الكبير .

ج ـ الائتلاف والاختلاف في تركيب الجملة الشرطية :

أ ـ اختلاف زمن الفعلين (وهما فعلا الشرط والجواب) غالب على ائتلافهما

ب ـ صور الاختلاف :

فعل الشرط ماض +	فعل الجواب أمر
" " " + "	" مضارع
" " مضارع + "	" ماض
" " " + "	" أمر

ونشير الى أن صورة الاختلاف الأولى غالبة على غيرها .

ج - صور الائتلاف :

فعل الشرط ماض	+	فعل الجواب ماض
" " مضارع	+	" " مضارع

والصورة الأولى كثيرة الاستعمال ، اذا قوبلت بالثانية .

ثالثا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ (لو) :

تضاربت آراء النحاة العرب قديما في تحديد (لو) . وأهمها أن (لو) تكون "لما كان سيقع لوقوع غيره"[١] ، أو أنها "حرف شرط في المستقبل"[٢] ، أو أنها "حرف امتناع لامتناع"[٣] ، وهذا الحد أبطله ابن هشام[٤] ، أو أنها "حرف للتعليق في الماضي"[٥] ، وغير ذلك مما يطول ذكره .

وقد لخص ابن هشام[٦] ، القول فيها ، قائلا : "ان الشرط متى كان مستقبلا ، محتملا ، وليس المقصود فرضه الآن ، أو فيما مضى ، فهي بمعنى (ان) ، ومتى كان ماضيا ، أو حالا ، أو مستقبلا ، ولكن قصد فرضه الآن ، أو فيما مضى ، فهي الامتناعية" وفي ذلك خلاف بين النحاة[٧] .

---

١ - سيبويه ، الكتاب ، ج ٤ ، ص ٢٢٤
٢ - ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢٦١
٣ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٨ ، ١٥٦
٤ - المصدر السابق ج ١ ، ص ٢٥٧
٥ - ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢٥٦
٦ - مص ، ن ، ج ١ ، ص ٢٥٥
٧ - انظر ، مثلا ، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ، ج ٤ ، من ص ٤٧ الى ٥١ ، وابن هشام المغني ، ج ١ ، من ص ٢٥٥ الى ٢٧٢ ، والزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، من ص ٣٦٣ الى ٣٧٣ .

واختلفوا - أيضا - في ورود الاسم المرفوع بعدها ، أو الجملة المصدّرة بـ (أنّ)، فذهب بعضهم الى أنه فاعل لفعل مضمر ، مفسر بالظاهر ، وأن الجملة المنسوخة ، مؤولة بفاعل لفعل مضمر ، ورأى بعضهم أنّه مبتدأ وخبره بعده ، وأن الجملة المنسوخة مقدّرة بمبتدا ، خبره محذوف ، أو بمبتدا لا يحتاج الى خبر[1]، والرأي الأول مبني على أنّ (لو) مختصه بدخولها على الجملة الفعلية ، والرأي الثاني مبنّى على جواز دخولها على الجملة الاسمية .

والفعل الماضي بعدها كثير الاستعمال ، والمضارع قليل ، وجوابها يكون مسبوقا باللام ، اذا كان في حالة الاثبات ، ومجردا عنها ، اذا كان مصدّرا بأداة نفي . وقد جوز بعض النحاة حذفها مع النوع الأول ، واثباتها مع الثاني[2] .

ننتقل - بعد هذا التقديم النظري المختصر لـ (لو) - الى دراسة بنيتها النحوية في الأدب الكبير ، للجملة المصدّرة بـ (لو) نمطان لغويان :

النمط الأول :

لو + جملة الشرط (فعلية) + جملة الجواب (فعلية)

فيه أن جملة الجواب لم ترتبط بـ (اللام) ، وعدم تصديرها بها دالّ على تعجيل الجواب بوقوع الشرط . ومن هذا النمط أربع صور :

---

١ - انظر ، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ، ج ٤ ، ص ٤٩

٢ - انظر ، ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢٧٢

الصورة الأولى :

لو + جملة الشرط (ماضوية بسيطة) + جملة الجواب (ماضوية مركبة ، ذات فعل غير تام) :

"ولو شئت ، كنت تركته - باذن الله - راضيا ، وازددت من رضاه دنوّا "(١)

(لو) ، في السياق ، حرف وجوب لوجوب ، لأنها مجرّدة عن النفي . ويعني ذلك أن المعنى في جملة الجواب منتف لانتفاء المعنى في جملة الشرط(٢) . وجملة الشرط (شئت) ماضوية متصفة بالايجاز ، وجملة الجواب (كنت تركته . . .الى من رضاه دنوا) ماضوية ، متسمة بالطول لقيمتها الابلاغية .

الصورة الثانية :

لو + جملة الشرط (ماضوية مركبة) + جملة الجواب (مضارعية مركّبة ، مصدّره بـ "لم" :

" ولو التمس ملتمس مثل ذلك عند من يستأنس ملاطفته ، ومؤانسته ، ومناسمته ، وان كان ذا فضل في الرأي وبسطة في العلم - لم يجد عنده مثل ما هو منتفع به ، ممن هو دون ذلك في الرأي ، ممن قد كفي مؤانسته ووقع على طباعه ، لأن الأنسة روح للقلوب ، وأن الوحشة روع عليها "(٣) .

(لو) حرف وجوب لامتناع ، لأن جوابها اقترن بالنفي(٤) . وجملتا الشرط والجواب متميزتان بالطول الذي نتج عنه ثقل في التعبير ، وقد يكون ذلك راجعا الى الترجمة .

---

١ - الأدب الكبير ، ص ٣٨
٢ - الزركشي البرهان ، ج ٤ ، ص ٣٦٤
٣ - المصدر السابق ، ص ٥٢ ، وتاليها
٤ - الزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، ص ٣٦٥

الصورة الثالثة :

لو + جملة الشرط (منسوخة مركّبة) + جملة الجواب (ماضوية مركّبة ، ذات فعل غير تام) :

« ولو أنك ، مع ذلك أردت الذكر ،كان أحسن الذكرين ،وأفضلهما ، عند أهل الفضل،والعقل أن يقال : «يتفرد برأيه ، دون استشارة ذوي الرأي»[١] .

انفردت (لو) بدخولها على (أنّ) عن سائر أدوات الشرط ، وبيدو أنها ، في السياق ، لمجرّد الفرض ، لا للامتناع ، لأن المعنى بعدها أمر فرضه المؤلف ، وحكم عليه ، وان كان غير واقع . وتميّزت جملة الجواب بتعدد العناصر .

الصورة الرابعة :

لو + جملة الشرط (ماضوية ، مزدوجة) + جملة الجواب (ماضوية مركبة ، ذات فعل غير تام) :

« ولو تمت على رفضها ، وأمسكت عن طلبها ، أوشكت أن ترى من نفسك من الضجر والجزع أشد من ضجرك الأول بأضعاف»[٢]

جملة الشرط ماضوية ،عطف عليها بالواو جملة من نوعها ، والازدواج مفيد للجمع بين حدثين لغويين يقعان معا ، وجملة الجواب منسوخة مركّبة، دالّة على قرب وقوع الحدث .

النمط الثاني :

لو + جملة الشرط (فعلية) + اللام + جملة الجواب (فعلية)

---

١ - الادب الكبير ، ص ١٢ وتاليها

٢ - مص ، ن ، ص ١٢٥ وتاليها

أهم ما فيه أن جملة الجواب تصدّرت بـ (اللام) المسماة (لام الجواب) . والنحاة العرب مختلفون فيها ، فمنهم من رأى أنها تؤكد ارتباط الجملة التي بعدها بما قبلها ، ومنهم من ذهب الى أنها جواب لقسم محذوف ، ومنهم من قال بزيادتها للتوكيد[١]، ومنهم من أطلق عليها (المسبوقه)[٢] .

من هذا النمط صورتان :

الصورة الأولى :

لو + جملة الشرط (ماضوية مركبة) + اللام + جملة الجواب (ماضوية بسيطة) :

" فانه لو وصف بهذه الصفة من يلتبس بحقله أو يتخبطه المس أن يعاقب عند غضبه غير من أغضبه ، ويحبو عند رضاه غير من أرضاه ، لكان جائزا ذلك في صفته"[٣]

(لو) حرف وجوب لوجوب ،لتجردها من النفي . وفعل الشرط (وصف) مسند الى غير فاعله ، لانصراف الكلام الى العموم . وتعدد العناصر اللغوية في جملة الشرط مفيد لتوسيع الاخبار . وفائدة (اللام) تقوية ارتباط جملة الجواب بما قبلها ، مع التأني في وقوعها .

الصورة الثانية :

لو + جملة الشرط (مضارعية ، مصدّرة بـ (لم) + اللام + جملة الجواب (ماضوية مركّبة) :

"... حتى لو لم يبق في الأرض غير امرأة واحدة ، لظن أن لها شأنا غير شأن ماذا؟"[٤]

---

١ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج ٩ ، ص ٢٢ ، وتاليها
٢ - الزركشي ، البرهان ، ج ٤ ، ص ٣٣٧
٣ - الأدب الكبير ، ص ١٨
٤ - مص ، ن ، ص ١٠٠

(لو) حرف امتناع لوجوب ، لاقتران النفي بجملة الشرط . وجملة الجواب ماضوية ، مرتبطة بالـلام .

وقد تكون الجملة المصدرة بـ (لو) جملة فرعية ضمن سياق أكبر منها والوظائف النّحوية التي قامت بها في الأدب الكبير هي :

ـ وظيفة المسند (أي : الخبر)[١]

ـ وظيفة الحال[٢]

ـ وظيفة الصلة ، كقول ابن المقفع[٣]: " وأنا واعظك في أشياء من الأخلاق اللطيفة والأمور الغامضة التي لو حنكتك سن ، كنت خلقيا أن تعلمها ، وإن لم تخبر عنها "

النتائج :

نستخلص من دراستنا للجملة المصدّرة بـ (لو) مايلي :

أ ـ (لو) تواترها قليل في الأدب الكبير .

ب ـ وردت جملة الشرط ماضوية ، ومضارعية ، مصدّرة بـ (لم) ، ومنسوخة .

ج ـ الفعل الماضي غالب في الاستعمال ، وهو يوافق الاستنتاج الذي أقره النحاة[٤] وأكدته بعض الدراسات المعاصرة[٥] .

د ـ وردت جملة الجواب ماضوية ، ومضارعية مصدّرة بـ (لم) . وكان الفعل الماضي المستعمل فيها غير تام في أغلب النماذج .

---

١ ـ انظر مثال الصورة الأولى من النمط الثاني ، ص ٢٧٧ من هذا البحث .

٢ ـ انظر مثال الصورة الثانية من النمط الثاني ، ص ن من هذا البحث .

٣ ـ الأدب الكبير ، ص ٦ ، وتاليها .

٤ ـ انظر مثلا ، ابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٢٧١ .

٥ ـ انظر مثلا ، مالك يوسف المطلبي ، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر ، ص ١٠٠ .

ـ تصدّرت جملة الجواب بـ (اللام) في موضعين ، وتجردت منها في خمسة نماذج .

ـ الائتلاف الفعلي الماضوي غالب على جملتي الشرط والجواب .

ـ الزمن المستفاد من (لو) استمراريّ ، لأنها استعملت في سياقات حكمية .

رابعا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ (من) :

تستعمل (من) شرطية في بعض السياقات اللغوية[١] ، فتضمن معنى (ان)[٢] .

والأمثلة المصدرة بها لها نمط لغوي عام ، متكوّن من :

من + جملة الشرط (فعلية) + جملة الجواب (فعلية)

وقد توزع هذا النمط حسب الصور التالية :

الصورة الأولى :

من + جملة الشرط (ماضوية ، بسيطة) + جملة الجواب (ماضوية ، مزدوجة) :

« فانه من عرف بالدّهاء ، صار مخاتلا علانية ، وحذره الناس ، حتى يمتنع منه الضعيف ويتعرض له القويّ »[٣]

أسند فعل الشرط (عرف) الى غير فاعله ، لمجيئه في سياق العموم ، ويعني ذلك أن القيام بالحدث ليس خاصا بفرد معيّن ، بل كلّ من ثبت فيه صفة (الدّهاء) وأفاد الازدواج بـ (الواو) في جملة الجواب ثبوت أمرين في المتحدّث عنه ، ناتجين عن جملة الشرط ، اذا وقعت .

---

١ ـ انظر ، ابن مالك ، التسهيل ، ص ٣٦ ، وابن هشام ، المغني ، ج ١ ، ص ٣٢٧ ، وابن منظور ، اللسان ، مادة (متن)

٢ ـ سيبويه ، الكتاب ، ج ٣ ، من ٦٩ الى ٨٢ ، والمبرد ، المقتضب ، ج ٢ ، من ص ٥٩ الى ٦٤ .

٣ ـ الادب الكبير ، ص ٩٣

الصـــورة الثانـــية :

من + جملة الشرط (مضارعية بسيطة) + جملة الجواب (مضارعـــية بسيطة) :

" فإنّ من يأخذ عمل السلطان بحقه ، يحل بينه وبين لذة الدنيا وعمل الآخرة ، ومن لا يأخذه بحقه ، يحتمل الفضيحة في الدنيـا والوزر في الآخرة "(١)

جملتا الشرط والجواب مضارعيتان ، بسيطتان ، والتعبير بالمضـــارع أصل في تركيب الجملة الشرطية .

الصـــورة الثالثـــة :

من + جملة الشرط (مضارعية ، متكررة) + جملة الجواب (ماضويـــة مركبة ، ذات فعل غير تـام) :

" ومن لم يحم نفسه ، ويطلقها ، ويحلئها عن الطعام والشـــراب والنساء في بعض ساعات شهوته وقدرته ، كان أيسر مايصيبه من وبال ذلك انقطاع تلك اللذات عنه بخمود نار شهوته وضعـــف حوامل جسده "(٢)

جملة الشرط مؤلفة من ثلاث جمل ، معطوف بعضها على بعض بالواو ، وكان تأخير جملة (ويحليها ... إلى وقدرته) لطولها ، وللمحافظة علـــى توازن تركيب جملة الشرط . وجملة الجواب ماضوية ، متسمة بالطول الـــذي يزيد المعنى توضيحـا .

وقد قامت الجملة الشرطية المصدرة بـ (من) بوظيفة الخبر للناسخين : إنّ(٣) ، وكان(٤) .

---

١ ــ الأدب الكبير ، ص ٥٩ .

٢ ــ مص ، ن ، ص ١٠١ .

٣ ــ انظر ، فيما مثلنا به للصورتين الأولى والثانية ، ص ٢٧٩ وتاليها من هذا البحث .

٤ ــ انظر ، جملة " وقد علمت أنه من فرط في سخرة الملوك ، أهلكوه "، الأدب الكبير ، ص ١٠ .

النتائج

أ - استعمال (من) شرطية ، في الأدب الكبير ، قليل .

ب - جملة الشرط ماضوية ، ومضارعية .

ج - جملة الجواب منسوخة ، ومضارعية .

د - الائتلاف والاختلاف :

ورد فعلا الشرط والجواب ماضويين في جملتين ، ومضارعين في مثالين ، وفعل الشرط مضارعا ، وفعل الجواب ماضيا في نموذج واحد .

هـ - الزمن المحصل من السياق استمراريّ ، لاشتماله على الحكم .

خامسا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ (ما) :

- أهمّ نماذجها :

أ - « واعلم أن ما شغلت من رأيك بغير المهم ، أزرى بك في المهمّ ، وما صرفت من مالك في الباطل ، فقدته حين تريده للحق ، وما عدلت به من كرامتك الى أهل النقص ، اضربك في العجز عن أهل الفضل ، وما شغلت من ليلك ونهارك في غير الحاجة ، أزرى بك عند الحاجة منك اليه »(١)

ب - « وأحق الناس باتهام نظره بعين الريبة ، وعين المقت ، السلطان الذي ما وقع في قلبه ، ربما ما يفيض له من تزيين القرناء والوزراء »(٢)

ج - « وأحق الناس باجبار نفسه على العدل في النظر والقول والفعل ، الوالي الذي ما قال أو فعل ، كان أمرا ناقدا غير مردود »(٣)

---

١ - الادب الكبير ، ص ١٦ ، وتاليها

٢ - مص ، ن ، ص ٢٤

٣ - مص ، ن ، ص ٢٥

تحتمل (ما) في المثال (أ) أمرين :

الأول : كونها شرطية ، على أن نقدر اسم (أيّ) ضميرا محذوفا .

الثاني : كونها موصولية ، على أن نعد ما بعدها اسما لـ (أيّ) .

ويبدو ان تمحضها للشرط أكثر دلالة ، لأن جملة الجواب متسببة عن جملة الشرط ، والارتباط السببيّ أصل في تركيب الجملة الشرطية .

والجملة المصدّرة بـ (ما) في ب ، و ج ، يبعد كونها موصولية ، لأن ما قبلها اسم موصول ، ويقوى فيها الشرط ، لأن (ما) يصلح تعويضها بـ (ان) الشرطية ، وكأنه يقول في (ب) :

« .... السلطان الذي (ان) وقع في قلبه ، ربما مع ما يفيض له من تزيين القرناء والوزراء »

سادسا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ (متى) :

لم تستعمل الاّ في المثال التالي :

« فانّك متى تصب ذلك ، تضح عنك مؤونة ما سواه »[1]

انصرفت (متى) للشرط ، لأنه يمكن ابدالها بـ (ان) الشرطية ، وكأن الكلام: «فانك (ان) تصب ذلك ، تضح عنك مؤونة ما سواه » ، ودخلت على فعل مضارع ، وهو الأصل في الاستعمال .

سابعا : الجملة الشرطية المصدّرة بـ(أي) :

انفردت بهذا المثال :

« فانه أيّ أثر وقع في قلبك ، بدا في وجهك ، ان كنت حليما ، وبدا على لسانك ، ان كنت سفيها »[2]

جوابها جملة شرطية مزدوجة .

---

١ - الادب الكبير ، ص ١٣

٢ - مص ، ن ، ص ٣٧

خاتمـــــة الفـــــصل

أهم مايمكن أن نستنتجه من دراستنا لبنية الجملة الشرطية فـــــي الأدب الكبير مايلـــي :

١ ــ استعمل النحاة العرب مصطلحات متنوعة ، متباينة . وربما يرجع ذلك إلى أن الأسلوب الشرطي لم يكن واضحا في أذهانهم .

٢ ــ اختلفوا في الأدوات التي تفيد الشرط . والمشهور فيها أنهـــا قسمـان :

قســـم أصلـــي ، ويضم إن ، إذا ، لـــو .

قسم غير أصلي ، ومنه من ، مـا ، أين ، مـتى ... وغيرها . ويعود عدم أصليتها إلى أنها تدل ، في وضعهـــا اللغوي الأول ، على الإنسان والمكان ، والزمان ... ، وتخرج إلى الشرط بحكم الاستعمال .

٣ ــ أجاز الكوفيون تقديم الجواب ، ومنعه البصريون . وقد قلنـــا بالرأي الأول ، لأن فيه قربا إلى منطق اللغـــة .

٤ ــ أدوات الشرط المستعملة في الأدب الكبير ، : إن ، إذا ، لو ، مـن ، مـا ، مـتى ، أي . وتقسمها إلى ثلاث مجموعات :

الأولـى : تتكون مـن : إن ، وإذا ، ويطرد استعمالها .

الثانيـة : تتألف مـن : لو ، من ، ما ، ويقلّ تواترهـــا .

الثالثـة : تشتمل على : متى ، وأيّ ، ويندر شيوعهما .

ويتضح تواتر كلّ أداة بالجدول التالي :

الأداة	تواترها
ان	١٣٠
اذا	٧١
لو	٧
ما	٦
من	٥
متى	١
أيّ	١

٥ ـ كثرت الصيغة الماضوية في جملة الشرط .

٦ ـ غلب على جواب (إن) ، و(إذا) تصديره بالفاء ، وجواب (من) ، و(ما) خلوه منها ، وجواب (لو) عدم ارتباطه (باللام) .

٧ ـ اتسمت جملتا الشرط والجواب بمرونة لغوية ، من حيث ورودهما بسيطتين ، ومركبتين ، ومزدوجتين ، ومتعددتي الإسناد . وهذا التنوع مرده إلى الفكرة المبلغة ، فإن كانت بسيطة استعمل جملا بسيطة ، وإن كانت معقدة ، استعمل جملا مركبة للتوضيح .

٨ ـ انسجمت الجملة الشرطية ـ غالبا ـ مع البناء النحوي العام لها .

الخاتمة

الخاتمة

درسنا في هذا البحث نظام الجملة في الأدب الكبير ،وبنينا الدراسة على دعامتين : علم المعاني الذي ينقل اثره في الدراسات اللغوية الحديثة ، وطريقة الانماط اللغوية التي سهلت الوصف ، وساعدت على استخلاص خصائص التراكيب .

وصنفنا جمل الأدب الكبير، فألفيناها ثلاثة أنواع : اسمية وفعلية وشرطية ،ولم ندرس غيرها لقلتها .

ووصلنا باتباع هذا المنهج إلى ما يلي :

أولا - النتائج العامة :

١- لم يتفق النحاة العرب في تحديد الجملة وأنواعها . فمنهم من رأى أن الجملة ترادف الكلام ، ومنهم من ذهب إلى أنها أشمل منه . ولعل هذا الاختلاف راجع إلى كونها مفيدة في موطن وغير مفيدة في آخر، واسنادية وغير إسنادية . أما أنواعها ،ففعلية ، واسمية عند ابن يعيش ، وفعلية ، واسمية ، وظرفية عند ابن هشام وفعلية ، واسمية ، وشرطية ، وظرفية عند الزمخشري . وهذه الآراء لا تفي بكل أنواع الجمل العربية .

٢- عدت الجملة المصدرة بناسخ فعلي اسمية ، عند بعض النحاة ، وفعلية ، عند آخرين . ولتفادي هذا الإشكال النوعي أطلقنا عليها الجملة المنسوخة .

٣- الاداة (أما) عند أغلب النحاة شرطية ، مؤولة بـ (مهما يكن من شيء) . وهذا الرأي لم نعتمده في دراستنا ، لأن الأسلوب

الشرطي - في الاصل - يتكون من جملتين احداهما معلقة على الاخرى ولان المخاطب لا يحتاج الى ذلك التأويل في فهم دلالتها . ورجحنا قولهم: ان (أما) أداة تفصيل وتوكيد ، أوتوكيد لا غير.

ثانيا - النتائج الخاصة :

تميزت الجملة في الادب الكبير بالخصائص التالية :

١- كثر فيها حروف العطف ،وبالاخص (الواو)[1] . ومرد ذلك الى الترجمة .

٢- شاع فيها حروف الجر[2] ، والضمائر المتصلة[3] ، والاسماء الموصولة[4]. وربما كان ذلك من تأثير اللغة الفارسية .

٣- غلب فيها استعمال الجملة المصدرية (أن يفعل ...) . والتعبير بها أبلغ ، لان الفعل يفيد الحركة والتجدد ،وهو يلائم الغاية الإصلاحية عند المؤلف .

٤ - اتسمت ،في الغالب ، بالطول ،لان الكاتب يفصل ، ويدقق المسائل للإصلاح السياسي الاجتماعي ، وإقناع الناس بارائه.

١- يعد تواترها احدى خصائص الكتابة في اللغة الفهلوية التي نقل منها ابن المقفع . انظر ،محمد غفراني الخراساني ، عبد الله بن المقفع، ص ٤٨٧ .

٢ و٤ - يدعم هذا الاستنتاج ماذكره عمر فروخ في كتابه : تاريخ الادب العربي ، ج ٢ ، ص ٥٢ .

٣ - تكثر اللغة الفهلوية من الضمائر المتصلة ، ولعل المؤلف قد تأثر بها . انظر ،المرجع السابق ، ص ، ن .

ونتج عن ذلك في مواطن كثيرة ثقل في التعبير ، وتواز في الكـــلام .

٥ - تميزت بالترتيب المنطقي الذي تقسم فيه الفكرة العامة إلى أفكـار ، ويستمر الكلام على هذا الحال حتى يتم ذكر جوانب المـوضـوع .

٦ - وردت جمل الأدب الكبير خبرية وإنشائية . فالخبرية كثر فيها الجمـل المنسوخة المصدرة بـ (إنّ) ، والإنشائية شاع فيها الأمر والنهي، والشرط المصدر بالأداتين : (إن) ، و (إذا) . ووجود هذه الجمل في المـدونـــة راجع إلى أنّ المؤلف أراد تثبيت أفكاره في ذهن المخاطب ، فجنح إلى التوكيد ، وأداته المفضلة (إن) ، وبيّن الحسن وأثره ، والقبيح ونتائجه فأمر بالأول ونهى عن الثاني ، وأبرز أمورا سياسية واجتماعية ، فكـان الأنسب لهما الجملتين الشرطيتين المصدرتين بـ (إن) ، وبـ (إذا) (١) .

٧ - وسائل التوكيد متنوعة ، ودرجاته متباينة . فكان بمؤكد واحد واثنين، وثلاثة ، وأربعة ، وتوفرها دال على معرفة المؤلف بأسرار اللغة .

٨ - مال ابن المقفع إلى التعليل ، وأداته المفضلة الفـاء .

٩ - مضمون جمل الأدب الكبير ، في أغلبه ، حكمي. والحكمة تكسب الكلام قـوة وتـأثيـــرا .

١٠- تعكس جمل الأدب الكبير ثقافة ابـن المقفـع الفـارسيـة ، والهندية،

---

١ - راجع ابن المقفع ، الأدب الكبير ، الصفحات : ٨ - ١٠ - ٢٩ - ٢٤ - ٣٠ - ٣١ - ٣٣ - ٤٠ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٥ - ٥٠ - ٨٠ ...

يونانية ، والعربية الإسلامية ، وتجلى الفكر الفارسي في حديثه عن السلطة
لسلطان ، وقد أحسن القول فيهما ؛ لأنهما متصلان بعرقه الأصلي ، ولم نجد
ثقافته التراثية العربية استشهادا صريحا بأمثال العرب وحكمهم ، وانما هي
صهرة في معانية . واكتسب الثقافتين : اليونانية والهندية مما دخل لغته
م ، أو من ترجمته للكتب القديمة . أما أفكاره الإسلامية فبارزة في تراكيبه .

ـ الجملة في أغلبها مفيدة للزمن المطلق .

ـ تميز التركيب في بعض الجمل بمخالفته لقواعد العربية (١) .

ولعل ذلك راجع إلى التحريف أو الترجمة ، أو عدم انتباه المؤلف.
ذلك ما استطعنا الوصول إليه ، وهو قليل من كثير يحتاج إلى
بحوث أخرى تدعمه وتثريه . ونرجو دراسة نظام الجملة في
آثار ابن المقفع وغيره ، وفقا للمنهج الذي توخيناه في البحث ،
إن كان نافعا . ولعل بهذا نصل إلى تحديد خصائص الجملة
العربية في أطوارها المختلفة . وإذا تم لنا ذلك ، أدركنا
تطورها العام .

---

١ ـ راجع ابن المقفع ، الأدب الكبير ، الصفحات : ١٤ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٧١ ، ...

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا ـ المصدر :

ـ ابن المقفع (أبو محمد عبد الله بن المقفع ١٤٣ هـ) .

ـ الأدب الكبير ، تحقيق الأستاذ أحمد زكي باشا .

ـ طبع بمدرسة محمد علي الصناعية بالاسكندرية ، الطبعة الأولى ، ١٩١٣ .

ثانيا ـ المراجع :

أ ـ الكتب :

ـ إبراهيم أنيس .

١ ـــ من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦ .

ـ ابن الأثير (ضياء الدين بن الأثير ٦٣٧ هـ) .

٢ ـــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د/ أحمد الحوفي ، ود/ بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٠ .

ـ أحمد أمين .

٣ ـــ فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، الطبعة العاشرة ، د. ت .

ـ أحمد شوقي .

٤ ـــ الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،

ـ أحمد فريد رفاعي .

٥ ـ عصر المأمون ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٣٨ .

ـ أحمد ماهر البقري .

٦ ـ أساليب النّفي في القرآن ، دار المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ .

ـ ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد ٥٧٧هـ) .

٧ ـ الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين والكوفيين ، تصحيح محمد محيي الدين عبد الحميد ، دارالفكر العربي ، بيروت ، د . ت .

ـ باسكيز (أضولفو) .

٨ ـ البنيوية والتاريخ ، ترجمة مصطفى المنادي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١ .

ـ البدراوي زهران .

٩ ـ عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .

ـ برجشتراسر (جوتلف) .

١٠ . التطور النحوي للغة العربية ، إخراج وتصحيح وتعليق رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ودار الرفاعي بالرياض ، ١٩٨٢ .

ـ بروكلمان (كارل) .

١١ـ تاريخ الأدب العربي ، الجزء الثالث ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٤ .

ـ البطليوسي (عبد الله بن السيد ٥٢١هـ)٠

١٢ ـ إصلاح الخلل الواقع في الجمل للزجاجي ، تحقيق وتعليق د/ حمزة عبد الله النشرتي ، دار المريخ ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩٠

ـ بياجيه (جان) .

١٣ ـ البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٠٠

ـ التفتازاني (مسعود بن عمر بن عبد الله المعروف بسعد الدين ٧٩١هـ)٠

١٤ ـ مختصر المعاني : شرح تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع للقزويني ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٨٠

ـ تمام حسان .

١٥ ـ الأصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣٠

١٦ ـ اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ، ١٩٧٩٠

١٧ ـ مناهج البحث في اللغة ، الشركة الجديدة ، دار الثقافة الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٩٠

ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ٢٥٥هـ)٠

١٨ ـ البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بمصر ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، د٠ت٠

ـ الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر ٤٧١هـ)٠

١٩ ـ أسرار البلاغة في علم البيان ، تعليق وإيضاح وشرح وتنقيح محمد عبد العزيز النجار ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر ، القاهرة ، ١٩٧٧٠

٢١ ـ دلائل الإعجاز ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٨٠م.

ـ الجرجاني (محمد بن علي بن محمد ٣٦٩ هـ).

٢١ ـ الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت .

ـ ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني ٣٩٢ هـ).

٢٢ ـ الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٧م.

ـ ابن أبي الحديد (عبد الحميد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسين أبو حامد بن أبي الحديد عز الدين المدائني ٦٥٦ هـ).

٢٣ ـ شرح نهج البلاغة الجامع لخطب ورسائل وحكم أمير المؤمنين أبي الحسن علي بن أبي طالب ، مراجعة وتحقيق لجنة إحياء الذخائر ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د.ت.

ـ حسن ظاظا .

٢٤ ـ كلام العرب من قضايا اللغة العربية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م.

ـ الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي ٦٢٦ هـ) .

٢٥ ـ معجم البلدان ، دار صادر للطباعة والنشر ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، د.ت .

ـ ابن خالويه (أبو عبد الله الحسين بن أحمد ٣٧٠ هـ).

٢٦ ـ كتاب إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ، ومطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤١م.

ـ الخفـــاجي (الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنـان ٤٦٦ هـ) .

٢٧ ـ سـرّ الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر ، القاهـــرة ، ١٩٦٩ .

ـ ابن خلكـان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان ٦٨١ هـ) .

٢٨ ـ وفيات الأعيان وأنباء أبنـاء الزمان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٩ .

ـ خلـــيل مـــردم .

٢٩ ـ ابن المقفع نسبه وسيرته وأثره في اللغة والأدب وأثر اللغـة الفارسية في لغة العرب ولغة العرب في فارس ، مكتبـــــة عرفة ، دمشق ، ١٩٣٠ .

ـ خـير اللـه عصـار .

٣٠ ـ محاضرات وتطبيقات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعـات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٠ .

ـ الرمـــاني (أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله ٣٨٤هـ) .

٣١ ـ معاني الحروف ، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ، ت .

ـ ريمـــون طحـــان .

٣٢ ـ الألسنية العربية ، الألسنية (٢) دار الكتاب اللبنانـي ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .

— الزّجـــاج (أبو اسحاق ابراهيم بن السرى بن سهل النحوي ٣١٦هـ)
٣٣ — إعراب القرآن المنسوب له[1] ، تحقيق ودراسة إبراهـــيم الأبياري ، دار الكتب الاسلامية ، ودار الكتاب المصري ، القاهرة ودار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ .

— الزجاجـي (أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق ٣٣٧هـ).
٣٤ — الإيضاح فى علل النحو ، تحقيق مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩ .

— الزركشـي (بدر الدين محمد بن عبد اللـه ٧٩٤ هـ) .
٣٥ — البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهـــيم ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية د ، ت .

— زكريـــا إبراهـــيم .
٣٦ — مشكلات فلسفية (٨) ، مشكلة البنية ، أو أضواء على البنيوية ، دار مصر للطباعة ، د ، ت .

---

١ — يرجح إبراهيم الأبياري محقق كتاب إعراب القرآن أن مؤلفه مكي بـــن أبي طالب حموش بن محمد بن مختار القيسي القيرواني المتونـــى ٤٣٧هـ ، انظر ، ج ٣ ، من كتاب إعراب القرآن ، ص ١٠٩٨ .

ـ زكـــي مبـــارك .
٣٧ ـ النثـــر الفـــني فـــي القـــرن الرابع ، دار الجيـــــل ، بـــيروت ، ١٩٧٥ .
ـ الزمخشـــري (أبو القاسم جار اللـــه محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ٥٣٨هـ) .
٣٨ ـ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٧ .
ـ السكـــاكي (ابو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي٦٢٦هـ) .
٣٩ ـ مفتاح العلوم ، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٣٧ .
ـ ســـيبـــويه (ابو بشـــر عمـــرو بن عثمـــان بن قنبر ١٨٠ هـ) .
٤٠ ـ الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ودار الرفاعي بالرياض ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ .
ـ الســـيوطي (جـــلال الدين عـــبد الرحمـــن بن أبي بكر ٩١١ هـ) .
٤١ ـ الإتقان في علوم القرآن ، تصحيح لجنة من العلماء وبرئاسة الشيخ أحمد سعد علي ، عالم الكتب ، بيروت ، د ، ت .
٤٢ ـ المزهـــر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وتصحيح محمد احمـــد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركـــاه ، مصـــر ، د ، ت .
٤٣ ـ همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق د / عبد العال سالم مكرم ، ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ١٩٧٥ .

ـ الشنـــواني (أبو بكـر بن إسماعيل ١٠١٩) .
٤٤ ـ حاشية الشنواني على شرح مقدمة الاعراب لابن هشام ، تصحيح الشيخ محمد شمام ، دار الكتب الشرقية ، مطبعة النهضة تونس ، الطبعة الثانية ١٣٧٣ .

ـ شـــوقي ضيـــف .
٤٥ ـ العصر العباسي الأول ، دار المعارف بمصر ، القاهـــرة الطبعة الخامسة ، ١٩٧٥ .
٤٦ ـ الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة الطبعة السابعة ، د . ت .

ـ الصـــبان (محمد بن علـي ١٧٩٢ م) .
٤٧ ـ حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك ، ترتيب وتصحيح مصطفى حسين أحمد ، وأحمد الرفاعي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، د . ت .

ـ طـــه حســـين .
٤٨ ـ الأدب والنقد المجلد ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣ .

ـ عـــباس حســـن .
٤٩ ـ النحـو الوافي ، دار المعارف بمـصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧١ .
ـ عبد الحكـــيم بلـــيه .
٥٠ ـ النثر الفـني وأثر الجاحظ فيه ، مكتبة وهبة ، القاهـــرة الطبعة الثالثـة ، ١٩٧٥ .

ـ عبد السلام المسدى .
٥١ـ النقد والحداثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٣ .

ـ عبد السلام المسدى ومحمد الهادى الطرابلسي .
٥٢ـ الشرط فى القرآن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ١٩٨٠ .

ـ عبد العزيز عتيق .
٥٣ـ علم المعاني ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ .

ـ عبد العليم ابراهيم .
٥٤ـ النحو الوظيفي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، د ، ت .

ـ عبد الوهاب جعفر .
٥٥ـ البنيوية فى الانثروبولوجيا وموقف سارتر منها ، دار المعارف ، د ، م ، ١٩٨٠ .
٥٦ـ البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ، دار المعارف ، د ، م ، د ، ت .

ـ العسكرى (ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل
٥٧ـ كتاب الصناعين : الكتابة والشعر ، تحقيق د / مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ .

ـ ابن عصفور (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي الحضرمي الإشبيلي ٦٦٩ هـ) .

٥٨ ـ المقرب ، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري ، وعبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٧١ .

ـ ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله ٧٦٩ هـ) .

٥٩ ـ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة ١٦ ، د ، ت .

ـ العكبري (أبو البقاء عبد الله بن الحسين ٦١٦ هـ) .

٦٠ ـ مسائل خلافية في النحو (٢) ، تحقيق وتقديم محمد خير الحلواني ، حلب ، ١٩٧٢ .

ـ العلوي (الإمام يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم ٧٤٩ هـ) .

٦١ ـ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ، ت .

ـ عمر فروخ .

٦٢ ـ تاريخ الأدب العربي الأدب القديم ، دار العلوم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨ .

ـ ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن محمد بن حبيب ٣٩٥ هـ) .

٦٣ ـ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تحقيق وتقديم مصطفى الشويمي ، مؤسسة أ . بدران للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٤ .

---

١ ـ حول هذا العنوان خلافات ، انظر في هذا الكتاب ، من ص ١٢ الى ١٥ .

ـ فاضل مصطفى الساقي .
٦٤ ـ أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

ـ فك (يوهان) .
٦٥ ـ العربية ، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب ، ترجمة وتقديم وتعليق رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، مصر ١٩٨٠ .

ـ القزويني (أبو المعالي جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين أبي القاسم عبد الرحمان بن امام الدين عمر القزويني ٧٣٩ هـ) .
٦٦ ـ الإيضاح فى علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٥ .

ـ ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر ٧٧٤ هـ) .
٦٧ ـ البداية والنهاية ، مكتبة المعارف ، بيروت ، مكتبة النصر ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٦ .

ـ ابن مالك (أبو عبد الله جمال الدين محمد ٦٧٢ هـ) .
٦٨ ـ تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تحقيق وتقديم محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

ـ مالك يوسف المطلبي .
٦٩ ـ في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد للنشر ، ودار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١ .

ـ المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد ٢٨٥ هـ) .
٧٠ ـ المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، د ، ت .

ـ محمد حسن نائل المرصفي .
٧١ ـ الحكمة المدنية : كتاب الأدب الكبير ، تدبيج عبد الله ابن المقفع ، مصطفى محمد الكتبي ، القاهرة ، ١٣٣١ هـ).

ـ محمد الحناش .
٧٢ ـ البنيوية في اللسانيات ، الحلقة الأولى ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

ـ محمد الصادق عفيفي .
٧٣ ـ المدارس الأدبية : مدرسة ابن المقفع ، ومدرسة الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧١ .

ـ محمد صلاح الدين مصطفى بكر .
٧٤ ـ النحو الوصفي من خلال القرآن الكريم ، مؤسسة علي جراح الصباح ، الكويت ، د ، ت .

ـ محمد عبد الغني الشيخ .
٧٥ ـ النثر الفني في العصر العباسي الأول ، اتجاهاته وتطوره ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣ .

ـ محمد فقراني الخراساني .
٧٦ ـ عبد الله بن المقفع ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مطبعة العالم العربي ، القاهرة ، د ، ت .

ـ محمود السعران .
٧٧ ـ علم اللغة : مقدمة للقارئ العربي ، دار الكتب المصرية ، مصر ، ١٩٦٢ .

ـ ابن المقفع (أبو محمد عبد الله بن المقفع ١٤٢ هـ) .
٧٨ ـ الأدب الكبير ، تصحيح وتقديم أبو المحاسن القواقجي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر ، ١٩٦٠ .

ـ المنصف عاشور .
٧٩ ـ التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣ .

ـ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ٧١١ هـ) .
٨٠ ـ لسان العرب ، اعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، د ، ت .

ـ مهدي المخزومي .
٨١ ـ في النحو العربي : قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٦ .
٨٢ ـ في النحو العربي : نقد وتوجيه ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ .

ـ الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم ٥١٨هـ)٠
٨٣ ـ مجمع الأمثال ، تحقيق الأستاذ محمد علي قاسم ، مكتبة الطلاب ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣٠

ـ ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري المصري ، ٧٦١ هـ) ٠
٨٤ ـ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بمصر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د٠ت .

ـ ابن يعيش (موفق الدين بن يعيش النحوي ٦٤٣ هـ) ٠
٨٥ ـ شرح المفصل ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ، د ، ت ٠

ـ يوسف أو حلقه .
٨٦ ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات عبد الله بن المقفع ، الأدب الصغير والأدب الكبير ، ورسالة الصحابة ، وكليلة ودمنة ، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨٠

(١)
ـ الرسائل المخطوطة :

---

١ ـ لم نشر إليها في المتن ، لأننا اعتمدناها في تذليل بعض صعوبات المنهج المتوخى في هذه الرسالة .

ـ مصطفى إبراهيم علي .
ـ البنية اللغوية لشعر عروة بن الورد رسالة ماجستير غير منشورة جامعة القاهرة ، كلية الآداب ١٩٧٨ .

جـ ـ الدّوريـــــات :

١ ـ أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية (تونس من ١٣ إلى ١٩ ديسمبر ١٩٧٨) ، الجامعة التونسية ، المطبعة الثقافية ، تونس ١٩٨١ .

٢ ـ حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثالث ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ١٩٦٦ .

٣ ـ حوليات الجامعة التونسية ، العدد الرابع عشر ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ١٩٧٧ .

الفهرس

الفهرس التفصيلي لمحتوى الرسالة

الإهداء .
الرموز المستعملة في البحث .
المقدمة ---------- أ ـ و
المدخل ـ توضيح مختصر للعناصر الواردة في عنوان البحث ---- ١ـ١٨
أولا ـ المؤلف ---------- ٢
ثانيا ـ المؤلَّف ---------- ٦
ثالثا ـ موضوع الدراسة (بنية الجملة): ---------- ٧
الفصل الأول ـ بنية الجملة الاسمية ---------- ١٩ـ ١٢٨
منهج الدراسة ---------- ٢٠
تحديد الجملة الاسمية ---------- ٢٠
أولا ـ الجملة البسيطة ---------- ٢٤
١ ـ الجملة الاسمية العادية ---------- ٢٤
النمط الأول ---------- ٢٧
الشكل الأول ---------- ٢٧
" الثاني ---------- ٢٨
" الثالث ---------- ٢٨
" الرابع ---------- ٢٩
" الخامس ---------- ٢٩
" السادس ---------- ٢٩
" السابع ---------- ٢٩
" الثامن ---------- ٣٠
" التاسع ---------- ٣٠
النمط الثاني ---------- ٣٠
الشكل الأول ---------- ٣١

الشكل الثاني ——— ٣١
" الثالث ——— ٣٢
" الرابع ——— ٣٢
" الخامس ——— ٣٣
" السادس ——— ٣٣
النمط الثالث ——— ٣٤
الشكل الأول ——— ٣٤
" الثاني ——— ٣٤
النمط الرابع ——— ٣٥
الشكل الأول ——— ٣٥
" الثاني ——— ٣٦
النمط الخامس ——— ٣٦
النمط السادس ——— ٣٧
النمط السابع ——— ٣٨
خصائص التراكيب في الجملة الاسمية المحضة البسيطة ——— ٣٩
٢ـ الجملة المنسوخة ——— ٤٣
النمط الأول ——— ٤٤
الشكل الأول ——— ٤٤
الصورة الأولى ——— ٤٤
" الثانية ——— ٤٥
" الثالثة ——— ٤٥
" الرابعة ——— ٤٦

الشكل الثاني ٤٦
الصورة الأولي ٤٦
" الثانية ٤٧
" الثالثة ٤٧
النمط الثاني ٤٨
الشكل الاول ٤٨
" الثاني ٤٨
" الثالث ٤٨
" الرابع ٤٩
" الخامس ٤٩
" السادس ٤٩
" السابع ٥٠
" الثامن ٥٠
" التاسع ٥١
" العاشر ٥١
النمط الثالث ٥١
الشكل الأول ٥١
" الثاني ٥٢
" الثالث ٥٢
" الرابع ٥٢
" الخامس ٥٣

الشكل السادس ٥٤
" السابع ٥٤
النمط الرابع ٥٥
الشكل الأول ٥٥
" الثاني ٥٥
" الثالث ٥٦
" الرابع ٥٦
" الخامس ٥٦
" السادس ٥٧
" السابع ٥٧
" الثامن ٥٧
" التاسع ٥٧
النمط الخامس ٥٨
النمط السادس ٥٩
الشكل الأول ٥٩
" الثاني ٥٩
" الثالث ٦٠
خصائص التراكيب في الجملة المنسوخة البسيطة ٦٠
ثانيا ـ الجملة المركبة ٦١
أولا ـ جملة المبتدأ ٦٤
ثانيا ـ جملة الخبر ٦٧
أولا ـ الجملة النعتية ٩٤
ثانيا ـ الجملة الحالية ١٠٢
ثالثا ـ الجملة المصدرة بحرف الجر ١٠٦

خاتمة الفصل الأول ١٢٥
الفصل الثاني ـ بنية الجملة الفعلية ١٢٩ـ٢٠٢
منهج الدراسة ١٣٠
التحديد القديم للجملة الفعلية ١٣٠
أولا ـ الجملة الفعلية الخبرية ١٣٦
أ ـ الجملة الماضوية ١٣٦
١ ـ الجملة الماضوية البسيطة ١٣٧
النمط الاول ١٣٧
الشكل الأول ١٣٧
" الثاني ١٣٨
" الثالث ١٣٨
النمط الثاني ١٣٨
الشكل الأول ١٣٨
" الثاني ١٣٩
النمط الثالث ١٣٩
النمط الرابع ١٣٩
٢ـ الجملة الماضوية المركبة ١٣٩
النمط الأول ١٤٠
" الثاني ١٤٠
" الثالث ١٤٠
" الرابع ١٤١
الشكل الأول ١٤١
" الثاني ١٤١

النمط الخامس ١٤٢
" السادس ١٤٢
" السابع ١٤٣
ب ـ الجطة المضارعية ١٤٣
١ ـ البسيطة ١٤٤
النمط الأول ١٤٤
الشكل الأول ١٤٤
" الثاني ١٤٥
" الثالث ١٤٥
" الرابع ١٤٥
النمط الثاني ١٤٦
النمط الثالث ١٤٦
الشكل الأول ١٤٦
" الثاني ١٤٧
" الثالث ١٤٧
النمط الرابع ١٤٧
٢ ـ الجطة المضارعية المركبة ١٤٧
النمط الأول ١٤٨
الشكل الأول ١٤٨
" الثاني ١٤٨
" الثالث ١٤٩
" الرابع ١٤٩
النمط الثاني ١٥٠

النمط الثالث ---------- ١٥١
الشكل الأول ---------- ١٥١
" الثاني ---------- ١٥١
" الثالث ---------- ١٥٢
" الرابع ---------- ١٥٢
النمط الرابع ---------- ١٥٣
" الخامس ---------- ١٥٣
" السادس ---------- ١٥٤
" السابع ---------- ١٥٥
خصائص التراكيب في الجملة الفعلية الخبرية ---------- ١٥٦
ثانيا ـ الجملة الفعلية الطلبية ---------- ١٥٨
أ ـ جملة الأمر ---------- ١٥٨
النمط الأول ---------- ١٥٩
الصورة الأولى ---------- ١٥٩
" الثانية ---------- ١٦٠
" الثالثة ---------- ١٦١
" الرابعة ---------- ١٦١
" الخامسة ---------- ١٦٢
" السادسة ---------- ١٦٣
النمط الثاني ---------- ١٦٣
الصورة الأولى ---------- ١٦٣

الصورة الثانية ---------- ١٦٣
النمط الثالث ---------- ١٦٤
النمط الأول ---------- ١٦٥
الصورة الأولى ---------- ١٦٥
" الثانية ---------- ١٦٧
" الثالثة ---------- ١٧٢
" الرابعة ---------- ١٧٣
" الخامسة ---------- ١٧٤
" السادسة ---------- ١٧٥
" السابعة ---------- ١٧٦
" الثامنة ---------- ١٧٩
" التاسعة ---------- ١٨٠
" العاشرة ---------- ١٨١
النمط الثاني ---------- ١٨١
الصورة الأولى ---------- ١٨١
" الثانية ---------- ١٨٢
" الثالثة ---------- ١٨٣
" الرابعة ---------- ١٨٣
" الخامسة ---------- ١٨٤
" السادسة ---------- ١٨٤
النمط الثالث ---------- ١٨٥
" الرابع ---------- ١٨٥
الصورة الأولى ---------- ١٨٥

الصورة الثانية ---------- ١٨٦
" الثالثة ---------- ١٨٦
ب ـ جملة النهي ---------- ١٨٧
١ـ جملة النهي البسيطة ---------- ١٨٨
النمط الأول ---------- ١٨٨
الصورة الأولى ---------- ١٨٨
" الثانية ---------- ١٨٨
" الثالثة ---------- ١٨٩
" الرابعة ---------- ١٨٩
" الخامسة ---------- ١٨٩
" السادسة ---------- ١٩٠
النمط الثاني ---------- ١٩٠
الصورة الأولى ---------- ١٩٠
" الثانية ---------- ١٩١
" الثالثة ---------- ١٩١
" الرابعة ---------- ١٩١
٢ ـ جملة النهي المركبة ---------- ١٩٢
النمط الأول ---------- ١٩٢
الصورة الأولى ---------- ١٩٢
" الثانية ---------- ١٩٢
" الثالثة ---------- ١٩٣
" الرابعة ---------- ١٩٣
" الخامسة ---------- ١٩٣

الصورة السادسة ---------- ١٩٤
" السابعة ---------- ١٩٤
" الثامنة ---------- ١٩٥
" التاسعة ---------- ١٩٥
" العاشرة ---------- ١٩٥
" الحادية عشرة ---------- ١٩٦
النمط الثاني ---------- ١٩٦
الصورة الأولى ---------- ١٩٦
" الثانية ---------- ١٩٧
" الثالثة ---------- ١٩٨
خصائص التراكيب العامة في الجملة الفعلية الطلبية ---------- ١٩٨
خاتمة الفصل الثاني ---------- ٢٠٠
الفصل الثالث ـ بنية الجملة الشرطية ---------- ٢٠٣ـ٢٨٥

تحديد المصطلح ---------- ٢٠٤
أولا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (إن) ---------- ٢١١
النمط الأول ---------- ٢١١
الصورة الأولى ---------- ٢١١
" الثانية ---------- ٢١٢
" الثالثة ---------- ٢١٣
" الرابعة ---------- ٢١٣
" الخامسة ---------- ٢١٤

النمط الثاني ٢١٥
الشكل الأول ٢١٦
الصورة الأولى ٢١٦
" الثانية ٢١٧
" الثالثة ٢١٧
" الرابعة ٢١٨
" الخامسة ٢١٨
" السادسة ٢٢٠
" السابعة ٢٢٠
الشكل الثاني ٢٢١
الصورة الاولى ٢٢١
" الثانية ٢٢١
الشكل الثالث ٢٢٢
الصورة الأولى ٢٢٢
" الثانية ٢٢٢
الشكل الرابع ٢٢٣
الصورة الأولى ٢٢٣
" الثانية ٢٢٣
" الثالثة ٢٢٤
" الرابعة ٢٢٤
" الخامسة ٢٢٥
الشكل الخامس ٢٢٥

الصورة الأولى ٢٢٥
" الثانية ٢٢٦
الشكل السادس ٢٢٦
" السابع ٢٢٨
" الثامن ٢٢٩
النمط الثالث ٢٣٠
الصورة الأولى ٢٣٠
" الثانية ٢٣١
" الثالثة ٢٣٢
" الرابعة ٢٣٢
النمط الرابع ٢٣٣
الصورة الأولى ٢٣٣
" الثانية ٢٣٤
" الثالثة ٢٣٤
النمط الخامس ٢٣٥
النتائج ٢٤٦

ثانيا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (إذا) ٢٤٩
النمط الأول ٢٥٢
الصورة الأولى ٢٥٢
" الثانية ٢٥٣
" الثالثة ٢٥٣
النمط الثاني ٢٥٣
الصورة الأولى ٢٥٤
" الثانية ٢٥٤
" الثالثة ٢٥٥
" الرابعة ٢٥٦
" الخامسة ٢٥٦
" السادسة ٢٥٨
" السابعة ٢٥٨
" الثامنة ٢٥٩
" التاسعة ٢٦٠
النمط الثالث ٢٦٠
الصورة الأولى ٢٦٠
" الثانية ٢٦١
" الثالثة ٢٦١
" الرابعة ٢٦١
" الخامسة ٢٦٢
النمط الرابع ٢٦٢

خاتمة الفصل ٢٨٣
الخاتمة ..... ٢٨٦_٢٩٠
المصادر والمراجع ..... ٢٩١_٣٠٦
الفهرس التفصيلي لمحتوى الرسالة ..... ٣٠٧_٣٢٢

النتـــائج ٢٦٥
ثالثا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (لـو) ٢٧٣
النمط الأول ٢٧٤
الصورة الأولي ٢٧٥
" الثانية ٢٧٥
" الثالثة ٢٧٦
" الرابعة ٢٧٦
النمط الثاني ٢٧٦
الصورة الأولي ٢٧٧
" الثانية ٢٧٧
النتـــائج ٢٧٨
رابعا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (من) ٢٧٩
الصورة الأولي ٢٧٩
" الثانية ٢٨٠
" الثالثة ٢٨٠
النتـــائج ٢٨١
خامسا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (ما) ٢٨١
سادسا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (متى) ٢٨٢
سابعا ـ الجملة الشرطية المصدرة بـ (أيّ) ٢٨٢

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالى

جامعة عنابة

التعليم العالي والبحث العلمي
المركزية
جامعة أم البواقي

معهد اللغة والأدب العربى

مسرح عدنان مردم بك الشعري

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربى الحديث

اعداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

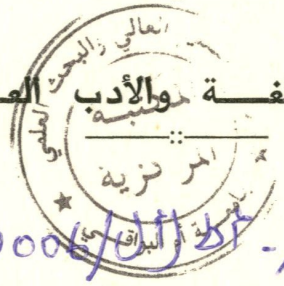
ـــ بوجمعة بوبعيو

12/A
08

الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الـــديمقراطية الشعبيـــــة

وزارة التعلـــــيم العـــــالى

جـــامعـــــة عنـــابـــــة



معـــهد اللغـــة والأدب العـــربى

مسرح عدنـان مردم‌بك الشعري

رسالـــة مقدمة لنيـــل درجـــة الماجستـــير في الأدب العربى الحديث

اعـــداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

ـــ بوجمعة بوبعيو

1407 هـ ـــ 1988 م

وزارة التعلـــيم العـــالى

جـــامعـــة عنـــابـــة

معـــهد اللغـــة والأدب العـــربى

مسرح عدنـان مردم‌بك الشعري

رسالـــة مقدمة لنيـــل درجـــة الماجستـــير في الأدب العربى الحديث

اعـــداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

ـــ بوجمعة بوبعيو

1407 هـ ـــ 1988 م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ظهر فن المسرح حديثا في الأدب العربي، وعلى الرغم من ذلك، فانه حظي في الدراسات النقدية المعاصرة باهتمام كبير من قبل الدارسين ،بصفته أحد الأجناس الأدبية الأكثر حضورا .

وقد حاولت تلك الدراسات النقدية مرافقة تطور هذا الفن ،من حيث الشكل و المضمون ، ولكنها صبّت جلّ اهتماماتها على المسرح النثري ، و أهملت – أو كادت – المسرح الشعري .

ولعل السبب في ذلك يكمن ،في أن بعض الدارسين مازالوا يعتقدون أن المسرح الشعري العربي لم ينضج بعد ،إذا ما قيس بضنوه النثري ، أو الرواية مثلا ، أو أن عدد المسرحيات الشعرية قليلة ، و هذا صحيح لأن شعراء المسرحية في الأدب العربي قليلون جدا ،بالقياس الى كتاب بقية الفنون الأدبية الأخرى ، ولكن أهمية هذا المسرح ،أو أي ابداع آخر لا تقاس بالعدد .

و ظلت هذه القاعدة قائمة بين المسرح الشعري و النقاد ، الى عهد قريب ،حين انكبت جماعة من الباحثين على دراسته و تقويمه .

كان محمود حامد شوكت من أوائل النقاد الذين تناولوا بالدراسة ، وذلك عندما أصدر كتابه ((المسرحية في شعر شوقي)) ،و تلاه محمد مندور بدراستين خص بالأولى مسرحيات شوقي ،و بالثانية مسرحيات عزيز أباظة ، و ركز عدنان بن ذريل على عنصري الشخصية و الصراع ، عند كل من أحمد شوقي و عزيز أباظة و عدنان مردم بك في كتابه ((الشخصية و الصراع المأساوي)) ،وحاول أحمد سليمان الأحمد التأريخ للمسرح الشعري في مؤلفه ((دراسات في المسرح العربي المعاصر)) ، ثم توالت بعد ذلك الدراسات و البحوث،

ولكنما عزفت عن دراسه نتاج بقيه شعراء المسرحيه العربيه ، مثل معين بسيسو و نجيب سرور و محي الدين البرادعي و عبد الرحمن الشرقاوي و سليمان العيسى وعدنان مردم بك ، الذي يعد أغزر الشعراء المسرحيين العرب نتاجا ، اذ بلغ مجموع ما أصدره أربع عشره مسرحيه شعريه .

وقد اخترت دراسه مسرح هذا الكاتب لعده أسباب أهمها :

- ان ماده الشاعر لا تزال بكرا ، اذ لم يدرس نتاجه - فيما أعلم - دراسه شامله ، باستثناء بعض الاشارات السريعه و المتناثره في عدد قليل من الكتب

- في ضوء هذه الماده الغزيره التي توفرت بين يدي ، ازدادت قناعتي بضروره دراسه مسرحياته ، التي تعد رافدا و دفقا جديدا لحركه المسرح الشعري ، الذي مازال كتّابه يشعرون بنوع من الغربه داخل حرم الأدب العربي .

- مازال المسرح الشعري العربي في اعتقادي لم ينل حظه من العنايه ، فالدراسات التي تناولته على الرغم من قلتها تبدو محتشمه .

- التشجيع الذي لقيه الموضوع ، عندما عرضته على أستاذي نسيب نشاوي - رحمه الله - الذي رحّب به ، و تحمس له .

كانت هذه أهم العوامل التي دفعتني الى اختيار مسرح هذا الشاعر موضوعا لرسالتي ، و لأسهم بدوري في بحث و تقويم هذا النوع من التأليف الذي ربما يبدو غريبا .

و لما شرعت في بحث الموضوع ، واجهتني صعاب عديده أهمها :

ندره الدراسات حول مسرح الشاعر ، فما عثرت في هذا المجال - إلا على اشارات سريعه و مقتضبه في بعض الكتب التي تناولت المسرح السوري بصفه

خاصة ،منها اشاره عدنان بن ذريل في كتابيه ((الأدب المسرحي في سوريه)) ،الذي ألمح فيه الى بعض المحاولات التي كتبها عدنان مردم بك ، وهو في بداية حياته الأدبيه ، أما كتابه الثاني ((الشخصيه و الصراع المأساوي)) فقد ركز فيه على عنصري الشخصيه و الصراع ، عند مجموعه من شعراء المسرحيه العربيه ، فهو فضلا عن كونه يتناول عنصرين من العناصر الفنيه في المسرح ،فان الدراسه لا تشمل كل ما أنتجه الشاعر .

أما بسام ساعي في كتابه ((حركة الشعر الحديث في سوريه من خلال أعلامه)) ، فانه تناول فيه ،الشعر السوري برمته ،ولهذا جاء حديثه عن المسرح الشعري السوري مقتضبا و سريعا .

و أما دراسه علي المصري لمسرحيات ((غاده أفاميا)) و ((الحلاج)) و ((دير ياسين)) ، فانهما تفتقر الى روح البحث و التقويم ، وكل ما يمكن أن يقال عنهما : انهما تحيه من كاتب لشاعر ، ولهذا أهملتهما .

في حين أن الدراسات الأخرى غير المباشره ،والتي تتناول المسرح الشعري في الوطن العربي ،أو أحد أعلامه ، اتسم بعضها الذي أمكننا الاطلاع عليه ، بالاختصار الشديد ،كما هو الشأن في رسالة المرسلي بوبطانه ((المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر)) ، فهو على الرغم من كونه ،يعرض للمسرحيه الشعريه العربية المعاصره ،التي استمدت مادتها من التاريخ ، الا أنه لم يزد على دراسه ثلاث مسرحيات ،واحده لعبد الرحمن الشرقاوي ،و ثانيه لصلاح عبد الصبور ،و ثالثه لمحمد الفيتوري و أهمل نتاج بقيه الشعراء ، حتى الذين وقع اختياره عليهم ،لم يدرس

كل مسرحياتهم التاريخيه .

بينما غلب التعميم و التكرار على دراسة كمال اسماعيل ((الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر)) التي تناول فيها مسرحيات أحمد شوقي و عزيز أباظه و عبد الرحمن الشرقاوي و صلاح عبد الصبور .

غير أن ذلك لا ينفي وجود بعض الدراسات الأكثر جديه وعمقا ، مثل دراسه حلال العشري ((ثقافتنا بين الأصالة و المعاصره)) وعاطف سلام ((عن مسرحيات عزيز أباظه)) و يوسف نوفل في ((تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر)) ،على الرغم من أن الكاتب ركز على عنصر الحوار عند مجموعه كبيره من شعراء المسرحيه المصريه .

و هناك أيضا صعوبه الحصول على كثير من المراجع التي من شأنها إغناء البحث ، وهي المعضله التي لا يزال يعاني منها الباحث العربي .

و تتمثل الصعوبه الأخيره، في طبيعة الماده نفسها ،لأن دراسه المسرحيه الشعريه التاريخيه ، ليس عملا سهلا ، اذا ما قيس بدراسه الشعر أو الروايه مثلا ، فالدارس لهذا النوع من المسرح ،عليه أن يلمّ بمقومات هذه التركيبه الثلاثيه " المسرح و الشعر و التاريخ " ،و التوفيق بينهما ، وهذا ليس بالأمر الهين .

و قد تنوعت مصادر و مراجع البحث بتنوع فصوله ، تتصدرها أعمال الشاعر المسرحيه و الغنائيه ،كما استفاد من الكتب القديمه والحديثه مثل تاريخ الطبري ،و تاريخ بغداد،وفن الشعر لأرسطو ، وعلم المسرحيه للأردس نيكول ،و كتابات محمد مندور ،وغنيمي هلال ، و طه وادي ،

وعدنان بن ذريل ،وغيرها مما هو مثبت في قائمة المصادر والمراجع

أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة ،فلعله من الصعوبة بمكان أن يهتدي الباحث المبتدئ الى منهج ما ، منذ الوهلة الأولى ،دون أن يعيش مرحلة التردد و الحيرة ،لا سيما أن الأبحاث التي يمكن أن يسير على هديها قليلة ،وقد تراوح منهج الرسالة ما بين المنهج التاريخي ،و المنهج التحليلي الوصفي ، كما استفاد أيضا من منهج الاحصاء ،و خاصة فيما يتعلق بالشعر و اللغة و أهم البحور التي نظم عليها .

قسمت الرسالة الى تمهيد و أربعة فصول ،تسبقها مقدمة و تتلوها خاتمة .

في التمهيد : ألمحت الى نشأة المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ،و مصادرها (مناهل الابداع) ،و أبرز التيارات الأدبية التي تقاسمتها ،لتكون خلفية لدراسة مسرح عدنان الشعري الذي لم يكن بعيدا عن تأثيرات أولئك الرواد الأوائل الذين حاولوا خلق مسرح شعري في الأدب العربي ،و ايجاد مكانة له ضمن بقية الأجناس الأخرى .

و عالجت في الفصل الأول : حياته و شعره ،مقسما الفصل جزأين ، ركزت في الجزء الأول على نشأة الشاعر و ثقافته ،و البيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها .

و في الثاني على شعره الغنائي و المسرحي ، و أهم القضايا الفنية و الموضوعية التي اتسم بها .

و جاء الفصل الثاني ليعالج مضامين مسرحياته ،فقدمت صوره عن الواقع الفني ابتغاء تزويد القارئ بلمحة عن مضمون كل مسرحية ،لتكون قاعدة

ينطلق منهما في الحكم على النص المسرحي ، لا سيما أن أعماله غير متوفرة ، وكنت خلال ذلك أتعرض لكل مسرحيه بالنقد و التعليق ، وختمته بمجموعة من الملاحظات العامة التي انتهى اليها الفصل .

و أفردت الفصل الثالث للحديث عن بعض مظاهر الكلاسيكية (الاتباعية) الأكثر حضورا في مسرحه ، فقسمت الفصل قسمين ، خصصت الأول للحديث عن تعامل الكاتب مع الأحداث التاريخيه القديمه (اليونانيه و الرومانيه و الأوروبية و العربيه) ، و رجعت في حلها الى منابعها الأولى (كتب التاريخ القديمه) لأتبين من خلال المقارنة بين الواقع الفني (القصصي) و الواقع التاريخي (الموضوعي) ، مدى محافظة الكاتب على تلك الوقائع التي انتخبها من أعماق التاريخ ، و كذلك هل أضاف ، أو حذف ، قدّم ، أو أخّر ، ولماذا ؟ ثم الهدف الذي رمى اليه من ذلك كله .

أما الثاني فخصصته لدراسة الشعر و اللغه ، اذ لاحظت أنه التزم بمقومات القصيدة التقليديه ، فاعتمد نظام الشطرين ، و حافظ على الوزن و الروي في حوار الشخصيه ، ولكنه كان يغيّر ذلك عندما يفسح المجال الحيوار لشخصيه أخرى ، و غلب على معجمه توظيف المفردات الغريبة التي حشرها الكتاب ، مما أثّر سلبا في الحوار ، كما عنيت بأهم الأوزان التي نظم عليها ، و مدى ملاءمتها للحوار المسرحي ، و بعض الظواهر الأخرى التي طبعت مسرحه الشعري ، كالتضمين و الاقتباس .

و عنى الفصل الرابع بدراسة بعض الخصائص الفنيه ، فاقتضى منا ذلك تقسيم الفصل ثلاثه أقسام ، اهتم الأول بدراسة قانون الوحدات الثلاث (الموضوع ، الزمان ، المكان) ، ففي وحدة الموضوع لوحظ أن الشاعر حرص

عليها حرصا شديدا ، فاستبعد كل حادثه أو موقف لا يدعم الحدث الأصلي.
كما التزم وحدة المكان ، على الرغم من أنه قد يجري أحداث المسرحية في أماكن متعددة ، ولكنه يظل مرتبطا بحدود المدينة الواحدة.
بينما ترك التقيد بوحدة الزمن ، لأنه رأى أن تلك الأحداث التاريخية ، التي استمد منها مضامين مسرحياته ، لا يمكن أن تتسع لها الأربع والعشرون ساعة التي حدّدها (أرسطو) وحرص عليها النقد المسرحي القديم .

أما الثاني : فدار حول شخصياته المسرحية من حيث ، أنواعها و مواقفها ، فتبين أن الكاتب تقيد بالأصول الكلاسيكية في اختيار الشخصية المسرحية ، اذ أسند البطولة الى الأمراء و الملوك و الوزراء و القادة ، وحاول الخروج عن هذا المبدأ في مجموعة من المسرحيات ، ولكنه سرعان ما عاد الى الالتزام بذلك المبدأ الذي سار على هديه في مسرحياته الأولى .
ونحن المؤلف حينا ، وأخفق حينا آخر ، في خلق مسوغات مقنعة لذلك الثبات أو التغيير لدى شخصياته .

ودار الجزء الثالث حول الصراع المسرحي من حيث أشكاله ، فلوحظ أنه يختلف من مسرحية الى أخرى ، ففي المسرحيات التي ركّز فيها على محاربة الاستعمار ، أو الاستبداد بالسلطة ، كان شكل الصراع خارجيا ، أما عندما تتصادم الأهواء و النزعات فان الصراع ـ غالبا ـ عندما يتخذ الشكل الداخلي (النفسي) ، وأحيانا يمزج بين الشكلين في المسرحية الواحدة .

وأنهيت الرسالة بخاتمة سجلت فيها جملة من النتائج التي أمكن الوصول اليها .

وفي الختام إن العرفان بالجميل يحملني أقر بفضل أستاذي المشرف الأول المرحوم نسيب نشاوي الذي تعهّد هذا البحث في خطواته الأولى ، بالرعايه و الملاحظات الوجيهه التي ذلّلت الطريق .

و الى استاذي الكريم بوحمعه بوبعيو الذي رحّب بالاشراف ، و تحمل بصبر عشراتي المتعدده ،و أمدني بتوجيهاته القيّمه التي أزاحت تلك العقبات التي كادت تقف بي في منتصف الطريق ، و البحث مدين له باخراجه على هذه الصوره .

و الى أساتذة معهد اللغة و الأدب العربي و ادارته بجامعه عنابة على مساعداتهم لي .

و قد حاولت قدر ما وسعتني المحاولة توخي الحقيقة العلمية ضالة كل باحث ، و أملي أن أكون قد وفّيت الموضوع حقه ، فان وفقت فتلك غايتي و ان أخفقت فحسبي أني بذلت الجهد .

وباللّه التوفيق ...

عنابه في 15 جوان 1988

اسماعيل بن اصفيه

التمهيد

المسرحية الشعرية العربية

(([illegible] كان من [illegible]

[illegible]))

[illegible] 490

نشأة المسرحية الشعرية

لا شك أن العلاقة بين الشعر و المسرح ، قديمة قدم الأدب المسرحي نفسه ، اذ ظل الشعر اللغة الأولى له ، منذ نشأته لدى اليونان ، الى مالع القرن التاسع عشر ، عندما بدأ النثر يزاحمه على تلك المكانة ، وتعد هذه العلاقة بين المسرح و الشعر ، من أهم الخصائص التي التزمها رواد المأساة الاغريقية (اسخيلوس Aiskhulos 525 – 456 ق.م) و (سوفوكليس Sophoklès 497 – 405 ق.م) و (يوريبيدس Euripides 485 – 406ق.م) و وقف (أرسطو Aristo 384 – 322 ق.م) عند ما طويلا ، في أثناء تقنينه لقواعد هذا الجنس الأدبي ، ولم يكن يتخيل أن المسرحية ستكتب يوما نثرا و بالتالي تنفصل عن هذه الصلة الحميمة بين المسرح و الشعر ، وظل هذا الحرص قائما ، على هذه العلاقة لدى كتاب المسرح في عنصر النهضة ، خصوصا في فرنسا ، التي كانت بمهما قلده الكلاسيكيين على الرغم من صيحات بعض الأدباء الرامية الى التخلص من تأثير سيطرة الثقافة الاغريقية الرومانية (1) ، الا أنهم لم يغيروا من الواقع شيئا ، بل زاد المسرحيون تمسكهم بها ، بفضل ما قدمه أقطاب المسرح الكلاسيكي من أعمال خلدوا فيها خلدو شعراء المأساة اليونانية ، وخاصة بعد أن عمل الناقد الفرنسي (بوالو Boileau (2) 1636 – 1711) على ترسيخ تلك القواعد الأرسطية في أذهان المسرحيين ، وذلك في كتابه ((فن الشعر)) الذي يخرج فيه عما سنه

---

(1) حتى ليقول أحدهم : ((من ذا يخلصنا من الاغريق و الرومان)) نقلا عن غنيمي هلال / الرومانتيكية / دار العوده بيروت / ط 6/ 1981/ ص 218

(2) يعتبر بوالو مشرع المدرسة الكلاسيكية و حامع دستورها بفضل كتابه فن الشعر .

(ارسطو) و (هوراس)، وهكذا عجز مناهضو الكلاسيكيه عن خلق أعمال تضاهي تلك التي قدمها (كورناي P. Cornelle 1606 – 1684)، أو (راسين J. Racine 1639 – 1699) وكل ماستاع الرومانسيون بزعامه (فيكتور هيجو V. Hugo 1802 – 1885) – شاعر فرنسا الأكبر – القيام به، أنهم خرجوا بالشعر المسرحي من شكل الى آخر، (من شعر الكسندران الموزون المقفى الى الشعر المرسل على النمط الشكسبيري، ولكن درامات هيجو و ألفريد دوموسيه لم تحقق النجاح الذي حققه المسرح الكلاسيكي.))(1).

ومع أن هذه المحاوله لم تغيير من الحقيقه شيئا، فانها كانت بمنزله ناقوس الخاسر الذي أخذ يهدد الشعر في المسرح، ومع التقدم العلمي و الثوره الفكريه، عرفت أوربا تقدما حضاريا شمل مختلف جوانب الحياه، فحاول الكثيرون من الكتاب احلال النثر مكانه الشعر في المسرح لاعتقادهم أنه لم يعد يتماشى و مقتضيات الحياه الاجتماعيه الجديده ولا يتسنى له التعبير عن متطلباتها، وعلى الرغم من ذلك فان نثر بعضهم جاء أقرب الى روح الشعر، فخابت مساعيهم مره ثانيه في تقديم مسرحيات تضاهي تلك التي نظمت شعرا.

وازدادت قناعه مناهضي الشعر في المسرح، بظهور الاتجاه الواقعي في الأدب الذي فهم لدى البعض منهم فهما خاطئا، حين اعتقدوا أن الواقعيه تتنافى و الشعر في المسرح، قال الكاتب المسرحي الانجليزي (سومرست موم Somerest Maugham): (في اعتقادي أن المسرحيه قد ضلت الطريق، حينما قادتنا الرغبه في الواقعيه لهجر حلبه الشعر،

---

(1) طي الزبيدي / الشعر و الفنون / مختارات من مهرجان المربد الثالث/ وزاره الاعلام العراقيه / بغداد 1974 / ص 48.

إن للشعر منزلة مسرحية سامية فضلا عما يحدثه النغم و الوزن من الاحاسيس و الانفعالات حين يلقى على المسرح ...))[1].

و مع هيمنة مبادئ الواقعية شيئا فشيئا ، أصبحت أغلب المسرحيات ـ ان لم تكن كلها ـ نثرية ، و هكذا قدر للمسرح أن يفقد أحد مقوماته الأساسية ، واعتبر بعض الدارسين ذلك التخلي عن الشعر قتلا للمسرح ((... حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت الا إذا عاد الى ميزته الخاصة وهي الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية و لكن بطريق الشعر .))[2] . ولكن ذلك لم يدم طويلا إذ سرعان ما تقلص أثر الواقعية ، ولا سيما الطبيعية منها ، التي حاولت رصد كل الظواهر الاجتماعية ، رصدا فوتوغرافيا ، يجعل المسرحية قطعة من الحياة بينما المسرحية ليست كذلك ، فهي تمثيل لأحداث حياتية ، حقيقية ، أم خيالية ، و هناك فرق بين المماثلة و المطابقة ، ((إن هذا الميل نحو المذهب الطبيعي لا شأن له بالفن ، وهو ميل يغشي النفس أينما لمحنا آثاره في الفنون . . . فتدريب فرقة من الممثلين على تمثيل الأمور التي ترى في كل غرفة من غرف الاستقبال ، أو أي ناد ، أو حانة ، أو مأوى خاص ، قد لا يعد و في عين أي متفرج أن يكون عملا من أعمال الشعوذة ...))[3].

---

(1) عمر الدسوقي / المسرحية ، نشأتها و تاريخها و أصولها / دار الفكر العربي / ص23

(2) المرجع نفسه / ص 56

(3) ادوار جوردون كريج / في الفن المسرحي / ترجمة / د رينى خشبة / مراجعة علي فهمي / مكتبة الآداب القاهرة 1960 / ص 59

اضافه الى هذه المآخذ على الواقعيه وصيحات بعض الكتاب التي انطلقت هنا وهنالك ، وظهور بعض الاعمال المسرحيه التي حذبت نحوها الانتباه ، باتخاذها الشعر اداه تعبير ، كل هذا وغيره هيأ المناخ لتلك العوده الميمونه للشعر على خشبه المسرح ، لا سيما ماقدمه الشاعر الايرلندي (وليام بتلريتس W. Butler Yeats) من مسرحيات (*) استطاع من خلالها أن يلفت انتباه الجمهور، وأن يوقظ المسرح الشعري من سباته العميق (1) .

غير أن الغيث للمسرح الشعري ، جاء على يد الشاعر الناقد (توماس ستيرن اليوت Tomas Stern Eliot) (**) بفضل ما قدمه من مسرحيات فاق بها أعمال (يتس) ، و تجسد آراءه النظريه الأولى حول هذه القضيه في مقالين مطولين ، أخرج الأول سنه 1919 ، بعنوان ((البيان و الدراما الشعريه)) ، وبعد تسع سنوات ، اصدر مقاله الثاني ((حوار حول الشعر المسرحي)) ، وفيه نعى على من ادعى أن الواقعيه في المسرح تتنافى مع الشعر : ((المسرحيه الشعريه ليست مسرحيه مناقضه ، وانما هي نوع آخر من المسرحيه ، فهي في بعض نواحيها أشد واقعيه من الدراما الطبيعيه لأنها بدلا من أن تلف الطبيعه في رداء من الشعر عليها أن تزيل

(*) كتب يتس سبعه عشره مسرحيه منها : "أحلام الموتى" و "المياه الظليله" و"الماهر" و "نبع الصقر" . . .

(1) الشعر و الناس / ص 33

(**) منها "الصخره" و "جريمه قتل في الكتدرائيه" ، و يرى (ولتر كير) أن المسرحيه الأخيره مثلت في سبعمائه حفله ، و تكرر احياءها بعد ذلك ، أنظر / عيوب التاليف المسرحي / ترجمه عبد الحميد الشلاوي / مكتبه مصر 1980 / ص 344

السطح الظاهري للأشياء ، و أن تعرض ما تحته أو قل انها تعرض الصفحه الداخليه من المظاهر الخارجي الطبيعي .)[1].

و هكذا قدر للمسرحيه الشعريه في أوروبا أن تبعث من جديد يشد ازرها في ذلك عده عوامل منها :

1 - جهود مجموعه من الشعراء و النقاد ، كان في طليعتهم (يتس) الايرلندي ، و (اليوت) الانجليزي و (ابسن) النرويجي ...

2 - ظهور عده تيارات أدبيه كالرمزيه و السرياليه ، و غيرها من المذاهب الفنيه التي قدم أصحابها مسرحيات شعرية لقيت نجاحا كبيرا .

3 - التقدم العلمي الذي أحرزته مجموعه من العلوم ذات صله بالشعر و المسرح على وجه الخصوص ، لا سيما علم النفس الأدبي و سوسيولوجيا الأدب.

4 - سأم الجمهور من الواقعيه الطبيعيه التي لجأت الى تحكيم القوانين العلميه ، ومحاولة مذاهبها تطبيق قواعد و قوانين العلوم على الفنون ، لمحاكاة الحياه ، و تصوير ما تصويرا فوتوغرافيا .

من خلال ما سبق حاول البحث الاشاره الى علاقه الشعر بالمسرح في الآداب الغربيه ، ولكنه لن يعرض الى اشكاليه افتقار العرب للمسرح لكثره ما دار حولها من بحوث و دراسات .[2]

---

(1) ف.أ.ماثينس/ اليوت الشاعر الناقد / ترجمه احسان عباس/المكتبه العصريه /بيروت 1965/ ص 295

(2) منها على سبيل المثال : توفيق الحكيم في مقدمه " الملك أوديب" و محمد كمال الدين في " العرب و المسرح " و عزالدين اسماعيل في " قضايا الانسان في الأدب المسرحي و جلال العشري في " المسرح أبو الفنون" و حسن محسن في " المؤثرات الغربيه في المسرح المصري "، وشمس الدين الحجاجي في " العرب وفن المسرح"...

و يشير الى أن شوقي ،لم يكن أول اديب عربي نظم مسرحيه شعريه فطوع بذلك الشعر الغنائي العربي للمسرح ،على نحو ماشاع عند بعض الدارسين ،فقد سبقه الى هذا التحديد في الشعر خليل اليازجي (1800 - 1889) بمسرحيه ((المروءه و الوفاء ، أو الفرج بعد الضيق)) التي ظهرت مطبوعه في كتاب عام 1876 ،ثم مثلت في بيروت بعد عام من ظهورها و دار موضوعها حول اعتناء النعمان بن المنذر للنصرانيه و اعجابه الشديد بوفاء خالد له ،وهي في مضمونها ذات نزعه اخلاقيه ، عرض اليازجي من خلالها بعض الفضائل و القيم العربيه الحميده كالوفاء و الشهامه ،و ان رأى فيها بعض الدارسين نزعه قوميه اثر افيان السلطان عبد الحميد (1).

و يمكن ارجاع تاريخ المسرحيه الشعريه الى اقدم من ذلك بكثير، فمسرحيات مارون النقاش (1817 - 1855) مثل (أبوالحسن المغفل) 1849 ،و (الحسود السليط) 1853 ،كتبت شعرا — رغم بساطته — ،وبعض مسرحيات احمد أبي خليل القباني (1836 - 1902) و كثير من المسرحيات الاجنبيه ترجمت شعرا (2) ،أو مزيجا من الشعر و النثر (3).

و من المسرحيات الشعريه التي سبقت اعمال شوقي ((مقتل هيرودوس)) لعبد الله البستاني (1854 - 1930) ،الذي ألف عددا من المسرحيات مثل ((حرب الوردتين)) و ((يوسف بن يعقوب)) و ((بروتوس ايام يوليس قيصر)) ،و ((بروتوس ايام تركوين الظالم)) ،غير انها

---

(1) أحمد سليمان الاحمد / دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 41

(2) مثل ترجمات محمد عفت لـ " ماكبث " و " زوبعه البحر" لشكسبير / و " ميروب " لفولتير" و ابراهيم رمزي لـ " قيصر و كليوباترا " لبرنارد شو .

(3) مثل ترجمات نجيب الحداد لـ " روميو و جوليت " بعنوان " شهداء الغرام " و "هرناني" لفيكتور هيجو بعنوان " حمدان" .

ضاعت حميعا – باستثناء مقتل هيرودوس – ولم يبق غير اسمها في كتب الادب(1)

وقد ترجم سليمان البستاني (1856 - 1925) الياذه هوميروس Homêros

في احد عشر الف بيت .

وعرفت هذه الفتره مسرحيات أخرى مثل : ((ابن زيدون و ولاده))

لابراهيم الطرابلسي ، و ((عجائب الاقدار)) لمحمود واصف ، و ((حسن

الوفاء و الظهور بعد الخفاء)) لحامد الصدر و قد شاع فيما النشر

المسجوع ، ولمصطفى كامل مسرحيه بعنوان ((فتح الاندلس)) 1893 -

زاوج فيها – هو الآخر – بين الشعر و الاناشيد و النثر مثل سابقيه ، وهي

السنه التي ظهرت فيها باكوره أحمد شوقي ((علي بك الكبير)) .

ان الهدف من هذا العرض التاريخي تأكيد ماورد في الصفحات السابقه

من أن شوقي لم يكن أول أديب عربي ذلل الشعر الغنائي للمسرح ، ولئن

كانت الريادة من نصيبه ، فلانه الشاعر العربي الذي عبد الطريق ، فنظم

مجموعه من المسرحيات بدأها بـ ((علي بك الكبير))(2) ، 1893 ،

فـ ((مصرع كليوبترا)) 1928 ، تلتها ((مجنون ليلى)) و ((قمبيز))

1931 ، ثم ((عنتره)) ، وأخيرا ((أميره الاندلس))(3) ، و ((الست

هدى)) . واذا كانت المنيه لم تمهل الشاعر ليواصل انتاجه ، فان

الناقد النقديه ، لما قدمه في أخريات حياته ، تلاحظ أنه تاثر و ازداد

فهما لاصول هذا الفن ، من مسرحيه لاخرى ، ومما عيب على شوقي

عدم أخذه بالمذاهب المسرحيه التي عاصرها عندما كان طالبا في

---

(1) ذكر عبد الرحمن ياغي / في كتابه / في الجهود المسرحيه / ص 219 أن محمد نجم يملك نسخا مخطوطه لهذه المسرحيات في مكتبته الخاصه .

(2) اختلف محمد نجم مع محمد مندور في سنه تنقيحها ، فاعتبر نجم أن التنقيح تم سنه 1932 بينما يرى مندور أن ذلك كان سنه 1927 ، و الصواب ما ذهب اليه نجم .

(3) هي الوحيده التي كتبها نثرا ، ويرى طه وادي أن شوقي شرع في كتابه " البخيله " لكن المنيه باغتته و احرقها مبثوثه في الشوقيات المجهوله .

1 ـ اتخاذه التاريخ القديم مصدرا لمآسيه

2 ـ اتخاذه الشعر أداة تعبير

3 ـ حصره الصراع بين القيم ، وقصر البطولة على العظماء

أما الرومانسيه فتحلت ـ هي الاخرى ـ في عدة مظاهر ايضا اهمها :

1 ـ تراخي التقيد بقانون الوحدات الثلاث

2 ـ عدم الالتزام بنهاية المأساة

3 ـ عدم فصله بين الانواع الادبيه ، اذ مزج بين المأساة و الملهاة في المسرحية الواحده (1) .

ان ما قدمه شوقي ـ في تلك المرحلة بالذات ـ ليس بالامر الهين وأن الهفوات التي وقع فيها كالغنائيه ـ مثلا ـ لها ما يسوغها ، ذلك أنه تمرس بالشعر الغنائي ، وليس معقولا أن يبرع دفعه واحده ، ولم تنقص من مكانته لانها طبيعة كل بدايه ، فحين شرع في تأليف مسرحياته لم يجد إرثا مسرحيا عربيا يتكئ عليه ، اذ كان الادب العربي يومها يفتقر الى هذا الفن ، ومن الانصاف أن يكون الحكم على مسرحياته مرتبطا ((بالظروف التي نشأ فيها فنه ، وحصيلة عصره الثقافي من هذا الفن ، فاذا اضفنا الى ذلك خلو تراثنا من فن المسرح ، تبين مدى اهميه الدور الذي قام به شوقي ...)) (2) .

وسيقى تاريخ المسرح العربي ، و الشعري منه خاصه ، يسجل له هذا الفتح الجديد .

و بموت شوقي دخلت المسرحيه الشعريه طورا جديدا ، اذ حمل

---

(1) اعتمدنا في هذه الفروق على كتاب مندور مسرحيات شوقي ص 19 و ما بعدها و أحمد هيكل / الادب القصصي و المسرحي في مصر / ط 4 / ص 304

(2) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / دار المعارف / القاهره 1982 / ص 08

1 - اتخاذه التاريخ القديم مصدرا لمآسيه

2 - اتخاذه الشعر أداة تعبير

3 - حصره الصراع بين القيم ، وقصر البطولة على العظماء

أما الرومانسية فتحلت - هي الاخرى - في عدة مظاهر ايضا اهمها :

1 - ثورة التقيد بقانون الوحدات الثلاث

2 - عدم الالتزام بنهاية المأساة

3 - عدم فصله بين الانواع الادبية ، اذ مزج بين المأساة و الملهاة في المسرحية الواحدة (1) .

ان ما قدمه شوقي - في تلك المرحلة بالذات - ليس بالامر الهين وأن الهفوات التي وقع فيها كالغنائية - مثلا - لهما ما يسوغها ، ذلك أنه تمرس بالشعر الغنائي ، وليس معقولا أن يبرع دفعة واحدة ، ولم تنقص من مكانته لانها طبيعة كل بداية ، فحين شرع في تأليف مسرحياته لم يجد إرثا مسرحيا عربيا يتكئ عليه ، اذ كان الادب العربي يوما يفتقر الى هذا الفن ، ومن الانصاف أن يكون الحكم على مسرحياته مرتبطا ((بالظروف التي نشأ فيها فنه ، وحصيلة عصره الثقافي من هذا الفن ، فاذا اضفنا الى ذلك خلو تراثنا من فن المسرح ، تبين مدى اهمية الدور الذي قام به شوقي ...)) (2) .

وسيقى تاريخ المسرح العربي ، والشعري منه خاصة ، يسجل له هذا الفتح الجديد .

و بموت شوقي دخلت المسرحية الشعرية طورا جديدا ، اذ حمل

---

(1) اعتمدنا في هذه الفروق على كتاب مندور مسرحيات شوقي ص 19 و ما بعدها و أحمد هيكل / الادب القصصي و المسرحي في مصر / ط 4 / ص 304

(2) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / دار المعارف / القاهرة 1982 / ص 08

لواءها – من بعد – نخبة من الشعراء أمثال عزيز أباظه الذي يعد صوره لشوقي وامتدادا له ،ثم عدنان مردم بك (1917 – ٠٠٠٠ م) وسليمان العيسى (1921 – ٠٠٠٠م) ومعين بسيسو (1927 – 1987) وعبد الرحمن الشرقاوي (– 1988م) وصلاح عبد الصبور (1931 – 1981م) ونجيب سرور (1932 – 1978م) ومحي الدين البرادعي (1934 – ٠٠٠٠م) وغيرهم.

ومما لا شك فيه أن المسرحية الشعرية تعدّ من أصعب الأجناس الأدبية لأنها مركب عضوي من ثلاثة عناصر أساسية هي الشعر والشرح والتاريخ ، وعلى الكاتب أن يحافظ على التفاعل القائم بين مقومات هذه التركيبة الثلاثية حتى يصل الى عمل فني متكامل .

والملاحظ أيضا أن معظم كتابها مارسوا الشعر الغنائي زمنا طويلا[1] ، ثم شغفوا بالمسرح فنظموا له ، فمنهم من أقبل عليه وبقي في رحابه ،ومنهم من اضطر الى تركه والعوده الى القصيدة الغنائية .

---

(1) من بين هؤلاء الذين كتبوا الشعر الغنائي قبل التجربه المسرحيه نذكر:

– عزيز أباظه : نشر ديوان "أنات حائره" .

– عدنان مردم بك : نشر " نجوى " و " صفحه وذكرى "

– سليمان العيسى : طبع مجموعه من الدواوين منها : "مع الفجر" و "رمال عطشى" و "شاعر بين الحدران "...

– عبد الرحمن الشرقاوي : له "من أب مصري" و "رساله الى الرئيس الأمريكي"

– صلاح عبد الصبور : أصدر "الناس في بلادي" و "أقول لكم" و "أحلام الفارس القديم".

– نجيب سرور : نشر "أغاني الزاحفين" و "صرعى الحزن "...

– محي الدين البرادعي : طبع "أناشيد الانتصار" و "الرحيل نحو المستقبل" "الحب لغتي" و "بدء ١ من حزيران "

مصادر الابداع في المسرحيه الشعريه العربيه

تنوعت مصادر التأليف في السرح الشعري ، بتنوع مذاهب الكتاب الفنيه، واتجاهاتهم السياسيه و الفكريه و سعه ثقافتهم المسرحيه ، و ابيعنلاحذا الاحداث الاجتماعيه و السياسيه التي عاصروها ، و من تقصي ينابيع الالهام لدى الشعراء المسرحيين العرب ، لوحظ أن جهودهم انصبت على استلهام الاحداث التاريخيه - بالدرجه الأولى - ثم التراث الشعبي و الدين و الأساطير الشرقيه منها و الغربيه ، ولم يقفوا عند حدود مصادرهم العربيه و الاسلاميه بل تعدوها الى تراث العالم و تاريخه .

وهي المصادر نفسها - تقريبا - التي استمد منها كتاب بقيه الاجناس الأدبيه كالقصه و الروايه و المسرحيه النثريه ، مضامين أعمالهم .

أولا : مسرحيات ذات مصدر تاريخي :

ظل التاريخ (*) - بروافده المتعدده في مقدمه ينابيع الالهام في المسرح الشعري العربي على الاطلاق ، لدرجة أن بعض الدارسين جعله سببا في نشوء المسرحيه و تطورها ، ((ولم ترتبط المسرحيه في الوطن العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب ، بل إنها لم تلق القبول ، ولم تنتشر ، ولم تزدهر ، الا باعتمادها التاريخ مصدرا لها .)) (1)

وقد وجدنا سيلا جارفا من المسرحيات التي اعتمدت الوقائع التاريخيه ، وان ما ألف ليصعب على الدارس حصره .

انصبت جهود الشعراء - بشكل خاص - على سير بعض الشخصيات التاريخيه و الاحداث المأساويه ، التي عرفتها الأمة العربيه عبر تاريخها

(*) افردنا له الجزء الأول من الفصل الثالث

(1) زياد محبّك / حركة التأليف المسرحي في سوريه / اتحاد الكتاب العرب دمشق 1982 / ص 206 .

الطويل المشحون بالجراحات، أو التي اعترضت طرق أولئك العظماء في توجيه الأمة نحو الحضاره و الرقي .

ولعل أهم حدث تاريخي قديم ، جذب انتباه كتاب الدراما الشعريه كما استولى - على مشاعر كتاب بقيه الأجناس الأدبيه الأخرى - مأساة الاندلس التي تناولها أكثر من كاتب و من زوايا مختلفه.

و يمكن تحديد اتجاهين في استغلال الوقائع التاريخيه هما :

أ - التركيز على بعض الأحداث التاريخيه الكبرى ، مثل سقوط الحكم العربي في الأندلس ، و دك حصن تدمر، ومأساة فلسطين ، وبعض الثورات التي قامت في الوطن العربي لطرد المستعمر، أو لتحسين الأوضاع الاجتماعيه و السياسيه و الاقتصاديه.

ب - التركيز على سير بعض الشخصيات التاريخيه التي كانت حياتها غاصه بالأحداث الخصبه ، أو تلك التي نسجت حولها بعض الحكايات الغريبه و المتناقضه ، فاختلط فيها الحقيقي بالوهمي ، مثل شخصيه الحلاج و البرامكه و أبي عبد الله الصغير، و سير بعض الأبطال المشهورين في التاريخ . و اختلاف الروايات التاريخيه حولهم من شأنه أن يوفر ماده خصبه صالحه للبناء الدرامي .

وقد يمزج الكاتب بين الأحداث التاريخيه و حياه الشخصيه في عمل واحد على نحو ما فعل شوقي في ((علي بك الكبير)) فهو لم يعالج مسرحيا سيره هذا الرجل - رغم ماقدمه لمصر - بقدر ما أراد القاء الأضواء على ما عانته مصر، من تدهور و اضمحلال ، نتيجه للفتن و الدسائس التي حيكت ضد مصر أولا ، ولعلي بك الكبير ثانيا ، داخل القصر و خارجه ، ثم أثر ذلك كله في حياه الشعب المصري الذي لم يجن من وراء تلك المؤامرات سوى الظلم و ضنك العيش.

و أيضا ما فعله عدنان مردم بك في مسرحيه ((العباسه)) 1968 فلم تكن مأساه هذه الفتاه سوى وسيله ، صوّر من خلالها الصراع الذي

كان قائما على الحكم ، بين العرب - ممثلين في هارون الرشيد و زبيده و أتباعهما - و بين الفرس بزعامه آل برمك و اشياعهم ، وكان من نتيجه ذلك أن ذهبت العباسه ضحيه ، و في المسرحيه صور عديده للحياه الاجتماعيه و السياسيه من جور الحكام الى حياه البذخ و الترف التي كان يحياها الخليفه و حاشيته ، داخل تلك القصور التي كان بعضها حصنا للدسائس السياسيه و الأخلاقيه ، و بالمقابل يعاني الشعب الشقاء و الحرمان ، بل لا تملك حتى حريه التصرف في نفسها ، وقد جسد هذه الحقيقه الوصيفات اللواتي غصت بهن قصور بني العباس ، أراد عدنان من ذلك أن يقول : ان الصراع بين الطرفين اللذين هما في مستوى واحد من القوه غالبا ما يذهب ضحيته الكثير من الابرياء الذين رمز لهم بالعباسه ، ((فالصراع كما نرى صراع على الملك كما ذهب اليه ابن خلدون و اني أخذت بهذه النظره السليمه . . . وجعلت من العباسه الضحيه البريئه . . .)) (1)

أولينا في هذه الدراسه الجانب التاريخي بعض الاهتمام ، لذا آثرنا ذكر بعض المسرحيات التي استلهمت الاحداث التاريخيه بغض النظر عن أعمال شوقي ، وعزيز أباظه ، وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ، لأنها معروفه و مشهوره ، و من بين هذه المسرحيات التي اعتمدت الوقائع التاريخيه :

فتح الاندلس	1931	- فؤاد الخطيب
مملكه اورشليم	1962	عبد المعطي جلال
الفلسطينيات	1968	علي عقله عرسان
الغربباء	1974	= =
مصرع غرناطه	1973	عدنان مردم بك
فلسطين الثائره	1974	= =
سولارا	د . ت	محمد الفيتوري

---

(1) ص 12

أما التي تناولت سيره الشخصيات فهي أكثر و منها :

مأساه حيفارا	1935	معين بسيسو
العباسه	1968	عدنان مردم بك
الحلاج	1971	= =
الازار الحريح	1966	سليمان العيسى
الوزير العاشق	1981	فاروق جويده

وهنا نلاحم بين سيره تلك الشخصيات المنتخبه من التاريخ و الأحداث الاجتماعيه التاريخيه الأخرى على نحو ما نوهنا به لأن مصير أولئك العظماء من الرجال غالبا مايكون مصير أمه كامله ،وليس مصير الشخصيه وحدها ،فسقوط زنوبيا ،وتسليم أبي عبد الله الصغير ،عند عدنان نتج عنه انهاء الوجود العربي في مرحله تاريخيه ما .

ثانيا : مسرحيات ذات مصدر ديني

لعل أقدم المسرحيات الشعريه التي استمدت مضامينها من الكتب المقدسه، ما قدمه عبد الله البستاني من مسرحيات تعود في أصولها الى الدين المسيحي من مثل : ((مقتل هيرودوس لولديه اسكندر و أرسطوبولس)) و ((يوسف بن يعقوب)) و ((بروتوس أيام تروكوين الظالم)) وغيرها ،ولكن هذه المسرحيات ضاعت جميعا ولم يبق منها سوى المسرحيه الاولى [1] ،ومن مثل ((بنت يفتاح)) 1935 لسعيد عقل ،التي تعود ـ هي الأخرى ـ في أصولها الى الكتاب المقدس) (الدين المسيحي) ، و من الدين استلهم محمد رضا شرف الدين مسرحيته ((الحسين عليه السلام)) وصلاح الكريمي مسرحيه ((يوسف النبي)) و عزيز اباظه ((قافله النور)) التي تناول فيها الفترة الأولى لنشر الدعوه الاسلاميه في مملكة الحيره ،ومحمود غنيم ((المرأه المقنعه)) و محمود رضوان ((نور على الصحراء))

---

(1) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي / ص 365 ،وعاطف سلام/عن مسرحيات عزيز أباظه / ص 57 ،و سليمان الأحمد / دراسات في المسرح العربي /ص43

وغيرهم من الكتاب الذين استلهموا مبادئ الدين الاسلامي ، وقصص القرآن الكريم ، وسيره بعض الشخصيات الدينيه ، كالحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما ، والحلاج و رابعه العدويه (1) .

اضافه الى بعض السرحيات الاخرى التي التحم فيها الشعر بالنثر ، مثل (أفكار في الجحيم في الزمن القديم) لداود الشوبري ، و (آدم وحواء) للخوري الكاتب ، ومعظم هذه المسرحيات التي تعود في أصلها الى الدين ذات مغزى أخلاقي تهذيبي (اختلطت فيها الأفكار الدينيه بالأغراض التهذيبيه في مزيج متناسب جمع بين الموعظه الحسنه و السخريه اللاذعه (2)) لذا كثر فيها ضرب الحكم و الامثال ، وبالغ معظم مؤلفيها في التضمين و الاقتباس من الكتب المقدسه ، وقد افتقرت جل تلك الاعمال الى النزعه الدراميه التي هي قوام السرح ، ولئن شاع هذا النوع من التأليف في مراحل تاريخيه معينه ، فانه لفظ انفاسه الاخيره - أو كاد - في هذه المرحله .

وقد عرفت المسرحيه الاوروبيه مثل هذا الاتجاه نحو المنابع الدينيه في العصور الوسطى حين سيطرت الكنيسه على كافه مجالات الحياه ، فظهرت أنواع جديده من المسرحيات قائمه على موضوعات دينيه تناولت حياه المسيح و آلامه و صلبه ، و عالجت أحد ما يسمى بأسرار الكنيسه كما دارت حول حياه القديسيين و ما يتصل بهذه الشخصيات من المعجزات و الكرامات (3) .

كما استمد بعض كتاب هذه الفتره مسرحياتهم من قصص دينيه أخرى مثل قصه خروج آدم من الجنه ، وقتل قابيل لأخيه هابيل ، وغيرها . واشتهر في هذا النوع من التأليف الكاتب الاسباني (كالرون دي لا براكا Delabarca 1600P.C-1681) الذي قدم ما يربو على سبعين مسرحيه دينيه .

---

(1) لمزيد من التوسع راجع / أحمد شوقي قاسم / المسرح الاسلامي مناهجه و روافده

(2) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي الحديث / ص 385

(3) هند قواص / المدخل الى المسرح العربي / دار الكتاب اللبناني / بيروت ، ط 1 / 1981 / ص 130 ، و فرانكو هوايتينج / المدخل الى الفنون المسرحيه ص / 42

ثالثا : مسرحيات ذات مصدر أسطوري

الأسطوره ليست ((أكثر من قصة خياليه بعيده كل البعد عن منطق العلاقات بين الأشياء ، كما أن شخوصها لا ينتمون الى عالم الاسوياء من الناس وانما هم شاذون خارجون على طبيعه البشر.(1))) .

استمدت طائفه أخرى من الشعراء المسرحيين العرب مضامين مسرحياتهم من الأساطير القديمه ، الشرقيه و الغربيه ، و حاولت فئه منهم خلق أساطير جديده و اخضاعها لحمل فكره ما تعبر بها عن قضايا عصرهم و مجتمعهم و برع في توظيف الأساطير في المسرح الشعري ثله من الشعراء مثل خالد الشواف في ((حلجامش)) و ((الأسوار)) و ((شمسو)) و علي محمود طه في ((أغنيه الرياح الأربعه)) 1942 ، ثم ((أرواح و أشباح)) 1943 ، التي تدور ((في جو اغريقي مسحور أبطاله آلهات و آلهه يونانيون . . . يذكروننا بأناس يدرجون على هذه الأرض، وقد ثرامت الينا أخبارهم . كما أن ثمه تشابها و اقترانا بين ما أرادته هذه الأرواح في عالم الأرواح و بين ما صنعته في عالم الماده.(2))) ، و أحمد زكي أبو شادي في ((اردشير)) و ((الالهه)) 1927 ، وفؤاد الخشن في ((أدونيس و عشتروت)) 1964 ، ومحمد عفيفي في ((أراخت)) 1966 ، التي اعتمد فيها أسطوره هنديه ، تتحدث عن الملكه (أراخت) التي كانت تربطها وجدانيا بروح الشعب الذي يمعن زوجها (بلاذ) في تعذيبه و أراد أن يقيم سعادته على أشلاء و ضحايا شعبه و قد أدى تعاطف زوجته (اراخت) مع الشعب بحياتها . . . ولكن (اراخت) التي ماتت، فماتت روح الشعب في شخصها ، نراها تحيا من

---

(1) شفيع السيد / اتجاهات الروايه المصريه / دار المعارف القاهره / ط 1 1978 ص/ 33

(2) علي محمود طه / أرواح و أشباح / المقدمه / ص 6 ، نقلا عن دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 52

حديد ، ثم تنتقم من الملك بمساعده الحيش و الشعب [1] ، ومن المسرحيات الأخرى ((شمسون ودليله)) 1971 لمعين بسيسو ، و ((الحريه والسدم)) 1971 لمحمد مهران السيد الذي اعتمد فيها على أسطوره ايزيس و أزوريس ، و غيرهم الكثير .

و الملاحظ أن الاتجاه نحو الأسطوره كمنبع الهام قليل جدا ، ومتأخر عن بقيه المصادر ، ليس فقط لدى كتاب المسرحيه الشعريه ، بل حتى النثريه منها ، اذ يرجع تاريخ أول مسرحيه عربيه فنيه ، اعتمدت مضمونها من الأساطير الى سنه 1933 [2] ، عندما كتب توفيق الحكيم (1898 -- 1988) ((أهل الكهف)) ، بل حتى المسرحيات المترجمه عن الآداب الأجنبيه و التي تتخذ من الأساطير مصدرا لها ، قليله جدا ، ولعل السبب في هذه الندره أدعا هذا النوع من التأليف قوامه القضايا الذهنيه ، والتعبير عن الأفكار المجرده ، ولم تكن ثقافه الجمهور العربي في تلك الفتره تستوعب أو على الأقل تستصيغ فهم مثل تلك هذه القضايا ، لا سيما أن هذا الفن (المسرح) مازال يزهما لم يرسخ أقدامه بعد .

و من يوم أن فتح توفيق الحكيم [3] باب التأليف الأسطوري -- على مصرعيه -- أمام الكتاب ، لاسيما الناشرين اتجه ثلة منهم الى هذا النبع يستمدون منه مضامين مسرحياتهم و اشتهر في هذا ، علي أحمد باكثير [4] ، و خليل هنداوي [5] ، وسعد الله ونوس [6]

---

(1) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / ص 110

(2) شمس الدين الحجاجي / الأسطوره في المسرح المصري / ص 302 ، و حركه التأليف المسرحي / ص 238

(3) بفضل : "أهل الكهف" 1933 ، "بجماليون 1942" ، " الملك أوديب 1949" " ايزيس 1955" ...

(4) من مسرحيات باكثير الأسطوريه : " مأساه أوديب" 1949 ، " شهرزاد " 1952 " هاروت و ماروت" 1963 ...

(5) منها "سارق النار" 1945 ، " جزيره بلا رجل" 1945 ، " هاروت و ماروت" 1942 " سيزيف" 1962 .

(6) من مسرحيات ونوس : " ماروز تحدق في الحياه" 1963 ، " الحراد " 1965 الرسول المحمول في مأتم أنتيجونا" 1965 .

وغيرهم . ولم يتكن توظيف الأسطوره عند هؤلاء الكتاب هربا من الواقع، أو الاختفاء وراء تلك الرموز، ولكنها استخدمت لمعالجه الواقع وتقديم الحلول الناجعه لبعض المشاكل ، لذا جاءت في معظمها مرتبطه بالحاضر، معبره عن همومه عكس بعض كتاب المسرحيه الشعريه الذين اقتصرت جهودهم على التوظيف و الاحياء و قعدوا بها بعيدا عن مشاكل مجتمعاتهم الراهنه بمعنى أنهم لم يحاولوا تفسيرها من جديد حتى يتمكنوا من ربطها بقضايا عصرهم .

ولعل من أشهر الأساطير التي أغرت أقلام كثير من المبدعين العرب أسطورتي " أوديب " و " شهرزاد " حيث استلهمها طائفه من الكتاب مثل توفيق الحكيم، و علي أحمد باكثير ، وعلي سالم، و عزيز أباظه، وغيرهم ، ونظرا لكون الأسطوره تشكل مصدرا هاما في التأليف المسرحيه المعاصره فقد حظيت بعنايه الكثير من الدارسين.(1)

رابعـــا : مسرحيات ذات مصدر تراثي شعبي

غير أن أهم منبع ظل يغترف منه الكتاب مضامين مسرحياتهم هو التراث الشعبي ـ بألوانه المختلفه ـ و كان خليل القباني رائد هذا الاتجاه في المسرح العربي ، اذ تناول كثيرا من القصص و الحكايات الشعبيه التي شاعت على ألسنه العامه، و الشعراء والقصاصين الشعبيين ، وتناقلتها الأجيال ، لاسيما قصص وحكايات ألف ليله وليله ، وقد بلغ ما أنتجه القباني نحو خمسين مسرحيه(2)، استقى معظم موضوعاتها من التراث الشعبي وقصص ألف ليله و ليله منها ، ((الشاه محمود)) و ((هارون الرشيد مع أنس الجليس)) و ((عنتره)) . ولما ظهر يعقوب صنوع (1839 ـ 1912) ـ فيما بعد ـ وظف هذا التراث و اقتبس منه مجموعه من المسرحيات، و تأثر بالتراث الشعبي حتى في المصطلحات(3)، كما استمد منه شوقي مسرحيته ((مجنون ليلى)) و ((عنتـــره)) .

---

(1) منهم : سعد عبد العزيز في " الأسطوره والدراما " ، وأحمد الحاجي في " الأسطوره في المسرح المصري المعاصر " وعزالدين اسماعيل في "قضايا الانسان في الأدب المسرحي" وغيرهم .

(2) أسعد داغر/مصادر الدراسه الأدبيه/ج 2 / ص 645

(3) نجوى عانوس/مسرح يعقوب صنوع/الهيئه المصريه للكتاب/القاهره/ط 1 / 1984 / ص / 144

كان من نتائج حركه بعث التراث العربي ، وجعله موضع التداول ، ومحاولة ربطه بالتيارات الثقافية العالميه ، التفات مجموعه من المؤلفين العرب الى دراسته ، فأزالوا عنه غبار السنين ، وأفادوا منه في خلق أعمالهم الفنيه .

ولمع اسم نجيب سرور بصفه خاصه ، بين كتاب الدراما الشعريه التراثية ـ ان صحت التسمية ـ الذي اصدر عددا من المسرحيات استهلها بـ : ((ياسين و بهيه)) 1965 ، ثم ((قولوا لعين الشمس)) 1965 ، و ((منين أخيب ناس)) 1965 ، و ((آه ياليل ياقمر)) 1969 ، و رحل قبل أن ينشر مسرحيته الأخيره ((الحكم قبل المداومه)) (1) ، التي استقى موضوعها من التراث الشعبي في الريف المصري .

وكان عزيز أباظه قد اتجه نحو ألف ليله و ليله في مسرحيته ((شهريار)) 1954 ، و نسج ممدوح عدوان خيوط مسرحيته ((المخاض)) 1967 ـ من التراث الشعبي السوري .

ولم يقفوا عند حدود توظيف هذا التراث و استلهامه ، بل تطلعوا الى تراث شعوب العالم ، فقدم رفيق معلوف مسرحية ((تبور)) 1956 من أحداث شعبية مجريه كما استمد أحمد سليمان الأحمد ـ هو الآخر ـ خيوط مسرحية ((مم و زين)) 1945 ، من حكايات شعبيه كرديه جرت أحداثها في شمال العراق .

ومن ضمن الأسماء التي كانت لها اسهامات كبيره في العنايه بالتراث الشعبي العربي و توظيفه في المسرح ، الكاتبان المغربيان الطيب الصديقي أحمد الطيب العلج اللذان خدما المسرح المغربي خدمات جليله اقتباسا ، وترجمه ، و تأليفا ، و اخراجا (2) .

وذا كان محور تلك القصص و الحكايات الشعبيه ، تدور حول موضوعات تستلذها العامه ، كالكرم ، و الشهامه ، و مغامرات الحب و البطوله ، فان

---

(1) في مجله ابداع/ع 7/ حويليه 1985/ ص 106 دراسه حول هذه المسرحيه التي لم تنشر بعد .

(2) لمعرفه اثرهما في المسرح المغربي ، راجع / المسرح المغربي / أديب السلاوي دمشق 1975 ، ومجله أقلام/ع 7/ ص 15/ مارس 1980 .

الشعراء المسرحيين العرب أعادوها دلالات معاصره، من ذلك أن عزيز اباظه ذكر في مقدمه مسرحيه شهريار ((. . . ان ألف ليله وليله لم تعد مجرد قصص بسيطه جذابه، بل إن الكتاب يجدون فيها حلا لبعض قضايا عصرنا، و يكتشفون من خلالها، صوره حيه صحيحه لآمالنا و مخاوفنا و أن شخصيات "شهريار" يتحدون بلغه غير غريبه عنا، حتى انه من الممكن أن يخلع القارىء أو المشاهد على أبطالها أسماء يعرفهم.)) (1). وعلق مندور على مسرحيه ((ياسين و بهيه)) لنجيب سرور بعد عرضها على المسرح القومي المصري، بقوله: ((. . . وهكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيده شعريه قصصيه طويله في صوره دراميه، لا أظن أنها مسبوقه في بلادنا أو غيرها من بلدان العالم. . . شاهدت قصه شعبيه طورها الشاعر الملتزم الى قصه هادفه.)) (2).

و هكذا فهم شعراء المسرحيه العربيه التراث، ولا زال بعضهم يسعى لاعطاء ذلك الإرث الشعبي وجه نظر معاصره و اقامه حسور بينه و بين الواقع العربي المعاصر. شاركهم في التوجه نحو هذا المنبع الذي لا ينضب طائفه من ألمع كتاب المسرحيه النثريه الذين أسهموا بعدد وافر من المسرحيات التي استمدت مضامينها من ذلك التراث من بينهم : توفيق الحكيم في ((الصفقه)) 1956 و ((مجلس العدل)) ، و ألفريد فرج في ((الزير سالم)) 1967 و ((علي جناح التريزي و تابعه قفه)) ، و يوسف ادريس في ((الفرافير)) 1964 ، و قاسم محمد في ((مجالس التراث)) ، و ((بغداد الأزل بين الحد و الهزل)) وغيرها، و رشاد رشدي في ((اتفرج ياسلام)) 1965 ، ويعد عبد الرحمن كاكي ، من أبرز كتاب المسرح في الجزائر استغلالا لهذا

---

(1) دراسات في المسرح العربي المعاصر/ 212

(2) مسرح توفيق الحكيم/ دار نهضه مصر/ القاهره/ ط 3، د. ت/ ص 191

الارث الشعبي ، حيث استلهم منه عددا من المسرحيات منها ، ((الشبكه)) و ((السفر)) و ((شعب الظالمه)) (1).

و كانت مجموعه من كتاب المسرحيه الاوروبيه قد اتجهت نحو التراث تستلهم منه مضامين مسرحياتها ، فبرع في توظيفه نخبه من الكتاب لعل اشهرهما الكاتبان الايرلنديان (وليام يتس) و (جون سينج) اللذان اعتمدا التراث الشعبي الايرلندي في الكثير من مسرحياتهما .

التيارات الأدبيه السائده في المسرح الشعري العربي :

ارتبطت الاجناس الأدبيه منذ نشأتها بحركه المجتمع الانساني ، و كان من نتيجه ذلك الارتباط ، أن ظهرت عده تيارات و اتجاهات تقاسمت الأعمال الأدبيه ، وفق قدرتها في التعبير عن هموم الانسانيه ماضيا ، و حاضرا ، و مستقبلا .

وقد عرفت المسرحيه الشعريه العربيه - على الرغم من حداثه عهدها - عده اتجاهات فنيه ، من كلاسيكيه ، الى رومانسيه ، فواقعيه ثم رمزيه ، وظهر ذلك التبني تاره في الموضوع ، وطورا في الاسلوب أو في طريقه المعالجه و العرض ، و الواقع أن هذه التيارات ، أو المذاهب الفنيه لم تكن ابنه البيئه العربيه ، فقد وفدت الينا من الغرب عبر منافذ الاتصال المختلفه بين الآداب العربيه و الثقافات الأوروبيه .

يمثل الكلاسيكيه (الاتباعيه) في المسرح الشعري العربي - بوجه خاص - أحمد شوقي بفضل ما قدمه من مسرحيات عدت اللبنات الأولى في صرح المسرحيه العربيه ، وجاء من بعده تلميذه عزيز اباظه فأغنى هذا الجنس الادبي بمجموعه من المسرحيات ذات نزعه تقليديه ، أولها ((قيس ولبنى)) 1943 ، وآخرها ((زهره)) 1968 ، ومع عزيز و عدنان مردم بك وخالد الشواف

---

(1) لمزيد من التوسع يراجع / نصرالدين صبيان / اتجاهات المسرح العربي في الجزائر / مخطوط رساله ماجستير / قدم بكليه الآداب جامعه دمشق 1985 / ص230 ومابعدها و سليمان قطايه / المسرح العربي من أين و الى أين ؟ / ص 76

و محمد عفيفي ... تدعم هذا الاتجاه ، حيث التزم هؤلاء الشعر العربي التقليدي فنظموا على البحور الخليليه و لكنهم تصرفوا في حوازاتها فأوردوها مجزؤه أو مشطوره مستغلين في ذلك أقصى ما تبيحه الحوازات العروضيه ، و حافظوا على القافيه و الروي و نظام الشطرين ، واعتمد اللغه الحزله الراقيه ، واتتخبوا موضوعاتهم — و هي في الغلب مأساويه — من التاريخ العربي القديم ، و امتد بصر بعضهم الى التاريخ الأوروبي القديم أيضا ، و أسندوا البطوله الى العظماء من الشخصيات كالملوك و الملكات و الأمراء و الوزراء وقاده الجيش ، وحاول بعضهم التقيد بقانون الوحدات الثلاث (وحده الزمان و المكان و الموضوع) ، وأحروا الصراع بين القيم و العواطف عندما يقع بينهما تعارض وآثروا الوصف على التمثيل .

و على الرغم مما وجه لشعراء هذا الاتجاه من نقد ، فان تاريخ المسرح العربي سيبقى يذكر أن هؤلاء هم الذين أدخلوا هذا الفن الذي افتقر اليه العرب الى حرم الأدب العربي.

و من أعلام الكلاسيكيه ، ظهرت المسرحيه الشعريه الرومانسيه ، ومن أعلامها أحمد زكي أبو شادي (1892— 1955) الذي نشر بعض المسرحيات مثل ((الآلهة))1927 و ((أخناتون)) 1937 و ((الزباء ملكة تدمر))1927 ، و ((احسان)) 1927 وغيرها مع أن بعض الدارسين رأوا أنها أقرب الى فن " الأوبرا" منها الى المسرحيه يدعمهم في ذلك أن المؤلف كان يكتب على غلافها " تلحينات" ، بينما كان يسعى من وراء ذلك الى تمثيلها على خشبه المسرح ، ولكن ذلك الأمل لم يتحقق بعد ، فلا تزال معظم أعماله مخطوطه، الى جانب أبي شادي ، لمع اسم الشاعر المهندس علي محمود طه (1901— 1949) بمسرحيتيه ((أرواح وأشباح)) و ((أغنيه الرياح الأربعه)) ، وربما صدق فيه ماقيل عن أبي شادي في أن كليهما أطلق اسم " تلحينات" على مسرحياته أصلا في تمثيلها على خشبه المسرح ، انطلاقا من أن قيمه العمل المسرحي ، لا تظهر جليا الا بعد تجسيده على خشبه المسرح . (*)

(*) نستثني من ذلك المسرحيات الذهنيه ، وبعض المسرحيات التي كتبت أصلا للقراءه .

من بين الذين اعتبروا مسرحيات أبي شادي ،ومحمود طه " أوبرات " محمد مندور (1) في حين يجمع البعض الآخر على أن ما قدمه الشاعران هو في صميم المسرح الشعري، فقد جاء في تقديم لطفي جمعه لمسرحيه ((احسان)) قوله : ((قصه أحمد زكي أبو شادي أميل إلى الدراما ،منها الى الأوبرا ،لأن الأبرا عاده ليست في حاجه الى ايراد الوقائع معقده ثم تحليلها .)) (2)، وعده إبراهيم حماده شاعرا مسرحيا رومانسيا من الدرجه الأولى (3) ،ونسب محمود أمين العالم الاتجاه الرومانسي في المسرح الشعري العربي لأحمد زكي ،وان لاحظ غلبه الطابع الغنائي على تلك المسرحيات ((فقد كتب أبو شادي مسرحيات شعريه يغلب عليها الطابع الغنائي ،وان اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكي الذي اتسمت به مدرسه أبوللو ،ثم طابع التجربه الوجدانيه الخاصه)) (4). كما أن مسرحيات على محمود طه – هي الأخرى – أميل الى الدراما ، ((وقد أشرف علي محمود طه على عالم الشعر المسرحي ،ثم دخله بمسرحيتيه " أرواح و اشباح " و " أغنيه الرياح الأربع " و في هذه المسرحيه يعيش الشاعر في جو اغريقي مسحور.)) (5).

ويمكن اعتبار جورج أبيض (1880 – 1959) من أوائل المسرحيين الذين دخلوا الاتجاه الرومانسي الى المسرح العربي ،فيما قدمه من أعمال مترجمه عن الآداب الأجنبيه ،بعد عودته من دراسه هذا الفن في فرنسا .

أما التيار الرمزي في المسرحية العربيه ،فقد ظهر في لبنان مع سعيد عقل في مسرحيتيه ((بنت يفتاح)) 1935 ،و ((قدمرس)) 1944 ،والذي أثر في معظم أتباع هذا المذهب في الوطن العربي ، ((وقد

---

1) في كتابه / في المسرح المصري المعاصر / القاهره / ط 1 ، 1971 / ص 256 ومابعدها
2) ابراهيم حماده / أعلام في المسرح العربي / المركز العربي للبحث والنشر / القاهره / 1983 ص / 223
3) المرجع نفسه / ص 309
4) الوجه والقناع في مسرحنا العربي / ص 108 ، عن المؤثرات الغربيه في المسرح المصري / ص 457
5) دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 52

شهد لبنان في فتره ما بين الحربيين العالميتين مولد الرمزيه في الادب شعره ونثره وخاصه في (المسرح الشعري) وكان " سعيد عقل " يمدها بالتأصيل والانتاج على السواء وكانت أراؤه و أدبه ، تجد لها صدى مستحبا عند الشباب ، وقد عاشت الرمزيه ايضا في سوريه و مصر و أبدع فيها الادباء (1)) ومع أن المسرحيتين رمزيتين فان سعيدا لم يتخلص فيهما من آثار الرومانسيه التي اتسمت بها شعره الغنائي ، ((حتي في المأساه الشعريه قدموس الرمزيه نستمع الى أحاديث وجدانيه رومانسيه في الحوار الدائر بين أورب وأخيها قدموس . . .) (2)) . أما بشر فارس (1907 - 1963) و أديب مظهر (1980 - 1928) ، فتجلت في اعمالنا معظم قواعد هذا الاتجاه ، الامر الذي جعل بعض الدارسين يعدونها رائدي الرمزيه في العالم العربي (3) .

ويعزى الاتجاه الى الرمز في المسرح الشعري بصفه خاصه ، الى مجموعه من كتاب المسرح العالمي أمثال : (وليام يتس) ، و (جون سينج) ، و (الايرلنديين) و (موريس ميترلنك M.Maeterlinck) البلجيكي ، و (سترندبرج Strinderg) السويدي ، وقد تأثر معظم هولاء بأفكار و آراء الشاعر الرمزي الفرنسي الكبير (ستيفان مالارميه S. Malarmé توفي نحو 1898) رائد هذه المدرسه ، ((لقد تصور مالارميه لغه مسرحيه جديده ، تتحرر من قواعد تركيب الجمله المعروفه ، وتمتزج فيها الصوره بالحركه امتزاجا ، يعبر عن الحياه الداخليه و النفسيه في اطار مسرحي شعري ، وهذه اللغه الجديده لن تكون واضحه بالمعنى التقليدي ، فهي لن تنقل أفكارا أو تقرر معاني و لن تخاطب العقل بل ستخاطب الخيال ، و ستكون معتمدا تحسيد الاحلام و الخيالات

---

(1) عدنان بن ذريل / الادب المسرحي في سوريه / دار الفن الحديث / دمشق / ط 1 / د . ت / ص 59

(2) نسيب نشاوي / المدارس الادبيه في الشعر العربي المعاصر / ديوان المطبوعات الجامعيه / الجزائر / ط 2 / 1982 / ص 270

(3) ياسين الايوبي / مذاهب الادب / ج 2 / المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر و التوزيع / بيروت / ط 1 / 1982 / ص 150 - 170 و المرجع السابق ص 486

بل والصمت ايضا – تحسيدا شعوريا ...)) (1) .

في حين أن الذي رسخ دعائم الرمزيه في المسرح الشعري العربي المعاصر، هو صلاح عبد الصبور ،الذي أثرى هذا الجنس الأدبي بمجموعه من المسرحيات كانت ((مأساه الحلاج)) 1964 باكوره أعماله ،تلتها ((ليلى والمجنون)) 1970 ،ثم أصدر مسرحياته الأخيره ((بعد أن يموت الملك)) و ((الأميره تنتظر)) و ((مسافر ليل)) 1973 ،كان في الأولى واقعيا ،ثم تحول الى الرمزيه التي تشرف على الواقع وتفضحه .

ومن بين الشعراء الذين تبنوا الرمزيه ،على كنعان في ((السيل)) 1974 ، التي ((تدعو إلى الوحده الداخليه و التخلص من الفساد و الاقطاع ... و تستخدم الى جانب الرمزيه العامه رموزا داخليه خاصه هي أشبه بايضاءات سريعه يسلطها على جزء من المسرح ليكشف لنا الموقف العام كله .)) (2). كما تبنا ها لفيف آخر من شعراء المسرحيه مثل معين بسيسو في بعض أعماله ، وفؤاد الخشن في ((أدونيس وعشتروت)) و عدنان مردم بك في ((أبوبكر الشبلي)) و ((الأتلنتيد)) و ((المغفل)) وغيرها من الأعمال المسرحيه الأخرى التي وإن لم تكن رمزيه محضه ،فهي لا تخلو من آثارها .

بعد ظهور الواقعيه – بمختلف اتجاهاتها – في الأدب الأوروبي خلال القرن التاسع عشر تقريبا ،نتيجه للثوره الشامله التي عرفتها أوروبا في مختلف مجالات الحياه ، وما أحدثته من تحولات في البنى الاجتماعيه و السياسيه و الفكريه ،وشيوع أعمال عمالقتها (تولوستواي L. Tolostaï 1828- 1910) و (تشيكوف Tcheikhov 1860 - 1904)

---

(1) نهاد صليحه / المدارس المسرحيه المعاصره / الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره 1982 / ص 25

(2) بسام ساعي / حركه الشعر الحديث في سوريه / دار المأمون للتراث دمشق ط 1 1978 / ص 103

و (ديكنز C. Dickens 1812-1870) و (بلزاك Belzac 1799-1850)وغيرهم وظهور ما يسمى بالالتزام، و وظيفه الأدب ، و رساله الشاعر ، وغيرها من القضايا التي أصبحت معيارا للعمل الابداعي الجيد ، اضافه الى ظروف عربيه صرفه و عسيره مر بها العالم العربي كل هذه العوامل و غيرها كانت سببا في ظهور الاتجاه الواقعي في الأدب العربي خلال منتصف هذا القرن .

بدأ هذا التيار يسجل حضوره في المسرح الشعري العربي منذ الستينات على وجه التقريب بعد أن تبناه ثله من شعراء المسرحيه العربيه الذين تمكن بعضهم من احتياز مرحله الانبهار بالذات و التغني بآلامها و أحلامها (المرحله الرومانسيه) الى مرحله جديده تظهر فيها أهميه الفرد و مكانته من خلال البنيه العامه لامجتمع.

و ان كانت البدايه الأولى لظهور المذهب الواقعي لدى كتاب المسرح الشعري العربي أبعد من ذلك التاريخ الذي حددناه ، و يذكر سليمان الأحمد أن الأديب اللبناني رئيف خوري أول شاعر مسرحي عربي ، اعتنق الواقعيه الاشتراكيه و جسدها في مسرحيته ((ثوره بيديا)) 1935 ، التي تأثر فيها بالفلسفه الماركسيه ((لقد رأينا أن المسرح الشعري الذي تأثر بالفلسفه الماركسية قد حملته الينا "ثوره بيديا" لرئيف خوري ، منذ أكثر من ثلاثه عقود ولذلك لكون رئيف خوري واحدا من أوئل المثقفين الماركسيين . . . (1))) وهي السنه نفسها التي بدأ فيها هذا المذهب يحدث تأثيرا في فرنسا ((ففي حوالي عام 1935 ظهر صدى هذه الدعوه في فرنسا بين الشعراء الغنائيين الذين ظلوا زرعا بالقطيعه بينهم و بين جمهورهم .)) (2) .

ولكن رئيف مثل في هذا الاتجاه ، اذ لم نعثر له على غير هذه المسرحيه ، لذا انتقلت ريادة هذا المذهب من لبنان الى مصر ، و من رئيف الى الشرقاوي الذي يعد بحق حامل لواء هذا التيار في المسرح الشعري المعاصر ، بفضل ما أبدعه من مسرحيات ذات نزعه واقعيه ، افتتحها عام 1961 بـ ((مأساه جميله)) ثم ((الفتى مهران)) 1966

---

(1) دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 208

(2) غنيمي هلال / الأدب المقارن / دار العوده بيروت / ط 5 / د . ت / ص 398

ف ((ثأر لله*)) في جزأين يحمل الأول عنوان " الحسين ثائرا)) و الثاني ((الحسين شهيدا)) ،التي طرح فيهما ((شرعيه السلطه ،و طبيعه النظام ،و موقف الرعيه منه و طبيعه الاحزاب المعارضه ،و موقفها من السلطه غير الشرعيه ،و طبيعه العمل السياسي لاحباط الانظمه الديكتاتوريه .(1)) ،أعقبها سنه 1976 بمسرحيه ((صلاح الدين و النسر الأحمر)) و هي ثنائيه أيضا ، يحمل جزؤها الأول عنوان((النسر و الغربان)) ويحمل الثاني((النسر و قلب الأسد)) ، وفيها عرض لقضيه معاصره و حساسه ،ذات شقين يتأثر فيها كل شق بالآخر ،وتتلخص في ((أن حريه الوطن لا تنفصل عن حريه المواطن بشقيها السياسي و الاجتماعي (2)) ، وقبل هذا التاريخ كان الشرقاوي قد أخرج مسرحيته ((وطني عكا)) 1970 ، تناول فيها مأساه العرب المعاصره في فلسطين ،غير أن الخيره و الحس القومي ،و التعاطف الوجداني مع أبناء فلسطين دفعه الى المبالغه في ((تصوير سلبيات المؤسسه العسكريه في اسرائيل و ضخم دورها في احداث التغيير المنتظر في محرن الصراع (3)) .

ولعل أهم منافس للشرقاوي في تبني الواقعيه الاشتراكيه في المسرح الشعري ،الشاعر و المخرج نجيب سرور الذي أغنى المسرح العربي بطائفه من المسرحيات منها ((ياسين وبهيه)) و ((آه يا ليل يا قمر)) و ((الحكم قبل المداومه)) ،وقد استلهم نجيب في كل ابداعاته التراث الشعبي بالريف المصري ،مما ربما أهله الى أن يكون رائد المسرحيه الشعريه التراثيه ،ففي ((ياسين و بهيه)) عطه الأول ،دفع الشاعر

(*) أثارت غضب مشايخ الأزهر فحالوا دون عرضها ،أنظر أحمد قاسم / المسرح الاسلامي روافده و مناهجه / ص 353

(1) المرسلي بوبانه/ المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر/مخطوط رساله ماجستير / معهد اللغه و الأدب العربي / جامعه وهران 1986/ص 158

(2) نسيم مجلي / المسرح وقضايا الحريه / الهيئه المصريه العامه للكتاب / القاهره / ص 77

(3) المرجع نفسه / ص 78

بمشكلات الريف المصري و ما يعانيه سكانه من ظالم الاقطاع الى المقدمه ، دون أن يترك المقام الأول للحب [1] ، على الرغم من أن ياسين و بهيه مأساه حب ريفي جرت أحداثه في قريه (بهوت) بالصعيد المصري ، وفي ((الحكم قبل المداومه)) التي أشرنا اليها منذ حين الى أنها لا تزال مخطوطه ، طرح نجيب قضيه حريه الفرد كما يطلبها و يعمل على تحقيقها أملا و رغبه في التعايش مع مجتمعه ، و بين الحريه كما يراها المجتمع ، و يوفرها لأفراده و يصبح الصراع بين الفنانين أمرا متوقعا ، يلجأ فيه المجتمع الى استخدام كافه الأسلحه لفرض ارادته بشتى السبل [2] .

و من المسرحيات الشعريه التي تنحو منحى واقعيا ـ في مضمونها ـ ((ثوره العراق الكبرى)) لعبد الحميد الراضي ، التي تناول فيها مقاومه الشعب العراقي للانتداب البريطاني ، و ((فلسطين الثائرة)) و ((دير ياسين)) لعدنان مردم بك اللتين عرض فيهما لجزء من واقع ابناء فلسطين و مأساتهم الداميه ، ركز في الاولى على أحداث موقعه (القسطل) التي سقط فيها المجاهد الشيخ عبد القادر الحسيني ، و في الثانيه على مذبحه ((دير ياسين)) التي تعد من أفضع المذابح الوحشيه التي هزت مشاعر العالم .

و على الرغم من أن هذه المسرحيات تنبع من التاريخ ، الا أنها مسرحيات واقعيه ، اذ تصور أحداثا من التاريخ العراقي و الفلسطيني ، حيث تظهر شخصيات عراقيه و أنجليزيه عند الراضي ، مثل الياسري و الشبيبي و تشرشل ، و فلسطينيه و صهيونيه عند عدنان مثل عبد القادر الحسيني و الحاج عايش و مناحيم بيغن ، وغيرهم ممن كانوا على قيد الحياه في أثناء تأليف تلك المسرحيات .

---

(1) دراسات في المسرح العربي / ص 63

(2) ابداع محله / الأدب و الفن / ص 107

ومن المسرحيات الوطنيه التي تحمل قدرا من الثوره ،والتي يمكن ادراجها في هـذا الاتجاه ((ميسلون)) لبدر الدين الحامد ،التي أدار أحداثها حول نضال الشعب السوري ضد الغطرسه الفرنسيه ،في معركه غير متكافئه الأطراف يقودها البطل يوسف العظمه الذي كان من بين شهداء الوطن ((وهي الأحداث التي عاشها المؤلف ووعاها وحفظها في وجدانه ثم صورها بشاعريته الأصيله))(1) . وكما ظهرت شخصيات عند الراضي وعدنان ،ظهرت أيضا عند بدرالدين الحامد ،من مثل الملك فيصل ويوسف العظمه وغورو وساطع الحضري وغيرهم من الشخصيات.

وجمله القول : إن الدارس لتاريخ المسرحيه الشعريه العربيه يلاحظ أن هناك تباينا في تبني المذاهب الأدبيه ،والمزج بين أكثر من تيار في العمل الابداعي الواحد ، فقد لاحظ مندور وغيره أن شوقي لم يكن كلاسيكيا محضا ولا رومانسيا في مسرحه ،ولكنه جمع بين أصول هذين المذهبين ،كما لاحظنا أن الكلاسيكيه والواقعيه متداخلتان في بعض مسرحيات عدنان ،مع ميل الى الرمز والايحاء لاسيما في أعماله الأخيره مثل : ((الاتلنتيد)) و ((المغفل)) و ((القزم)) ويلاحظ هذه المزاوجه بين الواقعيه والرمزيه في مسرح صلاح عبد الصبور الذي بدأ واقعيا ثم تحول الى رمزي ،في حين تعانقت الرومانسيه بالرمزيه فيما قدمه سعيد عقل على نحو ما بين ذلك نسيب نشاوي ، بمعنى أن هناك خيوطا في هذه المسرحيه الرمزيه تربطها بالرومانسيه ،وتشدها اليها ،ولم ينج من هذا التذبذب الفني من شعراء المسرح العربي سوى الشرقاوي وبسيسو وسرور الذين التزموا بقواعد المسرح الواقعي الاشتراكي ،وتأثروا كثيرا بأعمال (الكسندر بوشكين) و (نيكولاي غوغول) و (أنطوان تشيكوف) وغيرهم . والى هذا التنوع المذهبي الذي عرفته المسرحيه العربيه الشعريه منها والنثريه ،يشير غنيمي هلال بقوله :((... لم تلتزم المسرحيه مذهبا معينا ،بل تأثرت بالمذاهب كلها ،وقد تأثرنا بالكلاسيكيه

---

(1) زياد محيك / حركه التأليف المسرحي في سوريه/ ص 230

في الموضوعات و النواحي الفنيه ،وسرعان ما تأثرنا الى جانبها بالرومانتيكيه في المسرحيات ذات الطابع العاطفي ،و في المسرحيات التي تشيد بالماضي الوطني))[1].

وقد كان أمين محمود العالم من أوائل النقاد الذين أشاروا الى وجود مدارس أدبيه في المسرح الشعري العربي ، وذلك في كتابه ((الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر)) .

لقد بدا لنا ،ونحن بصدد دراسة مسرح عدنان مردم بك ضروره الاشاره في هذا التمهيد ،الى نشأه المسرحيه الشعريه في الأدب العربي الحديث ،والى ابرز مصادرها الابداعيه ،والتيارات الفنيه المختلفه التي تقاسمتها ،لتكون لنا بمنزله الجسر الذي نعبر من خلاله الى عالم هذا الشاعر المسرحي ،الذي لم يكن ببعيد عن تأثيرات شوقي فقد أخذ عدنان منذ الصغر يحذو حذوه و يجمع أخباره من مجالس أدبيه الأدبيه ،ويذكر الشاعر في مقدمه أول مسرحيه طبعها أنه تأثر بمسرحيتي ((كليوباترا)) و ((مجنون ليلى)) ،كما أنه تأثر من بعيد أو قريب بمسرحيات عزيز اباظه الذي كانت تربطه به علاقه وطيده الى أن توفي عزيز اباظه ، وتبدو ملامح بعض هذا التأثير في مصادر الابداع ،فقد صور عزيز في ((غروب الأندلس)) أفول نجم العرب في بلاد الأندلس فتناول عدنان الموضوع نفسه في ((مصرع غرناطه)) ،كما اشتركا في مصادر أساسه ((العباسه)) ، وان كانت هناك كثير من الفروق الفنيه بينهما ،كما تأثر أيضا بشوقي في الهدف المسرحي ،فقد انبرى كل منهما في الدفاع عن ملكه من ملكات بلاده ،فشوقي يبرئ كليوباترا مما علق بها ،وعدنان – هو الآخر – يبرز وانيه زنوبيه ،ويجعلها تضحي بحياتها في سبيل وطنها .

وقد التزم عدنان قوالب الشعر العربي القديم ، فاعتمد البيت ذي الشطرين الموزون

---

(1) الأدب المقارن / ص 177

على أحد البحور الشعريه الخليليه ، كما فعل ذلك شوقي و عزيز اباظه و غيرهما .

ولذلك فاننا نعتبر مسرح عدنان امتدادا للمنهج الذي بدأه شوقي و حاول عزيز اباظه اكماله .

في ضوء تلك المعطيات السابقه حاول التمهيد تبيان الظروف العامه التي نشأت فيها المسرحيه الشعريه العربيه و الى مصادرها و ذات حاجاتها الفنيه لتكون خلفيه لدراسه انتاج عدنان مردم بك المسرحي .

الفصل الأول

حياته وشعره

أولا :

حيـــاتـــــه

أ ـ مـــولـــــده

ب ـ نشأته و ثقافتـــه

أ ـ مولـــــده

ولد عدنان مردم بك عام 1917 (1)، في مدينه دمشق بأحد احيائها العتيقه "سوق الحميديه"، من أسره دمشقيه عريقه اشتهرت بالثراء و الثقافه و المكانه الاجتماعيه البارزه، فوالده خليل (1885 - 1959) علم من أعلام النهضه في بلاد الشام أخذ الشعر و الأدب عن أخواله ـ الذين هم في الوقت نفسه أخوال عدنان ـ آل الحمزاوي الذين يعدون في نسبهم الى الحسين بن علي (رضي الله عنهما) (2). كما أن والدته زهراء الحمزاوي، تنتمي ـ هي الأخرى ـ الى هذه الأسره، التي آلت اليها نقابه الأشراف في بلاد الشام أكثر من ستة قرون، انتهت بهم في العصر الحديث، اذ توفي سعيد الحمزاوي آخر نقيب لهم عام 1977 (3). ويبدو أن هناك روابط قديمه بين أسره آل الحمزاوي، وآل مردم تتمثل في المصاهره المتصله بينهما.

كان جده لأمه محمود الحمزاوي مفتي ديار الشام، شاعرا معروفا، أخذ الشعر عن أجداده الذين أشتهر منهم بصفه خاصه عبد الرحمن حمزه المعروف باسم "ابن النقيب" (*) الذي أشرف المجلس العلمي بدمشق على طبع ديوانه بتحقيق عبد الله الجبوري.

أما والده خليل فقد كان شاعرا، ناثرا، وسياسيا كبيرا، ذاع صيته في النصف الأول من هذا القرن، وقد شغل عند منصب هامه، في العهد العثماني

---

(1) اعتمدت في ترجمه حياه المؤلف كتاب سامي الكيالي "الأدب المعاصر في سوريه" ص 417 ونسيب نشاوي المدارس الأدبيه /ص 138، و علي المصري "المسرح المردمي دراسه في مسرحيه الحلاج" /ص 13 و مابعدها، وبعض الكتب الأخرى، مثل "معجم كتاب سوريه" لأديب عزت، و "معجم المؤلفين السوريين" لعبد القادر عياش و غيرها

(2) خليل مردم بك / أعيان القرن الثالث عشر / لجنه التراث العربي بيروت / ط 1 1971 / ص 19

(3) علي المصري / المسرح المردمي / مؤسسه الرساله ببروت / 1980 / ص 19

(*) وقد ألف عمر موسى باشا كتابا بعنوان "ابن النقيب" طبع في دمشق نحو 1969 كما أوحى لنا بذلك الأستاذ المشرف الأول.

عهد اليه برئاسه الديوان زمن الركابي باشا ، وعند بويع فيصل ، ملكا على بلاد الشام و ألف أول وزاره سوريه ، عين خليل معاونا لمدير ديوان الوزراء ، ((فألف مدرسه للتدريب على كتابه الرسائل باللغه العربيه بدلا من التركيه .)) (1) . ثم انتخب عضوا في المجمع العلمي العربي (مجمع اللغه العربيه حاليا) . ولما سقطت الحكومه السوريه و طرد الفرنسيون فيصل سافر خليل الى لندن وانتسب الى جامعتها مدة ثلاث سنوات ، ثم عاد الى نشاطه الفني المجمع فنظم قصيده "ميسلون" (*) التي مجد فيها روح يوسف العظمه كما وضع النشيد الرسمي السوري "حماه الديار" الذي مازال معتمدا الى اليوم ، ((وصف فيه ربوع الشام بأنها معقل العرب و عرش الشموس ، تزهو بنفوس ابنائها الاوباء ذوي الماضي التليد

حماه الديار عليكم سلام
أبت أن تذل النفوس الكرام
عرين العروبه بيت حرام
وعرش الشموس حمى لا يضام (2) (3)

بعد الاستقلال ، عهد اليه بعده وظائف منها : وزاره المعارف ، فالصحه العامه ، الخارجيه ، فأمين عام سر المجمع العلمي ، كما انتخب عضوا في بعض المجامع العربيه و الاجنبيه ، مثل مجمع اللغة العربية المصري ، فالعراقي ، ومجمع البحر الابيض المتوسط في (بالارمو) باطاليا ، فعضو افي لجنه تحرير دائره المعارف الاسلاميه (4) ، وخلف محمد كرد علي (1876 – 1953) بعد وفاته

---

(1) نسيب نشاوي / مجله الدوحه / ع سبتمبر 1982 / ص 128

(*) استلهم الكثير من الكتاب هذه الحادثه التاريخيه في ابداعاتهم الادبيه

(2) المرجع نفسه الصفحه ص 128

(3) عمر رضا كحاله / معجم المؤلفين / ج 13 / ص 384 ، و خير الدين الزركلي الاعلام / ج 2 / ص 315 ، وأحمد داغر / مصادر الدراسه الأدبيه / ج3 / القسم الثاني / ص 1183

في رئاسته المجمع العلمي السوري ، وهي الوظيفة التي ظل يشغلها الى أن وافته المنية عام 1959 .

صاحب مولد عدنان فترة من أحلك الفترات في تاريخ بلاد الشام، التي دخلت الحرب العالمية الاولى الى جانب الحلفاء بناء على الوعود التي قدمتها بريطانيا للشريف حسين ، وبعد انتهاء الحرب ألف الملك فيصل حكومة عربية ولكن الحلفاء نقضوا عهودهم ، فقسموا بلاد الشام فيما بينهم في مؤتمر (سان ريمو) بايطاليا عام 1920 ، وسارع الانجليز الى ترسيخ فكرة اقامة وطن قومي لليهود بفلسطين .

ب - نشأته وثقافته

في هذه الاسرة المثقفة ، ولد عدنان ، وترعرع بين أحضانها ، وقد عني والده بتوجيهه منذ الصغر ، فأدخله الكتّاب في سن مبكرة - دون الخامسة - الذي تعلم فيه اولى حروف الهجاء ، ولم يزل يرعاه فأدخله المدرسة الابتدائية " ملا الطاهر" ، وبعد أن أنهى المرحلة الاولى تلقى تعليمه الاعدادي في الكلية العلمية بدمشق ، وفيها أخذ دروس الادب على يد والده الذي يعد أستاذه الأول والمباشر ، لاسيما أن هذه المهنة (التدريس) لم تكن غريبة على هذا الوالد الذي قضى فيها ردحا من الزمن ، أما سائر المواد الاخرى ، فقد تتلمذ فيها على يد نخبة من الاساتذة المشهورين في عصره من أمثال محمد البزم ، ورشيد بقدونس ، وسليم الزركلي ، وزين العابدين التونسي وغيرهم .

في هذه المرحلة من الدراسة ازداد شغف عدنان باللغة العربية وآدابها ، لا سيما أن والده ظل يصحبه معه في المجالس والمناسبات باعتباره الابن الوحيد

للاسره ،ثم ليعوضه عما عاناه من حرمان عندما كان الوالد مهاجرا ببريطانيا و حضر مجالسه العلمية و الادبيه نخبة من المثقفين العرب ،مما كان له الاثر الاكبر في تنميه شخصيه عدنان الادبية و الفكريه ، التي بدأت تتفتح في سن مبكرة ، حيث بدأ ينظم الشعر وهو دون العشرين .

و في تلك المجالس التي كانت تعقد للمطارحات الشعريه ،و المساجلات الادبيه و الفكريه ، سواء التي كان مقرها بيت والده ،او المجلس العلمي ، أو دور اصدقاء والده ،تعرف عدنان الى نخبه من أعلام الفكر و الأدب مثل الامير شكيب ارسلان ،وعزالدين التنوخي ، و بشاره الخوري ،و محمد كرد علي وحسن الزيات ،وزكي مبارك ...

يقول عدنان : ((وللوسط الادبي الذي عشت فيه تأثيره الكبير عليّ ،فقد فتحت حفنلي على والد من كبار الشعراء ،وكان جميع من يتردد علينا لا يخرج عن كونه واحدا من ثلاثه " كاتبا أو عالما أو شاعرا " ،وكانت دارنا نادوه أدبيه يؤمها رجال الادب ، وكنت على صغر سني اجلس معهم و أستمع الى أحاديثهم ...(1)) ، وعلى الرغم من بعض المبالغه في هذا النص ،فان هنا حقيقه تتمثل في أن بيت خليل مردم كان ملتقى الادباء و الشعراء من أهل الشام .

و في هذه المرحلة من حياته ، حفظ القرآن الكريم ،و جزءا من الأحاديث النبويه ،والحكم و الأمثال العربيه ،وبعض الشعر القديم ، كشعر طرفه بن العبد (ت 564) ،وزهير بن ابي سلمى (530 - 627) ،وأبي العلاء المعري (973-1057) ،و أبي الطايب المتنبي (914 - 965) ،و أعجب بكتابات الجاحظ (775-868

---

(1) سامي الكيالي / الادب العربي المعاصر في سوريه / ص 417

وأبي الفرج الاصفهاني (تـ 356 / 967) ،قال : ((... ان الاديب الذي استهواني في القديم الجاحظ و يشاركه الاعجاب أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الاغاني .)) (1) .

أما المحدثون فهاله منهم أحمد شوقي الذي يعده شاعر العروبة الأول ثم أحمد أمين ،وأحمد حسن الزيات ،غير أن شعره الغنائي ،وبعض مسرحياته ،كشفا عن تأثره ببعض الشعراء الآخرين .

أما في مجال الفلسفه فقد قرأ لفلاسفه المسلمين و أعجب بانتاج الفرابي وابن سينا ، وبهذه القراءة لعيون الادب العربي ،شعره و نثره ،حفظ عدنان لنفسه لغه شعريه أصيله ، و بيان عربيا صافيا .

أتقن اللغه الفرنسيه ، ودرس الادب الفرنسي الذي كان ضمن المقرر على يد الاستاذ (لويس دو فانس سيقرا) ،كما أجاد اللغة الانجليزيه حيث ألم بقواعدها و أوصولها ،على يد الاستاذ (سافح) الذي يعود اليه الفضل في اجادة الشاعر لها .

بعد حصوله على شهاده الباكالوريا ،انتسب الى كليه الحقوق في الجامعة السوريه بدمشق ،و قد يلوح في التوجه لدراسه القانون ، تعارض مع تكوينه الثقافي ،وابتعاد عن ميوله الادبية و الفنية ، ولعل أسرة الشاعر اختارت له كلية الحقوق ،ليتخرج قاضيا ،أو محاميا نظرا للوجاهه الكبيره التي كانت ولا تزال تتمتع بها هذه المهنة في المجتمع، و سيبدو - فيما بعد - أن النجاح الذي حققه عدنان و السمعه التي أصبح يتمتع بها ،لم يكن وراءها دراسته للقانون ،بل حبه للادب و الثقافه .

---

(1) رساله من المؤلف مؤرخه بدمشق في 1985/2/14

في أثناء دراسته الجامعية ، بدأ الشق الثاني من ثقافة عدنان الوافية ، زيادة على مواد الحقوق ، اذ ولى وجهه نحو الثقافة الأوروبية، وامتدت قراءاته الى كتب الأدب والفلسفة ، وخاصة شعراء المسرحية الكلاسيكية. ففي مجال الفلسفة قرأ للمشهورين أمثال (سبينوزا B. Spinoza 1632 — 1677) و (روسو J.J Rausseau 1724 — 1804) ، و (نيتشه Nitzsche 1844 — 1900) وغيرهم ، لدرجة أنه خاف على نفسه من الضياع في متاهات تلك الأفكار والآراء المتناقضة.

وفي المسرح اطلع على آثار كتاب المسرحية الأوروبية وأعلامها مثل : (كورناي) و (موليير) و (راسين) و (شكسبير) و (ابسن) و (برنارد شو) ولا تزال أعمال هؤلاء العمالقة قريبة إلى نفسه ، قال في حوار: ((والمسرحيات التي أقرأها باستمرار مسرحيات شكسبير الانجليزي ، ومسرحيات كورناي وراسين و موليير من الأدب القديم ، ومسرحيات ابسن و برنارد شو في الأدب الحديث ، وأحد لذة في مطالعة الأدب الفرنسي و الأنجليزي من خلال النصوص الفرنسية والأنجليزية (1))) ، وأعجب بآثار شعراء المأساة اليونانية ، وخاصة مسرحيات (سوفوكليس) و (ارستوفان) واعترف بذلك مرارا (2). وأثرت مداوماته على قراءة أعمال المأساة الأوروبية في تعميق النزعة الكلاسيكية الصارخة في مسرحه (*) ، وبذلك دعم ثقافته

---

(1) المرجع السابق

(2) في حوار أجراه معه عدنان بن ذريل أنظر / كتابه / الشخصية و الصراع المأساوي / ص 195

(*) سنعرض لمظاهر هذه النزعة في الفصل الثالث .

العربيه ،باطلاعه الواسع على الثقافه الغربيه ، لا سيما الفرنسيه و الانجليزيه وساعده على ذلك تمكنه من اللغتين بحيث كان يقرأ تلك الآثار الادبيه بلغتها . إثر تخرجه بشهاده الليسانس في الحقوق عام 1940 ،مارس المهنه من خلال عده وظائف بدأها بالاشتغال في وزاره الرعايه و الشباب و هو في الثالثه و العشرين من عمره ،لمده ثلاث سنوات .

و يبدو أن التناقض بين الحرفه و الموهبه ليس وقفا على عدنان ،فالكثير من الادباء العرب لم يؤد علمهم تعليمهم إلى الابداع ، فلكليات الحقوق و الطب فضل كبير على الادب العربي ،إذ تخرج من كليه الحقوق نخبه من ألمع الشعراء و الكتاب ، مثل : أحمد شوقي ،و توفيق الحكيم ،و محمد حسين هيكل ، و نزار قباني ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، و أخرجت كليات الطب أحمد زكي أبو شادي ،وعبد السلام العجيلي ،وابراهيم ناجي ،و يوسف ادريس. . .

في عام 1943 ألغيت وزاره الرعايه و الشباب ، فلم يكترث بهذا الامر لأنه كان يعد نفسه لمهنه التدريس في كليه الحقوق بجامعه دمشق ، وكان آملا أن يجد يد المساعده ،لكن الذين وثق بمساعدتهم خذلوه ، بل وقفوا في طريقه ،فغض النظر و انصرف الى المحاماه مده خمس سنوات ،و هي المهنه التي ساعدته على معرفه طبائع الناس المختلفه و المتناقضه ،فكشفت له على المكر و الخداع و التلاعب بالقوانين و لكن ذلك لم يزحزح ايمانه بوجود الخير في نفوس البشر مهما بلغ بهم التوحش (1) .

---

(1) نسيب نشاوي / من محاضره ألقيت على طلبه معهد اللغات و الآداب بجامعه عنابه / عام 1932 — 1983

وفي عام 1948 تراه المحاماة و انتسب الى القضاء فأطل على المجتمع من زاويه أخرى ، و ظل يشغل هذا المنصب الى أن رقي الى مرتبة مستشار محكمة النقض في القضاء السوري .

و خلال شغله لهذه الوظيفه فوجئ يوم 21 حزيران 1959 بوفاة والده خليل ، عن عمر يناهز الاربعه و الستين فحزن عليه حزنا شديدا . و بعد هذه الحادثه بفتره دامت نحو سنه هفا قلبه للزواج فاقترن بفتاه ، و أثمر هذا الزواج أربعه أولاد ، و لا ندري سبب هذا التأخير ، لا سيما أن عوامل الاستقرار المادية و الصحية كانت في متناول يديه ، و نلحظ هذا الاضراب عن الزواج في حينه عند بعض الادباء العرب مثل : توفيق الحكيم ، و نازك الملائكه ...

انعكست تلك الثقافة القضائيه و العمليه على الكثير من أعماله الشعريه لا سيما المسرحيه منها ، ففي مأساه ((الحلاج)) و ((رابعه العدويه)) ، و ((العباسه)) وقف كقاض يريد انصاف أولئك المظلومين الذين ذهبوا ضحايا لملابسات شتى ، فشوه الحلاج الساسيه و الاجتماعيه ألبسها حكام بني العباس و حاشيتهم رداء الزندقه ، و عرى ذلك الرداء عن ستر الحقيقه ، فكان الثوب ممزقا مهلهلا . يقول عدنان في مقدمه مسرحيه الحلاج : ((حاولت في مسرحيتي هذه أن أنصف الحلاج فيما له و ما عليه ، و بينت أن سبب قتل الحلاج يرجع الى اسباب سياسيه بحته ، فقد كان ثائرا على نظام مجتمعه)) (1) و يتكرر في مسرحية العباسه الموقف نفسه ، موقف القاضي الذي يريد البت في قضيه

---

(1) ص 11 / مؤسسه عويدات بيروت / ط 1 / 1973

(*) الكلمات المسطر تحتها لها دلالات و ايحاءات قانونيه

بحضور الطرفين المتنازعين ، بل حتى في تعبيراته نشتم منها لغة القانون ، وأثر تلك المهنة ، يقول المؤلف : ((وحاولت أن أنصف كلا الطرفين في تصوير ما لهما وما عليهما ، وجعلت من العباسة الضحية البريئة الـ...)) (1) .

ويظهر ذلك ايضا في شعره الغنائي من خلال دفاعه عن تلك الطبقة المحرومة وتصويره لمعاناة هذه الشريحة الاجتماعية المتمثلة في أصحاب الحرف والموظفين الصغار كالخباز والراعي والحمال ... أو من أطلق عليهم اسم المعذبين في الأرض (2) .

ظل عدنان يشغل مهنة مستشار بمحكمة النقض حتى عام 1966 حيث أجبر على ترك الوظيفة وأحيل على التقاعد وهو لم يتجاوز السن القانونية بعد ، وقد أرخ لتلك الحادثة (اقالته من القضاء) بقصيدة "الأشباح" التي لم ينشرها إلا سنة 1970 ، بعد أن تغيرت الاوضاع السياسية السابقة ، منها قوله :

طامس الدجى ما سع من قبس	لحقائق سطعت من القدم
وتساوت الاضداد وائتلفت	أشكالها في حالك الظلم
وعفت يد الظلماء ما سطرت	أقلام افذاذ من الحكم
تسري بغاث الطير سارحة	في ليلها وتعيث كالبهم
قد شفها أن الظلام حمى	لشراذم وملاذ متهم (3)

---

(1) ص 12

(*) الكلمات المسطرة تحتها لها دلالات وايحاءات قانونية

(2) انظر ديوانه / نفحات شامية / مؤسسة الرسالة بيروت / ط 1 / 1979

(3) عدنان مردم بك / عبير من دمشق / مؤسسة الرسالة بيروت / ط 1 / 1970 ص 126

لم يشغل عدنان نفسه بالسياسه ،ولا الانتماءات الحزبية لذا ظل بعيدا ـ كما ظلت أعماله ـ عن اضواء الصحف و المحلات العربية التي تسيطر عليها الاحزاب السياسيه في تلك الدول ،ولكنه هاجم و بأسوب رمزي ساخر في ((المغفل)) و((الانتلنتيد)) السياسيين و احتراف السياسة و النظام الديمقراطي الزائف الذي لا يخدم مصلحه الوطن ،ولا يدافع عن شرف و حقوق هذه الأمه ،التي نفتخر جميعا بالانتساب لها ،على الرغم من المحن التي اعترضتها ماضيا و حاضرا . وليس معنى هذا أنه انطوى على نفسه ، فظل بعيدا عن العالم الخارجي بل كان منفتحا على العالم ،ومما يؤكد ذلك كثره أسفاره و رحلاته العديده الى فرنسا و لاسيما العاصمه باريس ،وكذا زياراته لانجلتره ،و بغداد و تردده على فينا و مصر و بيروت ،و قد زار عام 1975 مدينتي تلمسان و الجزائر،بمناسبه مشاركته في الملتقى السادس للفكر الاسلامي الذي احتضنته مدينه تلمسان .

و نستشف من خلال الرسائل التي تمكنا من الحصول على نسخ مصوره منها ، أن الشاعر كانت تربطه علاقه و طيده بمجموعه كبيرة من أدباء الوطن العربي ، لا سيما مصر حيث عرف أحمد حسن الزيات ، و أحمد أمين ،و محمود تيمور و بنت الشاطىء (عائشه عبد الرحمن) ،و أنور الجندي ،وخاصه عزيز اباظه ،حيث كان لصلته به اهتمام خاص ،فظلت المراسله بينهما قائمه الى حين وفاه عزيز أباظه .

و في سوريه موطن الشاعر نشأت أول علاقه له مع الأدباء الشباب من بني جيله كانت مع نزار قباني ، يضاف الى ذلك علاقاته الحميمه بسامي الكيالي ،و عبد السلام العجيلي ،وعدنان بن ذريل ،وأحمد الجندي ،وسليم الزركلي اللذين قام صحبتيهما بتحقيق بعض المخطوطات بتكليف من المجلس العلمي بدمشق .

وكانت له صلات في لبنان مع أنيس المقدسي ، وقسطاكي زريق ، ومع بعض أدباء بغداد ، مثل : بهجه الأثري ، ومخائيل عواد ، وغيرهم من أدباء العربيه ، ومن الاجانب نذكر المستعرب المسلم عبد الكريم جرمانوس .

دارت المراسلات بينه وبين هؤلاء الكتاب حول الكثير من القضايا الفكريه والادبية بشكل خاص ، التي كانت - ولا يزال بعضها - يشغل فكرهم ، ويناوي تحت ذلك ايضا اطلاع هؤلاء الادباء على انتاج بعضهم البعض .

اذا ، ابتداء من النصف الثاني من الستينيات عاد عدنان ثانيه - بعد انقطاع طويل عن النشر وان ظل يكتب - الى عالم الادب الذي استهواه وهو دون العشرين ، أي رجع الى ماكان قد بدأه في مطالع حياته ، فماذا قدم لهذه المهنه التي تفرغ لها ، وقصر جهده عليها ، منذ أكثر من عشرين سنه ؟.

ثانيا :

شعـــــره

أ ـ الغنـــائـــي

ب ـ المســـــرحي

((ان شاعر المسرحيه الآن مضطر الى أن يثبت وجوده شاعرا غنائيا قبل أن يتعرض لكتابه المسرحيه حتى يضمن لمسرحيته الانتشار))

توماس سترن اليوت

أ - شعـــــره الغنـــــائـــــي

من بين المزايا التي انفرد بها بعض الادباء العرب ، أنهم لم يقصروا جهودهم على فن معين ، بل شملت تلك الجهود العديد من الاجناس الادبيه و ان مالوا الى شكل بعينه ، فتوفيق الحكيم مثلا مارس فن الكتابه في مختلف أجناسها ، فكتب المسرحيه و الروايه و المقال ، ولكنه اشتهر ككاتب مسرحي ، وعبد الرحمن الشرقاوي - هو الآخر - نظم الشعر الغنائي وكتب الروايه و المقال و المسرحيه الشعريه ، الى جانب هؤلاء نخبه أخرى منهم عدنان مردم بك الذي كان ينظم الشعر الغنائي، و يؤلف المسرحيات ، ويحقق المخطوطات، ويشارك في الملتقيات ، وقد صدر في هذا عن استعداد فطري و ثقافه استقاها من كتب التراث و الفلسفة و التاريخ .

إن اتجاهه نحو الشعر الغنائي و المسرحي على وجه الخصوص ، لم يكن من باب المصادفه أو المحاكاه ، فقد كان الاستعداد الفطري و الموهبه اللتين ظهرتا منذ البدايه قويه متدفقه أولى اسباب النجاح ، لأن كثرة الاطلاع لا تخلق أدباء ، كما أن العمل المتواصل في المسرح مثلا لا يخلق كتابا مسرحيين إذا انعدم عنصرا الموهبه و الاستعداد .

ومن العوامل المساعده على هذا التوجه نحو عالم الشعر ، البيئة الاجتماعيه التي نشأ فيها ، فقد فتح عينيه في بيت توارث العلم و الادب أبا عن جد ، وكان منتدى لاهل القلم ، فوالده خليل من كبار شعراء عصره ، كما كان لأخواله ايضا قدم راسخه في مجال الادب لاسيما الشعر (1) ، يقول عدنان :

((إن الاثر في نشأتي الشعريه يعود الى عوامل ارثيه مباشره ،

---

(1) فصلنا ذلك فيما سبق / انظر ص 35 من هذا الفصل

جعلت طفولتي تتفتح براعمها الاولى على ميل تطري لقول الشعر .))[1]

وصاحب تلك الموهبه والبيئه الاجتماعيه التي نشأ فيها ، شغف وميل لا يقاوم نحو المطالعه ، ففي سنه 1933 كان طالبا في الكليه العلميه الوطنيه ،وكان أستاذ الادب الفرنسي (لويس فائد سيطارا) يشرح لهم نصوصا مختاره من مسرحيات الشاعرين الفرنسيين كورناي وراسين بأسلوب محبب جميل ،أعجب به عدنان[2] ، مما دفعه - فيما بعد - الى مطالعه آثار هذين الشاعرين بالفرنسيه ، وفي مرحله ثانيه طالع مسرحيات سكسبير باللغتين الفرنسيه والانجليزيه ، أما شوقي فقد أخذ منه كل ما أخذ فطفق يدور معه في كل ما كتب ،واستقى أخباره من مجالس أبيه ،ثم أخذ يحذو حذوه .

عاصر عدنان مرحلتين من أهم المراحل في تاريخ الادب العربي الحديث، مرحله الاحياء وانصبت جهود اعلامها على احياء اللغه العربيه ،وبعث التراث العربي القديم ، والتي كان من اعلامها في الشعر محمود سامي البارودي (1839 - 1904) وأحمد شوقي ، وحافظ ابراهيم (1871 - 1932) ، ومصطفى صادق الرافعي (1880 - 1937) ومعروف الرصافي (1877- 1945) .. ومرحله التجديد المتمثله في ظهور الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الذي قدم مفاهيم جديده للشعر ووظيفته ،وقد تزعمه نخبة من الشعراء ،كان في طليعتهم عبد الرحمن شكري (1886 - 1958) وعباس محمود العقاد (1889 - 1964 م) ، وشعراء المهجر ،وجماعه أبوللو . . .

---

(1) الأدب المعاصر في سوريه / ص 417

(2) عدنان مردم بك / مقدمه مسرحيه غاده أفاميا / منشورات عويدات بيروت ط 1 / 1967 / ص 11

ساعدته تلك الظروف البيئوية الخاصة والعامة على نظم الشعر في سن مبكرة وهو دون الخامسة عشر ((... حين ما بدأت في نشر قصائدي بجريدة البرق البيروتية لصاحبها الاستاذ بشاره الخوري ، لم تكن سني تتجاوز الخامسة عشر))(1) ، وكان عدنان يومها يوقع باسم مستعار هو " فتى النيروبين ، ع " ومطلع أولى قصائده نشرت له عام 1931 .

أذكر الماضي ، ففي الذكرى لقلبنا عزاء

يوم كنا كصغار الطير نلهو ما نشاء

ثم أعقبها بمجموعة أخرى من القصائد ، مثل قصيدة " الشفاه " التي نشرتها مجلة السياسة الاسبوعية لحمد حسين هيكل ، ومن بين قصائد مرحلة الشباب المشهورة قصيدة " عيناك " التي مطلعها :

ضحكت بعينيك الحياة فارسلت عيناك من قبس الحياة شهابا

التي قال عنها الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي ، وكان من المشجعين له " هذا هو الشعر ياعدنان "(2) ، غير أنه عدل عن هذا النوع من الشعر الاباحي وتراجع عنه وتمنى أن لا يكون ، لذا رأينا ديوانه الاول (نجوى) الذي صدر عن دار المعارف المصرية خاليا من تلك القصائد .

ومرد هذا التحول في شعره الصدمات التي ألمت به ، اذ بدأ الشعور بالموت يهز كيانه ، وخاصة بعد وفاة أخيه " هيثم " ، الذي لم يكمل عشرين ربيعا من العمر ، تلك الوفاة التي تركت بصماتها على الأسرة ، وابعت اشعار عدنان بظلاله سوداء قاتمة : ((أما الطابع الحزين الذي يشوب شعري ، فمرجعه الى وفاة شقيقي هيثم ، حيث تركت وفاته في قلبي جرحا لا يندمل .))(3)

---

(1) المرجع السابق / ص 417

(2) من محاضرة نسيب نشاوي

(3) الادب المعاصر في سوريه 417

كانت تلا الوفاه سببا ايضا في تغيير مجرى حياه الشاعر الذي افاق مره واحده من حلم الشباب العابث ، الى تأملات الكهوره الرصينه ، فبعد ما كان شاكا لا مباليا أصبح رواقيا ينظر الى الحياه بحذر و تأمل (1) وبما يقف وراء حزنه ايضا ، الغاء الوزراه التي كان يشتغل فيها بعد أقل من عام من وفاه أخيه ، و فشله في الانضمام الى هيئه التدريس بالجامعه ، لاسيما أن الذين وقفوا في طريقه كان ينتظر منهم يد المساعده و تتوالى الأحداث بعد ذلا ثم يحال على التقاعد ، وهو دون السن القانونيه في ظروف سياسيه صعبه ،

وللتعبير عن الحزن الذي هز كيانه ، اتخذ الخريف معادلا موضوعيا لذلا الحزن ، لما فيه (الخريف) من تصوير بليغ لمعنى نهايه د و ره الحياه ، فهو فصل تتهجم فيه الطبيعه ، فتسقط الاوراق ، و تعصف الرياح ، و تهاجر الطيور ، و ما الى ذلا من مظاهر توحي للشاعر بالخمول و الذبول ، بل بالفناء ، ولهذا ايضا كانت مشاعر الطبيعه تتجاوب الى حد كبير مع نفسيه الشاعر المنكسره ، يقول :

نشر الخريف على الربى للصمت حين أهل رايه
فاذا الطبيعه كالسقيم تاپل في بث الشكايه
أزرى بها سوء المصير و شفها طول النهايه (2)

واسودت الدنيا في وجهه ، فراى المأساه تحثم عليه بكلكلها ، فاذا القصور الفخمه المشرفه بقبابها ، تغيب وراء الفواجع الجمه ، فضلا عما تحمله من

---

(1) عدنان مردم بك / فاجعه مايرانغ / مؤسسه الرساله بيروت / ط 1 / 1980 / ص 12

(2) نفحات شاميه / ص 82

من تكديرات و مشاكل يومية ، يقول في قصيده ، تشف عن نفس حزينه باكيه ، عنوانها " في كل بيت مأساه " :

في القصر ما في الكوخ من أوصاب كدر الحياة مقدر بكتاب

تلك البيوت المشرقات قبابها غامت حقيقتها بزيف نقاب

لو رحت تستحلي الحقائق لانحلت لك عن فواجع حمه وعذاب

صور الشقاء في الحياه كثيره درجت مواكبها عن الاحقاب

في كل بيت مسرح لفواجع عصفت به اثباجها كعباب (1)

كما كانت تلك الحادثه وراء نظامه مسرحيه ((فاجعه مايرلنغ)) التي يقول في مقدمتها : ((ان السبب الذي حدا بي لاخذ حادثه انتحار الأمير رودولف موضوعا لمسرحيتي الشعريه هذه ، مرده أنني فجعت عام 1942 بوفاه شقيقي هيثم ...)) (2) .

والحقيقه أن ظاهره الحزن تتعدى أشعاره الغنائيه الى مسرحياته فأطاله حزناء في معظم الاحيان ، وليست هذه الظاهره وقفا على عدنان وأدبه ، ولكنها تعد من أهم الظواهر المسيطره على الشعر العربي المعاصر ، وقد وقف عندها بعض الدارسين (3) في محاوله لاستجلاء اسبابها و دوافعها ، والكشف عن طبيعتها .

كانت تلك الصدمه التي هزت مشاعره ، وقلبت كيانه سبب في هجرته الشعر الايباحي الباسم ، والتفاته الى مرحله جديده التعبير عن العصر وقضاياه ، غير أن الالتفاته الى هذا النوع الجديد من التأليف

---

(1) المصدر السابق / ص 156

(2) ص 11

(3) منهم عزالدين اسماعيل في كتابه / الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنيه و المعنويه / دارالعوده بيروت / ط 3 / 1981 / ص 350 ومابعدها .

(الشعر التمثيلي) لم يدم طويلا ، إذ سرعان ما عاد الى استكمال مشواره في باب الشعر الغنائي ، الذي كان قد بدأه في مطلع حياته الادبيه.

كانت " المقتطف " أهم مجله نشرت انتاجه على فتره طويله بلغت عشر سنوات من 1940 الى 1950 (1) وفيها معظم القصائد التي جمعها ديوانه الاول ((نجوى)) (2) ، من دون أن يضم اليه قصائد الغزل الذي نظمها في مرحله الشباب ، كما نشرت له جريدتا " السياسه الاسبوعيه" لهيكل و" الثقافه" لأحمد أمين معظم قصائد ديوانه الثاني ((صفحه وذكرى)) (3).

وفجأه انقطع عن النشر فتره دامت نحو ست سنوات ، قد يكون وراء ذلك هموم الحياه و مشاكلها التي غالبا ما تصرف الانسان عن كثير مما يرغب فيه ، و يشتاق اليه ، ولكنه عاد الى المسرح بعد أن استقرت قدماه في حلبه الشعر الغنائي الذي نشر فيه ((نجوى)) و ((صفحه ذكرى)) .

يأمر ذلك التحول الى المسرح خصوصا ، والشعر عموما ، عقب اقالته من منصب مستشار بمحكمه النقض ، فبعودته الى عالم التأليف أخذ انتاجه المسرحي يتدفق سنه بعد أخرى ، فابتداء من عام 1967 ، والى 1986 بلغ عدد مسرحياته اربع عشره مسرحيه ، زياده على دواوينين آخرين هما ((عبير من دمشق)) (4) و ((نفحات شاميه)) (5) ، وبذلك بلغ ما أنتجه في الشعر الغنائي اربعه دواوين .

---

(1) علي المصري / المسرح المردمي / دراسه في مسرحيه الحلاج / ص 17
(2) نشرته دار المعارف المصريه عام 1956
(3) نشرته دار المعارف المصريه عام 1961
(4) طبع في مؤسسه عويدات ببيروت عام 1970
(5) صدر عن مؤسسه الرساله ببيروت عام 1979

إذا كان الحزن هو المهيمن على روح الشاعر ، فلا يعني ذلك أنه ظل بعيدا عما يعتمل في بلاده من أحداث فقد اهتز لتلك الأحداث الكبرى التي عاصرها من مثل نكبة " حزيران " 1967 ، وحرب "أكتوبر" 1973 ، ثم تقاتل الاخوة الاشقاء في لبنان ، وتفاقم مأساة أبناء فلسطين في ظل ظروف سياسية عسيرة ، كيف لا ينفعل بهذه الاحداث وشعره : ((وفيّ أرض التي يعيش عليها ، وصوره صادقة للبيئة الدمشقية التي خاطر بين أفيائها ...)) (1) .

تأثر عدنان بكل ذلك وعبر عنه في دواوينه واتخذ منه موقفا ، خاصة في ديوانه ((نفحات شاميه)) الذي أختاره أنموذجا لشعره الغنائي ، وفيه قصيدتان حول حوادث لبنان ، " محنة بيروت " و " بيروت بعد عام من الفتنة " صور في القصيدة الأولى آثار تلك الفتنة الطائفية العمياء على شعب لبنان ومنها قوله :

أحلت ما الشرائع حرمته ... و جانبت المروءة و الصوابا

ولم ترفق بشيخ أو صغير ... ولم تخمد قواضبها احتسابا

محازر مثلما الاهواء شاءت ... و شاء الغدر ، خطفا واغتصابا

تشل في الشوارع كل يوم ... فتصافق القلوب لها اضطرابا

فمن حشث ترامت في فضاء ... وأشلاء توسدت الترابا

اذا حمك الرصاص لهن ثوبا ... كسا من الدم القاني ثيابا

وأنقاض الخرائب قائمات ... تحدث سائلا يبغي الجوابا (2)

---

(1) نسيب نشاوي / المدارس الادبية / ص 138

(2) الديوان / ص 188

واذا كان الحزن هو المهيمن على روح الشاعر ، فلا يعني ذلك أنه ظل بعيدا عما يعتمل في بلاده من أحداث.فقد اعتز لتلك الاحداث الكبرى التي عاصرها من مثل نكبة " حزيران " 1967 ، و حرب "أكتوبر" 1973 ، ثم تقاتل الاخوة الاشقاء في لبنان ، و تفاقم مأساة أبناء فلسطين في ظل ظروف سياسية عسيرة ، كيف لا ينفعل بهذه الاحداث و شعره : ((وفيّ للارض التي يعيش عليها ، و صوره صادقة للبيئة الدمشقية التي خاطر بين افيائها ...(1))) .

تأثر عدنان بكل ذلك و عبر عنه في دواوينه و اتخذ منه موقفا ، خاصة في ديوانه ((نفحات شاميه)) الذي أختاره أنموذجا لشعره الغنائي ، وفيه قصيدتان حول حوادث لبنان ، " محنة بيروت " و " بيروت بعد عام من الفتنة " صور في القصيدة الأولى آثار تلك الفتنة الطائفية العمياء على شعب لبنان منها قوله :

أحلت ما الشرائع حرمته ... و جانبت المروءة و الصوابا

ولم ترفق بشيخ أو صغير ... ولم تغمد قواضبها احتسابا

محازر مثلما الاهواء شاءت ... و شاء الغدر ، ختلا واغتصابا

تمثل في الشوارع كل يوم ... فتصطفق القلوب لها اضطرابا

فمن حثث ترامت في فضاء ... وأشلاء توسدت الترابا

اذا هتك الرصاص لهن ثوبا ... كساهن الدم القاني ثيابا

و أنقاض الخرائب قائمات ... تحدث سائلا يبغي الجوابا(2)

---

(1) نسيب نشاوي / المدارس الادبية / ص 138

(2) الديوان / ص 188

وكانت لمأساة فلسطين و المؤامرات التي حيكت و تحاك ضدها ، صداها في هذا الديوان ايضا ، ففي قصيدته " تل الزعتر" بين بساله المحاهد الفلسطيني الذي ما تهاون و لا قصر في الدفاع عن كيانه و هويته ، و [illegible]

وتغنى بالحريه ذلك المكسب النفيس ، الذي لا يأتي - كما يقول - الا بالاخلاص في الكفاح ، و شجب الظلم و الحبارون الذي تصانعه بعض الفئات الحاكمه ، بدعوى المحافظه على حريه الشعب و ازدهار البلاد ، ونسي هؤلاء أن حريه الفرد و أمنه أصل حريه الامه و ازدهار الحضاره ، فالامه اليونانيه لم تعرف تلك الحضاره الا بفضل الحريه التي كان يعيشها الفرد اليوناني (1) .

ولم ينس الشاعر أحداث وطنه ، فنظم اثناء حرب أكتوبر قصيده " الحرب في الجولان" مبرزا فيها شجاعه أبناء الشام الذين حابهوا الموت بكل حزم و عزم ، حتى غدت بطولاتهم ملاحم شعبيه و ذكرى للاحفاد منها قوله :

أشبال (حلق (*)) في الجولان ماوهنت ... يد لهم ، أو تراهم في وغى فزعوا

تسوروا (*) كل خطاب غام مسلكه ... وصافحوا الموت مرات وما هلعوا

سيانا عندهم و الموت غايتهم ... عن رضى نصروا حقا أم انتزعوا

. . . .

وفتيه الشام حن ليس يردعهم ... في عاصف الهول والارزاء مرتدع

هم طهروا التل من عار ومن دنس ... بصيّب من دم ، أحوضه تتسرع

وسطروا بالصفائح السمر ملحمه ... في كل عصر لها راو و مستمع (4)

ويظهر وفاءه لهذه الارض التي ترعرع فيها ، حتى في عناوين دواوينه الشعريه

---

(1) عدنان مردم بك / الاتلنتيد / مؤسسه الرساله / بيروت 1980 / ص 15

(*) حلق : قتيل اسم من أسماء دمشق

(*) تسوروا : اغتلوا السور

(4) الديوان ص 177

((عبير من دمشق)) و ((نفحات شاميه)) ،ومن خلال تركيزه في هذا الديوان غيره، على الاحداث التاريخيه التي كانت مدينه دمشق مسرحا لها ،واهتمامه الدائم بوصف المظاهر الطبيعيه الدمشقيه ، ((ونالت الطبيعه الحيه والجامده بألوانها وسماتها من شعره فوزها العظيم ، سواء أكان ذلك في وصف الامكنه التاريخيه في بلاد الشام ... أم في وصف منتزهات دمشق الطبيعيه ...)) (1) ، كما يشيع في هذا الديوان القصائد التي تتناول القضايا الاجتماعيه المعاصره من خلال وصفه حياه الطبقه الكادحه ،ممثله في صغار الموظفين و الحرفيين ، حيث أفرد لهذه الشريحه الاجتماعيه جزءا بعنوان" المعذبون في الارض" تناول فيه بائع الصحف و الجزار و الخباز و ضاربه الودع و الفلاح و الراعي ... وخص كل شخصيه من هذه الفئه بقصيده مستقله ،وهي في عمومها صور من الأسى على ما يلاقيه هؤلاء في حياتهم من ضنك و ضيق وارهاق .

وتلح عليه صوره هذه الفئه ومعاناتها ، فنجد لها حضورا في ديوانه الثاني ((عبير من دمشق)) ، بالعنوان نفسه " المعذبون في الارض" في سبع قصائد عن سبع شخصيات هي : بائع السوس ،و شواء الذره ،صانع الزجاج ، الحلاق، الخزاف ،الحمال ،و الحائك ،و كأني بالشاعر يطالب بتحسين أوضاع هذه الشريحه لابقا لشريحه السماء التي لم تخلق فئه للترف ،و أخرى للشقاء، فهم في شريعتها سواسيه ، لا فضل لهذا على ذاك الا بالتقوى و العمل الصالح مما يدل على روح الالتزام بقضايا الكادحين .

في الامثله السابقه ما يدل على أن الشاعر ظل مرتبطا بقضايا مجتمعه الشامي أولا ،و العربي ثانيا ،يعبر عن أحداثه ، ويشاركه أفراحه و أحزانه. وقد اشتملت دواوينه على الوصف و القوميات و الاجتماعيات و التأملات ،وان طغى

---

(1) الدوحه / ع سبتمبر 1982 / ص 128

ليها الوصف و ندر فيها المدح و الهجاء .

ويمكن أن نحمل الخصائص العامه لشعره الغنائي ، بهذه العباره الموجزه التي أوردها نسيب نشاوي في كتابه المدارس الادبيه في الشعر العربي المعاصر حيث قال : ((شعر عدنان مردم بك نموذج ممتاز للشعر الاتباعي الصافي، المتحرر من أسر التكلف و التصنع ، تعمل فيه العبارات المباشره ، التي تأتي عفو الخاطر ... أما الشكل الفني ، فيبدي اهتمامه البالغ فيه ، إذ تراه لا يتنازل عن البيت ذي الشطرين ، الموزون على واحد من البحور الستة عشر ، و يحلي قصائده بالقافيه الواحده و الروي الواحد ، ويحافظ على الانسجام و البلاغه و البيان العربي العاقي))(1)

تلك صوره غير مكتمله لشعره الغنائي ، الذي بدأ يقرضه في سن مبكره ، ولا زال يمارسه لأكثر من خمس و خمسين سنه ، ولا يمكن التوسع أكثر لأن الدراسة مخصصه لشعره المسرحي .

---

(1) المدارس الأدبيه / ص 138

ب - تجربته المسرحية

بدأ عدنان حياته الادبيه شاعرا غنائيا ، في مرحله كانت فيها سوريه تزخر بنخبه من الشعراء الكبار ، نذكر منهم والده خليل و محمد البزم وسليم الزركلي و شفيق جبري الذين يمثلون الجيل الأول للنيباجه الشعر العربي في سوريه ، ولعله كان يأمل أن يحقق لنفسه في يوم ما مكانه كتلك التي كانت لهؤلاء الرواد الاعلام .

وبعد أن اشتد ساعده ، وصلب عوده ، وتفتقت شاعريته رأى في نفسه استعدادا لخوض غمار تجربه جديده في مجال التأليف ، يمم وجهه نحو المسرح الشعري يساعده في ذلك أسباب عديده اهمها :

1- دعاوي التجديد في الشعر التي حملها طائفه من النقاد و الشعراء العرب.

2- النجاح الذي حققته أعمال شوقي المسرحيه ، على المستوى الادبي ، وهو المحبب له ، المقدر لجهوده الادبيه ، وهو الشاعر العربي الوحيد الذي ظل - باستمرار - يستقصي أخباره من مجالس والده .

3- توالي ظهور بعض المسرحيات الشعريه و النثريه لمجموعه من الادباء العرب بعد أن فتح شوقي الباب على مصراعيه .

4- الاطلاع على آثار كبار المسرحيين الاوروبيين ، وفي هذا يقول عام 1967 ((ان مسرحيتي غاده أفاميا و أخوتها ، كانت حصيله لدراسه جيده ، و تمعن عميق للمسرحيه الاوروبيه و المسرحيه العربيه (1))) .

واتجه في البدايه الى محاكاة عمالقه المسرح الكلاسيكي العالمي (سوفوكليس) و(كورناي) و(راسين) و (شيكسبير) و غيرهم ، فقد كتب هؤلاء المأساه شعرا ، وانتخبوا موضوعاتهم من التاريخ القديم ، و فصلوا بين الانواع الادبيه ، كما اختاروا العظماء

---

(1) غاده أفاميا / المقدمه / ص 11

أبطالا لمسرحياتهم ، و تقيدوا في معظم ما نظموه بقانون الوحدات الثلاث فاحتذى حذوهم ، و حاول محاراتهم و الافاده من آرائهم و صرّح بذلك فقال : ((اطلعت للكثيرين من كتاب المسرحيه القدامى و المحدثين على اختلاف المدارس، غير أنني أعجبت بصوره خاصه بالشاعرين اليونانيين سوفوكليس ، و أرستوفان ، و بالشاعر الأنجليزي شيكسبير ، و بالشعراء الفرنسيين كورناي و راسين و موليير و استفدت كثيرا منهم ...))(1) .

و ان كان عدنان قد تأثر بالمسرح الاوروبي القديم و الحديث، فانه تأثر أيضا بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، ولا يمكن أن نعتبر ذلك عيبا ، لان التأثر و التأثير ، أو الأخذ و العطاء ظاهره معروفه في الحضارات الانسانيه ، فالتأثر لا يمحو الاصاله ، بل ان المسرحي النابه من استطاع الافاده من الأعمال السابقه على أن يحتفظ لنفسه بأصالته ، وعهدنا بكبار الكتاب العالميين أنهم نهلوا من الثقافات العالميه ، فهم أشبه بالنحل يقع على مختلف الزهور ويأكل من كل الثمرات ثم يخرج من بطونها شرابا مختلفا ألوانه فيه شفاء للناس (2) .

ولم تكن تلك الآثار لتمحو شخصيته الادبيه ، أو أصالته لأنه شق لنفسه طريقا خاصا ، ((ولكنني لم ألزم نفسي بالتقيد بواحد منهم ، بل سلكت طريقا خاصا بي ...))(3) .

كان ((المعتصم)) عام 1933 أول محاوله له في المسرح الشعري ، و التي نشرت مجله " الشام " الدمشقيه لصاحبها خليل المحصل فصولا منها ، ثم نشط في نظم المسرحيات التمثيليه نشاطا كبيرا ، فأصدر عام 1934 مسرحيته الثانيه

---

(1) عدنان بن ذريل / الشخصيه والصراع المأساوي/ ص 195
(2) غنيمي هلال في النقد المسرحي / دار العوده بيروت / 1975 / ص 21
(3) المرجع السابق / ص 195

أبطالا لمسرحياتهم ، و تقيدوا في معظم ما نظموه بقانون الوحدات الثلاث فاختفى حذوهم ، و حاول محاراتهم و الافاده من آرائهم و صرّح بذلك فقال : ((اطلعت الكثيرين من كتاب المسرحيه القدامى و المحدثين على اختلاف المدارس، غير أنني أعجبت بصوره خاصه بالشاعرين اليونانيين سوفوكليس ، و أرستوفان ، و بالشاعر الأنجليزي شيكسبير ، و بالشعراء الفرنسيين كورناي و راسين و موليير و استفدت كثيرا منهم .)) (1) .

و ان كان عدنان قد تأثر بالمسرح الاوروبي القديم و الحديث، فانه تأثر أيضا بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، ولا يمكن أن نعتبر ذلك عيبا ، لان التأثر و التأثير ، أو الأخذ و العطاء ظاهره معروفه في الحضارات الانسانيه ، فالتأثر لا يمحو الاصاله ، بل ان المسرحي النابه من استطاع الافاده من الأعمال السابقه على أن يحتفظ لنفسه بأصالته ، وعهدنا بكبار الكتاب العالميين أنهم نهلوا من الثقافات العالميه ، فهم أشبه بالنحل يقع على مختلف الزهور ويأكل من كل الثمرات ثم يخرج من بطونها شرابا مختلفا ألوانه فيه شفاء للناس (2) .

ولم تكن تلك الآثار لتمحو شخصيته الادبيه ، أو أصالته لأنه شق لنفسه طريقا خاصا ، ((ولكنني لم ألزم نفسي بالتقيد بواحد منهم ، بل سلكت طريقا خاصا بي ...)) (3) .

كان ((المغتصب)) عام 1933 أول محاوله له في المسرح الشعري ، و التي نشرت بمجله " الشام " الدمشقيه لصاحبها خليل المحصل فصولا منها ، ثم نشط في نظم المسرحيات التمثيليه نشاطا كبيرا ، فأصدر عام 1934 مسرحيته الثانيه

---

(1) عدنان بن ذريل / الشخصيه والصراع المأساوي/ ص 195
(2) غنيمي هلال في النقد المسرحي / دار العوده بيروت / 1975/ص 21
(3) المرجع السابق / ص 195

((عبد الرحمن الداخل)) ، وبعد سنه أخرى نشر ((مصرع الحسين)) ، وأخيرا ((جميل بثينه)) عام 1936 ، ونشر فصولا من هذه المحاولات الاولى في الصحف والمجلات الشاميه التي كانت تصدر بدمشق وبيروت في الثلاثينيات مثل صحيفه "القبس" لنجيب الريس ، و " فتى العرب" لمعروف الارناؤوط ، ومجله " العرفان" البيروتيه للشيخ عارف الزين ، و " الانسانيه" لوجيه بيضون .

على انها ظلت محاولات لم تحقق ماكان يأمله ، لذا يلاحظ أنه لم ينشر نشرا كاملا أي مسرحيه بل اكتفى بنشر فصول منها في صحف ومجلات مختلفه ، ولو قدر له نشر حتى بعضها نشرا كاملا لعاد الباحث الى تلك المحاولات الاولى فجمع فصولها ، وناشر فيها ، ولكن الشاعر نشر جزءا واحتفظ ببقيه الاجزاء مخطوطات ، ومع الايام ضاعت تلك المخطوطات ولم يبق من تلك المحاولات الاولى سوى ((فاجعه مايرلنغ)) التي طبعها في بيروت عام 1975 ، ((فقد فقدت مخطوطات تلك المسرحيات ولم يبق منها سوى مختارات سبق لي أن نشرتها على صفحات مجله العرفان ... ومجله الانسانيه ...(1))) .

ولربما كان المؤلف غير راض عنها ، اذ نظمها في مرحلة كان هذا الجنس الادبي جديدا كل الجده لدى العرب ، وهي من بواكير أعماله ، كما أنها أيضا من بواكير التأليف في المسرح الشعري العربي الحديث ، لذا أهملها عدنان لاسيما أنه نظمها وهو دون العشرين ، في حين لما رأى أن مسرحيه ((فاجعه مايرلنغ)) التي ألفها عام 1942 ترقى الى مستوى النشر احتفظ بها ثم طبعها .

في مقدمه ((غاده افاميا)) أول مسرحيه نشرها أورد تعليلات تضاف الى ماقدم حالت دون نشر ابداع مرحله الشباب .

عقب هذه المحاولات قبيل النصف الاول من ثلاثينيات هذا القرن عزف

---

(1) عدنان مردم بك / فاجعه مايرلنغ / المقدمه / ص 13

عزف عن نظم المسرحيات الشعريه الى عام 1967 ،وان ظل يكتب القصيده الغنائيه وينشرها ،فطبع ديوانين ((نحوى)) 1956 ،و ((صفحه و ذكرى)) 1961.

صادف تلك العوده الى المسرح تاريخ اقالته من القضاء ،مما يدفعنا الى القول : ان للوظيفه دور كبير في تلك القطيعه التي دامت نحو خمس وعشرين سنه ، وكم شكا الأدباء من قيود الوظيفه ،التي كانوا يتعرضون لها باعتبارهم موظفين ، فهذا توفيق الحكيم ((يحاكم تأديبيا لاهماله شؤون الوظيفه ويحكم عليه بخصم نصف شهر من مرتبه .(1))) ،فلا يجد بدا من التخلص من قيود تلك الوظيفه التي ملها و ملته ،وذاك الرافعي يظل طوال حياته يتأرجح بين الحاجه للوظيفه و الرغبه في الابداع ،وعندما يهم بتأليف بعض الكتب يتذكر عقبه الوظيفه و قيودها فيقول : ((ولكن ما العمل ،لا يمكن الا اذا تركت الوظيفه و تفرغت له وحده .(2))) .

وانطلاقا من هذه المساهمات الاولى التي بدأ بها عدنان حياته المسرحيه، يتضح أن الرغبه في الكتابه للمسرح عنده كانت أصيله ،فقد ظلت تراوده الفكره منذ مده طويله الى النصف الثاني من الستينيات ،اذ تحول كليا الى المسرح بعد أن تمرس في الشعر الغنائي بطبعه لديوانين ،و عهدنا بكتاب المسرحيه الشعريه العربيه ،أنهم لم ينشروها الا بعد أن قدموا مجموعه من الدواوين ، فشوقي رائد هذا النوع من التأليف لم ينظمها الا في أخريات حياته، بعد أن تخم من الشعر الغنائي .(3) ، أما سليمان العيسى فقد نشر ثلاث مجموعات شعريه قبل أن يطبع مسرحيته الشعريه الاولى ((شاعر من غفار)) 1955

---

(1) محمد مندور/ مسرح توفيق الحكيم / ص 12

(2) عبد اللطيف الله محمد / نثر مصطفى الصادق الرافعي / دار و مكتبه الشركه الجزائريه ط 1 / الجزائر 1968 / ص 25

(3) لا يعتد النقاد بمسرحيه " علي بك الكبير " التي ألفها شوقي عام 1983 لأنها لم تكن ناضجه فنيا فأعاد كتابتها سنه 1932 ،ويرى هؤلاء أن المسرحيه الاولى لشوقي هي "كليوباترا" 1927 ،انظر طه وادي شعر شوقي الغنائي والمسرحي ص175 .

وعبد الصبور هو الآخر طبع ثلاثة دواوين ثم نشر ((مأساة الحلاج)) أولى مسرحياته عام 1964 ،ومحمد مهران السيد نشر ثلاثة دواوين هي ((ذات ليله))1955 ،و ((لمؤلاء أغني)) 1955 ،و ((بدلا من الكذب)) 1967 قبل أن ينشر باكوره أعماله المسرحيه ((الحريه و السهم)) 1971 ،و معين بسيسو نشر ايضا ست مجموعات شعريه منها ((المعركه)) 1952 ،و ((فلسطين في القلب)) 1964 قبل أن ينشر مسرحيته الأولى ((ثوره الزنج)) .

وهكذا تحقق في عدنان و غيره من كتاب المسرحيه الشعريه ما قاله الناقد أليوت : ((من أن شاعر المسرحيه الآن مضطر الى أن يثبت و جوده شاعرا غنائيا قبل أن يتعرض لكتابه المسرحيه حتى يضمن لمسرحيلته الانتشار)) (2) .

منذ هذا التحول الكلي الى المسرح ،وعقد الصلة معه من جديد و الى غايه 1986 نشر عدنان أربع عشره مسرحيه ، أي بمعدل مسرحيه في كل سنه تقريبا ، و افتتح اعماله عام 1967 بمشرحيته الاولى ((غاده افاميا)) تلتها ((العباسه)) 1968 و ((الملكه زنوبيا)) 1969 ،و ((الحلاج)) 1971 ثم ((رابعه العدويه)) 1972 ، و ((مصرع غرناطه)) 1973 ،و ((فلسطين الثائره)) 1974 أعقبتها ((فاجعه مايارلنغ)) 1975 ،ف ((دير ياسين)) 1978 ،ثم ((الاتلنتيد)) 1980 ،و ((أبوبكر الشبلي)) 1981 ،ف ((المغفل)) 1985 ،و أخيرا ((القزم)) 1986 (*) .

تخلل نشره لهذه المسرحيات طبعه لديوانيين شعريين هما ((عبير من دمشق))

---

(1) عبد المحسن سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / منشأه المعارف / الاسكندريه 1961 / ص 445

(*) سنتحدث عن مضمون كل مسرحيه على حده .

و ((نفحات شاميه)) ، و تحقيقه لبعض المخطوطات التي تركها والده بعد وفاته، ولم يهجر القصيدة الغنائية ، ولكنه أصبح مقلا فيها ، ولعله اعتقد بأنه قدم كل ما يستطيع تقديمه من خلال القصيدة ، أو ربما آمن بأنها (القصيدة الغنائيه) أصبحت وحدها لا تكفي للتعبير عن هموم العصر و قضاياه ، و أن عليه أن يلتفت الى محال أرحب تتفتح فيه آفاق جديدة للتعبير ، فأصبحت القصيدة التمثيليه الهم الأكبر الذي يشغله ، حتى كادت تنسيه القصيدة الغنائيه ، لأن المسرح هو المحرك الحقيقي لكل شاعر على حد تعبير نجيب سرور (1) ، بل هو أفضل منبر لمخاطبه هذه الجماهير العريضه في الوطن العربي لتثقيفها و توعيتها ، يقول الكاتب المسرحي السوري علي كنعان : ((ان يأسي من جدوى الكلمة الشعريه في هذا العصر الغارق في دوي الطبول ، و جمجمه الطواحين الخاويه حتى من القش يدفعني الى التخلي عن الشعر و التوجه الى المسرح أو الصمت)) (2) .

وفي نحو عشرين سنه نحح عدنان (3) نجاحا ملحوظا في التأليف المسرحي، و أصبحت له قدم راسخه فيه ، يشهد له بذلك الكثير من الدارسين و أهل الدرايه بهذا الفن . يقول الشاعر المسرحي عزيز أباظه بعد اطلاعه على مسرحيته ((العباسه)) و ((الملكه زنوبيا)) : ((ويقع في ذمتي أن أنهي اليك أنهما فتح جديد بالغ القيمه في عالم الشعر المسرحي ، هذا العالم المشرق الذي هجره الشعراء لغيرما سبب ظاهر و هذه القدره القادره التي تجلت في هاتين المسرحيتين ، شعرا ، ورسما للشخوص، وفن مسرح تفتح الباب على مصراعيه ، باب الأمل في عهد مزدهر لهذا اللون من الأدب . . .)) (4) . و يقول أنور الجندي بعد اطلاعه على مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) : ((وانا

---

(1) مجلة الاقلام / ع 6 س 15 مارس 1980

(2) أديب عزت/ أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتاب العرب / ص 112

(3) نعني بذلك المسرحيات المطبوعه في كتاب لا غير

(4) مجله الأديب اللبنانيه / ع مارس 1969 / ص 54

لنؤكد أن هذا العمل سوف يستمر و يمتد و يحقق نتائج باهره ، و سوف يكون له على المسرح العربي ، مكان لن يتخلف ، و أثر لن يذهب، وسوف تدخل هذه المسرحيات على النفس العربيه يقينا و ايمانا بتراثها وتاريخها ودورها الذي لا يتوقف (1)) .

و من ملامح النجاح الذي لقيه أن مسرحيه ((رابعة العدويه)) نالت في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي ، من اللجنه الاستشاريه العالميه لمنظمه اليونيسكو الجائزه العالميه الثالثه ، و منح عليها لقب بروفسور . كما ترجمت جميع هذه المسرحيات الى اللغه البولونيه ، و فصولا من مسرحيه ((مصرع غرناطه)) الى اللغه الاسبانيه قامت بالمهمه الاولى المستشرقه البولونيه (ايغا لورانس) ، و بالثانيه البروفسور (جوان فرانت جوينيس) ، أما الاستاذ أبو طالب زيان فقد رأى في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) بادره تستحق كل التقدير و الاهتمام ، و عد صاحبها أحد بناه المسرح الشعري التاريخي في الادب العربي الحديث ، ((إن هذه المسرحيه و سابقتيها غاده افاميا و العباسه لمن السوابق في المسرح الشعري التاريخي الذي لم يكتب له حتى اليوم الوقوف و الصمود ، ويوم أن يكون في الوطن العربي شعراء أمثال عدنان مردم بك يتوافرون على بناء المسرح التاريخي و اقامه بنيانه وسد النقص فيه يكون لنا محمد ... يومئذ نطمئن الى أنه عندنا شعراء تاريخيين يقيمون مسرحنا و يرفعون عنه ما رمي به ... (2))) .

كما اعتبره عدنان بن ذريل أحد رواد المأساه الشعريه في الادب العربي الحديث الى جانب شوقي و عزيز اباظه ، هؤلاء الرواد الذين ((أوجدوا غررا من الاعمال المسرحيه الكثير منها يضارع الاعمال المسرحيه العالميه ... (3))) .

---

(1) مجله الاديب اللبنانيه / ع أفريل 1969 / ص 56

(2) مجله النضال / ع 1 ، 2 / حلب / سوريه 1969 / ص 77

(3) الشخصيه و الصراع المأساوي / ص 7

وفي مارس 1980 تلقى الشاعر من موسوعة قاموس الاعلام التي تصدر في لندن باللغة الانجليزية رسالة مفادها أن اسمه أدرج في قاموسها لموسوعة عام 1981 تقديرا لفنه المسرحي .

وبهذا الانتاج المتواصل يكون عدنان ، وبلا شك قد أعطى دفعا جديدا لحركة التأليف في ميدان المسرح الشعري ، وسار بها مع نخبة من الشعراء امثال عزيز اباظه وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو ونجيب سرور وسليمان العيسى وغيرهم الذين سعوا الى خلق مسرح شعري عربي ، وتمكنوا من ايجاد مكانه له في حرم الادب العربي الى جانب القصة والروايه والقصيده والمسرحيه النثريه .

د - جهوده في التحقيق

الى جانب اسهامه في مجالي الشعر الغنائي والمسرحي كان لعدنان نشاط آخر تمثل في تحقيق المخطوطات ونشرها ، هذا الميدان الذي ينفر منه الكثير من الباحثين ، ولا يحبذونه ، لأنه مضن وشاق ، يتطلب الوقت والصبر والمثابره والموضوعيه ، والتنقل بين مكتبات العالم ابتغاء الحصول على نسخ الكتاب المخطوط الذي يأمل تحقيقه .

يواجه المحقق صعوبات جمه ، بعد حصوله على نسخ ذلك المخطوط ، فاذا أمكن له ذلك ، عليه أن يتأكد من عناوينها ، وصحه نسبتها الى اصحابها ، ثم يبدأ في مقارنه النسخ ببعضها بعض لاصلاح ما سقط من كلام وما أصابه من تحريف ، وعليه الكثير حتى يتسنى له اعادة المخطوط الى صورته الاصليه التي تخول له النشر (1) .

---

(1) حول التحقيق المنهجي للمخطوطات ، انظر / ثريا ملحس / منهج البحوث العلميه ط 3 ، 1982 / ص 203 وما بعدها ، وعبد الرحمن عميره / أضواء على البحث والمصادر ط 2 / 1981 / ص 61

انصبت جهود عدنان على تحقيق و نشر مصنفات والده خليل الذي ترك بعد وفاته مجموعه كبير من مؤلفاته المخطوطه في شتى نواحي المعرفه ، كما أعاد اباعه بعض المؤلفات التي كان قد نشرها الوالد قبل وفاته .

حقق عدنان أكثر تلك المخطوطات ، بمفرده حينا ، و بالاشتراك مع غيره حينا آخر ، وذلك اعترافا منه بالجميل للوالد كان خبر من صقل موهبته ، و نمى ثقافته و تقديرا لجهوده العلميه .

((ديوان الخليل)) : أول مخطوط تناوله عدنان بالشرح و التوثيق و التبويب ، وذلك بتكليف من المجلس العلمي بدمشق (مجمع اللغه العربيه حاليا) تكريما لجهود هذا العلامه الذي قدم الكثير لهذه الهيئه العلميه ، على امتداد ثمانيه وعشرين سنه ، منذ أن كان عضوا فأمينا عاما لسرها الى أن أصبح رئيسا لها عام 1953 حتى وافته المنيه . أنجز هذا المخطوط سنه 1959 أي في السنه نفسها الذي توفي فيها خليل ، ونشر ضمن مطبوعات المجمع لعام 1960 ، قدم له حميل صليبا ، بدراسه مستفيضه عن خصائص شخصيته و شعره ، فاعتبره وجه دمشق الحق ، وشاعر الغوطه الملهم و عالم الشام الفاضل (1) .

ثم اشترك عدنان مع استاذه سليم الزركلي في تحقيق ديوان استاذه الثاني محمد البزم و ذلك بطلب من المجلس الاعلى لرعايه الفنون و الآداب (2) . وحقق مع أحمد الجندي مخطوط والده الثاني (جمهره المغنين العرب) ، وهو عباره عن : ((تاريخ موجز عن المغنين المسلمين و سيرهم في أزهى عصور الخلافه الاسلاميه أيام بني أميه و بني العباس الى زمن الراضي ...)) ، [illegible] لم تتم [illegible] .

---

(1) الادب المعاصر في سوريه / ص283

(2) صدر بدمشق في حزأين عام 1961 في أكثر من خمسمائه صفحه

(3) المرجع السابق / ص 284

كان الوالد قد ألفه و سنه لم تتجاوز الثامنه عشر ، نشر هذا الكتاب [1] في ثلاثمائه و اربع و عشرين صفحه ، و في السنه الموالیه و مع أحمد الحندي دقق مخطوط والده الثالث كتاب ((الاعرابيات)) الذي صدر - هو الآخر - عن مطبوعات المجلس العلمي في حوالي ثلاثمائه و ستين صفحه .

بعد هذا التاريخ الذي يصادف فتره اقالته من القضاء ، أتجه عدنان الى طبع أعماله المسرحيه التي قلنا انه بدأها عام 1967 ، فانشغل عن التحقيق و استمر غيابه ، نحو عشر سنوات ، نشر خلالها بعض مسرحياته و ديوانه الشعري الثالث ((عبير من دمشق)) ، و لما عاد أشرف على الطبعه الاولى من كتابه والده ((أعيان القرن الثالث عشر)) [2] و هو يشبه الى حد كبير معاجم الاعلام الحديثه ، وضعه الخليل نحو 1922 و أتى فيه على : ((ترجمه لطائفه من المفكرين ، ورجال السياسه المشهورين ، والعلماء المعروفين ، و الامراء و السلاطين في البلدان الاسلاميه سواء في آسيا أم افريقيا)) [3] ، فقدم له ، و علق على حواشيه و وضع فهارسه ، ثم الطبعه الثانيه من كتاب ((الشعراء الشاميون)) [4] الذي ألفه الخليل عام 1946 .

وتزامن نظامه لمسرحيه ((دير ياسين)) مع ضبطه و شرحه لمخطوط والده الرابع ((شعراء الأعلنوات)) ، ثم قام بتحقيق مخطوطين آخرين و شرحهما و التقديم لهما ، و هما ((دمشق و القدس في العشرينيات)) و ((رسائل الخليل)) و المخطوط الاخير عباره عن رسائل كان والده يتبادلها مع

---

(1) ضمن مطبوعات المجمع العلمي بدمشق عام 1964

(2) طبع في بيروت عن دار لحنه التراث العربي بيروت 1971

(3) خليل مردم بك / أعيان القرن الثالث عشر / ص 10 و ما

(4) صدر عن دار لحنه التراث العربي ببيروت.

بعض أعلام عصر من العرب و المستشرقين صدر الاول عام 1979 ،و الثاني عام 1980 .(1)

الى جانب ذلك كله ،شارك عدنان في بعض النشاطات الادبيه ،و الملتقيات الفكريه التي كانت تعقد هنا و هناك ،من بينها على سبيل المثال ،المهرجان الذي أقيم في القاهره بمناسبه السنه العاشره لوفاه شاعر القطرين خليل مطران (1872– 1949) و القصيده التي ألقاها الشاعر مثبته في كتاب ((مهرجان خليل مطران الشعري))(2) ، و من بين هذه النشاطات أيضا ، مشاركته في الملتقى التاسع للفكر الاسلامي الذي عقد بتلمسان (الجزائر) عام 1975 ،حيث حاضر في محور " هل كان الشعر في الاندلس سببا في انحلال أخلاقها ثم سقوطها أم كان لها مجرد مرآه عاكسه "(3) .

و بهذا بلغ عدد الكتب التي ألفها (نظمها) ما بين دواوين شعريه و مسرحيات ثمانيه عشر كتابا ،أما المحققه في ستة مخطوطات بعضها – بالاشتراك – و بذلك يصل مجموع الكتب المحققه و المؤلفه ثلاثه و عشرين كتابا .

و جملة القول إن هناك مجموعه من العوامل تضافرت في تكوين شخصيه عدنان الادبيه ، كالاستعداد الفطري و الموهبه التي ظهرت منذ البدايه فيه متدفقه نحو عالم الشعر ، و نمت تلك الموهبه في جو ثقافي ، فقد فتح عينيه في أسره اشتهرت بالثقافه و المكانه الاجتماعيه البارزه ،فوالده الخليل من كبار أدباء عصره ،وكان بيته ملتقى لرجال القلم ،كما كان لأخواله وأجداده قدم راسخه في عالم الشعر و الادب عموما .

---

(1) عن مؤسسه الرساله بلبنان

(2) نشره المجلس الأعلى لرعايه الفنون و الآداب و العلوم بالقاهره

(3) نص المحاضره مثبت في / مج 4 / ص 1495 / محاضرات و مناقشات الملتقى التاسع للفكر الاسلامي /نشر وزاره الشؤون الدينيه / الجزائر 1979 .

تلمذ على يد نخبه من الاساتذه المشهورين الذين كان بعضهم اعضاء في المجلس
لعلمي ، و قرأ نماذج من عيون الأدب العربي و الأجنبي القديم منها و الحديث .
دأ رحلته الادبيه بنظم الشعر الغنائي و هو دون الخامسه عشر ، ثم تحول
نه الى الشعر التمثيلي (المسرحي) فقدم مجموعه من المسرحيات الشعريه ،
ستمد مضمونها من التاريخ العربي القديم ، و نشر فصولا منها في بعض الصحف
و المجلات الشاميه المختلفه .

بعد دخوله الوظيفه عام 1940 انقطع عن التأليف للمسرح ، و لكنه
ال ينظم القصيده الغنائيه و ينشرها ، فطبع ديوانين ، و ظلت تلك القاعده
بينه و بين المسرح الى سنه 1967 (تاريخ اقالته من القضاء) ، حيث بدأ
تاجه المسرحي في التدفق ، بمعدل مسرحيه كل سنه تقريبا ، فأصبح
لمسرح همه الاكبر ، لدرجه كاد ينسيه القصيده الغنائيه ، فعلى امتداد
واحد و عشرين سنه ، نشر ديوانين مقابل أربع عشره مسرحيه .

كان عدنان في دواوينه الشعريه الاربعه مشدودا الى الشعر القديم على
منوال والده و البارودي و حافظ ، كما كان مشدودا ايضا في مسرحه الى شوقي
و عزيز اباظه ، وكتاب المآسي الاغريقيه ، و الاوروبيه في القرن السابع عشر ، مما
جعل مسرحياته تحمل منحى كلاسيكيا .

و أسهم من جانب آخر في نشر بعض المخطوطات لأساتذته و خاصه ما
تركه والده و ذلك بتكليف من المجمع العلمي بدمشق ، وقد حقق تلك المخطوطات
منفرده حينا ، و بالاشتراك مع غيره حينا آخر ، وبذلك يصل مجموع الكتب
المحققه و المؤلفه ثلاثه و عشرين كتابا .

كللت هذه الاسهامات الادبيه في مجال نظم الشعر الغنائي و المسرحي
و تحقيق المخطوطات و نشرها ، بانتخابه عضوا عام 1984 في اتحاد

كتاب العرب بدمشق (*) ، و أدرج اسمه - كما أسلفت - في موسوعته تراجم الاعلام

التي تصدر في لندن باللغة الانجليزية ، في عددها الصادر في شهر مارس

من عام 1981 .

---

*) أوحى لنا بهذا الأستاذ المشرف الأول

الفصل الثاني

مضامين أعماله

نتناول في هذا الفصل وقائع مسرحيات عدنان مردم بك وأحداثها مرتبة ترتيبا زمنيا ، ونشير منذ البدء الى أن المحاولات الأولى التي نشر بعض فصولها في الصحف والمجلات ، التي كانت تصدر في منتصف الثلاثينيات ببلاد الشام (سورية ولبنان) لا يشملها التعريف ، لا سباب سبق الحديث عنها (1) ، فنحن لا نعرف سوى عناوين تلك البدايات ، واسم الجريدة أو المجلة التي نشرت تلك الفصول ، وتاريخ نشرها ، وهذه المسرحيات هي :

أ ـ المعتصم بالله 1933 ، نشرت مجلة الشام الدمشقية فصولا منها

ب ـ عبد الرحمن الداخل 1934 ، نشر بعض فصولها في مجلة العرفان التي كانت تصدر بعيدا في لبنان .

جـ ـ مصرع الحسين 1935 ، نشرت المجلة السابقة فصولا منها .

د ـ حمدان ثيلة 1936 ، نشرت مجلة الاسبوع الدمشقية بعض فصولها .

وقد ذكر عدنان هذا في مقدمة ((غادة أفاميا)) أول مسرحية طبعها (2) ، وكذلك في مقدمة ((فاجعة مارلنغ)) المسرحية الوحيدة التي بقيت له من مسرحيات فترة السباب (3) ، كما ألمح عدنان بين ذريل الى ذلك أيضا ، في كتابه ((الأدب المسرحي في سورية)) ، الذي حاول فيه صاحبه رصد حركة التأليف المسرحي في سورية منذ أبي خليل القباني (4) الى منتصف

---

(1) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة / ص 59 وما بعدها

(2) ص / 9 ـ 10

(3) ص / 13

(4) ص / 82 ـ 83

لستينيات ،

ونقر بأنه عرض لا يغني الباحث عن مطالعة المصدر ، وسنختتم هذا الفصل بمجموعة من الملاحظات العامة التي تابعت كل ما قدمه الشاعر .

وفيما يلي مضمون كل مسرحية :

إطار ، أفاميا 1967

أول مسرحية نشرها الكاتب (*) ، بعد اقالته من القضاء عام 1966 كما أنها أول مسرحية استمد مضمونها من التاريخ السوري القديم ، عندما احتل الرومان مدينة أفاميا سنة أربع وستين قبل الميلاد ، وهي من أربعة فصول ، في ثمانمائة و أربع عشر بيتا ، وقد اتخذ المؤلف هذه الحادثة معادلا موضوعيا لمدينة دمشق ، حينما أعلن الشعب السوري الحرب على الانتداب الفرنسي .

تبدأ المسرحية بمشهد يصور قوات الاحتلال الروماني وهي تجوب الشارع الرئيسي للمدينة ، فتتعالى أصوات المارة معلنة الغضب على قوات الاحتلال ، فتقع مشادة بينهم و بين السكان ، ويتحول الشارع الى ساحة معركة يسقط فيها بعض الأهالي ، وبعد انتهاء المعركة ، يظهر الضابطان (سابا) و (روبين) ، فيتألم (سابا) من مناظر جثث القتلى الملقاة على الارض ، وفي تلك الأثناء تظهر غادة فيتقدم منها (سابا) معتذرا لها عن طيش قائده ، ويتمنى أن يرق قلبها له ، ولكنها تتحامل قوله .

وفي آخر هذا الفصل ، يلتقي كل من تميم و نايف بالوليد زعيم المدينة .

(*) عام 1967 في مؤسسة عويدات بلبنان في 124 صفحة .

ليؤكد له استعداد السكان للكفاح ، ولكن الوليد يرفض استعمال القوه ، بدعوى أن العداله لا تحتاج إلى سفك الدماء ، وينادي بالحب والاخاء فيرد عليهما بقوله :

تأبى العداله أن يراق دم ويسفح ساحمه (*)

والحق ليس يحوزه سيف ليرفع قائمه

. . . . . .

ان شئت كسب عدو فامدد يدا بتحيه

وابعث بعاطفه فيه شعوره المنسيه (1)

وفي الفصل الثاني يجتمع القائد (بيدا) في أحد القصور ببعض أعوانه ومنهم (روبين) و (سابا) فيخبره الأول عما فعل بالسكان. فيذكر (سابا) عليه ذلك ويؤكد لقائده أن القلوب لا تفتح بالسيوف ، بل بالحب والخير ، وهنا يخبر (روبين) قائده أن (سابا) يحب غاده ابنه الوليد ، فيحذره من ذلك ، ثم يدخل أحد الجند على المجتمعين معلنا قدوم الوليد ونايف وتميم رفقه اثنين آخرين ، يسعون في طلب الرفق بالأهالي ، ويعرض الوليد على القائد قبول العيش معهم في أمن وسلام ، ولكن القائد الروماني يشك في كلامه ، فيفصح الوليد عن استعداده لتحقيق ما يثبت لهم صدقه ، فيطلب منه تقديم قربان للآلهه في العيد الذي سيقام غدا ، فيتسابق كل الأفراد في تقديم نفسه ، فيشترط غاده ، فيذهل الجميع لهذا الطلب ، وعندما تعلم غاده بذلك تعبر عن

(*) ساحمه : سائله

(1) عدنان مردم بك / غاده أغاميا / ص 45

استعدادها لقبول الموت فداء لوالدها و يعلم القائد بذلك فيرسل (سابا) لاحضارها .

و في الفصل الأخير ، يقام استعراض عسكري ضخم في الساحة الرئيسيه للمدينه احتفالا بعيد النصر ، و تساق غاده الى المذبح ، و يصور المؤلف هنا موقفا صعبا مر به (سابا) حين يأمره قائده بضرب عنق غاده حبيبته ولكنه يعتذر في البدايه ، فيأمره ثانيه ، وبعد تردد طويل اذ بالسيف الذي في قبضه (سابا) ينزل على عنق القائد (بيدليا) فيرديه قتيلا ، فيسرع (روبين) لاعن (سابا) فيحمز كل واحد منهما على الآخر ، و ينقسم الجيش قسمين ، فيدخل الثوار لتخليص غاده ، بعد أن كانوا قد عدوا العده لذلك . و بهذ تنتهي المسرحيه .

و اذا كان المؤلف قد استمد مضمون هذه المسرحيه من التاريخ السوري القديم بعدما احتل الرومان مدينه أفاميا في القرن الأول قبل الميلاد ، فانه اتخذ ذلك معادلا موضوعيا للاحتلال الفرنسي لسوريه فأفاميا رمز أو بديل عن مدينه دمشق ، و صراع السكان و دفاعهم عنها رمز آخر لكفاح سكان مدينه دمشق ضد الانتداب الفرنسي ، وفي مقدمه المسرحيه ما يدعم هذا الرأي ، حيث يقول المؤلف: ((... ان فيها تصويرا لمشاهد مما شاهدته أيام افولتي ، وعشت معها حقبه طويله ، حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حربا على المستعمر ، فحاولت تسجيل هذه الحقبه التي عشتها أيام افولتي .)) (1) .

---

(1) المعذاز السابق / ص 11

وفي ضوء ما سبق نلاحظ أن الكاتب لم يأخذ من التاريخ سوى الاطار العام و هو احتلال الرومان لمدينة أفاميا وما عدا ذلك فانه من ابداعه ،وقدّم فيها صوره لأولئك الزعماء الذين يضحون بكل شيء حتى تظل عروشهم قائمه ،فالوليد باطل المسرحيه و زعيم المدينة رفض الطلب السكان لاعلان الحرب بدعوى أن الحق لا يحتاج الى سيف يدعمه ،و عرض على الدخلاء العيش معهم على أرض أفاميا ،وهو بهذا الموقف المتخاذل يتسامح في حقق السكان المغتصب ،و حرياتهم و مقدساتهم المنتهكه .

و على الرغم من حرص الكاتب على أن يكون انتصار المدينة على أيدي الثوار ،الا أن هؤلاء الثوار الذين أظهرهم في المشهد الأخير من المسرحيه. لم يفعلوا شيئا ،فعندما سعى (سابا) على رقبه قائده (بيدلا) أنكسر عليه زميله (روبين) ذلك و حاول قتله ،فقتل كل واحد منهما الآخر ، فوقع انقسام داخل الجيش ،و هنا يتدخل الثوار لانقاذ غاده و تحرير المدينه .

2 - العباسة 1968

تحول الشاعر في هذه المسرحيه عن التاريخ الوانى ،والتفت الى التاريخ العربي الاسلامي في العصر العباسي ،الذي استهوته بعض أحداثه ، فاستمد منه مجموعه من المسرحيات، كانت العباسة فاتحه هذا الاتجاه .

و مأساه العباسة من الأحداث التاريخية التي كتب حولها العديد من الأعمال الابداعيه ،وقد اعتمد ـ في مادتها ـ ماروته كتب التاريخ مثل

تاريخ الرسل و الملوك للطبري ، و مروج الذهب للمسعودي ، و قد وزّع حوادث موضوعها على أربعة فصول ، اشتملت على تسعمائة و ثمانية و عشرين بيتا (*) .

تناهر العباسة في بداية الفصل الأول وهي تتحاور مع بعض جواريها وقد تملكها الحزن و الانكسار لسببين: أولهما: أن الرشيد قد عقد قرانها على جعفر و حرّم عليهما اللقاء الا بحضوره ، أي ألا يكون بينهما شيء مما يكون بين الزوج و زوجته ، و ثانيهما أن العباسة أصبحت تخشى على جعفر من كيد زبيدة لأنه استطاع أن يقنع الرشيد بعقد ولاية العهد للمأمون ابن الفارسية بدل الأمين ، الأمر الذي أغاظ زبيدة و معها العرب الذين اعتبروا ذلك سلبا لسلطتهم و دعما لشوكة الفرس .

و في الفصل الثاني : يستأذن جعفر من الرشيد لزيارة خراسان وهنا تبدأ بعض الشكوك تراود الخليفة ، لأنه علم من عيونه أن البرامكة على اتصال دائم بأهل خراسان ، وبعد خروج جعفر ، يحضر الوزير الفضل بن الربيع ليخبر الرشيد بأن جعفر أطلق سراح يحيى بن عبد الله - الذي أمر الخليفة بسجنه لأنه خرج عليه مطالبا بالخلافة لنفسه - من دون علم الرشيد ، فيهتز الخليفة للخبر ، ويأمر بمراقبة جعفر و أتباعه ، فيزداد ارتياب هارون في اخلاص البرامكة ويقوى في نفسه الشك الذي ظلت زبيدة تغذيه من حين لآخر ، بينما تظل العباسة - في بقية الفصل - تشكو مأساتها مع جواريها حينا ، و في مناجاتها حينا آخر .

(*) نشرها عام 1968 في مؤسسة عويدات بلبنان في 124 صفحة .

وفي الفصل الثالث : يجتمع الخليفه بجعفر بعد عودته من خراسان ، فيشكو اليه جعفر كيد الوشاه ومحاولاتهم الايقاع به ويطالب منه اعفاءه من شؤون السياسه ، تخلصا من النمائم والأحقاد التي تحاك ضده من حسّاده ، ولكن الرشيد يرفض طلبه في هذه الظروف التي يستعد فيها الروم ويتحينون الفرصه للانقضاض على بلاد المسلمين ، فيخرج جعفر مهموما ، ويبقى الرشيد وحده في القصر يناجي نفسه ، وعبثا تحاول العباسه تلطيف الجو بين أخيها وزوجها ، فتطلب من الرشيد منح زوجها احدى الولايات جزاءا له ، فيرفض ذلك قائلا :

خل السياسه للرجال ... فانها الداء العقيم

....

أزن الرجال على حقيـ ... ـقتها كما تقتضي الحلوم

وأثبت محسنهم وأجـ ... ـزي من أساء ولا أخيم (*)

أختاه ليس مع الهوى ... حكم يدوم ويستقيم (1)

وفي الفصل الرابع يجتمع جعفر بقصره مع ثله من أعوانه يطلبون منه الاسراع في السير الى خراسان لأن الأتباع هناك سئموا الانتظار ، ويترقبون قدومه لرفع السيف واعاده الماضي الفارسي التليد ، وعندما يتأكد جعفر من ذلك يبيّن لأتباعه أن سبب تأخره خوفا على رحاله من بطش الرشيد اذا علم الأمر ، وبعد ذلك يأمر رحاله بالسير

(*) أخيم : أجبن

(1) عدنان مردم بك / العباسه / ص 101

نحو خراسان .

وفي آخر مشهد من المسرحية يكشف جعفر للعباسة بنيته في اقامة حكم فارسي ،فيقول مخاطبا العباسة :

حاولت بعث حضاره للفرس حاولت العصورا

لأعيد سيره من مضى، كسرى العظيم و أردشيرا

....

حتى أكون أميرتي في حبك الكفء الخطيرا (1)

و تتمكن عيون الخليفه من الوقوف على الحقيقة ، فاذ بالسيّاف مسرور يقرع الباب طالبا جعفر بالحضور الى قصر الرشيد ،بينما يتولى الفضل بن الربيع مهمه أتباع البرامكه ،و تنتهي المسرحيه بأخذ جعفر، بينما أمه واقفه على الأرض من هول الخبر ،و العباسه تهتف شارده:

أناقصه ترى و أشحا ني على الدنيا حكايه (2)

وقصه العباسه مع جعفر ،أو الرشيد مع البرامكه من القصص العربيه التي اتسمت بالغرابه و البعد عن الشرعيه الاسلاميه في العلاقه بين الزوج و زوجته ،وهي مصدر استمد منه بعض الكتاب مضامين أعمالهم فكان ممن تناولها جرجي زيدان (1861- 1914) و عزيز اباظه ثم عدنان، أما زيدان فقد سمى روايته ((العباسه أخت الرشيد)) 1906، بينما أطلق عليها كل من عزيز و عدنان اسم ((العباسه)) ،و نرجح أن

---

(1) المصدر السابق / ص 117

(2) المصدر نفسه / ص 124

حو خراسان .

في آخر مشهد من المسرحية يكشف جعفر للعباسه بنيته في اقامه
دكم فارسي ،فيقول مخا ابا العباسه :

حاولت بعث حضاره للفرس اولت العصورا
لأعيد سيره من مضى كسرى العظايم و أزدشيرا
....
حتى أكون أميرتي في حبك الكفء الحديرا (1)

و تتمكن عيون الخليفه من الوقوف على الحقيقة ، فاذ بالسيّاف مسرور
يقرع الباب ما لبا جعفر بالحضور الى قصر الرشيد ،بينما يتولى
الفضل بن الربيع مهمه أتباع البرامكه ،و تنتهي المسرحيه بأخذ جعفر،
بينما أمه واقفه على الأرض من هول الخبر ،و العباسه تهتف شارده:

أناقصه ترى و أشحا نى على الدنيا حكايه (2)

وقصه العباسه مع جعفر ،أو الرشيد مع البرامكه من القصص
العربيه التي اتسمت بالغرابه و البعد عن الشرعيه الاسلاميه في العلاقه
بين الزوج و زوجته ،وهي مصدر استمد منه بعض الكتاب مضامين أعمالهم
فكان ممن تناولها جرجي زيدان (1861- 1914) و عزيز اباظه ثم عدنان،
أما زيدان فقد سمى روايته ((العباسه أخت الرشيد)) 1906، بينما
أطلق عليها كل من عزيز و عدنان اسم ((العباسه)) ،و نرجح أن

---

(1) المصدر السابق / ص 117
(2) المصدر نفسه / ص 124

يكون عدنان قد اطلع على مسرحية عزيز نظرا للعلاقة الوطيدة التي كانت تربط الشاعرين الى حين وفاة عزيز .

وتقوم فكرة المسرحية - أساسا - على الصراع الذي كان قائما بين العرب بزعامة هارون الرشيد و زبيدة و الفضل بن الربيع و من والاهم ، و بين الفرس بقيادة جعفر و البرامكة و من تبعهم ، وكان من نتيجة ذلك الصراع أن ذهبت العباسة ضحية لتلك المؤامرة .

ومن هنا كان بامكان الشاعر أن يطلق عليها اسم الرشيد و البرامكة ، أو نكبة البرامكة ، أو ما شابه ذلك .

وقد لاحظنا من خلال مقارنة النص الابداعي (الواقع الفني) بالنص التاريخي (الواقع التاريخي) أن الكاتب سعى جاهدا إلى التقيد بالحقائق التاريخية الكبرى التي روتها الكتب و اتفق حولها المؤرخون ، وان أدخل بعض التغييرات على المادة التاريخية فانه لم يمس الأحداث الجوهرية .

3 - الملكة زنوبيا 1969

هي المسرحية الثالثة التي طبعها المؤلف (*) ، و الثانية التي تتصل بالتاريخ السوري القديم ، تناول فيها فترة حاسمة في تاريخ سورية ، وهي فترة القضاء على مملكة تدمر ، على يد الرومان الغزاة في القرن الثالث الميلادي وقد أدار أحداثها حول سيرة زنوبيا ملكة تدمر و ماوصلت اليه المملكة في عهدها من مجد و حضارة ، بحيث استطاعت (الملكة) أن تدوّخ أكاسرة الفرس ، وأباطرة الرومان ردحا من الزمن ، الى أن تمكن الرومان من هزيمتها بعد حصار

(*) في مؤسسة عويدات ببيروت عام 1969 في 125 صفحة

اويل لمدينة تدمر .

تتألف من أربعة فصول و اشتملت على تسعمائة و ثلاثة عشر بيتا .

في الفصل الأول و في المشهد الأول منه ، تعاتب خولة خايبها وهب اللات ،وتحاول حثه على أخذ السلطة من أمه زنوبيا ، و أن يكون مثل أبيه أذينه صاحب الموح ،ثم تظاهر زنوبيا رفقة مشتشاريها لونجين و كيكرتاس، فتسأل ولدها و خوله هل أخذا قسطا من جمال الطبيعة ، و يبدو القلق على خوله ثم تستأذن في الانصراف ،و يحذر لونجين الملكة من افراط هما في العطف على ابنها .

وفي نهاية الفصل يحمل أحد الجند بشرى انتصار الجيش التدمري على الرومان .

وفي الفصل الثاني يدخل رسول كسرى على الملكة "وهي في قاعة العرش رفقة بعض الحاشية" لتقديم تهاني بلاده للملكة بعد الانتصار الذي حققته على الرومان ،و يؤيد بموقفها مع بلاده ، فتبلغه زنوبيا أنها ما دخلت الحرب الا دفاعا عن ملكها ،و أنها لا تأمن جانب الرومان ،وبعد خروج الرسول ، يدخل الحاجب معلنا قدوم زيد أحد قادة الجيش ،ليخبر الملكة بأن عيونهم تأكدت من أن روما تتهيأ للزحف على مصر ، فترد عليه الملكة بأن ذلك كان متوقعا ،و أنها سوف تعرض القضية على المجلس ،و تبدي تخوفها من عدم تقديم كسرى يد العون لها ،بعدما كان زوجها (أذينة) قد ألحق به هزيمة في مناطق المدائن .

وفي بقية الفصل حوار بين همام و ابنته خوله و الحارث وهم من أقارب الملك أذينة نستشف منه نقمة همام على حكم زنوبيا و اتهامها باذلال الكرام

بناء المجد الشخصي على حساب الشعب التدمري .

وفي الفصل الثالث تواصل الشخصيات السابقة تحليلها للوضع ويبدو الحارث قومه بالمذلة والخنوع ، لأنهم حكموا النساء ، بينما صديقه همام يوعز ذلك الى سوء ظنه بالملكة في هذه المرحلة التي كثر فيها الأعداء ثم يدخل عليهم الحاجب لابلاغ همام بأن الملكة تطلبه الى حضور الاجتماع في هذ المساء .

ويفتتح القسم الثاني من هذا الفصل عن اجتماع الملكة في قاعة العرش برجال الدولة للبحث موضوع الحرب التي أصبحت على الأبواب ، وبعد نقاش طويل يجمع الحاضرون على الأخذ برأي زبدا الذي لا يرى مخرجا سوى الاستعداد للمعركة ، فتعلن زنوبيا أنها ستقود الجيش بنفسها للدفاع عن ملكها ، ويحاول وهب اللات عبثا اقناع والدته بالذهاب معهم الى ساحة المعركة للاشتراك في هذا المجد ، فتبين له والدته أن سبل المجد كثيرة ، وأهمها النصر الذي تحققه العقول لا السيوف ، وتكشف له عن تخوفها من مكر الأقارب وخيانتهم في هذه المرحلة العسيرة .

وفي الفصل الرابع حاله من الجزع والفوضى تعم البلاد ، بعد الهزيمة التي ألحقها الرومان بملكة تدمر ، فترسل زنوبيا قائد جيشها الى كسرى أملا في تقديم يد العون ، بينما بقية الشخصيات تحاول تفسير الحدث .

ويعرض المؤلف في هذا الفصل الأخير موقفا صعبا مرت به زنوبيا قبل أن تستسلم نهائيا ، فقد عرض عليها كسرى الذي أرسلت له زبدا لمساعدتها اللجوء اليه في الحال لتنعم بالرفاهية في امبراطوريته بعد هزيمتها ، ويحمّل كسرى زبدا تلك الدعوة :

إن جئت ألفيت ما يرضيك من شرف الكريم

ويكون مقعدك النجوم لديه ما بين النجوم (1)

ولكنها ترفض بإباء و شموخ تلك الدعوة ، وترد عليه بنفس عاليه و كبرياء :

أيريد مني أن أفر اليه في جنح الظلام

و أكون مثل طريدة وثقت يداها باللجام

لا فارس بلدي و لا درعي هناك و لا حسامي (2)

وفي آخر مشهد من المسرحية ، يدخل رسول قيصر الروم مع بعض جنده على الملكه ، يحمل أمر الامبراطور بالقبض عليها ، و أخذها أسيره الى روما ، فلا تجد بدا من الاذعان ، غير أن عواطف الأمومة تبرز على نحو مذهل ، اذ تتقدم نحو ابنها (وهب اللات) لتمنحه وصيتها الأخيره في لحظه وداع رهيبه ، و تنتهي المسرحيه بسيرها مع الرسول بينما الجميع يذرف الدموع.

وقد أغرت شخصيه زنوبيا أقلام الكثير من الأدباء ، مثل سليم البستاني (1847 – 1884) الذي تناول سيره هذه الملكه في قصه له بعنوان ((زنوبيا)) 1871 ، غير أن قصته هذه كانت عباره عن ((مزيج من الخاطرات و الغامرات والوصف الواقعي و غير الواقعي للأخلاق و العادات و المواقف الرومنطيقيه في اطار تاريخي)) (3) .

---

(1) عدنان مردم بك / الملكه زنوبيا / ص 118

(2) المصدر نفسه / ص 118

(3) محمد نجم / القصه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة بيروت 1966 / ص 163

ويمكن اعتبار أحمد زكي أبو شادي من أوائل المسرحيين العرب الذين استهوتهم هذه الشخصية فنظم سنة 1927 مسرحية بعنوان ((الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر)) ، ثم تناولها من بعده مجموعة أخرى من كتاب منهم أديب لحود ((1885 – 1964)) في مسرحية له بعنوان ((زينب الزباء ملكة حزيرة العرب)) 1952 ، و المطران سليمان صائغ ((1886 – 1961)) ، وربما كان عدنان قد قرأ احدى هذه الأعمال أو سمع عنها ، أو على الأقل لفتت نظره الى هذا الموضوع .

ولكنه خالف بعض الحقائق التاريخية العامة ، مخالفة أضرت بعض الشيء بالخطوط العريضة التي يلتزمها الكتاب عندما يستلهمون مضامين أعمالهم من التاريخ ، بحيث جعل الملكة تقبل الأسر واعية عند الرومان ، مادامت تلك رغبتهم في فك الحصار على تدمر ، بينما المثبت تاريخيا أنها ألقي عليها القبض وهي تحاول الفرار بعد انكسار جيشها عند مدينتي أنطاكية و حمص ، واضطرار التدمريين الى التسليم بعد الحصار الذي ضربه الرومان على مدينة تدمر .

والشاعر بهذا التحوير في نهاية المسرحية ، يريد أن يبرئ شخصية هذه الملكة ، و يبين وطنيتها بأن جعلها تضحي بنفسها في سبيل وطنها ، وهو المحور الذي قامت عليه المسرحية ، وقد فعل أحمد شوقي هذا في مسرحيته ((مصرع كليوباترا)) حين انبرى للدفاع عن كليوباترا .

٤ ـ الحـــلاج 1971

يدور موضوع هذه المسرحية ذات المنحى التاريخي ، حول شخصية الحسين بن منصور المعروف باسم الحلاج ، والذي يعد من أشهر الشخصيات في التاريخ الاسلامي بلبلة وغموضا ، فقد اختلف الناس ـ منذ القدم ـ في شخصيته ، وفي معتقده ، وانقسموا فئتين، الأولى حملته في عداد الصفوة ، والثانية اعتبرته مشعوذا زنديقا ، ومن شأن هذه الاختلافات أن توفر ماده خصبه للبناء الدرامي ، ولعل هذا كان من بين الأسباب التي حملت بعض الكتاب يستمدون مضمون مسرحياتهم من سيره حياه هذا الرجل (*) .

كانت نهايه الحلاج من أبشع المآسي في التاريخ الاسلامي مهزله لبست ـ كما يقول طه سرور ـ ثوب الدين و عجز الثوب المعلما ستر الحقيقه ، مهزله اشترا فيها الخليفه ، وبعض وزرائه وقاده جيشه وجمع من المرتشين و الزنادقه و السابحين في فلك الوزير حامد بن العباس ألد أعداء الحلاج (1) .

اعتمد عدنان على ما ورد في كتب التاريخ ـ رغم تناقضاتها ـ ورجّح أن الحلاج قد صلب لا من أجل التصوف ، بل لسبب سياسي ، لأنه كان شاعرا على نظام مجتمعه ، الأمر الذي جعل الخليفه و بطانته يتوجسون منه خيفه ، فلم يرو وسيله للتخلص منه الا تهمة الكفر و الزندقه .

(*) مدحهم صلاح عبد الصبور و عزالدين المدني

(1) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهره 1981 / ص 135

تقع المسرحية في أربعة فصول ، وتحتوي على تسعمائة و اثنين وثلاثين بيتا (*) .

يدور الفصل الأول بمشاهده الأربعة ، بين حامد بن العباس وزير الخليفة المقتدر ، و القاضي محمد بن يوسف حول خاطر الحلاج من حمقه ، وبين محمد بن عبد الصمد رئيس شرطة بغداد و زياد أحد مساعديه اللذين كلفا من طرف الوزير بمراقبة نشاط الحلاج من حمقه أخرى ، ويبدو منذ البداية الفصل ايمان زياد ببراءة الحلاج ، لكن رئيسه يوقف الحلاج و يحذره من افساد عقل الناس، فتتعالى أصوات تطالب اخلاء سبيله .

و في الفصل الثاني تأهل دار الحلاج تحت مراقبة أعين الشرطة التي تكاثر عددها ، بينما الحلاج مقيم في بيته ، يعظ أصدقاءه ومريديه وفي هذه الأثناء يقتحم محمد بن عبد الصمد و أعوانه بيت الحلاج ، فيرحب بهم ، لكن رئيس الشرطة يغلظ معه في الكلام ، ويدور بينهما حوار طويل ، ثم يأمره محمد بن عبد الصمد بالسير معه الى الوزير حامد فينصاع الحسين لذلك .

ويفتتح الفصل الثالث ، حيث الحلاج مسجون في غرفة مظلمة . يحاور أحمد مطر أحد اتباعه ، ويشاركهما السجان في ذلك ، ثم يسمعون طرقا على الباب ، فتدخل الذلفاء لتقبل ابنه أحمد اللذين يطمئنه على ما يحاك ضده في الخارج ، ولكنه لا يعبأ بذلك .

(*) نشرها عام 1971 في مؤسسة عويدات بلبنان عاقي 126 صفحة

وخص الفصل الرابع بمشاهده و أحزانه ،لمساعي الوزير حامد في كيفيه الصاق تهمه الزندقه بالحلاج ،و محاولاته قلب نظام الخلافه لاقامه حكم فارسي ،وتنصيب اله محكمه صوريه ،برئاسه كل من القاضيين الناصبين محمد بن يوسف و البهلول ،و تحت ضغط الوزير و الحاحه تصدر المحكمه حكما بصلبه ،و في الحوار التالي مايبين حرص حامد بن العباس على ذلك :

القاضي محمد " الى الحلاج بغضب":

أمسك أتروي الزور دون تورّع و تجادل

ما كان بعد الكفر الا القتل

" الوزير حامد " حكما عادل

أفتيت في قتل الشقي وما لحكما عاذل

" يتقدم حامد بصحيفه من القاضي قائلا "

وقّع ففي قتل الشقي لكل كافر فاعمل (1)

فيسحب الحلاج ليمثّل بجسده ،وهو يناجي ربه ،بينما الذلفاء تصرخ وابنه أحمد مغشيا عليه .

ارتكز عدنان في هذه المأساه على الجانب الثاني من حياه الحلاج ،وهو أنه رجل اصلاح اجتماعي و ثائر سياسي ، طالب باصلاح أوضاع المجتمع العباسي ،واقامه خلافه اسلامية تطبق شرع الله على أرضه وهو الأمر الذي يخيف حكام بني العباس و حاشيتهم ،فسارعوا

---

(1) عدنان مردم بك / الحلاج / ص 124

الى محاربته بالسلاح نفسه الذي شاد به الحلاج مكانته بين الناس ، حصل على تلك القداسه الروحيه باسم الدين ، فليحارب باسم الدين أيضا ، سعى حامد بن العباس ، و من ورائه طائفه من الحاسدين والمرتشين وأعداء الحلاج الى الصاق تهمه الزندقه التي كانت كفيله باعدام دمه و اقناع العامه بهذا ، تلك التهمه التي ذهب باسمها الكثير من الضحايا .

حاول الكاتب من خلال سيره هذه الشخصيه الاشاره الى بعض الصعاب و المعاناه القاسيه التي يتمرغ فيها المصلحون عبر العصور ، و كيف تواجههم السلطه الحاكمه ، وهو المحور الذي دارت حوله المسرحيه . فاذا كانت تهمة الحلاج ممثله في الزندقه ، ومحاولته هدم الخلافه الاسلاميه لبعث الحضاره الفارسيه ، و الاتصال بالقرامطه أعداء الخلافه ، فان زعماء الاصلاح في المرحله المعاصره تنسب لهم تهما قريبه من تلك التي ألصقت للحلاج ، كأن تكون الجوسسه و خيانه الوطن ، أو محاوله الاطاحه بالنظام ، أو اثاره الشغب و التحريض على الفتن الداخليه و ما شابه ذلك .

و على الرغم من الطابع السياسي للمسرحيه ، فان بعض الظواهر الاجتماعيه ، مثل الفقر و فساد النظام القضائي تتحد مع المضمون السياسي لثوره القرامطه التي اتهم الحلاج بأنه من مناصريها ، والتي ألبسها حكام بني العباس ثوبا سياسيا ، هي في الحقيقه ثوره اجتماعيه ، ثوره الفقراء ضد المستغلين و الاحتكاريين من الخلفاء و الوزراء و الولاة وقاده الجيش .

لم يكن امتثال الحلاج أمام محكمه صوريه الا ضربا من التمويه و دليلا على فساد نظام القضاء ، لأن الحكم بصلبه قد هيئ مع الوزير

قبل أن يمثل الحلاج أمام المحكمة ، كما أن شخصيه القاضي البهلول الذي مثل موقفا سلبيا آخر يدين نظام القضاء ، يحضر الجلسه و لكنه لم يناقش ببنت شفه ،وكان بالامكان الاستغناء عنه نهائيا ، ثم بأي حق يجلس الوزير خصم الحلاج قاضيا ، و بأي حق أيضا يحاسب الناس على معتقداتهم ، انما صوره لفساد العدل و تعريه لأولئك الذين يسخّرون علمهم لخدمة الأنظمة الاستبدادية .

وكشفت المسرحيه عن حماسه محرضه من طرف السلطه تهتف بالقرب من المحكمه بقتل الحلاج و احلال دمه ، وهو أسلوب اتبعته السلطه حتى تبعد عن نفسها الشكوك و تظهر أن الحكم صادر عن الشعب .

و على الرغم من أن الكاتب اعتمد كليه الجانب السياسي من حياه الحلاج ،الا أنه لم يستطع أن يخلص بطله من مواجده كأحد أعلام التصوف الاسلامي ،اذ بدت تلك المواجد الصوفيه في كثير من حوار الحلاج، هذا الحوار الذي نلامس فيه مستويين :

المستوى الأول عندما يناجي الحلاج محاورا مريديه ،ففي هذه الحاله يكثر الشاعر من الاستنجاد بالعوامش و يالق العنان لشاعريته للتحليق .

المستوى الثاني في الحوار الذي يرد على لسان بقيه شخصيات المسرحيه ، حيث خفّت تلك الحزاله و قلّت الحواشي ولكنها لم تنعدم .

5 - رابعه العدويه 1972

يعرض الكاتب في هذه المسرحيه الشعريه ذات المنحى التاريخي موضوعا سياسيا و اجتماعيا ، يتمثل في ظاهره الرّق التي عادت للظهور في العصر الحديث بمفاهيم و أشكال جديده ،وقد اتخذ من المرحله

الاولى (مرحله الشباب) في حياه رابعه العدويه منطلقا لمعالجه هذه الظاهره .

وزّع الكاتب موضوعها على أربعه فصول ، اشتملت على تسعمائه و اثنين وثلاثين بيتا (*) .

كانت رابعه جاريه تعزف الناي في احدى حانات البصره مع مجموعه من الحواري ، و مع الأيام أحست بأن حياتها رخيصه ، فهي تتاجر في متناول العابثين بأبخس الأثمان ، فكان الاحساس بالذنب ، ومن ثمه البحث عن وسيله للتكفير عن خطاياها ، راحت تقضي معظم أوقات فراغها متضرعه الى الله في أحد مساجد البصره ، الأمر الذي أثار حفيظه بعض المتصوفه في المدينه منهم (رباح القيسي و شقيق البلخي) فذهبا الى عمار يحذرانه من الاستمرار في اشاعه الفساد الذي ينبعث من حانته ، ويلتمسان اليه منع جاريته (رابعه) من دخول المسجد ، بدعوى أنها تحاول افساد عقل من عزف عن الذهاب الى حانه سيّدها ، و هنا تتصدى لهم رابعه لتقول ألا أحد يستطيع منعها من التضرع الى الله في بيته ، و تتألم من موقفهم هذا .

وينكفئ الحدث في الفصل الثاني ليروي كيفيه شرائها ، اذ يعرف ابن زياد أحد سادة البصره من صديقيه ورد و علقمه بأن رابعه ليست

(*) نشرها عام 1972 في مؤسسه عويدات بلبنان على امتداد 124 صفحه ، نالت في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي الجائزه العالميه الثالثه من اللجنه الاستشاريه العالميه المنظمه لليونيسكو ، ومنح الشاعر لقب بروفسور .

جاريه روميه ،أو جاسوسه فارسيه كما يزعم رجال الصوفيه ، وانما هي عربيه أصيله ،غير أن الحاجه أرغمتها على الوقوع في الرذيله ، فيحزن على ما آل اليه الشرف العربي ، ويغلي في عروقه دم الأنفه ، فيعزم على شرائها بأي ثمن ،ويكتفي وردا بذلك قائلا :

ياورد من خذل القريب	أضاع حقا قد وجب
حتى (برابعه) وكنت	من أمرها حدبا كأب
واذا غلا (عمار)في	ثمن وأفرط في الطلب
أحزل له سيبا العطاء	كما يجب من الذهب
شرف العروبه دونه	الأرواح ترخص والنشب (*) (1)

ويتم له ذلك فتستنكر عزّه وعبده على عمار بيعه لصديقتهما رابعه ثم يدخل رسول بن زياد لأخذها الى القصر فتنخرط بقيه الحواري بالبكاء .

وتنتقل الأحداث في الفصل الثالث الى قصر بن زياد حيث انتقلت رابعه مركز الحدث ، فتتأمل في خلوتها تتقرب الى الله ضارعه ، فيعلم سيدها بحقيقتها ، وعندما يلتقي برياح القيسي و شفيق البلخي يحذرهما من الشطط و الحكم على الناس دون تريث ، ولكنهما يظلان على موقفهما السابق من رابعه ، فعندما تأتي سلمى وعبده لرؤيه رابعه و اخبارها بمرض عزه التي بعثت في البصرة ، يمنعهن رياح و شفيق و يتهمنهن بالتجسس لصالح الفرس ، و افساد عقول الناس بالخلاعه و المجون .

(*) النشب : كل ما يملكه الانسان من مال

(1) عدنان مردم بك / رابعه العدويه / ص 54

وتتكشف الحقيقة في الفصل الرابع ، حين يأتي أولئك الذين أمنوا في شرف رابعة الى بن زياد البين منه العفو و السماح عن مواقفهم منها و يعترفون بعفتها و طهارتها .

وفي آخر مشهد من المسرحية تتقدم رابعة من سيدها تستأذنه في الذهاب الى حانة عمار لزيارة صديقتها المريضة ، فيأذن لها بذلك ، ثم يلحق بها ومعه الطبيب ، فيجد رابعة كمعهده بها تتضرع الى الله ، فيعلن عتقها ، فتهتز زميلاتها للخبر ، فترد عليهم بقولها :

ليس الرقيق حكايه ... الحسد الذي ما نفك يشرى

الرق في الأرواح ، كان ... أشد آلاما و أضرى

عبد المطامع كان أحقر ... بالرشاء ، وكان أحرى (1)

وتنتهي المسرحية ، ورابعة لا تزال تناجي ربها متضرعة اليه .

وهي أهم مسرحية طوّع فيها لغة الشعر الى المسرح ، فتخلى عن تلك الحزالة و الرصانة التي عهدناها في مسرحياته الأولى ، فقلّ الاستحداد بالهوامش ، فأصبحنا نقرأ فصلا كاملا كي نجد كلمة مشروحة وقد لا نجد ، غير أننا اذا أخذنا برأي من يذهب الى أن مضمون المسرحية في كثير من الأحيان هو الذي يحدد لغتها (2) ، لكان الأمر مختلفا تماما ، اذ كان عليه أن يحلق في الجو الشاعري صوفي ، على اعتبار أن بطلة المسرحية أحد أقطاب التصوف الاسلامي .

---

(1) المصدر السابق / ص 124

(2) توفيق الحكيم / فن الأدب / ص 149 ، و زكي المحماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص 233

وفيها استخدم الكاتب طريقه " الفلاش باك " (الاسترجاع) اذ ينكفىء الحدث في الفصل الثاني ليروي المؤلف ماضي رابعه العدويه ، ولكنه بدلا من أن يورد ذلك على لسانها ، يأتي به على لسان شخصيات أخرى .

والصراع فيها نفسي بالدرجه الأولى ، اذ عمد الشاعر الى تعميقه ليصور ما تعانيه مثل تلك الوصيفات اللواتي سلبت منهن حرياتهن ، وبعن بأبخس الأثمان للعابثين وطالبي المتعه .

وتقوم المسرحيه على فكره الرّق والاستعباد لا كما عهدناه في سالف العصور ، ولكن حسب المفهوم المعاصر له ، لأن عصرنا - كما يقول المؤلف في مقدمة المسرحيه - أباح استرقاق الأمم الضعيفه بحجه الأخذ بيدها الى مصاف الأمم الراقيه ، كما أن المدنيه أباحت التجاره بالرقيق الأبيض في حلبه الحانات والمواخير بدلا من سوق النخاسه .

ومن هنا فان فكره المسرحيه تقوم على محاربه الرق في شتى ألوانه (النخاسه ، الرق الأبيض ، الاستعمار) .

وقد نجح المؤلف في اختيار نهايه المسرحيه ، فعندما أعلن بن زياد سيد رابعه عن اعتاقها ، لم تهتز للحدث ، لأن الكاتب لم يقصد الرق بالمفهوم القديم ، ولكن ما عبرت عنه البطله في نهايه المسرحيه :

ليس الرقيق حكايه ... الجسد الذي مانفك يشرى

الرق في الأرواح ، كلما أحرى ... أشد آلاما وأضرى

عبد المطامع كان أجدر ... بالرثاء ، وكان أحرى (1)

---

(1) المصدر السابق / ص 124

9 - مصرع غرناطه 1973

انتقل عدنان في هذه المسرحيه من بغداد التي استهوته بعض أحداثها التاريخيه ، الى غرناطه آخر معقل احتمى به عرب اسبانيا بعد أن دكّت جميع المعاقل ، لتصوير حقبه من أعسر الحقب في تاريخ العرب و المسلمين ، تلك التي انتهي فيها وجود العرب في الأندلس ، بعد فتره طويله دامت قرابه ثمانيه قرون .

قدم الكاتب مسرحيته في أربعه فصول احتوت على تسعمائه و سبعه وثلاثين بيتا (*) .

يبدأ الفصل الأول في شارع الحمراء بغرناطه حيث يقف محمد بن زائده و نعيم بن رضوان أحد قاده الجيش ينتظران عوده موسى بن أبي غسان الذي خرج منذ مده شهر يطارد قوات القوط ، وترسل زينب ابنه الوزير يوسف كماشه و خطيبه موسى جاريتها لتستقصي أخباره ، فتعلم من صديقيه أنه عاد سالما ، فتعود حاملة البشرى لسيدتها ، غير أن موسى رجع آسفا على ما آل اليه حال المسلمين في الأندلس ، حيث تنازعتهم أهواء شتى ، في وقت يحتّم عليهم الوقوف صفا واحدا في وجه عدوهم الذي نظّم صفوفه استعدادا لسحقهم ، يتّجه موسى بعد ذلك الى قصر يوسف كماشه لرؤيه زينب والاستعانه بوالدها لحمل الأمير على دخول الحرب ، فيعقد أبو عبد الله اجتماعا في قصر الحمراء ، يضم قاده الجيش و الوزراء و وجهاء غرناطه و يطالب

(*) نشرها عام 1973 في مؤسسه الرساله بلبنان في 123 صفحه ، وقد ترجم البروفسور حوان فرانت فصولا منها الى اللغه الاسبانيه .

منهم وضع حل سريع لمعالجة الوضع المأساوي في تلك الأثناء ترد على المجلس أنباء عن استعداد القوط للمعركة فيتصارع رأي موسى الداعي الى الحرب ، مع رأي أبي القاسم حاكم المدينة الذي يؤثر المفاوضة و التسليم ، و أخيرا يتمكن موسى من اقناع المجتمعين بجدوى الحرب ، توازره في ذلك عائشة والده أبو عبد الله ، فينصاع الملأ لذلك ، ويكلف موسى بتجهيز الجيش .

و في الفصل الثالث يعود أبو عبد الله الى غرناطة يبكي آلامه بعد انكساره في الحرب ، فتحاول والدته مواساته ، لأن القوط الذين هزموه اليوم ، ذاقوا الكثير من الهزائم و لكنهم لم يستكينوا ، كما تعود رسله التي ذهبت لطلب النجدة من حكام الاقاليم الاسلامية بخفي حنين و تدور مناقشة طويلة بين وجهاء المدينة ، عن أسباب الهزيمة و مسبباتها يلخصها القاضي عياض في هذه الأبيات :

نحن الذي نصر العدو ... ولم نزل نتملق

أسيافنا ما بيننا ... بدمائنا تتدفق

ورماحنا ما بيننا ... بصدورنا تتشدق

أغرى العدّ و تشاحن ... ما بيننا و تفرق

كما على الوطن الذبيح ... النصل راح يمزق (1)

وتحدث حركة شغب من السكان طالبة المؤونة بعد الحصار الذي ضربه القوط على المدينة ، وعقب ذلك يكف أبو عبد الله الصغير أبا القاسم

---

(1) عدنان مردم بك / مصرع غرناطة / ص ٥٤

تفاوض مع الأعداء ،على التسليم ، في غياب موسى و معارضة عائشة الحرة.

و في المشهد الأخير من المسرحية ،يعود أبو القاسم حاملا صك التسليم فيجتمع الملأ بأعيان المدينة ،فيوقع الواحد تلو الآخر على الصك ما عدا موسى الذي دفع بالوثيقة و حاملها ،وانسحب من المجلس غاضبا مشهرا سيفه ،صارخا بأعلى صوته :

لا ،لن أكون الوغد يحيا بالقيود مصفدا

أنا لن أعيش العمر عبدا ،بل سأقضي سيدا (1)

كشف عدنان في هذه المسرحية – التي يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا ، لنكبة فلسطين و هزائم المسلمين المتتالية – عيوب ذلك الواقع و ما عم فيه من فساد سياسي ،واضطراب اجتماعي ، و ما ساده من ألوان الدسائس و المؤامرات ،

وقد حصر المؤلف مأساة غرناطة في ضعف الجهاز السياسي ،والتهاون على كرسي الامارة ،حتى ولو أدى ذلك الى خيانة الوطن ،مادامت تلك الخيانة تحقق الزعامة و تحفظها ، وما ترتب على ذلك من احداث ألقت الشعب ،الذي مزقته الأهواء السياسية و المشاغبة ، ثم تخاذل الأقاليم العربية و الاسلامية عن بعضها بعض ،و عدم المؤازرة أثناء المحن ،فاندفعت الأحلاب نفسها تقريبا التي أدت الى النكسات العربية .

فكما حالف أبوعبد الله الصغير (فرديناند) و (ايزابيلا) و تنازل لهما عن بعض الأقاليم ،امتدت في الآونة الأخيرة أيدي بعض الحكام العرب لمصافحة أيدي (مناحيم بيغن) و (اسحاق رابين) و (شمعون بيراز) ،

---

(1) المصدر السابق / ص 123

الذين لم تجف أيديهم بعد من دماء اخواننا في دير ياسين و كفر قاسم و شرم الشيخ و جنوب لبنان و غيرها .

و اذا كان (فردينانند) قد استطاع أن يغذي روح الشقاق و التفرقه بين أبي عبد الله الصغير و عمه الزغل فان قاعده العدو الصهيوني أمكن لهم أن يحدثوا شرخا في صف الأمه العربيه ، و يخرج بعضها عن الاجماع العربي .

وكما سكت الكثير من الحكام العرب و المسلمين عن الاستجابه لصراخ الأندلسيين ، حين ذبحت عائشه الجزره و رسل أبي عبد الله طالب نجدتهم صموا آذانهم و آثروا السكوت و كأن القضيه لا تعنيهم ، مما دفع بسكان غرناطه بعد أن خذلهم الاخوه الأشقاء الى الموافقه على المفاوضه ثم التسليم ، سكت أيضا القاده المسلمون عن صراخ عرب فلسطين حين ذبح عبد القادر الحسيني بطل مسرحيه ((فلسطين الثائره)) الى الشام و هو يحمل بين كفيه مأساة وطنه الى الزعماء العرب هناك ، فعاد وهو يحمل الأسى و الحسره الأمر الذي جعل السكان لا يرون بدا من الاعتماد على قدراتهم الذاتيه و يدخلون في حرب غير متكافئه تنتهي بهزيمتهم .

و يتكرر الموقف نفسه في مسرحيه ((دير ياسين)) فقد ضاع نداء محمد الحاج عايش الذي ذهب يستنجد بالقوات العربيه الرابضه في عين كارم بالقرب من دير ياسين قبل يوم واحد من حدوث المذبحه ، فيرفضون مساعدته ، فيقوم العدو الصهيوني في اليوم الموالي بتنفيذ تلك المذبحه الهمجيه في حق السكان العزل من السلاح ، تحت سمع و بصر القوات العربيه المتخاذله .

على أن الكاتب أهمل بعض الحقائق التاريخيه ، فأسقط عددا من الشخصيات كان لها دور كبير في نسج خيوط تلك المؤامره ، وغير أحداث و أضاف أحداثا أخرى ولكنها ثانويه وهو أمر مسموح به للمبدع .

و تقيد فيما بوحده المكان وهو تقيد أضر بالبناء العام للمسرحيه ،ولا زال الشاعر يسعى وراء الألفاظ الغريبه و الصيغ المحوره التي لا تتماشى مع الحوار المسرحي .

وعلى العموم فان القارئ المسرحيه يشعر أن الكاتب كان يلح الحاحا شديدا من خلال ذلك القناع التاريخي على ابراز مآسينا المعاصره .

٢ - فلسطين الثائره : 1974

تعدّ هذه المسرحيه الأولى التي استمد الكاتب مضمونها من التاريخ العربي الحديث في " فلسطين " اعتمد فيها موقعه القسطل ،احدى المعارك التي استشهد فيها البطل (عبد القادر الحسيني) أحد رموز الجهاد الفلسطيني .

و المسرحيه بشكل عام تصور كفاح الشعب الفلسطيني الذي ما قصر و لا تهاون في الدفاع عن أرضه ، كما أنها تضرب في أعماق تاريخ القضيه الفلسطينيه ،منذ الاحتلال البريطاني الى المرحله المعاصره ،و تحمل القاده العرب مسؤوليه المأساه .

وهي شعريه مأساويه في أربعه فصول ، وتحتوي على تسعمائه وأربعه وستين بيتا (*) .

في المشهد الأول نشهد اضرابا عاما يقيمه سكان فلسطين

(*) طبعت عام 1974 / في مؤسسه عويدات بلبنان في 125 صفحه .

في حين يجوب جنود الانتداب البريطاني الشارع الرئيسي لمدينه القدس ،لحفظ النظام ،و ثلاثه رقباء من الجيش الانجليزي (جون) و (شارل) و (ألكسي) يتحاورون فيما بينهم ،حيث يعيب (جون) سياسه بلاده مع العرب ،و انكارها فضلهم ،و اخلافها للوعد الذي قدمته لزعمائهم ،بعد أن ناصروها في الحرب العالميه الثانيه ،و مره ثانيه يقوم العرب بمظاهرات فتتدخل قوات الانتداب لتفريقهم ،فتقع اشتباكات داميه بين الأهالي و قوات الاحتلال ،و تتلطخ الشوارع بالدماء ، فيتحسر عزمي الحاعوني و قاسم الريماوي و ابراهيم أبوديه على هذا الوضع المأساوي .

و في الجزء الثاني من هذا الفصل تجتمع الشخصيات السابقه عزمي وقاسم و ابراهيم بعبد القادر الحسيني يتدارسون الوضع الذي آلت اليه فلسطين و يجمعون على المقاومه ،غير أن نقص السلاح جعل الدخول في الحرب ضربا من الانتحار ،و هنا يعرض الحسيني على المجتمعين الذهاب الى الشام لطلب العون من الأهل و الاشقاء ،ولكنه يحذرهم من مغبه الاعتماد الكلي على ذلك .

و في الفصل الثاني يجتمع زعماء الارهاب الصهيوني (مناحيم بيغن) و ([illegible]) و ([illegible]) [illegible] الحريه لليهود بالقدس ،و يبدي (بيغن) تخوفه من توحد العرب ،فيطمئنه زميله (مردخان) بأن ذلك لن يتحقق لأن قادتهم منشغلون بطلب الزعامه و الانغماس في الملذات ،و في أثناء هذا الحوار بين قاده العصابات الصهيونيه ، تسمع طلقات ناريه ،و تأتي الأخبار بأن الفدائيين نسفوا الوكاله اليهوديه

في القدس فيهتز الصاهينه للخبر، و يتفقون على الانتقام في ليل ذلك اليز اليوم انتقاما لا يبقى ولا يذر. و يصاب في تلك المشادات الرقيب الانجليزي (شارل) في صدره ، فيهرع صديقه لليهود طلبا لاسعافه، فيعتذرون عن ذلك ، فيظل يتألم الى أن يتقدم منهما شاب عربي فيحمله بسيارته لاسعافه ، ولكنه يموت في الطريق ، فيتحسر الجنود على موت زميلهم بعيدا عن أهله ، و عن عدائهم للعرب.

و في الفصل الثالث يعود الحسيني من الشام متحسرا آسفا ، ويخبر المجاهدين بتقاعس الاشقاء العرب ، هناك عن مدهم بالسلاح قائلا :

صيحاتنا في (الشام) لم تثمر ولم تك شافيه
بح النداء وليس من واع ولا واعيه
العرب في شتى الديار هم الصغار الاهيه
....
وبكل صقع منبر لأذى يقوم ، وراويه
كثر التشدّق ، والمروءة ما لها من باقيه (1)

وبناءً على هذه المعطيات يقرر زعماء المدينه خوض معركه بامكاناتهم المحدوده ، ويذهب كل واحد منهم لحث اخوانه و توديع ذويه ، واللقاء في صبيحه اليوم الموالي في منطقه القسطل ، حيث ميدان الشرف ، فتقع المعركه ، و يبلون فيها البلاء الحسن ، و تسقط هذه النخبه من ابناء فلسطين في ميدان الواجب دفاعا عن العرض و الشرف .

---

(1) عدنان مردم بك / فلسطين الثائره / ص 83

8- فاجعة مايرلنغ 1975

نظم عدنان عندما كان طالبا مجموعه من المسرحيات ،نشر فصولا منها في الصحف و المجلات الشاميه ،ومع الأيام ضاعت منه جميع تلك المحاولات المحاولات الأولى ،ولم يبق من مسرحيات فتره الشباب سوى هذه المسرحيه التي كتبها عام 1946 كما يفهم من مقدمتها ،واحتفظ بها الى غايه 1975 حيث طبعها.(*)

وهي المأساه الوحيده أيضا التي استمد مضمونها من التاريخ الأوروبي في عصر النهضه ، استقى حوادثها من قصه انتحار الأمير (رودولف) ولي عهد النمسا ،وقيصرها المرتقب ،تلك الحادثه التي هزت مدن النمسا من أدناها الى اقصاها .

وزع المؤلف موضوعها على أربعه فصول ،اشتملت على ثمانمائه و ثمانيه وعشرين بيتا .

يبدأ الفصل الأول مع انتهاء الحفله التي أقامها الأمير (رودولف) ولي العهد لنخبه من زملائه ،و تصفيق الحاضرين اعجابا بـ(كاسيا) التي أمتعتهم بالرقص و الغناء ، ثم تدخل (آغايا) صديقه الأمير والشرر يتطاير من عينيها ،باحثه عنه ،فتعلم أنه خرج بعد انتهاء الحفله الى حديقه القصر فتتجه نحوه ،و في القابل نرى (ماري فيتشرا) تحدّث وصيفتها بعد عودتها من الحفله ،عن الحب الذي اشتعل فجأه في قلبها نحو الأمير (رودولف) ،بينما يظل (تافي) رئيس الوزراء يراقب

(*) في مؤسسه عويدات بلبنان في مائة و 117 صفحه

تحركات الأمير ، ويعيب عليه هذا العبث أمام الضابط (أدولف) الذي يرد عليه بأن حب الأمير لهذه الحياة لم يحل بينه و بين تأديه واجباته عندما يحد الحد ، و في أثناء ذلك يدخل الأمير رفقه صديقه الشاعر المحبري (كارولي) فيتضايق رئيس الوزراء من ذلك ، في حين تبدو ملامح القلق على الأمير من جراء سياسة القصر التي حوّلت الشعب النمساوي الى قطيع من الأغنام .

و في الفصل الثاني يتصل الشاعر المحبري - مره أخرى - بالأمير ليسأله عمّا فعل بشأن تحرير بلاده من ربقه الاحتلال النمساوي ، ويحذّره من كيد الألمان الذين ازداد نفوذهم في النمسا ، فيطمئنه بأنه سيثير القضيه في مجلس النواب ، وقد أعد العده لذلك ، و لبعض القضايا الأخرى التي من المؤكد أنها ستغضب القيصر و القصر معا ، ولكن ذلك لن يهمه لأنه يرفض أن يطأطئ رأسه اذلالا للتيجان .

و في نهايه هذا الفصل تتصل (أغلايا) بالأمير - وهي في حاله عصبيه - لتخبره بأنها حامل منه ، فينزل الخبر عليه كالصاعقه ، و يتلعثم في الكلام ولا يدري ما الذي يفعله .

و في الفصل الثالث يواصل الأمير (رودولف) استعداده رفقه مجموعه من الأتباع و الاصدقاء ، داخل القصر وخارجه لخوض معركه تحرير النمسا من ربقه القصر المتواطئ مع الألمان ، ويعلم القيصر بذلك فيرسل رئيس وزرائه تافي ليحذر الأمير و يعيده الى حاده الصواب ، ولكنه يفشل في ذلك ، وبعد خروجه (تافي) يناجي الأمير نفسه من جراء تصارع مبدأ حبه لوالده ، و حبه لبلده ، فيقول : لقد أحببت القيصر عندما كان حاكما

عفيف السيره ،عندما كان عاطفا ،ولكن اليوم أصبح حبي للحقيقة أكبر.

وفي المشهد الأخير من هذا الفصل ،يعلم (أولولف) نتيجه العلاقه التي كانت بينه وبين أخته (آغايا) والأمير ، فيالله بازاله العار حسب ما تقتضيه الأعراف ،وتجري عمليه أشبه بالقرعه ،في الجيب كرتان احداهما بيضاء والأخرى سوداء ،والذي يسحب الكره السوداء ،لا مفر له من الانتحار، ومن سوء حظ الأمير أن سحب السوداء فحكم على نفسه بالموت .

وفي المشهد الأخير من هذه المسرحيه ،يكشف الأمير لصديقته الشابه (ماري فيتشرا) عن الحقيقه التي يزعم تنفيذها ،فتصر على الموت معه ،وبعد سحره صاحبه حمراء ،رفقه مجموعه من الأصدقاء بقصر مايرلينغ ،يتسلل الأمير خفيه مع عشيقته الى غرفه نومه ،فيصوّب المسدس نحو رأسها فيرديها قتيله ،ثم يقتل نفسه ،فيسمع الحاضرون في القصر صوت الرصاص،فيسرعون الى الغرفه ، ويقفون على الحقيقه ،فتتحول الموسيقى الراقصه الصاخبه الى صوت جنائزي .

وفاجعه مايرلنغ هذه يمكن اعتبارها المسرحيه الأولى للكاتب ،لأن المحاولات التي سبقتها ضاع جميعها ، كما أنها تمثل النموذج الذي سار على هديه في مسرحياته ،التي بدأت في الظهور منذ النصف الثاني من ستينيات هذا القرن ، حيث اعتمد الأحداث التاريخيه ،وأسند البطوله للعظماء ،وحافظ على البيت ذي الشطرين ، الموزون على أحد البحور الخليليه ،واللغه القاموسيه الراقيه برقي الأبطال .

وهي من المسرحيات التي قسّم فصولها الى مشاهد فحسب ، ولم يلجأ الى تقسيم كل فصل قسمين ،وكل قسم الى مجموعه من المشاهد

والحبكة فيها هشة تفتقر الى أصول البناء الفني المحكم ، فليس من المنطق أن يعلق الانسان حياته على عملية أشبه بالقرعة .

وعلى الرغم من الرابع الاجتماعي المأساوي للمسرحية حين يتحول حب الى عبث جنوني يقض مضاجع العشاق ، فانها تشير الى الهيمنة الاستعمارية من خلال احتلال النمسا للمجر ، والنفوذ الألماني على النمسا ، في محاربة الاستعمار ، وهو الموضوع الذي وجدنا له صدا في مسرحيات أخرى .

9 - ديوجين الحكيم 1977

أول مسرحية استمد مضمونها من التاريخ الاغريقي القديم ، خلال القرن الثاني قبل الميلاد ، حين ساد الفساد بين رجال السياسة والفكر الذين ماتت ضمائرهم وانحطت أخلاقهم ، مما جعل (فيليب) المقدوني ، يستطيع بدفنه من الذهب شراء ضمائر رجال السياسة اليونانية ، الأمر الذي خوّل له احتلال اثينا دون مقاومة تذكر .

تقع المسرحية في أربعة فصول ، وتحتوي على تسعمائة واربعة وستين بيتا (*) .

يدور الفصل الأول في احدى حارات أثينا بالقرب من بعض الدور ، أين وقف لفيف من أحرار اليونان وهم (ميداس) و (سرديتال) و (طاليس) يتحدثون عن أوضاع البلاد المزرية ، وما تعانيه تحت حكم الطاغية (فيليب) ثم يدخل (زينو) روح المقاومة في بلاد اليونان ، مع غايته (ميلانة) وصديقهما (ميسليوس) ، ليزف لهم بشرى موت (فيليب) فيهلل الجميع

(*) طبعتها مؤسسة الرسالة بلبنان عام 1977 في 139 صفحة .

للخبر ويشرعون في الاستعداد لخوض المعركة وكسر ربقة الأغلال لاعادة مجد أثينا ،لأن (فيليب) ترك وراءه طاغية أكبر (الاسكندر) ،وهم يخشون الوقوع ،فيما وقع فيه حكامهم حين باعوا ضمائرهم وخانوا وطنهم مقابل حفنة من المال .

وفي الفصل الثاني، يتعجب (ديوجين) من نظرة الشعب اليه ، ومواقفه منه ،فجماعة أحلته محل النجوم ،وأخرى رمته بالهوس والجنون ، ودونه جماعة في مشاحنات سياسية ، بين مؤيد لحرب (الاسكندر) ومعارض .

وفي المشهد الثاني من الفصل ،حوار فلسفي بين (ديوجين) وتلميذه (كرايتس) ،حول الحق والحرية ،والخير والشر ،ويختلف التلميذ مع استاذه في بعض هذه القضايا .

وفي المشهد الأخير من هذا الفصل ،يتصل (ميداس) و (ميسليوس) بالحكيم (ديوجين) طلبا للنصيحة ،فيرفض الشيخ لأنه سئم ضلال اليونانيين ونفاقهم ،لأن مأساتهم ـ كما يقول ـ تكمن في موت الضمير مما أدى بحضارتهم الى الشيخوخة .

وفي الفصل الثالث ،يرسل (الاسكندر) قادة الشرطة وبعض الرقباء (ايزوب) و (حابي) و (ليسدياس) لمراقبة دار (طاليس) ،أين اجتمع زعماء المقاومة لحكمه ،بينما تظل الشرطة في مطاردة (زينو) و (ميسليوس) و (هيلانة) فيغيبون وراء الظلام ولا يظهرون الا في احدى المخابىء السرية بدار (طاليس) ،حيث بقية أعضاء المقاومة ،وبعد حوار طويل ،فيما بينهم عن أنجع السبل لمواجهة العدو ،يخبرهم (زينو) أنه عازم على قتل

(الاسكندر) ،وعبثا يحاولون اقناعه بالعدول عن رأيه ،وبعد خروجه يسمع المجتمعون طرقا على الباب ،فاذ بالشرطة تقتحم المخبأ و تقبض على الجميع لتلقي بهم في غياهب السجون .

و يدور الفصل الرابع في شارع أثينا الرئيسي حيث معالم الزينه تكسو المدينه ،و يتعجب (كرايتس) حين يرى أمواجا من البشر ،تهتف بحياه (الاسكندر) قاتلهم و غازي بلادهم ،فيرد عليه الأستاذ ،بأن الانسان لم يخلق بعد ،و أنه ظل يرفع فانوسه في شوارع أثينا وفي وضح النهار بحثا عن الرجل فلم يعثر عليه ،ويظل الأستاذ يداعب كلبه ،و يمدح خصاله ،و تلميذه يعيب عليه ذلك ، بدعوى أن الكلاب خسيسه ،و ديوجين يرى خلاف ذلك ،لأنها لم تغدر بأهل ،أو تخن أصدقاء ،و تظل تحمي الديار من المغيرين و الأغراب ،بينما الفرد اليوناني الذي تتشدق بأفضاله ، يغدر و يخون و يبيع الحمى بالمقابل ودون مقابل .

وفي نهايه المسرحيه ترجو (هيلانة) و (كرايتس) من الحكيم الذهاب الى (الاسكندر) ليكف أذاه عن الشعاب ،فيرفض لأنه لا يريد التملق أو المداهنه ،أو يمد يديه ،وهو مطأطئ الرأس ،لان الحق لا بد من أن يؤخذ بالحراب ،و الموت أفضل من حياه المني :

أنا لن أطأطئ حبـ ـهه كانت تدل على السهى
وأمد راحه خانع مستسلم يبغي القرى
الحق يؤخذ بالحراب وليس يحنى بالمنى

و الموت أطيب من حيا ه بالضراعه تجتدى (1)

و مره ثانيه يتعجب (ديوجين) من (هيلانه) ، التي حزعت لسجن (زينو) ولم تحزع لأفول حضاره اليونان ، التي كانت النبراس للعالم في حالك الظلم ، و يتركهما وهو يحمل فانوسه بحثا عن الرجل .

صراع الدول من أجل استرجاع حريتها و استقلالها ، هو المحور الذي ينطلق عليه الكاتب هذه المسرحيه التي اعتمد فيها حادثه استلاء الملك المقدوني (فيليب) على مدينه أثينا ، بعدما تمكن من شراء ضمائر رجال السياسة بالمال مما جعله لا يلقى أيه مقاومه .

و قد أولى عدنان عنايه خاصه لهذا الموضوع (الصراع ضد المستعمر) في مسرحه إذ تقوم مسرحيه ((غاده أفاميا)) على صراع سكان المدينه ضد الرومان الغزاه ، و خص مسرحيتي ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) لموضوع كفاح الشعب الفلسطيني في استرداد حريته المنتهكه ، و وطنه المغتصب .

والملاحظه المشتركه بين هذه المسرحيات الأربعه التي ركزت على مثل هذا الموضوعات ، أن الثائرين فشلوا في تحقيق أهدافهم باستثناء غاده أفاميا التي وان حاول الشاعر أن يجعل تحريرها على أيدي الثوار ، فان دورهم في ذلك ضئيل جدا ، كما سبق أن بينا .

وقد بين الكاتب في هذه المسرحيه ، وفي غيرها ، أن انهيار الدول وسقوط الحضارات عاده ما يبدأ من الداخل ، فانحطاط الضمير ، و التردي في مهاوي الفساد ، التي اتصف بها الفرد اليوناني ، خلال تلك المرحله من بين الأسباب التي جعلت (فيليب) يستولي على أثينا ، كما جعلت

---

(1) عدنان مردم بك / ديوجين الحكيم / ص 135

الفيلسوف يتحدى قومه و يحمل فانوسه في وضح النهار ليبحث عن الرجل و المسرحية في لغتها وسط بين الأغراب و البساطه ،ولكن اللافت للانتباه في حوارها ،أن الشاعر بدلا من يجعل لغه الباسل باعتباره فيلسوفا تتسم بتلك الغرابه الوارده في المسرحيه ،عكس الصوره ، بحيث بدت لغه (ديوجين) في منتهى البساطه ،لدرجه أن بعض المشاهد التي اعمر فيها كادت أن تخلو من لفظه واحده غريبه ،أي قل استجاد الكاتب فيها بالحوار مثل المشهدين الأول و الثاني من الفصل الثاني ،بينما وردت تلك العبارات الشاذه و الغريبه على لسان بقيه الشخصيات .

وهي من أكثر المسرحيات من حيث عدد الأبيات،وأقلها في عدد المشاهد .

و شخصياتها حيه نابضه ،قريبه من أرض الواقع ،على الرغم من أنها تاريخيه ،فيها المخلصون ، و فيها المسالمون ،وفيها الخائنون ،وحاول تقريبها من حقائق النفس الانسانيه ،فلم يقصر الخير على اليونانيين ، والشر على الرومانيين ،بل جعله مشتركا بين جميع الشخصيات ،فالى جانب المخلصين من ابناء اليونان مثل (زينو) و (طاليس) و (ميداس) الذين يقاومون حكم (الاسكندر) ،هناك (حابي) و (ايزوب) و (ليسدياس) الذين يمثلون أولئك الخائنين الذين باعوا أنفسهم لجلادي شعبهم بحفنه من الدراهم ،فأصبحوا عيونا و سيوفا مسلطه على رقاب أبناء وطنهم .

10 - ديريا سين 1978

استمد عدنان مضمون هذه المسرحيه ،من حادثه مذبحه ديريا سين عام 1948 ،وهي المسرحيه الثانيه التي تتصل بالتاريخ العربي الحديث ،وقد عرض المؤلف فيها لتلك المذبحه التي نفذها الصهاينه

في الساعة الرابعة من صباح يوم التاسع أفريل من عام 1948 ، ضد سكان قرية دير ياسين الوديعة ، وهي لا تخرج ، في شكلها و مضمونها عن مسرحية ((فلسطين الثائرة)) ، إذ حرص الكاتب فيها على تبيان دفاع الفلسطينيين و تضحياتهم في سبيل وطنهم ، و تحمّل الحكام العرب مسؤوليه المأساه ، ذلك أن الجيوش العربية التي جاءت لنجده عرب فلسطين ، ظلت قابضه بعين كارم ، على بعد عشرات الكيلومترات عن دير ياسين ، على الرغم من طلب السكان نجدتهم قبل حدوث المأساه بيوم واحد .

وهي شعرية مأساويه في أربعه فصول ، و تشتمل على تسعمائه و أحد عشر بيتا (*) .

يبدأ الفصل الأول ، بحوار بين وجهاء الدير الحاج عايش و ابنه محمد و علي خليل و اسماعيل عايه و علي زيدان و مختار حول الخطر المرتقب على الدير ، و يعارض الجميع لا سيما محمد العايش آراء مختار الداعيه لقبول معاهده السلام التي طرحها العدو ، غير أن قله الامكانات أرغمتهم على قبول هذا الاختيار الصعب ، و اشترطوا أن يلتزم العدو ببنود تلك المعاهده .

وفي الفصل الثاني يشن زعماء الارهاب الصهيوني غاراتهم على الدير فتقع المجزرة البشعه ، و يهرب الجميع من شرق اليهود للمعاهده المبرمه بينهما ، لا سيما مختار الذي فاوضهم ، فيطلب منه بعض زعماء الدير اعلان

(*) نشرها في مؤسسه الرساله عام 1973 في 126 صفحه

الحرب فينكر عليهم ذلك ، و تتحول المدارس الى مستشفيات و المعلمات الى ممرضات ، ولكنهم فشلوا في الاسعاف لقلة الأطباء و الممرضين والدواء وهياكل الاستقبال ، و تقوم المعلمة حياه البلبيسي بدور كبير في الاسعاف .

وفي الفصل الثالث ، يتدارس قاده الارهاب الصهيوني نتائج غاراتهم ويكشف (دافيد ليثل) الذي فاوض مختار أن تلك المعاهده كانت خدعه حتى يتمكنوا من الاستعداد الكامل للمعركه فيقول :

وخدعتهم باسم السلا م وكان ما ذوّقت وهما
وغدرتهم ببهارح وعدونا المغرور أعمى
حتى تكامل جمعنا وسلاحنا نصلا وسهما
والآن ، والدنيا حليفتنا سنضوي العرب كلما (1)

ويستعدون لتنفيذ مؤامرة أخرى ، وفي الجزء الأخير من هذا الفصل يعود محمد العايش الى الدير ليخبر المجاهدين ، أن اتصاله بالقوات العربيه الرابضه بالقرب من الدير ، انتهى دون اقناعها بدخول المعركه فيتأسف الجميع لهذا الموقف المخزي ، ولا يبقى أمامهم سوى الدخول في مواجهه العدو على الرغم من ايمانهم بتفوقه عده وعتادا ، نتيجه لمساعدات الانجليز له ، و تنتهي المسرحيه باستشهاد معظم المجاهدين في تلك المعركه غير المتكافئه تحت سمع و بصر القوات العربيه المتخاذله .

واذا كان عدنان قد استمد مضمون هاتين المسرحيتين (فلسطين الثائره ودير ياسين) من نكبه العرب المعاصره في فلسطين ، فانه لم يكن

---

(1) عدنان مردم بك / دير ياسين / ص 77

السباق الى ذلك بين كتاب المسرح العرب ،اذ وجدت مسرحيات شعريه ونثريه قبل أن تظهر مسرحيه عدنان الأولى ((فلسطين الثائره)) 1974 ثم ((دير ياسين)) 1978 ،ومن هذه المسرحيات نذكر ((فصد الدم)) 1964 لسعد الله ونوس ،و ((الفلسطينيات)) 1968 لعلي عقله عرسان 1973 وطني عكا)) 1970 لعبد الرحمن الشرقاوي ، و ((النار و الزيتون)) 1970 لألفريد فرج ،و ((زهره من دم)) لاسماعيل ادريس ، و ((السؤال)) 1973 لهارون هاشم رشيد و غيرهم .

وقد كتب عدنان هاتين المسرحيتين شعرا ،على الرغم من أن موضوعهما معاصرا ، فأبطال و بطلات فلسطين الثائره و دير ياسين الذين أحيى على ألسنتهم الشعر ،ليسوا من عصور غابره ،بل أناس عاديون ،لا يتمتعون بأي مزايا ثقافيه ترفع حديثهم الى مستوى الشعراء ،ولا يعني هذا أن الشعر لا يصلح للتعبير عن الأحداث المعاصره ،ولكن لو صاغهما نثرا لكان أنسب و أكثر اقناعا .

على أن أهم ما يلفت الانتباه في الحوار ،أن الشاعر تخلى فيهما عن تلك الديباجه اللفظيه و الاغرابه التي طبعت أعماله سواء الأولى أو الأخيره ، و تشكل مسرحياته الثلاث ((رابعه العدويه)) و((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) أهم المسرحيات التي بسّط حوارها ، فكان أقرب الى لغة المسرح التي تتطلب البساطه غير المبتذله .

واذا كانت المسرحيتان تضربان في جذور أعماق هذه المأساه منذ أن بدأت الخيوط الأولى (الانتداب البريطاني) لهذه النكبه في التبلور الى المرحله المعاصره ، وتحمّلان الحكام العرب مسؤوليه الهزيمه ، وتلحان

الحاحا شديدا فانهما من جانب آخر خلتا من الاشاره الى أخطر قضيه تعيشها الثوره الفلسطينيه ، و المتمثله في موقف تلك الجماعات التي تركت الأرض سواء تحت ضغط العدو ، أو نتيجه للسياسات العربيه التي حملت من هذه القضيه قميصا ثانيا لعثمان .

و المسرحيتان تكادان تتشابهان من حيث البناء الفني العام ، فالأحداث و الشخصيات و الصراع و الحوار و الهدف واحد في كلتا المسرحيتين .

11 - الأتلنتيد 1980

يصور الشاعر في هذه المسرحيه - التي استقى مادتها من التاريخ الاغريقي القديم - أن عظمه الأمه و ازدهار الحضاره لا تقاس بسعه الفتوحات ، أو التفوق العسكري أو الأحكام الديكتاتوريه ، و انما بما توفره لأفرادها من حريه ، ذلك أن الحريه أفضل لازدهار الحضاره .

تتكون المسرحيه كسابقاتها من أربعه فصول ، و تشتمل على ثمانمائه وثمانيه و خمسين بيتا (*) .

في الفصل الأول تنظم القياده الحاكمه في الاتلنتيد استعراضا ضخما وينشأ حوار بين أعضاء حزب الوسط (ابسال) و (سلامان) و (هيلين) زوجه (اوراس) قائد الحزب ، نستشف من خلاله نقمه (أبسال) على الحكم القائم ، و تأييد (سلامان) و (هيلين) للقياده الحاكمه ، وفي أثناء ذلك الحوار تأتي الأخبار بأن القياده اعتقلت (أوراس) بتهمه افساد عقل

(*) نظمت عام 1980 في مؤسسه الرساله بلبنان في 111 صفحه

النشء و التمرد على النظام ، فيقع الخبر على الأعضاء كالصاعقة ، وخاصه على (هيلين) ، وفي القسم الثاني من هذا الفصل ، يجتمع لفيف من أعضاء الحزب الفاشي الحاكم (عازر) و (يوشافظ) و (شمعون) لدراسه مرحلة ما بعد اعتقال (أوراس) و يتفقون على تضييق الخناق على الشعب ، لا سيما على أعضاء حزب الوسط ، بينما يذهب (سلامان) الى مقر القياده مستفسرا عن سبب اعتقال زعيمهم ، فيرد عليه (بوشافظ) بأن القياده رأت ذلك ، ومن الأفضل له أن يقتصد في الاسئله .

وفي الفصل الثاني يواصل قاده الحزب الحاكم تنظيم المهرجانات والاستعراضات العسكريه ، ويرسلون العيون لمراقبه أعضاء حزب الوسط ، وخاصه بيت (هيلين) التي ترسل اليها القياده أحد أعضائها ليقنعها بالشهاده ضد زوجها ، و أن تردد افتراءاتهم عليه ، فتجتمع بأتباع زوجها لتبلغهم ما تسعى اليه قياده الأتلنتيد .

وفي الفصل الثالث ، يتفق الغلاه المتطرفون على ضروره مواصله المراقبه الشديده للشعب ، و خاصه مؤيدي (أوراس) و زوجته ، فقد كان (حابي) أحد ابناء اليونان الذين باعوا ضمائرهم للغزاه فاصبحوا عيونا لهم ، فيأتي [illegible] و ميل الشعب اليهم ، فيأمر (عازر) برصد الشرطه و المخبرين في كل بقعه ، و التخطيط لالهاء الشعب بوسائل أخرى ، بعدما فقدت المهرجانات و الاستعراضات ، والسيرك و الملاعب فاعليتها ، ومره أخرى يرسلون (عازر) الى (هيلين) لخداعها على أساس أنها رأس المعارضه ، و في المشهد الأخير من هذا الفصل يجتمع قاده حزب الوسط في بيت (هيلين) و يتفقون على بدء الثوره ، فيكلفون (هيلين)

على التظاهر بالموافقه على طلب القياده .

وفي المشهد الأخير من المسرحيه الذي جرى في قاعه واسعه بمبنى القياده أمام عامه الشعب تدخل (هيلين) فيفاجئ مجيوها الجميع بما فيهم زعماء الأتلنتيد أنفسهم ، فتبين أن زوجها (أوراس) رفض أن يظل الشعب أعمى ، ورفض أيضا تأليه الحاكم لذا فهو في نظر القياده خائن فيخرجونها خوه من القاعه قبل أن تتم كلامها ، ثم يأمرها أحد الجنود فتقع شهيده .

يعالج الكاتب في هذه المسرحيه ، ذات المنحى التاريخي طبيعه الأنظمه السياسيه الفاسده ، وما تلجأ اليه من وسائل مختلفه ، حتى تأمن عروشها قائمه ، حيث تعمد الى المبالغه في اقامه المهرجانات و الاستعراضات والملاعب و الصخب الأعلامي ، و كل ما من شأنه أن يصرف الناس عن التفكير في الأمور السياسيه ، كما تلجأ من جانب آخر طبيعه الأحزاب السياسيه المعارضه التي تحاول اسقاط مثل تلك الأنظمه الفاسده .

و يحرص المؤلف ، على تقديم صور لبعض هذه الأنظمه الهشه القائمه على الجور و التسلط ، مدعما أنها تتوجس خيفه من كل شيء ، فكل تجمع تفسره مظاهره ضدها ، و كل همس تعتبره قدحا في سياستها ، ولذلك تلجأ الى رصد العيون في كل مكان ، وتشدد الخناق على المعارضين لسياستها ، وقد تساوم بعض زعماء الأحزاب المعارضه ، كما فعلت مع (هيلين) زوجه (أوراس) زعيم حزب الوسط ، التي طالبتها القياده الحاكمه في الأتلنتيد بالشهاده ضد زوجها ، لتكون تلك الشهاده بمثابه الطعم لأتباع (أوراس) الذي ألقت به القياده في السجن يتهمه افساد عقل النشء وعدم اطاعه النظام .

وزع عدنان عطله المسرحي على مجموعه من الشخصيات ، المجموعة الأولى تتكون من (عازر) و (يوشافط) و (شمعون) و (حابي) و هؤلاء يمثلون النظام الحاكم ، المجموعه الثانيه و تضم كلا من (أوراس) و (هيلين) و (أبسال) و (سلامان) و(بيدا) و هم يمثلون حزب المعارضه ،غير أنه لم يظهر لنا شخصيه (أوراس) رئيس الحزب ،ولم يشركه في تنميه الحدث المسرحي ،و اكتفى بعرض آرائه و أفكاره و بعض خصاله من خلال حوار الشخصيات .

و أبطال المسرحيه يمثلون أنماطا لأفراد لا نستبعد وجودهم في الواقع،و اتسمت تصرفاتهم و مواقفهم بالمنطق ،ولكن تصرفات القياده الحاكمه مع (هيلين) بدت غير مقنعه الى حد كبير،اذ كيف يعقل أو نستسيغ أن تذهب زوجه رئيس حزب معارض الى الشعلده ضد زوجها .

والأطلنتيد من أهم المسرحيات التي ولع فيها الشاعر بالبناء التقليدي للعباره الشعريه ،حيث شاع فيها الغريب الشاذ و المحصور من الألفاظ ،حيث يندر أن نجد صفحه تخلو من هامش ،بل استنجد الكاتب بالهامش في بعض الصفحات خمس أو ست مرات،و لا شك أن هذا يؤثر سلبا على المسرحيه ،لأنه ليس من المنطق أن يذهب الانسان الى المسرح ـ ان قدر لأصاله التمثيل ـ وهو يتأبط القاموس .

كما أنها من أبرز المسرحيات التي تبدو فيها النزعه الكلاسيكيه ،فقد اعتمد فيها الكاتب البيت في الشطرين ،وحافظ على البحر،و ايتمد مضمونها من التاريخ اليوناني القديم .

12 - أبوبكر الشبلي 1961

مره أخرى يعود المؤلف الى التاريخ العباسي ، في هذه المسرحيه المكونه من أربعه فصول موزعه على احد عشر مشهدا و المشتمله على ثمانمائه و أربعه و خمسين بيتا (*) ، وقد أدار أحداثها حول شخصيه أبي بكر الشبلي الذي كان حاجبا لولي العهد الموفق ثم قائد جنده ، و السيف الصارم المسلط على رقاب الشعب ، ليطرح من خلال هذه الحادثه التاريخيه بعض القضايا المعاصره مثل احداث الشغب و الفتن الداخليه التي تنشب من حين لآخر في بلدان العالم الثالث ، و منها بلدان الوطن العربي .

في الفصل الأول يشعر الشبلي بصحوه الضمير و هو بين أعازيز النصر التي تعالت خارج القصر تمجد الموفق و قواده الذين كان الشبلي أبرزهم في الفتك بثوره الزنج ، فيبدأ في محاسبه نفسه ، و حربه مع الغاوين ، وركوبه طريق الشهوه الحمراء فيتحسر على مافات قائلا :

أنا ذاكر تلك الليالي ، بالتحسر و الألم
لم يبق لي ، من حلوها غير التوجع و الندم
فكم سريت مع الغواه و كنت في اللهو العلم
وصحوت اذ ولى الشباب وضاع مني و انصرم
واضيعه العمر المبدد في متهمات العدم (1)

(*) نشرها عام 1981 في مؤسسه الرساله ببيروت في 140 صفحه
(1) عدنان مردم بك / أبوبكر الشبلي / ص 50

يظل خلال هذا الفصل عرضة للشكوك ،وتتصارع في نفسه المبادئ والقيم

صرخ بأعلى صوته في نهاية الفصل :

أنا تائه ضل الدرب و يظل يخبط من عمى (1)

وفي الفصل الثاني تبدأ رحلة الشبلي ،مع الشك و الضياع وتتصادم

في نفسه الأهواء المتناقضة ،ويظل متخبطا في تيه أعمى ،فلا نزعة

سامي تنتصر ولا الميول المادية تنخذل ،فلم يجد بدا من الاتصال

أحد رجال الصوفية (خير النساج) يسأله طريق النجاة :

يا(خير) من لي بالدليل و قد توعرت الدروب

أنا حائر أعمى تعيث به الهواجس و الكروب

أبغي الاشابة و الجزاء و أين من أعمى مثيب (2)

لكن النساج لا يستجيب له بسرعة ،بل يعنفه ،ثم يختبره ،وفي تلك

أثناء تأتي الأنباء بأن الزنج ثاروا على قرب بغداد فيتقدم النساج

من الشبلي قائلا ماذا عزمت ؟ هل عرفت الطريق ؟ فيرفض القائد

الاشتراك في اراقة الدماء من جديد ،ويصبح من مريدي خير النساج .

وتنتهي المسرحية ،وقد تخلى الشبلي عن كل ما يتصل بالحياة

المادية من جواه ،و قصور ،و مناصب ،فيلبس خشن الثياب،ويتضرع الى

الله طالبا الهداية و الغفران ،لأنه كان سيفا مسلطا لحاكم ظالم.

يعود الكاتب في هذه المسرحية ذات المنحى التاريخي للعزف على

الوتر السياسي ،ليطرح من خلال سيرة أبي بكر الشبلي قضية سياسية

---

(1) المصدر السابق / ص 54

(2) المصدر نفسه / ص 58

معاصره ، تتمثل في الفتن الداخليه و احداث الشغب ، التي تنشب من حين لآخر في بلدان العالم الثالث ، بصفه خاصه ، و منها البلدان العربيه من خلال الاسقاط التاريخي (ثوره الزنج على الخلافه العباسيه) فبين الكاتب على لسان بطل مسرحيته ، أن الزنج ما ثاروا الا بعد أن ظلموا و انتهكت حقوقهم .

و يحاول المؤلف تقديم وجهه نظر في كيفيه معالجه مثل تلك الاحداث الداخليه ، فبدلا من التنكيل بأولئك الثائرين علينا أن ندرس مطالبهم .

و تتداخل هذه القضيه مع قضيه أخرى و تتشابك معها ، بحيث تشير المسرحيه ، الى ظاهره الرّق الحديد المتمثل في الاستعباد الفكري والمادي .

فالرق الفكري يبدو في أن الانسان المعاصر ، لا يستطيع أن يفكر أو يقول ما يريد و كأنه كتب عليه أن يحاصر ، حتى يظل عبدا للخوف و الحاجه ، انه يعيش قلقا في الحاضر و خائفا من المستقبل .

و أما الرق المادي ، فيبدو في تلك الموارد التي يصل بالكثير ممن حكم عليهم الزمن ، أن يكونوا تابعين لمن أصبحوا مسؤولين عنهم .

و هكذا فان موضوع الرق ، بالمفهوم المعاصر ، لا يزال يأرق ذهن الشاعر ، فقد أشار اليه في مسرحيه رابعه العدويه ، وعاد يشير اليه ثانيه في هذه المسرحيه .

و قد شكل هذا الموضوع المحور الرئيسي الذي قامت عليه مسرحيه محمد الفيتوري ((سولار)) التي عالج فيها مأساه الشعب الافريقي خلال القرن الثامن عشر حين كان الأفارقه يشحنون كالبضائع الى القاره

الأمريكيـــه.

وهي المسرحيه الثانيه ـ بعد غاده أفاميا ـ التي لم يأخذ فيها الكاتب من التاريخ سوى الاطار العام ، والثالثه التي أسند فيها البطوله لشخصيه صوفيه.

على أن الجديد في هذه المسرحيه هو أن الكاتب لم ينظر الى تلك الحواري اللاتي امتلأت بهن قصور الشبلي ، على أنهن اشياء مكمله لحياه الأغنياء والمترفين ، بل كائنا انسانيا يسعى الى أن يكون محبوبا و محترما.

وقد أحسن الشاعر في التخلص من بقيه الشخصيات ، فعندما شهد القائدين همام وغالب أن الشبلي اختار طريقا جديدا، تركه ثم اختفيا نهائيا ، والصراع فيها نفسي بالدرجه الأولى ، استغله الكاتب لابراز تصارع الماده والروح في نفس بطله.

18 - المغفـــــل 1985

المسرحيه الشعريه الأخيره التي استقى المؤلف مادتها من التاريخ الروماني القديم ، عرض فيها لسيره الأمير (أوليفير) الذي نشأ يتيما ، يرعاه خاله الى أن حصل على مركز عسكري ممتاز ، فأعد خطه آثمه استولى بواسطتها على مدينه (فيرمو) من خاله ، فأقام حكمه على الظلم والقوه ، حتى هابته العامه وخنع له الكبراء.

تتكون المسرحيه من أربعه فصول ، وتحتوي على سبعمائه واربعه وخمسين بيتـــا (*).

في الفصل الأول يظهر في احدى غرف القصر ، الوزراء (نابيس)

(*) نشرت عام 1985 وهي أول مسرحيه طبعها في دمشق في 71 صفحه

و (روبرت) و (ماركوس) و (سيفروس) ، وهم يتجاذبون أطراف الحديث حول حقيقه الأمير الذي لم يعد يهتم بآرائهم سوى ماتقوله (صوفيا) ، وفي اثناء انتقادهم لسياسه أميرهم ، تدخل (صوفيا) فيعود التملق وينقلب الحوار من الحديث عن المثالب الى المناقب ، فيقول (سيفروس) بأنهم يحضرون مهرجانا للأمير ، و يطلبون منها تبليغه بذلك ، فتوافق على أن تنال سعيها عنده .

وفي الجزء الثاني من الفصل نشهد اجتماعا للأمير مع وزرائه ، و يتظاهر برفضه لاقامة المهرجانات بدعوى أن العظيم لا يحتاج الى ذلك ، غير أن الحاح (صوفيا) جعله يوافق ، وفي أثناء هذا الحوار يدخل الحاجب معلنا قدوم رسول (ميلان) فيرد الأمير اذا كان محملا بالهدايا فأذن له ، والا فاصرفه ، فيدخل الرسول لتسليم الهدايا و ابلاغ السلام وتقديم طلب أميره المتمثل في ألفي فارس يشدون ازره ، و يعيدون له هيبته ، فيعده (أليفر) ببحث الموضوع مع وزرائه ، وفور خروج الرسول يصدر الأمير أمره بابقاء هذا الرسول في القصر حتى يسأم فيعود من حيث أتى .

ويبدأ الفصل الثاني في ساحه القصر التي أقيم بها المهرجان ، ونفهم من خلال الحوار أن العامة أجبرت على أن تهتف بحياة الأمير ، وتردد ما يقوله أولئك المتملقين من وزرائه ، و ينعت (ماركوس) الشعب بالجبان ، فيتعجب (نابيس) من كلامه قائلا :

ان الضحيه قد تجـ ـر بقرنها للمذبح
ونقول راحت عن طوا عيه بكل تبجح (1)

(1) عدنان مردم بك / المغفل / ص 39

ويسأم رسول (ميلان) من الانتظار ، فيتصل بـ (نابيس) طالبا منه النصح فيرد عليه أنه من الخير له أن يسلم بجلده ، لأن الخير عند (أليفر) مستحيل .

و يصور في الفصل الثالث غضبا يسيطر على الوزراء الثلاث (ماركوس) و (سيفروس) و (روبرت) من (صوفيا) التي أخذت هدايا هم الثمينة واستصغرتها ، ولم تسع لهم لدى الأمير كما تم الاتفاق على ذلك ، فيبحثون عن طريقة يسترجعون بها هداياهم ، وعبثا يحاولون لأنها ردتهم بغضب الأمير ان لم يمنحوها هدايا أخرى ، و يتعجب (نابيس) من حماسة هؤلاء لاسترجاع غنائمهم ، حين ظهر الجميع أمامها (الغنائم) بشابه الأسود ، و أمام معازل الأمير ، أو حمايه الوثن كأحمال وديعة ،

وفي الفصل الأخير تتمكن (صوفيا) من اقناع الأمير بغروره الملاق سراح رسول (ميلان) و الاستحابة لطلب أميره ، و نفهم من خلال الحوار الدائر بين الرسول و (صوفيا) أن هذه الأخيرة من ميلان ، ثم يبدأ الأمير وفقه وزرائه في التحضير لأقامه مهرجان ثان ، يتم خلاله بناء تمثال تكريما للأمير بمناسبه عيد ميلاده ، فيعترض (نابيس) على ذلك قائلا :

تبغون تشييد الملا ... عبر و التماثيل اعتسافا

و الشعب يشقى وحده ... يبغي الكفافا و لا كفافا

تلك المرافع خدعة ... كانت و أوهاما عجافا (1)

---

(1) المصدر السابق / ص 67

ولكن الأمير لا يأخذ بكلامه بدعوى أنه مغفل ،ويعود و وزراؤه الى التطلع فيما دون سياسة أميرهم .،لأن بلادهم في فرح دائم ،فيرد عليهم (نابيس) بأن الأفراح تتبع من ضمير الشعب لا باشاره الصغب و دق الطبول ،ويطل (نابيس) بيديه النقيتين ،و قلبه الطاهر ،يطلب الحريه و الخير لهذا الشعب الذي أصبح كقطيع من الأغنام ،لدرجه أنه بدأ يشك في نفسه وسط هذا الجو المتناقض ،فقال متحسرا :

أأنا المغفل أم هو !. الشعب الغفل لست أدري !! (1)

الفساد السياسي كالرشوه و التملق للحاكم و الحرص على جمع المال و المنصب ،وطرق النذاله و الخداع التي ينتهجها بعض الأفراد بغيه الوصول الى سده الحكم ، هي قوام هذه المسرحيه التي استمد الكاتب مضمونها من التاريخ الروماني القديم ،عندما تمكن (أليفر) نزع السلطه من خاله أمير مدينه (فيرمو) بايطاليا بعد خطاه آثمه ، تتلخص في أن (أليفر) نشأ يتيما ، فتولى خاله تربيته ،ومع مرور الأيام أصبح أحد القاده المرموقين ،فأرسل الى خاله يطلب منه السماح له بدخول (فيرمو) رفقه ماته فارس ،و أن يخرج الأهالي لاستقباله ،فكان له ما أراد وكان (أليفر) قد أعد خطه للاستلاء على مقاليد السلطه من خاله . فلدى عودته أقام وليمه دعا اليها خاله و نخبه من أعيان المدينه ، وبعد الانتهاء من العشاء ،طرح بعض الموضوعات ،ثم طلب من خاله ووجهاء (فيرمو) أن يبحثوا تلك الأمور في غرفه مجاوره ،وهنا أعمل

---

(1) المصدر السابق / ص 71

السيف - مع بعض أعوانه - في رقاب الجميع ، وخروج الى الشارع ممتايا فرسه ، وحاصر دار قاضي القضاة ، مما جعل الأهالي يرضخون لحكمه ونصبوه أميرا عليهم ، فحكم البلاد بيد من حديد حتى خنع له الكبراء وخافته العامة (*) .

كما تأخذ المسرحية من جهة أخرى قضية السلامة المطلقة التي تحوّل الشعب الى قطيع من الأغنام ، فالحاكم في هذه المسرحية لا يعبأ بآراء وزرائه الا ما كان فيه اذلالا لشعبه ، أو تقديسا لشخصه ، فهو مثلا لا يمانع من اقامة المهرجانات و الاستعراضات ، وبناء التماثيل و النصب التذكارية له ، وعندما يسمع بعض الآراء المخالفة لذلك يصف أصحابها بالبلادة و الغفلة ، ولهذا أطلق اسم (المغفل) على (نابيس) أشرف وزرائه و أكبرهم قلبا و يدا ، هذا الاسم الذي اتخذه الكاتب عنوانا لمسرحيته.

و المغفل هي التجربة الأولى لعدنان في كتابة المسرحية ، ولكنها مسرحية قاتمة ، بحيث لا نشعر على طول أحداث هذه المسرحية ما يثير في نفوسنا السرور أو يدخل الى قلوبنا روح الفكاهة و المرح ، أو السخرية ، انها كوميديه ولكنها داكنة .

وتعتبر هذه المسرحية من أضعف ما قدمه الكاتب ، ذلك أن الصراع (العنصر الحيوي في المسرحية) بدا باهتا على الرغم من المواقف التي أتيحت له لتجليه هذا الصراع في نفوس أبطاله بين حرصهم على مناصبهم ، وبين واجباتهم نحو شعبهم .

(*) اعتمدنا في هذا التلخيص ما ورد في مقدمة المسرحية

ولا يزال الكاتب فيهما ملتزما بالمبدأ الكلاسيكي في اسناد البطولة للعظماء من الرجال ذوي المناصب السامية ، فأبطاله أمير و مجموعة من الوزراء ، على أنه بدأ في هذه المسرحية يتخلص من ظاهرة التضمين و الاقتباس التي وجدنا لهما حضورا كبيرا في مسرحياته السابقة .

14 - الملـــــزم 1986

استمد عدنان مضمون هذه المسرحية من بعض الأحداث التي عرفتها تركيا في الفترة الأولى من استيلاء كمال أتاتورك على مقاليد السلطة بعد ما خلع السلطان العثماني وحيد الدين ، حين لجأ الى استبدال الحرف العربي باللاتيني ، ومنع ارتداء الحجاب و القبعة ، وحاول قطع كل صلة بين العرب والمسلمين و بين تركيا ، الأمر الذي جعل الكثير من الأهالي يرفضون سياسته ، فما كان منه الا أن أعمل السيف في رقاب معارضيه .

قدم الكاتب مسرحيته في أربعة فصول كسابقاتها ، و احتوت على سبعمائة و خمسة و عشرين بيتا (*) .

في الفصل الأول تدخل خالدة أديب وهي كاتبة من مؤيدات سياسة الرئيس كمال أتاتورك ، رفقة فالح رفقي أحد أصدقائه على الفيلسوف رضا توفيق ، ويدور حوار بين هذه الشخصيات حول ماهية التاريخ ، وما يجب توافره في المؤرخ ، و كان من رأي خالدة ألا حرج على المؤرخ اذا لجأ الى التزوير أو التلفيق ، بهدف دفع مضرة أو ستر عيب عن الأعمال والأقارب ، وهي بذلك تحاول اغراء رضا توفيق بالكتابة عن الرئيس ، و تزوير

(*) نشرت في مطبعة الكاتب العربي بدمشق عام 1986 في 85 صفحة

بعض الحقائق ،وهو الهدف الذي جاءت رفقه فالح رفقي من أجله ،ولكنها تفشل في اقناعه ،و في تلك الأثناء يسمع المجتمعون حوارا منبعثا من الشارع حيث جماعة من الناس تتحاور فيما بينها ،يفهم منه (الحوار) نقمة السكان على سياسة الرئيس ،لان أحزابا قاطعت من البلاد وهو لم يحرك ساكنا ،بل يسعى الى نصب التماثيل التي تخلده في الشوارع الرئيسية لمدينة أنقره ، فيقول توفيق مخاطبا خالد أديب و فالح رفقي : هل سمعتم رأي الشعب في زعيمكم .

وفي الفصل الثاني تدخل خالده أديب و رضا توفيق على الرئيس ، فيبادرهما بالسؤال عن ذلك النصر الذي حققه في مجلس النواب أتراه تمّ عن قناعه أم رياء ،فتقول خالده ولم الرياء و مكانته فاقت كل عظماء التاريخ في حين يفهم من كلام رضا توفيق أن ذلك تمّ بتأثير الخوف و النفاق ،ويشير الى مجموعة من خلفاء بني عثمان الذين قدموا الكثير لتركيا و العالم الاسلامي ، و الذين يبدو أمامهم كمال كالقزم ،فيعرف الرئيس أنه يعرّض به ويصغّر من شأنه فيأمر رضا توفيق بطرده من مجلسه .

وبعد خروج رضا توفيق يدخل عدنان أديوار و فالح رفقي على الرئيس ليقدما له التهاني على ذلك الانتصار الذي حققه ،حين اتفق النواب على منع الحجاب و القبعة و استبدال الحرف العربي باللاتيني ،ولكنهما يحذرانه من الأعداء الذين كثر عددهم ،و يخرج الرئيس متحاملا على نفسه ،وقد عكّر صفوه هذا الخبر ،وتبقى الشخصيات الأخرى في القصر تتحاذب أطراف الحديث فيما سيفعله كمال مع معارضيه ،ويبدي فالح رفقي تخوفه من اراقة دماء جديدة ،لا سيما أن الكثير من المعارضين شباب ورجال

فكر ،ولكن خالده أديب ترى أن ذلك هو الحل الأسلم مادام ذلك يحقق الأمن للوطن ، فيعارضهما فالح رفقي ليقول ان كل هذه المشاكل كان من الممكن أن تتفاداها لو لم نتخل عن تعاليم الاسلام الذي وصفته بأنه رمز للتخلف ،و فجأه يسمع المحتمعون صوت الرصاص ينبعث من الشارع ،فينقل الكاتب الأحداث من القصر الى الشارع ، حيث مجموعه من الجند تركض وراء المتظاهرين ، و يتأسف أحد الحراس على هذه الحاله التي أصبحت عليها البلاد، بينما في الجانب الآخر من الشارع مجموعه من الماره تنعي على الرئيس هذه السياسه التي وصفها بالتمدن و الحضاره .

وفي الفصل الثالث يعمق الكاتب تأزم الأحداث ،ويبين شريحه اجتماعيه أخرى من المعادين لحكم كما أتاتورك ، حيث يفتتح المشهد الأول من هذا الفصل في ساحه كليه الحقوق حيث مجموعه من الطلبه رفقه الأستاذ أحمد رفيق يتحاورون حول المحاذير التي اقترفتها الحكومه في حقّ الأهالي الذين رفضوا خلع القباعه و الحجاب و تشبثوا بتعاليم الاسلام التي ترى فيها حكومه كمال سببا في تأخرها عن ركب الحضاره الغربيه ، ويحاول الأستاذ تهدئه طلابه الذين طغت عليهم الحماسه و الاندفاع ، ويحذرهم من العيون الموصده في كل ركن من أركان الجامعه ،ولكن بعض الطلبه يصرون على معاداتهم للرئيس الذي حاسر بمعاداه القرآن ،وتعاليم الاسلام ،وخنق الحريات وكم الأفواه ، ويبقى الكاتب على الأحداث بالقرب من الجامعه ، فنعين مشاهد بقيه هذا الفصل في ساحه عامه قرب كليه العلوم ، حيث أحد المارة يسأل الثاني جريمه هؤلاء الذين علقوا على حبال المشانق ، فيرد عليه تلك مشيئه الرئيس ،ويدخل المارة في مناقشات مع الحراس الذين

يحاولون منعهم من التجمع ، ثم ينبعث من مقدمه الشارع أناشيد دينية تقترب من المشنوقين ، وجماعه من الشباب يحاولون اثاره الشغب فتتدخل الشرطه لتفريقهم .

وفي المشهد الأخير من هذا الفصل تدخل خالده أديب و فالح رفقي الشارع فتفرع خالده الى الملازم تسأله عن مصدر صوت الرصاص الذي انبعث منذ حين ، فيقول لها ممنوعه من الفتيه ، فتنبهه بقتلهم و لكنه يرفض ذلك ، ثم تعود ثانيه بالسؤال ، ليس الى الملازم و لكن الى رفقي ، و ماالعمل اذن ؟ فيقول لها ليس أمامنا الا التلفيق و تزوير الأخبار ، و الدس كما فعلنا ذلك مرات عديده .

و في الفصل الرابع يعرض كمال أتاتورك أمام خالده و رفقي و عدنان ورضا بعض خصال رجال التراك الذين من حق كل تركي أن يفتخر بهم ، ليثبت لهم أن ما قدمه لقومه فاق أعمال محمد الفاتح و السلطان سليم وغيرهما فهو كما ورد في حواره بنى صرح تركيا الشامخ حيث غيّر اللباس ، واستبدل الحرف و قاطع كل صله لتركيا بالعرب و المسلمين ، ودفع بها الى مصاف الدول الغربيه المتقدمه ، ويوافق الجميع على ذلك ، ما عدا رضا توفيق الذي رأى في قاطع الصلة بالماضي احتشاك للتاريخ ، و أن الحضاره التي تبنى على تقليد الغرب في لغتهم و لباسهم ، و لا تقوم على المعارف و العلوم لن تدوم ولكن كمال يرفض رأيه و يعده اهانه له ، و أثناء اجتماعهم يدخل أحد الحند معلنا قدوم السفير الأنجليزي ، فيخرج كمال للقائه وهو يحاور نفسه ترى ماالذي يحمله ؟ ، ويكون هذا الحدث المحور الذي يدور حوله حوار الشخصيات بعد خروج الرئيس ، ويتفرع عنه أيضا الحديث عن الروابط التي

تحكم العرب و الأتراك من جهة ، و الأتراك و الأوروبيين من جهة ثانية ، وتبدي خالده أديب قناعتها و عدائها العرب و المسلمين ، باعتبار أن الدين أفيون الشعوب و قاطع رحم ، فيثبت لها رضا توفيق خطأ مزاعمها و يكشف عن تزويرها للحقائق و تزييفها المفاسد للرئيس وهذا ليس بجديد على اليهود ، وبعد هذا الحوار الحاد يدخل الرئيس على المجتمعين ليزف لهم بشرى اعتراف بريطانيا بحكومته ، فيهلل الجميع للخبر و يهنئون زعيمهم على هذا الانتصار ، ويتحجب رضا توفيق من وصف هذا التزلم بالزعيم ، وبهذا تنتهي المسرحية .

القزم هي الملهاة الثانية - بعد السفلة - للكاتب ، اعتمد في صياغة مضمونها بعض الأحداث التي عرفها الشعب التركي عندما تمكن كمال أتاتورك من الاستلاء على السلطة ، من بين هذه الأحداث منع لباس الزي الاسلامي كالحجاب و القبعة ، و استبدال الحرف العربي باللاتيني .

و القصة في مجملها جيدة لو أحسن الكاتب استغلال تلك الحادثة التي لم يسبق لها مثيل في التاريخ ، ليبين أثر تغيير الحرف العربي على المثقفين و المفكرين ، لأن ذلك التغيير معناه القضاء على فترة كبيرة من الحياة الثقافية للشعب التركي ، واستئصال للتاريخ من جذوره ، فالفنون و العلوم التي كتبت بالعربية استغلقت على الشباب التركي الذي أصبح يجهل العربية ، كما أن فيها اضعافا للجانب الروحي (الدين) عند الأتراك .

سمى الكاتب مسرحيته هذه ملهاة ، اعتمد فيها - كما يقول في مقدمتها - الفكاهة المهذبة و الرمز و التلميح ، غير أن القارئ لها لا يجد أثرا للمرح و الفكاهة أو السخرية عدا العنوان .

وهي المسرحية الثانية التي استمد مضمونها من التاريخ الأوروبي الحديث ،

الثانية أيضا التي طبعها في سوريه ،لم يتجاوز عدد ابياتها السبعمائه وهو عدد قليل بالقياس مع باقي المسرحيات .

قدم الكاتب في هذه الملحمه نموذجين من المثقفين ،الأول تمثله خالده أديب و فالح رفقي اللذين وقفا فكرهما لخدمه الأنظمه الاستبداديه بحيث أن هذين الكاتبين زينا كثيرا من المفاسد للرئيس ، و عملا على تضليل الشعب التركي بما ينشرانه في الصحف و الكتب من أكاذيب و أباطيل ،وقد لاحظنا أن الشاعر يلح كثيرا على هذا الموضوع ، بحيث وجدنا له إشارات في أكثر من عمل له ،ولعل السبب في ذلك أن الفتره المعاصره تعد من أهم الفترات التي شاع فيها هذا المرض .

والثاني رمزله بالفيلسوف رضا توفيق و الأستاذ أحمد رفيق ،و هما يمثلان أصحاب الفكر النير ، و ربما أن الاهانات التي لحقت كلا من رضا و أحمد إشارة الى المضايقات التي تعترض سبيل المثقفين الأحرار في ظل الأنظمه الاستبداديه .

و المسرحيه على الرغم من أنها تشترك مع المسرحيات السابقه في مجموعه من الصفات الا أنها من أضعف مسرحياته ،فالصراع فيها باهت وبناء الحدث هش ،

وعلى العموم فان الشاعر لم ينجح في كتابه الملحاه ، اذ يشوب هذه التجربه الكثير من الضعف ،فهو أقدر على كتابه المآسي التاريخيه .

وقبل الانتهاء من هذا الفصل يجدر بنا أن نشير الى مجموعه من الملاحظات التي طبعت كل ما كتبه عدنان ،دون أن نعرض الى تلك المحاولات الأولى التي كان الشاعر قد نشر بعض فصولها في الصحف و المجلات

الشاميه التي كانت تصدر في الثلاثينيات لأسباب سبق الحديث عنها.

و أول ملاحظه نسجلها على مسرحياته المطبوعه في كتب مفرده أنها جميعا شعريه تاريخيه مأساويه (*) ، يحمل معظمها عناوين أبطالها المحوريين ، موزعه على أربعه فصول (**) ، في كل فصل عدد من المشاهد تراوحت مابين خمسه عشر و ثمانيه عشر مشهدا ، أي بمعدل خمسه عشر مشهدا في المسرحيه الواحده ، ويصل عدد ابيات كل مسرحيه الى نحو ثمانمائه و تسعه و سبعين بيتا ، أما مجموع الأبيات في كلّ مسرحياته فبلغ اثنتي عشره ألف و ثلاثمائه و أربعه عشر بيتا .

ولم تأت الفصول على نسق واحد ، ففي بعض المسرحيات الأولى مثل ((غاده أفاميا)) و ((العباسه)) و ((فاجعه مايرلنغ)) توزعت المسرحيه على أربعه فصول ، وقسّم كل فصل الى مشاهد .

وعمد في بعض المسرحيات الأخرى الى تقسيم معظم الفصول قسمين ، في كل قسم مجموعه من المشاهد ، وترا فصلا واحدا من غير تقسيم ، وغالبا ما يكون الفصل الأول ، و يبدو هذا النظام في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) و ((الحلاج)) و ((ديوجين الحكيم)) و ((أبوبكر الشبلي)) و ((المغفل)) و ((القزم)) .

وأحيانا أخرى يعمد الى تقسيم جميع الفصول قسمين ، يحتوي كل قسم على عدد من المشاهد ، تراوحت من حيث القصر و الطول من مسرحيه الى أخرى

(*) نستثني من ذلك المغفل و القزم

(**) اختلفت ظاهره تقسيم المسرحيه الى فصول ، والفصل الى مشاهد عند كتاب المسرحيه الشعريه المعاصره ، بحيث عدل صلاح عبد الصبور و معين بسيسو وعبد الرحمن الشرقاوي و سليمان العيسى و غيرهم عن هذا النظام و تلا [illegible]

وتوزيع المسرحيه على أربعه فصول أمر شائع عند شوقي و عزيز أباظه وغيرهما ،
درى عليه رواد المأساه العالميه في القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، لكن
عدنان أنقص من عدد مشاهد الفصل الأول فلم يتجاوز ستة مشاهد
وهو الحد الأقصى تكرر ثلاث مرات (*) ، بينما بلغ عدد المشاهد في الفصل
الأول من مسرحيه ((عنتره)) لشوقي اثنين و عشرين مشهدا ، و عدنان
في هذا يتقيد بمبادئ الكلاسيكيين ، و بالتالي يخالف الرمانسيين الذين
((سرعان ما هاجموا التقليد ، فتعدوا حدوده الى ستة أو سبعة فصول)) (1)

وتعليلنا لهذه الظاهره ، (تقسيم الفصل قسمين) أن الشاعر يحاول
خلق توازن بين فصول المسرحيه الواحده ، فاذا رأى فصلا قد طال أكثر عمد
الى تقسيمه لاحداث التعادل مع سائر فصل المسرحية الواحده .

اعتمد عدنان في الانتقال من فصل لآخر ، أو من مشهد الى مشهد
أحد السببين :

اما تغيير مكان الحدث المسرحي كانتقال الحوار من غرفه الى أخرى ، أو
من قصر الى آخر . و اما ظهور شخصيه ثانيه في المشهد ، و ان سبق ظهورها
في مشاهد أخرى ، فبادر ما هما الى بقية الشخصيات بتغيير الفصل أو المشهد .

= الصالحات فقسموا مسرحياتهم أجزاء ، و الجزء الى أولواح أو مناظر بل حتى هذه
الصالحات اختلفت في بعض مسرحيات عبد الصبور ، يقول سليمان العيسى : ((تركت
الكلمات التقليديه التي تقسم المسرحيه في العاده الى فصول و مشاهد و مناظر و اخترت
كلمه " لمحه " أضعها على رأس كل فصل .)) . الازار الحريح الرابعه 2 / ص 17

(*) في العباسه و الملكه زنوبيا و المخفل

(1) عدنان بن ذريل / فن المسرحيه / دار الفكر / دمشق 1963 / ص 83

أحصينا أبيات كل مسرحية فلاحظنا أن الفصل الأول يحتوي على العدد الأكبر من الأبيات ،وهي تقنية على درجة كبيرة من الأهمية ،اذ بهذا الفصل تفتتح المسرحية ، فتظاهر الشخصية الثانوية ، ثم يحاول تقديم شخصياته الأساسية وعادة مايرد ذلك على لسان الشخصيات الثانوية ،ومن خلال حوارها الافتتاحي ،تبدأ تتبلور ملامح الشخصية المحورية التي لا يأتي بها عدنان ـ غالبا ـ الا في نهاية الفصل الأول ، وبداية الثاني و هذه الطريقة في تأخير ظهور الشخصية الأساسية اتبعها (موليير) في بعض أعماله ففي مسرحية ((طرطوف)) (*) ((لم يظهر البطل على المسرح من أول الأمر ـ بل مهّد لظهوره بحديث بين أشخاص آخرين تناولوه فيه بالوصف والتحليل والرسم و التصوير ـ فلما ظهر بعد ئذ كان المشاهد أو القارئ قد عرف عن شخصيته الشيء الكثير .)) (1).

كما يشير في هذا الفصل الى الأحداث و الشخصيات الأخرى التي سترد في بقيه الفصول ،ومن هنا جاء عدد ابيات هذا الفصل أكبر من سائر الفصول .

والواقع أن كتاب المسرح ونقاده ، أولوا الفصل الأول عنايه خاصه من ذلك قول (كورناي) : ((أرى أن يحتوي الفصل الأول على أصول الحوادث جميعا، وأن تسد الطريق على أي عنصر من عناصر المسرحيه ،قد يكون من الممكن تقديمه في هذا الفصل ،وكثيرا ما يعجز هذا الفصل عن تقديم جميع المعلومات الضروريه التي تعين على فهم الموضوع فهما تاما ،كما أنه ليس من اليسير أن تظاهر الشخصيات جميعا فيه ،ولكن حسبنا أن تذكر أسماءها ،

(*) كان عثمان جلال قد مصّرها بعنوان "الشيخ متلوف"

(1) توفيق الحكيم/فن الأدب / مكتبه الآداب / القاهره/د . ت/ص 153

أما الملاحظه الأخيره فهي أن عدنان قد تناول بعض المآسي التاريخيه التي سبق أن عالجها قبله أكثر من كاتب ، فمأساه الأندلس و فلسطين والحلاج و زنوبيا أغرت أقلام الكثير من الأدباء العرب (*) ، لا شك أنه قد أفاد من تلك الأعمال و اطلع عليها قبل البدء في التأليف وليس هذا عيبا أو تقليدا ، لأن كل تغيير ((يتناول شكل القصة الأولى ، أو كل تفسير جديد يعد مسوغا كافيا لمعالجه الموضوع من جديد)) (1) ، لا سيما أنه استلهم مضامين مسرحياته من أحداث تاريخية مأساويه قديمه ((و كل الأحداث القديمه تحتمل التفسير ، وتقبل غير تفسير مادام هذا التفسير لا يناقض الحقائق العامه)) (2) . على نحو ما استلهم غيره أسطوره أوديب ، أو شخصيه فاوست ، أو مأساه كليوباترا ، من الكتاب العرب و الأجانب ، فخلقوا منها أعمالا فنيه رائعه ، ويكفي القول : إن موضوع كليوباترا ألف فيه نحو ست وعشرين مسرحيه منها ((خمس عشره مسرحيه فرنسيه ، و ما لا يقل عن

(*) من بين الأدباء الذين تناولوا مأساه الاندلس : معروف الأرناؤوط في " أحلام ودموع " و أنور العطار في " أبو عبد الله الصغير " ، و عزيز اباظه في " غروب الأندلس " ، و عمر النص في " مفاتيح غرناطه " . . .

أما الذين تناولوا مأساه فلسطين فأكثر ، منهم خليل هنداوي في " طريق العوده " وسهيل ادريس في " زهره من دم " و الشرقاوي في " وطني عكا " و علي عقله عرسان في " الفلسطينيات " و ألفريد فرج في " النار و الزيتون " و هاشم هاون في " السؤال " ومنعين بسيسو في " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " . . .

(1) عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / [illegible]

(2) المرجع نفسه / ص 112

ست مسرحيات أنجليزيه ، و أربع ايطاليه ، و في أدبنا الحديث كان لشوقي فضل البدأ بالاسهام في هذا الموضوع)) (1).

أما أسطوره أوديب فلا تزال من الموضوعات المحببه لدى الشعراء و الكتاب، وقد فاقت من حيث التناول سيره كليوباترا بحيث ((بلغ عدد الذين حاولوا كتابه هذه الاسطوره من جديد ثلاثين كاتبا و شاعرا (2).

ان الكتابه في موضوع تأرق البه الكتاب من قبل ليس أمرا هينا، كما قد يبدو لبعض الدارسين ، لأن رؤيه الكتاب تختلف ، و موقفهم من الشخصيه و عصرها ، والهدف من توظيفها ، يختلف هو الآخر من كاتب الى كاتب ، لذا فالمؤلف الذي يتناول مثل هذه الموضوعات مطالب بأن يضيف شيئا ، أو يبث فيها احساسا جديدا ، أو يعطي تفسيرات ((ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره ، بصفته ذاتا منفرده ، لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ، ولا أن تكون نسخه مكرره من ذات أخرى (3))).

---

(1) غنيمي هلال / في النقد المسرحي / ص 11 ، ومحمد حسن / كليوباترا في في الادب و التاريخ / ص 7 ، لم يكن فضل السبق في تناول سيره هذه الملكه الى شوقي كما يري غنيمي هلال و محمد حسن ، بل يرجع ذلك الفضل الى اسكندر فرح الذي كتب عام 1888 مسرحيه بعنوان " كليوباتره" ، ثم كتب بعد عمنا عبد المعطي حلال مسرحيه بالعنوان نفسه عام 1960 ، وبذلك يصل عدد المسرحيات التي تناولت سيره هذه الملكه ثمانيه و عشرين مسرحيه .

(2) زكي العشماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص 42

(3) المرجع نفسه / ص 201

بيـــان المســـرحيـــــات (*)

اسم المسرحيه	رقم الفصل	نوعه	عدد مشاهده	عدد أبياته	العدد الاجمالي لمشاهد المسرحيه	العدد الاجمالي الأبيات المسرحيه	مصدرها و عصرها
فاده أفاميا	الأول	مقسم	3	263	12 مشهدا	814 بيتا	تاريخيه متخيليه عصر الرومان
1967	الثاني		2	214			
بيروت	الثالث		3	188			
	الرابع		4	149			
الملاه زنوبيا	الأول	غيرمقسم	5	219	20 مشهدا	913 بيتا	تاريخيه عصر الرومان
1969	الثاني	=	4	222			
بيروت	الثالث	مقسم	5	239			
	الرابع	=	6	226			
العباسه	الأول	مقسم	3	229	18 مشهدا	928 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني		5	195			
1969	الثالث		6	325			
	الرابع		4	179			
الحلاج	الأول	غيرمقسم	4	224	18 مشهدا	932 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني	مقسم	5	111			
1971	الثالث	=	5	376			
	الرابع	=	4	221			
رابعه العدويه	الأول	مقسم	4	228	16 مشهدا	932 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني		4	198			
1972	الثالث		4	326			
	الرابع		4	180			
مصرع غرناطه	الأول	غيرمقسم	4	262	14 مشهدا	937 بيتا	تاريخيه العصر الأندلسي
بيروت	الثاني	مقسم	3	236			
1973	الثالث	=	4	228			
	الرابع	=	3	211			

* يوضح هذا الجدول اسم كل مسرحيه وتاريخها و مكان نشرها ، و نوعها من حيث كون فصولها مقسمه أم غير مقسمه ، و عدد المشاهد في كل فصل ، وفي كل مسرحيه ، و مجموع ابيات كل مشهد ، و كل مسرحيه ، و مصدرها و العصر الذي جرت فيه تلك الحوادث التي انتخبها الشاعر أو اعتمدها كمعادل موضوعي للأحداث المعاصره .

	الأول	مقسم	4	227			
سطين الثائره	الثاني		5	231	15	964	تاريخيه
بيروت	الثالث		5	237	مشهدا	بيتا	
1974	الرابع		4	216			العصرالحديث
	الأول	مقسم	3	210			تاريخيه
حمه مايرلنغ	الثاني		4	198	15	828	عصر النهضه
بيروت	الثالث		=	204	مشهدا	بيتا	
1975	الرابع		=	216			
	الأول	مقسم	4	249			تاريخيه
يوحين الحكيم	الثاني	غيرمقسم	2	239	14	964	العصراليوناني
بيروت	الثالث	مقسم	4	234	مشهدا	بيتا	
1977	الرابع	=	4	242			
	الأول	مقسم	3	234			تاريخيه
دير ياسين	الثاني		=	227	18	911	العصرالحديث
بيروت	الثالث		5	205	مشهدا	بيتا	
1978	الرابع		=	192			
	الأول	مقسم	4	227			تاريخيه
الأطلنتيد	الثاني		5	231	16	858	العصراليوناني
بيروت	الثالث		5	237	مشهدا	بيتا	
1980	الرابع		4	216			
	الأول	غيرمقسم	2	245			تاريخيه
أبوبكر الشبلي	الثاني	مقسم	3	212	11	854	العصرالعباسي
بيروت	الثالث	=	2	224	مشهدا	بيتا	
1981	الرابع	=	4	173			
	الأول	قسم	6	199			تاريخيه
المنفل	الثاني	=	3	199	15	754	العصر الروماني
دمشق	الثالث	غيرمقسم	=	162	مشهدا	بيتا	
1985	الرابع	مقسم	=	194			
	الأول	مقسم	3	187			تاريخيه
الفزم	الثاني		4	173	12	725	العصر الحديث
دمشق	الثالث		3	210	مشهدا	بيتا	
1986	الرابع		2	155			

1 = مجموع المشاهد في جميع المسرحيات 214 مشهدا ، المعدل حوالي 15 مشهدا

2 = مجموع الابيات في جميع المسرحيات 12314 بيتا ، المعدل حوالي 879 بيتا

الفصل الثالث

المظاهر الكلاسيكية

أولا

توظيف التاريخ

((أن علاقة كاتب ما بالتاريخ ليست شيئا خاصا ولا معزولا ، انما عنصر مهم من العناصر ، التي تؤلف علاقته بكامل الواقع و لا سيما المجتمع ، واذ نفحص كل المشاكل التي تقع في الرواية و الدراما نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي ، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية فريدة بالنسبة للتاريخ يمكن أن تساوي ميكانيكيا بعلاقته بالمجتمع المعاصر ، بل العكس يوجد تفاعل معقد جدا بين علاقته بالحاضر ، و علاقته بالتاريخ)) .

جورج لوكاتش
الرواية التاريخية / ص 241

استلهم عدنان مصامين مسرحياته من الاحداث التاريخيه القديمه ، العربيه منها و الاوروبيه ، واستلهام مثل تلك الوقائع الماضيه لا سيما (اليونانيه و الرومانيه) في المسرح ظاهره كلاسيكيه عهدنا ما - بصفه خاصه - لدى كتاب مآسي القرن السابع عشر .

وقد اشترك عدنان في الاتجاه نحو التاريخ باعتباره مصدر ابداع مع مجموعه كبير من الشعراء المسرحيين العرب ، وحتى بعض الكتاب المسرحيه النثريه والروايه ، لذا آثرنا الوقوف عند هذه الظاهره التي لم تكن جديده على المسرح العربي المعاصر بل نشأت مع البدايات الاولى لولاده هذا الجنس الادبي في الوطن العربي ، فقد أقبل أولئك الرواد الأوائل على التاريخ - بروافده المتعدده - يستمدون منه ماده مسرحياتهم ، كما هو الشأن عند القباني و ابراهيم رمزي و اسكندر فرح و خليل اليازجي و شوقي وغيرهم .

وعلى هذا الاساس ، فقد ظل التاريخ أحد الاشكال المميزه للمسرح العربي لا سيما الشعري منه ، على الرغم من تفاوت نظره الكتاب الى تلك الاحداث القديمه والغرض من توظيفها ، فبعضهم عمد اليها ابتغاء الامتاع ، و البعض الآخر من أجل هدف وطني أو قومي ، بمعنى احياء ذلك الماضي التليد و تمجيده وربطه بالاهداف الوطنيه و القوميه ، فيما حين نظرت المقيه الاخرى الى تلك الوقائع الماضيه بعيون معاصره لأنهم رأوا شبها بين تلك الاحداث التي عاشتها أوطانهم في الماضي ، و بين هذه الاحداث التي تعيشها اليوم ، بمعنى آخر حاولوا من خلال ذلك القناع التاريخي ، القيام بعمليه اسقاطات تاريخيه على الأوضاع الاجتماعيه أو السياسيه المعاصره .

حاولنا في هذا الجزء من الفصل الثالث تبيان علاقه المسرح الشعري العربي بالتاريخ ، لنصل من خلاله الى الطريقه التي تعامل فيها عدنان مع تلك الوقائع

التي انتخبها من اعماق التاريخ ، والغرض من ذلك ، ولنصل ايضا الى كيفية معامله مع التاريخ ، وما هي الاحداث أو الشخصيات التي اختارها ؟ ، ولماذا اختارها دون غيرها ؟ ، وهل حافظ على حقيقتها كما وردت أم حورها ؟ ، ولماذا حورها ؟ ، وهل أضاف اليها ؟ أم تقيد فيها بما روته كتب التاريخ واتفق حوله المؤرخون .

وقد سوغت لنا بعض هذه التساؤلات الحديث عن توظيف التاريخ عند عدنان ، والاشارة من حين لآخر الى توظيفه لدى بعض الكتاب المسرحيين .

يشكل التاريخ - بروافده المتعدده - مصدرا من أهم مصادر الابداع الفني واتجاه الادباء الى هذا المنهل يستمدون منه ماده اعمالهم كان نتيجة حتميه للعلاقه الوطيده بين التاريخ والفن عموما ، على اعتبار أن الانسان هو العصب الذي يدور حوله كل من هذا العلم (التاريخ) وذاك الفن (الأدب) حيث يستمدان مادتهما من نشاطاته المختلفه ، ثم العلاقه المتبادله بين التاريخ والانسان ، بصفته صانع التاريخ ، وفي الوقت نفسه نتاجا لهذا التاريخ .

وارتباط الادب المسرحي بالتاريخ أو الافاده منه قضيه قديمه ، نشأت مع ولاده هذا الفن لدى اليونان ، في عصور ما قبل الميلاد ، واستمرت الى يومنا هذا ، اذ لا زال التاريخ يسجل حضورا كبيرا في المسرح العالمي ، ولم يخرج عدنان عن هذا ، اذ انصرف في حل أعماله الى التاريخ يستمد منه حوادث مسرحياته ، فقدم ((رابعه العدوية)) و ((الحلاج)) و ((مصرع غرناطه)) و ((الملكة زنوبيا)) و ((دير ياسين)) وغيرها ، ولم يكن اتجاهه صوب التاريخ بدعا أو تجديدا في الادب العربي ، فقد سبقه أحمد شوقي ، بل ان شوقي نفسه لم يكن سباقا الى هذا الاتجاه بين الكتاب العرب ، اذ وجدت

مسرحيات شعريه تاريخيه عديده قبله . لعل أول من اتجه هذه الوجهه في المسرح الشعري العربي هو خليل البازجي في ((المروءه و الوفاء)) وفيها عاد الى تاريخ النعمان بن المنذر و قصته مع حنظله الذي كان سببا في اعتناق النعمان للنصرانيه و تبعه في ذلك أهل الحيره (1) ، و استلهم كل من محمد عبد المطلب و عبد المعطي مرعي التاريخ الجاهلي ، فعادا الى حياه امرىء القيس (500 – 450) وصاغا منه مسرحيه شعريه بعنوان ((ملك الشعراء)) ، و كان أبو خليل القباني قبل هؤلاء جميعا قد اعتمد التاريخ في حل أعماله : ((الموضوعات في مسرحيات أبي خليل القباني في غالبيتها من التاريخ العربي ، أو القصص الشعبي)) (2) وان كان هناك تفاوت من الناحيه الفنيه ، بين تلك المسرحيات التي كتبها أولئك الرواد الأوائل و بين التي قدمها هذا الجيل .

اذا كان التاريخ المعين الاول الذي استمد منه معظم الشعراء ماده أعمالهم ، وحتى المسرحيات النثريه و بعض الروايات (*) و القصص التي ظهرت في تلك الفتره كان كثير منها مستمد من التاريخ ، وهي ظاهره جديره بالدراسه ، و لا تزال هذه الظاهره تسجل حضورا كبيرا في المسرحيات الشعريه المعاصره ، حتى ان بعض الدارسين ليذهب الى أن المسرحيه العربيه ((لم تلق القبول ، و لم تنتشر ، ولم تزدهر الا باعتمادها التاريخ مصدرا)) (3) .

---

(1) عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 57 ، وعبد الرحمن ياغي / في الجهود الجهود المسرحيه / ص 219

(2) عدنان بن ذريل / الادب المسرحي في سوريه / ص 18

(*) خير من مثل هذا الاتجاه في الروايه جورجي زيدان و علي الجارم ، و للتوسع راجع قاسم عبده وزميله / الروايه التاريخيه في الادب العربي الحديث ، وشفيع السيد / اتجاهات الروايه المصريه .

(3) زياد محيك / حركه التأليف المسرحي / ص 206

والسؤال الذي يطرح لماذا لجأ عدنان والمسرحيون العرب قبله وبعده نحو التاريخ ؟ ربما كان ذلك نتيجة للتأثر بالمسرح الاوروبي ، لاسيما أن عدنان قد قرأ لعمالقة المسرح العالمي (سوفوكليس) و (شكسبير) و (راسين) و (كورناي) ... وغيرهم وقد استمد هؤلاء من التاريخ ماده اعمالهم فاقتفى آثارهم ، ثم ((ان للماضي عند العرب مكانه كبيره تبلغ درجه القداسه ، وقد تفوق ما هي عليه عند غيرهم ، وجهودهم في التاريخ كبيره فهو من أكثر العلوم العربيه نضجا وتقدما ، وهو علم عربي محض ... وأمجادهم في التاريخ كبيره فهو حافل بتحارب لهم في المجد والعزه والخيبه والاخفاق (1))) .

أما غنيمي هلال ، فيوعز هذه الظاهره الى النزعه الرومانسيه ، أي الهرب من الواقع ، والاستروح برومانسيه الماضي ، ((والهروب من الحاضر نزعه رومانتيكيه الأصل يمس الكاتب فيها الواقع مسا خفيفا ... (2))) .

ويرى سليمان الأحمد أن العوده الى التاريخ قد تكون نتيجه لافتقار العرب الى هذا الجنس الادبي ، وعدم وجود ارث يتكئون عليه ((ذلك أن المؤلفين الذين لا يرتكزون الى تقاليد عريقه في هذا المجال ، يستسهلون خوض مواضيع تاريخيه أو أسطوريه ، حيث الأحداث والمواقف مهيأه متسلسله ، الأمر الذي يوفر عليهم جهد الخيال (3))) .

ولو سلمنا بصحة ماذهب اليه الدارسون من أن التاريخ يوفر على الكاتب جهدا ، لأن الاحداث مهيئه متسلسله ، فان الارتكاز على الوقائع التاريخيه لم يكن دائما بسبب أن الاتئال

---

(1) المرجع السابق / ص 207

(2) في النقد المسرحي / ص 89

(3) دراسات في المسرح العربي / ص 196 ، وهو الرأي الذي نجده عند عدنان بن ذريل في كتابه / الشخصيه والصراع المأساوي / ص 15 ، وشفيع السيد في / اتجاهات الروايه / ص 22 .

المؤلفين لا يرتكزون على تقاليد عريقة في المسرح ، فهل نعتبر عوده (شيكسبير) أو (راسين) مثلا الى التاريخ أن الانجليز أو الفرنسيين ليست لهم تقاليد عريقه في المسرح ؟ .

الى جانب هؤلاء الدارسين ، اجاب بعض كتاب المسرح عن هذا السؤال ، من تعليل الكاتب و المخرج المغربي الطيب الصدقي توظيف التاريخ و استلهام احداثه في المسرح ، بأن العرب يملكون من الماضي منظورا اساسيا أكثر من الحاضر ، ثم ان محاوله التخلي عن هذا " الاسقاط في الماضي " يعد اهمالا لتجارب الشعب بأكمله و صراعاته و آلامه ، ان التاريخ ليس مجرد لوحه خلفيه ، بل حقيقه سياسيه و اجتماعيه (1) .

وحدد الشرقاوي الهدف من تلك العوده الى الاحداث التاريخيه الماضيه بقوله : ((التاريخ بالقياس الينا واقع اجتماعي مضى ، وترا آثاره و بصماته على النفسيات و على واقعنا الراهن ... و هناك لحظات في التاريخ لها ومضها الخاص ... وهذه اللحظات بالذات تشعرك أنك تعبر عن واقع تعايشه ، و أنك تستنبط منه رؤى المستقبل ، و تمنحك احساسا خارقا بالثقه بقدره الانسان على أن يهدم واقعه الفاسد ، و يبنيه من جديد (2) .)) .

وتشكل العوده الى التاريخ و عقد الصله معه في المسرحيه الشعريه ظاهره واضحه بدأت مع القباني و اليازجي و شوقي و أباظه ، و استمرت عند عدنان و الشرقاوي و عبد الصبور و مهران السيد و من اتبع خطاهم ، و هي نتيجه للتأثر بالمسرح الكلاسيكي الذي تنص احدى قواعده على استلهام التاريخ

---

(1) فاروق عبد القادر / عن الاتجاهات الفكريه في المسرح / مجله الثقافه العربيه / ع 9 س 4 سبتمبر 1977 / ص 33

(2) مجله المسرح / ع 67 / القاهره / 1969 ، عن حسن محسن / المؤثرات الغربيه في المسرح المصري / ص 477

القديم كمصدر اساسي في العمل المسرحي .

غير أن عدنان و بعض كتاب المسرح الشعري العربي لم يتقيدوا بمبادئ مدرسه معينه ،اذ مزجوا في أعمالهم بين الكلاسيكيه و الرومانسيه ،و أحيانا تداخلت الرومانسيه مع الواقعيه ،و أحيانا أخرى مزجوا بين الواقعيه و الرمزيه في حين نجد القليل منهم قصر نتاجه على مدرسة واحدة (1) .

واذا كثيرمن هؤلاء الشعراء المسرحيين لم يخرجوا فيما قدموه عن التاريخ العربي القديم ، فان ما يسجل لعدنان ،ذلك التنوع في المصادر التاريخيه ، مع بعض الاهتمام بالفتره العباسيه التي استمدوته موضوعاتها ،فاستمد منها أربع مسرحيات هي : ((العباسه)) و ((الحلاج)) فـ ((رابعة العدويه)) ثم ((أبو بكر الشبلي)) ،من التاريخ القديم معتديا بذلك بأعمال شوقي و عزيز أباظه ،كما قدم ايضا ، ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) من التاريخ العربي الحديث أو المعاصر ،وزاد على غيره باغترافه من التاريخ العالمي القديم منه و الحديث،كما في ((فاجعه مايرلنغ)) و ((ديوحين الحكيم)) و ((الاتلنتيد)) و ((المغفل (2))) و ((القزم)) .

وبفضل هذا التنوع في المصادر التاريخيه في مسرحه من عربي و عالمي ،وعدم سيطره فكره تاريخيه بعينها على أعماله كما هو واضح لدى شوقي الذي ظل أسير التاريخ المصري القديم ،أو غلبه الوقائع الحديثه و المعاصره كما في مسرح بعض الكتاب الآخرين ،خاصيه ينفرد بها مسرحه عن المسرح الشعري العربي الحديث.

ان اتجاه عدنان و المسرحيون العرب ـ قبله و بعده ـ نحو أحضان التاريخ ،يقف

---

(1) عرضنا لهذا في المدخل أنظر ص/ 23 و مابعدها .

(2) في الاتلنتيد و ديوحين الحكيم و المغفل تظاهر كلاسيكيه عدنان بصوره أوضح اذ عاد فيهم الى التاريخ اليوناني الروماني القديم.

وراءه اسباب أخرى ربما فاق بعضها تلك الاسباب التي اعتقد دارسو المسرح العربي ،أنها كانت وراء هذه الظاهرة ،منها الظروف الاجتماعيه و السياسيه التي عرفها الوطن العربي من محيطه الى خليجه ،في أواخر الحكم العثماني، اذ مر عهد حاول فيه طمس شخصيتهم من خلال سياسه التتريك التي انتهجها الحكام الاتراك ،الى استعمار غربي بغيض استغل البلاد و العباد ،و عمل في بعض الامصار العربيه على تذويب الشخصيه العربيه الاسلاميه و هدم مقوماتها ،كما حدث في الجزائر ،وعلى نحو مايحدث الآن في فلسطين .

وبعد الاستقلال عن الشعب العربي من تسلط بعض الحكام الذين استأثروا بمقاليد الحكم ،فوأدوا الحريات و كمموا الافواه ،وخنقوا كل صوت ،فكثرت الانقلابات و التغييرات السياسيه ، و ما ترتب على ذلك من خلل في الموازين ، ثم الصدمات التي تعرض لها هذا الانسان من جراء الخيبه و الاخفاق في عدم قدره هؤلاء الحكام على تحقيق أقل ما كان يحلم به هذا الانسان العربي .

هذه الاسباب و غيرها تضاف الى ما كنا قد اشرنا اليه في الصفحات السابقه، كانت وراء توايف عدنان و غيره للوقائع التاريخيه ،أو لنقل الاختفاء وراء رموز التاريخ، اذلم يكن هدفهم اعاده كتابه أحداث تاريخيه خلت ،فهذا العلم (التاريخ) ليس من اختصاصهم و قد تنبه (أرسطو) لهذا الموضوع في كتابه ((فن الشعر)) و فرق بين الشاعر و المؤرخ : ((ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان في كون أحد هما يروي الاحداث شعرا ،و الآخر يرويها نثرا ،فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما ،و لكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا و انما يتميزان من حيث كون أحد هما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ،بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان

شعر أوفر حظا من الفلسفه و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالاحرى
روي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي .))(1) .

وفي ضوء ذلك عمل المسرحيون العرب على اعاده تلك الأحداث التاريخيه
خابره دلالات معاصره حافله بالعبر و العظه ، لأن العظه ـ كما يقول عدنان ـ
تي تستخرج من التاريخ أوقع في النفس ، و الرمز أحيانا أبلغ من الافصاح (2) .
من هنا صب ـ هو وغيره ـ أحداث الحاضر في الماضي ، أي قاموا بعمليه اسقاط
ما الماضي في مسرحهم سوى قاعده انطلاق لمعالجه المشكله من مشكلات العصر
راهنه ، فالذي حدث في الماضي له علاقه وطيده و تأثير في الحاضر و المستقبل ،
لى أساس أن ((الماضي هو الأب الشرعي للحاضر ، وانسان اليوم بفكره و خبراته
هو ثمره تحارب و أفكار الانسان منذ أن بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب)) (3) .
وهو رأي عزيز اباظه في قوله في مقدمه مسرحيه ((أوراق الخريف)) 57 19 أولى
أعماله التي اتجه فيها الى الواقع مباشره : ((فكنت أعالج الحاضر في أنماط
الغابر ، ولكنني اختصرت الطريق في هذه المسرحيه)) (4) .

وحين نتأمل مسرحيه ((مصرع غرناطه)) لعدنان ، نلاحظ أن الشاعر لم يكن
يهدف الى توضيح كيفيه سقوط هذا الحصن الذي كان آخر قلعه احتمى بها
عرب اسبانيا بعد أن دكت حميع المعاقل و الحصون ، ولكن المؤلف قام بعمليه
اسقاط الاوضاع الاجتماعيه و السياسيه المعاصره على تلك المرحله المسيره في تاريخ
العرب و المسلمين ، عندما شاع الاقبال على الملذات ، وترك مقاليد الحكم للضعفاء ،

---

(1) أرسطو / فن الشعر / ترجمه و تحقيق عبد الرحمن بدوي / دار الثقافه / بيروت
ط 2 / 1973 / ص 26

(2) ديوحين الحكيم / المقدمه / ص 13

(3) قاسم عبده / الشعر و التاريخ / مجله فصول / مج 3 / ع 2 / 1983
ص / 234

(4) عبد المحسن عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 376

و مصافحه يد الأعداء و التعاون معهم ضد الأبناء و الأخوان و الأهل و الأقارب ، وانتشار البلبلة ، وانقسام الشعب الى طوائف و شيع ، و التطاحن من أجل التربع على الكرسي ، و تغافل الدول العربية عن بعضها و غير ذلك من المفاسد الاجتماعيه و الساسيه التي عرفها الوجود العربي في آواخر عهودهم ، و بالتالي فان أي بقعه من بقاع الوطن العربي - أو بقاع العالم - تتفشى فيها تلك المفاسد أو بعضها لابد أن تلقى المصير نفسه الذي آلت اليه غرناطة .

وهكذا تكون تلك الوقائع التاريخيه على صله بمشكلات الحاضر ، فيحدث تلاحم بين تلك الاحداث الماضيه و الحاضره ، بمعنى أن هناك نوعا من التداخل في الأزمنه فأصبح الماضي (التاريخ) في هذه الاعمال حاضرا (واقعا) ، ولم يعد ((التاريخ تاريخا و كفى ، بل هو الحاضر من خلال الماضي ، وهو الماضي مفسرا بضائق الحاضر ، و من ثمه تكتسب الأحداث و الشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزيه لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع و معطياته))(1) .

وفي عودته تلك ، الى أحداث الماضي ، ركز عدنان على سير بعض الشخصيات التاريخيه البارزه التي شغلت اهتمام المؤرخين و الكتاب ، وكانت حياتها غنيه بالأحداث المؤثره في حياه مجتمعاتها ، أو تلك التي كانت قادره على ابراز المعاني السامية التي ينشدها المؤلف ، لأن الكاتب - كما يقول مندور - لا يسعى الى عرض الحقيقه التاريخيه ، بل يسعى الى بعث الشخصيه التاريخيه ، أو الأفراد العاديين الذين خلعوا قيما خاصه ، و تمخضت حياتهم عن دلالات مميزه(2) .

ان شخصيات مثل الحلاج و زنوبيا و ديوجين الحكيم و موسى بن أبي غسان وعبد القادر الحسيني و غيرها لتحمل كثيرا من المعاني و القيم السامية التي

---

(1) المرسلي بوبطانه / المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر / ص 107
وأشار في الحاشيه الى / فتوح أحمد / في المسرح المصري / ص157

(2) في المسرح المصري المعاصر / ص 6

التي يمكن أن تكون نبراسا للقاده و الامم ، فاختيار عدنان لشخصيه الحلاج مثلا يعود إلى كونه نموذجا للانسان المؤمن بمبدئه السامي ، الجدير بالدفاع عنه حتى الموت ، لذا لم يزعزع ايمانه كافه اصناف العذاب و التنكيل انه شخصيه من أشهر الشخصيات في التاريخ الاسلامي ، الأكثر غموضا و تعقيدا ، اذ اختلفت فيه آراء المؤرخين ، فجعلته طائفه في عداد الطبقه المختاره ، و جعلته الثانيه في فئه مناقضه للاولى ، كما جار أئمه المسلمين في معتقده ، فالامام أبو حامد الغزالي لم يأمن في ايمان الحلاج ، في حين أن الامام بن تيميه كفره و قال باباحه دمه.(1)

وقد كشفت المسرحيه على أن الحلاج قد صلب لا من أجل التصوف أو الزندقه ، بل كان الدافع سياسيا بحتا لأنه كان ثائرا على نظام مجتمعه ، وطالب باقامه خلافه اسلاميه تطبق شرع الله على أرضه الامر الذي جعل حكام بني العباس وحاشيتهم يتوجسون منه خيفه ، فلم يروا وسيله للتخلص منه افضل من تهمه الزندقه ((يجب أن يحارب الحلاج باسم الدين و سلاحه ، لقد شاد مكانته السابقه لدى الجماهير باسم الدين و القداسه الروحيه ، فيجب اذن أن يحطم باسم الدين ، وباسم الدفاع عن القداسه و المقدسات الروحيه.(2))).

ومن هنا فان الاهتمام بالشخصيه التاريخيه ((هو اهتمام بالانسان و قضيته ، لأن الانسان في هذه الاعمال الفنيه يبقى نقطه البدايه و النهايه مادام يعيش وحله عذاب لا متناهيه ، وسط واقع تاريخي مضطرب و عليه تكون الشخصيه التاريخيه في الاعمال المسرحيه هي النموذج الانساني العام.(3))).

كما وقف عند بعض المواقف الحرجه ، و الحقب التاريخيه العصيبه في حياة الأمه

---

(1) عدنان مردم بك/ الحلاج / المقدمه / ص 9

(2) عبد الباقي طه سرور/ الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / دار نهضه مصر للطبع و النشر القاهره / 1981 / ص 105

(3) المسرحيه التاريخيه / ص 94

العربيه و الاسلاميه التي رأى أنها لا تزال تحتفظ بحرارتها الدراميه مثل سقوط غرناطه ذلك الفردوس المفقود ، وتقويض ملك زنوبيا ، وركز بشكل خاص على حقبه من أعسر الحقب العربيه الحديثه على الاطلاق ، ونعني بذلك مأساه فلسطين التي جسدها في مسرحيتين (فلسطين الثائره) و (دير ياسين) ولا زال يعتقد أنه لم يوفها حقها ، على الرغم من كثره الاعمال الفنيه (روايه ، قصه ، قصيده مسرحيه) التي كانت هذه الفاجعه محورا لها .

ولا مناص من مخالفه رأي بعض الدارسين الذين اعتقدوا أن استلهام المبدعين وهم شعراء المسرحيه ، للأحداث التاريخيه كانت بسبب سهوله التشكيل الفني ، حيث الاحداث معبأه متسلسله ، وغالبا أن الذين يرتادون هذا المسلك يفتقرون الى تقاليد عريقه في المسرح (1) .

والحقيقه أن العوده الى التاريخ عمليه صعبه و معقده و لا يقدر عليها كل الكتاب ، فهي تتطلب قدرا كبيرا من الدربه الفنيه و المهاره ريثما يتسنى للكاتب انتقاء الحدث التاريخي الذي يكفل له تأديه ما يريده ، من دلالات و رموز ، صالحه لمعالجه شكله من المشاكل التي يرى أن مجتمعه يعاني منها ، فالاعمال المسرحيه التي تتكون من هذا المركب العضوي المتفاعل (مسرح + شعر + تاريخ) لا شك أنها في غايه الصعوبه ، لأن الكاتب ملزم بالمحافظه على القيم الفنيه و الفكريه في هذه التركيبه الثلاثيه ، فلا يغلب عنصر على آخر ، كأن يسترسل مع الشعر الغنائي و ينسى أنه يكتب للمسرح ، أو يخالف الحقيقه التاريخيه الكبرى ، أو يهدم مقومات المسرح ، لأنه عندما يلتقي ((الفن و العلم في عمل أدبي فان هذا يستلزم درجه من رهافه الحس والوعي بما يأخذ و ما يدع ، حتى لا يطغى العلم (التاريخ) على الفن (الروايه) فيفقد العمل متعته (2))) .

---

(1) انظر ص 13 من هذا الفصل

(2) قاسم عبده و ابراهيم العواري / الروايه التاريخيه / ص 69

و عليه فان الاختيار أو الانتقاء عملية أساسية و شرط لابد منه عند توظيف الوقائع التاريخيه ، فليس كل حدث تاريخي صالحا لأن يكون ماده عمل مسرحي يناسب المرحله التي يعالجها الكاتب ، ويشف عن الحاضر الذي يريد أن يصوره من ثنايا الماضي ((بل عليه أن يختار من ذلك الماضي مسائل و آراء لها سلطان الماضي في الاساغه و الاحتمال، و لها صبغه الحاضر في جلاء القيم الانسانيه ، أو الدعوه الى التغيير فيلبس الماضي لباس الحاضر))(1) .

التزم عدنان في استلهامه للتاريخ ـ كمصدر ابداع ـ معظم الحقائق الكبرى العامه ، التي روتها الكتب و اتفق حولها المؤرخون ، لكنه من حين لآخر قد يسقط بعض الأحداث او الشخصيات ربما يكون بعضها ثانويا ، ففي مسرحيه (العباسه) لوحظ أن الشاعر عمد الى حذف أحد الجزئيات التي تتصل اتصالا وثيقا بشخصيه العباسه ، وكانت أحد الأسباب التي أدت الى نكبه البرامكه ، فقد ذكر الطبري أن ((الرشيد كان لا يصبر عن جعفر ، وعن أخته عباسة ، فكان يحضرهما اذا جلس للشراب . . . فقال لجعفر أزوجكها ليحل لك النظر اليها اذا حضرت مجلسي و تقدم اليه ألا يمسها و لا يكون منه شيء مما يكون للرجل و زوجته ، فزوجها منه على ذلك ، فكان يحضرهما مجلسه اذا جلس للشراب، ثم يقوم عن مجلسه و يخليهما . . . فحملت منه وولدت غلاما ، فخافت على نفسها من الرشيد ان علم بذلك ، فوجهت المولود مع جواض له من مماليكها الى مكه ، فلم يزل الامر مستترا عن هارون حتى وقع بين عباسه و بين بعض جواريه شر فأنهت أمرها و أمر الصبي الى الرشيد ، و أخبرته بمكانه و مع من هو من جواريهما . . . فلم حج الرشيد هذه الحجه أرسل الى الموضع الذي كانت الجاريه أخبرته أن الصبي به ، فبعث من يأتيه بالصبي و بمن معه من جواض ، فلما أحضروه

---

(1) غنيمي هلال / في النقد المسرحي / ص 91 و محمد مندور / الادب وفنونه / ص86

سأل اللواتي معهن الصبي فأخبرنه بمثل القصه التي أخبرته الرافعه عن عباسه ، فأراد ـ فيما زعم ـ قتل الصبي ثم تحوّب من ذلك :..)(1) .

وهذا الحدث الجزئي الذي أسقطه الشاعر كان ـ كما أسلفت ـ أحد الاسباب التي دفعت بالرشيد الى قتل جعفر ، والقضاء على نفوذ البرامكه ، مع أن الكاتب أشار على لسان العباسه الى ذلك الزواج الصوري .

العباسه " تحاور جاريتها عاتكه بيأس " :

زوجت (جعفر) باختياري ... أخي ولم أذمم مصيري

لكنها لسياسه خر ... قاء ، من خطل المشير

حلئت عن ورد العشير ... ولم أمتع بالعشير (2)

وفي المشهد نفسه قولها :

مابال كل حليله ... نالت من الحب الكفايه

ومنعت عن نيل القليل ... من المحبه والعنايه (3)

مثل هذه الجزئيات التاريخيه ، قد يلجأ المؤلف ـ أحيانا ـ الى حذف بعض الشخصيات المثبتته تاريخيا ، ففي ((مصرع غرناطه)) أغفل ثلاث شخصيات ، يمكن اعتبارها أساسيه نظرا للدور الفعال الذي قامت به في نسج خيوط مأساه غرناطه ، باجماع معظم المؤرخين الذين عرضوا لتلك الحادثه وهما (فردنياندو Ferdinand) و (ايزابيلا Isabella) اللذان كانا كالقدر يرسمان الخطط ويوجهان الاحداث بعنايه فائقه . أما الشخصيه الثالثه التي أسقطها المؤلف فهي شخصيه أبو عبد الله محمد بن سعد الملقب بالزغل .

---

(1) تاريخ الرسل والملوك / ج 8 تحقيق أبو الفضل ابراهيم / دار المعارف القاهره / د.ت / ص 294 ، والمسعودي / مروج الذهب / مج 2 / ص 376 ومابعدها .

(2) العباسه / ص 29

(3) المصدر نفسه / ص 26

وفي الحلاج لوحظ ايضا أن أول تغيير في الماده التاريخيه، حين أهمل الشاعر شخصيه أبي بكر الشبلي مع أنه أقرب المقربين الى الحلاج و أدلى بشهادته في أثناء المحاكمه ، وهي الشخصيه التي وظفها صلاح عبد الصبور و أورد شهادتها في مسرحيته ((مأساه الحلاج)) ،و ان اختلف الشاعران في توظيف الهيئه القضائيه التي أفتت بصلب الحلاج ، و كلاهما وقع في التناقض ، فالقاضي بن سريج الذي وظفه صلاح عبد الصبور لم يثبت تاريخيا اشتراكه في اصدار تلك الفتوى ، بل كان ضمن الهيئه القضائيه الأولى التي رفضت اهدار دمه ، فقد ذكرت بعض الكتب مجموعه من الروايات تؤكد ذلك منها ما روي عن ابراهيم بن شيبان قال : ((دخلت على بن سريج ، القاضي ، يوم افتوا في قتل الحلاج فقلت : يا أبا العباس ما تقول في فتوى هؤلاء في قتل هذا الرجل ؟ ،قال : لعلهم نسوا قول الله تعالى : "أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله ")) (1). ،وقال الواسطي : ((قلت لابن سريج : ما تقول في الحلاج ؟ قال : أما أنا فأراه حافظا للقرآن ، عالما به ، ماهرا في الفقه عالما بالحديث و الاخبار و السنن ، صائما الدهر ، قائما الليل ، يعظ و يبكي ، ويتكلم بكلام لا أفهمه ، فلا أحكم بكفره)) (2).

كما أن القاضي البهلول الذي وظفه عدنان لم يشترك - هو الآخر - في اصدار الحكم ، بل انسحب من منصه القضاء ، بعد أن رأى زميليه يسيران في ركب حامد بن العباس عدو الحلاج ، في حين المثبت تاريخيا أن القاضيين اللذين أفتيا بصلبه هما أبوعمرو الحمادي و أبو الحسين الاشناني ، فقد ذكر البغدادي أن أبا عمرو لما قال للحلاج : كذبت ياحلال الدم قد سمعنا كتاب الاخلاص

---

(1) أخبار الحلاج / ص 106 ،نقلا عن محمد جلال شرف / أعلام التصوف في الاسلام / دار الجامعات المصريه / الاسكندريه 1976 / ص 133

(2) المرجع نفسه / ص 135

للحسن البصري بمكه وليس فيه شيء مما ذكرته، قال له حامد أكتب بهذا ، فتشاغل أبو عمرو بخطاب الحلاج ، فأقبل حامد يملي عليه بالكتابة بما قاله ، ومد له الدواه من بين يديه الى أبي عمرو ألح عليه الحاحا لم يمكنه معه المخالفه فكتب بإهلال دمه ، وكتب من بعده من حضر المجلس (1) .

وربما اعتبر الشاعران أن ذلك لا يؤثر في مجرى البناء الفني العام ، لأن النتيجه واحده ولا يهم مصدرها .

ولا يلزم الكاتب المسرحي أن يتقيد بالجزئيات التاريخيه (أحداثا أو شخصيات) كما وردت لأن ذلك من صفات المؤرخ ولا يعد عيبا فنيا ان هو احتفظ ببعضها وأهمل بعضها الآخر ، ذلك أن المبالغه أو الاسراف في اثبات الأحداث الجزئيه ، يفسد على المسرحي عمله ، ويقربه من التاريخ بقدر ما يبعده عن العمل الدرامي ، وبالمقابل أن الاسراف في حذف تلك الجزئيات التاريخيه فضلا عن الوقائع الكبرى يحني عن العمل الأدبي أيضا .

وقد يلجأ المؤلف — في بعض الاحيان — الى ابتكار بعض الأحداث الثانويه لاثراء الحدث الرئيسي ودفعه ، على نحو ما يلحظ ذلك على مسرحيه ((العباسه)) حين حمل زبيده تقوم بدور كبير في نكبه البرامكه ، فكانت عاده ما تضع بين أوراق الرشيد التي ترد له من الأمصار رقاعا يتضمن أبياتا تتهم فيها البرامكه في التآمر على الخلافه الاسلاميه ، لكي يقرأها الرشيد فيغير موقفه منهم ، أو على الاقل يحذرهم ، وليس لهذا الحدث أي ذكر في كتب التاريخ ، وان أصبح — كما يقول عاطف سلام — راسخا في معلومات الناس أن زبيده اشتركت بالفعل في هذه المؤامره (2) .

---

(1) تاريخ بغداد / ج 8 / دار الكتاب العربي / بيروت د . ت / ص 139

(2) عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 191

د نجح المؤلف في هذا الابتكار الى حد كبير ، و كان في حدود الموضوعيه الفنيه ، لا يستبعد كره زبيده للبرامكه بشبب مؤازرتهم للمأمون بن الفارسيه على الامين ابنها.

ونجد مثل هذه الاضافات الثانويه عند الكثير من الكتاب الذين يستلهمون تاريخ ماده لابداعاتهم الفنيه ، ففي مسرحيه ((سليمان الحلبي)) 1965 ، أضاف فريد فرج الى الأحداث التاريخيه ((حكايه الشابين اللذين يقومان بلصق المنشورات ... و حكايه صناديق الذهب و كذلك حكايه حدايه الأعرج ، و هذا من حق المؤلف حتى يتمكن من اثراء الخط الرئيسي و ابرازه .))(1) . و في مسرحيه ((علي بك الكبير)) لأحمد شوقي نرى الأحداث الخياليه المبتكره تدور حول ((زواج علي بك من الجاريه اقبال الجركسيه ابنه الحلاب مصافي البسرجي ، و ما كان من اضطراره للهرب الى الشام ، و خلو الجو لمراد بك ليقترب من اقبال التي تذله بحبها .))(2)

وهكذا أضاف عدنان أحداثا ثانويه مخترعه شأنه في ذلك شأن كتاب المسرح ، و اضافه مثل هذه الأحداث أو الشخصيات الخياليه أمر مباح في الأعمال الفنيه فقد لاحظ (أرسطو) أن شعراء المسرحيه الاغريقيه كثيرا ما يخترعون شخصيات لم يذكرها التاريخ(3) .

واذا كان للمؤلف الحق في تلك الاضافات الثانويه التي من شأنها أن تساعده على ابراز هدفه ، أو تلك التي تقتضيها الصياغه الفنيه ، فان الشرط في هذا ألا تتعارض مع الاحداث الرئيسيه أو تطغى عليها ، و أن يتمكن من ربطها بالحدث الاساسي العام ، ويحسن توظيفها فيجعلها بمنزله الحدول الصغير الذي يصب في النهر الكبير ، وهذا يختلف من كاتب لآخر ، تبعا للحدث الجزئي المضاف ، و موهبه الكاتب الفنيه

---

(1) نسيم مجلي / المسرح و قضايا العربه / ص 9

(2) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي الحديث / ص 303

(3) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر / الهيئه المصريه العامه للكتاب / القاهره 1981 / ص 19

وطبيعه الموضوع والا أضحت تلك الزيادات سببا في اضعاف المسرحية، و المهم أن اضافه بعض الأحداث الثانويه الى الماده التاريخيه يجب أن يبقى في حدود الموضوعيه الفنيه و التاريخيه.

واذا كان للكاتب الحق في خلق أحداث أو شخصيات ثانويه لم تذكر في كتب التاريخ ،فان له الحق أيضا في حذف تلك الأحداث الثانوية المثبتة أو تعديلها ،أو تحويرها بالتقديم و التأخير ،حين يرى أن طبيعه العمل الدرامي تقتضي ذلك ، ففي مسرحيه ((الحلاج)) جعل عدنان محمد بن عبد الصمد رئيس شرطه بغداد ،يراقب دار الحلاج مع أحد مساعديه من بدايه المسرحيه الى أن سلمه للوزير حامد الذي أدخله السجن ، والحقيقه التي رواها كل من البغدادي وابن الأثير أن محمد بن عبد الصمد لم يتسلم الحلاج الا بعد أن أباح القضاه دمه و أفتوا بصلبه، فبعث الوزير الى الخليفه يستحثه في قبول الحكم، فجاء الجواب من القصر بأن القضاه اذا كانوا أفتوا بصلبه فلتحضر رئيس الشرطه ليتسلمه ، و يضربه ألف سوطفان مات والا ضرب عنقه (1).

وتبعا لذلك لم يشر عدنان ولا عبد الصبور الى المحاكمتين السابقتين للحلاج ولا الى دفاع ابن عطاء ،ذلك الدفاع الذي كلفه حياته، و كان - كما يقول عبد الباقي سرور - أغرب حادث في تاريخ القضاء ،بدأ باعدام زعيم ديني لم تعقد المحكمه لمحاكمته ،ولم يوجه اليه أي اتهام ،ذلك هو زعيم علماء الحنابلة أبو العباس بن عطاء (2)،ولا الى تلك الثورات التي قامت ببغداد و البصره و الكوفه الفندره بتعسف حامد بن العباس و المطالبه باطلاق سراح الحلاج و الغاء قانون الضرائب و غيرها من الحزئيات التاريخيه ،حتى لا يثقل كاهل مسرحيته

---

(1) تاريخ بغداد / ج 8 / ص 139 ،والبدايه والنهايه /ج 11/ص 141

(2) الحلاج / شهيد التصوف الاسلامي / ص 118

ط الأحداث التي لم يكن لها ارتباط عضوي في بناء المسرحية ، و هذا الأمر
ائع لدى الكثير من المسرحيين ، فـ (راسين) مثلا لم ((ينقل شخصياته التاريخيه
كل خصائصها و تفصيلاتها المعروفه))(1) ، و (شيكسبير) في تعامله مع التاريخ أخذ
((منه ما خدم غرضه الدراسي و حسب ، ولم يتردد في تغيير الأحداث
و تقويمها و تأخيرها ، وتبديل معالم الشخصيات تبديلا أساسيا ، فخرج
بمسرحيات ناجحه ، مدركا في وعيه على السواء أن الكاتب المسرحي هو منشئ
دراما وليس مؤرخا))(2).

وربما يحرر بعض الأحداث على نحو ما فعل في ((مصرع غرناطه)) حين جعل
السلطان أبو عبد الله الشقي يستصرخ حكام الأقاليم الاسلاميه ، وتذهب عائشه
على رأس وفد الى مصر لمقابله الأشراف قاتيباي حاكم مصر ، طلبا للعون على
رد الخطر الاسباني ، في حين أن الماده التاريخيه تقول : ان الذي استنجد
بملوك المغرب و سلطان مصر هو أبو عبد الله الزغل حاكم مالقه بعد ما هاجم فرديناندو
مملكته ، فأصبح عليه أن يحارب على جبهتين ، جبهه ابن أخيه أبي عبد الله الصغير
الذي وفد اليه من غرناطه ، وجبهه فرديناندو الذي جاء من قشتاله ، وحاصر
المدينه لمده ثلاثه أشهر(3).

وفي مسرحيه ((العباسه)) غير بعض الأحداث الثانويه ، منها أنه جعل
الرشيد و هو ببغداد ، يأمر السياف مسرور صحبه الفضل بن الربيع و جماعه
من الجند بمحاصره قصر جعفر فلما دخل عليه السياف يطلبه بالذهاب معه
الى قصر الخليفه لكي تضرب عنقه ، وجد معه كل من العباسه و أمه ، بينما

---

(1) الشعر المسرحي في الأدب المصري / ص 19
(2) علي الراعي / التاريخ العربي و المسرح / محله الحياه المسرحيه / ع 24- 25 / ص 387
(3) المقري / نفح الطيب / ج 4 / تحقيق احسان عباس / ص 520 ، و يوسف فرحات / غرناطه في ظل بني الأحمر / ص 62

بينما الذي اتفق حوله المؤرخون ،أن الرشيد لما أمر بقتل جعفر كان نازلا ب (الأنبار) في طريق عودته من اداء فرضه الحج ،و كان جعفر بقصره رفقه أبي زكار المغني ،و ابن أبي يختشوع المتطبب (1) .

وعلى الرغم من أن هذا التغيير الذي أجراه المؤلف على ذلك الحدث الثانوي يخالف الحقيقه التاريخيه ،الا أنه لم يؤثر في البناء الفني العام للمسرحيه .

ورغم أن الكاتب حرص على الالتزام بالخطوط العامه للتاريخ ،الا أنه غير بعض الحقائق الكبرى في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) ،حين ختم نهايه المسرحيه بفداء الملكه لوطنها ، فجعلها تضحي بحياتها في سبيل شعبها ، فتقبل الأسر طواعيه مادام ذلك يجنب شعبها ويلات الحرب ،و يحقق رغبه القيصر الذي رفض ايقاف القتال اذا لم تقبل الملكه شرطه الوحيد المتمثل في أخذها أسيره الى بلاده ، والحقيقه التاريخيه خلاف ذلك ،لأن الامبراطور (أورليانوس) لما انتصر عليها في انطاكيه و (حمص حاصر المدينه فخاف أهلها و اضطروا الى التسليم، عام اثنين و ثمانين و مائتين (282) ،فأرادت " زنوبيا " النجاه بنفسها ،ففرت فألقي عليها القبض ،وحملت أسيره الى روما سنه أربع و ثمانين و مائتين (2) ، ولعل الشاعر عمد الى ذلك ،وأراد أن يبرز شخصيه هذه الملكه و تصوير وطنيتها بأن جعلها تقدم حياتها فداء لوطنها ،على نحو ما فعله شوقي في مسرحيه ((مصرع كليوباترا)) .

وعليه فان للكاتب الذي يستلهم الوقائع التاريخيه ،الحريه التامه في تشكيل تلك الماده ،و تقليبها على أوجه مختلفه ،ابتغاء تاويعها لمتطلبات البناء المسرحي

---

(1) تاريخ الرسل و الملوك / ج 8 / ص 295 ،و مروج الذهب/مج 2/ص 387

(2) خيرالدين الزركلي / الاعلام / مج 3 / ص 41 .

ط ((ألا يلوي عنق الحقيقه التاريخيه في سبيل الابداع الفني ، لأن ذلك يعد
ما للتاريخ ،و ينأى بالأثر الفني عن خاصيه أوليه تميزه وهي " الصدق" فالصدق
ي ينبغي ألا يحور على الصدق التاريخي .)) (1).

وكانت هذه القضيه (مخالفة الأحداث التاريخيه الكبرى) احدى العيوب التي
فيها شوقي في مسرحيه ((قمبيز)) فعابه على ذلك عباس محمود العقاد ،
ن كان نقد العقاد - كما يقول مندور - نقدا تعسفيا لأن شوقي لم يخرج عن
دود العامه التي يلتزمها الأدباء عندما يستمدون مادتهم من التاريخ ،فهو
يتمن شيئا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامه (2).

ان الحديد الذي قدمه عدنان في هذا المجال ،هو خلق عهد تاريخي
ل مقوماته ،حيث اختزع حقبه تاريخيه برجالها و حوادثها و مواضعها و ذلك
ي مسرحيه ((غاده أفاميا)) (3) ،لقد ابتكر عدنان هذه الأحداث التي أجراها
ي مدينه أفاميا زمن الاحتلال الروماني من خياله كعادل موضوعي لمدينه
شق يوم كان الشعب السوري حربا على الانتداب الفرنسي في دمشق مسقط
أس الشاعر تلك الأحداث التي عاشها المؤلف و رآها رؤيه العين ،فهو اذا لم
أخذ من التاريخ سوى احتلال الرومان لمدينه أفاميا السوريه .،وفعل هذا
يضا في مسرحيه ((أبو بكر الشبلي)) فقد اتخذ من الحقائق العامه لسيره هذه
شخصيه لواه انطلق منها خياله ،ثم بدأ في ابداع العناصر الفنيه للمسرحيه ،
ن حدث و حوار و شخصيات ،وصراع ،و بيئه زمانيه و مكانيه . . . ،فلم تضف

---

(1) قاسم عبده و أحمد العواري / الروايه التاريخيه في الادب العربي / ص 8
(2) مسرحيات شوقي / ص 33
(3) زياد محبك / حركه التأليف / ص 284 ،و بن ذريل / الادب المسرحي / ص 117

كتب التاريخ و التراجم التي عرضت لحياة الشبلي على أنه ولد و نشأ في بيت غنى وجاه ، فقد كان خاله أمير الأمراء بالاسكندريه ، و والده حاجب الحجاب، وكان الشبلي حاجب ولي العهد الموفق ، فلما قعد هذا الأخير على سدة الخلافه، حمل الشبلي على امارة (دماوند) ، حضر الشبلي يوما مجلس خير النساج وتاب فيه ،ورجع الى (دماوند) وقال : أنا كنت صاحب الموقق و كان ولاني بلد تكم هذه فاحملوني في حمل ،فحملوه في حمل ،و حمدوا أن يقبل منهم شيئا فأبى ،وصار بعد ذلك واحد زمانه حالا و نفسا .(1)

ان قصر الكاتب عمله على الاحداث التاريخيه كما وردت ، و النظر اليها بمنظار القداسه و الاخلاص ، دون أن يكون لخياله أثر في نفخ روح العصر في تلك الوقائع الماضيه ((يشل من حركه الابداع الفني و الفكري ،و بالتالي من التفرد بالرؤيه والمفهوم ،و تبقى مهمة الكاتب المؤرخ قائمه على النقل و التسجيل و الاخبار.)) (2).

حاول عدنان أن يربط تلك الوقائع الاجتماعيه و السياسيه الماضيه بالاحداث المعاصره لوانه و أمته ، فكان صراع سكان أفاميا ضد الغزاه الرومان مماثلا موضوعيا لصراع الشعب السوري مع المستعمر الفرنسي على نحو ما سبقت الاشاره اليه .

أما في مسرحيه(أبوبكر الشبلي) فيعود ثانيه للعزف على الوتر السياسي دائما من خلال القناع التاريخي المتمثل في ثوره الزنج على الخلافه العباسيه ، ليطرح من خلالها ظاهره الثورات و الفتن الداخليه التي تعيشها معظم بلدان العلم الثالث ،و منها البلدان العربيه ، فأوضح أن هؤلاء الثائرين ،عانوا الظلم والجبروت، و أن على الحاكم في مثل هذه الحالات - كما قال الشبلي بطل المسرحيه -

---

(1) تاريخ بغداد / ج 14 / ص 389 ،و أعلام التصوف في الاسلام / ص 188

(2) المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر / ص 96

أن يدرس المظالم التي وقعت على كاهل الشعب فيزيلها ، ومن الغلط أن تواجه تلك الفتن ، بالقتل و التنكيل و سفك الدماء ، لأن ذلك يتنافى مع مناخ الحياة والعدل ، وعلى قادة الجيش في تلك الامصار التي تعرف من حين لآخر أحداث الشغب ألا يكونوا سيوفا مسلطة على عنق الشعب .

وبتأثير ذلك فان على الكاتب الذي ((يتعامل مع التاريخ عليه أن ينظر اليه بعيون معاصرة ، لا تنسلخ عن عصرها و عن اهتمامات الأنسان بكل ما يدور حوله من أحداث و ما يطرحه الواقع من تحديات .)) (1) .

وفي ((المفضل)) ومن خلال ذلك القناع التاريخي الشفاف عالج اشكال الفساد السياسي ، و بين طرق النذالة و الخداع و التآمر الذي تتسمح به بعض الفئات من أجل الوصول الى سدة الحكم ثم ما تفرضه من تسلط و قهر على الشعب حتى يخنع لها الكبراء ، و يخافها السواد الأعظم ، و في المسرحية صور أخرى من الفساد السياسي المتمثل في الرشوة و التملق و النفاق المهيمن على وزراء مثل أولئك الحكام ، ((و على هذا فقد أصبح القناع التاريخي (لازمة) أساسية في كثير من الأعمال المسرحية ، لكي يقدم الاديب المسرحي – من خلال ذلك القناع الرمزي الخادع – وجهة نظر معاصرة ، فيما يدور حوله من قضايا فكرية و اجتماعية وسياسية ولا شك أن المضمون السياسي هو الزاوية الأثيرة لدى أديبنا العربي اليوم .)) (2) .

ونخلص الى ماكنا قد أوردناه في البداية من أن مسرح عدنان تاريخي محض واستلهام الأحداث التاريخية و خاصة القديمة منها (اليونانية و الرومانية) مبدأ كلاسيكي عهدناه لدى كتاب المسرح الكبار منذ أن تألق هذا الجنس الأدبي .

---

(1) الرواية التاريخية / ص 10

(2) طه وادي / جماليات القصيدة العربية المعاصرة / دار المعارف / القاهرة ط 1 / 1982 / ص 94

وشكلت ظاهره توظيف التاريخ ، و استلهام أحداثه ، حضورا كبيرا في المسرح العربي ، قديمه و حديثه ، شعره و نثره ، ولكنها تتفاوت من بلد الى آخر ، و من مرحله لأخرى ، وعاده ما تزدهره في الفترات الحرجه التي تتعرض لها الامه العربيه .

وقد نوّع عدنان في مصادره المسرحيه ، فاعتمد التاريخ العربي القديم و الحديث ، وامتد بصره للتاريخ العالمي ، قديمه و حديثه أيضا ، ومن خلال استقرائنا للخلفيه التاريخيه لمجموعه من المسرحيات التي تمكنا من العثور على مصادرها لاحظنا أن الشاعر ، حاول جاهدا ، التزام الخطوط العريضه لتلك الوقائع المنتخبه ، وقد نجح حينا ، و أخفق حينا آخر ، كاسبعاده لبعض الشخصيات الاساسيه في مصرع غرناطه ، و مخالفه الحقيقه التاريخيه في نهايه مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) ، مع محاوله اضافه أو حذف بعض الاحداث أو الشخصيات الثانويه ، أو تعديلها بالتقديم و التأخير ، بحسب ما تتطلبه الصياغه الفنيه ، أو يراه مكملا لعمله ، ولم يقف من التاريخ موقف التقديس ، بل نفخ فيه روح الحاضر ، ونظر اليه بعيون معاصره بمعنى أنه أعطى تلك الوقائع الماضيه دلالات و رموز معاصره على نحو ما أشرنا اليه آنفا .

ثانيا :

الشعر واللغة

((لا علاقة بين الشعر والمسرحية ، فكل شعر يحتوي أن يكون دراميا ، وكل مسرحية تميل الى أن تكون شعرا)) .

توماس سترن اليوت

حين نتحدث عن الشعر من حيث كونه لغة حوار ، أو شكل تعبير اتخذه دنان لمسرحه ، فهذا ليس بدعا في تاريخ المسرحية العربية التي عرفت " مسرحه" شعر منذ المراحل الأولى لنشأتها ، حيث كتبت شعرا عند خليل اليازجي عبد الله البستاني و أحمد شوقي ، ثم شتت بعدما جاء مجموعة من الشعراء المسرحيين عزيز أباظه و سعيد عقل و عدنان مردم بك و عبد الرحمن الشرقاوي و صلاح عبد الصبور سليمان العيسى ونجيب سرور و معين بسيسو و غيرهم .

و ماقيل عن المسرح العالمي من أن للشعر فيه ـ من الوجهة التاريخية ـ أسبقية من النثر يصدق ـ الى حد كبير ـ على المسرح العربي ، من ذلك أن مارون النقاش الرائد الاول لهذا الجنس في الأدب العربي نظم مسرحياته شعرا ـ رغم بساطته ـ ولحن بعضها ، كما أدخل القباني (*) كثيرا من الأشعار على ما قدمه من مسرحياته غير الشعرية ((ولما أتى أبو خليل القباني الى مصر جعل لغة المسرحيات شعرا أحيانا وأحيانا أخرى نثرا مسجوعا يتخلله كثير من الشعر في المواقف الحماسية و العاطفية .)) (1) .

وزاوج المؤلفون و الفرق المسرحية بعدهم بين الشعر و النثر ، حتى في المسرحيات المترجمة التي عرفتها البيئة العربية ، كانت تتضمن بعض الشعر وأحيانا يقدم لرغبة المترجمين في أن تلقى أعمالهم القبول و الاقبال لدى الجمهور الذي يعد كسبه معضلة كبيرة .

وقد ترجمت بعض المسرحيات العالمية على أيدي مجموعة من الكتاب الذين برعوا في تاويع اللغة بصوره فتنوا بها الجمهور العربي المتعود على سماع الشعر الذي

(*) راجع مسرحياته في كتاب / محمد نجم / المسرح العربي دراسات و نصوص " أبوخليل القباني " دار الثقافة بيروت / 1963

(1) عمر الدسوقي / المسرحية / ص 43

كانت له في نفوسهم مكانه رفيعه ،لا يرقى اليها أي جنس أدبي آخر لأنه ((ديوانهم وسجل حياتهم ،وحافظ أمجادهم ومفخر لغتهم)) (1) ،فأودعوه مآثرهم ومفاخرهم حتى جاءت عنهم هذه الاقوال المأثوره" الشعر ديوان العرب" و" ان من الشعر لحكمه". ولعل ما يفسر رواج المسرح الغنائي دون غيره ،فقد كان وراء تلك الشهره ،أن هذا المسرح اتخذ الشعر أداه له ،ثم لا ننسى أيضا أن الفن المسرحي منذ القدم كان يعتمد الشعر ،ومن ثمه فلا غرابه أن يكتبه العرب كذلك ،((فالحقيقه تبقى ثابته لا تتغير وهي أن تقليد الشعر،كان من اقوى التقاليد المتصله بتقنيه المسرح ،ولم يعتبر الثر الا في وقت متأخر جدا من تاريخ المسرحيه الطويل. . . وكان أعظم الفترات في تاريخ المسرحيه هي تلك الفترات التي كان كتاب المسرح فيها شعراء عظاما.)) (2).

بعد ظهور الواقعيه في الآداب الغربيه ولا سيما الطبيعيه منها ،اعتقد بعض النقاد أن الشعر لم يعد صالحا للتعبير المسرحي ،وطالبوا بوجوب قطع الصله بينه وبين المسرح ،واحلال الثر مكانه بدعوى أنه أقدر على التعبير. وقد تأثر النقاد العرب بتلك الصيحات ودارت معارك نقديه كانت أعمال شوقي وعزيز اباظه والشرقاوي ميدانا لها ،غير أن شعراء المسرحيه العربيه ،ومنهم عدنان لم تثن عزائمهم تلك الآراء المعاديه لغتهم ،بل ظلوا يؤمنون بأن الكلمه الشعريه بما تحمل من الايحاء والتكثيف والدلاله ، ما يكفل بشحن الحوار وتكثيف المعاني بما لا يتسنى للنثر التعبير عنه ، أو الدلاله عليه مهما بلغ من الجوده يقول صلاح عبد الصبور عن مسرحيته ((مسافر ليل)) : ((وقد كانت مسرحيتي

---

(1) حركه التأليف المسرحي / ص 206

(2) فردب ميليت وجيرالد أيدس / فن المسرحيه / ترجمه صدقي الحطاب / مراجعه محمود السمره / دار الثقافه بيروت / د.ت/ص 490

هذه حزبيه بأن تكتب نثرا ، ولكنني كنت اظن أنها عرضه لأن تفقد الكثير .)) (1) .

وقد فاز (اليوت) لهذه الميزه أثناء تبيانه لأهميه الشعر في المسرح فقال ((هنالك عواطف و انفعالات غير محدده لا يستطيع النثر التعبير عنها ، ولو كان النثر ، نثر ابسن و تشيكوف . . . وهذا القطاع الخاص من الحساسيه يمكن التعبير عنه بالشعر في أكثر لحظاته شده .)) (2) .

والى هذه الخاصيه التي ينفرد بها الشعر المسرحي لما تحمله لغته من ايماء وايحاء و قدره تخول لها التغلغل في اعماق النفس البشريه المعقده ، يشير الناقد الأمريكي (ولتر كير Walterkerr) : ((و الشعر ـ بما له من قدرة لاغريبه على أن يضفي على الالفاظ أكثر من معانيها ـ ينفذ الى مناطق خفيه لا يستطيع النثر الا أن يتصيب فيها عرقا و يصل الى نتائج تقريبيه هزيله ، ينفذ الشعر الى مناطق خفيه لا تستطيع الصور الفتوغرافيه أن تخترقها أبدا ، لأن الشعر هو اللغه الطبيعيه للمسرح .)) (3) .

ويعد عدنان من المتعصبين للشعر في المسرح ، اذ كتب جميع مسرحياته شعرا ، فضلا عن اعجابه الشديد بالمسرحيه الكلاسيكيه الاوروبيه ، التي كان من بين ملامحها اتخاذ الشعر شكلا تعبيريا في المسرح ، اذ يقول : ((ان الاتجاهات الحديثه ، وأخص بالذكر المسرحيات الحديثه التي طالعنا بها ابسن و تشيكوف و برنارد شو ، هي ألوان جديده لها طرافتها ، ولكنها لم تستطع أن تزعزع من اعمده المسرحيه الكلاسيكيه التي أشادها شيكسبير ، و كورناي ، و راسين ، و موليير ، وشيللر ، حتى انها

---

(1) الديوان / مج 1 ، 2 / دار العوده بيروت / ط 1 / 1972 / ص 690 .

(2) الشعر المسرحي / ص 24 / عن مسرحيات عزيز أباظه / ص 34

(3) عيوب التأليف المسرحي / ترجمه / عبد الحميد البشلاوي / ص 339

لم تستطع أن تسير معهما في صف واحد .)) (1).

وتنبه كتاب المسرحيه النثريه المعاصره ،لهذه الحقيقه فوظفوا الشعر مما أبدعوه من مسرحيات نثريه ،فقد عمد ألفريد فرج الى مجموعه من أشعار محمود درويش وأغان شعبيه من الفلكلور الفلسطيني في تأليفه لمسرحيه ((النار و الزيتون)) 1970 ،ولجأت فئه أخرى من الكتاب الى قصائد شعريه ذات تشكيل درامي ، وأخرجوها مسرحيات من مثل ما قام به الأديبان الأردنيان محمد الطاهر ورزق أبو زينه في تأليفهما لمسرحيه ((الينبوع)) التي أخرجها سهيل اليأس (2). بل ان مخرجا أردنيا آخر (شعبان حميد) أدخل بعض اشعار محمود درويش على مسرحيه الكاتب المصري محمود دياب ((الرجال لهم رؤوس)) ،وحول بذلك اطارها الاجتماعي الى مفاهيم سياسيه (3). وأيضا ما فعله قاسم محمد في مسرحيته ((أنا ضمير المتكلم)) ،التي عرضت في مهرجان دمشق المسرحي 1972 ، حيث اعتمد في صياغتها قصائد مختلفه لشعراء المقاومه الفلسطينيه (4).

وفي بعض مسرحيات علي عقله عرسان النثريه ،مثل ((السجين 95)) 1974 و ((عراضه الخصوم)) (*) 1976 ،مجموعه من الشعر الحر ،أما ((الاقنعه)) 1978 فزاوج فيها بين الشعر و النثر، فجاء الفصلان الاخيران منها شعرا فضلا عن مسرحياته الشعريه الأخرى ،((و قد اصطنع علي عقله عرسان في تأليفه المسرحي

---

(1) الشخصيه و الصراع المأساوي / ص 196

(2) عبد اللطيف شما / المسرح الأردني من أين و الى أين ؟ /مجله الأقلام/ ع 6 س 15 /1980/ص 110 – 109

(4) فتحي العشري /دقات المسرح /الهيئه العامه المصريه للكتاب /القاهره1973 ص 115

(*) يذهب بسام ساعي الى أن الكاتب حاول أن يوفق في هذه المسرحيه بين الشعر و النثر ،و بين الفصحى و العاميه .أنظر كتابه /حركه الشعرالحديث/ص 107

الشعر ،فاستباح مزجه بالنثر . . . ودلل به على غيرته في التعبير ،و حتميه الملقيم الأدبية و الفنية التي يوفرها أو يمكن أن يوفرها الشعر للمسرح الحديث .)) (1) .

و انصافا للحقيقة التاريخية نقول ان علي أحمد باكثير كان من أوائل رواد المسرح العربي الحديث الذين مزجوا الشعر بالنثر في المسرحية الواحدة .

نرمي بهذه الشواهد الكثيرة التي أوردناها الى تقرير حقيقتين :

أولهما بان كتاب المسرحية العربية النثرية أدركوا ما للشعر من قيمة درامية حين يحسن استغلالها ، لأن بعض المواقف في المسرحية لا يمكن التعبير عنها الا شعرا ، وهذا ما لاحظه ايضا الكاتب الامريكي (ماكسويل أندرسون M. Anderson) الذي مزج بين الشعر و النثر في مسرحيته ((ماري ملكة سكوتلندة)) فقال : ((يبدو أنه من الاقرب للطبيعة أن يكتب الحوار بالنثر الى أن تبلغ المسرحية مستوى معينا من الانفعال ،لكنني أجد من المحال ــ بعد أن أكون قد بلغت هذا المستوى ــ أن أكبح جماح قلمي عن الكتابة بالشعر ،لأن الشعر وسيلة أقرب الى الطبيعة من النثر للتعبير عن الانفعالات العليا .)) (2) .

ثانيهما : ان المسرح الشعري العربي لم يمت كما توهم بعض النقاد ،وان كان قد عرف مراحل ضعف و جمود شأنه في ذلك شأن المسرح العالمي الذي مر ــ هو الآخر ــ بمرحلة الفتور ،ثم بعث من جديد ،عندما تجند لهذه المهمة نخبة من أساطين المسرح العالمي ،كان في طليعتهم (اليوت) و (كريستوفر فراي) و (سينج) و (يتس) وغيرهم الذين أدركوا أن الشعر المسرحي هو الأبقى و الأجدى ،و أتت أعمالهم على شكل الغيث في الأرض الجدباء ،فأعادت لها الاخضرار ثانية .

---

(1) عدنان بن ذريل / مسرح علي عقله عرسان / اتحاد كتاب العرب / دمشق 1980 ص 47

(2) روجر بسفيلد / في الكاتب المسرحي / ترجمه / أدريني حشبه / دار نهضه مصر القاهره 1980 / ص 250

وعندما سئل عبد الصبور لماذا الشعر في المسرح ؟ أجاب بقوله : ((الشعر لأن المسرحيه ظلت تكتب شعرا طول عمرها ، فيما عدا القرن الأخير ، ولأنها تحاول أن تعود في سنواتها الأخيره الى النبع الذي انحدرت منه ، وقد أسعفها على العوده ذلك التغيير في مفهوم كلمه : ""شعرا" اذ لم تعد كلمه مرادفه للنظم)) (1).

وحين رشق عدنان هذه الصلة بين الشعر و المسرح في الادب العربي من خلال أعماله التي بلغ عددها أربع عشره مسرحيه ، لم يخرج عن حاده الصواب اذ ليس هناك فرق بين الشعر و المسرح ، فكل شعر ينحو أن يكون دراميا ، وكل مسرحيه تميل الى أن تكون شعرا ، أو كما قال (أندريه آلتير) : ((ليس المسرح والشعر الا شيئا واحدا ، فكلاهما شهود الانسان لمصيره)) (2). ثم ان مضمون المسرح المردمي — ان جازت التسميه — يحبذ الشعر ، لأنه تعبير عن مآس تاريخيه محزنه ، كان أبطالها في الغالب من عظماء الرجال الذين أنجبهم هذا الوطن الكبير عبر تاريخه الحافل بالنجاح و العظمه و الدهيه و الاخفاق ، ولربما آثرت المسرحيه التاريخيه الشعر لأنها تتحدث عن أشخاص خلّدهم التاريخ ، ومن شأن البطوله والعظمه أن تقام على أفعال جليله ، والشعر أصلح أداه لمثل هذا اللون و قد فطن لذلك أمراء المسرح القدماء ، سواء أكانوا من اتباع المدرسه التقليديه أو الابداعيه (3).

ويلاحظ الدارس للمسرح الشعري العربي أن بين الشعر و التاريخ علاقه وثيقه فمعظم المسرحيات التي اتخذت التاريخ مضمونا لها مصبوغه بلغه الشعر ، مما دفع بعضهم الى المغالاه في هذه العلاقه وعدها سببا في نشوء المسرحيه وازدهارها ((فقد كان التاريخ في المضمون و الشعر في الشكل هما المسوغ لدخول

---

(1) الديوان / مج 1، 2 / ص 687

(2) دراسات في المسرح العربي / ص 7

(3) نصور الحاسوقي / المسرحيه / ص 56 ، و علي الراعي / المسرح في الوطن العربي / ص 168 ، وعبد القادر القط / من فنون الأدب / ص 51

المسرحيه في حرم الادب العربي ، فقد أكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير ، مثلما منحها الشعر من أصالته بعض الاعجاب فحظيت بالقبول و الاقبال .))[1].

واذا كان البعض يعتقد أن الشعر اصلح للمأساه التاريخيه ، فهو أيضا صالح لتصوير الحدث الواقعي الاجتماعي أو السياسي ، بل أن المسرحيه الشعريه قد تكون - كما قال اليوت - أشد واقعيه من الدراما الطبيعيه نفسها ، لأنها بدلا من أن تلف الطبيعه في رداء من الشعر ، عليها أن تزيل السطح الظاهري للأشياء ، و أن تعرض ما تحته ، أو قل أنها تعرض الصفحه الداخليه من المظاهر الخارجي الطبيعي .))[2].

ان النظره التقديميه الفاحصه لمضمون ما كتبه شعراء المسرح العربي لتلاحظ أن بعضهم تناول أحداثا اجتماعيه و سياسيه من عمق اهتمامات الانسان العربي ، فعبر عدنان عن أهم و أعقد حدث يعيشه هذا الانسان من المحيط الى الخليج في مسرحيتين الأولى بعنوان ((فلسطين الثائره)) و الثانيه بعنوان ((دير ياسين)) فأوضح فيهما مشاهد من حياه البؤس و الشقاء ، و الثكل و الاستشهاد كما أوضح مشاهد أخرى عن السياسه العربيه و موقفها من القضيه ، وهي في محطها معايشه صادقه لهذه المأساه ، مما يدخله في اطار الالتزام بقضايا أمته المصيريه .

ومن قبل عالج شوقي و عزيز أباظه و باكثير أيضا قضايا واقعيه خطيره ، اذ هاجم شوقي ظاهره السعي وراء المرأه الثريه في ((الست هدى)) ، و انتقد عزيز أباظه ظاهره الطبقه البورجوازيه للريف المصري ، على أنه مكان للراحه و الاستجمام دون أن ترى ما يعشعش فيه من جهل و مرض و فقر و ذل في مسرحيته ((أوراق الخريف))[3].

---

(1) حركه التأليف / ص 206، و المسرحيه للدسوقي / ص 55

(2) ف. ماثيسن / اليوت الشاعر الناقد / ترجمه / حسان عباس / ص 295

(3) دراسات في المسرح العربي / ص 197

وفي أثناء الثوره المصريه و بعدها طرحت فكره موقف المثقف من الثوره و هي قضيه واقعيه معاصره ملحه في كثير من الآداب ،وعندما أثيرت في مصر دار حولها العديد من الابداعات الفنيه ،غير أن صلاح عبد الصبور جسدها على أحسن ما يكون في مسرحيته ((مأساه الحلاج))(*) ،بل هنالك من الدارسين من رأى في مسرحياته صوره لمصر ((... ان صوره مصر تتراءى في هذه المسرحيات كأوضح ما تكون الرؤيا ، حتى تكاد تتجسد أمامنا روحا هائما يبحث عن الحب و الحريه و المخلص الذي يبشر بتحقيق الآمال))(1).

يشاركهم في هذا التوجه نحو الأحداث الواقعيه المعاصره عبد الرحمن الشرقاوي بمسرحيتيه الرائدتين ((مأساه جميله)) و ((وطني عكا)) و معين بسيسو بمسرحيه ((المصافير تبني أعشاشها بين الاصابع)) .

ونخلص من كل ذلك الى أن عدنان وغيره من كتاب المسرحيه الشعريه عالجوا الأحداث السياسيه المعاصره ،وواكبوا تطلعات الانسان العربي ،فلم يكن الشعر عائقا عن الالتزام بقضايا المجتمع و الأمه ،بل ان الرأي القائل ان المسرح الشعري ظل بعيدا عن اهتمامات المجتمع العربي ،هو حكم جائر ينم عن جهل اصحابه بمضامين هذا النوع من التأليف ،لأن هؤلاء الشعراء كانوا يعالجون قضايا مجتمعاتهم في عده قوالب ،فقد يتجهون نحو تلك القضايا مباشره ،كما في الأمثله السابقه ، و قد يتخذون لذلك أقنعه تاريخيه ،فمدينه أفاميا عند عدنان رمز أو معادل موضوعي لمدينه دمشق ،و الرومان الغزاه رمز للاستعمار الفرنسي ،وصمود شعب أفاميا وتضحياته الجسام ،هو في حقيقه أمره رمز آخر لصمود الشعب العربي في سوريه في وجه الغزاه الدخلاء .

(*) التي فازت بالجائزه التشجيعيه الأولى من الدوله بعد تمثيلها على خشبه المسرح

(1) نسيم مجلي / المسرح و قضايا الحريه / ص 170

ولم يكن الهدف من مسرحيه ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) و((دير ياسين)) محاوله لاعاده ذكريات تلك المآسي التاريخيه للنفوس ، بل قناعا تاريخيا يريد النفاذ منه الى مآسينا المعاصره في فلسطين و نكسه حوان 1967 و حوادث لبنان ، أليس حال العرب اليوم كحال عرب غرناطه بالأمس في قول أحد أبطال المسرحيه :

كانوا علينا في تخاصا ... ذلهم أعق من العدى

أهواؤهم شتى و هم ... في البغيّ اهدى من قطا (*)

حيراننا شيع و أحزاب ... تقاسمها الهوى

وبكل ركن رايه ... و خليفه كالببغا

فالعرب في شتى التخوم ... دمى تسييرها الهوى (1)

وهكذا جعل عدنان التاريخ العربي وسيله للتعبير عن قضايا قوميه معاصره ، ومن ثمه حاول ايجاد نقاط التلاقي بين عرب الامس ، و عرب اليوم ، أو بالأحرى بين مآسينا الماضيه و مآسينا المعاصره ، من خلال تلك الوقائع التاريخيه . و يمكن أن نجد فيها اجابه عن السؤال الكبير الذي طرح بعد هزيمه 1967 حين كثر الحديث عن أسباب تلك الهزيمه و مسوغاتها .

وقد التزم عدنان في كل ما أبدعه من مسرحيات القوالب التقليديه ، فاستعمل القصيده ، و المقطوعه ، و البيت التام و المجزوء ، و حافظ على جزاله اللغه ، ونظام الشطرين و القافيه و الروي ، وتقيد بمجموعه من البحور الشعريه لم يحد عنها ، مهتديا في ذلك بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، غير آخذ بتلك التجارب التي كان قد قدمها علي أحمد باكثير ، و أغناها من بعده ، رواد المسرح الشعري الجديد كالشرقاوي و عبد الصبور و الفيتوري و بسيسو و غيرهم .

(*) القطا : ضرب من الطير يرد الأنهار

(1) عدنان مردم بك / مصرع غرناطه / ص 78

أدى التقيد بمبادئ تلك المدرسة الى التأثير سلبا في ايقاع الحركة المسرحية، والوقوع في الحشو و التكلف و التكرار الممل الذي لا يضيف معنى جديدا ، اما ليكمل الوزن أو يحافظ على نظام الشطرين و الروي ،على شاكلة قوله على لسان رابعة العداوية :

حبّي (لعزه) ما يكرّ الدهر، لا يفنى و يبلى (1)

وقول محمد المايش في مسرحية ((دير ياسين)) مخاطبا وحماة الدير :

وتأهبوا لعدوكم فعدوكم يقظان ساهر (2)

ومن مثل قول الملكة زنوبيا "تخاطب ابنها وهب اللات":

مكر الاقارب ما أخاف وما أهاب و ما أحذر (3)

ومنها ما ورد على لسان (لونجين) مستشار الملكة زنوبيا :

فتح العقول بكل قلب خالد ،و بكل لب (4)

فأي معنى أضافته كلمة " يفنى " الى " يبلى " و " يقظان" الى " ساهر" ،أو هذا الحشو والتكرار في " أخاف و أهاب و أحذر" و " بكل قلب" و " بكل لب" ،فجميع هذه الزيادات لم تضف شيئا جديدا ،ولكنها - عند الشاعر - حلت اشكاليه الوزن و الروي .

وشاع في مسرحياته ضرب الحكم و الأمثال و الأقوال المأثوره ،في موقف النصح ، والارشاد أو الفخر و الغضب ،أو عندما تنقلب الموازين و يحسم الأبطال و العظماء وكأنه يتدخل في شرح بعض القضايا مما يحمل الأحداث ذات طابع تعليمي وعظي مباشر ،ولا شك أن ذلك يؤثر سلبا على المسرحية ، منها على سبيل

---

(1) عدنان مردم بك / رابعة العدويه/ ص 94

(2) عدنان مردم بك / دير ياسين / ص 27

(3) عدنان مردم بك/ الملكة زنوبيا / ص 97

(4) المصدر نفسه / ص 40

مثال قول (ميداس) أحد شخصيات مسرحيه ((ديوجين الحكيم)) :

والحرب في الدنيا سجال ... والاذى متوقع

وكذا الجراح وان شحت ... فشفاؤها متوقع (1)

يقول (زينو) في المسرحيه نفسها :

الدهر أطوار فمنه ... المر والعذب الزلال

لا العذب يبقى والمر ... يزول والدنيا زوال

والعيش أحوال ... وليس يدوم للانسان حال (2)

ومنها ما ورد في حوار موسى بن أبي غسان بطل مسرحيه (مصرع غرناطه) مع صديقيه نعيم ومحمد أحد قاده الجيش الغرناطي :

ان صح في النفس اليقين ... فكل صعب يسهل

والنصر من ثمره الاراده ... وحدها لو نعقل (3)

وتكرر مثل هذه الحكم والاقوال المأثوره السائره مسرى المثل ، في حوار شخصياته ، وأحيانا تردّ بعض الشخصيات على بعضها بمثل أو قول سائر كما في حوار الحارث مع همام في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) .

الحارث :

غرائز الناس كانت ... منابع الأهواء

والمرء عبد ذليل ... لحامح الاهواء

من كان يأمل خيرا ... من اليد العسراء

لم يحظ يوما بخير ... ولم يفز بثراء (4)

---

(1) ص / 97

(2) المصدر نفسه / ص 31

(3) ص / 27

(4) المصدر نفسه / ص 60

مام : "يرد على الحارث":

مافي اختلاف الرأي بين الأهل خاطب حاصب

تتشعب الآراء من خطإ و يخطىء حاسب

لكنما الأرحام تجمع حبلها و تقارب (1)

وفي قول زنوبيا "وهي تعبث بهديه كسرى":

ليس في المال غنى ما دامت الروح فقيره

الغنى في شرف الخلق و في النفس الكبيره (2)

وعلى نحو ما ورد في مسرحية ((الشبلي)) في الحوار الدائر بين الحاريتين عريب وصالحه.

عريب مخاطب صالحه":

أنسيت أن الليل يعقبه الصباح المشرق

ما ثم ظلم سرمدي يبقى وشر مطبق

و الفجر من خلال السحاب على الثرى يتفدفق (3)

صالحه "ترد على عريب":

الفجر يبصر البصير و ليس يبصره الضرير

لا تدفىء الشمس الموات و أين من ميت شعور

....

الموت يأتي مره وتتفك أغلال الأسير

و الرق موت دائم دون الرقاب مع الدهور (4)

وقد يرد ذلك في نهاية بعض الفصول أو المشاهد، و كأنها خاتمه للقصيده الغنائيه.

---

(1) المصدر السابق / ص 63

(2) المصدر نفسه / ص 55

(3) ص 20

(4) المصدر نفسه / ص 21

و من الاقوال المأثوره التي وافقها في حوار بعض الشخصيات ما جاء على لسان رابعه العدويه :

ما كل شيء لامع ذهب ويعنى للجواهر (1)

تضمينا للمقوله الشهيره "ليس كل ما يلمع ذهبا" ،ومنها أيضا قول (رودولف) بطل مسرحيه ((فاحمه مايرلينغ)) ردا على زوجته :

الناس في شتى العصور الناس ، تخنع للفشوم (2)

وهذا المعنى مستوحى من قولهم : "الناس أتباع من غلب" ، يقول بن خلدون (1332 – 1406) : ((ولذلك ترى المغلوب يتشبه أبدا بالغالب في ملبسه ومركبه في اتخاذها و أشكالها ،بل و في سائر أحواله ... اذ الملك غالب لمن تحت يده ،و الرعيه مقتدون به ...)) (3).

و تحمل مسرحيه ((غاده افامبا)) حملا جواريه مستمده من بعض الحكم و الأمثال منها قول نايف لغاده :

صبرا وما من شدّه الا و يتلوها الفرج (4)

وهذا المعنى مأخوذ من المثل المعروف "الصبر مفتاح الفرج" ،و نرى مثالا لذلك أيضا ما جاء على لسان الكاهن في المسرحيه نفسها :

اياكم و الفتنه فانها محنه (5)

و من صور هذا الاحياء أو التوظيف للأمثال و الأقوال المأثوره ما ورد على لسان

---

(1) رابعه العدويه / ص 71

(2) فارجعه مايرلينغ/ص 70 مع ملاحظاته ما في هذا البيت من ضعف

(3) المقدمه / ج 2 /تحقيق عبد الواحد وافي / لجنه البيان العربي القاهره ط 2 / 1965 / ص 620

(4) ص/ 120

(5) المصدر نفسه / ص 121

يسى بن أبي غسان ، وهو يحاور زميليه نعيم و محمد :

ان الذي في داره يغزى ، يهان ويخذل (1)

قد استوحى عدنان معنى هذه الجمل الحوارية من خطابه الامام على بن أبي طالب رضي الله عنه) ، ((... وقلت لكم أغزوهم قبل أن يغزوكم فوالله ما غزي قوم قط في عقر دارهم الا ذلوا .)) (2) .

ويكثر الشاعر من توظيف مثل هذه الحكم و الأمثال و الأقوال المأثورة في حوار شخصياته و خاصة الرئيسية منها ، في مواقف بعينها كالنصح والارشاد أو الفخر أو عندما تتقلب الموازين .

ولم يكن استعمال الحكم و الأمثال في المسرحية شيئا محبذا دائما ، فقد يؤدي ذلك الى اضعافها لا سيما اذا جاءت منفصلة عن حقيقة الشخصيات ، ولذا يجب على الكاتب الذي يعتمد هذه الطريقة أن ((يقر في أذهان النظارة منذ أول المسرحية بطريقة واضحة لا لبس فيها ، أن مثل هذه السورات ما هي الا الطريقة المادية التي تستعملها الشخصية للتعبير عما تريد أن تقول .)) (3) .

ونراه من حين لآخر يطعم حواراته الشعرية ببعض الاقتباسات القرآنية ، من مثل قول الحلاج :

أوليس في اسم الله أمن للقلوب و مغنم (4)

مقتبس من قوله تعالى : ((ألا بذكر الله تطمئن القلوب)) (5)

---

(1) مصرع غرناطة / ص 27

(2) نهج البلاغة / شرح بن أبي الحديد / مج 1 / دار مكتبة الحياة / بيروت / ص 327

(3) روجرم بسفيلد / فن الكاتب المسرحي / ص 259

(4) الحلاج / ص 80

(5) سورة الرعد / الآية (26)

وعلى نحو ماورد في الحوار الذي أجراه على لسان القاضي الجهلول ردا على الوزير الذي يهفو للتخلص من الحلاج بأي وسيله ، فيقول القاضي :

والله يأمر بالعدالة حين يقضي والرسول (1)

فالمعنى مقتبس من الآيه الكريمه ((ان الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها واذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل .)) (2) .

ويقول الحلاج بعد أن أفتى القضاة السابحون في ركب الوزير بصلبه ، واتهمه حامد بالخوف من الموت ، فيرد عليه بأبيات اقتبست معانيها من القرآن الكريم :

المؤمنون على المدى لا يفزعون و يقنطون

وثقوا برحمه من ربهم مستبشرين آمنين (3)

وفي حوار الشبلي مع صديقه غالب حيث قال :

كل الى عدم يصير وكل شيء الى خراب

ماثم غير الله يبقى والأنام الى تباب (4)

فهذا الحوار مقتبس من قوله تعالى : ((كل من عليها فان و يبقى وجه ربك ذو الجلال و الاكرام .)) (5) .

وفي حوار عريب جاريه الشبلي مع صديقتها صالحه في المسرحيه السابقه قولها :

والناس اخوان بشرع الله لا عبد ولا حر (6)

---

(1) الحلاج / ص 111

(2) سوره النساء / الآيه (58)

(3) المصدر السابق / ص 125

(4) أبو بكر الشبلي / ص 44

(5) سوره الرحمن / الآيتين (26-27)

(6) أبوبكر الشبلي / ص22

المقتبس من الآيه الكريمه ((يا أيها الناس انا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا ان أكرمكم عند الله أتقاكم ان الله عليم خبير.))[1] .

ونلحظ هذا التأثر بالقرآن الكريم في حوار بعض الشخصيات مسرحيه ((العباسه)) على شاكله قول هارون الرشيد تعقيبا على زبيده " التي تثيره للفتك بالبرامكه":

قد حرم الله الدماء و حرمتها الانبياء
فيما أسفلا أو أريق دما تحرمه السماء[2]

أخذا من قوله تعالى : ((ولا تقتلوا النفس التي حرم الله الا بالحق))[3] .

ومن الملاحظ أن الشاعر أكثر من الاقتباس في مسرحيات بعينها مثل ((الحلاج)) و ((رابعه العدويه)) و ((أبو بكر الشبلي)) ، و تعليلنا لهذه الظاهره ثقافه الكاتب الدينيه ، ثم طبيعه الموضوعات التي تتحو منحى دينيا ، فأبطال هذه المسرحيات من أعلام رجال التصوف الاسلامي يذكرون الى جانب الجنيد وابن الفارض و ابن عربي .

أما الظاهره الاخيره التي طبعت أشعاره و نود الاشاره اليها ، فهي ظاهره التضمين أو التلميح كما يحلو لبعض البلاغيين تسميتها[4] ، و هي ان وردت في ثنايا حوار بعض الشخصيات الا أنها أقل حضورا من الظواهر السابقه ، ومعظم تضمينه كان لأبيات من الشعر العربي القديم ، شاعت على الألسنه ، وكاد بعضها أن يذهب مثلا ، مع ملاحظه أنه قد يدخل تغييرات على مفردات تلك الابيات ، بالحذف أو الزياده ، أو التقديم و التأخير ، وقد يحافظ عليها

---

(1) سوره الحجرات / الآيه (13)

(2) ص / 89

(3) سوره الأنعام / الآيه (151) ، و الاسراء / الآيه (33)

(4) مذهم صفي الدين الحلي في / الكافيه البديعيه / ص 328

كما وردت مثل تضمينه لأبيات أبي العتاهية (748 – 825) في مسرحية ((العباسه))

يثير فيها الرشيد ، ويعرض بجعفر البرمكي :

هذا ابن يحي جعفر قد غدا ... مثلك مابينكما حد

أمرك مردود الى أمره ... وأمره ليس له رد

ونحن نخشى أنه وارث ... ملكك ان غيّبك اللّحد

سلواك في الملك فأبوابه ... آهله يعمرها الوفد

وما يباهي العبد أربابه ... الاّ اذا مايطر العبد (1)

واستعمله في حوار العباسه مع جعفر في قوها :

مالدار عندي بالديار ... وأنت عن (بغداد) نائي

نهوى الديار لحب من ... سكن الديار والوفاء (2)

من قول الشاعر العربي :

أمر على الديار ديار سلمى ... فأقبل ذا الجدار وذا الجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ... ولكن حبي من سكن الديارا

وفي حوار العباسه – ايضا – مع جاريتها صالحه حيث تقول :

أخشى غدي وأهابه ... خوف المتاعب من غد (3)

قد ضمن كلامها عبارات ومعان من قصيده لآدم السوداني بعنوان "أغدا ألقاك"

منها : آه كم أخشى غدي هذا

وأرجوه اقترابا

ونلحظ هذا في مسرحيه (الأتلتتيد) ، حيث (عازر) يحاور (سلامان) :

---

(1) ص / 67

(2) المصدر نفسه / ص 115

(3) المصدر نفسه / ص 25

جراح النصل قد تشفي　　على ما كان من علل

وما جرح اللسان على　　المدى يوما بمندمل (1)

فهذا الحوار تضمين للبيت الشعري المشهور :

جراحات السنان لها التئام　　ولا يلتام ما جرح اللسان

ومن الأبيات التي أدخل عليها بعض التغييرات لتتلاءم و الموقف الذي تتحدث عنه الشخصيه ،حوار (نابيس) مع (سيفروس) في مسرحيه المغفل :

و المال ما لم يقترن　　بمكارم لهو المشين (2)

فهو قريب من بيت حافظ ابراهيم

لا تحسبن العلم ينفع وحده　　ما لم يتوج ربه بخلاق (3)

وفي مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) أحس على لسان بعض الشخصيات حوارا ضمنه كلمات ومعان من ابيات مشهوره وردت عند بشار بن برد (714 – 784) ، وأبي الطيب المتنبي (915 – 965) ،منها ما جاء على لسان الملكه " وهي تخاطب زعيما قائد الجيش التدمري بشأن ضروره استشاره المجلس في قضيه دخولهم الحرب ضد روما " :

ما في المشوره لا مرىء　　نشد الحقيقه من خور

انني سأدعو للتشاور　　في المساء ذوي النظر (4)

تضمينا لما ورد عند بشار في قوله :

---

(1) ص 39

(2) ص 54

(3) الديوان / ج 1 / ضبط وشرح و ترتيب أحمد أمين و آخرون / المطبعه الاميريه بالقاهره / ط 7 / 1955 / ص 220

(4) ص 53

اذا بلغ الرأي المشوره فاستمن برأي ناصح أو نصيحه حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضه مكان الخوافي قوه القوادم (1)

ومما يدعم الاتجاه التقليدي في مسرحه تقيده بالبحور الخليليه، ولكنه لم يقصر حوار شخصياته على بحور معينه ،بل استعمل الكثير من الأوزان ،غير أنه تصرف بحواراتها فأوردها محزوءه و مشطوره و منهوكه ،مستغلا في ذلك أقصى ما تبيحه الحوازات العروضيه حتى تتلاءم مع طبيعه الحوار المسرحي ،و الحالات النفسيه للشخصيات في المواقف المختلفه، و في هذا يقول عدنان : ((اختار الأبحر الشعريه القصيره ليسهل الحوار بها ،وليكون الحديث أكثر ملاءمه)) (2)

و يشيع في مسرحياته محزوء الكامل ،و الوافر ،و المحتث ،و الهزج ، والخفيف و الرجز ،و يقل الرمل ،و المتدارك ،ومخلع البسيط ،و ينعدم الطويل والمتقارب ،والمضارع .

وحين نتأمل هذه البحور نجده يعتمد اعتمادا كبيرا على محزوء الكامل .(*)

ويبدو أنه استفاد في اعماله الأخيره من خبرته في المسرحيات السابقه ، ففي مسرحياته الاولى تبين أنه قد يورد مثلا حدا كامله على بحر واحد ، كما في المشهدين الثاني و الخامس من الفصل الأول في ((الملكه زنوبيا)) ،والمشهد الأول من الفصل الأول ،و القسم الثاني من الفصل الرابع في ((مصرع غرناطه)) حيث

---

(1) الديوان / ج 4 / تحقيق الطاهر بن عاشور / الشركه التونسيه للنشر ،و الشركه الوطنيه للنشر و التوزيع / الجزائر/ ص 194

(2) غاده افاميا / المقدمه / ص 11

(*) في فلسطين الثائره" من 1964 بيتا 91 % على محزوء الكامل ،و 70 على المحتث و 35 على الوافر ... وفي "القدس" من 725 بيتا منها : 684 على محزوء الكامل و 18 من الوافر ،و 15 من مخلع البسيط ... وفي " أبوبكر الشبلي" من 854 بيتا منها 735 على محزوء الكامل ،و 62 على الوافر ،و 33 من المحتث ...

...تد في حلهما محو ء الكامل ،لذلك اتسمت تلك المشاهد بالبروده و افتقدت

...راره الدراميه ،لما في التغيير من حيويه في شحن المواقف بالحركه لأن ((تغيير

...ن يشعرك بتغيير الحالات النفسيه التي تعتري الافراد ،و ينم عن تغير نبره

...لام .)) .(1)

... يصبح الالتزام ببحر معين في بعض المشاهد " وخاصه القصيره منها ،شيئا

...ذا اذا كان تأكيدا للحو النفسي الذي يعتري تلك الشخصيه ،ففي مشاهد

...رح و الطرب لا يؤخذ على الكاتب ان هو التزم ببعض الأوزان الخفيفه الراقصه ،

...ا تحدثه تلك الايقاعات من حركه ،و لكنه يصبح مملا ان كانت الشخصيه تعيش

...الات نفسيه مختلفه ،و الكاتب مقيد نفسه بايقاع لا يحيد عنه .

بينما لوحظ على بعض مسرحياته الأخيره مراعاته لهذا الجانب النفسي

...خصيات ،فأكثر من تغيير الوزن داخل المشهد الواحد غير مره ،كما في القسم

...ثاني من الفصل الأول في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) حيث استعمل في حواره

...لا من الكامل و المجتث و الخفيف و الرمل .

...من الملاحظ أن الشاعر لم يجعل لتلك " المونولوجات " التي ترد في ثنايا الحوار ،

...وعقبه وزنا آخر يختلف عن الوزن السابق الذي كانت الشخصيه تتحاور عليه مع غيرها .

وأحيانا نجده يشرك شخصيتين في البيت الواحد ،و لا يوزع البيت على أكثر

...من ذلك ،حيث تقول احدى الشخصيات شطرا ،و تكمل الأخرى الشطر الثاني ،

...من مثل هذا الحوار الدائر في قاعه المحكمه بين الحلاج و القاضي محمد بن يوسف ،

...القاضي " يخاطب الحلاج ":

قل لي أتؤمن بالله

(الحلاج) : وهل لمست عليكما كفرا

---

(1) طه وادي / شعر شوقي الغنائي و المسرحي / ص 253

القاضي :

أو كنت تؤمن بالشريعه

(الحلاج) : سؤمن سرا و جهرا (1)

ومن ذلك ايضا ماورد في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) :

قوله " تستعد للانصراف " :

هل تأذنين ملكتي

(زنوبيا) برعايه القمار (2)

وكثيرا ما يلتزم وزنا واحدا ، و ربما رويا في حوار مجموعه من الشخصيات كما في مسرحيه ((القزم)) اذ اعتمد مجزوء الكامل بحرا ، و الميم الساكنه رويا ، الرئيس" باعتزاز " :

زف السفير لي البشا ره مثلما يحلى النغم

ورمى كتابا من حكـ متـه ، وصفت به العلم

خالده أديب :

يا للبشراه اذ وصفـ ت وكتبه الفرد العلم

رضا توفيق " يتمتم وهو مطرق " :

عجبا أتتعت بالعطايـم وأنت لا تعدو صنم

ما كنت فينا بالكبيـر ولم تزل ذاك القزم !!.. (3)

وقد ينطق كل شخصيه على بحر و روي مختلف ، وحين تعود تلك الشخصيه ـ ثانيه ـ للحوار ، تلتزم ما كانت قد انتهجته سابقا ، و يشيع هذا النمط بكثره في أعماله

---

(1) الحلاج / ص 122

(2) ص / 24

(3) ص / 80 - 81

واء الاولى أو الاخيره.

واذا كان الشاعر قد نظم على حلّ البحور الخليليه ، فان أكثر تلك الاوزان
ستعمالا هي : مجزوء الكامل و الوافر و المجتث و الهزج و الخفيف و الرجز ،
البحور التي تتكون من تفعيلة واحدة مكرره هي أصلح طريقه للشعر التمثيلي
ى حد تعبير علي أحمد با كثير (1).

ما في الآداب الاوروبيه فان أفضل البحور - التي تتلاءم مع طبيعه الحوار الشعري
و الوزن الايامبي الثلاثي لأن هذا ((الوزن بايقاعه السريع يقترب كثيرا من الحديث
لعادي في الحيات اليوميه)) (2).

غير أن عدنان فشل في بعض المشاهد من خلق ذلك الانسجام أو لنقل
التلاحم بين الايقاع الموسيقي و الحالات النفسيه المختلفة لبعض شخوصه بحيث
يلقهم في حالات نفسيه متباينه على بحر واحد ، أي لم يوفر التلاؤم بين المعنى
والوزن ، على نحو ما نلحظه في مسرحيه ((رابعه العدويه)) مثلا ، فأصوات السكارى
المنبعثه من الحانه و ما صاحبها من ضجيج و صراخ توحي بالحركه ، لكن المؤلف
يورد حوار أحد السكارى على مجزوء الكامل ، كما يورد - في الموقف نفسه - حزن
عزه و تضرع رابعه على البحر نفسه :

أحد السكارى :

عمّار عجّل بالشراب يشع كالتبر المذاب
ما أظلم العمر البهيم بلا شباب أو شراب

---

(1) فن المسرحيه من خلال تجاربي / ص 9 / نقلا عن طاه وادي / شعر شوقي الغنائي و المسرحي / ص 272

(2) أحمد عثمان / الشعر الاغريقي / عالم الثقافه / الكويت / 1984 / ص 124 ، والشعر المسرحي / ص 40

زه " بحزن " :

أسفصت حربده السكارى كالوحوش الضاريه
يتلمظون (*) الى الشراب بغلمه كزبانيه (1)

لحظ عدم ملائمة البحر لمقتضيات الحالات النفسيه للشخصيات ، في الابيات التي سبق الأستشهاد بها من مسرحيه (القزم) (2) ، حيث أورد المؤلف حوار الرئيس الذي ان في موقف نشوه و فرح لأن بريطانيا اعترفت بحكومته على محزوء الكامل ، كما زاحق شخصيه رضا توفيق المتضايق من الرئيس و سياسته و من بعض المتملقين على وزن نفسه ، بينما أدرك القدماء بحد سهم الفني ، هذه الفروق في الشعر الغنائي نبذوا أوزانا معينه لبعض الأغراض ، فقالوا على سبيل المثال ، البسيط أفضل لبث الشكوى و الطويل أنسب للفخر و الحماسه .

وخلال شعره من التشريع الا في القليل النادر من اقتتاح مشاهد بعض المسرحيات ، كما في المشهدين الثاني من الفصل الثالث ، و الثالث من الفصل الرابع ، في مسرحيه ((غاده أفاميا)) و في مشاهد أخرى من مسرحيه ((رابعة العدويه)) و ((الأتلنتيد)) ، بينما شاع فيها التدوير وهو نتيجه لاعتماده على البحور المحزوءه .

وهكذا التزم عدنان بقواعد الخليل العروضيه ، على نحو ما التزمها شوقي وعزيز أباظه و مهران السبد ، حتى الشرقاوي الذي يعد في هذه المرحله حاملا لواء المسرحيه الشعريه المعاصره ، ومن أبرز كتابها تمردا على القافيه و الوزن

(*) تلمظ : تتبع بلسانه بقيه الطعام و الشراب

(1) ص 19

(2) أنظر ص / 183 من هذه الدراسه .

(*) يذكر ابراهيم أنيس أن يكون الشعراء يتخيرون أوزانا معينه لأغراض بعينها ، انظر كتابه موسيقى الشعر / ص 177 و ما بعدها .

أن جمع الروي قالب الشعر الحديد قالبا يمت الى القديم في شكل الشاريـــن (1) .

لحظ هذا المزج بين الشكلين التقليدي والحديد عند أكثر من شاعر ففي مسرحيه (ابن الأيهم) لسليمان العيسى مثلا ((اختار الشاعر في بناء المسرحيه عمـــود شعر الكلاسيكي في أربع لمحات ،وشعر التفعله في لمحات أخرى ...)) (2) .

ي ((الوزير العاشق)) لفاروق حويده ((تمضي المسرحيه مع تفعلـه الشعر الحديد، من حين لآخر ينتقل الشاعر الى القالب الموسيقي القديم ،حيث البحر بتفاعلـه تامه)) (3) .

وما قيل عن الاوزان يصدق ـ الى حد كبير ـ على الروي (*) ،فقد التزمه الشاعر حافظ عليه ،ولهذه المحافظه أوجه متعدده . فأحيانا يناط الشخصيه على روي م تكمل حوارها ـ من غير أن يتخلل ذلك حوار شخصيه أخرى ـ على روي مختلف مـن ثل ما ورد في مسرحيه ((أبوبكر الشبلي)) ،اذ كان الروي را (4) فانقلب في بقيـــه لحوار الى نون (4) ،وعاده ما يشير المؤلف الى ذلك التغيير باحدى العبارات التاليـه كأن يقول : " تسكت ،تفكر ،تنظر ،تلتفت ..." ،والواقع أن الشاعر يلجأ الى هذا خوفا من الاسترسال مع جو القصيده الغنائيه ،فلا يجد بدا من التحويل ، أي الانتقال من روي لآخر ليوهمنا بالتغيير ،في حين أن الحوار متصل من حيث المعنى والجو النفسي العام .

---

(1) يوسف نوفل / تطور لغه الحوار في المسرح المصري المعاصر/ دار النهضه العربيه/ القاهره 1985/ ص 124

(2) أديب عزت /أدب عربي معاصر/ص 216

(3) المرجع السابق /ص 130

(*) يعرف العروضيون الروي بأنه الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيده ،واليه تنسب فيقولون لاميه الخنساء ،سينيه البحتري ،نونية ابن زيدون .

(4) ص 42

ما يكون الحوار بين شخصيتين أو أكثر داخل المشهد الواحد ، ففي هذه الحالة
ى ال حوار كل واحده على روي مختلف ، الا أن بعض هذه الشخصيات قد تعود
رويها السابق عندما يفسح لها ثانيه بالحوار داخل المشهد نفسه ، وربما يغيير
هما و يبقي على بعضها الآخر ، بمعنى اذا كان روي الأولى لاما و الثانيه نونا والثالثة
ا ، فأحيانا ترجع الاولى الى اللام ، بينما تتابع بقيه الشخصيات حوارها على روي جديد.
اده ما تواصل احدى الشخصيات حوارها على الروي نفسه الذي جرى عليه حوار
لتها بمعنى أن تغير الشخصيه قد لا يتبعه تغيير في الروي ، و كثير من حوار
(1)
ض المسرحيات جاء على هذا النمط و خاصه في المواقف التي يحتدم فيها الصراع
جه الاختلاف الشخصيتين في وجهات النظر ، فعندما نتأمل الحوار الدائر بين
جون) و (شارل) في (فلسطين الثائره) نجد اشتراكهما في الباء و الميم
الهاء الساكنه واختلافهما مره واحده طوال المشهد كله ، كان الروي عند (جون)
(2)
ما ، وعند (شارل) عينا.

الغريب أننا نجده في بعض الحالات – وان كانت قليله – يتقيد بروي واحد أو
ثيره قليلا في مجموعه من المشاهد القصيره لا سيما اذا كان الحوار بين شخصيتين
أكثر . و تاره أخرى يظل الروي متصلا في حوار مجموعة كبيره من الشخصيات ، من
ثل ما ورد في مسرحية (القرم) من حوار بين الرئيس كمال أتاتورك وخالده أديب
فالح رفقي و عدنان أديوار و رضا توفيق ، حيث التزمت كل هذه الشخصيات الميم
(3)
ساكنه رويا ، و كما في حوار الملكة زنوبيا مع ولدها وهب اللات و خطيبته خوله ، حيث
(4)
راء المكسوره .

---

(1) يشيع هذا النمط في " رابعه العدويه " و " فلسطين الثائره " و " ديوجين الحكيم "

(2) ص 17 و مابعدها

(3) ص 80 – 81

(4) الملكة زنوبيا / ص 23 و تكرر في ص 63 – 122

غير أنه عدل على هذا النظام الذي سنه لنفسه في حوار بعض الشخصيات في مسرحياته المختلفه مثل : ((غاده أفاميا)) و ((دير ياسين)) و ((مصرع غرناطه)) و ((رابعه العدويه)) ، فجاء حوار الشخصيه الواحده في عده أبيات ، كل بيت أو بيتين على روي مختلف عن البيت الآخر ، ففي المشهد الثالث من ((مصرع غرناطه)) تراوح الروي ما بين النون المكسوره و السين الساكنه ، فالتاء الساكنه أيضا ، ثم عاد ثانيه الى النون المكسورة في الصوت المنبعث من مقصف شمعون الاسرائيلي (1) ونحد هذا النمط أيضا في مسرحيه ((دير ياسين)) حيث جاء نشيد الشباب في اربعه أبيات ، التزم في البيتين الأولين الهمزيه المكسوره ، و في الثانيه الميم المضمومه ، وغالبا ما يرد ذلك على لسان الشخصيات الثانويه في شكل أناشيد أو غناء على شاكله الحوقه (الكورس) المعتمد لدى كتاب المأساه الاغريقيه ، و بعض المسرحيين المعاصرين ، كما استعمل في حوار مجموعه من الشخصيات الهامشيه طريقه المزدوج (*) ولكنه مقلّ فيها بحيث أورد ها مرتين فقط ، و في مسرحيه واحده هي ((غاده أفاميا)) منها على سبيل المثال قول أحدهم :

ما منع الأحرارا ... أن يحفظوا الذمارا

ماخابهم و الأمر ... كما علمت مرّ

هل يئسوا فناموا ... أم أنهم أصنام (2)

وربما أتى بعض الحوار مبنيا على طريقه الوشاحين من مثل ما ورد على لسان أحد الناس محذرا رهطه من بطش جنود الاحتلال الروماني في المسرحيه السابقه :

[illegible]

(1) ص 28 / 29

(*) المزدوج قصيده يكون فيها كل مصرعين على روي واحد ، مع اتفاق القصيده كلها في البحر ، وغالبا ما تأتي على الرجز

(2) ص 122

حـانبـــوا الـــردى واخـذروا العـــدى

فالوغـــى لهـــب تـوحـب الهـــرب

حـابـــوا الـــردى (1)

وكرّر ذلك في ((مصرع غرناطه)) ، حيث مجموعه من النسوه يصحن قائلات :

(القوط) دون الباب تمخـز كالعبـــاب

بـوابـــل صخّـــاب تنقض كالشهـــاب

القـــوط دون البـاب (2)

ولم نلحظ مثل هذه الأنماط سوى في المسرحيتين المشار اليهما .

ومال الروي عنده في معظم الحالات الى الحركه أكثر من السكون ، ومال في تلك الحركه الى الكسر فالضم فالفتح ، ومن خلال عمليه الاحصاء لوحظ كذلك أن أكثر الحروف التي وردت رويا هي الراء على الاطلاق ، فالباء ثم الميم و الهاء (*) وهكذا ، وهي الحروف نفسها التي شاع استعمالها رويا في الشعر العربي و ان اختلفت نسبه شيوعها في أشعار الشعراء (3) .

والواقع أن هذا الحرص الشديد على متابعات مدرسه الاحياء ، سواء في المحافظه على نظام الشطرين و الروي ، أو استكمال الوزن ، قد جنى عليه و أوقعه في مثل هذه

---

(1) المصدر السابق / ص 25

(2) ص 36

(*) الراء وردت في مسرحيه رابعه 38 وفي ديوحين 39 ، وفي الاتلنتيد 34 ، وفي المنفل 39

الباء : = = 22 = 12 = 21 = 21

الميم : = = 14 = 14 = 18 = 22

الهاء : = = 29 = 07 = 15 = 10

(3) ابراهيم أنيس / موسيقى الشعر / ص / 242 / ر

يوب الفنيه كالتكرار الممل و الاطاله و كثره المترادفات ،لكي يملأ ذلك الفراغ وبالتالي حافظه على النظام .

و ظهرت كلاسيكيته حتي في قاموسه الشعري ، فاستعمل اللغة الراقيه الحزله لبيان العربي الصافي ،و الملاحظ أنه استبعد الألفاظ النابية و المبتذله ،وأكثر ن التراكيب المعقده ، والمفردات التقليد به الغريبه و المهجوره التي لم تعد تتماشى روح العصر ،ولا شك أن شيوع مثل هذه اللغه سيقف حائلا دون فهم حوار بعض شخصيات،لأن الجمهور العربي متباين المستوى الثقافي ،فلا يمكنه الاحاطه بمثل لك الصيغ و التعابير و فهم دلالاتها ،و من هنا فالكاتب المسرحي ((الذي تستايع الوصول الى جمهوره في سهوله و يسر هو ذلك الكاتب الذي يستطيع أن خاطب جمهوره بلغه يستطيعون أن يفهموها ،فيقرر الامور ،و يحكي الوقائع و الاحوال في عبارات بسيطه مفهومه ... و من ثمة يجب عليه تحاشي الكلمات الغامضه غير المألوفه .)) (1).

مثال على تلك الألفاظ غير المتداوله قوله على لسان (هيلين) احدى بطلات مسرحيه ((الاتلشتيد)) :

أفصح ولا تلغز بقول ليس ينقع من أوام

ماذا وراءك ؟ قد شببت النار تعصف عن قتام (2)

و قول زهيده :

أزكى الصخائم مارحا (*) مل ء الحوانح يرعد

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 269

(2) ص 27

(*) الصخائم : الأحقاد

تلقاه يتهم(*) بالوقيعه في البلاد و ينحد(**)(1)

كيف يتسنى للقارئ أو المشاهد ـ ان قدر لأعماله التمثيل ـ معرفه أن كلمه "أوام" تعني العطش ،و "القتام" بمعنى الدخان ،كما هو مثبت في هامش المسرحية ،انهما غريبه و لكنها نادره الاستعمال ،أو بالأحرى غير متداوله على الألسنه مما يجعل فهم الحوار صعبا لدى المشاهد ،((ويخيل الينا أن الشاعر لم يفترض ،حين كتابته لمسرحياته ... امكان تقديمها على المسرح ، و أمام جمهور متفاوت الثقافه و الاستعداد الأدبي أو الفني .))(2).

و لعل الغريب في الأمر أنه يلجأ أحيانا ـ الى تفسير الكلمه بمرادف ورد معها في السياق نفسه كما في قول الحارس :

كرهوا الدماء بكل منحر تسيل و تغرب(3)

فيشرح في الهامش كلمة " تغرب" بـ ' تسيل" و عليه يمكن القول ان مسرحه أقرب الى طبيعه المثقفين .

و قد لاحظ بعض النقاد أن لغه مسرح عدنان ((تذكرنا بمسرح عزيز اباظه و لغته الرصينه و ألفاظه القاموسيه ، و لا يتخلى الشاعر عن هذه الألفاظ وتلك اللغه و ان أحراها على لسان أجنبي مثل (شارل) أحد رتباء الجيش البريطاني في مسرحيه فلسطين الثائره .))(4).

(*) أتهم : دخل تهامه و هنا استعملت مجازا

(**) أنجد : دخل نجد و هنا استعملت مجازا

(1) العباسه / ص 86

(2) بسام ساعي / حركه الشعر الحديث في سوريه / ص 97

(3) القزم / ص 57

(4) المرجع السابق / ص 97

ويبدو أن الشاعر نفسه أحس بتلك الغرابة اللغوية مما حدا به الاستعانة
هوامش لشرح المفردات الصعبة ، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة - وخاصة في أعماله
ولى باستثناء رابعة العدوية - من هامش ، بل الاكثر من ذلك أننا نجد أحيانا
الصفحة الواحدة تفسيرا لأربع أو خمس مفردات ، وهذه الملاحظة تصدق على
رحية ((غادة أفاميا)) و ((العباسة)) و ((الحلاج)) و ((الأطلنتيد))
((أبو بكر الشبلي)) و ((القزم)) بصفة خاصة .

اذا كان المؤلف نفسه قد شعر بغرابة تلك الالفاظ فلماذا وظفها ؟ ، هل كان
عبا عليه أن يجد في العربية مفردات متداولة تتناسب و تلك المواقف ؟ ،
لم تكن المحافظة على نظام الشطرين و القافية و الوزن - دائما - مدعاة لهذا
الايغال و التعقيد اللغوي ((ان المقياس الذي يجب الأخذ به فاختيار كلمة ما
(1)
و توضيحها للفكرة و قدرتها على تفهيم الجمهور .)) .

لعله يهدف من وراء ذلك كله الى تعليم العربية و تبيان أسرارها و قدرتها
على حمل المشاعر و الأحاسيس مهما دقت ، في مرحلة كثر فيها أعداؤها واحتدم
النقاش حول أداة التعبير في المسرح العربي المعاصر ، و مال كثير من النقاد
والمسرحيين الى تفضيل العامية في الحوار ، ولكن هذا الاسلوب الموغل في التعقيد
لم يخدمها بقدر ما ينفر منها ، ومن المعروف أن ((استخدام الكلمات غير الشائعة
(2)
كان منتقدا في مسرح " بلاوتوس" المسرحي الروماني الهازل ...)) .

وفي سياق الحديث عن اللغة المسرحية عند عدنان ، نشير الى أن موضوع المسرحية
في كثير من الأحيان - هو الذي يحدد لغتها ، فان كانت المسرحية تعالج قضايا

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 268

(2) الشعر المسرحي / ص 96

فلسفيه أو ذهنيه، فان لغتهما عاده ما تكون أميل الى الرمز الايحاء، بينما
لى لغه المسرحيات الاجتماعيه والساطه و السهوله، ((فان كانت مأساه تخيّر
فاظ ما يثير في نفوسنا الرهبه و الحزع و الجلال و الخشوع، و ان كانت ملهاه
من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهه و المرح و السخريه و العبره ...)).(1)
ان سمو اللغه و جزالتها عند شوقي و عزيز أباظه سببا في تفضيل النقاد ،
لشرقاوي و عبد الصبور و بسيسو الذين جنحوا الى تاوير لغه الحياه اليوميه
ح، و تفصيح الكثير من المفردات العاميه، وتاعيمها فن حين لآخر، ببعض
حات الاجنبيه (*)، يقول رجاء النقاش: ((لقد نجح الشرقاوي في خلق لغه
م الشعري، هذه اللغه التي بحث عنها شوقي طويلا فلم يجدها، و بحث
عزيز ولم يجدها، و لذلك ظل مسرح شوقي و عزيز محموعه من القصائد الجميله
فيها الممثلون على المسرح، أما الشرقاوي فقد وفّق في خلق هذا الشيء
ب عندما اكتشف هذه اللغه الفنيه التي تعبر عن المواقف و الأشخاص تعبيرا
)). (2) وهو الرأي الذي ذهب اليه كل من محمد مندور (3)، و يوسف نوفل (4)،
ل العشري (5) الذين فضلوا لغه المسرح الشعري الجديد على المراحل السابقه.

توفيق الحكيم / فن الأدب / ص 149

من بينها في " شمشون و دليله" ؛ " البالكونات" ، " الباسبورات" ، " الجندرمه" ، "
"برافو" ، أنظر / ص 205 — 206، وفي ثوره الزنج : "بلياتشو" "كلاكيت" "ستوب"
"كوبارس" أنظر / ص 126 — 132

في أضواء المسرح / سلسله اقرأ / ع 270 حويليه 1965 / ص 146

في كتابه / في المسرح المصري المعاصر / ص 138

في كتابه / تطور لغه الحوار في المسرح / ص 124

في / ثقافتنا بين الأصاله و المعاصره / ص 232

ويبدو أن عدنان اكشف ذلك فحاول التخلص من تلك التعقيدات اللغويه
لوبيه في مجموعه من المسرحيات مثل ((رابعه العدوية)) ، و ((مصرع غرناطه))
دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) ، وان ظل هاجس الكلمات الحرله
غ المعقده يؤثر فيه ، ولكن لغته في هذه المسرحيات تنم عن تطور ملحوظ
شروح الكلمات في الهوامش ، و أصبحنا نقرأ ثمان أو عشر صفحات و أحيانا
ا كاملا و ربما فصلا ، فنجد تفسيرا لمفرده ، وقد لا نجد ، بينما رأينا
مسرحيات السابقه أن الصفحه الواحده لا تخلو من شرح لأكثر من خمس
ا .

ولتبيان هذا التطور في معجمه الشعري لجأنا الى عمليه احصائيه فوجدنا
رحيه ((رابعه العدويه)) كلها استنجد فيها بالهامش سبعا و ثلاثين مره
بلغ عدد الكلمات المشروحة في مسرحيه ((الأ تلنتيد)) أكثر من مائتي مفرده .
ل على تلك البساطه اللغويه غير المبتذله ، رد رابعه على صديقتها عزه :

ما كان يمنع ان أساء الناس أن نحيا بلا قلب
شرّ المصائب أن نعيش حياتنا من غير حب (1)

ل المختار " وهو يحاور زعماء الدير شارحا لهم أسباب موافقته على الهدنه التي تقدم
لعدو" :

عدد العدو تكاملت و عتادنا كان الغرورا
و(الأنجليز) وراءهم كان المساعد و النصيرا
أعطى و وفّى بالعطاء ولم يزل يعطي الكثيرا
وتنكّر المولى القريب لنا ، ولم يبذل يسيرا (2)

رابعه العدويه / ص 39
دير ياسين / ص 19

ففي مثل هذا الحوار – سواء الذي دار بين رابعه و صديقتها ،أو بين المختار ورجال الدير – استطاع عدنان أن يقترب من لغة الحياه اقترابا كبيرا الى حد كاد أن يجعلنا لانشعر بالوزن و لا القافيه ،أو نظام الشطرين ،و البساطه هنا لا تعني بحال من الأحوال ((بساطه الفكره ،فالكبر من أشد الأفكار عمقا يمكن التعبير عنه تعبيرا بسيطا و بلغة بسيطه يفهمها جمهور غفير .)) (1).

وقد أكد بهذه المسرحيات التي مال فيها الى البساطه و اقترب من لغة الحياه قدرته على عدم استعمال الالفاظ القاموسيه الأمر الذي يحد من سريان روح القصيده الغنائيه ،ذلك أن ((الشعر الحزل الرصين بقدر ملاءمته للشعر الغنائي ،فهو غير ملائم للشعر المسرحي لأنه يشكل حائلا لفظيا ،لا بين الممثل و دوره فحسب، ولكن بين الممثل و جمهوره .)) (2).

وكنا نظن أن الشاعر تخلص من الميل الى استعمال الغريب و الشاذ و المهجور، غير أن الحنين شده من جديد ،فعاد في نتاجه الأخير الى الجزاله و الرصانه، ولم يحافظ على ذلك التجديد في بقيه المسرحيات التي نشرها مع بدايه الثمانينيات.

ولعل المؤلف مقتنع بأن عامه الأحداث التي دارت حولها مسرحياته – وهي أحداث تاريخيه مأساويه – و سمو أبطالها يفرضان أن تكون أداه التعبير ساميه ،و الشعر أرقى فنون القول ،وهو المفهوم الذي خطأه صلاح عبد الصبور بقوله : ((ولا أدري أي وهم فني رسخ في نفوسنا أن السادة في الحياه ساده في اللغه ،وأن عامه الحياه عامة في اللغه ،ولكن هكذا حرينا و دأبنا بتأثير النزعه الطبيقيه التي بلغ من عمقها في وجدان الانسانيه أن اشتقت منها كلمه " كلاسيكيه " دلاله على الأجود والأنقى و الأكمل ،و الواقع أن اللغه قادره على أن تسمو بتأثير المكانه الطبيقيه للاشخاص)) (3).

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 268

(2) ثقافتنا بين الاصاله و المعاصره /ص 217

(3) الديوان / مج 1 ، 2 / ص 689

كن أبطال و بطلات ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائرة)) الذين أجري الشعر
ى ألسنتهم ليسوا من عصور تاريخيه غابره ، حتي يخلع عليهم جلال التاريخ وقد سيته
لك السيادة اللغويه ، فهم معاصرون و أناس عاديون بل بسطاء من عامه الشعب
فلسطيني ، وميزتهم الوحيده أنهم رفضوا الاحتلال فقاوموه ، قد يكون من بيننا من
وهم أو عاشرهم و علبه فهم لا يملكون أي تفويض لغوي أو مزايا ثقافيه ترفع مستواهم
ن حديث الشعراء ، بل الأكثر من ذلك أنه أنطق جميع شخصياته و في حالات مختلفه
ستوى لغوي واحد ، ساده أم عبيدا ، حرائر أم اماء ، شيوخا أم أطفالا ،
يا كانوا أم أجانب ، ولا شك أن هذه اللغه الموحده من شأنها
ن تؤدي الى طمس معالم الشخصيات ، لأنه لم يدرك الفروق النفسيه بين
لك الشخصيات ، بل ان القارئ لهاتين المسرحيتين و لغيرهما ليشعر في بعض
مشاهد أن اللغه بعيده عن الحقائق النفسيه و الاجتماعيه و الفكريه للشخصيات.
ي حين أن : ((الحوار المسرحي يتطلب مستويات متنوعه ، حتى يمكن للمثل من
ن يتفاعل معها بحيث يصبح الشعر تعبيرا عن حالته نفسيه أو حدث أو حركه
تكون الايقاعات المتنوعه المتدفقه التي تعكس و تنوع الدوافع و تغييراتها .)) (1) .

هل نتصور حوارا من طفل كهذا :

من حرب اليتم مثلي لم يحمل الأرزاء
أبي قضى مستميتا دون العربين فداء
أفاء غير غنين بالروح حين أفاء (2)

أي تجربه له في الحياه وهو لم يبلغ الحلم بعد ، أو قول الطفل غاوي في مسرحيه
((فلسطين الثائره)) :

---

(1) سامي عبد الحميد / اللغه العربيه الفصحى و العرض المسرحي / مجله الفيصل المسرحيه / ص 146
(2) دير ياسين / ص 68

الجرح في الاجساد على لواعجه يسيرا
لكن جرح العرض كان العار و المر العسيرا
ان المروءه حذوه سطعت فحركت الشعورا (2)

ثل اللغه و الأفكار في تصاعد كما اشتد نهي الأم ابنها انه لا يزال صغيرا ،
ى أن يصبح مجاهدا مثل أبيه ، فيرد عليها صغيرها ردّ الحكماء بقوله :

شرع الحياه هو الجهاد فما نخاف و نحذر
و الموت حق في الرقاب و ما به ينكسر
ان الجبان على المدى لمعذب يتضوّر
من رام أن يحيا كريما ، و الكرامه تؤثر
يرد المنيه غير هيّاب و لا يتعثر
و الحر يبذل ما يحتّمه الوفاء ويعمر (2)

هذه الثقافه و الحوار الفكري لا ينم عن فكر الطفلين ، و لا يتصل اتصالا وثيقا
شخصيتهما ، بقدر ما ينم عن ثقافه الشاعر و فلسفته في الحياه ،

حديث الكاتب على لسان شخصياته ، أو التعبير بألسنتهم عن مواقف لا تتلاءم
ستوياتهم الفكريه و الثقافيه ، أمر يجب تجنبه في الأعمال الابداعيه ، وفي هذا
قول يوسف ادريس : ((ان براعه الكاتب تمتد في قدرته على أن يبعد
شخصيه عن نفسه)) (3) ، و يعلن نعمان عاشور قائلا : ((لا شأن لي بشخوصي
الاقا وأنها لا تنطق بلساني أو تعبر عن فكري .)) (4) .

والمهم في هذا أن على الكاتب أن يجعل الشخصيه في يديه كالعجينه ، يشكل
منها مايريد ، ثم يتركها تقول ما تشاء شريطه أن يكون ذلك وفق طبيعتها وتكوينها ،

---

(1) ص / 33
(2) ص / 80
(3) تطور لغة الحوار / ص (ي)
(4) المرجع نفسه / ص (ي)

هذا ما فشل فيه عدنان حيث أنطق شخوص بعض المسرحيات بلسانه ولم يراع
بعه تكوينهم ، فجاءت اللغه في الأمثله السابقه غير مطابقه لمستوى الشخصيات،
التالي انعدم فيها التلوين الذي يحدد ملامح كل واحده من الفئتين المسرحيتين الحيويه
زمه ،لأنه ينبغي ((أن تكون اللغه التي تنطق بها كل شخصيه قادره على ابراز
بعه هذه الشخصيه و رسم ملامحها و قسماتها في أكثر وضوح .)) (1).

يقف وراء اهتمام عدنان بالصياغه اللغويه ، و إشاره لمعجم شعري تقليدي طبيعه
وينه الثقافي ، فقد كان سليل أسره ذات صله وثيقه بالأدب و اللغه ، فلأجداده
أخوله قدم راسخه في عالم الثقافه ، ويكفي أن نقول ان والده خليل لنتخب
وا في بعض المجامع اللغويه العربيه و الأجنبيه وتقلد رئاسه مجمع اللغه العربيه
ي دمشق سنوات طوالا ، كما تتلمذ (عدنان) على يد مجموعه من الأساتذة الأكفاء
لذين كان بعضهم اعضاء في المجمع العلمي ، ثم اعجابه الشديد بأعمال شوقي
لذي مازال يعده شاعر العربيه الأول ، اضافه الى تمرسه في الشعر الغنائي ،
م هناك الطابع العام للمدرسه التي ينتمي اليها وهي مدرسه المحافظين .
كل هذه الأسباب كانت وراء ولوع عدنان بالبيان العربي الصافي و اللغه القاموسيه
لعل هذا ما يدفع الباحث الى القول بأن لغته في بعض المسرحيات تصلح
لشعر الغنائي أكثر من الشعر المسرحي ، ذلك أن جزاله الاسلوب و رصانه اللغه
ن كانت من مقومات القصيده الغنائيه ، فان مثل تلك الصياغه لا تتلاءم وطبيعه
لغه المسرحيه التي تجنح الى البساطه غير المبتذله .

وهذا ما يلحظه الدارس لدواوينه الشعريه ، حيث يولي عنايه خاصه بالصياغه ، ويستمين

---

(1) زكي العشماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص234

حواشي في تفسيرها استعمله من ألفاظ غريبه أو صعبه ، وقد صنفه بعض من درسو
ره في خانه الشعراء المحافظين في سورية [1] ، و بالتالي فقد كان محافظا
شعره الغنائي و المسرحي على السواء .

من كل ما سبق تبين أن عدنان ظل أسيرا لتقاليد مدرسة الاحياء في الشعر
ربي ، تحكمه و تتحكم فيه ، و كأنه لا يعلم شيئا عن تلك الثوره التجديدية التي
ت القصيدة العربيه منذ منتصف الأربعينيات - تقريبا - شكلا و مضمونا ، تلك
وره التي قادها في الشعر الغنائي بدر شاكر السياب (1926 - 1964)
بد الوهاب البياتي (1926 - ....) و (نازك الملائكه (1932 - ....)
خليل حاوي (1925 - 1982) و أدونيس (1923 - ....) و محمد الفيتوري
1930 - ....) وغيرهم ، وفي المسرح الشعري صلاح عبد الصبور و عبد الرحمن
شرقاوي و معين بسيسو و نجيب سرور ...

عاصر كل هذه التغييرات و لكنه ظل يدير وجهه نحو مدرسة الاحياء
جيد عنها ، مما أرغمه في كثير من الاحيان على الوقوع في الحشو و التكرار
سهل الذي لا يضيف جديدا ، اما ليكمل الوزن أو يحافظ على نظام الشطرين
الروي .

حافظ كذلك على الصياغه اللغويه مما حال دون فهم حوار بعض الشخصيات
استمد بالحواشي التي كثر استعمالها في مسرحياته ، وحاول في بعضها تطويع
لغته فتخلى عن ولوعه الشديد بالبناء التقليدي للعباره الشعريه فأثبت من خلالها
قدرته على تجاوز هذا الحائل اللفظي ، و كنا نتوقع أن يستمر على هذا المنهج
الذي اكتشفه أخيرا ، ولكنه سرعان ما عاد الى طريقه الاول المعتاد ، حيث الحزالير

---

(1) منهم : سامي الكيالي في / الأدب العربي المعاصر في سورية / ص 415 ،
ونسيب نشاوي في / المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر / ص 138

ونحن الى حد كبير في اختيار البحور الشعريه ، فأورد ما مجزوءه أو مشطوره
ن أكثر من توظيف بحور معينه ، و أنطق ايضا شخوص بعض المسرحيات في مواقف
طفه على بحر واحد ، بينما كان الأجدر به التغيير (أي الانتقال من بحر الى آخر) ،
ى يتماشى الايقاع الموسيقي مع الجو النفسي العام الذي تعيشه الشخصيه ، في تلك
واقف المختلفه .

و شاع في حوار مسرحياته ، ضرب الحكم و الأمثال و الأقوال المأثوره ، وعمّمه
عض الاقتباسات القرآنيه ، وبعض التضمينات من الشعر العربي القديم ، و رغم
ل فانه كثيرا ما ارتفع بشعره الى قمة الدراما و عبر بالفعل عن الأحداث
رامية .

الفصل الرابع

الخصائص الفنية

أولا :

قانون الوحدات الثلاث

أ - وحده الموضوع

ب - وحده الزمن

حـ - وحده المكان

يتفق الباحثون في مجال المسرح ،على أن الاغريق كانوا أول من عرف هذا النوع الأدبي بمفهومه الفني ،و اهتموا به ،وعنهم أخذت الأمم الأخرى أصول هذا الفن ،فهم بحق أساتذة العالم فيه ،كما كانوا أساتذته في الفلسفة .

بعد أن مر المسرح اليوناني بمراحل ،جاء(أرسطو) فأرسى قواعد النقد الأدبي و المسرحي في كتابه ((فن الشعر)) ،وقد لاحظ من خلال استقرائه بعض النصوص المسرحية ،أن الشعر مثل اللغة الأولى في المسرح ،و أن المسرحيين اهتموا بحياة الآلهة و أنصاف الآلهة ،ثم الملوك و الأمراء ،و انتخبوا موضوعاتهم من التاريخ و الأساطير ،و حرصوا على قانون الوحدات الثلاث (الزمان و المكان و الموضوع) ،وفصلوا بين المأساة و الملهاة و غيرها من القضايا الفنية التي لاحظها من خلال تلك الاستقراءات للأعمال المسرحية .

رغم أن بعض النقاد و كتاب المسرح حاولوا بشدة القواعد الأرسطية وحاولوا التمرد عليها، الا أن تلك القواعد التي أبدعتها العقلية اليونانية في المسرح بقيت بموضوعاتها و أعلامها و قضاياها الفنية ((تؤثر بشكل أو بآخر في المسرحيات الحديثة ، ولا زال الشباب الطامحون الى كتابة المسرحية في الغرب يمكثون أولا على دراسة المسرح اليوناني .))(1)

اتجه عدنان - منذ بداية حياته الأدبية - الى محاكاة نماذج من آثار كتاب المأساة الاغريقية ،و شعراء المسرح الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر بالفرنسية و الانجليزية ،وقد ذكر في احدى مراسلاته أنه لا يزال يحبها باستمرار لأنها من أهم المسرحيات المحببة الى نفسه ، وقد بلغ به الاعجاب بتلك المسرحيات الى حد القول : ((ان الاتجاهات

---

(1) حسام الخطيب /تاريخ الأدب الأوروبي /مطبعة طربين/دمشق/ 1975/ص 38

حديده في المسرح الحديث رغم طرافتهما لم تستطع أن تؤعزع من أعمدة المسرحيه الكلاسيكيه التي شادها كورناي و راسين و موليير بل انهما لم تستطع أن تسير معهما في صف واحد (1)).

يشكل قانون الوحدات الثلاث احدى الظواهر الكبرى المميزه للمسرحين اليوناني و الأوروبي في القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، أما في العصر الحديث، فلا تزال هنالك فئة من الكتاب تولي هذا القانون احترما و تقديسا كبيرين، أخرى تحايلت عليه فأعطت افتراضات مطاطه ، يدعمها فيما تذهب اليه التأثير الكبير الذي عرفه هذا الفن منذ نشأته الى الآن .

و سنحاول - فيما يلي - التعرض لموقف عدنان من هذا القانون لنرى مدى تمسكه به أو الثوره عليه .

أ- وحده الموضوع (*) :

ان وحده الموضوع هي القاعده الوحيده التي أكدها (أرسطو) و افرد لها فصلا خاصا في كتابه ((فن الشعر)) ، ودعا الكتاب إلى الالتزام بها ، لهذا ظلت من الجدل الذي دار بين نقاد المسرح على الرغم من اختلاف شرحهم لها في الأول و محاوله بعضهم هدمها واعاده بنائها من جديد ، ولكن سرعان ما فرضت نفسها على الكتاب ، فلم يدع أحد لتحاهلها تحاهلا مطلقا ، أو الثوره عليها كما حدث بالنسبه لوحدتي الزمان و المكان ، حتى من طرف أشد الناس عداوه للكلاسيكيه و لتعاليم أرسطو) .

---

(1) في اجابه له عن سؤال يقول : "هل تعتقدون أن الاتجاهات الحديثه منافس خطير للمسرح السلفي؟" ، وجهه عدنان بن ذريل /أنظر كتابه الشخصيه والصراع/ص196

(*) وردت عند بعض الدارسين بأسماء مختلفه كوحده العمل أو الفعل أو الموضوع ، وقد أخذ الباحث بمصطلح " وحده الموضوع " لشيوعه .

عرّف (أرسطو) وحدة الموضوع بقوله : ((ان وحدة الخرافة لا تنشأ كما يزعم
ض عن كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد
من الاحداث ، التي تكوّن وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا
كون فعلا واحدا ... يجب أن يكون الفعل واحدا تاما ، و أن تؤلف الاجزاء .
ث اذا نقل جزء انفرط عقد الكل و تزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف
ن نتيجه ملموسه لا يكون جزءا من الكل .)) (1) .

ى هذا الأساس فان وحدة الموضوع تقتضي عدم خلق أحداث ثانويه مستقله
الحدث الأصلي ، و التزام هذه القاعدة المرتبطه أشد الارتباط بوحدتي
ان و المكان ضروره حتميه تفرضها طبيعه الفن ، لأنها الفكره الاساسيه التي
ها قوام العمل الفني ، و بالتالي فان أي خلل يلحق بها سيؤدي بالعمل
بداعي ـ حتما ـ الى التلاشي .

ونظرا لأهميه هذه الوحده في العمل الفني ، فقد التزمها عدنان و حرص
يها حرصا شديدا ، فاستبعد أيه حادثه أو موقف مسرحي مالم يكن مفيدا
تطور الاحداث و الوصول بها الى غايتها ذلك أن كثره الاحداث أو تعددها
ي العمل المسرحي الواحد عيب فني لأنه يوزع مشاعر الجمهور و لا يساعده على
تركيز ، الأمر الذي يترتب عليه و أد المسرحيه ، وان استكر بعض الأحداث الثانويه
لبساطه في مجموعه من المسرحيات ، كما في ((غاده أفاميا)) و ((الملكه زنوبيا))
((مصرع غرناطه)) ، و ((ديوجين الحكيم)) وغيرها ، وهي في معظمها قصص حب
صغيره ، ليست لها دعائم تستقل بها عن الحدث الرئيسي ، كتلك التي كانت بين
موسى بن أبي غسان أحد أشراف غرناطه و قائد جندها ، و بين زينب ابنه يوسف كماشه
لأمير أبي عبد الله الصغير في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) أو الامير ((رودولف))

---

(1) فن الشعر / ترجمه عبد الرحمن بدوي / ص 25 ـ 26

و (ماري فيتشرا) في مسرحيه ((فاحمه مايرلنتغ)) فانه لم يجعل تلك القصص الثانويه استغلالا تاما عن الحدث الأصلي ،بل وشق صلتها به ، دون أن تطغى عليه ،فكانت وظيفتها تغذيه للحدث الرئيسي ،ودفعا بالعمل المسرحي الى الأمام. فلم يتوج أي حب بين تلك الشخصيات بزواج مثلا ، بحيث حسم نهايه تلك العلاقات العاطفيه بطريقه مأساويه تبعا للمنهج الذي آلت اليه المسرحيه ، فـ(ماري فيتشرا) في ((فاحمه مايرلنغ)) تقضي ليلته صاخبه مع خليلها (رودولف) ثم تصعد معه الى غرفه نومه ، فيصوب المسدس الى رأسها فيقتلها ،ثم يقتل نفسه ، و زينب لا تعرف شيئا عن موسى الذي رفض التوقيع على تسليم غرناطه لـ (فرديناندو) و (ايزابيلا) و قال :

واذا لم يكن من الموت بدّ فمن العجز أن تموت جبانا

أما أنا فوالله لن أشهد ذلك ، ثم دخل منزله و تقلد سلاحه الكامل ،وأمر فأسرج له جواده ،فركب و خرج من باب البيره ،الى حيث لم يسمع له بعد خبر ، ولم يوقف له على أثر.(1)

بينما خلت بعض المسرحيات الأخرى من أي حدث ثانوي ، ففي مسرحيه ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) هيمن حدث واحد على مشاعر كل الشخصيات من بدايه المسرحيه الى نهايتها ،وهو كيفيه مواجهه قوى الاستعمار الصهيوني ،و المحافظه على الأرض و العرض،ولا شيء غير ذلك.

وهكذا تجنب عدنان الهفوات التي وقع فيها شوقي ، الذي عاب عليه النقاد تعدد الاحداث في مسرحيتي (أميره الأندلس) و(مصرع كليوباتره) ، ففي المسرحيه الأخيره حدثان سارا في اتجاهين معاكسين اذ كانت نهايه

---

(1) عبد العزيز عتيق / الأدب العربي في الأندلس/ دار النهضه العربيه بيروت /ط 2 1976 / ص 126

حابي و هيلانه سعيده حيث تزوجا ، وذهبا للعيش في الصعيد بعد أن منحتهما الملكه ضيعه هناك ، و بالمقابل كانت (كيوباتره) تتحسر. و يرى منذور أن ((مشهد الغرام هذا يتعارض أساسا مع المأساه ، التي اختتم بها الشاعر الحدث الأصلي ، وهو حب أنطونيو و كيوباتره ، و كأنه يدعون الى أن نفرح ونحزن في نفس الوقت (1) .)) .

وفي ((وطني عكا)) للشرقاوي ، تتعدد الأحداث الثانويه و تطغى على الحدث الأصلي ، فالى جانب فكره الحب و الزواج القائمه بين ليلى و حازم هناك حدث ثانوي آخر ، تمثله علاقه الحب المتبادله بين المناضل الفلسطيني مقبل والصحفيه الغربيه (ايمي) فهذا الحدث الثانوي يغيب وراءه الحدث الرئيسي (مقاومه الاستعمار الصهيوني) ، و حاول بعض النقاد تسويغ خروج الشاعر على هذه القاعده أو تحاملها ، وانه تعمد ذلك ابتغاء اظهار بعد جديد من سيطره الغرب على الأصل (من جهه حاجه الثوره الفلسطينيه الى التطعيم بعطاف القوى الأجنبيه معها ، من بعد تكاثرها في الداخل (2))) ، وهو تسويغ لايقنع الباحث – على الرغم من وجاهته – ولا يعتد في الأعمال الفنيه بقانون (ميكيا فيللي) الغايه تبرر الوسيله ، لأن هذه الوحده (وحده الموضوع) كما أشرنا آنفا ضروره حتميه تفرضها طبيعه الفن ، و ((أي خلل بتلك الوحده في أي عمل فني يفقده قيمته ، بل و يخرجه عن دائره الانتاج الجدير بالخلود والاعجاب (3) .)) .

---

(1) الكلاسيكيه والأصول الفنيه للدراما ص 29 و فنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص / 589

(2) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 119

(3) عامر عطيه / النقد المسرحي عند اليونان / المطبعه الكاثوليكيه بيروت 1964 / ص 123

التزم عدنان بهذه الوحده و حافظ عليها ، و اهتمها من حين لآخر
حداث و قصص ثانويه بسيطه كتلك التي رأيناها في ((مصرع غرناطه))وفي((فاجعه
رلنسخ)) و على نحو ما صنعه في مسرحيه ((الحلاج)) ، حيث تكمن وحده
وضوع في محنه الانسان الرافض لظلم الحكام و المطالب بالعداله الاجتماعيه ،
مجتمع انقلبت فيه الموازين ، أما القصص الثانويه فحسدها في الفقر ، واحتكار
دين ، و المتاجره القضائيه ، التي رمز لها برجال القضاء الذين باعوا ضمائرهم ،
سخروا علمهم لخدمه الانظمه الاستبداديه .

و في لتزامه بهذه الوحده خالف كتاب المأساه الاغريقيه و مسرحيي
كلاسيكيه الحديده في القرنين السابع عشر و الثامن عشر في أوروبا ، الذين
صروا أنفسهم في حدث واحد لا يحيدون عنه ، بينما لاحظنا أن عدنان تقيد
هذا القانون الأرسطي ، ولكنه اهتما من حين لآخر بأحداث و قصص ثانويه ،
تى لا تفقد مسرحيته حيويتها و طاقاتها التأثيريه لأن تحريد العمل من الأحداث
ثانويه ، و من الأشخاص الثانويين يؤدي الى التكرار و تقليب الفكره على شتى
وجوهها ، وتشعر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عده مرات ، و أنه لا يحتمل
الاسهاب ، و الاطاله ، و يتسرب اليك الملل و اليأس ، لأن المسرحيه صارت موضوعا
درس وليس قاعه من الحياه .(1)

وكانت تلك الاحداث الثانويه التي ابتدعها بمثابه الحداول الصغيره التي تصب
في النهر الكبير فتزيده قوه دون أن يكون لها استقلال تام أو نهايه خاصه ،
منفصله عن الحدث الرئيسي ، انما تنبع منه و تعود اليه في النهايه .

ومن المعروف في تاريخ المسرحيه الكلاسيكيه أن الأكاديميه الفرنسيه قد

---

(1) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 96

وجهت عتابا لـ(كورناي) على اثر خرقه لهذه القاعده و غيرها في مسرحيته ((السيد)) و اخر تعدد الأحداث في علاقه الحب التي كانت بين أبطال المسرحيه ((يحب " دون رودريج " و " دون سانش " كلاهما "شيمين " في حين تحب " شيمين " أحدهما ، و تحب الوصيفه " دون رودريج " ولكنه لا يحبها .))(1) ، فكانت هذه التعدديه في الأحداث من بين تلك الأسباب التي خلقت تلك الضجه في الأوساط المسرحيه الفرنسيه ، ولم تهدأ إلا بعد احتاله المسرحيه على الأكاديميه الفرنسيه .

و بتأثير ذلك ، فمحافظه عدنان على وحده الموضوع في مسرحياته نابعه من ايمانه بأهميه هذه الوحده التي و ان افتقدت في العمل الأدبي تحطّم بنيانه و هوى الى مكان سحيق .

ب - وحده الزمن

تعرض (أرسطو) لوحده الزمن في المسرحيه ، في موضع واحد من كتابه ((فن الشعر)) ، وذلك عندما وازن بين المأساه و الملحمه ، فقال : ((فاحداهما (المأساه) تتحول الى حصر نفسها - قدر المستطاع - في زمن مقداره دوره واحده للشمس أو لا تتجاوزه الا قليلا ، بينما الملحمه لا تحدّ بزمان ، وان كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمان لا في المأساه و لا في الملحمه))(2) وفيما عدا هذه الاشاره ، لا نجد لها ذكرا في بقيه كتابه ، وكل ما قيل بعد ذلك عن هذه الوحده لا يخرج عن كونه اجتهادات المفسرين ، والشراح لمفهوم وحده الزمن بحسب ما ذهب اليه (أرسطو) ، فاختلفوا في ذلك ، حيث حصرها بعضهم في اثنتي

---

(1) غنيمي هلال / النقد الأدبي الحديث / ص 588

(2) فن الشعر / ترجمه عبد الرحمن بدوي / ص 18

ر ساعه ،و منهم من مد زمنها الى أربع و عشرين ساعه[2] ،وقصرها بعضهم
خر على ثلاث ساعات[3] ،و منهم من مد زمنها الى يومين[4] .

ر هذا الخلاف أن (ارسطو) لم ينص عليها صراحة ،كقانون يجب التزامه
ى نحو ما فعل في وحده الموضوع ،و انما أشار – من خلال استقرائه لجمله
ن النصوص المسرحيه – الى أن هذا الأمر شاع استعماله لدى كتاب المآسي
لاغريقيه ، وظلت اشكاليه الوحدات الثلاث قائمه في النقد المسرحي بين مد
حزر ،الى أن تمكن الكلاسيكيون – فيما بعد – من اعتبارها قواعد ،يجب
لخضوع لها ، و فرضت نفسها .

ولم يزل عدنان هذه القاعده أدنى اعتبار ،فأدار الأحداث المسرحيه
في حقب زمنيه طويله بعضها غير محدد ،فكان الزمن في ((غاده افاميا))
ابان الاحتلال الروماني لهذه المدينه ،كما كان عام 1948 زمن مسرحيه
((دير ياسين)) وقبل الميلاد بمئات السنين في ((الأتلنتيد))و ((ديوجين
الحكيم)) ،و كلها أحداث تاريخيه عظيمه ،لا تتسع لها دوره واحده للشمس
على حد تعبير (أرسطو) ،وهو محق في ذلك لأنه لا يحافي أحداث الحياه،
اذ كيف يعقل أن ينتقل الحسيني بطل مسرحيه ((فلسطين الثائرة)) من
فلسطين و يجوب بلاد الشام ،ثم يعود ليتباحث مع اخوانه من المجاهدين
حول فحوى تلك المهمه ،ثم يشرعون في التخطيط للمعركه بالاعتماد على
القدره الذاتيه ،الى أن تشب المعركه التي تنتهي بهزيمتهم ، فهل من المنطق
أن تتم كل هذه الأحداث في خلال أربع و عشرين ساعه؟ .

---

(1) (2) الاردين نيكول / علم المسرحيه ترجمه لرينى خشبه /مكتبه الآداب القاهره/ص52

(3) ، (4) المرجع نفسه / ص 52

تستغرق مسرحيه ((مصرع غرناطه)) زمنا طويلا ، تشف عنه رحالات رسل
بي عبد الله الصغير الى حكام بعض الأقاليم الاسلاميه في حلب النحده ،
ما تسافر عائشه الحرّه والدته ، على رأس وفد الى مصر تستصرخ السلطان
المملو (قاتيباي) ، فيقاطع هؤلاء آلاف الكيلومترات ذهبا وايابا بين
رناطه و مصر ، وسائر الامصار العربيه ، و بوسائل نقل بدائيه ، فهذه أسفار
دوم الشهور .

وهكذا خرج عدنان على وحده الزمن في هذه المسرحيات المشار اليها
ل عصف بحسافي كل ما نظامه ، لأنه أحس بأن ابيعه المضمون التاريخي
المأساوي لمسرحياته ، يقتضي تركها ، و احراء تلا الأحداث في زمن طويل
يفوق ما تعارف عليه الكلاسيكيون ، مستفيدا في ذلك من بعض الآراء التي كانت
((لا ترى بأسا في أن يمد كتاب المسرحيات التاريخيه فسحه الوحده الزمانيه))(1)

لقد مكث الحلاج في السجن مده ثمان سنوات ، كما يذكر طه سرور(2) ،
واستغرق التحضير للمحاكمه الثالثه و الأخيره فتره زمنيه دامت قرابه السنه
(308 – 309 / 921 – 922) على حسب ما ذهب اليه المستشرق الفرنسي
(ماسينيون Louis Massignon) محقق كتاب ((الطواسين)) للحلاج(3) ، بعد
أن فشلت المحاكمتان الأولى و الثانيه ، و لا يخفى ما يتطلبه ذلك من وقت ، وخاصه
اذا ما علمنا أن المحاكمتين وقعتا في أوقات متقاطعه ، وقد تناول عدنان الحادث
من بدايتها الى أن صلب الحلاج و أسقط المحاكمتين الأولى و الثانيه ، ولكنه
حفظ لهما مدتهما الزمنيه ، فأفرد الفصلين الأول و الثاني لمراقبه الشرطه

---

(1) المرجع السابق / ص 55
(2) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / ص 110
(3) المرجع نفسه / ص 117

نشاط الحلاج و مريديه ،و الثالث لسجنه ،وحمل القسم الأول من الفصل الأخير تصوير المحاكمه ،و ما تتطلبه من أدلة اتهام جديده ،وجمع للشهود و تشكيل الهيئه القضائيه ،وخص القسم الثاني منه للمحاكمه النهائيه و الصلب ، و تفاديا لهذه المراحل الزمنيه الطويله حرّر عدنان مسرحيه الحلاج من قيود وحده الزمن الأرسطايه ،فليس بالمسرحيه ما يشير الى ذلك .

وعليه فالمسرحيه التاريخيه تبنى على تقاطع الأزمنه و تداخلها ،فهي تتحرك من الحاضر الى الماضي ،و تتوّج رحلتها بتحركها نحو المستقبل ، ثم لا تلبث أن تعود ثانيه الى الماضي لتضع يدها على أكبر اللحظات النفسيه في البناء الدرامي .(1)

و يحسن أن نورد دراسة تابيقيه لمسرحيتي ((مصرع غرناطه)) و ((دير ياسين)) لتأكيد موقف من الزمن المسرحي .

1-الزمن في مصرع غرناطه :

استغرق أحداث الفصل الأول من المسرحيه ،مده شهر كامل قضاها موسى بن أبي غسان في مطارده القوط في الصحراء ، يتضح ذلك في قول غالبه وصيفه زينب :

شهر و موسى مصرّ يستشرف الخطب الجليلا (2)

ومن البين أن عودته تمت نهارا ،لأن نعيم رأى موسى من بعيد ،ومع ذلك استطاع التعرف على طريقه سيره ،و ملامح وجهه ،حيث يقول :" مخاطبا زميله معط بن زائده " :

---

(1) المرسلي بوبعانه / المسرحية التاريخية في الشعر المعاصر/ ص 244

(2) مصرع غرناطه / ص 21

موسى أتى متهـــم القسمات مزور(*) الخطـا

ياليت شعري مالذي يخفيه عنا من شحـا (1)

وإذا كان الشاعر لم يحدد المدة الزمنيه ، التي تفصل بين الفصلين الأول والثاني ولم ترد في المسرحية إشارة الى ذلك ، فانه يمكن القول : ـ انطلاقا من الاحداث نفسها ـ إن الزمن متواصل ، لأن موسى عقب عودته من مطارده الأعداء ، وشرحه لصديقيه نعيم و محمد ما وقع له في الصحراء مع القوط ، اتجه فورا الى بيت الوزير يوسف كمّاشه لرؤيته خطيبته زينب و الاستعانة بوالدها في الضغط على الملك و اقناعه بجدوى خوض معركه فاصله ، وقد بين الكاتب أن هذه الأحداث وقعت في اليوم نفسه ، من خلال قول موسى في وصف الملك للوزير يوسف :

عهدي به حين يدعى يكـرّ عن ايمـان

ماضاق يوما بأمـر عجزا و لا بطعـان

واليوم أرخى زمـاما عن ذله و هـوان (2)

ولا تلبث الأحداث بعد ذلك أن تفصح عن تمكن موسى ـ بمؤازره عائشـة ـ من اقناع الملك و أعيان غرناطه بضروره الدخول في حرب ، و بهذا ينتهي الفصل الثاني .

ومرة ثانيه لا يحدد المؤلف المده الزمنيه الفاصله ، بين الفصلين الثاني والثالث و لا نعثر في السياق ما يدل على الزمن الذي استغرقته أحداث هذا الفصل ، و من الواضح أنها دامت مده طويله أتحت لعبد الله الصغير تجهيز

(*) مزوّر الخطا : مائل

(1) المصدر السابق / ص 25

(2) المصدر نفسه / ص 53

الجيش و الاستعداد المادي و البشري للحرب ،ثم الدخول في المعركة التي أعقبها الانكسار، و العوده الى غرناطه ،وان حدد الشاعر تلك العوده بالنهار، اذ يكشف الفصل عن اجتماع الأمير في قصره بوجهاء القوم يتباحثون الوضع ؛ ثم أحداث شغب في الشوارع ،حيث تصيح مجموعة من الناس ما ألبه بلقمه العيش ،و الشرطه تحاول حفظ الأمن ، و في الغالب أن مثل هذه الأحداث (الاجتماعات ،المظاهرات) تتم نهارا ،كما نستشف ذلك من خلال طلب عائشه من ابنها ،و من أعيان غرناطه برفض التسليم الذي بدأ يلوح في الأفق ، يظهر الزمن في قولها :

(القوط) لم تجزع قديما لانهزام و انكسار

. . . .

وا ليوم نجزع لانكسار كالكواعب من صغار (1)*

وفي ليل ذلك اليوم الذي انكسرت فيه جيوش أبي عبد الله ،يتفق الوجهاء على تسليم المدينة في غياب موسى ،و معارضه عائشة ،و يكلف الملك وزيره أبا القاسم حاكم غرناطه بمفاوضة الاسبان قائلا له :

سر للعدى و كن الرسول لعل غمر الليل يحسر

قارب و داور ما استطعت و لمن اذا ما الليث زمجر (2)

ويبدو أن المفاوضات أخذت قدرا كبيرا من الوقت ،اذ يغيب أبو القاسم عن الأحداث في منتصف الفصل الثالث ،و لا يظهر الا في الصفحات الأخيره من المسرحيه

(*) الكواعب : الغواني

(1) المصدر السابق / ص 81

(2) المصدر نفسه / ص 85

ومعه صك التسليم ، فيجتمع الملك و الوزراء و القاضي و أعيان القوم في قاعة العرش للتوقيع على الصك قبل التسليم الرسمي لمفاتيح المدينة بيوم واحد ، كما في قول أبي القاسم :

مولاي في فجر الغداه ... يتم تسليم البلاد

والقوط عند وعوده م ... في قبض كف عن فساد (1)

وهو الزمن الحقيقي الذي سلمت فيه مفاتيح غرناطه ، اذ تشير بعض الكتب التي عرضت لهذه الحادثه الى أن التسليم تم قبل مطلع شمس اليوم الثاني من جانفي عام 1492 م . (2)

ويفهم من خلال البيت السابق أيضا أن التوقيع على الصلح تم قبل موعد التسليم بيوم واحد ، وفي صبيحة اليوم الثاني سلمت المفاتيح الى (فرديناندو) و (ايزابيلا) كما في قول الشقي :

الله أكبر لا مفر ... اليوم من حكم القضاء

كتب الشقاء علي منذ ... ولدت في دنيا الشقاء

. . . .

اليوم رايه يعرب ... تطوى وتنشر كالهباء (3)

وهكذا وان كنا لا نعلم على وجه التحديد المدة التي استغرقتها أحداث المسرحيه ، فمن المؤكد أنها دامت فتره طويله جدا ، وأيا كان الأمر فهي تفوق الأربع و العشرين ساعه التي حددها (أرسطو) ، وجرى عليها النقد المسرحي القديم .

---

(1) المصدر السابق / ص 117

(2) الأدب العربي في الأندلس / ص 127 ، و أحمد رائف / وتذكروا من الأندلس الاباده / ص 275

(4) المصدر نفسه / ص 122

2 - الزمن في مسرحيه دير ياسين :

اذا كانت المذبحه الوحشيه التي تعرض لها سكان الدير ، قد حدثت في الساعه الرابعه من فجر اليوم التاسع من شهر أفريل سنه 1948 ، على نحو ما ذكر المؤلف في مقدمه المسرحيه و التزمه في القسم الثاني من الفصل الأخير، فان الأحداث التي سبقت المذبحه ، و صورتها المسرحيه في فصولها الأولى ، من شأنها أن تساعدنا على تبيان الاتساع الزمني الذي استغرقته تلك الأحداث ، أي أن الشاعر أخذ فيها بنظام اللا له الزمن ، فقبول معاهده السلام المقترحه على سكان الدير من طرف الأعداء ، استغرقت مناقشتها الفصل الأول ، وجزءا من الثاني ، ويبدو من خلال الحوار الدائر بين زعماء الدير أنهم مرتبطون بموعد مع العدو في اليوم التالي للرد على طلبه ، يقول مختار الكف بالمفاوضات :

ماذا أقول اذا سئلت وما غد منا ببعيد (1)

كما يفهم الزمن من صيغه حوار مختار الدالة على المستقبل أيضا :

اني سأنقل للرسول أنكم تبغون سلما (2)

وما قيل عن المسرحيه السابقه من أن الشاعر لا يحدد المده الزمنيه بين الفصول أو التي يستغرقها كل فصل ، يصدق على هذه المسرحيه أيضا ، و بالنظر الى الأحداث يمكن أن نقول : ان المسرحية دامت فترة طويلة ، حيث تالعنا المسرحيه أن الصهاينه لجأوا الى هذه الخدعه (عقد معاهده سلام) حتى يتمكنوا من الاستعداد الكامل سياسيا وعسكريا ، ولا شك أن ذلك يتطلب وقتا ، و

---

(1) دير ياسين / ص 24

(2) المصدر نفسه / ص 25

ول (مردخان) الذي قام بمفاوضه سكان الدير :

وخدعتهم باسم السلام وكان ما نوّقت وهما

حتى تكامل جمعنا وسلاحنا نصلا وسهما

وآلان ، والدنيا حليفتنا سنضوي العرب كلما (1)

حرا سكان الدير من جهتهم ، فسافر محمد بن الحاج عايش الى القوات العربيه الرابضه في عين كارم (*) طلبا للنجده ، قبل يوم واحد من حدوث النكبه كما ذكر المؤلف في المقدمه ، ثم عاد والحسره تأكل قلبه ليقص على اخوانه ما حدث له عند مقابلاته لقاده القوات العربيه التي جاءت لنجده سكان دير ياسين ، وليطالب من السكان الاستعداد لمواجهه الأعداء ، بالاعتماد على امكانياتهم الذاتيه ، وهذه الأحداث لا شك أنها — هي الأخرى — استغرقت وقتا .

واذا كان عدنان — كما أشرنا — لم يشر الى المده الزمنيه بين الفصل والآخر ، فانه من حين لآخر يشير الى زمن بعض المشاهد أو الفصول ، فعلى سبيل المثال لاحظنا أن أحداث الفصل الثاني جرت نهارا ، من خلال قول مختار :

فكيف اليوم نخضبها بأدران على الملن (2)

وكما في الحوار الدائر بين احدى الشخصيات ، وبين مختار حين يطالعه أن اليهود أغاروا على الدير وقتلوا سكانه :

---

(1) المصدر السابق / ص 57

(*) قريه تبعد عن دير ياسين عشرات الكيلومترات ، تمركزت فيها القوات العربيه التي جاءت من عده دول عربيه للنجده .

(2) المصدر نفسه / ص 48

مختار :

ماخطبكم ؟

أحدهم قتل اليهود الناس في وضح النهار (1)

بينما جرت أحداث الفصل الثالث في ليلة واحدة ، حيث اجتمع زعماء المنظمة الارهابية (مناحيم بيغن و دافيد ليثل و مردخان بوفمان) بمستعمرة " حيمات شاؤول" للتشاور في ترتيب المحزوه و اتفقوا على تنفيذها في الغد ، حيث يقول (مردخان)

لم لا نكر على العدى غدا كسيل منهمر (2)

وبعد حوار طويل ، اتفق الجميع على تنفيذ المذبحة في الغد حيث يقول (دافيد ليثل) عقب انتهاء الاجتماع :

ما ثم عندي مانع أن نضرم الحرب غدا (3)

وبالمقابل ، وفي الليلة نفسها ، اجتمع وجهاء الدير في دار محمد خليل ليستمعوا الى حديث محمد بن الحاج عايش حول فحوى اتصاله بالقوات العربية ، وبعد أن تأكدوا أن لا فائدة ترجى من هؤلاء الاخوة الأشقاء ، شرعوا في رسم الخطط واعداد العدة لمواجهة الخطر المحدق بهم ، حيث تجلى الزمن في قول محمد الحاج عايش بعد انتهاء الاجتماع :

قوموا لنستجلي الخفي عن اليهود من الخبر

ونعد عدتنا لهم فالليل يعصف بالكدر (4)

واذا كان الشاعر قد حدّد زمن أحداث الفصل الثالث ، فانه أغفل ثانيه

---

(1) المصدر السابق ص 54

(2) المصدر نفسه/ ص 79

(3) المصدر نفسه/ ص 85

(4) المصدر نفسه/ ص 95

مختار :

ماخطبكم ؟

أحدهم قتل اليهود الناس في وضح النهار (1)

بينما جرت أحداث الفصل الثالث في ليله واحده ، حيث اجتمع زعماء المنظمة الارهابيه (مناحيم بيغن و دافيد ليئل و مردخاي بوفمان) بمستعمره " حبحات شاؤول" للتشاور في ترتيب المحزوه و اتفقوا على تنفيذ ما في الغد ، حيث يقول (مردخاي)

لم لا نكر على العدى غدا كسيل منهمر (2)

وبعد حوار طويل ، اتفق الجميع على تنفيذ المذبحه في الغد حيث يقول (دافيد ليئل) عقب انتهاء الاجتماع :

ما ثم عندي مانع أن نضرم الحرب غدا (3)

وبالمقابل ، وفي الليله نفسها ، اجتمع وجهاء الدير في دار محمد خليل ليستمعوا الى حديث محمد بن الحاج عايش حول فحوى اتصاله بالقوات العربيه ، وبعد أن تأكدوا أن لا فائده ترجى من هؤلاء الاخوه الأشقاء ، شرعوا في رسم الخطط واعداد العده لمواجهه الخطر المحدق بهم ، حيث تحلى الزمن في قول محمد الحاج عايش بعد انتهاء الاجتماع :

قوموا لنستجلي الخفي عن اليهود من الخبر

ونعد عدتنا لهم فالليل يعصف بالكدر (4)

واذا كان الشاعر قد حدّد زمن أحداث الفصل الثالث ، فانه أغفل ثانيه

---

(1) المصدر السابق ص 54

(2) المصدر نفسه/ ص 79

(3) المصدر نفسه/ ص 85

(4) المصدر نفسه/ ص 95

المدة الزمنيه الفاصله ،بين الفصلين الثالث و الرابع ،ولا نعثر في سياق الحوار على اشارات تدل على ذلك ،و ربما لا يعدو بقيه الليله السابقه ،الى الوع الفجر ،لأن معظم حوادث الفصل الرابع جرت ليلا ،فحديث محمد العايش مع زوجته في المشهد الأول من الفصل الأخير تم ليلا ،حيث كان يتأمل نجوم الليل بحزن و أسى عميقين،من نافذة البيت ،وليحذر مبا فته العدو لهم خلال هذه الليله ،فقال ردا على زوجته التي تحاول اخراحه من لحه الأحزان التي تنتابه :

الليل ميدان الخبان	على الوقيعه و الحرام
.....	.....
الليل أنشط للأذى	في خفر عهد أو ذمام
(صهيون) كالخفاش تؤ	نس بالظلام لستر ذام (1)

وقبيل الفجر بدأت المذبحه على ما ورد في المشهد الأخير من المسرحية ،حين وقف أمام دار الحاج عايش كل من مختار و محمد خليل يستمعان الى هدير الدبابات الاسرائيليه و أصوات المدافع ،وهو الزمن الذي نفذت فيه المنظمه الارهابيه مذبحتها الفاجعه ،ضد سكان قريه دير ياسين الوادعة .

وهكذا يتضح أن عدنان لم يعر قانون وحدة الزمن الأرسطي أي اهتمام ، بل أطلقه ،فأحيانا يحدد الزمن في مشهد أو مشهدين ،و ربما في فصل كامل أو أكثر ،من خلال تلك الاشارات الدالة على الزمن كالسنه أو العام ،و الشهر واليوم ،و النهار ،و الصباح ،و الفجر،و المغرب ،و المساء ، و الغد ،والنجوم والقمر ... و أحيانا لا نعثر في المسرحيه على أيه اشاره نهتدي بها لمعرفه

---

(1) المصدر السابق / ص 105

الزمن ، مما يؤدي بنا الى الاجتهاد و التقدير على حسب تطور الحدث المسرحي من فصل لآخر .

ومن خلال ما سبق يمكن استنتاج الملاحظات التاليه :

1 - ان الشاعر لا يحدد الفواصل الزمنيه ، بين فصول المسرحيه ، و لا نعثر في سياق الحوار ما يدل على ذلك ، و لا يعني أن الزمن فيها متسلسل ، فقد يكون كذلك كما لاحظنا في ((مصرع غرناطه)) بين الفصلين الأول و الثاني ، وفي ((دير ياسين)) بين الثالث و الرابع ، أو منقطع كما في بقيه فصول المسرحيتين.

2 - انه يحدد في كثير من الأحيان زمن حدوث بعض المشاهد ، و ربما الفصول، ولكن في فسحه غير محدودة زمنيا .

3 - كثيرا ما يركز على ذكر الزمن في القسم الأخير من المسرحيه ، ويحاول التقيد فيه بالزمن الحرفي (الواقعي) لحدوث المأساه ، على نحو ما لاحظنا ذلك على مسرحيتي ((مصرع غرناطه)) و ((دير ياسين)) ، اذ من المثبت تاريخيا أن مفاتيح المدينه سلمت قبيل مطلع شمس اليوم الثاني من جانفي 1492 و جاء في المسرحيه على لسان أبي القاسم الذي كلفه أبو عبد الله الصغير بالتفاوض مع الاسبان قوله :

مولاي في فجر الغداه يتم تسليم البلاد (1)

كما نفذت مذبحة دير ياسين ، في الساعه الرابعه من فجر التاسع أفريل 1948 ، وحدد المؤلف هذا الزمن بـ " قبيل الفجر " في مقدمه المشهد الأول من الفصل الرابع .

وفي هذا السياق نشير الى نوعين من الزمن في المسرحيه التاريخيه ، الزمن الحقيقي (الموضوعي) لحدوث مثل تلك المآسي التاريخيه ، والزمن الفني الذي استغرقته

---

(1) مصرع غرناطه / ص 117

أحداث المسرحيه ، القائم أساسا على نظريه الايهام المسرحي ، ولكن هذين الزمنين (الموضوعي و الفني) سرعان ما يمتزجان في المسرحيا فيصبح الماضي (غير منفصل عن الحاضر ، وكذلك المستقبل ، منظور اليه بعين الحاضر والحاضر هو اللحظه الزمنيه المشبعه لأنه هو التجربه ، و الماضي و المستقبل كلاهما حاضر في التجربه ، وليسا بذلك تعبيرا عن بعدين و لا عن اتجاهين ، الزمن في التجربه الانسانيه ديمومه و استمرار .)) (1) .

و مع ذلك فلا نكاد نعلم على وجه التحديد المده الزمنيه التي استغرقتها أحداث المسرحيتين (مصرع غرناطه و دير ياسين) ولكن الذي لا شك فيه ، أن تلك الأحداث بعظمتها و اتساعها - لاسيما التي كانت غرناطه مسرحا لها - دامت فتره طويله ، تعد بالشهور و في كلتا الحالتين ، فان الزمن فيها واسع ومتد وغير محدد ، مما يدل على أن الشاعر لم يحافظ على هذا القانون الأرسطي ، ولم يحاكي كتاب المأساه الاغريقيه ، أو يقتفي آثار شعراء الكلاسيكيه الجديده في أوروبا ، يقول (أوجيه Ogier) أحد نقاد القرن السابع عشر معبرا على المسرح الفرنسي تشدده في الأخذ بقانون وحدتي الزمان والمكان وغيرهما ((إنهم بملاحظاتهم التعسفيه عن وحدتي الزمان والمكان ، ومطابقة المشاهد ، قد حلبوا على أنفسهم الفقر في العقده ، و الضيق في الفكره ، وهم السمتان اللتان يمكن لهما في تمثيلياتهم ، اذ كم من الأحداث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثا طبيعيا في يومين ، أو في ثلاثه أيام حتى نعود فنضغطها في أربع و عشرين ساعه ، وهي فتره لا يحتمل بحال أن تقع هذه

---

(1) عزالدين اسماعيل / قضايا الانسان في الأدب المسرحي / دار الفكر العربي / القاهره 1987 / ص 240

الحوادث فيها (1))) .

لم يكن عدنان بدعا في التمرد على هذا القانون ،بل ضجر منه كتاب المأساة الكلاسيكيه أنفسهم ، من ذلك اعتراف (كورناي) وهو أحد أقطاب المسرح الكلاسيكي ،بأن وحده الزمن قد ضيقت كثيرا على حوادث روايته بعد ما أخذ عليه النقاد تحميله الروايه بحوادث لا تتسع لها أربع وعشرون ساعه (2) ،و من المعروف في تاريخ المسرحيه الفرنسيه ـ كما أشرنا الى ذلك من قبل أن خروج (كورناي) على قواعد الوحدات الثلاث في المسرح في مسرحيه ((السيد)) قد أثار زوبعه لم تهدأ الا بعد إحالتها على الأكاديميه الفرنسيه ((ولما وجه اللوم رسميا الى كورناي على خرقه للقواعد ،اعتزل الكتابه المسرحيه مؤقتا ،فلما عاد الى الكتابه من جديد لم يصل بعد الى ذلك المستوى الذي حققه في السيد (3))) ،لأنه أصبح يضع تلك القواعد نصب عينيه بعد ما جنى عليه الخروج عنها .

وقد لاحظ النقاد أن الالتزام بهذا القانون الصارم كثيرا ما يؤدي الى خلخله الأحداث وبعدها عن المعقول ،من ذلك أن (يوريبيدس) جعل بطله ((تيسيوس يسير من أثينا الى طيبه في اليونان ،وهي مسافه تبلغ اربعين ميلا انجليزيا و يحارب تحت اسوارها ،ثم يظهر منتصرا في الفصل الثاني، و مع

---

(1) رساله في الشعر المسرحي / أخذا عن الأردس نيكول / علم المسرحيه / ص57

(2) دراين و الشعر المسرحي / ترجمه محدي وهبه و آخر / ص 85 ،نقلا عن كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 30

(3) فرانك م هوايتنج / المدخل الى الفنون المسرحيه / تر / كامل يوسف وآخرون / مراجعه حسن محمود وسعيد خطاب / دار المعرفه القاهره 1970 / ص 70 ،و محمد مندور / الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما / ص 25

ذلك ، فمنذ رحيله حتى عوده الرسول الذي يقص نبأ انتصاره ، لا تتشد "أثيرا" مع الحوقه الا سته و ثلاثين بيت من الشعر ، أي أن كل بيت لا يكفي لانشاده من يقطع فيه ميل كامل)) (1) .

يستخلص من كل ما سبق أن عدنان لم يكن الشاعر المسرحي الوحيد الذي نزل وحده الزمن الكلاسيكيه ، و أخذ بنظام إطاله الزمن ، اذ شاركه في ذلك نزيز اباظه في ((شحره الدر)) و ((قافله النور)) ، وعبد الرحمن الشرقاوي في ((الفتى مهران)) و ((وانى عكا)) ، و صلاح عبد الصبور في ((مأساه الحلاج)) وغيرهما ، وهم (أي عدنان) في هذا أقرب الى الرومانسيين الذين خروا من وحده الزمن ، حسب المفهوم الأرسطي ، ومن أخذ بتعاليمه ، لذا نسموا في مفهومها فحددها (ستاندال Stendhal) بسنه ، اذ بعد منه لا يظل الأشخاص كما هم ، ويرى غيره متابعه خيوط الباطل ولو استغرق سنين طويله (2) ، وقاد هذه الخطه على قانون الوحدات الثلاث و غيرها من قواعد المسرح الكلاسيكي ، شاعر فرنسا الأكبر (فيكتور هيجو) في مقدمه مسرحيته ((كرومويل)) ، ولكن عدنان في هذا متأثر بـ (شكسبير) أكثر من تأثره بأي شاعر آخر ، قال : ((ولا أنكر تأثيرات مسرحيات الشاعر الانجليزي العبقري شكسبير التي كنت أطالعها باللغه الفرنسيه و الأنجليزيه (3))) ، و من المعروف أن شكسبير أهمل هذه القاعده و غيرها ، في معظم أعماله ، اذ تستغرق أحداث

---

(1) درايدن و الشعر المسرحي / ص 84 ، أخذا عن كمال اسماعيل / الشعر المسرحي في الأدب المصري / ص 30

(2) غنيمي هلال / الرومانتيكيه / ص 220

(3) عدنان مردم بك / غاده اغاميا / المقدمة / ص 13

مسرحيه ((هملت)) ثماني وستين يوما،[1] و ((أنطونيو و كيليوباترا عشرين عاما[2] ، بينما كان (برنارد شو) من أشهر كتاب المسرح في أنجلترا تقيد بهذا القانون، ففي مسرحيه ((كنديدا)) على سبيل المثال يمتد الزمن ما يقارب الأربع وعشرين ساعه[3] .

و مهما يكن فان الزمن بمفهومه الفني ، يبقى فوق مفهوم وحده الزمن كما حددها أرسطو منذ سنين عديده قبل الميلاد ، و جرى عليها بعده نقاد المسرح و كتابه الذين أخذوا بتلك التعاليم الأرسطيه .

ج - وحدة المكان

أما الركن الثالث من هذا القانون ، فهو وحدة المكان ، ومن المثبت تاريخيا أن (أرسطو) لم يشر اليها ، ولم يرد لها ذكر في كتابه (فن الشعر)[4]، وانما استنتجها بعض شراح كتابه ، و اعتقدوا أن هذه الوحده نتيجه حتميه تقتضيها وحدتا الزمان و الموضوع، وعرفت هذه القاعده جدلا كبيرا بين النقاد والمسرحيين ، فقد أخذ بها كتاب المسرحيه الكلاسيكيه في فرنسا ، و في الوقت نفسه ثاروا عليها ، على نحو ما فعل (كورناي) في مسرحيه ((السيد)) كما اختلفوا في تعريف هذه الوحده ، وتوسعوا في مفهومها ، فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل ، و فهمها بعضهم الآخر على أساس عدم تجاوز حدود المدينه الواحده و عرفها (كورناي) بأنها ، ((الأمكنه التي يستطاع

---

(1) علم المسرحيه / ص 61

(2) غنيمي هلال / النقد الأدبي الحديث/ ص 588

(3) المرجع السابق / ص 64

(4) فن المسرحيه / فردب وبنتلي / تر/ صدقي حطاب/ ص/ 131 ، والكلاسيكيه / محمد مندور ص/ 24 ، و الشعر المسرحي / كمال اسماعيل/ ص 30

الذهاب اليها في أربع و عشرين ساعه.)) (1).

أما الرومانسيون فثاروا عليها كما ثاروا على وحده الزمن و غيرها من القواعد الكلاسيكيه ،وكانت حجتهم في ذلك أنه ليس من المنطق و المعقول أن : ((تجري وقائع حادثه تاريخيه عظيمه في مكان واحد ،ولا في أربع و عشرين ساعه.)) (2).

واذا كان عدنان قد رفض وحده الزمن ،و تمرد عليها على نحو مانوهنا به من قبل ،فانه بالمقابل أظهر احتراما لوحده المكان ،فتقيد بها ،مع أن مخالفه أحدهما يترتب عليها مخالفه الأخرى نظرا للعلاقه المتبادله بينهما، ذلك أن علاقه الزمان بالمكان ،كعلاقه الروح بالجسد ((يعتمد الواحد منهما على الآخر ،و من ثمه فليس هناك مكان بلا زمان ،كما أنه ليس هناك زمان بلا مكان ،تماما ،كما أن الحياه لا تقوم بغير جسم ،و الجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته من حيث جسم حي دون الحياه ...)) (3).

وهكذا فان عدم التقيد بالمكان ،معناه التحرر في نقل احداث المسرحيه من مدينه لأخرى ،و من وطن لآخر، مادم الزمن يسمح بذلك.

غير أن عدنان كما أسلفت أهمل الأول (الوحده الزمنيه) و حافظ على الثانيه (الوحده المكانيه) حيث أدار أحداث كل مسرحيه في مكان واحد ،مع أنه قد يغير تلك الأمكنه ،ولكنه يظل مرتبطا بحدود المدينه ،لا يخرج عنها ،ففي ((فلسطين الثائره)) مثلا لم يبرح مدينه القدس مع أن أحداث المسرحيه

---

(1) فيليب فان تيغم/المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا / ترجمه فريد أنطونيوس/ منشورات عويدت لبنان 1980/ ط 2 / ص 61

(2) المرجع نفسه / ص 214

(3) قضايا الانسان في الأدب المسرحي / ص 252

حرت في أماكن مختلفة تراوحت ما بين دار عبد القادر الحسيني ، حيث احتماعه بالمحاهدين ، إلى حي يعمودا بالقدس ، فأحد المخابئ السريه بالحي نفسه. الى الشارع الرئيسي لمدينه القدس . ولا يخرج في ((العباسة)) عن قصور بني العباس ، و من البين أن تلك القصور و غرفها و ساحاتها و أروقتها كانت في مدينه بغداد ، وفي ((أبوبكر الشبلي)) صور بطله في أماكن متعدده ومختلفه ، في قصره مرات عديده مع القائدين غلاّب و همّام بعد عودتهم من الفاء لهيب فتنه الزنج الذين هاجموا مدينه بغداد ، ثم ينقله الى دار خير النساج في أحد الأحياء المتواضعه ببغداد ، حيث الشبلي يستعطفه لدفع عاديه الخاطر ، ويظهر في الفصل الرابع في الشارع الرئيسي لمدينه بغداد حيث ملامح التصوف باديه عليه ، ثم يعود به ثانيه الى قصره مع خير النساج الذي أتى به ليشهده على عتق الجواري و التخلي عن ماديه الحياه و بهارجها ، ومن الواضح أن هذه الأمكنه على الرغم من تعددها و اختلافها توحد ببغداد أيضا .

و يظهر التزامه أكثر بهذه الوحده المكانيه عندما نراه يكرر اشر الانتقال من فصل لآخر ، أو من مشهد الى مشهد عباره " في المكان نفسه "، وقد لاحظنا ، أن ذلك كان من بين الأسباب التي اعتمدها في تقسيم الفصل قسمين ، و القسم مشاهد (1) .

كما أن مسرحيه ((رابعه العدويه)) هي الأخرى تركن الى هذه الوحده المكانيه فلم تبرح مدينه البصرة ، و بالتحديد قصر بن زياد و غرف هذا القصر ، اذا استثنينا الفصل الأول منها ، الذي دارت أحداثه في احدى حجرات حانه عمّار، عندما كانت رابعه - في بدايه حياتها - عازفه على الناي في تلك الحانه ، أو

---

(1) أنظر الفصل الثاني من هذه الدراسه / ص 138

المشهدين الأخيرين من الفصل الرابع عندما انتقلت الى حانه عمّار لزياره صديقتها عزه الغانيه حين كانت طريحه الفراش .

ولم يكن التقليد - دائما - وراء تقيده بهذه الوحده سواء في هذه المسرحيه (رابعه العدويه) أو المسرحيات المشار اليها آنفا وإنما هو التزام نابع من مركز الحدث نفسه وهو البصره، اذ لا يعقل أن ينقل مكان هذه الوقائع خارج تلك المدينه ،بينما كانت مدينه البصره مركزا لمأساه رابعه لا سيما أنه يتناول حقائق تاريخيه ،و مخالفه مثل هذه الحقائق التاريخيه الكبرى أمر لا يباح للفنان لأنه يعدّ تزيفا للتاريخ و أحداثه .

وفي ((الملكه زنوبيا)) جعل مدينه تدمر و القصر الملكي بصفه خاصه مسرحا لتلك المأساه ،على الرغم من أن زنوبيا دخلت في أخريات حكمها في حرب ضد روما عندما وحفت هذه الأخيره على مصر الواقعه تحت نفوذ و سلطان زنوبيا ، وبعد هزيمتها بعثت بقائد جندها (زبدا) لطلب النجده من حليفها (كسرى) فخيب أملها ،ولكن الشاعر امعانا منه في التقيد بوحده المكان ،لم يفرد لتلك الأحداث التي جرت خارج مدينه تدمر فصلا أو مشهدا ،و اكتفى بالاخبار عنها (1) وعندما أحس بأن طبيعه الحدث المسرحي ،بدأ يحتم عليه الخروج عن هذه الوحده المكانيه بانتقال زنوبيا مركز الحدث أسيره الى روما أنهى المسرحيه ، وقد اعترف المؤلف نفسه ،بوحده المكان في هذه المسرحيه فقال : ((... أن أجعل من تدمر تلك المدينه التاريخيه مسرحا لحوادث تاريخيه عاشتها الملكه العظيمه زنوبيا)) (2) ،و الأمر نفسه يصدق على مسرحيه ((مصرع غرناطه)) حيث

---

(1) الملكه زنوبيا / ص 117

(2) المصدر نفسه/المقدمه / ص 12

اقتضت طبيعة الموضوع سمة مكانيه ، تتمثل في نقل المشاهد عن جمود عائشة الحره لدى السلطان المملوكي الأشرف قاتيباي ، ورسل أبي عبد الله غرناطة باقي حكام الأقاليم الاسلاميه ، ولكن التزام الشاعر بهذا القانون جعله يتجنب البعد عن وحده المكان (مدينه غرناطه) ، ويكتفي بالاخبار عن تلك الاحداث التي وقعت خارج المدينه (1) ، رغم صلتها القويه بالحدث الرئيسي. وفعل هذا أيضا في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) ، حين انتقل عبد القادر الحسيني زعيم المجاهدين من فلسطين الى بلاد الشام لطلب العون من قادتها فلم يفرد مشاهد خاصه لهذا الحدث ، لأنه يبعده عن التمسك بوحده المكان بل اكتفى بالاخبار عن تلك الرحله (2) ، على نحو ما فعل في المسرحيات المشار اليها منذ حين .

والواقع أن التقيد بهذا القانون الصارم الذي فرضه على نفسه محاكاة لكتاب المأساه الكلاسيكيه خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر الذين فرضوه على أنفسهم أيضا ، باعتبار أن (أرسطو) لم يقل به كما سبقت الاشاره الى ذلك ، قد أفقد بعض مسرحياته الكثير من الحيويه ، فاذا كان مناقيا ، أو اتخذ شكل الضروره في مسرحيه ((الحلاج)) و ((غاده افاميا)) و ((العباسة)) و ((رابعه العدويه)) و ((أبوبكر الشبلي)) ، على أساس أن الوحده المكانيه في هذه المسرحيات نابعه من مركز الأحداث نفسها وهي بغداد (3) ، و البصره (4) و أفاميا (5)

---

(1) مصرع غرناطه / ص 75 — 79

(2) فلسطين الثائره / ص 82

(3) في " العباسه " و " الحلاج " و " الشبلي "

(4) في " رابعه العدويه "

(5) في " غاده افاميا "

فان الالتزام بها في مسرحيات أخرى مثل ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) و ((الملكه زنوبيا)) من العلل الواهيه ،لأن الأحداث التي حرت خارج هذه المدن لها فاعليتها في مجرى الحدث الأصلي ،وعلى صله قويه به ،إذ بد لا من تمثيلها أو منحها سعه مكانيه تشمل معظم أحداث المسرحيات ،اكتفى بالاخبار عنها ،ومن ثمه فان مثل هذه ((الأحداث التاريخيه بعامتها واتساع أحداثها لا يمكن أن نضبطها في مثل هذه القوانين الأرسطويه ،ذلك أنها ترقى فوق المحدوديه الزمانيه و المكانيه التي سنها النقد المسرحي القديم)) (1).

لقد تعرض مبدأ الالتزام بوحده المكان التي نادى بها الكلاسيكيون الى انتقادات شديده ،فكثر المعادون و المعارضون له ،وضحر منه الكثير من كتاب المسرح و نقاده ،وخاصه الرومانسيون ،حيث سخر منه (فيكتور هيجو) في مقدمه مسرحيه ((كرومويل)) فقال : ((على المسرح نرى الأعمال المهمه في المسرحيه تقع بعيدا عنه ،وبدلا من التمثيل يكتفى بالأخبار الطويله المملله ، وبدلا من الصور يأتي الوصف ،وثمه أشخاص يتدخلون بيننا و بين التمثيل كأنهم رحال الحوقه الاغريقيه ،ويخبروننا بما يحدث في الكنيسه أو في القصر ،أو في الميادين العامه ،بطريقه أغرتنا عده مرات أن نصيح فيهم : أحقا ما تقولون ! قودونا الى تلك الأماكن لا شك أن ما يحدث ثمه ممتع،و يجب علينا أن نراه)) (2).كما أبعدها (ستاندال)لأنها ((تفرض أحاديث مملة ،وتمنع من خلق الجو التاريخي)) (3).

---

(1) المسرحيه التاريخيه / ص 238

(2) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 92

(3) المذاهب الأدبيه الكبرى / ص 207

ر التمرّد على قواعد المأساه الاغريقيه و تعاليم (أرسطو) لسيما قانون الوحدات
لاث ، في مسرح (كريستوفر مارلو M. Christopher 1564 — 1593) الذي يعد
ق أفضل كاتب — باستثناء شكسبير — في فن المأساه أنجبته بريطانيا ، فقد
ن (مارلوا) : ((أنه لن يقيد خياله بالقواعد الأكاديميه التافهه أو بالوحدات
الكلاسيكيه)) (1) .

عندما ظهر (شكسبير) الذي حل ظاهره صعبة التفسير في تاريخ المسرح
انجليزي ، لم يحترم لا هذه القاعده ، ولا تلك ، كما لم يراعر عدائه الصريح
ها ، فقد نجده يكسر من تغيير الأمكنة ، كما في مسرحيه ((ماكبث)) ، وقد
يقصرها على مكان واحد كما في مسرحيه ((العاصفه)) ، ولا زال بعض كتاب
المسرح المحدثين — كما يقول الأردس نيكول — يحافظون على وحدتي الزمان والمكان (2) ،
في مسرحياتهم ، و خير من يمثلهم الكاتب الشهير (برنارد شو) .

أما كتاب مسرحنا الشعري العربي ، فقد حافظوا عليها في بعض المسرحيات ،
تخلوا عنها في مسرحيات أخرى ، حيث تجاهلها عزيز اباظه في ((شجره الدر))
و ((غروب الأندلس)) و ((الناصر)) ، ففي هذه المسرحيه الأخيره على سبيل
المثال أدار أحداث الفصل الأول في مدينه قرطبه و بقيه الفصول في غرناطه ،
ولكنه التزمها في ((العباسه)) و ((أوراق الخريف)) ، كما التزمها صلاح
عبد الصبور في ((مسافر ليل)) و ((الأميره تنتظر)) ، حيث اختار للاولى
غرفه قطار و للثانيه كوخا ، بينما تعددت الأمكنه و اختلفت في ثنائيه عبد الرحمن
الشرقاوي ((ثأر الله)) ، ففي ((الحسين ثائرا)) تراوحت ما بين الحجاز

---

(1) فرنكنم هوايتنج / المدخل الى الفنون المسرحيه / ترجمه كامل يوسف وآخرون / ص / 60

(2) علم المسرحيه / ص 64

والكوفه و جنوب العراق ،ثم كربلاء فدمشق ،و تقيد بما في ((الفتى مهران)) حيث دارت أحداثها في احدى القرى المصرية . كما أبعدها علي عقله عرسان في مسرحيه ((الفلسطينيات)) ،اذ تجري أحداث الفصل الأول في فلسطين بينما تجري أحداث الفصل الثاني في أحد مخيمات اللاجئين في البلاد العربيه (1)

ونخلص من هذا الى أن عدنان لم يكن الشاعر المسرحي الوحيد الذي خانها عليه ،فلا يزال هذا القانون لدي كتاب المسرحيه الشعريه العربيه ،بل وحتي الأوروبيه، بين مد و جزر ،ولعل الفارق الوحيد بينه و بين غيره من المسرحيين العرب ،أنهم تخلصوا منها كلما أحسوا بأن طبيعه الموضوع وأحداثه التاريخيه ،تفرض الانتقال من مكان لآخر ،لأن تلك الوقائع الماضيه التي اعتمدوها حرت في أكثر من مكان كما هو الشأن في حادثه قتل الحسين (رضي الله عنه) عند الشرقاوي ،بينما ظل عدنان متمسكا بها ،واكتفى بالاخبار عن تلك الأحداث التي حرت خارج الاطار المكاني الذي فرضه على نفسه بمحض رغبته ، على الرغم من طابعه تلك الأحداث بمحض الحدث الأصلي لكل مسرحيه ،على نحو ما لاحظنا ذلك على بعض المسرحيات مثل ((الملكه زنوبيا)) و ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) وغيرها مما ذكرآنفا .

---

(1) عدنان بن ذريل / مسرح علي عقله عرسان / ص 86

ثانيا :

شخصياته المسرحيه ،أنواعها و مواقفها

أولى نقاد المسرح الشخصيه المسرحيه عنايه كبيره ،و اشترطوا في رسمها مجموعه من الصفات، حتى تكون ملائمه للدور الذي تقوم به ،و طالبوا بوضعها في الأماكن الصحيحه التي لا تستطيع منها فكاكا ،بغيه خلق الاقناع في نفس المشاهد أو القارئ ،واختلف المسرحيون في طريقه عرضها و تقديمها ،فبعضهم يمهد لظهورها بحوار بين الشخصيات الثانويه ،فلما ظهرت كان المشاهد قد عرف بعض صفاتها ،كما فعل (موليير) في ((طرطوف)) ،وعدنان في ((العباسه)) و ((الحلاج)) و ((أبوبكر الشبلي)) ،وآخرون دفعوا بها الى الظهور في المشهد الأول من المسرحيه ،دون تمهيد ،وقد سلك (شكسبير) هذا في ((ماكبث)) و (موليير) في ((السيد البرجوازي)) ، وعدنان في ((دير ياسين))و ((الاتلنتيد)) و ((المغفل)) .

تتحكم في طريقه العرض هذه ،عدة أمور منها طبيعه الموضوع ،و الشخصيه وطبيعه المؤلف نفسه .

ولم تعد الشخصيات في المسرح الحديث آلهه أو أنصاف آلهه ،كما وجدنا ذلك عند كتاب المأساه اليونانيه ،و الأمراء و ملوكا ،ونبلاء و اقطاعيين كما شاع لدى كتاب مآسي القرن السابع عشر ،بل أنتزعت من عامه الشعب تعالجه أوضاع المجتمع الساسيه و الاجتماعيه و الاقتصاديه ،عند كتاب المسرحيه الحديثه ،بل أصبحت البطوله في ((كثير من الاحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات ،بحيث يصعب أحيانا أن نقرر من هو بطل المسرحيه من وجه التحقيق)) (1) .

هكذا تغير مفهوم البطوله في المسرح تبعا لتغير حركة المجتمع الانساني .

---

(1) عبد القادر القط /من فنون الأدب " المسرحيه" / ص 29

وقد بينا في فصول سابقه أن عدنان تقيد بالأصول الكلاسيكيه في اختياره للشخصيه المسرحيه ، فأسند البطوله في معظم أعماله للأمراء و الأميرات والوزراء و القاده ، و كل من له شأن عظيم ، وحسبنا التنويه بالوليد في ((غاده افاميا)) زعيم المدينه و عقلها المدبر ، و هارون الرشيد في ((العباسه)) ، خليفه المسلمين ، و رئيس الامبراطوريه الاسلاميه التي كانت لا تغيب عنها الشمس ، و العباسه أخته ، و زبيده زوجته و ابنه المنصور الذي أرسى قواعد دوله بني العباس ، و جعفر وزيره و صفيه المفضل ، ينذر - هو الآخر - من أسره فارسيه عريقه ، و لا يبتعد أبطال و بطلات ((فاجعه مايرلنغ)) عن مثل هذه الأوصاف ، فالشخصيه الرئيسيه فيها (رودولف) ابن قيصر النمسا وولي عهدها ، و (ألكونت تافي) رئيس الوزراء ، و (سيفاني) زوجه الأمير .

حاول عدنان الخروج عن هذا المبدأ في ((رابعه العدويه)) و ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) حيث أورد شخصيات عاديه و بسيطه ، وحصر البطوله في مجموعه من الشخصيات ، ولكنه لم يحافظ على هذا التحديد في سائر مسرحياته ، اذ عاد ثانيه الى الالتزام بهذا المبدأ الكلاسيكي في اختيار الشخصيه ، و قصر البطوله على العظماء .

و يلاحظ أن شخصياته أنماط متعدده لأفراد يوحدون فعلا في الحياه ، منهم من يومن بالاعتدال في الشوره و النضال ، و مثل هذا الاتجاه في مسرحيه ((دير ياسين)) - التي أخذت كأنموذج - مختار الذي رأى أن الشوره لا تعتمد الحماسه وحدها ، بل تتطلب الاستعداد و التخطيط التام ، لاسيما أنه يعرف أبعاد العدو الماكر الذي يواجهه سكان الدير ، لذا رأيناه على طول أحداث المسرحيه يحذر قومه من مغبه الغرور ، وهو ان قبل الهدنه المقترحه من

ارف العدو ، و فضّل السلام على الحرب ، لا جبنا و استسلاما ، ولكن استعدادا للمعركة ، فعرض هذا الرأي على المجتمعين قائلا :

عدد العدو تكاملت ... و عتادنا كان الغرورا
و (الانجليز) ورا ءهم ... كان المساعد و النصيرا
أعطى و وفى بالعطاء ... ولم يزل يعطي الكثيرا
وتذكّر المولى القريب ... لنا ، ولم يبذل يسيرا
بسط العدو مسالما ... يده ، وأقبل مستجيرا
أفلا نسالم من أراد ... السلم ، و لو كان المصورا (1)

و كان علي زيدان على هذا النمط نفسه ، يكره الارتحال ، و لا يقدم على خطوه غير مقتنع بها ، وهو إن قبل السلام المؤقت مع العدو ، فلكي يعدد العده و يهيئ اسباب النصر ، حيث قال :

... أرى السلام ... مع اليهود هو الخطا
مادام ينقصنا السلاح ... فكيف ندفع من أذى (2)

و كان الرشيد كذلك في مسرحيه ((العباسة)) ، حيث لم يستحب لما كانت تخطط له زبيده و أعوانها وهو الاسراع في القضاء على البرامكه ، ولكنه لم يقدم على نكبتهم إلا بعد أن تأكد من خيانتهم و غدرهم ، فعند ذلك لم يتردد لحظة في الفتك بهم .

والى جانب هذا النمط المعتدل ثمه نمط آخر من الشخصيات يمكن أن نضعه في صف المتطرفين ، مثّله محمد بن الحاج عايش في مسرحيه

---

(1) دير ياسين / ص 19

(2) المصدر نفسه / ص 28

((دير ياسين)) ، حيث رأى أن معاهدة السلام خيانة ، واليد التي تصافح الأعداء يجب قطعها ، وهو شاب يتقد حيوية ونشاطا ، يكره السياسة والسياسيين ، لأنها سببا في نكبة فلسطين ، يرفض كل الحلول الا الكفاح المسلح الذي يعيد الحقوق ، ويحفظ المقدسات ، وقد شاركه في هذه النظرة والده محمد الحاج عايش واسماعيل عايش والشيخ الأمير محمد علي خليل ، الذين كانوا من المتحمسين للقتال المبني على خطط مدروسة لا الارتجال والفوضائية ، لذا عدّ الحاج عايش العرض الذي قدمه مختار (قبول معاهدة السلام مع العدو) ، اهانة لهم ، فخاطب مختار الذي أرسل في طلبهم للاجتماع قائلا :

أدعوتنا لتهيننا ... بلواذع القول المرير

قوّضت كل مسرة ... بمعاول الشك الضرير

وقذفتنا من حالق ... كفايه قذف القشور

أوكنت تبغي أن نأتي ... هامة الذل الحقير

ونمد من عجز يدا ... لعدونا كالمستجير (1)

ويمثل هذه النزعة المتطرفة والدعوة الى تحكيم السلاح في المسرحية نفسها شخصيات العدو الصهيوني ، (مناحيم بيغن) و (دافيد ليثل) و (مردخاي بوفمان) ، حيث اتسمت بالتطرف والحقد الأعمى تجاه العرب ، غير أن هناك فرقا في شرعية هذه المواقف المتطرفة ، فالأول يدافع عن حق مغتصب ، ولا يضمر الحقد لأي جنس بشري ، وان اعتمد السلاح فلأن الظروف أجبرته على ذلك ، بينما الطرف الثاني أعماه الحقد العنصري ، وطلب حق غيره ،

---

(1) المصدر السابق / ص 18

يقول(د فيد ليتل) أحد عناصر الحركه الصهيونيه :

ما دير ياسين سوى　　الأمل المحبب و الوطر

سيروا منا لنحيلها　　اللا ، و نجعلها حفر

و نبيد شأنه أهلها　　بالنار ، نعصف و الشرر (1)

و أما النموذج الثالث الذي رفض الحرب نهائيا ، فلم نجد له صدى مباشرا في هذه المسرحيه ، و لا في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) وهو عيب فني يؤخذ على المؤلف ، ويخالف طبيعه الانسان البشريه ، كما يخالف الواقع ، فثمه ثلثه من اليهود ، ومن الفلسطينيين رفضت الحرب و لا تزال ترفضها ، ومن حين لآخر نسمع صيحه من الجانبين ، تأبى هذه الحياه المبنيه على حتف اليهودي و الفلسطيني ، و التي خلقت لبعضهم جوّ عدم الاستقرار ، فنزحت جماعه من الفلسطينيين خارج الأرض المحتله ، و عاد الكثير من اليهود الى تلك البقاع التي وفدوا منها ؛ ولكن الشاعر ألبس هذه الصفه الحكام العرب و قواتهم التي جاءت لنجده سكان الدير ، و اذ بهذا وقفت تراقب المذبحه من بعيد ، و على بعد عشرات الكيلومترات من ساحتها ، والى هذه الحقيقه تشير المسرحيه :

في عين كارم شاهد　　يغني اللحوح عن السؤال

من دونها حيث ليعرب　　ضارب دون الضلال

يلهو كربات الجحال　　و لا يمدّ يد الرحال (2)

و من هنا فهؤلاء يمثلون النمط الثالث الذي رفض الحرب و لكنهم ليسوا بفلسطينيين أو يهود ، كما أن عدم دخولهم الحرب ، ليس بدوافع انسانية ، بل لأسباب كثيره معروفه .

---

(1) المصدر السابق / ص 79

(2) المصدر نفسه / ص 82

غير أن عدنان جسّد هذا النمط بصوره أوضح في مسرحيه ((غاده أفاميا)) حيث ظل الوليد بطل المسرحيه مصرا على رفض دخول الحرب ضد الرومان الغزاه ، فقبل بقاء هم على أرض أفاميا و تناسى حق السكان المغتصب ، و حرماتهم المنتهكه ، بدعوى التعايش السلمي ، و بمذاق أن الحياه ترفض اراقه الدماء ، و أن الحقوق لا تحتاج الى سيوفه يشف عن هذا العرض التالي الذي قدمه الى قائد الرومان :

وما يمنع أن نحيا معا اهلا و خلانا

و نبسط للاخاء يدا لننسى جرح ماكانا

فما أرض بسكان تضيق ربي وشطآنا (1)

و بهذا الموقف أقر الاحتلال و استسلم له ، و سعى الى العيش معه في مصالحه و تخلى عن حريه بلاده و أرضه ، لينتصر كما يتوهم العدل و التسامح ، وما القيم التي ينادي بها الا دليل على ضعفه و جبنه و رغبته في الحفاظ على عرشه و سلطانه الذي يريد له البقاء ، و لو كان على حساب حريه بلده . (2)

و على العموم فان نظرتنا الى مواقف طرفي الصراع في كلتا المسرحيتين اتسمت بالقصر و افتقرت الى الاعتدال ، ذلك أنه ركز فيها على ايجابيات الفلسطينيين ، ممثله في دفاعهم عن الأرض و تشبثهم بها ، و الاخلاص في الكفاح ، و الاصرار على رفض النزوح ، وخلت جميع هذه الشخصيات من أي ضعف أو خطأ انساني ، سواء كان ذلك مقصودا أو عفويا ، داخليا أو خارجيا ، فهي في مجملها شخصيات كامله تماما ، ذات مواقف ساميه لا عيب فيها ، وبالمقابل

---

(1) غاده افاميا / ص 64

(2) حركة التأليف المسرحي في سوريه / ص 271

وعلى النقيض منه ركز على سلبيات الصهاينه " القوه المضاده" فبين مساوئهم كالحقد العنصري و الظمأ الى الدماء ،و الواقع يخالف ذلك فلم يخلص كل الفلسطينيين في الدفاع عن ارضهم ،ولم يرفضوا جميعا النزوح (*) ،كما أن موقف (مناحيم بيغن) أو (دافيد ليثل) أو (مردخاي بوفمان) (**) لا يمثل نظره وموقف كل اليهود ،بقدر ما يمثل نظره الصهيونيه العسكريه الفاشيه ،و هناك فرق بين اليهودي و الصهيوني ،فالأول عاش في فترات تاريخيه جنبا الى جنب مع الفلسطيني ،بينما رفض الثاني ذلك ،بل لم يتمكن من التأقلم مع أي مجتمع في العالم .

كما ركز على سلبيات القاده العرب ،و قد توافق الشاعر على أن الكثير من أولئك الحكام أسهموا في النكبه بجهلهم و تخاذلهم .

وهكذا يقف أبو سال ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) على أرض نقيض فالشخصيات العربيه خيّره مطلقا ،و الاسرائيليه شريره مطلقا مخالفين بذلك طبيعه النفس البشريه التي يتصارع فيها الخير مع الشر،وقد أدى هذا الى فقد الشخصيات الكثير من حيويتها و جاذبيتها و صدقها الانساني ، لأن من بين الأسس الأولى لجوده الشخصيه المسرحيه و التي حرص عليها النقاد ((الا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي ، فنحن نألف شخصيه جملت أو أوغليا لما لهما من صلات كثيره بالحقائق الانسانيه)) (2) أو ما أسماه البعض الآخر بالتشابه (مشاكله الواقع) أي ((أن تكون الشخصيه

(*) هنا من الفلسطينيين من أخرج عنوه ،وهنا أيضا من فضل العيش خارج الأرض من تلقاء نفسه

(**) وظف الشخصيات الاسرائيليه نفسها في المسرحيتين

(1) غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث / ص 610

لها من شبيهاتها في الحياه ما يجعلها مقنعه))[1]. لاسيما أن شخصياته تقوم بأدوار مأسويه ،والشخصيه التي تقوم بمثل هذه الأدوار يجب كما قال باحثو المفهوم الأرسطي ((الا تكون كامله تماما ،بل يجب أن نتعرف على أنفسنا في هذه الشخصيات))[2].

وقد جاءت شخصيات ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) على نسق واحد العربيه منها متفقه في افكارها و أهدافها ،و ميولها ،كما اتفقت الاسرائيليه في ابعادها العام ، لدرجه أننا لوجعلنا شخصيات ((دير ياسين)) مكان ((فلسطين الثائره)) ،و شخصيات المسرحيه الأخيره مكان الأولى ،لما تغير شيء في بناء المسرحيه من حيث أحداثها ،و صراعها ،و أهدافها وشخصياتها ،ونهايتها ،بينما قل ((لو وضعت هملت مكان عطيل ،وعطيل مكان هملت لما كانت هنالك مأساه)).

اشترك عدنان في هذه الثغره الى العنصر العربي على أنه خير ملقى، و محاوله تنقيته من كل شائبه ،مع سهيل ادريس في مسرحيته ((زهره الدم)) التي عرض فيها ـ هو الاخر ـ لمأساه ابناء فلسطين و كفاحهم الامر، وانهم السليب ،حيث أصر على ((أن ينقي الجانب العربي من كل شائبه ،حتى الجاسوس أحمد ،لا يلبث أن يشعر بالخزي من خيانته ،فيكفّر عنها ،و ينضم لصفوف المجاهدين و يموت في احدى المعارك ...))[3].

---

(1) رشاد رشدي / نظريه الدراما من أرسطو الى الآن / دار العوده بيروت 1975 ط 2 / ص 37

(2) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 348

(3) على الراعي / المسرح في الوطن العربي / ص 301

في حين رأينا الشرقاوي في ((مأساه حميله)) يقرب مسرحيته من الحقيقه الانسانيه ،فلم يقصر الخير و البطوله على الجزائريين ، و الشر على الفرنسيين بل جعله مشتركا ،فالى جانب الأبطال الجزائريين من أمثال حاسر و عمار و حميله هناك الشاب هارون الذي بدا أن الفقر و الحاجه،قد حطما شخصيته فأصبح عميلا لجلادي شعبه ،ومن جانب الفرنسيين هناك الشاويش (جان) حارس سجن بربروس الذي عذبه ضميره لما شاهده من فنون في تعذيب الجزائريين ،مما أدى به الى الاستقاله من الجيش الفرنسي ليسترد راحه ضميره ،وعلى نحو ما نرى من جعله المحامي الفرنسي الذي تطوع للدفاع عن حميله (1) . و عليه فلم يصور الشرقاوي الخير المطلق عند كل الجزائريين ،كما لم يصور جميع الفرنسيين أشرار ميتي الضمير ،ولكنه حرص على الصدق الانساني ،هذا الصدق الذي يفرض أن يكون أبطال المسرحيه ((كغيرهم من الناس ،معقدين ، و متنوعي الطبائع ،ممتزجين في صميمهم بالخير و الشر)) (2) .

كما لم يجعل رشاد رشدي في مسرحيته ((الزهور لا تذبل أبدا)) 1967 هذه الحقيقة الانسانيه ،وهي أن الانسان مهما بلغ به التوحش ،ومهما كانت طبيعته شريره يأبى الحرب ،ويفضل الحياه ،فعندما ((تتعاظم المقاومه يصاب بعض ضباط العدو بالانهيار العصبي ،نتيجه حرمانهم من الحياه الانسانيه العاديه ،وتحويلهم الى تروس حامده في آلة الحرب)) (3) .

---

(1) في المسرح المصري المعاصر / ص 139

(2) المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا / ص 215

(3) سامي خشبه / قضايا معاصره في المسرح / دار الحريه للطباعه بغداد 1972 / ص / 82

واذا كان عدنان قد أهمل هذه الحقيقه الانسانيه في المسرحيتين السابقتين الذكر ، فانه رعاها في مسرحيه (ديوجين الحكيم) لذا جاءت شخصياتها أكثر تأثيرا وحيويه ، بمشاكلتها للحياه ، مع أنها تاريخيه ، الا أن القارئ يحس بأن مثل هذه الشخصيات يمكن أن يجد لها مثيلا في الواقع ففيها استطاع الكاتب خلق ما اتفق على تسميته بـ " الايهام بالواقع " ، فوفر بذلك عنصر الاقناع ، فالى جانب المتأرفين من الاغريق و جنود (الاسكندر) المقدوني ، ثمه فئه من المعتدلين الذين أسلموا قيادتهم للعقل ، وقد مثّل هذا الاتجاه حكيم اليونان (ديوجين) ، وراعى في رسمه لشخصيه (هيلين) طبيعه التكوين النفسي للمرأه ، فعلى الرغم مما اتسمت به هذه الشخصيه على طول أحداث المسرحيه ، من اخلاص في الكفاح و تضحيه في سبيل تحرير أثينا ، الا أنها عندما فقدت حبيبها (زينو) روح المقاومة الاغريقيه لحكم (الاسكندر) لم تترك وسيله من احل اخراجه من السجن ، فذهبت الى (ديوجين) وطلبت منه أن يستعطف الطاغيه (الاسكندر) ليرحم شعب اليونان و يالق سراح المعتقلين ، وهي في قراره نفسها تريد اطلاق سراح (زينو) ، ويعلم (ديوجين) حقيقه هذا الشعور النسوي فيرد عليها متهكما :

تبغين صفحا للحبيب ... من المغير الكاسر

خفت الحمام(*) على الحبيـ ... ـب وما حزعت لغابر

مجد اليونان انقضى ... ومضى كأمس دابر (1)

(*) الحمام : الموت

(1) عدنان مردم بك / ديوجين الحكيم / ص 138

فموقف الضعف هذا مقبول بالنظر الى مصدره ،لأن المؤلف في رسمه لموقف (هيلين) لم يخرج عن طبيعة المرأه عندما يتملكها الشعور بالحب ، فتلك ازا حقيقه انسانيه .

و استطاع الكاتب أن يغوص في أعماق شخصياته الأخرى في المسرحيه ونقصد بذلك الفئة التي باعت نفسها لحلادي شعبها ، مقابل حفنة من الدراهم ،فأصبحت اما سيوفا مسلطه على رقاب أهلها ،أو عيونا للغزاه الدخلاء كشخصيه (حابي) و (ايزوب) و (ليسد ياس) و بعض الرقباء في الحيش و الشرطه ،فأوضح أن بعض هذه الشخصيات ماتت ضمائرها تماما كما هو الشأن في شخصيه (ايزوب) الذي وصف أحرار اليونان الذين يقاومون حكم (الاسكندر) بالسفهاء و المضللين فيقول مخاطبا زميله لسيد ياس :

أعزز عليا بأن أرى السفهاء تعبث بالحمى
ويقوم كل مضلل يحكي ،ويناق عن هوى (1)

غير أن بعض هذه الشخصيات التي باعت نفسها و خانت أوطانها ،ينتابها من حين لآخر شعور بالذنب و تأنيب الضمير ،يظهر هذا الموقف عند كل من (حابي) و (ليسد ياس) في الحوار التالي الدائر بينهما :

حابي :" الى ليسد ياس" :

سنامس غير هيّابين كل حقيقه ترى
ونخنق بالحديد القول مرا كان أم حلوا (2)

---

(1) المصدر السابق / ص 87

(2) المصدر نفسه /ص 22

ليسد ياس " يرد على حابي " :

القوم أهلك شئت أم ... غالبت نفسك عامدا

و الحر يمنع أهله ... عن كل سوء حامدا

أعزز عليا بأن أرى ... حفن الأحبه ساهدا

وأرى الأقارب بالقيود ... مكبلين سواعدا

ما أوجع أن نكون ... السيف يقطع حاصدا

ونكون عينا للمغير ... على القريب و ساعدا (1)

و بهذا التنوع في رسم الشخصيات ، الذي ترتب عليه الاختلاف في المواقف ، جاءت حيوية المسرحيه و جاذبيتها ، لأن المؤلف لم يقصر البطوله و الخير على اليونانيين ، والشر على (الاسكندر) وجيشه بل جعل الخير و الشر مشتركا بين ابطال المسرحيه ، و خلق مسوغات مقنعه لانحياز أي شخصيه سواء للخير أو الشر ، فمثلا يقف وراء انحياز (ايزوبا) للشر المتمثل في خيانه وطنه ، المنصب و المال الذي أغدقه (الاسكندر) على سكان أثينا مما جعله يدخلها دون مقاومة تذكر .

ويصعب على المسرحي أن ينجح دائما في خلق مسوغات مقنعة للتحول الانساني ، فأحيانا يتم ذلك بصوره غير منطقيه ، أي مبالغ فيها ، ومن الشخصيات التي تغير موقفها دون تبريرات مقنعه ، شخصيه زياد مساعد رئيس شرطه بغداد في مسرحيه ((الحلاج)) الذي ظل في معظم المشاهد التي ظهر فيها مؤمنا ببراءه الحلاج واعيا لمنحنى الاصلاحي (*) ، معيبا سياسه بني العباس القائمه

---

(1) المصدر السابق / ص 82

(*) في مواضع كثيره منها / ص 58 — 59

على الارهاب والظلم (*) ، محاولا مرات عديدة اقناع رئيسه ببراءة الحلاج و ترفعه عمّا يحاك ضده ، و فجأه يتحول في نهاية الفصل الثالث الى ألد أعدائه عندما سمع من رئيسه بأنه عثر على رسائل للحلاج تدعو الى هدم الخلافه الاسلاميه ، وعندما تسأله الذلفاء (احدى مريدات الحلاج) عن سبب تغير موقفه من الحلاج ، و هل اطلع على تلك الرسائل ؟ ، يغيّر الحوار ، ثم يختفي نهائيا من المسرحيه .

و من الشخصيات التي تغيرت مواقفها بشكل مقنع ، شخصيتا (هيلين) و (سلامان) في ((الاتلنتيد)) حيث ظهرا في الفصل الأول مؤيدين للوضع القائم ، ثم تحولا بعد ذلك الى المعارضه ، فكان وراء تغيير موقف (هيلين) من القيادة الحاكمة في الأتلنتيد ، أن هذه الأخيره أسرت زوجها (أوراس) زعيم حزب الوسط ، و رمته بالفساد و الخيانة ، و السبب نفسه كان وراء تحول موقف (سلامان) ، الذي ذهب الى مقر القيادة يستفسر عن سبب اعتقال رئيسه ، فيعنّفه أحد أعضاء القياده ، وتوجه اليه ـ هو الآخر ـ أصابع الاتهام ، ويصبح تحت مراقبه عيونهم ، و تطارده الشرطه بعد أن علمت القياده الحاكمه أن (سلامان) وصفها بالعتو و القهر الفكري و الجسدي .

وفي مسرحيه ((فلسطين الثائره)) يكون وراء تحول الرقيب (شارل)أحد جنود الانتداب البريطاني الى صديق للعرب بعد سقوطه جريحا وذهاب زميله (ألكسي) الى اليهود يطلب مساعدتهم فرفضوا ، بينما أسعفه شاب عربي .

وتتجسد قمه التحول المنطقي المقنع في مواقف الشخصيه عند

(*) ورد هذا في صفحه 93

أبي بكر الشبلي ، حيث بدأ هذا التحول ينمو رويدا رويدا ، الى أن بلغ قمة التأزم ، ثم بدأ الشبلي في الانحياز للخير شيئا فشيئا ، الى أن صار في نهاية المسرحية أحد أئمة التصوف الاسلامي .

غير أن بعض الشخصيات الأخرى تظل ثابتة على مبدأ أو فكرة آمنت بها من بداية المسرحية الى نهايتها ، كما هو الشأن في الحلاج الذي لم يزحزح ايمانه بمبدئه السامي الداعي الى الاصلاح الاجتماعي و السياسي كافة أصناف العذاب الى أن صلب من أجله ، و من مثل موقف موسى بن أبي غسان وعائشة الحرة اللذين ظلا رافضين لفكرة مفاوضة الاسبان و تسليم المدينة ، مصرين على ضرورة الدفاع عن غرناطة .

مع الاشارة الى أن معظم شخصياته الرئيسية مثبتة تاريخيا ، أما الثانوية و ان لم تثبت فلا نستبعد وجودها في تلك الفترة ، فشخصيات مسرحية ((العباسة)) مثل الرشيد و زبيدة و جعفر و العباسة و الفضل بن الربيع و السياف مسرور معرفة و مشهورة و قد شاركت في تلك الحادثة التي أدت الى كسر شوكة البرامكة ، كما أن شخصيات مسرحية ((مصرع غرناطة)) مثل أبي عبد الله الصغير و عائشة الحرة و موسى بن أبي غسان و يوسف كماشة و أبي القاسم عبد الله ـ هي الأخرى ـ أثبتت كتب التاريخ أنها عاصرت تلك النكبة و أسهمت في نسج خيوطها .

و نخلص الى أن الكاتب تقيد بالأصول الكلاسيكية في اختيار الشخصيات حيث قصر البطولة على العظماء في معظم ما كتب ، وحاول في القليل منها ترك هذا المبدأ ، ولكنه سرعان ما عاد الى الالتزام به من جديد .

وقد استطاع المؤلف أن يحمل من تلك الشخصيات المنبعثة من أعماق

التاريخ ، حية نابضة لا نستبد وجودها في أرض الواقع ، الا أن نظرته الى مجموعة من الشخصيات في بعض المسرحيات اتسمت بالقصر و اقتقدت الى الاعتدال ، بحيث حصر كل القيم الخير في شخصيات ، و ما يناقضها تماما في الشخصيات الأخرى المعادية لها ، وذلك في المسرحية الواحدة ، مخالفا بذلك الطبيعة الانسانية ، وحقائق النفس البشرية التي يتصارع فيها الخير مع الشر ، ولكنه استطاع في بعضها الآخر تدارك مثل هذه الحقائق .

واختلفت مواقف شخصياته منها من ظل مؤمنا بفكره أو مبدأ على طول أحداث المسرحية ، ومنها من لم يستقر على حاله ، وقد نجح المؤلف حينا و أخفق حينا آخر ، في خلق مسوغات مقنعة لذلك الثبات أو التغيير .

ثالثا :

الصـــراع المسرحي و أشكـــالـــه

أ ـ الصـــراع الـــداخلـــي

ب ـ الصـــراع الخـارجـــي

تقوم الحركه المسرحيه أساسا على الصراع ، و نظرا لأهميته في بنـاء
سرحيه ، فقد اعتبر روحها و عمود ها الفقري الذي عليه قوامها .

عرف الكثير من القضايا الفنيه في المسرح العالمي تاورا كبيرا ، ذلـا
القفزه الحضاريه التي عرفتها الانسانيه ، شملت معظم جوانب الحياه ، بما
ـا الأدب و الفن عموما ، فلم تعد طبيعه الشخصيات في المسرحيه كمـا
ـت لدى كتاب المأساه اليونانيه ، آلهه و أنصاف آلهه ، أو أمراء و ملوك ونبلاء
ا شاع ذلـا عند شعراء المأساه الكلاسيكيه في القرن السابع عشر لا سيما
د الفرنسيين ، بل أصبحت هذه الشخصيات و خاصه لدى الواقعيين ، من
ـه الناس ، فهم بشر عاديون لا يحملون أي تفويض الهي أو سلطوي ،
ـذا قيل عن طبيعه هذا التاور " ان المسرحيه نزلت من السماء الى الارض"
ـل هذا التاور أيضا الحوار (اداه التعبير) فلم يعد شعرا كمـا
ن عليه خلال الأربعه عشرة قرنا الماضيه ، بل زاحمه النثر في مرحلـه
ـس ثم اطرده - أو كاد - في الآونه الأخيره من المسرح العالمي بصوره
اد تكون كاملـه .

أما الصراع فقد كان خارجيا[1] في المأساه الاغريقيه ، حيث يخـوض
ـالها صراعا عنيفا ضد قوى غيبيه خارجيه ، أو ماديه (بين شخصيتين)
ـس نحو ما يلحظ على شخصيات (اسخيلوس) و (يوربيدس) و (سوفوكليس)
ـتي تصارع في الغالب القوه الخارجيه المتمثله في الآلهه و القدر و الطبيعه

---

(1) يعرف مندور الصراع الخارجي في المسرحيه اليونانيه بقوله : ((الصراع الذي يجري بين بطل المسرحيه و قوه خارجه عن ذاته ، وقد تكون تلك القوه شخصيه أخرى في المسرحيه ، كالصراع الذي يجري مثلا بين " بروميثيوس" احد البشر وصانع الحضاره وبين الاله المتجبر "زوس" ...)) الأدب و فنونه / ص 111 ، ويعرفه عبد القادر القط تعريفا قريبا من هذا ، أنظر كتابه / من فنون الأدب / ص 28

وما إلى ذلك من معتقدات اليونان .

أما في القرن السابع عشر فأصبح الصراع داخليا (نفسيا) اذ تحول الى محاربة المشاعر و العواطف و القيم الاجتماعية عندما يقع بينها تعارض، كأن يكون بين الحب و الواجب ، أو بين العقل و القلب ، وخاصة عند (كورناي) و (راسين) ، بل إن بعض كتاب هذ القرن وظفوا بقية عناصر المسرحية لخلق هذا الصراع الذي ينشب في نفس البطل بغية ((تحليل النفس البشرية وتفسير السلوك الانساني)) (1) ، ولذا قيل عن (راسين) انه ((مصور العواطف)) (2) .

ظل الصراع في المسرحية داخليا بالدرجة الأولى إلى أن جاء كتاب العصر الاليزابيثي بأنجلترا ، فمزجوا في هذا العصر بين الشكلين ، وظهرت أولى المسرحيات التي يسير فيها الصراع الخارجي جنبا الى جنب مع الصراع الداخلي (3) .

أما لدى الكتاب الواقعيين فيعود الصراع الى شكله الخارجي ، غير أن هناك فرقا بين الصراع في مسرحياتهم و بين الصراع في المسرحيات الاغريقية فالأبطال لا يواجهون القوة الغيبية ، بل يواجهون القوة المضادة المتمثلة في فساد الأنظمة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية ، أو السيطرة الاستعمارية أو جبروت الحكام و استبدادهم ، و بمعنى أدق فان شكل الصراع أصبح بين أفراد ينتمون الى طبقات اجتماعية متباينة ، و من الملاحظ - كما يقول مندور - أن هذا التطور في شكل الصراع قد ارتبط بتطور وظيفة الأدب المسرحي الذي

---

(1) محمد مندور / الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما / ص 75

(2) محمد مندور / الأدب و فنونه / ص 115

(3) الأردس نيكول / علم المسرحية / ص 136

الذي لم يعد يحاول تحليل السلوك البشري و بيان الدوافع ،بل في نقد الأوضاع الاجتماعيه المختلفه (1) .

و من خلال تمعننا لأشكال الصراع في مسرح عدنان ،لاحظنا أن شخصياته خاضت صراعات داخليه ،و أخرى خارجيه ،و أحيانا داخليه خارجيه ،شأنه في ذلك شأن معظم كتاب المسرح ،و سنفصل القول في كل شكل .

1 - الصراع الداخلي (النفسي): و ينشأ عن تصارع عاطفتين أو نزعتين في نفس البطل أو البطله ،كالذي دبّ في نفس العباسه أو نفس موسى بن أبي غسان في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) ،أو في نفس الشبلي ، فالصراع الذي خاضه الشبلي مثلا ناتج عن تصارع المادة و الروح ،و بالتالي حدوث ذلك التمزق و تلك الحيره التي عانى الشبلي حيث قال :

تـرى من كنت ؟ لا أعرف ... من أمري سوى الظن

أ انسان أنا ؟ أم كنت ... عفرتا من الجن

و هل نفسي على ما كان ... من سوآتها مني ؟ !.

أرى في نفسي الضدين ... من قبح و من حسن

فماذا كنت ؟ لا أدري ! ... ونفسي لم تكن مني (2)

فكثره علامات الاستفهام تدل على شده حيرته أمام ماهيه الذات الانسانيه ومدى علاقتها بالنفس ،الشيء الذي جعل بطل المسرحيه يتساءل عساه يحصل بجواب عن هذا التمزق الذي عاناه ،وعندما احتدم الصراع في نفسه

---

(1) الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما / ص 75

(2) أبو بكر الشبلي / ص 43

لم يجد بدا من الاستنجاد بخير النساح المتصوف الشهير ، فتوسل اليه قائلا :

يا (خير) من لي بالدليل ... وقد توعرت الدروب

أنا حائر ، أعمى تعيث ... به المواحس و الكروب

أبغي الاثابه و الجزاء ... و أين من أعمى مثيب (1)

ولكن الشيخ لا يرحم توسلات هذا القائد الحائر ، فيعنّفه و يؤنبه على تلك التصرفات يوم أن كان سيفا في يد الأمير الموفق مسلطا على الرقاب ، وتتحول المقابلة بين الشيخ و القائد غلاب الذي جاء صحبة الشبلي ، الى مشادة كلامية ، يرتفع فيها الحوار الى مستوى الجدل الفكري الراقي ، حول القضايا السياسية ، ويدخل الصراع ((مرحلة جديدة ، فبدلا من أن يهدئ المتصوف الزاهد نفس الشبلي نجده يوجه اليه الاتهامات العنيفة ، ويرافق خروج القائد غلاب محيي الانباء بهجوم الزنج على قرن بغداد))(2) وهنا يتقدم النساح من الشبلي يتفحصه قائلا :

ماذا عزمت ؟ وقد توضح ... حت الأمور كما ترى

أعرفت دربا أم جبنـ ... ـت و ذقت ذعرا بالعدى

الدرب دونك واضح ... لا لبس فيه ، ولا دجى

فاختر لنفسك ما تحب ... من النعيم أو الأذى (3)

في هذا الموقف الدرامي الذي كان بمثابة اختبار حقيقي للشخصية ، تزداد

---

(1) المصدر السابق / ص 58

(2) من محاضرة : نسيب نشاوي

(3) المصدر السابق / ص 57

...الشبلي انقساما ، ولا يدري أي الظالمين يشايع ، ويتجلى ذلك الانقسام
... أن البطل أمام امرين حرجين :
...ا أن يسير مع الأمير في ردّ شغب الزنج فيحفظ لنفسه المال و الجاه ،
...اما أن يسكت عن فتنه الزنج ، لأنهم ظلموا ، فانتقموا لحقوقهم (1) ، وتكون
...اتمه الصراع النفسي بين الماده و الروح ، أن تنتصر الروح ، لقد اعتزل
...شبلي الناس ، وعزف عن مناصره الطرفين الظالمين و ارتضى لنفسه
...لانسحاب من معركه بين ظالمين ، وآثر حياه الزهد على مناصب الدنيا
...بهارجها .

و في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) يقوم الصراع الداخلي في أعماق موسى
...ن أبي غسان بين العاطفه (حبه لخطيبته زينب) و بين الواجب (دفاعه
...ن غرناطه) فلم يخضع لهذا الصراع ، بل حسمه منذ البدايه لصالح الواجب
...بالرغم من شوقه لرؤيه زينب التي غاب عنها مده شهر قضاه في مطارده القوط
...لا أنه لم يذهب - بعد عودته - مباشره لرؤيه خطيبته رغم أنها بعثت
...ايتها في طلبه ، بل اتجه فور وصوله الى قاده الجيش الغرناطي ، يشرح
...هم ما وقع له في تلك المعركه ، و يحثهم على توحيد الصف ، بعدما وحّد
...لعدو صفوفه ، أما الجاريه فسمعت منه هذا القول :

حبّي لزينب لم يزل	كالطود لا يتزعزع
متمكّن في القلب لا	يبلى ولا يتصدّع
حبّي لزينب لا يؤخّر	واجبا أو يمنع

---

(1) من محاضره نسيب نشاوي

عقدت عليا عشيرتي أملا كحم يسطـــــع (1)

ويزداد الانتصار للواجب في أحداث المسرحيـــة المتلاحقة زياره موسى لزينـــب في قصر والدهما (يوسف كماشه) كان الهدف من ورائها الاستعانه بأبيهـــا في الضغط على الأمير وحمله على دخول المعركة ،أي أن الدافع الى تلك الزيـــاره هو تأكيد اعلاء الواجب على الحب ،وعلمت زينب أن الهدف من زياره موسى لبيت والدهـــا لا لرؤيتهـــا وانما لما هو أسمى من ذلك فقالت لحبيبها :

هل كنت تقصد رؤيتـــي أم كنت تقصد والدي ؟

أم جئت تبغي ناصـــرا و تروم كفّ مساعـــد

خلفتني نهب السقـــام ونهب جهد حاسـد

وا خيبه القلب الجريـــح من المحب الحاسـد (2)

يرد عليهما موسى بأبيات تشع حكمة ،وقد تخلل الوفاء للوطن في نفسه وعلا على حبه :

إن نحن لم نخلص للأو طان كما يقضي الابـاء

كيف السبيل الى الوفـاء وكان ينقضنا الوفـــاء

ان الذي خان الامانـة ليس يردعه الحيـــاء

أرض الفتى ليست للتـــراب كما يحدد ها الغبـــاء

أرض الفتى التاريخ أشرف ساطها وهي الرجـاء (3)

---

(1) المصدر السابق / ص 491

(2) المصدر نفسه /ص 1511

(3) المصدر نفسه /ص 111

يتأكد هذا أكثر عندما يأتي لوداعها في بدايه الفصل الرابع فتصاب الهلع و تصرخ قائلة :

رحماك (موسى) هل رفقت بأضلع و أسوت صدرا (1)

يرد عليها " وهو واقف بالباب يتأهب للخروج " :

شرف الديار على الكريم من الحياه أجل قدرا (2)

ند تغليب الواجب على العاطفه في شخصيه موسى لم نحس بأي افتعال و تكلف ،لأنها اتسمت على طول أحداث المسرحيه بالبطولة والايمان العميق بالعروبه و الاسلام ،فهو مثال لأولئك العظماء من الرجال الذين وهبوا حياتهم للدفاع عن أوطانهم ،وطبيعه مثل هؤلاء أن يتساموا عن العواطف و أماني النفس ،و يسلموا قيادتهم للعقل ،ولعل هذا ما جعل الصراع في بدايته فاترا ،لأن انتصاره للواجب كان متوقعا ، منذ عودته من الصحراء الى أن أمكن له بمؤازره عائشه الحره أن يحمل أمير غرناطه و أشرافها على خوض معركه فاصله ،بعد صراع بينه و بين حاكمها أبي القاسم الداعي الى التفاوض مع الأعداء ،وظل متمسكا برأيه في الدفاع عن الحمى الى آخر المسرحيه حيث رفض التوقيع على صك التسليم ،وأبعد أبا القاسم الذي قدّم له الوثيقه من طريقه واتجه صوب الباب شاهرا سيفه قائلا :

أنا لن أقرّ وثيقه فرضت و أخضع للعدى

....

---

(1) المصدر السابق / ص 51

(2) المصدر نفسه / ص 51

انـي رسمت نهايتـي ببدي ولـن أتردد ا

كنت الحسام لأمتـي و اليوم للوا ـن الفدى (1)

م يستجب أحد لندائه، كما لم يستجب هو الآخر لنداء الحب رغم توسلات زينب التي طالبته بالابقاء على نفسه، و الموافقه على التسليم لأنـه ي نظرها يحقق لها العيش مع خايدها .

هنا تبدو حقيقه الصراع لأن البطل بين خيارين ، هل يستجيب لنداء ينب (الحب) أم يلبي نداء الوطن (الواجب) و دون تردد حسم الشاعر صراع في نفس موسى بانتصار الواجب على العاطفه ، حيث خرج موسى لمقاومه و الدفاع عن الوطن .

ينما نصر الشاعر الحب في النفس زينب على الواجب رغم محاولات موسى متكرره بأن يجعلها تضع الواجب في المقام الأول ، ولكنه لم يفلح ، والشاعر يب في هذا لتحقيق التباين في المواقف ، تقول وهي ترد على موسى :

لغه الحماسه لا تفيد ـد مع النساء و تنفع

. . . . . .

لا تنس أني في الهوى أنثى أخاف و أخشع (2)

دم الكاتب على تصوير الحالات النفسية المنكسره في مثل هذا الصراع م في شخص زينب ، حين تعمل حاريتها على نصحها بأن الحياه منحتها م تمنح غيرها ، من جمال ومكانه اجتماعيه راقيه في كونها ابنة وزير يه قائد الجيش ، فتناجي زينب نفسها معبرة عما يختلج في قلب

) المصدر السابق / ص 123

) المصدر نفسه / ص 108

تل فتاه مثلهـا :

ماكان مجد أبي ليدفع ... من أسى عني و يمنع

أحسبت قلبي غير قلب ... الناس لا يأسى ويجزع

أنا في النوازع (*) و الهوى ... أنثى لها في الحب مشرع (**)

و يروّعني شجو العشير ... اذا تبرّم أو توجع (1)

وفي مسرحيه ((العباسه)) يقوم الصراع بين الحب و الوفاء ، أحبت العباسه جعفر البرمكي وزير أخيها (هارون الرشيد) ، و ولهت به في مجالس الرشيد ذاكرا لما له من خصال تحبذها المرأه في الرجل كالشباب و المال و الذكاء و المنصب و قوه الشخصيه ، و غيرها من الصفات الحميده التي جاء بعضها على لسان وصيفاتها ، كقول صالحه :

لله (جعفر) من فتى ... كالكوكب المتوقّد

حلو الشمائل شيّق ... بشبابه المتأوّد

يمناه ترشح بالندى ... للسائل المسترفد

وحسامه يوم الوغى ... للظالمين بمرصد (2)

وقول عاتكه :

خبر الأمور ولم يضق ... ذرعا ولم يتبلد

....

سلست له شمس الأمور ... وكل صعب محمد (3)

(*) النوازع : الوساوس

(**) مشرع : ورد الماء

(1) المصدر السابق / ص 103

(2) عدنان مردم بك / العباسه / ص 17

(3) المصدر نفسه / ص 18

فالصراع هنا قائم بين الحب و الواجب (الوفاء بالعهد) ،فقد عقد الرشيد قران أخته العباسه على جعفر دفعا للشبهات و الحرام ،و منع أن يكون بينهما ما يكون بين الزوج و زوجته، فالرشيد – كما ورد في مقدمه المسرحية و تؤكده الروايات التاريخيه – كان شديد الشغف بمسامره شقيقته العباسه و مسامره وزيره جعفر و الاستماع الى أحاديثهما ، ولكن التقاليد العربيه كانت لا تبيح للأجانب رؤيه الحريم ،فلم يجد الخليفه حلا سوى هذه الحيله (الزواج الصوري) التي تدفع الشبهات ،و الى هذه الحقيقه تشير العباسه في مطلع الفصل الأول في قولها :

زوجت (جعفر) باختيار ... أخي ولم أذمم مصيري

لكنما لسياسه خرقاء ... من خطل المشير

حلئت (*) عن ورد العشير ... ولم أمتع بالعشير (1)

و يمتد الصراع على طول المسرحيه من هذه المأساة التي تعيشها العباسه بين حبها لجعفر ،و وفائها لسياسه الرشيد ،أو انتقل خضوعها للتقاليد العربيه ،و تقوم زبيده عدوة آل برمك بتغذيه هذا الصراع ،و اتهامها بالتآمر مع جعفر و الفرس على الخلافه الاسلاميه (**)،فترد العباسه بألم مصوره ذلك الصراع المأساوي بين حبها و عقلها :

وحدي (لجعفر) ما علمت ... وغربه ما كان يخفى

وحد كموثق الضرا ... يمور أوحاعا و يافى

لو كنت أملك حيله ... لسلكت أمرا كان أهدى

(*) حلئت : منعت عن شرب الماء

(1) المصدر السابق / ص 29

(**) في مواضع كثيره منها / ص 35 – 36 – 38

وتبعت ما يقضي علـيّ القتل فيما كان أحدى
ما حليتي فيما اجترحت من الأذى وخلقت أنثـى (1)

لعل خير ما يصف اضطرابها قولها وهي تحاور احدى وصيفاتها :

أنا ريشه في عاصف راحت تعاوى دون غايـه (2)

ولكن حبها لجعفر جعلها تستهين بأوامر الرشيد ، وبقدسيه الأعراف العربيه ، فاتصلت بجعفر وحذرته مما يحاك له ، وطالبته بالفرار ، وكان ذلك الحب سببا أيضا ، في دفاعها عن جعفر أمام الرشيد ، عندما طالبته بمنحه ولايه حزاء لاخلاصه له (*) .

وهكذا فان اتصالها بجعفر والدفاع عنه هو مراميه البعيده ترجيح لصالح الحب وحسم للصراع الداخلي في نفس العباسة ، وهو انتصار ابيي ربما أخذ شكل الضروره ، لأن الحنين الى العشير ، وتكوين الأسره ، الى غير ذلك سجايا فطرت عليها المرأه ، وقد صرّحت العباسه بهذا في أكثر من موضع في المسرحيه كقولها :

هل كان من عار عليّ اذا حننت للعشير
أو رحت اهتف من حوى في ظلمه الليل الضرير
والله أوصى بالعشير بآي محكمه المنير (3)

وكقولها أيضا :

---

(1) المصدر السابق / ص 59

(2) المصدر نفسه / ص 26

(*) ورد ذلك في / ص 100

(3) المصدر نفسه / ص 28

كقولها أيضا :

مابال كل حليله نالت من الحب الكفايه

ومنعت عن نيل القليل من المحبه و العنايه (1)

هكذا راعى عدنان ازاء انتصار الحب على الوفاء ، التكوين النفسي و البيولوجي لمرأه ، ولو رجح كفه الوفاء لكان ذلك مخالفا لطبيعه المرأه ، ولكنها (العباسه) بكت بألم عندما عرفت نوايا جعفر في التآمر على الخلافه الاسلاميه لتكوين دوله فارسيه ، فقالت بألم :

ماحيلتي فيما اقترفت من الأذى وخلقت أنثى (2)

ان استخفاف العباسه بأوامر الرشيد ما هو في مغزاه الحقيقي إلا صراع آخر ضد التقاليد و الأعراف التي منعت اختلاط الدّم العربي بالأعاجم في مرحله اشتعل فيها فتيل الصراع الشعوبي ، غير أن عدنان لم يتعمق في هذه الظاهره (النسيز بين الأجناس) جيدا و اكتفى بالاشاره اليها على لسان العباسه وهي ترد على جاريتها :

ماكان (جعفر) بالهزيل من الرجال ولا القصير

يمنى اذا انتسب الرجال لـ(هرمز) (*) أو (أزدشير) (**) (3)

ونجد شذرات لهذا التبر العنصري في مسرحيه ((العباسه)) لعزيز أباظه.

---

(1) المصدر السابق / ص 26

(2) المصدر نفسه / ص 58

(*) هرمز : من أكاسره الفرس

(**) أزداشير : من أكاسر الفرس

(3) المصدر نفسه / ص 28

حيث تقول عليّه لأختها العباسه :

أتحدين و ما أصبحت إلا برمكيه

ان زوجي قرشي أنجبته قريشيه (1)

ومثل هذا الصراع بين الحب و التقاليد من القضايا التي أولاها كتاب المسرحيه الشعريه عنايه خاصه ،و ان اختلفوا في ترجيح كفه الصراع، فشوقي ينصر الحب على التقاليد في مسرحيه ((عنتره)) ،فيجعل عبله تتحدى تقاليد البادية التي تمنع الفتاه من الزواج بمن صرّح بحبها ،بينما تخفق ليلى في تحدي هذه العقبه (الزواج من قيس) في مسرحيه ((مجنون ليلى))،و يعد هذا من عيوب مسرحيات شوقي ،لأنه لم يتعمق الصراع جيدا في نفس ليلى بين حبها للمجنون و زواجها من غيره ، يقول منذور ((فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثارا قويه لذلك الصراع ،و لا تمزقا داخليا عنيفا يهزّ مشاعرنا ، و على العكس مرّ هذا الصراع مرورا هينا ، فوالد ها يفوض لها الأمر ،ويترك لها الخيار فتفضل في سهوله و يسر ورد الثقفي على قيس ،دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا .)) (2).

واذا كان عزيز اباظه قد حاول تجنب مثل هذا العيب ،فانه وقع في الهوه نفسها ،ولكن بصوره مناقضه لأستاذه في مسرحيه ((قيس و لبنى)) القريبه الشبه من ((مجنون ليلى)) ،حيث لم يجعل لهذه العاده المتحكمه في نفوس عرب الصحراء ، أي سلطان ولم يتوقف كثيرا ((لتحليه هذا الصراع، بل

---

(1) أحمد سليمان الأحمد / دراسات في المسرح العربي / ص 156

(2) مسرحيات شوقي / ص 44 ،ومحمد الدسوقي / المسرحيه / ص 54

سار بالحب سيرا حثيثا الى الزواج دون أن تكون هذه العاده عائقا قويا ...)) (1).

ان الصراع الداخلي (النفسي) الذي أشرنا اليه في مسرحيه ((الشبلي)) و ((مصرع غرناطه)) و ((العباسه)) القائم على التعارض بين القيم والعواطف الحب و الواجب ،أو بين الحب و التقاليد ،أو بين العواطف المختلفه، ظاهره من أهم الظواهر لدى كتاب المأساه الكلاسيكيه الغربيه، في القرن السابع عشر وخاصه في فرنسا ، حيث اشتهر به كل من كورناي و راسين وغيرهما ففي مأساه ((السيد)) لكورناي يجري الصراع في ((نفس بطله المسرحيه بين الحب و الواجب ،عندما اشتبك السيد خايمها المحبوب مع أبيهما في معركه قتله فيها ،فتمزق قلب الفتاه بين حبها لخايمها و واجبها نحو أبيها ،و أصبح هذا الصراع الداخلي هو المحرك الأساسي لأحداث المسرحيه كلها .)) (2).

وفي مسرحيه (راسين) الشهيره ((أندروماك)) و التي تعد ـ كما يقول الأردنيكول ـ أنموذجا لمدرسه فرنسيه بأكملها في كتابه المأساه نرى صورا عديده لهذه الصراعات الداخليه ((صراعا في عقل أندروما ناشبا من حبها لولدها و من وفائها لزوجها المتوفي ،وصراعا في عقل هرميون ناشبا من غيرتها من أندروماك و من حبها لبيروس ،وصراعا في عقل بيروس ناشبا عن حبه لأندروماك و حبه لأندروماك ،ثم صراعا في عقل أورست ناشبا عن حبه لهرميون و كراهيته لبيروس)) (3).

---

(1) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 57

(2) محمد مندور / الأدب و فنونه / ص 114

(3) علم المسرحيه / ص 137

2 - الصراع الخارجي (*) (الخفي) : وهو الشكل الثاني للصراع في مسرح عدنان عوقد اعتمد على هذا النوع في تحريك أحداث بعض مسرحياته ، ويتخذ هذا النوع شكلين :

أ - الصراع ضد الاستبداد الذي تحاول بعض الفئات الحاكمة ، فرضه على أبناء شعوبها ، كالذي تخوضه شخصيات مسرحيه ((الاتلنتيد)) ((الحلاج)) و ((المغفل)) وغيرها ، فالصراع في هذه المسرحيات يتخذ طابع الثوره على فساد الانظمة الاجتماعيه و السياسيه بشكل خاص في تلك البيئات التي اختارها المؤلف .

ب - الصراع من أجل الحريه و الاستقلال ، لطرد القوه الاستعماريه التي فرضت سيطرتها على تراب غيرها ، من مثل الذي تخوضه شخصيات ((غاده أفاميا)) و ((فلسطين الثائره)) و ((ديوجين الحكيم)) و ((دير ياسين)) .

وفي كلا النوعين - ان صح التقسيم - لا تواجه الشخصيات في صراعها الخارجي القوه الغيبيه كما هو شائع لدى كتاب المآسي اليونانيه ، بل إن القوه المضاده للشخصيات في مسرح عدنان ، هي قوه أفراد يمثلون اتجاهات مختلفه ، ومن تعارض أهداف و مصالح هذه الفئات ينتج الصراع ، وهذا هو الفرق بين الصراع في مسرح عدنان ، والذي تعتمد المسرحيات الحديثه لا سيما الواقعيه منها ، وبين الصراع في المسرح الاغريقي .

فالصراع الذي أجراه المؤلف في مسرحيه ((الاتلنتيد)) قائم بين القوه السياسيه الخاشعيه ممثله في أعضائها (عازر) و (يوشافط) و (شمعون)

(*) سبق و أن عرفنا الصراع الخارجي / أنظر ص 249 من هذه الدراسه .

(حابي) التي استأثرت بمقاليد الحكم ، و أمكن لها أن تصرف السواد الأعظم
ن الشعب عن سبيل التفكير السليم ، باعتمادها سياسة التزييف و التضليل
تي أنتجتها الأنظمة الاستبدادية لتظل عروشها قائمة ، فتمد الى المبالغة
ي اقامة المهرجانات و الاستعراضات و الملاعب و ما الى ذلك من وسائل
تى يظل الشعب في تيه أعمى .

ول (عازر) أحد أعضاء الحزب الحاكم مشيرا من الشرفة الى تلك الملاعب
السيراك و اللافتات ما مئنا زميله يوشافط :

تلك المسارح شبدت حتى يظل الوعي عازب (*)
و الرأي صرف القوم عن حدّ الأمور الى الملاعب
سنداك نلهي الشعب حتى لا يقوم بهم شاغب (1)

نما تحاول الفئة الواعية ـ الطرف الثاني للصراع ـ من أبناء الأتلنتيد ، و التي
زلها المؤلف بأعضاء حزب الوسط (أوراس) و (أبسال) و (سلامان)
(هيليس) و (بيدا) الذين يمثلون القوة المضادة لسياسة الحزب الفاشي ،
حاول هذه الفئة النيرة في صراعها مع القيادة كشف الألاعيب السياسية ،
بث روح الوعي و اليقظة في أوساط الشعب الذي ضاع وراء ذلك الزيف
ذي تصانعه القيادة الحاكمة .

يحتدم الصراع بين القوتين ، فتلجأ السلطة الحاكمة الى اعتقال (أوراس)
يم الحزب بدعوى افساد عقل الناشئة ، و خيانة البلاد ، ويرد (يوشافط)
ى (سلامان) الذي جاء يستفسر عن سبب اعتقال زعيمهم :

---

*) عازب : شارد

1) عدنان مردم / الاتلنتيد / ص 76

(أوراس) في نظر القيادة مفسد جاز النهايه

بذر الفساد مغمورا بالنشء عن هدف وغايه (1)

مما يؤدي الى تحول في مصير الشخصيات الأخرى التي وان كانت لا تؤيد الوضع ، فهي على الأقل لا تنقده ، فتنضم هذه الشخصيات الى صف (أبسال) الذي بدا منذ المشهد الأول معاديا للنظام وسياسته القائمة على اذلال الشعب.

ويزداد الصراع وضوحا بين القوتين غير المتكافئتين في بقية الأحداث، حيث تلجأ السلطه الحاكمه الي تضييق الخناق على (أبسال) و (سلامان) فترسل عيونها لرصد أنفاس هذه الشخصيات المعارضه ، على حد تعبير (عازر) وتوضع بيت (هيلين) تحت مراقبة رجال الشرطه ، ويعرض عليها عازر الشهاده ضد زوجها في المحكمة التي ستقام له ، ليكون طعما لأنصار (أوراس) ، وتخبر (هيلين) أتباع زوجها بالأمر ، وينشأ جدل كبير بينهما ، ينتهي بالموافقة على الذهاب الى المحكمه لا للشهاده ضد زوجها ولكن لتكشف للشعب زيف السلطه الحاكمه ، غير أن القاضي يرفض حديثها عندما تبدأ بالتعريض بالقياده ، وتصر على موقفها فيأمر باخراجها عنوة ، ثم يطعنها أحد الجنود فتسقط شهيده ، وتكون تلك نهايه الصراع والمسرحيه معا ، بأن تم للسلطه الحاكمه وبوسائلها المختلفه - الترزيف لعامه الشعب والتنكيل بالفئه الواعيه بعد أن رفضت المساومه - من أن تحسم الصراع لنفسها وتحقق ما تسميه باستتباب الأمن .

كما في مسرحيه (الحلاج) التي وقف فيها هذا المتصوف الثائر ، الذي

---

(1) المصدر السابق/ ص 39

لا يعرف المداهنه ولا التقيه ، ولا يرضى بأنصاف الحلول ، يصارع القوه الحاكمه في بغداد ، ويا الب باقامه ((خلافه ليس بينها و بين الجمهور نفور ، و تعمل كي تزيل من ثقوب الدوله ما بينها من نفور اجتماعي ، وتزيل ما بين الفرق من نفور ديني و تحطم ما بين الطبقات من تفاوت مادي))(1).

وقد لخص الحلاج منهجه الاصلاحي ، عندما سيق الى المحكمه ، حين رد على القاضي محمد بن يوسف الذي اتهمه بالسعي الى اشعال فتنه بين المسلمين ، يقول الحلاج مخاطبا أعضاء المحكمه :

ماذا يضير اذا دعو ت الى الصلاح بما جهارا
من قال ان الدين غض الطرف ذلا و انكسارا
الدين اسعاد النفوس وغوث أفئده الحيارى (2)

ثم يقول ثانيه في الموقف نفسه :

لم نأت عن عبث ولم يك بؤسنا في النفس فاطره
سوء السياسه أفسدت ذمم الورى حرّا و حرّه
جئنا لنبعث في النفوس يقينها و نزيح غمره (3)

امر الحلاج في مرحله كان فيها أحوال المجتمع العباسي تنذر بالتحلل والانحدار من حيث الجوانب الفكريه و السياسيه و الاجتماعيه ، ففي الجانب الفكري ا أصبحت أنديتها أروقه للسفسطه ، وغدت مساجدها ساحات

---

(1) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / ص 93
(2) عدنان مردم بك / الحلاج / ص 119
(3) المصدر نفسه / ص 119

لعراك و القتال بين الحنابله و الأشاعره و المعتزله و الصوفيه و المنجمين
السحره ، فتمزقت وحدتها الفكريه ، وانحلت أخوتها القلبيه (1)) و في الجانب
لسياسي ، ((أسرفت بغداد على نفسها في السياسه فنجمت الأحزاب
الشيع و الفرق ، مقنعه و سافره ، عربيه و أعجميه ، مؤمنه و ملحده ثائره
رجعيه (2))) ، و الأمر نفسه في المجالين الاجتماعي و العسكري ، و في قمه هذا
لمجتمع العجيب ، الخليفه المقتدر ، وهو صبي عربيد ، أحب جاريه روميه
سلّم لها أمور الدوله ، وكان ـ كما يقول ابن الأثير ـ لا همّ له سوى اللهو
ي قصره بين عشر آلاف خصيّ من الصقالبه و الجواري و الغلمان (3) .

في هذا الجو المناقض و المضطرب أعلن الحلاّج ثورته ، ولكنه عجز
ن التغيير فصلب ليكون مسيحا ثانيا ، و بتعبير آخر حسم المؤلف الصراع ،
صالح القوه الحاكمه في بغداد التي اتحدت في مواجهه هذا الخطر الذي
ات يهدد مصالحها ، و في الحوار الدائر في السجن بين الذلفاء و أحمد
السجّان ما يكشف عن طبيعه هذا الصراع :

لذلفاء :

إن البطانه شمرت	للكيد في وضح النهار
هبت لتحمي نفسها	بقواضب سطعت كنار
جزعت على العرش المصدع	أن يؤول الى انهيار
تبغي الثراء بكل أسباب	المكيده و الشنّار (4)

---

(1) المرجع السابق / ص 91

(2) المرجع نفسه / ص 91

(3) المرجع نفسه / ص 91

(4) الحلاج / ص 84

و نلاحظ أن الشاعر حسم الصراع الخارجي في مسرحيتي ((الحلاج)) و ((الاتلتتيد)) بانتصار القوه الغاشمه ،ويبدو أنه مصيب فيما ذهب اليه ، ذ لا يمكن أن نعد هذه نظره تشاؤميه ،ولا أن نصنفه ضمن الكتاب الذين يخلقون ابطالا سلبيين ،فكيف يتسنى للحلاج الانتصار ،وقد وقف في وجهه حكام بني العباس و بطانتهم و ألبوا عليه الناس ،بينما وقف مجده في مواجهتهم وهي وقائع يؤيد ها التاريخ ،و كيف ينتصر أبطال الأتلتتيد و هم قلة من أحرار تلك البلاد ،يجابهون قوة لها من الامكانات الماديه و البشريه مالم يتوافر لهم .

ب- أما الصراع الخارجي مع المستعمر فيبدو في ((غاده أفاميا)) ، ((فلسطين الثائره)) و ((ديوحين الحكيم)) و ((دير ياسين)) ، حيث دخلت جميع شخصيات هذه المسرحيات في صراع لا يعتمد الكلمه سلاحا ، كما في ((الحلاج)) و ((الأتلتتيد)) و ((القسم)) ولكنها تؤثر القوه على القول لأن الطغاه في أي زمان و مكان لا يصغون الاّ الى لغه القوه ،وهي لغه المصر التي تزيل الوقر من الآذان و الغشاوه من الأبصار،و تحيي الضمائر، وتزلزل المكان و الانسان ،فالحقوق لا بد من أن تنتزع بحدّ السيف ،وقد عبّر (شارلي) أحد جنود الانتداب البريطاني في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) عن هذه الحقيقه في حواره مع زميله (جون) :

الأرض تؤخذ عنوه بشبا السلاح وتقتسم

تحنى بحق الفتح للأقوى كفيء من نعم (1)

وقد وعى حكيم اليونان (ديوحين) هذه الحقيقة أيضا ،في رده على تلميذه

---

(1) فلسطين الثائره / ص 21

كرايتس) و (هيلين) خطيبة (زينو) اللذين طلبا منه الذهاب الى الطاغيه فيليب) قائد الغزاه ليرحموه أن يكف أذاه عن شعب أثينا ،وقد رفض (ديوجين) بناء هذا العرض و فضّل الموت على حياة الذل و المهانه :

أنا لن أطأطئ جبهتي ... كانت تدلّ على السمى

و أمدّ راحة خانع ... مستسلم يبغي القرن (*)

و الموت أطيب من حياة ... بالذل أراه تحتذى (**) (1)

ن الصراع الخارجي الذي خاضته شخصيات هذه المسرحيات يتجه نحو هدف حد هو تحرير تلك الأوطان من براثن المحتلين سواء أكانوا صهاينه ي فلسطين أو ديرياسين ،أو رومان في أفاميا و أثينا ،وهو في مراميه بعيده صراع الانسان ضد قوى الشر و الطغيان ،سواء أكان هذا الشر صريا كما في فلسطين،أو استبداديا كما في الأثلنتيد و الحلاج و القزم، و استعماريا كما في مسرحيتي ((ديوجين الحكيم)) و ((غاده أفاميا)) .

و هكذا أحسن عدنان الصراع الخارجي في مسرحه بين فئتين انعدم بينهما التكافؤ ، ـ الأولى مسيطره ،والثانيه أقل منها شأنا ـ وتعارضت أهدافهما ،فحاولت كل فئه بوسائل مختلفه ترجيح الكفه لصالحها ،ونجح المؤلف الى حد كبير في خلق مسوغات ذلك الانتصار ،وقد تجسد هذا الصراع الخارجي أو الحسي على حد تعبير عزالدين اسماعيل (2) ، في القتل و السجن ،و الصلب ،والمضايقه ،و ما أشبه ذلك ،وكانت نهايه الصراع ـ دائما ـ لصالح قوى الشر و الطغيان ،لأن مسرحياته عباره عن مآس تاريخيه ،و بيئته

(*) القرن : الثواب

(**) تحتذى : تطلب بذل

(1) عدنان مردم بك /ديوجين الحكيم/ص 135

(2) الأدب وفنونه /دار الفكر العربي القاهره / ط 8 /1983/ص 194

أساه وفقا لمبادئ الكلاسيكيه أن تكون النهايه محزنه ، اذا ما استثنينا رهيه ((غاده أفاميا)) التي كانت شخصياتها تملك من المؤهلات ما ح لها بذلك الانتصار .

يفهم من هذا أن الصراع المسرحي قائم على أساس الصراع الخارجي المحض، النفسي المحض ايضا ، وانما راعينا في تلك التقسيمات السابقه لأشكال راع عنده ، الفلسفه و الحضور الأكبر ، فقد لجأ الى المزج بين هذين الشكلين السرحيه الواحده ، فالى جانب الصراع النفسي (الداخلي) في مسرحيه (العباسه)) ، وهو الأساس ، نجد صراعا خارجيا (حسيا) آخر بين عباسه و زبيده ، و بين العرب بزعامة الرشيد و زبيده ، و بين الفرس بزعامة فر البرمكي ، وقد وظفه الكاتب لتعميق احساس العباسه بالتمزق و الحيره ، انقسام الذي تعانيه بين قلبها و عقلها ، كما هو واضح في قولها الذي (1) ت الاشاره اليه ، و هذا المزج بين الشكلين في المسرحيه قديم ، عرفته سرحيه الانجليزيه في العصر الاليزابثي ، حيث ظهرت فيه أولى المسرحيات ي يسير فيها الصراع الداخلي جنبا الى جنب مع الصراع الخارجي ، على ب ما نوهنا به سابقا .

---

(1) انظر / ص259 من هذه الدراسه

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسه مسرح عدنان مردم بك الشعري ، من حيث الشكل و المضمون ، معتمدا - أساسا - على النصوص المسرحيه ، و مستعينا بما أمكن العثور عليه من مراجع .

و بعد دراسه و تحليل مختلف جوانب الموضوع ، توصلت الى عدد من النتائج يمكن الاشاره الى أبرزها :

1 - تبدو الرغبه في الكتابه للمسرح ، أصيله عند الشاعر ، فقد طالت الفكره تراوده منذ أن كان طالبا في المرحله الثانويه ، اذ قدّم مجموعه من المحاولات الأولى ، ثم تحوّل عنها الى الشعر الغنائي ، فأصدر ديوانين ، ثم عاد الى المسرح في النصف الثاني من الستينات بصوره تكاد تكون كامله ، و منذ ذلك التاريخ الى الآن ، نشر ديوانين آخرين مقابل أربع عشره مسرحيه .

2 - أن الموهبه قادره على التحليق في معارج الثقافه و العلم حين تتاح لها الظروف الاجتماعيه المناسبه ، فقد أدت البيئه التي ترعرع فيها ، الدور الريادي في توجيه الكاتب نحو عالم الشعر ، و لا ندري كيف يكون عطاء عدنان لو لم تتح له مثل هذه الحياه العسكريه .

3 - مما يلفت انتباه المتمعن في سيره هذا الكاتب ، ذلك الفوارق الكبير في زخم العطاء الشعري سواء الغنائي أو المسرحي ، قبل الوظيفه و بعدها ، فالسنوات التي قضاها في الوظيفه ، تعد من أفقر الفترات انتاجا مما يدل دلالة قاطعه على أن الوظيفه كثيرا ما

تصرف الانسان عما يرغب فيه ، فمنذ إقالته من القضاء عام 1966 ، بدأت مسرحياته في الصدور سنه بعد أخرى ، و على هذا فان كانت الوظيفه نعمة عليه ، فانها نقمه على المسرح العربي .

4 ـ عدنان أحد الكتاب الذين لم يؤهلهم تعليمهم الى الابداع ، فالتناقض بين الموهبه و الحرفه واضح في سيره حياته ، فعلى الرغم من ميوله الأدبيه التي ظهرت مبكره ، الا أن الأسره اختارت له كليه الحقوق ، ليتخرج قاضيا أو محاميا للوجاهه التي يتمتع بها القاضي داخل المجتمع ، غير أن الشهره التي حظي بها كانت بسبب حبه للأدب و الثقافه .

و مع ذلك ، فقد انعكست تلك الثقافه القضائيه و العمليه على الكثير من أعماله ، لا سيما المسرحيه ، اذ تشيع فيه العبارات و الألفاظ ذات الايحاء القضائي .

5 ـ لم ينظم عدنان المسرحيه ، الا بعد أن تمرّس في الشعر الغنائي ، و عندما امتلك ناصيته اتجه نحو المسرح لأنه أحس بأن المسرح هو المجال الحيوي الذي يستطيع أن يتنفس فيه بصوره أفضل ، و يتيح امكانات كبيره للتعبير عن العصر و قضاياه .

6 ـ تنوّع الشاعر مصادره التاريخيه ، فلم يحصر نفسه في مرحله أو عصر بعينه ، بل أخذ من التاريخ العربي القديم والحديث و امتد بصره الى التاريخ العالمي ، القديم منه و الحديث أيضا ، خلافا لبعض الكتاب الذين صبوا جلّ اهتماماتهم على مرحله بذاتها .

7 ـ اذا كان الكاتب قد نوّع مصادره التاريخيه ، فانه أيضا لم يناسر الى تلك الأحداث ، التي انتخبها من أعماق التاريخ نظره قداسه ، بل حوّرها ، فقدم و أخر ، وحذف و أضاف ، على النحو الذي يخدم الهدف الذي رمى اليه من تلك الأحداث ، دون مخالفه الحقائق التاريخيه الكبرى ، وقد يأخذ من التاريخ الشكل العام فقط ، ثم يبدع كل ما تتطلبه الصياغه الفنيه ، على نحو ما يبدو على مسرحيتي "غاده أفاميا" و "أبو بكر الشبلي" .

8 ـ غرابه اللغه و حزالتها في مسرح الشاعر ، تقف حائلا من دون فهم حوار بعض الشخصيات ، و من الأحسن للكاتب أن يتجنب كل الألفاظ و الصيغ التي هجرها الناس ، وهو يمتلك هذه القدره ، وقد كشف في عدد ـ وان كان قليلا ـ من المسرحيات أنه باستطاعته تحاشي مثل هذا الأسلوب المعقد في الحزاله ، و تلك الألفاظ القاموسيه التي تعد عقبه أخرى ، من العقبات التي تعترض المسرح الشعري ، و تدعّم رأي المعارضين للشعر في المسرح .

9 ـ لوحظ أن الشاعر لم ينظم على جميع البحور الشعريه ، اذ لم نعثر الا على عدد من الأوزان أغلبها مجزوء و مشطور ، مثل الكامل و الوافر و المجتث و الهزج و الخفيف ، و هناك عدد آخر من البحور التي وردت بنسب قليله كالرمل و مخلع البسيط و الرجز ، غير أن الكاتب فشل في مشاهد بعض المسرحيات من خلق ذلك الانسجام بين الايقاع الموسيقي و الحالات النفسيه المختلفه لبعض شخوصه ، فأناطهم في مواقف نفسيه متباينه على بحر واحد .

10 ـ اعتماد الكاتب الأحداث التاريخية العالمية لا سيما اليونانية و الرومانية ، و تقيده بمبادئ مدرسة الاحياء من حيث حرصه على البيت ذي الشطرين ، الموزون على أحد البحور الخليلية ، و القافية و الروي ، اعتبرناه ظاهره كلاسيكية ، وقد ظل الشاعر متمسكا بها ، على الرغم من معاصرته لتلك الثورة التي عرفها الشعر العربي الحديث شكلا و مضمونا ، و التي كان من أعلامها ـ في الشعر ـ بدر شاكر السياب و نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي و خليل حاوي ـ و في المسرح الشعري ـ صلاح عبد الصبور و عبد الرحمن الشرقاوي و معين بسيسو .

11 ـ أشرت غير مرة إلى أن الشعر لا يتنافى و المسرح ، لما فيه (الشعر) من طاقات لو يحسن الكتاب استغلالها ، و أن الذين رفضوه ، كما رفضوا الفصحى بدعوى الواقعية ، لم يفهموا حيدا معنى الواقعية ، و لا يعني هذا أننا من المتعصبين للشعر في المسرح على الرغم من أنه اللغة الأولى له ، ولكننا نرفضه ، اذا ما عجز عن تحقيق النزعة الدرامية ، وفي هذه الحالة لا يبقى أمامنا سوى الاقرار بأحقية النثر في الكتابة المسرحية ، مادام يستطيع تحقيق ما عجز عنه الشعر .

12 ـ أثبت البحث أن الكاتب مازال متقيدا بالمبدأ الكلاسيكي ، في اختيار الشخصية المسرحية ، حيث أسند البطولة في جل مسرحياته الى الملوك و الامراء و الأميرات و الوزراء ، و حاول في عدد ـ قليل ـ من المسرحيات التخلي عن ذلك ، ولكنه سرعان ماعاد الى الالتزام به في بقية المسرحيات .

13 ـ بين البحث أن أدب هذا الكاتب الذي ضربت عليه وسائل الاعلام في سوريه حصارا لسبب ما ، لم يكن أقل شأنا فنا و التزاما ، من أولئك الذين قامت حولهم ، و حول كتاباتهم حملات اعلاميه مركزه ، فهو لم يكن بعيدا عن الأحداث الوانيه و القوميه ، و قد أشرت في البحث ـ في أكثر من موضع ـ الى أنه كان ولا يزال متفاعلا مع معظم الأحداث التي عرفتها الساحه العربيه ، فكان له موقف من حرب أكتوبر 1973 ، و تقاتل الاخوه الأشقاء في لبنان ، و تعاظم مأساة أبناء فلسطين .

14 ـ ان الكاتب لم يتأثر بالمسرح الكلاسيكي الأوروبي فقط ، بل تأثر أيضا بالمسرح العربي الشعري الذي قدمه أحمد شوقي و عزيز أباظه و غيرهما من كتاب المأساة التاريخية الشعريه في الأدب العربي الحديث ، و تبين ذلك جليا ، سواء في الشكل أو المضمون .

هذه بعض النتائج التي أمكن الوصول اليها ، عرضتها موجزه في هذه الخاتمه ، وهي في حاجه الى بحوث أخرى تدعمها ، و تثري الموضوع في بعض الجوانب الأخرى التي ربما لم يتفان لها البحث .

آملا أن يكون هذا البحث لبنه تضاف الى ما قدّم لبناء مسرح مسرحنا العربي الحديث .

المصادر والمراجع

المَصَادر

القـــرآن الكـريـم

عـدنـان مردم بـك

أ ـ الـدواوين الشعـريـة :

1 ـ عبير من دمشق ، المنشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1970

2 ـ نفحات شاميـة ، مؤسسة الرسالة بيـروت الطبعة الأولى 1979

ب ـ المسرحيات الشعرية :

1 ـ غادة أفاميا ، منشورات عويدات بيـروت الطبعة الأولى 1967

2 ـ العباسة ، منشورات عويدات بيـروت الطبعة الأولى 1968

3 ـ الملكة زنوبيا ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1969

4 ـ الحلاج ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1971

5 ـ رابعة العدوية ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1972

6 ـ مصرع غرناطة ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1973

7 - فلسطين الثائرة ، منشورات عويدات بيروت
الطبعة الأولى 1974

8 - فاجعة مايرلنغ منشورات عويدات بيروت
الطبعة الأولى 1975

9 - ديوجين الحكيم ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1977

10- دير ياسين ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1978

11- الأتلنتيد ، موسسة الرسالة بيروت الطبعة
الأولى 1980

12- أبوبكر السبلي ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1981

13- المغفل ، مؤسسة حداول للطباعة دمشق
الطبعة الأولى 1985

14 - القزم ، مطبعة الكاتب العربي دمشق
الطبعة الأولى 1986

المراجع

أ ـ الكتب

01 - ابراهيم أنيس :

موسيقى الشعر ، مكتبه الانجلو مصريه ،القاهره

الطبعه الخامسه 1978

02 ـ ابراهيم حماده :

آفاق في المسرح العربي ،المركز العربي للبحث

و النشر ،القاهره ، الطبعه الأولى 1983

03 ـ ابراهيم الشواربي و قاسم عبده :

الروايه التاريخيه في الأدب العربي الحديث ،

دار المعارف ،القاهره 1979

04 ـ أحمد رائف :

و تذكروا من الأندلس الابباده ،الزهراء للاعلام

القاهره ،الطبعه الاولى 1987

05 ـ أحمد عثمان :

الشعر الاغريقي ،تراثا عالميا و انسانيا ،المجلس

الوطني للثقافه و الفنون و الآداب ،الكويت 1984

06 ـ ادوار جوردون كريج :

في الفن المسرحي ،ترجمة ،د رينى خشبه ،

مراجعه ،علي فهمي ،مكتبه الآداب القاهره،د.ت

07 ـ أديب عزت :

أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتاب العرب ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق 1979

08 ـ الأردس نيكول :

علم المسرحية ، ترجمة ، درينى خشبة ، مراجعة علي فهمي ، مكتبة الآداب القاهرة د . ت

09 ـ أرسطو طاليس :

فن الشعر ، ترجمة ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية 1973

10 ـ أسعد داغر :

مصادر الدراسة الأدبية ، الجزء الثالث ، المكتبة الشرقية ، بيروت 1972

11 ـ بسام ساعي :

حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، الطبعة الأولى 1978

12 ـ بشار ابن برد :

الديوان ، الجزء الرابع ، تحقيق الطاهر بن عاشور الشركة التونسية للنشر ، والشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، د . ت

13 ــ توفيق الحكيم :

فن الأدب ،مكتبه الآداب ،القاهره ، د . ت

14 ــ ثريا عبد الفتاح ملحسن :

منهج البحوث العلميه للطلاب الجامعيين ،

دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،الطبعه الثانيه1982

15 ــ جورج لوكاتش :

الروايه التاريخيه ،ترجمه ،صالح جواد الكاظم

وزاره الثقافه بغداد 1978

16 ــ حافظ ابراهيم :

الديوان ،الجزء الأول ،ضبط و تصحيح وترتيب

أحمد أمين وآخرون ،المطبعه الأميريه ،القاهره

الطبعه السابعه 1955

17 ــ حسن محسن :

المؤثرات الغربيه في المسرح المصري المعاصر،

دار النهضه العربيه ،القاهره 1977

18 ــ الحلي (صفي الدين) :

الكافيه البديعيه ،تحقيق نسيب نشاوي ،مجمع

اللغه العربيه ،دمشق ،الطبعه الأولى 1983

19 ــ الخطيب البغدادي (أبوبكر أحمد بن علي)

تاريخ بغداد ،الجزء الثامن و العاشر ،دار

الكتاب العربي ،بيروت ،د . ت

20 ــ الخطيب(حسام) :

محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ، مطبعة طربين دمشق 1975

21 ــ ابن خلدون (عبد الرحمن) :

المقدمة ،الجزء الثاني ، تحقيق ،عبد الواحد وافي لجنة البيان العربي القاهرة ، الطبعة الثانية 1965

22 ــ خليل، مردم بك :

أعيان القرن الثالث عشر في الفكر و السياسة و الاجتماع ،لجنة التراث العربي بيروت الطبعة الأولى 1971

23 ــ خيري شلبي :

في المسرح المصري المعاصر ،دارالمعارف القاهرة 1981

24 ــ الدسوقي (عمر) :

المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي القاهرة ، د . ت

25 ــ ابن ذريل (عدنان) :

فن المسرحية ،دار الفكر دمشق 1963

26 ــ " " الشخصية و الصراع المأساوي ،مطابع ألف باء الأديب دمشق 1973

27 ـ ابن ذريل (عدنان) :

الأدب المسرحي في سورية ، دار الفن الحديث العالمي دمشق ، د . ت

28 ـ " " : مسرح علي عقله عرسان ، مطبعة الكاتب العربي دمشق 1980

29 ـ الراعي (علي) :

المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافه و الفنون و الآداب ، الكويت الطبعه الأولى 1980

30 ـ رشاد رشدي :

نظريه الدراما من أرسطو الى الآن ، دار العوده بيروت ، الطبعه الثانيه 1975

31 ـ روجرم بسفيلد (الابن) :

فن الكاتب المسرحي ، للمسرح و الاذاعه و التلفزيون ، ترجمه دريني خشبه ، دار نهضه مصر ، القاهره 1978

32 ـ الزبيدي (علي) :

الشعر و الفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمه لمهرجان المربد الثالث ، وزاره الاعلام العراقيه بغداد 1974

33 ـ الزركلي (خيرالدين) :

الأعلام ، الجزء الثالث ، دار العلم للملايين بيروت ، الطبعة السابعة 1986

34 ـ زياد محيّك (أحمد) :

حركة التأليف المسرحي في سورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1982

35 ـ سامي خشبة :

قضايا معاصرة في المسرح ، دار الحرية للطباعة بغداد 1972

36 ـ السلاوي (أديب) :

المسرح المغربي من أين و الى أين ؟ وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، دمشق 1975

37 ـ سليمان الأحمد (أحمد) :

دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأحيال ، دمشق ، الطبعة الثانية 1972

38 ـ شفيع السيد :

اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967 ، دار المعارف 1978

39 ـ شمس الدين الحجاجي :

الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار المعارف القاهرة ، الطبعة الأولى 1984 .

40 ــ شوقي قاسم (أحمد) :

المسرح الاسلامي ،روافده و مناهجه ،د ا ر
الفكر العربي ،القاهره 1980

41 ــ الطبري (محمد بن جرير) :

تاريخ الرسل و الملوك ،الجزء الثامن ،تحقيق
أبو الفضل ابراهيم ،دار المعارف القاهره،د . ت

42 ــ طه عبد الباقي سرور :

الحلاج شهيد التصوف الاسلامي ،دار نهضة
مصر ، القاهره 1981

43 ــ طه وادي :

شعر شوقي الغنائي و المسرحي ،دار المعارف
القاهره ،الطبعه الثالثه 1985

44 ــ " " : جماليات القصيدة العربيه المعاصره ،دارالمعارف
القاهره ، الطبعه الثانيه 1985

45 ــ عبد الرحمن عميره :

أضواء على البحث و المصادر ، مكتبه عكاظ
جدّه ، الطبعه الثانيه 1982

46 ــ عبد الصبور (صلاح) :

الديوان ،المجلد الأول والثاني ،دار العوده
بيروت ، الطبعه الأولى 1972

47 ـ عبد المحسن عاطف سلام :

عن مسرحيات عزيز أباظه ، منشأه المعارف

الاسكندريه 1961

48 ـ عتيـــــق (عبد العزيز) :

الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضه العربيه

بيروت ، الطبعه الثانيه 1976

49 ـ عز الدين اسماعيـــل :

قضايا الانسان في الأدب المسرحي ، دار

الفكر العربي ، القاهره 1980

50 ـ " " : الشعر العربي المعاصر ، دار العوده بيروت

الطبعه الثالثه 1981

51 ـ " " : الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهره

الطبعه الثامنه 1983

52 ـ العشـــري (جلال) :

ثقافتنا بين الأصاله و المعاصره ، الهيئـــه

المصريه العامه للكتاب ، القاهره الطبعـــه

الثانيه 1981

53 ـ العشماوي (زكـــي) :

دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضه العربيه

العربيه ، بيروت 1980

54 ـ عطيه عامر :

النقد المسرحي عند اليونان ، المطبعة الكاثوليكيه ، بيروت 1964

55 ـ علي بن أبي طالب (الامام) :

نهج البلاغه ، المجلد الأول ، شرح بن أبي الحديد ، دار مكتبه الحياه ، بيروت ، د . ت

56 ـ علي المصري :

المسرح المردمي ، دراسه تحليليه لمسرحيه الحلاج لعدنان مردم بك ، مؤسسه الرساله بيروت 1980

57 ـ العيسى (سليمان) :

الازار الجريح ، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1976

58 ـ غنيمي هلال (محمد) :

النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافه ، دار العوده ، بيروت ، الطبعه الأولى 1973

59 ـ " " : في النقد المسرحي ، دار الثقافه ، دار العوده بيروت ، الطبعه الأولى 1975

60 ـ " " : الرومانتيكيه ، دار العوده ، بيروت ، الطبعه السادسه 1981

61- غنيمي هلال (محمد) :

الأدب المقارن ، دار الثقافه ، دار العوده بيروت ، الطبعه الخامسه ، د . ت

62- فان تيغيم (فيليب) :

المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا ، ترجمه فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت الطبعه الثانيه 1980

63- ف . ا . ماثيسن :

اليوت الشاعر الناقد ، ترجمه ، احسان عباس المكتبه العصريه ، بيروت 1965

64- فتحي العشري :

دقات المسرح ، الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره 1973

65- فردب ميليت و بنتلي :

فن المسرحيه ، ترجمه ، صدقي حطاب ، مراجعه محمود السمره ، دار الثقافه ، بيروت ، د . ت

66- قطايه (سليمان) :

المسرح العربي من أين و الى أين ؟ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972

67- القط (عبد القادر) :

من فنون الأدب " المسرحيه " ، دار النهضه العربيه بيروت 1978

68 ـ ابن كثير (اسماعيل بن عمر ، أبوالفداء) :

البدايه و النهايه ، الجزء الحادي عشر ، مكتبه المعارف ، بيروت ، الطبعه الأولى 1966

69 ـ كحاله (عمر رضا) :

معجم المؤلفين ، الجزء الثالث عشر ، د ا ر احياء التراث العربي ، بيروت ، د . ت

70 ـ كمال اسماعيل :

الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1981

71 ـ الكيالي (سامي) :

الأدب العربي المعاصر في سوريه ، دار المعارف القاهره ، الطبعه الثانيه 1968

72 ـ محمد حلال شرف :

أعلام التصوف في الاسلام ، دار الجامعات المصريه ، الاسكندريه 1976

73 ـ محمد حسن عبد الله :

كليوباترا في الأدب و التاريخ ، سلسله " المكتبه الثقافيه " عدد 270 ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1971

74 ـ المسعودي (علي بن الحسين ، أبو الحسن) :

مروج الذهب و معادن الجوهر ، المجلد الثاني ، دار الأندلس ، بيروت ، د . ت

75 ـ معين بسيسو :

الأعمال المسرحية ، دار العوده بيروت، الطبعه الأولى 1970

76 ـ المقري (أحمد بن محمد التلمساني) :

نفح الطيب ، الجزء الرابع ، تحقيق احسان عباس دار صادر بيروت 1968

77 ـ مندور (محمد) :

في المسرح المصري المعاصر ، دار نهضه مصر الطبعه الأولى 1971

78 ـ " " : الأدب و فنونه ، دار نهضه مصر القاهره ، الطبعه الأولى 1974

79 ـ " " : مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضه مصر ، القاهره الطبعه الثالثه د . ت

80 ـ " " : مسرحيات شوقي ، دار نهضه مصر ، القاهره د . ت

81 ـ " " : الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما ، دار نهضه مصر ، القاهره 1983

82 ـ نجوى ابراهيم عانوس:

مسرح يعقوب صنوع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهره 1984

83 ـ نسيم مجلي :

المسرح و قضايا الحريه ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهره ، الطبعه الأولى 1984

84 ـ نشاوي (نسيب) :

المدارس الأدبيه في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيه، الجزائر ، الطبعه الثانيه 1984

85 ـ النقاش (رجاء) :

في أضواء المسرح ،سلسله "اقرأ" عدد 270 جويليت ،دار المعارف ، القاهره 1965

86 ـ نهاد صليحه :

المدارس المسرحيه المعاصره سلسله " المكتبه الثقافيه " عدد 367 ،الهيئه المصريه العامه للكتاب ،القاهره 1983

87 ـ هند قواص :

المدخل الى المسرح العربي ،دار الكتاب اللبناني بيروت 1981

88 ـ هوايتنك فرانك م :

المدخل الى الفنون المسرحيه ،ترجمه كامل يوسف وآخرون ،مراجعه حسن محمود وسعيد خطاب دار المعرفه ،القاهره 1970

89 ـ هولتر كير :

عيوب التأليف المسرحي ، ترجمه ،عبد الحميد البطل دار مصر للطباعه ، القاهره 1980

90 ـ ياسين الأيوبي :

مذاهب الأدب " الرمزيه" ، المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر ، بيروت ، الطبعه الأولى 1982

91 ـ ياغي (عبد الرحمن) :

في الجهود المسرحيه ، الاغريقيه ، الأوروبيه، العربيه المؤسسه العربية للطباعه و النشر بيروت، الطبعه الأولى 1980

92 ـ يوسف شكري فرحات :

غرناطه في ظل بني الأحمر ، المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر، بيروت ، الطبعه الأولى 1982

93 ـ يوسف نجم (محمد) :

القصه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافه بيروت 1966

94 ـ " " : المسرحيه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافه بيروت ، الطبعه الثالثه 1980

95 ـ يوسف نوفل :

تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر دار النهضه العربيه ، القاهره 1985

ب - المجلات والدوريات

1 - ابداع :

1 - ابداع (القاهره) :

مجله الأدب و الفن ، العدد السابع ، السنه الثانيه ، حويليه 1985 ، الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره

2 - الأديب (بيروت) :

مجله لبنانيه ، كان يصدرها ألبير أديب ، عدد مارس و أفريل 1969

3 - الأقلام (بغداد) :

مجله تصدرها وزاره الثقافه و الاعلام العراقيه ، العدد السادس ، السنه الخامسه عشر ، مارس 1980

4 - الثقافه (طرابلس) :

مجله شهريه جامعه ، تصدرها المؤسسه العامه للصحافه بليبيا ، العدد التاسع ، سبتمبر 1977

5 - الحياه المسرحيه (دمشق) :

مجله فصليه ، تصدر عن وزاره الثقافه و الارشاد القومي العدد الرابع و العشرون و الخامس و العشرون ، 1985

6 - الدوحه (قطر) :

مجله شهريه تصدر عن وزاره الاعلام بدوله قطر ، السنه السابعه ، سبتمبر 1982

7 - الفساد (حلب) :

مجله أسبوعيه لصاحبها و رئيس تحريرها عبد الله
يوركي حلاق ، عدد 946 ، ديسمبر 1971

8 - فصول (القاهره) :

مجله النقد الأدبي ، المجلد الثاني ، العدد الثاني
الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1983

9 - مناقشات و محاضرات الملتقى التاسع المفكر الاسلامي ، المجلد الرابع ،
وزاره الشؤون الدينيه الجزائر 1979

الفهرس

الفهـــــــــــرس

المقـــدمـــه ..... ا - ح

التمهـــيـــد : المسرحيه الشعريه العربيه ..... 1 - 32

- نشـأتهـــا ..... 2 - 11

- مصـادرهـــا ..... 12 - 22

- اتجاهاتهـــا ..... 22 - 32

الفصـــل الأول : حيـاتـه و شعـــره ..... 33 - 69

أولا : حيـــاتـــه ..... 34 - 45

أ - مـــولـــده ..... 34 - 37

ب - نشأته و ثقافتـه ..... 37 - 45

ثانيا : شعـــره ..... 46 - 69

أ - الغنـائـــي ..... 47 - 56

ب - المسـرحـــي ..... 57 - 64

ج - جهوده في التحقيق ..... 64 - 69

الفصـــل الثـاني : مضـامين أعمـالـــه ..... 70 - 136

الفصل الثالث: المذاهب الكلاسيكية (الاتباعية) ..... 137 - 200

أولا : توظيف التاريخ ..... 138 - 161

ثانيا : الشعر واللغة ..... 162 - 200

الفصل الرابع: الخصائص النبيلة ..... 201 - 270

أولا : قانون الوحدات الثلاث ..... 202 - 231

أ- وحدة الموضوع ..... 204 - 209

ب- وحدة الزمان ..... 209 - 224

جـ- وحدة المكان ..... 224 - 231

ثانيا : شخصياته المسرحية، أنواعها

ومواقفها ..... 231 - 247

ثالثا : الصراع المسرحي وأشكاله ..... 248 - 270

أ- الصراع الداخلي ..... 249 - 262

ب- الصراع الخارجي ..... 263 - 270

الخاتمة ..... 271 - 276

المصادر والمراجع ..... 277 - 298

الفهرس ..... 299 - 301