

منهج البحث والتحقيق



السّنة الثالثة

قسم اللغة العربيّة

الجمهورية العربيّة السّوريّة

كليّة الآداب والعلوم الإنسانية



منهج البحث والتحقيق

الدّكتوره

سكينة محمود موعد

أستاذ في قسم اللغة العربية

الدّكتوره

فاتن كوكة

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

جامعة دمشق

١٤٣٧-١٤٣٨هـ

٢٠١٦ -٢٠١٧م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

فهـــــــرس محتـــــويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
-تقديم:	٩
- القسم الأول: تحقيق المخطوطات:	١١
- الفصل الأول:	١٣
مفاهيم ومصطلحات	١٥
صفات الباحث المحقّق	١٨
أسس تحقيق المخطوطات	١٩
اختيار المخطوط والتثبت من عنوانه واسم مؤلفه	٢٢
مشكلات التثبت من عنوان المخطوط واسم مؤلفه	٢٤
جمع النسخ	٤٧
مشكلات جمع النسخ وطرق تجاوزها	٦٣
أسس اختيار النسخة الأصل (الأم)	٦٥
-الفصل الثاني:	٧١
ترتيب نسخ المخطوط	٧٣
مشكلات ترتيب النُسخ وسبل تجاوزهـــــا	٩٥
نسخ المخطوط	١٠١
مقابلة النُسخ	١١٥

الموضوع	الصّفحة

إثبات الفروق بين النُسخ ١١٥

الرموز والإشارات الواردة في المخطوط ١١٩

-**الفصل الثالث:** ١٣١

تحقيق المخطوط ١٣٣

أسس التحقيق ١٣٣

إخراج المخطوط في صورته النهائية ١٥٨

- مثال توضيحي يتضمن بعض الأوراق المحققة من مخطوط: التنبيه على شرح مشكلات الحماسة) لابن جني، تحقيق الأستاذ الدكتور حسن هنداوي مع بيان قسم من الدراسة والفهارس التي تطلبها العمل. ١٦٧

-**القسم الثاني: مناهج البحث:** ٢٠٧

-تمهيد: ٢٠٩

- المنهج التاريخي: ٢١٣

- خطوات تطبيق المنهج التاريخي. ٢١٤

- مقومات الباحث في المنهج التاريخي. ٢١٨

- مزايا المنهج التاريخي. ٢١٩

- عيوب المنهج التاريخي. ٢١٩

- المنهج التاريخي في دراسة الأدب العربي. ٢٢١

- المنهج التاريخي في دراسة النصوص الأدبيّة. ٢٢٥

الموضوع	الصفحة

- مخاطر المنهج التاريخي. ٢٢٧
- ملـــــــــحق: ٢٣١

المنهج التاريخي في الأدب- قراءة نقدية لخالص مسور.

- المصادر والمراجع المستفاد منها في دراسة المنهج التاريخي. ٢٤١
- المنهج النفسي. ٢٤٣
- مبادئ المنهج النفسي. ٢٤٣
- مجالات المنهج النفسي. ٢٤٤
- عيوب تطبيق المنهج النفسي. ٢٤٧
- المنهج النفسي في الأدب العربيّ. ٢٤٩
- مشكلات المنهج النفسي في الأدب العربي. ٢٥٢
- ملـــــحق: ٢٥٥

بحث بعنوان: المنهج النفسي في النقد (للدكتوره عائشة الحكمي).

- مصادر المنهج النفسي ومراجعه. ٢٧٣
- المنهج الاجتماعي. ٢٧٥
- الأدب والمجتمع. ٢٧٧
- الظواهر الأدبية في ضوء المنهج الاجتماعي. ٢٨٦

الموضوع	الصفحة

- نص من كتاب البحث الأدبي للدكتور شوقي ضيف (مع الدراسات الاجتماعية). ٢٨٩
- مصادر المنهج الاجتماعي ومراجعه. ٣٠١
- المنهج الجمالي. ٣٠٣
- المرتكزات التي يقوم عليها المنهج الجمالي. ٣٠٤
- المنهج الجمالي في الأدب العربي. ٣٠٩
- نص من كتاب البحث الأدبي للدكتور شوقي ضيف (مع الفلسفة الجمالية). ٣١٣
- مصادر المنهج الجمالي ومراجعه. ٣٢٧
- المنهج الوصفي. ٣٢٩
- أهداف المنهج الوصفي. ٣٣٠
- الأسس التي يعوّل عليها المنهج الوصفي. ٣٣٠
- خطوات المنهج الوصفي. ٣٣٠
- مميزات المنهج الوصفي. ٣٣١
- عيوب المنهج الوصفي. ٣٣١
- المنهج الوصفي والدراسات اللغوية. ٣٣٥
- مصادر المنهج الوصفي ومراجعه. ٣٣٩

تقديم:

يخوض هذا الكتاب في موضوعين أساسين، هما: أسس تحقيق المخطوطات، ومناهج البحث، ولذا جعل في قسمين.

وقد قام القسم الأول على فصلين. الأول: عرض فيه كلام على بعض المفاهيم والمصطلحات، ثم ذُكرت صفات الباحث المحقّق، وأسس تحقيق المخطوطات، واختيار المخطوط والتثبت من عنوانه واسم مؤلفه، ومشكلات التثبت من عنوان المخطوط واسم مؤلفه، وجمع النسخ، ومشكلات جمع النسخ وطرق تجاوزها، وأسس اختيار النسخة الأصل (الأم).

والثاني: سيق فيه كلام على ترتيب نسخ المخطوط، ومشكلات، وترتيب النُسخ وسبل تجاوزهـــا، ونسخ المخطوط، ومقابلة النُسخ، وإثبات الفروق بين النُسخ، والرموز والإشارات الواردة في المخطوط.

والثالث: تضمّن تحقيق المخطوط، وأسس التحقيق، وإخراج المخطوط في صورته النهائية، مع مثال توضيحي.

وأمّا القسم الثاني فقد خصص للكلام على مناهج البحث، كالمنهج التاريخي، و المنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الجمالي، والمنهج الوصفي.

وبعد:

فهذا العمل بُني على جهود كثير من مصنّفات الباحثين في بابي تحقيق المخطوطات، ومناهج البحث، وليس لنا منه إلاّ الجمع والتبويب والتلخيص؛ وقد ألمح إلى مصادره ومراجعه في موضعه، وقد حاولنا أن يكون ما سيق فيه

يتناسب ومستوى طلبة السنة الثالثة في قسم اللغة العربيّة، واللهَ وحده نسأل أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم.

دمشق ١٧/جمادى الآخرة ١٤٣٨هـ الموافق/ ١٦/ آذار ٢٠١٧م

القسم الأول: تحقيق المخطوطات

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الأول

مفاهيم ومصطلحات

صفات الباحث المحقّق

أسس تحقيق المخطوطات

اختيار المخطوط والتثبت من عنوانه واسم مؤلفه

مشكلات التثبت من عنوان المخطوط واسم مؤلفه

جمع النسخ

مشكلات جمع النسخ وطرق تجاوزها

أسس اختيار النسخة الأصل (الأم)

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مفهوم منهج البحث:

المنهج: من حيث اللغة كلمة مشتقة من الجذر اللغوي (نهج)، وهي تدلّ على الطريق الواضح البعيد عن الاضطراب والغموض، وكذلك النَهْج والمنهاجُ تشتركان في الدلالة نفسها، قال تعالى: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً﴾ [المائدة:٥/ ٤٨]، أي طريقاً واضحاً بيّناً تسيرون فيه.

وقد وردت لفظة (المنهج) في مواضع متعددة من الكلام، ودلَّت على الطريق والخطّة، فحين نقول: المنهج أو المنهاج الدراسي، فإننا نعني طريقة عرض المادة العلمية ضمن الكتاب، وحين نقول: منهجي في الحياة قائم على تقوى الله، وحسن التعامل مع الناس،، فهذا يعني طريقة حياتي، وخطتي الواضحة.

أمَّا المنهج من حيث الاصطلاحُ فهو لا يبتعد عن المعاني السابقة؛ لأنه يعني طريقة تنظيم الأفكار والمعلومات والقضايا البحثية، وحسن عرضها، ومعالجتها، ودعمها بالشواهد والأدلة والبراهين وصولاً إلى الحقيقة.

البحث: من حيث اللغة يعني طلب الشيء في التراب، **والبَحُوث:** هي الإبل التي تسير وتبحث التراب بأيديها، أي ترميه خلفها، والباحث عن الخبر: المفتش والسائل عنه. إذن: البحث يعني الفحص والكشف والتفتيش والتنقيب عن شيء محدد.

أمّا البحث من حيث الاصطلاح فهو عملية التقصّي المنظّم للحقائق، ودراستها، ومعالجتها، ومناقشتها باتباع طرائق (مناهج) مناسبة تؤدي إلى إثبات تلك الحقائق، والوصول إلى النتائج.

والبحث العلمي بمعناه الواسع مفتوح على ميادين الفكر والعلوم والمعارف والفنون والآداب فأي اختصاص علمي ومعرفي يحتاج إلى بحوث أكاديمية.

والبحث الأكاديمي هو تقرير شامل يقدمه الباحث عن عمل تعهّده وأتمه،

يوضح هذا التقرير جميع مراحل العمل منذ كانت أفكاراً أولية حتى أصبحت نتائج مشفوعة بالأدلة والبراهين.

وبناءً على ذلك **فمنهج البحث** هو الطريقة أو مجموعة الطرائق التي يجب أن يتبعها الباحث كي يستطيع أداء خطوات البحث العلمي، وتحقيق المنهجية الثابتة التي يتطلبها أي بحث. فالباحث العلمي يحتاج في بحثه إلى منهج أو مجموعة مناهج تنظّم عمله، وتكون المسار الناظم له.

وهنا يبرز مصطلح **المنهجية** الذي يميّزه بعض الباحثين والدارسين من مصطلح المنهج، فالمنهجية ثابتة في جميع الأبحاث العلمية، لكنّ المنهج متغيّر بتغير الاختصاص العلمي، والبحث من حيث طبيعته، ومتطلباته، والحقائق التي يسعى الباحث إلى كشف النقاب عنها، وإثباتها وصولاً إلى النتائج المنشودة.

فالمنهجية هي مجموعة الأسس والقواعد التي يعتمد عليها الباحث لإنجاز بحثه، وهي أصول البحث نفسُها التي تتمثل في:

اختيار موضوع وعنوان مناسبين، ووضع خطة (مخطط) واضحة منظمة تشتمل على أجزاء الموضوع، وتحديد المصادر والمراجع وجمع المادة العلمية، وتوثيقها، وحسن صياغتها والتأليف بينها، والربط بين أجزائها، وكل ذلك وفق ثوابت واضحة لا يحيد الباحث عنها.

أمّا المناهج فهي متنوعة بتنوع طبيعة الأبحاث العلمية، والباحث الناجح هو من يستطيع اختيار المنهج المناسب لبحثه، فلكل علم مناهجه، فالتاريخ له منهج، وعلم النفس له منهج، وعلم الاجتماع له منهج، والعلوم الطبيعية لها منهج، ولكل من اللغة والأدب مناهج أيضاً. ومع ذلك لا يمكننا الفصل بين مناهج البحث ضمن البحث نفسه، فقد يحتاج جزء من موضوع البحث إلى منهج يختلف عن المنهج الذي يحتاجه جزء آخر منه، فقد يعتمد الباحث ضمن موضوع بحثه على المنهج

التاريخي، وعلى المنهج النفسي، وعلى المنهج الاستقرائي، وعلى المنهج المقارن، وعلى المنهج الأسلوبي، وعلى المنهج الوصفي مستخدماً أدوات البحث من وصف وتحليل واستنتاج.

وقد يختار منهجاً واحداً أو منهجين أو أكثر بحسب طبيعة البحث ومتطلباته.

يجب أن يقدّم البحث العلمي رؤية جديدة، وإضافة علمية، ولو كانت محدودة، وقد لا يتضح هذا الأمر في الأبحاث العلمية المصغّرة الصفيّة (حلقات البحث)، لكنه يجب أن يتضح في الأبحاث الموسّعة التي يتقدّم بها العلماء والأساتذة إلى الندوات والمؤتمرات والملتقيات العلمية، وكذلك في الأبحاث العلمية الأكاديمية التي يقدمها طلاب الدراسات العليا لنيل شهادتي الماجستير والدكتوراه.

كل باحث علمي يجب أن تكون له أسباب قوية تدفعه إلى اختيار موضوع بحثه، وتعينه على بيان أهميته، والأهداف المرجوة منه[1]، وإيجاد الحلول المناسبة للإشكاليات (المشكلات) فيه، وتقديم الجديد المفيد ضمن الاختصاص الذي ينتمي إليه بحثه.

إذا نظرنا إلى الأبحاث العلمية المقدمة في اختصاص اللغة العربية فإننا سنرى تنوع موضوعاتها، وهو تنوع مرتبط بتنوع علومها وآدابها، وهي غالباً تتناول دراسة قضية محددة ومعالجتها، أو تحقيق مخطوط من المخطوطات التي حفل بها تراثنا العربي. ولكلّ من الدراسة والتحقيق مناهج علمية ينبغي أن يعتمد عليها الباحث في مراحل بحثه.

وإذا توقفنا عند مصطلح تحقيق المخطوطات فإننا نقول في تعريفه:

إنه يعني نقل الكتاب الذي ما زال مكتوباً بخطّ يد المؤلف أو الناسخ من صورته المخطوطة إلى صورته المطبوعة، مع مراعاة ضبط المتن (نص الكتاب)

---

(١) من أهداف البحث العلمي: اكتشاف مجهول، جمع متفرّق، تفصيل مجمل، تهذيب مطول.

ضبطاً دقيقاً سليماً يُخرج الكتاب في الصورة التي تركها المؤلف، وذلك بالاعتماد على مجموعة من الأسس والقواعد الثابتة.

إنَّ المخطوطات العربية تراث الأمة وكنــزها، وهي دليل واضح على سمو التفكير، ورقي الحضارة العربية، ونشاط حركة التأليف، وقيمة التراث العربي الإسلامي.

نجد كثيراً من المخطوطات العربية في المكتبات العربية والعالمية، وقد وصلت إلينا عن طريق الاهتمام بها وحفظها، أو عن طريق النهب أو السرقة أو البيع.

والمحقّق هو الباحث الذي يقوم بمهمّة التحقيق التي يتصل جانب منها بمهنة قديمة كانت تسمى فيما مضى من الزمن (الوراقة) [1]، ومن أدبائنا الذين امتهنوها: الجاحظ، وأبو حيان التوحيدي.

يجب أن يتحلى المحقق بمجموعة من الصفات التي يمكن أن نجملها فيما يلي:

صفات الباحث المحقّق

- الصدق والأمانة العلمية.
- الصبر والأناة
- الخبرة الكافية التي تظهر في معرفة أسس التحقيق، وكيفية التغلّب على مشكلاته.
- الاطلاع على المخطوطات في المكتبات العربية والعالمية.
- الثقافة الواسعة، ومعرفة المجموعات التصنيفية والأنماط التأليفية ضمن المكتبة العربية، كي يستطيع تحديد المصادر التي سيعتمد عليها في التحقيق.

---

(١) وهي مهنة أساسها نسخ الكتب وتجليدها.

– المعرفة بأنوع الخطوط العربية التي كتبت بها المخطوطات ليستطيع كشف اللثام عن غموض بعض الكلمات، وإزالة اللبس عنها[١].

– المعرفة بأساليب العلماء والمؤلفين القدماء وطرائقهم في التعبير وفنون القول[٢].

– المعرفة بالرموز والاختصارات الواردة في بعض المخطوطات.

ثمة فرق بين تحقيق المخطوطات وعلم المخطوطات

فعلم المخطوطات يتناول مجموعة من الجوانب المتعلقة بحال المخطوط مثل:

ترميم المخطوطات وطرق المحافظة عليها، آفات المخطوطات، معرفة الصحيح وتمييزه من المزور، نوعية الورق الذي خطت عليه.

أما تحقيق المخطوطات فهو قائم على مجموعة من الأسس، يمكن اختصارها بما يلي:

أسس تحقيق المخطوطات

١– اختيار المخطوط: والتأكد من أنه ما يزال مخطوطاً غير محقق، والتثبت من اسم مؤلفه، وصحة نسبة الكتاب المخطوط إليه.

والاختيار الصحيح يكون مرتكزاً على أمرين، أو على أحدهما: وهما موضوع المخطوط، مؤلف المخطوط.

– فالموضوع يرتبط بالاختصاص المعرفي الذي يرغب فيه الباحث المحقق، فقد يكون في الأدب، أو اللغة، أو النحو، أو الأخلاق، أو الدين، أو العروض، أو

---

(١) فالخط المغربي يختلف في قواعد كتابة بعض الحروف عن الخط المشرقي.

(٢) فالعبارة النحوية على سبيل المثال تحتاج من الباحث المحقق الخبرة في فهمها وتقليب وجوهها.

البلاغة، أو التاريخ، وقد يكون شرحاً أدبياً أو لغوياً أو نحوياً، أو منظومة تعليمية.

– والمؤلف يكون من أصحاب الثقافة الموسوعية التي تمكنه من التأليف في جوانب معرفية متعددة، فيشتهر وتشتهر مصنفاته، وبناءً على ذلك يمكن للباحث المحقق اختيار المخطوط الذي يجب أن يكون قيماً ذا فوائد متنوعة.

٢– البحث عن المخطوط، ويكون ذلك بالعودة إلى المصادر التالية:

– الكتب التي تبيّن أماكن وجود المخطوطات في العالم، أهمها: تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان، وتاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين، إلى جانب كتب التراجم الحديثة التي اهتم فيها أصحابها بعرض مصنفات الأعلام، وبيان المخطوط والمطبوع منها.

– المكتبات المنتشرة في الوطن العربي والعالم، ففيها جميعاً توجد نشرات وفهارس توضح المخطوطات الموجودة لديها، إلى جانب مكتبات العلماء والشيوخ والباحثين.

– المواقع الإلكترونية الخاصة بالمخطوطات.

– مجلات تولي اهتماماً بالمخطوطات العربية مثل مجلة معهد المخطوطات في القاهرة، ومجلة مجمع اللغة العربية في دمشق والقاهرة.

٣– جَمْعُ النُسَخ والمقارنة بينها.

٤– اختيار النسخة الأم (الأصل) وتبيان السبب.

٥– ترتيب النُسخ الأخرى بعد اختيار النسخة الأم لتكون نسخاً مساعدة.

٦– نَسْخُ المخطوط من النسخة الأم على قواعد الإملاء المعروفة في عصرنا مضبوطاً ضبطاً دقيقاً خالياً من السقط والتحريف والتصحيف.

وقد درج المحققون على اتباع إحدى الطريقتين التاليتين في النسخ:

أ) نَسْخ النص دون تغيير أو إدخال تصحيح على المتن، مع التنبيه على

التصحيف والتحريف وإيراد التصحيحات والتصويبات في الحواشي.

ب) نَسْخ النص بعد تصحيحه، ووضع الكلام الصحيح في المتن بين معقوفتين [ ] أو « » والإشارة إلى ذلك في حواشي التحقيق أيضاً.

٧- المقابلة بين النسخة الأم وبين النسخ كلمة كلمة، مع إشارة في الحواشي إلى الفروق في ضوء قواعد ستأتي في موضعها.

٨- وبعد الاطمئنان إلى صحة النصّ وتمامه واستقراره عن طريق العودة إلى مصادر المؤلف ومؤلفاته لابدَّ من تحديد المواد العلميّة في المخطوط، وتوثيق كل معلومة من مصدرها، وتخريجها من مظانها، كالآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، والأشعار، والأرجاز، والأقوال، والأمثال، والأخبار، وأسماء الأعلام، والأماكن، وغير ذلك مما يحتاج إلى توثيق، إلى جانب متابعة المسائل والقضايا والجوانب العلمية التي عرضها المؤلف ومناقشتها وتوضيحها من مصادرها.

٩- صنع الفهارس التفصيلية الموضّحة لجزئيات التحقيق، غايتها تقريب الفوائد من القارئ، ومساعدته على الوصول إلى مطلبه مع حفظ وقته وجهده.

١٠- إنشاء دراسة وافية تتضمن:

- لـــمحة عن حياة المؤلف، وشيوخه، وطلابه، وجهوده العلمية، ومصنفاته.

- بيان مضمون المخطوط، وإبراز أهميته، والغاية من تحقيقه، وعرض منهجية التحقيق.

- وصف النسخ وصفاً دقيقاً يتناول عدد أوراق كل نسخة، وعدد الأسطر والكلمات في كل ورقة، ولون المداد الذي خُطت به، واسم الناسخ، وتاريخ الفراغ من النسخ، والتمليكات والرموز إن وجدت، وذكر المكان الذي أخذ المحقق النسخة منه، وبيان حال النسخة من حيث التمام والنقصان، والسواد، والمحو، والسقط،

والخروم، يضاف إلى ذلك الإشارة إلى مشكلات النَسْخ والتحقيق والسبل التي اتبعها المحقق في تجاوزها، وينبغي ألا يُغفل المحقق توضيح شكل النسخة التي اعتمد عليها، فقد تكون نسخة ورقية مصوّرة عن النسخة الأصل، وقد تكون نسخة مصغّرة (ميكروفيلم) يستعرض مافيها على شاشة خاصة.

إن التحقيق عمل علمي قيّم يسهم في إحياء التراث ونشره، ووضعه بأمانة بين أيدي الباحثين والمختصين لتحصيل الفوائد الجمة، وهو دليل واضح على الجهود التي بذلها المؤلفون أصحاب الثقافة الموسوعية، والمحققون الذين كشفوا اللثام عن تلك الكنوز الدفينة.

اختيار المخطوط:

أشرنا في كلام سابق إلى أن اختيار المخطوط يعتمد على أحد أمرين أو يعتمد عليهما معاً:

- مضمون المخطوط والحقل المعرفي والعلمي الذي ينتمي إليه.
- مؤلف المخطوط

فمضمون المخطوط مرتبط بالمضمون الذي وضع المخطوط من أجله، أو بجملة الموضوعات والقضايا التي أراد المؤلف عرضها فيه، ومناقشتها، وشرحها، وهو مرتبط بالحقل العلمي الذي ينتمي إليه المخطوط، ويُصنَّف ضمنه.

إذن يستطيع الباحث المحقق انتقاء المخطوط بالاعتماد على الحقل المعرفي الذي يتناسب مع ثقافته واختصاصه العلمي، فقد يكون في اللغة أو الآداب، أو النحو، أو العروض أو القراءات القرآنية، أو التاريخ، أو التراجم، أو الأخلاق والدين، أو المنظومات التعليمية، أو غير ذلك من فروع المعرفة، فعلى الباحث أن يحدّد الحقل المعرفي الذي سيختار المخطوط منه، ثم ينتقي المخطوط بعد أن يطلع على مضمون المخطوط عن طريق تصفّح أوراقه والتمعّن فيها، ومطالعة العناوين

الرئيسية والفرعية، مع مراعاة توفّر النسخ ونوع الخط الذي كتبت به. فإن وجد المحقق في نفسه الرغبة في تحقيق المخطوط الذي وقع اختياره عليه، إلى جانب القدرة على تحقيقه، وتجاوز المشكلات التي قد تعترضه فالميدان مفتوح أمامه ليثبت قدرته وجدارته في هذا الجانب.

أمّا مؤلِّف المخطوط فقد يكون ممن قرأ الــمحقق عنه، وعن جهوده العلمية ومصنفاته المطبوعة والمخطوطة والمفقودة، فوجد أنَّ هذا المؤلف قد ترك أثراً طيباً في نفسه، وأنه واحد من الأعلام الذين يستحقون أن تُنْشَر مؤلفاتهم، وتُعطى حقَّها من الاهتمام لتكون بين أيدي الباحثين والمختصين.

إن اعتماد الباحث على الأمرين السابقين سيدفعه إلى اختيار مخطوط قيّم زاخر بالجوانب العلمية والتعليمية والثقافية، وهو مطمئن النفس إلى أنَّ عمله سيكون إضافةً جيّدة، وبصمة واضحة في ميدان التحقيق، لأن المخطوط سيغدو كتاباً مطبوعاً مفيداً للباحثين والمختصين.

من الضروري أن يكون الــمحقق واثقاً من صحة عنوان المخطوط الذي اختاره، ومتأكداً من صحة اسم مؤلفه ونسبة الكتاب إليه، كي يبني عمله في النَسخ والتحقيق على أسس متينة، سنوضح هذه الأمور في موضعها ههنا.

التثبت من اسم المؤلف وعنوان المخطوط وصحّة نسبته إلى مؤلفه

الكتاب المحقّق هو الكتاب الذي صحّ عنوانه واسم مؤلفه ونسبة الكتاب إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها المؤلف(١).

لذلك ينبغي أن يكون المحقق واثقاً من صحة الأمور الثلاثة السابقة، ليبدأ النَسْخَ والتحقيق وهو مطمئن، ويمكن للمحقق أن يتثبت من هذه الأمور بعد اختيار المخطوط وقبل البدء بالتحقيق، ويمكن أن يرجئ ذلك إلى الوقت الذي سيعتزم فيه تحقيق المخطوط.

إن توخي الدقة التامة في تحقيق المخطوط يستوجب التثبت من اسم المؤلف، وعنوان كتابه المخطوط، والقطع بصحة نسبة الكتاب إليه، ويستطيع الباحث التأكد من ذلك عن طريق مراجعة كتب التراجم، ومصادر المصادر(٢)، وتاريخ الأدب، وبرامج العلماء، وكتب المكتبة العربية ومصادر التراث.

مشكلات التثبت من عنوان المخطوط واسم المؤلف

قد تعترض الباحث عند التثبّت من عنوان المخطوط واسم مؤلّفه بعض المشكلات منها:

المشكلة الأولى: فقدان الورقة الأولى من المخطوط، وهذا الأمر سيترك –بلا شك – أثره على عنوان المخطوط واسم مؤلفه، فكيف يتثبت المحقق من اسم المؤلف وعنوان كتابه المخطوط، وورقة العنوان والاسم غير موجودة في الأصل؟

يحتاج المحقق في حال فقدان الورقة الأولى من المخطوط إلى إعمال فكره والقيام بعدد من المحاولات التحقيقية البحثية كالعودة إلى كتب المصادر والمؤلفات

---

(١) تحقيق النصوص ونشرها، د. عبد السلام هارون، ص ٤٢ – ٤٦ تابع ما ذكره المؤلف (مع تصرف قليل).

(٢) مثل كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون لحاجي خليفة، الفهرست لابن النديم.

كالفهرست لابن النديم إلى جانب كتب التراجم، أو الظفر بطائفة من نصوص الكتاب المخطوط المراد إثبات عنوانه ضمن كتاب آخر، وهذا الأمر وارد بكثرة حين ينقل المؤلف عن غيره، أو حين يكرّر إيراد نص له ورد في أحد كتبه ضمن كتاب آخر له، أو أن يكون المحقق خبيراً بأسلوب أحد المؤلفين، وحافظاً لأسماء كتبه، فهذا التمكن يُعين الباحث على الوصول إلى العنوان الصحيح، ويضع في يده الخيط الأول المرتبط بحقيقة عنوان الكتاب المخطوط.

تساعد النسخ الأخرى من المخطوط على تجاوز هذه المشكلة، لكنَّ المشكلة الأكثر صعوبة تكمن في وجود نسخةٍ وحيدة مفتقدة للورقة الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف، في هذه الحال يجب على المحقّق أن يقرأ المخطوط كاملاً بتأنٍ ووعيٍ وانتباه إلى احتمال ورود اسم المؤلف، أو عنوان المخطوط، أو اسم شيخ من شيوخ المؤلف، أو عنوان كتاب للمؤلف نفسه، أو عنوان كتاب نقل المؤلف عنه ضمن المخطوط نفسه الذي فُقدت الورقة الأولى منه، وفي كثير من المخطوطات تحمل الورقة الأخيرة منه عنوان المخطوط واسم المؤلف واسم الناسخ أيضاً، فقد يذكر المؤلف أو الناسخ عنوان الكتاب الذي فرغ من تأليفه أو نسخه، والسنة والشهر واليوم الذي تمّ فيه الانتهاء من التأليف أو النسخ.

المشكلة الثانية: (الانطماس الجزئي أو الكلي) في عنوان الكتاب، أو اسم المؤلف، أو في كليهما معاً، وهنا يجب على المحقق الانتباه إلى الجزء الظاهر من عنوان المخطوط أو اسم المؤلف في حالة الانطماس الجزئي، فقد يساعد الانطماس الجزئي في الوصول إلى الاسم الصحيح للمؤلّف أو العنوان الصحيح للمخطوط. إذ يوجد أجزاء من العنوان أو من اسم المؤلف ظاهرة، والأخرى غير ظاهرة، فهذا الأمر يساعد المحقق على إتمام قراءة العنوان أو الاسم، أما الانطماس الكامل في الاسم مع وجود عنوان المخطوط فهو يفرض على الباحث المحقق البحث في عنوان المخطوط في مصادر المصادر، ومصادر التصنيف في المكتبة العربية، أي

المصادر التي تضمنت عرضاً ببليوغرافياً شاملاً لجميع المصادر التي اشتملت عليها المكتبة العربية ضمن جانب تصنيفي معين ينتمي إليه هذا المخطوط وصولاً إلى اسم المؤلف، وفي الانطماس الكامل في عنوان المخطوط فقط مع وجود اسم المؤلف يجب أن يعود المحقّق إلى كتب التراجم، والبحث عن المصنفات التي ذُكرت ضمن ترجمة المؤلّف، والربط المنطقي بين مضمون المخطوط والنوع التصنيفي الذي ينتمي إليه وبين اسم الكتاب المخطوط المذكور في الترجمة.

أما الانطماس الكلي في اسم المؤلف وعنوان المخطوط معاً، فهو يزيد المشكلة صعوبة، فالحال هنا تشبه الحال التي بيّنا فيها فقدان الورقة الأولى من المخطوط، أي الورقة التي تحمل عنوان الكتاب المخطوط واسم مؤلّفه، وحلُّ هذه المشكلة وتجاوزها يكون بقراءة المخطوط كاملاً، وبإعمال الفكر، وبإمعان النظر، وبالتدقيق في أي إشارة أو فكرة أو معلومة وردت ضمن المخطوط، فقد يذكر المؤلف سماعاً، أو اسم شيخ، أو عالم من العلماء، وقد يقيّد الناسخ إضافات، وشروحاً، وتصويبات منقولة عن نسخة أخرى ويشير إلى مؤلفها، فكل هذه الجوانب وغيرها يجب الاهتمام بها ليصل المحقق إلى الاسم والعنوان الصحيحين والمناسبين للمخطوط الذي بين يديه.

المشكلة الثالثة: عدم التناسب بين عنوان المخطوط ومضمون المخطوط، أي وجود عنوان واضح على النسخة، لكنه مخالف لمضمونها، وما ورد فيها، فالعنوان مزيف إما جهلاً أو عمداً. أما التزييف المتعمَّد فيكون بمحو العنوان الأصلي للكتاب وإثبات عنوان آخر، ومن أسباب ذلك: قد يرغب المزيف في إثبات عنوان أجل قدراً، وأرفع شأناً ليلقى الكتاب رواجاً بين الناس، وقد يكون ذلك رغبة في مطاوعة أحد جامعي الكتب، وفي بعض الأحيان ينجح المزيف نجاحاً نسبياً في عمله بأن يقارب بين خطّه ومداده وخطِّ الأصل ومداده، لذلك ينبغي على المحقق توخي الحذر والحيطة.

أما التزييف الساذج فمنشؤه الجهل التام من المزيِّف بإيجاد صلة منطقية بين العنوان الجديد المزيف ومضمون الكتاب، فيضع المزيِّف[1] عنواناً يُخيل إليه أنه العنوان المناسب لهذه النسخة الخالية من العنوان، ولكنه في الحقيقة أبعد ما يكون عن الصحة[2].

المشكلة الرابعة: عدم التناسب بين اسم المؤلف ومضمون المخطوط

وقد تعترض الباحث مشكلة عدم التناسب بين اسم المؤلّف ومضمون المخطوط، فهذا يدل على خطأ في نسبة الكتاب المخطوط إلى المؤلف، وهي مشكلة ينبغي أن ينبّه المحقق عليها، ويجد حلاً لها، سنبيّن في الأمثلة التالية عدم التناسب بين عنوان المخطوط ومضمونه أو بين العنوان وبعض المعلومات أو الإشارات التاريخية الواردة فيه أو بين اسم المؤلف ومضمون المخطوط، مثال: ثمة مخطوط موجود في دار الكتب المصرية ويتصف بفقدان الورقة الأولى منه فالعنوان واسم المؤلف مفقودان، وقع بعض مفهرسي دار الكتب في خطأ بعدما قرؤوا المخطوط إذ نسبوه إلى الثعالبي ٤٢٩هـ ، ووضعوا له عنواناً وهو تراجم الشعراء، ولعلهم ظنوا أن هذا العنوان قد يكون مناسباً لمضمون المخطوط، لاشتغال الثعالبي بالتراجم، إذ إن له كتاب يتيمة الدهر.

إن دراسة النص من داخله تنفي نسبة الكتاب إلى الثعالبي، فقد ورد في المخطوط شعر وبعض الأحداث في القرن السادس الهجري، وورد ذكر الخليفة المستنصر بالله العباسي، وقد تولّى الخلافة سنة ٦٢٣هـ، والثعالبي توفي سنة ٤٢٩هـ إذن لا وجه لنسبة هذا الكتاب إلى الثعالبي.

---

(١) قد يكون المزيّف مالكاً للكتاب المخطوط، أو ناسخاً له.

(٢) سيأتي بيان ذلك في الأمثلة التوضيحية التي سنذكرها عند المشكلات المتعلقة بعنوان المخطوط واسم المؤلف.

لكن القراءة المتأنية للمخطوط قادت المحقق إلى أبيات وردت ضمنه وهي في مدح المستنصر العبّاسي، وقد نسبها المؤلف إلى نفسه، بحث المحقق في كتب الأدب وتاريخه عن هذه الأبيات في مدح المستنصر فوجدها لأحد الأعلام واسمه مجد الدين أسعد بن إبراهيم الإربلي، فالمحقق إذن أمسك بطرف الخيط وبذلك سيصل عن طريق الاسم إلى عنوان كتابه، بحث في كتب التراجم، والأدب فهي تشتمل على أخبار واختيارات شعرية ونصوص مقتطعة من بعض الكتب، فوجد نصاً من هذا المخطوط وقد نسب إلى مجد الدين الإربلي في كتابه (المذاكرة في ألقاب الشعراء) وبذلك توصل الـــمحقق إلى عنوان المخطوط.

ومن ذلك أن يجد الباحث مخطوطاً منسوباً للزمخشري على سبيل المثال أو الجاحظ ويجد فيه هجوماً على المعتزلة والمتكلّمين، وهنا يجب أن يَدْرس المخطوط من جوهره وداخله، ويقف عند كلّ جملة فيها ذكـــــــرٌ لعلم أو شيخ أو إشارة إلى حادثة تاريخية، أو أمر له صلة بخبر، أو عنوان كتاب، فكل هذا يفيد الـــمحقق. إذن يجب معرفة الركائز الفكرية والجوانب التاريخية والاجتماعية والدينية والعلمية والثقافية التي يمكن أن تظهر في مضمون المخطوط، وتفيد المحقق في الوصول إلى نتائج جيدة، وتحديد العصر الذي أُلِّـــف فيه المخطوط، وترجيح الاسم الصحيح للمؤلف صاحب المخطوط.

المشكلة الخامسة: اختلاف في عنوان المخطوط

في المصادر التي ذكرته أو في نسخ المخطوط نفسه. مثال: طبقات فحول الشعراء لابن سلام ورد في كتب التراجم طبقات الشعراء، وطبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، لكن محقق الكتاب العلّامة محمود محمد شاكر أثبت أن العنوان الصحيح هو طبقات فحول الشعراء معتمداً على الدليل العقلي والدليل

النقلي[1].

مثال: الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢٧٦هـ ورد في بعض نسخ الكتاب: الشعر والشعراء، وفي بعض النسخ: طبقات الشعراء، وثمة اختلاف في المصادر أيضاً، فهو عند الجاحظ في المحاسن والأضداد: أخبار الشعراء، لكنه عند ابن النديم في الفهرست: الشعر والشعراء، حتى عند ابن قتيبة في (المعارف) ورد باسم: الشعراء، وفي (عيون الأخبار): الشعر، والحل يكون باعتماد العنوان الذي تحمله النسخة الأصل (الأم)، أو بدراسة النسخ وترجيح العنوان المناسب للمضمون.

المشكلة السادسة: قد يحمل أكثر من كتاب العنوان نفسه، ويكون هذا الكتاب لأكثر من مؤلف، فيقع الخلط في نسبة كل كتاب إلى مؤلفه، خصوصاً إذا كانت تبحث في موضوع واحد، فعلى سبيل المثال: هناك كتاب عنوانه (إكمال تهذيب الكمال) وهذا العنوان في الواقع هو لكتابين: أحدهما لعلاء الدين مغلطاي بن قليج ابن عبد الله البكجري التركي الفقيه الحنفي المصري المتوفى سنة ٧٦٢هـ والثاني لعمر بن علي بن أحمد المعروف بابن الملقن، سراج الدين، أبو حفص المتوفى سنة ٨٠٤هـ وفي إحدى نسخ كتاب ابن الملقن نجد أن الناسخ كتب في نهاية المخطوطة ما نصه: توفي مؤلفه سنة ٧٦٢هـ ظناً منه أن الكتاب هو لعلاء الدين مغلطاي مغتراً بالعنوان نفسه.

ومثال آخر هو: أن أبا حاتم، محمد بن حبان بن أحمد بن حبان البستي المتوفى سنة (٣٥٤هـ -٩٦٥م) ألّف كتاباً في الحديث سماه (التقاسيم والأنواع) روى فيه الأحاديث بإسناده إلى رسول الله ﷺ، وهناك كتاب آخر بعنوان (الأنواع

---

(١) للتوسّع انظر ما كتبه عن ذلك العلامة محمود محمد شاكر في مقدمة تحقيقه لكتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلّام.

والتقاسيم) لمؤلف آخر جمع فيه أحاديث الكتب الستة بعد أن حذف أسانيدها، ومنه نسخة في المكتبة الأزهرية، فظن مفهرس الأزهرية أن هذه المخطوطة هي لابن حبان البستي بينما هي ليست له.

والحل يكون بالعودة إلى كتب التراجم العامة والمتخصصة للتأكد من الاسم الكامل للمؤلف وضبطه بدقة، ويكون أيضاً بالعودة إلى مصادر المصادر، وكتب المكتبة العربية للوصول إلى اسم المؤلف، مع الانتباه إلى كل معلومة أو إشارة واردة في المخطوط ومفيدة للباحث المحقق لكي يصل إلى النتيجة الصحيحة.

أما **صحة نسبة الكتاب المخطوط إلى مؤلفه** فيمكن القطع بها بالنظر في كتب التراجم وفهارس العلماء ومصادر المصادر وتاريخ الأدب والتراث.

إنَّ كل خطوة يخطوها الـمحقق ينبغي أن تكون مصحوبة بالحذر، فلا يكفي أن نجد عنوان الكتاب واسم مؤلفه في ظاهر النسخة أو النسخ لنحكم بأنّ المخطوطة من مؤلفات صاحب الاسم المثبت، بل لا بدَّ من إجراء تحقيق علمي يطمئن معه الباحث إلى أن الكتاب نفسه صادق النسبة إلى مؤلفه. تفتقد النسخة أحياناً ذكر اسم المؤلف، لذلك يمكن الاعتماد على العنوان للوصول إلى الاسم بمراجعة فهارس المكتبات، أو كتب المصنفات، أو كتب التراجم التي أخرجت إخراجاً حديثاً، وتضمّنت فهارس الكتب مع أسماء مؤلفيها مثل: معجم الأدباء لياقوت الحموي، وإنباه الرواة للقفطي، وسير أعلام النبلاء للذهبي.

لكنَّ اشتراك كثير من الـمؤلفين في عنوانات الكتب يحملنا على الحذر الشديد في إثبات اسم المؤلف المجهول، إذ لا بدَّ من مراعاة اعتبارات تحقيقية منها المادة العلمية للنسخة ومدى تطويعها لما يعرفه الـمحقق عن حياة المؤلف وعصره وأسلوبه.

وإذا عثر المحقق على طائفة من النصوص المنقولة الموجودة في الكتاب

والمنسوبة إلى مؤلف معين في نَقْلٍ من النقول، كان ذلك مما يؤيد ما يرجحه أو يقطع به في ذلك.

تنقل الكتب المتأخرة غالباً عن الكتب المتقدمة، فالبغدادي ينقل كثيراً في كتابيه (خزانة الأدب) و (شرح أبيات مغني اللبيب) عن عدد كبير من كتب النحو المتقدمة، منها على سبيل المثال كتب ابن جني وغيرها كثير، وهو يصرّح بذلك.

تدلّ أحياناً المصطلحات الرسمية الواردة في الكتاب المخطوط على عصر المؤلف.

فالمصطلحات الواردة في كتاب صبح الأعشى للقلقشندي، وتلك الواردة في كتاب التعريف بالمصطلح الشريف لابن فضل الله العمري تدل على العصر الذي عاش فيه كلٌّ منهما، وتؤكد نسبة الكتاب إليهما، وهما من أعلام العصر المملوكي.

وقد يعتري التصحيف والتحريف أسماء المؤلفين المثبتة في الكتب المخطوطة، فالنصري قد يصحف بالبصري، والحسن بالحسين، والحرّاز بالخزّاز أو الخزّار، وكل ذلك يحتاج إلى تدقيق وتمحيص في كتب التراجم والمشيخة ومصادر المصادر، والعودة إلى كم كبير منها.

وقد تواجه الباحث **مشكلات عند التثبت من نسبة الكتاب إلى مؤلفه**، يمكن أن نقول فيها: لا يمكن للمحقق أن يركن إلى صحّة نسبة الكتاب المخطوط إلى مؤلفه، إلا بعد عودته إلى فهارس المكتبات، وكتب التراجم، وكتب مصادر التراث في المكتبة العربية ليستمد منها اليقين بصحة نسبة الكتاب إلى مؤلفه.

نسبت بعض المخطوطات العربية لغير مؤلفيها، إما لفقد الأوراق الأولى والأخيرة منها، وإما لانطماس العنوان، فينجم عن ذلك إثبات عنوان عليها يخالف الواقع، رغبة في التزييف، أو جهلاً من قارئ أو ناسخ وقعت إليه نسخة مجردة من عنوانها، فأثبت ما خاله عنوانها.

ومن أمثلة المخطوطات التي نسبت لغير مؤلفها:

– (تلخيص المفتاح) لمحمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني، جلال الدين المتوفى (سنة ٧٣٩هـ –١٣٣٨م) ففي نسخة محفوظة بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض برقم ٢٩٥٨ جاء في صفحة العنوان عنوان الكتاب، واسم مؤلفه على النحو الآتي: (كتاب تلخيص المفتاح) تأليف الشيخ الإمام العلامة المحقق المدقق الشيخ سعد الدين التفتازاني وهذه نسبة خاطئة، إذ إن مؤلف الكتاب بالرجوع إلى المصادر المعنية وبمطابقته مع النسخ الأخرى هو محمد القزويني.

ومن الكتب المنسوبة لغير مؤلفيها:

– (فتوح الشام) لمحمد بن عمر بن واقد الأسلمي المتوفى سنة (٢٠٧هـ)، ذكر الزركلي صاحب الأعلام أن هذه النسبة خطأ (٣١١/٦).

– (عمدة النظار في تصحيح غاية الاختصار) لأبي بكر بن عبد الله بن قاضي عجلون المتوفى سنة (٩٢٨هـ) منسوب للنووي وهو ليس له.

تُعَدُّ الاعتبارات التاريخية من أقوى المقاييس في تصحيح نسبة الكتاب أو تزييفها، فالكتاب الذي تُحشد فيه أخبار تاريخية لم تجر في عصر المؤلف يجب أن يستبعد من قائمة مصنفاته. من أمثلة ذلك: كتاب نسب إلى الجاحظ عنوانه (كتاب تنبيه الملوك والمكايد) ومنه صورة مودعة بدار الكتب المصرية برقم ٢٣٤٥ أدب، ونسبة هذا الكتاب إلى الجاحظ باطلة دون ريب؛ لأنَّ المادة التاريخية الموجودة في الكتاب تضمَّنت في بعض أجزائها أخباراً تتصل بكافور الإخشيدي الذي عاش بين عامي(٢٩٢هـ و ٣٥٧هـ)

ووفاة الجاحظ – كما نعلم – كانت في عام ٢٥٥هـ فهذا لا يستوي مع المنطق السليم، إلى جانب الأسلوب الساذج الذي صيغت به مقدمة الكتاب، وهو

أبعد ما يكون عن أسلوب الجاحظ الذي امتاز بسحر البيان وعلو مقام العبارة.

وسنعرض فيما يلي بعض المشكلات المتعلقة بنسبة الكتاب إلى مؤلفه كما وردت في كتاب (المخطوطات العربية، مشكلات وحلول) للدكتور عابد سليمان المشوخي، والكلام له:

إن توثيق نسبة الكتاب إلى المؤلف شرط مهم وركن أساسي من أركان الفهرسة والتحقيق وإنه لا يصح أن يفرط فيه المفهرسون أو المحققون إطلاقاً وأنه لا يكفي أن يوجد اسم إنسان ما على كتاب لتصبح نسبته إليه.

وكذلك لا يصح أن يتعصب المفهرس أو المحقق لرأي بعينه أو يندفع في نسبة الكتاب إلى المؤلف المشهور بل عليه أن يستقرئ الأدلة والقرائن في حياد وموضوعية ليصل إلى الرأي الصحيح أو الراجح.

ومن المشكلات التي تواجه مفهرس المخطوطات خلو المخطوطة من اسم المؤلف، وفي هذه الحال يلجأ المفهرس إلى العنوان للتعرف إلى اسم المؤلف من خلاله وذلك بمراجعة فهارس المخطوطات المنشورة والببليوجرافيات وكتب التراجم.

والمشكلة الأخرى تكمن في اتفاق بعض المخطوطات في عناوينها، مع اختلاف المؤلفين، وكذلك تشابه موضوعاتها في بعض الأحيان، فنجد مثلاً ((الأشباه والنظائر)) لمقاتل بن سليمان (المتوفى سنة ١٥٠هـ)، و ((الأشباه والنظائر)) لجلال الدين السيوطي (المتوفى سنة ٩١١هـ)، و ((الأشباه والنظائر)) لابن نجيم (المتوفى سنة ٩٧٥هـ)، الأول له أشباه في القرآن، والثاني له أشباه في الفقه، وأخرى في النحو، والثالث له أشباه في الفقه، فلا يتسرع المفهرس في نسبة الكتاب الذي يبحث عن مؤلفه، فقد يكون ما وجده مجرد اتفاق وقع في عنوان الكتاب، وهو لمؤلف آخر، فلابد للمفهرس من أن يكون حذراً كل الحذر في إثبات اسم المؤلف وأن

يطلع على نص المخطوطة ليتعرف على مدى صحة نسبة الكتاب للمؤلف، من حيث تاريخ التأليف، والأسلوب، والأعلام الواردة في النص، والتقييدات، والسماعات، والقراءات، والإجازات إن وجدت، وغير ذلك من الإشارات الواردة في ثنايا النص.

وهناك مثال آخر – ذكرته سابقاً – عن اتفاق كتابين في العنوان مع اختلاف المؤلف وهذا الكتاب هو: ((إكمال تهذيب الكمال)) [1] لسراج الدين عمر بن علي بن أحمد، ابن الملقن ولعلاء الدين مغلطاي (المتوفى سنة ٧٦٢هـ) كتاب بالعنوان نفسه ((إكمال تهذيب الكمال)) إلّا أنَّ الناسخ في نهاية نسخة ابن الملقن (المتوفى سنة ٨٠٤هـ) ذكر أن المؤلف توفي سنة ٧٦٢هـ ظناً منه أن مخطوطة ((إكمال تهذيب الكمال)) التي قام بنسخها تعود لعلاء الدين مغلطاي.

وهنا ينبغي على مفهرس المخطوطات أن يتعرف إلى ترجمة المؤلف، وعلى أسلوبه في الكتابة – كما أشرت سابقاً – وإلى عصره الذي عاش فيه والمصطلحات العلمية التي كان يستخدمها في كتابته في أثناء التأليف وحياته العلمية حتى يطمئن إلى معلوماته فلا يتسرع فينسب الكتاب إلى غير مؤلفه كما فعل محقق كتاب: شرح العوامل المائة. حيث نسب عوامل البركوي إلى عبد القاهر الجرجاني[2].

من ناحية أخرى فقد يرد اسم المؤلف بأشكال مختلفة متغايرة وهذا ناتج من عدم خضوع الاسم للتوحيد والتقنين ومن طبيعة تكوين الاسم العربي الذي يشتهر

---

(١) مركز الملك فيصل للبحوث... رقم (١٠٠٩ف).

(٢) العوامل المئة..تحقيق البدراوي زهران تحقيق، أم تحريف وتلفيق؟.. بهاء الدين عبد الوهاب عبد الرحمن... الرياض: عالم الكتب (ربيع الآخر ١٤٠٧هـ/ديسمبر ١٩٨٦م) مج٧،ع٤..ص٤٧٤-٤٧٨.

أحياناً **بالاسم الشخصي** مثل:

- مالك بن أنس.
- أحمد بن حنبل.

أو **الكنية** مثل:

- أبو نواس.
- أبو علي الحسن بن هانئ.

أو **اللقب** مثل:

- الجاحظ، عمرو بن بحر.

أو **النسبة**: فقد ينسب إلى قبيلة مثل:

- الكندي، محمد بن يوسف.

أو منسوباً إلى مكان مثل:

- الدمشقي، محمد بن عبد الرحمن.
- البغدادي، الخطيب البغدادي.

وقد يكون **منتسباً** إلى أحد الوالدين أو جد من الأجداد مثل:

- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك.
- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد.

وقد تأتي النسبة أيضاً إلى مذهب كالحنبلي والحنفي والشافعي والمالكي، أو على حرفة كالنجار والزجاج والوراق والعطار، أو فرقة أو طائفة كالاشعري والمعتزلي والصابئ والرافضي، أو عاهة كالأعشى والضرير... وهكذا.

وقد يكون **مستعاراً مثل:**

- القاعاني، حبيب الله الشيرازي

وبما أن الاسم العربي قد يشتهر بأحد هذه الأجزاء فمن الأفضل أن يبدأ الاسم بالشهرة، ولكن وجود أكثر من شهرة في الاسم الواحد توقع بعض المفهرسين في الخطأ حيث تكمن المشكلة في تحديد العنصر الذي يمكن اعتماده مدخلاً.

ومن أمثلة هذه الأسماء:

- عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الدينوري، أبو محمد
- أحمد بن عبد الله بن محمد، ابن البيّع، النيسابوري، الحاكم، أبو عبد الله.

أحمد بن علي بن محمد، ابن حجر، العسقلاني، شهاب الدين، أبو الفضل.

- محمد بن جرير بن يزيد الطبري، أبو جعفر.

فهنا نلاحظ في الأسماء السابقة أكثر من اسم شهرة وما وضع تحته خط يمثل وحدة في الاسم، وما وضع تحته خطان يمثل أهمية أولى.

ولحل هذه المشكلة ينبغي إدخال الجزء المشهور من الاسم وهو ما اعتاد أن يعرف به صاحبه في مؤلفاته، والمؤلفات الأخرى وما اعتاد أن يعرفه الناس به تبعاً لذلك. ويستعان في هذا ببعض المصادر وكتب التراجم التي تعنى بالأسماء العربية وهذه بعض الأمثلة منها رتبتها هجائياً حسب عناوينها:

١ -الأعلام للزركلي.

٢ -بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي.

٣ -تاريخ الأدب العربي لبروكلمان.

٤ -تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين.

٥ -الجواهر المضيّة في طبقات الحنفية للقرشي.

٦ -خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبي.

٧ -الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة لابن حجر العسقلاني.

٨ -سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر للمرادي.

٩ -شذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن العماد.

١٠ -الشعر والشعراء لابن قتيبة.

١١ -الضوء اللامع لأهل القرن التاسع للسخاوي.

١٢ -عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة.

١٣ -الفهرست للنديم.

١٤ -كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون لحاجي خليفة.

١٥ -الكواكب السائرة في أعيان المائة العاشرة للغزي.

١٦ -معجم الأدباء لياقوت الحموي.

١٧ -معجم المطبوعات العربية والمعربة ليوسف اليان سركيس.

١٨ -معجم المخطوطات المطبوعة لصلاح الدين المنجد.

١٩ -معجم المؤلفين لعمر رضا كحالة.

٢٠ -نزهة الألباء في طبقات الأدباء لابن الأنباري.

وأكتفي بهذا القدر لأن المقام لا يسمح بسرد عناوين الكتب التي تعنى بأسماء المؤلفين فهناك عشرات المؤلفات التي تعنى بالتراجم منها كتب تراجم للقراء، والمفسرين، والمحدثين والرواة، والفقهاء والأصوليين والشيعة والمعتزلة، والزهاد والصوفية، واللغويين والنحاة، والأدباء والشعراء، والأطباء والفلاسفة والقضاة، والخلفاء، والوزراء، والمؤرخين، والنسابين، وتراجم خاصة بالنساء، وكتب تراجم حسب البلدان، وحسب المذاهب، وحسب الفنون، وحسب القرون، ناهيك عن الموسوعات التاريخية التي ترجمت لمئات بل لآلاف المصنفين ومثال على ذلك ((تاريخ الإسلام)) للذهبي الذي ضم نحو ٤٠ ألف ترجمة.

فمثل هذه الكتب تفيد مفهرس المخطوطات في تحديد اسم شهرة المؤلف الذي يكون أكثر شيوعاً من غيره في غالبية المصادر المذكورة آنفاً.

وفي حالة الأسماء التي يرد فيها أكثر من اسم شهرة تعد إحالة من الاسم غير المستعمل إلى الاسم المستعمل بالفهرس[1].

مثال:

أبو الطيب المتنبي.

انظر

المتنبي

وفي حالة وجود اسمين أو أكثر متفقين في اسم الشهرة، أو الاسم كله فالأوفق أن يضاف تاريخ الوفاة لكل منهما للتفريق بينهما مثل:

- محمد بن إبراهيم بن دينار. المتوفى سنة ١٨٢هـ.
- محمد بن إبراهيم بن دينار. المتوفى سنة ١٩٠هـ[2].

ومثال آخر:

- محمد بن محمد بن محمد العكبري المتوفى سنة ٤٧٢هـ.
- محمد بن محمد بن محمد العكبري المتوفى سنة ٥٢٤هـ[3].

---

(١) في ظل الاختلاف الحاصل في تحديد اسم الشهرة بالنسبة للمؤلفين فإنني أقترح تكوين لجنة مختصة لإعداد قائمة بأسماء المؤلفين العرب ترتب ترتيباً هجائياً حسب الشهرة مع وضع الإحالات اللازمة للإشارة إلى أسماء الشهرة الأخرى لكل مؤلف له أكثر من شهرة.

(٢) الوافي بالوفيات.. صلاح الدين خليل بن أيبك.. دمشق: الطبعة الهاشمية، ١٩٥٩. ج١، ص ٣٣٩ و ٣٤١.

(٣) الوافي بالوفيات.. صلاح الدين خليل بن أيبك..، ج١، ص ٢٧٣ و ٢٧٨.

وعلى المفهرس أن يقتصر على أربعة أسماء من سلسلة النسب، ويحذف ما يحف بالاسم من صفات التعظيم والزيادات التي لا تفيد في البيانات الخاصة بعملية الفهرسة مثل:

- الحبر الفهامة.
- العالم العلامة.
- العبد الفقير – الشيخ – القاضي إذا لم تكن جزءاً أساسياً من الاسم إلا في حالة واحدة وهي في اسم ((القاضي عياض)) لسيرورة هذا الاسم على نسبة اليحصبي السبتي.

ومن الزيادات التي تضاف لاسم المؤلف اسم محمد في بداية الاسم الحقيقي للمؤلف من باب التبرك ومثال ذلك:

- عمر بن عبد الغني بن محمد شريف الغزي العامري، أبو حفص نور الدين (المتوفى سنة ١٢٧٧هـ / ١٨٦١م) [١].

وفي حالة وجود أكثر من مؤلف للمخطوطة الواحدة يتم ذكرهم. مثل:

- ((تفسير الجلالين)) لجلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي.

وفي حالة عدم العثور على اسم المؤلف يشير المفهرس إلى ذلك بعبارة: ((المؤلف مجهول)) أو ((المؤلف لم يعرف بعد)) ولكن بعد أن يبذل وسعه في البحث والتحقيق.

إن سعة اطلاع المفهرس، وصبره وجلده في البحث، وقراءته لنص الكتاب وبخاصّة المقدمة، والخاتمة قد تساعده في العثور على اسم المؤلف أو ما يشير إلى عصره، أو شيوخه أو إلى شيء آخر ينطلق منه في الدراسة والبحث، ثم يرجع

---

(١) انظر: الأعلام للزركلي، ج ٥/٥١ و ٦/٣١٨.

كذلك إلى كتب الفهارس.

ومن الأمثلة على معرفة أسماء المؤلفين من خلال قراءة المقدمات ما جاء في مقدمة مخطوطة: ((يتيمة الدهر في فتاوى أهل العصر)) لعبد الرحمن الترجماني. فعند البحث عن اسم هذا المؤلف في المصادر وكتب التراجم تبين أنها تذكره باسم عبد الرحمن الترجماني فقط دون الإشارة إلى اسم والده، وبقراءة مقدمة كتابه ((يتيمة الدهر في فتاوى أهل العصر)) ذكر المؤلف أسماء شيوخه كان من أولهم اسم والده حيث قال: ((وأسماؤهم عمر بن محمد الترجماني والدي..)) .

وفي مخطوطة أخرى بعنوان: ((بحر الطريق لطالب التحقيق)) لمصطفى بن يوسف النسيمي الخلوتي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض برقم ١٢٥٧ بدأ المؤلف كتابه بمقدمة طويلة بلغت (٣٩) ورقة، وفي السطر الرابع من ظهر الورقة ذكر المؤلف اسمه بقوله: ((أما بعد أقول وأنا العبد الفقير لربه القدير الحاج شيخ مصطفى بن الشيخ يوسف النسيمي الخلوتي الحلبي موطناً والجيلاني نسبة...)) وربما يكون طول هذه المقدمة من حشو الناسخ وتزيده.

وأحياناً يتم العثور على اسم المؤلف من قراءة خاتمة المخطوطة، أو من قراءة المتن فقد يشير المؤلف إلى أحد شيوخه، أو إلى أحد مصنفاته الأخرى وهذا بطبيعة الحال يمكن المفهرس من الوصول إلى اسم المؤلف.

وفي بعض الأحيان يكون اسم المؤلف مدوناً على المخطوط، ولكن دخله التصحيف والتحريف، فعبد الرحمن قد يحرف إلى عبد الرحيم، وسفيان قد يصحف إلى شعبان، وحيان إلى حبان، ويحدث التصحيف بكثرة في الأسماء لذلك لا بد للمفهرس من أن يتحلى بالصبر والتأني في البحث ويقوم بتوثيق الأسماء التي يجدها في المخطوطات ولا يكتفي بما يوجد على ظهر المخطوط من أن مؤلفه فلان، فقد تكون النسبة غير صحيحة، فلابد من التأكد من ذلك بالنظر في الفهارس وكتب التراجم والوسائل الأخرى، التي سبقت الإشارة إليها.

أمثلة عن مشكلات في عنوان المخطوط أو اسم المؤلف

قد يكون عنوان المخطوط مفقوداً أو منطمساً أو مزيفاً[1]، وقد يكون المخطوط خالياً من اسم المؤلف أو منسوباً لغير مؤلفه.

على سبيل المثال: لدينا مخطوط لألفية (منظومة في الخط) للآثاري. منها ثلاث نسخ: نسخة اعتمدها المحقق أصلاً وكانت خالية من عنوان المخطوط واسم الناظم، ونسخة أخرى ابتكر لها الناسخ عنواناً من عنده هو: سبيل الدراية في علوم الخط وفنون البراية، ونسخة أخرى خالية من العنوان ولكنها منسوبة إلى مؤلفها الحقيقي. فعنوان المخطوط كان مفقوداً في النسخ الثلاث، ولكن بعد بحث طويل عثر المحقق على العنوان الحقيقي في كتاب صبح الأعشى للقلقشندي إذ أورد العنوان: (العناية الربانية في الطريقة الشعبانية)، وقال عن ذلك: إن الآثاري لم يسبق إلى مثلها، ثم أورد بعض آراء شعبان الآثاري في الخط منثورة نقلاً عن الألفية في ثلاثة عشر موضعاً.

وقد عزز ما تقدّم بيت في الألفية نصه:

فاغز بها يا طالب (العناية) ما زينة الراوي سوى الدراية

إلى جانب هذا الأمر فقد نص مصنِّف الألفية شعبان الآثاري على اسمه في متنها بقوله:

واعطف وقل بالفضل والإحسان يا ربِّ جد بالعفو عن (شعبان)

مثال آخر: ثمة مخطوط عنوانه: تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، وهذا الكتاب المخطوط ألّفه عبد الرحمن بن يوسف بن الصائغ المتوفى

---

(١) مزيفاً: أي يبتكر الناسخ له عنواناً من لدنه.

سنة ٨٤٥هـ: منه أربع نسخ مخطوطة.

النسخة الأولى كانت في دار الكتب الوطنية في تونس أصلها (أي الورق) مفقود وكانت على ميكروفيلم مخرومة الوسط، وكانت غُفلاً من العنوان ومن اسم المؤلف، وقد كُتب على الورقة الأولى (رسالة في علم الكتابة).

أما النسخة الثانية وهي المخطوطة التيمورية فقد كتب على الورقة الأولى منها رسالة في الخط وبري القلم لابن الصائغ.

أما النسخة الثالثة فهي خالية من العنوان ومن اسم المؤلف.

أما النسخة الرابعة فهي مخطوطة دار الكتب المصرية فقد كتب عليها: كتاب في صناعة الكتابة تأليف الشيخ عبد الرحمن بن الصائغ، وقد أضيف إلى أعلاها وبخط مغاير عبارة: كتاب تحفة أولي الألباب.

إذن لا يوجد تطابق بين النسخ من حيث عنوان المخطوط واسم المؤلف، ولكنَّ المحقق عاد إلى كتاب إيضاح المكنون، وتبيّن منه أنه توجد نسخة من الكتاب في دار الكتب العمومية، بعنوان (تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب) تأليف عبد الرحمن بن الصائغ، وهو دليل يؤكد عنوان المخطوط الأصل وأنه ليس لابن الصائغ كتاب في الخط غير (تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب) كما نص على ذلك مترجموه، وللنقول التي نقلها عنه المتأخرون.

ومن الكتب المخطوطة التي نشرت بعنوان مغلوط منسوبة لغير مؤلفيها الكتاب المعنون (نقد النثر) والمنسوب لقدامة بن جعفر، والذي حققه ونشره الدكتوران طه حسين، وعبد الحميد العبادي معتمدين على نسخة الإسكوريا ل الناقصة، وطبع مرات بهذا الاسم المغلوط والنسبة المغلوطة. ثم لما ظفر الدكتور علي حسن عبد القادر بمخطوطة كاملة من الكتاب في مكتبة تشسربتي في دبلن بإيرلندة، صحح خطأ شاع سنين طويلة، فإذا عنوان الكتاب الحقيقي (البرهان في

وجوه البيان)، واسم مؤلفه الحقيقي إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، وبعنوانه الصحيح هذا، وبنسبته الصحيحة إلى مؤلفه الحقيقي طبع الكتاب في بغداد، ثم طبع في القاهرة.

وتواجه الـــمحقق صعوبة بالغة حين تكون المخطوطة فريدة من جهة، وغفلاً من عنوانها واسم مؤلفها من جهة أخرى، فلا بدَّ آنذاك من البحث عن الدليل العقلي والدليل النقلي لإثبات عنوان المخطوط الضائع واسم مؤلفه المجهول. وقد تقدم الحديث عن نسبة مخطوط فريد في دار الكتب المصرية إلى الثعالبي، وقد فُقدت منه صفحة العنوان والصفحة الأولى من خطبة المؤلف، والمخطوط في الأساس لأبي المجد أسعد بن إبراهيم الإربلي[1].

ثمة مخطوطة كانت محفوظة في مكتبة كوبريللي في الأستانة عنوانها (جواهر الحكم) نسخت سنة ٥٩٧هـــ . وفي المخطوطة نفسها كتب على وجه الورقة التي تحتوي العنوان (كتاب النوابغ والحكم) للزمخشري، والغريب أنه كتب على وجه الورقة التالية قال بديع الزمان الهمذاني... حتى يصل الناسخ إلى قول المؤلف: فهذا كتاب لقبته جواهر الحكم ونوابغ الكلم. فالمخطوطة تنسب مرة للزمخشري، ومرة للهمذاني، واسمها على ورقة الغلاف النوابغ والحكم، وفي داخل النص جواهر الحكم ونوابغ الكلم، إلى جانب ذلك اكتشفت الـــمحققة وداد القاضي أن خط الورقتين الأولى والثانية مختلف عن خط سائر أوراق المخطوطة، فهاتان الورقتان دخيلتان على الكتاب دون شك.

ثم تحققت الباحثة المحققة من نسبة الكتاب إلى الزمخشري، فتوصلت إلى عدم إمكانية ذلك؛ لأن الكتاب يعج بالهجوم على المتكلمين والمعتزلة، والزمخشري معتزلي، إذن لا يمكن أن يكون له، إلى جانب ذلك فالمؤلف يتحدث في كتابه عن

---

(١) راجع المشكلة الرابعة، إذ سبق أن أوردنا تفصيل ذلك.

جوانب كثيرة وأناس لقيهم في القرن الرابع الهجري والزمخشري توفي سنة ٥٣٨هـ.

أمّا نسبة الكتاب إلى البديع فهي أيضاً بعيدة؛ لأن المؤلف يتحدث عن أمور شاهدها سنة ٣٤٣هـ ، وبديع الزمان لم يكن قد ولد بعد. إذن المخطوط مجهول المؤلف، وعنوانه غير دقيق.

فمرة جواهر الحكم، ومرة جواهر الحكم ونوابغ الكلم، ومرة النوابغ والحكم لذلك درست الباحثة النص من الداخل بهدف تحديد الزمان والمكان اللذين نشأ فيهما النص، ومعرفة الركائز الفكرية التي اعتمدها المؤلف، والجوانب الاجتماعية والدينية والأخلاقية السائدة فيه، إلى جانب ذلك بحثت المحققة ووقفت على مخطوط يتحدث عن رحلة قطب الدين النهروالي المتوفى سنة (٩٢٠هـ) وعنوان المخطوط (بصائر الحكماء وذخائر القدماء)، وفيه نقل النهروالي في مواضع كثيرة (أكثر من ٢٠ نقلاً) عن كتاب البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي المتوفى ٤١٤هـ.

قارنت المحققة بين النصوص في المخطوط الذي بين يديها ومخطوط النهروالي الذي نقل عن البصائر والذخائر فاكتشفت أن الكتاب المخطوط الذي بين يديها هو جزء من كتاب البصائر والذخائر للتوحيدي.

البحث عن المخطوط ونُسَخه

بعد اختيار المخطوط بالاعتماد على مضمونه واسم مؤلفه، والتثبت منهما، ومن نسبة المخطوط إلى مؤلفه، لا بد من البحث عن نسخ مصوّرة منه.

والبحث عن المخطوط يحتاج من المحقق بذل جهد كبير لجمع أكبر قدر ممكن من النسخ، وذلك بعد التأكد من أنّ هذا المخطوط ما زال مخطوطاً ولم يحقق عن طريق البحث في فهارس المطبوعات الموجودة في المكتبات والمراكز الثقافية،

والمواقع الإلكترونية على الشابكة.

وعند التيقن من عدم تحقيق المخطوط الذي وقع الاختيار عليه تحقيقاً علمياً رصيناً ستبدأ رحلة البحث عن نسخ المخطوط.

وقد ذكرنا سابقاً أنَّ البحث عن المخطوط يجب أن يعتمد على المصادر التالية:

١ – المكتبات العامَّة والخاصَّة

تحتوي المكتبات العامة المنتشرة في الوطن العربي والعالم كماً كبيراً من المخطوطات التي تعدّ كنـــزاً حقيقياً من كنـــوز التراث العربي الإسلامي، سنذكر من هذه المكتبات على سبيل المثال لا الحصر:

في الوطن العربي:

سورية: مكتبة الأسد، المكتبة الظاهرية، المدرسة العادلية، مجمع اللغة العربية وقد نقلت معظم المخطوطات إلى مكتبة الأسد.

مصر: دار الكتب المصرية، المكتبة الخديوية، مكتبة الجامع الأزهر، مكتبة الإسكندرية، معهد المخطوطات العربية التابع لجامعة الدول العربية.

العراق: المكتبة الوطنية، مكتبة الأوقاف العامة، مكتبة الإمام علي.

فلسطين: المكتبة الخالدية، المكتبة العامة.

الأردن: المكتبة العامة.

تونس: مكتبة جامع الزيتونة، المكتبة الأحمدية.

الجزائر: مكتبة المتحف الوطني.

المغرب: المكتبة الملكية، مكتبة جامع القرويين، المكتبة العامة.

موريتانيا: المكتبة الوطنية.

السودان: مكتبة جامعة الخرطوم، المكتبة العامة.

المملكة العربية السعودية: مكتبة جامعة الملك سعود في الرياض، مكتبة جامعة أم القرى في مكة المكرمة، مكتبة الملك عبد العزيز في المدينة المنورة، مركز الفيصل، مركز البحث العلمي وإحياء التراث في جدّة.

الإمارات العربية المتحدة: مركز جمعة الماجد للتراث في دبي.

اليمن: مكتبة الجامع الكبير في صنعاء.

في العالم:

تركيا: المكتبة السليمانية، مكتبة لالا باشا.

ألمانيا: متحف برلين.

بريطانيا: المتحف البريطاني، مكتبة جامعة كامبردج، مكتبة تشسربتي في المملكة المتحدة/ دبلن

إسبانيا: مكتبة الإسكوريا ل.

فرنسا: المكتبة الوطنية.

الولايات المتحدة الأمريكية: مكتبة الكونغرس.

الهند: المكتبة الآصفية.

إيطاليا: مكتبة الأمبروزيانا.

٢ – المكتبات الخاصَّة

وهي مكتبات العلماء والشيوخ والباحثين والأساتذة الجامعيين المهتمين بجمع المخطوطات.

فقد يعثر الباحث المحقق على ضالته فيها، ويجد نسخاً ومصورات لبعض المخطوطات المشهورة والنادرة.

٣- **المواقع الإلكترونية المخصصة للمخطوطات والتراث العربي**، فهي تُعنى بعرض أسماء المخطوطات وعدد النسخ المتوفرة من كل مخطوط مع بيان سائر المعلومات التي يحتاجها المحقق. منها على سبيل المثال: الورّاق، ودود وغيرها كثير.

٤- **ثمة مصادر في مكتبتنا العربية** تفيد الباحثين في معرفة أسماء المخطوطات مع أماكن وجودها مثل: تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين، وتاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان إلى جانب كتب التراجم العامة الحديثة مثل: الأعلام لخير الدين الزركلي.

والمهم في الأمر أن يتحرى الباحث أمر المخطوط الذي وقع الاختيار عليه، فقد يكون محققاً، وذلك لمضي زمن على تأليف المصادر السابقة، وقدم المعلومات الواردة فيها، وقد يكون المخطوط ما يزال مخطوطاً غير محقق، مع العلم أن التحقيق التجاري لأيِّ كتاب مخطوط لا يحول دون إقبال الباحث على تحقيق المخطوط نفسه تحقيقاً علمياً سليماً مفيداً غايته الأولى المنفعة العلمية وخدمة التراث العربي.

جمع النُسخ

لا يوجد عدد محدد للنسخ التي يجب أن يجمعها الـمحقق، ولكن، من الأفضل أن يجمع الـمحقق أكبر قدر ممكن منها، إنَّ كثرة عدد النسخ تدل على أهمية الكتاب ومكانة مؤلفه.

وقد ينجح الـمحقق في الحصول على عشر نسخ أو أكثر، ولكنَّ هذا لا يعني أن يقابل بينها جميعاً، إذ يكفي أن يجري مقابلة بين خمس أو ست نسخ لتثبيت النص الصحيح.

وقد تكون نسخ المخطوط في مكان واحد، أو في عدة أماكن، أي أنَّ النسخ

قد تكون في المكتبة نفسها أو في البلد نفسه، وقد تكون منتشرة في مكتبات مختلفة ضمن بلدان مختلفة في العالم.

فعلى سبيل المثال: مخطوط شرح المقامات الحريرية للواسطي (٦٢٦هـ) له نسختان:



مخطوط شرح مقامات الحريري للواسطي

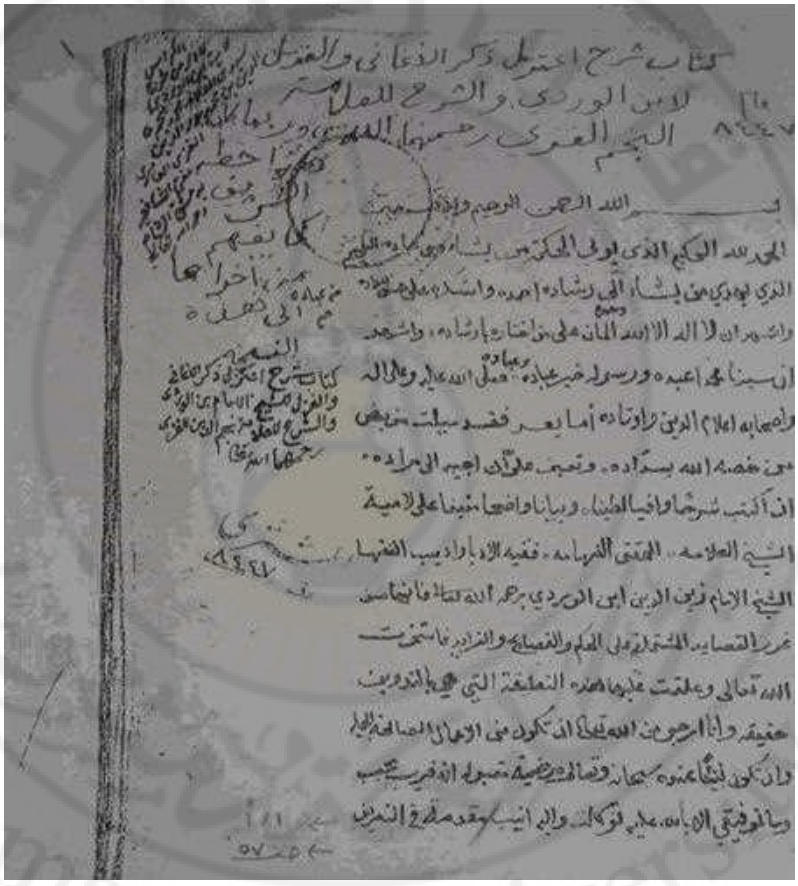
نسخة المكتبة الآصفية حيدر آباد – الهند



مخطوط شرح مقامات الحريري للواسطي نسخة الرياض

- نسخة جامعة الرياض في المملكة العربية السعودية – تاريخ النسخ ٩٠٣هـ.

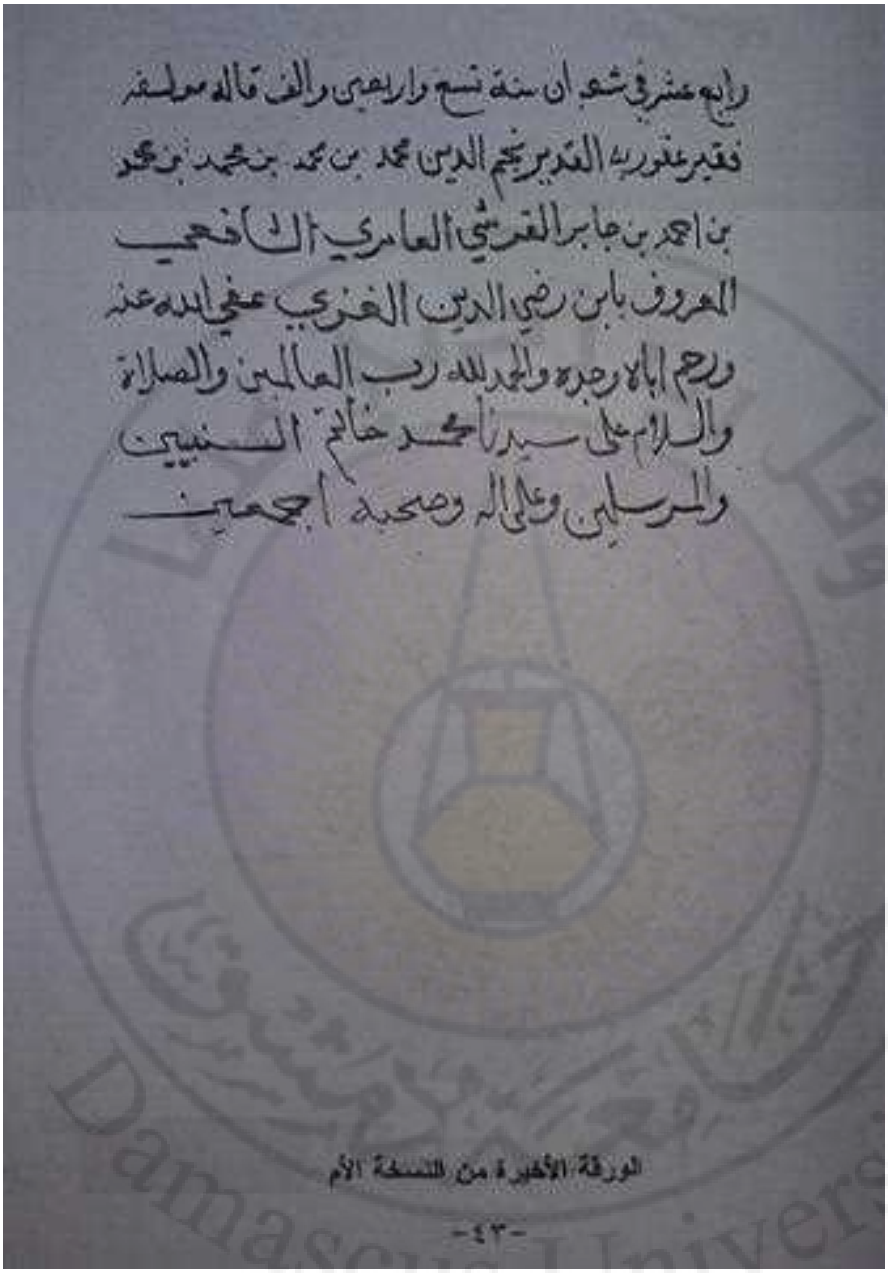
مثال آخر: مخطوط (التحفة الندية في شرح اللامية الوردية) لنجم الدين الغزي ١٠٦١هـ، له ست نسخ، خمس منها في مكتبة الأسد، ونسخة في مكتبة الملك عبد العزيز في المدينة المنوّرة ضمن مجموعة الشيخ عارف حكمت.



الورقة الأولى من التحفة النديّة – النسخة الأم (الأصل) بخط المؤلّف مكتبة الأسد



الورقة الأخيرة من التحفة النديّة – النسخة الأم (الأصل) – مكتبة الأسد



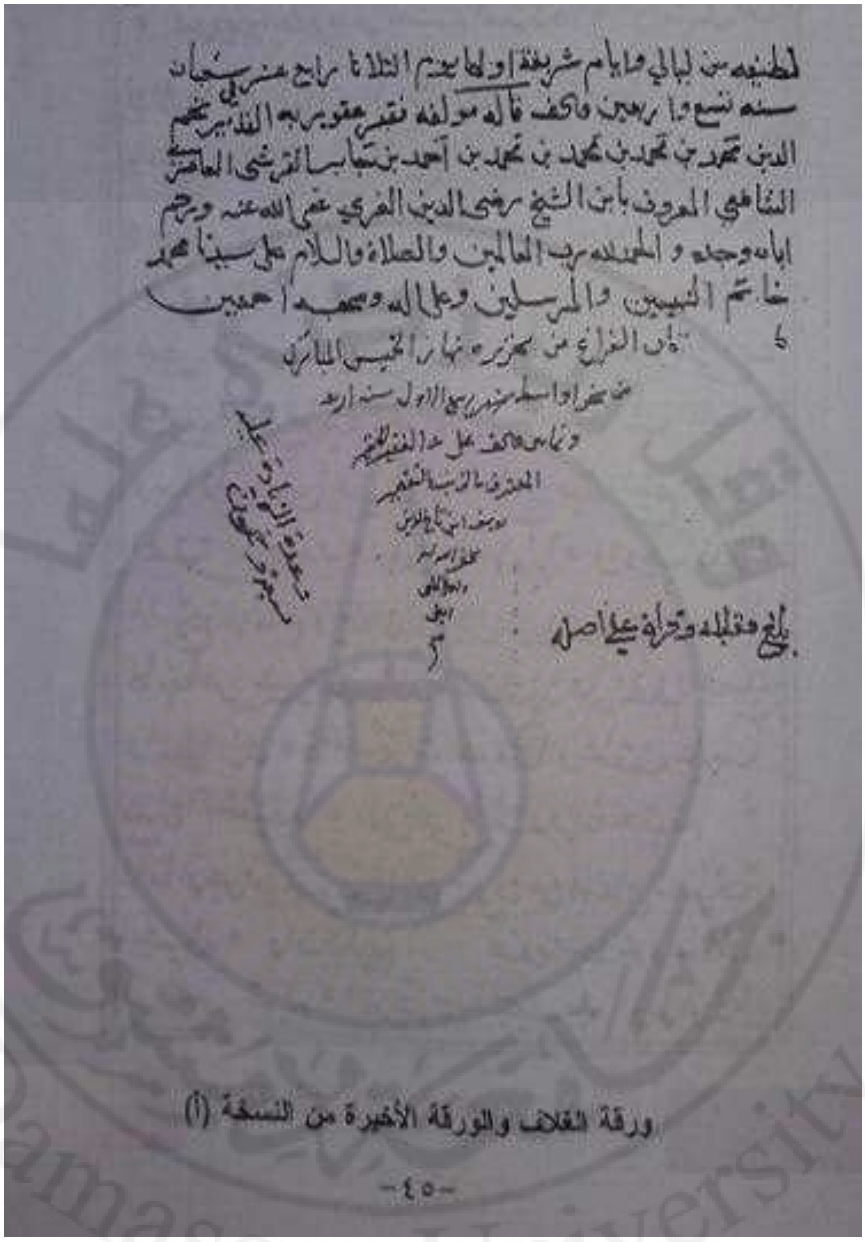
الورقة الأخيرة من التحفة النديّة – النسخة الأم (الأصل) – مكتبة الأسد



ورقة الغلاف والورقة الأخيرة من النسخة (أ)

-٤٤-

ورقة الغلاف من التحفة الندية – النسخة (أ) – مكتبة الأسد



ورقة الغلاف والورقة الأخيرة من النسخة (أ)

الورقة الأخيرة من التحفة الندية – النسخة (أ) – مكتبة الأسد

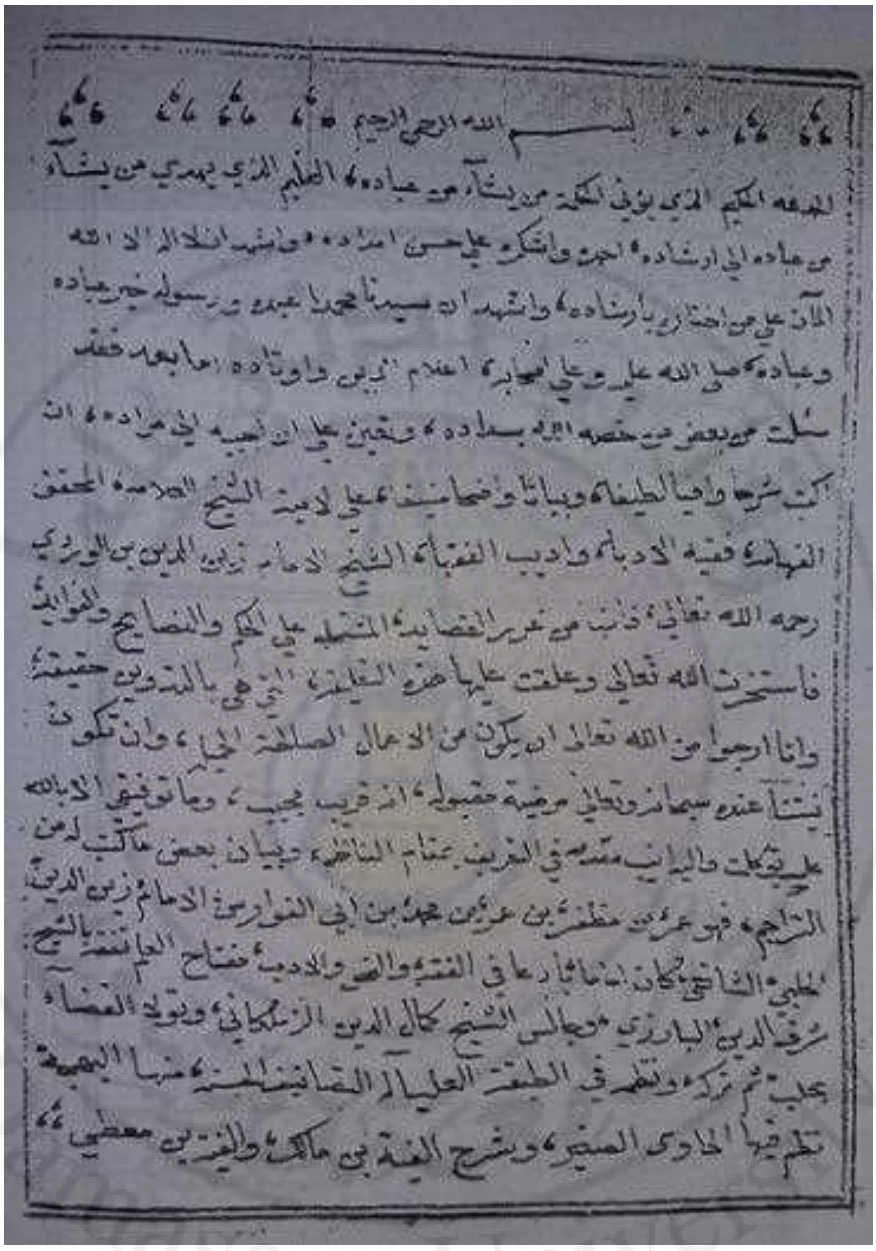


بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الحكيم الذي يوفق الحكمة من يشاء من
عباده ، العلي الذي يهدي من يشاء الى رشاده
، احمده واشكره على حسن امداده ، واشهد ان
لا اله الا الله المان على من اختاره بارشاده ،
واشهد ان سيدنا محمدا عبده ورسوله خير عباده
وقاده ، صلى الله عليه وعلى آله واصحابه اعلام
الدين واوتاده اما بعد فقد سئلت من
بعض من خصه الله بسداده ، وتعين على ان
اجيبه الى مراده ان اكتب شرحا وافيا لطيفا
وبيانا واضحا منيفا ، على لامية الشيخ العلامة
المحقق الفهامة ، فقيه الادباء واديب الفقهاء
الشيخ الامام زين الدين ابن الوردي رحمه الله تعالى
فانها من غرر القصائد المشتملة على الحكم والنصائح
والفوائد ، فاستخرت الله تعالى وعلقت عليها
هذه التعليقة ، التي هي بالتدوين حقيقة ،
وانا ارجو من الله تعالى ان تكون من الاعمال الصالحة
الجميلة ، وان تكون عنده سبحانه وتعالى
مرضية قبوله ، انه قريب مجيب ، وما توفيقي

الورقة الأولى من التحفة الندية – النسخة (ب) – مكتبة الأسد



الورقة الأخيرة من التحفة الندية – النسخة (ب) – مكتبة الأسد



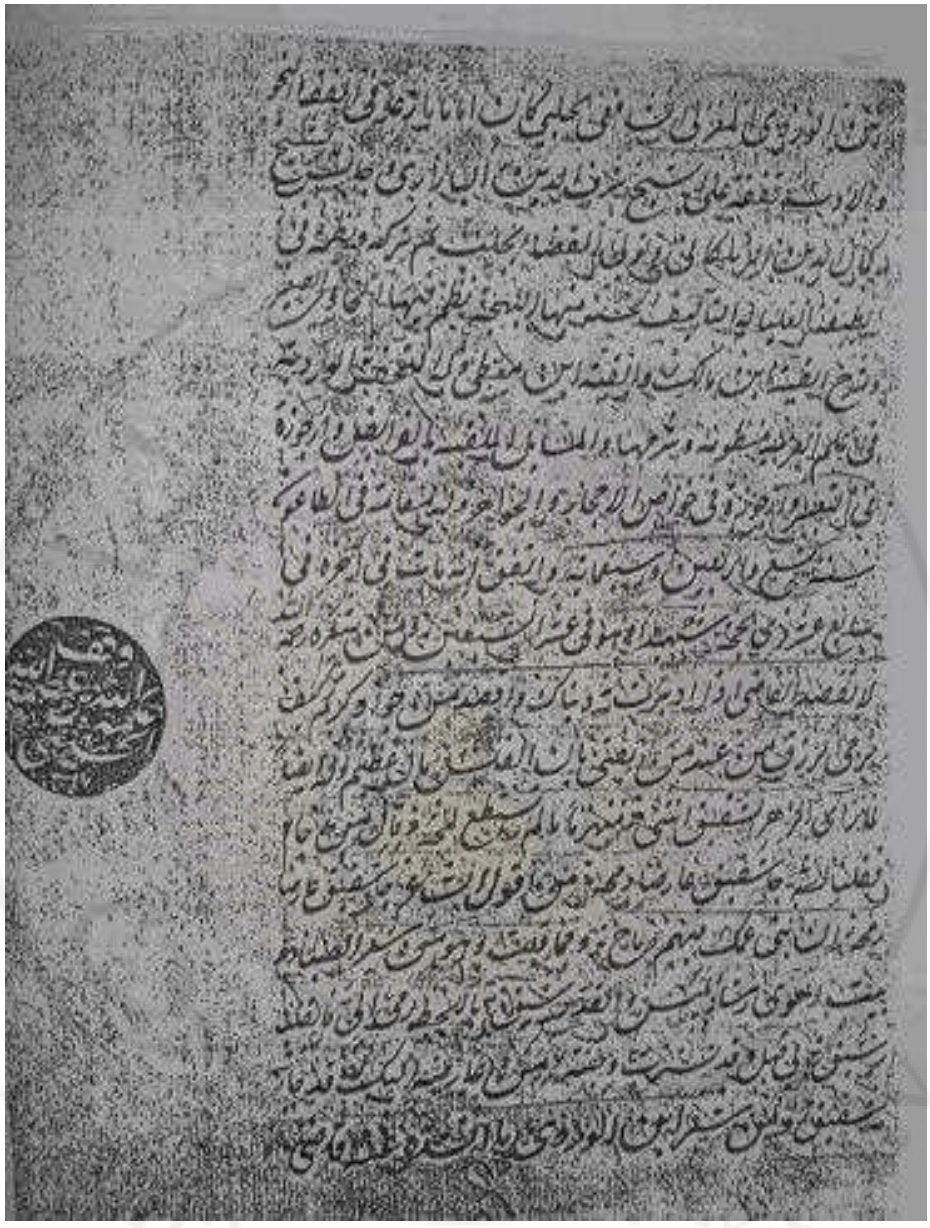
الورقة الأولى من التحفة الندية – النسخة (ج) – مكتبة الأسد



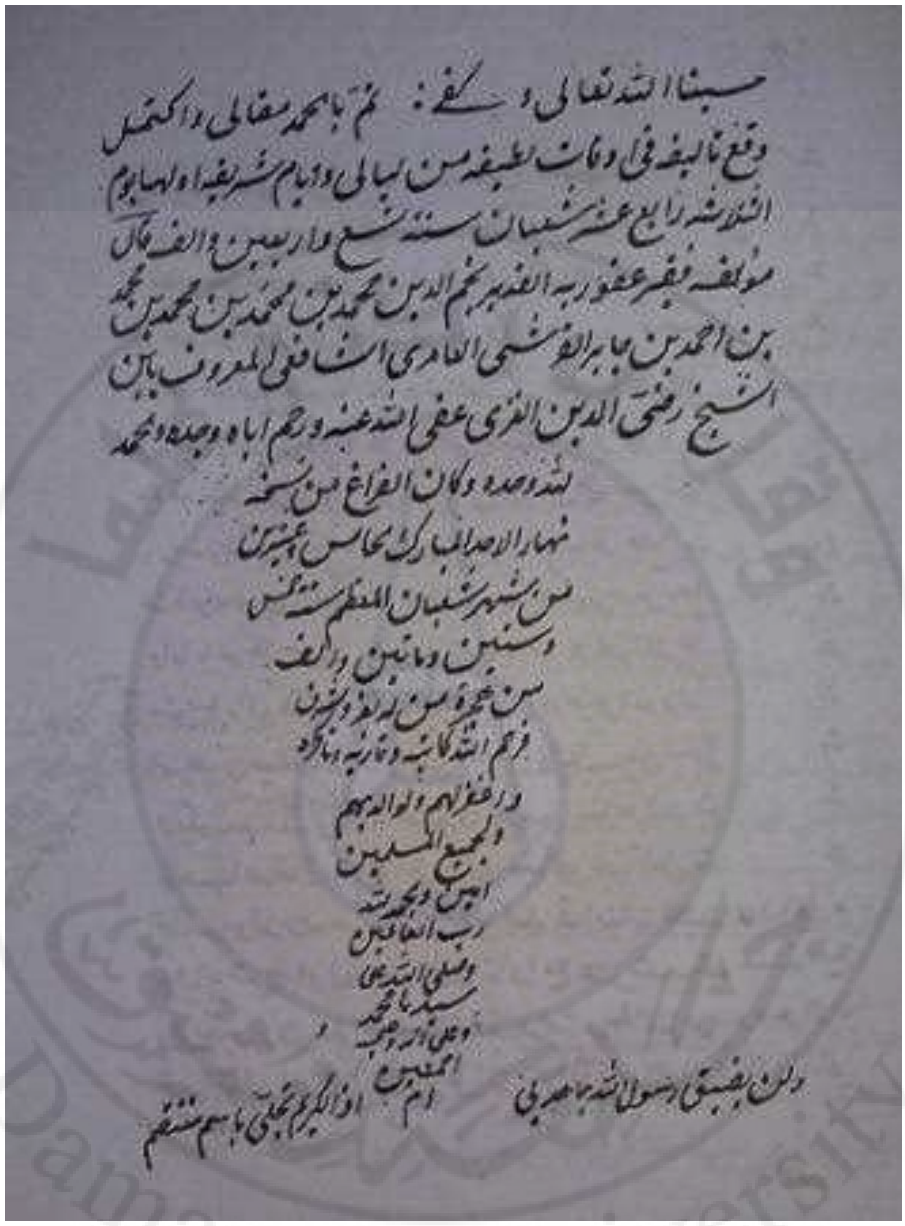
اتق الله وخوفه وارجه ... واستقم بين رجاء وجل
وارض من مولاك ما يقضي به ... بالرضى تبلغ غايات الامل
واحمل النفس على مكروهها ... واصطبر للسعي من اجل العمل
انما الدنيا متاع ينقضي ... ثم يجزى كل مرء ما فعل
وادلت على خير نجد ... فعنه خير استمداد ونيل
نحظ في جنات عدن بالرضى ... كاسيا فيها نفيسات الحلل
في نعيم بين حور وخرد ... تبتغي في ملك عظيم وخول
في جوار الله لا تلقى اسى ... في سرور وحبور ووصل
ابن لله تعالى حمدنا ... وله الشكر على ما قد نحل
وصلاة وسلام دايم ... ما حمى غيث بارض هطل
مع تعظيم على خير الورى ... من دعا الناس الى خير الملل
حسبنا الله تعالى ونعم ... ثم بالجهد عتاق وبحمل

قال مؤلفه الفقير عفو ربه القدير نجم الدين محمد بن محمد بن محمد بن محمد بن احمد ابن جابر القرشي العامري الشافعي المعروف بابن الشيخ رضي الدين الغزي عفا الله عنهم وصلى الله على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم

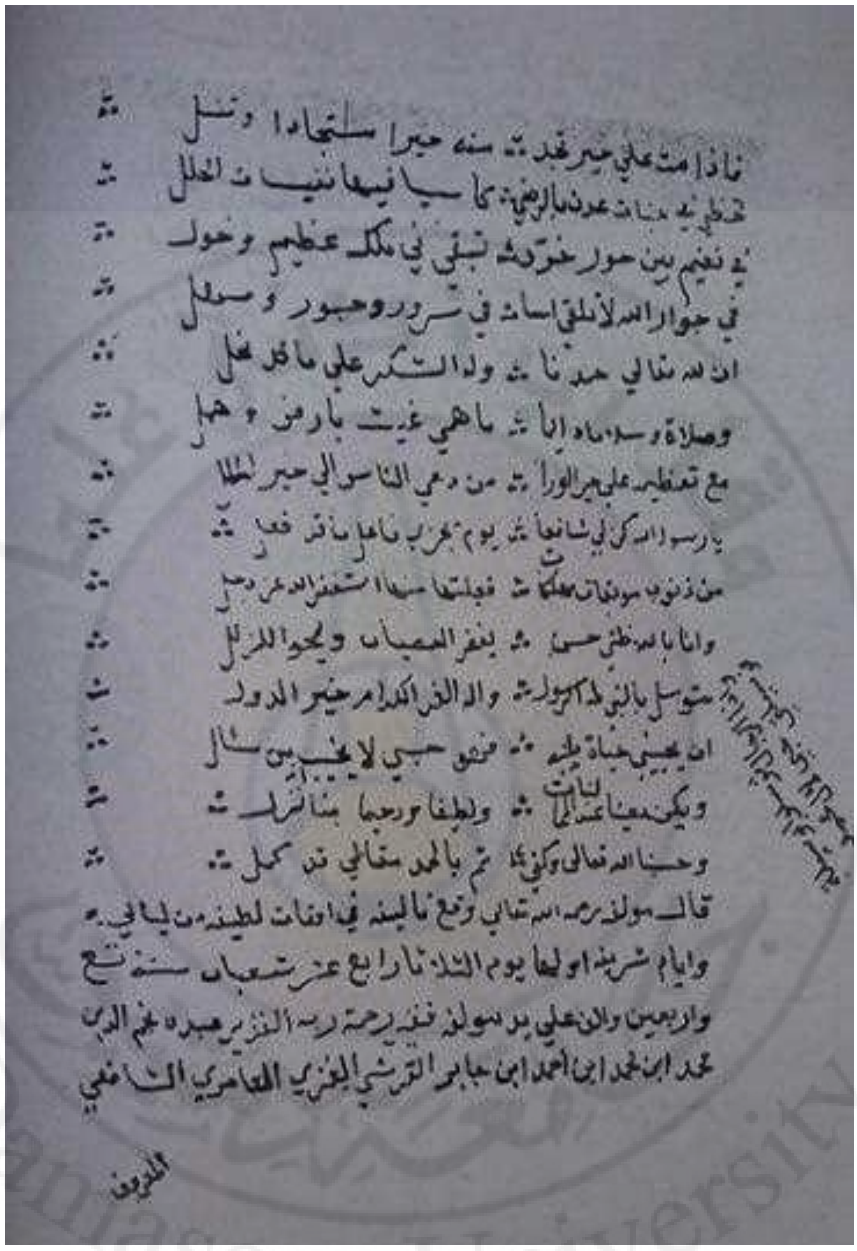
الورقة الأخيرة من التحفة الندية – النسخة (ج) – مكتبة الأسد



الورقة الثانية من النسخة (د) وهي محفوظة في مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة – مجموعة الشيخ عارف حكمت



الورقة الأخيرة من النسخة (د) وهي محفوظة في مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة – مجموعة الشيخ عارف حكمت



الورقة الأخيرة من التحفة الندية – النسخة (هـ) – مكتبة الأسد



الورقة الأخيرة من التحفة الندية – النسخة (هـ) – مكتبة الأسد

مشكلات جمع النسخ وطرق تجاوزها

- **مشكلة النسخة الوحيدة**

قد يعثر المحقق بعد إتمام عملية البحث عن النسخ على نسخة واحدة فقط، وهنا تبرز مشكلة النسخة الوحيدة، فالمحقق لا يمتلك نسخاً تعينه في القراءة والمقابلة، فقد يعتور النقص أو الطمس بعض المواضع في المخطوط، وقد يكون الخط الذي كتب به المخطوط بعيداً عن الوضوح،فهذا كله سيؤدي إلى قراءة بعض الكلمات على غير وجهها الصحيح، أو عدم التمكن من استدراك النقص.

مثال ذلك: مخطوط معجم الشعراء للمرزباني ٣٧٨هـ وعثر على نسخة واحدة منه، وهي ناقصة.

وقد طبع الكتاب على هذا الشكل، فالنسخة تخلو من مقدمة، وهي تبدأ بحرف العين، ولا تشتمل على حروف الغين واللام والنون والواو، مع أن النسخة الأصلية المخطوطة مرتبة على حروف المعجم كاملةً، وتتضمّن ما يقارب الخمسة آلاف ترجمة كما ذكر ابن النديم في الفهرست، والكتاب محقق ومطبوع، حقّقه عبد الستار فراج، وهو صادر عن دار إحياء الكتب العربية في مصر ١٩٦٠م.

مثال آخر: كتاب البديع في القراءات لابن خالَويه ٣٧٠هـ له نسخة وحيدة تحتفظ بها مكتبة تشسربتي في المملكة المتحدة/ دبلن، ومع ذلك فقد حُقق الكتاب ضمن أطروحة جامعية عنوانها: الأصول النحوية والصرفية واللغوية عند ابن خالويه مع تحقيق كتابه البديع في القراءات، في عام ٢٠١٣م، وكان قد حُقق قبل ذلك في عام ٢٠٠٧م.

- **مشكلة قلة النسخ**

فقد يعثر الـمحقق على نسختين فقط من الكتاب المخطوط، تكون إحداهما النسخة الأصل (الأم)، وبذلك تتضاءل إمكانية تصحيح الأخطاء، وردم الثغرات

عن طريق المقابلة بين عدة نسخ في حال وجودها.

مثال ذلك: شرح المقامات الحريرية للواسطي ٦٢٦هـ، له نسختان فقط، وقد أشرنا إلى ذلك في كلام سابق.

- **مشكلة الوهم بين نسخة كتبها الناسخ ونسخة كتبها المؤلف**

من عادة المؤلفين القدماء أن يكتبوا في نهاية الكتاب (وكتب فلان) ويذكر المؤلف اسمه. فينقل بعض النساخ هذه العبارة عند نسخ الكتاب دون إلماحٍ منهم إلى أنها عبارة منقولة عن الأصل، فيظن المحقق أن نسخة الناسخ هي النسخة الأصلية التي كتبها المؤلف بيده. وهذا الأمر يوقع المحقق في الوهم، لذلك يحتاج المحقق إلى الفطنة والخبرة بالخط والتاريخ والورق، والانتباه إلى تاريخ النسخ الذي يفترض أن يكون مدوناً في تعليقات الناسخ وإشارته إلى المكان والزمان اللذين تم فيهما الفراغ من النسخ.

أما قلّة عدد النسخ أو وجود نسخة وحيدة فيمكن للباحث المحقق أن يتجاوز هاتين العقبتين بالعودة إلى المصادر التي عوّل عليها مؤلف المخطوط ونقل عنها، إلى جانب المصادر التي نقل مؤلفوها عنه، وأوردوا فيها طائفةً من النصوص المذكورة في المخطوط.

فقد يشير بعض المؤلفين إلى المصادر التي استمدوا منها مادة كتبهم، فيذكرون أسماء الأعلام الذين نقلوا عنهم مع عناوين كتبهم.

وفي الوقت نفسه نرى معظم المؤلفين المتأخرين ينقل بعضهم عن بعض، ويعتمدون على مصنفات سابقيهم في مواضع كثيرة من مصنفاتهم.

فالبغدادي ١٠٩٣هـ ينقل كثيراً عن ابن جني ٣٩٢هـ وعن غيره من اللغويين والنحويين المتقدمين، والسيوطي ٩١١هـ ينقل في كتابه (حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة) عن ابن فضل الله العمري ٧٤٩هـ في كتابه (مسالك

الأبصار في ممالك الأمصار).

ومعظم المفسرين من القرن السادس إلى القرن العاشر ينقلون كثيراً عن الكشاف للزمخشري. هذه النقول تفيد الـمحقق كثيراً في متابعة النصوص، وضبطها، وإخراجها على نحو سليم، وكشف اللثام عما أشكل فيها.

اختيار النسخة الأصل (الأم)

إذا وجد الـمحقق أكثر من نسخة للمخطوط، فعثر على نسختين، أو خمس أو عشر أو أكثر، فإنه يجب أن يختار نسخة واحدة فقط من مجموع هذه النسخ لتكون النسخة الأصل أو الأم التي سيعتمد عليها في النسخ، ويجري المقابلة بينها وبين سائر النسخ بالاعتماد عليها أصلاً، واختيار النسخة الأصل أمر قائم على مجموعة من الأسس سنوضحها فيما يلي:

أسس اختيار النسخة الأصل

نجد كثيراً في حواشي التحقيق عبارة (كذا في الأصل)، فما المقصود بالأصل؟

المقصود بذلك النسخة التي اختارها الـمحقق وجعلها أصلاً لينسخ منها ويقابل بينها وبين سائر النسخ، وقد يرد خطأ في الأصل، فيجب أن ينبّه المحقق عليه في الحاشية، ويصوّبه، أو أن يثبت الصواب في المتن، وينبّه على الخطأ في الحاشية، وينبغي أن يتبع المحقق طريقة واحدة في جميع مواضع النص المحقق. ومن الضروري أن يذكر المحقق ماذا فعل في الحاشية، ثمة أسس يعتمد عليها الباحث لاختيار النسخة الأصل أهمها:

١- أن تكون النسخة قد كُتبت بخط يد المؤلف، أو بخط أحد طلابه أو ناسخ عاصره أو عاش في زمنه، أي أنها كُتبت في زمن المؤلف، أي العصر الذي عاش فيه، أو في زمن قريب من زمنه، مع مراعاة شروط أخرى تتعلق بالمخطوط مثل:

تمام النسخة، وضوح الخط، قلة الأخطاء، وأن تكون مسموعة، مملوكة، معتنى بها.

وقد تكون هذه النسخة مُـبَيّضة أو مسوّدة، وثمة إشارات تدل على المسودة، مثل وجود بعض الفراغات ضمن الأسطر، أو حدوث انقطاع في فكرة أو نص معين، أو وجود محو في بعض الكلمات وإيراد إضافات وتعديلات.

فالنسخة المبيضة مقدّمة على المسوّدة، ولكن إن لم يحظ الـمحقق بالمبيضة فالنسخة المسوّدة تحل محلّها، وتصبح أصلاً، خاصةً إن ورد نص في كتاب موثوق يشير إلى أن المؤلف صنع مسودّةً ولم يصنع نسخة أخرى مبيضة(١).

٢- أن تكون نسخة مقروءة على المؤلف أو على أحد طلاب المؤلف، فالناسخ أحياناً يكون من ملازمي المؤلف ومن طلابه والمهتمين بعلمه ومصنفاته، فيكتب ما يأخذه عن أستاذه ثم يقرأ ما كتبه عليه، ليؤكد إتقان عمله وخلوه من الأخطاء، وليحصل على موافقة شيخه على جودة نسخته، ويشير الناسخ إلى ذلك بجملة بلغ قراءة أي أتمّ قراءة الكتاب على شيخه، ويمكن أن تكون النسخة قد قرئت على أحد طلاب المؤلف، فهذه نسخة جيدة ويصح أن تكون أصلاً.

٣- أن تكون نسخةً مقابَلة على نسخة المؤلف، أو على نسخة لأحد طلاب المؤلف، والمقابلة بين النسختين تدفع الشك والريب عن الكلام، وتؤكد صحة ما ورد في النسخة التي قُوبلت على الأصل، يشير الناسخ إلى ذلك بعبارة (بلغ مقابلة).

وعلى سبيل المثال: مخطوط التحفة الندية في شرح اللامية الوردية لنجم الدين الغزي له نسخة أصل كتبت بخط المؤلف، وله نسخة مُقابلة ومقروءة على الأصل،

---

(١) فقد ذكر ابن النديم في الفهرست ص٩٢ أن ابن دريد صنع كتاب أدب الكاتب على مثال كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة، ولم يجرّده من المسوّدة.

فهي نسخة عالية، وإن لم يكن الأصل موجوداً (النسخة التي كتبت بيد المؤلف) فإنها يمكن أن تغدو أصلاً، وهذه العبارة تكون عادة في نهاية الكتاب، ليبين الناسخ قيمة النسخة التي كتبها، إذن النسخة الأصل هي النسخة التي اتسمت بما يلي:

- قديمة كُتبت بيد المؤلف، أو بيد تلميذ للمؤلف، أو بيد ناسخ عاش في زمن المؤلف، فهي قريبة من عهد المؤلف.
- منقولة عن نسخة كتبت بيد المؤلف، أو بيد أحد تلاميذه.
- تامة.
- خالية من التحريف والتصحيف والسقط.
- مقابلة على نسخ تامة وجيدة، أو مكتوبة بيد المؤلف أو بيد أحد تلامذته.
- مسموعة، مملوكة، معتنى بها.

مراجع للاستزادة والتوسع:

– أصول البحث، الدكتور عبد الهادي الفضلي، الطبعة الأولى، الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية – دار المؤرخ العربي، بيروت – ١٤١٢هـ –١٩٩٢م.

– أصول كتابة البحث العلمي وقواعد التحقيق، الدكتور مهدي فضل الله، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت – ١٩٩٨م.

– البحث العلمي، حقيقته، ومصادره، ومادته، ومناهجه، وكتابته، وطباعته، ومناقشته، الدكتور: عبد العزبز بن عبد الرحمن بن علي الربيعة، الطبعة الثانية، مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٤٢٠هـ –٢٠٠٠م.

– تحقيق النصوص بين النظرية والتطبيق مع تحقيق ودراسة الرسالة الأولى لأبي دُلَف الخزرجي، تأليف ودراسة وتحقيق: الدكتور فهمي سعيد والدكتور طلال مجذوب، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٤١٣هـ –١٩٩٣م.

– تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٧هـ –١٩٧٧م.

– طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة.

– الفهرست، ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق)، تحقيق: إبراهيم رمضان، الطبعة الثانية، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

– كيف تكتب بحثاً أو رسالة، الدكتور أحمد شلبي، الطبعة السادسة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٨م.

– محاضرات في تحقيق النصوص، الأستاذ هلال ناجي، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م.

– المخطوط العربي، الدكتور عبد الستار الحلوجي، الطبعة الثانية، مكتبة

مصباح، المملكة العربية السعودية – ١٤٠٩هـ –١٩٨٩م.

– المخطوطات والتراث العربي، الدكتور عبد الستار الحلوجي، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة – ١٤٢٢هـ –٢٠٠١م.

– المخطوطات العربية، مشكلات وحلول، الدكتور عابد سليمان المشوخي، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ١٤٢٠هـ –٢٠٠١م.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثاني

ترتيب نسخ المخطوط

مشكلات ترتيب النُسخ وسبل تجاوزهـــا

نسخ المخطوط

مقابلة النُسخ

إثبات الفروق بين النُسخ

الرموز والإشارات الواردة في المخطوط

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ترتيب نُسخ المخطوط بعد اعتماد النسخة الأصل (الأم)

تتعدد نُسخ الكتاب المخطوط بسبب تعدّد النُّساخ، والناسخ قد يكون من طلاب العلم الذين لازموا المؤلف، وأخذوا العلم عنه، أو ممن امتهنوا حرفة النسخ (الوراقة) ولا صلة لهم بالمؤلف.

إنَّ تعدُّد النُسخ أمر مرتبط بأهميّة الكتاب وبمكانة المؤلف العلمية، وهو مهمٌّ للباحث المحقق كي يكون النص عنده تاماً صحيحاً مقروءاً مستقراً واضحاً.

ينبغي أن يقوم المحقق بترتيب نُسخ المخطوط بعد اختيار النسخة الأصل (الأم)، وقد سبقت الإشارة إلى أن أعلى النسخ هي التي وصلت إلينا حاملة عنوان الكتاب واسم مؤلفه، وجميع مادة الكتاب على آخر صورة رسمها المؤلف، وكتبها بنفسه، أو يكون قد أشار بكتابتها، او أملاها، أو أجازها، ويكون في النسخة أيضاً ما يفيد اطلاعه عليها أو إقراره لها.

فالنسخة التي اتسمت بما ذكرناه عن أعلى النصوص يجب أن تكون النسخة الأصل، وهي التي سيعتمد المحقق عليها في نسخ المتن أو نصوص الكتاب المخطوط، وبعد اختيار النسخة الأصل ينبغي أن يرتّب المحقق سائر نسخ المخطوط، ثم يقابلها، ويجري المقارنة بينها.

ترتيب النسخ ليس عشوائياً، بل هو ترتيب قائم على مجموعة من الأسس، أهمها:

١) **العامل الزماني**: أي يجب ترتيب نسخ المخطوط ترتيباً زمنياً مرتبطاً بتاريخ الانتهاء من نسخ المخطوط، ويكون هذا التاريخ مدوناً على آخر ورقة من المخطوط مع اسم الناسخ. مثال: لدينا مخطوط بخط مؤلفه الذي عاش وتوفي في القرن التاسع الهجري ٨٥٠هـ على سبيل المثال، ولدينا ثلاث نُسخ من المخطوط نفسه، أورد ناسخوها الزمن الذي تمّ فيه إنهاء النَسْخ، فواحدة

نسخت عام ٩٠٠ هـ وواحدة أخرى نسخت عام ٩٥٤هـ، والأخرى نسخت عام ٩٩٠هـ.

ففي هذه الحال يجب أن يختار المحقق النسخة التي كتبت بخط مؤلّفها لتكون أصلاً، ثم يرتّب سائر النسخ الموجودة ترتيباً مرتبطاً بالتسلسل الزمني لسنوات إنهاء النَسْخ، فيجعل النسخة التي كُتبت في العام ٩٠٠هـ، في المرتبة الأولى؛ لأنها قريبة من عصر المؤلف، وقد تكون مقابلةً عليها، ثم يجعل النسخة التي كُتبت في العام ٩٥٤هـ بعدها، ويجعل بعد ذلك النسخة التي كُتبت في العام ٩٩٠هـ) في المرتبة الأخيرة. إذن ينبغي أن يعتمد المحقق على التسلسل الزمني في ترتيب نُسخ المخطوط مع مراعاة شروط أخرى مرتبطة بحال النسخ وناسخيها.

٢) **الناسخ:** إنَّ معرفة حال الناسخ أمر مهم يُعين المحقّق في ترتيب النُسخ، والمقصود بحال الناسخ صلته بالمؤلف، واهتمامه بعلمه ومصنفاته، وخبرته في النسخ، وتمكّنه منه فالنسخة التي كتبها ناسخ عاصر المؤلف، ولازمه، وأخذ عنه، وكان من تلاميذه الذين خَبِروا أسلوبه، وقرؤوا عليه ستتقدّم – بلا شك – على نسخة لناسخ آخر عاش في زمن بعيد عن زمن المؤلف، وفَقَد الصلة به وبمصنفاته، وافتقر إلى التمكّن من النسخ، فوقع في الأخطاء، وملأ نسخته بالتصحيف.

إن كتب التراجم العامة كوفيات الأعيان لابن خلكان، والوافي بالوفيات للصفدي، وسير أعلام النبلاء للذهبي، تقدّم صورة واضحة المعالم عن الناسخ الذي يجب البحث عن ترجمته لمعرفة أخباره وأحواله، وصلته بمؤلف المخطوط إن وجدت.

إذ يمكن أن تكون النسخة المكتوبة بخط يد ناسخٍ لازم المؤلف أصلاً إنْ فُقِدت النسخة المكتوبة بيد المؤلف.

يتضّح مما سبق أنه يمكن ترتيب نُسخ المخطوط ترتيباً تراعى فيه الجوانب التالية:

١ -أولى النسخ هي النسخة التي كتبها المؤلف.

٢ -تليها النسخة المنقولة منها، ثم فرعها، ففرع فرعها.

٣ -إنَّ النسخة المنقولة من نسخة المؤلف جديرة في كثير من الأحيان بأن تكون أصلاً، إذ يمكن أن تحلّ في المرتبة الأولى إذا أعوزتنا نسخة المؤلف، وهي كثيراً ما تعوزنا.

٤ -إذا اجتمعت لدينا نُسخ مجهولات سلسلة النسب كان ترتيبها محتاجاً إلى حذق الـمحقق، والمبدأ العام أن تقدم النسخة ذات التاريخ الأقدم، ثم التي عليها خطوط العلماء.

بناء على ما ذكر سابقاً تتفاضل نُسخ المخطوطات عند ترتيبها بالاعتماد على تاريخ نسخها، وحال نسخها، ولكن ثمة أُسس أخرى يجب أن يعتمد عليها الـمحقّق، محاولاً قدر الإمكان ألا يفصلها عن الأساسين السابقين.

٣) **حال المخطوط من حيث التمام والنقصان في عدد الأوراق، أو اختلاط الأوراق أو اضطرابها،** مع مراعاة الجانبين السابقين المرتبطين بالناسخ وزمن النَّسخ، والنقص فقدان بعض الأوراق من بداية المخطوط، أو وسطه (ويسمى مخروماً) أو نهايته، أما اختلاط الأوراق فهو اضطراب في تسلسل أوراق المخطوط، أو تداخل بين أوراق مخطوطين ضمن مجلد واحد.

من المنطقي أن يقدّم الـمحقق النسخة التامة على الناقصة، والصحيحة من حيث الترتيب وتوالي الأوراق على المضطربة أو المختلطة، ولكن قد يضطر الـمحقّق إلى تقديم نسخة ناقصة على نسخة تامة، والسبب مرتبط بزمن إنهاء النسخ، فقد تحمل النسخة الناقصة تاريخاً قريباً من زمن المؤلف، وتحمل النسخة

التامة تاريخاً بعيداً عن زمنه، ففي هذه الحال تُقّدم الناقصة على التامة ويُستدرك النقص من سائر النسخ التامة.

مثال ذلك: كتاب مجمع الأمثال للميداني ٥١٨هـ، له ست نسخ تامة، ومع ذلك جعل المحقّق النسخة الناقصة أصلاً، وكان نقصها يقارب الخمس عشرة ورقة من بدايتها، وسبب ذلك أنه اعتمد النسخة الأقرب زمنياً من عصر المؤلف، أما سائر النسخ فمع تمامها فهي أبعد زمنياً عن عصر المؤلف، وأقرب نسخة فيها يبلغ الفاصل الزمني بينها وبين عصر المؤلف أكثر من ثلاثمئة عام.

إذن نسخة المؤلف، أو تلميذه، أو ابنه، أو ناسخ عاش في زمنه أو زمن قريب منه تعدُّ أصلاً مع وجود نقص أو اضطراب فيها، إذ يمكن استدراك ذلك من النسخ التامة الأخرى، ويجب أيضاً التنبّه إلى أسس أخرى تساعد المحقق في الترتيب سنأتي على ذكرها.

مثال آخر: لدينا المجلدة الخامسة والعشرون من مخطوط تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر ٥٧١هـ بين أيدينا خمس نسخ منها، اختيرت واحدة منها كي تكون النسخة الأصل (الأم) لأنها نُسخت في حياة المؤلف بخط ابنه القاسم، وقرئت عليه، وصُحِّحت ألفاظها، وزاد فيها القاسم بعض الأخبار، ألحقها وأشار إليها بقوله: ألحقه قاسم، وهي مصوّرة من مكتبة الأزهر الشريف، ثم إنَّ عليها سماعات تثبت صحة نَسْخها ونسبتها إلى القاسم، وبالرجوع إلى ترجمة ابن عساكر وابنه القاسم في سير أعلام النبلاء للذهبي نجد أن المؤلف اعتمد في قسم كبير من الكتاب على ابنه القاسم في نَسْخه وضبطه، لتعذّر ذلك عليه بسبب كبر سنّه.

وترجع أهمية هذه النسخة إلى أمرين آخرين، الأول: الدقة الفائقة التي امتاز بها القاسم عند إيراد الخبر، فقد أشار إلى بعض طرق أخذه إذا كان سماعاً، أو إجازةً، أو مناولةً، بوضع حروف خاصة عند تصحيح النسخة إلى جانب الخبر، أو بذكر عبارة صريحة تشير إلى ذلك. والثاني: احتفاظ هذه النسخة بنصوص سقطت

من سائر النسخ، كالخبر الذي جاء في ترجمة سعيد بن عبد الملك بن مروان.

والمشكلة التي تعترض قارئ هذه النسخة قلة إعجام الحروف، فعلى الـمحقق أن يكون ملماً بأساليب القدماء في الكتابة، ليقرأ النصّ على نحو صحيح.



صورة ورقة من النسخة الرئيسة الأم – مصوّرة من مكتبة الأزهر الشريف

• النسخة الفرعية الأولى هي نسخة البرزالي، والبرزالي هو محمّد بن يوسف البرزالي الأندلسي الإشبيلي، من حفّاظ الحديث الشريف، مولده بعد وفاة ابن عساكر بست سنين ٥٧٧هـ ووفاته ٦٣٦هـ سمع من القاسم التاريخ، ونسخه بخطّه المغربي الجميل، ويرجع تاريخ نَسخ هذه النسخة إلى سنة ٦٠٠هـ تقريباً.

هذه النسخة هي التامَّة لهذه المجلدة، وهي مقَابَلة بأصل صحيح هو نسخة القاسم ابن المؤلف، وهي مصوّرة عن نسخة مكتبة الأزهر الشريف بالقاهرة.

مشكلة هذه النسخة أن الخط المغربي يعجم حرف الفاء بنقطة من تحته، والقاف بنقطة من فوقه، فكثير من النسّاخ المشارقة يحرفون ويصحفون في هذين الحرفين، وكذا حرف الكاف الذي يشبه كثيراً حرف الطاء في الخط المشرقي.



النسخة الفرعية الأولى – نسخة البرزالي



جمع الجزء الثالث والثمانين بعد المائة على مؤلفه الحافظ أبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله أبو القاسم سليمان وأبو الفضل

يحيى ابنا الفضل بن سليمان وأبو نصر محمد بن هبة الله بن محمد الشيرازي وعلي بن عبد الكريم بن الكويس ومحمد بن سنبلهم

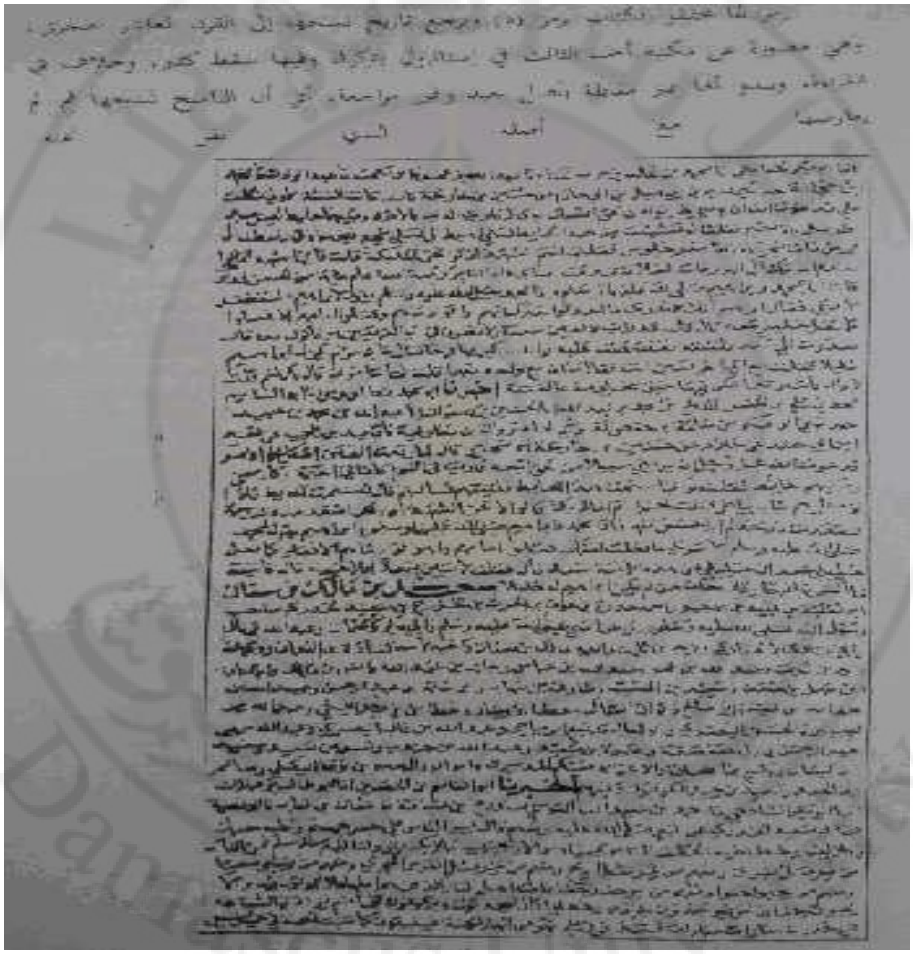
ابن هبة الله القرشي بقراءته ومن حضره نقل وآخرون وذلك يوم الجمعة سادس وعشرين ذي قعدة سنة إحدى وستين وخمسمائة

بالمسجد الجامع بدمشق عمره الله بدعوة الإسلام

وهذه صورة من نسخة الرزالي أخرى مأخوذة بالألوان الطبيعية وبلاحظ السماع في هامشها:



• النسخة الفرعية الثانية هي نسخة أحمد الثالث، وهي مصوّرة عن نسخة في مكتبة أحمد الثالث في إستانبول بتركيا، ويرجع تاريخ نسخها إلى القرن العاشر الهجري، ويظهر فيها سَقْط كثير، وخلاف في القراءة، ويبدو أنها غير مقابلة بأصل جيّد وغير مراجعة، أي أنّ الناسخ نسخها، ثم لم يعارضها مع الأصل الذي نقل عنه.



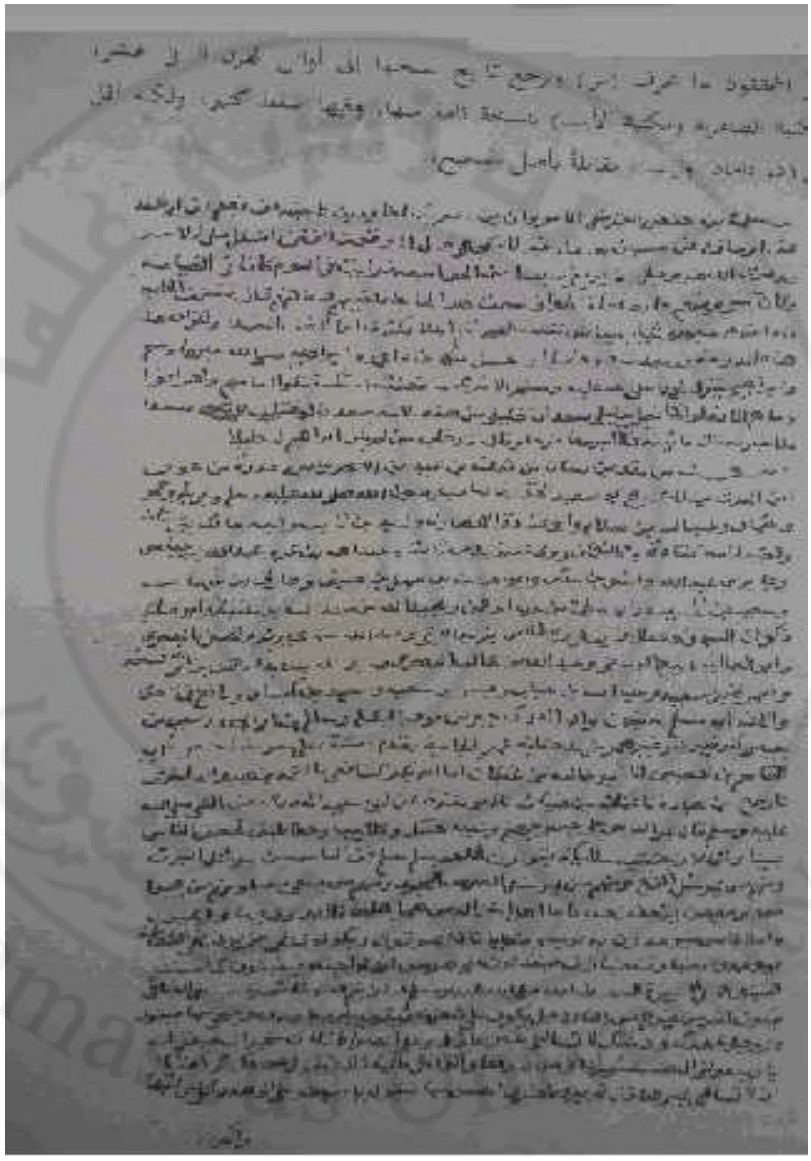
النسخة الفرعية الثانية – نسخة أحمد الثالث

• النسخة الفرعية الثالثة هي نسخة داماد إبراهيم، وهي تكاد تطابق نسخة أحمد الثالث في كل شيء، وربما كانت النسختان تنقلان عن أصلٍ واحدٍ، فهما بمنـــزلة واحدة من حيث السَّقط واللفظ.



صورة من النسخة الفرعية الثالثة – نسخة داماد إبراهيم

• النسخة الفرعية الرابعة هي نسخة سليمان باشا، يرجع تاريخ نسخها إلى أوائل القرن الثاني عشر الهجري، وفيها سقط كثير، ولكنه أقل من نسختي داماد وأحمد الثالث، وهي تامة ولكنها ليست مقابلة بأصل صحيح.



صورة لورقة المخطوط النسخة الرابعة – نسخة سليمان باشا

أظهر لنا المثال السابق الضوابط التي يمكن الاعتماد عليها في ترتيب نسخ المخطوط، ويمكن القول: إن الأمثلة على ذلك كثيرة جداً، والاختلاف القائم بين نسخ المخطوطات كبير جداً أيضاً. لذلك لا يمكن أن تتشابه جميع المخطوطات من حيث أحوالها وناسخوها والسمات المميزة لها، ولكن يمكن أن تتكرر الحالات التي يمكن فيها اتباع ترتيب معين لنُسخ المخطوط.

مثال آخر:

كتاب (شرح جمل الزجّاجي) لطاهر بن أحمد بن بابَشاذ ٤٦٩هـ له نسخ كثيرة، النسخة الأصل اعتُمدت أصلاً، لأنها تامة كاملة، وهي أوثق النسخ وأقدمها، وهي أيضاً تشتمل على عبارات تشير إلى أنها مقابلة على عدة نسخ، وهذه النسخة مصورة عن نسخة في مكتبة فيض الله في استانبول، وقد كتبت قبل عام ٦٧٨هـ،



صورة لوحة عنوان الجزء الثاني من نسخة فيض الله الأصل

رقم اللوحة ١٢٨

• النسخة التالية لا تقل شأناً عن النسخة الأصل، فهي تامّة، مقابلة على الأصل الذي نُقلت منه، لكن تاريخ الانتهاء من النسخ متأخر قليلاً عن تاريخ إنهاء نسخ النسخة الأصل فهو ٦٨٩هـ، فالتفاضل هاهنا جرى بالاحتكام إلى زمن النسخ، والنسخة مصورة عن نسخة في مكتبة الجامع الكبير بصنعاء.



صورة اللوحة الأولى من الجزء الثاني من نسخة الجامع الكبير (ج)

رقم اللوحة (٢)

- النسخة التالية: فيها سقط، ولا تحمل تاريخ نسخ، ويبدو أنها حديثة، وهي مصورة عن نسخة في مكتبة الأمبروزيانا بإيطاليا.



صورة اللوحة (١٣٠) من نسخة مكتبة الأمبروزيانا (ز) وقد ظهر عليها (باب ما ينصرف وما لا ينصرف) في الجزء الأول

النسخة التالية: تتصف هذه النسخة بكثرة سقوط الجمل منها بسبب نقل الناسخ نظره من سطر إلى سطر، وهذا ما سبب تأخر مرتبتها، وهي مصوّرة عن نسخة دار الكتب الظاهرية بدمشق، لكنها مع ذلك ساعدت في التحقيق، ولا يوجد فيها تاريخ.



صورة اللوحة (١٥٣) من نسخة دار الكتب الظاهرية (ظ) وقد ظهر عليها (باب ما ينصرف وما لا ينصرف)

٤) حال المخطوط من حيث العيوب الذي قد تصيبه، منها:

أ- كثرة الشطب والمحو، وعدم استدراك الكلام المشطوب، أو نسخ الكلام فوق الكلام المشطوب أو الممحو فينجم عن ذلك عسر في قراءة النص، والنسخ التي يلاحظ فيها الشطب والمحو تكون على الأغلب مسوّدات، وقد يُعثر على المبيضات أو لا يُعثر.



مثال عن الطمس والسواد الذي يعتري أوراق بعض المخطوطات

ب- طمس كثير من الكلمات واسودادها بسبب الرطوبة وعوادي الزمن.



صورة من النسخة الآصفية – حيدرآباد الهند تاريخ النسخ ٦٧٠ هـ

الناسخ الحسين بن الحسن البخاري – مخطوطة شرح مقامات الحريري الواسطي



ج- تلاشي لون المداد الذي كتب به المخطوط، فقد اعتاد الناسخون الخطاطون الكتابة باللون الأسود، واستخدام اللون الأخضر واللون الأحمر، وهذان اللونان معرضان للتلاشي مع مرور الزمن، ويبقى فقط الكلام المكتوب بالمداد

الأسود.

د- سقط في الكلام يعتور بعض الألفاظ، أو بعض الأسطر، والسبب مرتبط بخطأ من الناسخ عمداً أو سهواً، فقد يحجم عن كتابة بعض الكلمات لعدم قدرته على قراءتها، وقد يقع فيما يسمى نقله العين، إذ ينتقل بنظره إلى سطر بعيد عن السطر الذي كان ينقل منه لوجود الكلمة نفسها في كلا السطرين، فينجم عن ذلك نقص في الكلام.

هـ -تآكل في الأوراق بسبب عوامل الطبيعة، وسوء العناية بالمخطوط، أو بسبب دودة الورق التي تسمى الأَرَضة، وهي تسبّب ثقوباً متساوية من أول ورقة في المخطوط إلى نهايته.

و- التصحيف والتحريف[1]، وهما من أكثر العيوب التي تترك أثراً سيئاً على المخطوطات، وتؤدي إلى إثبات الألفاظ على غير وجهها الصحيح، وتسبب فساد المعنى ولوقوع التصحيف أسباب أهمها: تشابه رسم الحروف وتساوي عددها مع إهمال النقط[2]، اختلاف طريقة الكتابة بين الخط المشرقي والخط المغربي[3]، عدم

---

(١) التصحيف: تغيير في نَقْط الحروف أو حركاتها مع بقاء صورة الخط، كما في لَعَلَّهُ ولِعِلَّةٍ، عباس وعياش.

التحريف: العدول بالشيء عن جهته، ويكون بإحداث زيادة أو نقص في الكلام، وقد يكون بحمله على غير المراد منه، وقد يكون بتبديل بعض الكلمات.

انظر مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي للدكتور محمود محمد الطناحي ص ٢٨٦، ٢٨٧.

(٢) كالتصحيف بين جـميل وحـميل أو ببينة وبثينة.

(٣) كالتصحيف بين سقر وسفر ففي الخط المغربي تكتب الفاء بنقطة واحدة من تحتها والقاف بنقطة واحدة من فوقها.

المعرفة بلغات العرب[1]، قرب الحروف وبعدها في الكلمة الواحدة أو في الكلمتين[2].

٥) الخط: فالخط الذي كتب به المخطوط واحد من الأسس التي يمكن للـــمحقق أن يعتمد عليها عند ترتيب النُسخ، فإذا تساوت النُسخ تقريباً في معظم الجوانب التي تحدثنا عنها سابقاً، وكانت إحدى النُسخ أوضح خطاً من الأخرى فإنه يجوز للـــمحقق أن يقدّم النسخة ذات الخط الواضح الجميل على النسخة الأخرى ذات الخط السيئ، مع مراعاة الشروط الأخرى المتعلقة بالناسخ وزمن إنهاء النسخ. وتمام أوراق النسخة المخطوطة، وخلوها من السّقط، والتصحيف، والعيوب الأخرى، فوضوح الخط وجماله ليس سبباً كافياً لتقديم نسخة على نسخة أخرى ناسخها أقرب زمناً إلى زمن المؤلف، وأوراقها تامة، وأخطاؤها نادرة.

إذن من الضروري أن ينظر الـــمحقق إلى الأسس السابقة التي تحدثنا عنها نظرة واحدة إليها جميعاً، وأن يرتّب النُسخ بعد دراستها والتعمّق فيها، والاعتماد على تلك الأسس المتضافرة، كي ينجز الترتيب الصحيح، ويبيّن المسوّغات التي دفعته إلى ذلك الترتيب.

ينبغي أيضاً أن يعطي الـــمحقق كل نسخة رمزاً خاصاً بها، ليميزها من غيرها، وهذه الرموز تكون غالباً مرتبطة باسم المكتبة التي وجدت فيها كل نسخة، ويمكن للـــمحقّق أن يختار الرموز تبعاً لاعتبارات أخرى مثل: اسم البلد الذي وجد فيه المخطوط، اسم الناسخ، أو غير ذلك، وتكون هذه الرموز الحروف الأولى من الأسماء، أو الأسماء كاملة أو أجزاء منها. مثال: من نسخ المجلدة الخامسة والعشرين من مخطوط تاريخ ابن عساكر نسخة أحمد الثالث وهي مصوّرة عن

---

(١) ففي لغة تميم تُبدل العين من الهمزة وهو ما يسمى العنعنة، فلفظة عني هي أني.

(٢) فجملة حدثني فلان عن هند أن المغيرة تصحف بـــ (حدثني فلان عن هندان المعتوه).

النسخة المحفوظة في مكتبة أحمد الثالث باستانبول، وقد رمز لها المحققون برمز (د)، وثمة نسخة أخرى هي نسخة سليمان باشا المصورة عن نسخة محفوظة في مكتبة سليمان باشا بتركيا، وقد رمز لها المحققون بالرمز (س).

إذن ترتيب نسخ المخطوط ليس ترتيباً عشوائياً، وإنما هو ترتيب مرتبط بتضافر الأسس التي سبق ذكرها، وليس مرتبطاً بكل أساس على حدة، والأمر يحتاج إلى حذق ومهارة وخبرة من الـمحقّق لوضع النسخ في ترتيبها الصحيح.

ومن المفيد أن نبيّن أنَّ كلَّ مخطوط مع نسخه يوجّه الباحث الـمحقّق إلى خطة عمل قد تتشابه أو تختلف قليلاً أو كثيراً مع خطة عمل لتحقيق كتاب مخطوط آخر، لأن طبيعة النسخ تختلف، ولا يمكن أن تكون صفات النسخ واحدة بين جميع نسخ المخطوطات.

لهذا يجب أن ننظر إلى تلك الأسس مجتمعة ليكون الترتيب صحيحاً ومنطقياً.

مشكلات تظهر عند ترتيب نسخ المخطوط

ثمة مشكلات قد يواجهها الباحث الـمحقق عند الشروع في ترتيب نسخ المخطوط بعد اختيار النسخة الأصل، وأهمها:

- **التشابه بين أسماء النُّسَّاخ، وعدم ذكر تاريخ النَسْخ**، فقد نجد نسختين اسم ناسخها مشترك، ولا يوجد تاريخ نسخ فما حل هذه المشكلة؟ إنَّ اختلاف الخط بين النسختين يقطع بأن ناسخ النسختين المخطوطتين ليس واحداً، يجب على الـمحقق العودة إلى كتب التراجم، والكتب التي يطلق عليها اسم (المشيخة والبرامج والفهارس) وهي كتب يذكر فيها العلماء شيوخهم ومروياتهم التي أسندوها عنهم من الكتب أو غيرها، إذ نجد فيها كثيراً من أسماء الكتب مع طرق تلقيها، كما نجد كثيراً من أسماء الأعلام العلماء، والترجمة لبعضهم، وإيراد أخبارهم وأحوالهم والفوائد المتعلّقة بالكتب والعلماء ومجالس العلم، وينبغي أن يمعن الـمحقق نظره

جيداً في النسختين، فقد يعثر على إشارة تدلّ على الناسخ وزمنه، فقد يذكر اسم شيخه، أو يذكر سماعاً يورد فيه أسماء من سمعوا معه، ويحدّد الزمان والمكان الذي تم فيه السماع. مثال ذلك: السماع المثبت على نسخة المؤلف ابن عساكر، وقد نقله البرزالي بخطّه على نسخته الفرعية وهو:

((سمع الجزء الثالث والثمانين بعد المئة على مؤلفه الحافظ أبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله أبو المحاسن سليمان وأبو الفضل يحيى ابنا الفضل بن سليمان، وأبو نصر محمد بن هبة الله بن محمد الشيرازي وعلي بن عبد الكريم بن الكويس ومحمد بن سيدهم بن هبة الله القرشي، ومن خطه نقل، وآخرون، وذلك يوم الجمعة سادس وعشرين ذي القعدة سنة إحدى وستين وخمسمئة بالمسجد الجامع بدمشق عمره الله بدعوة الإسلام)).

وبالمطابقة بين الإشارات الموجودة في النسخة وبما يجده الـمحقق في كتب التراجم والمشيخة سيتمكن من معرفة ناسخ كل نسخة، ومن ثمَّ سيكون قادراً على الترتيب الصحيح للنُسخ.

- **تـخلو بعض النسخ من أسماء ناسخيها وتاريخ النسخ**، ففي هذه الحال يجب أن يبذل الـمحقق جهداً في العثور على أي دليل ضمن المخطوط يفيد في معرفة الناسخ وزمن النسخ، فإن لم يجد فلا مناص من تأخير النسخة الخالية من الاسم والتاريخ، وتقديم نسخة أخرى اشتملت على اسم ناسخها وتاريخ إتمام النَسخ.
- قد يفاجأ الـمحقّق بأن **ناسخَ أقدم النسخ وأقربها إلى زمن المؤلف مغمور أو ضعيف**، ويستدل على ذلك بافتقار النص إلى الدقة والضبط الصحيح، عندئذ لا يكون قدِم تاريخ النَسخ مسوّغاً لتقديم النسخة، فقد يجد الـمحقق نسخة أخرى أحدث تاريخاً منها، وكاتبها عالم متمكِّن، يظهر ذلك في قدرته على إقامة نص متوازن، وفي دقته، وسلامة ضبطه، وحرصه على النقل الصحيح وتلافي التصحيف، والإشارة إلى الأصل، فلا ريب في تقديم هذه النسخة الأحدث تاريخاً على النسخة

الأقدم تاريخاً.

• وإذا أخذنا بخطوط العلماء على النسخة، **فقد توجد نسخة أخرى خالية من إشارات العلماء، ولكنها تمتاز بأنها أصح متناً وأكمل مادة**، يظهر ذلك لدراسها وفاحصها، وعلى ذلك فإنه يجب مراعاة المبدأ العام، وهو الاعتماد على قِدم التاريخ في النسخ المعدة للتحقيق، ما لم يعارض ذلك اعتبارات أخرى تجعل بعض النُسخ أولى من بعض في الثقة والاطمئنان، كصحّة المتن، ودقة الناسخ، وقلّة الأسقاط، أو أن تكون النسخة مسموعةً قد أُثبت عليها سماع علماء معروفين، أو مُجازةً قد كتبت عليها إجازاتٌ من شيوخ موثوقين.

• يجدر بفاحص النسخة أن يقف طويلاً عند تاريخ نسخها، فكثير من الناسخين ينقل عبارة التاريخ **التي تثبت عادةً في نهاية النسخة كما هي، غير مراعٍ للفارق الزمني بينه وبين الناسخ الأول**، فيظهر للفاحص أنه أمام نسخة عتيقة، على حين يكون أمام نسخة كُتبت بعدها بمدة زمنية طويلة، وهنا يتحكّم الخطّ والخبرة به، والمِداد والخبرة به، واسم الناسخ الأول والثاني في تحقيق هذا التاريخ.

ثمة جوانب يجب أن يهتم بها الباحث الــمحقّق قبل أن يبدأ النسخ والمقابلة أهمها:

– دراسة أوراق المخطوطات للتمكن من تحديد أعمارها وأزمانها، وعدم الوثوق التام بآثار البِلى، والتواريخ المدونة عليها، للحكم عليها بالقِدم، فقد تكون النُسخ مزوّرة، وليس أمر تزويرها بصعب أو مستحيل على من احترف التزييف والتزوير.

يجب على الــمحقق الاستعانة بأصحاب الاختصاص والخبرة في هذا الأمر لكشف الزيف والتزوير، إن لم يكن له باع في هذا الجانب.

– دراسة الخط والمداد الذي كتبت به المخطوطات، فخبير الخطوط يستطيع تحديد العصر الذي كتبت به المخطوطة عن طريق معرفة نظام الكتابة، وأسس رسم الحروف، كما يستطيع معرفة النسخة الصحيحة وتمييزها من المزوّرة الملفّقة عن طريق متابعة اطّراد نظام الخط في النسخة، وكلٌّ ذلك خاضع للخبرة والممارسة.

– الاهتمام بعنوان الكتاب، وبما يحمله صدره من إجازات وتمليكات وقراءات.

– إمعان النظر في أوراق المخطوطات، فقد يجد الـمحقق ما يدلّ على قراءة بعض العلماء، أو تعليقاتهم.

– متابعة أبواب الكتاب المخطوط وفصوله وأجزاءه للوصول إلى الثقة التامَّة بكمال النسخة وتمامها، وصحة ترتيب الأوراق فيها، وما يساعد على ذلك نظام التعقيبة، وهو نظام التزمته الكتب القديمة، وأساسه وضع الكلمة التي تبدأ بها الورقة اليسرى في أسفل الورقة اليمنى، فوجود هذه التعقيبات يدلّ على صحة توالي أوراق الكتاب.

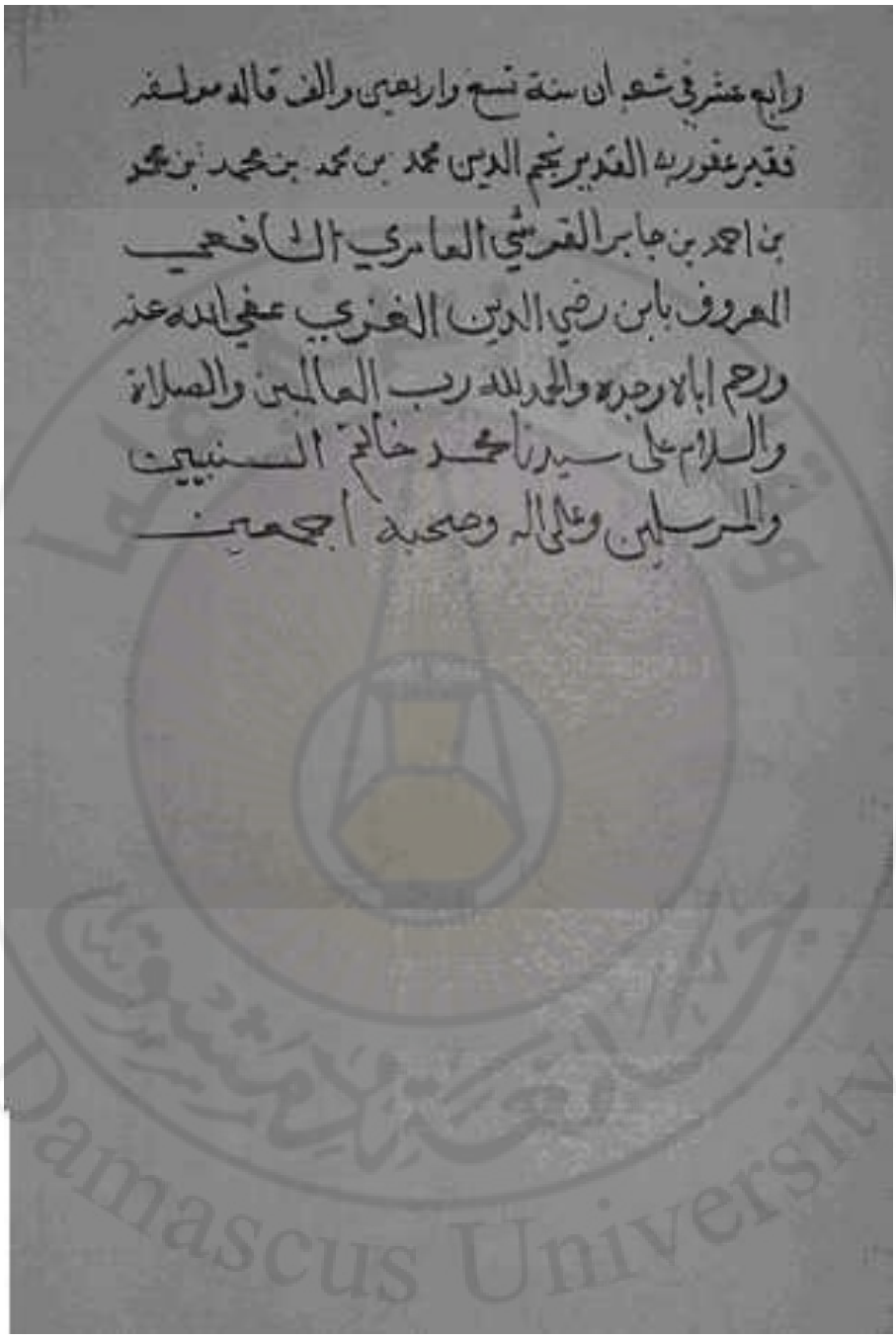
وهذا مثال عن التعقيبة يبدو في الورقة الأخيرة من مخطوط التحفة الندية.



ويذكر الله تروى في غد ... حين يسعى الناس ما بين الغلل
وباعلم الكل اصلح فالربا ... محبط كل مقال وعمل
اتق الله وخفه وارجه ... واستقم بين رجاء وجل
وارض من مولاك ما يفتح ... بالرضى تبلغ لغايات الامل
واحذر الشوء على مكروهها ... واصطبر للملح من اجل العسل
انما الدنيا متاع ينقضي ... ثم يجزى كل سوء ما فعل
واذا منّ على خير تجد ... منه خيرا مستجادا اونيل
تخط في عام ثمان مائة ... كاسيا فيها نفيسات الحلل
في نعيم بين حور وقصور ... تبقى في ملك عظيم وخول
في جوار الله الخالق انا ... في سرور وحبور ومهل
انه تعالى حمدنا ... وله الشكر على ما قد يخل
وصلاة وسلام دايم ... ما همى غيث بارض وهمل
مع تعظيم على خير الورى ... من دعى الناس الى خير السبل
حسبنا الله تعالى وكفى ... ثم بالحمد معالي وكمل
وقع تاليفه في اوقات لطيفة من ليالي وايام شريفة اولها يوم الثلاثا

رابع

الورقة الأخيرة من مخطوط التحفة الندية – النسخة الأم – مكتبة الأسد


رابع عشر في شهر ان سنة تسع واربعين والف قاله مؤلفه
فقير عفو ربه القدير نجم الدين محمد بن محمد بن محمد بن محمد
بن احمد بن جابر القرشي العامري الشافعي
المعروف بابن رضي الدين الغزي عفى الله عنه
ورحم اباه ورحمه والحمد لله رب العالمين والصلاة
والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين
والمرسلين وعلى اله وصحبه اجمعين

الورقة الأخيرة من النسخة الأم

– النظر في خاتمة الكتاب لمعرفة اسم الناسخ، وصلته بالمؤلف إن وجدت، وتاريخ النسخ، وغير ذلك من الإشارات التي يمكن أن تفيد الـمحقق في ترتيب النُسخ، والنَسخ، ووصف النُسخ بعد ذلك.

– معرفة دلالات الرموز والإشارات الكتابية الواردة في المخطوطات.

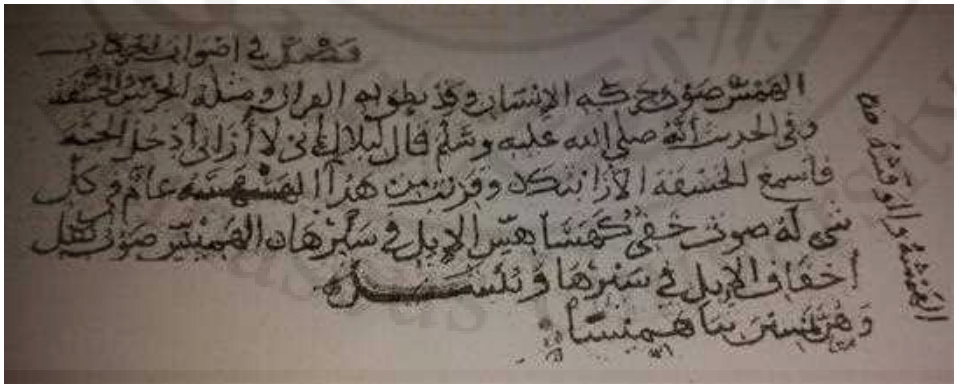
نَسْخُ المخطوط

يتم نَسخ المخطوط من النسخة الأصل، ويُكتب الكلام بحسب قواعد الإملاء المعروفة في عصرنا، فتراعى أحكام الهمزة، والألف الممدودة والمقصورة، وما يتعلق بذلك.

يتطلب النسخ الجيّد أن يقوم الـمحقق بكتابة النص بخط واضح مقروء دفعاً لوقوع الأخطاء في التنضيد والطباعة.

يجب إدخال الحواشي الجانبية الموجودة في النسخة الأصل، أو في سائر النُسخ ضمن متن المخطوط إذا كانت سقطاً أو تصحيحاً فقط، أما إذا كانت تعليقات وشروحاً وإضافات فيمكن إيرادها في حواشي التحقيق لتمام الفائدة، ولكنها لا تدخل أبداً في المتن، أو النص المراد تحقيقه.

مثال ذلك:



لوحة رقم (٢٠)
الأنوار التامة في عقائد الخاصة والعامة
ضمن مجموع - رقم ١٢١٤ - مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية



أنموذج لبعض المخطوطات التي تحمل كتبًا أو رسائل أخرى في حواشيها ففي هذه اللوحة ثلاث رسائل : في وسط الصفحة اليمنى رسالة ، وفي الحاشية رسالة ثانية ، وفي الصفحة اليسرى رسالة ثالثة .

ورقة من مخطوط فيها حواش جانبية كثيرة لا تدخل ضمن المتن

من الضروري أن يعرض الـمحقق النص المنسوخ بدقة وتنظيم، وطريقة تدلّ على استيعاب مضمون النص، يظهر ذلك في تفقير النص، وتنسيقه، وتوضيح

عناوين الأبواب والفصول، ووضع علامات الترقيم في موضعها المناسب، وضبط النصّ بالشَّكل ضبطاً دقيقاً ، فالمخطوطات القديمة قد تخلو من هذه الجوانب، إذ يجد القارئ تداخلاً بين الكلام والشواهد، ولا يجد أثراً لعلامات الترقيم المعروفة، أو ضبطاً دقيقاً لكل لفظة، لذلك ينبغي أن يُعنى الـمحقق بالجوانب السابقة، وأن يسعى إلى إخراج النص المنسوخ في صورة واضحة خالية من التصحيف والتحريف.

فالنسخ ليس عملاً آلياً خالياً من الفائدة، بل هو جزء مهم من عملية التحقيق، يدلّ على نباهة الـمحقّق، وحسن استيعابه مضمون النص، وقدرته على القراءة الصحيحة السليمة للعبارة القديمة.

يجب على الـمحقّق إدراج أرقام المخطوط، والإشارة إلى الوجه (أ) والوجه (ب) من كل ورقة، ومن المهم أن يتّبع الـمحقق منهجاً محدداً في النسخ، فقد يجري تغييرات في المتن بغية إزالة تصحيف، أو تصحيح خطأ، ويشير إلى ذلك في الحواشي السفلية، وفي منهج التحقيق، وقد ينسخ النص المخطوط بحرفيته التامَّة، ويضع ما يحتاج إلى تصويب ضمن معقوفتين، وينبّه إلى الصواب في حواشي التحقيق، وقد يذكر التصويب ضمن معقوفتين في المتن، وينبّه إلى الخطأ الذي صُوّب وصُحح في حواشي التحقيق.

مشكلات النَسْخ

١- صعوبة أو استحالة قراءة النص، أو أجزاء من النص، وذلك لعدم وضوح خط الناسخ، أو لافتقار الـمحقق إلى الخبرة والدراية بأنواع الخطوط، وقواعد رسم الحروف، أو بسبب البياض الناجم عن فراغ في الأصل، أو محو في الكلام، أو تآكل في الأوراق، أو تلاشي لون المداد، أو بسبب السواد والشطب.

٢- وقوع الـمحقّق في التصحيف وجهله بذلك، يُعد التصحيف من أخطر

المشكلات التي تحدث عند النسخ، وهي ناجمة عن مجموعة من الأسباب[١]:

• تشابه رسم الحروف وتساويها عدداً مع إهمال النَّقْط، فتتشبث العين بنطق للكلمة أو الجملة، لا تجد عنها مصرفاً، ثم يحاول الكاتب أو القارئ أن يجد لما كتب أو نطق وجهاً، وبعض الأمثلة من ذلك يبدو فيه وجه الخطأ أو الضعف واضحاً، وبعضها الآخر يكون للكلمة المصحّفة فيه وجهٌ قريبٌ من الكلمة الأصلية.

مثال ذلك: ذكر أبو أحمد العسكري بإسناده قال: ((أخبرنا ابن عمار، حدَّثنا ابن أبي سعد، عن زكريا بن مهران، قال: صحَّف بعضهم قوله – يعني عمر بن الخطاب رضي الله عنه –: ((لا يُوَرَّثُ حَميلٌ إلا ببيِّنة)) فقال: ((لا يرث جميلٌ إلا بثينة)). والحميل: ما يحمل من بلاد الروم وغيرها من السَّبي وهم صغار، فيدَّعي بعضهم أنساب بعض، فلا يُقبل ذلك منهم إلا ببيّنة)).

مثال آخر: أورده ابن الأثير في النهاية. قال: ((في حديث ابن عمر قال: سُرقت عَيْبَةٌ[٢] لي، ومعنا رجل يُتَّهم، فاستعديتُ عليه عمر، وقلت: لقد أردت أن آتي به مصفوداً. فقال: تأتيني به مصفوداً تُعَتْرِسُه!)) أي تقهره من غير حكم أوجب ذلك. والعَتْرسة: الأخذ بالجفاء والغِلْظَة. قال ابن الأثير: ((ويُروى: تأتيني به بغير بيِّنة)). وقيل: إنه تصحيف تُعَتْرِسُه)).

ومن ذلك: التصحيف بين: بِفَيْضٍ وبِغَيْضٍ، حامد وخامد وجامد وغير ذلك كثير.

• اختلاف الخطّ العربي بين المشرقي والمغربي، فللخط المغربي طريقة في الكتابة تختلف عن الخط المشرقي اختلافاً بيّناً، كنقط القاف بنقطة واحدة من فوق،

---

(١) انظر تفصيل ذلك في مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي للدكتور محمود محمد الطناحي، ص٢٩٩ وما بعدها مع تصرف قليل.

(٢) العيبة: ما يوضع فيه الثياب لحفظها.

والفاء بنقطة واحدة من تحت، فإذا نسخ ناسخٌ مشرقي كتاباً بخطٍّ مغربي وهو يجهل رسومه كان ذلك مظنَّة تصحيف، فإذا رأى كلمة (سفر) أثبتها سفر، والصواب أنها سقر، لذلك يوصي علماء المخطوطات بالحذر والتنبّه للمؤلفات الأندلسية أو المغربية المكتوبة بخط مشرقي.



الورقة الأخيرة من رحلة العبدري – نسخة باريس (الأصل) وهي بخط مغربي جميل

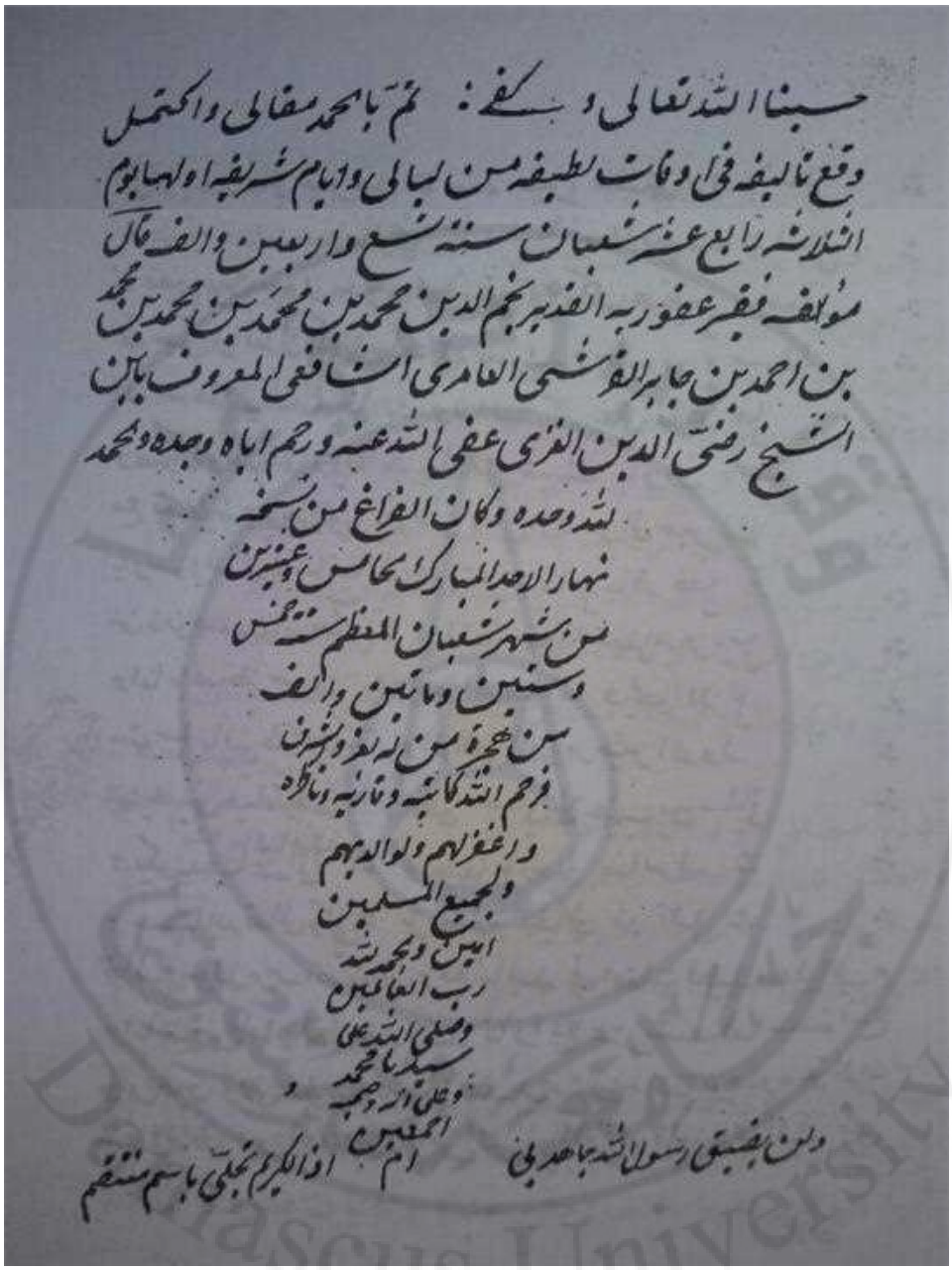


صورة لورقة من كتاب التذييل والتكميل في شرح التسهيل

لأبي حيان الأندلسي ٧٤٥هجري وقد كتبت بخط أندلسي



ورقة من كتاب (التحفة الندية في شرح اللامية الوردية لنجم الدين الغزي) كتبت بخط نسخي جميل وهي من نسخة محفوظة في مكتبة الأسد بدمشق


حسبنا الله تعالى ونعم الوكيل: تم بالحمد والمنة والكمال
وقع تأليفه في أوقات لطيفة من ليالي وأيام شريفة أولها يوم
الثلاثاء رابع عشر شعبان سنة تسع وأربعين وألف قال
مؤلفه فقير عفو ربه القدير نجم الدين محمد بن محمد بن محمد بن محمد
بن أحمد بن جابر القرشي العامري الشافعي المعروف بابن
الشيخ رضي الدين الغزي عفى الله عنه ورحم آباءه وأجداده ومحمد
لله وحده وكان الفراغ من نسخه
نهار الاحد المبارك الخامس والعشرين
من شهر شعبان المعظم سنة خمس
وستين ومائتين وألف
من هجرة من له العز والشرف
فرحم الله كاتبه وقارئه وناظره
واغفر لهم ولوالديهم
ولجميع المسلمين
آمين والحمد لله
رب العالمين
وصلى الله على
سيدنا محمد
وعلى آله وصحبه
أجمعين
آمين
ومن يضيق رسول الله جاهد بي
أو الكريم تجلى باسم منتقم

وهذه أيضاً ورقة من كتاب (التحفة الندية) لنجم الدين الغزي، كتبت بخط فارسي، وهي نسخة موجودة في مكتبة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة

• قُرب الحروف وبعدها في الكلمة الواحدة أو الكلمتين مثال ذلك:

حدثني فلان عن هندٍ أنَّ المغيرة صُحِّفت فنُسخت: حدثني فلان عن هِندان المعتوه.

• وجودُ تصحيف ناجم عن خداع السمع عند إملاء الكتاب، ونقلُ هذا التصحيف عند نسخ النص.

مثال ذلك قول أعرابي:

كأنَّ في ريقتِه لما ابتسم بلقاءَ تنفي الخيل عن طفل مُتِمْ

فقد ورد أن الشطر الثاني: رُوي: بلقاءةً في الخيل عن طفلٍ مُتِم، وهو تصحيف سمعي، سببه عدم مراعاة مخارج الحروف، وإعطاء كل حرف حقّه في النطق، فنجم عن ذلك خطأ في السماع، يمكن أن ينتقل إلى الكتابة والنسخ من نسخة إلى أخرى، والأمر هنا يحتاج إلى ناسخ فطن، أو محقق حَذِق يقف على المعاني بحذر ودقة متناهية في حال وجدت مثل هذه التصحيفات في النسخ المخطوطة.

• خفاء معنى الكلمة عند الناسخ، أو القارئ، فيعدل بها إلى كلمة مأنوسة تؤدي المعنى، ومن ذلك ما جاء في حديث استسقاء عمر بن الخطَّاب رضي الله عنه بالعبَّاس بن عبد المطّلب رضي الله عنه: قال عمر: ((اللهمّ إنا نتقرّب إليك بعمّ نبيّك وقفِيّة آبائه، وكُبْرِ رجاله)). قوله: ((قفِيّة آبائه)) أي: تَلْوهم وتابعهم الذي يَقْفُوهم. وجاء في بعض الكتاب ((وبقية آبائه)).

• الجهل بغريب كلام العرب، ففي كثير من تراجم الأعلام نجد عبارة ((احتُضِر سنة كذا)) واحتُضر بالحاء المهملة – في هذا الموضع – خطأ، والصواب: ((اختضر)) بالخاء المعجمة، يقال: اختُضِر الشَّابُ: أي مات فتياً، كأنه أُخِذ طرياً غضاً.

ومثلها: مات عَبْطَةً، واعتُبط أيّ مات شاباً من غير علّة، فمن يجهل هذا المعنى يمكن أن يقرأ غبطةً واغتُبط بالغين المعجمة.

- الجهل بمصطلحات العلوم: فمن ذلك ما ذكره الدكتور محمود محمد الطناحي عن شيخه الـمحقق الفاضل عبد السلام هارون إذ كان يناقش رسالة جامعية، فذكر الطالب في عبارة دوّنها وتحدّث فيها عن أحد الأعلام: ((وفَقَد سُمْعَته)) فسأله الشيخ: ما معنى سمعته؟ فأجاب الطالب: لعلّه فعل فعلاً شائناً فاستحق أن يَفْقد ذكره وسمعته. فقال الشيخ: إنما الصواب: ((وفَقَد أَسْمِعَتَه)) أي سماعاته ومروياته التي حصّلها من شيوخ ذلك البلد، كما تقول: فَقَد كتبه أو متاعه، والأسمعة: جَمْع سماع.

- عدم الضبط الدقيق لأسماء الأعلام والأماكن والأنساب وأسماء الكتب، والأمثلة على ما سبق كثيرة، فمن التصحيف المتصل بالأنساب: أَلِفَ الناسُ أن كلَّ نسبة حروفها القاف والراء والشين، هي القُرَشِي، نسبة إلى قريش وعلى ذلك يقولون في ترجمة ابن النفيس الطبيب المشهور: ((علي بن أبي الحزم القُرَشِي)) والصواب: القَرْشي بفتح القاف وسكون الراء، نسبةً إلى قَرْش، وهي بلدة تقع في بلاد ما وراء النهر.

تجاوز المشكلات

يمكن تجاوز مشكلة عدم وضوح الكلمات أو عدم القدرة على قراءتها بترك مكانها فارغاً، ثم العودة إليها بعد إنهاء أو المشارفة على إنهاء قراءة الكتاب المخطوط، فهذا الأمر يساعد في تشكيل صورة متكاملة عن أسلوب المؤلف، وطريقته، أو طريقة الناسخ في النَسْخ، ويمكّن الـمحقق من التوقع الصحيح للكلمات المطلوبة.

تفيد المقابلة بين النسخ الـمحقق في تخطّي مشكلة صعوبة القراءة ومن ثم

النسخ، ولكنْ إذا كانت النسخة وحيدة، فالحل أن يُترك فراغ مكان الكلمات التي صَعُبت قراءتها، ثم يُرجع إلى تلك المواضع للكشف عن الكلمات التي ستُكتَب لتناسب المعنى وسياق الكلام.

طرق النسخ والمنهج المتّبع في ذلك

يتم النسخ بالاعتماد على إحدى الطرق التالية:

– نسخ جزء من النص ضمن كل ورقة، وإدراج الحواشي الجانبية (السقط والتصحيح فقط) في متن المخطوط ووضع حواشي التحقيق ضمن الصفحة نفسها.

– نسخ ورقة المخطوط كاملة أو نسخ وجه واحد منها، مع الانتباه إلى الحواشي الجانبية (السقط والتصحيح فقط)، ووضع حواشي التحقيق في الصفحة نفسها.

– نسخ المخطوط كاملاً على صفحات مستقلة، مع الحواشي الجانبية فيه (السقط والتصحيح فقط)، ثم إدراج حواشي التحقيق على صفحات أخرى مستقلة، وسنفصّل في ذلك بعد الإشارة إلى عدد أوراق المخطوط.

عدد أوراق المخطوط والصفحات الخاصة بالنسخ

يجب أن يكون الباحث الـمحقق على دراية تامة بعدد أوراق المخطوط الذي ينوي تحقيقه، فثمة مخطوطات ضخمة لا يمكن للباحث الـمحقق أن يحققها وحيداً من غير مساعدة باحثين آخرين لإتمام التحقيق.

والورقة في المخطوط لها وجهان، ويسميها المحققون أيضاً لوحاً، تدوّن عادةً المعلومات المتعلقة بالمخطوط على بطاقة خاصة به ضمن فهارس المخطوطات، وهي تشتمل على عنوان المخطوط، اسم المؤلف، المضمون، الرقم، الرمز.

عند نسخ المخطوط سينقل المحقق الكلام المدوّن في كل وجه إلى صفحاتٍ خاصة بالنسخ بخط مختلف، وطريقة يراعى فيها قواعد الإملاء والكتابة المعروفة

في عصرنا، وستكون غالباً الصفحاتُ الخاصّة بالنسخ أكثر عدداً من أوراق المخطوط نفسه.

وبالعودة إلى طرق النسخ يمكن بيان الجوانب التالية:

١- يمكن للمحقّق أن يقسم كل صفحةٍ سينسخ النص المخطوط عليها قسمين، فيجعل القسم العلوي فيها مخصصاً لنسخ المتن، ويجعل القسم السفلي فيها مخصصاً لحواشي التحقيق، والأمر هنا يحتاج من المحقق إلى قراءة نص الكتاب المخطوط أكثر من مرة قبل البدء بنسخه، ليتمكن من تكوين تصوّر مبدئي للجوانب التي تحتاج إلى تحقيق، وبناءً على ذلك يستطيع المحقق تخصيص القسم المناسب لكلّ من المتن المنسوخ، وحواشي التحقيق.

٢- يستطيع المحقق أن ينسخ الكتاب المخطوط كاملاً، وأن يخصص أوراقاً لوضع حواشي التحقيق فقط، فيجعل النصَّ المنسوخ في أوراق، وحواشي التحقيق في أوراق أخرى. مع الانتباه إلى وجوب التطابق بين أرقام الحواشي في النص المنسوخ وحواشي التحقيق.

٣- ينبغي الاعتماد على منهج واحد عند النسخ والتحقيق:

- الحفاظ على النص كما ورد في النسخة المخطوطة، والتنبيه على الخطأ والصواب والنقص في الحاشية.

- التدخّل في النص المخطوط بحسب ما تقتضيه مصلحة هذا النص، وذلك بالإشارة إلى التغيير الطارئ في الحاشية، ووضع التصويب أو إتمام النقص ضمن معقوفتين في المتن.

ومن الضروري أن يبيّن المحقّق عند وصف النسخ ومنهج التحقيق الخطوات التي قام بها عند النَسْخ، والطريقة التي اعتمد عليها، والمنهج الذي اتّبعه.

قواعد نَسخ المخطوط

بعد معرفة عدد أوراق المخطوط يجب أن يبدأ الباحث بالنسخ، ويجب أن يعطي كل ورقة في المخطوط رقماً (وهي على الأغلب تدوّن على الأوراق عند تصوير أوراق المخطوط)، وينبغي أن يشير الباحث المحقق إلى ابتداء الكلام وانتهائه في كل ورقة من أوراق المخطوط بوضع رقم الورقة في صفحة النسخ مع رمزها (أ) أو (ب)، فوجه الورقة يرمز له بـــ (أ)، وظهر الورقة يرمز له (ب)، فالورقة الأولى رقمها (١)، وهي عند النسخ تحمل الرمز [١/أ] و [١/ب]، ففي بداية كلام المؤلف نضع [١/أ] على السطر الذي دوّنا ففيه كلام المؤلف، ثم نضع [١/ب] عند انتهاء الكلام في الوجه الأول للورقة، وابتداء الكلام في الوجه الثاني، ونسير على هذا الترتيب حتى نهاية الكتاب، وقد يضع بعض المحققين حرف القاف قبل رقم ورقة المخطوط أي [ق ١/أ] و [ق ١/ب]، والمهم في هذا اتباع طريقة واحدة. من المهم في النَّسخ أن يقدّم المحقّق النصّ على نحو خالٍ من السَّقط والتحريف والتصحيف، إلى جانب ضبط النص ضبطاً تاماً دقيقاً بالاعتماد على المعاجم ومصادر التحقيق، ولابدَّ من إجراء تغييرات عامَّة تتعلق برسم الكلمات في الخط، منها:

– تخفف الهمزة في المخطوطات القديمة بغية التسهيل، فالقصائد، والفوائد، والمسائل، تكتب القصايد، والفوايد، والمسايل، يجب على المحقق كتابة الكلمات بلا تخفيف.

– لا تثبت الهمزة بعد الألف الممدودة في المخطوطات القديمة مثل الأدبا، الفقها، العُلما، لذا يجب أن تكتب الأدباء، الفقهاء، العلماء.

– بعض الكلمات التي تنتهي بألف مقصورة مثل: الأسى، تلقى، تُكتب في المخطوطات تلقا، الأسا، فيجب أن تكتب هذه الكلمات ومثيلاتها بصورتها الصحيحة، ويجب إثبات همزات القطع والمدّات التي لم يُعرها المؤلفون أو

الناسخون اهتمامهم.

– ومن الضروري أن يُعنى المحقق بعلامات الترقيم، ووضعها عند النَسخ في أماكنها المناسبة، إذ يجب أن يعرف القارئ بداية الفكرة ونهايتها، وأن يستوعب مضمون النص، وأن يعتمد على علامات الترقيم في القراءة الصحيحة والسليمة للنص المخطوط.

يجب الانتباه إلى الرموز الموجودة في المتن، والحواشي الجانبية، فوجود خط صغير منحن بهذا الشكل ⌉ ضمن المتن يدل على وجود حاشية جانبية هي سقط في الكلام أو تصويب له قام الناسخ باستدراكه، ويكتب عند هذه الحشية كلمة (صح) أو حرف (ص) غالباً، فهذه يجب إدخالها في المتن، أما التعليقات والإضافات والشروح فلا تدخل ضمن المتن، ويمكن الاستفادة منها في حواشي التحقيق السفلية، كما يجب الانتباه إلى التقييدة أو التعقيبة وهي أول كلمة في أول سطر من كل ورقة، تكون مدونة في أسفل الورقة السابقة، ووجودها دليل على استمرار الكلام في المخطوط، وعدم وجود نقص في أوراقه.

تحسن الإشارة إلى أنه لا يمكن للـمحقّق أن ينسخ المخطوطة بعدد أوراق المخطوطة نفسها، فمن المؤكد أن الـمحقق سينسخ النص المخطوط في صفحات يفوق عددها عدد أوراق المخطوط، بسبب طبيعة الخط المختلفة بين المخطوط وأوراق النسخ، واختلاف عدد الأسطر في أوراق المخطوط، وعن عددها في أوراق النسخ، ووجود الحواشي في أسفل صفحات النسخ والتحقيق، فمخطوط مؤلف من سبع وثلاثين ورقة يمكن أن ينسخ ويحقق في مئة وسبعين صفحة على سبيل المثال، ومخطوط يقع في مئة ورقة قد ينسخ ويحقق في خمسمئة صفحة قد تزيد أو تنقص عن ذلك.

ومن الضروري عدم إهمال الإشارة في صفحات النسخ والتحقيق إلى أرقام

أوراق المخطوط[1]، وتحديد الوجه الأول أو الثاني فيها أي أ، ب، – كما ذكرنا سابقاً – كي يكون عمل الـمحقق دقيقاً، وليمكّن القارئ من العودة إلى أي موضع أو فكرة ضمن المخطوط نفسه إن أراد ذلك، فقد يكون القارئ باحثاً مختصاً مهتماً بالتراث، جامعاً للمخطوطات، فيستطيع أن يعود إلى الموضع المطلوب بيسر وسهولة إن كانت لديه نسخٌ من المخطوط الـمحقّق.

المقابلة بين النُسخ

أشرنا في كلام سابق إلى وجوب ترتيب سائر النُسخ بعد اختيار النسخة الأصل (الأم)، وإعطاء رمز لكل نسخة، ومن ثم نَسْخ المخطوط من النسخة الأصل، وبعد إنهاء النسخ تبدأ المقابلة بين النُسخ، الخطوة الأولى في المقابلة تتمّ بين النسخة الأصل والأوراق التي نسخ الـمحقق عليها النصّ المخطوط، للقطع بعدم وجود أخطاء عند النسخ، فقد تنتقل العين من سطر إلى سطر آخر فيه كلمات مشابهة لكلمات السطر السابق، فالخطأ وارد إذن، والخطوة الثانية تتمّ بين النسخة الأصل أو الأوراق التي نُسخ عليها الأصل والنسخة المساعدة الأولى، ثم بين النسخة الأصل والنسخة المساعدة الثانية، ثم بين النسخة الأصل والنسخة المساعدة الثالثة كلمة كلمة وهكذا.

فـــــــروق النُسخ

ثمة فروق بين نسخ الكتاب المخطوط، وهي ناجمة عن تعدّد النسَّاخ، واختلاف طرائقهم في الكتابة، هذه الفروق قد تكون طفيفة، ولا تستحق في بعض المخطوطات أن يشار إليها، كتسهيل الهمز في الألفاظ، أو إضافة عبارة من قبيل:

---

(١) يضع الـمحققون الرمز // عند نَسْخ المخطوط حين ينتهي الكلام المنسوخ من الوجه أ في منتصف السطر الموجود في صفحة النسخ، ليكمل الـمحقق تتمة الكلام بلا انقطاع من الوجه ب على السطر نفسه.

قال محمد صلى الله عليه وسلّم في نسخة، وقال سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلّم، في نسخة أخرى. فمثل هذه الفروق لا يشار إليها، وإنما يشار إلى الفروق التي قد تترك أثراً في المعنى، أو تسبب خلافاً واضحاً بين النُسخ، أو تدل على حدوث تصحيف.

كاختلاف في قراءة آية قرآنية كريمة، أو رواية حديث نبوي شريف، أو خبر، أو بيت شعري، أو اختلاف في نسبة البيت الشعري، أو وجود زيادة أو نقصان في الكلام، أو اختلاف في كتابة لفظة ما، كاسم الشاعر، أو اسم موضع، على سبيل المثال.

هذه الفروق تنجم عن اختلاف بين الأصل الذي نقل الناسخ عنه والكتاب الأصلي الذي نسخه المؤلف أو أي ناسخ آخر بيده، فالكتابة والخط، وطرائق رسم الحروف، واستيعاب المضمون أمور مختلفة بين الناس، فقد يحدث الاختلاف بين النسخ بسبب أخطاء النسّاخ في القراءة والضبط وفهم الفكرة في بعض الأحيان، وقد يكون الخطأ سهواً أو عمداً، إذن ينبغي أن ينبّه الـمحقق في حواشي التحقيق على الفروق التي قيّدها بعد إجراء المقابلة. فيشير على سبيل المثال إلى كلمة وجدها في إحدى النسخ ولم يجدها في الأصل، أو العكس من ذلك، فقد يجدها في الأصل ولم يجدها في سائر النسخ، أو في نسخة فقط، والأمر ها هنا مرتبط بخبرة الـمحقّق في الحكم على أهمية الكلمة وأثر وجودها، فقد لا تستقيم العبارة إلا بوجودها، وقد يكون وجودها وغيابها واحداً، فليس من الضروري التنبيه على اختلافات وفروق من هذا القبيل، ومع ذلك نجد بعض الـمحققين يرغبون في بيان الفروق مهما كانت طفيفة.

في نهاية المقابلة ينبغي أن يكون الـمحقّق قد قدّم نصاً كاملاً متكاملاً مع الحواشي التي تضمنت الفروق والتصويبات والاستدراك والاستكمال والإضافات من جميع النسخ، ليقوم بعد ذلك بتحقيق النص وهو مطمئن النفس بأن المقابلة قد

تمت على أكمل وجه.

وفيما يلي مثال يوضّح تقييد الفروق بين النسخ في حواشي التحقيق، وهو مأخوذ من رحلة العبدري المطبوعة، والحرفان ت، ط يرمزان إلى نسختين هما: نسخة المكتبة الأحمدية في تونس (ت)، ونسخة الرباط (ط).

وما رأيت في أرض بَرْقة مع اتّساعها مايَحلى بعين الرّامق، وتعلق به مِقَة الوامِق[1]، سوى مسكنٍ رأيتُه في خلاء من الأرض بين الرّجل المشقوق وقصر الصُّفاقنة[2] منقور[3] في حجر صلّد[4] بأصلِ جَبَلٍ، على صورةِ دار رائقة، وعلى بابِها صفّةٌ، ولها بناءٌ مليحٌ نُقِرَ فيه عن يمينٍ وشمال صورُ بيوتٍ لم يتمَّ عملُها. وإذا دخلتَ من بابِ الدّار ألفيتَ قبّةً مليحةً متّسعةً مرتفعةَ السَّمْك، مربّعةً منقوشةً بأبدعِ النَّقْش. وفيها مَصاطِبُ قد دارت بها حتّى اتصلتْ بالباب، وقُبالة البابِ بابٌ آخر يُطلع منه على دَرَجٍ إلى بيتٍ آخر كبير، وجميع ذلك منحوتٌ في حَجَرِ صلّدٍ يفوتُ الوصفَ إتقانُه، فسبحانَ من يرثُ الأرضَ ومن عليها وإليه المرجِعُ والمصير[5]. وقد رأيت نحو هذا في موضعٍ آخر من أرض بَرْقة حالَ الرُّجوعِ، وسيأتي ذكرُه إن شاء الله تعالى.

فصل

[لمحة تاريخية]

وبَرْقةُ مدينة قديمةٌ من بناءِ الرُّوم، وكان اسمُها عندَهم أنْطابُلُس. قال البَكْريّ: «ومعناها بلُغَةِ الرُّومِ الإغريقيةِ خمسُ مُدُن[6]، ومعنى أطرابُلُس ثلاثُ مدن»[7]. وليس الآن هنالك مدينةٌ تسمّى بَرْقة، ولامدينةٌ مذكورة إلاّ طَلَميثة،

١- الوامق: المُحِبّ.
٢- في ت و ط: الصعاقبة.
٣- ليست في ط.
٤- الصلّد: الصُّلْبُ الأملس.
٥- أفاد من قوله تعالى في سورة مريم ٤٠ ﴿إنا نحن نرث الأرض ومن عليها وإلينا يرجعون﴾
٦- في ت و ط: مدائن. والقول في المغرب في ذكر إفريقية والمغرب ٤
٧- المغرب في ذكر إفريقية والمغرب ٦-٧.

الرموز والإشارات الكتابية الواردة في المخطوطات

ثمة رموز وإشارات كتابية[1] يجب أن يطلع عليها الـمحقق، ويعرف دلالاتها، لأنها تفيده في النسخ الصحيح للمخطوط.

توضع في الكتابات القديمة بعض العلامات الدالّة على إهمال الحروف، فبعضهم يدل على السين المهملة بنقط ثلاث من أسفلها، إمّا صفاً واحداً وإمّا صفين س، س وبعضهـم يهمـل نقط السين، ويعجم الشين بنقطة واحدة فوقها ش كما

في مخطـــــــوط

همع الهوامع للسيوطي.

وبعضهم يكتب سيناً صغيرة(س) تحت السين، ويكتب حاء مقطوعة (حـ) تحت الحاء المهملة.

ومن الكُتّاب والنسَّاخ من يضع فوق الحرف المهمل أو تحته همزة صغيرة (ء)، ومنهم من يضع خطاً أفقياً فوقه (-)، ومنهم من يضع رسماً كالهلال في شكل أفقي هكذا (ـ) ومنهم من يضع علامة شبيهة بالرقم (٧).

وفي بعض الكلمات التي تقرأ بالإهمال والإعجام معاً قد ينقط الحرف من أعلى ومن أسفل معاً.

مثل: التسميت والتشميت أي تشميت العاطس، يضعون أحياناً فوق السين نقاطاً ثلاثاً، وتحتها كذلك إشارة إلى جواز القراءتين.

- توضع في بعض المخطوطات الهمزة (ء) وهي رأس حرف العين فوق

---

(١) انظر تفصيل ذلك مما سيرد في تحقيق النصوص ونشرها لعبد السلام هارون، ص٥٤ - ٥٩ بتصرف قليل.

الواو أو الياء المصورتين بدلاً من الألف، للدلالة على أصل الألف الواوي أو اليائي، وعلى كتابة الكلمة بالألف مثال الصلؤة = الصلاة.

– وقد تكتب المدة (~) فوق حرف الألف في بعض الكلمات للدلالة على همزة محذوفة في الكتابة، مثل (مآ) نكتبها الآن (ماء) بدون مدة.

– وقد نجد الشدة وهي رأس الشين ( ) في الكتابات القديمة فوق الحرف أحياناً، أو تحته إذا كانت مقرونة بالكسرة، ونجد خلافاً في كتابتها مع الفتحة، فأحياناً توضع الفتحة فوق الشدة، وأحياناً تكتب الفتحة تحت الشدة فيتوهّم القارئ أنها كسرة مع شدة، مع أن وضع الكسرة تحت الشدة وفوق الحرف أمر لا يكاد يوجد في المخطوطات العتيقة.

– والضمّة يضعها المغاربة تحت الشدة، وفي كثير من الكتابات القديمة توضع الشدة على الحرف الأول من الكلمة اللاحقة إذا كان مدغماً في آخر من نهاية الكلمة السابقة مثل: بل رّان.

– والشدة في الكتابة المغربية تكتب كالعدد (٧)، أو تكتب كالعدد (٨) وذلك باختلاف الحركة المرافقة لها، ففي النسخة المغربية من كتاب (المحتسب) لابن جني وجدت الشدة مشابهةً للعدد (٧) فوق الحرف للدلالة على الشدة والفتحة، ومشابهة للعدد (٨) فوقه للدلالة على الشدة والضمة، أما الشدة والكسرة فيعبّر عنهما برسم مشابه للعدد (٨) ولكنه تحت الحرف.

– تخفيف الحرف، أي عدم تشديده يرمز إليه أحياناً بالحرف (خ) أو بإشارة (خف) إشارة إلى الخفّة.

علامة الإلحاق التي توضع لإثبات بعض الأسقاط خارج سطور الكتاب، وللدلالة على وجود كلام في الحواشي الجانبية يجب أن يُدخل في المتن، ويكون جزءاً منه.

وهي بهذا الشكل ⌈ أو ⌉ ، وبعضهم يمدّ هذه العلامة حتى تصل إلى الكتابة الملحقة التي يكتب إلى جوارها كلمة (صح) أو (رجع) أو (أصل) للدلالة على استدراك سقط في الكلام من نسخة أخرى، أو تصحيح للكلام من نسخة أخرى قد تكون نسخة المؤلف أو نسخة لأحد تلاميذه، وقد تتجه هذه الإشارة نحو اليمين أو نحو اليسار تبعاً لموضع الكلام الواجب إدخاله في المتن.

يجب على المـــحقق عند نسخ المخطوط أن ينتبه إلى تلك الإشارة، وأن يقوم بإدخال الكلام الذي أُشارت إليه ضمن المتن، وليس من الضروري ذكر هذا الأمر في حاشية التحقيق.

– كلمة (معاً) توضع فوق الكلمة للدلالة على جواز القراءتين مثال: الجُهد والجَهد.

– رأس حرف الصاد (صـــ) فوق كلمة في المتن يدلّ على وجود كلمة في الحاشية يجب أن تحل مكان الكلمة التي كتب فوقها صـــ في المتن، وهذا الأمر يشير إلى أنَّ الناسخ راجع نسخته، ووجد خطأ فيها، فصحّح الخطأ بهذه الطريقة، فأثبت الكلمة الصحيحة في حاشية جانبية، وهي غالباً ترفق بكلمة صح للدلالة على صحة الكلمة وصوابها ووجوب إدراجها في المتن بدلاً من الكلمة التي وضع فوقها رأس حرف الصاد.

– رأس حرف الخاء، أو حرف الخاء، أو كلمة نسخة، قد نجد هذه الرموز فوق إحدى الكلمات في متن المخطوط، ونجد في الحاشية الجانبية كلمة أو أكثر، وهذا يعني أن النسخة التي تضمنت تلك الرموز قوبلت على نسخة أخرى، فأفضت هذه المقابلة إلى ظهور فروق بين النسختين، قيدها الناسخ وأثبتها في الحواشي الجانبية.

– وقد نجد الألف والهاء (اهـــ) في متن المخطوط، وهو رمز يدل على

انتهاء الكلام، وهو لا يحمل دلالة شكلية فقط، بل يحمل دلالة علمية تتعلّق بانتهاء الكلام المنقول بنصه من كتاب آخر، فهذا الرمز يشبه من حيث الدلالة علامتي التنصيص (( )) في قواعد الكتابة الحالية، إذ يُحصر بينهما الكلام المنقول، وكذلك (اهـ) يدل على انتهاء الكلام المنقول، وقد يذكر المؤلف اسم صاحب الكتاب الذي نقل عنه، وقد لا يذكر ذلك، فهنا تبدو مهمة المحقّق في توثيق الكلام المنقول من مصدره إن أمكن، وقد يكون للدلالة على انتهاء كلام المؤلف حول فكرة معينة، وقد يستخدم الرمز ⊙ للدلالة على الفصل بين الجمل أو انتهاء الكلام.

– ثنا، دثنا رمز يدل على كلمة حدَّثنا

نا أنا أبنا رمز يدل على كلمة أخبرنا

أخ نا رمز يدل على كلمة أخبرنا في بعض المخطوطات المغربية.

– رأس الصاد الممدودة صـــــــــــــــــ رمز يضعه الناسخ فوق عبارة ما للدلالة على أنه نقل العبارة نقلاً صحيحاً، ولكنه يشك في صحة معناها، فهي تحتاج إلى التأكد من صحتها دفعاً للريب، تسمى هذه الإشارة علامة التضبيب أو التمريض، فالنقلُ صحيح لكنّ الخطأ فيه موجود.

– حرف الثاء (ث) فوق أحد حروف كلمة واردة في المتن، رمز يدل على أن هذا الحرف يُقرأ بالحركات الثلاث مثل: غمر أي يقرأ غَمر، غُمر، غِمر.

– (كذا) فوق عبارة موجودة في المتن، أو (كـــ) في الحاشية الجانبية، كلاهما يدلان على النقل الحرفي للعبارة دون تصحيح، فالناسخ الأمين يبيّن للقارئ أنَّ العبارة المذكورة في موضع ما من المخطوط منقولة نقلاً حرفياً دون تصحيح منه وإن احتاجت إلى ذلك.

– رأس حرف العين (عـــ) في الحاشية الجانبية يدل على عبارة: لعله كذا.

– وجود حرف الضاد (ض) في سياق الكلام يدل على وجود بياض في

الأصل الذي نقل الناسخ عنه.

– الرموز (عو) أو (بلغ) أو (بلغ مقابلة) يدل على أنَّ النسخة قوبلت وعُرضت على نسخة أخرى تامّة أعلى منها، وقد نجد في بعض المخطوطات عبارة (بلغ مقابلة وقراءة على الأصل) دون اختصار أو استخدام للرموز.

– ∴ أو ∴ رمز يدل على الفصل بين أشطر الأبيات الشعرية، ويستخدم أحياناً الرمز ⊙، إذ يكتب الشعر في بعض المخطوطات على نسق واحد بلا فصل بين الأشطر.

– إذا وجدت كلمة بين أحد الرموز التالية: ( ) أو ⌐¬ أو o o فهذا يدل على إهمال تلك الكلمة، وعدم إدراجها في المتن، لأنها زائدة، ووجودها خاطئ في ذلك الموضع، وفي بعض الأحيان نجد شطباً على الكلمة الزائدة التي نُقلت وكُتبت عن طريق الخطأ.

– الرمز (لا) فوق أحد الحروف يدل على إهمال الحرف، أي أنه مهمل غير معجم أو منقّط.

– التقييدة أو التعقيبة، وهي تقييد أول كلمة في الورقة التالية في أسفل الورقة السابقة، للدلالة على توالي أوراق المخطوط، وعدم وجود نقص فيها وفي تتابع الكلام.

– ⊙ لانتهاء الكلام أو للفصل بين العبارات.

– حرف الظاء (ظ) في الحاشية الجانبية يدل على عبارة (والظاهر كذا).

– المصـــــــ للدلالة على المصنَّف بفتح النون أي الكتاب.

تع = تعالى، ص أو ص م أو صلعم، صلى الله عليه وسلم مع العلم أن كتابتها مكروهة عند بعض الفقهاء، ر، أو رضي= رضي الله عنه.

س في المصنفات النحوية = سيبويه، الشـــ = الشارح، ش = الشرح ، ة= القرية، ع= موضع، ج = جمع.

وفي بعض المخطوطات الخاصة بعلوم الحديث:

خ = صحيح البخاري، م= صحيح مسلم، د = سنن أبي داود، ت = سنن الترمذي، ن = سنن النَّسائي، جه = سنن ابن ماجه، دي: سنن الدارمي، حم = مسند الإمام أحمد.

– نجد أحياناً في بعض المخطوط الرمز م م أو م خ فوق كلمتين أو عبارتين في المتن، فهذا يدل على ضرورة إجراء تقديم وتأخير في الكلمات لكي يستقيم الكلام، ويحدث ذلك بسبب خطأ من الناسخ عند نقل الكلام.

مثال: سنة ومائةٌ إحدىٌ أي يجب أن تكون سنة إحدى ومائة.

سنة ومئتينخ خمس وخمسين أي سنة خمس وخمسين ومئتين.

تختلف بعض الأرقام في المخطوطات القديمة عن الأرقام التي نستعملها في كتاباتنا الحالية مثال:

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

< ٥

الحاء المستقلة الكاملة (ح) إذا كانت:

أ – في وسط السطر ضمن الكلام، فهذا يدل على تحويل سند حديث شريف أو خبر من طريق إلى طريق آخر.

ب – فوق الحرف أو تحته، فهذا يدل على أنها حاء وليست خاءً أو جيماً.

إنَّ إعادة قراءة المخطوط بتأنٍ، وإمعان النظر في أسلوب المؤلف، وطريقة

الناسخ في الكتابة واستخدام الرموز من الأمور المهمة التي تعين الـمحقّق على النسخ الصحيح السليم، وأداء كتابته على أكمل وجه، وتمييز الرموز التي يستخدمها معظم النسّاخ من الرموز الخاصَّة بالناسخ أو المؤلف.

التمليكات

توجد التمليكات أو التملّكات على غلاف المخطوط، وهي تشير إلى اسم مالك المخطوط، والزمن الذي امتلك فيه المخطوط، وهذا الأمر يعطي الـمحقق فكرة عن أهمية النسخة المخطوطة الموجودة بين يديه، من حيث مكانة مالكها الذي يمكن أن يكون عالماً، أو مختصاً في علم معين، ويمكن أن يكون قد أورد بعض الإضافات والتعليقات التوضيحية التي تفيد المحقق في عمله، وتساعده في ترتيب نُسخ المخطوط بعد اختيار النسخة الأصل.

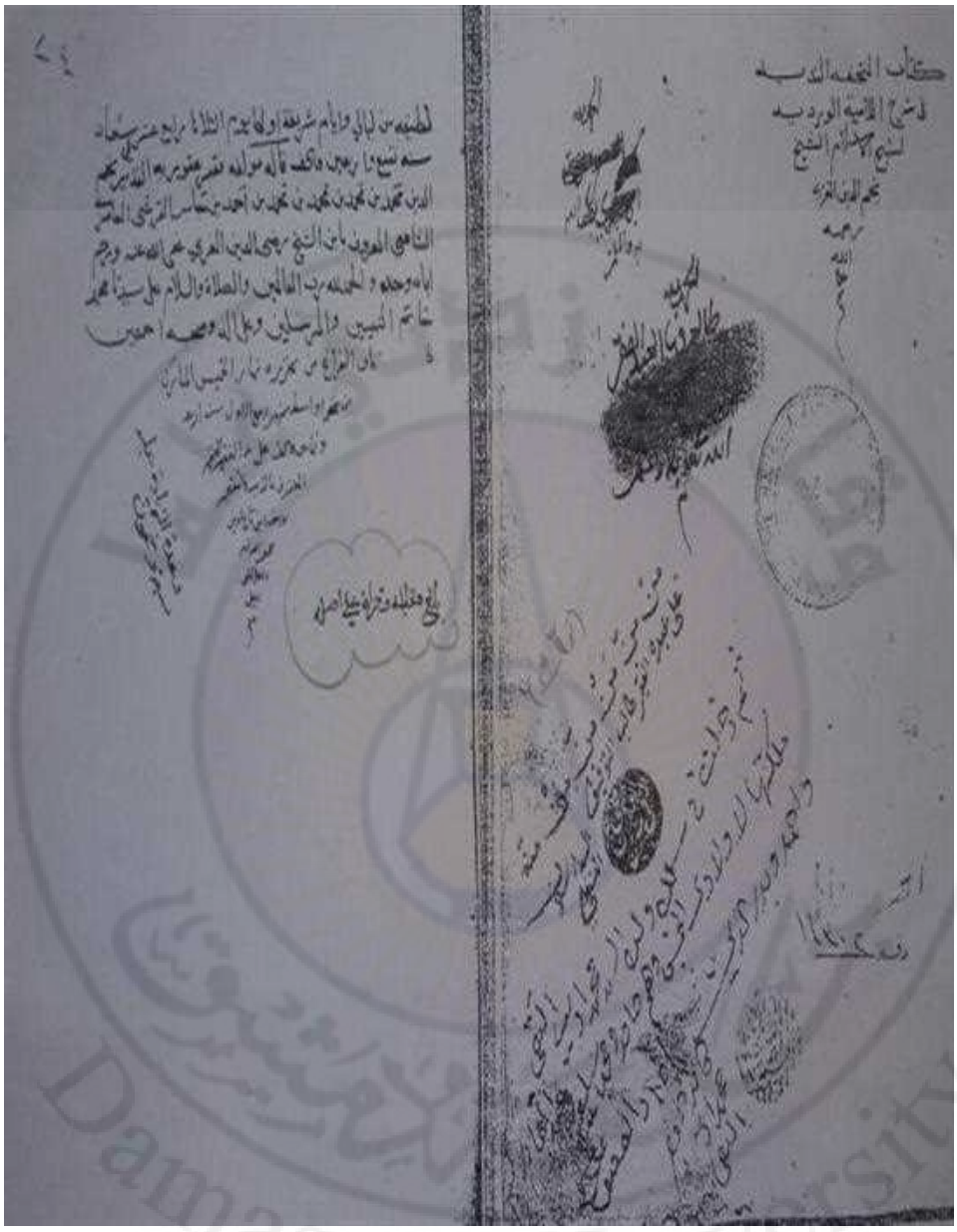
تتنوع عبارات التملك منها:

في حوزة فلان، في نوبة فلان، في ملك العبد الفقير....

وقد نجد: من فلان إلى فلان إلى فلان..... ثم دخلت في سلك فلان....

مثال ذلك: النسخة (أ) من مخطوط التحفة النديّة في شرح اللامية الوردية لنجم الدين الغزّي عليها تملّك كما يلي:

السيّد محمد أديب التقي ومن بعده لأولاده الخمسة، وقد ذكر أسماءهم على الغلاف. ويوجد تملك آخر للسيّد مصطفى بن محمود شطي سنة ١٢١٣هـ.



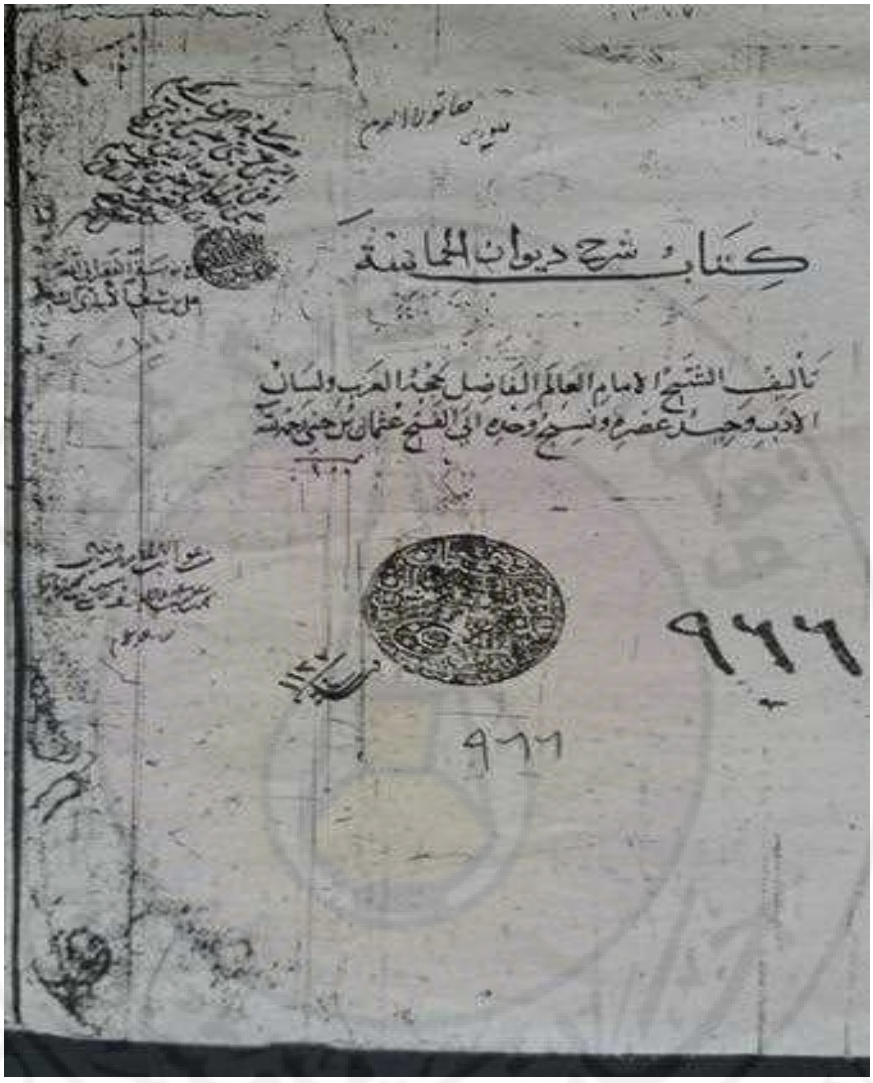
ورقة من الغلاف والورقة الأخيرة من النسخة (أ)

التحفة الندية في شرح اللامية الوردية

يبدو في صورة الورقة الأولى من المخطوط (التحفة الندية في شرح اللامية الوردية) التملك، ويبدو أيضاً حرص الناسخ على ذكر عبارة (بلغ مقابلة وقراءة على أصله) في الورقة الأخيرة.

ونجد أحياناً كلمة (وقف) أي أن الكتاب المخطوط أوقف في مكان عام (مكتبة، معهد، جهة ثقافية وعلمية) ليستفيد منه المختصون عامة، وقد نجد كلمة مَلَكه فلان. وفي بعض الأحيان نجد خاتماً خاصّاً بصاحب أو مالك المخطوط.

وهذه الجوانب السابقة يجب أن يذكرها الـــمحقق عند وصف النُسَخ في مقدمة التحقيق.



صورة الغلاف من مخطوط شرح ديوان الحماسة لابن جني

(نسخة مكتبة يني جامع في تركيا)

يبدو على صفحة العنوان أن محمداً بن سليم وقفها لأخيه في الله والدين عبد الباقي بن فضل الله، وأنها كانت في نوبة علي بن سيف الإيباري، ويوجد تملك آخر لم يظهر اسم صاحبه بوضوح.

مراجع للاستزادة

– تحقيق نصوص التراث في القديم والحديث، الدكتور الصادق عبد الرحمن الفرياتي، مجمع الفاتح للجامعات، ١٩٨٩م.

– تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م.

– في المخطوطات العربية، الدكتور السيد السيد النشار، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

– قواعد تحقيق المخطوطات، صلاح الدين المنجد، الطبعة السابعة، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٧م.

– ضبط النص والتعليق عليه الدكتور بشار عوّاد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٢هـ –١٩٨٢م.

– مدخل إلى تاريخ نشر التراث مع محاضرة عن التصحيف والتحريف، الدكتور محمود محمد الطناحي، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٥هـ –١٩٨٤م.

– منهج تحقيق المخطوطات ومعه كتاب شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام لابن وحشية النبطي، تأليف: إياد خالد الطبَّاع، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٣هـ –٢٠٠٣ م.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثالث

تحقيق المخطوط

أسس التحقيق

إخراج المخطوط في صورته النهائية

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

تحقيق متن الكتاب المخطوط:

أشرنا فيما سبق إلى أنَّ الكتاب الـــمحقق هو الذي صحّ عنوانه، واسم مؤلّفه مع نسبة الكتاب المخطوط إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه(١). وقد بيّنا أيضاً أنه باستطاعة الـــمحقق أن يتثبت من صحة الأمور السابقة عند اختيار المخطوط وقبل البدء بنسخه وتحقيق متنه، وباستطاعته أيضاً أن يرجئ ذلك التثبّت إلى الوقت الذي سيبدأ فيه بتحقيق متن الكتاب المخطوط.

والتحقيق من قولهم: حقّق الرجل القول: صدقه أو قال: هو الحق، فالتحقيق إذن هو تثبيت وتأكيد لصحة ما ورد في الكتاب المخطوط بعد بذل جهود بحثية تحقيقية تستلزمها عملية التحقيق التي تعني أن يحرص الـــمحقق على أنه يؤدي الكتابَ أداءً صادقاً كما وضعه مؤلفه كماً وكيفاً بقدر الإمكان(٢).

ثمة أمور أساسيّة ينبغي التنبّه إليها عند البدء بالتحقيق، أهمها:

– قراءة النص المنسوخ بتأنٍ وإمعانٍ ووعي تام لعبارات المؤلف، وفهم مقاصده بدقة، فالقراءة الخاطئة تفضي إلى خطأ في النسخ والتحقيق معاً.

التأكد من اتباع منهج واحد عند نَسخ المخطوط، والمقابلة بين النص المنسوخ عن الأصل وسائر النسخ، إذ يجب أن يتبع الـــمحقق واحداً من هذين المنهجين:

- نسخ النص بحرفيته من النسخة الأصل، مع جواز تغيير ما يراه الـــمحقق محتاجاً إلى ذلك في المتن، ووضع التصحيح أو الزيادة الضرورية في الكلام ضمن معقوفتين، مع التنبيه على ذلك التغيير الذي لا يستقيم النص إلا به في حاشية خاصة ضمن حواشي التحقيق.

---

(١) انظر تحقيق النصوص ونشرها لعبد السلام هارون، ص ٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص٤٦.

- نسخ النص بحرفيته من النسخة الأصل، مع عدم إجراء أي تغيير في المتن مهما كان هذا التغيير ضرورياً، باستثناء ورود خطأ في الآيات القرآنية الكريمة، إذ لا بدَ أن يُصحح الخطأ فيها لتوضع في سياقها الصحيح لما للآيات القرآنية الكريمة من تقدير كبير ومراعاة تامة من حيث التزام الحرفية والدقة في اللفظ، مع الإشارة إلى الخطأ الذي وجده الـمحقق، وقام بتصحيحه في حواشي التحقيق. أما سائر الكلام ضمن المتن فيُثْبَته الـمحقق بحرفيته، ويبقي الخطأ على حاله، ولكنه يجب أن ينبّه عليه في الحاشية، ويبيّن وجه الصواب في ذلك.

عن هذه الفكرة يقول الأستاذ عبد السلام هارون: ((ليس معنى تحقيق الكتاب أن نلتمس للأسلوب النازل أسلوباً أعلى منه، أو نحِلّ كلمة صحيحة محل أخرى صحيحة بدعوى أن أولاهما أولى بمكانها، أو أجمل، أو أوفق، أو ينسب صاحب الكتاب نصاً من النصوص إلى قائل وهو مخطئ في هذه النسبة فيبدل الـمحقق ذلك الخطأ، ويُحل محله الصواب، أو أن يخطئ في عبارة خطأ نحوياً دقيقاً فيصحح خطأه في ذلك، أو أن يوجز عباراته إيجازاً مخلاً فيبسط الـمحقِّق عباراته بما يدفع الإخلال، أو أن يخطئ المؤلف في ذكر علم من الأعلام، فيأتي به الـمحقق على صوابه... ليس تحقيق المتن تحسيناً أو تصحيحاً، وإنما هو أمانة الأداء التي تقتضيها أمانة التاريخ، فإنَّ متن الكتاب حكم على المؤلف، وحكم على عصره وبيئته، وهي اعتبارات تاريخية لها حرمتها، كما أن ذلك الضرب من التصرّف عدوان على حقّ المؤلف الذي له وحده حق التبديل والتغيير... وقد يقال: كيف نترك ذلك الخطأ يشيع؟ وكيف نعالجه؟ فالجواب: أن الـمحقق إن فطن إلى شيء من ذلك الخطأ نبَّه عليه في الحاشية أو في آخر الكتاب، وبيَّن وجه الصواب

فيه، وبذلك يحقق الأمانة، ويؤدي واجب العلم[١]».

وقد أكّد الأستاذ هارون كلامه السابق بإيراد أمثلة توضيحية، منها ما ذكره عن خطأ وجده في معجم تهذيب اللغة للأزهري، وعن ذلك يقول: «وقد وجدت الأزهري صاحب التهذيب يذكر في مقدمة معجمه أبا عمرو الشيباني أنه إسحاق بن مراد، فحدثتني نفسي أن أصححه بمرار كما هو معروف متيقَّن من كتب التراجم، ولكني وجدت أنَّ العلماء قد سجلوا عليه هذا الخطأ قديماً، وأنهم وجدوا ذلك بخط الأزهري، وبذلك لم تكن لي مندوحة من أن أبقي الاسم على خطئه كما هو»[٢].

وعن تصحيح الخطأ الوارد سهواً في الآيات القرآنية يقول: «وقد كشفت في أثناء تحقيقي لكتاب الحيوان عن تحريفات كثيرة لم أستطع إلا أن أردّها إلى أصلها. ومن أمثلة ذلك في الجزء الرابع ص٧: ﴿فلما أتوا على وادي النمل﴾ وهي ﴿حتى إذا أتوا﴾، وفي ص ١٥٩: ﴿على أن لا أقول على الله إلا الحقَّ فأرسل معي بني إسرائيل﴾ وهي: ﴿إلا الحقَّ قد جئتكم ببيّنة من ربكم فأرسل معي بني إسرائيل﴾، وفي ص ١٦٠: ﴿يا موسى أقبل ولا تخف إنك من الآمنين﴾ وهي: ﴿يا موسى لا تخف إني لا يخاف لدي المرسلون﴾»[٣].

وقد أسهب الأستاذ هارون في عرض الأمثلة الموضّحة لوقوع التصحيف والتحريف في الشواهد القرآنية، فعرض ذلك في مخطوطات كتاب الجواري للجاحظ، وكتاب سيبويه، ومعجم تهذيب اللغة للأزهري، ومقاييس اللغة لابن فارس، وخزانة الأدب للبغدادي وغيرها.

---

(١) تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، ص ٤٦، ٤٧، ٤٨.

(٢) تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون ص٤٧.

(٣) تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون، ص٤٨، ٤٩.

والغاية من ذلك توخي الدقة التامة في تحقيق الآيات القرآنية الكريمة، وعدم الركون إلى أمانة الآخرين مهما علا قدرهم وشأنهم، فالقرآن الكريم أجلُّ من حفظ حق مؤلِّف أخطأ أو نسي ولم يلتزم الدقة.

– التأكد من التزام شروط النَسْخ الصحيح، بوضع علامات الترقيم في مواضعها المناسبة، إن لم تكن قد وُضعت بدقة عند النَسْخ، والتفسير الصحيح والدقيق للرموز الواردة في المخطوط إن وجدت، ومراعاة العناوين الرئيسة والفرعية ضمن المخطوط، والانتباه إلى بدايات الفقرات، والفصل بين كلام المؤلف وما يستشهد به ويعتمد عليه من شواهد قرآنية أو حديثية، أو أشعار، أو أرجاز، أو أمثال وأقوال، فقد يذكر المؤلف جزءاً من الشاهد لا يتعدى كلمة أو كلمتين.

– الوقوف على ما يحتاج إلى توثيق وتخريج، كالآيات القرآنية الكريمة والقراءات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والأقوال، والأمثال، والأشعار، والأرجاز، وأسماء الأعلام، وأسماء الأماكن والمواضع والبلدان، والمصطلحات، والمسائل والقضايا المتنوعة والمرتبطة بموضوع المخطوط، ومتابعتها في مصادرها.

– لابدَّ أن يفضي النسخ الصحيح القائم على أسس سليمة متينة إلى نتائج صحيحة في التحقيق، ومع ذلك ينبغي أن يحرص الـمحقق عند البدء بالتحقيق على استخدام تمرّسه وخبرته بقراءة المخطوط وفهم المعاني الكامنة بين السطور، وينبغي أن يظهر تمّرسه أيضاً بأسلوب المؤلف، ((وأدنى صوره أن يقرأ الـمحقق المخطوطة أو النص المنسوخ المرة تلو المرة حتى يَخبُر الاتجاه الأسلوبي للمؤلف، ويتعرف خصائصه ولوازمه، فإنّ لكل مؤلف خصيصة في أسلوبه، ولازمة من اللوازم اللفظية أو العبارية، كما أنَّ لكل مؤلف أعلاماً خاصَّة تدور في كتاباته، وحوادثه يديرها في أثنائها، وأعلى صور التمرس بأسلوب المؤلف أن يرجع الـمحقق إلى أكبر قدر مستطاع من كتب المؤلف، ليزداد خبرة بأسلوبه، ويستطيع

أن يوجد ترابطاً بين عباراته في هذا الكتاب وذاك، ومعرفةُ ذلك مما يعين في تحقيق المتن، والتهدي إلى الصواب فيه)) (١).

– الإلمام بالموضوع الذي يعالجه الكتاب، حتى يتمكن الـمحقق من فَهْم النص فَهْماً سليماً يجنبه الوقوع في الخطأ، فقد يظنّ الـمحقّق المبتدئ الصواب خطأ فيحاول إصلاحه.

يتم تحقيق ذلك بدراسة بعض الكتب التي تعالج الموضوع نفسه، أو موضوعاً قريباً منه، ليستطيع الـمحقق معرفة حدود الموضوع وأبعاده. ويتمكن من فهم العموميات والتفاصيل والجزئيات المرتبطة بموضوع المخطوط.

– فإذا اجتمع لدى الـمحقق أقصى ما يمكن جمعه من المخطوطات، واستطاع قراءتها قراءة سليمة، وعرف أسلوب المؤلّف، وألمَّ إلماماً كافياً بموضوع الكتاب استطاع أن يمضي في التحقيق مستعيناً بالمصادر والمراجع العلمية التي يمكن أن نصنّفها كما يلي:

أ–كتب المؤلف نفسها المخطوطة والمطبوعة.

ب– الكتب التي لها علاقة مباشرة بالكتاب، كالشروح والمختصرات والتهذيبات، فنسخةُ الشرح هي في حقيقتها نسخة أخرى من الكتاب، كما أنَّ الشروح تقيّد النصوص بضبطها أحياناً، وتتكفل ببيان غامضها، وهو أمر له قيمته وأهميته في مكملات التحقيق، ويليها في ذلك نسخة المختصر أو التهذيب، فإن كلاً منهما تلقي ضوءاً لا بأس به ولا يستهان فيه عند تحقيق النص، ومن البديهي أن يرجع الـمحقق إلى الأصول المخطوطة لتلك المراجع ما أمكنه ذلك، وألا يعتمد على المطبوعات الخالية من الروح العلمية الـمحققة.

ج– الكتب التي اعتمدت في تأليفها اعتماداً كبيراً على الكتاب، وهذه الكتب

---

(١) تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون ص٥٩.

كثيراً ما تحتفظ بالنص الأصلي للكتاب الأول، فكتاب عيون الأخبار لابن قتيبة من الكتب التي اعتمدت على كتاب الحيوان للجاحظ، خاصة في كلام ابن قتيبة على الحيوان، والكتاب نفسه أيضاً من الكتب التي اعتمدت على كتاب البيان والتبيين للجاحظ أيضاً، خاصة في كلام ابن قتيبة على الزهد ونصوص الخطب والوصايا، ولعلَّ السرّ في ذلك أن للجاحظ كان قد أجاز ابن قتيبة برواية بعض كتبه، وكانت حياة ابن قتيبة بين سنتي ٢١٣هـ و٢٧٦هـ ووفاة الجاحظ كانت سنة ٢٥٥هـ.

د- الكتب التي استقى منها المؤلف، واعتمد عليها، فإذا اهتدى المحقق إلى المنابع التي استمدَّ منها المؤلف مادة كتابه كان ذلك عوناً كبيراً له في إقامة النص وتحقيقه، بعض المؤلفين ينصون في كتبهم على المصادر التي استقوا منها، كما فعل كلٌّ من ابن فارس في (مقاييس اللغة)، وابن منظور في مقدمة (لسان العرب)، والسيوطي في مقدمة (بغية الوعاة)، وابن حجر في مقدمة (تهذيب التهذيب)، والبغدادي في مقدمة (خزانة الأدب)، وبعضهم يعتمد اعتماداً كلياً على مؤلف آخر، ولكنه لا ينصّ على الأخذ منه إلا في مواضع قليلة، فمن ذلك: النقول التي أخذها التبريزي في شرحه حماسة أبي تمام عن المرزوقي في شرحه، ومن يوازن بين الشرحين يلمس التقارب الشديد بين عبارات الشرح، وكما صنع التبريزي ذلك في شرحه للحماسة صنع في شرحه للقصائد العشر، إذا اعتمد فيها اعتماداً كبيراً على ابن الأنباري في شرحه للمعلقات.

هـ-الكتب المعاصرة للمؤلف، التي تعالج الموضوع نفسه، أو موضوعاً يمت إليه بصلة، أو موضوعاً قريباً منه.

و-المصادر اللغوية وهي المقياس الأول الذي تسبر به صحّة النص، وبيان الخطأ والصواب، يمكن أن نجعل المصادر اللغوية ضمن المجموعات التالية أو الضروب التالية:

- معاجم الألفاظ، منها لسان العرب لابن منظور، وتاج العروس

للزبيدي، ومنها المعاجم الخاصة بالمفردات الطبية كالمفردات لابن البيطار، ومعاجم المصطلحات العلمية كمفاتيح العلوم للخوارزمي، والكليّات لأبي البقاء الكفوي، وكشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي.

- معاجم المعاني: منها المخصص لابن سيده، وفقه اللغة وسر العربية لأبي منصور الثعالبي.
- معاجم الأسلوب التي تهتم بالألفاظ ضمن سياقها التركيبي: منها الألفاظ الكتابية للهمذاني، وجواهر الألفاظ لقدامة بن جعفر.
- كتب المعرّبات، منها المعرّب للجواليقي، شفاء الغليل للخفاجي.
- معاجم اللغات التي تمت بصلة وثيقة إلى العربية كالفارسية والعبرية والسريانية.

ز- المصادر النحوية والصرفية وهي كثيرة جداً ومرتبطة بالكتاب المخطوط ارتباطاً معتمداً على المسائل والقضايا النحوية والصرفية التي تضمنها المخطوط، وعلى العصر الذي عاش فيه مؤلف المخطوط، والعلماء الذين عاصرهم وأخذ عنهم.

ح- المصادر الأخرى التي يحتاج الـمحقق إلى الرجوع إليها لمتابعة القضايا المتنوعة التي تختلف من مخطوط إلى آخر، مثل كتب الأدب والبلاغة والنقد والأنساب والتاريخ والجغرافيا والعلوم الدينية وغير ذلك.

إن حذق الـمحقق وسعة اطلاعه يهديانه إلى اختيار المصدر المناسب للموضوعات والمعارف التي يزخر بها أي مخطوط، فتحقيق النصوص أمر يحتاج إلى جهد وصبر وعناية ويقظة وسعة ثقافة وعلم، وكل ذلك يعين الـمحقق على إقامة النصوص على الوجه الذي ينبغي أن تكون عليه، وهذا ليس بالأمر اليسير، وقد عبّر الحاجظ عن ذلك بقوله: ((ولربما أراد مؤلّف الكتاب أن يصلح تصحيفاً أو

كلمة ساقطة، فيكون إنشاءُ عشر ورقات من حرِّ اللفظ وشريف المعاني، أيسرَ عليه من إتمام ذلك النقص حتى يردَّه إلى موضعه من اتصال الكلام)) [١].

تخريج الآيات القرآنية الكريمة

تحتاج الآيات القرآنية الكريمة إلى تخريج من المصحف الشريف، وذكر اسم السورة ورقم الآية، وضبط دقيق لألفاظها، لكنَّ اختبار النصوص القرآنية لا يكفي في الرجوع إلى القرآن الكريم، بل لا بدَّ من الرجوع إلى كتب القراءات القرآنية، والتفسير. ففي كتب القراءات يرجع الـمحقق إلى كتب القراءات السبع[٢]، ثم العشر[٣]، ثم الأربع عشرة[٤]، ثم كتب القراءات الشَّاذَّة[٥] إن اقتضى النص الـمحقَّق ذلك.

وفي كتب التفسير يعود الـمحقق إلى المصادر التي تُعنى بالقراءات والجوانب اللغوية والنحوية كتفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، وتفسير أبي حيَّان (البحر الـمحيط).

لذلك يجب أن ينسب الـمحقق كل قراءة تكون غير قراءة عاصم.

ومما يجدر ذكره في نطاق تحقيق النص القرآني أن بعض المؤلفين قد يستشهد بالنص تاركاً الواو، أو الفاء، أو إنَّ، أو قل، وغير ذلك من الحروف وأجزاء الكلام، فمن ذلك: ﴿وقل جاء الحقّ﴾ فيقتصر المؤلّف على ﴿قل جاء الحقُّ﴾ أو على ﴿جاء الحقُّ﴾، فليس من منهج التحقيق أن يكمل الـمحقق الآية

---

(١) الحيوان ١/ ٧٩.
(٢) السبعة لابن مجاهد.
(٣) النشر لابن الجزري.
(٤) الإتحاف للدمياطي.
(٥) الـمحتسب لابن جني.

التي ذكرها المؤلف ضمن المتن، لكنه يمكن أن يذكرها كاملة في الحاشية، أي أن الـــمحقق يجب أن يذكر الجزء الذي اختاره المؤلف من الآية الكريمة كما وجده تماماً، فلا يضيف حرفاً أو كلمة لم يذكرها المؤلف.

تخريج الأحاديث النبوية الشريفة

يجب أن تُعرض نصوص الحديث النبوي الشريف على المصادر الخاصة بالحديث النبوي وعلومه، وعند تخريج الحديث النبوي الشريف ينبغي أن يقف الـــمحقق على جانبين مهمين هما:

- سند الحديث.
- متن الحديث.

ففي السند ينبغي أن يحرص الـــمحقق على ضبط أسماء رواة الحديث الذين نقلوه وصولاً إلى الصحابي الذي سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهنا تختلف أنواع الأحاديث النبوية الشريفة بحسب سندها وصفات رجال الحديث الذين قاموا بروايته، ووردت أسماؤهم في السند، فقد يكون الحديث مرفوعاً أو موقوفاً، أو مقطوعاً.

ثمة كتب خاصة تفيد الـــمحقق في بيان أسماء رواة الحديث وضبطها، ومعرفة صفات هؤلاء الرواة من حيث العدالة والثقة، والضعف وقلة الثقة، وهي كتب الجرح والتعديل.

وفي متن الحديث ينبغي أن يتحقق الباحث من ألفاظ الحديث الشريف، ويضبطها ضبطاً دقيقاً، ويشرح غريبها، ويجب أن يخرّج الحديث من المصادر التي عُنيت بجمع أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبيان الصحيح والحسن والضعيف منها، والإشارة إلى اختلاف الرواية.

ثمة مصادر خاصة تعين الباحث الـــمحقق على معرفة ذلك، وهي كتب

الصِّحاح والسنن، والمسانيد، إلى جانب كتب أخرى حرص مؤلفوها على جَمْع الأحاديث الشريفة مع بيان صفتها، وذكر المصادر التي اشتملت عليها من الصحاح والسنن.

تخريج الأشعار والأرجاز والأمثال والأقوال

يوثّق الشعر والرجز من الدواوين[1]، ويجب التنبّه على ضرورة إتمام أنصاف الأبيات وأجزاء الأشطر في حواشي التحقيق، وليس في المتن بعد نَسخه، مع احترام رواية المؤلف إذا أيقن الـمحقق أنَّ ما في النسخة هو ما قصده المؤلف وأراده، لأنه يبني على تلك الرواية حكماً خاصاً.

أما الأمثال فلها مصادر خاصة بها تعين الـمحقق على ضبط ألفاظ المثَل بدقة، وبيان القصة المرتبطة به.

والأقوال تكون في الأغلب للصحابة الكرام أو التابعين رضوان الله عليهم أجمعين، أو للخلفاء والفقهاء والعلماء، وهي توثّق غالباً من كتب الثقافة الأدبية العامَّة، أو من كتب العالم أو الفقيه إن كان قد وضع مصنَّفات في جانب معين.

(١) وإذا لم يكن للشاعر ديوان فيجب التخريج من كتب المجموعات الشعرية كالأصمعيات والمفضليات وكتب الحماسة وكتاب الأغاني.

يعتمد نجاح التحقيق على تمكّن الـــمحقّق من الوقوف على كلّ ما يحتاج إلى تخريج، وتوثيق، ومتابعته في المصادر الصحيحة والمناسبة، مثل الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، وأسماء الأعلام، والأماكن، والأشعار، والأرجاز، والأمثال، والمصطلحات، والمسائل والقضايا المتنوعة المتعلّقة بمضمون المخطوط وموضوعه.

لذلك يجب أن يكون الـــمحقق على اطلاع واسع، ودراية كافية بمختلف المجموعات التصنيفية في المكتبة العربيّة، ليستطيع اختيار المصادر المناسبة للتحقيق.

أهم المصادر التي تفيد الـــمحقق

مصادر مفيدة عند تخريج الآيات القرآنية الكريمة ودراستها

١- الكتب المفهرسة لألفاظ القرآن الكريم، فهي تساعد في معرفة اسم السورة ورقم الآية التي وردت منها لفظة أو أكثر في المخطوط، ولا تذكر هذه الكتب في حواشي التحقيق.

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، صنعة أ. محمد فؤاد عبد الباقي.
- المرشد إلى آيات القرآن الكريم وكلماته، صنعة أ. محمد فارس بركات الدمشقي.

٢- كتب إعراب القرآن الكريم

- إملاء ما منَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن للإمام عبد الله بن الحسين العكبري عُرف الكتاب بعنوان إعراب القرآن الكريم للعكبري ٦١٦هـــ.
- إعراب القرآن لأبي جعفر أحمد بن محمد النحاس ٣٣٨هـــ.

- مشكل إعراب القرآن لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي ٤٣٧هـ.

٣- كتب تفسير القرآن الكريم

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن المعروف بتفسير الطبري للإمام المؤرخ محمد ابن جرير الطبري ٣١٠هـ.
- معالم التنـــزيل لأبي محمد الحسين بن مسعود البَغَوي ٥١٠هـ.
- تفسير القرآن العظيم للإمام المفسّر المؤرخ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمرو المعروف بابن كثير ٧٧٤هـ.
- الكشَّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل لأبي القاسم محمود ابن عمر الزمخشري ٥٣٨هـ.

أظهر الزمخشري في هذا التفسير وجود الإعجاز في القرآن الكريم من حيث النظم والبلاغة، ولكن آراء المعتزلة سائدة فيه، لذلك تصدّى له كثير من المفسّرين الذين عارضوا مذهب المعتزلة وآراءهم.

- البحر الـمحيط للإمام النحوي المفسِّر أثير الدين محمد بن يوسف الغرناطي المعروف بأبي حيان الأندلسي ٧٤٥هـ وهو مصدر مهم يفيد في الوقوف على وجوه إعراب ألفاظ القرآن الكريم، والمسائل النحوية، والناسخ والمنسوخ، وتوجيه القراءات ومذاهب الفقهاء، والأحكام الفقهية المتعلقة بآيات الأحكام، وكان ينقل كثيراً عمن سبقه من المفسّرين كابن عطية الأندلسي خاصة في مسائل النحو.
- الدرّ المنثور في التفسير بالمأثور للحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ٩١١هـ.

من كتب التفسير الحديثة والمهمة:

- التحرير والتنوير من التفسير للشيخ محمد الطاهر بن عاشور ١٣٩٤هـ، وهو من أجمع ما كتبه المتأخرون في التفسير، اهتمّ فيه ابن عاشور ببيان وجوه الإعجاز والبلاغة ومناسبة صلة الآيات بعضها ببعض، ومقاصد السور وأغراضها إلى جانب بيان معنى المفردات اللغوية وحسن ضبطها وتحقيقها، فضمَّ محاسن ماسبقه من التفاسير، وما تفرّد به مما أشار إليه.

من كتب التفسير التي اعتمد عليها: الكشاف للزمخشري، المحرر الوجيز لابن عطية، مفاتيح الغيب لفخر الدين الرازي، تفسير البيضاوي، تفسير الشهاب الآلوسي، تفسير القرطبي، تفسير الطبري، وغيرها...

٣-كتب القراءات القرآنية:

- حرز الأماني في القراءات السبع للشاطبي ٥٩٠هـ وهي منظومة تعليمية في القراءات.
- السبعة في القراءات لابن مجاهد.
- النشر في القراءات العشر لابن الجزري محمد بن محمد الشافعي ٨٣٣هـ.
- إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر للدمياطي.
- الحجة لأبي علي الفارسي.
- المحتسَب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها لأبي الفتح عثمان بن جني ٣٩٢هـ.

إذن يجب ألا يكتفي المحقق عند تخريج الآيات القرآنية الكريمة بذكر اسم السورة ورقم الآية، إن كانت ضمن المخطوط شاهداً على مسألة نحوية، أو جانب

لغوي، فمن ذلك الآية (٩٠) من سورة النساء ﴿أو جاؤوكم حصرت صدورهم﴾[١] استدل بها ابن جني في كتابه (التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة) على مجيء الجملة حالاً، فالمراد من الآية الكريمة: جاؤوكم حال كونهم قد حصرت صدورهم، وليس المراد الدعاء عليهم، وأكَّد ذلك بقراءة الحسن البصري ﴿حَصِرَةً صدورهم﴾،

ففي مثل هذا الموضع يجب أن يعود الـمحقق إلى كتب القراءات، ويبيّن أن الحسن البصري وغيره ذكر هذه القراءة، ويستحسن أن يعود أيضاً إلى كتب التفسير التي عنيت بالقراءات كالبحر الـمحيط لأبي حيّان الأندلسي.

ومن ذلك أيضاً: الآية (١٦) من سورة الإسراء ﴿وإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِك قريةً أمرنا مُتْرفيها، ففسقوا فيها، فحقّ عليها القولُ، فدَمَّرناها تَدْميرا﴾.

فقد قُرِئت أَمَرْنا، وقُرِئت أَمَّرنا، فالمشهور قراءة التخفيف، واختلف المفسرون في معناها، فعلى قراءة التخفيف قيل معناها: أمرنا مترفيها أمراً قدرياً، فسخرناهم إلى فعل الفواحش فاستحقوا العذاب، وقيل معناها: أمرناهم بالطاعات ففعلوا الفواحش فاستحقوا العقوبة، وقيل معناها: أكثرنا عددهم. يدل على ذلك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((خير مال امرئ له مُهرة مأمورة أو سكَة مأمورة)) فالمأمورة: كثيرة النسل، والسكة المأبورة: الطريقة المصطفة من النخل، وعلى قراءة التشديد: يحتمل أن يكون معناها جعلنا مترفيها أمراء.

<u>مصادر مفيدة عند تخريج الأحاديث النبوية الشريفة</u>

- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي الشريف، صنعة جماعة من المستشرقين، نقله إلى العربية أ. محمد فؤاد عبد الباقي.

---

(١) قال تعالى: ﴿إلا الذين يصلون إلى قوم بينكم وبينهم ميثاق أو جاؤوكم حصرت صدورهم أن يقاتلوكم أو يقاتلوا قومهم ولو شاء الله لسلّطهم عليكم...﴾.

- كتب الصحّاح والسنن مثل: صحيح البخاري، صحيح مسلم، صحيح ابن حبَّان، سنن النَّسائي، سنن الترمذي، سنن ابن ماجة، سنن أبي داود، موطأ الإمام مالك، مسند الإمام أحمد بن حنبل.
- جامع الأصول في أحاديث الرسول لابن الأثير الجزري مجد الدين المبارك بن محمد ٦٠٦هـ. وقد جمع فيه الأحاديث الواردة في صحيحي البخاري ومسلم، وسنن كل من النّسائي والترمذي وابن ماجة وأبي داود، ويضاف إليها المستدرك على الصحيحين للحاكم.
- المسانيد والمصنفات مثل: مسند الإمام أحمد بن حنبل، ومسند الدارمي، ومسند أبي حنيفة، ومسند الشافعي، ومصنف عبد الرزاق بن همّام ٢١١هـ ومصنّف ابن أبي شيبة عبد الله بن محمد بن إبراهيم ٢٣٥هـ.

في هذه المصادر تُذكر الأحاديث وصفتها تبعاً لحال الراوي وحال السند ورجاله، فقد يكون الحديث مرفوعاً(١) أو مقطوعاً(٢) أو مَوقوفاً(٣)، وقد يكون صحيحاً أو حسناً أو ضعيفاً فعند تخريج الحديث الشريف ينبغي الوقوف على أمرين:

- سند الحديث
- متن الحديث

---

(١) الحديث المرفوع: هو المنسوب إلى صاحب المقام العالي محمد صلى الله عليه وسلم.

(٢) الحديث المقطوع: هو ما أضيف إلى التابعي أو من هو دونه، فالمقطوع هو الحديث قطعنا طريقه من الوصول إلى محمد صلى الله عليه وسلم، وبقي عند التابعي.

(٣) الحديث الموقوف: هو كل حديث أضيف إلى صحابي من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ففي السند يجب ضبط الأسماء، أي أسماء من رواة الحديث الذين نقلوه بعضهم عن بعض وصولاً إلى الصحابي الجليل الذي سمع الرسول الكريم أو رآه.

وفي المتن يجب ضبط ألفاظ الحديث الشريف، وتخريجه من المصادر التي عني أصحابها بجمع أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، والحكم عليه من حيث كونه صحيحاً أو حسناً أو ضعيفاً اعتماداً على ما ورد في المصادر المختصة.

- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد لأبي بكر الهيثمي

فالحديث الذي لا يجده الباحث في (جامع الأصول) لابن الأثير، لابد أن يجده في مجمع الزوائد للهيثمي.

- كنــز العمّال في سنن الأقوال والأفعال لعلاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي.
- الكتب التي جمعت الأحاديث الضعيفة، منها: سلسلة الأحاديث الضعيفة لناصر الدين الألباني.
- كتب الجرح والتعديل: وهي الكتب التي اشتملت على أسماء رواة الحديث، وبيَّنت صفاتهم من حيث العدالة والثقة، والضعف وقلة الثقة من أهمها:
- الجرح والتعديل لعبد الرحمن بن أبي حاتم الرازي ٣٢٧هـ.
- ميزان الاعتدال في نقد الرجال للإمام الذهبي ٧٤٨هـ وقد ترجم فيه للضعفاء في الرواية.
- لسان الميزان لابن حجر العسقلاني ٨٥٢هـ.
- تذكرة الحفّاظ للإمام شمس الدين الذهبي ٧٤٨هـ ترجم فيه للمعدّلين من حفّاظ الحديث النبوي الشريف ورواته.

عند تخريج الحديث النبوي الشريف يجب ذكر رقم الحديث في كتب الصحاح والسنن التي عاد إليها الـــمحقق مع اسم الباب أو الكتاب الذي ورد الحديث ضمنه.

توضع الأحاديث النبوية الشريفة ضمن قوسين صغيرين عند نسخ الـــمخطوط، كما توضع الآيات القرآنية الكريمة ضمن قوسين مزهّرين، مع وضع أرقام مشتركة بين المتن وحاشية التحقيق وإثبات التخريج في الحاشية.

القضايا البلاغية والنقدية

أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز للجرجاني.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني.

الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده للقيرواني.

نقد الشعر لقدامة بن جعفر.

تخريج الأمثال

ثـــمـــــة كتب خاصة بالأمثال، تفيد الـــمحقق في تخريج الأمثال وتوثيقها أهمها:

- الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلّام تحقيق: عبد المجيد قطامش.
- أمثال العرب للمفضّل الضبي تحقيق: د. إحسان عبَّاس.
- مجمع الأمثال للميداني تحقيق: محمد محيـــي الدين عبد الحميد.
- جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري

تحقيق: عبد المجيد قطامش، محمد أبو الفضل إبراهيم.

منها: جعجعة ولا أرى طحناً، أعيا من باقل، أن تسمع بالمعيدي خير من أن تراه، إن البُغاث بأرضنا يستنسر، بلغ السيل الزبى، عند جهينة الخبر اليقين.

الآثار والأقوال

الأثر أو الآثار: أقوال الصحابة والتابعين رضوان الله عليهم في تفسير القرآن الكريم.

الأقوال: أقوال الأعلام كالفقهاء والعلماء والخلفاء.

توثّق الآثار من كتب السنن والمسانيد والمصنفات، إلى جانب كتب التفسير المسندة كتفسير عبد الرزاق وابن أبي حاتم، كما يمكن العودة إلى كتاب الدر المنثور للسيوطي، أو يمكن العودة إلى كتب العلماء ومعاجمهم مثل الطبراني والبيهقي.

أما الأقوال فقد نجدها في كتب العلماء والفقهاء والأئمة إن كانوا من أصحاب المؤلفات كالشافعي له كتاب (الأم)، وعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه له كتاب (نهج البلاغة). ويمكن العودة إلى كتب الثقافة الأدبية العامة، وكتب التاريخ التي وضعها كبار المؤرخين والمفسرين كالطبري وابن كثير وابن عساكر والذهبي.

تخريج الشعر والرجز

يوثق الشعر ويخرج من الدواوين والمجموعات الشعرية إن لم يكن للشاعر ديوان، مثل كتب الحماسة، والمفضليات، والأصمعيات، وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ومنتهى الطلب من أشعار العرب لابن المبارك.

أما الرجز فيوثّق ويخرج من مصادره الخاصة وهي دواوين الرجّاز كأبي النجم العجلي، والعجاج، ورؤبة، وإن لم يكن للراجز ديوان فيمكن العودة إلى كتب الأدب والشروح الأدبية، وكتب اللغة والمعاجم كلسان العرب.

أما كتب الأدب والأمالي فأشهرها: أمالي القالي، البيان والتبيين للجاحظ، الحيوان للجاحظ، العقد الفريد لابن عبد ربه، الإمتاع والمؤانسة لأبي حيَّان التوحيدي، بهجة المجالس لابن عبد البر القرطبي، عيون الأخبار لابن قتيبة.

الألفاظ الغريبة وشروح الألفاظ وبيان معانيها

– كتب النوادر مثل: النوادر لأبي زيد الأنصاري، النوادر لأبي مسحل الأعرابي.

– كتب الغريب مثل: غريب اللغة لمحمد بن القاسم الأنباري، والغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلّام.

ومن كتب غريب القرآن الكريم: تفسير غريب القرآن لابن قتيبة، المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني.

ومن كتب غريب الحديث الشريف: الفائق في غريب الحديث للزمخشري، والنهاية في غريب الحديث لابن الأثير الجزري.

أما شروح الألفاظ الأخرى وبيان دلالاتها ومعانيها ومواضع استخدامها في سياق الكلام مع شواهد عليها فيمكن متابعة كل ذلك في المعاجم وكتب اللغة. فمن المعاجم لدينا معاجم الألفاظ كلسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروزابادي، وتاج العروس للزبيدي، والعين للفراهيدي، ومقاييس اللغة لابن فارس، وجمهرة اللغة لابن دريد، وأساس البلاغة للزمخشري، ومن معاجم المعاني: المخصص لابن سيده، وفقه اللغة وسر العربية لأبي منصور الثعالبي.

ومن كتب اللغة الألفاظ لابن السكيت، والألفاظ الكتابية للهمذاني، وجواهر الألفاظ لقدامة بن جعفر، الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، وكتب الاشتقاق مثل الاشتقاق لابن دريد، رسالة في الاشتقاق لابن السرّاج.

المسائل والقضايا اللغوية

يمكن متابعتها في كتب فقه اللغة مثل: الخصائص لابن جني، الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس، المزهر للسيوطي.

ثمة كتب لغوية تفيد في متابعة الظواهر اللغوية مثل:

– الأضداد للأصمعي، ولابن السكيت، وللسجستاني، وللأنباري أبي بكر محمد بن القاسم.

– المذكر والمؤنث للمفضل بن سلمة.

– مثلث الكلام: مثل مثلثات قطرب، والمثلث لابن السِّيد البطليوسي، ومثلث الكلام لابن مالك.

المشترك اللفظي: مثل شجر الدر في تداخل الكلام بالمعاني المختلفة لأبي الطيب اللغوي. ما اتفقت ألفاظه واختلفت معانيه للأصمعي.

الترادف: مثل ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه للأصمعي.

المعرب والدخيل والأعجمي: مثل المعرب من الكلام الأعجمي لأبي منصور الجواليقي.

تراجم الأعلام العامة والمتخصصة

- كتب تراجم الأعلام العامة:

وفيات الأعيان لابن خَلِّكان: فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي، الوافي بالوفيات للصفدي، سير أعلام النبلاء للذهبي، الأعلام للزركلي.

- تراجم النحاة واللغويين

طبقات النحويين واللغويين لأبي بكر الزُّبيدي، إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، بغية الوعاة للسيوطي.

- تراجم الشعراء والأدباء

تراجم المشارقة: طبقات فحول الشعراء لابن سلام، الشعر والشعراء لابن قتيبة، الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، يتيمة الدهر للثعالبي، معجم الشعراء للمرزباني، معجم الأدباء لياقوت الحموي، طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ٢٩٦هـ.

من كتب التراجم التي عُني مؤلفوها بتراجم الشعراء، وساروا على منهج الثعالبي ٤٢٩هـ، من حيث عرض تراجم الشعراء والأدباء ضمن عصر محدد كما فعل الثعالبي في يتيمة الدهر حين ترجم للأدباء والشعراء في القرن الرابع الهجري وأوائل الخامس الهجري، وهو الزمن الذي عاش فيه:

- دمية القصر للباخرزي ٤٦٧هـ.
- زينة الدهر في لطائف شعراء العصر للحظيري ٥٦٨هـ.
- خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني ٥١٩هـ.
- البدر الطالع في أعيان من بعد القرن السابع للشوكاني ١٢٥٠هـ.
- الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة لابن حجر العسقلاني ٨٥٢هـ.
- الضوء اللامع لأهل القرن التاسع للسخاوي محمد بن عبد الرحمن ٩٠٢هـ.
- الكواكب السائرة في أعيان المئة العاشرة لنجم الدين الغزي ١٠٦١هـ.
- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبّي محمد أمين بن فضل الله ١١١١هـ.
- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر للمرادي محمد بن خليل بن علي ١٢٠٦هـ.
- حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر لعبد الرزاق بن حسن البيطار ١٣٣٥هـ.

- تراجم المغاربة والأندلسيين

- نفح الطيب للمقّري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام، المُغرب في حُلى المَغرب لابن سعيد، الكتيبة الكامنة للسان الدين بن الخطيب، الحلّة السيراء لابن الأبّار.

- تراجم رجال الفقه

الفقه المالكي: ترتيب المدارك للقاضي عياض ٥٤٤هـ.

الديباج المذهب لابن فرحون ٧٩٩هـ.

الفقه الشافعي: طبقات الشافعية الكبرى للسبكي ٧٧١هـ.

الفقه الحنفي: الجواهر المضية في طبقات الحنفية للقرشي ٧٧٥هـ.

الفقه الحنبلي: طبقات الحنابلة لابن أبي يعلى ٥٢٦هـ.

- تراجم الصحابة:

الطبقات الكبرى لابن سعد ٢٣٠هـ، أُسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير ٦٣٠هـ، الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني ٨٥٢هـ.

- تراجم القرّاء:

غاية النهاية في طبقات القرّاء لابن الجزري محمد بن محمد الشافعي.

- تراجم المفسّرين:

طبقات المفسّرين للسيوطي ٩١١هـ.

طبقات المفسرين للداودي شمس الدين محمد بن علي ٩٤٥هـ.

- تراجم المتصوفين والزاهدين:

حلية الأولياء وطبقات الأصفياء للأصبهاني، أبي نعيم أحمد بن عبد الله ٤٣٠هـ.

- تراجم الأطباء

عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة.

متابعة المسائل النحوية والصرفية

كتاب سيبويه ١٨٠هـ، المقتضب للمبرد ٢٨٦هـ، الأصول في النحو لابن

السرَّاج ٣١٦هـ، شرح المفصَّل لابن يعيش ٦٤٣هـ، وهو شرح المفصَّل الزمخشري ٥٣٨هـ.

شرح كافية ابن الحاجب لمحمد بن الحسن الاستراباذي ٦٨٨هـ، شرح شافية ابن الحاجب لمحمد بن الحسن الاستراباذي ٦٨٨هـ (الكافية في النحو، والشافية في الصرف).

مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري ٧٦١هـ، ألفية ابن مالك ٦٧٢هـ وهي منظومة نحوية تعليمية نظمها ابن مالك لتكون تلخيصاً مركزاً لكتابه في النحو (الكافية الشافية) أُلفت عليها شروح كثيرة منها: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لابن هشام ٧٦١هـ، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ٩٠٠هـ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٧٦٩هـ.

الإنصاف في مسائل الخلاف لعبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري ٥٧٧هـ.

الممتع في التصريف لابن عصفور الإشبيلي ٦٦٩هـ.

كتب أبي علي الفارسي كالبغداديات، والشيرازيات، والعضديات، والعسكريات.

كتب ابن جني مثل سر صناعة الإعراب، التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة، اللمع.

توثيق الأخبار والنصوص التاريخية

الكامل في التاريخ لابن الأثير، البداية والنهاية لابن كثير، تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر، العبر في خبر من غبر لشمس الدين الذهبي.

الأنساب

جمهرة الأنساب لابن الكلبي هشام بن محمد ٢٠٤هـ، جمهرة أنساب العرب

لابن حزم الأندلسي ٤٥٦هـ، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب للقلقشندي ٨٢١هـ، أنساب الأشراف للبلاذري ٢٧٩هـ.

الأماكن والمواضع والبلدان

معجم البلدان لياقوت الحموي، معجم ما استعجم للبكري، الروض المِعطار للحِمْيري.

المعلومات الجغرافية وأخبار البلاد والسكان

كتب المسالك والممالك للاصطخري وللبكري ولابن خرداذبة.

نزهة المشتاق في اختراق الآفاق للإدريسي.

كتب الرحلات: كرحلة ابن فضلان، ورحلة ابن بطوطة، ورحلة ابن جبير، ورحلة العبدري.

الكتب المفاتيح (مصادر المصادر)

الفهرست لابن النديم، كشف الظنون لحاجي خليفة، إيضاح المكنون، هدية العارفين وكلاهما لإسماعيل باشا البغدادي، تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان، تاريخ التراث العربي لفؤاد سيزكين.

كتب المؤتلف والمختلف

هو نوع مهم من أنواع التصنيف، يُعنى بتوضيح ما تشابه رسمه واختلف لفظه، وما تطابق شكله ولفظه ولكنه أُطلق على غير علم.

في أسماء الشعراء: المؤتلف والمختلف للآمدي الحسن بن بشر ٣٧٠هـ.

في أسماء القبائل: مختلف القبائل ومؤتلفها لـمحمد بن حبيب ٢٤٥هـ.

وهو جزء من كتابه الكبير في الأنساب (القبائل الكبير والأيام) وقد جمع فيه أسماء القبائل التي يشتبه رسمها ويختلف لفظها.

في الأسماء والكنى والأنساب: الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب لابن ماكولا أبي نصر علي بن هبة الله ٤٧٥هـ، وهو من كتب الأنساب التي تهتم بالمؤتلف والمختلف.

كتب الاصطلاحات والتعريف بالعلوم

الكليّات لأبي البقاء الكفوي، أبجد العلوم للقنوجي، مفتاح السعادة ومصباح السيادة لطاش كبري زاده، كشّاف اصطلاحات الفنون للتهانوي، التعريفات للجرجاني.

ذكرنا فيما سبق أهم المصادر التي يمكن أن تفيد الباحث في التحقيق، مع مراعاة مضمون كل مخطوط وطبيعة القضايا والمسائل التي تحتاج إلى توثيق ومتابعة، فالـــمجموعات التصنيفية في مكتبتنا العربية أعم وأشمل من أن تحيط بها مجموعة من الأوراق، ولكننا ذكرنا أشهر المصادر التي أُلّفت في بابها ضمن تلك الـــمجموعات التصنيفية.

إخراج الكتاب الـــمخطوط في صورته النهائية:

يجب أن يخرج الباحث الـــمحقق الـــمخطوط بعد إنهاء تحقيقه ضمن ترتيب واضح يشتمل على جوانب ثابتة، يفترض أن يجدها القارئ في أي كتاب محقق، وهي:

مقدمة عامَّة تتضمن أهمية النوع التصنيفي الذي يندرج الـــمخطوط ضمنه، والقيمة العلمية للكتاب الـــمخطوط، وعلو شأن مضمونه، وهذا يقود الباحث إلى بيان الأسباب التي دفعته إلى اختيار الـــمخطوط، فأهميته، وغناه بالجوانب المعرفية أحد هذه الأسباب، وقد يكون الـــمخطوط نفسه قد حقق سابقاً تحقيقاً تجارياً سقيماً، الأمر الذي يدفع الـــمحقق إلى تحقيقه مرة أخرى تحقيقاً علمياً سعياً وراء أداء النص على نحو صحيح، وتوثيق ما فيه بدقة ومتابعة المسائل والقضايا فيه في مظانها، ويمكن أن يظهر الـــمحقق سمات هذا الكتاب الـــمخطوط ومزاياه وتميّزه من سائر الـــمصنفات التي وضعت ضمن النوع التصنيفي الذي تنتمي إليه . فكل ذلك يُعد من دوافع اختيار الكتاب الـــمخطوط ليكون محور البحث القائم

على التحقيق والدراسة.

يجب أن يذكر الـــمحقق ضمن مقدمته العامة مقتضيات البحث التي جعلته ضمن قسمين هما: الدراسة والتحقيق، فيتحدّث عن أهم الجوانب التي اشتمل عليها كل من هذين القسمين باختصار، لأنه سيفصّل فيها ويستفيض في شرحها في موضعها من البحث، وإن كان تحقيق الـــمخطوط ودراسته موضوعاً لبحث أكاديمي فيجب أن ينهي الباحث مقدمته بشكر لأستاذه المشرف، ولأعضاء لجنة المناقشة والحكم.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

قسم الدراسة

ترتبط دراسة الـمخطوط بمضمون الـمخطوط نفسه وغناه بالجوانب العلمية والـمعرفية، وهي تشتمل غالباً على تمهيد يوضح فيه الـمحقق أهمية العلم أو الفن الذي ينتمي إليه الـمخطوط، ويشير إلى المصنفات والمصطلحات التي تتعلق به، وكان لها أثر في المخطوط المدروس، ويمكن الاستئناس بآراء العلماء وأقوالهم في هذا الجانب، ولا بدَّ أن يعرض الباحث الـمحقق بعد ذلك أجزاء الدراسة ضمن أقسام أو فصول تتضمن شرحاً وتفسيراً وتحليلاً للجوانب والظواهر التي وجدها في الـمخطوط، مع أمثلة توضيحية، وشواهد تعزّز كلامه وتثبته، ويجب أن تفضي الدراسة إلى نتائج واضحة مشفوعة بالأدلة والبراهين، وكل ذلك يرد بعد عرض ترجمة موجزة لمؤلف الـمخطوط.

– ففي البداية يعرض الـمحقق ترجمة موجزة لمؤلف الـمخطوط، يذكر فيها اسمه، ونسبه ومولده، ونشأته ووفاته، وحياته العلمية، وفيها يمكن الكلام على شيوخه، ودراسته، ورحلاته العلمية إن وجدت، ويمكن الحديث عن تلامذته، ومكانته العلمية، والمناصب التي شغلها، وأعماله، ومصنفاته، وهي تتنوع بين مطبوعة، ومخطوطة، ومفقودة، ويذكر الـمحقق بعد ذلك آراء العلماء فيه، وأثره فيمن جاء بعده من العلماء.

– ثم يشرع الـمحقق في عرض أقسام الدراسة، وهي مرتبطة بموضوع الـمخطوط ومضمونه، إذ لا يوجد عرض واحد يجب التزامه في جميع دراسات الـمخطوطات، فلكل مخطوط طبيعته ومضمونه الخاص الذي يقتضي ظهور الدراسة في شكل ومضمون مختلفين عن دراسة مخطوط آخر.

فإذا كان الـمخطوط شرحاً لمقامات الحريري على سبيل المثال فإن الـمحقق يجب أن يبدأ الدراسة بتمهيد عن نشأة فن المقامات، وبيان مفهوم المقامة، واختلاف الآراء في مبتكر فن المقامات، وتأثر المقامة بغيرها من فنون الأدب، ثم

ينتقل إلى بيان أهميتها اللغوية والتعليمية، وتعدّد الشروح التي قامت عليها، ثم يدرس الـــمحقق بعد ذلك بتفصيل منهج الشارح في كتابه المخطوط، فيبين طريقته في الشرح من الناحية اللغوية والبلاغية، وعنايته بالدلالة المعجمية وتغيرها تبعاً للسياق والتطور الدلالي، والأسباب المرتبطة بذلك، مع الشواهد والأدلة المناسبة، ويدرس الظواهر اللغوية البارزة في الشرح كالترادف والمشترك اللفظي، والظواهر البلاغية كالمجاز، والاستعارة، ويظهر تأثر الشارح بغيره من الشرّاح وتميز شرحه من شروحهم، ويبيّن مصادره في شرحه كالمعاجم وكتب اللغة والبلاغة والشروح الأخرى، وكيفية استخدام الشاهد القرآني والشعري في شرحه، وكل ما يتعلق بذلك، ولا بدَّ أن تفضي الدراسة إلى نتائج مدعومة بالأدلة والبراهين وقائمة على تحليل ومقارنة واستقراء يقتضيه البحث.

قسم التحقيق

يبدأ الـــمحقق قسم التحقيق بالوقوف على مجموعة من الجوانب المرتبطة بالنُسخ، ومنهج التحقيق، ومشكلات العمل، ثم ينهي الـــمحقق قسم التحقيق بعرض صور من أوراق النسخ المخطوطة، وتكون غالباً من مقدمة الكتاب وخاتمته.

من الجوانب التي يجب أن يحرص الـــمحقق على بيانها ما يلي:

– صحة عنوان الكتاب الـــمخطوط، وصحة نسبة الكتاب إلى مؤلفه، والقطع بالاسم الكامل للمؤلف، والإشارة إلى الاختلافات التي وجدها الـــمحقق في ذلك كله، وهذا الأمر يكون بالعودة إلى كتب التراجم ومصادر المصادر التي تبين صحّة تلك الجوانب.

– وَصْف النُسَخ الـــمخطوطة

يتضمن وصف النسخ عرضاً مفصلاً ودقيقاً لجميع النسخ التي اعتمد عليها المحقق في عمله، فيبدأ بالنسخة الأم (الأصل)، ثم ينتقل إلى سائر النسخ الأخرى

مبتدئاً بالنسخ الأعلى شأناً بعد النسخة الأم، ومنتهياً بالنسخة الأقل شأناً بين تلك النسخ، وفي وصف النسخ يجب أن يذكر الـمحقق الرمز الذي أعطاه لكل نسخة من النسخ التي اعتمد عليها في التحقيق، مع بيان أماكن وجودها في مكتبات العالم، ورقمها، واسم ناسخها، وزمن نسخها والفراغ من النسخ.

ويبيّن في النسخة الأصل إن كانت بخط المؤلف أو غيره، ويجب أن يوضح الـمحقّق بدقة فائقة حال كل نسخة مخطوطة من حيث التمام والنقصان في الأوراق، والبياض، والمحو، والسقط، ونوع الورق والخط، ولون المداد (إن استخدم الناسخ غير لون في الـمخطوط)، وعدد أوراق الـمخطوط، وعدد الأسطر في كل ورقة، وعدد الكلمات ضمن كل سطر، وينبّه على وجود التعليقات والحواشي على أطراف أوراقها، ويشير إلى القراءات، والمقابلات، والتمليكات إن وجدت عليها، ولا يغفل ذكر تاريخ الانتهاء من التأليف إن ذكر المؤلف ذلك، وكذلك تاريخ الانتهاء من نَسْخ الـمخطوط إن ذكر الناسخ ذلك كما بيَّنا آنفاً.

ويجب أن يراعي الـمحقّق في عرضها الترتيب القائم على تدرّجها من حيث الأهميّة والقيمة العلمية في التحقيق وإتمامه على أكمل وجه.

منهج النَسْخ والتحقيق

– يجب أن يوضح الـمحقق ضمن منهج التحقيق الخطوات التي قام بها عند تحقيق الـمخطوط، فيبدأ بنَسْخ الـمخطوط، ويذكر حرصه على تقديم نص كامل خال من السَّقط والتصحيف والتحريف ما أمكنه ذلك، مبيّناً أن المقابلة بين النسخ مكّنته من إثبات الفروق بينها، وتأدية عمله في النَسْخ على نحو سليم.

– من المفيد أيضاً أن يذكر الـمحقق التغييرات التي أجراها على النص اعتماداً على حاجة النص إليها، فيذكر على سبيل المثال أنه نسخ النص متبعاً قواعد الخطّ والإملاء في الكتابة السائدة في عصرنا، فأثبت الهمزات المخففة مثل: قصائد

بدلاً من قصايد، وأثبت الهمزات الواقعة بعد ألف المدّ مثل: العلماء بدلاً من العلما، واتبع القواعد العامة في كتابة الألف اللينة مثل: الأسى بدلاً من الأسا، استولى بدلاً من استولا. ويذكر أيضاً على سبيل المثال أنه أثبت همزات القطع، والمدات، والشدات التي أهملها الناسخ، وعلامات الترقيم التي لم يضعها الناسخ في أماكنها المناسبة عند النسخ.

– من الضروري أيضاً أن ينبّه الـمحقق على طريقته في التحقيق من حيث الإضافات والتصويبات التي يتطلبها متن الخطوط، وهي التي يجب أن توضع ضمن معقوفتين، ويشار إليها في حواشي التحقيق، أو يشار إليها في الحواشي فقط، مع إبقاء النص المخطوط على حاله.

– يمكن الإشارة إلى عمله في تفقير النص الـمخطوط، ووضع العناوين الرئيسة والفرعية في مواضعها المناسبة.

ينتقل الـمحقق بعد إنهاء كلامه على منهجه في النسخ إلى بيان منهجه في التحقيق، فيوضح أنه قام بما يلي:

– تخريج الآيات القرآنية الكريمة، مع ضبطها التام بالشكل، وذكر اسم السورة ورقم الآية، ومتابعتها في كتب التفسير والقراءات إن اقتضى الأمر.

– تخريج الأحاديث النبوية الشريفة من مصادرها (كتب الصحاح والسنن).

– تخريج أقوال الصحابة والتابعين من المصادر التي عُنيت بالأحاديث الموقوفة والمقطوعة.

– تخريج أقوال المتصوفة وآرائهم، وأقوال العلماء والفقهاء، من مصادرها.

– تخريج الشواهد الشعرية والأرجاز من دواوين أصحابها، إن وجدت، ثم من المجموعات الشعرية، وكتب الأدب واللغة، مع مراعاة الترتيب الزمني لوفيات أصحابها ضمن حواشي التحقيق، وذكر البحر الذي نظم البيت عليه.

تحسن الإشارة هنا إلى إظهار جهد الـمحقق في الـمحافظة على رواية البيت كما وردت في الـمخطوط، مع التنبيه على وجود روايات أخرى خالفت الرواية الموجودة في الـمخطوط، أو في الديوان.

– شرح الألفاظ الغريبة والغامضة بالاعتماد على المعاجم وكتب اللغة.

– ترجمة الأعلام الواردة أسماؤهم في متن الـمخطوط من الـمصادر الـمخصصة للتراجم.

– تخريج الأمثال من مصادرها.

– متابعة الموضوعات والمسائل اللغوية والأدبية والنحوية والبلاغية والأحكام الفقهية وغير ذلك من مصادرها، وهذا الأمر مرتبط بموضوع الـمخطوط ومضمونه.

– تتبع آراء المؤلف والنقول التي أخذها عن غيره من المؤلفين السابقين في كتبه الأخرى، وفي المصادر التي اعتمد عليها سواء ذكرها في كتابه الـمخطوط أم لم يذكرها.

– توثيق الأخبار والنصوص والإشارات التاريخية من مصادرها.

– إيراد التعليقات والتوضيحات التي تحتاج إليها مواضع معينة في المخطوط ضمن حواشي التحقيق، وبيان آراء المؤلف في قضية معينة، وإظهار اعتماده على سابقيه وتأثره بهم، وتأثّر اللاحقين به وبآرائه.

– الصعوبات التي واجهها الـمحقق عند النَسخ والتحقيق، وهي مرتبطة بمشكلات في النُسخ الـمخطوطة، وأحوالها، والمصادر ومتابعة القضايا فيها، وحجم الـمخطوط وكثافة المادة العلمية فيه، وأمور أخرى متعلقة بكل مخطوط على حدة مثل: أسلوب المؤلف وعبارته من حيث الوضوح والغموض.

صنع الفهارس والمسارد التفصيلية

ترتبط الفهارس ارتباطاً مباشراً ووثيقاً بالمادّة العلمية في الـمخطوط، وبالشواهد والأدلة والنصوص التي ساقها المؤلّف لتعزيز فكرة، أو إثبات رأي، أو توضيح مسألة، أو مناقشة قضيّة معينة.

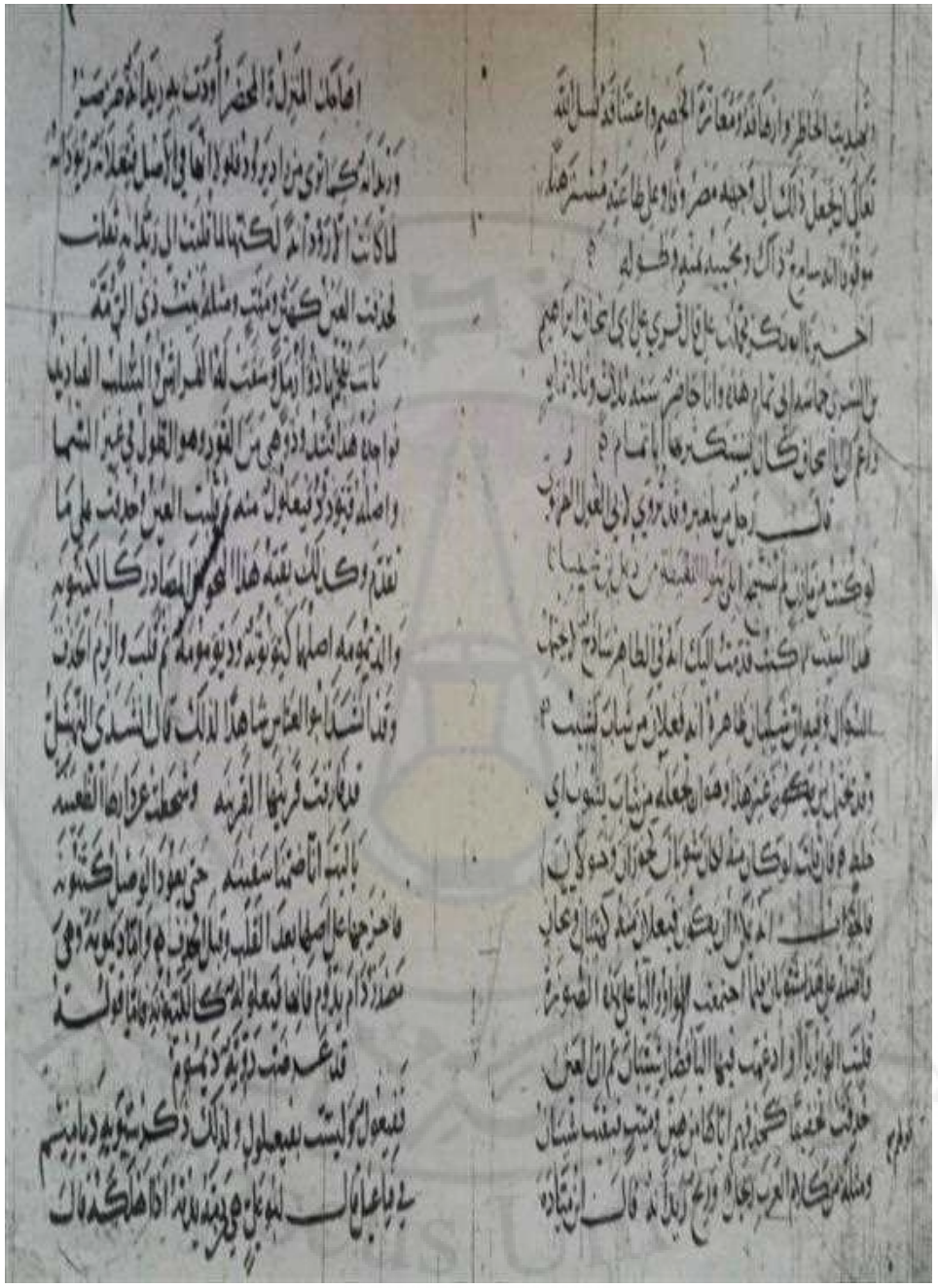
إن إتقان صنع الفهارس الخاصة بالمخطوط الـمحقّق أمر مهم، وجزء أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في التحقيق، لأنه الوسيلة المنهجية المنظمة التي تضع أي معلومة في الـمخطوط ضمن حواشٍ يحتاج إليها القارئ والباحث بين يديه في سهولة ويسر.

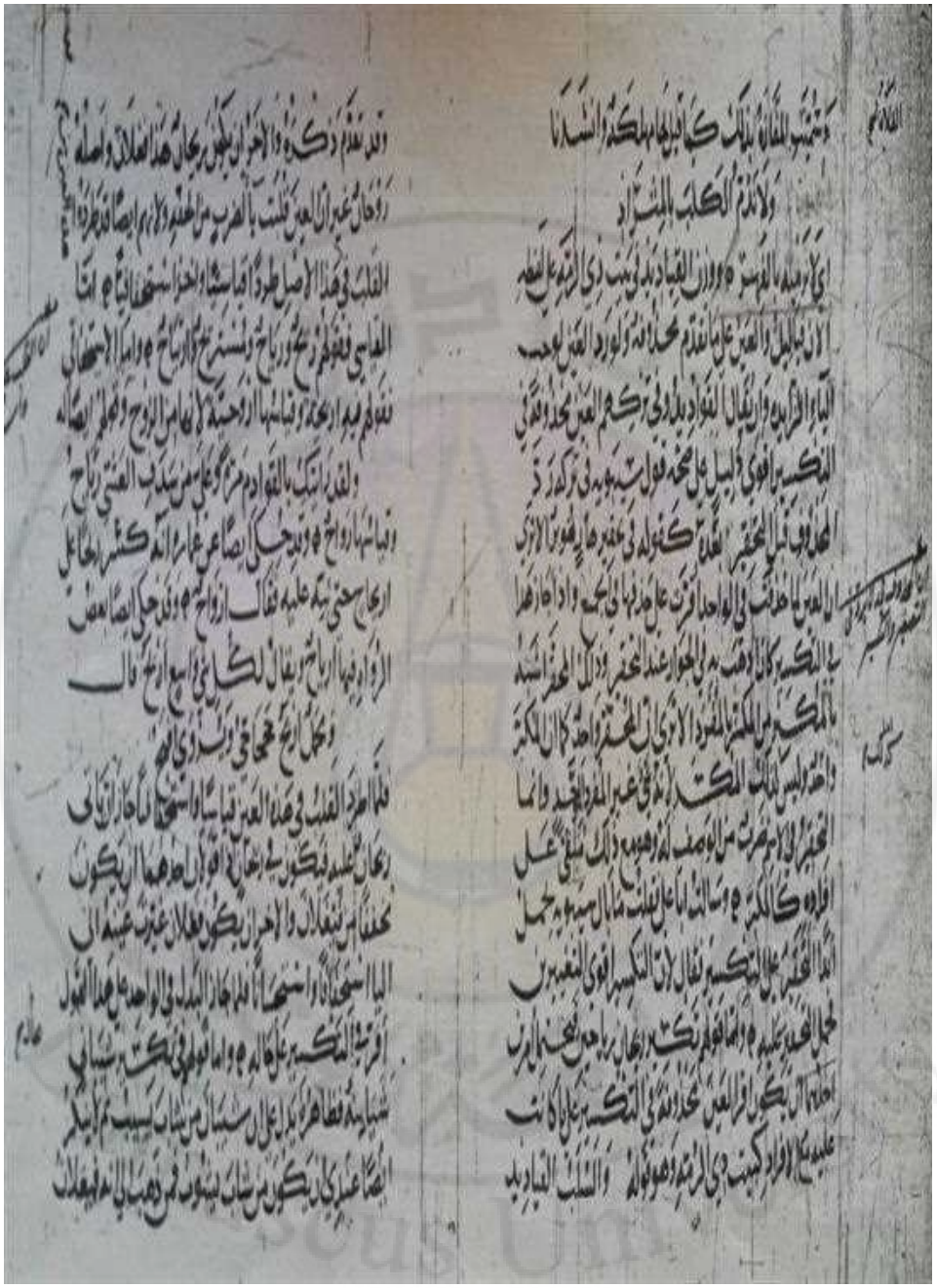
من المفيد أن يوضح الـمحقّق أنواع الفهارس التي صنعها وأوردها في نهاية الكتاب الـمحقَّق، ويبين أهميتها في إتمام العمل.

تختلف الفهارس باختلاف مضمون الـمخطوط والجوانب التي اشتمل عليها، وهي – غالباً – فهارس خاصة بالآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، والآثار، والأشعار، والأرجاز، وأنصاف الأبيات الشعرية، والأعلام، والكتب الواردة في الـمخطوط، واللغة، والتراكيب النحوية (إن كان مضمون الـمخطوط نحوياً)، والمسائل والقضايا المتنوعة الواردة في الكتاب الـمخطوط بحسب النوع التصنيفي الذي ينتمي إليه (فقه، لغة، بلاغة، نحو، صرف، تاريخ، تراجم...إلخ) والأماكن، والقبائل، والمعارك، والمصطلحات الواردة في الكتاب، إلى جانب إيراد مسرد خاص بالمصادر والمراجع التي استعان بها الـمحقّق في عمله بتحقيق الـمخطوط، وهنا يمكن أن يجعل الـمصادر الـمخطوطة في مسرد خاص، والمصادر والمراجع المطبوعة في مسرد آخر، والرسائل الجامعية في مسرد خاص أيضاً، وكذلك المجلات والدوريات المتخصصة في مسرد مستقل.

وفيما يلي مثال توضيحي يتضمن بعض الأوراق المحققة من مخطوط (التنبيه على شرح مشكلات الحماسة) لابن جني – تحقيق الأستاذ الدكتور حسن هنداوي مع بيان قسم من الدراسة والفهارس التي تطلبها العمل.







وهذا تحقيق الورقات الثلاث الأولى من المخطوط.

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الشيخ أبو الفتح عثمان بن جني النحوي[١]: الحمدُ لله على أياديه، وحُسنُ العاقبة لِلمُتّقِيه، وصلَواتُه على صَفوتِه محمد وذَوِيه، صلواتٍ تُزلِفُه[٢] وتُحْظيه.

وقد أجبتُك – أيدك الله – إلى مُلتَمَسك مِن عملٍ ما في الحماسة من إعراب، وما يلحق به من اشتقاق أو تصريف أو عروض أو قوافٍ، وتَحاميتُ شرح أخبارها، أو تفسير شيء من معانيها، إلا ما ينعقد بالإعراب، فيجب لذلك ذكره؛ من حيث كان ذلك قد سبق إليه جـماعة، من مثل[٣] أبي رِياش[٤]،

والدِّيْـمَـرْتِـي[٥]، والنَّمَري[١]، وغيرهم، ولأنك كثيراً ما

---

(١) قال الشيخ ... النحوي: انفردت به ع.

(٢) ع: تزلفهم.

(٣) مثل: سقط من د.

(٤) أحمد بن إبراهيم أبو رياش الشيباني [ت ٣٣٩هـ]. ولد في اليمامة، روى عن مشايخ زمانه في البصرة، وروى عنه أبو عبد الله الحسين بن علي النَّمَري وعبد السلام البصري وطبقته. كان فصيح اللسان، وهو من حفَّاظ اللغة، ومن رواة الأدب. صنف "شرح الحماسة" على سبيل النكت، ووقع وهم فيما أورده من ذلك. إنباه الرواة ١: ٢٥ – ٢٦ ومعجم الأدباء ٢: ١٢٣، ومعاني أبيات الحماسة ص ٣، وبغية الوعاة ١: ٤٠٩ واسمه في الأخيرين: أحمد ابن أبي هاشم.

(٥) القاسم بن محمد الدِّيْـمَرْتِـيُّ أبو محمد الأصبهاني. نحوي لغوي عالم بمعاني الشعر، روى عن إبراهيم ابن متَّونة الأصبهاني ومحمد بن سهل بن الصباح، من تصنيفه: تفسير الحماسة، وغريب الحديث، وتقويم الألسنة. معاني أبيات الحماسة ص ٣، ومعجم الأدباء ١٦: ٣١٩ – ٣٢٠، وإنباه الرواة ٣: ٣٠، وبغية الوعاة ٢: ٢٦٣.

تجد في حواشي نُسخ هذا الكتاب كثيراً من تفاسيره، ولم أر أحداً تعرَّض لعمل ما فيه من صنعة إعراب، فتابعتُك على ما أردتَ لِمَا ذكرت، غير أنَّ هذه المواضع التي أنا ذاكرها وواضع يدي – بإذن الله – عليها على ضربين:

أحدهما: ظاهر الإشكال، تُشاقُ[٢] النفس إلى كشفه والبحث عنه، نحو قوله[٣]:

هُما خُطَّتا إمَّا إسارٌ ومِنَّةٌ وإمَّا دَمٌ، والقَتْلُ بِالْحُرِّ أَجْدَرُ

يروى برفع "إسار"، و "مِنَّة"، وجرّهما: فمَن رفع فالسؤال له عن حذف من "خُطّتان". ومن جَرَّ فالسؤال له عن الفصل بين المضاف والمضاف / إليه. ونظائر هذا كثيرة، وستراها بإذن الله.

والآخر: ساذَج الظاهر، تُريك صفحته أنْ لا شيء فيه، ومن تحته أغراض ودَفائن، إذا تجلَّت لك راعَتْك، وازْدَهَتْك، كقوله[٤]:

أَفِي الله، أمَّا بَحْدَلٌ وابْنُ بَحْدَلٍ فَيَحْيا، وأَمَّا ابْنُ الزُّبَيْرِ فيُقْتَلُ

فهذا كما تراه مَغْسول غير مَعْسول[٥]، وإذا تأملتَه أعطاك من نفسه الدلالة على أنَّ ما بعد الظرف في نحو قولك "أفي الدار زيدٌ" مرفوع بالابتداء، كما كان قبل

---

(١) الحسين بن علي أبو عبد الله النمري [– ٣٨٥هـ]. شاعر نحوي لغوي أديب. أخذ عن أبي رياش أحمد بن إبراهيم. صنف: معاني أبيات الحماسة والخيل، والملمَّع. وكان بالبصرة. معاني أبيات الحماسة ص ٣، وإنباه الرواة ١: ٣٢٣ – ٣٢٤، وبغية الوعاة ١: ٥٣٧.

(٢) ع: تشتاق. في حاشيتها: أصل تشتاق.

(٣) تأبَّط شرًّا، الحماسة ١: ٧٢. وشرح هذا البيت في الحماسية ١١ ص ٤٦ – ٥٠.

(٤) زفر بن الحارث. الحماسة ١: ٣٢٦.

(٥) معناه: عريان ساذج في ظاهره. د: معسول غير مغسول.

دخول همزة الاستفهام عليه، وليس مرفوعاً بالظرف كما يرتفع الاسم باسم الفاعل إذا تقدمه همزة الاستفهام، نحو: أقائمٌ أخواك، وسترى ذلك وغيره مشروحاً شافياً بإذن الله وعَوْنه وطَوْله[١].

وبعدُ: فإنَّ هذا الكتاب لستُ أعمله لمبتدئ ولا متوسط، وإنما أُخاطب به مَن قد تَدَرَّبَ فِكره، وقَوِيَ نَظَـــــــره، وهو الذي يَغْـــــــرَى به[٢]، ويَـقْوَى حَظُّـــــه منه، فأمَّا من دون ذلك فيتجافى عنه إلى مسموع يحفظه، لتخفَّ عنه كُلفتُه وجشَمُه[٣]، ورُبَّما بل كلَّما عَجِبَ لتعجبنا من إعراضه عنا، ونَعى علينا الإساءة عنده في اختيارنا، وقال: وما في هذا الإغراق من النفع؟ وهل هو إلا كَدٌّ واستكراه للطبع، وأُنسيَ ثَلَجَ اليقين[٤] بنتائج الفكر، / واعتلاءَ الـمُنَّة بإصْماء الرَّمِيَّة[٥]، وتهذيبَ الخاطر وإرهاقَه[٦] ومُعازَّة الخَصم واعتِناقَه[٧]. نسأل الله أن يجعل ذلك إلى وجهه مصروفاً، وعلى طاعته مُسْتَرْهَناً موقوفاً، إنه سامع ذاك ومجيبه بِمَنِّه وطَوله.

---

(١) شرحه في الحماسية ٢٢٠. والطَّوْل: القُدرة، والفَضل.

(٢) غرِيَ فلانٌ بالشيء يَغْـــــرَى: لزمه، وأُولعَ به.

(٣) الـجَشَم: الثـــــــــــــــــقَل.

(٤) ثَلِجَتْ نفسي بالشيء ثَلَـجًا، وثَلَجَتْ تَـثْـــلُجُ وتَـثْـلَجُ ثُلُوجاً: اشْتَفَت به واطمأنت إليه.

(٥) المنَّة: القوَّة. والإصماء: الإصابة. والرَّمِيَّة: الصيد الذي ترْميه فَتقصدُه ويَنفُذْ فيه سَهْمُك.

(٦) التهذيب: التنقية مما يعيب. والإرهاف: التحديد، يقال سَيف مُرْهَف، أي: مُحَدَّد.

(٧) الـمُعازَّة: الـمغالبة. والاعتناق: الأخذ بعنف. د: واعتناقه.

أخبرنا أبو بكر محمد بن علي[1]، قال: "قُرئ على أبي إسحاق[2] إبراهيم بن السَّرِيِّ حماسةُ أبي تمام هذه وأنا حاضر سنة ثلاث وثلاثمائة"، وزَعم أَنَّ أبا إسحاق كان يَستكثر بها أبا تمام.

(١) ذكره بهذا الاسم في الخصائص ٢: ٢٥٥، وذكر في ٣: ٢٩٩ اثنين بهذا الاسم، وميَّز أحدهما من الآخر بذكر تتمة لكل منهما، وهما: أبو بكر محمد بن علي بن القاسم الذهبي، وأبو بكر محمد بن علي المراغي. وأظن أَنَّ المقصود هنا إنـــــما هو المراغي، فإنه قرأ على الزجاج، وكان عالماً أديباً نحويّاً، نزل بالموصل، وأطال المقام فيها. وهو من أهل مَراغة، ومراغة بلدة كانت أعظم بلاد أذربيجان وأشهرها. له مختصر النحو، وتفسير شواهد سيبويه، الفهرست ص ١٣٧، وإنباه الرواة ٣: ١٩٦، ومعجم الأدباء ١٨: ٢٦٣، وبغية الوعاة ١: ١٩٦، ومعجم البلدان (مراغة).

(٢) في حاشية د: يعني الزجاج.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

[باب الحماسة]

[الحماسية ١]

قال رجل من بلعنبر[١]، وقد تُروى لأبي الغول الطُّهَويّ[٢]:

١- لو كنتُ مِن مازِنٍ لم تَستَبِحْ بَنو اللَّقيطةِ مِن ذُهْلِ بنِ شَيبانا

هذا البيت مما كنتُ قدَّمتُ إليك أنه في الظاهر ساذج لا يحتمل السؤال، وفيه أنَّ شيبان ظاهره أنه: فَعْلان؛ مِن شابَ يَشيب، وقد يحتمل غير هذا، وهو أن تجعله مِن: شابَ يَشوب، أي: خَلَط.

فإن قلت: لو كان منه لكان شَوْبان كحَوْران[٣] وخَوْلان[٤].

فالجواب: أنه[٥] قد يمكن أن يكون فَيْعلان منه، كهَيَّبان[٦] وتَيَّجان[٧]،

---

(١) هو قُرَيط بن أُنيف، من بني العنبر بن عمرو بن تميم، شاعر إسلامي، قليل الاخبار. إصلاح ما غلط فيه النمري ص ٢٩، والأعلم ص ٣٥٧، والشرح المنسوب لأبي العلاء ص ٤٥، والتبريزي ١: ٥، والخزانة ٧/ ٤٤٦، والحماسة ١: ٥٧.

(٢) هو من قوم من بني طُهَيَّة، يقال لهم بنو عبد شمس بن أبي سُود. وكان يكنى أبا البلاد أيضاً، وقيل له أبو الغول لأنه فيما زعم رأى غولاً فقتلها، وقال في ذلك شعراً. شاعر إسلامي كان في الدولة المروانية. ذكره المرزباني ضمن من غلبت كنيته على اسمه في المؤتلف والمختلف ص ٢٤٥ – ٢٤٦ ، ومعجم الشعراء ص ٥٠٦، والسمط ص ٥٧٩ – ٥٨٠ [الحاشية]، والخزانة ٦/ ٤٣٨ – ٤٤٠، ٩: ٤٥٢، والتبريزي ١: ١٤ – ١٥.

(٣) حوران: موضع بالشام.

(٤) خولان: قبيلة من اليمن.

(٥) علم.

(٦) الهَيَّبان: الجبان.

(٧) التَّيَّجان: العَجِل. وقيل: المعترض في الأمور.

وأصله على هذا: شَيْوَبان، فلما اجتمعت الياء والواو على هذه الصورة قلبت الواو ياء، وأدغمت فيها الياء، فصار: شَيَّبان، ثم إنَّ العين حُذفت / تخفيفاً كحذفهم إياها من هَيِّن ومَيِّت، فبقيت: شَيبان.

ومثله من كلام العرب قولهم: رَيْحان[1]، وريح رَيْدانةٌ[2]، قال ابن مَيَّادة[3]:

أَهاجَكَ الْمَنْزِلُ والْمَحْضَرُ أَوْدَتْ بِهِ رَيْدانةً صَرْصَرُ

ورَيْدانة كما ترى من: رادَ يَرودُ، فلولا أنَّها في الأصل: فَيْعَلانة: رَيْودانة لَمَا كانت إلا رَوْدانة، لكنها لَمَّا قُلبت إلى رَيَّدانة ثَقُلت، فحُذفت العين كهَيْن ومَيْت.

ومثله بيت ذي الرُّمَّة[4]:

باتَتْ يُقَحِّمُها ذُو أَزْمَلٍ وسَقَتْ له الفَرائشُ والسُّلْبُ القَياديدُ

فواحدة هذا: قَيْدود، وهي من القَوَد، وهو الطُّول في عير السماء[5]، وأصله: قَيْوَدُود: فَيْعَلُول منه، ثم قُلبت العين، ثم حُذفت على ما تقدم.

---

(١) الرّيحان: كل نبت طيب الريح.

(٢) ريح ريدانة: لَيِّنة الهبوب.

(٣) ديوانه ص ١٢٢ والمنصف ٢: ١١. ريح صرصر: شديدة البرد. ص: أودى.

(٤) ديوانه ص ١٣٦٨. واسم ذي الرمة غيلان بن عقبة، توفي ١١٧هـ، باتت: أي الحمر. ويقحّمها: يقدمها. والأزمل: الصوت. أراد الفحل، ووسقت: حملت، والفرائش: الحديثات النتاج، الواحدة فريش، وهي التي تحمل بعدما تضع لسبعة أيام. والسلب: التي انتزع ولدها منها. والقيدود: الطويلة الظهر والعنق.

(٥) ص: في عين السماء. وفي مقاييس اللغة (قود) ٥/ ٣٨ ما نصه: "القاف والواو والدال أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على امتداد في الشيء، ويكون ذلك امتداداً على وجه الأرض وفي الهواء، من ذلك القُود: جمع قَوْداء، وهي الناقة الطويلة العُنُق، والقَوداء: الثَّنِيَّة الطَّويلة في السماء".

وكذلك بقية هذا النحو من المصادر كالكَيْنونة والدَّيْمومة، وأصلهما[١]: كَيْوَنُونة ودَيْوَمُومة، ثم قُلب وأُلزم الحذف لطول الكلمة[٢]، وقد أنشد أبو العباس شاهداً لذلك، قال أنشدني النَّهْشَلي[٣]:

قد فارَقَتْ قَرينَها القَرينَهْ وشَحَطَتْ عن دارِها الظَّعينَهْ

يا ليتَ أنا ضَمَّنا سَفينَهْ حتّى يَعود الوَصلُ كَـيَّـنُونَهْ

فأخرجها على أصلها بعد القلب وقبل الحذف.

وأمَّا الدَيْمومة –وهي مصدر دامَ يَدومُ –فإنَّها فَيْعَلُولة كالكَيْنُونه، فأمَّا قوله[٤]:

قد عَرَضَتْ دَوِّيَّةٌ دَيْمُومُ

/ ففَيْعُول، وليست بفَيعَلُول، ولذلك ذكر سيبويه[٥] دَيامِيم في فَياعِيل، قال أبو علي[٦]: هي من دَمَّهُ يَدُمُّه، إذا أهلكه، قال: سُمِّيَت الفلاة بذلك كما قيل لها: مَهْلَكة، وأنشدنا[٧]:

ولا تَدُمُّ الكَلْبَ بالْـمِثْـــــــرادِ

---

(١) د: وأصلها.

(٢) لطول الكلمة: سقط من ع، ص.

(٣) المنصف ٢: ١٥ والممتع ص ٥٠٥ وفيه تخريجه.

(٤) الكتاب ٤: ٢٦٦ والأعلم ص ٥٨٣. الدوية: الفلاة. والديموم: الطامسة الأعلام التي لا يرى بها شخص من شجر ولا علم يهتدى به.

(٥) الكتاب ٤: ٢٥٢.

(٦) هو الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي شيخ ابن جني المشهور.

(٧) هذا أول ثلاثة أبيات في النوادر ص ٥٩٢. وهو في اللسان (ثرد). دَمّ فلانٌ رأسَك بحجر: شَـــجَّــه. والــمثراد: اسم ذلك الحجر. ع: ولا ندم.

أي: لا ترميه بالفِهْر[1].

ووزن القَياديد في بيت ذي الرمة على لفظه الآن: فَياليل، والعين – على ما تقدم – محذوفة، ولو رد العين لوجب حذف الياء الزائدة وأن يقال: القَواديد، وفي تركهم العين محذوفة في التكسير أقوى دليل على صحة قول سيبويه في تركه رد المحذوف قبل التحقير بعده، كقوله في تحقير هارٍ: هُوَيْرٌ[2]؛ ألا ترى أنَّ العين لَـمَّا حُذفت في الواحد أُقرت على حذفها في الجمع، وإذا جاز هذا في التكسير كان أذهب به في الجواز عند التحقير، وذلك أنَّ المحقَّر أشبه بالمكبر من المكسَّر بالمفرد؛ ألا ترى أنَّ المحقَّر واحد كما أنَّ المكبر كذلك، وليس كذلك المكسَّر؛ لأنه شيء غير المفرد الموحد، وإنما التحقير في الاسم ضرب من الوصف له، وهو مع ذلك مُبَقًّىً على إفراده كالمكبر، وسألت أبا علي، فقلت: ما بال سيبويه يحمل التحقير / أبداً[3] على التكسير؟ فقال: لأنَّ التكسير أقوى التغييرين[4]، فحمل فحمل التحقير عليه.

وأما قولهم في تكسير رَيحان: رَياحين فيحتمل أمرين:

أحدهما: أن يكون أُقرَّ العين محذوفة في التكسير على ما كانت عليه مع الإفراد، كبيت ذي الرمة وهو قوله: "والسُّلبُ القَياديدُ". وقد تقدم ذكره.

والآخر: أن يكون رَيحان هذا فَعلان، وأصله: رَوحان، غير أنَّ العين قُلبت ياء لضرب من الخفة، ولأنَّهم أيضاً قد طردوا القلب في هذه العين من هذا الأصل طرداً قياسيًّا وآخر استخفافيًّا. أما القياسي فقولهم: رِيح ورِياح ومُستريح وارْتِياح.

---

(١) الفهر: هو الحجر مِلء الكف. ع: لا نرميه.

(٢) الكتاب ٣: ٤٥٦.

(٣) ع: يحمل أبداً التحقير.

(٤) ص، ع: التغيرين.

وأمَّا الاستخفافي فقولهم فيه أَرْيَـــحِـــيَّة، وقياسها أَرْوَحِـــــــيَّة، لأنَّها من الرَّوْح، وقوله أيضاً[1]:

ولقد رأيتُك بالقَوادِمِ مَرَّةً وعليَّ مِن سدفِ العَشِيِّ رَياحُ

وقياسهـــــا: رَواح، والرِّياح: الـــــــــــــــرَّواح[2]. وقد حكي[3] أيضاً عن عُمارة[4] أنه كســـر رِيـــــحاً على أَرياح، حتـــــى نُبِّـــــه عليه[5]، فعـــــاد، فقال: أَرْواح. وقد حكى أيضاً[6] بعض الرواة فيها: أَرياح، ويقال لكل شيء واسع: أَرْيَح، قال[7]:

ومَحْمِلٌ أَرْيَحُ حَجَّاجِيُّ

---

(١) البيت لرُقَـــيع الوالبي الأسدي في الأزمنة والأمكنة ١: ٣٠٤. وهو من غير نسبة في الخصائص ١: ٣٥٠، ٣٥٦ والتمام ص ١٩٦ واللسان (روح) و (سدف). ويروى آخره: لياح. السدف: الظلمة. وفي الأزمنة والأمكنة "وحكى ابن الأعرابي: انصرفوا برياح من نياح. السدف: الظلمة. وفي الأزمنة والأمكنة". "وحكى ابن الأعرابي: انصرفوا برياح من= =العشي، وأرواح من العشي: إذا انصرفوا وعليهم بقية من النهار، وأنشد لرقيع الوالبي الأسدي... جعل السدف كناية عن الشباب والسواد".

(٢) والرياح الرواح: سقط من ع، ص، د: والرياح الرواح أيضاً.

(٣) الحكاية في الخصائص ١: ٣٥٦ واللسان (روح).

(٤) هو عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير، يكنى أبا عَقيل، شاعر فصيح، مدح المأمون ووجوه قواده، وبقي إلى أيام الواثق ومدحه، وعمي قبل موته. معجم الشعراء ص ٧٨.

(٥) نص في الخصائص ٣: ٢٩٥ على أنَّ أبا حاتم هو الذي أنكر ذلك عليه.

(٦) أيضاً: سقط من د، ص.

(٧) البيت في كتاب العين (ريح) ٣: ٢٩٤، وتهذيب اللغة ٥: ٢٢٠، واللسان (روح). الأرْيَح: كل شيء واسع.

ويروى: أَفْيَح[1]. فلما اطرد القلب في هذه العين قياساً واستخفافاً[2] جاز أن يأتي/ ريحان عليه، فيكون في ريحان إذاً قولان:

أحدهما: أن يكون مخففاً من فَيْعَلان.

والآخر: أن يكون فَعلان؛ غيَّرت عينه إلى الياء استخفافاً واستحساناً، فلما جاز البدل في الواحد على هذا القول أُقرَّ في التكسير بحاله.

وأما قولهم في تكسير شيباني شَبَابِنة فظاهره يدل على أَنَّ شَيبان من شاب يَشيب، ثم لا ينكر عندي أيضاً أن يكون من شابَ يَشوب: فمن ذهب إلى أنه فَيْعَلان محذوف العين قال: أبقى العين محذوفة في التكسير كما كانت في الإفراد.

ومن ذهب إلى أَنَّ رَيحان فَعْلان مبدل العين ضعُف عندي أن يذهب إلى مثل ذلك في شَيْبان.

وفي هذه الصفحات جزء من دراسة المخطوط مع بيان نسبة الكتاب ووصف النسخ المخطوطة ومنهج التحقيق.

المؤلف

هو أبو الفتح عثمان بن جِنِّي[3] الموصلي النحوي اللغوي[4]. كان أبوه (كِنِّيْ)

---

(١) الأفيح: الواسع.

(٢) في حاشية د أنه في نسخة: واستحساناً.

(٣) جِنّيّ: بكسر الجيم وتشديد النون، وبعدها ياء، وهو معرب: كِنِّي.

(٤) إنباه الرواة ٢: ٣٣٥، ووفيات الأعيان ٣: ٢٤٦، ٢٤٨، وشذرات الذهب ٣: ١٤٠، والبلغة ص١٣٧، وبغية الوعاة ٢: ١٣٢.

عبداً روميّاً مملوكاً لسليمان بن فهد بن أحمد الأزدي الموصلي[1]. وفي شعر أبي الفتح ما يؤكد أن أصله رومي، فقد قال[2]:

فإن أُصبحْ بلا نَسَبٍ فعلمي في الورى نَسَبِي
على أنّي أؤُول إلى قُرومٍ سادةٍ نُجُبِ
قياصرةٍ، إذا نَطَقوا أَرَمَّ الدَّهْرُ ذو الخُطَبِ
أُولاكَ دعا النَبيُّ لهم كفَى شَرَفاً دُعاءُ نَبِي

ولم يُعرف تاريخ ميلاده، فقيل: إنه ولد بالموصل قبل الثلاثين والثلاثمئة[3]، وقيل: قبل الثلاثمئة[4]، وهذا مستبعد لأنه لم يرو أنه عُمِّر طويلاً. وقيل: إن ولادته كانت في بدء العصر العباسي الثاني حين استولى بنو بويه على بغداد سنة ٣٣٤هـ[5]. وهذا بعيد أيضاً؛ لأن أبا الفتح صحب أبا علي الفارسي أربعين سنة كما سنرى، وأبو علي توفي سنة ٣٧٧هـ.

وقد كان أبو الفتح -ولا يزال- جديراً بهذا الثناء، وهو أهل لأكثر منه، والحق أن من وقف على مصنفاته أدرك بعض صفاته، فهو الإمام الذي لم يُرَ مثله في علوم العربية.

نسبة الكتاب: أجمعت النسخ المخطوطة التي اعتمدت عليها على نسبة هذا السفر إلى ابن جني، وذكره أبو الفتح ضمن إجازته التي أجاز فيها للشيخ أبي عبد

---

(١) تاريخ بغداد ١١: ٣١١، وإنباه الرواة ٢: ٣٣٥، والبلغة ص١٣٧، ووفيات الأعيان ٣: ٢٤٦ وشذرات الذهب ٣: ١٤٠، ومعجم الأدباء ١٢: ٨١.

(٢) معجم الأدباء ١٢: ٨٣.

(٣) معجم الأدباء ١٢: ٨٣، ووفيات الأعيان ٣: ٢٤٨، وبغية الوعاة ٢: ١٣٢.

(٤) شذرات الذهب ٣: ١٤١.

(٥) مقدمة الجزء الأول من سر صناعة الإعراب ص ٣١ [طبع سنة ١٩٥٤].

الله الحسين بن أحمد ابن نصر أن يروي عنه مصنفاته[1]، ويشهد بذلك أيضاً أسلوب الكتاب وما تضمنه من رواية مؤلفه عن شيخه أبي علي الفارسي، وذكره كثيراً من كتبه فيه، ويضاف إلى ذلك ما نراه في مؤلفات من جاؤوا بعده، فقد أخذ منه كثير منهم، ونصوا على نسبته إليه، وممن أكثر من النقل عنه البغدادي[2].

عنوانه: عُنونَ الكتاب في نسخة أحمد الثالث «التنبيه على شرح مشكلات الحماسة»، وفي نسخة يـــني جامع «شرح ديوان الحماسة»، وفي نسخة دار الكتب المصرية، «التنبيه في شرح مشكل أبيات الحماسة». وخلت نسخة باريس ونسخة المكتبة الأزهرية من العنوان بسبب السقط في أول كل منهما. وقد آثرت ما في نسخة أحمد الثالث لأنها النسخة الأم عندي، وقد رأيتها أنفس النسخ.

وصف النسخ المخطوطة: وقفت على خمس نسخ مخطوطة من كتاب التنبيه، وهي:

١-نسخة مكتبة أحمد الثالث في طوبقبو بتركيا (د). وهي محفوظة فيها تحت رقم ٢٣٦٩. وهي نسخة كاملة، تقع في (٢٥٢) ورقة وصفحة واحدة، وفي كل صفحة (١٥) سطراً، ومتوسط كلمات السطر (١١) كلمة، وقد كتبت بخط النسخ، وخطها جميل مضبوط الشكل. وعلى صفحة العنوان عدة تملكات، ظهر منها في المصورة اسم أيوب بن عمر، وعبد القادر بن محمد، ومحمد بن رجب، وعدة أختام. وذكر في آخرها أنه كتبها لنفسه علي بن أبي طالب بن علي نقلاً من نسخة كتبها الشيخ أبو الرجاء محمد بن حرب النحوي في شهور سنة ٥٩٤. وقد قوبلت على الأصل الذي نقلت منه، فقد أُلحق في حواشيها كثير من نصوص الكتاب،

---

(١) معجم الأدباء ١٢: ١١٠، وبغية الوعاة ٢: ١٣٢.

(٢) الخزانة ١٣: ٤٥ (ضمن فهرس الكتب والمصادر). وشرح أبيات المغني ٥: ٣١١.

ونص على أنها من الأصل. ويبد أنها قوبلت على نسخة أخرى، فقد أثبت بين سطورها وفي حواشيها كثير من الألفاظ المخالفة لألفاظها، ونص على أنها كذلك في نسخة أخرى. وهي نسخة نفيسة، وتعد أفضل النسخ التي حصلت عليها؛ فهي قد نقلت من نسخة كتبها أحد العلماء كما ذكرنا، وقوبلت عليها وعلى نسخة أخرى، والتصحيف والتحريف فيها نادران. وإلى أرقام أوراقها أشرتُ في الحواشي. وجعلت رمزها (د).

٢-نسخة مكتبة يـــــني جامع في تركيا (ع). وهي محفوظة فيها تحت رقم ٩٦٦. وتقع في (٢٣٧) ورقة، وفي كل صفحة (١٧) سطراً، ومتوسط كلمات السطر (١٢) كلمة، وسقطت منها عشر ورقات، وقد أشرت إليها في حواشي النص المحقق، وفي أواخر بعض صفحاتها أسطر لم تظهر في المصورة، كما سقطت أثناء النسخ بعض الكلمات، فأُثبتت في الحواشي، ونُص على أنها من الأصل. ونص في الحواشي على أنها قوبلت بالأصل الذي نقلت منه. كما اشتملت الحواشي على عنوانات بعض المسائل النحوية التي تضمنها الكتاب تحت كلمة مطلب. وهي مكتوبة بخط نسخ جميل مضبوط بالشكل. وعلى صفحة العنوان أنه وقفها محمد بن سليم لأخيه في الله والدين عبد الباقي بن فضل الله، وأنها كانت في نوبة علي بن سيف الأبياري، وثـــــمَّ تملّك آخر لم يظهر اسم صاحبه في المصورة. وقد كتبها كمال الدين أبو محمد عبد الوهاب بن الشيخ شرف الدين بن عبد الله بن محمد بن عبد الوهاب سنة ٦٧٩. وفي آخرها ما نصه: «قرأت جميع هذا الكتاب من أوله إلى آخره من نسخة صحيحة مضبوطة متقنة معتنى بها مقروءة على مؤلفها الشيخ الإمام العلامة أبي الفتح عثمان ابن جِنّي – رحمه الله تعالى– بخطّ الشيخ الإمام أبي الفتح منصور بن محمد الأشروسني». وهذه النسخة تلي نسخة أحمد الثالث القيمة، وقد جعلت رمزها (ع).

٣-نسخة المكتبة الوطنية في باريس (س). وهي محفوظة فيها تحت رقم

(١٤٣٥). وتقع في (٢٤٥) ورقة، وفي كل صفحة (١٥) سطراً، ومتوسط كلمات السطر (١١) كلمة. وهي نسخة ناقصة، فقد سقط من أولها (٦٠) ورقة. وكتبت بخط جميل واضح مضبوط بالشكل. وخلت حواشيها من التعليق والاستدراك. وهي تلي في القيمة النسختين السابقتين. وفيها بعض التحريف والتصحيف. ولم يذكر في آخرها اسم ناسخها ولا تاريخ النسخ. وقد جعلت رمزها (س).

٤-نسخة دار الكتاب المصرية (ص). وهي مصورة بالفوستات تحت رقم (١٥٦٦٣) أدب، وفي صفحة العنوان ورد أنَّ رقمها (٣١٤٤)، وتحته أيضاً أنه (٤٤) أدب الحسين. وتقع في (٢٠٢) ورقة، وفي كل صفحة (١٩) سطراً، ومتوسط كلمات السطر (١٢) كلمة. وهي نسخة كاملة، غير أنّ فيها خللاً في ترتيب بعض الصفحات، وسقط منها بعض الأسطر والكلمات، كما يشيع فيها التصحيف والتحريف. وقد كتبت بخط جميل واضح مضبوط، ماعدا صفحة العنوان، فإنها كتبت بخط نسخ نفيس. وعلى صفحة العنوان تملكات لم تظهر في المصورة، وعلى الصفحة التي قبلها أنها كانت في ملك صفي الله بن أحمد بن شيخ بشير. وفي آخرها أنه فرغ من تعليق هذا الكتاب علي بن عبد الرزاق بن محمد الجعفري، وفرغ من كتابتها في يوم الثلاثاء من عشر جمادى الأولى من سنة (٦٨٢). وهذه النسخة تلي في القيمة النسخ الثلاث السابقة. وقد جعلت رمزها (ص).

٥-نسخة المكتبة الأزهرية (ز). وهي محفوظة فيها تحت رقم (٧٧٨) أدب. وتقع في (١٤٥) ورقة، وفي كل صفحة (١٥) سطراً، ومتوسط كلمات السطر (١٠) كلمات. وهي نسخة ناقصة، ففيها عدة خروم، وعلى الصفحة الأولى ما نصه: «وبه ثلاث خرومات. وكتبه أحمد عمر المحمصاني». كتبت بخط جميل، مضبوط بالشكل عدا بضع صفحات كتبت بخط مغاير خالية من الضبط. وهي خالية من اسم الناسخ وتاريخ النسخ. وقد قلَّ انتفاعي بها للخروم التي فيها، ولِما

شاع فيها من الأخطاء، وهي دون النسخ الأربع السابقة في القيمة. وجعلت رمزها (ز).

منهج التحقيق:

يتلخص منهجي في التحقيق فيما يلي:

١- تخريج الآيات القرآنية من القرآن الكريم، بذكر اسم السورة ورقم الآية، وذكر تمام الآية إذا كان ثَمَّ حاجة لذلك، وتخريج القراءات من كتب القراءات المعتمدة وكتب معاني القرآن والتفسير أحياناً، مع نسبة كل قراءة إلى من قرأ بها ما وجدت إلى ذلك سبيلاً.

٢- تخريج الأحاديث النبوية من كتب السنة أو كتب غريب الحديث والأثر.

٣- تخريج الشواهد الشعرية من دواوين الشعراء، والمجموعات الشعرية كالمفضليات والأصمعيات، وكتب الإعراب والتصريف والاشتقاق واللغة والأدب والمعجمات. ولم أرجع إلى الدواوين المجموعة حديثاً إلا إذا كان الديوان محققاً تحقيقاً علميّاً. وحاولت جاهداً أن أقف على المصادر التي استقى منها المؤلف شواهده، فإذا لم أوفق في ذلك وليت وجهي شطر المصنفات التي سبق مؤلفوها أبا الفتح، أو كانوا معاصرين له، فإن لم أعثر على بغيتي فيها خرجت تلك الشواهد من كتب المتأخرين، كخزانة الأدب للبغدادي، وشرح أبيات مغني اللبيب له.

٤- تخريج الأمثال، وأقوال العرب، ومذاهب النحويين التي ذكرها المصنف من مصادرها الأصلية أو من كتب سابقيه ما وجدت إلى ذلك سبيلاً.

٥- شرح المفردات العربية في الشواهد الشعرية والأمثلة النثرية بالرجوع إلى المعجمات وأمّهات كتب اللغة.

٦- الترجمة لغير المشهورين من الأعلام الوارد ذكرهم في الكتاب مع الإشارة إلى المواضع التي استمددتُ منها تلك الترجمة.

٧- صنع فهارس مفصلة تهدي الباحث إلى بغيته في الكتاب بأقل جهد، وقد اشتملت تلك الفهارس على: الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية والآثار، وأبيات الحماسة، وشواهد الشعر، والأمثال وأقوال العرب والتراكيب والنماذج النحوية، والمفردات، والكلمات التي شرحها ابن جنّي، ومسائل النحو والتصريف، والعروض والقوافي، والأعلام، والبلدان والمواضع، والكتب المذكورة في المتن، والحكايات والأخبار، والمصادر والمراجع، وأبواب الكتاب، وفهرس الفهارس.

وقبل ختام هذه المقدمة أسجل شكري لكل من أعانني في تحقيق هذا الكتاب وإخراجه.

وفي الختام أسأل الله أن يرزقني الإخلاص في القول والعمل، ويجنبني الزيغ والزلل، إنه الهادي إلى سواء السبيل.

وكتب أبو معاذ

حسن محمود الهنداوي

السالمية – دولة الكويت

٢٠/ ذو القعدة/ ١٤٢٧ه

١١/ كانون الأول/ ٢٠٠٦م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وفي هذه الصفحات التالية صور بعض الفهارس التي يحتاجها التحقيق.

١ - فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقمها	الصفحة
فاتحة الكتاب		
﴿الحَمْدُ لله﴾	٢	٣٨٩
سورة البقرة		
﴿وَاتَّقُوا يَوْمًا لَا تَجْزِي نَفْسٌ عَن نَفْسٍ شَيْئًا﴾	٤٨	٤٥، ٣٦٢
﴿فَأَنزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِنَ السَّمَاءِ﴾	٥٩	٢٨٥
﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اَعْتَدَوْا مِنْكُمْ في السَّبْتِ﴾	٦٥	٢٣١
﴿وقُولُوا لِلنَاسِ حُسْنًا﴾	٨٣	٤٨٦
﴿وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ العَذَابِ أَن يُعَمَّرَ﴾	٩٦	٤٧١
﴿مَن كَانَ عَدُوًّا لله وَمَلَائِكَتِهِ ورسُلِهِ وَجِبْرِيلَ وَمِيكَالَ﴾	٩٨	٧٧

٢ - فهرس الأحاديث النبوية والآثار

الأعمال بخواتيمها	٤٥٧
إنّ قُزَح شيطان	٥٦٠
إنه ليُغان على قلبي	٤١٠
صَواحبات يوسف	٢١٩

٣ - فهرس أبيات الحماسة

القافية	البحر	الشاعر	الحماسية	الصفحة
(باب الهمزة)				
فصل الهمزة المفتوحة				
بلاءَها	طويل	قيس بن الخطيم	٣٠	٩٢
قضاءَها	طويل	قيس بن الخطيم	٣٠	٩٣
بقاءَها	طويل	قيس بن الخطيم	٣٠	٩٣
فصل الهمزة المضمومة				
رَجاءُ	طويل	محرز بن المكعبر الضبي	٣٠٤	٤٦٦
سَواءُ	طويل	محرز بن المكعبر الضبي	٣٠٤	٤٦٧
غُثاءُ	طويل	محرز بن المكعبر الضبي	٣٠٤	٤٦٨
لقاءُ	طويل	محرز بن المكعبر الضبي	٣٠٤	٤٦٨
سواءُ	طويل	-	٥٢	١٢٦
أعداءُ	كامل	-	٣٨٠	٥٥٢

٤ - فهرس شواهد الشعر

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
(باب الهمزة)			
فصل الهمزة المفتوحة			
الماءَ	طويل	-	٣٣٨
فصل الهمزة المضمومة			
بقاءُ	طويل	مجنون ليلى	٣٤٦
سَواءُ	وافر	حسان بن ثابت	٥١٠
والفتاءُ	-	الربيع بن ضبع الفزاري	٣٧١
الأعداءُ	كامل	المتنبي	١١١
الهيجاءُ	-	-	١١١
فصل الهمزة المكسورة			
مُهجئِ	طويل	-	١٧٥

٥ - فهرس الأمثال وأقوال العرب والتراكيب والنماذج النحوية

(أ)

أأقول زيداً منطلقاً ٧٩

ابن قترة ٥٥٨

أبو الحصين ٥٥٨

أبو براقش ٥٥٨

اتبعتُك عُقْبةً ٣٢١

أتظلم من كذا ٤٠٣

آتيك إذا زيدٌ قائمٌ ١٠٣

أجَبْتُه جابةً ٢١٢

ادخلوا رجلٌ رجلٌ ٣٧٤

إذا أُقْعُد أَقْعُد ١٠٦

إذا زرتني أحسنتُ إليك ٣٩٠

إذا قُمْتُ قُمتُ ١٠٦

إذا يقوم زيد إذا يقوم جعفر ٤٠٣

أذكرٌ أن تلدَ ناقتُك أحبُّ إليك أم أنثى ٤٢٩

أرغب في جعفر ٤٠٣

أريدُ منك قياماً إلى زيد ١٠٩

٦ - فهرس المفردات

(أ)

آءة ٤٧٥

أئمة ٥٣٥

أباءة ٤٧٥

أباتر ١٢٧

أبقلَ ٤٧٧، ٤٠٥، ٤٩٥

أبقي ٣٢٨

أبْكُر ٢١٧، ٢١٨

أبلة ٤٢٥

أثأبة ٢١٧

أثابيّ ٢٦٩، ٥٦٩

أثانين ٢٣٣

أثانيّ ٢٣٤

أثبيّة ٥٦٩- ٥٧٠

أثقيَّة ٥٧٢

أثلاج ٢٣٥

أثن ٥٢٥

أثناء ٢٣٤

اثنان ١٥

أجْمال ٢١٨

أجمَع ١٨٥

أجمَعون ١٨٥

أجنيته ١٤٨

أجواد ٥٠٠

أجود ٥٥٦

أجوه ١٤، ٢٠٣

آحاد ١٥، ١٦

أحامر ١٢٧

احتفاظ ٥٠٨

٧ - فهرس الكلمات التي شرحها ابن جِنِّيّ

(أ)

آءة ٤٧٥

أَتـــــــــــــأة ٤٧٥

الأَتم ٤٢٥

أَتـــــوم ٤٢٥

أُتَيت ٥٠٤

أَجّ ٤٢٥

أَجلّوني ٥٥

أَحسَبَه ٤٥١

أحلاس ٢٠٣

أحمَدَ ٥١٨

أُصغى ١٧٦

أَعلَم ٦٥

أَعْمَر ٣١٩

أُفَّ ٣٩١

الأَقَن ٢٠٧

أفناء ٥٥٢

أُقارِب ٤٦٢

الأَكمَة ٢٠٩

الأُلاء ٥٥٠

أَلوت ٢١٢

أَلياط ١٣٩

٨ - فهرس مسائل النحو والتصريف

(أ)

الإبدال:

سببه الإدغام ٥٨٢

لاجتماع الأمثال ٢٤٧

الأبنية:

استَفعل بمعنى فَعَل ٣٢٣، ٤٩٠- ٤٩١، ٥٠٤

استَفعل في معنى أفعَل ٣٢٢- ٣٢٣

أسماء جاءت على سبعة أحرف ولسن مصادر ٤٧٨

أفعَل لا فَعلاء له ٤٩٦

البناء المرتجل وفيه تاء التأنيث ٣٨٦

تفاعل وتفعّل ١١٩- ١٢٠

تَفعال ٧٤

تِفعالة في الوصف ٥٠٨

تفعّل بمعنى فَعل ٣٠- ٣١

٩ - فهرس العروض والقوافي

الإطلاق ٣٦٧

الإقواء ٢٦٨، ٣٣٦، ٥٨٤

الإكفاء ٣٣٦

الإيطاء ٤٢٣

البسيط ٣٧٦- ٣٧٧

التأسيس ٢٤٢، ٤١١، ٤١٢، ٤٩٤، ٥٣٦

التصريع ٣٣٥- ٣٣٦، ٤٠١

الحذو ٥٩- ٦٠

الخَبن ٨٥، ٩٥

الروي ٤١١، ٥٣٦

الزحاف ١٤١، ٥٧٨

السِّناد ١٨٠، ٢٤٢، ٥٣٥

الطويل ٤٠١، مفاعيل ١٤١

العروض ٤٠١

القافية ٢٣٥، ٣٠١، ٤٥٧- ٤٥٨، ٤٩٢

القطع ٣٣٥- ٣٣٦

قطعة خارجة عن مُثُل العروض التي جاء بها الخليل ٣٧٦- ٣٧٧

١٠ – فهرس الأعلام

(أ)

أبان بن عبدة بن العيَّار ٣٥٥

ابن أبي ربيعة ٣٦٤

ابن أحمر ٥٤٢

ابن أخت تأبط شرّاً ٢٥٩، ٢٧٥

ابن أذينة ٣٩٦

ابن الأعرابي ١٦٨، ١٩٩، ٢٧٤، ٣٢٥، ٣٢٧، ٣٤٢، ٣٨١، ٤٤٣، ٤٥٢، ٤٥٧، ٤٨٢، ٥٢٠

ابن الدمينة= عبد الله بن الدمينة

ابن الزُّبير الأسدي ٥٥٤

ابن السكيت= يعقوب بن إسحاق

ابن السليماني ٢٤٢

ابن عنقاء الفزاري ٥٠٤

ابن كناسة ٣٤٧

ابن ميادة ٩، ١٨١، ٤١٩

ابن هرم الكلابي ٤٤٩

ابن هرمة ٢٢٢، ٢٧٤، ٣٩٨

ابن همام= عبد الله بن همام

أبو أحمد الطبراني ٤٥٧

أبو إسحاق إبراهيم بن السري ٧، ٣٨٢

أبو الأبيض العبسي ١٩٢

أبو الأسود ٤١٩

أبو الجراح ٥٥

أبو الجواس الحارثي ٥٢٣

١١ – فهرس البلدان والمواضع

أثرى ٢٥٢
أجّ ٤٠٧، ٤٢٥
أذرعات ٥٨١
أُشَيّ ٤٣٦
الجَذاة ٩٨
حلوان ٣٢٢
الحِنّاءة، ٤٤٢، ٤٤٣
حوران ٨
حوريت ٥٤٥
خَبْت ١٦١
دمشق ٥٨٣
سحبل ٢٤
الشام ٤٣٢، ٤٨٨– ٤٨٩
قُرّى ٢٤
قنسرين ١٢٦
قوسى ٢٥٦
كرمان ١٣٦
اللـــــــــــوى ٢١٥
لـــيَّة ٣٥٤
متالع ١٠٤
مرعش ٨١
الـمـَسَاة ١٦١
مُكَشِّحة ٤٤٢
مويسل ٥٦٨– ٥٦٩
نعمان ٤٠٦
هراة ٨٨

١٢ – فهرس الكتب المذكورة في المتن

البغداديات لأبي علي الفارسي ٤٧٩.

التذكرة لأبي علي الفارسي ٣٦٠، ٣٦٣.

التعاقب في العربية لابن جني ٢١٠.

تفسير المقصور والممدود ليعقوب بن إسحاق السكيت ٨٤، ٩٨، ١٠٢، ١٤٨، ٢٠٨، ٢٢٤، ٢٧٦، ٣٠١، ٣٢٩، ٣٥٢، ٣٧٤، ٣٩٢، ٤٠٤، ٤٠٦، ٤٤٤، ٥٠٥، ٥٣٨، ٥٥٢.

تفسير تصريف أبي عثمان لابن جني= المنصف.

تفسير ديوان المتنبي لابن جنّي ٥٨، ٣٣٨.

تفسير شعر المتنبي لابن جني= تفسير ديوان المتنبي.

تفسير قوافي أبي الحسن لابن جني= المعرب في تفسير كتاب القوافي لأبي الحسن.

التمام في شعر هذيل لابن جني ١٤، ١٧، ٥٥، ١٥١، ٢٠٨، ٣٠٣، ٣٩٢، ٥٢٥.

حماسة أبي تمام ٥، ٧.

ديوان أبي الربـــــيس ٣٩٩.

١٣ – فهرس الحكايات والأخبار

الحكاية	الصفحة
حكى الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء قال: سمعت رجلاً من اليمن يقول: فلان لَغُوبٌ، جاءته كتابي فاحتَقَرها. قال: قلت له: أتقولُ جاءته كتابي؟ فقال: نعم، أليسَت بصحيفة.	٨٤– ٨٥، ١٨٧
حكي عن علي، رضي الله عنه أنه قال: ‹‹فكم أُغضي الجُفُونَ على القَذَى، وأَسحَبُ ذَيلي على الأذَى، وأقُول لَعَلَّ وعَسى››.	١٤٧
كان أبو علي الفارسي يطعن في الحكاية المنسوبة إلى النابغة الذبياني في قوله لحسّان: ‹‹لقد قَلَّلتَ جِفَانَكَ وأسيافَك››.	٢٧٠
ليس في كلام العرب ‹‹شُمسٌ›› علماً إلا شمس بن مالك، ولا في كلامها ‹‹حَجَرٌ›› علماً إلا أبو أوس الشاعر، ولا في كلامهم ‹‹سُلمَى›› بضم السين إلا أبو زهير بن أبي سُلَمى.	٥٧

١٤ – فهرس المصادر والمراجع

(أ)

- الإبدال لابن السكيت، تحقيق د. حسين شرف، القاهرة ١٩٧٨م.
- أبو العتاهية أشعاره وأخباره = ديوان أبي العتاهية.
- أتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر للبناء الدمياطي، تحقيق د. شعبان إسماعيل، بيروت، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م.
- أدب الكاتب لابن قتيبة، تحقيق د. محمد الدالي، بيروت ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م.
- الأزمنة والأمكنة للمرزوقي، تحقيق د. محمد نايف الدليمي، بيروت ١٤٢٢هـ– ٢٠٠٢م.
- أسماء المغتالين لمحمد بن حبيب، تحقيق عبد السلام هارون [ضمن نوادر المخطوطات]، مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٩١هـ– ١٩٧٣م.
- أسماء خيل العرب وفرسانها لأبي عبد الله محمد بن زياد الأعرابي، تحقيق د. محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤م.
- الاشياء والنظائر للخالديين، تحقيق د. السيد محمد يوسف، القاهرة ١٩٥٨م.
- الاشتقاق لابن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر ١٣٧٨هـ– ١٩٥٨م.

بعد هذا المثال الذي وضحنا فيه التحقيق العلمي السليم تحسن الإشارة إلى أن كثيراً من الكتب المحققة المطبوعة لم تخل من الأخطاء بعد تحقيقها وطباعتها، وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى إعادة تحقيق بعض الكتب المحققة تحقيقاً تجارياً سريعاً، بغية إخراج نص مضبوط سليم خال من التصحيف والتحريف وفساد المعنى، والقيام بتحقيق علمي منهجي يظهر الدقة في النقل والتوثيق والتخريج، ومتابعة المسائل والقضايا المختلفة في مصادرها.

فمن هذه الكتب ارتشاف الضرب من لسان العرب لأبي حيان الأندلسي، بتحقيق: مصطفى أحمد خليل النماس الصادر عن جامعة الأزهر.

وكذلك (الأصول في النحو) لابن السّرّاج، بتحقيق: عبد الحسين الفتلي وفيما يلي بعض الأخطاء التي اشتملت عليها النسخة المطبوعة منه.

<u>الأصول وعبد الحسين الفتلي</u>

إذا ما تتبعنا تحقيق عبد الحسين وجدنا أن كتابه لا يسلم من الخطأ، ولعلّ أبرزها الآتي:

- الأخطاء الفنية: إن المحقق مطالب بتقديم ما يُحَقِّقه وفقاً لما ألِفه القرَّاء مستفيداً في ذلك من الأساليب السائدة في الكتابة والطباعة دون أن يخل بالكتاب، ومن هذه الاساليب حسن تفقير النص، وحسن استخدام علامات الترقيم، واعتماد الأصل في المتن مع الإشارة إلى ذلك في الحاشية ولعلَّ المحقق لم يوفّق إلى ذلك وهو ما ستوضّحه الأمثلة التالية:

١ – اعتمد المحقق على أربع نسخ، ولكنه لم يحدد النسخة التي ارتضاها أصلاً، كما لم يجعل لكلّ واحدةٍ منهنَّ رمزاً كعادة المحققين، وهو مع ذلك يشير من الصفحة الأولى إلى النسخة الأصل وإلى الرمز (ب).

٢ – أخطاء إملائية وطباعية في الكثير الكثير من المواطن؛ نحو ما ورد

ج١ ص٣٦ في قوله: "الكلام: يأتلف من ثلاثة اشياء إسم..."، وفي الصفحة ٣٦٩ (أُنظرو – أُخرج – أُركض)، وجاء في الحاشية رقم ١ ص ٥٣ أُنظر الكتاب)، وبعض هذه الأخطاء قد يفسد المعنى؛ نحو ج١ ص٥٤ "ولو نصب على التفسير أو التمييز لجاز إذاً نون الأول نحو قولك: ثوبٌ خزاً" والصواب "لجاز إذا نوّن الأول"، وانظر أيضاً مسألة تعدد المبتدأ في ج١ ص ٦٥، وانظر التكرار أيضاً في ج١ ص ٦٧ في الحاشية رقم ٢.

٣ – كثيراً ما كان يُخطئ في وضع علامات الترقيم، على نحو ما فعل في ج١ ص٣٦ "فاليوم، معنى مفردٌ للزمان ولم يوضع مع ذلك لمعنى مفرد..." والصواب: "فاليوم معنى مفرد للزمان، ولم يوضع مع ذلك لمعنى مفرد..."، وانظر أيضاً ج١ ص٦٦ قوله: "فتقول له: أنت زيدٌ أخوك" والصواب "فتقول له أنت: زيدٌ أخوك" بناءً على الكلام السابق، وعلى نسخة أخرى.

٤ – كثيراً ما كان يثبتُ في المتن ما يراه صحيحاً من النسخ ويشير في الحاشية إلى الأصل؛ نحو ما فعل في ج١ ص٣٦ في الحاشية رقم ٥ و ٦و ٧، على خلاف ما فعل في ص ٤٠ الحاشية رقم ١؛ فلقد أثبت في المتن كلمة (منهم) وهي من النسخة الأصل– وهي عنده خلاف الصواب، كما قال في الحاشية: في (ب) منهما وهو الصواب.

٥ – ونلاحظ أنه يضع حاشية يكتب فيها (زيادة من كذا) دون أن يحدد في المتن ما هي الزيادة؛ نحو ما فعله في حواشي الصفحة ٤٢.

- أخطاء في النقل عن الكتب الأخرى، نحو ما فعل في ج١ ص ٣٩ في الحاشية رقم٥، فلقد نقل عن المقتضب خطأ "وإنما ضارع الأسماء من الأفعال، ما دخلت عليه زائدة من الزوائد الأربعة التي توجب الفعل غير

ماضٍ، ولكنه يصلح لوقتين: لما أتت فيه، وإنما لم يقع" والصواب ما أثبته عضيمة في الجزء الثاني من المقتضب ص١ "وإنما ضارع الأسماء من الأفعال ما دخلت عليه زائدةٌ من الزوائد الأربع التي توجب الفعل غير ماض، ولكنه يصلُحُ لوقتين: لما أنت فيه، ولما لم يَقع".

- أخطاء في قراءة النص وضبطه، من مثل:

١ -جعله بعض الآيات بين إشارتي الآيات كالمعتاد، وإغفاله ذلك في مواطن منها: ج٢ أسفل الصفحة٣٦٩، بل إنّه دمج آيتي يونس ويوسف في إشارتي تنصيص واحدة، وأعقب ذلك بآيات سردها ضمن الكلام المنثور دون وضعها ضمن أية إشارة.

٢ -وإذا ما تابعنا إلى ص٣٦٧ نجد أنه أخطأ في المتن في آية سورة الكهف، فكتبها: {وذلك نبغ} ثم لا يلبث أن يكتبها صحيحة في الحاشية وكأنه قد نسي المتن.

٣ -إدخاله حرف العطف ضمن بعض الآيات القرآنية على نحو ما فعل في الصفحة ٣٦٧ في آيتي غافر ﴿ويا قوم إني خاف عليكم يوم التناد﴾ والرعد ﴿عالم الغيب والشهادة الكبير المتعال﴾؛ إذ كتبهما في المتن على النحو التالي {ويوم التناد} {والكبير المتعال}، والصواب ما أثبته نفسه في الحاشية.

مراجع للاستزادة

– تحقيق النصوص ونشرها، الأستاذ عبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٧هـ –١٩٧٣م.

– ضبط النص والتعليق عليه، الدكتور بشار عوّاد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٢هـ –١٩٨٢م.

– محاضرات في تحقيق النصوص، الأستاذ هلال ناجي، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

القسم الثاني: مناهج البحث

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

تمهـــــــــــــــيد:

تعريف البحث:

البحث في اللغة هو طلب الشيء في التراب أو تحته، وهو من: بحث، أي فتّش واستقصى. وبحث في الأمر: حاول معرفة حقيقته. ويقال: باحثه: أي: حاوره، وجادله، وبيّن له مقصوده بالدليل.

والبحث اصطلاحاً هو دراسة مبنيّة على تقصي الحقائق، وتتبع لموضوع معيّن وفق منهج خاص لتحقيق هدف معيّن، كإضافة شيء جديد، أو جمع شيء متفرّق، أو ترتيب مختلط، أو غير ذلك من أهداف البحث العلمي.

والبحث أيضاً هو الجهد الذي يبذله الباحث تفتيشاً وتحقيقاً وتحليلاً ونقداً ومقارنة في موضوع ما لاكتشاف الحقيقة، وهو تقرير موضوعي كامل معلل بالأدلة والأسانيد مجرد عن كل ميل أو هوى يقدّمه الباحث حول موضوع ما.

وعلى الباحث أن يدرك ابتداء أن عليه أن يحشد لموضوعه ما وسعه ذلك من المادة الكافية لإلقاء الأضواء عليه، وأن يحسن عرض هذه المادة بأسلوب جذّاب مؤثّر واضح طيلة بحثه.

والطريقة التي يستخدمها الباحث في بحثه وعمله للوصول إلى غايته تسمى: المنهج، وهو الأداة التي يستخدمها الباحث للوصول إلى غرضه، أو الوصول إلى المعرفة، والعلم الذي يبحث في طبيعة هذا المنهج يسمى: علم مناهج البحث.

المنهج لغة: هو الطريق، ونهج لي الأمر: أوضحه، وهو مستقيم المنهاج، والجمع: مناهج.

اصطلاحاً: هو استعمال المعلومات استعمالاً صحيحاً في أسلوب علمي سليم يتمثّل في أسلوب العرض والمناقشة الهادئة والتزام الموضوعية التامة، وتأييد القضايا المعروضة بالأمثلة والشواهد المقنعة دون إجحاف أو تحيّز.

وقيل: هو فنّ التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة إمّا من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون بها جاهلين، وإمّا من أجل البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين.

ويشمل المنهج كل ما يعدّ طريقا لمنهجية البحث: من جمع للمادة وتدوينها وترتيبها وخطّة البحث وصياغة المادة العلمية وكتابتها وتوثيق المعلومات، فكل ما يسلك من طرق في البحث من حيث: مصادره ومادته وكتابته وحواشيه واقتباساته ومقدمته وخاتمته وفهارسه، كل ما يسلك من طرق في هذه الجوانب يسمى: منهج البحث.

إذن: المنهج هو الطريق المتّبع في دراسة موضوع معيّن؛ لتحقيق هدف معيّن. والتزام المنهج في بحث معيّن يزيد البحث قوة في ذاته. وجودة البحث تقاس بمدى التزام الباحث المنهج الذي رسمه لبحثه.

ومناهج البحث تتنوّع حسب طبيعة العلوم التي يراد البحث فيها، فالبحث يختلف باختلاف الحقول التي ينتمي إليها، وهي على ضروب: التاريخي، الاجتماعي، النفسي، الأدبي، الديني، الفلسفي... والمنهج تبعاً لذلك على أنواع، ولكل علم منهج بحث خاص به.

فالاجتماع له منهج خاص به، هو المنهج الاجتماعي؛ لوصف الظاهرة الاجتماعية.

وللتاريخ منهجه الخاص به، وهو المنهج التاريخي، أو الاسترادي، إذ هو يحتاج إلى استرجاع الماضي، وما خلّفه من آثار.

ولعلم النفس منهجه الخاص به، وهو منهج التحليل النفسي.

وللعلوم الطبيعية منهجها الخاص بها، وهو المنهج التجريبي الذي تتحقق فيه أقصى درجات الضبط العلمي والدقة العلمية، فالباحث هو الذي يخلق ظروف البحث ومتغيراته، ويتحكم بها لكشف العلاقة السببية فيما بينهما.

وللفلسفة منهجها الخاص بها هو المنهج المنطقي الذي يقوم على التحليل المنطقي والبرهان العقلي.

ووصف الظواهر الطبيعية والاجتماعية واللغوية يناسبها المنهج الوصفي.

لكن مع ذلك لا يمكننا الفصل بين مناهج البحث في العلوم؛ فقد نرى أن الموضوع يبحث من خلال منهج، ويبحث مرة أخرى من خلال منهج آخر، فالموضوع الواحد قد يبحث من خلال مناهج متعددة، حيث إن بعض الجزئيات فيه يناسبها في البحث منهج غير المناسب للجزئية الأخرى، فعلى الباحث أن يستضيء بعمله بكل المناهج؛ إذ قد لا يكفي منهج واحد للنهوض بعمله على الوجه الأحسن؛ بل لا بدّ أن يستعين بما يناسبه منها كي يأتي ببحث جيّد. وعلينا أن نعرف بأن هناك أسساً لكل بحث في العلوم الإنسانية على اختلافها، وأهم الأسس: الاستقراء والقياس والفرض، بمعنى أن المنطق الذي هو عماد الفلسفة وآلة البحث الفلسفي هو علم كل العلوم وقواعده تنطبق عليها جميعاً.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج التاريخي([1])

يدور هذا المنهج حول الجهود الضخمة التي يبذلها الباحثون لتحليل مختلف الأحداث التي جرت في الماضي، وتفسيرها بهدف الوقوف على مضامينها وتفسيرها بصورة علمية تحدد تأثيرها في الواقع الحالي للمجتمعات واستخلاص العبر منها.

هوالطريقة التاريخية التي تعمل على تحليل الحوادث التاريخية وتفسيرها، كونها أساساً لفهم المشكلات المعاصرة، والتنبوء بما سيكون عليه المستقبل.

ويعتمد هذا المنهج على استرداد التاريخ أو الماضي واكتشاف حلول للمشكلات الجارية على ضوء ما تمَّ في الماضي، ويعتمد كثيراً على جمع المعلومات التاريخية ونقدها وتحليلها، ويمكن استخدام المنهج التاريخي في حل مشكلات معاصرة على ضوء خبرات الماضي.

وهناك من يرى أن المنهج التاريخي ليس علما، بناء على ما ذكرنا من اعتماد الباحثين على النقل عن الآخرين، أو تجميع بعض الأوراق أو المقالات التي نشرت هنا وهناك، دون أن يقوموا بملاحظة الظواهر التي حدثت فعلاً حتى يمكن دراستها بطريقة موضوعية؛ الأمر الذي يوجب الحذر والحيطة لتفادي الوقوع في الخطأ أو التأويل غير الدقيق للظواهر التي حدثت في الماضي؛ إذ يجب الانتباه إلى أن كثيراً من الأخبار المتناقلة التي يجمعها الدارسون فيها تزييف وتحريف، وعلى الباحث أن يحاول قدر الإمكان التمييز بين الصحيح والمزيف كي يكون واقعياً في دراسته.

---

[1] – عوّلنا في ذلك على مصادر ومراجع ستذكر في آخر المبحث.

لكن فيما يتصل بالتاريخ الإسلامي فإنه حفظ من خلال حفظ الأحاديث الصحيحة والأخبار التي رويت بأسانيدها مع وجود بعض الأحاديث الموضوعة التي تبرأ منها العلماء، وميّزوها من غيرها.

خطوات تطبيق المنهج التاريخي:

الخطوات أو المراحل التي يجب أن يتبعها الباحث أو المؤرخ العلمي فتتلخص بما يأتي:

١-**اختيار موضوع البحث:** أول مسألة تواجه الباحث المبتدئ في دراسة التاريخ هي مسألة اختياره موضوعاً للبحث، أو ما يسمى بالمشكلة، وهي الفكرة العلمية التاريخية التي تقوم حولها التساؤلات والاستفسارات التاريخية، وتحديد المشكلة العلمية التاريخية من أول وسائل نجاح البحث التاريخي.

٢-**الخطوة الثانية ترتبط بجمع المعلومات من الأصول والمراجع،** حيث يقوم الباحث بجمع المادة التاريخية للموضوع الذي اختاره من المراجع العامة والخاصة، أو من المصادر والأصول المطبوعة والمخطوطة. ومن الضروري أن يبدأ الباحث في هذه المرحلة في الإفادة مما كتبه السابقون حول الموضوع.

كما أن البحث عن الوثائق من العمليات الأساسية في كتابة التاريخ، والوثائق التاريخية هي جوهر المنهج التاريخي.

والوثيقة لغة: هي الأداة والبيّنة المكتوبة الصحيحة والقاطعة في الإثبات، والشيء الوثيق: هو الشيء المحكم.

وأما **اصطلاحاً** فهي جميع الآثار التي خلّفتها أفكار البشر القدماء.

والوثائق أوسع من النص المكتوب، فهي تشمل المصادر والأدلة والشواهد التاريخية أصيلة وأوّلية وثانوية، مكتوبة وغير مكتوبة (أي شفهية من خلال إجراء المقابلات مع الأفراد الذين عايشوا أحداثاً تاريخية محددة)، رسمية أو غير رسمية، تضمن تسجيلاً لحوادث ووقائع تاريخية يعتمد عليها في البحث والتجريب للوصول إلى الحقيقة التاريخية المتعلقة بالمشكلة محلّ الدراسة والبحث.

وهناك إضافة إلى الوثائق ومن مصادر البحث التاريخي: القصص والأساطير والفلكور والحكايات الشعبية والسير الذاتية لأشخاص عاشوا في ذلك الزمن والذي هو موضوع العناية، إضافة إلى استخدام النشرات والرسوم والمجلات العامة والمتخصصة.

٣-الخطوة الثالثة: نقد الأصول التاريخية (إثبات صحتها):

إن التاريخ يدرس بواسطة الأصول التاريخية كالوثائق بما تشمله من آثار الإنسان وما يتركه. ويمكن أن نعرف أشياء عن حوادث التاريخ من طريقين: طريق مباشر بملاحظة الحوادث في أثناء وقوعها، وطريق غير مباشر بدراسة الآثار التي خلّفتها هذه الحوادث. فالمعلومات عن حادث زلزال مثلاً يمكن معرفتها عن طريق مباشر من بعض الشهود العيان، أو بطريق غير مباشر بملاحظة آثار التدمير التي خلّفها الزلزال، أو بقراءة وصف كتابي سجّله أحد الناس عنه عن طريق المشاهدة، أو عن طريق الرواية والسماع، وهذا هو ما ينطبق تماماً على حوادث التاريخ، أي تأتي هنا مرحلة فحص الوثائق وتحليلها تحليلاً علمياً دقيقاً عن طريق استخدام أنواع الاستدلال والتجريب كافة للتأكد من مدى أصالة هذه الوثائق وصدقها.

وفحص الوثائق يتمّ بواسطة نقدها، وعملية النقد هذه تتطلب صفات خاصة في الباحث مثل:

الحسّ التاريخي القوي، الذكاء اللماح، الإدراك العميق، والثقافة الواسعة، والمعرفة المتنوعة، وكذا القدرة القوية على استعمال فروع العلوم الأخرى في تحليل الوثائق ونقدها، مثل: اللغة، وعلم الكيمياء، وعلم الأجناس، ومعرفة اللغات القديمة والحديثة.

وهناك نوعان للنقد، الأول يسمى النقد الخارجي، والثاني يسمى النقد الداخلي.

-النقد الخارجي:

يجري هذا النقد للتأكد من صحة ما تمّ توثيقه أو جمعه من معلومات عن مدّة زمنية محددة، أو أشخاص بعينهم، وذلك من خلال مراجعة المعلومات المتوافرة على ضوء معطيات زمنية.

وهو يبحث أيضاً في الحالات العقلية التي مرّ خلالها كاتب الأصل التاريخي، ويحاول الباحث أن يتبيّن قصد الكاتب بما كتب، ويتحرى من خلال أسلوب هذا الكاتب صحة المعلومات المنسوبة إليه، ومدى مصداقيته فيها.

ويتمثل هذا النقد في إجابة الباحث عن الأسئلة الآتية:

-هل كتبت الوثيقة بعد الحادثة المعينة مباشرة أم بعد مرور مدة زمنية؟.

-هل هناك ما يشير إلى عدم موضوعية كاتب الوثيقة؟.

-هل كان الكاتب في صحة جيّدة في أثناء كتابة الوثيقة؟.

-هل كانت الظروف التي تمّت فيها كتابة الوثيقة تسمح بحرية الكتابة؟.

-هل هناك تناقض في محتويات الوثيقة؟؟

-هل تتفق الوثيقة في معلوماتها مع وثائق أخرى صادقة؟.

-النقد الداخلي:

يتمّ من خلاله التأكد من حقيقة المعلومات ومدى مصداقيتها، وإثبات صحة الأصل التاريخي، ونوع الخط والورق، وتعيين شخصية المؤلف وزمان التدوين ومكانه.

ويتمثل هذا النقد في إجابة الباحث عن الأسئلة الآتية:

-هل تمّت كتابة الوثيقة بخط صاحبها أم بخطّ شخص آخر؟.

-هل تتحدث الوثيقة بلغة العصر الذي كتبت فيه؟ أم تحدث بمفاهيم وبلغة أخرى؟.

-هل كتبت الوثيقة على مواد مرتبطة بالعصر أم على ورق حديث؟.

-هل هناك تغيير أو شطب أو إضافات في الوثيقة؟.

-هل تتحدث الوثيقة عن أشياء لم تكن معروفة في ذلك العصر؟.

-هل يعدّ المؤلف مؤهلاً للكتابة في موضوع الوثيقة؟.

وبعد أن يتمّ النقد بنوعيه نصل إلى الخطوة الرابعة.

٤-الخطوة الرابعة: وتسمّى عملية التركيب والتفسير.

وهي مرحلة صياغة الفرضيات والقوانين المفسرة للحقيقة التاريخية، وتتضمن عملية التركيب والتفسير المراحل الآتية:

١-تكوين صورة فكرية واضحة لكل حقيقة من الحقائق المتحصّل عليها، وللموضوع الذي تدور حوله الحقائق التاريخية المجمّعة.

٢-تنظيم المعلومات والحقائق الجزئية والمتفرقة، وتصنيفها على أساس معايير منطقية، بحيث تتجمع المعلومات المتشابهة والمتجانسة في مجموعات مختلفة.

٣-ملء الثغرات التي تظهر بعد عملية التصنيف للمعلومات.

٤-ربط الحقائق التاريخية بواسطة علاقات حتمية قائمة بينها، وهي عملية البحث عن الأسباب التاريخية والتعليلات المختلفة.

فعملية التركيب والبناء لا تتحقق بمجرد جمع المعلومات والحقائق من الوثائق، بل هناك عملية البحث عن أسباب الحوادث وتفسيرها وتعليلها، ومعرفة أبعادها، وهذا على ضوء ما هو متوافر من أدلة وبراهين. وتنتهي عملية التركيب والتفسير التاريخي باستخراج النظريات والقوانين العلمية والثابتة في الكشف عن الحقائق العلمية، واستخلاص النتائج التي تساعد على التنبؤ المستقبلي لاستخلاص العبر مما حدث في الماضي، وما يحدث حالياً من قضايا أو ظواهر وإمكانية تعميمها على المستقبل. وكل هذا يجمعه الباحث بروح موضوعية فاحصة، وذلك كخطوة ضرورية للانتقال إلى كتابة التقرير النهائي بأسلوب علمي يعتمد على الأدلة والبراهين الواقعية بعيداً عن الخيال أو التوهّم في النظر والاستخلاص العلمي للنتائج.

مقومات الباحث في المنهج التاريخي:

١-أن يكون الباحث ملمّاً باللغات الأصلية لموضوع البحث، إضافة إلى لغة من اللغات الأوربيّة.

٢-أن يكون لديه القدرة على فهم القضايا وتفسيرها تفسيراً صحيحاً.

٣-الإلمام بعلم الوثائق، أي: يكون على دراية بالمصطلحات الخاصة بوثائق العصر الذي يبحث فيه.

٤-أن يكون على دراية بعلوم الأختام والنقود والخطوط والاقتصاد والجغرافية والأدب وغيرها من العلوم الأخرى التي يمكن من خلالها الإلمام بموضوع البحث حيث إن التاريخ مرتبط بغيره من العلوم الأخرى.

مزايا المنهج التاريخي:

١-يعتمد المنهج التاريخي الأسلوب العلمي في البحث، فالباحث يتّبع خطوات الأسلوب العلمي مرتبة، وهي: الشعور بالمشكلة وتحديدها، وصياغة الفروض المناسبة، ومراجعة الكتابات السابقة، وتحليل النتائج وتفسيرها وتعميمها.

٢-إن اعتماد الباحث على المصادر الأولية والثانوية لجمع البيانات ذات الصلة بمشكلة البحث لايمثل نقطة ضعف في البحث إذا ما تمّ القيام بالنقد الداخلي والنقد الخارجي لهذه المصادر.

عيوب المنهج التاريخي:

١-يفتقر المنهج التاريخي إلى درجة كبيرة من الموضوعية، لعدم القدرة على إخضاع الأحداث الماضية كافة للتجريب (الضبط العلمي/ الدقة العلمية).

٢-قد تتعرض بعض الأحداث التاريخية للتلف والتزوير مما يصعب التعرّف على مختلف جوانب الحياة في الماضي.

٣-قد يعجز الباحثون عن الإلمام الكافي بالمادة التاريخية؛ فتصبح عملية الوصول إلى النتائج التي يمكن تعميمها عملية صعبة؛ لارتباط الظواهر التاريخية بمعطيات زمنية يصعب التأكد منها تماماً.

المنهج التاريخي في دراسة الأدب العربي (تاريخ الأدب العربي)

ونعني هنا الدراسة التاريخية للأدب العربي والتي في ضوئها نشأ ما يعرف بتاريخ الأدب العربي الذي استحوذ على عناية عدد من الأدباء في عصرنا؛ فكان المنهج التاريخي أوّل المناهج التي اتّبعها أدباؤنا عند دراسة تاريخ الأدب العربي دراسة منهجية حيت تتبعوا على أساسه الأدب العربي تتبعاً تاريخياً في رحلته الطويلة منذ نشأته الأولى في الجزيرة العربيّة إلى أن انتشر في شتى أقاليم الدولة العربيّة الإسلامية؛ فربطوا بين حركة الأدب وتطوره وبين العصور السياسية التي مرّت بها الدولة العربيّة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، فقسّموا الأدب العربي إلى خمسة عصور تاريخية، وفقاً للعصور السياسية:

أولاً: العصر الجاهلي:

وهو يبدأ بداية غير محدّدة تماماً، وينتهي بظهور الإسلام، وقد تكون بدايته على الأرجح قبل الإسلام بحوالي قرن ونصف أو قرنين.

ثانياً: العصر الإسلامي:

يبدأ ببعثة الرسول عليه السلام، وينتهي بسقوط الدولة الأموية (١٣٢هـ/٧٥٠م)، ويقسّمه بعض المؤرخين إلى قسمين فهو إلى نهاية عصر الراشدين (عصر صدر الإسلام)، وما يليه إلى نهاية الدولة الأموية (العصر الأموي).

ثالثاً: العصر العباسي:

يمتد من قيام الدولة العباسية (١٣٢هـ/٧٥٠م ويستمر إلى سقوط بغداد في أيدي التتار ٦٥٦هـ/١٢٥٨م) ويقسّمه بعض المؤرخين إلى قسمين: العصر العباسي الأول، ويمتد مئة عام إلى خلافة الواثق، وينتهي ٢٣٢هـ/٨٤٨م. والعصر العباسي الثاني، ويمتد من هذا التاريخ إلى ويقسمه بعضهم إلى قسمين؛ فيجعل العصر العباسي الثاني إلى ٣٣٤هـ/٩٤٥م، وهي السنة التي استولى فيه البويهيون على بغداد، ثم يجعل عصراً عباسياً ثالثاً يمتد إلى سقوط بغداد.

ومن المؤرخين من يجعل هذا العصر الثالث عصرين. العصر العباسي الثالث، ويمتد إلى دخول السلاجقة إلى بغداد ٤٤٧هـ/١٠٥٥م، ثم العصر العباسي الرابع بعد ذلك إلى سقوط بغداد.

عصر الدول المتتابعة:

ويمتد من سقوط بغداد إلى بداية العصر الحديث التي يؤرخون لها بنزول الحملة الفرنسية بمصر ١٢١٣هـ/١٧٩٨م.

العصر الحديث:

يبدأ بنزول الحملة الفرنسية بمصر إلى أيامنا الحاضرة.

وعلى هذا المنهج التاريخي الذي يعتمد مسألة تقسيم العصور مضى أحمد حسن الزيات في كتابه (تاريخ الأدب العربي)، ومضى جرجي زيدان في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربيّة)، وكذلك في رواياته التاريخية، ومثله يقال في كتاب كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) وكتاب عمر فروخ (تاريخ الأدب العربي).

وعلى أساس هذا المنهج أُلّفت كتب كثيرة بعضها يتناول الأدب العربي في شتى عصوره، وبعضها يستقل بدراسة عصر من هذه العصور، على نحو ما فعله الدكتور شوقي ضيف في (سلسلة تاريخ الأدب العربي) التي بدأ بإصدارها عام ١٩٦٠م؛ فكان منها: العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، والعصر العباسي الأول، والعصر العباسي الثاني...

وعلى هذا المنهج قامت دراسات تتبع فيها الباحثون حياة الشخصية الأدبية، أو الظاهرة الأدبية تتبعاً تاريخياً، فواكبوها في نشأتها وتتطورها حتى وصلوا بها إلى نهاية الطريق الذي سلكته في حياتها، ومن هذه المؤلفات: (تجديد ذكرى أبي العلاء لطه حسين) الذي طبّق فيه المنهج التاريخي تطبيقيا دقيقاً، حيث خصص باباً من هذا الكتاب شغل حيّزاً كبيراً منه (نحو ثلثي الكتاب تقريباً) درس فيه زمان أبي العلاء ومكانته وشعبه، والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره، وقبيلته وأسرته ليرى أثر ذلك كلّه في شعره وأدبه.

وكذلك كتاب (المتنبي) للأستاذ محمود شاكر الذي أَلّفه لعرض حياة المتنبي مستخدما التسلسل الزمني في سرد الأحداث التاريخية، وعني فيه بنسب المتنبي، وتحدّث عن أسرته والبلاد التي سافر إليها، والأمراء الذين اتصل بهم ورحلته عبر الصحراء، ثم قضية تنبّئه سارداً الروايات التاريخية التي تذكر ذلك، وفيه كثير من شعر المتنبي؛ لكن دون دراسة للخصائص الفنيّة والقيم الجمالية في شعره.

ويعدّ هذا الكتاب تاريخاً صحيحاً لحياة المتنبي، فيه نقد للروايات التاريخية التي لم يرها المؤلف صحيحة، وترجيح رواية على أخرى. كل ذلك بدراية وعلم كبيرين، فالكتاب أشبه شيء بتحقيق علمي عن حياة المتنبي

وتاريخه، ويعدّ مرجعا من المراجع التاريخية عن حياة هذا الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وهو يعدّ شاهداً على حسن استخدام المنهج التاريخي في دراسة الأدب يقع قارئُه على علم غزير موثّق، ومعرفة تامة بالمصادر والمراجع.

ومن الجدير ذكره أن الكتاب ألّف عن شخصية المتنبي وحياته وقلّما التفت المؤلف إلى الخصائص الجمالية في شعره؛ لذلك نجد أن هناك من انتقد هذا المنهج في الدرس من خلال نقد كتاب الأستاذ محمود شاكر؛ لخلوه من دراسة أدبية وفنية لشعره، ومن تحليل لنصوصه الشعرية، وكان بالإمكان سدّ ثغرات هذا المنهج وتفادي أخطائه بالحدّ من الكم الهائل من الروايات التاريخية، والاكتفاء بما يضيء لنا الطريق للتعرّف إلى الشاعر وتذوّق فنّه، والحدّ أيضاً من هذه الإحالات إلى المصادر والمراجع التي تعجّ بها الحواشي، وأن تعطى دراسة النواحي الفنية العناية الأكبر، ولكن هذا لا يعني أنه نقلل من شأن المنهج التاريخي، وإنما نعمل على التقليل من طغيانه على الدراسات الأدبية.

والعيب ليس في هذا المنهج؛ بل في الغلو في استخدامه؛ فإن استعمل في حيطة وحذر فإنه عندئذٍ يقدّم لنا ما يفيدنا في النقد ودرس الأدب، والكشف عن الخصائص الفنية لدى الشاعر.

ومن الدراسات التي عوّلت على هذا المنهج في دراسة الظواهر الأدبية دراسة الدكتور يوسف خليف (حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة) إذ تتبع فيه حياة الشعر في الكوفة منذ تأسيسها في خلافة عمر بن الخطاب، حتى ظهور بغداد وزعامتها للمجتمع العربي الإسلامي في القرن الثاني للهجرة متّخذا من المنهج التاريخي أساساً لدراسته، وهو منهج أتاح له متابعة ضروب الحياة المختلفة في الكوفة، وتطوّر حركتها التاريخية على مدى

القرنين ومواكبة الشعر لها. هذا الشعر الذي كان صدى لأحداثها التاريخية والذي كان انعكاساً لظواهرها الاجتماعية.

وانقسمت الدراسة إلى بابين: باب عن الحياة، وباب عن الشعر، وانقسم كل باب إلى ثلاثة فصول تبحث في الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية، ومدى تعبير الشعر عنها، وتصويره لها. وفي كل فصل من الفصول الستة يطل علينا المنهج التاريخي متتبعاً حركة الحياة في هذه المدينة، وحركة الشعر في مواكبته لهذه الحياة.

المنهج التاريخي في دراسة النصوص الأدبيّة:

في هذا المنهج يُدرَس الأديب وأدبه، أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته، ومعرفة البيئة التي عاش فيها، ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري، أي: أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون لها عوامل مساعدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره. ويتعامل هذا المنهج مع النص كوثيقة تاريخية؛ فلا يلتفت إلى القيم الجمالية والفنية كثيراً. كما أنه يعوّل على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر، وقد اعتمد عليه عدد من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم أمثال ابن سلاّم ممن توصّلوا بحسّهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب فقالوا: إن شعر البادية يتصف بالخشونة والجفاف، على نقيض شعر الحضر الذي يغلب عليه طابع الرقة واللين، إذ تبدو عليه آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها. وفي هذا المنهج لدراسة الأدب والشعر دار خلاف بين النقاد، فكانوا بين رأيين. الأول يرى وجوب معرفة الأديب من أدبه، والشاعر من شعره، على حين أن الرأي الثاني يرى وجوب معرفة الشاعر أو الأديب من خلال بيئته التي نشأ فيها، وما يحمله من آثارها. والرأي الأول يمثل له العديد من دارسي الأدب والشعر في العالم

ومنهم: (سانت بيف ١٨٦٩م) الذي يرى وجوب أن يؤخذ من دواة كل مؤلِّف الحبر الذي يراد رسمه به. فهو بهذا يحاول الوصول إلى شخصية المؤلف من وراء عباراته بحيث يفهمه القارئ. ومن مؤيدي هذا الرأي في العالم العربي عباس محمود العقاد الذي قال: « إن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه الفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون».

ولهذا ألّف كتابه عن ابن الرومي بعنوان: (ابن الرومي حياته من شعره).

بينما يمثل الرأي الثاني الشاعر والناقد الإنكليزي (صموئيل كولردج ١٨٣٤م) الذي كان يقيم على الدوام العلاقة بين الكاتب وبيئته، أي الكاتب يحمل في سيمائه آثار البيئة التي نشأ فيها، فنعرفه من خلالها. وقد ذهب مذهبه هذا طه حسين في منهجه القائل بضرورة معرفة الشاعر والأديب من بيئتهما؛ لكنه حرص أيضاً على تأكيد دور الذوق في النص الأدبي؛ لأن الذوق يعدّ عاملاً من العوامل التي يعتمد عليها الناقد التاريخي في دراسة الظاهرة الأدبية.

وعلى الرغم من هذه الآراء لا نستطيع إلاّ أن نقول: إنه قد لايمكن معرفة الشعراء كلّهم من شعرهم، ولا الأدباء كلّهم من أدبهم، لكن يبقى المنهج التاريخي من المناهج المفضلة في دراسة الأدب والنصوص التراثية.

ويهدف المنهج التاريخي عند دراسة النصوص الأدبية إلى:

١-التعرّف إلى النص، للتأكد من صحة نسبة النص إلى قائله، ومعرفة تاريخه، إضافة إلى التعرّف إلى المعنى الحرفي له، وإلى معناه الأدبي، أي تحديد القيم اللفظية والفكرية والعاطفية في النص الأدبي.

٢-التعرّف إلى الأديب وإنتاجه بصورة عامة، ومحاولة التعرّف إلى الفنون التي أنتج فيها الأديب، والتعرّف إلى أفكاره التي تميّزه من سواه من

الأدباء، وكذلك معرفة طبيعة الحياة التي عاشها، والبيئة التي عاش فيها، ومدى تأثره بها، وتأثيرها فيه.

٣-التعرّف إلى الآراء التي قيلت في العمل الأدبي، وفي الأديب نفسه، وذلك بجمعها والنظر فيها بدقة، والموازنة بينها؛ لمعرفة أثر هذا العمل الأدبي في النقاد الذين أبدوا ملاحظات حوله. واتّخاذ هذه الآراء وسيلة لمعرفة نوع الفكر السائد في ذلك العصر الذي قيل فيه هذا الإنتاج الأدبي لذاك الأديب، والتعرّف إلى خصائص البيئة التي عاش فيها، وخصائص الفن الأدبي الذي أنتجه.

٤-التعرّف إلى الأطوار التاريخية التي مرّ بها فنّ من الفنون الأدبية، وذلك بجمع النصوص التي قيلت في هذا الفنّ، وجمع الأدباء الذين كتبوا فيه وإحصائهم، وذلك بعد التأكد من صحة هذه النصوص، ومن صحة عزوها إلى قائلها، وترتيبها ترتيباً تاريخيا، وجمع آراء النقاد فيها ودراستها للوصول إلى آراء تثري الأدب والعلم عموماً، وهذا الفن خصوصاً. ولمعرفة تأثير هذا الفن في الحياة والمجتمع.

مخاطر المنهج التاريخي:

١-الاستقراء الناقص:

أي عدم الإحاطة بالظروف والملابسات، وعدم التتبع الدقيق للنص الأدبي وصاحبه، وذلك للاعتماد على الحوادث البارزة في حياة النص أو في حياة صاحبه، أو كالاعتماد على حادثة بعينها دون سواها؛ فإن ذلك من شأنه أن يوقع الدارس في خطأ إصدار أحكام غير دقيقة، ومثال ذلك: إصدار كاتب أو ناقد حكماً على أدب عصر برمّته؛ فإنه من المؤكد أنه لن يطيق استيعاب

ظروف الأدب وملابساته في العصر كلّه؛ لأنه يعوزه جهود مئات العلماء في عدد غير قليل من السنوات.

٢-الأحكام القاطعة أو الجازمة:

أي أن يجرؤ الكاتب أو الناقد في إصدار أحكامه في المسائل الأدبية على نحو قاطع، وكأنها التحليل الأخير، أو الرأي الذي لا يقبل جدلاً أو نقاشاً، ومن المعروف بين أهل العلم أن ذلك مرفوض. ومن الأفضل أن يصدر النقّاد أو الكتّاب أحكامهم في إطار من الظن أو الترجيح؛ كي لا يضعوا أنفسهم في حرج لدى اكتشاف مستندات أو وثائق تاريخية تقلب أحكامهم رأساً على عقب، ومثال ذلك قول بعضهم: عزلة (الحجاز) عن السياسة هي التي أدّت إلى شيوع الغزل فيه. أو قولهم: اتّساع نفوذ الفرس أدّى إلى نشوء شعر المجون والخمريات. أو قولهم: إنّ كثرة الجواري كانت سبباً في شيوع الغناء... إلى غير ذلك من الأحكام التي تنهار أمام التعمق والتأمل والبحث.

٣-التعميم العلمي:

أي أن يصدر الكاتب أو الناقد أحكاماً تعميمية على نحو ما لجأ إليه علماء الأحياء في الحديث عن حقائق الطبيعة على النحو الذي تبناه أصحاب مذهب النشوء والارتقاء الذين أصدروا هذه الأحكام التعميمية دون علم أو إحاطة في حقيقة الخلية الحيّة أو خصائصها. وتطبيق هذا المذهب في التعميم من العلم إلى الأدب خطأ فادح لاختلاف طبيعة الأدب عن طبيعة العلم من جهة، ولما يوحي به التعميم من مجازفات من جهة أخرى.

لكن مع وجود هذه المخاطر للمنهج التاريخي في دراسة الأدب فإننا لانغفل محاسنه التي منها: أنه يلقي الضوء على النص، ويشرح لنا أموراً في النصوص يصعب فهمها لولا الرواية التاريخية، ولولا الخبر التاريخي المتصل

بحياة الشاعر، وهو يفيدنا في معرفة مناسبة القصيدة والملابسات التي أثّرت في صوغها والأجواء التي عاشت فيها، فنحن نجهل كثيراً من البواعث التي دفعت بذلك الشاعر أو ذاك إلى قول هذه القصيدة أو تلك، وبالعودة إلى التاريخ وكتب الأخبار نطيق تبيّن الأمر على نحو واضح.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ملـــــــــحق:

المنهج التاريخي في الأدب– قراءة نقدية لخالص مسور

المنهج، لغةً، هو "الطريق الواضح"، واصطلاحًا، هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبَّعها للوصول إلى نتيجة. وبناءً عليه، فالمنهج التاريخي للأدب هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري؛ في عبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، وبدراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّرت عليه. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعِدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره. ولهذا نرى أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أُنتِجَ فيها النص، دون الاهتمام كثيرًا بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها هذا النص ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النظريات النقدية الحديثة، كالبنيوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السلطةَ للقارئ وجعلتاه سيدًا على النص الأدبي لا ينازعه منازع.

يتخذ المنهج التاريخي، إذن، من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركِّز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشاعر وحياتهما؛ فهو، في قول آخر، قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أن التاريخ هنا يكون خادمًا للنص؛ ودراسته لا تكون هدفًا قائمًا بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

في مثل هذه الحالات، لا بدَّ للناقد من التحقق من صحة الرواية الأدبية بالشك فيها، من حيث إن مبدأ الشك مبدأ علمي يجب أن يستعان به من أجل البحث عن الحقيقة وتوثيقها (في المرويات التاريخية والتراثية في شكل خاص) ومن أجل التحقق من مكان حدوث ظاهرة ما وزمانه، وصولاً من خلال ذلك إلى الحقيقة واليقين، وخاصة في الأدب الشفاهي. من ناحية أخرى، يتعامل هذا المنهج مع النص الأدبي كوثيقة تاريخية، فلا يلتفت إلى القيم الجمالية والفنية كثيرًا، أي لا يبحث في النص من حيث شكله الفني ومعماريَّته الجمالية وإيقاعه.

ويذهب المنهج التاريخي في النقد، بشكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته. وبهذه الطريقة، لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات، حتى وصل الأمر بأنصار المنهج إلى حدِّ الإسراف والمغالاة في الجمع بين البيئة والأدب، إذ جعلوا من هذا الأخير بمثابة "ظل" ينساق وراء ركب البيئة. وقد شوهت هذه "الظلال" الكثير من الأمور الإبداعية لدى الأدباء والشعراء معًا.

المنهج التاريخي، كما رأينا، يعول كثيرًا على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر. وقد اعتمد عليه عددٌ من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، أمثال عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهم ممَّن توصلوا بحسِّهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب مثلاً، فقالوا إن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، –بعكس شعر الحَضَر الذي يغلب عليه طابعُ الرقة واللين، –تبدو على سيمائه آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها، كما أن آثار الديار المهجورة ورسومها المندثرة التي كادت الرياح والأمطار تمحو معالمها تذكِّر الشاعر العربي على الدوام بحبِّه القديم وتحفزه على قول النسيب الحزين الذي تُستهَل به القصيدة العربية القديمة عادة. بالمثل،

فسَّروا قلة الشعر في الطائف بقلَّة الحروب والمنازعات التي كانت ترخي العنان لألسنة الشعراء وخيالهم الخصب في التغنِّي بالبطولة والأبطال وبمآسي الحروب وتبعاتها المرّة.

وأقصد هنا بـــ"الأدب" كلاًّ من الشعر والقصة والرواية والحكاية والمسرح إلخ. فالأدب من وظائفه الإسهام في كشف جوانب غامضة من الواقع وفي إعادة التوازن بين الأنا والآخر. وأداته اللغة التي هي لفظ ومعنى، دال ومدلول: دال هو الصورة الصوتية للكلمة، ومدلول هو الصوت الذي اصطلح الناس على معناه ومغزاه؛ وهي مجمل الفكر البشري معبَّرًا عنه بالأسلوب الفني.

إن ما ينشده أصحاب المدرسة التاريخية في الأدب يجدونه منقوشًا على حروف اللغة وكلماتها. يقول فردينان دو سوسور (١٨٥٧-١٩١٣) إن اللغة "نظام إشارات تعبِّر عن الأفكار"؛ أي أن اللغة تحمل الفكر وتنقله من المرسِل إلى المرسَل إليه أو المتلقي. بينما يرى ابن جني الطبيعة الاجتماعية للُّغة، إذ هي لديه "أصوات يعبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم". ولكني أرى أن اللغة أكثر من مجرد ناقل للأفكار، بمعنى أن للُّغة جانبَها السرِّي: هي مهمة مكتوبة بـــ"حبر سرِّي"، لا يفك رموزها سوى خبير متمرس. فقد تراكم على حروفها غبار التاريخ، وعبق البيئة الطبيعية، وأساطير الناس، ولوحات حياتهم الاجتماعية، وإبداعاتهم التراثية أيضًا، وحتى الجوانب النفسية، مسجَّلة كلها على أشرطة اللغة، بنغمات حروفها، وجرْس كلماتها الجميلة والمعبِّرة في آن. ولهذا يمكن للنصِّ اللغوي سدُّ الكثير من الثغرات العلمية: أي يمكن لنا من خلاله استخلاص الكثير مما نريد التعرف إليه من العناصر. فالنص اللغوي يحمل دومًا في طياته إيحاءاتٍ جغرافيةً وتاريخيةً واجتماعيةً وبيئيةً وتراثية، كما يحمل فضاءات النفس البشرية، وصورةً عن العقلية والمفاهيم الشعبية الدارجة

– وهذه كلها تأتي بعد بحث واستقصاء مفيدين، وبعد وضع النص في إطاره الزماني والمكاني اللذين أُنتِجَ فيهما، أو ما يُعرَف بمتابعة التطور الدلالي للنص. فللشاعر القدرة على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، يضيف إليها بُعدًا يستجلي من خلاله صورةَ العصر وما فيه من أحداث، فينفخ فيها من روحه وذاته، من خلال النص الأدبي الذي تحكمه معايير نقدية نابعة من صلبه.

وبما أن اللغة هي مادة الأدب، فهي ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان؛ ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكلِّ مجموعة لغوية. وبذا يذهب الناقد الفرنسي هيبولت تين (١٨٢٨–١٨٩٣) في كتابه تاريخ الأدب الإنكليزي (١٨٦٤) إلى حدِّ القول بأن باستطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب والأفراد في ضوء ثالوث العِرق والبيئة والعصر؛ وبهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسِّر الاختلاف بين أدب الإنكليز وآداب الآخرين غيرهم. وقد انتقد منهجَه التعميمي هذا غوستاف لانسون (١٨٥٧–١٩٣٤) الذي قال بأن على مؤرخي الأدب التمييز بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمرًّا في الحاضر، ولأن الأعمال الأدبية تحوي قيمًا جمالية وإنسانية باقية، في حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا عن الحاضر، فلا يُنتفَع منه.

ولهذا دار خلافٌ بين النقاد، عربًا وغير عرب، بين رأيين في المنهج التاريخي لدراسة الأدب والشعر: الرأي الأول يرى وجوب معرفة الأديب من أدبه والشاعر من شعره، بينما الرأي الثاني يرى وجوب معرفة الأديب أو الشاعر من خلال بيئته التي نشأ فيها وما يحمله من غبارها وآثارها. الرأي الأول يمثِّل له العديد من دارسي الأدب والشعر في العالم، ومنهم الناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤–١٨٦٩) الذي يرى وجوب أن "يؤخذ من دواة كلِّ مؤلِّف

الحبرُ الذي يُراد رسمُه به"؛ في عبارة أخرى، يحاول سانت بيف الوصول إلى شخصية المؤلِّف من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه.

من مؤيِّدي هذا الرأي في العالم العربي عباس محمود العقاد، الذي تميَّز بمناداته بالحرية والفردية في الأدب. وقد ذهب العقاد إلى حدِّ القول بأن الأديب يجب أن يُعرَف من أدبه والشاعر من شعره، وليس العكس، فقال: "إن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه الفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون." ولهذا ألَّف كتابه عن ابن الرومي بعنوان ابن الرومي: حياته من شعره. وقد سار معه على هذا المنوال جماعة "الديوان"، كعبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وغيرهما – وإنْ كان العقاد قد ناقض نفسه، فعاد مرة ليقول إن معرفة البيئة ضرورية في نقد كلِّ شعر في كلِّ أمة (مندور، النقد والنقاد المعاصرون).

بينما يمثل الرأي الثاني الشاعر والناقد الإنكليزي صموئيل كولريدج (١٧٧٢-١٨٣٤)، الذي كان يقيم على الدوام العلاقةَ بين الكاتب وبيئته، بما معناه أن الكاتب يحمل في سيمائه آثار البيئة التي نشأ فيها، مما يمكِّننا من معرفته من خلالها تمامًا. وقد ذهب مذهبه طه حسين بمنهجه القائل بضرورة معرفة الشاعر والأديب من بيئتهما. ولهذا كان طه حسين يحرص دومًا على التأكيد على دور الذوق في النص الأدبي، لأن الذوق يُعَد عاملاً من العوامل التي يعتمد عليها الناقد التاريخي في دراسة الظاهرة الأدبية، ولأن التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يكون بحثًا موضوعيًّا بالكامل، إذ هو شيء وسط، فيه موضوعية العلم وفيه ذاتية الأدب؛ وبالتالي، فليست هناك معرفة أدبية تغني عن الذوق التأثُّري. فالنقد الذي يتبع المنهج التاريخي لا يستطيع أن يعتمد مناهج البحث العلمي البحت وحده، وإنما يضطر معه إلى دراسة الذوق – هذه الملكة الشخصية الفردية – للوصول منها إلى الكثير من النتائج التي يتوخاها.

هذا، وعلى الرغم من واقعية الرأي الأول القائل بوجوب معرفة الشاعر من شعره، إلا أن هذا الرأي يُظهِر، بدوره، ضيق أفق في نظرته قليلاً، لأنه قد لا يمكن معرفة الشعراء كلهم من شعرهم ولا الأدباء كلهم من آدابهم (هوميروس الإغريقي مثلاً)؛ ولكنه يبقى من المناهج المفضَّلة في دراسة الأدب والنصوص التراثية. فمنطق هذه الدراسة هو أن الأديب أو الشاعر لا يتأثر بكلِّيته بالبيئة، وإنما هناك في دواخل كلِّ شاعر وأديب أحاسيس وأشياء تتمرد على البيئة وعلى قوانينها مما لا يمكن لها التحكم بها أبدًا. على حين يرى معظم النقاد أن المنهج الأكثر صوابًا وحكمة هو المنهج الذي تتفاعل فيه شخصية الأديب مع الظروف التاريخية، حتى نصل، من خلال هذا التماهي، إلى معرفة شخصية الأديب الحقيقية. فعلى الناقد الذي يتصدى لقراءة النص قراءةً نقدية أن يغوص في النص ويندمج معه اندماجًا روحيًّا وعقليًّا وفنيًّا، تمامًا كما غاص فيه مُنشِئُه ومبدعُه، ليصل إلى اكتناه جوهره الحقيقي وما يشير إليه من قيم ومفاهيم.

في ضوء الدراسة التاريخية، نشأ ما يُعرَف بـــ"تاريخ الأدب العربي" الذي استحوذ على اهتمام عدد من الرواد من العهد الإسلامي، كأبي الفرج الأصفهاني مثلاً في كتابه الأغاني، الذي يروي فيه النصوص روايةً متسلسلة عن الرواة؛ ومثله أبو علي القالي في كتابه الأمالي والثعالبي في يتيمة الدهر. وفي العصر الحديث، تجلَّى المنهج التاريخي لدى حسين توفيق العدل في كتابه تاريخ الأدب، وفيه يعتقد الرجل أن التاريخ الأدبي للغة تابع للدين والسياسة في آنٍ واحد؛ ثم أحمد الإسكندري وكتابه الوسيط، وأحمد حسن الزيات وكتابه تاريخ الأدب. وبعد هؤلاء، كان هناك عدد من الأدباء، منهم جرجي زيدان الذي ألَّف العديد من الروايات التاريخية وكتابه الشهير تاريخ آداب اللغة، ثم طه حسين في ذكرى أبي العلاء وفي الأدب الجاهلي إلخ. إلا أن مقومات المنهج

التاريخي لدى هؤلاء بقيت تدور في أُطُر ضيقة محصورة في بوتقة التاريخ وحده، ولم تستطع الإفلات منه لتخرج إلى ميادين البحث التي سيطرت على المناهج الغربية، كما هي الحال لدى غوستاف لانسون، بل بقيت تعتمد الانتقائية التي جرَّدتها من الروح العلمية التي كانت تسعى إليها التاريخيةُ في الأدب مؤخرًا. أولئك جميعًا ابتعدوا كثيرًا عن توجيه النصوص الوجهة الصحيحة. ففي حين اعتمد غوستاف لانسون على الاستقصاء التفصيلي في دراساته الأدبية (وهو ما تميزت به الدراسةُ التاريخية في الغرب) بالابتعاد عن إطلاق الأحكام النهائية والقاطعة، اعتمد الأدباء عندنا على مواقف انتقائية وعلى الجزم والقطع، فعمَّموا ذلك على عصر بكامله، كما فعل طه حسين، مثلاً، حينما انكب على دراسة شعر المجون في العصر العباسي، فجعل من ظاهرة المجون روح العصر بكامله! ومن تأكيداته القاطعة ننتقي العبارات التالية:

إن الترجمة من الهندية أوجدت الزهد، نظرًا لورود الكثير من الإشارات الدينية البراهمية لدى المتصوفة المسلمين.

اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون، نظرًا لانتشار الحضارة لدى الفرس وميلهم نحو الترف والنساء.

عزلة الحجاز سياسيًّا أوجدت الغزل.

كثرة الجواري أوجدت الغناء، لأن الجواري كان بعضهن يتقن الغناء في موطنهن، كما تعلَّم بعضهن الغناء للترفيه عن الخلفاء وأسيادهن.

وهي كلُّها أحكام قاطعة في حاجة إلى استقصاءات وبحوث تاريخية مستفيضة. ومن سيئات القراءة المنهجية للتاريخية في الأدب أيضًا أنها قد لا تلتفت إلى "الذات" التي أنتجت النص، بل إلى ما قيل فيه النص، لأن الشاعر أو الأديب قد لا يكون لهما وجود إلا من خلال السلطان؛ ولذلك تتغاضى عن

عملية الإبداع نوعًا ما. وهناك عائق آخر أمام تلك الدراسات التاريخية، بسببه ربما أعلن النقد الحديث أن المنهج التاريخي للأدب قد مُنِيَ بالإفلاس، وهو إهماله الحاسم للمكان في النص. وفي هذا الصدد كثيرًا ما أعلن أبو نواس عن تبرُّمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال حتى في العهد الإسلامي (وقد رأينا كيف وقع شوقي في هذا المطب أيضًا!)، حيث كان الشعراء يقفون أمام أبنية متهدمة بدلاً من الأطلال، ويصوِّرون الخرائب تصويرًا في غاية الروعة والجمال. وبذلك علا صوت النقاد بالاحتجاج على ما يحصل للأدب هنا، بالإضافة إلى أن التاريخ تحول، في هذه الحال، من وصف الأشياء إلى الحُكم عليها.

كما تملَّقت التاريخيةُ السياسةَ وجعلت الأدب تابعًا للسياسة تبعية مبالغًا فيها، بعكس الحقيقة التي تقول بأن الأدب هو مفجِّر الثورات والممهد لها، كما هي الحال مع أدباء فرنسا الذين عجَّلوا بكتاباتهم في قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩). وبذلك كانت متابعة الأدب للسياسة تشكِّل هاجسًا لدى النقاد ودارسي الأدب، الذين سيقرون سلفًا ببعض الآراء؛ بل إن نصوصها زودتْهم بآراء قد لا يحسون بتسلُّلها إليهم وسلطانها عليهم.

وكمثال على ترابُط الماضي بالحاضر وفوائد النصوص التراثية والتاريخية واستخلاص النتائج منها، سأورد – على سبيل المثال – نموذجين اثنين من التراث العربي: الأول هو قول النابغة في الملدوغ الذي كانت العرب تسميه سليمًا:

يُسهّدُ في ليلِ التَّمامِ سليمُها لِحلي النِّســـاءِ في يديهِ قَعَاقِعُ

لاحظوا هنا ما نستخلصه من خلال القراءة التاريخية المختصرة من هذا البيت ومغزاه التاريخي: البيت يشير في وضوح إلى عادة عربية قديمة تتمثل

في معالجة الملدوغ الذي كانوا يضعون في يديه ورجليه الأساور والحلي والأجراس لئلا ينام، لأنهم أدركوا أن السمَّ أسرع انتشارًا في الجسم في حال النوم منه في حال اليقظة (وهذا ما أثبته العلم الحديث اليوم). صحيح أننا لم نذكر الصور الفنية أو الموسيقى والإيقاع في هذه العجالة، فاكتفينا بإبراز العادة العربية الجاهلية، لكننا استطعنا أن نستخلص هنا، من خلال معرفتنا بالتاريخ والتراث العربيين، معنى كلمة "سليمها"؛ أي استدللنا من البيئة (كأحد عناصر المنهج التاريخي) على مغزى الكلمة ومعناها، وتجاهَلنا الشاعر، قائل هذا البيت وصاحبه. فلو وضعنا هذا البيت أمام ناقد يجهل تراث المنطقة وبيئتها لاحتار في دراسته ومعناه ولما توصل في هذه الحالة إلى نتيجة مرضية، مهما طبَّق عليه من مناهج بنيوية أو تأويلية أو تفكيكية حديثة؛ إذ سيكتفي منها إذ ذاك بالعموميات. وفي مثل هذه الحالات – وليس في الحالات كلِّها – قد يفيدنا المنهج التاريخي، بهذا الشكل أو ذاك –لكن مع الحذر الشديد لئلا يأخذنا المنهج إلى أحد مطبَّات التاريخ!

مثال آخر يكشف عن عادة عربية قديمة قد يفيد أيضًا في توضيح المنهج التاريخي، وهو قول الربيع بن زياد حينما قُتل أخوه مالك في إحدى غزوات القبائل المستمرة آنذاك:

قد كنَّ يخبِّئن الوجـــوهَ تستُّرًا فالآن حيـــن برزن للنـــظَّـــار

يضـــربن وجوههنَّ على فتى عفِّ الشَّـــمائل طيِّب الأخبـــار

وفي هذا نلاحظ أيضًا إشارة إلى عادة تاريخية لدى العرب، وهي أنهم كانوا يمسكون عن ندب قتيلهم حتى يأخذوا بثأره، وعندما يثأرون له، يسمحون للنادبات بالندب وللباكيات بالبكاء على القتيل وتعداد مناقبه وفضائله. وهذا هو مضمون البيتين تحديدًا. وهكذا فقد علمنا معنى البيتين المعجمي في سهولة؛ لكن

السؤال الأهم هو: لماذا كانت النسوة "يخبِّئن الوجوه تسترًا" ثم "يبرزنها للنظار الآن"؟ لا شك أنه لا يمكن لنا معرفة السبب من البيتين وحدهما مطلقًا، فلجأنا إلى التاريخ والتراث معًا لتوضيح هذا السبب. هذا الأمر كان يثني النقاد العرب القدماء عن البحث كثيرًا عن الصور الفنية وجماليات التلقِّي في قصائد شعرائهم، بخلاف المناهج الحديثة التي كانت غائبة عنهم.

علينا أن ندرك أن الأدب – وفي شكل نسبي، وأشدد هنا على كلمة "نسبي" – يمثل تاريخ أهله وخطابهم الفكري والاجتماعي والفني وحاجاتهم المتنوعة الأخرى في كلِّ مرحلة من مراحل تطورهم. أي أن الشعر والأدب يحويان سمةً جماليةً ودلاليةً تاريخيةً في آنٍ واحد. وهنا أرى أن أفضل النقود لدراسة مثل هذه النصوص هو استخدام منهج النقد التكاملي الذي يجمع بين مناهج نقدية مختلفة في دراسة خلال نصٍّ واحد، حتى نأتي على جميع جوانب النص وما تحمله من قيم إبداعية وفنية وجمالية وبيئية وتاريخية.

المصادر والمراجع المستفاد منها في دراسة المنهج التاريخي:

-مناهج البحث الأدبي د. يوسف خليف.

_منهج البحث التاريخي لحسن عثمان.

- المنهج التاريخي لثامر إبراهيم المصاروة، (بحث على شبكة النت، موقع ديوان العرب).

-المنهج التاريخي في الأدب لعبد الهادي صافي، (بحث على شبكة النت).

- المنهج التاريخي في الأدب، قراءة نقدية، لخالص مسور.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنـهج النفسي

هو المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها (فرويد) وفسّر بناء عليها السلوك البشري برّده إلى منطقة (اللاوعي، اللاشعور) حيث هي خزّان لمجموعة من الرغبات المكبوتة التي يحلم بها الإنسان في أحلام يقظة أو نوم. وقد تشبع هذه الرغبات بطرق عدة، وتجسّد من خلال الأعمال الإبداعية من نحو: الشعر والرسم والموسيقا....

ويرى (فرويد) أن الشعراء والفلاسفة هم مكتشفو (اللاوعي)، أمّا هو نفسه فقد كشف المنهج العلمي لدرس (اللاوعي).

مبادئ المنـهج النفسي:

١-النص الأدبي مرتبط بلا شعور صاحبه.

٢-ثمّة بنية نفسية متجذرة في لاوعي المبدع تتجلّى على نحو رمزي حيث تطفو على سطح النصّ، وفي أثناء التحليل النفسي لابدّ من استحضار هذه البنية.

٣-يرى روّاد المنهج النفسي أن الشخصيات في الأعمال الأدبية هي شخصيات حقيقية لأنها تعبّر عن رغبات ووقائع حقيقية مكبوتة في لا شعور المبدع.

٤-الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته على نحو رمزي مقبول اجتماعياً.

فالمنهج النفسي يربط بين العمل الأدبي ونفسية صاحبه، ويدل هذا العمل على شخصية صاحبه، وبيان ما عاناه من عقد ومواقف أثّرت في توجّه مزاجه الشخصي، يقول (فرويد): «الفنان في الأصل رجل تحوّل عن الواقع

لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب لذة الإشباع الغريزي، فأطلق العنان لكامل رغباته الغرامية ومطامعه الذاتية في عالم الخيال، ثم وجد طريقاً للعودة من عالم الخيال إلى عالم الواقع، وهو بأن يصوغ نوعاً آخر من الواقع، وهو العمل الأدبي».

مجالات المنهج النفسي:

يركّز المنهج النفسي في دراسته للأعمال الأدبية على جوانب مختلفة، منها:

١-عملية الإبداع الفني:

إن العنصر النفسي أصل من أصول العمل الأدبي، إذ هو تجربة شعورية عاطفية تستجيب لمؤثرات نفسية، والأديب متأثر بحياته النفسية التي مرّ بها. ويرى (فرويد) أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من خلال علاقته بأنشطة بشرية ثلاثة: اللعب، التخيّل، الحلم، فالإنسان يلعب طفلاً، ويتخيّل مراهقاً، ويحلم أحلام اليقظة أو النوم، وهو بهذا يؤلّف عالماً خاصّاً به، وما أشبه المبدع بالطفل الذي يلهو عندما يصنع عالماً من خيال يصلح فيه من شأن الواقع.

والإبداع شبيه بالتخيّل لأن التخيّل لدى المراهق يعدل اللهو لدى الطفل، وهو شبيه بالحلم أيضاً من حيث إنه انفلات من الرقابة، والصور فيه رمزية، لها ظاهر وباطن.

وقد ركّز (فرويد) على هذا الجانب -أي ارتباط الأدب بالحلم- تحديداً؛ لأنّ كلاًّ منهما يمثّل انفلاتاً من الرقابة وهروباً من الواقع، وقسّم النفس البشرية إلى مناطق ثلاث:

أ-الأنا:

وهو الجانب الظاهر من الشخصية، وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من جهة، وبعالم اللا شعور من جهة أخرى، وهو يميل إلى أن تكون تصرفاته في حدود المبادئ الخلقية التي يقرّها الواقع، وهو محكوم بمبدأ الأخلاق والثواب والعقاب، ويعزز الإحساس بالذنب.

ب-الأنا العليا:

وتتكون منذ الطفولة، فالطفل يزيّن الأمور حسب نظرة والده (المثل الأعلى)، فالطفل يعجب بوالده الذي يجمع بين القوة والضعف.

وهناك من رأى أن الأنا العليا هي المنطقة التي تراقب الأنا وتوجهه نحو كفّ الرغبات الغريزية، ولا صلة لها بعملية الإبداع الفني، وهي مستودع المروءة والأخلاق والضمير.

ج-(الهو أو الهي):

ويرى (فرويد) أن هذا الجانب من أهمّ الجوانب في حياة الإنسان. ومن صفاته أنه لا يتّجه وفق المبادئ الخلقية، وهو جانب لاشعوري، يسير على مبدأ تحقيق اللذة والألم، ولا يتقيّد بقيود منطقية، ومن أهم نزعاته النزعة الجنسية، ويحكم هذه المنطقة مبدأ اللذة وإشباع الغريزة.

واعتمد (فرويد) على مجموعة من العقد، ومن أبرزها: عقدة أوديب، وعقدة (إلكترا)، والعقدة النرجسية.

فالإنسان حسب (فرويد) غير سويّ تسيّره الغريزة الجنسية، ورأى أن هذه العقد منطلق مهم في فهم الأعمال الإبداعية، فعقدة أوديب مثلاً مبطّنة في

ثلاثة أعمال أدبية خالدة، هي: (الملك أوديب) لـــ (سوفوكليس)، و(هاملت) لـــ (شكسبير)، و(الأخوة كارامازوف) لـــ (دوستويفسكي).

٢-النصّ وسيرة المؤلف (علاقة النص بسيرة المؤلف):

هو أحد أهمّ الجوانب التي يركّز عليها المنهج النفسي، وفي هذا الجانب يفسّر النص من خلال حياة مؤلفه، واستنباط حياة المؤلف من خلال نصوصه، أي اتّخاذ النص وثيقة تعين على سبر أغوار الكاتب النفسية. ويحاول الناقد التقاط ما أمكنه من جزئيات السيرة الذاتية للمؤلف: طفولته، نشأته، ظروف حياته، واعترافاته، وكل ما من شأنه أن يعين على تحليل نفسية الكاتب.

فالمنهج النفسي يعنى بالأديب أو الشاعر أكثر من عنايته بالنص الأدبي نفسه، كونه فنّاً جميلاً، حيث يركّز في دراسته للنصوص وتذوقها على تحليل شخصية الأديب، وعلى استبطان تجاربه الشعرية، وعلى تقصي دفقات اللاوعي أو اللاشعور التي تصدر عنها تجربته الفنية، من خلال عواطفه وأفكاره وصوره وأخيلته وألفاظه المُتضمّـنَة في النص الأدبي.

وكذلك يعنى بالبحث عن الدوافع الكامنة وراء إبداع العمل الفني، كل ذلك بعيداً عن النص ذاته، مع إهمال للجوانب الفنية والجمالية والفكرية التي فيه. فكثيراً ما تدعونا دراسة نفسية الكاتب إلى الكشف عن القوانين النفسية التي تحكم الشخصيات التي يرسمها هؤلاء الكتّاب في أعمالهم، لأن الإنسان هو محور الأدب، وهذا يحملنا على التفكير في الأسباب التي دعت هذا الأنموذج من البشر إلى التصرّف على هذا النحو أو ذاك. كـــ (دون كيشوت) (سرفانتس) قتل مجموعة من الأغنام وتصوّرها أعداءً له، ولمّا ظهر له أنها أغنام، وليست ببشر قال: «الحمد لله الذي مسخ أعدائي أغناماً». وأوديب الذي تزوّج أمّه وقتل

أباه، وشهريار الذي كان مولعا بالزواج والقتل يتزوج كل ليلة امرأة ويقتلها في الصباح.

وكثيراً ما يعكس الكاتب دوافعه على لسان شخصياته، أو كثيراً ما تندفع الشخصيات بالحديث المختبئ في عمق وجدان الكاتب؛ ذلك أن الكاتب عضو في مجتمع يستمد منه أفكاره.

٣-النص والمتلقي (علاقة النص بالقارئ):

هنا يعنى الناقد بعلاقة العمل الأدبي بالآخرين، وتأثرهم به، ومعرفة لماذا يستثيرنا الأدب.

ويرى بعضهم أنه يستثيرنا لأنه يقدّم على نحو رمزي، فنحن نحيا تجاربنا السابقة مع هذا النص، وهنا يكون التركيز على المتلقي ومدى تجاوبه نفسيا لهذا العمل الأدبي، فكل منا يرى نفسه في عمل من الأعمال الأدبية، وكأن هذا العمل يصوّر تجاربنا نحن.

عيوب تطبيق المنهج النفسي:

١-ما يطرحه علم النفس من آراء حول النفس البشرية ليس إلاّ افتراضات لا ترقى إلى مستوى الحقائق.

٢-هذا المنهج هو تحليل نفسي يختنق فيه النص الأدبي فتضيع القيم الفنيّة والجمالية.

٣-يركّز على المؤلف ويهمل النص الأدبي.

٤-يسوّي هذا النص بين رديء النصوص وجيّدها.

٥-يحطّ من قيمة الإنسان، ويجعله محكوماً بالغرائز، ولا سيما الجنسية.

٦-يهمل تأثّر الأدب بالواقع الاجتماعي عندما يجعل العوامل النفسية هي مصدر الإبداع.

٧-يربط بين الإبداع والشذوذ، فيرى (فرويد) أن الشاعر (مجذوب) عند بعضهم، والموهبة هي تعويض عن نقص لدى الكاتب، على مبدأ كل ذي عاهة جبّار، فالكاتب عنده عصابيّ عنيد، يصون نفسه بواسطة العمل الأدبي من الانفجار.

مما سلف نرى أن المنهج النفسي هو أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى النقد الأدبي، فقد احتكم روّاده إلى مجموعة من الآراء التي قررها بعض علماء النفس، ولا سيمّا الأطباء وسواهم من المحللين، من صنو (فرويد وإدلر ويونغ)، وغيرهم؛ لذلك عقّب عليه بعضهم ساخراً« بأن هذا المنهج خرج من عيادات الأطباء ولم يخرج من بحوث الأدباء».

وهو سلاح ذو حدّين من أسلحة النقد، يجب استخدامه بحذر شديد؛ لأن من المصائب الكبرى أن يتحوّل النقد الأدبي إلى عيادة نفسية نحضر إليها المبدعين من أدباء وشعراء وفنانين... لنعالجهم بوصفهم مرضى نفسيين.

أمّا الوجه الإيجابي فيه فهو أنه يسهم مع باقي المناهج النقدية في فهم الأعمال الأدبية والفنية عموماً وتحليلها وتفسيرها وإعطاء أحكام قيّمة لها.

المنهج النفسي في الأدب العربيّ

بعد تقدّم الدراسات النفسية لدى الغرب، وتعدد مدارسها أخذ اهتمام الباحثين في الأدب العربي ينجذب إلى المنهج النفسي؛ لأن هذه الدراسات فرضت نفسها على كثير من مجالات الحياة الإنسانية، وأخذ العلماء يرون فيها وسيلة جديدة لمعرفة النفس الإنسانية والتغلغل في أغوارها السحيقة، وما تنطوي عليه من غرائز وعواطف ومكبوتات تؤثر شعورياً ولا شعورياً في تصرفات الإنسان وسلوكه في الحياة.

ولمّا كان الأدب تعبيراً عن النفس الإنسانية وتصويراً لما يدور فيها من مشاعر وانفعالات فلابد أن يكون لهذه الدراسات النفسية أهميتها في فهم العمل الأدبي.

وظهر من علماء النفس من وجّه عنايته إلى العمل الأدبي ليجري تجاربه عليه للوصول إلى تفسير له من وجهة النظر النفسية.

وبدأت العناية بذلك الفرع من فروع علم النفس الذي أطلقوا عليه اسم (علم النفس الأدبي)؛ إذ كان هناك من النقاد من درس عملية الإبداع ذاتها، ومنهم: مصطفى سويف في كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، عام ١٩٥٩م، إذ قام بتجربة ميدانية استعمل فيها طريقة الاستبانة للوصول إلى استقصاء نفسي شامل لكل ما له صلة بالعملية الإبداعية والمبدع معاً. وتقوم هذه الطريقة على استجواب بعض الشعراء عبر أسئلة يجيبون عنها كتابة. وقد قام الباحث بتدوين أسئلته، ثم قابلها بأجوبة الشعراء ومسوّداتهم؛ لمعرفة خطوات العملية الإبداعية.

وظهر قسم آخر من النقاد ممن عنوا بدراسة شخصية الشاعر أو الأديب النفسية، ومنهم: عباس محمود العقاد حيث تقوم الدراسة عنده على رسم

الصورة النفسية والجسدية للشاعر أو الأديب اعتماداً على ظروف العصر والبيئة والنشأة والتكوين النفسي والخلقي والمزاجي للشخصية. وفضّل مدرسة النقد (السيكولوجي) على بقية المدارس الأخرى؛ لذلك انطلق في دراساته لشخصياته معوّلاً على مقولات مدرسة التحليل النفسي (الفرويدي)، ومن تلك الدراسات: (أبو نواس الحسن بن هانئ) وفيها سعى إلى تفسير نفسية أبي نواس في ضوء العقدة المرضيّة المعروفة بـــ (النرجسية). وانطلاقاً من علاقة النص بسيرة المؤلف درس ابن الرومي في كتابه (ابن الرومي: حياته من شعره).

وكذلك إبراهيم عبد القادر المازني في دراسته (بشار) ضمن سلسلة أعلام الإسلام التي أرجع فيها ولوع (بشار بن برد) بهجاء الناس وشتمهم إلى عقد النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد الشعراء الموالي أوّلاً، وكفيفاً ثانياً ، فقوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة البدنية للتعويض عما يحسه ،وإشعار الناس بقدرته على البطش المعنوي في مقابل عجزه الخلقي.

أما الناقد حامد عبد القادر في دراسته (فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره) فقد ذهب مذاهب مختلفة في تحليل شخصية المعري في ضوء علم النفس ، فهو يعزو بعض سلوكه كالعزلة والزهد والطموح الأدبي إلى إصابته ببعض العقد النفسية منها : ظاهرة الدفاع عن النفس ، وظاهرة التعويض ، وأقام تعليله على أساس الشعور واللاشعور.

وكذلك الدكتور يوسف خليف في مقاله (بشار،التفسير النفسي والاجتماعي لشخصيته وشعره،١٩٥٢) إذ درسه على أساس عقدة النقص، وقد درس نفسية المتنبي في مقاله: (عن مطالع الكافوريات وكيف تصوّر نفسية المتنبي، عام ١٩٥٨م)، وفي دراسة له عن ابن الرومي درسه على أساس العصابيّة، ودراسة أخرى درس فيها عمر بن أبي ربيعة على أساس النرجسية.

والدكتور محمّد النويهي الذي رأى أن الأدب هو صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب فألّف (شخصية بشّار بن برد) و (نفسية أبي نواس) وفي هذه الدراسة الأخيرة سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلّيّة في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه نتيجة لإرهاف في الإحساس وتوتّر في الأعصاب، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوّج أمّه من غير أبيه، عقب وفاته، وهو قاده إلى ضروب من الشذوذ أبرزها: تعلّقه بالخمرة، وإحساسه نحوها بشعور الطفل نحو أمّه.

وثمّة قسم من النقاد ومؤرخي الأدب ممن توجّه إلى دراسة العمل الأدبي نفسه حيث كان يعنى هذا المحور بتحليل الأعمال الأدبية تحليلاً نفسياً، ومن هؤلاء الذين يعود إليهم الفضل في توجيه الدرس النفسي نحو العمل الأدبي والأدباء وتوثيق الصلة بين علم النفس والأدب العربي الأستاذ محمّد خلف الله في كتابه: (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) دعا فيها إلى ضرورة الإفادة من نظريات علم النفس في تفسير الأدب، وحدد بدقة علمية كبيرة طبيعة العلاقة بين الأدب وعلم النفس، وتتبع اتجاه الباحثين في الأدب من الوجهة النفسية.

وكذلك الأستاذ حامد عبد القادر في كتابه: (دراسات في علم النفس الأدبي ١٩٤٩م).

وكذلك الدكتور عزّ الدين إسماعيل في دراسته: (التفسير النفسي للأدب) ١٩٦٣م، ولعلّه من أفضل الباحثين الذين طبقوا علم النفس على الأعمال الأدبية لتفسيرها تفسيراً نفسياً، إذ عوّل في دراسته على أسس هي:

١-تفسير العمل الأدبي نفسه.

٢-العمل الأدبي وليد اللاشعور.

٣-معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه.

وهناك من النقاد أيضاً: الأستاذ جورج طرابيشي في كثير من كتاباته، منها: (أنثى ضد الأنوثة) و(عقد أوديب في الرواية العربيّة) وسوى ذلك. وهو أكثر النقاد تحمّساً في المنافحة عن هذا المنهج.

وكل أولئك وغيرهم حاولوا تطبيق تجارب علم النفس الأدبي ونظرياته على النصوص الأدبية فاستخرجوا منها دلالالتها النفسية على شخصيات أصحابها، وأزالوا الغموض عمّا يدور في أعماق النفس الإنسانيّة من مكبوتات اللاشعور، وعقد النقص والتفوق، وغير ذلك من أجل رسم (صورة حياة) لهذه الشخصيات؛ غير أن الناقد محمّد مندورأنكر تطبيق هذا المنهج على النصوص الأدبية، ورأى أن النص الأدبي لايمكن تحليله إلاّ من خلال عناصره الداخلية والأدبية البحتة.

مشكلات المنهج النفسي في الأدب العربي:

إن هذا المنهج لا يتيسر تطبيقه على نحو ناجح يضمن الاطمئنان إلى نتائجه إلا إذا توافرت لدينا معلومات كافية عن الشخصية وتفسيرها، وسبر أغوارها، والتغلغل في أعماقها السحيقة. ومن المؤسف أن أكثر شخصيات أدبنا القديم لم يصل إلينا من أخبارها إلاّ اليسير الذي لا يسعفنا في مجال هذا التحليل النفسي، وهنا تكمن المشكلة عند محاولة تطبيق هذا المنهج في دراسة أدبنا القديم، فمعلوماتنا عن شخصيات الأدب القديم ضئيلة لا تجعلها تصلح لهذه الدراسة النفسية؛ لكن مع ذلك لم نعدم من بينها نماذج نفسيّة طيبة أمدنا الرواة بطائفة صالحة من المعلومات عن حياتها، من نحو: الحطيئة، وعمر بن أبي ربيعة، وبشار بن برد، وابن الرومي، والمتنبي، والمعري، وأبي نواس.

وثمّة معضلة أخرى هي أن الأدب لا يعبّردائماً تعبيراً دقيقاً عن نفسية الأديب ليعكس ما في أغوار نفسيته، وهي قضية لا ريب فيها في النقد الأدبي، ففي كل عمل أدبي جانب صناعي، يعتمد إلى حدّ بعيد على الخبرة المكتسبة للأديب فيما يحسنه من عمليات السبك والصياغة، وهي عمليات يدخلها كثير من التزييف الذي يحجب الرؤية الصحيحة، ويحول دون استشفاف الواقع النفسي الحقيقي، وقديماً قال النقاد: « أعذب الشعر أكذبه»، وهذا يعني أن لا نتوقع دائماً ظهور نفسية الأديب أو شخصيته في كل عمل أدبي ينتجه، إذ علينا أن نميّز بين نوعين من إنتاج الأديب: ما كان تعبيراً صادقاً عن ذاته ونفسيته، وما كان تعبيراً دخلت في نسيجه الفني خيوط الصناعة والتزييف؛ لذلك كان الأدباء الذاتيون (أصحاب السير الذاتية) الذي يتخذون من ذواتهم موضوعات لأعمالهم الأدبية هم خير النماذج لتطبيق هذا المنهج النفسي، ومثال ذلك: (الأيام) لطه حسين.

ومما لا شك فيه أن الدراسات النفسية للأدب العربي قد أمدته بوسائل جديدة لدراسته ووصلت بينه وبين نظريات حديثة كشفت عن جوانب كثيرة منه، وقدّمت للباحثين منهجاً فيه كثير من الطرافة والإثارة والحيوية.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ملـــــحق:

بحث بعنوان: المنهج النفسي في النقد (للدكتوره عائشة الحكمي)

المبحث الأول: نشأته:

للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة، تمثلت في تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع، فيمكننا أن نجدها في نظريات أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما لذلك من ضرر اجتماعي؛ طَرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة، كذلك نلاحظ أن "نظرية التطهير" عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة [١].

ولم يكن التراث النقدي العربي القديم ليخلو من تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالأدب، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر [٢].

فكان ابن قتيبة [٣] من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصرة

---

[١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ط١، ١٤٢٦: ٨٠، وانظر: دليل النقد الأدبي: ٣٣٣.

[٢] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٠.

[٣] أحمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، أبو جعفر: قاض، من أهل بغداد، له اشتغال بالادب والكتابة، كانت وفاته بمصر سنة (٣٢٢هـ). الأعلام، الزركلي، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ١/ ١٥٦.

في إطار الباعث الشعوري كالغضب والطرب والشوق والحالات الشعورية الأخرى ليس أكثر، يقول: «وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب» [١] ، ويقول في الأوقات والأماكن التي يسرع فيها أتِيُّ الشعر، ويسمح فيه أبِيُّه: « منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب » [٢] .

فإن في تحديد ابن قتيبة لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه يكشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

أما القاضي الجرجاني [٣] فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة من طبع ورؤية وذكاء، وأن اختلاف الشعر يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم، فلابد لدمث الخلق من أن يكون سلسَ الكلام، وللجافي الجلف كزُّ الألفاظ ، معقد الخطاب: «وقد كان القومُ يختلفون في ذلك...فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بحسَبِ اختلاف الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامةَ اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة»[٤].

---

[١] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٦.

[٢] المصدر السابق: ٦.

[٣] علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، أبو الحسن، ولد بجرجان وولي قضاءها، ثم قضاء الري، فقضاء القضاة، وتوفي بنيسابور سمة (٣٩٢هـ)، من كتبه: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وتفسير القرآن. الأعلام للزركلي: ٤/ ٣٠٠.

[٤] الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٥.

ولعبد القاهر الجرجاني [١] وقفات ونظرات في أثر الشعر على النفس، من ذلك ربطه بين مزية النص ولطفه وبين مايتسم به من غموض وبعد عن المباشرة يبعثان في النفس دواعي الحنين إليه والرغبة في نيله، لا لشيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر، يقول في أسراره: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف» [٢].

ويوافق الماوردي [٣] الجرجاني بقوله: « أن المحجوب عن الأفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل» [٤].

---

[١] عبدالقاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر: واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة، من كتبه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة والجمل، مات سنة (٤٧١هـ). الأعلام للزركلي: ٤/ ٤٨.

[٢] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، المكتة الشاملة، الإصدار الثاني: ٥٠.

[٣] علي بن محمد حبيب، أبو الحسن الماوردي، ولد في البصرة، وانتقل إلى بغداد ومات فيها سنة (٤٥٠هـ)، جعل "أقضى القضاة" في أيام القائم بأمر الله العباسي، وكان يميل إلى مذهب الاعتزال، وهو من العلماء الباحثين، من كتبه: أدب الدنيا والدين، الأحكام السلطانية، النكت والعيون وغيرها. الأعلام للزركلي: ٤/ ٣٢٧.

[٤] أدب الدنيا والدين، الماوردي، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني ٥٥.

أما ابن طباطبا العلوي [1] فيربط ربطاً نفسياً بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له، وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة، وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحددة لمواقفه وردود أفعاله: « والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت» [2] .

فنلاحظ مما سبق أنه لم تكن هناك دراسات منهجية نقدية نفسية منسقة في هذا الإطار.

المبحث الثاني: تطوره في الغرب:

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصاً وتوطئة له [3] .

---

[1] محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: شاعر مفلق وعالم بالأدب، مولده ووفاته بأصبهان سنة (٣٢٢هـ)، من كتبه: عيار الشعر، وتهذيب الطبع، والعروض. انظر:الأعلام للزركلي: ٥/ ٣٠٨.

[2] عيار الشعر، ابن طباطبا، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٦.

[3] انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ: ٦٤.

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة، ولابد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال [١]، ويرى أن "اللاشعور" أو "العقل الباطن"، هو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توافرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ماهما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي [٢].

وقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف [٣]، والإزاحة [٤]، والرمز [٥]، ثم أدرك أنها هي التي تحكم ــ أيضاً ــ طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص [٦].

---

[١] انظر: دليل الناقد الأدبي: ٣٣٣.

[٢] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٤- ٦٥.

[٣] حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة. دليل الناقد الأدبي: ٣٣٤.

[٤] إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفيا. المرجع السابق: ٣٣٤.

[٥] تمثيل أو عرض المكبوت (غالباً ما يكون موضوعاً جنسياً) من خلال موضوعات غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: ٣٣٤.

[٦] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٥.

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبةُ رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسةً تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفساً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية [١] .

فالرغبات المقنعة أو المحرفة التي تتضح للوعي تُشكل"المحتوى الظاهر"، أما الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها الصيغ المحرفة أو المقنعة فتُشكل"المحتوى الخافي"، فما ينجم – مثلاً – عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من "ولع أو هاجس" قار، يتجاوزه الطفل حينما يصل مرحلة الرشد، لكنه يبقى في شكل "ثوابت" مستقرة أو محاور كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة [٢] .

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادةً هي بقايا من الدوافع والغرائز

---

[١] انظر: دليل الناقد الأدبي: ٣٣٣.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٣٣٤.

الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز [١].

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية – مثلاً – بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "الكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي [٢].

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسياً، وعمله يعكس عقده الجنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجِع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية، كالعُصاب وانفصام الشخصية وغيرها، وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقاً يعانون أمراضاً نفسية؟ [٣].

ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية، إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختبارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية

---

[١] انظر: المرجع السابق: ٣٣٤، وانظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٧.

[٢] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٦.

[٣] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٧٩.

وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل [١] .

وفي ثقافتنا العربية نشأت مدرسة علم "نفس الإبداع"، أسسها "مصطفى سويف" ، صاحب كتاب :"الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح" [٢] .

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، ونشأت اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية –في نظره –لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية [٣] .

---

[١] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٨.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٦٩.

[٣] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٣، وانظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٤.

ففي الوقت الذي يتفق فيه "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور؛ نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب [١].

فقد جنحت الدراسات التي اعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب، والفن، والأساطير، والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم، بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم، ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب [٢].

وكان من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونغ" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب: "نورثروب فراي"، فقد عرض في كتابه "تشريح النقد" نظرية إمكانية تفسير الأدب العالمي خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة [٣].

ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وهي مدرسة تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر [٤].

---

[١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٥.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٨٥.

[٣] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٤.

[٤] انظر: المرجع السابق: ٧٤.

وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع تعويضاً مقنَّعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضرباً من ضروب التنفيس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع [١] .

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفسٍ بشرية؛ لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، وقد طبَّق علماء النفس هذه النظرية على "أدلر" نفسه، فباتوا يراجعون فصول حياته فظهر لهم أنه كان يعاني في طفولته المبكرة آلاماً شديدة من مرض "لين العظام" المعوق للحركة، وكانت آلامه النفسية أشد فأدرك أهمية الجانب الحركي في حياة الإنسان إلى الحد الذي جعله يتخذها مذهباً يدعو إليه [٢] .

لقد أتاحت نظرية "أدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان [٣] .

وكان مدرسة (الجشتالت) أحد الاتجاهات التي بلورت ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظرية نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية بديلاً منهجياً واضحاً، لاسيما عند ممثلها "هربرت ويلر" [٤] .

---

[١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٦.

[٢] انظر: مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة ١٦، العدد ١٥٥، صفر ١٤١٩هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: ٨٠.

[٣] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٦.

[٤] انظر: المرجع السابق: ٨٧.

ولقد سعى الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه [١] .

وتجدر الإشارة إلى تيار نفسي آخر أسسه الناقد "شارل مورون" انتهى فيه إلى مصطلح "النقد النفسي"، من خلال تفسير النصوص بعضها ببعض، عن طريق وضع أعمال الأديب فوق بعضها، بغية الكشف عن جمالياتها، فيدرس الناقد هذه الأعمال وتجمعاتها وتطورها حتى يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب، ثم التأكد من هذه النتائج من خلال حياته [٢] .

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن، مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد اهتم "جان بياجيه" ــ أحد مؤسسي الفكر البنيوي ــ بعلم نفس الأطفال، وبكيفية تكوّن اللغة لديهم [٣] .

ثم أعلن "لاكان" الفرنسي ــ أحد رواد الفكر البنيوي ــ الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي [٤] ، ومن أهم من عرض وكتب نظرية "لاكان" عالم عربي هو "مصطفى صفوان" [٥] .

---

[١] انظر: المرجع السابق: ٨٧.

[٢] انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، سعد أبوالرضا، (ب.ط)، ١٤٢٥هـ: ٨٠_٨١.

[٣] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٥، وانظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٨٢.

[٤] انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٥.

[٥] انظر: المرجع السابق: ٧٦.

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية، بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والاستجابة لها وفهمها [١] .

على ما سبق؛ تلتئم دائرة الدراسات الفنية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص، وإنما أخذت تتجه إلى المتلقي، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة، وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها [٢] .

المبحث الثالث: المنهج النفسي في العصر الحديث:

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وأفادوا منه، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما

---

[١] انظر: المرجع السابق: ٧٦.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٧٦- ٧٧.

قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه [١].

وسعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـــ"النرجسية"، وهاتين الدراستين تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي [٢].

وقد تمثل المازني في دراسته لبشار بن برد منهج "أدلر" في النقد، فقد أرجع ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد الشعراء الموالي أولاً، وكفيفاً ثانياً، فإن قوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقي [٣].

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: "ابن الرومي، حياته من شعره"، وطه حسين في كتابه: مع أبي العلاء في سجنه"، وأمين الخولي في كتابه: "البلاغة وعلم النفس"، ومحمد خلف الله في كتابه: "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"، ومصطفى سويف [٤].

المبحث الرابع: نقد المنهج النفسي:

للمنهج النفسي في النقد الأدبي عيوب وجوانب تقصير، من أهمها:

---

[١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٨٧.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٨٧-٨٨،

[٣] انظر: المرجع السابق: ٨٨.

[٤] انظر: المرجع السابق: ٨٨، وللاستزادة: انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: ٨٦-٨٨.

١. أن المنهج النفسي ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية؛ مما يؤدي إلى معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما على مُنشئهما، فلم يعد أساس التفاضل توافرَ قيم جمالية وفنية في هذا العمل، ولا شك أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذا المنهج سيكون تحليلاً نفسياً أكثر منه منهجاً نقدياً [١].

٢. يعتمد المنهج النفسي على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لم تزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً، فليس نبوغ الفنان مظهراً من مظاهر مرضه العصابي [٢].

٣. إذا كان العمل الإبداعي تحويلا لطاقات المبدع في صورة من صور التسامي بغية تحقيق التواؤم مع المجتمع، فإن دافع التعبير عن الذات يمكن أن يكون شرطاً من شروط إنتاج الفن، وربما كانت رغبة المبدع في كسب التأييد الاجتماعي أو سواها من الرغبات الدفينة الأخرى؛ هي البديل الآخر المقبول غير الدافع الجنسي، فليس من الصواب في شيء النظر إلى الفن والأدب على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية [٣].

المبحث الخامس: تحليل نص في ضوء المنهج النفسي:

---

[١] انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٩٢.

[٢] انظر: المرجع السابق: ٩٢.

[٣] انظر: المرجع السابق: ٩٣.

يقول محمود أبو الوفا [1] :

قضى زماني علي أني أمشي، ورجلاي في القيود

عبر الشاعر هنا عن عاهته بالقيود، فقد بترت إحدى ساقيه أيام صباه، وأصبحت العصا بديلاً لها، فكأنما هو أسير، يمشي والقيود في رجليه، فكأنما أصبح "القيد" الذي تردد كثيراً في أشعاره كالعقدة النفسية التي ظهر أثرها على إبداعه.

أصبحت من خوف القيود أخاف وسوسة القلائد

ترددت كلمة "الخوف" في هذا البيت مرتين، وهي ظاهرة نفسية معروفة، فخوف الشاعر من "القيود" التي دائماً يعبر بها عن عجزه وعاهته؛ دفعته إلى الفزع من صوت احتكاك القلائد بعضها ببعض ربما لشبهه بصوت احتكاك القيود والسلاسل، فقد انحرف الخوف الطبيعي إلى خوف مرضي تمثل في الخوف من القلائد وربما انتقل الخوف ــ أيضاً ــ إلى كل ما يحيط بعضو ما كالقلائد والأساور وغيرها.

طلقت نفسي من كل القيود، ولو ملكت حطمتها تحطيم أوثان

إلا القيود التي قد صغتها بيــدي فإنها عملي، أو صنع وجداني

ضاق الشاعر من كل القيود الموجودة، وتمنى أن لو استطاع تحطيمها كلها، لكنه استثنى قيوده الفنية التي ارتضاها لنفسه، فنجد لفظة "القيد" تكررت؛ مما يؤكد عقدة الشاعر النفسية من "العصا" التي أصبحت كالقيد له، فلا تفارقه

---

[1] مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة ١٦، العدد ١٥٥، صفر ١٤١٩هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: ٨٠.

ولا يستطيع الاستغناء عنها، فأصبح خوفه وكرهه يشمل كل قيد سوى القيود التي صنعها وجدانه.

لم أقل غير ما حســبت مفيداً يت شعري! هل قلت شيئاً مفيداً

فإذا عشت عشتُ حراً ضميري ــستريحاً لما صنعت سعـــيداً

وإذا مت متُّ حـــراً؛ لأنـــي لم أضف للحياة قيداً جـــديداً

نلاحظ هنا أن غرض القصيدة هو الفخر،إلا أن "القيد" ما زال ملازماً للقصيدة، فحسب الشاعر فخره بأنه لم يضف للحياة قيداً جديداً، فقد أصبح "القيد" هنا مجالاً للفخر.

فنستنتج أن الشاعر يعاني من عقدة "القيد" التي يقصد بها عاهته وملازمة عصاه، فأصبح القيد هو كل ما يراه في هذه الحياة، وترددت في أكثر قصائده باختلاف أغراضها، حتى أنه عنون قصيدة له بـــ"قيود"، ونلاحظ ــ أيضاً ــ تردد الألفاظ الحركية في قصائده كـــ"أمشي" و "رجلاي" و "أطلقت" و "تحطيم" و "بيدي" و "صنعت" كأثر لفقدانه حرية الحركة، فجاءت كنتيجة للنقص الذي كان يعانيه الشاعر وعبر عنه بقوة في قصائده.

الخاتمة:

أصبحت الدراسات النقدية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل – أيضاً – عمليات التلقي والاستجابة، وتعددت المناهج ومنها"المنهج النفسي"الذي كانت جذوره متمثلة في آراء أفلاطون وأرسطو وفي تراثنا النقدي – أيضاً –.

ثم تطور المنهج النفسي ابتداءً من الميدان التحليلي عند "فرويد"، ثم الميدان الجمعي عند "يونج"، إلى أن بلغ الميدان التجريبي الجديد المرتبط بالذكاء

الاصطناعي، وقد تأثر بهذا المنهج عدد ليس بالكثير من النقاد في العصر الحديث.

وتظل فائدة المنهج النفسي في النهاية رهناً بمعرفة الناقد حدود منهجه النقدي؛ وحدوده أن يفيد من علم النفس ليكون عامل عونٍ على إضاءة العمل الإبداعي وتعمق أسراره، لا أن يكون العمل الأدبي وثيقة نفسية نستدل منها على مرض المبدع.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مصادر المنهج النفسي ومراجعه:

-مناهج البحث الأدبي، للدكتور يوسف خليف.

-التفسير النفسي للأدب، للدكتور عزّ الدين إسماعيل.

- أبو نواس: الحسن بن هانئ، للعقاد.

-ابن الرومي: حياته من شعره، للعقاد.

-المنهج النفسي في دراسة الأدب، لحسين علي هنداوي، مقال في (دنيا الوطن).

-المنهج النفسي في النقد، للأستاذ الطاهر عفيف، بحث على شبكة النت

(الرابط: elearning.univ/guelma.dz)

- المنهج النفسي في النقد، (بحث للدكتوره عائشة الحكمي، منشور على

موقعها على الرابط:www.dr-aysha.com))

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج الاجتماعي

هو دراسة العمل الأدبي بوصفه جزءاً من النظام الاجتماعي، أو هو المنهج الذي يعمد إلى قراءة النصوص الأدبية وتحليلها من وجه نظر تعبيرها عن الإنسان والمجتمع؛ حيث إن الأدب يصوّر لنا الحياة الاجتماعية في المرحلة التاريخية التي كتب فيها، ويعطينا صورة واضحة عن وقائع اجتماعية محددة.

وقيل: إن المنهج الاجتماعي ولد في أحضان المنهج التاريخي، فهو جزء منه. والذين فرّقوا بين المنهجين قالوا: «إنّ الدرس الأدبي إذا تطرّق إلى النصوص الأدبية القديمة كان منهجاً تاريخياً، أمّا إذا تناول نصوصاً حديثة كان منهجاً اجتماعياً.

لعل أقدم تناول مباشر للمنهج النقدي الاجتماعي يرجع إلى هيجل (ت١٨٣١م)، الذي ربط بين ظهور الرواية والتغيرات الاجتماعية، مستنتجا أن الانتقال من الملحمة إلى الرواية جاء نتيجة لصعود البرجوازية وما تملكه من هواجس أخلاقية وتعليمية. ومع فردريك أنجلز (ت ١٨٩٥م) اتضحت ملامح المنهج الاجتماعي، حيث دعا في رسائله وأعماله التراجيدية إلى ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة في الرواية عند تصوير الوسط الاجتماعي بين الطبقتين المتضادتين : الأرستقراطية والبروليتارية.

في هذا الوقت، كان هيبوليت تين (ت١٨٩٣م) من خلال عدة مقالات، قد تطورت على يده النظرة الاجتماعية إلى الأدب بدعوته إلى إخضاع الدراسات المنجزة لطرائق البحث التي وظفت في مجال العلوم الطبيعية، مما جعل كثيرا من المهتمين يصنفونه من الرعيل الأول لمؤسسي المنهج الاجتماعي، بالمعنى المتعارف عليه حاليا، فقد درس (هيبوليت تين) النظريات الاجتماعية التي سبقته (بيلينسكي و تشيرنيفيسكي ثم دوبر ليوبوف ...) مضيفا

إليها بعدا اجتماعيا جديدا (العرق أو الجنس) لبعدي العصر والواقع الاجتماعي. فالإبداع الأدبي في نظره لا هو بالخيال ولا هو بالجمال إنه نقل لأحداث العصر وتعبير عن الإحساس بالانتماء العرقي. والعصر يدل عنده على اللحظة التاريخية المعيشة، أما العرق فهو الجنس الموروث والذي تتفاعل ضمنه الخصائص الجسمية والسمات النفسية.

ثم يأتي معاصره، كارل ماركس (ت ١٨٨٣م) ويقدم تعريفا مغايرا لمفهوم علاقة الإنسان بالبيئة الاجتماعية في إطار طبيعة العلاقة بين البنيات الاجتماعية والاقتصادية التحتية، والبنيات الفكرية والإبداعية الفوقية، حيث تتجلى إحدى صور الرؤية الفنية المادية للواقع الاجتماعي.

لقد ظل جانب من هذه الأفكار قائما لدى أنصار المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي، على امتداد القرن العشرين، ومع جورج لوكاتش (ت ١٩٧١م) نجد إعادة نظر في النظرية الماركسية، من خلال الدعوة إلى تحقيق نوع من التوازن الموضوعي في العلاقة الجدلية القائمة بين الأدب والمجتمع. وعند لوسيان غولدمان (ت ١٩٧٠م) تتجاوز هذه العلاقة معظم التفسيرات السابقة، حيث أصبحت دراسة الواقع هي التي تمكن الباحث من اكتشاف طموحات الإنسان وأفكاره ومشاعره في علاقته بذاته ومجتمعه أولا، وفي مواجهته للجماعات الأخرى ثانيا، وهذا ما يسميه غولدمان (برؤيا العالم). هذه الرؤيا حسب العديد من الدارسين هي التي أصبحت الدعامة الأساسية للمنهج الاجتماعي في النص الأدبي.

وبذلك، غدا المنهج الاجتماعي في الأدب، هو ذلك المنهج الذي يعمد إلى قراءة النصوص الأدبية وتحليلها من وجهة تعبيرها عن الإنسان والمجتمع. وبهذا المعنى، فإن علم اجتماع الأدب باعتباره قسما من أقسام العلوم

الاجتماعية، يبحث أساسا عن العلاقات التي تربط الإبداع الأدبي بالشروط الاجتماعية المؤطرة له، وذلك عبر التأويل الاجتماعي للإبداع وتتبع الخلفيات الاجتماعية المتحكمة في إنتاجه واستهلاكه، ومدى تعبيره عن الصراع الدائر في المجتمع.

وينطلق هذا المنهج من مبدأين اثنين :

-أولهما : يرى أن الأديب هو ابن بيئته لا يعيش معزولا عنها.

-ثانيهما : أن الإنتاج الأدبي هو جزء لا يتجزأ عن السياق الاجتماعي والواقع المعيش.

وبناء على هذين المبدأين، فإن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الأدب من زاويتين اثنتين:

-الأولى : الأدب صورة للمجتمع، ومرآة عاكسة للانتماء الطبقي للأديب.

-الثانية : الأدب يخاطب المجتمع وهو صورة منه.

وقد حظي المنهج الاجتماعي بتجاوب واسع من طرف النقاد العرب في المشرق والمغرب، ومن أبرزهم : سلامة موسى، لويس عوض، نجيب العوفي، صلاح فضل، حميد لحمداني وإدريس الناقوري.

الأدب والمجتمع:

ثمّة علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع، فالمنهج الاجتماعي يربط بينهما في مختلف المستويات، ويدرس العلاقة بينهما، ويحللها، كونه انعاكساً للحياة، فالعلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة، ولا يتولّد فن عموماً، ولا أدب خصوصاً إلاّ في الجماعة، ولا يصح إن قلنا: إنّ فلاناً يبدع فنّاً ليتمتع به

وحده، أو يقول شعراً ليسمعه وحده، ثم من أين يستمد الشاعر أو الفنان انفعاله المبدع؟. أليس من تجاربه في بيئته؟ وهل يقتبس صوره وقيمه إلاّ من الثقافة التي تلقّاها منذ الصغر؟ ولا يمكن له أن يشعر برضا وراحة إلاّ عندما يجد من يقرأ الشعر أو يستمع إليه.

والأدب مرآة للمجتمع، وقد تكرر هذا المصطلح (المرآة) من لدن (أفلاطون) إلى أيامنا تحت عنوانات مختلفة، منها: المحاكاة، والانعكاس، ويقال: إنّ هذه المرآة ليست مستوية بالضرورة، حيث تعكس المجتمع كما هو؛ بل قد تكون مقعّرة، أو محدّبة، تكبّر بعض القضايا وتركّز عليها، أو تصغّر بعضها الآخر وتهملها.

والمجتمع الواحد لا ينتج أعمالاً أدبية واحدة؛ بل إنه تتغيّر وتتفاوت حسب عقلية الأديب، ونوعية تعبيره أيضاً، فلا يستبعد إذا ما ألفينا في بيئة واحدة أديبين أو أكثر يعيشان في ظلّ ظروف واحدة تسود المجتمع يأتيان بأعمال أدبية لا تتماثل مع بعضها؛ بل قد يتناقضان فيها أيضاً.

وقد عني المنهج الاجتماعي بالرواية أكثر من سواها من الفنون الأدبية الأخرى، وهو يرجع إلى كون الرواية تقدّم أكبر عدد ممكن من القضايا الاجتماعية، لذلك ركّز على دراسة شخوص الروايات وعلاقاتها مع بعضها؛ كونها تكوّن بعضها مع بعض مجتمعاً متكاملاً.

إنّ المنهج الاجتماعيّ يرفض أن تكون الشخصيّة الروائيّة منعزلةً عن الواقع ولها قوانينها الخاصة التي تحكمها بل يرى أنَّ الشخصيّة هي جزء من الواقع المعيش وإنّها تؤدي دوراً مهماً فيه لأنها تبث في كيانه روح الحياة والحركة فالمهمة الاجتماعية للفنّ "ترفض أن ترى في الواقع الفني مجرد أشياء

منعزلة عن الإنسان على نحو ما تصورته المدرسة الطبيعية كما أنّها ترفض الأنا المنعزل عن الأشياء، كما تصورته المدرسة الرومانتيكيّة".

وفي ضوء ذلك فإنّ الشخصيّة-وفق هذا المنهج- فيها من الصفات الواقعيّة ما يجعلها تحمل على عاتقها كثيراً من المهام والمسؤوليات؛ لأنّها تمثل الذات الإنسانيّة وهدف العمل الفنيّ الذي يهدف للتعبير عن طموح الإنسان من خلالها "فَمُهمّة العمل الفنيّ ليست إعادة نقل العالم بل التعبير عن آمال الإنسان، وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العالم أو قد تبتغي، على العكس، تغييراً، يتوقف ذلك على الذات، فهي إما (أنا) فردية ساخطة وعاجزة وإما تعبير عن قوة جماعيّة تاريخيّة كبيرة". والفنان هو المحرك الخفيّ لتلك الشخصيات وفق ما يريد ويصبو لتحقيقه، أيّ أن الكاتب الروائيّ يستطيع أن يصور الواقع الاجتماعيّ بالصورة التي يريدها بواسطة حركة شخوصه وتصرفاتها في الرواية، والكاتب حرٌّ في اختيار أنماط الشخصيات الروائيّة التي تصور المجتمع وكلُّ كاتب له طريقته الخاصة في ذلك: "فقد يعطينا كاتب لمحةً عن مجتمع -عاداته وتقاليده- من خلال تصرفات أبطال رواياته، وسلوكهم داخل هذا المجتمع فحيناً يعطينا كاتب صورةً لمجتمع ممزق متنافر في رقعة من الأرض حيث تتكالب عليه المحن أو الأمراض والحروب، في حين يعطينا كاتب آخر صورةً نقيضةً لهذه الصورة -صورة لمجتمع متمرد ولديه القدرة على تطوير وسائله ومخططاته -والعمل على تحقيق العدالة بشتى الوسائل، وكلُّ ذلك لا يستطيع تحقيقه إلا من خلال شخوصه الاجتماعيّة التي ينبغي أن تكون في الغالب عادية على غرار مزارع أو بقّال أو عامل تمثل الحياة العاديّة اليوميّة". لذلك لا يمكن تصوير الواقع الاجتماعيّ في الرواية إلا من خلال شخصياتها ومن خلال قدرة الروائيّ على توجيه هذه الشخصيات بطريقة فنيّة بارعة فلا يدعُ القارئ يشعر بأنّ الروائيّ هو الذي يحرك الشخوص، بل يجعل

القارئ يتوهم أنّ هذه الشخصيات مخلوقات إنسانية حيّة تعيش وتموت كحياة أيّ إنسان في الواقع. والكاتب حتى يتمكن من ذلك لا بّد أن ينفعل ويتفاعل معها، فتارة يكرهها وتارة يوافقها الرأي، وتارة يخالفها فيه، وتارة أُخرى يصفح عنها. ويجب عليه أن يكشف دواخلها سواء أكانت مزيفةً أم أصيلةً فهو يعيش معها ويشعر بمشاعرها سواءً أكانت حزينة أم سعيدة، حتى يصبح كأنّه واحدٌ منهم، فإنّه إذا استطاع أن يحقق كلَّ ذلك استطاع أن ينجحَ بوصفه ابناً للمجتمع الذي يريد التعبير عن رؤيته سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وكما يقول أحمد الهوّاري "المفروض في الروائيّ أن يجعل القارئ يتعرف في ودٍّ على شخصياته، وهي المخلوقات التي جادت بها قريحته فينبغي عليها أن تتكلم، وتتحرك وتحيا، بوصفها مخلوقات إنسانيّة ولا يتأتى له ذلك إلا إذا توافرت له القدرة على تصوّر أبعاد الشخصيّة ذاتها، وهو لا يستطيع أن يعرفهم إذا لم يكن بوسعه أن يحيا معهم في واقعيّة كاملة مستندة إلى الألفة، ويترك شخصياته تتنفس وتحيا وتصطدم مع تيارات المجتمع حتى تعبِّر في أمانة عن موقفها وإيمانها بشيءٍ تدافع عنه٠ والمنهج الاجتماعي في دراسة الشخصيّة قد أفاد من الدراسات الاجتماعية التي تناولت الشخصيّة وأقام دراسته عليها، ولكنّ هذا المنهج لم يلتزم بأخذ صورة الشخصية كما هي تماماً في الواقع بل سعى إلى التغيير في تفصيلاتها وما يختص بها حتى تصبح صورةً حيّة تقبلها مخيلة الروائيّ التي تعد سدنته المنيعة وأساس فنه والتي لا يستطيع التخلي عنها والإضعاف من شأنها؛ لأنّ "الحقيقة الفنيّة التي يسعى إليها لا يمكن الحصول عليها إلا بفضل المخيلة الإبداعية"، عن طريقها يستطيع الروائيّ أن يزيد من حركة الشخصيات ويجعلها في حالة حركة مستمرة وصراع دائم، وهو لا بدّ أن يقيم هذا الصراع ليس على المستوى الخارجيّ فقط، بل لا بدَّ له أيضاً أن يقيمه على المستوى الداخليّ الذي يمثل تصارع نوازع الشخصيّة وتناقضها، على ألا

يضرّ هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً وحتى يبرز منطقها الحيويّ وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به الرواية، "فكلُّ شخصيةٍ من شخصياتها، هي عالمٌ، ذو دلالة اجتماعية ونزعة إنسانية، وهذا هو الأساس الذي يسمى "المعنى العالميّ" والتي تدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها لا بالنّص والشرح، وفي هذا تبدو أصالة الكاتب، وحتى لو أراد الكاتب أن يصور في روايته شخصيات تافهة، مطمورة الوعيّ، ممحوة الوجود، ليكشف عن مآسي اجتماعية، فليس معنى ذلك تفاهة التصوير، بل إنَّ هذا النوع من الشخصيات أشقُّ في الخلق الأدبيِّ من الشخصيات العاديّة.

وشخصيات نجيب محفوظ في رواياته هي خير أنموذج يمكن أن يدرس وفق المنهج الاجتماعي، فشخصياته تمتاز بالواقعية المفرطة؛ إذ تشعر وأنت تقرأ وصف ملامحها أنك أمام شخصية من لحم ودم، تمشي وتتحرك أمامك، فتكاد تلمسها وتكلّمها وتشاركها أفراحها وهمومها وآمالها في سرد ساحر عني بالجزئيات وتفاصيل الأمكنة وحياة الأشخاص ودوافعهم النفسية، بغية تصوير الشخصية من الداخل والخارج، وللتعبير بالحوار عن أفكار الشخصية ومشاعرها ومزاجها.

ويعدّ نجيب محفوظ كاتب الطبقة الوسطى المصرية بلا منازع؛ إذ معظم شخصياته من تلك الطبقة في المدن وأبنائها من الطلبة والمثقفين.

ففي روايته: (بين القصرين) سلّط الضوء على تلك الطبقة، من بين فئات الشعب الأخرى التي شاركت في الثورة المصرية ضد الإنكليز؛ إذ رسم لنا بريشته البارعة أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة في المجتمع المصري، وعلى رأسها الأب، وهو شخصية نمطية، لها صفاتها المحفورة في وجدان المصريين، حيث يكشف الكاتب عن علاقات (السيّد أحمد عبد الجواد) بزوجه

(أمينة) وأولاده: (ياسين وفهمي وكمال وخديجة وعائشة)، وجيرانه في الحي وأصدقائه، والنساء اللواتي عرفهن، ومواقفه من الحركة الوطنية التحررية آنذاك، ومن خلال تلك العلاقات المتداخلة يبدو المجتمع بكل تفاصيله.

وما تتميّز الرواية به ارتباطها الوثيق بالمجتمع المصري في تلك المدة من تاريخ مصر، استطاع من خلالها تصوير شكل من أشكال التطوّر لأسرة مصرية، وهو يمثّل مرآة لتطوّر المجتمع المصري برمّته.

ومنذ الوهلة الأولى لذلك العمل الأدبي الروائي نرى أن التناقض يغلّف شخصية (السيّد أحمد عبد الجواد) فمع اندلاع ثورة ١٩١٩م ضد الإنكليز وقف (السيّد) موقف المتعاطف مع الشباب الثائر الذي ضحّى بنفسه من أجل الاستقلال؛ ولكنه مع ذلك أبى أن تقترب رياح الثورة من بيته، فبمجرّد علمه أن ولده (فهمي) هو عضو في لجنة ثورية اعتراه غضب عارم، فضلوع (فهمي) في ذلك العمل لا يتوافق وقواعد البيت الصارمة، ورفض (فهمي) للانصياع رغبته يمثّل تهديداً لكبرياء الأب وهيبته داخل البيت. و(فهمي) يجسّد نزعة التمرد بما له من شخصية مثقّفة تتجاوز حدود تسلّط الوالد. ويقدّم لنا أنموذجاً لشباب الثورة الذين ضحّوا بأنفسهم من أجل استقلال مصر.

ويظهر المجتمع المصري من خلال أحداث الرواية مختلفاً تماماً بسبب الأحداث السياسية وتداعيتها على الشارع المصري، حيث قامت انتفاضة شعبية كبرى للمطالبة باستقلال مصر، وانتشرت الثورة في أنحاء مصر.

ومضى (فهمي) مع الثورة خطوة خطوة متقدّماً الصفوف، وقاد مظاهرة أدّت إلى استشهاده، وبموته تنتهي رواية (بين القصرين)، لتبدأ حقبة أخرى من تاريخ مصر.

وقد كان موت (فهمي) نذيراً للقضاء على هيمنة الإنكليز، وكان نذيراً بانتهاء هيمنة الأب داخل البيت.

والخلفية الاجتماعية لشخصيات هذا العمل الأدبي تتجلى بوضوح في شخصيتي (أحمد عبد الجواد) وزوجه (أمينة).

(فالسيّد أحمد عبد الجواد) يمثّل السلطة المستبدة داخل الأسرة، فهو ذلك الأب المستبد الصارم الذي يحمل كثيراً من المتناقضات، ففي نطاق تعامله مع أسرته نجده أباً صارماً وزوجاً مستبداً؛ بينما يبدو خارج المنزل مع أصدقائه وفي مجالس اللهو لاهياً ضاحكاً خفيف الظلّ محبوباً. ونراه في بيته ملتزماً متديّناً، وعلى جانب آخر نراه حريصاً على مجالس اللهو كلّ ليلة، ومرخياً العنان لشهوته، متعدياً كل الحدود التي يجيزها المجتمع.

وتكشف شخصيته الستار عن عادات المجتمع المصري وتقاليده في الربع الأول من القرن العشرين؛ فإذا نظرنا مثلاً إلى مشهد الفطور صباحاً سنجد أن علاقة (السيّد أحمد) بأبنائه تعدّ أنموذجاً نمطياً لصلة الآباء بأبنائهم في المجتمع المصري في ذلك الوقت.

كان معتاداً أن يكون أوّل من يجلس على الطعام ويتوالى الأولاد بالدخول عليه الواحد تلو الآخر، خافضي الرؤوس في خشوع وأدب كاملين، ولم يكن أحد منهم ليجرؤ على التحديق بوجه أبيه. فلا وجود لأي ملمح من ملامح العلاقة الأبوية الحميمة بين الأب وأولاده، فالأب لا يتعامل معهم إلاّ بكل قسوة وغلظة، فهو عندما يسأل (فهمي) عن أحوال أخيه (كمال) يقول: « أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا».

والشيء الوحيد الذي يجمعهم هو مجلس الفطور كلّ صباح الذي يمثّل للأولاد عذاباً على قصر مدّته، فهم لا يجرؤون على التهام الطعام على الرغم

من جوعهم الشديد، خوفاً مما قد يتعرّضون له من ملاحظة شديدة، أو نظرة قاسية من أبيهم.

وكان (السيّد أحمد) ينظر إلى المرأة نظرة دونية، فمن وجهة نظره المرأة هي مخلوق أدنى مرتبة من الرجل؛ لذلك ليس عجيباً رأيه في إنجاب الإناث «تسألني عن إنجاب الإناث؟ إنّه شرّ لا حيلة لنا فيه؛ ولكن الشكر لله واجب على أي حال».

وكان لا يشارك زوجه وابنتيه (عائشة وخديجة) الجلوس على مائدة الطعام قطّ، فزوجه تعدّ الطعام كل يوم، وتقف إلى جدار الغرفة لتلبية أي إشارة، ولا تتناول طعامها هي وبناتها إلاّ بعد أن يفرغ الأب والأبناء من ذلك.

على أنّ تعامله مع المرأة في مجالس اللهو كان مختلفاً جدّاً عنه في منزله.

وكان يعتقد أنّه من الضروري أن يتمتع الرجل بصرامة وقسوة داخل بيته، وأنه كلمّا ازداد خوف أهل البيت منه كان ذلك موضع تقدير واعتزاز برجولته من قبل المجتمع.

ثم ينتقل محفوظ بنا من الدور (الدكتاتوري) (للسيّد أحمد عبد الجواد) في منزله لنرى جانباً اجتماعياً خيّراً له، فقد كان يحرص على الإنفاق والجود في مختلف أوجه الخير، وربما يعكس هذا الوجه الدور الاجتماعي البارز الذي أدّاه (السيّد أحمد) في مجتمع الحارة، والذي لم يظهر فيما كان ينفقه في أوجه الخير فقط؛ ولكن أيضاً في فضّ النزاع بين أهل الحارة بفضل الدور الاجتماعي الذي كان يؤديه بدافع من الحبّ والمسؤولية تجاه أصدقائه، وبهذا يعكس لنا محفوظ طبيعة الحارة المصرية في النصف الأول من القرن العشرين إذ كان مجتمع الحارة يتسم بالحنين والعلاقات الدافئة بين أفراده، حيث يساعد الغني

الفقير، ويلجأ الجميع للشخصية القوية ذات النفوذ لتساعدهم على حلّ مشكلاتهم الأسرية.

أمّا (أمينة) فهي المرأة البسيطة التي لم تنل أي حظّ من التعليم؛ بل لم تطأ قدماها خارج منزلها إلاّ مرات معدودات في حياتها كلّها.

وانطلاقاً من شخصية (أمينة) تمكّن محفوظ من أن يصوّر ببراعته كبيرة القهر الذي عانت منه المرأة في المجتمع المصري، إذ غالباً ما كانت تعامل كما لو كانت بلا أهلية أو استقلاليّة أو إرادة؛ فهي مجرّد أنثى عندما تغدو زوجاً تتحول إلى مصنع لإنتاج الذكور والإناث وخادمة في البيت وجارية للزوج، وهذا ما تجسّده شخصية (أمينة) التي تمثّل الأنموذج التقليدي للأم في المجتمع المصري في ذلك الوقت، «مجتمع الرجال فيه حقّ مطلق في أن يفعلوا ما يشاؤون، وما على النساء إلاّ واجب الطاعة والتزام الحدود».

كانت (أمينة) تتصف بنقاء الزوج المطيعة لزوجها والأم الحنون على أولادها، فلا تعنى في هذه الحياة إلاّ بانتظار (السيّد أحمد) لتأمين كل وسائل الراحة له بكل بحّب وتفانٍ، وتتميّز أيضاً بروحها العامرة بالإيمان، فهي دائما في ذكر لله، وتقرأ آيات من القرآن الكريم، في ظلّ غياب زوجها اليومي لساعات متأخرة من الليل، والهواجس تنتابها عن الشياطين التي تسكن بيتها، وهذا دليل آخر على العفوية الشديدة التي تتصف بها شخصيتها، وحياتها المغلقة والعالم الذي نشأت فيه أكسبها صفة السلبية التي لازمتها طوال حياتها. وعلى الرغم من أنها الصدر الحنون لأبنائها بعيداً عن قسوة أبيهم غير أنها لاتتصف بأي استقلالية، فهي كأولادها لا تجرؤ على مخالفة الزوج حتى وإن أدركت جيداً عدم سداد رأيه في كثير من الأحيان. وكانت تتحمل بطيب خاطر الإهانات والتجريح من طرف السيّد بمجرد أن تفاتحه في أي موضوع لا يروق له. وكان

ردّها على ذلك غاية في الاستكانة والخضوع « لاتجشّم نفسك مشقّة الغضب يا سيدي، كل شيء يهون إلاّ غضبك».

وكانت « رهينة السجنين: الدار والزوج» فهي لاتعرف متجر زوجها الذي تعدّه سيّدها، ولمّا تتجرأ بعد عشرين سنة من زواجها فتذهب إلى زيارة مقام السيّد الحسين الذي لا يبعد أكثر من عشر دقائق عن بيتها دون علمه، وهو عندما علم بفعلتها طلّقها؛ لأنها مسّت طاعته المقدّسة؛ ولأن المرأة لا تخرج من بيتها إلاّ لسببين: طلاقها ووفاتها.

الظواهر الأدبية في ضوء المنهج الاجتماعي

كان المنهج الاجتماعي كالمنهج النفسي من المناهج الحديثة التي أخذت تجذب إليها عناية الباحثين في الأدب العربي، فمع ظهور علم الاجتماع وتقدّم دراساته وتعدد اتجاهاته ومدارسه ظهر من الباحثين في الأدب العربي من حاول تطبيق ما انتهت إليه هذه الدراسات من نتائج على هذا الأدب، ولاقى هذا المنهج تجاوباً واسعاً من طرف النقاد العرب الذين قاموا بدراسة الظواهر الأدبية اعتمادا على المنهج الاجتماعي.

ومما لا ريب فيه أنه بقدر ما يصلح المنهج النفسي لدراسة الشخصيات الأدبية يصلح المنهج الاجتماعي لدراسة الظواهر الأدبية، وذلك لأن الشخصية الأدبية من الممكن أن تكون أنموذجاً نفسياً يصلح للدراسة؛ ولكنها لا تؤلف وحدها ظاهرة اجتماعية، أمّا الظواهر الأدبية فإنها بحكم طبيعتها مرتبطة إلى حدّ بعيد بالظواهر الاجتماعية وطبيعتها، فالفرزدق مثلاً هو أنموذج نفسي على قدر كبير من الطرافة والإثارة، ومن الممكن أن يكون موضوعاً لدراسة نفسية طيبّة؛ لكن ظاهرة النقائض في الشعر الأموي التي كان الفرزدق أحد فحولها الثلاثة تبدو ظاهرة اجتماعية أكثر منها ظاهرة نفسية؛ لأنها نشأت مرتبطة

بظروف اجتماعية معيّنة هي تلك التي حوّلت الهجاء العربي من صورته الجاهلية القديمة إلى الصورة الأموية التي نعرفها، ومن هنا نستطيع أن نتخذ منها موضوعا لدراسة اجتماعية جيّدة.

ولعل من أهمّ الدراسات في ذلك دراسة الأستاذ أحمد الشايب (تاريخ النقائض في الشعر العربي) وهي دراسة قامت على أساس أن هذه الظاهرة الأدبية نشأت وتطورت حتى بلغت ذروة اكتمالها في العصر الأموي في ظلّ ظروف اجتماعية معيّنة تعود أساساً إلى فكرة العصبية القبليّة التي قام عليها النظام الاجتماعي في العصر الجاهلي والتي حاول الإسلام جاهداً إخمادها، فالنقائض ظهرت في العصر الجاهلي بسبب هذه العصبيّة، ثم عادت مرّة أخرى إلى الحياة في العصر الأموي، وعادت معها حياة العرب الاجتماعية جاهلية في غير ما جانب من جوانبها.

وعلى أساس هذا المنهج الاجتماعي أيضاً قامت دراسة الدكتور يوسف خليف لظاهرة الصعلكة في العصر الجاهلي « الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي».

وهي ظاهرة وثيقة الصلة بطبيعة الحياة الاجتماعية في ذلك العصر؛ حيث تأثرت بها في ظهورها، وحاول الباحث الكشف عن أسبابها ودوافعها، وعن العوامل التي كانت وراءها تحرّكها وتوجّها، وانتهى إلى أنها ترجع أساساً إلى طبيعة تكوين المجتمع القبلي في الجزيرة العربيّة قبل الإسلام.

وما كان من إيمانه من وحدة الدم إيماناً جعل مجتمع القبيلة العربي القديم ينفي عنه العناصر الغريبة التي لا يجري في عروقها الدم العربي النقي، ولا يعترف لها بحقوقها الطبيعية في الحياة.

وما كان أيضاً بإيمانه بقانون العصبية الذي لم يكن يعترف بأي خارج عليه أو متمرد على تقاليده المقدّسة.

ومن هنا تراءت هذه الظاهرة أمام الباحث كصورة من صور اللاتوافق الاجتماعي بين الفرد والمجتمع. وعلى أساس هذه الفكرة الاجتماعية قامت دراسة هذه الظاهرة.

وعلى أساس المنهج الاجتماعي ثمّة دراسة أخرى للدكتور يوسف خليف: (الحب المثالي عند العرب)، وهي دراسة لظاهرة الحبّ العذري التي انتشرت في مجتمع البادية في العصر الأموي، أثبت فيها الباحث أن هذا الضرب من الحب هو ظاهرة اجتماعية ارتبطت في نشأتها وظهورها بطبيعة مجتمع البادية في العصر الجاهلي، وأن تطورها واتّساعها في العصر الأموي مرتبطان بما اعترى هذا المجتمع في عصر بني أميّة، حيث قال في مقدّمته: « فالحبّ العذري ليس حبّاً أموياً، ولا حبّا انفردت به عذرة وحدها، ولكنه حبّ البادية العربيّة منذ أقدم عصورها، وظلّت ترعاه وتمدّ له الأسباب حتى نما وازدهر في ظل بني أمية».

وقال في نهاية الدراسة مؤكداً الفكرة نفسها: «الحبّ العذري ليس ثمرة للحياة الأموية، وليس له من هذه الحياة سوى اسمه فقط، وإنما هو قديم منذ العصر الجاهلي، وثمرة للحياة الاجتماعية في هذا العصر».

وعلى أساس المنهج الاجتماعي كان تفسيره لانتشار هذا الحب في العصر الأموي بأنه « ظاهرة اجتماعية انتشرت كما تنتشر باقي الظواهر الاجتماعية على أساس من العدوى والتقليد».

نص من كتاب (البحث الأدبي للدكتور شوقي ضيف)

مع الدراسات الاجتماعية:

أخذ كثيرون من دارسي الأدب الغربيين منذ القرن الماضي يصلون بين دراساته والدراسات الاجتماعية، إذ الأدب في حقيقته إنما هو تعبير عن المجتمع وكل مايجري فيه من نظم وعقائد ومبادىء وأوضاع وأفكار ، والأديب لا يسقط على مجتمعه من السماء ، وإنما ينشأ فيه ويصدر عنه ، يصدر عن كل مارأى فيه وأحس وسمع ، ناسجاً مادته من مسموعاته و إحساساته ومرئياته . وليس بصحيح أن بين الأدباء من يستطيعون الانعزال عن مجتمعهم في أبراج عاجية كما يقولون ، إذ دائماً تصلهم به علائق كعلائق ذوي الرحم ، علائق منبثة في كل ما ينظمون وكل مايكتبون ، وهل يوجد شاعر أو كاتب إلا وهو يحاول أن يخاطب أفراد مجتمعه ، يخاطبهم بما يحسون ويشعرون . ومعنى ذلك أن الأديب يعكس مشاعر مجتمعه و بواعثه ونوازعه من جهة ، ويذيع أدبه و ينشره بين أفراده من جهة ثانية ، وكان ينشره ويذيعه قديماً بالإلقاء والمشافهة ، حتى إذا عرف الكتابة أخذ يستخدمها وسيلة لوصله بقومه كي يستمتعوا بآثاره . ودار الزمن دورات و إذا المطبعة تظهر و إذا النشر ينظم ، فاتخذهما وسائل لإذاعة نظمه ونثره في الناس ، ولو أنه كان يكتب وينظم لنفسه لما استغل كل هذه الأدوات والوسائل ولاكتفى بأن يردد خواطره وخوالجه في نفسه وحنايا صدره .

ولعل في ذلك ما يدل بوضوح على أن صلة الأدب بالمجتمع صلة وثيقة ، إذ لا يوجد أدب بدون مجتمع ينبثق عنه ، ولنرجع إلى الوراء ، لنرجع إلى أعتق صورة للشعر ، وهي صورة الشعر القصصي عند اليونان ، صورة الإلياذة ، فسنجدها لا تتغنى بعواطف فردية ، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة

اليونانية لعصرها مصورة حروبها بطروادة ومن استبسلوا فيها من الأبطال . ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هو هوميروس وحده ، وإنما هم أفراد مختلفون من أجيال متلاحقة ، لعل هوميروس كان خاتمتهم ، أو لعله كان واسطتهم وأتمها من بعده شعراء حاذقون . إذن لم ينظمها شاعر إغريقي معين ، وإنما نظمتها أجيال متعاونة ، وهي لم تنظمها لنفسها وإنما نظمتها لتغني الناس بها ولتصور لهم مشاعرهم . وتلا هذا الشعرالقصصي عند اليونان الشعر الغنائي ، وقد فصل بدوره من عباداتهم لآلهتهم و طقوسهم فيها و شعائرهم وحفلات جماعاتهم في أعيادهم ، فهو شعر جماعي نشأ في أحضان الجماعة واحتفالاتها الدينية. وهذا نفسه يلاحظ في شعرهم التمثيلي ، فقد كان نظامه الاجتماعي يقضي أن يحتفلوا في كل عام بإله من آلهتهم ، و أخذ شعراؤهم خلال هذه الاحتفالات يعرضون على الجماهير في ملاعب التمثيل طائفة من المسرحيات تصور بعض أساطيرهم وماكان يعيش فيه مجتمعهم من شؤون الفكر والدين والثقافة . ولا ريب في أن صلة الشعر التمثيلي بالمجتمع أوضح من صلة أي شعر آخر ، إذ لابد له من أفراد كثيرين يشاركون صاحبه في إبرازه و إذاعته ، لابد له من ممثلين يتعاونون في تمثيله ، ولا بد لهم من مخرج يشرف على أدائهم لأدوارهم ، ولابد له من مسرح وإعداد مسرحي ، ولا بد له من نظّارة متفرجين ، حيناً يصفقون ويهللون استحساناً ، وحينا يصيحون ويدمدمون استهجاناً .

و إذا رجعنا إلى شعرنا العربي في عصوره القديمة لاحظنا أنه نشأ متدرجاً من أناشيد وتراتيل دينية ، أو قل أنه فصل عنها كما تفصل الثمرة من غصنه ، يدل على ذلك ماحكاه القرآن عن العرب من وصلهم بين الشعر والسحر وتعاويذ الكهنة في مثل الآية الكريمة(وقالوا إن هذا إلا سحر مبين) ومثل (إنه لقول رسول كريم وماهو بقول شاعر قليلاً ماتؤمنون ولا بقول كاهن

قليلاً ماتذكرون) ومثل (وماتنزلت به الشياطين وما ينبغي لهم ومايستطيعون) ؛ وكأنما كانوا لايزالون في أواخر العصر الجاهلي يشعرون بالصلة الوثقى بين الكهانة والسحر والشعر. وكانو يعتقدون اعتقاداً جازماً أن الشياطين هي التي تلهم الشعراء مايجري على ألسنتهم من الأشعار ، وسموا شياطين بعض شعرائهم مثل "مسحل" شيطان الأعشى . وفي ذلك مايدل على أن شعرنا نشأ من خلال حياة الجماعات العربية الأولى وطقوسها الدينية وما اتصل بها من كهانة وسحر وصلات زعموها –بالشياطين ومن تراتيل كانوا يرتلونها للآلهة ملتمسين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نحبهم . وخذ المديح مثلاً فإنه في أصله تراتيل للآلهة كي تنصرهم وتنصر أبطالهم . ومازالت هذه التراتيل تتطور حتى اتخذت صورة ثناء على هؤلاء الأبطال وماحققوا لهم من أمجاد حربية . وبالمثل الرثاء فهو في أصله توسلات للآلهة كي تستقر روح الميت وتسكن في قبره ، ومازالت هذه التوسلات تتطور حتى اتخذت شكل مناقب يوصف بها الميت استعطافاً للآلهة وزلفى . وكذلك الهجاء ، فهو في أصله أدعية للآلهة كي تصب لعناتها على رؤوس أعدائهم وتؤيدهم في تمزيقهم شر ممزق ، ويؤكد ذلك ما يروى عن الشاعر الجاهلي من أنه كان إذا أراد هجاء أعدائه وأعداء قبيلته لبس ثوباً خاصاً كثوب الإحرام وحلق رأسه داهناً أحد جانبيها ومرسلاً من شعره ذؤابتين واعتكف أياماً ، حتى ينتهي من نظم هجائه في هذا الجو من النسك والتبتل ، وكأنه يؤدي بعض شعائر حجهم لآلهتهم ، حتى يسقط هجاؤه على أعدائه لعنات تؤيدها الآلهة . وفي ذلك كله مايدل بوضوح على أن الشعر الجاهلي نشأ وثيق الصلة بالمجتمع وعباداته وشعائره وتراتيله ، و هي صلة ظلت تزداد مع الأيام توثقاً حتى غدا هذا الشعر مرآة صافية نقية للمجتمع الجاهلي بحياته البدوية الرعوية و كل مانشأ فيها من علاقات في السلم والحرب وفي الحب وغير الحب.

وفي الشعر الجاهلي ظاهرة لعلها في حاجة إلى تفسير اجتماعي ، ونقصد ما يشيع فيه من جهل بالناظمين لبعض قصائده ومقطوعاته أحياناً ومن شك في الناظمين الحقيقيين أحياناً أخرى ، وتفسير ذلك اجتماعياً بسيط ، فقد كانت المقطوعات والقصائد في طفولة الأمم تأخذ صبغة اجتماعية ، ولانقصد تمثيلها للمجتمع ، وإنما نقصد أن الجماعة كانت تشارك في نظمها ، فلم ينظمها شاعر معين وإنما نظمها شعراء كثيرون تعاونوا في نظمها ، وربما انتسبوا إلى أجيال متلاحقة ، ومازالوا يتداولونها حتى تناولها شاعر ماهر ، فأعطاها اللمسات النهائية أو قل أعطاها الشكل الأخير ، ومن هنا كانت تنسب لهذا الشاعر أو لذاك ظناً من الرواة أن شاعراً بعينه هو الذي سواها في صيغتها التامة. وقد لايعرف الشاعر وكأنما تظل لها صبغتها الجماعية العامة ، فهي عمل جماعي من صنع كثيرين ، شأنها في ذلك شأن الأساطير التي لا تنسب إلى شخص معين في المجتمع ، إنما تنسب إلى المجتمع كله الذي ظل ينقح فيها ويعدل ويسوي حتى أخذت شكلها النهائي.

وقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر ومايحدث من تأثير في الجماهير ، ومعروف أن أولهما كان يعتنق نظرية المثل ، وهي تنتهي عنده إلى أن الشعر يقلد حقائق الواقع ، وهذه بدورها لا تستقل بنفسها ، وإنما تحاكي حقائق كلية في سماء الفكر المثالي المجرد ، وكأن الشعر يبتعد عن الحقيقة الكلية خطوتين أو ثلاثاً. واتخذ من هذه النظرية قبساً هاجم على ضوئه الشعر فيما رسمه بجمهوريته للمدينة الفاضلة إذ رأى الشعر يبتعد عن الحقائق الكلية ، وأهم من ذلك أنه رأى فيه خطراً أي خطر على مجتمع المدينة الفاضلة إذ لا يحتكم إلى العقل وإنما يحتكم إلى العواطف يغذيها وينميها إلى أقصى حد ، مما يجعله خطراً محققاً على المدينة المثالية ، لأنه يعرضها للمعيشة العاطفية وألا تصدر في تصرفاتها عن العقل. وخذ مثلاً بطل المأساة

فإن الشاعر يبالغ في وصف أحزانه ، حتى ليبكي ويتألم تألماً مراً ، ويشاركه من يتفرج عليه في عواطفه ويبكي معه كالمرأة ، وكان ينبغي أن يتحلى البطل بأخلاق الرجولة من الصبر والشجاعة واحتمال المكروه ، حتى يقتدي به النظارة. وتمتلىء المأساة بنزعات الشر والحقد وبالآلام والشهوات والمشاعر النزقة ، وبدلاً من أن نضبطها ونكبتها نطلقها ونترك لها العنان بنفس الشاكلة التي يصور فيها الشعراء الآلهة والأبطال. وكل ذلك من شأنه أن يهدد المدينة الفاضلة بالخراب والبوار إذا تسلط عليها الشعراء و أقصي عنها الأخيار و أصحاب العقول الحصيفة الراجحة.

وأفرد أرسطو للشعر كتاباً درس فيه المأساة دراسة تفصيلية ، وقد بدأه بنظرية أستاذه أفلاطون القائلة بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، ووقف بهذه المحاكاة عندها ، ولم يجعلها محاكية لحقائق كلية أو مثل عليا مجردة ، إذ لم يكن عقله رياضياً ، فلم يكن يؤمن بمثل هذه الحقائق الخيالية ، وكأنما كان عقله كعقل الطبيعيين الذين لا يؤمنون إلا بالواقع المحسوس غير مفضين إلى أبحاث نظرية مجردة ، بل لعله هو إمام الطبيعيين. ومن أجل ذلك رفض نظرية المثل الأفلاطونية في الشعر وغير الشعر ، وحاول أن يتوسع بمفهوم المحاكاة التي ذكرها أفلاطون ، فقال إن الشعر لا يحاكي الطبيعة محاكاة مطابقة للواقع ، هو يحاكيها ولكن محاكاة الرقص والموسيقى لها ، وبعبارة أخرى هو لا يحاكيها محاكاة آلية إذ يحرف فيها ويعدل على نحو ما تعدل وتحرف حركات الراقصين ونغمات الموسيقيين لها ولواقعها المادي المحسوس ، ولنرجع إلى المأساة فهي تصور شخصيات الطبقة النبيلة خيراً مما هم على حين تصور الملهاة شخصيات الطبقات الشعبية أسوأ مما هم، وهو تصوير يقوم في العملين على ما يحتمل وقوعه وفقاً للطبيعة الإنسانية لا وفقاً للواقع الخارجي ، ومن هنا كان الشاعر يبتدع مأساته أو ملهاته مهما استمد عناصرهما من العالم الحقيقي ،

وكان الشعر أكثر فلسفة و إبداعاً من التاريخ لأن التاريخ يصور ما حدث والشاعر يصور مايحتمل حدوثه، ونفس الشخصيات التاريخية يعرض الشعر أفعالها وأقوالها في نطاق مايحتمل حدوثه لا في نطاق ما حدث تاريخياً ، وبعبارة أخرى في نطاق حقائق التاريخ الكلية العامة ، أما المؤرخ فيتقيد بحقائقه الواقعية الخاصة. والشعر بذلك _ في رأي أرسطو_ لا يحاكي الواقع بل إنه يعيد بناءه على أساس من الاحتمال.وينقض أيضاً نقضاً ماذهب إليه أستاذه من أن الشعر يفسد المواطن الصالح بتغذيته لمشاعره وتنمية عاطفتي الشفقة والخوف فيه ، حتى ليصبح أسيراً لانفعالات تفسده وتدفعه عن أن يكون مواطناً مثالياً في المدينة الفاضلة ، فقد رد بقوة هذه التهمة ، مستخدماً لذلك كلمة "التطهير "katharsis واختلف الباحثون في أصل معناها اليوناني ، قيل إنها كانت تؤدي عندهم معنى طبياً هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء. ومهما يكن أصلها فقد أراد بها أرسطو في بحثه للمأساة الشعرية أنها تخلص عاطفتي الشفقة والخوف عند الإنسان من تضخمهما وتشيع في النظارة غير قليل من الراحة والرضا ، فالشعر لا يجعل الناس عاطفيين ولا يشيع فيهم انهياراً في الأخلاق أو أخلاقاً شائنة ، بل على العكس ينقي عواطفهم ويخلصها من أدرانها ومن كل خور وضعف.

وبوحي من فكرة أرسطو في التطهير مضى هوراس يزعم أن الشعر يثقف الناس ويمتعهم. وظلت فكرتا الثقافة والإمتاع عالقتين بأذهان النقاد في عصر النهضة وأوائل العصر الحديث. حتى إذا كنا في القرن التاسع عشر وجدنا النقاد ومؤرخي الأدب الفرنسيين يبحثون مباحث واسعة في صلة الأدب بالمجتمع وعلاقته بكل مايجري فيه من أعمال جمعية وشعبية. وأخذت تنمو في أثناء ذلك الدراسات الاجتماعية وينمو معها درس العلاقات في المجتمع وما ينعكس فيها من طبقات ومن حرف وصناعات وطرق إنتاج وظواهر سلوكية

واجتماعية. وكل ذلك أخذ طريقه إلى دراسة الأدب ، فأخذت تدرس فيه المادة الاجتماعية التي يعبر عنها وما يتصل بها من عناصر المجتمع وما يكون قد نشأ بين تلك العناصر من صراع ، وكذلك علل الصراع وبواعثه العميقة المتشابكة وخاصة من حيث الإنتاج ومشاكله . ويتغلغل نفر فيما وراء الحياة المعاصرة محاولين استكشاف الموروث العتيق في الشعب ، وهم الذين يعنون بدراسة الفولكلور الأدبي حتى يتبينوا جذوره الاجتماعية الراسخة.

وعلى هذا النحو أخذ الأدب يدرس اجتماعياً من وجهات متعددة ، ووجد الدارسون مادة خصبة في العصور وتطورها حضارياً أو صناعياً ، فعصر مثل عصر الآلة الصناعية يخالف مجتمعه بدون شك المجتمعات التي سبقته ، بسبب ماحدث من تغير في حياة العامل وأسرته ومعيشته في بيئات مكتظة بالسكان . وكلما تقدمت الحياة الإنسانية في العصر الحديث أخذت الطبقة العليا في المجتمع تذوب في الطبقتين الوسطى والدنيا ، ولذلك أثره العميق في معيشة الأديب ، فليس من يفرض عليه العناء والشقاء كمن يتخلص منهما ، وليس من يجوع ويعرى كمن يكتسى ويروى. ومن المؤكد أن الظروف المادية والاقتصادية للأدباء أخذت في التحسن مع انتشار الاشتراكية وتكافؤ الفرص ومع ما طرأ على التعليم والتربية والثقافة من ظروف جديدة . ولابد أن نلاحظ الفروق البعيدة بين مجتمع في قرية من قرى الريف وبين مجتمع في منطقة من مناطق المصانع . فلكل ظروفه وملابساته التي تؤثر فيمن يعيش فيه أديباً وغير أديب .

وينبغي أن نلاحظ أن من يدرسون الأدب دراسة اجتماعية لا يريدون أن يتبينوا فيه انعكاسات المجتمع فحسب ، فتلك مسألة بديهية ، إنما يريدون أن يتبينوا ما في بيئة الأديب من ظواهر اجتماعية ومدى تأثيرها في أدبه محاولين النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التي ينتمي إليها وماعاش فيه من

أوضاع اقتصادية ومدى استجابته لموقف طبقته وصدوره عنها في آثاره. وقد أدى ظهور النظريات السياسية الحديثة في القرن الحاضر إلى ظهور مقياس اجتماعي جديد هو مقياس الالتزام في الأدب ، فالأديب لا يطلب في أدبه أن يعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب ، بل يطلب منه أن يشارك في تكييف مجتمعه ، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل مايجري فيه من مشاكل وقضايا ومعارك ، وبحيث يذود عنه حين يطلب الذياد ، فينبري للدفاع عنه بقلمه وكل مايستطيع من مقالة أو قصيدة أو قصة أو مسرحية. وبذلك لا يكون كائناً طفيلياً في المجتمع ولا هارباً من معاركه ولا آبقاً شاذاً أو منطوياً على نفسه ، بل مشاركاً في حياته وآلامه وآماله متضامناً مع أفراده ، يعيش ما يعيشون من الصراع ويلتزم مايلتزمون من المسؤوليات . أما من يتغنون تجاربهم الشخصية البحتة غير مفكرين في مجتمعاتهم كأنهم يعيشون في غرف منعزلة عنها فإن أدبهم حرى بالإهمال ، ومثلهم من ينسحبون من الحاضر مستمدين في أدبهم من الماضي ومن التاريخ والأساطير ، وواجب الأديب حقاً أن يعيش المشاكل التي تقلق عصره صادراً في آثاره عن الطبقة التي ينتمي إليها ونفسيتها وكل مايجري فيها من تناقضات وصراعات.

وبهذا المقياس الملتزم لا يعد الأثر الأدبي جيداً إلا إذا عبر بوضوح عن موقف صاحبه من قضايا عصره وأمته وإلا إذا أحس مشاعر مجتمعه وأصبح فاعلاً فيه مؤثراً ، فإن لم ينهض بذلك ولم يحتمل تبعاته فإنه يعد متخلفاً عن مسايرة الحركة الصاعدة في أمته ، بل قد يصبح معوقاً وأداة سيئة من أدوات السلبية وخاصة في الفترات التي تتحول فيها الأمة من عالم الإقطاع والرأسمالية إلى عالم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، إذ يصبح واجب كل أديب حينئذ أن ينهض بدوره الفعال في تطوير أمته ودفعها بقوة إلى طور أرقى من طورها الذي كانت تعيشه والذي كانت تئن فيه مما تحمل من أثقال الظلم

والبؤس والشقاء ، حين كانت تتمتع طائفة قليلة بأدوات الترف والنعيم تهيئها لها كثرة الشعب وجماهيره ، التي كانت تكدح وتتصبب عرقاً لتستمتع هذه الطائفة على حسابها دون أن تؤدي أي عمل ، فحياتها فراغ مطلق إلا من الترف ووسائله، والشعب يشقى ويجوع و يظمأ ويمرض . وقد نفض عنه أخيراً كل هذه الأثقال والأوزار ، وهو يعمل على النهوض بحياته على أساس من العدالة ، غير أنه لا يزال يخوض إلى ذلك معارك ، وواجب الأديب أن يخوضها معه، ويحتمل كل مايحتمل من تبعات ، وهل هو إلا فرد منه يشعر بما يشعر ويحس بما يحس ، وما إنتاجه في واقعه إلا تعبير عن هذه المشاركة المتصلة للشعب في جميع أمانيه وآلامه ، وإن هو نكل عنه أو لم يستجب له في أي أثر من آثاره كان عضواً أشلّ لا نفع فيه ولا غناء.

ويخاصم بعض النقاد أصحاب هذا المقياس الاجتماعي ذاهبين إلى أن الأدب يمثل دائماً المجتمع الذي يصدر عنه ، ويقولون إن ذلك يتضح في تاريخ الأدب العربي . فهو في العصر الجاهلي يمثل جماعته البدوية وفي العصر العباسي يمثل المجتمع المتحضر بكل ماكان فيه من مجون وإثم وزندقة وزهد وشظف وتعاسة وبؤس .ويقولون أيضاً إنه ينبغي أن تكفل للأديب حريته وألا يطالب بموقف معين من الحياة مما قد يتعارض مع مشاعره وتجاربه الحقيقية التي ينبغي أن يصدر عنها في أدبه . ومن الخطأ أن يخلط بين حرية الشاعر وتعبيره عن مجتمعه ومواقفه ، لأن هذا التعبير قد تتطلبه حريته نفسها ، وأيضاً من الخطأ أن يخلط بين صدور الشاعر عن مجتمعه وبين التزامه ، إذ لا يختلف اثنان في أن الأدب يصور حياة شعوبه ، وليس هذا موضع اختلاف أو جدل ، إنما الذي يختلف فيه النقاد هو أن يكون الأديب ملتزماً بقضايا معينة في مجتمعه ، يحارب من أجلها ويصارع ، كقضية البؤس والظلم وإنما يصارعهما

شاعراً في أعماقه بأن جوع مواطن شيء خطير يتهدد كيان مجتمعه حتى ليكاد ينقض من أساسه انقضاضاً.

ويبالغ الخصوم مقياس الالتزام ، فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يلهمه مجتمعه ولا تضيقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدب ولا تغلقوها من دونه ، فالأدب ليس طعاماً ولا شراباً ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخّر من أجلها وفي سبيلها ، وإنما هو غاية يتغذى به العقل والروح ، وطالما غذى الناس وأمتعهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة ، وماتزال آثاره القديمة تغذينا ، وتمتعنا مع خلوها من التوجيه السياسي والاجتماعي . وهو كلام قد يبدو مقبولاً ، غير أنه لا يصدق على حياة الأمم المتطورة في عصرنا حين تهدم نظاماً بالياً وتقيم مكانه نظاماً جديداً ، إذ تكون في حاجة إلى تجنيد كل عناصر الشعب وأدبائه ليتضامنوا معاً في التبعات والمسؤوليات . على أن القول بأن الأدب القديم يخلو من التوجيه ومن الالتزام في حاجة ماسة إلى شيء من التصحيح ، وكلنا نعرف أنه كانت تتقابل في عصر بني أمية أحزاب متنافرة هي أحزاب الزبيرين والشيعة والخوارج ، وكان لكل حزب نظريته السياسية الخاصة التي يدافع عنها بالسيف تارة وبالشعر والخطب تارة ثانية ، وكانت نظرية الحزب الزبيري أن تكون الخلافة في قريش روحاً وواقعاً عملياً فتكون حاضرتها في الحجاز وتعتمد في ولاتها على قريش والحجازيين لا على قبائل الشام اليمنية كما يصنع الأمويون ، وكان عبيد الله بن قيس الرقيات لسان هذا الحزب ، ونظريته تتجاوب أصداؤها في أشعاره ، وهو بذلك ملتزم ، يلتزم التعبير عن آراء حزب ويلوح بها في وجوه خصومه على نحو ما تلوح جيوش ابن الزبير في وجوههم بالسيوف والرماح . وكان الشيعة يرون أن تكون الخلافة في بني هاشم ، حتى يملؤوا الأرض عدلاً بعد أن ملأها الأمويون جوراً وظلماً ، ونجد لهذا الحزب شعراء كثيرين

يعتنقون مبادئه ، ويذودون عنه بالسيف وبالشعر ، وهم بذلك شعراء ملتزمون يطالبون بالعدل الذي لا تطيب الحياة إلا به ولا تستقيم بدونه ، وكثيرون منهم قتلوا دون تحقيقه أو عذبوا عذاباً شديداً . أما الخوارج فكانوا ينكرون أن تكون الخلافة مقصورة على قريش أو غيرها من القبائل ويرون أن تكون شورى بين المسلمين من العرب والموالي ينهض بها أكثرهم كفاءة لها ولو كان أعجمياً . حتى تتحقق المساواة والعدالة بين أفراد الأمة ، وقد تحولوا ثواراً وتحول معهم شعراؤهم . فسيوفهم لا تفارقهم في غدوهم ورواحهم ، إذ باعوا أنفسهم لعقيدتهم فهم يعيشون للجهاد ، وهم يطلبون الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، وشعرهم يقطر حماسة ورفضاً للدنيا واستبطاء للموت واستعذاباً له ، كما يقطر بعقيدتهم ودفاعهم عنها حتى الذماء الأخير ، وهم بذلك ملتزمون أصدق مايكون الالتزام . وإذن فليس الالتزام جديداً في الأدب العربي . بل لعل عصورنا القديمة عرفت منه صوراً أدق من الصور الحديثة ، إذ كان الشاعر يناضل في سبيل عقيدته السياسية والمذهبية بسيفه وقلمه وشعره.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن بعض الباحثين في الأدب العربي أخذوا يتجهون إلى دراسته من الناحية الاجتماعية ، غير أنهم عنوا غالباً ببيان صور المجتمع كما يمثلها الأدب ، فهم يحاولون بيان الأخلاق والعادات والمذاهب الدينية والسياسية وأحوال المعيشة والأعياد . وقلما وقفوا عند طبقات المجتمع وما قد يكون بينها من صراع عنيف أو غير عنيف ، وهم أيضاً قلما تحدثوا عن مصادر الثروة وتوزيعها بين الطبقات ، غافلين عن أن الناس يعيشون دائماً في قبضة قوى اقتصادية تسيرهم وتحركهم وتطبعهم بطوابع خاصة . والمجتمع العربي الوسيط من أكثر المجتمعات طبقات متباينة ، فدائماً نجد فيه طبقة الحكام التي تكاد تستأثر بكل شيء هي ومن كانت تستعين به من الوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ، وكانت بجانبها طبقة وسطى من التجار والموظفين

الصغار والمغنين والشعراء ، ثم طبقة عامة من صغار التجار وأصحاب الحرف والفلاحين والرقيق . وقد يكون من أسباب النقص في دراسة هذه الطبقات ومن يمثلونها من الأدباء والشعراء أن الباحثين عادة لا يقرؤون سوى كتب التاريخ والأدب ، وهي لا تصورهم تصويراً دقيقاً ، وقد يكون خيراً منها كتب الخوارج وكتب الفقه وكتب الحسبة والأسواق ، ففي هذه الكتب معارف كثيرة عن حياة الناس ودخولهم وثرواتهم ، والمستوى الذي كانوا يعيشونه ، وحين تستقصى هذه الكتب تصبح كتابة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي للأدب العربي قريبة المنال.

مصادر المنهج الاجتماعي ومراجعه:

-مناهج البحث الأدبي، للدكتور يوسف خليف.

-الشخصية الروائية في ضوء المنهج الاجتماعي، لشرحبيل المحاسنة.

-المنهج الاجتماعي الأدبي في الرواية، (تطبيقاً على روايتي الطفولة لتالستوي، وبين القصرين لنجيب محفوظ)،

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج الجمالي

يطلق النقاد الغربيون على هذا المنهج مصطلحات مختلفة، فمنهم من يطلق عليه اسم «التجربة الجمالية»، ومنهم من يطلق عليه اسم « المنهج الشكلي»، ويفسره بأنه دراسة الأدب كونه بنية جمالية، وآخرون يختارون اسم «المنهج الجمالي»، وهو في اليونانية «Aesthetics»، ويستخدم النقاد العرب هذا المصطلح، ويطلقون عليه اسم (إستاتيكي)، ويرى د. محمد حسن عبد الله في كتابه «مقدمة في النقد الأدبي» أن «المنهج الجمالي يرتكز في أساسه على نظرية علم الجمال الذي هو أحد أقسام الفلسفة». ويضيف «وهو يستمد موضوعه من أن الناس واقعياً يحكمون على الأشياء سواء أكانت أشياء طبيعية أم من إبداع الفنان بأحكام وصفات جمالية». أي أنهم يستعملون عبارات ذات مدلول جمالي، ومن هنا لا يلتفت النقد الجمالي إلى الفكرة في العمل الفني أو الموضوع أو المضمون، وإنما يعنى بالشكل، فالإطار العام والبناء الداخلي والصور لها أهميتها لدى الناقد الجمالي.

واستخدم مصطلح الجمال منذ بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي أواخر الستينيات نودي بمبدأ الفن من أجل الفن، وبرز فهم جديد للفن، وهو أن الفن يكون لمجرد الاستمتاع به لذاته، فقيمته تكمن في ذاته، لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع، فقام بالتركيز على الجانب الجمالي في العمل الفني الذي لا يقصد من ورائه قصد.

وقيل: إن الفرق بين الجمال في الحياة والجمال في الفن أن الجمال في الحياة ليس من صنع الإنسان، أمّا الجمال في الفن فهو من صنعه، ومن هنا انطلق أرسطو في نظريته القائلة بالمحاكاة، فكل شيء في الوجود هو محاكاة

لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه عين الفنان، أو يصوره له خياله.

ويرى (كانت) «أن الآثار الفنية هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته، ومع ذلك يشترط أن تبدو هذه الآثار تلقائية لا أثر للتخطيط أو الصنعة فيها، وأن العمل الفني يكون جميلاً بقدر ما يوهمنا بأنه تلقائي وعفوي».

ومن أبرز أهم أعلام المنهج الجمالي:

سبنسر، ألبير كامو، بودلير، جورج لوكاتش، وهيغل، ونيتشه.

المرتكزات التي يقوم عليها المنهج الجمالي:

أولاً:احترام الشكل وما يتطلبه من براعة ودقة وإتقان، والشكل مصطلح أساسي في عالم الفن، وهناك جوانب لها صلة وثيقة به، هي:

أ-الدقة:

وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح، وقد كان أفلاطون يقول: «إن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها».

فأوّل مؤهلات الفنان كيف يضع الشيء في مكانه.

ب-الجودة:

وهي- في الشعر مثلاً- القدرة على استخدام الألفاظ استخداماً حسناً ينسجم مع الأصول والقواعد، ويظهر أناقة الذوق ورهافة الإحساس.

وقد عرّف (كوليردج) الشعر بأنه «أجود الألفاظ في أجود نسق».

ج-مراعاة النظام:

ويقصد بذلك وضع الألفاظ والتراكيب وضعاً خاصاً يمتاز بصفات معيّنة ترضي الذوق وتريح الإحساس، ومن هذه الصفات: (الانسجام والتناسب).

يقول أفلاطون: « إن الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال».

ويقول أرسطو: « إن الجمال يتركب من نظام الأشياء الكثيرة».

ويرى أريك نيوتن «أن في أعماق الإنسان توقاً إلى شيء يسمى اللذة الجمالية، وتوقاً إلى النظام والانسجام والتوازن».

فالعمل الفني ككل هو الذي يحقق قيمة الجزء، وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول إن هناك ما يسمى بالألفاظ الشعرية، أو غير الشعرية، ونصرف النظر عن السياق.

د-الصورة الفنية:

إن الصورة الفنية شيء يجمع بين الخيال والقدرة الفنية، ولا بد لصانع الصورة الفنية من ذوق يمكنه من تنسيق الظلال والألوان، والصورة عنصر أساسي وأصيل من عناصر الشعر، وهي الحدّ الفاصل الذي يميّز بينه وبين العلم، وتقوم على المجاز والاستعارة وأصناف التشبيه والكناية، وللاستعارة قيمة كبيرة في تحديد قيمة الشاعرية.

«وليس صواباً أن الصورة هي إحدى دعائم الشعر، وإنما الصواب أن الصورة جوهر الشعر، وهي روحه وجسده».

هـ-الموسيقا:

وتشمل ضروب الوزن والإيقاع، وهي عنصر أساسي في الشعر بمقياس الجماليين والكلاسكيين على الأقل، فمن دون الموسيقا في الأداء لا يكون هناك فنّ جميل مهما كانت أهمية المعاني المتصلة به.

ثانيا: التزام الموضوعية:

ويقصد بها استبعاد العواطف الشخصية من عملية الحكم النقدي في التجربة الجمالية، وعلى هذا الأساس يفرّق بعضهم بين نوعين من الذوق، هما: الذوق بمعناه العام، وهو الذي يختلف بين الناس، والذوق بمعناه الخاص، وهو الذوق الجمالي الذي يحكم على الجمال المحض في العمل الفني، وهذا يعني أن النظرية الجمالية تعول على الذوق في تلمّس اللذة الفنية، وهو الذوق المبني على الأسس والمعايير، لا الذوق الشخصي الذي يقبل ويرفض بالاعتماد على المزاج الذي يختلف من شخص لآخر. يقول الناقد (تين Tain): «ليس للذوق الشخصي أي قيمة».

واتخذ المنهج الجمالي في كثير من آرائه اتجاه النقد الموضوعي، ويعدّ (أليوت) صاحبه في العصر الحديث.

ثالثا: إنكار قيمة المحتوى (المضمون):

حيث تنحصر قيمة الشعر في كيفية التعبير عن المضمون، وليس في المضمون نفسه، فهي ترى أن المهم هو الشاعر وكيفية تعبيره، وليس الموضوع في حدّ ذاته. يقول (كروتشيه) في هذا: «قد يبدو غريباً أو مثيراً للضحك أن نبحث عن الغاية من الفن، والحقيقة الجمالية شكل، ولا شيء غير الشكل، والمضمون في ذاته ليس مضموناً إلاّ في شكل فني».

وقد نفى هو نفسه ما يسمى بالموضوعات الشعرية، وقد رفض تقسيم الأعمال الأدبية إلى ضروب وأنواع.

والنظرية الجمالية تنكر القيمة التاريخية والاجتماعية والنفسية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي؛ لأنها لا تؤمن بأي جدوى من ورائه، فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، بل هو ينظر إلى الجمال فقط.

وقال أحد الفلاسفة: «يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء».

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج الجمالي في الأدب العربي

نظر النقاد العرب في عصرنا إلى المنهج الجمالي كمنهج غايته دراسة القيم الجمالية في العمل الأدبي لتقييمه وضعه في مكانه الصحيح بين الأعمال الأدبية الأخرى التي تمثّل التطور الفني لتأريخ الأدب، وهو لذلك يتقارب من مناهج النقد الأدبي، ومن هنا كان طبيعياً أن يكون الأساس الذي يقوم عليه أساساً نقدياً، وقد اتّجه هذا المنهج في دراسة الأدب العربي اتّجاهين أساسيين:

اتّجه من ناحية إلى دراسة الشخصيات الأدبية.

واتّجه من ناحية أخرى إلى دراسة الظواهر الأدبيّة، وهو منهج صالح لكلا الاتجاهين، حسب الدراسات التي نهضت على أساسه؛ لذلك كان من أشدّ المناهج الأدبية انتشاراً بين الباحثين في الأدب.

-يقوم الاتجاه الأول على أساس اختيار شخصية أدبية واتخاذها موضوعاً لدراسة مستقلة مفصّلة؛ لإظهار الدور الأدبي الذي قامت به في مجال تخصصها، وقياس مستواها الفني بالنسبة لسواها ممن يدورون معها في المجال نفسه. ومن الواضح أن محور الدراسة في هذا الاتجاه هو التراث الأدبي الذي خلّفته هذه الشخصية، وغني عن القول: إن هذا التراث هو المركز الرئيسي الذي يدرس لاستجلاء ملامحه والكشف عن أسراره الفنيّة وخصائصه المميزة له، وهذا التراث هو نتاج شخصية أدبية أبدعته بكل طاقته الفنية والعقلية حتى استوى على هذه الصورة التي هي موضوع البحث.

ومن هنا يجب الوقوف عند هذه الشخصية منتجة هذا التراث قبل أن تقف عند التراث نفسه من أجل دراستها وتتبع سير حياتها، والكشف عن مقوماتها الخلقية والاجتماعية والعقلية، وتبيّن ملامحها وسماتها المميزة لها والمؤثرة فيها.

غير أن هذه الشخصية بدورها هي نتاج بيئة وعصر تأثرت بهما وتفاعلت معهما.

ولا يمكن أن نفهم هذه الشخصية فهماً صحيحاً أو نضعها في موضعها الطبيعي في الحياة دون دراسة البيئة التي اتصلت بها والعصر الذي كانت فيه، ومن هنا كان لا بدّ من الوقوف عند البيئة والعصر لدراستهما قبل البدء بدراسة الشخصية نفسها.

ومعنى هذا أن هناك ثلاث دوائر متفاوتة الاتساع تدور فيها هذه الدراسة: دائرة البيئة والعصر، ثم دائرة الحياة، ثم دائرة العمل الفني.

والمنهج السليم يقتضي أن نبدأ بأشدها اتساعاً، وهي الدائرة الأولى التي تمثّل المسرح الذي تحرّكت عليه هذه الشخصية، وأدّت فوقه دورها التأريخي والفني مع غيرها من الشخصيات التي تتحرك معها على هذا المسرح، ثم نخرج إلى الدائرة الأقل اتساعاً: دائرة الحياة، حيث نقف فيها عند الشخصية موضوع الدراسة وحدها، ونصل في النهاية إلى الدائرة الأخيرة التي نقف فيها عند التراث الأدبي الذي خلّفته هذه الشخصية، أو عند أعماله الفنيّة.

لكننا أحياناً قد نستغني عن الدائرة الأولى، أو نجعلها تمهيداً للبحث عندما تكون جوانب الدراسة للبيئة والعصر قد سبق ودرست عند المتخصصين، وعلى هذا جلّ الدراسات الحديثة.

ونستطيع أن نرى أمثلة لهذا الاتجاه في دراسات الدكتور شوقي ضيف من نحو: (شوقي شاعر العصر الحديث، والبارودي رائد الشعر الحديث، ودراسات في الشعر المعاصر)، وكذلك في الدراسات التي أدارها الدكتور طه حسين حول كثير من شخصيات أدبنا العربي من صنو: (تجديد ذكرى أبي العلاء، ومع أبي العلاء في سجنه، وحافظ وشوقي)، وكذلك في دراسة الدكتور

يوسف خليف: (ذو الرّمة شاعر الحبّ والصحراء)، ففي هذه الدراسة وقف الدكتور خليف أمام شخصية هذا الشاعر الأموي في محاولة لإنصافه من عصره الذي لم يحسن تقديره، ولم ينزله منزلته الفنيّة التي هو حقيق بها، لا لشيء إلاّ لأنه اتّخذ لنفسه مذهباً في الشعر يختلف عن مذاهب فحول عصره التي فرضوها على المجتمع في عصرهم، ومن أجل تقييم الدور الفني الذي قام به ذو الرّمة في عصره اصطنع هذا المنهج الجمالي، ولكن في صورته الثنائية، فلم يقف عند دراسة العصر بعد أن أصبحت صورته العامة واضحة من خلال الدراسات الكثيرة التي وقفت عنده، بحيث يصبح الحديث عنها ضرباً من التكرار.

وعلى هذا الأساس انقسمت الدراسة إلى بابين: باب في دراسة الشاعر، وآخر في دراسة شعره. وفي كليهما اتكأت الدراسة اتكاء قويّاً على المجموعة الفنيّة التي خلّفها الشاعر التي كانت صورة دقيقة معبرّة عن حياته وفنّه.

أمّا الاتجاه الآخر الذي يقف عند الظواهر الأدبية فإنه يتحرّك في خطوتين.

في الخطوة الأولى نقف عند الأعمال الأدبية المختلفة التي تشكّل الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة؛ لمعرفة القيم الجمالية التي تشترك فيها، والخصائص الفنية التي تميّز بعضها من بعض.

ثم تأتي الخطوة الثانية، وهي تصنيف هذه الأعمال الأدبية في مجموعات تمثّل كل مجموعة منها مذهباً فنياً متميّزاً، أو مدرسة فنيّة مستقلة.

وهذا الاتجاه نستطيع أن نرى له مثالين في كتاب (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) وكتاب (الفن ومذاهبه في النثر العربي) للدكتور شوقي ضيف، وهما كتابان يحاولان تصنيف الأدباء (شعراء وكتاباً وخطباء) الذين عرفهم

الأدب العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث في ثلاث مجموعات كبرى تمثّل ثلاثة مذاهب فنيّة متميّزة هي التي تطوّر من خلالها هذا الأدب عبر تاريخه الطويل، وهي: مذهب الصنعة، ومذهب التصنيع، ومذهب التّصنّع.

وكل من يتتبع الكتابين يلحظ بجلاء أن الدكتور ضيف التزم بدقة هذا المنهج الجمالي، وأنه تحرّك في دراسته للأدب العربي في الخطوتين اللتين ذكرناهما، فوقف أولاً عند الأعمال الأدبية التي خلّفها أعلام هذا الأدب، ليظهر من خلالها ما تشترك فيه، وما تتميّز به من قيم جمالية وخصائص فنيّة. ثم مضى في الخطوة الثانية يصنّف هؤلاء الأعلام وفقاً لهذه المذاهب الفنيّة الثلاثة التي رآها تمثّل حركة أدبنا العربي في تطوره الفني، ولذلك اختفت من الكتابين الصورة المألوفة لتتبع حركة هذا الأدب وفقاً للمنهج التاريخي عبر عصوره المختلفة، فإذا بنا نرى البحتري يتقدّم مكانه التأريخي قبل أبي تمام لينضمّ إلى شعراء مذهب الصنعة، وإذا بأبي تمام نفسه يتأخر عنه ليوضع بين شعراء مذهب التصنيع.

نص من كتاب البحث الأدبي للدكتور شوقي ضيف

مع الفلسفة الجمالية:

تبحث الفلسفة الجمالية في إدراكنا للجمال، وفي مقاييسه وأحكامنا عليه، ولا يراد الجمال مطلقاً؛ إنما يراد الجمال في الفنون ومعرفة العلل التي تثير فينا الشعور به، عند هذا الفنان أو ذاك، وفي هذا الأثر الفني أو غيره من الآثار التي تبعث فينا الإعجاب. والجمال حقا موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها، سواء أ حوله الفنان إلى أعماله أم لم يحوله، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان، أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتي الذي يسكبه عليه من نفسه. والفرق بين النوعين من الجمال أن جمال الطبيعة جمال موضوعي، وهو لا يعد جمالا في رأي فلاسفة الجمال؛ إنما الذي يعد جمالا هو ما يضفيه الفنان على موضوعه، بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة، وقد تكون حقيقة من حقائق الطبيعة قبيحة أو غير جميلة، ولكنها تستحيل جميلة عند الفنان بما أسبغ عليها من ذاته.

على كل حال موضوع الفلسفة الجمالية الجمال الفني الذاتي الذي يتكون من شيئين: من الطبيعة، ومن الفنان، فهو الذي يعطيها معاني الجمال، وهو الذي ينشؤه فيها إنشاء. وفلاسفة الجمال وعلماؤه حين يبحثون فيه لا يبحثون بحثا جزئيا في مفرداته وآثاره، ولا في قيمتها من حيث الجودة والرداءة؛ إنما يبحثون في الفنون عامة بحوثاً كلية تتناول إبداعها وإدراكنا لها وتذوقنا لجمالها وأحكامنا عليه، أما البحث مثلا في الفنانين وبيئاتهم وعصورهم وظروفهم وخصائصهم فذلك كله من عمل من يؤرخون للفنون، لا من يبحثون في جمالها الكلي ومعاييره، وكذلك البحث في عمل فني: قصيدة أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية معيّنة، فمعايير جماله وجودته الفنية لا يدخل شيء منها

في مباحث الفلسفة الجمالية، لأنها إنما تبحث في القيم الفلسفية التي تفسر الجمال في الفنون جميعها لا في فن بعينه، فضلا عن عمل فني جزئي. وقد تعنى بالبحث في فن من الفنون حقا؛ ولكن كي تصل منه إلى أحكام كلية تطبق على جميع الفنون بلا استثناء.

وكان أول من استخدم مصطلح الفلسفة الجمالية أو (الإستطيقا) (بومْجارتن) الألماني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي ذلك ما يدل على أن مباحث هذه الفلسفة مباحث حديثة، وإن كانت قد سبقتها أفكار تمهيدية عند أفلاطون وأرسطو....وهو (أي أفلاطون) كان أول من تنبّه إلى فكرة الإلهام الفني التي يكثر الكلام عليها في النقد الغربي الحديث.. وكان يذهب إلى أن الشعر يحاكي حقائق الواقع، وهي تحاكي حقائق المثل المجردة، أو بعبارة أخرى هي صورة للجمال المطلق وعالمه المثالي، وبذلك يكون أول من تحدث عن الجمال الكلي بين الفلاسفة، مما تردد أصداؤه في الفلسفة الجمالية.

أما تلميذه أرسطو فلعله أول من تحدث عن اللذة التي نستقبلها في الفنون إذ قال إن الشعر في المأساة يطهر فينا العواطف الضارة: الشفقة والخوف، وكأنه يطلق الانفعالات التي كانت مكبوتة فينا من عقالها، وينفيها عنا، أو يخلصنا منها محدثا فينا نشوة ممتعة.

ونمضي إلى القرن الثالث الميلادي فنلتقي بالناقد الإغريقي المتأخر (لونجينوس) وما ذهب إليه من أن غاية الشعر جمالية، فهو لا يدفع إلى العواطف المذمومة، كما قال أفلاطون، ولا يطهر النفس منها كما قال أرسطو؛ إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية، بل غايته التأثير في القارئ والسامع تأثيرا جمالياً. وبذلك كان يعدّ بحق أول فيلسوف جمالي، وإن لم

يستخدم كلمة: الفلسفة الجمالية. فقد ترك ذلك لمن بعده من دارسي الأدب، وكأنما كان لابد من مرور خمسة عشر قرنا حتى تأخذ الكلمة ومباحثها مكانها من دراسة الأدب والفنون عامة على لسان (بومجارتن) في كتابه الذي وضعه باللغة اللاتينية، واتخذ مصطلح (الإستطيقا) عنواناً له، ومن حينئذ شاع هذا المصطلح ودار في مباحث الفلاسفة، وفي مقدمتهم (كانت وهيجل وشوبنهور).

أما (كانت) فقد ألح على القول بأنه ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التي تحدث من الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية، انسجام تتآلف فيه المعرفة والشعور والمخيلة. وعلى ضوء من هذا القول ذهب (اسبنسر) إلى أن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة عن طريق اللهو والمتاع به كمتاع اللاعبين. وتتأثر فلسفة الجمال عند (هيجل) بفلسفته المثالية، إذ ذهب إلى أن الجمال الفني يتألف من المادة المحسوسة والتصور العقلي المجرد. أما (شوبنهور) فكان يرى أن الفن تأمل صوفي تكاد تنمحي فيه الإرادة؛ بل إنه يتحرر منها تحررا تاما، بحيث ينسى فيه الفنان إرادته وفرديته، مستغرقاً في الوجود أو في المثال المطلق، وكأنه يستلهم في ذلك (أفلاطون) ورأيه في الإلهام، وفي تعبير الشاعر عن عالم المثال الكلي، وكان يرى أن العمارة أدنى الفنون منزلة، وأن النحت والرسم والشعر تنزل جميعاً في منزلة وسطى، وأرفع الفنون في رأيه وأعلاها مكانة الموسيقى التي تلتحم بالكون وأنغامه.

وظلت ألمانيا تقود مباحث الفلسفة الجمالية حتى إذا كنّا في القرن التاسع عشر أخذت تلك المباحث تنشط في إيطاليا وفرنسا وإنكلترا وأمريكا، فقد كثر البحث في الجمال الفني وحقائقه ومعاييره وعناصره، وظهرت بحوث كثيرة تتناول هذه الجوانب، وفيها نجد عرضاً واسعاً لكيان الجمال الفني، وهل يكون في المضمون والمادة، أو في الصورة والشكل، وذهب كثيرون إلى أن المضمون لا يعني الموضوع، فالموضوع يظل واحدا، وتتغير صورته من فنان

إلى آخر، ومن أجل ذلك قيل: إن المضمون ليس موضوع القصيدة، وإنما هو استجابة الفنان إلى موضوع معيّن، أو بعبارة أخرى إبداعه. وقيل: بل هو موقف الفنان من موضوعه ورؤيته البصيرة فيه للحياة والوجود بكل ما يؤدي من أفكار ومشاعر. وتقابله الصورة والشكل أو القالب الذي يصاغ فيه ، وبدون هذا القالب لا تكون قصيدة ولا أي عمل فني ، فبدون ألفاظ و أنغام لا يكون شعر ،وبدون ألوان لا يكون تصوير ، وبدن ألحان لا تكون موسيقى ، وبدون حركات معينة للجسم لا يكون رقص.

ويثير فلاسفة الجمال منذ القرن التاسع عشر ، بل من قديم، مباحث كثيرة في منبع الإحساس بالجمال وحقيقته وحقيقة اللذة المقترنة به وقيمه. ويذهب كثيرون إلى أن التأثير الجمالي في الفنون يرجع إلى استغراق الإنسان في الآثار الفنية استغراقاً يفقد في تضاعيفه شعوره بفرديته . فينسى نفسه ، وتذوب شخصيته فيما يبصره من لوحة أو يقرؤه من شعر أو يسمعه من موسيقى.

وذلك مصدر لذته ونشوته إزاء الجمال في الفنون. ويقول آخرون إن مصدر اللذة إشباع الجمال الفني لعواطفنا و إدراكنا العقلي ومخيلاتنا ، فهي لا تستمد من العواطف وحدها بل أيضاً من الخيال والعقل. وقد رد نيتشه الفيلسوف الألماني الإحساس بالجمال إلى نشوة حسية ترتبط بالغريزة الجنسية ، وكأنه كان إرهاصاً لفرويد وغيره من أصحاب التحليل النفسي للاشعور ومكبوتاته الجنسية المستكنة في دخائل الفنانين. ويدلل بعض فلاسفة الجمال على هذا الربط بين غريزة الجنس والإحساس بالجمال بما يتراءى لنا في الطيور وما يختص به قرين الطائرة من الريش الجميل حتى يستهويها بجمال منظره ، وبالمثل جمال الصوت عند البلابل إنما هو لغرض الاستهواء والإغراء بين الجنسين.

ويتحدث فلاسفة الجمال كثيراً عن القيم الجمالية وهل هي خارجية في الفنون الجميلة نفسها أو هي داخلية لا وجود لها في فن ولا في أثر فني ، إنما وجودها في ذهن المتقبل المتمتع بالفن ، أو هي شيء مشترك بين الفن ، أو الأثر الفني ومتلقيه. وردها إلى المتقبل للفن من شأنه أن يحدث فوضى في الحكم بالجمال على أثر فني أو على فنان ، لأن الحكم حينئذ يكون شخصياً ولا يمكن الرجوع فيه إلى أي معايير عامة ، وربما يكون أخف من ذلك إشراك المتلقي للفن والفنان . وربما كان أولى من هذا كله رد الإحساس بالجمال إلى الفنان و أثره الفني وما تمثّله من معايير الجمال من خلال الأعمال السابقة في التراث الفني ، وما استطاع أن يكفله من هذه المعايير لأعماله، مع تنميتها ومع تمثلها والتحرر منها في الوقت نفسه ، بحيث يجد شخصيته وما يبثه في آثاره من معاني الجمال المتجددة. وممن يذهبون إلى أن مرد هذه المعاني إلى الفن وآثاره ريتشاردز ، الذي يجعل مصدر المتاع بها _كما مر بنا_ اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة المتناقضة.

وتناقش فلاسفة الجمال طويلاً في الصلة بين الجمال الفني والمجتمع ، فمن قائل ليس الفن أعمالاً منعزلة عن المجتمع ، و إلا كان يحيا في فراغ ، وهل يمكن أن يوجد عمل فني بدون بيئة ينشأ فيها ومجتمع يتنفس فيه ، إنه لا يتم وجوده ولا يتحقق إلا في بيئة ومجتمع معينين ، وهو يصدر عنهما صدور الضوء عن الشمس أو صدور الزهرة عن شجرة في تربة معينة، تمكنها من كل مايسمها من حجم وشكل ولون ورائحة.

ونفس نشأة الفنون تؤكد ذلك، فقد نشأ الشعر كما قدمنا في أحضان التعاويذ والأدعية حتى تمكن الآلهة أصحابه من الانتفاع بالحياة كما يشتهون ، وبالمثل نشأ التصوير لغرض التأثير على الحيوان الذي يراد صيده. وفي ذلك مايشهد بأن الأصل في نشأة الفنون نفع الجماعة وسيطرتها على الطبيعة ،

وتحول الفنانون فيما بعد إلى محاولة سيطرتهم على الجماعة ومن أجل ذلك بثوا في الفنون القيم الجمالية ، بحيث اقترنتا واتحدتا ، وغدا لا يمكن التفريق بينهما ، إذ كونتا وحدة لا تنفصم عراها أبداً.

ونفر من فلاسفة الجمال يعارضون هذا الرأي ، ويقولون إن الفن لا يقصد به إلى شيء خارج عن غايته الحقيقية و هي الإحساس بالجمال ، وكل ماعدا ذلك يعد قيماً طارئة عليه أو قل نابية عنه ، ليست من عالمه ولا من عالم اللذة التي ينشدها الناس فيه. ويقولون أيضاً إن الناس يطلبون الفن لأنه يبعدهم عن واقعهم وعالمهم اليومي الذي يعيشون فيه ، فهم حين يذهبون إلى الاستماع إلى الموسيقى يريدون المتاع بها دون تفكير في مجتمعهم وقيمه الخاصة ، وبالمثل بقية الفنون و إن لم يتضح فيها ذلك تماماً لأنها خاصة في الأدب تحاكي أقوال الناس و أفعالهم ، وقد يصلها هذا الجانب بمجتمعاتهم ، ولكنه وصل اتفاقي. ويقولون أيضاً إن الفن يعمل على إبراز شخصيات أصحابه إزاء الجماعة التي يعايشونها ودعم كيانهم الفردي الذاتي.

وحتى مع التسليم بهذه الأفكار فإنها لا تنتهي كما يظن بفصل الفن وجماله عن الجماعة أو المجتمع ، ففيه يوجد الفردي ويوجد الجماعي ، وفي ما قد يمثل حياة المجتمع تماماً وفيه ما قد يحرف فيها ويبدل ، ولكن نفس هذا التبديل والتحريف إنما هو من وحي المجتمع . أما أن الناس يطلبون الفن للمتاع به وللاستغراق فيه فإن ذلك سيظل من خصائصه ، وهو لا يتعارض مع اتصاله بالمجتمع وتسربه فيه وفي كل ما يتصل به من إحساس بالجمال.

ومعروف أنه أثيرت في القرن الماضي إثارة واسعة مشكلة تتصل اتصالاً وثيقاً بهذا الموضوع ، وهي مشكلة الفن للفن ، فهل يطلب في الفن أن يمثل الفضيلة ، أو لا بأس من أن يمثل أحياناً الأخلاق المعوجة والمنحرفة.

ومر بنا أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته لأخلاقهم المزرية أو قل لما يبثون في المجتمع من أخلاق سيئة ، ومر بنا أيضاً رد أرسطو عليه بأن الشعراء يطهرون الناس وينقونهم من أدران هذه الأخلاق الذميمة. وظل الربط بين الشعر والأخلاق مسيطراً طوال العصور الوسطى حتى يخدم الشعر وغيره من الفنون تعاليم المسيحية ، وبقيت من ذلك ظلال وأصداء حتى القرن التاسع عشر ، إذ نشطت المباحث الجمالية وشاع معها قول بعض فلاسفة الجمال إن الفن لا غاية له وراء الغاية الجمالية . واحتدم الصراع بين القائلين بأن الفن للفن وخصومهم ، واتخذ شكل معارك عنيفة ، وخاصة بعد ظهور ديوان "أزهار الشر" لبودلير ، إذ تنادى كثير من الأخلاقيين بأن الفن للفن و أن الفن ينبغي أن يمثل الحياة بطهرها وإثمها وما فيها من فضيلة ورذيلة ، وينبغي ألا نحكم عليه بمقاييس أجنبية: أخلاقية أو غير أخلاقية إنما نحكم عليه بمقاييس الجمال الفني وقيمه التي تنفصل عن قيم الأخلاق انفصالاً تاماً. وفي ترديد مثل هذه الأقوال مبالغة شديدة ، لأن الأخلاق تعد حائطاً مهماً في المجتمع بحيث إذا انهارت انهار معها وانقض بنيانه انقضاضاً قد لا تقوم له قائمة بعده ، ولا شك في أن الأخلاق تحتاج غير قليل من الحرمان ، وهو يشفى المجتمع من أمراض كثيرة قد تستفحل، وقد تأتي عليه كأن لم يكن شيئاً مذكوراً.

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يتكاثر فلاسفة الجمال ، وفي مقدمتهم "بنديتو كروتشه 1952 _ 1866) "Bendetto Croce) الإيطالي ، ويعد من أعلامهم في القرن الحاضر لما امتاز به من عمق في مباحثه وطرافة في تفكيره ، ونعرض طائفة من آرائه ، فمن ذلك أنه كان يذهب إلى أن الجمال في الفن لا يعود إلى مضمونه ومحتواه ، وإنما يعود إلى تعبيره ، فالتعبير هو مصدر الجمال وينبوعه ، وليكن مضمون الأثر الفني ومحتواه ما يكون فإن المضمون لا يدخل في جماله ولا في مقاييسه وقيمه الجمالية ، ومن أجل ذلك

كان كل موضوع صالحاً لأن يكون مادة الفن وليس هناك موضوع فني شعري أو غير شعري يصلح للفن دون سواه ، فالمهم هو الأثر الفني الذي يكسب الموضوع والمحتويات في الطبيعة وغيرها الجمال الفني. وأكبر دليل على ذلك أن الفنان حين يتخذ شيئاً قبيحاً في الوجود موضوعاً لفنه ، مثل بائس تعس ممزق الثياب تزور من منظره العيون ، يصبح في لوحته أو قصيدته عملاً فنياً يخلب الأبصار ويستهوي القلوب والأذهان. وكروتشه بذلك يزعم أن الجمال والقبح ليسا ذاتيين في الطبيعة والإنسان ، وإنما هما مقيدان باللحظات النفسية للناس وللفنانين من حولهم ، وقد كرر أن غاية الفن الجمال وأنه لا غاية له وراءه مما قد يسمى أخلاقاً وغير أخلاق ، فغايته في ذاته . غاية يحملها تعبيره ، ويقول إن التعبير هو كل شيء ، ومن الخطأ أن نفصل بينه وبين المضمون ، فالفن إنما هو التعبير ولا يوجد فيه ما يلوكه النقاد من قضية المضمون والشكل أو بعبارة أخرى المعنى والأسلوب ، إذ لا يتحقق وجود للمعنى والمضمون بدون أسلوب وشكل ، وبعبارة أدق بدون تعبير.

وكروتشه يتسع بمعنى التعبير إذ يجعله مرادفاً لصورة الأثر الفني الكلية، وقد رتب على ذلك نتائج كثيرة ، في مقدمتها أن التعبير الفني ليس محاكاة للواقع ولا نقلاً مطابقاً له ، إنما هو خلق جديد ، خلق يبدعه الفنان مجسداً فيه أفكاره ومشاعره ، وينبغي ألا ينظر فيه إلى الجزء المفرد أو الأجزاء المفردة ، وإنما ينظر إلى البناء الكلي. ويتضح ذلك في الشعر ، ففي رأيه أنه ينبغي ألا توصف لفظة بجمال ولا قبح ، إذ المدار في القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه ، وهو في ذلك يلتقي بعبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها في ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون في موضع جميلة وفي موضع آخر قبيحة شديدة القبح . ويقول :"كروتشه" إن لفظة قد تكون قبيحة ولكن حين توضع في

طائفة من الألفاظ يغادرها قبحها ، وإذن فليس هناك لفظة توصف بجمال ولا بدمامة ، ويستدل على ذلك بأنه لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بذاتها لأمكن أي شخص أن يجمع منها طائفة ، ويسوى له قصيدة. وعادة يتعذر ذلك على غير الشاعر لما لديه من مهارة يضع بها الألفاظ في أماكنها الصحيحة من الكل أو من التعبير الفني الكامل. والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية ، إذ قيمتها الجمالية إنما هي في معرضها وسياقها ، أما هي في ذاتها فليس لها أي وزن في الجمال الفني من حيث هي كلم مفردة ، وهي مجردة أو عارية عرياً تاماً من كل جمال ذاتي إلا ما قد يضفى عليها من الصياغة الكلية. وجعله ذلك يتنبه إلى شيء مهم يقع فيه كثير من الناشئة ، وهو مايفقده نثر الشعر من الخصائص الجمالية لتعبيره ، وقد حمل على من ينثرونه حملة شعواء ، قائلاً إنه متى حول عن صورته التعبيرية الموسيقية سقطت خصائصه جملة ، ودخل عليها ضيم لا ضفاف له ، وأصبحنا بإزاء شيء آخر أو بعبارة أخرى بإزاء أداء آخر ، أداء مختلف كل الاختلاف ، ومن المؤكد أن المنثور المبتدأ أو الذي أنشيء ابتداء خير منه و أجمل و أوقع . ومعنى ذلك أن الشعر ينبغي ألا ينثر و ألا يتحول من نظمه الموسيقي إلى صورة منثورة ، إذ يسقط منه جماله وموضع الروعة فيه ، بل يسقط منه التعبير الكلي : محور خصائصه وحقائقه الجمالية.

وواضح أن كروتشه لا يتصور التعبير الفني في الشعر تاماً إلا بتمام أجزائه وصورته الكلية ، ومن هنا كان يرى أن أي حذف فيه أو تغيير بتعديل أو إضافة يتحول به إلى عمل جديد. إذ يتحرف بناؤه الكلي ، وكل تحريف في البناء ، مهما تكن الغاية منه إصلاحاً أو صقلاً وتنقيحاً ، من شأنه أن يتحول به إلى بنيان تعبيري جديد مغاير للبنيان الأصلي وصورة نظمه ووزنه وصياغته ودقائق أدائه. ومن هنا حرم على الشاعر بل على كل فنان أن يتناول أثره الفني بأي تعديل أو تغيير حذفاً أو إضافة ، إذ يصبح أثراً جديداً له تعبيره وبناؤه

الكلي وعتاده. وبالغ في ذلك مبالغة أدته إلى القول بأنه ما دام كل أثر فني يعد أثراً قائماً بنفسه فإنه لا تصح الموازنة بينه وبين أي أثر فني آخر قديم أو معاصر ، إذ لكل أثر تعبيره الكلي وخصائصه الجمالية التي يستقل بها . ولم يعتد بما يسميه النقاد قوانين فنية لأن فكرة القوانين تعني إخضاع الجمال الفني للتفكير العلمي ، وفي رأيه أن قوانينه _ إن كانت _ لا يصح أن يفرضها النقاد وإنما يكتشفونها فيه اكتشافاً ، وينبغي أن تظل لها سيولتها بحيث لا تتجمد ولا تتحجر ، بل تظل لها حيويتها وتظل قابلة للتحوير ، بحيث يتصرف بها الفنانون حسب مشيئاتهم و إراداتهم الفنية ، وهو تصرف كفل للفنان من قديم ، بدليل نمو الفنون ، كل فن في دائرته. ويرى كروتشه أن من أخطر الأشياء على الفنان أن يستظهر هذه القوانين ، إنه ينبغي حقاً أن يدرس قواعد فنه وأصوله دراسة عميقة ، غير أن هذه الدراسة ينبغي أن تسقط من شعوره إلى اللاشعور ، بحيث إذا أقبل على إحداث أثر فني من آثاره أحس بكامل حريته وإرادته فيبدع ، وكأنه يبدع على غير مثال.

وكروتشه بذلك كله يجسد الجمال الفني في التعبير و الأداء الكلي للصياغة ويعزله عزلاً تاماً عن المجتمع وكل مايتصل بالمجتمع وكأن الفن شيء والمجتمع شيء آخر ، ولا صلة بينهما أو بعبارة أدق ينبغي ألا تبحث هذه الصلة و ألا تدخل بأي حال في حساب أصحاب الفلسفة الجمالية ، وهو ما يعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال الفرنسيين في هذا القرن ، أمثال " شارل لالو "Charles Lalo و "إيتيان سوريو E.Souriau " . أما "لالو" فذهب إلى أن الفلسفة الجمالية ينبغي ألا تظل في الإطار الذاتي المعياري الذي صاغه لها "كانت" والذي أكد أن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعته ، إنما علاقته كلها بملكاتنا التي نعيشها من المعرفة والخيال تلك الملكات التي تجعلنا نسبغ عليه صفة الجمال ، ويقول "لالو" : لابد أن تدخل في هذا الإطار نسب موضوعية

في الأشياء الجميلة تجذب قلوبنا وهي نسب من شأنها أن تتسع بمجال البحث في الفلسفة الجمالية ، فلا تجعلها فلسفة ذاتية تقوم على القيم وحدها ، بل تخوض بها في مباحث وقواعد موضوعية تتصل بالحياة الاجتماعية. وينظر في جمال الفن ويقرنه إلى جمال الطبيعة ، ويقول إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا حين ينشىء فنان بينه وبينها صلة ، فتتراءى جميلة من خلال أعماله ، وهو مايجعلها تتعدد بتعدد المدارس الفنية ، لسبب بسيط وهو أن جمالها دائماً محايد ولا عبرة به إلا حين تتراءى في لوحة أو في قصيدة ، حينئذ يصبح لها قيمة جمالية فنية ، إذ لا تتراءى وحدها بل تتراءى هي والفنان الذي أحالها عملاً فنياً ، وهوعمل حور فيها وأضاف حتى أصبحت كأنها شيء آخر ، غير الصورة التي كنا نعرفها لها ، إذ خلع عليها الفنان جمالاً ذاتياً من مشاعره و أهوائه وعواطفه. و " لالو" بذلك يفصل بين الفن والطبيعة بحيث لا يصح أن نحكم عليه من خلالها أو خلال حقائقها و حقائق الوجود وما يتصل به من أخلاق و دين و إلحاد ، فللفن عالمه المستقل لا عن الواقع والطبيعة فحسب ، بل أيضاً عن شخصية صاحبه إذ قد لا يمثله ، وقد يكون على صورة و فنه على صورة أخرى مغايرة. ومع كل هذا الاستقلال الذي فرضه لالو على الفن نجده يصله وصلاً وثيقاً بالحياة ، وقد استعرض ما سبقه من أراء في هذه الصلة و رآها ماثلة في خمس وظائف ، هي وظيفة المتعة التي تجعله ضرباً من اللهو والتسلية على نحو ماكان يؤمن بذلك " إسبنسر" القائل بأن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة بطريقة تشبه طريقة اللعب ، ووظيفة ثانية هي تنقية العواطف والانفعالات من شوائبها على نحو ما آمن بذلك قديماً أرسطو موضحاً له بنظريته المشهورة السالفة عن التطهير ، ووظيفة ثالثة هي التكوين الفني الخالص الذي يفصل الفن عن كل ما عداه من أخلاق وغير أخلاق ، ووظيفة رابعة هي السمو بالحياة الواقعة إلى الكمال على نحو ما يلاحظ في الموسيقا من

الأنغام وفي الشعر من الإيقاعات و في الصور من الألوان ، ثم وظيفة خامسة هي تصوير الواقع تصويراً صادقاً . و يبدىء ويعيد في أن القيم الحقيقية للفن إنما هي قيم اجتماعية مستدلاً بتاريخ الفنون وتطابقها مع أطوار المجتمع ، إذ تختلف دائماً باختلاف تلك الأطوار ، فليس فن المجتمع الاستعبادي أو الاستبدادي كفن المجتمع الجمهوري أو الديموقراطي ، ولا فن المجتمع الرأسمالي كفن المجتمع الاشتراكي الذي تصبح الفنون فيه للجميع وتتحول شعبية خالصة . وفي رأيه أن تلك القيم الجمالية الاجتماعية تستمد من كل علاقات المجتمع وقوانينه وتقاليده و نظمه السياسية و غير السياسية ، فكل ذلك يضفي على القيم الجمالية صبغاتها الاجتماعية المختلفة . ويدلل "لالو" على رأيه بأنه لابد لأي فن من جمهور يتذوقه ، وهو جمهور يجثم في نفس الفنان ويصدر عنه في كل ماينتج من آثار محاولاً -ما وسعه- أن يرضيه و أن ينال استحسانه ، وهو استحسان لا يلفتنا فيه ما يناله الفنان عند جمهوره من جزاء مادي بقدر ما يلفتنا فيه ما يناله عنده من مجد وشهرة وخلود على مر الزمن. وكل ذلك يؤكد في وضوح لا يقبل أي شك أن جمال الآثار الفنية موصول بالجمهور ، ولمن ينهض الفنان بعمل فنه؟ إنه ينهض به من أجل جمهوره ، يريد أن يحس مايحس و أن يتأثر بما تأثر وأن يشاركه في تأثراته ومشاعره و إحساساته ، و إذن فلابد أن يخضع الجمال الفني عنده لكل مايضغط على جمهوره من قيم اجتماعية تسود فيه ، ولا بد أن تدخل في كيانه وكيان قيمه الجمالية الخالصة، و إلا انفصلت هذه القيم عن المجتمع وانفصل الفنان نفسه فلم يستجب له مجتمعه ولا جمهوره ، و أصبحت آثاره الفنية ناقصة مبتورة. ومعنى ذلك كله أن الناس لا يستجيبون للفنان مكرهين ، إنما يستجيبون له راضين ، وهو لا يرضيهم إلا إذا استجاب في فنه لقيمهم الاجتماعية ، فأصبحوا منفعلين وفاعلين مؤثرين ، ينفعلون بفنه ويؤثرون فيه ، وهو كذلك

ينفعل بمجتمعهم وواقعهم و يعيد إنشاءه لهم متأثراً به أشد التأثر ، تأثراً يفرض نفسه عليه وعلى كل مايتصل بفنه من قيم جمالية.

و إذا تركنا "لالو" إلى "سوريو" وجدناه يصل وصلاً وثيقاً بين الفن والصناعة أو بعبارة أخرى بين الإنتاج الفني والإنتاج الصناعي ، ملاحظاً دائماً الوظيفة الاجتماعية للفنون و أنها تلبية لحاجات المجتمع ، مثلها في ذلك مثل الصناعات بل هي صناعة بالمعنى الدقيق لكلمة صناعة ، وليس بصحيح مطلقاً أنها ضرب من اللهو أو التسلية أو أنها تعبير عن نشاط فائض عن حاجة الجماعة ، بل هي تعبير عن حاجة ملحة في المجتمع ، كالحاجة الملحة إلى الحرف والصناعات ، ومن أجل ذلك تعد جميعاً فنوناً . ويستبعد " سوريو" فكرة الجمال من تعريف الفنون الرفيعة حتى يرفع الحواجز القائمة بينها وبين الصناعات ، ويضع مكانها فكرة النفع حتى يستبين دور الفن في الحياة الاجتماعية . ويلاحظ أن الفنون والصناعات جميعاً يتمثل فيها عملان ، عمل فني وهو مايصور أصالة الفنان والصانع ، أما الفنان فحين ينشيء عملاً فنياً فريداً ، وأما الصانع فحين يضيف إلى صناعته أصالة فردية تحتاج منه ، أو قل يوفر لها ، لمسة إبداع . وبجانب هذا العمل الفني في الفن والصناعات عمل آلي ، وهو في الصناعات أوضح منه في الفنون لقيامها على التنفيذ الآلي غالباً، أما الفنون فلا يتضح فيها العمل الآلي إلا عند تكرار لوحة أو قطعة موسيقية. وإذن فالصناعات والفنون جميعاً تتشابهان في طبيعتهما ، وغاية مافي الأمر أن الصناعات أكثر قبولاً لفكرة الآلية ، بل كثيراً ماتصبح عملاً آلياً ميكانيكاً ، تنتجه الآلة في تكرار ورتابة . أما إذا ظلت الصناعة بعيداً عن الآلة كصناعة التطريز فإنها حينئذ تكون فناً، إذ تعتمد على اليد لا على الآلة و تحتاج إلى لمسات محكمة ، على نحو مانعرف عن السجاد الإيراني وصناعته الباهرة التي تختلف فيها سجادة من سجادة بالضبط كما تختلف لوحات الرسامين من لوحة

إلى لوحة. وواضح أن "سوريو" يريد من كل هذه المقارنات أن يخلص إلى أن الانتاج الفني كالإنتاج الصناعي يراد به سد حاجة الجماعة وهو ينفعل بها ويتقبل منها مايسري سرياناً قوياً في كيان قيمه الجمالية حتى ليمكن أن يقال إنها قيم اجتماعية.....

ولعل فيما صورنا من أراء فلاسفة الجمال ومباحثهم ما يدل على أنهم يخوضون غالباً في متاهات ميتافيزيقية ، إذ يبحثون في الفنون مباحث فلسفية نظرية عامة ، وهي بحوث تتناول طبيعة الإحساس بالجمال وطبيعة الإبداع الفني و مصدر الجمال في هذا الإبداع وحقيقته ومعاييره وقيمه وصلته بمنشئه وبالمجتمع والواقع وبالمثال المطلق ، إلى غير ذلك من بحوث تحلق في سماء بعيدة عن تحليل الآثار الأدبية ، إذ تشغل بمسائل الجمال الفني الكلية لتصل إلى تفسيره ومعرفة مقاييسه غير ملتفتة إلى أثر فني معين و تحليل القيم الجمالية فيه ، فذلك في رأي فلاسفة الجمال من عمل النقاد لا من عملهم الفلسفي الذي يعنى بالمشكلات العامة للجمال الفني ومعاييره.

مصادر المنهج الجمالي ومراجعه:

-مناهج البحث الأدبي، للدكتور يوسف خليف.

-الفن ومذاهبه في الشعر العربي، للدكتور شوقي ضيف.

- الفن ومذاهبه في النثر العربي، للدكتور شوقي ضيف.

-تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، للدكتور طه حسين.

-مع أبي العلاء في سجنه، للدكتور طه حسين.

-المنهج الجمالي عند الغرب، للدكتور هدى قزع (مقال في مجلة نوافذ ثقافية).

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج الوصفي

كانت بداية استخدام البحث في المنهج الوصفي في بداية القرن الثامن عشر، حيث قامت دراسات لوصف حالة السجون الإنكليزية ومقارنتها بالسجون الفرنسية والألمانية، ونشطت هذه الدراسات في القرن التاسع عشر، إذ ركّزت على الدراسات الاجتماعية، كإجراء (فريدريك لوبلاي) عام ١٨٨٢م لدراسات تصف الحالة الاقتصادية والاجتماعية للطبقة العاملة في فرنسا، مستخدماً أدوات بحث خاصة في ذلك الوقت، كالاستبيان والمقابلات؛ لكن التطور المهم للبحث الوصفي حدث في القرن العشرين بعد اكتشاف الحاسوب؛ لما له من قدرة وسرعة على تحليل العلاقات وتحديدها بين كميّة هائلة من البيانات والأرقام.

تبرز أهمية المنهج الوصفي في دراسة بعض الحالات الإنسانيّة، مثل دراسة سلوك بعض الأطفال اليتامى من خلال وصف الحالة النفسية لعيّنات منهم.

ويمكن استخدامه في دراسة الظواهر الفلكية والفيزيائية والكيميائية، ويمارس البحث الوصفي كثيراً في حياتنا اليومية، فتعداد السكان وجمع المعلومات عن أعداد الطلاب الغائبين أو أعداد الموظفين الذين يتغيّبون كلها موضوعات تمثّل بحوثاً وصفية في الحياة اليومية أو العملية.

ولا ينتهي البحث الوصفي بالحصول على هذه المعلومات؛ بل لا بدّ أن يتعدى ذلك للوصول إلى تفسيرات واستنتاجات وتعميمات.

ويعتمد هذا المنهج على دراسة الظاهرة كما هي في الواقع، ويعنى بوصفها وصفاً دقيقاً، ويعبّر عنها كيفياً وكميّاً، فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة، ويوضّح خصائصها، أمّا التعبير الكمي فيعطيها وصفاً دقيقاً يوضّح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها أو درجة ارتباطها مع الظواهر الأخرى.

أهداف المنهج الوصفي:

١-جمع معلومات وبيانات حقيقية ودقيقة ومفصّلة عن ظاهرة موجودة فعلاً في مجتمع معيّن.

٢-تحليل ما تمّ جمعه، وإجراء مقارنات وتقييم كل ذلك بطريقة موضوعية.

٣-التعرّف إلى العوامل المكوّنة والمؤثرة في الظاهرة.

الأسس التي يعوّل عليها المنهج الوصفي:

١-الاستعانة بمختلف طرق جمع البيانات (المقابلات الشخصيّة، الملاحظة المباشرة، استمارات الاستبيان، تحليل الوثائق والمستندات وغيرها).

٢-تعوّل الدراسات الوصفية على اختيار عيّنات ممثلة لمجتمع الدراسة، سواء أكانت عشوائية أم غير عشوائية اختياراً مناسباً، وهذا الاختيار يكون توفيراً للجهد والتكاليف، فهناك حالات وأبحاث يكون فيها حجم المجتمع ضخماً، بحيث لا يمكن تناوله، ولذلك لا بّد من الاعتماد على عيّنات منه.

٣-اعتماد التجريد حتى يمكن تمييز خصائص الظاهرة مدار البحث وصفاتها، علماً أن التجريد هو عملية عزل وانتقاء مظاهر معيّنة من كل عيّنة، مثل دراسة القلق عند الناس.

٤-تصنيف الوقائع أو الظواهر محل الدراسة على أساس معيار مميّز، حتى يمكن التعميم، فبه نصل بما استقرأناه إلى ما لم نستقرأه، وقد يكون التعميم شاملاً فيسبق بكلمة (كلّ أو جميع أو لا أحد)، وقد يكون جزئياً فيسبق بكلمة (بعض).

خطوات المنهج الوصفي:

١-الشعور بالمشكلة وجمع المعلومات التي تساعد على تحديدها.

٢-تحديد المشكلة بصياغتها على شكل سؤال محدّد أو غير ما من سؤال.

٣-وضع فروض كحلول للمشكلة.

٤-وضع الإطار النظري الذي سيمضي عليه الباحث في دراسته.

٥-اختيار العيّنة التي ستجرى عليها الدراسة مع توضيح حجمها، وأسلوب اختيارها.

٦-اختيار أدوات البحث (مقابلة، اختبار، ملاحظة)، ثم القيام بتنظيم هذه الأدوات وحساب صدقها وثباتها.

٧-جمع المعلومات على نحو دقيق ومنظّم.

٨-الوصول إلى النتائج وتنظيمها وتصنيفها.

٩-تحليل النتائج وتفسيرها واستخلاص التعميمات والاستنتاجات.

مميزات المنهج الوصفي:

١-يعدّ الأسلوب الأكثر شيوعاً في العلوم الإنسانيّة.

٢-يقدّم المعلومات والحقائق عن أمر واقع.

٣-يوضّح العلاقة بين الظواهر المختلفة.

٤-يقدّم تفسيراً للظواهر ويظهر العوامل المؤثرة فيها.

٥-يساعد على التنبؤ بمستقبل الظاهرة نفسها.

عيوب المنهج الوصفي:

١-الاعتماد على معلومات خاطئة.

٢-تحيّز الباحث في جمع المعلومات من مصادر معيّنة حول الظاهرة الأمر الذي يؤدي إلى الحصول على بيانات غير دقيقة، لا يمكن أن تؤدي إلى نتائج موضوعية يمكن تعميمها على مجتمع الدراسة.

٣-قدرة الدراسات الوصفية على التنبؤ تبقى محدودة، وذلك لصعوبة الظاهرة الاجتماعية، وسرعة تغيّرها، وتعرّضها لعوامل متعددة تؤثر فيها.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الانتقادات لا تقلل من أهمية المنهج الوصفي فهو مستخدم في المجالات والظواهر جميعها، وقد قيل: إن عملية الوصف هي الخطوة الأولى للوصول إلى العلم.

ومن كل ما سلف نلاحظ أن هذا المنهج له أهمية كبرى في الدراسات النفسية والاجتماعية على الرغم من وجود نقص وعيوب في التعويل عليه في البحث والدرس.

وتعنى البحوث الوصفية بصفة عامة بدراسة الوضع الراهن، أو الظروف السائدة التي تختص بمجموعة من الناس أو الأشياء أو الأحداث، وذلك دون إحداث تغيير من جهة الباحث لأي من متغيرات الدراسة، ومن ثَمّ فإن الوصول إلى الإجابة عن أي تساؤل عن طريق هذا الضرب من البحوث لا يكون عن طريق إحداث تجريب في متغيّرات الدراسة؛ بل يتم عن طريق تجميع الشواهد من الظروف السائدة فعلاً.

وقد يتضمن العمل في هذا المنهج عمليات قياس وتصنيف وتحليل واستقراء ومعالجات إحصائية.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المنهج الوصفي والدراسات اللغوية

المنهج الوصفي هو المنهج السائد في الدراسات اللغوية في أوربة وأمريكا، وهو منهج يحاول أن يخلّص العلوم اللغوية من الوجهة التاريخية من جهة، ومن الوجهة المعيارية من جهة أخرى، ويعنى هذا المنهج بوصف النصوص اللغوية وصفاً واقعياً دون تدخل من الباحث بفرض اجتهادات من ذاته، أو فرض قوالب معيارية موضوعة سلفاً.

والمنهج الوصفي لا يتوقف ليسأل: هل يجوز أن يقال: كذا، أو لا يقال؟. بل يعنى بالموجود فعلاً.

ويعدّ (فرديناند دي سوسيور) المؤسس الحقيقي للمنهج الوصفي بعد جهوده في تحويل البحث اللغوي من المناهج السابقة عليه، وخصوصاً المنهج التاريخي الذي كان يدرس المادة اللغوية في أوقات متعاقبة؛ ليدل على أصلها وصورها المتعددة حتى وصلت إلى ما هي عليه، وهو أمر قد يكون ضرورياً للبحث التاريخي؛ لكنه لا يغني عن دراسة الظواهر اللغوية في زمن معيّن، أي تحديد الزمن الذي وقعت فيه تلك الدراسة للتعرّف على خصائص الظاهرة اللغوية الحاضرة.

والمنهج الوصفي يؤثر الدراسة التزامنية؛ لأنه يدرس اللغة في حالة استقرار في وقت معيّن، لأنها أشبه بدراسة مقطع أفقي كامل من جزء من النبات، حيث يطلعنا على خواص النبات جميعها في هذا المقطع، إذ يشمل مجموعة الخلايا والألياف، فالدراسة هنا دراسة عامة شاملة، لا تترك جزئية إلاّ أحاطت بها، وكذلك الدراسة الوصفية للغة فإنها دراسة شاملة دقيقة لمرحلة واحدة من مراحل اللغة. أمّا الدراسة التاريخية للغة فهي دراسة جزئية لأطوار بعض الخواص دون بعضها الآخر، وبذلك يبقى هذا الضرب من الدرس عاجزاً

عن توضيح بعض الظواهر تماماً، ولذلك ترك (سوسيور) المنهج التاريخي إلى المنهج الوصفي؛ لأنه الأساس الصحيح لبحث اللغة على أساس علمي، وجعل علم اللغة علماً مستقلاً بذاته؛ لأن الدراسة الحقيقية لعلم اللغة هي دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

والمنهج الوصفي برأيه أكثر موضوعية في دراسة اللغة، حيث قال: « أفضل منهج لدراسة اللغة هو أن تحاول وصفها كما هي في وقت معيّن، ومن هذا الوصف نصل إلى القواعد والقوانين التي تحكم اللغة، وتُعرف بنيتها الداخلية والخارجية».

ويمكن أن نقول في تعريف المنهج الوصفي في الدراسات اللغوية: هو بحث ظاهرة لغوية معيّنة في زمن محدد، وذلك بملاحظة تلك الظاهرة بوصفها، والحديث عن جوانبها، وكشف خصائصها، من مثل:

البحث في نطق الأصوات الحلقية في منطقة ما، دلالة بعض الألفاظ في العصر الجاهلي، دراسة بعض الظواهر اللهجية في اللغة العربيّة (كالكشكشة والعنعنة..)، فهذه وما ماثلها تعدّ بحوثاً وصفية، وكثير من البحوث اللغوية تمضي على هذا المنهج، وكذلك أكثر البحوث الحديثة، لذا يعدّ المنهج الوصفي أهم مناهج البحث في اللغة، وأكثرها استعمالاً.

ومن أهم الدراسات المنهجية العربية لعلم اللغة الوصفي:

كتب الدكتور تمام حسان، ومنها: مناهج البحث في اللغة، واللغة بين المعيارية والوصفية، واللغة العربية معناها ومبناها.

ففي كتابه (مناهج البحث في اللغة) يرسم طريقة للباحث في اتباع الآتي:

أولاً: الباحث في علوم اللغة كالباحث في تشريح الجسم الإنساني عليه أن يصف ما يراه، لا أن يصدر أحكاماً أو يرفض قواعد.

ثانياً: ليس من وظائف الباحث اللغوي أن ينصّ على ما يجوز لغوياً وما لايجوز.

ثالثاً: إن الباحث اللغوي يختار مرحلة بعينها من لغة بعينها ليصفها وصفاً استقرائياً، ويبيّن النواحي المشتركة بينها، ويسميها قواعد، ولكن هذه القواعد ليست معياراً.

هذه المبادئ التي راعاها الدكتور تمام حسّان وهو يرسم المنهج الوصفي الصحيح في دراسة فروع اللغة.

وكذلك دراسات الدكتور إبراهيم أنيس، وهي دراسات وصفية في الأصوات واللهجات والدلالة.

ففي كتاب (الأصوات اللغوية) يدرس الأصوات العربية دراسة صوتية تحليلية وصفية، ويفرّق بين الدراسات الوصفية والدراسات التاريخية.

وفي كتابه (اللهجات العربيّة) يعرض خصائص اللهجات العربيّة قبل الإسلام وبعده، فيدرسها دراسة تحليلية وصفية، وهو يشرح منهجه في صدر كتابه: « ودراستنا للهجات يجب أن تبدأ وصفية نشرحها ونسجلها، ونحلل أصواتها وكلماتها دون التعرّض في البدء إلى أي نوع من المقارنات، أو الحكم إلى أن لها صلة بلهجة قديمة.

فإذا فرغنا من الدراسة الوصفية التحليلية لكل لهجة من اللهجات الحديثة نكون قد حققنا أغراضاً جليلة منها:

١-تسجيل لهجاتنا التي تكوّن مرحلة تاريخية من حياتنا الاجتماعية.

٢-إشباع رغبة العلماء في الدراسات الأكاديمية للهجات.

٣-استخدام تلك الدراسات في دراسة اللهجات العربية القديمة».

مصادر المنهج الوصفي ومراجعه:

-منهجية البحث العلمي، للدكتور محمد عبيدات وآخرين.

-البحث العلمي من الألف إلى الياء (الجزء السابع، المنهج الوصفي) رشاد الفقيه، منتديات الفقيه على النت).

-الملامح العامة للمنهج الوصفي، للدكتور أحمد إبراهيم خضر، (موقع الدكتور أحمد إبراهيم خضر، شبكة الألوكة).

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

اللّجنة العلمية:

- الأستاذة الدكتوره منى إلياس
- الأستاذ الدكتور نبيل أبو عمشة
- الأستاذ الدكتور علي كردي

حقوق الطّبع والتّرجمة والنّشر محفوظة لمديريّة الكتب والمطبوعات

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University