

ISSN 1818-9849



الجمعية العلمية لكليات الآداب



اتحاد الجامعات العربية

## مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب

مجلة علمية نصف سنوية محكمة

تصدر عن الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء  
في اتحاد الجامعات العربية

نيسان 2018م / شعبان 1439هـ

العدد الأول

المجلد الخامس عشر

© جميع الحقوق محفوظة للجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018

لا يجوز نشر أي جزء من هذه المجلة أو اقتباسه دون الحصول على  
موافقة خطية مسبقة من رئيس التحرير

الآراء الواردة في هذه المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي  
هيئة التحرير أو سياسة الجمعية العلمية لكليات الآداب

تنفيذ وإخراج: مجدي الشناق

## هيئة التحرير

رئيس التحرير:

الأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي  
الأمين العام لجمعية كليات الآداب في الوطن العربي  
عميد كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

### الأعضاء

- أ.د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، جامعة جورج تاون، أمريكا.  
أ.د. تلمان زايدنشتيكر، جامعة فريدريش شيلر، ينا، ألمانيا.  
أ.د. سعاد عبد الوهاب، عميدة كلية الآداب، جامعة الكويت، الكويت.  
أ.د. محمد القضاة، عميد كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن.  
أ.د. عليان الجالودي، عميد كلية الآداب، جامعة آل البيت، الأردن.  
أ.د. أيمن الأحمد، عميد كلية الآداب، جامعة إربد الأهلية، الأردن.  
د. غسان عبد الخالق، عميد كلية الآداب، جامعة فيلادلفيا، الأردن.  
د. خلود العموش، عميدة كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.

مدير التحرير: د. خالد بني دومي.

سكرتيرنا المجلة: السيدة ريمة قزق، والأنسة نداء بني عيسى.

## اللجنة الاستشارية:

- أ.د. بربارا ميخالاك - بيكولسكا، جامعة ياجيلونسكي، كراكوف، بولندا.  
أ.د. محمد خان، جامعة ناشونال ديفنس، باكستان.  
أ.د. فيليب لان، جامعة روان، فرنسا.  
أ.د. جنلنج وانغ، جامعة نيوساوث ويلز، أستراليا.  
أ.د. أولجا جالاتانو، جامعة نانت، فرنسا.  
أ.د. ميمونة خليفة الصباح، جامعة الكويت، الكويت.  
أ.د. كمال جرفال، عميد كلية الآداب، جامعة سوسة، تونس.  
أ.د. حسن كاتب، عميد كلية الآداب، جامعة الأخوة منتوري، الجزائر.  
أ.د. موراود موهوب، عميد كلية الآداب، جامعة الحسن الثاني، المغرب.  
أ.د. محمد أحمد غنيم، جامعة المنصورة، مصر.  
أ.د. عبد الله القرني، عميد كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية.  
أ.د. أحمد المحمودي، عميد كلية الآداب، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب.  
أ.د. سوزان القليلي، عميدة كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.  
أ.د. صلاح فليفل الجابري، عميد كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق.  
أ.د. شكري المبخوت، جامعة منوبة، تونس.  
أ.د. عز الدين عمر موسى، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، السعودية.  
أ.د. فؤاد شهاب، جامعة البحرين، البحرين.  
أ.د. عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود، السعودية / كرسي عبد العزيز المانع.  
أ.د. عدنان السيد، رئيس الجامعة اللبنانية. لبنان.  
أ.د. عبد السلام المسدي، تونس.  
أ.د. صلاح فضل، جامعة عين شمس، مصر.  
أ.د. سعد مصلوح، جامعة الكويت، الكويت.  
أ.د. نهاد الموسى، الجامعة الأردنية، الأردن.  
أ.د. حسن سمور، الجامعة الأردنية، الأردن.

# مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب

## مجلة علمية نصف سنوية محكمة

### تصدر عن جمعية كليات الآداب الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية

#### شروط النشر:

- تنشر المجلة البحوث باللغات: العربية والإنجليزية والفرنسية، ويمكن نشر بحوث بلغات أخرى بعد موافقة هيئة التحرير.
- تنشر المجلة مراجعات المؤلفات العلمية، والتقارير الخاصة بالمؤتمرات الدولية والندوات العلمية المحكمة.
- يرفق بكل بحث ملخص باللغة العربية وآخر بالإنجليزية على ألا يزيد على 150 كلمة، وتكتب بعد الملخص الكلمات الدالة .
- يجب أن تتوافر في البحوث العلمية المرسله للمجلة الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، ويجب أن يكتب البحث بلغة عربية سليمة خالية من الأخطاء.
- يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر أو نشر في أي مكان آخر.
- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم حسب الأصول العلمية.
- تصبح البحوث بعد قبولها للنشر حقاً محفوظاً للمجلة، ولا يجوز النقل منها إلا بالإشارة إلى المجلة.
- لا يجوز للباحث إعادة نشر بحثه إلا بموافقة خطية من هيئة التحرير، وتجب الإشارة إلى المجلة حسب الأصول.
- يجب أن يكون البحث مرقوناً على الحاسوب باستخدام برنامج word، وبمسافة مزدوجة بين السطور، ويرسل بوساطة البريد الإلكتروني إلى عنوان المجلة: [artsarabuni@gmail.com](mailto:artsarabuni@gmail.com)
- يكون حجم الخط (14) ونوعه (Arial). وهوامشه الجانبية (2.5) سم.
- ألا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على ثلاثين صفحة (A4) ، عشرة آلاف كلمة حداً أقصى.
- يذكر الباحث في الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتعد قراراتها نهائية.
- لا تُردّ الأبحاث التي لم تقبل للنشر إلى أصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه البحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهر من تاريخ تسلمه القرار.

- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو جمعية كليات الآداب في اتحاد الجامعات العربية.

#### التوثيق:

- \* ترقيم الإحالات في متن البحث بطريقة متسلسلة، بين قوسين صغيرين ( ).
- \* وتكون هوامش الإحالة إلى المصادر والمراجع في نهاية البحث على النحو الآتي:  
- في حال كان المصدر أو المرجع كتاباً:  
اسم المؤلف كاملاً: المصدر أو المرجع، عدد الأجزاء، مكان النشر، الناشر، السنة، الصفحة.  
مثال:  
ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، مصر، دار المعارف، 1966، ص24.
- في حال الرجوع إلى الدوريات أو المجلات تكون الإحالة إليها على النحو الآتي:  
اسم المؤلف كاملاً: عنوان البحث، اسم الدورية أو المجلة، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.  
مثال:  
سعيدان، أحمد سليم: "حول تعريب العلوم"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، المجلد الأول، العدد الثاني، تموز 1978، ص101.
- \* وتثبت في آخر البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في بحثه وفق التسلسل الألفبائي لاسم المؤلف العائلي، بحيث تذكر المراجع العربية أولاً، ثم تليها المراجع الأجنبية.

#### الاشتراك السنوي:

- أ) للأفراد: خمسة دنانير داخل الأردن، وعشرة دولارات أمريكية خارج الأردن.
- ب) للمؤسسات: عشرة دنانير داخل الأردن، وخمسة عشر دولاراً أمريكياً خارج الأردن.

#### المراسلات:

ترسل البحوث إلى العنوان الآتي: -

الأستاذ الدكتور أمين عام الجمعية العلمية لكليات الآداب،

رئيس تحرير مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب

عميد كلية الآداب

كلية الآداب - جامعة اليرموك، إربد، الأردن

هاتف: 7211111 2 00962 فرعي 2900 أو 3555

فاكس: 7211137 2 00962

البريد الإلكتروني: artsarabuni@gmail.com / artsarabuni@yu.edu.jo

الموقع الإلكتروني: <http://aauja.yu.edu.jo>

## محتويات العدد

### البحوث العلمية باللغة العربية

1	* الإبدال الصوتي في لهجة ناعور دراسة تأصيلية في ضوء اللهجات العربية القديمة عمر محمد أبو نواس وهيثم حماد الثوابية
31	* خطاب تمرّد الأنا الذات والتسامي القيمي، تأبط شراً، وعروة بن الورد نموذجاً / قراءة نصية محمود سليم هياجنة
55	* أنماط من لهجة سكاكا: دراسة تأصيلية أنس أحمد قرقر
81	* مقارنة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصر الله بسام موسى قطوس
103	* التكامل الثقافي في رثاء الحضارات: سينية شوقي أنموذجاً: قراءة نصية عاطف محمد كنعان
135	* أمين الريحاني: أديب ذو أفكار فلسفية مايا الحاج
161	* التطور السياسي لمفهوم الجماعة في القرن الأول الهجري أمجد أحمد الزعبي
199	* منهج الأنباري في رواية الشعر القديم: نونية المثقب العبدى نموذجاً محمد خالد الزعبي
223	* البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس) لهيثم دبور دراسة تحليلية نورة محمد الخنجي
251	* ليلى والأقدار (قراءة في قصيدة للصنوبري في رثاء ابنته) إحسان اللوتي
273	* الوعي الشعبي للهوية القومية: دراسة في سيرة الأمير حمزة البهلوان- حمزة العرب شفيق طه النوباني
303	* البكاء والدمع في شعر المتنبي زياد محمود مقدادي
327	* سيماء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر موسى ربابعة
355	* ثنائية "الخوف والشجاعة": مغامرة مبكرة في الخطاب القصصي نبيل حداد
375	* الذاكرة المطمئنة وأسئلة القلق: قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في الأردن حسن مطلب المجالي وحكمت عبدالرحيم النوايسة
397	* فاعلية المكون السردّي في الاتساق اللساني للنص: نماذج مختارة من شعر أبي فراس الحمداني عبد المهدي هاشم الجراح و خالد قاسم بني دومي



## الإبدال الصوتي في لهجة ناعور

### دراسة تأصيلية في ضوء اللهجات العربية القديمة

عمر محمد أبو نؤاس وهيثم حماد الثوابية\*

تاريخ الاستلام 2016/7/10

تاريخ القبول 2016/8/10

#### ملخص

يأتي هذا البحث في محاولة لتأصيل بعض اللهجات المحكية على ألسنة الناس في ضوء اللهجات العربية القديمة؛ لتأكيد أن هذه اللهجات جزء لا يتجزأ من التراث اللغوي العربي، لذلك اضطلعت الدراسة بتناول الإبدال الصوتي في لهجة ناعور، وتحليلها تحليلًا يتماشى مع مباحث علم اللهجات العربية القديمة وعلم الأصوات الحديث.

وللوصول إلى الهدف المبتغى اقتضت طبيعة البحث أن يبتدأ بمقدمة يعرض فيها دوافع البحث ومنهجه، ثم بتمهيدٍ يخصه بالحديث عن منطقة ناعور وسكانها، وبعد ذلك يعرض لظواهر الإبدال الصوتي في هذه اللهجة من حيث الإبدال في الصوامت والصوائت. وانتهت الدراسة بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

#### جدول بالرموز الصوتية المستعملة

##### 1- رموز الأصوات الصحيحة

الرمز	الحرف	الرمز	الحرف
d	ض	>	ء
ṭ	ط	b	ب
ʒ	ظ	t	ت
<	ع	ṭ	ث
g̣	غ	ḡ	ج

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

\* كلية العلوم الأساسية والإنسانية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

الرمز	الحرف	الرمز	الحرف
f	ف	h	ح
q	ق	h	خ
k	ك	d	د
l	ل	d	ذ
m	م	r	ر
n	ن	z	ز
h	هـ	s	س
w	و	š	ش
y	ي	š	ص
g	الجيم القاهرية	tš	(تش) الكشكشة

## 2- رموز الحركات

ū	الضمة الطويلة	a	الفتحة القصيرة
ī	الكسرة القصيرة	ā	الفتحة الطويلة
ī	الكسرة الطويلة	u	الضمة القصيرة

## المقدمة

الحمد لله الذي علمَ بالقلم، والصلاة والسلام على النبي الأكرم وبعد:

فقد أولى اللغويون اللهجات اهتماماً ملحوظاً، فدرسوا لهجات العرب من حيث طبيعتها، وخصائصها، وتوزيعها الجغرافي، وامتدادها التاريخي، وانصبَّ جلَّ اهتمامهم على بيان الفروق المختلفة بين القبائل العربية في طريقة الأداء الصوتي، أو البناء الاشتقائي، أو التركيب النحوي، أو المعنى الدلالي.

وانطلاقاً من هذا وضعوا الضوابط التي تحدد معايير الاحتجاج باللهجات، وعملوا على تطبيق هذه الضوابط التي بُنيت عليها قواعد اللغة وأنظمتها، عبر سلسلة من الأحكام اللغوية التي كانوا يصدرونها في وصف اللهجات، فشاع عندهم وصف لهجة ما بالفصيحة، أو العالية، أو الرديئة، أو المذمومة، أو القبيحة<sup>(1)</sup>.

وفي محاولة لتأصيل بعض اللهجات المحكية على ألسنة الناس - في عصرنا الحالي- في ضوء اللهجات العربية؛ جاءت هذه الدراسة؛ للوقوف على مظاهر الإبدال الصوتي في لهجة ناعور، في محاولة لسبر أغوار العلاقة بين اللهجات المحكية في عصرنا الحاضر وأصولها في التراث اللهجي

العربي؛ إذ غلب على ظن كثير من الناس أنّ هذه اللهجات المحكية التي بها ينطقون لا علاقة لها باللهجات القديمة، وهذا مما تدحضه هذه الدراسة.

من هنا ابتدأت الدراسة بالحديث عن منطقة ناعور، وموقعها الجغرافي، وتوزيعها السكاني. ثم تناولت الإبدال الصوتي من حيث: تعريفه، وأنواعه. ثم تطرقت لمظاهر الإبدال الصوتي في هذه اللهجة من حيث الإبدال في الصوامت، فعرضت للإبدال بين: الصاد والسين، والسين والزاي، والثاء والفاء، والنون والعين، والضاد والطاء، والذال والظاء، واللام والنون... ثم عرضت الإبدال في الصوائت، فعرضت الإبدال بين: الكسرة - الضمة، والفتح - السكون، والكسرة - الفتحة، والفتحة - الضمة.

ولما رأينا أنّ كثيراً من هذه اللهجات لها أصولها في اللهجات العربية الفصيحة التي دُوّنت في كتب التراث، عملت الدراسة على تتبع هذه النماذج، وبيان أصولها في اللهجات العربية القديمة، فكثير من الأنماط المستعملة في لهجة ناعور لها أصول في لهجات تميم وقيس وأسد وهذيل، ولعل هذا ما جعلنا نتبع المنهج الوصفي التحليلي في تحليل ظواهر الإبدال الصوتي في هذه اللهجة وتماشيا مع علم الأصوات الحديث.

وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج ختمت بها هذه الدراسة.

## المهاد<sup>(2)</sup>

تقع منطقة ناعور في الجزء الجنوبي الغربي من العاصمة عمان؛ أي في الوسط الغربي من المملكة الأردنية الهاشمية، ويحدها من الشمال لواء وادي السير، ومن الغرب الشونة الجنوبية ومن الشرق الجنوبي محافظة مادبا، وترتفع ناعور عن سطح البحر (780) مترا، وقد قدر سكانها عام 2009 بـ (78.000) نسمة تقريبا.

وتشتهر بمناخها المعتدل صيفا والبارد شتاء، ومعدل كمية الأمطار الهائلة فيها يبلغ نحو (500) ملمتر في السنة، وتغطي مرتفعاتها أشجار اللزاب والصنوبر، وتطل على غور وادي الأردن الأوسط، وكان يوجد بها (13) عين ماء صالحة للشرب، أشهرها عين الكبرى، وعين الشركس الصغرى، وعين الشركس الكبرى (عين الخشبة) وعين المسيحية، وعين جاموس، وعين وادي السير، وعين العدسية.

كانت ناعور عبارة عن خرائب قديمة أثرية يعود بعضها إلى عهود الهكسوس والعمونيين والمؤابيين، كما يعود بعضها إلى العهود الرومانية واليونانية الإسلامية المختلفة. وكانت تحتوي على المغر الكثيرة خاصة في الجهة الغربية، حيث استعملها البدو لتخزين الأعلاف والغلال أحيانا.

وكانت يبايعها موردا دائما لرعاة الماشية الذين كانوا ينتقلون مع ماشيتهم من منطقة لأخرى طلبا للماء والكلأ.

وفي حوالي 1900م نزل فيها المهاجرون الشراكسة الذين هُجروا قسراً بعد احتلال وطنهم الأم في شمال القفقاس عام 1864م ، وبعد إسكان الشراكسة في منطقة ناعور في الفترة 1900/1901م من قبل سلطات دولة الخلافة العثمانية الإسلامية خططت القرية تخطيطاً هندسياً جيداً، بحيث يكون مكان المسجد في وسط البلدة، وبنيت المنازل فيها داخل خانات محددة مستطيلة أو مربعة، ووزعت بعض الأراضي الصالحة للزراعة على سكانها لتكون مصدراً لمعيشتهم، فنشطوا في ذلك وزرعوا الحبوب والبقوليات، وأنشأوا البساتين والكروم والمراعي، وشقوا الكثير من الطرق الزراعية.

### ظاهرة الإبدال

الإبدال لغة هو قيام شيء مقام الشيء الذاهب، والبدل: خلق من الشيء، والتبديل: التغيير<sup>(3)</sup> وفي الاصطلاح عند المتقدمين هو: "وضع الشيء مكان الشيء"<sup>(4)</sup>، بل هو: "أن تقيم حرفاً مقام حرف، إما ضرورة وإما صنعة واستحساناً في بعض الكلمات مع بقاء الأصوات الأخرى"<sup>(5)</sup>.

وأما عند المحدثين فهو اختلاف بين صورتين أو نقطتين لكلمة تتضمن معنى واحداً، وذلك الاختلاف لا يتجاوز حرفاً واحداً من حروفها بشرط أن توجد علاقة صوتية بين الحرفين المبدل والمبدل منه<sup>(6)</sup>، وفي ذلك يقول إسماعيل عمارة: "لا شك أن قرب الأصوات في صفاتها ومخارجها يفسر لنا تبادلها سواء أكان ذلك في العربية أم سواها من اللغات الأخرى"<sup>(7)</sup>.

ويتضح أن اللغويين قد اشتروا العلاقة الصوتية بين الأصوات التي يحدث فيها الإبدال، وذلك بأن "يبدل الحرف من أخيه ويكون معه في قافية واحدة"<sup>(8)</sup>. وإذا ما حدث الإبدال دون وجود هذه العلاقة فالإبدال محل للخلاف، فقسم يرى أنه ليس من الإبدال معتمدين على أن كل صورة تكون مستقلة عن الأخرى. وقسم يعده من الإبدال متكتين في ذلك على نتيجة تغييرات طرأت على الأصوات على امتداد الزمن، إلى الدرجة التي تختفي فيها العلاقة بين الصوتين المتبادلين<sup>(9)</sup>.

وقد قسم علماء اللغة الإبدال قسمين: الإبدال القياسي (الصرفي): ويطلق هذا المصطلح على التبدلات الصوتية الناجمة عن التفاعلات الصوتية، وتأثير بعضها ببعض، التي لا يترتب عليها تغيير في معنى الكلمة الصرفي أو النحوي، فهو قياسي تسري قوانينه على كل لغاتها ولا تختلف<sup>(10)</sup>، وهو ما اصطلح عليه رمضان عبد التواب بـ (التغيرات التركيبية): وهي التي تصيب الأصوات من جهة الصلات التي تربط هذه الأصوات ببعضها ببعض في كلمة واحدة<sup>(11)</sup>.

والقسم الآخر هو الإبدال السماعي (اللغوي): وهذا النوع من الإبدال إما أن يكون إبدالاً لهجياً؛ أي أنه شاع في قبيلة معينة وأصبح ينسب إليها، وإما أن يكون سمع وشاع دون أن ينسب إلى قبيلة معينة<sup>(12)</sup>، وهو ما اصطاح عليه رمضان عبد التواب بـ (التغييرات التاريخية)<sup>(13)</sup>.

وفيما يلي عرض لما وقع في لهجة ناعور من إبدال:

#### - الإبدال بين الصوامت:

##### أولاً: إبدال السين صاداً والصاد سيناً:

حدد القدماء مخرج السين بين طرف اللسان وفويق الثنايا، ويحدث عند التقاء طرف اللسان بالثنايا السفلى أو العليا، وهو صوت مهموس مرقق، ويتفق مع الصاد في المخرج، وفي صفتي الهمس والرخاوة، إلا أن الصاد مطبق لتقعّر اللسان عند نطقه، وهو نظير للسين<sup>(14)</sup>. ويرى بعض المحدثين مثل إبراهيم أنيس أن السين لثوي احتكاكي مهموس، والصاد لثوي احتكاكي مهموس<sup>(15)</sup>.

ومن أمثلة إبدال السين صاداً في لهجة أبناء ناعور قولهم: (هذا الماء صاخن في: هذا الماء ساخن):

sahin → sahin

فتأثرت السين هنا بالصوت المفخم (الخاء) فأبدلت صاداً، وهي مماثلة جزئية مدبرة منفصلة. ولهذه الظاهرة جذورها التأصيلية في العربية، فالإبدال بين هذين الصوتين كثير في مفردات العربية، واختلف اللغويون في نسبة هذا الإبدال، فمنهم من نسبه إلى بني تميم، وقالوا: إن هذا الإبدال يحدث في بعض الألفاظ "عند أربعة أصوات، عند الطاء والقاف والغين والخاء إذا كن بعد السين"<sup>(16)</sup>. وأما سيبويه وابن السراج وقطرب فقد نسبوه إلى بني العنبر من تميم<sup>(17)</sup>، ونسبه ابن سلام عن يونس عن أبي اسحق إلى عمرو بن تميم<sup>(18)</sup>، ونسبه الليث والأزهري وابن منظور إلى تميم<sup>(19)</sup>. وأكد غالب المطلبي أنّ هذه الظاهرة تميمية محضة، إلا أنها لم تكن تشمل تميمًا كلها<sup>(20)</sup>.

وحصل هذا الإبدال أيضاً في لهجة ناعور، فأبدلوا السين صاداً في كلمة (صَطِرْ - سَطِرْ):

saṭir → saṭir

فقد تأثرت السين بالصوت المفخم بعدها (الطاء) فأبدلت صاداً، وهي مماثلة جزئية مدبرة متصلة.

وقولهم: (هذا مصمار في مسمار): mismār → mismār

وقولهم: (باصفات في باسقات): bāsiqāt → bāsiqāt  
 وقولهم: (صطعت في سطعت): sata<at → sata<at  
 وقولهم: (فلان صافر في سافر): sāfar → sāfar  
 وقولهم: (هذه غنمة مصلوخة في هذه غنمة مسلوخة):

maslūḥah → maślūḥah  
 وقولهم: (صطح في سطح): sataḥ → saṭaḥ  
 وقولهم: (بصيطة في بسيطة): basīṭah → baṣīṭah  
 وقولهم: (جرص في جرس): ḡaras → ḡaraṣ

وظهر هذا الإبدال في القراءات القرآنية بإبدال الصاد سيناً، ففي كلمة الصراط في قوله تعالى: (اهدنا الصراط المستقيم)، فقد ذكر ابن مجاهد أنها قرئت بالسين عند ابن كثير وأبي عمرو وحمزة وعند باقي القراء السبعة بالصاد، ونفى فوزي الشايب بعض الآراء التي تحدثت عن أن أصل كلمة الصراط بالسين من (سرط)، وأكد أن ما حصل هنا يحمل على الإبدال<sup>(21)</sup>.

ومن أمثلة إبدال الصاد سيناً أيضاً في لهجة ناعور قولهم: (صلخ في سلخ):

salḥ → salh

ثانياً: إبدال الكاف (تش ts):

يكثر في لهجة أهل ناعور إبدال صوت الكاف (تش) نحو قولهم: (چيف في كيف)، فهذه ظاهرة صوتية قائمة على تحنيك الصوت الطبقي المهموس<sup>(22)</sup>، وهو الكاف تحت تأثير الكسرة اللاحقة له، مما جعله يتحول معها إلى صوت غاري مزدوج هو النظير المهموس للجيم العربية الفصيحة وهو (تش)، وبذلك يمكن تفسير هذه الظاهرة وفقاً لقانون الأصوات الحنكية:

kaīf → tšīf

وإذا نظرنا في تأصيل هذه الظاهرة، فنجد أن ظاهرة قلب الكاف صوتاً مزجياً سمة لهجية عربية قديمة عرفت بالكشكشة، وقد اختلف في نسبتها، فنسبت إلى تميم وأسد وربيعة ومضر وهوازن وسليم وبكر وتغلب وقضاعة<sup>(23)</sup>، وقد رويت دلالة الكشكشة بأشكال عدة، وهي<sup>(24)</sup>:

- قلب كاف المخاطب شينا في حالة الوقف.
- إلحاق شين بكاف المخاطب المؤنث في حالة الوقف.
- إجراء الوصل مجرى الوقف.

ومن الملاحظ وجود الشكل الثالث من أشكال هذه الظاهرة في اللهجات العربية الحديثة، فقد قلبت الكاف صوتا مزجيا، دون أن تلحق شيئا لكاف الخطاب، كما في لهجات شرقي الجزيرة والخليج العربي وفي جنوب العراق وفي فلسطين والأردن وسوريا<sup>(25)</sup>.

وأما ماهية الصوت المبدل، فقد تصدى اللغويون لوصفه، فقديمًا نجد ابن دريد قال في ذلك: "إنه الحرف الذي بين الجيم والشين"<sup>(26)</sup> في حين أن ابن فارس وصفه وصفا مغايرا لوصف ابن دريد قائلا: "الحرف الذي بين الشين والجيم والياء"<sup>(27)</sup>، وحديثا نجد إبراهيم أنيس يحدد صوت الكشكشة بصوت (ch)، ويعلل ذلك بأن ما سمعه الرواة ليس شيئا، وإنما هو "تش" بدليل شيوع هذه الظاهرة في اللهجات العربية الحديثة على صورة "تش" <sup>(28)</sup> في حين أن إسماعيل عمارة وصفه قائلا: "صوت مشرب بالشين"<sup>(29)</sup>.

ومن الأمثلة على ظاهرة الكشكشة في لهجة أبناء ناعور:

kadāb	→	tšādb	: قولهم: (جذاب في كذاب):
kabid	→	tšabid	: وقولهم: (جيد في كبد):
kalimah	→	tšilmh	: وقولهم: (جلمة في كلمة):
yabkī	→	yibtšī	: وقولهم: (يبجي في يبكي):
barakah	→	baratših	: وقولهم: (برجة في بركة):
hakī	→	hatšī	: وقولهم: (حجي في حكي):
birkih	→	birtših	: وقولهم: (برجة في بركة):
samak	→	samatš	: وقولهم: (سمج في سمك):

### ثالثا: إبدال السين زايا:

حدد العلماء القدماء مخرج السين والزايا بين أطراف اللسان وفوق الثنايا<sup>(30)</sup>، في حين أن العلماء المحدثين جعلوهما صوتين أسنانيين لثويين<sup>(31)</sup>، وأما صفاتهما فإنهما يتفقان في أنهما (مستقلان، وغير مفخمين، وصفيريان، واحتكاكيان)<sup>(32)</sup>، ويختلفان في صفة الجهر والهمس، فالسين صوت مهموس والزايا صوت مجهور<sup>(33)</sup>.

وتجلى إبدال (السين- زايا) في لهجة ناعور في قولهم: (غرزت في غرست):

garast	→	garazt
--------	---	--------

ومن الأمثلة على ذلك قولهم: (زعتز في سعتز):

sa<ta —————> za<tar

ولعل المسوغ الصوتي لإبدال السين زايا هو: أن الغين صوت رخو مجهور، في حين أن السين صوت رخو مهموس، فأبدلوه زايا؛ ليناسب الغين في الجهر، فيكون النطق بصوتين متماثلين في الجهر أسهل من النطق بصوتين مختلفين.

ومما يحمل على المثالين الأنفين في لهجة أبناء ناعور:

sinih —————> zinih قولهم: (زنج في سنخ):

>isfilt —————> >izfilt وقولهم: (إزفلت في إسفلت):

fustuq —————> fuztuq وقولهم: (فزتق في فستق):

ويعد هذا الإبدال من الظواهر اللهجية العربية القديمة التي تنسب إلى قبيلة كلب، فيقول ابن جني في ذلك: "تقلب السين مع القاف خاصة زايا، فيقولون في سقر: زقر"<sup>(34)</sup>.

وأشار ابن السكيت إلى هذه الظاهرة، فنقل عن الأصمعي: "يقال: مكان شأس وشأز وهو الغليظ)، وعن أبي عبيدة: (الشاسب والشازب الضامر)"<sup>(35)</sup>.

#### رابعا: إبدال الفاء ثاء:

إن مخرج صوت الثاء عند القدماء هو "مما بين طرفي اللسان وأطراف الثنايا" ومخرج صوت الفاء هو "من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا"<sup>(36)</sup>. وأما عند المحدثين فالثاء صوت أسناني والفاء صوت شفوي أسناني<sup>(37)</sup>.

ويكثر في لهجة ناعور الإبدال بين الثاء والفاء، نحو قولهم: (ثوم في فوم):

fūm —————> tūm

ولهذا الإبدال ما يسوغه فيما يختص بالصفات لهذين الصوتين، فإنهما يتلاقيان في الهمس والاحتكاك<sup>(38)</sup>.

ومن الأمثلة أيضاً على هذا الإبدال عند أبناء ناعور:

>aṭṭālūl —————> >afālūl قولهم: (الثالول في الفالول)<sup>(39)</sup>:

fummak —————> ṭumak وقولهم: (تمك في فمك):

hufālah —————> huṭālah وقولهم: (حثالة في حفالة)<sup>(40)</sup>:

وقولهم: (الثام في اللغام): >allitām ← >allifām

ولعل الذي أباح الانتقال من الفاء إلى الثاء أنه قد ينتقل صوت من مخرجه الأصلي إلى مخرج آخر، فيستبدل بأقرب الأصوات إليه في مخرجه الجديد، فإذا انتقلت الفاء من مخرجها الشفوي الأسنانى متجهة إلى مخرج الأصوات الأسنانى استبدل بها الثاء التي تشاركها في الهمس والرخاوة وقرب المخرج<sup>(41)</sup>.

وقد نسب اللغويون النطق بالثاء في بعض المفردات التي وقع فيها الإبدال بين الفاء والثاء إلى تميم، والنطق بالفاء إلى الحجاز<sup>(42)</sup>، وكذلك هذيل التي نطقت المفردات بالفاء<sup>(43)</sup>. ومن الأمثلة على ذلك قولهم: (جدف وحدث للقبر)، وقولهم: (والدفي والدثني من المطر)، وقولهم: (الفناء والثناء لفناء الدار)، وقولهم: (مغفور ومغثور)<sup>(44)</sup>.

#### خامسا: إبدال العين نونا:

حدّد القدماء مخرج صوت النون بأنه من أدنى طرف الحلق وما يليه من الحنك الأعلى، ومخرج العين من وسط الحلق<sup>(45)</sup>، وهما عندهم صوتان مجهوران رخوان<sup>(46)</sup>، وعند العلماء المحدثين العين صوت حلقي والنون صوت لثوي (فموي)، وهما عندهم مجهوران متوسطان بين الشدة والرخاوة<sup>(47)</sup>.

ويرى المحدثون أن إبدال العين نونا لا تؤيده الدراسات الصوتية الحديثة؛ كونهما متباعدين في المخرج، غير أن بعضهم فسر سبب الإبدال في كونهما صوتين مجهورين متوسطين؛ أي لا هما بالانفجاريين ولا بالاحتكاكيين، وهذا ما يجعل بينهما نوعا من القرابة الصوتية التي تسوغ الإبدال<sup>(48)</sup>.

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور في قولهم: (منطي في معطي) و(ما أنطيك في ما أعطيك):

وقولهم: (أنطيناك في أعطيناك):

>aṭaynāka ← >antaynāka

ويعد هذا النوع من الإبدال سمة لهجية قديمة عرفت بظاهرة الاستنطاء، ومعناها: أن تجعل العين الساكنة نونا إذا جاورت الطاء كأنطى في أعطى، وقد نسبت إلى لغات "سعد وهذيل وأزد وقيس والأنصار"<sup>(49)</sup>، وقد قرئ بها قوله تعالى: "إنا أعطيناك الكوثر"<sup>(50)</sup> أنطيناك بإبدال العين نونا<sup>(51)</sup>.

وقد حاول بعض المحدثين إنكار الإبدال في الاستنطاء، فقال رمضان عبد التواب: "ومن المعروف أن الصوت لا يقبل إلى صوت آخر إلا إذا كان بين الصوتين نوع من القرابة الصوتية في المخرج والصفة"<sup>(52)</sup>.

ويرى بعض المستشرقين أن الاستنطاء لا علاقة له ألبتة بالفعل (أعطي)، بل هو فعل سام آخر معروف في العبرية هو (نطا) بمعنى (مد يده)، ثم زيدت عليه الهمزة فصار على وزن (أفعل) في العربية، بزيادة الهمزة<sup>(53)</sup>.

#### سادسا: إبدال الذال ظاءً:

إن مخرج (الظاء والذال) عند القدماء بين طرفي اللسان وأطراف الثنايا<sup>(54)</sup>، بينما هما عند المحدثين صوتان أسنانيان، وهما يشتركان في صفتي الاحتكاك والجهر، لكنهما يختلفان في الإطباق، فالظاء صوت مطبق مفخم والذال صوت مستفل مرقق<sup>(55)</sup>.

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور في قولهم: (هاظا في هذا):

hādā → hāzā

ولعل هذا الاتفاق في المخرج والاتحاد في بعض الصفات بين هذين الصوتين هو ما أباح الإبدال بينهما، وسوغ وجوده في بعض مفردات لهجة أهل ناعور، وهذا يعكس رغبتهم بتفخيم أصواتهم رغم ما في الأمر من صعوبة، مفادها التخلص من صفة الترقيق وإثبات صفة التفخيم.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الإبدال عند أبناء ناعور:

قولهم: (ظواقة في زواقة): dawāqa → žawāqa

وقولهم: (أخظه في أخذه): >a h dahu → >ažahu

وقولهم: (هظه في هذه): hādihi → hāžihi

وقد ذكر سيبويه وجود هذا الإبدال، فقال: "ولولا الإطباق لصارت الظاء ذالاً، والصاد سيناً، والظاء ذالاً، ولخرجت الصاد من الكلام"<sup>(56)</sup>.

ومما ورد أيضاً عن هذا الإبدال قول ابن جني: "وقرأت على أبي علي، عن أبي بكر، عن بعض أصحاب يعقوب عنه قال: يقال تركته وقيداً ووقيظاً، والوجه عندي والقياس أن تكون الظاء بدلاً من الذال؛ لقوله عز اسمه: و(الموقوذة) بالذال، ولقولهم: وقده يقذه، ولم أسمع وقظه، ولا موقوطة فالذال إن أعم تصرفاً؛ فلذلك قضينا بأنها الأصل"<sup>(57)</sup>.

### سابعاً: إبدال الضاد ظاء:

لقد وصف القدماء مخرج صوت الضاد، ويعد سيبويه أول من وصفه حين قال: "ومن بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج الضاد" (58)، ثم وضع المبرد قول سيبويه بقوله: "ومخرجها من الشدق، فبعض الناس تجري له في الأيمن، وبعضهم تجري له في الأيسر" (59).

غير أن الصورة السابقة لصوت الضاد لم تكن الوحيدة المسموعة عند العرب، إذ تطرق اللغويون إلى صورة مسموعة له في لهجات العرب لا توصف بالفصاحة، وقد تحدث عنها سيبويه بقوله: "إلا أن الضاد الضعيفة تتكلف من الجانب الأيمن، وإن شئت تكلفتها من الجانب الأيسر وهو أخف؛ لأنها من حافة اللسان" (60).

وأما الضاد التي نطقها الآن، فهي صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مجهور مفخم، وآلية نطقه تكون بإلصاق مقدمة اللسان بالأسنان العليا، إلصاقاً يمنع مرور الهواء الخارج من الرئتين، كما ترتفع اللهاة والجزء الخلفي من سقف الحلق؛ ليسد التجويف الأنفي، مع تذبذب في الأوتار الصوتية وارتفاع في مؤخرة اللسان قريباً نحو الطبقة، ثم ينقشع هذا الانسداد فجأة، فيندفع الهواء المحبوس إلى الخارج (61).

وعلى هذا فالضاد الحديثة تختلف عن الضاد القديمة كونها تعد المقابل المطبق المفخم لصوت الدال، فالضاد القديمة ليس مخرجها الأسنان واللثة، بل حافة اللسان أو جانبه، وهي صوت احتكاكي رخو.

وأما مخرج الظاء عند القدماء، فيقول سيبويه فيه: "ومما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج الظاء" (62)، ولا خلاف بين القدماء والمحدثين في تحديد مخرج هذا الصوت (63).

وما أشبه اليوم بالبارحة، فكأن هذا الصوت كتب عليه عدم الثبات والبقاء على صورته الأصلية، فإنه لم يعد يجري على ألسنة الناطقين باللغة العربية أيضاً، وهذا أمر مشهود قديماً وحديثاً، فقد نقل لنا الجاحظ ذلك، فقال: "وزعم يزيد مولى ابن عون، قال: كان رجل بالبصرة له جارية تسمى ظمياء، فكان إذا دعاها قال: يا ضمياء بالضاد. فقال ابن المقفع: قل: يا ظمياء. فنادها: يا ضمياء" (64).

وما يدل على انتشار هذا التحول والاضطراب سواء في الانتقال من الضاد إلى الظاء أم الانتقال من الظاء إلى الضاد قيام كثير من اللغويين في حصر الأصوات التي انحرف فيها أبناء العربية عن صوت الضاد، فقرروا أن من الناطقين من ينطق الضاد من مخرجها الخالص، ومنهم من ينطقها مشوبة بالظاء، ومنهم من ينطق بها ظاء خالصة، ومنهم من يشمها الدال، ومنهم من يشمها الزاي، ومنهم من يشمها لاما مفخمة، وفي ذلك قال ابن الجزري: "الضاد انفرد بالاستطالة

وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله، فإن ألسنة الناس فيه مختلفة، وقل من يحسنه، فمنهم من يخرجه ظاء" (65).

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور في قول أبنائها: (بيطة في بيضة):

baydah → bayḏah

ومما يحمل على ما سبق قولهم: (ظفدع في ضفدع):

ḏifda < → ḏifda <

وقولهم: (ظرب في ضرب):

ḏaraba → ḏaraba

وقولهم: (ظابط في ضابط):

ḏābiṭ → ḏābiṭ

وقولهم: (ظبع في ضبع):

ḏabi < → ḏabi <

وقولهم: (مظروب في مضروب):

maḏrūb → maḏrūb

وتطالعنا كتب التراث بأمثلة وشواهد تعبر عن هذا الإبدال. ويؤيد هذا ما حكاه الفراء عن المفضل الضبي (ت168هـ) قال: من العرب من يبديل الظاء ضادا، ويقول: قد اشتكى ضهري، ومنهم من يبديل الضاد ظاء، فيقول: قد عظت الحرب بني تميم ومن ذلك قول ابن جني: "وأما قول الشاعر: (66)

إلى الله أشكو من خليل أودّه      ثلاث خصال كلها لي غائض

فقالوا أراد غائض فأبدل الظاء ضادا، ويجوز عندي أن يكون غائض غير بدل؛ ولكنه من غاضه؛ أي: نقصه" (67).

ومن اللغويين من استعمل مصطلح المعاقبة في هذا، فقد روى ابن خلكان: "أن ابن الأعرابي (ت231هـ) كان يقول: جائز في كلام العرب أن يعاقبوا بين الضاد والظاء، فلا يخطأ من يجعل هذه في موضع هذه . ويتشيد:

إلى الله أشكو من خليل أودّه      ثلاث خلال كلها لي غائض

بالضاد (بدل غائض)، ويقول: هكذا سمعته من فصحاء العرب" (68).

ثامنا: إبدال اللام نونا:

حدد القدماء مخرج هذين الصوتين "من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينهما وبين ما يليها من الحنك الأعلى (مما فوق الضاحك والناب الرباعية والثنية مخرج اللام) وما فوق الثنايا مخرج النون"<sup>(69)</sup>، وهما عند المحدثين صوتان لثويان<sup>(70)</sup>، كما أن هذين الصوتين مجهوران متوسطان، فاللام صوت جانبي والنون أغن أنفي<sup>(71)</sup>.

ولعل الذي سوغ الإبدال بينهما أنهما من مخرج واحد (لثويان)، ويشتركان في صفة الجهر وصفة السيولة.

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور في قول أبنائها: (جبرين في جبريل):

Jibrīl → Jibrīn

فهذان الصوتان مجهوران متوسطان، فاللام صوت جانبي والنون أغن أنفي<sup>(72)</sup>.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الإبدال قولهم: (إسماعيل في إسماعيل):

>ismā<īl → >ismā<īn

وقولهم: (عزرايين في عزرائيل): <uzrā>īl → <uzrā>īn

وقولهم: (سنسنة في سلسلة): silsilah → sinsinah

وقولهم: (برتگان في برتقال): burtugāl → burtuqān

وقد روي أن قبيلة عجلان تبدل اللام نونا في لفظة سجيل، فتقول (سجين)، ومما يؤكد نسبة الإبدال لعجلان الشاهد الشعري<sup>(73)</sup>:

وَرَجَلَةٌ يَضْرِبُونَ الْهَامَ عَنْ عَرْضٍ ضَرْبًا تَوَاصَّتْ بِهِ الْأَبْطَالُ سَجِينًا<sup>(74)</sup>.

وقد أكد اللغويون وجود هذا الإبدال وشيوعه على السنة العرب، فقال الأصمعي: "يقال هتنت السماء تهتن تهتاناً وهتلت تهتل تهتالاً وهن سحائب هتن وهتل وهو فوق الهطل"<sup>(75)</sup>.

وقد نسب هذا النوع من الإبدال إلى تميم، فيقول داود سلوم: "إبدال اللام إلى النون كان شائعاً بين القبائل العربية القديمة، فمثلاً تميم كانت تلفظ إسرائيل «إسرائيلين»"<sup>(76)</sup>.

**تاسعا: إبدال القاف جيما قاهرية (الكاف):**

حدد القدماء مخرج القاف والجيم والكاف بقوله: "وأما مخرج الجيم والقاف والكاف فمن بين عقدة اللسان وبين اللهاة في أقصى الفم"<sup>(77)</sup>، وهن عندهم مجهورات انفجاريات<sup>(78)</sup>. وأما عند

المحدثين فهي تخرج من وسط اللسان من الحنك الأعلى، والقاف والكاف مهموسان والجيم مركبة انفجارية<sup>(79)</sup>.

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور في قولهم: (أقول في أقول)، ويرمز لهذا الصوت برمز (g): >gāl —————> >qūl

ومن الأمثلة على ذلك من لهجة أبناء ناعور:

tiqhar	—————>	tighar	قولهم: (تگهر في تقهر):
burtuqān	—————>	burtugān	وقولهم: (برتگال في برتقال):
qamar	—————>	gamar	وقولهم: (گمر في قمر):
qalbī	—————>	galbī	وقولهم: (گالبي في قلبي):
qarmīd	—————>	garmīd	وقولهم: (گرميد في قرميد):
qamil	—————>	gamil	وقولهم: (گمل في قمل):
qahūah	—————>	gahūah	وقولهم: (گهوه في قهوة):
qari<	—————>	gari<	وقولهم: (گرع في قرع):

ولهذا الإبدال أصوله التراثية؛ إذ إن قبيلة تميم كانت تنطق القاف صوتاً شديداً مجهوراً، في حين أن الحجازيين كانوا ينطقونها صوتاً مهموساً، وهذا ينسجم مع بداوة تميم من حيث ميلها للأصوات المجهورة، ومع حضارة الحجاز وميلهم للنطق بالأصوات المهموسة<sup>(80)</sup>.

وقد نسب ابن فارس هذه اللهجة لتميم، فقال: " أما بنو تميم فإنهم يلحقون القاف باللهة حتى تغلظ جدا، فيقولون: القوم " فيكون بين الكاف والقاف، وهذه لغة فيهم"<sup>(81)</sup>.

#### عاشرا: إبدال اللام ميما:

حدّد القدماء مخرج صوتي الميم والنون وصفاتهما بأنهما شفويان من أدنى حافة اللسان بمس الحنك، وهما متوسطان عند القدماء ومائعان عند المحدثين<sup>(82)</sup>. في حين أن الميم عند المحدثين صوت شفوي مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو شفوي، واللام صوت مجهور مائع لا هو بالشديد ولا بالرخو<sup>(83)</sup>.

وقد ظهر هذا النوع من الإبدال في لهجة ناعور على النحو الآتي:

>albāriḥata البارحة —————> >imbāriḥ امبارح

ولهذا الإبدال ما يسوغ وجوده، من حيث إن ثمة علاقة صوتية واضحة جلية بين اللام والميم فهما من الأصوات المتوسطة أو المائعة مجهوران منفتحان مستقلان، ولعلّ القرب في المخرج والتلاقي في بعض الصفات هو ما يسوغ إبدال بعضهما من بعض.<sup>(84)</sup>

ومن الأمثلة على ذلك عند أبناء ناعور

قولهم: (امسخن في المسخن):

>almsaḥan → >imsaḥan

وقولهم: (امبطانية في البطانية):

>abtāniyāh → >imbtāniyah

ويتضح مما سبق أن ثمة علاقة صوتية واضحة جلية بين اللام والميم في المخرج والصفات، ولعل هذا التلاقي في الصفات والقرب في المخرج سوغ الإبدال بينهما، وهذا الإبدال يعرف بالطمطمانية<sup>(85)</sup>.

وقد نسب هذا النوع من الإبدال إلى حمير كقولهم: "طاب امهواء، يريد طاب الهواء" <sup>(86)</sup>، ومنها حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم "ليس من امبر امصيام في امسفر"<sup>(87)</sup>؛ على لغة من يجعل لام التعريف ميما. ونجد في شرح المفصل أنه منسوبة إلى طيء، فيقول: "يقال إنها في لغة طيء أمرجل في الرجل"<sup>(88)</sup>، ويضيف السيوطي قائلا: "جعل أهل اليمن ومن داناها بدلها ميما"<sup>(89)</sup>.

#### - الإبدال بين الصوائت:

##### أولا: إبدال الضمة كسرة:

ناقش الفراء حركة ضمير الغيبة (هاء) في غير موضع في كتابه (معاني القرآن)<sup>(90)</sup>، وذكر في الهاء لغات كثيرة، ومن ذلك أنه إذا كان قبل الهاء التي معها ميم الجماعة ياء أو كسرة<sup>(91)</sup>.

وقد جنح أبناء ناعور إلى هذا الإبدال في قولهم: (عليهم في عليهم):

<alayhim → <alayhum عليهم

إذ من المستقل الانتقال من الياء إلى الضمة؛ فلذلك حدثت عملية الإبتاع بين الأصوات.

وأما فيما يختص بتأصيل هذه الظاهرة، فمن العرب من يضمها، فيقول: عليهم، وقد نسبت هذه اللغة إلى قریش<sup>(92)</sup>، ومن العرب من يكسرها، فيقول: عليهم استثقالا للضمة بعد الياء.

ونسبت هذه اللغة إلى أهل نجد من بني تميم وقيس وأسد<sup>(93)</sup>، وقد أُثِرَتْ عن ربيعة وكلب وأطلق عليها الوهم<sup>(94)</sup>.

ومن المظاهر الأخرى لإبدال الضمة كسرة في لهجة ناعور:

قولهم: (مِحْتَرَمٌ فِي مُحْتَرَمٍ): miḥtaram → muḥtaram  
وقولهم: (دِحَانٌ فِي دُحَانٍ): diḥhān → duḥhān

ثانياً: كسر أوائل الفعل المضارع:

عقد سيبويه في "الكتاب" باباً أطلق عليه: "باب ما تكسر فيه أوائل الأفعال المضارعة"<sup>(95)</sup>، حيث استهل فيه بنسبة هذه اللهجة إلى القبائل العربية عدا الحجازيين بقوله: "وذلك في لغة جميع العرب إلا أهل الحجاز، وذلك قولهم: أنت تَعْلَمُ ذاك، وأنا إِعْلَمُ، وهي تَعْلَمُ، ونحن نَعْلَمُ"<sup>(96)</sup>.

وقد وجه ابن جني كسر التاء في الفعل من الناحية اللغوية بقوله: "قال أبو الفتح: هذه لغة تميم، أن تكسر أول مضارع ما ثاني ماضيه مكسور، نحو علمت تَعْلَمُ، وأنا إِعْلَمُ، وهي تَعْلَمُ"<sup>(97)</sup>

وشاعت هذه الظاهرة في لهجة أهل ناعور، ومن الأمثلة المستعملة في ذلك: (تَكْتُبُ فِي تَكْتُبُ): taktub → tiktib

ومن الأمثلة على الفعل السابق في لهجة أبناء ناعور الأفعال الآتية:

قولهم: (تَجَلِسُ فِي تَجَلِسُ): tiġ Lis → taġ lis  
وقولهم: (تَبْعَثُ فِي تَبْعَثُ): tib<at → tab<at  
وقولهم: (تَبْرَعُ فِي تَبْرَعُ): tizra< → tazra>  
وقولهم: (تَعْمَلُ فِي تَعْمَلُ): ti<mal → ta<amal  
وقولهم: (تَصْنَعُ فِي تَصْنَعُ): tisna< → tašna<  
وقولهم: (تَرَكَّبُ فِي تَرَكَّبُ): tirkab → tarkab  
وقولهم: (تَحْفَظُ فِي تَحْفَظُ): tiḥfaḥ → ta ḥfaḥ  
وقولهم: (تَقْطَفُ فِي تَقْطَفُ): tiqtif → taqtuf

وقد نُسِبَ إلى قبيلة تميم كسرهم لحروف المضارعة في أوائل الفعل المضارع، وهذا ما يتضح في قوله تعالى: (وَلَا تَرْكَنُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا فَتَمَسَّكُمُ النَّارُ) [هود - الآية: 113]. وقد

بين أبو حيان<sup>(98)</sup> القراءة الواردة في "تركنا" بأنها رويت: "عن أبي عمرو<sup>(99)</sup> بكسر التاء على لغة تميم في مضارع غير الياء". ومن خلال الآية السابقة نفسها تحدث أبو حيان عن كسر تاء المضارعة في الفعل "فتمسكم"، وذلك بقوله: "وقرأ ابن وثاب وعلقمة والأعمش وابن مصرف وحمزة<sup>(100)</sup> فيما روى عنه "فتمسكم" بكسر التاء على لغة تميم"<sup>(101)</sup>.

وعلى الراجحي العلة من كسر حرف المضارعة بقوله: "الكسر صائت قصير، وهي أثقل من الفتحة، وأخف من الضمة، والمعروف أن حرف المضارعة يحرك بالفتحة إلا إذا كان الماضي رباعياً فإنه يضم، لكن بعض القبائل كانت تنجنح إلى تحريك حرف المضارعة بالكسرة دائماً"<sup>(102)</sup>.

وقد ذهب غالب المطلبي إلى أن كسر حرف المضارعة ظاهرة لغوية سامية قديمة؛ إذ إنه اطرّد في لغتين ساميتين غربييتين هما: العبرية والسريانية<sup>(103)</sup> بالرغم من أن هذه لهجة عربية قديمة تسمى تلتلة بهراء<sup>(104)</sup>.

### ثالثاً: إبدال الكسرة فتحة:

وقع التبادل بين الصائت قليل الخفة (الكسرة) والصائت الأخف (الفتحة)، بأن تم التحول عن الكسر إلى الفتح، وكان ذلك عدم رضى بالمصوت الثاني، في مراتب الخفة، وسعي إلى مراتب كمال الخفة ومنتهائها، وهذا التحول نجده عند أبناء ناعور في قولهم (ينحتون في ينحتون)

yanḥitūn → yanḥatūn

ومما يحمل على هذا قول أبناء ناعور: (جرجير في جرجير):

gīrgīr → gārgār

وقولهم: (خنزير في خنزير):

ḥinzīr → ḥanzīr

وقولهم: (صهريج في صهريج):

sihrīg → sahrīg

وقد وردت الكثير من القراءات القرآنية التي أبدلت الكسرة فتحة، ومن ذلك قراءة (الإنجيل) بالفتح (الأنجيل)<sup>(105)</sup>، وقال العكبري في هذه القراءة: "ويقرأ بفتح الهمزة وهو بعيد في أمثلة العربية إذ ليس فيها "أفعل" بالفتح والذي قرأ بها الحسن وهو عربي فصيح، فيجوز أن يكون سمعها، ويجوز أن تكون لغة يونانية"<sup>(106)</sup>.

ومن ذلك قوله تعالى: (لا تهنوا)<sup>(107)</sup>، فقرأ الحسن:<sup>(108)</sup> (ولا تهنوا) بفتح الهاء والقراءة المشهورة بكسرها، ولا شك أن فتح الهاء أخف من كسرها؛ لأن الفتح أخف الحركات، فضلاً على أن الصوامت الحلقية ومنها الهاء يتسع مجراها في الفم أثناء النطق، فتححتاج إلى صائت يتسم

بالإتساع، فكانت الفتحة مناسبة لها، وقد ذكر أبو حيان أن فتح الهاء في تهنوا لغة فتحت الهاء كما فتحت دال يدع لأجل حروف الحلق<sup>(109)</sup>.

#### رابعاً: إبدال الفتحة ضمة:

شاعت ظاهرة الإبدال بين الضمة والفتحة في لهجة أهل ناعور، ومن الأمثلة عليها: قولهم: (سَحور في سُحور): sahūr → suhūr

وهذا بتأثير من الضمة التي أثرت في الكسرة فحولتها إلى ضمة، وهي مماثلة مدبرة كلية متفصلة.

وقولهم: (صندوق في صُنْدوق): sandūq → sundūq

وقولهم: (فَطور في فُطور): fautūr → futūr

وقولهم: (بُخور في بَخور): baḥūr → buḥūr

وقولهم: (دُسْتور في دُسْتور): dastūr → dustūr

وقد أوردت لنا كتب التراث مجموعة من الأمثلة على تعاقب الضمة والفتحة في اللهجات العربية، نحو: " قَرَح بالفتح لغة أهل الحجاز، وبالضم لغة بني تميم<sup>(110)</sup>. وُضِعَف بالفتح لغة تميم، وبالضم لغة غيرهم<sup>(111)</sup>، ومن لهجة تميم: سَكَرى، وكَسالى، وغِيارى بفتح الفاء فيها كلها وأهل الحجاز بالضم<sup>(112)</sup>.

وتطالعنا كتب التراث بأمثلة على هذه المماثلة في " أن كلَّ فَعْلول وفَعْلِيل صار فَعْلولاً وفَعْلِيلاً، مثل: جُمهور وتَلْمِيز الأصل فيهما: جَمْهور وتَلْمِيز<sup>(113)</sup>.

#### الخاتمة

توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها بالآتي:

1- تجنح لهجة أهل ناعور إلى إبدال السين صاداً، ولهذه الظاهرة جذورها التأصيلية في العربية، فالإبدال بين هذين الصوتين كثير في مفردات العربية، وقد نسب اللغويون هذا الإبدال إلى بني تميم.

2- يكثر في لهجة ناعور إبدال صوت الكاف صوتاً مركباً (تش) نحو قولهم: (جِيف في كيف)، وهذه ظاهرة صوتية قائمة على تحريك الصوت الطبقي المهموس، وإذا نظرنا في تأصيل هذه الظاهرة، فنجد أنّ ظاهرة قلب الكاف صوتاً مزجياً سمة لهجية عربية قديمة عرفت

- بالكشكشة، وقد اختلف في نسبتها، فنسبت إلى تميم وأسد وربيعة ومضر وهوازن وسليم وبكر وتغلب وقضاة.
- 3- تلجأ لهجة ناعور إلى الإبدال الصوتي بين الثاء والفاء، ولهذا الإبدال ما يسوغه فيما يختص بالصفات لهذين الصوتين، فإنهما يتلاقيان في الهمس والاحتكاك، وقد نسب اللغويون النطق بالثاء في بعض المفردات التي وقع فيها الإبدال بين الفاء والثاء إلى تميم، والنطق بالفاء إلى الحجاز.
- 4- تحافظ لهجة ناعور على الإبدال الصوتي بين العين والنون، ويعد هذا الإبدال - إذا تجاوزنا الخلاف عليه بين بعض المحدثين- سمة لهجية قديمة عُرِفَت بالاستنطاء.
- 5- يشيع في لهجة ناعور إبدال الذال ظاء، ولعل هذا التقارب في المخرج والاتحاد في بعض الصفات بين هذين الصوتين هو ما أباح الإبدال بينهما، وسوغ وجوده في بعض مفردات لهجة أهل ناعور، وهذا يعكس رغبتهم بتفخيم أصواتهم رغم ما في الأمر من صعوبة.
- 6- تجنح لهجة ناعور إلى الإبدال الصوتي بين الضاد والطاء، وهذه ظاهرة تضرب جذورها في القدم في التراث العربي، وقد شغلت حيزاً كبيراً من مؤلفات اللغويين العرب؛ نتيجة للتقارب الصوتي بين الصوتين.
- 7- تركز لهجة ناعور إلى إبدال اللام نونا، ولعل الذي سوغ هذا النوع من الإبدال هو أن النون أسهل في النطق من اللام؛ لأن مجرى الهواء معها من التجويف الأنفي وحده، وما هذه صفته من الأصوات يكون أقل صعوبة في النطق من غيره. وقد روي أن قبيلة عجلان تبدل اللام نونا في لفظة سجيل، ونسب هذا النوع من الإبدال إلى تميم.
- 8- يظهر في لهجة ناعور إبدال القاف جيما قاهرية، تلك التي يرمز لها برمز (g)، ولهذا الإبدال أصوله التراثية؛ إذ إن قبيلة تميم كانت تنطق القاف صوتاً شديداً مجهوراً، في حين أن الحجازيين كانوا ينطقونها صوتاً مهموساً.
- 9- تميل لهجة ناعور إلى الإبدال الصوتي بين اللام والميم، وهناك علاقة صوتية واضحة جلية بين في المخرج والصفات بين الصوتين، ولعل هذا التلاقي في الصفات والقرب في المخرج سوغ الإبدال بينهما. وقد نسب هذا النوع من الإبدال إلى حمير وعرفت هذه اللهجة بـ (الطمطمانية).
- 10- تلجأ لهجة ناعور إلى كسر أوائل الفعل المضارع، وقد نسب سيويوه هذه اللهجة إلى القبائل العربية عدا الحجازيين.
- 11- تشيع ظاهرة الإبدال بين الضمة والفتحة في لهجة أهل ناعور، وأوردت لنا كتب التراث مجموعة من الأمثلة على تعاقب الضمة والفتحة في اللهجات العربية.

## Voice Substitution in Naour Dialect: An Authenticating Study in Light of the Ancient Arabic Dialects

Omar Abu Nawas and Haytham Thawabih, *School of Basic Sciences and Humanities, German Jordanian University, Amman, Jordan.*

### Abstract

This research is an attempt to verify some of the dialects spoken by people in light of the ancient Arabic dialects. This aims at confirming that these dialects are a part of the Arabic linguistic heritage. Hence, the study has examined the phenomenon of voice replacement in Naour Dialect. Moreover, this article has analyzed this phenomenon in line with research done on ancient Arabic dialects as well as modern Phonetics.

In order to achieve the desired goal, this research begins with an introduction which explains the objectives of this research and its approach. It then proceeds with a preface explaining about Naour and its inhabitants. The study then displays the voice phenomena of substitution in this dialect in terms of replacement of the consonants and vowels. The study has offered a conclusion with the most important findings of the study.

### الإحالات

- (1) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، المزهري في علوم اللغة، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي الجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1987 م، 223/1.
- (2) Palestine and Transjordan, Third edition. London: Macmillan and Co, 1934. Al-Zirkili; Schirin Fathi; Hyder Hassan Abidi. a Political Study, New Delhi – 1965. Mamedkhir Hkhandoukh. The Circassians, Amman, Jordan – 1985. Faisal Habtoth Khot Izbak; Distinguished Circassians. Amman, Jordan – 2007. Wikipedia; <http://en.wikipedia.org/wiki/Naour>
- (3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، 1968، مادة (بدل).
- (4) ابن سيده، المخصص، بيروت، 1978، ج3، 267.
- (5) ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج10، 7. والثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: مصطفى السقا، مصر، 66.
- (6) أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مصر، 1972، 75.

- (7) عمايرة، إسماعيل، بحوث في الاستشراق واللغة، ط2، دار وائل، عمان، 2003، 202.
- (8) الفراء، معاني القرآن، تحقيق: أحمد نجاتي وآخرون، مصر، 1972، ج1، 197. وابن جني، أبو الفتح عثمان(392هـ)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندراوي، دمشق، دار القلم، 1985، ج1، 180.
- (9) زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية، بيروت، 1956، 60. إميل بديع، فقه اللغة وخصائص العربية، بيروت، 1999، 66.
- (10) مرعي، عبد القادر، المصطلح الصوتي عند علماء العربية، منشورات جامعة مؤتة، ط1، الأردن، 1993، 171.
- (11) عبد التواب، رمضان، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983، 17.
- (12) المصطلح الصوتي عند علماء العربية، مرجع سابق، 172.
- (13) التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مرجع سابق، 17.
- (14) سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج4، 434.
- (15) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، 1961، 120.
- (16) لسان العرب، مصدر سابق، ج8، 44.
- (17) الكتاب، مصدر سابق، ج2، 428. وابن السرج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، بغداد، 1973، ج2، 961.
- (18) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 11.
- (19) الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر، 1967، ج7، 157. ولسان العرب، مصدر سابق، ج3، 34.
- (20) المطلبي، غالب فاضل، لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة، العراق، منشورات وزارة الثقافة، 1978، 92.
- (21) الشايب، فوزي، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2004م، 234.
- (22) المرجع نفسه، 250.
- (23) انظر: الكتاب، مصدر سابق، ج4، 199. وعلي ناصر غالب، لهجة قبيلة أسد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، 101، وثلعب، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 100، والسيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، دار الفكر، ج1، 211، وأحمد تيمور، لهجات العرب، الهيئة العامة المصرية، مصر، 1973، 66 و70 و74 و78.
- (24) ضاحي عبد الباقي، لغة تميم دراسة تاريخية وصفية، المطابع الأميرية، القاهرة، 1985، 73.

- (25) طبقات الشعراء، مصدر سابق، 11.
- (26) ابن دريد، جمهرة اللغة، مصر، 1985، ج1، 5.
- (27) ابن فارس، الصحابي، تحقيق: السيد أحمد صقر، البابي الحلبي، القاهرة، 36.
- (28) أنيس، إبراهيم، في اللهجات العربية، مطبعة الأنجلو، مصر، 109.
- (29) عمارة، إسماعيل، تطبيقات في المناهج اللغوية، مصدر سابق، 204.
- (30) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 434. والأصول في النحو، مصدر سابق، ج3، 404.
- (31) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 67. كمال، بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987، 96.
- (32) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 480.
- (33) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 434. والمصطلح الصوتي، مرجع سابق، 106. واستثنائية، سمير، الأصوات اللغوية، دار وائل، عمان، 2003، 107.
- (34) سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 196. وابن السكيت، كتاب الإبدال، تقديم: حسين محمد شرف، الهيئة العلمية لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1978، 467.
- (35) القلب والإبدال، مصدر سابق، 13.
- (36) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433.
- (37) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 44. السعران، محمود، علم اللغة، دار الفكر، القاهرة، 1997، 173.
- (38) جمهرة اللغة، مصدر سابق، ج1، 8.
- (39) الحثالة: الرذيل من الناس، انظر: لسان العرب، مصدر سابق، ج11، 158.
- (40) الفالول: نوع من الداء، انظر: ابن فارس، مجمل اللغة، تحقيق: زهير سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986، ج1، 493.
- (41) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 133.
- (42) لغة تميم، مرجع سابق، 132. والطيب، عبد الجواد، من لغات العرب لهجة هذيل، منشورات جامعة الفاتح، 122.
- (43) من لغات العرب لهجة هذيل، مرجع سابق، 122.
- (44) ابن السكيت، القلب والإبدال، (ضمن كتاب الكنز اللغوي في اللسن العربي)، تحقيق: هفتر، بيروت، 1903م.
- (45) الإشييلي، أبو الأصغ السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب، ط1، 1984، 80-83.

- (46) المصدر نفسه، 87-89.
- (47) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص58.
- (48) في اللهجات العربية، مرجع سابق، 123.
- (49) المزهر في علوم اللغة، مصدر سابق، ج1، 222.
- (50) سورة الكوثر، آية 1.
- (51) ابن خالويه، مختصر شواذ القراءات، عني بنشره: ج. برجشتراسر، دار الهجرة، 181.
- (52) عبد التواب، رمضان، ودراسات وتعليقات في اللغة القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994، 126.
- (53) في اللهجات العربية، مرجع سابق، 122.
- (54) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. وسر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 47.
- (55) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 45.
- (56) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 436.
- (57) سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 215.
- (58) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433.
- (59) المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق، القاهرة، المجلس الأعلى، 1963، ج1، 193 وانظر:  
سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 52.
- (60) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433.
- (61) عبد التواب، رمضان، مشكلة الضاد العربية وتراث الضاد والطاء، مجمع اللغة العربية، 214.  
وكانتينو، جان، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة، صالح القرمادي، 1966، 78. وهنري فليش،  
العربية الفصحى، ترجمة عبد الصبور شاهين، بيروت، 1969، 37. والحمد، غانم، الشرح الوجيز  
على المقدمة الجزرية، ط1، الدراسات القرآنية، 2009، 35. وأبو بكر، يوسف الخليفة، أصوات القرآن  
كيف تتعلمها ونعلمها، ط1، الخرطوم، 1972، 69. والزبيدي، حسام، أصوات العربية بين التحول  
والثبات، بغداد، بيت الحكمة، 1989، 50.
- (62) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. والمقتضب، مصدر سابق، ج1، 193. والأصول في النحو،  
مصدر سابق، ج3، 401.
- (63) دروس في أصوات العربية، مرجع سابق، 64.
- (64) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الهلال، 1423 هـ، ج2، 146. انظر  
أيضا: ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، ط4، بيروت، دار الأفاق، 1982، 112.

- (65) ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، مصر، المكتبة التجارية، ج1، 219. وج1، 200. وانظر: الأنصاري، الدقائق المحكمة في شرح المقدمة، صنعاء، مكتبة الإرشاد، 1990، 28. وابن الناظم، الحواشي المفهومة في شرح المقدمة، تحقيق: عمر معصراتي، دمشق، 2006، 56.
- (66) البيت مجهول القائل: انظر: المرادي، حسن بن قاسم، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط1، 2008. ج3، 1562.
- (67) سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 215.
- (68) ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، ط1، 1971. ج4، 307. سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ج1، 215. لسان العرب، مصدر سابق، ج4، 68. اللغوي، أبو الطيب، عبد الواحد بن علي، كتاب الإبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي مجمع اللغة العربية، سورية، 1961. ج2، 270.
- (67) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. وابن الحاجب، شرح الشافية، تحقيق: محمد محيي الدين، دار الكتب العلمية، 1982، ج3، 253.
- (70) الأصوات اللغوية، مرجع السابق، 61. وعلم اللغة، مرجع سابق، 169.
- (71) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. وشرح الشافية، مصدر السابق، ج3، 253. والأصوات اللغوية، مرجع سابق، 61. وعلم اللغة، مرجع سابق، 169.
- (72) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 433. وشرح الشافية، مصدر السابق، ج3، 253. والأصوات اللغوية، مرجع سابق، 61. وعلم اللغة، مرجع سابق، 169.
- (73) صاحب البيت ابن مقبل: انظر ابن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي البعلبكي، دار العلم، بيروت، 1986، ج2، 1192.
- (74) أبو الطيب اللغوي، الإبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي، دمشق، 1960، ج2، 406.
- (75) ابن السكيت، القلب والإبدال (ضمن كتاب الكنز اللغوي في اللسان العربي)، تحقيق: هفتر، مكتبة المتنبى القاهرة، ص3.
- (76) سلوم، داود: المعجم الكامل في اللهجات الفصحى، عالم الكتب، 1987 ص 217.
- (77) الخليل، العين، تحقيق: المخزومي، وزارة الثقافة، العراق، 1980، ج1، 52.
- (78) الداني، أبو عمرو، التحديد في الإتيان والتجويد، تحقيق: غانم الحمد، دار عمار، الأردن، 2000، 105.
- (79) الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 161.
- (80) الجندي، أحمد علم الدين، اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب، 1983م. ج1، ص462. وانظر: عمارة، حليلة، صوت القاف بين كتب التراث والتحليل الصوتي الحديث، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد 67، ص187.

- (81) الصاحبي في فقه اللغة، مصدر سابق، 36.
- (82) مخارج الحروف وصفاتها، مصدر سابق، 82-88.
- (83) الأصوات اللغوية، مرجع سابق، 46، 55.
- (84) فصول في فقه العربية، مرجع سابق، 129.
- (85) المزهر في علوم اللغة، مصدر سابق، ج1، 223.
- (86) فقه اللغة، مصدر سابق، 129.
- (87) الألباني، محمد ناصر الدين، صحيح سنن أبي داود، الكويت، ط1، 1423هـ.
- (88) شرح المفصل، مصدر سابق، ج10، 34.
- (89) السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداي، مصر، 2010، ج6، 273.
- (90) الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، 1980، ج1، 223 و ج2، 75.
- (91) المصدر نفسه، ج1، 5 و 388.
- (92) أبو حيان، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى النماس، المكتبة الأزهرية، القاهرة، 1997، ج1، 499-500.
- (93) المصدر نفسه، ج1، 467.
- (94) محمد رياض كريم، المقتضب في لهجات العرب، 1996، ص146.
- (95) الكتاب، مصدر سابق، ج4، 110.
- (96) المصدر نفسه، ج4، 110.
- (97) المحتسب، مصدر سابق، ج1، 330.
- (98) أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، على محمد عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج5، 268.
- (99) ابن جني، المحتسب في تبيين شواذ وجوه القراءات، تحقيق: على النجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1990، ج1، 329.
- (100) المحتسب، مصدر سابق، ج1، 329.
- (101) البحر المحيط، مصدر سابق، ج5، 269.
- (102) الراجحي، عبده، اللهجات العربية في القراءات القرآنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996م، 114.

- (103)المطلبي، غالب فاضل، في الأصوات اللغوية،(دراسة في أصوات المد العربية)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1984م، 191.
- (104) سر صناعة الإعراب، المصدر السابق، ج1، 242.
- (105)المحتسب، مصدر سابق، ج1، 248.
- (106)العكبري، إعراب شواذ القراءات، تحقيق: محمد السيد عزوز، عالم الكتب، بيروت، 1996، ج1، 153.
- (107) النساء، 104.
- (108)البحر المحيط، مصدر سابق، ج4، 54.
- (109) المصدر نفسه، ج4، 54.
- (110) إسماعيل بن عمرو، اللغات في القرآن، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1972م، 21 .
- (111) ابن السكيت، إصلاح المنطق، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط3، 9.
- (112) المصدر نفسه، 132.
- (113) براجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1997م، 63.

### المصادر والمراجع

- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، مصر، المكتبة التجارية.
- ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، ط4، بيروت، دار الأفاق، 1982.
- ابن الحاجب، شرح الشافية، تحقيق: محمد محيي الدين، دار الكتب العلمية، 1982.
- ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، بغداد، 1973.
- ابن السكيت، إصلاح المنطق، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط3.
- ابن السكيت، القلب والإبدال، (ضمن كتاب الكنز اللغوي في اللسن العربي)، تحقيق: هفتر، بيروت، 1903م.

- ابن السكيت، كتاب الإبدال، تقديم: حسين محمد شرف، الهيئة العلمية لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1978.
- ابن الناظم، الحواشي المفهومة في شرح المقدمة، تحقيق: عمر معصراتي، دمشق، 2006.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (392هـ)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندراوي، دمشق، دار القلم، 1985.
- ابن جني، المحتسب في تبيين شوان وجوه القراءات، تحقيق: على النجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1990.
- ابن خالويه، مختصر في شوان القرآن، نشره براجستراسر، دار الهجرة.
- ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، ط1، 1971.
- ابن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي البعلبكي، دار العلم، بيروت، 1986.
- ابن سيده، المخصص، بيروت، 1978 .
- ابن فارس، مجمل اللغة، تحقيق: زهير سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986.
- ابن فارس، الصحاحي، تحقيق: السيد أحمد صقر، البابي الحلبي، القاهرة.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، 1968. 358
- ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت.
- أبو الطيب اللغوي، الأبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي، دمشق، 1960.
- أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، على محمد عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1. 2001
- أبو حيان، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى النماس، المكتبة الأزهرية، القاهرة، 1997.
- أبو عمرو الداني، التحديد في الإتيان والتجويد، تحقيق: غانم الحمد، دار عمار، الأردن، 2000.

- أحمد تيمور، لهجات العرب، الهيئة العامة المصرية، مصر، 1973.
- الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر، 1967.
- استيتية، سمير، الأصوات اللغوية، دار وائل، عمان، 2003.
- إسماعيل بن عمرو، اللغات في القرآن، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1972م.
- الإشيلي، أبو الأصبع السماتي، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب، ط1، 1984.
- أميل بديع، فقه اللغة وخصائص العربية، بيروت، 1999.
- الأنصاري، الدقائق المحكمة في شرح المقدمة، صنعاء، مكتبة الإرشاد، 1990.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، 1961.
- أنيس، إبراهيم، في اللهجات العربية، مطبعة الأنجلو، مصر.
- أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مصر، 1972.
- براجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1997م.
- الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: مصطفى السقا، مصر.
- ثعلب، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الهلال، 1423 هـ.
- الجمحي، محمد بن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق: محمود شاکر، دار المدني، جدة.
- الجندي، أحمد علم الدين، اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب، 1983م.
- جونستون، دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية، ترجمة أحمد الضيبي، الرياض، 1975.
- الحمد، غانم، الشرح الوجيز على المقدمة الجزرية، ط1، الدراسات القرآنية، 2009.
- الخليل، العين، تحقيق: المخزومي، وزارة الثقافة، العراق، 1980.

الراجحي، عبده، اللهجات العربية في القراءات القرآنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996م.

الزبيدي، حسام، أصوات العربية بين التحول والثبات، بغداد، بيت الحكمة، 1989.

زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية، بيروت، 1956.

السرعان، محمود، علم اللغة، دار الفكر، القاهرة، 1997.

سلوم، داود: المعجم الكامل في اللهجات الفصحى، عالم الكتب، 1987.

سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

السيوطي، المزهري في علوم اللغة، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي الجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1987 م

السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق: محمود ياقوت، دار المعرفة، 2006.

السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، دار الفكر.

السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هندأوي، مصر، 2010.

الشايب، فوزي، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2004م.

الطيب، عبد الجواد، من لغات العرب لهجة هذيل، منشورات جامعة الفاتح.

عبد الباقي، ضاحي، لغة تميم دراسة تاريخية وصفية، المطابع الأميرية، القاهرة، 1985.

عبد التواب، رمضان، دراسات وتعليقات في اللغة، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994 .

عبد التواب، رمضان، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983.

عبد التواب، رمضان، مشكلة الضاد العربية وتراث الضاد والظاء، مجمع اللغة العربية.

العكبري، إعراب شواذ القراءات، تحقيق: محمد السيد عزوز، عالم الكتب، بيروت، 1996.

علي ناصر غالب، لهجة قبيلة أسد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

عميرة، إسماعيل، بحوث في الاستشراق واللغة، ط2، دار وائل، عمان، 2003.

عمامرة، حليلة، صوت القاف بين كتب التراث والتحليل الصوتي الحديث، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد 67.

الفراء، معاني القرآن، تحقيق: أحمد نجاتي وآخرون، مصر، 1972.

كانتينو، جان، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة، صالح القرمادي، 1966.

كمال، بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987.

اللغوي أبو الطيب، عبد الواحد بن علي، كتاب الإبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي مجمع اللغة العربية، سورية، 1961.

المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق، القاهرة، المجلس الأعلى، 1963.

مرعي، عبد القادر، المصطلح الصوتي عند علماء العربية، منشورات جامعة مؤتة، ط1، الأردن، 1993.

المطلبي، غالب فاضل، لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة، العراق، منشورات وزارة الثقافة، 1978.

المطلبي، غالب فاضل، في الأصوات اللغوية، (دراسة في أصوات المد العربية)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1984م.

هنري فليش، العربية الفصحى، ترجمة عبد الصبور شاهين، بيروت، 1969.

يوسف الخليفة، أصوات القرآن كيف نتعلمها ونعلمها، ط1، الخرطوم، 1972.

Faisal Habtoth Khot Izbak; Distinguished Circassians. Amman, Jordan – 2007.

Palestine and Transjordan, Third edition. London: Macmillan and Co., 1934. Al-Zirkili; Schirin Fathi; Hyder Hassan Abidi. a Political Study, New Delhi – 1965. Mamedkhir Hkhandoukh. The Circassians, Amman, Jordan – 1985.

Wikipedia; <http://en.wikipedia.org/wiki/Naour>

## خطابُ تمرد الأنا الذات والتسامي القيمي، تأبط شرًا، وعروة بن الورد نموذجًا / قراءة نصيَّة

محمود سليم هياجنة\*

تاريخ الاستلام 2016/11/2

تاريخ القبول 2017/1/25

### ملخص

يتناول هذا البحث نصوصاً من شعر "تأبط شرًا وعروة بن الورد" محاولاً تتبع التظاهرات اللغوية لظاهرة تمرد الأنا الذات والتسامي القيمي في امتناع ترابطها الجدلي مع المحيط القبلي؛ لتبرز حالة التفرد والاعتراب التي عاشها الشاعران، وولدتها حالات من التشطي والتمزق، أظهرت عجزهما عن احتلال مكانة بين قومهما، تشعهما بالانتماء إليهم، وقد مثل حالة من الانفصال عن المحيط الاجتماعي، الذي ضنّ عليهما بتحقيق ما يصبوان إليه، مما دفع بهما إلى إحداث بديل ذاتي يتمثل في الفروسية الفردية المتمظهرة بالمروءة والفتوة والسيادة، وأن ينظرا إليها على أنها قيمة فردية لا علاقة للقبيلة بوجودها فيهما.

### المقدمة:

تسعى هذه الدراسة لتشغيل إمكاناتها ضمن الإطار الذي يبيلور العلاقة الجدلية بين الظاهرة النصية ومعطياتها وفقاً لقانون النص، وهي من ثمة توسلت بنماذج من شعر تأبط شرًا وعروة بن الورد؛ لتوفرها على ظاهرة التمرد للأنا الذات والتسامي القيمي، وتمظهرها في سياق الانفصام عن الجماعة/ القبيلة، التي ضنّت عليهم بروح الانتماء لها، بل كبلتْهم في سياق العبودية والطبقة المسحوقة اجتماعياً، فأعلننا انفصامهما جسدياً قبل أن يعلننا انفصامهما مكانياً، وهذا ما بدا متمظهاً في النص ومتحققاً فعلاً إبداعياً من نسقية القراءة والتأويل.

لقد شكلت هذه الظاهرة نسقاً إنسانياً رسمت ملامحها في الأفق الشعري لديهما، وتعززت فيه رؤية الشاعرين وكيفية انفعالهما مع الوجود، وضمن هذه الملاحظات تأسست نصوصهما

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

\* قسم اللغة العربية، جامعة شقراء، الدوادمي، المملكة العربية السعودية.

الشعرية، فغدت تجليات الغربة وتمظهرات الاغتراب متحققة فعلاً شعوريا ضمن إحالة الشعور بالوحشة في الرحيل أو الإحساس بالضياع، بعيدا عن الرابطة القبلية، أو الإحساس بغربة مغمورة بالمخاطر.

لقد حاولت هذه الدراسة أن تستقرئ بعضاً من النصوص الشعرية لهذين الشاعرين فاعلية هذه الظاهرة، وقدرتها على اكتساب خصوصية التوظيف النصي، وهو ما يعني أن الدراسة توسلت على نحو أساسي بالمنهج الاستقرائي في سياقها العام؛ إذ إنها حاولت أن تلاحظ الظواهر الخاصة بمفهومى الأنا الذات والتسامي القيمي ضمن علاقتهما الجدلية في شعر تأبط شراً وعروة بن الورد، ومن ثم محاولة الوصول إلى أسس عامة وعلاقات كلية أثرت في بنية الخطاب الشعري عندهما سواء على مستوى الشكل اللغوي أو المضمون الدلالي.

ولأن طبيعة الدراسة لا تتيح المجال لعرض مجمل ما يمكن ملاحظته من أثر لهذه الثنائية في المنجز الشعري كاملاً عند هذين الشاعرين، فقد قدمت الدراسة مقارنةً لمجموعة من النصوص الشعرية بوصفها نماذج واضحة على الثنائية موضع البحث تكشفت للدارس عن طريق الاستقراء والملاحظة. واستتبع ذلك أن تقف الدراسة بالتحليل النصي على القوائد المختارة، ومن ثم محاولة اكتناه ما يوفره الربط المنهجي بين الظاهرة بمفهومها العام، وسياقها الحضاري، وبين النصوص المحللة؛ بغية عبور عتبة الدلالة واستنطاق النص.

#### تمهيد:

مما لا شك فيه أن ظاهرة الصعلكة قد حظيت بموفور المقاربة والقراءة عند كثير من الأدباء والنقاد وغيرهم، إلا أنها ما زالت تطلب المزيد، وهي بلا شك - عندهم - "ظاهرة تتسم بنزعة اجتماعية إنسانية لها أسبابها ومسبباتها"<sup>(1)</sup>، ولكن ما يسترعي الانتباه، هو أن من الشعراء الصعاليك من جمع بين أسنة الرماح وأسله اليراع، كما جمع بين التمرد على القبيلة وأعرافها والتشرد في القفار والفيافي، وعبر عن ذلك التمرد والتشرد بصور شعرية بعيدة الغور، ورؤية اجتماعية نقدية، فلا مندوحة إن قلنا: إن للصعاليك مثالياتهم في الحياة، وإن لهم ثوابت قيمية تتمثل في تلك الصفات التي جاءت واضحة في شعرهم، قل ما نجد لها نظيراً في شعر كثير من الشعراء الفرسان الذين عاصروهم، ولعل ذلك كان دافعا للباحث كي يخوض غمرة هذا الميدان، وبخاصة شعر تأبط شراً وشعر عروة بن الورد الذي لُقّب "بأمير الصعاليك وبأبي الصعاليك"<sup>(2)</sup>. ومما عرف عن الصعاليك أنهم "خارجون عن قيم قبائلهم، إلا أن ما نراه هو أن القيم نسبية من حيث النظرة الخارجية إليها، ومن ثم فقد تختلف وجهات النظر حولها؛ فالإنسان العادي قد يتحول إلى صعلوك حيث يثور على تلك القيم، وذلك حين يتخذ موقفاً من قبيلته لسبب من الأسباب، فتطرده أو تهدر دمه نتيجة خروجه عن طاعتها، فيقابلها بالمثل، ويعلن خروجه الصريح عن

قانونها، ويكفر بكل قيمها، مما يضطره لأن يحمل زاده ويهجر قومه تائهاً مشرداً في مناحي الحياة الغامضة، وقد يجد من هم في مثل حاله، فيتم التآلف بينه وبينهم ويؤلفون عصابة تحترف الصعلكة، وينهجون نهجاً جديداً لسد الحاجة أو للتأثر من الأغنياء<sup>(3)</sup>. ويمكن النظر إلى الصعلوك على أنه "إنسان ضاق زرعاً بالحياة، وبالتقاليد القبلية التي دأبت يوماً على كبح جماحه، وحالت دون طموحاته، وبذلك جهدت الفروسية الفردية المتمثلة في هذا الفارس على أن تثور على الفروسية القبلية"<sup>(4)</sup>. فالفروسية الجماعية كرسّت حضوراً قيماً داخل ساحة المشهد العام لمفهوم القبيلة، وهي في بعض جوانبها مظهر من مظاهر المروءة والفتوة والسيادة؛ ولذا فإن الفارس الذي يمتلك تلك الصفات، ينظر إليها على أنها قيمة فردية لا علاقة للقبيلة بوجودها فيه؛ فإذا ما مارس حقه بإثبات وجود الذات الفردية، وجد نفسه أمام سدّ منيع، حال بينه وبين تحقيق ما يصبو إليه، مما اضطره إلى التمرد على تلك "القيم الجماعية التي تمثل إطاراً مغلقاً يمنعه من التنفس بحرية، لئيشئ في ضوء هذا المبرر قيماً جديدة تناهضها القبيلة، وتعمل على إزالتها باعتبارها خروجاً عن المألوف، في حين يراها الفرد وسيلة لإثبات الذات، وإعلان وجوده المطلق للطرف الآخر"<sup>(5)</sup>.

تنطوي هذه الدراسة على مقارنة متأنية لقصائد تأبط شراً وعروة بن الورد، حيث لا تقف عند السديم المعجمي الذي تضمنه النص، ولا الشرح والتوضيح، وإنما تدلف إلى معرفة النص دلالياً والإحاطة به جملةً أو أجزاءً، وتكشف عما تنطوي عليه من توتر لائب أو ضديد بين الصوت الذاتي وزحمة الالتزامات القبلية، أو بين صائت الإيمان بالحرية الفردية والعقد الاجتماعي، بما يفرضه من قيود تحد منها، وسدود تقف على طريقها.

ولعل أول الأسئلة وروداً في ذهن القارئ أو المتلقي، بعد أن عقد الباحث قراءته على لغة الأنا الفردية والتسامي القيمي في شعر الصعاليك (تأبط شراً، وعروة بن الورد)، هل للأنا الفردية أو الأنا الذات لغة في نص شعر الصعلكة يمكن أن تعلن عن حضورها على نحو صائت تمكّن الباحث من تحقيقه، أو تستقر على نحو صامت توجب على الباحث استنطاقه.

قد يغدو ممكناً أن نفصّل الأسرار التي تسربل النص وتحجبه إذا ما جزنا النظر إلى سطح المرآة وتأمّلنا فيها، متوسلين بالمعطيات الدلالية التي يبوح بها النص ويمتاح منها الشاعر.

#### تأبط شراً وقصيدته القافية:

ولعل أول ما تتعقد له الصدارة في المقاربة هو قصيدة القافية لـ تأبط شراً، التي تبدأ بـ:

يا عيدُ مالك من شوقٍ وإبراقٍ      ومَرَّ طَيْفٍ على الأهوالِ طَرَّاقٍ<sup>(6)</sup>

ليس ثمة شك أن المتأمل في القصيدة حقّ تأمل يدرك أنها جاءت دفقة شعورية لشيء مضى، ثم حدث الشاعر به نفسه، أو هي معقودة على حال مضت، ثم هجمت عليه أشجانه وهمومه، فعزف على قيثارته الخاصة؛ لذا يجب أن لا ننسى أن هذه القصيدة قالها (تأبط شرا) "بعد أن نجا من عقاب المكيدة والأسر في بَجيلة"<sup>(7)</sup>.

وفي دراسة القصيدة يرجح الباحث أن تكون موزعة على مقاطع ستة متنوعة، لكنها متألّفة ومتمحدة على تشكيل بنية النص متكاملة، بمعنى أن ثمّ خيطاً رؤيويًا يتخللها ويشكل بنيتها الداخلية.

يشكل البيتان الأول والثاني مقطعا أوليا احتله الحزن والشجن في الأغلب، فكان مركزا للمعاناة والشعور بالغرابة التي امتاح منها الشاعر شبكة الصيغ في تأليفها:

يا عيدُ مالكِ مِنْ شوقِ وإيراقِ      ومَرَّ طيفِ على الأهوالِ طراقِ  
يَسْري على الأينِ والحياتِ مُحْتَفيا      نفسِي فِداؤُكِ مِنْ سارِ على ساقِ<sup>(8)</sup>

فالعيد - هنا - ما عاود من حالات، وما اعتاد من شعور، وهو لحظة أو لحظات تتدفق فيها الكثافة الشعورية من حزن وتذكر وغير ذلك، لذلك يرجح الباحث أن يكون ما عاوده قد أثار أشجانه وسبب الحزن والألم والمعاناة والأرق له، وهي حال استغراق في الشجون تتصدع معها الذات، وربما تنحدر إلى برائث الأرق التي تكاد تمزقها.

هنا نعمل على تفسير (الطيف) لأن أساس المعادلة أن تتبجس صورة الطيف محاولة إعادة بناء الكيان الممزق، إلا أن الخطورة - وفق لغة الصلعة- تبقى قائمة، ذلك لأنه يمشي على حافة حادة من أشواك انقلاب الحال والمآل.

فعلى الرغم من وجود الطيف الذي يعيد للأنا أو للذات تركيب بنائها الممزق، إلا أنه طيف يحتفي، وطيف يسري على الأين والحيات، بمعنى آخر، يمور بالمخاطر والمهالك والاضمحلال، ومن هنا ينبجس صوت الإشفاق على الأنا من مغبة المعاناة المحفوفة بتربص ريب المنون، فلا غرو أن ينبثق نغم صوت الفداء: (نفسِي فِداؤُكِ مِنْ سارِ على ساقِ) والفداء بهذا النغم نوع من إعادة التوازن للذات أو للأنا الفردية المنهارة.

أما المقطع الثاني- مقطع مقابلة الخلة الضنينة والنجاة من بَجيلة- فيرتبط ارتباطاً عضويًا وثيقاً بما يدور في المقطع الأول، بل يؤلف معه شبكة من العلاقات والصيغ المتلاحمة والخطوط المتناسكة.

إن المقطع الأول يشير إلى سير الصعلوك على حافة حادة من أشواك الضرورة، إذ هي حياة في ضحاح الموت، وهو هنا- على مستوى تضميني- يدندن حول نجاته من بَجيلة التي كادت أن تجهز عليه لولا سرعته في العدو:

وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْدَاقِ	إِنِّي إِذَا خَلَّةٌ ضَنْتُ بِنَائِلِهَا
أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أُرَاقِي	نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ
بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَرَّاقِ	لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعِهِمْ
أَوْ أَمْ خَشَفَ بِذِي شَثِّ وَطَبَّاقِ	كَأَنَّمَا حَثَّوْهُ حُصًّا قَوَادِمُهُ
وَذَا جَنَاحِ بَجْنِبِ الرِّيدِ خَفَّاقِ	لَا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ نَا عُدْرٍ
بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ	حَتَّى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي
يَا وَيْحَ نَفْسِي مِنْ شَوْقٍ وَإِشْفَاقِ <sup>(9)</sup>	وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا خَلَّةٌ صَرَمَتْ

لعل أول تجليات هذه الجزئية من القصيدة انهيار (النحن) أو الحياة الاجتماعية، وبروز فاعلية (الأنا) الفرد، وهو ما يمكن تسميته بانقلاب الجملة الأساسية المشكلة للنص من صيغة (الأنا) أو (النحن) أو ما شابه ذلك مما عهدناه من شعراء القبائل إلى صيغة (إني) و(نجوت) و(ألقيت) و(أقول).... إلخ، كما يمكن تسميته الطبيعة الانشراحية لنسق النص المعهود، بانسراخ (الأنا) من ارتباطات عرى (النحن)، هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فإن المكان يتحول من مسرح الحدث القبلي إلى مسرح الحدث الفردي، وهذا مؤشر على تجليات مسرح الحدث مستغرقاً فاعلية الفرد.

لا شك أن شخصية الشاعر لم تغادر أجواء هذه الجزئية ولو للحظة واحدة، تتحرك وتتنامى مع كل كلمة فيها، بل تتمحور القصيدة وتتناغم متموسقة مع رنين الذات البطولية، وهو شعور بالتميز والفوقية والاستعلاء، يتنامى ويزداد مع كل إيقاعات القصيدة وإيماءاتها، إلا إنه تمرد واستعلاء يتساق مع الشعور بمرارة الغربة والحنين الدافق إلى حياة الجماعة، مهما صقلت حياة الوحدة من شخصيته؛ فجيلة الإنسان اجتماعية بالطبع، لأن " الاغتراب ليس في صميم الكيان الإنساني"<sup>(10)</sup>.

فقبيلة الشاعر التي ضنت عليه جموح شهوة الحياة نحو تأسيس إثبات وجود الذات البطولية، أبانت عن تشظي العلاقة (انقسام، انشراخ) بين الأنا (الفردية)، والنحن (الجماعية، القبيلة)، ومن هنا ينكشف تمرد الذات (الأنا، الفرد) على الجماعة (النحن، القبيلة) لأن التماهي في (النحن) بسياق هذه العلاقة يعني أمحاء الفردية واستلابها؛ فلا تميز ولا تفرّد ولا فوقية في ظلها، مما

يستدعي شعورا حادا بقسوة الغربية، حتى ولو كان في قبيلته وبنو قومه، لذا فهو ينفلت من عقالها وقسوتها ومرارتها، ليستنشق حياة الذات، وإن كانت تمثل في حقيقتها غربة على غربة؛ فهو في الأولى غريب في قبيلته، وهو الآن غريب عن مجتمعهم وبنية كيانهم الذي يستلب الفرد ويمحي وجوده، فلا غرو أن يعلن على نحو صائت انفصاله وانسراخه عن الوجود الجمعي (القبيلة) عله يجد الوجود الفردي/ ذاته المستلبة.

(نجوت منها نجائي من بجيلة)، وفي هذا إعلان بالنجاة، كما أنه معادل موضوعي لنجاته من عشيرته، لقد نجا من الكمين الذي نصب له ليجهز على وجوده، بقتله والخلاص منه بمثل ما نجا من بُجيلة التي أرادت أن تمحي ذاته ووجوده الفردي المتميز؛ لكنها نجاة محفوفة بالمخاطر، لأن مقابلة نجاته الأخيرة بنجاته من بجيلة فيها مؤشر واضح الدلالة على ما يومئ إليه، إنه يستخدم أقيسة منطقية بالنسبة له وما يريد أن يفصح عنه، ففي تمرده انفلات من عقال مرارة الغربية التي كان يشعر بها وهو في قبيلته، وفي حيلته وجهده وسرعة عدوّه نجا وانفلت من عقال الكمين الذي نصب لقتله (لا شيء أسرع مني) ولم يستطيعوا أن ينزعوا منه ما سلب على الرغم من أنهم قاربوا أن ينتزعوه منه.

ويأتي المقطع الثالث الذي يكرس الشاعر فيه رسم صورة البطل، أو يحرص على تجويد رسم صورة البطل الأنموذج، كما يراه وكما يريد، وهذا واضح من خلال ما تصدح به ألفاظ المقطع ومعانيه: (بصير بكسب المال، سباق غايات مجد في عشيرته، نو صوت مجلجل، أمرناه، لا يسبقه أحد إلى المجد، هزيل عظم الساق، بارزة عروقه، يخترق الليل المظلم المدلهم ذا السحاب الماطر، صاحب مكانة مرموقة كونه في الطليعة والمقدمة، يشارك في المجالس العالية، صاحب قول محكم ورأي فصل، صاحب أسفار ومغامرات، لا يهتم بشعره لانشغاله بالغزو) فهذا الذي يَعوّل عليه، ومثله يُطلب وبه يستغاث.

إزاء هذه السمات والصفات التي تمتلئ بها ذات الشاعر، كما قدمتها الأبيات؛ فإن الشاعر يركز تلك الصفات على المبالغة الأدبية.

وهنا نلتقي بين الفني والشعوري، إن رغبة الشاعر في تحقيق الوجود الذاتي، هي التي دفعته باتجاه تضخيم الصور عبر شحنها بخيال جموح قائم على التحليق في الأنموذج المثال.

لَكِنَّمَا عَوَلِي إِنْ كُنْتْ ذَا عَوَلٍ	على بصيرٍ بَكْسَبِ الحَمْدِ سَبَاقٍ
سَبَاقِ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ	مُرْجَعِ الصَّوْتِ هَدَأُ بَيْنَ أَرْفَاقِ
عَارِي الظَّنَابِيْبِ مُمْتَدِّ نَوَاشِرُهُ	مِدْلَاجِ أَدْهَمَ وَاهِيِ المَاءِ غَسَاقِ
حَمَالِ أَلْوِيَةِ شَهَادِ أُنْدِيَّةِ	قَوَالِ مُحْكَمَةِ جَوَابِ أَفَاقِ

فَدَاكَ هَمِّي وَغَزَوِي أَسْتَعِيثُ بِهِ      إِذَا اسْتَعَثَّتْ بَضَافِي الرَّأْسِ نَغَاقِ  
كَالْحَقْفِ حَدَاهُ النَّامُونَ قَلَّتْ لَهُ      نُو ثَلْتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ<sup>(11)</sup>

ولكن ثمة سؤالاً يمكن للباحث طرحه، وهو ما الذي جعل الشاعر يذكر البطل الأنموذج متمكناً في عشيرته؟ (سباق غايات في عشيرته)، بعد أن كان يراه في انفصامه وانسراخه عن الوجود الجمعي؟ لعل في طرح هذا السؤال ما يغني عن الجواب، ولكن لا بد من الإدلاف بشيء عن حياة الصعلكة.

"لقد كان هؤلاء سواء قبل تصعلكهم أم بعد ذلك: هم المستضعفون من الناس وقد نظر مجتمعهم إليهم نظرة ازدراء واستهجان واعتبرهم الطبقة الدنيا فيه، إما لفقهم وإما لخروجهم على مجتمعهم وإما لأصلهم؛ فقد كان منهم الطريد والضال والغراب، ونحن نسمع في أشعار هؤلاء صيحات الجوع والفقر والثورة، إلى جانب الشعور بالامتهان والضعف، هذه الصيحات يدرك مسبباتها من يفهم طبيعة المجتمع القائمة على العصبية؛ فهذا المجتمع القائم على العرف القبلي كان يقهر أفرادها، ويطردهم من أعرافه، أما أسباب نشوء ظاهرة الصعلكة فنجد أنها ليست تمرداً كيفياً نشأ عن رغبات خاصة، وإنما كان لها أسبابها الاجتماعية والاقتصادية"<sup>(12)</sup>.

بعد هذا العرض نرجع إلى البيت الأخير من المقطع الثالث؛ فماذا نلاحظ؟

كَالْحَقْفِ حَدَاهُ النَّامُونَ قَلَّتْ لَهُ      نُو ثَلْتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ

إن في البيت ألفاظاً وتعابير، نسجت بشكل أقيسة منطقية، تعد معادلاً موضوعياً للإحساس الذي يرغب الشاعر في التعبير عنه.

إن ما يوحي به البيت هو أن المكان الحقيقي للبطل الأنموذج هو القبيلة، ولكن الخلّة الضنينة هي التي أرغمته على الانسراخ، أو الانفصام عنها وعن تحقيق ما يربو إليه من نفع ومجد وخير له ولها، أليس هذا يشبه إلى حد بعيد ما جاء به ظاهر نص البيت؟

إن استخدام أداة التشبيه (الكاف) في ختام المقطع يوحي بما أومأت إليه، إن الشاعر واضح يحدد هدفه بدقة بالغة، فهو لا يقبل أن يكون كالحقف الذي طوعه النامون بدوسهم عليه، وفي هذا إشارة إلى حد بعيد إلى فعل القبيلة التي تريد أمحاء فردها ودوس العالي الشامخ السامق فيها، أو يشبه فعل الراعي الذي يعقل أولاد الشاء لمنعها من حليب أمهاتها: (ذو ثلّتين وذو بهم وأرباق، وهذا إشارة إلى منع الخير من أن يصل إلى أبنائها أو أفرادها، ولهذا حق له أن يحقق وجود ذاته من خلال انسراخه وانفصامه عن الوجود الجمعي، بل الاغتراب عن مكانهم ومعاييرهم المختلفة، إن هيمنة الألفاظ والصيغ بما فيها من إسقاطات دلالية تشكل لحمة فضاء المقطع وسداه، ولقد قيل: "إن سياسة القرينة في العربية شريعة من شرائع الألفاظ"<sup>(13)</sup>.

وإذا ما انتقلنا إلى المقطع الرابع وجدناه ينهض بتجليات المكان ويتصدر المكان تشكيله البنائي والفني، والواو التي في أول الكلام هي " (واو رُب)، كما يسميها النحاة، وهي لا تعطف شيئاً أتيا على شيء ماض، وإنما تعطف ما بعدها على شيء قائم في النفس (نفس المتكلم) ولذلك يفتتح بها الشعر بلا تقدم شيء قبله، والشاهد عند النحاة، هو قول رؤبة في قافيته: وقاتم الأعماق خاوي المخترق"<sup>(14)</sup>.

فما الذي يريده الشاعر؟ وما الذي يريد قوله؟

ولعل ما في هذا المقطع ما يكشف الغطاء عن تجليات المكان وعلاقته بالشاعر:

وقلّة كسنانِ الرُّمُوحِ بارزةٍ      ضَحْيَانَةٍ فِي شُهُورِ الصَّيْفِ مِحْرَاقِ  
بَادَرْتُ قُنَّتَهَا صَحْبِي وَمَا كَسَلُوا      حَتَّى نَمَيْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشْرَاقِ  
لَا شَيْءَ فِي رِيْدِهَا إِلَّا نَعَامَتُهَا      مِنْهَا هَزِيمٌ وَمِنْهَا قَائِمٌ بِسَاقِ  
بِشْرَتُهُ خَلَقَ يُوْقَى الْبَنَانُ بِهَا      شَدَدْتُ فِيهَا سَرِيحًا بَعْدَ إِطْرَاقِ<sup>(15)</sup>.

في المقطع ألفاظ ومعان كما يبدو داخلة على ما يسمى بالمعادل الموضوعي، "فالقلة أعلى الجبل"<sup>(16)</sup>. وقد بدت بما يشكل البديل الذي يؤمل الشاعر فيها تحقيق المنعة والأمن والحماية، وهي كذلك تجسيد للمستقبل وعمارة عالم جديد، وهي - ببنية لفظها- دليل على الفردية؛ "فالقلة من القليل ومادتها قل، يقل؛ فهو قليل، وهو نادر"<sup>(17)</sup> ولعله فيها إحياء مقصود، لما يعتمل في أعماق الشاعر؛ فالألفاظ في أحايين كثيرة تعبر عما يعتمل في أعطاف النفس وطواياها، حتى لو لم تصدر بشكل متعمد، ومن الملحوظ أن الشاعر شبهها بسنان الرمح، وسنان الرمح في حقيقته ووظيفته بين الدلالة؛ فهي للقتال ولحماية من يتسلح بها، وهي - أيضا- عالية تعلي من يصعد إليها، وهي بارزة للشمس تضيئ إشراقا لمن يأوي إليها، وهي في الوقت ذاته تحتاج إلى شخص ذي قوة متين كي يتحمل أجواءها، إذ لا يصعد إليها إلا من كان أهلا لها.

إن هذا الضرب من استعمال الألفاظ في استغراقها العاطفي والنفسي الكامل تمظهر في إحساسات كثيرة، ولكنها لا تبوح بما تخفي وراءها إلا بعد تتبع ما بعدها.

وبتأمل ما بعدها نجد التحول يسيطر على طوايا فضاء النص، فالقلة تصبح وسيلة لغاية هي (القنة)، والضحي يصبح إشراقا، حتى المشقة لا تقف عند حد، بل تأخذ توترا لائبا إلى ما هو أشق.

إن (الأناء، الفرد) الفردي هو الدافع المحوري الذي أنتج هذا النص، لذا كان التسلق إلى قمة الجبل - مع ما فيه من مشقة وخشونة وتعب... إلخ، انفتاح مصاريع نوافذ أحكم إطباقها من قبل

الوجود الجمعي، بمعنى آخر، أصبحت القمة إشراق النفس بضوء (الأنا، الفرد)، فلا غرو أن يصعد إليها قبل صحبه على الرغم من عدم وجود كسل لديهم، فهم- أيضاً- أقوىاء أشداء، لكنه يتفرد عنهم، أضف إلى ذلك أن زمن الوصول كان مع الإشراق وهو زمن يرمز بكل تجلياته إلى إشراق الذات أو النفس، لأن البعد الحسي بكل طاقاته الانفعالية والرؤية يتناوس تلقائياً مع البعد النفسي.

ويأتي المقطع الخامس:

بَلْ مَنْ لِعَدَالَةٍ خَدَالَةٍ اشْتَبِهَ  
حَرَّقَ بِاللُّومِ جَلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ  
يَقُولُ أَهْلَكْتَ مَا لَوْ قَنِعْتَ بِهِ  
مِنْ ثَوْبِ صِدْقٍ وَمِنْ بَرٍّ وَأَعْلَاقِ<sup>(18)</sup>

لعل القراءة الأولى للبيتين تقربنا من القراءة الثانية، إذ البيتان يصدحان بصوت العازل الخازل (بصيغة المبالغة) وكلاهما يأمرانه أن لا يبذر ماله كي لا يحتاج إلى طلب المال ولا يضطر إلى الغزو من أجله.

لكن وراء هذا المعنى معان، ولعل فاعلية الحرف (بل) تسعفنا لكشف السجوف عن المعنى المراد، يقول النحاة في الحرف (بل): إنها " تفيد الإضراب الانتقالي"<sup>(19)</sup>.

وهنا يلتبس الماضي بالحاضر ويتفجر الضابط لسلوكيات الفرد، قال تعالى: (ولا أقسم بالنفس اللوامة)<sup>[القيامة:2]</sup>، لحظة انفجار بين صوتين متضادين، للأمان والسلامة، صوت يجسد شبق الحياة لتحقيق البطولة والفردانية، وصوت عاذل مشفق على تمرد الذات الفردية من مغبة السفر في عالم المجهول، ومن العوز والفقر والحاجة، لكن العدالة خذالة، يعترض بذل المال في الكرم، يرتدي زي الاعتدال، ويزين له بريق الحياة وبهجتها، إلا أن الشاعر يتخذ طريقاً نهائياً لا رجعة فيه وهو طريق الغربية، طريق تحقيق البطولة الفردية حتى يلاقي الذي كل امرئ ملاقية.

لذلك نجده يكرس في المقطع الأخير قناعات تأصلت في ذاته، وحلت طوايا نفسه بأن الحياة لا تدوم لأحد وما هي إلا متاع زائل، لذا يجب على المرء أن لا يقبل النذل والهوان، وأن لا يستمرئ النذل في سبيل تحقيق منفعة عاجلة لا قيمة ولا دوام لها؛ بل يجب عليه أن يسعى لتحقيق ذاته وأن يحس بوجودها.

عَاذَلْتِي إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةً  
وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتَهُ بَاقِ  
إِنِّي زَعِيمٌ لِّئِنْ لَمْ تَنْتَرِكُوا عَذَلِي  
أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ  
حَتَّى تُلَاقِي الَّذِي كُلُّ امْرِئٍ لَاقٍ  
لِتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السَّنَنُ مِنْ نَدَمٍ  
إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي<sup>(20)</sup>

وهنا يصدق الشاعر بملء فيه أنه كفيلاً بهذا القول، لئن لم تتركوا لومي وتعنيفي لأفارقنكم حتى تسألوا أهل الأفاق، فلا تعلموا خبري لأنني سأبتعد عنكم بعيداً وأتساءل بين أقوام غرباء.

إن النص يشكل محاكاةً من نمط المقايسة المنطقية، فبما أن كل امرئ مصيره إلى الزوال والهلاك فلم يجمع المال ولا يعطيه لذوي الحاجات؟ إنه صاحب خلال وصفات طيبة، فإذا ما اغترب عن الجمع؛ فسيقرعون على فراقه سن الندم، وبخاصة عندما يتذكرون ما عنده من صفات حميدة طيبة.

### بائية عروة بن الورد:

إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح	عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فالموت خير للفتى من حياته	فقيراً ومن مولى تدب عقاربه
وسائلة أين الرحيل وسائل	ومن يسأل الصلوك أين مذهب
مذهبه إن الفجاج عريضة	إذا صن عنه بالفعال أقاربه
فلا أترك الإخوان ما عشت للردى	كما أنه لا يترك الماء شارب
ولا يستضام الدهر جاري ولا أرى	كمن بات تسري للصديق عقاربه
وإن جرتي ألوت رياح بيئها	تغافلت حتى يسئر البيت جانبه <sup>(21)</sup>

مما لا شك فيه أن قراءة الأثر الذي يرسله صوت الخطابات المنتجة بمدلولاتها وخصوصيات تعبيرها في بائية عروة بن الورد، يمتدان إلى إمكانات البنى التي تشكل النص وتعمل حثيثاً في توجيه لغته؛ ولذا فالمقاربة لهذه القصيدة ستعتمد على الملاحظات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص بصفته متزامنة مع المعنى الظاهري، إن ما يتقدم إلى التحليل في هذه القراءة هو ما يمكن رصده من معطيات الاتساق في النص ومكوناته بوصفها مرجعيات يجهر بها المشهد اللغوي.

تبدأ القصيدة بعلامة خلاقة تتعمق عمودياً باتجاه خلق حالة من العضوية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي للقصيدة، هذه العلامة تحدد الحافز الذي يؤسس مذهب التمرد والتصعلك.

ومما لا شك فيه أن الشاعر- كما هو باد- قد ابتداءً قصيدته من المحصلة، فاستعاض عن المقدمات أو التدرج في تجلية الدفع الشعوري أو الحديث عن الأبعاد النفسية المترتبة عليه أو المعتملة في طوايا نفسه، بما يترتب على الوعي الحاد بوجود الفقر والحرمان وتخلي الأهل:

إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح	عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فالموت خير للفتى من حياته	فقيراً ومن مولى تدب عقاربه

هذه العلامة هي: (إذا الشرطية، التي تكون ظرفاً للزمان المستقبل) والعلاقة بينها وبين المستقبل متعلقة بالجواب على أساس إحالة الفاعلية؛ فالموت يسوغه حدة الفقر والبؤس والاضطهاد والحرمان وتخلي الأهل وسوء المعاملة والمنّة، لكن الشاعر لا يريد هذا ولا يرتضيه لنفسه الأبيّة، وإنما يريد أن ينهض أو يحفز من هذه الحالة بالتمرد والثورة على هذا الواقع المخزي، فالضرب في الأرض والسير في أعطافها خير له من استمراء الذل والاستكانة، لكنه لا يذكر ذلك بصريح الدلالة وإنما يضمه بالداخل وراء الملابس أو المخاتلات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص.

ولعل أكثر ما يجهر بهذا المعنى المضمّر هو ما يلي البيتين السابقين، ولكن قبل التوسل بمعطيات الآتي من الأبيات ترى الدراسة التنويه إلى أمر في غاية الأهمية، ألا وهو استعماله للفظه (الفتى)، "والفتى عند العربي يجمع القدرة على الرأي والإقدام ويجتمع فيه الأنفة والمروءة"<sup>(22)</sup>.

يقول طرفة بن العبد:

"إذا القوم قالوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنِّي  
عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ"<sup>(23)</sup>.

والفتوة تجمع صفتين: "هما السخاء وحب القرى من ناحية، والشجاعة من ناحية أخرى، وكلتاهما ينبغي أن تبلغا حدَّ الإفراط؛ فالأولى حتى الإملاق، والثانية حتى الجود بالنفس"<sup>(24)</sup>.

فتصدر الفتوة عند العربي بصور تشكل قيماً مادية ومعنوية في آن معاً؛ فاللفظة باستغراقها العاطفي الكامل وقيمها الاجتماعية السامية تذيب إحساسات كثيرة، تستحضر بجلاء معاني اللفظة في ذات الشاعر، ولعل هذا ما جعل الشاعر يستحضرها بما تحمل من معاني النفس العربية، بمعنى إبراز الذات والتسامي القيمي بالأنا البطولية وتعزيز الشعور بالأنفة والعزة في أجواء أحاطت بها إحساسات بالهوان والاستسلام، إذ ما معنى الفعل الإشاري الذي يتوسل به الشاعر لهذه اللفظة؟

إن استحضار الشاعر لهذا الرمز الاجتماعي - بما يحمله من معانٍ في عالم اللاوعي لديه- يخفي وراءه أمرين: أولهما أن الشاعر حين يرى استبداد الأهل، واستحواز الفقر والحرمان والاضطهاد، وحين رأى بعض الضعفاء الفقراء قد استمروا بالذل والهوان، نكص باتجاه هذا الرمز يستنفره في نفس أصحابه على حافزاً لما يريد أن يبلغه وكأنه يريد أن يقول: إذا حكم الدهر على من يتصف بالفتوة، وإذا لم يجد الفتى من أهله المساعدة والعون، وإنما وجد المنّة وإساءة المعاملة والضنّ عليه بالخير؛ فلا مفرّ له من أن يرفض هذا الواقع بكل ما أوتي من قوة، وأن يضرب في الأرض متصعلكا، ولعل أكثر ما يلفت الانتباه أن الشاعر يربط التصعلك بتخلي الأهل عنه وانفصاله عنهم، وهذا بحد ذاته يشكل بداية الغور في الغربة.

بعد هذا الاستثمار لمعطيات اللغة ودلالاتها الإشارية في البيتين السابقين، يعلن على نحو صائت بالمعتقد الذي يذهب إليه ولا يرى عنه بديلا:

وَسَائِلُهُ أَيَّنَ الرَّحِيلِ وَسَائِلِ وَمَنْ يَسْأَلُ الصَّعْلُوكَ أَيَّنَ مَدَاهِبُهُ  
مَدَاهِبُهُ: إِنَّ الْفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إِذَا ضَنَّ عَنْهُ بِالْفِعَالِ أَقَارِبُهُ

وكان عروة بن الورد يجسد المضمرة الذي أضمره في نفسه بالاندفاع في فجاج الأرض العريضة، ولعل أكثر ما يبوح بذلك هو استعماله (واو رب) التي لا تعطف شيئا على شيء خارج عليها، وإنما تعطف شيئا على شيء مضمرة.

إن عروة بن الورد يؤسس في هذه الأبيات مذهباً شعرياً وحياتياً تمردياً بلغ سدره الثورة التي أعلنتها المتصعلكون على قيود القبيلة (الأقارب) بكل ما فيها من سلبيات، فخرج عليها خروج المتمرد الثائر الذي يريد أن يبني حياة فضلى، ليس للسلبيات إليها سبيل، معلنا بذلك أن الإنسان هو المحور الذي تتمحور حوله كل المعاني السابقة السامية، التي تعلي من شأنه روحاً وجسداً، لذا فقد جعل لعطف الأقارب والأهل مكانة سامقة عالية، لا يوازيها إلا فعل الغياب والتواري وراء سجوف الغيب والاندفاع في وحشة العالم، لكي لا يعيش فقيراً ذليلاً مهاناً تتخطفه معاني الذل والمهانة والانحطاط، وإذا لم يتحقق له ذلك- وهو الذي يسعى إليه بما يمتلك من حس فروسي يملأ عليه روحه وكيانه- تآبى عليه أن يختار ظلمة الموت واللحد هروبا، وهو لم يعتد الهروب أو النكوص والتراجع، بل الاندفاع لأخذ حقوقه ولو بالسيف، ولهذا فهو يعلن مبدأ الرحيل أو الغربة تسامياً ورفضاً لما يراد به من أسباب الهوان.

ومما لا شك فيه أنه يعلن أن الأرض عريضة فجاجها، وللتائر أن يضرب في وحشتها ما شاء له أن يضرب، بحثاً عن الحرية والكرامة المنشودة، ومن هنا نراه يتمسك بالإخوان المشابهين له، الضاربين في فجاج الأرض:

فَلَا أَتْرِكُ الْإِخْوَانَ مَا عَشْتُ لِلرَّدَى كَمَا أَنَّهُ لَا يَتْرِكُ الْمَاءَ شَارِبُهُ

ولفظه الإخوان جديرة بأن تؤكد صلابه الرابطة التي تنشأ بين الصعاليك، وهو يؤكد بها بصورة حسية حية، عندما يشبهها بالعطشان والماء، وهي صورة حسية حية يدركها جيدا من ذاق عطش الصحراء.

ثم يختم قصيدته بالمثل العليا التي يسمو بها غيره، وهي بالنسبة له الزاد الذي يتزود به في رحلة الثورة على قيود القبيلة وسلبياتها التي استهلكت أفرادها وحولت رجولتهم إلى قطعان عبيد، ولعل هذه الصفات هي النجدة والوفاء؛ فهو لا يسمح بأن ينال جاره ظلماً، طالما هو على

قيد الحياة ولا يدع صديقه يسمع منه منة... وكأنه يذهب إلى أن الصعلوك المثالي لا يقل عن السيد المثالي.

وثاني هذه الصفات: العفة وأيتها أنه يغض الطرف عن جارته إذا حملت الرياح بيتها إلى أن يججبها الفناء، أو جانب البيت عن أنظاره:

ولا يستضام الدهر جاري ولا أرى كمن بات تسري للصديق عقاربه

وإن جارتني ألوتُ رياح بيتها تغافلت حتى يستر البيت جانبه

إن استحضر الرموز السابقة، يخفي وراءه أمورا لا يمكن تجاهلها، أو المرور عليها عرضاً دون أن نعيها.

إن أهم ما يمكن الالتفات إليه في التفصيل بمعطيات النص الدلالية هو المحور الذي أنتج هذه القصيدة، ولعله التسامي القيمي بالأنا البطولية؛ إذ وجّهت الشاعر نحو التعامل مع الغنى بصفته يكرس حضوراً استلابياً، تمحي أمامه الذات الأنا أمام وطأة البؤس والفقر والمسغبة والاضطهاد والحرمان في (الحنن/ القبيلة، الأقارب) الذين يضمنون عليه الخير إذا ضاقت به الحال.

ولعل أمام هذا الوعي، وعي الفقير المحروم، تبلغ الذات شأواً عظيماً في التمرد والثورة على التناقضات الحادة في توزيع الثروة والسيطرة على المادية في سياق البنى الاجتماعية السائدة، لذا لا غرو أن يندفع الشاعر بشكل حاد ومتطرف في وحشية العالم- مغترباً- نحو السمات النفسية التي ترمز بكل جلاء إلى الأنفة ورفض الاستكانة والخضوع، وفي ذلك دلالة صارمة على تأزم الوضع وبلوغه سدرة الحدة والتمرد والثورة على السائد، ولهذا يمكن القول: إن المبالغة في إبراز الذات (الأنا الفرد) بهذا الشكل ناجم عن شدة حضور النقيض (الحنن) بما يمثله من استلاب الأنا الفرد، ومن هنا يعلن انفصاله وانفصامه عن قيم الجماعة، وانسراحه عن منظومتها، وانسراحه إلى الإخوان (الصعاليك) إلى درجة الحدة والتماهي والتوحد بها.

### قصيدة الرائية/ عروة بن الورد:

تنهض هذه الدراسة لهذه القصيدة على مقارنة تستقصي مضامينها بما تحوزه من إمكانات نصية، على هيئة لوحات أو شرائح، مع الإيمان أن ثمة خيطاً رؤيويًا يربطها ويؤلف بين أجزائها، وقد حاولت الدراسة تقسيم القصيدة إلى ثلاث لوحات فنية تشكل بناءها:

لوحه محاورة العانلة، ولوحه تصنيف الصعاليك إلى نمطين اثنين، ولوحه التسامي البطولي بفاعلية الإنسان/ النحن الجديدة.

تنهض الشريحة الأولى من القصيدة (1-12) على صوتين يتفاعلان معا بين نقيضين:

أَقْلِي عَلَيَّ اللُّومَ يَا بَنْتَ مَنْ ذَرِ  
 ذَرِينِي وَنَفْسِي أَمْ حَسَانَ إِنْ تَنِي  
 أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدِ  
 تُجَاوِبُ أَحْجَارُ الْكِنَاسِ وَتَشْتَكِي  
 ذَرِينِي أَطُوفُ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي  
 فَإِنْ فَازَ سَأَلَهُمْ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ  
 وَإِنْ فَازَ سَهَمِي كَفَكُمُ عَنْ مَقَاعِدِ  
 تَقُولُ: لَكَ الْوِيْلَاتُ هَلْ أَنْتَ تَارِكُ  
 وَمُسْتَثْبِتٌ فِي مَالِكِ الْعَالَمِ إِنْ تَنِي  
 فَجُوعٌ لِأَهْلِ الصَّالِحِينَ مَزَلَةٌ  
 أَبِي الْخَفْضِ مِنْ يَغْشَاكَ مِنْ ذِي قِرَابَةٍ  
 وَمُسْتَهْنِي زَيْدُ أَبِيهِ فَسَلَا أَرَى  
 وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي  
 بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي  
 إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صَيْرِ  
 إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ رَأْتَهُ وَمُنْكَرِ  
 أُخْلِيكَ أَوْ أَعْنِيكَ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي  
 جَزُوعًا، وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مَتَأَخَّرِ؟  
 لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرِ  
 ضُبُوءًا بِرَجْلِ تَارَةٍ وَبِمَنْسَرِ  
 أَرَاكَ عَلَى أَقْتَادِ صُرْمَاءِ مَذْكَرِ  
 مَخُوفٌ رَدَاهَا أَنْ تَصِيْبَكَ فَاحْذَرِ  
 وَمِنْ كُلِّ سُودَاءِ الْمَعَاصِمِ تَعْتَرِي  
 لَهُ مَدْفَعًا فَاقْنِي حَيَاكَ وَاصْبِرِي (25).

هذان الصوتان هما: صوت الذات العازلة، وصوت الذات البطولية والعلاقة بينهما تتعمق ضدياً، على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما، فصوت الذات العازلة يسوغه الخوف من براثن الهلاك، واللجوء إلى الاعتدال وعدم التطرف والتمرد البطولي، أما صوت الذات البطولية فيسوغه ارتهان الذات بالسمو نحو المجد والخلود والذكر الحسن.

ويتصارع الصوتان في ساحة الحياة، إلا أن صوت الأنا البطولية يغلب صوت العازلة بأفعال الأمر (أقلي، نامي، ذريني) وهو ما يمثل قرينة دالة على امتلاك الذات البطولية لحظة الوعي بالوجود في هذا الزمن- وسياسة القرينة في العربية شريعة من شرائع الألفاظ- وتتعمق فاعلية الذات البطولية وعدم اكتراثها لصوت العازلة بجملة الشرط التي أعقبت الأفعال (وإن لم تشتهي النوم فاسهري) وهي جملة تكشف عن صورة نفسية لا مبالية؛ فالنوم وعدمه عندها سيان، إذ الهم في تحقيق الخلود أكبر من ذلك كله.

إذن كانت الأفعال الناهية الأمرة بمثابة مزجرة تخرس صوت العازلة المنسرب إلى داخله لتخفيف حال التوتر اللاتب، وإثارة الضعف والجزع والخوف وضعف العزيمة والإرادة.

ومما هو لافت للانتباه حريُّ بالتأمل أن الصوت الأول هو صوت العاذلة، وهو صوت نو نبرة أنثوية، والصوت الأنثوي يحمل في طياته دلالات الضعف واللين، بينما الصوت الثاني هو صوت الأنا البطولية وهو صوت نو نبرة ذكورية، والصوت الذكوري يحمل في أعطافه الخشونة والقوة، وهذا مؤشر واضح على إبراز الأنا البطولية بما يحمل من معاني الرجولة ومواجهة الحياة في خضم الحياة نفسها، لتمجيد حياة السعي والمغامرة وتحقيق الذات البطولية، وليس في مقارعة الموت؛ إذ الموت كأس والكل شاربه، وإن كل نفس ذائقة الموت؛ فإذا ما مات يبقى هامة تصرخ فوق كومة من الحجارة.

ولعل في ذكر "الهامة"<sup>(26)</sup> تجسيدا لدلالة عميقة في نفسه، فما تثيره من عدم الأخذ بثأره إذا قُتل غدرا ما يؤسس تأصيلا لانشراخه عن القبيلة، إذ ما معنى أن تذكر الهامة في هذا الموطن؟ إنه إحساس الغريب في مجتمعه، إذ لا يتوافق هذا مع معتقدات القبيلة، أو نظمها التي تأخذ بثأر أبنائها إذا قتلوا غدرا، ومن هنا نستطيع القول: إن ذكر الهامة يؤسس بل يكشف عن انفصامه عن القبيلة بما تحمله من معان، حيث لا يؤخذ بثأره، وهذا لا يكون إلا للمنفصم أو الغريب عن مجتمع القبيلة.

ولكن ثمة أمرا آخر يعتمد على السابق، وهو أن المكان يتحول في نصه إلى مكان آخر مغاير لمكان تجمع القبيلة في حلها وترحالها طلبا للكأ والماء، يصبح المكان في سياق الحدث الفردي (زريني أطوف في البلاد)، ولعل في استخدام صيغة المبالغة للفعل (أطوف) ما يكشف عن الانفلات والتجرد عن مجتمع القبيلة، ليكون الفضاء المطلق مسرحا لطلب الرزق، وبصورة أعمق يصبح المكان مسرحا لطلب الذات البطولية وتحقيقا لأمام الحرية، لذلك يجيء قوله: (زريني أطوف) فعلا إشاريا يتوسل به الداخل لتجلية إعادة تأسيس لعالم إنساني جديد يكرس حالا من التماهي والغلو في إطار الصلعة، يمنحه انفلاتا حادا عن مكان القبيلة (أطوف في البلاد) وهو انفلات لا يمثل الطبيعة القبلية بترحالها وتطوافها طلبا للكأ والماء، بل تطواف يحمل تصورا ووعيا حادا باستلاب ما عند الأغنياء وعلية القوم في المجتمع القبلي من مال، وتقسيمه على الآخرين من الضعفاء.

ولعل عودة صوت العاذلة من جديد يسحب صفة التعالي النصي الذي يكرس حضور موقفين متضادين، واحد يبيلور التعقل والاعتدال، أو يبيلور حافر الخوف على الشاعر من مغية برائن الحياة القلقة التي يحيها، وما تحسُّ به أو تستشعره من خطر داهم يهدده في شخصه أو ماله، لذلك تسعى جاهدة في إقناعه بالعدول عن عاداته في التطواف والسفر أو الإنفاق بدرجة الإسراف، وثانٍ يبيلور الفاعلية الإنسانية من أجل الطبقة المحرومة في النظام القبلي والمسحوقة اقتصاديا:

تقول: لك الويلات هل أنت تارك  
ومستثبت في مالك العام إنني  
ضبوءاً برجل تارة وبمنسر؟  
أراك على أقتاد صرماء مذكر  
فجوع لأهل الصالحين مزلة  
مخوف رداها أن تصيبك فاحذر

وفي تصارع الصوتين يكشف النص بكل جلاء عن الصورة النفسية لعروة بن الورد، تتكشف معطياتها في قوله: (أراك على أقتاد صرماء مذكر) والجملة باستغراقها التراثي والمعجمي: "ناقاة قليلة اللبن لأن غزرها انقطع، أو التي انقطع أطابها لتشتد، والصرماء: الفلاة من الأرض، والمفازة التي لا ماء فيها"<sup>(27)</sup>.

وأما المُذَكِّر فهي "الناقاة التي تلد الذكور، وكانت العرب تكره أن تنتج الناقاة ذكراً، ويتشاءمون بذلك فضربوا الأذكار مثلاً لكل مكروه"<sup>(28)</sup>.

والملاحظ إن صوت العازلة بهذه المقاييس المنطقية تجعل من عنده أدنى تعقل أن يعقل، ولكن هيهات هيهات لمن يبيلور هاجسه في البحث عن عالم جديد بطريقة فذة تتماهى وطموح ذاته بمصير الطبقة المحرومة المضطهدة البائسة.

ولكن ثمة أسئلة يمكن طرحها، هل العازلة تمثل قيم القبيلة؟ وهل رفضها هو عدم الإصغاء إليها وبالتالي الانفصام عنها؟ أم إن العازلة تمثل الزوجة كما جاءت على حرفيتها، أم هي صوت الذات المتعلقة المعتدلة؛ إذ الإنسان تتجاذبه أصوات تكتنه طواياه؟ وهي - أيضاً- هذا الصوت بتلك المقاييس المنطقية التي أوردتها الشاعر فيها نوع من ميل الجانب إليها؟ أم هو بالمقابل إبراز لصوت الذات البطولية التي لا تأبه لأي صوت مهما كانت قوة درجة المنطق فيه؟

لعل في طرح هذه الأسئلة ما يقرب إلى الفهم الدقيق لأعماق النص، كي يكون أكثر رواءً وأدنى قطافاً، وأقرب إلى أعماق النص ومنطق الصعلكة وبخاصة أميرهم عروة بن الورد.

أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة  
ومن كل سوداء المعاصم تعتري  
ومســــتهنئ زيد أبوه فلا أرى  
له مدفعا فاقني حياءك واصبري

إنه الانتماء للطبقة الاجتماعية المحرومة، وهو الانتماء الحاد لهذه الطبقة لدرجة التوحد والتماهي بمصيرها.

لقد سمع صوت العازلة، لكنه لم يستطع تلبية طلبها لأنه لا يستطيع أن يرد طالب المعروف، إذ يرى في ذلك واجباً إنسانياً فذاً، كما أنه لا يستطيع أن يرد طالبات العطاء من الفقيرات ذوات العيال اللواتي اسودت معاصمهن من العمل وتحريك النار والرماد للصلاء، يُعلل بذلك أولادهن الجائعين، كما لا يستطيع ردّ طالبي العطاء من أبناء العمومة المنتمين إلى زيد، لذلك يقول

لزوجه: فإذا كنت على هذه الحالة فلا تكثري من الملامة والزمي حياءك ولا تشيري علي بما يُخجل.

ومن الملحوظ أنه طموح فردي فذ، "وأمام هذا الطموح الفردي يصبح الموت احتمالاً جميلاً في حالة معينة هي حالة الإخفاق في إعطاء مصير الإنسان معنى عن طريق جعل وجوده الفردي منفذاً وملاذاً ودرعاً للآخرين... ويصبح التوحد بالآخر توحداً بإكسير الحياة بجوهر الوجود"<sup>(29)</sup>.

ومن هذا التوحد ينبس نظام القيم السامية وصورة البطولة المشرقة، وفي المقابل تنكشف سؤأة نقيض البطولة السامقة:

لحا الله صُعلوكاً إذا جنَّ ليله	مضى في المشاشِ ألفاً كلَّ مجزّر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة	أصابَ قراها من صديقٍ ميسر
ينامُ عشاءً ثمَّ يُصبحُ ناعساً	يحثُ الحصى عن جنبه المتعفر
قليلُ التماسِ الزادِ إلّا لنفسه	إذا هو أمسى كالعريشِ المجور
يعينُ نساءَ الحيِّ ما يستعنه	ويُمسي طليحاً كالبعيرِ المحسّر
ولكنَّ صُعلوكاً صفيحةً وجّهه	كضوءِ شهابِ القابِسِ المتنور
مُطلًا على أعدائه يزجرونه	بساحتهم زجرُ المنيحِ المشهر
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه	تشوفُ أهل الغائبِ المتنظّر
فذلك إن يلقَ المنيّة يلقها	حميدا وإن يستغن يوماً فأجدر <sup>(30)</sup> .

إن البطولة المشرقة السامقة، هي الدافع المحوري الذي أنتج هذه القصيدة، مما يجعل منها القوة الفاعلة؛ فقد وجهت الشاعر نحو التعامل مع القيم السامية - التي يؤمن بها- بكل أبعادها ومقوماتها التي تشكل المقوم الأول لشخصية الشاعر ووجوده.

والحقيقة أن الشاعر كان يدرك تأسيس مسوغات الإنسانية الرفيعة على مبادئ القوة والمهابة والكرم والإيثار والغنى، ولذلك نجده يلجأ في كثير من الأحيان إلى مبدأ المقايسة بين النقيضين، وفي هذه المرة يلجأ إلى المقايسة بين نمطين من الصعاليك: الأول يجسد حياة النذل والاستكانة والخنوع والأناية والخمول المثير للسخرية، ذو صورة حيوانية تماما، يبحث عن العظام التي لا مَحُ فيها، ممل بتركة الجزائرون ليمصها ماضغا مقتاتا بمائها، وهذا الصعلوك بلغ غاية الفقر والجوع والمسغبة، وإذا ما أجهد نفسه أجهدا بما لا يعود إلى علو الهمة والأعمال المجيدة،

وإنما يعود إلى الأعمال المزرية الحقيرة إذ يقف بين أيدي النساء يلبي طلباتهن ويقوم بأعمالهن، ومتى جاء المساء، يكون الإعياء والنصب قد نال منه؛ فأسمى كالبعير المنهك يكاد يسقط وقد هزل وضعف، ولا شك أنها صورة مثيرة للسخرية والتهكم والهزاء.

أما النمط الثاني: وهو ما يعول عليه، وتتعمق فاعليته في الوجود هو ذلك الصعلوك الذي يندفع في فجاج الأرض ووحشة العالم، ذلك الذي يمتلك فاعلية التغيير أو الذي يسعى إلى تغيير النمط السائد والقيم البائدة.

وإذا كان الأول يجسد الحيوانية بكل معانيها الدونية؛ فإن الآخر يجسد الصورة السماوية المشرقة، فهو الشهاب المضيء المندفع المخترق المتحرك، وإذا كان الأول يجسد المُقتات على فتات الآخرين؛ فإن الثاني يجسد المخاطرة لانتزاع المبتغى من الآخرين انتزاعاً.

مما لا شك فيه أن هاتين صورتان "للبلط ونقيض البطل، في الجوهر من رؤيا الصعلوك للعالم، وهما في الذروة من التضاد: الثبات في مقابل الحركة، واللافاعلية في مقابل الفاعلية، والعيش على فتات الآخرين في مقابل انتزاع المبتغى من الآخرين، والحيوانية المستكينة في مقابل الإنسانية المبدعة القلقة المندفعة، والحيوانية الأرضية في مقابل الضوئية السماوية، ويصل التضاد ذروته في صورة حضور البطل في وعي الآخرين حضوراً متوتراً فياضاً، وفي غياب نقيض البطل عن وعي الآخرين حتى في حضوره الفيزيائي؛ فالثاني يخدم النساء حين يطلبن منه فقط؛ فهو غائب عن وعيهن إلا حين يكون أداة للتنفيذ، ولذلك ينتهي كالبعير المحسر، أما البطل الأول؛ فإن حضوره الضوئي الطاغي المرتبط بلغة المستقبل بالمغامرة والمقامرة على الكسب والحياة، لدى الآخرين، يحول إلى وجود طاغ عليهن حتى حين يبتعدون عنه، ويمتزج في وعيهن به الخوف والإعجاب بالقلق على المستقبل بالمغامرة"<sup>(31)</sup>.

تنزامن هذه المقايسة مع صوت العاذلة التي ألحت عليه كثيراً حتى بلغت في إلحاحها الذروة، وفي كل مرة يجيئها ويردعها بصورة مباشرة، ومجملة، لكنه هذه المرة يقدم لها عرضاً بصورة مطنبة مسهبة وبصورة المقايسة المنطقية بين النمطين من الصعاليك، وكأن الشاعر يستبطن في العرض المسهب سؤالاً يجهر ويجأر بالإجابة الحقة، والسؤال هو: أي الصعلوكين تريدينني أن أكون؟

وأما الشريحة الثالثة، فيبدأها بالاستفهام الذي يفيد الإبهام:

أَيُّهَلْكَ مُعْتَمًّ وَزَيْدٌ وَلَمْ أَقْمُ	على ندبٍ يوماً ولي نفسٍ مُخْطِرِ
سْتَفْزَعُ بَعْدَ الْيَأْسِ مَنْ لَا يَخَافُنَا	كوَاسِعٍ فِي أُخْرَى السَّوَامِ الْمُنْفَرِ
يُطَاعِنُ عَنْهَا أَوْلَ الْقَوْمِ بِالْقَنَا	وَبِيضِ خَفَافِ نَاتِ لَوْنِ مُشَهَّرِ

فِيَوْمًا عَلَى نَجْدٍ وَغَارَاتِ أَهْلِهَا      وَيَوْمًا بِأَرْضِ ذَاتِ شَيْثٍ وَعَرَعَرِ  
يُنَاقِلُنَ بِالشُّمُطِ الكِرَامِ أُولِي القُوَى      نِقَابِ الحِجَازِ فِي السَّرِيحِ المُسَيَّرِ  
سَلِي الطَّارِقِ المُعْتَزِ يَا أُمَّ مَالِكِ      إِذَا مَا أَتَانِي بَيْنَ قَدْرِي وَمَجْرِي  
أُيَسْفِرُ وَجْهِي؟ أَنَّهُ أَوَّلُ القَرَى      وَأَبْدَلُ مَعْرُوفِي لَهُ دُونَ مَنكَرِي  
يَرِيحُ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَضْيَافَ مَاجِدِ      كَرِيمٍ وَمَالِي سَارِحًا مَالُ مُقْتَرِ<sup>(32)</sup>

هذا السؤال لم يأت اعتباطاً أو خالياً من منطق داخلي، بل عملية هادفة واعية، ورؤياً جوهرية تمتلئ بها نفس الشاعر كما قدمتها القصيدة.

ولعل الاستفهام في صدر البيت (أتهلك معتم وزيد) له شأن عظيم في هذا السياق إذ تترتب على المهلكة التي قد تذلل قبيلته (بنو معتم، بنو زيد) إيداناً بأن القبيلة جديرة بالهلاك أو الإذلال؛ ذلك أن الاستفهام يفيد طلب الإفهام، وهمزة الاستفهام هنا تفيد "التصور والتصديق"<sup>(33)</sup>.

إزاء هذا التساؤل الذي تمتلئ به نفس الشاعر تساؤل آخر يمكن طرحه، وهو: لماذا يفترض الشاعر أن القبيلة آيلة للمذلة أو الهلاك، أو لهذه النهاية المحزنة؟ إن هذا الافتراض يعني أن ثمة سبباً قوياً إلى مهلكتها، والسؤال أين الخلل أو السبب؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل، تقتضي تأملاً عميقاً للشطرة الثانية من البيت (ولم أقم على ندب يوما ولي نفس مخطر).

تكمن في هذه الشطرة فلسفة الشاعر في إبراز الأنا/ الفرد وفي حاجة القبيلة لمثل هذا البطل؛ فالشاعر البطل هو المخلص لهذا الخطر المحقق، والعوز المهلك، كيف لا؟ وقد عرف عنه ركوب المغامرة، والاندفاع نحو المخاطر.

تتزامن هذه الفلسفة التي تعتمل طوايا نفسه مع الإشارة إلى حال القبيلة بعد انفصاله عنها، بمعنى أن القبيلة التي تمارس فعل الاهتمام بأبنائها، وبخاصة البارزين منهم، تظل بالضرورة مهددة بالهلاك، وهذا بحد ذاته يكرس حالاً شعورياً من التحسر على القبيلة التي أرغمتها على الانفصام بأفعالها، ولهذا يؤكد في الأبيات التي تلي هذا البيت إبراز الذات/ الأنا بصورة التسامي البطولي بالنحن الجديدة المتمثلة بنظام القيم الجديدة وعالم الصعاليك، كل ذلك يؤكد الرؤيا اليقينية "بالسلوك القيمي الذي ينبغي أن يوضع من أجل حيوية القبيلة ونصرتها"<sup>(34)</sup>.

## The Discourse of Rebellion of Self, Ego, and Moral Sublimation in the Poetry Ta'abata Sharran and Orwah Bin Alward

Mahmoud Hayajneh, Department of Arabic Language, Shakra University, Dawadmi, Saudi Arabia.

### Abstract

This research deals with texts from Poems of "Ta'abata Sharran and Orwa Ibn Alward", trying to trace the linguistic manifestations of the phenomenon of rebellious ego of the individual and the sublimation of the value system within its dialectic relations with its tribal environment. This highlights the case of individuality and alienation the poets experienced and this case produces fragmentation and disintegration making the poets unable to belong to their tribes and hence not holding a social status among their tribes. This status pushes the poets to find a self alternative represented in individual chivalry characterized by generosity and courage, and sovereignty and this case represents an individual value that the tribe has nothing to do with as the poets try to show.

### الهوامش والإحالات:

- 1- يُنظر: الشعراء الصعاليك، يوسف خليف، دار المعارف بمصر، د.ط.ت، ص 91 وما بعدها.
- 2- ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ص9 و ص36.
- 3- جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، د. بو جمعة بوبيعوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص72.
- 4- عروة بن الورد، حياته وشعره، إبراهيم شحادة، مطبعة النصر، نابلس، 1972م، ص18.
- 5- جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص73.
- 6- ديوان تأبط شرا وأخباره، ثابت بن جابر عميثل، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1984م، ص125.
- 7- ديوان تأبط شرا وأخباره، حاشية ص130-131.
- 8- ديوان تأبط شراً وأخباره، ص125 وما بعدها.

- 9- ديوان تأبط شراً وأخباره، ص129-134.
- 10- الاغتراب والوعي الكوني، مراد وهبة، مجلة عالم الفكر، مج10، 1979م، ص137.
- 11- ديوان تأبط شراً، ص135-137.
- 12- الغربية في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق خشروم، ص130-131.
- 13- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9، 1973م، ص73.
- 14- شرح المفصل، موفق الدين ابن يعيش، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ط1، ج2، ص119.
- 15- ديوان تأبط شراً وأخباره، ص138-139.
- 16- لسان العرب، ابن منظور، مادة قلل.
- 17- لسان العرب، مادة، قلل.
- 18- ديوان تأبط شراً وأخباره، ص140-141.
- 19- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج1، ص67.
- 20- ديوان تأبط شراً وأخباره، ص141-143.
- 21- ديوان عروة بن الورد، عروة بن الورد، تحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ص48.
- 22- بنية التراث الروحي والاجتماعي في مراثية طليطلة، حسين خريوش، المجلة العربية للعلوم الإنسانية دمشق، عدد68، 1999م، ص88.
- 23- ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب ولطفي السقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م، ط2، ص41.
- 24- المنتقى من دراسات المستشرقين، فرانز تيشنر، جمعها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، 1976م، ج1، ص177.
- 25- ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، ص67-68.
- 26- كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره، تصير هامة فترفرق عند قبره تقول: اسقوني اسقوني؛ فإذا أدرك بثأره طارت... ينظر لسان العرب، ابن منظور، مادة: هوم.
- 27- لسان العرب، مادة صرم.
- 28- لسان العرب، مادة ذكر.

- 29- الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص589.
- 30- ديوان عروة بن الورد، أمير الصعاليك، ص 68-69.
- 31- الرؤى المقنعة، ص590-591.
- 32- ديوان عروة بن الورد، أمير الصعاليك، ص 69-70.
- 33- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين بن عبد الله الزركشي، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط7، 2007م، ج1، ص202.
- 34- بطولة الشاعر العربي القديم، العاذلة إطارا، إبراهيم أحمد ملح، دار الكندي، الأردن، ط1، 2001م، ص 49.

#### المراجع والمصادر:

- إبراهيم أحمد ملح، بطولة الشاعر العربي القديم؛ العاذلة إطارا، دار الكندي، الأردن، ط1، 2001م.
- إبراهيم شحادة، عروة بن الورد، حياته وشعره، مطبعة النصر، نابلس، 1972م، د. ت.
- بدر الدين بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط7، 2007م.
- بوجمعة بوبيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي؛ رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، ثابت بن جابر عميثل، تحقيق: علي نو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1984م.
- حسين خريوش، بنية التراث الروحي والاجتماعي في مرثية طليطلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، دمشق، عدد68، 1999م.
- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب ولطفي السقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م، ط2.
- عبد الرزاق خشروم، الغربة في الشعر الجاهلي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1982م، د. ط.

خطابُ تمرد الأنا الذات والتسامي القيمي، تأبط شراء، وعروة بن الورد نموذجاً / قراءة نصية

عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.

فرانز تيشنر، المنتقى من دراسات المستشرقين جمعها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، 1976م.

كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الشروق الدولية، الأردن، 2004م، ط4.

ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار المعارف، د.ت،

مراد وهبة، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، مج10، 1979م.

مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9، 1973م.

موفق الدين ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ط1.

يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، دار المعارف بمصر، د.ط.ت.



## أنماط من لهجة سكاكا: دراسة تأصيلية

أنس أحمد قرقر\*

تاريخ الاستلام 2016/11/24

تاريخ القبول 2017/3/5

### ملخص

يسعى الباحث في هذه الورقة إلى تأصيل بعض المسميات في مدينة سكاكا، وتبيان العلاقة بين اللهجة المحكية وبين العربية الفصيحة واللغات السامية، وهي محاولة تسجيل بعض الملامح الدلالية في المنطقة، ويسلط الباحث الضوء على قضية التأثير والتأثير بين اللغات السامية، في المجال الدلالي لبعض المفردات، وقد تبيّن للباحث أن بعض الدلالات ينتمي إلى المشترك السامي، وبعضها متعلق بلغة من اللغات السامية ولا ينتمي إلى العربية، كما تبيّن للباحث أن المرويات الشفوية التي يتناقلها أهل سكاكا فيما يتعلق بتسمية بعض المناطق لا علاقة لها بالبحث العلمي.

الكلمات المفتاحية: سكاكا، اللغات السامية، الدلالة، اللهجة.

### المقدمة:

حرص اللغويون العرب القدامى حرصاً شديداً على تسجيل المفردات ودلالاتها، واتخذوا منهجاً صارماً في التسجيل، كان عماده الخطأ والصواب، وكانت نتيجته الابتعاد عن بعض القبائل العربية وعدم الأخذ عنها، ولم يتوقف المنهج وأتباعه في الإعراض وعدم التسجيل، بل تعدى إلى خلع نعوت ودلالات تقلل من شأن تلكم اللغات وتحط من قيمتها؛ مُعللين ذلك بأن لسان تلكم القبائل لم يكن عربياً صافياً، بل كان معرضاً للتداخل غير العربي في فترة زمنية مبكرة؛ مما أفسد اللسان العربي لأولئك المتحدثين، ومن تلكم القبائل أو المناطق التي أعرّض عنها اللغويون منطقة شمالي الجزيرة العربية بحجة الاختلاط بالنبط وغيرهم، وسكاكا هي إحدى المناطق الشمالية التي كانت ضمن منطقة الحظر التسجيلي (التدوين)؛ لذا حرص الباحث على تسجيل بعض المفردات ودلالاتها لتكون موضوعاً للدراسة، ولتبيان ما إذا كان اللغويون محقين في ذلك الإعراض.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

\* قسم اللغة العربية، جامعة الجوف، الجوف، المملكة العربية السعودية.

لقد باتَ من المقرر لدى علماء اللغة أن علم اللغة التاريخي يشكل حلقة أساسية في حل كثير من المعضلات اللغوية، يعضده في ذلك علم التاريخ العام، فهذا يرفد ذاك فيما يحتاجه وينقصه، وقد أثبت علماء التاريخ أن سكاكا عاشت حيناً من الدهر تحت الحكمين: الآرامي والنبطي، وقد بقيت آثارهما في المدينة في ما خلفوه من آثار، ونقوش، وكتابات، ومسميات، أطلقوها على المدينة وأحيائها، أو على ما يحيط بها، ولم يقتصر الأمر على هذا، بل إن اللسان العربي قد اختلط باللسانين: الآرامي والنبطي في تلك الفترة فبقيت آثارهما ماثلة فيما يتحدث به الناس إلى يومنا هذا؛ لهذا حاول الباحث جمع بعض المفردات التي تتعلق بالمكان، وما ينطق به الناس مما توارثوه عن الآباء والأجداد؛ وللتدليل على أن العربية الفصيحة عاشت في زمن الآرامية وتأثرت بها.

وبما أن المفردات التي يتحدث بها أهل سكاكا كثيرة لا تتسع هذه الورقة لذكرها؛ وذلك أن هذا العمل يحتاج إلى أبحاث متعددة؛ ولكثرة المفردات العربية والمشاركة والدخيلة؛ فقد اختار الباحث بعضاً من الألفاظ المنتشرة على الألسنة، منها بعض الأمكنة والأحياء القديمة في سكاكا، وقد نهض البحث على ثلاثة مباحث، تحدثت في الأول عن سكاكا، وبعض أحيائها القديمة، وتحدثت في الثاني عن صيغ الطلب في الحياة اليومية، من مثل: أبي وأريد وأبغى، وتحدثت في الثالث عن بعض مفردات حقل اللباس.

**مشكلة البحث:** تمثلت مشكلة البحث في عدم وجود أشخاص مؤهلين قادرين على تسجيل المفردات بدقة أو الاتفاق على دلالتها المركزية، مع عدم وجود مصادر لغوية مختصة بدلالة المفردات في لهجة سكاكا تحديداً، أو دراسات تأصيلية لغوية لمفردات لهجة سكاكا؛ لذلك حرص الباحث على التسجيل المباشر من أهل سكاكا من الطلبة أولاً، ثم من عينات مختارة من فئات عمرية متنوعة، ومتعددة الثقافات، ومن كلا الجنسين.

**منهج البحث:** بما أن الباحث يرغب في تأصيل دلالة بعض المفردات فقد حرص على اتباع المنهج الوصفي، عماده في ذلك مظانها الأصيلة من المراجع اللغوية العربية، ثم عزج على المنهج التاريخي المقارن للتدليل على التأثير والتأثير بين اللغات السامية.

### الدراسات السابقة:

الدراسات اللغوية الدلالية والمقارنة أكثر من أن تحصى، أمّا فيما يتعلق بالدراسات اللغوية أو الدلالية الخاصة بسكاكا أو (لهجة سكاكا)، فلم يعثر الباحث على دراسات تعنى بموضوع البحث [ضمن المنطقة الجغرافية التي يسكنها]، وما وجده كان في تأريخ سكاكا، أو الجوف، وكان بعض

آخر في موضوعات القصص الشعبي، أو الشعر الشعبي، وقد اقتصر على الجمع فقط دون درس أو تحليل، نحو دراستي: خالد الحميد<sup>(1)</sup>، ومحمد الوقيد الخالدي<sup>(2)</sup>.

## المبحث الأول: الأماكن:

### مدخل:

سكاكا إحدى مدن الشمال في المملكة العربية السعودية، تقع في وادي الجوف، الذي تعاقبت عليه قبائل متعددة منذ بداية استيطانه البشري، وأشهرها قبيلة بني عمرو الطائية (إحدى قبائل طيء)، التي كانت تسكن في جنوب الجزيرة، ثم انتقلت إلى شمالها من الجبلين ورمل عالج (النفوذ الكبير)، ثم الجوف (دومة الجندل)<sup>(3)</sup>. وسُمي الجوف بهذا الاسم؛ لانخفاض أرضه عما حولها، وكان يوصف في بعض الأحيان بالنقرة<sup>(4)</sup>، وحمل اسم جوف السرحان نسبة إلى قبيلة السرحان الكبيرة التي تسكن المنطقة منذ القدم<sup>(5)</sup>، وسُمي بوادي النفاخ، كما سُميت بباب نجد؛ كونها المدخل إلى نجد للقادمين من الشام قاصدين الجزيرة العربية<sup>(6)</sup>، ويحدّه من الجنوب صحراء النفوذ، ومن الشمال أرض الحماد، ومن الغرب حرّة النار إلى سلسلتي جبال الجوبة الشرقية والغربية التي تحيط به من الشرق والغرب<sup>(7)</sup>. وهذا التعدد السكاني يؤكد التعدد اللغوي (اللهجي) في المنطقة، فمدن الجوف ضاربة في أعماق التاريخ بدءاً من زمن الآشوريين ثم الأراميين والأنباط، وانتهاء بالمسلمين.

### أولاً: سكاكا:

سكَاكَا: بسكون السين الأولى كما ينطقها أهلها، وينطقها بعض أهلها من كبار السنّ سكَاكَه، بالهاء بدلا من الألف؛ وذلك أن الهاء متطرفة، فإنها تنتقل في النطق إلى الألف، وتضبط في اللغة الإنجليزية (Sakaka) بفتح السين، وضبطها ياقوت في معجمة سكاكا: بضم السين، وتاء في آخرها بدل الألف، قائلا: إحدى القرى التي منها دومة الجندل وعليها أيضاً سور لكن دومة أحصن وأهلها أجلد<sup>(8)</sup>. وعُلّ تسميتها بهذا المسمى؛ لأن السُّكَاك والسُّكَاكَة يطلق على الهواء بين السماء والأرض<sup>(9)</sup>. وأمّا أهل سكاكا فيقولون: إن البلدة سميت بهذا الاسم للدلالة على السُّكَاك [جمع سَكَاة]؛ وذلك أنها كانت ملتقى للسكك والطرق التجارية. ويرى الباحث أنه لا يمكن أن تتسمى سكاكا نسبة إلى الهواء بين السماء والأرض، مثلما جاءت الرواية في معجم البلدان؛ وذلك أنّ سكاكا ليست بدعاً من المدن التي يلتقي فيها هواء الأرض بهواء السماء. كما أنّ وقوع سكاكا على ملتقى السكك والطرق ليس مختصاً بسكاكا وحدها، فهناك الكثير من المدن التاريخية القديمة، سواء أكانت في الجوف أم في غيره، قد وقعت على ملتقى الطرق التجارية، ولم تتسم مدينة منها بهذا الاسم.

وتشير المعجمات اللغوية إلى أن الجذر (سكك) له ثلاثة مصادر (أنماط) هي: سَكْ، وسِكَّة، وسُكَاكَة، ولهذه الأنماط دلالات متعددة، يمكن إرجاع بعضها إلى دلالة مركزية ننشدها في عبارة ابن فارس: "السين والكاف أصل مطرد، يدل على ضيق وانضمام وصِغَر" (10). وإذا كان من المقبول عدّ قول ابن فارس على أنه الدلالة المركزية للفعل في العربية، فقد وجد الباحث دلالات فرعية منها ما لا يمكن إرجاعه إلى تلك الدلالة المركزية نحو: السُّكُّ أي: المسمار، والجمع هو السُّكَّاك (11)، وتتعدّد الدلالة قليلاً عن المسمار في إطلاقها على الدرّ الضيقة الحَلَق (12)، وربما تخرج دلالة السُّكِّ إلى تَصْيِيبِ الباب بالحديد (13)، ومما يمكن رده إلى الدلالة المركزية [المقتربة بالتضيق] ما أُطلق فيه السُّكُّ على الأذن وما يصيبها من صِغَر ونحوه، ولزوّقها بالرأس، وقيل: قِصْرُهَا، وقيل: هو صِغَرُ قُوفِ الأذن وضيق الصَّمَاخ، وقد وُصِفَ به الصَّمَم، يكون ذلك في الأدميين وغيرهم (14). وتخرج الدلالة من الضيق إلى الإغلاق فقيل: سَكَّ الشَّيْءَ: سَدَّهُ فانسدَّ (15)، وتطلق على الزقاق (16)، أما السُّكَّةُ، (بالكسر): فَحَدِيدَةٌ مَنقُوشَةٌ، يُضْرَبُ عَلَيْهَا الدَّرَاهِمُ، وَالسُّطْرُ مِنَ الشَّجَرِ، وَحَدِيدَةٌ الْفَدَّانِ، وَالطَّرِيقُ الْمُسْتَوِيُّ (17)، وَضَرَبُوا بِيُوتَهُمْ سِكَاكًا، بِالْكَسْرِ: صَفًّا وَاحِدًا (18)، وَأَمَّا السُّكُّ فَقَدْ أُطْلِقَتْ عَلَى الْأَبَارِ الضَّيْقَةِ الْخَرْقِ، الْمَسْتَوِيَةِ الْجِرَابِ وَالطِّيِّ (19)، وَدَلَّتْ عَلَى الطَّرِيقِ الضَّيْقِ أَوْ الْمَسْدُودِ (20) ونحوه، كما أُطْلِقَتْ السُّكَاكَةُ عَلَى الْهَوَاءِ الْمَلَاقِيِّ عِنَانَ السَّمَاءِ - كما مرَّ آنفًا - وقيل: هو الْهَوَاءُ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ (21).

يتبين مما سبق أن الدلالة المركزية متعلقة بالضيق والصغر، وبقية الدلالات متطورة عنها، وبغية القبض على الدلالة المركزية بشكل جليّ فقد رأى الباحث أنه من المفيد للبحث المقارنة باللغات السامية، التي يتبين فيها أن اللفظ قديم جداً، فقد ورد أن السكة دخيلة من الحبشية (sak<sup>v</sup>at, sakot) (22)، ووردت في الأكادية sakāku بمعنى يوصد أو يسد (23)، و sikkatu بمعنى السكة والمسمار والمحراث (24)، وفي السريانية (sekto (sekta) بمعنى الوتد والمسمار والرزة (25). ويتضح من المقارنة السابقة أن الدلالة متعددة في اللغات السامية، لكنها تدور في فلك المسمار ونحوه في أغلب تلكم اللغات، واستقلّت الأكادية بدلالة السدّ والإغلاق، وبهذا يمكن القول إن العربية قد اشتركت مع اللغات السامية في الدلالات الفرعية، واحتمالية دخولها إلى العربية من اللغات السامية مقبول، وعلى هذا يمكن تفسير عدم إمكانية ردّ بعض الدلالات الفرعية إلى الدلالة المركزية في العربية الفصيحة.

ويرى الباحث بناء على ما سبق أن الجذر يدور في محورين أساسيين في اللغات السامية هما الوتد وما يشبهه، والضيق والإغلاق، وعلى هذا يمكن القول إن كلمة سكاكا مأخوذة من إحدى هاتين الدالتين، وأرجح أن تكون مأخوذة من الطريق الضيق المنسدّ (الزقاق)، أو البئر الضيقة، والمظنون أن صيغة الكلمة غير عربية لأسباب: أولها: انتهاء الكلمة بأداة التعريف الآرامية في نهاية الكلمة [الفتحة الطويلة] (26) (سكاك + ا). وثانيها: أن الاشتقاق الصرفي لـ "سكاكا" لا

ينطبق على أي من اشتقاقات العربية الفصحى، وثالثها: أن سكاكا نشأت في عهد قديم، تعاقبت في حكمها دول وأمم كان آخرها الأنباط، أو من في عهدهم من الأراميين الذين امتد نفوذهم من الشام إلى العراق وإيران ومصر والجوف وتيماء، واستمروا إلى ما قبل الإسلام، وقد أكدت الأبحاث أن سكاكا كانت مركزاً استيطانيًا نبطيًا بجانب الحامية العسكرية "قيال"<sup>(27)</sup>. فعلى هذا تكون المدينة ذات مسمى نبطي (أرامي) أخذت اسمها من البئر المحفورة فيها (سيسرا)، أو من الطريق الضيقة المنسدة، وخصوصاً أن المعنى الأرامي يدل على الحد من الأرض، أي أن سكاكا كانت حداً من حدود المنطقة، (الحامية) القريبة منها، وقد تسمت المدن بأسماء غير عربية بدءاً من الدومة وانتهاء بسكاكا؛ تبعاً للفترة التي نشأت فيها، أو للدولة التي أنشأتها أو بدلت اسمها، وما زالت مدن كثيرة جداً في الأردن، وسوريا، ولبنان، تحمل أسماءها: الأرامية، أو النبطية، أو السريانية، إلى يومنا هذا.

#### ثانياً: بئر سيسرا:

يعود تاريخ بئر سيسرا إلى العصر النبطي<sup>(28)</sup>، وقد ذكر الباحثون أن البئر تعود إلى منتصف الألف الأول قبل الميلاد<sup>(29)</sup>، واحتمالية استخدام البئر خلال العصر النبطي قائمة؛ لوجود أدلة على الاستيطان النبطي في سكاكا<sup>(30)</sup>، ويتضح ذلك من طريقة النحت الذي يشبه مدافن مدائن صالح بالعلل<sup>(31)</sup>، والبئر قريبة من قلعة "زعبل" على بعد مئتي متر تقريباً في الجنوب الغربي، وهي منحوتة في الصخر بعمق يصل إلى خمسة عشر متراً تقريباً، بالإضافة إلى أنها مطوية بالحجارة من الأعلى، وذات فوهة واسعة يصل اتساعها إلى نحو تسعة أمتار تقريباً، وفيها درج منحوت في جوانبها يصل إلى أسفل البئر، وفيها نفق (قناة) في الجهة الشرقية من قاع البئر يصل طوله إلى أكثر من ثلاثة كيلو مترات يغذي المزارع التي تقع في مكان منخفض من المدينة بمياه السيول والأمطار التي تتجمع في البئر<sup>(32)</sup>.

ويتداول أهل سكاكا رواية في سبب تسمية البئر بهذا الاسم، فهم يروون أن تسميتها تعود إلى القائد العسكري الكنعاني سيسرا، الذي حارب اليهود في فلسطين، وكان قائداً لجيش الكنعانيين<sup>(33)</sup>. وورد ذكر اسمه في النصوص التوراتية والمسيحية على أنه عدو لليهود<sup>(34)</sup>. بيد أن كتب التاريخ لم تذكر شيئاً عن قدوم سيسرا الكنعاني إلى سكاكا، أو إلى دومة الجندل، وقد تكون التسمية من قبيل تشابه الأسماء، ومما ورد عن سيسرا في كتب التاريخ والكتاب المقدس أنه قائد عسكري ذو بأس شديد... وكانت الأمة معه في ضنك شديد، فاستغاثوا بالله فأنشأ لهم امرأة نبية اسمها دبوراً، فأنقذتهم منه<sup>(35)</sup>.

وبما أن المواقع المؤرخة لسكاكا تقول إن البئر تعود إلى العصر النبطي - كما ذكرت سابقاً، فإن الباحث يرى أنه لا علاقة بين القائد الكنعاني سيسرا وهذه البئر، بل هي بئر نبطية، أو أرامية،

والكلمة مختومة بأداة التعريف الآرامية [آخر الكلمة] كما هو في سكاكا، وأصل الكلمة (سيسر+1)، بالآرامية تعني الأساس، أي: الأصل. وقد يكون اسم علم آرامياً لمن قام بصناعة البئر، أو اسم قائد، أو شخص مهم.

### ثالثاً: الشلهوب:

من أقدم أحياء سكاكا بعد زعبل، وأول من سكنه قبيلة السرحان، وينسب الحي لأحد الأشخاص الذين تسموا باسم الشلهوب<sup>(36)</sup>، ويبدو أن الاسم غير عربي الأصل؛ لعدم ذكر مادته اللغوية في المعجمات العربية، بل هو مستعار من الآرامية، وهذا يدل على أن العرب تأثروا بالآراميين حتى في أسماء الأعلام. وقد ورد اسم الشلهوب في الدلالة على لهب النار في الآرامية والسريانية، في مقابل اللفظ العربي لهب، فهو في (الآرامية): شلهب<sup>(37)</sup> وفي الآشورية "لابو"<sup>(38)</sup>، الذي يدل على لهبة النار<sup>(39)</sup>، وفي السريانية choulhobo/choulhaba بمعنى الحريق أو السخونة أو الحرارة<sup>(40)</sup>.

### رابعاً: طوير:

إحدى المناطق التي تقع بالقرب من سكاكا باتجاه دومة الجندل بجوار طريق سكاكا - قارا. والبلدة الأصلية، مجموعة من التلّول الأثرية التي زحفت عليها الكتبان الرملية<sup>(41)</sup>. ودلت الحفريات الحديثة على وجود سورٍ قديم من الطوب الطيني، وبعض الخزفيات من أوعية الطعام<sup>(42)</sup>، وتشير الدلائل إلى أن فترة استيطان كانت في المنطقة سبقت الوجود النبطي<sup>(43)</sup>، وبها قلعة طوير التي تحتفظ بالنقوش الثمودية والنبطية<sup>(44)</sup>.

والاسم مُصغّر طور، وقد جاء ذكر الطور في المعجمات العربية بداليتين الأولى: الطور (بفتح الطاء): التارة، يقال: طَوْرًا بَعْدَ طَوْرٍ، أي: تارةً بعد تارة<sup>(45)</sup>، ﴿وقد خلقكم أطواراً﴾ [نوح:14]<sup>(46)</sup>، والثانية: الطور بمعنى الجبل، قال ابن دريد: الطور: جبل معروف، قال قوم: هو اسم لجبل بعينه، وقال آخرون: بل كلُّ جبلٍ طورٌ بالسريانية كذلك<sup>(47)</sup>. وعلى هذا يمكن عدّ كلمة الطور (سريانية) مقابلةً لكلمة الجبل (العربية). وأرجع ابن فارس دلالات الجذر في الاستعمالات اللغوية إلى أصل دلالي واحد، والبقية متفرعة عنه قال: الطاء والواو والراء أصل صحيح يدل على معنى واحد، وهو الامتداد في شيء من مكان أو زمان<sup>(48)</sup>. وجاء في كتب اللغة أن الطور كلمة سريانية بمعنى الجبل<sup>(49)</sup>، وقيل هو الجبل بالنبطية<sup>(50)</sup>. ووردت "طور" في العبرية بمعنى البناء<sup>(51)</sup>. وفي السريانية بمعنى الجبل<sup>(52)</sup>، طورو (touro) ومنه "طور زيتا" جبل قريب من بيت المقدس، والكلمتان سريانيتان بمعنى جبل الزيتون<sup>(53)</sup>. وما زالت الكلمة تستعمل في شمالي الأردن بمعنى المرتفع الصخري الصغير، أو ما له حافة في الأرض الوعرة الجبلية، ولا يرقى أن يكون جبلاً أو تلاً، وتلفظ الواو فيها كما يلفظ الصوت(ō).

واستعمال "طوير" بصيغة التصغير يدل على عدم علوه وارتفاعه، مما يشير إلى تقارب الدلالة مع الاستعمال في الأردن. ومما سبق يترجح أن تكون الكلمة غير عربية، ويعضد هذا وجود كلمة "جبل" في العربية الفصيحة المقابلة لكلمة "طور". أي أن أهل سكاكا استعاروا الكلمة من الآرامية، أو السريانية، ثم عرّبت واستعملت بصيغة التصغير، واحتمالية عدّها من المشترك السامي واردة نوعاً ما؛ باعتبار أن الدلالة المركزية تفيد الامتداد المكاني، أي أن الطور امتداد مكاني في جزء من الأرض، لكنها بعيدة عن دلالة التّارة.

### خامساً: الجُوبا (الجُوبة):

تقع الجوبا (الجوبة) في الناحية الشمالية من مدينة سكاكا باتجاه مدينة عرعر، وهي منطقة منخفضة نوعاً ما. وفي المعجمات العربية نرى تعدداً في دلالة الجوب، فالحروف "الجيم والواو والباء" أصل واحد، وهو خرق الشيء<sup>(54)</sup>، وتدل على قطع الشيء كما يُجابُ الجيب، يُقال: جِيبُ مَجُوبٍ ومُجُوبٍ، وكل مُجُوبٍ وسطه فهو مجُوبٌ، والجُوبُ يطلق على الدرّع الذي تلبسه المرأة<sup>(55)</sup>، وذهب ابن دريد إلى أنها الترس<sup>(56)</sup>، وتدل على الدلو العظيمة، وعلى الخرق<sup>(57)</sup>، وأما الجوبة فهي: الفجوة بين البيوت، وهي قطعة من الأرض - في الفضاء - سهلة بين أرضين غلاظ<sup>(58)</sup>، وتطلق الجُوبة من الأرض على الدارة، وهي المَكَانُ الوطئ من الأرض مثل الغائط المستدير، ولّا يكون في رمل ولّا جبل، إنّما يكون في أجلاذ الأرض ورحابها<sup>(59)</sup>، وهي شبه رهوة تكون بين ظهراي دور القوم يسيل منها ماء المطر<sup>(60)</sup>، واتسعت الدلالة في إطلاق الجوبة على كل منفتق يتسع<sup>(61)</sup>، وفي حديث الاستسقاء: حتى صارت المدينة مثل الجوبة؛ قال: هي الحفرة المستديرة الواسعة<sup>(62)</sup>، وإنما سمّي جوبة؛ لانجياب الشجر عنها<sup>(63)</sup>، وتطلق الجُوبة مجازاً على الفرجة في السحاب وفي الجبال. والجوبة: موضع ينجاب في الحرة<sup>(64)</sup>، ومن الباب: الجواب والإجابة<sup>(65)</sup>، ولا تقارب بين الأصليين من الناحية الدلالية.

ويبدو أن بعضاً من التداخل قد وقع في بعض المعجمات اللغوية عندما أطلق الجوب على الدرّع الذي تلبسه المرأة، أو جيب الثوب، إذ الأصل أن تكون من جيب لا من جوب، إلا إذا قصد منه جوب الثوب بمعنى قطعه، فصار مشابهاً للأرض التي تقطع لتصير جباً أو جوبة، والعلاقة بين الجوب والدلو علاقة مجازية، فالدلو أداة لسحب الماء من الجوبة أو الجب، ويلاحظ إطلاق الدلالة على ما هو متعلق باللفظ لا على اللفظ حقيقة.

وبالعودة إلى كتب اللغات السامية يتبين من المقارنة بين تكلم اللغات، أو بعضها، وجود لفظين متقاربين هما الجوبا والجيب، وهذه الثانية وردت في القرآن الكريم في قصة يوسف عليه السلام: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غِيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾ [يوسف: 10]، ويبدو أن الجب بئر تنحت في بعض الصخر (الجيري) اللين، فتكون

واسعة من وسطها وضيقة من الأعلى ومن الأسفل، وما زالت تُحفر في شمالي الأردن بهذا الشكل إلى اليوم، وهذا الشكل هو الذي ذكر في اللغات السامية باللفظ نفسه تقريباً، لكن الملاحظ في تفسير اللفظين أن اللغويين كانوا يبدلون أحدهما بالآخر في بعض التفسيرات، ومن هنا نرى أن اللفظ يدل تارة على البئر، وعلى الحوض أو المكان المنخفض تارة أخرى، ومعلوم أن الأصل في المفردة اللغوية إطلاقها على معنى محدد، لا على أكثر، ومن تلكم التفسيرات التي تؤكد الخلط، أن الجوبا وردت في النقوش التدمرية بالصيغة (جوبا)، وفي السريانية gubā بمعنيين لورودها بصيغتين، فالأولى بمعنى الحوض أو البئر gabbi، والثانية بمعنى الحفرة أو الخندق أو قناة المياه<sup>(66)</sup>، ووردت في الأكادية "gubbu(m)" بمعنى البئر<sup>(67)</sup>، والآشورية أيضاً gubbu بالدلالة نفسها<sup>(68)</sup>.

وأما الجوبا فيبدو لي أن أصلها من المشترك السامي، رغم انتهاء الكلمة بأداة التعريف الآرامية (الألف). لكن الباحث يرى أن وجود "الجوبا" في اللغات السامية ينبغي إطلاقها على المنطقة المنخفضة التي تتجمع فيها المياه، فتكون كالحوض أو ما يشبهه، وهي أكبر من الجب، وتطلق "الجب" على (البئر).

#### سادساً: اللقايط:

بتسهيل الهمز، وقلبه إلى ياء، وهي ظاهرة عربية حجازية<sup>(69)</sup>، وهذلية<sup>(70)</sup>، كما أنها قد وردت في الآرامية - أعني قلب الهمزة ياء-، وقد ورد الفعل "لقط" في الآرامية بدلالات منها: جَمَعَ، وقَطَفَ<sup>(71)</sup>، وتجدر الإشارة إلى أن الفعل قد ورد في السبئية بدلالة: أَسَرَ أحداً، أو قبض على<sup>(72)</sup>، واللقط في العربية الفصيحة يدل على أخذ شيء من الأرض<sup>(73)</sup>، وذكر ابن منظور أن الألقاط: الفرق من الناس القليل، وقيل: هم الأوباش<sup>(74)</sup>، وذكر أيضاً أن اللقط: نبات سهلي ينبت في الصيف والقيظ في ديار عقيل يشبهه الخطر والمكرة، إلا أن اللقط تشتد خضرته وارتفاعه، واحدته لقطه<sup>(75)</sup>، وقيل هي بقلة تتبعها الدواب فتأكلها لطيبها، وربما انتفتها الرجل فناولها بعيره، وهي بقول كثيرة يجمعها اللقط<sup>(76)</sup>. والظاهر مما سبق أن اللقط مما يؤخذ عن الأرض من نبات، أو غيره، أو من تجمع الأشياء القليلة كالناس وغيرهم، وعلى هذا فإن اللقائط سميت بهذا الاسم لهذا التجمع أو الأخذ، وهي من كلمات المشترك السامي.

## المبحث الثاني: الصيغ الطليبية

أولاً: أباي "أبي" (أ ب ي):

"أبي" بمعنى أريد، من أكثر الأفعال دوراناً على الألسنة في سكاكا، ولا سيما على ألسنة الرويليين والشمرين، وهو من الأفعال الطليبية التي تنتشر الآن في أغلب القبائل، ولا سيما بين جيل الناشئة؛ بسبب الاختلاط الكبير بين القبائل بالمصاهرة، والجوار، وظروف الحياة التي جعلت الاختلاط أمراً حتمياً لا مناص منه في سكاكا. وبالعودة إلى المعجمات اللغوية تبين أن الفعل لم يرد بهذا الاستعمال الدلالي الموروث في سكاكا، لذلك كان إزاماً العودة إلى كتب اللغات السامية، وقد تبين أن "أبي" فعل ماضٍ، موغل في القدم، ورد في الأرامية القديمة بدلالات متعددة، فهو بمعنى: رغب، أو أراد، أو انتهى، أو تمنى. وورد بمعنى رغب في عبرية العهد القديم abîtu<sup>(77)</sup>. وجاء بصيغة abaya > "أبي" في الحبشية الكلاسيكية، موافقاً لمعنى الفعل العربي "أبي الشيء: أي كرهه، رفضه"<sup>(78)</sup>، وفي العبرية ābā >: بمعنى وافق، وفي الآشورية abitu >: وافق/ رغب<sup>(79)</sup>.

وبالرجوع إلى كتب اللغة والمعجمات العربية: القديمة والحديثة. وجد الباحث أن الفعل قد ورد بصيغ واشتقاقات منها: أباي الرجل يأبى إباءً فهو أب وأبى. ورجل أبايان: يأبى الدينئة<sup>(80)</sup>، قال سيبويه: أباي الشيء يأباه إباءً، ضارعوا بها حسبٍ يحسب فتحوا كما كسروا وإن شئت قلت: جعلوا الألف بمنزلة الهمزة في قرأً يقرأ<sup>(81)</sup>، وقال الفراء: "لم يجئ عن العرب حرف على فعل يفعل، مفتوح العين في الماضي والغابر، إلا وثانيه أو ثالثة أحد حروف الحلق غير أباي يأبى، فإنه جاء نادراً"<sup>(82)</sup>.

وورد بدلالات منها: الامتناع<sup>(83)</sup>، والكراهية<sup>(84)</sup>، ومنها ترك الطاعة والميل إلى المعصية؛ عماد ذلك قوله تعالى: ﴿ فَكَذَّبَ وَأَبَى ﴾ [طه:56]، ومنها: كل من ترك أمراً ورده، فقد أبى<sup>(85)</sup>، وتضيق دلالة الإباء عند بعض اللغويين الذين يحدونه بأنه: امتناع باختيار<sup>(86)</sup>، وتتعلق الدلالة بعدم الرضا أيضاً<sup>(87)</sup>، وقد تتغير الدلالة قليلاً تبعاً للنص اللغوي الذي ترد فيه، لتدل على امتناع بغير استكبار<sup>(88)</sup>.

ويتضح مما سبق أن العربية الفصيحة استعملت الفعل بدلالة مختلفة عن الدلالة في اللغات السامية، واستخدمته العامة في سكاكا، بما يتوافق مع اللغات السامية، ويفترق عن العربية الفصيحة. وإن ورود الفعل بهذا الاستعمال الدلالي في سكاكا يؤكد التأثير بالآرامية واقتباس الفعل بصيغته ودلالته منها.

## ثانيًا: أبغى (ب غ ي):

في مقابل زيوع الفعل "أبي" للدلالة على الطلب عند بعض القبائل، نجد أنه لم يحظَ بنصيب استعماله عند قبائل أخرى من مثل: العتيبيين، وكبار السنّ من العنزيين، الذين انتشر الفعل "أبغى" ومشتقاته بصورة كبيرة عندهم.

و"أبغى" فعل ورد في الآرامية القديمة، بدلالة الفعل السابق "أبي"، بمعنى: أراد أو رغب في، كما ورد في الآرامية الفلسطينية بصيغة (ب غ ا) وكذلك في السريانية. وجاء في عبرية العهد القديم بمعنى سأل وطلب<sup>(89)</sup>. وbaḡā في العبرية بمعنى طلب، وفي السريانية بمعنى طلب من<sup>(90)</sup> bcā وفي الآشورية bu>u<sup>(91)</sup>.

أما في العربية فإن الجذر قد دلّ على أمرين متباينين عند ابن فارس: فالباء والغين والياء أصلان يدل أحدهما على طلب الشيء، ومنه بغيت الشيء أبغيه: إذا طلبته، والثاني يدل على جنس من الفساد<sup>(92)</sup>، ويتضح من قول ابن فارس أن العربية شاركت اللغات السامية دلالة الفعل، كما يتضح تباين الدالتين واقتراحهما في الفعل الواحد، واستعمال الفعل بالدلالة الطليبية في سكاكا يبين تفضيل الدلالة الأولى والتزامها، وهي الدلالة المشتركة بين العربية والساميات.

## ثالثًا: أريد (رود):

يكاد الفعل "أريد" يكون الأوفر حظًا في الاستعمال عند القبائل التي ابتعدت عن الصيغتين السابقتين "أبي" و"أبغى"، ويكثر استخدامه عند بني خالد، والعنزيين، ولا سيما جيل الناشئة من العنزيين، أما كبار السنّ منهم فيغلب عليهم استعمال "أبغى". و"أريد" فعل عربي خالص لم تستخدمه اللغات السامية، وهو متعلق بالمشيئة والمحبة، فأراد الشيء: شاءه؛ قال ثعلب: الإرادة تكون مَحَبَّةً وغير مَحَبَّة<sup>(93)</sup>، وقيل: (أراد) الشيء شاءه وأحبه<sup>(94)</sup>، وهذا الفعل من الاستعمال الموافق للعربية الفصيحة.

إن التعدد في الصيغ الفعلية السابقة، يدل على مدى التفاوت في الاستعمال اللغوي، في مجال المفردات بين القبائل العربية المقيمة في سكاكا، وهذا التفاوت مرتبط بمدى اختلاط تكلم القبائل بغيرها، وتأثرها بها، رغم أنها تسكن في منطقة واحدة تقريبًا، ولا تفصل بينها تلك المسافات البعيدة التي يمكن القول إنها سبب في التأثير بغيرها، لكن هذا يؤكد مدى التأثير القديم، والتوارث اللغوي بينها.

#### رابعاً: ودي (ودد):

صيغة رابعة في الدلالة على الطلب تنتشر عند قبائل الشرارات للدلالة على الطلب، تقول: بوْدِي أن يكون كذا<sup>(95)</sup>، وهي صيغة مركبة من حرف الجر، والمصدر، وياء المتكلم (ب+ود + ي)، ويوازيها في الاستعمال: ودي، بإسقاط حرف الجر. وهي تفيد الطلب، وقد ورد في العربية الفصيحة بصيغ عديدة: الوُدُّ والوُدُّ والوُدُّ: المودَّة. وهو يودُّ من الأمانة ومن المودَّة<sup>(96)</sup>، والظاهر من الاشتقاقات الصرفية وجود داليتين رئيسيتين، الأولى: المحبة، والثانية الأمانة، وقد اشتركت العربية مع بعض اللغات السامية في الدلالة الأولى، فقد وردت المفردة بصيغ "ودد" في اللغات السامية بمعنى: "حبُّ أو ودَّ" في النقوش الثمودية واللحيانية<sup>(97)</sup>، وبمعنى محب أو صديق أو حاكم في السبئية<sup>(98)</sup> mwd، وجاءت بمعنى صديق في الأكادية بصيغة mudu<sup>(99)</sup>، وبمعنى محبوب (أحب) في السريانية<sup>(100)</sup>، وبمعنى أضاف أو جمع (wdd, wadda(yèdad)<sup>(101)</sup>.

واستعمال الصيغة في سكاكا من تطور الدلالة الأولى بمعنى أرغب في الشيء أن يكون، وهي الدلالة المشتركة بين العربية واللغات السامية.

خامساً: إبساع: تقرب في الدلالة من الأفعال السابقة؛ وهي إحدى المفردات الذائعة في سكاكا، للدلالة على تنفيذ أمر بسرعة، ولها استخدامات كثيرة منها: أجبك بساع، وكأنها منحوتة من عبارة "بهذه الساعة" [ب+هذه+الساعة]، لكن الحذف في هذا التركيب كثير، فقد حذف "هذه" وبقيت الباء، كما حذف الأحراف الأخيرة من الساعة، ولكن الراجح في الكلمة أنها غير عربية، إذ وردت في الاستعمال اللغوي الآرامي بصيغتين، الأولى: إبساع: بمعنى أسرع وكأنها صيغة أمر مشتقة من "بسع": خطأ، أو سلك، أو جرى، فيكون المعنى: أجر أو أعد، والثانية: مشتقة من "بسع" بمعنى: مدَّ أو فرق، فرج بين أجزاء الجسم، فيكون المعنى: مدَّ خطاك<sup>(102)</sup>، وهي مستعملة في شمال الأردن بالدالتين السابقتين، ومعلوم أن الآرامية ذات جذور راسخة هناك.

#### المبحث الثالث: اللباس

##### أولاً: شماغ:

غطاء الرأس يستخدمه الرجال، فيه خطوط حمراء في الأغلب، وقد تكون سوداء، ينتشر في الخليج العربي وبلاد الشام، وإذا خلا من الخطوط وكان ذا لون أبيض فهو الغترة<sup>(103)</sup>. لم يرد الجذر اللغوي لهذه المفردة في المعجمات العربية؛ وهذا يؤكد أنه مولد أو محدث، ورد في التركية بصيغة "يَشْمَاق" بمعنى: الخمار الذي يوضع على الرأس<sup>(104)</sup>، وذكره الحلبي في لهجة الموصل الآرامية فقال: نوع من الكوفية كثيرة الاستعمال في زماننا، تكون عادة بيضاء مرقطة بالأحمر أو الأزرق، يلفها الرجل على رأسه<sup>(105)</sup>.

## ثانياً: مِشْلَح:

مشهورة في العامية بدلالة عباءة الرُّجُل، وفي المثل أو ما يشبهه: شَلَحَ عن ذرعانك؛ يضرب في الحث على تنفيذ عمل ما. وفي الفصيحة قال ابن دريد عنها: لغة مرغوب عنها... فأما قول العامة: شَلَحَه فلا أدري مما اشتقاقه<sup>(106)</sup>، وروي عن الأزهري أنه قال: ما أرى الشَّلْحَاءَ والشَّلْحَ عريية صحيحة، وكذلك التشليح الذي يتكلم به أهل السواد، سمعتهم يقولون: شَلَحَ فلان إذا خرج عليه قطاع الطريق فسلبوه ثيابه وعروءه، وأحسبها نبطية<sup>(107)</sup>. وقد ورد الفعل في اللغات السامية بأكثر من صيغة؛ ففي الأوجاريتية شلح، وفي الآرامية شيلح، وفي السريانية شلح: يرسل، وفي العربية: سلخ وشلح<sup>(108)</sup>، وتدل الكلمة في الآرامية على من نزع ثيابه، أو من تعرّى من ثيابه<sup>(109)</sup>، ووردت في السريانية chalh بالدلالة التي وردت في الآرامية أيضاً<sup>(110)</sup>، وفي آرامية العهد القديم بمعنى أرسل أو بعث<sup>(111)</sup>.

ومن الجذر اللغوي تُعرف كلمة "مِشْلَح" وجمعها: مِشْلَاح، بمعنى: العباءة، يقال: تَمَشَّلَحَ الرجل: لبس المِشْلَحَ، وتَشَلَّحَ الرَّجُلُ: شَمَّرَ أَكمامه عن ساعديه، ورفع ثوبه عن ساقيه استعداداً للعمل<sup>(112)</sup>، وما تلبسه المرأة من ثياب داخلية تسمى شَلْحَة، وجمعها شلحات<sup>(113)</sup>، وتكون غالباً لباساً ساتراً لبعض مناطق الجسم لا للجسم كله، ومنه أيضاً "تَشْلِيحُ السيارت" وهو مكان تفكيك السيارات وبيع أجزائها<sup>(114)</sup>، وإذا تعطلت السيارة أو صُدمت فصعب إصلاحها فإنها تُباع لأصحاب التشليح، ويلاحظ التطور الدلالي في الاستعمال ما بين الثياب ومكان بيع قطع السيارات المستعملة أو المصدومة.

يتبين مما سبق أن الدلالة المستعملة في سكاكا بعيدة كلياً عن الدلالة في العربية الفصيحة، وهي أكثر قرباً منها إلى اللغات السامية.

## الخاتمة والنتائج:

لقد اتضح أن البيئة اللغوية التحتية في سكاكا، قد تعرّضت للتداخل السامي المتمثل في الآرامية والنبطية منذ وقت مبكر جداً، واستمر التداخل عبر العرب الأنباط، الذين رفعوا لواء التجارة عالياً<sup>(115)</sup> بين الجزيرة العربية، والشام، والعراق، واليونان أحياناً، وبقيت ملامح هذا التداخل إلى يومنا هذا في عدد كبير من الكلمات، والمسميات، التي تناولها البحث. وأدى هذا التداخل إلى الاقتراب من اللغات السامية أحياناً، والبعد عن العربية الفصيحة أحياناً أخرى، وظهر ذلك (الاقتراب والابتعاد) جلياً في كم كبير من المفردات والدلالات، والظواهر اللغوية، وإن وجود هذه القوميات اصطحب معه لغاتها عبر الزمن، ومن خلال المقارنة بين المفردات في سكاكا، وبينها في العراق، والشام، وبقاء استعمالها في زماننا هذا، نطمئن إلى هذا التواصل اللغوي بينهم،

ومعلوم أن هذه المناطق كانت محظورة التسجيل إبان فترة التدوين والاستشهاد اللغوي، وقد تبيّن في البحث أن الحظر كان له مسوِّغاته في الحفاظ على العربية الفصيحة، من التداخل الذي بدا واضحاً في سكاكا.

#### النتائج:

أولاً: ظهور صيغ غير عربية مثل سكاكا، وسيسرا، وشماغ وبساع، ومشلح.  
ثانياً: استعمال كلمات بدلالات مشتركة بين العربية واللغات السامية من مثل: طوير، وجوبا، واللقايط، وأبغي، وودي.  
ثالثاً: اشتراك العامية والفصيحة في بعض المفردات والدلالات من مثل: أريد.

#### الرموز الكتابية:

أ	ح	ط	ع	ش	غ	و
>	<u>h</u>	<u>t</u>	c	ch	ġ	w

فتحة	فتحة	كسرة	كسرة	كسرة	كسرة	كسرة	ضمّة	ضمّة
قصيرة	طويلة	قصيرة	قصيرة	قصيرة	قصيرة	طويلة	قصيرة	قصيرة
		مخالفة	مخالفة	مخالفة	مخالفة	خالصة	مخالفة	مخالفة
a	ā	i	ĕ	ā	î	o	ō	

## Patterns of Sakaka Dialect: An Authenticating Study

Anas A. Qarqaz, Arabic Department, Aljouf University, Aljouf, KSA.

### Abstract

In this paper, the researcher aims to verify some names in Sakaka and to demonstrate the relationship between the spoken language, the standard Arabic, and the Semitic languages. This research is an attempt to document some of the semantic features in the region. The researcher highlights how Semitic languages influenced each other in areas of semantics of some vocabulary. The researcher has found that some vocabularies belong to the common Semitic, and others are related to one of the Semitic languages and do not belong to Arabic. The researcher has also found that the verbal narratives, which are circulated by the people of Sakaka regarding naming some regions, are not related to the scientific research.

**Key words:** Sakaka, Semitic languages, Semantic, Dialect.

### الهوامش

- (1) الحميد، خالد، شعراء من الجوف؛ الخالدي، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف-الرياض، ط1، 2005-1426.
- (2) الخالدي، محمد الوقيد، الديوان الخالد لشعراء بني خالد، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف-الرياض، ط2، 1430هـ.
- (3) انظر: مفضي، عارف، الجوف، الرئاسة العامة لرعاية الشباب - الرياض، ط1، 1988-1408، ص 11.
- (4) انظر: السابق.
- (5) انظر: المسلم، أحمد خليفة، الجوف من النفود إلى الحدود، (دون مكان طبع)، ط1، 1997-1417، ص 11.
- (6) انظر: السابق.

- (7) انظر: الشايح، عبد الرحمن عطا، هدية الأصحاب في جواهر أنساب منطقة الجوف مع أبحاث في التاريخ والجغرافيا والآثار، (المطابع الأهلية -الرياض، ط1، 1404-1984، ج1 ص 27.
- (8) انظر: الحموي، ياقوت بن عبد الله (ت: 626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط: 2، 1995 م، ج3 ص 229.
- (9) انظر: السابق.
- (10) ابن فارس، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل-بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م، ج3 ص 58.
- (11) انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة، (سكك) ج 4 ص 1590.
- (12) انظر: السابق.
- (13) انظر: السابق.
- (14) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (سكك) ج10 ص 439.
- (15) انظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، (سكك) ج6 ص 642، ومن بقايا هذه الدلالة استعمال العامية في مصر في قولهم: سَك الباب؛ أي: أغلقه.
- (16) انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة، (سكك) ج 4 ص 1590، الزقاق طريق ضيق، وهو بهذه الدلالة بقي في فلك الإغلاق والسَدّ.
- (17) انظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (سكك) ص 943.
- (18) انظر: السابق.
- (19) انظر: ابن سيده، المخصص، (باب الآبار الصغار) ج3 ص 31.
- (20) انظر: ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت: 458هـ)، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العمية - بيروت، ط1، 1421-2000، (سكك) ج6 ص 642.
- (21) انظر: السابق.

- (22) انظر: Leslau, Wolf, **Comparative Dictionary of Ge'ez**, Harrassowitz - Wiesbaden, 1987, ص 497؛ برجستراسر، التطور النحوي، أخرجه وصححه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1414-1994، ص 218.
- (23) انظر: مرعي، عيد، اللسان الأكادي، ص 250.
- (24) انظر: السابق، ص 255.
- (25) انظر: مار إغناطيوس، أفرام الأول، الألفاظ السريانية في المعاجم العربية، مجلة المجمع العلمي العربي -دمشق، 1948م، مجلد 23، ج2 ص 15؛ عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية في العامية اللبنانية، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ط1، 2002م، ص 66.
- (26) انظر: عبد التواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة، ص 242.
- (27) انظر: المعقل، خليل؛ والذبيب، سليمان، الآثار والكتابات النبطية في منطقة الجوف، حقوق الطبع للمؤلفين، الرياض، ط1، 1417-1996، ص 27، 48، تنطق: "فَيْال" حالياً حسب ما سمعته من أهل سكاكا.
- (28) بناء على اللوحة الموجودة بالقرب من البئر، وهي لوحة تابعة لوزارة السياحة والآثار.
- (29) انظر: المعقل، خليل، والذبيب، سليمان، الآثار والكتابات النبطية في منطقة الجوف، ص 47.
- (30) انظر: السابق.
- (31) انظر: السياحة السعودية: <http://sauditourism.sa/ar/Explore/Regions/Jouf/Pages/sesra.aspx>؛ إخبارية الجوف: <http://www.aljoufnews.com/sa/207921.html>؛ ويكيبيديا الموسوعة الحرة: [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A6%D8%B1\\_%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A7#cite\\_note.D8.A8.D8.A6.D8.B1\\_.D8.B3.D9.8A.D8.B3.D8.B1.D8.A7-1](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A6%D8%B1_%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A7#cite_note.D8.A8.D8.A6.D8.B1_.D8.B3.D9.8A.D8.B3.D8.B1.D8.A7-1).
- (32) انظر: المسلّم، الجوف من النفود إلى الحدود، ص 41.
- (33) انظر: <http://www.aljoufnews.com/sa/207921.html>.
- (34) ابن العبري، غريغوريوس ابن أهرن (ت: 685هـ)، تاريخ مختصر الدول، تحقيق: أنطون صالحاني، دار الشرق-بيروت، ط، 3، 1992 م، ص 23.

- (35) ابن العبري، غريغوريوس ابن أهرن (ت: 685هـ)، تاريخ مختصر الدول، تحقيق: أنطون صالحاني، دار الشرق - بيروت، ط، 3، 1992 م، ص 23.
- (36) بناء على الموروث الشعبي في سكاكا، وهو شائع بينهم لا ينكره أحد منهم.
- (37) انظر: ولفنسون، إسرائيل، تاريخ اللغات السامية، مطبعة الاعتماد - القاهرة، ط1، 1939، ص 292؛ عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية، ص 39.
- (38) انظر: ولفنسون، إسرائيل، تاريخ اللغات السامية، ص 292.
- (39) انظر: ولفنسون، إسرائيل، تاريخ اللغات السامية، ص 292؛ عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية، ص 39.
- (40) انظر: عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية، ص 39.
- (41) انظر: المعقل، خليل، والذبيب، سليمان، الآثار والكتابات النبطية في منطقة الجوف، ص 49.
- (42) انظر: المسلم، الجوف من النفود إلى الحدود، ص 40.
- (43) انظر: المعقل، خليل، والذبيب، سليمان، الآثار والكتابات النبطية في منطقة الجوف، ص 49.
- (44) انظر: المسلم، الجوف من النفود إلى الحدود، ص 40.
- (45) انظر: الفراهيدي، العين، (طور) ج 7 ص 446.
- (46) انظر: الزمخشري، محمود بن عمر، (ت538هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي - بيروت، ط3، 1407هـ، ج 4 ص 618.
- (47) انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، (طور) ج 2 ص 761.
- (48) ابن فارس، مقاييس اللغة، (طور) ج 3 ص 430.
- (49) انظر: الجواليقي، أبو منصور، موهوب بن أحمد، (ت: 540هـ)، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1998-1419، (طور) ص 110.

- (50) انظر: السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن، (ت: 911هـ)، الإتيقان في علوم القرآن، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد - السعودية، ط1، (د.ت)، (طور) ج 3 ص 959.
- (51) انظر: علي، خالد إسماعيل، القاموس المقارن لألفاظ القرآن الكريم، مكتبة سناريا - بغداد، ط1، 2004، ص 317.
- (52) انظر: Costaz, Louis, Dictionnaire Syriaque Francais, مطبعة المشرق - بيروت، ط3، 2002م، ص 125.
- (53) انظر: مار إغناطيوس، أفرام الأول، الألفاظ السريانية في المعاجم العربية، مجلة المجمع العلمي العربي - دمشق، 1950، مجلد 25، ج 2 ص 178.
- (54) ابن فارس، مقاييس اللغة، (جوب) ج 1 ص 491.
- (55) انظر: الفراهيدي، العين، (جوب) ج 6 ص 192.
- (56) انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، (جوب) ج 1 ص 272.
- (57) انظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، (جوب) ص 70.
- (58) انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، (جوب) ج 2 ص 101.
- (59) انظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، (جوب) ج 7 ص 568.
- (60) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (جوب) ج 1 ص 286.
- (61) انظر: السابق.
- (62) انظر: السابق.
- (63) انظر: السابق.
- (64) انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة، (جوب) ج 1 ص 104.
- (65) ابن فارس، مقاييس اللغة، (جوب) ج 1 ص 491.
- (66) انظر: الذيب، سليمان، المعجم النبطي، مكتبة الملك فهد - الرياض، ط1، 1421-2000م، ص 59.
- (67) انظر: مرعي، عيد، اللسان الأكادي، ص 161.

- (68) انظر: كمال الدين، حازم، معجم مفردات المشترك السامي في العربية، مكتبة الآداب - القاهرة، ط1، 1429-2008، ص 114، الأكادية والآشورية لغة واحدة، لكن الآشورية متأخرة نسبيًا عن الأكادية، ولاختلاف الكتابة بين اللهجتين آثرت إثباتهما في كليهما.
- (69) الجندي، أحمد علم الدين، اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب طرابلس - ليبيا، ط: 2، 1983م، ج 1 ص 324.
- (70) الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 40 ص 212.
- (71) انظر: الذيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 157.
- (72) انظر: بيستون، المعجم السبئي، ص82؛ الذيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 157.
- (73) ابن فارس، مقاييس اللغة، (لقط)، ج5 ص 262.
- (74) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (لقط) ج7 ص 393.
- (75) انظر: السابق.
- (76) انظر: السابق.
- (77) انظر: H. F. Gesenius: **Hebrew and English Lexicon of the Old Testament**, Oxford, Britain, 1939، ص6؛ الذيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 6.
- (78) انظر: Leslau, **Comparative Dictionary of Ge'ez**، ص6؛ الذيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 3.
- (79) انظر: كمال الدين، حازم علي، معجم مفردات المشترك السامي، ص 34.
- (80) انظر: ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، (ت:321هـ)، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت، ط1، 1978، (أبي) ج2 ص 1030.
- (81) انظر: ابن سيده، المخصص، (الكراهية والثقل) ج3 ص 471.
- (82) ابن منظور، لسان العرب، (أبي) ج14 ص 4.
- (83) انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، (أبي) ج2 ص 1030؛ انظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، (أبي) ج1 ص 48.

- (84) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (أبي) ج 14 ص 4.
- (85) انظر: الفراهيدي، العين، (أبي) ج 8 ص 418.
- (86) انظر: الكفوي، الكلبيات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط2، 1419-1998، (أبي) ص 28.
- (87) انظر: السابق.
- (88) انظر: السابق.
- (89) انظر: الذيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 51-52، ويرى ولفنسون أن صوت الغين من الأصوات التي كانت موجودة في العبرية القديمة، ثم اختفى مع مرور الزمن لعدم الاستعمال، انظر: ولفنسون، تاريخ اللغات السامية، ص 19-20.
- (90) انظر: Costaz, Louis, **Dictionnaire Syriaque Francais**, ص 33.
- (91) انظر: كمال الدين، حازم علي، معجم مفردات المشترك السامي، ص 86؛ عبد التواب، رمضان، في قواعد الساميات، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1982، ص 243.
- (92) ابن فارس، مقاييس اللغة، (بني) ج 1 ص 271.
- (93) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (رود) ج 3 ص 188.
- (94) انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، (رود) ج 1 ص 381.
- (95) انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة، (ودد) ج 2 ص 549.
- (96) انظر: الفراهيدي، العين، (ودد) ج 8 ص 99.
- (97) انظر: الذيب، معجم المفردات الآرامية، ص 78-79.
- (98) انظر: بيتسون، وآخرون، المعجم السبئي: (بالإنجليزية والفرنسية والعربية)، دار نشر ياتيتيرز - لوفان الجديدة، ومكتبة بيروت، ط1، 1982، ص 156.
- (99) انظر: الذيب، معجم المفردات الآرامية، ص 78.
- (100) انظر: Costaz, Louis, **Dictionnaire Syriaque Francais**, ص 136.
- (101) انظر: Leslau, Wolf, **Comparative Dictionary of Ge'ze**, ص 604.

- (102) انظر: الحلبي، داوود، الآثار الآرامية في لغة الموصل العامية، مطبعة النجم الكلدانية – الموصل، ط1، 1354-1935، ص 14.
- (103) انظر: السابق، ج2 ص 33.
- (104) انظر: السابق.
- (105) انظر: الحلبي، داوود، الآثار الآرامية في لغة الموصل العامية، ص 87.
- (106) انظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، (شلمح) ج1 ص 538.
- (107) انظر: الأزهرى، تهذيب اللغة، (شلمح) ج4 ص 109.
- (108) انظر: مرعي، عيد، اللسان الأكادي، ص 271.
- (109) انظر: الحلبي، داوود، الآثار الآرامية في لغة الموصل العامية، ص 58.
- (110) انظر: عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية، ص 66.
- (111) انظر: H. F. Gesenius. **Hebrew and English lexicon**، ص 1018؛ الذبيب، معجم المفردات الآرامية القديمة، ص 289.
- (112) انظر: العبودي، معجم الكلمات الدخيلة، ج2 ص 28.
- (113) انظر: السابق.
- (114) انظر: السابق.
- (115) ظاظا، حسن، الساميون ولغاتهم تعريف بالقرايات اللغوية والتاريخية عند العرب، دار القلم – دمشق، الدار الشامية – بيروت، ط2، 1410-1990، ص 96.

## المصادر والمراجع:

### أولاً: الكتب:

الأزهري، أبو منصور محمد (ت: 370هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط: 1، 2001م.

برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط2، 1414-1994

بيتسون، وآخرون، المعجم السبئي: (بالإنجليزية والفرنسية والعربية)، دار نشر إيتاتيرز- لوفان الجديدة، ومكتبة بيروت، ط1، 1982

الجواليقي، أبو منصور، موهوب بن أحمد، (ت: 540هـ)، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1419-1998

الجندي، أحمد علم الدين، اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب طرابلس - ليبيا، ط: 2، 1983م

الحلي، داوود، الآثار الآرامية في لغة الموصل العامية، مطبعة النجم الكلدانية - الموصل، ط1، 1354-1935

الحموي، ياقوت بن عبد الله (ت: 626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط: 2، 1995 م.

الحميد، خالد، شعراء من الجوف، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف-الرياض، ط1، 1426-2005

الخالدي، محمد الوقيد، الديوان الخالد لشعراء بني خالد، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف-الرياض، ط2، 1430

ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، (ت: 321هـ)، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت، ط1، 1978

الذبيب، سليمان بن عبد الرحمن، معجم المفردات الآرامية القديمة دراسة مقارنة. مكتبة الملك فهد - الرياض، ط: 1، 1427هـ-2006

- المعجم النبطي، مكتبة الملك فهد - الرياض، ط1، 1421-2000م.
- نقوش قارا الثمودية، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، ط1، 1421-2000م
- الزبيدي، محمد مرتضى (ت: 1205)، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية - القاهرة، (دط، دت)
- الزمخشري، أبو القاسم محمود (ت: 538هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1419-1998
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي - بيروت، ط3، 1407هـ
- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت: 458هـ)، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العمية - بيروت، ط1، 1421-2000
- المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط1، 1417هـ 1996م.
- السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن، (ت: 911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد - السعودية، ط1، (د.ت)
- الشايح، عبد الرحمن عطا، هدية الأصحاب في جواهر أنساب منطقة الجوف، مع أبحاث في التاريخ والجغرافية والآثار، مراجعة: عدنان إبراهيم العطار، المطابع الأهلية - الرياض، ط1، 1404-1984
- عبد التواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط: 3، 1417هـ 1997م
- ابن العبري، غريغوريوس ابن أهرون (ت: 685هـ)، تاريخ مختصر الدول، تحقيق: أنطون صالحاني، دار الشرق-بيروت، ط، 3، 1992.
- العبودي، محمد ناصر، معجم الكلمات الدخيلة في لغتنا الدارجة، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط1، 1426-2006
- علي، خالد إسماعيل، القاموس المقارن لألفاظ القرآن الكريم، مكتبة سناريا-بغداد، ط1، 2004

عيسى، إيليا، قاموس الألفاظ السريانية في العامية اللبنانية، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ط1، 2002م

ابن فارس، أبو الحسين أحمد، أبو الحسين (ت: 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م.

الكفوي، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط2، 1998-1419.

كمال الدين، حازم علي، معجم مفردات المشترك السامي في العربية، مكتبة الآداب - القاهرة، ط1، 2008-1429.

مرعي، عيد، اللسان الأكادي، موجز في تاريخ اللغة الأكادية وقواعدها، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط1، 2012م

المطرزي، أبو الفتح ناصر الدين، المغرب في ترتيب المغرب، تحقيق: محمود فاخوري وعبد الحميد مختار، مكتبة أسامة بن زيد - حلب، ط1، 1979.

المسلم، أحمد خليفة، الجوف من النفود إلى الحدود، (د.م)، ط1، 1997-1417

مفضي، عارف، الجوف، الرئاسة العامة لرعاية الشباب - الرياض، ط1، 1988-1408

المعقل، خليل، والذبيب، سليمان، الآثار والكتابات النبطية في منطقة الجوف، حقوق الطبع للمؤلفين-الرياض، ط1، 1996-1417

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (ت: 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، ط: 3، 1414هـ.

ولفنسون، إسرائيل، تاريخ اللغات السامية، مطبعة الاعتماد - القاهرة، ط1، 1939

ثانياً: المراجع الأجنبية:

H. F. Gesenius. *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Oxford, Britain, 1939.

Costaz, Louis, *Dictionnaire Syriaque Francais*, Dar el-Machreq, 3 edition, Beyrouth, 2002

Leslau, Wolf, *Comparative Dictionary of Ge'ez*, Harrassowitz - Wiesbaden, 1987.

### ثالثاً: الدوريات والمجلات:

- ✓ مار إغناطيوس، أفرام الأول، الألفاظ السريانية في المعاجم العربية، مجلة المجمع العلمي العربي - دمشق، 1948م.

### رابعاً: المواقع الإلكترونية:

- دومة الجندل: <https://ar.wikipedia.org/>
- جريدة الرياض، <http://www.alriyadh.com/169689>.
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة: [https://ar.wikipedia.org/wiki/أعمدة\\_الرجاجيل](https://ar.wikipedia.org/wiki/أعمدة_الرجاجيل) / [/https://ar.wikipedia.org/wiki/أعمدة\\_الرجاجيل#cite\\_note#](https://ar.wikipedia.org/wiki/أعمدة_الرجاجيل#cite_note#)
- السياحة السعودية: [http://sauditourism.sa/ar/ Explore/ Regions/ Jouf/ Pages/ sesra.aspx](http://sauditourism.sa/ar/Explore/Regions/Jouf/Pages/sesra.aspx)
- إخبارية الجوف: <http://www.aljoufnews.com/sa/207921.html>؛



## مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصر الله

بسام موسى قطوس\*

تاريخ الاستلام 2016/12/27

تاريخ القبول 2017/3/5

## ملخص

يشكل سؤال العتبات النصية في علاقتها مع النص المركزي سؤالاً محورياً في الدرس النقدي الحديث، على المستويين التنظيري والتطبيقي، بوصف العتبات نصوصاً موازية و/أو محاذية، تكاد تكون مكوناً جوهرياً بانياً من مكونات النص الإبداعي، إن في الشعر أو الرواية أو المسرحية.

هذا البحث محاولة تتغيا أن تسهم في قراءة نماذج متخيرة من عتبات النص الروائي الذي أنجزه إبراهيم نصر الله في مشروعه الروائي الكبير الذي جاء في "الملهاة الفلسطينية"، و"الشرفات"، فضلاً عن روايته الأخيرة الموسومة بـ"أرواح كليمنجارو"، الصادرة عن دار بلومزبري، مؤسسة قطر للنشر، 2015.

وينطلق البحث من فرضية مفادها أن عتبات النص مؤثرة في عملية التلقي، فهي توجه القارئ، أو تقود خطاه إلى السمات الإجناسية المميزة للأثر السردية؛ فتغري بتتبع دلالاته، أو تتسرب في مضمونه، أو توحى بالعلاقات الرابطة بين العتبات والنص المركزي.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، المنجز الروائي، عتبة العنوان، النصوص الموازية.

## تمهيد:

العتبات هي نصوص موازية تتشكل إما في ملفوظات لغوية كالإهداء والتقديم، أو في صيغ أيقونية كالرسوم، والصور، أو في صور مادية كـ"نوعية الطباعة، ومقاييس الكتابة، وأحجام الحروف، والسطور.... إلخ". وتأتي العتبات على أشكال منها ما يتصل بفضاء النص نفسه وهي ما أطلق عليه "النصوص المحيطة" وهي تقابل مصطلح PERITEXES، ومنها ما ينفصل عن فضاء النص، وهي تقابل مصطلح EPITEXTES.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2017.

\* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وثمة تعريف آخر للعتبات يأخذ بالحسبان تأثيرها في التلقي وملخصه "أن العتبات مفاتيح إجرائية أولية تمكن القارئ من التوغل التدريجي في عوالم النص، والنص فرصة تعويضية بعدية لتعديل ثغرات القراءة الأفقية القبلية، ما دام النص يستحضر، بشكل محايت، النصوص المحاذية (المحيطة أو اللاحقة)، مما يكرس الارتباط العضوي العميق بين الطرفين"<sup>1</sup>.

وإذا كانت النصوص الموازية، أو المحاذية، وهي ترجمات لما أطلق عليه بالفرنسية (Le Paratexte)، قد درست من قبل الفرنسي جيرار جنيت (G.Genette)، في سياق ما أسماه سعيد يقطين: "التعالى النصي"<sup>2</sup>، فإن موضوع العتبات النصية قد حظي بدراسات جادة من قبل النقاد الغربيين<sup>3</sup>، وبخاصة الفرنسيون منهم، فقد أولى بعضهم خطاب العتبات جلّ عنايته تنظيراً وتطبيقاً، كما فعل ليوهوك (Leo Hoek)، في كتابه "سمة العنوان"<sup>4</sup>، وجيرار جنيت في كتابه "طروس" و"عتبات"<sup>5</sup>، وإن لم يحظ بعناية النقاد العرب المحدثين إلا في أواسط التسعينيات. وقد تأخر النقد العربي الحديث بعض الشيء عن تناول خطاب العتبات بالدرس والتحليل؛ آية ذلك أمران:

الأول: اشتغال النقد العربي الحديث في جُلّه بالنقد الأيديولوجي، بسبب ما ألم بالمنطقة العربية من هزائم وانكسارات، أعقبه الاشتغال بالمناهج الداخلية كالشكلائية الروسية والنقد الجديد، ومن ثمّ البنيوية عبر المثاقفة: كالترجمة، أو الاقتباس، وكلاهما يحتاج إلى وقت.

والثاني: حذر بعض الدارسين وعدّهم العتبات شيئاً ثانوياً بإزاء التقيد بدراسة النص وتحليله<sup>6</sup>، فقد حذر بعض الدارسين العرب المحدثين من مغبة الانسياق وراء النصوص المصاحبة على حساب النص المركزي، التي يعدها مجرد لواحق يجب ألا تؤثر في دراسة النص نفسه.

وكان من أبرز النقاد العرب الذين التفتوا إلى دراسة العتبات حميد لحمداني الذي أشار إلى عديد المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وتكون من ثمّ بمثابة عتبة له، وقد ذكر منها على سبيل المثال: "المطلع، والافتتاحية، والمقدمة، والتنبيه، والتوطئة، والتمهيد، والمدخل، والإهداء، والشكر"، ولكنه يؤكد أهمية عتباتي المقدمة والنهاية ويعدهما عتبتين بامتياز؛ فالأولى عتبة الدخول إلى النص، والثانية عتبة الخروج منه<sup>7</sup>.

وقد أسهم الوعي النقدي الجديد في إثارة علاقة العتبات بما فيها النصوص المحيطة بالنص المركزي، أو المجاورة له، حتى غدا مفهوم العتبة مكوناً نصياً جوهرياً له خصائصه البانية (حتى لا أقول البنيوية)، ووظائفه الدلالية التي تمكنه من مساءلة تلك النصوص المحيطة للاستدلال بها على النص المركزي والتأثير في ممارسة أفق التوقع.

ولعل من أهم تلك العتبات التي أولاها النقد الحديث عنايته، في الغرب والشرق، **العنوان** أكثر من غيره من العتبات، بوصفه أول عتبة يطؤها القارئ قبل الولوج إلى أبهاء النص ودهاليزه. وأهمية العنوان تنبع من كونه أول شيفرة رمزية يتلقاها القارئ، فتشدد انتباهه، ليبدأ من ثم بمحاولة تأويله في علاقته بالنص. وثمة العديد من النقاد العرب الذين أولوا عناية خاصة ببعض العتبات كـ "عتبة العنوان"<sup>8</sup>؛ إذ أفادوا مما صنعه جيرار جنيت، وليوهوك، وكلود دوشيه، وفيليب هامون، وسواهم في الجانب النظري، ولكن بعضهم ذهب، بعد ذلك، إلى الممارسة التطبيقية حيث أولى العنونة في المنجز الشعري، والعنونة في المتخيل السردي جل عنايته بالمناسبة ودرسها دراسة تطبيقية، ليرى أهمية العنوان، بوصفه نصاً موازياً له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، وطبيعته الإحالية والمرجعية، فضلاً عن أنه يتضمن أبعاداً تناصية استنساخاً واستلهاماً أو تحاوراً<sup>9</sup>.

ومع تطور الخطاب الروائي وانفتاحه على تداخل الأجناس، وعلى كافة الخطابات، بدأ النظر في عتبات النص الروائي يسترعي أنظار عدد من النقاد والدارسين العرب، وبخاصة ممن يمسون بزمام الثقافة الفرنسية، نظراً لأن معظم الذين كتبوا في هذا الموضوع من الفرنسيين. وبات ينظر إلى عتبات الخطاب الروائي بوصفها ظواهر نصية ذات علاقة بالنص الروائي نفسه، لها فعاليتها بوصفها بنى نصية معقدة، ولما توفره تلك العتبات من دلالات كاشفة للنصوص أو الروايات التي تحف بها، ولكنها فاعلة باعتبارها موضوع معرفة أولاً، ومن ثم مادة للقراءة التحليلية ثانياً، ناهيك عن قدرتها التشكيلية فيما تنطوي عليه من جماليات لغوية، وأيقونية<sup>10</sup>. وذلك كله يزيد من مشاركة المتلقي ويضاعف قدراته على التواصل مع تلك النصوص بغية فك شيفرتها القرائية. ولا شك أن قراءة العتبات منفردة لا تحقق الغاية النقدية التي يتوخاها درس النقدي، والأجدر من ذلك مقاربتها من خلال موقعها في فضاء النص باعتباره كلية دالة، أو نسقاً من العلامات الدالة، من جهة، وفي علاقتها بالنص المركزي من جهة أخرى. ومن ثمة، فمهمة الناقد الأساسية تكمن في إبراز مظاهر تحقق هذه العلامات أولاً، وكيفية اشتغال نسقها ثانياً، ومظاهر تعددية دلالاتها ثالثاً. وكل ذلك يفترض مقاربتها داخل فضاء الأثر الأدبي، أو في موقعها من النص الأصلي، ومن ثم إسهامها في فك شيفرته<sup>11</sup>.

#### مشروع إبراهيم نصر الله الروائي:

ثمة رصيد روائي أنجزه الشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله تمثل في مشروعه الروائي الكبير الذي جاء في "الملهات الفلسطينية"، و"الشرفات"؛ وهما عملاقان يمثلان، على مستوى الشكل، اقتراحات لا حدود لها في مجال البنية الروائية وجمالياتها، وعلى مستوى المضمون يحفران في رحلات التيه الفلسطيني وفي مآزقه ودهاليزه، يقابله في "الشرفات" ذلك

الحفر على الحالة العربية المزرية في التعامل مع المأساة الفلسطينية، أو بين شولتين "الملهاة الفلسطينية"، على وفق تعبير نصر الله الذي يقول:

"مشروع "الشرفات" هو الوجه الآخر لمشروع "الملهاة الفلسطينية"، إذ وجدت أن مشروع الملهاة سيكون ناقصاً إن لم أكتب مشروعاً موازياً له هو مشروع الشرفات، لتأمل وقراءة واقع عربي مستبد إنسانياً وسياسياً ولا ينتج سوى ضياع مزيد من الأوطان بمن عليها. هذا هو هاجس "الشرفات" أن أتأمل ما يحدث للإنسان العربي من سحق يومي سياسياً واجتماعياً؛ حيث يتحول الفرد في الإطار الاجتماعي إلى جلاّد لنفسه أيضاً"<sup>12</sup>.

وبعد هاتين الرائعتين توج نصر الله مسيرته الإبداعية الروائية برواية أخرى وسماها بـ"أرواح كليمنجارو". وتحكي الرواية عن مجموعة من الأفراد لا يؤلف بينهم سوى اشتراكهم في مهمة تسلق جبل كليمنجارو، الذي يعتبر واحداً من أعلى جبال العالم؛ إذ يبلغ ارتفاعه عشرين ألف قدم، ودرجة حرارته 15 درجة تحت الصفر، والوصول إلى أعلى قمته، في تحد للتضاريس والمناخ السائدين في تلك البقعة الجغرافية. وتصور الرواية قوة العزيمة والتغلب على الصعاب، وترسم معاني البطولة والشجاعة لفتيان فلسطينيين، ومعهم فتیان متعاطفون من ثلاث قارات يصعدون قمة كليمنجارو على الرغم من بتر بعض أطراف الفتية الفلسطينيين، جراء عنف الاحتلال الإسرائيلي وقسوته، ليثبتوا للعالم قدرتهم على التحدي والرغبة في الحياة، وقدرتهم على التسامي وتجاوز سيرهم الذاتية وما تحمله من عذابات في الحياة. وقد وصفت دار بلومزبري التي نشرت الرواية بأنها رواية عن المقاومة في صورها الرمزية الأخاذة. وتمثل الرواية تحدياً أدبياً لأنها الشهادة الوحيدة على مقاومة فلسطينية فريدة أبطالها أطفال فلسطينيون فقدوا بعض أطرافهم برصاص الجيش الإسرائيلي، صعّدوا إلى أعلى جبل في أفريقيا برفقة أطفال آخرين إلى جانب كاتب الرواية.

ولن نتوقف الدراسة إلا عند عتبات متخيرة من بعض روايات إبراهيم نصر الله لتدرسها بوصفها نصوصاً بانية للنص الروائي، ليست هامشية، وإنما لها خصائصها الشكلية، ووظائفها الدلالية التي تمكّنها من إدارة جدل خلاق بينها وبين المتن الروائي<sup>13</sup>.

لعل قليلاً من التدقيق أو التحديق في مشروع الملهاة الفلسطينية يؤكد أن كتابتها استغرقت زمنياً منذ 1985 وحتى 2011، وضمّت الروايات التالية: "مجرد 2 فقط"، وانتهت بروايته "قناديل ملك الجليل" 2011، وبينهما أصدر نصر الله الأعمال الروائية الآتية:

- طيور الحذر، عام 1996.
- طفل الممحة، عام 2000.
- زيتون الشوارع، عام 2002.

- أعراس أمنة، عام 2004
- تحت شمس الضحى، عام 2004.
- زمن الخيول البيضاء، عام 2007.
- قناديل ملك الجليل، عام 2011.

وهي روايات لكل منها شخصها وأحداثها وأجواؤها المختلفة عن الرواية الأخرى، والمشروع سعي دؤوب لرسم صورة داخلية للحقبة الإنسانية والتاريخية ما قبل عام 1948 وبعدها. وبصدور رواية قناديل ملك الجليل عام 2011 تكون "الملهاة الفلسطينية" قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى 250 سنة من تاريخ فلسطين الحديث<sup>14</sup>.

### العتبات وفضاء النص:

تنقسم العتبات حسب بعض الدارسين<sup>15</sup> الذين وقفنا على آرائهم إلى ثلاث:

**الأولى: العتبات الخارجية:** وهي كل ما تقع عليه أعيننا في صفحة الغلاف الخارجية مثل: اسم المؤلف، والعنوان (وهو نص مصغر)، والتعيين الأجناسي، (جنس العمل: رواية، شعر، مسرح، نصوص.. إلخ)، وصورة الغلاف. وعلى الرغم من عدم اعتبار العتبات الخارجية، باستثناء العنوان، نصوصاً؛ لأنها لا تكتسب صفة "النص"، بمعنى أنه وحدة تركيبية ودلالية ذات استقلال نسبي، وقابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها، إلا أنها تظل علامات ومؤشرات سيميائية، وربما أيقونية، لها دورها المهم في تحليل النص.

**والثانية: العتبات الداخلية:** ويقصد بها الإهداء، والخطاب التقديمي، والنصوص التوجيهية، والعنوانات الداخلية، والحواشي، والتذييلات، والتعليقات، وسواها مما له علاقة بالمتون المركزية.

**والثالثة: العتبات المحاذية اللاحقة:** ويقصد بها الحوارات والاعترافات، والاستجابات الصحفية، والشهادات<sup>16</sup>. وهذه كلها تعد من العتبات، ولها أهميتها النقدية في الاستئناس بها للتوضيح أو الاستدراك أو رقد عملية التأويل من قبل القارئ المفترض، شريطة ربطها بالنص الأصلي؛ لأنها تؤدي إلى نوع من التواصل بين الكاتب والقارئ الثقف.

لعل ما تقدم يشكل مدخلاً أو مرجعية لا بد منها لمقاربة عتبات بعض روايات إبراهيم نصر الله، مقتصرين على دراسة بعض تلك العتبات؛ بما تسمح به مساحة البحث العلمي. وأهم هذه العتبات التي سنقف عندها:

"عتبة اسم المؤلف، وعتبة العنونات، وصورة الغلاف، والجملة الافتتاحية، وتعقيب المؤلف".

أولاً: عتبة اسم المؤلف "إبراهيم نصر الله": تحمل عتبة "اسم المؤلف" دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوجيه القراءة، وحضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي يركي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. فضلاً عن أن اسم المؤلف يكون أفق انتظار خاص، وبخاصة إذا كان له غير كتاب كرس اسمه، وزكى حضوره لدى القراء. وبهذا، فإن اسم المؤلف يعد علامة ذات حمولة سيميائية، بل وتمتد إلى أن تكون علامة دلالية فارقة تفرق بينه وبين كتاب آخرين، وتثبت هويته، وتنسب المبدع/ الرواية لصاحبها، وتحقق ملكيته الفكرية والأدبية له؛ أي لاسم إبراهيم نصر الله، بفعل بروزه وتجسيده ذاته عبر رحلة تمتد من المولد (فلسطين المسروقة 1948)، إلى التشرّد ورحلة الشتات في مخيمات اللجوء، إلى تجسيد ذاته في رحلة المتخيل الإبداعي: من فضاء الشعر إلى فضاء الرواية؛ إذ كان لهذا الاسم، إبراهيم نصر الله، حضور لافت في الفضاءين، (على سبيل المثال يكتب على أرواح كليمنجارو للشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله)، إلى انتماؤه الطبقي والأيدولوجي... إلخ. اسم نصر الله إذن يستحضر مسارات مبدئية وأساسية لم يتخل عنها وتحضر مباشرة في ذهن القارئ، وهي مسارات ميّزت كتاباته الشعرية أولاً والروائية ثانياً، وتتمثل بـ "القضية الفلسطينية/ الهم العربي/ مسارات المقاومة/ ونبل الفعل النضالي المقاوم، والالتزام، والموقف، والرؤية، وكلها مفردات أساسية حفرها اسم إبراهيم نصر الله!".

وكل هذه الأشياء اللصيقة بثقافة الاسم وغيرها لها وقعها وحضورها وحمولتها في التلقي. فما الذي يميز به هذا الاسم، وما الذي يميّزه من غيره إبداعياً؟ وهذا الاسم بما له من تلك الحمولة سيوجه القارئ نحو شيء ما، يحاول اختباره، فيما أن يصدق حدسه، أو يخيب، وفي كليهما سيجد القارئ تأويلاً ما يقدمه بين يدي قراءته، وبالنسبة لي شخصياً يضعني هذا الاسم في قلب التجربة الذاتية والإنسانية للكاتب الفلسطيني إبراهيم نصر الله، وحمولة الاسم التي ستوجهني إلى موقف شاعر وروائي ملتزم بقضايا شعبه وأمته، وإلى نوع من القراءة الجادة لكاتب ملتزم، وصاحب رسالة نضالية وإنسانية، فضلاً عن مستواها الفكري والجمالي والإنساني الذي تجسّد في رحلة إبداعية ممتدة من الشعر إلى الرواية على مستوى التجنيس، وفي مسارات الرؤية الملتزمة على مستوى المضمون. وبالتالي سيوجهني إلى نوع من القراءة اختبرتها في رصيد قراءاتي السابقة لحضور هذا الاسم على الساحة الإبداعية المحلية والعربية والعالمية.

ثانياً: عتبة العنونة: وهذه عتبة جدّ مهمة، وقد أولاها الدرس النقدي الحديث عناية خاصة، تمت الإشارة فيها إلى أهمية العنوان بوصفه نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية، وهو كالنص أفق قد يصغر قارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ<sup>17</sup>.

وبالنظر في عنونة إبراهيم نصر الله لرواياته فإن مهارته بادية في جل عنواناته التي سنكتفي بأخذ أمثلة عليها.

**العنوان الأول:** "الملهاة الفلسطينية"، وهو عنوان صادم ومفارق بامتياز، فكيف نتلقى العنوان؟ وعلى وفق أي إستراتيجية؟

العنوان، هنا، **الملهاة الفلسطينية**، يتكوّن من وحدتين لغويتين أو لسانيتين، الثانية جاءت وصفاً للأولى، يمكن تحليلها من ثلاثة مستويات:

**الأول: المستوى النحوي:** يتركب العنوان من جملة اسمية ركانها المبتدأ المحذوف والمقدر بـ"هذه" والخبر المذكور والمتبوع بوصف، وهو الملهاة ووصفها بـ"الفلسطينية". هذا هو التقدير المبدي والأولي لجملة العنوان المشكّل من وحدتين لسانيتين. وثمة تقدير نحوي ثان، وهو أن الملهاة مبتدأ والفلسطينية صفة، وخبر المبتدأ مقدر تقديره موجودة، أو مكرّسة، أو انظرها أو اسمعها، أو خبره ما يرد في الرواية نفسها التي تخبر عن المبتدأ. وإذا كان بعض دارسي العنونة من أمثال جاكسون قد أشار إلى أن العنوان كلام ناقص أو جملة غير مفيدة، فإننا نضيف تخصيصاً نقيّد به هذا التعميم بوصف نضيفه لـ"العنوان كلام ناقص" مؤقتاً، أو "جملة غير مفيدة" مؤقتاً؛ آية ذلك أن العنوان من حيث المبدأ قد يكون ناقصاً، أو غير مكتمل الفائدة، ولكنه يشير ويوحي ويقدم اقتراحات تأويلية، سرعان ما تتضح معالمها بعد القراءة الكاملة لنص العنوان.

**الثاني: المستوى المعجمي:**

الملهاة لا وجود لها في اللسان، وإن وجد جذرها اللغوي اللهو؛ لأنها مترجمة عن اليونانية القديمة، ترجمة لمصطلح "الكوميديا". واللهو: ما لهوت به ولعبت به وشغلك من هوى وطرب ونحوهما. واللهو اللعب يقال: لهوت بالشيء ألهو به لهواً وتلهيت به إذا لعبت به وتشاغلت وغفّلت به عن غيره. (لسان العرب، ج15، مادة لهو).

ولكن الملهاة، مصطلحاً، معروفة وواضحة الدلالة على نوع من أنواع الدراما الأرسطية: الملهاة (كوميديا)، بإزاء المأساة (تراجيديا). وقد تميّزت الملهاة بتناولها الشخصيات غير المهمة على عكس المأساة التي تتناول الشخصيات العظيمة... إلخ.

**الثالث: المستوى الدلالي:**

الملهاة شكل من أشكال الدراما اليونانية التي تحدث عنها أرسطو في نظريته المعروفة باسم المحاكاة، وهي نقيض المأساة، التي تعرف بأنها فعل تام نبيل له حيز مناسب بلغة ممتعة عن

طريق الفعل لا بطريق السرد... إلخ. أما الملهاة فهي أقل شأنًا من المأساة عند أرسطو؛ لأن هدفها الإضحاك، وموضوعاتها أقل سموًا من المأساة. وقد تطور معناها في الآداب الأوروبية الحديثة فقصدها بها حبكة تضم شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة في عرض متشابك من المفارقات والمتناقضات والمفاجآت التي تكشف عن طبائع الناس، ونقائض الحياة بطريقة نقدية ساخرة ودعابة محببة، تثير الضحك، وتنتهي نهاية سعيدة. وثمة أنواع عدة للملهاة ومنها: الملهاة الدامعة، والملهاة السامية، والملهاة المفجعة، إلخ.

إن كل هذه المعاني الحافة بمصطلح الملهاة، يجعلنا نتساءل: لم اختار نصر الله هذا العنوان لروايته؟! ولماذا لم يختار المأساة التي هي أقرب إلى تراجيديا الواقع الفلسطيني؟!

والملهاة، عنواناً، بقدر ما تتضاد مع المأساة، فهي، في عنوانه نصر الله، تعيد إليها؛ إذ كيف يمكن واقعيًا ومنطقيًا وعقليًا، أن ما يجري للفلسطينيين من اقتلاع وتهجير وقتل، وإحلال لأناس من أقاصي الدنيا محلهم بوعده "ممن لا يملك إلى من لا يستحق"، تحت نظر العالم المتمدن وسمعه، يسمّى ملهاة. لعله يمكن أن نقبل ذلك إذا صدقنا أن الحليب أسود؟<sup>18</sup> هنا نجد أن العنوان مفارق، وأن قراءته تظل فعلاً ناقصاً، لا يتحقق اكتماله إلا بقراءة المتن الروائي. فلا بد إذن من أن نفرغ إلى المتن نستقرئه لنرى ما إذا كنا بإزاء ملهاة أم مأساة، مهزلة تثير الضحك أم ملحمة تستدرف الدموع؟!

إن المتن الروائي الذي جسده نصر الله يدور حول رحلات العذاب واللجوء والتشرد الفلسطيني في مخيمات الشتات (التيه الفلسطيني إن شئت)، والانتفاضات، وأوسلو الذي لم يحقق إلا تكريس الاحتلال وقضم الأرض الفلسطينية قطعة تلو قطعة. ومن ثم فالملهاة الفلسطينية تسرد، فيما تسرد، بجمالية وأناقة لغوية، غريبة الذات، وما تعرضت له الذاكرة الفلسطينية من محاولات طمس الوجود إلى درجة المحو، فكيف تكون ملهاة؟! لعلها إذن هي الملهاة الدامعة، أو السامية، أو المفجعة، ولكنها بالتأكيد ليست الملهاة التي عرفها أرسطو في الأدب اليوناني القديم. إنها المأساة التي تأخذ على مستوى المفارقة، أو الفكاهة السوداء، أو النقش الغائر، اسم الملهاة!

من هنا نتبين عمق العنوان وقدرته التداولية على التورية والمراوغة، وقول الحقيقة في البنية العميقة بإزاء إخفائها في البنية السطحية.

### العنوان الثاني: "الشرفات":

إن أية علاقة يمكن أن يقيمها المؤول مع العنوان هي علاقة من صنع القارئ الثقاف ذي الخلفية المعرفية المنفتحة على (الثقافي، والفكري، والفلسفي)؛ أية ذلك أن العنوان هو مفتاح

تأويلي يرتبط أحياناً بالمضمون الذي يعبر عنه، ولكنه قد ينأى عنه أو يفارقه أو يتجاوزه في كثير من الأحيان.

وإذا كان العنوان "يؤخذ بوصفه أداة وتعبيراً عن إستراتيجية نصية تبني مشروعها بتعدد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلم التناعم بدءاً من الكلمة الأولى في العمل إلى لانهائية صداه في المتلقي"<sup>19</sup>، فإن العتبات المحيطة لا تقل عن عتبة العنوان في التعبير عن إستراتيجية الكاتب، وما يجول بخاطره من بحث عن القيم والمعاني. ومن هنا وجب على القارئ أيضاً أن يتسلح بإستراتيجية سيميائية بغية جس نبض العتبات النصية في محاولة لفك مغاليقها، وتفكيك مكوناتها ليعيد بناءها من جديد في دلالاتها الثرة، بدءاً بمعانيها المعجمية، ومروراً بإحالاتها المرجعية، وانتهاء بما ترمز إليه.

فعنوان "الشرفات" ذو حمولة دلالية شديدة الثراء من حيث اتساعه في التعبير عن العلو والارتفاع. وباستطلاع مادة الشرفة في لسان العرب نجد أنها من الفعل الثلاثي شَرَفَ، وثمة علاقة دلالية بين الشرف والشرفة، يقول صاحب اللسان: "والشرفة: أعلى الشيء. والشرف: كالشرفة، والجمع أشرف. ابن بزرج: قالوا: لك الشرفة في فؤادي على الناس. ومما يدل على العلاقة بين الشرف والشرفة قول شمر: الشرف كل نشز من الأرض قد أشرف على ما حوله... وجبل مشرف: عال. والشرف من الأرض: ما أشرف لك. الجوهري: الشرف العلو والمكان العالي"<sup>20</sup>.

إذن من المعاني الحافة بكلمة الشرفة المكان المرتفع والمطل، الذي تستطيع من خلاله أن تنظر نظرة بانورامية، إنها أشبه بمرايا تكشف ما تحتها. فمن الشرفة تشاهد فترى "من عل" ما يحدث "من تحت"، ولكنك لا تستطيع أن تمنع ما يحدث من مهازل، أو مأس، وليس لك الإقدرة التعبير عن رفضك أو اشمئزك، أو قرفك مما يحدث أمام عينيك، ويا لكثرة وفظاعة ما يحدث! بهذا المعنى تكون الشرفة شرفات: شرفة للهديان، وثانية للثلج، وثالثة للعار، ورابعة للهاوية، وهكذا دواليك، ولاحظ هنا أنني قدّرت اللام المحذوفة وألصقتها بالعنوان، علما بأن الشرفات كلها وردت على شكل متضايقين (شرفة الهديان)، عند نصر الله. لتكون هذه الشرفات هي العمل الموازي للملهاة الفلسطينية في محاوره الواقع العربي متمثلاً في الأنظمة المستبدة إنسانياً وسياسياً والتي لم تنتج سوى مزيد من ضياع الأوطان، ليتحول الفرد في الإطار الاجتماعي إلى جلد لنفسه. أما العتبة الثانية المحيطة بالعنوان فهي تعليق نصر الله في حوار له عن الشرفات، وهي عتبة لها أهميتها، يقول: "لقد تبين لي أن من المستحيل أن نفهم ما يحدث لفلسطين وقصبتها بمعزل عن معرفتنا بما حدث وما زال يحدث لهذا الإنسان العربي الملقى بين مائين وأكثر من صحراء"، ويتابع: "لكل منا شرفته في هذا العالم العربي، ومن ليس له شرفة في منزله فهي بالتأكيد في داخله"<sup>21</sup>.

هنا يلتقي الداخل بالخارج في علاقة جدلية لتأويل مقصدية العنوان التي تشفّ وتلمح أكثر مما تعين. وذلك هو ديدن الفن أن ينقش ويعبر ويدل بنفسه عن النزول إلى المنحدر! وتلك عدالة من عدالات السرد، على وفق تعبير أحد دارسي "شرفة الثلج"<sup>22</sup>. فالشرفات هي الجناح الثاني لذلك الطائر الذي قصّ جناحاه ليمنع من الطيران والتحليق، وهي الوجه الثاني لتلك الملهاة/ المأساة.

وهيام نصر الله بالأرواح وبالطيران والأجنحة وبالصعود نحو القمم له جذور فكرية عميقة عبر عنها شعرياً وروائياً، وهو يوحي رمزياً بعنوان الشرفات، وسأقف عندها في المحطة اللاحقة.

### العنوان الثالث: "أرواح كليمنجارو":

العنوان الثالث الذي نود الوقوف عنده هو آخر ما صدر لنصر الله "أرواح كليمنجارو". وقد أشار بعضهم إلى أنها الرواية التاسعة ضمن الملهاة الفلسطينية. ولكن الدارس أراد أن يخلصها بالدرس؛ لأنها تمثل تجربة فريدة في صعود أطفال فلسطينيين فقدوا أطرافهم بفعل جنود العدو الصهيوني، مع مجموعة من أطفال متعاطفين أو مؤازرين للأطفال الفلسطينيين من أقطار مختلفة، إلى أعلى قمة في أفريقيا، ناهيك عن أنها أحدث ما صدر للكاتب من روايات.

فالعنوان، بدءاً، (أرواح كليمنجارو) ملفوظ يتشكل مقامه التلظي من جملة اسمية حذف مبتدؤها، وبقي منها الخبر والمضاف إليه. والمضاف إليه هو أول ما يشد الانتباه؛ إذ كليمنجارو قمة مرتفعة معروفة بتنزانيا في أفريقيا، فهو لم يقصد تعريفها بقدر ما قصد تعيينها بإضافتها إلى "أرواح" النكرة فعرفت النكرة بإضافتها إلى كليمنجارو. أما المكون الفضائي للمضاف إليه "كليمنجارو" فيحيل إلى موقع جغرافي (قمة عالية/ مكان) له دلالة جغرافية، ثم له دلالات في الذاكرة، وأحلام أناس كثيرين يتمنون الصعود إلى قمته ومنهم من حقق حلمه بالوصول ومنهم من ينتظر. وهذا المكان الحلم يفتح مساحة للرؤيا والإبداع، وربما يشكل عنصر تحريض للذاكرة على لعبة الكتابة<sup>23</sup>. وبالعودة إلى مستويات القراءة التي حددناها آنفاً، نرصد الآتي:

الأول: المستوى النحوي: يتركب العنوان من جملة اسمية ركانها المبتدأ والخبر، والتقدير الأول أن الخبر محذوف وتقديره "هذه، أو تلك" أي هذه أو تلك أرواح كليمنجارو، وتمت إضافة كليمنجارو لأرواح النكرة، فعرفت النكرة بالإضافة. ومع أن المضاف إليه يعد فضلة في الرتبة النحوية، إلا أن ذلك لا يعني أنه ليس بذى قيمة، بل يعني أنه ليس عمدة، ولكن المتضايين لا ينفصلان، بل يشكّلان كلاً واحداً، جاء خبراً عن المبتدأ المحذوف. أما التقدير الثاني فهو أن أرواح هي المبتدأ، وهي والمضاف إليه كليمنجارو وحدة واحدة في موقع المبتدأ، كما أسلفنا

في كونهما يشكّلان كلاً واحداً، وخبره محذوف تقديره موجود، أو موجودة، أو مدهشة، أو جاهزة للقراءة، أو الرواية نفسها هي الخبر. وفوق ذلك كله ثمة حرف محذوف يكشفه أو يدل عليه الموجود، وهو حرف الجر الذي يدل على الملكية في المضاف إليه، فكأن تقدير العنوان (أرواح لـ "كليمجارو").

الثاني: المستوى المُعْجَمِي: وفي بحثنا عن معنى أرواح في لسان العرب (المستوى المعجمي) نجد الآتي: "الرُّوحُ، بالضم، في كلام العرب: النَّفْخُ، سَمِيَّ رَوْحاً لَأَنَّهُ رِيحٌ يَخْرُجُ مِنَ الرُّوحِ؛ ومنه قول ذي الرِّمَّةِ في نار اقتدحها وأمر صاحبه بالنفخ فيها، فقال:

فَقُلْتُ لَهُ: ارْفَعْهَا إِلَيْكَ، وَأَحْيِهَا بَرُوحِكَ، وَاجْعَلْ لَهَا قِتَّةً قَدَرًا

أَي أَحْيِهَا بِنَفْخِكَ وَاجْعَلِ الرُّوحَ لَهَا قِتَّةً.

والرُّوحُ: الرَّحْمَةُ؛ وفي الحديث عن أبي هريرة قال: سمعت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، يقول: الريح من رُوحِ الله تأتي بالرحمة وتأتي بالعذاب... وقوله من رُوحِ الله أي من رحمة الله.

والرُّوحُ: النَّفْسُ، يَذْكَرُ وَيؤنثُ، والجمع الأرواح. قال أبو بكر الأنباري: الرُّوحُ والنَّفْسُ واحد، غير أن الروح مذكّر والنَّفْسُ مؤنثة عند العرب. وفي التنزيل: "ويسألونك عن الرُّوحِ قل الرُّوحِ قل الرُّوحِ من أمرِ رَبِّي"؛ وتأويل الروح أنه ما به حياة النَّفْسِ... قال الفراء: والروح هو الذي يعيش به الإنسان، لم يخبر الله تعالى به أحداً من خلقه ولم يُعْطِ علمه العباد. وقد تكرر ذكر الروح في الحديث والقرآن، والغالب منها أن المراد بالروح الذي يقوم به الجسد وتكون به الحياة<sup>24</sup>.

وخلاصة ما أسلفنا من تعقب كلمة الروح في اللسان، فإن المعنى الحاف أو القار بالروح أن كنهها لا يعلمه إلا الله، بل إن لفظة الروح أينما وردت في القرآن الكريم فغالباً ما يصاحبها العلم الإلهي، كما في قوله تعالى {وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلاً} <sup>25</sup>. وقوله تعالى: {تَنْزَلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ. سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطَّلَعِ الْفَجْرِ} <sup>26</sup>.

الثالث: المستوى الدلالي: وهو محصلة المستويين النحوي والمعجمي، ويضاف إليهما اجتهاد الناقد أو القارئ العارف في الكشف عن المستوى الثقافي والرمزي، وإن شئت السيميائي الذي يتغياها العنوان. بعد العودة إلى المتن الروائي نفسه. وأهمية الرجوع إلى المتن ضرورية جداً، لأن شرط العلاقة الدلالية بين العتبة والنص شرط مكين لفهمه؛ آية ذلك أن التحليل الآلي أو التأويل المغرض للعتبة قد يحول العتبة إلى عتمة تطفئ نور النص<sup>27</sup>.

وفي المستوى الثقافي الرمزي نجد أن الروائي أعادنا إلى أصل الإنسان حيث هو كيان روحيّ أنزل إلى الأرض ليعيش تجربة مادية، ثم يعود بعدها إلى أصله الروحي. ونلمس ذلك فيما سمي بتمائيل الكتلة التي ظهرت في مصر القديمة، وكانت تمثل الإنسان في وضع القرفصاء وكأنه محبوس في داخل المكعب، الذي يرمز إلى عنصر الأرض؛ أي الحالة الصلبة للمادة التي تسجن الروح داخل شكل محدد. ولعل استخدام الفنان المصري لشكل المكعب هو رمز لحال الإنسان في العالم المادي ووقوعه سجيناً لكثافة المادة. فالإنسان في الأصل كيان روحي أتى إلى الأرض ليعيش تجربة مادية يعود بعدها إلى بيته (عالم الروح). ووجود روح الإنسان داخل جسد مادي هو بمثابة سجن لها (الجسد سجن الروح)، وهكذا رأى قدماء المصريين أن المادة هي سجن الروح، وأنه لا سبيل للإنسان للخروج من هذا السجن إلا عن طريق الفكر، إذ يتحرر الإنسان من كثافة المادة، ويعود إلى بيته (عالم الروح)؛ لذلك كانت تماثيل الكتلة دائماً تصور رأس الإنسان خارج حدود المكعب.

ومن هنا فقد كان اختيار العنوان (أرواح كليمنجارو) ذكياً، لشدة إيحائه بالحياة وباستمرار النَّفس، الذي هو علامة على استمرار الحياة. وقد تجاذب عنوان "أرواح كليمنجارو" صفة التعيين لقمة كليمنجارو (وهي صفة لصيقة بصفات العنونة)، ثم قام بكسر التعيين بالإيحاء من خلال لفظة الأرواح؛ ليغري القارئ ويفتح الدلالة على سعة الإيحاء، ناهيك عن سيمياء الحرية، وبذلك لم يسجن لفظة كليمنجارو في إحالتها على قمة الجبل (المكان)، كما فعل همنجواي مثلاً، في (الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو)<sup>28</sup>، وإنما استجاب للمتطلبات الفنية والجمالية في اختيار عنونته؛ فجعل لفظة أرواح المجردة، تتفوق على كليمنجارو المحسوس، مثلما جعل المعنوي أو الروحي يتغلب على المادي (الجبل)؛ آية ذلك أن التوق إلى الحرية هو حلم من أحلام الأرواح.

وهكذا وقعت عنونته بين التعيين والإخفاء، بغية إثارة الفضول، وجذب القارئ وإغرائه بمواصلة القراءة، وكلها من الوظائف للصيقة بالعنونة، كما شرحها جيرار جينيت<sup>29</sup>.

قلت أنفاً في دراستي لعتبة العنوان "الشرفات"، إن نصر الله مولع بموضوع الطيران والتحليق، وهو جزء من تصوره للخلاص أو الخروج من الطين، ومن هنا كان إلحاحه في بعض شعره على موضوعة الطيران والتحليق، والأجنحة، مثلما ألح في رواياته على سيمياء الشرفات والأرواح. فالطيران والأجنحة، وكذا الشرفات والأرواح لها محمولاتها الرامزة إلى الرغبة في التحليق السماوي، وذلك لا يتم إلا بالأرواح المتعطشة والتائقة للبحث عن جذورها، مصداقاً لقوله ذات قصيدة:

## "وفي الروح جرح"

دعوني أطيّر<sup>30</sup>

والجناح ليس وسيلة الطيران وحسب، بل هو مظلة للمعرفة بشقيها: الطيني (اللدني)، وهو ما يحاول الإفلات منه، والروحي (العلوي)، وهو ما يحاول الوصول إليه<sup>31</sup>.

من هنا يتضح مغزى عنونته بدلالات شوقها وتوقها للتخليق من عل كما في الشرفات، أو الوصول إلى القمم كما في الأرواح "أرواح كليمنجاور"!

### العتبات المحيطة:

إذا كان العنوان أفقاً قد يصغر قارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ، فإن مما يتوجب على القارئ هو بذل جهد مواز أو مكافئ في تعقب ثقافة العنوان وتأويله، عبر إستراتيجيات عديدة؛ فقد يعود إلى المتن يستقرنه، فإن العتبات المحيطة أو المحاذية، كصورة الغلاف، والاستهلال، وأقوال الكاتب وحواراته حول إبداعه، قد تلقي ضوءاً أيضاً على مقصدية العنوان، أو فك شيفرته، مثلما تسهم في الإيحاء بالدلالة المتغيّبة.

### عتبة الغلاف:

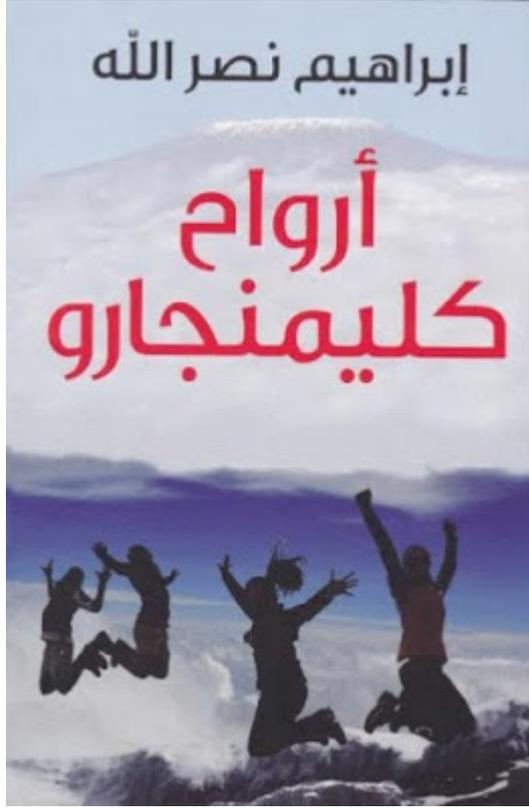
يعد الغلاف من العتبات البصرية، فهو فضاء مكاني/ أيقونة، علامة سيميائية، إن شئت، تتشكل عبر المساحة المشغولة من الصورة واللون، مثلما يتسع الغلاف للعنوان والتجنيس واسم المؤلف، فهو من ثم فضاء يمكن أن تجول فيه عين القارئ لتقرأ وتذوق جمالية ما تراه العين. يرى ميتز (Christian Metz)، أن الرسالة البصرية مثل الكلمات التي لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى. ولعل عتبة الغلاف، بوصف الغلاف لغة بصرية بالغة التركيب والتكثيف والترميز، تنقل الأفكار من اللغة المكتوبة إلى لغة الصورة عبر الشكل، والخط، واللون، والظل، والملاح، والاتساق البصري... إلخ<sup>32</sup>.

وللغلاف قيمة تداولية؛ لأنه أول ما تقع عليه عين الناظر فيرى موقع العنوان واسم المؤلف والتجنيس ودار النشر وسنة النشر، وكل هذه أيقونات علامتية تخبر وتوحي بمزيد من الدلالات والإيحاءات وتمارس سلطة جذب وإغراء على القارئ، وسلطة توجيهه نحو مسارات التلقي لتفتيق المعاني والدلالات الحافة به.

ويذكر أن لكل وحدة من الوحدات الجرافيكية المرسومة على الغلاف قيمة عند المتلقي؛ فالتجنيس على سبيل المثال لا الحصر، أي تحديد جنس العمل هو أشبه بعقد يقع بين المؤلف والمتلقي يوجه آليات التلقي وإستراتيجياته، كما أشار إلى ذلك جيرار جنيث<sup>33</sup>.

وحيث يربط القارئ أو المتلقي الثقف بين محتويات الوحدات الجرافيكية في فضاء الغلاف من عنوان، وتجنيس، وصورة، واسم مؤلف، وموقع له من الغلاف، فإن هذا الربط يشكل مدخلاً لقراءة دلالات أولية أو توقعات قرائية قد تتأكد أو تخيب بعد قراءة المتن الداخلي، أو يتم تعديلها على أبعد تقدير.

### صورة الغلاف:



والناظر في غلاف "أرواح كليمنجارو" بعد قراءة العنوان وتأويله، تذهب عينه إلى الصورة المرسومة على الغلاف ليجد نفسه بإزاء قمة بعيدة عن الأرض وقريبة من السماء، يعلوها صور أطفال يبدو عليهم الفرح والابتهاج بسبب نجاحهم في تحدي تضاريس المكان وجغرافيته الصعبة، ويبدو في الصورة أن أطراف هؤلاء الفتية غير طبيعية كأنها مبتورة، من خلال الشكل الذي اتخذ وضع القرفصاء في الهواء وهم يعبرون عن ابتهاجهم بفرح الصعود إلى سفوح القمة، وإنهاء المهمة التي اجتمعوا من أجل تحقيقها. وتتسم الصورة بجاذبية التشويق والإغراء بقراءة ما

خلفها، وهي تصوّر قوة العزيمة والرغبة في التغلب على صعوبة تسلق القمة، مثلما ترسم الصورة معاني البطولة والشجاعة من خلال الاندفاع لأطفال تبدو بناهم الجسدية في الظاهر ضعيفة، ولكن أرواحهم عالية في التحدي، معبرين عن نجاح أرواحهم في تحدي التضاريس الجغرافية القاسية والعودة بأرواح جديدة يملؤها الأمل. وحين يذهب القارئ إلى أحداث الرواية وتفصيلها يتكشف له من الدلالات والمعاني التي هجس بها ما يتفق وصورة الغلاف التي توحى بأن هؤلاء الفتية مبتوري الأطراف قد صعّدوا قمة كليمنجارو (قمة الحرية إن شئت)، بأرواحهم لا بأجسادهم المصابة.

### عتبة الجملة الافتتاحية:

تشير "الجملة الافتتاحية" إلى تأسيس لحظة الانبناء. ومن ثمّ فهي إما أن تؤسس لكيان جماليّ ولغويّ يغري المتلقي ويجذبه للمتابعة، أو أن تصده عن أن يستمر في القراءة. وهي إستراتيجية يقصد منها الروائي توجيه المتلقي إلى طريقة يقترحها في القراءة، ويتوقع أن يقابله عناية ما من القارئ قبل العبور إلى مسالك النصّ التخيلية، وهو أمر يراد منه التركيز وشدّ الأنظار، ومن ثمّ تؤسس لوظيفة إغرائية أو جاذبة قصد التأثير في المتلقي ليتابع السرد<sup>34</sup>.

أما العتبة الأخرى المحيطة في أرواح كليمنجارو، فهي جملة افتتاحية قدم بها نصر الله روايته قائلاً: "في كل إنسان قمة عليه أن يصعدا وإلا بقي في القاع"،

وهي إشارة رمزية مهمة إلى أن القمة الحقيقية هي في داخل الإنسان وفي روحه، وفي تحدي الروح للجسد، وتجاوز القمة المادية إلى القمة الروحية؛ إنه بمعنى ما تجاوز للقمم أو المرتفعات المادية بالأرواح. وهذا يعيدنا إلى رمزية العنوان "أرواح كليمنجارو"، مثلما يعيدنا إلى رمزية الروح التي أشار إليها القرآن الكريم في الآية التي استحضرتها سابقاً.

### حوار لاحق:

ولعل من العتبات اللاحقة الدالة في حوار نصر الله مع أحد الصحفيين قوله، تعبيراً عن صعوره قمة كليمنجارو، صحبة الفتية الفلسطينين الذين فقدوا بعض أطرافهم، وبقية الفتیان من مختلف أنحاء العالم:

"... في رحلة كهذه تتسع حياتك وتلامس مناطق في روحك وأرواح من معك لا يتاح لك أن تلامسها إلا هناك".

وفي ذلك دلالة واضحة على أن الذي تحدّى القمم هو الأرواح وليست الأجساد، فكان الصعود بالأرواح التي توحدت على هدف نبيل، رغم أن المنضمين للرحلة من مختلف الجنسيات والديانات.

وهكذا يتجاوب العنوان مع رحلة الصعود إلى القمة، ثم يتجاوزها بالأرواح، وكأن معجزة الأرواح تصادر القمة المادية (قمة كليمنجارو) على الرغم من إعجازها وتعجيزها حتى للأصحاء، دلالة على رحابة البحث الإنساني والمشارك في رحلة كل إنسان بحثاً عن المعنى والقيمة.

وبالنظر للرواية نجد أن متنها الحكائي يتشكل من عشر قصص، انبنت على عدد من الشخصيات، وقد انفردت كل شخصية بقصة ودور واجتمعت في قصة الأمل في الحرية وتخفي كل مراحل الانهزام الجسدي والنفسي وصولاً للهدف الأنبل والأسمى: فالطفلة الفلسطينية نورة لم يثنها فقدانها لأطرافها ومعارضة أهلها عن فكرة صعود الجبل. ويوسف الذي فقد ساقه كان يستعيد شريط الذكريات في مدينته غزة وكل لحظات المعاناة. أما غسان فقد التهمت الحروق جزءاً كبيراً من وجهه وأفقدته عينه اليمنى، وفقد يده. وبقي كابوس ما حل به يلازمه<sup>35</sup>.

وإذاً، وإذا صح أن للإبداع دوراً يتجاوز مقياس القيمة الفنية والجمالية، إلى رحابة الإنساني والمشارك في رحلة كل إنسان للبحث عن المعنى والقيمة، فهي رواية معبرة وجذابة، وملهمة، ولا يعيبها بحثها عن المعاني والقيم الإنسانية النبيلة، لأنها هي وحدها التي تؤكد على "روحية أو روحانية الرواية"، مثلما تؤثر على الجذور الواقعية للنص المتمثل في تسلق قمة كليمنجارو، ومن ثم على أن مبدعها هو إبراهيم نصر الله (الأب الروحي للأطفال) الذي قرأنا سيمياء اسمه بدءاً، وعرفنا مسارات اشتغاله الدلائلي بامتياز ثانياً.

ويتضح أن كل عتبة من هذه العتبات قد أسهمت منفردة أو متصلة بغيرها في كشف هوية النص، فكأن العتبية إحالة مرجعية بله كونها إichائية توحى بما سيؤول إليه النص الأصلي المقروء، بما يؤكد صدق الفرضية التي اختبرها البحث، وهو أن عتبات النص مؤثرة في عملية التلقي، فهي توجه القارئ، أو تقود خطاه إلى السمات الإجناسية المميزة للأثر السردي؛ كما تغري القارئ بتتبع دلالاته، أو تتسرب في مضمونه، أو توحى بالعلاقات الرابطة بين المتن والعتبات إلخ. ومن هنا ضرورة إيلاء الباحث العتبات جل العناية والرعاية ليقف على وظائفها ويستتير بها للوصول إلى بناها الدلالية، ومضامينها الإنسانية النبيلة.

## Approximating the Textual Thresholds in Samples Extracted from Ibrahim Nasrallah's Novels

Bassam Musa Quttous, *Department of Arabic Language, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

### Abstract

The issue of the textual thresholds, along with its relations to the core text, constitutes an important issue, theoretically and practically, in Modern Criticism. This is due to the fact that thresholds are parallel texts which are almost an essential component of the creative texts whether such texts are poems, novels, or plays.

This study aims to read some selected samples of Ibrahim Nasrallah's novels: *Almalhaati Alfilisteeniyya* 'The Palestinian Comedy', *Alshorofat* 'The Balconies', besides his last novel, **Kilimanjaro Souls.** This research claims that the thresholds of the selected texts have their impacts on the reader's reception as they direct or lead readers to the distinct genre's features which incite the reader to look for the texts' symbols and which connote a relationship between the thresholds and the core text.

**Key words:** Textual Thresholds, The Novelistic achievement, The Title's Threshold, The Parallel Texts.

### الهوامش

- 1- عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص مقارنة نظرية، جسد الثقافة، موقع (aljsad.net).
- 2- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، 1989، ص96.
- 3- يذكر أن ميشيل فوكو MICHEAL FOUCTOULK من أوائل من أشاروا إلى أهمية « النص المحيط » أو « المجاور » في كتابه « حفریات المعرفة »، قبل أن يتناول جيرار جنيت G.GENETTE موضوع العتبات النصية ويفصل فيه، (حفریات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص23).
- 4- Hoek, Leo, La marque du titre, Paris, la Haye, Mouton, 1985.
- 5- Genette, G. Seuils, Ed. Seuil, Coll. Poetique, Paris, 1987.
- 6- انظر: سلوي، مصطفى، عتبات أم عتمات؟ جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي)، السبت 26ماي، 2001، ص6.

- 7- لحمداني، حميد، عتبات النص الأدبي بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 12، ع46، شوال 1423هـ، ص8. وانظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة (1996). وعبد النبي زاكر، خصوصيات العتبات في خطاب الرحلة من خلال كتابه «عتبات الكتابة مقارنة لميثاق المحكي الرحلي» (1998)، ورشيد يحيوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، (1998) حيث قرأ العتبات المحيطة، وخص بقراءته (شعرية العنوان تحديداً).
- 8- انظر: الجزائر، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، وحمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع3، م25، 1997.
- 9- قطوس، بسام، سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية، 2002، ص45. ص47. ص53.
- 10- أشبهون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009، ص11.
- 11- انظر: عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص مقارنة نظرية، جسد الثقافة، موقع (aljsad.net).
- 12- إبراهيم نصر الله: الرواية تحمي كاتبها من خطر الأنظمة المستبدة! جريدة القدس العربي- 14 أيار، 2013- العدد 7435.
- 13- ينظر: أشبهون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص27.
- 14- جريدة الرياض السعودية، 13 تشرين الثاني، 2011، العدد 15847.
- 15- أشبهون، السابق نفسه، ص ص 39-40، وبلعابد عبد الحق، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة... إلخ.
- 16- انظر: بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، نادي أبها الأدبي، 2013، ص40. هذا وقد أطلق عبد الحق بلعابد مصطلح النص الفوقي على كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، كالاستجابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات.
- 17- سيمياء العنوان، ص6.
- 18- أشير إلى عنوان مجموعة الشاعر الفلسطيني المتوكل طه الموسومة بـ "حليب أسود"، وهي تشير إلى تلك المفارقة في العنونة التي تشبه عنوان نصر الله في سخريتها ومفارقتها.
- 19- المدني أحمد، حفريات في سرد البدن، ضمن كتاب "لقاء الرواية المصرية المغربية قراءات"، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص167.

- 20- ابن منظور، لسان العرب، مادة شَرَفَ.
- 21- نصر الله، جريدة القدس العربي، 14 أيار، 2013، العدد 7435. والدستور الأردنية، 13 آب، 2009.
- 22- انظر: عبد القادر، محمد، عدالة السرد في رواية "شرفة رجل الثلج"، جريدة الدستور الأردنية، 2 نيسان، 2010.
- 23- انظر: أشبهون، عبد المالك، العنونة في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011، ص133.
- 24- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج2، مادة روح.
- 25- سورة الإسراء (الآية 85).
- 26- سورة القدر، (الآية 4).
- 27- انظر: بلعابد، عبد الحق، السابق، ص21.
- 28- همنجواي، إرنست، الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو، نقله إلى العربية منير البعلبكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.
- 29- Genette, G: Seuils, Ed. Seuil, Coll. Poetque, Paris, 1987, p:8.
- 30- نصر الله، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مجلد يضم تسعة دواوين، 1994، ص240.
- 31- انظر: قطّوس، بسام، الخروج من الطين: التأويل والتأويل المضاعف، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2012، ص ص 65-68.
- 32- انظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص22. و:أمين عثمان، قراءة في عتبات النص من خلال مجموعة "مواويل عائد من ضفة النار" ل: "ميزوني بناني أنموذجاً"، الشابكة.
- 33- انظر: جبرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، المغرب، دار توبقال، ط2، 1986م، ص97.
- 34- انظر: جليلا الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية حنا مينا نموذجاً، علامات، م7، ج29، (1998)، ص145، ص149.
- 35- انظر: قزح، هدى، أرواح كليمنجارو ورواية الصعود نحو القمة والأرواح الحاملة بالحرية، مقالة منشورة على الإنترنت.

## مصادر البحث ومراجعته

### القرآن الكريم

- أشبهون، عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009.
- أشبهون، عبد المالك، العنونة في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011.
- بلعابد، عبد الحق، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، نادي أبها الأدبي، 2013.
- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- جنيت، جبرار، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، المغرب، دار تويقال، ط2، 1986م.
- الحجمري ، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة - المغرب، (1996).
- حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع3، م25، 1997.
- ذاكر، عبد النبي، عتبات الكتابة: مقارنة لميثاق المحكي الرحلي العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، 1998.
- سلوي، مصطفى، عتبات أم عتمات؟ جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي) ، السبت 26 ماي، 2001.
- عبد القادر، محمد، عدالة السرد في رواية "شرفة رجل الثلج"، جريدة الدستور الأردنية، 2 نيسان، 2010.
- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة : مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
- قزح، هدى، أرواح كليمنجارو ورواية الصعود نحو القمة والأرواح الحاملة بالحرية، مقالة على الإنترنت.

قطّوس، بسام، الخروج من الطين: التأويل والتأويل المضاعف، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2012.

قطّوس، بسام ، سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية، 2002.

المديني أحمد، حفريات في سرد البدد، ضمن كتاب "لقاء الرواية المصرية المغربية قراءات"، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج2، (مادة روح)، ج15.

نصر الله، إبراهيم، أرواح كليمنجارو، قطر، دار بلومزبري، مؤسسة قطر للنشر، 2015.

نصر الله، إبراهيم، الرواية تحمي كاتبها من خطر الأنظمة المستبدة! جريدة القدس العربي - 14 أيار، 2013 - العدد 7435.

نصر الله، إبراهيم، جريدة الدستور الأردنية، 13 آب، 2009.

نصر الله، إبراهيم، جريدة الرياض السعودية، 13 تشرين الثاني، 2011، العدد 15847.

نصر الله، إبراهيم، جريدة القدس العربي، 14 أيار، 2013، العدد 7435.

همنجواي، إرنست، الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو، نقله إلى العربية منير البعلبكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.

يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، بيروت، أفريقيا الشرق، 1998.

يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، 1989.

#### المراجع الأجنبية:

Genette, G. Seuil, Ed. Seuil, Coll. Poetque, Paris, 1987.

Hoek, Leo, La marque du titre, Paris, la Haye, Mouton, 1985.



## التكامل الثقافي في رثاء الحضارات: سينية شوقي أنموذجاً قراءة نصية

عاطف محمد كنعان\*

تاريخ الاستلام 2017/1/23

تاريخ القبول 2017/7/2

### ملخص

نهض هذا البحثُ إلى دراسة التكامل الثقافي في رثاء الحضارات بأبعاده الوطنية، والقومية، والإنسانية في سينية شوقي، وتناول بالدراسة بنية النصّ الفنيّة، وأدوات التشكيل، من حيث تأسيس الموضوع، والتماسك النصّي، والتشكيل الدلالي، والانسجام الموسيقي. ثم تسليط الضوء على التناصّ والمرجعيّات الخارجية للنصّ، تمّ فيه رصدُ بعضِ مظاهرِ التأثيرِ الحضاريّ في سينية شوقي، من مثل: الإدارة الحكيمة، والبيان والإدارة، والقلم والكتاب، ومصطلحات إدارية متداخلة المفاهيم، ومعمار القصور وهيبة الدولة، والتتابع المأساوي، والأفول الحضاري.

### مدخل

لعل بدايات رثاء الدول المنهارة في الشعر العربي، كما يقول مصطفى الشكعة، ظهرت عند مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، وكان من طلائعها كل من أبي العباس الأعمى وأبي عديّ العبليّ، وأدم بن عبد العزيز، ثم استقرّ الموضوع ونضج عند البحري في سينيته، وكل من هؤلاء تناول الموضوع من زاوية بعينها<sup>(1)</sup>، ثم جاء شوقي في العصر الحديث، فوقف في بعض مفاصل سينيته، وهو في منفاه في الأندلس، على استدعاء الماضي المتعلق بحضارة العرب في الأندلس، فغدت سينيته التي صبّ فيها نوب حنينه تشكل ظاهرة لها فرادتها في الأدب الحديث. وجعل شوقي مرتكز القصيدة على قاعدة من مستويين: مزج في المستوى الأول أهل الأندلس بأهل مصر، فجعلهم سواء في سموّ أخلاقهم، ورقيّ أعرافهم، وخصّ المستوى الثاني ختام السينية بالامتداد الحضاريّ العربي الذي شمل شعاعه كل بلاد المشرق، وامتدّ نوره من الأندلس ليشمل كل بلاد الغرب، فجعل هذه الحياة الحضارية درساً في التميّز الحضاريّ تتأسى به الحضارات على

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية وأدائها - كلية الآداب والعلوم، جامعة البترا، عمان، الأردن.

مرّ العصور. واعتمد البحث في سينية شوقي منهج الوصف التحليلي، وفق إدماج بين منهجيّ البحث النفسي والمعرفي الذي يتناول الحكمة في إدارة المعرفة التي نقل بها الشاعر الأبعاد المعرفية النفسية لديه، إلى قوالب فنية جمالية في شعره، واكتسب البحث أفقه الواسع لبيان الوجوه الفنية، والمستويات الدلالية في سينية شوقي على وجه الخصوص.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في ثلاثة مباحث، وخاتمة؛ أما المبحث الأول، فيدرس أبعاد التكامل الثقافي في رثاء الحضارات في سينية شوقي، وهي الأبعاد الوطنية، والأبعاد القومية والإنسانية؛ وأما المبحث الثاني، فيركّز على بنية النصّ الفنية، والرؤية والتشكيل، من حيث تأسيس الموضوع وتطويره، والتماسك النصّي والتشكيل الدلالي، والانسجام والتجانس في الإيقاع الموسيقي في السينية؛ وأما المبحث الثالث، فيتناول التناسق ومرجعيات النصّ الخارجية، ودُرست فيه الإدارة الحكيمة، والبيان والإدارة، والقلم والكتاب، ومصطلحات إدارية متداخلة المفاهيم ومعمار القصور وهيبة الدولة، والتتابع المأساوي، والأفول الحضاري، وأما الخاتمة، فقد اشتملت على نتائج البحث.

#### الدراستات السابقة:

1- دراسة ياروسلاف استيتكفتش، الموسومة بـ: سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي<sup>(2)</sup>، يقول: نحاول أن نقدّم قصيدة أحمد شوقي السينية على اختلاف درجات إدراكنا لها، وسوف نجعل تلك الدرجات ثلاثاً: فنقرأ القصيدة أولاً قراءة مباشرة حسب انثيال معانيها في تيار شبه قصصي، وليس في مثل هذه القراءة سوى الذي يظهر على سطح الكلمة، والمعنى والصورة؛ أما قراءتنا الثانية، فهي قراءة موجزة مكثفة؛ لأنها سوف تسمح لنا بارتياح مجال التحليل البنائي ل سينية أحمد شوقي، فيكون إدراكنا للتحليل البنائي هذا مرتبطاً عضوياً بمعنى الشكل والبناء في القصيدة العربية النموذجية، بصفتها العمود الحقيقي للشعر العربي؛ أما تناولنا الثالث، فهو قراءة تقليدية، بل قريبة مما دعّتنا عليها الدراسات البيانية، والبلاغية<sup>(3)</sup>. وقد تناول القصيدة في أربع عشرة صفحة، يقول في بعض منها: لا شك أن التأمّلات على أنقاض الماضي هي الموضوع الشامل لكل ما يلفظه أحمد شوقي في قصيدته السينية، بل يمكننا اعتبار تلك القصيدة جدولاً يكاد يكون كاملاً للمعجم الشعري الذي يطّلع من خلاله الوجدان العربي على الماضي<sup>(4)</sup>، ثم يقول: يمكننا أن نشبّه زعمنا أن سينية أحمد شوقي تتضمن خلاصة ما يعتبر الوعي الشكلي البنائي في الشعر العربي، وأنها كقصيدة أي كبنية - لا تعتبر تقليداً شكلياً لقصيدة الشاعر العباسي البحتري في إيوان كسرى؛ لأن النموذج الذي تبناه أحمد شوقي إنما هو نموذج لا يمكن تقليده الحرفي، وهو

نفس النموذج الذي قلده عبر التاريخ كل شاعر عربي تقليدياً يختلف في درجات صحته الاستخلاصية، أي في درجات مقتضياته النموذجية<sup>(5)</sup>.

2- دراسة محمد علي أبو حمدة، الموسومة بـ: "في التذوق الجمالي لسينية شوقي، دراسة نقدية إبداعية"<sup>(6)</sup> إذ يُشير في الصفحات الأولى "بين يدي النص" إلى أنه أقام دراسته التذوقية على تفسير القصيدة بيانياً، من خلال كلية التراث الشعري للشاعر، ثم المادة التاريخية التي ساقها المصادر الأدبية وكتب التراجم، فدلالات الألفاظ، فمعاجم الشعراء. والناظر في دراسته يجد أنه يأخذ فيها كل بيت على حدة، فيشرح معاني المفردات في كل بيت، ثم يقوم بإعرابها، ومن الندرة بمكان أن يقوم بدراسة سينية أحمد شوقي دراسة نقدية إبداعية كما أشار في منهج دراسته.

3- دراسة محمود عسران، الموسومة بـ: "معايير التمييز الإيقاعي في شعر شوقي"<sup>(7)</sup>، وتقع الدراسة في خمس عشرة صفحة، وهي دراسة إحصائية؛ ركز فيها على معايير التمييز الإيقاعي في سينية شوقي، الذي سيطر على متذوقيه فترة ليست بالقصيرة تمكن خلالها من الارتقاء بحسهم والوصول بهم إلى درجة من درجات الوله بالشعر، وعشق كل ما يتعلق به<sup>(8)</sup>، فيقول: لقد مثلت سينية البحري مُرشداً وجدانياً لدى شوقي في جولاته على حضارة العرب بالأندلس، فكان كلما مرّ على دار ذكرى، تهيج في نفسه ما يعتصرها اعتصاراً مُمضاً مؤلماً فتجول بذلك التذكر وفي نفسه أبيات البحري تجولاً يفرض نفسه دائماً على واعية شوقي، فيقفز إلى خاطره ذلك البيت: (وعطّ البُحترى إيوان كِسرى وشفتني القصور من عبْدِ شَمْس)<sup>(9)</sup>.

4- دراسة محمود علي مكي، الموسومة بـ: الأندلس في شعر شوقي ونثره<sup>(10)</sup>، وتقع هذه الدراسة في اثنتين وثلاثين صفحة من القطع الكبير، وكان نصيب السينية منها أربع صفحات، تحت عنوان (الرحلة إلى الأندلس)، تناول فيها وصفاً خالصاً لرحلة شوقي عبر القطار من برشلونة إلى مدريد، ومنها إلى قرطبة، مروراً بطليطلة، وغرناطة، ثم يُشير إلى بعض القوافي المتكلفة التي اعترت سينية شوقي، ثم يبدأ في الحديث عن الأندلس بعد أن أنفق نحو أربعين بيتاً منها في وصف مصر، ومشاهدها، وبعد ذلك يتحدث عن موكب الخليفة وهو متوجّه لصلاة الجمعة، وعن المسجد الجامع الذي تحول إلى كنيسة، ثم يمضي في وصف غرف الحمراء في غرناطة، وهكذا فإن الدراسة تصب بصورة أساسية في إطار الوصف والمشاهدات الحسية التي رآها شوقي في منفاه بالأندلس<sup>(11)</sup>.

## المَبْحَثُ الأول: أبعاد التكامل الحضاري في رثاء الدَّوَل

الأبعاد الوطنية، والقومية، والإنسانية في سينية شوقي<sup>(12)</sup>.

### أولاً: الأبعاد الوطنية

لقد شكَّلت نزعَةَ الحنين ظاهرةً جليَّةً في الشَّعر العربيِّ، فكَمَا عرِفَ عن البُحْثَرِيِّ أَنَّهُ حَنَّ إِلَى وطنِهِ بلادِ الشَّامِ، وَأَنَّ هَذَا الحنينَ لم يظهر له أثر واضح في سينيته، لكنَّ حنينَ شوقي إلى وطنِهِ مصر احتلَّ أَكْثَرَ من ثلث سينيته، وجاء في صدارتها في الأبيات (1-47). ربط شوقي حنينه إلى مصر بحنينه إلى أيام طفولته وشبابه (أذكرنا لي الصَّبَا، وأيام أنسي)، و(صفا لي مِلاوةً من شباب)، و(سلا مصر: هلا سلا القلب عنها؟).

تجلَّت وطنية شوقي في مُقدِّمة السينية أَكْثَرَ ممَّا تجلَّت وطنيته في أيِّ شعرٍ آخر؛ فانظر إليه حينما تفيضُ نفسه بين يديه، فيلجأ إلى التجريد والتشخيص، ويطلبُ من رفيقي خياله أن يستقصيا سرَّ رفيقه العشق بين مصر، وقلبه، ويجري مع رفيقه عنهما حواراً: (هل سلا القلب عنها: لقد (رق) لذكرها، وهو (مُسْتَطَارٌ إليها)، (راهب) في محراب حبها... فطنَ كلُّما (رنت البواخر: شاعهن بنقس)؛ فكانه يأتَمُّ كلَّ باخرةٍ تدقُّ جرسَ الرحيل على رسالةٍ عشقٍ إلى محبوبته مصر.

وينطلق شوقي إثرَ ذلك ليبوحَ بألمِ غربته في المنفى: (ماله مولعاً: بمنعٍ وحبس) ويستثمرُ الاستفهامَ المنفتحَ على التقرير والإنكار، ليوحي بعلاقته بالوطن/ المكان، ذلك لأنَّ الإحساسَ بالمكان "أصيل في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثِّلُ حالة الارتباط البدني المشيمي برحم الأرض- الأم، ويرتبطُ بهنَّاء الطفولة، وصبايات الصبا، ويزدادُ هذا الحسُّ شحناً إذا ما تعرَّضَ المكانُ للفقد أو الضياع، وأكثرُ ما يشحذُ هذا الحسُّ هو الكتابةُ عن الوطن في المنفى" (13) فقد ورد هذا الحسُّ المتدفقُ عند شوقي إذ يقول:

أَحْرَامٌ عَلَى بِلَابِهِ الدَّوْحُ حَلَالٌ لِلطَّيْرِ مِنْ كُلِّ جِنْسٍ؟

ويقرَّر أن أهل الوطن/ مصر أحقُّ به من الغرباء الخُبتاء الإنجليز الذين نَفَّوه إلى الأندلس:

كُلُّ دَارٍ أَحَقُّ بِالْأَهْلِ إِلَّا فِي خَبِيثٍ مِنَ الْمَدَاهِبِ رَجَسٍ

ويحوِّلُ الشَّاعرُ نفسه إلى باخرةٍ تمخَّرُ عِبابَ بحرٍ من دموعه، وترسو في موانئ الوطن:

نَفْسِي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِرَاعٌ بِهِمَا فِي الدَّمْعِ سَيْرِي وَأَرْسِي

ويتعانق الضمير هو: القلب/ المُسْتَطَار إلى الوطن، مع الضمير هو: الوطن/ مصر، في معزوفة وطنية وجدانية قلبية عقلية خالدة في الأبيات (11-16) التي نذكرُ منها:

وَطَنِي لَوْ شَغِلْتُ بِالْخَلْدِ عَنْهُ نَارَ عَتْنِي إِلَيْهِ فِي الْخَلْدِ نَفْسِي  
شَهِدَ اللَّهُ لَمْ يَغِبْ عَن جُفُونِي شَخْصَهُ سَاعَةً وَلَمْ يَخْلُ حَسِي

وينشغل في غيبوبة العشق هذه فؤادُ شوقي وفكره بأهل مصر، وأريافها، ومدنها، ومعالمها الأثرية:

وَهُنَا بِالْفُؤَادِ فِي سَلْسَبِيلِ ظَمًا لِلسَّوَادِ مِنْ عَيْنِ شَمْسِ  
يُصْبِحُ الْفِكْرُ وَالْمَسْئَلَةُ نَادِيهِ، وَبِالسَّرْحَةِ الزَّكِيَّةِ يُمْسِي

يتفقد شوقي في أبيات السينية من (17-31) معالم مصر معلماً إثر معلّم: الجزيرة - النيل - الجيزة - رمسيس - الأهرام - أبو الهول. فالجزيرة بأشجارها ومياه النيل تخترقها، وتنساب من حولها، هي بلقيس ملكة اليمن تختال في أيام عزها بين المياه والخمائل، وهي عروس النيل الذي لم يحظ يوماً بعروس في جمالها. ونهر النيل في صفاء مائه كال (عقيق)، أما ماؤه فإنه لذة للشاربين كأنما هو ماء الكوثر، يتغنى كل من يعيش على ضفتيه بفضلها وطيب خيراته، كما يتغنى كل من يرافق موكب المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة، بجميل عطايها، وفضائل خيرها. أما الجيزة فقد رآها شوقي حزينة ثكلى لما أصاب رمسيس أحد معالم الحضارة الفرعونية من خراب ودمار.

بنى شوقي علاقة حضارية بين المكان، والسكان فجعل السواقي تضح لاندثار تلك المعالم، وأشجار النخيل تتجرد من زينتها. ويستعرض الشاعر صورة الأهرام وفرعون يقيم ميزان العدل فيها ويشرف على ما تنتجه الحقول والأسواق من خيرات، وتمرّ في خاطره حركة آلاف الجبابرة يتأنقون وهم يجمعون ضرائب الإنتاج والتسويق، فتفيض الكلمات على لسانه: لقد كانت الحياة في وطني رائعة صباح مساء:

رَوْعَةٌ فِي الضُّحَى مَلَاعِبُ جِنِّ حِينَ يَغْشَى الدُّجَى حِمَاهَا وَيُغْشِي

ولا يغيب أبو الهول عن خيال شوقي، هذا التمثال الضخم، صورة أسد برأس إنسان يمثل رأس الملك الذي شاد هذه الحضارة الإنسانية المتميزة على أرض الوطن - مصر:

تَتَجَلَّى حَقِيقَةُ النَّاسِ فِيهِ سَبْعُ الْخَلْقِ فِي أُسَارِيرِ إِنْسِ

لم يَدُم رَغْدُ العيشِ هذا، ولم تَدُم حياةُ اللهو والترف التي عاشها المصريون في ظلال هذا  
المَلِكِ العظيم، فدار الدَّهْرُ بمقاديره على تمثال "أبي الهول"، لقد عبثت المقادير بعينيه وما  
ترمزان إليه من بصيرة، وافترست مِخْلِيه بما يرمزان إليه من قوّة:

رَكِبَتْ صَيْدُ المَقَادِيرِ عَيْنِيهِ لِنَقْدِ وَمِخْلِيهِ لِفَرَسِ

وهذه هي سَنَةُ الحياة مع بُناة الحَضارة العُظماء في شَتَى الممالك كِسْرَى: الفُرس، وهرقل:  
الروم، ونابليون: الفرنسي، لقد أصابهم جميعا ما أصاب أبا الهول:

فَأَصَابَتْ بِهِ المَمَالِكُ كِسْرَى وَهَرَقْلًا وَالعَبْقَرِيَّ وَالفَرَنْسِي

هدأت حركة الباخرة التي عبّر بها خيال شَوْقي من منفاه في الأندلس إلى وطنه مصر، ورجع  
إلى فؤاده يحاوره في مكاشفة حكيمة:

يا فُؤادي لِكُلِّ أَمْرٍ قَرَارٌ فِيهِ يَبْدُو وَيَنْجَلِي بَعْدَ لُبْسِ

لقد عَزَى شَوْقي نَفْسَهُ في مُصابِ حَضارةِ وطنه/ مصر، بما أصاب صُنَاعَ الحَضارة العُظماء  
على مرِّ العصور، فإذا حلَّ القَدَرُ فيومئذٍ لا ينفع المفكرين عَمَقُ تفكيرهم، ولا تنقذهم من القضاء  
مهارة تدبيرهم:

عَقَلْتُ لِحُجَّةِ الأُمُورِ عَقُولًا كَانَتْ الحوتَ طُولَ سَبْحِ وَغَسَّ  
غَرِقَتْ حَيْثُ لا يُصَاحُ بِطَافٍ أَوْ غَرِيقٍ وَلا يُصَاحُ لِحَسِّ

تدور دورة المقادير كما يدور الفلك، فتنكشف شُموس الحَضارة الإنسانية، وتنخسف  
بُدورها، ويتحوّل العُمرانُ الإنساني إلى خَرابٍ في مواعيدَ محدّدة يستوي في كل ذلك الدَّوْلُ،  
والأفراد:

ومَوَاقِيتُ لِلأُمُورِ إذا ما بَلَغَتْها الأُمُورُ صَارَتْ لِعَكْسِ  
دَوْلٍ كَالرِّجَالِ مُرْتَهِنَاتٍ بِقِيَامِ الجُدُودِ وَتَعَسِ

رَبَطَ شَوْقي مَقْدَمَةَ السَّيْنِيَّةِ بموضوعها في الأبيات (41-44)، فدَوْرَةُ الحياة بين السَّعد  
والتعس هي التي أخفت كثيرا من معالم الحضارات الإنسانية، عند عُظماء المصريين والفُرس  
والعرب:

حَكَمَتْ فِي القُرُونِ خُوفُو وَدارا وَعَقَّتْ وَائِلًا وَأَلَوْتَ بَعْبَسِ

ومثل ذلك حلّ بدولة بني أمية الذين سطعت شمس حضارتهم في المشارق، فلما أوشكت على الأفول ردّ عليها ألقَ النّضارة أهلُ الرّأي الثاقب من بني أمية في الأندلس:

سَقِمَتْ شَمْسُهُمْ فَرَدُّ عَلَيْهَا نَوْرَهَا كُلُّ ثاقِبِ الرّأْيِ نَطْسِ

### ثانيا: الأبعاد القومية والإنسانية:

ذَكَرَ شَوْقِي ترحاله في مدن الأندلس طليطلة، وإشبيلية، وقُرطبة، وغرناطة كما ذكر تأثره بالبُحْثَرِيِّ في ذلك الترحال، "وكان البُحْثَرِيُّ، رحمه الله رفيقي في هذا الترحال، وسميري في الرّحال" (14). كذلك إعجابه بسينية البُحْثَرِيِّ: "وسينيته المشهورة في وصفه - الإيوان - ليست دونه وهو تحت كِسْرَى في رصه ورصّفه، وهي تريك حسن قيام الشّعر على الأثار، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار" (15). فكننت كلّما وقفت بحجر، أو أطفأت بأثر، تمثلت بأبياتها... وأنشدت فيما بيني وبين نفسي (16):

وَعَظَّ البُحْثَرِيُّ إيوانَ كِسْرَى وشَفَتَنِي القُصُورُ من عَبدِ شَمْسِ

فموضوع سينية شوقي إذن هو الموازنة الإيجابية بين وقوف البُحْثَرِيِّ على حضارة الفُرس، ووقوف شوقي على حضارة قومه العرب في الأندلس. "وعلى الرّغم من تأثر شوقي قاموس قصيدة البحتري وبخاصة في التعابير المتصلة بقافية القصيدة، فإن شوقي كان يحاول جاهداً أن يتحرر من ربة التأثير الذي تفرضه عليه المعارضة" (17). ثم نرى شوقي بعد ذلك يجري موازنة طريفة قد تصل إلى حدّ المقابلة في هذا البيت، فالبُحْثَرِيُّ يتلقى موعظة ودرسا حضارياً من أحد القصور الفارسية، أما شوقي، فإنه يتلقى علاجاً شافياً أعاد إليه اعتزازه بحضارة قومه العرب؛ "فالعلاقة بين البحتري والإيوان في تحديد الشاعر لها هنا، هي علاقة وعظ بمعنى واسع، وعلاقته هو بقصور عبد شمس علاقة شفائية... وبين الوعظ والشفاء فارق كبير" (18).

وهذا الإبداع الفني الذي تألق في ثنايا سينيته يدل على "تجسيد للمستوى الواعي من العملية الشعرية في النص، قادر على كشف المنطلق الأساسي لمعاينة الشاعر للعالم التاريخي، وعلى تحديد العلاقة التي يتصورها بين تجربته، وبين تجربة البحتري" (19)، ثم لم يخف اعتزاز البُحْثَرِيِّ بدولة بني أمية، وظهر ذلك في شعره حينما أودي أبو سعيد الثغري، فاستغل ذلك البُحْثَرِيُّ ليفصح عن هواه الأموي (20):

يا ضيعة الدنيا وضيعة أهلها والمسلمين وضيعة الإسلام  
هذا ابن يوسف في يدي أعدائه يجزى على الأيام بالأيام  
نامت بنو العباس عنه ولم تكن عنه أمية لو رعت بنيام

ولكن هذا الاعتزاز وهذا الهوى لم يظهرها في سينيته التي اختص بها حضارة الفرس، ولعل هذا "ما دفع البحري للوقوف على أطلال إيوان كسرى عندما حزبه الكرب بعد مقتل المتوكل ووزيره الفتح، هذه الوقفة التنقيسية استمرت من بعد البحري يقفها كل شاعر مادته في نفسه الأحران، أو تعاورته المشابهة، أو عاوده الحنين إلى الماضي، ويقفو أحمد شوقي هذا الأمر" (21) فهو يقف على أمجاد تاريخ الأمة السابق، ويصرح باعتزازه وهواه، وتظهر دولة الأمويين "بني عبد شمس" في البيت الأول من موضوع سينيته، "وشفتني القصور من عبد شمس"، ومن الطريف أن يتعاقب بيت شوقي هذا "وعظ البحري... مع مطلع سينية أبي العباس الأعمى الذي أسس رثاء "بني عبد شمس" في رثاء الحضارات، قبل سينيته البحري وشوقي، فيقول (22):

لَيْتَ شِعْرِي، أَفَاحَ رَائِحَةَ الْمَسِكِ؟ وَمَا إِنَّ إِخَالَ بِالْخَيْفِ أَنْسِي  
حِينَ غَابَتْ بَنُو أُمَيَّةَ عَنْهُ وَالْبَهَائِلُ مِنْ بَنِي عَبْدِ شَمْسِ

أخذ شوقي يتجول في أرجاء الأندلس يسترجع هذه الحياة الحضارية التي تعانقت خلالها الأديان السماوية في نظام حضاري متعدد الأبعاد، امتزجت فيه حضارة العرب في الشرق، بحضارتهم في الغرب، هذه المعالم الحضارية التي غاب عنها الخلفاء الذين عمروها، ومنارات التنوير الديني التي غاب عنها علماءها، وهذه الجنان الممتدة في سهول الأندلس وفوق روابيها، تستحق أن يعيد لها شوقي ألقها من جديد، ليخلد هذا النظام الحضاري، في نظمه الشعري الخالد:

أَنْظُمُ الشَّرْقَ فِي الْجَزِيرَةِ بِالغُرِّ بِ وَأَطْوِي الْبِلَادَ حَزَنًا لِدَهْسِ

يختار شوقي معلّمين حضاريين يخصهما في سينيته؛ لينوبا عن كل المعالم الحضارية في الأندلس، فحظيت قرطبة بالمنزلة الأولى لديه، وفازت غرناطة بختام المسك في سينيته:

لَمْ يَرَعْنِي سِوَى ثَرَى قَرْطُبِي لَمَسَتْ فِيهِ عِبْرَةَ الدَّهْرِ خَمْسِ  
قَرْيَةَ لَا تَعْدُ فِي الْأَرْضِ كَانَتْ تَمْسِكُ الْأَرْضَ أَنْ تَمِيدَ وَتَرْسِي  
غَشِيَتْ سَاحِلَ الْمَحِيطِ وَغَطَّتْ لُجَّةَ الرُّومِ مِنْ شِرَاعِ وَقَلَسِ

فقرطبة هي أنموذج من التنمية الحضارية التي رعاها بناء الحضارة العرب في الأندلس، كانت قرية مغمورة فانتدت بها حياة غطت سواحل المحيط الأطلسي غرباً، وزحفت منارات الحياة الحضارية حتى شملت الحركة البحرية في أعماق البحر المتوسط في أقصى الجنوب، فأصبحت قرطبة تتحكم بالتوازن الحضاري في كل أرجاء الأرض، ولعل شوقي من أهم الشعراء الذين

استطاعوا أن يستوعبوا "حاضر الأمة وماضيها، وأن يتحدثوا بصوت الينايع الأصيلة في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم، سواء أكانت حضارة مصرية قومية، أو عربية إسلامية" (23).

وهذه إشارة من شوقي إلى أن هذه الحضارة العربية أخذت تتحول إلى حضارة إنسانية، وصارت قرطبة مركز إشعاع تنويري يصل إلى أرجاء العالم، ويعزز هذا التقرير لدى شوقي ما قرأه في حياة قرطبة العلمية والدينية فهي رأسمال عقول العلماء، يتشارك فيه فقهاء المسلمين مع قساوسة المسيحيين في تنمية العقول البشرية لخدمة الحضارة الإنسانية، في كل مجال من مجالات الحياة، وهذا يقودنا إلى أن ثقافة شوقي "الدينية، وإحساساته الدينية، وأفكاره الدينية تشكل حجر الأساس في رؤيته للحياة" (24)، وقد تمثل ذلك في قوله:

وكانِي بَلَّغْتُ لِلْعِلْمِ بَيْتًا فِيهِ مَالُ الْعُقُولِ مِنْ كُلِّ دَرَسٍ  
قُدْسًا فِي الْبِلَادِ شَرْقًا وَغَرْبًا حَجَّةُ الْقَوْمِ مِنْ فِقْهِهِ وَقَسٌّ

وضرب شوقي مثلا لهذا الفهم الإنساني المتنور قائدين من قادة الأندلس سارا على هذا المنهج الحضاري الإنساني التنموي، أولهما عبد الرحمن الناصر الذي جمع بين القوى الدينية والعسكرية، والإدارية وكان يرفع مقامات الملوك والأمراء ويحفظها وفق منهج إنساني واضح:

وَعَلَى الْجُمُعَةِ الْجَلَالَةِ وَالنَّاصِرِ نَوْرُ الْخَمِيسِ تَحْتَ الدَّرْقَسِ  
يُنْزِلُ التَّاجَ عَنْ مَفَارِقِ دُونِ وَيَحْلِي بِهِ جَبِينِ الْبَرَنْسِ

والقائد الثاني هو محمد بن عامر الذي خلف تراثا من المجد على هذا المنهج، رفع فيه قيم الانتماء إلى الروح الإنسانية من غرب الأرض إلى شرقها، فانتشرت هذه القيم:

أَثْرٌ مِنْ مُحَمَّدٍ وَتَرَاثٌ صَارَ لِلرُّوحِ نِي الْوَلَاءِ الْأَمْسِ  
بَلَّغَ النُّجْمَ نِرْوَةَ وَتَنَاهَى بَيْنَ تَهْلَانِ فِي الْأَسَاسِ وَقُدْسِ

فشوقي في هذا النسيج الفني البنائي "يلامسُ بشعره عمقا إنسانيا تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية كلها" (25). ثم ينتقل شوقي إلى مسجد قرطبة في الأبيات (69-77) فأرضه بحر من مرمز، وأعمدته في دقة صنعيتها كاستواء الألفات في الخط العربي الذي اشتهر به الوزير "ابن مقله"، وسقفه من فن المعماري يبدو كأنه ملاءات من الحرير المدتر/ المزين بدنانير الذهب:

مَرْمَرٌ تَسْبِجُ النَّوَاطِرُ فِيهِ وَيَطُولُ الْمَدَى عَلَيْهَا فَتَرْسَى  
وَسَوَارٍ كَأَنَّهَا فِي اسْتِوَاءِ أَلْفَاتِ الْوَزِيرِ فِي عَرْضِ طَرْسِ  
وَكَأَنَّ الرَّقِيفَ فِي مَسْرَحِ الْعَيْدِ نِ مِلَاءِ مُدْتَرَاتِ الدَّمَقْسِ

وبعد أن يصفَ جوانب المسجد المُزَيَّنة بآيات القرآن الكريم، ومنبره الذي لا يزال يحتفظ بجلال الهيبة من أئمته من أمثال القاضي المنذر الذي اشتهر بتقواه وعدله، بعد كل ذلك يتبين أن هذا الفن المعماريّ تعهده أمراء الدولة الأموية وخلفاؤها، من بداية عهدهم بالأندلس إلى نهايته: صَنَعَةُ "الدَاخِلِ" المُبَارِكِ فِي العَرَبِ بِ وَآلِ لَهُ مِيَامِينُ شَمْسِ

ثم يعرضُ شوقِي، بعد ذلك ملمحاً من بلاط بني الأحمر في غرناطة الذي عدّه المؤرخون "من آيات الفن الإسلامي في الأندلس"<sup>(26)</sup>. أصبحت غرناطة في عهد بني الأحمر "مركزاً حضارياً وثقافياً لامعاً، أهم آثارها العربية قصر الحمراء الذي يُعدُّ رائعة الأندلس"<sup>(27)</sup>. ذكرُ شوقِي الحمراء، وحصن غرناطة، ودار بني الأحمر، ثم التقطَ بعض الصوَرِ الحَضَارِيَّةِ التي جعلها تنعكس من أعين السياح الخاشعين الذين بهرت نفوسهم بمعالم قصر الحمراء في غرناطة:

لا ترى غيرَ وافدينَ على التنا رِيحَ ساعينَ في خشوعٍ ونكسٍ  
نقلوا الطرفَ في نضارةِ أسٍ من نقوشٍ وفي عصارَةِ ورَسِ  
وقبابٍ من لأزوردٍ وتبرٍ كالرُبَى الشَّمِّ بَيْنَ ظِلِّ وَشَمْسِ  
وخطوطٍ تكلفتُ للمعاني ولألفاظها بأزوينَ لبسِ

ويلاحظُ هنا الاهتمام بالقباب وفخامة بنائها، وترصيعها بالأحجار الكريمة، وطلائها بالتبر: فُتات الذهب أو الفضة، إضافة إلى الاهتمام بتطوير النقوش، والخط العربي الذي صار يحتل مكانة خاصة في المعمار الأندلسي. ولعل شوقِي وهو يتألق في رَصْفِ ووصفِ آثار العرب في الأندلس، فإنه يُطلقُ "العنانَ لحزنِ قاتمِ الطوية، شديدِ الإيلامِ على أنقاضِ الأندلسِ العربية، ذلك الفردوس المفقود الذي يمثلُ لدينا جرحاً لا يندملُ في قلبِ تاريخنا العربي"<sup>(28)</sup>. ويقدمُ شوقِي صورةً لساحة الأسود في قصر الحمراء بغرناطة، فيتكررُ هنا، استعمال المرمَرِ في أرضِ العمارة كما رأيناه في أرضِ مسجدِ قرطبة:

مَرْمَرٌ قَامَتِ الأَسْوَدُ عَلَيْهِ كَلَّةُ الظُّفْرِ لِيَنَاتِ المَجَسِّ

وقد كنا نرى المرمَرُ يُستخدم في أسقف القصور، كما لاحظنا في سقف قصر عُمدان في اليمن، وفي أسقف قصور الحيرة، ويتجلى فن الصنعة في تدوير الماء في الأنابيب الحجرية والفخارية؛ ليدخل في تماثيل الأسود، ويخرج منها إلى الأحواض باستمرار:

تَنَثَّرُ المَاءُ فِي الحِيَاضِ جَمَانًا يَتَنَزَّى عَلَى تَرَائِبِ مُلْسِ

يَخْتَتِمُ شَوْقِي سِينِيَّتَهُ - بعد هذا العرض الحَضَارِيَّ المَتَمِيزَ - بأبياتٍ تَمْتزِجُ فيها الحِكْمَةُ  
بالعرفان بالجميل للأندلس الجميلة، ولأهلها الذين يُشبهون أهل مصر في أعرفهم وأخلاقهم:  
هُمُ بَنُو مِصْرَ لَا الْجَمِيلُ لَدِيهِمْ بِمِضَاعِ وَلَا الصَّنِيعُ بِمِئْسِي

ولا ينسى أن يُضَمِّنَ حِكْمَهُ الأسباب التي تؤدي إلى بناء الدَوْلِ وازدهارها، وتلك التي تؤدي  
إلى سقوطها وانهيارها، من وجهة نظره:

رَبُّ بَانَ لِهَايِمِ وَجَمُوعِ لِمَشِيَّتِ وَمُحْسِنِ لِمُخْسِ  
إِمْرَةُ النَّاسِ هِمَّةٌ لَا تَأْتِي لِجَبَانٍ وَلَا تَسْنَى لِجَبْسِ  
وَإِذَا مَا أَصَابَ بُنْيَانَ قَوْمٍ وَهِيَ خَلْقٌ فَإِنَّهُ وَهِيَ أَسُّ

ويعزّي شَوْقِي نفسَه ويعزّي الحَضَارَةَ الإنسانيّة بهذه الحضارة العربيّة، التي تدلُّ بقايا آثارها  
على بُنائِها الذين شاركوا في تنمية الحضارة الإنسانية بسلوكهم الحضاريّ المتميز.  
حَسْبُهُمْ هَذِهِ الطُّلُولُ عِظَاتٍ مِنْ جَدِيدٍ عَلَى الدَّهْورِ وَدَرَسِ

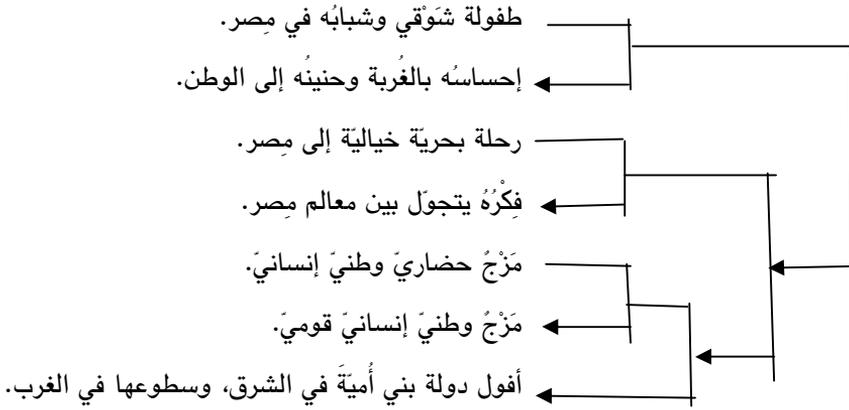
فالأندلس كما صورها شوقي "مرحلة إبداع حضاريّ، أضافَ إلى التّراثِ الإنسانيّ بقدر ما  
أضافَ إلى التراثِ الغربيّ ذاته، ولهذا السّبب نستطيع أن نتصوّرَها بوصفها أحدَ مكوّناتِ البنية  
اللاشعوريّة الثاويّة في العقل العربيّ التي يتمّ من خلال الوعي بها، وتمثلها... إنتاج الثقافة العربيّة  
المُعاصِرة" (29)؛ فالعُظَمَاءُ الذين أرسوا أسسَ هذه الحضارة أصبحوا دَرَسًا في تاريخ التميّز  
الإنسانيّ، يتأسى به الناس على مرّ الدهور:  
وَإِذَا فَاتَكَ التَّفَاتُ إِلَى المَاضِي فَقَدْ غَابَ عَنكَ وَجْهُ التَّاسِي

## المبحث الثاني: بنية النصّ الفنيّة وأدوات التشكيل في السينية:

### أولاً: بنية النصّ

بنى شَوْقِي في الأبيات الأولى من سِينِيَّتِهِ قُبَّةً مَجْدَ خالدة؛ فجعل في قمتها طفولته وشبابه في  
مصر، ونقشَ في صدرها العلويّ حنينه ولوعة الغربة إلى الوطن. وعلى رغم ما وصفه بعض النقاد  
في وقفته من سينية البحترى بأنها "وقفَةٌ استشفائية، وكان الغريب بالغريب يستأنس، والسقيم إذا  
ذكر مرضه أو تأوه منه يرتاح، إلى جانب العظة، والعبرة، والتفكير، والتذكّر، والمُماثلة،  
والمُقارَبة" (30)، إلا أن شوقي رسّم بعد مقدمته جزامين متماسكين: خصّ الحزام الأول لرحلة

بحرية خيالية من الأندلس إلى مصر؛ وكانت أدوات الرحلة أنفاس شوقي وقلبه، ودموعه، وجعل الحزام الثاني فكره ليتجول بين معالم مصر يتفقد المكان والإنسان وأثار العُمران، ثم أقام كل ذلك على مزيجين حضاريين: مزج في الأول معلماً مصرياً بالمعالم الإنسانية، ومثل لذلك بخوفو، ودارا، ووائل، وعبس، ثم جعل في قاعدة القبة رباطاً خصّصه لأفول شمس (بني أمية) في الشرق، وسطوعها من جديد في بلاد الغرب، فجاء معماراً المقدمة على النحو الآتي:



وجعل شوقي مخطّط الإعمار لموضوعه دولة العرب في الأندلس قائماً على لوجستين متكاملتين: خصّص الأولى لقرطبة؛ "فيجعلها تخرج عن نطاق الأرض"<sup>(31)</sup>، والثانية لغرناطة، فأظهر في لوحة قرطبة أنموذج التنمية الشاملة، والتوسع العمراني في الأندلس، وكانت قرطبة عنده مثلاً للتنوير العلمي والتسامح الديني الذي غطى مساحة البلاد كلها، وجعل ذلك كله في كنف القوة العسكرية، والإدارة الواعية.

وجلّى في صورة قرطبة صرحاً معمارياً فريداً، هو مسجد قرطبة الذي أصبح محجة لكل واحد دهره من العلماء، ورصّع في جوانب هذه الصورة الناطقة بالحياة ببعض أسماء الأقدان من القادة المؤسسين والإداريين والعلماء؛ أمثال "عبد الرحمن الداخل"، و"عبد الرحمن الناصر"، و"الوزير العالم اللغوي الخطاط ابن مقلة"، و"المُنذر إمام مسجد قرطبة"، وهو القاضي الذي اشتهر بعدله في كل أرجاء البلاد.

وفي اللوحة الثانية رسم شوقي بلاط بني الأحمر الذي سجّل عنه في سفر التاريخ المعماري العالمي بأنه آية من آيات الفن الإسلامي. وفي قصر الحمراء في غرناطة جعل شوقي القباب المنمقة بـ "اللازورد"، و"التبر" تتناسق في روعة صنعتها مع روعة طبيعة الجبال من حولها، وقد جلل الثلج قممها، فأضفى تداخل الألوان على الصنعة والطبيعة جمالاً فوق جمالها.

وفي ساحة قصر الحمراء نقشَ شوقي في الصورة تماثيل الأسود فوق قواعدٍ من مرمَر تتناهى دورة المياه في الأنابيب إلى أفواها لتتنزى مُعجَلة على ترائب الأحواض أمامها، في نظام يُنبئ عن مهارة الصانع ودقة الصنعة، وتتماسكُ فيها حضارة الأندلس مع المستوى الحضاري الرفيع الذي وصل إليه شوقي في السينية.

وجعل شوقي مرتكزَ القصيدة على قاعدة من مستويين: مزج في المستوى الأول أهل الأندلس بأهل مصر، فجعلهم سواء في سمو أخلاقهم، ورفي أعرافهم، وخص المستوى الثاني ختام السينية بالامتداد الحضاري العربي الذي شمل شعاعه كل بلاد المشرق، وامتد نوره من الأندلس ليشمل كل بلاد الغرب فجعل هذه الحياة الحضارية درساً في التميز الحضاري تتأسى به الحضارات على مر العصور. فما رآه شوقي في مدن الأندلس، مثل قرطبة، وغرناطة، وإشبيلية "أثار شجونه وأحزانه على مجد العرب، وعزهم، وما آل إليه مصيرهم في الأندلس، وطبع قصر الحمراء في نفسه ما طبع إيوان كسرى في نفس البحتري"<sup>(32)</sup>.

## ثانياً: أدوات والتشكيل

### أ- في تأسيس الموضوع وتطويره:

تحول الموضوع على يدي شوقي إلى مسارات ثلاثة: رثاء حضارة الوطن، ورثاء حضارة القوم، ورثاء حضارة الإنسان، وجعل حضارة وطنه مصر تتعاقب مع حضارة أمته العربية، ثم تتكامل هاتان الحضارتان عنده في عناقٍ حميمٍ مع الحضارة الإسلامية، ولم يكد شوقي يلامس موضوع سينية إلا في البيت (الثامن والأربعين) حين قال:

وعظ البحتري إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

فقد انشغل شوقي، في مقدمته بمصر، وبطفولته، وشبابه فيها، وجعل من مقدمته أنشودة عذبة، تغنى فيها بأرض مصر وطبيعتها ومانها وأشجارها وأطيورها، حتى لكان وقفة شوقي على أطلال سينية البحتري تجلت في وقتين: "وقفة مادية معنوية؛ فالمادية تتضح في زوال هذه الحضارة العظيمة التي تتبدى من خلال السجل التاريخي والذاكرة الحضارية، وبعض الرسوم والرموز التي بقيت منها بقية، وإن تغيرت مضمونها؛ أما المعنوية، فهي تلك الصورة المندثرة للحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية للعرب، بل اندثارهم هم، وانتهاء حياتهم فوق هذه الأرض التي عمروها زمناً طويلاً"<sup>(33)</sup>.

ثم انتقل بعد ذلك إلى رسم لوحة حضارية لكل معلم من معالمها، وجعل حضارة وطنه تتماسك في تكامل أصيل مع حضارات الأمم الخالدة الفرس، والروم، والعرب الأوائل في اليمن

والحيرة، وجعل مقدّمته مطلعاً غنائياً، فنياً، وطنياً، قومياً، إنسانياً توحدت فيه حضارة الإنسان في كل زمان ومكان.

### ب- التماسك النصّي والتشكيل الدلالي في السينية:

جاء التمثيل الدلالي في سينية شوقي وفق طبيعة الثقافة الخاصة التي انبثق عنها الإبداع الفني في شعره. ولهذا، فقد تشكلت بنية شوقي الثقافية من تنوع البيئات الثقافية التي عاشها: حياة القصور في مصر، وحياة التنوير العلمي في فرنسا، وحياة المنفى في الأندلس، وكان شوقي "قبل منفاه إلى إسبانيا يستشعر في قوة أمجاد وطنه الفرعونية، ويلم من حين إلى حين بمشاعر العروبة"<sup>(34)</sup>، فاكتمل بذلك معرفة وثقافة، ثم تنامي هذا التنوع الثقافي في نفس شوقي، فوق تنوع عرقي جعل شوقي يحس دائماً أنه طيب الأعراق، وقد ظهر هذا الاعتزاز جلياً في قوله "أنا: عربي، تركي، يوناني، جركسي"<sup>(35)</sup>.

رسم شوقي في سينيته صورة شعرية لوطنه مصر، فجعل مصر أما تحسّ بنبض الحب والشوق في قلوب أبنائها، وتعتزّ ببنوتهم، وقد ظهر هذا الألق النفسي المتبادل، في جناس يوجز تبادل العشق بين الوطن والمواطن، ويتجانس مع موسيقى القافية في السينية، ومثل ذلك قوله:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي

ويعزز شوقي صورة هذا العشق الخالد بين الإنسان والمكان برسالة يخضع فيها الشعر، ويطوّع لها العربية، فيبني من نفسه قارباً يُشرع به في بحر من دموع شوقه ليصل إلى المعشوقة

مصر:

نفسِي مرَجَلٌ، وَقَلْبِي شِرَاعٌ بهِمَا في الدَمُوعِ سَيَّرِي وَأَرْسِي

ويدمج شوقي نفسه في لب هذه الصورة؛ إذ يجد روحه موزعة بين ثلاث جنات: مصر ووطنه الذي نفاه الإنجليز منه، والأندلس المكان الذي شغل به ليكون بديلاً عن وطنه، وجنة الخلد. وعلى هذا النحو تمكّنت شاعرية شوقي من قدرتها على توزيع هذه الوحدات اللغوية في تراكيب نحوية تنسجم دلاليًا مع معانيها المعجمية، ويختار شوقي وطنه تنزع إليه نفسه حتى لو شغل بجنة الخلد:

وَطَنِي لَوْ شَغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَارَعَتْنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي

وَيَجِدُ شَوْقِي صُورَةَ مِصْرَ/ الوَطَنِ، بِصُورَةِ مِصْرَ/ الحَضَارَةِ، وَيُنطِقُهُمَا مَشْفُوعَتَيْنِ بِالْقَسَمِ  
تَتَأَلَّفَانِ مَعَ نُورِ عَيْنَيْهِ، وَتَمْتَزِجَانِ بِأَعْمَاقِ نَفْسِهِ:  
شَهِدَ اللّهُ لَمْ يَغِبْ عَن جُفُونِي شَخْصُهُ سَاعَةً وَلَمْ يَخُلْ حِسِّي

ويستكمل شاعرنا الوطني صورة وطنه الحضارة والحياة؛ ففي أنوار شوقي ومن أعماق نفسه  
مكننا أن نقرأ صورة الحياة والحضارة؛ وجعلنا نسمع ونرى تدفق ماء الحياة في نهر النيل، فأخذ  
يقلبه في أعيننا وأسماعنا، فتارة نراه في صورة نهر العقيق الذي يؤمه المنتزهون صيفاً وشتاءً؛  
ليرتاحوا في جناته من عناء الحياة قرب المدينة المنورة، ومرة أخرى يُعني مُعجم القارئ اللغوي،  
فيجمع لنا في ماء النيل العقيق والكوتر؛ لنفهم معاني القداسة والجمال والحياة، التي جمعها في  
النيل.

واشتق شوقي من جزيرة النيل صورة الملكة بلقيس تختال بين خمائل اليمن، وجعلها أجمل  
عرائس النيل، بنى لها من عباب ماء النيل صرحاً ينافس في جماله صرح بلقيس، هذه الجنة  
الراسخة في قلب النيل قدّها ماء النيل فاخترق قلبها فخلت العروس، ومدت يدها تغطي وجهها  
من الحياء، فأصبحت يدها جسراً يصل بين طرفي الجنة الجزيرة: عروس النيل:

هِيَ (بَلْقِيسُ) فِي الخَمَائِلِ صَرَحٌ مِّنْ عِبَابٍ وَصَاحِبٌ غَيْرٌ نَكْسٍ  
قَدَّهَا النِّيلُ فَاسْتَحَتْ فَتَوَارَتْ مِنْهُ بِالْجِسْرِ بَيْنَ عُرْيٍ وَلَبَسِ

وفي هذا الإطار، يجنح شوقي في صورته "نحو ذاته الباطنة... ويسلك الطريق نحو  
الاستبصار"<sup>(36)</sup> ويتجلى السبك الفني لدى شوقي حينما يدمج التاريخ بالجغرافيا؛ ليظهر صورة  
متكاملة للثقافة العربية، فالمكان "التاريخي الذي يعدّ مكوّناً مهماً من مكوّنات بنية الثقافة العربية  
يُمثّلُ مرحلة الإبداع الحضاريّ في هذه الثقافة، ويتمّ استدعاؤه في زمن آخر هو زمن الشعر"<sup>(37)</sup>،  
فمثلما وجدنا شوقي ينقل خمائل اليمن وصرح بلقيس ليعرضها على مسرح الجمال في جزيرة  
النيل، فإننا نجدّه ينقل فخامة الملك، ورغد العيش في حوض النيل ليعرضها في موكب المنذر بن  
ماء السماء الذي غمر شعبه بالعزّ والعتاء في الحيرة، وبلاد الرافدين في العراق، فهو المنجد:  
لا تَرَى فِي رِكَابِهِ غَيْرَ مَثْنٍ بِجَمِيلٍ وَشَاكِرٍ فَضَّلَ غَرَسِ

ويضرب الشاعر في صورة المقدمة نماذج من الحضارة المصرية التي صنعت ذلك العزّ  
والرخاء آثار "رمسيس"، و"الأهرام"، و"أبي الهول"، ثم صور بعد ذلك حتمية أحداث التاريخ في  
الحضارات على جغرافيا الوطن؛ حيث: نهضة في الحياة، والعمران، يقابلها أحداث التاريخ غياب

كَلِّي، أو جُزئي للحياة والعُمران. فقد نجدُ الصيَاغةَ عند شَوْقي في هذا السِّياق " مُرتَبطةً ارتباطاً كبيراً بالمعنى، فليسَ هناك أدنى انفصال بين الألفاظ ومعانيها، وليس هناك أدنى انفصال بين جُرس الحروف وموسيقاها، وبين المعاني" (38).

قدم شَوْقي الأحداث التي تقلب أفراس الحياة إلى أتراس في سلسلة من الصور المُفجعة، فـ "أبو الهول" "ركبت صيدُ المقادير عينيه"، والعلماء الأفذاذ "عقلت لجةُ الأمور عقولهم" التي "غرقت حيث لا يصاح بطاف" في هذه الأحداث:

فَلَكُ يَكْسِفُ الشَّمْسَ نَهَارًا وَيَسُومُ البُدُورَ لَيْلَةَ وَكَسِ  
وَمَوَاقِيتُ لِلأُمُورِ إِذَا مَا بَلَغَتْهَا الأُمُورُ صَارَتْ لِعَكْسِ  
ثُمَّ غَابَتْ وَكُلَّ شَمْسِ سِوَى هَا تِيكَ تَبْلَى وَتَنْطَوِي تَحْتَ رَمْسِ

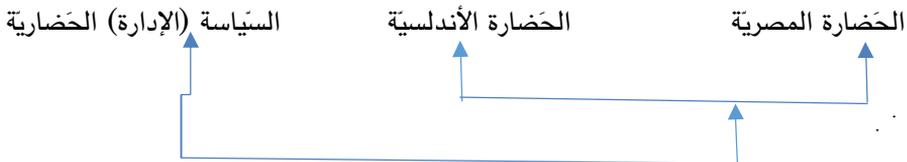
ربط الشاعر بين الحضارة المصرية والحضارة الأندلسية، فقدم إطلالةً فنيةً على الحضارتين برحلتين اثنتين: رحلته الوجدانية والفكرية من الأندلس إلى مصر المنقوش في فؤاده وعقله، ورحلته المادية الحسية في ربوع الأندلس يُبصر بعينه ويتذوق بحسه:

رُبَّ لَيْلٍ سَرَيْتُ وَالبَرَقُ طَرْفِي وَبِساطِ طَوَيْتُ وَالبَرِيحُ عَنَسِ

ولم يستطع شَوْقي إخفاءً أنبهاره بجمال طبيعة الأندلس:

وَرُبِّي كالبِجَانِ فِي كَنَفِ الرِّيتِ وَفِي ذُرَا الكَرَمِ طَلَسِ

طبع الشاعر هاتين الرحلتين: الوجدانية والحسية في ذهن القارئ؛ ليبيّن له بأن قصيدته مشروع بحث في تاريخ الحضارات ومستقبلها، ولذلك وجدناه يختتم هذا البحث الحضاري بخلاصة في السياسة الحضارية، ولهذا "لم يعد شَوْقي منذ رجوعه من المنفى شاعراً مُعتزلاً يعيش بعيداً عن شعبه، بل أصبح شاعر هذا الشعب يعيش معه، ويعيش له، ويتغنى بمشاعره، وأهوائه، ومطامحه السياسية والاجتماعية" (39)، فرسم السينية في أذهاننا على النحو الآتي:



جعلنا شَوْقي نتعلم، بأسلوب فني فريد، أن أخلاق الساسة والإداريين ينبغي أن تنسجم مع الأخلاق الاجتماعية السائدة بين الناس، ورسم هذا المفهوم في قِلاطين أخلاقيتين فنيّتين:

أخلاق: بناء □ جمع □ إحسان □ همة □ شجاعة □ كرم □ حضارة متميزة، ورغد في العيش.

أخلاق: هدم □ تشنيت □ إساءة □ ميوعة □ جبن □ بخل □ انحطاط حضاري، وشظف في العيش:

رُبَّ بَانٍ لِهَادِمٍ، وَجَمُوعٍ لِمُشْتٍ، وَمُحْسِنٍ لِمُخْسٍ  
وَإِذَا مَا أَصَابَ بُيَّانَ قَوْمٍ وَهِيَ خُلُقٍ، فَإِنَّهُ وَهْيُ أُسِّ

لقد انسجمت في المُجتمَعين: المصري، والأندلسي والأخلاق الاجتماعية، مع الأخلاق الإدارية السياسية، فأتج كل منهما حضارة متميزة، ورغدا في عيش أبناء المجتمع، فإذا تخلوا عن هذه الأخلاق، انحطت حضارتهم، وأصبح عيشتهم نكدا. وعلى هذا النحو من الانسجام في البناء التركيبي المتمثل في القصيدة يوحى بأن كل "سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص، أو الموقف" (40)، وهذا ما ظهر واضحا في الدلالات السيمائية في سينية شوقي.

#### ج- الانسجام والتجانس في الإيقاع الموسيقي في السينية:

كان شوقي يعي أنه يقوم بعملية إحياء للتراث، فهو الذي قال في سينية البحري: "وهي تريك حسن قيام الشعر على الآثار، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار... ثم جعلت أروض القول على هذا الروي، وأعالجه على هذا الوزن، حتى نظمت هذه القافية" (41).

طورَ شوقي نَسَقَه الموسيقي على نحو تكرر في الأصوات الصغيرية الأسنانية (س، ص، ز) في ثلاثة وثمانين بيتا من أبيات القصيدة، فشكلت مع القافية (سي/س) إيقاعات متجانسة في الصفير متمايزة بين التفخيم، والترقيق (ص/س)، أو بين الجهر والهَمس (ز/س)، ذلك لأن التكرار "الصوتي يعد من العناصر البانية للإيقاع الشعري على المستويين الصوتي والدلالي، وهو بذلك يشكل شرطا أساسيا بين الائتلاف والاختلاف في توليد ذلك المستوى الإيقاعي" (42)، وتجلي المعجم الموسيقي في سينية شوقي؛ بسبب التشكيل الموسيقي الداخلي الذي رأيناه "يحتكم إلى القدرة الشعرية، وإلى طبيعة ملاءمة هذا الشاعر بين موسيقاه الداخلية وبين حالته النفسية" (43)، انظر إليه حين ظهرت سمة الجهر في (ز) مقابل سمة الهَمس في (ص)، و(س)، وسمة التفخيم في (ص) مقابل سمة الترقيق في (س)؛ ليُعطي بذلك معظم أبيات القصيدة، وانظر إليه كذلك كيف يُموِّقُ آخر الكلمات في قوله:

يُصْبِحُ الْفِكْرُ وَالْمَسَلَّةُ نَارٍ يَهْ وَيَبَالِسْرَحَةَ الذِّكْيَةِ يُمْسِي

فهو يُوزَعُ هذه الأصوات في كلماتٍ تحتلُّ مواقعها في شطري البيت، بما يتناسب مع الفكرة التي يقدمها في صورة شعريّة بلاغية: (يصبحُ الفكرُ ويمسي)، ومعالم مصر (وبالسرحة الذكية) نادبان ثقافيان يرتادهما فكره. فهذا "الرحيق الموسيقيّ المصفى الذي يُقدّمه لنا فنُّ الشعر لا يَكْمُنُ في أوزانه وتلحين كلامه وأنغامه فصّب، بل يَكْمُنُ أيضاً في انتخاب ألفاظه الحيّة الرشيقة"<sup>(44)</sup>. ثم نجده ينظّم هذه الأصوات الصّفيريّة في مقاطع التفعيلات بما يجعل التفعيلة بحركات أصواتها وسكناتها وحدة موسيقية تتناغم مع التفعيلات الأخرى؛ لتجعل من كل بيت معزوفةً تنتظم مع الأبيات الأخرى لتشكل عقداً فريداً نستمتع على إيقاعاته إلى عواطفٍ شوقي، وأفكاره الوطنية الإنسانية:

عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللُّعُوبِ وَمَرَّتْ سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ وَلِدَّةٌ خَلْسٌ

(ع/ص/فَت/كَصْ) / (ص/بَل/ل/عَو) / (ب/و/مَر/رَت)

(فَعَلَاتُنْ) / (مُتَفَعُّ لُنْ) / (فَعَلَاتُنْ) ...

ولم يكن هذا التكامُلُ النسقي بين الفكرة والتفعيلة والمقطع، والحركات مقصوراً على الأصوات الأنسانية فصّب، بل نجده في سينية شوقي يشمل كل المجموعات الصوتية الخفية، والمتوسطة، والأمامية. لقد طوع شوقي أصواته لتلائم إحساس نفسه، وطوع إيقاعات الخفيف لتستوعب همومه الوجودية والجمالية، فأوقفنا أمام شعريتين متوافقتين: شعريّة نفسه، وشعريّة إيقاعه، وهذا كفيلاً بمنح النصّ ذلك الوهج الذي يحورّ تعاطف قارئ شعر شوقي، فقد يتبين "أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة شوقي تحيلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة في شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة"<sup>(45)</sup>، ولعل هذا لا يتفق ما ذهب إليه نعيم اليافي حين جعل شوقي "كغيره من الشعراء التقليديين يفتقر فنه إلى الإطار النسقي، والنظرة الكلية، والوحدة العضوية، والنفسية"<sup>(46)</sup>، ولك أن تتأمل عطاء صوت الصاد في تصوير عصف رياح الشباب عصفت كالصبا اللعوب، فالعصفُ إهلاكٌ أو إزهابٌ بقوة، والصبا رقيق، وعندما تكون لعوباً فإنها تمرّ بسرعة مرور الكرام، وتمرّ كأنها سنة حلوّة ولدّة خلس"<sup>(47)</sup>، تأمل كيف يختار الكلمات التي تمثل لديه هذا النسق:

(وهفا بالفؤاد) (في سلسبيل) (ظماً للسواد) (من: عين شمس)

(و/ه/فأ/بَل) (ف/ء/د/في) (سَل/س/بي/لُنْ)

فَعَلَاتُنْ / مُتَفَعُّ لُنْ / فاعلاتنْ

انظر إلى حركة الصوت في أثناء نطق الكلمة:

و: (شفتان)، ء: (حجرة)، فا: (شفة وأسنان)، بل: (شفتان ولثة)، ف: (شفة وأسنان)، ء: (حجرة)، د: (لثة)، في: (شفة وأسنان)، سل: (أسنان ولثة)، س: (صغيرة)، بي: (شفوية غارية) ل: (لثويان).

ومن صور التكامل النسقي في السينية عناية الشاعر بالتناسب الإيقاعي بين مطالع الأبيات والقافية، إذ إن "الإيقاع الإفرادي هو الذي يجب أن يُشكّل النسيج الإيقاعي المركب، إذ لا يكون تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخلياً وخارجياً تشبه مُمَثِّلَةٌ ومُجَانِسَةٌ مُطْلَقَتَيْنِ" (48)، فشوقي يبدأ البيت بكلمة مُنَوَّنَةٌ، ويكرّر ذلك في كل أرجاء القصيدة؛ ليجعل من ذلك نسقاً متنوعاً من تنوين الاسم (موضوع البيت) يتناسب مع جرس القافية:

(قَريّة- سِنَة- أثر- مَرمر- مَنبر- سرمد/ وليال- رُب ليل- في - ديار- ورقيق- وسوار- ومغان وقباب- وخطوط- رُب بان- مُحسِنات، قدسا- وربى- يا دياراً)، فالوزن الذي يختاره الشاعر هو في طبيعة الحال "شكل صوتي صارم تقع فيه اللغة خاضعة تحت نير التعبير الصارم القائم على التكرار الحرفي، وكذا القافية التي تعدّ مرسى تبدأ منه الأصوات رحلة سعيها للمعنى، وإليه تعود بعد استيفاء المعنى المتغياً، والوصول إلى الأمل المراد" (49). وقد يغيّر النغم مطلع البيت فعلاً مختوماً بتاء التأنيث، كأنه يُجري طباقاً موسيقياً بين الاسم والتنوين، والفعل وتاء التأنيث:

(عَصَفَتْ - لَبَسَتْ- أَكْثَرَتْ- رَكِبَتْ- فَأَصَابَتْ- عَقَلَتْ- غَرِقَتْ- حَكَمَتْ ثم غابت- غَشِيَتْ- فَتَجَلَّتْ- ما صفت- هتكت..)

كان شوقي يتصرف بكلمات العربية بخبرة الفصيح الذواقة، فيختارها من مُعْجَمٍ موسيقيٍّ ثريٍّ، ويختار لها مواقعها في مركباتها وجملها، لتؤدي مع دلالاتها المعجمية والسياقية دلالة موسيقية جمالية متميزة. "فالفاظ البيت مثلاً يتكرّر فيها حرفٌ يعقد بينها توافقاً صوتياً يقيم بينها ما يُشبه لحمّة النسب والقربة، ويمتدّ هذا التوافق إلى حركة القافية، وحركات الألفاظ قبلها، فإذا كانت مكسورة مثلاً كثر الكسر في الفاظ البيت لتتنجس مع ألفاظ القافية تنجساً دقيقاً" (50). وقد ظهر هذا واضحاً في سينية شوقي. فقد تتشاكل قصيدتان في الوزن والقافية، غير أنهما تختلفان في النغمة التي تنتج عن توالي المقاطع" (51). تأمل كيف ينسق أصوات الإطباق المُفخّمة (ص/ ض/ ط/ ظ)، مع مقابلاتها المُرَقَّقة (س/ د/ ت/ ز)، وأصوات التفخيم للهوية والطبقية (ق/ غ/ خ) مع باقي أصوات العربية المُرَقَّقة، ومع ما يناسبها من الأصوات الحلقية، وهذه الأصوات توحى للقارئ بالتأرجح بين الحالين، بين الماضي والحاضر تجمع مشاعر الدهشة والحزن؛ لذلك كانت "الأصوات في مجملها من فئة الأصوات الرخوة، أو الاحتكاكية التي يصدر عنها نسبة عالية من الصفير كالصا، والحاء، والغين، وتتردد الأصوات الشديدة، أو الانفجارية كالتاء، والباء، والقاف، والذال" (52). ومن: المد، أو التنوين، أو التكرار قول شوقي:

رَوْعَةٌ فِي الضُّحَى مَلَاعِبُ جِنَّ حِينَ يَغْشَى الدُّجَى حِمَاهَا وَيُغْشَى

رَوْعَ / تَنْ / فِضْ / ضْ / حَا / مَ / لَا / عَ / بَا / جِنَّ / نِنْ /

جِي / نَ / يَغْ / شَدَا / دَا / جَى / حَ / مَا / هَا / وَ / يَغْ / سِي /

### المبحث الثالث: التناس، والمرجعيات الخارجية في سينية شوقي

ونختار في هذا المقام تعريفنا للتناس في ضوء ما اصطفاه محمد مفتاح بقوله: إن "التناس هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصٍ حدث بكيفيات مختلفة" (53)، ونرى في بحثنا هذا أن التناس إنما هو عملية تأثر وتأثير بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة بالنص موضوع البحث، ويرى الباحث أن سينية شوقي حظيت بمرجعية تراثية عربية استمدتها من النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، وتفاوت عصورها التاريخية عبر امتداد حضاري، كان له أثر واضح في تشكيل ظاهرة التكامل الثقافي في رثاء الحضارات التي جلاها النص. وفي هذا الإطار نتناول موضوع التناس والمرجعيات الخارجية في سينية شوقي على النحو الآتي:

#### 1- الإدارة الحكيمة:

يشير الشاعر في العصر الجاهلي، إلى أن حكماء العرب كان لهم رأي في إدارة مجتمعاتهم، وفي ذلك يقول شاعرهم الحكيم الأفوه الأودي (54):

وَالْبَيْتُ لَا يُبْتَنَى إِلَّا لَهُ عَمَدٌ  
فَإِنْ تَجَمَّعَ أَوْلَادٌ وَأَعْمَدَةٌ  
لَا يَصْلُحُ الْقَوْمُ فَوْضَى لَا سَرَاةَ لَهُمْ  
وَلَا عِمَادَ إِذَا لَمْ تُرْسَ أَوْلَادٌ  
وَسَاكِنٌ بَلَّغُوا الْأَمْرَ الَّذِي كَادُوا  
وَلَا سَرَاةَ إِذَا جَهَّالَهُمْ سَادُوا

وهذا يعني أن بناء الدولة - عندهم - يُقيمه حكماء القادة على أسس متينة، وهذا ما جاء في شعر الأسود بن يعفر النهشلي في رثاء دولة المنازرة (55):

وَلَقَدْ غَنَوْنَا فِيهَا بِأَنْعَمِ عَيْشَةٍ  
فِي ظِلِّ مُلْكٍ ثَابِتِ الْأَوْلَادِ

وقد أشار البُحْتَرِيُّ إلى هذه المفاهيم حينما وصف عجائب الصنعة في الإيوان، وبين أن بُناة هذا المعمار لا بد أن يكونوا على هذا المستوى من الحكمة والقوة (56):

غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنْ لَمْ يَكُ بَانِيهِ فِي الْمُلُوكِ بِنَكْسِ

ومن ذلك، حِكْمَةُ شَوْقِي فِي سِينِيَّتِهِ:  
إِمْرَةَ النَّاسِ هِمَّةٌ لَا تَأْتِي لِجَبَانٍ وَلَا تَسْنَى لِجَبْسِ

## 2- البيان والإدارة:

قال تعالى في سورة الرحمن: "الرَّحْمَنُ، عَلَّمَ الْقُرْآنَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ، عَلَّمَهُ الْبَيَانَ" (57)، وقد فسّر الرسول صلى الله عليه وسلم البيان بقوله "إن من البيان لسحراً"، فالبيان هو الكلام الفصيح الذي يُقدّم تمثيلاً دلاليًا واضحًا للفكر، أو الحسّ، ووصف القرآن العربية بأنها لغة البيان في قوله تعالى في سورة الشعراء: "بلسان عربي مبين" (58).

وقد ظهرت في المجتمعات العربية الأولى مؤسستان للبيان سدّتا مسدّ وزارة الثقافة ووزارة الإعلام اليوم، وهما: "الخطابة"، و"الشعر"، وظهر أثر هاتين المؤسستين في إدارة الدولة في عهد الراشدين، وفي العهود اللاحقة، وإلى هذا يشير أبو العباس الأعمى في رثاء دولة بني أمية الذين ضمّنوا تماسك الناس من حولهم بفكرهم الإداري الحكيم، وكلمتهم الصادقة الفصيحة (59):  
خُطْبَاءُ عَلَى الْمَنَابِرِ فُرْسَانٌ عَلَيْهَا وَقَالَةٌ غَيْرُ خُرْسِ  
لَا يُعَابُونَ صَامِتِينَ وَإِنْ قَا لُوا أَصَابُوا وَلَمْ يَقُولُوا بَلْبَسِ

## 3- القلم والكتاب:

من النصوص البيانية نوات الأثر المرجعي في بناء الدولة كان قوله تعالى: "اقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق. اقرأ وربك الأكرم. الذي علم بالقلم" (60). وقد أثر ذلك تأثيراً واضحاً في الشعر العباسي، حينما أخذ شعراء الفكرة يمتدحون الوزراء الكتاب، ومن ذلك قول أبي تمام (61):

لَكَ الْقَلَمُ الْأَعْلَى الَّذِي بِشَبَابَتِهِ يُصَابُ مِنَ الْأَمْرِ الْكُلِّيِّ وَالْمَقَاصِلِ

وفي مجتمع العلم والعلماء هذا يقول البُحْتَرِيُّ فِي مَدْحِ الْحَسَنِ بْنِ وَهَبٍ (62):  
وَإِذَا رَجَّتْ أَقْلَامُهُ ثُمَّ انْتَحَتْ بَرَقَتْ مَصَابِيحُ الدُّجَى فِي كُتُبِهِ

وفي الأندلس تطوّر الأمر، فتحول بيت مال النقود إلى بيت العلم الذي أصبح بيت مال للعقول كما يرى شَوْقِي فِي سِينِيَّتِهِ:

وَكَاثِي بَلَّغَتْ لِلْعِلْمِ بَيِّنَاتًا فِيهِ مَالُ الْعُقُولِ مِنْ كُلِّ دَرَسٍ

تطوّرت في الأندلس كل الدروس، فتطوّرت وظيفة القلم في يد ابن مقلّة، فاجتمع في الخط العربي جمال الفنّ مع مضمون العلم، وصارت عجائب المعمّار تشبه عجائب ما يخطّه القلم العربي: وسوارٍ كأنّها في استنواءٍ ألفت الوزير في عرض طرسٍ

#### 4- مصطلحات إدارية متداخلة المفاهيم:

(خليفة- ملك- إمام- أمير المؤمنين)، بدأ تطوّر هذه المفاهيم ابتداء من قوله تعالى: " وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة". وبعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم ظهر مصطلح (خليفة رسول الله- أمير المؤمنين)، في عهد الخلفاء الراشدين، وفي عهد بني أمية وبني العباس، فعبيد الله بن قيس الرقيّات يقول في بني أمية<sup>(63)</sup>:

وَأَنْهَمُ مَعْدِنُ الْمُلُوكِ فَلَا تَصْلُحُ إِلَّا عَلَيْهِمُ الْعَرَبُ

ويقول في عبد الملك بن مروان<sup>(64)</sup>:

خَلِيفَةُ اللَّهِ فَوْقَ مَنْبَرِهِ جَفَّتْ بِذَاكَ الْأَقْلَامُ وَالْكَتُبُ

أما أبو تمام فإنه يرى المعنصم إمام الأمة ويجعل سلوكه ربيعها<sup>(65)</sup>:

خُلِقَ أَطْلُ مِنَ الرَّبِيعِ كَأَنَّهُ خُلِقَ الْإِمَامُ وَهَدِيَهُ الْمُتَيْسِّرُ

وفي فتح عمورية يراه أميراً للمؤمنين<sup>(66)</sup>:

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشْبِ

ويجعل البُخترِيّ الخلافة، والمُلك الوراثي شيئاً واحداً<sup>(67)</sup>:

اللَّهُ مَكَّنَ لِلْخَلِيفَةِ جَعْفَرٍ مُلْكًا يُحَسِّنُهُ الْخَلِيفَةُ جَعْفَرُ

وفي سيبويه شوقي نرى الخلفاء منارات للقيم الدينية المتنورة لكل الطوائف:

فِي دِيَارٍ مِنَ الْخَلَائِفِ دَرَسٍ وَمَنَارٍ مِنْ الطَّوَائِفِ طَمَسُ

ويتساوى مُصطلح "الخِلافة" بـ "المُلك الوراثي" من جديد:  
ومفاتيحها مقاليدُ مُلكِ باعها الوارثُ المُضيعُ بيخسِ

##### 5- معمار القصور وهيبة الدولة:

جعل الشعراء فنّ تطوّر المعمار في القصور دليلاً على عظمة الدولة وعلوّ شأنها، كما جعلوا تحول تلك القصور إلى أطلال وأثار دليلاً على أفول نجم الدولة، وانتهاء مرحلة حكمها، وقد ظهر ذلك جلياً في رثاء دولة الحميريين، وفي رثاء دولة المناذرة، وفي وقوف آدم بن عبد العزيز على إيوان كسرى، إذ رأينا الشعراء يقدّمون صورتين لكل قصر، صورة يُظهر فيها الشاعر انبهاره بجلال الأعمار، وأخرى يظهر فيها حزنه لما أصاب القصر من ذل الخراب والاندثار.

وقد تجلّى ذلك في سينية البُحترّي في وصف (بناء الجِرماز) الذي جعلت فيه الليالي (مأتماً بعد عرس). أما شوقي، فقد لخص ذلك بين استغراق في تأمل تاريخ الأندلس:  
فتجلت لي القصورُ ومن في ها من العزّ في منازلٍ تعسِ

وصحوة على الواقع المر:

فإذا الدارُ ما بها من أنيسٍ وإذا القومُ ما لهم من محسٍ

##### 6- اللجوء إلى الكشف الذهني للتعبير عن العواطف العميقة:

لجأ آدم بن عبد العزيز إلى الخمرة ليتصوّر بأنه هو كسرى ينظرُ ويُبصرُ بعين الفجاعة إلى حضارة أمته الفارسية العظيمة وهي تنهار بين يديه، وتتحوّل قصورها إلى مرابطٍ للخيل. ولجأ البُحترّي إلى الخمرة كذلك ليتصوّر بأنه يُنادِم كسرى، ويُشاركه فرح النصر في معركة أنطاكية<sup>(68)</sup>. أما شوقي، فقد رأيناه يستنمِر أنفاسه ودموعه وقلبه، فيبني منها باخرة يُشرع بها من الأندلس إلى محبوبته مصر، يشتم هواءها، ويهيم بين معالمها الحضارية.

##### 7- التنازع المأساوي، والأفول الحضاري:

موضوع سينية شوقي هو رثاء دولة بني أمية وقد ركز الشعراء على تصوير عظم المساة التي حلت بالإنسان، والمكان مع أفول الدول التي رثوها. ركز أبو العباس الأعمى على مساة دولة الأمويين في الشرق، وركز البُحترّي على مساة دولة الفرس، في حين جعلها شوقي مساة إنسانية

عالمية مرت بها كل الدول التي شادت حضاراتٍ شامخةً على مرّ التاريخ: الفراعنة، والعرب، والروم، والفُرس، واليونان، والفرنسيون، وغيرهم.

استثمر شوقي الصورة الفنية التي مزج فيها البُحْثريّ قمة البهجة بقمة المأساة، حينما وصف ما حلّ ببناء الجرماز الذي جعلت فيه الليالي (مأتما بعد عُرس)، فأسقط شوقي ذلك على المأساة التي حلت بالأمّة عندما أُلغيت الخلافة<sup>(69)</sup>:

عادتُ أغاني العُرسِ رَجَّعَ نواحٍ ونُعيتُ بَيْنَ مَعَالِمِ الأفراحِ

وحيثما سقطت مدينة "أدرنة" بيد "البلغار" عام 1912، ربّط شوقي ذلك بسقوط الأندلس، وإلغاء الخلافة<sup>(70)</sup>:

يا أُختَ أندلسِ عَلَيْكَ سَلامٌ سَقَطَتِ الخِلافةُ عَنكَ والإسلامُ

وقد امتدت مأساة الأندلس هذه إلى مأساة فلسطين، ويتجلّى ذلك في شعر بُرهان الدّين العبوشي/ فارس السيف والقلم<sup>(71)</sup>:

قَمٌ وشاهدٌ شَبَّحَ الأندلسِ	واسفَحَ الأذمَعُ طَيِّ الغَسِ
والعدى تَبَيَّ قِلاعاَ وصوى	وبنو قَومي هَوُوا في تَعَسِ
كَخروجِ العُربِ من غرناطةَ	خَرَجُوا من أرضِ بَيْتِ المقدَسِ
يا شِبابَ الغدِ هذا يومُكم	فاستَعِدُوا لِجِهادِ أَحْمَسِ
واستَعِدُوا شَبَّحَ اليرموكِ لا	شَبَّحَ الخِذلانِ في الأندلسِ

## الخاتمة:

بعد دراستنا لتكامل الامتداد الحضاري في سينية شوقي، يُمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

- 1- تجلّت وطنيّة شوقي في سينيته أكثر مما تجلّت في أيّ شعرٍ آخر، لقد انشغل فؤاد شوقي وفكره في غيبوبة من العشق بأهل مصر، وأريافها، ومدنها، ومعالِمها الحضارية، وقدم كل ذلك في أبهى الحلل الفنية في الشعر العربي. وربّط بين حَضارةِ وطنه مصر، وحضارةِ قومه العرب الأمويين في الأندلس، وتناول ذلك وهو يسلطُ الضوء على سطوع الحضاراتِ وأقولها. ثم بيّن كيف سَطَعَت شمسُ الحضارةِ الأمويةِ في مَشارقِ الأرض، فلَمّا أوْشَكَت على الأفول، رَدَّ عليها أهلُ الرأي الثاقِب من بني أمية ألقَ النضارةِ في مَغاربِ الأرضِ في الأندلسِ.

2- استرَجَعَ شَوْقِي النِّظَامَ الحَضَارِيَّ مُتَعَدِّدَ الأَبْعَادِ فِي الأَنْدَلُسِ، وَهُوَ الَّذِي امْتَزَجَتْ فِيهِ الأَدْيَانُ السَّمَاوِيَّةُ كُلُّهَا بِالحَضَارَةِ العَرَبِيَّةِ فِي مَشَارِقِ الأَرْضِ وَمَغَارِبِهَا، وَأُدْمَجَ مَنَارَاتِ التَّنْوِيرِ الدِّينِيِّ بِالجَنَاتِ المُتَمَدِّدَةِ فِي سُهولِ الأَنْدَلُسِ وَفَوْقَ رَوَابِيهَا. فَاخْتَارَ مَدِينَةَ قَرْطَبَةَ؛ لِتَكُونَ أَنموذجاً لِلتَّنْمِيَةِ الحَضَارِيَّةِ الَّتِي رَعَاهَا بِنَاةُ الحَضَارَةِ العَرَبِيَّةِ فِي الأَنْدَلُسِ. وَاخْتَارَ بِلَاطَ بَنِي الأَحْمَرِ فِي غِرْنَاطَةَ لِيمَثِّلَ بِهِ آيَةً مِنْ آيَاتِ الفَنِّ الإِسْلَامِيِّ الَّذِي أَضَاءَ جَنَابَاتِ الحَيَاةِ فِي ذَلِكَ القَصْرِ. حَوْلَ شَوْقِي هَذِهِ الحَضَارَةِ العَرَبِيَّةِ فِي الأَنْدَلُسِ إِلَى دَرْسٍ فِي تَارِيخِ التَّميِّزِ الإِنْسَانِيِّ؛ لِيَتَأَسَى بِهِ النَّاسُ عَلَى مَرِّ العُصُورِ.

3- طَوَّرَ شَوْقِي مَوْضُوعَ رِثَاءِ الحَضَارَاتِ، فَانْتَقَلَ بِهِ مِنْ رِثَاءِ الحَضَارَةِ القَوْمِيَّةِ إِلَى رِثَاءِ الحَضَارَةِ الإِنْسَانِيَّةِ، وَطَوَّرَ الإِبْدَاعَ الفَنِّيَّ إِلَى تَميِّزٍ؛ فَجَعَلَ مِنْ سِينِيَّتِهِ رِحْلَةً حَضَارِيَّةً مِنْ بِلَادِهِ مَنبَعِ الحَضَارَاتِ (الشَّامِ)، وَ(العِرَاقِ)؛ لِيقَدِّمَ الحَضَارَةَ العَرَبِيَّةَ فِي دِيبَاجَةٍ مِنْ الصُّورِ الشَّعْرِيَّةِ الحَضَارِيَّةِ. وَتَحَوَّلَ المَوْضُوعُ وَالفنُّ عَلَى يَدَيْهِ إِلَى مَسَارَاتٍ ثَلَاثَةٍ مُتَماسِكَةٍ: رِثَاءِ حَضَارَةِ الوَطَنِ، وَرِثَاءِ حَضَارَةِ الأُمَّةِ، وَرِثَاءِ حَضَارَةِ الإِنْسَانِ.

## The Cultural Integration in the Civilizations Eulogy in the /s/-Rhymed Poems by Shawqi as a Model: A Textual Reading

Aatif M. kana'an, Department of Arabic language of Literature-Faculty of Arts and Sciences, University of Petra, Amman, Jordan.

### Abstract

The current research seeks to study the cultural integration involving the humanitarian, national and patriotic dimensions in the /s/- rhymed poems written by Shawqi. The study aims at tackling the aesthetic and textual structure of Shawqi's poems along with contextual devices, semantic-pragmatic relations, literary devices, and harmony. Furthermore, it underlines some contextual and intertextual references found in these poems. This sort of intertextuality has paved the way for the researcher to capture some aspects of the cultural integration reflected on the /s/ - rhymed poems of Shawqi such as wise management, rhetoric, pen and book, intertwined administrative concepts, palaces, the state, and constant traumas, among other aspects.

الهوامش

- (1) الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1986، ص794.
- (2) استيتكيفيتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعبارة الشعر العربي الكلاسيكي، بحث مضمّن في فصول، 1987، من كتاب: شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة، 2007، ج1، ص567.
- (3) عبد المطلب، محمد، وهي دراسة مُصنّنة في كتاب "شوقي وحافظ في مرآة النقد، المجلس الأعلى للثقافة، بالذكري الخامسة والسبعين لرحيل حافظ وشوقي 2007، انظر: ج1، ص556-557.
- (4) المرجع نفسه، انظر: ص562.
- (5) استيتكيفيتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعبارة الشعر العربي الكلاسيكي، من كتاب شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة، 2007، ج1 ص 567.
- (6) أبو حمدة، محمد علي، في التذوق الجمالي لسينية شوقي، دراسة نقدية إبداعية، مكتبة المحتسب، عمان.
- (7) عسران، محمود، (معايير التمييز الإيقاعي في شعر شوقي)، بحث مضمّن في كتاب البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006، ص 613.
- (8) المرجع نفسه، ص 613.
- (9) المرجع نفسه، ص 613.
- (10) مكّي، محمود علي، الأندلس في شعر شوقي ونثره، فصول مجلة النقد الأدبي (شوقي وحافظ) مج3، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص ص 220-223.
- (11) المرجع نفسه، انظر: ص ص 220-223.
- (12) انظر القصيدة كاملة، شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الإرشاد، 1970، ج1، ص ص54-61.
- (13) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ط1، دار الحدائق، 1988، ص6.
- (14) شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الإرشاد، 1970، ج2، ص52.
- (15) المصدر نفسه، ج2، ص53.
- (16) المصدر نفسه، ج2، انظر: ص ص53-54.
- (17) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص 338.
- (18) أبو ديب، كمال، شوقي والذاكرة الشعرية، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص ص 103-104.

- (19) المرجع نفسه، ص 103.
- (20) ديوان البحري، شرحه وعلق عليه محمد التونسي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص1128.
- (21) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت، 2004، ص44.
- (22) الشكعة، مصطفى، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، ص280. وانظر أبيات أبي العباس الأعمى: القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953، ج1، ص313.
- (23) العشماوي، محمد زكي، دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص 13.
- (24) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د: ت. ص49.
- (25) أونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص106.
- (26) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711 هـ)، لسان العرب، منشورات دار صادر ودار بيروت، 1956. (الحمراء).
- (27) المصدر نفسه، (غرناطة).
- (28) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص 622. وانظر في هذا ص 562.
- (29) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، مرجع سابق، ص10.
- (30) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت، 2004، ص45.
- (31) المرجع نفسه، ص65.
- (32) الحمداني، سالم، وأحمد، فائق، الأدب العربي الحديث: دراسة في شعره ونثره، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ص110.
- (33) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص46.
- (34) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص340.
- (35) شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الإرشاد، 1970، ص63.
- (36) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د:ت، انظر ص60.
- (37) عثمان اعتدال، إضاءة النص، مرجع سابق، ص68.
- (38) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 415.

- (39) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 287.
- (40) مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط2، دار الفكر العربي، دمشق، 1984، ص29.
- (41) شوقي، أحمد، الشوقيات، مصدر سابق، ج2، ص ص53-54.
- (42) السليماني، عيسى بن محمد، التكرار النصي عند أبي مسلم البهلاني، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، كلية الآداب والعلوم، أكادير، ط1، كنوز المعرفة، عمان، 2013 مج 2، ص ص972-973.
- (43) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 397.
- (44) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 303.
- (45) بنيس، محمد، حادثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص102.
- (46) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص41.
- (47) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص621.
- (48) مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص198.
- (49) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص613.
- (50) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص 38.
- (51) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 397.
- (52) السعودي، فاطمة، الاغتراب في الشعر الأموي، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997، ص 232.
- (53) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، ط1، دار التنوير، بيروت، 1985، ص 122.
- (54) ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط1، دار صادر، بيروت، ص ص65-66.
- (55) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص27.
- (56) ديوان البحتر، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص635.
- (57) سورة الرحمن، الآيات 1-4.

- (58) سورة الشعراء، الآية 195.
- (59) الشكعة، مصطفى، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص281. وانظر البيتين في ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص58.
- (60) سورة العلق، الآيات 1-4.
- (61) ديوان أبي تمام، مصدر سابق، مج 3، ص97.
- (62) ديوان البحري، مصدر سابق، ج1، ص188.
- (63) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص4.
- (64) المصدر نفسه، ص5.
- (65) ديوان أبي تمام، مصدر سابق، ج2، ص196.
- (66) المصدر نفسه، ص35.
- (67) ديوان البحري، شرحه وعلق عليه محمد التونسي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص501.
- (68) الوقيان، خليفة، شعر البحري، دراسة فنية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، انظر: ص185.
- (69) الشوقيات، أحمد شوقي، مصدر سابق، ج2، ص106.
- (70) المصدر نفسه، ج1، ص287.
- (71) العبوشي، برهان الدين، (فارس السيف والقلم)، الأعمال الأدبية الكاملة، إعداد: سمّك العبوشي، حسن العبوشي، ط1، دار مؤسسة فلسطين، دمشق، 2009، صص66-67.

#### مصادر البحث:

- أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.
- بنيس، محمد، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
- حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت، 2004.
- الحمداني، سالم، وأحمد، فائق، الأدب العربي الحديث: دراسة في شعره ونثره، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل.

- أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية شوقي، مكتبة المحتسب، عمان.
- أبو ديب، كمال، شوقي والذاكرة الشعرية، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.
- ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونسي، ط1، دار صادر، بيروت.
- ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه محمد التونسي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.
- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، 1965.
- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
- استتيكفتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، بحث مضمّن في فصول، 1987، من كتاب: شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطلب، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، 2007.
- سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1981م.
- السعودي، فاطمة، الاغتراب في الشعر الأموي، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997.
- السليمان، عيسى بن محمد، التكرار النصّي عند أبي مسلم البهلاني، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، كلية الآداب والعلوم، أكادير، المغرب، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2013م.
- الشكعة، مصطفى، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.
- الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.
- شوقي، أحمد، الشوقيات، مقدمة ديوانه الأول، دار الإرشاد، طبعة خاصة، 1970.

- ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ط2، دار المعارف بمصر، تاريخ المقدمة 1971.
- العبوشي، برهان الدين، (فارس السيف والقلم)، **الأعمال الأدبية الكاملة**، إعداد: سمّك العبوشي، حسن العبوشي، ط1، دار مؤسّسة فلسطين، دمشق، 2009.
- عبد المطلب، محمد، **شوقي وحافظ في مرآة النقد**، المجلس الأعلى للثقافة، 2007.
- عثمان، اعتدال، **إضاءة النصّ**، ط1، دار الحداثة، 1988.
- عسران، محمود، **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006.
- العشماوي، محمد زكي، **دلائل القدرة الشعرية عند شوقي**، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.
- القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري، **زهر الآداب**، دار إحياء الكتب العربية، ج1، القاهرة، 1953.
- مرتاض، عبد الملك، **بنية الخطاب الشعري**، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986.
- مصلوح، سعد، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، ط2، دار الفكر العربي، دمشق، 1984.
- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجيات التناس، ط1، دار التنوير، بيروت، 1985.
- مكي، محمود علي، الأندلس في شعر شوقي ونثره، فصول، **مجلة النقد الأدبي (شوقي وحافظ)** مج3، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711 هـ)، **لسان العرب**، منشورات دار صادر ودار بيروت، 1956.
- الوقيان، خليفة، **شعر الباحثري**، دراسة فنية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.
- اليافي، نعيم، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د: ت.



## أمين الريحاني: أديب ذو أفكار فلسفية

مايا الحاج \*

تاريخ الاستلام 2017/3/14

تاريخ القبول 2017/8/22

### ملخص

تتضمن كتابات الريحاني، في الريحانيات، نصوصاً عدة تركّز، بجزء كبير منها، على آراء الريحاني وأفكاره الخاصة حول الفلسفة. أمّا اختياري فقد وقع على نصّين وهما: "في ربيع اليأس" و"الرسول الأسمى". ولدى قراءة هذين النصّين، يندفع القارئ إلى التساؤل بشأن هذا النوع من الفلسفة وتجسدها في أفكار الريحاني وأعماله. وهذان النصّان غنيّان لأنهما يتضمّنان صوراً وأمثلة ملموسة، وبإمكانهما أن يعزّزا العمل التحليلي لهذه الفلسفة بوضعها بالشكل الملائم في المكان المناسب، وفي عصرها الحقيقي. أضف إلى ذلك أنّ المقارنة تجري ضمن هذين النصّين، بين أفكار الريحاني المرتبطة بالفلسفة المثالية والفلسفة البراغماتية، والفلسفة الواقعية، في ما خصّ الإنسان وتعقيده، والعالم المحيط به، والكون الذي ينتمي إليه، والقيم والمبادئ التي يؤمن بها، وبالتالي المعرفة التي يسعى إلى امتلاكها. ويسلّط هذا البحث الضوء على الريحاني شخصاً وأديباً ذا أفكار فلسفية. ولقد أصبح الريحاني من الأدباء الكبار الذين يتمتعون برؤية فلسفية عميقة كدانتى والقديس بولس والفيلسوف سقراط وغيرهم من الفلاسفة الذين تركوا بصمة مميزة من خلال أعمالهم وفلسفتهم. أمّا آراء الريحاني الفلسفية، فتجعلنا نتساءل ما إذا كانت آراؤه هذه مثالية فحسب كأفلاطون وديكارت أم هي آراء قابلة للمناقشة والتعديل والتحوّل كما أرادها الريحاني نفسه.

### مقدمة:

تسلّط هذه الورقة الضوء على الريحاني الأديب الذي تحمل كتاباته الكثير من الأفكار الفلسفية كما تطرح إشكالية ما إذا كانت هذه الأفكار مرتبطة إلى حدّ بعيد بالفلسفة أياً كانت أنواعها. وعلى هذا، سأقسم البحث إلى النقاط التالية: شخصية الريحاني الأديب ذي الأفكار الفلسفية، وهذا بالاستناد إلى نصّي "في ربيع اليأس" و"الرسول الأسمى"<sup>1</sup>، ومقارنتهما بما أتى به أفلاطون، وسقراط، والقديس بولس، وديكارت، ثم مقارنتهما بأفكار دانتى، و ببعض مقولات البراغماتية، وفي النهاية البحث في النتائج.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم الأدب الإنكليزي والترجمة، كلية الإنسانيات، جامعة سيّدة اللوزية، جبل لبنان، لبنان.

## 1- شخصية الريحاني

أمين الريحاني كاتب ومثقف موسوعي، ومصالح إجتماعي وأديب ذو أفكار فلسفية عميقة. دافع عن وطنه العربي وعن حقوق الإنسان. عكست مؤلفاته آراءه الخاصة الاجتماعية والإصلاحية، ونظرته إلى الإنسان ولا سيما في "الريحانيات"<sup>2</sup>. وشدد على التمدن، والرقى، والثورة على كل مظاهر الظلم والاستبداد<sup>3</sup>، واتخذ مجموعة من المواقف الراضة الاجتماعية والسياسية بهدف تغيير مجتمعه إلى الأفضل.

رأى الريحاني أن الإنسان اللباني يتعرض إلى ضغوط مادية وروحية واجتماعية وسياسية تعطل حقه، وتلغي الديمقراطية من أساسها، لذلك دعا إلى ضمانات تحفظ حقوق الإنسان في الحرية والحياة الكريمة، كما ناشد بالمساواة بين الجنسين، وإلزامية التعليم المجاني، وفصل الدين عن الدولة، ووضع حد لتسلط رجال الدين والإقطاع، والتخطيط لنوع من الاشتراكية الإنسانية يعيد توزيع الثروة بما يمنع الاحتكار والاستغلال. ورأى في العلم سبيلاً إلى إلغاء التخلف، وفي الوحدة طريقاً للاستقلال، وفي العلمانية الصورة المتوخاة لدولة الوحدة بما يكفل قيام حضارة جديدة<sup>4</sup>. كما أتى انشغاله بهموم الوطن العربي أيضاً نتيجة إيمان بحق جميع الشعوب في تقرير مصيرها، فدعا بالتالي إلى قيام وحدة عربية ذات أهداف إنسانية تحقق مجد العرب، وتكون خلاصاً للأقليات. وإلى جانب ذلك، اهتم أيضاً بحرية المواطن وبدوره في تحديد سياسة بلده عبر اختيار حكّامه وقادته. ودعا الريحاني إلى علمنة الفكر والتعليم والسياسة، معتبراً أن الأمة الراقية هي التي يتمتع مواطنوها بالحرية الروحية. وعلى هذا، تتجلى مرتكزات الفكر السياسي عند الريحاني في الالتزام بالمعنى الفكري والسياسي العام لا بالمعنى الحزبي الضيق، والثورة بمعناها الحياتي الواسع قبل معناها السياسي المحدود<sup>5</sup>.

ولتحقيق ما سبق، دعا الريحاني إلى إعلاء شأن الفرد وتعظيم حريته من منظور شامل يتعلق بالنهضة والتنوير والعقلانية. ووضع نظرية فلسفية محورها "الإنسان المتفوق" الذي يحيا في "مدينة عظمى"، مدينة المستقبل. فكيف تحدت نظرتة إلى الإنسان ومعنى الوجود، ومعنى سعاده وديمومتها؟ وإلى أي مدى التقت أفكاره الفلسفية بأفكار من سبقوه من الفلاسفة المثاليين أو من لحقوا به؟ وهذا ما سنفصله في ما يلي:

## 2- آراء الريحاني الفلسفية ومقارنتها بما أتى به سقراط، والقديس بولس، ودانتي،

## وديكرت

مزج الريحاني في كتاباته بين الأدب والفلسفة وجعلهما في متناول كل قارئ، بغض النظر عن ثقافته وقدراته الذهنية، وقدمهما بصورة شعرية، فقربهما من الأذهان، ولا سيما في "في ربيع

اليأس" و"الرسول الأسمى"؛ ففي الأولى، حدّد دور الإنسان في الوجود من خلال عرض تجربة شخصية بأسلوب قصصيّ شائق. وفي الثانية، أتى على شكل حقيقة يقينية لا تحتمل الشكّ، حول قيمة الإنسان، والهدف النهائي من وجوده. وعالج بالتالي هاتين القضيتين في إطار عرضه مجموعة من القضايا المتداخلة، كاليأس، والحب، والرفض، والأخلاق، والسعادة، والمجد، وسمات الإنسان المتفوق، والمدينة العظمى. وسيعالج البحث في ما يأتي هذه القضايا تباعاً.

أ- اليأس: ينطلق الريحاني في تقديمه فكرة يقينية عن "الحقيقة المطلقة" من خلال إعطاء أمثلة متعدّدة عن اليأس ومستوياته عند الناس. فهو شعور مشترك بين الجميع، مع الإشارة إلى اختلاف نسبه عند الناس، كلُّ وفقاً لعمله ومستوياته الاجتماعية والفكرية والثقافية. ويحاول، عبر طرح التساؤلات عن هذا الشعور الذي يعدّه منطلقاً لبداية البحث عن المعرفة ورغبة الإنسان في الحصول عليها، ودوره في هذا العالم، والغايات التي يطمح الى الوصول من خلالها إلى المجد والسعادة، انطلاقاً من وضعه على هذه الأرض. وي طرح السؤال التالي: هل الإنسان الذي ينتهي بأسه بقصيدة ينظّمها أو بظفر غرامي في حفلة راقصة، هو مثل مَنْ له سلّم لولبي من الأشواق والآمال؟ ويجيب عن سؤاله: "قد يكون الجوهر واحداً. ولكنّ الشكل واللون والبيئة، وما يتصل بالبيئة من سابق ولاحق في الحياة، يختلف كلّ اختلاف الأشواق والآمال في الناس، واختلاف الثروة الروحية في الأفاضل"<sup>6</sup>. إذاً، يرى الريحاني أنّ الشعور باليأس موجود عند الجميع لكنه ليس على درجة واحدة عند الجميع، وكلّما تعاضم هذا الشعور، تعاضمت مسؤوليّة صاحبه تجاه المجتمع، تعاضم وبالتالي دوره. وفي الوقت نفسه، يرتبط هذا الإحساس بمعرفة الإنسان، فكلما ازداد يأسه، ازدادت معرفته، وازدادت نسبة الأمل لديه في إيجاد وسيلة لتغيير المجتمعات. وتالياً، يرى أنّ اليأس بمنزلة طريق إلى المعرفة، وهو بذلك يشير إلى أنّ حبّ المعرفة موجود في الإنسان وفي طبعه، ويكتسب بالحدس. فإنّ المسؤوليّة المترتبة على الفرد تختلف بحسب موقعه الاجتماعي والفكري، وهذا الطبع موجود حتّى في العلماء والمفكرين والأنبياء، ويرتقي ويسمو به كلما اتّسعت دائرة اهتمامات الفرد، من الماديّ والحسيّ واليومي والخاص إلى الروحي والدائم والعام. وهنا، يبدو اليأس وكأنه واقع ملزم وضروري لتجديد الحياة، ومن خلاله، وليس من خلال أي معرفة أو علم آخر. وهذا العلم، هو العلم الأهم الذي ينادي به الريحاني في فلسفته، ويعتبره أهم من العلوم الأخرى البعيدة عن حالة الإنسان النفسية ولا تهتم بقضاياها وحالته الوجدانية. لذا تراه يولي الأهمية الكبرى لمشاعر الإنسان، فتسمعه يقول في النص نفسه: "ماذا يفيدك الفلك وأنت لا تدري إلى أي برج من أبراجه تصل النجدة؟ وماذا تفيدك معرفة البلدان وأنت عاجز عن السفر إلى حيث تخفّ تكاليف الحياة وتنعم بجنّياتها، أو الفلسفة وأنت في لجاج الأحزان... أو الطب وشرابيينك تزداد تصلباً...؟" وهنا، نرى الريحاني المثالي الذي يعتبر أنّ الحقيقة موجودة وقائمة في هذا العالم، ولكنها مستقلة عن الإنسان بصورة مطلقة، وتكتشف عن طريق الحكمة التي تأتينا

من الخالق أو الأنبياء أو الفلاسفة. ويلتقي الريحاني في موقفه هذا مع موقف أرسطو حول أن العلم ضروري للعقل البشري وواجب في الفلسفة، وأن استكشاف أسرار الحكمة خير وأبقى من حكم الدنيا بأسرها...<sup>7</sup> هذا من جهة، ويلتقي بهذا مع الرسول بولس في تشديده على "الله الخالق والمتعالى فوق كل شيء وواهب الحياة لكل شيء، وبأنه زرع في عمق قلب الإنسان التوق والحنين إليه"<sup>8</sup>.

ب- الحب: يستخدم الريحاني أسلوب السرد في القسم الأول من نصّه "في ربيع اليأس" ليروي تجربته الحياتية التي جعلته يكتشف المعرفة الحقيقية، ومعنى الحياة، ودور الإنسان في هذا العالم، ومنتهاه. فيروي قصة هروبه من غرفته في ليلة عاصفة، وفيها إشارة إلى يأسه الشديد من عالم دفن فيه أحلامه، عالم لم يكن على مستوى التوقعات ولم يُكشف له كما يُريد. هذا الشعور بالنقص واليأس دفعه إلى البحث عن طريق أخرى، في بلاد أخرى. وهو في مسيرته هذه، التقى امرأة "بائسة، شريفة"، ومعها، أحرق "سيفراً من الأسفار" لتدفئتها، ونسيّ بالتالي "ضالته المنشودة". وفي ذلك إشارة إلى أنّ الإنسان الذي يشعر باليأس يبحث عن الضالة المنشودة التي تتمثل في البحث عن دور له في المجتمع الذي يميّزه، وبالتالي عن معنى وجوده، لكي، في نهاية المطاف، يذوب مع من يحبّ في حب يتكامل طرفاه على كل المستويات العاطفية والفكرية، فيتحدان، وفي هذا الاتحاد تكمن قوة التغيير. وهذا المر يكون على المستوى الفردي، وهو يمكن صاحبه من تحديد خياراته، وبالتالي التغيير على المستوى الجماعي، تمهيداً للاتحاد بالخالق. ومن هنا، يبدو الاتحاد بالمرأة الحبيبة المتساوية مع الرجل والمتكاملة معه ضرورة حتمية للاتحاد بالله. وبهذا يقترب من أفلاطون في حبه الخالص الذي يقود الروح إلى الخير. كما ان الإدراك يقود الروح إلى الحقيقة، وبذلك يتبدى الحب بمثابة أسمى عمل تقوم به الطبيعة الإنسانية<sup>9</sup>.

وفي هذا السرد، نجد تقابلاً بين ذات الريحاني والمرأة في الغرفة وفي المدينة، وكأنهما كآدم وحواء لا في الفردوس لا بل في الجحيم، كما يظهر لنا في قوله: "فررتُ من آدم وحواء في الجحيم، هربتُ من المدينة، ومن جحيمها"<sup>10</sup>. ومعها انتقل من حال إلى حال أخرى، من عالم إلى عالم آخر، ونسي كل ما له علاقة بالأرضيات. انتقل إلى "الحياة الكبرى التي تتبارى فيها المحاسن والمآثم واللذات والآلام"<sup>11</sup>، ويعمم بذلك تجربته لتطال الإنسان ككل. ومن هنا، ندرك أنّ حواء تعاني الحالة النفسية نفسها، غير أنها لم تياس، وهذا ما يشير إلى أنّ القضية المطروحة هي قضية الإنسان بشكل عام.

ويتابع الريحاني في نصّه "في ربيع اليأس" البحث عن ضالته فيتوجّه إلى البادية، حيث ينعم بكل ما فقدته في المدينة، وي طرح مسألة الرفض والتمرس في قول "لا" في بعض الأحيان كونها من أسس الأخلاقيات التي يتأسس عليها منهجه الإصلاحى، ولا سيّما تلك التي تدخل في إطار

التكاذب والعصبيات الدينية والعقائدية، ونبد كل ما يكبل حرية القول والمعتقد. وهذا الأمر قد قاده إلى طرح فكرة "التساهل الديني أي الانفتاح على ما يمكن أن يقبله العقل من أمور قد تبدو متناقضة أو متعاكسة". ويستتبع ذلك رفض التسليم المطلق لما تقوله الأديان مرجعاً أسباب التخلف في الشرق إلى رزوح الشعوب تحت الأوهام الدينية. لذلك، يرى أنّ تقويضها يكمن في أساس كل عملية تحريرية تقدمية<sup>12</sup>. ومن هنا، انبثقت فكرة التوحيد بين الديانات.

ج- توحيد الديانات: أوجد الريحاني معادلة للسلام بين الديانات وعبر عن هذا المنحى التوحيدي في أكثر من مقالة من مقالاته. وهذه من المسائل المشتركة في نصي "في ربيع اليأس" و"الرسول الأسمى". فستمعه في نص "في ربيع اليأس" يقول: "... ووقف الأنبياء في ربيع اليأس فصرخوا من أعماق قلوبهم قائلين: سمع الإنسان كلمة الله وظل عتياً. وآمن الإنسان وظل ضالاً. ومشى الإنسان على الاثنتين وهو لا يزال في كثير من صفاته مثل نوي الأربع. علمناه التوحيد وهو لا يزال يقول: عيسى ومحمد وبونا وزرادشت. علمناه المحبة وهو لا يزال يصنع المدافع والقنابل والبارود. علمناه الرحمة والعدل وهو لا يزال، في سبيل شهواته، يطأ بقدميه القلوب الدامية... لله من ظلم يُبعث في حكومات العالم الحرة! لله من تعصب يتجدد في أديان الأمم المتعدنة! لله من شعوب تنفر إلى الماضي لتمتص من عظام الأموات شيئاً من الحياة! لله من حياة تزداد أعباء كلما ازداد الإنسان علماً ونوراً! لله من شعوب في هذا الشرق تردّ كلمات التوحيد وهي عامهة في الشرك..." ويختتم الريحاني بعبارة واضحة لا لبس فيها ولا غموض، معترفاً بالمصدر الإلهي الأصلي للأديان الرئيسية. وهو في هذه القضية يلتقي مع رؤية دانتى حول الحقيقة الإلهية الواحدة وإن اختلفت الديانات. وكان دانتى يؤمن بوجود إله واحد أبدي يحرك ولا يتحرك، وبأن هذه الحقيقة موجودة في الكتب السماوية ويمكن لأي إنسان أن يكتشفها إن أعمل عقله. وكان بهذا يدافع في الوقت ذاته عن طبقة حاكمة نبيلة تصل إلى السلطة بالعلم والفضيلة. وأكد هذا الأمر أبرز دعاة الفلسفة المثالية العقلية ديكارت، بعدما سخر منهجه في الشك، وتوصل إلى حقيقة يقينية تعتبر "أنّ الذات الإنسانية جوهر مفكر، وأنّ ثمة خالق لها يتصف بالديمومة والكمال"<sup>13</sup>.

وببارقة أمل مفادها أن اليأس يمكن أن يبعث على تجديد روح الدين الحقيقي من جيل إلى جيل، فيقول: "في السماء ربّ واحد وإن تعددت أسماؤه. وعلى الأرض ناموسه، مظاهر تتجسّم كل جيل في أفراد من الناس، فينبرون جادة من جادات الروح، ويفتحون للشعوب باباً من أبواب الخلاص". هم (ويشير إلى المصلحين) أزهار ناك الربيع، ربيع يأس الأنبياء. لهم يومهم، ولهم عملهم، ولهم يأسهم المزهر المنير. ولولا ذلك لنسوا حتى الله. إن يأسى في ربيع، وفي هذا الربيع زهرة طيبة الأريج لكل أمة من الأمم ولكل شعب من الشعوب. ولولا هذه الأصوات المرسلّة من اليأس أشعة حياة لتجديد الأمل والجهاد، لما مشت الأجيال إلى المحجة العليا"<sup>14</sup>.

د - الإنسان المتفوق: يقدم الريحاني نفسه في نصيّه "في ربيع اليأس" و"الرسول الاسمي"، مصلحاً اجتماعياً ورسولاً وحاضناً لفكر الانبعاث، ومخلصاً، فتسمعه يقول: "وأنا المقيم في هذا الوادي، في هذا الزمان، زهرة يأس الأنبياء، زهرة نورّت، فذوت، فتناثرت أوراقها، ثم انتشرت من قلبها بذور الحياة، فحملتها الرياح في النواحي الأربع من الأرض. زهرة من يأس الأنبياء تغدو بستاناً، ويضحى البستان ربيعاً. ويكون للربيع صوت، هو الذي تسمع الآن، هو صوت صاعد من ربيع اليأس"<sup>15</sup>. ويتابع في "الرسول الاسمي" ليحدد سمات هذا المصلح الرسول المخلص على النحو الآتي:

هو في المدينة في الحقول والجبال ينشد نشيد الأبطال، وهو في الفضاء، وهو "عدو اليأس والجمود"، يوقظ في البائسين روح اليقين، هو للجميع "إلي وإليك...إلينا جميعاً"، ليس من هذا العالم. يقول الريحاني على لسانه: "لقد جئتك من العالم الأعلى، من الجبل المقدس، ومما وراء الأفق الأنوار...وهذه حقائبي... ملأى بالكنوز الخالدة... إني أحمل إليك رسالة من رب الكائنات، كلمتها الأولى والأخيرة إلى الأمام على الدوام". وهذه الهدايا هي من الرياحين، والغار، والبساتين، والمروج والأودية... من عناصر الطبيعة. ويتابع بأسلوبه الاستفهامي متسائلاً يسأل عن حالة الإنسان الوجدانية: "هل أنت بائس مكروب؟" هي ذي هدية الفجر إليك. وهي ذي هدية المغيب. بحر... وموسيقى الحياة تأتي من قلب السواقي، ومن صفير الرياح... ومن هدير الأمواج... "فتتخذ الطبيعة وظيفة المهدئ وباعت الراحة والسرور.

وعليه، تتمثل صفات هذا الرسول في كونه آتياً من عالم آخر، وموجوداً في كل مكان، محملاً بهدايا خالدة من الطبيعة، وهو عدو اليأس ومعين اليائسين. جاء ليبعث في الإنسان فرح الحبور والهمة والنشاط والإيمان والأمل وحب المغامرة والمغالبة، وجاء ليقول للإنسان: "إن الصحة والمال والبنين لأشياء جميلة لكن الأجل منها شجاعة النفس... ويمتلك إرادة الحرية، وهو مثل أعلى، ويتحلى بالجسارة والفضائل والأخلاقيات الحسنة، قائد وموجه وحامل هموم أمته على منكيه<sup>16</sup>، يحصل على هكذا معرفة معظم الناس، بل مجموعة من الاستثنائيين بسبب ما لديهم من قدرات تمكنهم من الذهاب بعيداً، ويحدث النجوم كما يوافق على ما تذكر النجوم به من كلام الأنبياء والعلماء والشعراء الملتزمين بالقضايا الإنسانية العامة والاجتماعية والسياسية فهم يستجيبون لمتطلباتها، ولا ينضون ضمن خط سياسي ضيق<sup>17</sup>، وهو الذي يمتلك القوة الحقيقية الإيجابية، قوة الرفض، والقدرة على قول "لا لإبليس"<sup>18</sup>. وتالياً، هو حصيلة التعاضد بين الطبيعة والروح والله وهذا تعود أصوله الأخلاقية إلى فطرة الخير في الإنسان، وإلى عاطفة الحب الحية الأبدية فيه. هذا على عكس ما أتى به دانتى حول أن مصدر الشر في الإنسان موجود في الإنسان ذاته، من خلال قوله في القصيدة السادسة عشرة: "إذا كان العالم الحالي منحرفاً وضالاً فابحثوا عن السبب في أنفسكم"<sup>19</sup>. وهو أيضاً، كائن حرّ واعٍ نازع دوماً إلى تحقيق ذاته وبلوغ أعلى

مراتب الكمال. إنه يحترم جسده، ويقف وقفة عزّ ضد الظلم، ويطلق حرية القول والعمل، وهو مبدعٌ لما للمبدعين من مكانة خاصة في مراتب السلطة، وإن اعتمد روح البحث والتمحيص التي تُصلح الأخلاق، وتفكّ قيود العقل والروح. وهو يحنّ إلى الجذور الروحانية ويتوق إلى الاتحاد بالحق، تماماً كإنسان دانتى الذي كان يصبو في قرارة نفسه إلى رحلة ارتقاء روحي نحو الكمال يقوده فيها فرجيل أولاً، ومن ثم بياتريتشه إلى العالم الآخر بهدف التقرب من الخير الأعلى والسكينة الدائمة.

وعليه، تشكّل معالمه الاتجاهات الروحانية التالية: الحلولية، والتصوّف، والتأمّل في المسألة الإلهية، وهذا ما يختلف عن المعنى النتشوي للكلمة. فهو لن يكون برأيه من الأبناء المتفوقين في العصر ولا من سلالة "الحيوان الأشقر الجميل" الذي تحدث عن زرادشت والذي سيطحن البشرية... ولن يكون من عرق دون آخر، أو من منطقة جغرافية دون أخرى... وهو بهذا التخطي للحدود يمنح الحرية مكانة خاصة في معنى التفوق<sup>20</sup>.

وفي هذا الإطار، يضع أيضاً سلسلة من قواعد السلوك التي تؤدي إلى سعادة الإنسان على غرار القديس بولس. ويركز فيها على الفضائل والثورة على الحياة الأرضية الخائفة، مع التركيز على الفرح والحبور الضروريين لسعادة دائمة على الأرض تُستمدّ من الطبيعة والإيمان بالله، إلى جانب الثروات المادية. ولا ينكر الريحاني صعوبة المهمة التي يقوم بها هؤلاء المصلحون، بسبب الإغراءات التي يقدمها لهم عالم المدينة الذي يحدثهم " وهو بيتسم ابتسامة إبليس"، مقابل حياة البداوة بما فيها من أصالة وعفوية وبراعة تجذبه إليها، وسهولة في العيش بعيداً عن الضغوطات الاجتماعية والنفسية التي يمكن أن يتعرّض إليها المرء.

هـ- المدينة العظمى- دولة المستقبل: بعدما اختمرت الرؤية السياسية عند الريحاني، وجد أنّ الإنسان المتفوق لا يمكن أن يبقى متفرجاً على مجتمع متخلف ينتمي إليه أو متقدّم نسبياً، فعرض مجموعة من الأسس التي اعتبرها مميّزات المجتمع الفاضل، أو مدينته العظمى التي نثر أفكاره حولها في الريحانيات، وزنبقة الغور، وكتاب خالد وغيرها، وأهمها فكرة استبدال المجتمع السلطوي بالمجتمع المنتج. لذا يدعو الريحاني الناس إلى الابتعاد عن السياسة والاقتراب من الحقول. وهو بذلك على غرار أفلاطون يضع ملامح مدينته الفاضلة، والتي يتسم إنسانها بالتفوق وتتقدم فيها العاطفة على الغريزة والعقل على العاطفة، والسلطان فيها هو الخادم، والتطابق بين النزعتين القومية والإنسانية بحيث تأتي الثانية مكتملة للأولى، وتكون الثانية جزءاً لا يتجزأ من الأولى. وفيها ربط بين القيم الأخلاقية والحرية الروحية، وصون لحقوق الإنسان والوطن فيها مكان الطائفة. ويجعلها مدينة الحرية بنوابغها الأصحاء وبكثرة الأصحاب، وفيها يمزج بين البساطة والجمال، وبين الرحمة والعدل، وبين العلم والدين. كما تشارك المرأة فيها في الحياة الاجتماعية،

وتكون الأمهات حازمات، ويحاسب فيها كل امرئ نفسه. وتنتصر فيها أيضاً القوة الروحية على القوة المالية، والقوى العقلية على القوى المادية.<sup>21</sup> وبالتالي، يحاول الريحاني أن ينظم مدينته كما فعل أرسطو الذي عدّ الإنسان يقصّر عن بلوغ مرتبة الكمال إلا في مجتمع سياسي منظم. ويرى الريحاني ذلك متجسداً بديمقراطية اجتماعية إنسانية قبل أن تكون ديمقراطية سياسية، من خلال مسلك جماعي صحي له شروطه في شتى حقول الحياة. هذه الديمقراطية تصحّ كلما ابتعدت عن أنواع الضغوط والعبوديات على أنواعها<sup>22</sup>، مثبتاً بذلك قول أرسطو بأن الغرض الحقيقي من العلم يكمن في تطبيق القواعد النظرية لا عرضها فحسب.<sup>23</sup>

**و- السعادة والخير الأعلى:** ويرى الريحاني أنّ سعادة الإنسان وكماله يكمنان في الاتحاد بالمحبة العليا، تماماً كما رأى سقراط من قبله. وأنّ خير الإنسان أي سعاداته تكمن في فاعلية النفس التي تسيّرهما الفضيلة، ولا يمكن لأحد أن ينتزعها منه. هذه السعادة بالمعنى الحسي ترتبط بالغيرية أما بالمعنى السياسي فهي "ترتبط بالتشاريف التي تكون ملكاً لأولئك الذين يوزعونها". فالطبيعة خلقت الإنسان كائناً حياً متحركاً طبيعياً له ميوله ونزواته. ولم تخلقه كائناً بارداً جامداً أو عاجزاً، "فكما لكل عضو من أعضائنا وظيفة خاصة به، كذلك الإنسان الكلي، لا بد من أن تكون له وظيفته الخاصة، وهذا النوع من السعادة لا يمكن لأحد أن ينتزعه منه. الإنسان الفاضل هو الذي يطلب السعادة عن طريق الفضيلة ولا يمكن أن يكون بائساً، ومهما رأى من مصائب قاسية فهو يتلقاها بنفس كريمة. فبالتالي لن يكون شقياً لأنه لا يرتكب الأعمال الخسيسة. وهذا الإنسان يعرف دائماً كيف ينتفع أفضل انتفاع ممكن من الظروف كافة"<sup>24</sup>. ويخلص أرسطو إلى أن الخير الأسمى للإنسان هو السياسة، علماً أن السعادة مسألة جماعية لا فردية<sup>25</sup>. "وإذا كانت السعادة ترتبط بالفضيلة بصفة عامة، فإن الاستعداد الروحي للأخلاق لا يكفي، بل يجب إضافة الاستعداد المعرفي والعقلي، ممارسة وفعالاً. هذا ولا ينفي أرسطو أن تكون السعادة مرتبطة إلى حدّ ما بأنواع الخير الخارجية وموارد السعادة المادية (الصحة، الثروة، الجمال...). فالسعادة تدخل إذاً في مجال الحقل النظري والعملي في الوقت نفسه. كما أنها ترتبط في الحقل العملي بعلم السياسة، وهي تجعل من المواطنين أفراداً سعداء عن طريق ممارسة الصدق وحفظ الشرف. فالسعادة بهذا المعنى ميزة إنسانية تدخل الإنسان في بُعد الألوهية"<sup>26</sup>. وهذا ما يتوافق إلى حدّ بعيد مع ما أتى به الريحاني في مسألة السعادة، إذ رآها في "إتقان الصانع صنعته وبخاصة تلك التي تتطلب جهداً في الفكر والاختراع". ومن هنا، انطلق الريحاني في الدعوة إلى التسامح وإلى محاولة تربية النفس عليه، وتجاوز التمييز بين المرأة والرجل من خلال جعل الهمّ واحداً والأدوار متشابهة. كما يلتقي مفهوم الريحاني للسعادة مع ما ورد في مفهوم القديس بولس لهذه المسألة الفلسفية عن "الفرح" بوصف السعادة كإحدى مكوناتها إنطلاقاً من قول السيد المسيح عن الفرح: "لِكي يَثْبُتَ فَرَحِي فِيكُمْ وَيَكْمَلُ فَرَحَكُمْ"، وعن مصدره يقول: "إِنْ حَفِظْتُمْ وَصَايَايَ تَثْبُتُونَ

في مَحَبَّتِي، كَمَا أَنِّي أَنَا قَدْ حَفَظْتُ وَصَايَا أَبِي وَأَثَبْتُ فِي مَحَبَّتِهِ" (يوحنا 10:15 و11). وبذلك تكون السعادة الحقيقية، في الفرح الحقيقي الذي يتجسد في أن نحب الله ونكون معه. وهذا ما يؤكده الرسول بولس بشكل كامل في قوله: "لأن ليس ملكوت الله أكلاً وشرباً، بل هو برٌ وسلامٌ وَفَرَحٌ فِي الرُّوحِ الْقُدُسِ" (روما 14:17). ومصدر الفرح يكمن أيضاً في الإيمان. ومع هذا النوع من الفهم، يسكن الفرح والنور بشكل راسخ في قلب المسيحي، ولا يبقى مكان للغم إذ إن هذا الكون غير المحدود هو لله إلهي<sup>27</sup>. ومن هذه الخلفية، يطلب الريحاني من اليأس أن يبعد فكرة الانتحار عنه، وأن يفكر في الخلود ويمشي في العراء مشية المفتون بفكرة أو خيال، مجذوب إلى مهبط الوحي والكمال، مجنون برب الطبيعة والجمال، ما يبين إيمانه الصادق بالوحدانية بكل معناها ومغزاها: وحدانية الإله، وحدانية الطبيعة، ووحدانية الإنسان. ويذكر في نصه هذا، هدايا الرسول، فيعود إذ ناك إلى بيته، تبعاً لما نقرأه في ما يلي: "وأنت رب نفسك، ربان سفينتك." إذاً، يجعله يفكر في البديل الإلهي، بعباياه، فيشعر حينذاك بالفرح والحبور. وتعود في المرء الهمة والنشاط والمرح والحبور وقوة الفكر والإرادة، ومن الثقة بالله وحب المغامرة والمغالبة ما يكفي لينقذ نفسه وينقذ غيره من غمرات اليأس، ومن عبودية الخمول والذل<sup>28</sup>.

ولاستكمال العملية الإصلاحية، يعبر عن سخطه على ما يجري في مناطق أخرى في العالم بخاصة في ما يتعلق بالأحداث التعسفية، وهذا ما حمله على التفكير في سبل الإصلاح السياسي وإمكانية تحقيقه، انطلاقاً من تحديد مواطن الفساد كمحاولة أخيرة قبل إعلان الثورة<sup>29</sup>. وبناء عليه، يولي الريحاني أهمية كبيرة للحرية، والترفع عن حب الذات بمثابة وسيلة وغاية في أن: وسيلة للمقدرة على المواجهات الاجتماعية والسياسية، وغاية تتم بها الممارسات المتعافية في السلوك الإنساني فردياً وجماعياً<sup>30</sup>.

وانطلاقاً مما تقدم، يبدو أمين الريحاني مثالياً في العديد من مبادئه الفلسفية لجهة تمجيد العقل والروح معاً، والتقليل من دور المادة، والإيمان بأن العالم الذي نعيش فيه هو عالم مادي يتصف بالتغيير وعدم الاستقرار، ويقابله عالم مثالي لا وجود له على الأرض توجد فيه الأفكار الحقيقية والمستقلة. كما أنه يؤمن بوجود قيم ثابتة لا تتغير، ولا يجوز الشك في صحتها، وهي موجودة في العالم ومستقلة عن الإنسان، ومنفصلة عن السلوك الإنساني داخل المجتمع، وثابتة لا تتغير في إطار الزمان، وهي ملائمة للأجيال القادمة بأجمعها، وقابلة للتعلم كما هي الحال في الحقائق وذلك عن طريق الوحي والبحث والاستكشاف. كما أنها مهمة للمجتمع من أجل تنظيمه بصورة تحكمها الصفة لتحقيق الحياة الفضلى التي تسودها قيم الحق والخير والجمال<sup>31</sup>.

ويبدو أمين الريحاني مثالياً أيضاً من خلال إيمانه بأن المجد ليس على هذه الأرض وإنما في السماء، ولا يتحقق فردياً عن طريق تحقيق أغراض خاصة وإنما عن طريق الترفع عن الأنانية والتمتع بمواهب الله للإنسان وبكل ما يمتلكه وما يحيط به، فيشعر بالاكتفاء والارتقاء. وبالتالي،

لا يمكن أن يكون هذا المجد في المدينة ومفاهيمها وأفكارها ونمط العيش فيها لأنها، وبخبرته، لا تمنح الإنسان ضالته المنشودة، ولا تقوده إلى السلام والسكينة ولا إلى المجد الدائم الذي يتضمّن حتماً معنى الخلود، وإنما كل ذلك يكون في مكان آخر أقرب إلى الطبيعة وإلى الله.

ويبدو أمين الريحاني مثالياً أيضاً مع تشديده على بعض القيم كالصداقة والإخلاص والترفع عن الحاجات الغريزية، وبعض الصفات السلوكية التي يجب على الإنسان التمسك بها: المهمة والنشاط والمغالبة، وتشديده على الإرادة وحرية الاختيار ليجد في النهاية الإنسان سعادته الدائمة من خلال السير باتجاه الله. وهو مثالي عقلا في محاولته التغييرية للإنسان والمجتمع، كما حاول أن يفعل آنذاك في الشرق والغرب، مع الإشارة إلى البحث عن الإنسان الجيد أو الذات الجيدة كما يتصورها تمهيداً للبحث عن المجتمع الجيد أي مجتمعه الفاضل<sup>32</sup>.

وتلتقي دعوة الريحاني للتغيير إلى حد بعيد مع بعض الأفكار التي أتت بها البراغماتية بعده بسنوات عديدة. ومن أبرز نقاط الالتقاء هذه، نذكر ما يخص الجانب العملي الإصلاحي في ما يلي:

- المعرفة أداة لخدمة مطالب الحياة.
- العقل أداة لإنتاج العلم: وحين يتحقق كإرادة يتجه نحو الدين. وعلى هذا، فالعقل هو أداة لفهم العالم وتغييره، والنظريات الفلسفية وسائل تقود لإنجاز الأهداف المحددة في المستقبل.
- العالم متغير باستمرار، وبعد الوصول إلى حقيقة الكون وكيفية وجوده أمراً بعيد المنال. وتتنظر الأفكار البراغماتية إلى الحقيقة على أنها غير مطلقة، وتضع ثقتها في قدرة الإنسان على الإسهام الفاعل في بناء المجتمع وتطويره، وحل المشكلات التي تواجهه، أو التخفيف من حدتها على الأقل.
- طبيعة الإنسان متكاملة؛ فعقله وجسمه ومشاعره ليست أجزاء منفصلة، بل هي خصائص لعضو متكامل، وأن كل فرد له طبيعته وشخصيته الخاصة به، ويُعد جزءاً من المجتمع، وله دور معين فيه.
- أفكار الإنسان وآراؤه زرائع يستعين بها على حفظ بقائه أولاً، ثم السير نحو السمو والكمال ثانياً، وإذا تضاربت آراء الإنسان وأفكاره وتعارضت، كان أحقها وأصدقها أنفعها وأجداها، والنفع هو الذي تنهض التجربة العملية دليلاً على فائدته<sup>33</sup>.
- التركيز على الخبرة والممارسة والفكر العملي في حل المشكلات، وخدمة المجتمع الديمقراطي، وتبني مبدأ المشاريع كوسيلة من وسائل التعلم.
- تأكيد ضرورة تجاوز الماضي، وأن التعليم يحتاج إلى حد بعيد إلى ثقافة اليوم والغد، ويأخذ منها على قدر الحاجة للحياة الفاعلة المفعمة بالخبرات الناجحة<sup>34</sup>.

- الإيمان بإمكانية الإصلاح التدريجي للعالم والأفراد كل على حدة، والنجاح في الحياة رهن بسعي الفرد وإرادته.

وخلاصة القول، أثار الريحاني بعض المسائل الفلسفية وناقشها من دون أن يتوصل إلى نتائج حاسمة، كما شكّلت تدريجياً مقترناً نقدياً لديه في البحث عن بدائل فكرية يمكن أن تشكل بدورها منطلقاً لفلسفة خاصة على مستوى عالمي. ويمكن القول إن الريحاني سبق العديد من الفلاسفة البراغماتيين، ولا سيما برتراند راسل الذي رأى أن الغاية من التربية هي تحقيق السلم في العالم، وبخاصة بين الشرق والغرب، مشدداً على بناء شخصية الإنسان كمواطن عالمي يأبى أنواع التصنيف والتفريق بين الهويات والثقافات والانتماءات<sup>35</sup>. وهذا ما سعى إليه الريحاني في كتاباته، منذ أكثر من مائة عام، مع الإشارة إلى بعض الاختلاف ما بين تصورات وتصورات راسل إزاء المتغيرات الحاصلة على الصعد كافة. وجعلت السمات الأنفة الذكر أفكار الريحاني الفلسفية أفكاراً متحوّلة وقابلة للمناقشة والتعديل والتحول من عصر إلى عصر، كونها تطرح قضايا مهمة لا تزال تلقي بثقلها على المجتمعات العربية والغربية، قضايا خاصة بالمجتمع الإنساني بشكل عام من جهة، والمجتمع الشرقي، بالمقارنة مع المجتمع الغربي من جهة أخرى. ولهذا، لا تزال الخطوط العريضة في أفكار الريحاني الفلسفية تحافظ على جديتها، على الرغم من تغيّر وسائل المعرفة والنظرة إلى الوجود، وعلى الرغم من التطور العلمي المحفّز للعقل، وعلى الرغم من أن الكمبيوتر وغزو الفضاء حطّما المسافات، إلا أن المجتمعات العربية لا تزال بحاجة إلى أفكار الريحاني الفلسفية للأخذ بها، والعمل بمنهجها لتنهض من سباتها وترتقي بشعوبها.

## Ameen Rihani: A Writer with Philosophical Thoughts

Maya El Hage, *Department of English and Translation, Faculty of Humanities, Notre Dame University (NDU), Louaize, Lebanon.*

### Abstract

Rihani's essays in *Ar-Rayhaniyyat* include several texts that deeply highlight Ameen Rihani's thoughts and ideas on philosophy. I chose two texts "In The Spring of Despair" and "The Most Exalted Prophet", both of which clearly urge the reader to question this kind of philosophy and its incarnation in Rihani's thoughts and works. Both texts are rich enough with concrete pictures and examples that could simply enrich the analysis of this philosophy setting it properly in time and placing it in its real era. Besides, both texts draw comparison between Rihani's ideas on the philosophy of idealism, the pragmatic one and the realistic one with respect to human beings and their complexity, the world that surrounds them, the universe they belong to, the values and principles they believe in, and eventually the knowledge they aim at possessing.

This paper sheds light on Rihani as a person and a writer whose ideas are filled with philosophical thoughts. He, therefore, joins great minds such as Dante, Saint Paul, Socrates and others, who left their prints on his work and philosophy. Rihani's philosophical thoughts make us wonder whether such ideas are pure idealistic ones directly linked to Plato and Descartes or his own variation with added ingredients of his own.

### الهوامش:

1- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 613-617؛ 731-736 هذا بالإضافة إلى المقالات الأخرى التالية: "من أنا؟"، "التساهل الديني"، "من على جسر بروكلين"، "المدينة العظمى"، "روح هذا الزمان"، "روح اللغة"، "دولة المستقبل"، "وادي الفريكة"، "في العزلة"، "الأخلاق"، "قيمة الحياة"، "مناهج الحياة"، "حبل التفاؤل"، "الحقيقة المبعثرة"، "الحكمة المثلثة".

2- عبد الحسين شعبان الحوار المتمدّن - العدد: 3905 - 2012 / 11 / 8 - 17:27 المحور: الأدب والفن. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=331558> ، تمت الزيارة في 25 تشرين الأول 2016.

3- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، دار الجيل، 1987، ص 185-187.

- 4- نقلاً عن الكافي في الفلسفة العربية، دار الفكر اللبناني، منشور على الموقع الإلكتروني التالي [http://www.philomalek.yolasite.com/7orriya\\_wa-takadom.php](http://www.philomalek.yolasite.com/7orriya_wa-takadom.php) - تمت الزيارة في 25 تشرين الأول، 2016.
- 5- نقلاً عن الكافي في الفلسفة العربية، دار الفكر اللبناني، منشور على الموقع الإلكتروني التالي: [http://www.philomalek.yolasite.com/7orriya\\_wa-takadom.php](http://www.philomalek.yolasite.com/7orriya_wa-takadom.php) - تمت الزيارة في 25 تشرين الأول، 2016.
- 6- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، ص 613.
- 7- أسعد سليم البتدني، الفلسفة الأخلاقية الأرسطية، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 2016، ص 21
- 8-[https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/ar/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091998\\_fides-et-ratio.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/ar/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html).
- 9- مفهوم الحب بين العلم والفلسفة والدين.. بقلم صبري محمد خليل <http://www.sudaress.com/sudanile/66968> تمت الزيارة في 19 ت1، 2016.
- 10- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، ص 615.
- 11- المصدر نفسه، ص. 616.
- 12- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص 156-158.
- 13- ياسين كريك، علم النفس والفلسفة - تمت الزيارة في 25 تشرين الأول، 2016. <http://thevoiceofreason.de/article/11416>
- 14- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، ص 618.
- 15- المرجع نفسه، ص 618 .
- 16- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص 176 .
- 17- المرجع نفسه، 184.
- 18- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، المرجع السابق ص 616.
- 19- الموسوعة العربية، <http://www.arab-ency.com/ar>، تمت الزيارة في 24 تشرين الأول 2016.
- 20- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص 235-216.
- 21- المرجع نفسه، ص 274.
- 22- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص 312-318.
- 23- أسعد سليم البتدني، الفلسفة الأخلاقية الأرسطية، ص13-15.
- 24- المرجع نفسه، ص 27-32 .
- 25- أمين ألبرت الريحاني، المرجع السابق، ص 236.

- 26- <http://www.anfasse.org/2010-12-30-16-04-13/2010-12-05-17-29-12/5082-2013-10-10> الخميس، 10 أكتوبر 2013 11:46 -46-58 . عبد الحليم مستور10
- 27- الأب أنطوان ملكي / <http://www.churchvoice.net>
- 28- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، ص 733-735.
- 29- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص175
- 30- المرجع نفسه، ص 179.
- 31- حسيب شحادة، تاريخ النشر: الإثنين، 18 نيسان، 2011  
<http://www.globalarabnetwork.com/studies/3288-2011-04-18-18-20-52> تاريخ الزيارة: 25، تشرين الأول، 2016.
- 32- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، ص 201.
- 33- الفلسفات الأنجلو – أمريكية من تفكيك الواقع إلى إعادة بنائه، إشراف وتحرير سمير بلكفيف، تأليف مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، 2016، ص 113؛ غادة الشامي: البراغماتية: عرض المنهج ونقد الواقع، تاريخ النشر: 24/10/2014، <http://www.alukah.net/culture/0/77581> تاريخ الزيارة: 25/10/2016.
- 34- عدنان عويد، الفلسفة البراغماتية، تاريخ النشر: 25، تشرين الاول، 2016، تمت الزيارة: 2016/10/25.
- 35- وكان قد حدد راسل "أربعة شروط تتمثل في حكومة واحدة، انتشار الرخاء بين أجزاء العالم، وفسح الطريق أمام الابتكار الفردي، مع توزيع قدرة من القوة بما يحافظ على الإطار السياسي والاقتصادي الضروري مع تخفيف عدد الولادات". الفلسفات الأنجلو – أمريكية من تفكيك الواقع إلى إعادة بنائه، إشراف وتحرير سمير بلكفيف، تأليف مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، ص 323.

### قائمة المصادر والمراجع

- أسعد سليم البتديني، الفلسفة الاخلاقية الأرسطية، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
- أمين ألبرت الريحاني، أمين الريحاني فيلسوف الفريكة، دار الجيل، 1987.
- الريحانيات: الأعمال العربية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

## قائمة المراجع الإلكترونية

عبد الحسين شعبان، الحوار المتمدن - العدد: 3905 - 2012 / 11 / 8 - 17:27 المحور:  
الأدب والفن، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=331558> تمت  
الزيارة في 19 ت1، 2016.

عبد الحسين شعبان، الكافي في الفلسفة العربية، دار الفكر اللبناني، منشور على الموقع  
الإلكتروني التالي <http://www.philomalek.yolasite.com/7orriya-wa-takadom.php>  
[https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/ar/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091998\\_fides-et-ratio.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/ar/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html).

مفهوم الحب بين العلم والفلسفة والدين، بقلم د. صبري محمد خليل.

<http://www.sudaress.com/sudanile/66968> تمت الزيارة في 19 ت1، 2016.

محمود شاهين، دانتي و«رسالة الغفران» وحدة فكرية وطرقات متباينة  
<http://thaqafat.com/2015/01/24941>، تاريخ الزيارة 25، تشرين الأول 2016.

ياسين كريك، علم النفس والفلسفة- تاريخ المقال: 2014/02/06، تمت الزيارة 25 تشرين  
الأول، 2016 <http://thevoiceofreason.de/article/11416>

الموسوعة العربية، <http://www.arab-ency.com/ar>، تمت الزيارة في 24 تشرين الأول  
2016

<http://www.anfasse.org/2010-12-30-16-04-13/2010-12-05-17-29-12/5082-2013-10-10>  
. الخميس، 10 أكتوبر 2013 46-5811:46، عبد الحليم مستور 10-10

الأب أنطوان ملكي / <http://www.churchvoice.net>

حسيب شحادة، تاريخ النشر: الإثنين، 18 نيسان، 2011  
<http://www.globalarabnetwork.com/studies/3288-2011-04-18-18-20-52>

تاريخ الزيارة: 25، تشرين الأول، 2016.

الفلسفات الأنجلو - أمريكية من تفكيك الواقع إلى إعادة بنائه، إشراف وتحرير سمير بلكفيف، تأليف مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات صفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، 2016؛ غادة الشامي: البراجماتية: عرض المنهج ونقد الواقع، تاريخ النشر: 24/10/2014. /http://www.alukah.net/culture/0/77581 تاريخ الزيارة: 2016/10/25.

عدنان عويد، الفلسفة البراجماتية، تاريخ النشر: 25، تشرين الأول، 2016، تمت الزيارة: 2016/10/25

## الملاحق

### في ربيع اليأس (أمين الريحاني)

اليأس، مثل كل حس بشري، يتنوع في الناس ويتفاوت. فقد ييأس الفلاح مثلاً من جفاف زرعه، أو من وباء يذهب بمواشيه. وقد ييأس العالم من نظرية يعالجها لاستئصال ذلك الوباء، أو آلة يخترعها للسيطرة على الجو والمطر. وكذلك يختلف يأس الشاعر عن يأس البقال، ويأس الأنبياء عن يأس المجرمين.

أعود بك إلى أمثلة من اليأس الأعلى الذي لا يزال نوره يشع في العالم. إلى المسيح في "الجهنمية"، إلى النبي في الكهف، إلى الرسول بولس في مركب تتقاذفه الأمواج، إلى سقراط في السجن، إلى أبي العلاء في محبسيه، إلى دانتة في منفاه، فهل كان يأس هؤلاء مثل يأس جيرانهم الفلاحين والنوتيين والعشارين، أو مثل يأس زملائهم الأدباء والشعراء؟

وهل الإنسان الذي ينتهي يأسه بقصيدة ينظمها، أو تتقيد أشواقه بتقريظ في جريدة، أو بعشاء على مائدة أمير، أو بظفر غرامي في حفلة راقصة، هل هذا الإنسان في يأسه مثل من له سلم لولبي من الأشواق والآمال؟

قد يكون الجوهر واحداً. ولكن الشكل واللون والبيئة، وما يتصل بالبيئة من سابق ولاحق في الحياة، تختلف كلها اختلاف الأشواق والآمال في الناس، واختلاف الثروة الروحية في الأفاضل من الناس.

كان ليأسي شتاءً، وكنتُ فيه الأديب المجاهد في سبيل - المجد! وكنت بين كُتبي وأوراقتي وصوري وتحفي الفنية، كالقائد لجيشٍ عاصٍ، متمرد. وما الفائدة من السلاح والذخيرة، من القلم والأفكار والعلوم كلها؟

ماذا يفيدك الفلك وأنت لا تدري إلى أي برج من أبراجه تصل النجدة؟ أو ماذا يفيدك معرفة البلدان وأنت عاجز عن السفر إلى حيث تخف تكاليف الحياة وتنعم جناباتها؟ أو الفلسفة وأنت في لُجج الأحزان من أضعف الناس؟ أو الطبُّ وشرابيك تزداد تصلباً يوماً فيوماً والمكروب يفتك برتيتك أو الفزيولوجيا وأنت لا تستطيع أن تصلح قلبك المكسور أو قلب المحبوب القاسي؟ أو الفنون الجميلة والعالم كله في نظرك كلوحة مبتدئٍ في الفن؟

كان ليأسي شتاءً، وكنت فيه الأديب العالم المجاهد في سبيل - المجد! ولكن ذلك اليأس فتح أمامي باباً من أبواب الحياة.

خرجت ذات يوم من بيتي، من غرفتي التي كُفنت فيها أعز ما لدي. خرجت من الغرفة ليلاً لأنني لم أطق أن أرى ما كنت أتخيله أمامي: تابوت أحلامي! فررت منه في ليلة عاصفة. وكان الثلج يتساقط علي، ويتراكم تحت قدمي، ويتجمد ألباً بين جنبي. وكنت، لستاره الكثيف وللرياح التي أحنث رقبتي، لا أرى غير موطئ قدمي. فاصطدمت في تلك الساعة وشخصاً آخر حاله في العاصفة مثل حالي، فاعتذرت. واعتذر الآخر وكان صوتاً ناعماً رقيقاً: "لا تؤاخذني". صوت فتاة، بانسة، شريدة... جمع الثلج والليل بيننا، وربطت العاصفة قلوبنا...

سرت بها إلى بيتي، إلى غرفتي التي تركت فيها تابوت أحلامي. وأجلستها بين كتبي وأدواتي، وصوري الفنية والتذكارية. فقالت: ليبتها تؤكل! أخرجت كل ما في الخزانة الصغيرة، فأكلت وهي لا تزال ترتعد من البرد. شببت النار، ولم يكن عندي ما يكفي من الفحم، فأشعلت سقراً من الأسفار.

لقد أنساني لهيب تلك الصفحات أحلامي. وأنستني البائسة الشريدة، الضالة المنشودة. لله من الحياة! أبعث هذا البؤس وهذه الأحلام ننشد الشهرة والمجد، ونود أن نحرق المدينة، ونعزف بالناي مثل نيرون فوق طولولها، لأنها لا توالينا ولا تفتح لنا أبواب قصورها؟

كنت والبائسة تلك الليلة كآدم وحواء، آدم وحواء لا في الفردوس، بل في الجحيم. وفي تلك الليلة تحول يآسي، وتضاعفت أحزاني. لم أفكر بعد ذلك بضالتي المنشودة، وأمحي من مخيلتي رسم تابوتها. بيد أنني انتقلت إلى الحياة الكبرى التي تتبارى فيها المحاسن والمآثم، واللذات والآلام. لله من نير الحياة الذي يقرن العقم بالفضيلة والبؤس بالجمال.

تحوّل يأسِي كما تتحوّل الدودة فتصير فراشة. فوددت لو كان في إمكاني أن أخرج حواء وأدمها - كل امرأة وكل رجل - من جحيم هذا الزمان، وأعود بهما إلى الفردوس الأول. هيهات! هيهات! وكان هذا اليأس في قلبي أحرّ من نار الجحيم، وألمّ من كل ما قاسيته من الآلام. فلا عجب إذا فررت منه، فررت من آدم وحواء في الجحيم. هربت من المدينة، ومن جحيمها.

هربتُ إلى البادية، فنسيت آدم، ونسيت حواء، ونسيت الجحيم. وكانت سنة من السياحة فيها البهجة والحبور قدرَ ما فيها من الحرمان والمشقات!

ليس من شأني التلاعب بالأفكار والألفاظ. وإنه ليؤلمني أن أترك القارئ مخدوعاً بكلمة من كلماتي، أو أن أحمله على التأويل، كما يؤلمني أن أخادع النفس ولا أطيق ذلك.

كنت قبل الفرار إلى البادية في شتاء اليأس، بل في باب الربيع منه. ولكني لضعفٍ روحيّ أو نفسيّ أو جسمانيّ - وقد يكون الضعف في الثلاثة - لم أثبت في الجهاد. فتقهقرت، ثم عدت أدراجي إلى الشرق، إلى البادية العربية، فكنت فيها مغتبطاً على ما قاسيت، محبوراً على ما حرمت.

وكيف ذلك؟ رأيتني في البادية أمشي في ظلّ الشهرة التي طاردها في المدينة، ورأيتني محفوفاً بالتجلّة والإكرام، ورأيتني مستمتعاً بما كنت أتوق إليه، بالمجد قبل أن أستقر في تابوته، وقبل اجتماعي بحواء في الجحيم.

هل عدت بفراري إلى البادية، إلى الورا؟! إذا ما نظرنا في الأمر نظرة سطحية أجيّب: نعم. قد عدت إلى الورا سنة واحدة. إنما كان من العلم ومن الخدمة لقومي، ومن معرفة الله في تلکم الدهناء وتلكم النفود، ما يبرر سنة بل سنوات تتخلل اليأسين: يأس الشتاء، ويأس الربيع.

أيها القارئ العزيز، ما أنا برسول الحقيقة والخير إليك، إذا كنت لا أتحري الصراحة والصدق في ما أقول. لذلك تراني أفتح كتاب النفس، لأطلعك على صفحة من صفحاته الشخصية الخصوصية.

سنة في البادية انتهت بعزلة في الجبل؛ ولكنها عزلة جسمانية فقط. فهناك الكتب والأوراق والألوان الفنية تشاركني هذه العزلة. وهناك الجرائد والمجلات تحمل إلي أخبار العالم والحياة.

العالم الذي فررت منه والحياة التي نبذتها! ترى الأول يجالسني كلما جلست أستريح، فيحدثني وهو يبتسم بسمة إبليس. والثانية تجيبني سامرة، فتثرثر وتقهقه.

العالم يقطع عليّ العزلة ليقول: وما الحقّ بغير القوّة! وما الرجال بغير المال! وما الانتداب غير نوع جديد من الاستعمار. خلق الضعيف لخدمة القوي. والضعيف من الشعوب والأمم، كالضعيف في الناس، قسطه النيّر...

وهاكم قوياً في العالم الجديد يسيطر على أقبياء العالم القديم. يسيطر بالمال، بالذهب. وهاكم في الشرق الأوسط دولة تقلّد دول الغرب بما يودّ المصلحون تطهير الغرب منه، بالقوّة المادية والشره الاستعماري. وهاكم الصّين تئنّ بين براثن الحرب الأهلية التي تغذّيها سراً دول الغرب. وهاكم الهند وفيها الأسد والفيل يتنازعان المُلْك ويتصارعان. وإلى الشمال دولة تشرّب بعنقها إلى الغرب وتودّ أن يكون لها في الهند ما لليابان في الصين.

وهاكم في الشرق الأدنى طرفي الحقيقة: إنّ "الحقّ للقوّة". ففي أنقره نخطّ الحقيقة بأحرفها الكاملة ونلفظها: جمهورية كمالية. وفي طهران نخطّها بماء الذهب بالحرف الفارسيّ ونلفظها: مملكة رضوية. وفي نجد والحجاز نخطّها على الرمال بأحبد البتار، فتسفيها الرياح وهي تردّد اسم ابن سعود. وفي الشرق العربي لا نكاد نخطّها حتى يمحوها بينصره الخنوع، ويكتب مكانها: عاشت بريطانيا العظمى! وهذه بريطانيا العظمى بعد أن استعادت شيئاً من الصولة التي فقدتها في الحرب الكونية، تقلّد الطائع في الشرق العربي وساماً، وتهدّد بالمدرعات والطائرات، السيادة الوطنية والحرية القومية في فلسطين.

وفي هذه البلاد السورية كتبت الحقيقة بعشر لغات - لغات الطوائف - فكان للدولة المنتدبة فيها عشر قراءات مختلفات، وكلّها تعود إلى مصدر واحد: الحقّ للقوّة.

بذا يُحدّثني العالم وهو يبسم بسمته الخبيثة المؤلمة، وقد يُحدّث في كلّ زمان بمثله أو بغيره.

والحياة تقطع عليّ غزلي فتجيء سامرة وتقول: إنّما الحقّ لمنّ يُحسن الرياء، والقوّة لمن يبرع في المداجاة. الحق والقوّة والوجاهة والثروة كلّها للآمعيين، لأولئك الذين يقفون مطأطيّ الرؤوس أمام كل كبير من السادة العظماء، وأمام كل من وقف حولهم في ظلال السلطات الثلاث: المدنية والدينية والمالية.

الحق والقوّة والوجاهة والثروة لمن يقول: نعم، نعم، على الدوام. ذلك أن القوّة الإيجابية في الحياة هي القوّة الغالبة. ولا يقول: لا، لا، غير المصابين بعُسر الهضم، والمجانين، والأنبياء. أتبغي المال والرفاهية والجاه؟ نعم، نعم. أتبغي السيادة والقوّة والمجد؟ نعم، نعم. سيارة تتصدّر فيها؟ نعم، نعم. عصا من الذهب وثوباً من الأرجوان؟ نعم، نعم. عضوية في المجمع العلمي، أو رئاسة في البلدية، أو في الرابطة الأدبية؟ نعم، سيدي، نعم... وفساتين يا سيدتي من باريس؟

نعم، نعم. وأميراً صاحب كيس؟ كيف لا! والحبّ لإبليس. نعم، لإبليس... هي ذي الحياة، حياة كل يوم، تجيئني في الجرائد مثرثرة، مقهقهة ثم تتوارى وهي ترقص الرقصة الجديدة.

فأخرج أنا من المنزل لأستنشق الهواء النقي ولأحدّث النجوم، وكأني بها، وهي تدور في أفلاكها، تذكر بمن وقف تحتها في غابر الزمان من الأنبياء والعلماء، وتقول: نعم، نعم، لكل ما قالوه.

وهل من حاجة إلى أن أردد على مسمع القارئ ما قاله الأنبياء؟ فقد بدأ أحدهم وصاياهم بـ"لا، لا". ووقف أحدهم أمام عروش الظلم وقال: لأربابها "لا"! ومشى آخر مع الفقراء وذوي القلب الوديع فقال لهم مراراً: "أنا هو خبز الحياة. ومن أضاع حياته من أجلي يجدها!" وأوصى رابع بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وقالوا كلهم بالحبّ والسلام والإخاء الإنساني. وكلهم يئسوا من الإنسان.

ووقف الأنبياء في ربيع اليأس، فصرخوا من أعماق قلوبهم قائلين: سمع الإنسان كلمة الله وظلّ عتياً. وأمن الإنسان وظلّ ضالاً. ومشى الإنسان على الاثنين وهو لا يزال في كثير من صفاته مثل نوي الأربع. علّمناه التوحيد وهو لا يزال يقول: عيسى ومحمد وبوذا وزرادشت. علّمناه المحبة وهو لا يزال يصنع المدافع والقنابل والبارود. علّمناه الرحمة والعدل وهو لا يزال، في سبيل شهواته، يطاءً بقدميه القلوب الدامية.

نفض الأنبياء أيديهم من الإنسان. ولكن صرخات يأسهم سمعتها القرون، وردتها الأجيال. ردها في كل جيل أفراد من أولئك الذين يهبون حياتهم ليظفروا بها، وأدى ترادهم إلى تجديد الصلاح في الناس وزيادة عدد من يقولون "لا"! ومن هم في قلوبهم، وفي أعمالهم مؤمنون إيماناً صادقاً. لذلك ترى الواحة في بيداء الحياة تتسع وتزداد اخضراراً كل مئة من السنين.

كذلك يُزهر يأس الأنبياء ويثمر.

وأنا المقيم في هذا الوادي، في هذا الزمان، زهرة من يأس الأنبياء. زهرة نورّت، فذوت، فتناثرت أوراقها، ثم انتشرت من قلبها بذور الحياة، فحملتها الرياح في النواحي الأربع من الأرض.

زهرة من يأس الأنبياء تغدو بستاناً، ويضحى البستان ربيعاً، ويكون للربيع صوت، هو الذي تسمع الآن! هو صوت صاعد من ربيع اليأس!

لله من ظلم يُبعث في حكومات العالم الحرّة! لله من تعصّب يتجدد في أديان الأمم المتمدّنة! لله من شعوب تنفر إلى الماضي لتمتصّ من عظام الأموات شيئاً من الحياة! لله من حياة تزداد

أعباءً كلما ازداد الإنسان علماً ونوراً! لله من شعوبٍ في هذا الشرق تُردّد كلمات التوحيد وهي عامهة في الشرك.

في السماء ربُّ واحد وإن تعددت أسماؤه. وعلى الأرض ناموسه، مظاهر تتجسّم كل جيل في أفراد من الناس، فينبرون جادات الروح، ويفتحون للشعوب باباً من أبواب الخلاص (الرقّي).

هم أزهار ذاك الربيع، ربيع يأس الأنبياء. لهم يومهم، ولهم عملهم، ولهم يأسهم المزهر المنير. ولولا ذلك ليئسوا حتى من الله.

إن يأسِي لفي ربيعه وفي هذا الربيع لكلّ أمة من الأمم، ولكلّ شعب من الشعوب زهرة طيبة الأريج.

ولكنّي وإن قالت أمي: العذراء، أقول: الله.

وإن قال إخواني المسيحيون: المسيح، أقول: الله.

وإن قال إخواني في الشرق: بوذا، أقول: الله.

وإن قال إخواني العرب: محمّد، أقول: الله.

وإن قال أخي الفارسي: أهورا، أقول: الله.

وإن قال أخي الصيني: كنفوشيوس، أقول: الله.

ولإنّ صوتي، وإن كان من أصوات اليأس، لَمِنْ أصوات الله.

ولولا هذه الأصوات المرسلّة من اليأس أشعة وحياة لتجديد الأمل والجهاد، لما مَسَّت الأجيال إلى المحجّة العليا.

## الرسول الأسمى

رأيته في ساحة المدينة، وسمعته يخطب في الناس، فذكر وقال: أنا المشيد، أنا المؤيد، أنا أخو الخادم والسيد.

ورأيته يمشي في الحقول، وسمعته يقول: أنا الحارث، أنا الزارع، أنا الجاني والشارع.

وها هو يصعد الجبال، وينشد نشيد الأبطال: أنا الفاتح، أنا المعبد، أنا الحافظ والهامي. الصخور والوعور تذلل أمامي، والقنن والسحب مطايا أحلامي.

وها هو يسير على موج البحار ويرسل صوته ترتيلاً: والمعجزات ورب الكائنات، إن الأرض لمن يسعى، ولمن يسعى السموات.

وها هو يطير في الفضاء المغيم، ويهتف هتافاً من ظفر بالنعيم: تحت ناظري يدوب الضباب، وأمامي تتبدد السحب، وحول جناحي تنبثق الأنوار.

إنه الفكر العامل الغلاب، الروح الشامل الوهاب، البازر، الناشر، الثائر على الدوام، يشعل النار ويشحن السهام.

هو عدو اليأس والجمود، ومفكك السلاسل والقيود.

يجدد أيامه كالربيع ويدأب ويبدع ويُدع.

يوقظ في اليائسين روح اليقين، وهو المعزي والمعين.

يحمل المعول والمشعل، ينير سبل الحق، ويهدم صروح الضلال.

هو الرائد والمرشد والدليل،

هو الجبل المشرق، والروض العاطر، الظليل.

هو مندوب الحياة من لدن تعالى، تباركت آياته ومعجزاته.

هو الرسول الأسمى إلي وإليك، فلنستمع إليه:

إن كنت مكتئباً، فلا تكن يائساً.

وإن كنت يائساً، فلا تكن جامداً.

وإن كنت جامداً، فاذاً أنك خلقت للخلود.

إنّ المذلة في الحياة الجامدة لا في الموت.  
وإنّ الموتَ على رأس الجبل لنورٍ يُضيء.  
فإن متّ في الغور نليلاً، عشت خالداً في المذلة.  
وإن عشتَ حرّاً كريماً، ومتّ حرّاً كريماً، كانت الحرّية والكرامة نوراً لخلودك السعيد.  
إنه الرسول الأسمى إلينا جميعاً، فلنستمع إليه:  
كن مغامراً، جسوراً، أيباً،  
فإنّ الله يُحبّ المغامرين، الجسورين، الأباة.  
وكنّ مُجاهداً، مثابراً، وفي الحقّ عتياً.  
لأنّ الله يحبّ المجاهدين، المثابرين، العتاة.  
لقد جتتكَ من العالم الأعلى، من الجبل المقدّس، ومما وراء الأفق الأنور،  
وهذه حقائبي وقد كُسيّت بالغبار الذهبيّ والفضيّ، غبار السماء، وغبار الجبل والبيداء، وهي  
ملأى بالكنوز الخالدة.  
إنّي أحمل إليك هدية من الشمس، وأخرى من القمر.  
ولأحمل إليك سلامَ الجوزاء والمجرة،  
وذكرى الفيض الشامل العجيب، المُثبِت الأزل والخلودَ في سلسلة الحياة.  
وأحمل إليك رسالةً من ربّ الكائنات، كلمتها الأولى وكلمتها الأخيرة: إلى الأمام على الدوام.  
وقد جتتكَ بغيرها من الهدايا الغالية الخالدة.  
إنّ في هذه الحقيبة بحراً من شذى الورد والياسمين،  
ومنّ طيب الرياحين،  
ومن عبير الصنوبر، وبخور البطم، ونفخ الغار،  
ومن عنبر العصفور والوزال، وسحيق المسك والجلنار.  
ومن بهجة المروج والبساتين.

## الحاج

وفي هذه الحقيبة فيض من سكينة الغابات،  
ومن طُمأنينة الربى،  
ومن شمم الرواسي، وكرم الأودية.  
هل أنت يائس مكروب؟  
هي ذي هدية الفجر إليك، وهي ذي هدية المغيب،  
بحراً من النور الهادئ فوق بحر من الألوان الفاتنة، فوق بحر من ذوب اللجين، فوق كنوز  
من اللؤلؤ والمرجان، والزمرد والياقوت، وقد صُهرت كلها في بوتقة الشمس.  
وهذه الموسيقى، موسيقى الحياة،  
ألحاناً مطربة شجية، وألحاناً تُضرم في الدم ناراً قدسية، وألحاناً تُهدئ العصب والبال  
وألحاناً هي السحر الحلال.  
جتتك بها من فم البلبل والهزار،  
ومن قلب السواقي والأمطار،  
ومن الجنادب في الأدغال، والأجراس في الجبال،  
ومن صفير الرياح في الأودية الندية،  
ومن هدير الأمواج على الشواطئ الذهبية.  
إني عدو اليأس، ومُعين اليائسين.  
جتتُ أبعثُ فيك المرح والحبور، والهمة والنشاط، والإيمان والأمل، وحب المغامرة والمغالبة.  
جتتُ أقول إن الصّحة والمال والبنين لأشياء جميلة،  
ولكن أجمل منها الشجاعة وعزة النفس،  
وأجمل منها الحرّية، والمثل الأعلى في الحياة.  
أجل، إن الورد في وجنتيك لخير من الذهب بين يديك.  
ولكن الكرامة والإباء والجسارة هي خير من الصحة والمال.  
بل أقول، إن غضبةً لكرامةٍ لخير من اليسر والسلامة.

وإنّ جنوناً في سبيل الحقّ والحرية لخير من حياة شاكية باكية، تتوسّد اليأس وتلتحف الخنوع.

فهل أنت ممّن يتوسّدون اليأس ويلتحفون الخنوع؟

إن كنت كذلك، وكان ما جئتك به باطلاً في نظرك،

فهاك المسدّس وفيه كل ما تستحقّ، رصاصة واحدة لا غير.

إنما أقول، أنا الرسول الأسمى إليك، أنا الرسول الأقدس، أقول لك الكلمة الأخيرة.

فكّر قبل أن تدفن الرصاصة في صدرك،

فكّر في خلورك بالمدلّة.

ثم اشرب من الماء كأساً أو كأسين.

وأخرج إلى العراء وامش ساعة أو ساعتين،

امش مشية من يفرّ هارباً من نارٍ سارية، أو نوابٍ كاسرة.

بل مشية مفتونٍ بفكرةٍ أو خيال، مجذوبٍ إلى مهبطِ الوحي والكمال، مجنونٍ بربّ الطبيعة والجمال.

ولذكر هداياي

أنشدّها تجدها حولك وفيك.

فتعود إذ ذاك إلى بيتك وأنت ربّ نفسك، ربّان سفيتتك.

تعود وفيك من الهمة والنشاط، والمرح والحبور وقوة الفكر والإرادة، ومن الثقة بالله وحبّ المغامرة والمغالبة ما يكفيك لتتقدّ نفسك، وتتقدّ غيرك من غمرات اليأس، ومن عبودية الخمول والذلّ.



## التطور السياسي لمفهوم الجماعة في القرن الأول الهجري

أمجد أحمد الزعبي \*

تاريخ الاستلام 2017/5/15

تاريخ القبول 2017/8/3

### ملخص

شكلت الجماعة الإسلامية الوحدة الأولى للفكرة السياسية في بناء الدولة، التي جاءت في بداياتها مناقضة للمجتمع القرشي، وتطورها كان جامعاً لكل المكونات الاجتماعية لدولة المدينة في ظل حضور الرسول (ص) لأنه رسول الله الناقل عن ربه، ويوصفه قائداً دينياً. لتأتي وفاته انتقالاً إلى شكل جديد للجماعة صيغ في سقيفة بني ساعدة التي أكدت نخوية قيادة الجماعة "القرشية"، لتستمر حاضرة فيما سمي "شورى عمر"، التي دفعت الجماعة إلى طريق جديد تمثل في وصول عثمان إلى رأس الجماعة واستمرارية تطوراتها وانشقاقها وصولاً إلى الصراع والفتنة والتحكيم. لتأتي الفترة الأموية بتوظيف جديد لنخبة الجماعة وادعاء تمثيلها وعمليات تأصيل الشرعية السياسية للحكم التي أخذت غطاء دينياً جرى تكريسه عبر التاريخ ليكون بصورة "أهل السنة والجماعة" مع مطلع القرن الهجري الثالث.

الأسئلة الأولى التي يثيرها البحث: ما معنى الجماعة؟ هل هناك في نص القرآن أو السنة أسس لها؟ هل استخدم هذا المفهوم في الفترة المبكرة الأولى؟ وماذا عنى هذا الاستخدام؟ إلى أي مدى وظفت فكرة الجماعة كمفهوم سياسي - ديني في الصراع ما بين علي ومعاوية حتى سقوط الدولة الأموية؟. هذه الأسئلة هي المواضيع الرئيسة في البحث والقائمة على فرضية أساسية مفادها أن فكرة الجماعة مؤداها فكرة سلطوية وظفت في سياق ديني. أما المنهجية المتبعة فقد كانت منهجية البحث التاريخي بالاعتماد على المصادر الأولى، وتتبع فكرة الجماعة فيها.

خلصت الدراسة إلى أن الانقسام الذي أصاب الجماعة الإسلامية هو انقسام سلطوي بشري بالضرورة لبس لبوساً دينياً؛ عبر عن حالة طبيعية للاجتماع البشري الذي سمته الأساسية الاختلاف. إلا أن العقل الجمعي لم يحتل مثل هذا الاختلاف ولم يعترف به، ليعاد تشكيلنا بصورة تعيدنا إلى المربع الأول الذي انطلقت منه تلك الجماعات بادعاء تمثيل الحق والآخر على باطل.

**الكلمات المفتاحية:** الجماعة، الفتنة، سقيفة بني ساعدة، الدولة الأموية، تاريخ إسلامي، القرن الهجري الأول.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم العلوم الإنسانية، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

## مقدمة:

فعلت السلطة كثيرا في التاريخ وفعل التاريخ كثيرا في العقل؛ ليصبح العقل المسلم هو نتاج الفعلين معا؛ فالعقل الفقهي السلفي يطرح نفسه حاليا كمثل قادر على إعادة عجلة التاريخ إلى الوراء؛ ليؤسس عقلية كاملة مستندة إلى التاريخ أكثر من استنادها إلى النص، وخاصة فيما يتعلق بإشكاليات الفكر السياسي عند المسلمين، وموضوع هذا البحث "التطور السياسي لمفهوم الجماعة في القرن الأول الهجري" لا يختلف عن هذا الإطار. فقد ولدت السياسة والصراع على السلطة عقائد دينية تبلورت في حركة التاريخ وفعل الأحداث، فأصبح لدينا معسكرات سياسية مثل: جماعة علي، جماعة معاوية، المحكمة، أهل الأهواء والبدع وغيرها. وكل يدعي الشرعية والأحقية في طرحه وأحكامه وتصورات، وهو محتكر الحقيقة والناطق باسم النص المتعالي، فمن ليس معي هو بالضرورة ضدي، ومن يملك السلطة والغلبة هو صاحب الشرعية، والآخر ما هو إلا مارق على الدين هادم وحدة الجماعة مثير لفتنة، وبالتالي يحق باسم هذا كله لولي الأمر أن يفعل ما يشاء بمارق الجماعة. فالخلاف ليس خلافا دينيا وإنما كان خلافا على السلطة، فصحابة الرسول - بغض النظر عن خلافهم - كانوا أقرب إلى تطبيق الدين وتعاليمه.

يعد مفهوم الجماعة أحد أهم مواضيع الفكر السياسي عند المسلمين؛ لما له من أهمية في تأسيس الشرعية التي لا تزال حتى يومنا هذا مثارا للجدل، وذلك بسبب استنطاق النص القرآني والسنة بما لم ينطقا به، وقد تطور هذا المفهوم عبر التاريخ ليصبح فيما بعد "أهل السنة والجماعة" كمنظومة فكرية وسياسية ممثلة للإسلام، وهي الفرقة الناجية من النار، صاحبة الحق والشرعية وغيرها من الفرق هي حطب جهنم. فالأسئلة الأولى التي يثيرها البحث: ما معنى الجماعة؟ هل هناك في نص القرآن أو السنة أسس لها؟ هل استخدم هذا المفهوم في الفترة المبكرة الأولى؟ وماذا عنى هذا الاستخدام؟ إلى أي مدى وظفت فكرة الجماعة كمفهوم سياسي - ديني في الصراع ما بين علي ومعاوية حتى سقوط الدولة الأموية؟ هذه الأسئلة هي المواضيع الرئيسية في البحث والقائمة على فرضية أساسية مفادها أن فكرة الجماعة مؤداهما فكرة سلطوية وظفت في سياق ديني.

أما المنهجية المتبعة فقد كانت منهجية البحث التاريخي بالاعتماد على المصادر الأولى، وتتبع فكرة الجماعة فيها، وقد كانت المادة ضئيلة بالرغم من اجتهادي الكبير في عملية البحث، خاصة أنني قصرت البحث فقط على فكرة الجماعة، دون التطرق إلى مفاهيم لها علاقة مباشرة بالجماعة ومتداخلة معها مثل: البيعة، الشورى، الإجماع، نظرة الأمويين إلى الخلافة، ولاية العهد، الجبرية وغيرها من أسس نظرية الأمويين السياسية؛ إلا بما يخدم البحث، فهناك دراسات حديثة تطرقت إلى هذه المواضيع، إلا أنني لم أجد حول الموضوع دراسة منفصلة؛ فالدراسات الحديثة في

حديثها عن أهل السنة والجماعة، تطرقت لذلك كمقدمة دون الخوض في تفاصيله، وإنما كانت أفكارا قادتني للبحث فيها جميعا. فالإجماع الذي تشكل فيما بعد أي بعد؛ القرن الأول كمصدر من مصادر التشريع، استند إلى فكرة الجماعة واعتمد بدرجة كبيرة على سلوك الفئة الأولى في القرن الأول الهجري صحابة وتابعين.

كان التعامل مع المصادر على أساس أنها تحمل إلى درجة ما مصداقية معينة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن معظم المرحلة التاريخية التي نغطيها اعتمدت على روايات الإخباريين، وفق منهج البحث التاريخي والشك المنهجي. أما التعامل مع المراجع فتم بحذر كبير وخاصة أنها في أغلبها تحاول إثبات وجهة نظر معينة، لذا قمت بإهمال أغلبها، وخاصة تلك التي تنظر بقداسة لأحداث التاريخ وتجعل من الشخصيات إما ملائكة فوق مستوى البشر وإما شياطين، واعتمدت على بعض الدراسات التي كانت إلى حد ما موضوعية حسب تصوري. فالمعالجة قائمة إلى درجة معينة ليس فقط على السرد الإخباري بل المعالجة والربط والتحليل؛ فمسألة الإسهاب في الاستشهاد بالنصوص هي لبحث الأساس والتسلسل المنطقي للأحداث.

وهنا لا بد من التأكيد على دراسات جديدة بالاهتمام وعالجت الفكر السياسي في الإسلام لعل أبرزها: دراسة فالح حسين: نشأة الدولة الإسلامية. ومعالجة هشام جعيط للفتنة ما بين جدلية الدين والسياسة في الإسلام المبكر، ودراسة رضوان السيد الأمة والجماعة والسلطة وغيرها من الدراسات المضمنة في ثبوت المصادر والمراجع.

أولا: مفاهيم أساسية

## 1. مفهوم الجماعة:

بالعودة إلى القواميس والمعاجم يظهر أنه حتى المفهوم اللغوي أدركه التطور، فأصل الكلمة يعود إلى مادة (جمع)، فالجمع مصدر جمعت الشيء، وهو اسم لجماعة الناس. والمجمع حيث يجتمع الناس، والجماعة عدد كل شيء وكثرته. ويقال استجمع السيل أي اجتمع<sup>(1)</sup>. وجمع ضم المتفرق بعضه إلى بعض، وأجمع القوم: اتفقوا. وتجمع: انضم بعضه إلى بعض. والإجماع: اتفاق الخاصة أو العامة على أمر ما، والجماعة: المجتمعون<sup>(2)</sup>. وجمع الشيء عن تفرقه، والمجموع الذي جمع من هنا وهنا. والجماعة من كل شيء يطلق على القليل والكثير، ومنها الجمعة، وأجمعوا على الأمر اتفقوا عليه، وقيل للمسجد الذي تصلى فيه الجمعة: الجامع، لأنه يجمع الناس<sup>(3)</sup>.

يعرف ابن تيمية الجماعة بأنها "الاجتماع وضدها الفرقة، وإن كان لفظ الجماعة قد صار اسما لنفس القوم المجتمعين. المراد بالجماعة أهل الحل والعقد من كل عصر... والجماعة هي

جماعة المسلمين إذا اجتمعوا على أمير"<sup>(4)</sup>. أما ابن كثير فيذكر بأنها "السواد الأعظم: أي جملة الناس ومعظمهم الذين يجتمعون على طاعة السلطان وسلوك النهج القويم"<sup>(5)</sup>. أما الشاطبي فيذكر في معنى الجماعة "فاختلف الناس في معنى الجماعة المراد على خمسة أقوال"<sup>(6)</sup>:

1. السواد الأعظم من أهل الإسلام.
2. جماعة أئمة العلماء المجتهدين، فمن خرج مما عليه علماء الأمة مات ميتة جاهلية.
3. أن الجماعة هي الصحابة على الخصوص، فإنهم الذين أقاموا عماد الدين وأرسوا أوتاده.
4. جماعة أهل الإسلام إذا أجمعوا على أمر فواجب على غيرهم من أهل الملل اتباعهم.
5. جماعة المسلمين إذا اجتمعوا على أمير فأمر عليه الصلاة والسلام بلزومه ونهى عن فراق الأمة فيما اجتمعوا عليه.

ويخلص بعد هذا التقديم إلى أن "... الجماعة راجعة إلى الاجتماع على الإمام الموافق للكتاب والسنة..."<sup>(7)</sup>. والمتتبع للتطور التاريخي للمفهوم سوف يلحظ مرادفات للجماعة: أهل السنة ويضاف لها الجماعة، أهل الأثر، السلف الصالح، الطائفة المنصورة والفرقة الناجية. وكلها افتراضية قائمة على مسائل عقدية تتعلق بالإيمان والتصور. فعلى سبيل المثال يذكر الجرجاني (ت. 816هـ) في تعريف أهل الحق "القوم الذين أضافوا إلى ما هو الحق عند ربهم بالحجج والبراهين يعني أهل السنة والجماعة"<sup>(8)</sup>.

## 2. مفهوم الجماعة في القرآن والسنة:

استند المفهوم السياسي للجماعة إلى القرآن والسنة، وقد تطور هذا المفهوم خلال القرن الهجري الأول، ولم يكن لهذا المفهوم الصورة الواضحة والجذور المتأصلة؛ وإنما هي حركة التاريخ التي أعطته صفاته، وجذرت كمنهجه له رؤيته الفقهية والفكرية والسياسية. فالقرآن الكريم والسنة النبوية هما المؤسس الأصولي لجميع العلوم البيانية فيما يتعلق بالعقيدة والشريعة في حقل ثقافي لم تكن الكتابة فيه منتشرة ولا مضبوطة<sup>(9)</sup>، فالواقع السياسي الديني اللاحق أضاف إلى النص القرآني الخالص، لا سيما قضية السلطة وشرعيتها أبعاداً تأويلية مفارقة للنص، ولم تكن قضية الجماعة كقطاع للشرعية خارجة عن هذا الإطار، إلا أن النص استنتق بما ليس فيه خدمة لأغراض سياسية<sup>(10)</sup>، فقد ورد في القرآن الكريم ما يدعو المسلمين إلى التزام الجماعة، ونبذ الفرقة، قال تعالى: {وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ} <sup>(11)</sup>.

أورد الطبري تفسيره لقوله تعالى: "واعتصموا بحبل الله جميعاً"، قال: الجماعة. وفي

قوله: {ولا تفرقوا واذكروا نعمة الله عليكم}، إن الله عز وجل قد كره لكم الفرقة، وقدم إليكم فيها، وحذركموها، ونهاكم عنها، ورضي لكم السمع والطاعة والألفة والجماعة، فارضوا لأنفسكم ما رضى الله لكم إن استطعتم. وقوله: {ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا} ونحو هذا في القرآن أمر الله جل ثناؤه المؤمنين بالجماعة، فنهاهم عن الاختلاف والفرقة، وأخبرهم أنه إنما هلك من كان قبلهم بالمرء والخصومات في دين الله<sup>(12)</sup>.

يفسر ابن كثير قوله تعالى في الآية 104 و105 من سورة البقرة: {ولتكن منكم أمة} منتصبة للقيام بأمر الله في الدعوة إلى الخير والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، {وأولئك هم المفلحون}، هم خاصة الصحابة وخاصة الرواة، يعني المجاهدين والعلماء. {ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا من بعد ما جاءهم البينات} ينهى تبارك وتعالى هذه الأمة أن يكونوا كالأمم الماضية في افتراقهم واختلافهم وتركهم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، مع قيام الحجة عليهم. وقوله تعالى: {يوم تبيض وجوه وتسود وجوه} يعني يوم القيامة، حين تبيض وجوه أهل السنة والجماعة، وتسود وجوه أهل البدعة والفرقة<sup>(13)</sup>. وهم أهل الأهواء أهل القبلة الذين لا يكون معتقدهم معتقد أهل السنة والجماعة وهم الجبرية والقدرية والروافض والخوارج والمعطلة والمشبهة<sup>(14)</sup>. وهذا الذي يذهب إليه ابن كثير أو الطبري أو الجرجاني أو غيرهم يتعلق بالتطورات التاريخية المفارقة للنص وإنما تفسير يؤسس على النص كقاعدة ذات أصول. فأصل الأمة الجماعة تجتمع على دين واحد، ثم يكتفى بالخبر عن الأمة من الخبر عن الدين، لدالتها عليه، كما قال جل ثناؤه: {وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً} <sup>(15)</sup>، يراد به أهل دين واحد وملة واحدة. فوجه ابن عباس في تأويله لقوله: {كان الناس أمة واحدة} إلى أن الناس كانوا أهل دين واحد حتى اختلفوا<sup>(16)</sup>.

تبيين الأمثلة السابقة بوضوح كيف أن الواقع التاريخي في زحمة الصراع العقائدي والسياسي وتضارب المصالح والتنافس على المال أدى إلى إنزال النص المتعالي إلى حمأة الواقع بالتوظيف والتأويل. فالوحي (القرآن) لم يعط لهؤلاء الفقهاء أو المفسرين سلطة دينية، وإنما جاءت على شكل سلطة مدنية، ولا يسوغ لأي منهم السيطرة على إيمان أحد أو عبادته لربه أو ينازعه في طريقة نظره. فلا سلطة في الإسلام سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر، وهي مخولة لكل مسلم علا أو دنا<sup>(17)</sup>.

يرتبط مفهوم الجماعة بدرجة كبيرة مع مفهوم السنة، والذي جاء في مرحلة متأخرة تحت اسم "أهل السنة والجماعة"، والذي تبلور كمنظومة فقهية فكرية مع عصر التدوين في العصر العباسي- والذي يخرج عن إطار هذا البحث - فقد لعب التاريخ، التاريخ السياسي بوجه خاص دورا بارزا في تضخيم النص النهائي للسنة<sup>(18)</sup>، والتنصيب السياسي في العصر الأموي يقر به العقل السلفي بالرغم من استشهاده به في كثير من الحالات، وفي هذا يذكر ابن الجوزي: "ولم يدون الحديث

ولا وضع فيه كتاب... وعلى امتداد عصر الراشدين، وخاصة علي رضي الله عنه، وعلى امتداد حكم الأمويين، وخاصة أيام معاوية إلى عبد الملك... وتفرق الأهواء والقوميات والعصبيات، والسياسة في خدمة المعركة، والإثارة في خدمة السياسة، والهوى مستحکم... والحكم للسيف، والغلبة لمن كثر أعوانه... كل يعزز رأيه وحزبه... وكان من أفعال الكيد، وأخبت الدعاية، أن يصنع حديث... وينسب إلى الرسول الكريم... وهاجت حمى وضع الأحاديث ونسبتها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما تلا ذلك من أيام، وجاءت تترى من كل صوب...<sup>(19)</sup>. فالمشكلة التي يطرحها نقل الخلف عن السلف ليست مشكلة الصدق أو الكذب بالمعنى المنطقي في الحقل البرهاني بل مشكلة الصحة والوضع، أي ثبوت نسبة الخبر إلى من صدر عنه<sup>(20)</sup>.

وإذا أخذنا هنا بعض النماذج من الحديث، فهي لدعم فكرة الجماعة التي استند إليها لإثبات شرعية الحكم. ففي حديث عن أم حرام: "أنها سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: أول جيش من أمتي يغزون البحر قد أوجبوا. قالت أم حرام: قلت: يا رسول الله أنا فيهم؟ قال: أنت فيهم. ثم قال النبي صلى الله عليه وسلم: أول جيش من أمتي يغزون مدينة قيصر مغفور لهم. فقلت: أنا فيهم يا رسول الله؟ قال: لا". وفي حديث آخر عن أم حرام: "ناس من أمتي، عرضوا علي غزاة في سبيل الله، يركبون ثبج هذا البحر ملوكا على الأسرة، أو: مثل الملوك على الأسرة". وعلق جواد ياسين "إننا حين نمعن النظر في الروايتين... تشير على نحو مباشر إلى معاوية ويزيد... ومن المشهور في المفهوم السلفي أن بني أمية هم أول الملوك... فهل كانت الرواية الأولى تطويرا للرواية الثانية بفعل فاعل؟"<sup>(21)</sup>.

وعن معاوية بن أبي سفيان قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: "لا تزال طائفة من أمتي قائمة بأمر الله لا يضرهم من خذلهم أو خالفهم حتى يأتي أمر الله عز وجل وهم ظاهرون على الناس. فقام مالك بن يخامر، فقال: يا أمير المؤمنين سمعت معاذ بن جبل يقول: وهم أهل الشام، فقال معاوية ورفع صوته: هذا مالك يزعم أنه سمع معاذ يقول: وهم أهل الشام"<sup>(22)</sup>. وفي رواية مسلم عن سعد بن أبي وقاص "لا يزال أهل الغرب ظاهرين على الحق حتى تقوم الساعة"<sup>(23)</sup>. وهذا تنصيص مباشر وصريح لمسألة خطيرة في إقناع العامة، فمالك بن يخامر<sup>(24)</sup> ليس صحابيا - تابعي - وإنما نقل عن معاذ بن جبل لتأكيد الجو الحماسي المشحون بأجواء الحرب بأن أهل الشام بطرحهم هم أصحاب الحق ضد أهل العراق أنصار علي بن أبي طالب الذين خذلوا الحق. وفي حديث مرفوع إلى النبي قال: "يكون في آخر أمتي قوم يعطون من الأجر مثل ما يعطى أولهم، يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر، يقاتلون أهل الفتن". وهنا يأتي التفسير موافقا للحالة السياسية السائدة حيث يذكر ابن عساكر نقلا عن عبد الرحمن الحضرمي يخطب في ظل ثورة ابن الأشعث ويبشر أهل الشام أنهم منهم. وقد ورد عند ابن عساكر في باب ما روي في أن أهل الشام مرابطون وأنهم جند الله الغالبون<sup>(25)</sup>.

وعن أنس بن مالك قال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن بني إسرائيل افتترقت على إحدى وسبعين فرقة، وإن أمتي ستفترق على اثنتين وسبعين فرقة، كلهم في النار إلا واحدة. قال: فقيل: يا رسول الله، وما هذه الواحدة؟ قال: فقبض يده وقال: الجماعة"<sup>(26)</sup>. إنهم لما سألوه عن الفرقة الناجية من هم قال: ما أنا عليه اليوم وأصحابي. وفي حديث حذيفة أن المخلص من الفتن عند وقوعها اتباع الجماعة ولزوم الطاعة"<sup>(27)</sup>. ويعد هذا الحديث أهم الأحاديث التي استندت لها الجماعات والأحزاب السياسية في تأكيد حقها السياسي والفكري، على أساس أنهم هم الجماعة التي عنها الرسول، وبالتالي فالآخر هو خارج عن الجماعة وعن الشرعية. ففي حديث عن الشعبي، أنه قال: "يا أيها الناس، عليكم بالطاعة والجماعة، فإنها حبل الله الذي أمر به، وإن ما تكرهون في الجماعة والطاعة، هو خير مما تستحبون في الفرقة"<sup>(28)</sup>.

وفي حديث عن معاوية بن أبي سفيان عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "إن أهل الكتابين افترقوا في دينهم على ثنتين وسبعين ملة، وإن هذه الأمة ستفترق على ثلاث وسبعين ملة. يعني الأهواء كلها في النار إلا واحدة. وهي الجماعة. وإنه سيخرج في أمتي أقوام تجارى بهم تلك الأهواء كما يتجارى الكلب بصاحبه، لا يبقى منه عرق ولا مفصل إلا دخله، والله يا معشر العرب، لئن لم تقوموا بما جاء به نبيكم صلى الله عليه وسلم لغيركم من الناس أحرى أن لا يقوم به"<sup>(29)</sup>.

ويعلق البغدادي على هذا الحديث: "وقد روى عن الخلفاء الراشدين أنهم ذكروا افتراق الأمة بعدهم فرقا وذكروا أن الفرقة الناجية منها فرقة واحدة وسائرهما على الضلال في الدنيا والبوار في الآخرة، وإنما فصل النبي عليه السلام بذكر الفرق المذمومة فرق أصحاب الأهواء الضالة الذين خالفوا الفرقة الناجية. ويخلص بعد أن يقوم بسرد كامل للفرق مستثنيا بعض الفرق ليجعلها موافقة للعدد ويؤطرها بشكلها النهائي ضمن هذا التصور، فيقول: فهذه الجملة التي ذكرناها تشتمل على ثنتين وسبعين فرقة منها عشرون روافض، وعشرون خوارج، وعشرون قدرية، وعشر مرجئة، وثلاث نجارية وبكرية وضرارية وجهمية وكرامية؛ فهذه ثنتان وسبعون فرقة. فأما الفرقة الثالثة والسبعون فهي أهل السنة والجماعة من فريق الرأي والحديث"<sup>(30)</sup>.

يتمشى هذا الحديث مع الأحداث التي جرت فيما بعد؛ وتطورات نشأة الفرق والاختلاف التفسيري والتأويلي لكل فرقة. فالروايات متعددة لهذا الحديث وعلى لسان أكثر من صحابي تجعل أن هناك إسلاما صحيحا معروفا بأصوله ومستمرًا بواسطة المؤمنين ضد الانحرافات التي أقحمتها الفرق المبتدعة عبر التاريخ، وهذا الإسلام الصحيح أو الجماعة هي التي تسير على سنة النبي بحذافيرها وكامل تعاليمه. لكن الإشكالية تكمن في أن كل الفرق تدعي بوعي تام أنها التي تستأثر بالسنة، وكلها تؤسس شرعيتها على الاتصال بعصر التأسيس الذي وضعت له تلك الهالة الأسطورية لكل ذلك العصر، وتمارس حالة الإسقاط على مفاهيم شتى وأوضاع مغايرة للمكان

والزمان من خلال الرمزية المثالية: النبي والصحابة والتابعين والأئمة والأخبار"<sup>(31)</sup>.

وبنفس التفسير والتأويل يروي معاوية حديثاً، قال: "سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول إذا انصرف من الصلاة: اللهم لا مانع لما أعطيت ولا معطي لما منعت ولا ينفع ذا الجد منك الجد"<sup>(32)</sup>. ويورد رضوان السيد تعليقا على هذا الحديث، أن معاوية كان يحث واليه على الكوفة المغيرة بن شعبة الثقفي على رواية هذا الحديث على منبر مسجد الكوفة يوم الجمعة، فالله هو المعطي للمؤمنين والمانع عن سواهم<sup>(33)</sup>. وبذلك فالمعارض للحكم الأموي إنما يعارض قدر الله، وإذا أراد الله أن يعطي غير المؤمنين كان أمره، وذلك ما كان. وفي حديث آخر عن ابن عباس عن النبي صلى الله عليه وسلم، قال: "من رأى من أميره شيئاً يكرهه فليصبر عليه فإنه من فارق الجماعة شبراً فمات، إلا مات ميتة جاهلية"<sup>(34)</sup>. وهذا الحديث مكون أساسي لشرعية الحكم ومسوغ استمرار جدله حتى اليوم حول الطاعة المطلقة لولي الأمر، حتى ذهبوا فيما بعد بالموافقة عليه والركون لحكمه حتى وإن كان فاجراً.

وعن عمر بن حفص: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لا يحل دم امرئ مسلم، يشهد أن لا إله إلا الله وأني رسول الله، إلا بإحدى ثلاث: النفس بالنفس، والثيب الزاني، والمفارق لدينه التارك للجماعة"<sup>(35)</sup>. وهذا الحديث يقودنا إلى الإطار الذي قيل فيه آخذين بعين الاعتبار قوله تعالى: {لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدَتَيْنِ الرَّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ}<sup>(36)</sup>؛ كما أنه ساوى بين ترك الجماعة والخروج على الدين فرب العزة يقول: {يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا}<sup>(37)</sup>. وهنا يشير صراحة إلى طاعة ولي الأمر، ولكن التنازع مع ولي الأمر ممكن، لأن التنازع يجب أن يرد إلى الله ورسوله لا إلى ولي الأمر، وهذا ما احتج به الخوارج فيما بعد عندما خرجوا على علي، وهم الأكثر تمسكا بالنص ظاهراً. فالجماعة الذين اعتزلوا القتال في الصراع السياسي ما بين علي ومعاوية ولم يشتركوا مثل أسامة بن زيد بن حارثة الذي اعتذر للإمام علي قائلًا: "أعفني من الخروج معك في هذا الوجه فإني عاهدت الله أن لا أقاتل من يشهد أن لا إله إلا الله". ومثل سعد بن أبي وقاص الذي قال: "أعطني سيفاً يفرق المسلم من الكافر"<sup>(38)</sup>.

**ثانياً: الاستخدام الأول لمفهوم الجماعة في عصر النبوة والخلفاء الأربعة:**

الأساس الأول لفكرة الجماعة وتكونه هو بالضرورة مع انطلاق الدعوة الإسلامية، لأولئك نفر الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم، أي أنه قبل الدعوة لم توجد الجماعة الإسلامية، التي أخذت شكلها بتطور الدعوة؛ والتي في بنائها الأول جاءت مناقضة لطبيعة المجتمع القرشي في

تكوينه الديني والاجتماعي، فقد احتج أهل قريش على النبي: "لقد شتمت الآباء وعبت الدين وسفهت الأحلام وشتمت الألهة وفرقت الجماعة"<sup>(39)</sup>. انتقلت الجماعة من مرحلتها الأولى التي كانت فيها مستضعفة وكان النبي محمد داعية إلى الله، من خلال الهجرة إلى مرحلة جديدة، وبدأ مفهوم الجماعة يتشكل، وسوف يبقى اقترانها في هذا التحول "دولة المدينة" - إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح - الصورة المثالية في الوجدان الإسلامي. وفي هذه المرحلة لا يمكن التحدث إلا عن مفهوم موحد للجماعة الإسلامية، فلا مجال للاختلاف أو التأويل، ومحمد صلى الله عليه وسلم موجود بينهم، بمعنى أن النص كان عاملاً وفاعلاً، وكان الاختلاف حول دور النبي البشر والنبي الرسول فيما بعد بفعل احتكاك النص بالتاريخ<sup>(40)</sup>.

فقد كان الرسول محمد قائدا دينيا وديونيا، فالصحيفة التي وضعها الرسول جاءت منظمة لحياة الجماعة الجديدة على أسس عدت فيها أنها أول دستور مكتوب عرفه التاريخ يحمل معاني السلطة السياسية المتجلية، فهي كتاب من محمد النبي رسول الله بين المؤمنين والمسلمين من قريش وأهل يثرب ومن تبعهم، فلحق بهم وجاهد معهم، وهم على كل من بغى أو ابتغى ظلما أو عدوانا أو فسادا بين المؤمنين، وأن أيديهم عليه جميعا ولو كان ولد أحدهم، وأنهم مهما اختلفوا فيه من شيء فمرده إلى الله ورسوله. فالصحيفة الاختلاف الممكنة محددة تماما في إعادتها إلى الله ورسوله. بالتالي فوحدة الجماعة أساس نجاحها وقوتها. فقد نصت الصحيفة على أن أهل الصحيفة أمة واحدة من دون الناس بأطرافها الثلاثة: المهاجرين والأنصار واليهود. فالاختلاف الديني لا يخرج اليهود عن أهل الصحيفة، فلهم حقوق وعليهم واجبات برئاسة محددة بالرسول محمد الذي له الكلمة الفصل في الحل والعقد، وتأكيد فكرة الدفاع الجماعي ضد العدو الخارجي وضمان الأمن الداخلي لأهل الصحيفة<sup>(41)</sup>.

يرجع خلاف الجماعة في حياة الرسول عند مرضه؛ فلما اشتد به المرض الذي مات فيه. قال: "اتنوني بدواة وقرطاس أكتب لكم كتابا لا تضلوا بعدي. فقال عمر: قد غلبه الوجع، حسبنا كتاب الله. وكثر اللغط فقال قوموا عني لا ينبغي عندي التنازع". فقال ابن عباس: الرزية كل الرزية ما حال بيننا وبين كتاب رسول الله. وفي رواية أخرى يقول إنه هجر، أي: هذى، وتقال للمريض من شدة الألم. ورواية عن العباس عندما قال لعلي أن نسأل رسول الله أن يكون الأمر لنا بعده، وإن لم يكن فيوصي بنا خيرا، ولكن عليا يرفض لأنه لو منعنا ما أعطاهم الناس لنا أبدا"<sup>(42)</sup>. ففكرة الجماعة بقيت أسيرة الطابع القبلي الذي نشأت فيه، فقد بنيت الدولة على قبائل بعينها القرشية من جهة وقبائل يثرب من جهة أخرى. فبعد وفاة الرسول قال العباس لعلي: "أخرج حتى أبايعك على أعين الناس فلا يختلف عليك اثنان، فأبى وقال: ومن منهم ينكر حقنا ويستبد علينا فقال العباس: سترى أن ذلك سيكون"<sup>(43)</sup>.

كان الخلاف الكبير في الإمامة أو الخلافة "فما سل سيف في الإسلام على قاعدة كما سل

على الإمامة في كل زمان<sup>(44)</sup>. وقد اتضح ذلك في السقيفة عندما قال أبو بكر: "أما بعد يا معشر الأنصار فإنكم لا تذكرون منكم فضلا إلا وأنتم له أهل، وإن العرب لا تعرف هذا الأمر إلا لهذا الحي من قريش وهم أوسط العرب دارا ونسبا..."<sup>(45)</sup>. وفي هذا يذكر ابن خلدون: "وذلك أن قريشا كانوا عصبه مضر وأصلهم وأهل الغلب منهم، وكان لهم على سائر مضر العزة بالكثره والعصية والشرف. فكان سائر العرب يعترف لهم بذلك ويستكينون لغيرهم، فلو جعل الأمر في سواهم لتوقع افتراق الكلمة بمخالفتهم، وعدم انقيادهم، ولا يقدر غيرهم من قبائل مضر أن يردهم عن الخلاف، ولا يحملهم على الكرة، فتفترق الجماعة وتختلف الكلمة"<sup>(46)</sup>. فطرح الأنصار المناصفة على غير مؤهلات: "منا أمير ومنكم أمير". الأمر الذي كان من شأنه أن يشق وحدة الجماعة من خلال الاعتبارات القبلية والمحلية<sup>(47)</sup>.

يذكر عمر بن الخطاب أن بيعة أبي بكر كانت "فلتة وقى الله شرها"<sup>(48)</sup>. فقد ظهرت بوادر فتنة أساسها الأول جاهلية الطرح ومناقضة لروح الإسلام؛ لنجد أن أبا سفيان بن حرب هو أول من تشيع لعلي، فلما "اجتمع الناس على بيعة أبي بكر أقبل أبو سفيان وهو يقول: والله إني لأرى عجاجة لا يطفئها إلا دم. يا آل عبد مناف فيم أبو بكر من أمورك؟ أين المستضعفان؟ أين الأذلان؟ علي والعباس. وقال: أبا الحسن ابسط يدك حتى أبايك، فأبى علي عليه، فزجره علي، وقال إنك والله ما أردت بهذا إلا الفتنة، وإنك والله طالما بغيت الإسلام شرا لا حاجة لنا في نصيحتك"<sup>(49)</sup>.

قدم أبو بكر نفسه على أنه متبع وليس بمبتدع، "فإن استقمت فتابعوني وأن زغت فقومني"، برؤية قائمة على شرعية السقيفة، فمفهوم الجماعة الأولى في السقيفة أكد فكرة الجماعة النخبة من الأنصار والمهاجرين، ونتائج السقيفة تؤكد "نخبة النخبة" وهم المهاجرون، وتحديدًا فيما بعد آل عبد مناف عبر التاريخ<sup>(50)</sup>. فقد أبى أبو بكر تسميته بخليفة الله وإنما خليفة رسول الله<sup>(51)</sup>، وفيها إشارة واضحة للسلطة الزمنية ووعيها، فصاحب السلطة يكتسب شرعية متجددة بتغيير الظرف والمعطيات، فقد قال سعد بن عبادة يومئذ لأبي بكر: "إنكم يا معشر المهاجرين حسدتموني على الإمارة، وإنك وقومي أجبرتموني على البيعة، فقالوا إنا لو أجبرناك على الفرقة فصرت إلى الجماعة كنت في سعة، ولكننا أجبرنا على الجماعة فلا إقالة فيها، لئن نزعنا يدا من طاعة أو فرقت جماعة لنضربن الذي فيه عينك"<sup>(52)</sup>.

شكلت - ما أطلق عليه تاريخيا- حروب الردة أول تحدٍ للجماعة ووحدتها، فكان تعاطي أبي بكر مع هذا التحدي حازما حاسما: "والله لو منعوني عقالا كانوا يؤدونه إلى الرسول لقاتلتهم على منعه". بالرغم من أن من حوله حاولوا ثنيه عن عزمه ف"العرب على ما ترى قد انتفضت بك، فليس ينبغي أن تفرق عنك جماعة المسلمين"<sup>(53)</sup>. فقد شكلت انتصارات أبي بكر في حروب الردة

وحدة عامة للجزيرة العربية وانتصارا للروح الإسلامية على العصبية القبلية. فكانت النتيجة انتقالا سلسا للسلطة منه إلى عمر بعد أن شاور. فكانت خلافته تحمل طابعا متصلا بخليفة خليفة رسول الله، ومن ثم انتصارا لروح الاجتهاد الذي مارسه عمر. فعبرت الجماعة عن وحدتها، فهي جماعة متساوية بروح الإسلام، وأساس التفاوت بينهم السابقة في الإسلام ومن اشترك في بدر وأحد. وهو أبو العيال لمن غاب عن المدينة في الجهاد مقدما نموذجا في العدل والمساواة، فلا سلطان إلا سلطان الله، وسيدهم خادمهم وأميرهم<sup>(54)</sup>.

وفي استخدام مبكر أيضا لفكرة الجماعة في عهد عمر، يذكر ابن عساکر: "لما دخل عمر الشام حمد الله تعالى وأثنى عليه ووعظ وذكر ونهى عن المنكر، ثم قال: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم قام فينا خطيبا كمقامي فيكم، فأمر بتقوى الله وصلة الرحم وإصلاح ذات البين، وقال عليكم بالسمع والجماعة فإن يد الله على الجماعة"<sup>(55)</sup>. ويورد الشافعي على لسان عمر حديثا آخر بغير ما قاله ابن عساکر، قال فيه: "إن عمر بن الخطاب خطب الناس بالجابية فقال: إن رسول الله قام (بنفس النص السابق)... فقال: "أكرموا أصحابي ثم الذين يلونهم، ثم الذين يلونهم، ثم يظهر الكذب... ألا فمن سره بجمعة الجنة فليزلم الجماعة..."<sup>(56)</sup>. ويخلص الشافعي بعد ذلك فيما قصده رسول الله بلزوم الجماعة وإن كانت متفرقة إلا ما عليه جماعتهم من التحليل والتحريم، ومن قال بما تقول به جماعة المسلمين فقد لزم جماعتهم، ومن خالف ما تقول به جماعة المسلمين فقد خالف جماعتهم التي أمر بلزومها، وإنما تكون الغفلة في الفرقة"<sup>(57)</sup>.

مثلت شورى عمر تأكيدا آخر لقرشية الدولة وبالتالي قرشية الجماعة النخبة "الستة المبشرين" بالجنة، والتي وإن كانت نتيجتها وصول عثمان بن عفان إلى رأس السلطة؛ إلا أنها حملت بوادر انشقاق في الجماعة ورغبة داخلية لدى الستة في رأس الجماعة. فكانت سياسة عثمان قد عملت على تجذير الانقسام داخل الجماعة ووجود معارضة قوية له، فكانت سياسته ملكية وعائلية في الوقت ذاته، مما عمل على وضع البيت الأموي في المقام الأول<sup>(58)</sup>. فقد اعتمد عثمان بدرجة كبيرة على عماله الأربعة الأساسيين وهم: معاوية بن أبي سفيان عامله على الشام، وعبد الله بن أبي السرح عامله على مصر وإفريقيا، وابن عامر عامله على البصرة، وسعيد بن العاص عامله على الكوفة، ولا ينتمي هؤلاء فقط إلى عائلة عثمان بل كانوا أقرب المقربين له، والممسكين بزمام السلطة الفعلية ومراكز القوى والنفوذ داخل الدولة<sup>(59)</sup>.

### ثالثا: الفتنة وفكرة الجماعة في الصراع بين علي ومعاوية:

كانت سياسة عثمان قد لاحت فيها بوادر الانشقاق في وحدة الجماعة الإسلامية، فقد لجأ عثمان إلى سياسة الإبعاد أو نفي الخصوم حتى لأقرب الصحابة من الرسول ممن عارضوا سياسته كأبي ذر الغفاري. ففي إطار الجماعة والفرقة نجد أن معاوية حاضر في النص نفسه المتعلق

بمسألة المسيرين من الكوفة إلى الشام، وهو من النصوص الأولى التي تشغل بقضايا الشرعية والجماعة، فتذكر الرواية أن معاوية بن أبي سفيان ذكر في نقاش له مع مجموعة من الكوفيين الذين نفاهم عثمان<sup>(60)</sup> في رواية لسيف بن عمر أوردها الطبري: "فكتب سعيد إلى عثمان... ويقول إن رهطا من أهل الكوفة... يجتمعون على عيبك وعيبي والطعن في ديننا... فكتب عثمان إلى سعيد أن سيرهم إلى معاوية، ومعاوية يومئذ على الشام، فسيرهم وهم تسعة نفر إلى معاوية، فيهم مالك الأشتر وثابت بن قيس بن منقع وكميل بن زياد النخعي وصعصعة بن صوحان..."<sup>(61)</sup>. بغض النظر عن صحة هذه الرواية المنسوبة لمعاوية والتي تتكرر في أغلب المصادر؛ ولما له من أهمية في بيان الأسس المبكرة لفكرة الجماعة كرد أموي على منتقدي السلطة، وتظهر التطلعات الأولى لمعاوية في السلطة، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

1. يظهر أن له الحق في الإمارة، فهو ابن سيد من سادة قريش... وقد عرفت قريش أن أبا سفيان كان أكرمها وابن أكرمها... "وقد ولي الأمر وهو به أحق"... والله إن لي في الإسلام قدما... ولكنه ليس في زمني أحد أقوى على ما أنا فيه مني...".
2. الالتزام بالجماعة واجبة لأنها فيها طاعة لله ولرسوله... وأمركم بتقواه وطاعته وطاعة نبيه ولزوم الجماعة وكراهة الفرقة وأن توقروا أئمتكم...".
3. تظهر فكرة الجبرية بصورة مبكرة، فالله هو مدبر الأمور... ولعمري لو كانت الأمور تقضى على رأيكم وأمانيتكم ما استقامت الأمور لأهل الإسلام يوما ولا ليلة ولكن الله يقضيها ويدبرها وهو بالغ أمره...".
4. تظهر أيضا فكرة النفي والحوار كحل لمشكلة المعارضة، ولما لم ينفع معهم ذلك اتهم هؤلاء نفر بالخروج على الجماعة، وحتى الخروج على الإسلام... بعثت إلي أقواما يتكلمون بالسنة الشياطين وما يملون عليهم، ويأتون الناس زعموا من قبل القرآن فيشبهون على الناس...".
5. يظهر النص مدى تمكن معاوية في الشام ومدى سطوته عليهم... إن هذه ليست بأرض الكوفة، والله لو رأى أهل الشام ما صنعتم بي وأنا إمامهم ما ملكت أن أنهاهم عنكم حتى يقتلوكم...".

كان معاوية الأقرب لعثمان والأقوى من بين الأربعة، فعندما اشتدت المعارضة على عثمان وقدم معاوية إلى المدينة واجتمع إلى جمع فيه علي بن أبي طالب وعبد الرحمن بن عوف وعمار بن ياسر قال لهم: "يا معشر الصحابة، أوصيكم بشيخي هذا خيرا، فوالله لئن قتل بين أظهركم لأملأنها عليكم خيلا ورجالا... إن بالشام مئة ألف فارس... لا يعرفون عليا وقرابته، ولا عمارا وسابقتها..."<sup>(62)</sup>. وإذا أخذ الأمر من جانب آخر وهو تأخر معاوية والثلاثة الآخرين عن نجدة

عثمان وهو محاصر ليوحي بأن التأخير كان مقصودا، فبغير مجرى الأمر على ما جرى به قتل الخليفة ما كان هناك إمكانية لاستمرار البيت الأموي بالسلطة. فقد أبى الخليفة أن يتنازل عن السلطة بصفتها منحة إلهية قائلا: "لا أنزع قميصا سربلنيه الله"<sup>(63)</sup>. لتكون الفتنة في تعبيرها الأساسي نقيضا لوحدة الجماعة، وليس صراعا على السلطة وظفت فيه أدوات القبيلة والدين بدرجات متفاوتة ما بين الفرقاء.

كانت واقعة الجمل - أم المؤمنين عائشة وطلحة والزبير من جهة، وعلي من جهة أخرى- أولى الحلقات في تطور الأحداث والفتنة، فقبيل معركة الجمل وفي مفاوضات ما قبل المعركة أمر علي رجلا من عبد القيس أن يرفع مصحفا، فرفعه وقام بين الصفيين فقال: "أدعوكم إلى ما فيه وترك التفرق وذكر نعمة الله عليكم في الألفة والجماعة..."<sup>(64)</sup>. وفي المقابل كان معاوية بن أبي سفيان قد دعا أهل الشام إلى القتال على الشورى والطلب بدم عثمان، فبايعوه على ذلك أميرا غير خليفة<sup>(65)</sup>، على اعتبار أنه ولي الدم لعثمان الذي تمثل قوله تعالى: {وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَنْ قَتَلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لَوْلِيهِ سُلْطَانًا فَلَا يَسْرِفُ فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنْصُورًا}<sup>(66)</sup>، على خلاف علي الذي أصر على البيعة أولا ومن ثم الاقتصاص والتحقق. فكان السجل دائرا بينهما؛ فقد رد معاوية على كتاب علي الذي طلب فيه الحضور والبيعة: "إن صاحبكم قتل خليفتنا وفرق جماعتنا وأوى ثأرنا وقتلتنا، وصاحبكم يزعم أنه لم يقتله... رأيتم قتلة صاحبنا؟ أستم تعلمون أنهم أصحاب صاحبكم؟ فليدفعهم إلينا فلنقتلهم به، ثم نحن نجيبكم إلى الطاعة والجماعة"<sup>(67)</sup>.

كانت صفيين والتحكيم قمة الصراع السياسي والاجتماعي- القبلي- ولعب العامل الاقتصادي دوره الأساسي في اختلاف موازين القوى ما بين جبهة العراق المتخلخة بفعل توزيع المكتسبات الناتجة عن عدم قسمة الأرض في عهد عثمان واستئثار الأمراء القرشيين وبخاصة الأمويون منهم بها دون القبائل، وهذا واضح من حوار سعيد بن العاص والي الكوفة والأشتر النخعي: "إنما السواد بستان لقريش. قال له الأشتر: أتجعل مراكز رماحنا وما أفاء الله علينا بستانا لك ولقومك؟"<sup>(68)</sup>. وعلي لم يعمل على ردم هذه الفجوة وإنما عززها برغبته بتوزيع العطاء على ما سار عليه عمر بالمساواة بالعطاء وإبقاء وضع الأرض على ما كان عليه. في حين أن الجبهة الشامية استمرت على نهج عثمان ومعاوية في التفريق في العطاء حسب المنزلة الاجتماعية لزعماء القبائل وأمراء مكة<sup>(69)</sup>. وكان نتاج التحكيم تجديرا أكبر لانقسام الجماعة؛ فصار علي مساويا لمعاوية في الشرعية، فكانت له الجزيرة والعراق وما فيها من حركات انشقاق خارجية، والشام ومصر متحدة على معاوية ومتماسكة وكاننا نتحدث عن جماعتين وليس جماعة واحدة.

وصل الأمويون إلى السلطة تحت شعار قميص عثمان شاقين عصا الجماعة - على اعتبار أن علي هو صاحب الشرعية-<sup>(70)</sup>. واستمر علي بالتأكيد على مفهوم الجماعة، فلما عين علي محمد

بن أبي بكر على مصر، قرأ عليهم عهده: " أن يدعو من قبله إلى الطاعة والجماعة فإن لهم في ذلك من العاقبة وعظيم المثوبة مالا يقدرون قدره ولا يعرفون كنهه وأمره...." (71). في المقابل كان معاوية يطرح الشعار الأول "تسليمه قتلة عثمان" وأضاف له بعد صفين الشورى، بالتالي فهو ينكر شرعية علي نهائياً" (72). وكان التحكيم مرجعية جديدة في العودة إلى الجماعة، وإعادة الأمر إلى المسلمين وتحكيم كتاب الله، إلا أن علياً رفض نتيجة التحكيم (73)، وبدأ الاستعداد لقتال معاوية، إلا أن الخوارج كانوا قد ثاروا عليه، فأشار عليه القوم: "يا أمير المؤمنين سر إلى الخوارج، وادعهم إلى الرجوع إلى الطاعة والجماعة..." (74).

#### رابعاً. عام الجماعة والبيعة لمعاوية:

بعد قتل علي بن أبي طالب على يد عبد الرحمن بن ملجم الخارجي يوم 17 رمضان سنة 40هـ (75). بايع أهل العراق ابنه الحسن خليفة (76)، فكتب كتاباً إلى معاوية يدعو فيه للطاعة ولزوم الجماعة، فرد عليه معاوية: "ولو علمت أنك أحوط مني للرعية وأحوط على هذه الأمة، وأحسن سياسة، وأقوى على جمع الأموال، وأكد للعدو لأجبتك إلى ما دعوتني... ولكني علمت أي أطول منك ولاية وأقدم منك لهذه الأمة تجربة وأكثر منك سياسة وأكبر منك سناً، فأنت أحق أن تجيئني إلى هذه المنزلة التي سألتني" (77). وهنا يظهر التطبيق شروطاً سوف تؤسس لما بعدها، فالسن والخبرة شروط قبلية، وليس السابقة في الإسلام أو الاشتراك في بدر كما كانت في الثلاثة الأوائل.

وأياً كانت أسباب تنازل الحسن عن السلطة لصالح معاوية فقد مال إلى الصلح وخطب الناس فقال: "وإن ما تكرهون في الجماعة خير لكم، ألا وإني ناظر إليكم خيراً من نظركم لأنفسكم، فلا تخالفوا أمري ولا تردوا علي رأيي...". وخلق نفسه من الأمر وسلمه إلى معاوية وذلك سنة 41هـ، فبايعه الأمراء من الجيشين واستقل بأعباء الأمة فسمى ذلك العام عام الجماعة لاجتماع الكلمة فيه على رجل واحد (78). ويذكر ابن خلدون حول ذلك: "واتفقت الجماعة على بيعة معاوية في منتصف سنة إحدى وأربعين عندما نسي الناس شأن النبوة والخوارق، ورجعوا إلى أمر العَصِيَّة والتغالب، وتعين بنو أمية للغلب على مُضَرّ وسائر العرب، ومعاوية يومئذ كبيرهم..." (79). وعلق الجاحظ على عام الجماعة: "استولى معاوية على الملك، واستبد على بقية الشورى وعلى جماعة المسلمين... الذين سموه عام الجماعة، بل هو عام قهر وجبرية وغلبة، والعام الذي تحولت فيه الإمامة ملكاً كسروياً" (80).

تنازل الحسن عن الخلافة وصالحه ودخل هو ومعاوية الكوفة، على أن يعمل بكتاب الله وسنة نبيه، وأن يكون الأمر شورى والناس أمنين (81). ويعلق ابن كثير على عام الجماعة ولكن هذه المرة بالقرآن والحديث: "يقول تعالى أمراً بالإصلاح بين الفتنتين الباغيتين بعضهم على بعض: {وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما} (82) فساهم مؤمنين مع الاقتتال، وبهذا استدل

البخاري وغيره على أنه لا يخرج عن الإيمان بالمعصية وإن عظمت، لا كما يقوله الخوارج ومن تابعهم من المعتزلة ونحوهم، وهكذا ثبت في صحيح البخاري من حديث الحسن عن أبي بكر قال: "إن رسول الله صلى الله عليه وسلم خطب يوماً، ومعه على المنبر الحسن بن علي رضي الله عنهما، فجعل ينظر إليه مرة، وإلى الناس أخرى ويقول: إن ابني هذا سيد ولعل الله تعالى أن يصلح به بين فئتين عظيمتين من المسلمين". "فكان كما قال صلى الله عليه وسلم"<sup>(83)</sup>.

وبعد تنازله عن الخلافة خطب الحسن في أهل الكوفة وقال: "إنكم بايعتموني على أن تسالموا من سالمت وتحاربوا من حاربت، إنني قد بايعت معاوية فاسمعوا له وأطيعوا..."<sup>(84)</sup>، ولما تباطأ أهل العراق بالبيعة نادى معاوية بأعلى صوته: "ألا إن زمة الله بريئة ممن لم يخرج وبيبيع، ألا إنني طلبت بدم عثمان قتل الله قاتله، ورد الأمر إلى أهله، ألا وأنا قد أجلناكم ثلاثاً، فمن لم يبياع فلا زمة له عندنا..."<sup>(85)</sup>. شكّل ما سمي عام الجماعة توظيفاً لحالة الدولة على الدولة، وذلك بإبراز الأخطار التي تتهدد الأمة والدين في حال الفتنة والخروج على الإمام، ولذا فضرورة الإجماع السياسي وأفضليته حتى وإن خالف حقاً ولو كان فيه ظلم. ومن هنا ذلك الاضطراب والتناقض الذي وقع فيه منظرو الإمامة من أهل السنة، فهذه الحادثة جعلت مثالا مرجعياً على الإجماع السياسي<sup>(86)</sup>.

وبعد أن توطد الأمر لمعاوية، نورد نصاً آخر لمعاوية أكد فيه ما تم الإشارة إليه سابقاً عندما عرض عليه نفر من الكوفة أيام عثمان بن عفان، فقد روى الهيثم عن ابن عيَّاش عن الشعبي قال: "أقبل معاوية ذات يوم على بني هاشم فقال: يا بني هاشم، ألا تحذثوني عن ادعائكم الخلافة دون قريش بم تكون لكم؛ أبالرضا بكم أم بالاجتماع عليكم دون القرابة أم بالقرابة دون الجماعة أم بهما جميعاً؟ فإن كان هذا الأمر بالرضا والجماعة دون القرابة فلا أرى القرابة أثبتت حقاً ولا أسست ملكاً، وإن كان بالقرابة دون الجماعة والرضا فما منع العباس عم النبي ووارثه وساقى الحجيج وضامن الأيتام أن يطلبها، وقد ضمن له أبو سفيان بني عبد مناف، وإن كانت الخلافة بالرضا والجماعة والقرابة جميعاً فإن القرابة خصلة من خصال الإمامة لا تكون الإمامة بها وحدها وأنتم تدعونها بها وحدها، ولكننا نقول: أحق قريش بها من بسط الناس أيديهم إليه بالبيعة عليها ونقلوا أقدامهم إليه للرغبة وطارت إليه أهواؤهم للثقة وقاتل عنها بحقها فأدركها من وجهها. إن أمركم لأمرٍ تضيق به الصدور، إذا سئلتهم عن اجتماع عليه من غيركم قلتهم حقاً. فإن كانوا اجتمعوا على حق فقد أخرجكم الحق من دعوكم. انظروا: فإن كان القوم أخذوا حركم فاطلبوهم، وإن كانوا أخذوا حركهم فسلموا إليهم فإنه لا ينفعكم أن تروا لأنفسكم ما لا يراه الناس لكم..."<sup>(87)</sup>.

لم يكن معاوية جادا في المطالبة بدم عثمان، إلا أنه استغل ذلك لإبعاد الخلافة عن علي، ويتضح ذلك من خلال حديثه مع عائشة بنت عثمان حيث قال لها: "يا بنت أخي إن الناس أعطونا سلطاننا فأظهرنا لهم حلما تحته غضب وأظهروا لنا طاعة تحتها حقد، فبغناهم هذا بهذا وباعونا هذا بهذا، فإن أعطيناهم غير ما اشتروا منا شعوا علينا بحقنا وغمطناهم بحقهم، ومع كل إنسان منهم شيعته وهو يرى مكان شيعته، فإن نكثناهم نكثوا بنا، ثم لا ندري أتكون لنا الدائرة أم علينا، وأن تكوني ابنة عثمان أمير المؤمنين، أحب إلي أن تكوني أمة من إماء المسلمين، ونعم الخلف أنا لك بعد أبيك..."<sup>(88)</sup>.

بعد تفرد معاوية بالسلطة تصير الخلافة منحة إلهية، ويتحدث بصفته خليفة الله المتصرف بمال الله؛ يأخذ ويترك كيفما شاء، فقد قال: "الأرض لله وأنا خليفة الله فما أخذت من مال الله فلي، وما تركته كان جائزا لي"<sup>(89)</sup>. وهذا مخالف للفترة الأولى، فأبو بكر يرفض أن يكون خليفة الله بل هو خليفة البشر، خليفة رسول الله. وعمر خليفة خليفة رسول الله وأمير المؤمنين. والمال هو مال المسلمين، بهذا المعنى الأموي تصير الخلافة فرضا من الله، فمن يطع الخليفة يطع الله، ومن يعصه يعص الله ويخرج عن حكمه. فيدخل التكليف الإلهي في التقرير، ويصبح الناس مجرد رعايا عليهم السمع والطاعة<sup>(90)</sup>.

عمل بعدها معاوية على تركيز حكمه وبخاصة في العراق، فعمل على التخلص من خصومه تحت شعار وحدة الجماعة؛ ففي سنة 45هـ يصل زياد ابن أبيه البصرة فيخطب خطبته البتراء التي هدد وتوعد بها أهل البصرة ومن يخالف السلطة موظفا ما أشرنا إليه من نظرية الحق الإلهي: "أيها الناس إنا أصبحنا لكم سادة وعنكم زادة، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا وندور عليكم بفيء الله الذي خولنا، فلنا عليكم السمع والطاعة... فادعوا الله بالصلاح لأنتمكم فإنهم ساسنكم... ومتى يصلحوا تصلحوا..."<sup>(91)</sup>. فالرعية عليها الصبر والدعاء بالصلاح للحاكم، ولا تزال لليوم قائمة وأضيف لها البطانة الصالحة، وهذا هو واجب الرعية.

ويبقى أي صوت معارض يخرج من داخل الجماعة هو صوت متآمر على ولي الأمر حتى بالشبهة، فيتم البطش به تحت ذريعة تفريق الجماعة والفتنة وحتى الكفر البين. فلما نجح زياد بن أبيه في البصرة أضاف له معاوية الكوفة، والتي كان بها حجر بن عدي وهو من أقرب المقربين لعلي بن أبي طالب. فشعر زياد أن الأمر لا يستقيم له إلا بالتخلص من حجر بالرغم من أن حجرا أكد مرارا على أنه على البيعة لمعاوية. فقام زياد باستشهاد أشرف المدينة عليه وعلى أصحابه فشهد هؤلاء: "أن حجرا جمع إليه الجموع وأظهر شتم الخليفة ودعا إلى حرب أمير المؤمنين... وأن أصحابه على مثل رأيه"<sup>(92)</sup>. والنص الذي شهد عليه الأشرف يشابه الإقرار الذي يمارس إلى الآن "هذا ما شهد به أبو بردة بن أبي موسى (على ربع تميم وحمدان) لله رب العالمين... أن

حجر بن عدي خلع الطاعة وفارق الجماعة ولعن الخليفة ودعا إلى الحرب والفتنة... وكفر بالله عز وجل كفره صلعاء" (93).

### خامسا: الجماعة رداً على الشورى:

كانت الشورى سلاحاً في يد خصوم الأمويين والتي بسبب غموضها والضبابية الكبيرة حولها، لم تستطع أن تكون قوة مؤثرة عدا حركة ابن الزبير، وإذا كان الأمويون لم يردوا رداً مباشراً على دعاة الشورى، فإنهم أشهروا ضده كل مرة سلاح وحدة الجماعة، ففي مقابل جماعة الأمويين طرحت فتنة علي، وفتنة ابن الزبير<sup>(94)</sup>. فالمفاوضات التي قادت إلى عام الجماعة كانت بالنسبة لمعاوية عقداً مرحلياً، وخاصة أن الحسن قد مات في حياة معاوية، بغض النظر عن الروايات التي جعلت منه شهيداً، أو التي قالت بأن الرجل الثاني القوي بالشام هو عبد الرحمن بن خالد بن الوليد الذي سار مسار أبيه، والذي مات في حياة معاوية وقيل كما الحسن مسموماً أيضاً<sup>(95)</sup>. مات الاثنان ما بين 50-51هـ فعمل معاوية على تجهيز وريثه وتحسين صورته في أعين العامة التي كانت تنظر إليه وتصفه بيزيد السكير أو يزيد الخليع إلى أنه قائد لا يشق له غبار، عالم بشؤون الحكم والإدارة وأرسله بحملة على القسطنطينية ليؤكد أنه من خاض فجاج البحر<sup>(96)</sup>.

المعادلة التي وضعها معاوية في ولاية العهد كانت على درجة عالية من الاستحكام، إذ إنها قرنت بين مبدأ الجماعة والولاية على نحو لا انفصام له، مما يعني أن كل خروج على الثانية خروج على الأولى وبالتالي العودة إلى إنكفاء نار الفتنة والصراع بالسيوف والقبائل<sup>(97)</sup>. فقد جرى ترتيب طرح ولاية العهد من قبل الضحاک بن قيس الفهري، وقيل إن المغيرة بن شعبة هو أول من أشار على معاوية بولاية العهد ليضمن بقاءه في منصبه، والذريعة المطروحة لمثل هذا العمل هو التخوف من تكرار انقسام الجماعة، بالرغم من أنه بهذا العمل قد فرق الجماعة وأعاد الصراع إلى اللحظة التي بدأ بها. فالضحاک بن قيس بعد الإشادة بيزيد وفضائله وعلمه قال: "هذا أمير المؤمنين - معاوية - فإن هلك فهذا - يزيد - ومن أبي فهذا. وأشار إلى سيفه. فقال معاوية: اجلس فأنت سيد الخطباء" (98).

جرت البيعة ليزيد في الشام وحضرت الوفود طوعاً وكرهاً من كل الأمصار عدا المدينة، فغار معاوية يقصدها وفيها أربعة كان كل واحد منهم يشكل مركز ثقل: الحسين بن علي، عبد الله بن الزبير، عبد الله بن عمر، وعبد الرحمن بن أبي بكر. وقبل وصول معاوية خرج الأربعة إلى مكة فلحق بهم. فدار حوار بينهم انتدب فيه عبد الله بن الزبير متحدثاً باسمهم جميعاً. فقال مخاطباً معاوية: "لك أن تصنع كما صنع رسول الله (ص) أو كما صنع أبو بكر أو كما صنع عمر. قال: ما صنعوا؟ قال: قبض رسول الله ولم يستخلف أحداً. فارتضى الناس أبا بكر. قال ليس فيكم مثل أبي بكر وأخاف الاختلاف. قالوا: صدقت. فاصنع كما صنع أبو بكر، فإنه عهد إلى رجل

من قاصية قريش ليس من بني أبيه فاستخلفه. وإن شئت فاصنع كما صنع عمر؛ جعل الأمر شورى في ستة نفر ليس فيهم أحد من ولده ولا من أبيه" (99).

بايع الأربعة مكرهين ولكن معاوية أوصى ابنه قائلاً له: "يا بني إني قد كفيتك الرحلة والترحال، ووطأت لك الأمور، وأخضعت لك رقاب العرب، وجمعت لك ما لم يجمعه أحد. وإني لا أخاف عليك أن ينازعك هذا الأمر الذي انتسب لك إلا أربعة نفر من قريش: الحسين بن علي، وعبد الله بن عمر، وعبد الله بن الزبير، وعبد الرحمن بن أبي بكر... وأما الذي يجثم لك جثوم الأسد، ويرواغك روغان الثعلب، وإذا أمكنته فرصة وثب، فذاك ابن الزبير، فإن هو فعلها بك وقدرت عليه فقطعه إربا إربا..." (100). ومع وفاة معاوية تنفجر الأزمة فغادر كل من الحسين وابن الزبير إلى مكة، ومن هناك بدأت المعارضة الثورية إن جاز لنا التعبير.

### 1. الحسين بن علي.

كان الحسين بن علي كارها لما قام به أخوه الحسن، إلا أنه لم يفكر بالخروج على معاوية. فقد رد على بعض من حرضه على الخروج: "انتظروا ما دام هذا الرجل حيا، فإن هلك نظرنا ونظرتهم..."، ورد على حجر بن عدي: "إنا قد بايعنا، وليس لما زكرت سبيل..." (101). عندما أراد الحسين الخروج إلى الكوفة، قال له ابن عمر: "أذكركما الله إلا رجعتما فدخلتما في صالح ما يدخل فيه الناس وتنتظرا فإن اجتمع الناس عليه فلم تشذا وإن افترقوا عليه كان الذي تريدان، وقال ابن عمر للحسين لا تخرج... فكان ابن عمر -يقول دائما- ما كان ينبغي له أن لا يتحرك ما عاش وأن يدخل في صالح ما دخل فيه الناس، فإن الجماعة خير... وقال له ابن عباس: وأين تريد يا ابن فاطمة؟ فقال: العراق وشيعتي، فقال: إني لكاره لوجهك هذا تخرج إلى قوم قتلوا أباك وطعنوا أخاك... أذكرك الله أن تفرر بنفسك، وقال أبو سعيد الخدري: غلبني الحسين على الخروج، وقلت له اتق الله في نفسك والزم بيتك ولا تخرج على إمامك..." (102).

وفي النص السابق نجد أن مفاهيم الجماعة صارت راسخة حتى في المدينة. بالرغم من قوة المعارضة فيها إلا أن أحدا منهم لم يطرح شرعية خارج التوافق الأساسي حول كرهه الفرقة وخيرية الجماعة. في حين أن الاتجاه الآخر في الحزبين الهاشمي أو الشوري (ابن الزبير) قد اعتبرا أنفسهما ممثلي الجماعة، ويزيد لا يعدو كونه مغتصبا للسلطة وإن ملك الشوكة والغلبة. فقد كتب يزيد بن معاوية إلى أهل المدينة قبل استباحتها: "أما بعد فإن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم، وإذا أراد الله بقوم سوءاً فلا مرد له وما لهم من دونه من وال. إني والله قد لبستكم فأخلفتكم ورفعت بكم ثم وضعتكم على رأسي ثم على عيني ثم على فمي ثم على بطني. وإيم الله لئن وضعتكم تحت قدمي لأطينكم وطأة أقل بها عدركم وأذل غابركم وأترككم أحاديث تنسخ بهم أخباركم مع أخبار عاد وثمود" (103).

وفي واقعة الطف (كربلاء) سنة 61هـ، صاح عمر بن الحجاج أمير ميمنة جيش ابن زياد وجعل يقول: "قاتلوا من مرق من الدين وفارق الجماعة. فقال له الحسين: ويحك يا حجاج ألي تحرض الناس؟ أنحن مرقنا الدين وأنت تقيم عليه؟..."<sup>(104)</sup>. كان لواقعة الطف وقعها في بناء ملحمة جديد قائم على الدم المقدس آل البيت الأطهار. فقد أحدث موت الحسين بعثا جديدا لفكرة الشورى في حركة ابن الزبير<sup>(105)</sup>.

## 2. حركة ابن الزبير:

بعد مقتل الحسين اعتصم ابن الزبير بمكة داعيا لإعادة الأمر شورى، وقد نجحت الفكرة في السنتين الأوليين، فقد التحق بها رجال من مختلف القبائل ضد الأمويين أعداء الشورى<sup>(106)</sup>؛ الذين كانوا "سادة القراء ومشيجة المصر وفرسان العرب"، الذين سرعان ما تركوا ابن الزبير لما أخذ يدعو لنفسه<sup>(107)</sup>، وأعني هنا الخوارج. ففي واقعة الحرة مع أهل المدينة الذين رفضوا تسليم ابن الزبير والبيعة ليزيد بعث إلى أهل المدينة النعمان بن بشير ينهأهم عما صنعوا ويحذرهم مغبة ذلك، ويأمرهم بالرجوع إلى السمع والطاعة ولزوم الجماعة، فسار إليهم ففعل ما أمره يزيد وخوفهم الفتنة وقال لهم إن الفتنة وخيمة، وقال لا طاقة لكم بأهل الشام<sup>(108)</sup>.

قام بعدها أهل المدينة بالتضييق على الأمويين واجتهدوا في حصار بني أمية وقالوا لهم والله لنقتلنكم عن آخركم أو تعطونا موثقا أن لا تدلوا علينا أحدا من هؤلاء الشاميين ولا تمالئوهم علينا. وتذكر الروايات أن عبد الملك بن مروان أثناء خروجه من المدينة مع بني أمية لقي مسلم بن عقبة فأوصاه أن يدعو أهل المدينة إلى الطاعة ولزوم الجماعة وعدم مخالفة الإمام، فقال لهم مسلم بن عقبة: "يا أهل المدينة مضت الثلاث وإن أمير المؤمنين قال لي إنكم أصله وعشيرته، وإنه يكره إراقة دمائكم وإنه أمرني أن أؤجلكم ثلاثا فقد مضت، فإما أنتم صانعون؟ أتسالمون أم تحاربون؟ فقالوا بل نحارب. فقال: لا تفعلوا بل سالموا، ونجعل جدنا وقوتنا على هذا الملحد- يعني ابن الزبير"<sup>(109)</sup>.

ففي سنة 65هـ أثناء الصراع بين ابن الزبير وعبد الملك من جهة والعراقيين في الكوفة من جهة أخرى، كانت الجماعة والشورى حاضرة دائما حتى بين قادة الجند، فعندما سار جيش التوابين والتقى مع الأمويين "... فلما دنوا دعونا إلى الجماعة على عبد الملك بن مروان وإلى الدخول في طاعته ودعوناهم إلى أن يدفعوا إلينا عبيد الله بن زياد، فنقتله ببعض من قتل من إخواننا وأن يخلعوا عبد الملك بن مروان، وإلى أن يخرج من بلادنا من آل ابن الزبير ثم نرد هذا الأمر إلى أهل بيت نبينا الذين آتانا الله من قبلهم بالنعمة والكرامة، فأبى القوم وأبينا"<sup>(110)</sup>. وفي سنة 65هـ، قيل في هذه السنة وافى عرفات أربعة ألوية: لواء لابن الحنفية وأصحابه، ولواء لابن الزبير وأصحابه، ولواء لبني أمية، ولواء لنجدة الحروري، ولم يجر بينهم حرب ولا فتنة. فكانت مذبحه جيش التوابين (4 آلاف مقاتل) بداية لحركة المختار الثقفي الذي دعا لابن الحنفية والذي

وإن حقق بعض الانتصارات على الأمويين إلا أن مصيره كان القتل على يد المهلب بن أبي صفرة، الذي استعان به عبد الملك بن مروان<sup>(111)</sup>.

### سادسا: مؤتمر الجابية 65هـ:

كنا قد ذكرنا سابقا أن السقيفة طرحت فكرة النخبة من المهاجرين والأنصار، ونتائج السقيفة أكدت نخبة النخبة، فإننا نستطيع أن نقول إن مؤتمر الجابية قد أكد مفهوما جديدا للجماعة؛ الجماعة الأموية أو البيت الأموي، ونخبة النخبة من البيت الأموي الفرع المرواني فيما بعد، فمن يخرج عليه يخرج على الجماعة، فإذا كان مفهوم الأكثرية والأقلية يطرح نفسه، فالأصل أن تكون الأكثرية مع ابن الزبير، فقد فكر مروان بن الحكم في البيعة لابن الزبير. فما الذي مكن الجماعة الأموية المختلفة بعد معاوية بن يزيد أن تجتمع وتعيد بناء نفسها في فترة قصيرة، وتمت نفوذها وسلطتها على معظم الأمصار عدا حركة ابن الزبير التي تأخرت حتى سنة 72هـ. فبعد أن تم الأمر لمعاوية بن يزيد بن معاوية المكنى بأبي ليلى، الذي يقول فيه الشاعر:

إني أرى فتنة قد حان أولها والملك بعد أبي ليلى لمن غلبا

فبعد أيام من تسلمه السلطة نادى في الناس: الصلاة جامعة، فاجتمع الناس فقال لهم فيما قال: "يا أيها الناس إني قد وليت أمركم وأنا ضعيف عنه فإن أحببتم تركتها لرجل قوي كما تركها الصديق لعمر، وإن شئتم تركتها شورى في ستة منكم كما تركها عمر بن الخطاب وليس فيكم من هو صالح لذلك، وقد تركت لكم أمركم فولوا عليكم من يصلح لكم، ثم نزل ودخل منزله فلم يخرج منه حتى مات"<sup>(112)</sup>. ونجد هذه الرواية تتكرر مع الأربعة الذين حاجوا معاوية على لسان ابن الزبير، وكأنها تسيير في إطار ما كان وما يجب أن يكون.

كان من رأي مروان بعد إخراج الأمويين من الحجاز أن يسير إلى ابن الزبير فيبايعه بالخلافة فلما وصل إلى أذعارت لقيه عبيد الله بن زياد مقبلا من العراق فاجتمع به ومعه حصين بن نمير وعمرو بن سعيد بن العاص فحسبوا إليه أن يدعو إلى نفسه؛ فإنه أحق بذلك من ابن الزبير الذي قد فارق الجماعة وخلع ثلاثة من الخلفاء فلم يزالوا بمروان حتى أجابهم<sup>(113)</sup>. وفي رواية ابن الأثير يقول له ابن زياد: "قد استحيت لك من ذلك، أنت كبير قریش وسيدها"<sup>(114)</sup>. كان الضحاك بن قيس صاحب فكرة الدعوة إلى مؤتمر الجابية، والذي كان يدعو في البداية إلى ابن الزبير، ولكنه غير الدعوة وأخذ يدعو إلى نفسه، ويشير ابن كثير إلى أن ابن زياد قد أقتعه بالدعوة إلى نفسه" وقال له عبيد الله بن زياد وأنا زاهب لك إلى الضحاك إلى دمشق فأخذعه لك وأخذل أمره. فسار إليه وجعل يركب إليه كل يوم ويظهر له الود والنصيحة والمحبة ثم حسن له أن يدعو إلى نفسه ويخلع ابن الزبير، فإنك أحق بالأمر منه لأنك لم تنزل في الطاعة مشهورا بالأمانة وابن الزبير خارج عن الناس فدعا الضحاك الناس إلى نفسه ثلاثة أيام فلم يصمد معه فرجع إلى الدعوة لابن

الزبير... " (115).

وفي هذا المؤتمر اختلف المؤتمرون - ضم زعماء القبائل اليمينية وبشكل فردي بعض زعماء فزارة القيسية وأعضاء البيت الأموي - حول المرشح الأفضل، وبعد مناقشات طويلة تم الإجماع على مروان بن الحكم بالخلافة. وبعده سعيد بن الأشدق وخالد بن يزيد بمنتهى الحرية دون ضغط من أحد<sup>(116)</sup>. فبيعة أهل الشوكة والقوة من عاصمة الخلافة ملزم لبقية الأقطار والأمصار كلها، وعلى الآخرين أن يسلموا لمن بايعوه لئلا ينتشر الأمر باختلاف الآراء وتباين الأهواء. لتصير فيما بعد أساسا للحكم وتقسيمها اجتماعيا وسياسيا ما بين طبقة الحكم أولي الأمر والنهي والرعية أو العامة التي لا حول لها ولا قوة، وعليها السمع والطاعة. وفي هذا يقول ابن حزم: "كانوا قد ادعوا ذلك لأنفسهم حتى حملهم ذلك على بيعه مروان وابنه عبد الملك واستحلوا بذلك دماء أهل الإسلام" (117).

#### سابعا: الجماعة والجهاد:

كانت ظروف الشام مختلفة تماما عن ظروف العراق؛ بخلاف العراق لم يستطع المسلمون بالشام ضرب العدو ضربة قاتلة، فقد كانت الدولة البيزنطية قائمة وتهدد الوجود الإسلامي. فوجود العدو الخارجي وحد الجماعة في الشام، في حين أنه في العراق مع القضاء على الدولة الساسانية، أتاح الاستقرار النسبي الفرصة الكافية للحركات الثورية لتفعل فعلها؛ فالجهاد والرباط جوهر الوجود الشامي ومعنى استمراريته<sup>(118)</sup>. ويذكر عبد الرزاق فيما يتعلق بذلك: "الجهاد لا يكون لمجرد الدعوة إلى الدين ولا لحمل الناس على الإيمان بالله ورسوله؛ وإنما يكون الجهاد لتثبيت السلطان وتوسيع الملك... ولا تقوم حكومة إلا على السيف، وبحكم القهر والغلبة، فذلك عندهم هو سر الجهاد النبوي ومعناه" (119). ففي حديث مرفوع للرسول قال: "أيها الناس هاجروا وتمسكوا بالإسلام فإن الهجرة لا تنقطع ما دام الجهاد" (120).

كان الجهاد دافعا قويا للصحابة للالتحاق بالجبهة الشامية: أبو أيوب الأنصاري، وأبو الدرداء وغيرهم، لتروى الأحاديث في فضل الجهاد والمجاهدين، وقاد الشاميين اضطراهم إلى الاستمرار في الاستعداد والمرابطة دفاعا عن وجودهم، إلى نزاع فقهي وعقدي حول مفهوم الجهاد والمرابطة، مع علماء الأمصار الأخرى، وخاصة في العراق؛ فكان فقهاء الشام يرون وجوبه بينما فقهاء العراق والمدينة يرونه من جانب الفعل الحسن، لكنه ليس واجبا، ليضع فقهاء الشام الجهاد والصلاة والجماعة، أركاننا أساسية يقوم عليها الدين<sup>(121)</sup>. وفي حديث أن رجلا قال لابن مسعود: "أي العمل أفضل؟ قال: سألت عنه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: الصلاة على مواقيتها، قلت: وماذا يا رسول الله؟ قال: وبر الوالدين، قلت: وماذا يا رسول الله؟ قال: والجهاد في سبيل الله" (122).

### ثامناً: عام الجماعة الثاني والاستخدام الأموي المتأخر لفكرة الجماعة:

بعد مقتل مصعب بن الزبير، كان الخوارج قد التقوا مع المهلب بن أبي صفرة، وقبل القتال حدثت بينهم مفاوضة، ما يهمننا منها أن فرقة الخوارج كانت لا تزال تعتبر ابن الزبير إمام الهدى " ما قولكم في مصعب؟ قالوا: إمام هدى. قالوا: فهو وليكم في الدنيا والآخرة؟ قالوا: نعم. قالوا: وأنتم أولياؤه أحياء وأمواتا؟ قالوا: ونحن أولياؤه أحياء وأمواتا. قالوا: فما قولكم في عبد الملك بن مروان؟ قالوا: ذلك ابن اللعين نحن إلى الله منه براء هو عندنا أحل دماً منكم" (123). وبعد مقتل الزبير سنة 72 هـ، واجتمع الناس على عبد الملك بن مروان نجد في بعض المصادر استخدام عام الجماعة، فالبلاذري يذكر عن عام 74 هـ " أن عبد الملك أول من ضرب الذهب عام الجماعة سنة أربع وسبعين" (124).

استمر البيت الأموي على فكرة الجماعة الجديدة التي تشكلت في مؤتمر الجابية والتي استقرت مع مروان بن الحكم، واستمر بها الأمويون حتى نهاية دولتهم، ونحاول هنا تتبع ذلك من خلال الخطب للخلفاء الأمويين وبعض عمالهم، حيث أكدت في مجملها الحق الأموي في السلطة، وضرورة لزوم الطاعة وعدم مخالفة الجماعة، والخروج على السلطة الشرعية، وقد استخدموا في ذلك السبل والوسائل كافة: الترغيب والترهيب والوعيد. ففي سنة 86 هـ، ولي الوليد بن عبد الملك خالد بن عبد الله القسري على مكة، فخطب فقال: "أيها الناس عليكم بالطاعة ولزوم الجماعة وإياكم والشبهات فإني والله ما أوتى بأحد يطعن على إمامه إلا صلبته في الحرم... إنه بلغني أن قوماً من أهل الخلاف يقدمون عليكم ويقيمون في بلادكم فإياكم أن تنزلوا أحداً ممن تعلمون أنه زائف عن الجماعة، فإني لا أجد أحداً منهم في منزل أحد منكم إلا هدمت منزله، فانظروا من تنزلون في منازلكم وعليكم بالجماعة والطاعة فإن الفرقة هي البلاء العظيم..." (125).

وفي خطبة لسليمان بن عبد الملك قال: "اتخذوا كتاب الله إماماً وارضوا به حكماً واجعلوه قائداً... جعل الله الدنيا داراً لا تقوم إلا بأئمة العدل، ودعاة الحق، وإن لله عبداً يملكهم أرضه، ويسوس بهم عباده، ويقيم بهم حدوده ورياسة عباده... ولولا أن الخلافة تحفة من الله كفر بالله من خلعه، لتمنيت أني كأحد المسلمين يضرب لي بسهمي... وما هو إلا العدل أو النار... فمن سلمنا منه، سلم منا ومن تاركنا تاركناه ومن نازعنا نازعناه، فارغبوا إلى الله في صلاح نياتكم وقبول أعمالكم وطاعة سلطانكم..." (126). وذكر عن هشام بن عبد الملك أنه كتب إلى يوسف بن عمر في أمر زيد بن علي أما بعد: "فقد علمت بحال أهل الكوفة في حبهام أهل هذا البيت ووضعهم إياهم في غير مواضعهم، لأنهم افترضوا على أنفسهم طاعتهم، ووظفوا عليهم شرائع دينهم، ونحلوه علم ما هو كائن حتى حملوهم من تفريق الجماعة على حال استخفوهم فيها... وإخراجه وتركه مع السلامة للجميع والحقن للدماء والأمن للفرقة أحب إلي من أمر فيه سفك دماهم وانتشار كلمتهم وقطع نسلهم والجماعة حبل الله المتين..." (127).

## الخلاصة:

يحمل التطور في المجال السياسي طابعا خاصا في مجمل القرن الهجري الأول وبخاصة أن مفهوم الجماعة الذي تشكل فيما بعد كفرقة دينية عريضة "أهل السنة والجماعة" قد تحدرت مرجعيته الأساسية في عصر التأسيس "الصحابة والتابعين"، وإن كان قد امتد إلى الآن في أطر مرجعية تستند إلى التاريخ في الرواية التي تحمل أوجهاً ووجهات نظر وأهواء لتكون مكونا أيديولوجيا ومذاهب وفرقا. فقد شهدنا الاختلافات الكبيرة ما بين الصحابة حول السلطة ومعارضتها وما رافق هذا المرحلة من مرويات لصالح هذا الطرف أو ضده.

إذا كانت فكرة الجماعة هي فكرة سلطوية بالدرجة الأولى، وبشرية بامتياز، فإنها قد تحولت بمجرى الأحداث والصراع مذهبا وفقها ودينا. وبالتالي تجذر الانقسام على الرغم من أن شعاراتها قائمة على المحافظة على الوحدة ونبذ الفرقة وحقن الدماء؛ إلا أنه باسم الجماعة ولزوم الطاعة سالت دماء كثيرة لم تسلم من قبل أعداء الجماعة. وهنا لا بد من تثبيت ما يلي:

أولاً: فكرة الجماعة اعتمدها الدولة العربية الإسلامية منذ سقيفة بني ساعدة حتى سقوط الدولة الأموية في التأسيس لشرعيتها السياسية، فلا يمكن بحال من الأحوال، لباحث ينشد الموضوعية أن ينظر إليها من جانب القداسة، التي حاول الأمويون تسويقها من خلاله، حتى وإن كانت نظرية أخذت طابعا أيديولوجيا سياسيا يدين به معظم المسلمين اليوم، فهي فكرة سياسية يجب دراستها في إطارها التاريخي العام، وإزالة هالة القداسة التي تجعل البحث فيها من أعقد الطروحات السياسية.

ثانياً: السلطة السياسية دائما تطرح لنفسها شرعية معينة تستند إليها، بالتالي الغلبة والشوكة هي التي تحدد شرعية الآخر ومطالبه، والتي تبقيه خارجا عن مفاهيم الشرعية أو مارقا من الدين، وهي مستمرة إلى هذا اليوم.

ثالثاً: الاستخدام المبكر لفكرة الجماعة يلفت النظر إلى أن الأمويين لم يأتوا بجديد خارج عن إطار الضرورات السياسية الذي تستخدمه السلطة في كل زمان ومكان.

رابعا: إن تتبع فكرة الجماعة يظهر مدى تأثير التاريخ في حركة تأصيل الفكر وإعطائها الصبغة الأيديولوجية.

## The Political Development of the Concept of the Elite (*al-Jama'a*) in the First Hijri Century

Amjad Al-Zoubi, Department of Humanities, Faculty of Arts and Sciences,  
Philadelphia University, Amman, Jordan.

### Abstract

The Islamic Elite, *al-Jama'a*, formed the basic unit of the political idea in the building of the state, which was contrary to the Qurashi community. The development of *al-Jama'a* was inclusive for all the social components of the Madina, city-state, in the presence of the Prophet (pbuh), who was both a holy prophet, delivering the message of Allah, and a worldly commander. His death led to the transition to a new form of *al-Jama'a*, which was drafted in *Saqifat Bani Sa'idah*. This new form underlined the superiority and presence of Quraish, a presence that was very dominant in the so-called "Omar's *Shura* (consultation)", the Six-Member Council. It also led to a new path characterized by the election of Uthman as the third Caliph and the subsequent complications that took place, and got to conflict, arbitration, and sedition. The Umayyad Caliphate came as a new implementation of the "eliteness" of *al-Jama'a*, claiming its representation and formalizing its political legitimacy to rule under the cover of religion. This religious cover has been maintained and come to be referred to as *ahl as-sunnahwa l-jamā'ah* "people of the tradition of Muhammad and the consensus of the Ummah."

The preliminary questions that the research raises are the following: What is the meaning of *al-Jama'a*? Is there a basis for it in the Quran or Sunnah? Had this concept been used in the early Islamic era? What did it mean? To what extent had the idea of *al-Jama'a* been utilized as a political-religious concept in the conflict between Ali and Muawyah until the fall of the Umayyad Caliphate? These questions are the main topic in the research, which claims that the concept of *al-Jama'a* is an authoritarian/ruling concept that has been employed in a religious context. The methodology is based on the historical method of research, using primary sources and tracing the concept of *al-Jama'a*.

This research concludes that the division experienced by the Islamic Elite (*al-Jama'a*) has to do with human power, expressing human nature whose main feature is difference and the division has nothing to do with religion as it has been promoted. The collective conscious, however, could not stand and didn't acknowledge this "difference;" hence the religious cover has been maintained to explain or justify this division.

**Key words:** Elite (Jama'a), Sedition, Saqifah, the Umayyad Caliphate, Islamic History, the first Hijri Century.

## الهوامش

- (1) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت170هـ/786م)، كتاب العين، 8 ج، ت: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ط1، دار ومكتبة الهلال1981، بيروت، ج1، ص240.
- (2) المعجم الوسيط؛ إخراج: إبراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة 1989، اسطنبول - تركيا، ج1، حرف الجيم، ص134؛ إبراهيم، رجب عبد الجواد، معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2002، ص51.
- (3) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت711هـ/1311م)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت 1990، مج8، ص53-58.
- (4) ابن تيمية، احمد بن عبد الحلیم (ت728هـ/1328م)، مجموع فتاوى شيخ الإسلام، 5 ج، ت: فرج الله زكي الكروي، ط1، مطبعة كردستان العلمية، القاهرة د. ت، ج3، ص157.
- (5) ابن كثير، عماد الدين بن إسماعيل (ت774هـ/1372م)، البداية والنهاية، 21 ج، ت: أحمد أبو ملحم وآخرون، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت 1985، ج2، ص419؛ ابن كثير، عماد الدين بن إسماعيل (ت774هـ/1372م)، النهاية في الفتن، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2000، ص28.
- (6) الشاطبي، أبو إسحاق (ت669هـ/1270م)، كتاب الاعتصام. ت: منصور بن حسن آل سلمان، ط1، مكتبة التوحيد، المنامة، 2000، ج2، ص212-214.
- (7) الشاطبي، الاعتصام، ج2، ص214.
- (8) الجرجاني، علي بن محمد (ت471هـ/1078م)، التعريفات، ط1، المطبعة الخيرية، القاهرة 1889، ص18.
- (9) الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص117.
- (10) ياسين، عبد الجواد، السلطة في الإسلام: العقل الفقهي السلفي بين النص والتاريخ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص201-202.
- (11) سورة آل عمران، آية 103.
- (12) الطبري، محمد بن جرير (ت310هـ/923م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، 10 ج، ت: محمد شاكر، أحمد شاكر. ط3، دار المعارف/ مكتبة البابي الحلبي، القاهرة 1969، ج5، الحديث رقم 7562، 7575، 7599.
- (13) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل (ت774هـ/1372م)، تفسير القرآن العظيم، 8 ج، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2000، ج1، ص605.

- (14) الجرجاني، التعريفات، ص 18.
- (15) سورة المائدة، آية 48. سورة النحل، آية 93.
- (16) الطبري، جامع البيان، ج3، حديث رقم4049.
- (17) عبده، محمد (ت1323هـ/1905م) الإسلام والنصرانية مع العلم والمدنية، ط2، مطبعة مجلة المنار، القاهرة، 1914، ص 72-73.
- (18) ياسين، السلطة في الإسلام، ص 246.
- (19) ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي (ت597هـ/1201م)، الموضوعات، ت: عبد الرحمن محمد عثمان، ط1، المكتبة السلفية، المدينة المنورة، 1966، ص5.
- (20) الجابري، بنية العقل، ص 118.
- (21) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (ت256هـ/870م)، الجامع المسند الصحيح المختصر المشهور ب صحيح البخاري، ط3، دار الأرقم، بيروت، 1997، حديث رقم 2766.
- (22) أحمد بن حنبل، المسند، الموسوعة الحديثية، ت: شعيب الأرنؤوط، وآخرون، ط1، مؤسسة الرسالة، الرياض2001، مسند أحمد (129/28).
- (23) صحيح البخاري، حديث رقم 5067.
- (24) السكسكيّ الألهانيّ، وروي عنه من باب الأكاير عن الأصاغر، توفي سنة 72هـ، لم يشهد الرسول. انظر: ابن كثير، البداية، ج8.
- (25) ابن عساكر، تاريخ دمشق، ج1، ص 286.
- (26) الطبري، جامع البيان، ج5، حديث رقم 7577.
- (27) ابن كثير، النهاية في الفتن، ص 28.
- (28) الطبري، جامع البيان، ج5، حديث رقم 7579.
- (29) ابن كثير، التفسير، ج1، ص 679.
- (30) البغدادي، أبو منصور عبد القاهر (ت429هـ/1037م)، الفرق بين الفرق، ط3، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1977، ص1-8، ص 19.
- (31) أركون، محمد، الفكر العربي، تر: عادل العوّا، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص 48.
- (32) مسند الإمام أحمد، الموسوعة الحديثية، (100/28).
- (33) السيد، رضوان، الأمة والجماعة والسلطة، ط1، دار أقرأ،، بيروت، 1984، ص 129.

- (34) صحيح البخاري، الموسوعة الحديثية، حديث رقم 6646.
- (35) المصدر نفسه، حديث رقم 6484. وفي رواية عن عثمان بن عفان لما حُصر قال: علام تقتلونني فإني سمعت رسول الله يقول: ((لا يحل دم امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: رجل زنى بعد إحصائه فعليه الرجم، أو قتل عمدا فعليه القود أو أرتد بعد إسلامه فعليه القتل)). ولم يشر إلى ترك الجماعة: انظر: ابن رجب، زين الدين أبي الفرج عبد الرحمن البغدادي (ت795هـ/1392م)، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، ت: محمد الأحمد أبو النو، ط2، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2004، ص344؛ وفي رواية أبي نر: (والمارق من الدين) وفي رواية الثوري: المارق للجماعة. انظر: العسقلاني، الحافظ أحمد بن حجر (ت852هـ/1448م)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، 19ج، ت: أبو قتيبة نظر الفارياي، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 2005، مج16، ص87- كتاب الديات /باب 6 / حديث 6878، ص30-31.
- (36) سورة البقرة، آية 256.
- (37) سورة النساء، آية 59.
- (38) الدوري، عبد العزيز (ت1431هـ/2010م)، مقدمة في تاريخ صدر الإسلام، الأعمال الكاملة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص69.
- (39) ابن كثير، البداية، ج3، ص25.
- (40) ياسين، السلطة في الإسلام، ص233.
- (41) لمزيد من التفاصيل حول الصحيفة بدراسة معمقة انظر: حسين، فالح، بحث في نشأة الدولة الإسلامية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2010.
- (42) ابن هشام، أبو محمد عبد الملك (ت213-828م)، السيرة - سيرة ابن هشام -، ت: مجدي فتحي السيد، 5ج، ط1، دار الصحابة للتراث، مصر- طنطا 1995، ج4، ص223؛ الطبري، محمد بن جرير (ت310هـ/923م)، تاريخ الرسل والملوك، 10ج، ط1، مطبعة بريل، ليدن 1964، ج2، ص229؛ حديث يرد في الصحاح: البخاري، حديث رقم 1612؛ مسلم، حديث رقم 6932؛ الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم (ت548هـ/1153م)، الملل والنحل، 2ج، ت: علي حسن فاعور، ط3، دار المعرفة، بيروت، 1993، ج1، ص30.
- (43) البلاذري، أحمد بن جابر (ت279هـ/892م)، أنساب الأشراف، 6ج، ج1، ت: محمد حميد الله، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1959، ج2، ت: محمد باقر المحمودي، ط1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت، 1974، ج3، ت: محمد باقر المحمودي، ط1، دار التعارف للمطبوعات، بيروت،

1977. ج4، ت: عبد العزيز الدوري، ط1، بيروت: جمعية المستشرقين الألمانية، 1978. ج5، ت: إحسان عباس، ط1، جمعية المستشرقين الألمانية، بيروت، 1979. ج6، ت: سهيل زكار، رياض الزركلي، ط1، دار الفكر للطباعة، بيروت، 1996. ج1، ص583.
- (44) الشهرستاني، الملل والنحل، ص32.
- (45) الطبري، تاريخ، ج2، ص235.
- (46) ابن خلدون، عبد الرحمن (ت 808هـ/1406م)، المقدمة، ت: عبد السلام الشداوي، ج5، ط1، خزنة ابن خلدون، الدار البيضاء، 2005، ج1، ص336.
- (47) هوارى، زهير، السلطة والمعارضة في الإسلام بحث في الإشكالية الفكرية 11-132هـ. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص95.
- (48) ابن هشام، السيرة، ج2، ص657.
- (49) الطبري، تاريخ، ج2، ص237؛ وعند السيوطي: ما بال هذا الأمر في أقل قرين قلة وأزلهها ذلا، والله لئن شئت لأملأها عليه خيلا ورجالا. بالإضافة إلى رد علي السابق يضيف: وإننا وجدنا أبا بكر أهلا لها. علما أن عليا لم يبايع بعد. لمزيد من المعلومات انظر: السيوطي، جلال الدين (ت911هـ/1505م)، تاريخ الخلفاء، ت: عبد القادر عطا، ط2، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1996، ص59.
- (50) جعيط هشام، الفتنة: جدلية الدين والسياسة في الإسلام المبكر، ط5، دار الطليعة، بيروت، 2005، ص38-41.
- (51) ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص329.
- (52) الطبري، تاريخ، ج2، ص244.
- (53) المصدر نفسه، ج2، ص245، ص253.
- (54) البلاذري، الأنساب، ج5، ص167؛ الزهري، ابن سعد (ت 209هـ/824م)، الطبقات الكبرى، ج11، تحقيق: علي محمد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001، ج3، ص325.
- (55) ابن عساکر، علي بن الحسين بن هبة الله الشافعي (ت 571هـ/1175م) تاريخ مدينة دمشق، ج80، ط1، المكتبة الظاهرية، دمشق، 2004، ج20، ص103.
- (56) الشافعي، محمد بن إدريس (ت 204هـ/820م)، الرسالة، ت: أحمد محمد شاكر، ط1، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، 1938، حديث رقم 1315، ص403.
- (57) المصدر نفسه، ص403.

- (58) جعيط، الفتنة، ص67.
- (59) هوارى، السلطة والمعارضة، ص192.
- (60) السيد، الأمة والجماعة، ص126.
- (61) الطبري، تاريخ، ج2، ص636-638؛ ابن الأثير، علي بن محمد (ت 637هـ/1239م)، الكامل في التاريخ، ج10، ت: أبو الفداء عبد الله القاضي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج3، ص125؛ ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون: العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج8، ت: سهيل زكار، ط1، دار الفكر، بيروت، 1417هـ/1996، ج1، ص564.
- (62) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج7، ت: شارل بلا، ط1، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1970، ج2، ص34.
- (63) البلاذري، الأنساب، ج1، ص555.
- (64) المصدر نفسه، ج2، ص241.
- (65) المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص122.
- (66) سورة الإسراء، آية 33.
- (67) الطبري، تاريخ، ج3، ص79.
- (68) المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص80.
- (69) حسين، بحث في نشأة الدولة، ص153 وما بعدها؛ هوارى، السلطة والمعارضة، ص322.
- (70) عبد اللطيف، زهير غنايم، نظرية الأمويين في الخلافة والحكم، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1988م، ص73.
- (71) الطبري، التاريخ، ج3، ص67.
- (72) البلاذري، أنساب، ج2، ص300؛ الطبري، تاريخ، ج5، ص7.
- (73) جعيط، الفتنة، ص237-260.
- (74) الطبري، تاريخ، ج3، ص118؛ الدينوري (ت 282هـ/895م)، أبو حنيفة أحمد بن داود، الأخبار الطوال، ت: عصام محمد الحاج علي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ص305.
- (75) الدينوري، الأخبار الطوال، ص315؛ الطبري، تاريخ، ج3، ص155.

- (76) الزهري، إبراهيم بن سعد (ت185هـ/801م)، الطبقات الكبرى، 8ج، تحقيق: علي محمد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001م، ج3، ص36؛ الدينوري، الأخبار الطوال، ص318.
- (77) ابن سعد، الطبقات، ج6، ص381؛ الطبري، تاريخ، ج3، ص165؛ البلاذري، الأنساب، ج3، ص300؛ الأصفهاني، علي بن الحسين (ت356هـ/967م)، تقديم كاظم مظفر، مقاتل الطالبين، ط2، المكتبة الحيدرية، النجف 1965، ص65.
- (78) ابن كثير، البداية والنهاية، ج6، ص112؛ ابن عساكر، تاريخ دمشق، ج21، ص112؛ الأصفهاني، مقاتل الطالبين، ص65.
- (79) ابن خلدون، العبر، ج2، ص5.
- (80) الجاحظ، عثمان بن بحر (ت255هـ/868م)، رأي أبي عثمان بن بحر الجاحظ في معاوية والأمويين، ت: عزت العطار الحسيني، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1946، ص14.
- (81) البلاذري، الأنساب، ج3، ص287.
- (82) سورة الحجرات، آية 9.
- (83) ابن كثير، التفسير، ج5، ص312.
- (84) الدينوري، محمد بن عبد الله (ت276هـ/889م)، الإمامة والسياسة (تاريخ الخلفاء) 21ج، ت: خليل منصور، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 1997، ج1، ص183.
- (85) البلاذري، الأنساب، ج3، ص290.
- (86) الجابري، الدين والدولة، ص32.
- (87) الدينوري محمد بن عبد الله (ت276هـ/889م)، عيون الأخبار، 4ج، ت: محمد الإسكندراني، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج1، ص4-5.
- (88) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص68.
- (89) المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص235.
- (90) هوارى، السلطة والمعارضة، ص265.
- (91) الطبري، تاريخ، ج3، ص190.
- (92) ابن الأثير، الكامل، ج3، ص224.
- (93) الطبري، تاريخ، ج3، ص226.
- (94) السيد، الأمة والجماعة، ص131-133.

- (95) هواري، المعارضة والسلطة، ص280-281.
- (96) ابن الأثير، الكامل، ج3، ص249-250، ماجد، عبد المنعم، التاريخ السياسي للدولة العربية: عصر الخلفاء الأمويين، ط8، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1998، ص58.
- (97) هواري، المعارضة والسلطة، ص 264.
- (98) ابن الأثير، الكامل، ج3، ص353.
- (99) المصدر نفسه، ج3، ص354؛ الطبري، تاريخ، ج3، ص260.
- (100) ابن خلدون، العبر، ج2، ص26-28.
- (101) البلاذري، الأنساب، ج3، ص364-367؛ الدينوري، الأخبار الطوال، ص326.
- (102) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص83. وانظر: ابن خلدون، العبر، ج2، ص26-28.
- (103) ابن قتيبة، عيون الأخبار، ص135.
- (104) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص93.
- (105) هواري، المعارضة والسلطة، ص285.
- (106) السيد، الأمة والجماعة، ص 131-133.
- (107) الطبري، تاريخ، ج3، ص439.
- (108) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص110.
- (109) المصدر نفسه، ج8، ص112-114.
- (110) الطبري، تاريخ، ج3، ص 417؛ ابن الأثير، الكامل، ج4، ص154.
- (111) ابن الأثير، الكامل، ج3، ص483؛ ج4، ص232.
- (112) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص122.
- (113) المصدر نفسه، ج8، ص124.
- (114) ابن الأثير، الكامل، ج4، ص228.
- (115) ابن كثير، البداية والنهاية، ج8، ص124.
- (116) زهير غنايم، نظرية الأمويين، ص103-105.
- (117) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد (ت 456هـ/1064م)، الفصل في الملل والنحل، ج5، ط1، دار الجيل، بيروت، 1985م، ج 3، ص68.

- (118) رضوان السيد، الجماعة والمجتمع والدولة: سلطة الأيدلوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي، ط1، دار الكتاب، بيروت، 1997، ص209-210.
- (119) عبد الرزاق، علي، الإسلام وأصول الحكم: بحث في الخلافة والحكم في الإسلام، ط1، مطبعة مصر، القاهرة، 1925، ص52-53.
- (120) الطبراني، سليمان بن احمد (ت360هـ/971م)، الأحاديث الطوال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، حديث رقم 10.
- (121) السيد، الجماعة والمجتمع، ص12-215.
- (122) الترمذي، محمد بن عيسى (ت824هـ/892م)، الجامع الصحيح: سنن الترمذي، ت: أحمد شاكر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، 5/1 حديث رقم 173.
- (123) الطبري، التاريخ، ج3، ص527.
- (124) البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر (ت279هـ/892م)، فتوح البلدان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م، ص522.
- (125) الطبري، التاريخ، ج4، ص9؛ ابن قتيبة، عيون الأخبار، ص357-358.
- (126) الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، المنتظم في تاريخ الملوك، 19ج، ت: محمد عبد القادر عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ج7، ص14 - 15؛ الجاحظ، عثمان بن بحر (ت255هـ/868م)، البيان والتبيين، 3ج، ت: عبد السلام هارون، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ج1، ص244.
- (127) الطبري، التاريخ، ج4، ص199.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر:

#### • القرآن الكريم.

1. ابن الأثير (637هـ/1239م)، علي بن محمد، الكامل في التاريخ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
2. الأصفهاني (356هـ/966م)، علي بن الحسين، مقاتل الطالبين، ط2، تقديم: كاظم مظفر، المكتبة الحيدرية، النجف، 1965.
3. الأندلسي (384هـ/994م)، ابن حزم، الفصل في الملل والنحل، ط1، دار الجيل، بيروت، 1985.
4. البخاري (256هـ/870م)، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصحيح المختصر المشهور بصحيح البخاري، ط3، دار الأرقم، بيروت، 1997.
5. البغدادي (1037هـ/1627م)، أبو منصور عبد القاهر الفرق بين الفرق، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1977.
6. البلاذري (279هـ/892م)، أحمد بن يحيى،  
- أنساب الأشراف، ج1، ت: محمد حميد الله،، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1959. ج2، ت: محمد باقر المحمودي، ط1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت، 1974. ج3، ت: محمد باقر المحمودي، ط1، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، 1977. ج4، ت: عبد العزيز الدوري، ط1، جمعية المستشرقين الألمانية، بيروت، 1978. ج5، ت: إحسان عباس، ط1، جمعية المستشرقين الألمانية، بيروت، 1979. ج6، ت: سهيل زكار، رياض الزركلي، ط1، دار الفكر للطباعة، بيروت، 1996.  
- فتوح البلدان، ت: رضوان محمد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978.
7. الترمذي (824هـ/892م)، محمد بن عيسى، الجامع الصحيح: سنن الترمذي، ت: احمد شاکر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

8. ابن تيمية (728هـ/1328م)، احمد بن عبد الحليم الحراني، مجموعة فتاوى شيخ الإسلام، ت: فرج الله زكي الكردي ط1، القاهرة: مطبعة كردستان العلمية، د. ت.
9. الجاحظ (255هـ/868م)، عثمان بن بحر،  
- رأي أبي عثمان بن بحر الجاحظ في معاوية والأمويين، ت: عزت العطار الحسيني، ط1، مكتبة نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة، 1946.  
- البيان والتبيين، ت: نهاد نور الدين، ط2، وزارة الثقافة، دمشق، 2001.
10. الجرجاني (471هـ/1078م)، علي بن محمد، التعريفات. المطبعة الخيرية، القاهرة، 1888.
11. ابن الجوزي (597هـ/1201م)، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي،  
- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ط1، ت: محمد عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.  
- الموضوعات، ج1، ت: عبد الرحمن محمد عثمان، ط1، المكتبة السلفية، المدينة المنورة، 1966.
12. ابن حنبل (241هـ/855م)، أحمد،  
- مسند الإمام أحمد، ت: محمد سليم إبراهيم، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، 1993.  
- المسند، الموسوعة الحديثية، ت: شعيب الأرنؤوط، وآخرون، مؤسسة الرسالة، الرياض، 2001.
13. ابن خلدون (808هـ/1406م)، عبد الرحمن،  
- المقدمة، ت: عبد السلام الشداوي، 5 أجزاء، ط1، خزانة ابن خلدون، الدار البيضاء، 2005.  
- تاريخ ابن خلدون؛ العبر ديوان المبتدأ والخير في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط1، دار البيان، بيروت، د.ت.
14. الدينوري (282هـ/894م)، أبو حنيفة أحمد بن داود، الأخبار الطوال، تحقيق عصام محمد الحاج علي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

15. الدينوري (276هـ/889م)، محمد بن عبد الله بن مسلم ابن قتيبة،  
- الإمامة والسياسة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.  
- عيون الأخبار، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.
16. الزهري (208هـ/823م)، ابن سعد، الطبقات الكبرى، ت: علي محمد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001.
17. السيوطي (911هـ/1505م)، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، ت: عبد القادر عطا ط2، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1996.
18. الشاطبي (669هـ/1270م)، أبو إسحاق، كتاب الاعتصام، ج2، ط1، ت: منصور بن حسن آل سلمان، مكتبة التوحيد، المنامة 2000.
19. الشافعي (204هـ/820م)، محمد بن أدريس، الرسالة، ت: أحمد محمد شاكر، ط1، مطبعة مصطفى الباب، القاهرة، 1938.
20. الشهرستاني (548هـ/1153م)، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، ج2، ت: علي حسن فاعور، ط3، دار المعرفة، بيروت، 1993.
21. الطبراني (360هـ/971م)، سليمان بن أحمد، الأحاديث الطوال، ت: مصطفى عبد القادر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.
22. الطبري (310هـ/923م)، محمد بن جرير،  
- تاريخ الرسل والملوك، ج10، ط1، مطبعة بريل، ليدن (ألمانيا)، 1964.  
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، ت: محمد شاكر، أحمد شاكر، دار المعارف/ مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، 1969.
23. ابن عساکر (571هـ/1175م)، علي بن الحسين بن هبة الله الشافعي، تاريخ مدينة دمشق، المكتبة الظاهرية، دمشق، 2004.
24. الفراهيدي (170هـ/786م)، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، كتاب العين، ت: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1981.

25. ابن كثير (774هـ/1372م)، أبو الفداء إسماعيل،  
- البداية والنهاية، ت: أحمد أبو ملحم وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.  
- تفسير القرآن العظيم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2000.  
- النهاية في الفتن، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2000.  
26. المسعودي (346هـ/957م)، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجواهر،  
ت: شارل بلا، ج7، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت 1970.  
27. ابن هشام (213هـ/828م)، أبو محمد عبد الملك، السيرة - سيرة ابن هشام - ت:  
مجدي فتحي السيد، 5مج، دار الصحابة للتراث، مصر- طنطا، 1995.

#### ثانياً: المراجع:

1. أركون، محمد، الفكر العربي، تر: عادل العوّا، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1985.
2. حسين، فالح، بحث في نشأة الدولة الإسلامية، ط1. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2010.
3. الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت: 2009.
4. جعيط، هشام، الفتنة، جدلية الدين والسياسة في الإسلام المبكر، ط5، دار الطليعة، بيروت: 2005.
5. الدوري (1431هـ/2010م)، عبد العزيز، الأعمال الكاملة: مقدمة في تاريخ صدر الإسلام، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005.
6. السيد، رضوان،  
- الأمة والجماعة والسلطة، ط1، دار اقرأ، بيروت، 1984.

- الجماعة والمجتمع والدولة؛ سلطة الأيدولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي، ط1، دار الكتاب، بيروت، 1997.
7. عبد الرزاق (1386هـ/1966م)، علي، الإسلام وأصول الحكم؛ بحث في الخلافة والحكم في الإسلام، ط1، مطبعة مصر، القاهرة، 1925.
8. عبده (1323هـ/1905م)، محمد، الإسلام والنصرانية مع العلم والمدنية، مطبعة مجلة المنار، القاهرة، 1333هـ/1914.
9. ماجد، عبد المنعم، التاريخ السياسي للدولة العربية: عصر الخلفاء الأمويين، ط8، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1998.
10. هوارى، زهير، السلطة والمعارضة في الإسلام بحث في الإشكالية الفكرية 11-132هـ. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
11. ياسين، عبد الجواد، السلطة في الإسلام: العقل الفقهي السلفي بين النص والتاريخ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.

#### ثالثاً: المعاجم:

1. إبراهيم، رجب عبد الجواد، معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2002.
2. مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، إسطنبول - تركيا: دار الدعوة، 1989
3. ابن منظور (711هـ/1311م)، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.

#### رابعاً: الرسائل الجامعية غير المنشورة:

- عبد اللطيف، زهير غنايم، نظرية الأمويين في الخلافة والحكم، رسالة ماجستير غير منشورة، عمان، الجامعة الأردنية، 1988.



## منهج الأنباري في رواية الشعر القديم: نونية المثقب العبدى نموذجاً

محمد خالد الزعبي\*

تاريخ الاستلام 2017/7/6

تاريخ القبول 2017/9/26

### ملخص

يوازن هذا البحث بدايةً بين روايات قصيدة المثقب النونية في مصادرها المختلفة، ليتبين فضل رواية الأنباري عليها. ثم يكشف عن منهج الأنباري النظري في الرواية، الذي أعلن عنه في مقدمة كتابه "ديوان المفضليات"، مسلطاً الضوء على تميز هذا المنهج العلمي الدقيق ودلالاته المختلفة، لينتقل بعد ذلك إلى تطبيقات هذا المنهج على رواية القصيدة المذكورة ليرى مدى التزام الأنباري به. وقد وقف البحث على بعض المخالفات المنهجية لدى الأنباري وعلل لها، وكشف عن بعض الروايات المتضاربة بين الأنباري وغيره من العلماء والرواة. ثم وقف أخيراً على ظاهرة تعدد روايات البيت الواحد، معللاً لحرص الأنباري على تسجيلها، ومشيراً إلى أهمية هذه الروايات، في إثراء النص الشعري من ناحية، وفي الكشف عن الذوق العربي الأدبي، وطرق تلقيه للنص الشعري، بما يساعد على الكشف عن طبيعة الثقافة العربية، وخصائصها الحضارية، من ناحية أخرى.

### مقدمة:

بذل علماء الشعر ورواته من العرب في القرنين الثاني والثالث الهجريين، جهوداً مخلصاً في خدمة الشعر الجاهلي، توجت بتدوينه بعد رحلة شاقة في جمعه وروايته وتنقيحه وتوثيقه، في محاولة للوصول إلى "النص الأصلي" للشاعر، أو إلى أقرب صورة ممكنة منه. وهذا صنيع على قدر كبير من الأهمية، لأنه يعني تثبيت الصورة النهائية لنصوص ظلت على مدى عقود من الزمن في حالة زنبقية، عرضة للتغير، وقابلة - بطبيعتها - للتبدل باستمرار؛ إنها مرحلة التأسيس المهمة للنص الشعري، التي تقوم عليها بعد ذلك جميع أنواع الدراسة الأدبية، من شرح ونقد وتحليل، فضلاً عن الدراسات اللغوية، والإضاءات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والحضارية المختلفة.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ومن أشكال تدوين الشعر الجاهلي ما عرف بالمختارات أو المجاميع الشعرية. ومن أبرز هذه المختارات ما عرف باسم "المفضليات" نسبة إلى راويها المفضل الضبي.

والقصيدة الحالية - موضوع الدراسة - وهي قصيدة المثقب العبدى التي مطلعها:

أفاطم قبل بينك متعيني ومنعك ما سألت كأن تبيني

هي إحدى القصائد المختارة في هذا المجموع الشعري<sup>(1)</sup>، والتي تعد من عيون الشعر الجاهلي، بل من عيون الشعر العربي القديم. وقديماً قال فيها أبو عمرو بن العلاء: لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه<sup>(2)</sup>. وبهذا وجدت القصيدة طريقها إلى عشرات المصادر التراثية المختلفة: منها ما ساقها كاملة، وأكثرها تمثل بأبيات منها. وهذا النوع الثاني ينيف على ثمانين مصدراً عدداً<sup>(3)</sup>، توزعت على كتب التراجم والأدب والمختارات الشعرية والنقد والمعاجم والمصنفات اللغوية والجغرافية والدينية، وغيرها.

روايات القصيدة في المصادر القديمة التي روتها كاملة:

وللتعرف إلى رواية الأنباري والفرق بينها وبين غيرها من الروايات، لا بد أن نعرض لهذه الرواية أولاً جنباً إلى جنب مع الروايات الأخرى في مصادرها المختلفة التي روتها كاملة، وذلك للوقوف على قيمة كل منها، وتحديد مدى الثقة بها، وبما يساعدنا - أخيراً - على المفاضلة بينها. وسنعرض لهذه الروايات من خلال تسمية مصادرها مبتدئين بـ "المفضليات" التي وصلت إلينا رواية الأنباري من خلالها.

1- المفضليات، في رواياتها المختلفة.

وبين أيدينا منها رواية الأنباري أبي محمد (ت 305 هـ) عن أبي عكرمة الضبي (ت 250 هـ) عن ابن الأعرابي (150 - 232 هـ) وقيل غير ذلك<sup>(4)</sup> عن المفضل الضبي (ت 178 هـ)<sup>(5)</sup>. وقد قام ابنه (المعروف بابن الأنباري) أبو بكر محمد (271 - 327 هـ) برواية "المفضليات" عن أبيه، ثم رواها عنه أبو بكر بن الخراز<sup>(6)</sup>، وعنه وصلت إلينا. وقد رويت المفضليات عن المفضل الضبي من أكثر من طريق، "والصحيحة التي رواها ابن الأعرابي"<sup>(7)</sup>. ثم رويت عن أبي عكرمة الضبي عن غير طريق، ورواية الأنباري لها عن أبي عكرمة هي - كذلك - أصح هذه الروايات وأوثقها للإسناد الذي فيها<sup>(8)</sup>. وقد قام بتحقيقها ونشرها تشارلز لايل عام 1920 م.<sup>(9)</sup> وفيها أشار إلى الاختلافات بينها وبين نسختين آخرين لنفس الشرح: واحدة في المتحف البريطاني والثانية في فينا<sup>(10)</sup>. ثم قام بنشرها أحمد شاكر وعبد السلام هارون، عام 1942 م<sup>(11)</sup>. وقصيدة المثقب، في النشرتين، تحمل الرقم "76"<sup>(12)</sup>.

وبين أيدينا من روايات المفضليات أيضاً رواية المرزوقي (ت421هـ). ولدينا منه نسخة مخطوطة تخلو من الإسناد، فضلاً عن كونها ناقصة سقيمة لا يعتد بها. وكثيراً ما يخالف نص الأشعار فيها الروايات المشروحة"، الأمر الذي يدعو إلى الظن أنها نسخة ملفقة صنعت من عدة مصادر<sup>(13)</sup>. وقد وصلت فيها قصيدة المثقب كاملة. ورقمها فيها 72.

ولدينا أخيراً، رواية التبريزي (421 - 502 هـ). ويعيب روايته، على كمالها ووضوحها وموافقها في نسقها رواية الأنباري، شيئان: الأول خلوها من الإسناد. والثاني أن التبريزي لم يعتمد مصدراً واحداً يتخذه محور أشعارها، وإنما وضع صانعها أمامه نسخاً ورواياتٍ مختلفة " فكان يختار منها ما يستحسنه أو يستصوبه... ولذلك كان أكثر ما خالف فيه رواية الأنباري مفقود الإسناد، لا يعرف له دليل من رواية أم مصدر مأمون..."<sup>(14)</sup>. وقد قام بتحقيق هذا العمل ونشره عن نسخة بخط المؤلف فخر الدين قباوة عام 1971م<sup>(15)</sup>. وقد وازن بينها وبين نسختين أخريين لنفس الشرح رمز إليهما بالرمزين: "س" و"م". ثم نشرها علي محمد الجاوي، معتمداً على النسخة المخطوطة ذاتها، التي اعتمدها قباوة<sup>(16)</sup>. وقد احتلت القصيدة فيهما رقم 76.

وهذا الحكم العام على هذه الروايات الثلاث للمفضليات (رواية الأنباري والمرزوقي والتبريزي)، ينسحب من ثم - نظرياً - على رواية الجزء وهو هنا قصيدة المثقب التي نحن بصدها. غير أن رواية القصيدة في هذه الكتب الثلاثة جاءت متشابهة جداً، وخاصة في عدد الأبيات وترتيبها<sup>(17)</sup>؛ ما يعني أن خلو نسختي المرزوقي والتبريزي من الإسناد لا يقلل - عملياً - من قيمتهما كثيراً، وبخاصة أن أهم الاختلافات بينهما وبين نسخة الأنباري، في عدد الأبيات وترتيبها، تعود إلى الأنباري نفسه كما سنرى.

2- أمالي اليزيدي أبي محمد بن عبدالله (228-310 هـ)<sup>(18)</sup>. وقد روى القصيدة عن عمه الفضل عن ابن حبيب (ت 245 هـ)، من علماء الكوفة، دون أن نعلم عن رواها ابن حبيب. وتكتسب هذه الرواية قيمتها من قدمها أولاً. إذ كان اليزيدي معاصراً للأنباري، ومن إسنادها إلى أحد علماء الشعر ورواته من الجيل الرابع والأخير في مدرسة الكوفة.

3- منتهى الطلب في أشعار العرب لابن المبارك محمد بن ميمون، من رجالات القرن السادس<sup>(19)</sup>. ذكر في سنده أنه قرأ القصيدة على شيخه أبي محمد ابن الخشاب (492 - 567 هـ) من أهل بغداد مولداً ووفاة. غير أننا لا ندري عن رواها ابن الخشاب، فإسنادها إذن غير تام. ثم يهبط بمكانتها عن مثيلاتها أنها تعود إلى زمن متأخر هو القرن السادس الهجري.

4- صفوة أشعار العرب. وهي مخطوطة تعود إلى سنة 827 هـ، يقال إنها رواية أبي حاتم عن الأصمعي. وهي مضطربة الأوراق<sup>(20)</sup>. وقد نشك في صحة هذه الرواية عن الأصمعي لاختلاف رواية القصيدة فيها - في بعض المواضع - عما نعرفه من رواية الأصمعي لها. من

ذلك أنه لم يرو البيت رقم "14" - في رواية الأنباري - الذي أشار الأنباري إلى أنه من رواية الأصمعي. كما يروي عجز البيت الأول في القصيدة هكذا: "ومنعك إن سألت كأن تبيني"؛ وهذه الرواية مخالفة لرواية الأصمعي وهي: "ومنعك ما سألت كأن تبيني".

5- ديوان المثقب. وقد نشره أولاً الشيخ محمد حسن آل ياسين في بغداد عن مطبعة المعارف، سنة 1956م، عن ثلاث نسخ مصورة محفوظة في دار الكتب المصرية<sup>(21)</sup>. ثم نشره حسن كامل الصيرفي في القاهرة سنة 1971م عن أربع نسخ مصورة في دار الكتب المصرية، ثلاث منها هي نفس النسخ التي اعتمد عليها محمد حسن آل ياسين<sup>(22)</sup>. وهذه النشرة هي التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا. غير أن الصيرفي خالف الرواية أحياناً في هذه النسخ المخطوطة، وتصرف في تعديل أو إضافة ما ليس منها اعتماداً على مصادر أخرى - وإن كان يشير إلى ذلك - الأمر الذي اضطرنا - ونحن نوازن بين روايات القصيدة في مصادرها المختلفة، ونحصى عدد روايات أبياتها - أن نعتمد على مخطوطات الديوان كما وصفها الصيرفي نفسه.

ثم نشر الديوان حسن حمد، نشرة تهدف إلى شرح الأبيات كما يذكر في المقدمة<sup>(23)</sup>.

ويقلل من قيمة الديوان أن جميع نسخه المخطوطة تخلو من الإسناد، ثم نحن لا نعرف شيئاً عن ناسخه أو زمن نسخه<sup>(24)</sup>. كما أن شارحه - كما يذكر حسن أحمد في مقدمة ديوانه نقلاً عن آل ياسين في مقدمته للديوان - غير معروف.

وفي ضوء ما تقدم، نرى أن رواية الأنباري لقصيدة المثقب (من خلال "المفضليات")، مدعاة للثقة بها أكثر من روايتها في المصادر الأخرى، مع أن الفروق بين رواية الأنباري وهذه الروايات طفيفة؛ ليس لما يعتري بعض هذه المصادر من جوانب الضعف فقط، وإنما لأن المفضليات، فضلاً عن أنها رواية عالم من أوثق رواة الشعر وأصدقهم، ولعله أوثقهم جميعاً، وهو المفضل الضبي - تتمتع بإسناد قوي ومتصل، بالإضافة إلى المنهج المحكم الذي اتبعه الأنباري في روايتها، واهتمامه بتسجيل روايات أبياتها المختلفة، على نحو لا نجده عند سواه من رواة القصيدة.

### الأنباري أبو محمد ومنهجه في الرواية

إن منهج الأنباري في رواية المفضليات يكشف عن منهجه بطبيعة الحال في رواية قصيدة المثقب بما هي جزء منها. وفي هذا الصدد، يعلن الأنباري، في غرة كتابه، عن منهجه في الرواية. فيذكر أنه تلقاها "إملاءً مجلساً مجلساً من أولها إلى آخرها" عن عامر بن عمران أبي عكرمة الضبي، الذي أخذها بدوره عن أبي عبد الله محمد بن زياد الأعرابي، الذي أخذها عن المفضل

الضبي. ولم يكتف الأنباري بما كان يسمعه من أبي عكرمة إذ يقول: "وكنت أسأل أبا عمرو بُندار الكرخي، وأبا بكر العبدى، وأبا عبد الله بن رستم، والطوسي وغيرهم عن الشيء بعد الشيء منها فيزيدونني على رواية أبي عكرمة البيت والتفسير. وأنا أذكر ذلك في موضعه. " ثم لم يكتف بهذا المقدار إذ يقول: " فلما فرغنا منها صرت إلى أبي جعفر أحمد بن عبيد بن ناصح فقرأتها عليه من أولها إلى آخرها شعرها وغريبها، فأنكر على أبي عكرمة أشياء أنا مبينها في مواضعها، ومسند إلى أبي جعفر ما فسّر وروى في موضعه... وعمود الكتاب على نسق أبي عكرمة وروايته " (25).

### ونخلص من ذلك إلى ما يأتي:

1- أن نونية المثقب، شأنها شأن قصائد "المفضليات" جميعها، قوية الإسناد. ثم ليس بين الأنباري والمفضل الضبي سوى راويين فقط: أولهما ابن الأعرابي (145-232هـ)، وكان ربيباً للمفضل، يعيش في بيته وتحت كنفه، سمع منه الدواوين وصحها، وكان من أكابر أئمة اللغة المشار إليهم في معرفتها، نحوياً، رواية لأشعار القبائل، ناسباً<sup>(26)</sup>. وهو لذلك كله ربما كان أوثق من يروي عن المفضل. وثانيهما هو أبو عكرمة (ت 250هـ)، وكان أعلم الناس بأشعار العرب وأرواهم لها<sup>(27)</sup>.

2- أن الأنباري، حرصاً منه على تكامل العمل، واستكمال ما قد يكون فيه من نقص، جعل عمله يتم على ثلاث مراحل:

### الأولى: الرواية عن أبي عكرمة.

والثانية: التوجه بالسؤال عن الشيء بعد الشيء (في الرواية والتفسير) إلى ثلثة من أكابر علماء عصره. ذكر أسماء أربعة منهم. وفي قصيدة المثقب أخذ عن ثلاثة فقط من بين من ذكرهم هم: أبو عمرو بُندار الكرخي، وكان أحفظ أهل زمانه للشعر وأعلمهم به<sup>(28)</sup>. قال فيه المبرد: كان واحد زمانه في رواية دواوين شعراء العرب حتى كان لا يشذ عن حفظه من شعر شعراء الجاهليين والإسلام إلا القليل<sup>(29)</sup>؛ وأبو بكر العبدى<sup>(30)</sup>؛ والطوسي (ت نحو 250هـ) وكان فاضلاً صدوقاً، روى عنه أبو الفرج الأصبهاني والمرزباني<sup>(31)</sup>.

والمرحلة الثالثة والأخيرة: قراءة المفضليات من أولها إلى آخرها على واحد من كبار علماء عصره، هو أبو جعفر أحمد بن عبيد (ت 278 وقيل 273هـ)، عاش أيام المتوكل، روى عن الواقدي والأصمعي وكان من أئمة العربية<sup>(32)</sup>. والأنباري، بهذا الصنيع في المرحلة الثالثة، يستوفي شروط الإجازة أو الرواية بتحقيق آخر خطواتها، التي تبدأ بالاستملاء عن الأستاذ وتنتهي بالقراءة عليه. ولكن ابن الأنباري يقرأ العمل على أبي جعفر عوضاً عن أبي عكرمة، لأن الأنباري زاد على إملاء أبي عكرمة بما أخذه من

العلماء الذين كان يسألهم عن الشيء بعد الشيء في الرواية والتفسير. ثم إن في قراءة العمل على عالم كبير آخر في حجم أبي جعفر إثراء للعمل عن طريق الإضافة والنقد والتمحيص. وهذا ما كان: فإن أبا جعفر كما يقول الأنباري: "أنكر على أبي عكرمة أشياء"، ومدّ العمل بمزيد من التفسير والرواية.

3- أن الأنباري نهجاً علمياً صحيحاً، حين جعل "عمود الكتاب على نسق واحد مطرد هو نسق أبي عكرمة وروايته" (وإن كان خالف عن هذا المنهج أحياناً كما سنرى)، ثم نص على كل زيادة في الرواية أو التفسير وأسندها إلى صاحبها ممن كان يعود إليهم. وهذا يُسلم عمله من الاضطراب والاختلاط، والتباس الأقوال بعضها ببعض، فضلاً عما فيه من أمانة ودقة في حفظ حقوق العلماء الذين عاد إليهم.

4- أن صنيع الأنباري، على هذه الشاكلة، يعد ثمرة عمل جماعي لعننا لا نعثر على شبيه له، في الرواية الأدبية، عند من سبقوه أو عاصروه أو من جاءوا بعده. وأن هذا العمل الجماعي هو عمل كوفي- تحديداً - من أوله إلى آخره، تآزرت فيه مرويات أبي عكرمة الضبي (أربع روايات عدا رواية المتن)، والطوسي (تسع عشرة رواية)، وأبي بكر (رواية واحدة)، وأحمد بن عبيد (رواية واحدة). ولكن هؤلاء الرواة ينقلون بعض رواياتهم عن الأصمعي (122- 216هـ) (ثلاث روايات)، وأبي عبيدة (110- 211 أو 209هـ) (أربع روايات) - وهما بصريان - ما يدل على خفوت حدة التعصب بين مدرستي الكوفة والبصرة.

5- أن جميع العلماء الرواة الذين كان يراجعهم ويأخذ عنهم، ثم الذين كانوا مصادر هؤلاء في الرواية، هم من كبار علماء عصره في الرواية واللغة كما بينا - أنفاً - في الترجمة لكل منهم.

### الأنباري بين المنهج والتطبيق

إذا تتبعنا تطبيق الأنباري لمنهجه في رواية قصيدة المثقب - موضوع البحث - لحظنا أنه يلتزم بالمنهج الذي أعلن عنه. ومع ذلك فهناك بعض الملاحظات التي تتصل بالمنهج وغيره. ويمكن أن نتبين بعضها من خلال الموازنة بين روايته ورواية كل من المرزوقي والتبريزي للأبيات الآتية:

رواية الأنباري<sup>(33)</sup>:

وَتَقَبَّنِ الْوَصَاوِصَ لِلْعِيُونِ

11- ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى

طَوِيلَاتُ الدَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ

12- وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطَلَّبَاتُ

- 13- وَمَنْ ذَهَبَ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ  
كَلَوْنَ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
- 14- إِذَا مَا فَتَنَّهُ يَوْمًا بِرَهْنٍ  
يَعِزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينِ
- 15- بَتْلَهِيَةَ أَرِيْشُ بِهَا سِهَامِي  
تَبْدُ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ
- روايتا المرزوقي والتبريزي<sup>(34)</sup>:
- 11- ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ رَقْمَا  
وَتَقَبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعِيُونِ
- 12- أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَكَنَّ أُخْرَى  
مِنَ الدِّيَابِجِ وَالبِشْرِ المِصُونِ
- 13- وَمَنْ ذَهَبَ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ  
كَلَوْنَ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
- 14- وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطْلَبَاتُ  
طَوِيلَاتِ الذُّوَابِ وَالْقُرُونِ
- 15- بَتْلَهِيَةَ أَرِيْشُ بِهَا سِهَامِي  
تَبْدُ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ

بالنظر إلى هاتين الروايتين، أعلاه، من حيث الأبيات وترتيبها لا من حيث ألفاظ كل منها نلاحظ ما يأتي:

- 1- أن رواية الأنباري خلت من البيت 12 في روايتي المرزوقي والتبريزي. وذلك لأن الأنباري جعل هذا البيت رواية أخرى للبيت 11. وهذا لا يستقيم لأن الشاعر إنما سمي المثقب بهذا البيت الحادي عشر، فهو إذن بيت أصيل في القصيدة، وقد ورد في جميع مصادر القصيدة الأخرى. وقد أثبت الأنباري نفسه في شرحه لهذا البيت قول الأصمعي: " بهذا البيت سمي المثقب مثقباً ".
- 2- أن روايتي المرزوقي والتبريزي قد خلتا من البيت 14 الذي هو في رواية الأنباري. وقد صرح الأنباري أن هذا البيت لم يروه " الطوسي ولا الضبي ولا أحمد: وهو من رواية الأصمعي ". وبهذا يكون الأنباري قد خرج عن منهجه الذي أعلن عنه في مقدمة المفضليات وهو الالتزام برواية أبي عكرمة الضبي
- 3- أن الأنباري جعل البيت 12 قبل البيت 13، وهو في روايتي المرزوقي والتبريزي وفي جميع مصادر القصيدة الأخرى يلي البيت 13. وهو في هذا الترتيب قد أضرَّ باتساق الأبيات وترابطها.
- ولكن من حق الأنباري والبحث العلمي أن نعلق على الملحوظات السابقة بما يأتي:

بخصوص الملحوظة الأولى، فنحن نظن أن الناسخ قد أخطأ فجعل البيت رواية أخرى للبيت السابق (ب11) فذكره ضمن شرحه له، في حين أنه بيت قائم برأسه. وربما جاء الخطأ من أن الأنباري أورد للبيت (11) رواية أخرى بالفعل وهي:

أرين محاسناً وكنن أخرى      وثقبن الوصاوص للعيون

فظن الناسخ أن قوله بعد ذلك:

أرين محاسناً وكنن أخرى      من الأجياد والبشر المصون

هو رواية أخرى للرواية السابقة، فأضاف لفظة "ويروى"؛ وهو في حقيقة الأمر بيت جديد مستقل.

ويعزز ما ذهبنا إليه أن البيت جاء مستقلاً بنفسه (أي يحمل رقم 12) في كل من نسختي المفضليات المخطوطتين: نسخة المتحف البريطاني، ونسخة فينا، كما أشار ناشر الأنباري (لايل). وقد علق فخر الدين قباوة على هذا البيت بقوله: " وقد وهم ناشر الأنباري فأورد هذا البيت على أنه رواية أخرى للبيت 11، وحقه أن يسلك في تعداد الأبيات ويعطى الرقم 12 " (35). ولكن ناشر الأنباري أشار إلى ذلك، فإن كان هناك من وهم فهو في الحقيقة وهم الناسخ لا وهم الناشر.

والخلاصة أن الأنباري ليس مسؤولاً - فيما نرجح - عن إسقاط هذا البيت من متن القصيدة.

أما الملحوظة الثانية بخصوص البيت 14، وأن في ذكر الأنباري له خروجاً واضحاً على منهجه، فإننا نلاحظ - في المقابل - أن مخطوطتي المفضليات الأخرين لم تثبتا كلتاهما هذا البيت<sup>(36)</sup>. فمن المحتمل إذن أن الذي حدث هنا، هو عكس ما حدث مع البيت السابق، أي أن هذا البيت الحالي لم يذكره الأنباري على أنه بيت قائم برأسه، وأن الخطأ، من ثم إنما هو خطأ الناسخ.

ثالثاً - أما بخصوص الملحوظة الثالثة، التي يخالف فيها الأنباري جميع مصادر القصيدة الأخرى بعدم تقديم البيت 13 على البيت 12، فإن البيتين في نسختي المتحف البريطاني وفينا قد قدم فيهما البيت 13 على البيت 12<sup>(37)</sup> بما يتفق مع المصادر الأخرى، وبما يصح به الترابط بين الأبيات. فلعل الأنباري لذلك لم يجترح هذا التقديم والتأخير في البيتين في النسخة المحققة.

وأياً كان الأمر فإن الصورة التي جاءت عليها الأبيات (11-15) في رواية الأنباري في النسخة المحققة مضطربة. ويكفي أن ننظر إليها بالمقارنة مع روايتي المرزوقي والتبريزي، فنلاحظ قوله (في الرواية الأخرى): "ومن ذهب" (ب13)، قد عطف على قوله: "من الديباج..." (ب12).

كما نلاحظ أن قوله "بتلهية..." (ب15)، قد جاء متعلقاً بقوله: "مطلّبات". وبذلك يستقيم المعنى ويصح بصحة الترتيب.

ومن الملاحظ المنهجية الأخرى على عمل الأنباري أنه لم يعز كل الروايات إلى أصحابها. فثمة إحدى وعشرون رواية لم يعزها إلى أحد مكتفياً بالقول: "ويروى...". ومن الراجح أن هذه الروايات لم يروها أبو عكرمة ولا أحد من العلماء الثلاثة الآخرين؛ وذلك أن الأنباري- كما يذكر في مقدمته - كان يعود إلى غيرهم أيضاً وإن لم يذكر لنا أسماءهم. فهل كانت هذه الروايات العاطلة عن العزو نقلاً عن بعض هؤلاء العلماء؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يذكر أسماءهم؟

وقد فات الأنباري أن يذكر رواية أخرى للبيت التاسع والثلاثين، كان قد ذكرها في أثناء روايته لقصيدة المخبل السعدي<sup>(38)</sup>، والرواية هي:

ورحت بها تعارض مسبطراً  
على زيزائه وعلى المتون

ثم قال: "ويروى..."، وذكر الرواية المعتمدة في قصيدة المثقب عن أبي عكرمة على أنها رواية أخرى للبيت.

وقد نأخذ عليه شيئاً من التكرار أحياناً. ففي البيت الرابع والعشرين يذكر رواية أخرى للبيت بقوله: "ويروى قوى النسع المحرد". ثم يعود في نهاية الشرح ليقول: "ويروى: "المحرد".

وبعد، فلئن كان صنيع الأنباري نموذجاً فذاً في المنهجية العلمية على وجه العموم، من حيث الضبط والدقة والتحري والدأب واستقصاء الروايات المختلفة للبيت الواحد، والأمانة في الإسناد - فإن بقية الرواة لم تكن لتعوزهم هذه الخلال، وكانوا كمن يتمثل النص الشعري نصاً مقدساً، يقف أمامه في تهييب وإجلال. ويذكرنا صنيعهم هذا بصنيع المحدثين من حيث الإسناد، وبصنيع المفسرين، كالطبري على وجه الخصوص، من حيث الحرص على سرد جميع روايات التفسير للآية الكريمة الواحدة، بغض النظر عن مدى صحتها أو قوتها. وسوف توالي الصفحات الآتية إشعاعاتها توضيحاً وتوكيداً لهذه الجهود المخلصة في خدمة هذه القصيدة الممثلة لجهودهم في رواية الشعر الجاهلي كله.

#### بين الأنباري وغيره: روايات متضاربة

يواجه القارئ أحياناً تضارباً بين روايات القصيدة يصعب حله. من ذلك ما نقله الأنباري في المفضليات<sup>(39)</sup> عن الطوسي من أن الأصمعي روى "شراف" في البيت السادس، بكسر الفاء.

أما البكري فيقول: إن الأصمعي ينشده: على شراف؛ غير مجرى<sup>(40)</sup>. فما الصحيح؟ ثم يذكر أن أبا عبيدة ينشده على "شراف" بالكسر ويجعله مبنياً. ويشير الأنباري إلى هذه الرواية دون أن ينسبها إلى أبي عبيدة أو إلى غيره.

ومن ذلك أيضاً أن ابن جني يروي عجز البيت الأول كرواية الأنباري: ومنعك ما سألت كأن تبيني. ثم يقول: "فهذه رواية الأصمعي". ثم يذكر أن ابن الأعرابي رواه: ومنعك ما سألتك أن تبيني<sup>(41)</sup>. غير أن رواية ابن الأعرابي عن المفضل، كما في شرح الأنباري، هي "ومنعك ما سألت كأن تبيني"، وليس كما ذكر ابن جني. وبهذه الرواية وردت في شرحي المرزوقي والتبريزي على المفضليات، ما يعني أن هذه هي رواية المفضل أيضاً، وليست رواية الأصمعي فقط. أما رواية "ومنعك ما سألتك أن تبيني" التي نسبها ابن جني إلى ابن الأعرابي، فإن الأنباري يذكرها، ولكنه ينسبها إلى الطوسي. والغريب بعد ذلك أن الديوان يعتمد رواية: "ومنعك ما سألتك أن تبيني" ويصرح بأنها رواية ابن الأعرابي<sup>(42)</sup>. وهذا القول يتفق مع ما ذهب إليه ابن جني.

وتطرح بعض الروايات تساؤلات أخرى تعسر الإجابة عنها. من ذلك أن البيت الأخير في القصيدة في بعض المصادر<sup>(43)</sup> وهو:

دعي ماذا علمت سأتقيه: ولكن بالمغيب نبئيني

مروي في مخطوطتي المتحف البريطاني، وفيها. وقد صُدِّرَ البيت في مخطوطة فينا بالقول: "ويروى عن أبي الحسن، والمقصود أبو الحسن الطوسي<sup>(44)</sup>. ولكن الأنباري لا يشير إلى هذه الرواية من قريب أو بعيد، مع أن الطوسي من أبرز شيوخ الأنباري الذين كان يعود إليهم ويسألهم ويأخذ منهم الرواية والتفسير

#### ظاهرة تعدد روايات البيت الواحد

إن الاختلافات في رواية القصيدة من حيث عدد أبياتها أو ترتيب هذه الأبيات تعد اختلافات يسيرة بالإجمال، سواء بين روايات المفضليات الثلاث، أو بينها وبين معظم مصادر القصيدة الأخرى<sup>(45)</sup>. غير أن الاختلافات في رواية البيت الواحد في مصادر القصيدة المختلفة قد وصلت حداً يفوق التوقع.

بدايةً، أود أن أمثل على هذا التعدد، بالبيت الرابع والعشرين برواياته المختلفة التي ذكرها ونص عليها الأنباري<sup>(46)</sup> وغيره:

الأنباري وغيره <sup>(47)</sup> :	يجذ تنفس الصعداء منها	قوى النسع المحرم ذي المتون
الأنباري وغيره <sup>(48)</sup> :	.....	قوى النسع المُحْدَرَج ذي المتون.
الأنباري وغيره <sup>(49)</sup> :	.....	قوى النسع المحرّد ذي المتون
الأنباري وغيره <sup>(50)</sup> :	.....	قوى النسع المحرّف ذي المتون.
المرزوقي <sup>(51)</sup> :	.....	قوى النسع المحرف ذي الأسون
أبو حاتم <sup>(52)</sup> :	.....	قوى النسع المُحْمَلَج ذي المتون.
أبو حاتم <sup>(53)</sup> :	يجذُ/ تجذُ (بالتاء والياء	.....
ابن ميمون <sup>(54)</sup>	ومخطوطات الديوان <sup>(55)</sup> : يجذُ (بالدال).....	.....
(ولكن الصيرفي خرج عن نص المخطوطات وأثبتها "يجذ" (بالذال المعجمة) بوصفها تصحيفاً).		
الأنباري وغيره <sup>(56)</sup> :	يفض تنفس.....	قوى النسع المحرم ذي المتون

بتأمل روايات البيت السابق، يشعر المرء وكأن الروايات تسعى إلى استنفاد جميع الصور والتغييرات التي يمكن أن يحتملها البيت. وعلى هذا النحو فإن مجموع روايات أبيات القصيدة قد فاقَ التوقع كما ذكرنا قبل قليل. ففي رواية الأنباري للقصيدة، وعدد أبياتها عنده 44 بيتاً، 17 بيتاً فقط لم تذكر له رواية أخرى، وهي الأبيات التي تحمل الأرقام: 2، 10، 12، 16، 19، 20، 22، 23، 27، 32، 35، 36، 37، 38، 41، 42، 43.

أما الأبيات الأخرى، البالغة 27 بيتاً، فقد ذكر لها 47 رواية (غير الرواية المعتمدة). أي أن مجموع الروايات كلها عند الأنباري (مع الرواية المعتمدة) تساوي 91 رواية (17+47+27).

فإذا أضفنا إلى هذه الروايات الإحدى والتسعين، الروايات الأخرى التي لم يذكرها الأنباري وذكرنا في مصادر القصيدة الكاملة الأخرى، سواء في نص القصيدة، أم في ثنايا شرحها، كنا أمام ما يربو على مائة وعشرين رواية مختلفة.

ويرتفع هذا العدد حين نضيف الروايات الأخرى التي وردت في المصادر التي لم تورد القصيدة كاملة، وعددها يربو على ثمانين مصدراً، كما ذكرنا سابقاً<sup>(57)</sup>.

وهكذا لم يسلم من تعدد الرواية سوى ثلاثة أبيات فقط جاءت برواية واحدة في جميع المصادر بغير استثناء، وهي الأبيات زوات الأرقام: 19، 23، 27.

## تفسير الاهتمام بتسجيل الروايات المتعددة

ليس في خطة هذا البحث أن يقف على أسباب تعدد هذه الروايات، وإنما يهيمه أن يتساءل عن سبب حرص الأنباري، والرواة من ورائه، هذا الحرص الفائق، على تسجيل هذه الروايات جميعها. وفي محاولة للإجابة عن هذا التساؤل نرى أن ذلك يعود إلى ثلاثة أسباب رئيسية:

**الأول طبيعة العصر والظرف الثقافي السائد؛** فقد كانت الحضارة العربية ما زالت تعيش مرحلة الجمع والنقل والتأسيس، أو مرحلة الرواية. وفي هذه المرحلة تتوجه الجهود إلى استنقاء جميع العلوم والمعارف المتوارثة، والروايات التاريخية غثها وسمينها، فيما يشبه الإحصاء. وكانت مهمة العالم الأولى والأساسية تقوم على النقل والجمع والحفظ، وتحويل التراث الشفوي برمته إلى تراث مكتوب.

ومن أنصع الأمثلة على ذلك جهودهم في جمع اللغة والتراث الشعري. فاللغة - بطبيعتها - لا بد لها من أن تعتمد على المشافهة، وتسجيل الاستعمال اللغوي بالاعتماد على الأعراب ومخالطتهم والرواية عنهم، ثم رواية اللاحق من العلماء عن السابق. وكذلك فإن التراث الشعري وثيق الصلة بجمع اللغة والتفكير لها. وهو، في أغلبه على الأقل، تراث شفوي لا بد لمعرفته وضبطه من سماعه عن الرواة من الأعراب، ثم عن علماء الرواية فيما بعد. ومن هنا نلاحظ حرص الرواة على تسجيل كل ما رشح لهم من روايات من ناحية، ودون مساءلة هذه الروايات والمفاضلة بينها، من ناحية أخرى.

أما السبب الثاني وراء تدوين كل هذه الروايات، فيعود إلى حرص الأنباري وسائر الرواة ممن ذكر أو لم يذكر على الوصول إلى النص الأصلي ما أمكنهم ذلك. وهكذا تكون كل رواية مرشحة - نظرياً - لأن تكون هي الرواية الأصلية. وهذا ما ضمن لها حق الوجود والتسجيل، ودون تقسيم الروايات إلى روايات مركزية وأخرى هامشية. وهكذا فقد يشير الأنباري إلى رواية أخرى غير روايته هو، ثم نجد هذه الرواية هي المعتمدة لدى غيره، سواء في رواية المفضليات أو غيرها من مصادر القصيدة. وقد يرد البيت عند الأنباري وعند غيره في المصنف الواحد غير مرة على أكثر من رواية. فقد ذكرنا سابقاً<sup>(58)</sup> أن الأنباري في روايته لمفضلية المخبل السعدي روى بيت المثقب التاسع والثلاثين (فرحت بها تعارض مسبطراً...) رواية مختلفة عن روايته لهذا البيت في موضعه من قصيدة المثقب<sup>(59)</sup>. وأشار هناك إلى الرواية المعتمدة هنا على أنها رواية أخرى. وفي هذا تبادل واضح في المراكز بين الروائيتين.

ومما يؤكد احترام الأنباري للروايات الأخرى التي يسوقها، أنه يعتمد إلى تفسيرها وشرح غريبها ويسوق له الشواهد اللغوية من شعر ورجز وغيرهما<sup>(60)</sup>.

أما السبب الثالث، فلعل الرواة قد رأوا في هذه الروايات مرآة للثقافة العربية، وتجلياتها المختلفة، ومعرضاً خصباً لطرائق تفاعلها مع النص الشعري، واستجابتها لمكوناته النفسية والفنية والحضارية.

وإذا كان ذلك غير وارد بالنسبة لهم، فعليه أن يكون كذلك بالنسبة لنا اليوم، فنولي هذه الروايات المختلفة قدراً من الاهتمام، أكثر مما نفعول. وأن نرى فيها ملمحاً لا يدفع إلى الضيق بها، بل - على العكس- إلى أن يرى فيها انعكاساً لثقافة وحضارة، فضلاً عن أنه يثري النص الذي بين أيدينا.

وهكذا ينبغي النظر إلى هذه الروايات، لا على أنها عبء أو حمولة زائدة تثقل كاهل الدارس، ولا على أنها روايات هامشية ومزاحة - إذا جاز التعبير - ولكن على أنها روايات فاعلة يمكن الاستفادة منها، سواء في قراءة النص فنياً، أو في قراءة الثقافة نفسها من خلال النص.

وربما في هذا يكمن - بالنسبة لنا - جانب من أهم جوانب العمل الجليل الذي قام به الأنباري في رواية هذه القصيدة (ضمن المفضليات) بالاستعانة بشيوخه ورواة عصره.

ومن زاوية أخرى فإن هذا التعدد الهائل في روايات هذه القصيدة يصلح دليلاً على قدم النص وصحة نسبته إلى قائله الجاهلي العبدى البحراني، الذي لم ينازعه عليه شاعر آخر. هذا مع أن التشكيك بصحة هذا الشعر الجاهلي على النحو المبالغ فيه الذي عرفناه من بعض المستشرقين والدارسين العرب، لم يكن أكثر من دعوى باطلة، وموجة هاجت زمناً ثم انحسرت إلى غير رجعة.

وبعد، فلئن كان صنيع الأنباري نموذجاً في المنهجية العلمية على وجه العموم، من حيث الضبط والدقة والتحرّي والدأب واستقصاء الروايات المختلفة للبيت الواحد، والأمانة في الإسناد - فإن بقية الرواة لم تكن لتعوزهم هذه الخلال. وكانوا كمن يتمثل النص الشعري برواياته المختلفة نصاً مقدساً، يقف أمامه في تهيّب وإجلال، كما ذكرنا سابقاً في ثنايا هذا البحث.

## Al-Anbari's Approach to the Narration of Old Arabic Poetry: Al-Muthaqqib's Noniyya Poem as a Case Study

Mohammad K. Alzoubi, Dept. of Arabic, Faculty of arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

### Abstract

The celebrated poem of al-Muthaqqib's, called "the *Noniyya*", was narrated or transmitted through different sources, including al-Anbari, which stands out for this poem. This paper aims to hold a comparison between these narrations to prove that al-Anbari's one is the most reliable. The paper then moves on to reveal al-Anbari's theoretical approach to the narration of poetry, one which he mentions in the introduction to his book of "*Diwan al-Mufaddaliyyat*". The paper asserts the distinction and accuracy of this approach, highlights its significance and demonstrates how al-Anbari applied it to the *Noniyya*. It also shows to what extent al-Anbari is committed to his approach; some methodological irregularities in Al-Anbari's narration are in the meanwhile detected and explained and some conflicting accounts between him and other scholars and narrators are revealed as well. Finally, the paper brings the phenomenon of multiple narrations of the same verse into discussion, in an attempt to explain al-Anbari's keenness to record them, pointing out the importance of these narrations in enriching the poetic text, on the one hand, and in revealing the Arab literary taste and ways of receiving the poetic text, on the other.

### الهوامش

1- انظر: الملحق.

2- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق محمود شاكر، القاهرة، دارالمعارف، 1968، ص 395؛ البغدادي: خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 4 مكتبة الخانجي، 1403هـ - 1983م، ص 84.  
11.

3- اعتمدنا في هذا على إحصاء ما ذكره محقق الديوان من مصادر في تخريج القصيدة، وقد بلغت 88 مصدراً عدداً. انظر: ديوان المثقب، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر، معهد المخطوطات العربية، الشركة المصرية للطباعة والنشر، سنة 1971، ص ص 124 - 136. وسيشار إلى هذا المصدر لاحقاً بـ "الديوان".

4- في ترجمته وتاريخ وفاته انظر: السيوطي: بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، مطبعة عيسى الحلبي، 1964، 105/1-106.

- 5- انظر محاولة تحديد زمن وفاته في المفضليات: تحقيق شاكر وهارون، مصر، دار المعارف، 1965، ص 25-26.
- 6- ديوان المفضليات: تحقيق كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920، ص1. وغالباً ما تتم الإشارة إلى المحقق في الكتب العربية ب: تشارلز أوجيمس ليال. وسوف يشار إلى هذا المرجع لاحقاً ب: الأنباري.
- 7- ابن النديم: الفهرست، مصر، المكتبة التجارية، ص102.
- 8- أبو البركات الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، 1967، ص 51.
- 9- انظر: هامش 5.
- 10- انظر: المقدمة الإنجليزية للمفضليات، ص 16- 18. وقد رمز للنسخة الأولى بالرمز "BM" وللثانية بـ "V". قال البغدادي في نسخة الأنباري: وهي نسخة قديمة مضبوطة صحيحة جداً. السابق، 11 / 81.
- 11- اعتمدنا في هذا البحث الطبعة الرابعة منها. (انظر توثيق هذه الطبعة في هامش رقم 4 أعلاه).
- 12- للمفضليات شروح ونشرات أخرى. انظر: السابق، ص 23-24.
- 13- فخر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه، ط1، بيروت، دار الفكر المعاصر، 1997، ص 26.
- 14- السابق، ص 262- 263.
- 15- شرح اختيارات المفضل، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1407هـ-1987م، / 68 هامش 2. وسيشار لاحقاً إلى هذا المرجع ب: "التبريزي". كما سيشار إلى شرح المرزوقي ب: المرزوقي.
- 16- شرح المفضليات للتبريزي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1397هـ-1977م. المقدمة-ك.
- 17- للوقوف على الفروق بين رواية الأنباري وروايتي المرزوقي والتبريزي من جهة، والرواية في بقية المصادر الآتية، من جهة أخرى، من حيث عدد الأبيات وترتيبها وألفاظها، انظر: الديوان، ص 128-129.
- 18- اليزيدي: كتاب الأمالي، ط1، الهند، حيدر آباد الدكن، جمعية دائرة المعارف، 1367هـ- 1948م. وسيشار إلى هذا المصدر بـ "اليزيدي".
- 19- تحقيق محمد نبيل طريفي، بيروت، دار صادر، 1999م. وسوف نشير إلى هذا المصدر باسم مؤلفه (ابن ميمون).
- 20- الديوان، ص 125. وسوف تتم الإشارة إلى هذا المصدر غالباً بـ "أبو حاتم".
- 21- لم يتسن لنا الاطلاع على هذه النشرة.

- 22- وقد رمز الصيرفي إلى النسخ التي اعتمد عليها في تحقيقه بالرموز: أ، ب، ج، د. والنسخة "ب" هي التي لم يطلع عليها محمد حسن آل ياسين، وإن كانت النسخة "ج" منقولة عنها كما يرجح الصيرفي في الديوان، ص 29.
- 23- انظر: حسن حمد: شرح ديوان المثقب، بيروت، دار صادر، 1996 م. ص 6.
- 24- النسخة المرموز إليها بالرمز "ج" نسخة حديثة بخط الشنقيطي، منقولة عن نسخة أخرى لا نعرف ناسخها، ويرجح الصيرفي أنها النسخة "ب"، التي حملت فقط تاريخ وقفها سنة 1154هـ. والنسختان الأخريان (أ ود) عاريتان أيضاً من الإشارة إلى زمان نسخهما، ويرجح الصيرفي أن تكون النسخة "د" قد نسخت عن النسخة "أ". الديوان، ص 29.
- 25- الأنباري، ص 1
- 26- ابن النديم: السابق، ص 102.
- 27- السيوطي: السابق، 24 / 2؛ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، بيروت، المكتبة العلمية، ط1، 1991م، 439/3.
- 28- ياقوت: السابق، 24/2
- 29- السيوطي: السابق، 1 / 476-477.
- 30- لم أقف له على ترجمة.
- 31- ياقوت: السابق، 368-367/1.
- 32- السيوطي: السابق، 333/1
- 33- الأنباري: ص ص 580-578.
- 34- التبريزي: 1252-1250/3.
- 35- السابق: ص 1251 / الهامش 3.
- 36- الأنباري: ص 580 / الهامش.
- 37- السابق: ص 579 / الهامش.
- 38- السابق: مفضلية 21، ص 218.
- 39- ص 576.
- 40- معجم ما استعجم، تحقيق مصطفى السقاء، مصر، مطبعة لجنة التأليف، 1945، ص ص 610 - 611 "الذرائع".
- 41- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب، 1376هـ - 1957.
- 42- الديوان، ص 137.

- 43- هي: أمالي اليزيدي؛ صفوة أشعار العرب؛ مخطوطة المفضلليات في فينا. أما ورود هذا البيت في الديوان فقد أضافه المحقق، وليس موجوداً في نسخ الديوان الأربع المخطوطة.
- 44- الأنباري، ص 588.
- 45- انظر: الديوان، ص ص 129-128.
- 46- ص 583.
- 47- التبريزي، 1257/3؛ ابن ميمون، 19/4؛ الديوان 177.
- 48- التبريزي نفس الصفحة؛ الديوان، ص 178.
- 49- التبريزي، 1258/3.
- 50- الديوان، ص 177.
- 51- التبريزي، 1257/3، هامش 4.
- 52- الديوان، ص 177 هامش 4.
- 53- الديوان، ص 177 هامش 1.
- 54- السابق، نفس الصفحة، اعتماداً على مخطوطة مصورة من مكتبة لاله لي بالأستانة ذكرها المحقق في ثبت مصادره. ولكن الرواية في نشرة الطريفي "يجذ" بالذال المعجمة (19/5).
- 55- الديوان، نفس الصفحة، هامش 1.
- 56- اليزيدي: 114؛ الديوان: 178.
- 57- انظر تخريجات هذه الأبيات في الديوان: ص ص 136-128.
- 58- انظر هامش 37.
- 59- ص 587.
- 60- انظر مثلاً شرح الأبيات: 1، 7، 8، 11، 13، 24.

## المصادر والمراجع

- الأنباري، أبو محمد القاسم: ديوان المفضليات، تحقيق كارلوس يعقوب لايّ، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1920م.
- الأنباري، أبو البركات: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، 1967.
- البغدادي، عبد القادر عمر: خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1983
- البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز: معجم ما استعجم، تحقيق مصطفى السقا، مطبعة لجنة التأليف، 1945م.
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي: شرح اختيارات المفضل، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط2، لبنان، دار الكتب العلمية، 1407هـ - 1987م.
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي: شرح المفضليات، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1397هـ-1977م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مصر، دار الكتب، 1376هـ.
- الحموي، ياقوت بن عبد الله الرومي: معجم الأدباء، بيروت، المكتبة العلمية، ط1، 199م، 439/3.
- السيوطي، جلال الدين، بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، مطبعة عيسى الحلبي، 1964، 106-105/1.
- الضبي، المفضل بن محمد بن يعْلَى: المفضليات، تحقيق وشرح محمد شاکر وعبد السلام هارون، ط4، مصر، دار المعارف، 1965.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاکر، مصر، دار المعارف، 1968م.
- قباوة، فخر الدين: منهج التبريزي في شروحه، ط1، بيروت، دار الفكر المعاصر، 1997.

المثقب، عائد بن مَحْصَن العبدى: ديوان شعر المثقب، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي،  
جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، مصر، الشركة المصرية للطباعة والنشر،  
1391هـ - 1971م.

ابن ميمون، محمد بن المبارك: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح محمد نبيل  
طريفى، ط1، بيروت، دار صادر، 1999م.

ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحق بن يعقوب: الفهرست، مصر، المكتبة التجارية، د. ت.  
هارون، عبد السلام محمد: تحقيق النصوص ونشرها، ط5، القاهرة، مكتبة السنة، 1414هـ -  
1994م.

اليزيدي، أبو عبد الله محمد بن العباس: كتاب الأمالي، عن النسخة الفريدة المحفوظة بالآستانة  
في خزانة عاشر أفندي بإستانبول، ط1، الهند، حيدر آباد الدكن، مطبعة جمعية دائرة  
المعارف، 1367هـ - 1948م.

الملحق

قصيدة المثقب (رواية الأنباري، تحقيق: لایل)

1- أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي	وَمَنْعِكَ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي
2- فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ	تَمُرُّ بِهَا رِيَاخُ الصَيْفِ دُونِي
3- فَإِنِّي لَوْ تُخَالَفَنِي شِمَالِي	خِلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
4- إِذَا لَقَطَعْتَهَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي	كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي
5- لِمَنْ ظَفْعُنْ تَطَالَعُ مِنْ ضَيْبِيبِ	فَمَا خَرَجْتُ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ
6- مَرَزَنْ عَلَى شَرَافِ فِدَاتِ رَجُلٍ	وَنَكَبَنْ الذَّرَانِحَ بِالْيَمِينِ
7- وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا	كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ
8- يُشَبِّهَنَّ السَّفِينِ وَهَنْ بَخْتُ	عَرَاضَاتِ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
9- وَهَنْ عَلَى الرَّجَائِزِ وَاكَنَاتُ	قَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعِ مُسْتَكِينِ
10- كَفَرْلَانِ خَدَلَنْ بِذَاتِ ضَالٍ	تَنَوَّشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ
11- ظَهَرَنْ بِكِلَّةٍ وَسَدَلَنْ أُخْرَى	وَتَقَبَّنَ الْوَصَاوِصَ لِلْغُيُونِ

12- وَهَنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطْلَبَاتُ	طَوِيلَاتُ الذَّوَابِ وَالْقُرُونِ
13- وَمَنْ ذَهَبَ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ	كَلَوْنِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
14- إِذَا مَا فَتَنَهُ يَوْمًا بَرَهْنِ	يَعِزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينِ
15- بِتَلْهِيَةٍ أَرِيْشُ بِهَا سِهَامِي	تَبْذُ المُرْشِقَاتِ مِنَ القَطِيْنِ
16- عَلَوْنَ رِبَاوَةٌ وَهَبَطْنَ غَيْبًا	فَلَمْ يَرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحِينِ
17- فَقَلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وَشَدَّ رَحْلِي	لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِيْنِي
18- لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الحَبْلَ مَنِي	كَذَاكَ أَكُونُ مُصْحَبَتِي قَرُونِي
19- فَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِذَاتِ لَوْثِ	عَذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ القَيْوْنِ
20- بِصَادِقَةِ الوَجِيفِ كَأَنَّ هِرًا	يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالوَضِيْنِ
21- كَسَاهَا تَامِكًا قَرْدًا عَلَيْهَا	سَوَادِي الرُّضِيْحِ مَعَ اللُّحِيْنِ
22- إِذَا قَلِقْتُ أَشَدُّ لَهَا سِنَافًا	أَمَامَ الزُّورِ مِنْ قَلَقِ الوَضِيْنِ
23- كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثُّغْنَاتِ مِنْهَا	مُعْرَسُ بَاكِرَاتِ الوَرْدِ جُونِ

24- يَجْذُ تَنْفَسُ الصَّعْدَاءِ مِنْهَا	قُوَى النَّسْعِ الْمُحْرَمِ ذِي الْمَثُونِ
25- تَصْنُكَ الْحَالِيَيْنِ بِمِشْقَتَرٍ	لَهُ صَوْتُ أَبِيحٍ مِنَ الرِّينِ
26- كَأَنَّ نَفِيَّ مَا تَنْفِي يَدَاهَا	قِذَافٌ غَرِيْبَةٌ بِيَدَيْ مُعِينِ
27- تَسُدُّ بَدَائِمِ الْخَطْرَانَ جَثَلِ	خَوَايَةَ فَرَجٍ مِقْلَاتِ دَهِينِ
28- وَتَسْمَعُ لِلذُّبَابِ إِذَا تَغْنَى	كَتَغْرِيدِ الْحَمَامِ عَلَى الْوُكُونِ
29- فَالْقَيْتُ الزَّمَامِ لَهَا فَنَامَتْ	لِعَادَتِهَا مِنْ السَّدْفِ الْمُبِينِ
30- كَأَنَّ مَنَاخَهَا مَلَقَى لِجَامِ	عَلَى مَعْرَائِهَا وَعَلَى الْوَجِينِ
31- كَأَنَّ الْكُورَ وَالْأَنْسَاعَ مِنْهَا	عَلَى قَرَوَاءَ مَاهِرَةٍ دَهِينِ
32- يَشْقُ الْمَاءَ جُوجُوهَا وَيَعْلُو	غَوَارِبَ كُلِّ ذِي حَدَبٍ بَطِينِ
33- غَدَتْ قَوْدَاءَ مُنْشَقًّا نَسَاهَا	تَجَاسَرُ بِالنُّخَاعِ وَبِالْوَتِينِ
34- إِذَا مَا قَمَّتْ أَرْحَلُهَا بَلِيلِ	تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجْلِ الْحَزِينِ
35- تَقُولُ إِذَا دَرَأَتْ لَهَا وَضِيْنِي	أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي

36- أَكَلُ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ	أَمَّا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَتَّقِينِي
37- فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالْجِدُّ مِنْهَا	كَدُّكَانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ
38- ثَنَيْتُ زَمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي	وَنَمْرُقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِي
39- فَرَحْتُ بِهَا تَعَارِضُ مُسْبَطِراً	عَلَى صَحْصَاحِهِ وَعَلَى الْمُتُونِ
40- إِلَى عَمْرٍو وَمِنْ عَمْرٍو أَتَتَّنِي	أَخِي النَّجْدَاتِ وَالْحِلْمِ الرَّصِينِ
41- فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ	فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَتِّي أَوْ سَمِينِي
42- وَإِلَّا فَاطْرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي	عَدُوًّا أَتَّقِيكَ وَتَتَّقِينِي
43- وَمَا أُدْرِي إِذَا يَمَمْتُ أَمْرًا	أُرِيدُ الْخَيْرَ أَيُّهُمَا يَلِينِي
44- أَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ	أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي



## البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس) \* لهيثم دبور دراسة تحليلية

نورة محمد الخنجي \*\*

تاريخ الاستلام 2017/8/6

تاريخ القبول 2017/9/25

### ملخص

تعتمد هذه الدراسة إلى تتبع البطل المضاد وتحليل أنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس) لهيثم دبور، الصادرة سنة 2012، إذ إن شخصيات هذه القصص تأتي على نحو مغاير للبطل السردى التقليدي، الذي يتصف بصفات إيجابية، فالأبطال هنا على الرغم من اختلافهم الطبقي والثقافي، إلا أن المشترك الرئيسي بينهم هو صفة السلبية، ويمكن تصنيف الشخصيات الرئيسية لهذه القصص إلى عدة أنماط موضوعية: أبطال لأخلاقيين، وأبطال ضعفاء، وأبطال بطولتهم منقوصة، وأبطال يحملون قضايا خاسرة، وقد اهتمت هذه الدراسة بتحليل البنى السردية التي استخدمت في تشكيل هذه الشخصيات، عبر إدراجها في مواقف تحط منها، وربطها المستمر بما يمكن اعتباره متعلقات الأسفل الجسدي، وتقويض طموحاتها، وشدها إلى قاع المجتمع، أو توجيه السباب المباشر وغير المباشر لها.

الكلمات المفتاحية: سرد، قصة قصيرة، القصة المصرية، البطل المضاد، هيثم دبور.

### توطئة نظرية:

يعتبر البطل المضاد نموذجاً للهجاء الجديد في الأدب العربي، فهو هجاء موجه إلى المهمشين، وإلى الطبقة الوسطى، وكذلك هجاء للمجتمع الذي يمثلونه، وللمجتمع المعادي لهم أيضاً. إنه هجاء لنموذج اللابل، أي البطل الهامشي والسليبي (المستكين)، أو البطل الشرير.

لقد جرى تعريف البطل المضاد (أو اللابل) Antihero، على أنه الشخصية الرئيسية في النص، فهو "شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة. فالكاتب يختار عمداً شخصية رجل سانج

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* استخدم القاص حرف "ض" بدلاً من "ظ" في كلمة "ظهر" كما تنطق باللهجة المصرية. لأنها وردت داخل حوار عامي في القصة التي حملت المجموعة عنوانها.

\*\* قسم اللغة العربية، جامعة قطر، الدوحة، قطر.

أو مغفل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع أو مفهوم محدد للعالم. من الأمثلة المعروفة للبطل المضاد... شخصية دون كيشوت الذي يتغذى بمطالعة قصص الفروسية في رواية دون كيشوت لسرفانتس. يبدو البطل المضاد في أدب القرن العشرين ضحية مجتمع ذي آلية غريبة وغير مفهومة، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة، ولا يعطيه حقه غير السأم... وقد استغلت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجه النظر إلى مصائر العاطلين عن العمل ولتسلط الضوء على الفقراء... يسمح نموذج البطل المضاد بتقديم وجوه جديدة للحياة البشرية، فالغثيان أو القرف الوجودي، وليد الملل الرومانسي، هو القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال الذين استحقوا الفشل نتيجة عجزهم عن تحقيق وجودهم"<sup>(1)</sup>. ونجد تعريفاً آخر أكثر إيجازاً للبطل المضاد وأكثر تقليدية: "بطل غير بطولي، بطل يتسم بسمات سلبية أو لا تثير الإعجاب، عنصر بطولي له أخلاقيات مناقضة لتلك التي يتسم بها تقليدياً البطل"<sup>(2)</sup>.

إن التعريفين السابقين يقولان بأن البطل المضاد قد يكون سلبياً، بمعنى أنه غير قادر على الفعل، أو سلبياً بمعنى قيامه بأفعال شريرة، ويمكننا القول إن البطل المضاد ليس سوى هجاء للعالم الذي يمثله هذا البطل، سواء كان شريحة مجتمعية أو فئة عمرية أو غير ذلك. كما نلاحظ أن التعريفين يركزان على البطل المضاد، أي ما يقع داخله، أو داخل ذاته، لكن هناك شكلاً آخر تمت الإشارة إليه، وهو نموذج دون كيشوت، حيث تنتج (مضادية) البطل مما يقع خارجه، ومن هنا يمكن تصنيف البطل المضاد إلى نوعين:

الأول: البطل المضاد (أو السليبي) الذي يحمل صفاته السلبية في ذاته، وهنا تنسحب هذه السلبية على أي خصلة مذمومة لا تتناسب والبطولة التقليدية، كأن يكون البطل شريراً، أو ضعيفاً، أو فاشلاً.

والثاني: البطل المضاد الذي يتعرض من خارج ذاته لما لا يتناسب مع بطولته، كما أنه يستجيب لها أيضاً بما لا يتناسب وصفات البطولة - وبهذا يخرج عن دائرة صفة البطل الإشكالي - كأن يتعرض للسباب، أو للألقاب المسيئة، أو لتقويض أحلامه، أو للسخرية، أو للحط منه بأي شكل كان.

إن حضور البطل المضاد يتضمن تصويراً للمجتمع المشوه الذي يتعامل مع أفراده على نحو مبط ومحبط، لذا فإن حضور هذا البطل هو هجاء للعالم الذي يعاينه أيضاً، ويمكننا اعتبار دون كيشوت مثالا لهذا النوع، فشخصية دون كيشوت ليست مذمومة في ذاتها، إذ إنه بطل لا يحمل صفات سلبية (شريرة) في ذاته، لكنه سيتعرض لمتواليات من الإهانة عبر إدراجه في مواقف تجعل المتلقي يسخر من وعيه، ومن قوله، ومن انفصاله عن العالم، عدا عن تقويض حلمه في أن يكون بطلاً فارساً. إن دون كيشوت خلق ليُهزَم لا ليبتصر، وسيتم إخضاعه لسلاسل من الضحك

الكرنفالي حسب التوصيف الباختييني<sup>(3)</sup>. من هنا نلاحظ أن التعريف الأول يقصر البطل المضاد على الوعي الرومانسي الوجودي، دون إشارة إلى ما يُصنف بـ (ثقافة القاع)، التي تتساق مع الهجائية المسفلة المتأتية من الضحك الكرنفالي عند ميخائيل باختين، من خلال ما أسماه بـ "إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب"<sup>(4)</sup>، وبذا يمكن بناء علاقة موضوعية بين بناء البطل المضاد، والكرنفالية، فبواسطتها يتعرض هذا البطل للسخرية (أي للضحك عليه).

لقد درس باختين رواية رابليه (غرغنتوا وبانترغويل)، وحدد كفاءات إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب، الذي يتأتى من خلال أنساق عدة: "إن تشكيل الأنساق هو الصفة الخاصة المميزة لطريقة رابليه الفنية. ويمكن اختزال هذه الأنساق على بالغ تنوعها عند رابليه في المجموعات الأساسية التالية: 1- نسق الجسم الإنساني في مقطعه التشريحي والفيزيولوجي 2- نسق لباس الإنسان 3- نسق الطعام 4- نسق الشراب والسكر 5- نسق الجنس (الجماع) 6- نسق الموت 7- نسق المواد البرازية (تبول، تغوط...) لكل من هذه الأنساق السبعة منطقه الخاص، ولكل منها خواصه الغالبة. وكل هذه الأنساق تتقاطع فيما بينها"<sup>(5)</sup>. هذه الأنساق بالضرورة أنساق قبيحة، إذ "يتحد (القبح الفج) مع السخرية الكرنفالية اتحاداً استراتيجياً؛ فنزعة السخرية بوصفها صورة ترفض قصور الواقع المعاصر تنطوي ذاتياً على لحظة إيجابية تؤكد إمكانية تصحيح الواقع. وهذا التأكيد الإيجابي هو نفسه الضرورة التاريخية التي ينطوي عليها الواقع المعاصر وتوحي بها صورة (القبح الفج)"<sup>(6)</sup>، وهي مرتبطة بالنزعة الشيطانية، أو الشريرة، إذ "يشكل الحق والخير، والجمال ثالوثاً من القيم المطلقة ولا بد أن يكون لها أصدادها، ولهذا قيل إن هناك ثالوثاً من اللاقيم المطلقة أو من الشياطين وهي: الشر، والقبح، والكذب"<sup>(7)</sup>. ستستخدم هذه الأنساق ذات البعد الكرنفالي للحط من البطل عبر تنوعات عديدة، يمكن تلخيصها في: السباب، والسخرية، ومتعلقات ما سماه باختين بـ "الأسفل الجسدي"<sup>(8)</sup>، أي النصف السفلي من الجسد، المرتبط هنا بالفضلات والجنس.

إن ثقافة الكرنفال ذات مكونات متعددة، على رأسها "أشكال وأجناس مختلفة من القاموس المؤلف والبديء (إهانات، شتائم، نقائص شعبية)"<sup>(9)</sup>، ويرى باختين "إن هذه البذاءات... تهين من هو موجهة إليه... بمعنى أنها تطرده إلى الأسفل الجسدي الطبوغرافي المطلق، إلى منطقة الأعضاء التناسلية، منطقة الوضع، إلى القبر الجسدي (أو إلى العوالم السفلية الجسدية) حيث سوف يتم تدميره وإنجابه من جديد"<sup>(10)</sup>.

لقد رأى باختين أن القذارة والانحلال القذر هما من مظاهر الكرنفالية المميزة في عمل رابليه، وذلك يتضمن: "الكلام الجنسي الفاحش، والمتصل بالتغوط، والبذاءات، واللعنات، والكلمات ذات المعنى المزدوج، والهزل اللفظي المنحط، وبعبارات أخرى، تقليد الثقافة الشعبية: الضحك و(الأسفل) المادي والجسدي"<sup>(11)</sup>. إن هذا ما سيصفه باختين لاحقاً بـ "معجم الساحة

العامة" التي هي أيضا ساحة الكرنفال، وسيستخدم هذا المعجم للإسفال، وللحظ من الشخصيات<sup>(12)</sup>. أما (الأسفل الجسدي)، فهو كل ما يحيط بالمعدة، والأعضاء التناسلية، وعمليات الإخراج والفضلات، التي تستخدم كمادة للسباب حيناً، أو ضمن مواقف مفصلية في البنية السردية حيناً آخر.

إن مجموعة (ضهر الفرس) لهيثم دبور، تتضمن 18 قصة قصيرة، وجدنا فيها 13 قصة مبنية على شخصيات رئيسية تدرج تحت تعريف البطل المضاد، وقد تشكلت هذه الشخصيات وفق النموذجين السابقين، أي البطل المضاد (من داخله) والبطل المضاد (من خارجه). فضمن النموذج الأول، سنجد أن العديد من هذه القصص تشترك في أن أبطالها شخصيات تحمل صفات النذالة والانتهازية والضعف وسوء التقدير والإحباط والتهميش. وستعرض بدرجات مختلفة لسخرية السارد. فهي بذلك شخصيات تحمل أدوات تقويضها في ذاتها، فتقطع الفصل في أن مستقبلها مشابه لواقعها الحاضر: "فالشخص السلبي، هو الذي لا يبدي أي اهتمام بالواقع، خاضع لسلطة شهوته التي تسيطر عليه، كما أنه ليس لديه أي شعور بالمسؤولية. ومثل هذه الشخصيات ليس لها مستقبل، لأنها تأخذ بيد ماضيها إلى الحاضر، وحاضرها إلى المستقبل راضية بثباتها على رؤية محددة وإن كانت هذه الرؤية خاطئة"<sup>(13)</sup>.

أما ضمن النموذج الثاني، فنجد أيضاً أن الكثير من أبطال هذه القصص يعانون في أرزاقهم، ويتعرضون للسباب والإهانة والألقاب المسيئة، عدا عن خوضهم تجارب حياتية مذلة. وبهذا فهم يتشابهون مع دون كيشوت من جهة تعرضهم للإهانة، حسب الشكل الكرنفالي المعروف، فهذه الشخصيات لن تعامل بتبجيل، كما أن دون كيشوت لم يعامل بتبجيل، عدا عن كون بعضها سلبية في ذاتها، فهي بهذا تجمع صفات البطل المضاد من داخله وخارجه. وكثيراً ما يتداخل النموذجان في هذه القصص، فالشخصية التي تتعرض للسباب والإسفال مثلا قد تكون انتهازية أيضاً في الوقت نفسه. وسيوضع النموذجان ضمن دوائر الأسفل الجسدي، وسيعرضان للسخرية باستمرار، وتكمن قيمة السخرية هنا في:

أولاً: أنها مكون كرنفالي، كما ذكر باختين، موجه إلى ذوي السلطة أيا كانوا، وهي هنا موجهة للبطل، أي ما يفترض أنه المكون الأعلى قيمة في أي نص سردي؛ حيث تدور معظم المكونات الأخرى حوله، وبذا فإنها تحمل قيمة تقويضية للسلطة المشوهة.

ثانياً: أن مادة السخرية وأدواتها هنا تأتي متصلة بالأسفل الجسدي، وبذا تسفل ما تحيط به، سواء البطل أو العالم المقابل له، وبذا يمكن القول إنها تحمل قيمة هجائية.

داخل أبنية هذين النموذجين، سنجد تنويعات سردية ساخرة، يمكننا أن نقسمها إلى "نوعين من السخرية: لفظية ودرامية (كون الأخيرة سخرية موقفية)"<sup>(14)</sup>، ونرى أن نضيف نوعاً ثالثاً، هو تشكيل الشخصية:

1- السخرية اللفظية، كالسباب، والألقاب، والتهكم، وقد تكون مباشرة يتولاها السارد، وقد تكون بواسطة شخصيات أخرى، فـ "وجهة النظر تعين في سرد الغائب أو المتكلم اتجاه موقف الراوي إزاء الشخصيات، ومواقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر"<sup>(15)</sup>، لذا يمكننا ملاحظة لغة السارد المهينة، أي اعتماده على انتقاء المخازي حين يسرد وصفا لبطل قصته، عدا عن السخرية منه والتهكم عليه، و"التهكم يشترك مع السخرية في كونها يدلان على الهزاء والتكبر والشعور بالأفضلية، أكثر من ذلك فهو يمثل أقصى درجات السخرية، حيث يعظم الموقف النقدي وترتفع حدة الإحساس بالمرارة لينكمش عنصر الإضحاك... معنى ذلك أن المتهكم يسعى لتصوير المتهكم به في أبشع المظاهر التي يمكن أن نتصوره فيها، بالتالي فالتهمك تدمير للذات وكيانها"<sup>(16)</sup>.

2- السخرية الموقفية، وهي قد تكون محورية، أو على شكل نهايات مُدلة، أو مقوضة لحلم الشخصية، وكثيراً ما تأخذ شكل "الهجاء الكوميدي"<sup>(17)</sup> أو "السخرية التراجيدية"<sup>(18)</sup>.

3- تشكيل الشخصية تشكيلاً ساخراً، داخلياً وخارجياً، فـ "هناك رسم بالملاح يتم بالإيجاز والآخر يتم بالمسرحية، والرسم الموجز للملاح هو عبارة عن القول بشكل حاسم أي نوع من الناس هذه الشخصية. والراوي هو الذي يقول لنا ذلك. إنه يقول ولا يبني. إنه نوع من البيان الصريح. أما المسرحية في رسم الملاح أو الضمنية فهي التي تبين الملاح الخاصة بالشخصية عند القيام بالحدث، فالقارئ يرى ما أراد الراوي أن يفصح عنه"<sup>(19)</sup>، وسيتم تفصيل ذلك من خلال وسائل هي "الشكل الظاهري للشخصية - تأثير الجو العام والمسرح المحيط - السمات المبينة خلال الحدث - نمط الكلام- الشخصية في عيون الآخرين - الميول والأذواق والأمور المفضلة - المسارات العقلية للشخصية"<sup>(20)</sup>، كل ذلك يمكن تتبعه بواسطة طريقتين ممكنتين: فهو مباشر أو غير مباشر عندما يقول لنا السارد إن (أ) شجاع، كريم إلخ: أو عندما تقوم به شخصية أخرى أو يصف البطل نفسه فهو غير مباشر. "ويتوجب على القارئ استخلاص النتائج وتعيين المزايا إما انطلاقاً من الأفعال التي تكون الشخصية فيها محقة، وإما بالطريقة التي تدرك بها الشخصية (التي يمكن أن تكون هي السارد) الآخرين"<sup>(21)</sup>.

في هذه المجموعة سنعرف دواخل البطل عبر ما يقوله عنه السارد والشخصيات الأخرى، وعن طريق الأحداث المهينة، بل وتضافر الأمكنة والجمادات ضد البطل أيضاً، كل ذلك من خلال التشخيص الصريح للشخصية حسب يان مانفريد: "إن التشخيص الصريح يتكون عادة من تقارير

وصفية (خصوصاً جمل من نوع يمتلك أو يكون) والتي تعرف أو تصنف أو تخصص أو تقييم الشخص<sup>(22)</sup>، وهو كثيراً ما يأتي من خلال "الوصف التقديمي للشخصية من قبل السارد. وما يكون عادة مع الظهور الأول للشخصية في النص. إنه نمط خاص من التشخيص الصريح"<sup>(23)</sup>. على هذا، يمكن القول بأننا، من خلال تتبع البناء الموضوعي لأبطال هذه القصص، رصدنا أربعة أنماط للبطل المضاد، هي: البطل اللأخلاقي، والبطل الضعيف، وبطل البطولة المنقوصة، وبطل القضايا الخاسرة. وفيما يلي سنبحث في التكوين السردي لهذه الأنماط، متتبعين تشكيلات العناصر الكرنفالية فيها:

### 1. البطل اللأخلاقي:

إن شكل البطل اللأخلاقي يقوم على إعطاء الشخصية الرئيسية في القصة سمات مذمومة، كالكذب والانتهازية والسرقة وارتكاب الزنا وشرب الخمر وغير ذلك. وفي قصة (قبيل الزفاف بنحو أسبوع)، سنجد أن القصة تقوم على البطل/ اللص، وهنا هو الفتاة، التي ليست لصة بطبيعتها، لكنها استسلمت لغواية لحظة حشدت خلالها مشاعر وصوراً قديمة، جعلتها تقدم على فعل السرقة، أي أنها خضعت لعملية تحول، ولكنه تحول فاشل، ليس لأنها قاومت ذاتها أخلاقياً، وإنما لأن تجربتها الأولى في السرقة فشلت على نحو فاضح، واندرجت بذلك تحت مسمى (الفاشل).

هذه القصة تقوم أيضاً على التعارض بين عالمين، عالم الفتاة وخطيبها وعالم (المول) ومرتابيه، إن عالم الفتاة، فيه أمها وأبوها، اللذان تعلن الفتاة لوصيتهما: "في حي دار السلام، حيث أسكن، لا يشترط أن تكون لصاً بالضرورة، تكفي الفهلوة للحصول على ما تريد. سيستعين أبي بعادل حتى يمكنه من سحب وصلة كهرباء عمومية لإنارة عناقيد الإضاءة الملونة من دون أن يكلفه ذلك قرشاً واحداً، وستعتمد أُمي على جاريتها في طهو بعض الأطعمة عندها بحجة أن موقدها لن يكفي جميع أواني الطهو، لكن أُمي ترغب في الحقيقة في توفير أنبوبة البوتاجاز"<sup>(24)</sup>.

إن هذا النص يحمل أيضاً سخرية من أخلاق أصحاب العمارة، وعلى الرغم من هذا، فإن الفتاة تحمل هم (صورتها) أمام هذا المجتمع الذي تسخر منه وتتنظر إليه نظرة دونية، بخلاف نظرتها الانبهارية إلى عالم المول وأهله، إن تقول: "تختلف هيئتي عن هيئاتهم كثيراً، وتبدو ألوان صبغات شعور النساء أكثر رقة من تلك التي أصنعها بماء الأكسجين. أقتنع نفسي أنها ساعات تفصلني عن تعديل الوضع بعد أن تصنع خالتي الحناء البنية غداً؛ استعداداً لزفافي نهاية الأسبوع"<sup>(25)</sup>. يبدأ الأمر بالمقارنة أولاً بين صبغات الشعر الملونة، ليمتد إلى موضوع السرقة، وهو قطعة ملابس داخلية باهظة الثمن. ستكون السرقة ناقصة في أولها، لأنها لن تشمل قطعة الملابس الداخلية الأخرى المكلمة للمسرقة، وبذا نعود مرة أخرى إلى متعلقات الأسفل

الجسدي، فهذه القطعة مرتبطة بالإغراء وممارسة الجنس، ولونها وثمرتها وبلد التصنيع، هو ما أغرى الفتاة بسرقتها، فاللون أكثر دقة وجمالاً، والسعر باهظ جداً، وهي فرنسية الصنع، مقارنة بما تشتريه لها أمها، من منتجات الصناعة المحلية الرخيصة، التي تتماشى في رداءتها مع صفات البيئة التي تنتمي إليها، مقابل البيئة المصقولة شكلياً في المول.

إن الفتاة تنتمي إلى مدينة من تلك المدن " ذات هويات مزدوجة: فهناك العشوائيات والأماكن الفقيرة، وهناك المناطق الراقية والغنية أيضاً، هناك الفقر وهناك الثراء، هناك الشوارع الضيقة والحارات والمتاهات، وهناك الساحات الفسيحة والميادين الواسعة والباحات... هناك المقاهي الشعبية، وهناك أندية العاصمة والروتاري، هناك الصحة وهناك المرض، هناك الحضارة وهناك البدائية، هناك الحاضر وهناك الماضي، فأى ازدواجية وأي تناقض يمكن أن يكونا خارج المدن؟ وفي أي مناخ آخر يمكن أن تظهر الغرابة والتناقض؟ هناك حتى في أسماء المدن، نجد في القاهرة نفسها. مثلاً، مصر القديمة ومصر الجديدة، وبولاق أبو العلاء الفقيرة العشوائية تواجه الزمالك المحتشدة بالمباني التاريخية الفخمة، وقاعات عروض الفنون الراقية"<sup>(26)</sup>.

في هذه القصص سنجد سخرية من مجموعة مركبات أخرى غير التي تناولناها، سخرية من حرص الفتاة على صورتها هي وخطيبتها، وسنرى إلحاحاً على هذه (الصورة) في القصة: "منعنا من الدخول بسبب الأمن؛ إذ كان أول أيام عيد الفطر، وقتها قال الأمن لمحمود: (العيد مخصص للعائلات بس)، حاول محمود الشجار مع رجل الأمن، فمنعته خشية أن تصبح صورتنا أسوأ أمام العامة"<sup>(27)</sup>، وتقول: "لم أحاول أن أمسك يديه كثيراً حتى لا يكون تصوري عن الأمن صحيحاً فتسوء صورتنا أمام العامة"<sup>(28)</sup>. وتقول أيضاً: "في حي دار السلام، حيث أسكن، لن تخاف أن تسوء صورتك أمام العامة؛ فالمنازل جميعها مفتوحة متلاصقة، جارنا عبد المالك يصف زوجته بأنها عاهرة في مدخل العمارة، بينما تنادي زوجته على ولدهما هاني من الشباك واصفة إياه بأنه ابن زانية، وهو ما كان يضعني دائماً في حيرة من أن تعترف أم هاني بذلك علناً كلما احتاجت الصبي. أحافظ على صورتني خارج الحدود الجغرافية لحي دار السلام"<sup>(29)</sup>، وأثناء وجودها في المحل قبل ارتكاب السرقة، تفكر بسؤال البائعة عن الحلبة البلاستيكية الغريبة المثبتة في قطعة الملابس التي تمسكها، لكنها لا تفعل، كيلا تسوء صورتها أمام البائعة، وتبرر لنفسها: "لا بد أن الموضة الفرنسية كذلك"<sup>(30)</sup>. كذلك السخرية من حلم البطلة، فهذا الحلم ليس سوى قطعة لانجري، وهو حلم أي وقاصر، أي لأنها لم تفكر به قبل رؤية هذه القطعة، وقاصر لأنه لا يتضمن القطعة الأخرى كما أسلفنا، وأيضاً السخرية من توقيت السرقة، إذ حدثت قبل الزفاف بأسبوع.

نلاحظ أن هذه القصة تحديداً من بين قصص المجموعة تأتي مسرودة بضمير المتكلم، تسردها البطلة السارقة، أي أنها تُسرَد من وجهة نظر اللص، وتُسرَد في لحظة التحول ولحظة الفشل، وفي ذلك إمعان في السخرية، إذ تسرد الفتاة بلسانها فضيحتها وتعلنها للمتلقي. إن القصة

تسخر من ثقة البطلة بذاتها كلعبة، إذ اختارت أن تهدد العاملين في المحل بصورتهم، وهي تفكر بنجاح سرقتها والحفاظ على صورتها في الوقت نفسه، وتعجب بذاتها: "يعجبني ما حققته من انتصار، لكن ما يعجبني أكثر أن صورتي لم تسؤ أمام أحد"<sup>(31)</sup>، لكن الفتاة نسيت جرس الإنذار الذي دوى معلناً عن سرقتها.

إن التركيز النفسي على الصورة - الفضيحة، ليس إلا خجلاً من الطبقة التي تنتمي إليها، خصوصاً مع ما تتعرض له هي وخطيبتها حينما يرغبان في دخول المول، فيمنعهما حراسه، أو تمنعهما ذواتهما من دخول محلاته، إنه نوع من القهر، و"الإنسان المقهور يخجل من ذاته، يعيش وضعه كعار وجودي يصعب احتماله. إنه في حالة دفاع دائم ضد افتضاح أمره، فافتضاح عجزه وبؤسه. ولذلك فالسترة هي أحد هواجسه الأساسية. إنه الكائن المعرض ويخشى أن ينكشف باستمرار. يخشى ألا يقوى على الصمود. يتمسك بشدة بالمظاهر التي تشكل ستراً واقياً لبؤسه الداخلي. هاجس الفضيحة يخيم عليه (فضيحة العجز أو الفقر أو الشرف أو المرض). حساسيته مفرطة جداً لكل ما يهدد المظهر الخارجي الذي يحاول أن يقدم نفسه من خلاله للآخرين. ولذلك فإن جدلية الحياة الحميمة والمظاهر الخارجية، جدلية ما يخفي وما يعلن، تجعله يعيش حالة امتحان دائم، وتهديد دائم بفقدان توازنه من خلال فقدان دفاعاته"<sup>(32)</sup>.

أما قصة (Woman on Top) فالعنوان مأخوذ من فيلم أمريكي يحمل الاسم ذاته، لكن مضمون الفيلم معاكس لمضمون هذه القصة أخلاقياً، فالفيلم يحكي تحرر فتاة واعتمادها على ذاتها بواسطة موهبتها في الطبخ، وأثناء ذلك تتخلص من ارتباطها بزوجها الذي طالما آذاه، وهكذا تتحقق لها سلطتها على ذاتها. أما هذه القصة فبطلها شاب يعمل في قطاع السياحة: "يعمل نادر مندوباً سياحياً وظيفته تسكين السياح، وهي المهمة التي تقتضي أن يقوم نادر باستقبال السياح في المطار ثم يتوجه معهم إلى الفندق... ينهي لهم جميع أوراقهم، يطمئن أنهم استلموا مفتاح الغرفة، ثم يعود إلى الفندق بعد ساعة؛ حيث يعطي لعماله ورقة مطبوعة بالجدول الخاص برحلاتهم السياحية التي قاموا بدفع تكاليفها، ووسيلة التواصل مع المرشد المسئول عن الرحلات، ويعاود مقابلتهم مرة أخرى في أثناء إخلانهم للمسكن ونهابهم للمطار في رحلة العودة، هنا تنتهي وظيفة نادر التي أتقنها منذ تخرجه قبل عقد كامل، والتي يحصل منها في أحيان كثيرة على بقشيش مناسب، إلا أنه في بعض الأحيان يطلب السياح أن يكون هو مرافقهم في الرحلات السياحية، فيطلب منهم نادر بالتبعية تبليغ إدارة الشركة، ويصحبهم في رحلات يحصل منها على بقشيش أكبر"<sup>(33)</sup>.

إن نادر ما زال في موقعه المهني منذ 10 سنوات، أي أنه لم يحرز أي تقدم، وهذا الفشل سيقابله محاولة للتعويض من جهة أخرى، فهو يمثل الانتهازي الصغير في مواجهة العالم الكبير

المتمثل في السياح الذين يحملون ثقافات متعددة، لذا سيتباهى بخبرته في الجنس عند الأمريكيات والتشييكيات والألمانيات، وسيسعد بتمتعه بالفهلوة التي يحسب أنه تفوق بواسطتها على زملائه وتمكن من خداع الشركة التي تظن أن السياح يطلبونه بالاسم، بل إنه لا يرى مشكلة في كراهية زملاء العمل له، فيقرر ألا يصادق أحدا ويبقي العلاقات في حدود النفعية، فالكراهية عنده نتاج طبيعي لانتصاره المتوهم والذكاء الذي يعتقد أنه يتمتع به، لكنه ذكاء ناقص، فهو لن يوصله إلى آن، الفتاة الأمريكية، ولن يحول بينه وبين إهانات الذات، المتمثلة مرة بعمله كمومس، ومرة بفضيخته أمام آن.

سيقدم نادر جسده لعجوز أمريكية من أجل المكافأة التي تقدمها له الشركة، بالإضافة إلى البقشيش المتوقع من هذه السيدة: " يشعر أن حظه جيد إذا كانت السيدة أربيعينية، فقد كانت أول سيدة طلبته في الستينيات إلا أنها منحته تقديرا مهما في تقييمه، استطاع أن يحصل خلاله على مكافأة الـ 10% التي تقررها الشركة، بالإضافة إلى بقشيش وصل إلى مائتي دولار"<sup>(34)</sup>.

إن هذه القصة تحيل على متعلقات الأسفل الجسدي، من خلال تحويل نادر لنفسه إلى مومس يقدم الجسد مقابل المال، وهو في هذا مضطر لقبول أي عرض ولو اشمأز منه، كما في حالة مارلين جده آن.

لكن السارد يسخر منه، من خلال الموقف الذي تعرضت فيه رجولته للانتقاص حين تدخل عليهما آن، وقبلها من خلال محاولته الفاشلة للتعويض عن طريق تخيل آن بدلا من جدتها، ثم من خلال استعادة كذبه مرتين خلال القصة، وهو يسرد خبرته المزعومة، بينما خبرته لا تتجاوز العجائز الأمريكيات.

إن السارد الذي يسخر من بطله هنا لا يقدم هذا الموقف على أنه عارض استثنائي في حياة نادر، وإنما موقف ممثل لحياته، أي أنه يعرض صورة من صورة التحول إلى مومس مغطى بهيئة دليل سياحي. لقد رغب نادر في أن يختفي لحظة دخلت عليهم آن، بما يشكل في القصة لحظة نهاية مُدلة، تتضمن تقويض حلم أي ومحدود ومدموم، وهنا، لا يأخذ تقويض الحلم طابعاً رثائياً، ولا متعاطفاً، بل هجائياً ساخرًا، موجهاً من السارد إلى بطله.

أما قصة (ضهر الفرس) فتحيل إلى متعلقات الأسفل الجسدي من مستويين:

الأول: الطعام:

1. الوجبة التي يحصل عليها من يقوم بدور ظهر الفرس.

2. الطعام الذي يتناوله الأطفال حين يكون الواحد منهم على ظهر الفرس، فتستغل أمه الفرصة لإطعامه ويستغرق الأمر وقتاً أطول من المحدد، مما يتسبب بالآلام في الظهر لمن يؤدي هذا الدور.

3. المطعم الرخيص الذي يلتقي فيه عبد العزيز مع منى.

4. قطعة الهمبرجر التي تسقط على الأرض من يد الطفل البدين وتثير شهية عبد العزيز.

والثاني: الجنس:

1. مغالطة عبد العزيز وخالد لفتاة في الشارع ترتدي ملابس ضيقة.

2. استراق النظر إلى الأمهات.

3. المتعة في إمساك يد أي من الأمهات خلال الدورة الراقصة، على الرغم من أن القماش السميك للشخصية الكرتونية الذي يرتديه الواحد منهما تحول دون إحساسه بلمس يد الأم.

4. إمساك يد منى في المطعم.

5. جسد الأم التي تحاول منع ابنها من التهام الهمبرجر الساقط على الأرض.

كل ذلك في غطاء سميك يمنعهما من الكشف عن رغباتهما الحقيقية: الطعام أو الجسد، من خلال ممارسة أدوار الشخصيات الكرتونية لتسليية الأطفال.

سنرى أن عبد العزيز وخالد يؤديان دوراً يحتاج إلى قناع، فهما بذلك يلبسان غطاء مزدوجاً، فالدور الذي سيتقمصانه هو غطاء للشخصية، أما القناع (وتوابع الزي) غطاء لجسد الشخصية. وهما يؤديان دور حيوان، فهذه قيمة مسفلة بهما، وبينما يكون الفرس قيمة علوية، سنجد أنها بكونها قناعاً، أي فرساً مزيفاً، قيمة مسفلة أخرى، فهما لا يمتطيان فرساً حقيقية، وإنما يتقمصان دور فرس يركب عليه الأطفال فقط، وهذه قيمة أخرى مسفلة، بما يعيدنا إلى القناع الكرنفالي، حيث لا يلتصقان بالقناع فقط، وإنما أيضاً بدور المهرج المضحك للأطفال: "تنتصب بين النصاب والغبي صورة المهرج بوصفها تأليفاً أصيلاً بينهما. المهرج الذي هو نصاب يضع قناع الغبي كيما يعلل بعد الفهم تشويبه وخلطه الفاضحين (المعريين) للغات والأسماء الرفيعة"<sup>(35)</sup>.

إن القناع في ظاهره هنا هو ردة إلى عالم الطفولة، والضحك البريء، أي جسد الشخصية الكرتونية الخارجي، أما الجسد البشري - داخل الجسد الكرتوني- فهو جسد انتهازي ضعيف، تم تحويله من أداة بريئة مرتبطة بالطفولة، إلى أداة للسخرية والحط من الشخصية حسبما يصور السارد.

إن العلاقة بين عبد العزيز وخالد ظاهرهما الصداقة، لكن باطنها الازدراء على الرغم من أنهما متماثلان في الحالة المادية، فعبد العزيز أنهى دراسته الجامعية فيما خالد لم يكمل الثانوية، وكلاهما لم يحصل على عمل، فأحدهما متفوق دراسياً ولكنه متساو مهنياً مع الآخر، ولذا يشعر عبد العزيز بأنه أفضل من صديقه، وهو يستغل منى أخت خالد لإشباع ذاته عاطفياً دون تأمينها حقيقة، فهو لا ينوي الارتباط بها لأنه يعتبرها أقل منه لأنها تحمل (دبلوم صنایع)، وكذلك والدها ليس سوى صاحب ورشة سيارات، فعلاقتهم بالنسبة له مؤقتة، وهو في هذه العلاقة يكتفي بالموجود لأنه لا يقدر على ما هو أفضل منه، وكذلك عمله يكتفي به ليسد رمقه لأنه بدونه سيكون عاطلاً، ومع ذلك يتكبر على منى وصديقه وكذلك وجبة الطعام المجانية حينما يقرر التنازل عنها كيلا يقوم بدور ظهر الفرس.

يسخر السارد من عبد العزيز حينما تستثيره الأم وقطعة البرجر الساقطة على الأرض، ويفكر في منى التي قد يمنعها عارض ما من القدوم، فيكون قد خسر إمكانية قضاء وقت معها، وخسر وجبة في المطعم أيضاً، فيبادر إلى التنازل عن تكبره فوراً، ويعرض على خالد أن يقوم بقرعة مع أنه رفضها سابقاً، ويبيد استعداده للقيام بدور ظهر الفرس المؤلم، فقط من أجل الوجبة المجانية.

إن البطل الانتهازي هنا، الذي يستغل أخت صديقه ويكذب عليها، ويستغل فرصة وجوده بين الأمهات للتلصص عليهن، محركه هو حاجات الأسفل الجسدي: الطعام والجنس، في أقل صورته، فهو مستعد للتنازل عن تكبره فوراً إن شعر بلحظة جوع، فالنفس الدنيئة تتساق مع الكبرياء المزيف الذي يحمله في داخله. وهكذا فإن أقمعة الشخصيات الكرتونية البريئة تخفي وراءها هذه النفس الحيوانية التي تحركها غريزتان: الجوع والجنس، وإنما في هيئة مخففة غير صادمة إلا لمن يعرف دواخل الشخصية وأفكارها. لقد اعتبر القناع أيضاً واحداً من أدوات الكرنفال، فهو بقدر ما يخفي الوجه البشري، يمكنه أيضاً أن يخبر عن الشخصية الحقيقية التي يود الفرد أن يكون عليها ولكنه لا يستطيع، لذا فإن الشخصية هنا تستخدم القناع/ العمل الذي لا تحبه للوصول إلى أهدافها، ولكنها لا تصل إليها، أو تصل إلى نصفها أو إلى حدودها الدنيا فقط، فعبد العزيز لا يصل إلى علاقة حقيقية كاملة، وإنما يحصل على نظرات أو لمسات فقط، وأما الطعام فإنه لا يحصل على وجبة مجانية إلا عبر تقديم التنازلات وقبول آلام الظهر.

إن الشخصيات في القصة الثلاث السابقة تحمل مقوماتها الشخصية لتقويض أحلامها، أي لأخلاقيتها، مقابل العالم النفعي الذي يحط منها، وهذا يذكر بحالة دون كيشوت، غير أن حالة الأخير تشير "إلى المدى الذي يمكن إعداد القارئ عنده للتوحد مع حماقة البطل على حساب العالم أو في مواجهته. ذلك العالم الذي يخيب ظنه ووطننا أيضاً، ويظل هذا التعاطف معنا بدرجة

كبيرة، ويستمر معنا"<sup>(36)</sup>، وهذا ما لا يحدث مع القارئ في القصص الثلاث، إذ لا يتوحد مع حماقة البطل أو يتعاطف معه، بل يدينه بسبب أخلاقياته كما يدين العالم المضاد له.

## 2. البطل الضعيف:

حسب تعريف البطل المضاد في التوطئة، فإن العاطلين من العمل هم نموذج من نماذج البطل المضاد، الذي سيوصف في هذه الحالة بأنه بطل مضاد ضعيف.

إن البطل الضعيف هنا هو البطل الذي يمكن اعتباره مسحوقاً ومحبطاً، لا حول له ولا قوة، على الرغم من أنه يتمتع بميزات ترفعه عن الفئات المهمشة التقليدية.

مثال ذلك قصة (بريشة مصطفى حسين) فالبطل يعتبر ناجحاً إبداعياً، لكنه فاشل مهنيًا، ويعاني الإفلاس دومًا، على خلاف صديقه بهي الذي يعمل استشارياً فنيًا لحساب الفنادق والمؤسسات الكبرى.

هنا، سيمتزج الأسفل الجسدي بالعلوية الفنية: "يشعر مصطفى حسين بنوع من الألم نتيجة رغبته في التبول. ينظر في ساعته، إنها الخامسة وعشر دقائق. يركز قليلاً في أنه يستطيع التحامل مع نفسه لتأجيل هذه الرغبة. يشغل نفسه بالنظر إلى قائمة المشروبات مجددًا. يرى التصميم الفني بامتعاض وضيق. يرى أن مثل تلك الخطوط الرخيصة والفن التطبيقي هي ما أتلفت ذوق الجمهور"<sup>(37)</sup>.

إن مصطفى معتد بذاته، يرى نفسه صاحب ذوق وموهبة، معتد بنفسه، لذا سيحاول أن ينأى بنفسه عن المادية النفعية المحيطة به، لكنه بالمقابل سيئ التدبير، يبقى نفسه في دائرة العاطلين من العمل: "في أثناء الكلية رفض مصطفى أن يرسم عددًا كبيراً من المشروعات الخاصة بالمحلات أو إعلانات المطاعم؛ يرى أن ريشته يجب أن تخلق مشروعاً فنياً ممتداً وباقيًا، لا يجوز أن يفطر فيه، وبالتالي لم يستطع مصطفى حتى بعد تخرجه بثلاث سنوات أن يصبح مثل أقرانه؛ فهو لا يمتلك سيارة، ولا يزال يعيش في الطابق الأخير من إحدى عمارات عابدين بالإيجار. يمر بأزمات مالية طاحنة تجعله يلتزم منزله؛ لأنه لا يملك ما يجعله يغامر بالنزول إلى أقرب قهوة. يرى أن هذه التجربة ستثريه"<sup>(38)</sup>.

بينما سنرى بهي، الشخصية المقابلة لمصطفى، والتي تمثل ضده: "يصل إلى الزمالك فيضع سيارته في جراج فندق الماريوت القريب من سليتترو، ويرفض وضعها في الجراج الموجود أسفل كوبري 26 يوليو؛ لرفضه أن يحمل السائس مفتاح سيارته الجديدة الفاخرة التي تتجاوز ثلاثمائة ألف جنيه. استطاع بهي أن يشتريها نتيجة عمله كمنسق فني لمجموعة من المؤسسات"<sup>(39)</sup>.

في المقهى يجلس مصطفى بانتظار بهي المشغول، فيما يزداد شعوره "بالرغبة في التبول، ويصاحبه شعور آخر بالرغبة في التبرز"<sup>(40)</sup> بما يشكل حضوراً للأسفل الجسدي مجدداً، يصارع الرغبةين وهو يتذكر تجربته السابقة مع بهي، عندما اتصل به وسأله عن عدد اللوحات التي رسمها، فأجاب: 28. عرض بهي شراءها، فرد مصطفى بأنه يرفض بيع لوحاته لأتليها، فقال بهي إنها من أجل متحف ناشئ في ماليزيا، وهكذا باعها له بـ 50 ألف جنيه، رآها مصطفى آنذاك ثمناً قليلاً للوحاته، لكنه قبل بهذا الرقم لأنه أتاح للوحاته أن تعرض خارج مصر.

وفور وصول بهي يستأذنه مصطفى كي يذهب لقضاء حاجته، فيخرج لكنه لا يجد دورة مياه قريبة، وخلال ارتبائه اتصله من بهي رسالة نصية يقول فيها أنه سيضطر للخروج بعد 10 دقائق، و"ما إن وصلت الرسالة مصطفى أخذ يجري في الشارع تجاه الماريوت، وقبل الباب الخارجي صار يمشي بتؤدة؛ حتى لا يشتبه فيه الحراس أو يسألونه عن وجهته أو يتعرض لموقف ينتقص من قدره الفني"<sup>(41)</sup>، هنا يسخر السارد من مصطفى، عبر ربطه القيمة الفنية لأعماله بقضاء الحاجة، و: "يرى على باب الحمام لوحة كبيرة يتضافر فيها الفن الإسلامي المعني بالطبوغرافيا بالفن القبلي الإيطالي في صورة معاصرة. يشعر أن الألوان قريبة منه، الخطوط. للحظة توقف عقله عن الإدراك، وللحظة أخرى لم يعد هناك مجال للشك حين لمح إمضاءه في أسفل يسار اللوحة"<sup>(42)</sup>.

في هذه القصة عرض لهجمة الرأسمالية التقليدية على القيم الإبداعية، من خلال الوسطاء الذين يكرسون هذه النزعة ويخدمونها، فالمكان الذي سيعرض لوحات مصطفى حسين القديمة هو فندق ماريوت، الذي يهتم بأن تكون اللوحات أصلية، ولكن مصطفى سيكتشف في آخر القصة، وهو جالس على المرحاض في الفندق، أن لوحاته تعرض داخل الحمام، وأن اختيارها تم لتناسبها مع طابعه، وأن معرض ماليزيا لم يكن سوى كذبة.

إن حاجيات الأسفل الجسدي تحضر هنا على مدار القصة، فالفنان يعاني من الرغبة في التبول خلال انتظاره الطويل لبهي، ممثل الصفقات، وتتضاعف الرغبة إلى التبرز أيضاً، مما يؤثر على تركيزه خلال الاتفاق مع بهي، لكن لحظة (الكشف) هي لحظة التخلص من رغبته في التبرز، حينما يدخل دورة المياه، فينتبه إلى لوحته، وتتكشف له حقيقة ذاته وقيمة عمله الفني بالنسبة لمن يسعها بالمال، وهنا ذروة لحظات السخرية في النص.

أما في قصة (صندوق الطرد)، فإن التبرز يحضر على نحو أكثر تمايزاً، بين عالمين، العالم الذي يحق له أن يفرزه، والعالم الذي لا مشكلة طبقية في أن يتلوث به.

تسرد القصة سيرة حياة أم حسين، التي تسير على نحو رتيب، وتقوم بتنظيف حمامات شركة اتصالات، ووصل بها الأمر إلى أن يحد المسؤولون من حركتها بإصدارهم أمراً يلزمها بالبقاء

جالسة على كرسي في الحمام بعد الشجار الذي جرى بينها وبين عامل آخر على البوفيه. مرة أخرى يحضر الطعام والتبرز، باعتبارها حاجات الأسفل الجسدي، تراوح بينها الشخصية الرئيسية.

يستفيض السارد في وصف مكان عمل أم حسين: "تجلس أم حسين على كرسيها الصغير في الطرقة الفاصلة بين حمام الرجال وحمام النساء، والتي لا يتجاوز طولها مترين، في البدء كانت تجلس بالكرسي داخل حمام السيدات، حيث ينقسم الحمام إلى جزأين: الأول خاص بالأحواض والمرأة، حيث يضم ثلاثة أحواض متجاورة صغيرة ومرأة كبيرة، والجزء الآخر يفصله باب خشبي رفيع يحتوي على الجزء الخاص بالمرحاض. وحين اعترضت فتيات الشركة على بقاء أم حسين داخل الحمام لأنها كما قلن: "بتنقل كلام وبترمي ودن". أصدرت ناهد مديرة الموارد البشرية قرارا ببقائها في الطرقة الصغيرة بين بابي الحمامين. تدخل إلى الحمام كل نصف ساعة لتتأكد من نظافته" (43).

إن المكان الرئيسي الذي تجري فيه أحداث القصة هو الحمام، وهو مكان اجتماع العالمين، العالم النخبوي ممثلاً بناهد، وعالم طبقات المجتمع السفلية ممثلاً بأم حسين، وعلى الرغم من أن الجميع يقضي حاجته هنا، على ما يبدو أنه فعل متساو بين الجميع، يلغي الفروق الطبقيّة فيهبط من أفراد هذه الطبقة العلوية فيصبحون متساوين مع الآخرين، إلا أن مفهوم الخادم هنا يجري إعادة تمريره تحت مسمى (الوظيفة) في عالم الأعمال، وسيؤكد هذا الموقف تراتبية السيد والخادم مرة أخرى والتمييز بينهما.

ونلاحظ صيغة الأمر المبهمة، والحاسمة، التي يصدرها السيد إلى الخادم: "يرن المحمول مرة أخرى معبرا عن وصول رسالة. تحتد ناهد: "اتصرفي يا أم حسين". تعرف أم حسين ها هنا أن النقاش انتهى، تخرج من الباب الخشبي، ثم من باب الحمام بالكامل، تأخذ القطعة القماشية من فوق الكرسي الذي تجلس عليه وتعود بسرعة" (44).

إن القصة تدين السيد، ولا يبدو أنها تدين الخادم، فهي ترصد حركات أم حسين، دون أي رصد لمشاعرها حيال ما جرى، وإنما بصيغة تنفيذ الأمر دون تفكير، قبله أو أثناءه أو بعده، وإنما الاستسلام للنتيجة (التلوث) وإزالتها بكل بساطة بواسطة غسلها بالصابون.

أما في قصة (تين شوكي) فإن اليد الملوثة في القصة السابقة ستتحول إلى يد دامية، تعمل للحصول على رزق مؤلم، في مواجهة عالم التاجر الكبير ذي المحل، الذي يرفض وجود التاجر الصغير صلاح ذي عربة التين الشوكي المستأجرة. مرة أخرى ثمة مواجهة بين عالمين، قوامها حاجة الأسفل الجسدي (الطعام)، ولكنه طعام أرخص، يؤلم شوكة صلاح: "يشعر بشوكة تخترق إبهامه على الرغم من ارتدائه لقفاز خفيف. يظهر الألم على وجهه فتضاحك الفتاتان" (45).

سنرى هنا التقابل بين العالمين من خلال: (العربة - المحل) - (العربة - سيارة الشابين) - (التين الشوكي - الفاكهة المتعددة في المحل) - (ألم صلاح - ضحك الفتاتين)، وسيكون الفاصل الرخامي الفخم علامة على العالم الذي يتمنى صلاح أن يلج إليه، لكن أصحاب هذا العالم يرفضونه، فنرى صاحب المحل "يأمر صلاح بالابتعاد عن الرصيف. يرد عليه صلاح بثقة أنه يقف في رصيف الحكومة، وأنه ترك له الجزء المواجه للرصيف إكرامًا لشيبته. يتضايق العمال الذين يحاولون أن يبدوا ولاء للحاج فيندفعون تجاه صلاح ويحاولون الاشتباك به، إلا أنه يصرخ فيهم بأنه ليس من الرجولة التكاثر عليه"<sup>(46)</sup>. هنا استعادة صريحة لنموذج دون كيشوت، الذي ستنتهي القصة بتقوض حلمه، فمصدر الرزق الأني (التين الشوكي) سيتعرض للتخريب، إن يندفع عمال المحل المأجورين إلى العربة ويسقطون كل ما عليها من تين شوكي، فيخسر صلاح بذلك بضاعته ونقوده وعربته، ولا يملك لحظتها سوى الانتقام، ولكنه انتقام مؤذ للطرفين، للمعتدي (صاحب مطعم أبو غريب) ولصلاح نفسه المعتدى عليه، سنرى صلاح ويده تنز بالدم الذي لوث الفاكهة، فصار يجمعها ويرمي بها العمال وصاحب المحل والمشتريين من عنده جميعًا، وسنرى صاحب المحل يصرخ متألمًا من الشوك الذي أصابه في جبهته.

إن تلتخ الجميع بدماء كفي صلاح علامة على إدانتهم في فساد مصدر رزقه، إما بمشاركة الفعلية في ذلك، أو عبر اللامبالاة باستمرارهم في الشراء من عند البائع المعتدي. هنا ستختتم القصة بالسباب (أبناء الكلب) الذي يرميه صلاح على الجميع، وهو سباب غير متدن قياسًا إلى شتائم أخرى يمكنه التلطف بها بطبيعة الحال، باعتباره لا يملك أدوات للنيل ممن أدوه عبر اليد واللسان، فتنتهي القصة بصورة الرزق المدمى والسباب والمعركة، وكلها من مكونات الكرنفالية الباخثينية، بما في ذلك المعركة الذي تنضم إلى تفاصيل الأسفل الجسدي: "إن التوجه نحو الأسفل يخص جميع أشكال الفرع الشعبي... في الأسفل، بالمقلوب، الأمام - خلف: تلك هي الحركة التي تسم كل هذه الأشكال. إنها ترتمي كلها نحو الأسفل، تلتفت وتقف على الرأس، جاعلة الأعلى مكان الأسفل، والخلف محل الأمام، إن على مستوى الفضاء الواقعي أو على مستوى المجاز. إن التوجه نحو الأسفل يخص المشاجرات، والمعارك والضرب هؤلاء يقلبون، يرمون إلى الأرض، يدوسون بالأقدام"<sup>(47)</sup>.

أما القصة الثلاث التالية فتعرض لحيوات فتيات في العشرينيات من أعمارهن.

القصة الأولى هي (ضمير الغائب) وفيها مقارنة لحال زوجين، كل منهما كان يعيش أحلامًا وردية قبل الزواج، بينما يستكين لحالة من الجمود والبرود بعده. يبدو هذا التقابل واضحًا من خلال تقابل آخر، هو مقارنة لحظات حياتيهما بلحظات أفلام الأسود والأبيض المصرية، وهنا نفع على تفصيل آخر من تفاصيل الأسفل الجسدي، هو الثلجة، التي تمثل جزءًا مركزيًا في حياتيهما، وإعلانًا عن التحول في الوقت نفسه، من خلال الحلية المغناطيسية المثبتة عليها، وكان الوعد قبل

الزواج أن يلصق عليها الزوج عبارات رومانسية لزوجته كي تراها كل صباح، لكنه الآن رمى هذه الحلية في القمامة، لأنه سئم التفكير في هذه العبارات، فيما لم تلحظ الزوجة غياب الحلية عن باب الثلاجة.

تحضر الذبابة التي يكرر السارد ثلاث مرات وجودها كمؤشر ساخر من حياة البطلين: "تجلس معه في غرفة المعيشة التي أظلموها فلا يبيرها إلا التلفاز الذي يشاهدانه منبعثا منه برنامج سخيف، وذبابة تحوم في الغرفة حول وجه المديعة"<sup>(48)</sup>، لقد استبدلا بالأفلام الرومانسية برنامجاً سخيفاً، واختاروا الظلمة.

نرى أن السارد يسخر من الشخصيتين المستكيتين من خلال ثلاث لفتات: أولاً عبر رصد الضوء الصادر عن شاشة التلفزيون، مقابل الظلام في الغرفة. والثانية من خلال القمامة التي احتوت الحلية المغناطيسية، معيار حبهما واهتمامهما ببعضهما ببعض. والثالثة الذبابة التي تحوم حول وجه المديعة.

إن القمامة والذباب يحضران في خاتمة القصة كعنوان إدانة لهذه الحياة المظلمة البائسة، وسخرية في الوقت ذاته، عبر استعادة هذه التفاصيل التي تحيل إلى القذارة الكرنفالية عند باختين.

أما القصة التالية (تحت أمرك يا فندم)، فهي تبدأ بالسبب الذي تتلقاه الفتاة الموظفة دون معرفة سببه. هذه القصة تعرض الضغوط التي تتعرض لها الفتاة العاملة، فيما يبدو أنه ضغوط عمل عالمية، حين تبدو الشركات ذات الطابع المعولم وكأنها تسحق موظفيها على الرغم من الطابع المهني الذي يغلفها.

إن الفتاة تتعرض من جهة إلى سباب مجهول السبب ذي طابع جنسي وجه إليها عبر الهاتف من مستشار في وزارة الثقافة، ومن جهة أخرى تتعرض للخذلان من خطيبها ومن رئيسها في العمل. ستفتتح القصة بالشتائم المتواليّة: "يا بنت اللب... - "أقلمي يا شر..."<sup>(49)</sup>، وستتكرر هذه الشتائم 15 مرة في ذهن الفتاة على مدار النص، كما ستتكرر عبارة "المكالمة ممكن متسجلة لضمان جودة الخدمة"<sup>(50)</sup>، إن تكرار هذه العبارة الآلية إشارة إلى العالم الآلي الذي تعيش فيه الفتاة، ويأمرها بتجاهل الشتائم الموجهة إليها، مما يزيد من إحساسها بالظلم، وهو إحساس مترافق مع ما يشعره العاملون في الشركات المعولمة، فـ "جوهر جاذبية حركة العدالة العالمية يكمن في حقيقة أن العولمة زادت من المظالم العالمية بدلا من تقلييلها"<sup>(51)</sup>، وبهذا تكون الفتاة نموذجاً للإنسان المحطم وسط هذا العالم الآلي الحديث، فـ "بسبب نظام العمل الروتيني الحديث، ومع تطور الصناعة والآلية والبرمجة، خضع الإنسان لآلية التكرار، ومع التكرار والنمطية، وعدم التغيير، والفقدان للحرية، وكذلك مع إعادة الإنتاج للظلم والإحباط والقهر... قد يتحول الإنسان

إلى آلة متحركة، أو آلة ساكنة تتحرك أو تهمد في مكانها، قد تسعى هذه الآلة إلى الخروج من النمطية والآلية بالثورة والتمرد والرفض، وقد يستسلم صاحبها لقدره<sup>(52)</sup>.

ولأن الفتاة لا تستطيع إخبار والدتها بما حدث معها، فلا يكون منها إلا اللجوء إلى الغوغائية، عبر كتابة رقم هاتف المستشار على الفيس بوك والطلب من المجهولين أن يقتصوا لها منه. إن العالم الذي يدعي المهنية ويلتزم بضوابطها لا يمكن أن يوفر لمنتسبيه الكرامة ورد المهانة، كما لا يمكن أن يعطي حصانة ضد التحرش اللفظي أو ضبط أخلاق أفراد، بينما الغوغائية يمكنها أن توفر الانتقام المناسب.

إن هذا الضعف الذي تعاني منه الفتاة هنا تعانيه فتاة عاملة أخرى في قصة (طلب تظلم)، حيث تمارس قهراً على ذاتها بالحمية، يماثل القهر الذي تتلقاه في حياتها العملية وحياتها الاجتماعية، فهي لم تترق في وظيفتها، ولم تنزوج أيضاً، وتتعرض إلى إساءات مغلفة بالمزاح من صديقاتها المتزوجات. إن كتابة التظلم الذي تتردد في رفعه من أجل الحصول على ترقية في وظيفتها يماثل رغبتها في الترقى في الحالة الاجتماعية إن انتقلت من فئة (عازبة) إلى فئة (متزوجة).

وستحضر احتياجات الأسفل الجسدي: فالصدر هنا إشارة إلى البعد الجنسي في العلاقة بالآخر والبعد الأومومي معاً، وكلاهما مفقودان. الأول تعلن عنه لنفسها من خلال تغليفه بغلاف العاطفة المفقودة، فيما الآخر تذكرها به والدتها وصديقتها، لذا تشعر بأنها تهان من خلال تذكرها بنقصانها الاجتماعي والمهني، ولا تكون ردة فعلها إلا تعويض ذاتها بواسطة الشيكولاتة، التي تمثل (التعويض مقابل الحرمان).

إن (المعدة) تحضر ضمن حاجات الأسفل الجسدي، وهي تمثل بديلاً لمكافآت الجسد، وتعويضاً للذات من الحرمان العاطفي والتقدير الاجتماعي والمهني، فالشاي الأخضر الصحي يحيل على محاولتها الالتزام بالريجيم، أي حرمان الذات من أجل عريس مستقبلي قد يظهر قريباً في زيارة عائلية، فالطعام هنا لن يساوي المتعة، وإنما هو أدوات لإزالة الجسد، الشاي الأخضر باهت الطعم الصحي مقابل الشيكولاتة اللذيذة المضرة، أما كوب العصير ذو الشمسية بمنظره البهيج فيحضر في ذهنها ذكرى لخسارتها العاطفية. إن الفتاة تراوح بين مقاومة التسلط الاجتماعي والاستسلام له وهذا يمتد إلى اختراق مساحتها الخاصة من خلال الحواجز الزجاجية التي تحدد مكتبها، فهذه الحواجز وضعت لتمنح الموظف خصوصيته، لكن لكونها زجاجية فهي تسمح للجميع بأن يتلصقوا على بعضهم، لذا ترى الفتاة نفسها مشاعاً للجميع، فيما جسدها / طعامها يجبر على ما يناسب معايير المحيطين بها، لذا ستعيد امتلاكه من خلال الشيكولاتة.

### 3. البطل ذو البطولة المنقوصة:

إن البطل ذا البطولة المنقوصة هو الذي يتم انتقاصه من الآخرين لخلل فيه، وسنرى أن قصة (فاصل إعلاني) تقوم على هذا النمط، حيث يوجه النقد فيها إلى البطل، كما سيكون محط السخرية.

نجد أن البطل الرئيسي في القصة (عبد السلام) قد ركبت شخصيته على مستويات عديدة تكشف عن فشله، بما يسمح للسارد بالانتقاص منه. المستوى الأول هو الدراسي، فهو قد قضى في دراسته 5 سنوات بدلا من 4. المستوى الثاني هو الديني، فهو يتعاطى مع الدين بصيغة نفعية، لا يصلي إلا عند قيامه بتجربة أداء، ويحرص على ألا يراه أحد كيلا يوضع في خانة المتدينين، كذلك لا يصلي مع العمال، لأنه يرى نفسه ينتمي إلى مرتبة أعلى هي مرتبة الممثلين، وهو بهذا يؤدي فريضة الصلاة، ولكن بشكل ناقص، فالصلاة التي يفترض أن يؤديها جماعة لتتحقق فيها المساواة، يزرع عنها بعدها الاجتماعي، كذلك الموضوع عنده ناقص الأركان: "يتفادى أحمد عبد السلام المسح على شعره أثناء الموضوع. يخشى أن يتلف ذلك تسريحة شعره التي اجتهد فيها منذ ساعات، يبرر الأمر بأن شعره طاهر بفعل حمام الصباح"<sup>(53)</sup>.

هذا النقصان الديني سيقابله نقصان دائم بالمقابل في نجاحه العملي، لكن نجاحه هنا ليس ناقصا على نحو عادي، بل إنه نجاح ساخر، فسوف ينجح أولا في اختبار الأداء، وسيؤدي الإعلان حسب المطلوب منه، دون أن يعرف ماهية المنتج الذي يعلن عنه، ليكتشف بعد عرض الإعلان أنه كان دعاية لمنتج نسائي خاص. وسيلتصق به اسم المنتج النسائي، ويصبح الاسم الذي يعرف به بين المنتجين والمخرجين. وحتى العمال الذين ازدهام سابقا سينادونه بهذا اللقب ويسخرون منه.

إن كل حركة يقوم بها البطل باتجاه الأعلى، أي النجاح المهني، ستكون ناقصة بحيث تشده إلى الأسفل، فهو فعليا حقق الهدف الأنبي الذي سعى إليه، أي النجاح في تجربة الأداء والظهور في الإعلان. ولكن ذلك تحقق على نحو فاضح وساخر، مما سيرضه إلى متواليات من النجاح المنقوص يؤدي به إلى أن يبقى عاطلاً مدة سنتين، ينام ساعات النهار تفادياً لتوبيخ أمه، وبدا تراجع عن الحياة بفعالية كيلا يواجه أحدا، فهو يمثل النوع الانسحابي الذي "يفتقر إلى ذلك الإحساس بالقوة والقدرة على المجابهة، الذي يمد الحياة بنوع من العنفوان ويدفع إلى الاحترام والمجابهة... تبدو له الأمور وكأن هناك باستمرار انعداماً في التكافؤ بين قوته وقوة الظواهر التي يتعامل معها. وبالتالي فهو معظم الأحيان يجد نفسه في وضعية المغلوب على أمره. يفتقد الطابع الاقتحامي في السلوك، سرعان ما يتخلى عن المجابهة منسحباً أو مستسلماً أو متجنباً، إما طلباً للسلامة وخوفاً من سوء العاقبة، أو يأساً من إمكانية الظفر"<sup>(54)</sup>.

حتى الحوار بينه وبين محيطه مفقود، فلا حوار بينه وبين أمه، إنما التوبيخ فقط من جهتها دون رد لفظي منه، كذلك بينه وبين الأطراف الأخرى في القصة، لا حوار إلا من طرف واحد فعلياً، وهذه الحوارات مبنية على السخرية منه، ودوره مقتصر فيها على التلقي فقط، والمرة الوحيدة التي سيرد فيها رداً فاعلاً، سيكون لكمة وجهها للمخرج. وحينما تتاح له لأول مرة فرصة الظهور في فيلم سينمائي، في 4 مشاهد فقط، فيعرض اسمه في آخر الفيلم باسم الشهرة المسيء الذي التصق به، وليس باسمه الحقيقي. إن الآخرين الذين لم يتعاطوا مع عبد السلام خلال القصة إلا عبر اسم المنتج النسائي، لن يروه إلا من خلاله، بل إن الحركة بينه وبينهم حركة تجاهل من جهته، وتوبيخ وسخرية من جهتهم.

كذلك نجاحاته في الإعلانات الأخرى، ليست سوى هوامش لهذا الإعلان الذي أعطاه هذا اللقب المسيء، وستكون لحظة تتويج النجاح الناقص، حينما يرى اسمه مدوناً في آخر الفيلم وقد ألصق به اللقب، بعد أن كان يتداول تداولاً شفهيّاً فقط. إن الانتقال من حالة المنطوق إلى المكتوب هي تثبيت لهذا اللقب، وإعلان التصاقه التصاقاً أبدياً لا فكاك منه، وعلى ذلك فإن السخرية منه ستكون أبدية لا خلاص منها.

هكذا، نرى كيف بنيت القصة هجائياً على إصاق البطل بتفصيل يتعلق بالأسفل الجسدي.

إن النقد في قصة (فاصل إعلاني) موجه للبطل، بينما في قصة (...). موجه للمجتمع وللسلطة. محمد البنداري بطل القصة، شاب مصاب بالصمم والبكم، وهو على خلاف باقي شخصيات القصة الأخرى لا يعاني إشكالية في عمله، فهو يشعر بالاستقرار في وظيفته في كنتاكي، لكن النموذج الأقرب إليه هو نموذج دون كيشوت، حيث يقارع طواحين هواء السلطة، وما يستفزه لذلك هو نخوته لصديقه خالد ومنى، لأنهما تعرضا للضرب في المظاهرة، وقد ألمه منظر منى مكسورة الساق وهي في المستشفى.

إن البطل كبداية معاق غير مكتمل الحواس، لكنه مكتمل الحياة في عالمه، إن يشعر بذاته من خلال علاقات الصداقة الطبيعية، لكنه في العالم الآخر المضاد، أي عالم السلطة، سيكون رفيقه أولاً صرصور، فالقصة التي تبدأ بتحديد المكان (الزنزانة) والزمان (تكتكات الساعة)، ستبدأ بهذا الرفيق في هذا المكان.

على هذا، مشكلته ليست في النقصان الجسدي، وإنما أن هذا النقصان كان سبباً لمضاعفة الإهانة، من قبل الشرطة، ومن قبل المساجين أيضاً، أي الطرف النقيض للشرطة، وهو في الواقع في المنتصف بينهما: "في العاشرة مساءً يدخل متولي، يعطي البطاقات للمحتجزين، يأمرهم بالانصراف. يسأل رجل وهو ينظر: طيب والراجل ده؟ ينهره متولي، بينما يجيب ثان: إن كنا مش

عارفين اسمه هنعرف نساعده إزاي؟. يشعر الأول أن الإجابة كافية لتطهيره من فكرة ترك البنداري" (55).

إن الصرصور، رفيق السجن الأول، هو كائن مواز لرفاق السجن، بكل ما يستدعيه الصرصور من احتقار وقذارة تصم المكان الذي يُرى فيه، كما يرتبط بأماكن الخلاء، المرتبطة بالأسفل الجسدي.

وكذلك يحضر الأسفل الجسدي من خلال الضرب الذي يتعرض له البنداري أثناء التحقيق، أي دفعه إلى الأسفل، أرض المركز: "يخرج الضابط سيجارة ويشعلها، ويقول لأمينه وهو ينظر إلى البنداري نظرة صارمة: هم الخرس لما بينضربوا يا عبد التواب بيقولوا أي زينا ولا ما بيقولوش؟ يجيبه عبد التواب: اللي تشوفه سعادتك يا باشا. يشير الضابط برأسه لعبد التواب، فيتجه الأخير نحو البنداري يضربه على وجهه. يضع البنداري وجهه بين يديه محاولاً تفادي الضرب. حين تنتقل المعركة إلى بطنه وصدرة يتقنذ ليحمي ما يقدر عليه ويحاول قدر الإمكان ألا يسقط" (56).

الحياة السوية التي كان يعيشها في خارج السجن، تقابل حياة الإهانة والتجاهل في عالم السجن، لذا فإن خروجه في مظاهرة هو محاولة لمقارعة هذا العالم المضاد الذي ينتقص منه ويعاديه.

بخلاف القصتين السابقتين، فإن قصة (29 ديسمبر 2005) تحمل إدانة للبطل المضاد، وللعالم المقابل له في أن واحد، فالبطل عسكري بلا نجوم على كتفيه، إنه رجل ينتمي إلى السلطة، لكنه في أدنى درجة منها، وسنرى لاحقاً أنه منقوص السلطة، أي منقوص البطولة، سيتعرض لإهانة تراتبية، ففي البداية سيتشاجر معه شاب ويرفض الانصياع لأوامره، وبعدها سيتعرض لتوبيخ ضابط أعلى منه، ثم سيتعرض هو وهذا الضابط إلى توبيخ وسباب من رجل عسكري ذي رتبة أعلى منهما، يحمل على كتفيه سيوفاً.

في هذه القصة، التي يرويها شاب يحمل في يديه زجاجتي خمر ويستعد لقضاء ليلة حمراء في شقة أخته المسافرة، سنجد دوائر من الإهانة، ابتداء من المجتمع المستعد للسكر واللهم، متمثلاً في السارد، أي عالم (المجتمع) مقابل عالم السلطة، الذي يفترض أن العسكري ينتمي إليه، لكن هذا الانتماء لن يشكل حماية له، بل على العكس سيكون سبباً للمزيد من الإهانة، لأن سهام السلطة التراتبية تنهال عليه، لذا نجد كثافة في الشتائم قياساً إلى باقي القصص، كما أن مضمون هذه الشتائم ينتمي إلى معجم الأسفل الجسدي.

إن مركز النص هنا هو العسكري باعتباره بطل القصة، لكنه مركز خاضع لدوائر أكبر، تحيط به وتبقيه صغيراً/ ضيق الحيز/ محدود الحركة وقابلًا للضغط من الدوائر الأخرى.

إن الشخصية الرئيسية في هذه القصة تنتمي إلى عالم السلطة، لكنها منزوعة السلطة فعلياً، حتى بمعايير هذا العالم، فإن البطولة التي تتمتع بها بطولة ناقصة، أو بطولة مذمومة، فهو عسكري مجلوب لقمع المتظاهرين، أي أن دوره هو إسكات أصوات الآخرين، لكنه لا يستطيع رد أي إهانة عن نفسه، سواء كانت شتيمة أو صفة، فكل الأطراف الأخرى هي أعلى منه سلطة وقوة.

#### 4. بطل القضايا الخاسرة:

إن بطل القضايا الخاسرة ينتمي إلى نموذج دون كيشوت، فهو يحمل قضية يراها نبيلة، لكنه لا يستطيع إنجاحها، لخلل فيه أو في المجتمع الذي يتلقى هذه القضية.

وفي قصة (مات الكلام)، يشكل كل من البطلين بطلاً مضاداً للآخر، والاثنتان يشكلان سوية عالمًا مضاداً لعالم مجتمعهما، وكل منهما يختار لنفسه هويته الفكرية الخاصة، ف"قد تكون الهوية نتاج عملية السرد أو التحريك الذي تمارسه الجماعات، غير أن عملية التحريك الثقافي هذه تعبر عن صراع اجتماعي أو ثقافي أو أيديولوجي"<sup>(57)</sup>، لذا سنجد صراعاً فكرياً في هذه القصة، تجسده الكتابة على الجدران.

تنتمي الفتاة آية إلى ثقافة الإيمو الغربية، وينتمي الشاب فيصل إلى ثقافة أصولية، يمكن اعتبارها ثقافة عابرة للحدود، فيما الفتاة تحمل ثقافة شعبية مستوردة غير محلية، وهذه "الثقافة الشعبية... وهي غالباً ما تكون مضادة للسلطة، بالفعل، على الأقل ظاهرياً، خصوصاً في أجناس مثل الهيب هوب أو البنك"<sup>(58)</sup>.

الثقافتان كلتاهما ترفضان قيم المجتمع التقليدي، كما ترفضان السلطة، وتتبادلان القمع ضد بعضهما، بإسكات صوت الآخر، من خلال محوه والكتابة فوقه، فالصوت في هذه الحالة مرئي وليس مسموعاً، كما أن الشخصيتين لا تلتقيان مطلقاً وجهاً لوجه، ولكنها تقتربان آخر القصة تقارباً مكانياً دون التقاء. وعلى الرغم من الضدية الظاهرة في موقفيهما، إلا أن ثمة تشابهات يمكن رصدها:

آية	فيصل	التشابه
آخر المراهقة	بداية العشرين	الشباب المبكر
مصرية	مصري	الجنسية
إيمو	أصولية	وجود مرجعية فكرية
جرافيتي	خط عربي	الكتابة على الجدران

سترى آية عبارة "أترضاه لأختك؟" على الجدار، فتدرد عليها بكتابة إنجليزية نابية، وهكذا دواليك. كل منهما يقرر أنه سيثير الآخر فكرياً، وسيجعله يفكر بمنطقه، ولكن هذا لا يتم، فالعبارات والرسومات لا تتجاوز، بل كل منهما يمحو ما كتب الآخر، دون أن يفكر به، ويكتب عليه أفكاره هو، وبذلك يتحول الهدف عند كليهما ليكون الآخر، بدلا من المجتمع. بل إن هذا الآخر سيتحول ليصبح ممثل المجتمع المغضوب عليه، فهو واحد من هذا المجتمع الذي يحتاج إلى تصحيح وتقويم، وإلى ثورة فكرية عليه، وتصبح الكتابة شبه معركة نفسية يشعر بها الاثنان، بما تحمله من غيظ ورغبة في تحطيم الآخر (جدارياً)، والسعادة عند الانتصار.

والانتصار نفسه هنا معكوس، فحين ترى آية أن الآخر قد كتب فوق رسمها تشعر بالسعادة، لأن هذا المحو والكتابة المضادة إثبات ودليل بأن رسالتها قد وصلت إليه، بصريا على الأقل، وهذا كاف، فليس مهما أن يقتنع بهذه الرسالة، وإنما يراها، أو يرى آية، فالرسالة هنا مساوية ومصورة لهويتها.

لكن في نهاية القصة، ستنتم آية كتابة عبارتها على الجدار، وقبل أن تمحو الآية القرآنية التي كتبها فيصل، ستزلق وتصاب بكسور، فيتجمع الناس، ويحملونها إلى سيارة صديقتها، التي ستأخذها إلى المستشفى، لكن يصل فيصل، ويرى الجمع المحتشد، وحينما يسأل يخبره الناس بما حدث، لكنه لن يرى آية، لأنها غادرت في نفس لحظة وصوله عند الجدار، وسيبقى عبارتها إلى جوار الآية التي كتبها.

إن هذا الصراع الفكري، المضاد للطرفين من جهة، والمضاد للمجتمع التقليدي من جهة، لم يبق إلا من وراء حجاب الكتابة على الجدران، فأحدهما لم يسع إلى لقاء الآخر، بل إلى محو فكره فقط.

إن القضيتين خاسترتان إذ تجاوزتا دون أن تمحو إحدهما الأخرى، فما كانا يريدانه هو إلغاء الآخر وإثبات الذات، لكن الخاتمة كانت هي التجاور الذي لم يرد أي منهما. عدا عن ذلك، فإن هذا الصراع تميز بصوت عال، عبر كتابة كبيرة الحجم يراها جميع من يمر، لكنها في الواقع كتابة سهلة المحو، إما من قبل السلطة، وإما من قبل شخص ثالث غير البطلين، كما أنها لقطة تلتقطها عين المار كما تلتقط أي صورة أثناء مروره، فعبورها أمام عين الرائي عبور سريع غير مضمون الفعالية، وليس بالإمكان قياسه.

### خاتمة:

إن مجموعة (ضهر الفرس) لهيثم دبور تتضمن 18 قصة، منها 13 قصة كل بطل من أبطالها يمكن تصنيفه بطلاً مضاداً، إما داخلياً، من جهة الصفات والأخلاقيات والممارسات المتعلقة به، وإما خارجياً، من جهة تعاطي المجتمع معه، والمواقف التي يساق إليها، وهذه الشخصيات جميعها تنتمي إلى الطبقة الفقيرة أو الوسطى، وقد استطعنا رصد أربعة أنماط موضوعية للبطل المضاد في هذه المجموعة، يمكن القول إن شخصيات القصص قد توزعت تحتها، هي نمط البطل اللاأخلاقي، والبطل الضعيف، وبطل البطولة المنقوصة، وبطل القضايا الخاسرة، وقد جرى تشكيل الأنماط، من خلال إسباغ الطابع الكرنفالي عليها، أي تعريض البطل للسخرية، وتقويض حلمه، والحط من شأنه، وربطه بمتعلقات الأسفل الجسدي، وتوجيه السباب والبذاءات إليه. كل هذا يصنع صيغاً هجائية، موجهة إلى هذا البطل، أو إلى العالم الذي يعارضه، وفي بعض الأحيان إلى البطل المضاد والعالم المضاد له سوية.

## **The Anti-Hero and his Types in Haytham Dabbor's Collection of Short Stories (*The Back of the Horse – Dahr Al Faras*): An Analytical Study**

**Noura M. Al-Khanjy**, *Department of Arabic Language, Qatar University,  
Doha, Qatar.*

### **Abstract**

This paper attempts to trace the anti-hero and to analyze the types of anti-hero in the collection of short stories (*The Back of the Horse – Dahr Al Faras*) by Haytham Dabbor published in 2012. The characters in these short stories are in contrast to a traditional narrative hero, who has positive features and qualities. The heroes in the stories are negative even though they are different in terms of culture and class. The main characters can be categorized as immoral heroes, weak heroes, heroes with inferior features, heroes with lost causes. This study is concerned with analyzing the descriptive structures used in the formation of these characters, through situating these characters in degrading situations and constantly associating these characters with what can be considered as lower bodily stratum, undermining their ambitions, scumming them, and being reprimanded by other characters.

**Keywords:** Narrative, Short story, The Egyptian Story, Antihero, Haitham Dabbor.

## الهوامش

1. زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، مادة: بطل مضاد.
2. برنس، جيرالد. المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، مادة: اللابل.
3. باختين، ميخائيل، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص194.
4. نفسه، ص156.
5. باختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1990، ص120.
6. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002، مادة: الكرنفالية.
7. ستيس، ولتر. ت. معنى الجمال: نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص94.
8. باختين، ميخائيل. أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، تر: شكير نصير الدين، بيروت، منشورات الجمل، 2015، ص46.
9. نفسه، ص15.
10. نفسه، ص26-47.
11. نفسه، ص148.
12. نفسه، ص193.
13. العويضي، عبيد حامد. صورة البطل في القصة القصيرة السعودية، رسالة ماجستير، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 2014، ص81.
14. مارتن، والاس. نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى، 1998، ص237.
15. ريكور، بول. الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي، ج1، تر: فلاح رحيم، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2006، ص160.
16. مشتوب، سامية. السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري، 2011، ص16.
17. ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش. الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص59.

18. طيشي، إيمان. النزعة الساخرة في قصص السعيد بوطاجين، رسالة ماجستير، ورقلة، جامعة قاصدي مرباح، 2011، ص24.
19. إمبرت، إنريكي أندرسون. القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، تر: علي منوفي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2000، ص336.
20. نفسه، 337-338.
21. تودوروف، تزفيتان، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، الجزائر، الاختلاف، 2005، ص78.
22. مانفريد، يان. علم السرد: مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر، 2011، ص137.
23. نفسه، ص137.
24. دبور، ضهر الفرس، القاهرة، دار الشروق، 2012، ص55.
25. نفسه، ص51.
26. عبد الحميد، شاكر، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012، ص139-140.
27. ضهر الفرس، ص52.
28. نفسه، ص52.
29. نفسه، ص53.
30. نفسه، ص55.
31. نفسه، ص56.
32. حجازي، مصطفى. التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005، ص47.
33. ضهر الفرس، ص81.
34. نفسه، ص86.
35. باختين، ميخائيل. مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2008، ص240.
36. عبد الحميد، شاكر. الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003، ص318.
37. ضهر الفرس، ص27.
38. نفسه، ص27.

39. نفسه، ص28-29.
40. نفسه، ص29.
41. نفسه، ص33.
42. نفسه، ص34.
43. نفسه، ص75.
44. نفسه، ص78.
45. نفسه، ص60.
46. نفسه، ص60.
47. أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص475.
48. ضهر الفرس، ص50.
49. نفسه، ص97-105.
50. نفسه، ص104-105.
51. ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح عمران، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، 2015، ص148.
52. الغرابة: المفهوم وتجلياته في الآدب، ص138-139.
53. ضهر الفرس، ص11-12.
54. التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص47.
55. ضهر الفرس، ص44.
56. نفسه، ص45.
57. كاظم، نادر. الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة، 2016، ص79.
58. الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ص310.

## المصادر والمراجع:

- إمبرت، إنريكي أندرسون. **القصة القصيرة: النظرية والتطبيق**، تر: علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2000.
- باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، تر: جميل التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.
- باختين، ميخائيل. **أشكال الزمان والمكان في الرواية**. تر: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1990.
- باختين، ميخائيل. **مختارات من أعمال باختين**، تر: يوسف الحلاق، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2008.
- باختين، ميخائيل. **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، تر: شكير نصير الدين، بيروت، منشورات الجمل، 2015.
- برنس، جيرالد. **المصطلح السردى (معجم مصطلحات)**، تر: عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
- بروب، فلاديمير. **مورفولوجيا القصة**، دمشق، شرع للدراسات والنشر، 1996.
- تودوروف، تزفيتان، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، الجزائر، الاختلاف، 2005.
- حجازي، مصطفى. **التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.
- دبور، **ضهر الفرس**، القاهرة، دار الشروق، 2012.
- ديورنغ، سايمون. **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، تر: ممدوح يوسف عمران، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015.
- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002.
- ريكور، بول. **الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي**، ج1، تر: فلاح رحيم، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2006.

- زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002.
- ستيس، ولتر. ت. معنى الجمال: نظرية في الإستيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- طبشي، إيمان. النزعة الساخرة في قصص السعيد بوطاجين، رسالة ماجستير، ورقلة، جامعة قاصدي مرباح، 2011.
- عبد الحميد، شاكر. الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003.
- عبد الحميد، شاكر. الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012.
- العويضي، عبير حامد محمد. صورة البطل في القصة القصيرة السعودية، رسالة ماجستير، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 2014.
- كاظم، نادر. الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة، 2016.
- مارتن، والاس. نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى، 1998.
- مانفريد، يان. علم السرد: مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.
- مشتوب، سامية. السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011.
- ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش. الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.

## ليلى والأقدار (قراءة في قصيدة للصنوبري في رثاء ابنته)

إحسان اللوتي \*

تاريخ الاستلام 2017/8/6

تاريخ القبول 2017/12/19

### ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة للصنوبري (شاعر العصر العباسي، المتوفى سنة 334هـ) في رثاء ابنته "ليلى"، وهي قصيدة معروفة وُصفت بأنها أعظم مراثيه وأكثرها تفعلاً. وتنهج الدراسة نهجاً يسعى إلى تناول ما يتضمنه النص الشعري المدروس من مضامين وجماليات فنية وأبعاد نفسية، دون التقيد بالترتيب الظاهري الذي جاءت عليه أبيات القصيدة، من منطلق أن الوظيفة الحديثة للنقاد الأدبي تتجاوز قراءة النصوص قراءة ظاهرية سلبية، إلى القراءة الإبداعية الفاعلة، لا سيما إذا كان في النص المدروس نفسه ما يسوغ إعادة ترتيب أجزائه وينادي بها.

إنّ هذه الدراسة لتزعم أنّ في إعادة ترتيب أبيات القصيدة فتحاً للباب أمام قارئها للولوج في عالمها، واكتناه جوانبها وأبعادها، بنحو ما كان سيتحقق في حالة الإبقاء على ترتيبها الذي وردت به.

الكلمات المفتاحية: الصنوبري، رثاء، أبيات، الأقدار، الضرر، القبر.

### مدخل:

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ نصاً شعرياً عربياً قديماً هو قصيدة الصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبي ت 334 هـ) في رثاء ابنته "ليلى"، بانتهاج نهج تحليلي يسعى إلى الولوج في عمق تجربة الشاعر دونما التزام دقيق بترتيب الأبيات كما وصلت إلينا، فتبيح الدراسة لنفسها أن تقرأ الأبيات على الترتيب الذي تجده أنسب مع روح النص، وأقرب إلى الالتقاء المبدع معه. ليس هذا من باب دعوى حصول تغيير في الترتيب الحقيقي للأبيات وكون الدراسة تسعى إلى إعادة الحق إلى نصابه في هذا المجال، كما أنّ هذا ليس من باب الرغبة في إثبات انعدام الوحدة العضوية أو وجودها في قصيدتنا التي ندرسها، لمجرد تحقق إمكانية قراءتها سليمة مع التغيير

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، عمان.

في ترتيب أبياتها، بناء على الجدل المعروف الذي نشب بين مندور والعاقد في هذا الصدد<sup>1</sup>. فهذا كله ليس من وكد هذه الدراسة.

إن الدراسة تنطلق من إيمان مستقر بأن للناقد وظيفة تفوق وظيفة قراءة التلقي السلبي للنص الأدبي بكثير، فله وظيفة مهمة في بلورة شاعرية النص وجماله الفني لا تقل عن وظيفة الشاعر نفسه، إن لم تزد عليها. وهذه حقيقة أدركها القدماء حينما عبّروا عن النقد بأنه "كلام على الكلام"، فوصفوه بالصفة نفسها التي وصفوا الأدب بها، فكأن كليهما إبداع كلامي، بلا فارق بينهما من هذه الناحية التي بها تتحقق للنص كينونته وجماليته. نقرأ في "الإمتاع والمؤانسة" مثلاً: "إن الكلام على الكلام صعب. قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكلها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه..."<sup>2</sup>.

وهذه حقيقة أكدتها الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت لقراءة النص أهمية كبرى في تشكّله وانفتاحه على الآفاق الدلالية المختلفة، ومن ثمّ في بقائه وخلوده؛ ذلك أن "العمل الأدبي ليس نصّاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية للقارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين"<sup>3</sup>.

إبداع الناقد هذا في قراءته للنصوص، يستدعي منه أن يحاول طرق أبواب النص المتعددة، من الجوانب المختلفة، وأن يستعمل له المفاتيح المتنوعة التي يسعه أن يستعملها، "فكل باب تسمح القصيدة بأن يفتح عليها، ولو في غير موقعه المنتظر، يصلح لتأمين حركة المرور منها وإليها، بل أحياناً يكون أكثر صلاحية في ذلك من الباب الذي يقام في موضعه المعدّ له"<sup>4</sup>، لا أن يظل واقفاً أمام باب وحيد بمفتاح فريد، قد لا تسعفه الأيام لفتحه، أو قد يفتحه فلا يرى في الداخل شيئاً مهماً.

ثم إن محاولة قراءة النص الشعري دونما التزام بترتيب أبياته تستمد شرعيتها أيضاً من طبيعة الشعر نفسه، فمن الثابت أن الشعر الغنائي قائم أساساً على العواطف، قبل أن يقوم على الفكر والمنطق، فـ "العاطفة أهم العناصر وأقواها تأثيراً في سائرهما، إن خلقت الخيال وضاعفت صورته ثم أحييت الحقائق وزادت روعتها ووضوحها، واستوجبت هذه اللغة الموسيقية الجميلة، ثم هذا التلازم بين هذه العناصر، فليس يستغني أحدها عن الباقي"<sup>5</sup>. والعواطف تختلف عن الفكر في قضية عدم انصياعها للضبط والترتيب والنظام، فربما تجعلك العاطفة تسير في اتجاه واحد مرتين أو ثلاثاً، ولربما تقتادك في طريق ثم تعيدك إليه بعد أن تكون صرفتك عنه، وليس من المستبعد أن تجعلك تبدو في أنظار الآخرين غير متسق المواقف والخطوات، خلافاً لما في وجدانك من مشاعر حقة.

وإذا كان هذا هكذا في الشعر الغنائي بجملته، فإن القضية تكتسب بُعداً أعمق حينما نتحدث عن الشعر الرثائي بخصوصه، فقديمًا أدرك العرب أنّ الرثاء له تميّزه الخاص وموقعه المميز عند الحديث عن العاطفة الشعرية، حتى نقل ابن رشيّق عن بعض النقاد القول: "أصعب الشعر الرثاء؛ لأنه لا يُعمل رغبةً ولا رهبةً"<sup>6</sup>.

وقصيدتنا التي هي محل كلامنا لها موقعها العاطفي المميز وسط كل مراثي شاعرنا، حتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها "أعظم مراثيه وأكثرها تفجّعاً"<sup>7</sup>. وإذا تفجّرت العاطفة في رثاء الشاعر ابنته المحبوبة، وتشظت نفسه قطعاً قطعاً، وتلاشى مع كل ذلك عقله ومنطقه، فأى تنظيم دقيق عقلاني للأبيات تنتظره منه؟

لقد تبدى عدم عناية الشاعر بتنظيم أبياته وترتيبها في مظاهر متنوعة، منها أنه استهل قصيدته بذكر نتيجتها النهائية، دونما مقدمات تمهد لها. ومنها أن أفكاره فيها ظهرت مبعثرة مفرقة مشتتة، لا يجمع شتيتها هذا سوى عاطفة إنسانية صادقة غلّفت النص كله بغلاف مبلل بمدامعه ومكتوبٍ بأتون قلبه، لكن هذه العاطفة لم تكفل للأفكار أن تكون مرتبة وفق ترتيب أبيات القصيدة، فكانت هذه دعوة غير مباشرة، من الشاعر نفسه، لمحاولة سبر أغوار النص دونما اعتناء بالترتيب الذي جاءت عليه أبياته.

### القصيدة<sup>8</sup>:

- |                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| 1- أقصر فما تملك إقصاري      | صبرت من ليس بصبار        |
| 2- ما لي عن الأوزار مندوحة   | إذ كانت الأحزان أوزاري   |
| 3- لا درّ درّ العين إن سامحت | عيني بدمع غير مدرار      |
| 4- ألفتني الأحداث من كيدها   | ما بين أنياب وأظفار      |
| 5- وألبست جسمي ثياب الضنا    | فالجسم من غير الضنا عاري |
| 6- أضرب بي ثكلك ليلي وفي     | إضراره بي كل إضرار       |
| 7- يا يوم ثكل لم أذق مثله    | أمر عيشي أي إمرار        |
| 8- أما على يومك من ناصر      | أم غاب عن يومك أنصاري    |
| 9- أجيل في قبرك عيني في      | مجال أرواح وأمطار        |
| 10- أشتاق رؤياك فأتي فلا     | أرى سوى ترب وأحجار       |
| 11- وأعمر الصحراء في مأتم    | عمّاره ألف عمّار         |

- 12- جليس أحداث كآني بها  
 جليس أنهار وأشجار
- 13- ما لي بأرض وطن إنما  
 بباب قنسرين أوطاري
- 14- باب به الأثار محوّة  
 وهنّ من أبين أثار
- 15- يا باب قنسرين لا تخلُ من  
 سحائب عُون وأبكار
- 16- من مزنة تهمني ومن مقلة  
 تبكي بدمع من دم جار
- 17- يا رحمتا لي والأسى آخذ  
 عنان إيرادي وإصداري
- 18- يا رحمتا لي والأسى ممسك  
 تلييب إقبالي وإدباري
- 19- من أي آفاقي رمى مهجتي  
 أصاب أو من أي أقطاري
- 20- أَلنار من قلبي مخلوقة  
 أم هو مخلوق من النار؟
- 21- كأنّ عرض الأرض ما بيننا  
 وبيننا خمسة أشبار
- 22- يا نور عيني والتي لم تزل  
 من نورها تَقْتَبِسُ أنوارِي
- 23- يا ربة القبر المضيء الذي  
 يضيء ضوء الكوكب الساري
- 24- قومي إلى زورك أو فاجلسي  
 فإنهم أكرم زوار
- 25- قومي إلى دارك قد أنكرت  
 صبرك عنها أي إنكار
- 26- استوحشت دارك من أهلها  
 واستوحش الأهل من الدار
- 27- واحدتي أمسيت في وحدة  
 من بعد أَلأف وسَمَار
- 28- ما بال جيرانك أهل البلى  
 هل داركتهم رقة الجار
- 29- كنت القرير العين إذ كنت لي  
 تحلو أحاديثي وأخباري
- 30- وكان شعري يتغنى به  
 فاستحسننت للنوح أشعاري

### قراءة القصيدة:

1- أقصر فما تملك إقصاري صبرت من ليس بصبار

هكذا، من البيت الأول من القصيدة، وبلا مقدمات تمهيدية، يفتح الشاعر لنا صدره ليرينا عمق الجرح فيه. إنه يخاطب صاحبه طالباً منه أن يكف عن محاولة تصبيره؛ لأنّ هذه المحاولة

محكوم عليها بالفشل لا محالة، فالشاعر ليس ممن يمكن أن يجد الصبر طريقه إلى نفوسهم، فالمصائب جلل، والصبر على مثله أشبه بالمحال.

ولئن كان الشاعر قد جرى على منهج قدامى الشعراء، منذ امرئ القيس، في توجيه الخطاب إلى الصاحب أو الخليل، فإنه قد خالف سنتهم حينما اتخذ من هذا الخطاب طريقاً إلى موضوع لم يألفوه، ألا وهو رثاء البنت. فقد لوحظ على رثاء الآباء لأبنائهم حتى نهاية العصر الأموي أنه اقتصر على رثاء الولد الذكر، ولم يتعرض لرثاء البنت، "والأمر ليس غريباً؛ إذ إن العرب في قديمهم فضلوا الولد على البنت، واحتفلوا بقدوم الولد، وضاقوا بقدوم البنت (...). وانطلاقاً من هذا فقد كانوا يتمنون موت البنت لا حياتها"<sup>9</sup>. وشاعرنا يخالف هذه النظرة مخالفة تامة، فموت ابنته قد عنى له الكثير كما يأتي بيانه.

ويلحظ في هذا البيت أن الشاعر قد استخدم صيغة المبالغة مرتين: ففي المرة الأولى استخدم هذه الصيغة عندما تحدث عن محاولة صاحبه تصبيره، وهذا يعني أن محاولة الصاحب لم تكن محاولة واحدة عابرة فحسب، بل هي محاولات متكررة متعاقبة ذات عمق وفعل شديدين. وفي المرة الأخرى استخدم الشاعر صيغة المبالغة عندما تحدث عن نفسه، ذكراً أنه "ليس بصبار". وهذا يشير إلى أن الشاعر قد حاول الصبر عدة مرات، وليست هذه المرة الأولى التي يحاول فيها أن يصبر. ولعله كان قد وفق في بعض هذه المرات إلى أن يتحلى بالصبر فعلاً، ولعله لم يكن قد وفق أصلاً. إنه لا يوضح لنا هذا الآن، لكن استخدامه صيغة المبالغة يشي بأننا، نحن القراء، نتلقى هنا نهاية الحدث، حدث الصراع النفسي لدى الشاعر بعد فقد ابنته، وأن هذه النهاية مسبوقة بأحداث وتفصيلات علينا أن نعثر عليها في الأبيات اللاحقة؛ لنعيد بناء الأحداث من جديد، فنفهم بذلك عمق مأساة الشاعر.

وما دام الشاعر قد ذكر النتيجة النهائية في البدء، فقد فتح الباب أمامنا واسعاً لقراءة أبيات قصيدته دون الالتزام بترتيبه لها، وإن كنا لا نحتاج منه إلى إذن لنفعل ذلك. ونقرأ القصيدة من طريق المحاور الرئيسية الآتية:

### 1- أنماط من الضرر:

6- أضرب بي ثكلك ليلى وفي إضراره بي كل إضرار

بهذا التعبير يضع الشاعر بين أيدينا المفتاح الأول لقراءة قصيدته أو قصة فقد ابنته ليلى، وهو مفتاح "الضرر". فقد كان فقد هذا مضراً به، وهذا أمر مألوف ومتوقع. ولكن هذا الضرر لم يكن ضرراً عادياً، بل كان يحوي في داخله "كل إضرار".

واستعمال الشاعر أداة التعميم "كل"، مع تنكيه كلمة "إضرار"، يفسح المجال أمام خيال القارئ لتصور جميع ما يمكن أن يتصوره من أمثلة الإضرار وتجلياته. ومع هذا، فقد أبى الشاعر إلا أن يأخذ بيد قارئه برفق ليوقفه على أنماط بارزة من الضرر، واجهها في تجربته المريرة، وهي كما يأتي:

### 1- أ: الضرر الذاتي المباشر:

- 7- يا يوم ثكل لم أدق مثله      أمرَ عيشي أيّ إمرار  
13- ما لي بأرضٍ وطنٍ إنما      بباب قنسرين أوطاري  
22- يا نور عيني والتي لم تنزل      من نورها تقبس أنوارى  
29- كنتُ القرير العين إذ كنت لي      تحلو أحاديثي وأخبارى  
30- وكان شعري يُغنى به      فاستحسنت للنوح أشعاري

مع هذه الأبيات الخمسة المتفرقة (والرقم المتقدم على كل بيت يدل على ترتيب وروده في القصيدة)، نواجه مع الشاعر النمط الأول من الضرر، وهو النمط الذي يتحدث الشاعر عن إصابته به بشكل ذاتي مباشر، أي دون أن يخلع مشاعره على شيء من مظاهر الطبيعة الحية والجمادة من حوله، كما سيكون عليه الوضع في النمط الثاني الآتي بعد.

ففي البيت السابع ينادي الشاعر اليوم الذي فقد فيه ابنته. ولماذا يناديه؟ لعله يريد أن يستعطفه، أن يسترحمه. ولكن كيف يسترحمه وهو قد مضى ولم يعد موجوداً؟ هذا مغزى النداء هنا، فالشاعر لا يرى هذا اليوم ماضياً. إنه حاضر ومستقبل أيضاً في نظره. وما دام كذلك، فحريّ بالشاعر إذن أن يطلب منه الرأفة بحاله والشفقة به. وهذا اليوم العصيب لم "يدق" الشاعر مثله. واللجوء إلى الذائقة هنا فيه إلماح، من جهة أخرى، إلى مدى حيوية القضية وأساسيتها؛ لأن الذائقة تكون عادة للطعام والشراب، وهما أساسان للحياة، كما أن ذكر "التدوق" فيه إشارة، من ناحية أخرى، إلى سعة آمال الشاعر وورديتها فيما يتعلق بابنته قبل وفاتها؛ لأن المتدوق لا يطمح إلا إلى ألدّ المذوقات طعاماً في العادة. لكن الشاعر لم يحصل في ذلك اليوم إلا على المرارة، وأية مرارة؟ إنها المرارة التي أمرت عيشه كله كما يخبرنا في الشطر الأخير من البيت نفسه (السابع). وهكذا يعود بنا هذا الشطر إلى الفكرة التي سبق استيحاؤها من النداء في الشطر الأول لتتبلور بذلك الفكرة الكلية لهذا البيت: زمان الشاعر كله قد لُخص في يوم وفاة ابنته.

وإذا كان هذا حال الزمان، فهل يختلف عنه حال المكان؟ تأتينا الإجابة في البيت الثالث عشر الذي يبتدئه الشاعر بهذه الجملة: "ما لي بأرضٍ وطنٍ". إن دارسي حياة الشاعر يخبروننا بأن

"موطن الصنوبري الأول هو الرقة، وأنه ربما قدم إلى حلب صغيراً ثم استقر فيها فنسب إليها"<sup>10</sup>. لكن يبدو أن للشاعر رأياً آخر، فهو ينفى أن يكون له في أية بقعة من هذه الأرض أي وطن. والنفى هنا عام - نظراً لورود "أرض" و"موطن" نكرتين في سياق النفي - للدلالة على التأكيد والقوة. أجل، لم يعد الشاعر يعرف الرقة ولا حلب. إنه لا يعرف الآن سوى باب من أبواب حلب هو باب قنسرين، فلدى هذا الباب وحده كل أوطاره ومآربه ومقاصده: "إنما بباب قنسرين أوطاري". وما ذلك إلا لكون هذا الباب موضع ابنته "التي دفنها في مقبرة بباب قنسرين"<sup>11</sup>. ومعنى هذا أن المكان لا يختلف حاله عن حال الزمان، فكما تلخص الزمان كله، في نظر الشاعر، في يوم وفاة ابنته، فكذلك تلخص المكان كله في مكان دفنها.

ومع تجمد الزمان الذي هو مقياس الحركة، وتجمد المكان الذي هو موضع الحركة، هل يبقى لحركة الشاعر في الحياة أي احتمال؟ يجيبنا الشاعر في البيت الثاني والعشرين موضحاً أن حركته لم تعد سوى حركة الأعمى الذي لا يلوي على شيء. إنها حركة التخبط والضياع، حركة عدمها أفضل من وجودها، ذلك أن الشاعر قد فقد نور عينيه: "يا نور عيني". وليت الأمر اقتصر عليه وحده! كلا، فبموت ليلى ماتت أنوار الشاعر التي كان يقتبسها الآخرون فيبهتدون بها إلى ما فيه سعادتهم "والتي لم تزل من نورها تقبس أنوارى". لم تعد أنوار الشاعر تقبس منه إذن، فهذه الأنوار لم تكن سوى من نور ليلى، النور الذي انطفأ. وسيوضح الشاعر هذا المعنى أكثر في البيتين اللاحقين.

فهو وسط هذا الظلام الحالك المحيط به يتذكر، في البيت التاسع والعشرين، ما كان عليه حاله قبل موت ابنته: "كنت القرير العين إذ كنت لي". ولنلاحظ هنا أنه لا يقول "قرير العين"، بل "القرير العين"، وكأن قررة العين كانت من مميزاته التي كان يُعرف بها بين الناس، وهذا يعمق لدى المتلقي الإحساس بمأساة الشاعر أكثر وأكثر.

وعندما كان الشاعر قرير العين، كان إحساسه هذا ينعكس على تصرفاته وأقواله كلها: "تخلو أحاديثي وأخباري"، فكان الناس يستحسنون منه هذا، ويتخذون من أشعاره أغاني يتغنون بها: "وكان شعري يُتغنى به"، كما يقول في البيت الثلاثين. ولكن بعد أن تغير الحال، ولم تعد العين قريرة، لم يعد الناس يجدون في شعر الشاعر ما يصلح لغنائهم في أوقات لهوهم ومرحهم، فأخذوا يستخدمون شعره للنواح والبكاء: "فاستحسنت للنوح أشعاري"، ولا يخفى ما لأسلوب المقابلة الذي استعمله الشاعر هنا من أثر فاعل في الكشف عن حالته الوجدانية المتألمة.

1- ب: الضر المنعكس:

- 14- باب به الأثار ممحوة وهن من أيين آثار  
 15- يا باب قنسرين لا تخل من سحائب عون وأبكار  
 16- من مزنة تهمني ومن مقلة تكي بدمع من دم جار  
 23- يا ربة القبر المضيء الذي يضيء ضوء الكوكب الساري  
 24- قومي إلى زورك أو فاجلسي فإنهم أكرم زوار  
 25- قومي إلى دارك قد أنكرت صبرك عنها أي إنكار  
 26- استوحشت دارك من أهلها واستوحش الأهل من الدار  
 27- واحدتي أمسيت في وحدة من بعد ألاف وسمار  
 28- ما بال جيرانك أهل البلى هل داركتهم رقة الجار

في هذه الأبيات يوقفنا الشاعر على النمط الثاني من أنماط الضرر، وهو النمط الذي يراه الشاعر منعكسا على الموجودات من حوله. وإذا كان شائعا في الرثاء بعامته أنه "يتضح أن الإنسان والطبيعة يغدوان شيئا واحدا، ولا سيما حين تنتاهى القصص الكثيرة إلى لحظة العبرة والتعزي. فالرثاء يعمدون إلى تصوير المآسي في المخلوقات الحية بأسلوب بارع ينزع إلى التصوير الحركي والسمعي الموشى بالظلال والحياة، ويجعلونها مرتكز عزائهم"<sup>12</sup>، فإن الملحوظ أن شاعرنا لم يعمد إلى توسعة مجال حديثه ليشمل مظاهر الطبيعة المختلفة من ليل ونهار وأشجار وطيور وما إلى ذلك، بل اقتصر على ذكر السحائب والأمطار وحدها من بين مظاهر الطبيعة كلها. وهذا قد يبدو، للوهلة الأولى، أمرا غريبا في حق شاعرنا الذي عرّف عنه "أنه أخذ بجمال الطبيعة في بلاد الشام فأثر ذلك في نفسه تأثيرا قويا، فجاء أكثر شعره في وصف الطبيعة والرياض والبساتين والأنهار والأمطار والثلج وملان الشراب واللهم"<sup>13</sup>. ولكننا إذا تأملنا في القضية ثانية، فسنوقن بأن ترك الشاعر الحديث هنا عن مختلف مظاهر الطبيعة إنما هو دليل على صدق مشاعره، وعلى مدى تأثره بوفاة ابنته. فوفاتها لم تبق له أمرا على حاله السابق، فكل شيء في حياته قد تغير. وما دام الأمر كذلك، فلا بد من أن تكون نظرته إلى قيمة الحياة وجمال الطبيعة قد تغيرت هي أيضا. ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد سعى إلى تجنب التركيز على مظاهر الطبيعة الحية، فركّز، بدلا منها، على الموجودات الميتة من حوله، خالعا عليها مشاعره وآلامه.

ففي البيت الرابع عشر، يصور الشاعر لنا باب قنسرين، وهو باب قديم قد محيت عنه كل الآثار التي كان يتميز بها فيما سلف، فلم يعد سوى باب متهرئ لا يعني شيئاً، ولا يحمل في ذاته أية قيمة جمالية: "باب به الآثار محوة". ولكن الشاعر لا يريدنا أن نسترسل في الوهم فنظن أن الباب هو كذلك واقعا؛ ولذا يستدرك ويقول: "وهنّ من أبين آثار"، فالآثار إذن ما زالت موجودة، بل هي من أبين الآثار. فالباب إذن لم يفقد قيمته الأثرية والجمالية في الواقع، ولكنه فقدتها في نظر الشاعر وحده. أجل، الشاعر وحده هو الذي لم يعد يجد لهذا الباب أي معنى في حد ذاته. فمعناه الوحيد إنما هو من جهة ليلى التي تضطجع بالقرب منه. من هذه الجهة، وحدها، يدعو الشاعر للباب بأن لا يخلو أبداً من السحب المختلفة:

يا باب قنسرين لا تخل من سحائب عون وأبكار

والدعاء بالسقيا يعني "الخير والبركة الشاملة للأرض التي يحلّ فيها الفقيد أو الحبيبة، كما أنه إشارة إلى كرم الفقيد..."<sup>14</sup>. ولكن الدعاء بالسقيا هنا ليس عاديا، ونلاحظ ذلك في البيت السادس عشر:

من مزنة تهمني ومن مقلة تكيي بدمع من دم جار

الشاعر هنا يطلب نوعين من السقيا للقبر: سقيا بالمطر المنهمر من السحب، وسقيا بدموع محمرة بالدماء تنسكب من العيون، وكأنه هنا لا يريد للمطر العادي أن يغطي على مظهر الحزن والألم المرتبط بالقبر؛ ولذا فهو يطلب دموعا حمراء تترافق مع المطر لتصبغه بحمرتها، ويتلون القبر بالنتيجة بتلك الحمرة، لتبقى الحمرة شاهدا لا يقبل الرد على مدى ألم الشاعر ووجده. وبذا يكون المطر المظهر الثاني - بعد باب قنسرين - من مظاهر الموجودات التي أصبحت تعكس وجدان الشاعر.

والمظهر الثالث من هذه المظاهر هو القبر نفسه. فهذا القبر على الرغم من أنه يمثل عمق المأساة وتجليها الأوضح، مما يستلزم أن يظهر في نظر الشاعر في أشد الصور إيلاما، فإن محتواه الباهر هو الذي يمنحه صورته النهائية؛ لذا يصوره الشاعر مضيئا، مع كل ما يرتبط به من حزن وألم، بل إن إضاءته هي السر في إضاءة كل الكواكب والنجوم السماوية:

يا ربة القبر المضيء الذي يضيء ضوء الكوكب الساري

ولمّا كان هذا القبر، بإضاءته الفريدة، قبرا فريدا من نوعه، فقد اجتذب إليه جمعا من كرام الزائرين أتوا إليه منجذبين بنوره. والشاعر يستغل زيارة هؤلاء الكرام ليطلب إلى ابنته، بحقهم، أن تقوم إليهم لتستقبلهم:

قومي إلى زورك أو فاجلسي فإنهم أكرم زوار

ولكن البنت لا تستجيب لطلب أبيها، وأنى لها أن تفعل؟ وهنا يجد الأب البائس نفسه أمام الصورة الحقيقية للقبر. فالقبر وإن كان في ظاهره مضيئاً مزوراً، فإنه في واقعه موحش مقفر. وفي داخل هذا القبر الموحش ترقد ابنته وحيدة تحنّ إلى الناس الذين كانت تألفهم وتسمر معهم:

واحدتي أمسيّت في وحدة من بعد أُلّف وسُمار

وهنا يسعى الشاعر إلى القضاء على وحدة ابنته أو إلى التقليل من وطأتها عليها في أقل تقدير؛ لذا تقفز إلى مخيلته صورة جيران ابنته من أهل القبور الأخرى، ويسأل: ألم تدركهم الرقة والحنان على ابنته الراقدة وحدها؟ ليتهم إذن يؤنسونها:

ما بال جيرانك أهل البلى هل داركتهم رقة الجار

وينتقل الشاعر إلى المظهر الأخير من المظاهر التي يعكس عليها مشاعره، وهو الدار، فيقول:

قومي إلى دارك قد أنكرت صبرك عنها أي إنكار

استوحشت دارك من أهلها واستوحش الأهل من الدار

موقف الدار هنا هو موقف الشاعر نفسه، فقد ضاق صدر الدار بابتعاد ليلي عنها حتى أصبحت تستنكر هذا الابتعاد. وقد انقلب ضيقها هذا إلى استيحاش من الأهل، كل أهل الدار. ولما رأى أهل الدار موقفها منهم، قابلوها بموقف مشابه، فصاروا يستوحشون منها. وهكذا غدت هذه الدار مغلقة بالوحشة من كل أطرافها، مثلما هي حال الشاعر نفسه. وهذه صورة سيرفدها الشاعر لاحقاً بصور تؤكدتها وتعمقها.

### 1- ج: الضرر المتناغم:

9- أجيل في قبرك عيني في مجال أرواح وأمطار

10- أشتاق رؤياك فأتي فلا أرى سوى ترب وأحجار

11- وأمر الصحراء في مآتم عمّاره ألف عمّار

12- جليس أجداث كأني بها جليس أنهار وأشجار

21- كأنّ عرض الأرض ما بيننا وبيننا خمسة أشبار

يصور الشاعر في هذه الأبيات النمط الأخير من الضرر، وهو النمط الذي يحاول أن يجمع بين النمطين السابقين معاً، أو يحاول أن يقع في الحد المتوسط ما بينهما. فلئن كان النمط الأول

قد سعى فيه الشاعر إلى إعطائنا صورة ذاتية مباشرة للضرر الذي حلّ به، مستعملاً أسلوب التكلم عن نفسه فيما نزل به، وكان النمط الثاني على الخلاف من ذلك تماماً، فخلع فيه الشاعر إحساسه بالضرر والأسى على الموجودات من حوله، فإنّ النمطين المتقدمين يتناغمان هنا معاً، بمعنى أنّ الشاعر يقدم لنا هنا صوراً قاتمة للموجودات من حوله، خالفاً عليها ذات نفسه في الوقت الذي لا تغيب فيه ذاته عن هذه الصور، بل تظهر أيضاً جزءاً من الصورة الكلية (البانورامية) للمشهد المصوّر، وبذا تتناغم الذات مع ما حولها في رسم صورة الضرر، صورة كل الأسى الجارف الذي حمّله الشاعر في داخله.

يَصوّر الشاعر في هذه الأبيات حالته كلما استبدّ به الشوق إلى ابنته وملك عليه وجدانه، فهو يأتي قبرها زائراً، أملاً أن ترد إليه زيارته هذه شيئاً من اطمئنانه النفسي واستوائه الوجداني. وعند القبر يختلط الواقع بالمتخيل، أو الحقيقة بالحلم، بشكل مبدع حقاً، فالواقع هو ما يَصوِّره البيت العاشر:

أشتاق رؤياك فأتى فلا  
أرى سوى ترب وأحجار

إنه الواقع الجاف الميت الذي يلقاه الشاعر أمام عينيه كلما أتى القبر زائراً، يسوقه إليه شوقه الشديد إلى رؤية ابنته. إنه لا يجد أمامه سوى "ترب وأحجار"، و"الترب" هنا رمز القحط والجذب، و"الأحجار" رمز الخراب والجفاف والقسوة، وكل هذا ينبغي أن نلاحظه مرتبطاً بباطن الشاعر وانعكاساً له.

إنّ الشاعر لا يتحمل شدة جفاف هذا الواقع وقسوته، فهو يريد واقعا غيره، فأين يجده؟ لا بدّ له من اللجوء إلى عالم الحلم، ليصنع فيه الواقع الجديد للقبر كما يريده، وهذا ما يمثله البيت التاسع:

أجبل في قبرك عينيّ في  
مجال أرواح وأمطار

إنه هنا "يجبل" عينيه في القبر، أي يحولهما إلى ناحية أخرى من هذا القبر، أملاً أن يرى في الناحية الأخرى صورة أخرى غير صورة الجفاف والقسوة والوحدة، وفعلاً يساعده خياله على الفور فيرى صورة أخرى مختلفة كلياً. إنه يرى نفسه في مكان تجول فيه الأرواح جيئةً وزهاًبا، طاردة الوحشة والوحدة، كما أنه يرى الأمطار تنهمر على القبر، منبهة كل الجفاف، أياً كان منبعه ومصدره. ونحن نتذكر، منذ ما تقدم في البيت الخامس عشر، أنّ السقيا كانت أمنية تراود ذهن الشاعر، ولم تكن تمثّل الواقع. لكن ها هو الشاعر قد حولّ الأمنية، بخياله، إلى واقع.

ويجتمع هذان الجانبان - أعني الواقع والتمثيل - في البيتين الآتيين:

وأعمر الصحراء في مآتم عمارة ألف عمارة  
جليس أحداث كأني بها جليس أنهار وأشجار

إنه هنا "يعمر" الصحراء، يريد أن يزيح عنها حالة الفراغ والوحشة. ونلاحظ أنه نسب الإعمار إليه فقط، أي لم يكن معه أي إنسان آخر، هكذا يقول الواقع. ولكنه يريد أن يقيم مآتمًا على ابنته، وفي المآتم لا بد من وجود أناس غيره، فما العمل؟ هنا يأتي دور الخيال/ الحلم ليوحي إليه بوجود أناس آخرين معه يشاركونه حزنه ومآتمه وعمارة الصحراء، وهم أناس يعرفهم وتعرفهم ابنته كذلك؛ لذا فهم "ألف عمارة".

والشاعر يجلس لدى أحداث وقبور موغلة في الوحشة والكآبة والصمت، هذا هو الواقع، إلا أنه يلجأ إلى خياله مرة أخرى ليتخيل أن جلوسه هذا ليس سوى جلوس بين أنهار وأشجار، حيثما كان يحلو له أن يجلس دومًا ليبدع للناس أجمل الأشعار في الطبيعة.

ولكن، هل يتأتى لعالم الخيال/ الحلم أن يكون ملاذ الشاعر من همومه إلى الأبد؟ يقول الشاعر في البيت الحادي والعشرين:

كأنّ عرض الأرض ما بيننا وبيننا خمسة أشبار

في هذا البيت أيضا يلتقي الواقع والخيال، ولكن هذا لا يحصل إلا بعد أن يتبادل الاثنان موقعيهما القديمين. فهنا واقع يقول: "بيننا خمسة أشبار"، أي ليست بين الشاعر وابنته سوى مسافة ضئيلة، قدرها الشاعر، إنعامًا في التقريب، بخمسة أشبار. ولكن هنا أيضًا خيال يقول: "كأنّ عرض الأرض ما بيننا"، فهو خيال يرى أن المسافة التي تفصل الأب عن ابنته مسافة شاسعة جدا تقارب عرض الأرض كلها. ويتضح من هذا أن الخيال والواقع قد تبادلا موقعيهما السابقين. فسابقا كان الواقع هو الجاف القاسي المؤلم، وكان الخيال يأتي بما هو مرضٍ مريح، أما الآن فقد تبدل الحال تماما، فأصبح الخيال يأتي بما هو مؤلم، لكن الواقع هو المريح. وهذا يعني أن الشاعر قد اكتشف أن اللجوء إلى خياله لأجل التقليل من وطأة الواقع المزعج عملية غير منطقية، أو غير حكيمة؛ لذا أخذ يطامن من نزوات خياله بالتدريج ليعيده إلى ما يقتضيه العقل والحكمة من الإيمان بالواقع المعيش. وقد استجاب له خياله فعاد إلى حظيرة الواقع، عاد لينطلق محلّقًا من جديد، لكن ليس في الاتجاه السابق، بل في اتجاه يعمق الألم الموجود في الواقع، ويزيده بروزا وحدة. وهذا يذكرنا، من جديد، بما كان الشاعر قد ذكره من تبدل حال شعره من شعر يُتغنى به، إلى شعر صالح للنواح (في البيت الثلاثين).

## 2- هاجس التخلص:

- 3- لا دَرَّ دَرُّ العين إن سامحت عيني بدمع غير مدرار  
8- أمّا على يومك من ناصر أم غاب عن يومك أنصاري  
17- يا رحمتا لي والأسى آخذ عنان إيرادى وإصدارى  
18- يا رحمتا لي والأسى ممسك تلييب إقبالي وإدبارى  
19- من أي آفاقي رمى مهجتي أصاب أو من أي أقطاري  
20- ألنار من قلبي مخلوقة أم هو مخلوق من النار؟

بعد أن تعرّفنا إلى كل أنماط الضرر التي كابدها الشاعر بعد أن تُكل بابنته، بقي لنا أن نتساءل: ثم ماذا؟ أي ماذا يكون موقف الشاعر من كل هذه المعاناة؟ أيبقى يئنّ تحتها طوال عمره أم أنّ له موقفاً آخر؟

هنا تدلنا الأبيات الستة المذكورة، فيما أزعج، على حضور هاجس التخلص من الوضع النفسي المتأزم لدى الشاعر. لقد فكّر في إزاحة كل ذلك العبء النفساني، أو بعضه في أقل تقدير، عن كاهله، بل لقد سعى إلى هذا جاداً، وبدت منه بعض البوادر لتحقيقه.

وهنا تنبغي الإشارة إلى أن حضور هاجس التخلص من الواقع الداخلي المأزوم، لا ينبغي أن يُحمل على أنه نوع من التقليل من جانب الشاعر لمكانة ابنته في نفسه، أو نوع من الإنكار من طرفه لاستحقاق ابنته كل هذا الحزن والأسى عليها. القضية هي أن الشاعر بات، فيما يبدو، يخشى على نفسه الهلاك من شدة غمه وحزنه؛ لذا صار يفكر في وسيلة للتخفيف من هذا الحزن، حفاظاً على نفسه من التلف. وقد برز هذا المعنى في بعض شعره الآخر في رثاء ابنته، كقوله مثلاً<sup>15</sup>:

إن كنت لا تقدمين من سفرك فإنني راحل على أترك  
يا ليتني كنت شاخصاً بصري وما رأيتُ الشخوص في بصرك

وهكذا لا يكون في حضور هاجس التخلص، بل في محاولة التخلص ذاتها، من الواقع النفسي المأزوم أي نوع من أنواع عدم الوفاء أو التنكّر لقيمة الذكرى. لكن، كيف يستفاد حضور مثل هذا الهاجس من الأبيات الستة التي سبق ذكرها؟ هذا ما يأتي بيانه.

يدعو الشاعر، في البيت الثالث، على عينه بأن تجف دموعها إلى الأبد إن لم تجد على ليلى بوافر دموعها. وهذا معنى يوحى، في ظاهره، بأن الشاعر مصمم على مواصلة مشوار الحزن

والدموع إلى ما لا نهاية، وهذا يدل على رغبته الجامحة في الاسترسال مع عواطفه الدفاقة التي لا تعرف الوهن.

ولكن، لنا أن نقرأ البيت من ناحية أخرى فنتساءل عن السر الذي يجعل الشاعر يدعو على عينه إن لم تبق تجود على ابنته بفيض دموعها. ألا يمكننا هنا أن نذهب إلى أن الشاعر أضحى يجد في نفسه فتورا عن الاسترسال في البكاء والحزن، وأنه خشي أن تستجيب عينه لهذا الفتور فتقطع عن البكاء يوما ما؛ لذا أخذ يهدرها ويتوعدها ويدعو عليها؟

بلى، ويلحظ أيضا أن الشاعر قد استعمل الفعل "سامحت"، فهو لا يريد للعين أن "تسامح" بدمع غير مدرار، وهذا يعني أنه يريد لها أن "تسامح" بدمع مدرار. وإذا رجعنا إلى دلالة الفعل في اللغة وجدناها بمعنى "لانت بعد استصعاب"<sup>16</sup>، مما يعني أن الشاعر يواجه نوعا من الصعوبة في جعل العين تجود بالدموع، وهو يريد أن يدلل هذه الصعوبة؛ لتبقى عينه "تسامح" بدمع مدرار، أي تبقى تجود به بعد استصعاب. وهذا أيضا يؤكد حضور هاجس التخلص في ذهن الشاعر.

لكن هذا الذي وجده الشاعر في نفسه، حتى الآن، لم يكن إلا فتورا بسيطا لم يجد له قرارا، بعد، في أعماقه. ويبدو أنه كان يشعر في أعماقه بأنه عاجز، بطبعه، عن ترسيخ هاجس التخلص؛ لذا أخذ يبحث عن عساه يكون معينا له على هذا الترسخ؛ ولهذا قال:

أما على يومك من ناصر أم غاب عن يومك أنصاري

إنه هنا يبحث عن الناصر، وبسؤاله بـ "أما" يشعر بأنه يحمل في داخله شعورا بأنه لا بد أن يكون هذا الناصر موجودا. ثم إن تعبيره بـ "ناصر" يشي بأنه يجد في داخله رغبة في التخلص من واقعه النفسي المتأزم، وإنما يطلب من ينصره في تحقيق هذه الرغبة، وإلا فلا معنى للنصرة هنا إن لم تكن الرغبة، من أصلها، حاضرة لدى الشاعر.

ومع اقتناع الشاعر بأن الناصر موجود لا محالة، لم يجد منه أي تحرك لنصرته، ما دعاه إلى الاعتقاد بأن الناصر لم يتحرك إشفاقا على نفسه (الناصر) وشعورا بأن المهمة غير متاحة التحقيق، وهذا ما يوحي به قوله: "عن يومك". ويلحظ أيضا أن الشاعر قد جعل "أنصاري" في الشطر الأخير مكان "ناصر" في الشطر الأول، ما يفيد اقتناعه بأن الناصر الواحد لن يجديه نفعا مهما حاول المساعدة.

وما دام الناصر موجودا، فعلى الشاعر إذن أن يبذل جهده لتحريكه نحو مساعدته ونصرتة؛  
لذا أخذ يستغيث مسترحمًا:

يا رحمتا لي والأسى آخذ عنان إيرادي وإصداري

يا رحمتا لي والأسى ممسك تلييب إقبالي وإدباري

يحاول الشاعر هنا، جاهداً، أن يحرك في داخل ناصره الشعور بالرحمة والشفقة إزاءه؛ لذا يكشف له واقعه، واقعه الذي جمده الأسى تماماً، فلم يعد للشاعر أي مهرب، مهما أقبل أو أدبر، بعيداً عنه. وهذا يعيد إلى أذهاننا الفكرة المرتبطة بتجمد الزمان والمكان لدى الشاعر (البيتان السابع والثالث عشر).

وثمة ملحوظة تتعلق بهذين البيتين لا يحسن الإغماض عنها، وهي قضية التكرار، فالبيت الثاني يكاد يكون تكراراً تاماً للبيت الأول، فهل لهذا التكرار دلالة ما؟

لاحظ نقادنا القدماء أن هناك صلة متينة بين الرثاء والتكرار، إذ "أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيرة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير، حيث التمس من الشعر وجد" <sup>17</sup>. فهنا يوقفنا ابن رشيق على غرض للتكرار قد يرتبط بلا شعور الشاعر أكثر من ارتباطه بشعوره. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر كان في مقام استفراغ وسعه في استنصار ناصره المفترض واستغاثته، اجتمع أمامنا غرض شعوري مع الغرض اللاشعوري السالف، وبذا لا يكون هذا التكرار نوعاً من الزينة المقتصرة على التنميق اللفظي الذي لا يجد له دعماً من الرؤيا الشعرية لدى الشاعر.

وأياً كان الأمر، فإن الشاعر يئس أخيراً من تحرك ناصره المقترض؛ لذا عاد إلى ذاته من جديد، محاولاً أن يعثر فيها على جرأة وشجاعة للتخلص من كل ما هو فيه من هموم، قائلاً:

من أي أفاقي رمى مهجتي أصاب أو من أي أقطاري

إنه هنا يذكر أن الأسى المتقدم ذكره في البيتين السابقين، لا تعوزه الحيلة للوصول إليه، فكل وجدانه وكيانه هدف سهل له، فروحه هدف سهل (مهجتي)، وجسمه أيضاً كذلك (أقطاري)، فمن أي النواحي أتت سهام الأسى فإنها مصيبة هدفها لا محالة. لكن هذا التقرير من الشاعر للنتيجة يحمل في باطنه دلالة على شيء آخر. إنه يدل على أن الشاعر أخذ يتأمل روحه وجسده، أي كل كيانه ووجوده، بنظرة متمعنة تحاول أن ترصد نقاط الضعف والقوة، وما ذلك إلا لأن الشاعر حاول أن يستبين، في ذاته، الوسائل والطرق التي قد تكون صالحة، بنحو ما، لتمكينه من التخلص مما هو فيه. وشبيه بهذا ما يمكن أن يلحظ في البيت الآتي:

النار من قلبي مخلوقة أم هو مخلوق من النار؟

يضع الشاعر أمامنا حقيقة مفادها أنّ هناك تشابها كبيرا بين قلبه والنار، بل إنّ أحدهما أصل للآخر؛ لذا أخذ يسأل: أيهما الأصل للآخر؟

إنّ هذا السؤال – وإنّ دلّ على كون حرارة الحزن والأسى شيئا ذاتيا لقلب الشاعر لا يمكن انفكاكه عنه كما لا تنفك الإنسانية عن الإنسان – يحمل، إلى جانب ذلك، دلالة أخرى مفادها أنّ الشاعر أخذ يتأمل كل الجوانب العاطفية والوجدانية التي يختزنها قلبه المكلم، محاولا أن يرى ما إذا كان لدى هذا القلب أي استعداد للتخفيف من وطأة الماضي وآلامه. أجل، لقد حاول الشاعر أن يعثر في قلبه على فسحة من مساحة يمكن أن يبني عليها مشروعه للتخلص. ولولا هذه المحاولة لما تيسر للشاعر أن يجزم، من فوره، بأنّ قلبه ليس سوى قطعة من نار لا تنطفئ.

### 3- حكم الأقدار:

- 2- ما لي عن الأوزار مندوحة إذ كانت الأحزان أوزاري  
4- ألقنتني الأحداث من كيدها ما بين أنياب وأظفار  
5- وألبست جسمي ثياب الضنا فالجسم من غير الضنا عاري

في هذه الأبيات الثلاثة يعرض الشاعر إجابته عن السؤال الحاسم الذي لا بد أن يراود كل من قرأ أبياته المتقدمة، وهو: إذا كان الشاعر قد واجه كل أنماط الضرر التي تقدم ذكرها، وإذا كان راغباً بالفعل في التخلص من ثقله النفسي الذي تكأده طويلا، فلماذا لم يقم بذلك؟ لماذا لم يخفف شيئا من أحزانه ويواجه الحياة بطريقة تختلف عن طريقته السابقة؟

هنا يجيب الشاعر موجّهًا إصبع الاتهام إلى الأقدار وحكمها، ملخّصًا بذلك فلسفته للحياة، أو لحياته هو في أقلّ تقدير. فلقد حكمت عليه الأقدار بأن يبقى يئنّ تحت وطأة حمله النفسي، ولا مندوحة له بتاتا عن الخضوع لهذا الحكم. فإذا كانت أحواله هي الأحزان، فلا بد له من أن يبقى متحملا إياها إلى النهاية. ويلحظ هنا من استعمال الشاعر لكلمتي "أوزار" و"مندوحة" تأثر الشاعر بالروح الدينية في التعامل مع مجريات الزمان وأحداثه. ولكن هذا يبقى متأثرا بتيار معين – هو أشبه بتيار القدرية – من التيارات والمدارس الكلامية الإسلامية التي طال اختلافها في تفسير فكرة القضاء والقدر<sup>18</sup>.

ومهما يكن من أمر، فالشاعر يرى أن الأقدار لا تفتأ تحفر له الحفر وترتب له الأحداث بنحو يوقعه في الأزمات المتلاحقة، حتى كأنّ حياته كلها قد أضحت "بين أنياب وأظفار" هي، لا شك، كاشفة عن هول الصورة التي يحملها الشاعر في نفسه عن الأقدار.

وقد بلغ كيد الأحداث للشاعر درجة بحيث أصبح "الضنا"، بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات بالشقاء والتعب والضياع والانكسار، ثياباً يرتديها الشاعر. ومن المخالف لأحكام العقلاء أن يسعى المرء إلى التخلص من ثيابه وسط الناس والبقاء عارياً؛ لهذا سيبقى الشاعر متقيداً بما أملته عليه الأقدار، صابراً متحملاً.

هذه النظرة هي التي كانت قد جعلت الشاعر يبدو، منذ البيت الأول في القصيدة، بمظهر الإنسان المنهزم المتراجع الذي لا يطبق لحالته النفسية دفعاً ولا تخفيفاً:

أَقْصِرْ فَمَا تَمَلِكُ إِقْصَارِي                      صَبِرْتَ مِنْ لَيْسِ بِصَبَّارٍ

إنه يطلب من صاحبه أن يكف عن محاولة تصبيره، فقد حاول الصبر مرات متعددة - بدلالة صيغة المبالغة - ولكنه لم يفلح. وسيظل لا يفلح في مثل هذه المحاولة؛ لأن هذا الصاحب "لا يملك" أصلاً أن يصبره، وهنا تبرز فلسفة الجبر وحتمية خضوع الإنسان لحكم القدر بصورة واضحة: "فما تملك إقصاري" و"من ليس بصبار".

بقي أن نلاحظ أننا استفدنا مما مضى من أبيات أن مَنْ كان الشاعر يطلب نصرته لم يستجب ولم يتحرك أصلاً للمساعدة، لكننا نلاحظ هنا - من الفعل "صبرت" - أن المخاطب قد حاول أن يصبر الشاعر ويعينه مرات متعددة. ولكي نحاول الجمع بين الفكرتين، لا بد لنا من افتراض أن هذا المخاطب الذي يخاطبه الشاعر في البيت الأول من القصيدة ليس شخصاً آخر غير الشاعر نفسه.

أجل، فالشاعر هو الوحيد الذي رام تغيير حاله بعد أن حضر في ذهنه هاجس التخلص كما مضى تفصيله. والنتيجة هي أن الشاعر هنا - بعد أن يئس من كل محاولاته - يقنع نفسه بالأمر يحاول المزيد، فهذه المحاولات كلها لا تمثل سوى العبث، ما دامت الأقدار هي الحاكمة والمسيطرة.

#### الخاتمة:

طالعتنا، في هذه القصيدة، صورة صادقة لنفس بشرية غارقة في لجج الأحزان والدموع. رأينا كيف عانت هذه النفس وناءت تحت ثقل كل تلك الأنماط المتقدمة من الأضرار والمآسي، وشاهدنا هذه النفس لا تريد أن تبدو في صورة مثالية قاهرة لكل الصعاب والأزمات دون أن تضعف أو تسقط.

لقد كان الشاعر صادقاً مع نفسه، صريحاً معنا نحن المتلقين، فرأيناه كيف يضعف أمام محنه وآلامه النفسية، وكيف يحاول التخلص منها أو التخفيف من أثرها، ولكنه - في النتيجة - لم

يتمكن من ذلك؛ لإيمانه بأنه محكوم عليه بأن يبقى على ما هو عليه، دونما قدرة لديه على التبديل.

وكان أنْ ظهرت لصدق الشاعر في رثائه ومشاعره مجموعة من الآثار في الجانب التشكيلي من قصيدته، فاندغم بذلك الشكل مع المضمون ضمن الإطار الرؤيوي الحاكم على النص. ومن هذه الآثار التي لاحظتها هذه الدراسة وتوقفت عليها:

1- عدم الترتيب في الأفكار، فكان الشاعر يأتي بالنتيجة قبل مقدماتها، وكان يترك الفكرة - قبل إشباعها - إلى أختها، ثم يعود إلى الفكرة الأولى أو ينتقل إلى فكرة ثالثة وهكذا. وما هذا إلا لضغط المشاعر الحبيسة على وجدانه، فكأن هذه المشاعر كانت تتدافع وتتسابق في الخروج من داخله. ومن هنا سمحت هذه الدراسة لنفسها أن تقرأ القصيدة غيرَ معنوية بترتيب أبياتها.

2- التمحوّر بنحو كلي حول الموضوع، فلم يكن الشاعر يترك موضوعه الأساس لينتقل إلى موضوعات أخرى قد تكون هامشية أو غير ذات أثر حقيقي في بلورة كيان النص، فاحتفظت القصيدة - نتيجة لذلك - بأبهى صور الوحدة والتماسك الداخلي، ما كفّل لها مكانة سامقة. ومن مظاهر هذا التمحوّر حول الموضوع الأساس: غياب الاهتمام، أو ضآلته نسبياً، برسم صور جمالية لمظاهر الطبيعة ومكوناتها. وهذا الأمر قد يكون مستغرباً من شاعر عرّف بـ "شاعر الطبيعة"، لكن هذا الاستغراب سرعان ما يتلاشى عندما نلاحظ الحالة النفسية للشاعر، ومدى صدق رغبته في التعبير عنها وحدها.

3- التكرار، وهو ملحوظ بنحو واضح في البيتين السابع عشر والثامن عشر، وقد مضى تحليل ارتباط هذا التكرار بالحالة الوجدانية المأزومة للشاعر.

إنّ هذه الآثار، وغيرها، لا تعني، بالضرورة، أنّ الشاعر قد قام هنا بمحاولات واعية مقصودة لربط الجانب التشكيلي من قصيدته بالجانب الرؤيوي منها، ففي الشعر الحقيقي نواح كثيرة قد لا تكون خاضعة لمفهوما المألوف والمعتاد للوعي والقصد. أجل، فالوعي الذي يتصف به الشاعر في أثناء عملية الإبداع هو من نوع خاص، "إنه وعي، لكنه غير تام، ولا يمكن له أن يكون تاماً؛ لأنّ صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات"<sup>19</sup>.

## Leila and Destiny Reading of Al-Sanawbary's Poem: Elegy on the death of his daughter

### Elegy of his Daughter

Ehsan Sadiq Allawati, Department of Arabic Language, Sultan Qaboos  
University, Muscat, Oman.

#### Abstract

This study intends to critically read Al-Sanawbary's poem (a poet of the Abbasi era who died in 334 H) which was an elegy on the death of his daughter, Leila. The poem is well-known and has been described as the most grievous poem. This paper adopts a close-reading technique analyzing the aesthetic and psychological dimensions without distorting the text itself in any manner. This has been done in light of believing that the function of a modern literary critic goes beyond just reading a text superficially; his function is to read it critically and actively, especially if the text itself requires to be reorganized. This study aims to critically scrutinize the poem so its readers are able to comprehend all its aspects and dimensions which can't be attained if the poem remains in its original state.

#### الهوامش:

- 1 انظر: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص 102 - 109.
- 2 أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 2: 131.
- 3 روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ص 102.
- 4 محمد الهادي الطرابلسي: البنى والرؤى، مضايق الكلام وأوساعه، ص 137.
- 5 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص 34.
- 6 ابن رشيق القيرواني: العمدة 1: 251.
- 7 صالح التويجري: الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص 120.

- 8 ديوان الصنوبري، تحقيق إحسان عباس، ص 99 - 100.
- 9 محمد إبراهيم حور: رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص 71.
- 10 عبد الرحمن عطية: الصنوبري شاعر الطبيعة، ص 62.
- 11 نفسه.
- 12 حسين جمعة: الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص 269.
- 13 عمر الأسعد: نصوص من الشعر العباسي، ص 143-144.
- 14 بشرى الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، ص 196.
- 15 الصنوبري: الديوان، ص 104.
- 16 الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة "سمح".
- 17 القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه 2: 687.
- 18 للاطلاع على تفاصيل الخلاف بين المدارس الإسلامية في هذه القضية يمكن مراجعة كتاب "مقالات الإسلاميين" للأشعري 1: 150 مثلاً.
- 19 عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 83.

## المصادر والمراجع

- الأسعد، عمر: نصوص من الشعر العباسي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن 1985.
- التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
- التويجري، صالح عبد الله: الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، دار الأصاله، الرياض 1981.
- جمعة، حسين: الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق 1991.
- حور، محمد إبراهيم: رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، مكتبة المكتبة، أبوظبي 1981.
- الخطيب، بشرى محمد علي: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد 1977.

- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض 1984.
- الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1993.
- الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1970.
- الطرابلسي، محمد الهادي: البنى والرؤى، مضائق الكلام وأوساعه، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس 2006.
- طراييشي، جورج: مذبح التراث في الثقافة العربية المعاصرة، دار الساقى، بيروت 1993.
- عطية، عبد الرحمن: الصنوبري شاعر الطبيعة، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس 1981.
- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، إعداد محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2001.
- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت 1988.
- مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية، د.م، د.ت.
- هول، روبرت: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية 1992.



## الوعي الشعبي للهوية القومية دراسة في سيرة الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب

شفيق طه النوباني \*

تاريخ الاستلام 2017/8/14

تاريخ القبول 2017/9/12

### ملخص

تسعى هذه الدراسة للتوصل إلى النظرة الشعبية إلى الهوية القومية العربية من خلال السيرة الشعبية متمثلة بسيرة "الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب"، حيث تتمثل هذه الهوية بالقيم التي تحتكم إليها سلوكيات البطل والشخصيات الرئيسية، فتؤثر في مجريات أحداث السيرة، كما تسهم في بناء علاقات الشخصيات الممثلة للهوية بتلك الشخصيات التي تمثل الآخر. وتعتمد الدراسة في إجراءاتها تناول مفهوم الهوية القومية، وعلاقة هذا المفهوم بالسيرة الشعبية، ثم سيحاول الباحث التوصل إلى أهم المفردات التي شكلت الهوية القومية العربية، وسينتقل بعد ذلك إلى تجليات هذه المفردات في عدد من المفاهيم، وهي: التعامل مع الآخر، والسلطة والملك، والتعامل مع المرأة. وسيسعى الباحث بعد ذلك إلى تعرف ملامح النزوع نحو التجديد في الهوية القومية من خلال السيرة نفسها.

الكلمات المفتاحية: السيرة الشعبية، سيرة حمزة العرب، الهوية القومية.

### مقدمة: السيرة الشعبية والهوية القومية

يعد الأدب الشعبي واحداً من أهم مكونات الثقافة لأي شعب من الشعوب<sup>1</sup>، ولا شك في أن السيرة الشعبية التي تناقلتها الأجيال العربية منذ العصر المملوكي تمثل واحدة من أهم الأوعية الحاملة للثقافة العربية، فقد تناقلت الشعوب العربية هذه السير في البلدان العربية وفق تغيرات محدودة لا تتجاوز الرؤية الكلية لها، وهذا ما يؤكد أن هذه السير لا تتحد بالتعبير عن ثقافة مجتمعات محلية بل تشير إلى ثقافة أمة.

يحيل مفهوم الهوية "إلى السمات والخصائص الثقافية المميزة للناس في العنصر والعرق والقومية والجنسية والمعتقد"<sup>2</sup>، وتوظف كل أمة من الأمم الحكاية بوصفها "مصدراً مرجعياً

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغات والترجمة، كلية الآداب والعلوم، جامعة ظفار، سلطنة عمان.

لتشكيل الهوية وبناء النسق وتغذيته بالمادة الضرورية لبقائه ومفعوليته"<sup>3</sup>. وإن كانت السير الشعبية لا تمثل مادة حكاية متداولة بعد شيوع وسائط الإعلام الحديثة، إلا أنها ما زالت تعبر عن مرتكزات الثقافة العربية. ولا بد من التنبيه في هذا السياق إلى أن هذه الدراسة لا تسعى إلى تناول الثقافة الشعبية بمظاهرها السائدة زمن الدراسة بقدر ما تسعى إلى الكشف عن الهوية القومية كما برزت في السيرة الشعبية نفسها.

يرى الأنثروبولوجيون أن "الهويات الثقافية عبارة عن (حقل من العلاقات البنيوية) مما هو ثمرة للصراعات"<sup>4</sup>، والناظر في السير الشعبية العربية سيجد أنها في مجموعها تتخذ من الحرب محوراً لجريان الأحداث، وهذا ما يجعل من السيرة الشعبية مجالاً خصباً لإبراز الهوية القومية ومفرداتها التي تمثل الخصائص الثقافية المميزة لأبطال السيرة، فغالباً ما تتخذ السيرة من صراع الأمة العربية مع الأمم الأخرى مادة لها.

ولم تخرج سيرة حمزة العرب عن هذا السياق المتعلق بالصراع مع الآخر، غير أن السيرة هنا تستمد خصوصيتها في إبراز الهوية العربية من كونها تعبيراً واضحاً عن مواجهة الشعوبية التي كانت سائدة بين العرب والفرس بعد دخول الفرس في الإسلام، وهذا ما سيجعل السيرة تبتعد أكثر في مفردات الهوية القومية، فهي وإن كانت قد تعاملت مع الدولة الفارسية قبل الإسلام، إلا أنها تعاملت من منظور الشعوبية، أي أن رؤية السيرة توجهت إلى الفرس بوصفهم مسلمين، وهذا ما جعل حبكة السيرة تقوم بالأساس على فكرة المصاهرة بين أمير العرب وملك الفرس، فقد جاءت الصياغة الشعبية لهذه السيرة بعد أن دخل الفرس في الإسلام.

### ملخص للسيرة

تبدأ أحداث سيرة حمزة العرب من حلم كسرى الذي لم يفسره وزيره بزرجمهر بصورة كاملة، فاكتفى بأن أخبره بأن فارساً من بلاد الحجاز سينقذ ملكه من فارس آخر يحتل كرسيه ويطرده من المدائن، ولم يخبره بأن هذا الفارس الحجازي سيتحول إلى مواجهة الدولة الكسروية فتكون نهايتها على يديه.

وهذا ما دعا كسرى إلى العناية بحمزة العرب الذي تنبأ وزيره بزرجمهر بهويته منذ ولادته، فأصبح حمزة من رجال كسرى، غير انه بعد أن أعاد لكسرى ملكه الذي أزاحه عنه خارتين، وقع في حب ابنته مهردكار التي بادرت بإظهار مشاعر الحب له.

لم يبد كسرى اعتراضاً على زواج حمزة بمهردكار، غير أن وزيره بختك أثنائه عن قراره، ووضع عراقيل عديدة حاول من خلالها التخلص منه، ومنعه من الزواج بها، فتحداه في مقاتلة أسد مفترس فتغلب حمزة عليه وقتله، وتحدهاه في قدرته على ترويض جواد الأصفران فركبه حمزة

دون أن يبدي الجواد أي مقاومة، وحاول بختك أن يتخلص من حمزة بإرساله إلى فرسان أشداء، مثل "معتل البهلوان" و"اندهون بن سعدون" صاحب "سرنديب" وغيرهما من الفرسان فضمهم حمزة تحت لوائه، بعد أن قادهم إلى كسرى ولم يسمح له بقتل أي منهم، فما كان من بختك إلا أن بعثه ليجبي خراج دولة الفرس حتى يتم زواجه بمهرديكار بحجة أن كسرى يريد أن يقيم عرساً كبيراً لا تكفي خزينة الدولة لإقامته.

لم تكن مهمة جمع الخراج للدولة الكسروية سهلة، فقد أراد بختك بذلك أن يتخلص من حمزة ومن العرب، غير أن حمزة الذي تأكد من نية بختك بدأ بجمع الخراج لثلاث سنوات قادمة على نية احتجاز مال الخراج فيما لو امتنع كسرى عن تزويجه بمهرديكار. واستطاع أن يتغلب على الملوك الذين جمع الخراج منهم، فانضم معظمهم تحت لوائه بعد قتالهم أو دون قتال، مما دفع كسرى إلى مبادأة حمزة بالحرب إذ رأى أن حمزة يبسط سيطرته على الدول الواقعة تحت نفوذه، وهذا ما قاد إلى حروب عديدة أدت إلى هدم المدائن، وبسط سيطرة حمزة على مناطق عديدة من العالم.

### مفردات الهوية القومية العربية في سيرة حمزة العرب:

يقصد الباحث بمفردات الهوية القومية تلك السمات والخصائص التي تتوافر على الأغلب في الشخصية التي تنتمي إلى القومية العربية وفق سيرة حمزة العرب، وهو ما يعرف بالشخصية القومية أو الشخصية الأساسية التي تدل "على أكثر أنماط الشخصية شيوعاً في مجتمع معين أو ثقافة معينة"<sup>5</sup>، ومن الضرورة بمكان الإشارة إلى ترابط هذه المفردات فيما بينها ترابطاً عضوياً، فهي في مجموعها تعود إلى طبيعة الحياة الجماعية في الأغلب. ولا بد من الإشارة إلى أن الباحث سوف يعتمد في التوصل إلى هذه المفردات على شخصية البطل حمزة بالدرجة الأولى بحكم كونه يمثل الشخصية النموذجية التي تحققت فيها مواصفات القيادة في إطار ثقافة معينة.

وترتبط مفردات الهوية القومية بصورة عامة بمنظومة القيم التي تحتكم إليها الشخصيات، إذ يمكن من خلال هذه المنظومة تحقيق العيش المشترك، وبما أن مفردات هذه المنظومة مترابطة إلى حد بعيد، فإننا سنجد العناوين التي يحاول الباحث من خلالها تناول مفردات الهوية القومية العربية متداخلة أحياناً، غير أن مقتضيات البحث تقتضي التقسيم:

### 1. الشخصية العاطفية الانفعالية:

يعني الباحث بهذه السمة ضعف قدرة الشخصية على تحقيق تماسكها عند تعرضها لموقف صعب، ولا سيما إذا كان يتعلق بالفقد. وقد برزت هذه السمة لدى حمزة العرب بصورة مفردة بعد أن طرد "مهرديكار" إثر مقتل ابنهما "قباط" وحلف بأن تعود إلى أهلها، فبعد تركها إياه لم

يعد لديه رغبة في محاربة الفرس، فسلم لهم العلم "بيكار الأشتهار" وتركته الجيوش والفرسان الذين انضوا تحت رايته أثناء مسيرته، وبعد أن عرف بمقتل "مهردكار" على يد فرسان بختك<sup>6</sup> وزير كسرى بقي شهوراً بيكي أمام قبرها مما أفسح المجال لبختك لينتقم منه، فبعث إليه العيار "قرقدان" الذي تمكن من أسره وإحضاره إلى المدائن حيث انتقم منه وصلبه، ولم ينج حمزة من الموت إلا بعد أن جمع "عمر العيار" الفرسان من جديد وأقاموا حرباً مع الفرس تمكن فيها "بديع الزمان" من إنقاذ أبيه<sup>7</sup>.

لقد جاء موقف حمزة هذا الذي جعله يقع في أيدي أعدائه بعد إظهار مهردكار عتبتها أمامه بعد مقتل ابنها، الذي نصب ملكاً لدولة العرب، وكان من الطبيعي أن تؤنب مهردكار زوجها، غير أن حمزة اتخذ موقفاً حازماً لا عودة فيه. ويبدو أن حمزة لم يستطع تجاوز الكلام الذي صدر منه في لحظة الانفعال: "شعر بالرغم عن مساوته بعظم عمله وظلمه لها فأكد قلبه وزهد في الحياة وكره الدنيا ومال قلبه إلى مسالمة كسرى"<sup>8</sup>.

صوّر الراوي شخصية حمزة بوحي خالص لسمة الانفعالية والعاطفية حتى أنه أشار بصورة مباشرة إلى ذلك في أكثر من موضع: "كان الأمير حمزة كثير الحمق سريع الغضب"<sup>9</sup>. ولعل هذا النقد المباشر من الراوي ما سيجعل السيرة تميل نحو إبراز شخصية أخرى تتفوق نسبياً على حمزة، وهو ما سيتناوله الباحث تحت عنوان: "تجديد الهوية القومية".

لقد قربت سمة العاطفية والانفعالية شخصية البطل من الفطرة الإنسانية البعيدة عن التعقيد، فهي أقرب ما تكون إلى الطفولية، غير أن شخصية البطل هنا ترتبط بالموقف الانفعالي فيترتب عليه السلوك، أي أن الكلمة التي تصدر في لحظة الانفعال لا يمكن الرجوع عنها، وإن كانت توقع الشخصية في مازق عديدة. ولعل الارتباط بالكلمة نابع من طبيعة الثقافة الشفاهية، إذ يتحول الكلام إلى وثيقة يلتزم القائل بها.

## 2. التسامح:

عرفت الثقافة العربية الإسلامية بالتسامح مع الأمم الأخرى، وقد تبدت هذه السمة في السيرة الشعبية بوضوح، فقد صفح حمزة عن كسرى بعد أن تم له الانتصار وثبته في حكم بلاد الفرس في مقابل ذلك الحقد الذي أبداه بتأثير من "بختك"، إذ صلبه حتى شارف على الموت. ولعل في موقف حمزة من "زوبين الغدار" ما يبين سمة التسامح بوضوح، فقد حاول "زوبين" قتل حمزة مرتين وشارف على الموت، غير أن "زوبين" و"أفلنطوش" عندما هزما في معركة أمام العرب قررا التأمير عليهم فأظهرا أنهما دخلا في دين الله وقبلهما حمزة في معسكره، بعد أن سمى "زوبين" اسماً جديداً هو "عبد الله زوبين"<sup>10</sup>.

لقد استنكر رفاق حمزة هذا السلوك منه: "ولما سمع الفرسان كلام الأمير وعفوه عن زوبين دار بينهم وتقمقمو من عمله وما هان عليهم بقاء زوبين حياً... تعجب الجميع من صفاء باطن الأمير وحلمه وحسن طويته وعدله وحبه لله واعتقاده واعتباره لإرادته"<sup>11</sup>.

اغتنم "زوبين الغدار" و"أفلنطوش" فرصة غياب حمزة وانقضاً على معسكر العرب بمن معهم من جنود ليلاً، وسبوا الفارسيات من نساء العرب "مهردكار" و"طوربان" وأبناءهما محضرين إياهم إلى المدائن، وقد حَكِمَ عليهم بالقتل هناك، وكاد أن ينفذ الحكم لولا الحيلة التي تمكن فيها "عمر العيار" من إنقاذهم.

لم تكن هذه السمة في شخصية حمزة خافية على أعدائه، فهم يعلمون طباعه ويعرفون كيف يستغلونها، وهذا ما دعا "زوبين" إلى إقناع "أفلنطوش" بالذهاب إلى حمزة ليحتال عليه: "ومن العجيب أن حمزة الذي يحسب في هذه الأيام من أعظم العالم بسالة وإقداماً وأشدهم مجداً وفخراً بسيط القلب يصدق كل ما يسمع ولا يظن الشر بأحد وهذا يساعدنا على نوال المراد، وأرى من الضرورة ان تكون أنت معي بينهم فيسهل علينا كل ما نريد ونوقع بهم ونقتل الأمراء والأكابرة"<sup>12</sup>.

والناظر إلى سيرة حمزة العرب لن يبالغ إذا قال إن السيرة هي قصة تسامح، بحيث يتحول هذا التسامح إلى إشكالية، لا سيما أنه يأتي في غير مكانه أحياناً، فإن كان يؤدي إلى انضواء فرسان جدد تحت لواء جيش العرب، إذ يعفو حمزة عن مقاتليه، إلا أن ذلك يؤدي إلى إطالة القتال مع العدو الذي لا يقدر تسامح الجهة المقابلة، فيحاول استغلال هذه السمة لصالحه.

### 3. قيم الإقدام:

يقصد الباحث بهذا العنوان تلك القيم التي تحفز الشخصية للإقدام على القيام بأفعال دالة عليها، أي أن القيمة تبدو هنا بوصفها منالاً، فمجرد الاتسام بها يعني أن الشخصية تمثل شخصية نموذجية للقيادة في إطار ثقافة معينة، ولعل في تلك التحديات التي وضعها "بختك" أمام حمزة في محاولة منه للتخلص من حمزة أو ثنيه عن طلب مهردكار للزواج ما يعبر عن هذه القيم بوضوح.

تمثل أول تحدٍ وضعه "بختك" أمام حمزة في مواجهة الأسد، وقد تمكن حمزة من صرعه أمام إيوان كسرى في إشارة إلى شجاعته وقوته<sup>13</sup>، ويبدو الأسد هنا أيقونة تشير إلى القوة والافتراس، ومواجهة حمزة له لا تخفي خلفها أي تردد في القيام بهذا الفعل، بل تشير إلى قيمة بحد ذاتها، فهو شجاع إلى درجة أنه يصرع الحيوانات المفترسة.

وإذا كانت قيمة الشجاعة مطلقة في تعبيرها عن الإقدام، فإن قيمة الفروسية تتطلب قدرًا من الاحتراز، وقد عبرت حيلة "بختك" الثانية عن تحقق سمة الفروسية في حمزة، فقد تحدى بختك حمزة في أن يروض جوادًا لم يستطع أحد من الفرسان ترويضه، لكن حمزة استطاع أن يروضه دون جهد يذكر: "أخذ اللجام وأدخله في فمه دون أن يبدي منه أقل حركة أو ممانعة كأنه عرف أن هذا الفارس هو فارسه الذي يستحق أن يركبه"<sup>14</sup>.

يعبر قبول الحصان لحمزة عن تمثله لسمات الفروسية التي تتضمن الشجاعة والقوة والتمكن من فنون القتال، لكنها في الوقت نفسه تفرض أخلاقًا معينة قد تقود إلى الإحجام عن بعض الأفعال، فالأمير سعد اليوناني الذي طواع أمه طوربان في الذهاب لقتال هارون البطل المجنون خارجًا عن طوع حمزة استفز هارونًا من خلال نبح إحدى خراف قطيعه وقتل رعاة القطيع، وعندما عرف هارون بفعله قاتله وجرحه في حين استسلمت طوربان، أما حمزة فلم يقدم على قتل الرعاة واكتفى بذيخ خروف، وحين تقابل مع هارون لم يهزم<sup>15</sup>.

إن سلوك حمزة وإن كان يعبر عن إقدامه وشجاعته فإنه أيضًا يعبر عن إحساس بالمسؤولية قاده إلى عدم التهور كما هو الحال لدى سعد اليوناني، وهذا هو معنى الفروسية، فالإقدام والشجاعة يرتبطان بحس المسؤولية الناجمة عن اختزان أكبر قدر من قيم الإحجام التي سيتناولها الباحث في البند اللاحق.

تبدو قيم الشجاعة والفروسية الزاد الأساسي الذي يمكن أن يتزود به القائد لتحقيق المبتغى الذي يسعى إليه، وهذا ما تمثلت به باقي المهمات التي وضعت أمام حمزة العرب ورفاقه الفرسان، لكن هناك قيمة جوهرية تعبر عن ذلك الملمح الانفعالي العاطفي تحت حمزة دائمًا على خوض المعارك والحروب، وهي قيمة الحمية والنخوة العربية.

النخوة قيمة تتعلق بالإقدام دومًا، وهي حافز أساسي تتحقق من خلاله كثير من أحداث السيرة، وغالبًا ما تكون عند استنجد طرف يحتاج إلى المساعدة بطرف آخر قوي. وقد توفرت هذه السمة في حمزة العرب وأبنائه بوضوح: "فلما سمع الأمير حمزة هذا الكلام اشتد به الغيظ والحنق ولعبت برأسه النخوة العربية، فقال وحق البيت والصفاء لا بد لي من المسير إلى الخيبري وذبحه نبح الأغنام وتشيتت عساكره ولو كانوا بعدد الرمال"<sup>16</sup>.

لقد كانت النخوة المحفز الأساسي الذي دفع حمزة إلى إقامة علاقته بكسرى الذي استنجد به، فكان طرده لخارتين نابعًا من هذه السمة. وإن كانت نخوة حمزة قد حركته لنجدة كسرى، فإن حمية أبنائه الذين ابتعد عنهم لظروف تتعلق بترحاله الدائم، دفعتهم للالتحاق به بمجرد اشتداد عودهم ومعرفتهم بأن حمزة أبوههم: "فلما سمع بديع الزمان بما أبداه الصياد شعر أن مرارته قد

انفطرت وصاح من ملء رأسه هل أنا مقيم بين أعدائي... ثم ذرف الدموع من عينيه وتحرك في أحشائه الدم العربي والحب الوالدي"<sup>17</sup>.

تبدو رابطة الدم هنا حافزاً أساسياً يقود للإقدام على الفعل، فبديع الزمان الذي تربي عند أعداء أبيه تنكر لكل ماضيه بمجرد أن عرف أصله العربي وارتباطه بحمزة العرب، فأقدم على إنقاذ أبيه من المصلب الذي وضع لقتله.

#### 4. قيم الإحجام:

حين عزم حمزة أمره على جمع خراج دولة الفرس حاولت "مهردكار" أن تثنيه عن هذا الفعل، وطلبت منه أن تهرب معه من أبيها دون علمه، فقال حمزة: "لا أقدر على الرجوع عن وعد صدر مني، ألا تعلمين أن العرب رجال وفاء وصدق وأمانة يخاطرون بالنفوس والنفائس من أجل حماية جار أو ثبات وعد أو إنفاذ كلمة، فكيف أكون الأمير حمزة وأرجع عن كلامي"<sup>18</sup>.

إن الإحجام المقصود هنا هو إحجام عن رغبة، كما أن الإقدام المقصود في البند السابق إقدام على فعل قد لا يتنافى مع الرغبات، وقد يقود صاحبه إلى الهلاك، وفي هذه الفقرة المقتبسة نجد أن حمزة يلتزم بجمع الضريبة لكسرى، ويحجم عن الزواج بمهردكار منطلقاً في ذلك من القيم التي يلتزم بها.

وعلى الرغم من تحلي عمر العيار بهذه السمات إلا أن منظومة القيم تبدو رخوة لديه، فالحيلة هي أساس تعامله مع الأعداء على خلاف الفرسان الذين لا يلجؤون إلى الحيلة، وهذا ما هياً عمر لأن يكون حامي العرب، وجعلهم يفدونه بأرواحهم، غير أن في ذلك إشارات عميقة، فأخلاق الفرسان القادة تختلف عن أخلاق العيارين من العبيد، وقد كان من الممكن أن يتمتع حمزة بسمات عمر العيار، إذ سيزيد ذلك من قدراته ودوره في حماية قومه، لكن ذلك سيؤثر على صورة القائد الفارس، أي أنه سيخل بالقيم التي يلتزم بها حمزة، كما أن في ذلك معاني رمزية تصب في الإخلال بهذه القيم، فلو أخذنا مثلاً قدرة عمر العيار على تغيير شكله وانتحاله أي شخصية أخرى من خلال المكحلة، لو وجدنا أن هذه القدرة فيما لو اختصت بحمزة لأفقدته تلك الثبوتية في شخصيته، ولو من الناحية الرمزية على الأقل.

تسهم قيم الإقدام بصورة كبيرة في رسم ملامح الشخصية القومية، فهي تبين التضاريس الثقافية التي تستند إليها الهوية، وهذا ما سيجعلها متمثلة بصورة أكبر في النماذج العليا القيادية القادرة على امتلاك الجماعة والتأثير فيها، حيث يمكن أن يتراخى الالتزام بهذه القيم كلما قلت المنزلة الاجتماعية، بل إن تحقيق المنزلة الاجتماعية يتحقق من خلال الالتزام بهذه القيم.

لقد تدنت منزلة الأمير قاسم بين العرب على الرغم من كونه حفيد حمزة من ابنه "رستم" صاحب الشأن لديه، فقد حاول قتل بديع الزمان مرات عديدة، وحاول التخلص من ابنه الذي أحب ابنته، إذ طلب مهراً صعب المنال لابنته، وعندما أعطاه حمزة المهر الذي طلبه استلمه "ضائع الفكر ساهم الطرف باهت اللون.. لا يعي لشدة مقته وكرهه لبديع الزمان الناتج عن كبريائه"<sup>19</sup>. فعبر الراوي عن الإشكالية التي أدت إلى انحطاط قدر قاسم: "وأعوذ من شيطان هذه العادة المخلة فإنها إذا تمكنت بالقلوب لا يزيلها إلا الموت ولا يقدر على قطعها تكرار الزمان، فتصير ملكة راسخة بصاحبها يرى بها الشريف دنيئاً فيحتقره... والمتواضع ذليلاً فيهبهه والملك عبداً فلا يكرمه، ولا تزال غربانها جائمة على جيفة أفكاره ومخيلته حتى تهوى به إلى الحضيض، وترسله إلى وديان الظلمات فيحتقره الخاص والعام، ويمقتة وينكره زووه وأصحابه إلى أن يموت ممقوتاً من الأقارب مكروهاً من الأصحاب مذموماً ومرذولاً من العالم"<sup>20</sup>.

لقد عبر الراوي عن اختلال موازين القيم لدى الأمير قاسم فما يستحق الإقدام يحجم عنه، مما جعل مكانته حقيرة بين الخاص والعام، وعلى الرغم من هذا التدني في مستوى التزام الأمير قاسم بالقيم إلا أننا نجد قدراً كبيراً من التهاون معه في أفعاله، فعلى الرغم من اعتدائه العديدة على بديع الزمان لم يتخذ حمزة العرب إجراء واضحاً بحقه، بل ترك بديع الزمان يغادر معسكر العرب بعد إقدام قاسم على قتله ودفاع بديع الزمان عن نفسه، إذ دافع حمزة عن قاسم: فتكدر الأمير من كلام بديع لما علم أنه يقول الجد، وقال له إن قاسماً مثلك عندي وأشفق عليه أكثر منك وأرغب فيه إكراماً لأبيه، فإذا أردت أن تبقى بيننا فأهلاً وسهلاً بك، وإلا فارحل"<sup>21</sup>.

تتحول رابطة الدم من حافظ إقدام كما مر في البند السابق إلى حافظ إحجام، وهو إحجام عن تحقيق تكامل المنظومة القيمية، إذ تفسح المجال للاعتداء بغير حق من قبل شخصية لا تلتزم بالمنظومة على شخصية أخرى ملتزمة بهذه المنظومة كما هو الحال لدى بديع الزمان، ولعل في فخر قاسم الدائم بنسبه ومحاولته تجريد بديع الزمان من هذا النسب، حيث كان يعايره بأنه صياد، جعل حمزة يزيد من تغاضيه عن أخطائه، ولعل في تحول النسب إلى قيمة محضة تحتل قدراً من القداسة ما يخل بقدر تماسك المنظومة في داخلها، وإن كان في تهميش أمثال الأمير قاسم ما يحقق قدراً من الصيانة لها.

## 5. الفرد والجماعة:

لا تنفصل سيرة حمزة العرب عن السير الأخرى، إذ نجد من الصعوبة بمكان فصل الفردي عن الجماعي<sup>22</sup>. وإن بدا للوهلة الأولى أن الفرسان الذين انضموا تحت لواء حمزة يحاربون لأجل غايته المتمثلة بالزواج بمهرذكار، إلا أن هذه الغاية بذاتها لم تعد تعبر عن رغبات حمزة خاصة بعد رفض كسرى مصاهرته، بل صارت هذه المواجهة تشير إلى موقف الأعجام من العرب.

لقد حافظ حمزة على مركزيته كفرد في المجتمع الذي أسسه منذ أن بدأ بالانضواء تحت لوائه عدد من الفرسان والقادة، حتى إن تنازل حمزة عن الهدف الذي بدأ لأجله محاربة كسرى جعل هؤلاء الفرسان ينفذون من حوله بسرعة، فلم يعودوا له إلا بعد أن عرفوا بالضيق الذي وقع فيه، فجاؤوا لنجده.

لا يستطيع القارئ للسيرة الشعبية تجاوز أهمية الفرد البطل فيها، لكن ما ينبغي عدم تجاوزه بإزاء ذلك في هذا السياق هو أهمية الفرد بوصفه معنى، ما يجعل الكفاح الذي تخوضه الجماعة من أجل الفرد كفاحاً من أجل القيم التي يتمثلها، فهو كفاح من أجل قيم التسامح والاعتراف بمكانته أمام العجم، وهي مكانة لا تنفصل عن مكانة الجماعة كلها ومنظومتهم القيمية.

تلتئم الجماعة حول حمزة من خلال مفردة من أهم مفردات الهوية القومية، وهي التسامح، فخوض حمزة مبارزة أو معركة مع فارس أو جيش لا يقوده إلى قتل الفارس أو القضاء على الجيش بل ينتهي إلى العفو عنه، كما حصل مع المعتدي حامي السواحل مثلاً، فبعد أن تغلب عليه حمزة ولم يقتله منحه الحرية: "وقد اشتد حيله عندما رأى علائم الفوز فقبض على طوق خصمه وانتشله عن جواده فدافع عن نفسه بكل قواه فوق الاثنان إلى الأرض وكان المعتدي من تحت الأمير، فأصاب جسمه الأرض ورض وصاح الأمان يا سيد فرسان هذا الزمان، فإني دخيل عليك ووقيع فقد هد حيلي وغاب وعيي.. فنهض عنه وقال انهض إلى جوارك فلك الحرية أن تفعل مهما أردت، قال إني أسيرك الآن ولا يحق لي أن أنقل سلاحاً وأركب جواداً إلا بإذنك فهناك سيفي بين يديك وإني أعترف أنك سيدي ومالك أمري"<sup>23</sup>.

لقد أصبح المعتدي عتيق سيف حمزة، كما هو الحال مع عدد من الفرسان الذين رافقوه، وهذا العتيق هو الذي جعل هؤلاء يمشون في ركابه تاركين وراءهم أقوامهم، مكرسين بذلك قول المتنبي الذي يمتح من الثقافة نفسها: "إذا أنت أكرمت الكريم ملكته".

ومن الظاهر في السيرة الشعبية عموماً أن الناس العاديين لا ذكر لهم إلا في معامع القتال، ولا يتقدم منهم أحد لمسرح الحدث بصورة فاعلة، على أن ذلك لا يلغي أن لهؤلاء دوراً بالغ الأهمية في سير أخرى، فما سيرة عنتر إلا ثورة ضد العبودية.

غير أن ما يلفت الانتباه في سيرة حمزة أن لا أحد من هؤلاء الفرسان الذين ينضمون إليه يقتل في معركة، فجميعهم لا يتعرضون لخطر يفوق الأسر، وينتهي الأمر بهم إلى النجاة على يد عمر العيار أو حمزة الذي يتغلب على المقاتل الذي أسره، هذا على عكس أبناء حمزة الذين قتل عدد منهم أمام الأعداء كرسنم وسعد اليوناني وقباط ابن مهردكار.

يساعد عدم التضحية بأي من هؤلاء الفرسان على حصانة البطل الذي لا تؤدي مصاحبته إلى التهلكة، فبقاؤهم أحياء يعني أنهم لم يخسروا بانضمامهم إليه، في حين سوغت رابطة الدم

تضحية أبناء حمزة بأرواحهم من أجل تحقيق أهداف السيرة، كما أن استمرار إنقاذ حمزة أو عمر لهؤلاء يعني استمرار مفهوم العنق بما يؤهل حمزة للرئاسة على مدى مدة الصحبة.

## 6. الميل إلى الفطرة:

تتصل هذه المفردة من مفردات الهوية القومية بالمفردة الأولى المتعلقة بالشخصية العاطفية الانفعالية، غير أن الباحث في هذا العنوان أراد أن يتناول ملمحاً أكثر تعلقاً بالنشاط الحضاري متمثلاً بالإنتاج، فالحضارة في أحد أهم وجوهها تتمثل بطبيعة إنتاجها، وهذا الإنتاج بلا شك يسهم في تشكيل الثقافة التي ترسم ملامح الهوية.

أبدى حمزة ومعظم الفرسان الذين رافقوه عجزاً شبه كامل أمام الآلة، فقد استطاع "تركي طاووس"، أحد الفرسان الذين استعان بهم "بختك" ضد حمزة، قتل اثنين من أبناء حمزة الفرسان، إذ استعان بأداة بسيطة في مبارزتهم إضافة إلى السيف والرمح، وهي نابض مثبت على الركاب، إذا داس عليه الراكب انطلق منه سهم مصوبٌ لصدر المقاتل فيقتله. وقد تمكن "تركي طاووس" من قتل ابني حمزة بهذه الآلة إذ رأى أنه لا يقوى عليهم بالمبارزة، وكان حمزة يرغب في مقاتلته غير أن "هارون المجنون" الذي انضم أثناء هذه المواجهة إلى حمزة أثناءه عن ذلك، وبرز البطل لتركي طاووس لأنه يعرف سر الآلة التي تزود بها، وتمكن من قتله.

لا شك في أن للمبارزة قواعدها وأخلاقها التي ينبغي للفارس الالتزام بها، ومن هذا المنطلق يأتي تعليق حمزة: "قبحة الله من خادع محتال، وهكذا تكون الفرسان فإذا لم يفز الفارس بقوة بأسه وذراعه لا خير فيه ولا في قتاله فهو نذل جبان"<sup>24</sup>. وإن كان دور حمزة يؤمن بمواصفات معينة للفارس في المبارزة، إلا أنه يرفض دور الآلة في القتال ويعدها جبناً، غير أن اللافت في هذه المواجهة مع "تركي طاووس" أن العرب لم يستطيعوا اكتشاف خدعته القائمة على الآلة، ولم يتصد لها إلا هارون الذي انضم لحمزة حديثاً، إذ امتلك الآلة المضادة المتمثلة "بدرع من الذهب مطلسم لا تنفذ فيه هذه السهام"<sup>25</sup>.

لا تواجه الآلة في هذا السياق إلا بألة مثلها، وإن كانت تتخذ صفة غيبية تتمثل بالطلسم التي تأتي من الطابع العام للسيرة المشعب بالإشارات الغيبية، غير أن التحديات المتعلقة بالقتال التي تواجه فرسان العرب تكون غالباً غيبية في أصل تكوينها، وهي تحديات يتمكن الفرسان من مواجهتها بمعرفة غيبية تأتي من خلال مساعدة إحدى الشخصيات المباركة كالخضر عليه السلام أو قوى الجن. فقد تمكن العرب من مواجهة "مارد الخوند" من خلال "أسما بري" ملكة الجن وزوجة حمزة التي جمدت قدرات المارد، كما تمكن بديع الزمان من التغلب على بهران ابن أبي الزنجير بعد أن لاقاه الخضر عليه السلام وأخبره بسر الحماية التي حمى بها جسده<sup>26</sup>.

لم تأت المعرفة لأبطال السيرة من خلال جهاد صوفي، بل كانت من خلال العناية الإلهية، وهذا ما يظهر على الأغلب في الحكايات الشعبية لدى الشعوب المختلفة، غير أن ما يلفت الانتباه هنا هو تهميش الدور الإنساني في الإنتاج، إذ لم يتبد ذلك فقط في مواجهة "تركي طاووس" بل ظهر في أغرب رمزية اتخذها حمزة لجيشه؛ وقد تمثلت في علم "بيكار الأشتهار" الذي كان يتخذه الفرس إشارة لهم في الحروب التي يخوضونها.

أبدى حمزة حرصاً شديداً على الاستحواذ على علم ببيكار الأشتهار: "سأحرم كسرى من ببيكار الأشتهار وأقيم بين العرب لأنه يساوي العالم"<sup>27</sup>. واستطاع حمزة أن يحصل على العلم بعد قتال مع الفرس، فاتخذ لجيشه بعد أن بعثت له "أسمابري" من عالم الجن صيوان أبيها "إليون شاه" الذي كان له "سبعة أبواب من الحرير المقصب بالزخارف الذهبية، وفيه تسعون كرسيًا من الكراسي الذهبية التي لا يوجد عند بني الإنس مثلها"<sup>28</sup>. وإن كان صيوان "إليون شاه" كغيره من الذخائر التي حصل عليها حمزة وبديع الزمان وعمر العيار جاءت من خلال مساعدة من العالم الغيبي فإن "بيكار الأشتهار" جاء من عالم الإنس.

تكمن أهمية ذكر "إليون شاه" في هذا السياق في كونه مع "بيكار الأشتهار" يمثل عامل جمع للناس في إطار موحد، فهما مظهران من مظاهر الملك التي سيتناولها الباحث في جزء آخر من هذا البحث: "وانضموا جميعاً إلى علم ببيكار الأشتهار ورفع فوق رؤوسهم ونقلوا عن تلك الأرض ومشوا في طريق مصر كل سيد على قبيلته يتأثرون ذاك العلم الكبير"<sup>29</sup>.

من المعروف أن رمزية أي علم تتخذ في الأصل للدلالة على جماعة معينة، فالراية لدى أي جيش من الجيوش علامة للدلالة عليه، كما هو الحال في أعلام الدول الحديثة، وسلب الراية مهما كانت قيمتها المادية من جيش لا تساوي بالنسبة للجيش المقابل إلا نجاحاً معنوياً في هزيمة الجيش الذي سلبت منه الراية. فلا يتخذ الجيش المنتصر هذه الراية علامة له، بل يرفع الراية الخاصة به إشارة إلى نصره.

لقد تحقق جانب من هزيمة الفرس بسلب "بيكار الأشتهار"، لكن النصر لم يتحقق لحمزة بالمعنى الرمزي، فقد ارتفعت راية الفرس لتجمع العرب، وفي ذلك ما يشير في وجه من وجوه دلالاته إلى إشكال في عملية الإنتاج في التفكير الشعبي إذ لم يفكر حمزة في صناعة علم يطاول "بيكار الأشتهار" ويفوقه جمالاً وظهوراً، فأغار على علم الفرس واستحوذ عليه.

## 7. الدين والامتداد القومي:

يعد الدين أحد المكونات الأساسية في السيرة الشعبية، غير أنه لا يظهر وفق التصور الرسمي للدين، وإن كان يأخذ بعض ملامحه منه، وهو يتفاوت في طبيعته وقوة بروزه من سيرة

إلى أخرى، فهو في السيرة الهلالية يبدو أكثر ظهوراً من السيرة موضوع الدراسة<sup>30</sup>، حيث لا يظهر الدين بوصفه مبتغى السيرة وسبب كفاح حمزة منذ البداية: " لا أريد من كسرى إلا أن يعترف بفضل العرب وبسالتهم لأني لا أحتاج إلى التفاتة، ما زلت قادراً على أن أنشئ لنفسي وأقيم لي في صدر هذا الزمان مركزاً حسناً، فإذا لم يعترف كسرى بفضل العرب ألزمته إلى ذلك بقوة سيفي الأحذب وشدة بأسى"<sup>31</sup>.

ولم يقتصر ظهور الملمح القومي في "حمزة العرب" على كونه حافظاً للكفاح، بل تمثل سلوكاً وشرائع يتبناها البطل في سيرته: "تقدم حمزة فقبل يدي أبيه وبكى على فراقه وأوصاه أيضاً بالالتفات إلى نفسه وإلى الشرف العربي ومراعاته وقيام ناموس الطوائف العربية"<sup>32</sup>، وقد برز هذا الناموس من خلال القيم التي حاول الباحث التوصل إليها.

يبرز المنحى القومي بوضوح في بداية السيرة ويمتد حتى لا يعود جيش حمزة ممثلاً للجزيرة العربية حسب، إذ يحدث أن "يكون الأبطال الجانييون الذين يعاونون البطل ممثلين للأقاليم المختلفة التي يشملها المعنى القومي، ويرمزون بهذا إلى توحد هذه الأقاليم في مواجهة التحديات الداخلية والخارجية معاً. والتي تهدد وجودهم القومي، كما يرمزون بهذا إلى التطلع الدائم نحو الوحدة القومية كهدف مائل ودائم وقائم بذاته"<sup>33</sup>، ومن هنا نجد أن الأبطال الذين انضموا إلى حمزة كانوا يمثلون مناطق تنتمي إلى القومية العربية، وكانوا على درجة عالية من الشجاعة والفروسية حتى إن بعضهم تفوق على حمزة كما هو حال المعتدي حامي السواحل فارس صيدا: "قال حمزة... إني أعرف أكيداً أنك أبسل مني وأشجع وقد لاقيت منك ما أعجزني ولولا القليل لكنت وقعت بيدك فالحق يقال أنك نادر المثال"<sup>34</sup>.

لن يجد القارئ تمثيلاً حرفياً لانتماء الأقاليم التي ورد ذكرها في السيرة إلى القومية العربية من خلال سلوك حمزة وجيشه وفرسان هذه الأقاليم، فقد حافظ الراوي الشعبي على قدر من التنوع السردي الذي يخرج السامع من الملل، فنجد بعض الأقاليم تنضم لحمزة دون قتال وتدفع له الضريبة، ونجد بعضها يقاتل دون أن تحصل خسارة كبيرة في الأرواح، ونجد بعضها الآخر يؤمن أهلها بالله وأخرى لا تؤمن به، غير أنها في الأغلب ينضم فرسانها لحمزة، كما هو الحال في حلب وطرابلس وصيدا وعكا.

لا يبدو الدين غاية الكفاح بادئ الأمر في "حمزة العرب"، غير أن القارئ سيجد تعاطفاً من حمزة مع الأقاليم التي يعبد أهلها الله دون أن يمنعه هذا التعاطف من طلب الضرائب التي يجمعها لدولة كسرى<sup>35</sup>، بل إنه يشترط للعفو عن الذين يحاربهم الخروج من عبادة الأوثان إلى عبادة الله<sup>36</sup>. ولا يصل حمزة إلى بلاد الخوند حتى يتحول إلى فعل دعوي يدعو من خلاله إلى دين الله، فنجد قصصاً مستلهمة من الآيات الكريمة التي تتحدى الكفار بقدرة ألهتهم على الخلق، فبعد أن

قطع بديع الزمان أنف "أسطيين" الذي بعثه "الخوند" لقتل العرب سخر منه بديع الزمان وتحداه في أن يخلق "الخوند" له أنفًا، وبعد أن عجز "الخوند" عن ذلك عاد "أسطيين" إلى العرب مؤمنًا بالله تعالى<sup>37</sup> وقد تولى "بزرجمهر" إصلاح أنفه.

لقد جاء توجه حمزة إلى بلاد "الخوند" في إطار الغاية التي كان يسعى لها أصلاً، وهي ملاحقة كسرى و"بختيار ابن بختك" الذي تمكن العرب من قتله، وهذا ما لم يمنع من التوجه الدعوي الذي ظهر خلال السيرة، فالدين يظهر بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات الهوية القومية في "حمزة العرب"، وهو لا يظهر فقط بوصفه مسعى من مساعي الأمير حمزة، بل يظهر بصورته القدرية خلال السيرة كلها، فأحلام "بزرجمهر" وزير الفرس المؤمن بالله تعالى تمثل النبوءات التي يسيّر وفقها خط الأحداث إلى آخر السيرة، وكلما تقدم القارئ أكثر وجد أن هذا الملمح يظهر بصورة أكبر في تفاصيل الأحداث، كما تتعدد أدواته، فلا نجد ضرب الرمل إلا في الجزء الرابع من السيرة عندما دخل العرب بلاد الخوند، بل إن بزرجمهر الذي كان يتنبأ في بداية السيرة من خلال الأحلام صار في هذا الجزء يضرب الرمل<sup>38</sup>. ولعل ذلك مما يعود إلى طبيعة المكان الذي دخله العرب، فهو مكان مشحون بالخرافات والأساطير الدينية، إذ نجد الخوند يدعي الألوهية وقد بنى سماء فوق عرشه.

إن الرؤية القدرية التي ترسم خط أحداث السيرة تستمد صلبها من الدين أساساً، وتتخذ بعض أدواتها منه، كما هو الحال في الأحلام التي أدت دوراً في التنبؤ بالمستقبل، غير أن الناظر في تفاصيل الأحداث لن يجد التزام الشخصيات بالشعائر الدينية، ونجد رستم يتزوج من قمر شاه بكلمة تدخلها في دين الله دون شهود: "وصرفوا أكثر الليل بين حرب مدام ومناشدة أشعار وتقيل ومكاشفة أسرار إلى أن أخذت الخمر حدها. وحينئذ قالت له قمر شاه هلم بنا إلى المنام، فقال إنكما على دين النار ولا يمكن أن أقرب منكما إلا إذا كنتما تعبدان الواحد القهار فتكونان من نسائي ويكون لي بكما الخيار، فأمنت قمر شاه بالله العزيز الجبار فأخذها لنفسه زوجة وأتاها وسراً منها سروراً عظيماً"<sup>39</sup>.

وتبدو قصة رستم مع قمر شاه طبيعية أمام قصة بديع الزمان مع الأميرة حسن، إذ تزوج بها بعد أن صلى فرضه وهو سكران: "ثم إن بديع الزمان بعد أن تمكنت منه الخمرة وغرق في بحر من الثمول يكاد لا يصحو منه إلا بنوال المراد، قال لحسن اعلمي يا سيدة الحسان... أني ما أتيت هذا المكان إلا لأجلك... على أمل أن اتخذك لي زوجة وخليفة... ثم نهض وصلى فرضه وسأل الله التوفيق والنجاح ومن ثم دخلا حجرة المنام ليقوما بالعمل التام"<sup>40</sup>.

لقد ظهر الدين بصورته الإيمانية من خلال الرؤية التعددية التي تحكمت بالمسار العام للأحداث ومصائر الشخصيات، والملمح الدعوي الذي لازم أبطال السيرة التي بدت من خلال

إنجاح مهامهم عن طريق الخضر عليه السلام، أو عن طريق الجن أو القدرات الخارقة التي منحت للأبطال ولا سيما عمر العيار. ولا شك في أن تجاوز الشعائر والتابوات الدينية لدى شخصيات السيرة لا ينبع من وعي تاريخي لمرحلة ما قبل الإسلام، فأحداث السيرة عادة ما تمتزج "بالواقع التاريخي الفعلي للمراحل التاريخية التي فيها... لتقدم بطلاً يعكس الواقع التاريخي للمرحلة بكل صراعاته وتطلعاته"<sup>41</sup>.

## 8. البطركية:

لم تكن المنظومة القيمية التي حاول الباحث التوصل إليها شاملة لشرائح المجتمع جميعها، فهي قيم مختصة بالرجل في الأغلب، خاصة إذا كانت متعلقة بقيم الإقدام كالشجاعة والنخوة، وإذا ما وجدنا امرأة تتسم بهذه الصفات سنجد أنها غير مكتملة كما هو الحال لدى "القناصة بنت النعمان بن المنذر" و"طوربان بنت أفلنطوش". فقد كان إقدام القناصة مقروناً بالخداع، إذ قتلت مخلوقاً الذي أحبها بعد أن أتاها اغتصاباً في ليلة زواجه بها، فتركته إلى أن نام وقتلته، وقد انتقم منها حمزة فقتلها في ديوان النعمان<sup>42</sup>.

لقد خدعت القناصة مخلوقاً بخدعة أخرى قبل قتله مشابهة لخدعة أخرى قامت بها "حسانة بنت الأمير هندام" ملك بلاد الجزر إذ أخذت جيشاً من النساء لتواجه رستم، كما أخذت القناصة جيشاً من النساء لتواجه حمزة، وكما غلبت القناصة مخلوقاً بالمبارزة من خلال الكشف عن صدرها، فعلت ذلك حسانة مع رستم غير أن القناصة انتهت بها الحكاية الفرعية إلى القتل بينما انتهت حسانة إلى الزواج برستم وإنجاب غلام منه<sup>43</sup>.

لقد سيطر الطابع التكراري على السيرة بكليتها كما هو الحال في طبيعة السرد الشعبي بعامة، والسرد التكراري بطبيعة الحال يؤدي إلى نهايات متشابهة، لكن الشخصية هنا ستسهم إلى حدٍ بعيد في التوصل إلى تفسير محدد، فالقناصة تنتمي إلى نسب عربي، بينما لا تنتمي حسانة إلى نسب عربي، ولا يعبر اسم بلدها عن إقليم من أقاليم العرب، وهذا - بحسب الباحث - ما قاد إلى اختلاف نهايتي الحكايتين، فقد وضع الذهن البطركي حداً حاسماً لفروسية المرأة العربية، ولم يتقبل أيّ إخلال منها بالقيم التي تقتضيها فكرة الفروسية، بينما تقبل هذا الإخلال من حسانة، كما تقبل من الرجل متمثلاً بشخصية الأمير قاسم الذي لم ينته به المطاف إلى القتل، على الرغم من كل ما ارتكبه من خطايا أو كل ما أفسد سمات الفروسية فيه.

وعلى الرغم من قبول الذهن الشعبي لفروسية المرأة الأعجمية، إلا أنها بقيت على قدر من الضعف، فطوربان بنت أفلنطوش تمتعت بقدرٍ عالٍ من الشجاعة إذ بارزت "زوبين الغدار"، ورآها حمزة "في وسط القتال وشاهد منها اشتداد ساعدها وقوة باعها وخبرتها بفن الحرب والقتال"<sup>44</sup>، غير أنها لم تقو على مواجهة "هارون البطل المجنون" بعد أن جرح ابنها "سعد اليوناني" إذ

"أراد أن يقاتلها فكشفت عن وجهها وقالت له: عيب عليك أن تقاتل النساء، فلما رآها أطرق إلى الأرض" <sup>45</sup>.

لم يحاول الضمير الشعبي بصورة عامة رسم صورة جديدة للمرأة، فإذا كانت سيرة عنتره صرخة أطلقها الإنسان " ضد العبودية وسيطرة الناس بعضهم على بعض، فإن سيرة الأميرة ذات الهمة تعتبر أول صرخة فنية تنطلق من ضمير البشرية لتدافع عن حق المرأة في الحياة والمساواة، وتخلصها من استعباد الرجل لها وحجره عليها وحرمانها من حقوقها المشروعة" <sup>46</sup>، ومهما كان أمر هذه السيرة فإنها لن تخرج كثيراً عن الذهن الشعبي، فذات الهمة لم يعترف بمكانتها بوصفها امرأة إلا من منطلق تحليها بالسلمات الذكورية، إذ فرت إلى الصحراء دفاعاً عن شرفها وعاشت من قطع الطريق، ووصلت شجاعتها إلى درجة جعلتها مهيبة من الجميع. وقد برزت في هذه السيرة شخصية أخرى يمكننا أن نعتبر ذات الهمة مكملتها لها، وهي شخصية سلوى أم بديع الزمان زوجة حمزة التي تركته إلى مكة بسبب تفضيله لمهردار عليها، وأسرت هناك من "زويين الغدار" الذي قدمها هدية لشاه زوال فقتلته وقتلت نفسها، "وكانت لعفة نفسها رأت أن الموت أسهل من تسليم نفسها إلى رجل أجنبي" <sup>47</sup>.

### تجليات الهوية القومية:

سيتناول الباحث في هذا الجزء من البحث ظهور مفردات الهوية القومية في التعامل مع المفاهيم والمشكلات التي تعرضت لها شخصيات السيرة، سواء أكانت هذه المفاهيم والمشكلات على مستوى الاحتكاك بالأُمم الأخرى أم على مستوى التنظيم الداخلي للجماعات التي انضوت تحت راية حمزة العرب، إذ لا يبدو للقارئ أي تمايز بين هذه الجماعات من ناحية العقلية التي تحتكم إليها سلوكياتها، وسوف يحاول الباحث أن يناقش هذه التجليات من خلال ثلاث نقاط أساسية هي: العلاقة مع الآخر، والملك والسلطة، والتعامل مع المرأة.

### العلاقة مع الآخر:

تنطلق علاقة العرب مع الآخر في "حمزة العرب" من مفهوم محوري تأسيسي يتمثل بالمصاهرة التي تتخذ دلالة عميقة تنبع أصلاً من البعد الاجتماعي لها، إذ تقتضي أن يكون المتصاهران متكافئين في نسيبهما وفق التقاليد القبلية العربية <sup>48</sup>، ويتسع مفهوم المصاهرة في دلالته ليشير إلى التقارب والاندماج بين قوميتين، حيث لا تمثل الشخصيات المتصاهرة أفراداً عاديين في مجتمع السيرة بل يمثلون رموزاً تستوعب مفهوم الأمة.

تبرز المصاهرة بين العرب والفرس بوصفها قضية أساسية في سيرة حمزة البهلوان، إذ عبر موقف كسرى من مصاهرة حمزة عن موقف الفرس من العرب. وكان كسرى في البداية مقبلاً على

مصاهرة حمزة لولا وزيره بختك الذي مثل الدافع الشرير في نفسه تجاه العرب، في حين مثل بزجمهر وزيره الآخر ضميره الخير في موقفه منهم، أو هو بالأحرى ضمير الأمة الفارسية الخير في موقفها من العرب بحسب تعبير السيرة موضوع الدراسة.

لقد نظر بختك إلى العرب بمنظور فوق يرى من خلاله العرب أدنى منزلة من الفرس، مما دعاه لأن يثني كسرى عن قراره بتزويج مهردكار من حمزة: "رأيت منك اليوم ما أدهشني وجعلني لا أصدق أنك كسرى أنو شروان وأخاف أن يكون قد طرأ عليك أمر غير من شرفك وناموسك وطباعك. قال لما هذا وما الذي أدهشك؟ قال تنازلك بزواج مهردكار إلى هذا البدوي فقد أنزلت من قدرك وقدر بلادك وبني جنسك إلى أدنى درجة وأنت تعلم أن الأمير حمزة لو أراد الزواج بأقل بنت من بنات فارس لامتنعنا عليه"<sup>49</sup>.

ويجد بختك ما يدعم وجهة نظره تجاه العرب، فحين وصف بزجمهر العرب بعزة النفس قال بختك: "من أين للعرب مثل هذه اللغة وهم مشهورون بالسلب والنهب والسيي يعيشون من السرقات والشحادة ولا يعرفون غير ذلك. فقال لهم بزجمهر إن عملهم هذا لا يحسب من قبيل السرقة إذا غار بعضهم على البعض واكتسب ماله بقوة السيف، على أن حفظ الزمام والمروءة عندهم، فلا يضيعون حرمة الجار ولا يتعدون إلا على العدو، ويحسنون إكرام الضيوف إلى غير ذلك"<sup>50</sup>.

ولعل من الملحوظ أن كلا الوزيرين يتحدثان عن منظومة قيمية واحدة هي المنظومة البدوية القبلية التي تناول الباحث بعض ملامحها كما بدت في السيرة<sup>51</sup>، غير أن ما ينبغي الالتفات إليه في هذا السياق هو طبيعة تعامل العرب مع هذه المعطيات، فقد انتهت علاقة حمزة بمهردكار إلى الزواج دون موافقة كسرى، ولا شك في أن طبيعة العلاقة بين حمزة ومهردكار تشير إلى نزعة التقارب بين العرب والفرس، وإن لم يكن هذا التقارب قد اكتمل بحكم عدم موافقة كسرى، غير أن تعاطف بزجمهر مع العرب ومساعدته لهم ثم انضمامه إليهم يشير إلى ذلك الاندماج بين القوميتين، خاصة وأن بزجمهر شخصية غير اعتيادية في السيرة، فلولا ما تحقق انتصار العرب، ويؤيد ذلك مقتل بختك وابنه بختيار وتحالف فرمزتاج كسرى الفرس مع حمزة العرب.

لم تكن نظرة العرب إلى الفرس في السيرة كلها نظرة عدا، بل كانت تنم عن احترام عميق لملكهم ولغتهم ووجودهم القومي، فقد حرص حمزة حرصاً شديداً على عدم مقاتلة الفرس، وحين اقترح عليه عمر العيار خطف مهردكار، قال: "هذا لا أفعله قط ولا أريده... كيف أسرق بنت كسرى وصار بيني وبينه معرفة ومودة"<sup>52</sup>، وقد انتهت السيرة بإعادة كسرى إلى عرشه في المدائن، إن أقام الأمير حمزة البهلوان مدة وجيزة عند الملك كسرى أنو شروان حسب طلب مهردكار التي كانت تود بأن تقيم تلك المدة في بلادها وفي البيت الذي ترعرعت به"<sup>53</sup>.

لا ينفصل الوعي الشعبي عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية التي قامت بالأساس على التمازج بين الأعراق والاستفادة من تراث الأمم المتنوعة، وإن كانت سيرة "حمزة العرب" قد أقامت فاصلاً بين الأمتين العربية والفارسية، فإن ذلك لم يكن إلا من قبيل الحفاظ على كينونة كل من هاتين الأمتين المستقلة، فيما كانت الحروب التي قامت بين حمزة وكسرى إشارة إلى محاولة للتخلص من ترفع الفرس على العرب في إطار ما شاع عن مفهوم الشعوبية الذي ساد أثناء اندماج هاتين القوميتين في الحضارة العربية الإسلامية، بل إن شخصية بزرجمهر التي انضمت إلى العرب تشير إلى عرفان العرب بالاستفادة من حضارة الفرس، إذ أصبح بزرجمهر الرجل الحكيم القادر على التنبؤ بالمستقبل رجلاً من رجالات العرب.

ولا شك في أن النظرة الشعبية على الرغم من استلهاها من التاريخ تتجه في الأغلب إلى التضخيم والتهويل، فالشعوبية كانت أمراً معيشياً يمس الحياة اليومية للناس، ما جعلهم يتناولونه من خلال أكثر الفنون الأدبية الشعبية رواجاً وهو السيرة الشعبية التي لم تتجاوز عمق التكوين الحضاري للحضارة العربية الإسلامية على الرغم من التهويل الذي جاء في إقامة الهوة بين العرب والفرس، على أن آداباً أخرى غير شعبية ستكون أقرب إلى الواقعية كما هو الحال في بخلاء الجاحظ الذين كان معظمهم من الفرس.

لم يتوقف الوعي الشعبي على العلاقة بين العرب والفرس بل نجد حمزة يتزوج من ابنة ملك اليونان وينضم الحكيم أسطفانوس إلى حمزة<sup>54</sup>، وينجب أبناء من ابنة ملك اليونان. ولا ينفصل هذا التقارب مع اليونانيين عن استيعاب الحضارة العربية الإسلامية لمنجز الحضارة الإغريقية، غير أن عدم وجود احتكاك مباشر بين العرب واليونانيين جعل هذا الاستيعاب في السيرة سهلاً وسليماً تسوده المودة والاحترام.

### الملك والسلطة:

يبدو وصف مظاهر الملك لافتاً في السيرة، إذ يظهر الوصف التفصيلي لمائدة كسرى: "ونظر الأمير حمزة إلى ما على المائدة فوجد صحوناً من الذهب تضيء مثل الكواكب وهي تلمع وعليها من المأكّل الفاخرة ما لم يذقه قط من طيور مقمرة بالسمن... وعند كل صحن فوطة من الحرير المزركش وملعقة وشوكة من الذهب مما تأكله أهل الحضارة، ولدى جلوس الأعجام على المائدة أخذ كل واحد منهم ملعقة وشوكة وبدأ بالأكل وبقي حمزة جالساً لم يمد يداً إلى الطعام، فطلب كسرى من بزرجمهر أن يسأله لم لا يأكل، فقال له إني ربيت على عادة العرب ولا أريد أن أكل بغير عاداتي وأنتم تأكلون هنا بالواسطة أن تجعلون بين يديكم وفمكم واسطة وعندي إذا شئتم أكلنا بأيدينا"<sup>55</sup>.

إن التركيز على نظرة حمزة إلى المائدة يشير إلى إعجابه بمنظر السفرة في حين يبدي تعلقاً بحياة الفطرة في أسلوب تناول الطعام، ولعل في هاتين الرغبتين ما يتضمن مفتاح النظرة الشعبية إلى الملك والسلطة، فقد توجه العرب إلى تعيين ملك عليهم، وهو قباط ابن حمزة من مهردكار. كما جاءت لحمزة مقومات الملك المتمثلة في البهجة، المماثلة لبهجة ملك الفرس كسرى، فحصل على صيوان إليون شاه أبي الجنية "أسمايري" الذي أحضره له المارد كندك: "اعلم يا سيدي أن "أسما بري" حيث عرفت أنك ستقاتل أكبر ملوك الإنس وهو كسرى أنو شروان وأنتك بعد أن حصلت على ثياب السيد سليمان التي لا نظير لها في عالمي الإنس والجان وكذلك اليقظان وعدته بعثتني إليك بصيوان أبيها إليون شاه الذي إذا رأيته انبهرت واندعشت منه، أعظم من صيوان كسرى بألوف المرات وعليه في كل عامود من عواميده الذهبية جوهرة بقدر البطيخة لا بل أكبر كان يجلس فيه في أيام المواسم والأعياد.."<sup>56</sup>.

لم تكن مقومات الملك الغيبية هذه معزولة عن محاولة تثبيته على الأرض، إذ نجد توجهها نحو ترسيخ ركن مهم من أهم أركان الدولة، وهو العدل، فعندما تكشف للعرب خيانة "زوبين الغدار" و"أفلنطوش" أقام الملك لهم محكمة: "قال السلطان لا بد من محاكمتكم فإذا كنتم كما قلتم وكان الحق معكم عفونا عنكم وإلا حكمنا عليكم بالقتل أو بالقصاص حسب ما استحققتهم، ثم إن السلطان قباط أقام مجلساً للحكم مركباً من أسطون الحكيم والملك أسطفانوس جد عمر اليوناني وثلاث ملوك التركمان والنجاشي وفرهود ملك السودان، وقال هؤلاء لا يمكن أن يحكموا ظلماً وعين في اليوم الثاني محاكمة المجرمين، فمن كان له دعوى عليهم فليدع في ذاك الوقت"<sup>57</sup>.

لا شك في أن تفاصيل المحاكمة تبقى في إطار النظرة الشعبية التي لا يمكن أن نقيّمها وفق قوانين العصر الحديث، لكن ما ينبغي الإشارة إليه أن إرساء قواعد الدولة الملكية بقي في إطار محدود، فقد جاءت هذه المحاكمة لأفراد معتدين على العرب خططوا للنيل منهم، وقد كان من الطبيعي أن يقتلوا دون محاكمة، لكن من كان يستحق المحاكمة لم تقع عليه أي عقوبة في إطار الدولة الملكية، فقد اكتفى الراوي بذلك التهميش الاجتماعي لشخصية الأمير قاسم الذي أخطأ أخطاء كثيرة بحق بديع الزمان وغيره من شخصيات السيرة.

لقد جاء إعجاب حمزة العرب بملك الفرس من منطلق انبهار بمظاهر الملك الشكلية، وقد حصل حمزة والعرب المحيطون به على بعض هذه المظاهر، لكنها تشكلت وفق التكوين القيمي الذي يحتكم إليه حمزة العرب والمحيطون به، فبقيت القيادة للفراس المقدام ولم تتحول إلى الملك، حتى أن الرسائل الأخيرة في السيرة كانت باسم حمزة ولم تكن باسم الملك: "من مبيد الأبطال وقاهر الرجال ومذل الفرسان من خضعت له الإنس والجان الأمير حمزة البلهوان إلى آفة الرقابة ملك العبيد"<sup>58</sup>. وهذا التجاور للملك في الرسالة وفي كل السلوك القيادي في السيرة يمثل

تجاوزاً لمواصفات الملك التي تم اختياره على أساسها، فحين اختار الفرسان شخصية قباط كان ذلك على أساس مواصفاته التي تمتع بها، فقد منعته مهردكار " من ركوب الخيل ومباشرة علم القتال مكتفية بأن علمته العلوم الأدبية والسياسية"<sup>59</sup>.

### التعامل مع المرأة:

لم تظهر المرأة العربية في سيرة حمزة البهلوان إذا ما استثنينا نموذجي القناصة وسلوى اللتين ورد ذكرهما في الجزء السابق من البحث، وعلى الرغم من كون ابنة الأمير قاسم عنصرًا فاعلاً في السيرة إذ كان يسعى "نور الدهر" ابن بديع الزمان للزواج بها، إلا أن الفتاة لا تذكر باسمها ولا تظهر عواطفها أو سلوكياتها، بعكس مهردكار وطوربان اللتين أبدتا عواطفهما بوضوح تجاه عشيقتهما.

وفي حين اختفت المرأة العربية اختفاءً شبه كامل عن السيرة ظهرت المرأة الأعجمية والفارسية بالتحديد ظهوراً واضحاً، فكانت محفزاً أساسياً لأحداثها، ومثلت غاية يسعى إليها العربي، إذ خاض حمزة حروباً عديدة كانت مهردكار محفزاً أساسياً فيها. وإن كان لمهردكار رمزيتها المتعلقة بالتواصل مع القومية الفارسية، فإن ذلك لا يلغي البعد الاجتماعي إذ يظهر ذلك الحضور القوي للمرأة الفارسية.

لا ينفصل هذا الحضور القوي للمرأة الفارسية عن الحضور القوي للفرس بوصفهم أصحاب ملك، كما أن انجذاب الشخصية العربية للمرأة الفارسية لا ينفصل عن ذلك الانجذاب لمظاهر الملك التي تناولها الباحث سابقاً، فمهردكار ابنة كسرى وطوربان ابنة أخيه، على أن انجذاب الشخصية العربية للمرأة الأعجمية لم يكن معزولاً عن صفاتها في الأغلب، فقد أعرب حمزة عن حبه لمهردكار من منطلق صفاتها: "ولولا صدق مودتي وتأكدي أنها ذات شعائر حميدة عربية لكانت أعمال أبيها قللت من حبي إياها فاتخذت غيرها زوجاً، إلا أن صفاتها الحسنة تدعوني إلى أن أجهد النفس فأنتشلها من بين الفرس كونهم لا يستحقونها"<sup>60</sup>.

يظهر هذا الشكل من الارتباط بمهردكار بإزاء أشكال عديدة كان لكل منها دلالتة، فقد جاء زواج حمزة من سلوى بعد أن طلب أخوها المعتدي حامي السواحل منه الزواج بها، وكان ذلك في إطار المحافظة على تماسك المنظومة القيمية لدى حامي السواحل ابن صيدا المدينة العربية، إذ أبدى هذا الرجل قدرة كادت تفوق قدرة حمزة في القتال، أما "زهريان" ابنة ملك اليونان فقد تم زواجها من حمزة بموافقة أبيها وتفهم كلا الطرفين لثقافة الآخر، إذ أبدت "زهريان" معرفتها بالثقافة العربية، كما أنها كانت تعرف اللغة العربية الفصيحة<sup>61</sup>: "دخلت زهريان تتجلى كأنها العروس وقد عبققت روائحها الزكية في أنف الأمير... فنهض إليها ولاقاها ببشاشة وترحاب وأجلسها إلى جانبه فارتاح بالها نوعاً ما وسكن جأشها، لأنها كانت بارتياح من جهة مواجهته لا

تعرف ما يكون من أمرها وأمره، أنه هل يستحسن عملها أو يستقبه وظنت مثل هذا الظن لعلمها أن العوائد العربية ترى أن من الواجب تأدب النساء في إجراءاتهن تأدباً كاملاً فلا يسعين خلف من أحبته"<sup>62</sup>.

وفي مقابل ذلك أبدى حمزة تفهماً لثقافة أهل اليونان: "ورأى النساء سافرات الوجوه مثل الرجال فعلم أن تلك عادة مألوفة لعدم وجود الغش والخداع بينهم، وإن كل واحد منهم يركن للآخر حق الركون ويطلق لزوجته ونسائه الحرية ليقاسمنه في حقوق الراحة وأن امرأة الغير المستقيمة لا تستقيم إذا حجبت ومنعت عن مرأى الناس بل ربما تصورت أن مرأى الناس يبيح لها المنكرات فحجبت عنه وبالعكس المرأة المستقيمة لا تقهر إذا أسفرت غير أن الاختلاف في العوائد لا يحط من قدر أهلها عند ذوي العقول العاقلة"<sup>63</sup>.

لم يتوقف الأمر على هذا التفهم، بل إننا نجد حمزة يتزوج بزهربان على الطريقة المسيحية<sup>64</sup>. ومن الواضح أن هذا التفهم والقبول الواضح لثقافة الآخر لا ينفصل عن قبول التلاقح الحضاري الذي حصل بين العرب والتراث الإغريقي. ويتبين للفاحص ثبوت هذا التفسير من خلال اختلاف ظروف الزواج من مريم ابنة قيصر ملك الروم الذي قامت بينهم وبين العرب المسلمين حروب عديدة منذ نشوء الدولة الإسلامية، فقد تزوج حمزة من مريم ابنة قيصر على الطريقة المسيحية أيضاً، ولكن بعد أن قتل أباه وولاهها ملكة بدلاً منه<sup>65</sup>.

لن يخوض الدارس كثيراً في تفسير أحداث الزواج التي حصلت في السيرة، غير أن كثيراً من هذه الزيجات عبر عن رغبات الشخصيات في التسري أثناء رحلة السيرة الطويلة، أو أنه جاء تعبيراً عن التنافس بين أكثر من شخصية كما هو الحال في حادثة بديع الزمان والأمير قاسم مع الأميرة حُسن<sup>66</sup>، وقد جاءت هذه الزيجات جميعها لتكون أساس التكاثر الذي أدى إلى ميلاد فرسان أشداء ساعدوا حمزة في حروبه وأنجدوه من مواقف الضيق التي وقع فيها. ولعل من أشدّ الظواهر لفتنا للنظر في هذا السياق أن حمزة أو أبناءه أو أحفاده لم ينجبوا من الإناث سوى ابنة الأمير قاسم التي لم يرد اسمها في السيرة.

على الرغم من تجاوز وجود المرأة في إطار النسل العربي وتجاهله بقيت تحظى بتعاطف البطل، فهو "يرى أن مشاعر النساء هي أرق جداً من مشاعر الرجال وقلوبهن أكثر تعلقاً وحفظاً للمودة منهم وعقولهن أقرب للتصديق... فإذا رغبت المرأة بالأمانة واعتمدت على الوفاء وأخلصت الحب قدرت تلك الأمانة حقها ووفت وفاءً لا يوجد بواحد من الرجال"<sup>67</sup>. ولعل من الملحوظ في هذا القول أن قيمة الوفاء حين تتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة تكون ألصق بالأنثى لكي تنال المرأة مكانة طبيعية في إطار المنظومة القيمية، في حين يتاح للرجل أن يخرج عن هذه القيمة بالزواج بأكثر من واحدة.

لقد برز ذلك في العلاقات العديدة التي أقامها حمزة وأبناؤه مع عشيقاته اللائي تزوجهن دون إظهار شعيرة من شعائر الزواج، كما هو الحال مثلاً في زواج رستم من "قمر شاه" و"ياقوت شاه" في ليلة واحدة<sup>68</sup>. وقد أبدى الراوي تعاطفاً مع مهردكار بعد أن طردها حمزة وحلف بأن تعود إلى أبيها كسرى: "كانت تحافظ على راحته ولا ترضى أن تقلل من حبه ولو عاملها بتلك المعاملة عالمة أن العرب لا يكرمون النساء وأنهم يتخذونهن للخدمة وقضاء الحاجة فقط"<sup>69</sup>.

لقد أبدت مهردكار في موضع آخر مقارنة مختلفة بين العرب والعجم إذ شجعت طوربان على الزواج بعمر اليوناني: "حسناً فعلت يا بنت العم فإن العرب قوم أصحاب وفاء وزمام لا يهينون الزوجة ولا يظلمونها ولهم الشريعة المطهرة والناموس يبذلون كل النفيس والنفاس في المحاماة عن العروض ورفع الأذى بخلاف قومنا الأعجام، فإنه لا اعتبار لمثل ذلك في صدورهم فيكرمون الزوجة أحياناً وأحياناً يتخلون عنها لغيرهم كأنها غريبة عنهم"<sup>70</sup>.

يبدو أن هذين القولين يعبران عن تنافر، غير أنهما في الحقيقة صادران عن المنظومة القيمية نفسها، وهي منظومة منسجمة في داخلها، فالمحاماة عن العرض وحماية المرأة تنسجم مع وجودها لقضاء الحاجة، ومع كونها كائناً رقيقاً وجميلاً، ومن هنا تبرز المواصفات التي تجعل من امرأة شخصية قادرة على القيادة أو الاستقلال، فقد استطاعت المرأة في سيرة ذات الهمة أن تصل إلى درجة القيادة بعد أن دافعت عن شرفها بقوة، كما استقلت سلوى عن حمزة فكان شرفها وشرف حمزة وابنها بديع الزمان أعلى عليها من حياتها.

### تجديد الهوية القومية:

مارست سيرة حمزة البهلوان عملية أشبه ما تكون بالهدم والبناء، إذ جعلت شخصية بديع الزمان تتفوق على شخصية البطل، وإن كان هذا التفوق لم يكتمل بوضوح. ولعل في سرد الحكاية المتعلقة بتجديد الهوية ما يجعل التناول أكثر جلاءً ووضوحاً، فقد تقدم بديع الزمان لمبارزة "مشاهد أبو الخنجر" أحد الفرسان الذين قدموا لمساعدة "الخوند" في مدينة "السبائل"، لكن الأمير قاسم صاح به وقال له: "ارجع يا ابن الصياد فما أنت من رجاله ولا تلقاه في مجاله ولا بد لي من البروز إليه، وإذا سبقتني قتلتك ولحقتك إلى وسط الميدان"<sup>71</sup>.

لم يكن هذا التعدي من الأمير قاسم على بديع الزمان هو الأول، فقد حاول مرات عديدة قتله قبل ذلك، وصفح عنه، "وكان قد امتلأ من أعمال ابن أخيه حتى لم يعد يسمع فأراد أن يجعل الفاصلة في تلك الساعة"<sup>72</sup>، وحين تبارز بديع الزمان وقاسم نادى الفرسان حمزة فوقف بينهما وأظهر تضايقه من عمل بديع الزمان: "إن قاسماً مثلك عندي وأشفق عليه أكثر منك وأرغب فيه إكراماً لأبيه فإذا أردت أن تبقى بيننا فأهلاً وسهلاً، وإلا فارحل حيث أردت فإننا في غنى عنك"<sup>73</sup>.

بقي الراوي بعد ذلك مع بديع الزمان في مساحة نصية طويلة تجاوزت مئة وعشرين صفحة مرّ خلالها بمغامرات عديدة تدل في مجموعها على تجديد الهوية العربية من خلال شخصية بديع الزمان التي ينبع اختيارها من الحفاظ على أساس التقاليد العربية المتمثلة بالحفاظ على النسل والشرف العربي، إذ فضلت أمه سلوى الموت على أن تسلم جسدها لأحد. وسوف يحاول الباحث إبراز ذلك من خلال تناول رحلته هذه، فعندما خرج بديع الزمان من عند حمزة واجه في طريقه قرية ونزل عند شيخها الذي أكرمه، فأعطاه بديع الزمان خمسين ديناراً، فشكره وقال بأنه سيدفعها جزية للأمير ضامر الذي يجمع الجزية من القرى المحيطة، إذ سيوفر ذلك عليه تقديم جزء من الماشية، وهذا ما دعا بديع الزمان لمبارزة الأمير وقتله من أجل إحقاق الحق وإيقاف دفع الجزية<sup>74</sup>.

مر بديع الزمان بعد ذلك بأحداث انتهت به إلى مدينة الغمام، إذ أقام عند صاحبها الملك "سندروس"، وقد لاحظ بديع الزمان أن ملك المدينة يدفع مالاً كثيراً لقاء تفاحتين يقسمهما أقساماً عديدة بين زوجته وحاشيته وضيفه بديع الزمان، وعرف أن ذلك بسبب أسد يمنع أهل المدينة عن ثمار بستانها، فتصدى بديع الزمان للأسد وقتله، لكنه لم يعد إلى المدينة، فقد أخذه الخضر إلى بلاد الظلمات بينما بقي الملك وحاشيته ينتظرون بعيداً عن البستان.

وإذا كانت قصة بديع الزمان مع شيخ القرية تشير إلى نزوعه نحو إحقاق الحق والدفاع عن المستضعفين والمظلومين، فإن قصته الطويلة نسبياً في بلاد الظلمات تحمل دلالات عديدة؛ أولها يتأتى من أول حدث فيها، وهو إحضار الخضر له إلى هذه البلاد، فقد أضفى تعامله مع الخضر على شخصيته صفة المباركة، وهي الصفة التي لم يحزها أي من أبناء حمزة سواه مما يؤكد أهمية هذه الشخصية ويضفي عليها شرعية أو قداسة أكبر لسلوكاتها ومواصفاتها.

تبدأ قصة بديع الزمان في بلاد الظلمات من مصادفته شيخاً وغلماً في كهف، فيسأل بديع الزمان الشيخ عن البلاد التي جاء إليها وعن قصتهما، وإذا به في بلاد الظلمات التي تتكون من ستة أقاليم واسعة جداً، وعلى كل منها حاكم، أما الشيخ والغلام الذي معه فهما من الإقليم الأول الذي كان يحكمه أبو الغلام، وبعد أن مات أبوه أقيم الغلام مكان أبيه بوصاية الشيخ الذي كان وزيره، لكن عم الغلام كان طامعاً بالحكم فحاول قتله وهرب إلى الوزير الذي ذهب ليستجير بحاكم الأقليم الثاني<sup>75</sup>.

رافق بديع الزمان الشيخ والغلام في رحلتهما خلال الأقاليم الستة، واستطاع أن يثبت قدرته على القيادة من خلال التسامح والعفو عن مبارزته، إذ حافظ خلال رحلته كلها على عدم إراقة الدماء مكتفياً بمبارزة حكام الأقاليم. وكان كلما اتجه إلى إقليم يجد "اصتلبير" عم الغلام قد استجار بالحاكم من بديع الزمان ومرافقيه مما يدعو إلى مبارزته، واستمر في ذلك إلى أن وصل

إلى "بهران أبي الزنجير" الذي لا تعمل في جسمه السيوف فاستمر في مبارزته ثلاثين يوماً دون جدوى، وعندما يئس من قدرته على التغلب عليه خرج في البر، وقصد جبلاً تبيين في وسطه شعاع أشبه بنور القمر، فتسلق الجبل ورأى هناك باباً من النحاس " ورأى مكتوباً بالخط الفارسي عند الباب هذه الأسطر بخط تخين فقرأها وهي: "يا من وقف على باب الكنز إن كنت بديع الزمان بن الأمير حمزة البهلوان بن الأمير إبراهيم حاكم مكة المطهرة فاقراً حسبك ونسبك وضع يدك على الباب فيفتح حالاً وهاك خادم الكنز فيسلمك ما أمنتته عليه"<sup>76</sup>.

كان هذا الكنز هو ذخائر السلطان الفارسي بهزاد "الذي فاق على كل العباد وخدمته المردة والعفاريت وطاعته ملوك الإنس والجان"<sup>77</sup>، وقد تضمنت هذه الذخائر كنوزاً عديدة من صيوان بهزاد وسيفه وخنجره الماسيان، غير أن أهمية هذه الذخائر لا تتوقف على المكانة التي حصل عليها بديع الزمان بحصوله وصية السلطان "بهزاد"، فبالإضافة إلى دلالة هذا الحدث على الجاه الذي وصل إليه بديع الزمان، فإن ذلك يشير أيضاً إلى ذلك التصالح مع القومية الفارسية بل والاستفادة من تراث هذه القومية بتراضٍ من رموز القوميتين، مع الحفاظ على رمزية النسل العربي إذ أشارت العبارة إلى سلالة بديع الزمان.

استطاع بديع الزمان أن يتغلب على "بهران أبي النجزير" من خلال مساعدة الخضر عليه السلام، وتمكن من الحصول على ولائه فرافقه إلى الإقليم السادس بعد أن أنقذ أخاه رستم من الساحرة التي تزوجت به دون أن يفصح عن شخصيته الحقيقية، وإن كان حكام الأقاليم الأربعة الذين استجار بهم "اصتلبير" قد أجاروه فإن حاكم الإقليم السادس لم يجره: "وصبر إسحق إلى أن سمع كل كلامه ثم قال له إن من الواجب قبل أن أجيرك أن أعرف حقيقة الأمر والرجل الذي ينظر إلى العواقب بعين بصيرة ثابتة وإني مهما أردت أن أصدق كلامك وأساعدك لا يكون ذلك ضد الحق"<sup>78</sup>، وعندما رغب "اصتلبير" بالخلاص من "إسحق" رفض الأخير ذلك حتى مجيء أعدائه.

إن العقل الشعبي يضع من خلال شخصية "إسحق" حداً لمفهوم من أهم المفاهيم السائدة عند الإنسان العربي، وهو مفهوم الإجارة، ليقترب من إحلال مفهوم العدل مكانه، فقد كان الملك إسحاق قاضيًا وحاكمًا في المصالح التي فيما بين حكام الأقاليم بحكم كونه أعقلهم "صادق النية لا يضر أحداً ولا يطيع المتعدّي"<sup>79</sup>، وقد قدم بديع الزمان إسحق على نفسه: "اعلم يا سيدي أنك أنت السيد علينا والحاكم فينا ولك حق التقدم على الجميع"<sup>80</sup>.

لقد طبقت في هذا الموضوع من حكاية بديع الزمان محاكمة مدروسة وعادلة لإصتلبير، فبعد أن شارف على قتل الغلام حكم عليه بالقتل: "مجازاة القاتل بالقتل، وهذا الشرير الخبيث قد قتل أم الغلام سليم لأنها حامت عن ابنها ولا ريب أن الله سبحانه وتعالى يتكدر منا إذا تركناه حياً"<sup>81</sup>،

وقد توجه ملوك الظلمات جميعهم إلى طاعة بديع الزمان بعد محاكمة إصتلبير: "إذا أردت الرحيل من بلادنا وقبلت أن نكون في خدمتك فما من واحد يتأخر لأنك السيد العظيم والفارس الكريم نشأت في خير قوم وجبلت على فعل المعروف وإغاثة المظلوم والحكمة والاستقامة"<sup>82</sup>.

عاد بديع الزمان إلى أبيه وقد مرّ بمغامرات أخرى في طريقه، وهي لا تختلف في دلالتها عن تلك المذكورة كإضفاء القدسية والمباركة على الشخصية، غير أن مما يستوقف القارئ في رحلة عودته انضمام الأسد والسلفاة والزرافات إليه، فبينما كان يمشي انضمت إليه هذه الحيوانات. وأشار "الظلماني" إلى أنها كانت تصاحب "بهزاد". وهذا التحول إلى تدجين الحيوان الذي كان يقتله حمزة وبديع الزمان سابقاً لا يخلو من دلالة مهمة، فهو تحول إلى التحضر والتمدن والميل إلى الاستقرار بدلاً من الترحال.

في حين وصف بديع الزمان بهذه الصفات المتعلقة بالحكمة والاستقامة والانتصار للمظلوم جاء وصف حمزة بسرعة الغضب وقرب الرضا والحمق<sup>83</sup>، وبدا أن بديع الزمان سوف ينتصر على حمزة في المباراة، لكن تعاطف الضمير الشعبي يبدو واضحاً مع حمزة، فقد عاد بديع الزمان ومعه ملوك الظلمات وعرف بنفسه على أنه "بهزاد" السلطان الفارسي واستمر في مبارزة حمزة أياماً ولم ينتصر أحدهما على الآخر، بل إن بديع الزمان أسر من "كاووس شاه" في مدينة الدواليب؛ آخر مدينة حاصرها العرب في السيرة موضوع الدراسة، وكان "عمر العيار" قد استطاع أن يخلص بديع الزمان ومن معه من الفرسان من الأسر لكنه حوَصر مع الفرسان واستطاع حمزة أن ينقذهم بعد أن قتل "كاووس شاه".

كأن الراوي بما يحمله من ضمير شعبي لا يريد لشخصية حمزة أن تتضاءل أمام شخصية بديع الزمان، فجعل حمزة يقوم بأخر عملية إنقاذ للفرسان من الأسر مضمناً بذلك بديع الزمان وعمر العيار، والناظر إلى هذا التنافس الخفي بين شخصيتي حمزة وبديع الزمان يجب أن لا ينقاد إلى الظاهر، فنتبع مغامرة بديع الزمان الفريدة في دلالاتها يشير إلى نموذج جديد يستحق الالتفات ويأخذ أفضليته الاعتبارية.

## خلاصة

تمثل سيرة حمزة العرب مثالا واضحا على الرؤية الشعبية للهوية القومية العربية، وقد تبدت ملامح هذه الهوية من خلال عدد من السمات والقيم التي صاغت الشخصية العربية في تعاملها مع مكونات المجتمع ومع القوميات الأخرى، ومن أهم هذه السمات التي شكلت الهوية القومية سمة العاطفية والانفعالية والتسامح والميل إلى الفطرة والبطركية، والإعلاء من قيم الإقدام كالشجاعة والفروسية والنخوة، والتقيد بقيم الإحجام كالارتباط بالكلمة والوفاء. وعلى الرغم من أهمية الفرد

في مجتمع السيرة إلا أن البطل يمثل الجماعة ويرتبط به ارتباطاً عضوياً. وقد برز الملمح القومي ملازماً للملمح الديني الذي لا ينفصل عن تشكيل الهوية.

تجلت هذه المفردات التي شكلت الشخصية القومية في السيرة الشعبية في عدد من المفاهيم والمشكلات التي واجهت شخصيات السيرة، فصاغت العلاقة مع الآخر، وأبرزت مشكلات التعامل مع السلطة، ولم تكن بمنأى عن صيغة التعامل مع المرأة. وقد أبدى العقل الشعبي قدرة كبيرة على النقد الذاتي، فقدم نموذجاً جديداً في السيرة نفسها حاول من خلاله أن يؤسس لقيم جديدة لا تنفصل عن تلك التي جددتها.

## **Folk Awareness of Arab National Identity: A Study in the Biography of Hamzah Al-Bahlawan – Hamzat Al-Arab**

**Shafeeq T. Al-Nobany**, *Languages and Translation Department, Arts and Science College, Dhafar University, Oman Sultanate.*

### **Abstract**

This paper aims to study the folk perspective of Arab National Identity through the folk biography of "Prince Hamzah Al-Bahlawan – Hamzat Al-Arab." This identity has been represented in certain values that make a point of reference to the hero's behaviors and other main characters. These values affect the events taken place in the biography and contribute to building relationships between the main characters represented the national identity and other characters represented as the 'other.' This research basically depends on identifying the concept of the national identity and its relation with the folk biography. Then the researcher attempts to find out the basic lexicons which form the national Arab identity and sheds light on the transfiguration of these lexicons in various concepts: dealing with others, authority and monarch, and treating women. Finally, the researcher aims to identify a tendency towards the renewal in the national Arab identity through the biography ('seyrah') itself.

**Key words:** Folk biography "seyrah", Hamzat al-Arab, National identity.

## الهوامش

- 1 انظر: مرسي، أحمد: مقدمة في الفلكلور، القاهرة، دار الثقافة، ط2، 1981، ص73.
- 2 الغدامي، عبد الله: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2009، ص48.
- 3 المرجع نفسه، ص49.
- 4 المرجع نفسه، ص49.
- 5 حول مفهوم الشخصية القومية، انظر: هولتكرانس، إيكه: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، القاهرة، دار المعارف، مادة: شخصية منوالية. وانظر أيضا: مادة: "الشخصية القومية".
- 6 لم تكن مهردكار مقتولة، فقد أنقذتها أسما بري من الموت.
- 7 انظر: الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الثالث، بيروت، مكتبة التربية، ط1، 1987، ص ص 111 . 187.
- 8 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 123. وقد تضمنت الاقتباسات من السيرة أخطاء لغوية فضل الباحث الإبقاء عليها كما هي حفاظا على النص.
- 9 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 153.
- 10 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 172،
- 11 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 172 - 173.
- 12 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 174.
- 13 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 105.
- 14 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص118.
- 15 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص ص70-73.
- 16 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 67.
- 17 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص197.
- 18 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 217.
- 19 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 225.
- 20 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص ص 225 - 226.
- 21 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص ص 369 - 370.

- 22 حرب، طلال: بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص 136.
- 23 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 280 - 281.
- 24 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 94.
- 25 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 94.
- 26 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 65.
- 27 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 88.
- 28 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 88.
- 29 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 293.
- 30 انظر: النوباني، شفيق طه: مفهوم الدين في السيرة الشعبية، مجلة أفكار، ع 211، أيار 2006، ص ص 23 - 31.
- 31 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 77.
- 32 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 68.
- 33 خورشيد، فاروق: السير الشعبية، القاهرة دار المعارف، ص 37.
- 34 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 281.
- 35 انظر مثلاً: المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 290 و ص 292.
- 36 انظر: المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 284.
- 37 انظر: المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 324 - 325.
- 38 انظر: المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 339.
- 39 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 25.
- 40 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 298 - 299.
- 41 فاروق خورشيد، السابق، ص 31.
- 42 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 51 - 53.
- 43 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 30 - 39.
- 44 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 165.
- 45 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 71.
- 46 ذهني، محمود: الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، 1972، ص 118.

- 47 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الثالث، ص 189.
- 48 هناك حادثة جرت في السعودية تم فيها التفريق بين زوجين إثر عدم تكافؤ النسب. انظر: عبد الله الغدامي، السابق، ص101.
- 49 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 136.
- 50 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص85.
- 51 لم تعرض السيرة للمنظومة البدوية بشكلها المكتمل وإن كانت تحمل الكثير من مفرداتها.
- 52 الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، المجلد الأول، ص 101.
- 53 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 403.
- 54 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 229.
- 55 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 93.
- 56 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 88.
- 57 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 323.
- 58 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 390.
- 59 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 295.
- 60 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 214.
- 61 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 231.
- 62 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 236.
- 63 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 230.
- 64 انظر: المصدر نفسه، المجلد الأول، ص24، وص259.
- 65 انظر: المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 249، وص259.
- 66 انظر: المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 290.
- 67 المصدر نفسه، المجلد الأول، ص 201.
- 68 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 25.
- 69 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 112.
- 70 المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص 165.
- 71 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 370.
- 72 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 370.
- 73 المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 370.
- 74 انظر: المصدر نفسه، المجلد الثالث، ص 372 - 374.

- 75 انظر: المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص ص 26، 27.  
76 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 57.  
77 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 58.  
78 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 77.  
79 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 78.  
80 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 81.  
81 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 82.  
82 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 85.  
83 المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص 72 وص 153.

#### قائمة المصادر والمراجع

- الأمير حمزة البهلوان - حمزة العرب، بيروت، مكتبة التربية، ط1، 1987.
- حرب، طلال: بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999.
- خورشيد، فاروق: السير الشعبية، القاهرة دار المعارف، (د.ت).
- ذهني، محمود: الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، 1972.
- الغدامي، عبد الله: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2009.
- مرسي، أحمد: مقدمة في الفلكلور، القاهرة، دار الثقافة، ط2، 1981.
- النوباني، شفيق طه: مفهوم الدين في السيرة الشعبية، مجلة أفكار، ع211، أيار 2006.
- هولتكرانس، إيكه: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، القاهرة، دار المعارف، (د.ت).



## البكاء والدمع في شعر المتنبي

زياد محمود مقدادي\*

تاريخ الاستلام 2017/9/26

تاريخ القبول 2018/1/14

### ملخص

يسعى هذا البحث لمحاولة تفسير ظاهرة البكاء عند المتنبي، وبيان الدواعي الرئيسية لها، وقام على تحديد الجوانب الأسلوبية التي اتكأ عليها الشاعر في التعبير عن بكائه ودمعه، واهتم بالألفاظ التي لها علاقة بالبكاء في شعره كالدمع والعبرة.

وبدأ البحث بمقدمة نظرية، ثم أشار إلى بروز ظاهرة البكاء والدمع في شعر المتنبي، ما جعله موضوعاً صالحاً للدراسة، وتلت ذلك الدراسة التي عُنيت بتفسير سبب البكاء في شعر المتنبي، من خلال عملية إحصائية لعدد المرات التي عبّر فيها الشاعر عن البكاء في ديوانه، ثم خاتمة اشتملت على أبرز النتائج والتوصيات.

وخلص البحث إلى أن البكاء والدمع شكلا ظاهرة موضوعية ظهرت في شعر المتنبي، ولم يقتصر ظهورها على شعر مرحلة معينة من عمره، وإنما ظهر في مراحل مختلفة من حياته، وبين البحث أن البكاء والدمع توزعا بشكل أساسي على ثلاثة محاور: أولها البكاء والدمع في لوحة الطفل، وثانيها البكاء والدمع في قصائد الرثاء، وثالثها البكاء والدمع في لوحات المديح والهجاء.

وتوصي الدراسة بضرورة العناية بالجوانب الفنية في النص الشعري العربي بشكل عام، ونصوص المتنبي بشكل خاص، لما فيها من بناء فني محكم يحمل دلالات ومعاني بعيدة.

الكلمات المفتاحية: البكاء، الدمع، المتنبي.

### مقدمة

يأتي البكاء عند الإنسان نتيجة شعور داخلي ينتابه، فرحاً كان أم سروراً، ويحاول الإنسان التّنفيس عما في داخله - أحياناً - بواسطة دموعه. ويمثل الدمع وسيلة مهمة من وسائل الشعراء، إذ يعبرون به عن خلجات نفوسهم، ونظراً لأن بكاء المتنبي ودموعه يمثلان ظاهرة بارزة في شعره، بسبب كثرة ورودهما في ثنايا الديوان، فإن هذا البحث يسعى لتفسير هذه الظاهرة.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب بمحايل عسير، جامعة الملك خالد، السعودية.

ويهدف هذا البحث إلى تحديد الأسباب الكامنة وراء استخدام الشاعر للبكاء في شعره. وتبرز أهمية هذه الدراسة من جانبين: إفراد البكاء والدمع ببحث مستقل، وربط النص بحال الشاعر وبالسياق التاريخي الذي يخدم القراءة، مع العناية ببنية النص وفق ما يسهم في إبراز المعنى.

وتعد دراسة البكاء في الشعر نادرة - في حدود ما يعرف الباحث - إذ إن الدراسات التي تناولت هذا الموضوع قليلة، منها: دراسة الشيخ محمد الفاضل بن عاشور بعنوان (البكاء في الشعر العربي)، ودراسة عائض القرني في كتابه (إمبراطور الشعراء)، فتحدثت عن لغة البكاء عند المتنبي، ودراسة عدنان الظاهر بعنوان (دموع المتنبي)، ودراسة سامر أنور الشمالي بعنوان: (المتنبي والبكاء.. رؤية جديدة في الشعر والشاعر).

#### البكاء والدمع ظاهرة موضوعية في شعر المتنبي:

يمتلك المتنبي إحساساً كغيره من بني البشر، وعلى الرغم من افتخاره بذاته وكبريائه فإنه يظهر البكاء في كثير من المواقف التي عبّر عنها في شعره، ويرى بعض الدارسين أنه "كان يتحاشى أن يبكي أمام الآخرين حياءً، ويتجلد إن كان بمفرده لكبريائه الذي يخالطه شيء من الغرور، لكنه عندما ينهمر الدمع من عينيه ينتحب أكثر من كل من ينوح، كما اعترف هو صراحة في إحدى قصائده"<sup>(1)</sup>.

ويتضح من خلال استقصاء ديوان المتنبي أنه أكثر من استخدام البكاء والدمع في شعره، وجاء توظيف البكاء لديه من خلال استخدامه للفظتين (بكى، ودمع) ومشتقاتهما بشكل واضح ولافت، كما أنه قام بتوظيف كلمات أخرى تدلّ على البكاء والدمع، ويوضح الجدول الآتي عدد مرات استخدام كل لفظ يدل على البكاء في ديوانه<sup>(2)</sup>:

اللفظ المستخدم	عدد الاستخدامات
(بكى) ومشتقاتها	57
(دمع) ومشتقاتها	60
العبرة	8
ماء الجفن	3
صفات تخصّ الدمع	6
المجموع	134

بدأ البكاء عند المتنبي واضحاً في شعره منذ صباه، ومن ذلك قوله<sup>(3)</sup>:

شَيْبُ رَأْسِي وَدَلْتِي وَنَحُولِي      وَدُمُوعِي عَلَى هَوَاكَ شُهُودِي

وقوله أيضاً حين كان صبياً<sup>(4)</sup>:

قَبَلْتُهَا وَدُمُوعِي مَزَجَ أَدْمُعَهَا      وَقَبَلْتَنِي عَلَى خَوْفٍ فَمَا لِفَمٍ

والتقى المتنبي بدر بن عمار في شبابه عام 328 هـ<sup>(5)</sup> فمدحه. ونسب البكاء إلى المكان في

إحدى قصائده فقال<sup>(6)</sup>:

وَأَصْبَحَ مِصْرُ لَا تَكُونُ أَمِيرَهُ      وَلَوْ أَنَّهُ ذُو مُقَلَّةٍ وَقَمٍ بَكَى

ومدح أبا العنائر في شبابه - أيضاً - واقفاً على حال العاشقين وبكائهم أمام المعشوقة

فقال<sup>(7)</sup>:

أَتْرَاهَا لِكَثْرَةِ الْعُشَاقِ      تَحْسَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً فِي الْمَاقِي

وفي سني عمره المتأخرة كثر البكاء عند المتنبي، ومن ذلك بكاؤه في قصيدته التي هجا فيها

كافور يوم عرفة، عام 350 هـ، حيث قال<sup>(8)</sup>:

مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ      أَنِّي بِمَا أَنَا بَاكٍ فِيهِ مَحْسُودٌ

وقال يبكي خولة أخت سيف الدولة وقد نظمها في أواخر حياته عام 352 هـ<sup>(9)</sup>:

حَتَّى إِذَا لَمْ يَدْعُ لِي صِدْقَهُ أَمَلًا      شَرِقْتُ بِالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي

يتضح أن البكاء والدمع ليسا مقصورين على مرحلة زمنية معينة عاشها المتنبي، وإنما هو ظاهرة تمثلت في شعره الذي نظمها في مراحل عمره المختلفة، ما يؤكد أن ثمة أسباباً ودواعي كانت وراء هذا البكاء، وهذا ما سيتضح - إن شاء الله - في هذه الدراسة. وتظهر كذلك من الأمثلة السابقة إشارة الشاعر بالدمع والبكاء إلى الآخرين، كإشارته إلى بكاء العاشقين.

إنّ توظيف البكاء بهذه الصورة في شعر المتنبي يؤكد أنه لم يأت عفواً الخاطر أو لاشعورياً فقط، وإنما كان واعياً لذلك في كثير من المواقف؛ فهو يبكي في مواطن مختلفة "شأنه شأن الشاعر ذي العاطفة الجياشة، والقلب الرقيق"<sup>(10)</sup>. وقامت الدراسة بتقسيم مواطن استخدام البكاء والدمع تبعاً لمحاوَر عامة يأتلفها توافق موضوعي، وظهر من خلال دراسة إحصائية في قصائد الديوان أن البكاء والدمع قد توزعا في الديوان وفق ثلاثة محاور وذلك على النحو الآتي:

المحور	عدد الاستخدامات
البكاء والدمع في لوحة الطلل	21
البكاء والدمع في قصائد الرثاء	37
البكاء والدمع في لوحات المديح والهجاء	76

## أولاً: البكاء والدمع في لوحة الطلل.

يكشف الوقوف على شعر المتنبي شاعريةً فنيةً، جسدت ببراعة الشخصية الحضرية التي أظهرت التجديد في الفن من جانب، وقلدت الشعراء السابقين من جانب آخر، فنظم قصائد قلد فيها الشعراء السابقين؛ بوقوفه على الديار وبكائها واستيقاف الصبح عليها، وذكر ذلك صلاح مصيلحي بقوله: "والمتنبي الفتى العربي اليد والوجه واللسان جعل لمقدمات قصائده الطلل والنسيب"<sup>(11)</sup>.

وتظهر دراسة ديوان المتنبي أنه وظف البكاء والدمع في القصائد المبدوءة بالوقوف على الأطلال والديار إحدى وعشرين مرة، في اثنتي عشرة قصيدة، وشكل هذا التكرار من مجموع استخدامه للبكاء في الديوان ما نسبته (خمس عشرة بالمائة)، وهي نسبة قليلة إذا ما قيست بغيرها من المحاور الأخرى، ولكن هل كان للبكاء والدمع دلالة عند الشاعر في هذا المحور أو في هذه اللوحة من قصائده؟

يكشف توظيف المتنبي للبكاء في قصائده التي بكى فيها الديار أنه كان مقلداً لمن سبقه من الشعراء، وهذا لا يتعارض مع الغرض الذي نظمت القصيدة لأجله، كالمح - مثلاً - فما هو يقول في مدح المغيث العجلي<sup>(12)</sup>:

دمع جرى فقضى في الربع ما وجباً لأهله وشقى أنى ولا كرباً  
عجناً فأنهب ما أبقى الفراق لنا من العقول وما ردّ الذي نهباً  
سقيته عبرات ظنّها مطراً سوائلاً من جفون ظنّها سحبا

يُعلل الشاعر بكاءه ودموعه في هذه المقطوعة من مدحيته تعليلاً جميلاً وغريباً؛ إن يرسم لها صورة جميلة، مشبهاً إياها بالأمطار التي تهطل من جفونه التي شبها بالسحب المحملة بالدموع، وقد جرت هذه الدموع بسبب بكائه الأحبة الراحلين الذين هجروا الديار، فما إن مرّ الشاعر بتلك الديار حتى خالجه الشعور بالحزن على أهلها الراحلين.

ويُعبّر الشاعر عن شدة لوعته على الأحبة من خلال وصف دموعه بأنها شافية وكافية لبكاء الأحبة، ثم يعدل عن ذلك ويتراجع فيصفها بأنها غير كافية لبكاء أهلها الراحلين بقوله: "أنى ولا كرب" وهذا العدول في هذا السياق يمنح النصّ جمالاً من خلال التعبير غير المباشر.

لقد بكى الشاعر أهل الديار الراحلين كما فعل سابقوه من الشعراء؛ بسبب خلوّ الديار من أهلها، ووظف ما يدل على البكاء والدمع والحزن من إمكاناته اللغوية، فاستخدم ألفاظاً ذات دلالة

على البكاء، وهي (دمع، وجرى، وسقيته، وعبرات، وسوائلًا، وجفون)، وهذه دالات تساعد في تكثيف المعنى في النص، وفي هذا الصدد يقول تودوروف: "العمل الأدبي تصنعه الكلمات"<sup>(13)</sup>.

ويوظف المتنبي البكاء في لوحة ظلية ضمن قصيدة مدح فيها سيف الدولة الحمداني، حيث يقول<sup>(14)</sup>:

أجابَ دَمْعِي وما الداعي سوى ظلِّ      دَعَا فلباه قَبْلَ الركبِ والإبلِ  
ظَلَّتْ بَيْنَ أَصِيحَابِي أَكْفُفُهُ      وَظَلَّ يَسْفَحُ بَيْنَ العُدْرِ والعَدَلِ  
أشكو النوى ولهم من عبْرَتِي عَجَبٌ      كَذَاكَ كُنْتُ وما أشكو سوى الكَلَلِ

تشكّل هذه الأبيات مطلعًا للوحة ظلية، بدأها على عادة سابقيه من الشعراء، ويظهر أنّ البكاء احتلّ من هذه الأبيات مساحةً واسعة، حتى إنّ الشاعر لبّى بدموعه حال المكان الخالي من أهله الراحلين، الذين هجروه فأصبح مقفراً، فما إن مرّ ورفاقه في الديار حتى بدأت دموعه تسفح مع سعيه لأن يخفيها عن أصحابه الذين يرافقونه في رحلته.

يقدم الشاعر النتيجة على السبب فيبدأ بالدمع الذي يجري عند مرور الديار، وهذا الاستخدام يعكس حاجة الشاعر للبكاء في هذا النصّ الذي قيل في مدح سيف الدولة الحمداني، ولهذا دلالة الخاصة التي يريد الشاعر إيصالها إلى ممدوحه، فالدمع يعبر عن ألمٍ وحزن أصابا الشاعر.

تعكس المقطوعة ألم الشاعر؛ لهذا ابتدأها بالفعل (أجاب) وهو فعل ماضٍ لكنه يدلّ على لحظة الوقوف في الديار الخالية من أهلها، ولا يظهر الدمع مجرداً في المقطوعة، وإنما وُظف في سياق بلاغي جميل فهو (يستجيب، ويسفح)، وهاتان الصفتان تدلان على حركة الحزن وحيويته اللذين يعانِيهما الشاعر، نتيجة موقفه الشعوري الذي انتابه عند رؤية الأطلال خالية من أهلها، فالفراق هو المحرك للبكاء، وهذا الأمر إشارة منه إلى رغبته في البقاء جانب الممدوح وعدم البعد عنه؛ لأنّ هذا النصّ قيل مدحاً واعتذاراً، وهو لا يلقي بالألم لمن يلومه في هذا البكاء الذي يعكس صدى العلاقة بين الشاعر وممدوحه.

استطاع الشاعر أن يرسم صورةً لدموعه، إن يصوّر رغبته في كَفِّها لكنّها تغلبه وتتغلّت منه، فتجري من عينيه، وليست الدموع في هذا السياق سوى تعبير عن ألمٍ غالبه.

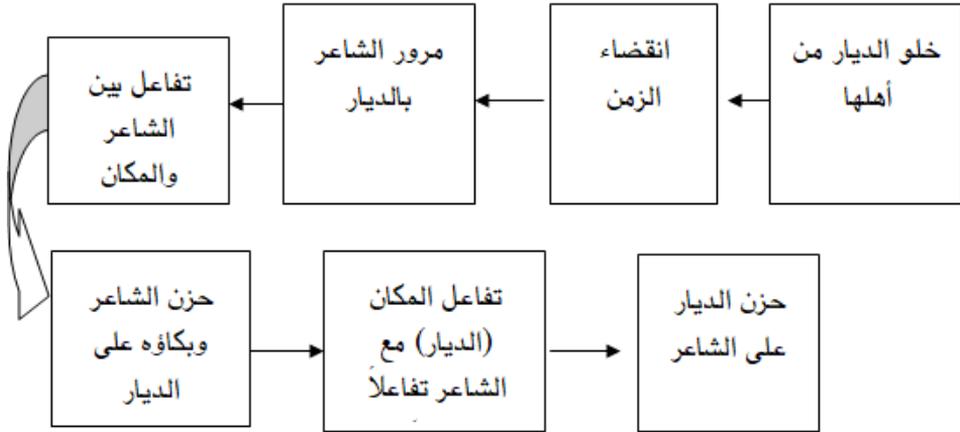
ويظهر من النصّ أنّ المتنبي يواجه لوماً من الآخرين، لذا نراه يقول في هذا المقطع: "أشكو النوى ولهم من عبْرَتِي عَجَبٌ"، فالعبْرَةُ التي تسفح من عينيه ما كانت لولا رفض الشاعر للجفاء

الذي حصل بينه وبين ممدوحه، وتأكيد ذلك أن موضوع النص العام هو المدح والاعتذار، بدأه بالنسيب الذي يقترن بالمحبوبة.

ويقول في قصيدة مدح فيها عبيد الله بن يحيى البحتري<sup>(15)</sup>:

بَكَيْتُ يَا رَبِّعَ حَتَّى كِدْتُ أَبْكِيكَ      وَجَدْتُ بِي وَبِدَمْعِي فِي مَعَانِيكَ

يُمثّل البكاء في هذا البيت محوراً أساسياً اتكأ عليه الشاعر، فخطب الديار الخالية من أهلها، قائلاً: "بكيت يا ربّع"، وكرر اللفظة بصيغة المضارع التي تدل على الاستمرارية، مسنداً البكاء في الفعل الثاني (أبكيكاً) إلى الديار نفسها، معللاً بكاء الديار بأنه حزنٌ على حاله التي بكت الديار بعد رحيل أهلها، ويظهر أن الشاعر قد رسم البكاء ضمن لوحة تبادلية تفاعلت فيها الديار مع الشاعر بفعل عنصر الزمان كالآتي:



يوضح الشكل السابق كيف حصل الاندغام بين الشاعر والمكان، فأصبح المكان حزيناً على الشاعر بسبب بكاؤه، مع أن محرك الحزن والبكاء لدى الشاعر المكان نفسه، وهذا الأمر جاء نتيجة الوقوف على الأطلال.

يمثّل البيت الطلّي السابق مطلعاً لنصّ مدحيّ، والبكاء مفتاح لهذا البيت، وشاعر كالمتمنّي يدرك ما بعد النصّ؛ لذا حرص على أن يشغل المتلقّي في هذا البكاء التقليدي، والقارئ أو المتلقّي "يحتلّ مكانة بارزة في نظرية الأسلوب الأدبية الاتصالية"<sup>(16)</sup>. فما يريد الشاعر إيصاله هو أن بكاءه في مثل هذا النوع من القصائد بكاءً ناتج عن حاجة نفسية عميقة. والأطلال تمثّل: "وثيقةً نفسيةً نستطيع من خلالها الوقوف على نفسية الشاعر وتفكيره، وحينه"<sup>(17)</sup>.

وقال في مدح أبي الفضل أحمد بن عبد الله الأنطاكي<sup>(18)</sup>:  
 لك يا منازل في القلوب منازلُ      أقفرتِ أنتِ وهنَّ منكِ أوَاهِلُ  
 يَعْلَمُنْ ذاكَ وما عَلِمْتَ وإنَّمَا      أوَلاكمَا بِيكِي عَلِيهِ العَاقِلُ

عمد الشاعر في هذين البيتين إلى بيان علاقة المكان بقلبه، مركزاً على ثنائية ضدية بناها الحدث الذي ظهر في البيتين، وطرفاً الثنائية هما: (المنازل الخالية والقلوب العامرة)، فخلو المنازل بسبب رحيل أهلها جعل القلوب عامرةً بذكرها؛ لأن لها عهد قريب بنفسه، ما جعله يبكيها، مع يقينه أن قلبه أولى بالبكاء منها، فهو يقصد بيان حبه لتلك المنازل، كما يشير إلى ارتباط وجدانه بأهلها الراحلين عنها.

ويكشف البكاء في هذه اللوحة حاجة الشاعر إلى نقل إحساسه للممدوح الذي قيل فيه النص؛ لأن ثمة دلالات وراء هذه اللوحة، فهي لوحة فنية صاغتها قدرة الشاعر ليعبر بها عن فكر يدور في وجدانه ضمن قالب متحد الشكل والمضمون، واللوحة الطليعية هي نتاج فني جزئي يمكن من خلالها نقل فكر يراود صاحبها؛ لأنها لوحة مستقلة متكاملة، واللوحات الفنية ذات أهمية كبيرة في النصوص الشعرية "وأخذت اللوحات الإبداعية طريقها إلى الشعر العربي قديمه وحديثه، واستعدت بقدراتها في تجسير الفجوات، وتقريب المسافات بين البنى اللغوية، والإنجازات الفكرية، والأساليب المتطورة، والمكونات البلاغية والحسية، ومجالات التلقي والقراءة، والأنماط الفنية الأخرى، وإيجاد التماثلات بين النصوص الشعرية في موضوعاتها وارتباطاتها ومرجعياتها"<sup>(19)</sup>.

ومع أن بكاء المتنبي في المقدمات التقليدية فيه تقليد ومحاكاة فنية للشعراء السابقين فإنه في كثير من الحالات يعبر عن شجو وحزن، والذي يميزه تصرفه بالألفاظ والصور التي رسمها رسماً يتناسب مع الموقف الذي ينظم فيه قصائده.

وتجدر الإشارة إلى أن المتنبي عند مروره بديار من أحب يقف عليها كما فعل الشعراء السابقون، ويبكي معبراً عن شوقه لمحبوته، وهذا يقوده إلى الحديث عنها حديثاً غزلياً، وأشار بعض الدارسين إلى أن "المتنبي تغزل في أغلب المناسبات التي قال فيها قصائده"<sup>(20)</sup>.

وهكذا، فإنه يمكن القول: إن البكاء والدمع في لوحة الظل لدى المتنبي كان عبارة عن لوحات طليعية ظهر فيها باكياً ومهد بها لموضوع قصيدته الرئيس - لا سيما - المدح، لكن هذا الأمر لا يخرج بكاءه عن دائرة تقليد الشعراء السابقين الذين مروا بالديار وبكوا أهلها الراحلين عنها، مع ضرورة التنبيه إلى أن كثرة البكاء في المقدمات التقليدية لقصائد المديح له دلالة خاصة<sup>(21)</sup>.

## ثانياً: البكاء والدَمَع في قصائد الرثاء.

ظهر البكاء والدَمَع في قصائد الرثاء عند المتنبي بشكل واضح، وبلغ تكرارهما في ديوانه سبعاً وثلاثين مرة، أي ما نسبته (ثمانية وعشرون بالمائة) من مجموع مرات استخدامهما في الديوان كله، وهي نسبة تستحق الوقوف على الأسباب التي دعت به إلى ذلك.

اعتمد المتنبي على البكاء بوصفه وسيلة للترويح والتخفيف عن النفس في قصائد الرثاء، - لا سيما - عند رثاء مَنْ لهم حضور في وجدانه، ومن أصدقها لديه رثاؤه جدته، في قصيدته التي قال فيها (22):

وَذَاقَ كِلَانَا تَكْلَ صَاحِبِهِ قِدْمَا	بَكَيْتُ عَلَيْهَا حَيْفَةً فِي حَيَاتِهَا
مَضَى بَلْدُ بَاقٍ أَجَدَّتْ لَهُ صَرْمَا	وَلَوْ قَتَلَ الْهَجْرُ الْمُحِبِّينَ كُلَّهُمْ
.....	.....
وَفَارَقَ حَبِي قَلْبَهَا بَعْدَ مَا أَدُمَى	رَقَا دَمْعُهَا الْجَارِي وَجَفَّتْ جَفُونُهَا

وافت المنية جدّة المتنبي حين كان غائباً عنها، فاعتلجت نفسه المرارة والدموع، ولهج لسانه يرثيها بلغة صادقة؛ "لأنّ جدّته كانت له أمّاً" (23)، وكشف عن مدى علاقته بها في شعره، فقال (24):

وَلَوْ لَمْ تَكُونِي بِنْتِ أَكْرَمِ وَالِدٍ      لَكَانَ أَبَاكَ الضَّخَمَ كَوْنُكَ لِي أُمًّا

وُلدت وفاة جدة الشاعر حزناً وألماً عميقين في نفسه وقلبه، حتى مزقتهمما، فجاءت هذه المرثية التي يُعبر فيها عن حزنه. وأكد محمود شاكر أنّ بعض أبيات القصيدة تمثل عمقاً في الحزن، وذلك في قوله عند وصف هذه القصيدة: "حسرة محبوسة في ألفاظ، وكمداً مكفوفاً وراء الكلمات" (25). ورأى عدنان الظاهر أنّ المتنبي "قال في هذه القصيدة ما هو أمر من البكاء والدموع" (26).

وأكد الشاعر أنّ بكاءه على جدته كان حتى في حياتها خوفاً من فقدانها، وهو بكاء صادق، إن ولد بعده عنها هذا الشعور في نفسه، وحرك هجره لها حزناً في وجدانه حتى ظهر هذا الأثرُ بالبكاء والنشيج، وهذا ما عبر عنه بفنّه، فالموقف المعيش أثناء سماع خبر وفاتها أثار انفعاله، فانعكس على إبداعه، وهناك علاقة بين الموقف الانفعالي والفن؛ إذ إن "حرارة الموقف الشعري الانفعالي تبدو كذلك من حيث صلتها بتمازج الموقفين الانفعالي والفني الشعري، وإنها جاءت وليدة لهذا الموقف الملتهب الساخن سواء أكان الموقف الانفعالي غضباً أم حزناً، أم خوفاً لتعبيرها عن وهج الموقف" (27).

جاء البكاء نتيجة إثارة وانفعال فعبارة (بكيت عليها) تبين علاقة المثير (وفاة جدته) بذاته المتأثرة، وجاء هذا البكاء استعظافاً مع بكاء جدته عليه، فقد كانت تكثر الدموع عليه في حياتها، أما بعد مماتها فقد انقطعت دموعها.

وظف الشاعر في هذه الأبيات ألفاظاً تدلّ على البعد والفرق، مثل: (ثكل، وهجر، وصد، وفارق)، وهذه الألفاظ تعكس معاناته التي جاءت نتيجة بعده عن جدته، حتى أصبحت هذه المعاناة ألماً بعد وفاتها، وانتقاء هذه الألفاظ يعكس صدق شعور الشاعر وإحساسه.

ورثى المتنبي خولة أخت سيف الدولة الحمداني، ومثل رثاؤها في شعره صدقاً في المشاعر وحرقة في الوجدان، حيث قال<sup>(28)</sup>:

أَجَلٌ قَدْرَكَ أَنْ تُسَمِّيَ مُؤَبَّةً      وَمَنْ يَصِفُكَ فَقَدْ سَمَّاكَ لِلْعَرَبِ  
لَا يَمْلِكُ الطَّرْبُ الْمَحْزُونُ مَنْطِقَهُ      وَدَمْعُهُ وَهَمَّا فِي قَبْضَةِ الطَّرْبِ

ذكر المتنبي عزّة خولة وعلو قدرها، فهي أعظم من أن يذكر اسمها لأن وصفها يعرف بها، ويبن أن مثلها يستحق البكاء والدمع، ووقف الشاعر أمام الموت؛ لذا يبدو حزناً كبيراً يغلبه البكاء؛ فليس أشدّ من محنة الموت شدة على الأديب؛ لأن "الفنّان بسبب طبيعة تكوينه النفسي ورهافة حسّه من أكثر الناس شعوراً بالموت وتفكيراً به"<sup>(29)</sup>.

ويكشف الوقوف على هذه المرثية صدق العاطفة الملتهبة عند الشاعر، ويظهر البكاء والحزن ظهوراً قوياً؛ لأنه بكاء صادر من أعماق النفس الموجوعة، وأكد محمود شاكر دلالة هذه الألفاظ، فقال: "ولست تخطئ فيما نرى ما تضمنته هذه الأبيات من القصيدة من العاطفة التي عطفته على هذه التي يرثيها، وما يتوهج في ألفاظها من نيران قلبه. ولست تخطئ أنين الرجل وحنينه وبكائه"<sup>(30)</sup>.

كان هذا البكاء صادقاً لأنه بكاء نفس موجوعة، إذ وصف نفسه (بالطرب) وهذه صفة تدلّ على خفة تصيب صاحبها نتيجة الفرح أو الحزن وسياقها يدلّ على المعاناة، فالمعاناة جعلته يكشف عما في داخله، وصفات المرثية التي يرثيها تؤكد إحاطته بأمور لا يحيط بها الراثي لأنه رثاء امرأة، ورثاء النساء صعب على الشعراء، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه ابن رشيح القيرواني الذي أشار إلى صعوبة ذكر الصفات في الشعر عند رثاء النساء، فقال: "أشدّ الرثاء على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه وقلّة الصفات"<sup>(31)</sup>. وهذا يعلل أن المتنبي رثى محبوبته، فأكثر من ذكر صفاتها، ومن ذلك قوله<sup>(32)</sup>:

وَمَنْ مَضَتْ غَيْرَ مَوْرُوثٍ خَلَايِقُهَا      وَإِنْ مَضَتْ يَدُهَا مَوْرُوثةَ النَّشْبِ

أضنت هذه الفجيعة فؤاد الشاعر وأقلقت خاطره؛ فطال ليله بسبب موت المرأة التي أحبها قلبه، وفسر محمود شاكر أن طول ليل الشاعر لم يأت نتيجة أنها أخت سيف الدولة، إذ قال:

"فليس يطول الليل على الشاعر من أجل أخت أميره، وإنما يطول عليه من أجل حبيبته التي فاتته بها الموت"<sup>(33)</sup>. وعبر الشاعر عن حزنه تعبيراً مجازياً عند حديثه عن طول ليل العراق، قاصداً أهله، فقال<sup>(34)</sup>:

أرى العراقَ طويلاً الليلُ مُدْ نَعِيَتْ      فكَيْفَ لَيْلُ فِتْيَانِ فِي حَلْبِ  
يَظُنُّ أَنَّ فُؤَادِي غَيْرَ مُلْتَهَبِ      وَأَنْ دَمْعُ جُفُونِي غَيْرَ مُنْسَكِبِ

أشار الشاعر إلى طول ليل أهل العراق، وهو يريد الإفصاح عن أرقه نتيجة فقد من أحب قلبه، وأشار إلى أن سيف الدولة لا يعرف أثر وفاة خولة على نفس الشاعر، لأن سيف الدولة غير مدرك لحقيقة دموع الشاعر المحزون القلب والموجوع الفؤاد، وهو بكاء صادق، يريد من المتلقي أن يتبينه.

استطاع الشاعر أن يسخر كل طاقاته الفنية ويوظفها في هذه القصيدة، فرسم مشهد الحزن الذي انتابه ببراعة، فقال<sup>(35)</sup>:

طَوَى الْجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي خَيْرٌ      فَزَعْتُ فِيهِ بِأَمَالِي إِلَى الْكَذِبِ  
حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدْقَةً أَمَلًا      شَرَقْتُ بِالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي

يرسم المشهد السابق حال المتنبي عند وصول الخبر إليه رسماً دقيقاً، فاستعار للخبر (بلفظة) طوى التي قصد باستعمالها سرعة الانتشار، وهو خبر مرير وصل الجزيرة أولاً ثم سمع به الشاعر، عندئذ يظهر التأثير الشديد، فينعكس الانفعال على تصرف الشاعر، فيكذب الخبر، ثم يبكي بعد أن يتأكد صدقه، والانفعال الذي انتابه عبارة عن: "حالات نفسية صرفة يصحبها ويتبعها مباشرة تغيرات فسيولوجية ضرورية للحالة النفسية"<sup>(36)</sup>. وبكاء الشاعر وحزنه دليان واضحان على التغيرات التي صحبت حزنه، والوقوف على عبارة (شرقت بالدمع) يكشف للقارئ أن الشاعر في حالة نفسية لا يملك زمامها، حتى أصبحت تصرفاته لإرادية، ويعمق دلالة المعنى عندما شخّص الدمع فجعله يكاد يشرق به، مشيراً بذلك إلى شدة حزنه وكثرة بكائه.

ورأى محمود شاكر أن هذين البيتين هما أول ما قاله المتنبي في هذه القصيدة، وأنهما يمثلان حبه لخولة، وأنهما كانا بعد سماع الخبر، "ففرع قلبه واضطرب أمره، وانتشرت عليه عواطفه، ففي البيتين أثر قلبه الفرع المضطرب، وعليهما وسم من لوعته وحرقتة"<sup>(37)</sup>.

وأضفى الشاعر على البكاء والدمع في هذه القصيدة صفة اللاشعورية، فهو بكاء يغلب المحزون ويجري دون إرادته، وكثرة الدمع الذي جرى من عينيه فإنه كاد أن يشرق به، وما كان الدمع غزيراً لولا الانفعال الحقيقي.

ومن القصائد الرثائية التي يظهر فيها البكاء عند المتنبي قصيدته في رثاء أبي شجاع فاتك سنة ثلاثمائة وخمسين، حيث يقول<sup>(38)</sup>:

الْحُزْنُ يَلْقَى وَالتَّجْمَلُ يَرْدَعُ  
وَالدَّمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِي طَيِّعُ  
هَذَا يَجِيءُ بِهَا وَهَذَا يَرْجَعُ  
يَتَنَزَّعَانِ دُمُوعَ عَيْنِ مُسَهَّدٍ

يصف الشاعر نفسه بين موقفين أحدهما حزن على المتوفى، والآخر الصبر على الرزء، وبين أن دموعه حيرى بين هذين الموقفين. ويعطي الدمع قيمةً جماليةً باعتماده على الاستعارة؛ فهو دمعٌ ذو وجهين: عصي وطيع: عصي مع التجميل وطيع مع الحزن. وهذا بعدُ جماليُّ كان المتنبي حريصاً عليه في رسم صورته؛ لأنه كان "يتحكم في شعره، وفي رسم صورته، ويكمن جمال صورته في تركيبها، وهذا هو الجديد في الشعر"<sup>(39)</sup>.

لم يكن البكاء في المقطوعة السابقة عميقاً يدل على الحزن والحرقه كبكاء الشاعر جدته وخولة، وإنما كان هذا البكاء يشعره بالقلق، وهذا الشعور - أعني القلق - لا يحمل حزناً حقيقياً كبيراً؛ لأنه حالة شعورية تدل على الاضطراب، وكثيراً ما يصيب القلق الإنسان؛ لأسباب قد تكون عابرة. ويؤكد عدم حرقه الشاعر أنه أسند البكاء في هذه القصيدة إلى جند القائد، حيث يقول<sup>(40)</sup>:

بِأبي الوَحِيدِ وَجيشَهُ مُتَكَثِرُ  
وَإِذَا حَصَلَتْ مِنَ السَّلَاحِ عَلَى الْبَكَاءِ  
يَبْكِي وَمِنْ شَرِّ السَّلَاحِ الْأَدْمَعُ  
فَحَشَاكَ رُعْتَ بِهِ وَخَدَاكَ تَقْرَعُ

وورد البكاء والدمع في قصائد رثائيةٍ أخرى للمتنبي، لكن مما يلحظ أنهما يكثران في القصائد الرثائية التي تخص سيف الدولة، فقد وصل عدد مرات استخدامها تسع عشرة مرة من أصل سبع وثلاثين مرةً من قصائده التي يظهر فيها حزنه، سواءً أكان هذا الحزن حقيقياً أم مفتعلاً من الشاعر.

وهذه نسبة عالية تزيد عن النصف، ومن الأرجح أن يكون سببها حاجة الشاعر في أن يعرف سيف الدولة بأن شاعره كثير البكاء.

كانت هذه نماذجُ لبكاء المتنبي الصادر بسبب انفعاله وحزنه في موقف الرثاء، فاتخذ البكاء والدمع وسيلةً للتعبير عن هذا الحزن، ووجد البحث أن هذا النوع من البكاء يمتاز بالصدق من خلال الألفاظ المعبرة عنه، وحين كان يرثي فإن درجة الحزن والبكاء تزداد إذا كان المرثي قريباً منه، كراثته لجدته ولخولة أخت سيف الدولة.

### ثالثاً: البكاء والدمع في لوحات المديح والهجاء.

كثُر بكاء المتنبي ودمعه في لوحات المديح والهجاء التي جاءت في القصائد التي نظمها في الأمراء والقادة، ورأت الدراسة أهمية الوقوف على المديح والهجاء ضمن محور واحد؛ لسببين: أولهما أنهما موضوعان متعادلان في الأسلوب، وأشار إلى ذلك الدكتور أحمد الشايب بقوله عند

وصف المديح والهجاء: "وهما متعادلان في الأسلوب، وإن كانا متقابلين في الباعث الوجداني"<sup>(41)</sup>، أما السبب الثاني فيتمثل في كون المتنبي نظم هذين الغرضين في الأمراء والقادة في أغلب ظروفه، وهذا ما يستدعي الوقوف على سبب كثرة البكاء في هذا المحور، فقد ظهر البكاء في لوحات المديح والهجاء في إحدى وأربعين قصيدة من قصائد الشاعر، وبلغ مجموع استخدام البكاء والدمع فيهما ستاً وسبعين مرةً، أي ما نسبته (سبعة وخمسون بالمائة)، وهي نسبة مرتفعة تستدعي الوقوف والتحليل.

تعددت النماذج المدحية والهجائية التي ظهر فيها بكاء المتنبي، وكثيراً ما كان ينسبه إلى الآخرين، وأحياناً يكون هو الباكي، ومن ذلك قصيدته في مدح المغيث العجلي، التي قال فيها<sup>(42)</sup>:

أذَاقَنِي زَمَنِي بَلَوَى شَرَقَتْ بِهَا      لَوْ نَأَقَهَا لُبَكَى مَا عَاشَ وَانْتَحَبَا

بيّن الشاعر أنّ الزمان عبث به، وأنزل به بلوى كبيرة، والتّصريح بالبكاء الذي يسنده إلى الزّمن نفسه يأتي تأكيداً منه لحالة نفسية عميقة يعانيتها؛ بسبب تصاريف الزّمان الذي جعله يعاني الفقر والغربة، ولشدة تأثره ببلوى الزّمن فإنه لم يسرّ في حياته، فمُصابه عظيم، ولو أنه حل بالزّمان نفسه لبكى وانتحب.

واعتمد الشاعر في هذا البيت على الصور الحسيّة المعنويّة فشبهه البلوى بشيء له مذاق، وصوّر الزمن بالإنسان الذي يبكي وينتحب، ويبرر استخدامه هذا بسبب فاعلية الزمن التي أضنته، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه القصيدة نظمت أثناء رحلته في الشام قبل وصوله أنطاكية، وأكّد محمود شاكر ذلك بقوله: "وخرج المتنبي من اللاذقية قاصداً حلب، ولكنّه لم يبق بها طويلاً، بل قصد المغيث بن علي بن بشر العجلي فمدحه"<sup>(43)</sup>. وهذه الإشارة تؤكد أنّ بكاءه في قصائد المديح بدأ في فترة مبكرة. وهذا يرجّح أنّ استحضار البكاء والدمع مقصود إذ يريد الإفصاح عن إحساس بالألم طالما أنّه لم يحقق حلمًا يرى نفسه أهلاً له وهو السلطة والحكم، وهذا الحلم قديم في وجدان المتنبي، لكنّه لم يتمكّن من تحقيقه، وأكّد الدكتور النعمان القاضي أنّ المتنبي حلم بالملك وسعى إليه، وأنّ هذا الحلم كان كبيراً قرب سيف الدولة، فقال: "إنّ أبا الطيب ألقى على سيف الدولة كلّ ما كان يحمل من الهموم الثقال وأسقط عليه ما كان يشقى بالتطلع إليه وناء بتحقيقه، فقد وجد في نفسه التي تركها في السجن ولم يجدها منذ ذلك اليوم الذي أخفقت فيه حركته في طلاب الملك"<sup>(44)</sup>، وأكّد ذلك في القصيدة نفسها بقوله<sup>(45)</sup>:

فالموتُ أَعذِرُ لي والصبرُ أجملُ بي      والبرُّ أوسعُ والدنيا لمن غلبا

يجمل الشاعر في هذا البيت فلسفةً جعلها دستوراً له في حياته، تلك الفلسفة التي اتخذها نتيجة صروف الزمن، فيظهر كبرياءه، ويرفض الذلّ، ويقدم الموت بعزة وإباء وكبرياء على الحياة بذل وخنوع، ويحثّ نفسه على الصبر. ثم يشير إلى حله وترحاله، فمن عادته الحلّ والترحال،

ويشير مدحه للأمرء في مختلف الديار إلى أنه كثير التنقل والسفر بين البلدان. ثم يؤكد أن الدنيا لصاحب الغلبة الذي ينتصر على الآخرين بقوته، ويبيّن أن الإنسان القوي هو الذي يتحمل ويصبر على المشاق، ويكثر التجوال في الأرض، ويظهر أنه يقصد نفسه.

وإذا دققنا النظر في فلسفة الشاعر السابقة نجدها دعوة للنفس كي تكون عزيزة وذات كبرياء، ثم يحثها على الصبر، حتى يستطيع أن يكمل طريقه لتحقيق حلمه الذي يتحقق نتيجة التنقل بين البلدان والقرب من الملوك والأمراء، ومصدر ذلك قوة داخلية يمتلكها، مؤكداً ذلك بقوله: "والدنيا لمن غلبا"، لكنّ المفارقة في أنه جعل الموت خيراً لمن لم يستطع تحقيق أحلامه. لقد أقحم الشاعر نفسه في حلم وطموح يفرضان عليه أن يكون ممتلكاً كفاءةً كبيرة، لكنّ هذا الحلم لما يأت بعد؛ لأنّ الزمان حال بينهما.

ويتضح أن الشاعر عكس في هذا البيت تجربته في الحياة ببراعة فنية جميلة، ونجح في ذلك؛ لأنّ الفن انعكاس للواقع والنفس والتجارب في الحياة، وأكد رويين كولنجورد ذلك بقوله: "إنّ التجربة الفنية لم تنبعث من العدم، إذ تسبقها في الوجود تجربة نفسية أو تجربة حسية انفعالية"<sup>(46)</sup>.

وقال في مدح أبي أيوب أحمد بن عمران<sup>(47)</sup>:

داني الصّفاتِ بَعِيدُ مَوْصُوفَاتِهَا  
بَشْرًا رَأَيْتُ أَرْقَ مِنْ عِبْرَاتِهَا  
.....  
لَمَحَتْ حَرَارَةُ مَدْمَعِي سِمَاتِهَا

سِرْبٌ مَحَاسِنُهُ حُرْمَتُ ذَوَاتِهَا  
أَوْفَى فَكُنْتُ إِذَا رَمَيْتُ بِمِقْلَتِي  
.....  
لَا سِرَّتِ مِنْ إِبْلِ لَوْ أَنِّي فَوْقَهَا

وصف الشاعر في هذه الأبيات - التي سبقت لوحة المدح - سرباً من الظباء، مبيّناً أنه أطلّ من مكان عال، فما إن شاهده حتى تبيّن رفته، وشبه رقة هذا السرب بأنها أكثر لطفاً من عبارات العين، ثم تحدّث عن نفسه بأنه لو كان راكباً الإبل، فإنّ دمعته الذي ينهمل من عينيه سيمحو آثار سيرها، وهذا دلالة على شدة البكاء وحرارته، وعلى غزارة الدموع؛ لأنّ البكاء الحزين أشد حرارةً، وهو بكاء اكتوى قلبه؛ وعبر به عن أنيه وزفراته التي تكتوي القلب.

ولجأ الشاعر إلى البكاء في نصّه؛ ليلفت الممدوح ويكشف عمّا في ذاته - أي الشاعر - من حزن، وإكثار الشاعر من البكاء في قصائد المدح دليل على أن ثمة أمراً يبيّنه، ويشغل باله، وليس له همّ يشغل باله سوى الملك وتحقيق الولاية، التي لا يستطيع أن يخلعها عليه سوى الملوك والحكام.

وقال أيضاً<sup>(48)</sup>:

فِيَا شَوْقٍ مَا أَبْقَى وَيَا لِي مِنَ النَّوَى  
وَيَا دَمْعٍ مَا أَجْرَى وَيَا قَلْبٍ مَا أَصْبَى

يخاطب الشاعر في هذا البيت شوقه ودمعه وقلبه، فيبني البيت على ثلاث أفكارٍ يقدمها بصيغ استفهامية، فيسأل شوقه: ما الذي أبقاك في؟ ويسأل دمه: ما الذي أجراك في عيني؟ ثم يسأل القلب: ما الذي أثار الشوق والحب فيك؟

ويكشف سياق البيت أن الشاعر متعجبٌ من حاله، فالشوق يشتعل في قلبه، ودمعه يجري من عينيه، لكن لم يجري هذا الدمع؟ وما الدافع وراءه؟

نظم الشاعر هذه القصيدة في مدح سيف الدولة الحمداني، وورد هذا البيت في لوحة الغزل التي سبقت لوحة المدح، وقصد الشاعر بذلك إيجاد مسوغ لبكائه أمام القارئ (العادي) الذي يقرأ النص - غالباً - ويعنى بفهم معانيه بالاعتماد على الدلالات الظاهرة منه، أما الأمير الممدوح فإن الشاعر يدرك قدرته على اكتناه معاني الشعر؛ لذا لم يصرح بالسبب الحقيقي لبكائه، وهو عدم الحصول على الملك والسلطة.

يُعد البكاء في عرف بعض الناس عيباً إذا كان من الرجال، لكن المتنبي لم يأل جهداً في استخدام طاقته التي تساعده على تحقيق طموحه، فهو قريبٌ من سيف الدولة الأمير، الذي لم ينعم عليه بالولاية، لذا نراه في قصائد المديح كثيراً ما يبكي أو يتحدث عن البكاء؛ راسماً نفسه حزيناً كثير الدمع والعبرة، مخفياً سبب البكاء، ومن المرجح أن يكون إخفاء سبب البكاء الحقيقي عند المتنبي هو منهج اعتمده كي لا يظهر ضعيفاً أمام من يترصبون به.

لكن البكاء يحمل تفسيراً كبيراً لشخصية مضطربة نتيجة أمرٍ ما، ويرى علم النفس أن الانفعال جانب وجداني شعوري ذاتي، ويقصد بالجانب الشعوري "إحساس الشخص المنفعل بانفعاله سواء أكان حباً أم خوفاً أم غضباً"<sup>(49)</sup>.

وخطاب المتنبي لما هو بمنزلة الجماد يؤكد ذلك، فالقلب والدموع والشوق أمور أنزلها منزلة الإنسان فوجه خطابه إليها، وهذا الخطاب فيه خروج عن المألوف، وله أهميته الفنية في النص الأدبي، "فإذا كان استعمال أداة النداء في مخاطبة الإنسان أمراً عادياً، فإن مخاطبة الأشياء الجامدة مدعاة للإثارة والتنبه بالنسبة للقارئ الذي لا يتوقع من الشاعر أن يقول مثل هذه الأشياء"<sup>(50)</sup>.

وبقي المتنبي يبني في نفسه طموحاً وأملًا في الحصول على السلطة، حالماً بأن يكون يوماً ذا ولاية، وظن أن الأمير الحمداني قد يحقق له رغبته، وكشف الشاعر دلالة البكاء في قصيدته التي مدحه فيها بعد أن طلب أمير الروم منه الفداء، حيث قال<sup>(51)</sup>:

مَجَالٌ لِدَمْعِ الْمُقَلَّةِ الْمُتَرَقِّقِ	وَبَيْنَ الرِّضَا وَالسُّخْطِ وَالقُرْبِ وَالنَّوَى
.....	.....
وَعَن لَذَّةِ التَّوْبِيعِ خَوْفُ التَّفَرُّقِ	عَشِيَّةً يَعِدُونَا عَنِ النَّظَرِ الْبِكَاءِ
.....	.....
يُبْكِي دَمًا مِنْ رَحْمَةِ الْمُتَدَقِّقِ	وَيُرْجِعُهَا حُمْرًا كَأَنَّ صَاحِبَهَا

تشير الأبيات إلى أن بكاء الشاعر يصدر نتيجة الموقف، ويزداد البكاء مع حدة شعوره به، مع العلم أن هذه الأبيات وردت متفرقة في القصيدة، ففي البيت الأول بكاء ودمع مصدرهما ألم الحب وحرقته، ويزداد البكاء حدة في البيت الثاني؛ بسبب الوداع والفرق، فهو بكاء يدل على النفس المضطربة المتوترة، ويستخدم الاستعارة في البيت الثالث، فيصف الرماح في المعركة تبكي بسبب رؤيتها لرماح أخرى كسرت في ساحة القتال، وأن بكاء تلك الرماح كالدماء التي تجري من الأجساد، وهو بكاء أكثر حرقة من البيتين السابقين.

ويؤيد السياق التاريخي للنص أن المتنبي مؤيد لسيف الدولة وناصر له، ولعل ذلك يكون سبباً يجعل الأمير يرد المعروف للمتنبي الناصر له فيغدق عليه ويكرمه بولاية أو إمارة، وتشير النصوص التاريخية إلى أن سيف الدولة كان قد اعتنى بالمتنبي، "فحاول أن يجعل منه فارساً، فسلمه إلى الرواض فعلموه الفروسية والطراد"<sup>(52)</sup>.

وأياً كان مصدر البكاء، فإن الشاعر يسقط ما في نفسه على ما يريد، وغايته من استخدامه بكثرة في نصوصه حتى يعرف من يمدحهم واقع الشاعر الحقيقي، وهو واقع حزين نتيجة عدم تحقيقهم طموحه، ويلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى التلميح، الذي يستطيع الأمراء الالتفات إليه، لعلمهم يحققون حلمه، وهو الوفي لهم فيما يقول من أدب رفيع، وأكثر من كان له وفيًا هو الأمير سيف الدولة الحمداني، "وقد انعكس حب الشاعر لأميره وإعجابه روعة وإشراقاً وجلالاً في قصائد وصفها بأنها خير ما غنى، حتى صار اسم الشاعر لا يُذكر إلا وذكر معه اسم الأمير"<sup>(53)</sup>. فثمة حاجة للشاعر تستدعي إعمالاً في الفكر، وإبداعاً في الفن، وهذا يتفق مع رؤية الدكتور عبد القادر الرباعي الذي أكد أن: "الشعر ناتج نشاط إنساني داخلي معقد ومدّش"<sup>(54)</sup>.

وبعد الحمداني قصد المتنبي كافور الإخشيدي، طالباً تحقيق ما عجز عنه بجوار الأمير الحمداني، فجاءت رحلته إلى مصر بعد رحيله عن الأمير الذي أحبه وصدق له في شعره، وفي مصر بدأ مدح الإخشيدي، فقال<sup>(55)</sup>:

يُضاحِكُ في ذا العِيدِ كُلِّ حَبِيبَهُ      حِذَائِي وَأبْكِي مَنْ أَحَبَّ وَأُنْدَبُ

يبين الشاعر أن الناس جميعاً فرحون مسرورون في هذا العيد، وفي المقابل يرسم نفسه باكياً حزينا بعد أحبته، وقرن بكاءه بالأمير الحبيب الذي أحبه وابتعد عنه، ثم ذكر أنه يبكي على

حاله، واستخدم الفعل (أندب) وهو فعل متعدٍ جاء دون مفعول به، لتبقى الدلالة خفية على الآخرين، فالبيت يظهر بكاءين، لكلٍ منهما داعٍ: الأول بكاء الشاعر على الأمير سيف الدولة الحمداني؛ بسبب بعده عنه، والثاني بكاء الشاعر نفسه؛ بسبب عدم تحقيق الطموح. وصرح صاحب شرح الديوان بذلك فقال: "يقصد المتنبي أن يغري الأسود بإعطائه ما يطلب لقاء هذه الأراق التي يلاقيها من جراء اغترابه"<sup>(56)</sup>. وأشارت المصادر التاريخية إلى أن المتنبي صرح لكافور بطلبه ولكن لم يلبه له لسبب آخر، "وسأل أبو الطيب كافوراً أن يوليّه صيداء من بلاد الشام أو غيرها من بلاد الصعيد، فقال له كافور: أنت في حال الفقر وسوء الحال وعدم المعين سمت نفسك إلى النبوة، فإن أصبت ولايةً وصار لك أتباع فمن يطيقك؟"<sup>(57)</sup>.

ومن قصائده التي بكى فيها قصيدته التي قالها عند وصوله مصر، ومنها:<sup>(58)</sup>

فإن دموع العين غدُرَ برَبِّهَا      إذا كنْ إثرَ الغادرين جَوَارِيَا  
خَلِقْتَ أَوْفًا لَوْ رَحَلْتَ إِلَى الصَّبَا      لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجِعَ الْقَلْبِ بَاكِيًا

يحمل البكاء - هنا - معنىً هجائياً غير مباشرٍ فيشير إلى أن الدموع تجري من غير إرادة صاحبها، ثم يصرح بأنها إذا جرت دون إرادته حزناً على القوم الذين فارقهم، فهي غادرة له.

واستمر المتنبي في البكاء أثناء مدحه كافوراً، مستعظفاً إياه، ومن ذلك قوله:<sup>(59)</sup>

رَحَلْتَ فَكَمْ بَاكِ بِأَجْفَانِ شَادِنٍ      عَلَيَّ وَكَمْ بَاكِ بِأَجْفَانِ ضَيْغَمٍ

بين الشاعر أن رحيله سبب بكاء الرجال والنساء عليه، ولم يبكه الرجال والنساء لولا أنه ذو مكانة، وهذا تلميح مباشر بأنه ذو أهلية وكفاءة، فكأنه يريد أن يبين مكانته للممدوح، بأنه صاحب كفاءة أينما حل، وهذا يساعده في جعل الممدوح يثق به.

كرر الشاعر كلمة (باك) بعد كم الخبرة التي تفيد التكثير، وهذا التوظيف يظهر افتخاره الذاتي الذي يعبر عن كثرة مؤيديه من الناس، وتحقق بكاء الآخرين على شخص يكشف حاجتهم إليه، فكأننا بالمتنبي يقول: إن الناس محتاجون إليّ. ويشير إلى أهل حلب الذين طال مقامه عندهم. ومن الممكن أن الشاعر يسقط بكاءه على أهل حلب وهو يعاني الغربة؛ لأنّ مجيئة مصر كان لإكمال الطريق حتى يحقق حلمه، لكنّ هذا الحلم تحول إلى غربة جعلته يكثر البكاء، فمقامه في مصر جعله "يعاني الغربة بنوعيتها: المكانية، والنفسية، فهو مقيم في مصر بعيداً عن الكوفة حيث الأهل ومسقط الرأس... ويعيداً عن حلب بيت السياسة الذي اعتاده قرب سيف الدولة، ويعيداً عن النديم، والسكن"<sup>(60)</sup>.

وقال أيضاً في قصيدته التي وصف فيها خروجه من مصر، وقد هجا فيها كافوراً<sup>(61)</sup>:

وماذا بمصرٍ من المضحكاتِ      ولكنه ضحك كالبكا  
بها نبطي من أهل السوادِ      يدرس أنساب أهل العُلا  
وأسود مشفره نصفه      يُقال له أنت بدر الدجى

تشير هذه الأبيات إلى أن المتنبي لم يكن سعيداً في مصر قرب كافور، حتى إن الضحك فيها غير صحيح؛ لأنه مصطنع، وليس هو إلا بكاء مغلف بالضحك، فلا الملك ولا من حوله يبهجون النفس. ثم يتعجب من وصف الآخرين كافوراً بأنه بدر، على ما فيه من سواد وبشاعة منظر، وهذه المشاعر ليست وليدة موقف، وإنما متجذرة في ذات الشاعر، كان يعبر عنها متى استطاع، وصرح النعمان القاضي بذلك فقال: "إلا أن هذه المشاعر المكظومة كانت تظهر معبرة عن دخيلة نفسه متى ساحت لها الفرصة، غير حافلة بما يفرضه مقام المديح من التزامه بالولاء والثناء، وكثيراً ما كانت تلك المشاعر تعلن عن نفسها، وتطل بصورة من الصور في معارض المدح وإن تسترت وتقتنع بمختلف الأقنعة، وكثيراً ما كانت تفصح عن حقيقتها بالهجاء الصريح المستنكر لما تعانیه من تحسر واضطرار"<sup>(62)</sup>.

نوع الشاعر في التعبير عن بكانه بين استخدام الدمع والبكاء، وجمع بين اللفظتين - أحياناً - في بعض القصائد، فقال في مدح ابن أبي الأصبع الكاتب<sup>(63)</sup>:

أرْكَابِبُ الأَحْبَابِ إنَّ الأُدْمَعَا	تَطِسُ الخُدُودَ كما تَطِسُنَّ البِرْمَعَا
فَاعْرِفْنِ مَنْ حَمَلَتْ عَلَيْكِنَ النُّوَى	وَامشِينِ هَوْنًا في الأَزْمَةِ خُضْعًا
قَدْ كَانَ يَمْنَعُنِي الحَيَاءُ مِنَ البُكََا	فَالْيَوْمَ يَمْنَعُهُ البُكََا أَنْ يَمْنَعَا
حَتَّى كَأَنَّ لِكُلِّ عَظْمٍ رَنَّةً	في جِلْدِهِ وَلِكُلِّ عِرْقٍ مَدْمَعَا

تظهر المقطوعة الأثر الذي أصاب الشاعر نتيجة بُعد محبوبته عنه؛ ما جعله كثير البكاء، حتى إن بكاءه يترك أثراً على وجهه كما تترك الإبل التي حملت محبوبته الطاعنة آثارها على الحجارة. وفي إطار معاناة الشاعر فإنه حريص على تقديمها من خلال إحالتها إلى سبب آخر غير السبب الذي يراوده دائماً وهو الملك، ونراه ينوع بين استخدام الدمع والبكاء للتعبير عن هذه الحالة. وكثيراً ما لجأ إلى استخدام ألفاظٍ أخرى تعبر عن بكانه، كقوله في مدح عمر بن سليمان الشرابي<sup>(64)</sup>:

نَرَى عَظْمًا بالبَيْنِ والصَّدُّ أعْظَمُ	وَنَتَهَمُ الوَاشِيينَ والدمْعُ مِنْهُمُ
وَمَنْ لُبُهُ مَعَ غَيْرِهِ كَيْفَ حَالُهُ؟	وَمَنْ سِرَّهُ في جَفْنِهِ كَيْفَ يَكْتُمُ؟
وَلَمَّا التَقِينَا والنُّوَى ورَقِينَا	غَفُولَانِ عَنَّا ظَلَّتْ أبْكَى وَتَبَسِمُ

تكشف دموع المتنبي سره، فتفضح أمره، فعندما يبكي يعرف الآخرون أن ثمة أمراً يشغله، وهذه الأبيات كغيرها من النماذج الشعرية التي نظمها ليقدم بها لمدح أمير أو قائد، ونراه في هذه الأبيات يبكي ليعبر عن حزنه على طموحه الذي لم يتحقق بعد، وعبر الشاعر عن قدرة الدمع في كشف سره بعبارة: "وَمَنْ سِرَّهُ في جَفْنِهِ كَيْفَ يَكْتُمُ" توحى هذه العبارة بأن الشاعر متألّم وغير قادر على التصريح بما يؤلمه، لكن جفنه يكشف سره فيفضح أمره أمام الآخرين، والقارئ أو المتلقي أو السامع أصحاب حق في النظر إلى النص، ولهم الحرية في سبر أغواره واكتناه معانيه،

وذلك في حدود السياقات التاريخية والنفسية للشاعر، وأكد أيزر ذلك بقوله: "إنّ وجهة النظر الجوّالة تسمح للقارئ بأن يجول عبر النصّ، وبالتالي يكشف تعددية المنظورات المترابطة التي تتغيّر كلما حدث تنقل من منظور إلى آخر، وهذا يُنشئ شبكة من الروابط الممكنة، وهذه تتميز بكونها لا تربط المعطيات المنفصلة عن المنظورات المختلفة"<sup>(65)</sup>.

وعبر الشاعر عن البكاء - أيضاً - بلفظة العبرة في قوله<sup>(66)</sup>:

بَلَلْتُ بِهَا رُدْنِي وَالغَيْمَ مُسْعِدِي      وَعَبَّرْتُهُ صَرْفٌ وَفِي عَبْرَتِي دَمٌ  
وَلَوْ لَمْ يَكُنْ مَا انْهَلُ فِي الْخَدِّ مِنْ دَمِي      لَمَا كَانَ مُحَمَّرًا يَسِيلُ فَأَسْقَمُ

يأتي التعبير عن البكاء - هنا - باستخدام لفظة عبرة، ثم يشير إليه بقوله: "ما انهل في الخد من دمي"، إن ملكة المتنبي اللغوية فسحت له المجال في استخدام مفردات عديدة يعبر بها عن بكائه وحزنه؛ وسبب ذلك هو تنويعه في الأسلوب، وهو تنوع مقبول يبعد الاستخدام عن التكرار الذي قد يؤدي إلى الملل وعدم الحيوية في النص، وهذا يجعل الممدوح يشعر بأن الشاعر صاحب قدرة على التصرف في فنه، فيزيد إعجابه به، ما يجعله يغدق عليه بالعطاء، ولعل العطاء يكون يوماً كما يريد الشاعر.

وهكذا، يتضح أن بكاء المتنبي في لوحات المديح والهجاء كان بكاءً على ملك لم يتحقق ووعود لم تلب، وهو وسيلة اتخذها، لا سيما في قصائد المديح؛ لتحقيق طموحاته، ضمن سياق نصي يعكس براعة صاحبه من جانب، ويلفت من قيل فيه - ممدوحاً كان أم مهجواً - من جانب آخر، وكثف الشاعر في نصوصه ما يدل على البكاء والدمع. وأبقى المجال مفتوحاً أمام المتلقين الآخرين لتحديد أسباب البكاء الحقيقي.

## الخاتمة

لقد أكثر المتنبي من استخدام البكاء والدمع في شعره، ما جعلهما ظاهرة تستحق الدراسة. وتوزع ورودهما بشكل أساسي على محاور أساسية ثلاثة في شعره:

أولاً: البكاء والدمع في لوحة الطلل: وقد استخدم المتنبي البكاء والدمع في هذا المحور مقلدا الشعراء السابقين الذين بكوا في أشعارهم، ضمن مقدمات القصائد التي تقود إلى الموضوع الرئيس فيها.

ثانياً: البكاء والدمع في قصائد الرثاء: ووجدت الدراسة أن توظيف البكاء في هذا النوع من الشعر جاء انعكاساً لحالة الحزن التي عاشها عند فقد أشخاص قام برثائهم.

ثالثاً: البكاء والدمع في لوحات المديح والهجاء: وجاء هذا النوع لدى المتنبي وسيلةً يتخذها لتحقيق آماله المتمثلة بالحصول على الملك الذي لم يتحقق.

وذلك يؤكد أن البكاء والدمع لا يتعارضان مع شخصيته الواثقة؛ لأمرين: أولهما أنه إنسان يتأثر كما يتأثر الآخرون، وثانيهما أدبه الذي جعله يظهر البكاء والدمع كما فعل في لوحات المديح والهجاء.

يتضح مما سبق أعمال المتنبي شاعريته فيما يقول، إذ استطاع توظيف البكاء توظيفاً شعورياً في شعره، موازياً بذلك براعته الفنية في المواقف التي يبرز فيها البكاء لاشعورياً.

وأياً كان البكاء عند المتنبي فإنه حرص على إبرازه بأسلوب جمالي يتفق والفكرة التي يتحدث عنها، عامداً إلى التنوع في الأساليب الفنية المستخدمة في تلك السياقات.

## Crying and Tears in Al-Mutanabi's Poetry

**Zead M. Megdadi**, *Department of Arabic Language, Faculty of Science and Arts, Mahail Asir, King Khalid University, Saudi Arabia.*

### Abstract

This paper attempts to explain the phenomenon of crying and tears in Al-Mutanabi's poetry and the main reasons for such a phenomenon. The researcher has identified the stylistic aspects on which the poet relies to express his crying and tears. Moreover, the researcher is interested in words and expressions that have to do with crying and tears expressed in Al-Mutanabi's poetry.

This essay has started with a theoretical introduction, and then points to the emergence of crying and tears in Al-Mutanabi's poetry. After that, the researcher explains the causes of crying and tears through counting the times the poet expresses his crying and tears and through counting the words associated with crying and tears. The conclusion includes findings and recommendations.

The researcher concludes that crying and tears constitute a real phenomenon in Al-Mutanabi's poetry of various genres. This phenomenon has been apparent in the following areas/genres: first, crying and tears in Al-Mutanabi's Al-Itlal Poetry (Standing by the Ruins); second, crying and tears in Al-Mutanabi's Elegy; third, crying and tears in Al-Mutanabi's Eulogy/Lampoon. Finally, this study suggests that it is necessary to pay more attention to the aesthetic and stylistic aspects of Arabic poetry in general and in Al-Mutanabi's poetry in particular as this poetry has powerfully aesthetic structures and features which connote deep meanings.

**Keywords:** Crying, Tears, Al-Mutanabi.

## الهوامش

- (1) الشمالي، سامر أنور، المتنبي والبكاء.. رؤية جديدة في الشعر والشاعر، مجلة آفاق المعرفة السورية، العدد 558، السنة 49، آذار، 2010م، ص 309.
- (2) هذه الإحصائية تغطي جميع أجزاء الديوان.
- (3) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ج 1، السعودية، مكتبة نزار مصطفى الباز، 2002م، ص 348.
- (4) المرجع السابق، ج 2، ص 1064.
- (5) شاكِر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، جدة، دار المدني، 1987م، ص 259.
- (6) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 712.
- (7) المرجع السابق، ج 2، ص 696.
- (8) المرجع السابق، ج 1، ص 430.
- (9) المرجع السابق، ج 1، ص 163.
- (10) القرني، عائض، إمبراطور الشعراء، مكتبة العبيكان، الرياض، ط3، 2007م، ص 102.
- (11) مصيلحي، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص 199، 198.
- (12) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 696.
- (13) تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص 38.
- (14) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 775.
- (15) المرجع السابق، ج 2، ص 707.
- (16) شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة د. محمود جاد الرب، الرياض، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1987م، ص 105.
- (17) مقدادي، زياد محمود، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين "دراسة تحليلية"، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009م، ص 151.
- (18) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 910.
- (19) المعيني، عبد الحميد، اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي، الإمارات، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام ونادي تراث الإمارات، 2012م، ص 16.
- (20) الظاهر، عدنان، دموع المتنبي، مقال منشور في موقع <http://www.alnoor.se/article.asp?id=90050>، 2010م.

- (21) سيتم الوقوف على هذه الدلالة ضمن تحليل المحور الثالث.
- (22) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 1024 - 1126.
- (23) انظر، شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص37.
- (24) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 1027.
- (25) شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 280.
- (26) الظاهر، عدنان، دموع المتنبي.
- (27) باقازي، عبدالله، الشعر والموقف الانفعالي، الرياض، دار الفيصل الثقافية، 1991م، ص120.
- (28) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 162، 163.
- (29) الضمور، عماد، دراسات في الشعر الأردني المعاصر، الأردن، وزارة الثقافة، 2012م، ص 37.
- (30) شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 340.
- (31) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تحقيق: محمد قزقزان، بيروت، دار المعرفة، 1988م، ص 818.
- (32) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 164.
- (33) شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 340.
- (34) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 164.
- (35) المرجع السابق، ج 1، ص 163.
- (36) القوسي، عبد العزيز، أسس الصحة النفسية، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط 7، 1969م، ص 39.
- (37) شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 340.
- (38) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 626.
- (39) مصيلحي، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 71.
- (40) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 630.
- (41) الشايب، أحمد، الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م، ص 89.
- (42) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 189.
- (43) شاکر، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 217.
- (44) القاضي، النعمان، كافوريات أبي الطيب دراسة نصية، القاهرة، مركز كتب الشرق الأوسط ومكتبتها، ص 114.
- (45) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 190.

- (46) كولنجورد، روبين جورج، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1998م، ص279.
- (47) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 270.
- (48) المرجع السابق، ج 1، ص 138.
- (49) انظر، أحمد، سهير كامل، التوجيه والإرشاد النفسي، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، 1999م، ص 61.
- (50) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي "دراسة تطبيقية"، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، 2008، ص 80.
- (51) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 654 - 658.
- (52) انظر، البديعي، يوسف، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، مصر، دار المعارف، 1963م، ص55.
- (53) القاضي، النعمان، كافوريات أبي الطيب دراسة نصية، ص 115.
- (54) الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، عمان، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، 2009م، ص 17.
- (55) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج1، ص 238.
- (56) المرجع السابق، ج1، ص 238.
- (57) البديعي، يوسف، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص 112.
- (58) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج2، ص 1151.
- (59) المرجع السابق، ج2، ص 1151.
- (60) مقدادي، زياد محمود، تلقي شعر التراث في النقد العربي الحديث من بشار إلى المتنبي "أنموذجاً"، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2012م، ص237.
- (61) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج1، ص 123.
- (62) القاضي، النعمان، كافوريات أبي الطيب دراسة نصية، ص 295.
- (63) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 654 - 658.
- (64) المرجع السابق، ج 2، ص 1103، 1104.
- (65) إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، فاس، منشورات مكتبة المناهل، ص 69.
- (66) المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص1105.

## المصادر والمراجع

- أحمد، سهير كامل، التوجيه والإرشاد النفسي، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، 1999م.
- إيزر، فولغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، فاس، منشورات مكتبة المناهل.
- باقازي، عبدالله، الشعر والموقف الانفعالي، الرياض، دار الفيصل الثقافية، 1991م.
- البيدي، يوسف، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، مصر، دار المعارف، 1963م.
- تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، المغرب، الدار البيضاء، 1987م.
- ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي "دراسة تطبيقية"، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، 2008م.
- الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، عمان، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، 2009م.
- شاكرا، محمود محمد، المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، جدة، دار المدني، 1987م.
- الشايب، أحمد، الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م.
- شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة د. محمود جاد الرب، الرياض، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1987م.
- الشمالي، سامر أنور، المتنبي والبكاء.. رؤية جديدة في الشعر والشاعر، مجلة آفاق المعرفة السورية، العدد 558، السنة 49، آذار، 2010م، ص 308 - 323.
- الضمور، عماد، دراسات في الشعر الأردني المعاصر، الأردن، وزارة الثقافة، 2012م.
- الظاهر، عدنان، دموع المتنبي، مقال منشور في موقع <http://www.alnoor.se/article.asp?id=90050>، 2010م.

القاضي، النعمان، كافوريات أبي الطيب دراسة نصّية، القاهرة، مركز كتب الشرق الأوسط ومكتبتها.

القرني، عائض، إمبراطور الشعراء، الرياض، مكتبة العبيكان، ط3، 2007م.

القوصي، عبد العزيز، أسس الصحة النفسية، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1969م.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قزقزان، بيروت، دار المعرفة، 1988م.

كونجورد، رويين جورج، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1998م.

المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مكة المكرمة، السعودية، مكتبة نزار مصطفى الباز، 2002م.

مصيلحي، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

المعيني، عبد الحميد، اللوحات الإبداعية في الشعر الجاهلي، الإمارات، مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام ونادي تراث الإمارات، 2012م.

مقدادي، زياد محمود، تلقّي شعر التراث في النقد العربي الحديث من بشار إلى المتنبي "أنموذجاً"، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2012م.

مقدادي، زياد محمود، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين "دراسة تحليلية"، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009م.

## سيماء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر

موسى ربابعة\*

تاريخ الاستلام 2017/10/15

تاريخ القبول 2017/12/5

### ملخص

يهدف هذا البحث إلى تبيان تجليات سيمياء العواطف في قصيدة "نام الخلي" للأسود بن يعفر، ليجلي سمة مهمة وألية جديدة من آليات تناول النصوص الشعرية القديمة، معتمدا على معطيات سيمياء العواطف أو سيمياء الاستهواء، وهي سيمياء تتخطى الاعتماد على الحقل المعرفي والبعد التداولي للخطاب وسيماء العمل، إلى سيمياء العواطف التي لا يمكن تخطيها لأنها تتمتع بمكانة مهمة في الخطابات الأدبية، وهذا لا يعني معاناة مشاعر الذات وأحاسيسها استنادا لمقولات علم النفس، وإنما وفق التركيز على الحمولات الدلالية لفاعلية العواطف في النص.

وتتغيا الدراسة استنطاق الظاهرة الاستهوائية في مفاصل هذا النص الجاهلي، والبحث عن تجليات الحالات الانفعالية المتصلة بالذات مستندة على مبادئ سيمياء الأهواء وهي: التكوين، والاستعداد، والمحور الاستهوائي، والعاطفة، والتقويم الأخلاقي، وهذا ما سعت إليه الممارسة النقدية في مقاربتها لتثبت أن النص الشعري العربي القديم قابل لقراءات في ضوء مقولات النقد الحديث.

وقد تجلت في هذا النص محطات مهمة كانت غايتها الأساسية الكشف عن الحالات الاستهوائية الكامنة في النص، وهي محطات استطاعت أن تكشف عن رؤية الشاعر للعالم، وهو عالم مسكون بهاجس الأرق والقلق والخوف من الحاضر والرعب من المستقبل، وهذا يعني أن الأرق والقلق حالتان استهوائيتان سيطرتا على مفاصل النص بأكمله.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

يمثل الاشتغال السيميائي على النصوص مستويات متعددة، فالسيميائ سيميائيات، فثمة سيميائ اجتماعية وثقافية ورمزية وبصرية وتواصلية ودلالية، وغيرها من الأنواع الأخرى التي قاربت النصوص الأدبية وغيرها من الفنون، وهنا سيتم الاشتغال على سيميائ العواطف أو سيميائ الأهواء، التي أسس أركانها جريماس وفونتني، في كتابهما سيميائ الأهواء، وذلك لأن النص موضوع الدراسة يعكس حالة شعورية تتأسس على الأرق أو القلق الذي يشكل حالة من الهوى، أو الأزمة الاستهوائية، ولذا تغدو المقاربة في ضوء سيميائ العواطف عملية قادرة على الكشف عن الدلالات الكامنة في النص.

فالسيميائ كانت ولا زالت من المناهج المهمة في الكشف عن الأبعاد الإيحائية في النص، فكل شيء أصبح علامة حسب بعض القراءات السيميائية، ولكن الانتقال من سيميائ العمل والخطاب إلى سيميائ المشاعر المتصلة بالذات المبدعة، يمثل حالة من التطور في الدراسات السيميائية التي لا تقف عند دوسوسير وبيرس وموريس وإمبرتو إيكو، وإنما أرادت أن تعتمد إلى معاينة العواطف والانفعالات من منظور مغاير لمنطوقات علم النفس، لأن سيميائ الأهواء تركز على الحالة العاطفية التي تعبر عنها الذات المبدعة.

ويغدو الاعتماد على سيميائ الأهواء دون غيرها في هذه الممارسة القرائية كامنا في قدرتها على الكشف عن النوازع النفسية وحزمة الانفعالات وتحولها إلى حالة استهوائية منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، ولذا فإن الاستعانة بمقولات سيميائ الأهواء في هذا النص، يمكن أن تكشف عن تجليات دلالية منبثقة من الاهتمام بالانفعالات والعواطف المتصلة بالذات الشاعرة، وهي تبني نصها بناء تسيطر فيه حالات من الهوى أو الشعور المسيطر.

إن البحث في العواطف في النص لم يعد أمرا من السهل تناوله بطريقة آلية، أو بالتعليقات الهامشية التي تشير إلى الحالة النفسية أو الوجدانية، كما هو معروف في قراءات كثير من النصوص، فالأمر يتجاوز هذا النوع من الملاحظات إلى مقاربات أكثر عمقا. فالمقاربة التي تتغيا الاشتغال على سيميائ العواطف تجسد أبعادا قارة في أعماق النص، وفي ضوء هذا التصور فإن الاهتمام بالعواطف التي تعكسها بنية النص ورؤيته ما هي إلا شعور بأن ثمة موضوعا مهما لم تلتفت إليه السيميائية العامة التي غالبا ما كانت تعتمد على الحقل المعرفي والبعد التداولي للخطاب، مما أدى إلى نشوء فراغ تجسد في إقصاء المشاعر والعواطف التي لا يمكن إغفالها لأنها تتمتع بمكانة مهمة في الخطابات الأدبية.

ولكن هذا لا يعني أن تناول الأحسايس والعواطف ينبغي أن يكون وفق معطيات علم النفس، لأن هذا يقود إلى إخراج السيميائية من كونها علما لا يركز على هذه الأشياء من منظور علم النفس، بل إنها تسعى إلى بناء الدلالة للبعد العاطفي في الخطابات، وتسعى إلى إنتاج معانٍ مشفرة

في الخطابات، فعلى النقيض من سيمياء الأشياء أو العمل والعالم الخارجي، فإن سيمياء الأهواء التي تتجسد في عواطف متعددة مثل الحب والقلق والكراهية والغضب والحزن والفرح والتذكر وغير ذلك تتعلق جذريا بعالم الذات، وما يتلبسها من حالات انفعالية وما يسكنها من ومضات وجدانية، وهذا يعني أن سيميائيات الأهواء "تهتم بميدان الانفعالية مثل الأدوار العاطفية والأهواء والأحاسيس، بينما تشكل الحالات النفسية المعقدة والمتباينة ميادين علم النفس أو التحليل النفسي"<sup>(1)</sup>.

وبما أن سيمياء العواطف تتمحور حول الذات فإنها تعتمد على الإحساس ليكون واسطتها إلى العالم، وهو العالم الذي يحيط بالذات ويسكنها عندما تمارس فعل التلطف، وتشكل الخطاب، ولأن الأمر يتعلق بالذات وأحاسيسها ونوازعها فإن الحالة المزاجية للذات تتحول إلى حالة سيميائية، فالتركيز على الإحساس بوصفها طاقة قارة في الذات، لا بد أن يفضي إلى شيء ما.

وفي ضوء هذا التصور تصبح مقارنة النص بالاعتماد على سيمياء العواطف المتدرجة والمتذبذبة والمتغايرة أساسا من الأسس التي تعتمد على قراءة العواطف التي تتعلق بعالم الذات، والنص موضوع المقاربة هو نص الشاعر الجاهلي الأسود بن يعفر النهشلي.

ويتكون النص من مجموعة من الشرائح أو المقاطع أي أنه نص ليس أحادي الموضوع، وإنما متعدد الموضوعات يبدأ بالحديث عن المعاناة والموت، والتحول الذي أصاب الذات، وتذكر الأمم السابقة، واسترجاع مبادئ أساسية في الحياة الجاهلية ألا وهي الخمرة والمرأة، والرحلة على الحصان والناقة والبيت الأخير الذي جاء ذا نسق حكيم.

تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

نام الخلي وما أحس رقادي      والهم محتضر لدي وسادي<sup>(2)</sup>.

يضع البيت الافتتاحي للقصيدة القارئ بين موقفين متناقضين، أو بين شخصين يشكلان قطبين متضادين: الأول: الخلي، والآخر: الشاعر، فثمة تعارض بين الخلي وبين الشاعر يكمن في أن الأول خال من الهموم فهو ينام بعمق، وقدم الشاعر النوم على الخلي لأنه يتجسد في كونه هاجسه العميق الذي لا يستطيع أن يظفر به، فنوم الخلي يصبح شيئا مفارقا لذات الشاعر، والخلي يمثل حالة شعورية مستقرة بعيدة عن الاضطراب والخلل، وهنا يتسيد الاستقرار والهدوء والأمان، في حين أن حالة القلق تتلبس الشاعر عندما ينفي عن نفسه القدرة على الإحساس بالنوم، وهو إحساس ليس عابرا وإنما يتحول إلى حالة شعورية ونفسية، وهذه الحالة الشعورية هي القلق والتوتر وعدم القدرة على الخروج من عالم المعاناة والكآبة. ويمكن التمثيل على هذا بوساطة هذه الخطاطة التي تجسد هذا البعد الشعوري:

الخلي.....نام

الشاعر.....ما أحس رقادي

فالإشارة التي يلتقطها القارئ تكمن في أن ثمة فرقا جوهريا بين الخلي والشاعر، فهوية الخلي تتناقض وتتصادم مع هوية الشاعر، والهوية هنا ليست هوية التعريف وإنما هوية نفسية تعكس البعد الإيجابي والسلبي، فالشاعر هنا ليس عالم نفس يتحدث عن النوم الهادئ وعن اضطرابات النوم، وإنما يعبر عن حالة شعورية قارة في وجدانه يعبر عنها بحرقة وألم، وهذا من شأنه أن يبين أن "الإحساس شيء سابق في الوجود على التجلي الدلالي السابق على أي تمفصل سيميائي، وهو يولد خارج حدود الخطاب، هذا الإحساس لا يمكن أن يصبح مرئيا إلا من خلال تجزيته وتحويله إلى وحدات...وهو ما يطلق عليه في اللغة العادية بالهوى والاستعداد والشعور والميل والكراهية والحب وغيرها من المشاعر" (3).

وهذا يعني أن الإحساس سابق على الخطاب، لأن وضع الإحساس في صيغة ما هو إلا تجسيد لها عبر تشكيل لغوي يحملها ويجسد البعد العاطفي أو الشحن العاطفي الذي تعكسه الألفاظ أو الصيغ التي تشكلها الذات المسكونة بعواطف معينة. إن تغييب الإحساس بالنوم يعني تسييد حالة القلق التي تنتاب الذات الشاعرة التي تعجز فيها عن ممارسة أي فعل وخاصة فعل النوم، وهنا يحدث انشراح بين الفعل وإرادة الفعل، بين العجز والتحقق. فعندما تنفي الذات أي إحساس لها بالنوم، فإن هذا إشارة واضحة إلى الأرق الذي يهيمن على النفس. وعندما يكون الهم حاضرا لدى وسادة الذات فإنه يكون غائبا عن الخلي، ولذلك فإن القارئ يستشعر أن ثمة مساحة من التعارض بين "ما أحس رقادي/ وبين محتضر"، فالنوم غائب والهم حاضر، وهنا تتعمق الهوية بين النفس والجسد، فالجسد يريد النوم والنفس القلقة تقصيه وتنفيه عن الذات، فالإمساك بلحظة النوم يصبح أمرا صعبا، هذا إذا لم يكن مستحيلا.

فالهم الذي يكون حاضرا ما هو إلا نقيض للنوم الذي أصبح خارج نطاق الإحساس، وإن الذي يعمق هذا الإحساس أن الشاعر استحضّر علامة مقترنة بحالة النوم وفعله، وهي "الوسادة" التي أضافها إلى نفسه عندما قال "لدي وسادي" ليجعل منها علامة سيميائية تشي بالنوم والاستلقاء والاسترخاء، وهذا هو العادي، أما غير العادي فهو أن يحضر الهم عند الوسادة ويصبح ملازما لها، فالعلامات السيميائية التي يتضمنها هذا البيت تشي بدلالات تتجسد من خلالها الحالة النفسية للذات. وهي: نام، أحس، رقادي، الهم، محتضر، وسادي. فالوسادة هي الشيء الحسي الوحيد بينما العلامات الأخرى كلها ما هي إلا علامات معنوية. وإن العلاقة التي تكشفها ثنائية النفي والإثبات: ما أحس رقادي / والهم محتضر لدي وسادي تتمثل في تأكيد هاجس الأرق الذي تعيشه الذات وخاصة عندما يقول:

من غير ما سقم ولكن شفني هم أراه قد أصاب فؤادي<sup>(4)</sup>.

ويتنامى الحس العاطفي عند الشاعر عبر نسيج اللغة الشعرية التي يشكلها، وهو نسيج يبرز أن المرض لم يكن هو السبب الحقيقي فيما ينعكس على جسده من نحول، فالعلامة المرضية تغيب هنا عن الجسد ليصبح الهم هو الذي يفتك به، وهذا الهم قد أصاب فؤاده، فثمة عامل يؤثر في الجسد، الذي يبدو عليه النحول الذي يعكس حسا عاطفيا يعزز المعاناة في وجدان الشاعر التي تصبح مسكونة بالهم. فالسقم يغيب ليحضر الهم، وحضور الهم عبث بعواطف الشاعر وتشويش لقدرته الإدراكية التي فاقت طاقته وحاصرته حصارا يشعر معها بالقلق والأرق، فالحديث عن القلق والأرق وغيرها "تشفي في أن المشاعر يمكن أن يعبر عنها بوساطة العلامات"<sup>(5)</sup>.

ويتشكل التوتر عبر اختيار المفردات التي تترجم الإحساس الإنساني العميق بالهم، ويرتبط عنصر الحوادث بالهم، فالحوادث سبب من أسباب الكدر الذي تعيشه الذات التي لا تقوى على فعل شيء، فهاجس الأرق والقلق تجسيد حقيقي للرغبة من ناحية، وإرادة الفعل من ناحية أخرى، ولكن ثمة إحساسا يتجلى هنا في رسم صورة المعاناة التي تجلت في قوله:

ومن الحوادث لا أبا لك أنني ضربت علي الأرض بالأسداد

لا أهتدي فيها لموضع تلعة بين العراق وبين أرض مراد<sup>(6)</sup>.

فالحوادث تقترن مع الهم وتتعانق معه لتصبح فاعلا من الفواعل التي لا بد أنها توقظ الحس المأساوي في نفس الشاعر، وهو حس لا يمكن أن يكون بعيدا عن التصادم مع رغبات النفس وأهوائها، مهما كانت هذه الرغبة أو ذاك الهوى، ويمكن أن تكون الجملة الاعتراضية "لا أبا لك" ترجمة حقيقية للحن المدفون في أعماق الوجدان الإنساني: إنه الوجدان الذي يواجه العالم في افتراضاته وحقائقه الواقعة، وخاصة عندما يتعمق التصادم بين الأنا والعالم، فالعالم المغلق ليس هو الطموح الذي ينشده الشاعر، فالانغلاق ترجمة للحظة وجدانية مسكونة بهاجس التشاؤم والعمى، فالعمى الذي يهيمن على الفسحة المكانية يكبل وجدانه، ويجعله يعيش حالة من المأساة، فانغلاق العالم حالة أو وضع استهوائي يبعد الذات عن الإحاطة بالعالم أو فهمه أو التصالح معه، فالأرض تمثل حالة شمولية، وشموليتها إشارة إلى العالم المغلق، فالشعراء في بعض الأحيان يرون في الأرض ملاذا وملجأ وانفتاحا أمام لحظة الانغلاق التي يصادفونها، يقول الشنفرى:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل<sup>(7)</sup>.

لا يمكن تخطي الرؤية السوداوية الكامنة هنا، وهي رؤية تؤسس للتعارض أو التصادم العميق بين الأنا والعالم، فاستهوائية الشاعر استهوائية سوداوية تترجمها لحظات السرد للواقعة

الوجدانية والشعورية التي يعيشها، فالأزمة الاستهوائية هنا ترتسم بشكل واضح من خلال العلامات اللغوية التي تتمثل في: الرقاد، والهم، وهم، والحوادث، وضربت، وبالأسداد. فهذه العلامات تفضي إلى ترجمة المشاعر والرؤى الإنسانية التي لا تحاصرهما الهموم فحسب، وإنما تحاصرهما الأرض بما رحبت، إن لحظة الشعور بالضيق تقابلها لحظة الحلم بالانفراج، وهما لحظتان متصادمتان تعمقان الأزمة الاستهوائية التي تقف أمام المغلق، والمغلق نمط صعب ومخيف، يعكس حالة إنسانية تنسج إحساسها المرير من خلال الكلمات المنتقاه، وتطور أسلوب السرد وتناميه.

وبالاستناد إلى قوله "لا أهتدي" فإن الأزمة الاستهوائية تزداد تعمقا وتؤدي المشاعر، وتنتثر حالات من السواد أمام أعين الشاعر الذي يقال بأنه كان أعشى ثم عمي، ولكن هذا لا يهم هنا سوى إنه إشارة توحى بالمعاناة الحياتية، التي عبر عنها الشاعر بأسلوب شعري أفضى به إلى رسم خارطة لمشاعره التي يتسببها الحزن، وإن عبارة "لا أهتدي" تعني هنا تنامي الأزمة الاستهوائية في أعماق الذات الشاعرة التي تحول أحاسيسها إلى كلمات ذات شحن عاطفي، فالشاعر يعمق الضيق والانغلاق ويشعر أنه لا يستطيع أن يخترق هذا العالم الذي سيحج بسياج من الصعب اختراقه، لأنه لا يهتدي، والهداية هنا ليست الهداية التي تعتمد على البصر، وإنما تلك التي تعتمد على البصيرة، فبصيرة الشاعر تصطدم هنا بالحواجز التي تعمق هاجس الشعور بالعالم المحيط.

ويتعمق هاجس الهم عند الشاعر عندما يقول:

ولقد علمت سوى الذي نباتني	أن السبيل سبيل ذي الأعواد
إن المنية والحتوف كلاهما	يوفي المخارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي طارفي وتلادي <sup>(8)</sup> .

إذا كان الشاعر لا يهتدي كما قال في السابق، فإنه يؤكد هنا "ولقد علمت" أن السبيل الوحيد الذي تفضي إليه رحلة الحياة هو الموت، وإن حواراه مع النموذج الأنثوي (الابنة، أو الحبيبة، أو العازلة، أو الزوجة) يعبر عن تصادم الرؤى، وينزاح إلى جانب الحقيقة التي يؤمن بها، وهي حقيقة تؤسس لإحساس الشاعر بالنهاية الحتمية، فالشعور بالموت ما هو إلا انبثاق من الأزمات التي مر بها الشاعر، وأزمته الحقيقية أنه مسكون بالهم ومحاصر بالألم، فسييل ذي الأعواد هو السبيل الحقيقي الذي أوصل الشاعر إلى القناعة الراسخة في أعماق النفس، فالوقوف أمام عتبات الموت وقوف استسلامي سكوني، فالمنية والحتوف لا يقف شيء أمامهما، وإذا كانت الأرض قد سدت على الشاعر، فإنها تفتح للمنية والحتوف ليصلا إلى مبتغاهما الذي يتمثل في الشاعر، وقد عبر التشخيص لكل من المنية والحتوف عن هاجس عميق في أنسنتهما وحيويتهم، في حين أن ذات الشاعر قد روضت النفس على الاستسلام. فهذا المقطع من النص يعج بالعلامات

التي تعبر عن المشاعر، فالأمر يدور حول "المفاهيم العاطفية وتمظهراتها اللغوية، ويتعدى ذلك إلى الأساس العاطفي للنص كله"<sup>(9)</sup>.

وإن الموت الذي يتحدث عنه الشاعر يعمق استهوائية القلق مع أنه يتحدث عنه حديث الواثق المطمئن، فالمنية والحتوف لا يرضيان منه بفدية، حتى لو بذل الطارف والتليد، لأن الموت يطلب نفس الشاعر، وهنا يتجلى جدار جديد أمام الذات الشاعرة، فالأرض على رحابتها لم تستطع أن توجد له نافذة يطل بها على الأمل، والموت مثل جدارا لا يمكن له أن يخترقه، لأن الموت له مطلب واحد لا يحيد عنه وهو نفس الشاعر.

إن الموت والحتوف، والسبيل، إشارات تعني أن كل الطرق موصدة أمام الشاعر سوى الطريق الذي يفضي به إلى الموت، وفي هذا السياق لا تمثل الأعواد سوى علامة على الموت والشعور بالنهاية، فالأزمة الاستهوائية هنا تتمثل بتولد كل من الحزن والهم والقلق وتناسلها، لأنها تترجم الشعور الداخلي للذات الشاعرة، التي تعيش حالة من الأرق الذي يسكن تفاصيل حياتها، فهذه الأبيات تجسد نسقا حياتيا مهددا، وهذا الشعور ينطوي على إحساس دفين أن وجود الذات الشاعرة مهدد، وتهديد الوجود الإنساني يعني تنامي القلق والإحساس بالحزن والخروج من حالة التفاؤل إلى حالة التشاؤم. إن الدور الانفعالي للذات الفاعلة هنا، وهي ذات الشاعر لا تشي سوى بالتلبس في حالة وجدانية تتسع فيها دوائر الحزن والقلق التي تنتقل بالشاعر من دائرة إلى أخرى.

تنبثق التوتيرية هنا في إطار إحساس الذات بالنقص والاختزال والحصار وهي تواجه العالم، ويمكن أن يمثل النقص أنماطا عدة، لكن هذه الأنماط تندرج في النهاية في شعور الذات بخسارة كل شيء: أي خسارة الحياة ونقصانها:

عدم النوم / نقص

الهم / نقص

شفني هم / نقص

ضربت علي الأرض بالأسداد / نقص

لا أهتدي فيها لموضع تلعة / نقص

أن السبيل سبيل ذي الأعواد / نقص

إن المنية والحتوف كلاهما.... يرقبان سوادي / نقص

لن يرضيا مني وفاء رهينة من دون نفسي / نقص

تشي دلالات النقص هنا بتعبير عميق عن هواجس الذات وهي تعيش لحظة تفقد فيها التصالح مع العالم، فهذه الهواجس ترسم معالم العواطف التي تكمن وراء التلذذات التي شكلت نسيج النص الشعري، وهو نسيج يحمل إشارات تمثل العواطف التي تكمن في الرؤية التي تنطلق منها الذات الشاعرة "فالحالات النفسية تشكل محركاً للعمل، والتلفظ تجسد لمختلف الرغبات، إذ نتكلم دائماً قصد إنجاز شيء تحركه رغبة أو إحساس معين"<sup>(10)</sup>.

ويمكن في هذا الإطار قراءة البعد الاستهوائي وفق رؤية لا تقوم على التصالح بين الذات والعالم، بل إن العالم الذي أصبح مغلقاً يسهم في تنامي شعور الذات الفاعلة في استحضار صور البؤس، وتوديع كل بريق للأمل. فالحس المأساوي هو الحس المهيمن، أو هو العنصر الغالب في هذا السياق. إن علم الشاعر أن السبيل الذي أمامه على هذه الأرض هو سبيل الموت فقط، ولهذا يأخذ الشاعر بالخروج من تجربته الذاتية ليقدم تجارب الآخرين الذين أودى بهم الموت، ويبدأ حكايته السردية بقوله:

تركوا منازلهم وبعد إيباد	ماذا أوئل بعد آل محرق
والقصر ذي الشرفات من سندان	أهل الخورنق والسدير وبارق
كعب بن مامة وابـن أم دؤاد	أرضاً تخيرها لدار أبيهم
فكأنما كانوا على ميعـاد	جرت الرياح على مكان ديارهم
في ظل ملك ثابت الأوتـاد	ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة
ماء الفرات يجيء من أطوار <sup>(11)</sup> .	نزلوا بأنقرة يسيل عليهم

تتجلى في هذه الأبيات النغمة الوعظية التي تنشد الذات الشاعرة منها مواساة الذات، وهي مواساة استدعت منها استحضار نماذج لبعض الملوك والقبائل التي بادت، ويتبدى الإحساس بالإحباط من خلال الصياغة اللغوية القائمة على الاستفهام، فالاستفهام هنا علامة تعكس تأجج العواطف الداخلية للشاعر، وتمثل نزعة وعظية يحاول أن يواسي بها ذاته، وإن المواساة هنا تتطلب شرح حالة اندثار الملوك والقبائل التي تحدث عنها الشاعر، الذي يقول "ماذا أوئل؟"، فهو هنا يودع الأمل والحلم ويتعامل مع الحقيقة التي أثبتت أن الحياة إلى زوال، وإن محاولة الإمساك بالحياة الأبدية ما هي إلا حالة وهمية كانت تسكن في وجدان الشاعر الذي يروي تجارب الآخرين رواية العليم، وليس رواية الذي يريد أن يقدم حكايات ليتسلى بها، وهذا الأمر يعني أن الأزمة الاستهوائية للشاعر قد انتقلت إلى أزمة استهوائية عاشها الآخرون قبله وهي كامنة في قلق الوجود.

وإن الفكرة المحورية التي تنبثق من عبارة "ماذا أوئل" تتمركز في التوتر الذي يتشكل من الاستفهام الذي يجسد نبرة تعزية الذات، التي تنطفئ آمالها، وإنطفاء الأمل استغراق شعوري في التأكد من الصراع بين الأنا والوجود، أو الصراع بين الأنا والعالم في حركيته التي يتسيد فيها الموت مشاعر الشاعر كلها. فالموقف التوترية هنا ما هو إلا انعكاس للوضع السابق أو المثيرات السابقة التي جعلت الشاعر يعيش فضاء الانغلاق برؤية تسودها القتامة والتشاؤم، فالأمل يكاد يكون معدوماً، والنزعة الاستهوائية لا تبارح حالة الألم والوجع الذي يسكن وجدان الذات التي يتحول صوتها إلى حالة من البوح وبسط هواجس النفس، وهذا يعزز الإحساس العميق بمواجهة الغموض الذي يكتنف رحلة الذات المستمرة في مواجهة الموت.

وإن الإتكاء على الذاكرة أو التذكر في هذا المقام حالة تنطوي على التأرجح بين البقاء والفناء، فالهم محرك أساسي افضى به قلق البحث عن الوجود وتحقيق الذات، وهذه الصورة تبين ما يعرف بفكرة "المأل"<sup>(12)</sup> الذي يتساوى فيه الشاعر والآخرين الذين سبقوه في رحلتهم من الحياة إلى الموت، فالتذكر لآل محرق وإياد إشعال للمأل الشبيه بمأل الشاعر، الذي قدمهم تقديماً يشي بتمسكهم في إعمار الوجود، وذلك من خلال الحديث عن سلسلة الآثار التي خلفوها، فسرد الشاعر لهذه الأماكن، بما كانت تحمله من بهاء، محاولة لخلق حالة تسرد الماضي ليكون مواساة للحاضر أي حاضر الذات الشاعرة.

فالخورنق والسدير يمثلان القصور رمز الحضارة والحياة، وبارق وسندان يمثلان الماء دلالة الحياة والخصب ودعة العيش، وهذه الأرض التي تخيرها كعب بن مامة وابو دؤاد إشارة إلى نعيمها، ولكن هذه الأرض بما فيها من رموز الحياة لم تبق على حالها، وإنما أصابها الدمار ففعلت الرياح فعلها بها، فالأرض التي حاصرت الشاعر تعود لتتمرأى من جديد عند آل محرق الذي مائل مصيرهم مصير الشاعر، الذي قدم الأشياء المعادلة لموقفه من أجل أن يكرس النزعة الاستهوائية التي تتمثل في عبث الوجود بمصير الإنسان، إنه عبث كرس الهم، وإقصاء النوم، وعمق هاجس القلق.

فميعاد القوم مع البلاء والاندثار معادل لموعده الشاعر مع الموت المحقق عندما قال:

وقد علمت سوى الذي نبأتني أن السبيل سبيل ذي الأعواد

يمثل السبيل إشارة ترسخ الإحساس بالموت والفناء، والخوف من الموت نزعة استهوائية مبنية على القلق الوجودي العميق الذي يزعزع وجود الذات، فذات الشاعر هنا تحاول أن تخفف من الأزمة الاستهوائية التي تنطوي على هواجس القلق والسهاد والشكوك التي هيمنت على إحساس الذات بالحياة في مقابل الموت الذي ينهي كل شيء بما فيها ذات الشاعر، فالفعل الكلامي يفصح عن خبايا النفس وعن كوامنها، ويجسد عاطفة إنسانية تنداح دوائرها من تجربة

ذاتية إلى تجربة عامة قائمة على استدعاء الماضي، فذاكرة الذات الشاعرة تبرز القدرة على الاستحضار لتجارب الآخرين الذين عاشوا المصير نفسه، وهذا الاستحضار ناتج عن الشعور العميق بالخيبة التي يصطنعها الشعور بالاستلاب، والإحساس بالتغريب والطرده، فالفعل الكلامي لا ينفتح على الأمل، وإنما ينفتح على استحضار الأزمة الاستهوائية الماضية مع الأزمة الاستهوائية الراهنة لتشكّل عاملاً جديداً هو ما يمكن أن يسمى بعامل التعويض الأول الذي لا يعني الانفلات من الأزمة، وإنما يشي بتكرارها عبر مسارات الوجود الإنساني.

إن صور البهجة التي عاشها الآخرون يفتقدها الشاعر في اللحظة الراهنة، وهذا يعني أن العلامات اللغوية التي تدل على البهجة ما هي إلا علامات جاءت في سياق الإنطفاء، فالشاعر عبر عن حالة الانتقال من عالم الحبور إلى عالم الخيبة، فالدوال التي تشير إلى مثل هذا الإحساس هي: "غنوا، أنعم عيشة، ظل ملك، ثابت الأوتاد، نزلوا بأنقرة، يسيل عليهم ماء الفرات القادم من الجبال". فهذه الدوال التي تبرز حالة النعيم لا يمكن أن تستمر، وهذا يعمق الهاجس المأساوي عند الذات الشاعرة التي تفصح عنها بملفوظات تشكل البؤس والانقلاب من النعيم إلى الجحيم:

أين الذين بنوا فطال بناؤهم وتمتعوا بالأهل والأولاد؟  
فإذا النعيم وكل ما يلهي به يوماً يصير إلى بلى ونفاد<sup>(13)</sup>.

إن أداة الاستفهام "أين" تلتقي مع الأداة السابقة "ماذا أوأمّل"، فتكرار السؤال هو تكرار الإحساس بالمأساة التي تعني العجز عن الفعل، فإرادة الفعل مسلوقة، إن يتحول الشاعر إلى سارد يسرد أزمة الإنسان في صورتها الشمولية، فالحديث عن البنیان والأولاد إشارة إلى الحياة، لكن الشاعر يفاجئ القارئ بعنصر التحول مرة أخرى، وخاصة عندما ينقلب النعيم وكل ما يلهي به إلى بلى وفناء، فإحساس الذات بالفناء يتساق مع فناء الأمم والحضارات العظيمة، وهنا يتسيد انكسار الذات أمام مشهد البلى والزوال.

وتستمر ذات الشاعر في رسم صور الانتكاسات التي تتمثل في اندغام تجربته مع تجارب الآخرين:

في آل غرف لو بغيت لي الأسى لوجدت فيهم أسوة العداد  
ما بعد زيد في فتاة فرقوا قتلاً ونفياً بعد حسن تأدي  
فتخيروا الأرض الفضاء لعزهم ويزيد رافدهم على الرفاد<sup>(14)</sup>

يعلن الشاعر هنا عن تماثل التجربة، وهو تماثل ينساق في إطار من التأسّي الذي تحاول فيه الذات أن تبحث عن الأشياء الموازية، وكأنها تبحث عن التعويض الذي يعيد لها التوازن، ولذلك

أشار الشاعر إلى "غرف" وهو لقب مالك الأصغر بن حنظلة، بالإضافة إلى الإشارة إلى بني زيد بن مالك بن حنظلة الذين تشرّدوا وغربوا ونفوا في البلاد، بعدما كانوا يتمتعون بالقوة والجبروت، وكان لهم فضاء رحب يستوعب عزهم وعطاياهم.

إن هذا المشهد السردى لا يعني انبثات الذات عن العالم، لكنه العالم الذي يجسد الموت ويبني الجدر، ويفتح على الانغلاق وانسداد الأفق، إذ الأفق الممكن الآن هو أفق الموت بما يحمل من نظرة مأسوية تفيض كآبة، فالمأساة تكمن في الانقلاب من النعيم والحياة إلى الموت والزوال. وفي هذا تعميق لهاجس الرؤية السوداوية المنبثقة عن الهم الذي توسعت دائرته لنقل التجربة من الخاص إلى العام، إذ يصبح العام بمثابة تجربة موازية لتجربة الذات.

ويقدم هذا المشهد السردى على مستوى البعد التوتيرى والبعد الاستهوانى المتمثل باندغام الذات بالتجربة الخاصة والعامة بعدا يمثل المواساة، والمواساة تحاول أن تجفف منابع الألم الذي يسكن الذات، فالمواساة يمكن أن تكون هنا حالة تعويضية أولى، تمثل التعارض بين الرغبة في الفعل، والعجز عنه في الآن نفسه، وهذا يجسد الصراع الداخلى الذي يضطرم في وجدان الذات التي مثلت حالتين، حالة من الإعجاب بنعيم الملوك والقبائل والأشخاص التي تمثل حالة من التطويع الانفعالى إذ تشرح النفس بالنعيم الذي عاشه الآخرون، والحالة الأخرى تتجسد في التطويع الانفعالى المعاكس، وهو محاولة تطويع النفس في موقفها من الموت على أنه المأل.

ويمكن أن يكون التماس حالة جديدة في النص تتمثل باسترجاع الماضي الخاص بالذات، ليكون موازيا لاستحضار ماضى الملوك وأصحاب القوة، لكن إذا كان في استرجاع أخبار السابقين أو سردها مواساة، فإن في سرد ماضى الشاعر حالة جديدة تتمثل في خمس دوائر مهمة في هذا المقطع من النص يجمعها إجراء أسلوبى يظهر بروز الحديث عن الأنا بشكل سافر، يقول في المفصل الأول:

إما تريني قد بليت وغازني      ما نيل من بصري ومن أجلادي  
وعصيت أصحاب الصباة والصبا      وأطعت عازلتى ولان قيادي  
فلقد أروح على التجار مرجلا      مدّلا بمالي لئنا أجيادي<sup>(15)</sup>

تتأرجح رؤية هذه الأبيات في بعديها الماضى والحاضر، وإن ثنائية الماضى والحاضر تجسيد عميق للأزمة الاستهوانية، فالذات هنا تعترف بالانكسار والضعف والصدام مع الوجود، فوعبها في اللحظة الحاضرة وعي يشي بالشعور بالبلوى وانهدام الجسد، وإن هذا الملفوظ يشي بشكل واضح بالحالة الانفعالية أو الوجدانية التي تفصح عنها الذات، فالذات الفاعلة هنا هي ذات الشاعر، التي تعترف بالانكسار على المستوى النفسى والمستوى الجسدى، فعلى المستوى النفسى يتمثل هذا

بالدال "بليت، وغاضي، وما نيل". أما البصر والأجلاد فهما إشارتان سيميائيتان تمثلان حالة التبدل التي أصابت الذات وأدت إلى تشكيل المستوى النفسي والعاطفي، إذ إن "البعد العاطفي مسؤول عن إدارة نواتج التبعر والشدة الحواسية"<sup>(16)</sup>.

وثمة حالة استهوائية سلبية تتمثل بانسحاب الشاعر من عالم الصباية والصباء، وإطاعة العوازل، بالإضافة إلى الاستسلام والإزعان، فهنا تبدو الذات مسلووية الإرادة تتصف بالضعف والاستلاب، وتصبح الذات مسكونة بهاجس الانكسار، وهاجس الانكسار لا يمكن أن يقودها إلى المستقبل لأنه غامض ومحبط، ولا يختلف عن اللحظة الحاضرة، وتنقصه إرادة الذات الشاعرة وامتلاكها لذاتها، ولذلك تأتي العودة إلى الماضي لتشكل حالة تعويضية، فالماضي يمثل مرحلة امتلاك الذات لإرادة الفعل، التي تغيب عن الحاضر والمستقبل، وهنا يأتي قول الشاعر "فلقد أروح... ليمثل حالة الفخر بالذات، فعلاوة على أن "لقد" إجراء أسلوبية يسهم في بناء نسيج النص، فإنها ترتبط بـ "إما" ارتباطا بنائيا، وهي غالبا ما تشكل في النص الجاهلي افتتاحية للافتخار بالذات والإحساس بها، بعد أن تكون قد تعرضت لشعور بالتهديد والانكسار.

وهنا تتشكل أول دائرة استرجاعية تعويضية بافتخار الشاعر بالخمير، واحتفائه بالزينة والمظهر، والشباب والكرم، وتأثير الخمر في نفسه، وهذه قيمة من القيم الإيجابية من منظور الشاعر الجاهلي الذي يشكل الخمر في حياته حالة من التباهي وإظهار الذات وإبرازها على أنها ذات تعيش لذات الحياة ومباهجها، ولا يمكن تخطي العلامة الجسدية التي جاءت في الكشف عن تجليات الجسد، فهو هنا "مرجل" وأجواده لينة، على النقيض من الحالة الراهنة التي تجلت فيها العلامات الجسدية على أنها علامات ضعف وبلى وانكسار.

وترتبط هذه الدائرة مع الدائرة التالية أسلوبيا بتكرار "لقد" ويتجلى حضور الذات الفاعلة بقولها:

ولقد لهوت وللشباب لذادة	بسلافة مزجت بماء غوادي
من خمر ذي نطف أغن منطق	وافى بها لدرهم الأسجاد
يسعى بها ذو تومنين مشمر	قنأت أنامله من الفرصاد
والبيض تمشي كالبدور وكالدمى	ونواعم يمشين بالأرفاد
والبيض يرمين القلوب كأنها	أدحي بين صريمة وجماد
ينطقن معروفا وهن نواعم	بيض الوجوه رقيقة الأكباد
ينطقن مخفوض الحديث تهامسا	فيلغن ما حاولن غير تنادي <sup>(17)</sup>

إن الاحتماء بالماضي وسيلة دفاعية أو ميكانيكنا مواجهة للحاضر، فالصورة الماضية فيها إشراق وتجل تبرز حضور البهجة والسعادة والاندغام بالحياة، في حين أن النص في بدايته تجسيد للهم والقلق والخوف من الموت، وإن افتتاح هذا المقطع بـ "لقد" تجسيد للشعور بالامتلاء والارتواء، وهي نزعة هوية تجلي صورا من صور عشق الحياة، وإن كانت غير ممكنة في اللحظة الحاضرة، وأهم صورة لصور الشعور بالامتلاء وغياب التوترية وانعدام التفكير بالمآل ما يتجسد في افتتاح المقطع بـ "لقد" التي تمثل الحس البطولي وامتلاك إرادة الفعل في مقابل استلاب الإرادة في المقاطع السابقة من النص.

تمثل مرحلة الشباب الرغبة الجامحة في الإمساك باللذة، واللذة نزعة هوية تتمنى الذات لها الاستمرار والدوام، ولكن هذا لن يتحقق مطلقا، وأول صورة من صور اللذة مشهد الخمر وما يتبعه من مصاحبات، فالتجلي الأول للذة يتمثل في "الخمرة" الذي يشكل مبدأ أساسيا من مبادئ المتعة الجاهلية، فطقسية المزج انعكاس للبهجة التي يمكن أن تترجم الفيض الوجداني والشعوري لامتلاك لذة صافية أو خالصة بعيدة عن كل الشوائب التي تكدر صفو الحياة.

ويستمر المشهد الذي يمثل عناصر البهجة والانشراح النفسي الداخلي، فسيمائية الهوى لا تقرأ الجانب الوجداني القاتم فقط، مثل القلق والحزن والهم والضيق، وكلها صور تجسدت في ملفوظات الذات، لكنها تقرأ الجانب الوجداني الجميل والمبهج، والبهجة هنا تتجلي في رسم صورة الساقى: الذي يلبس القرب، وهو من علامات الزينة، التي تحولت إلى صورة شبه نمطية عند شعراء الخمرة في العصور اللاحقة - كما يظهر في شعر أبي نواس وغيره - التي تمثل بعدا سيميائيا يندمج مع الزي الذي تعكسه العلامة "منطق" إشارة إلى جماليات الخصر، وينضاف إلى ذلك صورة جمالية أخرى تعتمد أيقونة تعتمد على إشارية الصوت "أغن"، وهذه الصور تعكس بعد الاندماج مع اللحظة التي جاءت مفارقة لإحساس الذات بالانفصال عن العالم الذي يخيم عليه الهم والأرق. وإحساس الذات بالسعادة والبهجة فإنها لا تتوانى في أن يبذل ماله في سبيلها، والإشارة إلى "دراهم الأسجاد" يعني أن الأكاسرة يسجدون للدراهم التي كانت عليها صور يذلون أنفسهم من أجلها.

إن رهانات النص هنا تفضي إلى عالم هوي فسيح، لا تشعر معه الذات بانغلاق الأفق، وإنما يتجلى الاتساع والانفتاح، والرغبة في امتلاك ما تعده الذات جميلا وجليلا، ومن الجليل والجميل ما يمكن أن يتمركز في عناصر الزينة التي يتحلى بها الساقى: فاللؤلؤتان علامة جمالية تعلي من شأنه، وحركة التشمير "مشمّر" لها إشارة تكشف عن الجمال الجسدي، وأنامل الساقى اشتدت حمرتها حتى مالت إلى اللون الأسود لمعالجته الخمرة، فحمرة الأنامل أضحت تشبه حمرة التوت. وتكشف الصورة عن بعد جمالي يعتمد اللون والحركة وغير ذلك من الصفات التي تعزز قيمة امتلاك الذات بعد أن منيت بالخسارة.

ويمتد عالم البهجة إلى المرأة التي قدمها الشاعر تقديمًا جماليًا يكشف عن البعد القيمي الذي منح لها، فالمرأة لم تعد عبارة عن صورة فقط، وإنما ارتبطت في تجلياتها بالأبعاد ذات الإشارية القدسية السامية، فالعلامة "البييض" تحيل إلى بعد جمالي رؤيوي يمثل الإمساك باللحظة الجمالية أو المتعة الجمالية التي تتعارض مع القيم الأخرى وخاصة الهم والقلق، فالتصوير الحركي الذي تجسده العلامة "تمشي" إشارة إلى حيوية المشهد وديناميكيته، فالمشي ضد عالم الانغلاق والانحباس الذي هيمن على وجدان الذات، فهنا تتميز الذات وجدانيا في تعميق هاجس الهيمنة على اللحظة، على النقيض من هيمنة اللحظة على وجدان الشاعر في بدايات النص.

وإن العلامتين اللتين بنيتا بأسلوب التشبيه "كالبدر وكالدمى" تشيان بعالم ذي لمسة أسطورية، فالمرأة البدر لا تمتلك طاقة جمالية فحسب، وإنما تمتد دائرة دلالتها للارتباط بالعالم السماوي، وهو عالم ينقل الشاعر من الكون الأرضي إلى الكون السماوي بما فيه من نقاء وصفاء وتجلى جمالي، وأما العلامة المتمثلة بالدمية، فهي صورة لا تقل في دلالتها الجمالية وبعدها ذي النزوع الأسطوري عن العلامة السابقة في إظهار التجلي العميق للمشهد الجمالي، فالمرأة الدمية، لا يمكن أن تكون بعيدة عن التصورات المرتبطة بالبعد الميثولوجي الذي يدغدغ وجدان الذات التي تعيش لحظة التجلي المفقود في اللحظة الحاضرة، وأما الدال "نواعم" فهو يؤشر إلى البعد الجمالي الذي يرسم عالم المرأة بوعي الذات الجاهلية التي تمنحها صفات قيمية، ويتكرر الفعل "يمشين" الذي جاء في الشطر الأول ليمثل البعد الحركي من جديد، والإشارة إلى الأفراد/ الأقداح الضخمة إشارة إلى عناصر مرتبطة بمشهد الخمرة.

وتتكرر العلامة "البييض" مرة أخرى ليؤكد الشاعر أن الصفات الجمالية تمثل انعكاسا وجدانيا يوحى بالرقعة والصفاء، وخاصة عندما تشبه ببيض النعامة المصون والمحفوظ في مكان بعيد عن أي خطر، ولكن لحظة الفيض الوجداني تتجلى في الأثر الجمالي الذي تتركه هذه النساء في قلب الشاعر، وهنا تتجلى النزعة الهووية العشقية التي تعطي الحياة مذاقا رائعا وتجعلها تفيض بالبهجة والفرح.

وإن الالتفات إلى النطق، الذي يرتبط بالأيقونة الصوتية يحيل إلى بعد جمالي معنوي يعمق الصورة الجمالية الحسية التي منحت لهؤلاء النسوة، فعندما يكون المنطق معروفا، فإن هذا يعلي من شأن المرأة حتى تكتمل الصورة في أطرها الحسية والمعنوية، فهي تجمع بين الجمال الحسي والجمال المعنوي، فالوجوه البيض إشارة جمالية تلتقي مع العلامة "البييض" التي تكررت مرتين. وإن رقيقة الأكباد علامة مهمة تجلي البعد المعنوي والقيمي الذي يترسخ في وجدان الذات التي تتحول إلى ذات ساردة، وإن تكرار "نواعم" مرة أخرى يعني حرص الذات على إبراز القيمة الجمالية التي لا تقف عند الإعجاب فقط، وإنما تفضي إلى الاندهاش، فالحديث الرقيق الهامس

تجسيد للتجلي الجمالي الذي تمتلكه أيقونة الصوت التي اسهمت في تشكيل اللوحة الجمالية، فقدرة هذا النساء تتجلى بوصول أثرها الجمالي إلى قلوب الرجال بسهولة ويسر.

وتستمر لحظات الاستدعاء لإحداث التوازنات وإعادة تشكيل عالم الحلم الذي يمثل امتلاك الإرادة، فيقول:

ولقد غدوت لعازب متناذر	أحوى المذانب مؤنق الرواد
جادت سواريه وأزر نبتة	نفأ من الصفراء والزباد
بالجو فالأمرات حول مغامر	فبضارج فقصيمة الطراد
بمشمم عتد جهيز شـده	قيد الأوابد والرهان جواد
يشوي لنا الوحد المدل بحضره	بشريح بين الشد والإيراد <sup>(18)</sup> .

إن الافتتاح بالأداة "لقد" يعني استمرارية هاجس الافتخار بالذات الفاعلة التي تمارس الصيد، فشتان بين امتلاك الذات وفقدانها أو زوبانها أمام الهموم التي تحاصرها، فاستحضار الرحلة إلى المطر محاولة مهمة للوقوف على عتبات الأمل المنشود، والرغبة الجامحة في الحياة بما يتجسد فيها من متع ومباهج، فالذات تمتلك هنا أفق المغامرة، وترسم حالة من التحدي، وهي ترد إلى مواقع المطر البعيد التي يخشى الآخرون وروده، وإن زمن الرحلة إلى البحث عن الماء كان في الصباح الباكر، بما يحمل معه من دلالات التفاؤل والانشراح، فالعلامات التي يتشكل منها هذا المقطع تحمل معها تباشير الأمل والفرح، وخاصة عندما يشكل الشاعر المطر بصور فيها كثير من الآمال والإشراقات، فالعلامة "أحوى" تشير إلى اللون الأسود الذي تشكل بفعل هيمنة اللون الأخضر، وإن المذانب التي تعني مسايل الماء إشارة إلى صورة من صور الحياة والخصب، وإن العلامة التي تتمثل بالبدال "مونق" إشارة واضحة إلى الإعجاب والدهشة التي تتجسد في هذا المشهد الذي يغري الشاعر بالحياة، وهي حياة يرسمها هو، ولا ترسم له كما تجلى في المقدمة، فالصورة هنا تتمثل في إظهار لحظة الإعجاب بمشهد الحياة، والانتقال من لحظة اليأس إلى لحظة الأمل، فتجليات الحياة تعني الإمساك بلحظة الإعجاب والإمساك بالأمل، والتخلص من هيمنة الأشياء الخارجية وممارسة القناعات الداخلية التي تدغدغ الهواجس الروحية التي تتجسد في اختيار الدوال التي تترجم كون الذات المؤطر بالتفاؤل.

ويتنامى الإحساس بالتفاؤل عبر اختيار المفردات "جادت، وسواريه، وأزر، ونبتة، ونفأ، والصفراء، والزباد"، فهذه الدوال تجتمع وتتكثف لتصنع عالم الأمل الذي تحلم به الذات وتسعى إلى امتلاكه، فهنا تتشكل لحظة الانشراح، فالأشياء التي يمتلكها هنا غير الأشياء التي امتلكها في الماضي، إنها العالم الرحب الفسيح المبرأ من الهموم، إنها الحياة المضادة لوجع الإحساس

بالموت. فالمطر هنا نقيض للموت أو للشعور بالفناء والزوال، فهذه الهواجس جعلت الذات تتمنى أن تعيد امتلاك الواقع، فالدوال التي تظهر في هذا الجزء من النص تمثل نقيضا للدوال التي ظهرت في العالم الذي يشيع فيه الهم واليأس وتغيب عنه إرادة الذات.

إن نوازع النفس هنا تنفتح على آفاق تشعر معها الذات أنها تمتلك العالم على النقيض من اللحظة التي كانت تهيمن فيها الأشياء الخارجية عليها، فحالة الحصار والانغلاق والشعور بالاندثار كلها إحساسات أدت إلى اختناق الذات، التي كانت تفرض عليها الأحاسيس والمشاعر، في حين أنها هنا هي التي تصنع أحاسيسها ومشاعرها دون اشتراطات خارجية، فالعلامات الدالة على الحياة تنتشر في أفضية الأماكن التي ذكرتها الذات، فسلسلة الأماكن (الجو، والأمرات، ومغامر، وضارج، وقصيمة)، تنتشر فيها الحياة. ولذلك فإن المحيط الذي تدور فيه أحداث الصيد محيط مليء بعلامات الخصب والنماء.

وهنا تهتبل الذات الفرصة للحديث عن الحصان، الذي منح صفات تدل على القوة، فالحصان الذي يمتلك صفات القوة والسرعة، تعددت مناقبه ليعكس إحساس الذات وسعادتها بما تمتلك، فهو حصان " مشمر، وعتد، وجهيز شده، وقيد الأوابد والرهان، وجواد"، فهذا التكتيف للصفات يعني الإعلاء من شأن الحصان، وإعلاء شأن الحصان إعلاء من شأن صاحبه.

وتسترجع الذات الشاعرة صورة من صور الماضي الذي يمثل حالة من حالات الفعل ليجسد اللحظة التي تمتلك فيها الذات إرادة الفعل، يقول:

ولقد تلوت الطاعنين بجسرة      أجد مهاجرة السقاب جماد  
عيرانة سد الربيع خصاصها      ما يستبين بها مقيل قراد<sup>(19)</sup>.

يفتح هذا المقطع أيضا بالعلامة الأسلوبية أو البنائية "ولقد" التي تؤشر إلى الافتخار بالذات، تلك الذات التي تعيد الماضي لأنها تعجز عن امتلاك اللحظة الحاضرة، فالناقة تمتلك مجموعة من الصفات المثالية التي طالما تغنى بها الجاهليون، فهي قوية، وموثقة الخلق، وعافر، ولا لبن لها، وتشبه العير في صلابتها، وأسمنها الربيع. إن هذه الصفات التي تمتلكها الناقة تعمق من شعور الأنا، فهاجس امتلاك الذات والقدرة على المبادرة بالفعل وشعورها أنها ليست هامشية كلها أشياء تعيد التوازن إلى الذات في لحظة مواجهة الضعف.

إن تباهي الذات الشاعرة وافتخارها أنها تمتلك مثل هذه الناقة ينضاف إلى سياقات الفخر الأخرى التي حققتها الذات في لحظة من الزمن الذي كانت تمتلك فيه ذاتها، وإذا كان مثل هذا الأمر يوفر فرصة للتعبير عن الانتصار على الزمن من خلال القدرة على الفعل وامتلاك الإرادة، فإن ذلك لا يعني امتلاك النصر بصورة نهائية، وإنما جاء الشاعر بهذه الاسترجاعات لتكون بمثابة

دغدغة للمشاعر التي تجسد قدرة الذات على الهيمنة على الواقع، في مقابل اللحظات الحاضرة التي تفلتت السيطرة على الواقع من يدي الشاعر، لذلك يقول:

فإذا وذلك لا مهاه لذكره      والدهر يعقب صالحا بفساد<sup>(20)</sup>.

يشكل البيت الأخير الجزء الأساسي من خاتمة النص، وهو يجسد البعد الأساسي الذي يمثل التفريغ الشعوري في نبرة متشكلة من العبرة والعظة، فالذكرى أو التذكر لا تنفع أمام هذا الواقع الذي يهيمن على الوجود، وخاصة أن الشاعر بنى البيت على ثنائية مهمة هي ثنائية الصلاح والفساد، التي تكون بيد الدهر، وهنا تدخل الذات في مواجهة مع الدهر، وهي مواجهة خاسرة، تميل فيها الكفة لصالح الدهر، الذي يتبع الصالح بالفساد، وهنا تبرز رؤية تتأسس على الاندثار والزوال عبر نغمة العظة التي لا تقف عند الذات، وإنما تتسع دوائرها لتنتقل إلى السامع/ المتلقي الذي يعيش هو الآخر رحلة الذات مع الوجود، وهي رحلة البحث عن الذات عبر سلسلة من الصدمات التي تعني الشعور بالوجود المهدد الذي يشكل الأزمة الاستهوائية الأساسية في هذا النص، التي تشكلت من أزمات استهوائية فرعية تمثلت بالأرق والهمل والحوادث وانسداد الأفق، والموت والعظة والتذكر، وقد أفضى البيت الأخير من النص إلى رؤية تعبر عن "أخلاقية مخيبة للأمل أو عن جماليات التلاشي أو عن انمحاء كل شيء"<sup>(21)</sup>.

ويمكن لهذه الدراسة أن تفيد من سيمياء العواطف أو سيمياء الأهواء التي تجلت في دراسات جريماس وفونتاني، وهي سيمياء ترتكز في المقام الأول على الأدوار العاطفية، على النقيض من علم النفس الذي يركز على الحالات النفسية المعقدة، "فخطاب الأهواء هو الخطاب الذي تهيم فيه الذات وتتنظر إلى العالم والمواضيع من خلال أهوائها وانفعالاتها وأحاسيسها"<sup>(22)</sup>.

فالإجراء السيميائي يعمد هنا إلى إبراز العواطف لكشف أبعاد النص ورؤيته التي تتأسس على مجموعة من العواطف التي تنبني بناء متسلسلا، إذ إنها تجسدت في كل مفصل من مفصل هذا النص، واستطاعت أن تشكل هيكلية التي تبنت من ارتسام العواطف التي انتشرت في فضائه بأسلوب أفضى إلى انعكاس الحالات النفسية للذات عبر رحلتها مع النص. ولذلك فإن العناصر التي تتشكل منها الخطاطة الاستهوائية المقننة يمكن أن تتجلى في هذا النص وذلك في تجسد هذا العناصر<sup>(23)</sup> وهي:

**التكوين:** ويعني هذا انكشاف شعور الذات لما تعبر عما ينتابها داخليا من أهواء، وتمثل هذه المرحلة بروز الذات الاستهوائية في الخطاب، إذ تصبح في حالة الشعور بهوى معين: ففي هذا النص فإن الذات تبدأ في الإفصاح عن شعورها الذي يتمثل بالأرق والضجر والقلق والهمل، وهذا أمر يتجلى في تكثيف المشاعر من خلال عملية التلطف التي تعكس تلبس الذات

بحالة شعورية عميقة. ومن هنا فإن "الأهواء قبل أن توجد لم تكن سوى احتمال انفعالي بدون هوية، والذات (كائن ما) هو الذي يجسدها من خلال تحقق ما، فلن يتحقق الغضب إلا من خلال ذات تغضب" (24).

**الاستعداد:** ويقصد بهذا حصول الذات على المؤهلات الضرورية للتعبير عن هوى معين: وهنا يتجلى مثل هذا الأمر في دوائر الضجر والأرق التي تتغلب على أية عاطفة أخرى. والضجر والأرق ناتجان عن الشعور بالخوف الناتج عن إحساس الذات أن وجودها مهدد بالموت.

**المحور الاستهوائي:** وتعتبر هذه المرحلة أساسية لتحقيق الهوية، فمن خلالها تتعرف الذات على أسباب اضطرابها وتدرك القيم الانفعالية التي كانت موضوعا لها في المرحلتين السابقتين، ففي النص تتبدى أسباب الاضطراب والتشويش من خلال مواجهة اللغز المحير الذي تصطدم به الذات، وهو الموت الذي تحدثت عنه وهي تعي حالة من الانكسار.

**العاطفة:** تبين هذه المرحلة ردود فعل الجسد إزاء الإحساسات المحزنة أو المبهجة. وتتجلى هنا مشاعر تبدو متفاوتة، فإلى جانب الحديث الحزين عن مصير الذات فإن ثمة حديثا آخر عن مصير مكافئ للأقوام السابقين، فاسترجاع اللحظة التاريخية المتمثلة بزوال الأقوام الذين تحدث عنهم الشاعر ما هو إلا حالة من الحزن وتكافؤ المصائر ومحاولة تعويضية لإعادة التوازن إلى الذات، وإن حديث الشاعر عن الذكريات الجميلة المبهجة ما هو إلا محاولة للانتصار للماضي في مواجهة اللحظة الحاضرة. وإن التعبير عن ردود فعل الجسد لم يأت مباشرة، إلا أن المرء يستطيع أن يتلمس إنعكاسات الأرق على الجسد مثل قوله: "ما أحس رقادي، والههم محتضر لدي وسادي، من غير ما سقم ولكن شفني هم أراه قد أصاب فؤادي، وسدت علي الأرض بالأسداد، ولقد بليت وغازني ما نيل من بصري ومن أجلاي، وعصيت أصحاب الصباية، وأطعت عازلتي، ولان قيادي"، للدلالة على الضعف الذي أصاب جسده بسبب الشيخوخة، هذا بالإضافة إلى أنه كان أعشى ثم عمي. وقد كان لهذه العاطفة المتأججة والمكثفة أثر واضح في توجيه بناء النص على مستوى الشكل والمضمون.

**التقويم الأخلاقي:** وهنا يتم تقويم الأهواء من منظور جماعي لبيان موقعها داخل إطار سوسيو - ثقافي، أو من منظور فردي. يتجسد هذا الأمر عبر البناء المتدرج لهذا النص الذي أفضى إلى رؤية تقوم على لحظة الاستسلام والانقياد للقوى العنيفة المتمثلة بالزمن والموت، فالشاعر عندما يقول:

فإنذا وذلك لا مهاه لذكراه      والدهر يعقب صالحا بفساد

فإن الذات هنا تدرك أن لحظة الهدوء والاستسلام للقوى التي لا يمكن له أن ينتصر عليها، وهي قوى وجودية يشعر أمامها بالضعف، بحيث إن الدهر يعبث بالوجود ويغير الصور ويقلب الأحلام؛ لأن من شأنه أن يستحضر الفساد بعد الصلاح. وهذه النبذة التي انتهت بها النص تعني في المقام الأول أن الأرق الذي عاشته الذات كان ناتجا عن الأشياء التي أنتجته وهي الموت والدهر.

واعتمادا على التكتيف العاطفي الذي تجلى في سياق النص وخاصة في الافتتاح فإن القراءة التي تتلمس انعكاسات هذا التكتيف العاطفي يمكنها أن تشير إلى حالات الأزمات الاستهوائية التي تعكس سيمياء العواطف الكامنة في أعماق وجدان الذات الشاعرة، التي لا يمكن لها التفلت من سلطان العواطف والأهواء التي تحاصرهما، ولذلك يمكن رسم الخطاطات التالية التي تجسد مثل هذا التكتيف العاطفي، فالكلمات المفاتيح التي تؤسس تعامل الذات مع الألم تبدو على النحو الآتي:

نام..... ما أحس

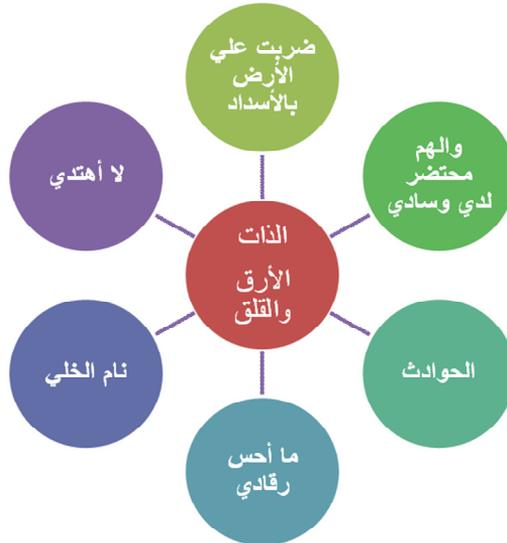
الأرق.... الهم

من غير ما سقم.... الهم

الحوادث.... انسداد الأرض

لا أهتدي.... أرق وهم

ويمكن تمثيل هذه الخريطة العاطفية في الخطاطة التالية:



تعكس هذه الخطاظة صوراً من العاطفة التي لا تكون مجرد ألفاظ، وإنما تصبح علامات تترجم البعد الجواني للذات الشاعرة، فالنص يكشف هنا عن الفضاء التوتري الذي يصادف الذات وهي تبحث عن محاولتها لفهم العالم. فالذات هنا تعيش أفقا توتريا قبل أن تدرك مرادها، وعندما تعجز عن هذا يتولد لديها الشعور باليأس والإحباط. فالحالات العاطفية السابقة ما هي إلا انعكاس لحالة التوتر واليأس والضجر والإحباط؛ إذ إنها لا تشي بأية قيمة إيجابية على صعيد الشعور والإحساس، ومن هنا "فإن العواطف التي يشكلها نسيج لغوي على نحو خاص لا تدرك هنا إلا على أنها شيفرات تحتاج إلى تأويل"<sup>(25)</sup>.

فالشعور بالأرق يولد عواطف أخرى مثل: الضجر والتوتر والمزاج والقلق والإحباط والكآبة، بالإضافة إلى انغلاق الأفق. وهذه العواطف ما هي إلا حالات للنفس تعبر عنها الذات الشاعرة وهي تعيش حالة التكون والاستعداد والصوغ العاطفي، التي تتبعها الحالات الاستهوانية الأخرى التي تجسد الخريطة النفسية للذات وهي تعيش حالات من العواطف التي تصب جميعها في بؤرة واحدة هي بؤرة تتجمع فيها الإحباطات. فالاهتمام بالجانب الشعوري للذات المبدعة من أهم الأشياء التي تهتم بها سيميائية الأهواء.

ومما يدل على كثافة هاجس الإحباط الذي تعيشه الذات أن الأفق أمامها لا يشي بالأمل وخاصة عندما جاء في النص: ضربت علي الأرض بالأسداد، ولا أهتدي فيها لموضع....، فهذه التلغظات وغيرها تجسد انسداد الأفق الذي تعيشه الذات، فالعلامات المكانية لا تبشر بأي انفتاح على أفق يحقق حالات من التفاؤل وهي تدل دلالة واضحة على الانغلاق الذي يتساوق مع حالات النفس: الأرض، الأسداد، تلعة، العراق، أرض مراد، فهذه الأماكن المحددة وغير المحددة تبرز من خلال ارتباطها بالفعل: ضربت علي الأرض، ولا أهتدي فيها...، وإن هذا الارتباط الذي يتجلى من خلال النسيج اللغوي يدل على أن عالم الشاعر لا يمتلك أي تفاؤل، بل هو عالم الخيبة والإحباط. "فالعواطف المتزاحمة هنا تدل على أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتفكيرنا، فهي جزء أساسي من زكائنا"<sup>(26)</sup>.

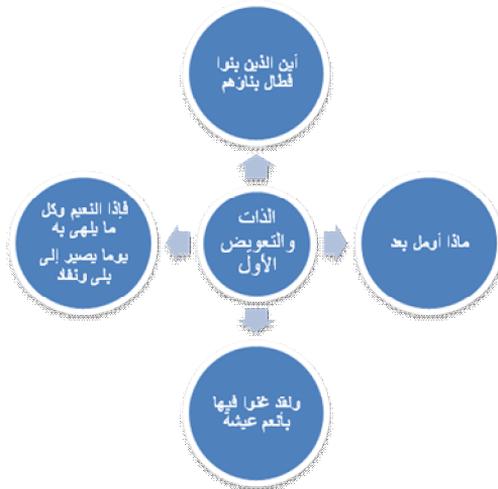
إن الأرق الذي يجسد حالة من حالات النفس ما هو إلا مجرد استعداد أو تأهب يجهز الميدان لعواطف أخرى، وقد ظهر هذا الأمر عندما تحدث الشاعر عن الموت، ويمكن توضيح هذا بالخطاظة الآتية:



إن الحالات الشعورية القارة في وعي الذات تتجلى في الخطاطين السابقتين، مع ما تحمّلان من إشارات بسيطة إلى الجسد الذي جافى جنباه الفراش، والنفس المهدة بالموت، وفي مقابل هذه الصور الانتكاسية أو الانكسارية، فإن الذات الشاعرة حاولت أن تهذب النفس من خلال إشارات تعويضية، فالإشارات التعويضية الأولى تتمثل في استدعاء ما جرى للأقوام السابقين، وقد تجلّى هذا الأمر في العلامة الأسلوبية الافتتاحية: ماذا أوّمل؟ مع ما يحمله الاستفهام من شحن وجداني وتمثل عاطفي، وكذلك ما يمثله قوله: أين الذين بنوا؟ فهذه الأسئلة تجسد الانفتاح على العظة والاعتبار الذي تحاول فيه الذات حماية ذاتها، أو إقناع الذات بحقيقة الموت والانقضاء والزوال.

ويمكن تمثيل هذا الموقف الشعوري الذي يشي بالتعويض وإعادة التوازن للذات على النحو

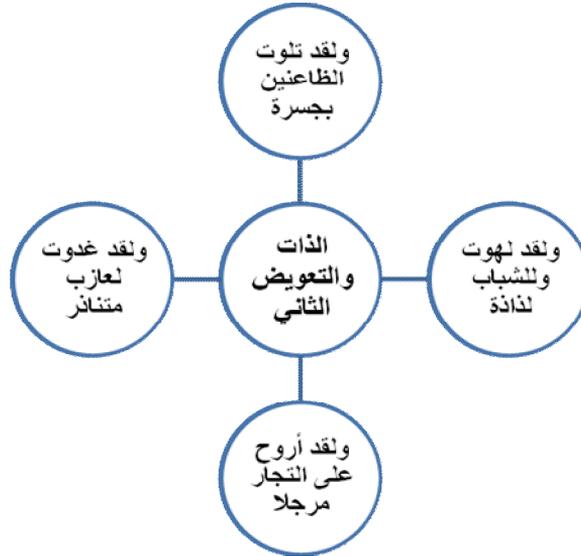
الآتي:



فالأسئلة التي تطرحها الذات جاءت على سبيل تلطيف الإحباط الذي تشعر به الذات على الصعيدين النفسي والجسدي، وخاصة أن الذات تعترف أن التحولات التي طرأت على الجسد ما هي إلا انعكاس للحالة النفسية وذلك عندما يقول الشاعر:

إما تريني قد بليت وغاضي  
ما نيل من بصري ومن أجلاذي

يدور التعويض الأول حول الأقوام السابقين، الذين انقلبت بهم الحياة من النعيم إلى الزوال ومن الصلاح إلى الفساد، وقد جاء الحديث عن هذا التعويض بنبرة وعظية تدعو إلى الاعتبار، في حين أن التعويض الثاني جاء بنغمة فيها افتخار بالذات وهي تمارس امتلاك ذاتها، فالذات موزعة بين عواطف متناقضة ومتذبذبة، ويمكن رسم التعويض الثاني من خلال الخطاطة التالية:



يتجلى في هذه الخطاطة جوانب من إرادة الشاعر وقدرته على الفعل الذي ينسجم مع مبادئ الجاهليين، فهو ينهض بالأفعال التي تجسد الحمد والمدح عند الجاهليين، فيتحدث عن لذة ناتجة عن الخمرة والمرأة والصيد والرحلة، وهذه العناصر تجسد قدرة الشاعر على تحقيق ذاته، وهو تحقيق حصل في الماضي، لكنه مفتقد في الحاضر، وأن تعيش الذات حالة من التذكر فإنها تدخل في حالة عاطفية تحاول أن تقارن فيها بين الماضي / النعيم وبين الحاضر / زوال النعيم، وفي هذا تتجلى أكثر من عاطفة تمثل الإقبال على الحياة مثل: الخمرة وعاطفة الحب، وهي معادلات للفناء والزوال والأرق التي عاشتها الذات الشاعرة.

ثمة رابط أو نسق ينتظم بناء النص؛ وهو رابط مؤسس على حزمة العواطف التي تكشف عن نوازع الذات الشاعرة بين العلامات التي تدل على الحزن والموت في بدايات القصيدة، والعلامات الأخرى التي جاءت ذات نبرة وعظمية في استدعاء النموذج الموازي في تعرضه للفناء والزوال. وإن هذا الشعور جعل الشاعر يستحضر اللحظة المضادة المليئة بالبهجة واللذة عندما تحدث عن الخمرة والمرأة والخصب والحصان والناقة، ولكن كل هذا التماوج الاستهوائي أفضى به إلى الجزء الأخير من الخطاطة الاستهوائية وهو التقويم الأخلاقي أو التهذيب، وخاصة عندما ختم الشاعر نصه بالبيت الآتي:

فإنما وذلك لا مهاه لذكره      والدهر يعقب صالحا بفساد

### الخاتمة:

تجلت في هذا النص صور من حالات الهوى التي اعتمدت على مقاربة لسيمياء العواطف التي كشفت عن فاعلية الشعور الإنساني وتشكله في ثنايا النفس، وهو شعور يتأسس على الأرق والقلق، إذ انبنت القصيدة بناء قائما على هذا الشعور، الذي استطاع أن يكشف عن رؤية الشاعر، إذ لا يستطيع القارئ أن يتجاوز الأزمة الاستهوائية الماثلة في النص منذ بدايته حتى نهايته.

وكشفت الدراسة عن حالات التماوج العاطفي الذي مثل مسارا منذ بداية القصيدة حتى نهايتها؛ ففي كل مفصل من مفاصل القصيدة ثمة حالة شعورية ترسخ القلق، ولذا فإن عناصر الخطاطة الاستهوائية قد تجسدت في العناصر التالية: التكوين والاستعداد والمحور الاستهوائي والعاطفة والتقويم الأخلاقي، وإن مثل هذا الأمر يتضح من خلال مسارات النص ومفاصله المهمة التي تجلي كيف يمكن أن تطبق المناهج الحديثة على النص القديم، مما يعني أن هذا النص نص حيوي قابل لاستيعاب المنهج؛ لأنه نص نابض بالحيوية والحياة. وهذا لا يعني أنه النص القديم هو الوحيد الذي يمكن أن يعاين في ضوء سيمياء العواطف، وإنما هناك نصوص كثيرة يمكن أن تضيف لها سيماء العواطف فائدة الكشف عن الدلالات الكامنة فيها.

## **Semiotics of Emotions: A Reading in the Poem Naama-l-khaliyy By Al-Aswadd Bin Ya`fur**

**Mousa Rababah**, *Arabic Department, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

### **Abstract**

This study aims to explore the manifestations of semiotics of emotions in "Naama-l-khaliyy," written by Al-Aswad Bin Ya`fur in order to show an important feature and tool that deal with old poetic texts. In order to critically read this poem, the researcher depends on semiotics of emotions, the semiotics that goes beyond the field of knowledge, pragmatic discourse analysis, and semiotics of work. Semiotics of emotions, as this study shows, cannot be disregarded because such semiotics enjoys a significant place in literary discourses. This does not mean dealing with self's emotions and feelings based on Psychoanalysis discourse but on the basis of concentrating on the semantic connotations of emotions rampant in the text.

The paper also aims at investigating the phenomenon in that jaahilii (pre-Islamic) poem and at studying the manifestations of the emotional cases which are connected to the Self. The study will rely on the principles of the Semiotics of desires. These principles are: Formation, Readiness, Fascination, Emotion and Ethics. And this is what has been pursued by this critical reading so as to prove that the old Arabic poetic text is liable to various readings in the light of modern critical tools.

In the text in question, there have been important stages whose main goal was to discover some hidden cases of desires. These stages serve to uncover the poet's vision of the world which was believed to be obsessed with insomnia, anxiety, fear of the future. This means that insomnia and anxiety were two cases that dominate every aspect of the whole text.

## الهوامش

- 1- حسين خمري: سيميائية التمشهد وبلاغة الذات، الملتقى الدولي السادس " السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 2011، ص 147.
- 2- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، لبنان، د.ت، ص 216، الحلي: الخالي من الهموم، محتضر: حاضر.
- 3- محمد الداوي: سيميائيات الأهواء، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، 2007، ص 215. وانظر ألبيرداس جريماس وجاك فوتيني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2010، ص 50 وما بعدها.
- 4- المفضليات، ص 216.
- 5- المفضليات، ص 216. شفني: من الشفوف وهو نحول الجسم من الهم والوجد.
- 5- Ewald Lang: Einstellungsausdrücke und ausgedrückte Einstellung, in: Wolfgang Motsch, Rudolf Ruzicka (HG): Untersuchungen zur Semantik. (studia grammatica) 22. Berlin, 1983. 310.
- 6- المفضليات ص 216. الأسداد: جمع سد وهو الحاجز بين الشيين، يريد أنه سدت عليه الأرض للضعف والكبر، ولأنه كان أعشى ثم عمي. التلعة: ما ارتفع من الأرض، مراد: قبيلة باليمن.
- 7- ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 59.
- 8- المفضليات، ص 216. ذو الأعواد: يريد الموت، وعني بالأعواد ما يحمل عليه الميت، الحتوف: جمع حتف وهو الموت، يوفى: يعلو، المخارم: جمع مخرم وهو منقطع أنف الجبل، سواوي: شخصي. الرهينة: الرهن، الطارف: ما استحدث من المال.
- 9- Monika Schwarz-Friesel: Sprache und Emotion. Tübingen und Basel. 2007. 210.
- 10- رحيمة شيتير: النص الصوفي من منظور سيمياء الأهواء، مجلة كلية الآداب واللغويات، جامعة بسكرة، العدد 13، 2013، ص 82.
- 11- المفضليات: محرق: لقب لقب به بعض الملوك العرب، إياد: قبيلة، الخورنق: قصر بالحيرة، السدير: قصر أو نهر بالحيرة، بارق: ماء في العراق، سندان: نهر أسفل من الحيرة بينها وبين البصرة، كعب بن مامة: هو الإيادي أحد أجواد العرب في الجاهلية، ابن أم دؤاد: أبو دؤاد الإيادي الشاعر المعروف. غنوا: أقاموا، أنقرة: بلد في الحيرة بالقرب من الشام، الأطواد: الجبال.
- 12- جريماس، وفوتيني: سيمياء الأهواء ص 123.
- 13- المفضليات: ص 217.
- 14- المفضليات: ص 217، غرف: لقب مالك الأصغر بن حنظلة بن مالك الأكبر بن زيد بن مناة بن تميم. الأسى: الأمثال. التأدي: يقال ( تأديت للأمر ) أخذت له أذاته، والمراد بعد قوة، كان المنذر بن ماء السماء خطب امرأة تدعى أم كهف من بني زيد بن مالك بن حنظلة، فأبوا أن يزوجه إياها، فغزاهم وأخرجهم من بلادهم وقتلهم. فتخيروا: أي تخيروها قبل أن يصابوا.

- 15- المفضليات: ص 218: غاضني: نقصني، أجلاده: خلقه وشخصه. التجار: بانعو الخمر، مرجل: مسرح الشعر، مذل: منفق المال، لبنا أجيادي: كناية عن الشباب.
- 16- جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، 2003، ص 100.
- 17- المفضليات، ص 218-219: السلافة: خالص الشراب وأوله، الفوادي: السحاب ينشأ غدوة، النطف: جمع نطفة، وهي القرط، الأغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه، منطق: غلام عليه نطاق، الأسجاد: النصارى، التومتان: اللؤلؤتان: قنأت: اشتدت حمرتها حتى ضربت للسواد، الفرصاد: التوت، الدمى: جمع دمية وهي الصورة المنقشة من الرخام، الأرفاد: جمع رقد وهو القدح الضخم، الأدحي: الموضوع تدحوه النعامة برجلها لتبيض فيه، الصريمة: القطعة من الرمل، الجماد: ما غلظ من الأرض وارتفع، نواعم: جمع ناعمة وهي المترفة الحسنة العيش والغذاء، من غير تناد: من غير مشقة.
- 18- المفضليات: ص 219: العازب: البعيد، المتنازر: الذي يتنازره الناس لخوفه، المذانب: جمع مذنب وهو المسيل الصغير من الحرة إلى الوادي، الأحوى: الذي اشتدت خضرته حتى ضرب إلى السواد، المؤنق: المعجب، الرواد: جمع راند وهو الذي يدور في البلاد يطلب المرعى، السواري: جمع سارية وهي السحابة تمطر ليلا، أزر: عاون، النفاأ: القطع من النبات المتفرقة ههنا وههنا. الصفراء والزياد: ضربان من العشب. الجو والأمرات والمغامر وضارج وقصيمة: أسماء مواضع، الطراد: الصائدون، المشمر: الفرس الطويل القوائم، العتد: الذي عنده عدة للجري، جهيز شدة: سريع عدوه، الأوابد: الوحش، وقيد الأوابد: كأن الأوابد في قيده لاقتداره عليها، الجواد: الكثير العدو. الوحد: الثور أو الحمار الذي ليس مثله شيء في حسنه، حضره: عدوه، الشريح: الخليط، الإيراد: العدو.
- 19- المفضليات ص 220. تلوت: تبعته، الجسرة: الناقة الشديدة، الأجد: موثقة الخلق، السقاب: جمع سقب: ولد الناقة، المهاجرة: من الهجر وهو الترك، والمراد أنها عاقر لا تلحق، الجماد: القوية الوثيقة، العيرانة: التي تشبه العير في صلابتها، الخصاص: الفرج بين الأشياء، المقيبل: موضع القبولة، القراد: دويبة تلتق بالإبل وغيرها، أراد أنها قد سمنت وألمست فلا يثبت عليها قراد.
- 20- المفضليات: ص 220: لا مهاه: لا بقاء.
- 21- ألبيرداس جريماس: سيميائيات الأهواء من حالات إلى الأشياء إلى حالات النفس، ص 75.
- 22- حسين خمري: سيميائية التمشهد وبلاغة الذات ( هوى الخطاب )، ص 185.
- 23- ألبيرداس جريماس: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 277 وما بعدها، ومحمد الداوي: سيميائيات الأهواء، ص 236-237.
- 24- ألبيرداس غريماس: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 51.
- 25- Semione Winko:Kodierte Gefühle:Zu einer Poetik der Emotionin lyrischen und poetologischen Texten um 1900.Erich Schmidt Verlag.Berlin.2003.14.
- 26-Christoph Demmerling.Hilge Landweer: Philosophie der Gefühle,von Achtung und Zorn.Verlag J.B Metzler.Stuttgart.2007.11.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولا : العربية والمترجمة:

جريماس، ألبيرداس: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2010.

خمري، حسين: سيميائية التمشهد وبلاغة الذات، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 2011.

الداهي، محمد: سيميائيات الأهواء، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، 2007.

الشنفرى: ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

شيتير، رحيمة: النص الصوفي من منظور سيمياء الأهواء، مجلة كلية الآداب واللغويات، جامعة بسكرة، العدد 13، 2013.

الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، لبنان، د.ت.

فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، 2003.

### ثانيا : المراجع الألمانية:

Demmerling.Christoph. Landweer.Hilge: *Philosophie der Gefühle*, von Achtung und Zorn. Verlag J.B Metzler. Stuttgart. 2007.

Lang. Ewald: *Einstellungsausdrücke und ausgedrückte Einstellung*, in: Wolfgang Motsch, Rudolf Ruzicka (HG): *Untersuchungen zur Semantik*. (studia grammatica) 22. Berlin, 1983.

Schwarz-Friesel. Monika: *Sprache und Emotion*. Tübingen und Basel. 2007. 210.

Winko. Semione: *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotion in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Erich Schmidt Verlag. Berlin. 2003.



## ثنائية "الخوف والشجاعة" مغامرة مبكرة في الخطاب القصصي

نبيل حداد \*

تاريخ الاستلام 2017/11/16

تاريخ القبول 2017/12/18

### ملخص

ينشغل هذا البحث بتقديم مقارنة تحليلية لقصتين ليويسف الشاروني (1924-2017) صدرتا معاً، وتقدمان تصورين متناقضين في الحياة الإنسانية بعدها الموضوعي؛ الخوف من جانب، والشجاعة من جانب آخر. ولكنهما متناظرتان تسعيان لإنجاز منظومة سردية متماسكة، تقوم على المحاور الفكرية والتراسل الفني والتكامل التقني.

وفي سعي لقراءة أبعاد هذه المغامرة القصصية؛ فقد توقف البحث عند أبرز عناصر التجديد في الخطاب السرد العربي، (والشاروني أحد رواه) وذلك كما تجلى في البناء والنسيج اللغوي، بمحتواه الفكري وكثافته السيكلوجية، ثم عند رؤى السارد وتموضعاته. وثمة وقفة متأنية عند أبرز تلك العناصر: التقنيات السينمائية في لغة السرد، وهي التقنيات التي من شأنها أن تفتح آفاقاً جديدة للقراءة النقدية، قد لا تحضر بسهولة إلا بأدواتها الخاصة من مثل: لغة السيناريو (العرض) واللقطات القريبة والبعيدة، والمونتاج، والتزامن.

وخلص البحث إلى مجموعة من الملاحظات التي تستجمع أهم ما توصل إليه.

### -1-

إنه أحد "اليوسفين" المتجايلين زماناً، والمبدعين المجددين فناً واحداً مشتركاً: القصة القصيرة، والمغامرين المرتادين مساحاتٍ وأفاقاً شاسعة ظلت بكراً - قبلهما - في عالم القصة القصيرة العربية.

ولئن قدّر ليوسف إدريس أن يكون الأغزر نتاجاً، والأكثر حضوراً، والأوسع انتشاراً، ومن ثم الأعلى حظوةً والأهم مكانة بين متلقي القصة القصيرة قراءً ونقاداً؛ فإن مجاليه يوسف الشاروني الأقل نتاجاً وانتشاراً وحظوةً، لا يقل أثراً وتأثيراً في الحركة القصصية العربية إبداعاً ونقداً<sup>(1)</sup>.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ليس هناك، على ما أعلم، خلال الأربعين عاماً الأخيرة من القرن الماضي، من كان أكثر من يوسف الشاروني (من كتاب القصة العربية القصيرة) اشتغالاً بالنقد القصصي والأدبي بعامه، ومن كان أشد حرصاً على نقد كل ما يخط قلمه الإبداعي.

وربما صادر الشاروني بجهوده الحصيصة حول نتاجه القصصي حيزاً مفترضاً من جهود غيره. بل لعل عديدين، وقد أكون من بينهم، كثيراً من انتابتهم الحيرة: ما الذي يمكن أن يضيفوه أو يكشفوا عنه (وبخاصة التفسيريون والتأويليون) من فنه وفكره مما لم يسبقهم هو إليه؟ ومن هنا يمكن تفسير حجم الدراسات عنه، القليل نسبياً، إذا ما قيس بحجم إبداعه وغزارة دراساته، وهو ما تخطى الستين كتاباً.

وهذا ما دعاني لدراسة "ثنائية الخوف والشجاعة"، وهما قصتان للشاروني نشرتا للمرة الأولى ضمن كتاب يحمل العنوان نفسه صدر في منتصف السبعينيات؛ القصة الأولى بعنوان: "الخوف: الشجاعة: لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان"، والقصة الثانية بعنوان: "الأم والوحش"<sup>(1)</sup>.

ويحتوي الكتاب كذلك على مقابلات أدبية أجريت مع المؤلف، إضافة إلى عددٍ من المقالات النقدية حول فنه القصصي بقلمه وقلم غيره من كبار نقاد القصة في تلك المرحلة. وكان العنوان الأبرز في كل ما جاء في هذا الكتاب: السعي للتجديد، وهو سعي يصل بنتاج الشاروني إلى درجة المغامرة التجريبية في كل عناصر القصة القصيرة وفي الخطاب تحديداً.

جاء اختياري إذن لثنائية الخوف والشجاعة لسببين: أولهما طبيعة المغامرة المبكرة وربما الرائدة التي تنطوي عليها كل واحدةٍ منهما على حدة، من جهة، والدلالات المستجدة إذا ما قرئتا مجتمعتين في تجربة تلق واحدة، من جهةٍ أخرى.

وسيكون التكامل الشكلي والتساوق المضموني والتراسل الدلالي بين النصين البؤرة المركزية لهذا البحث، لأنها ببساطة موضع التجديد وجوهر هذه المغامرة المبكرة.

وثمة سبب آخر ألمحت إليه، ذلك أن قلم يوسف الشاروني وأقلام غيره لم تتعرض في كتاب "ثنائية الخوف والشجاعة" لهذين النصين، لأسبابٍ عملية على ما يبدو تتصل بتزامن الصدور، كما أنني لم أعر على دراسات معمقة حولهما مما قد يشجع على مجاوزة المأزق الذي وضعنا فيه -عشر الدارسين- جهود يوسف الشاروني حول فنه. ولكن هذا يظل مطمحاً بعيد المنال على أية حال... أن تقدم رؤية نقدية "بكر" حول أي نص من إبداعه.

-2-

قد يكون من المفيد أن تنشغل بداية هذه الورقة في المغامرة المبكرة التي يتحدث عنها العنوان، حول ما يمكن أن ندعوه بالثنائية والتكامل.

وأما الثنائية؛ فإننا إزاء قصتين قصيرتين كتب يوسف الشاروني الأولى منهما في ديسمبر 1969، وذلك حسب التذييل. والقصة بعنوان "الخوف/ لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان"، وأما الثانية: "الشجاعة/ الأم والوحش"، فإنها لا تنتهي بتذييل، ولكنه نشرها -في الكتاب نفسه- مع القصة الأولى.

لعل الصراع هو المرتكز الأول الذي تقوم عليه القصتان. والصراع في قصة "الخوف" ليس ميتافيزيقيا تخوض فيه شخصيات الشاروني معركتها مع قوى خارج قدرة البشر وخارج عالمهم الذاتي بل فوق وجودهم الإنساني<sup>(2)</sup> إنه -في قصة "الخوف"، بداية صراع قابع داخل النفس الإنسانية، بين الذات والذات، وهو ما يمكن عده امتداداً لمدرسة التيار النفسي التي ينتمي إليها جيمس جويس وفرجينيا وولف وهما من أبرز كتاب القصة السيكلوجية (بالمفهوم العام للقصة الذي يشمل الرواية) في الأدب الإنجليزي الحديث، تلك المدرسة التي نقلت ميدان الصراع في القصة إلى النفس ذاتها، وإن كانت لا تلغي العلاقة بين النفس والخارج، أي بين الفرد والمجتمع<sup>(3)</sup>.

يبدأ الصراع مع الذات منذ الحركة البنائية الأولى في هذه القصة، فـ "الخوف" تبدأ بإرساء الأرضية التي تقوم عليها: "انطفأت الشمعتان: البنت وأمها، زوجتي وعشيقتي، لم يبق إلا المداس"<sup>(4)</sup>. وفوق هذه الأرضية يجري الصراع وتتشكل مساربه، وتتحد أبعاده؛ فالشخصية أو لنقل البطل، مع تحفظنا على إطلاق صفحة البطل على الشخصية المحورية في القصة القصيرة بعامة، لكن العطاء الدرامي للشخصية في قصص الشاروني يتسع ليلاصق شروط البطولة اللابطولية (الفنية) حتى ليبلغ تخوم الملحمة... نقول الشخصية في "الخوف" تعيش صراعها الداخلي، أي النفسي، من واقع اشتباكها مع محيطها الخارجي الضيق... الموحش.

يعيش موجود عبد الموجود في غرفة فوق السطوح، وهي سكنى - للمفارقة - مع علوها المكاني، تنطوي على انحدار اجتماعي، ويبدو أن سعيه للارتقاء الاجتماعي نحو المستوى المؤلف عند أبطال يوسف الشاروني (الطبقة الوسطى) يقوده - بمفارقة أخرى - للهبوط طابقاً نحو الأسفل، للانتقال-عريساً- للعيش في بيت مديحة، السيدة الأربعينية التي تعيش مع وحيدتها زينب ذات العشرين ربيعاً، بصفقة مريعة، وبدور مزدوج: عشيق للأم وزوج للفتاة.

وهكذا يدخلنا نص الشاروني في سلسلة من الثنائيات تكاد لا تتوقف، إلا مع نهاية القصة، وهي ثنائيات تبدأ متصادمة لتنتهي متساكنة.

تبدأ ثنائيات القصة بالأشياء الصغيرة أي بالإكسسوارات بلغة السينما. مقعد يجلس موجود على قاعدته، ويعلق بذلته على مسنده (مزوج الاستعمال) منضدة مزدوجة الاستعمال كذلك؛ فهي للكتابة وهي للأكل، وكذلك الأمر بالنسبة للكنبة التي يجلس عليها الضيوف نهاراً وبنام صاحبها عليها ليلاً، والصحيفة التي يضعها البائع كل صباح تحت عقب الباب يتتبع منها أخبار اتهامه بالجريمة، ثم يجعل منها مفرشاً لمنضدته. ولكن الثنائيات لا تلبث أن تتجاوز الأشياء الصغيرة إلى قضايا أكبر.

صفقة الزواج والعشق. العيش موزعا بين الإقدام والإحجام، ولكن الأهم من هذا هو الإطلال إلى العالم من ثقب صغير، فكلما ضاق مبتدأ الرؤية اتسع مداها: "البيت يطل على الساحة، الساحة منها مولد، المولد فيه سبعون ألف إنسان، لكل إنسان سبعون ألف يد، بكل يد سبعون ألف مداس، بكل مداس سبعون ألف شمعة"<sup>(5)</sup>. وفي نص آخر: "للغرفة باب، للباب ثقب، للثقب مفتاح. كانت حريصة، تغلق الباب وراءها بالمفتاح، وكنت أكثر حرصاً؛ فأبقي المفتاح في الثقب يسده ويسد من ورائه عين زينب إذا أرادت تلصصاً. أين الهرب من عيون الناس. أغلقنا عيون الغرباء لنفتح عيون زينب"<sup>(6)</sup>.

إن الإطلال إلى العالم من ثقب صغير يعني اشتباكاً سلبياً متواصلًا مع هذا العالم، وهو اشتباك - بل صراع - لا يمكن التخفيف من حدته إلا بإطلالة أوسع على كل شيء، فمن ينظر إلى العالم من ثقب الباب إنما يرتد إلى نفسه فلا يرى أبعد منها، وها هي شخصيات هذا العالم، نفسها شخصيات القصة القصيرة بشروطها الأزلية، وأبرزها: العيش في جو من الاستيحاش، حيث الذات هي كل العالم، وحيث مفردات العالم كلها أجزاء من الذات التي تحاول أن تلملم نفسها في قوقعة تغلق على نفسها بمفتاح، وتحاول أن تطل على العالم من ثقبه، فلا تفلح، بل ترتد إلى الداخل<sup>(7)</sup>.

ولما كان الصراع أزلياً، على الأقل بالنسبة للشخصيات الورقية، فإن استحضاره لا يأتي إلا بوصف ذي طبيعة خاصة، وصف لا يخلو من منزع زمني يزحزحه مكانياً - بالمفهوم المجازي للمكان - نحو أفق سردي، ينأى به عن الأمور التي لا تتغير، أو يطرأ عليها تحول طفيف، وهكذا فإن مشهد الغرفة ببابها ومفتاحها وأناسها ليس وصفاً بقدر ما هو خطاب من نوع خاص، أو - برؤية أخرى - وصف من نوع خاص تختلط فيه الحركة بالسكون. وهي على أية حال، طبيعة الحركة داخل النفس الإنسانية، الموحشة تحديداً.

في الجانب المقابل أي في القصة الثانية "الشجاعة"، العالم مفتوح. وميدان الحدث هو الخلاء الجغرافي. بقعة محاذية لمجرى الماء، حيث تقوم أم سيد بطقسها المعتاد: غسل الثياب، وقد تركت طفلها نائماً في ظل شجرة الجميز الوحيدة في المنطقة. المنطقة نائية ورحلة الشمس

اليومية شارفت بلوغ الأفق الغربي مما يزيد المكان وحشة ووحدة وسكوناً. ولكن مهلاً؛ فالوحش يتربص بالطفل، والطفل يصرخ بحشجة خافتة كأنها تساقط أوراق الشجر الجافة.

هذا هو عالم قصة "الشجاعة/ الأم والوحش". إنه عالم يقوم، كما في معظم ما نقرأ من القصص القصيرة، على الاستيحاش. ولكن الاستيحاش يتخذ ميداناً مغايراً، بل قل مناقضاً للعالم الذي تتحرك فيه شخصيات القصة الأولى (الخوف)؛ فذاك عالم ميدانه الرئيسي، وربما الوحيد، هو النفس المنغلقة، أما هنا في "الشجاعة" فإن عالم هذه القصة هو مزيج اشتباك بين الخارج، الخلاء والطفل والوحش والأشياء أي الإكسسوارات مثل الشجرة والماء والغسيل، وبين الانفعالات الداخلية: "أم سيد لم تلمح في أول الأمر شيئاً واضح الملامح، بل أحست بالشعاع الأخضر الرهيب يخرج من عينيه (الوحش المتربص بصغيرها) لينفذ في صدرها، فيسرع تنفسها، وفي قلبها فتسرع دقاته، بل وفي معدتها فتكاد أن تتقلص"<sup>(8)</sup>.

واضح هنا أن تقنية السرد تتغير حسب المعطيات الذاتية للشخصية التي تواجه المأزق. هناك تيار إذن من الانطباعات الصامتة التي تؤثر إليها تحولات جسدية (صامتة)، ثم سرعان ما يسترد السرد تسلسله المنطقي الخارجي فيبدو السارد معها وقد جاوز المرحلة النفسية السابقة على تشكيل الرموز اللغوية. وهي مرحلة ما كانت لتحقق لولا هذا الاشتباك بين الحدث الخارجي والانطباع النفسي<sup>(9)</sup>.

ويبدو أن الشاروني على وعي فني بأهمية اختصار المسافة، بل قل بإلغائها، بين الانطباع والحدث الخارجي، فكان أن أدرج الموقف كله برمته بعنوان استهلاكي (سينمائي) "لقطة قريبة" Close shot<sup>(10)</sup>. مع ما يقتضيه هذا النوع من اللقطات من احتشاء بالتفصيلات الصغيرة.

وقد يكون هذا التعبير السينمائي من المحاولات الأولى التي سعت إلى الربط المباشر بين تقنيات فني القصة القصيرة والسينما<sup>(11)</sup>. ولمسألة اللجوء إلى التقنية السينمائية وجوه متعددة في هذه القصة، نكتفي، في هذا الموضع بالتوقف عند تأثيرها في النقطة التي تناولها الآن، أعني ثنائية التكامل في الصراع ببعده الموضوعي: الخوف والشجاعة، والتكامل بين التقنيات المتباينة للنصين المختلفين، وهذا هو الجانب الأظهر في مغامرة التجديد هذه كما ذكرنا آنفاً.

ومن هنا فقد أتاحت تقنية "اللقطه القريبة" لحركة الصراع، وهو هنا (قصة "الشجاعة") صراع خارجي، أن تستكمل أبعادها باستحضار جميع أطرافها: الناس، والطبيعة (ميدان الحدث) والوحش، واللقطه القريبة هنا من شأنها أن تبرز الحركات الصغيرة بل الأشياء الدقيقة. من الصعب - مثلاً - أن نتبين، ناهيك عن التمثل، مفردات المشهد الآتي بلقطه بعيدة Long shot: "جرى نحوها طفلها محتمياً فيها، مخفياً عينيه بين فخذيها. عوى الحيوان: أؤونة. أؤونة. أؤونة. فارتجف قلبها لحظة، لعله أدرك صعوبة الموقف، لعله يخيف خصمه، لعله ينادي زميلاً. أما هي

فقلت: لعل أحداً يسمع فيأتي لوجدتها. أرهفت أذنيها.. ثانية. ثانيتين.. ثلاثة.. لا تسمع وقع أقدام" (12).

واضح هنا أن ثمة ميدانين للصراع: داخل أم سيد، أي صراعها مع خوفها، ثم صراعها خارج النفس مع الوحش، أما الداخلي فقد تم التعبير عنه بالمنولوج، لكن الصراع الخارجي هو الذي يحتاج إلى حشد عناصر بصرية وسمعية مكثفة، وقد تم استحضاره بصورة أنجع من خلال اللقطة القريبة، في حين احتاجت رواية القصة منها - فيما بعد - بكلمات سريعة قليلة لا تشبع فضولاً ولا تليي استطلاعاً إلى لقطة بعيدة، أجل لقطة بعيدة حولت صراعها إلى ما يشبه الأسطورة الملحمية التي تتردد بين أناس القرية. والأساطير على أية حال، تقوم أساساً على الصراع، شأنها في هذا شأن الملاحم.

إن سرد ما هو ملحمي أو أسطوري (بالصفة العامة وليس بالنوع التاريخي) يحتاج بالضرورة إلى أسلوب تعبيرى بالمعنى المعاصر للتعبيرية<sup>(13)</sup> الذي يسعى لاستدعاء أدق النامات النفسية بالمفهوم الذي يبسطه الشاروني ويلتزم به للتعبيرية بقدر حاجته إلى سرد إخباري يحافظ على المسافة بين السارد والحدث، وهو ما تنبه إليه الشاروني حين جعل السارد في "اللقطة البعيدة" صوتاً جمعياً يمثل أهل القرية، بصيغة المفرد، ولا يفتأ يبيث بين الحين والآخر تعبيراً من مثل "قرينتا"، و"أساطير بلدنا"، بل ثمة صوت يأتي من خارج عالم القصة، صوت ينبعث في إحدى صحف المدينة: "وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم بقرية الكرنك/ مركز الأقصر، وضع ضخم دفاعاً عن طفلها، وقد استطاعت الأم في النهاية أن تصرع الوحش بشجاعته دون أن تصاب إلا بخدوش قليلة"<sup>(14)</sup>.

ثمة مسافات بعيدة في تلك اللقطة؛ هناك أولاً بعد مكاني (بمعنى الحيز)؛ فقد جاء الصوت من خارج مسافة أخرى يقفز فوقها نحو بؤرة الحدث. سارد من نوع مغاير في لغته على الأقل؛ إذ يقتحم هذا "جو" القصة بمستوى لغوي إعلامي، يكتسب بدوره أدبية من النسيج اللغوي المتكامل للنص. وإضافة إلى هذا فثمة مسافة زمنية سحيقة يستحضر مذاقها انتقاء المبدع للأقصر، بل للكرنك تحديداً، ميداناً للقطته البعيدة. وهكذا فإن "اللقطة" بعيدة كانت أم قريبة، ليست عنصراً سمعياً أو بصرياً فحسب، بل ضفيرة فنية تتنوع منابتها وتتعدد ألوانها وتتباين أطرافها، ولكن تشكيلها الكلي هو الذي يرسم جمالياتها، أو يحرمها من مقومات هذه الجماليات.

### -3-

البناء إذن، في القصتين يرسمه شكل الصراع وطبيعته كما يحده ميدان الصراع ومكوناته. ومن المعروف أن الحركة الزمنية إضافة إلى إطار المكان بل أبعاد الفضاء كلها عناصر تسهم في إنجاز هيكل الشكل القصصي.

ولما كانت حركة الصراع في "الخوف" محكومة بالإطار السيكولوجي للشخصية، فإن هذا من شأنه أن يضع أمامنا مفارقة "فضائية" تختص بميدان الحدث الذي لا يعدو أن يكون هواجس نفسية، بل اضطرابات فكرية أو وساوس مكتومة يعيشها موجود عبد الموجود ويكاد لا يلحظها كائن خارج نفسه.

ومبعث المفارقة أن حيز "الأحداث" (عالم الشخصية الجواني) مغلق، ولكن آفاقها وامتداداتها تكاد تشمل الوجود الإنساني في وقت ازداد فيه هذا الوجود تعقيداً، ولا سيما على الصعيد النفسي، وفي هذا يقول الشاروني متحدثاً عن علاقة أدبه بإيقاع العصر: "بينما كان الفرد قديماً يكاد لا ينفعل بانفعال واحد في الوقت الواحد، كأن يكون انفعال حزن أو انفعال فرح؛ فإن الفرد في المجتمع المعاصر، بسبب سرعة الاتصالات الإذاعية والصحفية، يمكن أن ينفعل بأكثر من انفعال في الوقت الواحد. وهذا انعكس على الأدب المعاصر الذي يصور تناقضات اللحظة الواحدة، ويستعيض عن التسلسل الزمني الذي كانت تتصف به القصص سابقاً، بتناول قطاع عرضي في لحظة واحدة، تحتشد بالانفعالات المتناقضة"<sup>(15)</sup>.

بهذا الفهم يكون الشاروني قد جاوز - في وقت مبكر - المرحلة التي ظلت سائدة في القصة القصيرة العربية، أي مرحلة البناء الكلاسيكي - إن جاز التعبير - التي رادها التيموران، وظلت تقاليد بنائها هي المهيمنة حتى منتصف الخمسينيات.

ولئن قام بناء "الخوف" على مثل هذه المشاعر المتضاربة المغلقة وضمن لحظات نفسية بعينها، فإن الشعور المهيمن في "الشجاعة" نتاج اشتباك يبدو ظاهره بسيطاً (كفاح المرأة ضد الوحش لإنقاذ ابنها) ولكن حقيقته لا تقل تعقيداً؛ صحيح أن "الوجود" أو عالم هذه القصة هو وجود خارجي في الأساس، ولكنه يتشكل طبقاً لرؤية داخلية. ومن هنا فإن البناء في الشجاعة ليس بناءً كلاسيكياً، بل بناء يمتح مما يعرف بالتعبيرية، حيث يفرض المضمون صورة البناء وهي - أي التعبيرية - في هذه القصة انعكاس لحالة الخوف التي تنحسر لصالح حالة الشجاعة ضمن متوالية متتابعة من الحصار والمطاردة، ولكنها حركات، أشبه ما تكون بالحركات الناجمة عن إلقاء الحجر في بركة محدودة المساحة محددة المعالم، وما ينجم عنه من اندياحات تتسع كلما ابتعدنا عن المركز، والمركز هنا هو الحدث ومكان الحدث ولحظة الحدث وإنسان الحدث والأشياء (الإكسسوارات) التي تنطق بالإجابة عنه وتسهم في تشخيصه وإبرازه وتحديد وجهته:

"تأملت الشجرة من جديد. اكتشفت أن بعضهم قد وضع شبكة حول أغصانها المرتفعة حتى تمنع العصافير المتطفلة من التهام ثمار الجميز الناضجة وحتى تتلقى ما يسقط عنها عندما تنفصل عن أغصانها فلا تقع على الأرض وتدوسه الأقدام. طالما لعبت تحتها في الليالي القمرية وأكلت جميزها... وأما تحاول منعها من الخروج ليلاً... تخيفها أن ضبعاً أو نبتاً قد يفترسها...

فتصدق ولا تصدق... يخاف قلبها ولا تخاف قدمها. فتذهب وتلعب وتعود تحلم أحلاماً مفزعة. دائماً تحلم أنها في معركة مع حيوان كثير الشبه بهذا الذي أمامها"<sup>(16)</sup>.

حسناً، إنها لحظة أقل من أن تناولها وحدة زمنية تقاس بالساعات أو حتى بالدقائق؛ وهل تقاس "تأملت الشجرة من جديد" بأكثر من ثوان. وحين تنهال "الاكتشافات"، وتتسع التفسيرات والتعليقات وتنبعث التداعيات عبر رحلة امتدت من أول سنوات الوعي حتى اللحظة القائمة، وحين تستحضر أشياء المكان ومتعلقات الحدث يمثل هذه الكثافة كل هذا في فقرة من بضعة أسطر... حين يتحقق هذا، تتضح الجدوى الفنية للرؤية التعبيرية التي ترى الوجود، بل تشكله من خلال سيكلولوجية الشخصية... الشخصية مجبولة بدم التجربة، بوصفها عالماً قائماً بذاته، ولا سيما إذا كان مسار السرد الزمني تحكمه تقنية الحركة البطيئة Slow motion<sup>(17)</sup>.

#### -4-

إنها لعبة "لتشكيل بالزمن"، الزمن بمستوييه النفسي، والتاريخي (الكوني)؛ ففي "الخوف"، يبدأ موجود القصة من آخرها: "أنا مدرّس فلسفة، كنت طالب فلسفة، منذ مدة طويلة. ولكن فلنبدأ القصة من آخرها"<sup>(18)</sup>. والقصة هنا ليست أكثر من الهواجس النفسية التي يخلفها لدى موجود حدث ناجز، مضى وانقضى ولم يترك من الآثار الخارجية سوى قطعة من مداس كان أهداها لزوجته، ضحية العلاقة الأثمة بينه وبين أمها.

أما آثار الجريمة الأخرى فقد كانت نفسية، ومن هنا فإن "الأحداث" في الزمن العامل، لا في الزمن الناجز هي أحداث نفسية في المقام الأول. ولقد بدأت القصة بالطريقة التي تقترحها هالي بيرنت لسرد القصة: أن تبدأ بفوضى، ثم تعمل بالتدرّج لتصل إلى بعض القبول أو الحلول لحيوات شخصياتك<sup>(19)</sup>. وهكذا بدأ موجود بالحكاية من آخرها، ثم لا يلبث أن يرتد، بعد أقل من صفحتين من الدوران حول بؤرة الحدث، إلى بدايته "منذ زمن غائر في الزمن"<sup>(20)</sup>. وتمضي المتواليات البنائية من فوضى الورطة إلى قدرٍ من التنظيم تسوده حركات بنائية من قبيل: المصارحة بين الطرفين (الأم وموجود) فالصفقة بينهما، فلون من عذاب الضمير، ثم تأتي الشكوك، فالإنكار فالكذب ثم النجاة. لتنعطف الحركة الزمنية قليلاً إلى الوراء، إلى بداية معرفته بالأم، ويعود إلى الماضي الأبعد، إلى مأزقه مع ابن عمه الذي يشاطره السكن ولكنه يتزوج فجأة مما يعني أن على موجود أن يبحث عن مسكن آخر، فينتهي المطاف به عند مديحة وابنتها، ومن ثم إلى المأساة.

كل هذا العالم الخارجي والحركات البنائية يرسمه قلم يسعى في المقام الأول وراء تجليات الأصداء النفسية لدى الشخصية؛ فنحن لا نتعامل مع الحدث، بل مع الانفعال، والانفعال هو الذي يحدد شكل الحدث وي طرح معطياته بل يرسم حركته. والقصة باختصار مجموعة من الانفعالات

... ردود أفعال لشخصية عاجزة عن الفعل، بل عاجزة حتى عن اللافعل: "حتى إذا بي اليوم أجدني ضحية صراع مرير بين رأي لا أفعله وفعل لا أراه، وخجل أكثر مرارة لأنني أظهر غير ما أبطن"<sup>(21)</sup>.

والجملة الأخيرة تحديداً ليست مفتاح شخصية موجود أو القصة الأولى فحسب؛ بل هي من الجانب المضاد مفتاح القصة الثانية مما يعني أنها المفتاح المشترك الذي يمكن أن نطل من خلال ثقبه، أو بفعله على عالم القصتين متكاملًا.

عالم موجود الداخلي إذن، ووقائع حياته الأساسية هواجس وانفعالات، أما أفعاله - إن وجدت - فهي استجابات سلبية تبلغ درجة اللاستجابة، أو الاستجابة الجزئية حين يكفي بذكر نصف الوقائع وينفي نصفها الآخر.

وفي الجانب المكمل لهذه المنظومة البشرية، أي في قصة "الشجاعة"، تقف شخصية أم سيد في القصة الثانية (الشجاعة) تحكمها مجموعة من المواقف - لا ردود الأفعال - وتأخذ هذه القصة، من ثم، الشكل التتابعي بصورة أكبر، فالحركة فيها طولية من بداية الحدث إلى نهايته، بل هناك في هذه القصة ما يمكن أن يطلق عليه مرحلة ما بعد النهاية، بمعنى أن فضاء القصة يمتد بـ "ملحق" عن الواقعة يكتبه المندوب الصحفي في المدينة (أو البلدة) المجاورة، وهذا معناه أن للحدث في ذاته جداره موضوعية، ولكنها ليست الجدار المنبثقة عن سياقها البنائي أو عن لحمتها الفنية؛ فهي ليست "أهمية" مجردة تكتسب جدارتها من الواقع الخارجي، بل "إن الواقع الخارجي جزء من بنية الحدث، وليس فكرة يجري استحضارها لإنفاذ معنى أو استكمال حبكة أو تجنب فوضى بنائية نجمت عن بعثرة غير محسوبة لخيوط الحدث"<sup>(22)</sup>.

يبدأ البناء الطولي إذن في "الشجاعة" مع بداية الحدث، ويرسم حركة الكر والفر بين أم سيد والوحش، وهي الحركة التي تنتهي بمواجهة جسدية مباشرة بين الطرفين تسفر عن هزيمة الوحش بعد أن تفقأ أم سيد، بيديها العاريتين، عينيه اللتين تقدحان بالشرر.

ولكن المعالجة الفنية لم تكن رصداً سردياً لوقائع المواجهة، ولم تكن المعركة صراعاً تقليدياً بين إرادتين، بل إنها اشتباك بين سيكولوجيتين، بمعنى أن "الحدث" يعود مرة أخرى ليتجسد شكلاً تعبيرياً، أي تعبيراً عن الواقع النفسي للشخصية إنساناً كان أم غير إنسان؛ بكلمة أخرى فنحن نتلقى التجربة بما يعبر عنها إحساساً وليس حواس، وهي اللعبة السردية التي يجيدها يوسف الشاروني، ولعله كان من أوائل من سلكوا طريقها في القصة العربية، وذلك بعد أن أخذت تجلياتها روائياً على يدي نجيب محفوظ بدءاً من اللص والكلاب. ولو أن هناك من يصر على الربط بين التعبيرية رؤية وتقنيات، وما درج بعض النقاد على وصفه بالحساسية الجديدة، التي بشرت بها منذ نهاية الخمسينيات، أعمال إدوارد الخراط، ولا سيما في حقل القصة القصيرة<sup>(23)</sup>.

هذا التلقي بالإحساس هو الذي يلغي المسافة بيننا وبين الوحش، بل يحول مفردات المشهد كلها إلى منظومة متداخلة يمزج بين "العرض" والسرد: "الجسر بعيد عن القرية، واقترب الشمس من نهاية الأفق الغربي يزيد المكان وحشة ووحدة وسكوناً، والحيوان يقف متربصاً، لعله تأهب لاقتناص فريسته ثم اكتشف عنصراً دخيلاً فتريث يستوثق من قدرة الخصم" (24).

ثمة تحوط فني في قول الراوي عن الوحش "لعله"؛ فهو - أي الراوي - يريد أن يلتزم بالجانب الظاهر للعيان من المشهد، إذ لا يمكن لأحد القطع بما كان يفكر فيه الوحش إلا إذا اتصل الأمر بالراوي وموقعه، ولما كان يوسف الشاروني قد ارتضى أن يكون الراوي هنا هو الراوي الغائب غير المقتحم، وهذا النوع من الرواة لا يمكن أن يكتسب أهلية منطقية في الولوج إلى سيكولوجية الحيوان - إن جاز التعبير - كان لا مناص للراوي من الاتكاء على عنصرين أساسيين: التزام الجانب الظاهر، ثم استحضار مفردة التشكيك "لعله". من هنا تتبدى لنا مزايا الحكمة الفنية في اختيار صوت الغائب في نص "الشجاعة" في حين اختار الشاروني صوت الأنا في "الخوف".

ولنعد إلى النص الأول "الخوف" لنكتشف أن اختيار موقع الغائب بأي شكل من أشكاله "المتداولة" فنياً قد يكون أقل كفاءة في الغوص في المناطق الموهلة في العمق لدى شخصية "موجود" ذات الكثافة السيكلوجية، وفي قصة تكاد تخلو من الأفعال (لأنها تقوم على ردود الأفعال كما ذكرنا) وفعلها الأساسي (الجريمة) فعل ناجز لا ينتمي إلى المستوى الزمني الأساسي، ومن هنا تتضح الجدوى المنتجة لموقع الراوي، أي "صوت الأنا" / الشخصية المحورية.

أما في "الشجاعة" فقد عمدت رؤية المؤلف إلى اعتماد الراوي الغائب لسرد الأحداث. ومع أن هذه التقنية لا تشتبك مباشرة مع العالم الجواني للشخصية كما الشأن في صوت الأنا الساردة، فإن هذا لا يعني بالضرورة أن يظل العالم النفسي بعيداً عن تمثيل المتلقي؛ فالأمر ليس بهذا التسطيح؛ إذ يمكن للمتلقي في ممارسته عملية التحقق العياني أن يجد فرصته لإعمال تمثله من خلال ملء الفراغات الغائبة بفعل النأي المباشر سردياً عنها، ويتطلب هذا مستوى إيحائياً متقدماً للتعبير اللغوي والتركييب البنائي لوحدات القص، بدءاً بما تستدعيه تقنية اللقطة القريبة التي جعلها السارد عتبة لوحدتي القصة؛ وخلو القصة من الحوار واتكاء السرد على رصد الحركة الخارجية اتكاء يكاد يلامس مستوى التسجيل (بمفهوم الأداء التقني للنسيج اللغوي). ومن شأن هذا أن يعطي للمخيلة فرصتها المشروعة في تمثيل المشهد بعيداً عن إملاءات السارد الأنا واستحقاقاته التي قد تجنح إلى استدعاء ما يلزم وما قد لا يلزم مما يمور في العالم الباطني لشخصية في لحظة مصيرية، تواجه الموت مع فلذة كبدها.

من هنا تأتي منطقية إرساء موقع الرواي في كل من الشخصيتين؛ فقصة "الخوف" بالحالة السيكوباثية من الخوف التي تعيشها شخصية "موجود" تتطلب تقنية مغامرة وقادرة على مقاربة الاشتباك بين الذات وذاتها. في حين أن قصة "الشجاعة"، كما يعيشها أي شخص شجاع يذود عن كيانه (ذات الأم والصبي) مما هو قادم من خارج الذات (الوحش والبيداء)... اشتباك كهذا يستدعي تقنية راوٍ قادر على مقاربة هذا النوع من الاشتباك من مسافة محسوبة، من هنا كان الاجتهاد الفني في صوت الغائب، الاختيار الأكثر ملاءمة<sup>(25)</sup>.

#### -5-

يفترض تعبير "اللقطه" وجود كاميرا تصور المشهد عن مسافات متفاوتة قريباً أو بعداً. وهذه مهمة متاحة دون تعقيد كبير للمشهد "الخارجي" كما الأمر في قصة "الشجاعة". ولكن كيف يمكن افتراض حضور ما للكاميرا في دهايز نفس دائمة التوتر، أي في قصة "الخوف"؟ أو- بصورة عامة في الخطاب القصصي المسرود بالأنثى؟ ربما كان الجواب الافتراضي متاحاً، بالنسبة لقصة الشاروني هذه على الأقل.

ذلك أن الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية هي التعبير البصري والسمعي عن الحركة وتعدد الوجوه. ومن هنا يمكن القول إن السرد السينمائي يسهم في إنجاز بناء يبيلور وحدة الموضوع ويلملم بكفاءة أطراف الحكمة، إضافة إلى كونه مجموعة من الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مشاهد يحصرها السيناريو بصورة عامة ومنهجية في أن. إن السرد السينمائي مرادف للمعنى العام للسرد في الفن، وأن أدواته الفعالة "المونتاج" تنوب عن الرواي في السرد المكتوب<sup>(26)</sup>.

ولئن حضرت مفردات المشهد بشكل مباشر في "الشجاعة"، فإن تلمس تجلياتها يحتاج إلى آلية نقدية في "الخوف".. آلية تتوقف عند العناصر الأساسية في الخطاب السينمائي من مثل: القرب والبعد، والمونتاج، والاحتفاء بالعناصر السمعية البصرية، إضافة إلى سرد أقرب إلى لغة السيناريو بل يتماهى في تقنياته، ثم النزوع المشهدي، ويمكن تلمس هذه العناصر مجتمعة (ربما باستثناء المونتاج) من خلال النص الآتي:

"في ليالي المولد خرجت مديحة، منفوشة الشعر، مرقعة الجلباب حافية القدمين. في كل يد وضعت مداساً، وفي كل مداس وضعت شمعة، بكل شمعة أشعلت شمعة. ومضت تهمهم بكلام لا هو بالهمس ولا هو بالصياح: عملنا الأثام وعينك لا تنام، فانتقمتم يا رب الأنام شر انتقام. ثم تصرخ: رأيتمكم... ضيتمكم... أنت وهو"<sup>(27)</sup>.

النص أقرب إلى مشهد متكامل بل مكثف زمنياً ويستوفى - من الناحية الفنية - مكوناته الإكسسوارية. أي "الأشياء" التي تؤدي وظيفتها السردية دون حاجة للكلمات منطوقة كانت أو مكتوبة، إذ إن ما تردد على لسان مديحة وظيفته الأساسية إيقاعية، وليست دلالية بالكامل.

وما ينجزه النص أقرب إلى المشهد (الخاص بفن السينما) منه إلى المنظر (الخاص بالمشرح)، ذلك أن الكائنات، أناساً وأشياء، تتحرك فيه، بل تومض وتهمس، وترى وتسمع، مما يحقق حضوراً متوهجاً للعنصرين الأكثر بروزاً وأهمية في التلقي السينمائي، أي مشاهدة العين واستقبال الأذن، ويزيد من فعالية هذا التلقي الحركة الحيوية داخل "الأشياء"، فالشعر منقوش، والجلباب مرقع، والشمعة مشتعلة، والصوت يتغير بين الهمس والصراخ، ويعمق تأثير هذا الصوت إبقاع محسوب: "رأيكم... ضبتكم... أنت وهو".

ثم إن اللغة نفسها أقرب إلى لغة السيناريو، وهي لغة أوضح سماتها، وأبرز شروطها، أن المقاطع السردية فيها أقرب إلى أسلوب "العرض": "في كل يد وضعت مداساً، في كل مداس وضعت شمعة..."، ويبقى "المونتاج".

يقوم المونتاج، في أقرب فهم لوظائفه، بدور الراوي، ومن الطبيعي أن أسلوب العرض، استناداً إلى هذا الفهم، يعتمد على حركة مونتاجية للتنقل بين المشاهد وليس على حضور راو/سارد؛ مفترضاً كان أم إحدى الشخصيات. ومع أن الراوي هنا يتلبس الأنا/ الشخصية، فإن لغته أقرب - في العديد من المقاطع - إلى لغة العرض، كما ألمحنا، وكما يتضح في هذا الموقف "العام" الذي لا تؤطره لحظة ولا يحصره سياق موضوعي محدد. بل هناك تعبير يخاطب إحساساً تكشفه الجوارح وترسمه الحركات: "الغموض على شفا الوضوح، السر يوشك أن يكون فضيحة... انفض المولد والشيخة مديحة لا تزال تجوب الشوارع، فوق رأسها صينية، في الصينية المداسان، في المداسين الشمعتان، بالشمعتين شعلتان. والناس فريقان: فريق كلما رأوها يتعجبون ويعجبون، ويتهيّبون ويتبركون. وفريق كلما رأوني - وبدون أن يروني - يتقولون ويتهامسون"<sup>(28)</sup>.

إن المشهد متكامل يضم جميع أطراف الحكاية، ويحتوي على الإكسسوارات التي تنجز المعنى والمغزى، وفوق ذلك هناك الجمهور، أي فريقا الناس الذين يشاهدون الحدث؛ فتتوزع مواقفهم بتوزع الدلالات، ويضيف حضورهم بعداً، بل عمقاً في عملية تلقى مركبة، تجمع شاهد العيان وأبطال الحدث إضافة إلى الأشياء، بمتلق لم تعد تعوزه العناصر التي تجعل من الحدث شاخصاً، بل تنجز بكفاءة تمثلية عالية التلقي فكرياً وإحساساً وحواس.

ولا تقتصر الإشارة إلى التقنيات السينمائية في القصة الثانية "الشجاعة" على العنوانين الفرعيين: لقطة قريبة Close Shot ولقطة بعيدة Long Shot، بل إن المعالجة الفنية حافلة أيضاً

بأدوات السرد السينمائي الأكثر شيوعاً من مثل المونتاج والعناصر السمعية البصرية، ولكن الأكثر بروزاً هنا، هو تقنية التزامن التي ارتبط حضورها بتقنية اللقطات، وقد تمثل التزامن في اللقطة الأولى بعطاء التلقي، وفي مشهد الاشتباك تحديداً، وثمة أكثر من وجه (أو تجل) للاشتباك هنا.

هناك الاشتباك مع الوحش، ولا بد أن نفترض، حتى تكتمل تجربة التلقي، حضور بعض المؤثرات المساندة من مثل الموسيقى التصويرية أو التقطيع المونتاجي أو ربما التلاعب بالمسافة بين اللقطات، واستحضار هذه المؤثرات في النص المكتوب أمر متعذر بطبيعة الحال، ولكن يمكن تعويض غيابها باستحضار تأثيره، وهو استحضار من السهل تمثله من خلال الإيقاع الحركي في الكر والفر بين أم سيد والوحش وبينهما الطفل المدعور إضافة إلى حركة الشمس التي تميل للمغيب، ثم هناك وحشة المكان وخلوه من كل البشر ما عدا طرفي المعركة: "بحركة شبه غريزية حملت طفلها وأمكتته أن يتشبث بالجميزة حيث ينحني جذعها إلى فرعين ضخمين (لاحظ العنصر البصري) والطفل يبكي (لاحظ العنصر السمعي) لا يريد أن يتركها (وهذا ينجز تزامناً سمعياً بصرياً لدى المتلقي) وهي تصرخ فيه أن لم يتمثل لها فالبيع سيأكله (لاحظ الإيقاع السمعي في "البيع") وهو لا يصدق أن هناك مكاناً أكثر أمناً من حضنها... الوحش أحس أن الأم سلبته فريسته السهلة، قرر أن يعمل. ارتد بعيداً عنها ليعود في سرعة خاطفة، تماماً كالبرق. احتمت منه خلف جذع الجميزة..."<sup>(29)</sup>. إن تمثل هذا المشهد لا يمكن أن يتم بالتلقي البصري أو السمعي فحسب، بل إن هناك بعداً سيكولوجياً (غير حسي) يسهم في رسم الصورة واستكمال أركان المشهد بحركات إيقاعية مصاحبة للحركات الظاهرة، وما كان لهذه العناصر أن تحضر، بل ما كان لتجربة تلق فنية أن تتمثل، دون هذا العنصر السيكلولوجي لدى الأطراف الثلاثة: الأم والطفل والوحش، فإذا أضفنا إلى هذا العنصر الحركة الخارجية لهذه الأطراف، فإن من السهل - إن لم يكن من البدهي - أن تتكف المؤثرات المساندة، وهي ليست خارجية كما نرى.

غير أن التزامن Synchronization يحضر بمعنى مختلف في "اللقطة البعيدة"، بمعنى أنه ينطوي على توازٍ متزامن في كل عناصر الحدث مجتمعة. إن يترك السارد أم سيد وشأنها والآثار الجسدية والنفسية التي تركتها معركتها الظاهرة مع الوحش، ويروح يتتبع صدى الحكاية في القرية وامتداد هذا الصدى إلى العالم الواسع من حولها، ولكنه عالم ضاق -ومن الضروري هنا أن تأخذ بالاعتبار أن القصة قد كتبت قبل ما لا يقل عن أربعين عاماً- بفعل وسائل الاتصال وانتشار مندوبيها بكل القرى والأصقاع إلى أن بلغت "التغطية" بما جرى تحت الجميزة، أهل القرية ومن هم حولها.

لكن ما يمكن أن يصعد هذه التقنية الأخيرة أنها لم تنجز أكثر من مشاهد مشتتة ومتباعدة كان من الواضح أن الهدف منها لملمة خيوط القصة وتكثيفها نحو فكرة عامة متكاملة تقولها القصة: كيف تتحول الشجاعة إلى أسطورة. ولا بأس في هذا بداته، غير أن المعالجة "بالإطار"

الذي جاءت فيه أخذت شكلاً من الاتساع يصح معه القول إنه أقرب إلى الشكل الروائي، بل إن هذا السعي كاد يشتمت الهدف الثمين الذي طالما لهئت وراءه - عن حق - جميع أعمال يوسف الشاروني، وطالما ألحت عليه جهوده النقدية: وحدة الانطباع.

\* \* \*

وبعد؛ فثمة بعض ما يستوجب الوقوف عنده بعد ذلك الطواف مع المنظومة الواحدة المفترضة لهذين النصين:

**أولاً:** لعل السؤال الأبرز في هذا الموضوع: إلى أي مدى نجح الشاروني في إدراج هذين النصين/ الثنائية السردية الواحدة، في سياق الخطاب التجريبي؟ وذلك استناداً إلى دعامتي التجريب: مجاوزة المألوف، والمغامرة في أساليب جديدة رهاناً على رسوخها في المستقبل<sup>(30)</sup>. وواضح أن الشاروني باستناده إلى مرتكزين متناقضين موضوعياً (الخوف والشجاعة) ولكن متكاملين فنياً، وباستدعائه المباشر وغير المباشر للتقنيات الرئيسية للخطاب السينمائي، خاض غمار تجربة جديدة أثبتت مسيرة الخطاب القصصي اللاحق رسوخ توجعها، ولا سيما في المساحة التي يحتلها اليوم استعمال التقنيات السينمائية في القصة والرواية<sup>(31)</sup>.

**ثانياً:** لقد جعل يوسف الشاروني من التناقض في النصين تكاملاً يكاد يبلغ درجة الإحكام، بدءاً من العنوان: "الخوف" للنص الأول، و"الشجاعة" للنص الثاني، وعبر لغة تعبيرية تنطق مفرداتها بإحساس الشخصيات، ليتحد الفضاء، ويتكامل الحدث الداخلي أو النفسي في النص الأول، مع الخارجي أو الميداني في النص الثاني.... وانتهاءً بالإطار الذي تناوب عالم القصتين، بين التوحد الباعث على الاستيحاش في النص الأول، والسعي للانتصار الباعث على الانفتاح في النص الثاني، لا على عالم الشخصيات فحسب بل على ما هو أبعد وأوسع، بوسائل الإعلام.

**ثالثاً:** لجأ الشاروني - ولعله أول من استحدث هذا - إلى استعمال العتبات النصية (العنوانات الفرعية والملاحظات التذييلية) لوظيفة تجاوز العطاء الدلالي الفكري (الذي كان دارجاً قبله) إلى الإنجاز التشكيلي بل البنائي، وهو ما يتجلى في العنوان التكميلي للعنوان الرئيسي في كل من القصتين؛ فالعنوان الرئيسي للقصة الأول: الخوف، يتبعه عنوان تكميلي: لمحات من حياة موجود عبد الموجود، وملاحظتان، والعنوان الرئيسي للقصة الثانية: الشجاعة، يتبعه عنوان تكميلي آخر: الأم والوحش. وهكذا فإن المعنى التراتبي لوحدي العنوان في كل قصة يقترح بشكل تلقائي البناء الذي جاء عليه كل من العاملين، وهو بناء ساعد على تمثيل ملامحه عنوانات فرعية تؤشر إلى أسلوب التناول.

رابعاً: استعمل الشاروني، في وقت مبكر وفي قصة "الشجاعة" تحديداً، وجرياً على ما قدمه يوسف إدريس في قصة "لغة الآي آي"، ما يعرف بـ "ألفاظ أشباه الأصوات"، وذلك حين استحدث لفظة على لسان السارد تحاكي صياح الوحش: "أوونة"، وحين استحضر على لسان الشخصية (الأم) شكل الوحش وأثره على الأطفال لفظ "بُيع". ومثل هذه المفردات تسهم في "البناء الخاص" الذي تقوم عليه القصة، والبناء الخاص هو الشرط الذي لا يكتمل دونه إنجاز "الصوت المنفرد" لأي نص في القصة القصيرة<sup>(32)</sup>.

## Duality of Fear and Courage: An Early Adventure in Narrative Discourse

Nabeel Haddad, *Arabic Department, Yarmouk University Irbid, Jordan.*

### Abstract

This research is concerned with presenting an analytical approach for two stories of Yousef Al-Sharouni, published together, presenting two contradictory visions of human life with its objective dimension. However, they seek to achieve an integrated narrative system based on intellectual dialogue and artistic correspondence: Fear on one hand and courage on the other.

In order to read the perspectives of this narrative adventure, the research highlighted the most important elements of innovation in the Arabic narrative discourse, (and Sharouni is one of its pioneers) as manifested in the construction and linguistic fabric of intellectual content and its psychological intensity of the views of the narrator and his positions. And then, the study highlighted another prominent element in the narrative: the cinematic techniques in the narrative language, and such techniques serve to give new perspectives and horizons to critical reading which can be achieved by its special tools: script language, close and distant footage, montage, synchronization.

This research has concluded with some important observations and findings.

الإحالات:

- 1- انظر: يوسف الشاروني وآخرون، ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة كتابات معاصرة، القاهرة، 1976.
- 2- انظر: د. عادل سلامة، العشاق الخمسة، مقالة ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، ص154.
- 3- المرجع السابق، ص154.
- 4- نص: الخوف، ص9.
- 5- الخوف، ص16-17.
- 6- الخوف، ص17.
- 7- حول الإحساس الحاد "بالاستيحاء" انظر: فرانك أوكونور، الصوت المنفرد/ مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص14.
- 8- نص: الشجاعة، ص38.
- 9- انظر: إيزيكي أندروسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، ترجمة علي إبراهيم موافي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة، 2000، ص294.
- 10- الشجاعة، ص37.
- 11- انظر: نبيل حداد، الكتابة بأوجاع الحاضر/ دراسات في الرواية الأردنية، مبحث التقنيات السينمائية في رواية: ماري روز تعبر مدينة الشمس، منشورات وزارة الثقافة-مكتبة الأسرة الأردنية، مهرجان القراءة للجميع، عمان، 2016، ص125 وما بعدها.
- 12- الشجاعة، ص39.
- 13- حول التعبيرية انظر: عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة العامة للتأليف والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، العدد 260.
- 14- الشجاعة، ص50.
- 15- انظر: المقابلة الأدبية التي أجراها نبيل فرج مع الشاروني، وتم نشرها ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، ص77.

- 16- الشجاعة، ص41.
- 17- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة (368)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص213.
- 18- الخوف، ص9.
- 19- انظر: هالي بيرنت: كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، يوليو 1996، دار الهلال، القاهرة، ص93.
- 20- الخوف، ص10.
- 21- الخوف، ص25.
- 22- انظر: روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص64.
- 23- يستعمل إدوارد الخراط تعبير "الحساسية الجديدة" مقابل ما دعاه "بالحساسية القديمة" (المحفوظية)، انظر: إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب بيروت، 1993.
- 24- الشجاعة، ص34.
- 25- حول تنوع موقع الراوي انظر: أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص90 وما بعدها، وانظر كذلك: يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل/ بحث في السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، 2013.
- 26- انظر: وجيه فانوس، تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الثاني عشر للنقد، المنعقد في جامعة اليرموك، تموز، 2008، المجلد الثاني، ص865.
- 27- الخوف، ص19.
- 28- السابق والصفحة.
- 29- الشجاعة، ص41.
- 30- حول التجريب في القصة القصيرة انظر المعالجات الإضافية لهذا الموضوع التي قدمها هيثم الحاج علي في كتابه: التجريب في القصة القصيرة- دراسة في قصة يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000.

- 31- انظر صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الطبعة الأولى، دار المدى، دمشق، 2003، فصل: الأسلوب السينمائي، ص193-211.
- 32- انظر: يوسف إدريس، لغة الآي آي، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص120 وما بعدها. وقد تحدث ابن جني مطولاً عن هذه الظاهرة في ما دعاه: "باب في إمساك الألفاظ أشباه المعاني"، انظر: الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

### المصادر والمراجع

- إدريس، يوسف: لغة الآي آي، دار العودة بيروت، (د.ت).
- إمبرت، إيزيكي أندرسون: القصة القصيرة - النظرية والتطبيق، ترجمة: علي إبراهيم موافي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- أوكونور، فرانك: الصوت المنفرد- مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- برنس، جيرالد، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة (368)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- بيرنت، هالي: كتابة القصة القصيرة، ترجمة: أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، يوليو، 1996.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
- الحاج علي، هيثم: التجريب في القصة القصيرة- دراسة في قصة يوسف الشاروني الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.
- حداد، نبيل: الكتابة بأوجاع الحاضر- دراسات في الرواية الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية، مهرجان القراءة للجميع، عمان، 2016.
- الخرائط، إدوارد: الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.
- سلامة، عادل: العشاق الخمسة، مقالة ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة: كتابات معاصرة، القاهرة، 1976.

سمعان، أنجيل بطرس: دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

الشاروني، يوسف (وآخرون): ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة: كتابات معاصرة، القاهرة، 1967.

العبد، يمى: الراوي- الموقع والشكل، بحث في السرد العربي، دار الفارابي، بيروت، 2013.

فانوس، وجيه: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية (وقائع مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر) المجلد الثاني، جامعة اليرموك، منشورات: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ودار للنشر والتوزيع، إربد، 2009.

فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، 2003.

مكاوي، عبد الغفار: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، العدد 260، (د.ت).

هولب، روبرت: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.



## الذاكرة المطمئنة وأسئلة القلق

### قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في الأردن

حسن مطلب المجالي\* و حكمت عبد الرحيم النوايسة\*\*

تاريخ الاستلام 2017/12/4

تاريخ القبول 2018/2/1

#### ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة نماذج من شعر التسعينيات في الأردن، أملا في استظهار ذلك التحول في القصيدة الأردنية التي انتقلت من التعبير عن الهم القومي المحكوم بقضايا الأمة، والمستند إلى حالة من السكينة الوطنية التي سادت قبل ذلك، وشكلت أرضا صلبة لاشتغال الشعراء الأردنيين وانشغالهم في فضاء هذا الهم العام، إلى بث الإحساس العميق بقلق الذات الوطنية، وطرح أسئلة حيرتها التي تفجرت مطلع التسعينيات من القرن المنصرم، حيث تبددت الأحلام القومية بعد اصطدامها بواقع جديد وأليم، وبخاصة عقب حرب الخليج الأولى، وانطلاق مشروع التصالح مع العدو التاريخي (إسرائيل)، الأمر الذي شكّل صدمة كبرى بدا أثرها واضحا في الشعر الذي كُتب في هذا العقد.

والدراسة مقارنة نصية لطائفة من القصائد التي كُتبت بعيد توقيع معاهدة وادي عربة بين الأردن وإسرائيل.

الكلمات المفتاحية: الشعر الأردني، الذاكرة الوطنية، الذات الوطنية، المكان.

#### التمهيد

تنطلق هذه الدراسة من الاعتقاد بأن الشعر الحقيقي هو الذي يأتي تعبيراً حقيقياً عن مكونات الذات وأعماقها البعيدة، وأنه حينئذ انعكاس أمين لما يُعرف بالهوية التي تعني كما ورد في لسان العرب "البئر البعيدة المهواة"<sup>(1)</sup> ولذلك انتخبت هذه اللفظة بتعبيرها عن العمق دون سواها لتكون دالة على مفاهيم الانتماء الوطني ومعبرة عنه، ولتكشف أنّ الانتماء لا يمكن أن يكون شكلياً، كما قد يفهم، رغم أن الهوية تفرض حضورها في جعل الشكل على ما هو عليه؛ لأنها ذلك الفاعل السري الكامن خلف أي شكل أو حركة، وهي بذلك تتجاوز أن تكون محض شعار

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم اللغة العربية، جامعة البلقاء التطبيقية، البلقاء، الأردن.

\*\* قسم اللغة العربية، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أو لباس لتكون كل ما يكمن في الأعماق من مترسبات عملت بتراكبها وتراكمها على تشكيل المرشح الذي به يدرك العالم / الخارج، وتظهر في السلوك الإرادي وغير الإرادي الذي يمكن من خلاله التوصل في قراءة عكسية إلى مفردات تلك الهوية.

وبناء على ما تقدم، فإن هذه الدراسة معنية بالوقوف على جملة السلوكيات الواعية المقصودة التي تهدف إلى تحقيق الذات الوطنية وتأكيدا والدفاع عنها في مواجهة عوامل التهديد التي بدت أكثر وضوحا من ذي قبل، ولأن الشعر من أقرب الفنون التي تعبر عن الذات وتنطق باسمها، كانت مقارنة نماذج من شعر التسعينيات في الأردن، في العقد الذي شهد علو صوت السياسة، وفرض منطقتها بفعل ضرورتها، ومتطلباتها المستمدة من حقائق الواقع الذي يستند إليه السياسيون في تبرير قراراتهم وشرعنة مواقفهم.

### أولا: الطمأنينة الوطنية والفضاء القومي

يرى الباحثان أن عقد التسعينيات من القرن الماضي يمثل سنوات البحث عن الهوية الوطنية؛ إن قبلها كانت الهوية الوطنية الأردنية تسبح في فضاء الهوية القومية الكبرى؛ الأمر الذي منحها قوة الحلم، وعمق الغور، حيث كانت تتكئ على جغرافية واسعة تمتد من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي، وتستند إلى تاريخ طويل يمتد منذ منطلق الدعوة الإسلامية، تحمله الدولة الأردنية التي تستمد شرعيتها من عمقها في العروبة والإسلام، وهي المتفرعة عن الثورة العربية الكبرى، ولعل نظرة إلى مفردات الدولة الأردنية وخطابها تفصح عن ذلك؛ فالجيش المكلف بحفظ سيادتها يحمل اسم الجيش العربي، والرجال الذين أسسوا قواعد الدولة هم رجال عرب بامتياز؛ فمنهم الحجازي ومنهم الشامي ومنهم العراقي، وهم بذلك غير محسوبين على جغرافية ضيقة بقدر انتمائهم للفكرة/ الثورة/ النهضة التي أخذت الدولة الأردنية سياستها بوجي منها؛ فكانت الثوابت عربية إسلامية إنسانية، وأما المتغيرات فخاضعة للحراك السياسي الدولي وهامش المناورة المتاح فيه، وإذا كانت الدولة الأردنية حاضرة في كل حدث قومي، فإن الشعب الأردني قد ظل على الدوام مؤشرا لحراك الشعب العربي وللروح العربية وأشواقها للحرية والاستقلال، مستفيدا من هامش الحرية المتاح الذي كفله الدستور، والتزمت به الدولة إلى حد كبير.

ولعلنا نستطيع الاطمئنان إلى القول: إن المؤثر القومي قد صبغ الشعر العربي في الأردن بصبغته، وهو ما نلاحظه في شعر طائفة من شعراء الأردن أمثال: عرار وعبد المنعم الرفاعي وحسن فريز ومحمود الروسان وحسين خريس وعيسى الناعوري، ثم خالد الساكت وعبد الرحيم عمر وخالد محادين<sup>(2)</sup>، ولذلك لم يكن ثمة مشكلة في الهوية أو إحساس بها بوصفها مشكلة، ولم يكن ثمة أخطار واضحة تهدد هذه الهوية المطمئنة إلى كل هذا العمق، وكان السلوك المنبثق من ذلك مرتبنا إلى عمق الهوية القومي، الأمر الذي وجد فيه المعارضون لسياسات الدولة والموالون

لها على حد سواء ما جعلهم يمارسون خياراتهم وما يترتب عليها بشيء من الأريحية، ولما كان الشعر تجلياً فنياً للحراك الاجتماعي في واحدة من أهم تجلياته، فقد انعكست فيه تلك الطمأنينة الوطنية التي لم تكن الهوية الوطنية إحدى مشكلاتها، ولعل في الأبيات التي ضمّتها عرار إحدى خطبه ذات لقاء كشفي في يافا ما يشير إلى ذلك الانشغال بالهم القومي:

إني أرى سبب الفناء وإنما      سبب الفناء قطيعة الأرحام  
فدعوا مقال القائلين جهالة      هذا عراقي وذاك شامي  
وتداركوا بأبي وأمي أنتمو      أرحامكم برواجح الأحلام  
فبلادكم بلدي وبعض مصابكم      همّي وبعض همومكم آلامي<sup>(3)</sup>

فالأبيات جاءت في السياق القومي، أما في السياق الوطني، فإننا نذكر أن أبيات عرار الشهيرة التي رأى فيها الأردن جنة نعيمه حين قال:

يقول عبود جنات النعيم على      أبوابها حارس يدعوه رضوانا  
من ماء راحوب لم يشرب وليس له      ربع بجلعاد أو حي بشيحانا  
ولا تفيأ في عجلون وارفة      ولا حدا بهضاب السلط قطعانا  
ولا أصاخ إلى أطيّارنا سحرا      بالغور تملأه شدوا وألحانا  
ولا بوادي الشتا شاقته جؤذرة      ولا رعى بسهولة الحصن قطعانا  
ولا تأردنه يوما بمحتمل      ولا لتقديسه الأردن إمكانا<sup>(4)</sup>

كما نقرأ لعبد المنعم الرفاعي ما يندرج ضمن السياق الوطني نفسه:

متنقلاً وخطاي من شرف الثرى      تخشى على شرف الثرى أن يثلبا  
في كل شبر من مقدس تربه      طهر على طهر السماء تغلباً<sup>(5)</sup>

وسواء أكان ذلك الشعر معارضا لسياسات الدولة أم راضيا عليها، فإن قارئه لا يجد فيه ذلك الشعور بالاعتراب الذي يورث القصيدة قلقها الجغرافي/ المكاني، ولذا فإننا لا نوافق من رأى في عرار مثلاً شاعراً مغترباً، لأن في تلك الرؤية لياً لأعناق النصوص؛ مسابرة لمفردات نقدية وافدة تفتقر إلى تطبيقات نصية تؤيدها، وهو ما حدا بالبعض إلى أن يرى في صورة التمرد التي ظهرت في شعر عرار اغتراباً، متجاوزين في ذلك الفرق بين مفهومي التمرد والاعتراب، ولعلنا لا نجافي

الصواب إذا قلنا: إن التمرد صورة من صور الانتماء، وإنّ المغترب لا يتمرد؛ فلم يعيش عرار غربة الذات ولم يعانِ أزمة الإحساس بالبعد عنها والسعي لإيجادها، ولا نجد في شعره "تساؤلات عميقة عن مصيره ومستقبله"<sup>(6)</sup> إذا ما عدنا إلى مفهوم الاغتراب الذي قدمه شاخت. كما لم يكن عرار "مستلبا وتمعنورا حول مشاعر وأفكار أنانية"<sup>(7)</sup> شأنه شأن المغترب وفق ما ينظر الفلاسفة إلى ظاهرة الاغتراب، إذا ما تجاوزنا ذلك التعميم الذي ذهب إليه كاوفمان في تصديره لكتاب شاخت بقوله عن الاغتراب: "إنه سمة جوهرية للوجود الإنساني"<sup>(8)</sup> مشيرا إلى حتميته في العودة إلى العنوان الذي اختاره لتصدير الكتاب.

### ثانيا: ربح القلق والاغتراب

وإذا ما عدنا إلى العقد الأخير من القرن المنصرم، فإننا نجد أنّ مطلعته شهد وضع قضية الأمة العربية الأولى على طاولة المفاوضات، وهو ما يعني القبول بالعدو التاريخي شريكا جغرافيا، الأمر الذي شكّل صدمة حقيقية يصعب جعلها من المقبولات أمام هوية موعلة في قوميتها، ولعل النماذج التي قدمت قصائد متميزة في هذه السنوات جاءت معبرة عن قلق في الانتماء، كان من نتيجته أنّ لاذ الشعراء بما هو خارج الشعر واللحظة الشعرية لكي يستعيدوا التوازن الذي خلفته تلك الصدمة، فكانت القصائد تأخذ مناحي جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك، ولنا أن نقرأ هذين البيتين اللذين كتبهما أحمد الحشوش الذي لم يكد وقتذاك يتجاوز العشرين من عمره إذ يقول:

يا ليت لي قلبا فأخلعه      أو ليت لي وجها فأحتجب  
يا ليت لي وطنا فأسكنه      أو ليت لي منفى فأغترب<sup>(9)</sup>.

ويكتب الحشوش كذلك قصيدة جديدة بأن تكون من القصائد اللافتة في الشعر الأردني؛ هي قصيدة (جمهرة الصمت) التي جعل عنوانها عنوانا لديوانه الذي صدر عن وزارة الثقافة عام 1995، وهي قصيدة ناضحة بالاغتراب تدخل قارئها في أجواء الاغتراب التي سيطرت على الشاعر لحظة الإبداع منذ مطلعها إذ يقول:

### ستجىء الحمامة

أسمع وقع خطاها من البعد

سوف تركلني، ثم تطلقني لكآباتها عاريا من

سؤال يلح:

تراني أنا؟

## حين غيّرت شكل الحمامة غيّرت وجهي

وخارطة الشيء والصدّ

أيقنت أنّ الحمامة تعرفني

حين أهرب مني وحين

أبعثر ظلي<sup>(10)</sup>

إنّ ملامح الاغتراب تتبدّى في هذا المقطع رغم خيط الأمل الذي افتتح به (ستجّيء الحمامة) غير أنّ هذا الأمل لا يمكث طويلاً، فالحمامة التي ستجّيء هي الحمامة الحقيقية الرامزة إلى السلام الحقيقي، وهي التي حين تجيء سوف تعاقب من (غير شكلها) فتركه لكآبته أو كآباتها وترميه في محيط الحيرة، إذ إنّ التغيير لم يقتصر على شكل الحمامة وإنما تجاوزها إلى الذات التي تواجه الاستحقاق الجديد بسؤالها الموجع:

### تراني أنا؟

وهو ما يكشف إحساساً عميقاً بالاغتراب عن الذات، إذا ملنا إلى التأويل باعتبار تغيير شكل الحمامة يشي بتغيير الثقافة في النظر إلى الأشياء، وتغيير المواقف تجاه القضايا التي كانت من المسلّمات المستقرّة في الوعي الجمعيّ والفردّي على سواء.

والناظر في القصيدة يجد نفسه في مواجهة بكائية طويلة لم تقدّم الحلّ الذاتي، كما لم تقدّم البديل الذي يمكن أن ينشئ المقاومة الفاعلة، التي تمكّن من مجابهة هذا القلق الوطني العام والكبير، الذي تبدّى من خلال تجربة ناشئة لشاعر بدا مسكوناً بالشعر، رغم حداثة عهده بالشعر والمكان، تشهد بذلك قريحته التي أنتجت شعراً مثقفاً فيه من العمق والوجد والتصوير ما يمنحه كثافة شعرية لم يقوّ صاحبها على المضيّ قدماً في التجربة؛ فغادر حومة الشعر ولم يكتب غير ما كتب، واكتفى بديوانه شاهداً على امتلائه بالقلق والخوف، كأنه أفرغ ما عنده في قوالب الشعر ومضى متخففاً إلى ميدان آخر في الحياة وانشغالاتها اليومية، كما عبّر عن ذلك الراحل جهاد هديب بقوله عن أحمد الحشوش: "قال كلمة ومضى ... غاب وبقيت هي ... تنتمي قصيدة أحمد الحشوش إلى قصيدة الالتماعات"<sup>(11)</sup>.

### ثالثاً: التاريخ ماذا

إذا كانت قصيدة الحشوش "جمهرة الصمت" قدّمت رؤية في قصيدة، فإننا نجد فيمن سبقه من الشعراء من قدّم قصائد رؤية، منطلقين من الوعي بأنّ "ما يدوم يؤسس الشعر"، على حدّ

تعبير الشاعر هولدرين<sup>(12)</sup> (Holdren) حيث نجد ذلك القلق وقد تحول إلى طمأنينة مصنوعة تتكئ على أساس يمكن أن يشكل جدار البيت/ الوطن، الذي لا يهزه التغيير مهما كان عاتيا وقويا، ذلك أن هؤلاء الشعراء أخذوا يتلمسون الهوية الوطنية والانتماء الأعماق من خلال الحفر في الثقافة والتاريخ، الذي شكل أداة تعبير وأرضية صلبة تمكنهم من الوقوف عليها في مواجهة ما يستشعرون من تهديد، فنجد منهم من لجأ إلى التاريخ الإسلامي، وأخذ يستلهم من رموزه في التحدي والسمود، كما فعل الشاعر الراحل عاطف الفراية في ديوانه "حنجرة غير مستعارة" وبخاصة في قصيدة "السامري" التي اتكأ فيها على القصة القرآنية/ قصة موسى عليه السلام ليواجه بها قصص اليهود الذي خالطه التشويه والادعاء وكما فعل كذلك في قصيدته "رعاة على ماء مدين" التي استلهم فيها منطوق القصة القرآنية أيضا؛ إذ جعل القصيدة حوارية بين الراعي النبي الذي استعار صوته وتفنن به وبنيت مدين، ليكشف أن الراعي اليوم يعاني ما عانى الراعي النبي وزيادة، إنه يعاني موته وظلامه وشيخوخة الصبيانات وخطاياهم رغم صغره يقول الفراية:

### (قال الراعي):

ما زلت أصرخ يا أخت مدين

يا أعذب الجاريات

تثاقل في الظلام

فردّي لقبري ترتيله

كي يصلي

ومدّي لتوبة صدري يدا من وميض

فإني صغير ... صغير

تشيخ بجهته الصبيانات

يحجّ إليك على صهوة الحلم دهرا وفيه تنام جبال مؤاب سكارى

فأيّ الينابيع تسكب حبا

إذا جفّ مدين

أيّ الصوامع تمحو الخطايا<sup>(13)</sup>.

بدا الراعي المعاصر الممتلئ بالعدل والرامز إليه والمنتقل بحثاً عنه وعن الأمن يتوسل المرأة الراحية التي ترمز إلى العفة الباحثة عمّن تكتمل به حياتها وبقاؤها من خلال الاقتران بكفاء قادر على تحقيق رغبتها بما يملك من قوة وأمانة: "قالت إحداها يا أبت استأجره إن خير من استأجرت القوي الأمين" (14).

إننا أمام نوعين من الجذور التي يتكى عليها نصّ الفراية في بحثه المحموم عن الأمن: الجذر الأول هو المكان الذي تنطلق منه القصيدة (ماء مدين)، ومدين قرية في الكرك التي ينتمي إليها الشاعر الفراية، ومنها ينطلق النصّ إلى جذر آخر عميق يمتصّ فيه قصة موسى عليه السلام التي تجد فيها الذات الشاعرة طمأنينتها المنشودة، وعزاءها في الخلاص، إن تتكى على عبقرية المكان، وشرعية ذلك هي العبقرية المستمدة من قدسيّتها الخالدة والراسخة؛ فقد خلق الشاعر من مدين "بيئة روحية تتجه إليها عواطفه" (15) التي اطمأنت حين عبأها بالتفاؤل العاشق، الذي يؤثته التحامه بالمكان، ليختتم قصيدته بتلك النبرة المتفائلة حيث يعلي صوت بنات مدين اللاتي يواجهن بحبّ هذا المخلص كل الرعاة الغرباء:

على ماء مدين يرتفع الحبّ صرحا

ويدمل كلّ الجراح

ويأتي الرعاة ...

وتسقي لنا أيّهذا القويّ الأمين

على ماء مدين يمتدّ عمر الصباح

وفي كل يوم ...

سنزرع عشقا وليدا

ونرفع صرحا جديدا

فإن هزّت العاتيات براعمنا

سنغني:

على ماء مدين لا عشق دون رياح

على ماء مدين لا عشق دون رياح (16).

وثمّ صوت آخر يلون بالمكان وتاريخه، ويبحث في جذور انتمائه العميقة، ليبعث طاقته التاريخية أملاً في إيجاد أرض صلبة تتكئ عليها هويته، هو صوت الشاعر حكمت النوايسة الذي كتب طائفة من قصائد تبحث في الأعماق التاريخية للمكان الأردني، كما ظهر ذلك في قصيدته "صديقي النبطي" التي تقمّص فيها شخصية الإنسان النبطي الذي قاوم الريح بتدوين تاريخه على الصخر، وكذلك في قصيدته "الصعود إلى مؤتة" ومؤتة هي البلدة التي شهدت أول صدام للمشروع العربي الإسلامي مع الآخر المعادي خارج الجزيرة العربية، وهي المكان المعاصر الذي خلق منه النوايسة بؤرة درامية للصعود إلى مؤتة التاريخية التي حولها داخل النص إلى أيقونة تتكئ عليها الهوية؛ لتواجه القلق الذي طغى بعد معاهدة وادي عربة. وحضور الزمن في القصيدة "يبدو حضوراً لانهائياً، يبدأ من نقطة الصفر المتجمدة في الحاضر ليتراجع نحو الماضي ويؤلف معه وحدة هوية وشعوراً متضامناً بطبيعة المشكلات والتحديات التي يواجهها الإنسان العربي على هذه الأرض، ثم ليعود مرة أخرى نحو الحاضر الذي يقود أو يجب أن يقود بدوره نحو المستقبل"<sup>(17)</sup>.

ويبرز المكان في قصيدة النوايسة بوصفه بطاقة هوية تنسب إليها الذات، كما تنتسب هي إلى الذات، التي ربما يكون ارتباطها بالمكان الأليف نتيجة لوجود المكان المعادي الذي يهدد بزوال ذلك المكان الأليف<sup>(18)</sup> من خلال جبال الشراة التي صارت داخل النص مواويل عشق تقاوم بها الذات الشاعرة الغيلان والغزاة:

سأرتفع الآن صوبي

أرشد المدى بانفعالي

ولتشهدوا أيها المتعبون:

الشراة مواويل عشقي

وليس يقطعها أن غولا تغطى بزعرها حين مرّ

هذي قبوري

وإن كنت جندلت فيها غريباً

ككل غوي أتاني بكل غزاة<sup>(19)</sup>

وبالنغمة التي أنهى فيها الفراية قصيدته نغمة التفاؤل والاستبشار بالمستقبل بعد أن اطمأن إلى تاريخ ومكان معافيين فيهما ما يزيل القلق بالنغمة ذاتها يختتم النوايسة قصيدته حيث يقول:

الطيور تغني معي للحياة  
الربيع سيزهر في الأرض  
أغنية للفصول  
السماء ستعزف أيقونة الخصب  
ينكمش الجوع درسا شجيا  
يردده الصبية المترفون لكي لا يجوعوا  
وينبجس الكرم عن عنب غير هذا الذي تعصرون<sup>(20)</sup>

فالذات الشاعرة تستغرق في حلم التغيير نحو الأفضل كما يظهر ذلك من خلال توالي حضور الأفعال المضارعة (تغني، يزهر، تعزف، ينكمش، يردد، ينبجس).

رابعاً: الاتكاء على المدونة الاجتماعية.

كان من تجليات تعميق الهوية الوطنية في شعر التسعينيات الرجوع إلى المدونة الاجتماعية والبحث فيها عما يؤصل تلك الهوية؛ ومقاومة الإحساس بالمنفى داخل الذات؛ فكانت العودة إلى الطفولة ومراتع الصبا مفتاحاً لاستحضار أوابد الإنسان العربي في الأردن، فالطفولة المقصودة هنا هي ليست الطفولة المصنوعة بدافع من أمراض ذاتية، وإنما تلك التي تشكل العودة إليها رجوعاً إلى النقطة الصحيحة لمواصله الطريق، وتجربة طريق أخرى، ولعل في قصائد حبيب الزيودي كثيراً من ذلك، وتمثّل هنا بقصيدة (منازل أهلي)<sup>(21)</sup>، التي جاءت لتؤكد شعرية صافية امتلكها حبيب، فضلاً عن تأكيدها ما نحن بصدده؛ الانتماء للجغرافيا وسكانها من خلال منازل أهلي. والناظر في العنوان واجدٌ فيه ما رأينا من التركيز على العلاقة الجدلية بين الجغرافيا والتاريخ في تأكيد الهوية الوطنية التي هي هنا هوية اجتماعية لأول وهلة، غير أن المتأمل في النص سيجد البعد الوطني ماثلاً فيها، يقول حبيب:

كلّما دندن العود رجّعتي لمنازل أهلي

ورجّع سرباً من الذكريات تحوّم مثل الحساسين حولي

أبي في المضافة،

والقهوة البكر مع طلعة الفجر عابقةً بالمحبة

## وهي على طرف النار تغلي

وصوت أبي الرحب يملأ قلبي طمأنينةً وهو يضرع لله حين يصلي<sup>(22)</sup>

إنّ المتلقّي ليلحظ العودة إلى مستودع الذاكرة الشخصية والوطنية، واستحضار صور وأحداث تنتمي إلى الماضي الذي ما زال حياً، ويظهر ذلك من خلال تكرار استخدام الشاعر للأفعال المضارعة (تحوم، تغلي، يملأ، يضرع، يصلي) التي تؤكد تعلق الذات الشاعرة بالماضي واستغراقها فيه، من خلال استرجاع مشهد عصي على الغياب، يملأ الروح حنيناً إلى ذلك المكان الأليف الذي شكّل الذات، وما برحت ترجع إليه في رحلة تذكّر (كلّما دندن العود)، والعودة إلى الماضي الحي "تعمل على استرجاع الإحساس بقيمة الحياة السابقة وتعيد الشعور بالانتماء إلى الأشياء، والتفاصيل اليومية، وتغلي من شأن التقاليد الريفية والعربية، ضدّاً على تقاليد المدينة الحديثة، وما تنطوي عليه من قيم أخرى تقطع مع الماضي وتسحق روح التواصل مع التراث أو ما انحل منه وصار بعض الناس جزءاً لا يتجزأ من المكان والفضاء المعيش والذاكرة الجمعية"<sup>(23)</sup>.

والمقطع السابق يعبق بالشعرية رغم مباشرته وبساطته التي تتناغم وموضوعه المهيمن، حيث الحنين إلى بساطة الحياة عبر مشهد من مشاهد يومياتها التي قد يعرفها كثيرون، غير أنّ الشاعر وحده من استعادها، ليصنع موقفاً شعرياً من خلال "نقل المعاني العادية من وضعيتها الأولى الساكنة إلى وضعيتها المتحركة، أي نسجها بصورة فنية تنقلنا من معاني الطريق العامة إلى معاني النص الخاصة"<sup>(24)</sup> التي تدهش المتلقي وتستثير عواطفه.

والقصيدة تجعل الأب محورا دلالياً، ورمزاً على الأمس الذي لم يعد، باستغراقها في رصد معالم البساطة والأصالة في الحياة الأردنية، بصور ومجازات تمتح من نفس صافية، ومحبة واضحة لتلك الحياة، ويشكّل الأب في هذه القصيدة مفتاحاً لبثّ النجواء بلا قيد، كما يسهم في وجوده محورا دلالياً في سهولة الانتقال من حال إلى حال، فالشاعر بعد أن يروي النفس من صورة الأب بين إخوانه، ويترسّم معالم الأصالة التي تمتح من قوانين العروبة والصحراء مثلها، ومن الإسلام روحه العظيمة، بعد كلّ هذا سوف يخاطب الأب كأنه ماثل أمامه خطاب من ضاق به الرمز فذهب إلى التصريح، فيأخذ الخطاب الدلالة المزدوجة للرسالة، فهو حديث القلب للأب، وهو حديث القلب للواقع/ المتلقي، مضمناً إشارة إلى تضحيات الأردنيين واستبسالهم على أسوار المدينة المقدّسة، يقول:

أبي وتعودني صور عطاشى

تهش لها عروقي والعظام

أحاديث رويت القلب طفلاً

بهنّ وما له عنها فطامُ  
عن القدس القديمة والنشامى  
على الأسوار كالعقبان حاموا  
نزفت على مشارفها غلاما  
وشخت فلم يشخ فيها الغلامُ  
أقول أبي فيسعفني حنينُ  
لوجه أبي ويخذلني الكلامُ<sup>(25)</sup>

وبعد أن تستوفي القصيدة استغراقها في جماليات الماضي، وتشبع النفس منه بالتذكّر، والحنين الرومانسي إلى الماضي، والأب وروحه التي تبعث في الابن إصراراً ووفاءً لتراب الوطن، رغم تبدل الحال والأحوال، وبعد هذا، أي بعد أن تشبع النفس من هذا الحنين، فإنّ التنامي الدرامي لهذا الحنين سوف يقود إلى لحظة التفجّر التي لا بدّ أن تظهر، وسوف يتمزّق فيها قناع الحنين، لتتكشف سواة الحاضر، وقلقه، فتعود القصيدة إلى الواقع، وتصبح معلقة على جداره بعد أن كانت معلقة في الهواء، فيظهر هذا الواقع وجوها ملطّخة بالسواد، ويبقى الوريث/ الابن ينفخ في الرّماد علّ جذوة ما تسعف فتدفئ، فيقول مخاطبا الأب:

كأنك لما رحلت تأبّيت يا فارسي أن ترى  
الوجوه ملطّخة بالسواد  
فأسلمت نبضك مستسلماً للتراب  
الذي قد بعثت عليه شبابك  
وأحلف باسمك  
بروحك التي حملت طهر وشمك  
بأن لا أخون ترابك

وأبقى مدى العمر أنفخ في الجمر تحت الرّماد<sup>(26)</sup>

### خامسا: جغرافيا الروح وذاكرة الحجر

لعلّ في قصيدة جريس سماوي (رحلوا إلى الماضي بدوني)<sup>(27)</sup> التي كتبها في العام 1995، ما يشير إلى القلق باستشعاره ما يتهدّد الهوية من أخطار، ولذا فقد عمد إلى النبش في ذاكرة الحجر والتراب تعميقا للهوية التي يستشعر تهديدها بتغييبها ومحاولة إلغائها من قبل الآخر الضدّ، إذ عندما يقول شخص ما أنا لست نائما، فإن هذا الخطاب يحمل في طياته ردّا على اتهام بالنوم، أو نفيا للنوم المتحقق فعلا.

ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا: إنّ هذه القصيدة تمثّل نموذجا على قلق الهوية، بما فيها من إثبات وتمكين لهذه الهوية في الأرض، وبما فيها من خطاب موجّه لآخر، رمز له جريس بالمهندس الذي يحمل خرائط غيبية:

"أرح خرائطك الغيبية يا مهندس"

تبدأ القصيدة بأسئلة يمكن أن تكون محور القلق الذي تدور عليه القصيدة، يقول:

ماذا يعدّ أبي لضيوفنا الآتين؟

ماذا يعدّ أبي لأعدائي؟

ماذا أعدّ أنا؟<sup>(28)</sup>

إنّ القلق الذي تدور عليه القصيدة يفجّر الأسئلة فتنتقله إلى دائرة السخرية التي تحمل في طياتها متناقضين، الأول: الاعتداد بالهوية، والثاني ما يريده القادم من المستحيلات: جسد الابن ودم قراه:

أقم القرى أبتى

نادِ على الميسور

وانفخ نارك

الضيفان جوعى

جوعى إلى جسدي

ودم القرى

وجراحي الميسور يا أبتى

ونارك في ضلوعي...<sup>(29)</sup>

ثم يحدث التفات في الخطاب، ينقله من الأنا، وسخريتها المرّة، ونجوائها، إلى الآخر الذي يهدّد هذه الهويّة:

لا ترسموني أيّها الآتون

من بنك السماسرة الدمى

رسمي عصي

لا ترسموا جوعي

وأرح خرائطك الغيبية يا مهندس

إنّ روحي

روح فلاح خفيّ

يهتدي بالنجم في الرحلات

تكلّوه الثريّا

وتزفّه الشعريّ اليمانيّة

وأنا العصي المرّ

لم آتِ اعتباطاً<sup>(30)</sup>

ولعلّ الآخر، يريد من يذكره بهذا الفلاح الخفيّ، الذي تسكن روحه في الأرض، فتصبح عصيّة على الرسم والتقسيم، فيعود النص إلى نقطة اللقاء بين الأرض والإنسان:

فأرح خرائطك الغيبية يا مهندس

واتنّد في الخطو

هذي الأرض روحي

والماء مائي

والمدى زرعي الوفير

أنا الثمر

وأنا طقوس القمح والعنب البعيد

أنا القمر

وأنا طقوس القمح والعنب البعيد

أنا القمر

أنا ابن إبراهيم

لا إخوة في الأرض لي إاي

أنا وحيد أبي

أنا ابن إبراهيم<sup>(31)</sup>

ففي هذا المقطع تتكرّر ضمائر المتكلم ثلاث عشرة مرّة، لتعمل على تأكيد الذات التي قد يظنّ القادم أنّها قابلة للزوال، أو يظنّ أنّه يمكن أن يشوّهها بأساطير يحملها، ودعاوى يدعيها:

أنا ابن إبراهيم

لا إخوة في الأرض لي إاي<sup>(32)</sup>

وإذا كانت هذه الذات متحقّقة من وجودها وتفردّها بالطابع الإنساني، وليس الشوفيني، فإنّ هذا الوجود يتحقّق بتحقّق الطبيعة نفسها، إذ ينتقل الطقس الزراعي من طقس وظيفي، إلى نصّ يحمل مدلولات الغموض الطبيعي الذي ألجأ الإنسان إلى صناعة الأسطورة:

أهلي

أضاءت محاربيهم في الحقول البعيدة

شفّ التراب عن الغامض الغائب

ارتبك الماء

من رغبات الجرار العتيقة

من شهقة الطين

يثغو، يحن إلى الكهف  
ما مرّ غير "هلي" من هنا  
وخيم في السهل غيرهمو؟  
وما شقّ غيم الأماسي الخفيفة غير رباباتهم  
وهي تُصعد أحلامها في الفراغ العظيم<sup>(33)</sup>

ثمّ ينتقل التمثّل من هذه الأسطورية إلى التدرّج نحو وقائعية مشابهة لتلك الأسطورة، وتأخذ هذه الوقائعية من (ثور جلعاد) لازمة طقسية، يقول:

ثور جلعاد  
يفترع الأرض،  
يغدق ماء الحياة  
يخور  
ويطعن ثوب الصباح الشفيف  
بقرنين منتصبين  
أيها القمح  
أنت صنّيعه شهوته الفائرة  
أيها الزيت  
أنت هداياه للمرأة الباهرة  
بحنائها  
وبخلخالها  
وبالوشم في الشفة الفاترة<sup>(34)</sup>

وإذا كان (ثور جلعاد) رمزا طقسيا انتقاليًا بين غموض الطبيعة وتأويلاتها إلى انبعاث الحياة، الذي يشكّل فيه الحيوان مفتتحًا لظهور الإنسان على مسرح الحياة، فإن هذا التوجّد الطقسي الذي يبعثه الثور، سوف يملأ النص بلامح الخصب الآتية، يقول:

تفيض "الكواير"

يمتلئ الرقُّ

يجري النبيذ

تسيل خوابي العسل

تضحّ الزريبة بالبهيم

يدلف خيط الحليب

الحليب أبونا البعيد

وجدَ طفولتنا مذ تركناه ذات فطام عتيق

وما مرّ غير "هلي" من هنا...<sup>(35)</sup>

وإن يعيدنا النص إلى الخصب الأول الذي مهّد لظهور الإنسان على مسرح الحياة، فإنّ هذه الإعادة تتجاوز الطقسية إلى ما هو أبعد منها، إذ ينغلق المقطع على عبارة "وما مرّ غير هلي من هنا"، وإذا بحثنا في الإشارة الظرفية (هنا) فإننا أول ما نفترض لها متعينًا جلعاد، وجلعاد يعرفها في هامش القصيدة بأنها (جبال زراعية في منطقة البلقاء في الأردن ذكرت في العهد القديم) وهذا التعريف، سواء أكان من الناشر أم من الشاعر، يحمل في طياته شيئًا من موجّهات القراءة، إذ إنّ المؤلّ يتساءل عن سبب المرور على ذكرها في العهد القديم، هل يعرفها ورودها، هل يزيدها قداسة، أم إنّ في هذا إشارة إلى الآخر الذي تخاطبه القصيدة؟

وسنبقى هذه الأسئلة معلقة، لأنّ مهمة النقد ليست الشرح، وإنما إثارة الأسئلة، التي في إثارتها كثير من إجاباتها.

أمّا عبارة "وما مرّ غير هلي من هنا" فإنها تتكرر غير مرّة في القصيدة، وفي هذا التكرار تأكيدٌ يأخذ منحىً بنائياً في القصيدة، ففي انتقال الضمائر من الأنا الراوي، إلى الأنا المشارك، إلى الراوي كلي العلم، وانتقال الخطاب من الإنشاء إلى التقرير، يجعل نصيته في الرسالة التي يتكفلها، إذ إنّ تنوع الأساليب الذي يحمل في بعده الأول سمة البحث عن التشويق الفني، لا يقتصر على هذا المطلب، وإنما يتعداه إلى البحث عن ركيّة عاطفية للمحاجة، وركيّة تعبيرية للوقوف المحاجّ، مع ملاحظة استخدام الشاعر كلمة (هلي) التي تنتمي إلى المعجم الشعبي وطقس الأغاني

التراثية، وهو ما يعقب بالعاطفة الوطنية، ويعبر عن مفردة هي من مستقرات الشعور الجمعي والثقافة الوطنية الراسخة.

وإذا عدنا إلى غاية البحث ومداره، فإننا نرى في هذه القصيدة، من خلال إلحاحها على تفرد الأنا/ الجماعة الذين تدور في فلكهم هذه الأنا بهذا المكان والانتماء إليه، والإصرار على عدم اشتراك الآخر به، والإصرار على تقطع أواصر القربى مع الآخر / النقيض (أنا ابن إبراهيم/ لا إخوة في الأرض لي) كل ذلك إنما يعكس قلقاً على هذه الجغرافيا، وهذا التاريخ، وهذا القلق هو قلق الهوية بالضرورة.

### خاتمة

قاربت هذه الدراسة جملة من القصائد التي كتبت في مرحلة التسعينيات، وهي المرحلة التي أعقبت عملية السلام، وكانت الغاية من تناولها تلمس القلق الذي يظهر فيها، استناداً إلى افتراض أن التفاوض مع إسرائيل، سوف يؤدي إلى هذا القلق، إن (إسرائيل) ليست عدواً عادياً، وإنما هي عدو نقيض، والخلاف معه ليس على أرض، ولا على حدود، وإنما هو صراع بين هويتين، هوية ترتكز دعوماتها على كثير من الشرعيات: الدينية والتاريخية والجغرافية، تلك هي الهوية العربية، وأخرى تستند على أسطورة شعب الله المختار، التي تعتمد إلغاء الآخر.

وحاولت الدراسة رصد تجليات ذلك القلق عند مجموعة من الشعراء، وبيّنت أن تلك التجليات قد أخذت أشكالاً مختلفة، ذلك أن من القصائد ما أظهر الشعور بالاعتراب، ومنها ما كان يلون بالتاريخ ويتعلق بالمكان، ومنها ما عاد إلى الحياة الاجتماعية ليمتدح منها ما يرفد هذه الهوية القلقة، من خلال معرفة الذات، لأن معرفة الذات تشكل نصف الطريق إلى الهدف، ومنها ما أعاد تجديد العلاقة مع المكان الأردني، لتكون علاقة أبدية.

## Unsuspecting Memory and Anxiety Questions: A Reading in Selected Poems of the 1990s in Jordan

Hussain Al-Majali, *Department of Arabic Language, Al-Balqa' Applied University, Al-Balqa', Jordan.*

Hekmat Al-Nawaieseh, *Department of Arabic Language, The University of Jordan, Amman, Jordan.*

### Abstract

This study attempts to approach models of the poetry of the 1990s in Jordan. Its our hope to show the shift that emerged within the Jordanian poem that has transformed from expressing the national concern related to the national issues based on national tranquility that constituted a solid base for some Jordanian poets to spreading deep sense of national self concern, posing questions about the some anxieties emerging in the 1990s. During that time, national dreams were shattered as a new painful reality emerged, especially right after the first Gulf War and signing the Peace Treaty with the historical enemy, Israel. These events formed a huge shock which was reflected in the poetry written in the 1990s. The study is a textual approach for a collection of poems written shortly after signing the Wadi Araba Treaty between Jordan and Israel.

**Keywords:** Jordanian poetry, National memory, National self, Place.

### الهوامش

- (1) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، ج15، بيروت، دار صادر، 1994، ص374.
- (2) المصلح، أحمد، قصيدة الثمانينات في الأردن، مقدمات نظرية، مجلة أفكار، العدد 127 / 128، ص 195.
- (3) عرار، مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق د. زياد الزعبي، ص348.
- (4) نفسه، ص 372 \_ 373.
- (5) الرفاعي، عبدالمنعم، ديوان المسافر، عمان، مطابع دار الشعب، 1997، ص 76.
- (6) شاخ، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص56.
- (7) عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان، بيروت، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1996، ص 252.

- (8) شاخت، السابق، ص3.
- (9) الحشوش، أحمد، جمهرة الصمت، عمان، وزارة الثقافة، 1995، ص3.
- (10) نفسه، ص 5.
- (11) هديب، جهاد، ليت فمي يعطى لي، منتخبات من الصوت الشعري التسعيني في الأردن، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الثانية، 2006، ص31.
- (12) هيدجر، مارتن، إنشاد المنادي، ترجمة: بسام حجار، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994، ص53.
- (13) الفراية، عاطف، حنجرة غير مستعارة، عمان، وزارة الثقافة، 1993، ص 13.
- (14) القصص، آية 26.
- (15) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص580.
- (16) الفراية، السابق، ص25.
- (17) خضير، ضياء، المرأة والكلمة، صورة الشعر الحديث في الأردن، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص52.
- (18) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية في القصة والشعر، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1985، ص27.
- (19) النوايسة، حكمت، الصعود إلى مؤتة، عمان، أزمئة، 1996، ص52.
- (20) نفسه، ص 53.
- (21) الزيودي، حبيب، منازل أهلي، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2000، ص37-49.
- (22) الزيودي، حبيب، نفسه، ص37.
- (23) خضير، سابق، ص124.
- (24) فيلال، حسين، السمة والنص الشعري، الجزائر، منشورات رابطة أهل القلم، 2006، ص49.
- (25) الزيودي، حبيب، سابق، ص45.
- (26) نفسه، ص49.
- (27) سماوي، جريس، زلة أخرى للحكمة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 156-169.
- (28) نفسه، ص156.
- (29) نفسه، ص 157.
- (30) نفسة، ص 157-158.

(31) نفسه، ص 159.

(32) نفسه، ص 159.

(33) نفسه، ص 162.

(34) نفسه، ص 164.

(35) نفسه، ص 164-165.

## المصادر والمراجع

### القرآن الكريم.

ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، ج15، بيروت، دار صادر، 1994.

الحشوش، أحمد، جمهرة الصمت، عمان، وزارة الثقافة، 1995.

خضير، ضياء، المرأة والكلمة، صورة الشعر الحديث في الأردن، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

الرفاعي، عبدالمنعم، ديوان المسافر، عمان، مطابع دار الشعب، 1997.

الزيودي، حبيب، منازل أهلي عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2000.

سماوي، جريس، زلة أخرى للحكمة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.

صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982

عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان، بيروت، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1996.

عرار (مصطفى وهبي التل) عشيات وادي اليابس- ديوان مصطفى وهبي التل (عرار)، جمع وتحقيق وتقديم د. زياد صالح الزعبي، الطبعة الثانية، عمان، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1998.

- الفراية، عاطف، حنجرة غير مستعارة، عمان، وزارة الثقافة، 1993.
- فيلاي، حسين، السمة والنص الشعري، الجزائر، منشورات رابطة أهل القلم، 2006.
- المصلح، أحمد، قصيدة الثمانينات في الأردن، مقدمات نظرية، مجلة أفكار، العدد 127 / 128.
- النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية في القصة والشعر، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1985.
- النوايسة، حكمت، الصعود إلى مؤتة، عمان، أزمنة، 1996.
- هديب، جهاد، ليت فمي يعطى لي، منتخبات من الصوت الشعري التسعيني في الأردن، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الثانية، 2006.
- هيدجر، مارتن، إنشاد المنادي، ترجمة: بسام حجار، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994.



## فاعلية المكوّن السردّي في الاتّساق اللسانيّ للنصّ نماذج مختارة من شعر أبي فراس الحمدانيّ

عبد المهدي هاشم الجراح\* و خالد قاسم بني دومي\*\*

تاريخ الاستلام 2017/12/12

تاريخ القبول 2018/2/5

### ملخص

يهدف البحث إلى دراسة الجوانب الوظيفية البنائية للمكوّن السردّي في البناء الاتّساقّي للنصّ الشعريّ، وقد اتّخذ من بعض النماذج الشعريّة لأبي فراس الحمدانيّ ميداناً للتطبيق. تناول البحث بدايةً استثمار السردّ في الشعر، ثمّ المشروع السردّي، ودرس بعد ذلك آليات تنفيذ المشروع السردّي النصّي لسانيّاً. خلص البحث إلى أنّ السردّ كان له الدور الفاعل في بناء شبكة العلاقات الاتّساقية في النصّ الشعريّ، كما أنه يرتبط بالبنية النصّية برابط تفاعليّ تكامليّ، فهو يستحدث التقنيات ثمّ يتضمّنهما.

الكلمات المفتاحية: فاعلية، المكوّن السردّي، الاتّساق، أبو فراس الحمدانيّ، اللسانيّات.

### عتبة:

يعالج هذا البحث، على نحو معمّق، مسألة الفعالية الإنتاجية والبنائية للمكوّنات السردية في البناء والاتّساق النصّي، وبعبارة أخرى: أثر المكوّن السردّي في اللسانيّات النصّية، وما ينجزه في بناء شبكة العلاقات الاتّساقية للنصّ.

ويأتي اختيار هذا البحث لما سبق ذكره من ناحية؛ ولأنّ السردّ يرتبط بالبنية النصّية برابط تفاعليّ تكامليّ من ناحية أخرى، بمعنى أنه يبدع تقنيات البناء والترابط ثمّ يتضمّنهما، وهذا بدوره يدفع باتجاه جعل الخطاب سردياً قائماً على سياقات بنائية مختزنة في ذهنية طرفي العملية الاتّصالية الأساسيين: (المرسل والمستقبل)، أو الكاتب والقارئ، وجعله أيضاً بنية تعبيرية منتظمة خاضعة لعمليات اشتقاقية ذهنية متسلسلة متركزة في النصّ المحفّز لعملية القراءة<sup>(1)</sup>.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

\* قسم العلوم الإنسانية، كلية العلوم والآداب، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، إربد، الأردن.

\*\* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وبناءً على هذا يمكن القول إن السرد يمتلك فعالية كبيرة جداً؛ منظّمة وملحوظة، في عملية بناء النصّ الأدبيّ، فهو يمتلك الروابط الذهنية والروابط اللفظية؛ إنه يمتلك كل ما من شأنه أن يُعني النصّ ويجعله منسقاً ومقبولاً ومؤثراً؛ وهذا أصلاً أساس ما انطلقت منه اللسانيات النصّية، وهو بناء نصّ قائم على الاتساق والتماسك، ممّا يدفع إلى الفهم الصحيح له، وبناء كفاية نصّية تمكّننا من صوغ النصوص وإبداعها وفق قواعد محدّدة وثابتة<sup>(2)</sup>.

صفوة القول: إن هذا البحث قد جاء ليجيب عن مجموعة من التساؤلات؛ أولها: ما المهامّ التي يؤدّيها السرد في العملية البنائية للنصّ الأدبيّ من وجهة نظر لسانية نصّية خالصة؟ وثانيها: هل مهمة السرد هي تشكيل التتابع البنائي أم إن له مهامّ أخرى؟ وثالثها: كيف يؤثر السرد في البناء اللساني للنصّ؟

وقد اخترنا لهذه الغاية نماذج من شعر أبي فراس الحمدانيّ لمجموعة من الأسباب:

الأول: أن دراسة النصّ الشعريّ القديم في ضوء المناهج الحداثيّة المعاصرة، فيها إعلاء لشأن النصّ من جهة، وإظهار لغناه وتميّزه من جهة أخرى. ومن هنا فإنّ أهميّة الدّراسة تكمن في أنّها تحاول مقارنة نصوص، بل مقطوعات شعريّة قديمة بمنهج عصريّ للدّراسة، وأدوات جديدة للتّحليل.

والثاني: أن النصوص التي عولجت في هذا البحث على قلّتها، يمكن أن تكون مدخلاً لتوسيع دائرة التطبيق لتشمل النتاج الشعريّ لأبي فراس الحمدانيّ.

والثالث: أن الحسّ السرديّ يظهر بصورة جلية في البناء اللسانيّ لقصيدة أبي فراس الحمدانيّ، إذ يشكّل تقنية بنائية تفاعلية، ترتبط بالمقصديّة الشعريّة بصورة متفاعلة؛ بل إن السرد في قصائد أبي فراس يشكّل بُوراً اتساقية مهمة؛ وهو بذلك يعيدنا إلى تعريف فاينريش (Weinrich) للنصّ بأنه "تكوين حتميّ يحدّد بعضه بعضاً، إذ تستلزم عناصره بعضها بعضاً لفهم الكل"<sup>(3)</sup>، فالسرد "أداة من أدوات التعبير الإنساني"<sup>(4)</sup>.

ولتحقيق ما تقدّم ذكره سنتناول ثلاثة من المحاور: أولها استثمار السرد في الشعر، وثانيها المشروع السرديّ، وثالثها تنفيذ المشروع السرديّ النصّي لسانيّاً.

أولاً: استثمار السرد في الشعر:

لا شك أن تقنية السرد هي تقنية بنائية تعبيرية نثرية استعارها الشعراء من عالم القصّ؛ يقول عزّ الدين إسماعيل: "والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائيّ لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فنّ آخر هو فنّ القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة..."<sup>(5)</sup>.

وهذا يثبت فكرة تداخل الأجناس الأدبية ومشروعيتها، ويؤكد أن النص - كما يقول إيكو- هو: "كون مفتوح"<sup>(6)</sup>، وهذا الانفتاح يجعله حاملاً لمشروع محدد بأطر إيديولوجية وزمكانية ثابتة، وقد كان (غريماس) محقاً حينما جعل السرد سلسلة من الملفوظات المتتابعة ذات مستندات متشاكلة، أو لنكن أكثر دقة، ذات مستندات توظف لتشاكل جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، ويكون هذا التشاكل ألسنياً أي: على المستوى الألسني<sup>(7)</sup>.

ويبدو أن ما تركه الحمداني من إرث شعري، يثبت ظاهرة تداخل السرد مع الشعر، ويؤكد أن السرد لعب دوراً مهماً في بناء القصيدة الحمدانية، بل إنه شكلها تشكياً حقيقياً ومؤثراً؛ يقول في قصيدة طويلة له:

تَقُولُ إِذَا مَا جَبَّتْهَا مُتَدَرِّعًا	أَزَايِرُ شَوْقٍ أَنْتَ أُمَّ أَنْتَ ثَائِرُ
فَقُلْتُ لَهَا كَلَّا وَلَكِنْ زِيَارَةٌ	تُخَاصُ الحُتُوفُ دُونَهَا وَالْمَحَازِرُ
تَشَنَّتْ فَغُصْنُ نَاعِمٍ أُمَّ شَمَائِلُ	وَوَلَّتْ فَلَيْلُ فَاجِمٍ أُمَّ غَدَائِرُ
فَأَمَّا وَقَدَ طَالَ الصَّدُورُ فَإِنَّهُ	يَقْرُ بِعَيْنِي الخِيَالُ المَزَاوِرُ
تَنَامُ فَتَاةَ الحَيِّ عَنِّي خَلِيَّةٌ	وَقَدَ كَثُرَتْ خَلْفِي البَوَاكِي السَّوَاهِرُ
وَتُسَعِدُنِي غُبْرُ البَوَادِي لِجَلِّهَا	وَإِنْ رَغِمَتْ بَيْنَ البُيُوتِ الحَوَاصِرُ <sup>(8)</sup>

إلى نهاية القصيدة التي يقيمها شاعرنا على إستراتيجية الحوار والتعاقبات القولية الفعلية، التي تؤكد فعالية السرد في إنتاج الروابط النصية من جهة، وتضمن السرد لسلسلة الروابط النصية من جهة أخرى، وهذا يظهر لنا بوضوح مدى الترابط الحاصل بين السرد وتقنيات الربط النصي بوصفه أداة بنائية تفاعلية. ولعل مثل هذا الاستعمال الشعري، يثبت أن السرد بالنسبة للشاعر يمثل مشروعاً مبرمجاً، أي يحمل رؤية تعبيرية ذات طابع نسقي تنصيدي، وهو يتخذ سمة التحول والتبدل عبر كل حدث من الأحداث المفصلية التي ينقلها النص، وهذا ما يظهره النص، وقد كان (بارت) محقاً حينما جعل السرد حاضراً في مختلف الفنون الأدبية والتأخية، فهو حاضر في الأسطورة والخرافة والمثل والحكاية والقصيدة القصيرة، والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والملهاة<sup>(9)</sup>.

## ثانياً: المشروع السردى:

بناءً على ما سلف نجزم بالقول: إن السرد من منظور الشاعر قد يشكّل في كثير من الأحيان مشروعاً ينفذ بوساطة برامج مختلفة، وهو أداة لهذه البرامج من جهة أخرى، فالسرد تقنية أو أداة تعبيرية يحتاج سلسلة من البرامج لتحقيقه، وهذا البرامج تصدر من مقصدية محددة في ذهن المرسل، فهو، نعني السرد، جنس "يستدعي أن تكون له أنواع كما يستدعي أن يكون له تاريخ"<sup>(10)</sup>، وهنا تأتي مهمة القارئ؛ فلا بدّ من مشاركته للمرسل؛ وذلك للكشف عن المعاني النصّية عن طريق التأويل التفاعلي<sup>(11)</sup>، ويكون عمل السرد هنا قائماً على التركيز على نمط البنية؛ لأن "عمل الحكاية يركّز على نمط القول المحدّد لنمط البنية"<sup>(12)</sup>. إذن فالمسألة متشابكة، وفي اللسانيات النصّية ينطلق المرسل من مشروع قائم على مجموعة من البرامج، والأصل هو البحث في كيفية الترابط الحاصل بين البنى النصّية ومكوناتها الظاهرة والباطنة، أي كيفية الترابط بين البنى النصّية السطحية والبنى العميقة، والمقصود هنا التركيز على الترابط المفهومي واسترجاع عناصره<sup>(13)</sup>، وهذا يدفع إلى تحديد سلسلة الترابطات التي تؤدي إلى الاتساق؛ وهذه الترابطات تتخذ بعدين: بعداً ظاهراً وبعداً باطنياً<sup>(14)</sup>. أمّا البعد الظاهر فيتمثل في علاقات الوصل والفصل والتكرار والإحالة جميعها، وأمّا البعد الباطن فيتمثل في بعض صور العلاقات السببية، والإجمال والتفصيل والخصوص والعموم<sup>(15)</sup>، وبعض العلاقات التصورية.

وإذا ما أُنعم المَطَّلَعُ أو الباحث نظره في المشروع السردى الخاص بكل نصّ من النصوص، فإنه سيتسرخّ لديه أن المشروع السردى يتضمّن هذه الإستراتيجيات اللسانية النصّية، كما أن المَطَّلَعُ أو الباحث نفسه يقوم بتوليدها وتفعيلها عبر العملية التعبيرية الخاصة بكل نصّ من النصوص.

## ثالثاً: تنفيذ المشروع السردى النصّى لسانياً:

يعمل المكوّن السردى<sup>(16)</sup> على البناء الاتساقى للنصّ الشعريّ، ويتمثل ذلك في فعاليته الكبرى في الاتساق على جميع المستويات التي تحملها بنيتا النصّ الشعريّ: الكبرى والصغرى<sup>(17)</sup>، فالبنية الكبرى تركّز على المعيار القضوي، والأبنية الكبرى للنصوص هي تصوير للترابط الكليّ في تتابع كليّ أو جزئيّ لعدد كبير من القضايا الدلالية العامة<sup>(18)</sup>، ووظيفتها هي جعل المستقبل يحدّد موضوع النصّ الرئيس، فيعمد إلى علميات الحذف والاختيار<sup>(19)</sup>، وصولاً إلى نسق فكريّ موحد متجانس، أمّا البنية الصغرى فهي خاصة بالتركيب الجمليّ وتعالقاته وأبعاده النصّية سواء أكانت سطحية أم عميقة<sup>(20)</sup>. بمعنى أن هناك تتابعاً لمتواليات جمليّة متماسكة دلاليّاً؛ كل جملة تقبل التفسير في خطّ داخليّ بالنسبة لتفسير الجمل السابقة لها<sup>(21)</sup>.

وفي ضوء هذا التصور للبنية الصغرى، فإن أدوات الترابط السطحي التي يميزها علماء لغة النص هي مؤشرات لغوية تتمثل في أدوات العطف، وعلامات الوصل، والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة والأسماء الموصولة وأدوات التعريف، وأبنية الحال وأسماء الزمان والمكان وغير ذلك من المؤشرات الرابطة؛ كذلك العلاقات السببية التدرجية والتسلسلية<sup>(22)</sup>.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، بناء على ما سبق: ما هي الفاعلية الحقيقية للسرد في بنيتي النص الكبرى والصغرى؟

لا بد أن ندرك، منذ البداية، أن البنية السردية ليست بنية عشوائية مجانية؛ لأنها مرتبطة بمقصدية المرسل الواعية، كيف لا وهو - أي السرد: "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات"<sup>(23)</sup>. فهو يعكس الأطر البنائية والفنية والفكرية، وهو حاضن ومولد لسلسلة التقنيات البنائية المتواترة عبر النص، ويظهر هذا في مستويات النص جميعها، وعن طريق تتبع السرد في شعر الحمداني توصلنا إلى أن السرد يحتضن التقنيات البنائية النصية، ثم تتولد من هذه التقنيات تقنيات بنائية أخرى تبدو عبر أنماطه الثلاثة: الإفرادي والتكراري (الإعادي)، والتردي (التأليفي)<sup>(24)</sup>. إنه علم يرصد نظم إنتاج النص وتلقيه<sup>(25)</sup>. وهنا يتم تحديد الأدوات العاملة وتوزيعها وتحولاتها؛ لأن السرد يشكل إنتاجية فاعلية تدخل في بناء النسيج الكلي للخطاب<sup>(26)</sup>. بل هو أساس انسجام الخطاب، كما هو الحال في تحليلات روبرت دي بوجراندي<sup>(27)</sup>. نخلص مما سبق إلى أن السرد يؤثر في البناء اللساني للنص الشعري عن طريق ملاحظة مظهرين: الأول السرد والكل النصي (البنية الكبرى للنص)، والثاني السرد واستحضار العلاقات الظاهرة والباطنة. وبيان هذين المظهرين فيما يأتي:

#### أولاً: السرد والكل النصي (البنية الكبرى):

بما أن السارد يسرد "فعل الشخصيات المرتبطة فيما بينها بعلاقات، وتتحرك بناءً على حوافز تعود إلى حبكة أو عقدة ومن ثم إلى نهاية أو حل"<sup>(28)</sup> فإنه يوظف تقنيات ذهنية وعقلية معقدة تسهم في إنتاج النص وتلقيه؛ وربما هذا حسب ماندلر (Mandler) هو ما يجعل عقل القارئ يركز على توقعات الطريقة أو النموذج الذي ينتج به القصة<sup>(29)</sup>. وهذا ما يجعل هذه التوقعات مميزة للطريقة أو النموذج السردى حسب ظهوره، أي: مكان هذا الظهور وتوقيته<sup>(30)</sup>. وهذا يعني أن السرد هو منظم لجميع السياقات النصية، فهو يؤسس للإستراتيجيات وسلسلة الأبعاد التنظيمية البنائية والمعرفية<sup>(31)</sup>. فما هو موجود في النص يحث على التساؤل؛ لأن هذا التساؤل هو الذي يحدث الانتظام في فهم مضمون النص، أي أن سلسلة المسرودات هي الدافع

وراء السّؤال: ما العلاقة بين هذا وهذا؟ وما العلاقة بين العنصر (أ) والعنصر (ب) في جسم النّص؟ ثمّ كيف تتمّ المؤاخاة بين المختلفات من الأفكار المطروحة داخل النّص؟ يقول الحمداني مداعباً سيف الدولة، بعد أن عفا عن الحلة وأمر برداً ما أخذ لابنة "مماغث" وهو من بني نمير:

وَمَا أُنْسَ لَا أُنْسَ يَوْمَ الْمَغَارِ	مُحَجَّبَةٌ لَفَظَتْهَا الْحُجُبُ
دَعَاكَ ذَوُوهَا بِسُوءِ الْجَوَارِ	لِمَا لَا تَشَاءُ، وَمَا لَا تُحِبُّ
فَوَافَتَكَ تَرْفُلٌ فِي مِرْطِهَا	وَقَدْ رَأَتْ الْمَوْتَ مِنْ عَنِّ كَتَبُ
وَقَدْ خَلَطَ الْخَوْفُ لِمَا طَلَعُ	تَ دَلَّ الْجَمَالَ بِذُلِّ الرَّعْبِ
تُسَارِعُ فِي الْخَطْوِ لَا خِفَةَ	وَتَهْتَرُ فِي الْمَشِيِّ لَا مِنْ طَرَبِ
فَلَمَّا بَدَتْ لَكَ فَوْقَ النُّبُوتِ	بَدَا لَكَ مِنْهُنَّ جَيْشٌ لَجِبُ
فَكُنْتَ أَخَاهُنَّ إِذْ لَا أَخُ	وَكُنْتُ أَبَاهُنَّ إِذْ لَيْسَ أَبٌ <sup>(32)</sup> .

إنّ سلسلة العناصر السردية التي تنقل المسرود القصصي تدفع القارئ إلى استحضار السياق الذي ولد هذه التتابعات السردية؛ تتابعات الجمل الفعلية التي تقود الحدث وتناسب سرعته، فهناك عدم النسيان، والدعوة إلى ما لا يرى وما لا يحب، ثمّ هناك موافاة وتسارع في الخطو واهتزاز في المشي، ثمّ هناك تعليق لسلسلة هذه العناصر الفعلية المتتابعة بمسألة الرؤية الشعرية المرتبطة بهيبة سيف الدولة وظهوره، فحينما ظهرت ابنة "مماغث" المفلوطة الحجب، كان سيف الدولة أخاها وأباها في لحظات تضيق فيها الأخوة والأبوة. ويتابع الشاعر (السارد) بناء قصيدته؛ نعني بناء هيكلية النّص الكبرى (قضايا النّص) اعتماداً على تتابع العناصر السردية قائلاً:

وَمَا زِلْتُ مُذْ كُنْتُ تَأْتِي الْجَمِيلَ	وَتَحْمِي الْحَرِيمِ، وَتَرَعَى النَّسْبَ
وَتَغَضُّ حَتَّى إِذَا مَا مَلَكْتَ	أَطَعْتَ الرِّضَا، وَعَصَيْتَ الْغَضَبَ
فَوَلَّيْنِ عَنْكَ يُفَدِّيْنَهَا	وَيَرْفَعْنَ مِنْ ذَيْلِهَا مَا انْسَحَبَ
يُنَادِيْنِ بَيْنَ خِلَالِ النُّبُوتِ	تِ: "لَا يَقْطَعُ اللَّهُ نَسْلَ الْعَرَبِ"

فاعلية المكون السردى في الاتساق اللسانى للنص: نماذج مختارة من شعر أبي فراس الحمداني

أَمَرْتُ وَأَنْتَ الْمُطَاعُ الْكَرِيمُ      بِيَذُلِ الْأَمَانِ وَرَدَّ السَّلْبُ  
وَقَدْ رُحْنٌ مِنْ مَهْجَاتِ الْقُلُوبِ      بِأَوْفَرِ غَنَمٍ وَأَعْلَى نَشْبِ  
فَالِإِذَا يَجِدُنْ بَرْدَ الْقُلُوبِ      فَلَسْنَا نَجُودُ بَرْدَ السَّلْبِ (33).

يُلاحظ هنا تتابع العناصر السردية النصية وتداخلها، وبخاصة مسألة تداخل التتابع الفعلي السردى مع القول الفعلي السردى، إذ تتداخل الأفعال السردية مع بعض الأقوال، مثل قول النساء ومناداتهن: "لا يقطع الله نسل العرب!"، وكذلك تداخل تتابعات الأفعال مع مسألة تعليق الفعل على الفعل، أي: الحدث على الحدث، كما هو الحال في البيتين الأخيرين. والسؤال هنا علام تم بناء هذا السرد الشعري؟ وبعبارة أخرى: ما هو السياق الذي أوجد بنية النص الكبرى؟

إنه السياق المعرفى الاجتماعى؛ لأن هذه القصيدة بتتابعاتها السردية مبنية على سياق قصصى، يتمثل في قول ابن خالويه: "قال الأمير أبو فراس: خرج سيف الدولة في طلب بني كلاب" ومن انضاف إليها، فلحق حلة "بني نمير" ورئيسها "مماغث"، فاحتوى عليها؛ فخرجت إليه ابنة "مماغث" مسفرة، حافية، كالشمس الطالعة وانكبت على مسابر الأمير سيف الدولة فصح لها عن الحلة وأمر برد ما أخذ" فكتب إليه أبو فراس يداعبه... " (34).

يستنتج من هذا النقل أن القصيدة قائمة على سياق قصصى، أي: سرد شعري قائم على سياق شعري قصصى، ويسمو الحمداني في كثير من قصائد إلى جعل السرد مؤطراً لتجربته الشعرية، كما هو الحال في القصيدة التي يصف فيها قلقه وحزنه يوم مقتله، وكأنه يعنى نفسه:

أَبْنَيْتِي، لَا تَجَزَعِي      كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ  
نُوحِي عَلَيَّ بِعَبْرَةٍ      مَا بَيْنَ سِتْرِكِ وَالْحِجَابِ  
قَوْلِي إِذَا نَادَيْتَنِي      وَعَيَّيْتُ عَنْ رَدِّ الْجَوَابِ:  
زَيْنُ الشَّبَابِ "أَبُو فِرَا      س"، لَمْ يُمْتَعْ بِالشَّبَابِ! (35).

إنه يخاطب ابنته بأسلوب شعري قصصى، ويقدم مقطوعته على هذا الأسلوب، مشكلاً - بوساطة القصد السردى - حواراً بينه وبين ابنته امرأة "أبي العشائر"، إنها مباشرة سردية - إن صح التعبير - غير قائمة على استرجاع ولا استباق؛ إذ تسير الحكمة هنا بطريقة سلسلة وسهلة

جداً دون تعقيد - وهذا لا يمثل مطعنة في النص - فالخطاب الحكائي الذي قصده الحمداني هو خطاب سرديّ سلس، وهذا يقود إلى إدراك الدور الذي يلعبه السرد في تشكيل خيوط البنية الكبرى للنص، واللافت هنا كيفية تداخل الحس الانفعالي العاطفي مع تقنية السرد، وخروج القصيدة إلى إطارها القصصي، ويؤكد هذا ما ذكر قبل القصيدة، يقول محقق الديوان: "وبلغني أن "أبا فراس" أصبح يوم مقتله، حزينا، كئيبا، وكان قد قلق تلك الليلة، قلقا عظيما، فرأته ابنته امرأة "أبي العشائر" كذلك؛ فأحزنها حزنا شديدا، ثم بكته، وهو على تلك الحالة، فأنشأ يقول، ورجله في الركاب، والخادم يضبط السير عليها، وإنما قال ذلك؛ كالأذي يعنى نفسه، وإن لم يقصد ذلك..."<sup>(36)</sup>.

ومما سما به الحمداني في تأطير تجربته الشعريّة سردياً قوله معاتباً سيف الدولة، ومدافعاً عن نفسه أمامه:

أَسَيْفَ الْعِدَى، وَقَرِيحَ الْعَرَبِ	عَلَامَ الْجَفَاءِ وَفِيمَ الْغَضَبِ؟
وَمَا بَالُ كُتُوبِكَ قَدْ أَصْبَحَتْ	تَنْكَبُنِي مَعَ هَذِي النُّكْبِ
وَأَنْتَ الْكَرِيمُ، وَأَنْتَ الْحَلِيمُ،	وَأَنْتَ الْعَطُوفُ، وَأَنْتَ الْحَدِيبُ
وَمَا زِلْتَ تَسْبِقُنِي بِالْجَمِيلِ	و تَنْزِلُنِي بِالْجَنَابِ الْخَصِيبِ
وَتَدْفَعُ عَن حَوَزَتِي الْخُطُوبَ،	وَتَكْشِفُ عَن نَاطِرِي الْكُورَبِ
وَأِنَّكَ لِلْجَمِيلِ الْمَشْمَخِ	رَ لِي بَلْ لِقَوْمِكَ بَلْ لِلْعَرَبِ
عَلَى تَسْتَفَادُ، وَمَالُ يُفَادُ،	وَعِزُّ يُشِيبُ، وَأَنْعَمَى تُرَبِ
وَمَا غَضُّ مَنِي هَذَا الْإِسَارُ	وَلَكِنْ خَلَصْتُ خُلُوصَ الذَّهَبِ
فَفِيمَ يُقَرِّعُنِي بِالْخُومُ	لِ مَوْلَى بِهِ نِلْتُ أَعْلَى الرَّتَبِ؟
وَكَانَ عَتِيْدًا لَدَيْ الْجَوَابِ،	وَلَكِنْ لِهَيْبِ بِنْتِهِ لَمْ أَجِبِ
فَأَشْكُرُ مَا كُنْتُ فِي ضَجْرَتِي،	وَأَنِي عَتَبْتُكَ فِيمَنْ عَتَبُ!

فَالَا رَجَعْتُ فَأَعْتَبْتَنِي، وَصَيَّرْتُ لِي وَلِقَوْلِي الْغَلْبُ!  
 فَلَ تَنْسَبَنَّ إِلَيَّ الْخُمُولَ أَقَمْتُ عَلَيْكَ فَلَمْ أَغْتَرِبْ  
 وَأَصْبَحْتُ مِنْكَ فَإِنْ كَانَ فَضْلُ وَبَيْتِي وَبَيْنَكَ فَوْقَ النَّسَبِ!  
 وَمَا شَكَّكُنِي فِيكَ الْخَطُوبُ وَلَا غَيَّرْتَنِي فِيكَ النُّوَبُ  
 وَأَسْكُنْ مَا كُنْتُ فِي ضَجْرَتِي وَأَحْلَمْ مَا كُنْتُ عِنْدَ الْغَضَبِ<sup>(37)</sup>

فهو في هذه القصيدة يعاتب ابن عمه بكلام مرير يحمل ألماً كبيراً، ويستثمر فيه البعد السردى أيما استثمار، فيوظف العناصر السردية متمثلة بالحوار والقص، والمفارقة، ومحركات المواقف السردية، مثل: رغبته في نفي ما التصق به من تهم؛ نحو قوله: "وما بال..."، و"أنت الكريم..."، و"وما زلت..."، و"وتدفع..."، و"وتكشف..."، و"وأشكر..."، و"فألاً...؛ فهو يستثمر الأساليب اللغوية بوصفها محركات لتقنيات ربط سردية، وهو يتابع قائلاً:

وَإِنْ خُرَاسَانَ إِنْ أَنْكَرْتُ عَلَايَ فَقَدْ عَرَفْتَهَا "حَلَبُ"  
 وَمِنْ أَيْنَ يُنْكَرُنِي الْأَبْعَدُونَ أَمِنْ نَقْصٍ جَدُّ أَمِنْ نَقْصٍ أَبْ؟!  
 أَلَسُنْتُ وَإِيَّاكَ مِنْ أُسْرَةٍ وَبَيْنِي وَبَيْنَكَ قَرْبُ النَّسَبِ!  
 وَدَارٍ تَنَاسَبُ فِيهِ الْكِرَامُ، وَتَرِييَةُ وَمَحَلُّ أَشْجَبِ!  
 وَنَفْسٍ تَكْبُرُ إِلَّا عَلِيكَ وَتَرَعَبُ إِلَّاكَ عَمَّنْ رَغِبِ!  
 فَلَا تَعْدِلَنَّ، فِدَاكَ ابْنُ عَمِّكَ لَا بَلْ غَلَامِكَ - عَمَّا يَجِبُ  
 وَأَنْصَفْ فَتَاكَ فإِنْصَافُهُ مِنْ الْفَضْلِ وَالشَّرَفِ الْمَكْتَسَبِ  
 وَكُنْتُ الْحَبِيبَ وَكُنْتُ الْقَرِيبَ لِيَالِي أَدْعُوكَ مِنْ عَن كَثِبِ

فلمأ ابستعدتُ بدتُ جفوةً      ولاحَ من الأمرِ ما لا أحبُّ

فلو لم أكن بك ذا خبرةٍ      لقلتُ: صديقك من لم يغب<sup>(38)</sup>

يلحظ في هذه المقطوعة الشعريّة تعانق الفكرة الانفعالية مع المكان والإنسان ولغة الإنسان، وفي هذا تعزيز لمسألة الدور الأساسي للسرد - بوصفه حاضناً لتقنيات ربط - في تنظيم الفكر النصّي والبناء الكليّ له، ويمكن للقارئ هنا أن يلحظ كيفية تقريب الحوار للمعاني الوجدانية، رغم تباعد طرائق التفكير عند الإنسان. لاحظ كيف يفكر سيف الدولة الحمداني، وكيف يفكر أبو فراس؟ حقاً إنّ أبا فراس يعترضه الألم، أمّا سيف الدولة فالأمور عنده بمنتهى الاعتيادية، وقوله: "فلا تعدلن، فداك ابن عمك، لا بل غلامك" فيه ما فيه من التواضع والألم وتقدير القرابة. ولولا معرفة أبي فراس بطبيعة سيف الدولة لتأكّدت له حقيقة أنّ صديقه من لم يغب. وهناك شواهد ونماذج كثيرة تثبت أثر السرد في السمو بالتجربة الشعريّة، وبناء النصّ الشعريّ، ولكن الغرض هو التمثيل لا الحصر.

#### ثانياً: السرد واستحضار العلاقات الظاهرة والباطنة:

انصبّ جهد علماء لغة النصّ ونحوه على مسألة تقنيات الربط أو الاتساق النصّي الظاهرة والباطنة بصورة واضحة، وقد جعلوا التقنيات الظاهرة معتمدة على عناصر الوصل والتكرار والإحالة، كما أشرنا، وبعض صور العلاقات السببية الظاهرة، وهنا تكمن العلاقة بين السرد وبين هذه التقنيات، إنها علاقة التكامل والتكوين، وتفصيل ذلك وبيانه في ما يأتي:

السارد يعمل على سرد الأحداث والأفعال موظفاً العناصر اللسانية النصيّة الظاهرة جميعها، وهذا ما فعله الحمداني، إذ وظف العناصر جميعها في بناء نصّه الشعريّ؛ فالعناصر السردية تشكّل النصّ موظفةً التقنيات اللسانية الرابطة الظاهرة في الكلّ الشعريّ، وفي الوقت نفسه تجد أنّ تتابع هذه العناصر الرابطة يؤدّي إلى تشكيل الكلّ السرديّ، فالعلاقة تكاملية، إذ السرد يستحضر التقنيّة الرابطة، والتقنيّة الرابطة تستحضر بعض العناصر السردية. ويعمد الحمداني في قصائده إلى استثمار تقنية السرد في بناء نصّه الشعريّ موظفاً التقنيات الاتساقية اللسانية الظاهرة والباطنة، ويظهر ذلك في جل قصائده، ومقطوعاته؛ يقول في مقطوعة له:

قامتُ إلى جارتها      تشكو بذلّ وشجا

أما تريينَ ذا الفتى      مرّ بنا ما عرجا

إنّ كانَ ما ذاقَ الهوى      فلا نجوتُ إنّ نجاً<sup>(39)</sup>.

تشتمل هذه المقطوعة على السرد المنظوم أو المُشعَّر، وتقنية (الإجمال والتفصيل)، أو ما اصطلح على تسميته عند علماء لغة النص بالتوازي الدروي<sup>(40)</sup>، ثم العلاقات السببية<sup>(41)</sup>. واجتماع هذه المسرودات التقنية الاتساقية ليس عشوائياً، بل هو مقصود؛ فهو يقيم المقطوعة كاملة عليه، إذ قامت إلى جارتها تشكو، تشكو ماذا؟ إنها تشكو ما فعله الفتى؛ محاولة إيجاد مسوغ لهذا السلوك، فإن كان ما ذاق الهوى فلا توجد نجاة إن نجا...!!! إذاً ثمة نزوع سرديّ تضمّن إجمالاً وتفصيلاً، أي: تضمّن توازياً محدّداً، ثم علاقات سببية؛ هذا على مستوى المقطوعة، أمّا على مستوى القصيدة، فنجد تنوعاً واضحاً في استعمال السرد التقنيّ، أو السرد لأجل التقنيات، والتقنيات لأجل التمام السردى؛ يقول في قصيدة يجيب فيها أبا أحمد عبد الله بن ورقاء الشيباني في العراق:

يقول صحابتي والليل داج      وقد هبت لنا ريح الصباح:  
لقد أخذ السرى والسيير منا      فهل لك أن تريح بجو راح؟  
فقلت لهم على كره: أريحوا!      وفي الذمّان روجي وارتياحي  
إرادة أن يقال "أبو فراس"،      على الأصحاب، مأمون الجراح<sup>(42)</sup>.

يقيم الشاعر هذا المقطع على مبدأ القولية الحوارية: "يقول:..... فقلت لهم:...." ولا شك أن هذا المبدأ<sup>(43)</sup> هو مبدأ سرديّ يحمل أبعاداً تفصيلية خاصة بتجربته، وهذا المبدأ يتضمّن أدوات الاتساق المتمثلة في الدخول في تفصيلات ما تمّ إجماله. ثمّ هذه الأقوال هي مسببات لما سيأتي بعدها من كلام، فهناك علاقات سببية أيضاً، يضاف إلى ذلك رغبته في ذكر العلل، أي: ذكر علة اختياره للذمّان، وهو إرادة أن يقال: ("أبو فراس" على الأصحاب مأمون الجراح)، وفي هذا نزوع واضح نحو التّكامل في استثمار تقنيات السرد في البناء التكاملي للنص، يضاف إلى ذلك تضمّن سلسلة المسرودات إحالات نصية مختلفة تسعى إلى اختصار العناصر الإشارية، وتجنّب مستعملها إعادتها وتكرارها<sup>(44)</sup>.

ويعمل النزوع السردى على توليد تقنية التكرار الهادف عند الحمداني؛ يقول في قصيدة كتبها لسيف الدولة يسأله المفاداة به:

دَعَوْتُكَ لِلجَفْنِ القَرِيحِ المُسَهَّدِ      لَدَيَّ، وَلِلنَّوْمِ القَلِيلِ المُشْتَرَدِ  
 وَمَا ذَاكَ بَخْلًا بِالحَيَاةِ، وَإِنهَا      لِأَوَّلِ مَبذُولٍ، لِأَوَّلِ مُجْتَدِ  
 وَلَا زَلَّ عَنِّي أَنْ شَخَصًا، مَعْرُضًا      لِنَبْلِ العِدَا؛ إِنْ لَمْ يُصَبْ؛ فَكَأَنَّ قَدِ  
 وَلَكِنِّي أَخْتَارُ مَوْتَ بَنِي أَبِي      عَلَى سَرَوَاتِ الخَيْلِ غَيْرِ مُوسَدِ  
 وَأَبَى وَتَأبَى أَنْ أَمُوتَ مُسَهَّدًا      بِأَيْدِي النِّصَارَى مَوْتَ أَكْمَدِ أَكْبَدِ<sup>(45)</sup>.

لا مشاحة في أن السرد هنا يولد التكرار الهادف<sup>(46)</sup> الذي يبين صدق انفعال الشاعر، فتكرار (ما) جاء نتيجة لمرارة المعاناة في الأسر، ودفع كل ما يمكن أن يعرض الشاعر للذم، كما أن استمراره في أسلوب النفي يظهر جلدته وصره وإصراره على الموت على صهوات الخيل؛ لأن سيف الدولة، وكذلك الشاعر، يأبى أن يموت شاعرنا بأيدي النصارى في كبد وكمد. والطريف في الأمر أن الحمداني تسير قصائده نحو السرد، فنزوعها سردي ينأى عن الغنائية في كثير من المواقف، رغم أن ما يميز النثر هو النزوع السردي. أما الشعر فنزوعه غنائي<sup>(47)</sup>.

ويتابع النزوع السردي في القصيدة نفسها قائلاً:

مَتَى تُخَلِّفُ الأَيَّامَ مِثْلِي لَكُمُ فَتَى      شَدِيدًا عَلَى الضَّرَاءِ غَيْرَ مُلْهِدِ  
 وَلَا وَأَبِي مَا سَاعِدَانِ كَسَاعِدِ      وَلَا وَأَبِي مَا سَيِّدَانِ كَسَيِّدِ  
 وَلَا وَأَبِي مَا يَفْتِقُ الدَّهْرُ جَانِبًا      فَيَرْتَقُهُ إِلَّا بِأَمْرِ مُسَدِّ  
 وَإِنَّكَ لَلْمَوْلَى الَّذِي بِكَ أَقْتَدِي      وَإِنَّكَ لِلنَّجْمِ الَّذِي بِكَ أَهْتَدِي  
 وَأَنْتَ الَّذِي عَرَفْتَنِي طُرُقَ العَلَا      وَأَنْتَ الَّذِي هَدَيْتَنِي كُلَّ مَقْصَدِ  
 وَأَنْتَ الَّذِي بَلَّغْتَنِي كُلَّ رُتْبَةٍ      مَشَيْتُ إِلَيْهَا فَوْقَ أَعْنَاقِ حُسْدِي<sup>(48)</sup>.

يلحظ في هذه الأبيات أنه لا يتولد من السرد التكرار الهادف والعلاقات السببية وحسب، بل الوصل أيضًا المتمثل في تكرر الواو، وبذلك يكون النزوع السردي قد عمل على استدعاء تقنيات

الرّبط وتفعيلها وتعميقها؛ ما جعل منه، هو الآخر، تقنية ربط بحد ذاته، ومن هنا دخل السرد مع القصد الشعري في علاقة تكاملية، وهو ما يذكّرنا بقول جان كوكتو إن "الفن ليس طريقة معقّدة لقول أشياء بسيطة، بل طريقة بسيطة لقول أشياء معقّدة"<sup>(49)</sup>. نعم، إنّه طريقة بسيطة لقول أشياء معقّدة، تستثمر فيها كل إمكانيات اللغة وطاقاتها التعبيرية، ولعل ما يسترعي النظر هنا أن الشاعر يعتمد بوساطة التعلّقات بين النزوع السردى والأتساق التقني أو التقنيات الاتساقية إلى التحكم بحركة القص، فهو - كما يلحظ - يعتمد على تقليص الجانب الزمني، بل اختزاله في إيقاعات انفعالية سريعة، فرغم أن "اللغة تبطئ" حركة القص<sup>(50)</sup>. إلا أن الشاعر عمد هنا إلى جعل اللغة السردية مقلّصة لحركة السرد، مما دفع إلى جعل السرد يسير بصورة متناغمة مع الطاقات والإمكانيات اللسانية البنائية في القصيدة، وربّما هذا التناغم هو ما جعل من قصائد أبي فراس الحمداني أعمالاً ذات شعرية، أو أدبية، عالية جداً، وهذا يبيّن دقة ما ذهب إليه سعيد يقطين حينما قال: "تندرج "السرديات" باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بـ "سردية" الخطاب السردى، ضمن علم كليّ هو البويطيقيا التي تعنى بـ "أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترب بالشعريات التي تبحث في "شعرية" الخطاب الشعري"<sup>(51)</sup>. فكثير من قصائد الحمداني إذا تم تطبيق مبادئ الشعرية العربية عليها لا يمكن أن تعدّ إلا ضرباً من النثر المكتف.

والمتتبع لشعر الحمداني يجد أن النزوع السردى في كثير من المواطن يتجاوز الوقوف على سلسلة العلاقات السطحية بين سلسلة المسرودات، إلى الوقوف على العمق التعلقي للمسرودات؛ أي أن السرد يحتضن التعلّقات السردية الباطنة (غير الملفوظة) للنص، بمعنى أن السرد يعزّز مسألة التّصوّر والتأويلات التّصورية المرتبطة بالبنية الكبرى للنص، وهنا السرد يعزّز مبدأ التعلّق الملحوظ (المتصوّر)، وبخاصة حينما يحتضن السرد سلسلة من الملفوظات التي تتضمّن سلسلة من المسنّدات المتشابهة عبر البنية النصّية، تلك التي تدور حول فكرة واحدة، ولا شك أن هذا يمثل نمطاً من أنماط العلاقات النصّية الأساسية<sup>(52)</sup>، وهي علاقات إجبارية وليست اختيارية<sup>(53)</sup>، وهذا يعني أن هذه العلاقات تمثّل ركناً مهماً في العملية البنائية للنص، من دونها لا يكون النصّ نصّاً. ولعل قصيدة أبي فراس الحمداني الرائيّة التي يذكر فيها أيام أسلافه وأبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية، لأن فضل الخلف ما زاد على ما توارث السلف؛ لعلها أفضل شاهد على ذلك، ويذكر ابن خالويه أن أبا فراس قد قال: "أيام أسلافي، ومفاخر آبائي وأجدادي، أكثر من أن يجمعها شعري، فقد اضطررت إلى ذكر الوقائع المشهورة والساكنة الجامعة، فلم أذكر من الوقائع إلا ما كان بقبائل بأسرها، فلو عدّدت ما عدّدت العرب أمثاله، مثل: يوم "زحرحان"، ويوم "فيف الريح"، ويوم "شعب جبلة" لعدّدت ما لا تسعه الكتب فاقتصر على ما ذكرته والفضل مشترك"<sup>(54)</sup>.

والقصيدة تقوم على السرد التصوري، إذ يحتضن السرد سلسلة العلاقات التصورية، فهي  
 ذكُرُ متتابع للأحداث والوقائع وأيام أسلافه، ويبدأ القصيدة بذكر المرأة قائلاً:

لَعْلُ خَيْالِ الْعَامِرِيَّةِ زَائِرُ      فَيَسْعَدُ مَهْجُورٌ وَيُسْعَدُ هَاجِرُ  
 وَإِنِّي عَلَى طَوْلِ الشَّمْسِ عَنِ الصَّبَا      أَحِنُّ وَتُصَيِّبُنِي إِلَيْكَ الْجَائِرُ  
 وَفِي كِلْتَا نَاتِ الْخِبَاءِ خَرِيدَةٌ      لَهَا مِنْ طِعَانِ الدَّارِعِينَ سَتَائِرُ  
 تَقُولُ إِذَا مَا جِئْتُهَا مُتَدَرِّعًا      أَزَائِرُ شَوْقِي أَنْتَ أُمَّ أَنْتَ ثَائِرُ<sup>(55)</sup>.

ثم بعد ذكر المرأة يبدأ بتعداد الأمجاد والتفاخر بها، ويذكر الوقائع قائلاً:

أَيَا رَاكِبًا تُحَدِّي بِأَعْوَادِ رَحْلِهِ      عُدَاةً عَيْرَانَةً وَعُدَاةً  
 أَلْكِنِّي إِلَى أَفْنَاءِ "بَكْرٍ" رِسَالَةً      عَلَى نَائِبِهَا وَهِيَ الْقَوَافِي السَّوَائِرُ  
 لئنْ بَاعَدْتَكُمْ نِيَّةً طَالَ شَطْحُهَا      لَقَدْ قَرَّبْتَكُمْ نِيَّةً وَضَمَائِرُ  
 فَقُلْ لِبَنِي "وَرَقَاءَ" إِنْ شَطَّ مَنَزَلُ      فَلَا الْعَهْدُ مَنَسِيٌّ وَلَا الْوُدُّ دَائِرُ  
 وَكَيْفَ يَرِثُ الْحَيْلُ أَوْ تَضَعُفُ الْقَوَى      وَقَدْ قَرَّبْتَ قُرْبَى وَشَدَّتْ أَوَاصِرُ  
 أَيَشْغَلُكُمْ وَصْفُ الْقَدِيمِ وَدُونَهُ      مَفَاخِرُ فِيهَا شَاغِلٌ وَمَائِرُ  
 لَنَا أَوَّلُ فِي الْمَكْرَمَاتِ وَآخِرُ      وَبَاطِنُ مَجْدٍ تَغْلِبِيٌّ وَظَاهِرُ  
 أَنَا "الْحَارِثُ" الْمُخْتَارُ مِنْ نَسْلِ "حَارِثٍ"      إِذَا لَمْ يَسُدْ فِي الْقَوْمِ إِلَّا الْأَخِيرُ  
 فَجَدِّي الَّذِي لَمْ الْعَشِيرَةَ جُودُهُ      وَقَدْ طَارَ فِيهَا بِالْتَفَرُّقِ طَائِرُ<sup>(56)</sup>.

إلى آخر القصيدة الزاخرة بالإشارات التاريخية التي تدفع إلى سلسلة من التصورات المترابطة بفعل التقنين السردى لسلسلة المسرودات؛ فأبناء ورقا ووائل، وأبو أحمد والحارث وجد الشاعر وعمه، والوزير وفاتك وتميم وبكر، كل ذلك يشكل عناصر سردية تدعو إلى تصور سلسلة من العلاقات والترابطات بين هذه المسرودات من جهة، ودلالاتها التصورية من جهة أخرى، ويمكن وصف هذه الشخصيات والأحداث المرتبطة بها بأعمدة مشكلة لجسم النص، وهذه الأعمدة قوية ومتينة، تمنح القصيدة قوة وجودة. ولعل ما يعطي هذه الأعمدة القوة هو التشابه في طبيعة العمل الذي تقوم به هذه الشخصيات؛ إنه عمل بطولي تفاخري بامتياز.

#### خاتمة:

وبعد؛ فقد يطول الحديث، ولكن القصد هو التمثيل لا الحصر، فهناك أمثلة كثيرة وشواهد ناصعة تدل على الفعالية الإنتاجية والبنائية للمكونات السردية في البناء الاتساقى للنص. وفي نهاية هذه الرحلة مع السرد وعناصره وحركيته في الشعر، يمكن الخلوص إلى النتائج الآتية:

أولاً: لعب السرد دوراً مهماً في بناء شبكة العلاقات الاتساقية في النص الشعري الحمداني، وهذا يدل على عمق العلاقة بين القصد السردى وشبكة العلاقات المنجزة فعلاً.

ثانياً: ارتبط السرد بالبنية النصية برابط تفاعلي تكاملي، فهو يبدع تقنيات، ثم هو يتضمنها، وهذا ما يجعل النص الشعري الحمداني نصاً غنياً ومترابطاً.

ثالثاً: شكّل السرد بالنسبة للحمداني مشروعاً تمّ تنفيذه بواسطة مجموعة من البرامج التقنية والتعبيرية، وقد شكّل بالنسبة لهذه البرامج أداة فاعلة.

رابعاً: شكّل المكون السردى عنصراً دينامياً له فعاليته الكبرى في الاتساق على جميع المستويات التي تحملها بنيتا النص الشعري: الكبرى والصغرى.

خامساً: شكّل السرد في قصائد الحمداني حاضناً ومولداً لسلاسل التقنيات البنائية المتواترة عبر النص، وهو بهذا أثر في الكل النصي وفي استحضر العلاقات الظاهرة والباطنة.

## The Efficiency of the Narrative Component in the Linguistic Coherence of a Text: Selected Poems by Abu Firas Al-Hamdani as a Model

**Abdelmuhdi Hashim Al-Jarrah**, *Department of Human Sciences, Faculty of Science and Arts, Jordan University of Science and Technology, Irbid, Jordan.*

**Khalid Qasim Bani Domi**, *Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

### Abstract

The present paper aims at investigating the functional and structural aspects of the narrative component in maintaining coherence of the poetic text. Some selected poems by Abu Firas Al-Hamdani have been taken as case studies. This paper deals with narration and narrative scheme as used in poetry. Then, the article studies some tools used in implementing textual narrative scheme linguistically. It concludes that the narrative has an efficient role in building coherent networks of relations in the poetic text; the narrative used in the text is efficiently and wholly connected to the textual structure as it introduces and integrates the techniques.

**Keywords:** Efficiency, Narrative Component, Coherence, Abu Firas Al-Hamdani, Linguistics.

### الهوامش

(1) Emmott, Catherine. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p 107.

(2) انظر: بحيري، سعيد: علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1997م، ص ص 133 - 134. وانظر كذلك: دي بوجراند، روبرت: النصّ والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1998م، ص299. ويمكن النّظر في ما كتبه فان دايك:

Van Dijk, Teun (A) & Kintsch, Walter. *Strategies of Discourse Comprehension*, Academic Press. Subsidiary of Harcourt Brace Jovanovich, 1983, pp. 6-11.

(3) بحيري، سعيد: علم لغة النصّ، مرجع سبق ذكره، ص 108.

(4) كردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، (د.ت)، ص11.

(5) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار الثقافة، ص300.

(6) إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص42.

See: Julirn Greimas: Semiotique Structures, ed, Larousse, Paris, 1996, p. 26.(7)

(8) ابن خالويه، مصدر سابق، ص23.

(9) انظر: بارت، رولان: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، (د.ت)، ص89.

(10) بوخاتم، مولاي: مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والامتداد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص252.

See: Wolfgang, Iser: Indeterminacy and The Reader's Response, K. M. Newton, (11) Twentieth - Century Literary Theory, London, Macmillan, 1989, p. 227.

(12) انظر: العيد، يمينى: الراوي والموقع، بيروت: مؤسسة الأبحاث، (د.ت)، ص125.

See: de Beaugrande & Dressler: Introduction to Text Linguistics, Longman, (13) London, 1981, p. 3.

(14) انظر: دي بوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص103.

(15) انظر: المرجع نفسه، ص103، وانظر كذلك: Van Dijk & Kintsch: Strategies, p. 150.

(16) المكون السردى هو جميع تفرعات النظام السردى وعناصره، إنه أي عنصر من عناصر النظام السردى الذي تظهر فعاليته في البناء النصي، سواء كان فيما يقبع خلف الألفاظ أو فيما تظهره الألفاظ نفسها من تعالقات، وقد بحث بارت ذلك مؤكداً أن هذا يظهر في مستويات المعاني والمكونات اللغوية والقواعدية والصوتية والسيميائية للنص.

See: Barthes, Roland: An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, retrieved from webpage: <http://www.jstor.org/dec,2006>.

See: Van Dijk, Teun (A): Macrostructures, An Interdisciplinary Study of Global (17) Structure in Discourse, Interaction, and Cognition, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Pub, Hillsdale, New Jersey, p. 45 & p. 65.

- (18) انظر: فان دايك: علم النّصّ مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، القاهرة، دار الكتب، ط1، 1421هـ، 2001م، ص75.
- (19) See: Van Dijk, Tenn (A): Macrostructures, p. 46. وانظر كذلك: خطّابي، محمّد: لسانيّات النّصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، 1991م، ص15.
- (20) انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، الكويت، عالم المعرفة، ص234.
- (21) المرجع نفسه، ص236.
- (22) انظر: فضل، صلاح: مرجع سابق، ص241. وانظر كذلك: فان دايك: النّصّ بني ووظائف مدخل أوّلّي إلى علم النّصّ، ضمن كتاب العلاماتيّة وعلم النّصّ، ترجمة: منذر عياشي، الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ، 2004م، ص154.
- (23) وادي، طه: المدخل لدراسة الفنون الأدبيّة واللغويّة، قطر، دار الثقافة للطباعة والتّوزيع، ط1، 1987م، ص75.
- (24) انظر: جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمّد معتمد وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص ص 130 – 131.
- (25) الرّويّلي، ميجان، والبازعي، سعد: دليل النّاقّد الأدبيّ، الدّار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ، ط4، 2005م، ص 174.
- (26) انظر: العجمي، محمّد النّاصر: في الخطاب السّرديّ نظريّة قريماس، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، 1991م، ص31.
- (27) يشير روبرت دي بوجراند إلى أنّ النّزوع السّرديّ يتضمّن ترابطات نصيّة متعاقبة، وظهر هذا في كثير من أعماله المنشورة، وركّز على ترابط الأطر والمشروعات، انظر: النّصّ والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص ص 340 – 354.
- (28) العيد، يمّنى: مرجع سابق، ص125.
- (29) See: Mandler, Jean Matter: Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory. Hillsdaler's Lawrence Erlbaum, 1984, p. 211.
- (30) Yiannis Gabriel: Storytelling in Organization: Facts Fictions and Fantasies, Oxford. Oxford University Press Georgy Schreyögg & John Koch, p. 17.
- (31) See: Schreyögg, George and Jochen Koch Knowledge Management and Narrative: Organizational Effectiveness Through Storytelling, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, p. 225.
- (32) ابن خالويه: مرجع سابق، ص217.
- (33) المرجع نفسه، ص 218.

- (34) الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ - 1994م، ص 27.
- (35) ابن خالويه، مرجع سابق، ص 355.
- (36) الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، ص 59.
- (37) المصدر نفسه، ص ص 24-25.
- (38) المصدر نفسه، ص ص 25-26.
- (39) المصدر نفسه، ص 347.
- (40) التوازي هو التشابه الحاصل بين الوحدات التركيبية، والموازاة هي التي تربط الأبيات وتمنحها الانجسام والتكامل، انظر: ياكوبسون، رومان: أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987م، ص105، والتوازي الذروي هو عدم تمام فكرة إلا بأخرى، انظر: عريف، محمد خضر: (الخطاب العربي: سماته وخصائصه)، في عبد الخالق، غسان (محرراً): تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)، المؤتمر العلمي الثالث لكلية الآداب، جامعة فيلادلفيا، الأردن، 1997، ص47.
- See: Copley, Bridget & Martin, Fabienne. Grammatical Structures, Oxford (41) University Press, First Eddition, 2014, p. 6.
- (42) ابن خالويه، مرجع سابق، ص 91.
- (43) حول الحوار ووظائفه انظر: مورجان، تشارلز: الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، سلسلة الألف كتاب (500) القاهرة، 1977م، ص66، وكذلك: قباني، حسين: فن كتابة القصة، عمان، مكتبة المحتسب، ط2، 1974، ص95.
- (44) الزناد، الأهر: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص121.
- (45) ابن خالويه، مرجع سابق، ص108، 109.
- (46) لا بد من التمييز بين نوعين من التكرار: الهادف وغير الهادف.
- (47) انظر: صالح، صلاح: سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003م، ص42.
- (48) ابن خالويه، مرجع سابق، ص 111، 112.
- (49) قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة سيقى الحب سيدي، الكتاب العشرون، بيروت، دار التكوين، 1987م، ص291.
- (50) إبراهيم، نبيلة: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مصر، 1980، ص43.

- (51) يقطين، سعيد: الكلام والخبر مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص23.
- See: Longacre Robert (E): The Grammar of Discourse, N.Y. Plenum Press, 1983, (52) pp. 82 – 83.
- See: Crombie Winifred: Process and Relation in Discourse and Language Learning, (53) Oxford University Press, 1986, pp. 23 – 24.
- (54) الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، ص 124.
- (55) ابن خالويه، مرجع سابق، ص 22.
- (56) ابن خالويه، مرجع سابق، ص 27، 28.

#### المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم، نبيلة: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مصر، 1980.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار الثقافة.
- إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م.
- بارت، رولان: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، (د.ت).
- بحيري، سعيد: علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1997م.
- بوخاتم، مولاي: مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والامتداد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م.
- جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ - 1994م.

ابن خالويه، شرح ديوان أبي فراس الحمداني، حسب المخطوطة التونسية، إعداد: الدكتور محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود الباطين للإبداع الشعري، 2000م.

خطابي، محمد: لسانيات النَّص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991م.

دي بوجراند، روبرت: النَّص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1998م.

الزويلي، ميجان، والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005م.

الزناد، الأزهر: نسيج النَّص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993م.

صالح، صلاح: سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003م.

العجمي، محمد الناصر: في الخطاب السردِي نظرية غريماس، تونس، الدار العربية للكتاب، 1993م.

العبد، يمني: الراوي والموقع، بيروت: مؤسسة الأبحاث، (د.ت).

فان دايك: علم النَّص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، القاهرة، دار الكتب، ط1، 2001م.

فان دايك: النَّص بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النَّص، ترجمة: منذر عياشي، ضمن مجموعة: العلاماتية وعلم النَّص، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004م.

فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النَّص، الكويت، عالم المعرفة.

قبناني، حسين: فن كتابة القصة، عمان، مكتبة المحتسب، ط2، 1974.

قبناني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة سيبقي الحب سيدي، الكتاب العشرون، بيروت، دار التكوين، 1987م.

- كردي، عبد الرّحيم: السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، (د.ت).  
مورجان، تشارلز: الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، سلسلة الألف كتاب (500) القاهرة،  
1977م.  
وادي، طه: المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، قطر، دار الثقافة للطباعة والتوزيع، ط1،  
1987م.  
ياكوبسون، رومان: أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،  
1987م.  
يقطين، سعيد: الكلام والخبر مقدّمة للسرد العربي، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي  
العربي، ط1، 1997م.

#### البحوث والدوريات:

- عريف، محمد خضر: (الخطاب العربي: سماته وخصائصه)، في عبد الخالق، غسان (محرراً):  
تحليل الخطاب العربي (بحوث مختارة)، المؤتمر العلمي الثالث لكلية الآداب، جامعة  
فيلاذلفيا، الأردن، 1997.

#### المراجع الأجنبية:

- Barthes, Roland: *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*,  
retrived from webpage: <http://www.jstor.org.dec,2006>.
- de Beaugrande & Dressler: *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London,  
1981, p. 3.
- Crombie Winifred: *Process and Relation in Discourse and Language Learning*,  
Oxford University Press, 1986, pp. 23 – 24.
- Copley, Bridget & Martin, Fabienne: *Grammatical Structures*, Oxford  
University Press, First Eddition, 2014, p. 6.
- Emmott, Catherine. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*,  
Clarendon Press, Oxford,1997, p. 107.

- Julian Greimas: *Semiotique Structures*, ed, Larousse, Paris, 1996, p. 26.
- Schreyögg, George and Jochen Koch. *Knowledge Management and Narrative: Organizational Effectiveness Through Storytelling*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, p. 225.
- Longacre Robert (E): *The Grammar of Discourse*, N.Y. Plenum Press, 1983, p.p. 82 – 83.
- Mandler, Jean Matter: *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale's Lawrence Erlbaum, 1984, p. 211.
- Van Dijk, Teun (A): *Macrostructures, An Interdisciplinary Study of Global Structure in Discourse, Interaction, and Cognition*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Pub, Hillsdale, New Jersey, p.p 45 & p 65.
- Van Dijk, Teun (A) & Kintsch, Walter: *Strategies of Discourse Comprehension*, Academic Press. Subsidiary of Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p.p 6-11.
- Wolfgang, Iser: "Indeterminacy and The Reader's Response," K. M. Newton, Twentieth - Century Literary Theory, reader London, Macmillan, 1989, p. 227.
- Yiannis Gabriel: *Storytelling in Organization: Facts Fictions and Fantasies*, Oxford. Oxford University Press Georgy Schreyögg & John Koch, p. 17.



مجلد / عدد	عنوان البحث	المؤلفون	#
مج 13 ، ع 2	استصحاب الحال بين التنظير والتطبيق: إعمال الحرف أمودجا	د. صفاء الشريدة	15
مج 14 ، ع 1	مقارنتان في نقد نظرية النحو العربي: قراءة تحليلية في أطروحتي ابن رشد وابن مضاء	د. أحمد محمد أبو دلو	16
مج 14 ، ع 1	محددات الانقطاع أو الاستمرارية لتفضيل إنجاب الأطفال الذكور لدى النساء في المجتمع الأردني	د. عبد الباسط عبد الله العزام	17
مج 14 ، ع 1	نمط التوزيع الجغرافي للمولات والمجمعات التجارية في أمانة عمان الكبرى	د. قاسم محمد الدويكات ود. ريم الخاروف وبيان الربيع	18
مج 14 ، ع 1	فنّ المقالة عند محمد صبحي أبو غنيمة	د. أحلام مسعد	19
مج 14 ، ع 2	Pickthalls shortcomings in translating images of Qur'anic Symbolic Sounds	د. محمد أحمد حسن القرعان	20
مج 14 ، ع 2	تحليل التباين المكاني لدليل التنمية البشرية في المحافظات الأردنية للفترة (2004 - 2015)	ابتسام "محمود أمين" مرعي ود. أحمد عواد الخوالدة ود. عيسى موسى الشاعر	21
مج 14 ، ع 2	تأثير الأبحاث الميدانية في النظرية الاجتماعية	د. ناديا إبراهيم حياصات	22

الأبحاث الآتية نشرت بدعم من عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بجامعة اليرموك

عدد / مجلد	عنوان البحث	المؤلفون	#
مج 11 ، ع 2 ب	"ابن تيمية والمفول": دراسة تاريخية تحليلية في العصر المملوكي الأول 1382-1260 هـ - 784 هـ / 658 هـ	د. عبد المعز عصري بني عيسى و.أ.د. أحمد الجواربة	1
مج 12 ، ع 1	Etude linguistique constructive des langues minoritaires en France	د. بتول مجاهد المحيسن	2
مج 12 ، ع 1	مميزات التناص في "لطائف" ابن الجوزي	د. سحر محمد شريف الجاد الله و.د. أحلام مسعد	3
مج 12 ، ع 1	دور الحكومتين البريطانية والحجازية في إدارة شؤون الحج عام 1334هـ / 1916م	د. جبر محمد الخطيب	4
مج 13 ، ع 1	المعجم الحاسوبي أحادي اللغة حقيقته ومصادره وأفاق استخدامه	د. صفاء الشريدة، و.د. مصطفى الحيادة	5
مج 13 ، ع 1	فتوحات السلطان محمود الغزنوي في بلاد الهند (998-1030م)	د. عمر صالح علي العمري	6
مج 13 ، ع 1	L'utilisation du document authentique en classe de FLE: Le cas de la publicité- Une exploitation linguistique et pédagogique du spot publicitaire "Camembert de Normandie"	د. بتول مجاهد المحيسن	7
مج 13 ، ع 2	The Translating Arabic Political Poetry Into English	د. أنجاد محاسنة	8
مج 13 ، ع 2	الطموح السياسي للأسرة الأيوبية في ظل الدولة الزنكية (534- 569هـ/1139-1173م)	د. عبد المعز عصري بني عيسى	9
مج 13 ، ع 2	الهدنة الموقعة بين السلطان الأشرف والملك خايمي الثاني دراسة وثائقية تحليلية	د. محمد علي سمارة المزاردة	10
مج 13 ، ع 2	أثر التعديلات الدستورية الأخيرة في الأردن (2011-2016) على استقلالية السلطات الثلاث	د. أيمن هياجنة	11
مج 13 ، ع 2	مهارات الإلقاء بالعربية والفرنسية عند طلبة اللغة الفرنسية في جامعة اليرموك: دراسة تحليلية مقارنة	د. خالد بني دومي و.د. رنا حسن قنديل	12
مج 13 ، ع 2	"التخييل" في شعر حازم القرطاجني في ضوء فكره النقدي	د. سحر محمد شريف الجاد الله	13
مج 13 ، ع 2	المؤرخ الدمشقي العز بن تاج الأمان ابن عساكر (ت643هـ/1245) وكتابه "موايعة النسابة"	د. مضر طلافح	14



Subscription Form	<p><b>Association of Arab Universities</b>  <b>Journal for Arts</b>  A Biannual Refereed Academic Journal  Published at Yarmouk University, Irbid, Jordan by the Society of Arab Universities Faculties of Arts, Members of AARU.</p> <p>Name: ..... الاسم:  Address: ..... العنوان:  P.O. Box: ..... ص.ب.  City &amp; Postal Code: ..... المدينة والرمز البريدي:  Country: ..... الدولة:  Phone: ..... هاتف:  Fax: ..... فاكس:  E-mail: ..... البريد الإلكتروني:  No. of Copies: ..... عدد النسخ:  Payment: ..... طريقة الدفع:  Signature: ..... التوقيع:  تفضل الشيكات المصرفية مدفوعة لصالح "جمعية كليات الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن".</p> <p>Cheques should be paid to The Society of Arab Universities Faculties of Arts, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.</p>	<p><b>مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب</b>  مجلة علمية نصف سنوية محكمة  تصدر في جامعة اليرموك، إربد، الأردن، عن جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية.</p> <p>أربع الاشتراك بالعملة  لعملة  ☐ سنة واحدة  ☐ سنتان  ☐ ثلاث سنوات</p> <p>I would like to subscribe to the Journal  For  ☐ One Year  ☐ Two Years  ☐ Three Years</p>	
<p>اسعار الاشتراك السنوي  <b>One Year Subscription Rates</b></p> <p>داخل الأردن Inside Jordan  10 دولارات أمريكية US \$ 10  5 دينار JD 5  10 دولارات أمريكية US \$ 15  10 دينار JD 10</p> <p>خارج الأردن Outside Jordan  10 دولارات أمريكية US \$ 10  5 دينار JD 5  10 دولارات أمريكية US \$ 15  10 دينار JD 10</p>		<p>سعر النسخة الواحدة (دينار أردني)  <b>One Issue Price</b></p> <p>سعر البيع العادي 4 دنانير  Standard Price JD 4  سعر البيع لعملة 2,000 دينار  Students JD 2,000  خصم 40% للكليات ومراكز البيع  40% Discount for Bookshops and Libraries</p>	
<p><b>Subscriptions and Sales:</b></p> <p><b>Correspondence</b></p> <p><b>Secretary General</b>  The Society of Arab Universities Faculties of Arts  <b>Editor – in -Chief</b>  Dean of the Faculty of Arts  Yarmouk University, Irbid, Jordan.  Tel. 00962 2 7211111 Ext. 3555 or 2900  Fax. 00962 2 7211137  Email: artsarabuni@gmail.com  artsarabuni@yu.edu.jo</p>		<p><b>مراسلات البيع والاشتراكات:</b></p> <p>الأستاذ الدكتور أمين عام جمعية كليات الآداب  رئيس تحرير "مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب"  عميد كلية الآداب  كلية الآداب – جامعة اليرموك، إربد، الأردن  هاتف : 00962 2 7211111 فكري 3555 - 2900  فاكس : 00962 2 7211137  البريد الإلكتروني :  artsarabuni@gmail.com  artsarabuni@yu.edu.jo</p>	



## Table of Contents

### Abstracts in English of Arabic Articles

*	<b>Voice Substitution in Naour Dialect: An Authenticating Study in Light of the Ancient Arabic Dialects</b> Omar Abu Nawas and Haytham Thawabih	20
*	<b>The Discourse of Rebellion of Self, Ego, and Moral Sublimation in the Poetry Ta'abata Sharran and Orwah Bin Alward</b> Mahmoud Hayajneh	50
*	<b>Patterns of Sakaka Dialect: An Authenticating Study</b> Anas A. Qarqaz	68
*	<b>Approximating the Textual Thresholds in Samples Extracted from Ibrahim Nasrallah's Novels</b> Bassam Musa Quttous	97
*	<b>The Cultural Integration in the Civilizations Eulogy in the /s/- Rhymed Poems by Shawqi as a Model: A Textual Reading</b> Aatif M. kana'an	127
*	<b>Ameen Rihani: A Writer with Philosophical Thoughts</b> Maya El Hage	146
*	<b>The Political Development of the Concept of the Elite: (<i>al-Jama'a</i>) in the First Hijri Century</b> Amjad Al-Zoubi	184
*	<b>Al-Anbari's Approach to the Narration of Old Arabic Poetry: Al-Muthaqqib's Noniyya Poem as a Case Study</b> Mohammad K. Alzoubi	212
*	<b>The Anti-Hero and his Types in Haytham Dabbor's Collection of Short Stories (<i>The Back of the Horse – Dahr Al Faras</i>): An Analytical Study</b> Noura M. Al-Khanjy	245
*	<b>Leila and Destiny: Reading of Al-Sanawbary's Poem: Elegy on the death of his daughter/ Elegy of his Daughter</b> Ehsan Sadiq Allawati	269
*	<b>Folk Awareness of Arab National Identity: A Study in the Biography of Hamzah Al-Bahlawan – Hamzat Al-Arab</b> Shafeeq T. Al-Nobany	297
*	<b>Crying and Tears in Al-Mutanabi's Poetry</b> Zead M. Megdadi	321
*	<b>Semiotics of Emotions: A Reading in the Poem <u>Naama-l-khalivy</u> By Al-Aswadd Bin Ya'fur</b> Mousa Rababah	350
*	<b>Duality of Fear and Courage: An Early Adventure in Narrative Discourse</b> Nabeel Haddad	369
*	<b>Unsuspecting Memory and Anxiety Questions: A Reading in Selected Poems of the 1990s in Jordan</b> Hussain Al-Majali and Hekmat Al-Nawaieseh	392
*	<b>The Efficiency of the Narrative Component in the Linguistic Coherence of a Text: Selected Poems by Abu Firas Al-Hamdani as a Model</b> Abdelmuhdi Hashim Al-Jarrah and Khalid Qasim Bani Domi	412

14. Authors are responsible for financial expenses when deciding to withdraw the manuscript.
15. Authors amend their manuscripts according to the referees' suggestions within a month of being notified of the acceptance.
16. Submissions are compiled according to technical criteria set forth by the Editorial Board.
17. Published manuscripts reflect their authors' perspectives and are neither representative of Association of Arab Universities Journal for Arts nor the Editorial Board.
18. Works Cited:
  1. References in the texts are serially numbered between brackets.
  2. References in the works cited are in the following order:

The author's full name: reference, part, number, publisher, place of publication, year, page(s).

Example: Dayf, Shawqi: *The First Abbasid Period*, Dar al-Maarif, Egypt, 1966m p. 24.
  3. In case a periodical or a journal is used, the author's name is run first, and is followed by the periodical and/or journal title, volume, number, year, and page(s). Single pages take p., multiple pages take pp.

Example: Sa'aydan, Ahmad Saleem: "On Arabicization of Sciences".  
*Jordanian Arabic Language Academy Journal*, Volume 1. No 2 July 1978, p. 101.
  4. Reference list entries should be alphabetized by the last name of the first author of each work, beginning with Arabic references and is followed by the foreign works.
19. Subscription Information:

Annual subscription rates in Jordan: Individuals (JD 5.00), institutions (JD 10.00)

Outside Jordan: Individuals (\$ 15), institutions (\$ 15.00)
20. Manuscripts are mailed to:

**Secretary General**

The Scientific Society of Arab Universities

**Editor-in-Chief**

Dean of the Faculty of Arts  
Yarmouk University, Irbid, Jordan  
Tel. 00962 2 7211111 Ext: 3555 or 2900  
Fax.00962 2 7211137  
Email: [artsarabuni@gmail.com](mailto:artsarabuni@gmail.com)  
Website: <http://artsarabuni.yu.edu.jo>

## **Association of Arab Universities Journal for Arts,**

*A Refereed, Biannual, Scholarly Journal,*

*Published by The Scientific Society of Arab Universities, Faculties of Arts*

### **Terms and Conditions of Manuscript Submission:**

1. Manuscripts are published in Arabic, English, and French. However, submission in other foreign languages is acceptable with the Editorial Board approval.
2. The Journal publishes manuscripts in the categories of review articles and reports on international conferences and refereed academic seminars.
3. Abstracts of no more than 150 words are submitted in both languages, Arabic and English, and followed by the key words in the manuscript.
4. All submitted manuscripts should be original, comprehensive, logically organized, and thoroughly investigated. The manuscript should be written in simple language and should also be precise.
5. Manuscripts should not have been previously accepted for publication or published somewhere else.
6. All submitted manuscripts are subject to peer review and editorial review.
7. When accepted for publication, submissions become a property of the journal and cannot be reclaimed without the journal's approval.
8. Authors cannot republish their academic works without a written approval from the Editorial Board. In addition, the journal should be notified of the republication .
9. The manuscript is to be sent to [artsarabuni@gmail.com](mailto:artsarabuni@gmail.com). The format of the submitted manuscript must be:
  - A. In a word processing format (i.e. MS Word).
  - B. Serially numbered.
  - C. Double-spaced throughout
  - D. Font: Ariel; Font Size: 14-point.
  - E. Margins: 2.5 cm. (1 inch).
10. A typical manuscript should not exceed 30 pages including figures, drawings, tables, and appendixes.
11. All authors of a manuscript should include their full names, academic status, and affiliation on the cover page of the manuscript.
12. The Journal preserves its right not to publish any submission and the journal's decisions are decisive.
13. If not accepted, submissions are not returned to their authors.

### **Advisory Committee:**

- Prof. Barbara Michalak-Pikulska, The Jagiellonian University of Kraków, Poland.
- Prof. Mohammad Khan, National Defense University, Pakistan.
- Prof. Philip Lan, Rowan University, France.
- Prof. Jinling Wang, The University of New South Wales, Australia.
- Prof. Olga Galatanu, The University of Nantes, France.
- Prof. Maymounah Al-Khalifa Al-Sabah, Kuwait University, Kuwait.
- Prof. Kamal Jerfal, The Dean of Faculty of Arts, The University of Sousse, Tunisia.
- Prof. Hasan Kateb, The Dean of Faculty of Arts, Université des Frères Mentouri Constantine 1, Algeria.
- Prof. Murad Mawhoob, The Dean of Faculty of Arts, Univeristy of Hasan II, Morocco.
- Prof. Mohammad Ahmad Ghoniem, El-Mansoura University, Egypt.
- Prof. Abdullah Al-Garni, The Dean of Faculty of Arabic Language, Umm Al-Qura, Saudi Arabia.
- Prof. Ahmad Al-Mahmoudi, The Dean of Faculty of Arts, Moulay Ismail University, Morocco.
- Prof. Suzan Elkalliny, The Dean of Faculty of Arts, Ain Shams University, Egypt.
- Prof. Salah Fleefel Al-Jabri, The Dean of Faculty of Arts, University of Baghdad, Iraq.
- Prof. Shukri Al-Almabkhot, Manouba University, Tunisia.
- Prof. Ezzeldin Omar Mousa, Naif Arab University for Security Sciences, Saudi Arabia.
- Prof. Fuad Shehab, University of Bahrain, Bahrain.
- Prof. Abdulaziz Almani, King Saud University, Abdulaziz Almani Chair, Saudi Arabia.
- Prof. Adnan Al-Sayed, President of The Lebanese University, Lebanon.
- Prof. Abdulsalam Al-Masdi, Tunisia.
- Prof. Salah Fadhel, Ain Shams University, Egypt.
- Prof. Saed Maslough, Kuwait University, Kuwait.
- Prof. Nehad Al-Mousa, The University of Jordan, Jordan.
- Prof. Hasan Sammour, The University of Jordan, Jordan.

## Editorial Board

### Editor-in-Chief:

**Prof. Ziyad S. Al-Zu'bi**, *Secretary General of The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts, Dean of the Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

### Members:

**Prof. Suzanne B. Stetkevych**, *Georgetown University, USA.*

**Prof. Tilman Seidensticker**, *Friedrich-Schiller-Universität Jena, Germany.*

**Prof. Suaad Abed-Alwahab**, *The Dean of Faculty of Arts, Kuwait University, Kuwait.*

**Prof. Mohammad Al-Qudah**, *The Dean of Faculty of Arts, University of Jordan, Jordan.*

**Prof. Alayan Al-Jaloudi**, *The Dean of Faculty of Arts, Al-Al-Bayt University, Jordan.*

**Prof. Aymen Al-Ahmad**, *The Dean of Faculty of Arts, Irbid National University, Jordan.*

**Dr. Ghassan Abed-Al-khaleq**, *The Dean of Faculty of Arts, Philadelphia University, Jordan.*

**Dr. Kholoud Al-Omoush**, *The Dean of Faculty of Arts, The Hashemite University, Jordan.*

**Managing editor:** Dr. Khalid Q. Bani Domi

**Editor of english languages:** Dr. Abdullah M. Dagamseh

**Secretariat:** Reema Qazaq and Nidaa Baniissa.

© Copyright 2018 by The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts  
All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced without the prior written  
permission of the Editor-in-Chief.

Opinions expressed in this journal are solely those of their authors and do not  
necessarily reflect the opinions of the Editorial Board or the policy of The Scientific  
Society of Arab Universities Faculties of Arts

**Typesetting and Layout**  
Majdi Al-Shannaq

ISSN 1818-9849



*Association of Arab Universities*



*The Scientific Society of Arab  
Universities Faculties of Arts*

**Association of Arab Universities**  
**Journal for Arts**  
**A Biannual Refereed Academic Journal**

**Published by The Scientific Society of Arab Universities Faculties  
of Arts at Universities Members of AARU**

**Vol. 15**

**No. 1**

**April 2018 / Shaban 1439 H**