# بحوث المؤتمر الدولي الرابع

## (عام الشعر العربي ٢٠٢٣م: أصالة الإرث وعالمية الأثر)

١٠-١١/ ٧ /١٤٤٥هـ، الموافق ٢٢-٢٣/ ١ /٢٠٢٤م

بحوث علمية محكمة

قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب

جائزة الملك فيصل

# بحوث المؤتمر الدولي الرابع

## (عام الشعر العربي ٢٠٢٣م: أصالة الإرث وعالمية الأثر)

١٠-١١/ ٧/ ١٤٤٥هـ، الموافق ٢٢-٢٣/ ١/ ٢٠٢٤م

بحوث علمية محكمة

قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب

جائزة الملك فيصل

ⓒ جامعة الملك سعود وجائزة الملك فيصل، ١٤٤٥هـ

*فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر*

**جامعة الملك سعود**

**عام الشعر العربي ٢٠٢٣ اصالة الارث وعالمية الأثر./** جامعة الملك سعود؛ جائزة الملك فيصل- ط١.- الرياض، ١٤٤٥هـ.

٧٢٨ ص ؛ A4 سم

**رقم الإيداع: ٢٤٥٣٦/ ١٤٤٥**

**ردمك:** ٦ – ١٢٣٨ – ٠٥ – ٦٠٣- ٩٧٨

# المحتويات


| البحوث | الصفحة |
|---|---|
| **كلمة رئيس المؤتمر**<br>أ. د. هاجد بن دميثان الحربي ..... | ٥ |
| **الإشاريات بين الشعرية والدلالة: دراسة تداولية في شعر العلاق**<br>ذكرى يحيى القبيلي ..... | ٩ |
| **شعر الرجز بين الفصحى والعامية: بحث في الامتداد والطبيعة الفنية**<br>سعد أحمد المطرفي ..... | ٣١ |
| **صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية)**<br>عبد الرحيم محمود أحمد ..... | ٥٧ |
| **الإبداع الشعري بين الفصحى والعامية في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) لابن سودون البشبغاوي**<br>غزية محمد الثبيتي ..... | ٧٩ |
| **النظريات الفلسفية السينوية في الرجز الطبي: الأرجوزة الطبية لابن سينا أنموذجًا**<br>بودالية تواتية ..... | ١٠٥ |
| **الشعر العربي وسؤال التنوير: مقاربة فلسفية لمامية الخطاب الشعري القديم**<br>عبد الفتاح أحمد يوسف ..... | ١٢٩ |
| **الشعر العربي في مواجهة تحديات الهوية**<br>عبد الواسع الحميري ..... | ١٧٧ |
| **فلسفة الكرامية في الشعر العربي**<br>عبير علي الجربوع ..... | ٢٠٥ |
| **التأويل الوجودي لحضور الذات في الشعر المعاصر (قصيدة النثر العمانية إنموذجًا)**<br>علي قاسم الكلباني ..... | ٢٣٣ |
| **منزلة الشعر والشعراء عند اللغويين**<br>إبراهيم سليمان الشمسان ..... | ٢٦١ |
| **الشاهد الشعري في كتاب (نكت الأعراب في غريب الإعراب) لجار الله الزمخشري ت ٥٣٨ هـ**<br>أيمن السيد الجندي ..... | ٢٨٥ |
| **الأثر الجمالي للضرورة الشعرية في الدرس النحوي**<br>رمضان خميس القسطاوي ..... | ٣٠٧ |
| **مكامن المعاني للأفعال المزيدة في ديوان النابغة الذبياني: دراسة صرفية**<br>نايف عيسى الشدي ..... | ٣٣١ |
| **الوظيفة التفسيرية في قصيدة (وا حر قلباه) للمتنبي دراسة مقارنة بين وظيفتي النعت والحال**<br>يوسف محمود فجال ..... | ٣٦١ |
| **الحضور السردي في القصيدة المعاصرة "عزف على وتر الطفولة" للشاعر إبراهيم دقينش أنموذجًا**<br>ابو المعاطي خيري الرمادي ..... | ٣٧٥ |
| **بين غفران المعري وكوميديا دانتي: شعرية العناصر السردية**<br>طامي دغليب الشمراني ..... | ٤٠١ |
| **فينومينولوجيا المكان الشعري وجدلية العودة إليه: قصيدة (زجاج العمر) أنموذجًا**<br>عادل خميس الزهراني ..... | ٤١٧ |
| **الصور السردية في الشعر العربي الحديث**<br>فتحي بن بلقاسم نصري ..... | ٤٣٥ |



**رئيس المؤتمر**

أ. د. هاجد بن دميثان الحربي

**رئيس اللجنة العلمية**

د. هند بنت عبد الرزاق المطيري

**أمين المؤتمر**

أ. د. يوسف بن محمود فجال

**أعضاء اللجنة العلميّة**

أ.د. أبو المعاطي خيري الرمادي

أ.د. بسمة محمد الناجي عروس

أ.د. خالد بن عبد الكريم بسندي

أ.د. عمر بن عبد العزيز السيف

أ.د. راشد بن مبارك الرشود

أ.د. رمضان بن خميس القسطاوي

د. عبد الرحمن بن عبد الله الفهد

أ.د. معجب بن سعيد العدواني

أ.د. منال بنت عبد العزيز العيسى

أ.د. ميساء بنت زهدي الخواجا

**التدقيق اللغوي**

أ.د. رمضان بن خميس القسطاوي

| البحوث | الصفحة |
| --- | --- |
| **ملامح الواقعية الاجتماعية في شعر المملكة العربية السعودية: أنموذجات شعرية مختارة: دراسة وصفية تحليلية**<br>مراد حسن كافي ..... | ٤٦١ |
| **توظيف الشعر العربي في جداريات الأماكن السياحية ومقاهي السعودية**<br>أمل محمد التميمي ..... | ٤٨٥ |
| **أصالة الإرث وعالمية الأثر**<br>كريمة بدر عبد الجواد قنديل ..... | ٥٢٣ |
| **دور الشعر الوصفي في الترويج للسياحة الأدبية في المملكة العربية السعودية**<br>ماجد حسن حاج محمد ..... | ٥٤٩ |
| **الاستنطاق البيئي: قراءة إيكولوجية لتجربة أحمد البوق الشعرية**<br>مستورة مسفر العرابي ..... | ٥٦٥ |
| **صراع العالمية والعولمة في إنتاج الشعر العربي: الشعر التفاعلي الرقمي شامدًا**<br>مشتاق عباس معن ..... | ٥٨٧ |
| **الدلالات النسقية المضمرة في قصيدة "رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة" لغازي القصيبي: في ضوء نظرية النقد الثقافي**<br>حمد محمد الهزاع ..... | ٦٠٣ |
| **سيميائية العتبات النصية في ديوان (وحدها هند) لعبد الرحمن العتل**<br>زياد علي الحارثي ..... | ٦٢٧ |
| **الأنساق المضمرة في شعر النجاشي الحارثي**<br>محمد عبد الله منور ..... | ٦٥٣ |
| **المبالغة في التشبيه والزيادة في المعنى (صورة الظبي في الشعر الجاهلي أنموذجا)**<br>منذر ذيب كفافي ..... | ٦٨٩ |
| **الانسجام الدلالي في رائية ابن دراج القسطلي**<br>عذباء محمد العجاجي ..... | ٧٠٥ |



**العنوان**

ص. ب: ٢٤٥٦

الرياض: ١١٤٥١

هاتف: ٠١١٤٦٧٥١٠١

فاكس: ٠١١٤٦٧٥٠٩٤

**البريد الإلكتروني**

arabic@ksu.ed.sa

# كلمة رئيس المؤتمر

احتلّ الشعر العربي على مدى عقود مضت مكانة ثقافية رفيعة؛ إذ يُعد من أهم المكونات الحضارية للثقافة العربية قديمًا وحديثًا، فما زال الشعر العربي يتصدر المحافل الأدبية، ومن أجل ترسيخ هذا المكون الحضاري تسعى المملكة العربية السعودية إلى جعله حاضرًا في الحياة اليومية للثقافة العربية والسعودية؛ وعليه تقرر تسمية عام ٢٠٢٣ «عام الشعر العربي»، واتساقًا مع احتفاء القيادة الرشيدة في المملكة العربية السعودية بالشعر، يأتي هذا المؤتمر الدولي ليثمن قيمة المنجز الشعري بمستوييه الفصيح والنبطي، ويروم طرحًا على غير الصيغ المألوفة لقضية الشعر العربي في إطار الوعي براهنه وراهن الطروحات التي تشغل الباحثين في حقول الإنسانيات، وينطلق من القيمة الحضارية للمنجز الشعري العربي كونه ميسم الثقافة العربية في أبعادها الإنسانية والأدبية والجمالية، فضلًا عن سماتها التداولية والاجتماعية، ويبرز جوانب عديدة من أبعاده الاقتصادية والسياحية، ويكشف عن ملامح حداثته وعالميته، بصيغة جديدة نوعية توائم بين الطرح المعرفي والبعد الاحتفالي والأدائي للتجربة الشعرية العربية.

وقد حرص قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود على تنظيم لقاءات علمية فاعلة يشارك فيها علماء اللغة والأدب من الشرق والغرب، ومنها الندوةُ الدولية الأولى «قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية: النظرية والتطبيق» المنعقدة في المدّة من ٢١ - ٢٤ / ٣ / ١٤٣١هـ. الموافق ٧- ١٠ /٣/ ٢٠١٠م. والندوة الثانية «قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة» المنعقدة في المدة من ٢٥-١٤٣٥/٤/٢٧هـ الموافق ٢٥-٢٠١٤/٢/٢٧م، والمؤتمر الدولي الثالث «المنجز العربي اللغوي والأدبي في الدراسات الأجنبية» المنعقد في المدة من ١٤ -١٥/ ٠٨/ ١٤٤١ هـ الموافق ٠٧ - ٠٨/ ٠٤/ ٢٠٢٠م.

وقد انعقد هذا المؤتمر الدولي الرابع بعنوان (عام الشعر العربي ٢٠٢٣: أصالة الإرث وعالميّة الأثر) الذي ينظمه قسم اللغة العربية وآدابها بالتعاون مع جائزة الملك فيصل، إتمامًا للحراك العلمي في قسم اللغة العربية وآدابها وترسيخًا للثوابت العلميّة والمعرفيّة لهذا القسم العريق، ولعل من أبرز أهداف هذا المؤتمر الإسهام في دراسة الشعر العربي في ظل الرهانات المعاصرة، ومعالجة الظاهرة الشعرية معالجة بينية، مع استجلاء دور الشعر الحيوي في إثراء الثقافة العربية عبر العصور، وإبراز المكون الحضاري الشعري وتجذره في تاريخ الجزيرة

العربية، والكشف عن الإمكانات الاستثمارية للشعر العربي، ودوره الفاعل في السياحة الثقافية، وتثمين قيمة المنجز الشعري العربي وإبراز ملامح حداثته وعالميته.

وانضوت بحوث المؤتمر تحت ست جلسات، كانت الأولى عن الشعر وأساليب الأداء، والثانية عن الشعر والفلسفة، والثالثة عن الشعر والدرس اللغوي، والرابعة الشعر والسرد، والخامسة عن الشعر والاستثمار الاقتصادي والصناعي.

وقد حظي هذا المؤتمر بتفاعل عدد كبير من المشاركين والمشاركات من بلدان شتى؛ إذ وصل عددُهم إلى ثمانية وعشرين باحثًا وباحثة؛ شارك من المملكة العربية السعودية ثلاثة عشر باحثًا، ومن خارجها خمسة عشر باحثًا، وقد جاءت المشاركات من الدول الآتية: عُمان، ومصر، والأردن، وسوريا، وتونس، والعراق، والجزائر، وتركيا، وهنا أود أن أقدم الشكر الجزيل لأولئك الباحثين والباحثات الذين أسهموا بإنتاجهم العلمي في إثراء هذا المؤتمر.

وهنا نثمن غاليًا رعاية صاحب المعالي رئيس الجامعة الأستاذ الدكتور بدران العمر لهذا المؤتمر، ودعمه الكامل لهذا اللقاء، ومساندتَه الدائمة، وعميق الشكر والتقدير لسعادة عميد كلية الآداب الأستاذ الدكتور عبد الوهاب أبا الخيل نظير تشجيعه الدائم ومتابعته المستمرة، ولسعادة الأستاذ الدكتور عبد العزيز السبيل أمين عام جائزة الملك فيصل الذي يسر سبيل التعاون والشراكة مع الجائزة، كما أشكر الزملاء والزميلات أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها الذين بذلوا جهودًا كبيرة في سبيل إنجاز هذا المؤتمر، وقاموا بتحكيم الأعمال الكثيرة التي وصلت إلينا.

**هاجد بن دميثان الحربي**

# الجلسة الأولى

## الشعر وأساليب الأداء

- **الإشاريات بين الشعرية والدلالة، دراسة تداولية في شعر العلاق**

ذكرى يحيى القبيلي

- **شعر الرجز بين الفصحى والعامية: بحث في الامتداد والطبيعة الفنية**

سعد أحمد المطرفي

- **صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية)**

عبد الرحيم محمود أحمد

- **الإبداع الشعري بين الفصحى والعامية في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) لابن سودون البشبغاوي**

غزيّة محمد الثبيتي

# الإشاريَّات بين الشعرية والدلالة: دراسة تداولية في شعر العلاق

أ.د. ذكرى يحيى القبيلي

أستاذ اللسانيات بقسم اللغة العربية وآدابها-جامعة الملك سعود

**ملخص البحث**

موضوع هذه الورقة توظيف الإشاريَّات ودلالاتها في شعر الشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاق، وقفنا فيها على الإشاريَّات في قصيدته (شبيه بأول هذي البلاد)؛ وتحديدًا الإشاريَّات الشخصية؛ لأنها شكلت سطوة، وتنوعَت أساليب الشاعر في استعمالها وتوزيعها وخلق منها دلالات طريفة ومهمة. لقد سعت الورقة إلى الوقوف على كيفية توظيف الشاعر العلاق للإشاريَّات الشخصية في شعره، وخصوصية استعماله لها، وتحليل العمليات التداولية والإسقاطية التي قام بها الشاعر مع العلم الشخصي من جهة، ومع وطنه العراق من جهة أخرى. وجاء البحث في محورين؛ الأول يعرّف بالإشاريَّات وأنواعها الشخصية والمكانية والزمانية والاجتماعية، والثاني يتناول الإشاريَّات الشخصية في القصيدة، والدلالات المتعالقة ضمن ثلاثية (العلاق، العراق، الآخر).

**الكلمات المفتاحية**

***التداولية، الإشاريَّات، العلاق، العراق، الآخر.***

**مقدمة**

الإشاريَّات عناصر لغوية أساسية في مقام التكلم، تعمل كجسور واصلة ورابطة في الممارسة اللغوية وتُحيل إلى عناصر السياق من مرسلٍ ومتلقٍ ومكانٍ وزمان، إضافة إلى أنها تشتمل على دلالات تداولية خاصّة تتشكل من التجربة الذاتية وخلفياتها الثقافية والاجتماعية والوطنية والتاريخية والسياسية. وهذه الإشاريَّات تتمثل في الإشاريَّات الشخصية التي تتعلق بالأعلام وضمائر المتكلم والمخاطب والغائب وأسماء الإشارة والموصولة والنداء، وكذا الإشاريَّات المكانية والزمانية، والإشاريَّات الاجتماعية.

أما علي جعفر العلاق، فهو شاعر وناقد وأكاديمي عراقي معاصر، له منتج وافر من الدراسات النقدية والدواوين الشعرية ذات المنحى الأسلوبي الخاص، الذي ينحو فيه الشاعر عادة إلى الترميز والتكثيف. وهذه الورقة تتناول جانبًا من أساليبه الإبداعية، فتدرس الإشاريَّات دراسة وصفية تحليلية تداولية.

ولقد وقع الاختيار على قصيدته (شبيه بأول هذي البلاد) من ديوانه: ذاهب لاصطياد الندى، (العلاق، ٢٠٢١م)، مدونةً للتحليل لأسباب منها: ما وجدناه من إبداع في توظيف الإشاريَّات الشخصية، وتوزيعها بين شخصه في جانب، وبين اسمه العلم (العلاق) في جانب آخر، إضافة إلى اسم العراق في الجانب الثالث، فشكلّ ثلاثية (الشاعر ذاتًا كاتبة، العلاق ذاتًا إنسانية، العراق معطىً جغرافيًّا)، مع ما يكتنفها من تعدد أبعاد، وتقلب أحوال، وامتداد مكاني وزماني.

وتهدف الورقة إلى استقراء الإشاريَّات في القصيدة، محاولة الكشف عن كيفية توظيف الشاعر العلاق للإشاريات الشخصية، وما يعقده بينها من علاقات شكلية وضمنية، ومقارنات وتصاحبات في استعماله هذه الإشاريَّات الشخصية، في إبداع سياقات جديدة وأساليب متنوعة ودلالات مهمة.

وجاء البحث في مبحثين أو محورين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة؛ المحور الأول عن الإشاريَّات: أهميتها وأنواعها، يتخير نماذج من ديوان العلاق (ذاهب لاصطياد الندى). ويتناول المحور الثاني الإشاريَّات الشخصية في قصيدته (شبيه بأول هذي البلاد)، متفرعًا إلى الموضوعات الخمسة الآتية: أنواع الإشاريَّات في القصيدة المدروسة، الشاعر والعلاق، العلاق والعراق، الشاعر والآخر، وإستراتيجيات في توظيف الإشاريَّات.

## المحور الأول: الإشاريَّات وأنواعها

تندرج الإشاريَّات ضمن التداولية، وهي علم يهتم بالاستعمال العملي للغة. وتحاول الإحاطة بعديد من الأسئلة، من قبيل: من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟ كيف نتكلم بشيء، بينما نريد قول شيء آخر؟ ونستحضر مقاصدنا وأفعال لغاتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي للغة المستعملة. (أرمينيكو، ١٩٨٦، ٦١). فأهمية الإشاريَّات تكمن في عنايتها بالاستعمال، وأطراف العملية التواصلية، ومقامات التواصل، وما يُنجز من أفعال، والتأثيرات الناتجة عن المقولات المباشرة والأخرى الاستلزامية، وأدوار المتلقين وتأويلاتهم. ويرى هانسون hansson أن تداولية الدرجة الأولى: هي دراسة للرموز الإشارية، أي للتعابير المبهمة حتمًا، ضمن ظروف استعمالها، أي سياق تلفظها. (أرمينيكو، ١٩٨٦، ٣٨).

### ١-١ تعريف الإشاريَّات (Dairixs):

هي أدوات وألفاظ خاصّة وعامّة تربط الكلام ببعضه، وتومئ إلى أطراف التواصل والمقام زمانه ومكانه. ويؤكد بارهليل أن أكثر من ٩٠٪ من التلفظات التي ينطقها المتخاطبون في سياق التواصل اللغوي اليومي هي تلفظات إشارية يحددها السياق التلفظي الذي وردت فيه. (جارالله، ٢٠١٥، ٤٤٨). وأية صيغة لغوية تستعمل للقيام بالإشارة يطلق عليها مصطلح التعبير التأشيري والتعابير التأشيرية (deictic expression)، والإشاريَّات (indexicals). وهذه التعابير التأشيرية تستعمل بشكل رئيس ومتزايد في التفاعل المنطوق وجهًا لوجه، وإذا قال أحدهم: سأضع هذا هنا، فأنت تفهم أنه سيضع مفتاحًا إضافيًّا للمنزل في أحد أدراج المطبخ مثلًا. وفهم لفظ مثل هذا يسيرٌ جدًا على الحاضرين، ولكن الغائب يحتاج إلى ترجمة لفهمه. (يول، ٢٠١٠، ٢٧). فالتلفظ يجب أن يكون في سياق يحضر فيه أطراف الخطاب حضورًا عينيًّا، أو حضورًا ذهنيًّا، من أجل إدراك مرجعها، فلا يتحدد مرجعها إلا في سياق تداولي. (الشهري،٢٠١٥م، ص١٢٢).

والإشارة في اللغة تعني التلويح والإيماء. جاء في لسان العرب: أشار الرجل يشير إشارة إذا أومأ بيديه. ويقال: شورت إليه بيدي وأشرت إليه أي: لوحت إليه وألحت أيضًا، وأشار إليه باليد: أومأ. (ابن منظور، لسان العرب، مادة شور) وفي الدرس اللغوي تشمل الإشارة كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام، من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه. وهي

غير ذات معنى، ما لم يتعين ما تشير إليه. (الزناد، ١٩٩٣، ١١٦). والإشارة الناجحة هي التي تكون بالضرورة مشتركة وتعاونية حيث أن لكل من المتكلم والمستمع دورًا في التفكير عما يجول في بال الآخر. (يول، ٢٠١٠، ٤٠).

وهذه الأدوات اللغوية يفسرها السياق، فمعانيها ليست في ذاتها بل في شبكة الارتباطات التي تعمل من خلالها. وبذلك فإن «الإشارية عناصر شكلت موضوع لسانيات التلفظ، فهي العناصر التي يجري استعمالها بكثرة في اللسان، ولا دلالة ممكنة له إلا بالنسبة إلى سياق التلفظ وإلى عالم الخطاب». (بلانشية، ٢٠٠٧، ١٣٣). لأنها تعتمد اعتمادًا تامًّا على السياق الذي تستخدم فيه، ولا يستطاع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه. (نحلة،٢٠٠٢، ١٦.). فهي مجردة مبهمة إلا إذا كانت على صلة بموضوع تمثله، سواء أكان هذا الموضوع واقعيًّا أو خياليًّا. كما ميزها جاكبسون بالطابع الكوني للإشاريَّات وحضورها في اللغات كلها، بما فيها تلك التي تضمر بعضها، لذلك اعتبرت من الكليات اللغوية، التي تلعب دورًا حيويًّا في تحقيق فاعلية التواصل، وهي فاعلية مرتبطة بدورها في الإحالة إلى موضوع ذي مرجعية معلومة بالنسبة لأطراف التواصل، فلا يمكن إسناد دلالة ما إلى ملفوظ معين دون الوقوف عند الإشاريَّات من جهة، وعند سياق إنتاج الملفوظ من جهة أخرى» (ختام، ٢٠١٦، ٧٧) والمعاني الناتجة لا تعتمد على الإشاريَّات مستقلة، وإنما بمجموع الإشاريَّات وما تحيل إليه وخلفيات السياق وملابسات المقام.

### ٢-١ أقسام الإشاريَّات:

تتوزع الإشاريَّات بين إشاريات شخصية وإشاريات مكانية وزمانية وإشاريات اجتماعية، بناء على أن الحدث اللغوي ينتج من شخص له سمات معينة، وفي مكان وزمن معينين، هما مكان التلفظ ولحظته. لذلك فإن الخطاب الواحد يجمع بين ثلاث إشاريات، هي: (الأنا، هنا، الآن). (روبول وموشلار، ٢٠٠٣، ٨١). وسنعرض هنا لأنواع الإشاريَّات من خلال نماذج من ديوان علي جعفر العلاق (ذاهب لاصطياد الندى). ثم في المحور التالي يكون التركيز على الإشاريَّات الشخصية في القصيدة المستهدفة (شبيه بأول هذي البلاد). وأنواعها أربعة، هي:

**أولًا**: الإشاريَّات الشخصية. وتشمل الضمائر، مثل: أنا وأنت ونحن وهم وغيرها من ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وأسماء الإشارة والاسم الموصول، كهذا وهذه، وكالذي والذين والتي واللاتي، وغيرها من أسماء الإشارة والأسماء الموصولة.

كما يمكن أن يدخل من ضمنها النداء؛ لأنه إشارة وتنبيه إلى شخوص معينين. والمنادى له وظيفة تداولية يلجأ إليه المتكلم كلما شعر أن المخاطب شارد الذهن عنه، أو عند حاجته لتفاعله معه في الكلام. (المناع، ٢٠١٨، ٩)

ومن نماذج الإشاريَّات الشخصية في ديوان الشاعر العلاق (ذاهب لاصطياد الندى): قوله في هذا المقطع: نحن شتانَ/ لي لغتي/ ولكم لغةٌ/ أنتم ذهب الرملِ/ أو فضة القاع باردةً/ وأنا ابن العذابْ/ بابل (العلاق، ٢٠١٤، ٧٦). ففيه حشد لمجموعة من الضمائر هي: نحن، لي، لغتي، لكم، أنتم، أنا، فضلًا عن العلم (بابل). ومن النماذج عنده كذلك، قوله:

يا أيهذا الشريف الشجر/ كيف طاوع قابيل خنجره؟

وفيه اجتمعت مجموعة من الإشاريَّات، هي: العلم (قابيل)، واسم الإشارة هذا، والنداء بـ(يا)، وكذلك (الهاء) الضمير المضاف إلى خنجر. (العلاق، ٢٠١٤، ٩٨).

**ثانيًا**: الإشاريَّات المكانية: وهي التي تعين مكان الحدث الكلامي، وتتمثل في الأسماء والأفعال والأدوات الدالة على مكان التلفظ، ومنها بالطبع ظروف المكان وأسماء الإشارة هنا وهناك وهنالك. «وهذا التقسيم يدل على اختلاف موقع المتكلم، فالقرب يدل على معنى التضمن، فلا يكون المشار إليه إلا في المكان الذي يتضمن موقع المتكلم، أما الإشارة إلى المتوسط فهي تحدد مكانًا قريبًا من المتكلم، ولكن غير متضمن لموقعه، وأما البعيد فهو بعيد؛ لأنه لا يتضمن مكان المتكلم ولا المكان القريب منه». (باديس، ٢٠٠٩، ٢٨٣).

**ومن الأمثلة على الإشاريَّات المكانية في ديوان الشاعر العلاق:**

كنتُ وحيدًا وأمامي البحر. (العلاق، ٢٠١٤، ٧)

يبحث في نعاسه / الشحيحِ عن بلاده. (العلاق، ٢٠١٤، ٢١)

ربما وهنَ الحُلْمُ مني/ هنا أو هناك. (العلاق، ٢٠١٤، ٥٩)

الكلمات (أمام، بلاد، هنا، هناك) كلها إشاريات مكانية على اختلافها بين الاسم وظرف المكان، وأسماء الإشارة للمكان القريب والبعيد.

**ثالثًا**: الإشاريَّات الزمانية: وهي التي تعين لحظة الحدث الكلامي، وتتمثل في الأسماء والأفعال والأدوات الدالة على زمن التلفظ ومنها ظروف الزمان والحروف كالسين وسوف. و«اختيار العلامات اللغوية بشكل عام، وإشارات الزمان، والمكان بشكل خاص، لها بالغ الأهمية في تكوين الخطاب، فهي جزء من نظام لغوي شامل يعكس في طياتها مدلولات عامة وخاصة يفرضها السياق». (شاهين، ٢٠١٥، ١٦).

ومن أمثلتها في شعر علي جعفر العلاق: الليل والأمس والغد في قوله: ليس لي ليلٌ لنمضي/ ليلنا سويةً.. (العلاق، ٢٠١٤، ١٤) وقوله: أيغدو أمسهُ /غدَه؟ (العلاق، ٢٠١٤، ٤٠). وفي قصيدة (قل لهذا الخريف) مجموعة من العناصر الزمانية كالخريف، المساء، زمانين، الآن. يقول: قل/ لهذا الخريفْ/ قل لهذا المساء/ الشفيفْ/ أنتما / جئتما من زمانين/ مختلفين/ فأيّ مكانٍ يضمّكما الآنَ/ إلا بقاياي. (العلاق، ٢٠١٤، ٩).

**رابعًا**: الإشاريَّات الاجتماعية: هي التي تشير إلى العلاقة الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسمية، أو علاقة ألفة ومودة. فهي تعيّن العلاقات بين الأفراد وبعضهم وبينهم والمؤسسات، والألقاب المستعملة في بيئتهم. (بودرع، ٢٠١٩. نحلة،٢٠٠٢، ٢٥.).

والإشارات بكل أنواعها قادرة على صنع جسور كبرى للتواصل بين أجزاء النص المتباعدة والربط بينها ربطاً واضحاً، ولأن كل ملفوظ إشاري لا يمكن إدراك معناه التداولي، إلا إذا ربطناه بالسياق، الذي قيل فيه، سواء أكان سياقاً ثقافيّاً، أو حضاريّاً أو اجتماعيّاً. (الشهري،٢٠١٥م، ٨١). وبهذا ننتقل إلى دراسة هذه الإشاريَّات في سياقات معينة ومقاصد محددة استعملها الشاعر علي جعفر العلاق في مكان وزمان محددين بالقصيدة المعنية.

## المحور الثاني: الإشاريَّات في قصيدة (شبيه بأوّل هذي البلاد).

تنوعت الإشاريَّات التي استعملها الشاعر في قصيدته (شبيه بأوّل هذي البلاد)، ما بين الإشاريَّات الشخصية، والإشاريَّات الزمانية والمكانية. وكانت السطوة للإشاريات الشخصية، وهذا ما وجهني للتركز عليها في التحليل، إضافة لطرافة الاستعمال، وتوزيعها بين شخصه وبين اسمه العلم (العلاق) في جانب، وبين العلاق والعراق في جانب ثانٍ، ثم جانب الآخر المغاير. وقبل أن أخصص الحديث عن الإشاريَّات الشخصية، سأشرع باستقراء الإشاريَّات عامّة.

**١-٢ أنواع الإشاريَّات:**

يمكن حصر الإشاريَّات التي تضمنتها القصيدة، وتقسيمها على النحو الآتي:

**١-١-٢ الإشاريَّات الشخصية، وتتمثل في:**

**١- الضمائر:**

وشملت ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وتوزعت على النحو الآتي:

**أ. ضمائر المتكلم، التي تمثلت في:**

- ضمير المتكلم المفرد (أنا) ظاهرًا ورد مرتين. ومستترًا في الأفعال: أذكر، لم أزل أتذكر، أحميك، أمشط، أغمر، أعلقها، أناديك، أرتقي.

- تاء المتكلم الفاعل (تُ): جئت، كنتُ، مازلت، عدت، التقيت، حاولت.

- ضمير الجمع (نا) ظاهرًا متصلًا بالفعل أو الاسم أو الحرف: هبطنا، مضينا، سهرنا، بعضنا، كبرنا، أينا كان (مرتين)، بنا. ومستترا تقديره (نحن): نلتقي، نمضي.

-ياء المتكلم: صاحبي، صداي، يشاركني يحرسني يقاسمني، ناولني، يعذبني، نشوتي، شرودي، خطاياي، خوفي، معي، لولاي، مني، لي.

**ب. ضمائر المخاطب، وتضمنت:**

- الضمير (أنت) ظاهرًا مرتين، وورد مستترًا في: تحرمني، لم تكن، لا تشير، لا تتيه، تشبثْ، أن تكون، أن تضيّقَ، أن تردّ.

- (تاء الفاعل) المخاطب: كنتَ، لستَ، أقبلت.

- (كاف) المخاطب، كما في: أحميك، التقيتك، أناديك، أيامك، بضوئك، لولاك، لك، اسمك، يأسك، نارك.

**ج. ضمائر الغائب: المفرد والجمع.**

- المفرد، ويتمثل في (الضمير هو) المستتر في الأفعال: أتى، يبلغ، سيبقى، يصغي، يعلّمُهُ، يدعو، يسمي، قال، يتمشى، يشاركني، يحرسني، يقاسمني، طوى، جرى.

وفي (الظاهر المتصل) بالفعل والاسم والحرف: صاحبه، تخبطه، حماقته، يعلّمُهُ، صداه، له، نبرته، آخرها.

- الجمع، وتمثل في نوعين من الضمائر منها:

(هم) الذي ورد مرتين منفصلًا. كما جاء متصلًا في قوله: كمائنهم.

(واو الجماعة) المتحدث بها عن الفاعل الجمع الغائب: يفتكون، ينصبون، يسرقون، ينتمون. فالحديث عن غائب لا حاضر أو مخاطب.

**٢- العلم الشخصي:** آدم.

٣- **أسماء الإشارة:** هذي، هذه، هذا، أولئك. وردت في ثمانية مواضع يستعمل الشاعر في أكثرها اسم الإشارة (هذي) لا (هذه)، بدءًا بعنوان القصيدة (شبيه بأوّل هذي البلاد). ومن أمثلتها: (وكبرنا معًا، صافيينِ، كهذي الفلاةِ النظيفة)، (لك اسمٌ شبيهٌ بأول هذي البلادِ وآخرِها، لك هذي الإقامةُ: أعني السفرْ). والعنوان وهو عتبة نصيّة تشكل الإشاريَّات نصفه، (هذي+ البلاد).

**٤- الأسماء الموصولة:** الذي.

**٥- المنادى:** أيهذا.

والأخيران وأعني: الاسم الموصول والمنادى، جاءا متصاحبين ووردا مرة واحدة في قول الشاعر: أيهذا الذي يتمشّى معي، ويشاركني النومَ يقظانَ.

**٢-١-٢ الإشاريَّات الزمانية:** وتمثلت في الألفاظ: نهار، لحظة، ليلة، الخريف، يوما.

**٣-١-٢ الإشاريَّات الاجتماعية:** يمكن أن نعدّ منها تعبيره عن الآخر بـ: الناس، والعباد.

**٤-١-٢ الإشاريَّات المكانية:** ومما ظهر في القصيدة منها: البلاد، الأرض، النهر، التل، الفلاة، جبل، فوق، هنا. وأكثرها إشاريات تدل على مواضع مكانية عايشها الشاعر في العراق، يقول عن النهر:

تُرى لو مضى النهر حتى يتمّ حماقتَهُ ..

أيّنا كان يبلغُ أقصى النهاياتِ

وأيٌّ سيبقى رهينَ الزبدْ؟

وهو يقصد به نهر دجلة، فقد أورد العلاق هذا المقطع الشعري في سيرته الذاتية (إلى أين أيتها القصيدة) وهو الكتاب الذي فاز بجائزة الشيخ ابن زايد للكتاب للعام ٢٠٢٣م. قائلًا عنه: حمل الفيضان بعض المهود، وكنت أوشك أن أكون في تلك الليلة واحدًا من أولئك الأطفال الغرقى. وبعد ذلك بسنوات طويلة اقتحم هذا المشهد عليَّ أحد نصوصي. ومع ذلك كان (لنهر دجلة) مباهجه المائية الكبيرة، يوزّعها علينا، نحن الأطفال طوال العام. (العلاق، ٢٠٢١، ١٣).

ونكتفي بهذا العرض لعموم الإشاريَّات، لنكثّف الحديث عن الإشاريَّات الشخصية في هذه القصيدة. والتي صنفناها حسب توظيف الشاعر لدلالاتها إلى ثلاثة أقسام أو ثنائيات، هي: أولًا: الشاعر/العلاق، ثانيًا: العلاق/العراق، ثالثًا: العلاق/الآخر.

**٢-٢ الشاعر والعلاق.**

في هذه القصيدة يجسد الشاعر اسمه (العلاق) على أنه شخصٌ ثان يحاوره، الشاعر في جهة، واسمه في الجهة الأخرى، يتذكر معه ويعاتبه ويحكي له ويقارن بينهما. بل ويحاول أن يتذكر متى كان اللقاء الأول بينهما: (لم أزل أتذكّرُ كيف التقيتكَ).

ويبدو أن هناك تجربة شخصية مرّ بها الشاعر تتعلق باسمه، وهي مريرة على الأرجح كما تشي كلمات القصيدة، من ذلك قوله: عبثاً ينصبون كمائنهم للندى/عبثاً يسرقونَ أسامي الينابيع. كما أنه يؤكد هذا الظن

في قصيدة لاحقة بعنوان (محنة التسمية) (العلاق، ٢٠٢١)، ويتكلم الشاعر فيها بصورة أوضح عن لصوص ومرابين يستغلون التسمية، يقول: اسمي لم يعدْ أبدًا وقْفًا عليَّ /أراهُ اصفرَّ من فرطِ العذابِ.

ومفردات (اسم وتسمية) كانت لافتة في عدد مرات حضورها وفي كيفية توظيفها، والدلالات التي تضمنتها. وسنتناول ذلك في المحور التالي (العلاق/ العراق) إذ يتجلى كيف يولّد الشاعر مضامين ويحبك نسيجًا بين العَلم وبلاده معنى ومبنى.

وفي قصيدتنا هذه (شبيه بأوّل هذي البلاد) يعبر الشاعر عن العلاق بعدة مسميات وصفات، ويخاطبه بـ(صاحب، صدى). ويربط بينه والعلاق بإشاريات عدة:

- صاحب: يتحدث الشاعر مع اسمه كصديق ومصير، واستعمل (صاحب) في موضعين، يقول في الأول:

أينا كان مرآةَ صاحبِهِ / يا صدايَ الحميمْ؟ (١)

وفي الموضع الثاني يقول:

عاريينِ هبطنا على هذه الأرض / ما عدتُ أذكرُ، أيٌّ أتى قبل صاحبِهِ؟ (٢)

وإضافة على ما في صاحب من دلالات الصداقة والألفة والقرب، فقد تصاحبت المفردة مع مرآة في (١)، وما فيها من شفافية وانعكاس للذات. كما تصاحبت مع الولادة التي يعبّر عنها بالهبوط على الأرض عاريين هبطنا (٢) متناصًا مع قصة أبينا آدم عليه السلام. وفي السياقين كان يسأل الصاحب ويعتمد أسلوب الاستفهام؛ بالأداة (أي) والضمير الإشاري (نا)، الذي جاء محذوفًا في (٢). وهو أسلوب سيتبعه الشاعر في القصيدة، فيقول لاحقًا:

أيّنا كان يبلغُ أقصى النهاياتِ / وأيٌّ سيبقى رهينَ الزبدْ؟

- صدى: استعمل مفردة الصدى مرتين، معتمدًا على النداء والصفة في كلتيهما: يا (صداي الحميم)، (يا صـــداي القديم). وكأن في الصـــفتين ترادفًا وتكاملاً؛ والتأكيد على الألفة والحميمية وامتدادها من القديم إلى الآن.

ومن اللافت في ذكاء اختيارات الشاعر وحسن تكثيفه للفكرة أنه حين استعمل (مرآة) في (أينا مرآة صاحبه) عاد إلى المعنى من خلال استحضار دلالات رجع الصوت وانعكاسه المتضمنين في مفردة (صدى). فهناك انعكاس بصري وهنا سمعي، ليرسم صورة الانعكاس الكلي للظاهر والمخبر.

- يؤكد التصاحب بـ(معي/ معًا)، ويكرره في أربعة مواضع، وردت ثلاثة منها بصيغة (معًا)، على النحو الآتي:

أيهذا الذي يتمشّى معي، ويشاركني النومَ يقظانَ..

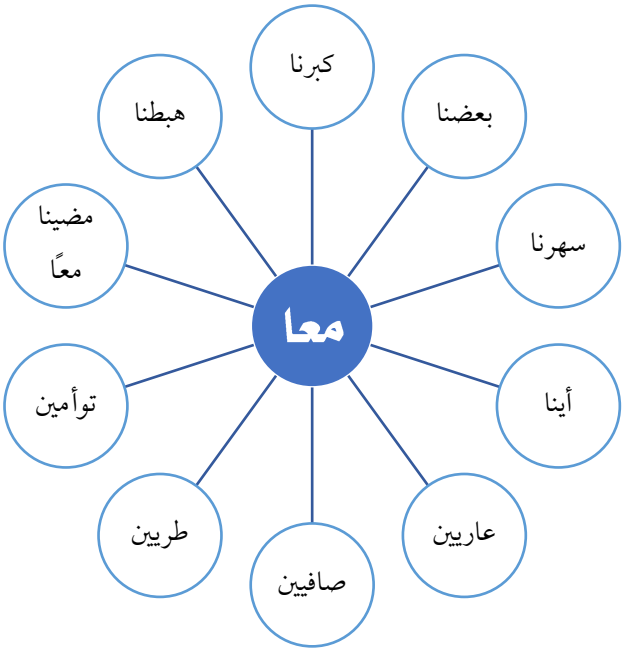
نمضي معًا لنهار الهشاشةِ أو لحظة الطيشِ (١)

وكبرنا معًا، صافيينِ، كهذي الفلاةِ النظيفةِ / ومضينا معا.. (٢)

الشاعر ينادي العلاق (أيهذا)، ويتكلم عن مصاحبة مستمرة يتشاركان فيها الأنشطة الحياتية كالمشي ووقت النوم. مع وجود مفارقة أن الصاحب يشارك الشاعر النوم لكنه يبقى حاضرًا مستيقظًا، وكأنه الحارس الوفي. والزمن هو الحاضر في (١) -نمضي معًا- كما أنه اقترن بأحداث وأمور سلبية من الهشاشة والطيش. وفي (٢) كان يستحضر لحظات صفاء وحنين وإيجابية من الزمن الماضي.

- **الضمائر:**

جلُّ الإشاريَّات الشخصية تمثلت في الضمائر، التي بدورها انقسمت إلى ضمائر تشير إلى ذات الشاعر، وإلى اسمه العلم العلاق، وأخرى تشير إليهما معًا.



وتمثلت إشاريات الشاعر في:

- ضمير المتكلم الظاهر (أنا)، والمستتر في الأفعال نحو: أذكر، لم أزل، أتذكر، أحميك، أمشط، أغمر، أعلقها، أناديك، أرتقي.
- تاء الفاعل: جئت، كنتُ، مازلت، عدت، التقيت، حاولت.
- ياء المتكلم مع الفعل: (ناولني، يعذبني)، ومضافة إلى الاسم أو مجرورة بالحرف: نشوتي، شرودي، خطاياي، خوفي، لولاي، لي، مني.

والإشاريَّات إلى العلاق: تمثلت في تاء الفاعل المخاطب: كنتَ، وفي الضمير (أنت) ظاهرًا، وجاء مستترًا في الأفعال: تحرمني، أقبلت، لم تكن، لا تشير، لا تتيه، تشبثْ.

وكذلك في كاف المخاطب: أحميك، التقيتك، أناديك، أيامك، بضوئك، لولاك. وأيضًا في ضمير الغائب (هو): يتمشى، يشاركني، يحرسني، يقاسمني.

كما جاءت الإشاريَّات إليهما معًا عبر الضمير (نحن) المستتر في الفعل، و(نا الفاعلين) المتصلة بالأفعال: هبطنا، مضينا، سهرنا، كبرنا. والمتصلة بالاسم والحرف: أيّنا، بعضنا، بنا. وفي هذا معانٍ من إصرار الشاعر على استحضار الاسم، وهاجس يلحُّ عليه كان وراء كتابة القصيدة. لاحظ قوله: (عاريينِ هبطنا على هذه الأرض) وما فيه من تناص مع قصة آدم، أبي البشر، وهو يهبط مع زوجه؛ والشاعر يتكلم عن ولادته وهبوطه مع اسمه، وهي تجربة بشرية تحكى كل يوم.

وقد كانت المقارنة من أبرز الإستراتيجيات الواضحة في القصيدة، وإحدى أساليب الشاعر في استعمال الإشاريَّات الشخصية وتوظيفها. فتقابلت ضمائر المتكلم مع المخاطب بين الشاعر والعلاق على النحو الآتي:

- **(لولاي/ لولاك):**

| لولاكَ ما كان لي جسدٌ أو رمادٌ / ولولايَ لستَ سوى كلِمَةْ.. | | |
|---|---|---|
| الشاعر | لولاي | ما كان لي جسد أو رماد |
| العلاق | لولاك | لستَ سوى كلمة |

وإن كان هنا يقول: لولايَ لستَ سوى (كلِمَةْ)، فإنه في موضع آخر يقول: أنت من قبل أن نلتقي، لم تكن غير (فاصلةٍ). فيعيده إلى حقل الحروف والكتابة.

- **(أنا /أنت)**

أنت أقبلتَ منتشيًّا من نهار الكلام/ ومن لغةٍ يتعافى بها الناسُ من يأسهم (أنت)

وأنا جئتُ من ظلمات الجسدْ. (أنا)

أنت، من قبل أن نلتقي، لم تكن غير فاصلة/ لا تشيرُ إلى أحدٍ (أنت)

وأنا كنتُ كالحلم / أو لا أحدْ. (أنا)

جدول: إشاريات إلى ثنائيتي الشاعر واسمه والعلاقة بينهما.

| الشاعر | العلاق | كلاهما |
|---|---|---|
| أنا (مرتين)، أذكر، لم أزل أتذكر، أحميك، أمشط، أغمر، أعلقها، أناديك، أرتقي، (أنا: ظاهرة ومستترة) | أنت (مرتين)، تحرمني، أقبلت، لم تكن، لا تشير، لا تتيه، تشبثْ، (أنت: ظاهر ومستتر) | نلتقي، نمضي، (الضمير نحن) |
| جئت، كنتُ، مازلت، عدت، التقيت، حاولت، (تاء الفاعل) | كنتَ، (تاء الفاعل) | أينا كان (مرتين)، هبطنا، مضينا، سهرنا، بعضنا، كبرنا، بنا، (نا الفاعلين: ضمير الجمع المتصل) |
| نشوتي، شرودي، لي، يعذبني، خطاياي، خوفي، ناولني، مني، لولاي (ياء المتكلم) | أحميك، التقيتك، أناديك، أيامك، بضوئك، لولاك (كاف المخاطب) | معا (٣ مرات)، معي |
| | يتمشى، يشاركني، يحرسني، يقاسمني، (ضمير مستتر: هو) | أتى، يبلغ، سيبقى (ضمير مستتر: هو) لكنه يشير إلى كليهما |
| | أيهذا (أي: النداء+ اسم إشارة هذا) الذي (اسم موصول) | |

### ٣-٢ العلاق والعراق.

لقد كان وطن الشاعر (العراق) حاضرًا بقوة في قصيدته دلاليًّا وإبداعيًّا، يربط شعريا بين اسمه الشخصي (علي العلاق) وبلاده (العراق) ويعقد تشابهات بينهما، منها الشكلي ومنها الضمني، وما يكتنفه من تعدد أبعاد وتقلب أيام وامتداد مكاني وزماني. مع ملاحظة أن الشاعر لم يصرح نهائيًّا بالعلم (العراق) في هذه القصيدة، ويمكن تفسير ذلك بأن الشاعر يعتمد على قواسم مشتركة بينه ومتلقيه وأبرزها إلى أي وطن ينتسب، أو أن هذا يعود إلى أسلوب الشاعر عامّة الذي ينحو إلى الرمزية ولا يرغب في التصريح والخطاب المباشر، وتفسير ثالث، وربما هو نتيجة وليس تفسيرًا، أن القارئ الحصيف للأبيات سيفكُّ الشفرة ويحلُّ المعادلة عبرَ مؤشرات القصيدة وسياقاتها الداخلية والخارجية.

وكان بارعًا حقًا حينما خطَّ اسمه (الثلاثي) في الأبيات واضحًا، من دون أن يصرح:

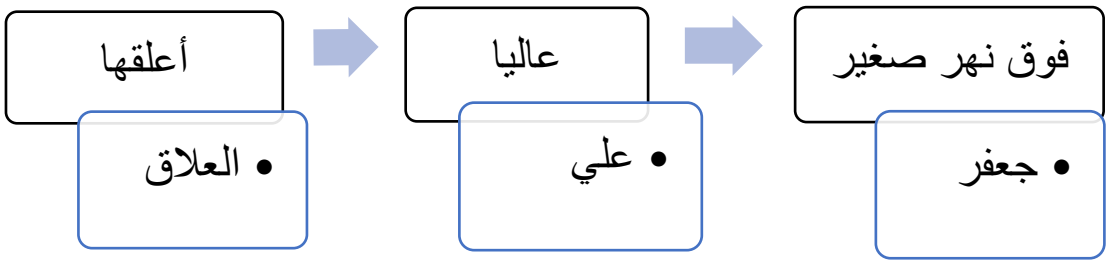
كم كنتُ أحميك منّيْ، أمشّط أيامك البيضَ،

أغمرُ أحزانها بالحُلِيّ، أعلّقها عاليًا

فوق نهرٍ صغيرٍ صغيرْ

وطنًا قاسيًا كالحريرْ..

الشاعر في الجملة الفعلية (أعلّقها عاليًا) يضمّن علمه الشخصي (علي) في (عاليًا)، والعلاق في (أعلقها)، ثم يضع (جعفر) في النهر الصغير؛ موظفًا المعنى اللغوي والدلالة المركزية للفظ (جعفر) الذي يعني النهر الصغير، فيكرر (نهر صغير صغيرْ). وهكذا ينثر الإشارية الشخصية علي جعفر العلاق بين قوسي أو حرفي العين والقاف لبلده (العراق). ثم لاحظ المفارقات في قوله: أحميك (مني)، ووطنًا قاسيًا (كالحرير)! إنه الوطن! وناره التي مهما اشتدت تظل كالبرد وكالحرير.



الشاعر إذن لم يصرح باسم العراق، وكان تكثيف الرمزية وعدم التصريح من سمات استعمال الشاعر للإشاريات الشخصية؛ فلم ينصَّ على العراق لفظًا، وإنما عبّر عنه بـ: البلاد، والأرض، هكذا:

- الأرض: إن كانت مفردة الأرض من المفردات الكونية العامّة، لكن الشاعر حمّلها بمعانيه الخاصة، وجعل لها حدودًا ومسمى معينًا، أعني (العراق) الذي ولد ونشأ فيه، في قوله: (عاريينِ هبطنا على هذه الأرض)، وقوله: (من طوى هذه الأرضَ طيّ السجلِّ؟)، إذ تحكي هذه الكلمات بطريقة مفزعة عن أحداث العراق وما حلّ به من دمار وكأن قيامته قد قامت.

- البلاد: وردت مفردة البلاد في (أربعة) مواضع بما فيها عنوان القصيدة كما مرّ. من ذلك:

ماذا جرى للعبادْ: مالهم يفتكون بأحلامهم؟ / ما لهم يفتكون بهذي البلادْ؟

ويقول في موضع ثانٍ:

هم ينتمون إلى فرحٍ ميّتٍ لا إلى حيرةٍ عاليةْ / هي أوّلُ هذي البلاد وآخرُها

ويقول على لسان آدم عليه السلام:

قال لي: لك هذا العذابُ، وهذا التشهّي/ لك اسمٌ شبيهٌ بأول هذي البلادِ وآخرِها،

ومن اللافت هنا نقطتان، الأولى: أن العنصر الإشاري المكون من (هذي+ البلاد) قد تكرر ثلاث مرات في قصيدة واحدة. ولا شك أن الشاعر وهو يقوم بتكثيف استعمال هذا العنصر يحاول أن يحمّله تصدعات نفسية غائرة، وشحنات عاطفية مختلفة، وما فيها من ترددات وذبذبات حاصلة بينهما من جهة، ومع الأحداث المدلهمة من جهة أخرى، بما فيها الآخر المغاير أو اللص كما يصفه الشاعر. والنقطة الثانية: الاختيار الإشاري للعلم (آدم) وحسن توظيفه، وهو ما يستحق أن نفرد له الحديث في المحور الآتي.

**٤-٢ التناص:**

من إستراتيجيات الشاعر القارّة اعتماد التكثيف والرمزية المقارنة والتناص. ويعدّ التناص أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها. (علوش، ١٩٨٥، ٢١٥). ويقصد به استحضار نصوص سابقة أو أحداث وشخوص. فقد «يكون إيماءة مباشرة أو غائمة، إلى نص كامل أو مجتزأ، وقد يكون كذلك تلميحا، إلى شخصية أو مكان أو حادثة». (Abrams، ١٩٨١، ٨). فهو يشكل

نوعًا من علاقات بين نص ما ونصوص أخرى ذات صلة، تم التعرف إليها بخبرة سابقة سواء بواسطة أم بغيرها. (دي بوجراند، ١٩٩٨، ١٠٤).

ولقد أحسن الشاعر العلاق التناص مع (آدم) عليه السلام والإفادة من رمزيته كثيرًا في هذه القصيدة. أما لماذا (آدم) فهو لا شك رمز ذو مضامين كثيرة وعميقة بشرية ودينية وبيولوجية، ويحمل معه معاني وإيحاءات متعددة. فيحسب للشاعر كيف وظّفها في أكثر من بعد، من ذلك: التناص مع هبوط آدم، وقد أشرنا إليه من قبل. ومن ذلك أنه استحضر شخص (آدم) عليه السلام، وكأنه يجمع الشاعر باسمه العراق، فجعله يعقد المقارنة وينوّه بالتشابه بين العلاق والعراق، وهي مقارنة تبهج الشاعر كثيرا ولذا ركّز عليها في القصيدة. ثم وهو الأهم كيف وظف قصة التسمية في تفاصيل حكايته هو، وكيف شبّك بين قصة التسمية التي ارتبطت بآدم حين اختاره الله خليفة: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا﴾ سورة البقرة: آية ٣١.

ونحتاج أن ننقل المقطع كاملًا ليتضح شيء من الاستعمال والمقاصد، يقول الشاعر:

ما كان من أحد، كل شيءٍ بدا دونما صفةٍ:

ليس للذئب اسمٌ، ولا اسمَ للموتِ أو للشجرْ،

كان آدمُ يُصغي إلى اللهِ، وهو يعلّمُهُ

كيف يدعو الحصاةَ حصاةً،

وكيف يسمّي البشرْ..

حين ناولني سلّة الخُوصِ ريّانةً،

قال لي: لك هذا العذابُ، وهذا التشهّي ..

لك اسمٌ شبيهٌ بأول هذي البلادِ وآخرِها،

لك هذي الإقامةُ: أعني السفرْ..

قال لي: محنةٌ أن تكون أقلّ حياةً من اسمكَ

أو أن تضيّقَ، يومًا، مداهْ..

نشوةٌ أن تردّ الذئابَ عن اسمكَ مخذولةً :

ليس بين مخالبهنّ سوى قشرةِ الضوءِ

ليس سوى ريشةٍ من صداهْ..

وفي هذا المقطع جملة من النقاط تستحق التوقف والتأمل:

- وردت مفردة (اسم) خمس مرات، وفي هذا التكثيف دلالة على أهمية الاسم وما اتصل به من محاولات انتزاع لمكاسب استحقها (العلاق). كما يدل على براعة الشاعر في توظيف قصة التسمية التي ترتبط بالآية الكريمة، والتي لها تأويلات مختلفة عند اللغويين والمفسرين.

- عناية العلاق وهو ينصّ: (كان آدمُ يُصغي إلى اللهِ، وهو يعلّمُهُ/ كيف يدعو الحصاةَ حصاةً...) على الشمولية للموجودات، من الجماد (الحصاة)، والبشر ومعه الموت بما يمثله من الحقيقة الأزلية، والحيوان (الذئب)، والنبات (الشجر).

- في النص يستعمل مفردة (اسم) على لسان آدم، وهو يريد (العلاق). وتضمن المقطع مجموعة إشاريات، منها: (آدم) الإشاري العلم، ومجموعة من الضمائر المرتبطة بآدم والشاعر والعراق. على النحو الآتي: آدم: يصغي، يعلمه، يدعو، يسمي، ناولني، قال.

وهو يخاطب العلاق بإشاريات: ناولني، لي، لك، تكون تضيق، اسمك.

- يكرر الشاعر (قال لي)، وكأنّه يضفي على القول قوة الحقيقة التي لا تقبل الشك حين يكون المتحدث هو آدم عليه السلام، ثم دلالة القرب الظاهرة في الضمير الإشاري (لي)، وما فيه من استئثار وخصوصية؛ فقد وجه القول له هو دون غيره.

- ومن أسلوب المقابلة الذي كان سائدًا في القصيدة، قوله (لك هذي الإقامةُ: أعني السفرْ) الإقامة/السفر، ففيه دلالة المغايرة والضدية؛ فكأن الإقامة عند العلاق لم تكن إقامة في الوطن، إنما اغتراب في أكثر من بلد ومحطة، وهذا الاغتراب والسفر تجربة تتجاوز العلاق فهي قدر العراقيين ومعهم أكثر العرب. وقد جاءت هذه الدلالات نتيجة لتوظيف الشاعر للتقابل الذي تقوم عليه القصيدة في كثير من زواياها.

- ومن المقابلة كذلك قوله (محنة ونشوة) وما بينهما من تضاد شعوري، فالأولى سلبية، إذ ليس مقبولًا من الشاعر ألا يرتقي إلى مكانة اسمه وتاريخه. والثانية (نشوة) وهي شعور إيجابي يتحقق نتيجة لانتصار الشاعر

على الآخر، والذود عن اسمه. وهو ما يؤكد أن الشاعر خاض معركة خاصّة، موضوعها اسمه وربما لم تكن معلنة. ومن هنا ننتقل إلى هذا الآخر والمحور الثالث.

**٥-٢ الشاعر والآخر.**

بعد أن تناولنا الثلاثية (الشاعر، العلاق، العراق) في الصفحات السابقة، لنا أن نتساءل أين الآخر في القصيدة؟ وأين إشارياته؟ وما دوره وموقعه ضمن هذه الثلاثية؟

كما سبقت الإشارة، كانت هناك معاناة وتجربة قاسية وراء هذه القصيدة، مما يجعلنا نتكهن بدور الآخر فيها ومكانته وكذا رتبته. فلم تأت الإشارة إليهم إلا في آخر القصيدة، ولم يحددهم بل يستعمل الجمع والعموم؛ مما جعل حضورهم باهتا؛ وربما تعمد الشاعر ألا يجعل للآخر ثقلًا في قصيدته وكأنه ينقل معنى اللاأهمية لهم عنده وضعف تأثيرهم عليه. وهذا ما نجح في تأكيده عبر توظيف دلالات المفردات والإشاريَّات، التي جاءت كما يلي:

- **الضمائر**: ويستعمل ضمير الغائب (هم)، و(واو الجماعة) في الأفعال (يفتكون، ينصبون، يسرقون، ينتمون)

- **الإشاريَّات الاجتماعية**: الذئاب، العباد، الناس، ويمكن الكشف عن هذه الإشاريَّات وأثرها، بالمرور على بعض مواضع:

- **الذئاب**: وهو من الإشاريَّات الاجتماعية التي تضمنت دلالات الفتك والمراوغة والإيذاء:

نشوةٌ أن تردّ الذئابَ عن اسمكَ مخذولةً:

ليس بين مخالبهنّ سوى قشرةِ الضوءِ

ليس سوى ريشةٍ من صداهْ..

في هذا الموضع يصوّر (الذئاب) وما فيها من خبث وقسوة و(مخالبهنّ) في مواجهة مع (الضوء) يعني به (العلاق)، فهو الطرف المواجه للذئاب البشرية. ولا يترك النهايات مفتوحة بل يؤكد لنا أن العلاق خرج من هذه المواجهة منتصرًا، وأن الذئاب لم تصبْ إلا السطح والقشرة.

- العباد: يصورهم وما جلبوه من كوارث بأفعالهم (يفتكون بالبلاد)، ويلجأ للاستفهام مستنكرًا:

ماذا جرى للسماءِ القصيّةِ، ماذا جرى للعبادْ:

ما لهم يفتكون بأحلامهم؟ / مالهم يفتكون بهذي البلادْ؟

فقد اعتمد الشاعر أسلوب الاستفهام في أربع جمل متتالية: (ماذا؟) مرتين ثم (ما لهم؟) مرتين. كما تضمنت إشاريات مكثفة وموزعة بين البلد والضمائر وأسماء الإشارة:

ما لهم يفتكون بأحلامهم: هم+ واو الجماعة+ هم.

ما لهم يفتكون بهذي البلادْ: هم + واو الجماعة + هذي + البلاد.

ويقصد الشاعر بالبلاد هنا العراق، فهي إحالة إشارية أخرى، متشابكة مع (الذئاب) ومحاولات (الفتك) والإيذاء للعلاق وللعراق؛ الذي شبّك للتو بينه وبلاده بالاسم والوجود.

ومع كل ذلك فالنصر كان حليف العلاق، تشي بذلك كلماته؛ كما سبق في (ليس بين مخالبهنّ سوى قشرةِ الضوءِ)، وعندما قال هنا (عبثًا ينصبون كمائنهم للندى.. / عبثًا يسرقونَ أسامي الينابيعِ..) لاحظ دلالة مفردة (عبثا)، وأنه كررها مرتين، ليحكي عن دلالات الفشل واللاجدوى فيما يقومون به.

إضافة إلى أنه اشتق الشاعر الصفة (عاليةْ) من اسمه العلم (علي)، لتصوير موقعهم منه: (هم ينتمون إلى فرحٍ ميّتٍ لا إلى حيرةٍ عاليةْ)، فمكانة الشاعر (عاليةْ) على عكسهم ينتمون إلى العدم. فنلاحظ كيف وظّف الصفات (ميت/عالّية) في مقابل (الآخر/ العلاق)، إذ الأولى هي صفة للآخر، أما الثانية فهي للعلاق. وهذا من علاقات المقابلة التي أشرنا إليها في أكثر من موضع في ورقتنا هذه، التي وصلنا إلى آخرها، ونسأل الله السداد والتوفيق.

## خاتمة:

ناقشت هذه الورقة الإشاريَّات الشخصية ودلالاتها عند الشاعر والناقد العلاق، في قصيدته (شبيه بأول هذي البلاد)، ومن أبرز النتائج التي يمكن أن ندوّنها ما يأتي:

- الإشاريَّات عناصر لغوية أساسية تعمل كجسور في الممارسة اللغوية، وتحيل إلى عناصر السياق من مرسل ومتلقي ومكان وزمان.
- تنوّعت الإشاريَّات التي استعملها الشاعر في القصيدة ما بين الإشاريَّات الشخصية، والإشاريَّات الزمانية والمكانية. مع سطوة للإشاريات الشخصية، والضمائر بأنواعها.
- جاءت الضمائر مفردة وجمعًا، وتوزعت بين المتكلم والمخاطب والغائب، وأكثرها ما كان يشير إلى الشاعر ذاتا، وإلى العلاق علمًا وصاحبًا.
- استعمل اسم الإشارة في (٨) مواضع، بدءًا بعنوان القصيدة (شبيه بأوّل هذي البلاد). وجاء النداء والاسم الموصول متصاحبين في موضع واحد.
- يمكن تصنيف الإشاريَّات ضمن ثلاثية: الشاعر والعلاق، ثم العلاق والعراق، والشاعر والآخر.
- الرمزية إحدى الإستراتيجيات التي يعتمدها الشاعر، وقد ترك العلاق للقارئ تأويل الحروف وإعمال الفكر في عباراته والمقاصد التي تتوارى ويستهدفها. إضافة إلى الترميز والتكثيف والمقابلة والتناص وغيره.
- ظهر التناص مع قصة أبينا آدم عليه السلام. في عدّة أوجه، منها الولادة والهبوط على الأرض (عاريينِ هبطنا على هذه الأرض)، ومنها توظيف قصة التسمية في تفاصيل حكاية الشاعر.
- لم يصرح الشاعر باسم العلاق، لكنه استطاع نثر اسمه الثلاثي مكنيًا عنه. كما فعل مع وطنه (العراق) الذي كان حاضرًا بقوة في قصيدته، مع أن الشاعر لم يصرح بلفظ العراق. وعبّر عنه بإشاريات أخرى كالبلاد، التي وردت في أربعة مواضع بما فيها عنوان القصيدة، وولّد الشاعر مضامين ونسيجًا بين العَلم وبلاده.
- تكشف القصيدة أن هناك تجربة شخصية مريرة وراء هذه الأبيات، تتعلق باسم الشاعر ومكاسب له استغلها من سماهم لصوصًا.
- لم تأت الإشارة إلى الآخر إلا في آخر القصيدة، وتعمد الشاعر أن يكون حضورًا باهتًا؛ لينقل معنى ضعف أو انعدام تأثيرهم في حياته، ثم أكدّ انتصاره عليهم وعبث محاولاتهم.

أخيرًا فإنَّ شعر علي جعفر العلاق يشكل مادة غنية للدراسات اللغوية والأدبية والنقدية ونوصي الباحثين بالتوقف عند دواوينه، ومكاشفتها بالوصف النقدي والتحليل التأويلي.

## المصادر والمراجع:


١. العلاق، علي جعفر:

- الأعمال الشعرية. عَمّان: دار فضاءات، ٢٠١٤م.

- المجموعات الشعرية الأخيرة ٢٠١٣- ٢٠٢١، دبي: مؤسسة العويس الثقافية، ٢٠٢١م.

- إلى أين أيتها القصيدة: سيرة ذاتية، عَمّان: الآن ناشرون وموزعون، ط٢، ٢٠٢٣م.

٢. أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، الرباط: مركز الانماء القومي، د. ط، ١٩٨٦م.

٣. باديس، نرجس، المشيرات المقامية في اللغة العربية، تونس: مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٩م.

٤. بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، اللاذقية: دار الحوار، ط:١، ٢٠٠٧م.

٥. بودرع، عبد الرحمن، مقال بعنوان: الإشاريَّات أو المُعَيِّناتُ Deixis في اللسانيات الحديثَة، ٢٠١٩م.

٦. جارالله، دلخوش، التأشير والتباعد بين القدماء والمحدثين مقاربة تداولية، العراق: مجلة جامعة زاخو، م٣، العدد ٢، ٢٠١٥م.

٧. ختام، جواد، التداولية أصولها واتجاهاتها، عَمّان: دار كنوز المعرفة، ط١، ٢٠١٦م.

٨. دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء. ترجمة: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨م.

٩. روبول، آن، وموشلار، جاك، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٣م.

١٠. الزناد، الأزهر، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م.

١١. شاهين، أحمد فهد صالح، النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، إربد: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٥م.

١٢. الشهري، عبد الهادي ظافر، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عَمّان: دار كنوز المعرفة، ط٢، ٢٠١٥م.

١٣. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥م.

١٤. المناع، رحاب، والخفاجي، محمد، الإشاريَّات في رسائل الأدباء ومرجعياتها بين قصد المرسل وتأويل المتلقي، بحث منشور في مجلة آداب البصرة، العدد ٨٩، ٢٠١٨م.

١٥. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ابن منظور، ط٣، بيروت: دار صادر. ١٩٩٤م.

١٦. نحلة، محمود، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مصر: دار المعرفة الجديدة، ٢٠٠٢م.

١٧. يول، جورج، التداولية، ترجمة: قصي العتابي، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

18. M.H.Abrams. Terms A Glossary of literary. New York. 1981.


تمَّ بحمد الله،،

**ملخص البحث باللغة الإنجليزية**

This present paper entitled: Employing Deixis and Indexical Connotations in Ali Jaafar Al Allaq's Poetry aims at highlighting the indexicality showcased in Al Allaq's poem (Resembling the Beginning of This Land); specifically personal deixis; as it has been a predominant characteristic in Al Allaq's Poetry. The poet has resorted to various methods in which deixis have been employed, utilized and contributed in creating humorous and substantial connotations. In addition, this paper seeks to explore the manner with which the poet employed personal deixis in his poetry, and their specific usage. The paper also conducts an analysis of the poet's pragmatic and projection processes with personal knowledge on the one hand and with his Iraqi cultural nuances on the other. The research consists of two sections; The first provides a definition of deixis and its various types: Personal, and the is defined by references and their personal, spatial, temporal and social deixis. The second is mainly concerned with the personal deixis displayed in the poem, and the intricate connotations embedded in the trivium (Al-Allaq, Iraq, The other).

# شعر الرجز بين الفصحى والعاميّة

## بحث في الامتداد والطبيعة الفنية

**سعد بن أحمد بن عيضه المطرفي**

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية-جامعة الملك سعود

**ملخص البحث**

يتناول هذا البحثُ الأراجيزَ المعروفة في الأدب العربي القديم بأعلامه الرجّاز من الفوارس والعلماء مثل رؤبة بن العجاج، وامتداده الحاضر في الشعر العامي المتمثل في فن الرجز، الذي لازال محافظًا على المسمى والوزن وطريقة التأدية المرتجلة، ويحاول البحث أن يجد أوجهَ التشابه والاختلاف بين الضربين: القديم والحديث، و المسألة البحثية تدور حول البرهنة على وجود امتداد لفن الرجز المعاصر بشكله العامي لذلك الرجز في الشعر العربي الفصيح قديمًا، وعليه فإن البحث يعتمد موازنة بين هذين الضربين من ناحية الشكل والمضمون والسياق.

ويعتمد هذا البحثُ على عدد من المصادر والمراجع المتنوعة التي تناولت الأراجيز، من ناحية علم العروض أو التاريخ الأدبي الذي يضم شواهد كثيرة للأراجيز، إضافة إلى ما توفره مصادر البحث الحديثة من تسجيلات صوتية ومرئيات يمكن الاستفادة منها في النقل والتوثيق، وما سطرته المقالات في الدوريات المختلفة.

وهو بحث موجز يقوم على الموازنة بين الأراجيز الفصيحة والعاميّة من زوايا التشابه والاختلاف والسياق، إضافة إلى إبراز الأثر الفني لها، وطرق تأديتها قديمًا وحديثًا، وأنماط الرجز الحالي وترتيب تفعيلاته وقوافيه، وما يتضمنه هذا الشعر من مفردات تندرج تحت مسمى (فصيح العامة) وتشمل عينة البحث الأراجيز القديمة المذكورة في كتب التراث، إضافة إلى شواهد شعرية معاصرة موثقة من مختلف قبائل الحجاز التي تؤدي هذا الفن.

وتبرز أهمية البحث في اهتمامه بمحور العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي، من زاوية محددة يمكن البحث فيها واستجلاء أوجه هذه العلاقة، ويعتمد البحث على المراجع المكتوبة مثل (العقد الفريد) لابن عبد ربه، و(معجم الرجاز) لحسن محمد محجوب و(الشعر الشعبي في الحجاز) لعاتق بن غيث البلادي وغيرها من المراجع الشفهية الموثقة بالوسائط المرئية والمسموعة وسجلات الرواة.

**الكلمات المفتاحية**

***رجز، فصحى، عامية، الشعر الشعبي، الفنون الأدائية.***

## مقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه ومن والاه، أما بعد: فهذه دراسة تتناول الرجز في الفصحى والعاميّة، يتناول الباحثُ فيها العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي، من خلال دراسة نموذج شعري محدد هو شعر الرجز.

والرجز لغة: داء يصيب الإبل في أعجازها، ويقال للريح الدائمة رجزاء، ومادته (ر ج ز) واصطلاحًا: هو بحر شعري معروف يتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع (منظور، ١٤١٤هـ)، ويُعَدُّ الرجز من أقدم الشعر؛ إذ يرى الدكتور عبد العزيز الخراشي (الخراشي،١٤٣٣) أن الرجز أصل الشعر الذي خرجت منه بقية البحور الشعرية لما له من سهولة في الإنشاد والنظم؛ مما يوافق بواكير الشعر.

وتشغل الأراجيز حيزًا كبيرًا في التراث العربي ، إذ تحفل المدونات الأدبية بأراجيز من مختلف العصور الأدبية بدءًا من العصر الجاهلي، مرورًا بعصر صدر الإسلام والعصور الأموية والعباسية، حتى مطلع القرن الثاني عشر الهجري، الذي انحصرت فيه الأراجيز الفصحى في النخبة المتعلمة المهتمة بالأراجيز التعليمية، كما اقترن هذا العصر بذيوع الشعر العامي، مع ندرة التدوين عنه في شبه الجزيرة العربية؛ فاستمر الشعر العامي بمعزل عن الحواضر العلمية وتناول العلماء له، سوى ما تناقله الرواة، ولعل تسمية الشعر العامي بالشعبي محلَّ جدل وخلاف لم يستقر حتى يومنا، إذ يطلق مفهوم الأدب الشعبي على الإنتاج الأدبي الفصيح كما في دراسات الباحثين التي تتناول كتب الأخبار والمرويات، مثل كتاب الأغاني الذي يصنفه بعضهم كتابًا عن الأدب الشعبي، والشعبي هنا بإزاء الأدب الرسمي، ويتحدث الدكتور محمد القاضي (القاضي، ٢٠١٠م)، عن هذه الإشكالية بقوله: «إن هذه الطريقة في الحديث عن الخبر تجعله أقرب إلى الأدب الشعبي، أي الأدب المجهول المؤلف منه إلى أدب الخاصة، فنحن لا نعرف من وضع أخبار المجنون مثلًا... وهل هي حقًا من وضع شخص بعينه، أم أن تعاور الرواة تلك النصوص أدخل عليها بمرور الزمان ضروبًا من التغيير ... كان يفرضها الوسط أو البيئة الثقافية التي كانت تتداول فيها» (ص٣٤). وهو إشكال يحتاج تحريرًا دقيقًا لوصف هذا الشعر الذي يكون باللغة الدارجة، وعلى صعيد آخر يناقش الدكتور سعد الصويان مسألة الشعر النبطي متحدثًا عن قضاياه المتعددة (الصويان، ٢٠٢٢م) بقوله: «والتوتر الجدلي بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية قائم منذ الأزل، فما يحمله حماة الثقافة الرسمية في أذهانهم من قناعات أيدلوجية وتوجهات نخبوية مناوئة للثقافة الشعبية، خصوصًا الآداب العاميّة، تحول دونهم ودون الانصراف لدراستها دراسة أكاديمية

متخصصة» (ص٨). والشعر الشعبي موجود في كل الثقافات والأمم، إلا أن الاهتمام به متفاوت بين شعب وآخر، ولعل الشعر الشعبي العربي أقل أقرانه حظًا من الاهتمام البحثي الأكاديمي، علمًا بأن حضوره ممتد في العالم العربي من الخليج إلى المحيط، ولعل دراسة المستعربة (مارلين بوث) التي نشرت في تسعينيات القرن الماضي، تكشف بجلاء عن حضور الشعر الشعبي في مختلف الأقطار العربية، وقد تناولت نماذج من الجزيرة العربية، والعراق، والشام، ومصر، والسودان، وبلاد المغرب العربي، ولكن دراستها كانت تاريخية بالمقام الأول، واقتصرت على نماذج بسيطة لكل قطر من هذه الأقطار (بوث، ١٩٩٢). وقد اعتمدت مصطلح الشعر باللغة الدارجة، وهو مصطلح رغم طوله يخرج عن الدائرة الضيقة للمصطلحات الأخرى.

والإشكالات التي واجهها الشعر الشعبي تنسحب أيضًا على الرجز الشعبي الذي نحن بصدده، فالتدوين فيه أضعف من بقية الشعر الشعبي، ولم يدون من الرجز الشعبي إلا القليل في مخطوطات الرواة، وذاكرة البعض.

وقد كان هذا التدوين متأخرًا مع توحيد الكيان المبارك (المملكة العربية السعودية) على يد المغفور له – بإذن الله– الملك عبد العزيز بن عبدالرحمن آل سعود، فانتشر التعليم في المدن والقرى والهجر، وانحسرت الأمية، وبدأ التدوين في مختلف المجالات بعد انقطاع طويل اقتصر فيه التدوين على بعض كتابات الرحّالة وأهل الحواضر في شبه الجزيرة العربية ، فكانت الفترة التي تسبق تأسيس المملكة العربية السعودية فترة رصد شفهي في معظم أحوالها عن طريق المرويات الشفهية، وما يعلق في أذهان الناس من أحداث أو نتاج أدبي، لذلك نسمع كثيرًا عن شعراء شعبيين لم يصلنا منهم سوى القليل، مما تناقله الرواة أو لحقه التدوين وضاع منه الكثير مما كان يشكِّل صورة حية عن تلك الفترة التاريخية التي مرت بها شبه الجزيرة العربية، وهذه الفترة التي مرَّ بها الشعر الشعبي شبيهة بفترة جاهلية الشعر الفصيح؛ إذ يقول ابن سلام (الجمحي،٢٣٢هـ) في طبقات فحول الشعراء : «قَالَ يُونُس بن حبيب قَالَ أَبُو عَمْرو بن الْعَلَاء مَا انْتهى إِلَيْكُم مِمَّا قَالَت الْعَرَب إِلَّا أَقَله وَلَو جَاءَكُم وافرًا لجاءكم علم وَشعر كثير» (ص٢٥).

وعليه فإن نطاق البحث الحالي يحاول أن يردم الهوة ويقارب الفجوة التي حصلت في تلك الفترة عن طريق دراسة جنس أدبي واحد، هو شعر الرجز بين الفصحى والعاميّة؛ لاستجلاء أوجه التطور الذي حصل فيه، وأوجه التقارب والاختلاف ما أمكن؛ بهدف بيان صلة هذا الفن الشعري الشعبي بامتداده الضارب في التاريخ.

ويتوخى الباحث في سبيل ذلك ما توفر من كتابات أو تسجيلات لشعراء معاصرين ورواة من أهل هذا الفن، مع الأخذ في الاعتبار أن الرجز الشعبي لم يطرأ عليه تغيير كبير، ولازال يؤدى بنفس الطريقة التي كان يؤدى بها قبل مئة عام، مع اختلاف بسيط بدأ مطلع القرن الهجري الحالي، بخلاف بعض الفنون الشعبية الأخرى كفن القلطة الذي تطور ودخلته أشكال التحديث مثل غناء المجالسي[1] (الموال) قبل بيت المحاورة، والتطور في مضمونه -بحكم الثقافة السائدة - ليشمل الموضوعات الشعرية التي لم تكن تطرق من قبل.

وعليه فهو فن جدير بالدراسة، ويراه الباحث -من وجهة نظره- أنه الفن الأمثل لبيان وجه الامتداد بين الشعر الفصيح والشعبي.

## المبحث الأول: أوجه التوافق والاختلاف الفني بين الرجز الفصيح والعامي.

### أولا: العروض.

من أبرز أوجه الاتفاق بين الرجز في الفصحى والعاميّة: اتفاق الوزن، فبحر الرجز يستعمل تامًّا بست تفعيلات، ومجزوءًا بأربع، ومشطورًا بثلاث، ومنهوكًا بتفعيلتين، ولا يزال يستعمل حديثًا بهذا الشكل مع دخول بعض الزحافات والعلل على تفعيلة (مستفعلن) وغالبا ما تكون هذه العلة هي الترفيل، وهو إضافة سبب خفيف بعد التفعيلة لتصبح (مستفعلاتن) أو الخبن بحذف الساكن الثاني لتصبح (مفاعلن) (مصطفى، ١٤٢٣هـ)، ومن ذلك قول حليل بن حُبشية الخزاعي (محجوب،١٤٣١) وهو آخر ولاة خزاعة على مكة من >مشطور الرجز<:

وادٍ حـرامٌ طـيره ووحشـه
نـحـن ولـيـنـاه فـلا نـغشّـه
وابـن مضـاض قـائـم يـمشّـه.

ويماثله في الرجز الشعبي قول الشاعر سلطان بن مساعد ال زيد الشريف[2] من مشطور الرجز:

(١) وهو فن شعري حجازي اشتق اسمه من المجلس لأنه كان ينشد بين الجالسين، ويتكون المقطع الواحد منه من ثلاثة أشطر بقافية وشطر يسمى القفلة بقافية مستقلة تتكرر بتكرر مقاطع المجالسي، وأشهر أوزانه (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن).

(٢) وهو سلطان بن مساعد من آل زيد الأشراف، شاعر نظم ورجز وقناص.

سـلام يـا اللي فعلهـا مشـهود
عِلْيـان يـوم السَّـمْـك والبـارود
ردوا الكـتيبـة مـن يـد العـوفـاني
جـيـنـا ومـعـنـا مـوجـب بـالـزود
قـيـمـة ثـنـايـا مـن بـنـات الـقـود
مـا جوب ربعي تورده للعـاني[1]

(زيد،٢٠٢٠م)، وبتقطيع هذه الأرجوزة يتضح لنا اتفاقها مع مشطور الرجز:

جـيـنـا ومع/نـامـوجـبـن/بـزْزودي
مسـتفعلن مسـتفعلن مسـتفعـل

ويسمى مشطور الرجز إذا جاء في ثلاثة أشطر الرجز المثولث، ويختلف عن الرجز الفصيح في استقلال قافية الشطر الأخير من كل أرجوزة بشكل يشبه الخرجة في الموشحات، كما يجب أن تكون الأرجوزة من مقطعين، كل مقطع من ثلاث أشطر على نفس القوافي والترتيب الموضح أعلاه.

وهناك الرجز المنهوك وهو ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه؛ إذ يتكون منهوك الرجز من تفعيلتين من أصل ست تفعيلات في الرجز التام، ويحتمل أن يكون هذا الرجز مجزوءًا إذا اعتبرنا البيت الأول صدرًا والبيت الثاني عجزًا، ومما يسند هذا الاحتمال التزام بعض شعراء الرجز بتصريع البيت الأول.

ومما يحتمل أن يكون منهوكًا أو مجزوءًا في الرجز الفصيح، قول أبي نويرة التغلبي[2] (موقع الديوان):

إِنَّ الـقـتـالَ واجـب
بَـعـدَ كـلـيـب الـذاهـب
أَرى الـعَـدوَّ هـارب

(١) السمك من أدوات تعمير البارود، عليان: واحدهم علياني من الجحادل من كنانة، الموجب: الرفد والعانية، العاني: العواني هم الأصهار والأرحام، العوفاني: قبيلة عوف من حرب وقد دارت بينهم وبين الجحادلة مناوشات أثناء حكم الشريف.

(٢) وهو شاعر وفارس تغلبي مشهور أرسله المهلهل في رهط من رجاله يتتبعون أثر جساس، انظر معجم الشعراء العرب، ج١، ص٤٢٤.

وَالـــتَّـــغـــلـــبـــيَّ غـــالـــب

فإذا قلنا إن كل تفعيلتين هنا تساوي بيتًا؛ فهو رجز منهوك. وإذا قلنا إنها تساوي شطرًا؛ فهو رجز مجزوء.

ومن أمثلة هذا الشكل في الرجز الشعبي قول الشاعر معيوف الفهمي[1] :

يـا مرحبـا سـمعـت صـيـتـك
يـا سـايـقًـا يـقـرع ونـيـتـك
والنـاس غـيري يـبـصرونـك
وانـا بهـذا الـعـين ريـتـك
لـولا الحـيـا ولـو نـويـتـك
اغـزاك كـنّـي مـا غـزيـتـك
ارقـب عـلى غـرة عـيـونـك
وارمـيـك كـنـي مـا رمـيـتـك

(الفهمي،٢٠٢٣)، وبتقطيع هذه الأرجوزة تكون:

يـا مرحبـا/ سـمعـت صـيـتـك
مسـتـفـعـلـن مسـتـفـعـلاتـن

ويسمى هذا الضرب من الرجز الشعبي بالمروبع أي: الذي يتكون من أربعة أشطر في المقطع.

وهناك ضرب آخر للمروبع، وهو أن يوحد الشاعر قافيتي الشطر الأول والأخير، ويوحد قافيتي الشطر الثاني والثالث، وهذا مشهور وكثير، ومن ذلك قول الشاعر عمر الخالدي الهذلي[2] -رحمه الله- (الخالدي،٢٠٢٢):

(١) وهو معيوف بن محيسن السريعي الفهمي، ولد عام ١٣٦٤هـ، وهو شاعر نظم ومحاورة ورجز، وهو من القلائل الذين جمعوا بين الصوت الحسن والرجز القوي، والسماحة وحسن الخلق.

(٢) هو عمر بن قشموع الخالدي الهذلي ولد عام ١٣٨٢ هـ بالطائف، شاعر نظم ومحاورة ورجز، أسهم بشكل ملحوظ في تطوير شعر المحاورة والرجز، توفي عام ١٤٣٨هـ.

شـبنا وشـابت روسـنا وأنجزنا
وأهـم مـا أنـجـزنـاه عـلـمـنـاكـم
وانفـك بـاب الخير واطـعـمـنـاكـم
بـالجـايـزة الـكـبرى عـلـيـكـم فـزنـا
المـركـز الـلي مـعـتـلي مـركـزنـا
في حمـايـة الله وش نـبـا بـحـمـاكـم
يوم التقى الجمعـان مـا شـفـنـاكـم
جيـنا وكسرنـا الصنـم وأرجـزنا

وهذا الضرب من المروبع يسمى بالمروبع الطويل وبتقطيعه عروضيًّا يكون:

جينا وكســ/سرنصصنم/ورجزنا
مســتفعلن/مســتفعلن/مســتفعل

وهو من تجديدات الشاعر عمر الخالدي -رحمه الله- إذ أضاف على وزن الرجز المثولث شطرًا رابعًا، فسُمّي بالمروبع الطويل، ويختلف عن المروبع القصير الذي يتكون من تفعيلتين.

وهناك رجز مخومس وهو أن تكون الأرجوزة من خمسة أشطر، وله أكثر من وجه في ترتيب القوافي، والأشهر اتفاق الشطر الأول والثاني والخامس في قافية، والثالث والرابع في قافية، من ذلك قول الشاعر جودة السفياني الثقفي-رحمه الله-:

ســلام يـا أهـل الـنـوب ســيرة
رديّــة الشــاعــر خــطــيرة
يـا أهـل الـفـعـل بـأول وتـالي
وتـقـطـع الـروس الـطـوالي
وذكــرهــا في كــل ديــرة
ســفـيـان مـودم مـن غـفـيرة
تـفـجـا الحـيـود الـلي عســيرة

والـلي نـزل غـبـط المـفـاني
تـعـذّره زيـن المـبـاني
تشـيـل داره بـالسـحـيرة»

(السفياني،١٤٤٣)، وبتقطيع هذه الأرجوزة عروضيًّا تكون:

سـلام يـه/لـنـنـوب سـيرة
مـتـفـعـلـن/مسـتـفـعـلاتـن[1]

وهناك ضرب آخر للرجز، وهو أن يجيء الرجز من أربع تفعيلات في كل شطر، ويُسمى في الرجز الشعبي بالمثني أو المثوناة أو الحربية؛ لأن هذا الوزن يستعمل كثيرًا أثناء الحروب، وهو ممن أقدم الأوزان المطروقة للرجز، وتتكون فيه الأرجوزة من شطرين مثل قول الشاعر عبيد الله القارحي[2]:

يـا مرحبـا في حفلـة من فعلهـا يبـدي ثنـاهـا
وأنـا مع العراف يـا معيوف مـا تنقص وجوبي
وألاولـه والـلي بـعـدهـا كـل بـنيـة مـن بـنـاهـا
يا صاحب أصحاب الشمال وقايد الجيش الجنوبي

(القارحي وآخرون، ١٤٢٢هـ)، وبتقطيع هذه الأرجوزة تكون:

يـا مرحبـا/في حفلتن/من فعلهـا/يبـدي ثنـاهـا
مسـتفعلن/مسـتفعلن/مسـتفعلن/مسـتفعلاتن

وقد أدخل الشاعر عمر الخالدي -رحمه الله- على الرجز أسلوبًا مستعملًا في شعر القلطة، فقد طوّر دارة الرجز إلى أمسية يتواجه فيها شاعران بصفيهما، وتطول هذه الأمسية، وقد يتدخل فيها شعراء آخرون، وتتميز هذه الأمسية في كونها تميل إلى مواجهة شاعر بشاعر لا جماعة بجماعة، ويحكم هذه الأمسية معنى يقوم عليه الأخذ والرد مثل محاورات القلطة لكن بشكل أصعب؛ حيث يضطر الشاعر إلى الارتجال بسرعة، ونقض بيت الخصم، وهو يشارك الصف في غناء اللحن كل مرة، وليس

(١) نلاحظ دخول زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن على تفعيلة مستفعلن لتصبح (متفعلن).

(٢) هو عبيد الله بن صغير القارحي الهذلي، شاعر نظم ومحاورة ورجز.

كما هو الحال في شعر القلطة، إذ تتكفل الصفوف بترديد الأبيات، ويكون الشاعر مستقلًا عنهم منشغلا بتجهيز بيته القادم، ومن التحديثات التي أدخلها عمر الخالدي موضوع المقابل المادي كما هو الحال في شعر القلطة، وقد يدعى شاعر من قبيلة معينة لقبيلة من نفس الفخذ أو قريبة منه أخرى؛ ليمثلها ويستقبل عنها أو يوردها دون اشتراط أن يمثل الشاعر قبيلته فحسب، ومن التحديثات التي طرأت على الرجز اشتراط الرد على القافية نفسها وهذا نجده كثيرًا عند الشعراء الذين ينظمون الضربين الرجز والقلطة مثل: عبدالحميد الفهمي، وحامد القارحي، ويحصل ذلك كثيرًا بينهما كما في رجز يقول فيه عبدالحميد الفهمي (الفهمي، ٢٠١٨):

سلام يا ضلع ظليل وسامي
والحبكلي عبد الله أبو رامي
مقدام ومقدم قبايله
حنا فهم من ماضي الأيامي
نمسي ولا نظلم ولا ننضامي
والكفو ما ننسى جمايله

فرد عليه الشاعر حامد القارحي:

يا مرحبا رحبا على إلزامي
بالفهمي اللي ما يريد إفهامي
واقولها والكل قايله
حنا هذيل ونصرة الإسلامي
حنا الرماة اللي نطيح الرامي
والزند واشي في فتايله

فنلاحظ أن الشاعرين التزما النمط المثولث والقافية، ولم يخرجا عنها كعادة فن الرجز الذي لا يلتزم فيه الشاعر بالرد على نفس القافية.

**ثانيًا: المسمى الأجناسي.**

الرجز هو الاسم الأشهر لهذا الفن، وهناك اسم آخر هو الردح يطلق على نفس الفن يقول الشاعر سعيد الشنبري[1]:

«أردح لقوم مستقلّة
على الأعادي مستحلّة
وساسها ما فيه خلّة
مبني على صم الصخورا»

(الشنبري،٢٠٢٣)، وأردح[2] هنا بمعنى أرتجز، وهناك مسمى آخر رواه الشاعر باشا الكريمي وهو (اللَّهج).

وعلى الصعيد المقابل عند قبائل شمال مكة المكرمة هناك فن يسمى بالحداية أو الزومالة، وهو «غناء جماعي لا يقال إلا في الحفلات ... يناسب وقع كلماته السير ببطء ويصحبه أصوات لبعض الطلقات النارية؛ إشعارًا لذوي المناسبة بقدومهم؛ لكي يلتقوا بهم، ويحيوهم بمثلها في الوزن والقافية...وشعر الحداية يشبه شعر الرجز في الفصحى ... وله أسماء عديدة تبعًا لعدد أبياته فهناك المربوع الذي يتكون من أربعة أبيات، وهناك المخموس» (أبوتاكي،٢٠٠٠م) وهو في حقيقته رجز، لكن نمطه في ترتيب التفعيلات يختلف قليلًا وغالبًا يكون من مقطعين، ومن ذلك ، يقول الشاعر صالح بن رويجح المطرفي[3]:

«سلام رِدّه من هجوسٍ في اللوازم مستعدة
سبل الوفا اللي ينمشي والساير الطيب نمده
وليا انبنى قصر المودة والله أنا ما نهده
موكلين الله كريم الوجه عمار البخوت

(١) هو سعيد بن سعد الشنبري الشريف، شاعر نظم ورجز، له ديوان الإبداع الجوهري في شعر الشنبري من إعداد عبد المحسن بن عالي الشنبري، وقد توفي رحمه الله عام ٢٠٢٢م.

(٢) ردح ولهج ورجز.

(٣) هو صالح بن رويجح المطرفي الهذلي، شاعر تميز بسرعة البديهة وإتقان فن الحداية، وله حدايات كثيرة مشهورة.

والـلي يهـمـه في حيـاتـه قـبر ابـوه وقـبر جـده
لا عاد يدفن في حدود الناس يدفن وسـط حده
ويـبـعّـده عـن ديـرة مـا تـقـبـلـه ولا تـوده

ما تقبل الحيين منكم قبل ميتكم يموت» (المطرفي وآخرون،٢٠٢١)

وبتقطيع هذه الحداية عروضيًّا:

لا عاد يد/فن في حدو/دنناس يـد/فن وسط حدده
مسـتفعلن/مسـتفعلن/مسـتفعلن/مسـتفعلاتن

والحداية تقوم مقام الرجز عند قبائل شمال مكة المكرمة عند هذيل وسليم وحرب ومطير وعتيبة، تُقال في الاحتفالات عند الاستقبال والورود، ومن الطريف أن بعضهم يتعصب ضد فن الرجز المعروف ولا يعدّه شعرًا بينما يطرب للزومالة والحداية التي هي من صميم الرجز.

## ثالثًا: البنية والموضوعات.

يختلف الرجز الشعبي عن الفصيح في طريقة سرد الرجز وقِصره، فلا تتجاوز الأرجوزة التي يلقيها الشاعر غالبًا في النوبة الواحدة أربعة أشطر، وقلما يتجاوز هذا العدد بشيء من التكلف، وهذا مما لم يلتزم به الشعراء في الرجز الفصيح، فنجد عددًا من الأراجيز المطولة التي تدخل ضمن نطاق القصيدة؛ إذ يتجاوز عدد أبياتها سبعة أبيات ، كما يختلف الرجز الشعبي عن الفصيح مضمونا، إذ يعد ضمن مراسم الاستقبال والتوديع المتعارف عليه بين القبائل التي تمارسه، وعليه فلابد أن يكون مضمونه منضبطًا بالعرف والعادة، ولا يتجاوز غرضه السلام أو الترحيب والثناء أو نقض ما يعرف بالزّعم -وهو التعصب المبالغ للقبيلة- وعادة الرجز الشعبي أن تكون الأرجوزة الأولى في مدح المضيف والثانية (الوليفة) في مدح الوارد والفخر، وعليه فلا نجد الرجز يتطرق لبقية الأغراض الشعرية كالتشبيب والرثاء أو الهجاء بصورة أساس بل تكون هذه المعاني عارضة على الأصل، أما المضمون في الرجز الفصيح فقد كان يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنجد الرثاء والوصف والغزل والمدح والهجاء وغيرها من الأغراض التي يتناولها الشعر.

والخلاصة أن الاختلافات لا تعني انفصام العلاقة الوثيقة الظاهرة التي تشهد على امتداد هذا الفن الشعبي بالفن القديم؛ فالشعر الفصيح مرّ بأعقد من هذه الاختلافات، كما نرى في الشعر الحر، الذي خرج

عن نهج العرب في ترتيب الأبيات وما يعرف بعمود الشعر، ومع كل هذه التغييرات التي طرأت على الشعر الحديث الفصيح لم تنتفِ الصلة بينه وبين الشعر العربي القديم، وعليه فالاختلاف والتغير سمة طبيعية للأدب؛ كونه منجزًا إنسانيًّا يتغير بتغير إنسانه.

### رابعا: المفردات واللغة.

ومن أوجه الاتفاق بين الرجز الفصيح والشعبي: وجود كثير من المفردات الوحشية التي يطعّم بها الشاعر أرجوزته، وهذا نراه كثيرًا في شعر الرجز، إذ تشكل المفردات الوحشية الغريبة سمة وهوية لشعر القبيلة، وإذا أمعنا النظر عند الشعراء الذين يقرضون الضربين من الرجز وشعر القلطة، فإننا نجدهم يلتزمون بهذه المفردات في الرجز، ولا يلتزمونها في فن القلطة ؛ لأن الشاعر في القلطة يمثّل شاعريته المحضة ويواجه خصومًا من شتى القبائل في المملكة والخليج العربي، فهو يلجأ للقاموس المشترك في المفردات، وقلّما نجد شاعرًا يلتزم بلهجة واحدة في الرجز والقلطة، وهذه المفردات الوحشية التي يزخر بها الرجز الشعبي، لها نظير مشابه في الرجز الفصيح، كما نلحظ عند العجاج وابنه رؤبة اللذين كانا يطعمان أراجيزهما بالمفردات الوحشية؛ ليتلقف النحاة منهما؛ لغرض تدوين اللغة والاستشهاد لقواعد النحو، ومن ذلك قول رؤبة بن العجاج[1] يصف الحمار الوحشي (محجوب،١٤٣١):

«حشرج في الجوف سحيلا وشهق
حتى يقال ناهق وما نهق
إذا تتلاهن صلصال الصعق
يرمي الجلاميد بجلمود مدق» (ص١٥٥).

ومن الأراجيز الشعبية التي تزخر بمفردات وحشية أراجيز كبار السن الذين حفظوا لهجتهم من خلال الرجز، سواء كان ذلك للمفردات أو طريقة النطق.

ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر معيوف الفهمي:

(١) هو رؤبة بن العجاج، ويكنى بأبي الجحاف عاصر الأمويين والعباسيين وتوفي في عهد المنصور، وهو من مشاهير الرجاز وقد كان أكثر رجزا من أبيه العجاج، واستفاد منه اللغويون في مسائل كثيرة، انظر معجم الرجا، حسن محجوب، ص١٥٨.

«أســمع خبر جـا في الجهـازي
مـن فـوق روس الـقـوم غـازي
غـازي ويـعـرف لـلـمـغـازي
بـعـض الـعـرب مـا ذمـروهـا»

(الفهمي،٢٠٢٣)، وما ذمّروها بمعنى ما فهموا الأمر ولم يحزروه، وهي كلمة فصيحة تستعمل في لهجة جنوب مكة المكرمة عند ذات القبائل التي ترتجز، وقد جاء في معجم تاج العروس (الزبيدي،٢٠٠١) في مادة (ذ م ر) «والتذمير: تقدير الأمر وتحزيره» (ج٦: ص٤٤٦)

وقول معيوف الفهمي:

«لا تحســب الـديـرة مُـفـيّـق
يـبس الـغصــن يـبس الـوريّق
والـلي بـقـي الشــوك الـذلـيـق
ما انته من أكل الشــوك ســالم»

(الفهمي،٢٠٢٣)، وكلمة ذليّق بمعنى الحادّ، على التصغير وهو في لهجة جنوب مكة كثير جدًا، وذليق كلمة فصيحة تستخدم لوصف بلاغة اللسان، وفي أصلها لوصف حدة الشيء وقد وردت في الرجز الفصيح بذات المعنى، حسب ما أورده صاحب لسان العرب (منظور،١٤١٤هـ) وهو قول رؤبة بن العجاج يصف النبال:

«حَـتَّـى إِذا تَـوَقَّـدَتْ مِـنَ الـزَرَقْ
حَـجْـرِيَّـةٌ كَـالجَمْرِ مِنْ سَــنِّ الـذَلَـقْ»

جاء في مادة (ذ ل ق): «ذَلْقُ كل شيء وذَلَقُه وذَلْقَتُه حِدَّته وكذلك ذَوْلَقُه، وقد ذَلَقه ذَلْقاً وأذْلقه وذَلَّقه».

وهناك كلمة مفيّق، وقد جاءت بمعنى غزيرة الخير خصبة، وهي كلمة فصيحة كانت تستعمل في وصف ضرع الناقة الحلوب، جاء في لسان العرب (منظور، ١٤١٤هـ) في مادة (ف وق): «وأفَاقَتِ الناقة تُفِيق إفاقةً أي اجتمعت الفِيقةُ في ضرعها وهي مُفِيق ومُفِيقةٌ: دَرّ لبنها، والجمع مَفَاويق».

ولا يعني ما سبق وجود التوافق التام بين الرجز الشعبي والفصيح، فالرجز الشعبي لا يلتزم بقواعد اللغة والنحو، ونلحظ فيه رفعًا للمجرور، ونصبًا للمرفوع وهذا مما لا مخرج له، وقد تحدث محمد سعيد كمال عن وجود هذا التقسيم والاختلاف بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي، فيورد في كتابه الأزهار النادية: «وبُداتنا يقسمون الشعر إلى نوعين: ١- الصحيح الأوزان واللغة ويسمونه (القريض) ٢- الشعر البدوي المختلف في لغته وأوزانه عن الشعر الفصيح والقريض ويسمونه (الحميني)» (كمال،١٤٣٦هـ)، ولعل حكمه على الشعر الشعبي بخروجه عن الفصيح لغة ووزنًا معا فيه شيء من المبالغة، والحق أن كثير من البحور التي ينظم عليها الشعر الشعبي هي ذاتها في الشعر الشعبي كالوافر والطويل والرجز، كما في موضوع هذه الدراسة، أما عن اللغة فمعلوم أن الشعر نتاج إنساني يتبع لغة قائليه بحسب عصورهم وإجادتهم للفصحى من عدمها، واللغة الفصحى منذ القرن الخامس الهجري لم تعد تكتسب سليقةً بل بالتعلم وضبط قواعد النحو؛ لشيوع العاميّة، لكن هناك بعض الظواهر اللهجية التي يمكن حملها على بعض لغات العرب كالإبدال والتسهيل للهمزة والإمالة، كما هو الحاصل في بقية الشعر الشعبي، إلا أن لهجة القبائل التي تؤدي فن الرجز تتشابه في كثير من الظواهر اللهجية وقد تناولها الباحث في بحث سابق رصد فيها بعض الظواهر منها (المطرفي، ١٤٣٩هـ):

١) ترقيق الراء: وذلك إذا سبقت بساكن أو كسر، مثل: فكرة، وقِرى، ودِيرة، هِفْرَة.

٢) ترك الهمز: مثل منين يقصدون بها: من أين، ومفاجاة يقصدون بها مفاجأة، وراي يقصدون: رأي.

وهذا شائع، ومن ذلك قول الشاعر معيوف الفهمي:

بسم الله الرحمن قلنا
عليك يا الله اتكلنا
وتصرف (السيات) عنا
يا لله طلبناك الستيرة

٣) تحقيق الضم: وهذه الظاهرة من أميز الظواهر لديهم التي تميزهم عن بقية اللهجات التي تميل إلى الكسر في مواضع منها: رُحت، قُلّه، وكُلّ، إذ إن غيرهم يكسرها، وهم يشابهون بالضم اللهجة الفصيحة، بل يطابقونها، ومن ذلك قول الشاعر سعيّد الشنبري:

ولّـفـتـهـا في أربـع ثـواني
أنـدبـتُ لـلـغـايـب وجـاني
قـال الـطـلـب (قُـلـت) المـعـاني
قـال اسـتـلـم مـعـنـى وحـلـه

٤) إلحاق هاء السكت بعد ياء المتكلم مثل: عمّيه، وخاليه، وجديه، وسيارتيه وغيرها، وقد وردت هذه اللغة في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿مَآ أَغۡنَىٰ عَنِّي مَالِيَهۡۜ ٢٨ هَلَكَ عَنِّي سُلۡطَٰنِيَهۡ ٢٩﴾ (الحاقة).

وترد هذه الهاء في كثير من المواضع في الرجز الشعبي، من ذلك قول الشاعر حجيّج الجحدلي[1]:

يـا خـوك أنـا صـايـم مصـلّي
مـاني كـما قـالـوا حـرامـي
تلقى (اسـميـه) بين الأسـامي
الـلي يـدلـك عـن محـلي

٥) تحقيق الحركات عند الابتداء: فيقولون على سبيل المثال، قُريّب، ولا يقولون اقْريّب، ويقولون هُذيل وليس اهْذيل، ومُطير وليس امْطير، وسُليم، فهم لا يسكنون أوائل الكلمات ثم يستعينون بالهمز لنطقها، وهو كثير. ومن ذلك قول الشاعر حجيج الجحدلي:

يـا مـرحـبـا هـبّـت هُـبـيّـب
والـبرق شـوقـنـي قـديحـه
وأمـطـر مـطـر واروحـتُ ريحـه
كـنّ المـطـر وقـع (قُـريّـب)

(١) حجيج السالمي الجحدلي، أبرز شعراء الرجز في قبيلة الجحادلية، وعلى الشبكة كثير من أراجيزه بصوته أو بصوت غيره، وقد صدر له عمل فني يجمع مختارات رجزه في يوتيوب بعنوان (مختارات الرجز للشاعر حجيج الجحدلي).

٦) كثرة استخدامهم للتصغير: ونلاحظ ذلك حتى في أسمائهم، عتيّق، عبيد الله، صُغيّر، عطيّان، قريميص، رُميح، دُهيران، رُديد، رديّد، وزنيد، وفي المفردات مثل: حُجير، وعُريق تصغير عرق وهو الجبل وغيرها.

٧) إبدال السين صادًا: كما في صرّة للسرة، وصلخ أي سلخ، ويصمّر أي يسمر، وصُدرة وسُدرة وهذه تنطق بالسين والصاد، ويصرق أي يسرق، وصيارة للسيارة.

٨) تغليب الفتح على الكسر خصوصا في أواخر الكلم على سبيل المثال: سلامَ يا...، وغيرهم سلامِ يا..، وينطقون: قلتَ له، وغيرهم قلتِ له، وكلمة الجَبَل، في حين تنطقها قبائل أخرى الجِبَل، ومن ذلك قول الشاعر حجيج الجحدلي:

يـا مـرحـبـا وآرد وأصـــدر وأنهـل
وآرد عـلى نهـر الـفـرات الصـــافي
(يـرويـكَ) لـو تـأخـذ مـنـه مـغـرافي
وأفضـــل من بحور الشـــعر ثم أفضـــل

٩) تغليب الضم على الفتح على سبيل المثال: عند غيرهم: يجونَه الرجال و .....، وعندهم: يجونُه الرجال و....، كذلك دونَه، عندهم: دونُه، وذلك إذا تبعها ضمير الغائب، ومن ذلك قول الشاعر حجيج الجحدلي:

يـا مـرحـبـا تـرحـيـب كـادي وعـنـبر
كـادي وعـنـبر هـلـيـتـه وأمـثـالـه
والطيب يا أهل الطيب ما أحســن (فالُه)
والجـمـعـة عـيـد أصـــغـر وشي عـيـد أكـبر

والضم عندهم يظهر في مواطن كثيرة، منها ضم تاء الفاعل، كما هي في الفصحى كقولهم: علمتُها، وخبرتُها، مع شيء من النبر عليها، مثل: (قلتُ لك هُنا).

١٠) إبدال الجيم ياءً في بعض الكلمات: مثل: شِيَرْ لشجر، مَسِيْد لمسجد.

١١) أما صوت الضاد، فهو كصوت الظاء، وبعضهم ينطق الظاء لامًا مفخمة في كلمات مثل (الليق: وهو الطريق بين الجبلين) وموظف يقولها بعضهم (مولّف)، ومن ذلك قول الشاعر حجيج الجحدلي:

و(الحظ) يا معيوف طيب
قل للذي ورد قريحه
يدلي الدلو ويميحه
حظك حبيّب يا حبيّب

## المبحث الثاني: أوجه التوافق والاختلاف الأدائي بين الرجز الفصيح والشعبي.

### أولا: سياقات أداء الرجز الفصيح

الرجز موروث جاهلي ضارب في التاريخ، ووردت شواهد كثيرة لشعراء في عصر الجاهلية، ارتجزوا في بعض المواقف الاجتماعية، وكان هذا الرجز يؤدى ارتجالًا فقد ورد خبر ارتجاز حسان بن ثابت -رضي الله عنه، في كتب الأخبار ومنها: كتاب شرح ديوان الهذليين (السكري، ١٤٢٧) فيورد: «عن أبي عبد الله قال: خرج حسان بن ثابت من أهله يرتجز بأحياء العرب، فمر بهذيل فرجز فيهم فقال:

هل هاهنا من ولد قرد من أحد
يردّ عنهم رجز اليوم وغد

قال: فسمعه أبو ذؤيب وأبو خراش وأبو جندب، وهم غفي خباء لهم وقد أوخفوا خطميًا، فلما سمعوه ابتدروا باب الخباء، فسبقهم إليه أبو ذؤيب، فقال:

نعم لعمر الله ثبت ذو عتد
إني لذو اليوم وذو أمس وغد
بنو تميم وهذيل وأسد
والمرئيّين بأعلى ذي اللبد
لو وردوا البحر لأمسى كالثمد
لو زيد فيهم ألف ألف لم يزد
ارجع إلى معزك تيسا ذا حيد» (ص١٥٩)

واستمر الرجز على امتداد عصر صدر الإسلام، فنجد كثيرًا من كتب السيرة توثق نماذج لشعر الرجز، منها رجز الصحابي الجليل علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- في معركة خيبر، فقد روى ابن حبان في صحيحه عن حديث سلمة بن الأكوع -رضي الله عنه- قال علي بن أبي طالب:

«أنا الذي سمتني أمي حيدره
كليث غابات كريه المنظره

أوفيهم بالصـــاع كيل الســـندره»

وكذلك ما رواه البخاري (البخاري،١٣١١هـ) في صحيحه عن البراء بن عازب في غزوة حنين حينما قال -صلى الله عليه وسلم-: «أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب». وقد وافق هذا الكلام بحر الرجز ولكنه لا يُعدُّ شعرًا؛ لأنه خلا من القصد وهو تعمد قول الشعر، ولأن تفعيلات الرجز توافق كثيرًا الكلام الطبيعي مثل: (يا صاحب العمامة اسمع) فهذه العبارة توافق بحر الرجز ولكنها ليست بشعر؛ لأنها من غير قصد ويراد بها الطلب وغير ذلك من النماذج الكثيرة.

لذلك سمي الرجز بحمار الشعراء؛ نظرًا لسهولته كما رأينا في النماذج السابقة، والراجح في نظر الباحث أن تسميته بالحمار كان بسبب أنه يحمل أكثر مما تحمله بقية البحور من الأغراض الشعرية التي تصعب الكتابة فيها، وليس لفقرهِ موسيقيًّا فهو كغيره من البحور له ألحان كثيرة.

وانتقل شعر الرجز في عصر ما بعد صدر الإسلام إلى مرحلة جديدة، حيث استخدمت الأراجيز لتوثيق كثير من ألفاظ العربية، واستفاد النحاة من تلك الأراجيز في استشهاداتهم على القواعد النحوية، خصوصًا أراجيز العجّاج وابنه رؤية الذين اشتهرا بالرجز الذي تلقفه اللغويون منهما. ومن ذلك الشاهد المشتهر عند البلاغيين للعجاج، وورد في شرح المغني (السيوطي،١٣٨٦هـ):

أزمـان أبـدت واضـــحا مفلجا
أغـر بـراقـا وطـرفـا أبـرجـا
ومـقـلـة وحـاجـبـا مـزجـجـا
وفاحما ومرسنا مسرجا (ص٥٩٧).

ويكاد يجمع الباحثون -ومنهم الدكتور حسن محجوب- أن القيمة الحقيقية لرجز العجاج وابنه رؤبة تكمن في فائدته اللغوية (محجوب،١٤٣١)

ومن الأراجيز أيضًا ما روي في تاريخ دمشق لابن عساكر (عساكر،١٤١٥هـ): «لما حج أبو نواس لبى فقال:

إلهـنـا مـا أعـدلـك مـليـك كـل مـن مـلـك
لـبـيـك قـد لـبـيـت لـك لـبـيـك إن الحـمـد لـك»

(ج١٣، ص٤٥٤).

وفي الأثر أيضا ماورد في صحيح البخاري (البخاري، ١٣١١هـ) حديث رقم (٣٠٣٤) في باب الرجز في الحرب، عن البراء بن عازب رضي الله عنه قال: «رَأَيْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمَ الْخَنْدَقِ وَهُوَ يَنْقُلُ التُّرَابَ حَتَّى وَارَى التُّرَابُ شَعَرَ صَدْرِهِ وَكَانَ رَجُلًا كَثِيرَ الشَّعَرِ وَهُوَ يَرْتَجِزُ بِرَجَزِ عَبْدِ اللهِ:

اللَّهُمَّ لَوْلَا أَنْتَ مَا اهْتَدَيْنَا وَلَا تَصَدَّقْنَا وَلَا صَلَّيْنَا
فَأَنْزِلَنْ سَكِينَةً عَلَيْنَا وَثَبِّتِ الْأَقْدَامَ إِنْ لَاقَيْنَا
إِنَّ الْأَعْدَاءَ قَدْ بَغَوْا عَلَيْنَا إِذَا أَرَادُوا فِتْنَةً أَبَيْنَا

يَرْفَعُ بِهَا صَوْتَهُ».

## ثانيا: سياقات أداء الرجز الشعبي.

الرجز الشعبي مرتبط بالمناسبات الاجتماعية التي يكون فيه استقبال للضيوف مثل (القِرى) ويطلق لفظ القرى على مناسبة الزواج بالتحديد، وهناك رجز في الأعياد يكون على شكل دارة وهو وقوف الشعراء والمستمعين على شكل دائرة، يرتجز فيها كل شاعر بما عنده ويردد البقية اللحن، وتختلف عن الأمسية كونها تضم أكثر من شاعرين ما إن ينتهي شاعر حتى يبدأ الثاني، ورجز يكون في المعارك، ورجز يكون عند التخاصم إلى الحاكم، ويعد من ضمن الوثائق التاريخية، منها ما رواه الشيخ ماطر السرواني عن قصة قديمة لخلاف نشب حول ملكية أرض، وضُرب لها موعد للتحكيم عند الشريف، فتأخر أحد الأطراف وهو حسن بن سويدان الكبكبي الهذلي ،ثم حضر بعد كتابة الحكم فارتجز قائلا:

يا سيدي لا تنتظر في الحبر واللي يكتبونه
كبكب مسمى باسمنا ما هو مسمى باسم ثاني
يشهد عليه الفرع اللي كل الأمة يعرفونه
حديدنا من شام جيزاني ومقسمنا اليماني

ويكون الرجز أيضًا في مناسبة الطهار (الختان) أو التسمية، وغيرها من المناسبات السعيدة تحديدًا، ولا يكون في العزاء أو زيارة المريض إلا في حالة واحدة تسمى بالسّمر، إذ يجتمع الشعراء عند اللديغ ويسامرونه بالرجز؛ كي لا ينام، وفي اعتقادهم أن اللديغ إذا نام؛ فإن السم يزيد أثره.

أما عن طريقة تأدية الرجز، فتكون قبل دخول الضيوف إلى مجلس المضيف، حيث يقف الصف (الوارد) أمام الصف (المستقبل) يتوسط الصف شيخ القبيلة إن كان شاعرًا، أو يكون جواره شاعر القبيلة ويبدأ الشاعر بترديد لحن الرجز وهو ما يعرف بـ (الملالاة) وهو تكرار يا لا لا على نفس اللحن الذي سيرتجل عليه، فيردد اللحن منفردًا، ثم يردد الصف بعده لمرة واحدة، ويعيد ذلك حتى ينتهي من نظم أرجوزته، أثناء تلك الملالاة، ويأتي بالأرجوزة الأولى التي تكون في مدح المضيف ويكررها حتى يأتي بالثانية، وبين كل تكرار وتكرار يردد الصف اللحن مع الشطر الأخير للأرجوزة، وأحيانا يكتفون باللحن، وبعد أن ينتهي الشاعر الوارد من الأرجوزة الثانية التي تكون في الفخر بنفسه وقومه يبدأ الصف المقابل (المستقبل) بالملالاة، ويتوسطهم الشاعر الذي يستغل الوقت الذي يردد فيه صفه اللحن لارتجال أرجوزته الأولى بنفس الطريقة التي فعلها الشاعر الأول.

والأرجوزة التي يقولها الوارد هي التسليمة، وفيها يبين مناسبة قدومه ويمدح مضيفه، والأرجوزة التي يقولها المستقبل تكون في الترحيب به ومدح قبيلة الوارد ولا ينسى قبيلته، ثم يرتجز الوارد بـ (التبقية) وهي أرجوزة ترد على ترحيب المستقبِل بالدعاء له بالبقاء مثل (دام البقا).

و يختلف الرجز الشعبي عن الرجز الفصيح في أنه أصبح شعرًا جماعيًّا يؤديه الشاعر نيابة عن قومه لاعن نفسه في الأصل، وهذا يجعل حضور الشاعر أقل مما كان عليه في الرجز الفصيح إذ كان الرجز تعبيرًا عن ذات الشاعر الفردية التي يستنهض بها نفسه أمام الخصم، ويطغى مقابل هذا الانحسار حضور صوت جماعي هو صوت القبيلة، هذا إذا استثنينا التطور الذي طرأ على الرجز حديثًا قبل ثلاثين عامًا، إذ صار بإمكان الشاعر أن يبارز بشعره شاعرا آخر في الأمسية، وهو مسمى أطلق حديثًا على ما كان يعرف قديمًا بدارة الرجز، وهي محاورة بالرجز بين شاعرين تكون بعد الرجز الأساسي الذي يكون في الاستقبال.

وفي بعض الأحيان يرافق أداء الرجز استعراض بالسيوف والبنادق، كما في فن (التعشير) وهي لعبة حربية تتقنها قبائل الحجاز باستخدام بنادق المقمّع المعمرة بالبارود فقط، والذي يسمونه أيضا (المَلَح)، بحركات محسوبة يقفز فيها (البواردي) بخفة مسلطا فوهة البندقية تحته مباشرة على أن يضغط الزناد أثناء قفزته قبل أن يلمس الأرض، يقول عنها الشيخ عاتق البلادي (البلادي، ١٤٠٤هـ) «ومن طريف ما شاهدت من رماة هذيل وثقيف وفهم أن أحدهم يأخذ البندقية معبأة بالبارود ثم يلف على نفسه كالمروحة، ثم يركع فجأة واضعًا فوهة السبطانة بين إصبعي رجله

السبابة والوسطى، وبنفس السرعة يضغط على الزناد ومع طلقة البارود يندفع إلى أعلى، وكأن تلك الطلقة نسفته بشدة مما يجعلك مشدوهًا ظانًّا أن الرجل قد أصيب، ولكنه لا يلبث أن يستأنف عمله من جديد» (ص٥١).

وبعد مراسم الاستقبال يرحب المضيف بالواردين عليه، وإذا رغب بعد الاستقبال في إقامة دارة رجز فإنه يدعو شاعًرا مع صف يردد معه مقابل مثله، وتستمر هذه الدارة حتى موعد العشاء، وقبل انصراف الوارد يكون هناك رجز يسمى بالموادعة يكون قصيرًا في العادة، ويبدأ به الوارد ويثني فيه على المضيف ويرد عليه المستقبل بالمثل، وقد لا يتسع الوقت لذلك أي للدارة والموادعة بسبب كثرة الواردين أو قصر وقت المناسبة وغيرها، فيكتفون برجز الاستقبال.

## الخاتمة

نخلص مما سبق إلى أن فن الرجز بشكله الحالي ما هو إلا امتداد طبيعي للرجز الفصيح؛ لما أورده الباحث من أدلة تشابه بين سياقيهما شكلًا ومضمونًا، وطريقة الأداء التي لم تختلف كثيرًا عما كانت عليه في السابق، ولما تميز به الرجز الشعبي من خصوصية جغرافية محددة جعلته مخزنًا لكثير من المفردات فصيحة الأصل التي يستخدمها أصحاب هذا الفن إضافة إلى حفظ اللهجة التي يتكلمون بها، كما يلفت الباحث النظر إلى وجود تطورات متسارعة ظهرت مطلع القرن الهجري الحالي على شعر الرجز؛ بسبب احتكاك شعراء الرجز بغيرهم من الشعراء في المملكة، وكان لهذا الاحتكاك أثرٌ إيجابي في تعريف الجمهور بفن الرجز، وأثر سلبي يتمثل في تذويب اللهجات والمفردات واستبدالها باللهجة البيضاء التي تستعمل في شعر القلطة، ويخلص الباحث إلى إمكانية الاعتماد على دراسة الفنون الشعبية بهدف دراسة المفردات الفصيحة، والظواهر اللهجية المتنوعة التي تزخر بها هذه الفنون، ويوصي بأهمية دراسة الفنون الشعبية ميدانيًّا، وسرعة حصرها؛ منعًا لاندثارها كما حصل مع بعض الفنون التي اندثرت مثل فن الهوبلة الذي ذكره الشيخ عاتق البلادي في كتاب الشعر الشعبي في الحجاز، ويشير الباحث إلى وجود بعض الفنون الشعرية الأخرى التي تواجه نفس المصير مثل فن الزهم والمجرور و فن حيوما وغيرها ، وهي جديرة بالدراسة والبحث من نواح متعددة، وتوثيقها من مراجعها الشفهية وكبار السن الذين لايزالون يحافظون عليها، وتفعيل دور البحث الميداني، ويتقدم الباحث بالشكر والثناء لله سبحانه ثم لأهل الفضل من الرواة والشعراء الذين صححوا كثيرًا مما ورد في هذا البحث منهم: الشاعر باشا بن صالح الكريمي الشريف، والدكتور رداد بن شبير الفضلي الهذلي ، والشيخ ماطر السرواني الهذلي، والشاعر عطاالله القارحي، والشكر موصول لقسم اللغة العربية وآدابها، ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات؛ لإتاحتهم محور العلاقة بين الشعر الشعبي والفصيح في مؤتمر عام الشعر العربي، والحمد لله رب العالمين.

## المراجع


١. أبو تاكي، سعود غازي. شاعر هذيل، عبد الله بن مستور المسعودي. مكة المكرمة: مكتبة القدير الحديثة، ٢٠٠٠م.

٢. البخاري، محمد بن إسماعيل. صحيح البخاري. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٣١١هـ.

٣. البلادي، عاتق بن غيث. الأدب الشعبي في الحجاز. مكة: دار مكة للطباعة والنشر، ١٤٠٤هـ.

٤. الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: مطبعة المدني، د.ت.

٥. الخالدي، عمر. (سبتمبر، ٢٠٢٢). مختارات الرجز٣ للشاعر المرحوم عمر الخالدي. [فيديو]، يوتيوب. https://www.youtube.com/watch?v=yGQNccHYQH0 .

٦. الخراشي، د. عبد العزيز بن عبد الله. ظاهرة حديث الشعر عن الشعر. الرياض: كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، ١٤٣٣هـ.

٧. الزبيدي، محمد مرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، ٢٠٠١م.

٨. السفياني، جودة. (أغسطس، ٢٠٢٢). فن الرجز. [فيديو]، يوتيوب.
https://youtu.be/FTB5StwmTd0?si=AIjMeS-OY2Q3ijbs

٩. السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين. شرح أشعار الهذليين، تحقيق: محمود عبد الغني خالد، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٧هـ.

١٠. السيوطي، جلال الدين. شرح شواهد المغني، لجنة التراث العربي، ١٣٨٦هـ.

١١. الشنبري، سعيد. (أبريل، ٢٠٢٣). مختارات الرجز. [فيديو]، يوتيوب.
https://youtu.be/vo2VXTFs0Es?si=_A4-14VmeKrlB38N

١٢. الصويان، سعد. الشعر النبطي، ذائقة الشعب وسلطة النص. الرياض: دار مدارك للنشر،٢٠٢٢م.

١٣. الفهمي، قناة. (سبتمبر، ٢٠١٨)، مقلاط قبايل فهم على قبيلة هذيل. [فيديو]، يوتيوب.
https://m.youtube.com/watch?v=Tpu8zxofsFs.

١٤. الفهمي، معيوف. (فبراير، ٢٠٢٣)، روائع الرجز٤. [فيديو]، يوتيوب.
https://youtu.be/xb5DlrF7ieg?si=3hj4ekoGxOtBOW1Z

١٥. القارحي، عبيد الله. الفهمي، معيوف محيسن. (سبتمبر، ٢٠١٥)، رجز عبيد الله القارحي ومعيوف الفهمي. [فيديو]، يوتيوب.

https://youtu.be/PrGh5A-0gYw?si=W4ll6UttjWuTtz8W

١٦. القاضي، محمد. الخبر: هل هو أدب شعبي؟، مركز الشيخ حمد الجاسر: الخميسية، ٢٥- ١٢-٢٠١٠م، الصفحات٣١-٤٧ .

١٧. المطرفي، سعد بن أحمد بن عيضه. لهجة القرح من هذيل، دراسة معجمية، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٤٣٩هـ.

١٨. المطرفي، صالح بن رويجح. (أغسطس، ٢٠٢١)، حداية دكتور الحدا صالح بن رويجح المطرفي. [فيديو]، يوتيوب. https://youtu.be/utd4jxCUai4.

١٩. بوث، مارلين. الشعر الشعبي في اللغة الدارجة، ترجمة: عبد الله المعيقل، ضمن كتاب الأدب العربي الحديث، تاريخ كامبريدج للأدب العربي، تحرير: محمد مصطفى بدوي، جدة: نادي جدة الأدبي،١٩٩٢م، الصفحات٦٥٥-٦٨٥.

٢٠. زيد، سلطان آل. (يونيو، ٢٠٢٠)، رجز الأشراف والجحادلة. [فيديو]، يوتيوب.

https://m.youtube.com/watch?v=F7pmGkok5_c.

٢١. عساكر، أبو القاسم علي، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ.

٢٢. كمال، محمد سعيد بن حسن. الأزهار النادية من أشعار البادية، الطائف: مكتبة المعارف،١٤٣٦هـ.

٢٣. محجوب، حسن محمد حسن. معجم الرجّاز، مكة المكرمة: مؤسسة الانتشار العربي،١٤٣١هـ.

٢٤. مصطفى، محمود. أهدى سبيل إلى علمي الخليل، القاهرة: مكتبة المعارف،١٤٢٣هـ.

٢٥. منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب، بيروت: دار صادر،١٤١٤هـ.

٢٦. موقع الديوان، موسوعة الديوان للشعر العربي.

https://www.aldiwan.net/poem454.html

## Abstract:

This research deals with the well-known rājaz in ancient Arabic literature for its famous rājaz from the Fawaris and scholars such as Ru'bah ibn al-Ajjaj, and its present extension in colloquial poetry represented by the art of the rājaz, which still maintains the name, meter, and method of improvised performance. The research attempts to find similarities and differences between the ancient and modern forms. The research issue revolves around proving the existence of an extension of the contemporary art of rajaz in its colloquial form to that of rajaz in classical Arabic poetry in the past. Accordingly, the research relies on a balance between these two types in terms of form, content, and context.

This research relies on a number of diverse sources and references that deal with the stories, either from the point of view of prosody or literary history, which includes many pieces of evidence for the stories, in addition to what modern research sources provide in terms of audio recordings and visuals that can be used for transmission and documentation, and what has been written by articles in various periodicals.

It is a brief research based on a balance between eloquent and colloquial rhymes from the angles of similarity, difference, and context, in addition to highlighting their artistic impact, the methods of performing them in the past and in the present, the patterns of the current rhyme and the arrangement of its activations and rhymes, and the vocabulary contained in this poetry that falls under the name (commonly eloquent), and it includes a sample Researching the ancient songs mentioned in heritage books, in addition to documented contemporary poetic evidence from the various Hijaz tribes that perform this art.

The importance of the research is highlighted in its interest in the axis of the relationship between classical and colloquial poetry, from a specific angle that can be researched and the aspects of this relationship clarified. The research relies on written references such as (Al-Aqd) by Ibn Abd Rabbo, (Dictionary of Rajaz) by Hassan Muhammad Mahjoub, and (Popular Poetry in the Hijaz) by Atiq bin Ghaith Al-Baladi and other oral references documented by visual and audio media and records of narrators.

## key words:

***rājaz, Classical, Colloquial, Folk Poetry, Performing Arts.***

# صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي

## (دراسة تحليلية)

**عبد الرحيم محمود أحمد عيسى**

دكتور مساعد تخصص أدب (قديم - جاهلي) ونقد - جامعة أم القيوين

**ملخص البحث**

استقر البحث لدينا في ثمانية صور عبرت عن معان محددة أرادها الشعراء وعبروا عنها. الأولى: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بحدوث فعل يستحيل وقوعه أو حدوثه. والثانية: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انتهاؤه. والثالثة: ربط المداومة على الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انقطاعه أو زواله. والرابعة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل حدوثه. والخامسة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه. والسادسة: طلب ما يستحيل إدراكه أو إصلاحه أو حدوثه. والسابعة: طلب ما يستحيل فوته أو انتهاؤه أو توقفه أو إخفاؤه. والثامنة: كسر قاعدة استحالة حدوث الفعل بحدوثه.

كما تنوعت محاور أمثال التأبيد والاستحالة على ثلاثة محاور، هي الغياب والثبات والتضاد، وتعددت سياقاتها التي وظفت فيها فمنها الرثاء والفخر والمديح والهجاء، كما أننا رصدنا ظواهر أسلوبية في هذه الصور ففي المجاز وجدنا التشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية والاستعارة المكنية والتصريحية، كما لاحظنا أنسنة الغراب، كما صيغت على أساليب الشرط الصريح والضمني، والنفي الصريح والضمني، وكان لأسلوب الإثبات بالنفي والنفي بالإثبات والتقديم والتأخير الأمر والنهي الضمني لتكرار الأساليب والألفاظ الموحية حضور في التعبير عن المعاني، وكان لهذه الأساليب على اختلافها بعدًا نفسيًا معبرًا وبعدًا حجاجيًا إقناعيًا، منها اليأس والتيئيس والتبعيد والإصرار.

**الكلمات المفتاحية**

***الأمثال - التأبيد - الاستحالة - الصور - المعاني - الشعر.***

**المقدمة**

إن للأمثال حضورها في حياة الناس، وفي نفوسهم وعقولهم، فوظفوها في أقوالهم نثرًا وشعرًا، واستعان بها الشعراء الجاهليون للفرار من ضيق الوزن الشعري لسعة النثر، فاخترت من الأمثال ما اختص في معنى التأبيد والاستحالة، وحددت الشواهد الشعرية في زمن الجاهلية، متتبعًا صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي.

ولاشك أنني سبقت بدراسات في أسلوب التأبيد، فمنها -على حد علمي - دراسة بعنوان: (أمثال التأبيد في اللغة العربية أساليبها وصورها الفنية) د. حمد بن عبد الله الزايدي، اقتصر جمعه على أمثال التأبيد دون أمثال الاستحالة، وضرب مثالًا شعريًا واحدًا لأبي الأسود الدؤلي، وهو شاعر إسلامي بعد جمعه لأمثال التأبيد النثرية، وفي حديثه عن خروج أمثال التأبيد عن أساليبها في الشعر ذكر ستة أمثلة في الشعر ، أربعة منها لشعراء جاهليين وهم بشر بن أبي خازم الأسدي وعامر بن الطفيل وأبو ذؤيب الهذلي، ومثالان لشعراء أمويين وهم: شبيب بن البرصاء وذي الرمة، وفي سياق حديثه عن المحاور لم يستشهد فيها بأي شعر كان جاهلي أو غير جاهلي سوى تكرار ما استشهد به ببيت واحد من شعر أبي ذؤيب الهذلي، ومن هنا، أجد ثغرة قد يسدها بحثي هذا، وأما والبحث الثاني بعنوان: (أسلوب التأبيد في العربية دراسة تركيبية دلالية): د. محمد بن سلمان بن مسفر الرحيلي، فدرس أساليب التأبيد سواء كانت أمثالًا أو غير أمثال، لكنه أكثر من الاستشهاد بالأمثال النثرية، ولم يستشهد مطلقًا بأي شعر جاهلي أو غير جاهلي، ولعل في هذا كله مسوغ لاختياري هذا البحث وإنجازه للمشاركة به في مؤتمر اللغة العربية بجامعة الملك سعود، فأهميته تكمن من البدء من حيث توقف السابقون، فهو متمم لها.

إن طبيعة هذا البحث تتقاطع مع قضايا ومناهج عديدة: منها التناص والمنهج التحليلي والجوانب التركيبية والدلالية والبلاغية، فكان علي أن أفيد من جملة تلك المشارب، وأتسلح بالأدوات المنهجية التي تتناسب مع طبيعة هذا البحث.

رأيت أن أرتب البحث بين مهاد نظري. اشتمل أولا: على تعريف مفهوم التأبيد والاستحالة.

وأما مباحث دراسة صور معاني توظيف أمثال التأبيد في الشعر الجاهلي فهي كما يأتي: الأولى: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بحدوث فعل يستحيل وقوعه أو حدوثه. والثانية: ربط الامتناع عن الفعل

الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انتهاؤه. والثالثة: ربط المداومة على الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انقطاعه أو زواله. والرابعة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل حدوثه. والخامسة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه. والسادسة: طلب ما يستحيل إدراكه أو إصلاحه أو حدوثه. والسابعة: طلب ما يستحيل فوته أو انتهاؤه أو توقفه أو إخفاؤه. والثامنة كسر قاعدة استحالة حدوث الفعل بحدوثه. كما اشتمل البحث على خاتمة رصدت فيها نتائج البحث، وأعقبتها بقائمة للمصادر والمراجع.

## التمهيد

### - مفهوم التأبيد

«التأبيد لغة: الأبد: الدائم، والتأبيد: التخليد، والآبدة: الداهية تبقى على الأبد» (اللسان، مادة: أبد). «وقيل: التخليد ليس هو التأبيد، بل هو تطويل إبقائه فيها؛ فإنه لم يقل: خالدين فيها أبدا، وفي كل موضع ذكر الخلود مع الأبد، فهو للتأبيد» التيسير في التفسير، ٥: ١٥٦)، «والأبد كناية عن المبالغة في التأبيد، والمعنى الأبد الذي هو آخر الأوقات» (الكليات، ص ٣٢)، وقيل: «الأبد: عبارة عن مدة الزمان الممتدة الذي، لا يتجزأ كما، يتجزأ الزمان. وذلك أنه يقال: زمان كذا، ولا يقال أبد كذا. وكان حقه ألا يثنى، ولا يجمع، إذ لا يتصور حصول أبد آخر يضم إليه، فيثنى، ولكن قد قيل آباد، وذلك على حسب تخصيصه في بعض ما يتناوله؛ كتخصيص اسم الجنس في بعضه ثم يثنى، ويجمع. على أن بعض الناس ذكر أن آباد مولد، وليس من كلام العربي الفصيح. وأبَدُ آبد، وأَبِيدُ، أي: دائم، وذلك على التأكيد، وتأَبَّدَ الشَّيءُ: بقي أَبَدًا» (الفروق اللغوية، ص ٣٣٨ و٣٣٩)، «والخلود: طول الإقامة بالقرار، ويقال للأثافي: خوالد، أي: لطول مكثها لا لدوام بقائها، وأصل المخلد: الذي يبقى مدة طويلة، ثم استعير للمُبقى دائمًا» (التوقيف على مهمات التعاريف، ص ٣٢٥)، «والخلد: البقاء والدوام كالخلود، وفي الأصل: الثبات المديد دام أم لم يدم» (الكليات، ص ٤٣٤).

### - مفهوم الاستحالة

«المُحال من الكلام: ما عدل به عن وجهه وحوَّله: جعله مُحَالًا، وأحال: أتى بمُحال كلام مستحيل: مُحال، ويقال: الكلام لغير شيء» (اللسان، مادة: حول). وفي الاصطلاح: «الاستحالة: تغيُّر الشيء كتسخن الماء، وتبرده مع بقاء صورته النوعية، وقيل: استحال الشيء صار مُحالًا؛ فهو مستحيل، أي: أخذ في أن يصير مُحالًا، وقيل: استحال الشيء: تغير عن طبعه ووصفه» (التوقيف على مهمات التعاريف، ٥٥)، «والمُحال: مالا يُتَصَوَّرُ وجوده في الخارج، وقيل المحال الباطل، من حال الشيء يحول، إذا انتقل عن جهته» (التعريفات، ص ٢٥٨)، «ويقال: كل ما تحرك أو تغير من الاستواء إلى العوج، فقد حال واستحال» (الكليات، ص ٣٦٠)، وعرف البعض المحال: «ما يحيل عن جهة الصواب إلى غيره، واصطلاحًا: ما قتضى الفساد من كل وجه كاجتماع الحركة والسكون في محل واحد» (التعريفات، ص ٢٥٨).

## صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي:

تتعدد صور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي، بحسب سياقاتها والأغراض التي تعبر عنها، فالشاعر قد يحور معنى المثل لما يريد من غرض، ويشكل من خلاله المعنى التأبيدي أو المستحيل الذي يريد، ومن معاني تلك الصور ما استطعنا حصره كما يأتي:

**الصورة الأولى: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بحدوث فعل يستحيل وقوعه أو حدوثه.**

ومن الأمثلة عليها قول الخنساء: (ديوانها، ص ٢١٥)

وَلَنْ أُسَـــالِمَ قَوْمًـا كُنْـتَ حَرْبَهُمُ حَتَّى تَعُودَ بَيـاضًـــا جَوْنَـةُ القَـارِ

ربطت الشاعرة حالة الحرب والعداوة وديمومتها بالمثل: «لا أَفْعَلُهُ حَتَّى تَبْيَضَّ جَوْنَةُ القَارِ» (إصلاح المنطق، ص ٦٢٢)، بني المثل على «محور التضاد ومن صور أمثال التأبيد قامت على مبدأ التعارض أو التضاد الطبيعي القائم بين الكثير من ظواهر الحياة» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٦)، «ومن أشكال التضاد القائم في صور أمثال التأبيد ما يتصل بالألوان وما بينها من مفارقات كالبياض والسواد» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٦)، فنرى أن القار لا يبيض أبدًا، وتنجلي الظلال من الثنائية الضدية بين البياض والسواد، فالبياض رمز للسلام والسواد رمز للشر والحرب، فديمومة السواد رمز لديمومة الشر والبياض رمز للسلام الذي لن يأتي مطلقا، فقد امتنعت عن المسالمة، ونقيضها الاستمرار بالحرب والانتقام، وربطت المداومة على ذلك بحدوث المستحيل، وهو رجوع القار أبيضًا، لقد دلت (حَتَّى) هنا على التأبيد و «الشرط» (الشرط والاستفهام في الأساليب العربية، ص ٣١) معا؛ لأنها «علقت المحال عندها بالمحال عقلا وعادة» (شرح عقود الجمان، ٢: ١٠٥٣)، سعت الشاعرة بغرض التيئيس، إلى إثبات الحرب بنفي السلم من باب المبالغة بتأبيد الحرب في سياق رثاء أخيها، واستعانت بأداة النفي (لَنْ) التي «تختص بالاستقبال، وتدل على النفي المؤكد، فهي موضوعة لتأبيد النفي» (شرح عقود الجمان، ١: ٣٧٥ و٣٧٦ و٣٧٧ نفي الفعل مع التأكيد شرح تصريف العزي: للتفتزاني، ص ١٨٨)، كما استعانت بالاستعارة التمثيلية والنفي الضمني، ونقدرهما : (كَمَا لا تَعُودُ بَيَاضًا جَوْنَةُ القَارِ)، بين صورة أبدية العداء مع من عادى الفقيد وبينها بالصورة اللونية السوداء التي لا يكون إلا عليها القار، فيستحيل ابيضاضها، إن في تشبيه الصورة الأولى بالصورة الثانية تأكيد للنفي الأول حيث تقوله: (وَلَنْ أُسَالِمَ قَوْمًا)، وهو في الحقيقة هذا النفي، هو إثبات الحرب بنفي السلم من باب المبالغة ، والمعنى: (نُسَالِمُهُمْ إن ابيضَّ القارُ

الأسودُ) فأكدتها بقولها: (حَتَّى تَعُودَ بَيَاضًا جَوْنَةُ القَارِ)، وهذا الشطر مشتمل على نفي ضمني تأكيدي يمكن أن نقدره: (كَمَا لا تَعُودُ بَيَاضًا جَوْنَةُ القَارِ)، وبذلك تكون الاستعارة التمثيلية منفية؛ ليفيد المبالغة بهذا العدول الأسلوبي في وصف ما في نفس الشاعرة من نار طلب الثأر والانتقام من قتلة أخيها، فهي بذلك صورة حجاجية قامت على البرهان في إقناع المخاطب، والعلة في اختيار الاستعارة التمثيلية، لما لها من تأثير في نفس المتلقي، من باب أنه شبه استحالة المسالمة باستحالة ابيضاض القار، فهو انتقام أسود لا يتغير ولا يتبدل؛ كما لا يتبدل سواد القار على التأبيد بياضا ، وفي تعيين لون السواد دلالة نفسية عن مدى الحزن والغيض، والرغبة في الانتقام المتجدد، الذي لا يتوقف، فهي صورة استعارية بجامع السواد الأبدي، ولما للسواد من دلالة رمزية عميقة تركها قتل أخيها في نفسها ووجدانها . إن «تعليق المحال في المعنى عند الشاعر، والمعلق على المحال محال» (حاشية الدسوقي على مختصر المعاني، ٤: ١٢٤)، «لأن المعنى لا أفعله على وجه من الوجوه إلا أن يثبت هذا الوجه، وهو أن يبيض القار» (حاشية الدسوقي على مختصر المعاني، ٤: ١٢٤)، «فمثل التعليق بالمحال الواقع في البيت ما يقال لا أفعل كذا حتى يبيض القار أي: الزفت» (حاشية الدسوقي على مختصر المعاني، ٤: ١٢٤). في البيت شرط ضمني قدمت الشاعرة جوابه: وهو قولها: (أُسَالِمَ قَوْمًا كُنْتَ حَرْبَهُمُ) والذي ناب مناب أداة الشرط وفعله قولها: (حَتَّى تَعُودَ بَيَاضًا جَوْنَةُ القَارِ) وأصل القول في المعنى: (إِنْ عَادَت بَيَاضًا جَوْنَةُ القَارِ سَالَمْتُ قَوْمًا كُنْتَ حَرْبَهُمُ).

**الصورة الثانية: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انتهاؤه:**

ومن النماذج على هذه الصورة قول حاتم الطائي (ديوانه، ص ٢٤٩):

فَأَقْسَمْتُ لا أَمْشِي عَلَى سِرِّ جَارَتِي يَـدَ الـدَّهْـرِ مَـا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ

صاغ الشاعر عفته على التأبيد مستعينا بالمثل القائل: «لا أَفْعَلُهُ يَدَ الدَّهْرِ» (أمالي القالي، ١: ٢٣٣) عبر المثل عن «محور الثبات، فهناك مجموعة واسعة من صور أمثال التأبيد، استلهمت الثوابت أو الطبائع الكامنة في الأشياء، مثل القوانين الكبرى في الكون والطبيعة» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص١٣)، فجعل للدهر يدًا على التأبيد، والجامع بين طرفي الاستعارة المكنية الدهر واليد، هو التصرُّف والقوة، وحيث نراها في تحوير اليد الحسية إلى اليد المعنوية، لما لليد من الانتشار في الخير والشر فهي الأداة التي يُعْتَمد عليها في البطش وفعل السوء، فالشاعر يمتنع عن المشي المعنوي ولا يمتنع إرادة المشي الحسي فيما يؤذي الجار وعرضه، فلازم معنى الفعل المنفي أنه

يصون جاره، ويفعل كل ما يحقق ذلك، وزاد التأكيد على صورة صون حق الجار والحمية في سبيل عرضه بالمثال القائل: «لا أَفْعَلُ ذَلِكَ مَا هَدْهَدَ الحَمَامُ» (أي: غرد أمالي القالي، ١: ٢٣٣)، على سبيل الاجتزاء، يدل المثل على «محور الثبات، فهناك مجموعة واسعة من صور أمثال التأبيد، استلهمت الثوابت أو الطبائع الكامنة في الأشياء، ومنها الطبائع المركبة في الحيوان» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٣و ١٤)، ولعل سبب استدعاء الحمامة بالذات لما لها من الانتشار في معنى الدلالة على السلام والمسالمة والتسليم، وكما هو معلوم كثرة تغريد الحمام وجذله بعروسه؛ لتكون مستدعاة في ذهن المتلقي؛ ليشعر بالجو النفسي الكامن في نفسية الشاعر الجذل بهذه العفة، والظلال تظهر أيضا من تحوير التغريد الحسي إلى التغريد المعنوي، فقد قيد امتناعه عن هتك حرمة نساء الجار وهو أمر ممكن عقلا وعادة ببقاء الحمام يغرد طربا، فهو طرب العفة والفخر بها وبسجاياها النبيلة، التي لا تستكين لنداء الغريزة، ووساوس النفس، فتحققت بذلك الاستعارة التمثيلية بتشبيه صورتين صورة التشبث بالعفة وتأبيدها بصورة تأبيد تغريد الحمام بجامع الاستحالة والتأبيد. ومن ظلال توظيف المثل، الشرط الضمني في قوله: (لا أَمْشِي عَلَى سِرِّ جَارَتِي... مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ)، والمراد بـ(ما) «الظرف والمداومة، يقال لها أيضا: (ما) التأبيد والتأجيل، و (ما) المقدار» (الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد ١: ١٢٤)، وهي «حرف عند قوم واسم عند آخرين لما كان بمعنى المدة» (الإبانة في تفصيل ماءات القرآن: للباقولي، ص١٧)، وما بعدها يأتي الفعل (دام) وما في معناه: «وهو يدل على الثبات والدوام» (الفوائد والقواعد، ٢٠٨ والأشباه والنظائر في النحو، ٤: ٣٣)، أي: معناها «استمرار الفعل بفاعله في زمان وجوده» (الإرشاد إلى علم الإعراب، ص ١٤٩)، وأسلوب (ما دام) «مشبه للشرط الذي تقدم جوابه» (التذييل والتكميل، ٤: ١٤٧)، فجواب الشرط الضمني وهو قوله: (لا أَمْشِي عَلَى سِرِّ جَارَتِي) وأداة الشرط الضمني وما ناب مناب فعل الشرط أُخِّرَ، وهو: (مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ)، وأصل القول: (مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ لا أَمْشِي عَلَى سِرِّ جَارَتِي)، ولعل من ظلال تقديم جواب الشرط الضمني، أنه «يحمل المعنى ويحقق دلالة ما كانت لو أُخِّرَ» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، «وهو تقديم ليس على نية التأخير» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، فجواب «الشرط قد يتقدم، وقد يتأخر» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٧٨)، و «إذا تقدم جواب الشرط، أغنى عن تأخره، فإنَّ المتكلم، إنما يقصد، أن يربط بالشرط المؤخر، ما تقدم من الجملة» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٦٧ و٦٨)؛ بغرض تعجيل تعظيم الذات وتقوية الحكم

وتقريره، ودلالة صيغة هذا الأسلوب «عبارة عن عدم الفعل أبدا، فالمعنى على الدوام» (الزيادة والإحسان في علوم القرآن، ٦: ٣٥٦)، والقيمة الدلالية لهذا الأسلوب إذا قلت: (أفعل أو لا أفعل ذلك مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ) أي: «مدة دوام تغريد الحمام، أي: أن الفعل مشروط بدوام بقاء تغريد جنس الحمام على معنى التأبيد، فهي أبدا تغرد، وأجيالها المتعاقبة تغرد، فـ (مادام) توقيت للفعل بمدة ثبوت مصدر خبرها لفاعل ذلك المصدر» (شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ٥: ٢١٠ و٢١١؛ لأنك إذا قلت: ما دام فصيل حيًا، فالمراد أبدًا كما تقول ما طلعت شمس وما ناح قمري شرح كتاب سيبويه: لابن السيرافي، ٣: ١٤)، وبذلك يكون من معاني (ما دام) الشرط الضمني (غير الصريح)، ففعل الشي أو الامتناع عنه مربوط باستمرار المعنى الذي قبلها مدة مفتوحة متجددة، وهي مدة بقاء جنس الحمام على تعاقب أجياله يغرد، وهي مدة ثبوت معنى خبرها لاسمها، «ودام هنا تامة والمراد بها التأبيد» (الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، ٣: ٥٢١). «والشرط الضمني هو الدلالة الشرطية المستفادة من منطوق الكلام دون وجود أداة تعبر عنه، وإنما يفهمه المتلقي وفقا؛ لقاعدة راسخة في ذهنه، تؤدي إلى فرضية الارتباط الدلالي بين الجمل، فيعي أن العلاقة القائمة بين ركني الاسناد مثلا بها إشعار بتعلق الركن الثاني بحدوث الركن الأول» (من أنماط الشرط الضمني في العربية (دراسة تحليلية)، ص٧٠). و «في كلام العرب تراكيب للجمل، في غير الشرط، إذا تأملتها وجدتها تنوب مناب الشرطيات» (مفتاح العلوم، ص ٥٩٩) «وعلاقة الشرط الملحوظة دون لفظ للأداة حين تقوم بين عنصرين في السياق النصي تجعل العنصر الثاني بمنزلة جواب الشرط للعنصر الأول، وإن خلا العنصر الثاني من العلامات اللفظية الدالة علي هذه العلاقة» (اجتهادات لغوية، ص ٣١١)، فالعلاقة بين الشرط الضمني وجواب الشرط هي ربط تأبيد الامتناع عن هتك سر جارته وهو من الأمور الممكنة عقلًا وعادة -وهو محال عند الشاعر - بدلالة التأبيد واستحالة التوقف والانقطاع في المثلين (يَدَ الدَّهْرِ ومَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ)، فـ «علق المحال عنده بالمحال عقلا وعادة» (شرح عقود الجمان، ٢: ١٠٥٣)، وإن لتكرار أسلوب التأبيد في قوله: (يَدَ الدَّهْرِ - مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ) تعبير عن إصرار الشاعر على صون الجارة، وحفظ سرها، فهذا التكرار ليس تأكيد فحسب، بل هو مبالغة واحتفاء نفسي بالمداومة عليه والاستمرار فيه دون انقطاع أو تردد.

**الصورة الثالثة: ربط المداومة على الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انقطاعه أو زواله.**

والأمثلة على هذه الصورة قول عمرو بن معدي كرب (ديوانه، ص ٧٢):

لَحَا اللهُ جَرْمًا كُلَّمَا ذَرَّ شَارِقٌ وُجُوهَ كِلَابٍ هَارَشَتْ فَازْبَأَرَّتِ

يهجو الشاعر جرمًا وألصق فيها اللعنات على التأبيد مستعينًا بالمثل القائل: «لا أَفْعَلُ ذَلِكَ مَا ذَرَّ شَارِقٌ» (يعنون الشمس، الشارق: الطالع أشرق إذا طلع أو أضاء جمهرة الأمثال، ٢: ٢٨٢)، على سبيل الاقتباس الكلي، وهو من الأمثال القائمة على «محور الثبات، فهناك مجموعة واسعة من صور أمثال التأبيد استلهمت الثوابت أو الطبائع الكامنة في الأشياء، مثل القوانين الكبرى في الكون والطبيعة، وسيرورة الليل والنهار، والظواهر البارزة للعيان، مثل السماء والشمس والقمر والنجوم» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٣)، لقد قيد الشاعر السباب واللعن واستمراره في حق قبيلة جرم بشروق الشمس، وكلا الأمرين ممكن عقلا وعادة، لكن العلمة في اختيار الشروق بالذات لما للشروق من التجدد والظهور بعد الظلمة، والوضوح بعد الخفاء، ليكون هذا المشهد معبرًا عن حال قبيلة جرم، فقد أشرقت تلك الشمس المعنوية التي تظهر حقيقة جرم وخفايا أخلاقهم وصفاتهم، فظهرت عيوبهم ومثالبهم لكل راء. وظف الشعر الشرط الصريح، واختار أداة الشرط (كُلَّمَا) ، وهي «اسم غير جازم، تدل على الظرفية الزمانية» (شرح عقود الجمان، ٢: ١٠٥٣)، وأصل القول في الشرط (كُلَّمَا ذَرَّ شَارِقٌ لَحَا اللهُ جَرْمًا)، قدم جواب الشرط (لَحَا اللهُ جَرْمًا)على أداته وفعله (كُلَّمَا ذَرَّ شَارِقٌ)، ولعل من بلاغة تقديم جواب الشرط، أنه «يحمل المعنى ويحقق دلالة ما كانت لو أُخِّرَ» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، «وهو تقديم ليس على نية التأخير» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، فجواب «الشرط قد يتقدم، وقد يتأخر» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٧٨)، و «إذا تقدم جواب الشرط، أغنى عن تأخره، فإنَّ المتكلم، إنما يقصد، أن يربط بالشرط المؤخر، ما تقدم من الجملة» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٦٧ و٦٨)؛ بغرض تعجيل الذم والمساءة للمهجو وتقوية الحكم عليه وتقريره، ونرى في أسلوب الشرط ثنائية التلازم بين فعل الشرط وجوابه، فمتى وقع الشرط (ذر شارق) ، وهو دائم الحدوث، وأبدي الاستمرار والدوام، وقع جوابه (لَحَا اللهُ جَرْمًا)، فاكتسب بذلك معنى التأبيد وإن كان ممكن الانقطاع والتوقف عرفا وعادة، إلا أن ربط جواب الشرط بفعل شرط التأبيدي أكسبه ذلك المعنى، فـ «علق محال الكف عن لعن جرم عنده بالمحال توقفه عقلا وعادة» (شرح عقود الجمان، ٢:

١٠٥٣). لقد فرغ الشاعر ما في نفسه من الغضب والبغض في قالب أسلوب الشرط التأبيدي الذي تحقق من خلاله المبالغة والتأكيد والإصرار على السباب واللعن والمداومة عليها، وفي ذلك من التحقير والوضع من شأن المهجو.

**الصورة الرابعة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل حدوثه:**

ومن ذلك قول بشر بن أبي خازم الأسدي لابنته عند موته (ديوانه، ص ٧٤):

فَرَجِي الخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَابِي إِذَا مَا القَارِظُ العَنْزِيُّ آبَا

في سياق رثاء الشاعر نفسه وخطابه لابنته عميرة التي تأمل في عودته بالغنائم سالما استعان بالمثل القائل: «إِذَا مَا القَارِظُ العَنْزِيُّ آبَا» (الأمثال لأبي عبيد، ص ٣٤٤ و٣٤٥)، بني المثل المقتبس على «محور الغياب وعليه تدور مجموعة من أمثال التأبيد والاستحالة، ونعني به هذه الظاهرة الغريبة التي ركزت عليها أمثال المفقودين» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١١)، إن السبب في اختيار هذا المثل، هو تكرار التجربة بجامع عدم الرجوع الأبدي، فأسقط على نفسه ما للقارظ العنزي من الدلالة والشهرة على معنى الذهاب وعدم العودة الأبدية؛ ليكتسب ماله من المعنى والشهرة، فيصير في حكمه ومعناه، فهو قارظ عنزي آخر شبيه بذلك الأسطوري أو تلك الشخصية التراثية التي هي مقياس يدل على هذا المعنى من باب المبالغة، لقد ربط الشاعر عودته وهي ممكنة عقلًا وعرفًا بشيء لا يمكن عودته عرفًا وتراثًا، وهو القارظ العنزي. أراد الشاعر أداة الشرط (إِذَا) ؛ «لأنها ترد في أصل استخدامها عندما يكون الأمر مؤكّدًا لا شكّ في حصوله، و (إذا)، تدخل على المجزوم بوقوعه، أو الراجح» (ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٣: ٨٥ وشرح التلخيص، ص ٢٧٨ ودراسات لأسلوب القرآن الكريم: ١/١٧٣ ومعاني النحو، ٤: ٥٩ و٦١)، فهي: «تفيد تحقق وقوع الشرط؛ لِسِرٍّ، وهو إفادتها تحقيق الطلب عند تحقق الشرط، أي: متى تحقق الشرط، فالطلب متحقق، فأتى بـ (إذا) الدالة على تحقق الشرط، فَعُلِمَ تحقق الطلب عندها» (مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية العلم والإرادة، مج١، ص ٨٩)، وأصل القول في الشرط: (إِذَا مَا القَارِظُ العَنْزِيُّ آبَا فَرَجِي الخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَابِي)، قدم جواب الشرط (فَرَجِي الخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَابِي) على أداته وفعله (إِذَا مَا القَارِظُ العَنْزِيُّ آبَا)، ومن بلاغة تقديم جواب الشرط، أنه «يحمل المعنى ويحقق دلالة ما كانت لو أُخِّرَ» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، «وهو تقديم ليس على نية التأخير» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، فجواب «الشرط قد يتقدم، وقد يتأخر» (الرد على السبكي في مسألة تعليق

الطلاق، ١: ٧٨)، و «إذا تقدم جواب الشرط، أغنى عن تأخره، فإنَّ المتكلم، إنما يقصد، أن يربط بالشرط المؤخر، ما تقدم من الجملة» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٦٧ و٦٨)؛ بغرض تعجيل التيئيس وتقريره، ونرى في أسلوب الشرط ثنائية التلازم بين فعل الشرط وجوابه، فمتى وقع الشرط المستحيل، وقع جوابه (فَرَجِي الخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَابِي)، فاكتسب بذلك معنى التأبيد واستحالة الحدوث، فربط جواب الشرط بفعل شرط تأبيدي الاستحالة والحدوث ألبسه ذلك المعنى، فـ «علق محال الخير والإياب عنده بالمحال حدوثه عرفا وثقافة» (شرح عقود الجمان، ٢: ١٠٥٣). أظهر الشاعر بهذا لأسلوبه جانب اليأس والقنوط الداخلي، مربوطا بالدليل والمثال في قالب أسلوب الشرط التأبيدي الذي تحقق من خلاله المبالغة والتأكيد والتسليم للمصير والنهاية. ويظهر كذلك في تكرار أسلوب الأمر: (فَرَجِي) وقوله: (وَانْتَظِرِي) مع سياق الشرط الاستحالي التأبيدي دلالة الأمر المكرر على النهي الضمني، فكأنه يقول: (لا تُرَجِي) وقوله: (وَلا تَنْتَظِرِي)، وفي تكراره تثبيت لصورة اليأس والتيئيس، كما أن الاستعارة التمثيلية أثر في تشكيل المعنى وتقديره (عودتي كعودة القارظ العنزي)، فهو تشبيه حالته بحال القارظ العنزي، والجامع بينهما استحالة حدوث فعل العودة وتأبيد الغياب.

**الصورة الخامسة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه:**

ومثالها ما قاله صخر بن عمرو السلمي وذكر الجبل عسيب (الأغاني، ١٥: ٥٦):

أَجَارَتَنَا لَسْتُ الغَدَاةَ بِظَاعِنٍ وَلَكِنْ مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

يرثي الشاعر نفسه ويندبها، ويسلم بالمصير، وهو الموت بالمثل القائل: «لا أَفْعَلُ كَذَا مَا أَقَامَ عَسِيبٌ» (المحكم والمحيط الأعظم، مج٢، مادة: عسب، ١٢: ١٣٢)، شيد المثل على «محور الثبات هناك مجموعة واسعة من صور أمثال التأبيد استلهمت الثوابت أو الطبائع الكامنة في الأشياء، مثل القوانين الكبرى في الكون والطبيعة، والظواهر البارزة للعيان، مثل الأرض والجبال» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٣)، لنرى جماليات المكان، وهو الجبل، الذي يمثل ثانية ضدية بينه وبين الرحيل، إلا أنه ظعن منفي؛ لتتكرر صورة الإقامة في المكان بشكلين مختلفين أحدهما منفي والآخر مثبت، فاستخدم (لكن) حرف يقع بين نقيضين أبدًا، وهو في الشاهد يفيد الابتداء والاستدراك على سبيل المبالغة، وبالواو تم الربط بين جملتين إسميتين، وكلاهما يفيد الثبات وعدم التحول والتغير والرحيل، فالأولى منفية (لَسْتُ الغَدَاةَ بِظَاعِنٍ) وهو أسلوب الإثبات بالنفي، أي إثبات الإقامة بنفي الرحيل

والثانية مثبته: (وَلَكِنْ مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ) وهو أسلوب النفي بالإثبات، أي: نفي الرحيل بإثبات الإقامة، وفي هذا العدول زيادة في المبالغة والتأكيد والتعبير عن درجة اليأس والتيئيس، فأبدية البقاء للجبل، وأبدية فناء الشاعر، وكذلك ثنائية الحضور (جبل عسيب) والغياب (صخر المدفون المغيب في القبر)، إضافة لذلك ربط حفرة القبر بالجبل عسيب وهما نقيضين، والعلة في اختيار المكان، وهو (عسيب) لما لعسيب من الانتشار في معنى الثبات وعدم التحول الحسي والمعنوي، وفي اختيار اسم المكان ظلال أخرى، فالاسم له لازم معنى في العظم وعدم التغير لاسم آخر، فالجبل عسيب بأبدية بقائه، أصبح مقترنًا بقبر الشاعر، ودالًا عليه، ونلاحظ أن الشاعر ربط استحالة الرحيل والظعن عن مكانه المجاور لجبل عسيب – وهو فعل ممكن – بدوام بقاء الجبل الذي يستحيل زواله. وظف الشاعر الشرط الضمني بعدوله عن الشرط الصريح، في قوله: (مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ)، والمراد بـ (ما) «الظرف والمداومة، يقال لها أيضا: (ما) التأبيد والتأجيل، و (ما) المقدار» (الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد ١: ١٢٤)، وهي «حرف عند قوم واسم عند آخرين لما كان بمعنى المدة» (الإبانة في تفصيل ماءات القرآن: للباقولي، ص ١٧)، وما بعدها يأتي الفعل (دام) وما في معناه: «وهو يدل على الثبات والدوام» (الفوائد والقواعد، ٢٠٨ والأشباه والنظائر في النحو، ٤: ٣٣)، أي: معناها «استمرار الفعل بفاعله في زمان وجوده» (الإرشاد إلى علم الإعراب، ص ١٤٩)، وأسلوب (ما دام) «مشبه للشرط الذي تقدم جوابه» (التذييل والتكميل، ٤: ١٤٧)، فجواب الشرط الضمني وهو قوله: (مُقِيمٌ) وأداة الشرط الضمني وما ناب مناب فعل الشرط أُخِّرَ، وهو: (مَا أَقَامَ عَسِيبُ)، وأصل القول مع تقدير المحذوف في المعنى: (مَا دَامَتْ إِقَامَةُ الجَبَلِ عَسِيبٍ فإني مُقِيمُ)، ولعل من بلاغة تقديم جواب الشرط الضمني، أنه «يحمل المعنى ويحقق دلالة ما كانت لو أُخِّرَ» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، «وهو تقديم ليس على نية التأخير» (بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ١: ١٢٣)، فجواب «الشرط قد يتقدم، وقد يتأخر» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٧٨. )، و « إذا تقدم جواب الشرط، أغنى عن تأخره، فإنَّ المتكلم، إنما يقصد، أن يربط بالشرط المؤخر، ما تقدم من الجملة» (الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق، ١: ٦٧ و٦٨)؛ بغرض تعجيل اليأس وتيئيس الجارة من رحيله، ودلالة صيغة هذا الأسلوب «عبارة الاستمرار بالإقامة والمداومة عليها أبدا، فالمعنى على الدوام» (الزيادة والإحسان في علوم القرآن، ٦: ٣٥٦)، والقيمة الدلالية لهذا الأسلوب، يتمثل في ربط الإقامة واستحالة فعل الرحيل مع أن فعل الرحيل ممكن عقلا وعادة؛ لكنه ربط دوام الإقامة ونفي الرحيل واستحالة حدوث الفعل المنفي الرحيل

بالمحال تغيره أو رحيله وهو الجبل عسيب على التأبيد عقلا وعادة، أي: «مدة دوام إقامة الجبل على التأبيد، فهو أبدا ثابت لا يتحرك ولا يتزحزح ولا يرحل، فـ (ما دام) المقدرة، هي: توقيت للفعل بمدة ثبوت مصدر خبرها لفاعل ذلك المصدر» (شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ٥: ٢١٠ و٢١١ لأنك إذا قلت: ما دام فصيل حيًا، فالمراد أبدًا كما تقول ما طلعت شمس وما ناح قمري شرح كتاب سيبويه: لابن السيرافي، ٣: ١٤)، وبذلك يكون من معاني (ما دام) الشرط الضمني (غير الصريح)، فنفي وقوع فعل الرحيل مربوط باستمرار المعنى الذي قبلها مدة مفتوحة متجددة، وهي مدة بقاء الجبل مكانه، وهي مدة ثبوت معنى خبرها لاسمها، «ودام هنا تامة والمراد بها التأبيد» (الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، ٣: ٥٢١). «والشرط الضمني هو الدلالة الشرطية المستفادة من منطوق الكلام دون وجود أداة تعبر عنه، وإنما يفهمه المتلقي وفقا؛ لقاعدة راسخة في ذهنه، تؤدي إلى فرضية الارتباط الدلالي بين الجمل، فيعي أن العلاقة القائمة بين ركني الاسناد مثلًا بها إشعار بتعلق الركن الثاني بحدوث الركن الأول» (د. عمرو أحمد عطيفي شحاتة: من أنماط الشرط الضمني في العربية (دراسة تحليلية)، ص ٧٠). و «في كلام العرب تراكيب للجمل، في غير الشرط، إذا تأملتها وجدتها تنوب مناب الشرطيات» (مفتاح العلوم، ص ٥٩٩) «وعلاقة الشرط الملحوظة دون لفظ للأداة حين تقوم بين عنصرين في السياق النصي تجعل العنصر الثاني بمنزلة جواب الشرط للعنصر الأول، وإن خلا العنصر الثاني من العلامات اللفظية الدالة علي هذه العلاقة» (اجتهادات لغوية، ص ٣١١)، فالعلاقة بين الشرط الضمني وجواب الشرط هي ربط تأبيد نفي فعل الرحيل، والفعل من الأمور الممكنة عقلا وعادة -وهو محال عند الشاعر - بدلالة التأبيد واستحالة تغير مكان إقامة الجبل في المثل المقبس: (لَسْتُ الغَدَاةَ بِظَاعِنٍ وَلَكِنْ مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ)، فـ «علق المحال عنده بالمحال عقلا وعادة» (شرح عقود الجمان، ٢: ١٠٥٣). لنرصد تفريغ ما في نفس الشاعر من شحنة اليأس، في قالب أسلوب الشرط الضمني التأبيدي، الذي أفاد المبالغة والتأكيد واليأس والتيئيس. أراد الشاعر إقناع جارته باليأس وتيئيسها من رحيله، بأسلوب الاستعارة التمثيلية، فشبه صورة إقامته وعدم رحيله بصورة إقامة الجبل بجامع الثبات وعدم الانتقال والتحول، إن في تشبيه الصورة الأولى بالصورة الثانية تأكيد لنفي الرحيل وتأكيد للإقامة ، وفي اختيار الجبل عسيب لما له من الانتشار في معنى الثبات والاستقرار الأبدي واستحالة التنقل والتغير، فهي صورة استعارية تمثيلية مفعمة بمشهد الثبات الأبدي واستحال التنقل والرحيل، إنها صورة حجاجية قامت على الدليل والبرهان في إقناع المخاطب والمتلقي والتأثير في نفس السامع.

**الصورة السادسة: طلب ما يستحيل دوامه وإدراكه أو إصلاحه أو حدوثه عقلا وعرفا وعادة:**

وظف الشعراء على هذه الصورة، فمن ذلك قول المسيب بن علس البكري (شعره، ص ١١٦):

أَنْتَ الوَفِيُّ فَمَا تُذَمُّ وَبَعْضُهُمْ تُودِي بِذِمَّتِهِ عُقَابُ مَلاعِ

في سياق المديح، يعظم الشاعر من شأن ممدوحه، ويشكل منه أحد أطراف الثنائية الضدية في مقام الوفاء، ليعبر عن الطرف الثاني في الثنائية الضدية باستحالة الوفاء عند غيره بالمثل: «طَارَتْ بِهِ عُقَابُ مَلاعِ» (من أمثالهم في الهلاك الأمثال لأبي عبيد، ص ٣٤٠) يدل المثل المقتبس على «محور الغياب وعليه تدور مجموعة من أمثال التأبيد والاستحالة، ونعني به هذه الظاهرة الغريبة التي ركزت عليها أمثال المفقودين» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١١)، أراد الشاعر من خلال المثل إلباس الممدوح نقيض ما يدل عليه المثل من حضور دائم واستحالة لغياب الوفاء في نفسه، فهو تأكيد بإثبات النقيض لغيره، فالوفاء عند غيره سريعًا ما يغيب، ويطير طيرانًا معنويًا، كما يطير العقاب من مكانه، وألبس معنى استحالة العودة والهلاك، للوفاء عند غير الممدوح، وألبس من شانت خصاله ما لعقاب ملاع من الشهرة والانتشار في معنى الإهلاك واستحالة النجاة، ففريسته الضمير والوفاء، إن في استدعاء المثل لتشكيل الطرف الثاني من الثنائية الضدية له أبعاد نفسية، وهي شعور الممدوح بالزهو والاصطفاء، وكذلك هو تحذير مبطن بعواقب المنع والشح على الشاعر، فالنوال يتبعه الثناء والسمعة الطيبة، والشح والتقتير ومنع العطاء يتبعه ذم وهجاء. ودلالة ملاع «من امتلعه إذا اختلسه، أخرجه محرج حذار، أي كأن ذمته طارت بها عقاب» (المعاني الكبير، ٢: ٢٧٨ و٢٧٩)، «وملاع هضبة أضيف إليها العقاب، وهي هضبة عقبانها أخبث العقبان وإياها عنى المسيب بن علس» (معجم البلدان، مادة: ملاع، ٥: ١٨٩)، وهو «العُقَيِّبُ الذي يصيد الجرذان والعصافير ولا تأخذ أكبر منها» (لسان العرب، مادة: ملع، ١٣: ١٨٠)، ويقال في مثل آخر «أَخَفُّ يَدًا مِنْ عُقَيِّبِ مَلاعَ » (لسان العرب، مادة: ملع، ١٣: ١٨٠)، وبذلك تتشكل ملامح الاستعارة التمثيلية بين صورة من يختطف ذمتَه أطماعُه لمجرد الطمع ، وصورة الجرذ أو العصفور الذي يختطفه عقاب ملاع بسرعة وخفة ، والجامع بين طرفي الاستعارة الخبث والسرعة والخفة والغياب الأبدي واستحالة الرجوع، والعلة في اختيار عقاب ملاح لما له من الانتشار والشهرة في معنى الخبث فأكسبها الطمعَ وهي صفة خبيثة. ففي قوله: (تودي) استعارة مكنية، شبه اختفاء الذمة من البعض باختفاء ما تسرقه العقاب ثم أتى بالفعل بدلًا من المصدر فهي مكنية تبعية.

**الصورة السابعة: طلب ما يستحيل فوته أو انتهاؤه أو توقفه أو إخفاؤه:**

أبدع بشر بن أبي خازم الأسدي بهذه الصورة بقوله: (ديوانه، ص ١٧٦):

إِنَّا وَبَـاهِلَـةَ بْنَ يَعْـصُرَ بَيْنَنَا دَاءُ الضَّرَائِـرِ بِغْضَـةٌ وَتَقَافِي

الأبيات تنسج مشهد عداوة استحكمت بين بني أسد وباهلة، مستعينا بالمثل القائل: «بَيْنَهُمْ دَاءُ الضَّرَائِرِ» (يقال: إن كان شرا دائما لا يكاد ينقطع الأمثال: لأبي عبيد، ص ٣٥٤) يوضع المثل في «محور الثبات هناك مجموعة واسعة من صور أمثال التأبيد استلهمت الثوابت أو الطبائع الكامنة في الإنسان» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٣)، وطبيعة المرأة التي جبلت عليها، لنرى أن دلالة تقديم الخبر (بين) وهو ظرف مكان، على المبتدأ (داءُ) هي التخصيص، كما أن هذا الظرف يوحي بالرسوخ والاستحكام النفسي بحالة العداوة والبغضاء، إلى جانب دلالته على «المداخلة والتمازج والاختلاط، وعند مفاجأة المتلقي بالظرف، فإنه يتلهف لمعرفة ما تعلق به الظرف» (الخصائص الفنية في الحكم والأمثال العربية، ص ٢٠٨)، وفي استخدام ضمير الغائب أن المتكلم خارج عن هذا المشهد؛ لذلك أبدله الشاعر بضمير المتكلم الجمعي؛ ليشمل القبيلتين، والخبر متعلق بالمبتدأ، وهو داء الضرائر، وفي إضافة الضرائر للداء دلالة على تخصيص نوع الداء عن غيره، والعلة في ذلك ما لداء الضرائر من الشهرة والانتشار في معنى دوام العداوة واستمرارها وتجددها، واستحالة انطفاء جذوتها، فألبسه الحال بين أسد وباهلة، فهي صورة نفسية تأبيدية معبرة عن باطن الحقد وظاهر العداوة. في البيت تشكلت استعارة تمثيلية حيث شبه صورة ما بين قبيلة الشاعر بني أسد وقبيلة باهلة من استحكام العداوة وترسخها واستحالة زوالها أو تبدلها بصورة العداوة الأبدية بين الضرائر، والجامع بين الصورتين ديمومة الشر والعداوة والبغض فلا ينقطع أبدا، بل يستحيل انقطاعه عرفا وعادة، والغرض من اختيار هذا المثل بالذات لما له من الدلالة على القدر والمقياس في ديمومة الشر وتجدده.

**الصورة الثامنة: كسر قاعدة استحالة حدوث الفعل بحدوثه.**

لجأ الشعراء لهذه الصورة لما فيها من المبالغة التي يحتاجون لها في التعبير عن مقاصدهم وأغراضهم. قال حاجز بن عوف الأزدي (ديوانه، ضمن شعراء جاهليون، ص ١٥٩):

يَـا جَـارَ ذِئْـبَـةَ دَعْـوَةً مِـنْ أَكْـلُـبِ شَـــابَ الغُرَابُ وَمُهْرَتِي لَمْ تُقْلَـبِ

في سياق طول الانتظار يبالغ الشاعر في مدته بالمثل القائل: «حَتَّى يَشِيبَ الغُرابُ» (يضرب مثلا لما لا يكون أصلا وهذه من أمثال التأبيد ثمار القلوب، ٢: ٦٧٥)، قام المثل على « محور التضاد ومن صور أمثال

التأبيد قامت على مبدأ التعارض أو التضاد الطبيعي القائم بين الكثير من ظواهر الحياة» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٦)، «ومن أشكال التضاد القائم في صور أمثال التأبيد ما يتصل بالألوان وما بينها من مفارقات كالبياض والسواد» (أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)، ص ١٦)، أورد الشاعر المثل المقتبس على سبيل التضمين الجزئي، وتصرف بنص المثل، فكسر قاعدته وأورده بنقيض دلالته من باب المبالغة في طول الانتظار، فالغراب لا يشيب أبدا، فجعله من باب المبالغة قد شاب، وهو أمر يستحيل وقوعه، ولم تتغير مهرته من طول الانتظار من باب المبالغة في التعبير عن الإصرار وعدم اليأس، والتفاؤل بتوقع المأمول، وهنا تظهر ثنائية بديعة بين الغراب والمهرة، بين الثابت (يستحيل تحوله) الذي تحول (الغراب)، وبين المتحول (يستحيل ثباته) الذي صار ثابتا (المهرة)، «أراد طال عليك الأمر حتى كان ما لا يكون أبدا، وهو شيب الغراب» (لسان العرب، مادة: شيب، ٧: ٢٥٢) وهنا استعارة تصريحية حيث شبه ريش الغراب بشعر الإنسان، لأن الشيب مختص به، إلا أن الشاعر «أضفى هذه الصفة على الغراب حين أنسن الغراب، وارتقى به إلى مستوى الطبيعة الإنسانية» (أنسنة الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص ٥٧).

## الخاتمة

وخلاصة ما سبق من تحليلنا لصور معاني توظيف أمثال التأبيد والاستحالة في الشعر الجاهلي، استقرت لدينا ثمانية صور عبرت عن معان محددة أرادها الشعراء وعبروا عنها. هي كالآتي: الأولى: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بحدوث فعل يستحيل وقوعه أو حدوثه. والثانية: ربط الامتناع عن الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انتهاؤه. والثالثة: ربط المداومة على الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه أو انقطاعه أو زواله. والرابعة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل حدوثه. والخامسة: ربط استحالة حدوث الفعل الممكن بفعل يستحيل توقفه. والسادسة: طلب ما يستحيل إدراكه أو إصلاحه أو حدوثه. والسابعة: طلب ما يستحيل فوته أو انتهاؤه أو توقفه أو إخفاؤه. والثامنة: كسر قاعدة استحالة حدوث الفعل بحدوثه.

تعددت وتنوعت محاور أمثال التأبيد والاستحالة على ثلاثة محاور، هي الغياب والثبات والتضاد، وتنوعت سياقاتها التي وظفت فيها الرثاء والفخر والمديح والهجاء، كما أننا رصدنا ظواهر أسلوبية متنوعة في هذه الصور في مجال المجاز وجدنا مساحة لتشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية والاستعارة المكنية والتصريحية، كما لا حظنا أنسنة الغراب، كما صيغت أمثال التأبيد والاستحالة على أساليب الشرط الصريح والشرط الضمني، والنفي الصريح والنفي الضمني، وكان لأسلوب الإثبات بالنفي والنفي بالإثبات حضور في التعبير عن المعاني، وكذلك التقديم والتأخير، فكثيرًا ما قدم جواب الشرط على أداته وفعله أو ما ينوب عنهما ، وقدم الجار والمجرور على الفاعل، ومن الأساليب الإنشائية، رصدنا الأمر والنهي الضمني، كما لجأ الشعراء لتكرار الأساليب والألفاظ الموحية؛ لأغراض متعددة كان لكل هذه الأساليب على اختلافها بعدًا نفسيًا معبرًا عن نفسية الشاعر وبعدًا حجاجيًا إقناعيًا في المتلقي، كان منها اليأس والتيئيس والتبعيد والإصرار.

ومن التوصيات أن أمثال التأبيد والاستحالة ساحة خصبة للمزيد من البحوث التي تكشف جوانب مختلفة، على مر العصور الأدبية من العصر الجاهلي مرورا بالعصور الإسلامية المختلفة حتى عصرنا الحديث.

## المصادر والمراجع


١. د. إبراهيم عوضين: **ديوان الخنساء**، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

٢. أحمد محمد عبيد: **شعراء جاهليون**، أبو ظبي، المجمع الثقافي، د. ط، ٢٠٠١.

٣. الاستراباذي النحوي رضي الدين محمد بن الحسن (ت: ٦٨٦ هـ): **شرح الرضي على كافية ابن الحاجب**: تح: د. عبد العال سالم مكرم، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠.

٤. الأصفهاني أبو الفرج علي بن الحسين (ت نحو: ٣٦٢ هـ): **الأغاني**: تح: إحسان عباس ومن معه، بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠٢.

٥. د. أمين عبد الله محمد الحاوري: **الخصائص الفنية في الحكم والأمثال العربية (دراسة تحليلية تطبيقية على كتاب مجمع الأمثال للميداني)**، جامعة حضرموت، ط١، ٢٠٠٦، رسالة دكتوراة.

٦. أد. أنور أبو سويلم: **شعر المسيب بن علس**، الأردن، عمان، جامعة مؤتة، ط١، ١٩٩٤.

٧. البابرتي أكمل الدين محمد بن محمد بن محمود بن أحمد (ت: ٧٨٦ هـ): **شرح التلخيص**: تح: د. محمد مصطفى رمضان صوفية، ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٣.

٨. الباقولي أبو الحسن علي بن الحسين الأصبهاني (ت: ٥٤٢هـ): **الإبانة في تفصيل ماءات القرآن وتخريجها على الوجوه التي ذكرها أرباب الصناعة**: تح: د. محمد أحمد الدالي، دمشق، دار البشائر، ط١، ٢٠٠٩.

٩. التفتازاني سعد الدين مسعود بن عمر (ت: ٧٩٢هـ): **شرح تصريف العزي**: تح: د. محمد ذنون يونس الفتحي، الأردن، عمان، دار الفتح، ط١، ٢٠١٧.

١٠. تمام حسان: **اجتهادات لغوية**، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٧.

١١. ابن تيمية شيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام (ت: ٧٢٨هـ): **الرد على السبكي في مسألة تعليق الطلاق**: تح: علي بن محمد العمران، مكة المكرمة، دار الفوائد، ط٢، ١٤٣٧ هـ.

١٢. الثعالبي أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت: ٤٢٩ هـ): **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، د. ط، ١٩٦٥.

١٣. ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى (ت: ٢٩١ هـ): **ديوان الخنساء**: تح: د. أنور أبو سويلم، الأردن، عمان، دار جليس الزمان، ط١، ٢٠١٣.

١٤. الثمانيني عمر بن ثابت (ت: ٤٤٢ه): **الفوائد والقواعد**: تح: د. عبد الوهاب محمود الكحلة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠٠٢.

١٥. الجرجاني علي بن محمد بن علي الحسيني (ت: ٨١٦ هـ): **التعريفات**: تح: د. عبد الرحمن عميرة، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٩٨٧.

١٦. د. حمد بن عبد الله الزايدي: **أمثال التأبيد في اللغة العربية (أساليبها وصورها الفنية)**، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، مجلة جامعة أم القرى، (ج١٥ –ع٢٦ –١٤٢٤ ه– ٢٠٠٣م).

١٧. الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت: ٦٢٦ هـ): **معجم البلدان**، بيروت، دار صادر، ط٢، ١٩٩٥.

١٨. أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان الغرناطي الأندلسي (ت: ٧٤٥ه): **التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل**: تح: د. حسن هنداوي، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

١٩. الدسوقي محمد بن أحمد بن عرفة (ت: ١٢٣٠هـ): **حاشية الدسوقي على مختصر المعاني**: تح: أد. عبد الحميد هنداوي، بيروت، المكتبة العصرية، ط١، ٢٠٠٧

٢٠. د. سؤدد يوسف عبد الرضا الحميري: **أنسنة الطبيعة في الشعر الجاهلي (دراسة موضوعية فنية)**، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٩.

٢١. د. ستيتية سمير شريف: **الشرط والاستفهام في الأساليب العربية**، دبي، دار القلم، ط١، ١٩٩٥.

٢٢. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت: ٦٢٦ هـ) **مفتاح العلوم**:تح: د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠.

٢٣. ابن السكيت أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (ت: ٢٤٤ هـ): **إصلاح المنطق**: تح: د. فخر الدين قباوة، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٦.

٢٤. ابن سيدة اللغوي أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت: ٤٥٨ هـ) **المحكم والمحيط الأعظم**: تح: د. عبد الفتاح السيد سليم ود. فيصل الحفيان، القاهرة، معهد المخطوطات، ط٢، ٢٠٠٣.

٢٥. السيرافي أبو محمد يوسف بن الحسن المرزبان (ت: ٣٨٥ هـ): **شرح كتاب سيبويه**: تح: د. رمضان عبد التواب ومن معه، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ط٢، ٢٠٠٨.

٢٦. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد (ت: ٩١١ هـ): **الأشباه والنظائر في النحو**: تح: د. عبد العال سالم مكرم، القاهرة، عالم الكتب، ط٣، ٢٠٠٣.

٢٧. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت: ٣٩٥ هـ):

- **جمهرة الأمثال**: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دمشق، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٨.
- **الفروق في اللغة**: تح: جمال عبد الغني مدغش، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠٠٢.

٢٨. د. عزة حسن: **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، بيروت، دار الشرق العربي، د. ط، ١٩٩٥.

٢٩. عضيمة محمد عبد الخالق: **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**، القاهرة، دار الحديث، د. ط، د.ت.

٣٠. د. علي أبو القاسم عون: **بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم**، ليبيا، طرابلس، دار المدى الإسلامي، ط١، ٢٠٠٦.

٣١. د. عمرو أحمد عطيفي شحاتة: **من أنماط الشرط الضمني في العربية (دراسة تحليلية)**، القاهرة، جامعة القاهرة، مج: ٧، ع: ٤، ٢٠١٨.

٣٢. د. فاضل السامرائي: **معاني النحو**، عمّان، دار الفكر، ط٥، ٢٠١١.

٣٣. القاسم بن سلام أبو عبيد (ت: ٢٢٤ هـ): **الأمثال**: تح: د. عبد المجيد قطامش، دمشق، دار المأمون للتراث، ط١، ١٩٨٠.

٣٤. القالي إسماعيل بن القاسم (ت: ٣٥٦هـ): **الأمالي**: تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، مصر، دار الكتب المصرية، ط٣، ٢٠٠٠.

٣٥. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (ت: ٢٧٦ هـ): **المعاني الكبير**: تح: سالم الكرنكوي وعبد الرحمن المعلمي اليماني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٤.

٣٦. القشيري أبو نصر عبد الرحيم بن عبد الكريم بن هوازن (ت: ٥١٤ هـ): **التيسير في التفسير**: تح: محمد خلوف العبد الله، تركيا، إسطنبول، ط١، ٢٠٢٢.

٣٧. ابن القيم الجوزية أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب (ت: ٧٥١ هـ): **مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية العلم والإرادة:** تح: عبد الرحمن بن حسن بن قائد، جدة، منظمة المؤتمر الإسلامي، مجمع الفقه الإسلامي، ط٢، ١٤٣٦ هـ.

٣٨. الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (ت: ١٠٩٤هـ): **الكليات**: تح: د. عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٩٣.

٣٩. الكلبي أبو المنذر بن هشام بن محمد بن السائب (ت: ٢٠٤ هـ): **ديوان شعر حاتم الطائي وأخباره**: تح: د. عادل سليمان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٩٠.

٤٠. الكيشي شمس الدين محمد بن أحمد بن عبد اللطيف القرشي (ت: ٦٩٥هـ): **الإرشاد إلى علم الإعراب**: تح: د. عبد الله علي الحسيني البركاتي ود. محسن سالم العميري، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، ط١، ١٩٨٩.

٤١. للإمام محمد بن أحمد بن عقيلة المكي (ت: ١١٥٠ هـ): **الزيادة والإحسان في علوم القرآن**: تح: فهد علي العندس وإبراهيم محمد المحمود ومصلح عبد الكريم السامري وخالد عبد الكريم اللاحم ومحمد صفاء حقي، الرياض، مركز تفسير للدراسات القرآنية، ط٢، ٢٠١٥.

٤٢. د. محمد بن سلمان بن مسفر الرحيلي: **أسلوب التأبيد في العربية دراسة تركيبية دلالية**، المدينة المنورة، جامعة طيبة، مجلة جامعة طيبة (س٧ – ع١٧ – ١٤٤٠ – ٢٠١٩م).

٤٣. المرشدي مفتي مكة عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد (ت: ١٠٣٧ هـ): **شرح عقود الجمان في المعاني والبيان**: للسيوطي: تح: أد. عيسى علي العاكوب، دمشق، دار نينوى، ط١، ٢٠١٧.

٤٤. مطاع الطرابيشي: **شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي**، الرياض، مكتبة المؤيد، ط٣، ١٩٩٤.

٤٥. المناوي محمد عبد الرؤوف (ت: ٩٥٢ هـ): **التوقيف على مهمات التعاريف**: تح: د. محمد رضوان الداية، دمشق، دار الفكر، ط٢، ٢٠٠٢.

٤٦. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت: ٧١١ هـ): **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧.

٤٧. الهمذاني المنتجب بن أبي العز بن رشيد أبو يوسف منتجب الدين (ت: ٦٤٣ هـ): **الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد**: تح: محمد نظام الدين الفتيح، المدينة المنورة، دار الزمان، ط١، ٢٠٠٦.

## Abstract

Our research settled on eight images that expressed specific meanings that the poets wanted and expressed. The first: linking refraining from a possible action to the occurrence of an action that is impossible to occur or occur. The second: linking refraining from a possible action to an action that is impossible to stop or end. The third: linking the continuation of the possible action to an action that is impossible to stop, interrupt, or eliminate. Fourth: linking the impossibility of a possible action to an action that is impossible to occur. Fifth: linking the impossibility of a possible action to an action that is impossible to stop. Sixth: Asking for something that is impossible to realize, fix, or happen. Seventh: Asking for something that is impossible to miss, end, stop, or hide. Eighth: Breaking the rule of the impossibility of an action occurring by its occurrence.

The themes of the Proverbs of perpetuity and impossibility also varied into three axes, which are absence, constancy, and opposition, and the contexts in which they were used varied, including lamentation, pride, praise, and satire. We also observed stylistic phenomena in these images. In metaphor, we found representational simile, representational metaphor, and declarative metaphor. We also noticed the humanization of the crow. It was also formulated using the methods of explicit and implicit condition, and explicit and implicit negation. The method of proof by negation, negation by affirmation, introduction, delay, implicit command and prohibition, and repetition of suggestive methods and words had a presence in expressing meanings. These methods, despite their differences, had an expressive psychological dimension and a persuasive argumentative dimension, including despair, despair, and distancing. And insistence.

## Keywords:

***the Proverbs - perpetuity - impossibility - poetry – method***

# الإبداع الشعريّ بين الفصحى والعاميَّة

## في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) لابن سودون البشبغاوي

غزية محمد سهل الثبيتي

أستاذ مساعد- قسم اللغة العربية - كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالدوادمي - جامعة شقراء

**ملخص**

يدرس هذا البحثُ الإبداعَ الشعريّ بين الفصحى والعاميَّة في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) للأديب والشاعر المملوكي علي بن سودون البشبغاوي (ت ٨٦٨ هـ)، الذي أبدع كثيرًا من النصوص الشعريّة والنثرية موظّفًا مستويات لغوية متنوّعة، ما بين الفصحى والعاميَّة.

ولقد كان البشبغاوي واعيًا بارتقاء المستويات اللغوية لتلائم الأغراض الشعريّة التي يكتب فيها، كما تراوح إبداعه الأدبي عامة، والشعريّ خاصة بين مجالي الجدِّ والهزل، ولم تكن نصوصه الشعريّة الفكاهية عامية خالصة، إلّا أن نصوصه الشعريّة الجديّة كانت فصحى خالصة؛ ممّا يؤكّد قصديّة تخيّره للنمط الشعريّ العامي؛ ليعبّر من خلاله عن الموضوعات الفكاهية.

وقد ظّف البحثُ المنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ الذي يعتمد على وصف النصوص الشعريّة العاميَّة، وتحليل أسلوبها، ثم استنباط خصائصها، بهدف التوصل إلى قدرات الإبداع الشعريّ عند البشبغاوي، وتأكيد وعيه بأهمية المستوى العامي في صياغة نصوصه الشعريّة الفكاهية، والتوصل إلى الخصائص الأسلوبيّة للشعر الفكاهي العامي عنده، واتساق إبداعه الشعريّ بالطابع الفكاهي الهزلي للعصر المملوكي، وكشف البنى العميقة للخطاب الشعريّ الهزلي للبشبغاوي.

وقد تضمّن البحثُ أربعةَ محاور، هي: الإبداع الشعريّ العامي بين الشكل والمضمون، والقدرات الإبداعية للشعر العامي: الطلاقة والأصالة والمرونة، وعلاقة الجانب الفكاهي/الهزلي بالمستوى اللغوي: فصحى/عامية، ومظاهر المستوى العامي في شعر البشبغاوي.

**الكلمات المفتاحية**

***الفصحى – العاميَّة – نزهة النفوس – البشبغاوي***

## المقدمة

يدرس هذا البحث الإبداع الشعريّ بين الفصحى والعاميَّة في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) للأديب والشاعر المملوكي علي بن سودون البشبغاوي (٨١٠-٨٦٨هـ)، الذي أبدع كثيرًا من النصوص الشعريّة والنثرية متأرجحًا بين مستويات لغوية متنّوعة، بعضها يندرج ضمن مستوى الفصحى، والبعض الآخر ضمن مستوى العاميَّة. ولقد بدا وعي البشبغاوي بارتقاء المستويات اللغوية لتلائم الأغراض الشعريّة التي يكتب فيها، كما هو الحال في الأنماط النثرية أيضا؛ إذ تراوح إبداعه الأدبي عامة، والشعريّ خاصة بين حقلي الجد والهزل، مع تفرّع كلا الحقلين إلى أنواع وأشكال متنوّعة، وأنماط وأغراض متعدّدة. وفي حين اختص جانب الجد بالنصوص الشعريّة الفصحى، فقد ارتبط جانب الهزل والفكاهة بالنصوص الشعريّة العاميَّة.

وعلى الرغم من هذا فقد تنّوعت أساليب البشبغاوي في صياغة نصوصه الشعريّة الهزلية/الفكاهية، فلم تبد عامية خالصة، بينما بدت نصوصه الشعريّة الجدية فصحى خالصة؛ ممّا يؤّكد قصدية تخّيره للنمط الشعريّ العامي ليعّبر من خلاله عن الموضوعات الهزلية التي رصد لها معظم نصوص كتابه الذي اشتهر بطابعه الهزل الفكاهي؛ إذ طغى، وكاد يطمس الجانب الجدي، ومن ثم الفصيح في الكتاب.

## منهج البحث:

سوف يعتمد البحث على استقراء النصوص الشعريّة العاميَّة، واصًفا إياها ومحلًّلا سماتها الأسلوبية، ثم مستنبطًا خصائصها التي يسهل تعميمها على الكتاب كلّه، بل على نمط شعري كامل انتشر في العصر المملوكي برّمته، واستمر أثره حتى العصر العثماني.

وسوف نعّرج على علاقة هذا النمط الإبداعي بطبيعة العصر المملوكي، وخصائص المجتمع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، مرتكزين في ذلك على النقد الثقافي في تمظهراته المتعددة، من هنا سينطلق البحث من اعتبار أن البيئة كيان منفتح مرن يؤثر فيما حوله ويتأثر، إضافة إلى حضور شتى الجوانب الثقافية والفكرية والاجتماعية والنفسية حولها؛ إذ إن النقد الثقافي «يتضمن دراسة علاقة ما هو إنساني باللاإنساني على مدى التاريخ الثقافي البشري، وتقديم تحليل ناقد لمصطلح الإنساني ذاته» (جرارد، ٢٠٠٩، ص١١). كما أن تلك الجوانب تشكل سياقات مختلفة تضم النص، وتتفاعل معه، بل إنها في كثير من الأحيان تشكل ما يقترب من النصوص الموازية التي تكوّن دلالات النص الرئيس. ويهدف البحث إلى: التوصل إلى قدرات الإبداع

الشعريّ عند البشبغاوي، وتأكيد وعيه بأهمية المستوى العامي وضرورته في صياغة نصوصه الشعريّة الهزليّة، والتوصل إلى الخصائص الأسلوبيّة للشعر الهزلي العامي عنده، واتساق إبداعه الشعريّ بالطابع الفكاهي الهزل للعصر المملوكي، وكشف البنى العميقة للخطاب الشعريّ الهزلي للبشبغاي.

وسوف يتضمن البحث أربعة مباحث، هي: الإبداع الشعريّ بين الشكل والمضمون، والقدرات الإبداعية للشعر العامي: الطلاقة والأصالة والمرونة، وعلاقة الجانب الفكاهي/ الهزلي بالمستوى اللغوي: فصحى/ عامية، ومظاهر المستوى العامي في شعر البشبغاوي.

## التعريف بالمؤلِّف والمؤلَّف:

**المؤلِّف:** هو أبو الحسن نور الدين علي بن سودون العلائي الجركسي البشبغاوي المصري، أديب فكه، ولد في القاهرة عام٨١٠هـ، ودرس بها، ثم انتقل إلى دمشق وتوفي بها عام ٨٦٨هـ، وله كتابان: «نزهة النفوس ومضحك العبوس» و «قرة الناظر ونزهة الخاطر»، وله مقامتان أيضا (الحنبلي، ١٩٨٦، ص٣٠٧، والسخاوي، ١٩٩٢، ص٢٢٩).

كان فَكِهًا مبدعًا، يعتمد في فكاهاته دائمًا على المفارقات المنطقية، وما يطوى فيها من غفلة وبله. ولم يكن يحتال لذلك بأشياء خياليّة، بل كان يعمد إلى واقع حياته ومجتمعه فينقلها إلى أدوار هزليّة مضحكة (ضيف، ٢٠٠٤، ص١٠٥)، لكنها تنضوي على قدر لا يمكن إغفاله من القيم والمبادئ التي تقترب من الترميز الهادف، وإن كان لا ينعم به إلى أنماط من المتلقين يسعون جاهدين للوصول إلى البنية العميقة –بل البنى العميقة– التي تقبع داخل هذه النصوص الهزلية الفكاهية ظاهريًّا، والاجتماعية الهادفة باطنيًّا.

ولقد كانت البيئة المصرية في العصر المملوكي مرتعًا للأسلوب العامي، أي: العربية الوسيطة والمختلطة، وهذا من الزاوية الشفاهية، بينما استقرت الفصحى لغةً للكتابة الحياتية –في بعدها التداولي– والأدبية أيضًا، بصورة متزاوجة، لكن هذا لم يمنع من تسرّب بعض مظاهر اللحن والخطأ اللغوي في بعض النصوص الكتابية، ومنها الأدبية من خلال تعمّد بعض الكتّاب توظيفها لتوليد دلالات عدة، كالفكاهة، كما في النصوص الهزلية، مثلما ظهر في كتاب ابن سودون.

**المؤلَّف:** جاء بعنوان (نزهة النفوس ومضحك العبوس)، وهو كتاب نثري شعري، يرتكز في جانب كبير منه على المزاوجة بين الفصحى والعاميَّة، ويوظّف العربية الوسيطة بمظاهرها المتنوعة، ويندرج صراحة

ضمن الأدب الهزلي؛ إذ يتوخّى الفكاهة والإضحاك، ويتضمن قدرًا من النقد الاجتماعي، إضافة إلى جنوحه إلى السخرية وإن كانت مضمرة نظرًا لطبيعة العصر، ولقد «جاء أكثر نثره باللهجة بين العاميَّة والفصحى، فقد قام في عصره بوظيفة الناقد الاجتماعي السياسي باللمحات الكاريكاتورية المضحكة التي من شأنها تنظيم أكبر كم ممكن من التسلية والإضحاك الهادف» (الأنصاري، ١٩٩٠، ص٧٥).

ولقد اشتهر الكتاب بـ (الديوان)؛ إذ أردفت هذه اللفظة إلى العنوان الرئيس له، فصار (ديوان نزهة النفوس ومضحك العبوس)، كما في النسخة المحققة الصادرة عن دار الكتب والوثائق المصرية (البشبغاوي، ٢٠١٠)، وتجدر الإشارة هنا إلى تعدد أخطاء محققة هذه الطبعة وكثرتها، إلى درجة طالت الآيات القرآنية الكريمة، وظهرت أيضًا أخطاء الطباعة والضبط فوسمت العمل برمته[1]، كما افتقدت الدراسة إلى ترجمة ذات قيمة لابن سودون، وخلت من أية فهارس، بما فيها تلك الخاصة بموضوعات الكتاب (السوسوة، ١٤٢٨هـ، ص٨١٧-٨١٨)، ويلاحظ أن معظم الأخطاء التي وقعت فيها المحققة قد اتصل بالنصوص الشعريّة المندرجة ضمن الأسلوب الفصيح، كما أنّ الالتفات إليها كان منصبًّا على النصوص الفصحى، بينما لم يعر السوسوة النصوص العاميَّة اهتمامًا يذكر، كون العاميَّة تتضمّن وتعتمد على الكثير من الأخطاء اللغوية إملائية، وصوتية، ونحوية، وصرفية، ولعل سبب إطلاق لفظ (ديوان) على الكتاب يتمحور حول غلبة النصوص الشعريّة على النثرية بصورة واضحة. وفيما يلي عرض للمباحث الثلاثة.

(١) سوف نعتمد تحقيق **أرنود فروليك**، وتتم الإحالة عليه في متن البحث.

## المبحث الأوّل: الإبداع الشعريّ بين الشكل والمضمون:

يُعَدُّ الإبداع الشعريّ أساسًا انطلق منه علي بن سودون وهو بصدد تأليف كتابه نزهة النفوس ومضحك العبوس والذي توزع بين جنسي الشعر والنثر، ولقد ظهر هذا الإبداع في جانبي الشكل والمضمون، فمن زاوية الشكل، فقد أبدع ابن سودون في أشكال شعرية متنوعة بعضها تقليدي تمثّل في القصيدة الشعريّة ذات القافية الواحدة والروي الواحد والبحر الشعريّ الواحد، والبعض الآخر تجديدي تمثل فيه مجموعة من الموشحات والأزجال والمقطعات المتنوعة، كما أبدع في مقامات موسيقية متنوعة تدل على إلمامه بالموسيقى وفنون الغناء، ومنها: مقام الرهاوي، ومقام الحسيني، ومقام السيكا، ومقام الأصبهاني، ومقام جيهركاه، ومقام رصد (الأنصاري، ١٩٩٠، ص٦٦-٧١-٧٥). وأغلب الظن أن ابن سودون قد وازن بين الجانب الشكلي عبر الإيقاع الشعريّ الذي ظهر في الوزن والقافية والروي والجناس بنوعيه والتصريع والترصيع والترديد والموازنة وغير ذلك من المظاهر اللغوية الصوتية الموسيقية التي تقطر النص الشعريّ من الزاوية الإيقاعية أي الشكلية.

وعلى الرغم من الأثر الدلالي لهذا الجانب الشكلي فإن الالتفات في هذا البحث يكاد يرتكز على الجانب الموضوعاتي المضموني، الذي يظهر من خلال جانبي الدراسة أي الفصحى والعاميَّة، مع الأخذ في الاعتبار ما يولده هذان الأسلوبان اللغويان من آثار شكلية إيقاعية تظهر عن طريق الجوانب الموسيقية للألفاظ والجمل والتراكيب، وأيضًا الصور البلاغية التي تندمج فيها شتى العناصر اللغوية سالفة الذكر.

ومن زاوية المضمون، فقد قسّم البشبغاوي شعره قسمين متمايزين، هما: الجديّات والهزليّات، وقد بلغ عدد النصوص الشعريّة باللغة العربية الفصحى -المعياريّة- واحدًا وستين نصًّا شعريًّا، وتوزّعت ضمن الجانب الجدّي في الموضوعات -الأغراض- التالية: الغزل، والمدح، والرثاء، والوعظ، والابتهال، والخمر. وقد احتلّ غرض **الغزل** المرتبة الأولى من زاوية عدد النصوص الشعريّة، فجاء في ثمانية وثلاثين نصًّا شعريًّا، ثم **المدح**، فجاء في سبعة عشر نصًّا شعريًّا، ثم ظهر كلٌّ من **الرثاء، والوعظ** في نصيّن شعريين، وأخيرًا ظهر كلٌّ من **الابتهال، والخمر** في نصٍّ شعريٍّ واحد فقط.

وسندرس نموذجًا من قصائده الفصحى، وهي قصيدة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، ومطلعها (ص٤):

من لين قد وقلب فيه تشـــديد  للصـبر والشـوق إبلاء وتشـديد

والخد من شـــجن بالدمع خدده طير لـه ســـحر في الـدوح تغريـد

والقصيدة من ناحية البناء لم تخرج عن بناء القصيدة العربية القديمة؛ تعددت فيها الأغراض بدأها بمقدمة غزلية ثم تخلص إلى الغرض الرئيس وهو مدح الرسول عليه الصلاة والسلام وختمها بالدعاء.

ولقد توزّع النص الشعريّ/ القصيدة على كثير من المضامين/ الأغراض الفرعية، أو الخادمة في حين يظلّ الغرض الشعريّ الرئيس متمثّلًا في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم. ومن المضامين أو الموضوعات المتعددة التي ظهرت في هذه القصيدة الشعريّة المدحية، التي أبدعت بالفصحى؛ بما يتلاءم مع قدسيّة الرسول صلى الله عليه وسلم، وعظم الحديث عنه: الغزل وشكوى الفراق، وقد استهلها ابن سودون بمقدمة غزلية، كانت عبارة عن غزل عفيف في مجمله؛ إذ خلا من الوصف الحسي، من ثمّ بكى الشوق والفراق، وتمنّى لقاء الحبيب، يقول (ص٤):

من لين قد وقلب فيه تشـــديد للصـبر والشـوق إبلاء وتشـديد

والخد من شـــجن بالدمع حدده طيرا لـه ســـحر في الـدوح تغريـد

ثم تخلّص إلى الغرض الرئيس للقصيدة، وهو المدح (ص٤):

كم ذم حبيك عذالي وما كذبوا بل حب أحمد في الدارين محمود

ثم تحدث عن شوقه للنبي -صلى الله عليه وسلم- والحنين لزيارته الشريفة، وأشاد بصفاته وفضائله عليه الصلاة والسلام كاللين، والرحمة، والجود، والعفو، والشجاعة، وختمها بالصلاة والسلام عليه.

والقصيدة تزخر بالألفاظ العربية الفصحى الغريبة أو المتقعّرة: (الجلاميد، المعامع، الصناديد، أجاميد، الأماجيد) التي تتصف بالجزالة والقوة؛ بما يتناسب مع هذا المستوى من الشعر الذي يعتمد الفصحى المعياريّة أسلوبًا له، أمّا من حيث المعجم الشعريّ، فقد تنوّع بين: معجم الصفات والأخلاق النبويّة: تلين، بأسًا، حلما، الرأفة، العفو، شيمته، الحلم، الجود، أزكى الأنام، أتقاهم، أرحمهم، حسن العفو، الجود. ومعجم الشوق والحنين: موجوع، القلب، هاجري، اللقاء، قربا، المنى، هام، صبا، ارحم، الصبابة، شوق، يهواك، مجهود، أبكِ، أسهر، حبيّك، حب، البين، دمع، عقد الوصل، الهجر، وصلي، المتيّم. ومعجم الألفاظ الدينية: أحمد، الدارين، محمود، أوزاره، محيت، الفوز، مكة، رضا، الله، أزكا، صلاة، تسليم، سبح، الرحمن. والمعجم الزمكاني: ويضم كل ألفاظ الزمان والمكان في القصيدة مثل: مكة، الليالي، الحمى، الأحياء، البيد، شهر. فهذا التنوع والثراء في المعجم اللغوي لدى الشاعر، وما تشير

إليه من حقول دلاليّة غاية في التنوّع والثراء، يعكس ثقافته وتمكّنه من ناصية الفصحى، كما يعكس إبداعه الشعريّ الواضح، وتجربته الشعورية الرقراقة.

**ظواهر أسلوبية:**

بقراءة الإبداع الشعريّ المتنوّع للبشبغاوي، يتّضح تنوّع الظواهر الأسلوبية المرتكزة في الأساس على الوعي الفني بأسلوبين لغويين رئيسين، زاوج ابن سودون بينهما بحنكة وتمكّن رغبة منه في إنتاج دلالات متباينة؛ مما يشير إلى ارتقاء توظيفه الأسلوبي لهذه الأنماط التعبيرية ليقترن بغيره من المبدعين السابقين، والتالين له في وعيهم هذا، مثل: الجاحظ وابن دريد وابن الجوزي، وجلال الدين السيوطي.

**الاستفهام:** يكثر أسلوب الاستفهام في القصيدة حتى ليغدو ظاهرة مميزة فيها؛ إذ تكرر (عشر مرات) بأداتين (هل، كم)، يقول(ص٤):

وهل لكسري باب الجبر منفتح وهل بوصلي باب الهجر مسدود

وقد أدى التكرار هنا تكثيفًا دلاليًّا عبّر الشاعر فيه عن حبه وتشوقه لزيارة الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالشاعر يبتغي بهذه الزيارة أن يفتح له باب الجبر بعد أن كسره بالبعد، وينشد سد باب الهجر في صورة مفارقة فبزيارته عليه السلام يحظى الزائر بجبر الكسر ووصل الهجر.

**الدعاء:** تنوعت أساليب الدعاء في القصيدة فمنها: رعاك الله، وارحمتاه، أزكا صلاة وتسليم،

**النفي:** استخدم الشاعر أسلوب النفي في مواضع متفرقة من القصيدة منها (ص٥):

إن يمش في الرمل لم يشـهد له أثر وفي الصــخور له التأثير مشــهود

فقد رسم صورة مشي النبي صلى الله عليه وسلم في مفارقة عجيبة، فهو إن مشى على الرمل، لم يكن له أي أثر. أما حين يمشي على الصخر، فله التأثير مشهود. وجاء أغلبها في تأكيد صفات النبي عليه السلام ومحاسنه.

**النداء:** ورد النداء في القصيدة مرة واحدة بياء النداء موجها نداءه إلى المحبوبة طمعًا في اللقاء، حيث يقول (ص٤):

يـا هـاجري عبثـا هـل في اللقـاء كـما يـؤمـل قربـا منـك مبـعـود

كما تجلت روح العصر في القصيدة من خلال إكثاره من المحسنات البديعية من جناس وطباق ومقابلة، (إبلاء وتجديد) قربا مبعود، مسعوف ومسعود، يقايسه، يقاسيه، مردوع، موعود.

**الصورة:** ومن أمثلتها قوله (ص٤):

هل معهد قد/ كصدرنا عن سكان مكة بعد البين مورود
هل بلؤلؤ دمع ثم منتثر قبل المنية عقد الوصل منضود
وهل لكسري باب الجبر منفتح وهل بوصلي باب الهجر مسدود
بيض الليالي إذا لم تنعموا برضى علي المتيّم يا عرب الحمى سود
قد أطلع الله من آفاقكم قمرا نارت بطلعته الأحياء والبيد

حيث رسم البشبغاوي لوحة فنية اختلطت فيها الألوان (لؤلؤ، بيض الليالي، سود، قمرا، نارت)، والأصوات (صدرنا، مورود، كسر) مزج فيها الشوق لزيارة الرسول عليه الصلاة والسلام وفضائله ليدلل على شدة شوقه لزيارته عليه السلام وما سيحظى به الزائر من نعيم ورضا ففي زيارته عليه السلام جبر للكسر ووصل للهجر.

ويلاحظ في هذه القصيدة أنها تخلو من أي مظهر من مظاهر العاميَّة؛ مما يدل على وعي البشبغاوي بمدى ملاءمة الغرض الشعريّ للمستوى اللغوي؛ فغرض القصيدة مدح النبي صلى الله عليه وسلم، فاختار الشاعر المستوى اللغوي الفصيح المعياري مناسبًا له.

كذلك في غرض الغزل، نجده يستلهم الموروث القديم في صوره ومعانيه ولغته وألفاظه، يقول (ص١٣):

أضوء صبح بدا أم ثغر مبتسم وليل شعر دجا أم حندس الظلم
وما أرى شفق دار السحاب به فحيّر الطرف أم خد لملثم
ومن تجنيه هل ماء السحاب همي أم عيني انبجست بالسيل كالعرم
من لي بظبي سويداء القلب مرتعه أبديت فيه غرامي غير محتشم

كما نظم ابن سودون شعرًا عاميًّا في موضوعات متعددة، كان في الصدارة التحامق والفكاهة الخالصة والسخرية، وظهرت في ثلاثة وثلاثين نصًّا شعريًّا، ثم وصف الطعام، وظهر في واحد وثلاثين نصًّا شعريًّا، والنقد الاجتماعي الصريح، وظهر في ثلاثة عشر نصًّا شعريًّا. وبالطبع ثمّة أكثر من بنية دلاليّة لكثير من هذه النصوص؛ بما يسلم إلى تداخل في الموضوعات والمضامين، وفق أنماط التلقي المختلفة، فعلى سبيل المثال كثيرًا ما نجد نصوصا خاصة بالطعام، وتتضمن في الوقت نفسه نقدًا اجتماعيًّا، أو تحمل إشارات فكاهية أو ساخرة.

ونمثل لهذا المستوى اللغوي العامي بقصيدة في رثاء والدته مطلعها (ص٥٧):

لموت أمي أرى الأحزان تحنيني فطالما لحستني لحس تحنيني

وطالما دلعتني حال تربيتي حتى طلعت كما كانت تربيني

أقول نمنم تجي بالأكل تطعمني أقول امبوا تجي بالماء تسقيني

يستدعي الشاعر ذكرياته مع والدته وتربيتها له من الرضاع حتى زواجه، والمتأمل في القصيدة يجد أنها كانت هروبًا من الواقع الحزين، وهو وفاة أمه إلى عالم الطفولة وما فيه من فرح وأهازيج وارتماء في حضن الأم، يبدو ذلك جليًّا في معجمه اللغوي، فنجد معجم الطفولة بأصواته وأهازيجه: أمي، لحستني لحس، تحنيني، دلعتني، تربيني، تنيني، تطعمني، تسقيني، تخبيني ترقيني، نمنم، امبوا، وي وي، هاها، سوسو، وكذلك معجم الفرح والسرور والزينة: زغرطت، فرحة، شكشكتني، كشكشتني، المنصة، زواجي، كحلتني، تحنيني، تزييني، ومعجم الحزن والأسى: موت، الأحزان، تحنيني، صحت، ماتت، آه، آنيني، يتيما، يعظم الله فيها الأجر (وهي جملة تقال في التعزية)، ومعجم الزمن: ليلي، ليلة، أربع وأربعين سنينا، حسابيني. ولعل الرابط بين هذه المعاجم هو تحويل الشاعر مشهد الرثاء الجدي الذي بني في العرف الشعريّ على الحزن والتفجع إلى مشهد هزلي عابث يدعو للفكاهة والضحك.

ومما عمّق هذا المعنى الهزلي المضحك: توظيف الشاعر لأصوات الطفولة (نمنم، امبوا، وي وي، هاها)؛ ممّا يقوّي العلاقة بين مستويي الفصحى والعاميَّة؛ إذ تعد المفارقة بينهما في أشعار ابن سودون من أوضح أساليب الفكاهة لديه، والتي تسبب الإضحاك. كما أن الانتشار الواسع للأفعال المضارعة (تربيني، تجي، تطعمني، تسقيني، تحنيني، تقول، تلنيني، ترضيني، تخبيني...) يوحي بالحركة والنشاط وهو ما يتناسب مع عالم الطفولة الذي استدعاه الشاعر من خلال استخدام الأفعال الماضية (دلعتني، كحلتني، جعلت، زغرطت، ربت...) في سرد الأحداث ويؤكد أيضا رغبة الشاعر في عودة تلك الأيام الماضية.

ويلاحظ في القصيدة تكرار صوت الحاء، وكأني بالشاعر أراد أن يسمع المتلقي صوت حنان أمه وحبها له خصوصًا في مطلع القصيدة «لحستني، لحس، تحنيني، تحيين»، وما إن نشعر معه هذا الشعور وعظيم الفقد، إلا وينقلنا إلى عالم الطفولة والفرح في مفارقة تبعث على الفكاهة والضحك، ولكنها لا تخلو من حزن وأسى. كما جاءت ألفاظ القصيدة سهلة بسيطة بعيدة كل البعد عن الجزالة والقوة، تزخر بالألفاظ العاميَّة (نمنم، امبوا، وي وي، هاها، زغرطت، كشكشتني، آه وانيني) التي لولاها لما كان لهذه القصيدة هذا المعنى الفكاهي، لكنها لم تخل من عناصر فصيحة.

ولقد استعان شاعرنا ابن سودون ببعض الأساليب الإنشائية لتعميق المعنى الهزلي كالاستفهام في (كم كحلتني)، والدعاء في آخر القصيدة (يعظم الله فيها الأجر)، والأمر (جودوا بآمين)؛ مما يشكل مفارقة. وكثرت المحسنات البديعية، مثل: لحستني، لحس، تحنيني تحييني أغضبها، ترضيني، ربت، تربيتي، شكشكتني، كشكشتني. إضافة إلى رسم البشبغاوي صورة لأثر حزن وفاة أمه عليه فكأننا ننظر إلى شخص أطبقت عليه الأحزان فقوست ظهره وأحنته.

ونلاحظ أن ألفاظ القصيدة لم تكن عامية خالصة، إذ نجد ألفاظًا فصحى؛ مما يدل على وعي الشاعر بتوظيف الألفاظ العاميَّة بحسب ما يقتضيه المعنى. كما عكس البشبغاوي في شعره العامي طبيعة العصر المملوكي والبيئة المصرية التي امتلأت بالمشكلات السياسة والاجتماعية، فصور لنا حالة الشعب الاجتماعية والاقتصادية، فنجده مثلا يصور رغبتهم الشديدة في الطعام إذ يوجد منهم الجائع والمحروم (ص٤٤):

ترى يشتفي يومًا مشوق وجائع ألمت به من ذا العناء وجايع

ويحظى ولو في النوم مادام عايشا بوصل مزاج طال منه تقاطع

فالبنية العميقة للنصوص الشعريّة لابن سودون بنية هزلية ضاحكة، لكنها ترتكز على جانب عميق رصين؛ فهذه الأشعار التي كان كثير من الناس يعجب بها ويضحك لم تكن في حقيقتها إلا لونا من ألوان السخرية والأسى العميق تدل على رجل عميق التفكير مرهف الإحساس واع لما يجري في بلده وما يطوف على السطح من تفكير (أمين، ٢٠١٢، ص٢٨٣،٢٨٤).

## المبحث الثاني: القدرات الإبداعية للشعر العامي:

للإبداع الأدبي – بجنسيه الشعريّ والنثري – قدرات منها الأصالة والطلاقة والمرونة، ويقصد بالأصالة الجدة والطرافة بشرط أن تكون مناسبة للهدف، أو الوظيفة؛ إذ يبدو التواؤم بين الجانبين معيارًا ضروريًّا لتحقق الأصالة وانعكاسها على الجانب الإبداعي عامة، والأدبي الشعريّ خاصة، وتعني الطلاقة إنتاج عدد كبير من الأفكار أو التخيلات أو الرؤى أو الصور، بينما تشير المرونة إلى القدرة على تغيير زاوية التفكير وتنوّعها، فهي تختص بالكيف؛ إذ تختلف عن الطلاقة الخاصة بالكم (خليفة، ٢٠٠٠، ص٣٧، ٣٨).

وبالنظر إلى النصوص الشعريّة المتضمنة في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) نلحظ أنها ارتكزت على شتى القدرات الإبداعية المذكورة سلفًا، وفيما يلي عرض لتجلياتها في الكتاب، مرتكزةً في ذلك على الحراك المعلن والمضمر لكلا المستويين اللغويين والفصحى والعاميَّة.

وتتمثل الأصالة في شعر البشبغاوي في إبداعه نصوصًا تتميز بالجدة، نجد ذلك جليًّا في قصيدته السابقة الذكر التي قالها في رثاء والدته؛ فالأصل في قصائد الرثاء عموما التفجع والندب وإظهار الحزن، إلا أن البشبغاوي خالف الأصل وجاء «بجديد لم نره عند أحد من قبله، وهو مظهر لا يتصل بالحزن ولا بالرثاء، وإنما يتصل بالدعابة والهزل، وكأنه يتحدث إلى أمه في أحد أعياد ميلادها» (ضيف، ٢٠٠٤، ص٩٠)؛ حيث قلب المشهد الحزين المبكي إلى مشهد مضحك، عن طريق المفارقة الموجّهة المقصودة، وهو وعي بكر من قبل ابن سودون تلاءم مع انتشار هذا المنحى الساخر الفكاهي في تلك العصور.

ونمثل للطلاقة في شعر البشبغاوي بقصيدة يصف فيها ليلة عرسه، ويذكر مواصفات عروسه بطريقة مضحكه، ويأتي على صفاتها مولدا العديد من الأفكار والمضامين، والصفات المتناقضة لما تكون عليه العروس، يقول (ص٥٥):

حـل السرور بهـذا العـقد مبتدرا ونجم طالعه بالسعد قد ظهرا

والطل كلّل وجه الأرض فانعطفت أغصـانه بالتهاني تنثر الزهرا

ويقول في وصف عروسه (ص٥٥):

في السـن قد طعنت ما ضر لو طُعنت بالسـن من رمح أو سـيف قد انبترا

في لـونها نـمش في أذنها طـرش في عينها عمش للجفن قـد سـترا

في بطنها بعج في رجلها عرج في كـفـها فـلـج يـا ليـتـه كسرا

في ظهرها حدب في حلقها كبب في عمرها نوب كم قد رأت عبرا

وتتمثل الطلاقة هنا في الاستقصاء في الوصف، وتوليد صفات متعددة لموصوف واحد، وهي عروسه، ليصل بالمعنى إلى أقصى غاية، فجعل عروسه نموذجا لصورة القبح، ونعتها بآفات متعددة، وأمعن في تقبيح صورتها بهيئة تبعث على الضحك.

كما عكس بذلك واقع مجتمعه وعاداته وأعرافه من خلال نقله مراسم زواجه معرجًا على مواصفات عروسه، وفي ذلك ضرب من المفارقة قصد إليه الشاعر قصدًا وذلك بأن صرف المعنى عن وجهه إلى النقيض تمامًا، فقد ذكر في مطلع القصيدة أن السرور قد حلّ بعقد زواجه، ونجم طالعه ظهر له بالسعد، وتزينت الأرض وانعطفت الأغصان بالتهاني، ولكن لا نلبث أن نرى عروسه في ملمح بعيد كل البعد عن السرور والسعد؛ إذ إن صفاتها القبيحة توجب البؤس والشقاء.

بينما تتمثل المرونة في تعدد الموضوعات المعالجة أي الأنماط النثرية والأغراض الشعريّة، إضافة إلى الأشكال الشعريّة مثل الموشحات، والمواليا، والكان كان، والأزجال؛ ومما يزيد من المرونة الإبداعية للبشبغاوي دمجه بين جنسي النثر والشعر، وكذا بين الكثير من الأغراض والأشكال الشعريّة. كما تمثّل إبداع ابن سودون في تنوّع الزوايا التي ينظر منها إلى الواقع من حوله ويفكر فيها، ومن خلالها؛ فقد عاش في عصر من عصور الاستبداد والظلم، فأنشد شعرًا عاميًا بجانب شعره الفصيح تنفيسا لمعاناة شعبه وآلامهم وآمالهم، يقول (ص٤٤):

ترى يشتفي يوما مشوق وجايع ألمت به من ذا العناء وجايع

ويحظى ولو في النوم ما دام عايشا بوصل مزاج طال منه تقاطع

ويقول أيضا (ص٤٩):

لام ولام ولام هن لامات لا مات قوم لهم في الحلو لامات

ألا وإني منهم إن وجدت إلى هذا سبيلا ولي في العجز نيات

فلئن نجح السلاطين المستبدون في وأد روح المقاومة الإيجابية أو العسكرية، فإنهم لم ينجحوا في سلب الشعوب روح السخرية والفكاهة والمرح التي توسلوا بها أدبيًّا وفنيًّا واجتماعيًّا للتنفيس عن معاناتهم (النجار، ١٩٨٢، ص٦٧). كما تتمثل المرونة أيضا عند البشبغاوي في إبداعه كثيرا من النصوص الشعريّة والنثرية متأرجحًا بين مستويات لغوية متنّوعة، بعضها يندرج ضمن مستوى الفصحى، والبعض الآخر ضمن مستوى العاميَّة؛ ممّا يعد مرونة لغوية واضحة.

وثمة بعض المغالطات التي قد تسلب وعي البشبغاوي بالتميز بين المستويات اللغوية عامة، وبين الفصحى والعاميَّة خاصة، فثمّة من يرى كتابه «تجده كله من أوله إلى آخره، الشعر فيه وكلام النثر سواء.. مبنيًّا على هذا الهزل الذي يضطرك للضحك» (ملحس، ١٩٦٧، ص١٤٩)، وهذا ينافيه وجود الكثير من النصوص الشعريّة ذات الطابع الجدي، التي تعتمد على اللغة العربية الفصحى المعيارية المتزنة، بكل ما بها من خصائص جمالية، وفي الوقت ذاته تشكّل صلب القدرات الإبداعية التي توافرت في الكتاب كلّه؛ وممّا يؤكدها كذلك انضواء الكتاب على الأسلوب السردي بوعي واقتدار، إضافة إلى توزّعه على الفصحى والعاميَّة (علّام، ٢٠٢١، ص٦١٥).

## المبحث الثالث: علاقة الجانب الفكاهي بالمستوى اللغوي:

للتعبير عن الجانب الفكاهي أكثر من وسيلة، فثمة من يعتمد اللغة العربية الفصحى في صياغة النصوص الفكاهية مهما اختلف أسلوب الشخصيات المضحكة ذاتها، سواء أكانت بالفصحى أم بالعاميَّة، وثمّة من كان ينقل اللغة ذاتها التي تكلّمت بها الشخصيات على الرغم من إدراجها ضمن العاميات المختلفة، أو العربية الوسيطة، مثل الجاحظ، ويعد البشبغاوي من ضمن الصنف الثاني.

ومن خلال تتبّع النصوص الفكاهية في كتاب (نزهة النفوس ومضحك العبوس) نلحظ أنّ المستويات اللغويّة فيه تتنوّع وتتعدّد تبعًا لتنوّع الأغراض الشعريّة، وكذا المضامين النثريّة المصوّرة، وبالطبع تبدو الفكاهة من أهم الأغراض الشعريّة التي أبدع البشبغاوي في رحابها، بل ترقى لتصبح سمة غالبة على الكتاب برمّته، ويبدو ابن سودون في هذا الصدد ذا صلة وثيقة بتراث غني من الفكاهة والهزل وسم العصر المملوكي الأول، فبدا مرتكزًا على ماضٍ يولي هذا النمط الأسلوبي الأدبي كبير اهتمام، وكذا يرتبط بمن عاصره وتلاه من مبدعين أثروا الجانب الأدبي الهزلي بنصوص ذات ألوان عدّة من القيم، أردفت بقيمة الفكاهة والإضحاك، مثل قيم النقد الاجتماعي، والنبش في عيوب المجتمع رغبة في الإصلاح والنفع.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الارتباط بين الجانب الفكاهي والنمط اللغوي العامي كان ارتباطًا فنيًّا واضحًا نشأ عن طريق وعي المبدعين بالتلاؤم بين المضمون الفكه والشكل الذي يسهم في عرض هذا المضمون (غبّور، ٢٠٢٢، ص٤٠).

لم يكن البشبغاوي يفتقر إلى الإبداع؛ إذ امتلك الأدوات الأسلوبية والفنية وطرائق الحكي المختلفة التي جعلته يتربّع على عرش الهزل والفكاهة في عصره، وفي مختلف العصور، ولكنه كان على وعي بما يتلاءم مع روح العصر وذوق المتلقي، وبما يتناسب مع طبيعة الموضوع، فنجده في الأغراض الجدية يستخدم اللغة الفصحى كالمدح والغزل.

أما الموضوعات الهزلية كالسخرية والنقد الاجتماعي ووصفه للطعام، والزواج، نجده يلجأ إلى اللغة العاميَّة، فنجده يشتاق إلى الحلوى ويتذمر من الجبن، وذلك بأسلوب فكاهي زاد النص عمقا وطرافة، يقول (ص٥٠):

يا موز يا قطر زورا منزلي زورا قلبي يحبكما ما قلت ذا زورا

يا صحن بالقشطة الحقني وخذ عسلا ولا تدع قلب خبزي السخن مكسورا

والست بقلاوة الجلاب إن حضرت فكبر الله يا مكشاح تكبيرا

يا جبن حالوم رح عني وغب أبدا لا كنت في ساير الآفاق مذكورا

ولقد استقطبت الفكاهة كثيرًا من الأدباء والشعراء العرب القدماء، ومنهم رجال دين وعلماء، وعلى رأسهم عبد الرحمن بن الجوزي، والخطيب البغدادي، وفي العصور التالية أو المعاصرة لابن سودون ابن عماتى المصري، وجلال الدين السيوطي وغيرهم. كما أن للفكاهة خصائص أسلوبية تكفل لها التعبير عن الكثير من القضايا، وإن كان الأمر مرهونًا في جانب كبير منه بطبيعة المتلقي، وبمدى توافر معيار المقبولية التي تحقق اكتمال البنية النصية، لكن المظاهر المختلفة للعامية، قد غلّفت النصوص الفكاهية في (نزهة النفوس ومضحك العبوس)، مرتبطةً في الآن نفسه بشتى الخصائص الأسلوبية الفكاهية، ومنها: البساطة، والمفارقة، والمبالغة.

ومع هذا فقد استطاع الشعر بلغته العاميَّة أن ينقل لنا حياة الشعب؛ إذ هي قطعة من حياة الشعوب العربية سجلت لها ما لم تستطع اللغة الفصيحة أن تسجله وكتبت خواطر ونوادر وأغراضًا أخرى كانت تنهض بها اللغة الفصحى، ولكنها لعجزها في تلك الفترات المنحلة الضعيفة لم تستطع اللغة الفصحى أن تسجل تلك الصفحات المؤرخة للحياة الأدبية من الشعوب العربية (البقلي، ١٩٧١، ص١٨١).

ويقصد بالمفارقة التناقض القوي بين طبيعة الفعل أو القول الذي أنتج الفكاهة، وبين طبيعة الموقف أو السياق الخارجي الذي تضمّن هذا الفعل، بمعنى وجود حدث محدد ذي سمات خاصة توجب شبه تحديد لأفعال أو أقوال يكاد ينحصر ضمنها ما يمكن حدوثه، ولكن تأتي الشخصية المضحكة، سواء أكان عفويًّا أو قصديًّا، وتقوم بفعل من أوضح سماته خروجه عن تلك المحددة من قبل، بل يتناقض كلية معها. ولقد كان البشبغاوي «يعتمد فيه فكاهاته على المفارقة التي هي باب ينصب منه جميع شعر الهزل في ديوانه»، حتّى أُطلق عليه «جحا القرن التاسع الهجري» (ملحس، ١٩٦٧، ص١٤٨، ١٤٩).

كما أنَّ النص الهزلي، شعريًّا كان أم نثريًّا، بهذا يعتمد بصورة رئيسة وقويّة على الكثير من الأمور السياقية المحيطة به، كالمتلقي وما يتصل به من سمات كحالته المزاجية، وكذا ما يحيط بكل هذه العناصر من مناخ عام، وربما هذا ما يفسر فتور بعض النصوص المنتمية لعصور سابقة بالنسبة لمتلقي اليوم، مثل حالنا ونحن نقرأ نصوص فكاهية تراثية، مع ضعف الجانب التأثيري لها، أو تفاوته، وقد تكون مثل هذه النصوص ذاتها مسببة أنماطًا خاصة من الفكاهة والضحك وقت تأليفها، وربما في عصور مقاربة لها، ولعل الاختلاف في طبيعة تلقي هذه النصوص وأساليبها نابع من اختلافات عدة أمور، منها طبيعة العصر من شتى الزوايا التي تسهم في تحديد

المألوف من الغريب، وكذلك الموقف من المستويات اللغوية الموظفة، سواء بوعي وقصد أم بصورة عفوية، وهذا كله بغية تحقيق الهدف من البنية العميقة للنص الأدبي، وبالفعل فلقد عمد ابن سودون «إلى الفكاهة والتحامق ليستطيع أن يضمن أفكاره العميقة التي لا يستطيع إبرازها بألفاظ صريحة وأسلوب جاد في جو خانق للحريات كذلك الجو الذي يعيش فيه» (الجمّال، ١٩٦٦، ص٢١٥)، وأغلب الظن أنه قد نجح في هذا.

كما تعد المبالغة من سمات النصوص الشعريّة الهزلية لدى ابن سودون، والتي قد تنعكس على شكلها الخارجي، مؤثرة الإيجاز الشديد أو الإطناب النسبي، ويقصد بها أن الوظائف المورفولوجية التي تقوم عليها هذه النصوص كانت تصور بأساليب مغرقة في المبالغة سواء عن طريق التضخيم أو الانكماش، مثلما يظهر في المبالغة في توظيف الألفاظ غير الفصحى أو المتضمنة أخطاء لغوية عدة، ولن نغالي في الحكم الإيجابي على فعل ابن سودون، فعلى الرغم من وجودها، فإنها تواءمت مع غيره من شعراء العصر؛ إذ «إن كثيرا من شعراء العصر المملوكي كانوا يمتلكون من الموهبة الشعريّة ما يمكنهم من نظم القصائد في أغراض أخرى وفي أعلى مستوى شعري لكن الفقر حال دون ذلك» (أميري، نعمتي، ٢٠١٢، ص٣١).

وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من شهرة ابن سودون بالمجون والخلاعة، نتيجة «حياة البذخ والترف والرفاهية، وقد وصفها وصفا غاية في الدقة، وهذه الحياة ساعدته على رواج أمره في المجون» (الأنصاري، ١٩٩٠، ص٦٤)، ومع ما اشتهر به المجتمع المصري في العصر المملوكي (أمين، ١٩٨٢، ص٣١٥)، وارتباطها بالفكاهة خاصة لدى البشبغاوي (Marino ، ٢٠١٦، ص١٤٣-١٥٥)، لكنه لا يمكن الجزم بحدوث ما أورده من نصوص شعرية أو نثرية بها بعض مظاهر المجون؛ إذ إن اختلاف الأحداث في الواقع -الحقيقي أو المتخيل المؤلّف- عنها في النص الأدبي الذي تشكّل في النهاية، شفاهيًا كان أم كتابيًّا، يتجه بالنص إلى الجانب الأدبي الفني (بارت، ١٩٩٨، ص٣٠)، وبمرسله إلى صفوف المبدعين، وإن كان هذا ليس ضروريًّا لجميع المتلقين؛ لأن الأمر متعلق بالمتلقي ذاته، ولم يتفق الجميع في الأدب العربي على أديب ما؛ مما يحمل دلالة قوية على تعدد أنماط التلقي وأساليبه منذ القدم.

من هنا يمكن القول إن شعر البشبغاوي في جانبه الفكاهي تجربة لها خصوصيتها من حيث التصوير والإبداع، والقدرة على النفاذ إلى أعماق الأشياء، والفكاهة في شعره تعد بحق مرآة صادقة لعصره اجتماعيًّا، وسياسيًّا، وثقافيًّا، واقتصاديًّا (البادي، ٢٠١٧، ص٣١٠)، لكنها حافظت في الوقت نفسه على الإبداع الأدبي وما يحققه من متعة للمتلقي في مختلف العصور.

وعلى الرغم من إرجاع البعض انتشار العاميَّة في كتاب البشبغاوي إلى «جهل الحكام حينذاك باللغة العربية الفصحى وبعلومها، فكسد العلم وخبت جذوة الفكر» (صادر، ٢٠٠٧، ص٢٣٦)، فإن الإبداع المتوازن للبشبغاوي بين الفصحى والعاميَّة يؤكد خطأ هذا الزعم، كما يؤكد أن إبداعه ضمن الأسلوب العامي، كان عن وعي وقصد لتحقيق أثر مهم، ويجعله يتشابه في موقفه هذا مع موقف الجاحظ، وابن دريد الأزدي، وعبد الرحمن بن الجوزي، ونتذكر قول الجاحظ الذي يؤكد وعيه باستخدام بعض الألفاظ الملحونة، والتي تندرج ضمن مستوى لغوي غير فصيح، أي العاميَّة، أو العربية الوسيطة كما يطلق عليها الآن: «ومتى سمعت، حفظك الله، بنادرة من نوادر الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها. فإنك إن غيرتها، بأن تلحن في إعرابها، وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو أن تتخير لها لفظًا حسنًا، أو تجعل لها من فيك مخرجًا سريًّا؛ فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها» (الجاحظ، د.ت، ج١، ص١٤٥، ١٩٦٨، ج١، ص٢٨٢).

## المبحث الرابع: مظاهر المستوى العامي في شعر البشبغاوي:

يمثل المستوى اللغوي العامي انزياحيًّا أسلوبيًّا، وعلى الرغم من كثرته اللافتة في (نزهة النفوس ومضحك العبوس)، فإنه يظل محتفظًا بتمايزه الدال هذا. وفي الوقت نفسه ثمّة مظاهر محددة لهذا المستوى اللغوي أسهمت مجتمعة في تشكّله، ومن ثمّ تحقيق آثاره الدلالية الكثيرة والمتنوعة، وقد رصدت هذه المظاهر مندرجة ضمن العربية الوسيطة، وهي: الألفاظ العاميَّة واللهجات الدارجة – الألفاظ الأعجمية غير العربية – الأخطاء اللغوية الصوتية – الأخطاء اللغوية النحوية – وعدم توخّي الإعراب – الأسلوب الركيك – الألفاظ المستهجنة والمبتذلة (غبّور، ٢٠٢٢، ص٤٧ – ٥٣)، وفيما يلي عرض للظلال التطبيقية لهذه المظاهر في شعر البشبغاوي:

### ١ – الألفاظ العاميَّة واللهجة المصرية:

يعجُّ شعر ابن سودون بالألفاظ العاميَّة، فهو لم يتورع عن استخدام المفردات العاميَّة قوله (ص٨٠):

يا مسيطيل آه يبختك بالهنا يا طيب العيش
إن أتاك صاحبي ولامك كابر وقل ليش ليش

ويمكن أن نصنف المفردات العاميَّة في شعره باللهجة المصرية على نحو قوله (ص٨٣):

بعد ذا قام شي وجعني فبقيت أبكي وأعيط
وبقت أمي حدايا بدعاها لي تحوط

فكلمة (أعيط) كلمة دارجة في اللهجة المصرية وتعني البكاء. كذلك كلمة (عاوز) التي تعني أريد أو أرغب في قوله (ص٩٣):

وانظر التوت ما افتكو من سرق منو يهتكو
عاوزو من يشوكو وبدمّو يحممو

**٢ – الألفاظ الأعجمية:**

وظف ابن سودون الألفاظ الأعجمية في شعره مثل لفظة (سو اسوا) التي تعني المثل بالمثل في قوله (ص٥٨):

وفي الصين صيني إذا ما طرقته يطن كصيني سو أسوا
ومن قد رأى في الهند شيئا بعينه فذاك له بالعين في الهند قد رأى

**٣ – الأخطاء اللغوية النحوية:**

ومن أمثلة هذا النمط من الأخطاء قوله (ص٨٨):

قلت قوم صلّى قال أنا محلّي يا كنينتو

فيتمثل الخطأ في الأفعال (قوم) بذكر الواو دون حذفها، والفعل (صلّي) بكتابة الياء دون حذفها.

**٤ – الأخطاء اللغوية الصوتية:**

ويتمثل في الخلط بين الأصوات كإبدال الذال دالًا، والثاء تاءً، وذلك مما يندرج في اللهجة المصرية كذلك، وهذا الأمر منتشر في الكتاب كله، ولقد ألمح الدكتور شوقي ضيف إلى هذا عند إشارته إلى أنه لا تكاد توجد فوارق بين لغة كتاب ابن سودون واللغة المصرية المحلية الحديثة (ضيف، ١٩٩٩، ص١٠٠)، ومن هذا قوله (ص١٣٢):

ليش يا بقيره انا أسمعكي تقولي آمبوه
كمن ابنك خدوه الناس وماجبوه

يـا بخـت دا آكلوه من كترمـا حبوه

مـا عـاد يحـتـاج إلى ممّـه ولا أمـبـوه

فنجد في الكلمات (خدوه، دا) أبدلت الذال دالا، وفي كلمة (كتر) أبدلت الثاء تاء، وهذا أسلوب لغوي متواتر في اللهجة المصرية، وكذلك إبدال الجيم قافًا في كلمة (مقروح) في قوله (ص١٢٩):

يا موز مقشر على قطر النبات مطروح أوحشتني لي زمان قلبي عليك مقروح

وقوله (ص٦٢):

لـك الهنـا أبـدا يـا زايـر الهـادي نلـت المنى بنعيم رايح غـادي

في (زاير، رايح) حيث أبدل الهمزة ياء.

**٥ – الأسلوب الركيك:**

ويعد ابن سودون البشبغاوي من الأدباء الشعراء الذين تعمّدوا هذا النمط الأسلوبي في منحاه الهزلي الفكاهي سواء في الشعر أو النثر، فكان ضروريًّا لتحقيق هدفه من نصوصه الإبداعية، فنظفر بألفاظ من قبيل: مم مم، أمبوا، هو هو...

**٦ – المحظورات اللغوية:**

وتختص المحظورات اللغوية «بكل ما هو محرم، أو مكروه، أو جنسي، أو غير ذلك من الألفاظ، والعبارات، والاستعارة عنه بألفاظ أخرى أكثر تقبلًا في نفوس المجتمع» (دمياطي، ٢٠١٧، ص١٣٧)، ويُعَدُّ البشبغاوي ممن وظّف هذا النمط الأسلوبي بغية توليد الفكاهة، وإحداث الضحك لدى المتلقي، وعلى الرغم من وضوحه في الكتاب، لكنه لا يندرج بأي حال من الأحوال ضمن المجون أو الخلاعة؛ إذ لم يكن يبغي تطرفًا دينيًّا، أو خدشًا للحياء، يدل على هذا تواتر هذا النهج لدى كتاب كثيرين سبقوه وعاصروه وتلوه وأبدعوا في هذا المضمار ووفق التوجّه ذاته الذي يهدف إلى إحداث نمط من المرح أو التحامق، ولن ننمذج لهذا النمط بالرغم من وجوده.

وقد خدمت هذه المظاهر كلها الفكاهة في شعر البشبغاوي، فلو كان خاليًا منها لما كان لشعره هذا النمط الفكاهي الهزلي، وإذا كانت «النظرية الأدبية ترى أنه كلما كان النص أدنى ذوقًا، كلما زاد عدد الأفراد المتذوقين والمحبين له» (أيزابرجر، ٢٠٠٣، ص٥٢)، فإن عدم حرص ابن سودون على حصر إبداعه الأدبي ضمن

الأنماط الأدنى ذوقًا، أو الأقرب إلى الهزل، أو السوقة والعوام من خلال الأسلوب العامي فقط، كي تزداد أعداد المتلقين، بل الاعتماد على تزاوج إبداعه الأدبي بين الفصحى والعاميَّة، يعد دليلًا على أن إبداعه الأدبي عامة، والشعريّ خاصة، كان مرهونا بمناخ ثقافي تأقلم معه وحافظ عليه، فلم يكن إبداعه هذا شذوذًا عن قاعدة الإبداع الأدبي في عهده، بل في عهود سابقة وتالية له.

## الخاتمة:

مما سبق يتبين تواتر النصوص الأدبية الشعريّة، والنثرية، بصورة متناسقة تنم عن وعي وقصدية من قبل ابن سودون؛ مما حقّق نمطًا واضحًا من التماسك الدلالي الذي لا يظهر من خلال تتابع النصوص الفرعية والمتنوّعة في الكتاب (دايك، ٢٠٠٠، ص١٤٠)؛ إذ بجانب امتلاك كل نص فرعي سمات تماسكه الدلالي، فهو يعقد صلات عدة وتأويلات مختلفة مع غيره من النصوص بما يفرز نمطًا خاصًّا من التماسك الدلالي الكلي، أو المتعلق بالبنية النصية الكلية للكتاب، من هنا يكون تتابع أغراض النصوص الشعريّة، ومضامين النصوص النثرية أيضًا، دالًا بالأسلوب ذاته الذي ظهر في الكتاب، فجاءت وفق تسلسل قصدي، أسهم في تحقيق الغرض الرئيس من الكتاب، ألا وهو الفكاهة والإضحاك والنقد الاجتماعي الهادف؛ لذا عنونه ابن سودون عنوانًا دالًّا مؤطرًا بالجانبين القيمي النفعي (نزهة النفوس)، والفكاهي (مضحك العبوس).

وهكذا رأينا تنوع الإبداع الشعريّ عند ابن سودون بين الفصحى والعاميَّة، ولقد بدا وعي البشبغاوي بارتقاء المستويات اللغوية لتلائم الأغراض الشعريّة التي يبدع من خلالها؛ إذ تراوح إبداعه الشعريّ بين حقلي الجد والهزل. وفي حين اختص جانب الجدِّ بالنصوص الشعريّة الفصحى، فقد ارتبط جانب الهزل والفكاهة بالنصوص الشعريّة العاميَّة. وعلى الرغم من هذا فقد تنوّعت أساليب البشبغاوي في صياغة نصوصه الشعريّة الهزلية/الفكاهية، فلم تبد عامية خالصة، بينما كانت نصوصه الشعريّة الجدية فصحى دون شائبة تشوبها؛ ممّا يؤّكد قصدية تخّيره للنمط الشعريّ العامي ليعّبر من خلاله عن الموضوعات الهزلية.

ولقد امتاز الشعر في العصر المملوكي في مصر بواقعية التصوير ودقته، مع إسباغ الطابع الأدبي الفاكهي عليه؛ إذ استمد الشعراء صورهم وتخيلاتهم من مجتمعهم؛ بما يعجّ به من مشكلات وآلام وآمال؛ لذا نجدهم يصورون الفقر والجوع والمرض والجهل والحرمان والبؤس والشقاء والضعف والهوان، بجانب السخرية ممّا يعكّر صفو حياتهم، كما أوضحوا واقع التحلّل الخلقي والاجتماعي الذي طال المجتمع آنذاك (أمين، ٢٠١٢، ص٤٤٤، وعمرو، ٢٠٠٩، ص٢).

## المصادر والمراجع:

### أولًا: المصادر:


١. البشبغاوي، علي بن سودون. **نزهة النفوس ومضحك العبوس.** تحقيق: أرنود فروليك، ليدن، هولندا، ١٩٩٨م.

٢. البشبغاوي، علي بن سودون. **نزهة النفوس ومضحك العبوس.** تحقيق: منال محرم، مراجعة: الأستاذ الدكتور حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

٣. الجاحظ عمرو بن بحر. **البيان والتبيين.** تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د.ت.

٤. الجاحظ عمرو بن بحر. **الحيوان.** تحقيق: عبد السلام هارون، الحلبي، القاهرة، ط. الثانية، ١٩٦٨م.

٥. الحنبلي، ابن العماد. **شذرات الذهب.** تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ج٧، ١٩٨٦م.

٦. السخاوي، شمس الدين. **الضوء اللامع لأهل القرن التاسع.** دار الجبل، بيروت، ج٥، ١٩٩٢م.


### ثانيًا: المراجع العربية:


١. أميري، جهانكير، نعمتي، فاروق. **التحامق في الشعر المملوكي دراسة تحليلية.** مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٢، ٢٠١٢م.

٢. أمين، بكري شيخ. **البدهيات الضاحكة عند ابن سودون.** مجلة التراث العربي، مجلد ٣١، العدد ١٢٥،١٢٦، ٢٠١٢م.

٣. أمين، فوزي محمد. **المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، ٦٤٨-٧٨٤ هجرية.** دار المعارف، القاهرة، **١٩٨٢**م.

٤. الأنصاري، ذكاء. **الأوزان الموسيقية في شعر ابن سودون.** مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٣٠ – ٣١، يونيه١٩٩٠م، ص. ص. ٦٤ – ٥٧.

٥. البادي، محمود خلف، قزقز، محمود أنس. **الفكاهة في شعر علي بن سودون.** مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، العدد٢١، ٢٠١٧م.

٦. البقلي، محمد قنديل. **دراسات حول ابن سودون وأدبه الشعبي.** مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج٢٧، ١٩٧١م.

٧. الجمّال، أحمد صادق. **الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي**. الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦م.

٨. خليفة، عبد اللطيف. **الحدس والإبداع**. دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٩. دمياطي، محمد عفيف الدين. **مدخل إلى علم اللغة الاجتماعي**. مكتبة لسان عربي للنشر والتوزيع، مالنج – إندونيسيا، ط. الثانية، ٢٠١٧م.

١٠. السوسوة، عباس علي. **كمال التشويه الذي لحق بديوان ابن سودون البشبغاوي**. مجلة العرب، المجلد الثاني والأربعون، العدد الحادي عشر والثاني عشر، الجماديان ١٤٢٨هـ، ص. ص. ٧٨٩ – ٨٠٨.

١١. صادر، كارين. **ابن سودون صاحب التراث الخالد في الأدب العالمي الفكه، ٨١٠– ٨٦٨هـ، ١٤٠٧ – ١٤٦٣م.** مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، بيروت، السنة ٤٦، العدد ٥٢٨، أيلول ٢٠٠٧م.

١٢. ضيف، شوقي. **في الشعر والفكاهة في مصر**. دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٣. ضيف، شوقي. **الفكاهة في مصر**. دار المعارف، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٤م.

١٤. علّام، فرج. **البنية الحكائيّة في الحكايات الملافيق لابن سودون البشبغاوي ٨١٠هـ، ت٨٦٨هـ.** مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد الرابع والثلاثون، الجزء الأول، ربيع ٢٠٢١م، ص. ص. ٦١٥ – ٧٠٣.

١٥. عمرو، نيفين محمد شاكر. **السخرية في الشعر في العصر المملوكي الأول، ٦٤٨ – ٧٨٤هـ**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخليل، ٢٠٠٩م.

١٦. غبور، وليد محمد. **جدلية العربية الوسيطة والفصحى وتأسيس النوع السردي التراثي.** مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مج.٢٤، الإصدار٧، أبريل ٢٠٢٢م، ص. ص.١-٦٩.

١٧. ملحس، لطفي عثمان. **ابن سودون: شعر الفكاهة والمرح**. مجلة رسالة المعلم، وزارة التربية والتعليم، عمان، المجلد ١٠، العدد ٤٣، ١٩٦٧م، ص. ص. ١٤٨-١٥٢.

١٨. النجار، محمد رجب. **الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك**. مجلة عالم الفكر، المجلد١٣، العدد٣، ١٩٨٢م.

## ثالثًا: المراجع المترجمة:


١. أيزابرجر، أرثر. **النقد الثقافي**. ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢. بارت، رولان، وآخرون. **آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور**. ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط. الأولى، ١٩٩٨م.

٣. جرارد، جرج. **النقد البيئوي**. ترجمة، عزيز صبحي جابر، مراجعة: أحمد خريس، دار كلمة، أبو ظبي، ط. الأولى، ٢٠٠٩م.

٤. دايك، فان. **النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**. ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. الأولى، ٢٠٠٠م.


## رابعًا: المراجع الأجنبية:


1. Marino, Danilo. **L'Humour Dans L'égypte Mamelouke. Le Nuzhat Al-Nufūs wa-Muḍḥik al-'Abūs d'Ibn Sūdūn Al-Bashbughāwī**. Arabic and Islamic Studies in Europe and Beyond études Arabes et Islamiques en Europe et Au-Delà. Peeters, Leuven – Paris – Bristol, CT, 2016, p.p. 143-155.

## Abstract

This research studies poetic creativity between Classical and Colloquial in the book (Nuzhat al-Nufūs wa-Muḍḥik al-ʻAbūs) by the Mamluk writer and poet Ali Ibn Sūdūn Al-Bshbghāwy (d. 868 AH), who created many poetic and prose texts using various linguistic styles, between Classical and colloquial.

Al- Bshbghāwy was aware of the rise of linguistic styles to suit the poetic purposes for which he wrote, and his literary and poetic creativity ranged between the fields of seriousness and humor, and his humorous poetic texts were not purely colloquial, while his serious poetic texts were pure classical, which confirms the intentionality of his choice of the colloquial poetic style to express humorous topics.

The research employs the descriptive analytical approach, which relies on describing colloquial poetic texts, analyzing their style, and then deducing their characteristics, with the aim of exploring Al-Bshbghāwy's poetic creativity capabilities, confirming his awareness of the importance of the colloquial style in formulating his humorous poetic texts, in addition to the stylistic characteristics of his colloquial humorous poetry. In this regard, the consistency of His poetic creativity reflects the comic character of the Mamluk era, and the deep structures of the comic poetic discourse of Al-Bshbghāwy.

The research includes four points: colloquial poetic creativity: form and content, the creative capabilities of colloquial poetry: fluency, originality, and flexibility, the relationship between the humorous/comic aspect and the linguistic style: classical/colloquial, and manifestations of the colloquial style in Al-Bshbghāwy's poetry.



## Keywords:

***Classical - Colloquial - Nuzhat al-Nufūs - Al-Bshbghāwy***

# الجلسة الثانية

## الشعر والفلسفة

- **النّظريّات الفلسفيّة السينوية في الرّجز الطبّي: الأرجوزة الطبّيّة لابن سينا أنموذجا**

  بودالية ثوائبة

- **الشّعر العربي وسؤال التنوير: مقاربة فلسفيّة لماهيّة الخطاب الشعري القديم**

  عبد الفتاح أحمد يوسف

- **الشعر العربي في مواجهة تحديات الهوية**

  عبد الواسع الحميري

- **فلسفة الكراهية في الشعر العربي**

  عبير علي الجربوع

- **التأويل الوجودي لحضور الذات في الشعر المعاصر (قصيدة النثر العمانية إنموذجًا)**

  علي قاسم اللّلباني

# النّظريّات الفلسفيّة السينوية في الرّجز الطبيّ:

## الأرجوزة الطبيّة لابن سينا أنموذجًا

**الأستاذة بودالية تواتية**

جامعة مصطفى اسطمبولي بمعسكر - الجزائر

**الملخص**

إنَّ علم الطبّ من العلوم الطبيعيّة، له منهجه وقوانينه ونظريّاته. ويعتبر ابن سينا من الفلاسفة الأطبّاء في الحضارة الإسلاميّة الذين جمعوا بين الفلسفة والطبِّ؛ إذ جسّدت أرجوزته الطبّية الاتّجاهات الفلسفيّة الطبيّة في إطار نظري وعملي.

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز مختلف النظريّات السينوية الفلسفيّة في المنظومة الشّعريّة الطبيّة، والكشف عن المؤثّرات الفلسفيّة التي طبعت لغة الأرجوزة، محاولين في ذلك كلّه تبيان العلاقة المتكاملة بين الفلسفة والشّعر والطبّ.

**الكلمات المفتاحية**

***الفلسفة – الشعر – الطب – ابن سينا – الأرجوزة***

**المقال**

لقد طرق ابنُ سينا أبوابَ العلوم والحكمة والفلسفة والفقه، وبرز في الطبِّ، ولُقب بجالينوس العرب. ومكنته قدراته العقلية من أن ينظر في مجال الطبِّ النظرة الكلية الشاملة، فيضع بذلك النظريات الفلسفية الطبيّة في صورة متكاملة ضمن منهج علمي رصين.

اقترنت اتِّجاهات ابن سينا العلميّة بالمنطق، وساهمت في بلورة فلسفية سينوية تنوعت تجليَّاتها وتوسَّعت أفاق النَّظر إليها باعتبارها علمًا بكرًا مستجدا في فلسفة الطبِّ على مستوى المنهج، أو المعرفة العلميّة والعمليّة؛ حتى عُدَّ ابن سينا يلقب بفيلسوف الطبّ.

ومن هذا المنطلق يندرج موضوع بحثنا الذي وسما بـ: «**النّظريّات الفلسفيّة السينوية في الرجز الطبيّ: الأرجوزة الطبيّة لابن سينا أنموذجًا**». وهو موضوع تاريخي محض يقوم باستنطاق النّظريّات الفلسفيّة لابن سينا من خلال أرجوزته الطبيّة، بهدف إيضاح النّسق الفكري الرّابط بين المسألة الفلسفيّة في ميدان الشّعر، وتبيان بعدها الطبيّ من منظور تاريخي.

وللخوض في هذه النّظريّات تم اختيار الأرجوزة الطبيّة، الّتي تشغل النّاظر إليها بالتّفكير والتّمعن في مراميها البعيدة، والمقصودة في منهج ابن سينا صاحب النّظريّات الفلسفيّة الطبيّة، الّتي انفسحت بصورة متفرّعة ومتشابكة في قالب شعريّ أدبي يبرز دلالاتها وخصائصها السينوية.

إنّ الرَّغبة المجتباة والثّمرة المجتناة من استخراج النّظريّات الفلسفيّة السينوية من الأرجوزة هي محاولة الجمع بين الفلسفة والرِّجز في الطبّ، وامتصاصُ رحيق النّظريّات التي أُرّخ لها ضمن العمليّة الإبداعيّة الشّعريّة، ورغبة في تحقيق الأهداف التالية:

- الكشف عن مدى تكامل وتداخل العلوم في الحضارة الإسلامية تاريخيًّا
- استخراج النّظريّات الفلسفيّة القديمة في المنظومة الشّعريّة الطبيّة
- دور الشعر في تسهيل نقل المعرفة الفلسفيّة الطبيّة
- تبيان كيف يمكن للشعر أن يقدم النظريات الفلسفية بلغة الرجز في مجال العلوم العقليّة

وللوصول إلى الأهداف البحثيّة، تقوم الإشكالية على مجموعة من التّساؤلات: من هو ابن سينا؟ ما العلاقة بين الفلسفة والشّعر والطبّ؟ فيما تمثلت المؤثِّرات الفلسفيّة التي طغت على الأرجوزة لتخرجها من الطّابع الأدبيّ إلى الفلسفيّ المدمج بعلم الطبّ؟ وما هذه النّظريّات الفلسفيّة التي وظفها ابن سينا في الرّجز الطبيّ؟

ولمعالجة حيثيّات هذه الدّراسة التّاريخيّة قمنا بتوظيف ثلاث مناهج يتطلّبها البحث. أولها: المنهج التّاريخيّ الوصفيّ الّذي يسمح بتتبع مختلف النّظريّات ورصدها. وثانيها: المنهج التّحليليّ للتّقصي عن المؤثّرات الفلسفيّة، وتتبع هذه النّظريّات تاريخيًّا، وتحليل مضامينها ليس من الوجهة الفلسفيّة بل بما يقود الأرجوزة إلى الاتّجاه الفلسفيّ في ميدان الطبّ.

وثالثها: المنهج الإحصائي الّذي أسهم في تغذية البحث من الجانب الكمّيّ وتعداد الألفاظ المتحكِّمة في لغة الأرجوزة من الجانب الفلسفيّ، فضلاً عن التّقسيمات العلميّة المصنفة في الجداول.

إنَّ هذا البحث يُعدُّ من التّحديات المعرفية والعلمية الّتي تستدعي التّفكير في الحقائق الفلسفيّة الدفينة في الأرجوزة من منظور تاريخي علمي جديد؛ لذلك فإنّ نزوعي في هذه الدّراسة يتعمق في المدارات التّاريخيّة الّذي هو الحكم المشخص للدّراسة. وحتّى يغوص أكثر، حتّمت خلفيات هذا البحث بكلّ تجلياتها، الاستعانة بالعلوم المساعدة لاحتواء النّظريّات السينوية الّتي تؤرخ لفلسفة الطبّ.

أمَّا الدِّراسات التاريخية القبلية للبحث فهي منعدمة، ولكنّها متنوّعة من الجانب الفلسفيّ بعيدا عن الطبّ، ولا تنقطع بل تتقاطع مع التّفكير العلميّ الطبيّ لابن سينا لبناء المنظومة الطبيّة. وأسهمت في بناء البحث بعناصره على المستوى النّظريّ والتّطبيقيّ من زاوية تاريخيّة فلسفيّة.

يعتبر الرّجز الطبيّ منظومة فلسفيّة جمعت بين النّظريّ والعمليّ في إطار الجمع بين الفلسفة والطبّ والشّعر. والكلام فيها كثير حاولنا جمع النّظريّات وفق قراءة تاريخيّة بما يسع ولا يتجاوز حدود المقال، مع اختيار نماذج تكون جامعة مانعة تحكم الموضوع تاريخيًا.

## أولا: الأرجوزة بين الشّعر والطبّ عند ابن سينا

### ١- مقوّمات النّظريّة الشّعريّة عند الطّبيب ابن سينا

تعتمد تجربة ابن سينا في الأرجوزة على تجديد المنهج العلميّ من ناحية الشّكل والمضامين والغايات الفلسفيّة، ضمن نسيج الأدب والبّلاغة. خصوصا فيما يتعلّق بالنّظريّات، الّتي تدفعنا بالبحث عن تلك الرّؤية العلائقيّة بين الفيلسوف، والشّاعر والطّبيب.

إنّ العلاقة بين الأدب والطبّ وثيقةً جدًا؛ فالطبّ مهنة تعتمد على دقّة الملاحظة بداية من ملاحظة المرض والأعراض وشكاوى المريض وما يطرأ عليها من تغيّرات، كذلك فإنّ الأدب يعتمد على دقّة

الملاحظة والمتابعة للأحداث الرّاهنة والشّخوص المحيطة، والطّبّ يعتمد على التّواصل بين الطّبيب والمريض. ويعتمد الأمر نفسهُ على التّواصل بين القارئ والكاتب (عيد: ٢٠٢٠، ص ١٥). ولعل هذا الرّأي شاخصٍ عند ابن سينا بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص ١٣):

والشُّعَرَاء أُمَرَاء الْأَلْسُن كَمَا الْأَطِبَّاء مُلُوك الْبَدَن
هَذَا يُسَنّ النَّفْس بِالْفَصَاحَ وَذَا يَطِب بِالْجِسْم بالنصاحة
وَهَذِه أُرْجُوزَة قَدِ اكْتَمَلَ فِيهَا جَمِيع الطبّ عِلْمًا وَعَمِل
فَمَا أَنَا مُبْتَدِئٌ بِنَظْم مَنْثُور مَا حَفِظْته مِنْ عَلِمَ

إنّ خُصوصيّة العمل الشّعريّ في الخطاب الفلسفيّ يعني اشتغال الخطاب الشّعريّ والفلسفيّ في فن البّلاغة بخلفيّاتٍ فنّيةٍ لغويّةٍ فلسفيّةٍ محضةٍ. ولما تغلب المنطق على الوظيفة الشّعريّة أسس إشكالاتٍ فلسفيّة تبدو إلى حدّ كبير تصوّرات تنظيريّةً فلسفيّة في الممارسة العلميّة عند ابن سينا.

وأبرز ما يميّز ابن سينا عميد الفلاسفة تلك النّظريّات الّتي بُنيت من الأصول البلاغيّة للمنطق من حيث بساطتها وتركيبها، على سبيل الذّكر تصنيف العلم من الكليّ إلى الجزئيّ الّذي يدخل في صناعة علم البيان الّذي ينتقل «من القواعد الكلّية المشتركة لبيان جزئيّات العلوم كلّها» (ادريسو: ٢٠١٥، ص ١٠٧).

كما أنّ صاحب الأرجوزة مارس في الصّناعة النّظريّة إلى جانب علم البيان الّذي هو أساس النّظريّة الفلسفيّة، نظريّة البلاغة الّتي هي: «أساس الوعي بنسق الخلفيّات المرجعيّة والمفهوميّة النّاظمة لمفهوم البيان العربيّ، موصولاً بأفق العلل والغايات..» (ادريسو: ٢٠١٥، ص٩٩).

**٢- الأرجوزة الطبيّة**

اشتهر ابن سينا بنظمه لعددٍ من القصائد في الطبّ وأكثرها من وزن الرّجز، لذا سميت بالأراجيز، ويعتبر ابن سينا أول من اتّخذ الرّجز وسيلةً للتّعليم، وله في ذلك عشرة أراجيز منها أرجوزة طويلةً في الحميات والخراجات، وأشهرها الألفية التي يتراوح عدد أبياتها ما بين (١٣٢٦ إلى ١٣٣٤) بيت (الحاج قاسم: ص٥٠).

وتعتبر هذه الأرجوزة من أكثر مؤلفات ابن سينا ذيوعاً بعد القانون حيث لخص فيها مبادئ الطبّ شعراً، ووضع لها العلماء عدة شروحات، أشهرها تلك الّتي وضعها العالم الفيلسوف ابن رشد (ت٥٩٥ هـ/١١٩٨م)، وتُرجمت إلى اللّغة العبريّة واللّغة اللاّتينيّة في القرن الثالث عشر الميلاديّ باسم (كانتيوم أو كانتيكا) ومعناها الأغنية يعني القصيدة (أسودي: أ، ص٣١).

أما لغة الأرجوزة، فهي ضرب من التّجريب والتّجريد لأجل هدف علميّ وعمليّ، يعتمد فيها على أسلوب المنطق المحرّك العقليّ لابن سينا للتّصور العلميّ التّجريبيّ للمعرفة. وجاءت قصيدته بأسلوب سلس ممتع لم يسبقهُ إلى ذلك أحدٌ من قبل.

قسم الأرجوزة قسمين؛ حيث رتّب فيها الحقائق وفق تنظيم مؤسّس للعلم، ومنهج علميّ محكم الأصولِ والفروع قسمه إلى نظريّ يغلب عليه الطابع الفلسفيّ، وعمليّ تجريبيّ للتّعبير عن الحقائق الطبيّة. ويتّضح هذا التّصنيف بشكل جلّي في الأبيات التّالية (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٤):

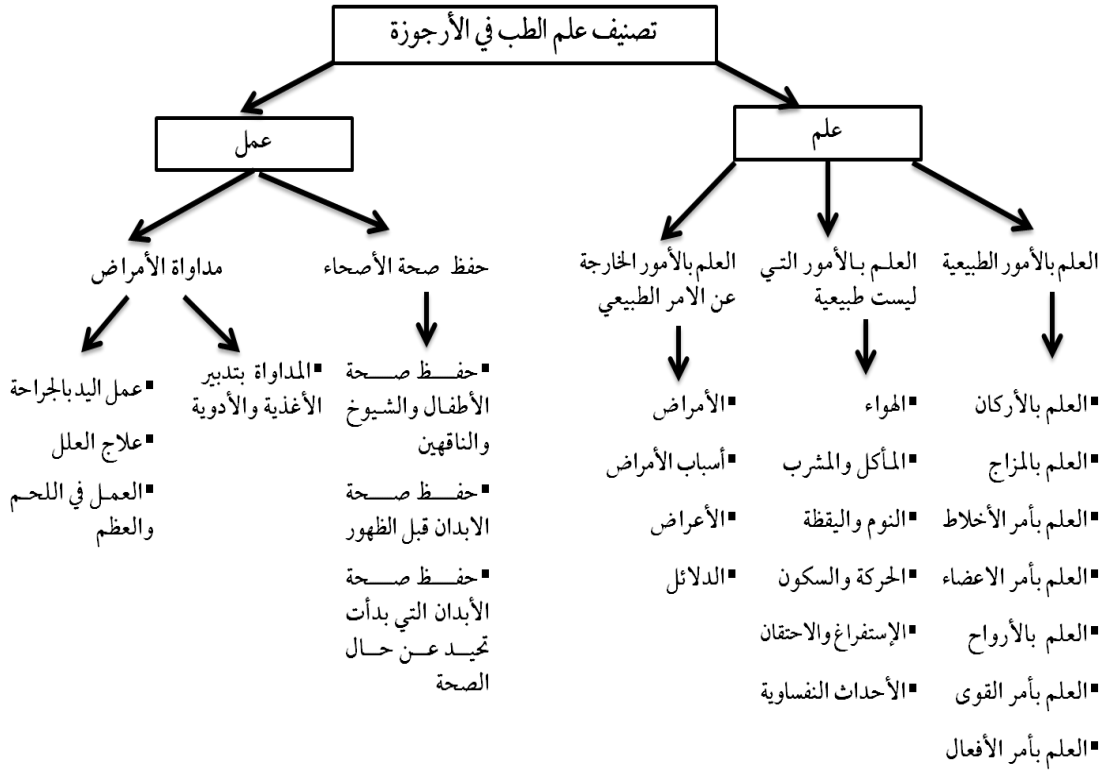
قِسْمَتُه الْأُولَى لِعِلْم وَعَمِل ... الْعِلْمِ فِي ثَلَاثَةِ قَدْ اكْتَمَلَ

ثُمَّ ثَلَاثُ سطرت فِي الكتب ... مِنْ عَرْضِ وَمَرَض وَسَبَب

وَعَمِل الطَّبِيبَ عَلَى ضربي ... فَوَاحِدٌ يَعْمَل بِالْيَدَيْن

وَغَيْرِه يَعْمَل بِالدَّوَاء ... وَمَا يَقْدِرُ مِنْ الْغِذَاءِ

ولتّحديد مضامين الأرجوزة، حاولنا الايجاز لتّوضيح أقسامها الّتي ستكون مشروع الدّراسة وفقًا للمخطط التّالي:



## ثانيا: المؤثرات الفلسفيّة على الأرجوزة الطبيّة

### أ- المصطلحات الفلسفيّة في الأرجوزة

المصطلحات الفلسفيّة في ميدان الشّعر عند ابن سينا هي مساهمة جزئيّة لاستيضاح الرّؤية الفلسفيّة السينوية في الرّجز الطبيّ، ومدى موافقتها للعمل الطبيّ والقول الشّعريّ. وامتازت هذه المصطلحات بخصوصيّة متعلقة بعمق المفهوم بعلم المنطق وما يقدّمه من مبادئ وقواعد يهتدي بها ابن سينا في صياغة الأرجوزة الطبيّة.

وتظهر عنايتهُ بالألفاظ من أجل خدمة المنطق بقوله «بالنّسبة للنّظر في الألفاظ فهو أمر تدعوا إليه الضّرورة وليس للمنطقيّ -من حيث هو منطقيّ- شغل أول بالألفاظ إلا من حيث المخاطبة والمحاورة..» (ابن سينا: ١٩٥٣، ص ٢٢). ويُهيب ابن سينا بضّرورة العناية بفصاحة اللّفظ وقوته طلبًا لتدارك المعنى (ابن سينا: ١٩٥٢، ص ١٩٥)، وتنوّعت بذلك المصطلحات الفلسفيّة في الأرجوزة بين العام والمنطقيّ؛ حيث يعتبر المصطلح الفلسفيّ العام «مجموعة من الألفاظ الّتي استعملت في بيئة الفلاسفة استعمالاً فلسفيًا، بعد نقلها من بيئتها الطبيعيّة في اللّغة أو بيئات علميّة أخرى» (ادريسو: ٢٠١٥، ص ٣٠).

أما المصطلح الفلسفيّ المنطقيّ، فإنّه يصنف في المدارات المفهوميّة للمنطق. وأصدق نموذج نوعيّ لهذه الألفاظ بيت رجزٍ ذو ألفاظ فلسفيّة منطقيّة وردت في الأرجوزة (ابن سينا: ١٩٥٣، ص ٢٨):

وَمَا تَرَاهُ يَغْلِبُ الْكَيْـــــــــــفِيَّة  فِي جَـوْهَـرُ الْجِسْـــمِ إِلَى الضِّـــدْيَـة

وبعد القراءة المتمّحصة للأرجوزة الطبيّة وموافقتها لموسوعة مصطلحات علم المنطق عند العرب، يتأكد حضور الألفاظ الفلسفيّة بعد العملية الإحصائية بصيغ مختلفة؛ حيث بلغ عددها ١١٥ لفظ موزعة كما يلي:

| نوع المصطلح | الألفاظ الاصطلاحية | العدد |
|---|---|---|
| الفلسفة العامة | العقل- الماء- الهواء- التّراب- النّار- هليون-الأمزجة- الأخلاط- الجوهر- الجسم- الجسد- الأصول- التّخيل- الاحساس-الحس- الأركان – الأفعال – الانفعالات – قوّى النفس – الروح – الأمور الخارجة عن الطبيعة – الأمور الطبيعية – الطبيعيات – الكيموس – البحران – المذهب – الدّستور – الأنواء – الشمس – القمر – النحوس – السعود – قوّى حسّيّة – القوّى – المزاج – العقل – العلم – المفرد – الباطن – الأحداث النّفسانية – انصباب المادة – الحركات – العلم | ٤٣ |
| الفلسفة المنطقية | الكيفية- الكمية- القياس- الضد-المتضادات- الاستدلال- الأسباب- الأجناس- الأجزاء- الجزء- الأحكام- حكم- الإدراك الحسي-أسباب الأمراض- أسطقس- الأشخاص(جالينوس)- الأعراض-الآلة- الأعضاء الآلية- الأمور الضّرورية- الأنواع – تركيب- المركب-الصدق- أقسام- قسمة- الكليّ- الجزئيّ- التّلازم- التّمثيل(مثل)- النّقيض-يجتمع- الجهة- الجهل- الحال- الحد- الحدود- حركات- الحقيقة- خاصة- يخبر- دائم- يدل- دلالة- ذات-الزمان- شهدت- شبيه- الشكل- الشيء- الضروري- الطبائع- عدد-العكس-علم الطبيعيات- العلل-علم نظري-غلبة – التّضاد- الشّرط- النّظر- هيئة- زمان. | ٧٢ |
| **المجموع الكلي** | | **١١٥** |

لقد تجسّدت هويّة المصطلح الفلسفيّ في اللّفظ المُنفرد، ولكن بشكل متكرّرٍ ظهر في عدة مواقع من الأرجوزة، وعلى سبيل الذّكر لا الحصر تكرّرت لفظة الأسباب ٢٠ مرة، ولفظة الاستدلال ٢٥ مرة، ولفظ القياس٣ مرات، ولفظة المزاج ٤٣ مرة وغيرها من تكرار الألفاظ. ويظهر من خلال تنوّع الألفاظ كثرة حضور المصطلح المنطقيّ الّذي يسيطر على الأرجوزة كلّها، ويعتبره ابن سينا منفذًا بلاغيًا يهدف في الأساس إلى التّأثير في المتلقيّ، فضلاً عن دلالاتها المقصديَّة الّتي تعبر وتتلاءم مع أهداف فلسفة الطبّ في الأرجوزة.

ويتبن من خلال معاينة الألفاظ الفلسفيّة والمنطقيّة ورودها بدلالاتٍ اصطلاحيّة بطريقةٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ تخدم علم المنطق، وحاولنا توزيعها على الشّكل الآتي:

- الألفاظ الدّالة على ميدان المنطق
- الألفاظ الدّالة على غرض المنطق
- الألفاظ الدّالة على مكونات المنطق
- الألفاظ الدّالة على أجزاء المنطق
- الألفاظ الدّالة على أفعال المنطق
- الألفاظ المنتجة للمنطق

**ب- أدوات المنطق اللغويّة في الأرجوزة**

لقد اعتنى ابن سينا بلغة الأرجوزة من أجل المنطق لتضلُعه في خصائص اللّسان العربيّ، وتتجلّى مهمة المنطق في توفير الدقّة والوضوح والاستنتاجات الصحيحة، وكشف القوانين الّتي تعصم الإنسان من الخطأ (خليل: ١٩٧٩، ص ٧). ذلك أنّ الشّيخ الرئيس ميز بين ما هو وسيلة من مباحث المنطق وما هو غايةٌ، ومزج بين مسائل المنطق بمباحث الطبّ، وفي المقابل اتّصلت هذه الحقائق بروابط لغويّة منطقيّة كمطلب أساسيّ لتنظيم العلاقات المنطقيّة الطبيّة من أجل الوصول إلى نتائج جديدة. وتعتبر نظريّة القياس هي قصدهُ الأول من ذلك كلّه كما سنرى.

وتبعًا لما سبق، فقد استعان ابن سينا بروابط لغويّة منطقيّة لتحليل القضايا وربطها بنتائجها، وجعل الروابط في حكم الأدوات، ومن حيث هي أداة منطقيّة، فإنّ وظيفتها الربط أو الإسناد لا غير (ابن سينا: ١٩٧٠، ص ٣٩). مما يعني أنّ قوانين المنطق هي معايير لتعميق الوعي التّصوريّ للشّعر عند ابن سينا من زاوية فلسفيّة.

على أنّ هذه الرّؤية بحاجة إلى هذه الأدوات الّتي تقودنا إلى حروف العطف والظّروف عند القراءة المتأنية للأرجوزة؛ اعتبرها ابن سينا قاعدة للاستدلال المنطقيّ في استنباط القضايا الطبيّة من زاوية فلسفيّة. وهي: الواو- أو- لكن- حتى- إذن- بما أنّ- إذًا- لأنّ- إنّما- ما- لا- من – الفاء- الكاف- إنْ-إذْ- ومنه-.

حلّل الشّيخ ابن سينا الرّابطة اللّغويّة المنطقيّة استنادًا إلى خصائص الجملة في اللّغة العربيّة، وجعلها نظريّة شعريّة للفلاسفة تساعد على إخراج اللّفظ من معنى لغويّ إلى معنى آخر دلاليّ.

**ت- الرّوافد الفلسفيّة في الأرجوزة**

اشتهر ابن سينا بكونه فيلسوفًا وحكيمًا أرسطيًّا، تأثر بالفكر اليوناني عامّة والفيلسوف أرسطو خاصّة في جوانب من فلسفته الطبيعيّة والميتافيزيقيّة. ويثبت تضلعه في الفلسفة بقوله:» ثمّ توفّرت على العلم والقراءة سنة ونصفا فأعدت قراءة المنطق وجميع أجزاء الفلسفة، فكلّ حجّة كنت أنظر فيها أثبت مقدمات قياسيّة ورتبتها في تلك الظهور. ثمّ نَظرت فيما عساها تنتج، ورَاعيت شروط مقدّماته، حتّى تحققت لي حقيقة تلك المسألة... حتّى أحكمت علم المنطق والطبيعيّ والرياضيّ» (الصفدي: ٢٠٠٠، ج١٢، ص٢٤٣).

وبسبب اشتغاله بالطبّ، وجد نفسه مسوقًا إلى تعديل رأيه في المنطق، ذلك المنطق الذي لا يهتم إلاّ بالكليات، ولا تهتم موضوعاته بالواقع المحسوس، فكان في ممارسة صناعة الطبّ انطلاقة تجديد في بعض موضوعات منطق أرسطو. والمهم هو أنّ ابن سينا تبنى ثنائية العقل والتّجربة خاصّة في أرجوزته الطبيّة، وتعتبر هذه الثّنائيّة مبدأ من مبادئ نظريّته المنطقيّة، وجانبها العمليّ (شطوطي: ٢٠٠٤/٢٠٠٥، ص ١٨٠).

لما نقلت الفلسفة اليونانيّة إلى المسلمين تأثر فلاسفة الإسلام وعلماؤه بالنّظريّات، فقد ذهب ابن سينا مذهب أرسطو، وجالينوس وأبقراط (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٤-٨٨) في صناعة الطبّ والكلّيات الفلسفيّة الّتي قامت على أساسها النّظريّات الفلسفيّة السينوية في الطبّ. مع العلم أنّ ابن سينا لم يذكرهما إلاّ مرة واحدة في الأرجوزة تمنُّعًا للإسهاب.

اعتمد ابن سينا على نظرية أبقراط في الأخلاط والأمزجة، واتبع منهج أرسطو، وجالينوس في تحليل الأسطقسات، وفي تقسيم صناعة الطبّ كعلم ينظر في الصحّة وأسبابها وعلاماتها، وإلى المرض وأسبابه وعلاماته. والعلم الثاني عمليّ محض يختص بصناعة الطبّ العمل باليد وما يعالج به من الأدوية، ورودًا إلى ما تحفظ به الصحّة من الأغذية (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٤).

ويذهب ابن رشد في شرح الأرجوزة أنّ ابن سينا نهج مذهب أبقراط وجالينوس، ومذهب أفلاطون في تحديد القوّى الرّئيسة: «القوّة الطبيعيّة ومسكنها الكبد، والقوّة الحيوانيّة ومسكنها القلب، والقوّة الحسّاسة والمحرّكة في المكان والمدبّرة ومسكنها الدّماغ.» (ابن رشد: ١٩٩٦، ص ٤٣).

وفي الواقع، فإنّ كل هذه الروافد سوف نحاول إدراجها في مضامين البحث التاريخي، والّتي ستبين مدى تفوق ابن سينا في استيعاب البّرهان الفلسفيّ وامتداداته النّظرّية والتّطبيقيّة في الأرجوزة الطبيّة.

## ثالثا: النّظريّات السنويّة الفلسفيّة لابن سينا

### ١- نظريّة الطبيعيّات في الطب السينوي

يعتبر الطبّ فرعًا من فروع الطبيعيات، وقسمه ابن سينا إلى أقسام منها: الأركان، الأمزجة والأخلاط، والقّوى والأفعال. وتعتبر هذه الأقسام موثوقة الصّلة بالنّظريّات الفلسفيّة، نضجت واستوت من قبل ابن سينا وصاغها في أرجوزته الطبيّة على النّحو التّالي:

### أ- نظريّة العناصر والأركان

تعتبر الأركان العناصر الطبيعيّة الّتي وردت في كتب الطبّ القديمة والعربيّة، وهي من العناصر المكونة لجسم الإنسان وتسمى الأسطقسات، ووظفها ابن سينا بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٣):

والأسطقس أَخَذَ فِي الْغَايَةِ مِنْ مُفْرَدِ الْمِزَاج وَالنِّهَايَة

كلمة أسطُقُس مأخوذة من اللّغة اليونانيّة، ومعناها العنصر والأصل وجمع أسطقسات وهي الماء والهواء والنّار والتّراب، الّتي تتكون منها المخلوقات لقول جالينوس: «الإنسان من الأسطقسات الأوليّة المفردة. وتولدها عن الهواء والّنار والماء والأرض» (ابن ميمون: مخطوط، و٨). وتعود نظريّة ابن سينا في أساسها إلى تعاليم أبقراط الّتي تقر بأنّ العناصر الأربعة: النّار والماء والتّراب والهواء، حيث يقول (ابن سينا:١٩٥٦، ص ١٤):

وَقَوْل أَبُقْرَاط بِهَا صحيحُ مَاء وَنَار وثرَّى وريحُ

وقوّة هذه العناصر الطبيعية مهيأة نحو الأفعال فتظهر بخاصية مثل الحرارة والبّرودة واليبوسة والرطوبة، ويلخصها ابن سينا في أرجوزته بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٣):

الْحَرِّ فِي النَّارِ وَفِي الْهَوَاء وَالْبَرَد فِي التُّرَابِ ثُمَّ السَّمَاء
وَالْيُبْس بَيْن النَّار وَالتُّرَاب وَاللِّين بَيْنَ السَّمَاءِ وَالسَّحَاب

### ب- الأخلاط والأمزجة عند ابن سينا:

نظريّة الأخلاط من النّظريّات الطبيّة لأبقراط القائمة على فكرة الفيسيس (physis) الّتي اشتُقت منها كلمة (physiologie) وهي نظريّة فلسفيّة في الأصل، تقول بأنّ هناك طبائع أربع للأشياء وهي الحرارة واليوبسة والبّرودة والرطوبة (وتقابل في الطب الأخلاط الأربعة (البلغم والدّم والمرارة السوداء والصفراء)؛ إذْ تنشأ الصحّة من انسجام هذه الأخلاط، كما ينشأ المرض من اضطرابها (سارتون: ٢٠١٠، ج٢، ص ٢٨٢).

وذهب ابن سينا مذهب أبقراط بأنّ: «الأخلاط الأربعة من العنصر الّذي عنه كون الإنسان من سائر الأعضاء» (ابن ميمون: مخطوطة، و٨) بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٨٢) :

الْجِسْـــم مَخْـلُـوقٌ مِـنْ الأمشـــاج مُخْـتَـلِـفَـات الـلَّـوْن وَالْمِـزَاج
مِن بلغـــــــــمٍ ومرةٍ صـفراءِ وَمِنْ دَمٍ ومرةٍ سَـــــــــــوْدَاء

إنّ اختلاط الأمزجة مع بعضها يولد المزاج، فإذا كان الاختلاط متساويًا ومتوازيًا يصبح المزاج معتدلًا، ويكون الجسم في حالة الصّحة، وإذا كان الاختلاط غير متساويّ يختل التّوازن ويحدث المرض. ويصنف ابن سينا الأمزجة إلى البسيطة والمركبة حسب عنصرها الغالب كما هو موضح في الجدول أدناه:

| نوع المزاج | المزاج | العنصر الغالب | مثال |
|---|---|---|---|
| الأمزجة البسيطة | المزاج الحار | النّار | الْحَرِّ فِي النَّارِ وَفِي الْهَوَاء. |
| | المزاج البارد | الماء | الْبَرَد فِي التُّرَابِ ثُمَّ السَّمَاء |
| | المزاج الرطب | الهواء | وَالْيُبْس بَيْن النَّار وَالتُّرَاب |
| | المزاج الجاف | التّراب | وَاللِّين بَيْنَ السَّمَاءِ وَالسَّحَاب (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ١٠) |
| الأمزجة المركبة | الحار الرطب | المزاج الدّموي | فللشتاء قُوَّة لِلْبَلْغَم |
| | الحار الجاف | المزاج الصفراوي | وللربيع هَيَجَان لِلدَّم |
| | البارد الرطب | المزاج البلغمي | وَالْمُرَّةُ الصَّفْرَاءُ للمصي |
| | البارد الجاف | المزاج السوداوي | وَالْمُرَّةُ السَّوْدَاءُ للخريف (ابن سينا:١٩٥٦، ص١٤) |

## ت- القوّى والأفعال

تنقسم القوّى إلى:

- **القوّة الطبيعيّة**: الّتي يشترك فيها الإنسان والحيوان والنبات، وتتحكم بفيزيولوجيا الغذاء والنّمو وتتمثل في الكبد والقلب. ويفصل ابن سينا في هذه القوّى بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص١٧):

فَوَاحِـــدَةٌ مِنْ هَذِهِ الْكَبِـــــــد وَهِـي تَـقُـوم بِـالْـغِـذَاء لِـلْـجِسْـــم
وَالْقَلْـب يغـذوا الْجِسْـم بِـالْحَيَـاة لَـوْلاهُ لَـكَـانَ الْجِسْـم كَـالـنَّـبَـات

- **القوّة النّفسانيّة**: مركزها الدّماغ وتختص بإدارة الأمور العقليّة من الذاكرة والفكر، والحسّيّة (الحواس الخمس)، والحركات الإراديّة للعضلات (ابن سينا: ١٩٥٦، ص١٩).

أما الأفعال ترتبط بالقوّى، ويذهب فيها ابن سينا مذهب جالينوس في تقسيمها إلى أفعال طبيعية وهي أربعة: أفعال بالقوّة الجاذبة، والقوة الماسكة والهاضمة والدّافعة، وأفعال حيوانيّة من الحسّ والحركة..» (ابن سينا: ١٩٥٦، ص١٩/ ابن ميمون: م، و١٩).

**٢- نظريّة القياس السينوي في الأرجوزة**

القياس عند ابن سينا يرمي إلى تحقيق الغاية الّتي تعتمد العقل والواقع معًا، ويعتبره ابن سينا من مكونات منهجه العلميّ (ابن سينا: ١٩٩٩، ص ٣١٤)، ويلزم الحاجة إليه بقوله: «أنّ الحاجة إلى القياسات المؤلفة من الممكنات الماسّة» (المسعودي: ١٩٨٠، ص ٨٧). وهذه الأقيسة من مبادئ نظريّة ابن سينا المنطقيّة وانطلاقاتها في مجال الطبّ. والمنطقيّة دليل لعلاقة المنطق بالطبّ والعلاج، ومنها القياس الاقترانيّ، والقياس التّمثيليّ، والقياس الشّرطيّ، والقياس الاستثنائيّ، وغيرهما. وهذا النّوع من الأقيسة ساعد ابن سينا في ضبط بعض المفاهيم والأعراض الّتي تمس المريض.

وظّف ابن سينا القياس الشرطيّ الّذي يتركب من «مقدمتين الأولى شرطيّة والثانيّة قضية حمليّة، وتكون القضيّة الشرطيّة فيه متصلة لزومية، وهي القضية الّتي يكون الاتصال بين طرفيها المقدم والتّالي حقيقيًا» (جبر وآخرون: ١٩٩٦، ص١٦٨). ويكون شرط وجود المقدّم لوجود التّالي، بكلمة الشرط (جبر وآخرون: ١٩٩٦، ص١٦٧). ومن أدواته: إذا، لو، مهما، كلما، لولا، إن، متى، حيثما (حنكبة: ١٩٩٣، ص ٨٦). ونحلل بعض النّماذج من الأرجوزة كما يلي:

| بيت الرَّجز | أداة الربط الشرطيّ | المقدم | أداة الربط | التالي (النتيجة) |
|---|---|---|---|---|
| وكلما أفرط في العفونه<br>فعند ذا يفرط في النتونة<br>(ابن سينا: ١٩٥٦،٤٣) | كلما | أفرط في العفونه | ف | عند ذا يفرط في النّتونه |
| وإنْ تمادى أمره ولم يرم<br>فإنّه عن كبد ذات ورم<br>(ابن سينا:١٩٥٦، ٤١) | إنّ | تمادى أمره ولم يرم | ف | إنّه عن كبد ذات ورم |

ويكون القياس الاقتراني بحيث لا تكون النَّتيجة، وعلى سبيل المثال مزاج الأدوية يدرك بالمذاق، لأنّ بالمذاق يدرك الطعم، والطعم يدل على مزاج الدّواء بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ١٤):

مِزَاجِهـــَا يُدْرِك بالمـــــــــذاق وَبِالْقِيَاس الصَّـــائِب المصـــداق

أما القياس التّمثيليّ؛ فهو من القياسات غير المباشرة وهو: «أنْ ينقل الذّهن من حكم أحد الشيئين إلى الحكم على الأخر لجهة مشتركة بينهما» (المظفر: ١٩٨٦، ص ٢٨٦)، ومن أبرز آليات القياس التّمثيليّ هو احتوائه على أدوات التّشبيه سواء كانت حروف، أو أسماء، أو أفعال» (حنكبة: ١٩٩٦، ج١، ص ١٦٢). ولم يغفل ابن سينا عن توظيف هذا النّوع من الاستدلال في عدة مواقع من الأرجوزة؛ ومن هذه الأدوات على سبيل المثال استعماله أداة التّمثيل حرف الكاف(ك) و(مثل). بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص٨٥):

مِـثْـلَ مَـا يَحْـمِـلُ مِـنْ فـرازج وَمِثْلُ مَـا تَسْـقِيـه مِن بـخـاتـج
وَمِـثْـل تَضْـــمِيـد وكـالـتـبـاخـر وَمِـثْـل تَـكْـمـيـد وكـالـغـراغـر
وَمِـثْـلُ مَـا تَـرَسُّـــلِـه مِـن حـقـن وَمِـثْـلُ مَـا تَـدْخُـلـهُ مِـن دخـن

نهج ابن سينا في أرجوزته نهج المناطقة والتّعبير عن المعاني الفلسفيّة في الرّجز الطبيّ، حيث أرجع جميع أبياته إلى قضايا المنطق بواسطة نظريّة القياس، والقول فيها كبير فلسفيًا تفصيلاً وتجميلاً وتم حصرها بما يخدم ويؤطر البحث تاريخيًا.

### ٣- المنهج التجريبيّ لابن سينا

تعتبر الملاحظة من أهم مناهج ابن سينا في ممارسة الطبّ، والشرط الأساسي فيها الاستدلال الحسّيّ؛ حيث تعتبر الحواس بمثابة الأدوات المباشرة للملاحظة. ويشخّص ابن سينا الممارسة المحسوسة بأنواعها بقوله: «والعلامات منها ما يدلّ في ظاهر الأعضاء، وهي مأخوذة، إما عن المحسوسات الخاصة مثل أحوال اللّون وأحوال اللّمس في الصلابة واللّين والحرّ والبرد وغير ذلك، وأما عن المحسوسات الخاصة المشتركة وهي المأخوذة من خلق الأعضاء وأوضاعها وحركاتها وسكناتها، وربما دلّ ذلك منها على الأحوال الباطنة مثل ...الاستدلال من البراز هل هو أسود أو أبيض أو أصفر على ماذا يدلّ» (ابن سينا: ١٩٩٩، ص١٥٥).

ويزداد ثبوت هذه الممارسات بعبارات واضحة وصريحة وظاهرة في الأرجوزة مع التّعبير عنها بصورة متكررة. من بينها: الاستدلال، العلامات، ذكر الكيفيّة، الدّلائل، ذكر الدّليل. شاهد بالحسّ (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٣٧-٦٠). وينصح ابن سينا في أرجوزته بضرورة الحكم بالاستدلال بقوله (ابن سينا:١٩٥٦م، ص٣٧):

وَالْـتَـزَم الْـقِـيَـاسُ فِي الْـعَـلِـيـل إِذَا رَأَيْـت الْحُـكْـمَ بِـالـدَّلِـيـل
فَـفِـي الـدَّلِـيـل صَـادِقٌ قُـوَاه وَغَيْـرِه يُكَـذِّبُه سِـوَاه

وهذا دليل على عنايته الشديدة بالملاحظة لإدراك حقيقة العلل عن طريق الحواس الخمس وهي: السّمع، الشّم، الذّوق، البصر، اللّمس، ويعتبرها ابن سينا من أهم قوّى الاستدلال على المرض (ابن سينا:١٩٥٦، ص٨٥). ويشخّصها بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص٣٢):

فَمِنْـهُ مَـا يُدْرِكُـهُ بِـحِسّ الْبَـصَر كـيرقـان وَانْـتِـفَـاخ قَـدْ ظَـهَـرَ
وَمِنْهُ مَـا تُدْرِكُـه بِالْإِذْن كخضـخضـات الْبَطْن عِنْد الحَبَن
وَمِـنْـهُ مَـا يُشَـمّ حِـين يُـنْـتِـن مِـثْـل الْـقُـرُوح يَـعْـتِر بِهَـا عَـفَـنٌ
وَمِـنْـهُ مَـا تُـدْرِكُـه مِـنْ طَـعْـمِـهِ كَـمَـن يُصِـيـب حَمْضَـةٌ فِي فَـمِـهِ
وَمِـنْـهُ مَـا تُـدْرِكُـه بِـالـلَّـمْـس كَالسَّرَطَـان الصُّـلْب عِنْـد الجسّ

وإذا نظرنا إلى هذه الأبيات، نجد أنّها تحمل دلالات تشير بطبيعتها إلى التّشخيص بما يخرج من البدّن، والّذي يقسمه ابن سينا إلى الاستدلال الحسّيّ بالأعضاء الظاهرة، والاستدلال الحسي بالأعضاء الباطنة. ويوظف الاستدلال الحسي الظّاهر على البول، البراز، والعرق، والقيء والنّفث وغيرها، ولخصها بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٣٣):

والـعَـرَض الْـمُـأْخُـوذ مِمَّـا يَـبْرُزُ بِالْخَمْسَة الْحَـوَاسّ أَيْضًا يُحْرَزُ
كَـالْـبَـوْل مِـن أَحْمَـرَه وَالْأَسْـوَد وَالـنَّـفْـث مِـن دُمْـيَـة وَالـزُّبْـد
وَمِـنْـه يَخْـرُج بِـالْإِطْـلَاق كَالرِّيـح والعُطـاس والفُـواق
وَالْـقَـيْء قَـد يُصـاب ذَا حُمُـوض وَذَا مَـرَارَة وَذَا قُـبـوضـه
وَالْـبَـوْلِ إِذَا أُصِـيـب ذَا نَـتـانَـة دَلَّ عَـلَى الْـقُـرُوحِ فِي الْـمَـثَـانَـةِ
وَعَـرَق يُحَـسّ مِـنْـهُ أَنَّ خَـرَجَ بَـرْد وحـرٌّ وَرَقِـيـقٌ ولـزج
وَهَـذِه الْأَعْـرَاضَ فِي ذِي الـعِّـلّـةْ أمـراضـهُ وَعِـنْـدَنَـا أَدِلَّـة

أما الاستدلال الحسّيّ الباطني يخضع لجوهر الأعضاء من أفعال وتغيرات الأخلاط والمزاج. ونرتبها حسب تقسيم الأرجوزة في الجدول التّالي:

| | | |
|---|---|---|
| الاستدلال الحسّيّ الباطني | الاستدلال بأفعال العضو | الاستدلال بأفعال الدماغ (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٣٤) |
| | | الاستدلال بأفعال القلب (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٣٤) |
| | | الاستدلال بأفعال الكبد (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٤٠) |
| | الاستدلال بغلبة الأخلاط | ذكر علامات غلبة الدّم (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٤٦) |
| | | ذكر علامات غلبة الصفرة (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٤٧) |
| | | ذكر علامات غلبة السوداء (ابن سينا، ١٩٥٦، ص٤٨) |
| | | ذكر علامات غلبة البلغم (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٤٨) |
| | الاستدلال بالمزاج | الاستدلال على مرض سوء المزاج البّارد (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٨٦) |
| | | الاستدلال على سوء المزاج الحار (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٨٦) |
| | | الاستدلال على مرض سوء المزاج الرطب أو اليابس (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٨٧) |

ومن ناحيّة أخرى، يستعين ابن سينا بالملاحظة بنّوعيها الكميّ والكيفيّ بشكل سلس بسيط ومختصر ليفهمها القارئ، ويوردها لنا بشكل واضح للعيان بمصطلحات مفهومة عندما يتعرف على أحوال شريان القلب من خلال معرفة (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٣٥-٣٦):

| نوع الملاحظة | الكيفيات |
|---|---|
| الملاحظة الكيفية | جنس قوام جرم الشريان |
| | جنس كيفية جرم الشريان |
| | جنس ما يحتوي عليه الشريان |
| | جنس زمان الحركات والفترات |
| الملاحظة الكمية | جنس خاصية كمية الشريان |
| | جنس عدد نبضات العرق |

وبالموازاة، أخضع ابن سينا عملية تشخيص الأمراض وتقرير علاجها في أرجوزته الطبيّة إلى التّجربة. وبنظرة تأصيلية إلى خبرته التّجريبيّة في حياته العلميّة يقول: «رغبت في علم الطبّ، وصرت أقرأ الكتب

المصنّفة فيه... وتعهّدت المرضى، فانفتح علي من أبواب المعالجات المقتبسة من التّجربة ما لا يوصف...» (الصفدي: ٢٠٠٠، ج١٢، ص٢٤٣).

والمتتبع لخطوات معالجة الأمراض عند ابن سينا سيكتشف بوضوح ما احتوت عليه هذه المعالجات من منهج تجريبيّ جعل له قوانين ثلاثة: وهي اختيار الكيفيّة من حيث الحرارة والرّطوبة واليبوسة والبرودة، واختيار الكميّة والمقدار والزمان، وبعد تشخيص المرض يختار من الدواء ما استدل عليه بالتّجربة والقياس. والجانب العمليّ للأرجوزة يفضي إلى جملة من التّجارب التّطبيقيّة للحفظ على الصّحة؛ فعلى سبيل الذّكر وضع شروطًا لنجاع التّجربة وهي كثيرة، نذكر أهمها (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٦٤-٧٨):

- أنْ تكون التّجربة على جسد الإنسان.
- وأنّ يكون الدواء قد جرب على المتضادة.
- أنّ يكون الدواء المجرب عليه علّة منفردة
- أنّ يكون الدواء بالقياس من حيث الوزن والمقدار.

تميز المنهج العلمي لابن سينا بالوضوح والدقة في الرجز الطبيّ، جمع فيها أسس نظريّة مشتقة من التّجربة الحسّيّة والعقليّة، تتداخل فيها النّظرة الاستقرائيّة والاستنباطيّة.

**٤- نظريّة الوهم والخيال في الأرّجوزة الطبيّة**

اتّخذت الوهميّة، في إطارها السيناوي، مقامًا مهمًا في تعليل وشرح خصائص الإدراك البشري المرتبط بالدّماغ مركز الوظائف السيكولوجيّة؛ حتّى غدّت آراء ابن سينا في مراكز الوظائف السيكولوجيّة في الدّماغ مصدرًا هامًا عول عليه الفلاسفة والأطباء المسيحيّون في القرون الوسطى (نجاتي: ٢٠٠٥، ص ١٥١).

يرتبط الوهم بصحّة أو مرض الدّماغ، وفي كلّ الحالات تحدث معها الهلوسة، ويؤكّد مدى ارتباط مرض وصحّة الدّماغ بالوهم. بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٥٩):

مَـرَضُ الـدِّمَـاغِ والْأَعْضـــاءِ تُشـــارِكُ الـدِّمَـاغُ فِي الأَدْواءِ
إِنْ سَـــلِـمَـتْ مِـنْ هَـذَيَـانِ دائِـمٍ فَـإِنَّ ذَا المَـريـضِ جَـدُّ ســـالِمِ

يفهم من كلام ابن سينا وجود مؤثرات داخلية تساهم في الهلوسة، وتكمن القوّة المتوهّمة في الدّماغ باعتباره الآلة الصانعة له؛ فهو يرى أنّ الهذيان مع رّقة البول يدلّ على أنّ الّدماغ قد تصاعد إليه المرّار فتورّم (ابن سينا:١٩٥٦، ص ١٧٨). ويعبر عنه:

وَهَـذَيـانٌ مَـعَ رَفـيـقِ بُـولْ أَعْـظَـمِ مَـا يُصـيـبُـهُ مِـنْ هَـوْلِ

وأهم ما يميز أطروحة ابن سينا في القوّة الوهميّة هو قوله بوجود خواص ترتبط بالصّور المحسوسة وبالخيالات المحسوسة ولكنّها تختلف عنهما بالنّوعية ويسميها المعاني. والمعنى الموجود في التّخيل غير موجود، كما يحدث أنْ يرى الإنسان شبح (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٥٧).

وَإِنْ تَخَـيَّـلَ غُـلَامًـا أَسْـوَدَ يـرِيـدُ أَنْ يَـقْـتُـلَـهُ إِذَا بَـدَا

ويذهب ابن سينا في نظريته إلى أنّ القوى الحسية الداخلية في تفاعل متبادل مع الحسّ المشترك كما يحدث بين المرايا المتقابلة التي يعكس كل منها الضوء الواقع عليها إلى المرآة المقابلة. ويبرهن على ذلك بأنّ «الحسّ المشترك قد ينتقش أيضًا في الصورة الجائلة في معدن التّخيل والتّوهّم ... وقريبا مما يجري بين المرايا المتقابلة» (السمرقندي، ١٩٧٨، ج٢، ص ١٣١-١٣٢)، ويعلّل على ذلك بقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص ١٩):

وَقـوَّةُ الـتَّـخَـيُّـلِ لِـلْأَشْـيَـاءِ فِـيـهَـا كَـمَا يَـكـونُ فِي المَـرايِ

وعلى نقيض الوهم والتّخيل، فإنَّ هناك الحلم المرتبط أيضًا بنظريّة الإدراك الحسّيّ؛ إذ تحدث الأحلام أثناء توقف الحواس الظاهرة، وسكون العقل بسبب النّوم، أو بسبب المرض أو الخوف اللّذان يضعفان النّفس ويشغلانها عن العقل والتّمييز. وحسب ابن سينا فإنّها تحدث من غير قصد ودون إشراف من العقل؛ فقد تكون أحلام يقظة وأحلام نوم (نجاتي: ٢٠٠٥، ص ٢١١).

جذبت الأحلام انتباه ابن سينا حينما أنشأ علمًا قائمًا بذاته، وركز في دراسته لنظريّة الأحلام إلى ظاهرة طبِّيَّة مهمَّة، وهي أنَّ بعض الأحلام ينشأ عن بعض التغيُّرات في مزاج البدن، أو عن بعض الإحساسات البدنيَّة الداخليَّة التي يُمكن أن يُستدلَّ منها على حالات مرضيَّة. ومن العلامات التي تدلّ على غلبة الدم على الأخلاط، الأحلام الحمراء ورؤية الدّم على حدّ تعبير ابن سينا (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٤٦):

إنْ يَـغْـلِـبَ الـدَّمُ مِـنْ الأَخْـلاطِ فَـالْـنَـوْمُ والصُّـداعُ فِي إِفْـراطِ
وَغِلَظَ العُـروقُ وَاحْمِـرارُ وَرُبَّـمَا نَـكَـلَـتْ الافِّـكـارَ

وتأطرت الرموز الجغرافية في بيان الأرجوزة للدّلالة على الاتصال الواضح بين الأخلاط وبين نوع الحلم وتأثيرها على الدماغ، ومن بين هذه الرّموز الجغرافيّة الأنهار، والبحّار، والثّلوج. وفيما يرى ابن سينا أنّ التّغيرات الّتي تحدث في الأخلاط تحدث في شكل مشاهد طبيعيّة كرموز دالة على نوع الخلط. ويقاس هذا الأمر على نظريّة الأحلام عند ابن سينا الّتي تبيّن أنّه من علامات غلبة البلغم، الأحلام بالمياه والبحّار والثّلوج بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٤٩):

وَالْبَلَد الرَّطْبُ مَنْ الْأَنْهَارِ وَنَوْمُه يَحْلُم بالبحار

ويضيف في موضع أخر عن رؤية الثلوج (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٥٦):

إنْ رَأَى فِي الْمُنْتَهَى مِنْ نَوْمِهِ ثَلْجًا بَدَأ ينزلق فَوْق جِسْمِه

وفي ذات المنهج، يحدث الخوف والكوابيس والنّيران في الأحلام كرموز دالة على تأثير الحسّ العضوي من غلبة السّوداء، الّتي تنبؤ برؤية الأشياء السّود والمخاوف كقوله (ابن سينا:١٩٥٦، ص٤٩):

يَشْتَكِي فِي نَوْمِهِ كابوسا وَلَا يُجِيد هَضَمَه الكيلوسا

وقد تنشأ الأحلامُ المزعجة من الإحساسات العضوية الدّاخلية من غلبة الصّفرة ومن علاماتها النّيران بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٤٧):

الكَرْبِ والْعَطَشِ بَعْدَ الصَّوْمِ وَرُؤْيَةُ النّيرانِ عِنْدَ النَّوْمِ

أما الفرح والألوان المبهجة فتتحكم فيها الأمزجة الّتي تنشأ من مزاج الدّم، ومن علاماته الفرح والألوان وكلّ أنواع السرور التي تساهم في رؤية الأحلام السّعيدة على حدّ تعبير ابن سينا (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٤٦):

وَالخِصْب فِي الْعَيْشِ وَأَحْلَام فرح وَكَثْرَة الْأَلْوَان فِيهَا والمرح

لقد كان لابن سينا السبق في نظرية الأحلام، فقد فسر أسباب حدوثها، ونوه إلى المعاني الرّمزية للأحلام. وصنف أساسيات نظريّة الأحلام الّتي ترتكز على الأمور التّالية:

- الدّماغ آلة صناعة الأحلام
- الرّموز الّتي تخرج بها الأحلام
- الأسباب الحقيقة للأحلام والّتي تخضع لتّغيرات الأمزجة والأخلاط، والحسّ الباطنيّ.

- الوظيفة السيكولوجيّة والرّمزية للأحلام

**٥- القوانين السينوية في الأرّجوزة الطبيّة**

إنّ التّفكير القانوني لابن سينا في الأرجوزة هو عمل فلسفيّ ينطلق من معطيات القانون الطبيعيّ، وتكشف هذه الجزئية عن الطبيعة القانونيّة للطب الوقائي على ضوء أحكام الرّجز الطبيّ.

**أ- الدّستور والأحكام**

الدّستور مصطلح مجاز للدّلالة على التّنظيم والتّشريع وحسب الاختصاص، فيقال مثلاً على القرآن الكريم دستور سماويّ، ودستور الأغذيّة (الشكري: ص ١٣). ومصطلح الدّستور بني على آراء فلسفيّة مصدرها القانون الطبيعيّ الّذي يتميّز بالثّبات. والقواعد الدستوريّة لا يمكن أنْ تعدل بواسطة القوانين الاعتياديّة، فضلاً عن ذلك تنفرد الدّساتير بخصائص ومميّزات لا تحملها مصادر أخرى (الشكري، ص٣١).

ومما لاشك فيه، فإنّ هذه الميزة ظهرت بشكل جليّ في الأرجوزة السينوية وبلفظة «الدّستور» الّتي وردت على شكل عناوين لمقاطع من الرّجز كقوله: دستور يعرف به الرّطب من اليّابس ودرجات الدّواء المفرد (ابن سينا: ١٩٥٦، ص٨١)، ودستور تركيب الأدويّة والقوّى الأوائل(ابن سينا: ١٩٥٦، ص٧٨). بمعنى أنّ المعالجة الدوائيّة تحكمها قوانين: أحدها قانون اختيار الكيفيّة أي اختياره حارًا أو باردًا أو رطبًا أو يابسًا. والثاني قانون ترتيب وتركيب الأدويّة. أما القانون الثالث هو قانون اختيار الكميّة من حيث المقدار بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص١٣):

اِمْتَزَجَت فِيهِ عَلَى مِقْـــــــــدَارِ فَكَـان كـالـدســتور والمسّــبـار

تعتبر هذه الدّساتير مجموعة من القواعد الدوائيّة الّتي تنظم قوّى وتركيب الأدويّة، حيث اتّخذت صيغة التّنفيذ على حدّ تعبير ابن سينا «وما يعين الشيء بالتّنفيذ..» (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٧٨)، والتّشدد في تطبيق القوانين في تركيب الأدوية أمر منطقي عند ابن سينا بقوله (ابن سينا: ١٩٥٦، ص ٧٨):

وَأَنْـتَ إنْ عَـمِـلْـت بِـالْمُـرَكَّـب أَوَّلًا فـبـالـدســتـور فَـلْـتَرْكَـب

وعندما تتكيف القوانين مع بعضها البعض تصبح إلزامية يترتب عنها ظهور نصوص دستوريّة، تتولّد من نصوص توجيهيّة بوصفها قانونًا إلى قواعد دستوريّة. وسنها ابن سينا باسم الأحكام. والحكم في اللّغة القضاء بالعدل وجمعه أحكام وأصله المنع (الرازي:١٩٨١، ص١٤٨)، ويقال حكمت عليه بكذا إذا منعته

من خلافه فلم يقدر الخروج من ذلك (الفيروز آبادي:١٩٥٢، ص ٣٧٥). ومصطلح الأحكام ورد في عدة مواقع من الأرجوزة منها (ابن سينا:١٩٥٦، ص ٢٠-٢٤-٦١):

- أحكام المشروب من ماء وغيره.
- ذكر وجوه العمل عند الحكم بالأدلة.
- للشمس أحكام على الهواء.

**ب- قوانين التّدبير**

تعتبر نظريّة الوقايّة والاحتراز عند ابن سينا دستور كامل من القواعد الوقائيّة والإجراءات العمليّة لحفظ الصحّة. من القواعد الصحيّة المصنفة عند ابن سينا:

- تدابير تنقية الجسم من الفضول بتنشيط وظائف الاستفراغ.
- تدابير إصلاح البيئة: وتشتمل على إصلاح المياه، وإصلاح الهواء، وإصلاح المساكن.
- التّدابير الخاصة بعادات الإنسان من المأكل والمشرب والنّوم والرّياضة والاستحمام والجماع واللّباس.
- التّدابير الخاصة بالفئات العمرية سواء ذكر أو أنثى من الولادة إلى الشيخوخة.
- التّدابير الخاصة بالفصول لحفظ الصحّة.
- التّدابير الخاصة بمكافحة الأمراض الوبائيّة
- التّدابير الخاصة بحفظ صحّة الأعضاء الآليّة
- تدابير الأدوية البسيطة والمركبة، وكيفيات اختيارها وأجناسها واستعمالها.

## خاتمة

أفرزت هذه الدّراسة التّاريخيّة الّتي جمعت علومًا متنوعة في قراءة النّظريّات السينوية، مجموعة من النّتائج:

- تكاد اهتمامات ابن سينا الفلسفيّة تفوق اهتماماته الطبيّة؛ إذْ غطت النّظريّات الفلسفيّة جانبًا كبيرًا من الأرجوزة، ووسع في النّظريّات الطبيعيّة، وفي استخدام المفاهيم المنطقيّة ذات الطّابع الفلسفيّ في قالب شعريّ جعله من الرّجز الطبيّ بكل استحقاق منظومة شاملة للقوانين والنّظريّات الفلسفيّة العلميّة.
- لا يمكن انكار البتّة مساهمات السيخ ابن سينا في تطوير الطبّ بصياغة منطقيّة واضحة وتوسع في استعمال الأقيسة في الرّجز السنوي لبلوغ الغايات العلمية.
- تميزت نظرة الفيلسوف ابن سينا بالشموليّة والعمق، فكان منهجه العلميّ في الأرجوزة يستند على دعائم فلسفيّة تجمع بين العقليّة المنطقيّة والرّؤية الحسّيّة التّجريبيّة.
- يعتبر الاستدلال المنطقيّ مطلوبًا في لغة العلوم لإنتاج المعرفة وصولاً إلى تحديد مبادئ النّظريّات من منظور الاستشهاديات الشّعرية في الرّجز الطبيّ.
- تعتبر نظريّة الادراك الحسّيّ الباطنّيّ لابن سينا من النّظريّات الّتي شغلت علماء العصر، للتّفكير في وظيفة الدّماغ صناعة الأحلام والوهم والتّخيل. هذه النّظريّة الّتي سبق فيها ابن سينا العلم الحديث في تفسير الأحلام ورموزها وعلاماتها.
- لقد حرص ابن سينا على تطبيق القوانين كوسيلة لتّأكيد المعارف العلميّة الّتي لا يخالطها الشك والريبة، وهنا أصبحت لغة القانون والأحكام والدّساتير مسألة طبيعيّة في لغة الأرجوزة للتّعبير عن قوانين فلسفة حفظ الصحة، التي تتجسّد في قانون التّدبير في الفكر القانونيّ.
- جمعت الأرجوزة علوم متنوعة شملت الفلسفة والمنطق، علم اللغة، علم النفس، علم الأرض، علم الهيئة، علم الطبيعة، والرّياضيات، والكيمياء، كل هذه العلوم نسقت أسس النّظريّات الفلسفيّة في ميدان التاريخ. لتكون بحق موسوعة علمية طبية متناسقة واضحة في مجال الطبّ.

## قائمة المصادر والمراجع


١. إدريسو، سلام أحمد، (٢٠١٥م)، **المصطلح الفلسفي في النقد والبلاغة العربيين**، الأردن، دار عالم الكتب الحديث، ط١.

٢. أسودي حسين، أزهار، **الأثر الفكري لابن سينا في المشرق حتى القرن السابع الهجري**، رسالة ماجستير في التاريخ الإسلامي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

٣. جبر فريد، سميح دغيم، رفيق العجم، جيرار جهامى، (١٩٩٦م)، **موسوعة مصطلحات علم المنطق عند العرب**، لبنان، ط١، مكتبة لبنان ناشرون.

٤. الحاج قاسم، محمود: **قراءة أرجوزة ابن طفيل**، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ٣٠، ج١، العدد ١٠٨٦.

٥. حنبكة الميداني، عبد الرحمن حسن، (١٩٩٣م)، **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة**، ط٤، بيروت، دار القلم.

٦. حنكبة، عبد الرحمن حسن، (١٩٩٦م)، **البلاغة العربية أسسها، علومها، فنونها**، دمشق، دار القلم، ط١، ج١.

٧. خليل، ياسين، (١٩٧٩م)، **مقدمة في علم المنطق**، بغداد، مطبعة جامعة.

٨. الرازي، أحمد بن أبي بكر عبد القادر، (١٩٨١م)، **مختار الصحاح**، بيروت، دار الكتاب العربي.

٩. ابن رشد، أبو الوليد محمد، (١٩٩٦م)، **شرح ابن رشد لأرجوزة ابن سينا**، قطر، نشر جامعة قطر، كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية.

١٠. سارتون جورج، (٢٠١٠م)، **تاريخ العلم القديم في العصر الذهبي اليوناني**، ج٢، ترجمة: جورج حداد وآخرون، القاهرة، المركز القومي للترجمة.

١١. السمرقندي، شمس الدين، (١٩٧٨م)، **بشارات الاشارات في شرح الاشارات والتنبيهات للشيخ الرئيس أبي علي حسين بن عبد الله بن سينا، الطبيعيات والإلهيات**، تحقيق: علي أوجبي، إيران، مؤسسة ميراث مكتوب، ج٢.

١٢. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٨٠م)، **عيون الحكمة**، تحقيق: عبد الرحمن بروى، ط٢، لبنان، دار القلم.

١٣. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٥٢م)، **الشفاء**، تح: الأب قنواتي وآخرون، مصر، نشر وزارة المعارف العمومية.

١٤. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٥٣م)، **الشفاء، المدخل**، مصر، نشر وزارة المعارف العمومية.

١٥. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٥٦م)، **الأرجوزة في الطب**، نشر: جان جابي، عبد القادر نور الدين، باريس، د. ط.

١٦. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٧٠م)، **الشفاء: العبارة**، تحقيق: محمود الخضيري، مصر، نشر وزارة المعارف العمومية.

١٧. ابن سينا، أبو علي الحسين، (١٩٩٩م)، **القانون في الطب**، ط١، بيروت، محمد الضناوي.

١٨. ابن سينا، أبو علي الحسين، (٢٠٠٧)، **أحوال النفس (رسالة في النفس وبقائها ومعادها)**، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، باريس، دار بيبليون.

١٩. شطوطي، محمد (٢٠٠٤/٢٠٠٥)، **النظرية المنطقية عند ابن سينا**، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، جامعة الجزائر، قسم الفلسفة.

٢٠. الشكري، علي يوسف، **الوسيط في فلسفة الدستور**، بيروت، منشورات زين الحقوقية.

٢١. عيد، مصطفى (٢٠٢٠م)، **الأدب يغري أصحاب مهنة الرحمة**، مجلة ثقافة، العدد ١١٧٢٨، السنة ٤٣، الخميس ٢٠٢٠/٠٦/١١.

٢٢. الفيروز آبادي، مجد الدين، (١٩٥٢م)، **القاموس المحيط**، ط ١، القاهرة، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده.

٢٣. المظفر، محمد رضا، **المنطق**، (١٩٦٨م)، النجف، مطبعة النعمان.

٢٤. المسعودي، محمد المهدي، (١٩٨١م)، **ابن سينا**، تونس، دار سراس للنشر.

٢٥. ابن ميمون القرطبي، موسى، **مخطوطة مجموع اختصارات كتب جالينوس**. اسطنبول: المكتبة السليمانية.

٢٦. نجاتي، محمد عثمان، (٢٠٠٥م)، **الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب**، الجزائر، ط٣، ديوان المطبوعات الجزائرية.

٢٧. النرشخي، محمد بن جعفر: (١٩٩٣م)، **تاريخ بخارى**، تحقيق: أمين عبد المجيد بدوي وآخرون، ط٣، القاهرة، دار المعارف.

**Abstracts**

Medicine is one of the natural sciences, with its method, laws, and theories. Ibn Sina is considered one of the physician-philosophers in Islamic civilization who combined philosophy and medicine. Where his medical orgasm embodied medical philosophical trends in a theoretical and practical framework.

The aim of this study is to highlight the various philosophical theories of the Sinaiticus in the medical poetic system, and to reveal the philosophical influences that characterized the language of the Arjozah, trying in all of this to show the integrated relationship between philosophy and poetry and medicine.

**Keywords:**

***philosophy - poetry - medicine - Ibn Sina - Al-Arjouzah***

# الشّعر العربي وسؤال التنوير

## مقاربة فلسفيّة ماهيّة الخطاب الشعري القديم

أ.د: عبد الفتّاح يوسف

كليّة الآداب – جامعة البحرين

**ملخص البحث**

إن الشّعر مُساءلة خلاّقة لانفصال الذّات عن نقصها وعدم نضجها. مُساءلة للإكراهات الإيديولوجيّة التي تُمارسُ عليها، وهذا ما يُبرّر خروج الأشياء في الخطاب الشعري عن إطارها المعهود والمألوف إلى عالمٍ متعالٍ ترسمه الذّاتُ الواعيةُ من أجل تغيير العالم. إنّ ما نراهن عليه في دراستنا هو التحوّل من النظر في الخطاب الشعريّ بوصفه شكلاً فنيًّا يُفسّر العالم إلى النظر فيه بوصفه فكرًا ناضجًا واعيًا لتغيير العالم. فالوعي بهذا التحوّل يُنزل الشّعرَ منزلته من التنوير؛ ومن ثمّ يصبح الخطاب الشّعري مجالاً معرفيًّا تنسجم فيه الذّات مع تعاليها وطموحها في بناء واقعٍ جديدٍ متعالٍ يتجاوز الوجود المادي المعهود. لعلّ المتأمّل في الخطاب الشعري، من هذا المنطلق، يُدركُ أن أسئلة الذّات في الخطاب تأتي في شكل احتجاج على الواقع الإيديولوجي. إنّ أسئلة الشّنفرى، وامرئ القيس، وجرير، وأبي تمّام وأبي نواس والمعرّي.. في خطابهم الشعري تكشف عن احتجاج وجدل مع الطبيعة والثقافة والتقاليد والآخر، ولكن كيف نُحدّد هذه المساءلة؟ وكيف نفهمها في سياق حضاري ومعرفي؟ بصيغة أخرى: كيف يُثير الشّعر العربي أسئلة التنوير التي يُعيد من خلالها النضج المفقود إلى الذّات؟ وكيف يمكننا الوعي بأنّ الشّعر يجذبنا نحو الاستنارة المبدّدة للعتمة؟ أسئلة نختبر بها الوظيفة التنويريّة للخطاب الشعري العربي القديم؛ ومن ثمّ يمكننا أيضًا الكشف عن ماهيّة جديدة للخطاب الشعري تتجاوز المعايير الشكلانيّة التي طرحتها النظريّة النقديّة الحديثة، والتي كان لها أكبر الأثر في انشغال النقّاد بالتفسيرات اللغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة.

وما شجّعنا على طرح هذا هذه الأسئلة هو أن المعارف والأفكار التي يكتنزها الخطاب الإبداعي أوسع من توسّلات النظريّة النقديّة الحديثة وأدواتها المنهجيّة وإجراءاتها المعياريّة. باتت النظرية النقديّة في حاجة لإعادة بناء؛ لتتلاءم مع معطيات الفكر المعاصر ولا سيّما مع تطوّر الفكر النقدي بعد انفتاحه على مجالات معرفيّة جديدة، فأصبح لزامًا علينا إيجاد طرائق جديدة وطرح أسئلة ذات طابع فلسفي؛ لتحليل الخطاب الشعري القديم تكشف عن خصائصه ووظائفه المعرفيّة والفكريّة لفهمها على نحو مغاير.

وما يُبرّر اهتمامنا ببحث العلاقة بين الشعر والتنوير، أن الأفكار هي العِلّة التي تدفعُ المبدعَ لإنتاج خطابه أكثر مما تدفعه أدبيّته أو شعريّته أو بلاغته. بناءً على هذا نؤكّد أن العِلّة هي المحرّك الأساس لإنتاج الخطاب، وهي عِلّة فكريّة وتنويريّة بامتياز؛ لأن الذات لحظة الإبداع تكون متحرّرة من القيود والإكراهات.

من هذا المنطلق نتدبّر الجواب عن ثلاثة أسئلة نختبر بها إجراءاتنا التحليليّة:

كيف يمكننا دراسة وظيفة الخطاب الشّعري بوصفه خطابًا عقلانيًّا يساعد الإنسان في تخلّصه من التشيّؤ وتحريره من الإكراهات الإيديولوجيّة؟

ما علاقة التخييل الشعري برغبة الذّات في التنوير؟

هل ثمّة علاقة بين الانحراف عن المثال أو النموذج والتنوير؟

**المقدمة**

يتنزّل هذا البحث ضمن محاولة نقديّة لاستشراف أفاق التنوير وعلاماته في الشعر العربي القديم برهانات معرفيّة تتأمّل وظيفة الخطاب الشعري التنويريّة، وتُناقش دورَه في تجديد الوعي الإنساني بالأشياء، ولمّا كان الأمر يحتاج إلى جهود فريق عمل يتقصّى مفهوم التنوير في الفكر العربي وعلاقته بالشعر القديم، ونظرًا لصعوبة معاينة كلّ ما كُتب عن التنوير في الفكر الغربي عن التنوير منذ القرن السابع عشر على يد فرانسس بيكون (١٥٦١- ١٦٢٦) والثامن عشر على يد كل من فولتير (١٧٣٤- ١٧٧٨) وروسو (١٧١٢- ١٧٧٨) وكانط (١٧٢٤- ١٤٠٨م). بداية من الحرب الأهليّة في إنجلترا وانتهاءً بالثورة الفرنسيّة، وارتباط حركة التنوير بالإصلاح الديني في أوربا وظهور النزعة الإنسانيّة، والوعي بالجدل الذي حدث بين كاسيرر وهايدجر حول تصورات كانط عن التنوير عندما كتب هايدجر كتابه ١٩٢٩ (كانط ومشكلة الميتافيزيقا) وردّ عليه كاسيرر في كتابه ٢٠٠٤ (كانط ومشكلة الميتافيزيقا: ملاحظات على كانط لهايدجر)، وتجنبًا للوقوع في مأزق التعميم وأحكام القيمة، عقدنا العزم على الاكتفاء بتحليل العلامات الدالّة على التنوير وآفاقه في الشعر العربي القديم؛ للإجابة عن أسئلة إشكاليّة حول علاقة الشعر القديم بالتنوير:

- هل يمكن دراسة الخطاب الشّعري بوصفه خطابًا عقلانيًّا يساعد الإنسان على تخلّصه من التشيّؤ وتحريره من الإكراهات الإيديولوجيّة؟
- ما علاقة التخييل الشعري برغبة الذّات في التنوير؟
- هل ثمّة علاقة بين الانحراف عن المثال أو النموذج والتنوير؟

تدعونا الإجابة عن هذه الأسئلة إلى الحديث عن تحديد أهداف هذا البحث، وهي أهداف موضوعيّة تضع هذا النظام الإبداعي (الشّعر العربي القديم) في مرمى أسئلة التنوير؛ ومن ثمّ بحث علاقته بتطوّر الوعي الإنساني، وهذا يتطلّب إعادة قراءة التراث الشعري القديم على صعيدين: يُعنى الأول برصد علامات التنوير في نماذج من الشعر العربي القديم، وهي علامات لغويّة ومفاهيم مركزيّة مؤسِّسة للمعنى في الخطاب الشّعري. ويُعنى الثاني بوضع هذه العلامات والمفاهيم بوصفها أحد أدوات الذّات الواعية في سياق الفهم الحديث للتنوير؛ إذ لم تأتِ هذه العلامات اعتباطًا؛ وإنّما هي نتاج ذات واعية بملفوظها.

كما تدعونا الإجابة عن هذه الأسئلة إلى تجاوز المحضن النظري الذي نشأ فيه مفهوم التنوير في الخطاب الفلسفي الغربي[1]، باستثناء بعض الإشارات إلى مدرسة فرانكفورت؛ لأن اتجاهاتها المعرفيّة تهمّنا بالدرجة الأولى؛ ومن ثمّ الاهتمام بالرِّهانات المعرفيّة التي يستدعيها الظرف الحضاري بعد اهتمام الخطاب النّقديّ بالرِّهانات الشكلانيّة في تحليل الخطاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن، وما يُبرّر مسعانا في تحليل علامات التنوير في الشعر العربي القديم عدّة أسباب:

- أنّ الشّعر مُساءلة خلاّقة لانفصال الذّات المتكلّمة عن نقصها وعدم نضجها. مُساءلة للإكراهات الإيديولوجيّة التي تُمارسُ عليها، وهذا ما يُبرّر خروج الأشياء في الخطاب الشعري عن إطارها المعهود والمألوف إلى عالمٍ متعالٍ ترسمه الذّاتُ الواعيةُ من أجل تغيير العالم. يدعونا هذا التصوّر إلى الاهتمام بالتحوّل من النظر في الخطاب الشعريّ بوصفه شكلًا فنيًّا يُفسّر العالم إلى النظر فيه بوصفه فكرًا ناضجًا واعيًا لتغيير العالم. فالوعي بهذا التحوّل يُنزل الشّعرَ منزلته من التنوير؛ ومن ثمّ يصبح الخطاب الشّعري مجالًا معرفيًّا تنسجم فيه الذّات مع تعاليها وطموحها في بناء واقعٍ جديدٍ متعالٍ يتجاوز الوجود المادي المعهود. لعلّ المتأمّل في الخطاب الشعري، من هذا المنطلق، يُدركُ أن أسئلة الذّات في الخطاب تأتي في شكل احتجاجات مجازيّة على الواقع الإيديولوجي. فأسئلة الشّنفرى، وامرئ القيس، وجرير، وأبي تمّام وأبي نواس والمعرّي.. في خطابهم الشعري تكشف عن احتجاج مجازي، وجدل معرفي مع الطبيعة والثقافة والتقاليد والآخر، ولكن كيف نُحدّد هذه المساءلة؟ وكيف نفهمها في سياق حضاري ومعرفي؟ بصيغة أخرى: كيف يُثير الشّعر العربي أسئلة التنوير التي

(١) تبلور مفهوم التنوير في سياق جدلي عندما دافع القسّ البروتستانتي فريدريش زولنار عن الزواج الديني ضدّ الأصوات التي ارتفعت باسم التنوير للدعوة إلى الاكتفاء بالزواج المدني والاستغناء عن بركة الكنيسة، وسأل زولنار سؤاله المهم: ما التنوير؟ وانبرى الفيلسوف موسى مندلسون، وكانط للرد على سؤال زولنار، ونشر المقالان في مجلة برلين الشهريّة؛ حيث ربط مندلسون بين التنوير والحضارة، وحذّر في الوقت نفسه من إساءة فهم التنوير وسوء استخدامه. أما كانط فقد اتبع منهجًا استنباطيًّا انطلق من تعريف قاطع للتنوير: التنوير هو خروج الإنسان من قصوره الذي اقترفه في حقّ نفسه، وهذا القصور يتمثّل في عجزه عن استخدام عقله إلا بتوجيه من إنسان آخر، وحذّر كانط من حالتي الكسل والجُبن ووصفهما بأنهما عِلّة رضاء طائفة كبيرة من النّاس بأن يبقوا طوال حياتهم قاصرين: لماذا أجهد نفسي مادام هناك من يفكّر لي؟ راجع عبد الغفار مكاوي، شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة، مؤسسة هنداوي (القاهرة) (٢٠٢٢) ٢٨٧- ٣٠٥. صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٩٥م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

يُعيد من خلالها النضج المفقود إلى الذّات؟ وكيف يمكننا الوعي بأنّ الشّعر يجذبنا نحو الاستنارة المبدّدة للعتمة؟ نطرح في هذا السياق أسئلة نختبر بها الوظيفة التنويريّة للخطاب الشعري العربي القديم؛ ومن ثمّ يمكننا – من خلال الإجابة عنها- الكشف عن ماهيّة جديدة للخطاب الشعري تتجاوز المعايير الشكلانيّة التي طرحتها النظريّة النقديّة الحديثة، والتي كان لها أكبر الأثر في انشغال النقّاد بالتفسيرات اللغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة.

- أنّ الأفكار هي العِلّة التي تدفعُ المبدعَ لإنتاج خطابه أكثر مما تدفعه أدبيّته أو شعريّته أو بلاغته. بناءً على هذا نؤكّد أن العِلّة هي المحرّك الأساس لإنتاج الخطاب، وهي عِلّة فكريّة وتنويريّة بامتياز؛ لأن الذات لحظة الإبداع تكون متحرّرة من القيود والإكراهات.
- أنّ الشّعر يستوعب الظواهر الوجوديّة على نحو خاص بالتعايش معها عن طريق فهم محتواها وإعادة تشكيلها؛ ومن ثم إعادة إنتاجها في صيغة متعالية ترتقي بالوعي الإنساني من خلال هذا الفهم.
- أنّ الدرس النّقدي يجب أن يهتم ببحث شروط المعرفة وإمكانها وحدودها؛ ومن ثمّ بحث ما يضيفه الوعي المتعالي لبنية المعرفة وعلاقتها بالأسئلة الترانسندنتاليّة.

إذا تأملنا معنى التنوير في الفكر الغربي والفكر العربي أدركنا أن ثمّة مشتركًا معرفيًّا بين التعريفين، فالتنوير في لسان العرب «هو وقتُ إسفار الصبح، يقال قد نوَّر الصبح تنويرًا، والتنوير: الإنارة، والتنوير: الإسفار. ويقال: صلَّى الفجر في التنوير» (منظور، ...، ص٤٥٧١). والتنوير في الفكر الغربي هو «خروج الإنسان من القصور والذي يعني عجزه عن استعمال عقله دون إرشاد الغير، وأن الإنسان مسؤول عن حالة القصور هذه عندما يكون السّبب في ذلك ليس نقصًا في العقل، بل نقصًا في الحزم والشجاعة في استعماله دون إرشاد الغير. الكسل والجبن هما السببان في أن عددًا كبيرًا جدًا من النّاس يفضلون البقاء قُصّرًا طوال حياتهم، بعد أن حرّرتهم الطبيعة منذ أمد بعيد من أي توجّه خارجي» (كانط، ٢٠٠٥، ص٨٥). وهو، من وجهة نظر أخرى «تعبير عن فكرة التقدّم، وهدفه تحرير الإنسان من الخوف وجعله سيّدًا. أمّا الأرض التي تنوّرت كليًّا، فهي أرض تشعّ بشكل يوحي بالانتصار. كان برنامج التنوير برنامجًا يهدف لفكّ السّحر عن العالم. لقد أراد التحرّر من الأساطير وأن يحمل للمخيّلة سند العلم» (هوركهايمر، أدورنو، ٢٠٠٣، ص٢٣).

إذا كان التنوير قد نشأ في الفكر الغربي بوصفه حركة عقليّة نشأت كردّ فعلٍ لهيمنة الفكر الكنسي على الحياة العقليّة والفكريّة، فإنّه يمكننا اختبار فرضيّة أن للتنوير أصداءه وعلاماته في الشعر العربي بوصفه حركة وعيٍ إبداعيٍّ نشأت كردّ فعلٍ على هيمنة الثقافة وأنساقها على العقل الجمعي؛ لأن الشعراء يمتلكون وعيًا

فرديًّا لا يختلف كثيرًا عن وعي المفكرين والفلاسفة؛ ومن ثمّ يمتلكون الأفكار والرؤى المتجدّدة التي ترتقي بالوجود وتجعله أكثر انسجامًا مع روح الإنسان المتعالية.

## بزوغ النزعة التنويريّة: لاميّة العرب للشّنفرى

استمدّت لاميّة العرب للشّنفرى منزلتها في الشعر العربي من وعي الذّات المتكلّمة في هذا الخطاب بإخضاع التجربة المادية الحياتية إلى الوعي المتعالي ورغبته في تجاوز حدود التجربة الماديّة من أجل بلوغ عالم متعالٍ، والمتأمّل في البنية الفكريّة لهذا الخطاب يُدركُ أنها لا تتشكّل من جملة من الأفكار الفطرية السابقة عن كلّ تجربة، وإنما تشكّلت بوعيٍ فرديٍّ متعالٍ يناقش الأفكار الجمعيّة المطلقة وينقض الفكر الجمعي السّائد وينادي بالعودة إلى الطبيعة الإنسانيّة التي تنبع من ماهيّة الإنسان، ووعيه بذاته، وسعيه إلى ربط القيم والأخلاق بالوجود الإنساني وهويّته الجديدة بدلا من ربطها بالعادات والتقاليد؛ ومن ثمّ تكريس قيم الخير من منظور الأنا/ الخيّر وليس الـ نحن/ الشرير والتخلي عن التمييز الطبقي، أو العنصري؛ لأن العنصريّة «شكل من أشكال القوّة التي تختزل البشر في أنماط بيولوجيّة، أو ثقافيّة؛ حيث تختزل بدورها التنوّع الإنساني إلى فئات أساسيّة (أسود/ أبيض)» (باك، ٢٠١٩، ص١٤٩).

من هذا المنطلق المعرفي، تبدو نزعة التنوير في لاميّة العرب للشّنفرى أكثر جدارة بالملاحظة، ولا سيّما إذا وضعنا حدًّا قاطعًا بين النسق الثقافي والإنسان الباحث عن حريّته، وأكثر من هذا، إذا تأمّلنا الاختلاف جوهري بين علامات النسق في الخطاب، وعلامات الحريّة وردّ فعل الذّات ضدّ جبروت الأنساق الثقافيّة الذي كانت تمارسه سلطة القبيلة ضد إرادة المختلف في اللون والعِرق. لقد استطاعت الذّات المتكلّمة في الخطاب، أن تفصل فصلًا واضحًا ودقيقًا بين متطلّبات الوعي الجمعي وحاجات الإنسان الباحث عن وجوده؛ لذا نعتبر أن سعي الذّات نحو التنوير يتجلّى في انفصالها عن وعيها الجمعي غير النّاضج، أي إعادة اكتشاف وجود جديد لها بعيدًا عن ثقافة المجتمع، وهذا هو جوهر التنوير.

يمكننا تناول المقدّمة في لاميّة العرب بوصفها حادثة فكريّة لأزمة اجتماعيّة عرفها الصعاليك خاصة على مستوى التعايش والانسجام مع القبيلة، والخطاب الشعري لم يعجز عن مناقشة هذه التصوّرات الإقصائيّة للمختلف فعمد إلى اختراق أنظمة هذا العالم، سواء الإبداعيّة عن طريق التأسيس لخطاب إبداعي يختلف في بنيته وموضوعاته عن البنية النمطيّة لنظام الإبداع السّائد آنذاك وموضوعاته، أو الحياتيّة بالانفصال عن الجماعة والتعايش مع حياة رمزيّة تبدو متعالية في الخطاب رغم مرارتها وألمها في الواقع.

يقول الشّنفرى: (٢٠٠٦)

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّكُمْ فَـإِنِّي إلى قَـوْمٍ سِـــوَاكُـمْ لأَمْـيَـلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِـــرٌ وشُـــدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفي الأَرْضِ مَنْـأى لِـلْكَرِيـمِ عَـنِ وَفِيهَـا لِمَـنْ خَـافَ القِلى مُتَعَزّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِـــلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَـيِّدٌ عَملَّـــسٌ وَأَرْقَـطُ زَهْـلُـولٌ وَعَـرْفَـاءُ جَـيْـأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِـــعٌ لَـدَيْهِـمْ ولا الجَـانِي بِـمَا جَـرَّ يُخْذَلُ
وَكُـلُّ أَبِيٌّ بَـاسِـــلٌ غَـيْرَ أَنَّـنِـي إِذَا عَرَضَـتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَـــلُ
وَإِن مُدَّتِ الأَيْدي إلى الزّاد لَمْ أَكُن بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَـعِ القَوْمِ أَعْجَلُ
وَمَـا ذَاكَ إِلا بَسْـطَةٌ عَنْ تَفَضُّـــلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَـــلَ المُتَفَضِّـــلُ
وَإِنِّي كَفَـانِي فَقْـدُ مَنْ لَيْسَ جَـازِيًـا بِـحُسْـــنى وَلا في قُـرْبِـهِ مُـتَعَـلَّـلُ
ثَلاثَـةُ أَصْـــحَـابٍ: فُؤادٌ مُشَـــيَّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ، وصَفْرَاءُ عَيْطَـــلُ
هَتُوفٌ، مِنَ المُلْسِ المُتُونِ يَزِينُهـا رَصَـائِعُ قَدْ نِيطَتْ إِلَيْها، وَمَحْمَـــلُ
إِذَا زَلَّ عَنْهـا السَّـــهْمُ حَنَّتْ كَـأَنّهـا مُـرَزَّأَةٌ ثَـكْـلَى، تَـرِنُّ وَتُـعْـوِلُ
وَلَسْتُ بِمِـهْيَـافٍ يُـعَشِّي سَوَامَـهُ مُجَـدَّعَـةً سُـــقْـبـانُهـا، وَهْـيَ بُهَّلُ
وَلا جُبَّأٍ أَكْهَى، مُرِبٍّ بِعِرْسِـــهِ يُطَـالِعُهـا في شَـــأْنِـهِ كَيْفَ يَفْعَـلُ
وَلا خَـرِقٍ هَـيْـقٍ كَـأَنَّ فُـؤادَهُ يَظَـلُّ بِـهِ المُكَّـاءُ يَعْلُو وَيَسْـفُـلُ
وَلا خَـالِـفٍ دَارِيَّـةٍ، مُـتَـغَـزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْـدُو، دَاهِـنًـا، يَتَكَـحّـلُ
وَلَسْـــتُ بِـعَـلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَـيرِهِ أَلفَّ، إِذَا مـا رُعْتُـه اهْتَـاجَ، أَعْزَلُ
وَلَسْـتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ، إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ بَهْمَاءُ هَوْجَلُ
إِذَا الأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لاقَى مَنَاسِمِـي، تَـطَـايَـرَ مِـنْـهُ قَـادِحٌ وَمُـفَـلَّـلُ
أُدِيـمُ مِطَـالَ الجُـوعِ حَتَّـى أُمِيتَـهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرِ صَـفْحًا فَأَذْهَلُ
وَأَسْـتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْ لا يُرَى عَـلَيَّ، مِـنَ الطَّـوْلِ، امْرؤٌ مُتَطَـوّلُ

وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ يُـعَـاشُ بـهِ، إلاّ لَـدَيَّ، وَمَـأْكَـلُ
وَلَكِـنَّ نَفْسًا مُـــرّةً لا تُقِيمُ بِـــي عـلى الضَّـــيْـمِ إِلاّ رَيْـثَـمَا أَتَحَـوّلُ

## الرحيل: انعتاق الذّات من أسر الأنساق الثقافيّة والإبداعيّة

لا تخضع البنية الشكليّة أو الموضوعيّة في هذا الخطاب لمقتضيات الوعي الجمعي؛ حيث الاستجابة لنظام الثقافة وتقاليدها، أو الوعي النقدي؛ حيث الاستجابة لنظام الإبداع العربي الذي حدّده الخطاب النقدي العربي القديم، وإنّما تخضع لرِهانات الذّات ودوافعها ورغبتها في التنوير عندما تجد نفسها أمام علاقة جدليّة بين رؤيتين متضادتين: الأولى لنظام الإبداع وقوانينه المعياريّة الصّارمة، والثانية: نظام الحياة وتقاليده الاجتماعيّة الظّالمة، فتضع النظامين موضع التساؤل والشّك؛ ومن ثمّ تتحلّى برغبتها في التغيير الذي يمليه عليها وعيها بالأشياء، وهو السعي إلى تغيير الجانب المعتم في حياتها أملًا في الولوج إلى الاستنارة والتحرّر، وهذا ما يمنح أسئلتها أبعادًا تنويريّة خاصّة؛ حيث تريد الذّات، في رؤاها التنويريّة، الخروج بأي شكل من التصوّر النسقي والثقافي، أي التحرّر من الهيمنة الثقافيّة؛ لبناء عالم ناضج يتجاوب مع حاجات الذّات ولا يقمعها مثلما تفعل الأنساق الثقافيّة وتقاليد الإبداع المعياريّة، وسبيلُ الذّات إلى هذا البناء، الدّعوة إلى الانعتاق من هذا العالم بواسطة الرحيل منذ البداية؛ لأنها أدركت أن الأنساق الثقافيّة والتقاليد الاجتماعيّة تتعارضان مع المنطق الإنساني في التعايش، فهو، أي النسق، لا يفهم لماذا يُقصى الإنسان الصعلوك من قبيلته؟ ولماذا يُقدّم الإنسان قربانًا للنسق الثقافي للمحافظة على شكل المجتمع وتقاليده؟ ومن ثم عدم خلخلة الشكل الاجتماعي للقبيلة؟ فالصعلوك يولد بريئًا وبعيدًا كل البُعد عن التصوّرات النمطيّة للمجتمع عن الصعلوك. في هذا السياق يصبح الشّعر منطقة نجاة لتفريغ الذّات، ومظهرًا من مظاهر الانعتاق والتحرّر من شيزوفرينيا الثقافة. لم تجد الذّات أمامها سوى الرّحيل للعيش في عالمها الخاص، على عكس نظام القصيدة العربيّة التقليديّة التي كانت تبدأ بالنسيب ثم يعقبه الرحيل. والرحيل في خطاب الشّنفرى هروبٌ من ظلم المجتمع وليس هروبًا من ظلم الطبيعة أو الفشل في العثور على المحبوبة في النسيب التقليدي. فالرحيل، كما هو معروف في النسق الثقافي، يكشف عن المعتم والغامض داخل الإنسان عندما يشعر بالتهميش والاضطهاد، ولكنه يُعدّ بالنسبة للذّات، في هذا الخطاب، حَلًا سحريًّا للخلاص من واقعها المأزوم؛ ولذا يُعدّ الرحيل في مقدمة هذا الخطاب علامةً بارزةً من علامات التنوير؛ لأنّه من اختيار الذات وبحث عن حريّتها وتحقيق ميولها إلى قوم آخرين (فَإِنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ) والبيت الرّابع وتستعرض حكمتها لتبرير الرّحيل:

لَعَمْرُكَ ما بالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

الحكمة المتضمّنة في هذا البيت علامة على الرّابط المشترك بين الشعر والعقل، فالمنحى التأويلي في هذا البيت يشير إلى ثقة العقل الإنساني في خوض غمار تجربة جديدة يحتكم فيها إلى الحكمة، فالأرض تتسع لكل مغامرة عاقلة ولكل ذات واعية ترغب في تجاوز قصورها، ولكل عقل يرفض حالة الجبن والكسل. هنا يغدو العالم الجديد سبيلًا لتجربة الذّات الجديدة، عندما تبدأ التجربة الجديدة بوداع التجربة القديمة ويكون الرّحيل هو الممارسة العلميّة لأفكار الذات وتصوراتها عن الحياة الجديدة، أي تكسير حدود الواقع المادي المؤلم لبلوغ الواقع المأمول. إنّ هذا النشاط العقلي للذّات في الخطاب خَلَقَ عالمًا جديدًا مُدْرَكًا على نحو خاص في قوله:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زَهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

التأويل المعرفي لهذين البيتين يُحيلنا إلى فكرة الاستبدال، استبدال العالم الجديد بالعالم القديم. فالتجربة الجديدة في العالم الجديد هي انفتاح مشروع على فائض الحياة؛ حيث التخلّص من الشكل إلى الجوهر، أو من النسق إلى القِيَم الإنسانيّة المتعالية، وهو ما يعني اقترابًا وتماسًا مع التجربة المتعالية، تلك التي تتحرّر فيها الذّات من قيود النسق والتقاليد وتدفع بها في اتجاه مغامرة مفتوحة على احتمالات تختبر قدرة الذّات على الخلق واستبدال الخير بالأدنى، وهو استبدال يكشف عن التعارضات الجوهريّة التي تشكّل أساس التوتّر بين العالمين: عالم ما قبل الرحيل وعالم ما بعد الرحيل؛ عندما تقوم الذّات بدورها الفاعل في اختراق أبنية عالم ما قبل الرحيل وأنظمته من أجل الكشف عن إضاءات جديدة للذّات تصبح فيه مركز العالم بدلًا من النسق.

فالخطاب الشعري، من هذا المنظور، وسيلة الذّات ليس اختراقًا لبنية العالم المادي واختراقًا للنسق الثقافي والتقاليد الجاهزة فحسب، بل هو أيضًا تعبير عن ماهيّة الذّات في تحقيق هويّتها التنويريّة الجديدة، سواء من حيث تجاوز السّائد والمعهود الثقافي، أو اللغوي، أو حتى الصيغ التعبيريّة الجاهزة الذي اعتاد عليها الشعراء، سواء في افتتاح قصائدهم أو في تخلّصهم وانتقالهم من موضوع إلى آخر. في هذا السياق المعرفي يمكننا القول: إنّ الشعر يتماس مع التنوير؛ حيث يستهدفان الانفصال عن غير النّاضج، هذا العائق الإبستيمي الذي يَحُولُ دون رؤية حيوات جديدة، فيتجاوز هذا المعهود الثقافي ليكشف عن الجوهر في النفس الإنسانيّة، أي جوهر صيرورة الإنسان والتجدّد الأدبي في الفكر والمعرفة، وتتجلّى حالة التنوير في أعلى ذراها الإنسانيّة في خلق عالم بديل، وهذا العالم يمثّل أساسًا لتصوّرات جديدة على أساس علاماتي،

وهذه التصوّرات ليست مجرد استدعاء لعلاقات بين الإنسان والحيوان من الذاكرة، بل إنها رموز لقضايا تدخل فيها عمليات تفكير لوعي فردي يسمح بإقامة علاقات جديدة، ولأن الأطراف المتحاورة تحمل علاماتها اللغوية الخاصة، فإنهم يمتلكون القدرة على تغيير كثير من المفاهيم، ولهذا فإن عمليّة إنتاج هذا الخطاب، لا توصف إلا على أساس أنها تتضمّن قضية تنويريّة؛ لأنه خطاب تشكّل في سياق بنية جدليّة لها قدرتها على إنتاج واقع بديل يحقق للإنسان طموحاته.

## تخلّص الذّات من القيم غير النّاضجة:

بعد ارتحال الذّات عن المعتم والغامض في الإنسان وتحرّرها من أسر الأنساق، تأتي المرحلة الثانية من مراحل التنوير في القصيدة؛ حيث تعمد إلى التأسيس لقيم جديدة تتجاوب مع حاجات الإنسان الماديّة والرّوحيّة والرغبة في التعايش السلمي دون إقصاء أو شعور بالتهميش أو النقص؛ لمقاومة بعض الطباع السيّئة في الذّات الإنسانيّة؛ لأن الذّات تُدركُ تمامًا أنّ الأنساق الثقافيّة تمارس فاعليتها في اللاوعي الجمعي ضدّ المختلف في العرق واللون والفكر والمعتقد بشكل مطلق، وينبغي ألا نتجاهل حقيقة مؤلمة وهي أن المعتقد الثقافي للقبيلة يدعم فكرة الإقصاء للصعلوك بوصفها حقيقة لا تقبل النقاش؛ لأنها تعتبرهم مَجْلَبةً للعار؛ ولهذا السبب تنهض الذّات، في خطابها، لنقد هذه القيم وتبديد الخرافات والأوهام، فالذي يجلب العار ليس لون الإنسان وإنما طبع الإنسان المتمثّل في الجشع، وهو من المفاهيم المركزيّة في هذا الخطاب؛ لأنه يُبرّر للذّات –من المنظور الجمعي والنسقي– تفرّدها وامتيازها ويضعها في مكانة عالية. يقول الشنفرى:

وَإِن مُدَّتِ الأيْدي إلى الزّاد لَمْ أَكُن بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعِ القَوْمِ أَعْجَلُ

يأتي مفهوم الجشع في هذا البيت بوصفه تعبيرًا استعاريًّا يكشف عن الجانب غير النّاضج في سلوك الإنسان، ويشير، في دلالته الأخلاقيّة، إلى آفة إنسانيّة ترتبط بالحرص على الامتلاك والاحتفاظ بالأشياء بما يتجاوز احتياجات الإنسان للبقاء، أي الرغبة في حصول الإنسان على أكثر من احتياجاته ليصبح أفضل من الآخرين. والتأويل المعرفي لهذا المفهوم، يُحيلنا إلى العلاقة الوثيقة بين الجشع والشخصيّة الشرجيّة، حسب تعبير فرويد، فالشخصيّة الشرجيّة «هي الشخصيّة التي توجّه جلّ اهتمامها في الحياة إلى التملّك والاكتناز وادخار المال والأشياء الماديّة، وكذا المشاعر والأقوال والكلمات والجهد أيضًا... ومن الجوانب المهمة في تصوّر فرويد لهذه الشخصيّة هو الربط الرمزي بين المال والبراز، الذّهب والوسخ، فهي شخصيّة غير ناضجة» (فروم، ١٩٨٩، ص٧٤). وإمعانًا في هذا التمثيل المعرفي يرى إريك فروم أن الشراهة والجشع هما

نتيجة طبيعيّة للتوجّه التملّكي» (فروم، ١٩٨٩، ص١٠٦). ويرى أيضًا أن الشخص الجَشِع لا يشبع أبدًا؛ لأنه جشع روحي الذي لا حدّ له في الاكتفاء؛ لأن أي محاولة ماديّة لإشباعه لا تستطيع أن تملأ الفراغ الدّاخلي في النفس البشريّة، ولا أن تخفّف أحاسيس الملل والوحدة والاكتئاب التي هي أصل الدّاء.

وفي المقابل نجد ثمّة علاقة قويّة بين رفض الجشع، وهي القيمة التي تدعو إليها الذّات، والشخصية النشيطة، حسب تعبير إريك فروم «أن يكون الإنسان نشيطًا يعني أن يجد نفسه، وأن ينمو، ويتدفّق، ويحب ويتجاوز سجن ذاته المعزولة، وأن يكون شغوفًا ومعطاءً» (فروم، ١٩٨٩، ص٨٠). والذّات النشطة هي ذات ناضجة؛ لأنها تنبذ الأنانية وفقر العواطف، وهذه الذّات النشطة تتخلّى عن رغبتها في التملّك، الذي يُعبّر عن الجانب غير النّاضج في الذّات، مقابل تأكيد رغبتها في الكينونة، ويميّز إريك فروم بين الرغبتين بقوله: «إذا كنت أنا هو ما أملك، ثم فقدت ما أملك، فمن أكون؟ لن يبقى سوى شاهد مهزوم، متضائل مثير للشفقة، شاهد على أسلوب خاطئ» (فروم، ١٩٨٩، ص١٠٣). وفي المقابل يتساءل عن الكينونة: «إذا كنت أنا من أكون ولست ما أملك، فلا يوجد من يستطيع أن يسلبني أمني، أو ينال من إحساسي بتكامل شخصيّتي وتماسكها. ذلك أن مركزي موجود في داخل نفسي، وقدرتي على الوجود وعلى التعبير عن جوهر طاقتي هما جزء لا يتجزّأ من بناء شخصيتي» (فروم، ١٩٨٩، ص١٠٤).

وهنا لا بدّ من بيان إنّ عقد المقارنة بين سلوك الذّات النّاضجة والسلوك الجمعي غير النّاضج ممارسة خطابيّة تهدف إلى التنوير، وأن هذا التنوير جاء نتيجة أزمة إنسانيّة عرفتها الذّات على المستوى الإنساني في المجتمع القبلي؛ ذلك أن قيم المجتمع القبلي عجزت عن قبول المختلف كما عجزت عن تحوّلات كينونة الذّات المختلفة التي خرقت نمطيّة المجتمع القديم بتجاوزاتها؛ ومن ثمّ نحا الشّنفرى عن هذه الرؤيا النمطيّة وأقام حدًّا فاصلًا بين التقاليد الثقافيّة أو الأنساق، وحقوق الإنسان الواضحة في التعايش والسلام الاجتماعي. فالذّات تفصل بشكل أساس بين السلوك الجمعي (الجشع والعجلة في الحصول على الأشياء) بوصفه تمثيلًا للثقافة، وسلوك الذّات المتنوّرة التي تتعالى في سلوكها عن السلوك الاجتماعية مثل: (لست بمهياف: الشّديد العطش، ولا جبّأ: الجبان، ولا الخرق: الجاهل أو الأحمق، ولا خالف داريّة: الفاسد، ولست بعلٍّ: أي الذي يكثر شره دون خيره، ولست بمحيار الظلام: أي كثير الحيرة ولا هدف له) وهذا في رأينا يُعدّ ممارسةً صريحةً لنقد السلوك الجمعي الذي يتماهى مع نمطيّة الأنساق الثقافيّة، وهو تماهٍ لا تُهيمن من خلاله تقاليد الثقافة على فكرة التعايش الإنساني فحسب، بل ويهدمها أيضًا مما يجعل المجتمع أكثر توحّشًا وهشاشة؛ ولذا تُقام الحروب

والصراعات على أتفه الأسباب. إنّ خطاب النفي في الأبيات برهان على انفصال الذّات عن أخلاق الجماعة وانتمائها إلى قِيَمِها الإنسانيّة الخاصّة. ويمكننا تأويل هذا التعارض بين قِيَم الذّات وأخلاق الجماعة هو تحرير القيم الإنسانيّة الخالصة من سلطة التقاليد ذات البناء النمطي، والدعوة إلى أخلاق جديدة تكشف عن جوهر الإنسان. يعني هذا أنّ الذّات المتكلّمة في هذا الخطاب تخرق مبدأ التطابق، وهو ما يؤكّد أن الأشياء في الفن تصبح مستقلّة عن النموذج السّائد والمعهود:

أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حَتَّى أُمِيتَـــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرِ صَـفْحًا فَأَذْهَلُ
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْ لا يُرَى لَهُ عَـلَيَّ، مِـنَ الـطَّـوْلِ، امْـرؤٌ مُـتَـطَـوّلُ
وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ يُـعَـاشُ بـهِ، إلاّ لَـدَيَّ، وَمَـأْكَـلُ
وَلَـكِـنَّ نَـفْسًـــا مُـرّةً لا تُـقِـيـمُ بِي عـلى الضَّـــيْـمِ إلاّ رَيْـثَـمَا أَتَحَـوّلُ

إنّ سؤال التنوير في هذه الأبيات يتمثّل أولًا: في حضور الذّات مستقلّة عن الجماعة، وثانيًا: حضورها بوصفها منتجة لقيمها الجديدة وبوصفها أيضًا عنصرًا تقويميًّا لا غنى عنه، وثالثًا: تجاوزها لميتافيزيقا الثقافة التي تعتبر التقاليد معيارًا لقياس فاعليه الذّات وقدرتها على الانسجام معها والالتزام بها. إنّ مفهوم التنوير، في هذا السياق، يكتسب دلالات عميقة تتجلّى في قدرة الذّات على إخضاع الأنساق والتقاليد الثقافيّة لتقييمها وليس العكس؛ ومن ثمّ يصبح التنوير رِهانًا لوعي الذّات المستقبلة للموضوع.

وحتى تتضح الرؤية بشكل أفضل، يمكننا الوصول إلى الأساس الفلسفي لتصوّر الذّات عن الواقع الذي يعدّ قاعدة التنوير في هذا الخطاب، من خلال مراقبة سعي الذّات إلى الانفصال عن الموضوع (التقاليد والأنساق) بواسطة الوعي الذي حرّرها من التطابق التام مع هذه التقاليد. إنها حالة من حالات بحث الذات عن كينونتها بعيدًا النموذج المعهود، وهذا يعني أن التنوير إذا انفصل عن وعينا فلن يساوي شيئًا. إنّ ولادة التنوير، في هذه الأبيات، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بفلسفة الذّات؛ إذ انطلقت منذ البداية بالرحيل، أي الانفصال عن الجماعة، وهو ما يعني أن الذّات أصبحت المسؤولة عن الإصلاح واتخاذ القرار بناءً على وعيٍ فرديٍّ تجلّى هذا في اتخاذ قرار الانفصال في البيت الأول، وتبرير هذا الانفصال بالاحتكام إلى العقل في البيت الرابع. تصبح الذّات، في هذا السياق، هي المسؤولة عن إصلاح حالها، وهنا يتبدّى لنا مظهرٌ من مظاهر التنوير وهي الحداثة التي يتحرّر فيها الإنسان من قيود التقاليد ووصايتها ليعود إلى ذاته التي تضع الأشياء أمامها، فهي شرط وجود الأشياء على نحو ما هي عليه.

وبناءً على المعطيات السّابقة، يمكننا الحديث عن استطيقا معرفيّة انطلاقًا من أبعادها التنويريّة والإصلاحيّة التي تجعل الشعر صيرورة، وهذا يدعونا، في خطابنا النقدي، إلى تجاوز المخطّطات الصوريّة؛ من أجل طرح رؤى جديدة تكشف عن مفاهيم الشعر التنويريّة والإصلاحيّة. لقد كشف لنا خطاب لاميّة العرب للشّنفرى عن رؤية استاطيقيّة معرفيّة تنويريّة، من خلال تقديم رؤية جماليّة للشعر بوصفه خطابًا تنويريًّا يُقدّم تصوراتٍ جماليّة تتجاوز الجماليّات الشكلانيّة المعهودة وتتميّز بروح متمرّدة تصارع التقاليد بهدف إحداث شروخ في القواعد النمطيّة، أو لسقف الثقافة المحدود بواسطة إرادة الذّات.

## المحور الثاني: الجدل بوصفه علامة دالة على التنوير

يصبح الجدل علامة من علامات التنوير عندما يكون قوّة عقليّة تُقاوم الإخضاع والقهر الثقافي أو الاجتماعي؛ لأن المقاومة بهدف التحرّر تُعدّ رِهانًا من رِهانات الذّات المستنيرة في الخطاب، ولا سيّما عندما يكون الاختلاف سبب الإقصاء أو التهميش. وهذا ما دعانا إلى تناول موضوع النسيب في قصيدة الكُميت؛ لما يتميّز به من خصائص جدليّة ومعرفيّة تتجاوز الأطر الشكليّة للنسيب في شكله التقليدي المعروف. فقراءتنا للنسيب في قصيدة الكُميت، هي قراءة الفضاء المعرفي المحتمل في هذا الخطاب النّاتج عن جدل الذّات مع الآخر، ومحاولة فحص التصدّع في حقل الأفكار الأدبيّة وتحليلها عندما يخترق ذواتنا في عمليّات الجدل، الأمر الذي يؤدّي إلى استيعاب الآخر غير المختلف، وإقصاء الآخر المختلف أو تهميشه.

ننطلق من فرضيّة مفادها أن التنوير ليس حِكرًا على عصر معيّن، فهو حركة عقليّة مستمرّة تجد مأواها في المجتمعات التي عرفت التحوّلات وخاصت صراعات أو انفتاحات، وتُعدّ هذه الفرضيّة سِمةً من سِمات المرحلة التاريخيّة التي عاشتها الدولة الإسلاميّة في هذه المرحلة التاريخيّة، سواء على **المستوى الخارجي**؛ حيث الصراع/ الانفتاح على الأمم المجاورة بهدف الدعوة إلى الإسلام ونشر تعاليمه؛ ومن ثم التعرّف على مجتمعات جديدة تختلف في ثقافتها وتقاليدها عن مجتمعه، وهذا يؤدّي إلى أن يصبح الإنسان قادرًا على مراجعة ذاته؛ فيدرك أنه لا يعيش بمفرده في هذا العالم. أو على **المستوى الداخلي**؛ حيث الصراع الفكري بين الفرق والمذاهب الإسلاميّة المختلفة، وهذا يُساعد على ظهور الجدل والنقاش والحوار؛ فيدرك الإنسان قيمة هذه الأفكار في التصالح مع الذّات والآخر بإعادة بناء العقل. في هذا السياق يرتبط سؤال التنوير بسؤال النهضة؛ حيث التشابه في الوسائل والغايات وتقديم الإجابات. ويمكننا مناقشة سؤال التنوير في هذه القصيدة على محورين أساسيين: **الأول شكلي**، يرتبط بموضوع النسيب وتحوّلاته في مقدمة القصيدة العربيّة. **والثاني**

**جوهري**، ويتمثّل في الغائية الفكريّة للذّات في استيعاب الآخر؛ ومن ثم مناقشة فكرة التصالح مع الآخر المختلف عن طريق الحوار والمناقشة والجدل.

**المحور الشكلي:** يتمثّل هذا المحور في البحث عن بلاغة جديدة للموضوع الأدبي بما يتضمّنه من أفكار، أو بحث الإيماءات الفكريّة والتخطيط المعرفي في الخطاب، مما يُعدّ نوعًا من اكتشاف جماليّات معرفيّة يمكن أن تُضاف إلى الجماليّات السّابقة المعروفة في النقد البلاغي. لقد انتبه حنّا الفاخوري في كتابة (الجامع في تاريخ الأدب العربية) إلى: «أن شعر الكميت هو صورة صادقة لتطوّر العقل العربيّ نحو الصياغة الفكريّة» (الفاخوري، ١٩٨٦، ص٤٥٨). يمكن أن يُمثّل لنا هذا لاقتباس دعمًا نقديًّا لفرضيّتنا المعرفيّة حول بلاغة الموضوع الأدبي وعلاقتها بالفضاء المعرفي للخطاب، الأمر الذي يفتح المجال أمام وجهات نظر جديدة للسؤال عن ماهيّة الموضوع الأدبي التي اختفت وراء هذا الزّخم النقدي. إن الموضوع الأدبي يمتلك المعرفة الحق عن قضايا الخطاب، كما أنّ تجاهل هذه المعرفة على حساب قوانين خطابيّة أخرى، سوف يؤدي إلى فصل الخطاب عن معارفه؛ لأن موضوع الخطاب هو الخطوة الأخيرة من خطوات تساؤلات الوعي أو الذّات المنتجة للخطاب لإدراك حقائق الأشياء. إن هذه الإشارات التمهيديّة إلى ماهيّة الموضوع الأدبي، لن تقدّم شيئًا إلا إذا خُضْنا مغامرة العمل النّقديّ المتسائِل في البحث عن المعرفة. فما السّؤال المركزي الذي يمكن أن نطرحه هنا؟ إنه سؤال الماهيّة المعرفيّة للموضوع الأدبي. ومن المعروف أنّ فعل المعرفة معقّد جدًا والسؤال هو أهم وسيلة لحلّ هذا التعقيد. فدراسة الموضوع الأدبي تتجلّى لنا على نحو ما بناءً على مرجعيّاتنا النقديّة، والمعرفة المتجدّدة هي من تصحّح هذا الفهم، سواء بتأكيد النظرة السّائدة أو بالتعرّف على وجهات نظر جديدة. من هنا تأتي أهميّة السّؤال الذي يُمكّن العقل من تفادي مأزق التسليم بالسّائد والمعهود، أو الافتتان بالمظهر البسيط الذي يقنع العقل الكسول.

وهنا لا بدّ من بيان أن الجدل بين الذّات والآخر في ظلّ وجود النموذج العادل، هو ما يشكّل ماهيّة الخطاب المعرفيّة، وهو جدل قد ينطوي، في مظهره، على صراع سياسي ديني، ولكنه، في جوهره، ينطوي على جدل معرفي يهدف إلى استعادة المعاني الغائبة عن علاقة الذّات بالآخر في مرحلة تاريخيّة بعينها. فالصراع، في هذا الخطاب، لا يسلك مسلكًا إيديولوجيًّا بحيث يمكن تفسيره على أنه صراع يؤدي إلى الاغتراب، وإنما يسير في مسار أدبي شكّلته الذّات المتكلّمة في خطابها. وهذا يعني أن العالم المصنوع في الخطاب هو نتاج أصيل للذّات، وأصبح مستقلًا عن الواقع، رغم ما يبدو من تشابه بينهما؛ لأن الذّات تزوّده بمعارفها وتحكمه بقوانين خطابها المعرفيّة؛ ومن ثم نستطيع التعرّف على الذّات من خطابها. مع الوضع في الاعتبار بأن فكر الذّات ليس

منفصلًا عن الواقع أو منشقًا عنه، ولا سيما في ظلّ وجود النموذج العادل الذي تحتكم إليه الذّات في حجاجها مع الآخر، كما سوف نرى، فالحقيقة في الخطاب تصبح مثالًا متعاليًا يحتفظ بها الخطاب على أمل أن تتحوّل إلى واقع تنويري؛ ومن ثم يمكننا الحديث عن وظيفة الخطاب المعرفيّة في تغيير الأفهام وتطوير الوعي بالأشياء. فمهمّة الخطاب الإبداعي هي إيضاح المبادئ الكفيلة باستعادة المعاني المفقودة أو الغائبة عن العقل الإنساني.

قد يكون الموضوع الأدبي كلّه فكريًّا؛ لأن الذّات التي تنتجه تتحلّى دائمًا بالدهشة ما يؤكّد شغفها المستمر بالجديد، وهي دهشة تقودها إلى الشك النّقديّ والتساؤل حول علاقتها بالبديهيّات لاستكشاف الوجود من زوايا نظر مختلفة. إنها تبحث عن عِلّة وجودها برؤيتها المدهشة للأشياء. إلا أنه ليس من المؤكد أن كل موضوع أدبي يمكن إدراك جوهره الفكري بسهولة، وما يؤكد هذا الزعم هو أن موضوع النسيب في القصيدة العربيّة القديمة لا يكتسب أهميّته الاستثنائية من طريقة نظمه اللغويّة والبلاغيّة فحسب، بل أيضًا من إشكاليّاته المعرفيّة ورِهانات الذّات المنشئة له في إنتاج وعي متجدّد بالوجود. لماذا واصل موضوع النسيب في القصيدة العربيّة استمراريته وحضوره رغم تقلّب حركة التاريخ؟ وكيف؟ وما علاقة هذه التقلبّات بتاريخانيّة موضوع النسيب؟ تدعونا الإجابة عن هذه الأسئلة إلى تأمّل الأفكار التي تضمنها الموضوع، واستخلاص خصوصيته برصد ظواهره المعرفيّة ومساءلتها انطلاقًا من الوعي المختلف بالأشياء؛ لأن الأفكار هي التي تضمن استمراريّة الموضوع الأدبي، كما أن عدم اختزال الاختلافات وإرجاعها إلى مبدأ واحد لا ينفي صفة السذاجة عن الموضوع الأدبي فحسب، بل يكسبه أيضًا القدرة على إثارة دهشة المتلقي، وهو ما يفسّر لنا كيفيّة استمرار الموضوع الأدبي رغم اختلاف مذاهب الشعراء الفنيّة. فالدهشة الفكريّة هي سبب من أسباب استمراريّة الموضوع الأدبي؛ لأن الذّات التي تُنتجه لا تتوقّف عن إثارة الدهشة، لا ترضى بالبقاء في عزلة اليقين والمعتقد والأحكام المسبقة؛ ومن ثم الكسل الفكري الذي يُبرّر الخضوع للعادة.

بناءً على ما سبق، يصبح تحرير الموضوع الأدبي من دائرة المبدأ الواحد رِهانًا نقديًّا واستعدادًا فكريًّا لمراجعة موضوعات الشِّعر العربي القديم بوصفها نشاطًا فكريًّا مركّبًا ينفتح على حقول معرفيّة متنوّعة بلغة واحدة، وقوانين إبداعيّة إملائيّة فرضها الهابيتوس الأدبي، ولكن الذّات المنشئة للخطاب استطاعت أن تمرّر تجاربها الخاصة، ورؤاها المختلفة للوجود، دون الخضوع لهيمنة النسق؛ لأن في خضوعها بترًا للسانها وتشويهًا لمعارفها وأفكارها فجعلت مركز اهتمامها هو الإنسان؛ ومن ثم وضعت الوجود والثقافة والسياسة والجمال في مرمى أسئلتها.

ولتوضيح ذلك نشير إلى أن الخطاب يتشكّل في سياق وعي جديد للذّات بموضوعها؛ من أجل الإمساك بشيء جديد يُضاف إلى ما سبق، أو يطرح وجهة نظر جديدة حول السّائد والمألوف لكي يصبح موضوعها مدهشًا، وعلى طريقة اللغة الشِّعريّة تبدو الأشياء في الخطاب غير الأشياء الموجودة في الواقع، الإنسان، الطبيعة، الثقافة، المعتقد، الأخلاق. وهذا ما يدعونا دائمًا إلى السؤال باستمرار: لماذا يحدث هذا الانفصال؟ وكيف يحدث؟ إن الشاعر يرى في موضوعه أملًا في الدخول إلى عالم جديد يصنعه هو، إنه عالم الحريّة، ولكي يشعرنا الشاعر بحرّيته يشعرنا بتحرير موضوعه من خلال وعيه الذهني المجرّد وفعله اللغوي، بتعبير أوستن وسيرل، فيبدو الموضوع الشعري بوصفه جسرًا معرفيًّا من عالم طبيعي قاسٍ إلى عالم خطابي متعالٍ، يستعيد فيه الإنسان حريته بعيدًا عن قيود النسق.

وبناءً على هذا، يمكننا القول: إنّ وضع سؤال التنوير في الشّعر العربي في سياقه التاريخي يمكن أن يقدّم رِهانات معرفيّة مُدهشة؛ لأن الأفكار الكبرى لا تنشأ في فراغ ولا تشتغل في فراغ، وإنّما تظهر في صورة مفاهيم أو علامات لأداء مهام ووظائف تاريخيّة معيّنة بهدف الارتقاء بعقل الإنسان ووجدانه، فكلّ حدث معرفي يظهر من خلال ماهيّاته المعرفيّة والشكليّة ممثّلًا في رِهاناته الفكريّة وإمكاناته اللغويّة والبيانيّة التي تؤهّله للحيويّة والفاعليّة. لقد أنتجت الذّات عالمًا جديدًا في هذا الخطاب يتجاوز ثقافة التمييز العرقي والطبقي؛ لأنها تهدّد بقاء المجتمع في بنيته وتماسكه وتفصله عن الانسجام الاجتماعي؛ فتجرّأت على تفكيك الثقافة السّائدة بأنساقها التمييزيّة التي كانت تسيطر على المجتمع القبلي آنذاك بوصفها حقيقة مطلقة. في هذا السياق، تتجلّى عظمة الذّات التنويريّة في ممارساتها النقديّة بالكشف عن الطّابع البشري في مرحلة تاريخيّة معيّنة، بل وراحت تقارن بين عالم الإنس بأنساقه المطلقة، وعالم الحيوان بغرائزه الفطريّة؛ وهذا يلفت انتباهنا إلى أهميّة البحث في تاريخيّة الأنساق الثقافيّة والتقاليد الاجتماعيّة في الشعر العربي على مرّ العصور. إنّ الذّات المتنوّرة في هذا الخطاب قدّمت نقدًا حادًا لكثير من الحقائق الثقافيّة المطلقة التي تُدين، ثقافيًّا، كل مختلف في العِرق واللّون، ومعروف دور هذه الإدانات في تُبرّير الطرد والإقصاء والتهميش لفئة الصعاليك في هذه المرحلة التاريخيّة. هكذا يمكننا رصد تصورٍ جديدٍ عن التنوير في خطابٍ شعريٍّ ينتمي على العصر الجاهلي، بهدف فتح نافذة في الجدار المسدود للثقافة وأنساقها. إنّ همّ الذّات هنا في هذا الخطاب ينصبّ على مواجهة قِيَم ثقافيّة سلبيّة مطلقة، تغلغلت في اللاوعي الإنساني في مرحلة تاريخيّة معيّنة، وبرّرت ممارسات التمييز؛ ومن ثم الإقصاء والطرد لفئة من المجتمع لا ذنب لها في لونها أو عِرْقِها، وخلعت على المشروعيّة على هذه الممارسات، ما ينتج عنه خلخلة النظام الاجتماعي وانتشار العنف.

## الغائية الفكريّة للذات في استيعاب الآخر

يمكننا في هذا المحور مناقشة نموذج آخر من نماذج التنوير في الشعر العربي خاص بمرحلة الإسلام المبكر، مما يساعد في الوقوف على تاريخانيّة التنوير في الشعر العربي القديم؛ إذ من المعروف أن الدين الجديد شرع في نشر نمط جديد من الوعي بالآخر ونزع غلاف التقديس الثقافي لكثير من العلاقات ولا سيّما التمييزيّة أو الإقصائيّة أو التهميشيّة، وهو فكر مرفق بحجج منطقيّة عقلانيّة سواء في القرآن أو السُّنَّة النبويّة، وكان الخطاب الشعري واعيًا بهذا الإجراء فقدّم لنا أشكالًا مختلفة للوعي بالآخر. نتوقّف أمام شكل من هذه الأشكال؛ لأن رصد جميع الأشكال يتطلّب مشروعًا علميًّا ضخمًا لا تسع صفحات هذا البحث لإجرائه.

تتفق أطروحة هذا الخطاب مع مبادئ التنوير في الأخلاق والجماليّات؛ إذ تنطلق من الجانب، أو الطابع الخيّر في الإنسان، واعتبرت أنّ التعصّب والتقاليد الثقافيّة تفسدان هذا الطابع، الأمر الذي من شأنه إثارة الجدل بين الذّات والآخر، والذي يفتح الباب أمام تغيير الرؤى المتعصّبة، والدعوة إلى التصالح والتسامح من خلال الاحتكام إلى النموذج العادل (الرسول ص) وهو ما يكسب موضوع النسيب خاصيّة الإقناع كما سوف نرى. إن التنوير هنا لا يقع في الخطأ الذي وقع فيه التنويريّون الغربيون حديثًا عندما وضعوا الإنسان محلّ الله، وإنما وضع الإنسان ضمن حدوده من خلال الاحتكام إلى النموذج العادل. إنّ علامة التنوير في هذا الخطاب تستوعب قيمة التسامح بمعناها المتعالي. نسعى، في هذا السياق إلى مناقشة موضوع التسامح في الشعر العربي متخذين من مقدمة قصيدة الكميت نموذجًا للتحليل؛ لأن الإجابة عن أسئلة مهمة مثل: كيف نشأ التسامح في الشعر العربي؟ وضمن أي سياق تاريخي؟ وكيف تحوّل إلى قيمة تنويريّة كبرى في هذا المنعطف التاريخي المهم في تاريخ الحضارة الإسلاميّة؟ يحتاج إلى مشروع فكري يضعه في سياقه التاريخي، فكل مرحلة تاريخيّة لها وعيها الخاص بمفهوم التسامح ويظهر في علامات خاصّة تحتاج إلى تأويل معرفي.

يقول الكُميت: (...، ص٥١٢)

طَرِبتُ وما شَوقًا إلى البِيضِ أَطرَبُ ولاَ لَعِبًا أ ذُو الشَّيبِ يَلعَبُ
ولم يُلهِنِي دارٌ ولا رَسمُ مَنزِلٍ ولم يَتَطَرَّبنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ
وَلكِن إلى أهلِ الفَضَائِلِ والنُّهَى وَخَيرِ بَنِي حَوَّاءَ والخَيرُ يُطلَبُ
وَلاَ أنَا مِمَّن يَزجرُ الطَّيرُ هَمُّهُ أصَاحَ غُرَابٌ أم تَعَرَّضَ ثَعلَبُ
ولا السَّانِحَاتُ البَارِحَاتُ عَشِيَّةً أمَرَّ سَلِيمُ القَرنِ أم مَرَّ أَغضَبُ

إلى النَّفَرِ البيضِ الـذِينَ بِحُبِّهم إلى الله فِـيـمَا نَـابَـنِـي أتَـقَـرَّبُ
بَنِي هَـاشِـمٍ رَهطِ النَّبِيِّ فـإنَّنِي بِهِم ولَهُم أَرضَى مِرَارًا وأغضَـبُ
خَفَضـتُ لَهُم مِنّي جَنَـاحَي مَوَدَّةٍ إلى كَنَفٍ عِطفَـاهُ أهـلٌ وَمَرحَـب
وَكُـنـتُ لَهُـم مـن هَـؤُلاكَ وهَـؤُلا مِجَـنًّـا عَـلَى أنِّي أُذَمُّ وأُقصَـبُ
وأُرمَى وأُرمِي بـالعَـدَاوَةِ أهلَهـا وإنّي لأوذَى فِـيـهُـم وأُؤَنَّـبُ
فَمَا سَـاءَني قَولُ أمرئٍ ذِي عَـدَاوةٍ بِعَوراء فِيهِم يَجتَـدِينِي فَيَجـدُبُ
فَقُـل لِلـذي في ظِـلِّ عَميَـاءَ جَونـةٍ يَـرى الجَـورَ عَـدلًا أيـنَ تَـذهَـبُ
بِـأيِّ كِـتَـابٍ أَم بِـأيَّـةِ سُـنَّـةٍ تَرَى حُبَّهُم عَـارًا عَلَيَّ وتَحسَـبُ
أَ أَسْـلَـمُ مـا تَـأتِي بِـهِ من عَـدَاوَةٍ وَبُغضٍ لَهُم لاَ جَيْرِ بَل هو أشـجَبُ
سَـتُقرَعُ مِنهَـا سِـنُّ خَزيَـانَ نَـادِمٍ إِذَا اليَومُ ضَـمَّ النَّاكِثِينَ العَصَبصَـبُ
فَـمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمـدَ شـيـعـةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشـعَبَ الحَقِّ مَشـعَبُ
وَمَـن غَـيرَهُم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَةً ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ
أُرِيـبُ رِجَـالًا مـنهـم وتُـرِيـبُـني خَـلاَئِـقُ مِمَّـا أَحـدَثُـوا هُـنَّ أَرِيَـبُ
إلَيكُم ذَوِي آلِ النَّبِيّ تَطَلَّعَـت نَـوَازِعُ مـن قَـلـبِـي ظِـمـاءٌ وألـبَـبُ
فـإنِّي عَـن الأمـر الـذي تكرَهُـونَـهُ بِقَولي وَفِعلِي ما اسـتَطَعتُ لأجْنَبُ
يُشِـيـرُونَ بـالأيـدِي إليَّ وَقَـولُهُـم أَلاَ خَـابَ هَـذَا والمُشِـيـرُونَ أخيَـبُ
فَطَـائِفَـةٌ قـد أكفَرَتـنِي بِـحُـبِّكُـم وَطَـائِفَـةٌ قَـالُـوا مُسِيءٌ وَمُـذنِـبُ
فما سَـاءَنِي تَكفِيرُ هَـاتِيـكَ مِنهُمُ ولا عَيبُ هـاتِيكَ التي هِيَ أعيَـبُ
يُعيبُونَنِي من خُبثِهِم وَضَـلاَلِهِم على حُبِّكُم بَل يَسـخُرون وأعجَبُ
وقـالـوا تُـرَابِيٌّ هَـوَاهُ ورأيُـه بـذلِـكَ أُدعَـى فِـيـهُـمُ وألَـقَّـبُ
على ذلـك إجرِيّـايَ فيكُم ضَرِيبَتي ولـو جَمَعُـوا طُـرًّا عـليَّ واجلَـبُـوا
وأحمِـلُ أحـقَـادَ الأَقَـارِبِ فِـيـكُـمُ وَيُنصَـبُ لِي في الأبعَدِينَ فَأنصُـبُ
بِخـاتِمِكُم غصـبًـا تَجُوزُ أُمورُهُم فَلَم أرَ غَصـبًـا مِثلَـهُ يَتَغصَّـبُ

وَجَدنَا لَكُم فِي آلِ حَامِيمَ آيةً تَأوَّلَهَا مِنَّا تَقِيٌّ وَمُعرِبُ

## البنية المعرفيّة للموضوع الأدبي:

تشكّلت المعرفيّة العقليّة لموضوع النسيب في قصيدة الكميت في سياق محاولة الذّات سدّ الفراغ الفكري الذي يفصل بينها وبين الآخر، وهو مقصد تنويري سَعَتْ إليه الذّاتُ في خطابها إلى سدّ هذا الفراغ باستدعائها النموذج العادل، واعتمدت الذّات الجدل بوصفه وسيلة معرفيّة تنويريّة لتقريب وجهات النظر بينهما. تنطلق القصيدة من عمليتين إدراكيتين رئيستين للموضوع الأدبي: الأولى، أن إدراك الذّات لموضوع النسيب يُقدّم على نحو ظاهراتي بوصفه درجة من درجات الحضور الجمالي يتجاوز فيه الموضوع الجمالي الرّاهن (النسيب) الموضوع الجمالي السّابق، وهذا يعني، معرفيًّا، أن استيعاب الذّات النّاتج عن بناء موضوعها حدث بطريقة استدلاليّة وتراكميّة واعية من تجارب سابقة.

الثانية: التخطيط المعرفي للموضوع الأدبي، هو تخطيط عقلاني استدعى مفاهيم النسيب السّابقة (الطرب، والشيب، الدّار، والرّسم الدّارس..) داخل الاختلاف التخييلي والإدراك المختلف للموضوع الأدبي؛ فإذا كانت المرأة في النسيب التقليدي هي عنصر إدراك الوجود، فإن النموذج العادل (الرسول صلّى الله عليه وسلّم) هو عنصر إدراك الوجود، وإذا كانت الطبيعة في النسيب التقليدي تَحولُ دون غايات الذّات، فإن الآخر هو من يقوم بهذه الفعالية. وإذا كان هروب الشّاعر من الموقف الطللي في النسيب القديم هو الوسيلة النّاجعة لتجاوز هذا المأزق، فإن الجدل العقلاني في نسيب الكميت هو طوق النجاة للذّات للخروج من هذا المأزق.

إن هذا التخطيط المعرفي في هذا الخطاب يمكننا وصفه بالعمليّة التنويريّة المتجدّدة للحفاظ على النشاط العقلي للذّات المنتجة للخطاب؛ ولإنتاج الترابط المنطقي والحجاجي، ولعل المتأمّل في الأدوات المعرفيّة واللسانيّة يكتشف أنها تبدو تنويريّة فاعلة تسمح بعمليّات الفهم والتأويل لأفكار الموضوع الأدبي، وهي أفكار تسهم بلا شكّ في بلاغته؛ لذا تخيّرنا زاويةً للنظر في موضوع النسيب تتقدّم نحو دراسته بوصفه نشاطًا تنويريًّا يُساعدنا على فهم موضوعات القصيدة العربيّة القديمة فهمًا معرفيًّا جديدًا يتجاوز الفهم المعياري المرتهن بقواعد النّقد الشكلاني، الذي يحصر معرفة الموضوع الأدبي في قواعد شكلانيّة تهتم ببحث خصائصه اللغويّة والبلاغيّة والموضوعيّة. أو النّقد السياقي الذي يقرأ المدوّنة العربيّة في سياق تاريخي واجتماعي ونفسي يحصر معنى المدوّنة العربيّة في أفق الشخصيّة؛ ومن ثم منح الخطاب الشعري أدوارًا وأبعادًا معرفيّة أخرى

جديدة لم تكن معهودة من قبل، والإفادة من المُعطى الحضاري والاستئناس بالنتائج العقليّة الجديدة التي أحدثها طرأت على الوعي آنذاك. نستدعي مفهوم إيتيقا الإقناع في هذا المحور؛ لدراسة أبعاد جديدة لهذا المفهوم في نسيب القصيدة العربيّة ولا سيّما التي تنتهي بالمديح. لنفترض منذ البداية أن مفهوم الإيتيقا يشتغل في الخطاب لإبراز الفرق بين السلوك المطلق والنسبي؛ ومن ثمّ تدشين الطريق المتعالي نحو النسبي في مقابل تجاوز المطلق القديم. فهل تكون دراسة هذا الجدل الفكري سببًا من أسباب خروج النسيب العربي من حالة تكوثره الشّكلاني القديم؟ وما دور الخطاب النّقديّ في اعتماد هذه الآليّة لطرح موضوعات معرفيّة جديدة في نسيب القصيدة العربيّة؟

يبدو من السهل ملاحظة أن هذه المقدّمة النسيبيّة تراعي القواعد الشكليّة لنظام مقدمات الشِّعر العربي التقليدي، ولكن المتأمّل في مساراتها المعرفيّة يكتشف أن محنة الذّات ليست مع الطبيعة/ الطلل، ولا المحبوبة كما هو معروف في مقدّمات الشِّعر العربي القديم، وإنّما مع الآخر؛ لذا وجدنا الأبيات الخمسة الأولى مدجّجة بأدوات النفي والاستدراك والاستفهام الإنكاري للتخلّص من أفكار النموذج المعهود (النسيب التقليدي)، ويمكننا تفسير هذا بأن الموضوعات النسيبيّة التقليديّة لم تعد مجدية بالنسبة للذّات المتكلمة؛ لأنها لم تشاركها قناعاتها، ولم تعد ترجمانًا لوعيها بالوجود على نحو مختلف، وكذا عدم صلاحيتها للتعبير بوضوح عمّا يعتمل في فكرها وتطلعاتها الجديدة للحياة.

إن تكرار أدوات النفي وتداخلها مع أدوات الاستدراك يمكنها توضيح حالة التمرّد أو التجاوز التي ترغب فيها الذّات المتكلمة على النموذج المعهود بقناعات جديدة. كما أن بحث المسارات العقليّة في هذه المقدّمة النسيبيّة يدفعنا إلى الحديث عن بلاغة جديدة لموضوع النسيب، تنهض على بحث قوّة الفكرة ورهاناتها المعرفيّة وآليّات اشتغالها في تشكّل الموضوع، بما يضفي على الموضوع الأدبي خصائص معرفيّة جديدة تنضاف إلى خصائصه الأدبيّة المعروفة. فجدل الذّات هنا لا يهدف الجدل مع الآخر فحسب وإنما الجدل مع النموذج المعهود أيضًا:

طَرِبتُ وما شَوقًا إلى البِيضِ أَطرَبُ ولاَ لَعِبًا أ ذُو الشَّيبِ يَلعَبُ
ولم يُلهِنِي دارٌ ولا رَسمُ مَنزِلٍ ولم يَتَطَرَّبنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ
وَلكِن إِلى أهلِ الفَضَائِلِ والنُّهَى وَخَيرِ بَنِي حَوَّاءَ والخَيرُ يُطلَبُ

إن الجدل، في هذه الأبيات، يكشف عن رفض الذّات السّير في ركاب النموذج المعهود؛ وذلك لقناعاتها بعدم صلاحيّته لاستيعاب المسار العقلاني الجديد الذي يمنحها القدرة على وعي متعالٍ بقضايا

الوجود؛ ومن ثمّ يبقى التجاوز رِهانًا عقلانيًّا تعوّل عليه الذّات في تشكيل موضوع خطابها على نحوٍ مختلف، وتأتي أداة الاستدراك في البيت الثالث تأكيدًا لثقة الذّات في اختياراتها العقلانيّة بإعلانها الولاء للنموذج العادل، وهو نموذج جديد عقلاني جديد خرج في وعيه بقضايا الإنسان والوجود على النموذج الثقافي المعهود والمألوف آنذاك.

وقد يعود السبب في ذلك إلى أن الفكر النسقي يرفض دائمًا وجود المعنى خارج النسق، كما يكره الفكرة المخالفة لمعهوده الثقافي، ولكن الذّات العارفة لا تستجيب لهذا النظام بحكم تحرّرها ووعيها الجديد والمتجدّد بالوجود. وفي هذا السياق يمكننا الحديث عن نوع من الجدل بين الذّات ومعتقدها الثقافي؛ وهو جدل تنتصر فيه الذّات على معهودها، ويتحقق هذا الانتصار بكشف القناع عن زيفه وعدم صلاحيته، يتمظهر هذا بتعديل الذات لفعل الطرب؛ حيث تسمح بـ (الطرب) لأهل الفضائل والنّهى بدلًا من الطرب بالمعهود النسقي (البيض الحسناوات) ولا تسمح بـ(اللّعب) وهو معهود نسقي أيضًا، عن طريق النفي والتعجب. فيأتي الجدل بين الجديد والمعهود ليكشف القناع عن امتلاء الموضوع الأدبي (النسيب) بالمعنى النسقي الثابت؛ لأنه معنى محدود بالأفق المحدود عن الأشياء، ويأتي الوعي الجديد معترضًا على استمرار الوضع النسقي.

**أولا الذّات:**

تبدو الذّات في الإيتيقا قويّة نتيجة التزامها بقوانين الأخلاق وقناعتها بهذه الأخلاق؛ إذ تتحدّد ماهيّتها بتصورها الجديد عن أخلاقها وقيمها المتعالية، وهي قيم تتجاوز قيم الواقع المادي تم بناؤها، في الخطاب، بفعل وعي الذّات لتجاوز قيم الواقع المادي أو لهدمها؛ وذلك لعدم صلاحيتها. فالقيم الأخلاقيّة المسْرَدَة في الخطاب اكتسبت خصائصها الإقناعيّة بفضل عرضها على حركة العقل وتطابقها مع أفكار النموذج المتعالي الجديد. فالذّات تُدركُ جيّدًا أن هناك أخلاق سلبيّة تتغلغل في الواقع المادي، وأن هذه السلبيّة تتحكّم في السلوك الإنساني وحركة العقل، والجدل بوعي مع هذه السلبيّة، يصبح بمثابة الطاقة المعرفيّة التي ستمنح الذّات قدرتها على السير في اتجاه مضادّ للسّائد والمعهود. إنها ذات لديها القدرة على ملاحظ المعطى المادي المباشر؛ ومن ثم عدم قناعتها بالوقائع كما هي في وجودها المادي، أو انحنائها أمامه. فكلّ ما هو معطى ينبغي تبريره عقليًّا حتى تكون الذّات مقنعة في موضوعها الأدبي.

ولعلّ ما يبرّر اعتمادنا مفهوم إيتيقا الإقناع هو تحوّل العقل العربي من المطلق إلى النسبي؛ حيث توارت المعارف المطلقة القديمة عن الأشياء خلف المعارف النسبيّة الجديدة، وامتدّت هذا التحوّل ليشمل الخطاب

الشعري، فالخطاب الشعري في قصيدة الكميت يستهدف وضعًا أخلاقيًّا جديدًا يحكم علاقة الذّات بالآخر، فإذا كان النسيب في قصيدة امرئ القيس استهدف وضعًا انطولوجيًّا بين الشاعر ومحبوبته، حاول الشاعر اختراق هذا الوضع وتفكيكه وتقديم وضع متعال جديد، فإن النسيب في هذه القصيدة يقدّم لنا ذاتًا قادرة على تقدير ذاتها، وآخر تدعوه للتخلّي عن أفكاره وطرف ثالث يجسّد الحقيقة على المستوى الأخلاقي والمعرفي والديني، وهو الرسول – صلّى الله عليه وسلّم–. إننا نفهم الإيتيقا عبر محاولات الذّات تصحيح وعي الآخر في سياق أخلاقيٍّ جديد؛ حيث تعتمد الذّات آليّات جديدة في الإقناع عن طريق تقديم حجج يغلب عليها الطابع الأخلاقي لإقناع الآخر بممارساتها. إن الذات تلج مجال الإيتيقا عبر فعلها الإقناعي عن طريق الاحتكام إلى نظام الأخلاق الجديد الذي جاء به الإسلام، فالبنية الإقناعيّة تكتمل في الانتماء إلى أخلاقيّات (أهل الفضائل والنُّهى) عن طريق أداة الاستدراك (لكن) في البيت الخامس. وأدوات النفي في الأبيات (١ – ٤) تعبير عن حياة غير مكتملة ناجحة والأمل في حياة أخرى جيّدة خيّرة يظلّ غاية الذّات في الخطاب. وفي هذا السياق نستدعي سؤال نصر أبوزيد: «كيف تتحوّل التجربة الذّاتية إلى موضوع في الخطاب؟ إن التعبير هو ما يُعطي للتجربة موضوعيتها. إنه يحوّلها من حالة الذّاتيّة والتجربة الداخليّة المعاشة إلى حالة خارجيّة موضوعيّة يمكن المشاركة فيها. إن تعبير دلتاي عن التجربة الدّاخليّة للمبدع، ليس تدفّقًا عشوائيًّا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي، ولكنه تحديد موضوعي لعناصر هذه التجربة . . . وهذا التعبير الموضوعي لا يُعبّر بالضرورة عن ذات المبدع بقدر ما يعبّر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع. عن تجربة المبدع – حالة تخلّقها في تعبير موضوعي– تتجاوز إطار ذاتيتها، وذلك لأنها تتجسّد من خلال أداة موضوعيّة هي اللغة، في حالة التعبير الأدبي، وهي من ثمّ تعبير عن تجربة الحياة» (أبو زيد، ٢٠١٤، ص٢٦).

تحتلّ أخلاقيّات الإقناع منزلتها العليا في هذه الأبيات في سعي الذّات المنشئة للخطاب نحو تشكيل الدلالة في الخطاب عن طريق إكمال البنية الحواريّة بين **الذّات، والآخر، والنموذج العادل**، ولإكمال هذه البنية الحواريّة عمدت الذّات في خطابها إلى دمج سلوكياتها المتحضّرة في المجال الأوسع للأخلاق، أخلاق الرسول وآل البيت (النموذج العادل للأخلاق، وهي مجموعة القواعد أو الأحكام التي «تدلنا على الطريقة التي يجب أن نتصرف بها تحت ظروف معينة» (جاسم، ٢٠١٥، ص١٦)، وفي المقابل سعت الذّات إلى التوسّل بالآخر لتبرير موقفها الضدّي منه وهو موقف يخرجه من مجال النموذج العادل:

بَنِي هَـاشِـــمٍ رَهطِ النَّبِيِّ فـإنَّنِي بِهِم ولَهُم أَرضَى مِرَارًا وأغضَـــبُ

يمنح التمسّك بأخلاق آل البيت أخلاق الذّات دلالات جديدة؛ وذلك بسبب إظهار انتمائها وولائها إلى النموذج العادل (بِهِم ولَهُم أَرضَى مِرَارًا وأغضَبُ) وهو ما يبرّر وسائلها في الرضي والغضب لتحقيق الغاية (الحياة الجيّدة والمثاليّة). وتكتمل خطة الإقناع عن طريق التوسّل بالآخر لتبرير ممارسات الغضب المرتبطة باللوم والعتاب، فتكشف عن مُثُلها العُليا (الأخلاقيّة) عن طريق حركة ذهاب وإياب مستمرة تُظهر فيها انتمائها لهذا النموذج العادل في مقابل إظهار مساوئ الخصوم. فالذّات هنا تعبّر عن انسجامها مع الواقع في الخطاب من خلال انتمائها إلى النموذج العادل؛ ومن ثمّ فهي ذات أخلاقيّة بفاعليتها عندما تنجز أفعال الولاء والانتماء للنموذج العادل، وفي المقابل تتقبّل اتهامات الآخر:

فما سَـــاءَنِي تَكفِيرُ هَـاتِيـكَ مِنهُمُ ولا عَيبُ هاتِيكَ التي هِيَ أعيَبُ

يُعيبُونَنِي من خُبثِهِم وَضَــلاَلِهِم على حُبِّكُم بَل يَسخُرون وأعجَبُ

تكشف الأبيات عن تفاعل الذّات مع الألم الذي أثاره اتهامات الآخر لها بالكفر للبرهنة على ظلم الوجود، ولكن نفي الذّات (فما ساءني تكفير هاتيك.. ولا عيب هاتيك) يكشف عن رغبة الذّات في هدم الواقع الأخلاقي السّائد في الواقع المادي، فتتعامل مع التعصّب والتمييز والإقصاء بوصفها كيانات ثقافيّة أو إيديولوجيّة وتمثّل مجموع الشروط القيميّة والعقليّة التي تتحكّم في أفكار العقل العربي في هذه المرحلة التاريخيّة. كما أن اعتراض الذّات على هذه القيم، يستهدف معارضة الاتجاهات الإيديولوجيّة السّائدة التي مازالت تعتقد في أشكال سياسيّة عتيقة بلا مبرّر عقلاني. وما يضفي على الموضوع الأدبي خصائص معرفيّة جديدة، ومن ثم بلاغته المعرفيّة أن الذّات تواجه هذه الاتهامات بثلاثة مسارات عقلانيّة:

**المسار الأول:** تقدير الذّات لذاتها وإصدار أحكام أخلاقيّة عن نفسها بناءً على ثقتها في اختياراتها (فما ساءني تكفير هاتيك . . . ولا عيب هاتيك).

لقد أدركت الذّات رغبة الآخر في خرق قواعد التأدب في الحوار؛ ولذا سعت إلى تبليغ خطابها من خلال تنويع أشكاله الإقناعيّة وفقًا لمتطلّبات الحوار والقضايا التي تطرحها في الدفاع عن نفسها إزاء الآخر، وفي السياق المعرفي نفسه، ترمي الذّات إلى التواصل مع الآخر بشرط ألا يخرق قواعد التأدب والحوار؛ ولذا واجهت الذّات هجوم الآخر بمبدأ (التكيّف) وهو مبدأ لسانيّ يُقصد به كيفيّة تعديل المتكلّم لمقاصده في سياق تواصلي بعينه. (العبد، ٢٠١٤، ص٣٢١)

فَـمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمـدَ شـــيـعـةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشــعَبَ الحَقِّ مَشــعَبُ

وَمَن غَيرَهُم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَةً ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ
أُرِيبُ رِجَالًا منهم وتُرِيبُني خَلاَئِقُ مِمَّا أَحدَثُوا هُنَّ أَرَيَبُ
إلَيكُم ذَوِي آلِ النَّبِيّ تَطَلَّعَت نَوَازِعُ من قَلبِي ظِماءٌ وألبَبُ
فإنِّي عَن الأمر الذي تكرَهُونَهُ بِقَولِي وَفِعلِي ما استَطَعتُ لأجْنَبُ

في هذه الأبيات تُعدّل الذّات من استراتيجياتها الإقناعية في الخطاب، فتلجأ إلى مبدأ التكيّف والرضى بقناعاتها؛ وذلك عن طريق تصريحها بأزمة الاغتراب التي ستعاني منها إذا تخلّت عن قناعاتها (فَمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمدَ شيعةٌ.. وَمَا لِيَ إلاَّ مَشعَبَ الحَقِّ مَشعَبُ) و (وَمَن غَيرَهُم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَةً.. ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ). ينطوي هذا الأسلوب من الحوار على رغبة متجدّدة في إعادة التواصل بالتجاوز عن خرق الآخر لقواعد التأدب في الحوار؛ وذلك على أمل أن يتقبّل الآخر الذّات بقناعاتها دون مطاردتها. إن قيمة هذا الأسلوب في الحوار لا تكمن في محتواه القولي فحسب، بل تمتدّ إلى وظيفته المعرفيّة وما يتضمنه من أفكار تكشف عن تاريخاتيّة جديدة لموضوع الخطاب في النسيب العربي قوامها، إيتيقا الإقناع التي تحكم العلاقة الجدليّة بين الذّات والآخر. فالآخر، في الخطاب، يخترق قواعد التأدّب بهدف فصل الذّات عن غائيتها المتعالية وتفكيك قناعاتها، وهي في المقابل تلتزم بقواعد التأدب التي توكّد قناعاتها في اختياراتها.

**المسار الثاني:** إيمان الذّات بقيمها. ولعلّ المتأمّل في هذه الأبيات الثلاثة:

فَمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمدَ شيعةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشعَبَ الحَقِّ مَشعَبُ
وَمَن غَيرَهُم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَةً ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ
أُرِيبُ رِجَالًا منهم وتُرِيبُني خَلاَئِقُ مِمَّا أَحدَثُوا هُنَّ أَرَيَبُ

يُدركُ جانبًا مهمًا من جوانب إيتيقا الإقناع، وهو قدرة الذّات على الفعل لأسباب إنسانيّة وحضاريّة، وهذا الإيمان جعلها مرهقة بأسئلة لا يمكن الإجابة عنها لأنها تتخطّى قدرة النظام الإيديولوجي الذي يحكم علاقتها بالآخر. فالمعرفة التي تدعو إليها الذّات تسمو على التجربة الحياتيّة المحكومة بالنسق الإيديولوجي، وهي معرفة تبحث من خلالها الذّات انسجامها الذّاتي. فاختيار الذّات الانتماء لآل البيت هو فعل الذّات الأهم، وهو فعل إيتيقي من وجهة نظرها، وهذا الفعل هو الذي سمح لها بالجدل مع الخصوم من أجل إقناعهم بأفعالها، ولكنها واجهت مقاومة من الآخر تمثلت في اتهامات إيديولوجيّة لإقناعها بالعدول عن مسعاها. وهنا يأتي دور الفعل الثاني للذّات وهو القدرة على الجدل مع الآخر لتعزيز ثقتها في نفسها من ناحية،

ومن ناحية ثانية إقناع الآخر بأفعالها، فهي تُدركُ حياتها بوصفها عمليّة جدليّة بينها وبين خصومها من أجل تحقيق غايتها التي تجعل منها قيمة تستحق من أجلها الحياة.

فالذّات تتساءل مرارًا، عمّا تكوّنه العلاقة الحقيقيّة بينها وبين الواقع الذي لم يعد قادرًا على استيعابها، بل يوجد بوصفه نظامًا حياتيًّا يشعرها باغترابها؛ حيث يتقبّل هذا الواقع الأفراد على أساس التوافق مع السّائد وليس على أساس الاختلاف، وهذا يعني إرغام الذّات على الإذعان للسّائد والمألوف وتقبّل هذا الواقع كما هو، وهو واقع يحدّ من نمو الذّات وتطوّرها؛ لأنها سوف تذعن للضرورة الثقافيّة أو الإيديولوجيّة، وهي قوّة اجتماعيّة تحدث هوّة كبيرة بين الذّات الفرديّة والمجتمع؛ حيث يحدث التآلف الاجتماعي على حساب الذّوات إذا لم تكن تمتلك حريّة واعية؛ لأن سلطة المجتمع تقع في قبضة أفراد أو جماعات لها نفوذها الاجتماعي. واستفهام الذّات في الأبيات يكشف عن وعيها لما تؤكده من إصرار على وعيها بموقعها في المجتمع، وموقفها من ضروراته الثقافيّة، ثم تصرّح الذّات بالعائق الذي يحولُ بينها وبين الآخر بقولها:

فـإنِّي عَن الأمر الـذي تكرَهُونَـهُ بِقَولي وَفِعلِي ما اسـتَطَعتُ لأجْنَبُ

حيث تربط الذّات هنا بين الانتماء إلى النموذج العادل وآل البيت وحياة الإنسان في عالم لم يعد عالمها، أقصد عالمًا يقف ضدّ رغبات الذّات وميولها؛ لأنه عالم تحكمه قوانين تُحبَطُ فيه الذّوات الفرديّة المختلفة. وهكذا يمكننا النظر في خطاب الذّات، رغم ما يتضمّنه من وسائل إقناعيّة وحجاجيّة، بوصفه صياغة لمفهوم الاغتراب الذي قُدّر له أن يقوم بدور حاسم في التطوّر اللاحق لرؤى الذّات في جدلها مع الآخر بإظهار الولاء للنموذج العادل، الذي سيخفّف كثيرًا من حالة الاغتراب التي تشعر بها من حين لآخر.

وهنا لابد من بيان أن ثمة فكرة جوهريّة تلجأ إليها الذّات في مناقشة علاقتها بالواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، وهي أن الاغتراب الفكري هو العلامة المميّزة لهذه المرحلة التاريخيّة، وهو سبب تلك الصراعات المتعدّدة التي صاحبت هذه الفترة، ولا سيما الصراع الذّات الفرديّة والمجتمع. هذا الصراع الذي حوّل الذّات الفرديّة إلى قوّة معادية يتعيّن على المجتمع أن يسيطر عليها، أدّى، هذا الصراع، إلى قيام تعارض بين الفكرة والواقع، أو بين فكر الذّات الفرديّة والعالم الفعلي، أو بين الوعي والوجود. فالذّات في هذا الخطاب وجدت نفسها منفصلة عن مجتمع معادٍ لها ويقف ضدّ ميولها. فما الذي تفعله الذّات من أجل استعادة الوفاق بينها وبين المجتمع؟

لقد قدّمت الذّات جوابًا عن هذا السؤال سوف نتناوله في المسار الثالث، وهو البحث عن مركز جديد في الحياة بتبنّي قاعد التشكيك في السّائد والمألوف، من ناحية، ومن ناحية أخرى اعتبار ولائها للنموذج العادل برهانًا على صحّة موقفها ونجاعة أفكارها في تغيير هذا الواقع.

**المسار الثالث:** تبنّي قاعدة التشكّك من قواعد التخاطب الثلاثة التي اقترحتها روبين ليكوف في بحثها: منطق التأدّب. (1973, p292)؛ حيث لجأت الذّات إلى الاعتماد على أساليب الاستفهام للتشكيك في مقاصد الآخر من أجل إثبات ثقتها في اختياراتها؛ لأن الذّات هنا تثق في اختياراتها ولكن وجود الآخر يزعزع من ثقتها في اختياراتها، فتلجأ إلى تجاهل رؤى الآخر عن طريق هذه الاستفهامات المتتالية.

فَقُل لِلذي في ظِلِّ عَميَاءَ جَونةٍ يَرى الجَورَ عَدلًا أينَ تَذهَبُ
بِأيِّ كِتَابٍ أَم بِأيَّةِ سُنَّةٍ تَرَى حُبَّهُم عَارًا عَلَيَّ وتَحسَبُ
أَأَسْلَمُ ما تَأتِي بِهِ من عَدَاوَةٍ وَبُغضٍ لَهُم لاَ جَيْرِ بَل هو أشجَبُ

إذا استثمرنا آليّات تحليل الخطاب لأفعال القول والاستفهامات وما تقدّمها من فائض للمعنى، يمكننا إدراك الطبع التداولي الذي جرى فيه هذا الخطاب، بالشعور المضمر بالظلم الناتج عن سوء الفهم لدى الذّات؛ ولذا يمكننا تأويل هذا الشعور بوصفه جوابًا دفاعيًّا ضد الآخر. فالحركات التلفظيّة تقوم بدور مهم في اكتمال دائرة التخاطب، وجاءت في صيغتها المثالية التي تدافع، في ظاهرها عن قناعات الذّات، وتضمر استهجانًا لقناعات الآخر في الاستفهام في البيت الثالث، وهي صيغة حواريّة جدليّة تكشف عن مقاصد المتكلّم ومهارة الذّات المتكلّمة في توظيفها لتوليد معان ودلالات مزدوجة، تستهجن قناعات الآخر وتدعّم قناعات الذّات.

وهنا لا بد من بيان أن الذّات تنظر إلى انتمائها إلى النموذج العادل دائمًا، لا على أنها ميول خاصة، وإنّما على أنها الشكل النهائي للأخلاق، وقد استخلصت الحاجة إلى النموذج العادل إلى تعويض اغترابها عن الواقع وضياع حلمها في تقبّل الآخر المختلف لها والتعايش معه على أساس الاختلاف. فالحاجة إلى النموذج العادل تنشط في سياق الجدل، حين لا يعتدّ الآخر بمظاهر الإقناع الأخرى، وعندما يُفقد الاختلاف العلاقات الحيويّة المتبادلة بين الذّات والآخر فتتخذ شكل التهميش. أما قوّة الاحتكام إلى النموذج العادل، فتراهن عليها الذّات لإعادة التوافق الحيوي بين الذّوات المختلفة، وهو التوافق الذي ساد المجتمع الإسلامي قبل وفاة الرسول (النموذج العادل) والذي كان يكفل الحريّة للجميع ويستوعب الاختلاف في سياق أخلاقي.

وعندما ضاع هذا التوافق، أصبحت حياة الإنسان تسيطر عليها خلافات وعداوات لم يعد في استطاعة المجتمع السيطرة عليها أو ترويضها للصالح العام. ولقد ذكرنا أن المفردات التي استعملتها الذّات، في وصف تلك الصراعات، قد وضعت الذّات ضدّ الآخر، وأخلاق النموذج العادل ضدّ الوجود. فاغترب الواقع عن الأفكار المتعاليّة وأصبح الوعي متعارضًا مع الوجود، ويمكننا تأويل هذه التناقضات بأنها شكل من أشكال الصراع الحادّ بين الذّات وموضوع خطابها؛ ومن ثم يمكننا بحث العلاقة بين الإشكاليّة التاريخيّة أو الإيديولوجيّة والإشكاليّات الفكريّة التي تطرحها الذّات في موضوعها، وهو ما يمنح موضوعها خصائص بلاغيّة جديدة وسمناها في العنوان الرئيس ببلاغة الموضوع الأدبي، وهي بلاغة معرفيّة تستوعب المبادئ الأسس المعرفيّة والدلالات العينيّة للمسائل التي تطرحها الذّات. فالموضوع الأدبي، هو شراع يحمل رسائل الذّات المعرفيّة والفكريّة والتاريخيّة، هو تقديم تحليل واعٍ للمتناقضات السّائدة في الواقع؛ ولذا يمكننا القول بكل ثقة: إن الموضوع الأدبي هو إعادة بناء تناقضات الواقع المادي. فهل لدينا الاستعداد للوعي بهذا؟

**ثانيًا: الآخر:**

إن المسافة الإيديولوجيّة التي تفصل بين الذّات والآخر، هي مجال بحثنا عن المقصد الإيتيقي في الخطاب، وهو بالطبع مقصد أخلاقي، سواء من الذّات أو الآخر. ولكن الصورة الإيتيقيّة للآخر في الأبيات تفقده معيّته مع الذّات، فالآخر مختلف إيديولوجيًّا ويوجّه اللوم المستمر للذّات على أفعالها.

يُشِـــيرُونَ بـالأيـدِي إليَّ وَقَـولُهُـم أَلاَ خَابَ هَذَا والمُشِـيرُونَ أخيَبُ
فَطَـائِفَـةٌ قـد أكفَرَتنِي بِحُبِّكُـم وَطَائِفَـةٌ قَـالُـوا مُسِيءٌ وَمُـذنِبُ
فما سَـــاءَنِي تَكفِيرُ هَـاتِيـكَ مِنهُمُ ولا عَيبُ هـاتِيكَ التي هِيَ أعيَبُ

الإشارات اللغويّة في الأبيات السابقة تكشف عن التهديد الاجتماعي للذّات وتشويه صورتها من قِبَل الآخر، الأمر الذي من شأنه تقليل احترام الذّات لذاتها وتهديد أدوارها الاجتماعيّة التي تقوم بها. وهذا يشير على أن الآخر يتربّص بالذّات وينتهك مبدأ التعاون معها، بل هو على النقيض منها. ولعلّ حرص الذّات المتكلّمة على إبراز التفاوت المذهبي بينها وبين الآخر في خطابها، نابع من إرادة حرّة للذّات في تحقيق أكبر قدر من الجدل بينها وبين الآخر، ذلك النقيض الإيديولوجي، وهو ما يكشف لنا طبيعة المسلك الخطابي عن الجدل الذي يغلب عليه الطابع الإيديولوجي. فإذا تأملنا موقف الآخر من الذّات في ضوء مبدأ التعفّف الخطابي، وجدنا أن الآخر ينتهك هذه القاعدة، بتهديد الذّات المتكلّمة عن طريق اتهامها بالكُفر وارتكاب الذّنوب، ومن ثم تبرير العنف ضدّها، وفي المقابل نرصد توسلات الذّات بجملة من الأفعال القوليّة تنتهك

فيها القاعد نفسها، وذلك بتهديد الصورة الاجتماعيّة للآخر عن طريق اتهامه بالخيبة؛ ومن ثم تبرير السخرية منه والتعالي عليه. إن بلاغة الخطاب هنا تتمثّل في تعقيداته الجدليّة التي عمدت إليها الذّات، وهي تعقيدات ذات طبيعة حجاجيّة، لعل من أهمها الاستدلال على خيبة الآخر وبيان مظاهر انحرافه عن أخلاقيّات النموذج العادل. فالذّات لم تشأ أن تكون متلق سلبي ضعيف تقف مكتوفة الأيدي إزاء ما تتعرّض له من انتهاكات من قِبَل الآخر؛ لذا لجأت الذّات إلى مسلك خطابي يُبرْهن على صوابها وثقتها في اختياراتها وتقديم الذرائع والمسوّغات من أجل تبرئتها من تهمة الكُفر التي نالتها من الآخر؛ ومن ثم تصحيح صورتها التي حاول الآخر تشويها.

تستدعي الذّاتُ الآخرَ الجمعي في الأبيات عبر بنية حواريّة تغتني بها تجربة الجدل في الخطاب. فالصورة الإيتيقيّة للآخر تؤكد الاختلاف حول النموذج العادل بين طرفي الحوار، ولكن البنية الحواريّة تقضي بأن الآخر لم يعد موضوعَ تقديرٍ إيتيقيٍّ تلجأ إليه الذّات وقت أزماتها، وإنما هو نقيض يشير إليها بالاتهامات، كما تنطوي البنية الحواريّة على بُعد إقصائي متبادل بين الطرفين؛ حيث تسعى الذّات إلى إثبات أفضليّتها على الآخر عندما تتوسّل بالآخر لتبرير الغضب ضدّه؛ ومن ثمّ تحصين نفسها من مغبّة مطاردة الآخر لها بالاتهامات على انتماءاتها؛ وذلك لأن رغبة التمييز تحكم البنية الحواريّة؛ ومن ثمّ ترفض الذّات الاستجابة لملاحقات الآخر وحصارها في دائرة ضيّقة، ولكن قَدَرَها هو التموضع إزاء الآخر/ الدين الإسلامي، فتتأمّل الآخر وتقارن توجّهاتها بتوجّهاته رغبة منها في إثبات تمايزها.

إن الآخر في نسيب الكُميت ليس امتدادًا للذّات بل هو نفيها المستمر واستهجان قناعاتها، والنفي لا يدل على أن الذّات عديمة القيمة وإنما هو عكسها ويتصوّر أنه يتجاوزها في المعرفة والوعي، يأتي هذا من فائض المعنى في الخطاب كما سوف نرى. إنه المختلف القوي والمدرِك لقوّته، يحاول تجاوز الذّات عن طريق إخراجها من إيتيقا الأخلاق باتهامها بالكفر، والخيبة، والإساءة، والذنب، وهذه الاتهامات، إلى جانب أنها تكشف عن ثقافة الرفض الناتجة عن الرغبة في تشويه صورتها، فإن من شأنها أيضًا أن تجعل الذّات مشتّتة وموزّعة بين انتماءاتها بين توجهاتها وإرضاء الآخر. إن الآخر، في هذا الخطاب، هو النفي الدّائم للذّات، وهو سبب غضبها وثورتها، وانتصار الذّات في نسيب الكميت على الآخر المختلف، لا يقلّ أهميّة عن انتصار الذّات على الطبيعة في نسيب امرئ القيس؛ لأن الآخر في المقدمتين يسعى إلى حرمان الذّات من الوجود، في نسيب امرئ القيس، وحرمان الذّات من حريّة المذهب في نسيب الكُميت.

وإذا تأمّلنا البُعد المعرفي للآخر في نسيب الكميت وجدنا أنفسنا أمام إشكاليّة معرفيّة تحتاج وعيًا جديدًا بدور الآخر في نسيب القصيدة العربيّة القديمة والتحوّلات التي تطرأ على هذا المفهوم نتيجة استعماله في سياقات معرفيّة مختلفة. فالآخر ليس هو الصديق الذي يخفف آلام الذّات، وهو ليست المحبوبة التي تتألم لفراقها الذّات وتنتظر عودتها في نسيب امرئ القيس، وإنما الآخر هنا هو النّد الذي يُلاحق غايات الذّات وقناعاتها، فهو يُدركُ أنها لن تستطيع بلوغ غاياتها إلا عن طريقه، فهو من يفرض قناعاته في تحقيق غاياته وفي المقابل يتجاهل قناعاتها بما يعرّضها لشتّى أشكال الانفصال عن المجتمع عن طريق تكفيرها، الأمر الذي يجعل الحياة مستحيلة بسبب قهر الآخر وليس بسبب قسوة الطبيعة. هكذا تجد الذّات في نسيب الكُميت نفسها مُكرهة على الخضوع لقناعات ليست من صنعها ولا نتيجة لإرادتها بل ضدّ ميولها وقناعاتها العميقة. إن السطوة التي يمارسها الآخر على الذّات في نسيب الكُميت تعود إلى السلطة الجمعيّة، وهي لا تقل في قوّتها عن قوّة الطبيعة التي تنتصر على ضروب مقاومة الذّات لها في النسيب التقليدي، سواء أكانت المقاومة عن طريق التصابي مع العذارى في يوم دارة جلجل، في نسيب امرئ القيس، أو عن طريق قناعات الذّات التي تستقي فاعليتها من كثافة الحالة الذهنيّة التي تمنحها القدرة على الجدل والمقاومة في نسيب الكُميت.

وبناءً على هذا يمكننا القول: إن الآخر يمارس نوعًا من العنف الرمزي على الذّات مثلما كانت الطبيعة تمارس العنف الفيزيائي على الذّات في النسيب التقليدي؛ وذلك عن طريق اللّوم والقمع بتوجيه اتهامات الكُفر للذّات مما يؤدي إلى انشقاقها وإخراجها من دائرة الإيمان معتمدًا في تعزيز سطوته على قوّة العقل الجمعي وقدرته على الفعل الاجتماعي الذي يتبع مسارات إيديولوجيّة ملتبسة وغامضة تقلب الحقائق وتدحض البراهين.

وَكُنتُ لَهُم من هَؤُلاكَ وهَؤُلا مِجَنًّا عَلَى أنِّي أُذَمُّ وأُقصَبُ
وأُرمَى وأُرمِي بالعَدَاوَةِ أهلَها وإنّي لأوذَى فِيهُم وأُؤَنَّبُ

يشير هذان البيتان إلى أن الآخر يولّد انطباعًا لدى الذّات بأن قوّة معنويّة تتربص به وتسيطر عليه وتتجاوزه، وليس أمامه سوى الامتثال لها والتعبير عنها، ومن الواضح أن هذا الفائض الاستثنائي من المعنى هو من يوجّه دلالات الآخر في نسيب الكُميت، فهو يستمد طاقته الدلاليّة من التي الثّقافة ينتمي إليها، والتي تختلف عن انتماءات الذّات؛ حيث يُصدّر إليها مشاعر الدونيّة التي يثيرها فيها فتدغدغ إحساسها بذاتها وتجعلها أقل ثقة في قناعاتها. كما أن الطاقات الانفعاليّة السلبيّة التي يثيرها في الذّات تدوّي داخلها وترفع

مستوى قلقها على مصيرها. فالآخر ليس فردًا يتكلّم إنما مجموعة قويّة تمارس بطشها على المختلف. وبناءً على هذا فإن الآخر في نسيب قصيدة الكميت يتبدّى في صورة المهدّد للذّات. واعتراف الذّات بحقيقة الصراع بين الطرف الأول (الذّات) والطرف الثاني (الآخر) من مثلّث الإيتيقا، حسب تعبير بول ريكور، يُبرّر العنف ضدّه من قِبَل الذّات. ولكن النظام العادل، وهو الضلع الثالث من أضلاع مثلث الإيتيقا، فيعمل على إخماد الصراع بين الطرفين؛ لأنه صراع سياسي بالأساس يُهدّد قيمة التعايش التي يقرّها النموذج العادل في إطار مقاصده الإيتيقيّة، وهو ما يُعطي العلاقة بين الأنا والآخر بُعدًا أخلاقيًّا جديدًا يتجاوز البُعد السياسي الذي يغلب على عقل الطرفين.

إن هذه الصيرورة العقليّة في نسيب القصيدة، في مراحل التحوّل الحضاري، تقع ضمن تلك الصيرورات التي تكمن في جذر النظام الإبداعي، وذلك عندما تقوم الذّات المنشئة للخطاب بواجبها في شتى مظاهر التعبير عن إدراكها المتعالي للأشياء حينما أدركت الآخر بوصفه قوّة معنويّة محايثة للذّات ويمثّل، في الوقت نفسه، شيئًا مغايرًا لها يحكمهما الجدل المعرفي حول انتماءات كل طرف، ولكن الطريف هنا في هذا النسيب، أن الذّات نجحت في أن تجعل نفسها ضميرًا أخلاقيًّا تضع، بقناعاتها، تصوّرًا واضحًا لنظام فكري جديد ناتج من قناعاتها الذّاتية. فهي تستخدم لغة تحمل قناعات من صناعتها، وتقرّ بحقوقها في التعايش، رغم محاولات الآخر إخراجها من شعورها وتجريدها من عللها الفاعلة وصفاتها المميزة، وهو ما يضفي على النسيب طابعه المفعم بقوة المعرفة والجدل والمناقشة بين الذّات والآخر.

إن الاختلاف بين الذّات والآخر هنا لا ينتهي إلى نتيجة معياريّة تقليديّة تؤول إلى أن الطرفين يكملان بعضهما لأنهما يندمجان إلى هويّة واحدة؛ لأنه اختلاف مُرجئ، حسب مفهوم دريدا.[1] وهذا الفهم التفكيكي

(١) مفهوم الاختلاف المرجئ من المفاهيم التي اشتغل عليها دريدا في التفكيكيّة، وهو مفهوم يبقى، في آليات اشتغاله، على الاختلاف الذي يؤجل المعني، فالمعنى غير مكتمل. يقول دريدا: «بالاختلاف المرجيء.. نستطيع إعادة النظر في الثنائيات الضدية التي بمقتضاها تنبني الفلسفة والتي تعتاش عليها لغتنا، ليس بغرض رؤية التعارض الثنائي وهو يمحو نفسه بنفسه، بل بغرض رؤية الضرورة التي تجعل كل طرف من طرفي التعارض يظهر بوصفه اختلافا مرجئا لآخره، بوصفه الآخر المختلف والمؤجِل في اقتصاد الشيء نفسه: العقلي من حيث هو الاختلاف عن الحسي وتأجيل له، وبوصفه الحسي مختلفا ومؤجَلا. والثقافة من حيث هي الطبيعة مختلفة ومؤجَلة ومن حيث هي اختلاف عن الطبيعة وتأجيل لها» راجع ترجمة حسام نايل دريدا، مقال: الاختلاف المرجيء، دريدا، ونشره بكتابه: استراتيجيات التفكيك، دار أزمنة (الأردن) الطبعة الأولى (٢٠٠٩م)، ص٥٠.

للاختلاف يؤجّل المعنى دائمًا، فكل طرف، نقصد الذّات والآخر، في هذا الخطاب على سبيل المثال، لا يمتلك معناه مستقلًا عن الآخر، لأن الذّات هنا مسكونة بالآخر مثلما الآخر مسكون بالذّات، فمعنى الذّات يكتمل بما يميّزها من الآخر، ويكتمل معنى الآخر بما يميّزه من الذّات. فالبحث في الاختلاف، لعبة (حسب تعبير دريدا في مقابلاته الثلاثة التي يلقي الضوء فيها على مفاهيمه ومصطلحاته المعقّدة) حيث يفترض وجود توليفات وإحالات تمنع حضور أي عنصر بسيط في نفسه ولنفسه، أو أن يحيل فقط إلى نفسه. لا يوجد عنصر، سواء في نظام الخطاب المنطوق أو الخطاب المكتوب، يؤدي وظيفته بوصفه علامة من غير أن يُحيل إلى عنصر آخر، العنصر في نفسه ليس حاضرا.. فلا شيء بين العناصر أو داخل النظام حاضر أو غائب بكل بساطة. توجد فقط اختلافات وآثار (Derrida, 1982, p26).

## ثالثًا: النموذج العادل

يرى دريدا أن فكرة العدل من الأفكار ترانسندنتالية التي لا يمكن تفكيكها مثل الاختلاف؛ لأنها، من وجهة نظره، تعد مقياسًا ومركزًا لتنظيم حركة القوانين حين يحدث الاختلاف؛ ومن ثم فهي مركز لتنظيم حركة القوانين يقول: إن العدالة ليست قانونًا. العدالة هي التي تدفعنا لتطوير القانون وتحسينه، أي أن نفكك القانون. فبدون استدعائنا لفكرة العدل لن يكون هناك دافع لتفكيك القانون. (Nutshell, 1977, p16) فالعدالة ليست قانونًا وإنما تدفعنا لإنتاج القوانين وتطويرها، وتمثّلت فكرة العدل هنا في النموذج العادل هنا، هو رِهانٌ أخلاقيٌّ لكل من الذّات والآخر، يستطيع كل طرف إثبات أفضليته على الطرف الآخر من خلال انتمائه إليه وإيمانه بقيمه، ومن هنا يكتسب هذا النموذج قوّته في الإقناع. فهو مجال أخلاقي يستوعب القيم الإنسانيّة المتعالية، وهي قيم جاء بها الدين الجديد، وتبنّاها الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) بالعناية والرّعاية، وهي قِيَمٌ تمثّل نظامًا حضاريًّا جديدًا يسمح بالتعايش المشترك لجماعة تؤمن بالقيم الجديدة بما يجعلها تحافظ على كينونتها من خلال بنى فكريّة واجتماعيّة جديدة تستوعب الآخر المختلف في العرق والدين والجنس؛ حيث تصبح هذه الحياة موطنًا يضمن الحقوق للجميع، ولكن الصراع السياسي والقبلي الموروث هو ما يُهدّد هذا النظام الجديد.

يشتغل النموذج العادل، في هذا الخطاب، في مجال أخلاقيّ مشترك بين الذّات والآخر، وذلك من أجل تحقيق حياة جيّدة؛ حيث تقوم البنية الحواريّة بين الذّات والآخر بدور مهم في التأسيس المعرفي لهذه الحياة، ورغم الصدام الواضح بين الذّات والآخر والذي كشفنا عن مظاهره ودوافعه في المحاور السابقة، إلا أن النموذج العادل الممثّل هو معيار اختبار الذّات للآخر، ومعيار اختبار الآخر للذّات، أمّا الحوار فهو ما

يستوعب القيم التبادليّة والاختلاف بين طرفي الحوار، وعن طريقه ستتمكّن الذّات من الارتقاء إلى مركز الصادرة بإظهار ولائها إلى النموذج العادل بواسطة حججها القويّة وأساليبها الإقناعيّة التي تعتمد فيها على آليّات الحجاج المعروفة بقوّتها في الدفاع والإقناع مثل: الاستدلال، والاستنتاج، والقياس، والبرهنة؛ حيث منحت الذّات التقدير والإضافة.

إلَيكُم ذَوِي آلِ النَّبِيّ تَطَلَّعَت نَوَازِعُ من قَلبِي ظِماءٌ وألبَبُ
فإنِّي عَن الأمر الذي تكرَهُونَهُ بِقَولي وَفِعلِي ما استَطَعتُ لأجْنَبُ

إن استدعاء الذّات للنموذج العادل في أبيات الكميت، يذكّرنا بفكرة استدعاء المسيح عليه السلام التي طرحها جاد دريدا، كونها بنية كونيّة للانفتاح على المستقبل. (Derrida, 1977, p22) في حالة المسيح عليه السلام، والانفتاح على الحاضر في حالة استدعاء محمّد عليه الصلاة والسلام. إن ما يهمنا في هذه العلاقة هو أن استدعاء النموذج العادل لمناقشة الاختلاف بين الذّات والآخر في الأبيات، هو نوع من الانفتاح على تجربة دينيّة لحلّ الاشتباك الدّائر بين الذّات والآخر بآليّات حجاجيّة إقناعيّة. فالذّات في خطابها أبرزت الآخر بوصفه قوّة طاغية تهدد وجودها. وحضرت هي بوصفها قوّة دفاعيّة تمتلك القدرة على مواجهة قوّة الآخر باحتكامها إلى النموذج العادل، أملًا في حضور التسامح بوصفه نقطة التقاء كل من الذّات والآخر لحلّ الإشكال الدائر بينهما. والذّات تعي جيّدًا أن الاحتكام إلى النموذج العادل هو انتصار لها في هذا السّجال؛ لذا تتمسّك بهذا الاحتكام بوصفه برهانًا على نجاعة مواقفها في الحياة.

وإذا تدبّرنا فائض المعنى الذي يضيفه الجدل هنا، اكتشفنا أن الجدل يرسم لنا صورة متفائلة تنهض على الإيمان بقيمة دينيّة وهي التسامح وتقبّل المختلف على اختلافه، وهي قيمة تحقّق الحريّة في النهاية، حريّة المعتقد، علينا أن نتأمّل هذه التحوّلات في مسيرة الوعي الإبداعي العربي بقضايا الوجود في النسيب العربي من أجل رد الاعتبار إلى الذّات المنشئة للخطاب وقدرتها على إنتاج بلاغة جديدة للموضوع الأدبي تقوم على الجدل والإقناع والتأثير.

إن الجدل المعرفي في الأبيات حول النموذج العادل، هو جدل يسمح للاستدلال العقلي الفردي (الذّات) بتقديم مفاهيم عامة وقوانين حياتيّة جديدة تؤلّف أنظمة جديدة للمعقوليّة، وتسعى إلى التأسيس لنظام جديد أيضًا يسمح باستقلال الفرد في اختياراته وحريّته. ويمكننا تأويل ردود الذّات المتكلّمة ودفاعها عن حقوقها في الاختيار:

فَقُل لِلذي في ظِلِّ عَميَاءَ جَونةٍ يَرى الجَورَ عَدلًا أينَ تَذهَبُ
بِأيِّ كِتَابٍ أَم بِأيَّةِ سُنَّةٍ تَرَى حُبَّهُم عَارًا عَلَيَّ وتَحسَبُ
أَ أَسْلَمُ ما تَأتِي بِهِ من عَدَاوَةٍ وَبُغضٍ لَهُم لاَ جَيْرِ بَل هو أشجَبُ
سَتُقرَعُ مِنهَا سِنُّ خَزيَانَ نَادِمٍ إِذَا اليَومُ ضَمَّ النَّاكِثِينَ العَصَبصَبُ
فَمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمدَ شيعةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشعَبَ الحَقِّ مَشعَبُ
وَمَن غَيرَهُم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَةً ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ

بأنه حجاج إيجابي يهدف إلى دعم مبدأ إنساني يحفظ المثل العليا الجديدة للمجتمع ذي النزعة الفرديّة الجديدة دون أن يقع فريسة للموروث الثقافي منذ عهد بعيد. لقد أدركت الذّات بوعيها الأوجه الإيديولوجيّة والتاريخيّة للمشكلة وتتمثّل في ربط العقل النظري بالإيديولوجي، وردّ فعل الذّات تجاه هذا الواقع الإيديولوجي واضح في اعتراضها وإصرارها على موقفها معتمدة في ذلك على النموذج العادل، الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وهجوم الذّات على الآخر في البيت الأول من الأبيات السّابقة، هو هجوم مثالي أتبعته الذّات بملفوظات تفنّد الأفكار العامة الرّائجة في ذهن الآخر، وتهدف إلى تشكيل واقع ترانسندنتالي يؤكّد حق العقل في تشكيل الواقع بالاحتكام إلى النموذج المتعالي الذي يمتلك القول بحقائق صحيحة تنقذ الإنسان من ظلام الإيديولوجيات. فالذّات العاقلة لا تستطيع تغيير الواقع المؤلم الموجود بالفعل؛ ومن ثم تحقيق الحياة المثاليّة، إلا بفضل الاحتكام إلى النموذج العادل بما يمتلكه من تصوّرات رؤى ناضجة وتصوّرات شاملة لحياة جديدة.

ويمكننا الإفادة من الرؤى التفكيكيّة في هذا السياق بالقول: إن القصد من الاحتكام إلى النموذج العادل ليس من أجل إظهار التناقض أو التضادّ بين الذّات والآخر بالاحتكام إلى النموذج العادل، وإنما هو إبراز الاختلاف بينهما، والاختلاف يعني أن كلًا من الذّات والآخر يكملان بعضهما لسبب بسيط وهو أن كلًا منهما ينتمي إلى إيتيقا النموذج العادل. فالذّات، في خطابها، تمنح فكرة العدل مدلولها المثالي المتعالي بوصفها أصلًا ومركزًا لتنظيم حركة الأخلاق والتشريع السلوكي بين الذّات والآخر، لتحلّ محل منطق القوّة الذي يسعى الآخر لتكريسه في الفكر والسلوك. وتتجلّى إيتيقا الإقناع هنا في استدعاء النموذج العادل، أي الرسول صلى الله عليه وسلّم؛ إذ يشير هذا الاستدعاء إلى استحضار بنيه كونيّة أخلاقيّة جديدة في خطاب النسيب العربي، من ناحية، ومن ناحية أخرى انفتاح تجربة الذّات في النسيب العربي على شروط جديدة للمعرفة؛ ومن ثم إدراك الوجود بشروط جديدة.

والاستفهام في قول الكميت في بداية الأبيات الآتية ونهايتها:

أَ أَسْـلَمُ مـا تَـأتِي بِـهِ من عَـدَاوَةٍ وَبُغضٍ لَهُم لاَ جَيْرِ بَل هو أشـجَبُ
سَـتُقرَعُ مِنهَـا سِـنٌّ خَزيَـانَ نَـادِمٍ إِذَا اليَومُ ضَـمَّ النَّاكِثِينَ العَصَبصَبُ
فَـمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمـدَ شـيـعـةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشـعَبَ الحَقِّ مَشـعَبُ
وَمَن غَيرَهُـم أرضَى لِنَفسِيَ شِيعَـةً ومن بَعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ

يتضمّن رفضًا للواقع الذي يريد الآخر تأسيسه وفرضه؛ إذ تعتمد الذّات على حجج إقناعيّة في رفضها، لعل من أهمها الاحتكام إلى قيم النموذج العادل، الذي سيمكّنها من بلوغ حقائق لا تسمدّ نجاعتها من الواقع المعهود، وإنّما من مبادئ النموذج العادل الذي يضمن لها استقلاله وفرديتها؛ ومن ثم تستطيع بالفعل أن تقف في وجه هذا الواقع. فالعادة ليست هي المرشد في الحياة وإنما النموذج العادل بمبادئه وقيمه هو المرشد في الحياة.

إن الجدل في هذا النسيب يتخذ أبعادًا معرفيّة تنويرية خاصّة، فهو ليس جدلًا بين الطبيعة والثقافة، أو بين الحياة والموت، أو بين البقاء والموت.. وغيرها من الثنائيات الأخرى التي تتردد بكثافة في نسيب القصيدة العربيّة القديمة، وإنما هو جدل البناء لمنع الهدم. إنه جدل يعبّر عن محاولات الذّات بناء ما حاول الآخر هدمه، جدل يكشف عن رغبة الذّات في إنتاج وجود متعالٍ في الخطاب يتجاوز محاولات الآخر هدم الواقع الجديد بالعودة إلى إيديولوجيا التعصب الجاهليّة التي تنفي المختلف؛ وهي محاولات تحصر الممارسات في حدود ما هو معطى إيديولوجي موروث، وفي حدود النظام القائم للحياة والأشياء، فالآخر مازال يعيش في غفلة ولم ينتبه بعد إلى هذا النموذج الجديد المتعالي للحياة. ففي ظلّ هذه الغفلة من الآخر تطرح الذّات أسئلتها وتعجّبها، من أين يكتسب الإنسان حق تجاوز السائد والمعهود؟ وكيف يُخضع هذا المعهود لحكم العقل أو النموذج المتعالي؟ ولو كان الموروث والمعهود الثقافي هما المصدر الوحيد للمعرفة والاعتقاد، فكيف يستطيع العقل أن يتحرّر من هذا الأسر؟ وكيف يثق العقل في أفكار عن الوجود ليست مختبرة ولم تخضع لأسئلة العقل؟ إن الرضى والاستكانة لما هو معطى، قد قضى على الرغبة في تجاوز هذا المعطي الموروث.

ومن المعروف أن الذّات، في الدراسات الفلسفيّة، ولا سيّما عند كانط وهيجل وهايدجر. وفي مجال تحليل الخطاب، ولا سيّما عند إميل بنفنيست، وبول ريكور، وكاترين أوركيوني.. وغيرهم، تحمل على عاتقها أن موضوعها يملك التصوّرات الكليّة المتعالية التي تنتظم فيها كثرة المعطيات التي يقدّمها العقل الإنساني، وهو

ما يكسب موضوعها بلاغته التي تتمثّل في فاعليته في تقديم نشاط ذهني وعقلي يُدرك الوجود على نحو مختلف. فصور الحَدْس، وهي الزمان (الحاضر) والمكان (مكة/ آل البيت) وصور الفهم، وهي مقولات الذّات في الخطاب[1]، هي الكليّات التي تنظم بها الذّات تصوّراتها الكليّة لتجعل منها تجربة متصلة مع النموذج العادل المتعالي، وهي تصوّرات قَبْليّة ذات مرجعيّة دينيّة. فالتجربة كما يقول ماركيوز: «لا تقدّم نظامًا ضروريًّا شاملًا إلا بفضل النشاط القبلي للذّهن البشري، الذي يُدرك كل الأشياء والحوادث في صورتي الزمان والمكان ويضمهما تحت مقولات الوحدة والواقعيّة والجوهريّة والعليّة . . . فعالم الأشياء، بوصفه نظامًا شاملًا ضروريًّا، من إنتاج الذّات – لا الفرد» (١٩٧٠، ص٤٥).

إن ما تقصّدناه ببلاغة الموضوع الأدبي في عنوان دراستنا، هو بحث التركيب المعرفي في خطاب النسيب العربي، وهو تركيب ناتج عن الوعي المتعالي للذّات، ويقدّم فائضًا للمعني جديدًا لم تكشف عنه الدراسات البلاغيّة في سياقها الشّكلاني الذي يهتم بالنظم اللغوي أو البياني. ورصدنا وعي الذّات المتكلّمة بوجودها في الخطاب، وناقشنا اقتران هذا الوعي بتجربتها المتعالية؛ إذ تمثّل هذا الوعي في قدرتها على الجدل مع الآخر؛ ومن ثم رسمت لنفسها حضورًا متصلًا وفاعلًا. فالحضور تمثّل في النظام العقلاني لخطابها، والتواصل تمثّل في قدرتها على الجدل مع الآخر والوعي به على نحو خاص، والفاعليّة تمثّلت إخضاع إشكاليّة سياسيّة/ دينيّة لمنطق العقل؛ حيث سعت الذّات إلى إعادة بناء موضوعي للواقع على أسس عقلانيّة ودينيّة جديدة بالاحتكام إلى النموذج العادل. فالأشياء إذا ظلّت بعيدة عن العقل فإن العقل يفقد أهم وظائفه وهي إعادة البناء.

وهكذا، فإن خطاب النسيب في قصيدة الكميت، يتضمّن بالضرورة نظامًا معرفيًّا لفت انتباهنا إلى بلاغة جديدة لموضوع النسيب، وهذا النظام المعرفي يضم في داخله رؤى عقلانيّة يندرج ضمنها العالم الخارجي ضمن أفعال العقل. وهذا يعني أن كلّ أشكال الوجود في الخطاب، هي شكل للعقل الذي أنتجها بوعيه؛

(١) يعتبر كانط أن الوعي الترانسندنتالي يتألّف من صور الحَدْس والفهم، والتي لا تظهر في تحليل كانط في صورة أطر سكونيّة، بل هي صور للفعالية، لا توجد إلا في فعل الإدراك والفهم. فالصور الترانسندنتاليّة للحَدْس أو الحسّ الخارجي تقوم بالتأليف بين كثرة المعطيات الحسيّة في نظام زماني مكاني. أما المقولات فبفضلها يتم الجمع بين نتيجة هذا التأليف في علاقات ضروريّة شاملة هي علاقات العلّة والمعلول، والجوهر، والتأثير المتبادل، وما إلى ذلك. وهذا الكلّ المعقّد بأسره يتوحّد في الوعي الذّاتي الترانسندنتالي الذي يربط تجربة الأنا المفكّر، وبذلك يضفي على التجربة اتصالًا راجعًا إلى كونها تجربتي أنا. هربرت ماركيوز، العقل والثورة: هيجل ونشأة النّظريّة الاجتماعية، ترجمة فؤاد زكريّا، الهيئة المصريّة العامة للتأليف والنشر (القاهرة) (١٩٧٠) ص٤٥.

ومن ثم فإن الانتقال من بلاغة العبارة إلى بلاغة الفكرة، ومن بلاغة الخطاب إلى بلاغة موضوعاته يتحقق على أساس افتراض أن قوانين الخطاب تنبثق من التركيب العقلي للعقل الذي أنتجها وتؤدي إلى قوانين الفكر وأنظمته المتعالية في تشكيل وجود جديد في الخطاب هو أكثر تطوّرًا ووعيا عن الوجود المادي؛ لأن الحقائق في الخطاب الإبداعي، هي صفات لهذا الواقع في عمليّات نموّه وتطوره بفعل الوعي الإنساني.

لعلّنا الآن، أكثر إدراكًا لدور الأفكار التنويريّة في تشكّل موضوع النسيب في العربي؛ لأن الذّات تطرح موضوعها في الخطاب بوصفه فكرة، أو مجموعة أفكار تشتغل بعدد من المفاهيم والمفردات لتشكيل الدلالة، ومن هنا تصبح الفكرة في الموضوع محورًا مهمًّا من محاولات الذّات الرّامية إلى أعادة بناء الوجود على أساس موقفها من العيني: الاجتماعي، أو التاريخي، أو الإيديولوجي، أو الديني.. مما يؤدي إلى تجاوز الطابع التجريدي المفارق في النّقد التقليدي لدراسة الموضوع الأدبي.

إن كل موضوع أدبي في الخطاب يظهر من خلال ماهيّاته المعرفيّة وإمكاناته اللغويّة والبيانيّة التي تؤهّله للحيويّة والفاعليّة، ولكنه، في الوقت نفسه، يصبح محدودًا ومتعيّنًا إذا ركزّنا همّنا على إمكاناته وتجاهلنا ماهيّاته، والعكس. أما إذا راهنّا على ماهياته المعرفيّة إضافة إلى إمكاناته اللغويّة والبيانيّة، فباستطاعته أن يتجاوز في خطابنا النّقديّ تحديداته وتعييناته بفضل وعينا النّقديّ الذي يجعله حيًّا مثل حيويّة الوعي النّقديّ الذي أنتجه أو الذّات التي أنتجته. فهي ذات حيّة؛ لأنها تعيش خارج النسق، وممارساتها الخطابيّة تحقق لها حيويتها وفاعليتها في التأثير. فعالم الخطاب هو مجال معرفي يندمج فيه موضوعاته، وفي هذا العالم يكون الموضوع مظهرًا من مظاهر حياة الحطاب، أي لديه الماهيّة والإمكان للحياة، وعن طريق الخطاب وعلاقته بالمجالات المعرفيّة المختلفة. يتجاوز الموضوع تحديداته بفضل معارفه التي يمتلكها وتجاوزه الدائم لكلّ إيديولوجي ونسقي. إنه مجال معرفي للتوسّط بين الذّات وأفكارها ورؤاها المتعالية للوجود؛ ومن ثمّ فإن موضوع الخطاب يمكن النظر فيه بوصفه تجسيدًا لجدل الذّات مع الواقع المادي، وهذا الجدل هو شرط أساس من شروط حريّة الذّات في الكتابة، فالذّات، في الخطاب، تستطيع تحويل الظروف الماديّة، أو الواقع المادي، إلى رؤى متعالية في موضوعها الخطاب، بحيث يصبح وسيطًا لنموّها الذّاتي والمعرفي، والأفكار التي يحملها الموضوع لا تحرّر لغته وأساليبه البيانيّة الخاصة فحسب، بل أفكاره ومعارفه من الإيديولوجيّات.. إنه يجلب المعارف الجديدة للخطاب، وبه يستطيع أن ينظم الوجود وفقًا لإرادة العقل.

وهذا يدعونا إلى القول: إن مفهوم التنوير في المقدّمة النسيبيّة للكميت يكشف عن منعطف جديد من منعطفات التنوير في الشعر العربي القديم يسمح بنشر ثقافة التسامح؛ من أجل التأسيس لوعي جديد بالآخر، ربّما يكون تطوّرًا طبيعيًّا لما تم طرحه في الشعر الجاهلي. إنّ ثقافة التسامح، في أبيات الكميت السّابقة، تبدو مهمّة في هذا السياق التاريخي؛ لأنها تُقاوم التعصّب المذهبي في الفكر الإسلامي، وهو ما ينزلها منزلتها من التنوير، فقد كان هذا التعصّب ينخر في جسد المجتمع ويُهدده بحروب وصراعات طائفيّة، مثلما كان التمييز والإقصاء ينخران في جسد المجتمع العربي قبل الإسلام كما أشرنا في لاميّة العرب للشنفرى.

## المحور الثالث: ثنائية التنوير/ الخرافة

يرى الفيلسوف الهولندي سبينوزا (Baruch Spinoza) أن الخُرافة أداة فاعلة من أدوات استعباد العوام من النّاس، ويميلون إليها عندما يشعرون بالخطر، ولا تنشب مخالبها في النّاس إلا إذا كانوا خائفين، كما يرى أيضًا أنّه في أوقات المِحَن الوطنيّة الكبرى، كان للمنجمين والعرّافين السيطرة الكبرى على عوام النّاس، وكانوا الأخطر على ملوكهم. (٢٠٢٢، ص١٠) والخرافة حسب تعريف الموسوعة الفلسفيّة العربيّة «هي الممكن اللامعقول في العقل؛ لهذا لا تصلح أفقًا للحريّة لأنها هروب من نحو الزّائف، كما أنها لا تصلح حقلًا للإنشاء المبدع لأنها تستمد قوامها من استعمال مجاني للحديث الشفهي» (زيادة، وآخرون، ١٩٨٧، ص٤١٢). في هذا السياق المعرفي، يصبح التنوير نقيضًا للخرافة؛ لأن قِوامه التمييز بين ما يطرحه العقل وما تمليه الخرافة لإعادة بناء واقع جديد متحرّر من الخوف. والطاقة الجدليّة والمعرفيّة الهائلة التي يتحلّى بها خطاب أبي تمّام، يمكن أن تكشف عن حدّة التناقض بين ممارسات المنجمين الخرافيّة، والواقع التنويري الجديد الذي يؤسّس له الخطاب وموقف الذّات المتكلّمة من الخرافة.

تسعى الذّات المتكلّمة في هذا الخطاب إلى وضع الفكر الخرافي في سياق تاريخي لاعتبارات عقليّة وتنويريّة؛ ذلك أن مفهوم التنوير شأنه شأن جميع المفاهيم يستند إلى مرجعيّات عقليّة وممارسات ذات طبيعة حجاجيّة قادرة على الإقناع؛ ومن ثم فهي مُلتزمةٌ بالفاعليّة داخل عالم الخطاب المتعالي بوصفه أداة معرفيّة لإنجاز مشروعها التنويري، وهذا العالم لا يتطابق مع العالم الواقعي الذي يدين بالولاء للخرافة، ولا سيما في وقت المحنة الوطنية الكبرى (معركة عموريّة) عندما سعى المنجّمون إلى إثناء الخليفة المعتصم عن عزمه خوض المعركة لأسباب خرافيّة، ولكنه رفض مزاعمهم وقرر خوض المعركة وانتصر في النهاية. جاء الخطاب واصفًا لهذا الحدث الفكري ومنتصرًا لقرار الرفض الذي تبنّاه الخليفة المعتصم، رفض الخرافة والتنجيم. ولعلّ ما

ينزل هذا الخطاب منزلته من التنوير أنه لا يستجيب للواقع المادي، وإنما يمتدّ ليصف حدود العالم الذي يمكن خلقه عن طريق تحويل العالم القائم إلى عالم متنوّر، ومن هذا المنطلق يمكننا اختبار فرضيّة تنويريّة مفادها أنّ تأملات أبي تمّام وأوصافه في خطابه تهدف إلى بناء واقع عقلاني تنويري متحرّر من الخوف.

**يقول أبو تمّام:**

السَّـيْفُ أَصْـدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ في حَـدّهِ الحَـدُّ بَيْنَ الجِـدِّ واللَّعِـبِ
بِيْضُ الصَّـفَائِحِ لا سُـودُ الصَّـحائِفِ مُتُـونِهُنَّ جَـلاءُ الشَّـكِّ والرِّيَـبِ
والعِلْمُ في شُـهُبِ الأَرْمَاحِ لامِعَةٌ بَيْنَ الخَمِيسينِ لا في السّبْعَةِ الشُّهُبِ
اَيْنَ الرّوَايـةُ بَـلْ أَيْنَ النُّجُومُ وَمَـا صَاغُوهُ مِنْ زُخْرُفٍ فيها ومِنْ كَذِبِ
تَخَـرّصًـا وأَحَـادِيـثًـا مُـلَـفّـقَـةً لَيْسَـتْ بِنَبْعٍ إِذَا عُـدَّتْ ولا غَرَبِ
عَـجَـائِبًـا زَعَـمُـوا الأيّـامَ مُجْفَـلَـةً عَنْهُنّ في صَـفَرِ الأصْـفَار أو رَجَبِ
وَخَوّفُوا النّـاسَ مِنْ دَهْيَـاءَ مُظْلِمـةٍ إِذَا بَدَا الكَوْكَـبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَـبِ
وَصّـيَرُوا الأَبْرُجَ العُلْيَـا مُرَتّبَـةً مَـا كَـانَ مُنْقَلِبًـا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِـبِ
يَقْضـونَ بـالأَمْرِ عَنْها وَهيَ غَـافِلَةٌ مَـا دَارَ في فَلَـكٍ مِنْهـا وَفي قُطُـبِ
لَـوْ بَيَّنْـتَ قَـطّ أَمْرًا قَبْـلَ مَوْقِعِـهِ لَمْ تُخْفِ ما حَلَّ بِالأَوْثَانِ والصُّـلَبِ
فَتْـحُ الفُتُـوحِ تَعَـالى أَنْ يُحِيْطَ بِـهِ نَظْمٌ مِنَ الشِّـعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ
فَتْـحٌ تَـفَـتّـحُ أَبْـوَابُ السَّـمَاءِ لَـهُ وَتَبْرُزُ الأَرْضُ في أَثْوابِهَا القُشُـبِ
يَـا يَوْمَ وَقْعَـةَ عَمُوريَّـةَ انصَرَفَـتْ مِنْكَ المُنَى حُفَّلًا مَعْسُـولَةَ الحَلَبِ
أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإسـلامِ في صَـعَدٍ والمشْرِكِـينَ وَدَارِ الشِّرْكِ في صَبَبِ

## التنوير بوصفه برهانًا على الوجود الإنساني

تضعنا هذه الأبيات أمام ثنائيّة جدليّة (التنوير/ الخرافة)؛ إذ يشتغل التنوير في هذا الخطاب من خلال لغة إيجابيّة تضع مفاهيم المنجمين وممارساتهم في مقارنة مع المفاهيم والممارسات التنويريّة المتعالية، وهي لغة غير متوتّرة وغير متناقضة تروِّج للحقائق وتدعمها وتُبطل الأوهام. فاللغة في هذا الخطاب بمحسّناتها البديعيّة، كما سوف نرى، تسعى إلى محاربة الخرافة وتفكيك أصولها الثقافيّة التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الإنساني، أمّا الذات المتكلّمة في الخطاب فتُدرك تمامًا أن الخرافات تضع العراقيل والحواجز أمام العقل مما

يَحُولُ دون تطور الفكر، كما تدرك أيضًا أن انتشار المنجمين يتناقض تمامًا مع رغبة العقل الإنساني في تجاوز المعهود الخرافي، وفي السياق نفسه تعي الذّات أن الفكر الخرافي، بتوسّلاته في الوصول إلى السلطة السياسيّة ممثّلًا في مستشاريّ الخليفة المعتصم، أمر في غاية الخطورة؛ إذ سينبني على هذا التحكّم في صناعة القرار السياسي وتقرير مصير الأمّة، وتتمثّل خطورته في أنه فكر منغلق ويخشى أي انفتاح. من هنا تراهن الذّات في خطابها على صياغة عالم جديد متحرّر من يقينيّات البنى الفوقيّة السّائدة في المجتمع؛ لحمايتهم من خطر المنجمين. في هذا السياق، يُعدّ الخطاب الشعري مجالًا لبناء منظومة تنويريّة تُؤمّن الحدّ الأدنى من الطمأنينة العقليّة؛ ومن ثمّ يكون خطاب أبي تمّام الرّاهن في مدح الخليفة المعتصم، مدخلًا مهمًّا لنشر التنوير للجمهور عن طريق الإشادة بما قدّمه الخليفة المعتصم وانتصاره لفعل العقل بعدم الاستجابة لأفكار المنجمين المخذولة. وبما أنّ شرعيّة التنوير تنطلق من الوعي الإبداعي تعبيرًا عن رغبتها في تجاوز أفكار المنجمين وتترجم إلى واقع من قِبَل السلطة السياسيّة. وبما أن هذا الوعي التنويري يرى النّور من خلال فعل السلطة السياسيّة ممثّلًا في خوض المعركة لـ (فتح عموريّة)، فإنّ هذا الوعي التنويري يصبح الصيغة الأكثر قدرة على استيعاب الجميع في هذه المرحلة التاريخيّة.

وإذا كانت قوّة الخرافات وممارساتها مرتهنة بمضمونها الثقافي والإيديولوجي، فإنّ الدعوة إلى التفكير في علاقة أبيات أبي تمّام بالتنوير مرتهنة بعلاقة الوعي السياسي والإبداعي العربيين بالتنوير، الذي يحلّ بدلًا من الخرافة في العقل ووقوفها دائمًا أمام كل فكر جديد، كما أنّ المسافة بين الوعي والخرافة تضع هذه العلاقة في دائرة الصراع وليس في دائرة التواصل وعلى العقل أن يمتلك زمام المبادرة. تُعدّ رمزيّة السيف في أول القصيدة علامة على رغبة الوعي في امتلاك زمام المبادرة، ولا سيّما عندما وُضِعَ السيف في مقارنة مع كُتب المنجمين ووصفه بأنّه أكثر إنباءً. إنّ حضور شعار السيف بما يحمله من دلالات ثقافيّة عميقة، ليس فقط للرّد على تحدّيات المنجمين فحسب، بل أيضًا لإعادة النظر في علاقة الفكر العربي بالعلم والمعرفة وآليّات البحث عن الحقيقة. والمحسّنات البديعيّة ولا سيّما الطباق، تدعم التناقض الواضح بين العلم (بيض الصفائح) والخرافة (سود الصحائف)، كما أن الجناس بين الصفائح؛ حيث الإشارة إلى السيف برموزه ودلالاته، والصحائف؛ حيث الإشارة إلى كتب المنجمين، يدعم أيضًا إبراز التناقض الواضح بين العلم والخرافة ويدعم العلم في مواجهة الخرافة. فتلاعب الذّات المتكلّمة هنا ليس تلاعبًا لفظيًّا كما يتصوّر البعض، وإنّما هو آليّة حجاجيّة تدعم مشروع الذّات المتكلّمة في التنوير، وقدرتها على البرهنة العقليّة. كما أن الاستعارة في البيت الأول (السيف أصدق إنباءً من الكُتب) تتجاوز حدودها البلاغيّة واللغويّة المعهودة في النقد الأدبي قديمًا وحديثًا؛

حيث يمكن تأويلها في سياق بحث الذّات التنويريّة عن الحريّة، أي حرّيتها واستقلالها عن أفكار المنجمين ومزاعمهم الخرافيّة؛ ومن ثم يمكننا طرح سؤال إشكالي: هل ثمّة علاقة بين الاستعارة والحريّة؟ إذا كانت الإجابة بنعم عن هذا السؤال؛ فإنها تدعونا إلى تناولها بوصفها أداة معرفيّة فاعلة من أدوات تجاوز الذّات حدودها الضيّقة إلى أفاق جديدة. فالاستعارة وسيلة معرفيّة لملء الفراغ وسدّ جوانب النقصان. أمّا إذا الإجابة بـ لا فسنعود إلى نقطة البداية لندور في فلك الفكر التقليدي.

لنتأمّل قليلًا الأبيات الثالث والرابع والخامس؛ حيث تكشف عن ردّ فعل الذّات المستنيرة ضد المعتقدات الخرافيّة الموروثة، فتعقد مقارنة بين العِلْمِ وعلاقته برمزيّة الشُّهُب والرماح ووصف حاله باللّمعان، وبين الخرافة ورمزيتها في (السّبعة الشُّهب) والجناس هو الحدّ الفاصل بين إضافة الشهب للأرماح المرتبطة بالعلم، ووصف الطوالع بالسبعة الشُّهب المرتبطة بالخرافات والمنجمين، والهدف من هذه المقارنة هو إبراز أفضليّة العلم على الخرافة؛ ومن ثمّ الإصلاح الفكري من خلال رفض المعتقدات الخرافيّة والمروّجين لها في مقابل الانتصار للعلم والثّقة في نتائجه. فالذّات المتكلّمة واعية بصيرورتها وكينونتها العقليّة وتعتبر أنها المسؤولة عن صناعة عالمها عندما شرعت في تشكيل عالم مستقل عن أي قوى خرافيّة. هكذا تعتمد الذّات في خطابها على التحرّر شيئًا فشيئًا من الخرافات والمعتقدات القديمة الجامدة. أمّا الدلالات المعرفيّة للأسئلة الإنكاريّة في الشطر الأول من البيت الرّابع فتؤكّد عزم الذّات على الانفصال عن هذه الخرافات، كما يمكننا تأويل وصف الذّات المنجمين بالزّخرف والكذب بأنّه إمعان في الدعوة إلى التحرّر من ثقافة التضليل والخرافة التي تربّى النّاس عليها عليها وورثوها عن آبائهم وأجدادهم منذ آلاف السنين، وهنا تحقّق الذّات غايتها في إحداث القطيعة الإبستمولوجيّة الكبرى بين العلم والخرافة ولا سيما بعد أن كشفت في البيت الخامس عن أساليب المنجمين في نشر خرافاتهم وذلك عن طريق الكذب والأحاديث الملفّقة.

ومهما يكن من أمر فإنّ الذّات في هذه الخطاب تبحث عن عالم جديد قائم على العقل لا على الخرافة، وفي سياق بحثها تطالب بعرض أفكار المنجمين على العقل النّاقد الواعي من البيت السادس حتى البيت العاشر. فوعي الذّات، في البيت السّادس، بممارسات المنجمين يتحقّق من خلال استعمال الفعل (زعموا) الذي يفيد الشّك وعدم اليقين في أقوالهم وأفعالهم الغرائبيّة والعجائبيّة، عندما زعموا ظهور أحداث في شهر صفر أو رجب، وكأنّهم يعلمون الغيب! كما يمتدّ وعي الذّات بالممارسات الخرافيّة لهؤلاء المنجمين بإنكارها أحكامهم اليقينيّة، في البيت السّابع، من خلال فعل التخويف والظلاميّة التي تنتظرهم بظهور الكوكب الغربي وهو ما

يتفق مع مقولة سبينوزا التي طرحناها سابقًا التي تؤكّد ارتباط الفكر الخرافي بالتخويف. أما البيتان الثامن والتاسع فيكشفان عن وسائل الذّات في كشف أساليبهم المنجمين في الخداع والكذب، ويأتي البيت العاشر مكمّلًا منهج الذّات في مواجهة هذا الفكر الخرافي؛ إذ تكشف عن قيمة العقل وارتباطه بمعنى الفتح، وكأنّ الفتح الذي قام به المعتصم هو تدشين لمرحلة العقلانيّة في الفكر الإسلامي وتحريره من دوائره الخرافية التي حبسه فيها المنجمون.

وبهذا المعنى فإنّ ممارسات الذّات في محاربة الخرافة، تتطابق تمامًا مع البحث عن الحقيقة الأخلاقيّة؛ وذلك من خلال إبراز التناقض الكبير بين مبادئ العقل ووسائله في التنوير، وسلوك المنجمين وأدواتهم في الهيمنة والتخويف. لماذا طالعنا هذا الخطاب بتصوّر سلبيٍّ عن كتب المنجمين عندما كشف عن صدمة الذّات بكذب المنجمين والتفافهم على الحقائق بيقينياتهم المطلقة والمتناقضة تمامًا مع العلم والعقل؟ وما أدوات الذّات الواعية في قراءة الفكر الخرافي لدى المنجمين وحججها في دعم مبادئ الضمير الأخلاقي أو مبادئ التفكير العقلاني؟

تُدرك الذّات أن الخروج من هذا المأزق لن يتحقّق إلا عبر التضحية بأحد جانبي الصراع، فإمّا أن نمنع الخرافة من التدخّل في شؤون العقل؛ ومن ثمّ السّماح للعقل بنقد الفكر الخرافي، وإمّا التخلّي تمامًا عن كتب المنجمين وما تحويه من خرافات ومزاعم وتلفيقات كاذبة. فالفكر التنويري هو نتاج العقل الذي يعمل على تنوير البشر، وليس المعتقدات الثقافية الجامدة الموروثة أبًّا عن جدّ والتي تسيطر على الناس في غياب الوعي.

وإمعانًا في تأكيد الذّات انتصارها للتنوير، تكشف الدلالات المعرفيّة في الأبيات ١٠- ١٢ عن انتصار العقل على الخرافة، بل وتحرّر العقل من أوهام الخوف التي تنتابه عند الشروع في أي فعل؛ ومن ثمّ صياغة عالم حرّ فعلًا يُلبّي حاجات الإنسان الحيويّة. فالحدث (قرار المعتصم بفتح عموريّة ورفض مزاعم المنجمين) هو المجال السياسي الذي سمح بانتصار العقل على الخرافة، وهو حدث جلل لا يستطيع الخطاب الشّعري بخيالاته أو النثري بملكاته العقليّة أن يُحيطا به

فَتْحُ الفُتُوحِ تَعَالى أَنْ يُحِيْطَ بِهِ نَظْمٌ مِنَ الشِّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

في هذا السياق تكون الذّات المستنيرة قد أدركت غايتها، ما يُشير إلى أن أي تقدّم فكري بعد هذا الحدث، سيكون بمثابة قطيعة تُبرّر انقلاب العقل على الخرافة، وهذا سيؤدي إلى خلق واقع إنساني جديد يختلف جوهريًّا عن مرحلة ما قبل الفتح.

فَـتْـحٌ تَـفَـتّـحُ أَبْـوَابُ السَّـــمَاءِ لَـهُ وَتَبْرُزُ الأَرْضُ في أَثْوابِهَا القُشُـــبِ

وفي ظلّ هذا الوضع التنويري، يمكن للذّات في خطابها أن تتجه نحو التأسيس لمشروع تنويري يتجاوز الغايات الخرافيّة نحو صياغة عالم جديد متحرّر من سيطرة الخرافة وتقاليدها، وبعبارة أخرى إن الشرط الضروري لتجاوز عالم الخرافة هو تحقيق هذا الواقع المتعالي واكتمال صيرورته، أمّا التنوير الذي سيفسح المجال أمام هذا التجاوز فسيتشكّل من خلال جعل هذا العالم المتعالي في الخطاب واقعًا ماديًّا ملموسًا؛ وذلك من خلال نضال الذّات في الخطاب الشعري ضد النظام الثقافي القائم.

وهنا نتساءل مع أبي تمّام: ما طبيعة هذا التوقّد التنويري الذي تحرّكه فينا الدلالات والصور؟ وكيف يمكننا الوعي بممارسات هذا الفكر الخرافي الثّابت في اللاوعي؟ الإجابة عن هذين السؤالين تتمثّل في البحث بأناة في آليّة اشتغال المفاهيم التنويريّة في هذا الخطاب والتي تدعو إلى مغادرة ما دَرَجَ عليه العقل من خرافات، وما تمرّره هذه المفاهيم من وعي جديد بالأشياء يساعد المتلقّي على تحويل ما يعقله إلى ما يفعله، وبهذه الآليّة تُعيد الذّات المتكلّمة إلى العقل والتنوير دورهما الإغرائي، وبفضلهما يمكننا مغادرة منطق التفكير الخرافي، أو الالتفات إلى مزاعم المنجمين. فالتنوير، في هذا الخطاب، على خلاف الخرافة، هو الحضور أو الوثوب إلى حياة جديدة؛ لأنه يستمد وجوده من الوعي الإنساني المتجدّد بالأشياء. أمّا الخرافة فتستمد وجودها من العادات والتقاليد القديمة التي تحافظ على ثباتها ورسوخها مهما تغيّرت الأزمنة وتطوّرت العقول. ونوضّح هذه الفكرة في المحور الآتي:

## التنوير والتزامه التاريخي:

إنّ وعي الذّات النقدي في هذه الأبيات يخوض معركة ضد الخرافة مستندًا إلى قرار السلطة السياسيّة الصّائب، وهي معركة تهدف إلى إبطال مفعول الخرافات والتنجيم؛ وذلك عن طريق تفكيك مضمون مفاهيم المنجمين وتعريته وفضح تفليقاته ودلالاته في صيغ لغويّة رمزيّة ساخرة

تَخَـرّصًـــا وأَحَـادِيـثًـا مُـلَـفّـقَـةً لَيْسَـــتْ بِنَبْعٍ إِذَا عُـدَّتْ ولا غَرَبِ
عَـجَـائِـبًـا زَعَـمُـوا الأيّـامَ مُجْـفَـلَـةً عَنّهُنّ في صَـفَرِ الأَصْـفَار أو رَجَبِ
وَخَوّفُوا النّاسَ مِنْ دَهْيَـاءَ مُظْلِمةٍ إِذَا بَدَا الكَوْكَبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ
وَصّـــيَرُوا الأَبْرُجَ العُلْيَـا مُرَتّبَـةً مَـا كَـانَ مُنْقِلِبًـا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِـبِ

إنّ مفاهيم (الكذب) و (التلفيق) و (الخوف) و (الظلام) التي تشتغل في الأبيات تعكس، من الناحية التأويليّة، الضمير التعس لعالم منقسم على نفسه، بسبب الترويج للخرافات من قِبَل المنجمين واستسلام العوام من النّاس لها، يتعاظم فيه ما هو كائن على ما يمكن أن يكون، بل ويرفض ما يمكن أن يكون، ولكن الذّات النّاقدة في هذا الخطاب تُدرك هذا من خلال تجربتها الحياتيّة مع هذا العالم أهميّة الفصل بين الواقع والممكن في الخطاب والانتصار للممكن، ولا سيما بعد حالة الانسجام بينها وبين القرار السياسي الذي اتخذه الخليفة المعتصم بعدم الامتثال لمزاعم المنجمين. وهذا يدعونا إلى القول: إنّ الجمال في هذه الأبيات هو جمال معرفي قبل أن يكون بلاغيًّا أو أسلوبيًّا؛ لأنّه يُحطِّمُ دائرة التجربة اليوميّة البائسة ليأخذنا نحو واقع آخر جديد.

أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإسـلامِ في صَـعَدٍ والمشْرِكـينَ وَدَارِ الشِّرْكِ في صَبَبِ

الجمال في هذا البيت جمال معرفي، يَعِدُ بالسّعادة؛ لأنه يُعانق ما يمكن أن يكون، والتقابل بين الصعود (في صَعَدٍ) والانحدار (في صَبَبٍ) هو نتيجة يُبرز التمايز بين الاتجاهين؛ لأن المفاهيم تمرّر فائضًا للمعنى عندما تدخل في اختبار يُبرز اختلافها مع مفاهيم مناقضة لها، فـ(الصّبب) يُبرز الإنجاز العيني لـ(الصّعَد) من خلال إعادة صياغة الدلالة في صيغة متناقضة. هنا لا يصبح بديع أبي تمّام زخرفًا شكليًّا وإنّما رِهانًا معرفيًّا يسمح بإعادة صياغة الدلالة، حتى لا تظلّ الجملة تشكو من نقص فعلي عندما يفقد المتلفظ بها القدرة على إعادة صياغتها. فالأسماء المجرّدة مثل: (الكذب) و (التلفيق) و (الخوف) و (الظلام) تحمل دلالات أخرى أكثر مما تحمله الصفات: الكذّاب، والمُلفِّق، والخائف، والظلامي..

وبناءً على ما سبق يمكننا القول: إنّ مفهوم التنوير، في الأبيات، يتضمّن دلالاتٍ جماليّة ترغب الذّات في تحويله إلى واقع ملموس ، وعلى النقيض يتضمّن مفهوم الخرافة دلالات سلبيّة متحقّقة بالفعل وتعبّر عن الواقع المأسوي آنذاك وترغب الذّات في إقصائه من الوجود، ومن هنا اعتمدنا في تحليلنا هذه المفاهيم بوصفها أدوات لفهم شروط العالم وأوضاعه الخاصة، وهذا يعني أن هذين المفهومين تاريخيين وفوق تاريخيين؛ لأنهما في الوقت الذي سيطر فيه مفهوم الخرافة على العالم، جاء على النقيض مفهوم التنوير ليكشف من خلال الحدث السياسي (فتح عموريّة) عن إمكانات هذا العالم. فمفهوم الخرافة يحافظ على استمراريته، من خلال أفعال: الخوف والتلفيق والكذب، على قوى التقليد الجامدة التي لا ترغب في الجديد؛ إذ يُعيق فعل الخوف كل محاولات الانعتاق التي يمارسها العقل من أجل التحرّر، ويأتي مفهوم التنوير متسلِّحًا بقوّة العقل وإرادة السلطة السياسيّة، ومنطلقًا من الشروط التاريخيّة التي لا تكفّ عن أسئلتها وممارسة جدلها مع الأفكار

التقليديّة. فالمشروع التنويري، في الشعر العربي، هو مشروع تاريخي يُعبّر في كل مرحلة تاريخيّة عن درجة من درجات الوعي الإنساني، كما يُحيلنا إلى اختلافات ممكنة في هذا التطوّر.

إنّ تاريخيّة التنوير في هذه الأبيات تتمحور حول إدراك الذّات للقيود الجديدة التي يروّج لها المنجمون، وتسعى الذّات في خطابها إلى إطالة أمد الموقف الرافض للخضوع والبحث عن ممكنات جديدة للانعتاق من أسر هذه القيود، فوجدت في موقف الخليفة المعتصم من المنجمين رِهانًا للانعتاق وتجاوزًا للشروط الفكريّة القائمة على المعتقدات الثقافيّة؛ لأن نفي الخرافة -في هذا الخطاب- يعني تجاوزًا للشروط الفكريّة القائمة في الواقع.

## خاتمة

أقمنا مشروعنا على اختبار سؤال التنوير في الشعر العربي القديم، ووقع اختيارنا على نماذج شعرية من العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي والعصر العباسي لاختبار الوعي الإبداعي العربي بتاريخانيّة التنوير وشروط إنتاجه في كلّ عصر من هذه العصور؛ إذ اتضح لنا اختلاف وعي الذّات المتكلّمة بالتنوير في كل نموذج من النماذج المختارة، الأمر الذي يفتح الأفق أمامنا لبناء مشروع نقدي كبير يناقش تاريخيّة التنوير في الشعر العربي على مرّ العصور، وتبيّن لنا أن الإجابة عن أسئلة التنوير تقتضي الوعي بتاريخانيّة التنوير في الشعر العربي، وأنّ التنوير لم يكن على مستوى الأفكار فحسب، بل أيضًا في بنية الخطاب وأسلوبه وبلاغته.

وضعتنا أسئلتنا -في مقدمة المشروع- في مرمى الإجابة عن تاريخانيّة للتنوير في الشعر العربي استمدت رؤاها من الوعي النقدي بالفعل المعرفي في الخطاب المتمثّل في التنوير، وخلصنا إلى أن مفهوم التنوير محكوم بشروط بقوانين وشروط بعينها تحدّدها الذّات المتكلّمة في خطابها، وتوصّلنا إلى أن هذا المفهوم كان يسير في كل نموذج نحو غايات كبرى يُحدّدها وعي الذّات بموقعها الحضاري ومسؤوليتها في صناعة عالم متعالٍ في الخطاب.

توصّلنا إلى أن تاريخانيّة التنوير في نموذج الشنفرى تكشف عن فعل حضاري وضعت فيه الذّات الأحداث الاجتماعيّة والقيم الثقافيّة السّائدة في المجتمع الجاهلي آنذاك في مرمى تساؤلاتها؛ حيث قدّمت الذّات في هذا الخطاب نقدًا حادًا لكثير من الحقائق الثقافيّة المطلقة التي تُدين- ثقافيًّا- كل مختلف في العِرق واللّون، وهذا يكشف لنا عن وعي الذّات بقوانين التطوّر والارتقاء على مستوى السلوك والممارسة؛ ومن ثم تجاوز حواجز الإعاقة التي فرضتها الأنساق الثقافيّة على المختلف، وبناءً على هذا يمكننا القول: إنّ الخطاب الشعري في لاميّة العرب للشنفرى كشف لا عن ماهيّة حضاريّة جديدة للمجتمع برؤى عميقة ومبادئ إنسانيّة تفسّر لنا حركة الوعي الإبداعي في تغيير الواقع.

واختبرنا في المحور الثاني فرضيّة تنويريّة تمثلت في تطوّر الوعي بالآخر في مراحل التحوّل الحضاري في مرحلة الإسلام المبكّر، وتوصّلنا إلى أن البنية الحواريّة في الخطاب مارست فاعليتها في تعطيل أشكال الهابيتوس الاجتماعي المتمثّلة في التعصّب والإقصاء والتمييز. وهي أفكار مهمة تكشف عن وعي جديد بالتنوير في مرحلة تاريخيّة مهمّة شهدت تحوّلًا مُدهشًا على مستوى الوعي بالآخر المختلف في مراحل الإسلام المبكّر وتوزّع انتماءاته بين الثّقافة الجاهليّة والفكر الإسلامي الجديد.

وأخيرًا جاء المحور الأخير كاشفًا عن تاريخانيّة جديدة للتنوير في قصيدة أبي تمّام، تمثّلت في سياق الاستحضار، أي استحضار العلم في مواجهة الخرافة؛ حيث ارتبط الاستحضار في هذا الخطاب بالصورة الذهنيّة للذات عن الماضي الخرافي، من أجل رسم ذهنية جديدة للمستقبل من خلال إصلاح الواقع المأزوم، وذلك من خلال تجاوز أفعال: الخوف والتلفيق والكذب التي روّج لها المنجمون؛ حيث كشف التحليل عن أن هذه الأفعال تُعيق كل محاولات الانعتاق التي يمارسها العقل من أجل التحرّر، ثم يأتي فعل التنوير متسلِّحًا بقوّة العقل وإرادة السلطة السياسيّة، ومنطلقًا من الشروط التاريخيّة التي لا تكفّ عن أسئلتها وممارسة جدلها مع الأفكار التقليديّة بما يضعنا أمام تاريخانيّة جديدة للتنوير في كلّ حقبة في الشعر العربي.

## المصادر والمراجع العربيّة


١. مكاوي، عبد الغفار مكاوي، شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة، مؤسسة هنداوي (القاهرة)، (٢٠٢٢).

٢. كانط، إيمانويل كانط، تأملات في التربية، ما هي الأنوار؟، ما التوجّه في التفكير؟ تعريب وتعليق محمود بن جماعة، دار محمد علي الحامي للنشر (تونس) الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٣. هوركهايمر وأدورنو، ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، جدل التنوير: شذرات فلسفيّة ترجمة جورج كتّورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، (بيروت)، ٢٠٠٣م.

٤. لي باك وآخرون، مقدمة في علم الاجتماع الثقافي، رجمة سامية قدري، المركز القومي للترجمة (القاهرة)، ٢٠١٩م.

٥. الشّنفرى، لاميّة العرب، عني بدراستها وشرحها/ صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية (بيروت. لبنان) الطبعة الأولى، (٢٠٠٦.م).

٦. فروم، إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران ومراجعة لطفي فهيم، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) العدد (١٤٠) أغسطس، ١٩٨٩م.

٧. الفاخوري، حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل (بيروت – لبنان)، ١٩٨٦م.

٨. الكُميت، الكميت الأسدي، ديوانه، جمع وشرح وتحقيق: د محمد نبيل طريفي، دار صادر (بيروت) (د – ت).

٩. أبو زيد، نصر حامد أبوزيد، إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء وبيروت)، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

١٠. جاسم، موفق مهدي جاسم، أين تبحث عن مصدر الأخلاق، ابن النديم والروافد الثقافيّة (ناشرون) (بيروت ووهران) الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

١١. العبد، محمد العبد، تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي للخطاب، (كتاب التداوليات علم استعمال اللغة) تنسيق وتقديم، حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

١٢. دريدا، الاختلاف المرجيء، ترجمه حسام نايل، ضمن كتاب استراتيجيات التفكيك، دار أزمنة (الأردن) الطبعة الأولى، (٢٠٠٩م)

١٣. هربرت ماركيوز، العقل والثورة: هيجل ونشأة النّظريّة الاجتماعية، ترجمة فؤاد زكريّا، الهيئة المصريّة العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، ١٩٧٠م

١٤. سبينوزا، عن اللاهوت والسياسة، ترجمة مروة مغربي، دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات (القاهرة) الطبعة الأولى، ٢٠٢٢م

١٥. زيادة، معن زيادة، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، تحرير معن زيادة، مجموعة من المؤلفين، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م

١٦. الطائي، حبيب بن أوس الطائي، شرح ديوان أبي تمّام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف (القاهرة) الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م

## المراجع الأجنبيّة:

1. Robin Lakoff: The Logic of Politeness, or, Minding your P's and Q's, Papers from the ninth Regional Meeting Chicago Linguistic Society, Chicago, 1973.
2. Jacques Derrida, Positions, Translated by Alan Bass, Chicago University Press, 1982.
3. Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida, Edited by John D. Caputo, Fordham University Press, New York 1997.

# الشّعر العربيّ في مواجهة تحدّيات الهُويّة

أ.د .عبد الواسع الحميريّ

**ملخص البحث**

تنطلق هذه الورقة من فرضيّة أساسيّة مفادها :أنّ الشّعر ملاذ الهويّة الآمن وحصنها الحصين؛ نظرًا لخصوصيّته، وما ينطوي عليه من طاقة متجدّدة لمواجهة تحدّيات العولمة التي باتت تعصف بكلّ شيء، ولا تكاد تُبقي على شيء في مكانه. وقد سعت الورقة إلى التّحقق من صحّة هذه الفرضيّة من خلال وقوفها على خصوصيّة شبكة العلاقات المتزامنة بين مكوّنات النّسق الشّعريّ؛ بدءًا بعلاقة الأنا المتكلّمة بذات المتكلّم الشّاعر، فعلاقة الأنا المتكلّمة بلغة الكلام الشّعريّ، فعلاقتها بموضوع الكلام الشّعريّ، فعلاقتها بالمتكلّم إليه (المخاطب)، فعلاقتها بمقام الكلام وسياقه، فعلاقتها بأهداف الكلام الشّعريّ ومقاصده بشكل عام، نظريًّا وتطبيقيًّا، من خلال نماذج من الشعر العربي القديم والحديث.

**كلمات مفتاحية**

***خصوصيّة علاقة الأنا بالذّات، خصوصيّة اللّغة الشّعريّة، خصوصيّة العالم الشّعريّ، خصوصيّة الموقف الشّعريّ من العالم، خصوصيّة الوظيفة الشّعريّة.***

**-1-**

تنطلق هذه الورقة من فرضيّة أساسيّة مفادها: أنّ الشّعر ملاذ الهويّة الآمن وحصنها الحصين؛ نظرًا لخصوصيّته، وما ينطوي عليه من طاقة متجدّدة لمواجهة تحدّيات العولمة التي باتت تعصف بكلّ شيء ولا تكاد تُبقي على شيء في مكانه. ما يحتّم علينا المبادرة إلى طرح السّؤال المركزيّ في هذه الورقة:

لكن من أين يستمدّ الشّعر طاقته في مواجهة هذه التّحدّيات؟ وكيف؟

وهنا نقول :يستمدّ الشّعر طاقته في مواجهة تحدّيات العولمة من خصوصيّة النّسق الشّعريّ ذاته، بوصفها خصوصيّةً مستمدّةً من خصوصيّة شبكة العلاقات المتآينة أو المتزامنة بين عناصره ومكوّناته المختلفة؛ بدءًا بـ:

١. علاقة الأنا المتكلّمة بذات المتكلّم الشّاعر.

٢. فعلاقة الأنا المتكلّمة بلغة الكلام الشّعريّ.

٣. فعلاقتها بموضوع الكلام الشّعريّ.

٤. فعلاقتها بالمتكلّم إليه (المخاطب).

٥. فعلاقتها بمقام الكلام وسياقه.

٦. فعلاقتها بأهداف الكلام الشّعريّ ومقاصده بشكل عام.

وبما يؤكّد أنّ الأنا المتكلّمة في نسق الكلام الشّعريّ إنّما تقول شعريًّا ما هو خاصٌّ بالنّسق الشّعريّ ذاته، أعني ما هو أساسيّ وجوهريّ فيه، ما يخصّصه ويخصّصه عن سائر أنساق القول الأخرى، ممّا يمكن أن نعثر عليه في أشكال الصّياغات اللّغويّة المختلفة التي تتجلّى خلالها الأنا المتكلّمة بأشكال متباينة مختلفة عما هي عليه هنا في هذا النسق.

## (1-1)

## خصوصيّة علاقة الأنا بالذّات

الأصل في علاقة الأنا المتكلّمة بذات المتكلّم الشّاعر، في نسق القول الشّعريّ، أنّها :قد تأخذ شكل التّداخل في الذّات والتّطابق معها (نسق القول الشّعريّ الرّومانسيّ الذي يجسّد حضور شعريّة التّعالي). وقد تأخذ شكل التّخارج من الذّات، والتّخالف معها (نسق القول الشّعريّ الكلاسيكي الذي يجسّد حضور

شعريّة التّبعيّة والاستلاب). وقد تأخذ شكل التّداخل في الذّات والتّخارج منها، في الآن عينه (نسق القول الشّعريّ الحداثيّ الذي يجسّد حضور شعريّة التّفاعل والجدل). وهو ما يضعنا، في نسق الخطاب الشّعريّ عمومًا، إزاء ثلاثة أنظمة رئيسة لشعرنة الذّات والعالم من خلالها؛ تتداخل وتتخارج، أو قل: تتوازى وتتقاطع، لتجسّد حضور ثلاثة أنماط من الخصوصيّة:

١. «نمط التّداخل» في الذّات الذي يجسّد خصوصيّة الذّات المتعالية المعبّر عنها أو المنطوق باسمها، في هذا النّسق؛ بوصفها جُمَّاعًا من المشاعر والأحاسيس والانفعالات، أو من المواقف والأفكار والتّصوّرات والرّؤى الخاصّة.

٢. و «نمط التّخارج» من الذّات الذي يعكس أو يجسّد خصوصيّة عالم الخارج؛ البيئة المحلية المحيطة، وكلّ ما تنجذب إليه الأنا وتتخارج إليه، لتفصح عن قوله.

٣. و «نمط التّداخل في الذّات والتّخارج منها»، في الوقت نفسه الذي يجسّد خصوصيّة التّجربة الشّعريّة ذاتها؛ بوصفها تجربة تفاعل وجدل بين الذّات والعالم، ليجسّد، من ثمّ، خصوصيّة القول الشّعريّ الخاصّ بالشّاعر نفسه. والنّظامان: الأوّل والثّاني جزئيّان أو أحاديّان، غيرُ كلّيين أو مركّبين، أمّا النّظام الثّالث، فيعدّ نظامًا كلّيًا مركّبًا (تعدّديًّا بامتياز).

وسيتم الكشف عن الخصوصيّة المستفادة من أنظمة الشّعرنة الثّلاثة من خلال وقوفنا على عدد من التّجارب الشّعريّة التي سيتم اختيارها / اختبارها من قديم شعرنا العربيّ وجديده.

## (2-1)

## خصوصيّة اللغة الشّعريّة

نعلم أنّ الأصل في لغة الشّعر أنّها لغة الوجود التي تعكس خصوصيّة الموجود الشّاعر، وخصوصيّة عالمه الشّعريّ، متضمّنًا خصوصيّة الزّمان والمكان الشّعريّين، وخصوصيّة نسقه الشّعريّ. فهي إذن ليست مجرّد أداة من بين أدوات أخرى يمتلكها الإنسان الشّاعر، بل هي بشكل أساسيّ، ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتح الوجود، ولا يكون العالم إلّا حيث تكون اللّغة، وحيث يكون عالم يكون هناك تار (إنشاد المنادى، (1994): 58 ، 59 )، وحيث يكون تاريخ تكون أمّة أو جماعة لها هويّة خاصّة، لا يمكن محوها أو

إزالتها من الوجود. وإذًا فاللّغة هي التي تضمن للإنسان أن يكون، وأن تَكون علاقاته، وأن يُكوِّن بالتّالي تاريخَهُ؛ تاريخه فردًا، وتاريخه جماعةً ومجتمعًا وأمّةً. زد على ذلك أنّ الشّعر -حسب هيدجر- يستمدّ خصوصيّته من خصوصيّة التّسمية ... لا أقول -كما كان يقول هيدجر (إنشاد المنادى :62) تسمية الآلهة، ولكن أقول: تسمية وضع الموجود الشّاعر السّسيو -أنطولوجي في إطار شبكة علاقات القوّة التي تربطه بذاته وبكلّ من حوله وما حوله ... ومن هنا يصحّ تعريف اللّغة بكونها «بيت الوجود» (هيدجر، نداء الحقيقة، (2007):205)؛ فيها يقيم الموجود الإنسانيّ، وعبرها تنسج (أناه) شبكة علاقاته بكلّ ما حوله ومن حوله من موجودات العالم.

وإذا كان هذا حال الشّاعر مع اللّغة، فهذا يعني أنّ خصوصيّة اللّغة الشّعريّة التي يتحقق خلالها الوجود الشّعريّ للشّاعر، تتجلّى على مستويات متعدّدة، أبرزها:

١. على مستوى علاقة الأنا القائلة بلغة القول / الإنتاج الشّعريّ بعامّة؛ إذ الأصل في القول الشّعريّ، أنّه لا يُقال أو بالأحرى لا يكتب إلّا بلغة القائل الشّاعر الأمّ، لذلك فهو (الشّعر) لا يترجم إلى لغة أخرى غير لغته الأمّ التي ولد في رحمها؛ لأنّه إذا خرج من رحم هذه اللّغة تهبّأ واندثر، بالقياس إلى تلك اللّغة الأمّ، وإن اكتسب هويّةً أخرى، هي هويّة اللّغة التي تُرجِمَ إليها، في إشارة إلى أنّه ينسلخ عن هويّته الأصليّة التي كتب بها، ليكتسب هويّةً أخرى يستمدّها من اللّغة التي يترجم إليها؛ فهو يفقد هويّته العربيّة ليكتسب هويّة اللّغة الأخرى: الإنجليزيّة أو الفرنسيّة أو الألمانيّة أو الإسبانيّة ... إلخ.

٢. على مستوى علاقة الأنا القائلة بإمكانات لغتها الأمّ؛ بإمكاناتها النّحويّة والصّرفيّة والصّوتيّة، وقبل ذلك بإمكاناتها المعجميّة: ألفاظها، أو مفرداتها بما تنطوي عليه من محمولات فكريّة أو أيديولوجيّة، تعكس طبيعة السّياق الثقافي الحضاريّ للأمّة التي ينتمي إليها الشّاعر؛ إذ الأصل في علاقة الأنا بهذه الإمكانات أنّها تنهض في أفق الحبّ وتبادل المتعة بينها وبين هذه الإمكانات. وهذا ما كنّا قد استجليناه ونستجليه من موقف الشّاعر أبي تمّام بالذّات الذي ظلّت (أناه الشّعريّة) تحرص أشدّ ما يكون الحرص، على أَنْسَنَةِ إمكانات قوله الشّعريّ وشخْصَنَتِها، وبالذّات عناصر اللّغة ومفردات الفكر .ومعنى أَنْسَنَةِ هذه الإمكانات وشخْصَنَتِها، جعلها أشخاصًا إنسانيّةً حيّةً متحرّكةً، وذلك حتى تتمكّن أناه الشّعريّة من الحضور في حضرتها، وإقامة علاقة حيّة حميميّة مباشرةٍ معها. ما جعله

ينظر إلى نصوصه الشّعريّة، وبخاصّة المدحيَّة منها، على أنّهنّ مولودات، أو ناتجات عن عمليّة اتّصال حميميّ حيّ وحيويّ؛ فطريّ أو غريزيّ (مُتْعَوِيّ) مع إمكانات قوله الشّعريّ، وبالذّات إمكانات اللّغة، وأنّ عمليّة الاتّصال أو التّواصل الفطريّ أو الغريزيّ مع هذه الإمكانات، قد تحقّقت، أو يجب أن تتحقّق بمعزل عن رقابة الآخر، كمخاطَبٍ فعليٍّ وكموضوعٍ لخطابه .لذلك وجدناه يماهي، في بعض ملفوظ نصوصه الشّعريّة، بين العمليّة الإبداعيّة والممارسة الجنسيّة؛ باعتبار أنّ في كليهما تجسيدًا أسمى لمفهوم المتعة المتبادلة، وفي كليهما اختراق، أو افتضاض لبكارة الأشياء التي لم تُفتَضّ بكارتها بعدُ؛ لبكارةِ أشياء اللّغة في الأولى، ولبكارة (أشياء) المرأة في الثّانية، إضافة إلى أنّ كلتا العمليّتين إنّما تتمّ في الخفاء؛ في العزلة، في فضاء الحريّة؛ بعيدًا عن رقابة الآخرين .

ومن هنا جاء قوله؛ محدّدًا هويّة الشّعر -إبداعًا وتلقّيًا -بشكل عام:

والشّعر فَرْجٌ ليست خصيصتُه طولَ اللّيالي إلّا لمُفْتَرِعِهْ

(الدّيوان، (1987) :185 )

إذ نلاحظ أنّ الشّاعر قد أخبر عن (خطاب) الشّعر عمومًا، بأنّه (فَرْجٌ) لم تُفتَضَّ بكارتُه بعدُ، بدليل قوله واصفًا الخَبَرَ (فَرْجَ الشِّعْرِ): «ليست خصيصته طول اللّيالي إلّا لمفترعه» ، وأن يخبر عن (خطابه) الشّعريّ بأنّه فرجٌ لم تُفتَضّ بكارتُه، معناه أنّه قد صار يثبت لنسق خطاب الشّعر -إنْ بالنّسبة إلى مبدعه، أم بالنّسبة إلى متلقّيه- صفةَ الفتنة والإغراء، ومن ثَمّ، إمكانيّة المتعة والإمتاع الدّائم والمتجدّد، وهذا معناه أنّ الشّاعر قد حصر وظيفة نسق الخطاب الشّعريّ في تحقيق المتعة والإمتاع للمتلقّي، وحصر إمتاع الشّعر، من ثمّ، في افتضاض بكارة الأشياء؛ أكانت أشياءَ اللّغة؛ مفرداتها، نظامها، أم أشياء الشّاعر، موادّ تفكيره ( الحميري: نظرية الخطاب، : (2015): 192، 193).

## (3-2)

## خصوصيّة العالم الشّعريّ

تتجلّى هذه الخصوصيّة من جهة أنّ الأولويّة في نسق القول الشّعريّ عمومًا، وفي نسق التّداخل منه خصوصًا، للأنا، لا للأنت أو الهو؛ وللأنا؛ لا فقط كمنظور، أو كزاوية للرّؤية، وإنّما أيضًا، كموضوعٍ وكَهَمٍّ، أو بالأحرى كرغبةٍ مكبوتةٍ في التّحرّر من كلّ سلطة، وتجاوز كلّ وضعيّة استلاب، كما سيتجلّى لنا ذلك خلال تحليلنا لنماذج من نصوص الشّعر قديمة وحديثه.

## (4-2)

## خصوصيّة الموقف الشّعري من العالم

تتجلّى هذه الخصوصيّة من جهة أنّ الأنا المتكلّمة في نسق الكلام الشّعريّ عمومًا تُعدّ أنا قلقةً متوتّرةً، رافضةً، أو على الأقلّ، غيرَ راضيةٍ، أو غيرَ مطمئنّةٍ إلى وضعها في إطار ما تتكلّم عنه، وما تتكلّم به، وما تتكلّم فيه ..إلخ، فهي ممزّقةٌ بين ما هي، وما تودّ أن تكون، أي بين واقعٍ تحياه وممكنٍ ما تنفكّ تتطلّع إليه، ما يحيل لغةَ التكلّمِ الشّعريّ من هذا الأفق، إمكانيّةَ مواجهةٍ مفتوحةٍ مع وضع الأنا المفتوحِ في إطار عالم التّكلّم، أي بوصفها إمكانيّة) تداخل في الذّات، (وإمكانيّة) تخارج من الذّات، وانفتاح على الآخرين الذين ترفضهم هذه الذّات، وتسعى إلى تجاوز وضعها السّوسيو -انطولوجيّ في إطارهم، ومن ثمّ، بوصفها إمكانيّة «تمويهٍ» و «تكتّم» على حقيقة موقفها من الآخرين، ورغبتها في تجاوز وضعها في إطارهم.

## (5-2)

## خصوصيّة الوظيفة الشّعريّة

الأصل في نسق القول الشّعريّ أنّه لا يقال -على الأقلّ حسب أبي تمام- لتحقيق غاية محدّدة تقع خارجه، بل يقال من أجله نفسه، أو من أجل غرض في نفس قائله، بمعنى أنّه لا يقال، في الأصل، لتحقيق غاية محدّدة، هي فقط التّأثير في المخاطَبِ وإقناعه بوجهة نظر الذّات الشّاعرة، بل يقال من أجل فعل القول ذاته، أو لما يحقّقه فعل القول ذاته؛ للمخاطِب والمخَاطَب، المرسل والمتلقّي من متعة وإمتاع؛ المتعة للمخاطِب، والإمتاع للمخاطَب .

لذلك فنحن إذن نسلّم مع فرويد أنّ الوظيفة الرّئيسة لنسق خطاب الفنّ عمومًا، داخلًا في ذلك فنّ الشّعر، إنّما تتمثّل في التّمويه، والتّكتّم على رغبة مكبوتة للفنّان، أو في إشباع رغبات الفنّان المكبوتة بطريقةٍ تؤدّي إلى إعادة التّوازن إليه، إلّا أنّنا نختلف مع فرويد، في الوقت نفسه، من جهة أنّه يحصر مفهومَ الرّغبةِ المكبوتةِ، في الرّغبة الجنسيّة (اللّبيدو) فقط، ولا يراها تتجاوز حدودَ هذه الرّغبةِ أو الأفقِ. أمّا نحن فنرى أنّ رغبةَ الفنّان تتجاوز مفهومَ الرّغبةِ الجنسيّةِ، لتشمل، بالإضافة إليها، الرّغبةَ في تغيير الواقعِ القائمِ أو في تجاوزه إلى واقعٍ بديلٍ، والرّغبة في التّحرّر من كلّ سلطة، أو في تجاوز كلّ وضعيّة استلابٍ، فنحن نرى إذن أنّ نسق الخطاب الفنّي يشبعُ رغبةَ الفنّانِ في تجاوزِ كلِّ ما من شأنه أن يعيقَ، أو يحولَ دون تحقيق رغبتِه في أيّ شيءٍ يمكن أن تتعلّق به رغبتُه. وفي مقدّمة ذلك، رغبتُه في تجاوز وضعه السّوسيو -انطولوجيّ في إطار الآخرين، أو في نفي واستلاب كلّ ما من شأنه أن يستلب إرادته، ويقيّد حريّته.

فالخطاب الفنيُّ إذن، وبخاصّةٍ الخطابُ الشّعريُّ، يخفي رغبةَ الفنّانِ في الانتصار على هذا الـ (ما) يستلب أو يصادر، ويسعى، من ثمّ، إلى التّعبير عن تلك الرّغبة بطرقٍ ملتويةٍ، تتفاوت -من حيث درجةُ الغموضِ أو الوضوحِ- بحسب درجةِ حضورِ ما يرغب هذا الكائنُ في مواجهته سعيًا إلى تجاوزه.

## -3-

# نسق التّخارج من أجل التّداخل

## تجربة امرئ القيس في المعلّقة أنموذجًا

### -1-

إنَّ من يتأمّل تجربة امرئ القيس في المعلّقة يلاحظ أنّ أنا الشّاعر ظلّ يتحوّل (عبر مناص الطّلل) عن وضع الذّات الأنطولوجيّ في (الخارج) في عالم الفقد والغياب -فقد وغياب المرأة المحبوبة وكلّ ما يمثّل وجوده شرطًا ضروريًّا لوجود الذّات والموضوع- إلى وضع أنطولوجيّ له في سياق حضور هذا المفقود الغائب، مرموزًا له بالمرأة؛ فهو ما ينفكّ يتحوّل إلى عالم المرأة -عبر مناص الطّلل- لينتشل، عبرها، وضع كينونته من خطر السّقوط في هاوية الفراغ والشّعور بالفقد والغياب؛ ليس فقط فقد وغياب المرأة / الرّمز، وإنّما فقد وغياب كلّ ما ترمز له المرأة .

-زد على ذلك أنّ الشّاعر قد سعى، من خلال ترميزه المرأة، إلى الكشف عن ذاته، واكتشاف إمكاناته؛ إمكاناته في القول المختلف المجسّد حضوره (في آفاق الفعل) المختلف، بوصفها إمكانات قول المختلف من الأفعال بطرائق مختلفة من الأقوال؛ باعتبار أنّ إمكانات الشّاعر قائلًا قولًا مختلفًا؛ يتوازى مع إمكاناته فاعلًا فعلًا مختلفًا؛ يميّزه عن غيره من الفاعلين، على الصّعيد الاجتماعيّ .

غير أنّ السّؤال :

كيف تمكّن الشّاعر (امرؤ القيس) من إنجاز هذه المهمّة، على مستوى بناء ملفوظ نصّه الشّعريّ؟!

وهنا يمكن القول: إنّ ما يميّز ملفوظ نصّ امرئ القيس المجسّد خلاله حضوره المختلف على السّاحتين الإبداعيّة والاجتماعيّة، وبالذّات في معلّقته الشّهيرة التي مطلعها (شرح المعلّقات السّبع للزّوزني، دار القلم، بيروت (د .ت)):

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بِسقْطِ اللّوى بين الدّخول فحومل

أنّه قد جاء في مواجهة وضعه الانطولوجيّ في مقام مكابدة الفقد والغياب عمومًا؛ فقد وغياب ما يخلو من وجوده الوجود، أو فقد وغياب ما يمثّل وجوده شرطًا لوجود الذّات والموضوع (الذّات الفرديّة والجماعيّة في آن معا) .

وهي مواجهة اعتمد فيها أو خلالها تقنية الرّحيل عن عالم الزّمكان بدءًا بزمكان مكابدة الفقد والغياب الحاضر في حضرته «الآن –هنا»؛ بحثًا عن الغائب المفقود في زمكان آخر؛ في عالم الأعماق، بوصفه عالم الحلم أو الذّكرى الذي من شأنه أن يشمل:

١. ذكرى الغائب المفقود (المرأة المحبوبة) وقد غاب عن عالم الكائن النّاص المولّه بحبّه .أو ذكرى الأحبّة، وقد رحلوا عن الدّار، وخلّفوا وراءهم أطلالًا دارسةً (تجلّى ذلك في وحدة الطّلل الأبيات من:1-3).

٢. وذكرى الأحبة، وهم لا يزالون يرحلون عن المكان /الدّار، ويفارقون المكان تاركين الأنا في وضع مأساويّ أشبه بوضع ناقف الحنظل الذي لا يجد ما يسلّي به عن نفسه إلّا نقف الحنظل (تجلّى ذلك في الأبيات من: 4-9) .

٣. ثمّ ذكرى الأحبّة، وهم لا يزالون يقيمون في الدّار، ويحقّقون للأنا اللّذة والمتعة بالوصال معهم (تجلّى ذلك في الأبيات التي يصف فيها مغامراته مع المرأة). وتمثّل هذه اللّحظة الأخيرة، في نصّ الشّاعر، لحظة عودة الأنا الشّعريّة (أو النّصيّة) إلى ما قبل لحظة الفراق ولحظة الطّلل؛ باعتبار أنّها لحظة عودة إلى عالم الوجود العامر بالحبّ، أي أنّها تمثّل لحظة عودة إلى عالم الدّار، وهي لا تزال عامرة بالأحبّة الذين طالما تمتّع بهم الشّاعر، وعاش في كنفهم، وهو ما يؤكّد أنّ لحظة القول الشّعريّ، عند امرئ القيس، قد كانت بمثابة لحظة إغماء وإفاقة، أو لحظة رحيل وعودة؛ لحظة رحيل كلّي: زمكانيّ، في عالم الأعماق، بوصفه عالم الذّكرى المفتوح على الماضي القريب والبعيد، ولحظة عودة، في الوقت نفسه، إلى عالم الخارج الحاضر، حيث غياب المحبوب المفقود غيابًا شاملًا عن عالم الأنا الرّاحلة، فهي، في كلّ الأحوال، لحظة شهود كلّي مفتوح على عالم الواقع (مرموزًا له بالطّلل) وما يعلي عليه، أو يحقّق مسعى تجاوزه (عالم ذكرى حضور المحبوب).

**(1-1)**

وقد تجلّى ذلك من جهة أنّ أنا الشّاعر قد أخذ يواجه، في لحظة الشّهود الأولى، وضع الذّات الأنطولوجيّ في إطار المكان؛ مكان الفقد والغياب الشّامل، وفي مقدّمة ذلك، فقد وغياب الدّار نفسها التي كانت تجمع شمل المحبّين، وهي مواجهة اعتمدت فيها أنا الشّاعر النّاص إستراتيجيّة استدعاء المكان واستحضاره؛ سعيًا إلى فرض شروط حضوره، على الأقلّ، في عالم النّص الذي يكتب الآن –هنا.

يؤكّد هذا إلحاح الأنا النّاصّة على تحديد (تنصيص) المكان؛ مكان الفقد والغياب، المرموز له في ملفوظ كلامها بـ «المنزل» الذي صار طللاً، وإحاطته من كلّ الجهات بسدّ منيع من الأمكنة التي عبّرت عنها الأنا بملفوظ قولها:

بين الدّخول فحومل فتوضح فالمقراة... الخ.

في إشارة إلى أنّ أنا الكائن النّاص قد جعل يستدعي، في عمليّة الموجهة مع قوى الكون والطّبيعة تلك، إمكانات الكون والطّبيعة نفسها، بوصفها من جنس تلك القوى .وأعني بإمكانات الكون والطّبيعة التي استدعاها الكائن النّاص :

- إمكانات الإحاطة المكانيّة برسوم الدّار المستهدفة بالمحو والإزالة من عالم الوجود المكاني.
- وإمكانات الرّيح (الشّماليّة ↔ الجنوبيّة) التي استدعاها الشّاعر، بوصفها القوّة الزّمنيّة الوحيدة القادرة على الوقوف في وجه تلك القوى العاتية والذّب عمّا بقي من رسوم تلك الدّار، ومن هنا جاء قول أنا الشّاعر، مؤكّدًا هذه الحقيقة، عندما قال:

.....بين الدّخول فحومل.....

فَتُوضِـح فالمِقْرَاة لم يعفُ رسـمُها لما نسـجتها من جنوب وشَـمْأَلِ

فالشّاعر بهذا القول، إنّما يشير إلى أنّ رسوم منزل (الحبيبة) ما زالت (منصّصة) واضحة بارزة، حيّة باقية، وستظلّ كذلك، لسببين اثنين:

- يعود أوّلهما إلى أنّها محاطة بتلك الرّسوم من جهاتها الأربع التي ما تنفكّ تشكّل، في وعي الأنا النّاصة، على الأقلّ، سورًا منيعًا، ليس فقط في وجه طوفان الرّمل الزّاحف على تلك الرّسوم، بل في وجه القوى الزّمكانيّة الأخرى (عوامل التّعرية من حرارة ورطوبة، أمطار وغير ذلك) .

- ويعود ثانيهما إلى حركة الرّياح :شماليّةً أو جنوبيّةً، أي الآتية -فقط- من جهتي :الشّمال أو الجنوب، بوصفها حركةً كليّةً مزدوجةً، لذلك فهي ما تنفكّ تحجب وتكشف، أو تستر وتفضح، في آنٍ معًا، إنّها حركة للرّيح: الشّماليّة ↔ الجنوبيّة تشبه حركة النّسّاج، من حيث اختلافها على مكان الرّسوم، وستر إحداهما إيّاها بالتّراب، وكشف الأخرى التّرابَ عنها، على نحو يؤدّي، دومًا، إلى تجدّد تلك الرّسوم، وإعادة رسم ملامحها من جديد، وكأنّ الكائن النّاص بهذا، قد نظر إلى حركة الرّياح الآتية على رسوم الدّار -فقط- من جهتي: الشّمال أو الجنوب، بوصفها، في آن واحد، حركة هجوم ↔ دفاع، تنتهي دومًا بانتصار حركة الدّفاع (عن الدّار) على حركة الهجوم عليها. وهو أمر من شأنه أنّه يفضي -على الدّوام- إلى تجدّد المكان (الطّلل) وزيادة تألّق كائناته. ومن هنا جاء قول الشّاعر، مؤكّدًا هذه الحقيقة:

تـرى بـعـر الآرام في عـرصـــاتـهـا وقـيـعـانـهـا كـأنّـه حـبّ فـلـفـل

فهو في هذا البيت، إنّما يشير بفعل الرّؤيا المفتوح على الزّمان والفاعل (ترى) إلى طبيعة الدّور الذي ما انفكّت الرّيح (الشّماليّة /الجنوبيّة) تنهض به في سبيل الحفاظ على البقيّة الباقية من حياة تلك الرّسوم، فهو يشير إلى أنّ الرّيح، قد حافظت، بفعل حركتها المزدوجة الآتية على الدّار، من اتّجاهين متقابلين: شمال ↔ جنوب، على بعر الآرام في مكانها، دون أن يلحقها أيّ تغيير؛ إذ هي لم تسمح لكثبان الرّمل أن تغمره أو تغطّيه، ولا للغبار وعوامل التّعرية الأخرى: حرارة، رطوبة، أمطار ..إلخ، أن تأتي عليه، وتؤثّر فيه، أو تغيّر لونه، على الأقلّ، بل ظلّت تداعبه ذهابًا وإيابًا، وتمنحه الحياة والتّجدّد؛ كلّما هبّت عليه من شمال أو جنوب، فإذا ما هبّت من الشّمال حرّكته برفق باتّجاه الجنوب، وإذا ما هبّت من جهة الجنوب، حرّكته برفق صوب الشّمال، فأعادته إلى حيث كان، قبل أن تهبّ عليه ريح الجنوب، وهكذا ..وهي حركة من شأنها أن تمنحه القوّة والصّلابة، إضافةً إلى التّجدّد والحيويّة، وصفاء اللّون، ما جعله يبدو في عين أنا الشّاعر الرّائي، بل في عين كلّ راءٍ، وقد صار بمثابة «حبّ الفُلْفُل» قوّةً وصلابةً وصفاءَ لون.

هذا عن وضع الشّاعر (الشّاهد) في لحظة الشّهود الأولى، أعني في لحظة شهود الأحبّة، وقد رحلوا عن الدّار، وخلّفوا وراءهم أطلالًا دارسةً؛ فرضت على الكائن الشّاهد أن يدخل معها في مواجهة حيّة مباشرة، على النّحو الذي أوضحنا ملامحه آنفا.

**(2-1)**

أمّا عن وضع الشّاعر (الشّاهد) في لحظة الشّهود الثّانية، أعني في لحظة شهوده الأحبّة، وهم لا يزالون يفارقون عالم الدّار، ويرحلون عن المكان؛ تاركين الشّاعر الشّاهد في وضع مأساويّ أشبه ما يكون بوضع ناقف الحنظل، وهي لحظة الشّهود نفسها التي عبّر عنها أنا الشّاعر بملفوظ قوله:

كـأنّي غـداة البـين يـوم تحـمّـلـوا لدى سـمرات الحيّ ناقف حنظل
وقوفًـا بهـا صـحبي عليَّ مطيَّهم يقولون :لا تهلك أسـىً وتجمّـل
وإنّ شـفـائي عبرةٌ مهـراقـةٌ فهل عند رسـم دارسٍ من معوّل؟!

فنلاحظ أنّ الشّاعر (الشّاهد)، في ملفوظ خطاب البيت الأوّل، قد أخذ يستحضر نفسه الآسيانة المولّهة بعد أن كان قد استحضر مكان /موضع الفقد والغياب، أو لنقل :إنّ الشّاعر قد أخذ، في هذه الأبيات، يستحضر وضعه الأنطولوجيّ لحظة شهود الأحبّة، وهم يرحلون عن عالم الدّار، ويفارقون المكان؛ موضع شهودهم، وهي لحظة من شأنها -إِنْ أخذنا الأمر على ظاهره - أنّها تعدّ لحظةً سابقةً تاريخيًّا أو زمنيًّا على لحظة شهود الطّلل؛ فهي تمثّل لحظة شهود الدّار، وهي ما تزال دارًا سليمةً، أو ما تزال معالمها واضحةً محدّدةً .أمّا لحظة شهود الطّلل، فتمثّل لحظة شهود تحوّل الدّار، وصيرورتها طللًا، أي وقد أتت عليها القوى الزّمنيّة، فأحالتها أثرًا بعد عين.

على أنّه لا ينبغي أن نأخذ الأمر على ظاهره، فنقول بأسبقيّة لحظة شهود الطّلل على لحظة شهود فراق الأحبّة، بل ينبغي القول: إنّ لحظة الشّهود الشّعريّ -عند الشّاعر الشّاهد بشكل عام- تعدّ لحظة شهود كلّي مفتوح على متعدّد الأوضاع والمصائر، أو الحالات التي تنتاب الكائن (الشّاهد) والمكان، في وقت واحد؛ فهي لحظة رؤيا كليّة مفتوحة لكليّة الوضع الكينوني الذي يعانيه الكائن الشّاعر في مقامات ثلاثة رئيسية يفضي بعضها إلى بعض، ويفرض بعضها شروط بعضها الآخر، وأعني بهذه المقامات الثّلاثة:

١. مقام مكابدة الفقد والغياب الشّامل؛ فقد وغياب الأحبّة الذين رحلوا عن عالم الذّات، وفقد وغياب عالم الحبّ: مكانًا وزمانًا وكائناتٍ، وهي مكابدة فرضت على أنا الكائن الشّاهد الحضورَ في مقام التّحوّل (عن عالم الخارج) طلبًا للتّبدّل (في عالم الدّاخل)، أو بحثًا عن إمكانيّة ما للتّجاوز في عالم الرّؤيا /الذّاكرة /القصيدة.

٢. ومقام مكابدة الفجيعة؛ فجيعة الكائن الشّاهد المتحوّل في أفق شهود تحوّل الدّار، بما أصاب الدّار المتحوّلة، بعد رحيل الأحبّة عنها، ومفارقتهم ساحاتها، وهي مكابدة فرضت على أنا الكائن الشّاهد الحضور في موقف التّأمّل؛ تأمّل مصير الدّار والأسباب التي أدّت إلى ذلك المصير، وهو الموقف الذي اقتضى من أنا الشّاعر التّوقّف وإطلاق صوت البكاء (وحدة الطّلل التي يمثّل صوت الشّاعر فيها صوت الفجيعة) علَّه بذلك يتمكّن من الوصول إلى مبتغاه.

٣. ثمّ مقام مكابدة الصّدمة؛ صدمة فراق الأحبّة، ورحيلهم عن عالم الدّار؛ حيث ما يزال الشّاعر الشّاهد يقف، أو يتموضع -بالأحرى -في جانب من جوانب ساحاته، وهي مكابدة وضعت الشّاعر الشّاهد في موقف مأساويّ أشبه ما يكون بموقف ناقف الحنظل، كما سنرى.

٤. ثمّ مقام مكابدة شهود الحقيقة المرّة؛ جليّةً ناصعةً؛ حقيقة المصير الذي آل إليه وضع الكائن الشّاهد بعد تيقّنه من رحيل الأحبّة عن عالم الزّمكان (الدّار) .وهي مكابدة وضعت الكائن الشّاهد، مرّةً أخرى، في موقف البكاء، وتذراف الدّموع.

٥. ثمّ أخيرًا مقام مكابدة تجاوز المعاناة؛ معاناة الفقد والغياب، حيث يتمكّن أنا الكائن الشّاهد من شهود وضعه الأنطولوجيّ حاضرًا في حضرة ما غاب أو فقد من حياته، أي في حضرة «المرأة» المحبوبة التي يتمكّن أخيرًا من استحضارها وفرض شروط حضوره عليها، على نحو تحوّلت خلاله مجرّد أداة أو مجرّد إطار لإبراز حضور كينونته النّاصّة، كما تجلّى ذلك في ملفوظ قوله:

ألا ربّ يومٍ لكَ منهنّ صالح ولاسيّما يومٌ بدارةَ جلجل

فنحن نلاحظ أنّ الشّاعر قد افتتح ملفوظ هذا البيت المكرّس لمواجهة وضعه الأنطولوجيّ في إطار الزّمن (الحالة) الحاضر، بإمكانات وضعه الأنطولوجيّ في إطار الزّمن الماضي، في هذا البيت، والأبيات التي تليه، وهي الأبيات التي يصف فيها الشّاعر مغامراته مع المرأة، بأداة الاستفتاح والتّنبيه «ألا» ؛ هذه الأداة التي صدَّر بها الشّاعر خطابه، في هذه الوحدة، بطريقة توحي أنّه إنّما أراد أن يُضرِب عن وضعه الكليّ، في إطار الزّمكان الحاضرين، أو لنقل :إنّه إنّما أراد أن يغلق باب الحديث عن وضعه الأنطولوجيّ في الزّمن الحاضر، بوصفه زمكان مكابدة الفقد والغياب الشّامل، ليفتتح، بهذه الأداة، أو من خلالها، بوّابةَ الحديث عن وضعه الأنطولوجي الجزئيّ في الماضي الذي بدا -كما يوحي بذلك خطاب هذه الأبيات -بوصفه زمن الحضور المتقطّع، أو النّسبيّ لتلك الكينونة الرّمزيّة الغائبة أو المفقودة، أو

بوصفه، بتعبير آخر، زمنًا لمكابدة استحضار المرأة، بوصفها -كما ألمحنا قبلًا -إمكانيّةً مفتوحةً للتّحقّق الذّاتي والموضوعيّ المفتوح، وفرض حضور الشّاعر عليها، وهذا ما جعله يبدو بوصفه زمنًا للحضور تارةً، وزمنًا للغياب تارةً أخرى، أو بوصفه زمنًا تتجسّد فيه أو من خلاله، جدليّة الحضور /الغياب، بدليل قول الشّاعر، بعد ذلك، في خطاب هذا البيت: «رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالحٍ» ، فهذا الملفوظ يوحي أوّلًا بأنّ المتلفّظ الشّاعر، قد اختار طريق الانكفاء على الذّات والعزلة عن الآخرين، ومحاولة البحث عمّا يسلّيها دون الآخرين، يؤكّد هذا، أنّ أنا الشّاعر المتلفّظ قد توجّه بملفوظ خطاب هذا المقطع إلى ذاته (لك) بعد أن كان قد توجّه بخطابه، في الوحدة الأولى (الطّلل) إلى صحبه، ورفاق دربه في رحلته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هذا القول يوحي بتشظّي الزّمان، وانقسام الأيّام التي عاشتها ذات الشّاعر في الماضي، إلى يومين: يوم لها (يوم لك)، ويوم عليها.

غير أنّ وقوع اليوم الذي لذات الشّاعر مجرورًا بحرف الجر (رُبَّ) المفيد بذاته القلّة، أو ندرة حصول هذا اليوم، يوحي بأنّ الأيّام التي انحازت لذات الشّاعر، ومكّنت هذه الذّات، أو تمكّنت خلالها، من التّحقّق مع المرأة المحبوبة، قد كانت قليلة نادرة في مجرى الأيّام الأخرى، أو مقارنة بالأيّام الأخرى التي انحازت ضدّها، فأعاقت أو فرّقت بينها وبين المرأة.

هذا وبما أنّ الأيّام الصّالحة التي انحازت للشّاعر (امرئ القيس) قد بدت قليلةً ومحدودةً؛ مقارنة بالأيّام غير الصّالحة التي انحازت ضدّه، فقد أخذ الشّاعر يستدعي أو يستحضر أيّامه الصّالحات؛ الواحدة تلو الأخرى؛ بادئًا بالإشارة إلى واحدة من أحبّ تلك الأيّام إلى نفسه، وأعني بها «يوم دارة جلجل» التي أشار إليها الشّاعر إشارةً عابرةً في قوله: «ولاسيّما يوم بدارة جلجل» فهذا اليوم -كما يوحي بذلك استخدام الشّاعر لصيغة «سيّما» التي تفيد التّفضيل والتّخصيص -يعدّ، في منظور الشّاعر، من أفضل أيّامه وأتمّها بهجةً وسرورًا؛ كونه قد جمع له فيه بين جمال الطّبيعة، وجمال المرأة، آو بين جمال الاستمتاع بالمرأة، وجمال الاستمتاع بالطّبيعة؛ فدارة جلجل، كما يذكر الرّواة، اسم لغدير ماء؛ تجمّعت حوله النّساء العذارى، كما سنوضح ذلك لاحقا .

وعلى الرّغم من الخصوصيّة التي منحها الشّاعر لهذا اليوم، إلّا أنّه قد اكتفى بالإشارة العابرة إليه؛ تاركًا تفصيل الكلام حوله، وما تحقّق فيه له، لخيال الرّواة الذين حاولوا أن يرسموا صورةً لما تحقّق للشّاعر، في هذا اليوم، أو أن يفصحوا -ربّما- عمّا لم يفصح عنه الشّاعر نفسه .

فقد ذكر الرّواة (مقدمة شرح المعلقات السبع 5:6 ) ، أنّ امرأ القيس كان يعشق عنيزة، ابنة عمّه شرحبيل، وكان لا يحظى بلقائها ووصالها، فانتظر ظعن الحيّ، وتخلّف عن الرّجال حتى إذا ظعنت النّساء سبقهن إلى الغدير المسمّى «دارة جلجل» واستخفى، ثمّ علم أنّهن إذا وردن هذا الماء يغتسلن، فلمّا وردت العذارى اللواتي كانت عنيزة فيهنّ، ونضون ثيابهنّ، وشرعن في الانغماس في الماء، ظهر امرؤ القيس، وجمع ثيابهنّ، وجلس عليها، ثمّ حلف ألاّ يدفع إليهنّ ثيابهنّ إلاّ بعد أن يخرجن إليه عاريات، فخاصمنه زمنا طويلا من النهار، فأبى إلاّ إبرار قسمه، فخرجت إليه أوقحهنّ، فرمى ثيابها إليها، ثمّ تتابعن حتى لم يبق إلاّ عنيزة التي أقسمت عليه، فقال :يا ابنة الكرام، لا بدّ لك من أن تفعلي مثل ما فعلن، فخرجت إليه فرآها مقبلةً ومدبرةً، فلمّا لبسْنَ ثيابهنّ، أخذن في عذله، وقلن له: قد جوّعتنا، وأخّرتنا عن الحيّ، فقال لهنّ: لو عقرت راحلتي أتاكلنَ؟! قلن: نعم، فعقر ناقته، ونحرها، وجمعت الإماء الحطب، وجعلن يشوين اللّحم إلى أن شبعن، وكانت معه ركوة فيها خمر فسقاهن منها، فلمّا ارتحلن قسَّمن أمتعته، فبقي هو دون راحلة، فقال: لعنيزة: يا ابنة الكرام، لا بدّ لك أن تحمليني، وألحّت عليها صواحبها أن تحمله على مقدّم هودجها، فحملته، فجعل يدخل رأسه في الهودج، يقبّلها ويشمّها».

على أنّ هذا ما يقوله خطاب الرّواة عن هذا اليوم، وما تحقّق فيه للشّاعر، أمّا خطاب الشّاعر نفسه فلم يقل لنا شيئًا ممّا ذكره الرّواة عنه، ولذلك رأينا خطاب الشّاعر يميّز، أو يفصل بين ما تحقّق له في هذا اليوم المسمّى «يوم دارة جلجل» وما تحقّق له في الأيّام الأخرى التي أخذ يستحضرها في خطابه، ليفرض حضوره خلالها، الواحدة تلو الأخرى، بطريقة تؤكّد أنّ الشّاعر قد جعل ينفتح على كلّ يوم من تلك الأيّام من زاوية أهمّ حدث أحدثه في ذلك اليوم، بادئًا بذكر يوم عقر النّاقة التي يقول في وصفها، أو في وصف وضعه في إطارها:

ويوم عقرتُ للعذارى مطيّتي فيا عجبًا من كورها المتحمّل!
فظلّ العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهدّاب الدّمقس المفتّل

ومُثَنّيًا بـ«يوم دخوله خدر عنيزة» التي يقول في وصفه، وفي وصف مغامراته مع عنيزة؛ صاحبة الخدر:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ فقالت: لكَ الويلات إنّك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معًا عقرت بعيري يا مرأ القيس فانزل
فقلت لها :سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلّل

فمثلكِ حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشقّ، وتحتي شقّها لم يُحَوَّل
ويوما على ظهر الكثيب تعذَّرت عليَّ وآلت حلفة لم تحلّل
أفاطم مهلًا بعض هذا التّدلّل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي
أغرّكِ منّي أنّ حبّك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسلّي ثيابي من ثيابك تنسل
وما ذرَّفت عيناك إلاّ لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتَّل

ومُثَلِّثًا بذكر واحدة من أهم اللّيالي التي انحازت له، ومكّنته من الاقتحام على من عبّر عنها بـ «بيضة الخدر» والخروج بها إلى بطن الوادي، ليحقّق لنفسه منها ما أراد هناك، معرّجًا، خلال ذلك -كما أوضحنا - على واحدة من أهمّ الأيّام التي انحازت ضدّه، وأعني بها يوم تعذّر المحبوبة /فاطمة على ظهر الكثيب، إذ يقول الشّاعر في وصف مغامراته مع (بيضة الخدر) المشار إليها:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتّعتُ من لهوٍ بها غير معجل
تجاوزت أحراسًا إليها ومعشرا عليَّ حِراصًا لو يسرّون مقتلي
إذا ما الثّريَّا في السّماء تعرّضت تعرّض إثناء الوشاح المفصَّل
فجئت وقد نضّت لنوم ثيابها لدى السّتر إلاّ لبسة المتفضّل
فقالت: يمين الله ما لك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي
خرجت بها أمشي تجرّ وراءنا على أثرينا ذيلَ مرط مرجّل
فلمّا أجزنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل
هصرت بفودي رأسها فتمايلت عليَّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

فنحن نلاحظ أنّ الشّاعر، في خطاب اليوم الأوّل، وأعني به «يوم عقر ناقته للعذارى» ، قد استحضر هذا اليوم بوصفه واحدًا من أهمّ أيّامه الصّالحات التي انحازت له، ومكّنته من فرض حضوره في عالم العذارى، بحكم أنّها قد مكّنته، أو لنقل: إنّه قد تمكّن خلالها، ليس فقط من مجرّد الحضور في حضرة العذارى، بل من تحويل لحظة الحضور في تلك الحضرة إلى لحظة تفاعل وفعل، أو إلى لحظة تضحية وبذل لأهمّ ما يملك، وأغلى ما يملك، وهي ناقته الوحيدة، وتقديمها قربانًا بين يدي محبوباته العذارى؛ هكذا بصيغة الجمع

(للعذارى)، وبما يوحي أنّ الشّاعر إنّما كان يستهدف، في الأساس، العذارى أو من هنّ في منزلتهنّ؛ تأبيًّا ومنعةً، أو لنقل :إنّه كان يستهدف العذريّة في العذارى، وإن كان هذا لا يمنع أن يكون قد استهدف، في حال غياب العذارى، غير العذارى من النّساء، شريطة أن يتوافر فيهنّ ما يتوافر في العذارى من شروط التّأبي والتّمنّع، ممّا يعني أنّه إنّما كان يستهدف ترويض المرأة المتأبّية أو المتمنّعة، لأيّ سبب كان، وجعلها تابعةً له، منقادةً لإرادته؛ لأنّه على قدر ما تتمتّع به المرأة من إمكانات التّأبي والجموح تبرز قدرة الشّاعر على التّرويض، وفرض شروط الفتوّة والسّيطرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ من شأن استهداف الشّاعر للعذارى، أو لمن هنّ في منزلتهنّ؛ تأبيًّا ومنعةً من النّساء، أنّه قد كان يكلِّف الشّاعر الكثير من المال، والكثير من الوقت والجهد، حتّى يظفر بما يريد منهنّ.

وإذا كان الشّاعر قد أخفق، على مستوى خطاب هذا اليوم، على الأقلّ، في جعل هذا اليوم يوم عطاء متبادل بينه وبين العذارى اللّواتي استهدفهنّ بحدث عقر ناقته المحدث، فإنّه قد نجح، على مستوى خطاب اليوم الثّاني (يوم دخوله خدر عنيزة) في جعل هذا اليوم يوم فروسيّة وبطولة خارقة، أو يوم انتهاك لحمى المرأة الممنّعة، أو يوم إغارة عليها. فقوله «دخلت الخدر» يوحي بأنّ المحبوبة (عنيزة) التي اقتحم عليها الشّاعر خدرها، كانت ممنّعة أشدّ ما تكون المنعة، محصّنة أشدّ ما يكون التّحصين؛ فهي محصّنة بالمكان (مكان الرّحيل) الذي انوجدت فيه (الهودج على ظهر البعير) ومحصّنة بحضور الأهل والعشيرة المحيطين بها والمسافرين معها، وإن تضمّن قوله (دخلت الخدر) الإيحاء بغياب الآخر، بوصفه مَنْ يمثّل دور الأسد، أو من يمكن أن يكون أسدًا .

على أنّه يجب أن نلاحظ غياب الفعل من عالم المرأة، واقتصار ردّ فعل المرأة (عنيزة) على فعل الشّاعر، على فعل القول فقط (فقالت :لك الويلات؛ إنّك مرجلي ..تقول، وقد مال الغبيط...الخ)؛ دعاءً له في معرض دعائها عليه؛ فهي تقول له ما تقول، ولكنّها لا تفعل معه إلّا ما يريد هو أن تفعل، ما يعني أنّ إرادتها كانت متعلّقة بالقول فقط، في حين كانت إرادة الشّاعر قد تعلّقت بالفعل. على أنّ من شأن قول المرأة للشّاعر :إنّك مرجلي، أن يوحي بأنّ المرأة لم تكن خائفة –على نفسها –من الشّاعر، ولا من أهلها بسببه، وكلّ ما كانت تخافه أو تخشاه، أن يعقر بعيرها (يصاب بالعقر) فتغدو راجلة بعد أن كانت راكبة .وفي هذا كلّه إشارة واضحة إلى أنّ هذا اليوم من أيّام الشّاعر «يوم دخوله خدر عنيزة» ينطوي على حدث بالغ الاختلاف والتّفرّد، ما جعله يحتلّ موقعًا مهمًّا في مجرى حياة الشّاعر، ما يصح معه وصف هذا اليوم الذي انحاز للشّاعر هذا الانحياز

المطلق: بأنّه يوم المفاجأة الكبرى، أو يوم الانتصار العظيم الذي تحقّق للشّاعر، ليس فقط، على مستوى علاقته بالمرأة المُحْصَنة والمحصَّنة ذاتها، ولا فقط على مستوى علاقته بأفراد قبيلة المرأة وعشيرتها المنوط بهم مهمّة حمايتها، وإنّما أيضًا على مستوى علاقته بنظام الحماية والتّحصين الذّاتي والموضوعيّ الذي ما تفتأ القبيلة تفرضه على المرأة، سعيًا إلى عزلها عن الرّجل.

## -5-

## إعادة بناء الذّات

وبهذا يكون الشّاعر امرؤ القيس قد حرص أشدّ ما يكون الحرص على أن يتخارج من ذاته صوب (الطّلل) بوصفه مناصًا، يمكّنه أو يتمكّن خلاله من التّداخل في ذاته؛ بحثًا في أعماق هذه الذّات (في الذاكرة) عمّا يمكّنه من إعادة بنائها، وتجاوز وضعه الأنطولوجي الاستلابيّ - الآن هنا في إطار شبكة علاقات القوّة التي تربطه بعالم المرأة والرّجل على حدّ سواء .

وبهذا أيضًا يكون قد حرص أشدّ ما يكون الحرص -خلال سعيه لترميز علاقته بالمرأة، ومحاولة التّحقّق في فضاء العلاقة معها، على النّحو الذي أوضحنا- على الكشف عن ذاته، واكتشاف إمكاناته في القول المختلف المجسّد حضوره (في آفاق الفعل) المختلف، بوصفها إمكانات قول المختلف من الأفعال بطرائق مختلفة من الأقوال؛ باعتبار أنّ إمكانات الذّات الشّاعرة قائلةً قولًا مختلفًا؛ يتوازى مع إمكاناتها فاعلةً فعلًا مختلفًا؛ يميّزها عن غيرها من الذّوات الفاعلة، على الصّعيد الاجتماعيّ .ليكون الشّاعر بهذا، من ثمّ، قد تمكّن من الكشف عن خصوصيّة نسق قوله الشّعريّ؛ قائلًا، ومقولًا، ولغةَ قولٍ، ومقاصدَ قولٍ، وأوضاع قول ..إلخ .وهي خصوصيّةٌ خلّدته في ذاكرة الزّمن وجعلته عصيًّا على النّسيان والمحو .ليس هذا فحسب، بل لقد جعلت من نسقه الشّعري النّسق التّأسيسيّ لكلّ قول شعريّ، ولكلّ قائل قولًا شعريًّا آخر؛ معاصرًا له أو لاحقًا به، مذ لحظة التّأسيس تلك، وحتى مطلع عصر النّهضة، بل ربّما حتى يوم الشّعر هذا، لذلك فلا غرابة إذن أن ينال صاحبه لقب إمارة الشّعر، في الشّعراء، وأن يغدو هو إمامهم إلى النّار، كما تمّ خليد ذلك في الأثر المرويّ عنهﷺ ، رغم ما انطوى عليه نسقه الشّعريّ التّأسيسيّ هذا من فحش القول، ومجاهرة بالفعل الفاضح، وهو أمر من شأنه أن يؤكّد، من وجه آخر، ما كنّا قد سبق أن أكّدناه -في سياق آخر -بخصوص خصوصيّة نسق القول الشّعريّ عمومًا، وأنّه -لاسيما عند هذا الشاعر- لم يعد مجرد نسق خرق واختراق لكلّ أنظمة القول

أو الكلام التّوجيهيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة أو التّداوليّة، حيث الشّعراء -حسب الخليل بن أحمد- أمراءُ الكلامِ يصرّفونه أنّى شاؤوا -بل غدا، فضلًا عن ذلك بالنّسبة لهذا الشّاعر، نسقًا لخرق واختراق كلّ أنظمة الحياة السّائدة في زمنه (أكانت اجتماعيّةً أم سياسيّةً أم ثقافيّةً...إلخ)، ليعيد بناءها على نحو آخر مختلف، كما أوضحنا .

## -2-

## جدل التّداخل والتّخارج

### تجربة عبد العزيز المقالح أنموذجًا

يطغى هذا النّمط من التّفاعل الشّعريّ، في نسق القول الشّعري الحداثيّ، وعند أبرز شعراء الحداثة، ومنهم الشّاعر الرّاحل عبد العزيز المقالح، لاسيّما في تجاربه الأخيرة. فمن يتأمّل في حياة هذا الشّاعر، يلمس تحوّلات هائلة حدثت في مسيرته الإبداعيّة؛ أبرزها تحوّلان طالا تجربة الكتابة لديه بكلّ عناصرها ومكوّناتها؛ يتمثّل أوّلهما في التّحوّل من أفق الكتابة لأرض الجسد، إلى أفق الكتابة لأرض الرّوح. ويتمثّل ثانيهما :في الكتابة للمدن والقرى والأصدقاء ولكلّ معنى جميل غاب أو فقد من حياته وحياة مجتمعه .

وقد بدا هذا التّحوّل جليًّا مع ظهور مجموعته الشّعرية رقم (9) (أبجدية الرّوح)، موضوع هذه التّناولة؛ التي تحوّل أفق الكتابة فيها إلى أفق مواجهةٍ كليّة مفتوحةٍ مع الواقع الرّوحي المنفتح على الواقع التّاريخيّ وما يعلي عليه أو يحقّق مسعى تجاوزه، وهي مواجهةٌ اقتضت من أنا الشّاعر مكابدَةَ الحضور في ثلاثة مواقف شعريّة (كيانيّةٍ) متدرّجة، هي على التّوالي :1) موقف النّفي .2) فموقف التّجرّد .3) فموقف المناجاة.

## -1-

## حضور الأنا في موقف النّفي

إذ يعدّ حضور أنا الشاعر المقالح في هذا الموقف الشّعريّ بمثابة حضور روحيٍّ مقيمٍ في مقام مكابدة التّخارج من الذّات والسّقوط في «نار السّوى» ...: بين خرائب الأرواح» أي في مقام مكابدة النّفي والغربة، في عالم الآخرين؛ حيث لا أهل لا أصدقاء، ومن ثمّ، لا وطن، على نحو ما يوحي بذلك ملفوظ قوله (فاتحة:5 ):

أنا المنفيّ داخلَ حفرةٍ للوقت

خارجَ وردةٍ للعشق

أخشى الله - حين يقول لي أخطأت-

لا أخشى من النّار

فنحن نلاحظ أنّ أنا الشّاعر قد أخبر عن نفسه بأنّه (المنفيّ) هكذا بصيغة اسم المفعول المعرّف بـ «أل»، وأن يخبر أنا الشّاعر عن نفسه بأنّه المنفيّ ..هكذا، بهذه الصّيغة، فهذا معناه أنّه قد جعل يحدّد هويّته الشّخصيّة، انطلاقًا من حضوره في هذا الموقف، بكونه مَنْ تحقّق نفيُهُ وإبعادُه إبعادًا نهائيًّا، وبكلّ معاني النّفي والإبعاد، عن الأهل والأصدقاء، عن الأوطان، بوصفها منازل السّكنى الأولى، وعن كلّ ما تحويه الأوطان من أشياء محبّبة إلى نفسه، أو هكذا يجب. وهذا معناه أنّه قد غدا يستوطن المَنْفَى، ويَنْفِي الوطنَ. ومن هنا جاء وصفنا حضور أنا المقالح، في هذا الموقف الشّعريّ، بأنّه حضورٌ مقيمٌ في مقام مكابدة النّفي والغربة .

أمّا ملفوظ قول المقالح بعد ذلك:

بين خرائب الأرواح

داخلَ حفرةٍ للوقت

خارجَ وردةٍ للعشق

فيشير إلى طبيعة العالم - المَنْفَى الذي تحقّق نفي الذّات إليه، وأنّ من شأنه: أنّه منفىً للرّوح، لا للجسد؛ لأنّه «بين خرائب الأرواح»، أي بين أرواح الآخرين الخربة، أي الخالية من الإيمان والحبّ والمعرفة .في إشارة رمزيّة إلى طبيعة هذا العالم، وأنّه:

مغلق مكانيًّا وزمانيًّا، فهو يمثّل ظرفًا، أو بمثابة الظّرف (بين) الذي يحوي الموجود الشّاعر ويحتويه أو يؤطّره؛ أي الذي يحدّد شروط وجوده في المكان، وشروط تجاوز ذلك الوجود في الزّمان، فهو الذي يجعل من حضوره في المكان، حضورًا روحيًّا في «نار السُّوى» بين أرواح الآخرين الخربة، ليجعل من هذا الحضور الرّوحيّ في «نار السُّوى» بين أرواح الآخرين الخربة، حضورًا روحيًّا مقيمًا :

داخلَ حفرةٍ للوقت

خارجَ وردةٍ للعشق

أي في مقام مكابدة الفراق والعزلة والانتظار؛ انتظار ما يُعلي الكائنَ المفارق على نار السّوى، ما يحقّق للذّات المنتظِرة تجاوز وضعها في إطار الآخرين، في انتظار مجيء الوقت؛ وقت الرّحيل ومفارقة عالم النّفي، أو ما يجيء به الوقت؛ وقت «التّداخل» في الذّات، والدّخول، من ثمّ، في وردة العشق، أو وقت الرّحيل في عوالم الحبّ والشّوق والإيمان والمعرفة الدّاخليّة .

## -2-

## الحضور في موقف التّجرد

أمّا حضور المقالح في موقف التّجرّد فمن سماته أنّه بمثابة حضور في حضرة اللّغة ..في حضرة الفكر الخالص، وإقامة علاقةٍ بديلةٍ مع عناصر اللّغة والفكر، بدلًا عن العلاقة التي كانت تربط الذّات بالآخرين، وهذا يعني أنّه حضورٌ للذّات الكاتبة في منطقة الغياب، أو في عالم العَمَى عن رؤية الواقع الماديّ، حيث يتحقّق للإنسان الحاضر في هذا المقام تجاوز الماضي، ونسيان وضعه الأنطولوجيّ الذي كان قبل الآن –هناك، ليدخل في وضعٍ أنطولوجيٍّ له الآن –هنا، مجاوز لذلك الوضع.

وقد أشار المقالح إلى حضور الذّات في هذا المقام، وتحوّل كينونته في إطاره، بملفوظ قوله (فاتحة :5 ):

وفي قبوٍ من الكلمات مهجورٍ

ذبحت العمرَ منحازًا طريقي غامض

وهواي ملتبس

ألوذ به

وبالكتب التي صدرت لإضجاري

ولعلّ من الدّال، في هذا السّياق، أن نتوقّف عند دلالة ملفوظ العبارة «قبو الكلمات» حيث يشير هذا الملفوظ إلى أنّ الكلمات، في موقف الحضور هذا، تغدو قبوًا، أو بمثابة القبو، أي مكانًا مغلقًا على الذّات، يعزل الذّات عن الآخرين، ويمكنّها، في الآن عينه، من ممارسة فعل تجاوز الماضي (ذبحت العمر)، والبحث عمّا يحقّق لها ولادةً ممكنةً في المستقبل.

لذا فإنّ حضور الذّات في هذا الموقف يعدّ حضورًا في مقام التّجرّد من أوشاب الحضور المادّي في عالم النّفي المحكوم بمنطق الحقد والكراهيّة، أو بمنطق التّصارع والتّقاتل .ولأنّه حضور في مقام

التّجرّد من أشاب الحضور المادّي في عالم النّفي، فهذا يعني أنّه حضورٌ في حضرة الموتِ؛ موتِ الأنا، ومفارقةِ روح الأنا لجسدها، علوّها على عالم الجسد، لكن لا لتشهد – من عَلُ – عالَمَ الجسدِ وإمكاناتِهِ- شأن شعراء الحداثة العربيّة الآخرين، وفي مقدّمتهم أدونيس -بل لتشهد في عوالم الرّوحِ «كلَّ ما خبّأَ اللهُ من بهجةٍ، من جداولَ رقراقةٍ» كما يوحي بذلك ملفوظ المقالح مشيرًا إلى حضور الذّات في حضرة هذا الموقف (من قصيدة : حبّ للسّماء :64 ):

جسدي

لا تخف، سوف تصعد روحي لكيما ترى

كلّ ما خبّأ اللهُ من بهجة

من جداول رقراقة

وتعود إليك على غيمة من غناء الحمام

على أنّ من شأن موت الأنا، أنّه يمثّل موتًا لذكريات الذّات وكلّ ماضيها؛ استعدادًا لبعث ذلك الماضي من جديد، في عالم آخر، هو عالم الرّوح أو القلب، يقول المقالح (من قصيدة فصول من كتاب الموت:80،81 ):

جثثٌ طافياتٌ هي الذّكريات

على مدخل القلب

تنتظر الرّاحلين

ومن هنا يمكن وصف حضور المقالح، في حضرة هذا الموقف، أي في حضرة الموت الشّامل، أنه يمثّل حضورًا في مقام التّحوّل بانتظار التّبدّل؛ في مقام انهدام الجسد، بانتظار انبناء الرّوح، في مقام السّقوط، التّفكّك، انتظارًا للعُلُوِّ، أو استعدادًا له، في مقام تحلّلِ الشّخصيّةِ، على طريق انبناء الشّخصيّةِ، إنّه حضور في مقام تصدّع الهويّة؛ هويّةِ كلِّ شيءٍ، وتحوّل كلِّ شيءٍ كانَ قبلَ الآن –هناك إلى لا شيءَ يصير الآنَ –هنا.

## -3-

## الحضور في موقف المناجاة

وحضور المقالح في هذا الموقف الشّعري، ينماز عن حضوره في الموقفين الأوّل والثّاني، بكونه حضورًا كلّيًّا مزدوجًا: في حضرة العالم العلويّ والسّفليّ في آنٍ معًا، الرّوحيّ والجسديّ، الإلهيّ والبشريّ، السّماويّ والأرضيّ، أي في الحضرة الإلهيّة، وفي الحضرة البشريّة المفقودة أو الغائبة عن حياة الموجود الشّاعر الواقف، أي في حضرة الصّديق الصّادق في صداقته الذي فارقت روحه الحياةَ منذ فترةٍ، أو في حضرة العارف بالله أو السّالك إليه (الصّوفي) بروحه وقلبه .

على أنّ من شأن حضور الأنا في الحضرة الإلهيّة، أنّه يتفاوت، بحسب المقام، أو السّياق الذي يستدعي منها الحضور في تلك الحضرة. فقد يكون الدّافع لحضور الأنا، في تلك الحضرة المقدّسة، قسوةُ المعاناة الجماعيّة على أرض الواقع، وما تولّده من معاناة إضافيّة للذّات الواقفة، وهنا يغدو حضور الأنا، في هذه الحضرة : حضورًا في مقام الشّكوى؛ شكوى الأنا الواقفة وضعَ الذّات الأنطولوجيّ في إطار الآخرين، أو في عالم النّاس المحكوم بمنطق الحقد والكراهيّة والخوف، من جهة، وبمنطق الظّلم وغياب العدل -بخاصّة فيما يتعلّق بتوزيع الثّروة بين أفراد المجتمع الذي تنتمي إليه الذّات -ما أدّى إلى طغيان طبقة (الموسرين من أولى الأمر وأصحاب رأس المال) على حقوق باقي الفئات الأخرى في العيش الكريم، وأدّى، من ثمّ، إلى غياب منطق التّوازن في حياة المجتمع الذي يمثّل الشّاعر أحد أفراده. وهو ما جعل الشّاعر يعيش حالةً من التّمزّق والحيرة وفقدان الهويّة، بسبب ما يعانيه من رغبة صادقة في تغيير ذلك الواقع، مع شعوره بعدم القدرة على تغييره، هذا إضافةً إلى شعوره بأنّه لا هو من هذا العالم -الواقع، ولا هذا العالم- الواقع منه؛ فلا هو مَنْ أسهم في صنع هذا الواقع حتّى يقبل به، ويعيش له، ولا هو من عالم ما «فوق هذا الواقع» حتى يتسنّى له مفارقته، وتجاوزه ولو بالهرب منه، أو بالقفز فوقه، ومحاولة التّغاضي عنه ونسيانه .فهو إذن يعاني الواقعَ، لأنّه يرفضه، ولا يستطيع إصلاحه، أو تجاوزه إلى واقع بديل ينهض من أنقاضه.

ومن هنا رأينا الأنا تتوجّه إلى الله تعالى شاكيةً إليه وضعَ الذّات في هذا العالم، وما باتت تعانيه من تمزّقٍ وحيرةٍ وخوفٍ في عالم النّاس هذا (قصيدة حبّ للسّماء :632 ):

ويا سيّدي

أنا في عالم النّاس مرتهنٌ للمخاوف

والحقد

أمشي على قلق بأصابع روحي

وأدنو على حذر من جراح بلادي

لست الطّبيب، ولا صاحب الأمر

لكنّني أتعذّب حين أرى طفلةً ترتمي

عند باب المدنية

باحثةً عن بقايا طعام

أو امرأة تتسوّل خبزًا لأطفالها

وأري الموسرين وقد جمعوا من دماء البلاد

ومن بؤسها

وأقاموا قلاعًا من المرمر الآدميّ

وأعمدة من عظام البشر

فملفوظ الأنا هذا يوحي بأنّ الذات قد غدت تعاني في عالم النّاس ما يعانيه النّاس في عالمهم وزيادة؛ فإذا كان النّاس (في بلادها) يعانون من خوف بعضهم من بعض، وحقد بعضهم على بعض، فهي تعاني – بالإضافة إلى الخوف من النّاس وحقد النّاس عليها- الخوفَ على النّاس، أي على مصير الآخرين في ظلّ سيادة منطق التّناحر والتّقاتل، لتعاني، من ثمّ - بسبب سيادة ذلك المنطق - القلقَ والحيرةَ والتّمزّقَ، بين الرّغبة في تغيير الواقع الذي يسوده هذا المنطق، والشّعور، في الوقت ذاته، بعدم القدرة على ذلك، الأمر الذي جعلها تلجأ إلى الله؛ شاكيةً إليه ما حلَّ بها بسبب ما حلّ بقومها، وعلى نحو ما يوضّح ذلك، بشكلٍ أكثر وضوحًا، ملفوظ قولها من قصيدة أخرى (ابتهالات :17 ،18 ، 19):

إلهي

أنا شاعرٌ

يتحسّس بالرّوح عالمه

يكره اللّمس

عيناه مقفلتان

وأوجاعه لا حدود لأبعادها

وتضاريسها

كرهتني الحروب

لأنّي بالحسرات وبالخوف أثقلت كاهلها

ونجحت بتحريض كلّ الزّهور

وكلّ العصافير

أن تكره الحرب

أن ترفض الموت يأتي به موسم للحصاد

الرّهيب

ولكنّها الحرب يا سيّدي أطفأتني

وأطفأت اللّوحات المدلاّة في الأفق

أقصت عن الأرض نور السّماوات

واحتكرت ملكوت الجحيم.

فالمقالح في هذا المقطع، يشير إلى وضعه في عالم الآخرين، وكيف أنّه قد غدا بسبب اختلافه عنهم، يمثّل عبئًا ثقيلًا عليهم، بل قل قد غدا كائنًا مرفوضًا، ليس فقط من قبل الآخرين أنفسهم، بل من قبل منطق الحياة التي يحيونها نفسها، أي من قبل منطق الحرب التي كرهته وما تفتأ تكرهه؛ ليس لأنّه ليس من رجالها فحسب، بل لأنّه على النّقيض من رجالها، فهو بالإضافة إلى كونه رقيق القلب؛ يتحسّر ويأسى، يحزن ويخاف (يحزن على ضحاياها الذين قضوا بسببها، ويخاف على من لم يقض منهم حتى الآن) ليس داعية حرب، بل هو داعية

سلام، بدليل أنّه قد نجح في إقناع كلّ الكائنات الوديعة التي تمثّل رمزًا للمحبّة والسّلام (كلّ الزّهور + كلّ العصافير) أن تكره الحرب، وأن ترفض الموت الجماعيّ النّاجم عن القتل الجماعيّ، أو المتسبّب عن الحرب، وهذا يعني أنّ أنا المقالح، **وإن لم تنجح في إقناع البشر المتقاتلين أصلاً بترك الحروب، أو بالتّخلي عن منطق الحروب، فقد نجحت في إقناع ما يشير إلى وضع البشر، في سياق السّلم والأمان،** أي في إقناع رموز المحبّة والسّلام في حياة البشر أن تستمرّ على موقفها الرّافض للحرب.

وهكذا ينتهي حضور الشّاعر في موقف المناجاة الأخير، ليغدو حضورًا في موقف المفارقة المأساويّة، ومكابدة السّقوط في هاوية الواقع المأساوي الذي ما فتئت الذّات تتحوّل عنه، إليه، لتحوّله، لكن لتقع في هاوية السّقوط فيه من جديد .الأمر الذي يسمح لنا بالقول: إنّ المقالح قد غدا يكابد أزمةً روحيّةً حقيقيّةً جعلته يبدو كالأسير أو السّجين الذي ما ينفكّ يحاول الانقضاض على السّجن من داخله، أو يحاول التمرّد على السّجّان، وهو لا يزال مكبّلًا بقيوده، مصفّدًا بأغلاله .

**-4-**

وبهذا يكون المقالح قد تمكّن -في تجارب مجموعاته الشّعريّة الأخيرة- من التّأسيس لنسق شعريّ خاصٍّ به، يعكس خصوصيّته؛ قولًا، ومقولًا، ومقولًا فيه، ومقولًا له، ومقولًا لأجله ... وهي خصوصيّةٌ من شأنها أنّها جسّدت خصوصيّة وضعه المأزوم في إطار شبكة علاقات القوّة المهيمنة في المجتمع العربيّ عمومًا واليمنيّ على وجه الخصوص، تلك الوضعيّة التي عانى منها المقالح شأن كلّ مثقفي جيله من الشّعراء الذين حَلُمُوا بتغيير واقع مجتمعاتهم (شعريًّا)، ولكن ليجدوا أنفسهم في مواجهة محتدمة مع تلك القوى؛ أسفرت عن شعورهم بالخيبة وفقدان الأمل في قدرة الكلمة على التّغيير، ما جعلهم يلوذون بعوالمهم الخاصّة ليعبّروا، عبرها ومن خلالها، عن خيبتهم وانكسار حلمهم في تغيير تلك المجتمعات من خلال سلاح الشّعر .لذلك فلا غرابة إذن أن نجد المقالح منذ هذا الدّيوان يلوذ بمقام الصّمت، بدل أن كان لائذًا عائذًا بمقام الكلام الثّوريّ أو المحرّض على الثّورة، لينكبّ على كتابة كتبٍ خاصّة عن مدائنه وقراه، وكلّ مكوّنات كينونته الخاصّة والعامّة التي أحبّها وتفانى في حبّها، فوجدناه يكتب كتابًا لصنعاء (كتاب صنعاء)، وآخر للقرية (كتاب القرية)، ثالثًا للأصدقاء (كتاب الأصدقاء)، ورابعًا لبلقيس (كتاب بلقيس)، وخامسًا لمن رمز له بـ «مياه الأحزان» .. لينتهي به المطاف أخيرا للكتابة للموت .. إلخ ..وهو ما يفسّر من بعض الوجوه ما عرف به المقالح مؤخّرًا من خفضه

المبالغ فيه للصّوت، ليس فقط أثناء الحديث، وإنّما أيضًا في قاعات الدّرس والمحاضرة التي يتوجّه بها إلى طلابه الذين صاروا -وأنا العبد لله واحد منهم- يجدون صعوبةً حقيقيّةً في متابعته، فضلًا عن حرصه المبالغ فيه على الإقلال من الكلام، في مجالسه الخاصّة والعامّة، فمن يجلس إلى المقالح يمكنه أن يحصي عدد الكلمات التي يفوه بها إليه طوال مجلسه، رغم أنّه بدأ حياته إعلاميًّا لامعًا، حيث عمل مذيعًا في إذاعة صنعاء، وكان هو من قرأ البيان رقم واحد للثّورة اليمنيّة التي أطاحت بنظام الإمامة صبيحة السّادس والعشرين من سبتمبر 62 ، فكان في شبابه واحدًا من شباب الثّورة المعدودين، لكن لينتهي به المطاف، في كهولته، وبعد أن غلبه الشّعور بالخيبة والخذلان، إلى الصّمت المطبق، حتّى عن كلمة كان يمكنه أن يطلقها، في وجه الإماميّين الجدد الذين خطفوا الدّولة ودمّروا حلم اليمنيّين الذي بنوه خلال خمسة عقود ونيّف.

على أنّ هذا لا يقلّل من القيمة الرّمزيّة الثقافيّة والإبداعيّة للمقالح الذي تمكّن -خلال مسيرته الإبداعيّة- أن يؤسّس كينونة التفرّد والاختلاف؛ ليس فقط على مستوى كونه الشّعريّ أو الإبداعيّ الخاصّ، وإنّما على مستوى كونه الاجتماعيّ والثّقافيّ على السّواء، على نحو تمكّن خلاله من أن يفرض تألّق حضوره الشّعريّ والاجتماعيّ والثّقافي أو الإبداعيّ محلّيًا وعربيًّا وعالميًّا، وأن يخلّد نسق قوله الشّعريّ الخاصّ في ذاكرة جيل من شعراء اليمن المعاصرين له وربّما الآتين بعده، ما أحاله رمزًا شعريًّا وثقافيًّا من رموز الثّقافة الشّعريّة اليمنيّة والعربيّة، يستعصي على النّسيان والمحو. ليس هذا فحسب، بل لقد منحه حقّ الرّيادة والأبوّة الشّعريّة لجيل من شعراء اليمن الشّباب الذين كانوا وما يزالون ينهلون من شعره، وينسجون على منوال قوله، وجعلت منه -حسب تعبير أحد أصدقائه- هرما يمنيا يهتدي به كلّ من يريد أن يعرف اليمن ويتعرّف على ثقافته ونمط الحياة فيه.

## ثبت المصادر والمراجع


١. -أبو تمام (حبيب بن أوس)، **ديوان أبو تمام، ضبط وشرح** :شاهين عطية، دار الكتب العلميّة بيروت ط أولى1987 م .

٢. -الحميري (عبدالواسع):

- **في الطريق إلى النص**،2023) ) ، ط2 ، عناوين بوكس، القاهرة .

-**كينونة التفرد والاختلاف**،2013) ) ، ط أولى، نادي أبها الأدبي -مؤسسة الانتشار العربي .

-**نظرية الخطاب، مقاربة تأسيسية**، (2015)، ط أولى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

-ملحق الجزيرة الثقافي 12 إبريل2008 ، ع243.

٣. -الزّوزني (أبو عبدالله الحسين) ، **شرح المعلّقات السّبع للزّوزني**، دار القلم، بيروت (د .ت).

٤. -المقالح (عبدالعزيز)، **أبجدية الروح**، المركز المصري العربي، (1996) ، ط/1 ، القاهرة.

٥. - منصور (محمد منير) ، **الموت والمغامرات الروحية**، (1987) ، ط1 ، دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق.

٦. - هيدجر (مارتن):

-**إنشاد المنادى**، ترجمة :بسام حجار، (1994) ، ط أولى، المركز الثقافي العربي، بيروت.

-**نداء الحقيقة**، ترجمة :عبد الغفار مكاوي، (2007) ، دار الثقافة، القاهرة.

## Summary

This paper is based on the basic premise that poetry is the safe resort and fortress of identity، due to its peculiarity and the renewed energy it entails in confronting the challenges of globalization، which has begun to ravage everything and hardly keeps anything in its place. It sought to verify the validity of this hypothesis by examining the peculiarity of the network of simultaneous relationships between the components of the poetic system. It starts with the relationship of the speaking ego with the self of the speaker، the poet، then the relationship of the speaking ego with the language of poetic speech، its relationship with the subject of poetic speech، its relationship to the addressee، its relationship with the position and speaking context، and finally its relationship to the goals and purposes of poetic speech in general، in theory and in practice، through examples of ancient and modern Arabic poetry.

## Keywords:

***Peculiarity of the relationship of the ego with the self، the peculiarity of the poetic language، the peculiarity of the poetic world، the peculiarity of the poetic attitude towards the world، the peculiarity of the poetic function.***

# فلسفة الكراهية في الشعر العربيّ

د. عبير علي الجربوع

**الملخص**

تناول البحثُ فلسفةَ الكراهيةِ في الشعر العربيّ من ناحية أن الكراهية صورةٌ من صور الخبرة البشرية التي يعبر الشعراء عنها في قصائدهم، وحاول فهم منطق الكراهية وطرفيها وأسبابها. واستعرضت الدراسة بداية الآراء المختلفة للكراهية لدى فلاسفة حاولوا فهمها وتسويغها، ثم الانتقال لمعنى الكره في المعاجم اللغوية، ثم محاولة وضع تعريفٍ للكراهية. وبينت أن هناك معانيَ مختلفة للكراهية في الشعر تختلف باختلاف الزمان والمكان والسياق. ثم استعرضت النصوصَ التي ذكرت الكراهية وحاولت تحليلها، فوجدت أن الحديث عن الكراهية قليلٌ في الشعر، بخلاف التعبير عن الكراهية. كما وجدت أن لدى الشعراء رغبة في فهم الكراهية وأسبابها. وقد كان التعبير عن الكره إما لشخص وإمّا لشيء أو لفعل، وقلما يرد التعبير عن الكراهية للمخاطب. ولا يكون الآخر هو موضوع الكراهية دائمًا، بل يمكن أن يعبر الشاعر عن كراهيته لنفسه أو لشيء منه. وكانت أسباب الكراهية مختلفة، أبرزها العجز، والحزن. وقد التبست الكراهية بكثير من المشاعر السلبية. كما أن الحديث عن الكراهية مرتبط دائما بالحديث عن الحب، فهما متلازمان في أحيان كثيرة، وقد يكون الحب سببًا للكره والعكس صحيح. ويكون مقابل كل كره حب لضده.

تحتل المشاعر مكانًا مهمًّا في تكوين الإنسان، وتتحكم باختياراته وأفكاره ومواقفه من الناس والأشياء. وكما أن الحب عاطفة مهمة، كذلك الكره؛ فهو أحد المشاعر التي تعتري الإنسان تجاه شخص أو شيء، وكما أن المحبة جزء من الوجود، فكذلك الكراهية.

ويختلف الأشخاص فيما يحبون ويكرهون وفاقًا لعوامل وأسباب مختلفة. كما تختلف المشاعر باختلاف ظروف الإنسان وطريقة تعامله مع هذه المشاعر، فإما أن تُغذى فتزيد، أو تُكبح فتَنقُص.

وعلى الرغم من أن التعبير عن الحب كثيرٌ في الأدب؛ فالحب رغبة في الاتصال بالأشخاص والأشياء والترابط معها؛ لأنها تمنح معنى لحياة الإنسان، لكن الحديث عن الكره قليل؛ ربما لصعوبة الإقرار بالكراهية؛ فهي شعور صعب في ماهيته، وصعب في التعبير عنه، والتعبير عنه يتطلب شجاعة لا يحتاجها التعبير عن الحب. ومن ناحية أخرى فإن الشعور بالحب مغرٍ للتأليف والتعبير بخلاف الكراهية التي عادة ما يمر عليها الإنسان سريعًا، ولا يحاول التعبير عنها إلا قليلًا.

وعلى الرغم من أن الكراهية قيمة سلبية، إلا أنها صورة من صور الخبرة البشرية؛ لذلك فقد كان للكراهية وجودٌ في الحياة والفلسفة والأدب.

ويحاول هذا البحث قراءة النصوص الشعرية العربيّة التي تناولت موضوع الكره والكراهية تحت عنوان «**فلسفة الكراهية في الشعر العربيّ**»، وقد كان العنوان «**فلسفة** الكراهية»؛ لأن الفلسفة مجال يحاول فهم الحياة والأشياء، ولأن الشاعر فيلسوف يبحث عن الحقيقة ويحاول التنظير لها، ووضع قوانين للحياة من خلال الشعر، الذي يستحضر فيه أنواعًا مختلفة من المشاعر، والذي لا يرمي به إلى التفسير فقط، بل إلى رؤية الأشياء من زاوية مختلفة، فالشعر «معرفة إنسانية تحمل معطيات الإحساس والرؤية» (الأوسي ٢٠١٣م، ص٨٧). ومن هنا يكون التشابه بين الشعر والفلسفة؛ إذ مصدرهما واحد: الإنسان. وموضوعهما واحد، وهو الإنسان وما يشغله، وأداتهما واحدة، وهي اللغة، وكلاهما يحاول الاهتداء للحقيقة والتعبير عنها وتفسيرها. يعتمد الشاعر على الخيال والصور، ويعتمد الفيلسوف على التجربة والعلم، وربما يكمن الفرق الجوهري في أن الفلسفة تعبّر بوضوح ومباشرة، بينما لا يفعل الشعر ذلك، بل يعتمد لغته الخاصة، وأساليبه من رمز وإيحاء دون الاهتمام بالدقة، وإن كانت الفلسفة تؤسس للأشياء معرفيًّا، فإن الشعر يؤسس لها حدسيًّا (الأوسي ٢٠١٣م، ص٨٨-٨٩).

ويحمل النص الشعري رؤى مختلفة، فالشعر مساحة حرة للشاعر يتحدث فيها عما يريد بعد أن يلبسه لبوس الجمالية، والشعر هو انعكاس لفلسفة سواء اكتُشفت أو لم تُكتشف، فهو حامل للمشاعر والأفكار والتقلبات النفسية لقائله وفلسفته في الحياة. إذ يمكن عدّ الشعر قانون معرفة بالذات، وأداة لبناء العالم الإنساني (كاسيرر ١٩٦١م، ص٣٤٧).

وكان موضوع الدراسة هو «فلسفة **الكراهية** في الشعر العربيّ» إذ تفترض الدراسة وجودَ استخداماتٍ للكره في مواضع مختلفة في الشعر تستحق الالتفات؛ لتوضيح الفرق بين معاني الكره واستخداماته لدى الشعراء، إذ تتناول الدراسة موضوعًا إنسانيًّا تحاول أن تستكشفه، وتهدف لقراءة الكره في الشعر العربيّ، باستعراض بعض النصوص التي ذكرت الكراهية، ومحاولة معرفة معنى الكراهية في الشعر وأسبابها وتمثلاتها، ومحاولة فهم منطق الكراهية لدى الشعراء، ومعرفة الأبعاد الفلسفية للكره بين الشاعر والأشياء أو الأشخاص، أو بين الأشياء نفسها.

أما المدونة فكانت «**الشعر العربيّ**»، والبحث بذلك يتتبع ورود الكره في نماذج من الشعر العربيّ، ويحاول تحليل ما وصل إليه من قصائد ذكرت الكره والكراهية، ودراسة هذه النماذج، إذ يحظر الشعر في كل الأشياء حتى الكراهية.

أما عن سبب اختيار الموضوع، فلأن الشعر-واللغة عموما- وسيلة الرؤية والتعبير عن الأفكار، ف «الإنسان أعزل إلا من الكلام» (المناعي ٢٠٠٤م، ص٤٠)؛ لذلك رأى الكلمة قوة يعبر بها عن مشاعره، ويحمّلها أفكاره. كما أن وضع الكراهية في نص والتعبير عنها هو نوع من المعرفة والفلسفة التي يحاول الشاعر أن يبنيها لنفسه (تعبيرًا) لتشكيل رؤيته، ولغيره (تنظيرًا). بالإضافة إلى ذلك فإن موضوع الحب والكراهية من المواضيع التي احتلت مكانًا مهمًّا في الأدب والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع؛ فمشاعر الإنسان تمثله، وما يحب وما يكره يعطي صورة عنه وعن شخصيته، فقد تكون المشاعر مرآة تعكس ما يؤمن به الإنسان وما يعتقده، فهي أحد سبل كشف الذات. ورغم كثرة الحديث عن الحب، إلا أن هناك قلة تقابلها في الدراسات عن الكراهية في الشعر. ولأن الكره من مكونات الهوية ومحدداتها (كاظم ٢٠١٠م، ص١٢)؛ فإنه مجال خصب وثري للدراسة.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الكراهية «**خطاب الكراهية في الشعر العربيّ القديم**» لعادل العسري الذي تناول خطاب الكراهية من حيث هو إقصاء للآخر والتحريض عليه، ودرس الأغراض

الشعرية التي تجلّى فيها خطاب الكراهية، وحاول تحديد الأسباب التي دفعت الشعراء لتبني هذا الخطاب، وهو الاختلاف بأشكاله: اختلاف اللون، أو العرق، أو اختلاف القبيلة أو الاختلاف السياسي (العسري ٢٠٢١م). ومن الدراسات كذلك دراسة بعنوان «**رمز الكراهية وأبعاده الإنسانية في الشعر الجزائري الحديث**» لأمينة بلهاشمي التي استعرضت مفهوم الكراهية ومصطلحاتها وما ترمز إليه في الشعر الجزائري الحديث (بلهاشمي ٢٠١٢م) وغيرها من الدراسات التي تناولت مفهوم الكراهية من حيث هو خطاب، لكنها لم تتحدث عن الكراهية بوصفها شعورا، أو عن منطق الكراهية، أو فلسفتها، بل تماست أكثر مع السلوك الناتج عن الكراهية، من الإقصاء والعداء. ومع الأسباب التي أدت إلى الكراهية. وقد انحصرت في الأغلب على التركيز على الاختلاف مع الآخر.

## الكراهية في الفلسفة

وقد ورد ذكر الكراهية لدى العديد من **الفلاسفة**، الذين حاولوا فهمها وتسويغها، ورغم أنه لا توجد نظرية في الكراهية إلا أنه مفهوم يعبر عنه كثيرا في المتون الفلسفية.

من ذلك أن أرسطو أورد فصلًا في كتابه «الخطابة» بعنوان «بين الكراهية والغضب» فرّق فيه بين هذين الشعورين، فجعل الغضب يترافق دوما مع الحزن والأذى لمن يشعر به، بخلاف الكراهية التي تكون رغبة في أذية الآخر والإضرار به. كما ذكر أن الكراهية تكون دائمة إن وجد سبب لها. وجعل الغضب تجاه الأفراد، بينما الكراهية تكون تجاه الأفراد أو الصفات السيئة التي يتصفون بها (أرسطو ١٩٧٩م، ص٩٥).

ولابن تيمية فصل «في الحب والبغض والمحمود من ذلك والمذموم» ذكر فيه أن «أصل كل فعل وحركة في العالم من الحب والإرادة. فهو أصل كل فعل ومبدؤه. كما أن البغض والكراهة مانع وصاد لكل ما انعقد بسببه ومادته» (ابن تيمية ١٩٨٧م، ص٧). فكل ما يفعله الإنسان هو نتيجة حب، وكل ما لا يفعله هو نتيجة كراهية. ولابن القيم قول مشابه: «الحب والإرادة أصل كل فعل ومبدؤه، والبغض والكراهة أصل كل ترك ومبدؤه، وهاتان القوتان في القلب، أصل سعادة العبد وشقاوته» (ابن القيم ٢٠٠٨م، ص٤٤٨). إذ زاد على قول ابن تيمية بأن الحب والكراهية بوصفهما سببا لفعل الأشياء أو تركها هما أصل سعادة الإنسان أو شقائه.

أما ديكارت، فقد رأى أن هناك ستة انفعالات بدائية، أحدها الكراهية (رينيه ديكارت ٢٠٢٠م، ص٧٤). وذكر سبينوزا ما يشكّل شعور الكراهية، فهو «الألم مصحوبًا بفكرة سبب خارجي» (سبينوزا ٢٠٢٠م، ص٢٣٠). ويقرر بأن «أي شيء نرغب فيه نتيجة لتأثرنا بالكره لهو وضيع، وفي حالة يكون غير

عادل» (سبينوزا ٢٠٢٠م، ص١٩٧). ويرى الكراهية مصدرا لمشاعر سيئة أخرى «كالحسد والسخرية والازدراء والغضب والانتقام وغيرها من المشاعر السيئة» (سبينوزا ٢٠٢٠م، ص١٩٧).

ويعلل سبب ذلك بأن «جميع من يحيا في بيئة من الحقد والكراهية والغضب والخداع يحيا بقلق» (سبينوزا ٢٠٢٢م، ص٣٣٣). وكما فرّق أرسطو بين الغضب والكره، كذلك فعل سبينوزا، فرأى أن «الغضب هو الرغبة التي تدفعنا من منطلق الكره لإلحاق الأذى بشخص نكرهه» (سبينوزا ٢٠٢٠م، ص١٥٦). فالغضب عند سبينوزا ليس مخالفا للكراهية كما يرى أرسطو، بل هو نتيجة للكراهية ومرافق لها. ويرى أن الحل لمواجهة الكراهية هو الحب: «يزيد الكره بالكراهية المتبادلة، ويمكن أن يدمره الحب» (سبينوزا ٢٠٢٠م، ص١٣١).

ويرى هيوم أن الكراهية موضوعها الآخر دائما: الآخر الذي لا نعي أفكاره وأفعاله وأحاسيسه (هيوم ٢٠٠٨م، ص١٢٩ – ١٣٠)، ويرى أن أسباب الكراهية متنوعة (هيوم ٢٠٠٨م، ص١٣٠)، وأنها عاطفة تثير القلق (هيوم ٢٠٠٨م، ص١٣٢).

وبالانتقال إلى ما قاله نيتشه عن الكراهية، نراه يقرر أن «الحب والكراهية ليسا أعميين، بل تبهر بصرَهما الشعلة التي يحملانها بين دفتيهما» (نيتشه ٢٠١٤م، ص٢٧٨)، ففي كل حب وكراهية محرك داخلي لهما. لكنه رأى الكراهية من منظور إيجابي، فرآها مهمة للوصول إلى الحقيقة، يقول: «لا تولد الحقيقة إلا من تزاوج الوقاحة وسوء الظن والرفض القاسي والكره والشقاق في الحياة» (نيتشه ٢٠١٧م، ص٢٤٥). كذلك جعلها سمة للأحرار من البشر، يقول: «تظل المراوحة بين الحب والكراهية لمدة طويلة من الزمن تمثل ميزة من ميزات الإنسان الذي يريد أن يكون حرا في حكمه على الحياة؛ لا يهمل شيئا ويسجل كل شيء في حساب الأشياء؛ الخير كما الشر» (نيتشه ٢٠١٤م، ص١٨٨). وحدد سبب الكراهية بأنه العجز (نيتشه ٢٠١٠م، ص٤٥). ويقترب راسل من ذلك حيث يرى أن الكراهية من الخصال الجوهرية للبشر، يشعرون بها دوما؛ لذلك فليس الحل محاولة التخلص منها، بل توجيهها (راسل ٢٠١٩م، ص٦٣). لكنه رغم ذلك يرى أن «العالم المليء بالكراهية هو عالم مليء بالأسى» (راسل ٢٠١٩م، ص٧٩). أما سارتر فجعل الكراهية في فصل خاص مع السادية واللامبالاة والشهوة (سارتر ١٩٦٦م، ص٦١١). وبيّن أن الكراهية باختلاف أسبابها ليست كراهية لسمة أو طبع معين، بل هي كراهية لوجود الآخر (سارتر ١٩٦٦م، ص٦٥٧). لكنها رغم ذلك تتضمن إقرارا مجردا وسلبيا بحرية هذا الآخر، فهي تعترف به لكنها تريد تحطيمه (سارتر ١٩٦٦م، ص٦٥٧). يقول: «الكراهية عاطفة سوداء، أي عاطفة تستهدف القضاء على الآخر» (سارتر ١٩٦٦م،

ص٦٥٨). أما أوشو فينظر للكراهية بنظرة مختلفة إذ يراها علاقة أقوى من الحب، فالحب سطحي جدا، أما الكره فعميق جدا؛ لأن الحب ليس واقعا، بل مجرد احتمال للمستقبل، أما الكره فناضج ومكتمل النمو (أوشو ٢٠١٧م، ص٧٣).

## الكراهية في اللغة

وبالانتقال إلى معنى الكره والكراهية في المعاجم اللغوية، نرى أن الكلمتين مترادفتان، وتظهر كلمة الكراهية مرادفة للمقت والبغض، وتدل على خلاف الرضا والمحبة (ابن فارس ١٩٧٩م، ص١٧٢). ورغم أن الكراهية هي ضد الحب، وحضورها غياب له وللألفة، إلا أنه يصعب وضع تعريف محدد واضح لها. وليس هذا خاصًّا بالكراهية فقط، بل شأنها شأن جميع المشاعر الأخرى. فمفهوم الكراهية مختلف بين الأشخاص، وتصوراتها مختلفة، بل إن الكراهية نفسها تختلف بمرور الزمن، وتختلف كذلك باختلاف المكان، فالقرب من الشيء المكروه سبب لزيادة هذا الكره، بخلاف البعد عنه، الذي قد يخفف حدة الكره. فالكراهية (اسمًا وفعلًا) تستخدم لمعانٍ مختلفة، ولدرجات مختلفة من الشعور السلبي، فقول إيليا أبو ماضي (٢٠٠٤م، ص١٥٩):

**مستوفز شوقا إلى أحبابه المرء يكره أن يعيش وحيدا**

يختلف عن معنى الكره لدى بلند الحيدري حينما يقول (١٩٩٢م، ص٥٨٦):

**وسئمنا الركض مع الأحلام**

**كرهنا الناس**

**فقدنا الإحساس**

**مللنا**

**متنا**

فالكره فيما قاله إيليا أبو ماضي، يختلف تمامًا عن الكره الذي ذكره بلند، في ماهية الشيء الذي يتوجه إليه، وفي درجته، وفي سببه. فالكره الأول عام وبلا سبب، وهو أقرب إلى عدم رغبة أو توجس من الوحدة ورفض لها وخوف منها وليس كرهها. بينما الثاني خاص بجماعة المتحدثين الذين يتحدث باسمهم الشاعر، وهو كره فيه سخط ورفض للآخرين بسبب السئم وفقدان الإحساس واليأس الذي يجعله يشعر بالموت.

## تعريف الكراهية

وممن حاول تعريف الكراهية، نادر كاظم في كتابه «كراهيات منفلتة»، يقول: «الكراهية شعور يختلج في النفس، والمرء إما أن يكتمه في نفسه فيبقى حبيس صدره، وإما أن يضيق به ذرعاً فيجري على لسانه متى كان» (٢٠١٠م، ص٧٩). إلا أن هذا التعريف لا يمكن أن يميز شعور الكراهية، إذ يمكن أن ينطبق على أي شعور آخر، سلبيًّا كان أو إيجابيًّا.

ويمكن القول إن الكراهية هي شعور سلبي وموقف تجاه شخص أو شيء يراد به إلغاء الآخر، أو أذيته؛ لأنه يراه شيئًا غير صحيح، أو يتناقض معه، أو مع ما يؤمن به أو يراه صحيحًا. فالكراهية شعور سلبي ناتج عن سبب ما، سواء أعرف هذا السبب أم لا.

والكراهية تستحضر أنواعًا أخرى من المشاعر السلبية، وترتبط بها، بل وتلتبس بها أحيانًا، كما ذكر ذلك أرسطو وسبينوزا حين قارنا بينها وبين الغضب، وحين جعلها سبينوزا ألمًا، ورآها مصدرًا لمشاعر سيئة، وحين رآها هيوم عاطفة تثير القلق، وأقرَّ راسل بأنها رديفة للأسى، وقرنها سارتر بالسادية واللامبالاة والشهوة. لكن الكره شعور يحتاج للآخر لكي يوجد، فموضوعه الآخر كما رأى هيوم، وهو إقرار بالآخر كما رأى سارتر.

## فلسفة الكراهية في الشعر العربيّ

### أ. تعريف الكراهية في الشعر العربيّ

وعند النظر إلى استخدام الكراهية في الشعر العربيّ، يتضح أن الحديث عن الكراهية بشكل عام قليل في الشعر، أي لا يوجد من يعرّف الكراهية أو يبين أسبابها أو منطقها أو تمثلاتها أو وصفها، إلا في التفاتات بسيطة كما في قول رياض الصالح الحسين (٢٠١٦م، ص٢١٢):

**ما الذي يهمني من ذلك؟**

**فالجميع يحبُّون ويكرهون ويزورون المقابر**

أي أن وجود الكره طبيعي، مثله مثل الحب والموت؛ لأنه من المراحل الإنسانية التي لا بد للمرء من أن يمر بها. ويصدّق على ذلك قول الحربي (٢٠٢٠م):

**ولمّا رأيتُ الكره في الناس فاشيًا لجأتُ إلى حبٍّ.. يَرِقُّ وَيَعْذُبُ**

فالكره فاشٍ في الناس رغم سلبيته التي حاول الشاعر أن يبتعد عنها باللجوء إلى الحب.

**ب. وصف الكراهية في الشعر العربيّ**

ومن وصف الكراهية قول مازن أكثر سليمان (٢٠١٥م):

**بينَ الحُبّ في أوْجِهِ الجميل المُدمِّر**

**والكره وهوَ يستطيل ويتدفَّق**

**كنهرٍ من القَيْح بينَ السُّطور..**

**- ... ليتكَ لم تحيَا**

**لِترى**

**ما**

**رأَيتُ ..!!**

يتحدث عن أن الحياة تكون بين الحب والكراهية، الحب الذي قد يكون جميلًا، وقد يكون مدمرًا. والكراهية التي تنتشر وتتفشى بين الناس، ويشبهها بنهر من القيح، كأن الكره هو نتاج الجروح التي يعاني منها الناس حتى تتقيح وتنتشر، وهذا السبب في أنه يتمنى لمخاطبه عدم الحياة؛ حتى لا يرى ما يراه.

ومن وصف الكراهية أيضا ما قالته سوزان عليوان (٢٠١٤م، ص٧٩):

**بوسعي أن أحدّثك عن الكراهية**

**كمن تملأ قلبه مدينة سوداء.**

فتبدو الكراهية رديفة لامتلاء القلب بالسواد. وتتقاطع مع ما ذكره سارتر من أن الكراهية عاطفة سوداء.

وفي موطن آخر يحدد لقمان ديركي بداية الكراهية وأسبابها، يقول (١٩٩٨م، ص٣٤):

**بالقبلة تبدأ الكراهية**

**بأغنية قديمة نعرفها**

**بشارع مشينا فيه معًا**

**بشجرة عليها اسمانا**

**بسرير رديء فيه رائحتنا**

**تبدأ الكراهية**

**كالحقيقة.. مخيفة وساطعة.**

فالكراهية أقرب إلى الحقيقة من الحب، وأوضح منه. ويحدد بدايتها بما يكون عادة بداية الحب (القبلة، الأغنية، الشارع الذي يمشيان فيه معًا، الشجرة التي يحفران اسميهما عليها).

**ج. الكراهية والاستفهام في الشعر العربيّ**

ولأن الكراهية شعور غير واضح تمامًا في منطقه وأسبابه واتجاهاته؛ فقد وردت الكراهية مع الاستفهام؛ رغبة في فهم منطق الكراهية لدى الذات والآخر، ففي قصيدة لفاروق جويدة يتساءل عن سبب الكره، ليس لشيء واحد أو لشخص واحد، بل يقرّ أن الإنسان يكره حتى ما لا يجب كرهه. يقول (١٩٨٧م، ص٢٢):

**لماذا نكره الأحياء.. والموتى**

**ونكره كل ما فينا؟**

فالكره ليس موضوعه الآخر دائمًا كما ذكر هيوم، بل هو أحيانا ممتد للذات، فالإنسان أحيانًا يكره الآخرين، الأحياء والأموات، ويكره نفسه أيضًا.

وتقر نازك الملائكة بأن الحب والكراهية شعوران عجيبان (٢٠٠٨م، ص٣٦):

**أحبّ وأكره ماذا أحبّ**

**وأكره؟ أيّ شعور عجيب؟**

حتى أنها تتساءل عما يمكن أن تحبه وتكرهه، عما يمكن أن يكون موضوع هذين الشعورين العجيبين.

**د. موضوع الكراهية في الشعر العربيّ**

ولأن الكراهية شعور موضوعه الآخر، يكون السؤال الأول الذي يطرح عند الحديث عن الكراهية هو: **من المكروه؟ أو ما المكروه؟** ما الشيء الذي يتجه له شعور الكراهية؟

ومن مدونة الدراسة تبين أن التعبير عن الكراهية يرد في الغالب مسندًا للمتكلم (أكره، كرهت)، وقد يكون الكره موجهًا لشخص، أو لشيء، أو لفعل، فالكراهية شعور إنساني، لا يشعر به إلا صاحبه؛ لذلك هو

من يملك حق التعبير عنه، ورغم ذلك لا يرد التعبير عن الكراهية للمخاطب كثيرًا، بل غالبًا ما تكون لغائب؛ فالكراهية ليست شعورًا يسهل التعبير عنه، لا سيما للمخاطب. (نادر كاظم ٢٠١٠م، ص٢٠) من ذلك قول لقمان ديركي (١٩٩٨م، ص٣٤):

**أكرهك لحظة حتى أنسى أنني غنيتُ لأجلكِ**

وقول صالح الهزاع (٢٠١٠م، ص١٤٥):

**شكرا لتذكيري بأني قد كرهتك حين لم تقنعكِ**

**أني صادق في الحب كل التضحيات**

**وكرهتُ نفسي بعدَمَا رَضيتُ بذلي واستمرت**

**في التنازل حيث ما عادت هناك تنازلات**

وترد الكراهية في النصين مقرونة بما يخفف الإقرار بها للمخاطب، ففي النص الأول كان الكره (لحظة) فقط، وفي النص الثاني كان مقرونًا بكره النفس، والكراهية في النصين تَحوّل من الحب، وهذا ما يؤيد أن الكراهية هي الوجه الآخر للحب، وأن هذا التحول القاسي هو ما جعل الشاعر لا يتحرج من التصريح بالكراهية للمخاطب.

لكن التصريح الأكبر للكراهية، لا يكون للأشخاص عادة، بل يكون للأشياء، لأسباب مختلفة، ومن هذه الأشياء التي عبر الشعراء عن كراهيتهم لها، قول سلطان السبهان (٢٠١٦م، ص٧٦):

**أنا ابن الرمل والصحراء يسحرني غناء الريح**

**نعم لا شأن لي بالبحر**

**أكره كل هذا البحر**

**لكن ليس غير البحر يحمل وزن أغنيتي**

**إذا ما مسني التبريح**

فكره البحر هنا – رغم أنه من يحمل وزن أغنية الشاعر – هو تصريح من الشاعر بعدم الانتماء للبحر، وعدم وجود رابط بينهما، وهو نتيجة حب الصحراء، والشعور بالانتماء لها وللرمل وللريح. وقول دخيل الخليفة (٢٠١١م، ص٩٣):

**أكره الأنفاس الملوّثة**

**والقلوب المكفنة بالسواد..**

**أكره المصطبة**

**عندما تنفضُ عن ظهرها**

**آهة عاشقٍ من طرفٍ واحد**

**أكره الغرفة**

**عندما تكون**

**مجرد سماء في قلب أسود ..!**

فالكره هنا مرتبط بحالات محددة: الأنفاس إذا كانت ملوثة، والقلوب إذا كانت سوداء، والمصطبة إذا لم تتقبل العاشق، والغرفة إذا لم تحتوِ صاحبها، كناية عن الحب غير المثالي. وقول كريم معتوق (٢٠١٣م، ص٤٩):

**جدارُ الروحِ لا يدري**

**بأني أكره الجدرانْ**

**وأن الغيمةَ الحبلى**

**على سفرٍ بلا عنوانْ**

فالشاعر يعبر عن كره الجدران؛ لرفضه للحدود والتقييد.

وقد يكون الكره لفعل ما، كقول جاسم عساكر (٢٠٢٠، ص٦٦ – ٦٨):

**كرهتُ التنفسَ من أجلكمْ**

**وما في الفضاءِ من (الأوكسجينِ)**

**تحرَّرتُ من رئتيَّ**

**وغلَّقتُ كلَّ نوافذِ بيتي**

فيصرح الشاعر بكراهيته لفعل أساسي لحياة الإنسان: التنفس؛ وذلك بسبب حادث اختناق بحريق (عدم القدرة على التنفس) لأم وأبنائها الثلاثة، فهذه الحادثة التي تأثر بها جعلته غير موضوعي في شعوره، وليس التنفس الحقيقي فقط هو ما كرهه، بل أيضا التنفس المجازي من خلال الشعر:

**كرهتُ التنفسَ**

**من رئةِ الشعرِ أيضًا**

**فكيفَ**

**وهذي القوافي مرايًا**

**تفحّم في وجهها**

**كلُّ معنىً بهيّ**

**تشظتْ بها الصورُ الشاعريةُ**

**حتى استحالتْ حطامْ**

فالشعر قد توقف عن كونه مجالًا ممكنًا للتعبير، للتنفس من خلاله؛ بسبب هذه الحادثة.

ومن كراهية الأفعال أيضا قول خالد الحلي (٢٠١٨م):

**أكره أن أبكي..**

**أكره أن أبصر إنسانا يبكي..**

**أكره أن يبكي حيوانٌ،**

**... أو شجرٌ أو وردْ**

فهو يكره فعل البكاء لارتباطه بشعور الحزن، ولكن هذا الكره يمتد لبكاء أي إنسان آخر، فهو لا يريد أن يرى أحدا يبكي؛ تعاطفًا مع الآخرين، بل أن هذا التعاطف يمتد حتى للحيوانات والشجر والورد.

أما نزار قباني فيقول (١٩٧٠م، ص٧٥):

**أكره أن أحب مثل الناس**

**أكره أن أكتب مثل الناس**

**أود لو كان فمي كنيسة**

**. . وأحرفي أجراس**

إذ يكره الفعل لا لماهيته، بل لأنه مشابه لما يفعله الناس، فهو لا يكره الحب لذاته، بل حين يكون مثل حب الآخرين، ولا يكره الكتابة لذاتها بل لكونها مشابهة لكتابة الآخرين. فهو يسعى بهذا الكره للتميز عن الآخرين.

**ه. المكروه في الشعر العربيّ**

ولم يتحدث الشعراء عن الكره من موقع الطرف الأول (الكاره) فقط، بل من موقع الطرف الثاني أيضا (المكروه). يقول نزار قباني (١٩٩٠م، ص٥٥):

**كل قصائدي...**

**تزوجت والحمد لله**

**ولم يبق عندي في البيت**

**قصيدةٌ واحدةٌ، لم يأت نصيبها**

**لذلك يكرهني.. كل من لديه**

**بنتٌ عانس**

**أو قصيدةٌ عانس...**

فيذكر الشاعر أن الآخرين يكرهونه نتيجة لنجاح شعره وانتشاره بين الناس.

ويقول رياض الصالح الحسين (٢٠١٦م، ص١٦٢):

**وأصدقائي كثيرون**

**الذين يحبُّونني لا يتركون لي فرصة للموت**

**والذين يكرهونني لا يتركون لي فرصة للحياة**

فالإنسان يعيش بين الحب والكره، بين أن يُحِبَّ ويَكره، وبين أن يُحَب ويُكره، ويبين أن الكراهية مؤذية حد أنها لا تجعل للآخر فرصة للحياة، والكراهية شبيهة للحب في أنها تقيد حرية الإنسان، فمن يحب لا يريد لمحبوبه أن يموت، ومن يكره لا يريد لمن يكرهه أن يحيا.

**و. سبب الكراهية في الشعر العربيّ**

أما التساؤل المهم الآخر الذي يُطرح عند الحديث عن الكراهية، هو سبب هذه الكراهية. **لماذا يكره الإنسان شيئا أو شخصا؟** ما الذي أدى به إلى أن يحمل هذه المشاعر السلبية تجاه آخر؟ وما الذي تؤدي إليه هذه الكراهية؟

بالتأكيد هناك منطق للكراهية، فرغم أن الكراهية شعور إنساني طبيعي يشعر به كل إنسان، إلا أنه لا يتشابه في منطقه ومقداره واتجاهه بين الأشخاص، فهو قانون للعلاقة بين الشخص والآخر، لكنه قانون يختلف في جزئياته باختلاف الأشخاص، وإن كانت الكراهية هي التفات للآخر واهتمام به كما ذكر هيوم، فلماذا يختار الإنسان أن يهتم ويلتفت لإنسان آخر، أو شيء آخر يراه شيئًا سلبيًّا ويجعله يحتل جزءًا من مشاعره؟ يجيب نادر كاظم عن هذا السؤال، يقول: «الكراهية، إذن، التفات إلى الآخرين المكروهين، لكنه التفات من نوع آخر، التفات إلى الآخرين بهدف الإساءة إليهم وتحطيمهم دونما شفقة» (نادر كاظم ٢٠١٠م، ص٧٩). فالكاره يلتفت للآخر ويهتم به ليحطمه؛ رغبة في إثبات ذاته عن طريق إفناء الآخر. إنَّ الكراهية هي اعتراف بالآخر، ورغم أنها اعتراف سلبي، لكنها في الوقت نفسه رغبة في إلغائه، وهنا تكمن صعوبة هذا الشعور وإشكاليته، لكنه أقصى ما يستطيعه الشخص تجاه الآخر الذي يراه سلبيًّا.

وإن كان ابن المقرب يقر بأنه لا بد من وجود سبب للكراهية (ابن المقرب ١٩٨٨م، ٧٦):

**لا تحسبوا بغضيَ الأوطـان من مللٍ لابد للحبّ والبـغـضاء من سببِ**

فإن البعض قد لا يتمكن من تحديد سبب الكراهية، لكن الأغلب أن يكون سبب الكراهية واضحًا من السياق فلا داعي لذكره، كقول أحمد علي سليمان (٢٠٢٠م):

**بعضُ قومي بالمدح في الوجه يَرضى**

**وأنا قد كرهتُ ذاك البَعضا**

فسبب الكره هو اختلاف هؤلاء الأشخاص عما يعتقده ويؤمن به، ومن ثم فهو يرفض تصرفهم ويعبر عن ذلك بالكراهية.

وكقول محمد يحيى ولد الحسن (٢٠٢٠م، ص٢٤):

**عهدي بها والضياء المحضُ مِهنتُها أنثى شعوعٌ، وها قد أعتمت، فلِمَهْ؟**

**لا تعتمي في زوايا ليلنا، فأنا لا أكره الليل لكن أكره العتمَةْ**

فسبب كره الشاعر للعتمة، هو تشبيه غياب المحبوبة به، وارتباط وجود الضياء بوجودها.

وكقول الشريف المرتضى (١٩٩٧م، ص٧٥):

**وكم صاحبٍ لي كنتُ أكره فقده تسلَّمَه منِّي الفَناءُ المعجَّلُ**

فسبب الكره هو الشعور بالألم والوحدة لموت الأصحاب.

وكقول نجيب سرور (١٩٨٥، ص١١٧):

**لكن قلبي كان دوماً قلب فارس**

**كره المنافق والجبان**

**مقدار ما عشق الحقيقة.**

فسبب الكره هو نبل الشاعر، وهنا تظهر الكراهية الإيجابية، أي كراهية الأشياء السيئة التي يمكن أن يتخذ الشاعر منها موقفا لجعلها تتحول لشيء آخر.

لكن السبب الأبرز للكراهية هو العجز وعدم القدرة على التصرف، ورفض الوضع الحالي، تقول فوزية أبو خالد (٢٠٠٦م، ص٧٤):

**بقدر ما يكره الحجر الأصم**

**استسلامه لقانون السكون**

**لو أن من يسأله أحاسيسه**

فسبب كره الحجر للسكون، هو الشعور بالعجز وعدم القدرة على التعبير عندما يُسأل عن أحاسيسه. وكقول روضة الحاج في قصيدة بعنوان «عام مضى» (٢٠١٧م، ص٢٧ – ٢٨):

**كم أكره القلب العمي وأزدريه**

**كم أكره الجرح المعاود للبكا**

**فليصطلي ما يصطليه**

**كم أمقت البنت التي**

**تحتاط بالكفين والعينين باب القلب خائفة**

**لأنك أنت فيه**

فكراهية القلب مرهونة بكونه عَمِيًّا غير قادر على الرؤية ومن ثم التصرف بطريقة صحيحة، وكراهية الجرح نابعة لا من كونه مؤلمًا فقط، بل لأنه متكرر بسبب القلب العمي، وكراهية البنت متعلقة بحرصها الزائد على من تحب نتيجة خوفها من فقدانه. وكل هذه الكراهية ناتجة عن كراهية الضعف، وعن الشعور بالعجز المرتبط بها.

وكقول نزار قباني حينما يصرح بأن ما يكتبه لا يصل لحد التعبير الذي يريده (١٩٧٠م، ص٢٧):

**عبثًا ما أكتب سيدتي**

**إحساسي أكبر من لغتي**

**وشعوري نحوك يتخطى**

**صوتي.. يتخطى حنجرتي**

**عبثًا ما أكتب.. ما دامت**

**كلماتي.. أوسع من شفتي**

**أكرهها كل كتاباتي**

**مشكلتي أنكِ مشكلتي**

فكراهية كتاباته لأنها لا تستطيع وصف محبوبته كما يريد، فالإحساس الذي يريد أن يضمّنه في كتاباته أكبر من اللغة التي يملكها؛ لذلك تظهر هذه الكتابات عاجزة عن وصف المحبوبة فتكون أقل مما يريد.

ومن هذه الأمثلة يظهر أن العجز هو السبب الأول والأبرز للكراهية كما ذكر نيتشه، فكأن الكراهية هي الملجأ الأخير للإنسان حينما تعييه الحيلة ولا يستطيع شيئًا تجاه شيء ما، فـ«الكراهية في أغلب حالاتها وبواعثها تكون الوسيلة التي يلجأ إليها الفرد أو المجتمع عند العجز عن سواها من الوسائل التي هي أنفع وأنجع في المواجهة والمعالجة». (راشد المبارك ٢٠٠١م، ص٤١).

ومن ذلك قول سامح محجوب (٢٠١٨م، ص ٦٨ – ٦٩):

**أكره أن أكون مثلهم**

**أكره الأنهارَ العذبةَ**

**والينابيعَ الصافيةَ**

**والبحّارةَ الطيبين**

**أكره أسماكَ الزينةِ**

**وباقاتِ الوردْ**

**أكره الظلالَ والسكونْ**

**أكره الضحايا**

**والفقراء**

**والحكماء**

**والمتنبي**

**ومسلماتِ المناطقة**

وعمّ مصطفى

الذي تقوّس ظَهْرهُ

من كثرةِ

ما حملَ

من الرمالِ

والطوبِ الأحمر

أكره عقليَ التبريريَ

وأنصافَ الحلولِ

واحتمالاتِ الوجودِ

ودولَ العالم الثالث

ومحكمةَ العدلِ الدولية

وحدائقَ الحيوانِ

أكره كل ما يذكّرني

بضعفي

وأنا على بُعْدِ

عاصفةٍ

من شفتيك

يورد الشاعر عددًا من الأشياء التي يكرهها: أن يكون مثلهم، مثل الآخرين الضعفاء الذين سيتضح من هم في نهاية القصيدة، ويكره الأنهار العذبة والينابيع الصافية والبحارة الطيبين، ورغم أنه يصف هذه الأشياء بصفات إيجابية إلا أنه يقر بكراهيتها، كما يكره أسماك الزينة وباقات الورود والظلال والسكون، ويكره

الضحايا والفقراء والحكماء والمتنبي، وتمتد الكراهية لتشمل عقله، فهو يكره كل ما هو جيد وجميل، وكل ما يُفترض أنه يستحق المحبة؛ لأن كل ذلك يذكره بضعفه أمام محبوبته.

ومن أسباب الكراهية أيضًا: الحزن، فكلاهما شعوران سلبيان، يحمل الحزن ألمًا يصعب تصريفه؛ لذلك يختار الإنسان الكراهية أحيانًا حتى يحاول أن يصرّف شيئًا من هذا الحزن. يقول عبد العزيز المقالح (١٩٨٦م، ص٢٠٩):

**كرهتك نفسي**

**كرهت الحروف التي غرقت في الدماء**

**كرهت الجبال،**

**كرهت السهول ووجه السماء**

**كرهت الحناجر تهتف ظامئة للظما**

**كرهت البصيرة مفتوحة**

**وكرهت العمى**

وإن كانت القصيدة تبدأ بـ«**حزين أنا**» عُرف سبب كراهية كل هذه الأشياء، التي جعلها الحزن أشياء مكروهة.

وتقول فدوى طوقان: (١٩٩٣م، ص١٦٦ - ١٦٧):

**غير أني**

**أحس إذا ما انفصلنا**

**كأني**

**لُفظت وراء حدود الوجود**

**ويثقل قلبي**

**وتنقص روحي**

**وتصبح مبثورة رازحه**

**وأكره أهلي**

**وأكره نفسي**

فالانفصال وما نتج عنه من ألم وحزن جعل الشاعرة تكره ما لا يصح كرهه: الأهل، والنفس. لكن هذه الكراهية أتت بعد مشاعر سلبية أخرى أودت إليها: ثقل القلب، ونقص الروح وانقطاعها، حتى وصلت للكراهية. فالتعبير عن الكراهية من هذا النوع ليس سهلًا، بل هو تعبير قاسٍ كانت نتيجة ما مر على الشاعرة. وهذا ما يتفق مع تعريف سبينوزا للكراهية، بأنها ألم مصحوب بفكرة سبب خارجي، الانفصال في هذا الحالة.

ويقول عز الدين المناصرة (٢٠٠٠م، ص٢٥٦):

**كانت خطوات الموتى في الليل، تئنُّ**

**حول كؤوس البيرة والجِنُّ**

**كنّا نتذاكر قتلانا في حفل التدشينْ**

**ومضغنا بين الفكّينِ، بقايا لينينْ**

**كم أكره نفسي**

**كم أكره نفسي**

**وأنا أسمع خطوات الموتى في الليل تئنُّ**

**حول كؤوس البيرة ... والجِنُّ.**

يظهر في النص التحول من سرد الأحداث (خطوات الموتى تئن، نتذاكر قتلانا، مضغنا بقايا) إلى التعبير المباشر عن كراهية النفس، الذي يكرره الشاعر مرتين، ويصدّره بـ «كم» للتعبير عن الكثرة؛ وقد كانت هذه الأشياء سببا للألم والحزن والعجز والذل والضعف الذي ضاق به الشاعر حتى وصل به إلى كراهية نفسه.

ورغم أن هيوم يرى أن موضوع الكراهية هو الآخر الذي لا نعي أفكاره وأفعاله وأحاسيسه، إلا أن النصوص الثلاثة الأخيرة لم يكن موضوع الكراهية فيها هو الآخر، بل كان النفس، وهذا فصل للإنسان عن نفسه، فحينما يعبر المرء عن كراهيته لنفسه، فكأنه يجعل من نفسه شخصا آخر لا يعرفه، ثم يتوجه له بهذه الكراهية بسبب ما مر به.

**ز. الكراهية والحب في الشعر العربيّ**

عندما يحضر الحديث عن الكراهية يحضر الحديث عن الحب بالتأكيد، فالحب والكراهية – رغم أنهما متضادان – متلازمان في أحيان ومواضع كثيرة، بل ربما يكون الحب سببا للكراهية، وتكون الكراهية سببا للحب. يقول نزار قباني في قصيدة بعنوان «أسألك الرحيلا» على لسان امرأة (٢٠٠٦م، ج١، ص٧١٤):

**لنفترق قليلا**

**لأنني أريد أن تزيد في محبتي**

**أريد أن تكرهني قليلا..**

تطلب المرأة من محبوبها أن يكرهها؛ لأن الكره القليل سبب في زيادة المحبة.

وأحيانا يكون حب الشيء سببًا لكراهيته هو، وتحوّل إلى اللامبالاة حينما يتغير شيء ما في العلاقة، يقول صالح الهزاع (٢٠١٠م، ص١٤٥):

**شكرا لتذكيري بأني قد كرهتك حين لم تقنعكِ**

**أني صادق في الحب كل التضحيات**

**وكرهتُ نفسي بعدَمَا رَضيتْ بذلي واستمرت**

**في التنازل حيث ما عادت هناك تنازلات**

فالشاعر كره محبوبته حين لم تقتنع بصدق تضحياته لها، لكنه كره نفسه أيضا؛ لأنها تنازلت كثيرا ورضيت بالذل والضعف، فالكراهية هي الحل أحيانًا لحماية ما بقي من الإنسان.

وحب شيء هو بالضرورة كره لضده، والعكس صحيح، كره الشيء هو حب لضده، فمقابل كل كره هناك حب، ومقابل كل حب هناك كره، يقول نجيب سرور (١٩٨٥، ص١١٧):

**لكن قلبي كان دوماً قلب فارس**

**كره المنافق والجبان**

**مقدار ما عشق الحقيقة.**

فلأنه كره خلق النفاق والجبن، أحب الحقيقة؛ لأنه رآها ضد هذين الخلقين. وتقول فوزية أبو خالد (٢٠٠٦م، ص٧٤):

**بقدر ما يكره الحجر الأصم**

**استسلامه لقانون السكون**

**لو أن من يسأله أحاسيسه**

**بقدر ما أحب تلك الحركة الفتية**

**وأنتشي بالهواء المشرب بعبير أنفاسهم**

**وهم يتبارون بحماس وصخب**

فالحجر قد كره شيئًا مقابل حبه لشيء آخر: كره استسلامه وسكونه وعجزه، وأحب الحركة وما نتج عنها، وعندما نفى الحربي وجود الكره في القصيدة، أكد وجود الحب، ونتيجة وجوده (٢٠١٥م):

**لا سجنَ في قيد السطور.**

**لا كره في قلبِ القصيدةِ**

**لا انحناءَ**

**ولا مذلّةَ للبشر.**

**بالحبِّ ترتفع الرؤوس..**

**للحبِّ ترتفع الرؤوس.**

**الحب مبتدأ الندى،**

**والموت فيك هو الخبر.**

إذ ينفي أن يكون الشعر موطنا للكراهية، ويؤكد على أن حضور الحب غياب للكراهية، وانتقال بها إلى شيء آخر / الضد.

والحل لوجود الكراهية وانتشارها هو اللجوء إلى الحب ليساعد في تقليلها وانحسارها، إنَّ الكراهية مشكلة حلها الحب كما يرى سبينوزا وكما يرى الحربي، يقول الحربي (٢٠٢٠م):

**لأني رأيتُ الحب كالعيش مطلبا وأدرك أنّ الحب.. في الله مطلبُ**
**ولما رأيت الكره في الناس فاشيا لجأتُ إلى حبٍّ.. يرقُّ ويَعذُبُ**

فالحب فموطن للاحتماء والابتعاد عن السلبي من الأمور، كما أنه معلّم للإنسان، يقول الحربي (٢٠١٨م):

**فالحب سِدرةُ إيماني، ومهجتها محرابيَ الحب ما للكره محرابُ**
**لم أعرفِ الكره طفلا في متاهتهِ ولا عرفتُ وأهل البيت قد شابوا**
**حتّى كبرت فصار الحب مدرستي والرِّفقةُ الدّربُ والكرّاس والبابُ**

وتحضر المقارنة بين الحب والكره كثيرًا، رغم أنهما متضادان، تقول أحلام مستغانمي (٢٠١٥م، ص٦٣):

**هُنالك زمن لم يخلق للعشق..**

**هُنالك عُشاق لم يخلقوا لهذا الزمن..**

**هُنالك حُب خلق للبقاء..**

**هُنالك حُب لا يبقي على شيء..**

**هُنالك حُب في شراسة الكراهية..**

**هُنالك كراهية لا يضاهيها حب..**

فالكراهية يتخللها حب، لكن هناك كراهية أشد من الحب، بل أن هناك حب أسوأ من الكراهية.

وهذا إقرار بأن الكراهية جزء من الحب، أو مرافقة له، فالحب قبول للآخر، لكنه قبول لا بد أن يتخلله رفض، إذ لا يمكن لإنسان أن يحب كل شيء في إنسان آخر.

## الخاتمة

من هذا يتضح أن للكراهية وجودًا في الأدب، لكنه أقل من وجود الحب بكثير، وأن الحديث عن فلسفة الكراهية حديث عن الإنسان وأفكاره ورؤيته للعالم وقيمه، وأن التعبير عن الكره هو رغبة في التعبير واتخاذ موقف. ومما نتج عن تحليل نماذج الدراسة:

- تستخدم لفظة الكره في التعبير عن درجات مختلفة من الشعور السلبي، فقد يعبر بالكره عن عدم الرغبة بالشيء، وقد يعبر بالكره عن مقت الشيء وبغضه.
- مفهوم الكراهية غير محدد تماما؛ لذلك تساءل الشعراء عنه وحاولوا فهمه وتقريبه بوصفه وتحديده.
- تتصاحب الكراهية مع المشاعر السلبية الأخرى وقد تكون سببًا لها، كالعجز والحزن والشعور بالضعف.
- تتوجه الكراهية في الشعر لأشخاص وأفعال، لكن الأغلب أن تتوجه لأشياء.
- كما تحدث الشعراء عن كونهم الطرف الأول في علاقة الكراهية (الكاره) تحدثوا أيضًا عن كونهم الطرف الثاني في العلاقة (المكروه).
- اختلفت أسباب الكراهية باختلاف الكاره والمكروه والسياق الذي يحدد العلاقة السلبية بينهما.
- تلتبس الكراهية بالحب كثيرًا، فقد يكون الكره سببًا للحب والعكس صحيح، كما تحضر المقارنة بينهما كثيرًا.

## قائمة المصادر والمراجع


١. أرسطو. الخطابة، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٩م.

٢. الأوسي، سلام كاظم. دراسات في الشعر والفلسفة، دار نيبور ٢٠١٣م.

٣. أوشو. الحرية، شجاعتك أن تكون كما أنت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ٢٠١٧م.

٤. بلهاشمي، أمينة. رمز الكراهية وأبعاده الإنسانية في الشعر الجزائري الحديث، *مجلة إشكالات*، المركز الجامعي لتامنغست الجزائر، قسم الدراسات الشعرية، العدد الأول، ديسمبر ٢٠١٢م.

٥. ابن تيمية. قاعدة في المحبة، تحقيق محمد رشاد سالم، مكتبة التراث الإسلامي ١٩٨٧م.

٦. جويدة، فاروق. وللأشواق عودة، مكتبة غريب ١٩٨٧م.

٧. الحاج، روضة. عش للقصيد، تفاصيل الكلم ٢٠١٧م.

٨. الحربي، محمد جبر. (٢٠١٨م، أكتوبر ٦)، حاربت بالحب، *جريدة الجزيرة*، الرابط

https://www.al-jazirah.com/2018/20181006/cm32.htm

٩. الحربي، محمد جبر. (٢٠١٥م، مايو ١٦)، المعنى، *جريدة الجزيرة*، الرابط

https://www.al-jazirah.com/culture/2015/16052015/fadaat25.htm

١٠. الحربي، محمد جبر. (٢٠٢٠م، سبتمبر ١٨)، الوريد وأقرب، *جريدة الجزيرة*، الرابط

https://www.al-jazirah.com/2020/20200918/cm38.htm

١١. ولد الحسن، محمد يحيى. عندما يختلف طعم النهايات، دار الدراويش ٢٠٢٠م.

١٢. الحسين، رياض الصالح. الأعمال الكاملة، منشورات المتوسط ٢٠١٦م.

١٣. الحلي، خالد (٢٠١٨م يونيو ١٤) ثلاث قصائد، *إيلاف*، الرابط

https://elaph.com/Web/Culture/2018/6/1207533.html

١٤. الحيدري، بلند. الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م.

١٥. الخليفة، دخيل. صحراء تخرج من فضاء القميص، دار أثر ٢٠١١م.

١٦. أبو خالد، فوزية. شجن الجماد، دار الخيال للطباعة والنشر ٢٠٠٦م.

١٧. ديكارت، رينيه. انفعالات النفس، دار الرافدين للطباعة والنشر ٢٠٢٠م.

١٨. ديركي، لقمان. كما لو أنك ميت، مؤسسة جائزة منظمة المدن العربيّة ١٩٩٨م.

١٩. راسل، برتراند. ما الذي أؤمن به مقالات في الحريّة والدين والعقلانيّة، ترجمة عدي الزعبي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع ٢٠١٩م.

٢٠. سارتر، جان بول. الوجود والعدم، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب ١٩٦٦م.

٢١. السبهان، سلطان. يكاد يضيء، دار مدارك ٢٠١٦م.

٢٢. سبينوزا باروخ. علم الأخلاق، دار صفصافة للنشر ٢٠٢٠م.

٢٣. سبينوزا باروخ. عن اللاهوت والسياسة، دار صفصافة للنشر ٢٠٢٢م.

٢٤. سرور، نجيب. لزوم ما يلزم، مكتبة مدبولي ١٩٨٥م.

٢٥. سليمان، أحمد علي. غربة وحربة وكربة، ديوان إلكتروني، ٢٠٢٠م، الرابط

https://www.alsh3r.com/books/view/551

٢٦. سليمان، مازن أكثم. (٢٠١٥م، أغسطس، ١٥)، القاع البارد، *ألف*، الرابط

https://aleftoday.org/article.php?id=12415

٢٧. طوقان، فدوى. الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ١٩٩٣م.

٢٨. عساكر. جاسم. أغنية لهذا المأتم، دراية للنشر والتوزيع ٢٠٢٠م.

٢٩. العسري، عادل ايت. خطاب الكراهية في الشعر العربيّ القديم، *مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية*، المركز الديمقراطي العربيّ، العدد الحادي والعشرون، نوفمبر ٢٠٢١م العدد الخامس.

٣٠. عليوان، سوزان. الحب جالس في مقهى الماضي، ٢٠١٤م. ديوان إلكتروني، الرابط

http://www.suzanne-alaywan.com/uploads/5/9/6/8/59684019/lovesittingattheoldcafe.pdf

٣١. ابن فارس. مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ١٩٧٩م.

٣٢. قباني، نزار. الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني ٢٠٠٦م.

٣٣. قباني، نزار. كتاب الحب، منشورات نزار قباني ١٩٧٠م

٣٤. قباني، نزار. لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني ١٩٩٠م.

٣٥. ابن القيم. الداء والدواء، ابن القيم، تحقيق محمد الإصلاحي، دار عالم الفوائد ٢٠٠٨م.

٣٦. كاظم، نادر. كراهيات منفلتة، الدار العربيّة للعلوم ناشرون ٢٠١٠م.

٣٧. كاظم، نادر. لماذا نكره؟ دار سؤال ٢٠١٧م.

٣٨. كاسيرر، أرنست. مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية. ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس ١٩٦١م.

٣٩. أبو ماضي، إيليا. ديوان إيليا أبو ماضي، دار الفكر اللبناني ٢٠٠٤م.

٤٠. المبارك، راشد. فلسفة الكراهية، دار صادر ٢٠٠١م.

٤١. محجوب، سامح. خباز المجاز، مجلة القافلة، مج٦٧، ع٢، أبريل ٢٠١٨م.

٤٢. المرتضى، الشريف. ديوان الشريف المرتضى، دار الجيل.

٤٣. مستغانمي، أحلام. عليك اللهفة، دار نوفل ٢٠١٥م.

٤٤. معتوق، كريم. سوانح، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ٢٠١٣م.

٤٥. المقالح، عبد العزيز. ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة ١٩٨٦م.

٤٦. ابن المقرب. ديوان ابن المقرب، ط٢، مكتبة التعاون الثقافي ١٩٨٨م.

٤٧. الملائكة، نازك. الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ٢٠٠٨م.

٤٨. المناصرة، عز الدين. الأعمال الشعرية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٥، ٢٠٠٠م.

٤٩. المناعي، مبروك. الشعر والسحر. دار الغربي الإسلامي ٢٠٠٤م.

٥٠. نيتشه، فريدريك. إنسانيّ مفرط في إنسانيته، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل ٢٠١٤م.

٥١. نيتشه، فريدريك. في جينالوجيا الأخلاق، ترجمة فتحي المسكيني، منشورات دار سيناترا – المركز الوطني للترجمة ٢٠١٠م.

٥٢. نيتشه، فريدريك. هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، مؤسسة هنداوي ٢٠١٧م.

٥٣. الهزاع، صالح. توسلات إلى عبرة مكبوتة، دار الكفاح للنشر والتوزيع ٢٠١٠م.

٥٤. هيوم، ديفيد. رسالة في الطبيعة الإنسانية، الجزء الثاني: في الأهواء، ترجمة وائل سعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٠٨م.

# التأويل الوجودي لطباع الذات في الشعر المعاصر

## (قصيدة النثر العمانية أنموذجًا)

**الدكتور علي بن قاسم الكلباني**

قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة السلطان قابوس

**ملخص**

يهدف هذا البحث إلى إظهار العمق الذي اكتسبَه الشعرُ العربي بالتحوّل عن الأنماط الكلاسيكيّة والمواضيعِ التقليدية، إلى الأنماط الحداثيّة والمواضيع الإنسانيّة، ويدرسُ البحثُ الطباعَ الوجوديّة للذات في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة من خلال أمثلة نصيّة لروّاد شعرِ الحداثة في عمان، واعتمد البحثُ في تطبيقاته على تأويل الفلسفة الوجودية للفيلسوف الألماني مارتن هايدجر، وقد توصل البحث إلى أن الطباع الوجوديّة للذات في قصيدة النثر العمانية الحديثة تنقسم ثلاثة أقسام: في القسم الأول درس البحث الطباع الوجدانيّة التي تتأسس على الأمزجة المتغيّرة وتجعل الذات في مستويات مختلفة من الراحة والاستياء، ومنها المشاعر والعواطف التي وجد البحث أنّها لم تعد في قصيدة النثر العمانية غرضًا شعريًّا يقصده الشاعر، أو مجرد مقدّمات يستفتح بها الشاعر قصيدته بل تحوّلت لتقدّم رؤيا وجوديّة تتصف بالشموليّة، وأبرز هذه الطباع التي وجدها البحث هي الحب والاغتراب والندم والسأم. كما درس البحث في القسم الأول الطباع الوجودية التي تسيطر على الذات عند ممارسة الفهم ومن أهمّها: الاستشراف، والتفسير والعرض والبيان والحمل والتواصل والإعلان. وفي القسم الأول أيضًا درس البحث الطباع الكلاميّة التي تتأسس على اللغة، وتناول البحث أكثرها حضورًا في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة وهي: اللغو والبلاغ والإعلان والتعبير والتفصيل.

أمّا في القسم الثاني، فقد درس البحث الطباع التي تمارسها الذات عندما تكون مع الآخر، ووجد أنّ هذه الطباع برزت في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة لتظهر وجود الذات مع غيرها، ومنها طبع القيل والقال الذي يعبّر عن التحدّث والتقديم والإمساك، وطبع الفضول الذي يعبّر عن تجربة الحواس، وطبع الالتباس.

وأمّا في القسم الثالث، فدرس البحث الطباع التي تمارسها الذات عندما تتعلق بالآخرين، ومنها طبع الوجود الزائف الذي تمارسه الذات عندما يرتبط وجودها بوجود الناس ويختفي صوتها أو يتعلّق بهم، فتتحدث بضمير الجمع، وطبع الضياع في المعيّة الذي يعبّر عن انضمام الذات بفعل الوعي إلى مجموعة تنغمس معها في أفعال جماعيّة، وطبع الانشغال بالمصير وذلك عند نظر الذات في المصائر الوجودية للآخرين، ووجد البحث أنّ هذه الطباع تحضر في القصيدة العمانية الحديثة بنسب متفاوتة.

**الكلمات المفتاحية:** *طباع – وجودية – قصيدة النثر – الحديثة*

**المقدّمة**

في بداية خمسينيّات القرن العشرين ظهرت قصيدة النثر العربية التي تقدّم المضمون على الشكل ولا تكترث للتفعيلة والقافية، وتخلّى الشعر العربي تدريجيًّا عن الشعر القومي والوطني والثوري والاستنهاض والمقاوم ليهتم بالشعر الفلسفي والرمزي واليومي، وانتشرت الأنماط الجديدة وتغيّر الوضع الثقافي والأدبي في الأقطار العربيّة ومنها عمان، إذ تأثّر الشعراء العمانيون بشعر زملائهم في الأقطار العربية الأخرى وبأفكارهم وتجاربهم.

وبدءًا من ثمانينيات القرن الماضي تصدّر المشهد الشعري العماني شعراء الحداثة من مثل سيف الرحبي ومحمّد الحارثي وسماء عيسى؛ ليؤثّروا سريعًا في الجيل الذي تلاهم، ولم تغرب شمس القرن العشرين حتى كان الشعر في عمان قد تحوّل من المواضيع التقليدية العامّة إلى المواضيع الوجوديّة الخاصّة، وترك معظم الشعراء الجدد القصيدة التقليديّة بأغراضها المعروفة ليمارس كتابة قصيدة النثر.

ولم تكترث القصيدة الجديدة للمعايير الفنيّة الجماليّة، واهتمّت في المقابل بالرؤيا التي تعبّر عن إدراك جديد للحياة والوجود، وبدلاً من الإخبار والتقرير الذي سيطر على الشعر التقليدي اعتمدت قصيدة النثر العمانيّة الحديثة على الرؤيا والفكر والتساؤل واستشراف الوجود والنظر في الحياة، وابتعدت قصيدة النثر عن تمجيد المثاليّة لصالح تصوير الإنسان في وجوده اليومي بضعفه وهمومه ومشاكله، ويتناول هذا البحث الطباع الوجوديّة للذات في قصيدة النثر العربية الحديثة في عمان من خلال أمثلة نصيّة لروّاد شعر الحداثة، وهم سيف الرحبي ومحمّد الحارثي وسماء عيسى؛ بسبب أنّهم أثّروا بشكل واضح في الجيل الذي تلاهم، ويعتمد البحث في تطبيقاته على الأسس النظريّة للفينومينولوجيا الوجودية للفيلسوف الألماني مارتن هايدجر الذي يدل الوجود لديه على الحضور، ويدل وجود الإنسان على بروزه من خلال ذاته في أوضاعها الخاصّة والعامّة.

## مدخل منهجي

### (الوجوديّة والتأويل الظاهراتي لطباع الذات عند مارتن هايدجر)

إنَّ الوجوديّة بكل أنواعها هي فلسفة أقرب إلى النقد؛ لأنها تمارس التحليل المباشر لاتخاذ الرأي حول الوجود بناء على التجارب المعاشة، «وقد ظهرت في القرن العشرين ثلاثة أنواع للوجوديّة: أولها للفيلسوف كارل يسبرز وهي تعنى بالتحليل الفكري للوجود ككل، وثانيها للفيلسوف مارتن هايدجر وهي تعنى بالماهيّة الوجودية للذوات، وثالثها للفيلسوف جان بول سارتر وهي تعنى بالوضع الإنساني في الوجود، كما

وجد فلاسفة آخرون من أمثال جبرييل مارسيل ظلّوا يترددون بين هذه المسارات الوجوديّة» (ريجس، ١٩٨٨، ٦).

وهذا البحث غير معني بفلسفتي يسبرز وسارتر؛ لأنهما تقعان خارج مجاله، ولذلك فإنه يستعمل فكرة الوجود بدلالة «السمات الأساسية التي تجعل الموضوع الوجودي معيّنًا ولا تجعل منه موضوعًا آخر» وترجع هذه الدلالة إلى هايدجر الذي أوّل فكرة الوجود بمعنى «الماهيّة المضادة للوهم ولا تعني وجود شيء» (ماكوري، ١٩٨٢، ٧٠) ، وقد حدّد هايدجر الوجود بوصفه حضورًا في الزمان (هايدجر، ٢٠٢١، ٧)، وانطلق في مساءلة حضور الوجود من مقولة: «لكل شيء زمنه» مؤكّدًا أن الوجود ليس شيئًا؛ لأن حضوره لا يكون إلا في الزمان محدّدًا بوساطة الزمني: «إن الذي يكون في الزمان وهو مقدّم في الزمان يحدّد بواسطة الزمان يدعوه المرء بالزمني» (هايدجر، ٢٠١٨، ٩ ).

وجعل هايدجر الوجود في الوجود انتشارًا في الحضور قائلاً «إن الوجود، من حيث هو ما به يحدد كلّ موجود كما هو، يعني الحضور. إنّه اقتراب الكينونة من الحضور كي تنتشر فيه» (هايدجر، ١٩٩٥، ٩٦). وقد بحث هايدجر مسألة الوجود الإنساني في معظم كتبه ومن أهمّها كتابه المطوّل (الكينونة والزمان)، وأشار إليها بثلاثة مصطلحات هي: «الموجود المتعيّن (الدازين)، والحضور في متناول اليد (الملقى به)، والوجود الإنساني» (ماكوري، ١٩٨٢، ٧٥)، لكنّه مع ذلك كان متحفّظًا على استعمال المصطلحين الثاني والثالث لارتباطهما عند غيره بدلالات لا يتفق معها، و«لذلك اعتمد المصطلح الأول الخاص به وهو Dasein» (ماكوري، ١٩٨٢، ٧٦) ويترجم إلى اللغات الأخرى (ومنها العربية) بلفظة (الكائن)، ويتميّز وجود (الدازين) أي الوجود العيني للإنسان -في نفسه- عن غيره في نظر هايدجر بثلاث مزايا مهمّة: الميزة الأولى هي «الظهور أي يدرك عن وعي من هو وما هو ومن سيكون وماذا سيكون ويجاوز أو -يعلو- على ما هو عليه -في- ما هو عليه» (ماكوري، ١٩٨٢، ٨٣) ، والميزة الثانية هي «التفرّد أي هو الموجود الذي يشير إلى نفسه بالضمير أنا، ويعني أنه يشمل الكينونة وتشمله الكينونة» (ماكوري، ١٩٨٢، ٨٤) ، والميزة الثالثة هي «الارتباط بالذات وينطوي في ذلك على إمكانيتين: الوجود الأصيل أي التقرير بما يريد، والوجود الزائف أي التقرير بما لا يريده أو بما يريده غيره» (ماكوري، ١٩٨٢، ٨٤). كما يتميّز وجود (الدازين) -في العالم- عن غيره في نظر هايدجر بمزايا مهمّة أبرزها «أنّه ينظّم عالمه ويستغلّه كما يريد، وأن وجوده يتصف باليوميّة أي يهتم باحتياجاته المعيشيّة ومصالحه العمليّة، وأنّه يمارس الفهم والتعلّم أي

الإدراك والمعرفة بما يشملاه من فنون وعلوم، وأنّه يتجسّد ويدرك التجسّد ويتفاعل، وأنّ وجوده مكانيّ وزماني في آن واحد» (ماكوري، ١٩٨٢، ٨٩).

ويذهب التحديد الوجودي للإنسان عند هايدجر إلى أنّه كائن «dasein» مسلّم إلى كينونته التي تخصّه، وتكمن ماهيّته في إن عليه أن يكون، وإن الطباع التي له هي ممكنة –له– في كلّ مرة لأن يكون «بحسب طابع الكينونة التي – لي – في – كلّ مرّة» (هايدجر، ٢٠٢١، ١١٣)، وسمّى طباع الكينونة التي من شأن الدّازين وجودانيّات. ويؤوّل وجود الإنسان على أنه الكائن الحي العاقل بمعنى الحدوث (هايدجر، ٢٠٢١، ١٢٢)، وهذا التأويل تندرج فيه الأنثروبولوجيا وعلم النفس ضمن بيولوجيا عامّة، وتندرج البيولوجيا من جهة أنها «علم الحياة» ضمن أنطولوجيا الدازين أو الوجود الإنساني، والسبب في ذلك: أن الحياة كما يرى هايدجر نوع من التأويل السالب للكينونة بسبب «أنها تعيّن ما ينبغي أن يكون بحيث يمكن أن يكون شيء مازال – يحيا– فحسب» (هايدجر، ٢٠٢١، ١٢٥)، أمّا الكينونة الأصليّة للإنسان –في– العالم: «فيتأسس ضمن هذا الضرب نمط الكينونة اليومية التي تتفرّع إلى ثلاثة أنماط وجوديّة: وجود الذات، ووجود الذات مع الآخر، ووجود الذات وسط الاخرين» (هايدجر، ٢٠٢١، ٢٣٣). وقد سمّى هايدجر تعيّن الزمان الذي من شأن الكائن الذي داخل العالم بالزمنيّة الداخلية، ويصبح الكائن الذي داخل العالم في المتناول بوصفه كائنًا في الزمان، وهو يتعيّن تبعًا لزمانيّة انفتاح الطباع الوجوديّة التي تشكّل كينونته (هايدجر، ٢٠٢١، ٥٨٢). ويستطيع الإنسان من خلال الكينونة أن يتقوّم في العالم من خلال الذات الخاصّة به في كلّ مرّة في صلب الماهيّة، وهي تفسّر بروز قوام الكينونة إلى العيان عن طريق الوجدان وما يتصل به، والفهم وما يتصل به، والكلام وما يتصل به (هايدجر، ٢٠٢١، ٢٦٤). فأمّا الوجدان فإنه يحمل (الدازين) أمام كينونته–الملقى–بها وبذلك فإنّ الوجدان يتأسس في صلب الكينونة الملقى بها بتأثير من الأمزجة التي تتقلّب تبعًا لما حدث (هايدجر، ٢٠٢١، ٥٩١). وأمّا الفهم بما هو كينونة مستشرفة نحو مستطاع كينونة فهو ضرب من الإقبال على النفس انطلاقًا من الإمكانيّة المتاحة التي على منوالها يوجد (الدازين) في كل مرّة، ويكون الفهم دومًا مشوبًا بوجدان ما (هايدجر، ٢٠٢١،٥٩٠). وأمّا الكلام فيعني الانفتاح الكامل (للدازين) (هايدجر، ٢٠٢١، ٦٠٤). وأمَا الوجود اليومي وهو الكينونة اليوميّة فإن اليوميّة هي كيفيّة معيّنة في الوجود تحكم (الدازين) «طوال حياته» أي الكيفيّة التي يعيش على منوالها الدازين يومًا بيوم (هايدجر، ٢٠٢١، ٦٣٧). ومن شأن أنواع الوجود أن تنوّر (الدازين) على نحو أصلي بمعنى أن تجعله أمام ذاته –مفتوحًا – و–واضحًا– ليحصل كل إشراق وإلهام وإدراك ورؤية، وهذا

ما يكون بالانشغال المتبصّر بما تحت -اليد- لفهم الكينونة بعامّة للانقلاب إلى الكشف النظري (هايدجر، ٢٠٢١، ٦٢١).

## القسم الأول: الطباع الوجوديّة للذات مع نفسها

### أولاً: طباع الوجدان

تتأسس طباع الوجدان مثلما يرى هايدجر على الأمزجة التي تجعل الدازين في مستويات مختلفة من الراحة والاستياء، فالمزاج السيّء ينكشف بوصفه عبئا للكينونة، أمّا المزاج الحسن فهو يخلّص من العبء الجلي للكينونة، والأهم من ذلك أن الأمزجة تضع (الدازين) أمام (ذاته) التي تخصّه وفي الوقت نفسه لا يبلغ الدازين أوّليّة الإرادة والمعرفة إلا بالإنكار الأنطولوجي للمزاج (هايدجر، ٢٠٢١، ٢٧٠)، وعلى الرغم من أن المزاج ضمن الأحوال اليوميّة الأقل اكتراثًا إلا أنه مثلما يرى هايدجر الوسيلة الأبرز لانكشاف الوجدان؛ لأن الوجدان من أنماط الكينونة التي يعثر عليها ولا تنكشف بنفسها؛ وهي أنماط يسميها هايدجر «ملقى بها»، لكن أهم دور لكينونة الوجدان هو أنها تضع (الدازين) مفتوحًا لدى العالم لملاقاة ما يمكن أن يعنيه (هايدجر، ٢٠٢١، ٢٧٢).

ومن طباع الوجدان المشاعر والعواطف، وتظهر المشاعر والعواطف على (الدازين) من خلال أقواله وأفعاله من مثل الشعر والغناء، وكانت تظهر في القصيدة العربيّة التقليديّة في الأغراض من مدح وذم وغزل وفخر إلا أنها اتصفت بالزيف فقد كانت ترسم بصورة مثالية جدًّا، بمعنى أنها كانت تتجاوز المزاج إلى غيره أو تمزجه بغيره من مثل ادّعاء العشق أو الهيام أو مزج المشاعر من مثل مزج الإعجاب بالحب، أمّا الشعر العربي الحداثي فقد ترك تمجيد المثاليّة لصالح تصوير الإنسان في وجوده اليومي بضعفه وهمومه ومشاكله، ولم تعد المشاعر والعواطف غرضًا شعريًّا يقصده الشاعر أو مجرد مقدّمات يستفتح بها الشاعر قصيدته، بل تحوّلت لتقدّم رؤيا وجوديّة تتصف بالشموليّة، وممّا ساعد على ذلك أن انتشر نمط جديد من النصوص الشعريّة وهو النمط السرديّ الذي يستثمر بعض الخصائص السرديّة ليقدم شعرًا يتميّز بالحركيّة ونمو الأحداث والرؤية السرديّة، ويهمل في المقابل الجرس الموسيقي والصور والخيال، وقد كثرت النصوص السرديّة في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة وبالأخص عند سيف الرحبي ومحمّد الحارثي وسماء عيسى، ونجد أن أبرز الطباع الوجدانيّة التي اهتمّ بها هؤلاء الثلاثة هي الحب والاغتراب والندم والسأم.

١. **طبع الحب**

لم يعد الحب في النص الحداثي يدل على المشاعر التي تربط الرجل بالمرأة وإنما على المشاعر التي تربط الإنسان بالوجود، وتحوّلت دلالة المرأة في النص الحداثي لتدّل أيضًا على النفس والروح والأرض والحياة بأسرها، واختفى التعبير المباشر عن الحب من قصيدة النثر العمانيّة الحديثة وأصبح من النادر أن نجد نصًّا يتحدث عنه بالمثاليّة التي كانت في شعر الغزل، وحتّى النصوص القليلة التي تستعمل لفظة «الحب» نجد أنّها تستغلّها لتظهر رؤيا سلبيّة أو إيجابيّة، ومن هذه النصوص مثلا نص (حب) لسيف الرحبي الذي لا تظهر فيه الأنثى إلا لتكشف عن الاستياء والضجر الذي يعاني منه الشاعر (الرحبي، ١٩٩٦، ١٦٣):

**«وجهك المليء بالنعاس والضجر**

**من هذا العالم،**

**وجهك الذي يشبه توتر طائرٍ**

**مأخوذ فوق بحيرة، أطلّ منها**

**على هاوية حبّي، فأرى**

**في عمق الغابة عينيك تضيئان**

**سنيّ حياتي**

**فأبكي»**

فالأنثى في هذا النص هي النفس أمّا الحب فيربط المحبّ «بالهاوية» وهو لا يعني العشق بل يعني التوتّر والقلق من الغياب والسقوط.

٢. **طبع الندم**

يبرز طبع الندم من الرغبة الوجوديّة في التجديد وعلى الرغم من ارتباطه بالأنا غير الأصيلة -أي لا يدلّ على الأنا الأصليّة- إلا أنه من الوسائل المهمّة للتحوّل والتصحيح والخروج والدخول من الأمزجة، ونجده يستعمل بهذا المعنى في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة، ويظهر بكثرة في نصوص الشاعر سماء عيسى ومنها نص (ندم١) ونص (ندم ٢) ونص (فنس) ونص (أمّهات الواصل)، وفي نص (ندم١) يقول (الطائي، ١٩٩٩، ب. ص.):

«أدعو الندمَ تُفاحةَ الليل، ثمرةَ البحر،

ورقةَ مجدٍ تَفتحُ أبوابَ الله.

أدعو الندمَ دمعةَ طفلٍ، حديقة ماءٍ

غابةَ بومٍ تتوهجُ بالدم»

يشكّل الندم في هذا النص مفتاحًا للانتقال من حال إلى حال لذلك يتغيّر تعريفه في كل مرة، وتشير (تفاحة الليل) إلى الزمن بينما تشير (ثمرة البحر) إلى القدر امّا (ورقة المجد) فتشير إلى التسامي و(دمعة الطفل) إلى البعث و(حديقة ماء) إلى الحياة و(غابة البوم) إلى العود من الغياب، وتعبّر هذه التغيّرات عن رغبة وجوديّة جامحة للتفلّت من عبء الزمن، واكتساب الفاعليّة أو القدرة على التسامي، والبدء الجديد والتوهّج.

٣. **طبع السأم**

يظهر طبع السأم عند فشل الذات في الخروج من الأمزجة السلبية الطويلة من مثل الاستياء والتكدّر، ويتعلّق السأم في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة برغبة وجودية للانعتاق والتحرر، ويتميّز هذا الطبع بأنه من الطباع التي قد لا تفهمها الذات أو تكبتها لتحيا معها بسبب استمرار الأمزجة المسببة لها، لذلك قد لا يظهر في النص باسمه المحدد إلا أن الدلالة الضمنية تشير إليه، ومن الأمثلة على النصوص التي تدور حول (السأم) نص «القصي» من مجموعة «عيون طوال النهار» لمحمّد الحارثي، فهذا النص يتكوّن من قسمين يفصلهما فراغ كبير، وبينما يتألف القسم الأول من سبعة أسطر فإن القسم الثاني يتألف من سطرين فقط (الحارثي، ١٩٩٢، ٣٢):

«في غرفة مغلقة

بفم العزلة

يفتح بابَه الخاص

يقذف بيد السّأم

مسلاّت الفروض والسُّنن

نحو بحر مجاور

**حيث الأسماك**

**تصطف أيضًا**

**في صلاة عسكرية»**

وتفضي القراءة إلى الاعتقاد بأن الفراغ الذي يفصل القسمين -والذي لم يوضع بحجمه الكامل هنا- يدل على السأم والشعور بالاستياء، وأصبح السأم في هذا النص هو الوسيلة التي تتخذها الشخصية للتعامل مع العادات الاجتماعية والمشاركة فيها (بيد السأم) أي بدون رغبة، وهو يصوّر هذه المشاركة بصورة الأسماك التي تصطف على خط واحد وتهتز على نحو غير مفهوم، والصفة الإيجابية الوحيدة للسأم هو أنّه يدلّ على عدم تخلي الذات عن الأنا الخاصة بها وأنها تحاول المحافظة عليها.

٤. **طبع الاغتراب**

لقد ارتبط الاغتراب قديمًا بطابع التنقّل والرحيل في حياة الشاعر القديم، لكن الاغتراب في الشعر العربي الحديث أصبح يدلّ على أسلوب الحياة الذي لا يحبذه الشاعر ولا يستطيع تغييره، فقد تحوّل الاغتراب من الدلالة العملية إلى الدلالة الشعورية والنفسية للشخصية التي لا تستطيع أن تجد نفسها أو تحقق أحلامها في محيطها، فقد يكون مستقرًّا في مجتمعه لكنه يشعر بالاغتراب بينهم لعدم استطاعته الانسجام معهم، ومن الأمثلة على ذلك نص (متسكع لا يحلم بشيء) (الرحبي، ١٩٩٦، ١٥٠)، ونص (هل ثمّة فرصة للهرب؟) لسيف الرحبي حيث يعاني الشاعر من غربة في استقراره ويحلم بفرصة ليهرب مع قراصنة يطوفون البحار (الرحبي، ١٩٨٦، ٣١):

**«هل ثمّة فرصة للهرب مع قراصنة ينامون**

**في الهدير؟**

**...**

**أين أنا من ذلك الصخب الذي**

**يخرق أذن الحارة**

**كلّما غطستُ في النوم؟»**

فاغتراب الشاعر هنا هو وجوديّ بالأساس وليس فعليًّا؛ لأنّه يحلم بالصخب، ويشعر أن الاستقرار النفسي لن يجده إلا في المحيط المفعم بالحركة والتنوّع والمغامرة وليس في البيئة الراكدة التي يعيش فيها.

وقد اهتم بهذا النمط أيضًا محمد الحارثي في كثير من نصوصه ومن ذلك نص (زاوية مائلة) (الحارثي، ٢٠١٥، ٤٢)، حيث يبدأ هذا النص باستهلال يعكس عدم انسجام الشاعر مع محيطه أينما توجّه قائلاً:

**«لم تكن شريك المعنى ونقيضه، لكنك بين بابين**

**تخطو بأنصاف الكلمات**

**تذرع سقف الحلم بالمغامرة**

**الطاعنة في السنّ»**

وبعد وحدتين سرديتين تليان الاستهلال يختم النص بقوله:

**«بزاوية مائلة**

**لم تفهم أنها حياتك المشنوقة**

**على باب الفردوس»**

فالشاعر لم يكف عن التنقّل بحثًا عن نفسه وعن وجوده، لكنّه فشل في محاولاته المتكررة للوصول إلى أناه الخاصّة، وهكذا لم يدخل إلى نعيم الانسجام والاستقرار النفسي.

## ثانيًا: طباع الفهم الخاص

يعرّف هايدجر الفهم بأنّه «الكينونة الوجدانيّة لمستطاع -الكينونة الخاص- بالدازين ذاته حيث تفتح ما-له-وما-عليه حين تكون الكينونة مع ذات نفسها» (هايدجر، ٢٠٢١، ٢٨٣)، وقد ضمّ إليه طباع وجدانيّة من أهمّها: الاستشراف، والتفسير والعرض (تقديم القول) والبيان والحمل والتواصل والإعلان. ولم يكن الشعر العربي يهتمّ بالطباع التي تقدم الفهم الخاص بكينونة (الدازين)، لكنّ قصيدة النثر تحوّلت لتعبّر عن هذه الطباع بسبب اعتمادها على الرؤيا والفكر والتساؤل، وكان من أبرز طباع الفهم التي استجدّت في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة طباع الإعلان والاستشراف والبيان والقرار والاختيار والتأويل.

١. **طبع الإعلان**

جعل هايدجر طبع الإعلان من طباع الفهم التي تفتح الكائن (الدازين) أمام نفسه بموازاة غيره، وهو ينشأ من رغبة وجودية لإبداء الملاحظات أو كشف التعارضات أو عرض وجهات النظر، وهذا بالفعل ما تهتم به نصوص شعريّة كثيرة تعالج ما يجعل الكائن مستفهمًا أو مندهشًا أو متعجّبًا أو غيرها من الأحوال الوجوديّة، ومن هذه النصوص نص (تحليق) لمحمّد الحارثي (الحارثي، ٢٠١٥، ٧):

**«تُحلّقُ بي هذه الطائرة**

**تُحلّقُ. تبدأ بالشاي بعد الطعام، العُطور التي**

**تُشترَى، الماء يعصَرُ من سُحبِ اليوم، أغنيةً مُفرِحة...**

**وانعتاق العيون الطفوليّ في الأجنحَة**

**تقولُ لنا:**

**أنتمُ الآن فوق المكانْ...**

**أنتمُ الآن فاصِلةُ الوقتِ بين زمان وبين زمانْ**

**أنتمُ الآن فوق الحُدود، وفوق الجنود، وفوق الجُدود**

**الذين يغيبون في حضرةِ الأضرحَة**

**المَمالِكْ**

**أنتمُ الآن، وحدكُمُ الآن، خارجَ كُلّ**

**اتجاهٍ، بلا كَبوةٍ**

**ضدَّ كُلّ فرَسٌ مُسرِع**

**بالسَّنابكْ وبلا حافِرٍ مُثقلٍ**

**عيون طوال النهار**

**تُحلّقُ...**

**لكنها لا تدافِعُ عنَّا**

**أمامَ رجالِ الجَمارِكْ»**

يتألّف الإعلان في هذا النص من مستويين: المستوى الأول: هو مستوى صريح ويصدر من طاقم الطائرة الذي يبث الإعلانات الصوتيّة الفوريّة لخدمة المسافرين بصورة منظّمة، أمّا المستوى الثاني: فهو مستوى ضمنيّ ويفهم من السياق الذي يعني أن الطائرة لها قوانينها الخاصّة وكأنها دولة مستقلّة يحكمها الطيّار والركّاب هم الرعيّة، وما يجذب شخصيّة النص هو المستوى الثاني الذي يتيح له الشعور بالحريّة والتغلّب على الزمان والمكان والمسافة، لكن (الشاعر) لا يلبث أن يوقظه الواقع الأرضي ليكتشف أنّ ما هو مباح ومتاح في الأعلى ممنوع في الأسفل، ومع أنّ هذا هو الإعلان إلا أن المغزى الوجودي يظهر أن الإنسان في عالمه السفلي يقيّد نفسه بالممنوعات التي هي في الوقت نفسه متاحة ومباحة في العالم العلوي، والمقاربة هنا وجوديّة ولذلك لا تتقيّد بالمقاربة الدينيّة.

٢. **طبع البيان**

ينتمي شعر البيان إلى أشعار الرؤيا، ويهتم بالكشف والإظهار، وليس مجرد البلاغ؛ ولذلك يتصف بالعمق ويسمح بمخاطبة المجردات من مثل الأمكنة والأزمنة بما يوضّح الحقائق، ومن ذلك مثلاً نص (شجرة) من ديوان دم العاشق لسماء عيسى، ونص (خطوات) من مجموعة (معجم الجحيم) لسيف الرحبي وفيه يقول (الرحبي، ١٩٩٦، ١٦٠):

**«أمشي أحسُّ أن تحت قدمي**

**سماء تضطرب بكامل ضحاياها**

**وفوق رأسي أرضًا توقفت عن الدوران»**

فهذا الجزء من النص يبيّن مسؤوليّة حضور الذات في العالم أو الوجود، فهذا الحضور هو شعور جديد بالتجلّي تدلّ عليه لفظة (أحسّ)، وهو يعقب التجليات الروحيّة السابقة التي دلّت عليها لفظة (تضطرب)، وكلّ تجلٍّ هو مساحة زمنيّة مؤقّتة أو (توقّف) عن التحوّل الذي دلّت عليه لفظة (الدوران).

٣. **طبع القرار والاختيار**

يهتم الشعر الوجودي بطبع القرار والاختيار؛ ليكشف عن مسار الرؤيا للشخصيّة، لذا فإن هذا الشعر من شعر الرؤيا ويوضّح الوضع الوجودي للذات مع نفسها، ومن هذا النمط نص (متسكع لا يحلم بشيء) لسيف الرحبي (الرحبي، ١٩٩٦، ١٥٣) حيث يقول:

**«دخلت تيه هذا العالم**

**قاذفًا بذخيرة الأجداد في قعر جهنّم**

**شاحذًا أعصابي بشفرة صنعت**

**من غياب»**

فهنا يعلن الشاعر قراره بالتخلّص من الاعتقادات والأوهام الموروثة؛ لينفتح على العالم بقناعات جديدة فرضها غيابه عن الوطن، ويبرر ذلك في مقطع آخر بأنّه في هذه الحالة يعاني من إشكالية وجوديّة قائلاً:

**«لكنّي موجود وغير موجود**

**أعرف أنّي مكلّل بالفراغ،**

**سيرة لا تنقصها التفاصيل**

**المضاءة بفوانيس السحرة»**

فاختياره كان واضحًا ومنطقيًّا بالنسبة إليه، ولم يكن تمرّدًا ولم يحتج إلى سحرة يكشفون له سيرته ونتيجتها، فكان يعرف أنّه سيفتقد الهويّة وسيقع في الغياب الوجودي؛ لأن كل قرار له نتيجة، لكنّه رأى أنّ الغياب في الوجود هو المغزى من الوجود.

٤. **طبع التأويل**

لم تقتصر الرؤيا في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة على الوجود الإنساني البحت، بل تعدّت إلى الموجودات المتصلة بحياة الإنسان من مثل المكان والزمان، واعتمدت القصيدة على طبع التأويل لتكشف عن العلاقة الوجوديّة التي تربط الذات بالمكان أو الزمان أو الطبيعة والبيئة، ونجد ذلك في نصوص كثيرة جدًّا لسيف الرحبي ومحمّد الحارثي وسماء عيسى، ومنها مثلاً نص (ديار الأحبّة) لسيف الرحبي الذي يقول (الرحبي، ١٩٩٦، ١١٣):

«ها هي رعود الانتقام تقصفُ

ديارَ الأحبّة،

فتطيرُ النوافذ والأبواب لآخر زقاق في القارّات

التي لم تكتشف بعد..

أدركنا ذلك حين شاهدنا

الذكرياتِ تحوم فوق الأطلال

مثل ابتهالاتٍ

تقذفها

طيور ليليّة»

فهذا النص يؤوّل علاقة الإنسان بالمكان وهو الوطن على أنها علاقة وجوديّة، إذ يعطي الوطن لأبنائه وجودًا خاصًّا أو سمات معيّنة تظهر في الطباع واللغة والعادات والاهتمامات والميول، وإذا استقرّ الإنسان في مكان فإنّه أيضًا يكون مستقرًّا لمشاعره وذكرياته وابتهالاته وتصبح هذه السمات معرّضة لاعتداء الأعداء الذين يستهدفون وجوده الخاص، وعندما تنهار الأبنية التي في المكان تنهار معها تلك المشاعر والذكريات والابتهالات ولا تنتقل بالهجرة منه.

٥. **طبع الاستشراف**

يجعل طبع الاستشراف كينونة (الدازين) منفتحة على ما سيكون، ويدل على ما سيقع للذات لذلك تتعلق نصوص الاستشراف بالمستقبل، وفي هذه النصوص تنظر الذات إلى نفسها بتجرّد وموضوعيّة وتعتمد في ذلك على خطاب الآخر، ومنها على سبيل المثال نص (زورق في المغيب) لسيف الرحبي الذي تظهر فيه الذات تتحدث إلى نفسها قائلة (الرحبي، ١٩٩٦، ١٣٧):

«وأنت هنا أو هناك

جالسًا أو ماشيًا

لمدن

**هكذا أنت؛**

**خطوة وحيدة تدحرج زورقًا**

**في المغيب»**

فهذا النص يخبر الشخصية بالنتيجة المتوقعة من وجودها على القمّة أو السفح وبالنتيجة المتوقعة من نشاطها أو عدمه، بأنها نتيجة واحدة للمغيب، وبذلك يزيح النص عن كاهل الشخصية أسباب التحسّر والندم.

## ثالثًا: الطباع الكلاميّة

تتأسس الطباع الكلاميّة عند هايدجر على اللغة ولا تقتصر عنده على البنى الصوتيّة، وإنما على كل ما يدلّ أو يحمل على الدلالة، لذلك ذهب إلى أن الكلام ينطوي من جهة الإمكان على اللغو والسماع والسكوت وتتعلق به الدلالة الضمنيّة من مثل الاستفزاز والتنبيه وغيرها (هايدجر، ٢٠٢١، ٣١٣)، وبهذا المعنى فإن الكلام تتعلق به كل الطباع التي تمكّن الذات من التواصل، ويتناول البحث هنا أكثرها حضورًا في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة وهي اللغو والبلاغ والإعلان والتعبير والتفصيل.

### ١. طبع اللغو

ينتمي اللغو إلى النشاط الوجودي للإنسان ويمثّل فاصلاً عمليًّا بين الأنشطة المهمّة وأداة للتوازن والتوزيع النفسي، وبرز طبع اللغو في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة بفعل اللاوعي لنجد نصوصًا كثيرة مؤسسة على هذا الطبع، ومنها على سبيل المثال نص (مرة أخرى هذا الصباح) ونص (بخطوة الغيب) ونص (النوم) لسيف الرحبي، ونص (كل نهار قبلة، كل قبلة خطأ) ونص (أرجوحة القط الأسود) ونص (اعتذار للفجر) لمحمّد الحارثي، وفي نص (اعتذار للفجر) يقول الحارثي (الحارثي، ٢٠١٥، ٧٢):

**«بتفصيل غير مرغوب في صنعة الشعر؛ أحبُّ ذكر الأوقات**

**في القصائد:**

**كالنهار والليل، الصّباح والمساء، قيلولة الظهيرة**

**وما تلاها...**

**لكنني أنسى الفجر دائمًا، كما أنسى أن عليّ حمل صخرة سيزيف»**

فموضوع (الاعتذار للفجر) انبثق في هذا النص ليحقق للشاعر ذلك التوازن الذي يبحث عنه في وجوده، وليس (الاعتذار) هو العنصر الوحيد من عناصر اللغو الذي يحقق التوازن ويصالح الإنسان مع نفسه ومع الآخرين، فهو يماثل عناصر كلاميّة أخرى كثيرة مثل (السلام) و(الوداع) و(الترحيب) وجميعها تنتمي إلى طبع اللغو وهي منتشرة في الشعر.

٢. **طبع البلاغ (الإعلام)**

هذا الطبع هو من أهم الطباع الكلاميّة وأقدمها في الشعر العربي، إلا أنه أوضح في قصيدة النثر؛ بسبب تحرّرها من قيود الغرض والبيت والقافية، ويقوم شعر البلاغ على الموضوعيّة واللغة المباشرة، وكأنه يبلّغ القارئ برسالة دون تدخّل في مضمونها، ومن ذلك مثلاً نص (قلم رصاص ومشنقة) لسيف الرحبي حيث يبدأ هكذا (الرحبي، ١٩٩٦، ٣١):

**«غيمةٌ على طاولة الكتابة**

**وقلم رصاص ومشنقة**

**ومن حديقة المنزل يطلع**

**بغاث طير وجلادون بمعاطف**

**وباقات مذهّبة**

**وأنا أنتظرُ الموجةَ القادمة**

**من ساحلِ رأسي**

**حيثُ تنام العداوات متآخية»**

فالرسالة في هذا النص تفصح عن وضع ما قبل الكتابة وكيف يصفّي الشاعر أفكاره، وبذلك تحوّل الوضع إلى موضوع، لكنه يتصف بأنه مكشوف ومباشر، ولا يوجد ما يلزم القارئ بالرد أو التأويل، كما لا توجد رؤيا أو استشراف.

٣. **طبع التعبير**

يتحدّث شعر التعبير بلسان الشاعر ويعبّر عمّا يجول في نفسه ويكشف عن توقّعاته الوجوديّة، وهو يستلزم التأويل؛ لأنّه قائم على التنبّؤات، ويقدّم للقارئ عدة احتمالات للموضوع، فالموضوع هنا ليس محدّدًا بل

يعتمد على الاحتمال الذي سيختاره القارئ عند ممارسة القراءة، ومن هذا النوع مثلا نص (عنقاء استعادت براءة الافتراس) من ديوان «معجم الجحيم» لسيف الرحبي (الرحبي، ١٩٩٦، ٧٧):

**«ذكريات لا أستطيع التحدّث عنها**

**لأنّ ساعة أضلاعي تعلن مواعيدها الأخيرة**

**في رئة الأسطورة**

**وبطرق مزهرة بالنعيق**

**قادني الضوء إلى جمجمة امرأة وقد**

**دهنت سرّتها بلعاب الوحشة»**

فهذا الجزء من النص يظهر السبب الذي منع الشاعر من التحدّث عن ذكرياته؛ فقد كشف أنّ «لعاب الوحشة» أو الشعور بالوحدة دفعه إلى العنقاء وهي المرأة التي أنسته الذكريات السابقة.

٤. **طبع التفصيل**

التفصيل من الطباع التي جعلها هايدجر منتمية إلى الكلام وتؤدي وظيفة التواصل، ويبرز هذا الطبع في شعر السيرة الذاتيّة واليوميّات الفعليّة والمتخيّلة، ونجده في نصوص كثيرة للحارثي منها مثلاً نص (مقهى كاف كَ.) وفيه يقول (الحارثي، ٢٠١٥، ١١٣):

**«لا. لستُ بصدد الحديث عن ذلك المقهى الشهير**

**قرب الحيّ اليهودي القديم في ١٢ شارع سيروكا**

**في مدينة براغ، ولا عن تلك التي رأيتها في مسقط**

**وضّاحة على شاشة المخيّلة**

**(بمقاعدها الخشب ومظلاتها القطن في الشرفة)**

**يرتادها سوّاح ألمان، .. هنود مترفون بسلاسل الذهب**

**وعمانيّون مفلسون غالبًا برغم أنّهم يسرجون فحيح**

**سياراتهم الفاره أمام شرفة المقهى»**

إنّ هذه التفاصيل وغيرها ممّا ورد في ثلثي النص تقع في الإطار الخارجي للنص، وليست من الموضوع الأصلي الذي لا يظهر إلا عندما يعلن الشاعر عن افتتاح مقهاه الذي يحلم به، ولكن ليس على أرض الواقع وإنّما في النص مع لوحة ترحيب تطالب الحضور بالاستمتاع:

**مرحبا، مرحبا بكم**

**استمتعوا بأوقاتكم السعيدة معنا، واشربوا فنجان قهوتكم المفضّل**

**(مع كعكة كافكا الترحيبيّة)**

وترد بعد ذلك تفاصيل كثيرة على هيئة تعليمات تطلب من الحضور أشياء، منها -مثلاً- الإنصات لمقطوعة خبيئة بين السطور، وتأمّل لوحات معلّقة في مخيلتهم، وتقليد ابتسامة ممثلي إعلانات معجون الأسنان في التلفزيون، لكنّها للمفارقة تطلب منهم أيضًا نسيان فاتورة الحساب بزعم أن (فرانز كافكا) دفها سلفًا. إن موضوع النص هو موضوع جديد وقد يبدو أنه من الواقع لكنّه من اليوميّات المتخيّلة وفيه الكثير من الخيال.

## القسم الثاني: الطباع الوجوديّة للذّات مع غيرها

في الشكل اليومي لكينونة (الدازين) ينكشف نمط أساسي من كينونة اليوميّة يسمّيه هايدجر نمط الكينونة -معًا-الواحد-مع-الآخر، وتندرج فيه طباع وجوديّة منها طبع القيل والقال الذي يعبّر عن التحدّث والتقديم والإمساك، وطبع الفضول الذي يعبّر عن تجربة الحواس، وطبع الالتباس (هايدجر، ٢٠٢١، ٣٣٦)، وقد برزت هذه الطباع في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة لتظهر وجود الذات مع غيرها في الآنيّة اليومية للدازين.

### ١. طبع القيل والقال

يعتمد هذا الطبع الوجوديّ على تبادل الحديث بين أكثر من طرف، لهذا وضعه هايدجر في الطباع الوجوديّة للذات مع الآخر ولم يضعه في طباع وجود الذات مع نفسها، ويسيطر طبع القيل والقال على الشعر ذي البنية الحواريّة المؤسس على الحوار الثنائي المباشر وليس المضمر الذي قد يكون في أنواع أخرى منه، ونجد هذا النمط مثلاً في نص (بائعة فطائر) من ديوان «رأس المسافر» لسيف الرحبي عندما يقول (الرحبي، ١٩٨٦، ٤٨):

**«ترتّب العصائر بهلوسات ملاك**

- **فطيرة واحدة**
- **٤ فرنكات**

**وتختفي الشاحنات والنباح، في أنفاق المترو»**

إن الوظيفة التي يؤديها هذا الشعر البسيط ليست وظيفة فنيّة، وإنما وظيفة وجودية؛ إذ يسمح للشخصيات المغمورة والأحاديث الهامشية بالظهور كما هي دون خيال ولا حبكة ممّا يدفع القارئ إلى الإعجاب بالبساطة التي تحرّره من التعقيد وعقده، كما أن الحوار يشبه الصورة في تقريب المغزى حيث يجعله مقنعًا وجذّابًا في آن واحد، وهذا بطبيعة الحال يعتمد على حسن اختيار الشخصيات وعبارات القيل والقال، فلو اختار هنا شابًّا ضخمًا لفشل الحوار؛ لأن الفطائر في العادة لا يخبزها الشاب، كما قد لا يعتني الشاب بالترتيب ولن يتميّز صوته عن صوت الشاعر الذي قد يومئ في هذه الحالة بإصبعه بدلًا من ممارسة القيل والقال.

٢. **طبع الفضول**

جعل هايدجر طبع الفضول في وجود الذات مع الآخر؛ لأنه نظر إلى تجربة الحواس بين طرفين، بمعنى لا ينشأ فضول التجربة مع الذات وإنما مع ذات أخرى، ويظهر الفضول مثلاً عند اندماج الذات مع الآخر في علاقة حسيّة حين يمارس الفضول الحسّي دون تحفّظ، ومع أن هذا قد يكون مجرّد خيال في الشعر؛ إلا أنّ الخيال لا ينفي طبع الفضول عن شخصيّة النص، ونجد ذلك مثلاً في نص (The Body Shop) لمحمّد الحارثي حيث يقول (الحارثي، ٢٠١٥، ٥٦):

**«في الجزر العذراء؛ عندما قبّلتُ في غوّاصة الجامعة**

**حوريّةَ البحر وانزلقنا في اللجّة بساق**

**محرشفة الألوان**

**لكنّ مليحة سايغون أضحت شمطاء**

**بعد حرب واحدة**

**وإحدى وعشرين قُبلة»**

يقع الفضول في هذا النص بتبادل القبل والسباحة معًا والانهماك في وضع حسّي قائم على تجربة الحواس، ولو لم يحدث ذلك لما انكشف الوجود الحقيقي للحوريّة على أنها شمطاء بعدما كانت متبرّجة بمستحضرات The Body Shop.

٣. **طبع الالتباس**

يبرز طبع الالتباس في ظروف وجوديّة معيّنة عندما لا تجد الذات نفسها أو لا تفهم الآخر أو تجتمع لديها المتعارضات من مثل الطمأنينة والقلق، ويستدعي الالتباس شأنًا وجوديًّا خفيًّا؛ ليظهر ومن هنا تأتي أهميّة الطبع، ويتضح ذلك في الخطاب الذي يتعارض مع المعهود ونجده مثلاً في نص (بريد إلكتروني من أبي الطيّب) لمحمّد الحارثي حيث يبدأ هكذا (الحارثي، ٢٠١٥، ٨٦):

**«على غير العادة في قصائدي**

**أحبُّ المزاح صرفًا كالرّاح**

**لذا لا تحملْ رأيي حولَ قصائدكم على محمل الجدّ**

**(كما في الإيميل الذي أرسلته قبلَ أسبوعين)**

**على العكس، عزيزي، على العكس**

**اكتبوا المزيد من قصائد النثر، واتركوهم ينسجون على منوالي**

**ممتدحين بقصائدهم الرّكيكة ملوكًا يستحقّونها»**

وينشأ الالتباس في هذا النص من طلب المتنبّي (في السطر الثالث) عدم حمل رأيه حول قصائد النثر على محمل الجد؛ لأنّ هذا قد يعني ترحيبه بهذا النوع من الشعر وقد يعني أنّ ترحيبه ذاك مجرّد مزاح لا أكثر، فالاحتمال الأول يتعارض مع رأيه الذي أرسله قبل أسبوعين، والاحتمال الثاني يتعارض مع النهي عن حمل رأيه على محمل الجدّ، لكن هذا الالتباس يظهر أمرًا خفيًّا، وهو أن المتنبّي لا يهتمّ بقصائد النثر ولا يعنيه فرض رأيه حولها؛ وإنما يهتمّ بمن يقلّدونه بقصائد ركيكة يمدحون بها ملوكًا تناسبهم، فهؤلاء لم يكفهم التقليد الركيك حتّى قدّموه لمن لا يفهمه، وقد كان هو يذمّ هذه الفئة في قصائده، وهذا هو رأيه الثابت الذي يزيل الالتباس.

## القسم الثالث: الطباع الوجوديّة للذّات وسط الآخرين

أوضح هايدجر أنّه عند وجود الذات وسط الآخرين قد يضيع الدازين فتبقى الذات غير متعيّنة وفارغة، ومن شأن (الضمير) فقط أن يستدعي الذات من حالة الضياع لذلك فإنّ الضمير هو نداء العناية (هايدجر، ٢٠٢١، ٤٨٧). والعناية هي بنية زمانيّة تربط مستويات كينونة الإنسان، وتتعلق بها بنية أخرى هي الإنيّة التي تدل على الأنا الأصليّة التي تحرر الدازين، وتكشف عن وعي يسمّى عادة (الأنا) وهي ذات متعالية للتفكير فيها (الأنا الأفكر) التي تعني صورة الإدراك الباطني التي تلازم كل تجربة وتسبقها (هايدجر، ٢٠٢١، ٥٥٧)، وقبل عودة الذات إلى الأنانة الخاصّة بها بفعل الوعي الذي يمارسه الأنا الأفكر، فإنها تبقى متعلّقة بالآخرين ولا يكون وجودها أصيلاً كما لا تكون منشغلة بذاتها بل تظهر حينها عبر طباع وجوديّة عامّة، ونحن نجد أن أبرز هذه الطباع في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة هي الوجود الزائف، والضياع في المعيّة، والنظر في المصير.

### ١. الوجود الزائف

ينشأ الوجود الزائف من عدم استطاعة الذات أن تجد نفسها أو تفهم نفسها، وتقوم في هذه الحالة بالبحث عن الوجود بالتعلّق بالجمع فيرتبط وجودها بوجود الناس ويختفي صوتها أو يتعلّق بهم فتتحدث بضمير الجمع، ويبرز الوجود الزائف في الشعر الذي يجعل من الذات متأثرة وتابعة لما يحدث حولها، ونجد هذا النوع بكثرة في شعر سماء عيسى ومن أمثلته نص (غياب) من ديوان دم العاشق حيث يقول (الطائي، ١٩٩٩، ب. ص.):

**«وتكبر أشجار المنفى**

**هل كنّا حين نزفنا كأس الأيّام**

**ما أعطته لنا فيضانات الماء**

**بكينا»**

إن هذا النّص ينشغل بالوجود العام دون تمييز فينسب الأفعال إلى الجمع ويجعل النتيجة جماعية وهي (بكينا معًا)، ويدل ذلك على عدم قدرة الأنا على التعبير عن أفكارها بصورة مباشرة، فتقوم بإسقاطها على الجمع بسبب الطبع الوجودي الزائف الذي تمارسه.

٢. **الضياع في المعيّة**

ينشأ هذا الطبع الوجودي عندما تنضم الذات بفعل الوعي إلى مجموعة تنغمس معها في أفعال جماعيّة، فلا تنفصل سلوكياتها وأفكارها وقراراتها واختياراتها عن أصحابها أو أصدقائها، وتبرز هذا الطبع في الشعر الذي لا يهتم بالمثاليّة وبأدوار البطولة والاستعراض، بل ينشغل بالبساطة والصدق والوعي، وتمثّل المجموعة في هذه الحالة الأنانة غير الأصيلة التي تنتمي إليها الذات، ويكثر هذا النوع في شعر سيف الرحبي ومنه نص (بستان ديستويفسكي) ونص (مقهى في دمشق) ونص (أصدقاء) ونص (لعب) الذي يقول فيه (الرحبي، ١٩٩٦، ٢٣٩):

**«لم نكن جبناء ولا أبطالاً**

**كنّا أنفسنا**

**نلعبُ النردَ مع النيازك**

**وأحيانًا نصغي لنقيق الضفدعِ**

**في ليل تحتضر بقاياه»**

يعي هذا النص ما يعرضه عن مجموعة من الأصحاب لم تجتمع على بطولة أو فسولة، وإنما على لهو وسماع دون ادّعاء زائف، ومع أنّه يعود إلى ذات واحدة إلا أنها لم تهتم بالوجود المفرد؛ لأنّ وجودها تحوّل إلى جزء من وجود المعيّة، وأصبحت الصفات والأعمال والقرارات مستمدّة من تلك المعيّة فيسيطر على الذات في هذه الحالة طبع الضياع في المعيّة.

٣. **الانشغال بالمصير**

عند نظر الذات في المصائر الوجودية للآخرين يهيمن على الذات طبع الانشغال بالمصير، وقد يرجع الطبع إلى أسباب فردية من مثل القلق أو الذكرى أو السوداوية، لكنّ النتائج لا تتعلق إلا بالآخرين، وتكون المصائر جزءًا من الوجود الكلّي للموجودات، وتظهر المصائر في هذا الشعر الوجودي من خلال الشخصيّات التي يختارها الشاعر لتشابه مصيرها أو اختلافه عن الآخرين، ويكثر الانشغال بالمصائر في شعر الشاعر سماء عيسى ونجده مثلاً في نص (ندم)، ونص (روح)، ونص (دم العاشق) ومنه قوله (الطائي، ١٩٩٩، ب. ص):

«كأن كلّ شيءٍ قد مضى
قبلَ أنْ تصغي إليّ
الأرضُ
وتعيدني
لدهشةِ الطفل الأولى
الذي سكنَ
مأوى الشمس
وراءهُ
تركَ قلبي
قطرةَ دمٍ
سكبها
طائرٌ في بئر
بحثت عنه مثلما يبحث الرضيعُ
عن ثدي أمه
مثلما تبحث النار عن حطب ذكريات»

فالاهتمام بالصراع السلبي والمصير هو ما يركّز عليه النص أعلاه من خلال الانشغال بالعوالم الداخلية للذوات، ومع ذلك فإن هذا النص ومجمل نصوص مجموعة (دم العاشق) تتسم بالتشاؤم والنفور والرفض للواقع النفسي والاجتماعي، ولا نستطيع التساؤل عن جدوى هذا النوع من الشعر؛ لأنه لا يظهر الوجود الحقيقي كما يجب أن تعيشه الذوات وإنما يظهر فقط الإشكاليات الوجودية التي تنشغل بها الذات.

## نتائج البحث

١. تناول البحث موضوعًا مهمًّا يكشف عن بعض نتائج تحوّل الشعر العربي عن المواضيع التقليديّة إلى المواضيع الإنطولوجيّة.

٢. حدّد البحث أبرز الطباع الوجدانيّة التي اهتمّت بها قصيدة النثر العمانيّة الحديثة ومنها الحب والندم والسأم والاغتراب.

٣. كشف البحث عن أهم الطباع الوجودية للذات عند ممارسة الفهم التي برزت في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة ووجد أنها الاستشراف والبيان والقرار والاختيار والتأويل.

٤. بين البحث الحضور الكثيف للطباع الكلاميّة للذات في قصيدة النثر العمانيّة الحديثة ومنها طبع اللغو وطبع البلاغ وطبع الإعلان وطبع التعبير وطبع التفصيل.

٥. أوضح البحث الطباع الناشئة عن وجود الذات مع الآخر التي ظهرت في القصيدة العمانية الحديثة ومنها طبع القيل والقال وطبع الفضول وطبع الالتباس.

٦. وصل البحث إلى أنّ قصيدة النثر العمانيّة الحديثة اهتمّت بالطباع الوجوديّة التي تمارسها الذات عند التعلق بالآخرين، وهي: الوجود الزائف، والضياع في المعيّة، والانشغال بالمصائر الوجوديّة.

## المصادر والمراجع


١. جوليفيه، ريجيس، ١٩٨٨، المذاهب الوجوديّة، ترجمة فؤاد كامل، ط!، دار الآداب، بيروت.

٢. الحارثي، محمد، ١٩٩٢، عيون طوال النهار، ط١، منشورات نجمة، الدار البيضاء.

٣. الحارثي، محمّد، ٢٠١٥، قارب الكلمات يرسو، ط١، بيت الغشّام للنشر، مسقط.

٤. الرحبي، سيف، ١٩٩٦، معجم الجحيم، ط١، دار شرقيّات، القاهرة.

٥. الرحبي، سيف، ١٩٨٦، رأس المسافر، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء.

٦. سارتر، جان بول، ١٩٨٣، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة كمال حاج، ط١، مكتبة الحياة، بيروت.

٧. سماء عيسى، الطائي، ١٩٩٩، دم العاشق ونصوص أخرى، https://nawrasa-elbahr.yoo7.com

٨. ماكوري، جون، ١٩٨٢، الوجوديّة، ترجمة امام عبدالفتّاح امام، العدد ٥٨، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

٩. هايدجر، مارتن، ١٩٩٥، الحقيقة – التقنية – الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت.

١٠. هايدجر، مارتن، ٢٠١٨، في الشي الذي يخص التفكير، ترجمة وعد الرحية، ط١، دار التكوين، دمشق.

١١. هايدجر، مارتن، ٢٠٢١، الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت.

# الجلسة الثالثة

## الشعر والدرس اللغوي

- **منزلة الشعر والشعراء عند اللغويين**

إبراهيم سليمان الشمسان

- **الشاهد الشعري في كتاب (نكت الأعراب في غريب الإعراب) لجار الله الزمخشري**

أيمن السيد الجندي

- **الأثر الجمالي للضرورة الشعريَّة في الدرس النحوي**

رمضان خميس القسطاوي

- **مكامن المعاني للأفعال المزيدة في ديوان النابغة الذبياني: دراسة صرفية**

نايف عيسى الشدي

- **الوظيفة التفسيريّة في قصيدة (واحرّ قلباه) للمتنبّي (دراسة مقارنة بين وظيفتي النعت والحال)**

يوسف محمود فجال

# منزلة الشعر والشعراء عند اللغويين

أبو أوس إبراهيم الشمسان

أستاذ النحو والصرف – جامعة الملك سعود

## ملخص البحث

إنَّ الشعر هو ديوان العرب الذي هيأت طبيعته النظمية أن يكون أداة فعَّالة ليعبر الشاعر عن نفسه وعن قبيلته التي ينتمي إليها، وكان العرب يحتفلون بظهور الفارس فيهم ونبوغ الشاعر، فالفارس المقاتل بالسيف والسنان، والشاعر المقاتل بالفكر واللسان، ومن أجل ذلك كان للشاعر منزلة عظيمة عند القبيلة، ثم تعززت هذه المنزلة بنزول الوحي ونشوء حاجة إلى تفسير الوحي بما عهده الناس من صحيح القول؛ فكان المفزع إلى الشعر. وحين شرع اللغويون في جمع اللغة كان الشعر من أهم مصادرهم، وحين شرع اللغويون والنحويون في وضع قواعد العربية؛ كان الشعر بعد القرآن الكريم شاهدًا للظواهر اللغوية الموصوفة. وتبين للغويين أن الشعر من أهم أدلة ظاهرة التصرف الإعرابي التي حاول بعض المستشرقين نفيها وادعاء افتعال النحويين لها. وكان من منزلة الشعر والشاعر أن عدّ الشعر لغة لا جدال فيها، وما ظهرت مخالفته للاستعمال الجمعي صُنف على أنه ضرورة، وفرق اللغويون بين استعمال اللغة في السعة واستعمالها في الشعر المحتمل للضرورة، وأظهر اللغويون ما للشعر من خصوصية الاستعمال كصرف الممنوع من الصرف في الشعر. وفرق اللغويون بين ما هو شاهد شعري وما هو مثال، واعتمد في ذلك على تحديد زمني مشهور بينهم، وما ورد من الشعر في كتب المتقدمين ككتاب سيبويه من غير فترة الاحتجاج، إنّما ورد للتمثيل به، وفرّق اللغويون بين ما يستشهد به وما يقعد عليه، فدائرة الاستشهاد واسعة غرضها توثيق الاستعمال. ولكن ذلك لا يعني أن ورود الشاهد دليل على قاعدة؛ فالقواعد مبنية على جمهرة الاستعمال، وما خالف ذلك يقبل في اللغة ولكن لا يبنى عليه، فورود الجزم بلن والنصب بلم في الشعر لا يسوغ ذلك الاستعمال.

## كلمات مفتاحية

***منزلة، الشعر، الشعراء، اللغويون، الضرورة، الاستشهاد.***

**مقدمة**

يتميز الشعر على غيره من ضروب الكلام بأوزانه وتفاعيله وقوافيه وبما يشتمل عليه من جرس نغمي له من الأثر ما يأخذ بالألباب ويلامس شغاف القلوب، وهو مع ذلك سهل الحفظ والرواية، والشعر بما هو محكوم به من أوزان وتفاعيل بناء لغوي مقيد منضبط الشكل ليس يستطيع إبداعه إلا من وهب الملكة ورزق حسًّا موسيقيًّا يكفل له حسن السبك والأداء، والشعر ليس شكلًا فقط بل هو دلالة ومعنى، وهو مجال رحب لتصوير جوانب الحياة المادية الحسية والمشاعر النفسية.

من هنا كان للشاعر أهمية بالغة في حياة القبيلة العربية. قال ابن رشيق في (باب احتماء القبائل بشعرائها) «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلّا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تُنتَج» (القيرواني، ١٩٨١، ١/ ٦٥). وقال ابن سلام «**وَكَانَ الشّعْر فِي الْجَاهِلِيَّة عِنْد الْعَرَب ديوَانَ علمهمْ ومنتهى حكمهم، بِهِ يَأْخُذُونَ وَإِلَيْهِ يصيرون. قَالَ ابْن سَلام قَالَ ابْن عون عَن ابْن سِيرِين قَالَ عمر بن الْخطاب كَانَ الشّعْر علم قوم لم يكن لَهُم علم أصح مِنْهُ**» (الجمحي، ١٩٨٠، ١/ ٢٤).

يضرب لنا ابن رشيق مثالًا لحماية الشاعر قبيلته، فهذا زياد الأعجم لما علم أن الفرزدق همَّ بهجاء عبد القيس، بعث إليه: لا تعجل، وأنا مهدٍ إليك هدية، فانتظر الفرزدق الهدية، فجاءته قصيدة جعلته يقول: لا سبيل إلى هجاء هؤلاء ما عاش هذا العبد فيهم. (القيرواني، ١٩٨١، ١/ ٦٥).

وهذا الحطيأة يرفع بمدحه بني أنف الناقة، الذين كانوا يغضبون من لقبهم حتى قال:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوّي بأنف الناقة الذنبا

فعاد هذا الاسم فخرًا لهم وشرفًا فيهم. (ابن عبد ربه، ١٩٦٨، ٥/ ٣٢٨- ٣٢٩)

وخلاف ذلك ما فعل بالزِّبْرِقان بن بدر حين قال:

«دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فاستعدى عليه عمر بن الخطاب وأسمعه الشعر، فقال: ما أرى بما قال بأسًا. قال: والله يا أمير المؤمنين ما هُجيتُ ببيت قطّ أشدَّ منه. فأرسل إلى حَسّان فسأله: هل هجاه؟ فقال: ما هجاه؛ ولكنه سلح عليه» (ابن عبد ربه، ١٩٦٨، ٥/ ٣١٨).

وكما كان للشعر والشاعر منزلة في المجتمعات العربية كانت لهما منزلتهما العظيمة عند أرباب الثقافة العربية والمشتغلين بها في وقت مبكر، ابتدأت مع تفسير القرآن وتجويد قراءاته المختلفة، فهذا ابن عباس يستشهد لمعاني القرآن بالشعر، نقل المبرد إجابة عبدِ الله بنِ العباسِ نافعَ بنَ الأزرق وهو يسأله، ويطلب منه الاحتجاج باللغة، فما سأله بلفظ في القرآن إلّا أجابه ببيت من الشعر. (المبرد، ١٩٩٧، ٣/ ١٦٣-١٦٧)

ويستشهد أبو عمرو بن العلاء بالشعر لقراءته، قال الزجاجي: «حدثنا أبو الحسن علي بن سليمان قال: حدثني محمد بن يزيد قال: حدثنا المازني عن أبي عبيدة قال: سمعت أبا عمرو بن العلاء يقرأ ﴿**لَتَخِذْتَ عَلَيْهِ اجْرًا**﴾[٧٧-الكهف]، فسألته عنه، فقال: هي لغة فصيحة، وأنشد قول المُمَزَّق العَبْدِي:

وَقَدْ تَخِذَتْ رِجْلِي إِلَى جَنْبِ غَرْزِهَا نَسِـيْفًا كَأُفْحُوصِ الْقَطَاةِ الْمُطَرِّقِ»

(الزجاجي، ١٩٨٣، ص: ٢٥٥)

واللغويون بالمعنى العام الشامل علومَ اللغة يعدون الشعر وثيقة لغوية للاستعمال اللغوي، ولذلك اختلفت عندهم منازل الشعر والشعراء واختلف اللغويون في موقفهم من رواية الشعر والاستشهاد به، قال ابن سلام «**وَقد اخْتلف الْعلمَاء بعد فِي بعض الشّعْر كَمَا اخْتلفت فِي سَائِر الأشْيَاء فَأمّا مَا اتَّفقُوا عَلَيْهِ فَلَيْسَ لأحد أن يخرج مِنْهُ**» (الجمحي، ١٩٨٠، ١/ ٤)، وجاء عنهم تحديد ذلك زمانًا ومكانًا، نقل السيوطي «وقال أبو عمرو بن العلاء: ختم الشعر بذي الرُّمة، والرجز برؤْبة العجاج ... وكان أبو عبيدة يقول: افتتح الشعر بامرئ القيس وختم بابن هَرْمة» (المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ٢/ ٤١٠- ٤١١).

أورد السيوطي قائمة نسبها إلى أبي نصر الفارابي (ت٣٣٩هـ) تضمنت جملة القبائل والأماكن التي لم يستشهد بشعرائها (السيوطي، ١٩٩٨، ١/ ١٦٧-١٦٨)، ولكن هذه القائمة يعاندها واقع الاستشهاد؛ ولذا تعرضت لنقد الدارسين، منهم الحربي الذي قال إنه لو رجع إلى المواقع التي ذكر الفارابي أنها لم يؤخذ عنها لوجد أنهم استشهدوا بشعر آدم عليه السّلام، المختلف في مكانه، كما استشهدوا بشعر هذيلة بنت بكر تبكي قوم عاد في أقصى بلاد اليمن وبشعر مذحج اليمنية وعمرو بن معد يكرب الزبيدي ومالك بن خريم الهمداني وبشعر الغساسنة ومن لخم استشهدوا بشاعرها الإسلامي عدي بن الرقاع العاملي. (الحربي، ٢٠١٠،

ص١٧٢-١٧٣)، وتعداده لمن استشهد به خلافًا للقائمة كثير وهو ينتهي إلى القول «لا شك أن هذا العرض السريع، وبخاصة ما جاء من تلك الشواهد في عصر جمع الرواة للغة يثير شكوكًا حول دقة قائمة الفارابي ما لم تكن محمولة على الأكثر، وهذا في المجال النحوي الضيق، فكيف بالمجال اللغوي الواسع» (الحربي، ٢٠١٠، ص ١٧٥). ويقفنا الحربي على شواهد عديدة جاءت في كتب النحو حتى قال «وهكذا نرى النحويين تمثل كل طبقة منهم تقريبًا موقفًا ألين من التي سبقتها، فأبو عمرو بن العلاء يرى جريرًا والفرزدق مولدَيْنِ ولا يحتج إلّا بالشعر الجاهلي إلّا ما جاء عنه في عمر بن أبي ربيعة. ثم رأينا موقف سيبويه والأخفش فمن بعدهم. وعلى الرغم من هذا العرض السريع فإنه يصور لنا اختلاف النحاة في حدِّ نهاية الاستشهاد بالشعر. يقول السيوطي: أجمعوا على عدم الاحتجاج بكلام المولدين والمحْدثين في العربية ... وأول المحْدثين بشار بن برد (السيوطي، ٢٠٠٦، ص ٥٩). ولكنه إجماع غير واقع كما رأينا» (الحربي، ٢٠١٠، ص ١٨٣-١٨٤).

وساق لنا الحربي أمثلة للاستشهاد في فروع اللغة الأخرى وختم بقوله «وعلى العموم فقد أخذ علماء العربية عن المرأة وغير العربي، ومختلي العقل ما داموا قد نشؤوا في بيئة عربية سليمة» (الحربي، ٢٠١٠، ص ١٨٦).

ويفهم من هذا أن دائرة الاستشهاد بالشعر واسعة، وآية ذلك ما يرى من كثرة بيوت الشعر في كتب النحو ابتداءً بكتاب سيبويه الذي حوى ١٠٥٠ (خمسين بيتًا وألف بيت) توارثهن النحويون بعده.

وينبغي لنا التفريق بين الاستشهاد بالشعر والقياس عليه، فليس كل شاهد صالحًا للقياس عليه «ذلك أن النص الصالح للقياس عليه – على وجه العموم- يخضع لعامل الزمن، والمكان، وفصاحة المخبر، وعلم الوسيط (الراوي) وعدالته» (الحربي، ٢٠١٠، ص ٢٤٠) . و«إضافة إلى هذا التشدد في معرفة الفصيح الذي بلغ أعلى مراتب الصدق والصحة في النقل نجدهم في كثير من الأحيان لا يعتمدون عليه وحده ما لم ترد شواهد نثرية تعزّز صحته» (الحديثي، ١٩٧٤، ص ١٠٤). ونقل الجواليقي قول الفراء «واعلم أنَّ كثيرًا ممّا نَهيتُكَ عن الكلام به من شاذِّ اللغات ومُسْتكرَهِ الكلام، لو تَوَسَّعْتُ بإجازتِهِ لرخَّصْتُ لكَ أنْ تقولَ: رأيتُ رجلان، ولقُلْتُ: أرَدت عن تقولَ ذاكَ، ولكن وَضَعْنا ما يتكلّمُ بهِ أهلُ الحجازِ وما يختارُهُ فُصحاءُ أهلِ الأمصارِ، فلا تلتفت إلى مَنْ قال: يجوزُ، فإنّا قد سمعناه، إلّا أنّا نُجيزُ للأعرابيّ الذي لا يَتَخَيَّرُ، ولا نُجيزُ لأهْلِ الحَضَرِ والفصاحةِ أن يقولوا: السَّلامُ عليكِم، ولا جئتُ مِن عَنْدِك، وأشباهه مما لا نُحصيه من القبيح المرفوض» (الجواليقي، ٢٠٠٧، ص٤٦).

## الشعر سجل لغات العرب

وجد النحويون في الشعر بغيتهم للاستشهاد على ظواهر لغوية مختلفة، منها لغات مسماة، فالشعر سجل لغات العرب، ومنها شواهد أنواع من الإبدال والظواهر غير المسماة، فمن ذلك

١- **دخول أل على الجملة**: قال الأزهري «وَقَالَ ابْن الأنباريّ: العربُ تُدخل الْألف وَاللام على الفِعل المُسْتقبل على جِهَة الِاخْتِصَاص والحِكاية؛ وَانْشد للفرزدق:

مَا أَنْت بالحَكم الْتُرْضَى شَهادَتُه وَلَا الأصِيل ولا ذي الرَّأْي والجَدَل»

(الأزهري، ٢٠٠١، ١٥/ ٣٣٢).

٢- **الكشكشة**: من ذلك قول قيس بن ذريح (مجنون ليلى):

(فَعَيْنَاشِ) عَيْنَاهَا وَ(جِيْدُشِ) جِيْدُها سِوَى أنَّ عَظْمَ السَّاقِ (مِنْشِ) دَقِيقُ

نقل الأزهري عن الليث «الكشكشة لُغَةٌ لِرَبِيعَة، يَقُولُونَهَا عِنْد كَاف التَّأْنِيث عليكِشْ إليَكشْ بِكِشْ، يزِيدُونَ الشين بعد كَاف التَّأْنِيث» (الأزهري، ٢٠٠١، ٩/ ٣١٦). ولعل الصوت المقصود هو مركب من الكاف والشين ما زال مستعملًا في بعض لهجات الخليج وهو مثل الصوت الإنجليزي (CH).

٣- **الشنشنة**: قال ثعلب: «وأنشدني ابن الأعرابي:

عَلَيّ فيما أبتغي أبْغِيشِ بيضاءَ تُرضِيني ولا تُرْضِيشِ
وتَطَّلِبي وُدَّ بَنِي أبِيشِ إذا دنَوْتِ جعلتْ تُنْئِيشِ
وإن نأيتِ جعلتْ تُدْنيش وإنْ تكلَّمْتِ حَثَتْ في فِيشِ
حَتَّى تَنِقِّي كَنَقِيق الدِّيشِ

قال: يجعلون مكان الكاف الشِّين» (ثعلب، ١٩٦٠، ١/١١٦). قال السيوطي «ومن ذلك الشنشنة في لغة اليمن تجعل الكاف شينًا مطلقًا كـ (لبيش اللّهم لبيش) أي لبيك» (السيوطي، ٢٠٠٦، ص: ٤٢٠). وما زالت هذه الظاهرة مسموعة إلى اليوم في شرق الجزيرة وجنوبها (الحرمي، ٢٠١٣، ص١٣٦).

٤- **العنعنة**: قال ثعلب «فأمَّا عنعنة تميم فإنَّ تميمًا تقول في موضع أنَّ: عَنَّ. تقول: عَنَّ عبدَ الله قائمٌ. قال: وسمعت ذا الرُّمَّة ينشد عبد الملك:

أعَنْ تَرسّمْتَ من خَرقاءَ منزلةً» (ثعلب، ١٩٦٠، ١/ ٨١)

قال الحربي «وهي ظاهرة سامية قديمة. ويظهر أنها غير مطّردة، بل محصورة في مفردات، وهي كذلك في لغات (لهجات) نجد الحالية» (الحربي، ٢٠١٠، ص ٦٧٢-٦٧٣). مثل: هيعة: هيأة، عرانكو: أرامكو، سعل: سأل.

٥- **الطمطمانية**: وهي استعمال أداة التعريف (ام) في مكان (ال)، قال الزمخشري «وأهل اليمن يجعلون مكانها الميم، ومنه: ليس منَ امْبِرِّ امْصِيامُ في امْسفر. وقال:

يَرْمِي وَرَائِي بِامْسَهْمِ وَامْسَلِمَهْ» (الزمخشري، ٢٠٠٤، ص ٣٣٣)

وما زالت هذه الظاهرة مسموعة في جنوب الجزيرة ومناطق من اليمن (عطية، ٢٠٠٨، مج ١١، ع٣، ٢٨٩-٣١٢).

٦- **العجعجة**: وهي إبدال الياء جيمًا، روى أبو زيد الأنصاري:

«وقال المفضل: أنشدني أبو الْغُولِ هذه الأبيات لبعض أَهْلِ الْيَمَنِ:

يَا رَبِّ إِنْ كُنْتَ قَبِلْتَ حَجْتِجْ وفَلا يَزَالُ شَاحِجٌ يَأْتِيكَ بِجْ

أَقْمَرُ نَهَّاتٌ يُنَزِّي وَفْرَتِجْ

- أَرَادَ حَجَّتِي وَوَفْرَتِي وَ(بِجْ) أراد بي» (الأنصاري، ١٩٨١، ص ٤٥٥ -٤٥٦). و«قال [ثعلب]: أبدلت الياء الجيم في التشديد لقرب مخرجها، ولا بأس أن تجيء في الياء المخفّفة، مثل حجتي» (ثعلب، ١٩٦٠، ص: ١١٧).

وقال ابن جني «وإذا كانت بدلًا فمن الياء لا غير، قرأت على أبي علي ... في الكتاب:

عمِّي عُوَيْف وأبو عَلجِّ

المطعمانِ اللحمَ بالعشِجِّ

وبالغَداةِ كِسَر البَرْنجِّ

تُقْلَعُ بالوَدِّ وبالصِّيصِجِّ

يريد: أبو عليّ، وبالعشيّ، وبالصيصية، وهي قرن البقرة» (ابن جني، ٢٠٠٠، ١/ ١٨٧).

٧- **الوتم**: قال السيوطي «الوتم في لغة اليمن تجعلُ السِّين تاء كالنات في الناس» (السيوطي، ١٩٩٨، ١/ ١٧٦). «وقال علباء بن أرقم:

يَـا قَـبَّـحَ اللهُ بَـنِـي السَّـــعْـلاتِ عَـمْرَو بْنَ يَربُوعٍ شِرَارَ (النَّـاتِ)

غَيْرَ أعِفَّاءَ وَلا (أكْيَاتِ)

(النّات): أراد النَّاسَ و(أكْيَاتٌ): أرَاد أكْيَاسٌ. قال أبو الحسن: هذا من قبيح البدل، وإنما أبدل التّاء من السّين لأن في السّين صفيرًا فاستثقله فأبدل منها التّاء وهو من قبيح الضرورة لغة» (الأنصاري، ١٩٨١، ص ٣٤٤-٣٤٥). قال ابن خالويه «بربِّ النَّات بالتَّاء حكاه أبو عمرو أنها لغة لقضاعة. قال ابن خالويه: زعم أهل اللغة في كتب القلب والإبدال أن العرب تقول في الناس النات وقوم أكيات أي أكياس» (ابن خالويه، ٢٠٠٩، ص ١٨٣).

٨- **لغة أكلوني البراغيث**: الأصل في اللغة المشتركة أن يجرد الفعل إذا تأخر عنه فاعله من علامات تدل على عدده، ولكن جاء في اللغة الجمع بين الفاعل الظاهر وضميره وهو ما سمي بلغة أكلوني البراغيث (ابن عقيل، ١٩٨٠، ٣: ٥٤) وسماها ابن مالك لغة يتعاقبون فيكم ملائكة، وجاء استعمال هذه اللغة في الشعر، قال سيبويه «واعلم أن من العرب من يقول: ضربوني قومُك، وضربابي أخواك، فشبهوا هذا بالتاء التي يُظهرونها في قالت فُلانة، وكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة كما جعلوا للمؤنث، وهي قليلة. قال الشاعر: وهو الفرزدق:

ولـكـنْ دِيـافِيٌّ أبـوه وأمُّـه بحَورانَ يعصِرنَ السّليطَ أقاربُهْ»

(سيبويه، ١٩٨٨، ٢/ ٤٠)

وقد وصف بعض اللغويين القدماء هذه اللغة بالضعف ولكن ردّ قولهم آخرون قدماء ومحدثون ومن المحدثين الحربي الذي قال «ولا شك أن سيطرتها على مستوى اللغات (العامية) في البلاد العربية يؤيّد أنها لغة قوم، وليست قليلة ولا ضعيفة، كما أن شواهد هذه الظاهرة في كتب النحو ليست لطيء، ولا لأزد شنوءة [وحدهما]» (الحربي، ٢٠١٠، ص٦٢٦-٦٢٧). وهي لغة ذات أصول سامية، قال رمضان عبد التواب «وقد عرفنا أن مقارنة اللغات السامية أخوات العربية، وهي: العبرية والآرامية والحبشية والأكادية، تدل على أن الأصل في تلك اللغات، أن يلحق الفعل علامة التثنية والجمع، للفاعل المثنى والمجموع، كما تلحقه علامة التأنيث، عندما يكون الفاعل مؤنثًا، سواء بسواء» (عبد التواب، ١٩٩٥، ص ٢٧١).

## إبدال الأصوات:

واستشهد اللغويون بالشعر على طائفة من إبدال الأصوات، منها:

**١-إبدال النون بالزاي:**

قال ابن السكيت «ورُزٌّ ورُنْز، وأنشدنا محمد بن قادم:

يـا خـلـيـلي كـل أوِزَّة واجـعـل الجـوذاب رُنْـزَه»

(ابن السكيت، ٢٠٠٢، ص: ١٠٣)

قال الحربي «والشاهد (رنزه) فكّ الحرف المضعف (رزّ)، وأبدل الأول بحرف مخالف» (الحربي، الشاهد الشعري في النحو العربي، ص٦٧٥)، والغالب في هذا الحرف أن يكون من أحرف الذلاقة، ومثله في اللغات المحكية المعاصرة: حنق في حقّ، وحنفر في حفّر، وسَنكر في سكّر، وسِنكر في سِكّر.

**٢-إبدال التاء بالثاء:**

قال السيرافي «كما أبدلت خيبر والنّضير من الثّاء تاء في كثير من الحروف، كقولهم في (الثوم): (توم) وفي (المبعوث): (مبعوت)، وفي (الخبيث): (خبيت). قال الشاعر:

ينفع الطّيّب القليل من الرّز ق ولا ينفع الكثير الخبيـت

ويروى أن الخليل قال للأصمعي: لم قال الخبيت؟ فقال: هذه لغتهم». (السيرافي، ٢٠٠٨، ١/ ٢٣٢)

وهذا الإبدال عُرف في اللغات السـامية، وكانت العربية في سـاقتها، كما ظهر في الشـواهد، و«هي تفيد مجتمعة في أنّ العربيّة قد سـارت في طريق التخلص من الثاء وإبداله تاءً أسـوة بغيرها من أخواتها السـاميات؛ ولكن يبدو أن نزول القرآن، وتشكل المستوى الفصيح، قد حالا دون أن تبلغ عملية التحوّل مداها المطلق» (الزعبي،٢٠٠٥، ص١٢٦).

**٣- إبدال الكاف بالتاء:**

«قال أبو زيد أنشده المفضل، قال: وقال راجز من حمير:

يَا بْنَ الزُّبَيْرِ طَالَمَا (عَصَيْكا) وَطَـالَمَـا عَـنَّـيْـتَـنَـا إِلَـيْـكَـا

قال السيرافي «وقد يبدلون من تاء المخاطب كافًا» (السيرافي، ٢٠٠٨، ١/ ٢٣٢). وقال ابن جني «فقال: عصيك، أبدل تاء (عصيت) كافًا. ويحكى أن عبد بني الحسحاس كان إذا أنشد شعرًا حسنًا قال: أحسنْكَ والله، يريد أحسنْتَ والله. وهو كثير» (ابن جني، ١٩٦٢، ص٣٨).

وعدّ ابن مالك هذا من نيابة ضمير عن ضمير فليس بإبدال، قال ابن مالك «أراد عصيْتَ، فجعل الكاف نائبة عن التاء. ولأن نيابة الموضوع للرفع موجودة في نحو: ما أنا كأنت، ومررت بك أنت، فلا استبعاد في نيابة غيره عنه» (ابن مالك، ١٩٩٠، ١/ ٣٩٧). وردّه أبو حيان قال «قلت: ما زعم من أن ذلك موجود ... يريد: عصيتَ، فوضع ضمير النصب موضع ضمير الرفع، غير صحيح، بل الذي ذكر التصريفيون أبو علي وغيره أن هذا من إبدال تاء الضمير كافًا، وهو من شاذ البدل، فليس من وضع ضمير النصب موضع ضمير الرفع. والذي يدل على أنه من باب البدل تسكين آخر الفعل له في قولهم: عصيْك، ولو كان ضمير نصب لم يسكن كما لم يسكن عساك روماك» (ابن حيان، ٢٠٠٠، ٤/ ٣٦٠).

قال الحربي «وكنت أحسبه ضرورة حتى سمعت أحد اليمنيين يفعل ذلك باطّراد في كلامه، فلمّا استفسرت منه عن ذلك عاد لنطقها تاء على المألوف وقال: كلاهما واحد» (الحربي، ٢٠١٠، ص٦٧٦).

**٤- القاف الطبقية:**

قال أبو الأسود الدُّؤلي:

وَلا (أكُولُ لِكِدْرِ الكَوْمِ كدْ) نَضِجَتْ وَلا (أكُولُ) لِبَابِ الدَّارِ (مَكْفُولُ)

قال ابن دريد «فَأمّا بَنو تَمِيم فَإِنَّهُم يلحقون الْقَاف باللهاة فتغلظ جدًّا، فَيَقُولُونَ للْقَوْم: الكَوْم، فَتكون الْقَاف بَين الْكَاف وَالْقَاف وَهَذِه لُغَة مَعْرُوفَة فِي بني تَمِيم» (ابن دريد، ١٩٨٧، ١/ ٤٢). قال ابن الحاجب «وبقي حرف لم يتعرض له، وإن كان ظاهر الأمر أن العرب تتكلم به، وهي القاف التي كالكاف، كما يتكلم بها أكثر العرب اليوم، حتى توهم بعض المتأخرين أن القاف كذلك كانوا ينطقون بها، حتى توهم أنهم كذلك يقرؤون بها. والظاهر أنها في كلامهم، وأن القاف الخالصة أيضًا في كلامهم وأن القرآن لم يقرأ إلّا بالقاف الخالصة على ما نقله الأثبات متواترًا، ولو كانت تلك قرئ بها لنقلت كما نقل غيرها، ولما لم تنقل دل على أنها لم يقرأ بها، أو قرأ بها من لم يعتد بنقل عنه» (ابن الحاجب، ١٩٨٣، ٢/ ٥٠٢). ويرى بعض الدارسين أن هذه القاف هي التي وصفها سيبويه، وأنها النظير المجهور للكاف وليست ببعيدة عن القاف اللهوية المهموسة المستعملة في المستوى الفصيح (الزعبي، ٢٠٠٥، ص٦١، ٦٢).

قال الحربي «وتسمى القاف التميمية المعقودة، وهي منتشرة حاليًّا في اليمن ونجد والخليج وبعض غرب إفريقية» (الحربي، ٢٠١٠، ص٦٧٦).

**٥- الوقف على تاء التأنيث بالتاء لا بالهاء:**

قال أبو النجم العجلي:

اللهُ نَـجَّـاكَ بِـكَـفَّـيْ مَسْـــلَـمَـتْ مِنْ بَعْدِ مَا، وَبَعْدِ مَا، وَبَعْدِ مَتْ

كَادَتْ نُفُوسُ القَومِ عِنْـــدَ الغَصْلَمَتْ وَكَـــادَتِ الحُـــرَّةُ انْ تُدْعَى امَـــتْ

أي: مسلمة، وبعدمة [بعدما> بعدمه> بعدمت]، الغلصمة، أمة.

قال ابن جني «على أن من العرب من يُجري الوقف مُجْرى الوصل، فيقول في الوقف هذا طَلْحَتْ، وعليه السلام والرحْمتْ، وأنشدنا أبو عليّ:

بلْ جَوْزِ تيهاءَ كظهر الحَجَفَتْ» (ابن جني، ٢٠٠٠، ١/ ١٧١)

قال الحربي «على أن هذه اللغة ما تزال تُنطق في بعض مناطق حائل، وشمال القصيم، حيث توجد قبيلة طيء (شمّر حاليًّا) اليمانية الأصل. وبعض العرب ينطق الهاء المربوطة تاء مفتوحة بعد ألف المد، فيقولون (صلات) يريدون (صلاه) في الوقف» (الحربي، ٢٠١٠، ص٦٧٧-٦٧٨).

**٦- تصحيح الواو في اسم المفعول من الأجوف:**

قال العباس بن مرداس السلمي:

قَدْ كَانَ قَوْمُكَ يَحْسِـبُونَكَ سَـيِّدًا وَإِخَـالُ أَنَّـكَ سَـــيِّـدٌ مَـعْـيُـونُ

قال سيبويه «وبعض العرب يخرجه على الأصل فيقول مخيوط ومبيوع فشبهوها بصيودٍ وغيورٍ» (سيبويه، ١٩٨٨، ٣٤٨/٤). وهذا الاستعمال هو السائد في اللغة المحكية في أكثر البلاد العربية.

**٧-حذف ألف ضمير المؤنث:**

قال الفراء «وسمعتُ أعرابيًّا منهم يَسْأَلُ وهو يقولُ: بالفضلِ ذُو فَضَّلَكُم اللهُ بُهْ، والكرامةِ ذَاتُ أكْرَمَكُم اللهُ بَهْ» (الفراء، ٢٠١٤، ص٩٧). ومن شواهد هذا الاستعمال، قول عامر بن جوين الطائي:

فَلَمْ أرَ مِثْلَهَا خُبَاسَـــةَ وَاجِدٍ وَنَهْنَهْتُ نَفْسِي بَعْدَ مَا كِدتُ افْعَلَهْ

ونقل الفارسي قول الفراء «أراد: بعد ما كدت أفعلها، يعني: الخصلة، فحذف الألف وطرح حركة الهاء على اللام» (الفارسي، ١٩٩٣، ١/ ١٣٩). أراد تبيعها.

وعدّ ابن عصفور ما جاء من هذه الظاهرة من قبيل الضرورة الشعرية؛ ولكنه قال «وربما فعلوا ذلك في سعة الكلام» (ابن عصفور، ١٩٨٠، ص١٢٥)، فكان هذا مدعاة لاحتجاج الحربي عليه، قال «فكيف تكون ضرورة وقد وردت في سعة الكلام، والنثر لا ضرورة فيه، ولكنه استخدم (ربما) للتقليل» (الحربي، ٢٠١٠، ص ٦٢٣)، وأيد هذا بقوله أيضًا «ويؤيد أنها لغة وليست بضرورة وجودها لغة مطّردة في عدد من المناطق العربية كحائل وهي كانت وما تزال مستقرًا لقبيلة (طيء- شمّر حاليًّا)، وفي منطقة القصيم، وكلاهما متجاورتان في شمال المملكة العربية السعودية، كما توجد في الموصل وبعض أنحاء العراق وشرق سوريا، وتطوان في المغرب العربي، وبعض قرى لبنان المسيحية» (الحربي، ٢٠١٠، ص ٦٢٣).

**٨-قلب الياء المسبوقة بفتحة ألفًا:**

ينتهي المثنى المجرور والمنصوب بياء قبلها فتحة، وكذلك الحرفان إلى وعلى إن اتصلا بضمير، ومن لغات العرب ما يحذف الياء ويعوض عن المحذوف بمطل الحركة، وهو ما يراد من قلب الياء ألفًا، وجاء هذا في الأشعار قال الفراء عن «لغة بني الحارث بن كعب: يجعلونَ الاثنين فِي رفعهما ونصبهما وخفضهما بالألف. وأنشدني رجلٌ من الأسد عنهم. يريد بني الحارث:

فأطرق إطراق الشــجاع ولو يرى مسَــاغًا لِناباه الشــجاعُ لصَــمّما»

(الفراء، ١٩٨٣، ٢/ ١٨٤)

وقال الفراء «وأنْشَدَنِي بعضُهم، لِهَوْبَرَةَ الحَارِثِيِّ:

تَـزَوَّدَ مِـنَّـا بَـيْنَ أُذْنَـاهُ ضَرْبَـةً دَعَـتْـهُ إِلَى هَـابِيْ الـتُّرَابِ عَـقِـيـمُ

وانْشَدَنِي الكِسَائِيُّ، لبعضِ بني الحَارِثِ:

فَـإِنَّ بِجَنْبَـا سَــحْبَـلٍ وَمَضِــيقِـهِ مُرَاقَ دَمٍ لَن يَبْرَحَ الـدَّهْرَ ثَـاوِيَـا»

(الفراء، ٢٠١٤، ص٩٥).

ومثال ما جاء من استعمال الأحرف ما جاء في نوادر الأنصاري «قال المفضل وأنشدني أبو الغول لبعض أهل اليمن

أي قلوص راكبٍ تراها طاروا عليهن فشل علاها
واشدد بمثنى حقبٍ حقواها ناجيةً وناجيًا أباها

القلوص مؤنثة، وعلاها أراد عليها ولغة بني الحارث بن كعبٍ قلب الياء الساكنة إذا انفتح ما قبلها ألفًا يقولون: أخذت الدرهمان واشتريت الثوبان، والسلام علاكم. فهذه الأبيات على لغتهم» (الأنصاري،١٩٨١، ص٢٥٨-٢٥٩). وما زالت هذه الظاهرة مستعملة في بادية الجزيرة، «مثل بعض بطون (عتيبة) وأكثرها ينتمي إلى بني عامر بن صعصعة، وبعض بطون (مطير) وأكثرها ينتمي إلى غطفان، تقول (عَلاها) أي (عليها)» (الحربي، ٢٠١٠، ص٦٨٤). ومن أمثلة ذلك: شعالة أي شعيلة، باض أي بيض، مار أي مير، غار أي غير.

**٩-فتح نون المثنى:**

المستعمل في اللغة المشتركة كسر نون المثنى، ولكن قد يفتحها بعض العرب، قال ابن خالويه «ومنها: تثنية جاءت نونًا مفتوحة، مَرَرت بالزَيْدَيْنَ. أنشد الفراء [لحميد الهلالي]:

عَلَى أَحْوَذِيَّيْنَ اسْتَقَلَّتْ عَشِيَةً وَمَا هِيَ إِلَّا لَمْحَةٌ فَتَغِيبُ»

(ابن خالويه، ١٩٧٩، ص ٣٣٤)

**١٠-ضم نون المثنى:**

قال الآمدي «وقال رؤبة أيضًا وأنشدناه له أبو العباس:

قالت لنا وقولُها أحزانُ ذِرْوَةُ والقولُ له بَيانُ
يا أبتا أرَّقَني القِذّانُ فالنومُ لا تَطعمُه العَيْنانُ»

(الآمدي، ١٩٦١، ص١٧٦)

قال ابن جني «وَقد حُكيَ ان مِنْهُم من ضم النُّون فِي الزيدان فَقَالَ الزيدانُ والعمرانُ وَهَذَا من الشذوذ بِحَيْثُ لَا يُقَاس عَلَيْهِ» (ابن جني، ١٩٩٢، ص٨٨).

**١١-نصب الأحرف الناسخة اسمها وخبرها:**

ما عليه قياس اللغة المشتركة نصب الأحرف الناسخة لاسمها وحده؛ ولكن وردت بعض الشواهد الشعرية لنصب الاسم والخبر، واختلف النحويون في عمل تلك الأحرف «فصارت المذاهب فيها ثلاثة:

أحدها جواز النصب في جميعها. والثاني اختصاص/ ذلك بـ (ليت). الثالث جواز ذلك في كأن وليت ولعل» (ابن حيان، ٢٠٠٢، ٥/ ٢٧).

قال أبو حيان «ونحن نَسرد ما أتى عن العرب شاهدًا على ذلك مما استدلّوا به، فحُكي عن بني تميم أنَّهم ينصبون بِـ (لعلَّ)، فيقولون: لعلَّ زيدًا أخانا، وقال:

إنَّ الـعَـجـوزَ خَـبَّـةً جَـرُوزا تَـأْكُـلُ كـلَّ لـيـلـةٍ قَـفـيـزا

وقال عمر بن أبي ربيعة:

إذا اسْـوَدَّ جُنْحُ الليلِ فَلْتَأْتِ ولْتَكُنْ خُطاكَ خِفافًا، إنَّ حُرّاسَـنا أُسْـدا»

(ابن حيان، ٢٠٠٢، ٥/ ٢٧- ٢٩)

والنحويون الذين يريدون تنزيه الشاعر عن مخالفة اللغة المشتركة يتأولون ما سبق، قال السيوطي «وَالْجُمْهُور أوّلُوا ذَلِك وَشبهَه على الْحَال أو إِضْمَار فعل وَحذف الْخَبَر» (السيوطي، ١٩٩٢، ٢/ ١٥٧).

## تداخل اللغات في استعمال الشاعر

اللغة المقعدة هي اللغة المشتركة المنتزعة شواهدها من جمهرة الاستعمال، وأمّا ما سوى ذلك فهو لغات كما سماها أبو عمرو حين سئل عمّا يخالف القواعد، والشعر في الغالب جاء باللغة المشتركة سوى بعض أشعار احتملت استعمالات من غير المشترك، ومضت أمثلة ذلك من لغات العرب، وهي أمثلة تبين استعمال الشاعر لغة قومه، وهذا هو الأصل؛ ولكن الشعراء ربمّا جمعوا في استعمالهم غير لغة مما يوصف بأنه من تداخل اللغات، وأنكر من القدماء ومن المحدثين ذلك، فمن القدماء ما ذكره ابن دريد قال «وَكَانَ بعض من يوثق بِهِ يدْفع هَذَا وَيَقُول: لَا يجمع عَرَبِيّ لفظتين إِحْدَاهمَا لَيست من لغته فِي بَيت وَاحِد. قَالَ أَبُو بكر: وَقد جَاءَ هَذَا فِي الشّعْر الفصيح كثيرًا» (ابن دريد، ١٩٨٧، ٢/ ١٠٢٧). وأمّا المحدثون فقال عنهم الحربي «ولكن كثيرًا من المُحْدَثين مثل إبراهيم أنيس، وإبراهيم السامرائي، ومحمد عيد. وغيرهم، يستبعدون أن يستعمل الشاعر لغة غير لغته بجانب لغته، وهو ما سمّاه أسلافنا بتداخل اللغات» (الحربي، ٢٠١٠، ص ٦١٧).

ومن تداخل اللغات في استعمال الشاعر الواحد ما جاء في قول ابن جني «باب في الفصيح يجتمع في كلامه لغتان فصاعدًا:

من ذلك قول لبيد:

سـقَى قومِي بني مَجْدٍ وأسـقى نُـمَـيرًا والـقـبـائـلَ مـن هِـلال

وقال [طفيل الغنوي]:

أمّـا ابـن طَـوْقٍ فـقـد أوفى بِـذمَّتـه كـما وفى بقِلاص النـجـم حـاديهـا

وقال [يعلى الأزدي]:

فظَلْت لَدَى البيت العتيق أُخيلُهو ومـطْـوايَ مشـتـاقـان لـهْ أرقـان

فهاتان لغتان: أعني إثبات الواو في (أُخيلهو) وتسكينَ الهاء في قوله (له)، لأن أبا الحسن زعم أنها لغة لأَزْدِ السَّراةِ وإذا كان كذلك فهما لغتان. وليس إسكان الهاء في (له) عن حذفٍ لحقَ بالصنعة الكلمةَ لكن ذاك لغة» (ابن جني، ١٩٥٧، ١/ ٣٧٠-٣٧١).

## تأويل ما خالف اللغة المشتركة

للشاعر وللشعر منزلة عالية في نظر اللغويين جعلتهم يلتمسون العذر لما ظاهره مخافة اللغة المشتركة، فهم يرون الشعراء أمراء الكلام قال (القرطاجني، ٢٠٠٨، ص١٢٦- ١٢٧) «وكلّما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلّية من الشعراء على وجه من الصحّة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال؛ لأنّهم من ثبت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى. وقد قال الخليل بن أحمد: الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعّدون القريب ويُحتَجّ بهم ولا يُحتَج عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحقّ والحقّ في صورة الباطل. فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتّساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحّة، فإنّهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئًا إلّا وله وجه؛ فلذلك يجب تأوّل كلامهم على الصحّة والتوقّف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه».

وللتأويل أنماط مختلفة منها القول بالحذف ومنها تقدير إضمار عامل ومنها القول بالضرورة. ومن أمثلة التأويل قول (ابن جني، ١٩٥٧، ١/٣٨٨-٣٨٩) «وسألت أبا عليّ -رحمه الله- عن قوله:

أبِيتُ أسري وتبِيتِي تدلِكي وجهكِ بالعنبرِ والمسكِ الذكي

فخضنا فيهِ، واستقرّ الأمر فيهِ على أنه حذف النون من تبيتين، كما حذف الحركة للضرورة في قوله:

فاليومَ أشْرَبْ غير مستَحْقِبٍ

كذا وجَّهته معه، فقال لي: فكيف تصنع بقوله (تدلكي)؟ قلت: نجعله بدلًا من (تبيتي) أو حالًا فنحذف النون؛ كما حذفها من الأوّل في الموضعين، فاطمأنّ الأمرُ على هذا. وقد يجوز أن يكون (تبيتي) في موضع النصب بإضمار (أنْ) في غير الجواب؛ كما جاء بيت الأعشى:

لنا هَضْبة لا يَنزل الذلُّ وسطَها ويأوِي إليها المستجيرُ فَيُعْصَمَا»

وهكذا رأينا ابن جني تأول لتصحيح قول الشاعر بالضرورة مرة وبالتقدير مرة أخرى.

ولا يفصل بين الفعل الناسخ واسمه بمعمول الخبر، ولكن المبرد يجيزه بتأويل إضمار محتجًّا بورود أمثال التركيب في الشعر، والشعر عنده صحيح لأنه مؤوّل بالإضمار، قال «وَالْوَجْه الَّذِي يَصح فِيهِ أن تضمر فِي كَانَ الْخَبَر أو الحَدِيث أو مَا أشبهه على شريطة التَّفْسِير وَيكون مَا بعده تَفْسِيرًا لَهُ ... فَيصير الَّذِي بعده مَرْفُوعًا بِالِابْتِدَاءِ وَالْخَبَر فَتَقول على صِحَة الْمَسْأَلَة كَانَ غُلَامَه زيدٌ ضَاربٌ فَمَا جَاءَ من الضَّمِير فِي هَذَا الْبَاب قَوْله:

فأصْبَحُوا والنَّوَى عَالي مُعَرَّسِهِمْ وليْسَ كُلَّ النَّوَى يُلْقي المَساكِينُ

أضمر فِي (لَيْسَ)» (المبرد، ١٩٩٤، ٤/ ٩٩- ١٠٠)

وإن نوديت النكرة المقصودة بنيت بناء العلم المفرد، ولكن قد تنصب في الشعر فيكون التأويل، «قال سيبويه في الاختصاص: وسألتُ الخليلَ ويونسَ عن نصب قول الصَّلَتَانِ العَبْدِيِّ:

أيَا شَاعِرًا لَا شَاعِرَ اليَوْمَ مِثْلُهُ جَرِيرٌ وَلَكِنْ فِي كُلَيْبٍ تَوَاضُعُ

فَزَعَمَا أنَّه غير منادًى، وإنّما انتصب على إضمارٍ. يعني أنَّ المنادَى محذوف والناصِبُ لـ (شاعِرًا) محذوف، وقوله: (يا قائلَ الشعر)، ليس بقصد به إلى واحدٍ بعينه، كأنّه قال: يا قائلًا الشعرَ عليكَ شاعرًا لا شاعرَ اليوم مثله. ويجوز أن تقدِّر: يا قائل الشعر حَسْبُكَ بِجريرٍ شاعرًا. ويجوز أن يكون يا شاعرًا، منادًى ويكون على لفظ المنادى المنكور؛ وإنْ كان يَقْصِدُ به قَصْدَ واحدٍ بعينه في المعنى. وهو كقول الآخر:

يا كَنَّةً مَا أنْتِ غَيْرَ لَئِيمَةٍ بَيْضَاءَ مِثْلَ الرّوْضَةِ المِحْلالِ

وهو يقصد في المعنى إلى كنَّة بعينها» (السيرافي، ١٩٧٤، ١/ ٣٩٨). وهكذا يحتال النحوي لتصحيح قول الشاعر بكل ما وسعه من الحيل.

## الاعتذار للشاعر بالضرورة

اهتم به النحويون بتخريج ما خالف الشعراء به عن اللغة المشتركة اهتمامًا كبيرًا، وكانت الضرورة الشعرية أكثر طرائق التخريج وأشهرها، غير أنهم اختلفوا في مفهوم الضرورة بين مضيق وموسع، وفصل القول في اختلاف آراء النحويين في الضرورة محمد حماسة عبد اللطيف ثم أوجزه في قوله «من هذه الآراء السالفة، نرى أنَّ رأي إمام النحاة سيبويهِ وابنِ مالك ورأي الأخفش، ورأي ابن فارس، ورأي الكوفيين التطبيقي، تلتقي كلها في غاية واحدة أو متقاربة، وإن اختلفت السبيل إلى هذه الغاية. إذ كل من هذه الآراء، يحصر الضرورة في نطاق ضيق، بحيث يجعلها سيبويه وابن مالك فيما لا مندوحة للشاعر عنه. ويزيل الأخفش الحدود بين الضرورة وغيرها بحيث لا يصبح هناك مسوغ للقول على ظاهرة ما في الشعر إنها ضرورة. ويجيز ابن فارس بعض الظواهر فقط، وإن كان لا يسميها ضرورة، ويرفض البعض الآخر بحجة أنه خطأ أو لحن، أما الكوفيون فهم، بناء على قياسهم على الشاهد الواحد، لا يرون في هذه الألوان المختلفة ضرورة أو شذوذًا وإنّما هي أنماط متعددة من التعبير لنا أن نترسم خطاها وننسج على منوالها. ويبقى بعد ذلك رأي الجمهور، وإمام رأي الجمهور هو العلامة ابن جني. ولعل المحافظة على اطراد الظواهر اللغوية في المستويات المختلفة للغة هي التي دفعت بهؤلاء إلى إبعاد كل ما خالف القاعدة، بحجة أنه ضرورة أو شاذ، ومن هنا كان حكمهم على كل ما جاء في الشعر بأنه ضرورة لتسلم القاعدة، ويطرد القياس» (عبد اللطيف، ١٩٩٦، ص: ١١٦).

هذا ما رآه أستاذنا محمد حماسة عبد اللطيف؛ ولكن للقول بالضرورة وجه آخر، وهو تنزيه الشعر عن الوصف باللحن والمخالفة، فأنى للشاعر أن يلحن أو يخطئ، وما جرى ممّا ظاهره المخالفة هو أمر أضطرّ إليه لم يختره اختيارًا. وهي فضيلة إنّما تكون للشعراء لعلو منزلتهم ورفعة شأنهم، وهو أمر ذكره أستاذنا نفسه في معرض حديثه عن رأي الأخفش، قال: «لقد ذهب الأخفش سعيد بن مسعدة مذهبًا مغايرًا لغيره من النحاة في ضرورة الشعر، إذ نظر إلى الشعراء على أنهم طبقة مختلفة عن غيرهم، وينبغي أن يباح لهم ما لا يباح لسواهم، واعترف بأن لهم تأثيرًا في الكلام العاديّ، حيث يتأثرون هم أوّلًا بما يقولونه في شعرهم، وتصبح تراكيب الشعر جارية على ألسنتهم في مخاطباتهم، وبالتالي يؤثّرون في

غيرهم ممن يخالطونهم أو يقلدونهم أو غير ذلك. فقد ذهب الأخفش (إلى أن الشاعر يجوز له في كلامه وشعره ما لا يجوز لغير الشاعر في كلامه؛ لأن لسان الشاعر قد اعتاد الضرائر، فجُوِّز له ما لم يَجُز لغيره)» (عبد اللطيف، ١٩٩٦، ص: ١٠٥- ١٠٦).

ومع ما للشاعر من منزلة عظيمة لم يسلم من تلحينه بعضُ النحويين، ومن أشهر ذلك ما جرى بين عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والفرزدق، قال التنوخي «وَبلغ الفرزدق أنه يعيب عَلَيْهِ، فَقَالَ:

فَلَو كَانَ عبد الله مولًى هجوته ولكنَ عبدَ اللهِ مَوْلى مَوَالِيَا

ويروى أنه لما سمع هَذَا الْبَيْت، قَالَ: وَهُوَ فِي هَذَا أَيْضًا مخطئ، وَالصَّوَاب: مولى موالٍ. وَأَبُو عَمْرو والخليل وسيبويه يجْعَلُونَ هَذَا من ضَرُورَة الشّعْر» (التنوخي، ١٩٩٢، ص١٥٣).

تخريج النحويين بالضرورة تمكين للشعر؛ لأن الشاعر في الضرورة يراجع أصلًا لغويًّا عليه اللغة العامة لا المشتركة المقعدة، قال المبرد «فإِنَّما أجراه للضَّرُورَة مجْرى مَا لا علَّةَ فِيهِ، فإِن احْتَاجَ إِلى صرف مَا لَا ينْصَرف صرفه مَعَ هَذِه الْحَرَكَة فَيصير بِمَنْزِلَة غَيره ممّا لَا علَّةَ فِيهِ ... ألا ترى أَنَّه فِي قَوْله (مولى موالیا) قد جعله بِمَنْزِلَة الصَّحِيح ... وَيَكْفِيك من هَذَا كلِّه مَا ذكرت لَك من أَنَّ الشَّاعِرَ إِذا اضطُرَّ ردّ الأشياءَ إِلى أُصولها» (المبرد، ١٩٩٤، ١/ ١٤٣-١٤٤).

ومثل هذا توقفُ الزجاج في تحريك (هاء السكْت)، قال «وزعم الفراء أنه يجوز يا حسرتاهُ على كذا وكذا بفتح الهاء. ويا حَسْرَتَاهُ - بالكسر والضم. والنحويون أجمعون لا يجيزون أن تثبت هذه الها في الوصل، وزعم أنه أنشده من بني فَقْعس رجل من بني أسد:

يا ربِّ يا رَبَّاهُ إِيَّاكَ اسَلْ عَفْراء يا رَبَّاهُ مِنْ قَبْلِ الأجلْ

وأنشده أيضًا:

يا مَرْحَبَاهِ بِحَمارِ ناهية

والذي أعرف أن الكوفيين ينشدون:

يا مرحَبَاهُ بجمار ناهية

قال أبو إسحاق: ولا أدري لم اسْتُشْهِدَ بهذَا، ولم يُقرأْ بِهِ قَطُّ، ولا ينفع في تفسير هذه الآية شيئًا، وهو خطأ» (الزجاج، ١٩٨٨، ٤/ ٣٥٨-٣٥٩).

وعُدّ عند غيره من الضرورة، قال ابن يعيش «فأمّا قول الشاعر ... فضرورةٌ، وهو رديءٌ في الكلام لا يجوز، وإنّما لمّا اضطُرّ الشاعر حين وصل إلى التحريك؛ لأنّه لا يجتمع ساكنان في الوصل على غير شرطه، حرّكه» (ابن يعيش، ٢٠٠١، ٥/ ١٧٦-١٧٧).

وتوقف الزجاج في تسكين تاء التأنيث في الدرج وقلبها هاءًا، قال «وزعم أيضًا هذا أن هاء التأنيث يجوز إسكانها وهذا لا يجوز. واستشهد في هذا بشعر مجهول، قال أنشدني بعضهم:

لَمَّـا رأى ألّا دَعَـهْ ولا شـــبَـعْ مـالَ إلى أرْطـاةِ حِقْفٍ فـالْطَجَعْ

وهذا شعر لا يعرف قائله ولا هو بشيء، ولو قاله شاعر مذكور لقيل أخطأت؛ لأنَّ الشاعِر قد يجوز أن يخطئ» (الزجاج، ١٩٨٨، ٢/ ٣٦٥). أمّا السيرافي فعدها ضرورة، قال «ومن ذلك أنهم قد يجرون هاء التأنيث في الوصل مجراها في الوقف، فلا يقلبونها تاء، ولا سبيل إلى هذا إلّا بالتسكين؛ لأنهم متى حرّكوا وجب القلب» (السيرافي، ٢٠٠٨، ١/ ٢٢٤). وكذلك ابن عصفور قال: «ألا ترى أن (دعه) و(زعبله) قد قلبت (التاء) منهما هاء في الوصل وهو غير جائز في سعة الكلام، إلّا أنه لمّا اضطر حكم لها بالحكم الذي كان لها في حال الوقف بدلّا من الحكم الذي لهما في الوصل فسكن التاء وقلبها هاء كما يفعل بها في حال الوقف» (ابن عصفور، ١٩٨٠، ص٣٠٠).

## خاتمة

تبينت لنا منزلة الشاعر والشعر الذي هيأت له طبيعته النظمية أن يكون أداة فعّالة للتعبير عن الشاعر نفسه وعن قبيلته التي ينتمي إليها؛ وتعززت هذه المنزلة بنزول الوحي ونشوء حاجة إلى تفسيره بما عهده الناس من صحيح القول، فكان المفزع إلى الشعر، وحين شرع اللغويون في جمع اللغة كان الشعر من أهم مصادرهم، وحين شرع النحويون في وضع قواعد العربية كان الشعر شاهدًا للظواهر اللغوية الموصوفة، فهو سجل لغات العرب، ونقل طائفة من تغيرات صوتية تسامت عنها اللغة الموحدة، وظهر أحيانًا تداخل اللغات في استعمال الشاعر. وكان من منزلة الشعر والشاعر أن ما ظهرت مخالفته للّاستعمال الجمعي عُدّ من الضرورة أو أُوِّل تأويلًا صالحًا، وفرّق اللغويون بين ما يستشهد به وما يقعد به؛ فدائرة الاستشهاد واسعة غرضها توثيق الاستعمال؛ ولكن لا يعني أن ورود الشاهد دليل على قاعدة؛ فالقواعد مبنية على جمهرة الاستعمال وما خالفه يقبل في اللغة ولا يبنى عليه، فورود نصب خبر الحرف الناسخ ودخول (ال) على الفعل في الشعر لا يسوغ القياس عليهما في الفصيح.

## المصادر والمراجع


١. الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر. **المؤتلف والمختلف**. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٦١م.

٢. الأزهري؛ أبو منصور محمد بن أحمد. **تهذيب اللغة**. تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م.

٣. الأنصاري؛ أبو زيد سعيد بن أوس بن ثابت. **النوادر في اللغة**. تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت: دار الشروق، ط١، ١٩٨١م.

٤. التنوخي؛ أبو المحاسن المفضل بن محمد بن مسعر. **تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم**. تحقيق: الدكتور عبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط٢، ١٩٩٢م.

٥. ثعلب؛ أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار. **مجالس ثعلب**. تحقيق: عبدالسّلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٠م.

٦. الجمحي؛ أبو عبد الله محمد بن سلّام بن عبيد الله. **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، ١٩٨٠م.

٧. ابن جني، أبو الفتح عثمان. **التمام في تفسير أشعار هذيل ممّا أغفله أبو سعيد السكري**، تحقيق: أحمد ناجي القيسي وخديجة عبد الرازق الحديثي وأحمد مطلوب، بغداد: مطبعة العاني، ط١، ١٩٦٢م.

٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان. **الخصائص**. تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة: دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٥٧م.

٩. ابن جني، أبو الفتح عثمان. **سر صناعة الإعراب**. تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحاته عامر، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠. ابن جني، أبو الفتح عثمان. **علل التثنية**. تحقيق: صبيح التميمي، مصر: مكتبة الثقافة الدينية، ١٩٩٢م.

١١. الجواليقي؛ أبو منصور موهوب بن أحمد. **تكملة إصلاح ما تغلط فيه العامة**. تحقيق: حاتم صالح الضامن، دمشق: دار البشائر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢. ابن الحاجب؛ أبو عمر عثمان بن عمر. **الإيضاح في شرح المفصل**. تحقيق: موسى بناي العليلي، بغداد: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ط١، ١٩٨٣م.

١٣. الحديثي؛ خديجة عبد الرزاق عبد القادر. **الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه**. الكويت: جامعة الكويت، ط١، ١٩٧٤م.

١٤. الحربي؛ محمد باتل. **الشاهد الشعري في النحو العربي**. كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسة اللغة لعربية وآدابها، الرياض: جامعة الملك سعود، ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

١٥. الحرمي؛ عمر عبد الرحمن حسين علي. **التوزيع اللغوي الجغرافي في شبه الجزيرة العربية**. البصرة: كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة البصرة، ٢٠١٣م.

١٦. ابن حيان؛ أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف. **التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل ج٤**. تحقيق: حسن هنداوي، دمشق: دار القلم، ط١، ٢٠٠٠م.

١٧. ابن حيان؛ أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف. **التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، ج٥**. تحقيق: حسن هنداوي، دمشق: دار القلم، ط١، ٢٠٠٢م.

١٨. ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد. **ليس في كلام العرب**. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مكة المكرمة: د.ن. ط٢، ١٩٧٩م

١٩. ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد. **مختصر في شواذ القرآن من كتاب البديع**. تحقيق: ج. برجستراسر، بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ٢٠٠٩م.

٢٠. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن. **جمهرة اللغة**، تحقق: رمزي منير بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م.

٢١. الزجاج؛ أبو إسحاق إبراهيم بن السري بن سهل. **معاني القرآن وإعرابه**. تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، بيروت: عالم الكتب، ط١، ١٩٨٨م.

٢٢. الزجاجي؛ أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق. **مجالس العلماء للزجاجي**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الرياض: دار الرفاعي، ط٢، ١٩٨٣م.

٢٣. الزعبي؛ آمنة صالح، **في علم الأصوات المقارن: التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية**، أربد-الأردن: دار الكتاب الثقافي، ٢٠٠٥م.

٢٤.الزمخشري، جار الله محمود بن عمر. **المفصل في صنعة الإعراب**. تحقيق: فخر صالح قدارة، عمّان: دار عمار، ط١، ٢٠٠٤م.

٢٥.ابن السكيت؛ أبو يوسف يعقوب بن إسحاق. **إصلاح المنطق**. تحقيق: محمد مرعب، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٦.سيبويه؛ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. **الكتاب**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٨٨م.

٢٧.السيرافي؛ أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان. **شرح كتاب سيبويه**. تحقيق: أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٨.السيرافي؛ أبو محمد يوسف بن أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان. **شرح أبيات سيبويه**. تحقيق: محمد علي الريح هاشم، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤م.

٢٩.السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. **الاقتراح في أصول النحو**. ضبطه وعلق عليه: عبد الحكيم عطية، دمشق: دار البيروتي، ط٢، ٢٠٠٦م.

٣٠.السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ضبطه وصححه ووضع حواشيه: فؤاد علي منصور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م.

٣١.السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج٢**. تحقيق: عبدالعال سالم مكرم، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.

٣٢.عبد التواب؛ رمضان. **بحوث ومقالات في اللغة**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٥م.

٣٣.ابن عبد ربه؛ أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: **العقد الفريد**، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٨م

٣٤.عبد اللطيف؛ محمد حماسة. **لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية**، القاهرة: دار الشروق، ط١، ١٩٩٦م.

٣٥.ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد. **ضرائر الشعر**. تحقيق: السيد إبراهيم محمد، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٠م.

٣٦.عطية؛ جمعان عبد الكريم. «**توزيع الطمطمانية في اللهجات العربية المعاصرة**»، علوم اللغة، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م) مج ١١، ع٣، ص ٢٨٩-٣١٢.

٣٧.ابن عقيل؛ بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن. **المساعد على تسهيل الفوائد، ج٣**، تحقيق: محمد كامل بركات، مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٩٨٠م.

٣٨.الفارسي؛ أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار. **الحجة للقراء السبعة**. تحقيق: بدر الدين قهوجي وبشير جويجابي، دمشق/ بيروت: دار المأمون للتراث، ط٢، ١٩٩٣م.

٣٩.الفارسي؛ أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار المسائل العسكرية، تحقيق: محمد الشاطر أحمد محمد أحمد، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م.

٤٠.الفراء؛ أبو زكريا يحيى بن زياد. **كتاب فيه لغات القرآن**، نسخه وصححه: جابر بن عبد الله بن سريّع السريّع، نشر على الشبكة العالمية، ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م.

٤١.الفراء؛ أبو زكريا يحيى بن زياد. **معاني القرآن، ج٢**، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت: عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م.

٤٢.القرطاجني؛ أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم. **منهاج البُلغاء وسراج الأدباء**. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م.

٤٣.القيرواني؛ أبو على الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م.

٤٤.ابن مالك، أبو عبد الله، جمال الدين محمد بن عبد الله. **شرح التسهيل لابن مالك**. تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٩٠م.

٤٥.المبرد؛ أبو العباس محمد بن يزيد. **الكامل في اللغة والأدب**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٧م.

٤٦.المبرد؛ أبو العباس محمد بن يزيد. **المقتضب**. تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط ٣، ١٩٩٤م.

٤٧.ابن يعيش؛ أبو البقاء، موفق الدين يعيش بن علي. **شرح المفصل**. قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م.

## Research Summary

Poetry is the collection of the Arabs, whose systematic nature made it possible for it to be an effective tool for expressing the poet himself and his tribe to which he belongs. The Arabs celebrated the emergence of the knight within them and the genius of the poet. The knight fights with the sword and tooth, and the poet fights with thought and tongue. For this reason, the poet had a great status with the tribe, and then this was strengthened. The status of the revelation and the need to interpret the revelation according to what people were accustomed to in terms of correct words, so the shock was to poetry. When linguists began to collect the language, poetry was one of their most important sources. When linguists and grammarians began to establish the rules of Arabic, poetry, after the Holy Qur'an, was a witness to the linguistic phenomena described, and it became clear to the linguists that poetry One of the most important pieces of evidence for the phenomenon of syntactic behavior, which some orientalists tried to deny and claim that grammarians fabricated. It was part of the status of poetry and the poet that poetry was considered an indisputable language, and what appeared to be in conflict with plural usage was classified as necessary. Linguists distinguished between the use of language in capacity and its possible use in poetry for necessity. Linguists showed that poetry has the specificity of use, such as the morphology of what is forbidden from morphology in poetry. The linguists distinguished between what is a poetic witness and what is an example, and they relied on a well-known chronological definition among them, and what was mentioned in the verses in the books of the predecessors, such as the book of Sibawayh, without the period of invocation, but was mentioned to represent it. Usage But that does not mean that the occurrence of the witness is evidence of a rule; The rules are based on the generality of usage, and anything contrary to that is accepted in the language, but is not built on it. The occurrence of the jussive as «blin» and the accusative as «balm» in poetry does not justify that use.

## Keywords:

***status, poetry, poets, linguists, necessity, martyrdom.***

# توظيف الشاهد الشعريّ

## في كتاب (نكت الأَعراب في غريب الإِعراب) للزَّمخشريّ

**أ.د. أيمن السيد أحمد بيومي الجندي**

الأستاذ في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض

**ملخص البحث**

يهدف هذا البحثُ إلى الوقوف على إبداع الزمخشريّ في توظيف الشاهد الشعريّ في كتابه الماتع (**نكت الأَعراب في غريب الإِعراب**)، وقد أثبت البحث أن الزمخشريّ استطاع بمهارة عالية الربط بين الوجه الإعرابيّ والشاهد الشعريّ، والمعنى اللغويّ للكلمة ونظيره في الشعر، والمعنى البياني ومقابله في الشعر، وقد جاءت معالجة هذا البحث ودراسته في أربعة محاور، الأول منها قصرته للحديث عن الشاهد الشعريّ والتقعيد النحويّ، والثاني خصصته للكلام عن منهج الزمخشريّ في إيراد الشاهد الشعريّ، أمَّا الثالث، فكان عن مقاصد الاحتجاج بالشاهد الشعريّ عند الزمخشريّ في (نكت الأعراب)، والمحور الرابع عقدته للحديث عن موقف الزمخشريّ من الاحتجاج بشعر المولدين، وقد اشتهر عنه ذلك.

**الكلمات المفتاحية**

***الشاهد – الشعريّ – نُكت – الأعراب – غريب – الإعراب الزمخشريّ.***

## مُقَدِّمَةٌ

الحمدُ لله، والصلاةُ والسلامُ على رسول الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد احتلت الشواهد الشعريّة مكانةً عاليةً في تراثنا النحويّ؛ لأنَّ إجماعَ الدرس النحويّ على أنَّ التقعيد لكلام العرب لا يقوم إلا على أساس واحدٍ يحتكمون إليه جميعًا، وهو طريقة العرب في بناء كلامِها، فإمَّا أن يكون الكلام وَفق ما قالت العرب، وإمَّا أن يُعدَّ خارجًا عن نظامِها غير معتد به، ولمَّا كان للشاهد الشعريّ أثرٌ واضحٌ في الدرس النحويّ عمومًا، وإعراب غريب القرآن الكريم خصوصًا، جاءت فكرة هذا البحث الموسوم بـ(توظيف الشاهد الشعريّ في كتاب (نكت الأعراب في غريب الإعراب للزمخشري)؛ فقد أجاد الزمخشريّ في توظيف الشاهد الشعريّ في هذا الكتاب الذي قصره – كما هو واضح من عنوانه– على غريب الإعراب في القرآن الكريم؛ فقد استطاع من خلال إمامته الكبيرة وعبقريته الواعية في النحو والتفسير والحديث والبيان أن يستحضر الشاهد الشعريّ ويستدعيه؛ لتأييد الإعراب الصحيح المنسجم مع المعنى التفسيري، أو لبيان المعنى اللغويّ للفظة القرآنية، أو لتوضيح المعنى البلاغي، وغير ذلك ممَّا أثبته البحث.

أمَّا مادة البحث، فقد دارت في أربعة محاور:

**المحور الأول: الشاهد الشعريّ والتقعيد النحويّ.**

**المحور الثاني: منهج الزمخشريّ في إيراد الشاهد الشعريّ.**

**المحور الثالث: مقاصد الاحتجاج بالشاهد الشعريّ.**

**المحور الرابع: موقف الزمخشريّ من الاحتجاج بشعر المولدين.**

**الخاتمة.**

**ثبت المصادر والمراجع.**

## المحور الأول: الشاهد الشعريّ والتقعيد النحويّ

عرَّف التهانويّ الشاهد بقوله: «الشاهد عند أهل العربية الجزئيُّ الذي يُستشهد به في إثبات القاعدة لكون ذلك الجزئيّ من التنزيل، أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم» (١٩٦٤، ص٧٣٨)، وقد نبتت قضية الاستشهاد، لمَّا فسدت السلائق، والتوت الألسنة، وتفشى اللحن وانتشرت اللكنة، فلم يكن في وسع العلماء إلا أن يضعوا مقاييس محددة، وضوابط ثابتة، يستطيعون بها تمييز الصحيح من السقيم، ثم وجدوا أن الحلّ يكمن في العودة إلى الأصول والرجوع إلى المنابع، والتوجه نحو البادية، حيث ما زالت السلائق سليمة والألسنة قويمة، وما يزال البدوي على فصاحته المعهودة سلامة لغة وصحة أداء.

وكلام العرب من أهمِّ أنواع السماع التي يَعتمد عليها النحويّون في الاستشهاد، بعد القرآن الكريم، فقد استشهد النحويّون على مسائل النحو والصرف بكلام العرب، قبل الإسلام وبعده حتى فسدت الألسنة بمخالطة الأعاجم.

يقول السيوطي في تحديد مفهوم السَّماع: «أعني به ما ثبت في كلام مَنْ يُوثق بفصاحته؛ فشمل كلام الله -تعالى-، وهو القرآن، وكلامَ نَبِيِّهِ -ﷺ-، وكلامَ العرب قبل بعثته، وفي زمنه وبعده إلى أن فسدت الألسنةُ بكثرة المولدين، نظمًا ونثرًا، عن مسلم أو كافر» (١٩٧٦، ص٤٠).

وأقوال العرب المعتمد عليها في الاستشهاد محددة بقبائل معينة، وبزمانٍ معين، ومكان معين، فليس كلُّ عربي يُحْتَجُّ بكلامه.

وذلك أن علماء اللغة الأوائل عندما رحلوا إلى القبائل للأخذ عنها، لم يأخذوا عن كل قبيلة، وإنما قصروا أخذهم عن القبائل الفصيحة، التي لم تخالط الأعاجمَ، فكلمَّا أوغلت القبيلةُ فِي البداوة، وبَعُدَتْ عن الحواضر، سلمت لغتها من آفة اللحن ولُوثَةِ العُجْمَةِ. (السيوطي، ١٩٧٦، ص٦٠).

وقد وضع العلماء حدًّا مكانيًّا، وحدًّا زمنيًّا للعرب الذين تُؤخذ عنهم اللغةُ.

أمَّا الحدُّ المكاني فيمكنُ تحديدُه بأنه «الجزء الغربي من نجدٍ، وما يتصل به من السفوح الشرقية لجبال الحجاز، وهو الذي يسمونه عالية السافلة، وسافلة العالية، ويذكرُ السيوطيُّ من لم يكن من العرب أهلًا لأخذ اللغة عنه، فيقول: «وبالجملةِ فإنه لم يُؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم» (١٩٧٦، ص٥٦).

وأما الحد الزمني للأخذ عن العرب، ففيه خلاف بين العلماء، ولهم في ذلك عدة أقوال، أرجحها أنَّ المراد بالعرب الذين يُوثَقُ بِعَرَبِيَّتِهِمْ، ويُسْتَشْهَدُ بكلامهم، وهم عرب الأمصار إلى نهاية القرن الثاني، وأهل البدو من جزيرة العرب إلى أواسط القرن الرابع، وأما ما خرج عن هذا الإطار الزمني، فقد عدَّه علماءُ اللغة من كلام المولدين، يقول السيوطي: «أجمعوا على أنه لا يُحْتَجُّ بكلام المولَّدين والمحدثين في اللغة والعربية» (١٩٧٦، ص٨٠).

وبناءً على ذلك، فقد قسَّم العلماءُ كلامَ العرب في هذه الحقبة الزمنية إلى أربع طبقات، ذكرها البغداديُّ في قوله: «الطبقة الأولى: الشعراء الجاهليون، وهم قبل الإسلام، كامرئ القيس والأعشى. الثانية: المخضرمون، وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، كلبيد وحسان. الثالثة: المتقدمون، ويقال لهم: الإسلاميون، وهم الذين كانوا في صدر الإسلام، كجرير والفرزدق. الرابعة: المولدون، ويقال لهم المحدثون، وهم من بعدهم إلى زماننا، كبشار بن برد وأبي نواس، فالطبقتان الأُولَيَانِ يُسْتَشْهَدُ بشعرهما إجماعًا، وأما الثالثة فالصحيح صحة الاستشهاد بكلامها....، وأما الرابعة فالصحيح أنه لا يستشهد بكلامها مطلقًا؛ وقيل: يستشهد بكلامِ مَنْ يوثق به منهم، واختاره الزمخشريّ» (البغدادي، ١٩٢٨، ص٥).

ومعنى هذا أنَّ الحدَّ الزمني عند علماء اللغة في الحواضر هو منتصف القرن الهجري الثاني كما تقدم.

والناظرُ في كُتبِ النحاةِ وما أوردوه من شواهد يحتجون بها يجد الشعر له حضورٌ كبيرٌ؛ فقد كان أداةً لتوفير الحجة اللغويّة الداعمة للاستعمال الصحيح للفظ، كلمةً وتركيبًا، ومن هنا تظهر قيمة الاستشهاد بالشعر في الدرس النحويّ بعامة.

ولا غرو في ذلك؛ فقد كان الشعر مستودَعَ أسرارِ العربية، حتى قال سيدنا عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – لمَّا استشكل عليه تفسير آيةٍ من القرآن الكريم: «عليكم بديوانكم لا تضلوا. قالوا: وما ديواننا؟ قال: شعرُ الجاهلية؛ فإن فيه تفسيرَ كتابكم، ومعانيَ كلامكم» (البيضاوي، ١٤١٨، ٥٥٧).

وقد أكَّد أهمية الشعر – نظريًّا وتطبيقيًّا – في الاستشهاد سيدُنا عبد الله بن عباسٍ – رضي الله عنهما – إذ يقول: «إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب» (ابن الأنباري، ١٣٩٠، ٦٢)؛ لذا كان الشعرُ مكونًا أساسيًّا في الفكر النحويّ، وركيزة من الركائز الأساسية للنحويين يجعلون من محاورته سبيلًا لوصف اللسان العربي واستنباط قواعده ودعمها والتمثيل لها.

يقول أبو بكر بن الأنباري رادًّا على هؤلاء الذين أنكروا على النحويّين الاستشهاد بالشعر: «وقد جاء عن الصحابة والتابعين – كثيرًا – الاحتجاج على غريب القرآن ومشكله بالشعر، وأنكر جماعة لا علم لهم بحديث رسولِ الله – صلى الله عليه وسلم – على النحويّين احتجاجهم على القرآن بالشعر، وقالوا: إذا فعلتم ذلك جعلتم الشعر أصلًا للقرآن. وقالوا أيضًا: كيف يجوز أن يحتج بالشعر على القرآن. وقد قال الله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ﴾ [الشعراء: ٢٢٤]، فأمَّا ما ادَّعوه على النحويّين من أنهم جعلوا الشعر أصلًا للقرآن، فليس كذلك إنما أرادوا أن يتبينوا الحرف الغريب من القرآن بالشعر؛ لأن الله تعالى قال: ﴿إِنَّا جَعَلْنَٰهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا﴾ [الزخرف: ٣] وقال: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ [الشعراء: ١٩٥]». (ابن الأنباري، ١٣٩٠، ص١٠٠).

ومعنى هذا، أنَّ الشعر أثرٌ من آثار القرآن الكريم، وفضلٌ من أفضاله على النحو واللغة، فلولا القرآن الكريم ما جُمع هذا الشعر، وما اهتمَّ به الرواة.

ومجملُ القول: الشاهد بعامة له أهمية كبيرةٌ في النحو العربي؛ فبه يُؤكِّد النحويّ أنه لا يَنسبُ إلى اللغة إلا ما هو منها، بأن يُثبت صدوره من أهل السليقة فيها، أو أن يكون جاريًا مجرى ما صدر عنهم في جملته وتفصيله، وهذا يتضح من تعريف التهانويّ السابق للشاهد النحويّ، وعلى ذلك، فالاستشهاد هو أن يأتي النحويّ لما يقول بشاهدٍ من القول المعتمد الموثَّق؛ ليجرد حكمًا يجعل منه قاعدة يقاس عليها فيأتي بالشاهد؛ ليثبت هذا الحكم ويؤيده به ويدعمه أو يضعف أو يرفض وجهًا من الأوجه.

وقد كان جارُ الله الزمخشريّ كغيره من النحويّين المتأخرين، الذين لم يَسمعوا عن العرب سماعًا مباشرًا، كما سمع العلماء الأوائل الذين أدركوا عصور الاحتجاج، ولهذا فإن الحديثَ عن موقفه من الاستشهاد بالشعر سيكون عن الشواهد التي نقلها عن غيره من النحويّين السَّابقين عليه، وتفصيل ذلك في المحور الآتي.

## المحور الثاني: منهج الزمخشريّ في إيراد الشاهد الشعريّ

الشاهد الشعريّ عند الزمخشريّ في كتابه (نكت الأعراب في غريب الإعراب)، احتلَّ المرتبةَ الثانية بعد الاستشهاد بالقرآن الكريم؛ فقد بلغ عددُ هذه الشواهد أربعةً وثلاثين شاهدًا من الأشعار والأرجاز، منها أربعة أبيات كاملة وأربعة وعشرون شطرَ بيتٍ، وستة أجزاء بيتٍ.

وللزمخشري في الاستشهاد والاحتجاج بهذه الأشعار مناهج وطرق متعددة، نجملها فيما يأتي:

**أولًا:** اتَّجهَ كثيرًا إلى عدم عزو الشاهد الشعريّ إلى قائله، وهو ليس بدعًا في ذلك، فقد سبقه إلى هذا الاتجاه النحويّون القدامى، ولكنّا نجد أبا القاسم الزمخشريّ – مع هذا – يقوم بعزو بعض الشواهد إلى قائليها، وممن عزَا إليهم علي بن أبي طالب، وزهير بن أبي سُلمى، والأعشى، والفرزدق، ورؤبة بن العجَّاج، وأبو الطيب المتنبي. (الزمخشريّ، ١٩٨٥، ص ٩٧، ١٠٦، ١٢٣، ١٢٦، ١٣٥، ٢٣٨، ٢٦٦، ٢٧٧، ٣٠٠، ٣٤٤).

وممّا يحسب للزمخشري هنا أنه كان دقيقًا وموفّقًا في نسبة الأبيات التي عزاها إلى قائليها؛ إذ كلُّ ما ذكره منسوبًا إلى شاعر بعينه وجدتُه في ديوان ذلك الشاعر.

**ثانيًا:** كان يكتفي بذكر موطن الشاهد، وقد قدمت أنه لم يذكر إلا أربعة أبيات كاملة – وأحيانًا يكتفي بالشطر الأول من البيت، أو الشطر الأخير منه، طبقًا لمقتضيات الأحوال، ومتطلبات الشاهد نفسه، وربما استشهد بجزءٍ من شطر البيت، وذلك في مثل ما أنشده من قول الشاعر:

..... ليْسُوا مُصْلِحينَ ..... ..... .....

(الزمخشريّ، ١٩٨٥، ص٢٢٢)

وما أنشده من قوله:

أمَرْتُكَ الْخَيْرَ ..... ..... .....

(الزمخشريّ، ١٩٨٥، ٢٢٢)

**ثالثًا:** قد يذكر البيت الشاهد في أول الكتاب كاملًا، ثم يكتفي بذكر موطن الشاهد منه فيما ورد من ذلك مكررًا في ثناياه.

قال الزمخشريّ: «وقد يجري الضميرُ مجرى اسم الإشارة في هذا، قال أبو عبيدة: قلتُ لرؤبةَ الشاعرِ في قوله:

فِيهـا خُطوطٌ من سـوادٍ وبَلَقٌ كـأنَّـه في الجلـدِ تَـوليـعُ الـبَـهَـقْ

قلتُ له: إن أردت الخطوط فقل: كأنها، وإن أردت السواد والبلق فقل: كأنهما، فقال: أردت ذاك وتلكَ». (١٩٨٥، ص٩٧)

ثمَّ استشهد الزمخشريّ بالشطر الثاني فقط من البيت السابق في موضعٍ لاحق، فقال: «قوله تعالى: ﴿فَإِن طِبْنَ لَكُمْ عَن شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا﴾ [النساء: ٤]، الضميرُ في (منه) جارٍ مجرى اسم الإشارة، كأنه قيل عن شيءٍ من ذلك؛ كما قال تعالى: ﴿ قُلْ أَؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَٰلِكُمْ ﴾ [آل عمران: ١٥]، بعد ذكر الشهوات، ومن الحجج المسموعة من أفواه العرب ما رُوي عن رؤبةَ أنه قيل له في قوله:

..... كـأنَّـه في الجلـدِ تَوليعُ البَهَقْ

فقال: أردتُ كأنَّ ذلك، أو يرجع إلى ما هو في معنى الصدقات، وهو الصداقُ». (١٩٨٥، ص١٢٣)

**رابعًا:** قد يستشهد بأكثر من بيت في المسألة الواحدة، ومن ذلك قوله: «قوله تعالى: ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا۟ يُدْرِككُّمُ ٱلْمَوْتُ﴾ [النساء: ٧٨]، فإن قلت: قُرئ {يُدرِكُكُمْ}، بالرفع} (ابن جني، ١٤٢٠، ص١٩٣)، وقيل: هو على حذف الفاء، كأنه قيل: فيدرككم الموت، وشُبِّهَ بقول القائلِ:

مَنْ يَفعل الحسـناتِ اللهُ يشـكُرُها .....

ويَجوزُ أنْ يُقالَ: حُمل على ما يقعُ موقعَ {أَيْنَمَا تَكُونُوا}، وهو أينما كنتم، كما حُمل (ولا ناعبٍ) على ما يقع موقعَ:

**..... لَيْسُوا مُصْلِحِينَ .....** .....

وهو: ليسوا بمصلحينَ؛ كما رفعَ زُهيرٌ:

..... يقول لا غائبٌ مالي ولا حَرِمُ

وهو قولُ نحويٍّ سيبويهيٍّ» (١٩٨٥، ص١٣٤).

**خامسًا:** عند عدم ذكره قائل الشاهد كان ينسب الشاهد إلى الضمير الغائب، أو يقول: قال الشاعر، أو يقول: كقول الشاعر. (الزمخشريّ، ١٩٨٥، ص١١٥، ١٣٤، ٢٣٤).

**سادسًا:** يعتمد الزمخشريّ كثيرًا في شواهده الشعريّة على كتاب سيبويه، وهو في الغالب لا يصرح بنسبتها إليه، وقد صرح بهذه النسبة مرتين بقوله: (وأنشد سيبويه). (١٩٨٥، ص١٠٩، ١٤٩)

## المحور الثالث: مقاصد الاحتجاج بالشاهد الشعريّ

بعد جمع الشواهد الشعريّة من كتاب (نكت الأعراب في غريب الإعراب)، وجدت للزمخشري مقاصد وأغراضًا متنوعة في الاستشهاد بها، ويُمكن إجمال هذه المقاصد في أربعةِ أنواعٍ، وهي:

**١- الاستشهاد النحويّ.**

**٢- الاستشهاد اللغويّ، لبيان المعاني اللغويّة لألفاظ القرآن الكريم.**

**٣- الاستشهاد البلاغي لبيان جمال التعبير وصوره البيانية وأساليبه العالية.**

**٤- الاستشهاد للمعاني وتوضيحها وتحليلها في قالبٍ أدبي.**

وهاكم تفصيلًا لهذه المقاصد الأربعة:

**أولا: الاستشهاد النحويّ**

سبق أن ذكرتُ أنَّ منهج الزمخشريّ في الاستشهاد النحويّ بالشعر هو منهج النحويّين، ومما يدل على ذلك اعتماده – كثيرًا – على شواهد سيبويه، وهو عند استشهاده بأبيات الكتاب إمّا أن يقرر الحكم الذي ذكره سيبويه عند هذا الشاهد، ومن ذلك ما ذكره في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَٱلَّذِينَ هَادُواْ وَٱلصَّٰبِـُٔونَ وَٱلنَّصَٰرَىٰ﴾ [المائدة: ٦٩]، من أنَّ (الصابئون) رفعٌ على الابتداء، والخبر محذوف، والنية به التأخير عمّا في حيز (إن) من اسمها وخبرها، كأنه قيل: إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى حكمهم كذا، والصابئون كذلك، وأنشد سيبويه شاهدًا لذلك:

وإلاّ فاعْلَمُوا أنّا وأنتُم بَغَاةٌ ما بَقينا في شِقَاقِ

أي: فاعلموا أنا بُغَاةٌ، وأنتم كذلك. (١٩٨٥، ص١٤٩)

وإمّا أن يأخذ بيت الكتاب فيتوسع في التخريج عليه، مثل بيت الأحوص اليربوعي:

مشائيمُ ليسُوا مصلحين عَشِيرةً ولا ناعبٍ إلا ببَين غرابُها

في العطف على التوهم بعطف (ناعب) بالجر على (مصلحين) توهمًا أن فيه الباء؛ لكثرة دخولها على خبر (ليس). (سيبويه، ص١٦٥).

وقد خرَّج الزمخشريّ عليه قوله تعالى: {أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ} [النساء: ٧٨]، في قراءة الرفع في (يدرككم). قال: «فإن قلت قرئ (يدرككم) بالرفع، قيل: هو على حذف الفاء، كأنه قيل: فيدرككم الموت، وشبه بقول القائل:

مَنْ يَفْعَلِ الحَسَنَاتِ اللهُ يَشْكُرُهَا ..... .....

ويجوز أن يُقال: حُمِلَ على ما يقع موقع (أينما تكونوا)، وهو أينما كنتم، كما حمل (ولا ناعبٍ) على ما يقع موقع:

لَيْسُوا مُصْلِحِينَ ..... .....

وهو ليسوا بمصلحين، فرفع كما رفع زُهير:

..... يقولُ: لا غائبٌ ما لي ولا حَرِمُ

وهو قول نحويٍّ سيبويهيٍّ». (١٩٨٥، ص١٣٤).

وكذلك فعل الزمخشريّ في قول النابغة الذبياني شاهد الكتاب:

ولاَ عَيْبَ فِيْهم غير أن سيوفهم بهنّ فُلولٌ من قِراع الكتائبِ

فقد قاسَ عليه قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَنكِحُواْ مَا نَكَحَ ءَابَآؤُكُم مِّنَ ٱلنِّسَآءِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ﴾ [النساء: ٢٢]، فقال: «فإن قلتَ: كيف استثنى (ما قد سلف) ممَّا نكح آباؤهم؟ قلتُ: كما استثنى: غير أن سيوفهم، من قوله: (ولا عيب فيهم)». (١٩٨٥، ص١٢٨)

وغالب الأبيات التي ذكرها الزمخشريّ في (نكت الأعراب) كانت للاستشهاد النحويّ، وقد وظَّفها توظيفًا جيدًا؛ إذ كان يستدعي الشاهد الشعريّ لأغراضٍ متنوعة، إمَّا لإقرار حكم، أو توجيه إعراب أو قراءةٍ، أو ترجيحٍ، أو تضعيف، أو للربط البديع بين الآية القرآنية والبيت الشعريّ في الإعراب، وبيان المعنى اللغويّ، والبلاغي، وغير ذلك ممَّا سيظهر من خلال الأمثلة المتنوعة الآتية:

- استشهد بقول رؤبة على إجراء الضمير مجرى اسم الإشارة، فقال: «وقد يجري الضميرُ مجرى اسم الإشارة في هذا، قال أبو عبيدة: قلتُ لرؤبةَ الشاعرِ في قوله:

فِيها خُطوطٌ من سوادٍ وبَلَقْ كأنَّه في الجلدِ تَوليعُ البَهَقْ

قلتُ له: إن أردت الخطوط فقل: كأنها، وإن أردت السواد والبلق فقل: كأنهما، فقال: أردت ذاك وتلكَ». (١٩٨٥، ص٩٧)

- استشهد بقول الفرزدق على توجيه القراءة القرآنية نحويًّا، أي: أنه كان قد استدعى الشعر تأكيدًا وتقويةً للتوجيه النحويّ للقراءة، قال عند قوله تعالى: ﴿ فَشَرِبُواْ مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ﴾ [البقرة: ٢٤٩]: «وقرأ أُبي، والأعمش: (إلا قليلٌ)، بالرفع، (الفراء، ص١٦٦)، وهذا من ميلهم مع المعنى، والإعراض عن اللفظ جانبًا، وهو بابٌ جليلٌ من علم العربية، فلَمَّا كان معنى (فشربوا منه) في معنى: فلم يُطيعوه؛ حمل عليه، كأنه قيل: فلم يُطيعوه إلا قليلٌ منهم، ونحوه قولُ الفرزدق:

..... لم يَدَعْ من المالِ إلا مِسْحَتٌ أو مُجَلَّفُ

كأنه قال: لم يبقَ من المالِ إلا مسحتٌ أو مجلفٌ». (١٩٨٥، ص١٠٥)

- ومن استدلاله النحويّ بالشعر قوله مستدلًا على مجيء المنتصب على المدح نكرة كما يأتي معرفة: «فإن قلت: أليس من حق المنتصب على المدح أن يكون معرفة، كقولك: الحمدُ للَّه الحميدَ. قلت: قد جاء نكرةً كما جاء معرفة. وأنشد سيبويه فيما جاء منه نكرةً قول الهذلي:

وَيَأْوِي إِلَى نِسْوَةٍ عُطْلٍ وَشُعْثًا مَرَاضِيعَ مِثْلَ السَّعَالِى»

(الزمخشريّ، ١٩٨٥، ص١٠٩).

- ومن حفاوته بالشاهد الشعريّ أنه كان يستحضره ويستدعيه عند الإعراب، ومن ذلك تقريره حذف (مِثْل) في قوله تعالى: ﴿فَلَن يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِم مِّلْءُ ٱلْأَرْضِ ذَهَبًا وَلَوِ ٱفْتَدَىٰ بِهِۦٓ﴾ [آل عمران: ٩١]، بحذفها في الشعر. قال تعليقًا على الآية السابقة: «فإن قلت: كيف موقع قوله: (وَلَوِ افْتَدى بِهِ)؟ قلتُ: هو كلام محمول على المعنى، كأنه قيل: فلن تقبل من أحدهم فدية ولو افتدى بملء الأرض ذهبًا. ويجوز أن يراد: ولو افتدى بمثله، كقوله: ﴿ وَلَوْ أَنَّ لِلَّذِينَ ظَلَمُواْ مَا فِي ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا وَمِثْلَهُۥ مَعَهُۥ﴾ [الزمر:٤٧]، والمِثْل يحذف كثيرًا في كلامهم، كقولك: ضربته ضربَ زيدٍ، تريد مثل ضربه. وأبو يوسف أبو حنيفة تريد مثله، وقوله:

لا هيثمَ الليلةَ للمَطيّ .....

تريد: لا مِثْلَ هيثمَ». (١٩٨٥، ص١١٥)

- استدلاله بقول الإمام علي رضي الله عنه على توجيه إعراب قوله تعالى: (أبلغكم) على أنه يجوز الحضور والغيبة في ضمير الموصول المخبر به عن حاضر مقدم، لم يقصد عن تشبيهه بالمخبر به، قال الزمخشريّ: «قوله تعالى: ﴿لَيْسَ بِي ضَلَٰلَةٌ وَلَٰكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ أُبَلِّغُكُمْ رِسَٰلَٰتِ رَبِّي﴾ [الأعراف: ٦١، ٦٢]، فإن قلت: كيف موقع قوله: (أُبَلِّغُكُمْ)؟ قلتُ: فيه وجهان. أحدهما: أن يكون كلامًا مستأنفًا بيانًا لكونه رسولَ ربِّ العالمين. والثاني: أن يكون صفة لـ (رسول). فإن قلت: كيف جاز أن يكون صفة والرسول لفظه لفظ الغائب؟ قلتُ: جاز ذلك؛ لأن الرسول وقع خبرًا عن ضمير المخاطب فكان في معناه، كما قال الإمامُ علي بن أبي طالبٍ:

أَنَا الَّذِى سَمَّتْنِي أُمِّي حَيْدَرَهْ .....».

(١٩٨٥، ص١٧٦، ١٧٧)

- ربط بين عدم تنوين (حاشا) التنزيهية الاسمية وبين عدم إعراب (على) الاسمية في الشعر، قال عند بيان النكتة في قوله تعالى: ﴿وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ﴾ [يوسف: ٣١]: «فإن قلت: فلم جاز في (حاشا لله) أن لا ينوّن بعد إجرائه مجرى: براءة لله؟ قلتُ: مراعاة لأصله الذي هو الحرفية. ألا ترى إلى قولهم: جلستُ من عن يمينه، أرأيت كيف تركوا (عن) غيرَ معرب على أصله الحرفي؟ والحرف (على) في قوله:

غدتْ من عليهِ ..... .....»

(١٩٨٥، ص٢٢١).

- نظَّر حذف الجار في (آمره) من قوله تعالى: ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ ءَامُرُهُۥ﴾ [يوسف: ٣٢]، بحذفه في الشعر، فقال: «إن قلت: الضمير في (آمُرُهُ) راجعٌ إلى الموصول، أم إلى يوسف؟ قلتُ: بل إلى الموصول. والمعنى: ما آمر به، فحذف الجار كما في قوله:

أمـرتـكَ الخـيرَ ..... .....»

(١٩٨٥، ص٢٢٢).

- استشهد ببيتٍ من الشعر على أنَّ من أبنية المبالغة القياسية العاملة بناءَ (فَعِل)، قال: «قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ﴾ [إبراهيم: ٣٩]، فإن قلتَ: ما هذه الإضافة إضافة السميع إلى الدعاء؟ قلت: إضافة

الصفة إلى مفعولها، وأصله لسميعٌ الدعاءَ. وقد ذكر سيبويه فعيلًا في جملة أبنية المبالغة العاملة عمل الفعل، كقولك: هذا ضروبٌ زيدًا، وضرَّابٌ أخاه، ومِنحارٌ إبلَه، وقول الشاعر:

حَـذِرٌ أمورًا ..... .....»

(١٩٨٥، ٢٣٤).

- أتتْ (اللام) في قوله تعالى: ﴿ وَيَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ وَيَزِيدُهُمْ خُشُوعًا ﴾ [الإسراء: ١٠٩]، بمعنى (على)، وقدْ أكَّد الزمخشريّ هذا المعنى بقول الشاعر، قال: «فإن قلت: حرف الاستعلاء ظاهر المعنى إذا قلتَ خرّ على وجهه وعلى ذقنه، فما معنى اللام في خرّ لذقنه ولوجهه؟ قال:

..... فـخـرّ صَريـعًـا لِـلـيـدَيـن ولـلـفَـمِ

قلت: معناه: جعل ذقنه ووجهَه للخرور واختصَّه به، لأن اللام للاختصاص» (١٩٨٥، ص ٢٣٤).

- ذهب الزمخشريّ إلى أن (أحصى) في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ بَعَثْنَٰهُمْ لِنَعْلَمَ أَىُّ ٱلْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوٓاْ أَمَدًا ﴾ [الكهف: ١٢] فعلٌ، وليست اسمَ تفضيل، واستدلَّ على ذلك بأن (أَمدًا) منصوب بـ(أحصى) وليس بفعلٍ مضمر، كما انتصبت (القوانسا) بفعل مضمر في قول العباس بن مرداس، يقول في ذلك: «و(أحصى) فعلٌ ماضٍ، أي: أيُّهم أضبطُ أمدًا لأوقاتِ لبثهم. فإن قلت: فما تقول فيمن جعله من أفعل التفضيل؟ قلت: ليس بالوجه السديد، وذلك أن بناءه من غير الثلاثي المجرّد ليس بقياس، والقياس على الشاذ في غير القرآن ممتنع، فكيف به؟ ولأن (أَمَدًا) لا يخلو: إما أن ينتصب بـ(أفعل) فـ(أفعل) لا يعمل؛ لأنه جامدٌ، وإما أن ينتصب بـ(لبثوا)، فلا يساعدُ عليه المعنى. فإن زعمت أنى أنصبه بإضمار فعل يدل عليه (أحصى)، كما أضمر في قوله:

..... وأضرب منّا بالسّـيوف القوانِسَـا

على تقدير: نضرب القوانس، فقد أبعدت المتناول وهو قريب؛ حيث أبيت أن يكون (أحصى) فعلًا، ثم رجعت مضطرًا إلى تقديره وإضماره». (١٩٨٥، ص٢٥٣، ٢٥٤)

-استشهد على نصب (زعم) مفعولين، ببيتٍ من الشعر، فقال: «قوله تعالى: ﴿ فَيَقُولُ أَيْنَ شُرَكَآءِىَ ٱلَّذِينَ كُنتُمْ تَزْعُمُونَ قَالَ ٱلَّذِينَ حَقَّ عَلَيْهِمُ ٱلْقَوْلُ﴾ [القصص: ٦٢، ٦٣]. فإن قلت: زعم يطلب مفعولين، كقوله:

..... ولم أزعـمْـك عـن ذَاك مَـعـزلا

فأين هما في الآية؟ قلت: محذوفان، تقديره: الذين كنتم تزعمونهم شركائي. ويجوز حذف المفعولين في باب ظننت، ولا يصح الاقتصار على أحدهما». (١٩٨٥، ص٣٠٦)

- ذكر الزمخشريّ أنَّ جملة الحال قد تخلو من الضمير العائد على صاحب الحال، وذكر أن ذلك موجود في القرآن والشعر، فقال في بيان النكتة في قوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي ٱلْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَٰمٌ وَٱلْبَحْرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعْدِهِۦ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ [لقمان: ٢٧]: «فإنْ قلت: زعمت أنّ قوله: (وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ) حال في أحد وجهي الرفع، وليس فيه ضمير راجع إلى ذي الحال. قلت: هو كقوله:

وقـد اغتـدي والطّيرُ في وُكُـناتهـا .....»

(١٩٨٥، ص ٣١٨).

**ثانيًا: الاستشهاد اللغويّ، لبيان المعاني اللغويّة لألفاظ القرآن الكريم**

من صور الاستشهاد بالشعر عند الزمخشريّ في (نكت الأعراب) الاستشهاد به على بيان المعنى للفظة القرآنية، وقد جاء ذلك في عدد من المواضع، منها:

- استشهاده على استعمال لفظة (الكلالة) ومعناها)، قال: «فإن قلتَ: ما الكلالة؟ قلتُ: ينطلق على ثلاثة، على من لم يخلِّف ولدًا ولا والدًا، وعلى من ليس بولد ولا والد من المخلفين، وعلى القرابة من غير جهة الولد والوالد. والكلالة في الأصل: مصدر بمعنى الكَلال، وهو ذهاب القوّة من الإعياء. قال الأعشى:

فَـآلَـيْـتُ لا أرثـي لَهَـا مِـنْ كَـلَالَـةٍ .....

فاستعيرت للقرابة من غير جهة الولد والوالد، لأنها بالإضافة إلى قرابتهما كالة ضعيفة». (١٩٨٥، ص ١٢٦)

- قوله مستدلًا بقول أبي نواس على بيان معنى (فلق الصبح): «قوله تعالى: ﴿فَالِقُ ٱلْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ ٱلَّيْلَ سَكَنًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ حُسْبَانًا ۚ ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ﴾ [الأنعام:٩٦]، فإنْ قلتَ: ما معنى فَلَق الصُّبح؟ والظلمةُ هي التي تنفلق عن الصبح، كما قال:

..... تَـفَـرِّي لَـيْـلٍ عَـنْ بَـيَـاضِ نَهَـارِ

قلتُ فيه وجهانِ: أحدهما: أن يُراد فالق ظلمةِ الإصباح، وهي الغبشُ في آخر الليل، ومنقضاه الذي يلي الصبح. والثاني: أن يرادَ فالق الإصباح الذي هو عمود الفجر عن بياض النهار وإسفاره». (١٩٨٥، ص١٦٤)

- استدلَّ على أنَّ (عِضين) بمعنى أجزاء بقول رؤبة، قال في بيان النكتة في قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِينَ جَعَلُواْ ٱلْقُرْءَانَ عِضِينَ﴾ [الحجر: ٩١]: «عِضِينَ، أي: أجزاء، جمع عِضة، وأصلها: عِضوة، بوزن (فِعلة) من عضَّى الشاةَ إذا جعلها أعضاء. قال رؤبة:

وَلَيْسَ دِيــنُ اللَّهِ بِالْمُــعَضَّى. .....».

(١٩٨٥، ص ٢٣٨)

- نصَّ الزمخشريّ أن لفظ (القوم) خاص بالرجال دون النساء، وهو يتحدث عن النكتة في قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا﴾ [الحجرات: ١١]، فقال: «القومُ: للرجال خاصَّة؛ لأنهم القُوَّام بأمور النساء، واختصاص القوم بالرجال صريح في الآية، وفي قول زهير:

..... أَقومٌ آلُ حِصْــنٍ أم نِســاءُ

وأمَّا قولهم في قوم فرعون وقوم عاد: هم الذكور والإناث، فليس لفظ القوم بمعتادٍ للفريقين، ولكن قصد ذكر الذكور وترك ذكر الإناث لأنهن توابع لرجالهن». (١٩٨٥، ص ٢٣٨)

**ثالثا: الاستشهاد البلاغي**

تنوعت صور الاستشهاد بالشعر عند الزمخشريّ في (نكت الأعراب)، ومنها الاستشهاد البلاغي لبيان جمال التعبير وصوره البيانية وأساليبه العالية، ومن أمثله ذلك:

- قول الزمخشريّ في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَآءَتۡهُمُ ٱلۡحَسَنَةُ قَالُواْ لَنَا هَٰذِهِۦۖ وَإِن تُصِبۡهُمۡ سَيِّئَةٞ يَطَّيَّرُواْ بِمُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُۥٓۗ﴾ [الأعراف ١٣١]: «فإن قلتَ: كيف. قيل: (فإذا جاءتهم الحسنة) بإذا وتعريف الحسنة، (وإن تصبهم سيئة) بإنّ وتنكير السيئة؟ قلتُ: لأنّ جنسَ الحسنة وقوعه كالواجب لكثرته واتساعه. وأمّا السيئةُ فلا تقع إلا في الندرة، ولا يقع إلا شيء منها. ومنه قول بعضهم:

قــد عَــددتَ أيــامَ الــبــلاءِ فــهــلْ عــددتَ أيــامَ الــرخــاءِ؟».

(١٩٨٥، ص ١٨٢، ١٨٣)

- استشهد على جمع الخطاب بعد إفراده، عند بيان النكتة في قوله تعالى: ﴿ أَمْ يَقُولُونَ ٱفْتَرَىٰهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا۟ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِۦ مُفْتَرَيَٰتٍ وَٱدْعُوا۟ مَنِ ٱسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ فَإِلَّمْ يَسْتَجِيبُوا۟ لَكُمْ فَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّمَآ أُنزِلَ بِعِلْمِ ٱللَّهِ وَأَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۖ فَهَلْ أَنتُم مُّسْلِمُونَ ﴾ [هود: ١٣، ١٤]. قال: «إنْ قلتَ: ما وجهُ جمع الخطاب بعدَ إفراده وهو قوله: (لَكُمْ فَاعْلَمُوا) بعد قوله: (قُلْ)؟ قلتُ: معناه: فإن لم يستجيبوا لك وللمؤمنين؛ لأنّ رسول الله - صلى الله عليه وسلم - والمؤمنين كانوا يتحدّوْنهم، وقد قال في موضع آخر: ﴿ فَإِن لَّمْ يَسْتَجِيبُوا۟ لَكَ فَٱعْلَمْ ﴾ [القصص: ٥٠] ويجوز أن يكون الجمع لتعظيم رسول الله - صلى الله عليه وسلم -كقوله:

فَإِنْ شِئْتُ حَرَّمْتُ النِّسَاءَ سِوَاكُمُ .....».

(١٩٨٥، ص٢٠٦)

أي: سواكِ، فإنه ربما خوطبت المرأة الواحدة بخطاب الجمع المذكر تعظيمًا.

- تحدث الزمخشريّ عن علَّة تنكير (ساحر)، وتعريفه في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا صَنَعُوا۟ كَيْدُ سَٰحِرٍ ۖ وَلَا يُفْلِحُ ٱلسَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ ﴾ [طه: ٦٩]، فقال: «فإن قلت: فلمَ نكَّر أوّلًا وعرَّف ثانيًا؟ قلتُ: إنما نكَّر من أجل تنكير المضاف، لا من أجل تنكيره في نفسِه، كقول العجاج:

..... في سَعي دُنيا طالما قد مُدّت».

(١٩٨٥، ص٢٦٥)

- عقد الزمخشريّ مقارنة بين (فجاجًا سُبُلًا)، و(سُبُلًا فجاجًا) مستشهدًا بالشعر، فقال: «قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا فِيهَا فِجَاجًا سُبُلًا لَّعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ ﴾ [الأنبياء: ٣١]. فإن قلت: في الفجاج معنى الوصف، فما لها قدمتْ على السُّبل، ولم تؤخر كما في قوله تعالى: ﴿ لِّتَسْلُكُوا۟ مِنْهَا سُبُلًا فِجَاجًا ﴾ [نوح: ٢٠]؟ قلت: لم تقدّم وهي صفة، ولكن جعلت حالًا، كقوله:

لِعزّة مُوحشًا طَلَلٌ قديم .....

فإن قلت: ما الفرق بينهما من جهة المعنى؟ قلت: أحدهما: الإعلام بأنه جعل فيها طرقًا واسعة.

والثاني: بأنه حين خلقها، خلقها على تلك الصفة، فهو بيان لما أبهم ثمة». (١٩٨٥، ص٢٦٩)

– عقد مقارنة رائعة بين فعل الاستجابة في آية قرآنية وبيتٍ من الشعر، ولنستمع إلى تلك المقارنة البديعة من الزمخشريّ؛ حيث يقول: «قوله تعالى: ﴿فَإِن لَّمْ يَسْتَجِيبُواْ لَكَ فَٱعْلَمْ﴾ [القصص: ٥٠]. فإن قلت: ما الفرق بين فعل الاستجابة في الآية، وبينه في قوله:

..... فلم يَستجبْهُ عندَ ذاك مجيبُ

حيث عُدّى بغير اللام؟ قلتُ: هذا الفعل يتعدّى إلى الدعاء بنفسه وإلى الداعي باللام، ويُحذف الدعاء إذا عُدّى إلى الداعي في الغالب، فيقال، استجاب الله دعاءه أو استجابة له، ولا يكاد يقال: استجاب له دعاءه. وأما البيت فمعناه: فلم يستجب دعاءه، على حذف المضاف». (١٩٨٥، ص ٣٠٥)

## رابعًا: الاستشهاد للمعاني وتوضيحها وتحليلها في تحليلا أدبيًّا

استحضر الزمخشريّ الأبيات الشعريّة في بعض الأحيان في نكته لشرح معنى اللفظةِ القرآنية وتوضيحها وتحليلها، وإليكم هذا النص الذي يشرح فيه معنى (السين) في قوله تعالى: (سنكتب)، وقد أبدع الزمخشريّ أيما إبداع في تصوير المعنى بما يُخرجه عن دائرة التناقض. قال: «قوله تعالى: ﴿كَلَّاۚ سَنَكْتُبُ مَا يَقُولُ وَنَمُدُّ لَهُۥ مِنَ ٱلْعَذَابِ مَدًّا﴾ [مريم: ٧٩]. فإن قلت: كيف قيل: (سَنَكْتُبُ)، بسين التسويف، وهو كما قاله؛ كُتب من غير تأخير، قال الله تعالى: ﴿مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾ [ق: ١٨]؟ قلتُ: فيه وجهان، أحدهما: سنُظهر له ونعلمه أنا كتبنا قوله، على طريقة قوله:

إذا ما انتسَبنا لم تلدني لئيمةٌ .....

أي: تبيَّن وعُلم بالانتساب أنى لستُ بابن لئيمة. والثاني: أن المتوعد يقول للجاني: سوف أنتقم منك، يعنى أنه لا يخل بالانتصار وإن تطاول به الزمان واستأخر، فجرد هاهنا لمعنى الوعيد». (١٩٨٥، ص٢٦١)

– شبَّه الزمخشريّ الفاءَ في (فَهذَا) في قوله تعالى: ﴿لَقَدْ لَبِثْتُمْ فِي كِتَٰبِ ٱللَّهِ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْبَعْثِۖ فَهَٰذَا يَوْمُ ٱلْبَعْثِ وَلَٰكِنَّكُمْ كُنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾ [الروم: ٥٦]، بالفاء في (فقد) في قول الشاعر:

خُراسانُ أقصَى مـا يُرادُ بِنَا فَقدْ جِئنَا خُرَاسَانَا

فقال مُبينًا النكتةَ في آية الروم السابقة: «فإن قلت: ما هذه الفاء؟ وما حقيقتها؟ قلت: هي التي في قوله:

..... فـقـدْ جـئـنـا خـراســانـا

وحقيقتها: أنها جواب شرط يدل عليه الكلام، كأنه قال: إنْ صحَّ ما قلتم من أن خراسان أقصى ما يراد بنا فقد جئنا خراسان، وآن لنا أن نخلص، وكذلك إن كنتم منكرين البعث فهذا يوم البعث، أي: فقد تبيَّن بطلان قولكم». (١٩٨٥، ص٣١٤، ٣١٥)

## المحور الرابع: موقف الزمخشريّ من الاحتجاج بشعر المولدين

حافظ الزمخشريّ على قواعدِ الاستشهاد التي وَضَعَها علماءُ اللغةِ، والتي تجعل إبراهيمَ بن هرمةَ (ت ١٥٠هـ) الحدّ الفاصِلَ بين من يُحتج بكلامهم، وبين مَنْ لا يُحتجُّ – كما سبق بيانُه في المحور الأول – فجلُّ ما ورد في «نكت الأعراب في غريب الإعراب» من شواهد شعرية مُطابقٌ لضوابط الاحتجاج التي وضعها العلماءُ، إلا في موضعين استشهد بأحدهما على بيان المعنى وتوضيحه، وهذا الغرض – كما هو معلوم (البغدادي، ١٩٢٨، ص٥) – لا يُشترط فيه وجوب أن يكون المستشهد به من كلام العرب الفصحاء في عصر الاستشهاد؛ لأنه لا يتعلق بتشريع أصل لغوي، وإنما يتعلق بالمعاني قياسًا على كلام العرب في المفردات والتراكيب، وهذا ديدنُ الزمخشريّ لا يترك قضايا اللغة وعلومها تمرُّ دون أن يبدي فيها رأيًا، أو يحاول اجتهادًا، يقول الزمخشريّ مستشهدًا بشطر بيتٍ لأبي نواس يصف الخمرَ: «قوله تعالى: ﴿فَالِقُ ٱلْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ ٱلَّيْلَ سَكَنًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ﴾ [الأنعام:٩٦]، فإنْ قلتَ: ما معنى فَلَق الصُّبح؟ والظلمةُ هي التي تنفلق عن الصبح، كما قال:

..... تَـفَـرِّي لَـيْـلٍ عَـنْ بَـيَـاضِ نَهَـارِ

قلتُ فيه وجهانِ: أحدهما: أن يُراد فالق ظلمةِ الإصباح، وهي الغبشُ في آخر الليل، ومنقضاه الذي يلي الصبح. والثاني: أن يرادَ فالق الإصباح الذي هو عمود الفجر عن بياض النهار وإسفاره». (١٩٨٥، ص ١٦٤)

أمَّا الموضعُ الثاني، فقد استشهد فيه ببيتٍ لأبي الطيب المتنبي على تعدية (قَرب) بـ (على) كتعدي (أتوا) بـ (على) في الآية الكريمة الآتية. قال: «قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمْلِ﴾ [النمل: ١٨]. فإنْ قلت: لم عُدّى (أَتَوْا) بـ (على)؟ قلت: يتوجه على معنيين: أحدهما: أن إتيانهم كان من فوق، فأتى بحرف الاستعلاء، كما قال أبو الطيب:

..... وَلَشـــدَّ مـا قربـتْ عليـك الأنجمُ

لما كان قربا من فوق. والثاني: أن يراد قطع الوادي وبلوغ آخره، من قولهم: أتى على الشيء إذا أنفذه وبلغ آخره». (١٩٨٥، ص ٢٩٩، ٣٠٠)

والذي دعا الزمخشريّ إلى الاستشهاد بشعر المولدين في اللغة الثقة في هؤلاء الشعراء بصفتهم علماء من علماء العربية ورواة الشعر، فهو يجعلُ ما يقولُه هؤلاء المولدون بمنزلة ما يروونه، يقول الزمخشريّ في ذلك: «وأظلم: يحتمل أن يكون غير متعد وهو الظاهر، وأن يكون متعديًا منقولًا من ظلم الليل، وجاء في شعر حبيب ابن أوس:

هُمَا أَظْلَمَا حالَيَّ ثُمَّتَ أَجْلَيَا ظَلَامَيْهُمَا عنْ وَجْهِ أَمْرَدَ أَشْيَبِ

وهو وإن كان محدثًا لا يُستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية، فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه. ألا ترى إلى قول العلماء: والدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه». (١٩٧٢، ص ٦٥، ٦٦).

وما رآه الزمخشريّ هنا ظاهر الضعفِ؛ إذ الثقة في الراوي غيرُ فصاحتهِ وسلامة سليقته، وإلا فالموثوق بهم من الرواة لا يُحصون عدًّا، والعلماء الذين قرَّروا الثقة في أبيات الحماسةِ ورواية أبي تمامٍ فيها هم الذين اتفقوا على عدم صحة الاستشهاد بشعره في اللغة، وقد جعلوا إبراهيم بن هرمة القرشي آخر من يستشهد بشعره (البغدادي، ١٩٢٨، ص٢٠٤)، من الفصحاء غير المولَّدين أو المحدثينَ، فهذا القولُ باعتبار الثقة مسوغًا للاستشهاد بقول مَن يُوثق به ينفرد به الزمخشريّ ومن تبعه.

قال الشهاب الخفاجي: «واختلف في المحدثين، فقيل: لا يستشهد بشعرهم مطلقًا، وقيل: يستشهد به في المعاني دون الألفاظ، وقيل: يستشهد يمن يُوثق به منهم مطلقًا، واختاره الزمخشريّ ومن حذا حذوه. قال: لأني أجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، واعترض عليه بأنّ قبول الرواية مبنيٌّ على الضبط والوثوق، واعتبار القول مبنيّ على معرفة الأوضاع اللغويّة، والإحاطة بقوانينها، ومن البين أنّ أنقان الرواية لا يستلزم إتقان الدراية». (ص ٤٠٥).

وجمهور العلماء يرون هذا الرأي في الاستشهاد معيبًا ومرفوضًا؛ لذا انتهى الشهاب الخفاجي في مناقشته السابقة للزمخشري إلى القول بأنه إنما يذكر شعرُ المحدثين للاستئناس لا للاستشهاد. قال: «وعابَ بعضُ الناسِ عليه استشهاده بشعرِ هذا المولَّد (أبي نواس) المتأخر، وليس بعيبٍ، فإنما ذكره استئناسًا، فكيف يُعابُ عليه ما عرفه ونبَّه عليه». (١٩٨٢، ص٨٥)

وهذا القولُ هو التوجيه المقبول الصحيح لموقف الزمخشريّ من هذا الاستشهاد وأقواله فيه؛ فهو لا يُثبت لغاتٍ ولا قواعدَ بأقوال المحدثين، وإنما يستأنس بأقوال الموثوقين منهم لتقرير الوارد ودعمه، وهو منهجٌ لا يمثل خطرًا ذا شأنٍ.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نُقررَ أن منهج الزمخشريّ في الاستشهاد النحويّ هو منهج النحويّين، وكلُّ ما ورد في «نكت الأعراب» من شواهد شعرية مُطابقٌ لضوابط الاحتجاج التي وضعها العلماء، إلا في الموضعين السابقين، وليس فيهما إثباتُ قواعد نحوية، وإنَّما ذكرهما تمثيلًا واستئناسًا.

## الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحابته إلى يوم الدين، وبعد:

فقد انتهى البحث إلى جملة من النتائج التي يُمكن ذكرُ أبرزها فيما يأتي:

١- كتابُ (نكت الأعراب في غريب الإعراب للزمخشري) من الكتب المهمة في شرح غريب القرآن شرحًا مستفيضًا نحويًّا وبلاغيًّا وأدبيًّا.

٢- الاستشهاد بالشعر عند الزمخشريّ يلي في الرتبة الاستشهاد بآي الذكر الحكيم، وقد بلغت الشواهد الشعريّة عنده أربعة وثلاثين شاهدًا.

٣- استشهد الزمخشريّ ببعض أشعار المولدين، كأبي فراس الحمداني، وأبي الطيب المتنبي.

٤- أجاد الزمخشريّ أيما إجادة في توظيف الشاهد الشعريّ لخدمة شرح غريب الإعراب.

٥- كشف البحث عمّا أثاره الزمخشريّ من لفتات فنية عالية في ربط التوجيه الإعرابيّ والبلاغي لألفاظ القرآن الكريم بالشعر العربي.

٦- وقف البحث على أهم خصائص الزمخشريّ، وهي: طابع الاجتهاد في الرأي، والاستقلال في المناقشة، والقبول والرفض، ممّا يجعلك تشعر أنك تسمع عقلًا مجتهدًا يشقق أصول البحث ولا يحكيها.

وصلى الله على نبيِّنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

## المصادر والمراجع


١. ابن الأنباري، أبو بكر، **إيضاح الوقف والابتداء**، تحقيق: محيي الدين عبد الرحمن رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٩٠هـ.

٢. البغدادي، عبد القادر بن عمر، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، المطبعة السلفية، القاهرة (١٩٢٨م).

٣. البيضاوي، ناصر الدين، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة: الأولى – ١٤١٨ هـ.

٤. التهانوي، محمد بن علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، طبعة بالأوفست، مكتبة خياط، بيروت، (١٩٦٤م).

٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق: علي النجدي ناصف، ود. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤٢٠هـ.

٦. الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد، **حَاشِيةُ الشِّهَابِ عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوِي، المُسَمَّاة: عِنَايةُ القَاضِى وكِفَايةُ الرَّاضِى عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوي**، بدون تاريخ، مطبعة دار النشر: دار صادر بيروت.

٧. الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد، **شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل**، المطبعة الأميرية، بولاق، (١٢٨٢هـ).

٨. الزمخشريّ، محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون التأويل**، مطبعة مصطفى الحلبي بمصر، (١٩٧٢م).

٩. الزمخشريّ، محمود بن عمر، **نكت الأعراب في غريب الإعراب**، تحقيق د. محمد أبو الفتوح شريف، طبعة دار المعارف (١٩٨٥م).

١٠. سيبويه، عمرو بن عثمان، **كتاب سيبويه**، تحقيق: عبد السلام هارون، بدون تاريخ، طبع دار الجيل، بيروت، لبنان.

١١. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **الاقتراح في أصول النحو**، تحقيق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة بالقاهرة، الطبعة الأولى (١٩٧٦م).

١٢. الفراء، أبو زكريا يحيى بن إياد، **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي وآخرين، دار المصرية للتأليف والترجمة – مصر

## Abstract:

Summary of the research The research aims to explore al-Zamakhshari's creativity in employing poetic evidence in his book " The Strange Thing About The Arabs' Joke", The research has proven that al-Zamakhshari skillfully linked the grammatical aspect, poetic evidence, linguistic meaning of the word and its poetic counterpart, and the rhetorical meaning and its counterpart in poetry. The research is divided into four main axes. The first axis discusses the poetic evidence and grammatical analysis, the second axis focuses on al-Zamakhshari's approach in presenting poetic evidence, the third axis explores the purposes of using poetic evidence in "Arabs' Joke", and the fourth axis examines al-Zamakhshari's stance on using the poetry of the Mawlids, which he became famous for.

## Key Words:

***The Witness - The Poetic- Jokes - The Arab - Strange - The Parsing- Al-Zamakhshari.***

# الأثر الجمالي للضرورة الشعريَّة في النحو العربي

الأستاذ الدكتور رمضان خميس القسطاوي

قسم اللغة العربية وآدابها في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الملك سعود

**الملخص**

دارت جلُّ الدراسات النحوية في الضرورة حول بيان مفهومها عند النحويين، وذكر توجيهها وتفسيراتها اللغوية والنحوية. وندرت الدراسات النحوية التي تحاول الكشف عن قيمتها الجماليَّة وأثرها الدلالي في المعنى، وهذا البحث يعالج الضرورة من هذه الجهة، فهو محاولة للكشف عن الأثر الجمالي للضرورة الشعريَّة في الدرس النحوي، وبيان كيف وظَّفها الشاعر للتعبير عن مكنون نفسه، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج منها: أن سيبويه أول من ألمح إلى أن وراء الضرائر الشعريَّة قيمًا تعبيرية وآثارًا جماليَّة. وأن البحث فيما وراء الضرائر الشعريَّة يكشف عن قيم جماليَّة ومعانٍ رائعة ومشاعر كامنة في نفس الشاعر يخفيها ولا يبديها تسيطر عليه وتتحكم في لغته وأسلوبه.

**الكلمات المفتاحية**

*الضرورة، المخالفة، الشعر، الجمال، التذوق.*

**المقدمة**

الحمد لله على نعمه وعطاياه والصلاة والسلام على أفصح خلق الله سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين وبعد....

فعلى الرغم من أن الضرورة الشعريَّة تمثل جانبًا ثريًّا في الدرس النحوي، إلا أن أغلب الدراسات التي أقيمت حولها اقتصرت على بيان وجه الضرورة وسُبل توجيهها، وندرت الدراسات التي تسعى إلى بيان دور الضرورة في أداء المعنى، والكشف عن قيمتها في جمال الأسلوب وتجويده، وكذا ندرت الدراسات التي تبرز دور الجانب النفسي عند القائل في ارتكاب الضرورة؛ لذا جاءت هذه الدراسة للكشف عن القيمة الجماليَّة للضرورة الشعريَّة في الدرس النحوي، عنونته بـ(الأثر الجمالي للضرورة الشعريَّة في الدرس النحوي) وقد اتبعت فيه المنهج الاستقرائي بأداتي الوصف والتحليل.

## الدراسات السابقة

تزخر المكتبة العربية بالكثير من الدراسات في الضرورة الشعريَّة، لكن أكثر الدراسات اتصالًا بموضوع البحث هو دراسة الدكتورة ليلى شعبان رضوان والدكتورة نوال عبد الرحمن الحسين الموسومة بـ(الضرورة الشعريَّة بين الخطأ اللغوي والوظيفة الجمالية) وهو بحث منشور بمجلة العلوم الشرعية واللغة العربية بجامعة الأمير سطام بن عبد العزيز ٢٠١٨م

وقد اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي وأفادت من بعض معطيات منهج التلقي. وأبرز النتائج التي توصلت إليها أن النحويين درسوا الضرائر الشعرية من باب الخطأ والصواب، ولم يدرسوها في ضوء الحسِّ الشعري والمواقف والتجربة، ولم يُعن الشعراء بمقولات النحويين لأنها ضيّقت عليهم مجال القول والتعبير. وأن كثيرًا من النحويين سلموا للشعراء بخصوصية لغتهم فجعلوهم أمراء الكلام وجوّزوا لهم ما لم يجوّزوا لغيرهم. وأن ردّ الضرورة إلى ما يتناسب مع القاعدة يغير المعنى ويلغي خصوصية التجربة. وتختلف دراستي عن هذه الدراسة من ناحية النماذج المدروسة والنتائج التي توصلت إليها.

ودراسة تاجر، عبيدة بوشعشوعة رابح الموسومة بـ(الضرورة الشعرية بين الخطأ النحوي والتذوق الفني) جامعة أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٥م

والفرق بين هذه الدراسة ودراستي أن هذه الدراسة سعت إلى الإجابة عن السؤال الآتي: هل الضرورة الشعرية تُعدُّ خطأ نحويًّا؟ وهل هي أمر معيب وقبيح في الأسلوب أم تمثل لمسة فنيّة في التعبير. أمّا دراستي فقد سعت إلى بيان الأثر الجمالي والقيم التعبيرية في نماذج مختارة من الضرائر في الدرس النحوي.

## مفهوم الضرورة في اصطلاح النحويين

المفهوم العام للضرورة الشعريَّة في الفكر النحوي هو الخروج عن القواعد النحوية والصرفية في الشعر خاصة؛ لإقامة وزن أو تسوية قافية ونحو ذلك (حماسة، ١٩٩٦م، ص٩٠). وللنحويين فيها مذهبان الأول: أنها ما وقع في الشعر مخالفًا للقياس مما لم يرد نظيره في النثر، سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا، وهذا مذهب الجمهور (ابن عصفور، ١٩٨٠، صـ١٣؛ وأبو حيان،٢٠١٣م، ١٣٨/٢، ٢٤٤؛ ٣٣٠/١، ٤٨٩-٤٩٠). الثاني: أنها ما وقع في الشعر مما خالف القياس، مما ليس للشاعر عنه مندوحة. وهو ظاهر مذهب سيبويه في الكتاب (سيبويه، ١٩٨٨م، ٨٥/١) وابن مالك (ابن مالك، ١٩٨١م، ٥٦/١) وابن عصفور (ابن عصفور، ١٩٨٠م، صـ١٣) في أحد قوليه. والبحث لا يُعنى بمناقشة هذين المذهبين، وإنما يُعنى بدراسة الأثر الجمالي للضرورة الشعرية سواء كانت وفق المذهب الأول أو الثاني في نماذج مختارة تكشف عن الظاهرة وتظهر أهميتها. ومن ذلك:

### فتح نون المثنى وكسر نون الجمع

الأصل كسر نون المثنى وفتح نون الجمع فيقال: قرأتُ كتابَيْنِ، وكافأت الفائزِينَ (ابن مالك، ١٩٨٣م، ٧١/١، ٩٥)، وقد جاء العكس في ضرورة الشعر قال حُميد بن ثور:

على أحْوَذيَّينَ استَقَلَّت عشيةً فما هي إلا لَمحَةٌ وتغِيب

(من الطويل، حميد بن ثور، صـ٥٥)

وقال الشاعر:

أعرف منها الأنف والعينانا ومنخرين أشبها ظبيانا

(الرجز لرؤبة في: رؤبة ص ١٨٧؛ ولرجل من ضبة في أبي زيد، ١٩٨١م، صـ١٦٨؛ ولرؤبة أو لرجل من بني ضبة في الشنقيطي، ١٩٨١م، ١/ ٥٥، والعيني، ٢٠١٠م، ١/ ١٨٤. و(ظبيانا) ليست مثنى (ظبي) بل اسم رجل (الشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٧٩/١)

وقال جرير:

عـرفـنـا جـعـفـرًا وبـنـي عَـبِـيـد وأنْـكَـرْنـا زعـانـفَ آخـرِيـنِ

(من الوافر، جرير، صـ٤٢٩):

وقال سحيم بن وثيل الرياحي:

ومـاذا يـدَّرِي الشـعـراءُ مـنـي وقـد جـاوزتُ حـدَّ الأربـعـينِ

(من الوافر، وهو لسحيم بن وثيل الرياحي في: السيرافي، ٢٠٠٨م، ٢/٩٢؛ وابن جني، ٢٠٠٠م، ٢/٢٧١؛ وابن يعيش، ٢٠٠١م، ٣/٢٢٧؛ والشاطبي،٢٠٠م، ١/١٩٥، و١/٢٠١؛ والبغدادي، ١٩٩٧م، ٨/٦٦،٦٧،٦٨):

وقال ذو الإصبع العدواني:

إنِّي أبِيٌّ أبِيٌّ ذو محـافـظـةٍ وابـنُ أبِيٍّ أبِيٍّ مـنْ أبـيِّـينِ

(من البسيط، وهو لذي الإصبع العدواني في: ابن جني، ٢٠٠٠م، ٢/٢٧٢؛ والبغدادي، ١٩٩٧م، ٧/١٨٣)

وقال الفرزدق:

مَا سـد حيٌّ وَلَا ميتٌ مسـدهما إِلَّا الخلائف من بعد النَّبِيينِ

(من البسيط، وهو للفرزدق في البغدادي، ١٩٩٧م، ٨/٦٠، ٨/٦٨. ولم أقف عليه في ديوانه)

ففتح نون المثني في (أحْوَذيَّينَ، والعينانا) وكسر نون جمع المذكر في (آخرينِ، والأربعينِ، وأبيينِ، والنبيينِ)

وأقول: إنما حرّكت نونا المثنى والجمع؛ لأن ما قبلهما ساكنٌ ولا يلتقي ساكنان، وإنما لم يُكتفَ بحركة ما قبل الياء فارقًا؛ لتخلفه في نحو المصطفَيْنَ. وكان الأصل كسر نون الجمع وفتح نون المثني؛ لخفة المثنى وَثقل الكسر، وَثقل الجمع وخفة الفتح فعودل بَينهمَا (السيوطي، ١٩٩٨م، ١/١٨٠؛ والصبان،١٩٩٧م، ١/١٣٦)

والكسائي والفراء (أبو حيان، ٢٠١٣م، ١/٢٨٣) يجوزان فتح نون المثنى وكسر نون الجمع، ونقل ابن مالك (ابن مالك، ١٩٨٢م، ١/١٩٩-٢٠٠) أن ذلك لغة للعرب. والجمهور يحمل فتح نون المثنى وكسر نون الجمع على أنه ضرورة شعرية (ابن مالك، ١٩٨٣م، ١/٨٦). والذي يبدو لي أن الذي جوّز ضرورة فتح نون المثنى هو التشبيه بـ (أينَ، وكيفَ) اللذين بُنيا على الفتح؛ لئلا يُجمع بين الياء والكسر في آخر الكلمة، فأجرى الياء في المثنى وإن كانت غير لازمة مجرى الياء اللازمة، فقال: (أحْوَذيَّينَ، والعينانا) (ابن جني، ٢٠٠٠م، ٢/١٥١).

ففي فتح نون المثنى فيما سبق ملمحٌ جمالي من جهة الصنعة وهو الهروب من الثقل الناتج عن اجتماع الياء والكسرة في آخر الكلمة، إلى الخفة الحاصلة من وجود الفتحة بعد الياء، يؤيدُ هذا أن أواخر الكلمات محل التخفيف والتغيير. ففي الفتح أثرٌ جمالي في وقع النطق على أذن السامع.

ولفتح النون في (العينانا) ملمح جمالي آخر من جهة الصنعة وهو أن الألف لما نابت عن الياء؛ لأن الكلمة ليست مرفوعة بل منصوبة، وكان القياس أن يقول: والعينين، فلما نابت الألف عن الياء، واضطر إلي ذلك؛ لأن ما قبله من النظم مفتوح الآخر، عامل هذه الألف معاملة الياء، والقاعدة أن التغيير يشجع على التغيير، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن القوافي مفتوحة ففتح الشاعر لتجري القوافي مجرى واحدًا (أبو حيان، ٢٠١٣م، ٢٣٩/١) وفي هذا براحٌ ومتسعٌ للشاعر واطّراد للنسق الشعري، وهو لون من الجمال في المنظر والسمع، فـ (العينانا) تشاكل (ظبيانا) في الصورة وهو جمال شكلي وقد سمى الشاطبي (الشاطبي، ٢٠٠٧م، ١٩٥/١) نحو هذا بالتشبيه اللفظي، ولا شك أن للتشبيه على -اختلاف أنوعه- قيمة جمالية كبيرة.

فإن قلتَ: الرجز جاء على لغة من يلزم المثنى الألف في جميع أحواله (نسبت اللغة لبني الحارث بن كعب، وبنو العنبر، وبنو الهجيم، وبطون من ربيعة. يراجع ابن عقيل، ١٩٨٠م، ٥٨/١-٥٩). قلتُ: لو كان الأمر كذلك لقال (ومنخران) إلا أنه أثبت الياء، فدلّ ذلك على أن قوله (العينانا) ضرورة شعرية. فإن قلتُ: أيُّ جمال في رجوعِ فتحِ الياء في المثنى إلى أصول صناعية؟ قلتُ: جمال الصنعة في ذلك ناتجٌ عن التذكير بتلك الأصول ومراجعتها، وبيان أنه لا يوجد شيء في اللغة لا أصل له، وفي هذا دليلٌ على أن اللغة وحدة واحدة. فالضرورة هنا تذكّر القارئ بذلك.

وأما من جهة المعنى فإن لفتح النون في (أحوذيينَ) في بيت سيدنا حميد:

على أحْوَذيَّينَ استَقَلَّت عشيةً فما هي إلا لَمحَةٌ وتغِيب

أثرٌ جمالي، فالبيت من قصيدة لسيدنا حميد بن ثور يصف فيها قطاة بالخفة والسرعة، وقبله:

وَصَفْنَ لَهُنَّ مُزْنًا بأرضٍ تنوفةٍ فما هي إلا نهلةٌ فَوُثُوبُ

على أحْوَذيَّينَ استَقَلَّت عشيةً فما هي إلا لَمحَةٌ وتغِيب

وأرض تنوفة هضبة في جبال طيئ. والمعنى: أن هذه القطاة قد طارت بجناحين سريعين، فلا يقع نظرك عليها حين تهم بالطيران إلا لحظة يسيرة خاطفة، ثم تغيب عن ناظريك فلا تعود تراها، يقصد أنها شديدة السرعة والحركة.

وفي فتح نون المثنى في (أحوذيين) أثرٌ جمالي بيانه: أن (أحوذيين) مثنى (أَحْوَذِيّ) وهو الخفيف في المشي لحذقه، أو الراعي المتشمّر للرعاية الضابط لما وُلِّيّ، وأراد بالأحوذيين هنا: جناحي قطاة يصفهما بالخفة، وفاعل (استقلت) هو ضمير مستترٌ تقديره (هي) يعود على القطاة، والمعنى: أن القطاة ارتفعت في الجو عنه على جناحين؛ فما يشاهدها الرائي إلا لمحة وتغيب عنه (الشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٧٨/١)، فلما أراد الشاعر وصف جناحي القطاة بالخفة؛ جاء بالفتحة الخفيفة لتناسب خفةُ اللفظ خفةَ المعنى المقصود. وفي هذا من جمال المعنى ما فيه. وقد ناسب هذه الخفة الحذف في البيت؛ إيحاء بسرعة القطاة التي يصفها سيدنا حميد، فقوله: «فما هي» تقديره: فما مشاهدتها، ثم حذف المضاف فصار فما هي، وقيل: تقديره فما مسافة رؤيتها، ثم حذف المضاف الأول، وأناب عنه الثَّاني، ثم الثَّاني وأناب عنه الثالث فارتفع وانفصل، ومثله في حذف مضافين: أنت مني فرسخان؛ أي: ذو مسافة فرسخين (العيني، ٢٠١٠م، ٢٢٤/١). وقد أفاد الحذف وفتح نون (أحوذيين) السرعة والخفة وهذا يناسب وصف القطاة بالخفة وسرعة الطيران والحركة. فانظر كيف ناسب بين اللفظ والمعنى.

وكذا فإنّ في فتح نون المثنى في (العينانا) في قول الشاعر:

أعرف منها الأنف والعينانا ومنخرين أشبها ظبيانا

ملمحًا جماليًّا يرجع إلى المعنى بيانه: أن الشاعر يذمُّ تلك المرأة وقبل الشاهد:

إن لِسُعْدى عندنَا ديوانا يُخزي فلَانا وَابْنه فلَانَا

كَانَت عجوزًا عَمرَتْ زَمَانا وَهِي ترى سَيِّئَها إحسانَا

وهو يذمُّ المرأة في الشاهد الذي معنا ويصفها بنحافة عنقها وأن منخاريها يشبهان منخري (ظبيان) في الكبر أو يشبهان الرجل نفسه في العظم والضخامة أو القبح، فدلت المخالفة اللفظية في (العينانا) على المخالفة الحقيقية في شكل عيني تلك المرأة وقبحها، وأنهما ليسا كسائر عيون النساء الجميلات، فالمخالفة في اللفظ قد تشير إلى المخالفة في المعنى أو ترمز إليها. وهذه المخالفة تؤكدها مخالفة أخرى وهي مجيء الكلمة بالألف بدل الياء، إذ القياس أن يقول: (العينين) بالياء، لكن الشاعر لما أراد الإشارة إلى المخالفة في شكل جسد تلك المرأة، عَمَدَ إلى مخالفة لفظية تشير إليها، فاستبدل الألف بالياء.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد يشير فتح النون في (العينانَا) إلى ملمحٍ جماليٍّ آخر يتصل بما سبق وهو أن جسد هذه المرأة لا تناسق فيه وأن أعضاءه متنافرة لا يضبطها ضابط بيان ذلك: أن فتح النون في (العينانَا)

يخالف كسرها في (مُنخرينِ) وهذا التغاير في اللفظي قد يفهم منه تغايرًا وتنافرًا في شكلها الحقيقي، بخلاف ما لو جاء على الأصل (العينينِ ومُنخرينِ) من اتفاق في اللفظ وتناغم في الشكل. فلعل الشاعر قد قصد الضرورة وجنح إليها ليشير إلى هذا المعنى ويلفت انتباه المتلقي إليه. فانظر كيف وظّف الشاعر الضرورة الشعريَّة للإغراق في ذم المرأة وبيان قبحها.

وأما كسرُ نون الجمع في (آخرينِ، والأربعينِ، وأبيينِ، والنَّبِيينِ) فالذي جوّزه هو مناسبة الكسرة للياء، وإعراب الجمع إعراب المفرد، وهو مذهب جماعة من النحويين (ابن يعيش، ٢٠٠١م، ٢٢٧/٣؛ والصبان، ١٩٩٧م، ١٣٢/١). واطّراد الصناعة العروضية في (أبيين) لئلا تختلف حركة الرويّ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن (أبيينِ) ملحقٌ بجمع المذكر وليس جمع مذكر حقيقة، فحذفت لام الكلمة، وجمع بالواو والنون ليكون عوضًا، وهذا الجمع غير الحقيقي قد تجعل نونه موضع الإعراب؛ تذكيرًا بالأصل (أبو حيان، ٢٠١٣م، ٢٧٩/١-٢٨٠) وذكر الشيخ خالد (الشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٧٧/١) أن السنين والعقود ونحوها؛ ألفاظٌ مخترعة للعقود، فهي أشبه بالواحد الذي يُعربُ بالحركات. فمردُّ جمالِ الصنعة أن لهذه الضرائر مرجعية من الأصول المختلف فيها، وليست بدعًا من القواعد يجنح إليها الشعراء بلا ضابط أو مرجعية لغوية، وعليه فالأصول النحوية واللغوية المتفق عليها والمختلف فيها وكذا المرفوضة يجمعها ضوابط واضحة، وهذا دليل على وحدة اللغة، وأنه لا شيء فيها نشاذ يغرّدُ وحده. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن لِلشاعر أَن يُرَدَّ الشيء إلى أصله (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ٥٣٩/١٣)، ويتصرف في اللغة بما لا يؤدي إلى ما لا أصل له، فالشعراء أمراء الكلام، وقد يكون من الجمال التحرر من بعض المعيارية المطردة إلى معيارية أقل اطرادًا.

وأما من جهة المعنى فإن قول جرير:

عرفنا جعفرًا وبني عَبِيد وأنْكَرْنا زعانفَ آخرينِ

من قصيدة نونية مطلعها:

أَتُوعِدُنِي وَرَاءَ بَنِي رِيَاح كَذَبْتَ لَتَقْصُرَنَّ يَدَاكَ دُونِي
لَنِعْمَ الوفْدُ وَفْدُ بَنِي رِيَاحِ وَنِعْمَ فَوَارِسُ الفَزَعِ المبين
عَرِينٌ مِنْ عُرَيْنة ليس منا بَرِئْتُ إِلَى عُرَيْنَةَ مِنْ عَرِينِ
عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنِي أَبِيهِ وَأَنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخَرِينِ
قَبَيلَةٌ أَنَاخَ اللُّؤْمُ فِيهَا فليسَ اللُّؤْمُ تَاركَهُم لحِينِ

قالها جريرٌ يهجو فَضَالةَ بن شريك بن سليمان بن خويلد الأسدي، وهو شاعر من أهل الكوفة، وعَرِينَ بنَ ثعلبةَ. و(عَرِين) بطن من تميم، و (عُرَينة) مصغرة بطن من بجيلة، والعرين في الأصل مأوى الأسد الذي يألفه، يقال: ليث عُرَينَة، وليث غاية. وأصل العرين جماعة الشجر، والمراد من العرين هنا: رجل مسمًّى به، وهو عرين بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة، و(بني أبيه) أي: بني أبي جعفر، وفي بعض الروايات: عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبني رِيَاح.

ويروى كذلك: عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنِي عَبِيدٍ. وبنو عبيد حي من بني عدي، وبنو رياح قبائل في تميم (العيني، ٢٠١٠م، ٢٢٩/١). وقوله (أخرينِ) بكسر النون جمع (آخر) بفتح الخاء، بمعنى مغاير، وجعفر وبنو أبيه: أولاد ثعلبة بن يربوع، والزعانف؛ بفتح الزاي وبالعين المهملة وبالنون قبل الفاء: جمع زعنفة؛ بكسر الزاي والنون: وهو القصير، وأراد به الأدعياء الذين ليس أصلهم واحدًا (الشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٧٩/١) ، وللضرورة هنا ملمحٌ جماليٌّ فالشاعر حين أراد ذمَّ هؤلاء الأدعياء والإخبار بأن بينهم تغايرًا في الأصل، وأنهم مغايرون لجعفر وبني أبيه في الأصل والقيمة، غاير فيما يستحقه اللفظ؛ لتحصل المغايرةُ في اللفظ كما كانت في المعنى، وهذا ملمحٌ جماليٌّ. ولعل الشاعر قصد لفت نظر المتلقي بالمغايرة اللفظية بكسر نون الجمع إلى التنبه إلى المغايرة الحاصلة بين جعفر وبني أبيه وهؤلاء القوم المذمومين الذين لا يجمعهم أصلٌ واحد. فالشاعر وظّف الضرورة الشعريَّة لتأكيد الفرق بين مَنْ مدحهم ومَنْ قصد إلى ذمّهم.

وكذا فإن لكسر النون في (الأربعينِ) في قول سحيم:

وماذا يدَّرِي الشعراءُ مني وقد جاوزتُ حدَّ الأربعينِ

أثرًا جماليًّا يعود إلى المعنى، بيان ذلك: أن قوله (يدّري) من: ادّراه، يدّريه، إذا ختله، وخدعه يقول: كيف يطمع الشعراء في خديعتي وقد جاوزت أربعين سنة، واجتمع أشدي، وجربتُ الخديعة والمكر وعرفتها؟ فلا يتمّ عليّ شيء (شُرَّاب، ٢٠٠٧م، ٢١٢/٣) ولذلك يقول بعد بيت الشاهد:

أخو خمسين مجتمع أشدّي ونجّدني مداورة الشؤون

فجاء الشاعر بالكسرة الثقيلة؛ ليبين أن سنوات عمره الفائتة كانت تعجُّ بالصعاب الثقال التي أكسبته خبرة ودراية لا تجعل أحدًا يخدعه أو يمكر به، فثقل كسرة نون (الأربعين) يوحي بعمق الخبرة المكتسبة من المواقف الصعبة الثقيلة التي ابتُلي بها الشاعر؛ فأكسبته خبرة وحنكة ودراية لا يستقيم معها أن يخدعه أحدٌ. ولو فتح النون على حدّ الأصل؛ لربما فُهم من خفة الفتحة أنه عاش عمره المنصرم في رفاهية مُضْعِفة للحنكة والخبرة، وأن تلك السنوات كانت خفيفة عليه في تجاربها رحيمة به في

أحداثها لم تكسبه خبرة ولا دراية، وهذا لا يستقيم مع المعنى الذي يقصد إليه الشاعر من بيان خبراته في الحياة وعمق تجاربه وصعوبة خداعه أو المكر به.

وأما كسر نون الجمع في (أبيينِ) من قول الشاعر:

إنِّي أَبِيٌّ أَبِيٌّ ذو محـافَـظـة وابـنُ أبيٍّ أبيّ مـن أبـيـينِ

فإن للضرورة فيه أثرًا جماليًّا من جهة المعنى، فقائله ذو الإصبع العدواني من قصيدة قالها يهجو ابنَ عَمٍّ لَهُ كَانَ ينافسه ويعاديه، يقول:

لي ابْن عَم على مَا كَانَ من خلقٍ مُخْتَلِفَانِ فأقليه ويقليني

أزرى بِنَا أننا شالت نعامتنا فَّخالني دونه وَخلته دوني

وبعد الشاهد:

وَأَنْتُم معشرٌ زيدٌ على مائةٍ فاجمعوا أَمركُم كلًّا فكيدوني

ومعنى (شالت نعامتنا): تفرّق أمرُنَا واختلف. يُقَال عند اختلاف القوم: شالت نعامتهم وزف رألهم. والرألُ: فرخ النعام. والمعنى: تنافرنا فصرنا لا أطمئن إليه ولا يطمئن إِلَيّ (البغدادي، ١٩٩٧م، ١٨٦/٧) و(أبيينِ) جمع (أبيّ) فالشاعر صدّر قصيدته بالحديث عن التخالف والتغاير الحاصل بينه وبين ابن عمّه، وقد عبَّر عن ذلك صراحة بقوله: «مختلفان» وذكر طرفًا من هذا التغاير بينهما في أبيات قصيدته، فلما أراد الشاعر التأكيد على المخالفة الحاصلة بينه وبين ابن عمِّه، خالف في الحكم النحوي الذي تستحقه نون الجمع، فكسرها بدل أن يفتحها، وحقُّها الفتح؛ لتدل المخالفة في اللفظ على المخالفة والمغايرة بين الشاعر وابن عمّه. هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يُفهم من كسر النون ملمحٌ جماليٌّ آخر، وهو أن الإباء متمكنٌ فيه متأصلٌ في جذوره لا يدّعيه ولا يتجمّل به من غير أن يكون متمكنًا فيه، وهذا التمكن وذاك التأصّل يُلحظ من اجتماع التشديد والياءات والكسرة، فالإباء قويٌّ متجذرٌ فيه وفي أصوله، وثقله يوحي بتمكنه من نفس الشاعر.

وأما قول الفرزدق:

مَا سـدَّ حيٌّ وَلَا ميتٌ مسـدَّهما إِلَّا الخلائف من بعد النَّبِيينِ

فإن للضرورة هنا أثرًا جماليًّا يتضح من معرفة مناسبة البيت، فقبله:

إِنِّي لباكٍ على ابْني يوسفٍ جزعًا ومثلُ فقدهما للدّين يبكيني

وابنا يُوسُف هما محمد أخو الحجَّاج السفاك ومحمد ابنه فَإِنَّه جاءه نعيُ أخيه يوم مات ابنه، والخلائف: جمع خليفة، وهو المستخلف والسلطان الأعظم. يريد أن يقول: إنّه لا يوجد أحد يماثل ممدوحيه، كما أنه لا أحد يماثل النبيين ممن خَلَفهم، فكان المصاب في قلب الشاعر جللًا ثقيلًا على نفسه، وناسب هذا الثقل النفسي الثقل اللفظي بكسر ياء جمع المذكر. كما أن تشبيه نون الجمع بنون التثنية في الكسر قد يُفهم منه الإشارة إلى المثنى المفقود: يوسف أخو الحجاج ومحمد ابنه (البغدادي، ١٩٩٧م، ٦٨/٨). فالكسر مقصود موافقةً للحالة النفسية التي تعتري الشاعر وتسيطر عليه، ولا يناسب هذا الفتحة الخفيفة التي يخرج معها في النطق هواءٌ يريح النفس ويبهجها ويخفف عنها أطراحها، وإنما يناسبه الكسرة التي ينحبس معها النفس ولا يخرج بل يعود إلى الصدر، دلالة على تمكن مشاعر الحزن من قلبه وتغلغلها فيه. ولعل هذا ما جعل الشاعرَ يختار القافية المكسورة.

## دخول لام الابتداء على غير خبر (إنَّ)

لام الابتداء هي لام مفتوحة غير عاملة، تُزاد في صدر خبر (إنّ) مكسورة الهمزة دون سائر أخواتها؛ لأنها أختها في المعنى من جهة أن (إنَّ) تقع جوابًا للقسم، واللام يُتلّقى بها القسمُ. كما أن (إنَّ) تفيد التأكيد، واللام كذلك، فلمّا اشتركا في ذلك؛ ساغ الجمع بينهما لاتّفاق معنييهما. وهي تفيد التوكيد، ولذا تسمى لام التوكيد. وقبل دخول (إنَّ) كانت تدخل على المبتدأ، لكنها بعد دخول (إنَّ) تزحلقت إلى الخبر؛ ولذا تسمى باللام المزحلقة، نحو: إنَّ النحو لسهلٌ. وكان حقُّها أن تتصدر الكلام فتدخل على (إنّ) لكنهم كرهوا اجتماع حرفي توكيد في صدر الكلام (اللمع لابن جني، ١٩٨٨م، صـ٤٢؛ وابن يعيش، ٢٠٠١م، ٥٣٤/٤؛ والدماميني، ١٩٨٣م، ٥٢/٤) وإنما اختصت (إنَّ) دون غيرها بدخول لام الابتداء على خبرها؛ لأنها لتأكيد الجملة مثلها، بخلاف (أنَّ) المفتوحة فهي تجعل الجملة معها في تأويل المفرد، فلو جاءت اللام في خبرها؛ للزم خلاف وضعها. وكذا لا تدخل بعد (ليت) و (لعل) و (كأن) و(لكن) لأن هذه الحروف قد غيّرت معنى الابتداء ونقلته إلى التمني، والترجي، والتشبيه والاستدراك. وهذه اللامُ لام الابتداء، فلا تدخل إلَّا عليه، أو ما كان في معناه. كما أن ما بعد (لكن) مطلوبٌ لما قبلها، وما بعد لام الابتداء منقطعٌ عمَّا قبلها، فزال التشابه (اللمع لابن جني، ١٩٨٨م، صـ٤٢؛ والدماميني، ١٩٨٣م، ٥٢/٤؛ ونديم حسن، ١٩٩٨ م، ص٢٠٨)

إلا أنه قد جاء في ضرورة الشعر دخولها على خبر (لكنَّ) قال حميد بن يحيى:

يَلُومُونَنِي في حُبِّ لَيْلَى عَوَاذِلِي ولـكـنّـني مـن حـبِّـهـا لَـعَـمِـيْـدُ

(من الطويل، نسبه ابن يعيش في شرح المفصل٤/٥٣٤ إلى حميد بن يحيى، وهو غير منسوب في: ابن مالك، ١٩٨٣م، ٢٩/٢؛ وأبي حيان، ١٩٩٨م، ٢٣٩٧/٥؛ والدماميني، ١٩٨٣م، ٥٤/٢؛ ونص كثيرٌ من النحويين على أنه مجهول القائل ولا يعرف إلا عجزه)

وقد اختلفت كلمة النحويين في هذا، فالكوفيون يجوزون دخول لام الابتداء على خبر لكنَّ، ولا ضرورة في البيت عندهم، والبصريون يمنعون ويأوّلون البيت أو يحملونه على الضرورة (ابن يعيش، ٢٠٠١م، ٥٣٤/٤؛ وابن مالك، ١٩٨٣م، ٢٩/٢؛ وأبو حيان، ١٩٩٨م، ٢٣٩٧/٥)

والذي جوّز الضرورة هنا اعتبار بقاء معنى الابتداء مع (لكنَّ) كما بقي مع (إنّ) (ابن مالك، ١٩٨٣م، ٢٩/٢) كما أنه قد صح دخولها على خبر (إنَّ) فجاز دخولها على خبر (لكنَّ) إذ هي أختها طردًا للباب على وتيرة واحدة.

وللضرورة هنا أثرٌ جمالي بيانه: أن الشاعر مُتَيَّمٌ وَلِهٌ بمحبوبته (ليلى)، ويبدو أنه قد أضناه العشقُ وأتعبه وتغلغل في قلبه وملك عليه نفسه، فأتى بما عابَه به العذَّالُ، فلاموه في حبِّ ليلى، فأراد الشاعر إثبات معنيين:

**الأول**: الاستدراك على لوَّامه وعذَّاله؛ لإثبات خطئهم في لومهم له، ولهذا جاء بمعنى الاستدراك وأداته (لكن)

**الثاني**: أنه أراد تعليل حالته وتفسيرها والتماس العذر لما هو فيه؛ فلجأ إلى تأكيد حبّه لـ (ليلى) وأن حبَّها أضناه وتمكن منه ولا يستطيع منه فكاكًا؛ فأدخل اللام على الخبر فقال:

يَلُومُونَنِي في حُبِّ لَيْلَى عَوَاذِلِي ولكنّني من حبِّها لَعَمِيْدُ

فتعاضد الاستدراكُ والتأكيدُ لرسم صورة جمالية معبرة عن مشاعر الشاعر ومكنون نفسه. ويؤيد هذا حُسْنُ اختيار الشاعر للكلمات وحُسْنُ توظيفها فقال (لعميد) وهو من: عَمِدَه العشق إذا أفدحه، ورجل معمود وعميد أي: هدَّه العِشْقُ، ويقال: العميد: من انكسر قلبه بالمودة، ويروى: لكميد من الكمد وهو الحزن (ابن منظور، ١٤١٤هـ، (عمد)؛ والعيني، ٢٠١٠م، ٧٣٤/٢)

فمردُّ حُسْنِ الضرورة من جهة المعنى يرجع إلى تلك الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر من تمكن العشق منه وسيطرته على عقله وقلبه. فانظر كيف خلعت الضرورة على المعنى مظهرًا جماليًّا وقيمة تعبيرية قصدها الشاعر وعمد إليها، وما كان لهذا الأثر الجمالي أن يبرز على هذا النحو لولا دخولا لام الابتداء على خبر (لكنَّ).

ومن ذلك دخول لام الابتداء على خبر المبتدأ قال رؤبة:

أُمُ الحُلَيْس لَعَجوز شَهْرَبَهْ تَرْضَى من اللحْم بعَظْمِ الرَقَبَهْ

(من الرجز، وهو لرؤبة في ديوانه ص١٧٠. ولعنترة بن عروس في العيني،٢٠١٠هـ، ٥٠٧/١)

وكذا قال الآخر:

خَالِي لَأَنْتَ وَمَنْ جَرِيرٌ خَالُهُ يَنَلِ العَلاءَ وَيَكْرُمِ الأَخْوَالا

(من الكامل، لم أقف على قائله، وهو بلا نسبة في ابن جني،٢٠٠٠م، ٥٦/٢؛ وابن مالك، ١٩٨٣م، ٢٩٩/١؛ ويروى: «ومن تميم خاله» ويروى «ومن عويف خاله و(العَلاء) بفتح العين مهملة ممدودًا: الشرف والرفعة، وقيل: هو مصدر على في المكان يعلى مثل رضي يرضى، وأما في المرتبة والمنزلة فيقال: علا يعلو علوًا. (العيني، ٢٠١٠م، ٥٣٣/١)

وقد اختلفت كلمة النحويين في هذه اللام فيرى الكسائي أنها لام الابتداء المؤكدة زيدت في الخبر وأنه يجوز دخولها على خبر المبتدأ، ويرى ابن جني وكثير من النحويين أن دخول لام الابتداء المؤكدة على خبر المبتدأ هنا ضرورة شعرية (ابن السراج، ١٩٩٦م، ١/ ٢٧٤؛ وابن جني، ٢٠٠٠م، ٥٥/٢-٥٦؛ وابن عصفور، ١٩٨٠م، ص٥٩) والذي حسّن دخولا لام الابتداء على خبر المبتدأ هنا أحدُ أمرين: أولهما أن ما يدخل على المبتدأ يجوز أن يدخل على الخبر، ولامُ الابتداء تدخل على المبتدأ إجماعًا. الثاني: توهم وجود (إنّ) كأنه قال: إنّ أمَّ الحليس، وإنك لخالي، والإعراب على التوهم باب واسع في النحو العربي (ابن يعيش، ٢٠٠١م، ٤٧٧/٤،٢٨٧)

هذا وقد تركت الضرورة أثرًا جماليًا في معنى البيتين السابقين بيان ذلك: أن رؤبة في قوله:

أُمُ الحُلَيْس لَعَجوز شَهْرَبَهْ تَرْضَى من اللحْم بعَظْمِ الرَقَبَهْ

يريد أن يصف هذه المرأة بأنها طاعنةٌ في السن لا تُحْسِنُ تقديرَ الأمور، ولم يقصد أن يكون الكلام ابتدائيًا خاليًا من التوكيد، فساق الخبر طلبيًا مُؤكَّدًا بلام الابتداء المؤكِّدة، يوضح لك ذلك اختياره للألفاظ وتوظيفه لها، فالحُلَيس: تصغير (حِلْس) وهو كساء رقيق يوضع تحت البرذعة، وأصلها كنية الأتان، و(شهربه) العجوز الكبيرة الطاعنة في السن. وعبّر الشاعر برضاها بعظم الرقبة بدل اللحم لبيان أنها خرفت، فصارت لا تميّز بين الحَسن والقبيح، وذلك لأن لحم الرقبة مرذول مستقذر عندهم (ابن منظور١٤١٤هـ، (حلس) و(شهرب)؛ والعيني، ٢٠١٠م، ٥٠٨/١). فلما أراد الشاعر تأكيد هذا

الوصف؛ أدخل اللام على خبر المبتدأ على تقدير توهم وجود (إنَّ) في صدر الكلام؛ لأن التوكيد مقصودُ الشاعر ومرادُه. فإن قلت لمَ لمْ تدخل اللام على المبتدأ فيقول: لأمُّ الحليس عجوز شهربه؟ قلت: العرب تقدم الأهم وما هم به أعنى، والشاعر يقصد الإخبار عن (أم الحليس) فقدمها لِيُكَوِّنَ المتلقي صورة ذهنية عنها، ثم يتلوها الخبر بكبرها وعدم تقديرها للأمور، وهو لا يريد إدخال التوكيد على الاسم بل على صفته وهو الخبر، أعني أنه يريد توكيد كبرها وخرفها، ولو قال: لأمُّ الحليس عجوزٌ؛ لكان المؤكَّد المسمى وليس الوصف. ولو لم تدخل اللام على خبر المبتدأ لما ظهر هذا المعنى الجمالي ولانتفت تلك القيمة التعبيرية. يقول الشاطبي: «لأن لام الابتداء لها صدر الكلام فدخولها على المبتدأ يوكّد الاهتمام بأَوَّليته، فلو قَدّمت هنا الخبر فقلت: قائمٌ لَزيدٌ، وكريمٌ لأنتِ، لم يسع، لمنافاته لما قصد بها من التصدير» (الشاطبي ٢٠٠٧م، ٢/ ٧٥)

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن في دخول لام الابتداء على خبر المبتدأ هنا ملمحًا جماليًّا غير ما سبق، من جهة أن دخول اللام على الخبر يُشعرك أنه مبتدأ؛ لأن الأصل دخول لام الابتداء على المبتدأ، فكأن المقصود: لعجوزٌ شهربه أمُّ الحليس، وعليه فالوصف هنا (لعجوز شهربه) خبر من وجه ومبتدأ من وجه آخر، فاستغرق التأكيد الاسم والوصف، وفي هذا من البلاغة والجمال ما فيه. ولعل هذا الملمح الجمالي هو ما دعا الشاعر إلى الضرورة في قوله:

خَـالِي لَأَنْـتَ وَمَـنْ جَـرِيـرٌ خَـالُـهُ يَـنَـلِ الـعَـلاءَ وَيَـكْـرُمِ الأَخْـوَالا

فهو يحتمل أمرين:

**أحدهما**: أن يكون أراد: لخالي أَنْتَ، فأخر اللام إلى الخبر ضرورة. **والثاني**: أن يكون أراد: لأنت خالي، فقدم الخبر على المبتدأ وإن كان فيه اللام ضرورةً (ابن جني، ٢٠٠٠م، ٢/٥٦؛ وابن عقيل، ١٩٨٠م، ٢/٢٣٧. ويراجع توجيهات أخرى للبيت في الأشموني، ١٩٩٨م، ١/ ٢٠١).

والشاعر هنا يبالغ في مدح خاله فيقول: خالي لأنت، وهو لا يقصد قصر الخئولة على الممدوح، ولا قصر الممدوح على الخئولة، بل يريد الأمرين معًا مبالغة في المدح فقوله: «خالي لأنت» مقصود. وقوله: «لأنت خالي» مقصود، وفي هذا من المبالغة والجمال ما فيه. وهذا الأثر الجمالي للضرورة الشعريَّة ما كان ليظهر على هذا النحو لو التزم الشاعر بالأصل وأدخل اللام على المبتدأ (خالي)؛ لأنها إذ ذاك تكون قاطعة بابتدائية الكلمة، ولا يكون في الكلام قصرٌ.

## الجمع بين العوض والمعوض

الأصل ألّا يجمع بين العوض والمعوض، وقد قالوا في نداء لفظ الجلالة (الله): اللّٰهمَّ، فحذفوا أداة النداء وعوضوا عنها بالميم المشددة في آخر لفظ الجلالة، وإنما كان كذلك لأنه لا يجمع بين العوض والمعوض إلا أن الشاعر اضطر فقال:

إني إِذَا مَـا حَـدَثٌ ألَمَّـا أَقُولُ يـا اللَّهُـمَّ يَـا اللَّهُـمَّا

(البيتان من مشطور الرجز، وهما لأبي خراش الهذلي في العيني، ٢٠١٠م، ١٦٩٧/٤، ولأمية بن أبي الصلت في البغدادي، ١٩٩٧م، ٢٩٥/٢)

وقال الآخر

ومـا عـلـيـكِ أن تَـقُـولِي كُـلّـمَا صَـلَّيتِ أو سـبّحتِ: يا اللّٰهمَّ ما
أُرْدُدُ علينا شيخنا مُسَلّمَا

(ثلاثة أبيات من مشطور الرجز، وهم بلا نسبة في أبي البركات الأنباري، ٢٠٠٣م، ٢٨٠/١؛ وابن منظور، ١٤١٤هـ، ٤٧٠/١٣)

فجمع بين المعوض عنه (يا) والعوض (الميم المشددة) وأد خل أداة النداء (يا) على ما فيه (أل) وقد وسم ذلك ابن هشام بالضرورة النادرة. (ابن هشام، ١٩٩٤م، ٢٢/٤)

وأقول: قولهم في النداء: «اللّٰهمَّ» الميم زيدت عوضًا من (يا) وشدّدوا الميم؛ لتكون على عدة (يا)، لأنها حرفان، ولم تكن الميم في أول الكلمة موضع (يا) لئلا تجتمع زيادتان في أول الكلمة، وخصُّوا الميمَ؛ لأنها تقع زائدة في أواخر الأسماء نحو: (زرقم) و (ستهم) و (دلقم) (السيرافي، ٢٠٠٨م، ١٨٤/١، والشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٢٣٣/٢) وجمهور البصريين يحملون الجمع بين العوض والمعوض في الشاهدين السابقين على الضرورة الشعريَّة، ويرى الكوفيون أن الأصل: يا ألله أمنا بخير، والميم في (اللّٰهمَّ) بعض هذه العبارة بعد الحذف. وهذا لا يصح من وجوه كثيرة نصَّ عليها النحاة: منها: أنه حذف على غير قياس، وأنه لو كان كذلك لكثر الجمع بينهما، وأنه لو صحّ ذلك؛ لجاز أن يقال: يا ألله أمنا ارحمنا بغير عطف؛ كما يقال: اللّٰهم ارحمنا. فالذي عليه العمل أن (اللَّهُمَّ) بمعنى يا أَلله، والميم المشددة عِوَضٌ من (يا) لأنهم لم يجدوها مع هذه الميم في كلمة واحدة، لكنهم استعملوا (يا) قبل لفظ الجلالة (الله) إذا كان خاليًا من الميم؛ فدلَّ ذلك على أن الميم في

(اللّهمَّ) بدلٌ من (يا) النداء، وهي مبنية على الضم كما كان الأمر كذلك في (الله)، وفتحت الميم لسكونها وسكون الميم قبلها (المبرد، ١٩٩٤م، ٢٤٢/٤؛ والسيرافي، ٢٠٠٨م، ١٨٤/١-١٨٥، والعيني، ٢٠١٠م، ١٦٩٧/٤-١٦٩٨)

والذي حسّن الضرورة هنا أنه يجوز الجمع بين (يا) ولفظ الجلالة (الله) في النداء فيقال: يا الله؛ لأن الألف واللام لا تفارقه، فجاز الجمع بين العوض والمعوض عنه فقيل: يا اللّهمَّ؛ طردًا للباب على وتيرة واحدة. (ابن عقيل، ١٩٨٠م، ٢٦٤/٣؛ والشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٢٢٣/٢)

ومن جهة المعنى فإن الضرورة الشعريَّة في الجمع بين العوض والمعوض أو البدل والمبدل منه هنا قد أفادت قيمة جماليّة بيان ذلك: أن قوله(حَدَث)، وهو الأمر الذي يحدث من مكاره الدنيا ومصائبها ونوازلها، وقوله: (ألمّا) أي: نزل، وأصله: ألمَّ بي، من قولك: ألمت بالرجل إذا نزلت به، ومنه الملمة وهي النازلة الشديدة من نوازل الدنيا (العيني، ٢٠١٠م، ١٦٩٧/٤). والمعنى: إذا نزلت بي شدة وحلّ بساحتي أمرٌ شديدٌ؛ ناديت الله -عزوجل- ودعوته وقلت اللّهمَّ. فلما كان الموقف موقف لجوء إلى الله في الشدة والنوازل؛ فإن الشاعر يركّز في دعائه ويُطيلُ فيه، ويَصير الدعاء لجوءًا صادقًا إلى الله وتنفيسًا عما يحسُّ به الشاعر، ووجود أداة النداء قبل (اللهما) جعلها توطئة لذكر الاسم الكريم، فكأنها استفتاح يمهد لذكره، حتى إذا ذكر (اللهما) تمكنت من النفس ووضحت في النطق وخرجت من أعماق القلب، إنَّ وجود (يا) النداء قبل (اللهما) يسمح للداعي أن يضغط على مخارج حروفها فتنطبع في القلب قبل جريانها على اللسان. وقد ناسب هذا ألف الإطلاق في آخرها الذي يخرج معه الهواء محمّلًا بهموم الداعي ورافعًا صوت العبد إلى عَنان السماء، حيث ينفتح الفم ويرتفع، وبهذا تكون الصورة معبرة في قالب جماليٍّ عن حال العبد وصدق مشاعره وقوة يقينه في إجابة دعوته، وما كان هذا ليحدث لو جاءت (اللهما) مجردة عن (يا) النداء، فهي إذ ذاك تخرج من الفم دون تغلغل في القلب؛ بسبب فقدها هذه القوة الصوتية الهائلة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يلحظ المتلقي ملمحًا جماليًّا آخر في الجمع بين العوض والمعوض في (يا اللهما يا اللهما) وهو أن الداعي في حضرة ربِّه عزوجل، وإذا كان الرجل في حضرة من يحبّ فإنه يطيل الحديث ولا يختصره، على نحو ما فعل سيدنا موسى -عليه السلام- حين سأله الله عزوجل: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَىٰ﴾ [طه: ١٧] فأجابه سيدنا موسى: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ

أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴾ [طه: ١٨] وكان بوسع سيدنا موسى أن يكتفي في الإجابة بقوله : «هي عصاي» لكنه لما كان في حضرة الملك سبحانه وتعالى وفي معيته أطال الكلام، إذ المقام مقام تشريف فقال : ﴿ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴾ ومن هنا فقد أطال الشاعر الكلام والدعاء؛ لأنه يخاطب الملك سبحانه وتعالى، فجمع بين العوض والمعوض، ولم يكتف بهذا، بل أعاد الكلام توكيدًا (يا اللهما يا اللهما) وفي هذا من الجمال ما فيه. فتعاضد التوكيد اللفظي والجمع بين العوض والمعوض لإفادة شعور الشاعر بمقام التشريف باستحضار أنه في معيّة الملك سبحانه، يخاطبه ويدعوه، ويلجأ إليه صادقًا، وهذا يدلك على أن الشاعر في دعائه تجرّد من دنياه وانفصل عن البشر وكأنه بمعية الله -عزوجل- وحده ولا أحد معه. وما كان لهذا الأثر الجمالي أن يظهر على هذا النحو لولا التوكيد اللفظي والجمع بين العوض والمعوض.

ولك أن تلحظ أن هذا الوقع النفسي الجميل في (يا اللهما يااللهما) موجود كذلك في الشاهد الآخر:

وما عليكِ أن تَقُولِي كُلّمَا صَلَّيتِ أو سبّحتِ: يا اللّٰهمَّ ما
أُرْدُدُ علينا شيخنا مُسَلّمَا

إلا أن التوكيد اللفظي وألف الإطلاق زادا الأثر الجمالي وضوحًا وعمقًا في الشاهد الأول.

## حذف فاء الجزاء

إذا لم يصلح الجزاء أن يكون شرطًا تعينت الفاء في صدارته؛ ووظيفتها إذ ذاك ربط الجواب بالشرط، واختصت الفاء بذلك؛ لأنها تدلُّ على السببية، وهي تناسب الجزاء في المعنى، إذ هي تدل على التعقيب والجواب يأتي عقيب الشرط (ابن يعيش، ٢٠٠١م، ١١١/٥) ومن جملة المواضع التي يقترن فيها جواب الشرط بالفاء أن يكون جملة اسمية، نحو: من يتق الله فهو الفائز. وقد حذفت فاء الجزاء من الجواب ضرورة في مثل هذا الموضع، ومن ذلك قول الشاعر:

مَنْ يَفعلِ الحَسَناتِ الله يَشْكُرُها والشرُّ بالشرّ عند الله مثلان

(من البسيط، وهو لكعب بن مالك الأنصاري في ديوانه ص٢٨٨. ويروى (سيان). ونسب لسيدنا حسان بن ثابت في سيبويه، ١٩٨٨م، ٦٤/٣، والشيخ خالد، ٢٠٠٠م، ٤٠٦/٢، ولعبد الرحمن بن حسان بن ثابت

في المبرد، ١٩٩٤م، ٧٢/٢) ووهم البغدادي في الخزانة فنسب إلى سيبويه القول بأنه لعبد الرحمن بن حسان، ولم يقل سيبويه هذا) والتقدير: فالله يشكرها، وفهو ظالمٌ. فحذفت فاء الجزاء في ضرورة الشعر، وهذا مذهب جمهور النحويين (سيبويه، ١٩٨٨م، ٦٤/٣؛ وابن يعيش، ٢٠٠١م، ١٠٩/٥؛ وابن هشام، ١٩٨٦م، صـ١٣٣، وصـ ٨٤٩)

هذا والذي سهَّل حذف الفاء هنا: أن أصل الجواب ألا يكون مصدرًا بـ (الفاء) فحمل ما نحن فيه عليه في تفسير الضرورة (السيرافي، ٢٠٠٨م، ٢٦٤/٣). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن حذف الفاء في الجواب معهودٌ قال تعالى: «﴿وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ﴾ [الروم: ٣٦] حُذفت الفاء وعُوض عنها بـ (إذا) (ابن يعيش، ٢٠٠١م، ١١٢/٥) فلما جاز حذف الفاء مع التعويض، جاز حذفها بلا تعويض؛ لأن التغيير يشجع على التغيير. ومن جهة أخرى فإن الفاء العاطفة تحذف كثيرًا في الكلام وفى الشعر (ابن الشجري، ١٩٩١م، ١٤٥/٢) فحملت فاء الجزاء عليها في ذلك.

هذا ولحذفِ الفاءِ ضرورةً في قول الشاعر:

مَنْ يَفعلِ الحَسَناتِ الله يَشْكُرُها والشرُّ بالشرّ عندَ الله مثلانِ

قيمةٌ جماليةٌ بيانها: أن الشاعر يريد التقرير والإخبار بأنَّ من يفعل الخير يتقبله الله منه ويجازيه به خيرًا ويثيبه عليه ويضاعفه له؛ لأن مَنْ يشكرُ الخيرَ ويثيب عليه هو الله -عزوجل- والجزاء على قدر فاعله، وهذا الجزاء يكون سريعًا، فالجزاء مقرون بالعمل ملازم له لا فاصل بينهما، حتى ولو كان آجلًا؛ لأنه لتحقق وقوعه كأنه حاضر ماثل من فور عمل الخير، فَحُذفت الفاء في الشاهد لتدلَّ سرعة التلفظ على سرعة القبول والإثابة والجزاء الحسن. فإن قلت: الفاء لو ثبتت فإنها تدلُّ على التعقيب والسرعة. قلتُ: الفاء هنا ليست عاطفة بل فاء الجزاء. ولذا قالوا إن حذف فاء الجواب في نحو: إن ذهبتِ فأنتِ طالقٌ، يدلَّ على أنه تنجيز وليس تعليق، فإذا ذهبت المرأة طُلقت في الحال (الألوسي، ١٤١٥هـ، ٤١/٧). ولعل ابن جني قد قصد هذا المعنى -أعني: دلالة سرعة التلفظ على سرعة القبول- حين قال عن حذف الفاء هنا: «حذفت الفاء اختصارًا وهي مرادة....» (ابن جني، ٢٠٠٠م، ٢٧٥/١ بتصرف) وقد قواه بجملة من الشواهد الشعريَّة التي حذفت فيها الفاء اختصارًا وتخفيفًا.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن في ابتداء جواب الشرط بلفظ الجلالة (الله) من غير أن تتقدمه الفاء إشعارًا بجلال المنعم المتفضِّلِ على عباده بالقبول والجزاء الحسن، واستحضارًا لعظمته؛ فما يفعل الإنسان

الخير إلا ويجد الله أمامه يتقبله ويتولى الإثابة عليه، وهذا أدعى إلى الإخلاص في فعل الخير، وألا يُبتغى به إلا وجه الله. ولا تجد هذا المعنى في الشطر الثاني: فإن الشر متلبسٌ بالشر أو حاصلٌ به، وهما متماثلان عند الله لا يُزيد الجزاءَ على الذنب، بل الجزاء في موازاة الذنب، ويجوز أن تكون الباء بمعنى مع، والتقدير: الشر مع الشر مثلان عند الله، والشر الأول الذنب، والثاني جزاؤه. وسُمي الجزاءُ شرًا من باب المشاكلة.

هذا ومما يزيدك يقينًا بأن حذف الفاء قد خلع على الأسلوب قيمية جمالية أن مثل هذا الحذف قد جاء في القرآن الكريم، والقرآن ليس موضع ضرورة، فممّا يحتمل حذفَ فاء الجواب قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِن تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ بِالْمَعْرُوفِ﴾ [البقرة: ١٨٠] وقوله سبحانه: ﴿وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ﴾ [الأنعام: ١٢١] ولمثل هذا الغرض حذفت الفاء في مواضع كثيرة من القرآن الكريم قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ﴾[آل عمران: ١٠٦] والتقدير: فيقال لهم، لكن حذف للإسراع بتبكيتهم وتوبيخهم بكفرهم. وفي هذا من البلاغة ما فيه، ولذلك يقول ابن الشجري: «وحذفها ها هنا من أحسن الحذوف وأجراها في ميدان البلاغة» (ابن الشجري، ١٩٩١م، ٢/ ١٠)

## الخاتمة

- سيبويه أول من ألمح إلى أن وراء الضرائر الشعريَّة قيمًا تعبيرية وآثارًا جماليَّة وذلك قوله: «وليس شيء يُضطَرّون إليه إلا وهمْ يُحاوِلون به وجهًا» وهذا القول يفهم منه وجود قيم جمالية وراء الضرورة الشعريَّة.
- أغلبُ الضرائر الشعريَّة تعودُ إلى اختلاف المذاهب النحوية، وعليه فما يُحملُ على الضرورة عند نحوي قد يكون قياسًا عند نحوي آخر.
- أن البحث فيما وراء الضرائر الشعريَّة يكشف عن قيم جماليَّة ومعانٍ رائعة ومشاعر كامنة في نفس الشاعر يخفيها ولا يبديها تسيطر عليه وتتحكم في لغته. فكثيرٌ من الضرائر الشعريَّة تعود إلى أسباب نفسية وحوادث مرّت بالشاعر فتركت أثرًا في أسلوبه وتعبيراته؛ ولذا فإن توقفَ جهد الباحثين ونَفَسُهم عند حدّ وصف المخالفة بالضرورة دون البحث عن أسبابها وما دفع الشاعر إليها وبيان أثرها في الكلام، يُفقدُ الأسلوبَ آثارًا جماليّة وقيمًا تعبيرية؛ مما يجعل الحكم على الشاعر منقوصًا أو قُلْ معيبًا، ويجعلنا لا نفهم ما وراء كلمات الشاعر من مشاعر نفسيَّة دفعته على ارتكاب هذه الضرورة.
- أن الشعراء الذين وقعت الضرورة في أشعارهم لا شك أنهم يعلمون أصلَ القاعدة، ولكنهم قصدوا توظيفَ الضرورة بالمخالفة اللفظية في الحكم النحوي؛ للإشارة إلى مخالفة حقيقية في الذوات والأحداث وغيرهما إلماحًا لتأكيد مدح أو ذم أو فرح أو حزن أو فخر وغير ذلك من المعاني والمشاعر. فهم يوظفون المغايرة اللفظية في الأحكام النحوية للتعبير عن مخالفة حقيقة فيما يتحدثون عنه.
- أغلب الآثار الجماليَّة للضرائر الشعريَّة ترجع إلى المعنى.
- من الملامح الجماليَّة للضرورة من جهة الصناعة النحوية أنها تذكر القارئ بأصول الصنعة وتدفعه إلى مراجعتها، وفي هذا بيانٌ أنه لا يوجد شيءٌ في اللغة لا أصلَ له، وفي هذا دليلٌ على أن اللغة وحدةٌ واحدة، فالضرورة تذكّر القارئَ بذلك. وعليه فالأصول النحوية واللغوية المتفق عليها والمختلف فيها وكذا المرفوضة يجمعها ضوابط واضحة، وهذا دليل على أنّ اللغة جسدٌ واحدٌ، وأنه لا شيء فيها نشاذٌ يغرّدُ وحده.
- أن كثيرًا مما وقع فيه تعارضٌ بين المعنى والصنعة النحوية في الشعر العربي، يمكن ردُّه إلى القياس ببيان سبب الضرورة وما دفع الشاعر إليها.

- توصّل البحث إلى أنّ للشاعر أَن يُرَدَّ الشيء إلى أصله ويتصرف في اللغة بما لا يؤدي إلى ما لا أصل له، فالشعراء أمراء الكلام، وقد يكون من الجمال التحرر من بعض المعيارية المطّردة إلى معيارية أقل اطّرادًا.
- لا يُقصد بالضرورة -في جلّ الشواهد- الخطأ يدلُّ على ذلك: أن كثيرًا من الضرائر الشعريَّة لم تقع في شاهد واحد بل جاءت في شواهد متعددة يعضدُّ بعضُها بعضًا، مثل تعدد شواهد فتح نون المثنى وكسر نون جمع المذكر السالم. وأن لها ما يجوّزها من مرجعية لغوية ونحوية وأصول صناعية ترجع إليها، وأن بعضها يمثل لغة من لغات العرب، ولغات العرب كلها حجّة ولا يجوز ردُّ لغة برسيلتها، وأن بعض ما وُسِم في الشعر بالضرورة جاء نظيره في القرآن الكريم، والقرآن معيار الفصاحة والبلاغة ولا يمكن وصف شيء منه بالخطأ، تعالى الله عن ذلك علوًّا كبيرًا.
- أقترح أن تسمى الضرورة بالتصرف الشعري؛ لأن لفظ الضرورة قد يفهم منه الخطأ وهو غير مراد.
- أن لغة الشعر ينبغي ألّا تُقَيّد بمعيارية لغوية ثابتة؛ لأن هذا يتنافى مع مقصود الشعر وغايته، كما أن في حجر الألفاظ وتضييقها على الشاعر، حجرٌ وتضييقٌ للمعاني. لكنّ هذا مشروطٌ بأن يكون للمخالفة أصلٌ لغوي ترجع إليه، فما أقصده هو التحرر من المعيارية الكاملة إلى معيارية أقل منها.

## المصادر والمراجع


١. الأخفش، سعيد بن مسعدة، معاني القرآن، تحقيق هدى محمود، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الأولى، ١٩٨١م.

٢. الأشموني، علي بن محمد، شرح الأشموني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٨م.

٣. الألوسي، محمود بن شهاب، روح المعاني، تحقيق علي عبد الباري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٤١٥ه.

٤. الأنباري، أبو البركات، الإنصاف، تحقيق جودة مبروك، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٣م.

٥. الأندلسي، أبو حيان، التذييل والتكميل، تحقيق حسن هنداوي وآخرين، دار القلم، دمشق، ودار كنوز إشبيليا، ط الأولى، ٢٠١٣م.

٦. الأندلسي، أبو حيان، ارتشاف الضرب، تحقيق رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٨م.

٧. البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الرابعة، ١٩٩٧م.

٨. جرير، ديوان جرير، تحقيق نعمان محمد، دار المعارف، القاهرة، ط الثالثة، ١٤٤٠هـ.

٩. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط الرابعة، ١٩٩٠م.

١٠. ابن جني، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، تحقيق دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ٢٠٠٠م.

١١. ابن جني، اللمع في العربية، تحقيق فائز فارس، دار الكتب العلمية الثقافية، الكويت، ط الأولى، ١٩٨٨م.

١٢. الجوهري، أبو النصر إسماعيل، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، ط الرابعة، ١٤٠٧هـ.

١٣. حماسة، محمد، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعريَّة، دار الشروق، ط الأولى، ١٩٩٦م.

١٤. الدماميني، محمد بن أبي بكر، تعليق الفرائد، تحقيق محمد بن عبد الرحمن، ط الأولى، ١٩٨٣م.

١٥. رؤبة، ابن العجاج، ديوان رؤبة، تحقيق وليم بن الورد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط الثانية، ١٩٨٠م.

١٦. أبو زيد، الأنصاري، النوادر في اللغة، تحقيق محمد عبد القادر، دار الشروق، ط الأولى، ١٩٨١م.

١٧. سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الثالثة، ١٩٨٨م.

١٨. ابن السراج، أبو بكر محمد، الأصول، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط الثالثة، ١٩٩٦م.

١٩. سعيد، محمد عبد الحميد، الضرورة عند النحويين، مجلة الآداب، جامعة الرياض، المجلد الرابع، ١٩٧٦م.

٢٠. سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الأولى، ١٩٨٨م.

٢١. السيرافي، يوسف ابن أبي سعيد، شرح أبيات سيبويه، تحقيق أحمد حسن وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ٢٠٠٨م.

٢٢. السيوطي، عبد الرحمن، همع الهوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٨هـ.

٢٣. الشاطبي، أبو إسحاق، المقاصد الشافية، تحقيق مجموعة من المحققين، معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، ط الأولى، ٢٠٠٧م.

٢٤. ابن الشجري، هبة الله بن علي بن حمزة، أمالي ابن الشجري، تحقيق محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩١م.

٢٥. شُرَّاب، محمد بن محمد، شرح الشواهد الشعريَّة في أمَّات كتب النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الأولى، ٢٠٠٧م.

٢٦. الشنقيطي، أحمد الأمين، الدرر اللوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، ط الأولى، ١٩٨١م.

٢٧. الشيخ خالد، الجرجاوي، التصريح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ٢٠٠٠م.

٢٨. الصبان، أبو العرفان، حاشية الصبان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٧م.

٢٩. ابن عاشور، محمد الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ط الأولى، ١٩٨٤م.

٣٠. ابن عصفور، علي بن مؤمن، شرح جمل الزجاجي، تحقيق صاحب أبو جناح، بغداد، ط الأولى، لا.ت.

٣١. ابن عصفور، علي بن مؤمن، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم، دار الأندلس، القاهرة، ط الأولى، ١٩٨٠.

٣٢. ابن عقيل، بهاء الدين، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط العشرون، ١٩٨٠م.

٣٣. العيني، بدر الدين، المقاصد النحوية، تحقيق على فاخر وآخرين، دار السلام، القاهرة، ط الأولى، ٢٠١٠م.

٣٤. ابن فارس، أبو الحسن أحمد، ذم الخطأ في الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٠م.

٣٥. الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٩٨٧م.

٣٦. قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الثانية،١٩٧٨م.

٣٧. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق، محمد محي الدين، بيروت، ط الأولى، ١٩٧٢م.

٣٨. ابن مالك، جمال الدين، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي، دار هجر، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٠م.

٣٩. ابن مالك، جمال الدين، شرح الكافية الشافية، تحقيق عبد المنعم هريدي، دار المأمون للتراث، السعودية، ط الأولى، ١٩٨٢م.

٤٠. المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٤م.

٤١. محمد، مجدي محمود، الضرورة الشعريَّة من زاوية البلاغة النفسية، بين التأصيل والتحليل، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، العدد٧٢، ٢٠١٤م.

٤٢. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق جماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط الثالثة، ١٤١٤هـ.

٤٣. ابن هشام، جمال الدين، تخليص الشواهد، تحقيق عباس مصطفى، دار الكتاب العربي، بغداد، ط الأولى، ١٩٨٦م.

٤٤. ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر، دمشق، ط الأولى، ١٩٨٥م.

٤٥. ابن يعيش، يعيش بن علي، شرح المفصل، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ٢٠٠١م.

## Abstract:

While existing grammatical studies on poetic necessity have predominantly focused on elucidating its grammatical concept and various phases, there is a noticeable scarcity of research exploring its value, aesthetics, and semantic impacts. This study addresses this gap by examining poetic necessity from a perspective that delves into its aesthetic influence in grammatical studies, elucidating how poets employ it to express their inner selves. The research yields several noteworthy results, notably establishing that Sibawayh was the first to recognize the expressive values and aesthetic effects inherent in poetic necessity. Furthermore, it reveals the capacity of poetic necessity to convey aesthetic values, profound meanings, and unexpressed feelings residing in the poet's soul, influencing both language and style.

## Keywords:

***necessity, transgression, poetry, aesthetics, impression.***

# مكامن المعاني

## للأفعال المزيدة في ديوان النابغة الذبياني

### دراسة صرفية

د. نايف بن عيسى الشدي

**ملخص**

لا يخفى على الباحث النحرير أن صيغ الأفعال المزيدة تضيف إلى دلالة الفعل اللغوية والنحوية معنىً صرفيًا، وأن فهم هذا المعنى الصرفي لا يستقيم إلا من خلال السياق، وأن أجمل المعاني ما نسج شعرًا عذبًا وجزلا، لذا ارتأيت أن أبحث عن مكامن المعاني الصرفية في ديوان أحد الشعراء المتقدمين.

وقد وقع اختياري على حاكم الشعر في حينه، وميزانه في زمانه، ونابغته؛ النابغة الذبياني راجيًا أن أُعرِّف بما تحدثه هذه المعاني على أسلوب الشاعر وأداءه في عموم ديوانه.

وقد عملت على دارسة استقرائية بالوصف والتحليل لصيغ في الديوان كلِّه كنت فيها أتعرف مراد الشاعر وسياق الصيغة وعشت معاناةً في سبيل الوصول إلى المعنى الذي انتهى إليه الأوائل لهذه الصيغ، وقد أدركت من خلال هذه المعايشة السبب الذي جعل العلماء يختلفون حول دلالات بعض هذه الصيغ كما أدركت أنني أسهم من خلال هذا العمل في تقديم شواهد جديدة لمعاني هذه الأبنية وأنه لا يمكن أن يستقيم فهمُ النص العربي فهما جيدًا وتذوّقُه إلا إذا ألمَّ الدارس والناقد بهذا الجانب وهذا ما جعلني أُمضي في هذا العمل وأرجو أن أكون قد وفقت في عرض الغاية منه على الوجه المأمول.

وقد اخترت شواهد تخص هذا البحث بعدما أحصيت المعاني الصرفية في ديوان النابغة الذبياني كاملةً مفهرس كل صيغة على حدة ومدركًا وعورة متشابه الصرف وعناء البحث، كيف لا والتصريف علم يكثر تخليط الباحثين فيه، ولذا يقول ابن جني عنه:

«حتى أنَّ أهله المُشبِلين عليه والمنصرفين إليه كثير ما يخطئون فيه ويُخَلِّطون فكيف بمن هو عنه بمعزل وبعلم سواه مُتشاغِل» (ابن جني، المصنف: ١:٣)

والله الموفق.

وقد بَلَغَت أمثلة هذه الصيغ في الديوان (٦٣١) ستّ مئة وواحد وثلاثين مثالًا، وعلى أوزان اثنتي عشرة صيغة، مضيت في استخراجها، وتصنيفها بحسب أوزانها، ومن ثم عملت على استقراء معانيها واستشفاف مدلولاتها من مناسبتها وسياقها ومن مغزى الشاعر فيها. وقد تنقلت بين خمس طبعات للديوان بالإضافة للموسوعة الشعرية الإلكترونية متحريًا للدقة - قدر الإمكان -بضبط حروف الكلمة، لأصِلَ إلى كبد معناها، **مجتهدًا** في نهل المراد من عيون كتب اللغة وأماتها، من عمدتها كتاب الكتاب للعلامة سيبويه إلى ما تمكنت من الوصول إليه من مصادر المتقدمين كالشافية وشروحها للرضي وشرحها للعلامة الجاربردي وحاشيته على الشرح وحاشية ابن جماعة في المجموع، والخصائص و المصنف شرح كتاب المازني لابن جني، والتسهيل وإيجاز التعريف بعلم التصريف لابن مالك، و المفصل، وشرح ابن يعيش وغيرهم؛ وحتى المراجع المتأخرة والدراسات الحديثة.

وفي استخلاص المعاني ومعرفة المباني عمدت إلى المعاجم اللغوية المتيسرة وهي: العين[١]، وجمهرة اللغة[٢]، وتهذيب اللغة[٣]، والمحيط في اللغة[٤]، و الصحاح[٥]، والمحكم[٦]، وأساس البلاغة[٧]، والعباب الزاخر[٨]، ولسان العرب[٩]، والمحيط الأعظم لابن سيده، و تاج العروس[١٠] والمعجم الوسيط[١١]. سائلا المولى تبارك وتعالى السداد والتوفيق

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٧٠هـ).

(٢) لابن دريد (٢٢٣- ٣٢١هـ).

(٣) للأزهري (٢٨٢- ٣٧٩ هـ).

(٤) للصاحب بن عباد (٣٢٦-٣٨٥هـ).

(٥) للجوهري (توفي ٣٩٣هـ).

(٦) لابن سيدة (٣٩٨- ٤٥٨ هـ).

(٧) للزمخشري (٤٦٧- ٥٣٨ هـ) وإن كنت في بحث سابق لي قد تبين أنه جمع بين البلاغة والمعجمية، واعتبرته مصنفا فريدا من نوعه إلا أني أفدت من معجميته في هذا البحث.

(٨) للصاغاني (٥٧٧ – ٦٥٠ هـ).

(٩) لابن منظور (٦٣٠ -٧١١هـ).

(١٠) للزبيدي (١١٤٥-١٢٠٥ هـ).

(١١) مجمع اللغة العربية بمصر -، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة (١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م).

راجيا من الله أن يكون لهذا البحث قيمة مضافة وعملا علميًا ونوعيًا يعرض على المختصين من علماء وطلاب ومحبين لهذه اللغة العالمية، ومصدر الإلهام الخالدة الأبدية.

## النابغة الذبياني:

هو زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر[1] بن يربوع بن غيظ ابن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض ابن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان، و يكنى أبا أمامة، وأبا عقرب بابنتين كانتا له، ويقال له أبو ثمامة[2]، و لتلقيبه بالنابغة أسباب تناولها العلماء والنقاد بالتأويل والتعليل، ومنها ما ذكره ابن قتيبة بأنه لقب نابغةً لقوله: «فَقَدْ نَبَغَتْ لنا منهم شُؤونُ» إلا أن ابن رشيق (القيرواني،٢٠٠٢) يرجح سبب ذلك قوله الشعر وهو كبير[3].

أما وفاته فالدراسات الحديثة ترجح فترة ما بين ٦٠٢ وحتى ٦١٠ م أي قبيل البعثة بـ١٨ سنة تقريبًا.

## ثانيًا: التعريف بالصيغة:

عنى النحاة بالكلمة، وإن لم يحدوها بتعريف جامع مانع لها إلا أنه من السهل التعرف إليها، إذ هي أصغر مفردات الدراسة للفظ المفيد إذ «واحِدُهُ كلمةٌ والقول عَمْ »[4]، وعبر عنها أولمان بأنها «أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة»[5] ووصفها بلومفليد بأنها «أصغر صيغة حرة» (أولمان، دون تاريخ، ص ٥٥)، ولا أدل على هذه العناية من العلوم التي أنشأت في دراستها، من الاشتقاق أول الأمر وكان موضوعه الأبنية المسموعة عن العرب والتي لها قياس، إلى جانب علم النحو، وأما علم التصريف فهو ما بوب له سيبويه بقوله في كتابه بـ «هذا باب ما بنت العرب من الأسماء والصفات والأفعال.. وهو

(١) اختلف الأصفهاني عن المترجمين له فلم يذكر جابرًا بدلا منه جناب.

(٢) هذا اسمه ونسبه في كتب التراجم واللغة والتاريخ ؛ كما عند مجموع المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء (ص: ٢٩٣)– لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي –ت ٣٧٠هـ طبعة القاهرة سنة١٣٨١هـ - ١٩٦١ م تحقيق عبدالستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، وابن قتيبة، والجمحي في الطبقات، و الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل – للبطليوسي ٤٤٤هـ– ٥٢١ هـ،١١٢٧ م،والأغاني والعمدة وغيرهم.

(٣) المعاجم أوردت هذين القولين في سبب التلقيب (لقوله نبغت لنا منهم شئون و لقوله الشعر بعدما كبر) وعلى مقدمتهم الخليل في العين و ابن منظور في اللسان والزمخشري في الأساس في مادة (نبغ).

(٤) عجز بيت من ألفية ابن مالك في النحو وصدره (كلامنا لفظ مفيد كاستقم..).

(٥) وهو هنا يشير إلى أن الفونيمات أو ما كان أصغر من الكلمة لا معنى له وهو مفهوم لا يخفى خطله.

ما يسميه النحويون التصريف والفعل» (سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٢٤٢) وعنى علم الصرف منها بما يقبل التصريف من الأسماء المعربة والأفعال المتصرفة، فتحدث عن ترتيب حروفها وزيادتها و أصلها وغير ذلك مما يعرض لها.

وقد وازن ابن جني بين هذه العلوم وقدم الصرف عليها، كما في كتابه المنصف إذ يقول: «من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف؛ لأن معرفة ذات الشيء الثابته ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة» (ابن جني،١٩٥٤م،١: ٤). ومنه زادت العناية بالكلمة وفي كل أمرها. فما مراد العلماء من مصطلح الصيغة للكلمة بالمعنى اللغوي والاصطلاحي.

ومن مدارسة المعاجم تبين أن الصيغة في معناها اللغوي هي بنية الكلمة، والبناء في اللغة كما في العين واللسان وكذا في تهذيب اللغة

والبنية هي محور دراسة علم الصرف كما عرفه النحاة المتقدمون من صاحب الكتاب إلى المتأخرين منهم؛ فابن الحاجب في الشافية يقول عن التصريف ويقصد به الصرف ضمنا هو: «علمٌ بأُصولٍ تُعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب»[1] (الرضي، ١٩٧٥م، ١: ١)

وكذا ابن مالك بوصفه التصريف بـ: «علم يتعلق ببنية الكلمة وما لحروفها من زيادة وأصالة، وصحة واعتلال وشبه ذلك»[2]. (ابن مالك، ٢٠٠٢م، ص ٥٨)

وعلى هذا فالبنية هي الصيغة وهي الوزن (الصرفي) وهي الهيئة وكل ذلك مصطلح عليه، ولها دلالة يقول عنها الرضي: «المراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها هيئَتُها التي يمكن أن يُشاركها فيها غيرُها، وهي عدد حروفها المرتبة وحركاتها المعيّنة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كُلٌّ في موضعه ؛ فرَجُل مثلا على هيئة وصفة يُشاركه فيها عَضُد».(الرضي، ١٩٧٥م، ١: ٢)

وفي معنى أبنية الكلم يقول الجاربردي: «إن أريد بأبنية الكلم موادها وجواهرها» (الجاربردي، ١٩٨٤م، ١: ١١).

(١) وزاد محمد محيي الدين عبد الحميد على التعريف بقوله: (ولا بناءً) (ص: ٥) وفيه احتراز آخر لاعتراض الرضي على احتراز ابن الحاجب في قوله ليست بإعراب في شرح الشافية (١: ٥- ٦).

(٢) وهو موافق لتعريفه في التسهيل خلا تقديم الأصالة على الزيادة فيه بخلاف ما ورد في هذا المصنف ( التسهيل: ٢٩٠).

وفي الشافية يصف الأبنية بأنها الأصول في قوله: «وأبنية الاسم الأصول ثلاثية ورباعية وخماسية..» (ابن الحاجب، ١٩٩٥م، ١: ١٣)، وفي شرح الجاربردي للمراد من الأصول هنا يقول «(قوله ويعبر عنها) أي عن الأصول، وذلك لأنه لا بد من ميزان يتميز به الزائد عن الأصلي، فوضعوا لذلك لفظ (فعل) لأنه أعم الأفعال معنى، ويصح استعماله في معنى كل الأفعال، نحو فعل الضرب وفعل النصر..» (الرضي، ١٩٨٤م، ١: ١٥)، وقد جمع المعجم الوسيط خلاصة ما ذكره الرضي في شرحه، بأن: «بنية الكلمة: أي صيغتها. (مادة الشيء) أُصوله وعناصره التي منها يتكون، ومواد اللغة ألفاظها» (المعجم الوسيط).

ومن مجموع ما سلف فالمادة هي: - «كل شيء يكون مددًا لغيره» (ابن منظور) – وهي حروف الكلمة الأصلية بلا زيادة ولا حذف، والبنية صيغتها أو زنتها التي اتفق العلماء على أن تكون من (فعل) لأنه أعم الأفعال معنى؛ فمادة (أذْهَبَ) هي: (ذهب) وزنتها أو بنيتها أو صيغتها هي: (أفْعَل) مزيدة بهمزة على الثلاثي (فعل).

ومن المعاصرين من أعطى المادة بعدًا أعمق؛ حيث اعتبرها أصل الاشتقاق، بخلاف ما عُرف من أقوال العلماء من أن الفعل هو الأصل كما عند الكوفيين و من أن المصدر هو الأصل كما عند البصريين. ولذا فقد وصف المادة بقوله: «هي أبسط صورة توجد فيها [ خامة] الكلمة، وهي تحتوي بالقوة على جميع الصور الاشتقاقية . وكل صور ذات نظام مقطعي خاص بها» (شاهين، ١٩٨٠م، ص٤٤).

**المعنى النحوي والصرفي ومدى التلاقي بينهما:**

**المعنى النحوي:**

هو المنبئ عن علاقة داخل التركيب من الفاعلية والمفعولية والحالية، وقد يكون هذا المعنى نابعًا من الفعل أو من الاسم كمعنى الخبرية فهو نابعٌ من المبتدأ ومعنى التمييز فهو نابعٌ من المميز.

**المعنى الصرفي:**

هو دلالة البنية اسما كانت أو فعلًا، والفعل يدل على الحدث والزمان والصيغ المزيدة تلون هذا الحدث ولها تأثيرها عليه؛ كما في تحوله من اللزوم إلى التعدية والعكس، والصيرورة والتعريض وغيرها...

## ثالثًا: المعاني الصرفية للمجرد الثلاثي والرباعي

لكل فعل في اللغة العربية دلالات ثلاث، يَحكُم بها الجملة، ويُغيِّرُ فيها بحسب حاله وما زيد عليه، لأنه كما تبين مما سبق يعد قطب الرحى فيها.

ولدلالاته الثلاث تفاوت في المراتب «فأقواهن الدلالة اللفظية، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية» (ابن جني،١٩٥٧م، ٣: ٩٨)، ففي لفظة (ذَهَبَ) دلالة على مصدره وهو الذهاب، وفي بنائه أو صناعته[١] على (فعل) دلالة على زمنه الماضي، وفي معناه دلالة على أن له فاعلًا يطلبه.

بل إنك ترى بالغ أثره على الجملة كما في قوله تعالى: ﴿ هَلۡ يَرَىٰكُم مِّنۡ أَحَدٍ ﴾ (التوبة:١٢٧) حينما يطلب الفعل فاعله ويستدعيه رغم حرف الجر المرتبط فيه؛ ليصفه العلماء بأنه الفاعل وأن حرف الجر زائد، ولا أثر له في الإعراب لأن دلالة الفعل الصرفية هي منبع المعاني النحوية، و هذا في حال تجرده، فكيف به مع الزيادة.

والمجرد له دلالة تختلف من صيغة لأخرى و من سياق لآخر، وقد بين العلماء معاني المجرد أيما بيان، ومن ذلك ابن مالك رحمه الله في كتابه التسهيل إذ يقول: «في باب أبنية الأفعال ومعانيها: لماضيها المجرد مبنيًا للفاعل (فَعُل) و (فعِلَ) و (فَعَلَ) و (فَعْلَلَ).

فـ (فَعُلَ) لمعنى مطبوع عليه ما هو قائم به، أو كمطبوع عليه، أو شبيه بأحدهما... [أي الغرائز والطبائع نحو: أدُبَ وجَنُب وغَرُبَ وخَبُثَ][٢]

ولزوم (فَعِلَ) أكثر من تعديه، ولذا غلب وضعُهُ للنُّعوتِ اللازمة وللأعراض والألوان وكبر الأعضاء، وقد يشارك (فَعُلَ)... [ومن ذلك: ذَرِبَ و جَرِبَ وحَمِرَ و عَضِلَ، ويرد لغير هذه المعاني].

ولِـ (فَعَلَ) تعدٍّ ولزوم، ومن معانيه غلبة المقابل،.. و... الجمع والتفريق والإعطاءُ والمنع والامتناع والإيذاء والغلبة والدّفعُ والتحويل والاستقرار والسَّيرُ والسِّترُ والتجريدُ و الرميُ والإصلاحُ والتصويتُ...

[وأستعمل (فَعَلَ) في جميع المعاني السالفة نحو: جَمَعَ و قَسَمَ و منَحَ و منَع و جمَحَ و قَهَرَ وغيرها، ويكمل ابن مالك رحمه الله البيان في المجرد الثلاثي إلى قوله]:

---

(١) كما سماها ابن جني إذ يريد بالدلالة الصناعية الدلالة البنائية.

(٢) ما بين هذه الأقواس [] هو تمثيل أضفته لزيادة البيان وليس من مقال ابن مالك رحمه الله.

«(فصل) انفرد الرّباعي **بفَعْلَلَ** لازمًا ومتعديًا لمعانٍ كثيرة، وقد يُصاغُ من اسم رباعيٍّ لعمل بمسمَّاه أو لمحاكاته أو لجعلهِ في شيءِ أو لإصابته أو لإصابة به أو لإظهاره؛ وقد يصاغ من مركب لاختصار حكايته» (ابن مالك، ١٩٦٧م ص: ١٩٥ وما بعدها) «واختصار الحكاية كأن «تقول (بأبأ) لمن قال: بأبي أنت وجاء: (سبحل) أي قال سبحان الله..» (عبد الحميد، ١٩٨٩م)

## رابعا: أثر الزيادة المعنوية:

عرض العلماء لمعاني المزيد وأثره، وما تضيفه الزيادة في المبنى من زيادة في المعنى، وهل يمكن القياس على صيغها باطراد أم أنها سماعية في مبناها ومعناها، وما إذا كان المجرد في ذاته وبحسب سياقه تتغير معانيه، فكيف به إذا ما زيد عليه في مبانيه.

ومن ذلك ابن جني بعدما فصّل البيان في أمثلة المجرد وأثر الزيادة عليه في المعنى يقول: «وبَعْدُ. فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به» (ابن جني ١٩٥٧م، ٣: ٢٦٨)، كما بينوا أن الزيادة لغير الإلحاق لا تخلو من معنى وإلا كانت عبثًا كما وصفها الرضي في شرح الشافية. (الرضي، ١٩٧٥م، ١: ٨٣).

ومنه فلا بد في الزيادة من معنى يفاد، لفظيًا كان كما في الإلحاق أم معنويا كما في الزيادة للإلحاق[1] (الرضي، ١٩٧٥م، ١: ٥٢ وما بعدها) ولغيره ولاختلاف السياق والدلالة فالزيادة تجيء لمعان كثيرة ولا تنحصر في معنى واحد ؛ ومن العلماء من فصل فيها و وسع القول في معانيها كما في الكتاب لسيبويه، ومنهم من حصرها واختزل بعضها ببعض، كالرضي -مثلا – حيث أعاد النظر في المعاني وحدَّ منها في شرحه للشافية.

ومن الزيادة الهمزة في (أَفْعَلَ) إذ بزيادتها يُفاد معنى التعدية، أوالعرض، أوالصيرورة، أوالسلب والإزالة وغيرها، وكذا التضعيف كما في (فَعَّل) و لها معان، و الألف في (فاعل) وغيرها من بقية صيغ المزيد، ومنها ما يشترك مع غيره في المعنى ومنها ما ينفرد عن بقية الصيغ في معنى لا يرد إلا على بنيته.

ومما يتعدى الفعل بزيادتها:

(١) إذ يين الرضي بعض معاني الزيادة وإن كانت للإلحاق بقوله: (ولا نحتم بعدم تغيير المعنى بزيادة الإلحاق على ما يتوهم، كيف وإن معنى حوقل مخالف لمعنى حَقِل... إلخ).

١. ألف المفاعلة كما في: (جلس، جالس) فتقول جالستُ زيدًا.

٢. و (ا , س، ت) في (استفعل) للطلب أو النسبة إلى الشيء ك(استخرج، استعطف) و(استحسن، استقبح) وقد يتعدى الفعل بها لمفعول ثانٍ كما في (استكتبتُهُ الكِتابَ).

٣. وتضعيف العين (فَعَّل) ك (سار زيدٌ-ٌ) و (سَيَّرتُهُ).

و يكون العكس بلزوم المتعدي وعدم الحاجة بالزيادة للتعدية ويكتفي الفعل بالفاعل كما في (كسر سعدٌ الزجاجة)، وفي المزيد تقول: (انكسرت الزجاجةُ) فلم يعد الفعل طالبًا للمفعول.

وقد حصر ابن هشام «ما لا يكون الفعل معها إلا قاصرًا» (ابن هشام، ١٩٩٢م، ٢: ٥٩٦ وما بعدها) بعشرين صيغة للمجرد والمزيد أما المزيد منها وهو مما بُني على:

١. (أفْعَل): بمعنى صار ذا كذا كأحصد الزرع.

٢. (افعَلَّ) كاقشعرَّ.

٣. (أَفْوَعَلَّ) كاكْوَهَدَّ الفرخُ إذا ارتعد.

٤. (افعَنْلَلَ) بأصالة اللامين كاحرنجم؛ أي اجتمع.

٥. (افعَنْلَلَ) بزيادة أحد اللامين كاقعنسَسَ الجمل؛ أي أبى القيادة.

٦. (افعنلى) كاحرنبى الديك إذا انتفش.

٧. (استفعل) بدلالة التحول، كاستحجر الطين، استنسر البغاث.

٨. (انفَعَل) كانطلق وانكسر.

٩. الرباعي المزيد كتدحرج واحرنجم، واقشعرَّ واطمأنَّ.

فهل يمكن القياس على الزيادة فيما نشاء من المجرد باطراد، أم أن السماع هو الحَكَم في ذلك، فلا يقس ما لم يُقل؟

وللعلماء في ذلك آراء، بين القائل بالقياس والمانع له والمجيز في حالات دون غيرها فسيبويه في كتابه يقول في « -باب افتراق فعلت وأفعلت في الفعل للمعنى-... وتقول ملح وملحته وسمعنا من العرب من يقول أملحته كما تقول أفزعته.وقالوا ظرف وظرفته ونبل ونبلته ولا يستنكر أفعلت فيهما ولكن هذا أكثر

واستغني به» (سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٥٥)، ومن قوله (ولا يستنكر) نلحظ تجويزه للقياس على (أفعل) من اللازم وإن لم يسمع عن العرب كما في (ظرف و نبل).

إلا أن الرضي لا يسوّغ القياس، لا لفظًا ولا حتى في المعنى؛ إذ يقول: «ليست هذه الزيادات قياسًا مطردًا؛ فليس لك أن تقول مثلا في ظَرُفَ: أظرَف، وفي نصر: أنصَرَ، بل يحتاج في كل باب إلى سماع استعمال اللفظ المعين، وكذا استعماله في المعنى المعين» (الرضي، ١٩٧٥م، ١: ٨٤).

في حين أن ابن هشام في مغني اللبيب جمع الأقوال بتفصيلٍ قيد فيه المطلق و وسع في المقيد، وهو بذا ينهج مذهب سيبويه إذ يقول: «وقيل النقل بالهمزة كله سماعي[١] وقيل قياسي في القاصر والمتعدي إلى واحد والحق أنه قياسي في القاصر سماعي في غيره وهو ظاهر مذهب سيبويه» (ابن هشام، ١٩٩٢م، ١: ٦٧٨).

بل إن صاحب خزانة الأدب –عبد القادر البغدادي «ت ١٠٩٣هـ » يقول باطراد القياس على ما كثر وروده على صيغة وفي معنى من المعاني عند العرب، وإن لم يسمع لفظه» (البغدادي، ١٠٩٣م، ١:٨٥ بتصرف).

## خامسًا: الدلالة الصرفية بين القياس والسياق:

الدلالة إما قياسية كما في اسم الفاعل واسم المفعول واسم التفضيل، أو دلالة سياقية[٢] كما في صيغ اسمي الزمان والمكان والمصدر الميمي وصيغ الزيادة في الأفعال، ويمكن أن تعد صيغة اسم المفعول من غير الثلاثي من الصيغ السياقية التي يُحدّد مداها بالقرائن وهذا لا يمنع أن يكون للسياق أثرٌ أيضًا في الصيغ القياسية، فقد يُرادُ بصيغة اسم الفاعل اسمَ المفعول (كالطاعم الكاسي)، والعكس.

---

(١) وفيه إشارة لمقالة الرضي.

(٢) ثمة دراسات حديثة تجرد الكلمات من معانيها في حال إفرادها عن السياق، إذ لا يمكن التوصل لمعناها إلا بسياقها، كما أن ثمة من قال بمعنى الكلمة على مستوى اللغة لكنه لا يحدد ولا يتعين إلا بالكلام المنطوق.

ولا يخفى عدم دقة هذا القول، فلو كان الأمر كذلك، فما فائدة المعاجم التي رصدت المعاني وبينت المباني وحددت معظم استعمالات الكلمة من العين إلى ما طرحته مجامع اللغة الحديثة، بل إنك ترى منها ما بين مجازات الكلمة وزاد في ذلك كما في لغتنا العربية عند الزمخشري –مثلا – في بيان (مجاز مجاز الكلمة) في كتابة أساس البلاغة.

## القسم الأول وفيه: دراسة نظرية لمعاني الصيغ

### ينقسم الفعل من حيث التجرد إلى ثلاثي ورباعي وكلاهما يرد مزيدًا

فالثلاثي المجرد له أبنية ثلاث:

فَعَلَ و فَعِل وفَعُل.

وتدور على ستة أبواب أو أوجهٍ وهي:

فَعَلَ يفعُل وفَعَل يَفعَل و فَعَلَ يَفْعِلُ،و فَعُلَ يفعُل، وفَعِلَ يفعِل، وفَعِلَ يفعَل.

ومثلوا لها على التوالي بـ:

نَصَرَ ينصُر و فتحَ يَفْتَح وضَرَبَ يَضْرِبُ و علِمَ يعْلَم وحسِبَ يحسِبُ وشَرُفَ يشْرُف.

وللرباعي المجرد[1] بناء واحد وهو:

(فعلل) وعنه يقول ابن جني:

«أما الرباعي: فالأسماء والأفعال تشترك في مثالٍ واحد منه وهو فَعْلَل، ويختص الفعل ببناء واحد وهو فُعْلِلَ » (ابن جني، ١٩٥٤م، ١: ٣١): كدحرج للأول في المعلوم ودُحرِج للمجهول.

**والثلاثي المزيد على ثلاثة أقسام :**

مزيد بحرف و بحرفين و بثلاثة أحرف؛ وأوزانها كما يلي :

المزيد بحرف : أَفْعَلَ فَعَّلَ فَاعَلَ.

والمزيد بحرفين: افْتَعَل انْفَعَل تَفَاعَل تَفَعَّل افْعَلَّ.

والمزيد بثلاثة أحرف: استَفْعَل افْعَوعَل افْعَالَّ افْعَوَّلَ.

**والرباعي المزيد إما**

مزيد بحرف نحو: تفعلل؛ تدحرج

(١) والسيوطي في همع الهوامع قدم الحديث عن الرباعي على الثلاثي خلافًا لكل من كتب في هذا العلم، معللًا ذلك بطول الحديث في الثلاثي!.

ومزيد بحرفين نحو: افْعَنْلَلَ؛احرنجم و افْعَلَلَّ؛اقشعرّ

ويلي ذلك الملحق بأحد أوزان الرباعي المجرد والمزيد بحرف وبحرفين.

## معاني صيغ المزيد:

ولكل زيادة معنى تفيده في الغالب، وقد جعل سيبويه المعاني من أوجه الافتراق والاتفاق بين صيغ الفعل المجرد منه والمزيد، وأول صيغ المزيد ما قال عنه الإمام سيبويه: «ولا تلحق الهمزة زائدةً موصولة في شيء من الفعل إلا في أفعل» (سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٢٨٠).

**(أفعل):**

وترد لمعانٍ كثيرة، بيَّن أغلبها ابن مالك في التسهيل إذ يقول: « مِن مُثُل المزيد فيه (أفعل) وهو للتعدية أو للكثرة أو للصيرورة أو للإعانة أو للتعريض أو للسلب أو لإلفاء الشيءِ بمعنى ما صيغ منه أو لجعل الشيءِ صاحب ما هو مشتق من اسمه أو لبلوغ عدد أو زمان أو مكان أو لموافقة ثلاثي أو لإغنائه عنه أو لمطاوعةِ فَعَلَ. أهـ » (ابن مالك، ١٩٦٧م ص:١٩٨)، أو «للدلالة على الحينونة» (ابن عقيل، ١٩٩٥م، ٤: ٢٦٣)

**(فعَّل):**

جمع جلَّ معانيها ابن مالك، فهي « للتعدية وللتكثير وللسلب وللتوجه ولجعل الشيء بمعنى ما صيغ منه ولاختصار حكايته ولموافقة (تفعّل) و(فَعَل) وللإغناء عنهما » (ابن مالك، ١٩٦٧م، ص ١٩٨) ويرى الرضي بأن معنى الجعل أعم ويشمل التعدية، ومنه ما يسميه ابن عقيل في شرح الألفية: «للدلالة على نسبة المفعول إلى أصل الفعل.. [ويضيف] أو للدلالة على أن الفاعل يشبه ما أخذ منه الفعل » (ابن عقيل،١٩٩٥م، ٤: ٢٦٣)، و «كذا يجيءُ للدعاء على المفعول بأصل الفعل... و بمعنى صار ذا أصله، و بمعنى صيْرورة فاعله أصلَهُ المشتق منه، وبمعنى تصيير مفعوله على ما هو عليه، وبمعنى عَمل شيءٍ في الوقت المشتق هو منه وبمعنى المشي إلى الموضع المشتق هو منه» (الرضي،١٩٧٥م، ١: ٩٤). أو للدلالة على غير ذلك من المعاني مما لا ضابط له.

**(فاعل):**

وعنها يقول سيبويه في: (باب دخول الزيادة في فعلت للمعاني):

«اعلم أنك إذا قلت فاعلته فقد كان من غيرك إليك مثل ما كان منك إليه حين قلت فاعلته، ومثل ذلك ضاربته وفارقته وكارمته وعازني وعاززته وخاصمني وخاصمته.

فإذا كنت أنت فعلت قلت كارمني فكرمته، واعلم أن يفعل من هذا الباب على مثال يخرج نحو عازني فعززته أعزه وخاصمني فخصمته أخصمه وشاتمني فشتمته أشتمه وتقول خاصمني فخصمته أخصمه.

وكذلك جميع ما كان من هذا الباب إلا ما كان من الياء مثل رميت وبعت وما كان من باب وعد فإن ذلك لا يكون إلا على أفعله لأنه لا يختلف ولا يجيء إلا على يفعل.

وليس في كل شيء يكون هذا ألا ترى أنك لا تقول نازعني فنزعته استغنى عنها بغلبته وأشباه ذلك.

وقد تجيء فاعلت لا تريد بها عمل اثنين ولكنهم بنوا عليه الفعل كما بنوه على أفعلت وذلك قولهم ناولته وعاقبته وعافاه الله وسافرت وظاهرت عليه وناعمته بنوه على فاعلت كما بنوه على أفعلت، ونحو ذلك ضاعفت وضعفت مثل ناعمت ونعمت فجاءوا به على مثال عاقبته. أهـ» (سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٦٨).

ونخلص إلى أن أكثر مجيئه من اثنين وهي ما اصطلح عليه بـ:

(المشاركة[١] أو المغالبة[٢] أو المفاعلة[٣] ):

و يصفها ابن مالك بقوله: (ومنها (فاعل) لاقتسام الفاعلية والمفعولية لفظاً والاشتراك فيهما»(ابن مالك، ١٩٦٧م، ص: ١٩٩) كضاربت وكارمت وشاتمت.

**(تفاعل):**

«لمشاركة أمرين فصاعدا في أصله صريحا نحو تشاركا و من ثم نقص مفعولا عن فاعل و ليدل على أن الفاعل أظهر أن أصله حاصل له و هو منتف نحو تجاهل و تغافل و بمعنى فعل نحو توانيت و مطاوع فاعل نحو باعدته فتباعد».(الجاربردي ١٩٨٤م، ١: ٢٠)

(١) عند ابن مالك وابن الحاجب و السيوطي وغيرهم، وللرضي تفريق في معنى المشاركة أوردت شيئًا منه في الحديث عن (تفاعل) لبيان الفرق بين المشاركة في الصيغتين.

(٢) كما عند الزمخشري في المفصل .(١: ٣٧٠).

(٣) كما عند ابن عقيل في شرحه للألفية (٤: ٢٦٣).

فهو بذا «يكون متعديًا وغير متعدٍ، فالمتعدي نحو: (تقاضينا، وتجارينا الحديث) وغير المتعدي نحو: (تغافل وتعافَلَ)» (ابن جني، ١٩٥٤م، ١: ٩٢)، وذلك بحسب ما صيغت منه فإن كان متعديًا لواحد صار لازمًا ولم يتعد لمنصوب بعد الفاعل، وإن كان فعله متعديًا لاثنين أو أكثر كان متعديًا لواحد أو أكثر، وهو ما حكم القول فيه سيبويه في كتابه: «وأما تفاعلت فلا يكون إلا وأنت تريد فعل اثنين فصاعدا ولا يجوز أن يكون معملًا في مفعول ولا يتعدى الفعل إلى منصوب »(سيبويه، ١٩٨٢م ٤: ٦٩)، ومثَّل الزمخشري على هذا بقوله : «إن كان من المتعدي إلى مفعول كضارب لم يتعد وان كان من المتعدي إلى مفعولين نحو نازعته الحديث وجاذبته الثوب وناسيته البغضاء تعدي إلى مفعول واحد كقولك تنازعنا الحديث وتجاذبنا الثوب وتناسينا البغضاء»(الزمخشري، ١٩٩٣م، ١: ٣٧١-٣٧٢).

**(تفعّل):**

«يجيء مطاوع فعّل.. وبمعنى التكلف،.. وبمعنى استفعل،.. وللعمل بعد العمل في مهلة... وبمعنى إتخاذ الشيء،.. وبمعنى التجنب»(الزمخشري، ١٩٩٣م، ٣٧١).

هذه ست معانٍ هي أغلب ما ورد في مصنفات العلماء وزاد بعضهم «الصيرورة.. وموافقة المجرد والإغناء عنه وعن فعّل ولموافقته» (ابن مالك، ١٩٦٧م، ص١٩٩) واختزل جلها الرضي في مطاوعة فعّل.

**(افتعل):**

«وهو للاتّخاذ و للتسبّب ولفِعل الفاعل بنفسه وللتخيّر ولمطاوعة أَفعل ولموافقة تَفاعلَ وتَفَعّل واستفعَلَ والمجرَّد والإغناء عنه» (ابن مالك، ١٩٦٧م، ص١٩٩، ٢٠٠).

**(انفعل):**

من العلماء من حصر بناء (انفعل) على المطاوعة للمجرد علاجًا، «فلا يكون إلا مطاوع فعل كقولك كسرتُه فانكسر وحطمتُه فانحطم..» (الزمخشري، ١٩٩٣م، ١: ٣٧٣)، وما سواه شاذ كمطاوعة (أفعل) نحو: أقحمتُه فانقحم وأغلقته فانغلق وأسقفته فانسقف وأزعجتُه فانزعَج، ومنهم من اعتبره قليل جدا فقال: «وقد يُطاوع أفعل وقد يُشارك المجرّد..» (ابن مالك١٩٦٧،ص ٢٠٠) و (ابن الحاجب،١٩٩٥م،١: ٢١).

**(افعلَّ):**

«غير مضاعف العين ولا معتل اللام دون الشذوذ، وقد تلى عينه ألف، وقد يدل بحالَيه على عَيْب حِسّيّ، وربّما طاوع (فَعَل)، وقد يدلان على غير لون وعيب، وإفهام العُروض مع الألف كثير، وبدونها قليل »(ابن مالك١٩٦٧،ص ٢٠٠).

**(استفعل):**

«للطّلب وللتحول وللاتخاذ ولإلفاء الشيء بمعنى ما صِيغَ منه أو لعِّده كذلك ولمطاوعة (أفعَلَ) ولموافقته وموافقة تفعَّل وافتَعَل والمجرّد والإغناء عنه وعن فعَّل»(ابن مالك١٩٦٧،ص ٢٠٠).

**(افعوعل):**

«للمبالغة وللصيرورة، وقد يوافق (استفعل) ويطاوع (فَعَلَ) «(ابن مالك١٩٦٧،ص ٢٠٠). فالمعنى الغالب لما صيغ على (افعوعل) هو المبالغة وزاد بعضهم كسيبويه التعدية» (سيبويه، ١٩٨٢م،١: ٧٧ وما بعدها) و استشف ابن مالك معنى الصيرورة وموافقة استفعل والمطاوعة، وهي في عمومها لا تخلوا إن سلمنا بهذه المعاني من المبالغة في المراد.

**(افعوَّل):**

«بناءٌ مقتَضب»[1] (ابن مالك١٩٦٧،ص ٢٠٠)، ومعنى الاقتضاب أنه: «بناءٌ مرتجلٌ ليس منقولًا من فعل ثلاثي» (الرضي،١٩٧٥م، ١: ١١٢)، وقد يرد متعديًا كما قال سيبويه بعد الحديث عن تعدية (افعوعل): «وكذلك افعوَّل قالوا اعلوطته» (سيبويه، ١٩٨٢، ٤: ٧٧) ولازمًا كاجلوَّذ واخروّط: أي أسرعَ.

**(افعنلى):**

مرتجل، نحو اغرندى.

(١) المقتضب ما كان على مثال لم يسبق بآخر أصل له أو كالأصل في الخلو من حرف زائد لمعنى أو إلحاق، ومنه: اعلوّط به إذا تعلّق بعنقه وعلاه.

**أما الرباعي (فعلل) فالزيادة فيه على ثلاثة صيغ:**

**(تفعلل وافعنلل و افعلّل)**

«وتفعلل مطاوع فعلل المتعدي كتفعَّل لفعّل، احرنجم في الرباعي كانفعل في الثلاثي، واقشعرَّ واطمأنَّ.. كاحمرّ[1] في الثلاثي، وافعنلل الملحق باحرنجم كاقعنسس غير متعدٍ كالملحق، وكذا تجورب وتشيطن الملحقان بتدحرج، وكذا احرنبى الملحق باحرنجم..» (الرضي،١٩٧٥م، ١: ١١٣)، والمطاوعة «مثال تفعلل نحو دحرجته فتدحرج وقلقلته فتقلقل ومعددته فتمعدد وصعررته فتصعرر»(سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٦٦). وسرهفته فتَسَرْهَف، واحرنجم كانفعل في الثلاثي يريد (المطاوعة) «حَرْجَمَ الإبل فاحْرَنْجَمَتْ إذا رَدَدْتَها فارتد بعضها على بعض»(لسان العرب).

«واعلم أن المعاني المذكورة للأبواب المتقدمة هي الغالب فيها، وما يمكن ضبطُهُ، وقد يجيءُ كل واحد منها لمعانٍ أخرى كثيرة لا تضبط» (الرضي١٩٧٥م، ١: ١١٣)[2].

## القسم الثاني: المزيد في ديوان النابغة الذبياني:

### المزيد بحرف:

**(أفعل)**

وهي أكثر صيغة وردت في ديوانه إذ بلغت (٢٥١) مائتين وواحد وخمسين شاهدًا تنقل الشاعر بين معاني زيادة الهمزة فيها من التعدية والجعل، ومنها كانت للتعدية لمفعول ثانٍ، والصيرورة، والسلب كقوله: فإن أك مظلومًا فعبدٌ ظلمته... وإن تك ذا عُتبى؛ فمثلك يُعتِب.

«عتب عليه: لامه، أعتبه: أرضاه بعد العتاب» (المعجم الوسيط) كما جاء بالإغناء عن الأصل وكذا المطاوعة.

**(فعَّل)**

بلغت صيغة «فعّل» في ديوان النابغة (١٦٢) مائة واثنين وستين شاهدًا، استعملها الشاعر في بيان مراده متنقلًا فيها بين معاني التكثير أو التكرير، والتعدية، والجعل، والصيرورة، وعمل الشيء في الوقت المشتق منه، والنسبة، والتكلف أو بمعنى «تفَعّل»، والإغناء عن معنى الثلاثي، ومما لم يُضبط.

---

(١) وهي تفيد القوة في اللون.

(٢) وقد كرر رضي الدين اهذه الإشارة في ختام شرحه لمعاني أغلب صيغ الزيادة واخترته خاتمة لهذا التمهيد لما فيه من البيان في الختام، والله أعلم.

ولم أجد لمعنى التوجه أي صيغة في الديوان، ولا المطاوعة، ولا السلب والإزالة، ولا اختصار الحكاية، وكذا المشابهة كقوس، ولا الدعاء على أحد أو حتى له كسقّيتُه.

وقد تفاوت وورد المعاني كثرة وقلّة. فصيغة (فعّل) بمعنى التكثير وردت في (٦٠) شاهدًا وهو المعنى الغالب على هذه الصيغة، وفي معظم الشواهد نلحظ دلالة المبالغة والتكثير في أصل الفعل ومن ذلك قوله:

ظلَّت أقاطيعُ أنعامٍ مؤبّلةٍ

«أبل فلان أبلًا: كثرت إبله، وأبّل فلانٌ: بمعنى آبل، كثرت إبله» (المعجم الوسيط)

ومن لطيف المعاني ما جاء بمعنى التعدية والجعل في قوله:

لئن كنت قد بُلِّغتَ عني خيانةً

«بلغ الأمرُ: وصل إلى غايته. الشيءَ: وصل إليه. بلَّغ الشيءَ: أبلغه» (المعجم الوسيط)

وللمتأمل إمكانية مجيئها على زنة (أفعل) فلا يضطرب الوزن، وهنا يظهر أن «فعّل» وإن كانت للتعدية إلا أنها تحتمل معنى التكثير، وما فيه من المبالغة في البلاغ، كما جاء بمعنى «الصيرورة».

وبمعنى العمل فيه أو عمل الشيء في الوقت المشتق منه، وقد نص عليهما الرضي في شرحه (الرضي، ١٩٧٥م، ١:٩٥) وأحدهما هو:

هل تُبْلِغَنِّيهمُ حرفٌ مُصرّمةٌ

«هَجَّرَ: سار في الهاجِرة. والهاجرة: نصف النهار عند اشتداد الحر» (المعجم الوسيط)، «وهو وقت للمسير، لذا فالمعنى الصرفي هو: عمل شيء في الوقت المشتق منه»(الرضي، ١٩٧٥م، ١:٩٥)، وقد ورد على معنى (تفعَّل) الذي يفيد التكلف غالبًا في شاهد وحيد، وبمعنى النسبة في ثلاثة شواهد منها:

وعيرتني بنو ذُبيان خشيتهُ

والعار: السُّبة والعيب، وقيل: هو كل شيء يلزم به سُبّة أو عيب، والجمع أعيارٌ»(ابن منظور) مستشهدًا بهذا البيت، وقد جاء فيما أغنى عن أصله، وكذا على معناه الثلاثي، كما وجدت (فعّل) بمعنيين غير مضبوطين عند النحاة وهما:

فعدِّ عما ترى؛ إذ لا ارتجاع له

«عدا فلانًا بالأمر: عدوًا وعدوانًا: صرفه وانشغل، عدَّى فلانٌ عن الأمر: خلاه وانصرف عنه»(المعجم الوسيط) والثلاثي هنا متعدٍ والمزيد لازم.

وشاهد آخر لمادة عرض على «أُعرِّض» «عرَّض بفلان وله: لم يُبَيّنه ولم يصرح به»(المعجم الوجيز)

**(فاعل)**

أحصيت لصيغة «فاعل» ٦٥" خمسة وستين شاهدًا، وعلى ٥ خمسة معان صرفية، أكثرها جاءت على المشاركة، وبمعنى الثلاثي، ومما أغنى عن أصله، وموافقًا لأفعل في التعدية والجهل، وبمعنى فعّل في شاهد واحد.

وتلك هي أبرز ما ذكره ا لعلماء إذ حظيت هذه الصيغة بأمثلة -مع قلتها- على أهم ا لمعاني خلا معنى (الموالاة) فلم نجد له نصيبًا فيما حُفِظ له من ديوانه؛ كواليت الصوم وتابعت القرآءة.

فمعنى المشاركة جاء في شواهد منها:

هـا إن ذي عِـذرَةٌ إلا تكُن نَفَعَـت

«شَرِكتَ فلانًا في الأمر: كان لكلٍ منهما نصيبٌ منه، فهو شريك، شاركَهُ: كان شريكه» (المعجم الوسيط)

وقد روي العجز «مشارك البلد» و «قد تاه بالبلد» ولا مزيد في الثانية.

و(فاعل) على (أفعل) للتعدية والجعل، ومنها:

وخَلّوا لـه، بين الجِنـابِ وعـالـجٍ

«زَيلَ زَيلًا: تباعد ما بين فخذيه وانفرج، زايله: فارقه» (المعجم الوسيط) والمعنى الصرفي هنا هو الجعل أي: جعله ذا بُعد، وهو من معاني (فاعل) (الرضي، ١٩٧٥م، ١: ٩٩) وجاء بمعنى الثلاثي، وبما أغنى عن أصله.

## معاني صيغ الثلاثي المزيد بحرفين:

**١-تفاعل**

**٢-تفعّل**

**٣-افتعل**

**٤-انفعل**

**٥-افعلّ**

**(تفاعل)**

ورد في شعر النابغة (٣٣) ثلاثة وثلاثون شاهدًا على صيغة (تفاعل) المزيد بحرفين، ودلت في سياقاتها على (٥) خمسة معانٍ صرفية، أغلبها التشارك وهو المعنى الأساسي في الصيغة، كما وردت دالة على المطاوعة لفاعل، وبمعنى التكلف أو (تفعّل)، وبمعنى الأصل فعَل الثلاثي، ومغنية عن الأصل.

ولم يرد في الديوان شاهد بمعنى التجاهل أو التجهيل، ومن التشارك قوله:

قومٌ تـدارك بـالعقيرة ركضـــهم أ

«تدارك القوم: تلاحقوا؛ أي لحق آخرهم أولهم» (ابن منظور، لسان العرب)، و «العقير» قرية مازالت تحمل هذا الاسم تبعد عن نهاية جسر البحرين قرابة ٩٠ كم باتجاه الجنوب، وقد اثبت ذلك ياقوت الحموي في معجمه مستشهدا بهذا البيت. (الحموي، معجم البلدان، ٤: ١٣٨)

كما جاءت على معنى المطاوعة، وبمعنى تفعل، وبمعنى الثلاثي، وبما أغنى عن أصله.

**(تفعّل)**

ورد في ديوان النابغة (٥٨) ثمانية وخمسين شاهدًا على صيغة الثلاثي (تفعّل)، ودلت في سياقاتها على (٥) خمسة معانٍ صرفية، أكثرها ا لتكلف، وهو المعنى الأساسي فيها، وهو معنى صرفي معتبر عند العلماء إلا أن الرضي دمجه ضمن المطاوعة لـ (فعّل) أي إن المعنى الصحيح عنده هو المطاوعةالرضي، ١٩٧٥م، ١: ١٠٤-١٠٥) و معانٍ أخرى وهي العمل في مهلة، والمطاوعة، والتصرف أو الاجتهاد في طلب أصل الفعل، وبمعنى الثلاثي.

ولم يرد في الديوان شاهدٌ لها فيما أغنى عن أصله في معناه، ولا فيما دل على التجنب كتأثم، وتحرّج، ولم نجدها في معنى استفعل الطلب ولا بمعنى الاعتقاد، والصيرورة.

**(افتعل)**

بلغت شواهد هذه الصيغة ٥٥ خمسة وخمسين شاهدًا وعلى ثمانية معانٍ صرفية. وهي تدل في غالب معانيها على المطاوعة للمجرد أو للمزيد بالهمزة (أفعل) كغمغمتُه فاغتم، وأشعلتُ النار فاشتعلت، وتأتي لمعانٍ أخرى كالاتخاذ، يقول سيبويه: «وتقول اشتوى القوم إي اتخذوا شواءً» (سيبويه، ١٩٨٢م، ٤: ٧٣)، وترد للمفاعلة أو المشاركة، والتصرف أو الاجتهاد في الطلب، والطلب ك(استفعل)، وبمعنى الثلاثي المجرد، والإغناء عن الأصل.

كل هذه المعاني كان لها نصيب من الديوان، كما وجدت معنى الصيرورة في شاهد واحد فقط ضمن المعاني ولم يذكره العلماء في معانيها، ولعل ذلك لندرة وروده، إذ لم يغلق العلماء المعاني على ما ذُكر، فقد تركوا مجالا لما يقتضيه السياق.

وثمة معانٍ أخرى لم ترد في الديوان كالتخيير ومنه: انتخب واصطفى، ومعنى التكلف.

**(انفعل)**

المعنى الغالب على هذه الصيغة هو المطاوعة إذ ورد في ١٩ تسعة عشر شاهدًا ولم يرد غيره إلا معنى الثلاثي في ٣ ثلاثة شواهد فقط.

ومثال المطاوعة:

ثم انثنى، بعـدُ، للثـاني فـأقصـــدَهُ

«ثنى الشيء: عطفه وردَّ بعضه على بعض، وثنى عنان فرسه: لوى وجهَهُ ليّا ليكفَّهُ عن سُرعته، أثَّنى الشيءُ: انعطفَ وارتدَّ بعضه على بعض. انثنى الشيءُ: اثَّنى» (المعجم الوسيط)

**خامسًا: (افعلّ)**

وقد ورد في ٣ ثلاثة شواهد؛ اثنان منها بمعنى الثلاثي والثالث مطاوع له، ولم ترد بمعنى اللون أو العيب.

**ما صيغ على (استفعل)**

وردت استفعل في معان متعددة وردت عند شاعرنا في (٣٤) أربعة وثلاثين شاهدًا تنقل الشاعر بين (٦) ستة من معانيها الصرفية.

كالطلب والاعتقاد، والاتخاذ، وبمعنى الثلاثي والإغناء، والتعدية والجعل، وأحد معاني (تفعّل) وهو التكلف. ولم أجد فيما عرض من شواهد معاني أخرى لا تقل وفرة في اللغة كالتحول، والوجود، وبمعنى (تفعَّل) الآخر وهو والعمل المتكرر، وكذا لم أجد الاجتهاد، ولا المطاوعة لأفعل.

## المبحث الرابع: معاني صيغ الرباعي المزيد.

### أولا المزيد بحرف:

### معاني (تفعلل)

### ثانيا: المزيد بحرفين:

### معاني (افعللّ)

### أولا: الرباعي المزيد بحرف:

**(تفعلل)**

وقد جاء في الديوان بمعنى المطاوعة في شاهد وحيد وهو:

ذبب:

ألم تـرَ أنّ الله أعـطـاكَ سُـــورةً ;

والمعنى الصرفي ذبذبه، فتذبذب.

### ثانيًا: الرباعي المزيد بحرفين:

**(افعللّ)**

وقد وردت (افعللّ) في الديوان على معنيين، المطاوعة بشاهد، وعلى المبالغة في (٧)سبعة شواهد.

ومثال الأول: لدى جَرعاءَ، ليس بها أنيسٌ.. وليس بها الدليلُ بمُطْمَئنّ

«طمأنه: سكَّنهُ، اطمأنّ: سكنَ وثَبَتَ واستقرَّ» (المعجم الوسيط)

ومثال المبالغة:

رثعن، ارثعنّ: وكُلُّ مُلِثٍّ مُكْفَهِرٍّ سحابُه. كَمِيش التَّوالي، مُرثَعِنِّ الأسافِلِ

«ارثعنَّ المطر: كثر،. الأزهري: المُرثَعِنُّ من المطر المسترسل السائل؛ قال: وقال ابن السكيت في قول النابغة. مرثعنِّ الأسافل. قال: مرثعنِّ متساقط ليس بسريع، وبذلك يوصف الغيث. وارثعن المطر إذا ثبت وجادَ» (ابن منظور)

وهنا يمكن القول بأن عالم النابغة الذبياني الذي حوى من النظم أروعه، ومن الطبع أرفعه، أشبه برحلة للفصاحة ومتعة للبيان، إذ الراحل فيه يعيش بين أقحاح العرب، فلا يخاف مولّدًا، ولا يخشى معرّبًا، ولا منتحلًا.

فكل ما نلقاه في الديوان -حرفًا كان أو كلمة- يعد شاهدًا، ودليلًا اهتدى به الأولون للصحة، بعد كتاب الله ﷻ.

وقد تيسر ما تأملته من تقديم شواهد جديدة لمعاني الأبنية المزيدة، نفيد منها ونستفيد، وقد ألفيت الشاعر متنقلًا بين أحد عشر صيغةً من صيغ المزيدن حيث استخدمها في سياقات متنوعة، وبراعة بالغة، بلغت (٦٩٦) ستمئة وستة وتسعين فعلًا نظمها بين أشطر شعره، وروائع نظمه.

أكثرها ما كان على (أفعل) وقد بلغ (٢٥١) مائتين وواحد وخمسين فعلًا، غلب عليهم معنى التعدية والجعل في (٩١) واحد وتسعين شاهدًا، ومن ثم الموافقة للثلاثي، في (٨٣) ثلاثة وثمانين، ومما أغنى عن أصله في (٤١) واحد وأربعين، والصيرورة في (٣٤) أربعة وثلاثين، والسلب والمطاوعة في شاهد واحد لكل منهما.

ثم ما كان على (فعّل)، وقد بلغ (١٦٢) مائة واثنين وستين فعلًا، غلب عليهم في الديوان معنى التعدية والجعل في (٦٥) خمسة وستين شاهدًا، وإن كان الغالب فيها هو التكثير إلا أنه بلغ (٦٠) ستين شاهدًا، ومن ثم ما أغنى عن أصله في (٢٧) سبعة وعشرين شاهدًا، وجاءت المعاني الأخرى في شواهد قليلة كالنسبة في (٣) ثلاثة شواهد، والصيرورة والعمل في الوقت المشتق منه في (١) شاهد واحد لكلٍ منهما،وغير المضبوط في (٢) شاهدين.

ثم ما كان على (فاعل)، وقد بلغ (٦٥) خمسة وستين فعلًا، غلب عليهم معنى المشاركة في (٢٥) خمسة وعشرين شاهدًا، ومن ثم بمعنى الثلاثي في (٢٠) عشرين شاهدًا، والإغناء عن الأصل في ١٢ اثني عشر شاهدًا، والتعدية والجعل في (٧) سبعة شواهد، وبمعنى (فعّل) التكثير في شاهد واحد فقط.

ثم جاءت بعد ذلك صيغ الثلاثي المزيد بحرفيين، وأكثرها ورودًا هو ما كان على (تفعّل)، وقد بلغ (٥٨) ثمانية وخمسين فعلًا، أكثرهم الموافق لمعنى الثلاثي في (٢٢) اثنين وعشرين شاهدًا، ومن ثم المطاوعة في (١٦) ستة عشر شاهدًا، ومن ثم المعنى الغالب على الصيغة وهو التكلف في (١٥) خمسة عشر شاهدًا، ويليهم التصرف في (٣) ثلاثة شواهد، والعمل المتكرر في مهلة وبمعنى (فعّل) في شاهد واحد لكل منهما.

ثم ما كان على (افتعل)، وقد بلغ (٥٥) خمسة وخمسين فعلًا، أكثرها بمعنى الثلاثي في (٢٠) عشرين شاهدًا، ومن ثم المطاوعة في (١٢) اثني عشر شاهدًا، والتصرف والاجتهاد في (٦) ستة شواهد، والاتخاذ والتشارك والطلب في (٥) خمسة شواهد لكل واحد منهم، والإغناء والصيرورة في (١) شاهد واحد لكلٍ منهما.

ويلي ذلك (استفعل) المزيد بثلاثة أحرف، وقد بلغ (٣٨) ثمانية وثلاثين فعلًا، أكثر معانيه ما كان بمعنى الطلب في (١٤) أربعة عشر شاهدًا، ومن ثم ما كان بمعنى الثلاثي وما إغنى عنه في (٩) تسعة شواهد لكل منهما، والتعدية والجعل في (٤) أربعة شواهد، والاعتقاد والاتخاذ في (١) شاهد واحد لكل منهما.

ثم ما كان على (تفاعل) المزيد بحرفين، وقد بلغ (٣٣) ثلاثة وثلاثين شاهدًا؛ أكثرها هو الغالب على معانيها، وهو التشارك في (١٨) ثمانية عشر شاهدًا؛ ومن ثم الموافق لأصله في (١٠) عشر شواهد، وبمعنى (تفعّل) التكلف والإغناء عن الأصل في (٢) شاهدين لكل منهما، والمطاوعة لفاعل في (١) شاهد واحد فقط.

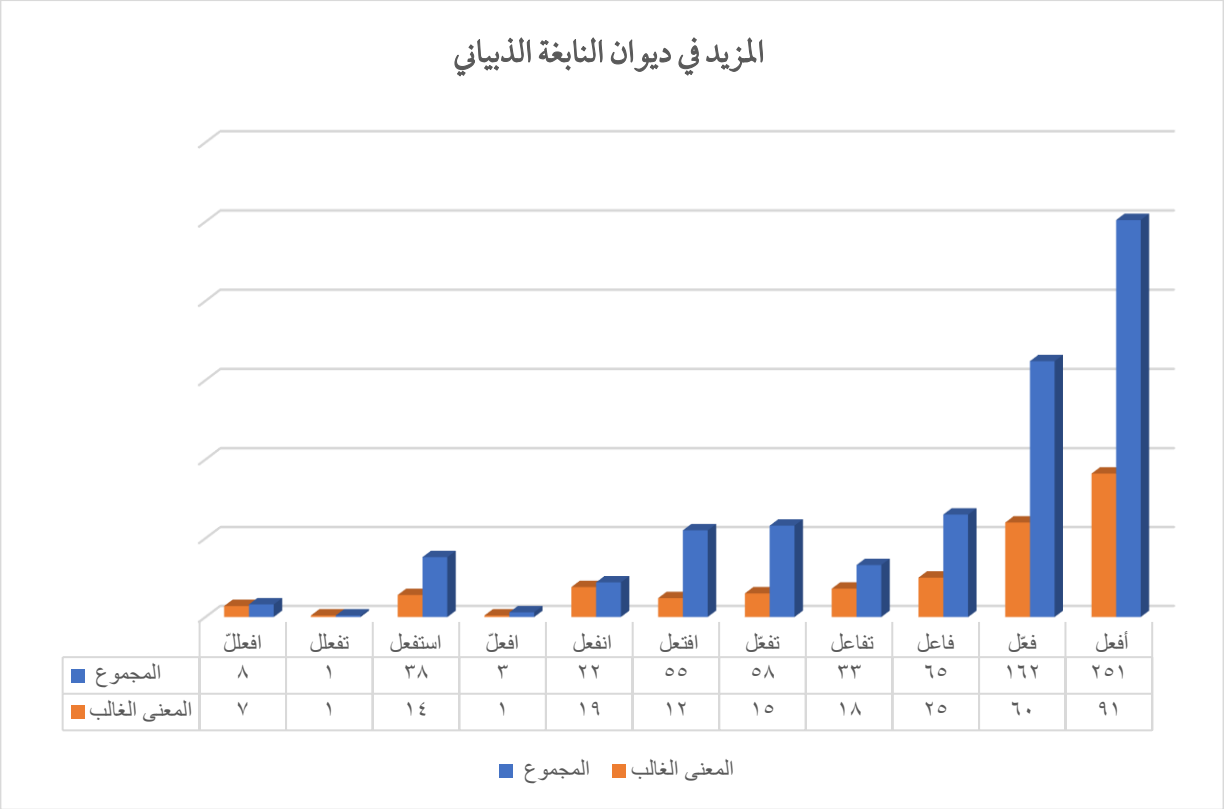
ثم ما كان على (انفعل) المزيد بحرفين، وقد بلغ (٢٢) شاهدًا جلها بمعنى المطاوعة في (١٩) تسعة عشر شاهدًا، و(٣) ثلاثة منها بمعنى الثلاثي.

ثم ما كان على (افعللّ) الرباعي المزيد بحرفين، وقد بلغ (٨) ثمانية شواهد، (٧) سبعة منها بمعنى المبالغة، والثامن للمطاوعة.

ثم ما كان على (افعلّ) الثلاثي المزيد بحرفين، في (٣) ثلاثة شواهد، (٢)اثنان منها بمعنى الأصل، والثالث للمطاوعة.

ثم (تفعلل) الرباعي المزيد بحرف واحد، وقد ورد في الديوان (١) بشاهد واحد، وبمعنى المطاوعة.

ويمكن بيان ما سبق في الرسم البياني التالي زيادةٌ في التصور وفتحًا لأفق التأمل




وبأول نظرة تأمل نلحظ نسب استخدام النابغة للصيغ، فنراه قد تدرج عفوًا في الاستعمال من الثلاثي المزيد بحرف، وهو أول الصيغ ذكرًا عند العلماء (أفعل) إلى أقلها نسبة وهو المزيد بحرفين، ثم إن المزيد بثلاثة أحرف لم يرد في الديوان منه إلا ما كان على (استفعل) ولم أجد غيرها كـ (افعوعل) و (افعالّ) و (افعوّل)، ولعل في هذه إشارة أو دلالة يجدر التأكيد عليها، وهي أن العرب تميل للتخفيف والإيجاز عن الإطالة، وقد ذُكر ذلك في كتب النحاة في غير موضع ومنه قول ابن جني:

«واعلم أن العرب مع ما ذكرنا إلى الإيجاز أميل وعن الإكثار أبعد» (ابن جني، الخصائص، ١: ٨٣)

ولما في المزيد بأكثر من حرف ثقل كان نصيبه من الذكر أقل، مالم تكن الحاجة إليه داعية، ولا بديل في معناه أو مبناه يقوم مقامه.

وتلك هي عظمة العلماء الأوائل وما كان من دقة في وصفهم وتحريهم لمقالهم حول المعنى الغالب، والمعاني التي ترد على كل صيغة، وهو ما تبين من مدارسة هذا الديوان الزاخر من معانٍ غالبة لكل صيغة ومعانٍ ترد متفاوتة في الاستعمال، وإن زاد بعضها على المعنى الغالب كما في (فعّل) و (افتعل) و(تفعل) إلا إنها زيادة لا تلغي غلبة المعنى المُختار من العلماء، لأن الاستدلال منهم كان أعم وأشمل من ديوان النابغة الذي بين أيدينا.

كما أن العلماء لم يحجروا المعاني في حدود ما أحصوه فقط، بل تجدهم في آخر كل صيغة من المزيد يشيرون مؤكدين إلى أن ثمة معانٍ أخرى غيرها ترد لخدمة السياق، وقد وجدت ذلك حاضرًا، ونادرًا عند شاعرنا وممثلًا في بعض الشواهد بينتها في مواضعها، ومن ذلك مثلًا، في (افتعل): وقد أورد الشاعر شاهدًا دل على معنى الصيرورة في قوله، (والليل معتكر) وهو من المعاني النادرة.

ومنها كذلك ما لم نجده في المعاجم كـ «جزّى» على (فعّل) لم تستعمل ولم نجدها في المعاجم إلا أن النابغة استعملها بمعنى التكثير، وكذا «ورث» لم ترد في المعاجم على (تفعّل) «تورّث» وقد ألفيتها بمعنى الثلاثي في الديوان، و«افتضل» على (افتعل) بمعنى تفضّل، أي: لبس الفضال، ولم يرد هذا المعنى في المعاجم على (افتعل)، و«استنهل» على (استفعل)، و«تلجّى» من لجج على (تفعّل) وبمعنى التكلف وهي صيغة لم يرد معناها كذلك، وقد تصرف النابغة في الصيغة كما في «أخدب» التي تفيد الصيرورة، فلم ترد في المعاجم أفعل من خدب.

كما ترد الصيغة لمعانٍ مختلفة لغة وصرفًا كـ «ازداد» مثلا: مرة للطلب وأخرى بمعنى الأصل، وقد ترد بمعنيين يتنازعان الصيغة في آن واحد كما في «استحقب» على (استفعل)، بمعنى الجعل، أي: جعل الحقائب خلفهم، ويمكن أن يكون بمعنى الاتخاذ، أي: من اتخاذ الدروع حقائب لهم والحكم في ذلك كله يعود للسياق وفهمُه.

ومع أن للوزن ضرورته، إلا أن النابغة طوّع الألفاظ لخدمة المعاني في سلاسة وبلا تكلف في مواضع كثيرة، ولعل منها مثلا في قوله:

لئن كُنتَ قد بُلّغتَ عني خيانةً .

نجده استعمل مادة «بلغ» على صيغتين؛ الأولى على (فعّل) والثانية على (أفعل)، -مع إمكانية أن تكون الأولى على (أفعل) دون إخلال بالوزن- وكأنه يشير في الأولى إلى أن الممدوح لم يتحرك غضبُه إلا بعد تكرر البلاغ إليه، وهذا تأدب لا يخفى، لذا كان لـ «بلّغ» معناها، ومن ثم كان الجواب من النابغة بأن الأمر مفترى، وما المبلِغُ إلا محقّر لا يستحق التكثير الذي قد يفهم من (فعّل)، وهو الموصوف بالواشي الكاذب فتأمل.

وفي مثال أدق وأجمل يقول النابغة:

إنا اقتسمنا خُطَّتينا بيننا

ففي عجز البيت براعة في استعمال اللفظ الدقيق، نراه يصف نفسه بحَملِ البر مستعملًا بذلك الفعل المجرد (حملتُ) وفيه دلالة على عدم التكلف في الحمل للبر والسعي فيه، أما المخاطب الذي حمل الفجور، فاستعمل معه (احتملتَ) على (افتعل) التي تفيد التصرف والاجتهاد في الفعل، ولا يخفى دقة المعنى وروعته.

## قائمة المصادر والمراجع:


١. ابن الحاجب، جمال الدين، أبو عَمْرو، عثمان بن عمر الدَويني النحوي، المعروف بابن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ)، الشافية في علم التصريف ويليها: «الوافية نظم الشافية» للنيساري (أتمها سنة ١١٣٣ هـ)، المحقق: حسن أحمد العثمان، الناشر: المكتبة المكية – مكة، الطبعة: الأولى، ١٤١٥ هـ ١٩٩٥ م

٢. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ٣٧٠هـ، مجموع المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، طبعة القاهرة، ١٩٦١م.

٣. أبو القاسم الرغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، دون تاريخ ولا دار.

٤. أبو عبيدة معمر بن مثنى التميمي ٢٠٩هـ، الديباج، تحقيق: د عبد الله سليمان الجربوع، د عبد الرحمن سليمان العثيمين، مكتبة الخانجي القاهرة، ط ١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م.

٥. أبي الفتح عثمان بن جني النحوي، المنصف، شرح لكتاب التصريف، بتحقيق إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين. الجزء الأول، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر الطبعة الأولى ١٣٧٣هـ ١٩٥٤م.

٦. أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون –دار الكتب العلمية بيروت، لبنان الطبعة الثانية – ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م. الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة.

٧. أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، توفي أوائل القرن الرابع، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه د محمد على الهاشمي، الطبعة الأولى ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م. مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

٨. أبي عبد الله محمد بن سلام الجمحي، ت ٢٣١هـ، طبقات الشعراء. مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ١٩٦٩م.

٩. أبي عبيد معمر بن مثنى التميمي، الديباج ١٩٩١م.

١٠. ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، – تحقيق محمد كامل بركات –دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – ١٣٨٧هـ، ١٩٦٧م

١١. ابن جني، أبي الفتح عثمان النحوي ٣٩٣هـ، المنصف شرح لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري، تحقيق، إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر، ط ١ ١٣٧٣هـ ١٩٥٤م.

١٢. ابن رشيق القيرواني الأزدي ٤٥٦هـ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، شرح صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٢م.

١٣. ابن مالك، إيجاز التعريف في علم التصريف، تحقيق ودراسة د. محمد المهدي عبد الحي عمار سالم، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ.٢٠٠٢م المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، عمادة البحث العلمي، رقم الإصدار (٣٨)

١٤. ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، (ت٧٦١هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية –صيدا بيروت – ١٩٩٢م

١٥. الجاربردي، مجموعة الشافية من علمي الصرف والخط، تحتوي المجموعة على متن الشافية وشرحها وحاشية الجاربردي لابن جماعة. الطبعة الثالثة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م بيروت

١٦. الزمخشري، أبي القاسم ٥٣٨هـ، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق د علي بو ملحم، مكتبة الهلال، ط ١، بيروت، ١٩٩٣هـ

١٧. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ٩١١هـ، همع الهوامع، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، دون تاريخ.

١٨. حمدو طمّاس، شرح ديوان النابغة الذبياني، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.

١٩. حنا حتى، شرح ديوان النابغة الذبياني، دار الكتاب العربي

٢٠. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين الطبعة الرابعة كانون الثاني (يناير) ١٩٧٩م بيروت لبنان. وغيره.

٢١. رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي، شرح شافية ابن الحاجب (ت ٦٨٦ هـ) مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي ت ١٠٩٣هـ، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزقاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية. بيروت –لبنان ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م.

٢٢. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمه وقدم له وعلق عليه د كمال بشر – الطبعة الثانية عشرة، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة –دون تاريخ.

٢٣. عباس عبد الساتر، شرح وتقديم ديوان النابغة الذبياني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٤م.

٢٤. عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية – رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م – بيروت –لبنان

٢٥. عبد القادر البغدادي ١٠٩٣هـ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

٢٦. عبد الحميد السيد عبد الحميد، تصريف الأفعال، ط ١٤٠٩هـ -١٩٨٩م، المكتبة الأزهرية للتراث. القاهرة.

٢٧. عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي ٤٨٧هـ، معجم ما استعجم، تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب الطبعة ٣، ١٤٠٣هـ بيروت، لبنان.

٢٨. عبد الله بن محمد البطليوسي، ٤٤٤هـ - ٥٢١هـ ١١٢٧م، الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل، تحقيق: سعيد عبد الكريم سعودي، طبعة بغداد، ١٩٨٠م.

٢٩. علي بو ملحم، شرح وتقديم ديوان النابغة الذبياني، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٣٠. علي فاعور، تحقيق لديوان النابغة الذبياني، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ط ١، ١٩٩١م.

٣١. كرم البستاني، تحقيق ديوان النابغة الذبياني، دار صادر، بيروت، لبنان، ط ٣، ٢٠٠٣م.

٣٢. لأبي الفرج الأصبهاني علي بن الحسين بن محمد القرشي، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م دار الشعب

٣٣. لابن رشيق القيرواني الأزدي ٣٩٠-٤٦٣هـ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد ١٩٣٤م.

٣٤. مجموعة مؤلفين، ضبط وشرح غريب ديوان النابغة الذبياني، دار مكتبة الحياة، دون تاريخ

٣٥. محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، بيروت، لبنان.

٣٦. محمد محيي الدين عبدالحميد، دروس التصريف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م

٣٧. ياقوت الحموي ٦٢٦هـ، معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ

٣٨.الموسوعة الشعرية الإلكترونية – المجمع الثقافي (١٩٩٧-٢٠٠٣) م، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة.

**دواوين النابغة الذبياني المعتمدة في البحث:**

٣٩. حنا الحتّي – شرح- دار الكتاب العربي – بيروت –لبنان، ١٤٢٥هـ -٢٠٠٤م.

٤٠. شرح ديوان النابغة الذبياني، ضبطه وشرح غريبه دار مكتبة الحياة (دون تاريخ).

٤١. كرم البستاني – تحقيق- دار صادر –بيروت – لبنان –الطبعة الثالثة ١٤٢٤هـ -٢٠٠٣م.

٤٢. عباس عبد الساتر - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ ١٩٨٤م

٤٣. علي فاعور – تحقيق وشرح - دار الفكر العربي – بيروت لبنان الطبعةالأولى – ١٩٩١هـ.

## Abstract

It's obvious for the skillful researcher that the appendant verb tenses add morphological meaning to the verb linguistical and syntactical significance, and that understanding this morphological meaning is not possible without context, in addition, the most wonderful meaning is what makes charming and prudent poetry. That's why I aimed to search for the morphological-meaning positions in one of the most advanced poet's poetical works.

The choice of mine was to study the poetical works of al-Nābighah al-Dhubiyānī, the poetry jurist of his time, its judge of his age, and the poetic genius, aiming to introduce what these meanings tell about his expressive style and performance throughout his entire works. I intended to study these tenses in the entire poetical works of his, through which I was seeking to know the poet's purposes and the tense context, to attain the meaning that pioneers reached, considering these tenses.

I recognized, throughout my research, the purpose that made grammarians argue about the significances of some of these tenses, and I also recognized that, through this work, I contribute to introduce new affirmations of the meaning of these structures, and that it's not possible to correctly and fairly understand the Arabic text, or even savor it, unless the critic/researcher has the competence of this knowledge. That is what made me achieve this work, and I wish it could show its aims in the best possible way, with totally understanding the difficulties of morphological similarities and research, specially that «morphology» is a field of study, in which, many researchers make misconception. Thus, Ibn Jinnī says:

«Even specialists, who offer their time and effort for its sake, often make mistakes and misconception, therefore, how about the one who is far away of it and preoccupied with another field of study?» (Ibn Jinnī, Al-Musannaf: 3:1)

And God is the one who provides success.

# الوظيفة التفسيريّة في قصيدة (وا حرّ قلباه) للمتنبّي

## دراسة مقارنة بين وظيفتي النعت والحال

**أ.د. يوسف محمود فجّال**

أستاذ اللغويَّات بقسم اللغة العربية وآدابها-جامعة الملك سعود

**ملخص البحث**

هذه الدراسة مراجعة لجهود النحويين حول الوظائف النحويّة، أردتُ من خلالها بيان وظيفة من أهم الوظائف في النحو العربي وهي وظيفة (التفسير)، التي تجلّت في أبواب نحويّة كثيرة، كالمفاعيل والحال والنعت، وقد خصّصت هذا البحث لبابين من أهم أبواب النحو وهما الحال والنعت؛ وذلك لما لهما من خصائص وظيفيّة متشابهة، مما قد يُلبس على غير المتخصّص فيخلط بين الحال والنعت، وسيفرّق هذا البحث بين الوظيفة التفسيريّة في الحال بالمقارنة مع النعت، وقد جعلت قصيدة المتنبي (وا حرّ قلباه) مدوّنة تطبيقيّة لهذا البحث؛ لما لهذه القصيدة من قيمة عليا عند الأدباء وعلماء اللغة، ولما فيها من أساليب كثيرة حالية ووصفيّة، فكانت مثالًا صالحًا لعرض هذا الموضوع من خلالها.

وفي هذا البحث بينت قَصدي بالوظيفة، وشرحت معناها لغة واصطلاحًا، ثم بيّنت الوظيفة التفسيريّة للحال، وأتبعتها بشواهدها من شعر المتنبي، ثم الوظيفة التفسيريّة للنعت، وأتبعتها بشواهدها من شعر المتنبي أيضًا.

**الكلمات المفتاحية**

***الوظيفة، الحال، النعت، المتنبي، وا حر قلباه.***

## مقدمة:

لم يألُ النحاةُ جهدًا في جمع اللغة وتصنيفها في أبواب متفرقة بحسب وظائفها، فلو تصفحنا أيّ كتاب نحويّ مذ استقر النحو علمًا مكتمل الأركان لوجدناه ذا أبواب وفصول وأقسام، ويتخلّل ذلك شواهد وأمثلة توضّح كلّ دقيقة من دقائق هذا العلم.

وبالتدقيق في تصنيف النُّحاة لمسائل هذا العلم نجدهم يخصّون كلّ وظيفة نحويّة بباب مستقل، ويتضمن هذا التقسيم وصفًا دقيقًا لكل ما يدخل في هذا الباب وما يخرج منه، حتى ليكاد يُخيّل إليك أنْ لا مَزيد لما قالوه، ولا جدوى مما سيُكتبُ بعده، فإذا بدؤوا بالباب النحويّ - كالمبتدأ مثلاً - بينوا حدَّه وما يدخل في حَدّه وما يخرج منه، ثم بيّنوا أنواعه، وشروطه، ويمتد الوصف ليبيّنوا الصورة الأصليّة وما يطرأُ عليها من تغيير، من تقديم أو تأخير، وإضمار أو حذف، وما قِيس على ذلك وما نَدُر وما قلّ وما شذ وما امتنع، وغير ذلك.

وهم في كلّ ذلك يحاولون أن يَفْصِلوا الباب النحويّ عما يُشَاكله أو يُشابهه أو يُوهم الأمر ذلك، فبيّنوا في كل باب المعاني المحدِّدة لإعراب الكلمة في نظامها اللغوي، والمباني الصالحة للتعبير عن هذه الأبواب.

دراستي هذه مراجعة لجهود النحويين حول الوظائف النحويّة، أردتُ من خلالها بيان وظيفة من أهم الوظائف في النحو العربي وهي وظيفة (التفسير)، التي تجلّت في أبواب نحويّة كثيرة، كالمفاعيل والحال والنعت، وقد خصّصت هذا البحث لبابين من أهم أبواب النحو وهما الحال والنعت؛ وذلك لما لهما من خصائص وظيفيّة متشابهة، مما قد يُلبس على غير المتخصّص فيخلط بين الحال والنعت، وهذا قد لمسه علماؤنا القدامى، فبينوا ذلك جليًّا في كتبهم، قال المبرد: «من المفعول ولكنّا عزلناه مما قبله؛ لأنه مفعول فيه، وهو الذي يسميه النحويون (الحال)، اعلم أنك إذا قلت: جاءني عبدُ الله، وقصد إليَّ زيدٌ، فخفت أن يعرف السامع اثنين، أو جماعة اسم كل واحد منهم عبدُ الله أو زيدٌ قلت: الطويلُ، أو العاقلُ، أو الراكبُ، أو ما أشبه ذلك من الصفات؛ لتفصل بين من تَعْني، وبين من خِفت أن يلتبس به. كأنك قلت: جاءني زيدٌ المعروفُ بالركوب، أو المعروفُ بالطولِ، وكذلك جاءني زيدُ بنُ عمرو، وزيدُ النازلُ موضع كذا. فإن لم ترد هذا وأردت الإخبار عن الحال التي وقع فيها مجيئه قلت: جاءني زيدٌ راكبًا، أو ماشيًا، فجئت بعد بنكرةٍ لا تكون نعتًا؛

لأنه معرفة، وذلك أنّك لم تُرد: جاءني زيدٌ المعروف بالركوب، والمشي، فيكون تحلية بما قد عُرف، وإنما أردت مجيئه وقع في هذه الحال». (المبرد، ٤: ١٦٦).

وقال في موضع آخر: «وكذلك الحال هي مفعولٌ فيها، تقول: جاءني زيدٌ الطويلُ، فالطويل نعت، وكذلك مررت بأخيك الكريم، إنما معناه بأخيك الموصوف بالكرم المعروف به، فإذا قلت: جاءني زيدٌ ماشيًا، لم يكن نعتًا، لأنك لو قلت: جاءني زيدٌ الماشي، لكان معناه المعروف بالمشي، وكان جاريًا على زيد؛ لأنه تَحلية له وتبيينُ أنه زيد المعروفِ بهذه السمة؛ ليفصل ممن اسمه بهذا الوصف. فإذا قلت جاءني زيدٌ ماشيًا لم ترد أنه يعرف بأنه ماشٍ، ولكن خبَّرت بأنّ مجيئه وقع في هذه الحال، ولم يَدْلُل كلامُك على ما هو فيه قَبْل هذه الحالة أو بَعدها». (المبرد، ٤: ٢٩٩ – ٣٠٠).

ولا يخفى مضمون النصيّن على المتخصصين في النحو، إذ يبيّن ما قد يُلبس على طالب العلم من تداخل في وظيفة الحال والنعت، مما استدعى التنبيه وبيان الفروق بينهما.

سيفرّق هذا البحث بين الوظيفة التفسيريّة في الحال بالمقارنة مع النعت، وقد جعلت قصيدة المتنبي (وا حرّ قلباه) مدوّنة تطبيقيّة لهذا العمل؛ لما لهذه القصيدة من قيمة عليا عند الأدباء وعلماء اللغة، ولما فيها من أساليب كثيرة حالية ووصفيّة، فكانت مثالًا صالحًا لعرض هذا الموضوع من خلالها.

وبادئ ذي بدء بينت قَصدي بالوظيفة، وشرحت معناها لغة واصطلاحًا، ثم بيّنت الوظيفة التفسيريّة للحال، وأتبعتها بشواهدها من شعر المتنبي، ثم الوظيفة التفسيريّة للنعت، وأتبعتها بشواهدها من شعر المتنبي أيضًا، ثم ختمت بحثي بخاتمة بينت فيها أبرز ما في هذا البحث من نتائج. أسأل الله السداد والتوفيق، والله مولانا.

## معنى (الوظيفة):

الوظيفة لغةً: ما يُقدَّر للشيء في كل يوم من رزقٍ أو طعام أو عَلَفٍ أو شَرَابٍ، وجمعها (الوَظائِف) و (الوُظُف) (ابن منظور، وظف ٩: ٣٥٨).

والوظيفة في الاصطلاح هي الأثر الذي يظهرُ على الصورة الكلاميّة في الجملة المكتوبة أو المنطُوقة في سِياقاتِها، مما يُساعد على فَهم مُعيّن.

فالمعاني في النّظام النّحوي مثلاً هي في الحقيقة وظيفة تؤديها المباني التي تشتمل عليها، وتُبْنى منها، فالمَعْنى وظيفة المَبْنى، فمعنى الفاعليّة هو وظيفة الاسم المرفوع، ومعنى المفعوليّة هو وظيفة الاسم المنصوب، ومعنى البدليّة متعدّد الوظيفة بحسب المُبدل منه، لذا فقد سمّى الباحثون هذا المعنى بـ (المعنى الوظيفي) (Functional Meaning) (تمام حسان، ص: ٣٩).

والوظيفيّة خاصّة بأصوات اللغة، وصيغها الصرفيّة، وتراكيبها النحويّة، فالضمّة في (الفاعل) مثلاً وظيفة تؤدي معنى الفاعليّة، وصيغة (تَفَاعَل) مثلاً وظيفة تؤدي معنى المشاركة، وصوت (الحاء) مثلاً وظيفة تؤدي بوجودها تمام معنى اللفظة (تمام حسان، ص: ٣١).

ويضع اللغويون بإزاء المعنى الوظيفي اثنين من المعاني، هما:

١ - المعنى المعجمي (Lexical meaning)، وهو ما تدل عليه الكلمة المفردة، كما هو واضح في المعاجم.

٢ - المعنى الدلالي أو المقامي (Semantic meaning)، وهو ما يدل عليه المقام وتركيب الجملة أو السياق، لا الكلمة المفردة. (تمام حسان، ص:٣٩).

وسيكون بحثي هذا مقارنة لوظيفة التفسير بين بابين من أبواب النحو العربي وهو (الحال، والصفة)، وسأبيّن في كل بابٍ مما يأتي وظائفه التفسيريّة.

## الوظيفة التفسيريّة في الحال:

توارد النحاة على تعريف الحال بأنه اسم منصوب يُبيّن هيئة صاحبه، صالحة لجواب (كيف). (أبو حيان، ٤: ١٥٥٧)، وهذا التعريف يبيّن أبرز وظيفة من وظائفه وهو (بيان الهيئة)، وهي وظيفة تنطبق على كل مثال من أمثلة الحال، والتفسيرُ وظيفةً نحويَّةً له عددٌ من الوظائف التي تنضوي تحت هذه الوظيفة الكبرى (التفسير).

وقد ذكر النحاة بعضًا من دلالاتها، فمنه الحال المبيّنة التي تدلّ على معنى لا يُفهم مما قبلها، مثل: جاء محمدٌ راكبًا، والمؤكدة إن دلت على معنى يفهم مما قبلها، مثل قوله تعالى: ﴿وَلَا تَعْثَوْا۟ فِى ٱلْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾. (أبو حيّان، ص: ١٦٠٠).

وخلاصة القول في وظيفتها أنها «مفسِّرٌ لما انبهم من الهيئات أو مؤكد لما انطوى عليه الكلام، فالمفسِّر قولك جاء زيدٌ ضاحكًا، والمؤكد تبسم زيدٌ ضاحكًا» (ابن عصفور، ص: ١٤٥).

وهنا بعضٌ من معاني التفسير في قصيدة المتنبي، وهي على النحو الآتي:

- **إظهار هيئة صاحبه، وبيانها:**

ومنه قوله:

ما لي أكتم حبًّا قد بَرَى جَسَدي وتدّعي حُبَّ سيفِ الدولةِ الأُممُ

يبيّن الشاعر حالته ويظهر عناءه فيأتي بالحال ليبيّن ذلك، فـ(أُكتِّم حُبًّا) حال من الياء في (لي)، ولعل اجتماع الحال ثم النعت اللذان تضافرا في بيان حالة الشاعر، فـ(أكتم حبًّا) أظهرت هيئة الشاعر وحالته، وجملة (برى جسدي) التي وصفت عِظم هذا الحب وشدته الذي أنحله وأضناه.

ومنه قوله:

إذا رأيتَ نُيوبَ الليث بارزةً فلا تظنَّنَّ أن الليث يبتسمُ

فقد جاءت الحال (بارزة) لتبيّن هيئة نيوب الليث، فإن رأيتها كذلك فلا تظننه يبتسم، بل هو يريد الافتراس.

ومنه قوله:

صحبْتُ في الفَلَواتِ الوحشَ مُنْفَردًا حتّى تَعجَّب مني القورُ والأكمُ

وهنا الحال (منفردًا) جاءت أيضًا لتبيّن هيئة صاحبها وتظهرها، يقول الشاعر: سافرت وحدي وصحبت الوحش في الفلوات منفردًا، حتى تعجب مني نجدها وغورها لكثرة ما تلقاني وحدي.

- **توكيد هيئة صاحبها:**

يكون توكيد هيئة صاحب الحال عندما يكون الأمر معروفًا مدركًا، فيأتي الحالُ ليؤكد ذلك ويفسره، ومنه قوله:

يا أعدلَ الناسِ إلا في معاملتي فيك الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ

هنا جاءت الحال لتؤكد صفة من صفات الممدوح بأنه (الخصم والحكم)، يقول المتنبي أنت أعدل الناس إلا إذا عاملتني فإنّ عدلك لا يشملني، وفيك خصمي، وأنت الخصم والحكم؛ لأنك ملك لا أحاكمك إلى غيرك.

ومنه قوله:

وجاهلٍ مدّه في جهله ضَحِكِي حتى أتتهُ يدٌ فراسةٌ وفَمُ

فالجار والمجرور المتعلق بحال، جاء ليؤكد جهل الجاهل، فرُبَّ جاهلٍ خدعته مجاملتي حتى افترسته وبطشت به، يعني أنه يحلم على الجاهل إلى أن يجازيه ويعصف به.

- **تقييد الحدث ببيان هيئة وقت حصولها:**

يرى النحاة أن الحال قد اكتسبت شيئًا من معنى الظرفيّة، إذ عندما تقول: جاء زيدٌ راكبًا، فالمعنى جاءني في حال الركوب (الجرجاني، ص: ٦٧١)، لذا فإنّ تقييد الحدث ببيان هيئة وقت حصولها من أبرز الدلالات التي تؤديها الحال في الجملة. ومنه قول المتنبي:

قد زرتُهُ وسيوف الهند مُغمدةٌ وقد نظرتُ إليه والسيوفُ دمُ

أراد الشاعر أن يُعبِّر عن مدى قربه من سيف الدولة وأنه قد خدمه في حالي السلم والحرب، فقد زاره في وقت كانت فيه سيوف الهند مغمدةً، ونظر إليه في وقت كانت السيوف دم، فقد أفادت الحال هنا تقييد الحدث ببيان هيئة حصولها.

وقد يكون تقييد الحدث ببيان هيئة غيره مقابل هيئته، وقت حصوله، ومنه قوله:

أنامُ مِلءَ عُيوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرَّاها ويختَصمُ

فقد جاءت الحال جملة (ويسهر الخلق جرّاها ويختصم)، لتبيّن حالهم أمام حاله، يقول: أنام ملء جفوني عن شوارد الشعر لا أحفلُ بها لأني مدركٌ لها، وأما غيري فإنهم يسهرون لأجلها ويتبعون ويختصمون.

ومنه قوله:

إذا ترَحَّلت عن قومٍ وقد قَدروا أن لا تفارقَهُم فالراحلونَ هُمُ

هنا جاءت الحال جملة مقّيدة لحدث التّرحل، حيث ترحلوا في وقت كانوا يقدرون على ألا يفارقهم، وفي هذا تفسير لهيئة رحيلهم.

## الوظيفة التفسيريّة في النعت:

ذكر ابن جنّي في تعريف الصفة بأنه «لفظٌ يتبع الموصوف تحليةً له، وتخصيصًا ممن له مثل اسمه بذكر معنى في الموصوف، أو في شيء من سببه، ولا يكون الوصف إلا من فعلٍ أو راجعًا إلى معنى فعل». (ابن جني، ص ٦٥).

وقد شرح الأصفهاني ذلك، فجعل الصفة على ثلاثة أضرب:

- الأول: صفة تذكر للتخصيص، مثل: جاءني رجلٌ ظريفٌ. ليتميّز ويخصص من غير الظريف.
- الثاني: صفة تذكر للتحلية والبيان، مثل: جاءني زيدٌ الظريف.
- الثالث: صفة تذكر على سبيل المدح أو الذم، مثل: بسم الله الرحمنِ الرحيمِ، فالرحمن والرحيم صفتان ذُكرتا للمدح والثناء لا على وجه التخصيص ولا التحلية والبيان. (الأصفهاني، ص: ٥٤٤).

وقد بيّن الأزهري أنّ معنى (الإيضاح) هو رفع الاشتراك اللفظي الواقع في المعارف على سبيل الاتفاق، والتخصيص رفع الاشتراك المعنوي الواقع في النكرات على سبيل الوضع، فهو يجري مجرى تقييد المطلق بالصفة. (٢: ١٠٨).

وتحدّث عبد القاهر الجرجاني عن وظيفة النعت باستفاضة، وبيّن «أنّ الموصوف والصفة شيءٌ واحدٌ، فإذا قلت: جاءني زيدٌ الظريفُ، لم يكن الظريفُ غير زيدٍ» (ص: ٨٩٤)، «والصفة يجب أن تكون الموصوف في المعنى» قال: «اعلم أنّ الصفة هي الموصوف في المعنى، فإذا قلت: جاءني زيدٌ الظريفُ، لم يكن الظريفُ غيره، وإنما الظريف عبارة عن قولك: محلُّ الظُّرف، فلا شبهة أن صفة زيدٍ لا تكون في غيره، فلا يوصف بالحسن ولا حظّ له في ذلك» (ص: ٩٠٠).

وقال في موضع آخر: «لا يجوز أن تقول: جاءني الرجلُ ظريفٌ، لأنّ الرجل إذا كان يدلُّ على واحدٍ مخصوصٍ وظريفٍ على الشياع والعموم، لم يكنْ أحدهما موافقًا لصاحبه، وكان بمنزلة أن

تقول: جاءني الرجلُ الظرفاءُ، فتجعل الجميع صفة للمفرد من حيث أن الشياع زائد على التخصيص». (ص: ٩٠١).

وبيّن الجرجاني أغراض النعت، هي:

- الأول: أن يكون حِليةُ للموصوف، نحو الطويل والأزرق والأسود.
- الثاني: أن يكون فعلًا للموصوف، أي يحدث ويزول، مثل: القائم، والذاهب.
- الثالث: أن يكون غير علاج ولا حلية، أي: هو فعلٌ قلبيٌّ، مثل: العلم والفهم والظرف والكرم.
- الرابع: أن يكون نسبًا، مثل: مررت برجلٍ هاشميٍّ، ورجلٍ بصريّ.
- الخامس: أن يوصف بـ (ذي) التي بمعنى الذي، وذلك ليُتوصَّل بها إلى الوصف بأسماء الأجناس، وذلك أنك لا تقدر على أن تقول: مررتُ بامرأة سَوَارٍ، ورجلٍ ثوبٍ، وغلامٍ فَرَس، فإذا أتيت بـ (ذي) قلت: مررتُ بامرأة ذات سوارٍ، ورجل ذي ثوبٍ، وغلام ذي فرس، صحّ المعنى واللفظ جميعًا.

وهذا بيان لمعاني النعت في الجملة، مستشهدًا على ذلك بشواهد من شعر المتنبي.

- **البيان والإيضاح:**

وجاهلٌ مدَّه في جَهْلِهِ ضَحِكِي حتى أَتَتْه يدٌ فرَّاسةٌ وَفَمُ

هنا جاءت (فراسة) صفة مرفوعة لـ (يد)، وقد أفادت تفسير (اليد) بنعتها بأنّها (فرّاسة)، وقد جاءت هنا الوظيفيّة التفسيريّة موضّحة ومبيّنة نوع اليد التي ستأتيه وهي (الفرّاسة) التي تفترسه.

وقد جاءت اليد هنا نكرة، واستدعى السياق إزالة التنكير بتفسيره بذكر بعض أوصافه لبيان نوع اليد التي ستأتيه، والمعنى على ذلك، أنه يتغاضى عن الجاهل ويحلم إلى أن يجازيه بيد تفترسه وتبطش به. (البرقوقي، ٢: ٨٥).

ومنه كذلك، قوله:

ألزمتَ نَفْسَكَ شيئًا ليس يَلْزَمُها أن لا يُوَارِيهُمْ أَرْضٌ ولا عَلَمُ

إذ قد فسّر (شيئًا) بنعت هو (ليس يلزمها)، ولعلّه واضحٌ هدف الشاعر من هذا الوصف بأنّه بيان وإيضاح لهذا الشيء بأنه (غير لازم) لها؛ إذ قد ألزم ممدوحه شيئًا غير لازم لها، وهو أن يتبع أعداءه أينما فرّوا ويدركهم وإن تواروا من الأرض، فيقتلهم.

ووجه آخر من وجوه البيان قوله:

ليت الغَمامَ الذي عندي صواعِقُهُ يُزيلهنّ إلى مَنْ عنده الديمُ

هنا شبّه ممدوحه بـ(الغمام) وقد وصف هذا الغمام الذي بطبيعة الحال إما أن يكون ذا صواعق أو ذا مطر نافع، بأن الشاعر لا يأتيه منه سوى الصواعق، وهذا فيه بيان لنوع الغمام وإيضاح لمضمونها، وتفرقة من أنواع فوائدها.

- **الثناء والتعظيم:**

ما لي أُكتّم حُبًّا قد برى جَسَدي وتَدَّعي حُبَّ سيف الدَّولة الأممُ

جاءت الوظيفة التفسيريّة متمثلة في تعظيم حبّه بوصفه بصفة تُعدّ من أبرز الأدلة على الحُب، وهي نحول الجسم، فجملة (قد برى جسدي) نعت لـ(حبًّا).

ومنه قوله:

أما تَرى ظَفَرًا حُلوًا سِوى ظَفَرٍ تصافحتْ فيه بيضُ الهندِ واللَّمَمُ

وهنا كانت الوظيفة التفسيريّة متمثلة في الثناء ثم التعظيم لهذا الظفر بأنه ظفر حلو، وأن ظفر تصافحت فيه بيض الهند واللّمم، إذ يقول: ليس يحلو لك الظفر إلا إذا ضربت رؤوسهم بالسيف وتلاقت سيوفك وشعورهم.

ومنه قوله:

ومُهجةٍ مُهجتي مِنْ هَمّ صاحبها أدركتُها بجوادٍ ظَهْرُهُ حرَمُ

هنا جاءت الوظيفة التفسيرّية متمثّلة في المدح والثناء لفرس الشاعر، إذ وصفه بأنّ (ظهره حرم) أي من ركبه أمن أن يُلحق فكأنه حرم لا يدنو منه أحد. ولقد استرسل الشاعر في الثناء على جواده في البيت التالي له إذ قال:

رجلاه في الركضِ رجلٌ واليدانِ يدٌ وفِعْلُهُ ما تُريدُ الكفُّ والقَدَمُ

- **التخصيص:**

تأتي الصفة أحيانًا لتخصّص الموصوف وتخرجه من نوع إلى نوع أخص منه، فتفسِّر الصفة الموصوف ليتضح المقام، ومن قول المتنبي:

بأيِّ لفظٍ تقــول الشعـــر زِعْنِفَــةٌ تجـوزُ عـنـدك لا عُـرْب ولا عـجـم

فجملة (تجوزُ عندك) صفة لـ (زعنفة)، والمعنى أنه يقول: هؤلاء السقّاط من الشعراء الذين يقولون الشعر وهم ليسوا عربًا؛ إذ ليس لهم فصاحة العرب ولا كلامهم أعجمي فيفهمه الأعاجم، أي ليسوا شيئًا.

وقد خصَّص الشاعر موصوفه الذي هو (زعنفة) بالجملة (تجوز عندك) فلولا هذا التفسير بتخصيص قوله لما فُهم البيتُ ولما جزلَ معناه، فمركز المشكلة تكمن هنا في هذه الصفة (تجوز عندك).

ومنه قوله أيضًا:

فـوتُ الـعـدوّ الـذي يَـمَّـمتـه ظَـفَـرٌ في طَيِّـــه أَسَـــفٌ في طَيِّـــه نِعَــمُ

فجملة (الذي يمّمته) نعت لـ (العدوّ)، وقد أفادت الوظيفة التفسيريّة هنا تخصيص العدو، وتفريقه عن أيٍّ من أعداء سيف الدولة؛ إذ كان سيف الدولة قد اتبع بعض ملوك الروم ففاته بأن فرّ منه لاستحكام جَزعه، فكأنه ظفر به وإن كان في طيّ هذا الظفر أسف لسيف الدولة إذ لم يدركه فيقتله، ونعم بأن صرف الله عنه مُؤنة الحرب وحفظ جيشه مما قد يُلم به من قتل وجراح.

ومن تخصيص الشاعر أيضًا قوله:

أُعيــذُها نَظَــراتٍ مِنْـــكَ صادقَـةً أنْ تحسِبَ الشَّحْم فيمن شَحْمُه ورمُ

فقد خصَّص (نظرات) بالجار والمجرور (منك) وبكلمة (صادقًا)، فهو يرغب بأن يعيذ نفسه بنظرات خاصّة من سيف الدولة، وأن يكون صادقًا فيها، فلا يحسب الورم سمنًا، كما لا يظن المتشاعرُ شاعرًا.

ومن التخصيص أيضًا، قوله:

أرى النوى تَقْتَضــيني كـلّ مَرْحلـةٍ لا تســتقلُّ بهـا الوَخَّـــاذةِ الرُّسُــمُ

فـ (الرُّسُم) جمع رسوم، وهي الناقة التي تؤثر في الأرض بأخفافها لسيرها الشديد، وقد وصف الإبل بالرُّسم، تخصيصًا لها عن غيرها من أنواع، ليبين لممدوحه أن البُعد عنه يكلفه أن يقطع كل مرحلة لا تقوم بقطعها الإبل السريعة الشديدة.

## خاتمة:

وبعد هذه الجولة الممتعة في رحاب المتنبي مع قصيدته الشهيرة في مدح سيف الدولة وعتابه، أخلص إلى أنّ الحال والنعت بابان من أبواب العربيّة وظيفتهما الأصليّة هي التفسير والبيان والإيضاح، التفسير في الحال لصاحبه وفي النعت لمنعوته، وهذه الوظيفة التفسيريّة هي التي كانت سببًا في اكتسابه وظيفة النصب لها في الحال ووظيفة التبعيّة في النعت، ولم يكونا من المرفوعات أو المجرورات؛ لأنّ لهذين القسمين وظيفة لا تتعلق بالتفسير، بل بوظائف أخرى كالابتداء والخبريّة والفاعليّة، أو كونها جزء من الكلمة.

وقد تضافرت دلالات عدّة في تشكيل هذه الوظيفة، ففي الحال برز لدينا إظهار هيئة صاحبه وبيان هذه الحالة، وكذلك توكيد هيئة صاحبه، وتقييد الحدث ببيان هيئة وقت حصولها. وأما النعت فقد برزت دلالات أخرى كالبيان والإيضاح، والثناء والتعظيم أو الذم والتحقير، والتخصيص أيضًا، وكل هذه الدلالات تضافرت في إعطاء هذه البابين وظيفة التفسير. والله ولي التوفيق.

## مراجع الدراسة:


- الأزهري، خالد بن عبد الله. **التصريح بمضمون التوضيح**. تح محمد باسل عيون السود، بيروت: دار الكتب العلمية، ط الأولى، ١٤٢١هـ.
- الأصفهاني الباقولي، أبو الحسن علي بن الحسين، **شرح اللمع**، تحقيق د. إبراهيم بن محمد أبو عباة، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ١٩٩٠م.
- الجرجاني، عبد القاهر. **المقتصد في شرح الإيضاح**، تحقيق د. كاظم بحر المرجان، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **اللمع في العربيّة**، تحقيق سميح أبو مغلي، عمان: دار مجدلاوي، ١٩٨٨م.
- حسان، تمام. **اللغة العربية معناها ومبناها**. المغرب: دار الثقافة، ١٩٩٤م.
- أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف. **ارتشاف الضرب من لسان العرب**. تح د. محمد رجب عثمان، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط الأولى، ١٤١٨هـ.
- سيبويه، عثمان بن قنبر. **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: الخانجي، ط الثانية، ١٤٠٢هـ.
- ابن عصفور، علي بن مؤمن. **المقرب**، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، ط الأولى، ١٣٩٢هـ.
- المبرد، محمد بن يزيد. **المقتضب**، محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة: وزارة الأوقاف، ١٤١٥هـ.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**، بيروت: دار صادر.

## Research Summary

This study is a revision of grammarians' efforts concerning syntactic functions, through which I aimed to show one of the most important functions of Arabic Grammar, the function of "interpretation", which is manifested in many syntactical fields, such as objects, adverbs, and adjectives. I made this research specially to study two of them, which are adverbs and adjectives, due to the similarities they have in functioning features, as they seem to be confusing for a non-specialist, who may have some misconception between the two.

This research will spot the differences between adverbs and adjectives, regarding the interpretational function. I considered Al-Mutanabbi's poem "Wa Harra Qalbah" as an applying note to this research, as it has a highly-appreciated value among literary men and linguists, in addition, it has many adverbial and adjectival styles, which made it a valid example to show the subject through.

In this research I explained what I mean by a "function", linguistically and idiomatically, then I explained the interpretational function of adverbs, followed by examples of Al-Mutanabbi's poetry. Later on, I went through the interpretational function of adjectives, followed, as well, by some examples of the same poet's works.

## Keywords:

***function, adverb, adjective, al-mutanabbi, "Wa Harra Qalbah"***

# الجلسة الرابعة

## الشعر والسرد

- **الحضور السردي في القصيدة المعاصرة "عزف على وتر الطفولة" للشاعر إبراهيم دقينش أنموذجًا**

أبو المكارم خيري الرمادي

- **بين غفران المعري وكوميديا دانتي: شعرية العناصر السردية**

طامي دغليب الشمراني

- **فينومينولوجيا المكان الشعري وجدلية العودة إليه: قصيدة (زجاج العمر) أنموذجاً**

عادل خميس الزهراني

- **الصور السرديّة في الشعر العربي الحديث**

فتحي بن بلقاسم نصري

- **ملامح الواقعية الاجتماعية في شعر المملكة العربية السعودية: أنموذجات شعرية مختارة: دراسة وصفية تحليلية**

مراد حسن كافي

# الحضور السّردي في القصيدة المعاصرة

## «عزف على وتر الطفولة» للشاعر إبراهيم دقينش أنموذجًا

**أبو المعاطي الرمادي**

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الملك سعود

**ملخص**

إنَّ الحضور السّردي في القصيدة العربية قديم قدم القصيدة نفسها؛ فالملامح السّردية يمكن الوقوف عليها -بشكل أو بآخر- في قصائد العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، والعصرين الأموي والعباسي، وكذلك في قصائد مرحلة النهضة التي حمل رايتها محمود سامي البارودي، ومن بعده شوقي وحافظ إبراهيم، لكنه كان حضورًا مقيَّدًا، تتحكم فيه قوانين الكتابة الشعرية التقليديّة، الملتزمة بوحدة الوزن والقافية، فلم يشكل ظاهرة، ولم يكن ملمحًا من ملامح القصيدة، ولم يكن له دور غير الحد من غنائيتها، لكنه في قصيدة التفعيلة أصبح جزءًا من أجزاء القصيدة، وملمحًا من الملامح المميزة لها، واعتمد الشعراء على طاقته في بلورة المعاني الجزئية والكلية لقصائدهم. لقد حاولت هذه الدراسة الوقوف على الحضور السّردي في قصيدة (العزف على وتر الطفولة) للشاعر المصري إبراهيم دقينش، وعلى دوره في صناعة المعنى العام للقصيدة. وقد توصلت الدراسة إلى بروز اعتماد الشاعر على عناصر القصّ، من حكاية، وشخصيات، وزمان، ومكان، وصراع، ووصف، وراوٍ، من دون التعمق في تفاصيلها المعروفة في فنون القصّ، ونجاحه في المواءمة بين السّردي والشعري؛ للمحافظة على انتماء نصه لجنس الشعر.

**الكلمات المفتاحية**

***إبراهيم دقينش- الحبكة - الحكاية - الراوي - السّرد - قصيدة التفعيلة.***

## توطئة

إنَّ العلاقة بين الشعر والسّرد القصصي علاقة ضاربة بجذور في أعماق التاريخ الأدبي العالمي، ولا عجب في ذلك؛ فالسّرد «أداة من أدوات التعبير الإنساني» (الكردي: ٢٠٠٦، ١١)، بل أهم أداة؛ لمناسبتها الطبيعة البشرية التي يمثل الحكي جزءًا من أجزاء تكوينها. وفي شعرنا العربي تبرز هذه العلاقة بصورة جلية تجعلنا نعدها ظاهرة من ظواهر هذا الشعر في بعض عصوره.

ففي أشعار الجاهليين، لاسيما امرؤ القيس، وعنترة، والمنخل اليشكري، اعتماد ظاهر على طاقات السّرد القصصي في إبراز الأفكار، وتجسيد المعاني، بلغت هذه العلاقة مبلغًا من الرقي في العصرين الأموي والعباسي، فاقتربت القصيدة من القصّة القصّيرة بمفهومها الحديث، وأصبح لها بداية ووسط ونهاية تنفرج عندها العقدة وتتكشف بها الأحداث، ولعل شعر الفرزدق، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني خير مثال على تمثل الروح القصصية، والاعتماد على طاقات الحكي في صناعة القصيدة في هذين العصرين، ففي أشعارهم مزج واضح بين الشعري والقصصي، ودراية بالحدود الفاصلة بينهما، فلم يطغ السّردي على الشعري، ولم يمس صميم البنية الشعرية.

وظل التوسل بمعطيات القصّ سمة من سمات القصيدة العربية لسنوات عديدة، حتى في فترات انطفاء وهج الشعر بعد سقوط الدولة العباسية، وشغلت تلك المعطيات مساحة كبيرة في سنوات الضعف العثمانية، فلم يبتعد الشعر عن السّرد القصصي وبقيت روح القصّة في قصائد تلك الفترة التي فقد فيها الشعر الكثير من عناصر جماله، فرغم رداءة جل الشعر، كان بعض الشعراء يعتمدون على معطيات القصّ وآلياته في نقل رؤاهم وتجسيد أفكارهم، لكنه اعتماد لم يكن في مصلحة القصيدة؛ فلم يستطع شعراء تلك الفترة الموازنة بين الشعري والقصصي للمحافظة على الروح الشعرية للنص .

وفي مرحلة النهضة التي حمل لواءها محمود سامي البارودي، ومن بعده أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، استمر التوسل بآليات السّرد القصصي، فصاغ البارودي بعض قصائده في قالب قصصي، وعلى الدرب نفسه سار شوقي، وحافظ، لكن «طرائق صوغهم السّردي لمواد حكاياتهم الخام -بالرغم من ذوبان كثير منها بشكل جوهري في بنية الشعر- ظلت بسيطة، بخاصة فيما يتعلق ببناء الزمن، والشخصيات، وأنماط السّرد ومظاهره.» (ثائر،٢٠٠٩م، ٦٨)

لقد تطورت هذه الآليات بشكل ملحوظ، وبلغت مبلغًا من الرقي في قصائد الشعراء المنتمين لمدارس الديوان، وأبوللو، والمهجر، وبخاصة خليل مطران، الذي عُد «أول شاعر نظم شعرًا قصصيًا بالمعنى المعروف» (مجلة الرسالة، ١٩٤٩م) في العصر الحديث؛ ففي قصائده تتضافر عناصر الحكي، من سرد، وحوار، ووصف، وحبكة، مع عناصر الشعر المتوثب بموسيقاه وإيقاعاته، منجزة نصوصًا تجمع بين الشعريّ والقصصي، نجحت هذه النصوص في أن تكوّن «نصوصًا توليدية في المجتمعات النصوصيّة في العالم العربي بعامة، وفي لبنان ومصر والمهجر والعراق بخاصة» (الموسى، ٢٠١٢م، ٣٩).

وبعد ظهور شعر التفعيلة أصبح للسرد القصصي مكان بارز في النظم الشعري المتحرر من قيود الوزن والقافية؛ فقد منح عدم التقيد بعدد التفعيلات الشاعر حرية الاسترسال، وساعدته حرية التعامل مع مكونات التفعيلة على إدارة الحوار، واستغلال طاقات الوصف، ورسم الشخصيات، فاقتربت بعض القصّائد من القصّة القصّيرة بشكل ملحوظ، وتماهت عناصر السّرد «مع الشعر في بذوره الجينية... وأصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التي يتكئ عليها، مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها» (هلال،٢٠٠٦، ١٠) حتى إننا نستطيع أن نقول: إن السّرد في القصيدة المعاصرة «مجرى يسري فيه الشعر، وإن شعريته تكمن في الاسترسال والانسيابية والتدفق والتنامي» (محمود، ٢٠٠٩م، ١٩). لكن -ورغم ذلك- حافظ شعراء شعر التفعيلة على المسافة الفاصلة بين الشعر والسّرد، فلم تنقطع قصائدهم عن جذورها الشعرية، ولم تخرج قط من تحت عباءة الشعر.

انتخبت الدراسة قصيدة (**عزف على وتر الطفولة**)، للشاعر المصري إبراهيم دقينش*، مدونة لها، وهو انتخاب مقصود؛ فالقصيدة تعتمد اعتمادًا كبيرًا على تقنيات السّرد في بلورة فكرتها وتشكيل بنيتها.

تتكون الدراسة التي ستعتمد على المنهج الإنشائي إضافة إلى بعض معطيات المنهج السيميائي، من تمهيد يوضح المقصود بمصطلح (سرد)، وثلاثة مباحث: الأول العنوان مدخل سردي، تقف فيه الدراسة على العلاقة بين العنوان وحضور السّرد داخل النص، والثاني عناصر السّرد في القصيدة، تقف الدراسة فيه على

* شاعر مصري، ولد بمدينة مطوبس التابعة لمحافظة كفر الشيخ، شمال مصر، وتوفي عام ١٩٩٦م، نشر قصائده بالمجلات المصرية والعربية، وترك ديوانًا مخطوطًا، محفوظًا بقصر ثقافة مطوبس. القصيدة المنتخبة إحدى قصائده. وهي منشورة بكتاب الخطاب الشعري المعاصر، للدكتور محمد مهدي غالي، الصادر عن جامعة بنها، ٢٠١١م. وهي النسخة التي ستعتمد عليها الدراسة.

الحكاية، والراوي، والوصف، والشخصيات، والحوار، والثالث السّرد والإيقاع الشعري. وتنتهي بخاتمة توضح أهم النتائج.

## ١- مفهوم السّرد:

المعطيات المعجمية للفظة سرد تنحصر في تتابع الحديث مع التماسك والترابط، وهي المعطيات نفسها المرتبطة في المعاجم بلفظة قص، يقال: «قصصت الشيء إذ تتبعت أثره شيئًا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِ﴾؛ أي اتبعي أثره، والقصّة الخبر وهو القصّص، وقصّ عليّ خبره يقصّه قصًّا وقصصًا، أورده، والقصص الخبر المقصوص، والقصّص بكسر القاف، جمع القصّة التي تكتب.» (ابن منظور، ٢٠٠٣م ،٧٤، ٧٥)، لذا لا نكاد نجد باحثًا خص أحد المصطلحين بمفهوم «مطرد مستقل عن مفهوم المصطلح الآخر، إلا في بعض الحالات النادرة التي لا تطرد عند المستخدمين لها، ولا تشيع عند غيرهم.» (الكردي،٢٠٠٦م،١٠١)

ولا يبتعد المعنى الاصطلاحي للفظة سرد عن المعطيات المعجمية، فتكاد تحصر اللفظة في الدلالة على طريقة عرض الأحداث، والأحداث المتتابعة المتماسكة، والقصّة والرواية. فيقول برنار فاليط: هو «الطريقة التي يتم بها نقل الواقع (الحقيقي أو الخيالي) إلى الرواية» (فاليط، ١٩٩٩م، ٨٥)، ويقول عنه جيرار جينت: هو «عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة.» (جينيت، حدود السّرد، ١٩٩٢، ٧١)، وتعرفه موسوعة نظرية الأدب بأنه قرين الفابيولا (القصّة) ومعناه الإخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسًا أخلاقيًا، وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية» (موسوعة نظرية الأدب، ١٩٩٣م: ١٠٨، ١٠٩). وهو التعريف الذي ستعتمده هذه الدراسة التي ستقف على عناصر السّرد في القصيدة المنتخبة، وستتعقب أثر السّرد في الخطاب الشعري.

ولابد أن أشير هنا إلى أمرين: الأول، السّرد ليس سمة من سمات القصّة فقط؛ فهو سمة متوفرة في الخطابات اللغوية جميعها، والثاني، السّرد في القصيدة يختلف عن السّرد في فنون الحكي؛ لحرص الشاعر على عدم خروج قصيدته من تحت عباءة الشعر. والإشارة للأمرين في بداية الدراسة ضرورة منهجية؛ فالأول مصوغ لهذه الدراسة، والثاني إخراج لتفاصيل سردية كثيرة معروفة في فنون الحكي من دائرة الدراسة.

## ٢- العنوان مدخل سردي:

العنوان القابع أعلى النص الأدبي وغير الأدبي جزء من النص، وأداة مهمة لتحديد مضمونه، وهو المولج الصحيح إلى عالمه، وتصور دوائر بنيته؛ فهو «الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه.» (يحياوي، ١٩٩٨م،١١٧). حقيقة هو تحديد احتمالي قد يتغير مع بداية عملية القراءة، لكنه مؤثر فيها؛ فهي التي لا تبدأ إلا من خلاله، وتنتهي عنده بعد تمامها.

قد يبدو العنوان (عزف على وتر الطفولة) للبعض عنوانًا شعريًا من الوهلة الأولى؛ بما يكمن فيه من انزياح استدلالي صنعته مفردات الاستعارة المكنية، لكنه في الحقيقة عنوان سردي يشير إلى حكي استعادي، وإلى أن الشاعر سيترك حاضره ويعود إلى ماضيه مستعينًا بتقنية (الفلاش باك) ليخبرنا عن حال غير حاله الآني. وهو ماض من خلال المفردات (عزف/ وتر/ الطفولة) يستحق الهروب إليه؛ ففيه كانت الرقة، والمتعة، والبراءة، وكانت الحرية وكان الانطلاق بلا قيود.

إن تركيبة العنوان تضعنا أمام حكاية وراو سيحكي عن ذاته، أو عن غيره، أو عنهما معًا، كما تشير - دون تصريح - إلى أن حاضر الشاعر سيكون جزءًا من الحكاية. وهو حاضر كئيب مؤلم؛ فالتشكيل اللغوي للعنوان (عزف/ وتر/ طفولة) يشير -احتمالًا- إلى حاضر ضدي مفعم بالقيود المعرقلة حرية الانطلاق، وملئ بالمشكلات المقوضة بساطة الحياة وفطريتها. لم يحدد الشاعر ملامحه تحديدًا مباشرًا صريحًا في العنوان؛ ليفتح بابين أمام المتلقي: الأول باب التخمين (أفق الانتظار)، والثاني باب المسكوت عنه المنفتح دائمًا على عوالم سياسية ودينية واجتماعية وثقافية يفضل المبدعون عدم الخوض في تفاصيلها، وكلاهما يربط المتلقي بالعمل الأدبي من بدايته حتى نهايته، ويجعله شريكًا في العملية الإبداعية، ويدفعه إلى تفكير غير شعري يساعده على تقديم تفسير للتكتلات اللغوية والجمالية، الصغرى والكبرى، داخل النص، وبحث عن الخفي في طياته. والماضي والحاضر يرتبط بهما شخصيات وأزمان وأماكن، تتفاعل مع شخصية الشاعر ويتفاعل معها، وهما بذلك مادة خصبة لصراع يناسب الصراع السّردي، ويفتح المجال واسعًا للسرد القصصي وعناصره لتقوم بدورها في نقل فكرة الشاعر للمتلقي.

يقول الشاعر في مفتتح قصيدته عن حاضره وأيام الطفولة:

**مازلت هنا في الوحدة يأكلني الضجر**

**أو لم يكن الميعاد هنا؟**

**في ظل جدار مهدود**

**قد قام على عرصات ظلال مقبورة**

**في حارتنا القفراء بدور مهجورة**

**حيث الرفقاء، وحيث نشأت معي**

**ولعبت معي**

**.. في الوحل. وقد عرينا أقدامًا مهزولة**

**حتى هبط الغسق الساجي**

**فهمست أبي قد عاد مع الليل الداجي**

**أواه! أبي قد عاد مع الليل الداجي.**

يؤكد الشاعر من السطر الأول ألم الحاضر (مازلت هنا في الوحدة يأكلني الضجر)، وينطلق منه إلى الماضي البعيد حيث الحياة الفطرية والانطلاق بلا قيود مع المحبوبة الأولى، والأنس برفقاء الصبا الذين بثوا في الحياة -رغم صعوبتها- (جدار مهدود/ ظلال مقبورة/ دور مهجورة/ أقدام مهزولة/ الوحل) أسباب المتعة والسعادة، ويضعنا من البداية أمام زمانين ومكانين متضادين، وراو عليم، وشخصيات مختلفة، والاختلاف -بالضرورة- يولد صراعًا وحوارًا، وتنوعًا للضمائر يقوض غنائية القصيدة، وينفتح بها على الحكاية وعناصرها وطرائق سردها.

إننا بذلك أمام عنوان سردي ينفتح -من بعده الاستعادي- دلاليًا على الحكاية انفتاحًا كبيرًا، رغم انزياحه الظاهر نحو اللغة الشعرية المجازية، ويتوافق مع مطلع القصيدة توافقًا ظاهرًا؛ فهما يشتركان في حضور الزمان والمكان والشخصيات، وفي المعنى القابع على سطح السّرد/ الشعر، والمعنى الكامن بين طبقاته.

## ٣- عناصر السّرد في القصيدة:

### ٣-١- الحكاية:

المدقق في القصيدة يجدها على شكل حكاية مكونة من أربعة مقاطع، متسلسلة، تنمو نموًا سرديًا بلا حبكة حتى تصل إلى النهاية، استبدل فيها الشاعر الحبكة بمفهومها القصصي بالمحفزات السّردية الجاذبة انتباه المتلقي، والدافعة إياه إلى استكمال عملية القراءة حتى النهاية.

**المقطع الأول** ينطلق فيه الشاعر من الحاضر المؤلم إلى الماضي البعيد، حيث أيام الطفولة، والحب الأول، واللعب مع رفقاء الصبا في النهار بين البيوت المهجورة التي خيم عليها الفقر، والحرص على العودة للبيت قبل عودة الأب ليلًا؛ تجنبًا لصياحه التوبيخي، والنجاة من عصا الأم الرافضة التأخر، لقضاء الليل حزينًا بين كراسات الدرس الملعونة، والتفكير في الغد المبهم، لكن الليل لم يكن كله ليل حزن؛ فقد كان الفرح سمة ليالي رمضان، حيث الونس ليلًا بالفوانيس، والأنس مع الرفقاء.

**المقطع الثاني** يستكمل أحداث الليالي الرمضانية حيث عطايا الجيران من العنب والتمر والزبيب والرمان، والجلسات على مصطبة الحارة للاستماع لحديث الراوي عن حكايات ساحر جبل الدخان مع بنت السلطان التي سحره جمالها فاختطفها، ولم تنج من قبضته إلا بضحكة لؤلؤية نتجت عنها ومضة نور حطت فوق جبين الساحر فأحرقته.

والمقطع عبارة عن قصة فرعية مكتملة العناصر داخل القصّة الأم؛ فعناصر القصّة كافة من بداية ووسط ونهاية، وزمان ومكان وشخصيات وصراع تتوفر فيه، ما يجعلنا أمام حكاية إطار (حكاية الشاعر الهارب من حاضره إلى ماضيه)، وحكاية فرعية (حكاية الساحر وبنت السلطان). وهي تقنية حكائية عرفت في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي القصّص الشفهي المبني على «الحوار بين الراوي وجمهور المستمعين إليه» (غالي، ٢٠١١، ١٥١)، واعتماد الشاعر عليها تأكيد للحضور السّردي في القصيدة، إضافة إلى وظائفها الفنية.

**المقطع الثالث** نهاية السامر وعودة الفتية إلى منازلهم وبقاء الشاعر وحيدًا يزدرد ليله ويمضغ نبضه، ويحلم ببنت السلطان.

**المقطع الرابع** يلخّص فيه مأساة حاضره، فهو لا يمتلك قدرات الساحر ليستأثر ببنت السلطان، فلا نجوم ليل يمتلكها، ولا ذوب نور، لكنه لم يستسلم وقرر أن يهديها زهور فل وأعواد ريحان، ونشيد حب يحمل صبابات كل العشاق، أملًا في جذب نظرها إليه.

إننا أمام نسقين زمانيين، الأول نسق زماني هابط يبدأ فيه الشاعر من النهاية عائدًا إلى البداية مشكّلًا حكاية دائرية تنتهي عند بدايتها، تبدأ بمشهد تألم من الوحدة والضجر (ما زلت هنا في الوحدة يأكلنى الضجر)، وتنتهي بمشهد الضعف أمام قوة الآخر/ الساحر (ولأني لست الساحر كي أسكب ذوب النور/ على قدمي بنت السلطان)، لكنه ضعف المصرّ على التخلص من ضجر الحياة، حتى ولو بالعيش في زمن الحلم، وهو مشهد مفسّر لمشهد البداية، وموضّح لسبب الضجر، والثاني نسق زماني صاعد يحكم الحركة الزمانية لما بين البداية والنهاية. يسير الزمن فيه سيرًا طبيعيًا جاعلًا مقاطع القصيدة على شكل حلقات سردية تؤدي كل منها إلى الأخرى، وكلها مجتمعة تؤدي إلى النهاية. وهي بنية زمانية حكائية معقدة نجح شعراء التفعيلة في استثمارها فنيًا، فلا يمكن الوقوف على مغزى القصيدة بدونها؛ فالتعقيد الزمني معادل موضوعي لنفس الشاعر المعانية من الوحدة وضجر الحياة.

وكذلك أمام مكانين مختلفين: الأول القرية، وهي مكان واقعي وصفه الشاعر بصفات تتنافي ظاهريًا مع حالة السعادة التي عاشها فيه، والثاني مكان فنتازي يناسب الحكاية الغرائبية التي لخصت حلمه المنشود. وهذا الانتقال بين الواقعي والفنتازي عرفته الرواية والقصّة القصّيرة، واستثمر الكتّاب طاقته للتحليق برؤاهم في عوالم تجعل القارئ يشارك في صناعة العمل، وتفتح أبواب التلقي الإيجابي لأعمالهم المختلفة عن الحكي التقليدي، واعتمد عليها شعراء شعر التفعيلة للاقتراب من عوالم الروائيين التي أصبح لها السيادة، وأصبح الزمن زمن رواياتهم.

وبجوار التنوع الزمكاني حضرت ثلاث فكر جزئية، تبدو رومانسية، لكنها قابلة لأن تؤول تأويلًا واقعيًا يجعلها لصيقة بروح العصر الذي نعيشه الآن، الأولى الضجر من الحاضر الآني، والثانية السعادة في الماضي، والثالثة أثر الحب، وهي مجتمعة تشكل فكرة واحدة كبرى. هي فكرة النص الحامل رؤية الشاعر.

وهناك تنوع آخر فرضته التنوعات السابقة، مثل تنوع الشخصيات، والتنوع اللغوي المرتبط باختلاف الزمان والمكان، وتنوع الرواة، وتنوع الوصف. وهي تنويعات قصصية نجح الشاعر المعاصر أن يطوع جسد قصيدته لتتمكن من حملها.

### ٣-٢- الراوي:

الراوي في فنون الحكي شخصية ورقية خيالية، من صنع الكاتب، مثل بقية شخصيات العمل السّردي، يعتمد عليها الكاتب في تحريك السّرد، وتمرير الأفكار إلى المتلقي، وتقديم الشخصيات، ووصف مسرح الأحداث، وتحديد بداية الحكي ونهايته، لكنها تختلف عن بقية الشخصيات بوظائف جعلتها «شخصية نوعية ذات تأثير على عناصر المبنى الحكائي، وعلى مكونات السّرد.» (شبيب، ٢٠١٣م، ١١٢)، بدونها تصبح القصّة «مجرد أوهام (غير) قادرة على الدلالة.» (جينيت، ١٩٩٧م، ١٣٣). أما الراوي في الشعر فهو الشاعر نفسه «يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويًا أصيلًا، ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة.» (هلال، ٢٠٠٦م، ٤٦)

الراوي/ الشاعر في مدونة الدراسة راوٍ عليم، كلي المعرفة، مشارك في الأحداث، حضوره ظاهر من بداية القصيدة، وفي مفتتح مقاطعها الأربعة، متشحًا بالأنا المفرد أو الأنا الجمعي/نحن، وفي الحالتين هو الممسك بزمام الحكي (مازلت هنا/ يأكلني/ حارتنا)، (وحوينا/ وحدونا/ وملأنا/ وجلسنا/ نلهو/ نقص)، (عدت/ أقبع/ أغفو/ أبصر)، (ولأني/ أحمل/ أصوغ)، وكلها مفردات تؤكد أن الراوي وحده مصدر الحكي. وماضوية جل الأفعال تشير إلى أن الحكي استعادي، وأن زمنه مخالف لزمن الفعل.

هذا الحضور لضمير المتكلم (أنا) جعل للراوي وجودًا قويًا داخل القصيدة، لكنه الحضور غير المقصي الأصوات الأخرى، فبجوار الراوي/ الشاعر، ظهر صوت المحبوبة في المقطع الأول (فهمست أبي قد عاد مع الليل الداجي/ أواه أبي قد عاد مع الليل الداجي)، وصوت الراوي في المقطع الثاني (قال الراوي)، وصوت الطفلين الصغيرين (قال صغير)، (وقال صغير آخر). حقيقة هو حضور مقيد تبدو فيه سيطرة الراوي، لكنه سمح بتعدد الأصوات داخل القصيدة، وفتح باب الدرامية على مصراعيه، وهما -تعدد الأصوات، والدرامية- ملمحان سرديان فرضا سطوتهما على القصيدة، وقرباها من الحكاية، ولا يمكن غض الطرف عنهما في أثناء قراءتها؛ فالأصوات الكثيرة داخل النص وسيلة الشاعر لمجابهة الوحدة والضجر، والحكاية وسيلته للاستئناس بهذه الأصوات أكبر وقت ممكن لتخطي محنته.

### ٣-٣- الشخصيات:

الشخصية في فنون الحكي من أهم العناصر المشكلة للمحكي، فلا يمكن تخيل حكاية بلا شخصيات، تُنتج الأحداث وتنميها، قد يكون للمكان والزمان والوصف دور في بلورة فكرة العمل وتوصيلها للمتلقي، لكنه دور مرهون بوجود الشخصية المقنعة.

برز في القصيدة خمس شخصيات (المحبوبة/ الساحر/ بنت السلطان/ الأطفال الصغار/ الراوي الشعبي)، وهي ليست شخصيات قصصية، بمفهوم الشخصية القصصية، لكن لها دورها في صناعة الحكاية الكامنة داخل القصيدة، ووجودها أكد الطابع السّردي للنص؛ فالمحبوبة/ الحلم في المقطع الأول تقابل بنت السلطان/ الأمل في المقطع الأخير، واختلاف صورتيهما هو صانع البعد الرمزي للشخصيتين، ومبلور فكرة القصيدة، فهما يضعان المتلقي بين الحلم المبتور والأمل بعيد المنال، ويفتحان أبواب تأويل المسكوت عنه في النص.

يقول الشاعر عن محبوبة الصبا:

**ولعبت معي**

**.. في الوحل. وقد عرينا أقدامًا مهزولة**

**حتى هبط الغسق الساجي**

**فهمست: أبي قد عاد مع الليل الداجي**

**أواه... أبي قد عاد مع الليل الداجي**

**وجريت وذيل قميصك في فمك الوردي**

**ولهاثك يفضح فغمة أغصان ملد.**

هذه الصورة المفعمة بأسباب الفقر (أقدام مهزولة/ الوحل/ ذيل قميصك) تقابلها صورة بنت السلطان/ الأمل.

التي يقول عنها الشاعر:

**خرج يسيح بأرض الله فأبصر عن بعد قصر المرجان.**

**ورأى في شرفته بنت السلطان.**

**أبصرها تغزل من ضوء النجمات وشاحًا لأبيها السلطان.**

**وتضم النسمة في مسرى أنفاس العطر الهائم في حب وحنان.**

**وتغني في شدو كهديل النور في البدر النشوان.**

**وترش الومض على خدر الليل الوسنان.**

**وتناغي طيف شعاع الفجر الهانئ في حضن الأحلام.**

وهي صورة مفرداتها (قصر/ مرجان/ ضوء/ نجمات/ نسمة/ عطر/ حنان/ نور/ بدر/ غناء/ هديل/ ومض/ ليل/ فجر/ طيف/أحلام)، تختلف تمامًا عن صورة المحبوبة. وهذا الاختلاف يمثل في القصيدة الاختلاف بين الحلم والأمل، ويؤجج الصراع داخل نفس الشاعر، الشخصية الرئيسة في القصيدة.

بين الشخصيتين تقف شخصية الساحر الشرير الذي اختطف بنت السلطان/ الأمل ليقوم بدور المحفز السّردي الدافع المتلقي إلى استكمال القصيدة/ الحكاية حتى نهايتها. وهو أحد أعمدة القصّ في القصيدة، وبدونه تفقد سرديتها، فهو في الظاهر شرير، لكنه مرهف الأحاسيس، ما جعله شخصية معقدة.

يقول الشاعر عن وحشيته:

**اختبل الساحر حين رمته سهام عيون بنت السلطان.**

**اهتز.. ارتج.. اهتاج.. انتفض وهب.**

**انتفخ فصار بحجم الكون، اختطف البنت وطار إلى جبل الدخان.**

هذا الخاطف يتحول إلى عاشق رقيق المشاعر، همه رضا بنت السلطان، وهذا التحول الصادم المتلقي يحوله من مجرد شخصية محفزة إلى فكرة تحتاج إلى تفسير.

**وهناك يريق النور على قدمي بنت السلطان.**

**ويصوغ نجوم الليل قلائد كي ترضى بنت السلطان.**

بجوار الشخصيات الثلاث الرئيسة، شخصية الراوي الشعبي العليم الذي استحضره الشاعر لرواية حكاية بنت السلطان والساحر.

**قال الراوي كان ويا ما كان.**

**في ماضي عصر وأوان.**

**يحلو القول بذكر المختار العدنان.**

**كان الساحر يسكن في جبل الدخان.**

وهو استحضار يفعّل مصداقية الشاعر أمام قارئه، الذي كان سيرفض تلقي الحكاية الداخلية من وجهة نظر وسيط، ويؤكد سردية النص؛ فقد جعله الشاعر جزءًا من الحكاية. وهو ليس جزءًا ثانويًا يمكن الاستغناء عنه؛ فوجوده فتح الباب أمام تأويلات عديدة للمسكوت عنه داخل النص، وحول فكرة النص من مجرد فكرة رومانسية، المرارة فيها مرارة فقد، إلى فكرة واقعية مفعمة بمسببات ألم الواقع المرير، كما أن حضوره مناسب للشخصيتين الفنتازيتين (الساحر، وبنت السلطان)؛ فهو المساعد على قبول أفعالهما الغرائبية.

## ٣-٤ - الوصف:

الوصف كما يقول قدامه: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات» (ابن جعفر، ١٩٩٨م، ٦٢)، بغية تمييزه عن غيره من الأشياء قريبة الصلة به، أو المختلفة عنه. وهو يقدم للقارئ والسامع «صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان» (وهبة، والمهندس، ١٩٨٤، ٤٣٣)، ويخلق البيئة التي تجري فيها الأحداث. وهو ضرورة من ضرورات العمل الدرامي؛ «فهو مدرج دائمًا في الحكاية، بل كل وصف يبعث حكاية بنفسه، حكاية واقعة ضمن الوصف». (ريكاردو، بدون، ٤٠، ٤١)

اعتمد الشاعر على الوصف اعتمادًا ظاهرًا في تحديد أبعاد المكان، فمن بداية مفتتح القصيدة يحدد للمتلقي أبعاد مسرح الأحداث فيقول:

**في ظل جدار مهدود.**

**قد قام على عرصات ظلال مقبورة.**

**في حارتنا القفراء بدور مهجورة.**

وهو تحديد انطلقت منه فكرة النص (الضجر من الحاضر المؤلم والهروب إلى الماضي) وانبنت على تمفصلاته، فالماضي رغم الفقر والحياة البدائية استمتع فيه الشاعر بالحرية والانطلاق، وبتقارب الأقران، والحاضر رغم تطوره فقد فيه ذاته وعاش في ديمومة من الضجر.

واعتمد عليه كذلك في تحديد ملامح الشخصيات، فهو يصف الساحر الشرير قائلًا:

**يحمل وجهًا أبشع من وجه الشيطان**

**كان نحيلًا أعجف أحدب أقور أفطس**

**أصفر أدرد مشقوق الأذنين**

**مهدول الكتفين**

**معوج الساقين**

**سر القوة في عينيه الثاقبتين**

وهو وصف يتخطى حاجز الوصف المناسب لشخصية الساحر، إلى الوصف الفعّال المساعد على تحريك الحدث، وبناء الفكرة، كما أنه بجوار الوصف غير المباشر لدواخله:

**وهناك يريق النور على قدمي بنت السلطان.**

**ويصوغ نجوم الليل قلائد كي ترضى بنت السلطان.**

حوّل الشخصية إلى شخصية معقدة ونمّى دورها في تحريك الحدث داخل الحكاية؛ فهذا التناقض بين الوصف الخارجي والوصف الداخلي يخلق حالة من الاضطراب لدى المتلقي، فلا يدري هل ينفر من الشخصية بسبب ملامحها الخارجية المرعبة، أم يقْبلها بسبب صفائها الداخلي.

هذه المراوغة في تقديم الشخصية مراوغة قصصية من الدرجة الأولى، وملمح مهم من ملامح سردية القصيدة.

### ٣ – ٥ – الحوار:

الحوار «عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصين أو أكثر» (برانس، ٢٠٠٣، ٤٥)، وللحوار وظائف عديدة في العمل الأدبي، مثل الوظيفة الإخبارية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الإقناعية،

والوظيفة التنبيهية، وهي وظائف تتداخل أحيانًا فيما بينها، فنجد في الإخبارية تنبيهًا، وفي التمثيلية إقناعًا وفي الإقناعية إخبارًا، لكن جميعها يولد «معاني سياقية تداولية تحكم العلاقة بين أطراف الخطاب». (نظيف، ٢٠١٠م، ٧).

جاء الحوار في القصيدة على صورتين: الأولى الحوار الصريح المباشر. وهو حوار تحضر فيه حضورًا ظاهرًا شخصيتان أو أكثر، والحوار الداخلي الذي تحدث فيه الشخصية نفسها. ووظيفتهما في القصيدة إخبارية وتمثيلية.

## ١- الحوار الصريح المباشر:

تجلى الحوار المباشر في الحديث الدائر بين الراوي الشعبي والأطفال الصغار في أثناء عرضه لحكاية الساحر وبنت السلطان. وهو حوار لا يعمل على التواصل اللغوي بين المتحاورين داخل النص فحسب، بل يجعل المتلقي جزءًا من هذا الحوار.» (مرعي، ٢٠٠٧، ٦٠)

**قال الراوي: نفتح قوسًا**

**نستأذنكم بضع ثوان**

**نقطع خيط دراما القصّة ثم نعود لنكمل**

**بعد سؤال.. أو أسئلة.. هل من يسأل؟**

**قال صغير منا: كل الناس تحب**

**فلماذا الساحر ليس يحب؟**

**أو ليس الساحر يحمل قلبًا، مثل قلوب الناس يحب؟**

**قال الراوي: كل الناس تحب**

**لكن الساحر يا أطفال يبيع الحب**

**قال صغير آخر:**

**نعرف أن الحَب يباع بسوق الحَب.. بالقدح وبالأردب**

**لكن كيف يباع الحُب؟ وأين يباع الحُب؟**

**قال صغير آخر ماذا يعني الحُب، وهل سنحب؟**

**قال الراوي: لما تكبر يومًا سوف تحب، وتعرف كيف يكون الحُب**

الحوار بين الراوي والأطفال حوار تمثيلي من الدرجة الأولى، خلق صورة متحركة قائمة على السؤال والجواب، رسخت درامية القصيدة، وانحرفت بها لمناقشة (ماهية الحب). وهو نقاش -في رأيي- لم يوفق الشاعر في اختيار طرفيه؛ فهو أعلى من مستوى إدراك الأطفال، ومن مستوى الراوي الشعبي، ولعل رغبة الأطفال في العودة للحكاية الشائقة، وإنهاء المشهد بنهايته الكوميدية (قال: كأني جعت فهاتوا/ قلنا: خذ بالسم الهاري)، دليل صريح على ذلك.

**قلنا عد لحديث الساحر مع بنت السلطان**

**قال: نسيت، قطعتم حبل حديثي.. صمتًا كي أتذكر**

**ماذا كنت أقول؟**

**قلنا كنت تريق النور على قدمي بنت السلطان**

**وتصوغ نجوم الليل قلائد كي ترضي بنت السلطان**

**قال الراوي:**

**لست أنا.. بل كان الساحر.**

**قلنا: نعرف.. أكمل.. قال: كأني جعت فهاتوا**

**قلنا: خذ بالسم الهاري.**

## ٢- الحوار الداخلي:

القصيدة من بدايتها تبدو وكأنها حوار داخلي بين الشاعر ونفسه، ينفث من خلاله آلامه وأوجاع حاضره. وهذا لا ينفي وجود الآخر المحاور (المحبوبة/ الحلم - بنت السلطان/ الأمل)؛ فهما حاضرتان في خلفية الصورة، مؤثرتين في ذات الشاعر، ومحركتين لإبداعه.

**ما زلت هنا في الوحدة يأكلني الضجر**

**أو لم يكن الميعاد هنا؟**

**في ظل جدار مهدود**

**قد قام على عرصات ظلال مقبورة**

إن (تاء) المتكلم في الفعل الناسخ (مازلت)، و(ياء) المتكلم في الفعل (يأكلني)، تؤكدان حوار الشاعر مع ذاته. وقد تكرر ذلك الحوار مع الذات في بداية مقاطع القصيدة (وحوينا الدار/ وانفض السامر.. عاد الصبية.. وعدت أنا وحدي/ ولأني لست الساحر)، لم يقطعه سوي حكاية الراوي الشعبي عن الساحر وبنت السلطان، التي برز فيه الحوار الخارجي المباشر بروزًا ظاهرًا.

هذا الحوار الداخلي -كما قلت- لا ينفي وجود الآخر الذي يحاوره الشاعر، على الأقل في خلفية الصورة، فلا يمكننا فهم هذا الحوار بعيدًا عن المحبوبة/ الحلم، ولا عن بنت السلطان/ الأمل، ولا عن الأنا المصدومة في الآني؛ فالذات المتصارعة، دائمًا، مع الآخر تستمد وجودها منه، وتحيا به.

إن الحوار بشكلية (الخارجي والداخلي) ملمح سردي، خرج بالقصيدة من دائرة الغنائية إلى دوائر الموضوعية والدرامية، وكسر الحاجز بين النص والمتلقي، وفتح الباب أمامه لإعمال مخيلته لاستحضار الصورة المناسبة لمسرح الحوار، وحركة الشخصيات في أثنائه. والشاعر بذلك يتقنع بقناع القاص المعاصر الحريص على ترك فراغات في نصه ليستكملها المتلقي، كما منح السطر الشعري حركة تشبه حركة السّرد القصصي.

## ٣ - السّردي والإيقاع الشعري:

الانفتاح على فنون الحكي فرض على الشاعر المعاصر التزامات صياغية كثيرة؛ حتى يستطيع المواءمة بين الشعري والقصصي في قصيدته، لتحافظ على انتمائها لجنس الشعر، وتظل على حافة فنون الحكي، تشبهها ولا تنتمي لها. وهذه المواءمة هي التي تميز شاعر عن آخر.

حرص إبراهيم دقينش -مثل غيره- على هذه المواءمة، ووفق في مواضع، ولم يحالفه التوفيق في مواضع أخرى، فبدا مستوى السّردي أعلى من مستوى الشعري.

فقد وفق إلى حد كبير في الحفاظ على شعرية مشهد صراع بنت السلطان مع الساحر، بحرصه على ارتفاع صوت إيقاع النص من خلال استثمار الطاقات الصوتية واللغوية للأفعال، وتخليه عن علامات الترقيم، وهو استثمار لا يقبله السّرد القصصي إلا في حالات سردية خاصة. يقول عن ومضة النور التي أنقذت بنت السلطان:

**راحت تمرق.. تبرق.. تلمع...تسطع**

**رفت.. لفت.. دارت.. طارت**

**حطت فوق جبين الساحر**

**شلت نبض شعور الغدر.. استلت روح الشر**

إن تنوع الأفعال بين مضارعة وماضية، والحرص على حرف التاء الهامس في بدايتها ونهايتها، وترتيب حدوثها، وحذف علامات الترقيم بينها، ولد إيقاعًا شعريًا، فصل السّردي عن الشعري، وجعل الغلبة للشعري.

والأمر ذاته بشكل آخر نراه في قول الشاعر:

**كيف يباع الحب.. وأين يباع الحب؟**

**الحب يباع بسوق الوهم.. سرابًا.. زيفًا.. طي حجاب**

**بين شراب.. تحت تراب.. في ورقات مهترئات**

ولد التوزيع الدقيق للتفعيلات سرابا/ زيفًا/ طي حجاب/ بين شراب/ تحت تراب) إيقاعًا شعريًا متوازنًا ورنانًا، حافظ على شعرية المقطع، وأخرجه بموسيقاها الرقيقة من دائرة السّرد إلى دائرة الشعر.

يضاف إلى ذلك ما يمكن تسميته بالتفكير الشعري؛ فالشاعر يعالج أفكاره شعريًا، فنجد الحلول خيالية، ومحاولات الخلاص الفنتازية المناسبة لروح الشاعر المتوثبة والمحلقة في عوالم غير واقعية، عكس القاص الذي يعتمد في معالجاته على طرائق واقعية، يقبلها العقل.

يقول الشاعر عن خلاص بنت السلطان من قبضة الساحر الشرير:

**قال: بكت بنت السلطان**

**ذرفت دمعة حزن**

**راحت تنمو.. تكبر.. تعلو.. حتى صارت كالطوفان**

**ولكن الساحر في لحظات**

**كان قد ابتلع الطوفان**

**ضحكت بنت السلطان**

**ضحكت لما رأت الساحر يفغر فاه**

**ليبتلع الطوفان**

**لمع النور بثغر البنت وشعت لؤلؤتان**

**ومضة نور فرت من لؤلؤة**

**راحت تمرق.. تبرق.. تلمع.. تسطع**

**رفت.. لفت.. دارت.. طارت**

**حطت فوق جبين الساحر**

**شلت نبض شعور الغدر.. استلت روح الشر.**

رغم تزاحم عناصر الحكي في الحكاية وتفاعلها متسلسلة لصناعة محتوي حكائي شعبي متكامل العناصر، ورغم الحضور القوي للشخصيات الواقعية، جعل الشاعر لحظة التنوير لحظة شعرية من الدرجة الأولى، محافظًا على الطابع الشعري لقصيدته شكلًا ومعالجة.

لكن رغم هذا الحرص على فرض الشعرية على النص، لم يوفق الشاعر في بعض المواضع، وجاء إيقاع الشعر رتيبًا يشبه إلى حد بعيد إيقاع السّرد. يقول عن الأطفال المستمتعين بالليل الرمضاني:

**وجلسنا في مصطبة الحارة**

**نلهو.. نلعب.. نمرح.. نأكل.. نمضغ.. ننحت قشر الرمان**

**ونقص حديث الساحر في جبل الدخان**

يبدو المشهد حكائيًا أكثر منه شعريًا، فلم يستطع الشاعر فرض إيقاع شعري رنان على حركة الأطفال، ولم يستطع التخلص من التزامات السّرد القصصي، فبدا الإيقاع بطيئًا، شبيهًا بإيقاع الكتابة القصصية. وأختلف هنا مع محمد مهدي غالي الذي رأي التكوين اللفظي (نلهو/ نلعب/ نمرح/ نأكل/ نمضغ/ ننحت قشر الرمان) نموذجًا للإيقاع السريع، بسبب حذف الشاعر حروف العطف. (غالي، ٢٠١١، ١٤٨، ١٤٩)؛ فوجوده بين إيقاعين بطيئين (وجلسنا في مصطبة الحارة/ ونقص حديث الساحر في جبل الدخان) أفقده السرعة، كما أن الأفعال (نأكل، نمضغ، ننحت) أفعال حركية ذات حركة بطيئة لا تناسب الإيقاع السريع.

ويقول في المقطع قبل الأخير مصورًا حاله:

**وانفض السامر.. عاد الصبية**

**عدت أنا وحدي**

**للوحدة أقضم ليلي.. أمضغ نبضي**

**أقبع فوق فراشي**

**أغفو.. أحلم بالإبحار إلى قصر المرجان**

**لأبصر عن قرب بنت السلطان.**

لغة الشاعر رتيبة الإيقاع، لغة قصصية منزاحة نحو اللغة الشعرية، والانزياح هذا لا يخرجها من تحت عباءة القصّ، ولا يمنحها صك البراءة من لغة الحكي؛ فكتّاب القصّة والرواية يستثمرون طاقات الانزياح بشكل يفوق في بعض الأحيان استثمار الشعراء له، محطمين الحدود الفاصلة بين الشعري والنثري.

في قصيدته قصَّ إبراهيم دقينش قصة لها أحداثها، وزمانها، ومكانها، وشخصياتها المتصارعة، واستثمر طاقات المحفزات السّردية ليتغلب على ضعف الحبكة، ويجعل المتلقي مشدودًا للنص حتى نهايته. وهو بناء قصصي استوعب رؤية الشاعر، وانفتح بالنص على تأويلات عديدة، خرجت به من حيز النص الرومانسي إلى النص متعدد القراءات، وحوّل الخطاب الشعري إلى خطاب مزدوج يجمع بين جماليات السّرد والشعر، ويحمل قضايا أيديولوجية كبرى، لم تعهدها القصيدة التقليدية.

## الخاتمة

بعد هذا الوقوف على الحضور السّردي في مدونة الدراسة، تخلص الدراسة إلى بعض النتائج منها:

**أولًا**: السّرد ليس سمة من سمات القصّة فقط؛ بل هو سمة متوفرة في الخطابات اللغويَّة جميعها، لكن السّرد في القصيدة يختلف عن السّرد في فنون الحكي؛ لحرص الشاعر على عدم خروج قصيدته من تحت عباءة الشعر.

**ثانيًا**: ظهر جليًّا في القصيدة اعتمادُ الشاعر على عناصر القصّ، من حكاية، وشخصيات، وزمان، ومكان، وصراع، ووصف، وراوٍ، من دون التعمق في تفاصيلها المعروفة في فنون القصّ، ومن دون استثمار طاقاتها كافة، حتى لا يطغي القصصي على الشعري، مكتفيًا بدورها في التأسيس للبعد الدرامي للقصيدة، وبلورة فكرتها، وتنويع أبعادها.

**ثالثًا**: عنوان القصيدة عنوان سردي ينفتح من بعده الاستعادي دلاليًّا على الحكاية انفتاحًا كبيرًا، رغم انزياحه الظاهر نحو اللغة الشعرية المجازية، ويتوافق مع مطلع القصيدة توافقًا ظاهرًا؛ فهما يشتركان في حضور الزمان والمكان والشخصيات، وفي المعنى القابع على سطح السّرد/ الشعر، والمعنى الكامن بين طبقاته.

**رابعًا**: الحوار في القصيدة بشكليه (الخارجي والداخلي) ملمح سردي، خرج بالقصيدة من دائرة الغنائية إلى دوائر الموضوعية والدرامية، وكسر الحاجز بين النص والمتلقي، وفتح الباب أمامه لإعمال مخيلته لاستحضار الصورة المناسبة لمسرح الحوار، وحركة الشخصيات في أثنائه. والشاعر بذلك يتقنع بقناع القاص المعاصر الحريص على ترك فراغات في نصه ليستكملها المتلقي، كما منح السطر الشعري حركة تشبه حركة السّرد القصصي.

**خامسًا**: توافق مع عناصر القصّ في غير موضع اللغة القصصية رتيبة الإيقاع الخالية من الانزياحات المعروفة في اللغة الشعرية، لكن استثمار الشاعر الدقيق لها جعلها مكملة للغة المنزاحة، وجزءًا من بنية القصيدة له دوره المهم في صناعة معناها الكلي.

**سادسًا:** حرص الشاعر على المواءمة بين السّردي والشعري؛ للمحافظة على انتماء نصه لجنس الشعر، فأكثر من الإيقاع الشعري الرنان، وحرص على المعالجة الشعرية للأفكار، ووزع التفعيلات وفق نظام موسيقي شعري، لا تقبله الكتابة القصصية.

**سابعًا:** حاول الشاعر المعاصر أن يكتب ما يناسب عصره ويتوافق مع مشكلات قرائه، وفي الوقت نفسه يشبع ذاته الشاعرة التواقة دائمًا للكتابة في الأغراض الشعرية التي تمسُّ روحه؛ فسعى إلى الاعتماد على طاقات الفنون الأخرى، وبخاصة السّرد القصصي محققًا توازنًا يرضي المتلقي الآني ويرضي نفس الشاعر.

## المصادر والمراجع


١. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢. برنار فاليط: **النص الروائي وتقنيات المنهج**، ترجمة رشيد بنخدو، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م.

٣. جان ريكاردو، **القضايا الجديدة للرواية**، ترجمة كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية، (بدون)

٤. جيرار جينت، **حدود السّرد**، تر بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢م

٥. .....: **خطاب الحكاية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٦. جيرالد برانس، **قاموس السّرديات**، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م.

٧. خليل الموسى، **قراءات نصية في الشعر المعاصر في سورية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢م.

٨. دقينش، إبراهيم، **عزف على وتر الطفولة**، ديوان مخطوط، قصر ثقافة مطوبس.

٩. رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، دراسة في المنجز النصي، إفريقية الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨م.

١٠. زين الدين ثائر، **خلف عربة الشعر.. دراسات في الشعر العربي المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.

١١. عبد الرحيم، الكردي، **السّرد في الرواية المعاصرة.. الرجل الذي فقد ظله نموذجًا**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط (١)، ٢٠٠٦م

١٢. غالي، محمد مهدي، **الخطاب الشعري المعاصر**، جامعة بنها، ٢٠١١م.

١٣. مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م

١٤. محمود، عبد الرحمن عبد السلام، **السّرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٥. نظيف، محمد، **خصائص التفاعل التواصلي**: دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط (١)، ٢٠١٠م.

١٦. هلال، عبد الناصر، **آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر**، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط(١)، ٢٠٠٦م.

**الدوريات:**

١. شبيب، سحر، البنية السّردية والخطاب السّردي: مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، عدد (١٤)، صيف ٢٠١٣م.

٢. محمد سعيد حسن مرعي، الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجًا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد (١٤)، العدد (٣)، ٢٠٠٧م.

**المعاجم:**

١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، المجلد الثالث.

**الموسوعات:**

١. موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية-الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط (١)، ١٩٩٣م.

**Abstract:**

The narrative presence in the Arabic poem is as old as the poem itself, the narrative features can be found in one way or another in the poems of the pre-Islamic era, the era of early Islam, the Umayyad and Abbasid eras, and also in the poems of the renaissance stage, which began with Mahmoud Sami Al-Baroudi and then Shawqi and Hafez Ibrahim, but it was a restricted presence, controlled by the laws of traditional poetic writing, committed to the unity of weight and rhyme, so it did not constitute a phenomenon, and it was not a hint of the features of the poem, and it had no role other than reducing its lyricism, But in the poem Al-Tafilah became part of the parts of the poem, and a hint of its distinctive features, and poets relied on his role in making the partial and total meanings of their poems. This study tried to identify the narrative presence in the poem (Playing the Childhood Chord) by the Egyptian poet Ibrahim Daqinish, and his role in making the general meaning of the poem. The study found the emergence of the poet's reliance on the elements of storytelling, such as a story, characters, time, place, conflict, description, and narrator, without delving into its well-known details in the arts of storytelling, and his success in harmonizing narrative and poetry to maintain the belonging of his text to the genre of poetry.

**Keywords**:

***Ibrahim Daqinish - Plot - The story - The narrator - The narration - The activation poem.***

# بين غفران المعري وكوميديا دانتي

## شعريَّة العناصر السّرديَّة

**طامي دغليب الشمراني**

أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية – جامعة الجوف

**ملخص**

لا شك أن رسالة الغفران للمعري، والكوميديا الإلهية لدانتي تشكلان نموذجين فذّين من نماذج الأدب العالمي الخالدين، بما حققاه من أثر واضح فيما تلاهما من نتاجات أدبية، وانطلاقًا من هذه الرؤية يحاول هذا البحثُ الوقوفَ عند مضمون العملين، وتفصيل الجوانب السّرديَّة فيهما، وإجراء مقارنة بينهما، في محاولة للكشف الجمالي عن ارتباط الذات البشرية بالسّرد الذي يحاول أن يروي نهمها، ويرضي ذاتها الباحثة عن أجوبة فنيّة وكونيّة. وسيتناول من خلال منهج وصفي تحليلي عناصر الشعريَّة في العملين من خلال تحليل عنصر السّرد فيهما؛ إذ يشكل العملان صورة دالة على تداخل السّرد بين الشعر والنثر، كما يقدم العملان صورة عن إنسانية الأدب وعالميته التي تظهر من خلال التعالقات الفنية التي لاحظناها في التشكيل الفني لكلا العملين، وربما تكون الجِدَّة في هذا البحث: أنه لا يسعى لادعاء أن دانتي قد تأثّر بالمعري، أو سرق فكرته منه، مما توقفت عنده قراءات عدة لباحثين كُثْرٌ، وإنما تحاول عبر قراءة تحليلية الوقوف عند التشكلات الجمالية لكلا العملين، في محاولة لرصد الجانب الذي جعل العملين ينتميان إلى ما اصطُلح عليه بالأدب العالمي، أي الأدب الذي أثر في مسيرة الأدب الإنساني، وبقي خالدًا في ذاكرة البشرية.

**الكلمات المفتاحية**

***المعري – دانتي – الكوميديا الإلهية – شعريَّة العناصر الإلهية***

**المقدمة**

ربّما لم يحظ كتاب بعناية الباحثين والمترجمين بمثل ما حظي به كتاب الكوميديا الإلهية للإيطالي دانتي، فلو نظرنا إلى تلقي هذا الكتاب في الثقافة العربية لوجدناه قد حظي بغير ترجمة، فقد ترجمها عن الإيطالية، المترجم حسن عثمان، وترجمها عن الفرنسية المترجم كاظم جهاد، وترجمها عن الإنكليزية المترجم و الناقد حنا عبود، واللافت أن كل ترجمة من هذه الترجمات ومن غيرها، قد حاولت أن تضيف شيئًا للنص، عبر الاستعانة بدراسات مستفيضة قدمتها الثقافة الأوروبية وغير الأوروبية حوله، في سبيل الوصول للتصور الأفضل، وهو ما فعله كاظم جهاد، أو من خلال مقارنة الترجمات، وإعادة الصياغة طلبًا للاقتراب من النص الأم، كما فعل حنا عبود، وعبد الله عبد العاطي النجار وعصام السيد، إذ حاولوا إعادة التأكيد على العنصر الشعري الذي تنتمي إليه الكوميديا الإلهية، بعدما كانت ترجماتها السابقة تُركز على البعد النثري في الترجمة، كذلك مالت الترجمات الحديثة إلى اللغة البسيطة التي تُقرّب الكتاب من القارئ.

ولو نظرنا إلى ثقافتنا العربية، فسنجد أن رسالة الغفران للمعري، وهو سابق لدانتي زمنيًّا، قد لقيت العناية ذاتها من حيث تعدّد تحقيق النص الأصلي، والترجمة إلى لغات العالم، ومؤخّرًا محاولة إعادة صياغة النص بلغة حديثة معاصرة، وهي المحاولة التي قدّمها المسرحي والناقد فرحان بلبل (بلبل، ٢٠١٩).

والمتأمل في التعامل النقدي التراثي مع رسالة الغفران، يلحظ عدم عناية هذا النقد بها، بل نُظِر إليها نظرة ثانوية، باعتبارها رسالة من جملة رسائل المعري، فلم يعطها النقّاد القدامى أي عناية (كليطو، ٢٠٠٠: ١٩)، وهذا ما دعا الناقد عبد الفتاح كيليطو، إلى تفسير العناية الفائقة بها في عصرنا الحديث، بردّ الفضل فيها إلى دانتي الذي كتب كوميدياه بعد المعري بثلاثة قرون، فإذا ركز الدارسون على فضل المعري بالفكرة، وربما أثره في دانتي فيها، وفي كثير من تفاصيلها، فإن لدانتي فضلًا في إخراج رسالة الغفران من عزلتها الطويلة، كما يصفها كيليط (كليطو،٢٠٠٠ : ٢٠)، عندما شرع في باب الدراسات المقارنة، في الغرب ثم في المشرق، بين هذين العملين، فتغيّرت نظرتنا إلى هذا العمل، وفتح أفقًا واسعًا من الدراسات المقارنة بين العملين.

يحاول هذا البحث الوقوف عند مضمون العملين، وتفصيل الجوانب السّرديَّة فيهما، وإجراء مقارنة بينهما، في محاولة للكشف الجمالي عن ارتباط الذات البشرية بالسّرد الذي يحاول أن يروي نهمها، ويرضي ذاتها الباحثة عن أجوبة فنية وكونية. وسيتوقف البحث عند العناصر السّرديَّة فيهما، قد لا يُكتب لها

الجدة المطلقة، نتيجة الكم الهائل من الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، ولكنها تحاول، جهد الاستطاعة، سكب ذاتها في فعل القراءة.

## أسئلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الرئيسة الآتية:

- هل كان لدانتي فضل في تعريف المتلقين برسالة الغفران على الرغم من إدراكنا لأسبقية المعري التاريخية في كتابة رسالته؟
- ما العناصر السّرديَّة البارزة في العملين؟
- ما المضمرات الجمالية التي تقدمها تلك العناصر السّرديَّة وتمنح النص شعريته؟

## المرجعيات السّرديَّة:

لا شك أن العصر والبيئة التي يحيا فيها الأديب تترك أثرًا غائرًا فيما ينتجه من أدب، وقد انعكست ملامح كثيرة من ذلك في رسالة الغفران والكوميديا الإلهية لدانتي، بصورة مباشرة أو غير مباشرة من خلال إشارات رمزية. لقد وُلد المعري، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان، في معرة النعمان (تابعة لمحافظة إدلب السورية)، عام (٣٦٣م ٩٧٣م)، وفي سن الرابعة أصيب بالجدري، ففقد البصر، ثم عمل قاضيًا، انصرف منذ طفولته إلى العلم والأدب وقراءة القرآن والحديث النبوي، فقد والده وهو في الرابعة عشرة ارتحل في طلب العلم في أقطار عدة، ولم يكن بعيدًا عن المشاركة في الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية، فكتب قصائد عدة في المعارك التي بين العرب والروم، كما كتب عن الفساد في ذلك العصر، وانعكست فلسفته في الحياة بشكل جلي في ديوانه اللزوميات، بعد وفاة والدته عاد إلى المعرة ولزم بيته معتزلًا الناس، وسمّى نفسه: «رهين المحبسين»، وهما العمى والبيت. توفي عام ٤٤٩هـ (١٠٥٧م) عن ستة وثمانين عامًا (بلبل، ٢٠١٩: ٢٧-٢٨، والفاخوري د.ت: ٣٧٨ وما بعدها).

أما دانتي أليغييري فقد وُلد في فلورنسا عام ١٢٦٥م، وتوفي بالحمى عام ١٣٢١م، عن ستة وخمسين عامًا، كتب في صباه عددًا من الكتب منها كتابه النثري الشعري «فيتا نووفا» أو الحياة الجديدة، الذي عبّر فيه عن أسفه لفقدان حبيبته بياتريشي، الذي فرّقه عنها سوء تفاهم، ثم اختطفها الموت مبكّرًا، في محاولته نسيان ذلك ارتاد بعض الحلقات العلمية اللاهوتية، وعمّق إيمانه المسيحي، وتفجّع للفساد

المحيق بالكنيسة الرومانية وتجارة رجالها بالنفوذ السياسي، وصكوك الغفران، وآمن بضرورة فصل الكنيسة عن الدولة، والحد من سلطة البابوات، فانتمى إلى المعارضة، تلقى حكمًا غيابيًا بالإعدام، فاختار المنفى، وفي سنوات النفي والتشريد أكمل عمله الكوميديا الإلهية، وربما هذه الظروف التي عاشها هي التي دفعته للاعتراف أن عمله قابل لقراءات متعددة حرفية ورمزية، فالعمل يصّور مسيرة إنسان يعلم أنه لن يدرك الخلاص ما لم يُحقق النزول إلى أسفل درك المعاناة الكلية، في هاوية الذات البشرية التي يتصاعد منها أنين المعذّبين وخلاص الخاطئين (دانتي، ٢٠٠٢: ١١). وقد انعكس كثير من ذاك الواقع في كتابه: الكوميديا الإلهية الذي يبدو أن أصل تسميته هو الكوميديا فقط، وقد أضيف له النعت (الإلهية) من قبل المعجبين به (مرعي، ٢٠١٦: ١٢١).

وبالمقارنة بين الخلفيات المعرفية بين المعري ودانتي، نجد أن نقاطًا كثيرة قد جمعتهما، فكلاهما شاعر اتسم بحساسية الشعراء في التفاعل مع الواقع السياسي والاجتماعي، السياسي الممزق، والاجتماعي الذي كثر فيه الفساد، فكانت روح الرفض لهذا الواقع والثورة عليه جامعًا خفيًا مشتركًا بين الرجلين، وهذا ربما ما جعل من الرحلة إلى العالم الآخر عندهما، ردّة فعل أخلاقية وفنية على هذا الواقع، كما جمع الرجلان مصائبٌ مؤثرة، فقدان الأب ثم الأم عند المعري، وفقدان الحبيبة و الأسرة، عند دانتي، واختيارهما المحبس والنفي، فالمعري اختار أن يكون رهين المحبسين، ودانتي اختار النفي عن بلاده عندما وجد أنها تخالف رؤاه وما يتطلع إليه من عدل اجتماعي وسياسي، كما أنهما اشتركا بالروح الرافضة للواقع، والدعوة لتغييره، وأخيرًا إذا كان الجدري قد أفقد المعري بصره، فإن الحمى قد أفقدت دانتي حياته، لا شك أن كل هذه المرجعيات قد شكّلت خلفية معرفية وسردية للرجلين عند كتابة عمليهما.

## البناء السّردي للحدث:

يمكن القول إن رحلة دانتي والمعري تندرج في سياق الرحلات الخيالية للعالم الآخر، وقد شكّل هذا البناء الأساس الفني في بناء الحدث في كلا الكتابين، ولا شكّ أن هذه الفكرة ليست جديدة في الآداب العالمية، فالرحلة إلى العالم الآخر، عالم الموتى، قد حظيت بمعالجات سابقة للمعري ودانتي ولاحقة لهما، ومنها رحلة (ديونيزوس) إله الخمر اليوناني إلى عالم الأموات في مسرحية (الضفادع) للكاتب المسرحي اليوناني (أرستوفانيس) ورحلة ابن شهيد الأندلسي في (رسالة التوابع والزوابع)، وقصة محمد بن إبراهيم المويلحي (حديث عيسى بن هشام)، ووردت أنماط من هذه الرحلات في الأدب الفارسي والباكستاني (السعيدي،

٢٠١٦: ٢٣٩ وما بعدها). وقبل هذا وذاك لا تغيب عن أعيننا قصة الإسراء والمعراج في القرآن الكريم وفي الثقافة الإسلامية.

تقسم رسالة الغفران للمعري، بعد إضافة رسالة ابن القارح لها (المعري،١٩٧٧: ١١)، إلى قسمين؛ القسم الأوّل، وهو القسم المهم في سياق المقارنة مع دانتي، هو رحلة ابن القارح في العالم الآخر، وهي رحلة يتخيل فيها المعري أن ابن القارح قد خطر له أن يقوم برحلة في دار البقاء، فيركب جملًا من جمال الجنة مخلوقًا من در وياقوت، فيرى يوم الحساب وما فيه من هول، ويسير في الجنة على غير منهج، ثم يقصد النار ليرى حال أهلها، فرأى إبليس مكبّلًا بالسلاسل، وما يبرز في الرحلة في هذه القسم هو سيطرة الشعراء على من مرّ بهم ابن القارح، فيرى في مسيرته جماعة منهم ممن كان ينتظر أن يراهم في النار، كذلك يرى في النار جماعة ممن كان ينتظر أن يراهم في الجنة، فتكون كلمة الغفران هي مفتاح تلك المعرفة، عندما يسأل من غفر له عن سبب الغفران، ومن لم يغفر له عن سبب منع الغفران عنه، فيكون الجواب دائرًا في هذا الفلك، ولذلك سميت رسالة المعري برسالة الغفران، وهذه الصياغة السّرديَّة للغفران، هي ما جعلت هذا القسم موضع عناية الباحثين.

والقسم الثاني من الكتاب وهو يوازي شطر الكتاب تقريبًا، عاد فيه المعري إلى الطريق المألوف في التأليف، فقد كان ردًّا على رسالة ابن القارح، وما ورد فيها من قضايا لغوية وشعريَّة وإخبارية.

والمتأمل في الرسالة يجد أن الطابع الأدبي واللغوي وما يرتبط بهما من أخبار هو الغالب عليها، مما يجعل تصنيفها ضمن جملة الكتب الأدبية أقرب إلى المنطق، أكثر من انتمائها إلى فروع معرفية أخرى، وإنما انفردت عن غيرها من كتب الأدب في قسمها الأول فقط من خلال اعتمادها الأسلوب الحكائي الخيالي، ولعل من أبرز الأدلة على ذلك، هو أن منْ التقاهم ابن القارح في رحلة في العالم الآخر هم من فئة الشعراء، فغابت الفئات الأخرى التي تمثّل فئات المجتمع الأخرى كعلماء الفلسفة والفلك والتاريخ وغيرهم، وهذا ما جعل أحد الباحثين يذهب إلى القول إن المعري قد حوّل «الجنة والنار إلى مرتع للنقد الأدبي واللغوي والبلاغي بأسلوب شيّق يُوشّيه الخيال المتألّق» (بلبل، ٢٠١٩: ٢٢). وبهذا الجانب تختلف كوميديا دانتي عن رسالة الغفران، من خلال ازدحامها بالشخصيات المختلفة والمتنوعة التي تشمل فئات متعددة من مجتمعه.

وقد سار البناء السّردي لرسالة الغفران، في القسم الأول منها، الذي هو رحلة إلى العالم الآخر، على النحو الآتي:

الفردوس (الجنة)، ثم يوم الموقف مع ابن القارح (وهو يوم القيامة)، ثم وصف لنعيم الفردوس، والحديث عن جنة العفاريت، ثم الجحيم (النار)، ثم العودة إلى الفردوس.

أما الكوميديا الإلهية لدانتي فتقسم إلى ثلاثة أناشيد يشكّل كل جزء منها ثلث حجم الكوميديا تقريبًا، يتألف كل نشيد من ثلاث وثلاثين أنشودة، ومع إضافة الأنشودة التمهيدية في الجحيم يصبح المجموع مائة أنشودة، والأناشيد، كما تسير عليها، الكوميديا، هي:

١- نشيد الجحيم.

٢- نشيد المطهر.

٣- نشيد الفردوس.

فيصور دانتي في الجحيم صراخ الخاطئين، فنرى كيف يركض هؤلاء عراة يلسعهم الذباب والنحل، وتسيل من عيونهم الدموع الممزوجة بالدم وتزحف تحت أقدامهم الديدان المقززة، فالعالم المُصور في الجحيم هو عالم من الحقد والألم والغضب ملفوف بالظلام والأشباح (مرعي، ٢٠١٦: ١٢٤). ثم يتصاعد دانتي من هذا العالم إلى عالم المطهر المسكون بمن هم في منزلة وسطى بين الخطيئة والبراءة، فيزداد الضوء هنا، ويمتاز بوصف خاص «حيث لا يوجد ليل ولا نهار، لا يوجد ظلام ولا نور» حسب ما يصفه دانتي، «بل يوجد هدوء وحزن رقيق وتحرر من عبء الذكريات الأرضية الذي يرزح تحته أسرى الجحيم» (مرعي، ٢٠١٦: ١٢٤)، ولكن ساكني المطهر يعيشون في أمل مستمر للصعود إلى الأعلى (الفردوس).

ثم ينتقل دانتي في النشيد الثالث إلى الفردوس، الذي يعكس فيه بصور غاية في الروعة والغموض أحوال المتنعمين فيه، حين يقابل الأنبياء والملائكة والقديسين والطوباويين، وبين الأخيرين محبوبته بياتريشي.

واللافت أن دانتي لم يكن متعصبًا لمسيحيته، بل حاول أن يكون منصفًا في تعامله مع الأشخاص بحسب أعمالهم ومواقفهم في الحياة، من هنا نجد أنه قد أحلّ في الجحيم عددًا من البابوات، وفي الفردوس بعض الوثنيين الصالحين.

والمتأمل في كوميديا دانتي يدرك أن قيمتها الفنية في صياغتها الشعريَّة، أما غاياتها فليست غايات نقدية أدبية ولغوية كما يطغى عل رسالة المعري، بل يُضاف إليها غايات أخرى أكثر أهمية، ومنها أن دانتي ذاته كان

يرى فيها قصيدة مقدسة تصوّر الوجود غير الأرضي، ولها غايات تعليمية وأخلاقية ودينية وعلمية، أضف إليها أنها عمل شخصي عاطفي يصور فيه حب بياتريشيا (مرعي، ٢٠١٦: ١٢١).

أما من حيث بناء السّرد وتنظيمه، فيمكن أن نلحظ عناية دانتي في ترتيب وتصنيف كل مشهد من مشاهد كوميدياه الثلاثة، فإذا كان ترتيب المشاهد في رسالة الغفران أقرب إلى الاعتباطية، من دون الارتكاز إلى توصيف معين، ما خلا التوصيف العام الثنائي (جنة ونار)، فإننا سنلحظ أن تصميمًا معماريًا لكل نشيد من أناشيد كوميديا دانتي ففي كل من الجحيم والمطهر والفردوس، هناك مخططات معمارية لكل نشيد، يمكن أن نلحظ دقتها من خلال الوقوف عند مخطط الجحيم، فالجحيم يقسم إلى طبقات تسع منفرجة في القسم الأول، ثم تضيق مع كل نزول إلى طبقة أدنى وصولًا إلى قاع الجحيم التي تعدّ الأشد ضيقًا، فكل حلقة تزداد ضيقًا ووعورة بمقدار ما تُمعن في النزول، وبالتالي فالخطايا عند بني الإنسان على مراتب ثلاثة هي:

١- النهم أو الانقياد للشهوات بمختلف أشكالها

٢- البهيمية التي تجعل الإنسان منافيًا لأعراف الطبيعة.

٣- المكر والخداع والغش.

وهي تمثّل الحالات الثلاثة الممقوتة في بلاط السماء، وبناء على هذه الخطايا ينتظم العقاب، ويعد الانقياد إلى الشهوات أهون الشرور؛ لأنه ملكات طبيعية معطاة للبشر، لا تمثّل في حدّ ذاتها شرًّا (دنتي،٢٠٠٢: ٤٥-٤٦)، ويعتمد دانتي في كل نشيد على مرشد يأخذ بيده ويرشده، ففي الجحيم يكون مرشده فرجيلو صاحب الإنيادة المعروف بالشاعر الحكيم، وهو سيرافقه طوال الجحيم وأغلب نشيد المطهر، وينسحب عند ظهور بياتريشيا في الفردوس الأرضي، وفي الحلقة الأولى يواجه الزائران فئة الناس الذين خلوا من المبادرة فيجردهم من أسمائهم، لأنهم لم يؤتوا خيرًا أو شرًّا وهم عرضة للسع الذباب والبعوض.

وفي الحلقة الثانية يرى الزائران فئة الأطفال الموتى دون تعميد والوثنيين الذين لم يموتوا على الإيمان المسيحي، وهؤلاء ينقذهم دانتي؛ لأنهم اتبعوا فضائلهم الأخلاقية والفكرية، وعقابهم الوحيد هو العيش من دون أمل برؤية الله، ومعرفة غبطة سكان السماء، وفي الحلقات الأخرى نجد الجشعين والساقطين في البهيمية والمتلافين وأصحاب الهرطقة، وممارسي العنف على الذات وعلى الآخرين، وأهل المكر والخديعة والغش (دنتي،٢٠٠٢: ٤٦-٤٧)، ويقبع في وسط الجحيم صاحب الخطيئة الكبرى، خيانة الله، وهو الشيطان.

الشخصيتان الرئيسيتان/ البطل / الراوي:

يؤدي البطل/ الراوي في كل من رسالة الغفران والكوميديا الإلهية دورًا حاسمًا في سرد الأحداث، ودفعها إلى الأمام، أوفي تسريعها وبطئها، وفي إقامة الحوارات المتنوعة مع الشخصيات التي يقابلها.

فابن القارح هو بطل رسالة الغفران، وهو المحرّض على كتابتها من خلال جملة من الأسئلة التي طلب جوابًا عنها من المعري، فكانت رسالة الغفران، وابن القارح (أبو الحسن علي بن منصور)، هو شاعر اشتهر بكثرة الأسفار، وهي مواصفات تؤهّله للقيام بالرحلة إلى العالم الآخر لمقابلة عدد لا يستهان به من الشعراء. وقد جاء رسالة الغفران على شكل رسالة يرد فيها المعري على ابن القارح، ومن هنا تُفتتح بـ:

«اللّهم يسر وأعن،

قد علم الجبر الذي نُسب إليه جبرئيل، وهو في الخيرات سبيل، أنّ مسكني حَماطة ما كانت قط أَفانِيَةً، ... تثمر في مودة مولاي الشيخ الجليل- كبت الله عدوّه، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوه- ما لو حملته العالية من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها...» (المعري، ١٩٧٧: ١٢٩- ١٣٠).

فالمعري في المقطع السابق يظهر مودته لابن القارح، فهو كشجرة يابسة لكنها لا تحمل أي ضغينة، بل هي مثقلة بثمار المودة والحب، ومن هنا يظهر النمط الرسائلي في كتابة المعري لرسالة الغفران.

ويمكن القول إن ابن القارح هو بطل الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر؛ إذ يلتقي بشخصيات أدبية، هم من الشعراء دومًا، في الفردوس والجحيم (الجنة والنار) ويقيم معهم حوارات غلب عليها الطابع الأدبي واللغوي.

أما بطل الكوميديا الإلهية، فهو دانتي نفسه، يرافقه مرشد يهديه (فرجيلو وبياتريشيا)، وتنطلق من وصف الغابة المظلمة التي ترمز إلى الأخطاء والتخبط الأخلاقي في عصر دانتي (دانتي،٢٠٢٢: ٤٥).

وقد جاء في مفتتحها:

في منتصف طريق حياتنا

ألفيتني في غابة مظلمة

لأن جادة الصواب كانت مفقودة (دانتي،٢٠٠٢: ١٣٥).

ومنتصف العمر، هنا، هو السنة الخامسة والثلاثون منه، وهو السن الذي شرع دانتي فيه بكتابة كوميدياه. وسيكون دانتي هو محور الرحلة الخيالية، ليقابل شخصياته التي اتسمت بالتنوع فلم تقتصر على الشعراء فقط، بخلاف المعري.

وهذا يعيدنا إلى الثقافة الإسلامية، وتحديدًا إلى قصة الإسراء والمعراج، إذ تمثّل شخصية الرسول – محمد صلى الله عليه وسلم– الشخصية الرئيسة فيها، حيث أُسري به من المسجد الحرام في مكة إلى المسجد الأقصى، ثم إلى السماء، ليشاهد من خلالها عجائب قدرته سبحانه وتعالى، وهو ما جاء وصفه في سورة الإسراء، في قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ [الإسراء:١].

## الشخصيات الثانوية:

سيطرت شخصيات الشعراء على رسالة الغفران، أو من يمت لهم بصلة كرواة الشعر ونقاده، ومثّلت الصلب الأساسي الذي بُنيت عليها الرسالة، وهذا ما يمكن أن نلحظه باستعراض تلك الشخصيات، حسب ترتيبها في الرسالة، فمن ندماء الفردوس يحضر نقاد الشعر ورواته وبعض اللغويين كالمبرد وابن دريد والأخفش الأوسط، وغيرهم، ثم يتوالى ذكر الشعراء أمثال: الأعشى، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد الأبرص، وأبي ذؤيب الهذلي، والنابغة الذبياني وغيرهم.

وفي الجحيم يلتقي بإبليس، ثم يعود لذكر الشعراء، من أمثال: امرئ القيس، بشار بن برد، وعنترة، وعلقمة الفحل، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد، والأخطل، وغيرهم، من دون ترتيب زمني لعصورهم، ويجري مع الجميع حوارات لغوية ونقدية حول بعض أشعارهم.

وتشكّل مفردة الغفران عنصرًا حاسمًا في فرز الشعراء على الجنة والنار، وهي في العمق تمثّل وجهة نظر المعري، فالمعيار الأخلاقي عنصر حاسم في حصول الشاعر على الغفران، أو في عدم حصوله عليه.

أما شخصيات دانتي، فهي أكثر عددًا، وأشمل لفئات متعددة من فئات المجتمع، وقد اعتمد في عرضها على ترتيب منظم، بخلاف المعري، ففئات الجحيم مثلًا توزع على تسع فئات، تتناسب شدة كل فئة مع خطايا أصحابها ودرجة هذه الخطايا، من هنا لا تقتصر شخصيات دانتي على الأدباء، بل تحاكم كل طبقات عصره. والشخصية المشتركة بين دانتي والمعري في الجحيم هي شخصية إبليس أو الشيطان، وتضم الجحيم فئات

مجهولة الاسم تمثل الناس العاديين الذي اتسموا بسمات تؤهلهم ليكون في الجحيم من دون ذكر أسمائهم. أما في المظهر فتبرز أسماء لحكّام والفلاسفة وشعراء من أمثال: قيصر، وأفلاطون وأرسطو وابن رشد وصلاح الدين الأيوبي وغيرهم. وفي الفردوس يبرز اسم حبيبته بياتريشيا مع شخصيات أخرى تحتل أماكن لها مثل آدم عليه السلام.

يمكن أن نلحظ هنا التقاء المعري ودانتي في المعيار الأخلاقي الخاص بكل منها الذي فرز من خلاله الناس إلى فردوس وجحيم، عند كليهما، وفرز ثالث عند دانتي، هو المطْهر.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه ثمة شخصيتان قد وردتا في كوميديا دانتي وغفران المعري، هما آدم وإبليس، واللافت أن الحوار مع آدم في الفردوس قد دار حول اللغة، ففي رسالة الغفران أشار آدم إلى أن لغة أهل الجنة هي اللغة العربية، وهي لغته عندما كان في الجنة، فلما نزل الأرض نُقِل لسانه إلى السريانية (المعري،١٩٧٧: ٣٦١)، أما في الكوميديا الإلهية فالإشارة ترد عبر لسان آدم إلى انقراض اللغة التي نطق بها: «واللسان الذي كنت أنطق به انقرض حقًّا» (دانتي،٢٠٠٢: ٩٦٧).

## الحوار:

نلاحظ أن الحوار كان من التقنيات السّرديَّة المهمة في كل من رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، وهو الوسيلة الفنية لتقديم الموضوعات والقضايا المُعالجة في الكتابين، كما أنه أسلوب حجاجي يثير التشويق لدى المتلقي، ويحرضه على متابعة الحدث المطروح، ومن أمثلته عند المعري:

«ويمرُّ حسان بن ثابت، فيقولون: أهلًا أبا عبد الرحمن، ألا تَحدَّثُ معنا ساعة؟ فإذا جلس قالوا: أين هذه المشروبة من سَبيئتكَ التي ذكرتها في قولك:

كـأنّ سـبـيـئـةً مـن بـيـتِ راس يـكـون مـزاجـهـا عسـلٌ ومـاءُ
عـلى أنـيـابهـا أو طَـعْـمَ غـضٍّ مـن التـفـاح هـصّره اجـتـنـاءُ

ويحك! أما استحييت أن تذكر مثل هذا في مدحك رسول الله -صلى الله عليه وسلم-؟ فيقول: إنه كان أسجح (أسمح) خلقًا مما تظنون، ولم أقل إلا خيرًا، لم أذكر أني شربت خمرًا، ولا ركبت ممّا حُظر أمرًا، وإنما وصفت ريق امرأة، يجوز أن يكون حلًّا لي، ويمكن أن أقوله على الظنّ...» (المعري١٩٧٧: ٢٣٤- ٢٣٥).

ومن أمثلة الحوار في الكوميديا في الأنشودة التاسعة والعشرين التي تناول فيها حلقة المزيفين في الجحيم:

من ذلك الحشد وجراحه العجيبة

ثملت عيناي إلى هذا الحد

بحيث صارتا تهفوان إلى البكاء

لكنّ فرجيلو قال لي: إلى مَ تنظر؟

ولِمَ بقي بصرك مشدودًا

إلى الأشباح البائسة المجموعة هناك؟

...

فأجبته على الفور: لو أنّك أدركتَ

لِمَ رحتُ أنعم النظر هكذا

لسمحتَ لي بالتريّث

...

فقال لي أستاذي: لا يأتِ فكرُك

لينكسر بعد الآن بإزاء تلك الروح

انشغل بشيء آخر سواها...» (دانتي،٢٠٠٢: ٣٧٥- ٣٧٦).

فالحوار عند المعري، حاول أن يُقدّم تفسيرًا لعدم مناسبة مقام وصف الريق بالخمرة، وتسويغ قبوله في حضرة الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم-، بتقديم مسوغات منطقية تبرره، وأسهم عند دانتي في تقديم صورة تلك الأرواح المعذّبة في الجحيم، مع إظهار تعاطف دانتي معها، لكن مرشده أمره بالانصراف عنها، فالحوار في الكتابين كان وسيلة حجاجية ووصفية، تثير خيال المتلقي.

## المكان:

تنوعت الأمكنة في الكتابين، بين جنة ونار ومطهر، وقد اتسم المكان بالغرائبية، وبكسر مألوف ما يعرفه السامع، من خلال لغة تصويرية، يمكن أن نلحظها من خلال المثالين التطبيقيين الآتيين:

جاء في وصف خمر الجنة في رسالة الغفران:

«وفي تلك الأنهار أوانٍ على هيئة الطير السابحة، والغانية عن الماء السائحة، فمنها ما هو على صُوَرِ الكراكي، وأُخَرُ تُشاكل المكاكي، وعلى خلق طواويس وبطّ، فبعض في الجارية وبعض في الشط؛ ينبع من أفواهها شراب، كأنّه من الرقة سراب؛ لو جرع جرعة منه «الحكميّ» لحكم أنّه الفوز القِدَميّ ...» (دانتي،٢٠٠٢: ١٤٩).

فقد أضفى على الشراب بعدًا غير مألوف في دنيا البشر، ففي تلك الأنهار أوان على هيئة الطير التي تسبح، أو تلك التي لا تسبح، فمنها ما هو على شكل طائر الكراكي الكبير الطويل العنق والرجلين، ومنها ما هو على صور طائر المكاكي الصغير، ومنها ما هو على صور طواويس.

وكذلك الفردوس عند دانتي في طبقاته المختلفة ينحو نحو وصف الراحة الأبدية لسكّانه، كما نلحظ في الوصف المُقدّم في مُفتتح الأنشودة الرابعة والعشرين التي يصور فيها المأدبة الروحانية، في قوله:

«يا رفاقًا اختيروا للمأدبة العظيمة

التي يغذّيكم فيها الحمّل المبارك

بحيث يجد جوعكم شبعه دومًا،

إن كان لهذا الرجل أن يذوق سلفًا

بفضل من الله ما يسقط من مائدتكم،

قبل أن يخط له الموت غاية أجله،

فلتفكّروا بطموحه العظيم:

وارووه قليلًا: ما دمتم تشربون أبدًا

من النبع الواهب ما يهفو هو إليه» (دانتي،٢٠٠٢: ٩٤١)

فلو تأملنا في تكنيك الوصف المكاني عند الرجلين، لوجدنا أن كليهما قد حوّل المكان من حالته المألوفة إلى حالة عجائبية تتناعم مع وصف مكان غير مألوف للمتلقي، سواء في وصف الجنة/ الفردوس، أم في وصف الجحيم النار، فتغريب المكان، وطرح صورة عجائبية له من خلال الأوصاف غير المألوفة، هي تقنية لنقله من الحالة الدنيوية المألوفة في ذهن المتلقي، إلى الحالة الآخروية الغائبة عن ذهن المتلقي، وبالتالي التقى الشاعران على تحويل المألوف إلى غير المألوف من خلال تقنية الوصف العجائبي.

## خاتمة:

حاولنا فيما سبق أن نتناول بالتحليل أبرز العناصر السّرديَّة التي برزت في رسالة الغفران، والكوميديا الإلهية، واستخلصنا تعالقات فنية أخرى غير تلك التي تحدثت عن التشابهات الفكرية بين العملين، وتتمثل في إنتاج كل من المعري ودانتي لتكنيك سردي يحفز القارئ على التعامل مع هذين العملين الخالدين على أنها سرد قريب من الرواية أو المسرح، وقد ارتكزا على عناصر سردية بارزة ربما كان أكثرها حضورًا هو طريقة البناء السّردي، والشخصيات، والحوار، ويضاف إليهما تقنية الوصف التي أسهمت في نقل المكان من صورته المألوفة لدى القارئ إلى صورة عجائبية تناسب أجواء الأمكنة التي أرادا تصويرها، لا شك أن مخيلة الشاعرين ولغتهما الشعريَّة أسهمت في نجاح ذاك التصوير، كما أسهمت في خلود هذين العملين اللذين أغنيا الثقافة البشرية.

## المصادر والمراجع

١- بلبل، فرحان، **صياغة معاصرة لنص أبي العلاء المعري رسالة الغفران**، دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩م

٢- دانتي، ألغييري، **الكوميديا الإلهية**، نقلها إلى العربية وقدّم لها، وأعدّ حواشيها: كاظم جهاد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.

٣- السعيدي، عبد الكريم خضير عليوي، **الرحلات الخيالية إلى العالم الآخر، معادلًا موضوعيًا**، جامعة بغداد: مجلة كلية الآداب، العدد: ١١٧، ٢٠١٦م.

٤- الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: المطبعة البولسية، د.ط، د.ت.

٥- كليطو، عبد الفتاح، **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٠ م.

٦- مرعي، فؤاد، **المدخل إلى الآداب الأوروبية**، بيروت: عالم الأدب للترجمة والنشر، ط١، ٢٠١٦م.

٧- المعري، أبو العلاء، **رسالة الغفران**، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) القاهرة: دار المعارف، ط٩، ١٩٧٧م.

**Abstract**

There is no doubt that Al-Maarris Epistle of Forgiveness and Dantes Divine Comedy constitute two unique examples of immortal world literature, with the clear impact they achieved on the literary productions that followed them. Based on this vision, this research attempts to examine the content of the two works, detail the narrative aspects in them, and make a comparison between them to aesthetically reveal the human self's connection to the narrative that attempts to satisfy its search for creative and planetary answers. This research will address through a descriptive and analytical approach, the elements of poeticism in the two works by analyzing the narrative element in them. The two works constitute an image indicating the intersection of narrative between poetry and prose. The two works also present an image of the humanity and universality of literature that appears through the artistic relationships that we observed in the artistic formation of both works. Perhaps the novelty of this research is that it does not seek to claim that Dante was influenced by Al-Ma'arri or he plagiarized his ideas from him, which led to several readings by many researchers. Rather, through an analytical reading, this research is trying to examine the aesthetic forms of both works, in an attempt to monitor the aspect that made the two works belong to what is termed world literature, that is, the literature that influenced the path of human literature and remained immortal in the memory of humanity.

**Keywords:**

***Al-Maarri – Dante - The Divine Comedy - The Poetics of the Divine Elements***

# فينومينولوجيا المكان الشعريّ وجدلية العودة إليه:

# قصيدة (زجاج العمر) أنموذجًا

**أ.د. عادل خميس الزهراني**

أستاذ النقد الحديث، بجامعة الملك عبد العزيز، جدة

**ملخص البحث**

تحللُ الورقةُ قصيدةَ (زجاج)، للشاعر السعوديّ أحمد السيد عطيف، وتتخذُ من قضية الألفة ونقضيها منطلقًا للرؤية الشعريّة للنص. تصوّر القصيدةُ علاقةَ الإنسان مع المكان بطريقة مختلفة نوعًا ما، وتقوم على ازدواجية الاعتذار والعتبى، في خطاب شعريّ موجه لمدينة الطفولة والذكريات لشاعرٍ اضطرته الظروفُ ليغادرها ثم يعود إليها بعد زمن. إنَّ الحديثَ عن مكان الطفولة، وعن المكان الحميم والموحش يأخذنا – بطبيعة الحال– لغاستون باشلار، ويأخذنا كذلك إلى النظرة الفينومينولجية للمكان وللصورة الشعريّة، إذ تهدفُ الورقة إلى الكشف عن الصورة الفينومينولجية التي تقدمها القصيدة لمدينة جازان.

**الكلمات المفتاحية**

***زجاج، أحمد عطيف، جازان، فينومينولوجيا المكان.***

«الشعراء والرسامون ظاهراتيون بالفطرة» فان دين بيرغ

## فكرة البحث وأهميته

إنَّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة وجودية، وهذا ما يكسِبها أهميةً تجعلها مادةً للتناول والتفكير، وهو ما يجعلها موضوعًا مغريًا للشعر أيضًا؛ إذ الشعر -مثل الفلسفة- يجد في تجارب الإنسان الوجودية منبعًا خصبًا للنظر والتأمل. وفي كتابه عن (جماليات المكان) يتحدث غاستون باشلار عن المكان الأليف والمكان العدائي، وقد امتدت فلسفته حول المكان لتؤثر في حقول مختلفة، ومنها بالطبع حقل النقد والدراسات الأدبية.

تنجح بعض النصوص الشعريّة في صنع جدلية تجمع بين الألفة ونقيضها في المكان ذاته، على نحوٍ تصبح فيه هذه الجدلية بؤرةً تنتج الجمالية وتشكل شعريّة النص. وقصيدة (زجاج العمر) للشاعر السعودي أحمد السيد عطيف إحدى هذه النماذج البارزة في تعاملها مع المكان. يلعب المكان دور البطولة في القصيدة التي تظهر رسالةً مفتوحةً يوجهها الشاعر إلى مدينته جيزان بعد عودته إليها، وقد غاب عنها لعقود.

تمثل القصيدة واحدة من النصوص المؤثرة والمحتفى بها، وتُبرِز -بشعريّة عالية- قضايا الحنين إلى الأماكن القديمة، لكن بصورة مختلفة عمّا هو مألوف، إذ يمزج خطاب القصيدة بين الاعتذار والعتاب في تشكيل حالة حوارية بين المكان وصوت الشاعر. إن صورة مكان الطفولة التي يتحدث عنها باشلار حميمية متناسقة، وهي صورة تتسق مع الخطاب الشعريّ الذي يتحدث عن بيت الطفولة والذكريات القديمة، لكن هذه ليست الصورة التي ترسمها قصيدة (زجاج العمر). ولعل هذا ما جعل باشلار يعلن في مقدمة كتابه، متحدثًا عن نفسه: «إن الفيلسوف الذي تطور تفكيره بكامله من خلال الموضوعات الأساسية لفلسفة العلم... عليه أن ينسى ما تعلمه، ويتخلى عن عادته في البحث الفلسفي، إذا كان يرغب في دراسة المسائل التي يطرحها الخيال الشعريّ». (باشلار، ١٩٨٤، ص١٧).

يصرّح باشلار -كما نرى هنا- بعجز العقل الفلسفي عن الوصول إلى ما يصل إليه مخيال الشعر أحيانًا، وقد ذهب هايدقر إلى أن الشعر يلمس جوهر الأشياء، ومن هنا يعد باشلار «قدرة الصورة الشعريّة على التواصل مع المتلقي.. واقعةً ذات دلالة أنطولوجية كبيرة»، فالشعراء «يتحدثون على عتبة الوجود»، كما يقول. (ص١٨) ولعل قصيدة عطيف تصلح أن تكون نموذجًا لاختبار هذه المقولة.

## مشكلة البحث

يسهم المكان في صنع وعي الإنسان وتشكيل شخصيته وهويته؛ لذلك يكون تعلق الإنسان بالأماكن مسألة وجودية يسهم الشعر في التعبير عنها، ومساءلتها، والتعمق في أسرارها. وإذا كان الخطاب الشعريّ يصور الأماكن القديمة –عادة– جميلة وأليفة إيجابية، أو خشنة غير سعيدة، فإن نص (زجاج العمر) يكشف عن مكان تجتمع فيه الخشونة والنعومة (الألفة ونقيضها)، وتُبنى شعريّته على هذه الجدلية. ومن هذه المشكلة تتولد أسئلة البحث الآتية:

- ما الصورة التي يبرزها النصُّ لمدينة جيزان؟
- كيف تسهم هذه الصورة في بناء النصِّ ونسج شاعريته؟
- ما الإضافة التي يقدمها النص لتجربة علاقة الإنسان بالمكان بوصفها تجربة وجودية؟

## أهداف البحث ومنهجه

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة (زجاج العمر)، بالتركيز على جدلية الألفة وعدم الألفة، لترى كيف أسهمت هذه الجدلية في نسج شعريّة النص، ورسم صورة مختلفة لعلاقة الإنسان بالمكان. وإن كانت الشعريّةُ التي تنطلق من بنية النص ستكون المنهجَ الأساسي، إلا أن الورقة يمكن أن تستفيد من مقولات الفينومينولوجيا في استكناه جوانب الجدلية في النص.

## الفينومينولوجيا والشعر

لطالما استهوتني نظرة الفلسفة للشعر؛ لأنها كانت دائمًا مسكونة بسؤال الجوهر الذي يجعل من الشعر مادة شديدة الحساسية، وفعّالة على مر الزمان. رأت الفلسفة في الشعر نصف كأسها الفارغ من العقل، جذرها الذي –إن كانت هي نبتة الواقع والتجربة الإنسانية المحسوسة– يمتد في عمق المجهول، ويلامس الماوراء، ويقتات منه. لذلك ظل الشعر حيًا، رطبًا، وطازجًا على الدوام. وعلى الرغم من الإسهام العظيم الذي قدمته الفلسفة القديمة، والفلسفة الإسلامية خصوصًا، في هذا الشأن، أعني تناول الشعر بالتأمل والدرس والمساءلة، إلا أن موقف الفينومينولوجيا تجاه الشعر ظلت مؤثرة ومقنعة لي منذ زمن. لقد كانت الفينومينولوجيا من العوامل التي دفعت النقد بالاتجاه نحو دراسة الشعر من ظاهره، أي من لغته، وبهذا

قامت اللسانيات الحديثة، وكانت ثورةً جديدة في التفكير اللغوي، تأثر بها النقد أيَّما تأثير، وصارت منعطفًا من أهم منعطفاته في العصر الحديث، حتى أطلق عليه النقد الألسني.

تقف الفينومنولوجيا عند الظواهر كما يشكلها الوعي، ولما كانت الظاهرة الشعريّة عميقةً وذات طبقات متعددة، فإنها مثّلت للفينومنولوجيا تحديًا مغريًا ولذيذًا في الوقت ذاته. يصنع الشاعر داخل قصيدته عالمًا موازيًا محتشدًا بالصور الشعريّة، عالمًا قوامه اللغة، التي هي «بيت الوجود» وفقًا لفلاسفة الفينومينولوجيا، (هايدقر، ٢٠١١، ص٤٥)، و«الشعر يخلق أفعاله في إطار اللغة ويبتكرها من مادة اللغة»، (هايدقر، ١٩٩٤، ص٥٦). هذه اللغة تشكل الوعي الإنساني، وعبرها يعرف الإنسان الوجود ويفسره ويتعامل معه، والوجود الشعريّ الذي تصنعه القصيدة مختلف ومراوغ؛ لأن الشعر يقول ما لا يقول، ويرمي إلى غير ما يقول ملفوظه عبر ما ندعوه -في النقد الأدبي- بالانزياح، وهو -بفعله هذا- يترك تأثيرًا عظيمًا في الإنسان، وفي التاريخ، وفي الوجود.

ولعل هذا ما دفع فلاسفتها للحفر في أعماق التجربة الشعريّة، ومحاولة فهم الظاهرة الشعريّة وتفسيرها، اعتمادًا على حدس هوسرل النوعي؛ هذا الحدس بالكلي الذي يبدو في جانب من جوانبه سابقًا على الوعي بالتجربة ذاتها. «يلعب الحدس هنا، دورًا مهما في إدراك الدلالات الجوهرية للأشياء»، هكذا يؤكد سعيد بوخليط، وهو يشرح الكيفية التي تصف بها الذات البشرية موضوعات العالم التي تظهر أمامها، ويضيف «تعتبر الظاهرة في حضورها المباشر، نقطة أساسية لكل استيعاب لهذه الظاهرة نفسها... وسنرى، بأن هذا الموقف المعرفي، أهم ما التقطه باشلار، من المنهج الظاهراتي، في بحثه عن الصورة الشعريّة الفتية والأولانية غير المأخوذة بأي تحديد نظري. إنها صورة، يدركها الوعي الذاتي في آنيتها وحضورها المباشر، من خلال انبعاثها التلقائي» (بوخليط، ٢٠١٣).

«الشعر تأسيس بالكلام وفي الكلام»، يؤكد هايدقر (هايدقر، ١٩٦٤، ص١٥٥)، ولكنه ليس تأسيسًا يشبه تأسيس الكلام العادي، بل هو تأسيس يشبه الحلم: «الشعر يكون بمثابة حلم. الشعر ليس واقعًا. إنه لعب بالكلام ولا يمتلك رصانة الفعل» (هايدقر، ١٩٩٤، ص٥٥-٥٦). ولهذا فما يهدف الشعر إلى بنائه داخل القصيدة ليس مجرد عالمٍ متخيّل وحسب، لكنه عالم متخيّل يجذبنا نحوه، ويسكننا بدل أن نسكنه. يعبر هايدقر عن هذا في تحليله لقصيدة الشاعر النمساوي جورج تراكل

(مساء شتائي) التي تتناول مساءً ثلجيًا قارس البرد، وهي تصف هذا المساء بشيء من التفصيل، لكن هايدقر يستدرك منبهًا: «الشعر لا يريد أن يكتب مجرد وصف لمساء شتائي حدث فعلًا أو لم يحدث، لكنه يحاول أن يظهره وكأنه حادث وحاضر عبر إثارة الانطباع لدينا بأنه حدث». ويكون ذلك عبر بناء الشاعر لوجود متخيّل داخل قصيدته، «فمن خلال كتابة القصيدة يتخيل الشاعر شيئًا ممكن الوجود ويصور حضوره، وبعد أن تستقيم القصيدة في شكلها تثير فينا صورة ما تم تصوره على هذه الهيئة. فالمخيلة الشعريّة هي التي تنبثق من كلام القصيدة. والمتكلَّم فيها هو الشيء الذي ينبثق منها ويتلفظ به الشاعر». (١٣).

يأخذ الشعر اللغة ويمارس سلطته عليها بالتغيير والتكسير وإعادة الإنشاء، «عنفٌ منظم يرتكب بحق اللغة العادية»، هكذا يصف ياكبسون المسألة، (ويليك، ١٩٨٧، ص ٥٦) ثم ينتج لنا الشعر - عبر سلطته ولعبه باللغة وإنشائه لغة جديدة نسميها اللغة الشعريّة- وجودًا شعريًّا طازجًا ومستقلًا، وجودًا لا كينونة له قبل القصيدة ولا خارجها. هذا يعني أن الشعر -بطبيعته- يصنع لغةً وعالمًا، وهي طبيعة «تجعل منه تأسيسًا للوجود بواسطة الكلام»، (هايدقر، ١٩٦٤، ص١٥٦). ويعلق هايدقر على مقولته المكثفة هذه بالقول: «الشعر هو التسمية المؤسسة للوجود ولماهية الأشياء جميعًا، لا بواسطة كلام أيًّا كان، وإنما بالكلام الذي يضع كل ما يوجد منذ البداية موضع الكشف،... فإن الشعر لا يتلقى اللغة قط كمادة يحدث فيها عمله ويكون تحت تصرفه، بل على العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة»، (ص١٥٨).

سنلاحظ لاحقًا أن هذا ينطبق على العالم الذي تصنعه قصيدة (زجاج العمر)، حين تبني لنا عالمًا عبر اللغة، عالمًا يجمع الشاعر (أو صوته الضمني كي أكون دقيقًا) ومكانًا مؤثثًا بالصور والمشاعر (المكان هو جيزان بطبيعة الحال لأنها مذكورة باللفظ في القصيدة)، كما يجمعنا نحن متلقي النص وقراءه. «إن العالم الشعريّ الذي أريد تأويله هنا سيكون نظام المعنى الذي يؤسسه الوعي الشعريّ، ويتأسس فيه مركّزًا على الكشف عن الكيفية التي يحدث بها هذا العالم حدوثًا جماليًا في الوعي وتتكشف أوجهه ومظاهره». (الجهاد، ٢٠٠٧، ص٣٢٦). في هذا العالم -كما سنرى- لن يهم أن يكون الشاعر هو (أحمد السيد)، ولن تكون جيزان (المدينة الواقعية) إلا مرجعًا هامشيًا، إذ نجتمع بالصوت الضمني للذات الشاعرة في القصيدة، وبمحبوبته جيزان التي تبنيها القصيدة عبر خطابها الشعريّ.

لكن قبل الكشف عن ذلك وتحليل النص، يمكن التطرق إلى نقطة مهمة حول الكيفية التي يحصل بها الشاعر على هذا الحق، أعني حق تغيير اللغة وبناء عالم متخيّل بالكلمات، وعلى الرغم أن حبرًا كثيرًا أهرق في محاولة الإجابة عن هذا السؤال، إلا أن الإجابة المنطقية التي توصل إليها الباحثون عبر الزمن حتى يومنا هذا تتلخص في (الملكة الإلهية)، التي تعطى لإنسان دون الآخر، ولا نعلم مبررًا لهذا الانتقاء والعطاء. لا أحد يبدو قادرًا -حتى اليوم- على تفسير الأمر تفسيرًا منطقيًا، فما الذي يجعل شاعرًا يصبح شاعرًا من بين أقرانه وبقية العالم؟! ولا أحد يعلم -قطعًا- كيف يصبح الشاعر شاعرًا، على الرغم من أن هايدقر يوفر لنا تفسيرًا لا يخلو من طرافة، حين يذهب إلى أن «الشاعر معرّض لصواعق الإله»، (هايدقر، ١٩٦٤، ص١٥٩)، وذلك لأن الشاعر يتربع في منزلة بين منزلتين؛ أعلاهما يسكنها الإله، والسفلى يقطنها البشر. هذا الشاعر، يستطيع، من مكانه هذا، أن يخلق وجودًا خياليًا حالمًا: «إن الشعر يبعث على ظهور ما هو خيالي، وما هو حلم في مواجهة الواقع الصاخب النابض بالحياة الذي نعتقد أنه سكننا الأليف». (ص١٦١).

«كل ما تحتاج الصورة [الشعريّة] هو ومضة من الروح». يؤكد باشلار (باشلار، ١٩٨٤، ص٢١) لأن «الشعر ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل»، و«لإيضاح مسألة الصورة الشعريّة فلسفيًا، علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال. وهذا يعني دراسة ظاهرية الصورة الشعريّة حينما تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني». (ص٢٠).

يتحدث باشلار عن (الطزاجة الجوهرية للقصيدة) إذ لا قيمة ولا دور للتاريخ في صناعة الصورة الشعريّة، فلا تخضع الصورة «لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي»، بل إن أصداء الماضي تكون نتيجةً للصورة الشعريّة، لا العكس، وهذا يعني أن للصورة الشعريّة أنطولوجيا مستقلة وخاصة بها، لا ترتبط بحياة الشاعر وثقافته، ولا بماضي اللغة؛ لأن الصورة الشعريّة، التي تسلبنا حين القراءة، تبني كينونتها من حاضرها في بنية القصيدة، ومن لحظة القراءة الأولى، ولحظة الدهشة الأولى، «الصورة الشعريّة بروز متوثب ومفاجئ»، يؤكد باشلار، من هنا يرى أن قراءة الشعر نوع من ممارستنا لأحلام اليقظة، فالشاعر حين يصنع لنا عالمًا متخيلًا يجعلنا نعيش (حلم اليقظة)، وهكذا تنتقل «قيم الحلم شعريًّا من روح إلى أخرى». (ص٤٥). وهذا ما تفعله قصيدة (زجاج العمر) حين تنقلنا -عبر حلم اليقظة- إلى أماكن الطفولة والذكريات الحميمة: «إن الشاعر

يعرف جيدًا أن البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه» (ص ٣٨). وقراءة الشعر، كما يوضح بوخليط، «توقظ فينا حالة طفولة أخرى، ويجب أن تعيدنا الوثائق الشعريّة إلى المعطيات الحُلمية لمرحلة الطفولة، من ثم يلح باشلار على تطبيق المنهج الظاهراتي الذي يقارب شعر أحلام اليقظة الطفولية في لحظته». (بو خليط).

## عمرٌ من زجاج!

القصيدة ليست جديدة كما هو معروف؛ قرأتُها قبل أكثر من ثلاثة عشر عامًا في منتديات الإنترنت، وظهرت في ديوانه المنشور في العام ٢٠١٤ (عطيف، ٢٠١٤) مؤخرًا، أعادت صحيفة اليمامة نشر النصِّ، ولقي حفاوة تضاهي-وربما تفوق- حفاوة استقباله الأولى. وهذا هو ديدن النصوص الخالدة؛ لا تموت، وتبعث الحياة في عروق الناس، دون اعتبار للزمان والمكان. وقبل عامين سافرت مع سعيد السريحي إلى جيزان، وكان أحد أهدافنا أن نستمع للنص بصوت شاعره، وهذا ما كان*. كان مساءً رقيقًا حلوًا، كأنه فرّ من رئة الكادي، قضيناه في مزرعة عطيف (تلك التي يدعوها الطور)، وحين استوى بنا ليل المقام، طلبنا النص من مضيفنا، فابتسم بخجل.. ثم أنشد:

شـــهْـدَ الخليِّ وغســـلين المحبينـا مسّـــاك بالخير.. ماذا لو تُمسّـــينا؟
جئنـا لبـابـكِ خطّـارين فـالتفتي يفديكِ أكـــرمُ ما أبقيتِـــه فـــينـا
جئنـا نبـوح بـما فـينـا.. فـأوُّلُـنـا عـذرٌ.. وآخـرنـا عـتبى فـذوقـينـا
جيزان نحن على الأبواب لا وصلتْ بـكِ المواصـــيـل أن نهفو فتجفينا
نعم خفـافٌ وكـل الريحِ تـأخـذنـا وكـل من غـمزت بـالغيِّ تغـوينـا
تشـيّـخَ الحب فينـــــا من طفولتنـا شيخًا عصـــــيًا وأتباعًا عصيـــينا
قولـــي سفـــــاهة أطفـال فغايـتهم يكسّرون زجـــاج العمر لاهينـــــا
قولي كما شئتِ واحتـالي لعـــزتنـــا تخيّري اللغةَ العليـــــــا ولومينـــا
لا نحسـن الحب؟ ندري.. إنما قسمًا لم نـقـضِ أعـمارنـا إلا محـبـيـنـا
يا رُبَّ (عاضيةٍ) أرخت عصائبـــها على النهارِ وهبّتْ في لياليـــــــنـــا

* نشرت قصة هذه الرحلة في مقالي الأسبوعي بصفحات الرأي في صحيفة المدينة، تحت عنوان (جيزان.. نحنُ على الأبواب لا وصلتْ.. بكِ المواصيل...!!)، بتاريخ ٢٠٢١/٤/٨.

كنـا إذا طلعتْ نصـــــطف أفئدة على التراب مجانينا مجانينـــــــا
كــدنا نصــلي على آثار خطوتهـــا لكـن تخلّتْ فأكـرمنا نواصينـــــا
إنّــا، لكِ الله، لــم نخذل شمــائلنا ويعلــم الله لا نحيا مســـــاكينا
ولا نؤرجـح في الذكـرى تنهدَنـــا هـو الفـراق ومزقنا العنـــــاوينا
مــاذا (نحــنُ)؟ ولا كفٌّ تودّعـــنا مــاذا (نعود)؟ ولا صدرٌ يدفّيـــنا
نستغفر الله عما تفعليـــــن بنـــا أي العذابات ما جربتـــــها فينا؟
نعم نسافرُ لا نلوي على قلـــــق نحن الكبار وإن كنا مَطاعيـــــنا
رضيتِ؟ أهلًا، ولن نغدو ملائكـــة غضبتِ؟ أهلًا، ولن نغدو شياطينا

## الزجاج: اعتذار العاتب وعتبى المعتذر

سأحاول في هذا الجزء استخلاص شعريّة النص عبر الحفر في بنيته الداخلية بحثًا عن أسرار هذه الجمالية التي يخفيها خطاب النص. ولا يحتاج القارئ لإطالة النظر حتى يكتشف أنها قصيدة حب معقدة، وهل يكون الحب إلا معقدًا! يخاطب الشاعر (أو الصوت الضمني للشاعر داخل القصيدة) محبوبته، يوجه حديثه إليها حاضرةً أمامه، مختارًا التجرد من كل محاذيره ولباقته وقيوده، ليصارحها باعتذاره وعتابه. هي لحظة لقاء إذن، ومن المهم إدراك هذه الحقيقة، لفهم سيرورة النص ونظامه الداخلي؛ القصيدة تبدأ وتنتهي في لحظة اللقاء هذه، بين محبٍّ يتولى مهمة إدارة الخطاب، ومحبوبةٍ صامتة، تستمع ولا تقول شيئًا. ويمكن تقسيم الخطاب الذي يدور في لحظة اللقاء إلى أربعة مواقف تحدد محاور النص الأساسية:

١) موقف تحايا العائد. (الأبيات الأربعة الأولى).

٢) موقف التبرير (من البيت الخامس إلى البيت التاسع).

٣) موقف الاعتراف. (من البيت العاشر وحتى البيت الثاني عشر).

٤) موقف المرافعة (ابتداء من البيت الثالث عشر وحتى نهاية القصيدة).

هذا الشاعر العائد مُحِبٌ، لكنه محبٌّ اختار الرحيل بنفسه، فهو محب مفارق، ويفترض به أن يعتذر عن ابتعاده. لكنه أيضًا محب مفارق قسرًا، فابتعاده لم يكن خطأه وحده، وهو قرار أرغمته محبوبته عليه، كما سيظهر في الموقف الأخير. من هنا يشوب اعتذارَه عتابٌ يعلن عنه النص صراحة، وبين الاعتذار والعتبى، تلعب

فكرة الأمل في مساحة التسامح والتفاؤل والاستسلام. وهكذا يكون المطلع (ومدخل الموقف الأول) نداءً، وغزلًا، واستعطافًا:

شــهْـدَ الخليِّ وغســلين المحبينـا مسّــاك بالخير.. ماذا لو تُمسّــينا؟

واحدة من نقاط قوة النص ومن نقاط قوة شعر عطيف عمومًا -كما أخبرني علي الأمير- هي القدرة على استغلال المساحات، وأعتقد أن المطلع دليلٌ واضح على ذلك؛ فقد ضم نداءً وغزلًا (شهدَ الخلي)، ومسحة عتبى (غسلين المحبينَ)، وتحيةَ قادم (مساكِ بالخير)، واستفاهمًا استنكاريًّا لا يخلو من استعطاف مشاغب (ماذا لو تمسّينا؟!). إن رصّ هذه الدلالات في بيت واحد دون شعور بالازدحام أو الحشو أو التكلف ليس أمرًا سهلًا، وهو -في رأيي- دليل على تجربة النص الناضجة.

هذا إذن محب عائد (يتلبّسه ندم وعتب وأمل) واقف على باب محبوبته، يناديها متغزلًا:

جئنـا لبـابـكِ خطّـارين فـالتفتي يفديكِ أكـــرمُ ما أبقيتِـــه فـيـنا
جئنـا نـبـوح بـما فـينـا.. فـأوّلُـنـا عـذرٌ.. وآخـرنـا عـتبى فـذوقـيـنـا
جيزان نحن على الأبواب لا وصلتْ بـكِ المواصــيـل أن نهفو فتجفينـا

إنه ليس من الصعب ملاحظة أن الصوت/ المحب يشير إلى ذاته بضمير الجمع؛ (تمسينا، جئنا، فينا، فذوقينا)، ولا تخطئ العين موقف المحبوبة العاتبة، والغاضبة ربما؛ إذ لا ترد تحية المساء، ولا تنظر إليه فيطلب منها الالتفات، كما لا تخفي الأبيات الصراع النفسي لهذا المحب المفارق العائد المعتذر المعاتب (فذوقينا). ولا يمكن تجاوز الشحنة الدلالية المكثفة والمتناقضة التي تحيل عليها كلمة (خطّارين) في قوله: جئنا ببابك خطّارين: أي زُوارًا خفافًا، مسلّمين، ملوّحين، عفويين، مرتجلين، متبخترين، مهمين... (وهي تعبير شعبي من أصل فصيح واحده خطّار). وأمام هذا الخبر (خبر مجيء الخطارين)، تقف جملة الإنشاء (فالتفتي)، وأمام كل هذه الدلالات التي تحيل عليها خطارين، يكون الفداء في البيت الثاني انتقائيًّا ومركزًا جدًا: يفديك (أكرم) شيء أبقيتِه فينا. لست أدري لمَ كانت (أكرم)، ولم تكن (أجمل)، أو (أفضل)، أو (أصدق).. لكني أرى أن كلمة (أكرم)، تبدو (أنسبَ) الاختيارات (الموقعية والانتخابية)، في سياق النص. إني لا أستطيع تفسير هذا الرأي، أو تبريره تبريرًا منطقيًا أو علميًا، تفسيري الوحيد أنه اختيار النص، لحظة ولادته، مثلما يولد الإنسان ذكرًا أو أنثى، ومثلما تكون درجة لونه، وتشكيل ملامحه.

ويأتي التصريح بهوية هذه المحبوبة بمثابة إعلان تحدٍ للقارئ، الذي سيجد نفسه أمام نصٍّ يحاور فيه الشاعر موطنه الأول، وينبع التحدي من كون الموضوع مطروقًا في الشعر بكثرة منذ القدم. وهذه واحدة من سمات النص الذي يكشف عن وجهه، وعن وجهته، مستسلمًا ومتحديًا:

جيزان نحن على الأبواب لا وصلتْ بـكِ المواصـيـل أن نهفو فتجفينـا

النداء مرة أخرى، والإشارة للذات بالجمع مرة أخرى (نحن)، ثم إعلان الوصول (على الأبواب)، ثم الاستعطاف والاعتراف؛ الاستعطاف اعتمادًا على النفي هذه المرة (لا وصلت بك المواصيل.. تجفينا)، والاعتراف بالخطأ (نهفو). وكما أن كشف اللثام عن المخاطبة (جيزان) سمة من سمات النص، فإن القارئ لن يفوّت -حسبما أعتقد- سهولة لغة النص وبساطتها، التي تأخذك فعلًا لموقف الحوار، حيث تنزل بك لغة النص من منزلة اللغة العليا لموقف الشعر إلى اللغة البسيطة لحوار محب مع حبيبته وبينهما ما بينهما من عتب وشجن، دون أن يخلّ ذلك بشعريّة النص. لا أعتقد أن النص يوحي بانشغال وهوسٍ باللغة (على المستويين الموقعي والانتخابي)، ولا بزيادة اشتغال على تضفير الصور الفنية وتعقيدها، ولعل هذا ملاحظٌ في كامل النص، للمطلع المدقق.

إنَّ السهولة والسلاسة تلاحظ أيضًا في تنقل النص بين المحاور، وبين الأبيات وبين الأفكار بمنطقية وهدوء، وحسن التخلّص سمة من سمات القصيدة الجيدة، كما ذهب النقد قديمه وحديثه (الحموي، ١٩٨٧، ص٣٢٩). فبعد مطلع التحية وإعلان العودة الذي يحمل الاعتذار والعتب بكل ما احتشد بينهما، يبدأ النص مرحلة التبرير التي تسيطر على بنية الموقف الثاني: (نحن نخطئ يا جيزان، لكن هذا لا يعني أن يصل بكِ الأمر للصدود والجفاء، وعدم رد التحية، لأننا لا نستحق منك ذلك)، ثم يبدأ التبرير:

نعم خفـافٌ وكـل الريحِ تـأخـذنـا وكـل من غـمزت بـالغيِّ تغوينـا
تشيّـخَ الحب فينـــا من طفولتنا شيخًا عصـــيًا وأتباعًا عصيـينا
قولـي سفـــاهة أطفـال فغايـتهم يكسّرون زجـــاج العمر لاهينـــا

تحمل الأبيات لذة وجمالًا في لغة بسيطة وصور معقدة؛ هذا الاتساق بين الخفة التي تسمح لأي ريح أن تحملهم، في الشطر الأول، والخفة التي تجعلهم يستجيبون لغواية أي غمزة، وبين دلالة السفاهة التي تسم الأطفال الذين يكون (تكسير زجاج العمر) أقصى غاياتهم. يريد الطفل أن يكبر،

ويسابق الأيام كي يفعل، وهو لا يعلم أنه سيندم على هذا العمر الذي يتكسر مثل زجاج (ضياع العمر هنا لن ينحى منحى خطيًا، بل يتشظى مهشمًا في كل اتجاه مثل زجاج يتهشّم فيتناثر في كل مكان). وهكذا الراحلون عن مدن الصبا، ينتشرون في أرجاء المعمورة زجاجًا مكسرًا ومبعثرًا. وهذه الصورة الأخّاذة، التي تقوم على استعارة الزجاج المكسر للعمر (كناية عن ضياعه وتفرقه) إحدى علامات النص في رأيي، لينتهي المحور الثاني باعتراف أخير:

قولي كما شئتِ واحتالي لعزتنا تخيّري اللغةَ العليا ولومينا
لا نحسن الحب؟ ندري.. إنما قسمًا لم نقضِ أعمارنا إلا محبينا

إن عُدنا لمسألة استغلال المساحات، التي أشار إليها البحث سابقًا، فسنرى أن البيت الأول يحتوي على أربع جمل كاملة، كما أن الشطر الأول من البيت الثاني يحتوي على ثلاث جمل؛ اعتراف بعدم إتقان الحب، ثم تأكيد للاعتراف بجملة (ندري)، ثم استدراك يبدأ بالقسم وينتهي بجوابه في الشطر الثاني. وبجواب القسم في الشطر الثاني، يتسلل بنا النص إلى المحور الثالث، الذي يعترف فيه المحب، ويثبت صدق قسمه (لم نقض أعمارنا إلا محبينا). وهذا الإثبات يتضمن طبعًا مبررًا من مبررات العودة بعد الفراق، ويتسّق مع موقف الحوار؛ حوار المحب العائد المتردد بين العذر والعتب:

يا رُبَّ (عاضيةٍ) أرخت عصائبها على النهارِ وهبّتْ في لياليـنا
كنا إذا طلعتْ نصطف أفئدة على التراب مجانينا مجانينا
كدنا نصلي على آثار خطوتها لكن تخلّتْ فأكرمنا نواصينا

ما أجمل جيزان حين تستحيل أنثى فاتنة ترخي عصائب عضيتها، والعاضية هي الأنثى التي توشّح رأسها وجيدها بعِقد من الياسمين والفل، ويدعوها أهل جيزان (العضية الجيزانية)، ويعدونها -كما تشرح ظيفة عثمان- «من كماليات الزينة عند المرأة برائحتها العطرية الجذابة وشكلها الذي يبعث في النفس بهجة وسرورًا». (عثمان، ٢٠١٢). والعضاة هي الشجر الذي يكتظ بالشوك صغيره وكبيره، وقد قالت العرب قديمًا: أَعضَّتِ الأَرضُ، إذا كثُر فيها العُضُّ، أي الشوك الصغير، كما أن فعل التعضية يعني التجزئة والتفريق، والعاضية تعصب رأسها بلفافة من شجر مليئة بالفل والكادي وزهور أخرى، وتدليها حول رقبتها وجيدها يمينًا ويسارًا.

جيزان التي نحبها -يقول النص ضمنًا- هي هذه الأنثى التي ترخي عصائب الفل والياسمين على النهارات، فتنتشي لياليا بعبقها (وهكذا يظل العبق دائمًا يتردد بين الليل والنهار). جيزان هي التي نُشده أمام بهاء طلعتها، فنصطف أمامها كالمجانين، ونستحيل قلوبًا هائمة على ترابها. يمكن ملاحظة التناسق بين الاصطفاف في الشطر الاول؛ وتكرار مجانين في نهاية الشطر الثاني اتساقًا مع فعل الاصطفاف، ثم اتساق الاصطفاف مع فعل الصلاة في البيت التالي الذي يبدأ بالفعل (كدنا)، وهو من أفعال المقاربة كما هو معروف (الشرقاوي٢٠٢١)، ويدل على وشوك الحدث لا وقوعه، فهؤلاء المجانين المصطفون أفئدةً على ترابك (كادوا) يصلون على آثار أقدامك في التراب، وما منعهم من ذلك إلا ما أبديته تجاههم من صدٍ وجفاء. إن في هذين البيتين تعبيرًا عن حب عظيم، واستسلام يغيب فيه العقل، والنص يشير للقلب فقط، وكأنه حب لا عقل فيه بالضرورة، وهذه لمحة مهمة ستأخذ النص نحو محوره الأخير، الذي تكتمل فيه دائرة النص، بتبرير فعل الابتعاد، الذي ينقلب فيه العذر عتابًا مرًا، ويستحيل فيه القادم المعتذرُ المستسلمُ أنِفًا معتزًا بذاته:

إنّـا، لكِ الله، لـم نخذل شمـائلنا ويعلـم الله لا نحيا مسـاكينا
ولا نؤرجـح في الذكـرى تنهدَنـا هـو الفـراق ومزقنا العنـاوينا
مـاذا (نحـنُّ)؟ ولا كفٌّ تودّعـنا مـاذا (نعود)؟ ولا صدرٌ يدفّـينا
نستغفر الله عما تفعليـن بنـا أي العذابات ما جربتـها فينا؟
نعم نسافرُ لا نلوي على قلـق نحن الكبار وإن كنا مَطاعيـنا
رضيتِ؟ أهلًا، ولن نغدو ملائكـة غضبتِ؟ أهلًا، ولن نغدو شياطينا

على المنوال ذاته، بالحديث الموجه لمخاطَب حاضر، وبالإشارة للذات بالجمع، وللمحبوبة بالمفرد، يستكمل النص مشهده الأخير، وهو مشهد يقدم فيه المحب العائد لمحبوبته (جيزان) مرافعة ختامية تنفي التهم الموجهة له، (ولكل المهاجرين من جيزان): فلا خذلان للشمائل ولا تنازل عنها، ولا اعتراف بالفشل والانكسار في الحياة بعيدًا عنك (لا نحيا مساكينا)، ولا حتى موافقة على الارتكاس في الماضي، والبكاء عليه (ولا نؤرجح في الذكرى تنهدّنا). إن في هذه المرافعة محاولة حثيثة على رد أي تهمة زائفة تبرر عودة هذا المحب إلى محبوبته بعد طول غياب. فلا الخذلان، ولا الانكسار، ولا الارتهان للماضي، كان خلف عودتنا، مثلما كان صدكِ خلف قرارنا بالفراق (هو الفراق، ومزقنا العناوينا).

نعم نحبك، لكنك أنت من كنت خلف ابتعادنا عنك، وهروبنا منك، وها نحن نعود، وليس غير الحب يعيدنا. ولأنها مرافعة محب، وليست مرافعة خصمٍ أو عدو، اتكأت خاتمتها على استدعاء المقدّس للتصديق والتسليم: (لكِ الله، ويعلم الله.. نستغفر الله...). وما أعذب اللغة في استسلامها العنيد، وعنادها المستسلم في مقطع تنساب فيه جمل الإخبار رقراقةً: (إنا -لك الله- لم نخذل شمائلنا، يعلم الله لا نحيا مساكينا، لا نؤرجح في الذكرى تنهدنا، هو الفراق، ومزّقنا العناوينا، نستغفر الله عما تفعلين بنا، نحن الكبار وإن كنا مطاعينا).

وبين هذا السلام المنساب على صورة إخبار وحسب (مجرد عبارات إخبارية)، تتفرّد جملة واحدة بالإنشاء، لتختصر مشوار النص الحواري، تلك هي جملة السؤال الاستنكاري العاتبة: (أي العذابات ما جرّبتها فينا!؟). إن في عودة المعذَّب -طواعيةً- لمعذِّبه اختصارًا لسردية النص، ومنطقِ حواره. ولهذا فلن تكون الخاتمة إلا بيانًا يتسق بسردية وحوارية مثل هذه. وعلى شاكلة المطلع يأتي البيت الختامي، مكتنزًا بالجمل والدلالات التي تلخّص موقف هذا المحبّ على باب محبوبته:

- رضيتِ؟

- أهلًا. ولن نغدو ملائكةً.

- غضبتِ؟

- أهلًا. ولن نغدو شياطينا؟

## فينومينولوجيا المكان في قصيدة زجاج العمر

صحيح أن باشلار يتحدث تحديدًا عن خصوصية المنزل ويشتغل على ظاهرياته في كتابه (جماليات المكان)، لكنه ينبه قارئه: «كل الأمكنة المأهولة حقًا تحمل جوهر فكرة البيت». (باشلار، ١٩٨٤، ص٣٦). «إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفًا. هذه هي وظيفة المكان». (ص٣٩). تنظر الفينومينولوجيا إلى المكان عبر وعي الإنسان الذي يبني له مخيالًا يربطه بوجوده وذكرياته وعلاقته بالعالم الخارجي، وبذلك أعطت الفينومينولوجيا للمكان «بعدًا خياليًا، وأصبح موضوعًا خاصا للذات، بعد أن كان وجودًا ماديًا». (بو خليط).

البيت، يقول باشلار، «هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكمة من معنى»، ولذلك «يعمل الخيال في هذا الاتجاه أينما لقي الإنسان مكانًا يحمل أقل صفات المأوى: سوف نرى الخيال يبني جدرانًا من ظلال دقيقة، مريحًا نفسه بوهم الحماية» (باشلار، ١٩٨٤، ص٣٦).

يشدد باشلار على أن فينومينولوجيا الخيال هي السبيل لإدراك الصورة الشعريّة، والقصيدة كما رأينا صورة مكتملة لموقف شاعر مع مكان الطفولة والماضي، لكن الخيال يبنيها وفق جدلية مرتكزة على الاعتذار والعتب. يكشف الخيال الشعريّ عن مكان حميمي وطاردٍ في الوقت ذاته؛ فالقصيدة كما رأينا قصة لرجل عائدٍ إلى مدينته بعد غياب، يحاول بدءًا أن يلاطفها بالسلام والمديح، لكنها تبدي جفاءً، يقوده لتبرير عودته بالحب الذي يشده لأيام الماضي. وتبرير العودة بالحب يواجهه تبرير الرحيل بالقسوة والغربة والأسى الذي لقيه -وبقية الراحلين- منها.

«إن رسم صورة مبالغ في جمالها للبيت تلغي ألفته»، كما يصرح باشلار (ص٤٢)، والتجربة الشعريّة التي تكشف عنها القصيدة تقول ذلك بامتياز؛ فجيزان، تبدو في القصيدة مكانًا من أمكنة الماضي، يعود إليه الشاعر، فتصبح بمثابة بيت الطفولة الذي يعود إليه الشاعر، لكنه بيت طفولة يحمل المتناقضات الحميمية وغير الحميمية: «إننا لا نعود نعيش البيت حقًا خلال سماته الوضعية ولا من خلال الأوقات التي نتبين فيها منافعه. إن ماضينا كاملًا يأتي ليسكن البيت الجديد». (ص٣٧). وهذه الذكريات التي تستحضرها العودة للبيت القديم في النص حميمية جاذبة تبعث على الحب، بل الجنون والهيام، وتستدعي روائحها العذبة (في صورة العاضية) رائحة الألفة، مثلما يجعل باشلار من رائحة الزبيب رائحة للألفة. لكنّ الذكريات الناعمة تقابلها ذكريات خشنة، مليئة بالجفاف، والقسوة، والإذلال، والعذابات، وغياب الحب المتبادل (كما يكشف المقطع الأخير من النص). من المهم ألا نغفل عن أن النصَّ يمدنا بظاهريات كثيرة، فالشعراء -كما ينقل باشلار «ظاهراتيون بالفطرة»، (ص٢٦) وهكذا تحتشد (زجاج العمر) بمظاهر السكينة، والدفء، والذكريات، والطفولة، والحب وطقوسه، والأنوثة وفتنتها، والرحيل، والجفاء، والكبرياء، وغير ذلك.

يكشف النص عن مكان مليء بالمتناقضات الأليفة والعدائية، وهي صورة لا تجتمع عادة في المكان الواحد، وخصوصًا إذا كان المكان المعني بيت الذكريات القديمة، ومرتع الطفولة.

تستدعي الذاكرة عادة مكانًا مثاليًا متعاليًا، يفقد حقيقته، ويبدو مثل بيت من الشمع أكثر من كونه واقعًا. غير أن النص -عبر لعبة الخيال الذكية- تبرز مكانًا حقيقيًا، مكانًا محبوبًا وغير مثالي في الوقت ذاته. وببناء النص حول فكرة الرحيل والعودة لهذا المكان، يتشكل عالم شعريّ متسق، تتأسس جماليته على جدلية بين الألفة ونقيضها، جدليةٍ منطقية تتسق مع فكرة الرحيل عن المكان والعودة إليه. «البيت هو ركننا في العالم»، يقول باشلار، ويضيف: «إنه كما قيل مرارًا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكمة من معنى. وإذا طالعنا، فسيبدو أبأسُ بيتٍ جميلًا». (ص ٣٦).

## خاتمة

هناك مساحة بين الاعتذار والعتاب يستثمرها نصُّ (زجاج العمر) بذكاء لبناء صورة لمكان الطفولة الذي يعود إليه الشاعر بعد غياب. ولأن الموقفين يختلفان في منطلقيهما؛ إذ منطلق المعتذر يختلف، ويتناقض ربما، مع موقف المعاتب، فقد ولّد هذا الاختلاف، وهذا التناقض، حالة جدلية استطاع النص توظيفها جيدًا في بناء عالمه الشعريّ الذي تقف داخله موقف العائد إلى مكان الطفولة، وتخاطب مكانًا مميز الظاهراتية؛ مكانًا تجذبك ألفته، بقدر ما تتوجس من وحشته. تجتمع في جيزان، التي يصورها النصُّ، النعومة والخشونة (الألفة ونقيضها)، وتُبنى شعريّة النص على هذه الجدلية، كما أوضح التحليل، عبر أربعة مواقف تلخّص بنية النص.

وحين ألمح باشلار إلى أن الشعر (ومض الروح) لم يكن مجرد كاتب يقع تحت وطأة الشعر وتأثيره في رأيي، بل كان فيلسوف العلم الذي يحاول إيجاد إجابة منطقية لسؤال ظاهرة الشعر وظاهراتية الصورة الشعريّة. وقد توصل بعد طول عناء إلى أن «الشعر ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل». وبناء على ذلك لاحظنا أن العالمَ الشعريّ الذي يكشف عنه نص (زجاج العمر) يمثّل ومضَ الروح الناتج عن عودة الشاعر الواقعي إلى مدينة الصبا الواقعية، لكن العالم الذي تصنعه القصيدة متخيل مصنوع، ومتأثر كثيرًا بحال الشاعر أثناء حدوث اللحظة الشعريّة، ولعل هذا أحد أبعاد ظاهراتية الروح التي يتحدث عنها باشلار.

إن صورة المدينة التي تظهر بتناقضاتها في النص ملتقطةٌ من عالم الروح (فينومينولوجيا الروح)؛ هذا العالم الذي كشفت عنه الصور الشعريّة في النص المبني على مواقف أربعة (لرجل يقف أمام محبوبته معتذرًا ومعاتبًا). ولعل التحليل قد نجح -ولو قليلًا- في الكشف عن ثيمة النص الرئيسة (أو الفكرة الأساسية التي تلتف حولها ضفيرة النص) وهي: تردد الشاعر/ العائد بين الاعتذار والعتبى.

وقد جاءت بنية النص لتخدم هذه الثيمة حين تنقلت من موقف إلى آخر تنقلًا منطقيًا يبدأ بموقف التحية، ثم موقف التبرير (تبرير الهجرة)، مرورًا بموقف الاعتراف بالحب، وانتهاء بالمرافعة النهائية التي تلخصها أبيات العتب في الجزء الأخير من القصيدة. وبقدر ما أسهمت الأساليبُ اللغوية والظواهر البلاغية -في كل موقف من المواقف- في خدمة ثيمة النصِّ، بقدر ما دفعت نحو تشكيل صورة لمكان مختلف الملامح؛ لا تكاد تستأنس الروح لألفته، حتى يستفزها منه وحشة وعبوس.

## المراجع


١. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.

٢. بوخليط، سعيد، «الظاهراتيّة الباشلارية.. أو حيوات الصورة الشعريّة»، **مجلة الكلمة**، ع٧١، مارس ٢٠١٣.

٣. الجهاد، هلال، **جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعريّ الجاهلي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧.

٤. الحموي، أبوبكر، **خزانة الأدب**، ج١، القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٧م.

٥. عثمان، ظيفة، العضية. زينة النساء ونفح عطر على الرؤوس، **صحيفة عكاظ**، ٢١ أغسطس ٢٠١٢.

٦. عطيف، أحمد السيد، **زجاج**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٤.

٧. الشرقاوي، مصطفى، «أفعال المقاربة والرجاء والشروع (كاد وأخواتها)»، **شبكة الألوكة**، ٢٠٢١/٢/٨

٨. هايدقر، مارتن:

٩. **إنشاد المنادي: قراءة في شعر هولدرلن وتراكل**، ت. بسام حجار، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

١٠. «رسالة في النزعة الإنسانية»، ت. مينة جلال، **مجلة مدارات فلسفية**، الجمعية الفلسفية المغربية، ٢٠١١.

١١. **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر**، ت. فؤاد كامل عبدا لعزيز ومحمود رجب السيد، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤.

١٢. ويليك، رينيه، **مفاهيم نقدية**، ت. محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٨٧.

**Abstract**

The paper focuses on the dynamics of intimacy/non-intimacy in Ahmed Al-Sayyid Atif's Zujāj (Glass). The poem depicts the relationship between human and place, based on the poetics of apology and reproach connected to the poet's city of childhood and memories. Drawing on Gaston Bachelard's phenomenological theory of place and poetic image, this paper argues that the poetics of the text relies on the dialectics of intimacy/non-intimacy which reveal a special phenomenological image of the city of Jazan.

**Keywords**

***Glass, Ahmed Atif, Jazan, phenomenology of place.***

# الصور السرديّة في الشعر العربي الحديث

فتحي النصري

أستاذ تعليم عال، الأدب العربي الحديث، جامعة تونس

## الملخّص

مدارُ هذا المقال على الصور السرديّة في الشعر العربي الحديث. ويفترض الكلام على صور سرديّة في الشعر أنّ السرد إذ يدخل في تكوينه لا يكون قابلًا للانصهار في بنيته فحسب، بل يغدو فضلًا عن ذلك أسلوبًا فنّيًّا ومادّة لصناعة الصورة. وقد أطلقنا مصطلح «الصور السرديّة» على صور شعريّة تشترك في ثلاث خصائص، الأولى: أنّها مبنيّة على السرد باعتباره إنتاجًا لغويًّا يضطلع فيه راوٍ برواية حدث أو أكثر. والثانية: أنّها ليست صورًا جزئيّة تكون بلفظ واحد أو بعدد محدود من الألفاظ، وإنّما هي صور كلّيّة أو صور ذات بنية كبرى تشغل حيّزًا هامًّا من النصّ، بل قد تمتدّ على القصيدة بأكملها. الثالثة: الازدواج الدلالي؛ إذ تنطوي دائمًا على معنى ظاهر أو حَرْفيّ ومعنى ثانٍ خفيّ أو رمزيّ. غير أنّ الكيفيّة التي يتحقّق بها هذا الازدواج الدلالي تختلف من ضرب إلى آخر من هذه الصور. وقد ميّزنا ثلاثة ضروب: ضرب من الصور السرديّة يقوم على الجمع بين معنى حقيقيّ وآخر مجازيّ، وقد أطلقنا عليه صور المشابهة السرديّة. وضرب ثانٍ أسميناه صور المجاورة السرديّة، وتنجم من عدول بالمسار السرديّ عمّا هو متوقّع أو محتَمَل، وضرب ثالث يقوم على استدعاء نصّ سابق سرديّ وتوظيفه في القصيدة، وأطلقنا عليه صور التوظيف السرديّ.

## الكلمات المفتاحية

***سرد، تسريد، صور سرديّة، أليغوريا، استعارة سرديّة، مفارقة، تشخيص.***

## تمهيد: في الصورة وتسريد الشعر

لعلّ أهمّ خصيصة تميّز القصيدة التقليديّة من القصيدة الحديثة أنّ شعريّة الأولى تقتضي «أن يكون كلّ بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده» (ابن رشيق، ١٩٨١، ص. ٢٦١- ٢٦٢). فالإجادة في الشعر تشترط في نظر القدامى أن يستقلّ البيت بمعناه حتّى يتحقّق التوازي بين ما هو صوتي وما هو دلالي. ويمكن القول إنّ القصيدة التقليديّة تتكوّن مباشرة من أبيات، والشاعر يشتغل إيقاعيًّا ودلاليًّا بكلّ بيت على حدة، ولذلك فإنّ الصورة الشعريّة مهما امتدّ الحيّز الذي تشغله فلا ينبغي لها أن تتعدّى حدود البيت.

وأمّا القصيدة الحديثة فلا تتكوّن مباشرة من أبيات، وإنّما تنقسم إلى أبيات؛ إذ يقتضي الشعر تقطيع الكلام إلى الأجزاء التي تسمّى أبياتًا، فالبيت هو وحدة تقطيع إيقاعي وتركيبي وتنغيمي لا تتعدّى حيّز السطر. وهذا التقطيع إفراز لتفاعل عناصر ثلاثة هي الإيقاع والتركيب والنَّفَس. فالشاعر الحديث يحتكم في تحديده موضع الوقفة في آخر البيت في القصيدة الحرّة على سبيل التخصيص إلى الوزن أو إلى التركيب أو إليهما معًا، وفي كلّ الحالات لا يتعدّى البيت ما يمكن إنشاده في نفَس واحد.

وإذا كان البيت في القصيدة التقليديّة لا يعدو نمطين فهو تامّ تركيبيًّا وووزنيًّا، وهذا هو البيت الأمثل في رأي القدامى، أو هو تامّ ووزنيًّا مفتقر إلى ما يليه تركيبيًّا. وهذا هو التضمين الذي عدّه القدامى عيبًا، فإنّ تشكّلات البيت الممكنة تضاعفت في الشعر الحرّ، فهو شأنه شأن البيت التقليدي يرد تامًّا ووزنيًّا وتركيبيًّا أو يرد تامًّا ووزنيًّا مفتقرًا إلى ما يليه تركيبيًّا. غير أنّ التخلّي عن الاستقلال العروضيّ للبيت أفرز إمكانيّتين أخريين في بنائه، فقد يرد تامًّا تركيبيًّا مفتقرًا إلى ما يليه ووزنيًّا أي مبنيّا على التدوير، وقد يرد غير تامّ لا ووزنيًّا ولا تركيبيًّا أي جامعًا بين التدوير والتضمين. ولئن كان التضمين ظاهرة شائعة في بناء البيت الحرّ منذ ظهوره، فإنّ الشعراء تدرّجوا في تقبّل التدوير وممارسته حتّى غدا خصيصة ثابتة في بناء البيت الحرّ. ويترتّب على ذلك أنّ القصيدة الحديثة تنبني على التعالق التركيبي والعروضي. وهذا هو المقصود من القول إنّها تنقسم إلى أبيات ولا تتكوّن مباشرة من أبيات.

ويعود انبناء القصيدة الحديثة على التعالق في المستويين التركيبي والوزني إلى أنّ بناء الدلالة في الشعر الحديث منوط بالقصيدة في كلّيّتها أو بحيّز هامّ منها. ولمّا كان الشعر يقول ما يقول بواسطة الصورة، فإنّ الشعر الحديث يعوّل على خلاف الشعر القديم على الصور الكلّيّة أو الصور ذات البنية الكبرى Figures macrostructurales. وليس معنى هذا أنّه خالٍ من الصور الجزئيّة ولكنّها ثانويّة ترد في خدمة الصورة الكلّيّة وتخضع لها.

وقد اعتنى النقاد المحدثون بهذه الصور الكلّية أو الكبرى، وباشروها من مداخل عدّة منها الرمز والقناع والمعادل الموضوعيّ والنزوع القصصيّ والتعبير الدرامي وتوظيف الأسطورة والقصّة الدينيّة والتاريخ وغيرها. ولفتت صلة الشعريّة الحديثة بتوظيف الأشكال السرديّة انتباه النقّاد ولم تفتهم صلة العديد من الصور ببناء الشعر على السرد، فأقبلوا على تدبّر بعض هذه الصور، وذهلوا عن بعضها الآخر. ومهما يك من أمر، فإنّ اطّراد هذه الصور السرديّة في الممارسة الشعريّة يعود إلى خصيصة طفت في الشعريّة العربيّة المعاصرة عامّة والشعر الحرّ خاصّة تتمثّل في النزوع إلى تسريد الشعر.

فقد اقترن الشعر الحرّ منذ شيوعه ابتداء من أواخر العقد الخامس بنزوع جليّ إلى التسريد مردّه إلى جملة من العوامل حفّت بنشأته نقتصر منها على العامل المتّصل مباشرة بالمنطق الداخليّ الذي يحكم تحوّلات الشعريّة. فالمجدّدون من الشعراء يجدّدون بمباينة النموذج أو النماذج الشعريّة التي كرّسها أسلافهم المباشرون والتي درجوا في البدء على تقليدها. ومن المعلوم أنّ روّاد الشعر الحرّ حاكوا، في بداياتهم، بصورة خاصّة، النموذج الرومنطيقي وامتداداته من الغنائيّة الذاتيّة التي سادت في النصف الأوّل من القرن العشرين. ولمّا كانت الرومنطيقيّة قد اتّخذت من الذات بؤرة الممارسة الإبداعيّة فإنّ هؤلاء المجدّدين بادروا إلى زحزحة هذه الذات عن موقع البؤرة ليحلّوا «الواقع» محلّها. وهو ما أفضى إلى إعادة الاعتبار إلى مفهوم المحاكاة بمعنى تمثيل الواقع والمجتمع في الشعر. وقد مهّد ذلك لاستدعاء أنماط الخطاب القائمة على تمثيل العالم على غرار السرد.

وقد اقترحنا مصطلح «الصور السرديّة» لنطلقه على الصور الشعريّة التي تنشأ من توظيف التخييل السرديّ وتُنْسَج من مادّة سرديّة. وننوّه -رفعًا لكلّ التباس- بأنّ مقصودنا من هذا المصطلح غير المقصود منه في علم السرديّات حين تتكلّم على صور سرديّة من قبيل الارتداد والاستباق والحذف وغيرها من المقولات التي تستخدم في تحليل النصّ السرديّ. ونشير أيضًا إلى أنّ صلة الشعر الحديث بالسرد كثيرًا ما تجسّمت في استدعاء القصيدة لأشكال أو أجناس سرديّة مثل الأسطورة والقصص الدينيّ والموادّ التاريخيّة والحكاية الشعبيّة. وهي ظاهرة حظيت باهتمام النقّاد الذين باشروها باعتماد مفاهيم المعادل الموضوعيّ والتوظيف والتناصّ والتفاعل بين النصوص، ووصلوها ببعض الأساليب الفنّيّة أهمّها الرمز والقناع. غير أنّ كلامنا على الصور السرديّة لا يعني بالضرورة هذه الأشكال السرديّة التي قد يفضي استدعاؤها إلى تسريد القصيدة وقد لا يفضي. وإنّما اهتمامنا مقصور على الصور الشعريّة

المبنيّة على السرد باعتباره إنتاجا لغويًّا يضطلع فيه راو برواية حدث أو أكثر. وهذا مبحث مستجدّ يُعْنَى بهذه الظاهرة الفنّيّة التي اقترنت بالنزوع إلى تسريد الشعر وميّزت وما زالت تميّز الشعريّة العربيّة المعاصرة ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين حتّى اللحظة الراهنة.

## الصور السرديّة في الشعر الحديث

يصدر الكلام على صور سرديّة عن افتراض أنّ السرد إذ يدخل في تكوين الشعر لا يكون قابلًا للانصهار في بنيته والخضوع لمقتضيات الشعريّة فحسب، بل يغدو فضلًا عن ذلك أسلوبًا فنّيًّا ومادّة لصناعة الصورة. وقد أُتيح لنا في بحوث سابقة أن نقف على ضروب من الصور الشعريّة هي إفراز للتلاقح المثمر بين الشعريّ والسرديّ. وقد وجدنا عسرًا في مباشرة هذه الصور، إذ لم تسعفنا الدراسات التي تعنى بالبلاغة والشعريّة بتسميتها أو بأدوات تحليلها، ونكاد لا نستثني من ذلك إلاّ الأليغوريا، فقد وجدنا في الأدبيّات الغربيّة ما مهّد لنا السبيل لدراستها. فاختصصناها بمؤلّف هو «شعريّة الأليغوريا» (النصري، ٢٠١٥) وقفنا فيه على تجلّياتها وأشكال حضورها ووظائفها في الشعر العربي الحديث. غير أنّ الخوض في صور أخرى عداها، يبدو كالجوس في أرض غُفْل بلا معالم. فما الذي يخوّل الكلام على صور سرديّة؟ وعلى أيّ أساس نميّز هذه الصور؟ وكيف نصنّفها؟ وماذا نسمّيها؟

إنّ مراجعة ما وقفنا عليه من صور سرديّة على مدى عقود من الاشتغال بهذا المبحث يكشف لنا عن اشتراكها جميعًا مهما اختلفت أنواعها في خصيصة الازدواج الدلاليّ، وهو ما يخوّل لنا الكلام على صورة. غير أنّ الكيفيّة التي يتحقّق بها الازدواج الدلاليّ تختلف من ضرب إلى آخر. ويمكن أن نميّز ثلاث سيرورات. ففي ضرب أوّل من الصور يحضر المحتوى السرديّ على سبيل المجاز. فيحيل على معنى أوّل ظاهر أو حرفيّ وعلى معنى ثان خفيّ أو مجازيّ. نحن في هذه الحالة إزاء صور مجازيّة قدّت من مادّة سرديّة واستندت إلى علاقة مشابهة ويمكن أن نطلق عليها صور المشابهة السرديّة. وأمّا في الضرب الثاني فلا يكون السرد مجازًا ولا وجود لعلاقة مشابهة ولا يتبيّن الازدواج الدلالي إلاّ في موضع من السرد فحسب، إذ يتمّ العدول بالمسار السرديّ من معنى أوّل إلى معنى ثانٍ. ويمكن أن نطلق على هذا الضرب صور المجاورة السرديّة. وأمّا الضرب الثالث فيقوم على استدعاء نصّ سابق يوظّفه الشاعر في بناء الشعر فيحوّله تحويلا دلاليّا تغدو القصيدة بمقتضاه منطوية على معنيين معنى أوّل مقترن بالنصّ الأصليّ ومعنى ثان هو إفراز للتحويل الدلالي في النصّ اللاحق. ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الصور صور التوظيف السرديّ.

## ١. صور المشابهة السرديّة

يجمع المحتوى السرديّ في هذا الضرب من الصور بين معنيين حرفيّ ومجازيّ. وهذا الازدواج في المعنى يجعل منها صورًا مجازيّة إلاّ أنّها تتشكّل من مادّة سرديّة. وأوّل صورة تتبادر إلى الذهن في هذا الصدد هي الأليغوريا. غير أنّ هذا الضرب من الصور قد ينجم من استرسال الاستعارة أو التشخيص في سياق سرديّ.

### ١-١. الأليغوريا

يشير حدّ الأليغوريا عند البلاغيّين الغربيّين القدامى إلى خصيصتين تميّزانها، الأولى ازدواجية المعنى، فالأليغوريا «أن تقول شيئًا وتقصد شيئًا آخر»، وهذا معنى الكلمة في أصلها اليونانيّ. والتفاوتُ بين العبارة ومدلولها هو الذي يجعلها من المجاز، غير أنّه مجاز لا يكون بلفظة واحدة وإنّما بكثرة من الألفاظ. (Fontanier, 1977, p. 111)وتتمثّل الخصيصة الثانية في أنّ الازدواج الدلاليّ متأتّ من المشابهة، وهو ما مهّد لحدّ الأليغوريا على أنّها «استعارة مسترسلة» (النصري, ٢٠١٥، ص. ٣٠).

وقد احتفظ المعاصرون بخصيصتي الازدواج الدلاليّ والامتداد المجازيّ وطوّروا الحدّ بتدقيق بعض عناصره. فقد عرّفت الأليغوريا بكونها «حكاية ذات طابع رمزي أو تلميحي. وهي باعتبارها سردًا تقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيات (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات مُشَخَّصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات. وتتحرك هذه الشخصيّات في مكان وزمان لهما بدورهما طابع رمزي (...) وتضمّ الأليغوريا دائمًا مظهرين: مظهرًا مباشرًا حرفيًّا وآخر يتمثّل في الدلالة الأخلاقية أو النفسيّة أو الدينيّة.» (Morier, 1981, P. 65)

وورد في «قاموس الشعرية» التعريف التالي: «الأليغوريا صورة تنجم من سياق سردي ذي بعد رمزي وفق متشاكلة دلالية Isotopie تتّسم بطابعها الملموس وانسجامها التامّ. ويحيل كل عنصر من عناصر هذه الصورة بطريقة استعاريّة في الغالب على كون مرجعي من طبيعة أخرى مجرّدة أو فلسفية أو أخلاقية الخ...

فالأليغوريا تتميّز إذن بخاصيتين أساسيّتين :

- اتّصال التعبير المجازي

- الجمع المنظّم الثابت بين معنيين حرفي ورمزي» (Aquien, 1993, p. 45-46)

ولعلّ أهمّ ما يمكن أن يستخلص ممّا تقدّم من تعريفات ممّا هو محلّ اتفاق: أنّ الأليغوريا تنبني بعبارة مسترسلة. غير أنّ الحيّز النصي الذي قد تشغله غير محدّد إذ ليس لها طول معلوم. فقد تمتدّ على مؤلّف بأكمله على غرار ما كان شائعا في الأعمال الأليغورية في الآداب الأوروبيّة في العصور الوسطى. وقد تنبثق في موضع ما من العمل الأدبي فلا تشغل سوى فضاء محدود منه، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى النزوع العام في توظيف هذه الصورة المجازية في العصر الحديث.

وإذا كانت الأليغوريا تقتضي عبارة مسترسلة فلأنها تنبني بمحتوى سردي وتنتسج من مادة تخييليّة، وتقوم على إحياء عالم يوافق كل عنصر من عناصره عنصرا من عناصر عالم آخر. إنّ الأليغوريا نظام من العلاقات بين عالمين يحيل أحدهما على الآخر بطريقة رمزية أو استعاريّة. فهذه الصورة البلاغية تجمع دائمًا بين معنيين ظاهر وخفيّ، حرفي ومجازي. لكنّ المعنيين يتجاوران فيها ولا يبطل أحدهما الآخر. فالمعنى الحرفي قائم بذاته. غير أنّ الحسّ السليم يقتضي تجاوزه إلى المعنى الثاني. وهذا الازدواج في المعنى هو ما يجعل منها صورة مجازيّة ولكنها صورة كبرىFigure macrostructurale تتألّف من تضافر صور جزئية Figures microstructurales (Molinié, 1992, p. 42)

وللأليغوريا حضور لافت في الشعر العربي الحديث. ونقدّر أنّ استخدامها فيه قد اقترن في البداية بجنس أليغوري هو الحكاية المثليّة، فقد حذا أحمد شوقي في باب «الحكايات والأمثال» من الشوقيّات حذو لافونتين في تأليفها لأغراض تعليميّة وإصلاحيّة (النصري, ٢٠١٥، ص. ٧٥ – ٨٦). واستمرّ شعراء آخرون ونخصّ بالذكر منهم إيليا أبا ماضي في استخدامها لأغراض مشابهة (النصري، ٢٠١٥، ص. ٨٨– ٩٢). وقد تكون الحكاية المثليّة سببا لانتباه الشعراء المحدثين للأليغوريا. فقد استخدمها الشعراء الرو منطيقيّون ولا سيّما نسيب عريضة الذي نزّلها في صلب الرؤية الرومنطيقيّة ووظّفها في خدمة النسق الفكري والرمزي الرومنطيقي (النصري، ٢٠١٥، ص. ٩٢ – ١٠٠). وشاع استخدام الصور الأليغوريّة في مدوّنة الشعر الحرّ، إذ نعثر على نماذج منها، وبالاقتصار على منجز جيل الروّاد، في شعر بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وخليل حاوي وغيرهم ولكن يظلّ صلاح عبد الصبور وسعدي يوسف الشاعرين الأكثر استخداما لهذه الصورة.

وتمتدّ الأليغوريا في معظم نماذجها في الشعر العربي الحديث على القصيدة بأكملها باستثناء قصائد قليلة نجمت فيها صور أليغوريّة في أكثر من موضع من النصّ لتشغل حيّزًا منه على غرار قصيدة صلاح عبد الصبور» رسالة إلى صديقة طيّبة» (عبد الصبور، ١٩٨٦، ص. ٢٢٣) التي نورد منها هذه الصورة:

في يوم كانت ورده

تغفو في كُمّ الليل

الشمس رعتها

حتى دبّت فيها الروح

والشمس الشمس أماتتها

وقْدا وتباريح

انتسجت الصورة الأليغوريّة في هذا الشاهد مثلما هو الشأن دائما في الأليغوريا من مادّة سرديّة، واسترسل فيها التعبير المجازيّ، إذ جمعت بين معنيين حرفيّ مداره على حكاية الوردة، ورمزيّ يحيل على كون مرجعيّ غير الطبيعة. ويتجاور المعنيان فيها، غير أنّ الحسّ السليم يقتضي تجاوز المعنى الظاهر إلى آخر خفيّ، فالمحتوى السرديّ لا يحضر إلاّ باعتباره مجازًا. وهو ما يجعل من هذه الصورة أليغوريا مقصودة. وتكون الأليغوريا مقصودة عندما يكون التأويل الرمزيّ ضروريًّا ليستقيم معنى النصّ، وتكون غير مقصودة عندما لا يكون هذا التأويل ضروريًّا وإنّما هو مجرّد إمكان من إمكانات القراءة (النصري، ٢٠١٥، ص.- ص. ١٤٧- ١٥٩). وقد تألّفت هذه الصورة الأليغوريّة من تظافر رموز «الوردة: و«الليل» و«الشمس» لتحيل على القيمة التي أفضت إلى تدهورها الشروطُ نفسها التي كانت مصدر ازدهارها. غير أنّ دلالة الأليغوريا تكتسي مزيدًا من التحديد إذا تأمّلناها في ضوء علاقتها بصور أخرى في النصّ، ولا سيّما بالصورة الأليغورية التي تلتها مباشرة:

في يوم حلّق طائرْ

ألقاه الحظ العاثرْ

في حُبّ الآفاق الممتدهْ

فمضى يصّاعد منطلقا

هبّت ريح ألقته للسفح

وهوى في جوف الآفاق الممتدهْ

ورعاه السفح فلمّ عظامهْ
حتى دبّت فيه الروح
لكن هل يأمن حضن الريحْ
طير مقصوص الريش جريحْ

وعلى خلاف الصورة الأولى التي تتّسم بالكثافة، عمد الشاعر في بناء الصورة الثانية إلى تفصيل مكوّناتها وتوخّى الإطناب وكأنّه يقصد أن يوحي إلى القارئ بأنّ النصّ يقول شيئا آخر عدا معناه الظاهر. وهو ما ساهم في إجلاء الغموض عن الشاهد الأوّل ليتّضح أنّ مدار الصورتين على خيبة المتكلم في القصيدة، وهو الفنان أو المثقف الذي خانته أحلامه، في واقع سياسي غذّى فيه وعودًا ولم يَفِ بها.

**١-٢. الاستعارة السرديّة**

قد تنجم الاستعارة في سياق سرديّ ثمّ تسترسل عبر الارتباط باستعارات أخرى، فتنشأ الصورة بذلك من التوسّع في استعارة ابتدائيّة يتمّ تفصيلها بواسطة استعارات أخرى، وتتظافر جميعها في بناء صورة مجازيّة تتشكّل من مادّة سرديّة ويتحقّق فيها ازدواج المعنى باسترسال الاستعارة. ونقف على هذا الضرب من الصورة في قصيدة أبي القاسم الشابي «النبيّ المجهول» (د. ت، ص. ٤٨٨):

في صباح الحياة ضمّختُ أكوا بـــي وأترعتُها بخمرة نفسي
ثم قدّمتُها إليكَ فأهرقـــتَ رحيقي ودست يا شعبُ كأسي

وفي قوله:

ثم نضّدتُ من أزاهير قلبي بـاقـةً لـم يمسّها أي إنسي
ثم قدّمتها إليك فمزّقـــت ورودي ودسـتها أيّ دوس

لقد انبثقت الصورة الشعرية في الشاهد الأوّل من سياق سردي قوامه عدد من الأعمال مسندة إلى المتكلّم في القصيدة (ضمّخت أكوابي، أترعتها بخمرة نفسي، قدّمتها إليك) أو مسندة إلى الشعب (أهرقت رحيقي، دست يا شعب كأسي). وقد انبنت على تطوير استعارة ابتدائيّة، إذ شبّه الشّاعر فكره أو أدبه بالخمر ثمّ جعل إعراض الشعب عنه بمثابة إراقة لهذه الخمر ودوس لكؤوسها. ويبيّن تفكيك هذه الصورة إلى مكوّناتها أنّها تألّفت من استعارات اجتمعت في سياق سردي بحيث تستمدّ الاستعارة معناها من علاقاتها بسائر الاستعارات، وهو ما يجعل منها في حقيقة الأمر استعارة واحدة استرسلت وتظافرت مكوّناتها لبناء الدلالة التي تحيل على غربة الشاعر في قومه الذين «لا يفهمون أغانيَ روحه».

ولا تختلف الصورة الثانية عن الأولى من حيث البنية، إذ انبثقت مثلها من سياق سردي قوامه عدد من الأعمال المسندة إلى المتكلّم في القصيدة أو إلى الشعب. وهي أيضًا تتألّف من صور جزئيّة تظافرت لتحيل بطريقة استعاريّة على بذل الشاعر فنّه وفكره لقومه الذين جابهوه بالصدّ والإعراض. فالصورة قد تولّدت في الشاهدين من استرسال الاستعارة.

والحقّ أنّ انتباه المتلقّي إلى الاستعارة الأولى في كلّ من الشاهدين يقوده إلى تأوّل سائر الاستعارات على ضوئها. وهو ما يؤكّد ما ذهب إليه فاندندورب Vandendorpe من أنّ الاستعارة المسترسلة تنزع إلى إنشاء نظام من التوقّع وهو ما قد يرتدّ بها إلى الأليغوريا (Février, 1999, p.78). إنّ هذه الملاحظة تبرز صلة وثيقة بين هذا الضرب من الاستعارة والأليغوريا لا سيّما وأنّ خصيصتين تجمع بينهما هما السياق السردي وامتداد التعبير المجازيّ، ولكن ذلك لا يعني تطابقهما. إذ ترتّب على استرسال الاستعارة في الشاهدين جواز معنى واحد هو المعنى المجازيّ في حين تفترض الأليغوريا مثلما سبق أن ذكرنا توازي المعنيين الحرفي والمجازي دون أن يبطل أحدهما الآخر. وقد أكّد فاندندورب نفسه أنّ الاستعارة المسترسلة لا تفضي بالضرورة إلى الأليغوريا رغم أنّهما تقومان، وهذا قاسم مشترك بينهما، على تطوير علاقة مشابهة، وذلك لاختلاف طبيعة العمل العرفاني في كل منهما. ففي الاستعارة المسترسلة يلتقي القارئ خلال القراءة ذاتها بمتشاكلتين دلاليتين بحيث ينزع المعنيان الحرفي والمجازي إلى التداخل والاندماج، في حين أنّهما يتوازيان في الأليغوريا ((Vandendorpe, 1999, p. 76-77). ولقد اعتبر فونطانيي خصيصة الجمع الثابت بين معنيين حرفي ومجازي كفيلة بتمييز الأليغوريا من الاستعارة المسترسلة. ولكن ذلك لم يمنعه من اعتبار الصورة الثانية محاكاة للأولى بل لم ير ضيرا من أن تعتبر ضربا منها وإن اقترح لها مصطلحا مخصوصا هو «أليغوريّة» Allégorisme (Fontanier, 1977, p. 114 - 116)

**١- ٣. التشخيص السرديّ**

التشخيص personnification هو «أن تسند بواسطة صورة مشاعر وتصرّفات آدمية إلى كائنات غير بشرية أو غير حيّة أو حتّى إلى مجرّدًا (Aquien, 1993, p. 209) . فهو أثر يتولّد من استخدام بعض الصور المجازيّة. وقد يسترسل التشخيص في سياق سرديّ فيولّد ضربا من الصور السرديّة على غرار هذه الصورة المقتطعة من قصيدة «الحزن» لصلاح عبد الصبور( ١٩٨٦، ص. ٣٧).

حزن تمدّد في المدينهْ

كاللصّ في جوف السكينهْ

كالأفعوان بلا فحيحْ

الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوزْ

وأقام حكّاما طغاهْ

الحزن قد سمل العيونْ

الحزن قد عقد الجباهْ

ليقيمَ حكّاما طغاهْ

عمد الشاعر لتصوير استبداد الحزن بالمدينة إلى الاستعارة في البيت الأوّل ثمّ إلى التشبيه في البيتين الثاني والثالث ثمّ عمد في بقيّة الأبيات إلى التشخيص القائم على تشبيه الحزن بالطاغية المستبدّ فأسند إليه جملة من الأعمال تجسّم طغيانه واستبداده. وليست هذه الصورة من قبيل الزخرف أو الحلية ولكنّها وهي تشخّص الحزن تشي بأسبابه العميقة. وقد توخّى عبد الصبور أسلوبًا مماثلا في قصيدته «الشيء الحزين» (عبد الصبور، ١٩٨٦، ص. ١٠٩):

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساءْ

يَمُور في الأطراف والأعضاءْ

ويُثقل العينين والنبرة والإيماءْ

لكنّه حنونْ

يضمّنا في خدر مستسلم مأمونْ

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائبْ

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائبْ

والصورة في الشاهدين تشخّص حالة شعوريّة بواسطة الاستعارة ثمّ ترشّح هذا التشخيص باسترساله عبر سرد عدد من الأعمال المسندة إلى «الشيء الحزين».

ويرد هذا الضرب من التشخيص في قصيدة سعدي يوسف «عن المسألة كلّها» ( ١٩٩٥، مج. ١، ص. ١٧٣ ) التي تطرّق فيها إلى مسألة التغيير الثوريّ، وذلك في قوله:

للحارس التتريّ مركبة بها أسد-جواد

قد كنت أرْقبه...

رأيت أصابع الأشجار قرب نهاية الجسر الأخيرهْ

تمتدّ...

تهبط...

كان وجهُ الحارس التتريّ يشْحب

كان جسم الحارس التتريّ بين أصابع الأشجار ملتويا

طريحا بين ضوء الفجر والأسد-الجواد

فقد اتخذ الشاعر من «الأشجار» التي استعملها في صيغة الجمع رمزًا للمقاومة ولقوّة الجماعة وهي تتصدّى «للحارس التتريّ» حليف الليل ورمز الوجه المُعْتم من التاريخ. وتظافرت الرموز في سياق سردي لبناء صورة أليغوريّة يرد التشخيص في خدمتها ويغدو صورة جزئيّة من صورها.

ويغدو التشخيص في نماذج نادرة من الشعر العربي الحديث أداة لإطلاق العنان للتخييل السردي على غرار ما جاء في قصيدة نسيب عريضة «على طريق ارم» (عريضة، د. ت.، ص. ١٧٨ – ١٩٧)، وهي قصيدة طويلة تألفت من ستة أقسام: ١.أول الطريق ٢.القلوب على الدروب ٣.الطلل الأخير ٤.في القفر الأعظم ٥ .القيروان ٦ .نار إرم. وقد صدّرها الشاعر بتوطئة استهلّها بتعريف موجز بأسطورة «إرم ذات العماد» ثم ميّز إرم الأساطير من «ارم» القصيدة قائلا:

«أمّا إرم» التي يتحدث عنها الناظم في ملحمته فهي «إرم» الروحية يسير الشاعر مراحل مع قافلته في طلبها ويصف طريقه مرحلة مرحلة، حتى يخيّل إليه في الآخر أنّه رأى نارها من بعيد...

ولكنّه لم يصل إليها...»

وهذا التمييز بين معنى ظاهر غير مقصود، ومعنى خفي مقصود يشي بالطابع الأليغوري للقصيدة. وتكشف القراءة عن هذا الازدواج في المعنى. فالرحلة والطريق ومشاقّها ليست سوى صورة مجازيّة كنّى بها الشاعر عن ضرب من التجربة الروحية أو المجاهدة الصوفية التي تستهدف الانفصال عن عالم «الحضيض» شوقا إلى الأبديّة وتوقا إلى الحقيقة الكليّة.

وتنطوي القصيدة علاوة على صبغتها الأليغورية العامّة على حشد من الصور منها هذه الصورة الواردة في القسم الموسوم بـ«القيروان» وقد قامت على التشخيص وجسّمت نزاعا بين أفراد «الركب»، أو لنقل بين مكوّنات الذات، من أجل قيادتها في رحلة البحث عن اليقين [المجتثّ]:

سرنا حثيثا وكنّا نهيم في كل واد
القلب يقفو هواه ونحن إثر الفؤاد
(...)
فقال عقلي: لماذا تُمالئون الضَّلولا؟
بئس الدليلُ انتخبتم قلبا غويّا عليلا
يسير نحو مغانٍ قد استحالت طلولا
قفوا بنا واستريحوا ثم اتبعوني دليلا
فصاح فينا فؤادي حذار هذا العذولا
ما العقل غيرَ خَؤُونِ
يُغريكمُ باليقينِ
يُلهيكمُ بالظنونِ
والأمر في علم ربي
فجرّد العقل سيفا من الصواب صريحا
فخرّ قلبي صريعا فوق الرمال ذبيحا

وتستمر هذه الصورة التي تولّدت من تظافر التشخيص والتخييل السردي في أبيات أخرى كثيرة. فالشاعر شخّص «العقل» و«القلب» ونوازع النفس المختلفة ومنها «الشك» «والأماني و«الخطايا». وأسند

إليها أقوالا وأفعالا ومشاعر آدمية وأدار بينها صراعًا على غرار ما يكون في الأليغوريا التشخيصية التي راجت في الأدب الأوروبي في العصر الوسيط.

ويغدو التشخيص في مثل هذه الحالة شكلا من أشكال توظيف الخيال في الكتابة الأدبية. وقد اعتبر فونطانيي أنّ هذه التشخيصات تنتسب إلى الأليغوريا بـ «معناها الواسع» لا بـ «المعنى المخصوص» الذي يميّزها بصفتها صورة مجازية. والأوْلى في رأيه أن ينسب هذا الجنس من الكتابة الأليغورية التي شاعت في العصور القديمة والوسيطة إلى التخييلات، Fictions ويُدْرَج ضمن مظاهر الخلق الأدبي. وإذا كان لا بد أن يصنّف في الصور البلاغية فموضعه صور الفكر Figures de pensée لا المجاز (Fontanier, 1977, p. 113 - 114).

ونتبيّن بهذا أنّ صور المشابهة السرديّة تشترك في خصائص هي: المشابهة وازدواج المعنى والبنية السرديّة. وقد يغري اتصال التعبير المجازي في سياق سرديّ بردّ الاستعارة السرديّة أو التشخيص إلى الأليغوريا، ولكن ثمّة من الفوارق بينها ما يميّز كل صورة منها.

## ٢. صور المجاورة السرديّة

إذا كانت الأليغوريا والاستعارة السرديّة والتشخيص إفرازًا للطابع المجازيّ للمحتوى السرديّ، فإنّ من الصور السرديّة ما ينجم عن عدول مفاجئ بالسرد عن مساره. ويترتّب هذا العدول على اختلال في العلاقة بين القول ومقامه مثلما هو الشأن في «السخريّة» Ironie، وهي تعدّ في البلاغة الغربيّة من صور الفكر Figures de pensée وتتمثل في أن نقول عكس ما نقصد إليه. ولا تتّضح السخرية إلاّ بالتفاوت بين القول والوضع المقصود بحيث تبدو الكلمات غير ملائمة له» (Gardes -Tamine, Hubert, 1998, p. 148) وقد ترد السخرية في سياق سرديّ، فتشكّل ما دأب الخطاب النقدي العربي المعاصر على تسميته «المفارقة السرديّة».

وتزخر مدوّنة الشاعر العراقيّ أحمد مطر بنماذج من هذه الصورة، ومنها قصيدته «مسألة مبدأ» (مطر، د. ت.، ص. ٢١٣):

قال لزوجه: اسكتي

وقال لابنه: انكتمْ

صوتُكما يجعلني مشوّشَ التفكيرِ

لا تَنْبِسا بكِلْمَةٍ

أريد أن أكتب عن حريّة التعبيرِ

وتكمن المفارقة في التناقض بين القول والمقام الذي ورد فيه. فالزوج يصادر حقّ الزوجة والابن في الكلام وهو بصدد كتابة مقال عن حرّيّة التعبير. وهذا الانفصام بين الفكر والممارسة يثير الضحك ويكشف عمّا يرشح به العنوان من هزء. فحريّة التعبير لا تعدو أن تكون «مسألة مبدأ» أي حبرًا على ورق.

وقد تنشأ الصورة في بعض النماذج الشعريّة من العدول بالمسار السرديّ عن المتوقّع والمحتمل مثلما هو الشأن في قصيدة سعدي يوسف «بار الشاليهات» (يوسف، ١٩٩٥، مج. ٢، ص. ٣٥٩):

يأتيه الصوماليّونَ وتجّارُ القاتِ

نهارًا

وتجيء الفتياتْ

ليلاً

بلغات الساحِلْ

وثيابِ طيور الساحِلْ

أحيانا يأتيه فرنْسيونَ

وألمان غَرْبيّونَ

وأحيانا يهبط في الكأس العشرين ملائكةٌ مَخبُولونْ

يمثّل البيت الأخير في القصيدة البؤرة التي تجمّعت فيها دلالاتها. ففيه جرى العدول عن مسار سرديّ مشاكل للواقع، إلى رؤية شعريّة ترتقي بالمألوف إلى مرتبة الشعر. إنّه موضع تجلّي الصّورة التي وقع التمهيد لها في الأبيات السابقة، وهو ما يؤسّس دلالتها في نطاق الوحدة الكلية للقصيدة، إذ هي إفراز لما يرشح به النصّ من تقابل بين العاديّ والخارق للعادة أو بين الواقعي والعجيب. وقد تمّ إبراز هذا التقابل بواسطة الانحراف المفاجئ الذي أحدث قطعا في التسلسل المنطقي للوقائع.

لقد اقترح جان كوهين أن نطلق على العدول المتمثل في الانتقال غير المتوقع من فكرة إلى أخرى مصطلح «الانقطاع» (inconséquence) (كوهين، ١٩٨٦، ص. ١٦٣). وقد اقترحنا بدورنا إطلاقه على هذه الصورة التخييليّة. ولمّا كان الانقطاع في هذه الصورة لا يتعلّق بتسلسل الأفكار وإنما بتسلسل الوقائع أو الأحداث فقد أضفنا إليه صفة التخييلي ليصبح المصطلح المقترح «الانقطاع التخييلي» (النصري، ٢٠٢٠، ص. ٢٠٠).

إن الصورة الواردة في البيت الأخير تصدم المتلقّي، وتستدرجه في الآن نفسه إلى مشاركة الشاعر الأحاسيس الغريبة والانطباعات الروحيّة التي أثارها فيه «بار الشاليهات». وممّا يظهر التفاعل الخلاق بين السردي والشعري في هذه الصورة أنّ هذا التحوّل المفاجئ غير متاح في أفق سردي نثريّ إلاّ بوساطة تقنيات سردية تبرّره، ذلك أنّ النظام السببي لتعاقب الأحداث لا يسمح به، فالحدث الأخير يشذّ عمّا قبله وينبو عن المُحْتمل. إنّ وروده ليس ممكنا إلاّ في سياق خطاب شعري ليس الحدث فيه فعلا ممكن الوقوع وإنما هو إسناد لا يتعدّى الواقعة اللّغوية.

وقد تنجم الصورة عن عدول بالمسار السرديّ، وفي موضع منه فحسب، عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازيّ أو رمزي يستخلص بالقراءة والتأويل. وتوفّر لنا قصيدة «تمرّد» (يوسف، ١٩٩٥، مج. ٢، ص. ٣٠٥) وهذا نصّها نموذجا من هذه الصور السرديّة:

من زجاجُ المكاتبِ

تسْتكشفُ الفتياتُ الملولاتُ عشَّاقَهنَّ

الضّحى نافِرٌ

والمياه اختلَتْ بالمَدينةِ

والشجرُ النّائمُ استيقظَ الآن

تأتي الضّواحي

بافْراسِها...

اللوز أخضرُ

والباصُ أخضرُ

والنسمَاتُ الخفيفة خضراءُ...

.....

.....

في لحظة

تقفز الفَتَياتُ المَلُولاَتُ

عبر زُجاج المَكَاتبْ.

إنّ الحدث المرويّ في المقطع الأخير، أي قفز الفتيات عبر زجاج المكاتب لا يعدو أن يكون تعبيرًا رمزيًّا عن الانطلاق والتحرّر. وينسجم هذا التأويل مع عنوان القصيدة «تمرّد» ومسارها العامّ. فالمشهد الذي يزخر بمعاني الحيويّة والخصوبة والتجدّد أثار في الفتيات شوقًا إلى الحبّ والمغامرة. وما قفزهنّ عبر زجاج المكاتب سوى تعبير رمزي عن إحساس قويّ بالحياة يرفض الرسوب في رتابة العمل اليومي. إنّ الحدث يكتسي في هذا السياق صبغة مجازية ولا ينبغي أن ننظر إليه على أنّه فعل قابل للإنجاز. فمن خصائص السرد التخييلي في الشعر أنّ ما تفترضه القصيدة لا يقع تحت طائلة الانجاز الفعلي(Jenny, 1976, p. 450) مثلما هو الشأن في القصص النثري الواقعي.

## ٣. صور التوظيف السرديّة

يتمثّل التوظيف في استثمار نصّ سابق في نصّ لاحق، وهي الظاهرة الأدبيّة الّتي تباشر في الدراسات الإنشائية المعاصرة بمفاهيم مثل التناصّ والتطريس والنصّيّة اللاحقة والحواريّة والإنتاجيّة. إنّ التوظيف بهذا المعنى أثرٌ من آثار تفاعل المبدع مع نصّ أو نصوص سابقة يستدعيها في نصّه ويخضعها لبنيته ويحوّرها بما يخدم رؤيته ومقاصده، فيكون النصّ السابق والحال هذه موضوع استلهام ومادّة يستثمرها المبدع لبناء نصه وتشكيل عالمه الخاصّ. وهو ما يفترض تحويل النصّ الموظّف بما يفضي إلى توليد معان ثوان انطلاقا من المعاني الأول وعلى أنقاضها.

ولهذه الظاهرة الأدبيّة حضور لافت في الشعر العربي الحديث، ولا سيّما في الشعر الحرّ. وقد ازدهرت بصورة خاصّة في طوره التمّوزي واستمرّت بعده. ومردّ هذا الرواج إلى أنّ الشعر الحرّ انتقل في الطور المذكور، والذي يمثّل حداثة الشعر الحرّ الفنّيّة، من الواقعيّة التي طبعت بداياته ونزع معها الشعر إلى تمثيل

«الواقع» والمجتمع واستلهام لغة الحياة اليوميّة إلى «واقعيّة جديدة» وفق توصيف بدر شاكر السيّاب اقترنت باستدعاء مفهوم «المعادل الموضوعيّ» للإشارة إلى منعرج فنّيّ وإلى تحوّل في علاقة الشعر بـ «الواقع» وبالوضع الحضاريّ، إذ غدت علاقةً غير مباشرة تتمّ بوساطة الأسطورة والقصّة الدينيّة والحكاية الشعبيّة والتاريخ وغيرها من الأشكال والخطابات السرديّة. ولا نرى حاجة إلى الوقوف عند هذه الظاهرة الشعريّة، فقد شغلت النقّاد وكانت موضوع دراسات كثيرة باشرتها من مداخل عدّة تتّصل بتوظيف الموادّ الأسطوريّة والقصصيّة والتاريخيّة في الشعر أو باستخدام بعض الأساليب الفنّيّة مثل الرمز أو القناع.

ونقتصر للتمثيل على ما أسميناه صور التوظيف السردي على الوقوف عند قصيدتين للشاعر التونسي منصف الوهايبي بناهما على شكل سرديّ تراثيّ هو الخبر، وهي ظاهرة قلّما التفت إليها النقّاد رغم تواترها في مدوّنة الشاعر القيرواني. ومن قصائده التي بناها على توظيف الخبر «حديث الكلب» (الوهايبي، ٢٠٠٧، ص. ١٥٤). لقد صدّر الشاعر هذا النص بإهدائه «إلى الجاحظ» وهو إهداء وظيفي يحيل على المصدر الذي استوحى منه الشاعر مادّة النصّ السرديّة. فقد جاء في كتاب «الحيوان» أنّ الرجل إذا كان باغيًا أو زائرًا أو ممّن يلتمس القِرى ولم ير نارًا، عوى ونبح، لتجيبه الكلاب، فيهتدي بذلك إلى موضع الناس» (الجاحظ، ١٩٦٥، ج. ١، ص. ٣٧٩) وولّد الشاعر انطلاقًا من هذا النص حكاية تخييلية:

مرّة في صبايْ

ضللت الطريق إلى بيتنا..

.....

(كنت مبتهجا

أحْفِن الماء

أو أَرْشُق السمكاتِ الصغيرةَ في النبع..

حتّى رأيت الظلامْ

باردا يتكوّم في فجَوات الحجارة والكونُ يُعْتم

فانتابني الخوف وارتعدت ركبتايْ)

.....

كنت أجري وأنبح.. أجري وأنبح..

حتّى علا أفُقٌ من نباح الكلاب

فقلت اهتديت

ولكنني ما تبيّنت في الرمل

غير خُطًى وبقايا عظام!

إنّ هذه الحكاية التي تخبر عن صبيّ ضلّ طريقه إلى البيت فاستنبح الكلاب حتّى أجابته، وحسب أنّه اهتدى وما اهتدى، ليست سوى مجاز عبر منه الوهايبي بواسطة المشابهة إلى حكاية الشاعر الباحث عن لغة بكر:

من ثلاثين

أذرع ليل المدينةِ

أبحث بين الأزقّة

عن لغتي الضائعهْ.

إنّ الحكايتين تتجاوران في النصّ بصورة تستدعي المقارنة بينهما، وهو ما يجعل علاقة المشابهة صريحة. غير أن العبور من حكاية المستنبح الباحث عن موضع الناس إلى حكاية الشاعر الباحث عن لغته الضائعة ما كان ليتسنّى دون تحوير الحكاية الأولى تحويرًا أفضي إلى تحويلها دلاليًّا. فالمستنبح مضطر في سبيل النجاة إلى التخلّي عن اللغة البشريّة وإلى تقليد نباح الكلاب، وكذلك الشعر لغة ثانية يأخذها الشاعر الصبي عن أسلافه الشعراء وقد يحسب أنّه بذلك يدرك الغاية ولكن هيهات:

وقلت اهتديت

ولكنّني ما تبيّنت في الرّمل

غير خطى وبقايا عظام

قدر الشاعر إذن أن يضلّ الطريق إلى «البيت» الّذي ابتناه الآخرون وملؤوه بمعانيهم الخاصّة ليبتني سكنه الحُرَّ ويبتدع بيته الخاصّ. وحتّى يتسنّى له ذلك سيظلّ يعدو و«ينبح» في اتجاه نبع الخلق والإبداع حتّى يرد مياهه البكر:

كنت أجري وأنبح.. أجري وأنبح..

حتّى إذا طلع الفجر

كنت على حافة النبع أقعي

إنّ علاقة المشابهة بين عالم الحكاية الموظّفة والعالم الّذي يحيل عليه الشاعر قد تكون ضمنيّة مثلما هو الشأن في قصيدة «حلم في تمبكتو.. كنز في ترشيش.. حلم في ترشيش.. كنز في تمبكتو» (لوهايبي، ٢٠٠٧، ص. ١٣٤). يشير الوهايبي في هامش القصيدة إلى أنّ هذا النص صياغة شعريّة لحكاية أوردها التنّوخي في «الفرج بعد الشدّة». غير أنّ القراءة المتأنّية تبيّن أنّ هذا القول لا يخلو من مخاتلة. ذلك أنّ الشاعر أدخل من التغييرات على مضمون الحكاية الأصلية ما حوّل من دلالتها.

لقد أورد التنوخي في «الفرج بعد الشدّة» (التنّوخي، ١٩٧٨، ج. ٢، ص. ٢٦٨- ٢٦٩) خبرًا يعلّل الغنى المفاجئ الّذي ظهر على رجل من بغداد. ومختصر الخبر أنّ هذا البغداديّ أتلف مالًا كبيرًا ورثه، وضاقت عليه الحيلة حتّى رأى في المنام كأنّ هاتفًا يخبره أنّ غِناه بمصر فخرج إليها ولم يظفر فيها بشيء، وقبض عليه الطّائف وهو يهمّ بالتّسوّل، وضُرب فقصّ قصته وحديثَ المنام، فوصفه الشرطي بالحمق، وأخبره أنه هو أيضًا رأى في المنام أنّ له كنزًا ببغداد في منزل فلان وفي موضع كذا وذكر منزل الرّجل وسدرة كانت ببستانه فلم يقل البغداديّ شيئًا وعاد إلى بلده وقطع السدرة فوجد تحتها قمقما فيه ثلاثون ألف دينار.

لقد أدخل الوهايبي تحويرات عديدة على هذا الخبر أهمّها تغيير الإطار الجغرافي والمكاني للوقائع فإذا رحلة الرّاوي الباحث عن الكنز تنطلق من تومبكتو و «هي عند صاحب النص قناع القيروان» (لوهايبي، ١٩٩٨، ص. ٩٩) إلى ترشيش وهو «اسم قديم كان يطلق على تونس» ليؤوب بعد ذلك إلى تومبكتو وقد ظفر بالكنز في زاوية الجيلاني عند جذع النخلة. إنّ هذه التغييرات عزّزت لامحالة الأبعاد الصوفيّة في الحكاية ولكنها إلى ذلك، وهذا هو الأهمّ، وصلت المحتوى السرديّ بهاجس أو معنى أساسيّ في شعر الوهايبي يتمثّل في المقابلة بين تمبكتو أو القيروان «المدينة الأولى» الّتي «تشبه الشاعر» (الوهايبي، ١٩٩١، ص. ٩) ويتماهى معها وترشيش أو تونس المدينة النقيض أو المدينة اللاّفظة. وإذا صحّ أنّ لكلّ إنسان مكانًا يعدّه مركز العالم، فإنّ القيروان هي هذا المركز بالنسبة إلى الشاعر وهي عنده بمثابة سرّة الأرض والأصل الّذي منه تحدّر وإليه يعود وهي لكلّ ذلك ترمز إلى عالم الشاعر الدّاخلي وما يمثّله من غنى لا ينفد. وفي المقابل فإنّ ترشيش «حلم مبتور» ووهم وسراب:

قلت أشدّ رحالي في الفجر إليها

ولأضرب في الصحراء

ترشيش الجنّة ترشيش الخضراء

والحلم المبتور

وفي قصيدة أخرى:

ونظرت أَهَذي ترشيش

لكن ما بال الأشجار هنا تهذي

ونجومك لا تتوقّد في عتبات الماء ) الوهايبي، (٢٠٠٧، ص. ١٤٣)

وإذا كانت تومبكتو تحيل في بعد من أبعادها الرّمزيّة على ثراء العالم الداخلي، فإنّ الغنيمة كلّ الغنيمة في الإياب إليها. ولعلّ التحوير الذي أدخله الشاعر على خاتمة القصيدة في طبعة أخرى لـ «مخطوط تومبكتو» (الوهايبي، ٢٠١٠، ص. ٢٢١) يؤكّد ما ذهبنا إليه فقد حذفت كلمة «كنز» التي تقترن بالمكسب المادّي ليحل مكانها رمز الديك بما يحيل عليه من معاني النخوة والأنفة وهي مشاعر تقترن بذاتيّة تثبّت سلطتها في مواجهة سلطة «الخارج» أو ترشيش.

نتبيّن ممّا تقدّم أنّ قصيدة «حلم في تومبكتو...» ليست صياغة شعريّة لحكاية التنّوخي في» الفرج بعد الشدّة» وإنّما هي توظيف لها فالشاعر وإن احتفظ من الخبر بالشكل الدائري المنبني على فكرة العود على بدء وهي أساس المشابهة الضمنيّة بين عالم الحكاية الموظفة والموضوع الّذي يحيل عليه الشاعر فإنّه أدخل على المادّة السرديّة من التحويرات ما حوّل من دلالتها وأخضعها لرؤية مخصوصة نجد آثارها في غير هذا النصّ من مدوّنة الوهايبي. ومدار هذه الرؤية على الانتصار لفرديّة الشاعر والاحتماء بغنى العالم الداخلي الذي يتماهى مع تومبكتو أو القيروان تارة ومع «مسكلياني» أو مسقط رأس الشاعر تارة أخرى.

يمثّل المحتوى السرديّ في جملة النماذج الشعريّة التي وقفنا عندها مادّة لصناعة الصورة أو يستدعى في القصيدة على سبيل التوظيف لعلاقة تربطه بالعالم الذي تمثّله أو بالموضوع الذي تحيل عليه. غير أنّ الأمر في القصائد السرديّة ليس دائما كذلك. فقد يندّ المحتوى السرديّ في الشعر عن المجاز والتوظيف ويحضر لذاته. ولا نشير بهذا إلى استدعاء السرد بسبب مضمونه وللإحالة على العالم الذي يعرضه في المقام الأوّل عندما

توكل إليه وظائف غير فنّيّة تتعلّق بالإحالة المرجعيّة على سياق خارج النصّ أو بغرض الشهادة على الوقائع أو بالخلفيّة الإيديولوجيّة، وهي ظاهرة تزدهر كلّما طفت هواجس الواقعيّة وتمثيل الواقع والمجتمع في الشعر وأفضت إلى تسريده، وإنّما نشير إلى ظاهرة ميّزت الكثير من القصائد السرديّة في العقود الأربعة الأخيرة في منجز الشعر الحرّ وقصيدة النثر على حدّ سواء، وذلك عندما يعوّل الشاعر لإنتاج الشعريّة على التخييل السرديّ في حدّ ذاته. وهي ظاهرة نكتفي بالإشارة إليها إذ تتعدّى الحدود المرسومة لهذا المقال.

## المصادر والمراجع


١. التنّوخي، أبو الحسن علي، **الفرج بعد الشدّة**، بيروت: دار صادر، ١٩٧٨م.

٢. الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، القاهرة: مكتبة لسان العرب، ط.٢، ١٩٦٥م.

٣. ابن رشيق، **العمدة**. بيروت: دار الجيل، ط.١، ١٩٨١

٤. الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، بيروت: دار الجيل. (د. ت).

٥. عبد الصبور، صلاح، **ديوان عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ط.١، ١٩٨٦م.

٦. عريضة، نسيب، **الأرواح الحائرة**، بيروت: دار صادر، ط.١، (د. ت).

٧. كوهين، جان، **بنية اللّغة الشعريّة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

٨. مطر، أحمد، **الأعمال الكاملة، لافتات ٣**، القاهرة: دار الصفا للنشر والتوزيع، (د. ت).

٩. النصري، فتحي، **شعريّة الأليغوريا**، تونس: الدار التونسيّة للكتاب، ط.١، ٢٠١٥م.

١٠. النصري، فتحي، **السردي في الشعر العربي الحديث**، تونس: مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط.٢، ٢٠٢٠م.

١١. الوهايبي، منصف، **من البحر تأتي الجبال**، تونس: دار أميّة، ط.١، ١٩٩١م.

١٢. الوهايبي، منصف، **مخطوط تمبكتو**، تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٩٨.

١٣. الوهايبي، منصف، **فهرست الحيوان**، تونس: دار محمد علي للنشر، ط. ١، ٢٠٠٧.

١٤. الوهايبي، منصف، **ديوان الوهايبي**، صفاقس: دار محمد علي، ط.١، ٢٠١٠م.

١٥. يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة**، دمشق: دار المدى، ط.١، ١٩٩٥.

1. Aquien, Michèle., *Dictionnaire de poétique.* 1ère éd. Paris: Librairie Générale Française. 1993

2. Fontanier, Pierre., *Les figures du discours.* Paris: Flammarion. 1977

3. Gardes Tamine Joelle., Hubert. M. C., *Dictionnaire de critique littéraire.* Tunis: Cérès. 1998

4. Jenny, Laurent., Le poétique et le narratif. *Poétique*, Issue 28, Novembre 1976.

5. Molinié, Georges., Dictionnaire de rhétorique. Paris: Librairie Générale Française. 1992

6. Morier, Henri., Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 4ème éd. Paris: P. U. F. 1981

7. Vandendorpe, Christian., Allégorie et interprétation. Poétique, Février 1999.

**Abstract:**

Since its spread in the contemporary Arab poetic collections, starting in the late 1950s, free poetry has been associated with a clear tendency toward narrativisation due to a number of factors surrounding its origins, including that it restored consideration to the concept of mimesis in the sense of representing reality and society in poetry. This paved the way for summoning patterns of discourse based on representing the world like in narration, which was not merely a discourse upon which poetry was built, but rather became a material for constructing poetic images.

We have proposed the term «narrative figures» to apply to poetic images that arise from the use of narrative imagination and are woven from narrative material. We point out, to eliminate all ambiguity, that what we mean by this term is not what is meant by it in the science of narratology when you talk about narrative forms such as regression, anticipation, deletion, and other categories that are used in analyzing the narrative text. The focus of our interest in this research is the poetic figures based on narration as a linguistic production in which a narrator narrates one or more events. This is a new research concerned with this artistic phenomenon that was associated with the tendency to narrativate poetry and characterized and continues to characterize contemporary Arab poetry from the second half of the twentieth century until the present moment.

Talking about narrative figures in poetry assumes that narration, when it is included in its composition, is not only capable of being integrated into its structure, but in addition to that, it becomes an artistic style and material for creating the image. We have applied the term «narrative figures» to poetic images that share three characteristics. The first is that they are based on narration as a linguistic production in which a narrator undertakes to narrate one or more events. The second is that they are not partial fugures with one word or a limited number of words, but rather they are major figures with a big structure that occupies an important part of the text, and may even extend over the entire poem. The third characteristic is semantic duality, as it always involves an apparent or literal meaning and a second, hidden or symbolic meaning. However, the manner in which this semantic duality is achieved varies from one type of these figures to another. We have distinguished three types : a type of narrative figures that

is based on combining a real meaning with a metaphorical one. This dual meaning makes them metaphorical figures, but they are composed of narrative material. We called it narrative analogies. The first figure that comes to mind in this regard is the allegory. However, this type of figure may result from the extension of metaphor or personification in a narrative context. Therefore, we included in it what we called «narrative metaphor» and what we called «narrative personnification.» As for the second type, we have called it the form of narrative contiguity, which results from a deviation in the narrative path from what is expected or possible, and this deviation results in an imbalance in the relationship between the statement and its position, as is the case in «irony.» irony may occur in a narrative context, thus forming what has always been called by Arab critical discourse « the paradox ». The third type of narrative figures is based on recalling a previous narrative text and employing it in the poem. It is the literary phenomenon that is employed in contemporary structural studies with concepts such as intertextuality, palimpsest, post-textuality, dialogism. We have called this type of figure resulting from the poem's recall of previous narrative texts and their transformation «images of narrative employment.»

**Keywords:**

***narration, narrativisation, narrative images, allégory, narrative metaphor, Irony, personnification.***

# توظيف الواقعيَّة الاجتماعيَّة

## في رواية «خطأ مقصود» للأديب العراقي «محمد صابر عبيد»

### دراسة تحليلية نقدية

**مراد كافي**

أستاذ مساعد دكتور في كلية الترجمة (قسم اللغة العربية) في جامعة إسطنبول أيدن/ تركيّا

**ملخص البحث**

جاء هذا البحثُ ليؤكد أنَّ الأدبَ مرآة عصره من بوابة توظيف مصطلح الواقعيَّة الاجتماعيَّة في النص الروائي الموسوم بِـ «خطأ مقصود» للأديب والناقد العراقي محمد صابر عبيد، لقد حاول البحث استنطاق عناصر الواقعيَّة الاجتماعيَّة في هذه الرواية عبر دراسة تحليلية للأدوات الأسلوبية والفنية التي لجأ إليها الكاتب وهو ينهض بالواقعيَّة الاجتماعيَّة بقصد محاكاة واقع العراق المأزوم، وعكس جملة من القضايا المعيشة على المستوى الفردي والجماعي؛ إذ اتكأ الكاتب على مفهوم الواقعيَّة في رسم سردية واقعية تأريخية توثيقية لعدد من المشاكل والقضايا السلبية التي عصفت بالعراق في الزمان والمكان التخييلين للرواية، فحملت روايته صبغة مصداقية رفيعة، فيها من حلاوة الأسلوب، وجمالية اللغة، وحسن الأداء، وبلاغة الصورة الشيء الكثير الذي يثبت أن النص الروائي لا بد له من طاقة لينهض بواجبه الاجتماعي، وقد يمنح كاتبه مساحة مرنة في الخوض في القضايا التي تخصُّ الواقعَ أكثر من الخطاب الشعري في بعض الأحيان، وأنّ الوعي الأدبي والانتماء الوطني لمحمد صابر عبيد يلقان عليه مهمة مواكبة واقع وطنه العراق وتصويره بشكل موضوعي مسؤول في ضوء صراعه مع الاحتلال والظلم والفساد، وغياب مظاهر الحرية والعدل والمساواة. وقد خلص البحثُ إلى أن الأطر النظرية والإجرائية لمفهوم الواقعيَّة كانت أدوات ناجعة حين تبنّاها الكاتب في روايته، وكان لها كبير الأثر في تمثيل الواقع العراقي الذي يروم الكاتب خلقه في الفضاء التخيلي للرواية.

**الكلمات المفتاحية**

***الرواية، الواقعيَّة الاجتماعيَّة، محمد صابر عبيد، الوطن، المجتمع.***

## مقدمة

إن مسألتي الوعي والالتزام مسألتان مهمتان في الخطاب الأدبي الجانح صوب تقديم عمل أدبي يؤكد الدور الريادي والمسؤول للأديب تجاه قضايا وطنه وأمته، وهنا تبرز العلاقة الوثيقة الراسخة بين الأدب والمجتمع من جهة، وبين الأديب والواقع من جهة أخرى، وقد جاء هذا البحثُ المعنون بِـ(توظيف الواقعيَّة الاجتماعيَّة في رواية «خطأ مقصود» للأديب العراقي «محمد صابر عبيد») ليلقي الضوء على قضية الوطن من منظور الواقعيَّة الاجتماعيَّة، وأهميتها كمنهج وكمصطلح في حضورها في النتاجات الأدبية التي يريد من خلالها أصحابها تقديم أدب واقعي ملتزم فيه نزعة واقعية ووعي عالٍ تجاه تطويع ضروب الأدب في خدمة القضايا الإنسانية والاجتماعيَّة.

وقد جاء البحث في مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة، المقدمة تناولت أهداف البحث وأهميته وأسئلته ومنهجه، وفي المدخل تحدث البحث بشكل موجز عن قضية الوطن في الأدب، ومدى مرونة النص النثري الروائي في معالجة بعض القضايا الواقعيَّة والمجتمعية ذات الحساسية العالية، ومدى قدرته على خدمة الأهداف الفنية للأديب دونًا عن النص الشعري، كما تحدث البحث عن قضية الوطن في الأدب وحساسية تعامل الأدباء معها على مستوى النهج والتقديم والآليات. المبحث الأول نظري، يتعلق بالمفهوم النظري التعريفي الواقعيَّة الاجتماعيَّة وتوجهاتها من جهة، كما تحدثنا فيه عن السيرة الذاتية لمحمد صابر عبيد، وقدمنا ملخصًا لمضمون روايته «خطأ مقصود».. أما المبحث الثاني التطبيقي، فقرأنا فيه تجليات الواقعيَّة الاجتماعيَّة وطرائق توظيفها في المتن السردي للرواية، حيث نرصد تصوير الكاتب لأزمة العراق إبان دخول ما يعرف بتنظيم داعش إلى الموصل، وما ترتب بعدها من معاناة فردية وجماعية ضربت الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعيَّة والفكرية... والخاتمة كانت تلخيصًا لما ورد في متن البحث، مع محاولة تقديم جملة من النتائج المتعالقة بالعنوان الرئيس للبحث.

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي في استظهار ملامح الواقعيَّة الاجتماعيَّة في القضايا والظواهر الاجتماعية المزمع دراستها دراسة فنية للوقوف على أبعادها الاجتماعيَّة وانعكاساتها في رواية «خطأ مقصود».

وتبرز أهمية الدراسة في إبراز أهمية المنهج الواقعي الاجتماعي في الحديث عن قضايا الأوطان المأزومة حين يعالج النص الروائي معالجة فنية يمزج فيها بين الواقع والخيال حينا، إذ يُعد منهجًا طيّعًا لكل أديب يريد

تقديم انعكاسات حياتية ومجتمعاتية لوسطه وبيئته، فهي -أي الواقعيَّة الاجتماعيَّة- تفرض نفسها بمعطياتها النظرية والإجرائية- تقانة منهجية أمينة يلجأ إليها الأديب الملتزم بقضايا مجتمعه وشعبه، توفر له طرائق مختلفة لعكس مجريات ووقائع وأحداث ومشاعر فردية وجماعية مما يواكبه في مجتمعه.

الإطار الزماني للبحث يمتدّ من وسط عقد الثمانينيات من الألفية الثانية، وصولًا إلى زمننا هذا. أمّا الإطار المكاني للدراسة فهو العراق بجغرافيته الحديثة المعهودة. وستحاول هذه الدراسة أن تعالج إشكاليات ما يعرف بجدلية الوطن واللا وطن، والوطن والوطن البديل، والغربة، ومعاناة الفرد العراقي في التأقلم مع وطنه في ظلّ توالي أُتُن الحروب التي أرخت بظلال الفقر، واللا حرية، واللا ديموقراطية، والصراعات الإيديولوجية والعرقية والدينية والطائفية المفتَعَلة.

ويطرح الباحث إشكالية مهمة في بحثه هذه تكمن في درجة المصداقية التي يفرضها مفهوم الواقعيَّة الاجتماعيَّة على الأديب في أدبه، وإلى أي مدى يستطيع صاحب رواية «خطأ مقصود» محمد صابر عبيد أن يصور وطنه العراق من منظور الواقعيَّة في نص روائي له فضاء خيالي خاص؛ بمعنى هل يتجاوز الكاتب الفضاء الخيالي للرواية لصالح الواقعيَّة التي يريد تقديمها بأدق تمظهراتها وانعكاساتها ودقائها لتكون بمنزلة تأريخ توثيقي لمحكيات وأحدوثات هي في الأصل واقعة حاصلة ولا سيما أنه انتهج منهج التوثيق الزماني والجغرافي في روايته.

ولم يقع الباحث على عمل مشابه يمسُّ عنوان هذا البحث، إذ كثرت الدراسات التي تتناول ثنائية الواقعيَّة والمجتمع/الوطن، كما أُنجزت دراسات حول أدب صابر عبيد ونتاجاته النقدية ولكن لم تُجر دراسة مستقلة بخصوص روايته هذه، ولم تنجز أي دراسة حول رواية «خطأ مقصود» تتعاطى وأزمة العراق بعد دخول ما يعرف بتنظيم داعش إلى الموصل.

تطرح الدراسة جملة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في متن الدراسة، وأهم هذه الأسئلة: ما مدى نجاعة الواقعيَّة الاجتماعيَّة في تقديم تقرير عالي المصداقية والأمانة تجاه ما يجري من قضايا في الواقع؟، كيف بدت ملامح الواقعيَّة الاجتماعيَّة-نظريًا وفاعليةً وإجرائيًا وتوظيفيًّا- في الخطاب الروائي لرواية «خطأ مقصود»؟، كيف أفاد محمد صابر عبيد من معطيات الواقعيَّة وإحداثياتها النظرية في ترسيخ مقولة الأديب ابن واقعه والشعر مرآة عصره؟.

## مدخل

يحتلّ حديثُ الوطن مساحاتٍ واسعةً في الدراسات الأدبية العربية الحديثة، فقد شُغِل أهلُ الصنعة الشعرية والنثرية والمسرحية بمعالجة قضايا الوطن والمواطنة، والغربة، واللجوء، والوطن البديل وسواها، وأفردوا لها جزءًا كبيرًا من نتاجاتهم وأعمالهم التي سعت إلى سبر أغوار الوطن، والغوص عميقًا في خفاياه، مستقرئين أحواله وظروفه، ومشرّحين بنيته الاجتماعيَّة والاقتصادية والسياسية والفكرية في ضوء المستجدات الراهنة التي ألّمت بوطن بلاد العرب في العقود الأخيرة من هذا القرن، ولم ينسوا أن يمرّوا على معاناة المواطن العربي في وطنه الأمّ، فصوّروا وقائع حياته، وأسهبوا في تناول قضايا الانتماء والهوية، وفقدان أسباب البقاء في هذا الوطن، وجنوح الفرد نحو البحث عن مكان بديل يضمن فيه مفقودات الحرية، والكرامة، واستقلال الذات، والعيش الكريم وغيرها من المفقودات التي لم يتسَنّ للمواطن العربي أن يحظى بها في وطنه. لا يمكن فصل الأدب عن الواقع بحال من الأحوال، وإيمانًا بدور الأوّل الفعّال في مواكبة سيرورة الأوطان والمجتمعات في مراحل زمنية متتالية لكلّ منها خصائص وظروف وتحدّيات، والوقوف-كذلك- على مشاكله وتحدياته التي يواجهها، وانعكاسات ذلك على المواطن.

إنّ للخطاب الروائي دورًا مهمًا في تقديم صورة صادقة وحيّة وواقعية للوطن، فهو يمنح الأديب مساحة نثرية سردية واسعة يُعمل فيها لغته وأساليبه الفنية وتقاناته السردية ومخياله ومعجمه اللغوي في سبيل صياغة نص أدبي على درجة عالية من الشمولية والمكاشفة والملاحظة والتأويل والنقل والتوثيق، وقد لا يخدم النص الشعري أحيانًا صاحبه حين يعالج قضايا بعينها دون غيرها، وقد يقول النص النثري ما لا يقوله النص الشعري والعكس صحيح. فالمساحة الرحبة التي يقدمها ضرب النثر الروائي للكاتب تجعله مرتاحًا من حيث الشكل والمضمون في تقديم قراءته الأدبية والفنية والإنسانية والإيديولوجية للموضوعات التي يدرسها بلغة روائية لها جماليتها الشكلية والمضمونية التي تختلف عنها في النص الشعري، والتي قد يجد الكاتب نفسه معها مقيدًا إذا ما خلق مادتها الأدبية والفكرية في مخبره الشعري لا النثري.

## المبحث الأول

### الواقعيَّة الاجتماعيَّة: المفهوم والنشأة والتوجهات والخصائص:

يُبنى شقّا هذا المصطلح على العلاقة الوصفية بين الواقعيَّة والاجتماعيَّة، ومنطلق البحث فيه إنمّا يعوّل على الأفق الدلالي والأدبي للواقعية قبل أن يُصار إلى وصفها بالاجتماعيَّة، وميدان هذا المفهوم يكاد يكون واحدًا، فالواقع وليد مجتمعه، وهو بالضرورة محتم عليه التعاطي في شؤونه ومداورة وقائعه وأحداثه بعين الموضوعية لا بعاطفة الكاتب وميولاته.

لقد سبق الفلاسفة الأدباء الغربيون في استخدام مصطلح الواقعيَّة، وانضم إليهم جمهور الساسة والفن والفكر وغيرهم في التعامل مع هذا المفهوم (فضل، ١٩٨٠، ص١١). أمّا العربُ فمالوا إلى الاستئناس بمصطلحَ مذهب الحقائق (خضر، ١٩٦٧، ص١٦١)؛ إذ رأوا فيه تجليًا للواقع الحقيقي بلا تزيف أو إعمال لرتوش التمويه الغرضي المنافي للحقائق والواقع المعيش، ثم استُبدِلَ بهذا الاسمِ المصطلحُ الجديدُ (الواقعيَّة)، وماتَ باستخدام المصطلحِ الجديدِ المصطلحُ القديمُ تقادمًا مع الزمن. والواقعيَّة لغةً تُعرّف بأنها السقوطَ والإصابةَ بالشيء، كما تعني الوجوب والثبوت والحصول. (الفيروزآبادي، ٢٠٠٥، ص٧٧٢).

أمّا الواقعيَّة اصطلاحًا، فهي صورةُ حدوث الشيء في الواقع كما حدث، أو تخيِّلِه كما يحدثُ في الحقيقة بعيدا عن أوهام الكاتب وخياله؛ لأنَّ الواقعيين لا يعتدُّون بالخيال أو بالذات بل يرتبطون بالواقع الماديّ المحسوس (العالم الخارجي) المستقلِ عن الفكر عند (أرسطو) أو المنعكسِ عن الفكر (الذهن، المثل الأعلى) عند (أفلاطون) الذي يرى الصورةَ الذهنيةَ أكثرَ واقعية من العالَمِ الخارجي .

والواقعيَّة في علم الجمال كلُّ فنٍّ يحاول أن يُمثّلَ الأشياءَ بأقربِ صورةٍ لها في العالَمِ الخارجي بعيدًا عن المثالية والذاتية المفرطة. وهي عند السياسيين القبولُ بالأمرِ الواقعِ، والاعترافُ بالأوضاعِ السائدةِ، وهي بهذا المعنى تعني الاستسلامَ وعَدمَ فعلِ أيِّ شيء، وقد يعدها بعضُهم مرادفا للرؤية الموضوعية الإيجابية. (بدوي، بدون تاريخ، ص٣٤٧)

تبرز فكرة الاتفاقِ على أهمية العالَمِ الخارجي بشكل جلي مطرد في التعريفات الواردة أعلاه؛ أي الواقع كما يظهر من دون تدخّلٍ بشري مؤثر فيه، حتى أفلاطون عندما عكس مفهومَ الواقعيَّة المُعتَمَدَ عند أرسطو لم يخالفه في مسألةِ تعريف الواقعيَّة، بل خالفه في أصل الواقعيَّة؛ أي الحقيقة، فجعل الصورة الذهنية أو المَثَلَ الأعلى أصلا للحياة الواقعيَّة التي يعيشها الناس، لا العكس، وجدير بالذكر أنَّ هذا الرأيَ الأفلاطونيَّ غيرُ

متفق عليه عند الفلاسفة؛ لأنَّ «المفاهيم المجردة ليس لها وجود حقيقي» ، وهو ترجيح لرأي أرسطو السابق . (بوشعير، ١٩٩٦، ص٧).

أما في الأدب، فالواقعيَّة لها تعريفات كثيرة مختلفة من حيث العمق والسطحية، ومن حيث الاتساع والضيق، ومن حيث الاتجاه أو الهدف حتى فاقت تعريفاتُها كافَّةَ المصلحات عددا، يقول محمد مندور: «لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعيَّة...» (مندور، بدون تاريخ، ص٩٠)، وهذا ما جعل بعضَ النقاد يمتنع عن تعريفها قائلا: «أنا لا أريد التورط في تعريفات كلمة الواقعيَّة» (ساعي، ١٩٨٥، ص١٢) ، أو يعرفها تعريفا فضفاضا فيقول: «إن الواقعيَّة تعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة. (فضل، ١٩٨٠،ص٣٢ )

عرَّف النقادُ الواقعيَّة تعريفاتٍ حذرة ومختصرة فيها بعض الغموض والضبابية، وكانت في مجملها تدور حول كلمة (الواقع)، وتختلف بين المعاصرة والتاريخ والمستقبل، وبين المعالجة أو المعرفة، وبين التصوير أو الانفعال... ومن هذه التعريفات: الواقعيَّة مذهبٌ يدعو إلى «معالجة موضوعات واقعية مقتبسة من الأحداث الحيّةِ أو مأخوذة من الدراسات التاريخية» (عبد النور، ١٩٨٤، ص٢٨٧)، والواقعيَّة «عقيدة تقترح معرفة دقيقة وموضوعية بالواقع» (علوش، ١٩٨٥، ص٢٣٢) ، وهي «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر» (ويليك، ١٩٧٨، ص١٦٤). ولا بد لنا من ذكر عطف توضيحي على التعريفات السابقة؛ إذ جاءت في مجملها كترجمات عن التعريفات الأصلية لأصحابها من النقّاد الغربيين، وفقًا لقراءاتهم وتحليلاتهم الخاصة المبنية على إطار الفكر الغربي للدراسات المنجزة حول الواقعيَّة.

أما تعريفات الواقعيَّة الحديثة فأبسط وأعمق وأوضح، ومنها: الواقعيَّة «منهج فني يرتكز إلى معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع الحقيقي الذي يتم إدراكه من جانب الفنان» (التكريتي، ١٩٩٠، ص٢٢٢) ، و «هي محاولة دراسة واقعِ الإنسانِ وتحسينِ حالِهِ عن طريق الكشف عن حقيقته كشفا موضوعيا، وتصوير حياته الملموسة التي يعيشها وتتحكم في صياغته ككائن» (بدوي، بدون تاريخ، ص٣٤٧) ، و «هي محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال، أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكَامِل أو المثالي من أجل أغراض معينة؛ أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب، كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة» (العشماوي، ١٩٩٤، ص١٧٧). والمتأمل المتمحص في هذه التعريفات يجدها على

درجة عالية من التأصيل والشمول والتحديد، وفيها إحاطة واسعة للأفق المضمونية والدلالية للمصطلح؛ إذ كان قد نضج كمفهوم واختمر كمصطلح له أطره المحددة له على مستوى العلوم الاجتماعيَّة والأدبية. إذن، الواقعيَّة منهج نظري إجرائي يمثل بوصلة الأديبُ وهو يحاول تصوير الواقع ونقله للقارئ نقلًا تقريريًا بكلِّ فنيا موضوعيا هادفا بعد أن يُهمل فيه أدواته الكتابية الخاصة به، يستقرئ المعطيات، يداورها، ويربط بعضها ببعض، ويغوص من الداخل إلى الخارج، ويتنقل بين الواضحات والمخبوءات.

تَعُدُّ الواقعيَّة الاجتماعيَّة العملَ الأدبي غير المتضمن لغرض إنساني اجتماعي سامٍ، والخالي من هدفٍ يخدم الفرد والمجتمع، تعده عملًا قاصرًا لا يستحقُّ القراءة والنقد، وترى الواقعيَّة الاجتماعيَّة مثل هذه الأعمال فارغة، لا تسهم في تغذية فكر المتلقي بحيثيات بيئته وواقعه؛ إذ هي تشغله بجماليات الشكل والصورة الفنية والطرح الأدبي المنمق على حساب الهدف الأسمى المتمحور حول جوهر القضايا الاجتماعيَّة التي تستدعي استنفار الأدباء وشحذ أقلامهم لنقل القارئ نقلة نوعية تضمن له قراءة شمولية تحليلية للمادة الاجتماعيَّة المضمنة في العمل، فتوجه بصيرة القارئ صوب قضايا ووقائع جديرة بلفت الانتباه إليها بدلًا من الانشغال بجمالية اللغة والأسلوب والصورة التي تبقي القارئ على مسافة بعيدة من الحقائق والوقائع الاجتماعيَّة، حيث يشكل الخوض فيها تجربة قراءتية ممتعة فيما لو أمكن لأديب نقل مشاركتها مع قرّائه.

للواقعية الاجتماعيَّة أهدافٌ وتوجهاتٌ لم تكن على درجة واحدة من الثبات؛ فكانت تتشعب وتتسع اطرادًا مع تطور الأدب وفنونه من جهة، والمجتمع والواقع والحضارات من جهة موازية، والواقعيَّة الاجتماعيَّة بوصفها منهجًا علميا أدبيا نقديا تؤسس لتطبيق جملة من الأهداف والتطلعات والمرامي التي تؤمن بأن تحقيقها يكفل خلق انسجام فكري واجتماعي بين الفرد والمجتمع، بين الكاتب والمجتمع، وبين الكاتب والفرد من جهة، والواقع والمجتمع من جهة مقابلة، فالعملية أشبه بخلق تماهٍ بين ثلاثية الأدب والمجتمع والقارئ. ولعل من أهم أهدافِ الواقعيَّة التوثيقُ والتأريخُ، وتسجيل الأحدوثات الحياتية في الميادين كافةً تسجيلا أمينًا صادقًا، ونقل الواقع بصورته الحقيقة بلا تهذيب أو روتوش تجميلية تضليلية، فهي تقدِّمُ رؤية إنسانية متكاملة عن المجتمع الذي ستكون شاهدة على تطوره (حمداوي، ٢٠١١، ص٣٤٧)، وعلى أيديولوجيته الموجودة أو المقصودة (إيجلتون: بدون تاريخ، ص١٥٢). أما الواقعيَّة الاشتراكية فقد جعلت هدفَها بناءَ الإنسان ثقافيًّا وروحيًّا وفكريًّا (فضل، ١٩٨٠، ص٨٤)، وبناء جسمه بناء قويًّا صحيًّا، وتحقيق السلام والديموقراطية والاشتراكية والتفاعلية التشاركية بين أطياف المجتمع، ونبذ الحدود الفاصلة بين الكاتب والحقيقة، وبالتالي نبذها-بالضرورة- بين المتلقي والمجتمع.

## أهم سمات الواقعيَّة الاجتماعيَّة:

للواقعية الاجتماعيَّة على مستويي التوجه والغرض المنهج الواقعي سمات وخصائص تجعل منها منهجًا علميًّا لا يمكن للعلوم الأدبية والنقدية والاجتماعيَّة والإنسانية...أن تتجاوزه لغيره وتستغني عنه فهو منهج وُلِدَ ليعيش، ويمكن لنا اختصار أهم خصائصه وأهدافه بالشكل الآتي:

**العَالَمِيَّة**: الواقعيَّة تصف الحياة الطبيعية، حياةَ الناس كما يعيشون، بطبائعهم وصفاتهم وأخلاقهم، ولا تقتصر على حياة طبقة من دون غيرها، أو فئة محددة، فالواقعيَّة في أصلها ثورة أدبية ضد التمايز الطبقي، والتعالي الاجتماعي (خضر، ١٩٦٧، ص٨)، فهي تصلح لنقد كل المجتمعات، مما جعلها تتجاوزُ الجغرافيا والتاريخ وتصبح مذهبا عالميا يجوز استخدامه في كل مكان وفي كل زمان

**الاختيار**: إن الشمولية تعني كلَّ شيء، ولا يمكن للكاتب أن يكتبَ عن تفاصيلِ حياةِ الشخصيةِ كلِّها، أو حياةِ المجتمعِ أجمعِها، بل يختارُ منها ما يراه لازما لسيرِ العملِ الفنيِّ، أو ضروريا لإيصال الفكرة التي يريدها بلا نقص ولا إسراف، فالقصة تعبير عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها، لكنها قائمة على الاختيارية الانتقائية. (قطب، ٢٠٠٣، ص٨٦)

**الديمومة والحيوية**: تستمد الواقعيَّة مضمونها وأحداثها من الواقع، والواقع مستمر استمرارَ البشرية، فهي تصوِّره وتنقده وتسعى إلى بنائه بناء أفضل، وهذا ما حدا بها إلى التخطيط للمستقبل ضمنيا من دون تصريح، والمستقبل الذي تريده الواقعيَّة أو تخطط له لن يكون مثاليا خاليا من عيوب جديدة . وفقَ قانون التطور التاريخي.ستقوم الواقعيَّة بنقدها، ففي كل عصر ولادة جديدة وأزمة جديدة، وعلى عاتق الأدب تقع مسؤولية النقد (ويليك، ١٩٧٨، ص١٧٤). والأزمات الجديدة تفرض تصورات جديدة تحتاج إلى فهم متطور متجد من قبل الأديب، فلكل مجتمع أطر زمانية مكانية تفرز مشاكل حياتية اجتماعية جديدة، يجب أن يواكبها الأديب بروح العصر؛ وهذا يفرض عليه تجديد أسلوب استقراء المشكلة تمهيدا لوضع حلول جديدة منسجمة والمعطيات المستجدة، فلكل مشكلة حل مناسب... وعلى الأديبِ أن يفهم مجتمعَه واحتياجاته فهما صحيحا، وأن ينسجم معه، وأن يحترم الإنسان، فيبتعد عما يضره، ويحرص على ما ينفعه.

**الوضوح**: فالواقعيَّة تحول الواقع من حياة حقيقية قائمة في الواقع إلى نص مقروء، وهذا يحتاج إلى قدرة خارقة على الإبداع لتحويل الوجود الحقيقي إلى عالم تصوري، مع الإبقاء على خيط رفيع فاصل بينهما؛ غذ منطلق التصور هو الواقع، ويكون هذا العالم نظرة اجتماعية نفسية تعتمد على الملاحظة الدقيقة، وعلى الحقائق

والوثائق القابلة للتمحيص، وتهتم بالشخصيات العادية (الدسوقي، ١٩٥٤، ص١٦٧ -١٦٨)؛ لأن الأدب مرتبط بثقافة الجمهور، فالجمهور المستنيرُ يأخذ من تصويرِ الكاتبِ القصدَ المُرادَ، وقد ترى العامَّةُ ما لا يريده الكاتب، وقد يغيب عنها قصده (النساج،١٩٩٩، ص٧٦).

**الأسلوب**: لا يعني الأسلوب هنا فصاحة الكاتبِ وبلاغته، بل يعني الأسلوبَ (الطريقة) الذي يعرض به الصورة أو الفكرة، إذ قد يصور الكاتب صورة قبيحة غير الأخلاقية تصويرا (واقعيًّا) بطريقة ترغب فيها، ويستطيع أن يصورها تصويرًا (واقعيًّا) بطريقة تنفر منها وتبين عَوَرَها (أنيس، العالم، ١٩٨٨، ص٣٦)، والتصوير الفني الملائم للإنسان الكامل مسألة جمالية مركزية في الواقعيَّة (لوكاتش، ١٩٨٥، ص١٢)، بل مسألة أخلاقية إنسانية أدبية. فالأسلوب عملية تستلزم حيطة وحذر الكاتب في كيفية تطويع تقانات الكتابة والسرد والنظم الشعري... بطريقة تفاعلية توليدية تراعي الحس الذوقي العام، كما تراعي العرف السائد والصوابية المطلقة والاتفاق العام المجتمعي على ثوابت ومسلمات لا مصلحة للأسلوب أن يموهها أو يغيّر فيها.

**الالتزام**: وهو وقوف الكاتب بجانب قضية من القضايا الاجتماعيَّة التي يتأثر بها وقوفًا ذاتيًا اختياريًّا حُرًّا لا إلزام فيه ، وهو من سمات الكاتب الهادف الذي يقف مع القضايا التي تستحق عنايته بكل طاقته مستعينًا بتجربته ومعتمدًا على الإحساس بالمسؤولية تجاه تلك القضية (سارتر: بدون تاريخ، ص٣ وما بعدها)، والالتزام الموضوعي إزاء قضية ما لا ينفي الحرية الشخصية للأديب إذ تضمن معايير الأدب وقوانينه مساحة للحرية وهامشًا مريحًا لدخال الذات الكاتبة في المنتج الأدبي، لكنه في الوقت ذاته لا يوافق على أدب ما يعرف بأدب البرج العاجي، وندعوه نحن بالطبقي الانفصالي.

**الموضوعية**: لم تكن الموضوعية بمعزل عن الالتزام في الواقعيَّة، بل هما متلازمان تلازمَ الواقعيَّة والواقع، والموضوعية تعني انتصار الكاتب للواقع متخليّا عن أهوائه وميوله ليحقق الجانبَ الأخلاقي للواقعية الحقّة (لوكاتش، ١٩٨٥، ص١٩)، فالموضوعية جوهر الواقعيَّة وشيفرتها السرية، والحديث عنها لا يهتم وجودها بقدر اهتمامه بقدرة الكاتب على الالتزام، وحول منحه رخصة تجوّز له بثِّ لمحات ذاتية في النص الواقعي.

**التعريف بمحمد صابر عبيد:**

وُلِد الأديب والناقد محمد صابر عبيد سنة ١٩٥٥ في ريف العراق، ونشأ في أسرة ريفية بسيطة تسكن قرية اسمها (زمّار) تقع في الريف العراقي شمال قضاء الموصل على الحدود السورية التركية، تفتّح وعيه على الكتابة مبكرًا رغم صعوبة الظروف البيئية والحياتية والاجتماعيَّة التي كانت تلفّ مكان ولادته ونشأته. نمت ذائقته الأدبية منذ نعومة أظافره، وقد استطاع صقلها واحترافها بالتحاقه بجامعة الموصل كلية التربية قسم اللغة العربية، وسرعان ما أطلّ بصفته الأكاديمية (باحث) في المرحلة الدراسية الثالثة حين نشر باكورة نتاجاته الأدبية؛ إذ قدّم بحثًا موسومًا بعنوان (الليل في شعر البياتي)، نُشِر في مجلة الجامعة بعد أن فاز بالجائزة الأولى. وأصدر أول ديوان شعري عام ١٩٨٠، وحمل عنوان (التفاحة البنفسجية)

عُيّن مدرسًا للغة العربية في ثانوية زمار للبنين فور تخرجه في الجامعة عام ١٩٧٩. يُعَدّ عبيد من أعلام القصيدة العربية شعرًا ونقدًا، وهو من أعلام شعراء الثمانينيّات، ويمتاز شعره بطاقات إيقاعية منسابة تمنح نصّه إيقاعًا دلاليًّا يفتح باب السيميائية على درجة عالية من التميّز. تابع عبيد مشوار تحصيله العلمي والأكاديمي، فنال درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام ١٩٩١ في جامعة الموصل، ثمّ حصل على درجة الأستاذية عام ٢٠٠٠. عمل بعدها أستاذًا للنقد الدبي الحديث، وأستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا في جامعتي تكريت والموصل في العراق. وإبّان سيطرة ما يعرف بتنظيم (داعش) على موصل العراق، هاجر عبيد إلى تركيا، وعمل في أستاذًا محاضرًا لطلاب الدراسات العليا في جامعة يوزونجو ييل في مدينة وان الواقعة في شرق البلاد، بعد أن عاصر نكسة الاحتلال الداعشي للموصل، وشهد مآسي ونوائب أسرّ بها إلى ذاته الأدبية، فتُرجِمَت أدبيًّا في نتاجه الشعري والروائي (خليل مزيد، ٢٠١٦، ص١١).

لعبيد عديد من النتاجات الأدبية والمؤلفات النقدية والدراسات الأكاديمية في الشعر والرواية والنقد، وهو يجمع بين الأسلوب المشرقي المتمثل بنقادنا العرب المشارقة، والأسلوب المغاربي المتمثل بنقادنا العرب المغاربة؛ فالأول يميل إلى السهولة في العرض والمقاربة، والثاني مائل إلى التعقيد في العرض من خلال إرهاق النص بالمصطلحات المعربة، والإيغال بعيدًا في النحت للمفردات والكلمات العربية، يداني التجديد في اللغة والتحديث، وهذا التوسط في العرض بهذا الأسلوب المتميز هو الذي منحه جمهورًا عريضًا من القراء والمعجبين بكتاباته، كما له جمهور مريد واسع من المشتغلين في حقول الأدب والنقد؛ إذ يتخذون من نتاجاته مرجعية أولى لا يمكن أن تُتَجَاوَز إلى غيرها.

**المضمون الفني لرواية خطأ مقصود:**

يعالج الكاتب في هذا الفضاء التخييلي/ الواقعي قصة عائلة الساعاتي (عبد الرزاق عيد) وأولاده الثلاثة (عماد وسلام وسمر) وأمّهم (سميحة)، والذين يسكنون في منطقة الشيخ حمصي التابعة لناحية زمّار في قضاء الموصل في العراق، مسقط رأس الكاتب. امتهن الأب مهنة تصليح الساعات حتى احترفها، وذاع صيته فيها كمصلّح وتاجر إلى درجة أنّه أصبح مَعْلَمًا من معالم منطقة سوق السراي حيث دُكّانُه. يُعتَقَل الأب من جماعات داعش بعد دخولها الموصل وتنقطع أخباره، لِيُسمَع بعد ذلك بأنه أُعدِم. أمّا الابن (عماد) فكان يعمل في فرنٍ في سوق السراي الذي عشقه مذ كان صغيرًا، يصطحبه والده معه إلى هذا السوق ليعلّمه مهنته، لكنّه اختار أن يجد ذاته في تأسيس معمل لإنتاج الخبز والحلويات. أمّا (سمر) فهي البنت الوحيدة للعائلة، كانت تدرس في كلية الصيدلة، فتاة طموحة لها نصيب موفور من الذكاء والأنوثة، ولكنها غدت ضحية من ضحايا داعش الذين استباحوها وحوّلوها إلى سَبِيَّة رخيصة لأمير من أمرائهم.

أمّا الأمّ (سميحة) فقد كان لها حضور متواضع؛ رأفةً من الكاتب بها لكيلا تعيش مصابات تفكك العائلة بعد احتلال داعش للمنطقة وإعدام زوجها (عبد الرزاق) على يد داعش، وهجرة فلذة كبدها الأوسط (سلام) إلى أوروبا، فلم يحتمل قلب هذه الأم المفجوعة حجم المآسي والآلام التي توالت عليها؛ فماتت جرّاء عدم تحمّلها جرعات زائدة من الوجع والقهر والكآبة.

(سلام) الابن الأوسط، والذي يمثّل الحبكة الروائية، كان ذا نزعة تمرديّة على ذاته ومجتمعه وعلى أسياد القرار في بلده؛ لذلك هاجر إلى ألمانيا بُعيد هجوم داعش على المنطقة، تاركًا دراسته في كلية الزراعة، وهناك تزوج بامرأة مطلقة مزدوجة الجنسية؛ تحمل الجنسية الألمانية إلى جانب جنسيتها الأصلية اللبنانية، وارتبط بها لتساعده في تأمين أسباب الاندماج والاستقرار والتأقلم مع مجتمعه الجديد، وعلى الرغم من انشغاله في ترتيب أوراقه الجديدة في بلاد اللجوء، فقد كانت روحه تخاطب عائلته عبر رسائل بريدية مكتوبة باليد، أرسلها إلى عائلته بشكل فرديّ كلّ باسمه وصفته، وقد شكّلت هذه الرسائل منعطفًا سرديًّا في نهاية الرواية عندما وصلت إلى يد (فوزية الأمين) الموظفة في قسم بريد بغداد، والتي سمحت لنفسها بالتعدّي على عذرية الرسائل وقراءتها بداعي الفضول؛ بعد أن جذبها خطّ (سلام) على الغلاف الخارجي الرسائل، كما استهواها فضول معرفة سبب إرساله أربع رسائل منفصلة لأفراد عائلته!. رأت (فوزية الأمين) في هذه الرسائل مادة فنيّة سردية تستأهل أن تضَمَّن في المادة السردية للرواية التي يعمل زوجها (مصطفى الفيل) على كتابتها،

والذي سارع -بدوره- إلى توظيف رسائل (سلام) في روايته بشكل صريح وواضح، متخذًا من قصص هذه العائلة مادة درامية تشويقية لروايته.

ولكن سرعان ما يلازم (فوزية) الإحساس بالذنب؛ فتطلب من زوجها تجريد روايته من كلّ ما يمتّ بصلة إلى رسائل (سلام)؛ علّها تكفّر عن شيء من ذنبها وذنب خرقها مهنية وظيفتها الإدارية القائمة على أساس من السريّة والأمانة والتكتّم، ومع رفض زوجها طلبها تتأزم علاقتهما إلى درجة استحال بعدها اجتماعهما تحت سقف بيت الزوجية، لِيُصبحَ موضوع نشر الرواية -بعد ذلك- بتحويرها الجديد تحديًّا جديًّا لهذين الزوجين، إذ هدّدت الزوجة (فوزية الأمين) زوجها (مصطفى الفيل) بأن مبادرة نشر الرواية هي إيعاز ضمني ينزل منزلة ورقة طلاق تنهي علاقتهما. تنتهي الرواية بنشر (مصطفى الفيل) الرواية وقد غيّر عنوانها من (خطأ في ترتيب المكعبات إلى عنوان جديد هو (خطأ غير مقصود)، مع الاحتفاظ بأغلب التفاصيل المنزوعة من رسائل (سلام)؛ ممّا جعل (فوزية) تحاول – وعلى وجه السرعة- إنهاء حياتها بتناول دواء منوّم بجرعات عالية؛ إقدامًا منها على الانتحار غير المباشر.

يكون سلام خلال هذه الأحداث قد رجع إلى العراق، بعد أن غادرت زوجته إلى لبنان دون رجعة، والتقى بمن بقي من أسرته. إذًا، هذه الرواية سرد حِكائي شائقٌ، هو مزيج من السيرذاتية الحذرة التي تلجأ إلى الاحتراز عبر تقانة التخييل، والتأريخ الصادق لأحدوثات لا تخرج عن نطاق مصداقية الزمكانية، والتوثيق السوسيولوجي والإيديولوجي لوقائع شهدتها جغرافية العراق في الموصل، وعلى مستوى الزمان فقد حُدِّد بصيف حزيرانيّ من سنة ٢٠١٤، والحدث الروائي الدرامي الفارق هو احتلال تنظيم داعش للمنطقة.

## المبحث الثاني: الدراسة التطبيقية

عوّل عبيد كثيرًا في روايته على شخصيتي (سلام)؛ بؤرة الحدث المركزي للرواية، وأخته (سمر)؛ إذ رسم لهاتين الشخصيتين نمطًا إيديولوجيًّا مدروسًا منطلقه تغيرات البيئة الواقع المحيط قبل دخول تنظيم داعش وبعده، استطاع أن ينفذ منه إلى الوضع العام للوطن العراق من مدخل الموصل. فشخصية (سلام) كشفت واقعًا متمثلًا في وضع ما قبل أزمة دخول داعش إلى المنطقة، وذلك عبر منح عبيد (سلام) صكّ التوصيف الجريء للواقع المزري المعيش، فراحت هذه الشخصية- بإيعاز توجيهي من الكاتب- تشرّح بنية المجتمع العراقي الذي ابتُلي بالفساد، والرشوة، والرشى، والمحسوبيات، وانعدام العدالة الفردية والاجتماعيَّة، والافتقار إلى مقومات الحياة الكريمة والعيش الحرّ الكريم؛ مما اضطره إلى اتخاذ قرار ترك الوطن واللجوء إلى بلد أوروبي يبحث فيه عن الأنا المفقودة في الوطن العراق، لتبرز جدلية المكان واللا مكان (الوطن واللا وطن) متصدرة المشهد العام للحدث الروائي. يقول (سلام) في حديثه مع سيرذاتي مع نفسه:

***«عمري وبعد أيام قليلة يتجاوز العشرين وما زلتُ ضائعًا بين دراسة مرغم عليها في كلية الزراعة لا يمكن أن تحقق واحدًا بالمئة من طموحاتي، ومكتب التصميم الذي يدرّ عليّ مبلغًا لا يكاد يكفي حاجياتي مع أنني مصمم جيد بشهادة الكثيرين ممن يعرفون فن التصميم، وقد شاركت في كثير من المسابقات التي تعلن عنها المؤسسات الحكومية والشركات الكبرى لعمل تصاميم، ولم أفز ولا مرة في أيّ منها مع أنّ تصاميمي حين أقارنها بالتصاميم الفائزة لا أشكّ لحظة واحدة في أنها الأجمل والأرقى. ثمة خطأ شبه مقصود في مكان ما من الأشياء لا تثير فيّ سوى رغبة الهجرة وترك هذا المكان المسجون بسلسلة لا متناهية من الأخطاء...»*** (عبيد، ٢٠٢١، ٢٢١٦-٢١٧).

ويقول في موضع آخر محاورًا صديقه الذي يحاول ردعه عن قرار الهجرة المُتّخَذ:

***- «... طيّب، ولماذا لا تحقّق أحلامك هنا يا أخي، ألم يتمكّن غيرك أيضًا من بناء أنفسهم في وطنهم من دون المغامرة بالحياة والمستقبل والذاكرة؟***

***- لا، الوطن محدود ولا يسمح إلّا في حدود ضيقة لأصحاب المواهب مثلي أن يقفزوا قفزات كبرى تختصر الزمن نحو الأهداف العظيمة، الوطن يكيل بمكيالين، وينظر إليهم بعينين مختلفتين متباينتين.***

***- الحكّام والمسؤولون هم من يفعلون ذلك لأن الوطن قيمة اعتبارية نصنعها أنا وأنت، فلا يصحّ وصم الوطن بالنفاق.***

***- الحكام والمسؤولون عندنا هم الوطن، يشترون ويبيعون فيه كما يشاؤون كأنّه ملك أجدادهم ونحن خرجنا من شقّ الحائط، المال والشهرة خلف الحدود يا صديقي»***. (عبيد، ٢٠٢١، ص٢١١-٢١٢-٢١٣)

لقد استطاع (سلام)-وكالة عن الكاتب عبيد- أن يأتي على تلخيص فوضى وطن العراق/الموصل بنسق خطابي سردي مسترسل ومتسق في بنيته السير ذاتية والحوارية- مثلما ورد في الاقتباسين السابقين-، إذ أطلع عبيد قارئه على دقائق وحيثيّات وتفاصيل جزئية ترتبط بمشهد عام للواقع العراقي، عنوانه وطن بلا مواطنة؛ فسرديات هذين الاقتباسين أحاطت بالصورة العامة والجزئية- في آنٍ- للوطن المتصدعة بنيتُه الاجتماعيَّة والاقتصادية والفكرية. وشخصية (سلام) هنا معادل موضوعي بديل لنماذج من هم أتراب (سلام)، ممّن تقطعت به سُبل التأقلم مع وطنٍ باعه أسياده وأصحاب القرار فيه مقابل الانتفاع الشخصي والمصالح الذاتية التي آثروها على حرمة العراق وسيادته وقوامته بالعدل والمساواة على أبنائه. في المفهوم النقدي للتجربة الأدبية الإبداعية، وعادة ما يهتم الأديب باستيعاب تجاربه وخبراته الفنية الهموم الاجتماعيَّة، وتضمينها الوقائع المعيشة بعد توفير الأجناس والأنساق الأدبية اللازمة، فالأديب هو مكون فاعل ومؤثر ضمن المجتمع، يؤثر ويتأثر به، ويتفاعل الاثنان في عملية التعاطي مع هموم الحياة الفردية والجماعية.

ومن جهة مقابلة نجد أنّ الكاتب في روايته قد تطرّق عبر نموذج العائلة، عائلة (عبد الرزاق عيد) وأولاده، إلى نماذج أخرى موازية ومشابهة لهذه العائلة، والخط البياني السردي للتحديات والصعوبات التي تواجه هذه العائلات تكاد تكون واحدة على مستوى الأسباب والنتائج؛ أي نموذج عائلة (عبد الرزاق عيد) يُعدّ فرديًّا، ولكنه قابل للتعميم والقياس على النسيج الاجتماعي لمجتمع الموصل. وقد عرض عبيد التجربة الفردية لهذه العائلة عبر استقراء مجموعة واسعة من التجارب الفردية والأحداث الاجتماعيَّة التي واجهت أفراد هذه العائلة بغية الوقوف على قراءة صادقة ومعكوسة للواقع، تمهيدًا لإعمال اللغة النقدية فيها من خلال رصد مخبوءات صور الفساد، والتسيّب، وغياب الشرائع والقوانين، وسيادة الظلم واللا عدل على حساب المساواة والعدالة. فعبيد لم يعرض تجربة (سلام) أو أمثاله -ممّا يمكن أن يُلقى في بيئة الرواية الزمكانية- بقصد التحليل فقط، بل تعرّض إليها محلّلًا وناقدًا؛ لأنّ «النقد أوسع مجالًا من التحليل، والنقد يتجاوز التحليل إلى الحكم على الآثار الأدبي». (المحص، ٢٠٠٤، ص١٣٥).

لذلك يمكن القول إن النص الخطابي السردي، وهو يعرض صور الوطن في هذه الرواية ضمن ثنائيتي الواقع/ الخيال والخيال/ الواقع، جاء على درجة عالية مدروسة من التمحيص والتحليل والنقد،

والنص الروائي إذ يمنح صاحبه مساحات أكثر حرية واتساعًا للحديث عن المشهد العام أولًا، والتفصيلات الجزئية المتعالقة بالعنوان الرئيس العريض لهذا المشهد ثانيًا، وهنا يتجلّى دور الأديب في تقسيم المتن السردي إلى مجموعة أحدوثات سردية تبقى تدور في محور البؤرة السردية للحدث/ المشهد المركزي ، والمشد المركزي هو صور الوطن، وأحدوثاته السردية الجزئية تتفكك وتفترق فيما بينها لاستنطاق أكثر صور الواقع خفية وضمورًا، ولتجميع جزئيات الصورة العامة للوطن والمجتمع والأفراد، ليُصار بعد ذلك إلى إعادة تضامن هذه الصور الجزئية واتحادها في قالب سردي متكامل يفصح عن ترسيم جديد للصورة العامة الكليّة للوطن كما هي في الواقع .

وبالانتقال إلى شخصية (سمر) الابنة الوحيدة للعائلة، يؤول الحدث العام لصورة الوطن إلى مشهدية مركزية جديدة؛ تتمثل في المستجدات التي آلت إليها أحوال الوطن/العراق بُعيد الغزو الداعشي من بوابة الموصل، فتسير بوصلة السرد الروائي صوب رسم منعكسات هذا الغزو على المستويات الدينية، والاجتماعيَّة، والإيديولوجية، والتي تجلّت في سيرورة حدثية سردية كشفت صيرورة الواقع الجديد المفروض في ضوء وجود هذا الدخيل المقتحم عموميات الحياة الفردية والجماعية للموصل وخصوصياتها في الوقت نفسه. لقد حاول عبيد عبر شخصية (سمر) تتبّع الصورى الجديدة للوطن وهو تحت وصاية الحكم الديني المتطرف لهذه الجماعة التي جاءت بشعارات إعادة هيكلة البناء الديني والفكري والاجتماعي للحياة والأفراد .

ولم يكن حال العراق/ الموصل بأفضل قُبَيل دخول هذا التنظيم- كما رأينا في حديث (سلام)، الأمر الذي ينذر بحدوث انهدام كلّيّ لمفاصل المؤسسة الدينية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعيَّة في البلاد. والمهمة الموكلة إلى (سمر) بالنيابة عن الكاتب عبيد تتمحور في تقديم صورة الواقع المستجد المرفوض، وما بين رفضه هذا الواقع وتقبّله سرديات طويلة تفصح عن استحكام عقدة الحبل المعقود على رقاب أهل الموصل من قِبَل قيادات داعش وأفرادها. (سمر)، تلك الشابة الجامعية الحالمة والطموحة أضحت بين ليلة وضحاها سبيّة من سبايا الفكر المتطرف الشاذ للتنظيم، ولسوء الحظ اختُيرت لتُقدَّم إلى أمير من أمراء داعش يُكَنّى بِـ (أبي طلحة الصيني)، و(سمر) كشخصية روائية وُظِّفَت سرديًّا من طرف عبيد لتفعيل عملية النمذجة المعوّل عليها تعويم الصورة العامة للوطن المأزوم، كما راهن عليها الكاتب لأجل عرض حالة المرأة العراقية/الموصلية الحرّة التي فقدت أنوثتها وشرفها وحريّتها وكينونتها واسمها، فاختُزِل حضورها المجتمعي بكلمة سبيّة لا أكثر. تقول (سمر) مماحكة خطابية مع أناها الأنثوي المنصدم بالجوّ العام السائد في الموصل المفجوعة بالغزو الداعشي:

***«صحيح أنّ هناك مئة مليون مسلم في الصين كما قرأت ذات مرّة في صحيفة أو مجلة، وهم لا يشكلون إلا نسبة ضئيلة للغاية من شعب يقترب من ملياري إنسان كأنهم جيوش من النمل أو الدود، لكن أن يأتي أحدهم عامدًا متعمّدًا من هناك البعيد البعيد إلى هنا ليعيد أمجادًا مزيّفة للخلافة فهو أمر مضحك حقًّا ومثير للشفقة، والأدهى من ذلك والأمَرّ يصبح أميرًا ومُهابًا وسيّدًا مُطاعًا، يخدمه أبناء الموصل من المُغرّر بهم والمخدوعون والسفلة وناقصي الأخلاق والضمير والوفاء، فتلك حزورة ملتوية يستحيل حلّها، أيّ معادلة حقيرة وتافهة هذه التي علينا أن نقتنع بها ونصدقها ونمشي تحت لوائها؟ وأيُّ إسلام جديد يستعجل الذبحَ قبل التوبة، والتدمير قبل الإعمار، والموتَ قبل الحياة.»*** (عبيد، ٢٠٢١، ص١٢٧)

لم تختلف صورة الوطن السلبية قبل دخول داعش الموصل وبعد دخوله ذلك الاختلاف الكبير، فمظاهر الفساد، والتسيّب، وانعدام روح المواطنة والانتماء، واللا حرية، واللا مساواة، واللا تكافؤ، وانعدام الأمان الحياتي وغيرها من المظاهر، بقيت طافية في الصورة العامة للوطن، وزِيد عليها حلول مظاهر القمع، والترهيب، والاغتصاب، والخيانة، والتقنين في درجات الحريات الممنوحة على المستوى الفردي والجماعي. وعبيد إذ يسرد على لسان (سمر) تفاقم معضلة غياب الوعي الوطني، وحضور المصلحة الفردية وتحييد المصلحة الجماعية العليا، فمن كان مخلصًا لمصالحه الشخصية بقي كما هو بحضور داعش، بل وجد في تملّك داعش زمام إدارة البلاد فرصة للاندماج معهم، والانخراط في صفوفهم ليزيد من مكاسبه، راميًا وراء ظهره ما تبقّى من بقايا الوطن .

ولكنّ السؤال الذي أرّق (سمر) واستهلك منطقها وذاكرتها وثقافتها التاريخية والجغرافية هو: ما الذي جلب أخل الصين ليصلوا العراق فيحكموه دون أبنائه وسط انهزامية الدور الوطني المنوط بقيادات البلد وأجهزته العسكرية والأمنية والسياسية؟. ولعلّ هذا السؤال كان بيت القصيد السردي الذي راهن عليه عبيد لكي يرسم أدق صورة روائية لمشهد مُحبط صار واقعًا بعد أن كان مرفوضًا ضمن حدود الجغرافية الوطنية والتاريخ القديم. وجواب هذا السؤال يكشف عن تردّي مفاصل البنية العامة للبلاد، فلولا أن نخر الفساد، والظلم، والمحسوبيات، ولولا وأد روح المواطنة، والانتماء، والشرف، والنخوة، والعروبة لدى أبناء العراقي بعامة والموصل بخاصة، لَمَا وصلت الأوضاع إلى هذا الواقع المعيب بحق تاريخ بلاد الرافدين وأحفاد حضارات سومر وأكاد وبابل وآشور.

يقول الناقد محمد عزام في كتابه (فضاء النص الروائي) عن النصّ الأدبي بأنه عالم دلالات وبنيات تُنتج من خلال ذات النص، كما تتجلّى من خلال الكاتب والقارئ. فالكاتب ينتج نصه ضمن بنيات نصية أُخَرَ كبرى تُعرف بالسوسيو-نصية، كما أنّه -أي القارئ- يتلقّى النص ضمن بنيات كبرى يُطلق عليها البنيات السوسيولوجية. وبذلك يجعل النص منفتحًا على دلالات أعمق وأكبر، حين يُستنبَط من البنيات، ويحوّل القراءة إلى نوع من التأويل. وعرّج عزام على قضية سبق الرؤية الشخصية للراوي قبل التجلّي السردي الكتابي لها في للرواية؛ ففي الخطاب الروائي إذا كان الراوي هو الشخص الذي يروي الرواية، فإن الرؤية هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، وبتعالق هذين المصطلحين يمكن القول إنه لا توجد رؤية دون راوٍ، ولا راوٍ دون رؤية، ويرى في الرؤية المتعددة الحظ الأوفر في الخطاب الروائي العربي الحديث. فالرؤية المتعددة تتمثل في الروايات التي تصور الصراع الفكري والحياتي، والنص الروائي مهما كان أحادي الرؤية، فإنّ رؤى أُخَرَ لا بدّ أن تتسلّل إليه من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال الرؤية الفكرية للمؤلف، والتي قد تتعارض مع رؤى بعض شخصياته. (ينظر: ١٩٩٦، ص١١-٧٧)

لذلك يمكن القول إنّ عبيد كان ذا رؤى تنظيرية عميقة استمدّها بصفته الوطنية (مواطن) عراقي قبل أن يدخلها حرمه الأدبي الروائي، فلم يتخلّ- بحال من الأحوال- عن تقديم رؤيته الواقعيَّة لوطنه المكلوم بأبنائه كفرد عراقي وكأديب، وكلا التوصيفين مسؤول من وطنه ومجتمعه وأبناء بلده، وهذا التعالق بين هذين التوصيفين أكسبَ نصه الروائي مصداقية عالية سحبته من كونه عملٍ أدبيًّا سرديًّا إلى جادة التأريخ والتوثيق والنقل الحقائقي الأمين لتشعبّات مجريات كثيفة، ووقائع مصيرية، وتصارعات حياتية وفكرية واجتماعية بالغة التعقيد والتقاطع شهدها وطنه العراق/ الموصل، وقد جاءت حمولته الفكرية بهذه المتعاطفات جميعها، فرتّبتها وصاغتها بشكل روائي فنّي وفق رؤى وقراءات متمعنّة خاصة بالأديب عبيد، لتُلقى بعد ذلك في المتن الروائي، ليُعاد تشكيلها بنائيًّا على المستويات اللغوية والدلالية والإيحائية والتصويرية. ولا يُكتب لهذه العملية الأدبية الإبداعية المعقدة النجاح ما لم يُشرك القارئ في عملية القراءة التأويلية للمحكيات التي تتناول صور الوطن المهزوم أمام نفسه وأبنائه وخصومه وأعدائه؛ فتتّسع دائرة البُعد الفهمي للنص السردي، ويُضاف إليها دلالات أكثر عمقًا وشمولية من خلال عملية التلقّي التي يعوّل عليها منتج النص لكي يستميل شغف المتلقي ويحفّز حسّه القراءتيّ في عملية التركيب التصويري والدلالي والمفهومي للحدث الروائي.

## خاتمة

قدّم هذا البحثُ دراسةً نظريةً تطبيقيةً لمصطلح الواقعيَّة الاجتماعيَّة في الأدب، وآلية توظيفه فنيًّا في النص الروائي عبر تتبع إحداثيات الواقعيَّة في رواية «خطأ مقصود» لمحمد صابر عبيد، وقد قدمت في مبحثها الأول لمحة نظرية تعريفية بمفهوم الواقعيَّة عامة والواقعيَّة الاجتماعيَّة خاصة، كما عُرّف بشخص الأديب محمد صابر عبيد، وجيء على تلخيص مضمون روايته خطأ مقصود وتقديم موجز فني عن فضائها السردي الخاص على مستوى الزمان والمكان والشخصيات والموضوع الرئيس الذي تطرحه. وفي المبحث الثاني حاول البحث تتبع الأفكار النظرية والتوجهات والمعطيات النظرية للواقعية الاجتماعيَّة في البنية السردية لرواية «خطأ مقصود»، ورأينا أن الكاتب قد استند إلى مفهوم الواقعيَّة بشكل كبير ومباشر في حديثه عن وقائع وطنه العراق، ووظّف الأبعاد النظرية للواقعية في خطابه الروائي بشكل فني استطاع من خلاله كشف الوقائع والحقائق، وملازمة هموم بلده، واستنطاق المخبوءات، والإشارة إلى مواضع الخطأ والانحلال واللا منطقية والظلم والفساد... التي كانت العنوان الرئيس للمشهد العام المخيم على واقع العراق قبل ابتلائه بدخول ما يعرف بتنظيم داعش إليه وبعد دخوله. وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج نذكر أهمها:

- الأديب هو من يجسّر العلاقات بين الأدب والواقع، وهو معني بتحويل فكره ووعيه الإنساني والأدبي إلى نص أدبي ملتزم يسهم في عملية توثيق الوقائع والقضايا التي تحدث في محيطه.
- منحت الرؤى النظرية لمفهوم الواقعيَّة الاجتماعيَّة الكاتبَ مساحةً واسعةً لمزج الخيال الفضائي للرواية بالمحكيات المنبثقة من وقائع وحقائق حاصلة، واستطاع الكاتب أن يمرر من خلالها مرحلة حساسة ومهمة من تاريخ العراق في العقد الأخير من القرن الواحد والعشرين.
- نهض محمد صابر عبيد ملاح مفهوم الواقعيَّة الاجتماعيَّة ليقدم صور واقعية ممزوجة بالخيال في مواضع معينة من روايته- كما رأينا- بمعنى واقعيته انطلقت من صلب الواقع ومن رحم المجتمع بدون تزييف أو تمويه، أي كان واقعيته معتمدة على الواقع الصرف الحقيقي والذي صاغه روائيًا بشكل فني حذر.

- تحضر النزعة الواقعيَّة التجريدية في الخطاب الروائي في معرض الحديث عن صورة الوطن بتجلياتها وتمثلاتها الفردية والجماعية، في حين تتماهى الواقعيَّة مع خيال الشاعر في الخطاب الشعري.
- يستطيع المتنُ الروائيُّ أن يقف على جزئيات صور الأوطان المأزومة عبر عناصر الشخصيات، والحوار، وحضور الزمكانية في عملية خلق حقائق الصورة العامة الملموسة والمعيشة بدون رتوش أو تجميل أو تمييع. بينما المتن الشعري يعوّل على خيالية الصور البلاغية والبيانية والبديعية وفنيّتها في نقل الوقائع والمعطيات.

## المصادر والمراجع:


١. أنيس، عبد العظيم، والعالم، محمود، **في الثقافة المصرية**. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ط٣، بدون تاريخ.

٢. إيجلتون، تيري، **النقد والأيديولوجية**. ترجمة عن الإنجليزية بإشراف: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدون تاريخ.

٣. بدوي، أحمد، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعيَّة**. بيروت: مكتبة لبنان، بدون تاريخ.

٤. بوشعير، الرشيد، الواقعيَّة وتياراتها في الآداب السردية الأوربية. دمشق: الأهالي للطباعة، ط١، ١٩٩٦م.

٥. التكريتي، جميل نصيف، **المذاهب الأدبية**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠م.

٦. خليل مزيد، زينب، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد. عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦).

٧. حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**. منشورات موقع شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١١م.

٨. خضر، عباس، **الواقعيَّة في الأدب**. بغداد: دار الجمهورية، ١٩٦٧م.

٩. الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية، ط١، ١٩٥٤م.

١٠. سارتر، جان بول، **ما الأدب**. ترجمة عن الفرنسية بإشراف وتقديم: محمد غنيمي هلال، القاهرة: نهضة مصر، بدون تاريخ.

١١. ساعي، أحمد، **الواقعيَّة الإسلامية في النقد والأدب**. جدّة: دار المنارة، ط١، ١٩٨٥م.

١٢. عبيد، محمد صابر، **خطأ مقصود**. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢١.

١٣. عزام، محمد، **فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**. اللاذقية/سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

١٤. العشماوي، محمد زكي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**. القاهرة: دار الشروق، ط١، ١٩٩٤م.

١٥. العطوي، مسعود بن عيد، **الفكر والشكل في الشعر السعودي المعاصر**. إربد/الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٣م.

١٦. العطوي، مسعود بن عيد، **الشعر والمجتمع في المملكة العربية السعودية**. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ط٢، ٢٠١٣م.

١٧. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥م.

١٨. فضل، صلاح، **منهج الواقعيَّة في الإبداع الأدبي**. القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠م،

١٩. الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب. **القاموس المحيط**. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٨، ٢٠٠٥م.

٢٠. قطب، سيد، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**. القاهرة: دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣م.

٢١. لوكاتش، جورج، **دراسات في الواقعيَّة**. ترجمة عن الألمانية بإشراف: نايف بلّوز، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥م.

٢٢. المحص، عبد الجواد، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**. حقوق النشر والطبع محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٤.

٢٣. مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**. القاهرة: نهضة مصر، بدون تاريخ.

٢٤. النساج، سيد حامد، **في الرومانسية والواقعيَّة**. القاهرة: مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٢٥. الهلالي، أحمد بن عيسى، **«النور والظلام في الشعر السعودي-دراسة نقدية» (رسالة دكتوراه غير منشورة)**. المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، كلية اللغة العربية قسم الأدب والبلاغة،٢٠١٥م.

٢٦. ويليك، رينيه، **مفاهيم نقدية**. ترجمة عن الإنجليزية: محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨م.

## Abstract:

This research came to confirm that literature mirrors its era through the use of the term social realism in the novel text marked by an « Khata Maksud» by the Iraqi writer and critic Mohammed Saber Obaid. The research tried to explore the elements of social realism in this novel through an analytical study of the stylistic and artistic tools that the writer resorted to while promoting social realism in order to simulate the reality of Iraq crisis, and reflect a number of living issues at the individual and collective levels; as the writer leaned on the concept of realism in drawing a realistic historical narrative documenting a number of problems and negative issues that set in Iraq in the fictional time and place of the novel, his novel carried a high credibility ،The sweetness of the style, the aesthetic of the language, the good performance, and the eloquence of the image is a lot that proves that the novel text must have energy to fulfill its social duty, and may give its writer a flexible space to delve into issues that concern reality more than poetic discourse at times, and that the literary awareness and national affiliation of Mohammed Saber Obaid gives him the task of Keeping Up with the reality of his homeland Iraq and portraying it objectively and responsibly in light of his struggle with occupation, injustice and corruption, and the absence of manifestations of freedom, justice and equality. The research concluded that the theoretical and procedural frameworks of the concept of realism were effective tools when the writer adopted them in his novel, and they had a great impact on representing the Iraqi reality that the writer aims to create in the imaginary space of the novel. The study also found that the use of realistic thought in the novel text needs linguistic capabilities and artistic abilities that the writer must possess, in order to be able to build a committed literary text that reflects the relationship between literature and reality, and shows the importance of the realistic approach in drawing different images and manifestations in societies.the literary text can convey all its details and manifestations from the social environment in which it occurred to the thought of the writer, who reformulates it in the form of a literary text that mixes reality and fiction, and reveals the role of literature in conveying facts and events; because literature has a human and social task that imposes he has to be on one parallel line with his community.

## Keywords

***Novel, Social Realism, Mohammed Saber Obaid, Homeland, Society.***

# الجلسة الخامسة

## الشعر والاستثمار الاقتصادي والإعلامي

- **توظيف الشعر العربي في جداريات الأماكن السياحية ومقاهي السعودية**

أمل محمد التميمي

- **أصالة الإرث وعالميّة الأثر**

كريمة بدر عبد الجواد فندبل

- **دور الشعر الوصفي في الترويج للسياحة الأدبية في المملكة العربية السعودية**

ماجد حسن حاج محمد

- **الاستنطاق البيئي: قراءة إيكولوجية لتجربة أحمد البوق الشعرية**

مسئورة مسفر العرابي

- **صراع العالمية والعولمة في إنتاج الشعر العربيّ: الشعر التفاعلي الرقمي شاهدًا**

مشناق عباس معن

# توظيف الشّعر العربي

# في جداريات الأماكن السياحية ومقاهي السعودية

أمل بنت محمد التميمي

أستاذ – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة الملك سعود

## ملخص البحث

برزت ظاهرة كتابة الشّعر على جدران المقاهي والمطاعم وبعض الشوارع في السعودية، وكذلك على الأكواب وفواصل الكتب، والدفاتر، والأزياء وازدادت هذه الظاهرة في السّعودية مع انطلاق رؤية ٢٠٣٠، وبنود هذه الرؤية تعكس النهضة الشّعرية في المملكة العربية السعودية، وانطلاقا من تجذر الشريك الأدبي في مقاهي السّعودية التي تسعى فيها وزارة الثّقافة إلى أن تكون الثّقافة أسلوب حياة ازدادت هذه الظاهرة في أشكال متعددة. سوف نتناول في هذه الدراسة ظاهرة توظيف الشّعر العربي الفصيح وباللهجات في أساليب الحياة السّعودية المتعددة، بعد إطلاق رؤية ٢٠٣٠ في عينات محدودة في المملكة، ونحاول حصر بعض تلك الأشكال وأماكنها، وسوف نستعين بتصوير تلك الأماكن، ونصنف الشّعر الأكثر استعمالا ورواجا، ونطرح عدة تساؤلات ونحاول الإجابة عنها، منها:

- ما هي نوافذ الشّعر العربي في الحياة الثّقافيّة السعودية؟
- هل التكوين الثقافي السعودي قابل للتعدد اللهجي في الاستعمال الشّعري استنتاجا من أساليب الحياة المتنوعة؟
- ما أشكال دعم الشّعر العربي في بنود الرؤية وإطلاق عام الشّعر العربي ووضوح هذا الدعم في الجداريات والمقاهي.

وسوف تكون محاور الدراسة على النحو الآتي:

- أشكال دعم الشّعر العربي في رؤية ٢٠٣٠ السعودية.
- التعدد اللهجي في توظيف الشّعر بين الفصيح وبين اللهجات الدارجة.
- الجوانب الإيجابية في توظيف الشّعر في الأماكن والإشكالات.

## كلمات مفتاحية

***الجداريات الشعرية، الزخرفة الشعرية، المقاهي الأدبية، الاستعمال الشعري اقتصاديا، الشريك الأدبي.***

## مقدمة

برزت ظاهرة كتابة الشّعر على جدران المقاهي والمطاعم وبعض الشّوارع في السعودية، وكذلك على الأكواب وفواصل الكتب، والدفاتر، والأزياء وازدادت هذه الظاهرة في السّعودية مع انطلاق (رؤية ٢٠٣٠)، وبنود هذه الرؤية تعكس النهضة الشّعرية في المملكة العربية السعودية، وانطلاقا من تجذر الشّريك الأدبي في مقاهي السّعودية التي تسعى فيها وزارة الثّقافة إلى أن تكون الثّقافة أسلوب حياة ازدادت هذه الظاهرة في أشكال متعددة.

البحث جديد في مجال الشعر ومشاركتي في المؤتمر فرصة للتعريف بالموضوع ليفتح مجالا جديدا للدراسات الشعرية، وسوف أعرف بموضوع البحث وأهدافه وعناصره ليفتح مجالات متعددة لطلاب الدراسات العليا في دراسة الشعر بوصفه إرثا وهوية توظف جماليا في مساحات الإبداع والفن والحياة العامة. والفرضية التي أنطلق منها كيف يتحول الشعر بوصفه إرثا حضاريا وإنسانيا وثقافيا وموجود في كل الأزمان إلى جماليات لها مردودا اقتصاديا، فكيف أصبحت الزينة الجمالية للشعر تتحول إلى مردودا اقتصاديا؟

هذا النهج الجديد في (الترويج للشعر) اقتصاديا أصبح مدرسة متقدمة في ترويج الشعر العربي في مساحات واسعة في حياتنا العامة، وهذا النهج الجديد لا يعتمد على الشاعر وحده بل فريق متكامل يشترك فيه مع الشاعر الرسام والخطاط والنحات والمطرب والمنشد ورجال الأعمال والناقد وأصحاب المقاهي في تواجد الشعر في مساحات الإبداع المختلفة، وتتعدد مفاهيم الابتكار في تواجد الشعر العربي بوصفه زينة جمالية جاذبة.

فنهدف في هذه الدراسة إلى بيان أهمية ظاهرة كتابة الشّعر على جدران المقاهي والمطاعم وبعض الشوارع في السعودية. وإبراز أشكال دعم الشّعر العربي في بنود الرؤية ٢٠٣٠ وإطلاق تسمية عام الشّعر العربي في عام ٢٠٢٣.

وتعددت مصادر عينة الدراسة في أماكن تواجد الشعر ما بين المقاهي والمطاعم والشوارع، وتم اختيار واحد وعشرين مكانا تم حصرها في جدول. والتعريف بأماكنها ووصف المكان وما يتصل من وضع جدارية شعرية أو صورة الشعراء أو كتب الشعر.

ومنهج الدراسة ميداني احتاج البحث إلى تصوير الأماكن وبحث ميداني لها، وهو دراسة على أرض الواقع من أجل معرفة كل التفاصيل عن الشيء المبحوث عنه. بالتجوال الترفيهي والحضور الثقافي في مقاهي

الشريك الأدبي أحيانا. احتاج البحث إلى تصوير ميداني للشعر على الجداريات في المقاهي وقد استعنت بالصور أحيانا في محرك البحث جوجل أو الانستقرام أو بالاستعانة بمساعدة مصورة للمكان مثل: تصوير مقهى ذكرى الأولين سارة بن حرقان، ومقهى شاي وسمسم سارة الأحمر، وتصوير مقهى كلمات بالرياض نوير العتيبي، وريما عتيق مقهى قافية، ونجود الحزيمي مقهى شاي وسمسم، ومقهى مايند بريك، ومقهى رواية، ومنار القحطاني مقهى وصل، ومقهى صدفة، وفرح المعتق مقهى لوركا كافية، وسلمى القاضب مكتبة صوفيا، ولجين الشهري مقهى وصل. والبحث الميداني تم في بيئة محددة وهو المملكة العربية السعودية، والهدف النهائي للدراسة هو مراقبة وتحليل السلوك تجاه الشعر في المرحلة الحالية بعد إطلاق رؤية المملكة ٢٠٣٠، فالشعر والشعراء موجودان منذ الأزل، ولكن وفق الزمن المحدد والمكان المحدد للموضوع نجد سلوك مختلف تجاه الشعر في رؤية المملكة.

سوف نتناول في هذه الدراسة ظاهرة توظيف الشّعر العربي الفصيح وباللهجات في أساليب الحياة السّعودية المتعددة، بعد إطلاق (رؤية ٢٠٣٠) في عينات محدودة في المملكة، ونحاول حصر بعض تلك الأشكال وأماكنها، وسوف نستعين بتصوير تلك الأماكن، ونصنف الشّعر الأكثر استعمالا ورواجا، ونطرح عدة تساؤلات ونحاول الإجابة عنها، منها:

- ما هي نوافذ الشّعر العربي في الحياة الثّقافيّة السعودية؟
- هل التكوين الثقافي السعودي قابل للتعدد اللهجي في الاستعمال الشّعري استنتاجا من أساليب الحياة المتنوعة؟
- ما أشكال دعم الشّعر العربي في بنود الرؤية وإطلاق عام الشّعر العربي ووضوح هذا الدعم في الجداريات والمقاهي.

ومن أبرز الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث هو عدم وجود مراجع تدرس الظاهرة أو فيها صور أماكن سياحية في المملكة العربية السّعودية وبها صور الشعراء أو المقاطع الشعرية، وكانت أهم التحديات التي علي تجاوزها جمع المادة بنفسي، وعليه فقد تم الاستعانة ببعض الأشخاص للتصوير سنورد أسمائهم عند ذكر الموقع الذي أسهموا في تصويره، وكذلك تم إدراج صور الأشعار كما هي بدون تصويب واكتفينا بالإشارة إلى بعض الأخطاء الموجودة في البيت الشعري، وأشرنا إلى قائل القصيدة؛ لأن غالبا يغفل ذكر قائل البيت الشعري حين كتابته على الجدران، وعليه فسوف يكون أجزاء البحث متكونا من تمهيد وثلاثة محاور والنتائج.

المحور الأول: نوافذ الشّعر العربي في الحياة الثّقافيّة السعودية

المحور الثاني: أشكال دعم الشّعر العربي في رؤية ٢٠٣٠ السعودية.

المحور الثالث: التعدد اللهجي في توظيف الشّعر بين الفصيح وبين اللهجات الدارجة والجوانب الإيجابية في توظيف الشّعر في الأماكن والإشكالات.

## المحور الأول: نوافذ الشّعر العربي في الحياة الثّقافيّة السعودية

تقدم السّعودية وضعًا مختلفا لأماكن الشّعر بوصفه جزءا من نمط الثّقافة في مقاهي السعودية، كان الشّعر وما يزال هو مكانه المحافل الثّقافيّة والمنابر والجوائز، ولكن هيمنة الشّعر في المقاهي يدل على أن هناك ظاهرة تحول في البلاد تجعل الثّقافة نمط حياة.

نعدد بعض أشكال توظيف الشّعر في الحياة الثّقافيّة السّعودية الجديدة والتي تختلف عن السابق إلى حد كبير، ومن أهم تلك الأشكال تزين المقاهي بالمقاطع الشّعرية وأحيانا تكون مقطوعات شعرية لأغاني. وسوف نحصر بعض أسماء المقاهي في المملكة في جدول، وهذه المقاهي هي التي احتوت جدرانها على مقاطع شعرية أو أبيات أو صور شعراء، ثم نورد بعض الأمثلة لتوضيح هذه الظاهرة بالوصف والصور.

| التسلسل | اسم المقهى | المكان | نوع الشّعر |
|---|---|---|---|
| ١. | مقهى ذكرى الأولين | المدينة المنورة، شارع الإمام النسائي | شعر نبطي |
| ٢. | مكتبة ومقهى صوفيا مركز حروف الثقافي | الرياض، حي النزهة | كتب ودواوين |
| ٣. | جدار شارع في حي السفارات | الرياض | العود سكوير |
| ٤. | مقهى شاي وسمسم | الرياض بحي الروابي. حي الحمراء | شعر نبطي نجدي وجنوبي |
| ٥. | مقهى كوزفن | الرياض الدرعية | يمنع دخول البطاريق والأطفال |

| التسلسل | اسم المقهى | المكان | نوع الشّعر |
|---|---|---|---|
| ٦. | مقهى كلمات | الرياض | |
| ٧. | مقهى فلز | الجبيل الصناعية | |
| ٨. | مقهى ريسورس | الجبيل الصناعية | |
| ٩. | مقهى قافية | عرعر، شارع الخمسين | استضافات أكاديمية |
| ١٠. | قهوة مايند بريك | الرياض بحي الحمراء. | كرمًا يُمنع اصطحاب الأطفال |
| ١١. | مطعم عسيب | الرياض بحي الياسمين | التجربة النجدية الأصلية بكل عاداتها وتقاليدها |
| ١٢. | قهوة الراوية | الرياض بحي الواحة | الأماكن التي يحب الناس الذهاب إليها ركن الراوية للقهوة المتخصصة |
| ١٣. | مقهى صدفة | حي السليمانية | تتنوع فروع المقهى بالأسماء بين صدفة وأحلى صدفة وأجمل صدفة. |
| ١٤. | قهوة وصل | الرياض حي الملقى | |
| ١٥. | مقهى لوركا كافيه | | |
| ١٦. | مقهى السبعينات | الرياض، شارع التخصصي النخيل | |
| ١٧. | مقهى الثمانينات في مكة | | |
| ١٨. | مقهى زرياب | مكة | |
| ١٩. | مقهى مليحة | الرياض، حي الرائد | |

| التسلسل | اسم المقهى | المكان | نوع الشّعر |
|---|---|---|---|
| ٢٠. | مقهى عسيف | المدينة المنورة | |
| ٢١. | مقهى رشفة (القصر) | متحف جنب الكافي قصور آل أبو سراح في قرية العزيزة بالسودة، والتي تعتبر من أكبر القصور التاريخية في منطقة عسير. | |

الجدول السابق هو الوصف العام لتواجد الشّعر العربي في مقاهي السعودية ومطاعمها والشوارع العامة فيها ويمكن تقسم تواجد الشعر في الأماكن السابقة إلى قسمين، وهما:

- الاتجاه القديم في جداريات الشعر فيدخل الروح القديمة في التصاميم.
- الاتجاه المعاصر والمكان الفني الثقافي الجديد في إبراز الشعر والشعراء.

وسوف نفصل في تواجد الشعر في كل العينة السابقة لنرصد الفروقات ونرى أبرز أشكال تواجد الشعر في كل مكان وتميزه عن الآخر.

## أولا: مقهى ذكرى الأولين

في وصف مقهى **(ذكرى الأولين)** في محرك البحث مكتوب من عبق الماضي يقدم «الشاي والقهوة السّعودية ومجموعة من الحلويات والمكسرات» وسط مقتنيات أثرية وديكور الثمانينات الميلادية أجواء جميلة، (قامت بتصوير بعض الأبيات في زوايا مقهى ذكرى الأولين سارة بن حرقان) وفي إحدى جدران المقهى مكتوب هذا البيت الشّعري.

**مقهى ذكرى الأولين**

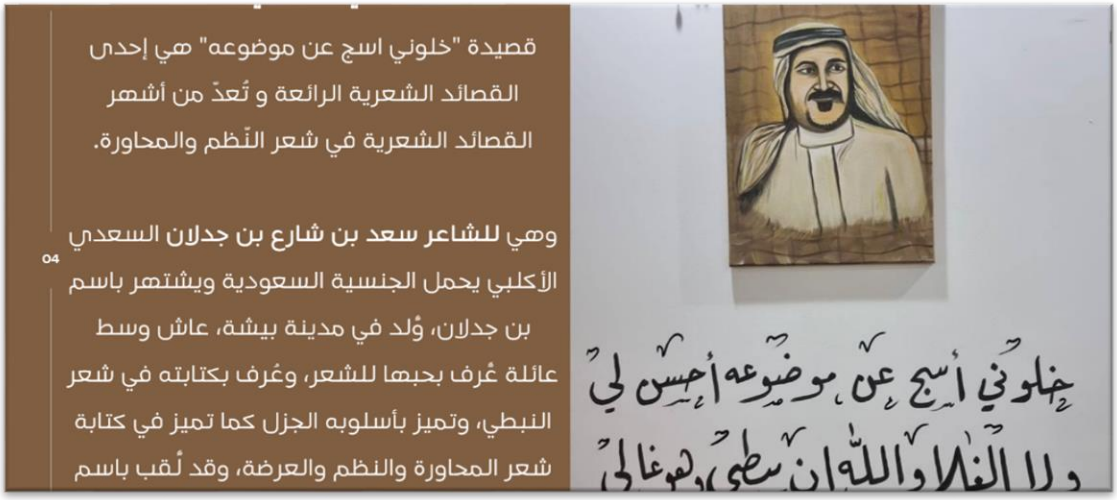
مكتوب على جدار المقهى، هذا البيت الشّعري:

**احسب عمار الدار يا سعود جدران وأثر عمار الدار يا سعود أهلها**

كما نلاحظ مكتوب على جدار المقهى الشّعر بدون كتابة اسم الشاعر، وباللهجة النجدية، ورد في (ترندات) مؤلف قصيدة «احسب عمار الدار» الشاعر السعودي الأمير محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد (الأول) بن محمد بن تركي بن محمد بن سليمان بن فوزان السديري. وكذلك وردت كلمات قصيدة احسب عمار الدار يا سعود جدران كاملة حيث أثارت ضجة واسعة في منصات التواصل الاجتماعي خلال أزمة كورونا، وخاصة في المملكة العربية السعودية، بحثًا عن كلمات القصيدة الرائعة، في إشارة إلى أن سبب البحث عنها في الأيام الأخيرة هو حظر تجول فرض في السعودية. بسبب الأزمة الناشئة من فيروس كورونا والشوارع الخالية. ومؤلف قصيدة «احسب عمار الدار» الشاعر السعودي الأمير محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد (الأول) بن محمد بن تركي بن محمد بن سليمان بن فوزان السديري – رحمه الله – ولد عام ١٩١٥ وتوفي عام ١٩٧٩، حيث ظهرت مواهب قيادية مما جعله يثق به الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله – فعينه أمير منطقة الجوف عام ١٩٣٨ عندما كان في العشرين من عمره. (أحمد علي، كلمات قصيدة احسب عمار الدار يا سعود جدران كاملة، بانوراما، غزة تايم (١٧ يونيو ٢٠٢٠م).

وبعد البحث عن قائل البيت تبيّن أن البيت الشّعري أصبح مثار جدل للبحث عن صاحبه بين الناس، وبالبحث عن مصدر البيت الشّعري والتحري نجده للشاعر الأمير عبد الرحمن السديري، انتشر البيت على وسائل التواصل الاجتماعي فترة أزمة كورونا ثم أصبحت هناك (ترندات) ومقالات تبحث عن اسم الشاعر، وتوثق البيت باسم الأمير عبد الرحمن السديري. وبعد البحث تحقق لنا أن البيت فعلا للأمير عبد الرحمن السديري، والمرجع مقالة في مجلة **الجوبة**، والبيت من قصيدة كاملة في ديوان الشاعر بعنوان (**القصائد**)، (الشبيلي، عبد الرحمن، عبد الرحمن بن أحمد السديري الذي أحب الشعر والسياسة والاخضرار، مجلة الجوبة، ملف العدد، ع ١٥، (صفر ٢٠٠٦م) ص ٢٧.

كذلك في نفس المقهى تزين جدران المقهى أبيات كما في الصورة الماثلة أمامنا، وهي:




والبيت الشّعري المكتوب على جدار المقهى بالنبطي هو:

**خلوني أسج عن موضوعه أحسن لي ولا الغلا والله إن يبطي وهو غـالي**

وبعد البحث عن قائل البيت الشّعري المكتوب على جدار المقهى تبين أنه للشاعر الراحل سعد بن جدلان هو شاعر سعودي اشتهر بالعديد من القصائد المميزة ولقب بشاعر الوصف من قبل الأمير خالد الفيصل عندما كان أمير منطقة عسير. تميز بن جدلان عن باقي الشّعراء بإجادة شعر (العرضة الجنوبية)، و (شعر القلطة)، وشعر النظم. أشهر أعماله: قصيدة «خلوني أسج» عن موضوعه «أحسن لي»، وقصيدة «كسر الخواطر»، وديوان «سهان الهرج»/https://mawdoo3.com : والقصيدة مغناه غناها حسين آل لبيد.

وفي نفس المقهى (ذكرى الأولون) كتب على إحدى الجدران شطر من بيت شعري

**أنتي أكبر هم عشته في سرور**

والبيت جزء من قصيدة طويلة غناها الفنان خالد عبد الرحمن حيث يقول فيها:

انتي أَجْمَل حُبّ واحساس وَشُعُور

الغلا أَكْبَرُ مِنْ أَنِّي اوصفه

انتي أَكْبَر هُم عشته فِي سُرُورٍ

والاسيى ماكان قَلْبِي يَعْرِفُه

انتي أَجْمَل

انتي أَصْدَق جُرْح يامسك العطور

انزفه بَعْدَك وقربك انزفه

انتي أَكْثَرَ مِنْ تَعَامَل بِالغُرُور

وَالتَّعَالِي شَيْنٌ اسوأهم صِفَةٌ

انتي أَجْمَل

انتي النُّورَيْن مِنْك النُّور نُور

فِي غيابك وبصدودك مسرفه

انتي الدُّنْيَا مَتَاعِي وَالْحُضُور

انتي أَجْمَل

انتي آخَرَ مِنْ كَتَبْته فِي سُطُور

حَطَّم أَحْلاَمِي بِصُورَة مؤسفه

انتي أَغْلَى لَكِن الدُّنْيَا تَدُور

مَوْعِدُك اوعدك ماراح اصدفه

انتي أَجْمَل

وفي نفس المقهى زينت جدرانه بالأشعار ومنها كما في الصورة الآتية:

وفي زاوية في المقهى تحت رف عليه صور لمطربين كتب (**ردتني الشوفة**)

ونفس الجملة من القصيدة الشّعرية المغناة كتبت على جدار مقهى آخر وهو مقهى (شاهي وسمسم) كما هي في الصورة أدناه:

ويمكن التعليق على مثل هذه الظاهرة أن بعض المقاهي أصبحت تميل إلى طابع السبعينات، تقتبس نفس الروح بالأدوات القديمة وكذلك العبارات مثل عبارة (**ردتني الشوفة**).

وبتعليق ختامي على مقهى (ذكرى الأولين) نلاحظ كيف زينت جدران المقهى بالعبارات العربية وصور المطربين، وأبيات الشّعر.

## ثانيا: مكتبة ومقهى صوفيا بالتعاون مع (مركز حروف الثقافي)

ويأتي في وصف مكتبة ومقهى (صوفيا) يجمع هذا المكان الفني والثقافي الجديد بين المكتبة والمقهى على مستوى عالمي، إذ تضم مئات الكتب التي تحمل توقيع نخبة من الكتّاب والمؤلفين العرب والعالميين. وتضم مكتبة ومقهى (صوفيا) كنزًا وافرًا من المؤلفات العربية وكتب تتنوع من المعلومات المعرفية والفنية والشّعرية والكثير من التصنيفات التي يتميز بها الأدب العربي.

ومن ضمن المبررات التي يعلق بها على سبب إنشاء مقاهي تهتم بالشّعر العربي هذا السبب «أصبح التنوع الثقافي الواسع في العاصمة دافعًا لافتتاح الكثير من مساحات الإبداع والفن، فبالإضافة إلى مكتبة ومقهى صوفيا أصبحت الرياض تضم مقاهي تقع داخل معارض فنية ومكتبات ومتاجر فنية. وتشمل مفاهيم الابتكار ضمن إطار صنع القهوة. بل ارتباط القهوة بالثّقافة أصبح شيئًا أساسيًا لسكان الرياض وثقافتها حيث شهدنا في شهر أكتوبر استضافة الرياض لمعرض الكتاب الدولي بالتزامن مع انطلاق مهرجان القهوة السعودية.» (نورة السعدون، افتتاح مكتبة ومقهى صوفيا في الرياض: مكتبة ومقهى صوفيا الملاذ المثالي لمحبي القراءة والقهوة، أكتوبر ٢٠٢٢م).

### ثالثا: العود سكوير، شارع في حي السفارات

زين أحد الشوارع بقصيدة غازي القصيبي التي يقول فيها:

**وفاتنة أنت مثل الرياض ترق ملامحها في المطر**

**«غازي القصيبي»**

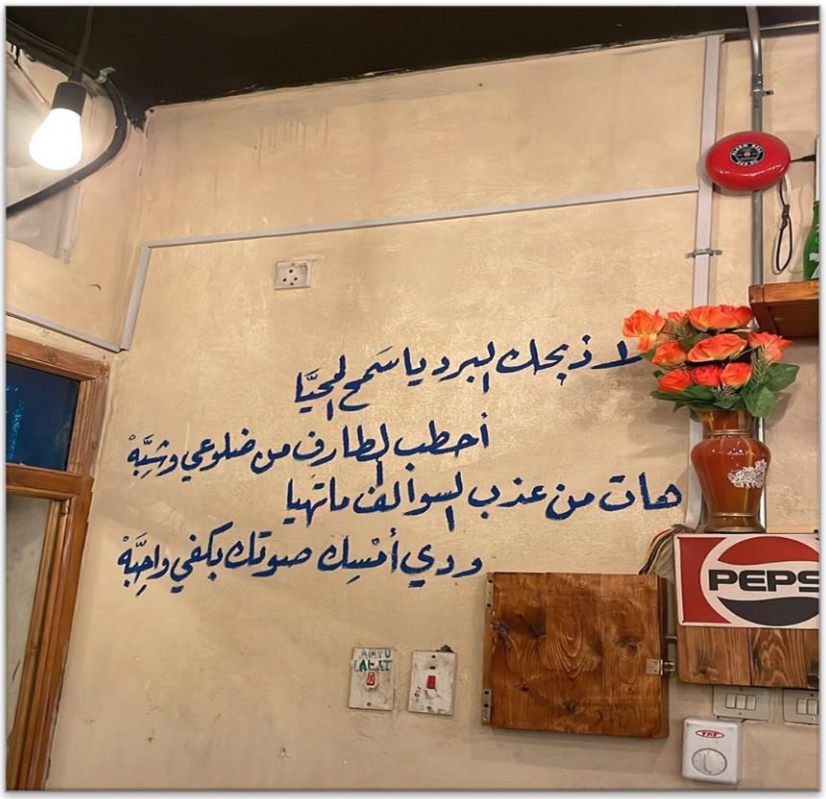
### رابعا: مقهى شاي وسمسم، الرياض حي الروابي

مقهى (شاي وسمسم) سلسلة مقاهي بطابع تراثي جميل في الرياض، ويتميز مقهى (شاي وسمسم) بالأجواء المريحة وديكور على الطراز القديم. يتم تقديم قائمة متنوعة من الشاي والقهوة بالإضافة إلى وجبات خفيفة.

وفي كل زاوية من المقهى تزينت الجدران بأبيات شعرية مثل الصورة المماثلة أدناه:

لا ذبحك البرد يا سمـــــح المحيا أحطب الطارف من ضلوعي وشبه

هات من عذب الســواليف ما تهيا ودي أمسك صــوتك بكفي واحبّه



جاب لطاري الوداع وقلت مالك لوا
كل شي ظليعك فيه غير الوداع
شف لناحل غير البهذلة والضياع
شاي وسمسم
الرياض, Saudi Arabia

وش يصبرني على لهفوه للساعة ثمان
غيري وقت اللقا من ثمان إلى سبع
الموعد الساعة ثمان وثانية ...
ومن أمس والساعة على الساعة ثمان
Friday

متى يجي مثل السهر بين الاحباب
تعال أبيك تطير النوم عني ...

TEA
RABEA
BRAVO
لا تسهرين إلا على قلب مغليك
ولا تنعسين إلا على رمش عيني

## خامسا: مقهى كوزفن بالرياض الدرعية

مكتوب في وصفه «يمنع دخول البطاريق والأطفال Penguins and children prohibited to enter كوزفن هي مزيج ما بين تعليم الفنون (الخط العربي، الرسم، النحت، الأدب، إلخ)، عرض الأعمال الفنية والأفلام، قهوة مختصة، مشتل تعليمي يحوي ٢٧٠٠ شتلة و ١٠٠ ألف بذرة، مجلة فنية، ولعب الكيرم بعد المغرب».

وكذلك يوصف بأنه: «واحد من [كافيهات] الدرعية الراقية الذي يتميز بتصميمه الرائع الجذاب والعبارات التي نُقشت بالخط العربي البديع التي تُزين أرجاءه، تعتبر كل قطعة في المقهى بمثابة رُكن فني يُلهم زائريه. يتوافر بالمقهى جميع أنواع القهوة اللذيذة اللي يمكنك الاستمتاع بها على ألحان الموسيقى الهادئة والنباتات الخضراء وأصوات الطيور. كما يُقدم المقهى الشاي بعدة نكهات مختلفة مميزة بالإضافة إلى المشروبات الباردة، يمكنك تناولها مع الحلى الذي يُقدمه المقهى».

هذه المقدمة التعريفية للمقهى على حسابات التواصل الاجتماعي توضح تفاصيل المشروبات والمعزوفات، وكذلك امتناع اصطحاب الأطفال ولكن لا يشير الوصف إلى الشّعر أو الشّعراء الذي يرتادوا المكان. وتزين إحدى جدران مقهى (كوزفن) صورة الشاعر غازي القصيبي ولكن لا تذكر قصة اللوحة ولكن صورة غازي القصيبي تعطي الطابع الثقافي على المكان وأنه يهتم بالشّعر والشعراء.

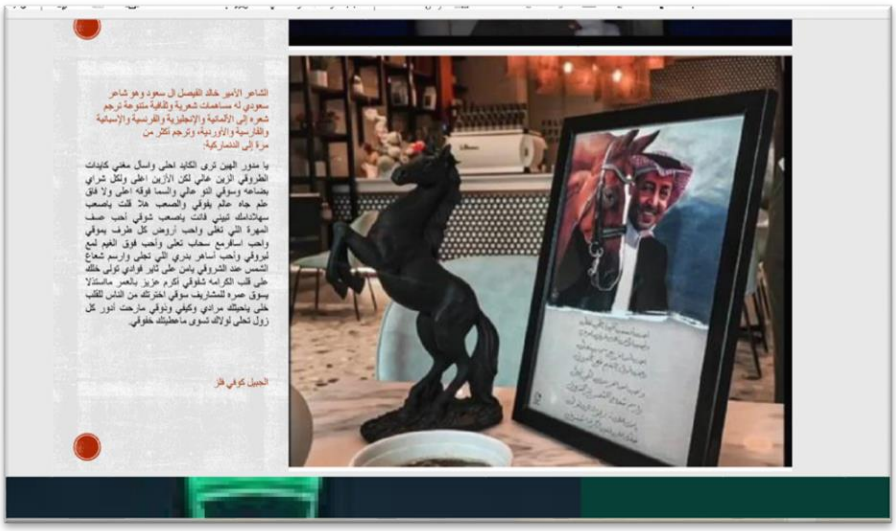
## سادسا: مقهى كلمات بالرياض

ارتبطت غالبا الأشعار بصور الشّعراء والمطربين في المقهى كما في الصور الآتية التي يظهر فيها صورة الشاعر صاحب السمو الملكي الأمير بدر بن عبد المحسن ومقاطع من شعره، وكذلك صورة الفنان عبد المجيد عبد الله ومقاطع من قصائد أغانيه. (صورت نوير العتيبي بعض الأشعار الغنائية في المقهى).

**سابعا: مقهى فلز**

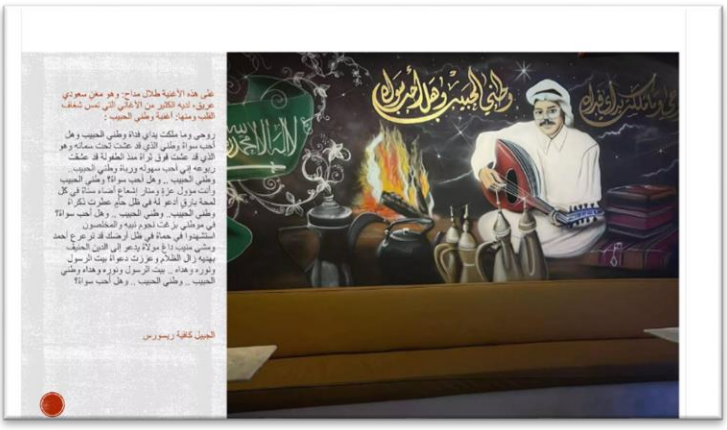
في وصف المقهى كافيه فلز الجبيل من أجمل المقاهي في الجبيل القهوة بأنواعها لذيذة والكوكيز فاخر من الاخر وآيسكريم الجح عوار قلب ودائما احصل عندهم أنواع حبوب قهوة من محامص مختلفة.

كما نلاحظ الإعلان في المتجر عن المشروبات ولكن في الصور نلاحظ صورة الشعراء والمقاطع الشعرية جاذبة إلى المكان بتصاميم عصرية.



## ثامنا: مقهى ريسورس

تزينت جدران مقهى ريسورس بالجبيل الصناعية بأبيات شعرية وطنية تصاحبها صورة الفنان الذي يؤدي هذا الغناء الوطني مثل أغنية «وطني الحبيب فهل أحب سواه»



وكذلك يمتزج الشّعر الوطني بالشّعر الغزلي لأغنية لعبد المجيد عبد الله ومكتوبة القصائد بشكل فني وتصاميم تجميلية للمكان بشكل فني.

## تاسعا: مقهى قافية

المقهى في عرعر الحدود الشمالية، وفي وصفه «معكم تَحلو الأوقات، وتتورد الأُمسيات». (مَقهى ومَكتبة ومَرسم) في خدمتكم على مدار السَاعة» تزين جدرانه صور الشعراء وأبيات الشعر وفي عنوانه رمزية ودلالة مباشرة على قافية الشعر، فأول عتبات المقهى يهتم بقافية الشعر، وكذلك يسهم مع الشرك الأدبي في طرح

مبادرات ثقافية واستضافة شعراء وطرح مواضيع أكاديمية تختص بالأدب بشكل عام الشعر بشكل خاص، وهي مواضيع متخصصة ترتقي بذوق ضيوف المقهى، وكما نرى في الصور تصاميم عصرية في جذب أهل الثقافة والفن والأدب والشعر، وكذلك يحضر اسم المقهى في الإعلانات الثقافية بالتعاون مع الشريك الأدبي وأصبح علامة ثقافية واسما بارزا عند أهل الثقافة يسافرون ليحضرونا الفعاليات الثقافية في مقهى قافية.

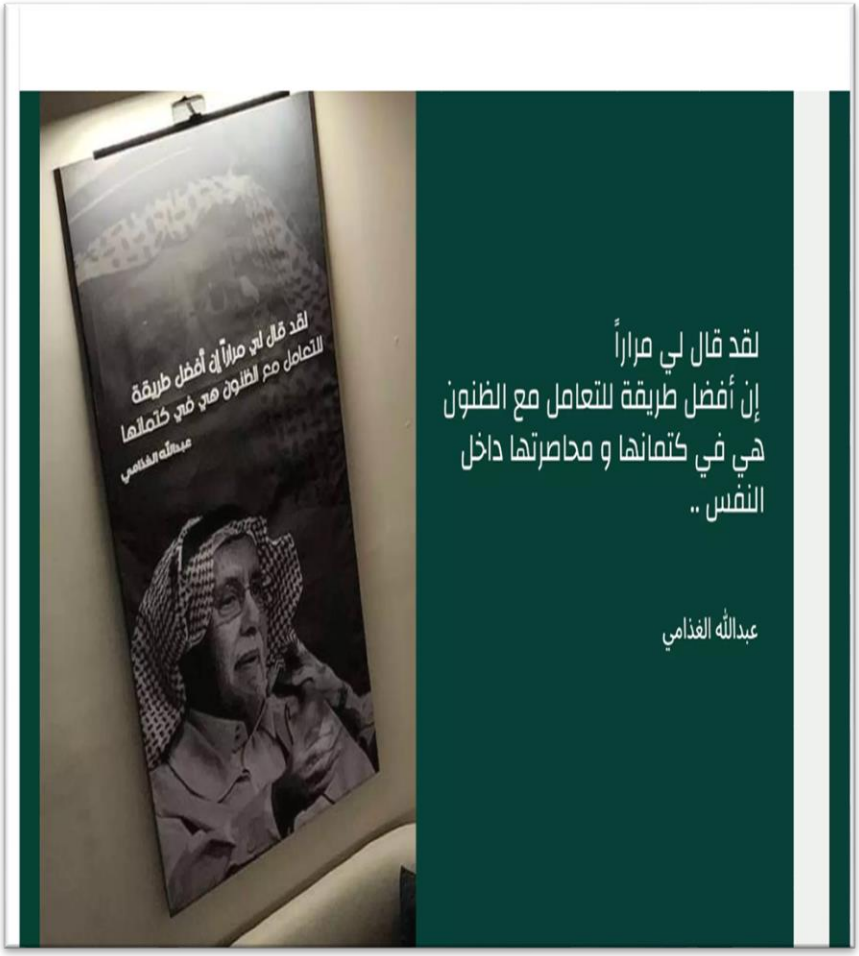
وبسؤال عينة من الطالبات عن المقاهي التي يمكن أن تمثل النموذج الأمثل في المقاهي التي فيها يوظف الشعر العربي يشكل جيد رأت العينة وقدرها (٣٠ طالبة بجامعة الملك سعود قسم الإعلام مقرر الأدب السعودي الفصل الدراسي الثاني ١٤٤٤هـ) أن مقهى قافية يمثل (النموذج) لأسباب كثيرة ومن أهمها رمزية العنوان ودلالته المباشرة على قافية الشعر.

**استراتيجية التخطيط في مقهى قافية**

- يجمع بين المكتبة والمقهى على مستوى عالمي.
- يضم الكتب يحمل توقيع نخبة من الكتّاب والمؤلفين.
- المشاركة بالندوات والأمسيات الشعرية.

- استضافات أكاديمية.
- توزيع صور الشعراء في المكان ويضم المقطع الشعري اسم الشاعر وصورته.
- يحتوي على جداريات نقدية فيها عبارات نقدية مع صور النقّاد وأسمائهم.

لي ولك نجمتان و برجان في
شرفات الفلك ولنا مطر واحدٌ
كلما بلّل ناصيتي بلّلك
محمد الثبيتي
لي ولك نجمتان وبرجان
في شرفاتِ الفلكْ
ولنا مطر واحدٌ
كلما بللّ ناصيتي بلّلكْ
محمد الثبيتي


لقد قال لي مرارا إن أفضل طريقة
للتعامل مع الظنون هي في كتمانها
عبدالله الغذامي
لقد قال لي مراراً
إن أفضل طريقة للتعامل مع الظنون
هي في كتمانها و محاصرتها داخل
النفس ..
عبدالله الغذامي

**عاشرا: مقهى مايند بريك**

في وصف المقهى بأنه «مقهى صغير لطيف، أجواء لطيفة. لا يصلح للعمل ولا لمجموعات كبيرة» يتصدر المكان مقطع شعري كما في الصورة.

**الحادي عشر: مطعم عسيب**

في وصف المطعم «التجربة النجدية الأصلية بكل عاداتها وتقاليدها». وزين جدار المطعم أبيات للشاعر خالد الفيصل، التي لم تنسب إليه ولكن بالبحث عن الأبيات فهي تنسب إلى الشاعر خالد الفيصل في ديوانه:

لا تسألوني ليه أنا عاشق خزامى مستهام .؟
أصلي أنا بيتي شعر والبر هو ديرة هلي
فرشي ثرى وسقفي سما وترابها غالي علي
اشفق على خزة ظبي في طعس من فوق الغدير
ومشاهدة سرب القطا من روض للثاني يطير
الله على شمس المغيب والليل إلى نسنس هواه

## الثاني عشر: مقهى قهوة الراوية

وبالبحث عن القصيدة فهي من كلمات سعود سالم وألحان علي هباش وغناء الفنان علي عبد الكريم، وهي من الأغاني الطربية.

| | |
|---|---|
| يـا راويـة علميني بعـذب المقـال | واجــبري كسر قلبي بحــلو الخــبر |
| الضــنى قد ضــناني وســود الليال | والهنـا كيف اشــوفه تـالي العمر |
| يـا راويـة في كلامـك مـاي الزلال | والعســـل والمعـاني وريح الزهر |
| المطر والســـنابـل وحلو الجمال | والعيون النواعس واهـل الســمر |
| خبري من طراني بطيـب الســؤال | ويش يبغى المـفـارق غير النظر |
| يا راوية قبل الشوفك جسمي خلال | طـابلي اليوم نومي بعـد الســهر |

**الثالث عشر: قهوة صدفة**

وفي وصف المقهى «من أفضل القهاوي إذا عندك عمل أو دراسة جلساتها مريحة وفيها طاولة اجتماعات وكنبات مريحة ومكان مريح وهادي» معنى هذا أصبحت المقاهي أماكن للدراسة والراحة والاجتماعات.

**الرابع عشر: مقهى وصل**

مكتوب على صدر جدار المقهى (إن القلوبَ برغمِ البعد تتصل) واشتق اسم المقهى من البيت الشعري الذي هو زينة شعرية للمكان وهوية بصرية ومسمى للمكان، والبيت من قصيدة للشاعر عبد العزيز جويدة، بعنوان (طال البعاد) حيث يقول فيها (ديوان):

طِـالَ البعـادُ وقلبي ليسَ يَحتَمِـلُ ما عادَ لي في الهَوَى مِن بُعْدِكُمْ أَمَلُ
لَمْ يَبقَ لي هـاهُنـا مِن بَعْـدِكُمْ إلا.. طَيْفٌ جَميـلٌ بِـهِ عَينـايَ تَكْتَحِـلُ
ذِكرَيـاتٌ إذا مَرَّتْ بِخـاطِرَتي.. و هَزَّتْ كِيـاني، كَـأنَّ الأرضَ تَنْفَعِـلُ
وَنَسْـــمَـةٌ حُـلْـوَةٌ تَـأتي بِـرائـحَـةٍ مِنَ الرُّبوعِ تُـذَكِّرُني بِمَنْ رَحَلوا
لَنْ تَسـتطيعَ سِـنينُ البُعْـدِ تَمْنَعُنـا إنَّ القُلوبَ بِرَغْمِ البُعـدِ تَتَّصِـلُ
لا القَلبُ يَنسَـى حَبيبًا كَانَ يَعْشَـقُهُ ولا النُّجومُ عَنِ الأفْلاكِ تَنْفَصِـلُ
كُلُّ القَصَـائِدِ قَدْ تَحكِي حِكـايَتَنا أنَا مَا أَضَـفْتُ جَدِيدًا لِلذي فَعَلُوا
لَكِنَّ صِـدْقي سَـيَبْقَى العُمْرَ يَغْفِرُ لِي بَـاقٍ أُحِـبُّ إلَى أَنْ يَـفـرغَ الأجَـلُ

على جدار المقهى شطر من قصيدة يا من بك مر الحياة يطيب، (تصوير لجين الشهري)، والشطر من قصيدة عامودية فصيحة للشاعر السوري نزار قباني قصيده بعنوان (**أنا أحبك**) كما تشير المنتديات، وشطر البيت إن لم يكن معروفا هنا يوقعنا في إشكالية الانتحال وضياع الحقوق، وشطر البيت من قصيدة:

إنـــي أَرَاكَ بِعيـــــن قلبـي جَنـــةً يَـامَن بـكِ مُـر الحَيـــاةِ يَطِيـــبْ
وأَرَى الْحَياة بِدُون وَصْلُكِ مـــــرةً وَأَرَى جـــروحِي مَاهُـــنَّ طَبِيـب
وَأَرى الطَّبِيبَ إِذا جـــروحِي أُهْبَت يُمْناك يـــا نِعـمَ المُنَـــى لِغـــرِيبْ
وَأَرَى الغـــروبَ إِذا التَقينـا مُتْعـةً وَأَرَى الشروقُ لَدَى الفِراقِ غروبْ

**الخامس عشر: مقهى لوركا**

يحتفي لوركا كافيه بالأدب السعودي عن طريق
تزيين الجدارية بصور مختلف الأدباء السعوديون

بعد أن استعرضنا بعض حال الشّعر في مقاهي السّعودية في فترة ما بعد ٢٠٢٠م وبعد انطلاق رؤية ٢٠٣٠، فكيف لنا أن ندرك أن الوضع مختلف عن السابق إلا بالمقارنة فبعد السؤال عن المقاهي في السّعودية قبل إطلاق برامج (الرؤية ٢٠٣٠) تبين أن المقاهي كانت للرجال فقط، وبعضها كانت مخصصة للاستراحة من السفر ويطلقون عليها (القهاوي) فينام فيها بعض الرجال المارة للراحة، أو أحيانا تكون (القهاوي) في الأحياء الكبيرة ليجتمع عليها الرجال الصنايعية أو المسافرون العابرون للراحة، ولا يجتمع فيه المثقفون أبدا؛ بمعنى أنها ليست مكان يسمح لوجود النساء أو المثقفين.

رصدنا أعلاه ظاهرة تواجد الشعر جماليا في الأماكن العامة، وهذا التحول الإيجابي في ثقافة المجتمع الإيجابي سمح للمثقفين والنساء والأسر في الاجتماع في أماكن راقية ونظيفة وتتوفر فيها خدمة الأكل والشرب

وكذلك غذاء الروح بالثّقافة العامة. وأصبح الشعر يتواجد في الأماكن العامة بأشكال متعددة كما شرحنا أعلاه بالتفصيل. فيكون على طريقتين، وهما:

- الشكل الأول: يتواجد بوصفه جداريات إما مكتوبا بالخطوط الزخرفية المختلفة وبتصاميم قديمة باتجاه العودة إلى الماضي في طريقة استعراض الشعر، أو تصاميم حديثة وبأشكاله المتعددة شعر (فصيح – نبطي – غنائي).
- الشكل الثاني: يتواجد بوصفه مادة مدروسة من جانب النقاد، أو طربيا من جانب المطربين والفنانين ومصاحبا للموسيقى.

## المحور الثاني: أشكال دعم الشّعر العربي في رؤية ٢٠٣٠ السعودية.

تندرج تحت رؤية ٢٠٣٠ ثلاثة عشر برامجًا تنفيذيا، ومنها برامج تهتم بالثقافة السعودية، وبالمقابل اهتم بعض الشعراء بالرؤية فأسهمت الرؤية في دعم الشعر العربي ودعمها الشعراء السعوديين وكذلك اتبع هذا الدعم الحكومي المؤسساتي والدعم الثقافي الشعري، الدعم النقدي بدراسات تهتم بالرؤية في الشعر مثل عنوان هذه الدراسة (تَمَظْهُرَات رؤية ٢٠٣٠ في الشعر السعودي: قصيدة سِفْر الرُؤْيَة للشاعر فواز اللعبون نموذجًا)، وتُعدّ هذه الدراسة من أوائل الدراسات الأدبية الأسلوبية تُعنى بإبراز رؤية ٢٠٣٠ في الشعر السعودي، ودورها في الثراء المعرفي لدى الشعراء والنّقّاد والمتلّقين. وقد هدفت هذه الدراسة إلى رصد شيءٍ من تفاعل الحركة الشعرية السعودية مع الأحداث والإنجازات، وإبراز نموذجٍ متميِّز من النماذج التي تغنّتْ برؤية المملكة٢٠٣٠، والوقوف على الظواهر الأسلوبية التي تجلّتْ في هذا النموذج. وقد كشفت هذه الدراسة عن تأثير رؤية٢٠٣٠ في الشعر السعودي وإحداث ثراء فيه، ومن هذا الثراء حضورها في قصيدة (سِفْر الرؤية) للشاعر فواز اللعبون. (زاهر حسين الفيفي، «تَمَظْهُرَات رؤيةِ ٢٠٣٠ في الشّعْرِ السُّعُودِي قصيدةِ (سِفْر الرُؤْيَة) للشاعر فواز اللُّعبون نموذجًا،» جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، مجلة علمية محكمة، العدد الخامس والعشرون، الجزء الثاني، العام (١٤٤٢هـ - ٢٠٢١م)، ص ١٩٠٥- ١٩٤٠).

يتيح انتشار الشعر النبطي على جدران المقاهي والأماكن السياحية انتشار لهجات الشعر على حسب الأماكن ولا يهتم فقط بالشعر الفصيح كما هي في أغلب الدراسات الأكاديمية، وانتشار مثل هذه الظاهرة يدعم دراسة الشعر النبطي بعد انتشاره.

ويذكر عبد العزيز المتعب ولأن الشعر الشعبي هو شاهد مراحل عز الوطن وسؤدده منذ عهد توحيد الوطن على يد المؤسس الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن -طيب الله ثراه- متمثلًا ذلك -بقصائد الحربيات- (العرضة السعودية) التي واكبت مراحل توحيد الوطن لشعراء عدة -رحمهم الله- مثل العوني وفْهَيِّد بن دحيّم وناصر العريني والأمير خالد بن أحمد السديري والحوطي وعبدالرحمن بن صفيان وغيرهم،[...] واستمر الشعر الشعبي مواكبًا لكل إنجازات الوطن في عهد الملوك « وغالبا الشعر النبطي على جدران المقاهي والأماكن تضاعف مع انطلاق (الرؤية ٢٠٣٠) «وما هذه القصائد المواكبة لهذه الرؤية المباركة التي توالت في وسائل الإعلام على تنوعها بما فيها

وسائل التواصل الاجتماعي إلا مواكبة مشرِّفة للرؤية العصريّة التي امتدت أصداءها امتدادًا من المحلية والعربية والإسلامية إلى العالمية. وعليه فإن مواكبة الشعر تعني ضمن ما تعنيه من معاني بعد الولاء والوفاء واللحمة الوطنية استشعار الشعراء لدورهم الحقيقي في استشراف الآني وتوظيف شعبية الشعر الكبيرة لاستنهاض الهمم في الجيل الحاضر والأجيال القادمة امتدادًا لهمم الآباء والأجداد وطرح قصائد هادفة مواكبة تحمل المضامين الرفيعة لغدٍ مُشرق يعكس العصامية والعمل الدؤوب الذي يجعل من أبناء المملكة العربية السعودية أمثلة تحتذى في كل أمر وطني مُشَرِّف. عبد العزيز المتعب، («مواكبة الشعراء المُشَرِّفة لرؤية المملكة ٢٠٣٠،» الجزيرة، (الاثنين ٢ شعبان ١٤٣٧هـ - ١٦-٥-٢٠١٥م)، العدد ١٥٩٣٦).

وقياسا على الطرح السابق أسهم الجانب الاقتصادي في دعم برامج الرؤية ٢٠٣٠ ممثلا في انتشار المقاهي الثقافية التي لها مردود اقتصادي وثقافي يدعم الشعراء والشعر والثقافة بشكل عام، فكرة الكتابة على الجدران في التصاميم والخطوط هي جزء من إرادة شعب متكامل في نشر الوعي بالشعر العربي بالندوات والشعر وصور الشعراء إلى جانب الدراسات الأكاديمية لتصبح الثقافة الشعرية ثقافة عامة تواكب فلسفة الكتابة على الجدران بالشوارع ولكن بطريقة عصرية وثقافية ممنهجة وتعكس حياة ثقافية للعامة.

وخروجا عن المألوف بحث أصحاب المبادرات الثقافية في انتشار الثقافة وتعكس الاهتمام بالشعر العربي والنبطي ثقافة وفنا، وطرح مبادرة (الشريك الأدبي)، ومبادرة (عام الشعر العربي)، ومنحة أبحاث الشعر، فلم تحبس دراسة الشعر العربي في الأوساط الأكاديمية بقدر قدرة رؤية ٢٠٣٠ على انتشار الثقافة الشعرية في الأماكن العامة والسياحية والترفيهية ليصبح الشعراء رموزا في الأماكن اليومية في الشوارع للناس العامة، وأصبح الشعر والشعراء في الأماكن العامة ليخلق جو ثقافي راقي ولها قبول بين الناس وأصبح الشعر يفتح الثقافة الموسوعية بين الناس.

## المحور الثالث: التعدد اللهجي في توظيف الشّعر بين الفصيح وبين اللهجات الدارجة والجوانب الإيجابية في توظيف الشّعر في الأماكن والإشكالات.

نلاحظ انقسام المقاهي بين الشعبية التي توظف غالبا الشّعر النبطي، والمقاهي الحديثة التي غالبا توظف الشّعر الغنائي، وبعض المقاهي توظيف الشّعر الفصيح، وبذلك يمكن تقسيم مستويات الشّعر المستعمل في المقاهي السّعودية على النحو الآتي:

القسم الأول: قسم يوظف الشّعر العربي الفصيح القديم والحديث.

القسم الثاني: قسم يوظف الشّعر النبطي.

القسم الثالث: قسم يوظف الشّعر المغنى بشقيه الفصيح والنبطي.

وبعض المقاهي ذات طابع عربي ويوصى بها للمذاكرة وبها أركان خاصة للكتب. مثل

### الجوانب الإيجابية

- توسع المنظور الأدبي إلى الثّقافة والفن بهوية بصرية تجمع بين كلام الأديب وصورة الفنان وشعرية المكان وتتفاعل الوسائل المحسوسة للمتلقي بارتباط العملية الإبداعية برائحة القهوة وطعمها.
- توسع انتشار الشّعر النبطي بين مرتادي المقاهي ومصورينها، فهواة التصوير وسعت في انتشار الأشعار بوصفها متعة بصرية مع القهوة.
- توسع إحياء الشّعر العربي الفصيح مثل قصيدة «قل للمليحة في الرداء الأسود».
- ربط كثير من الشّعر المغنى بصور المطربين السعوديين والفنانين العرب. مثل محمد عبده وطلال مداح وعبد المجيد عبد الله وفيروز وكاظم الساهر.
- من الجوانب الإيجابية تتداخل النصوص على القهوة والشعر بالتعليقات الإبداعية مثل «القهوة مشاعر داخلية وروابط روحية»، «وجد الحب وأيضا القهوة للأوقات الصعبة».
- تزين الجدران بالشّعر العربي والتعامل مع الخط العربي بوصفه أيقونة جمالية لتزين المكان وإضفاء طابع الزينة وإكمال الديكور بالشّعر العربي.
- غالبا ينصب الاهتمام بالشّعر النبطي في الكتابة على الجدران.

- البحث في المعاجم عن أصول كلمة ومعناها مثل معنى (عسيب) وهو: ...وكذلك معنى (عسيف) جذر عسف وهو الخيل.
- البحث عن قصص الشّعر ومناسبات القصائد مثل قصيدة (قل للمليحة بالرداء الأسود)؛ إذ يشد انتباه الناس القصيدة والمليحة وهي من القصائد الفصيحة القديمة.
- أنسنة الغريب بالتراث السعودي ففي يوم التأسيس ألبسوا المليحة الزي السعودي وفي اليوم الوطني خمروا المليحة بالشماغ السعودي، بمعنى إضفاء الطابع السعودي على المكان. وكذلك مقهى حنطة وضع رموز يوم التأسيس على الأكواب مرافقا للشعر الوطني.
- بعض القصائد في المدن مثل قصيدة خالد الفيصل بالرياض وكذلك قصيدة غازي القصيبي في الرياض.

## الجوانب السلبية

- معظم المقاهي لا تكتب أسماء الشّعراء حينما تكتب أبيات القصائد أو شطر منها، وهذا يؤدي إلى ضياع الشّعر بين عامة الناس ويمكن تصويره من عدسات مختلفة وينسب إلى أشخاص غير الشّعراء الأصلين، وخصوصا حينما تنتشر مقاطع صور القصائد على وسائل التواصل الاجتماعي بأسماء متعددة.
- استشعار بعض الناس تناقض تواجد الثقافة والشيشة، فردود الفعل بالتفاعل ضد الترويج للشيشة في المقاهي التي فيها اهتمام بالشّعر مثل الترويج بقولهم: «الشيشة ممتازة والقهوة الأمريكية مضبوطة أفضل مقهى من ناحية التعامل وسرعة الموظفين وجودة الشيشة والعصائر والاغاني والديكور وفي موظف اسمه ابراهيم الزهراني تعامله معي عسل»
- الأخطاء الإملائية في كتابة الشّعر.
- تزين أرفف بعض المقاهي بالكتب الأجنبية أو العربية المهتمة بالأدب والشّعر وإغفال كتب الأدب السعودي تماما مثل مقهى كلمات.
- بعض المعاني التي قد تكون سلبية في بعض معانيها مثل (عسيف) العسيف. الأجير الذي يستهان به، والعبد المستهان به.

## الخاتمة

لاحظنا انتشار الشعر العربي بالفصيح والعامي في مقاهي ومطاعم وجدران شوارع المملكة العربية السعودية وكذلك الأماكن السياحية. وتنهض بعض المقاهي في استضافة الأكاديميين مع مبادرة الشريك الأدبي مستهدفةً في ذلك نشر الثقافة والوعي الشعري بين عموم الناس.

ويعكس الاهتمام في نشر الثقافة الشعرية على أكواب القهوة الوعي الثقافي الشعري وكذلك الوحدة الوطنية من خلال الكتابة على الأكواب في أيام محددة مثل اليوم الوطني ويوم التأسيس.

تهتم بعض المقاهي بالشطر الشعري وبعضها بالمفردة الشعرية أو المقطع الشعري في حين بعض منها يهتم بالقصائد المغناة مثل (العرضة النجدية) أو (العرضة الجنوبية) أو (شعر القلطة) أو الشعر المغنى بشكل عام وقد تكتب القصيدة المغناة الطربية كاملة على جدار المقهى مثل أغنية (يا راوية علميني عن المقال).

كما تهتم المقاهي في فلسفة الكتابة على الجدران بتصاميم وخطوط إما قديمة تتناسب مع الجو العام أو بخطوط عصرية. بحث أصبحت المقاهي جوها العام يناسب عامة الناس والمثقفين والمصممين والرسامين والمثقفين ليجد فيها السائح الهوية العصرية للمملكة العربية السعودية وهو جو مختلف عن السابق تماما.

وفي الختام، توصي الدراسة إلى دراسة هذا الموضوع بأبعاده الشعرية والفنية والثقافية والعمرانية والجمالية؛ لأن يحتاج هذا الجو الجديد في المقاهي والشوارع والمطاعم وجدران العمران إلى دراسة تحليلية دقيقة من جوانب متعددة عمرانية وهندسية وفنية وأدبية تتظافر فيها الدراسات البينية في دراسات فلسفية وتاريخية واجتماعية لنوافذ الشعر العربي في السعودية بعد انطلاق رؤية ٢٠٣٠.

## المصادر والمراجع

### أولا: المصادر

نحصر بعض أسماء الأماكن في المملكة، وهذه الأماكن احتوت جدرانها على مقاطع شعرية أو أبيات أو صور شعراء.

١. جدار شارع في حي السفارات، الرياض، العود سكوير.

٢. مقهى ذكرى الأولين، المدينة المنورة، شارع الإمام النسائي، شعر نبطي.

٣. مكتبة ومقهى صوفيا، مركز حروف الثقافي، الرياض، حي النزهة، كتب ودواوين.

٤. مقهى شاي وسمسم، الرياض بحي الروابي. حي الحمراء، شعر نبطي، نجدي وجنوبي.

٥. مقهى كوزفن الرياض الدرعية.

٦. مقهى كلمات، الرياض.

٧. مقهى فلز، الجبيل الصناعية.

٨. مقهى ريسورس، الجبيل الصناعية

٩. مقهى قافية، عرعر، شارع الخمسين.

١٠. قهوة مايند بريك، الرياض بحي الحمراء.

١١. مطعم عسيب، الرياض بحي الياسمين التجربة النجدية الأصلية بكل عاداتها وتقاليدها

١٢. قهوة الراوية، الرياض بحي الواحة.

١٣. مقهى صدفة، حي السليمانية، تتنوع فروع المقهى بالأسماء بين صدفة وأحلى صدفة وأجمل صدفة.

١٤. قهوة وصل، الرياض حي الملقى.

١٥. مقهى لوركا كافيه.

١٦. مقهى السبعينات، الرياض، شارع التخصصي النخيل.

١٧. مقهى الثمانينات، مكة.

١٨. مقهى زرياب، مكة.

١٩. مقهى مليحة، الرياض، حي الرائد.

٢٠. مقهى عسيف، المدينة المنورة.

٢١. مقهى رشفة (القصر)، عسير.

## ثانيا: المراجع


- السديري، عبد الرحمن بن أحمد، **القصائد**، ديوان، (مؤسسة عبد الرحمن السديري المنح، ١٩٨٣م).
- السعدون، نورة. افتتاح مكتبة ومقهى صوفيا في الرياض: مكتبة ومقهى صوفيا الملاذ المثالي لمحبي القراءة والقهوة، أكتوبر ٢٠٢٢م، على الرابط:

https://ar.timeoutriyadh.com/culture/مكتبة-ومقهى-صوفيا-الرياض

- الشبيلي، عبد الرحمن، عبد الرحمن بن أحمد السديري الذي أحب الشعر والسياسة والاخضرار، مجلة **الجوبة**، ملف العدد، ع ١٥، (صفر ٢٠٠٦م) ص ٢٧.
- علي، أحمد. كلمات قصيدة احسب عمار الدار يا سعود جدران كامبة، بانوراما، **غزة تايم**، (١٧ يونيو ٢٠٢٠م). على الرابط: https://gazatime.com/post/24182
- الفيفي، زاهر حسين. «تَمَظْهُرَات رؤيةِ ٢٠٣٠ في الشِّعْرِ السُّعُودِي قصيدةِ (سِفْر الرُّؤْيَة) للشاعر فواز اللُّعبون نموذجًا،» جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، مجلة علمية محكمة، العدد الخامس والعشرون، الجزء الثاني، العام (١٤٤٢هـ - ٢٠٢١م)، ص ١٩٠٥- ١٩٤٠.
- القصيبي، غازي عبد الرحمن، **شعر: أنت الرياض**، (دار العلوم، ١٩٧٧م).
- المتعب، عبد العزيز. «مواكبة الشعراء المُشَرِّفة لرؤية المملكة ٢٠٣٠»، الجزيرة، (الاثنين ٢ شعبان ١٤٣٧هـ - ١٦-٥-٢٠١٥م)، العدد ١٥٩٣٦.
- هيئة التحرير، صفحات من سيرة الأمير عبد الرحمن بن أحمد السديري أمير منطقة الجوف السابق ومؤسس مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الناشر مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع ١٥، (صفر، ٢٠٠٦م) ص ٦-٨.

## Abstract

The phenomenon of writing poetry has emerged on the walls of cafes, restaurants, and some streets in Saudi Arabia, as well as on cups, book covers, notebooks, and uniforms. This phenomenon has increased in Saudi Arabia with the launch of Vision 2030, and the provisions of this vision reflect the poetic renaissance in the Kingdom of Saudi Arabia, and based on the roots of the literary partner in cafes. In Saudi Arabia, where the Ministry of Culture seeks to make culture a way of life, this phenomenon has increased in multiple forms. In this study, we will address the phenomenon of using eloquent Arabic poetry and dialects in various Saudi lifestyles, after the launch of Vision 2030 in limited samples in the Kingdom, and we will try to limit some of these forms and their places. We will use photographs of those places, classify the most widely used and popular poetry, and ask several questions and try to Answer them, including:

- What are the windows of Arabic poetry in Saudi cultural life?
- Is the Saudi cultural formation susceptible to dialectal diversity in poetic use, as a result of the diverse ways of life?
- What are the forms of support for Arabic poetry in the terms of the vision and the launch of the Year of Arab Poetry, and the clarity of this support in murals and cafes?

The study topics will be as follows:

- Forms of supporting Arabic poetry in Saudi Vision 2030.
- Dialectal diversity in the use of poetry, between the eloquent and the colloquial dialects.
- The positive aspects of using poetry in problematic places.

## key words

***Poetic murals - poetic decoration - literary cafes - economic use of poetry - literary partner.***

# أصالة الإرث وعالميّة الأثر وفق محور الاستثمار الاقتصادي والإعلامي للشعر العربي.

كريمة بدر عبد الجواد علي قنديل

معلمة لغة عربية ودراسات إسلامية للعرب ولغير الناطقين بالعربية

**ملخص البحث**

انطلاقًا من فرضية أن أبناء العربية يتحملون مسؤولية تراجع الشعر العربي وعدم تحقيقه المكانة الاقتصادية والاستثمارية التي يستحقها، رغم توافر عوامل استغلاله في عدة مجالات، يأتي هذا البحثُ الذي يهدف إلى التعرف على العوائق التي حجمت الشعر العربي، ومنعته من أن يكون رافدًا للسياحة الثقافية والاستثمار الإعلامي والاقتصادي؛ سعيًا للتغلب عليها، ومن أجل ذلك طرحت الباحثة جملة من الأهداف منها: التعرف على العوامل التي أدت للعزوف عن الاعتناء بالمؤتمرات والمهرجانات الشعرية. وكيفية تلخيص التجارب الاستثمارية السابقة في المؤتمرات الشعرية عربيًّا. والوقوف على مظاهر الاستغلال الاقتصادي للشعر في المملكة العربية السعودية. ودراسة أركان الخطة الاستثمارية التكاملية ونتائجها المتوقعة، والجهات المنوط بها مناقشتها وتطبيقها. والتعرف على دور الجهات الثقافية والإعلامية في الترويج لهذا النوع من الاستثمار؛ ومن ثم وضع خطة تكاملية ذات آلية محكمة للنهوض بالشعر العربي في جميع المحاور، وقد اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على أسباب إغفال الدور الذي يمكن أن يلعبه الشعر في الترويج لمشروعات استثمارية متجددة وكيفية تغيير هذا الواقع.

**الكلمات المفتاحية**

***الشعر – التدريب – المسابقات – المؤتمرات – الاستثمار – الاعلام – الترويج – التسويق***

**مقدمة**

تُعَدُّ اللغة أول وأهم وسيلة من وسائل التواصل، وقد منح الخالق عباده نعمة الاختلاف والتباين بين ألسنتهم وألوانهم وأصولهم، فالاختلاف عكس ما يدعي البعض نعمة من أجلِّ النعم، وهو الاختبار الأول والحقيقي الذي يقيس به أكثر الشعوب حضارة مبدأ تقبلهم لاختلاف الآخر.

ويعتبر الشعر العربي من الفنون اللغوية التي أثرت حصيلة العربي العقلية والثقافية، بل أثرت الإنسانية جمعاء بمخزون من المشاعر والتعبيرات والأفكار والخيال والصور، ما يضمن بقاء الحس الإنساني مرهفًا، والعقل البشري نشطًا، والروح العطشى ريا.

وللشعر العربي خصوصية الخلود، وميزة البقاء، وتنامي أسباب المزامنة لكل عصر وبيئة من سهولة ترديده، وتنوع مدارسه، وتدرج بحوره، وتعدد أغراضه، وتجدد حكاياته وفنونه، وتطور عصوره ما يجعل مخزونه محيطًا زاخرًا، وفي عمقه كنزٌ فاخرٌ يتربص بمن يغوص ليستخرج لآلئه ودرره، فيكافئه بما يشبع روحه ويشحذ قريحته.

لقد ظل الشعر العربي قرونًا حبيس أسوار اللغة وآدابها وفنونها محصورًا بين جدران النقد والتذوق رازخًا تحت أغلال نخبة الأدباء الذين قرروا أنه وليد قريتهم ولا يحق له أن يتنسم شذى الآفاق الرحبة التي تتحرق شوقًا ليطرق أبوابها، ولكن حان الوقت لتحطيم الأغلال والنظر بنظرات شمولية ثقافية علمية تربوية إعلامية، وأيضًا اقتصادية تضع الشعر العربي في المكانة الحقيقية التي يستحقها.

**والسؤال الذي تنطلق منه الدراسة هو:**

**ما أهم الأسباب والعوامل التي دفعت أبناء العربية إلى العزوف عن وضع الشعر العربي في الآفاق الاستثمارية والاقتصادية المستحقة؟**

وقد انطلقت الباحثة من فرضية موجزها: عدم تحمل فئة بعينها أو مؤسسة بذاتها المسؤولية كاملة عن تأخر اغتنام الفرص الاستثمارية من الثقافة العربية لا سيما الشعر العربي؛ بل اشتراك كل الجهات المعنية في تحمل هذا العبء.

لذا يأتي هدف الرسالة متمثلا في: الوقوف على مظاهر العزوف عن هذا المجال، واكتشاف الأسباب الجذرية والفرعية التي تؤخر الاستفادة الكاملة من الجانب الاقتصادي والإعلامي للشعر العربي، ومن ثم علاجها، ووضع خطة تفصيلية لتحقيق أقصى استفادة منها.

ولتحقيق هذا الهدف اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي، لتسليط الضوء على الواقع الفعلي لظاهرة عزوف أبناء العربية عن الاعتناء بالجانب الاستثماري من الفنون الأدبية العربية، والتنقيب عن جذور تلك الظاهرة، لتوفير البيانات اللازمة لتيسير مهمة اقتراح الحلول على المنوط بهم أمر العربية والاقتصاد، لعلاج هذه الأدواء من خلال المباحث التالية:

## المبحث الأول:

مظاهر العزوف عن تأخر استثمار طاقات الشعر العربي بشكل عام وبالمملكة العربية السعودية بشكل خاص.

## المبحث الثاني:

أسباب العزوف عن/ تأخر استثمار طاقات الشعر العربي بشكل عام وبالمملكة العربية السعودية بشكل خاص.

## المبحث الثالث:

قراءة مقارنة لإحصائيات الأنشطة الثقافية في دول الخليج وترتيب السعودية بينها.

## المبحث الرابع:

وضع خارطة طريق تفصيلية لوضع الشعر العربي على قمة الأنشطة الثقافية والإعلامية والاقتصادية متضمنة الآليات التفصيلية لتنفيذها على أرض الواقع والجهات المخولة بسن القوانين والتشريعات واتخاذ القرارات.

قبل التطرق إلى المباحث المتناولة، علينا أن نرجع بالتاريخ الشعري إلى الوراء قليلًا..

فقد انقسم تاريخ الشعر بالجزيرة العربية إلى قسمين :قسم بدأ مع المطولات (المعلقات حتى عصر الوجود العثماني في المنطقة العربية) وقسم بدأ يستعيد عافيته مع فجر تأسيس المملكة العربية السعودية، وقد

طفق يسير مع مدرسة الإحياء والبعث تأثرًا بالبارودي وشوقي والرصافي الشعراء من أمثال : (السنوسي والأنصاري والعقيلي والقرشي) مزامنًا لمدرسة المهجر وأبوللو ومدرسة التفعيلة وصولًا إلى الشعر الحديث – بتعدد اتجاهاته الفكرية والفلسفية والشكلية ، ما يعني أن العرب لم يتخلوا عن جبلتهم التي جعلت لغتهم العربية وعاء يحوي القرآن الكريم ببلاغته وفصاحته وإعجازه ، اعتادت هذه الفطرة أن تخرج إلى النور من عقالها لتتبلور على شكل قصائد، أو أهازيج، أو أراجيز، أو أغان، أو رباعيات، ... قل ما شئت، لكن بيت القصيد أن اللسان العربي الفصيح لن يتخلى عن نظم الشعر، لذلك أنت أمام محيط واسع، وثمار ناضجة تتربص بنفسها إلى أن يأتي وقت الحصاد، والمقصود بالحصاد هنا فكرة الاستثمار الأمثل لوجود هذه المواهب على جميع الأصعدة؛ ما يجعلنا في حاجة لرصد مظاهر العزوف عن هذه الطاقات المدفونة والتي يتبلور بعضها فيما يلي:

## المبحث الأول:

**مظاهر العزوف عن/ تأخر استثمار طاقات الشعر العربي الاقتصادية والإعلامية بشكل عام وبالمملكة العربية السعودية بشكل خاص.**

لا يخفى عن العين المراقبة وجود مظاهر متجذرة وأخرى مستحدثة تعكس مدى ابتعاد العرب عن واحد من أعز وأغلى تراث إنساني عرفته البشرية ومكان مهد ولادته وقمة مجده الجزيرة العربية؛ ومن تلك المظاهر بإيجاز:

- ندرة المهرجانات الشعرية في الوطن العربي وحصرها بين دولتين أو ثلاث على الأكثر.
- قلة المشاركين بالمهرجانات الشعرية ومسابقاتها، مقارنة بالمشاركة في مسابقات ومهرجانات ثقافية أخرى تقام داخل أراضي المملكة.
- عدم وجود شعارات دعائية أو إعلانية تروج للمنتجات العربية باقتباسات شعرية مقارنة بالعبارات الأجنبية.
- ندرة الإقبال على نشر الدواوين الشعرية من دور النشر، مقارنة بالإقبال على التربح من نشر الروايات القصصية.

- عدم وجود إصدارات شعرية من مجلات ورقية، أو إليكترونية، تتناول عرض القصائد، والنقد الشعري، والتحليل- إلا على استحياء شديد.
- انتهاء عصر المسرحيات الشعرية، والأوبريتات الغنائية، والاستعراضية، القائمة على استغلال الشعر العربي بالفصحى، والتي كانت تعرض على مسارح معظم الدول العربية.
- العزوف عن المشاركات الطلابية في مسابقات الشعر العربي من (إلقاء أو تأليف) سواء أكان المطلوب قصيدة أم مسرحية شعرية.
- السخرية المتواصلة في جميع المنابر الإعلامية من المتحدثين بالعربية، ناهيك عن المتمسكين بذبالة الشعر العربي.

وعليه فنحن أمام مظاهر حقيقية تنبئ بوجود خلل ما، لا بد من البحث عن جذوره حتى يتسنى للقائمين على الأمر علاجه.

## المبحث الثاني:

### أسباب العزوف عن / تأخر استثمار طاقات الشعر العربي بشكل عام وبالمملكة العربية السعودية بشكل خاص.

تضافرت العديد من العلل والمتغيرات التي أودت بقيمة الشعر العربي بين أبنائه، وتأثر بها بالتبعية المستويان الاقتصادي والإعلامي، ونوجز سريعًا أهم تلك الأسباب والعلل:

### أسباب اجتماعية:

- تتم بشكل ممنهج حملة ضخمة لمهاجمة الفصحى، والعمل على نشر العامية، وإعلائها على حساب العربية الفصحى، وعدم احترام اللغة العربية ولا المتحدثين بها.
- أسباب الانصراف عن الشعر والأدب؛ تحول مجتمعاتنا العربية إلى مجتمعات استهلاكية والتركيز على الأمور المادية بدلاً من الثقافية، فلم يعد هناك من يهتم باللغة الشعرية والحسّ الأدبي.
- إذا لم يستشعر الفرد من داخله بضرورة النصيحة أو يجهل كيفية تحقيقها ينفر منها، «الإلحاح الدائم من وسائل الإعلام اليوميَّة على استخدام لُغة غريبة في ألفاظها وقواعدها، والمطابع والإذاعات تمضغ هذا الكلام وتَمجُّه على أسماع الناس وأبصارهم كلَّ لحظة» (١)

(١) مصطفي إبراهيم شعبان. **من قتَل العربية**. مجلة العربي، عدد ٣٢١، ص ٥٧.

## أسباب تربوية:

- تجاهل دراسة أسباب عزوف أبناء العربية عن لغتهم الأم حتى بالمؤسسات التربوية والتعليمية، على الرغم من قيام العديد من المبادرات، وإجراء العديد من الأبحاث والمؤتمرات، لمناقشة هذا العزوف المتعلق بالمتعلم، والمعلم، والمناهج، والاختبارات، والأنشطة المدرسية المرتبطة بفنون العربية عموما.
- تسرب اللغات الأجنبية إلى مناهجنا، فأصبحنا نرى عددًا من المدارس (الدولية) التي تعلم أبناءنا جميع المواد الدراسية حاشا العربية والدينية، باللغة الأجنبية!! «وقد كشفت الدراسات عن وجود مشكلات في تعلم اللغة العربية يعاني منها الأطفال تتعلق بالعجز اللغوي في مجالي التعبير الشفوي والكتابة، وفي مجال لفظ الأحرف وتسميتها، بحيث يمكن القول بدخول اللكنة الأعجمية على الأطفال العرب»[1] فينشأ العربي منعزلا تماما عن لغته الأم، نافرا من مصطلحاتها، مستوحشًا أبسط مترادفاتها وفنونها، ومتجنبًا قيمها وتراثها.
- عدم بناء مناهج تعليمية جاذبة، تربط دروس اللغة العربية لا سيما الشعر بحياة الناس.
- التهاون في تعريب العلوم التجريبية، كالطب والهندسة، «وهذا يؤدي إلى تراجع اللغة العربية والاستهانة بها واعتبار العلمِ بها عيبًا، والعالم بها متخلِّفًا لا يجوز الاهتمام به»[2].
- هناك تسطيح ذهني ملحوظ عند أبناء العربية بمعاني القرآن وعذوبة ألفاظه وتعبيراته، وهو الركن الأعظم الذي تتشبث به العربية كي لا تنهار إن «اللغة العربية لُغة القرآن والحديث والفكر الديني، فلا بد من إتقانها لفَهْم مصدر تشريعنا، وهي وسيلة التقارُب الفكري والأدبي بين الشعوب العربية، تُتيح لِمَن يصل منها إلى جديد - في أيِّ فنٍّ أو علْم - أن يَصِل لبقيَّة الشعوب في سهولة ويُسر، وهي من أغنى اللغات بالمفردات، ومن أقْدرها على الوضْع والاشتقاق، وعلى الاقتراض من اللغات الأخرى»[3].

---

(١) سعد صالح عامر الحاج. **أسباب عزوف طالب الجامعة عن الدراسة في أقسام اللغة العربية**. بكليات التربية، المؤتمر العلمي الثالث لكلية التربية العجيلات والأول لقسمي التربية وعلم النفس واللغة العربية. كلية التربية الزنتان. جامعة الزنتان.

(٢) مصطفي إبراهيم شعبان. **مَن قتَل العربية**. مجلة العربي، عدد ٣٢١، ص ٥٧.

(٣) حسين نصار. **حتميَّة العناية باللغة العربية**. مجلة العربي، عدد ٩٠، ص ٩.

- سيطرة فكرة التعليم القائم على الكم والحشو، لا الكيف والاستيعاب، عدم الاستعداد الواعي لتكوين الكوادر التعليمية، والعديد من الأسباب التي دفعت الأجيال العربية الجديدة تعزف عن الاعتناء بلغتهم العربية وفنونها.

## أسباب إعلامية وثقافية:

- للأسف ينظر إلى العربية ومعلم اللغة العربية في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة نظرة قد تكون دونية، تبخس العربية ومن يمثلونها حقهم، وتلعب وسائل الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي دورًا رئيسًا في ترسيخ هذه النظرة في الأذهان.
- الانتقال إلى الأدب الغربي، والتركيز على الأدب العالمي، بدلاً من الأدب العربي التقليدي، وتقليده، وترجمته، وتوزيعه، وتمثيله حيًّا على الشاشات العربية.
- اكتفاء أجيال مواقع التواصل الاجتماعي بالاطلاع على ما ينتج في تلك المواقع من منتجات يقال عنها (أدبية) وخلو الساحة من أي مراقبة بنائية وأخلاقية وقيمية.

## أسباب اقتصادية:

- أصبح العالم اليوم قرية صغيرة يعتمد في تواصله على لغة الأقوياء، ويستعد أبناء الجيل الجديد لمجاراته، والانخراط في سوق العمل بإتقان تلك اللغات، متجاهلًا لغته الأم؛ لأنها أصبحت بعيدة عن مضمار العلم والعمل.
- ينصرف البعض عن مجالي الشعر والأدب نتيجة لضيق العيش، حيث يجبر الفرد على الانشغال بالبحث عن لقمة العيش، والحصول على المال بدلاً من الاهتمام بالثقافة والإبداع.

## في المجال الإبداعي:

- انتشار اللحن على ألسنة المتحدثين بالعربية عامتهم وخاصتهم على حد سواء، ما يؤدي إلى تفضيل النظم الخالي من المشاعر، على لغة الشعر الدافئة وحيويتها.
- عدم الاهتمام بتعليم الشباب كيفية كتابة الشعر والأعمال الأدبية الأخرى، وإهمال دور الورش العملية، والدورات التدريبية التي تساعد على تأصيل موهبة الشعر عند الأجيال الموهوبة.
- على صعيد آخر، نرى التشدد الكبير في الالتزام بأنماط محددة، وقوالب جامدة في موسيقى وموضوعات الشعر ما يحبس إبداع الشعراء ويدفعهم للتراجع.

- في الاتجاه المضاد نرى الشطط الجائر عند البعض في عدم إحكام الهيكل البنائي الشعري العام، وتعمد تجاهل أركان البيت الشعري، وعدم الالتزام بأبسط القواعد الشعرية عند غالبية مدعي الشعر.
- التهاون الشديد في التمسك بقواعد الشعر البديهية المتعارف عليها، وإلصاق أي نص يخلو من الوزن والقافية والبحر والأسس الشعرية بمسمى (الشعر)، ما أنتج مخلوقات أدبية مشوهة اختلط فيها حابل الفكر بنابل اللامبالاة.
- تفضيل الرواية على الشعر في الفترة الحالية، حيث تسيطر الرواية على كل شيء وتزيح في طريقها كل الفنون الأخرى «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر -عصر العلم والصناعة والحقائق- فيحتاج لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال»(١).
- طغيان القيم المادية في المجتمع العربي، وعدم الاهتمام بالقيم الثقافية والأدبية لا سيما الشعر، أحمد الشهاوي: ناشر قال لي: «لو بُعِثَ المتنبي أو أبو تمام فلن أنشر لهما». فتحي عبد السميع: «الديوان يُدفن مباشرة بمجرد مولده». أشرف يوسف: «بعض الناشرين يطلبون المال من الشعراء الشباب»(٢).
- تمسك الجمهور العربي بالبيت الشعري القائم على الوزن والقافية كوحدة بناء القصيدة، وعدم الاكتراث للشعر المنثور ولا بالتجارب الذاتية للشعراء.
- عدم اهتمام المؤسسات الثقافية بتخصيص جوائز للشعراء مقارنة بالاحتفاء بالفنون الأخرى.

## المبحث الثالث:

### قراءة مقارنة لإحصائيات الأنشطة الثقافية في دول الخليج وترتيب السعودية بينها.

### مقارنة بين وضع الشعر في المملكة العربية السعودية ودول الجوار:

لعقود طويلة تعذر على الشعراء في المملكة العربية السعودية استعادة عرش الشعر العربي الذي ولد بالجزيرة العربية مقارنة بالنهضة الشعرية التي شهدتها دول مثل مصر والعراق ولبنان، بمدارسهم الشعرية

(١) نجيب محفوظ. مجلة الرسالة. ١٩٤٥م.

(٢) حسن عبد الموجود. جريدة عمان الإلكترونية. ٠١ يونيو ٢٠٢٢م-١٢ ذو القعدة١٤٤٣هـ.

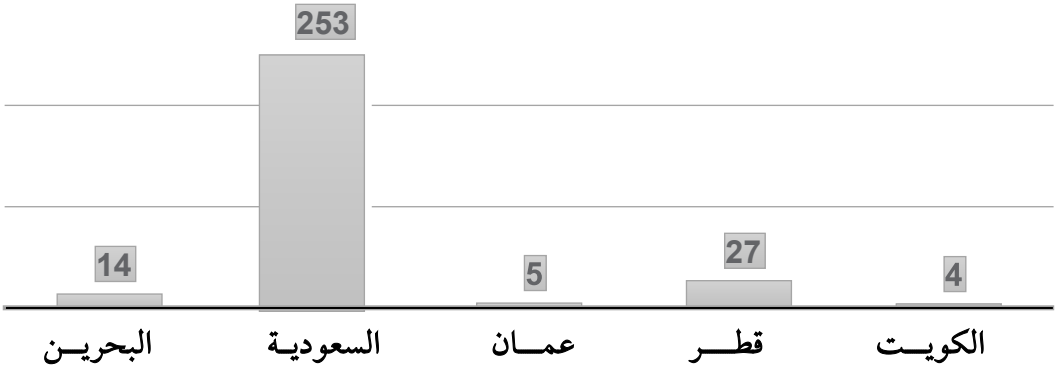
المختلفة، وظل حبيس أروقة تاريخ الأدب حتى وقت قريب، ويرى الكثير من المراقبين أن السبب الرئيس لهذا التأخر يعود لأسباب تتمحور حول فكرة الانغلاق الأدبي والجمود الإبداعي.

وتظهر بعض الإحصاءات أن المملكة العربية السعودية، رغم تحولها إلى الانفتاح الثقافي والفني؛ إلا أن ما كنا ننتظره من الاحتفاء بالشعر العربي لم يتبوأ مكانته بعد، وإن كان من التجاهل تثبيت أقدامه أمام عواصف الفنون الأخرى في حصيلة المهرجانات التراثية والثقافية بالمملكة.

**جدول المهرجانات الثقافية لدول مجلس التعاون الخليجي من الفترة (٢٠١٣-٢٠١٨)**

**Annual Festivals in GCC Countries, 2013-2018**(1)

| | GCC | Kuwait | Qatar | Oman | KSA | Bahrain | UAE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2013 | … | … | 3 | 7 | 68 | 9 | 8 |
| 2014 | … | … | 24 | 2 | 70 | 7 | 7 |
| 2015 | … | … | 19 | 10 | 72 | 7 | 10 |
| 2016 | 117 | 1 | 6 | 9 | 85 | 8 | 8 |
| 2017 | … | 6 | 23 | 12 | 120 | 20 | ... |
| 2018 | … | 4 | 27 | 5 | 253 | 14 | … |




يعكس الجدول السابق والإحصائية المرتبطة، كيف أن للملكة العربية السعودية نصيب الأسد من الأنشطة الثقافية على مستوى المهرجانات بكافة أنواعها خلال العقد الأخير، وعلى الرغم من أن للشعر نصيبًا منها إلا أنه لا يكاد (إعلاميًا) يذكر مقارنة ببقية الأنشطة الفنية والثقافية الأخرى، وهذا ما يعمل الجميع اليوم على تغييره.

(١) المركز الإحصائي لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، إحصاءات الثقافة .GCC-STAT نشرة سنوية ص ١٨.

وبتحليل مقارن لأنشطة الشعر في المنطقة العربية بشكل محدد، يمكن استشراف خارطة طريق تيسر على المعنيين وضع الخطط العملية حيز التنفيذ، وهذه بوادر طيبة يمكن جمع خبراتها وتضمينها تحت مظلة عملاقة تحتفي بعام

- يستضيف معهد دول الخليج العربي بواشنطن أمسيات لجيل جديد من الشعر، بالكلمات المنطوقة من الخليج، يعرض فيه مجالات الإحياء الحديث للشعر العربي في المنطقة.
- تستضيف هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث عرضًا نصف سنوي بعنوان «شاعر المليون» للترويج للشعراء النبطيين وأعمالهم.
- يعد مهرجان الشارقة للشعر العربي: من المهرجانات الشعرية البارزة في منطقة الخليج العربي. وقد أقيم في ١٨ دورة ويدعو شعراء من الإمارات والدول العربية المجاورة. ويتضمن المهرجان ليالي شعرية وحوارات تركز على فن الشعر.
- مهرجان الظفرة للإبل ومهرجان ليوا للرطب في الإمارات العربية المتحدة.
- مهرجان دارين للشعر: الذي انطلق في المملكة العربية السعودية، وهو مهرجان شعري مهم آخر في الخليج العربي. وقد أقيم لعدة طبعات ويجمع شعراء من المملكة ومنطقة الخليج.
- منحة أبحاث الشعر العربي: التي أشرفت عليها وزارة الثقافة، وتهدف إلى دعم البحوث والدراسات في مجال الشعر العربي.
- منتدى الثلاثاء الثقافي والذي يعقد في السعودية ويتناول مواضيع متعددة في الأدب والشعر والثقافة.
- تنظم العديد من المؤسسات الثقافية والأكاديمية في العالم العربي مؤتمرات وندوات تهدف إلى مناقشة وتعزيز الشعر والأدب العربي بشكل عام وفي المملكة العربية السعودية بشكل خاص.

وعلى الرغم من استحياء المظاهر التي قد تعطي انطباعًا سلبيًّا عن الشعر؛ إلا أن هناك أمل يبرق في الأفق، حيث بدأت النهضة الشعرية تبعث بإقامة مسابقات ومؤتمرات شعرية، ما يعزز الاهتمام بالشعر في المجتمع العربي، ثم يأتي عام يغاث فيه الشعر بدأ بإعلان عام ٢٠٢٣ كعام الشعر العربي، وهذا يعكس التفاؤل والوعي الكبير تجاه الشعر والثقافة بشكل عام.

**والسؤال الذي يردد الآن:**

**كيف يمكن توظيف الشعر للقيام بأدوار إعلامية وقيمية واقتصادية؟**

يمكن للشعر أن يلعب العديد من الأدوار في المجتمع العربي اليوم، من خلال التركيز على القيم المجتمعية الجديدة التي تسعى الدولة لغرسها وترسيخها، حيث تتغير النقلة النوعية التقليدية في عرض الفنون الشعرية المختلفة بين الدواوين، والقصائد، والمسرحيات، والقصائد الغنائية، الشعرية ما يفتح آفاقا مبشرة للمبدعين.

## الاستثمار الإعلامي للشعر العربي

يمكن للإعلام أن يستثمر في الفنون الشعرية المختلفة ويقوم بالترويج للقيم والأخلاقيات التي تسعى الأمم لغرسها في أبنائها عن طريق:

- إنتاج قصائد، ومسرحيات، ودواوين شعرية في قوالب جديدة مبتكرة في بنائها وموضوعاتها، ولكن بما لا يخدش البناء الفني للقصيدة الشعرية، ومن تلك الموضوعات:
- إبراز المفاهيم الثقافية والقيم الأخلاقية في المجتمع العربي.
- تعزيز الوعي الثقافي والتاريخي والديني والبيئي والسياسي والإنساني لدى الأفراد والمجتمعات.
- تسليط الضوء على القضايا المختلفة والمشكلات التي يواجهها الناس في مجتمعاتهم. عن طريق تصوير هذه القضايا شعريًا، كي نسهم في تعزيز الحوار والتفاهم بين الأفراد في مختلف وجهات النظر والتجارب الإنسانية.
- تحفيز الفكر النقدي والتحليلي للمتلقين، عن طريق تقديم قضايا وتحديات معقدة في القصيدة الحديثة، ما يفتح آفاقا للنقاش والمشاركة الجماهيرية.
- طرح قضايا اجتماعية عن طريق الشعر وطرحا للنقاش المجتمعي، ولكن في قوالب شعرية أصيلة
- تعزيز الوعي الديمقراطي من خلال عرض المفاهيم السياسية بطريقة تعليمية وتوعوية تسمو على التطرف وتدرب العقل على تقبل الآخر.
- عرض قضايا تحث على فهم وتقدير وجهات النظر والتجارب المختلفة، لفتح باب للحوار والتفاهم بين الأشخاص الذين قد يكونون مختلفين في آرائهم ومعتقداتهم.

- تشجيع الأفراد على الاهتمام بقضايا المجتمع، والمشاركة في دعم الرؤية البنائية، وإلهامهم بوجوب المشاركة الإيجابية في ملامح النهضة ووجوب وضع الوطن فوق أي مصلحة من خلال الشعر.
- تقديم صور واقعية للظلم وعاقبته وإحياء الملاحم الشعبية على غرار السيرة الهلالية وسيرة عنترة وترجمة الملاحم الشعرية إلى لغات عالمية وعرضها في أعمال يركز عليها بمواد جاذبة (أفلام/ مسرحيات/ مسلسلات ...) والدفاع عن قضايا العدالة والمساواة.
- يتم تصوير المشاكل الاجتماعية الشائعة مثل الفقر، العنف، العنصرية، انتشار المظالم بين الناس، والانحراف الأخلاقي، وترك المتلقي يتأثر بهذه المشاكل مع حثه على تقديم حلول مبتكرة وغير تقليدية لتلك المشاكل.
- تسليط الضوء على القضايا النسوية والمساواة بين الجنسين.
- التذكير بالقضايا الدينية والروحية، التذكير بالقضية الفلسطينية والمقاومة.
- تعزيز الوعي بالقضايا التنموية في المملكة العربية السعودية بشكل خاص، والقضايا العربية والإسلامية بشكل عام.

## الاستثمار الاقتصادي للشعر:

«كي يكون الاستثمار ناجحا بصورة يمكن الاعتماد عليها؛ فإن التقدير الصائب للقيمة الحقيقية، يعد نقطة بداية لا يمكن الاستغناء عنها، ومن دون هذه البداية يظل مجرد أمل في تحقيق نجاح مستمر بالنسبة إلى المستثمر، مجرد أمل لا أكثر»[1]

(١) هاورد ماركس. **أكثر الأمور أهمية أفكار غير مألوفة للمستثمر الذكي**. نقله للعربية الحارث النبهان، ص ٣٨، دار النشر العبيكان.

على الهيئات الثقافية العمل على تفعيل الإجراءات التي من شأنها تعزيز الاهتمام بالشعر والمؤتمرات الشعرية في المجتمع العربي بشكل عام، ومن خلال ترسيخها يطمئن المستثمر الاقتصادي والإعلامي أن التمويل الذي سيدفعه سوف يتلقى منه عائدا مغريا ومضمونا، ومن تلك الإجراءات:

- تأصيل الثورة المنهجية والتربوية في المناهج التعليمية ووسائل الإعلام، والاعتزاز بالعربية وفنونها، وآدابها، خاصة الشعر، والاهتمام بتدريب المعلم الموهوب والمحب للغة العربية.
- إنشاء لجنة قائمة على حركة الترجمة للشعر العربي بكافة مدارسه وعصوره، يرأسها مختصون باللغة العربية على دراية تامة باللغات الأجنبية.
- إنتاج أعمال درامية جذابة تتناول حيوات الشعراء العرب المثيرة، وبثها في القنوات الفضائية، مع إضافة ترجمة احترافية وتوزيعها لجميع أنحاء العالم.
- تنظيم مهرجانات ومؤتمرات شعرية: يمكن تنظيم مهرجانات ومؤتمرات شعرية على المستوى المحلي، والإقليمي، والدولي، لجذب الشعراء والمثقفين والمهتمين بالشعر والأدب متكاملا مع

أوجه التراث السعودي سدو – خط عربي – فروسية – ...إلخ مثل مهرجان الجنادرية، ولكن بشكل أكثر شمولية وانتظام وترويج عالمي.

- تفعيل القوانين الموجودة في بعض البلدان العربية التي تنص على احترام اللغة العربية، وتجريم من يهزأ منها أو من معلم العربية، واعتبارها اللغة الرسمية للدولة، وتطبيق هذه القوانين على أرض الواقع.
- تشجيع الشعراء الشباب ودعمهم، من خلال تنظيم مسابقات شعرية، ومنح دراسية للدراسة في مجال الأدب والشعر، وتجهيزهم لخوض غمار الميدان الشعري بكافة محاوره.
- تعزيز الثقافة الشعرية في المدارس، من خلال تدريس الشعر والأدب في المناهج الدراسية بشكل يثير حماسة المتعلمين، وتنظيم مسابقات شعرية وأدبية تجزى بمكافآت مغرية للمجيدين، والمبرزين منهم.
- دعم النشر الشعري، من خلال تأسيس دور نشر مخصصة لنشر الإنتاج الشعري، وتشجيع الناشرين على نشر الشعر وترجمته إلى لغات أخرى.
- تشجيع الإبداع الشعري، من خلال تنظيم ورش عمل ومحاضرات وندوات توزع على جميع أنحاء المملكة، لتبادل الأفكار والخبرات بين الشعراء والمثقفين.
- توظيف وسائل التواصل الاجتماعي، لتعزيز الاهتمام بالشعر والمؤتمرات الشعرية من خلال إطلاق حملات ترويجية، ونشر الأخبار، والفعاليات الشعرية على منصات التواصل الاجتماعي بشكل يجذب الشباب يخلو من الملل ويطعم بمؤثرات بصرية وسمعية مبتكرة.
- توفير الدعم المالي للمؤسسات الثقافية والشعرية والشعراء الشباب لتنظيم المؤتمرات والمهرجانات الشعرية، ونشر الشعر على نطاق واسع، والخروج بأفكار جديدة خارج الصندوق.

## آلية تنظيم مسابقات أدبية للشعر:

- تحديد نوع المسابقة (شعر حر – عمودي..) والفئة العمرية المستهدفة، سواء أكانت للشباب أو الكبار أو لفئات عمرية محددة.
- تحديد الشروط والمعايير اللازمة للمشاركة في المسابقة، مثل اللغة المستخدمة، والموضوع المطلوب، الفن الشعري المختص بالمسابقة، والحد الأقصى لعدد الكلمات أو الصفحات.
- تحديد الجوائز والمكافآت المالية والتذكارية للفائزين في المسابقة.
- تعيين لجنة التحكيم المكونة من خبراء ومتخصصين في المجال الأدبي.

- الإعلان عن المسابقة ونشرها عبر وسائل التواصل الاجتماعي والإعلام المختلفة.
- تحديد موعد لإغلاق باب التسجيل، وموعد إعلان النتائج ومراعاة الإجراءات المعتادة.
- تنظيم فعاليات ثقافية وأدبية جانبية مختلفة؛ مثل الجلسات الحوارية، والنقاشات الأدبية، والنقدية والمعارض الأدبية.
- تنظيم ورش عمل ودورات تدريبية للشعراء والأدباء لتطوير مهاراتهم في النظم ودراسة العروض وبحور الشعر العربي.
- توفير المنصات اللازمة لنشر أعمال الشعراء والأدباء وتسويقها عبر وسائل التواصل الاجتماعي والإعلام.
- الحرص على تنظيم هذه المسابقات بشكل دوري ومنتظم، لتشجيع الكتابة والإبداع في المجال الشعري وتطوير المواهب الإبداعية لدى الشباب والكبار.

## آلية التشجيع والمكافآت ونوعية الجوائز

يمكن تقديم العديد من الجوائز المالية في مسابقات الأدبية، ومن بين هذه الجوائز:

- المبالغ النقدية: جوائز نقدية تتراوح بين الألف وعشرات الآلاف من الدولارات.
- جوائز نقدية متدرجة ومخصصة للفئات العمرية المختلفة، مثل الأطفال والشباب والكبار.
- جوائز نقدية مخصصة للفئات الشعرية المختلفة، مثل الشعر الحر، والعمودي، والمسرحي، والغنائي .إلخ.

### الجوائز العينية

- تقديم جوائز **تذكارية** مثل الشواهد والميداليات والدروع.
- تقديم فرص **النشر** للأعمال الفائزة في المسابقة في الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية.
- تقديم فرص التدريب والتطوير في مجال الكتابة والإبداع الأدبي.
- الاستضافة الإعلامية في القنوات الفضائية.

قد يتردد بعض المستثمرين في المجالين الإعلامي والاقتصادي من اقتحام مجال الاستثمار في الشعر والاستفادة منه، لكن بالعمل على المحاور كافة، وفتح أبوب الأفكار الإبداعية المبتكرة، يمكن أن يتحول الشعر العربي إلى واحد من أكبر مصادر الدخل في القرن الحادي والشعرين، خاصة بعد ما اتفق أن العودة إلى التراث والتشبث بخصوصية وتفرد كل دولة بتقاليدها سبب في احترام الآخر وتقديره لك.

«إن العائدات المنخفضة تكون من نصيب المستثمر السلبي الذي يبغي الحصول على الأمان بدون أن تكبله مشاعر الخوف والقلق، أما أعلى العائدات فتكون من نصيب المستثمر اليقظ والمقدام الأشد حصافة والأرفع مهارة»[1] فينبغي إشعار المستثمرين والمستهلكين إلى الحاجة الشديدة لإشباع حاجاتهم النفسية، والروحية، والعقلية، والمادية إلى وجود هذا العنصر في حياتهم حتى تكتمل الصورة، والعنصر في حالتنا اليوم هو القيمة الاستثمارية المخزونة في جعبة الشعر العربي.

**آلية الإجراءات التي يجب اتباعها للحصول على الدعم المالي لتنظيم الفعاليات الشعرية.**

- الاتصال بالجهات المسؤولة عن تنظيم الفعاليات الثقافية والأدبية في الدولة المعنية، مثل وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية والأدبية، والجمعيات، والمنظمات الثقافية، والأدبية الأهلية، والحكومية.
- تقديم مقترح مفصل للفعالية المراد تنظيمها، يشمل الهدف منها، والجمهور المستهدف، والمحتوى المقترح، والميزانية المالية المطلوبة والفعاليات المتضمنة، والعائد المتوقع.
- تشجيع المؤسسات الاقتصادية التي تتبنى هذه الفعاليات بعرض خصم ضريبي، أو تقديم تميز حكومي لها من أي نوع في الأعوام الأولى حتى تتحول تلك الفاعليات إلى فاعليات ذات ربح مادي قائم بذاته، مكتف بأرباحه.

**الخطوات التي يجب اتباعها لتطبيق خطة النهوض الاقتصادي والاستثماري بالشعر العربي في السعودية:**

- وجود دراسات اقتصادية متكاملة بالشكل الذي يشجع صانعي القرار على استشراف الخطط الواقعية المثمرة (دراسة جدوى).
- التغلب على الخوف من المغامرة بتحويل الشعر إلى بضاعة غالية، يستحق المستهلك أن ينعم بالحصول عليها (دور مؤسسات الإعلان والتسويق).
- الإفادة من الأسماء المشهورة في مجال الشعر، الذين أصبح بعضهم نجومًا بارزين في حقل الشعر المعاصر، تُقرأ دواوينهم وتوزع في منطقة الخليج وخارجها على نطاق واسع، فمن المتوقع التركيز على تلك الأسماء والتعاون معها للترويج لفعاليات النهوض بالشعر في المنطقة.

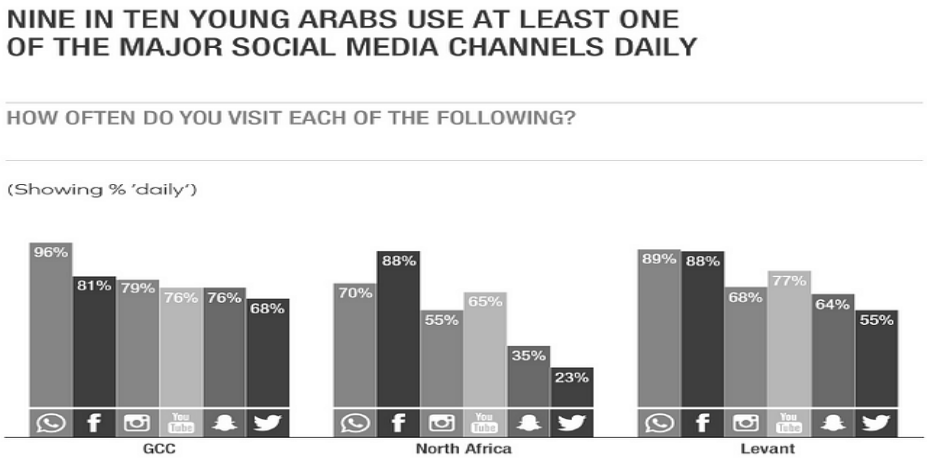
(١) بنيامين جراهام. **المستثمر الذكي.** الكتاب الشامل حول الاستثمار القائم على مبدأ القيمة التمهيد والملحق بقلم وارن إي بافيت، الفصل الرابع ص ١٥٩، مكتبة جرير.

**دور الدولة والمنظمات الثقافية الأهلية في بسط الشعر العربي في كافة أنحاء المملكة والوطن العربي:**

«تكون الأمة أحسن إمدادًا أو أسوأ إمدادًا بكل ما تحتاج إليه من ضروريات وكماليات، تبعا لما يتصف به هذا النتاج، أو ما يشتري به، من تناسب مع عدد الذين يستهلكونه»(١).

- العمل على تدمير الفكرة النمطية التي تروج لانقطاع صلة الأدب والشعر بالاستثمار الاقتصادي؛ فهناك العديد من الأدباء والشعراء في العالم العربي أصبحوا في غاية النجاح والثراء، وتباع إبداعاتهم ودواوينهم في كل مكان.
- إنتاج أعمال شعرية تنمي قيم الإمتاع والإبداع في الحدود المتعارف عليها، والمقبولة اجتماعيًا ودينيًا وأدبيًا.
- يعتبر الشباب العربي من أضخم الشرائح الجماهيرية المتفاعلة مع وسائل التواصل الاجتماعي؛ فينبغي استغلال تأثير تلك المواقع دعائيًا للترويج للإنتاج الشعري وللمسابقات والمباريات الشعرية ذات الجوائز المغرية والمتنوعة على أرض المملكة.

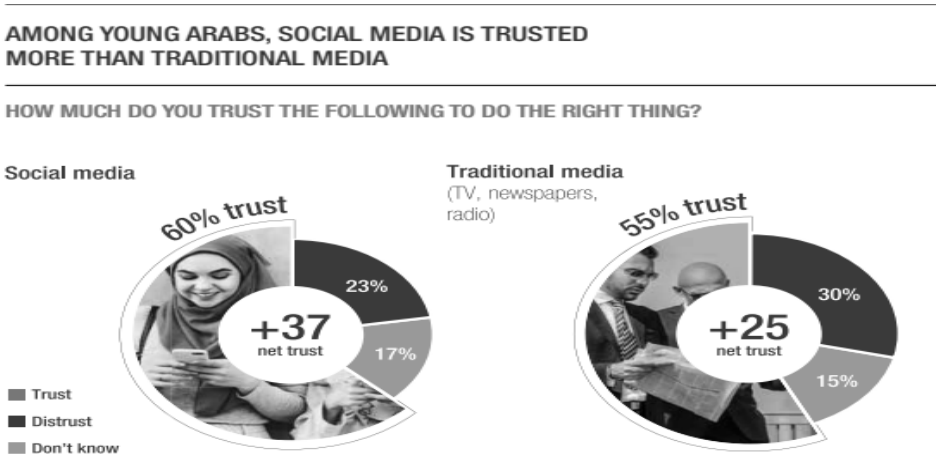
**(إحصائية تبين معدل استخدام الشباب العربي لوسائل التواصل الاجتماعي)**(٢)




(١) آدم سميث. **أسباب وطبيعة ثروة الأمم**. ترجمة: حسني زينة ص٥، بغداد أربيل، ط١، بيروت٢٠٠٧.

(2) **Daily use of major social networks**. by sub-region. Via: Arab Youth survey Assda bcw Arab Youth Survey, 2019.

**(إحصائية تبين معدل ثقة الشباب العربي في وسائل التواصل الاجتماعي كمصادر للمعلومات)**[1]




- يتم الترويج للمسابقات **الطلابية** في الوزارات ووسائل الإعلام، وفتح الباب للطلاب العرب وغير العرب من جميع دول العالم للمشاركة طبقا للمراحل التعليمية المحددة والمعايير المقررة.

**الآلية:**

الإعلان في وزارة التربية، ثم إجراء التصفيات، ثم النهائيات، ومن ثم اصطحاب المتعلمين الفائزين ومدربيهم –إن أمكن– وأولياء أمورهم في احتفالية النهائيات وبث الحفل في وسائل الإعلام.

- الترويج لمسابقة محلية لتمثيل المملكة في تصفيات ثم نهائيات (أولمبياد الشعر العالمي) كمسابقة دولية تقام على أرض المملكة.

**الآلية**

ترويج إعلامي ضخم يثير شهية العرب وفضول غير الناطقين بالعربية للمشاركة في هذا الحدث العملاق، ولا مانع من البدء به بجانب المهرجانات الثقافية والفنية، إلى أن يستقل بمهرجان مستقل، ولكن بشكل تنافسي، مع استغلال مهارات البرامج التنافسية الفنية، على غرار (ذا فويس – أراب جوت تالنت.. إلخ).

- إقامة تلك المسابقات (تصفيات محلية ونهائيات عالمية) في المناطق السياحية التي تسعى المملكة للنهوض بها والترويج لها.

(1) **Trusted sources of information**. by sub-region. Via: Arab Youth survey Assda bcw Arab Youth Survey page 69, 2019.

**الآلية**

إسناد ترتيب تلك الفعاليات للشركات السياحية لتبني هذه المسابقات والفعاليات برعايتها، وتحت إشراف المؤسسات الحكومية في أول عام، ومن ثم إسناد الأمر برمته للشركات في الأعوام التالية بناء على المعايير التي وضعتها الهيئات الثقافية المعنية.

- تشجيع التعاون بين الشعراء والاقتصاديين أو رجال الأعمال، لتمويل روايات شعرية/ دواوين تنقل الرؤى والأهداف الاقتصادية للمملكة العربية السعودية.

**الآلية**

يبدأ التسويق عبر وسائل التواصل الاجتماعي حيث يسمح للشركات بالاستفادة من التأثير العاطفي للشعر، وجذب الجماهير عبر الإنترنت، والتوافق مع السوق المستهدفة خاصة فئات الشباب كونهم أكبر شريحة تستخدم وسائل التواصل الاجتماعي، سواء بالإعلانات الممولة أم بالصفحات.

- بما أن الشركات الاستثمارية بالمملكة قد استفادت بشكل فعال من احتفاليات المملكة السابقة مثل «عام الخط العربي» و «عام القهوة السعودية» لمواءمة رسائل العلامة التجارية وإنشاء صور جذابة؛ فيمكن الاستفادة من الخبرة المكتسبة من تلك الفعاليات وتطبيقها على الشعر العربي.
- دمج الشعر في الحملات التسويقية التي تروج للمملكة العربية السعودية كوجهة استثمارية واعدة وآمنة في منطقة الشرق الأوسط.
- استخدم اللغة الشعرية والصور لإثارة المشاعر، وجذب انتباه المستثمرين المحتمل جذبهم.
- تجهيز السوق العالمي لاستقبال تراجم للدواوين الشعرية العربية.

**الآلية**

تكثيف الإعلانات وتقديمها من خلال شعارات مبنية على الأبيات الشعرية.

تضمين مقاطع فيديو دعائية جاذبة ومبتكرة.

تمويل وإنتاج أعمال فنية سينمائية تجارية مادتها الرسوم المتحركة وموضوعها القيم والشخصيات والقصائد الشعرية في سيناريوهات سينمائية مخصصة، وموجهة للأطفال بالمراحل العمرية المختلفة.

التعاون مع الشعراء المؤثرين بإنتاج شعارات دعائية بأبيات سهلة البناء والفهم والترديد، مراعية بحور الشعر العربي وعروضه.

تمويل إعلانات مدفوعة في الصحف ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية ووسائل التواصل الاجتماعي تروج للدواوين الفائزة بالمسابقات أو المنتجة تجاريا على مستوى الأفراد.

الترويج الممول في الأفلام العربية والأجنبية، والكتب والمقالات وإعلانات الملاعب الرياضية للقصائد والدواوين الشعرية التي تحمل الفكر العربي والسعودي الجديد متضمنة أغراضًا شعرية متنوعة وتحمل رؤى إنسانية عامة.

نشر أبيات شعر من قصائد تحمل صبغة إنسانية، كقصائد إيليا أبي ماضي، وجبران خليل جبران، والتي تترجم للغات العالم كلها على المنتجات والبضائع.

الاستثمار في منصات صوتية ومرئية لتسجيل الشعر العربي التاريخي والمعاصر، من خلال الترويج له إعلاميًّا، برعاية القنوات الفضائية العربية والأجنبية، إذ يمكن للمملكة العربية السعودية أن تعرض تراثها الثقافي الغني للعالم وأن تلهم الشباب للفخر بلغتهم.

غرس الثراء الثقافي في هوية العلامة التجارية، من خلال الدعوة لاستفتاء الجماهير على الشعار المناسب لحملات الشركات الدعائية، بشرط أن تكون مقتبسات شعرية، بما يعزز اتصالًا عاطفيًا عميقًا مع الجمهور المستهدف، وبالتالي يعزز ولاء العلامة التجارية، ويضمن مشاركة العملاء فيتحقق الهدف من استغلال الشعر العربي وجريانه على الألسنة.

الصبر عند إسناد الخطة الاستثمارية للمستثمرين اقتصاديًّا، وتوقع وجود أوجه للقصور، أو الأخطاء في المراحل الأولى من المجال، حتى يتسنى اكتشاف أوجه القصور وعلاجها «يتيح لك مجال الخطأ تحمل مجموعة من النتائج المحتملة، ويتيح لك القدرة على البقاء مدة طويلة ما يكفي لتصب فرص الاستفادة من نتيجة الاحتمال الضعيف في مصلحتك»[1].

اعتناء رجال الأعمال بالشعر من خلال شركاتهم؛ يمكن أن تنال تلك الشركات قسطًا من الخصم الضريبي، أو التيسير في الإنشاءات والتوسعات، أو أي أوجه تشجيعية تتبناها الدولة، شرط أن تتولى كل مؤسسة استثمارية قطاعا مما يلي:

(١) مورجان هاوزل. **سيكولوجية المال.** دروس مستفادة في الثروة والجشع والسعادة ترجمة كنان القرحالي، ص ١٩٧مصر، دار عصير الكتب.

- تبني المؤتمرات الشعرية والترويج لها.
- اقامة مسابقات شعرية وتوفير المكافآت المادية والعينية.
- تعهد المهرجانات الشعرية.
- إقامة ورش عمل تدريبية وتمويلها.
- تمويل نشر الدواوين الفائزة بالمسابقات.
- تمويل حركة الترجمة الشعرية بلغات عالمية.
- الإنتاج السينمائي والدرامي والمسرحي المتضمن أيًّا من فنون الشعر، بأي صورة من صوره.

**بعض المجالات التي يمكن الربط بينها وبين الاستثمار الاقتصادي للشعر العربي في عام الشعر:**

يمكن الدمج بين عدة مجالات يكون الشعر العربي طرفا فيها، ومنها:

- استثمار الشعر مع الموسيقى، عن طريق إنتاج أغانٍ وأناشيد هادفة بالعربية الفصحى.

**الآلية**

تخصيص قنوات فضائية لعرض الشعر العربي المنظوم والمغنى (مصحوبا بالكتابة العربية وتحته الترجمة بلغتين أو ثلاث).

- الترويج لأنواع من العطور والبخور والمنتجات التي تتسم بالطابع العربي الشرقي.

**الآلية**

استغلال معارض البخور والعطور والمسك السعودي الأشهر في الدعاية بأبيات الشعر التراثية.

- استثمار الشعر في الترويج للأندية الرياضية.

**الآلية**

تنظيم صيحات وشعارات شعرية حماسية، تضبط اللسان الكروي، وتثير الحماسة.

- يمكن ربط الشعر مع فنون متنوعة مثل فن الخط العربي في تصميم الملابس والسدو واللوحات الفنية، في العمارة الهندسية، في المسرحيات الشعرية ذات الموضوعات الجذابة، في المهرجانات الجغرافية السياحية ....

## الاستثمار الاقتصادي السياحي:

هو في رأيي البوابة الكبرى التي سترحب بعام الشعر العربي من أول خطوة يخطوها المستثمر الذكي في هذا المجال، وكما يقول بنيامين جراهام في كتابهthe intelligent investor «إذ ينبغي أن يتوقف معدل العائد المراد تحقيقه على مقدار ما لدى المستثمر من الاستعداد لبذله لجهود يحكمها العقل والحكمة من أجل الوصول لغايته»[1]

إذا تأملنا قليلًا سنجد كل المقومات المنشطة للاستثمار السياحي - بلا استثناء - متواجدة في المملكة العربية السعودية، من معالم سياحية وإثار تاريخية ومواقع ومتاحف ومدن وسواحل، «تتمتع الدول العربية بالعديد من المقومات في مجال السياحة؛ ما بين الآثار التاريخية، والحضارية، والثقافية، والتنوع في المنتج السياحي بين سياحة المؤتمرات، والسياحة الدينية، والسياحة البيئية، وسياحة الاستجمام والترفيه»[2]

وكل تلك العوامل وأكثر متواجدة في المملكة العربية السعودية، فعلى القائمين على القطاع السياحي استغلال الفرصة الذهبية من إعلان ٢٣ عام الشعر العربي، وتنفيذ المقترحات التي من شأنها ربط الشعر كرافد من روافد الترويج السياحي، وما يتعلق به من نشاط عمراني واقتصادي وثقافي.

**الآلية**

إقامة المسابقات العامة والمهرجانات والمؤتمرات موزعة على المناطق السياحية التي تسعى المملكة لإحيائها عن طريق:

- تحديد المدن التي ينبغي التركيز عليها لاستقبال الفاعليات.
- توزيع تلك الفاعليات على المدن المحددة بحسب أوقات السنة، (قاعة مغلقة أو مفتوحة).
- بحسب نوع النشاط المقرر، (مهرجان – مؤتمر- مسابقة – أمسية- ملتقى ... إلخ)، وتقوم الشركات الراعية والداعمة بتمويل تلك الأنشطة، تحت إشراف وزارة الثقافة والهيئات المعنية.

---

(١) بنيامين جراهام. **المستثمر الذكي.** الكتاب الشامل حول الاستثمار القائم على مبدأ القيمة، التمهيد والملحق بقلم وارن إي بافيت، ص ١٥٩ مكتبة جرير.

(٢) زير ريان. **رسالة دكتوراه مساهمة التسويق السياحي في تطوير السياحة في الوطن العربي دراسة مقارنة الجزائر تونس الإمارات**. جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير قسم العلوم التجارية.

- بعض المدن تتحمل إقامة فاعليات كاملة من استضافة وإقامة ومعالم سياحية، وبعضها يتحمل المزارات والترفيه وزيارة ما بعد الفاعلية فقط، وإليكم نموذج مصغر لبعض تلك المدن وأهم المعالم التي يمكن زيارتها أثناء فاعليات الشعر.

- الرياض: (قلعة المصمك – منتزه الملك عبد الله).
- جدة: (حديقة ملاهي الشلال – الشواطئ).
- الطائف: (منطقة الهدا– منطقة الشفا– سوق عكاظ [يوصى به]).
- أبها: (منتزه أبو خيال– منتزه أبو خيال– حديقة الاندلس –جبل السودة).
- الدمام: (الواجهة البحرية في الدمام – ومتحفه الذي يستعرض تاريخ المدينة والمملكة ككل– جزيرة المرجان –قرية الدولفين).
- ينبع: (الواجهة البحرية ينبع الصناعية –جزيرة المحار – حديقة الصبح).
- الخبر: (جسر الملك فهد– الواجهة البحرية في الخبر – قرية الدغيثر).
- أملج (مالديف السعودية): (شاطئ الدقم– شاطئ رأس الشبعان– موقع الغبايا).
- الجُبيل: (– شاطئ النخيل– مهرجان الزهور بالمدينة – مول الحويلات– شاطئ فاناتير).
- الباحة: (– غابة رغدان– منتزه غابة خيرة– قرية ذي عين).
- بلجرشي: (منتزه الباحة الوطني ببلجرشي– منتزه أم غيث– تلفريك جبل أثرب).

**آلية التعاون مع الجهات المنوط بها تيسير العمل ببنود الخطة وآلياتها:**

تولي وزارة الثقافة السعودية اهتماما كبيرا بالشعر العربي من خلال العديد من المبادرات الأدبية والتي يمكن أن تتضمن الشعر والدواوين في رحابها؛ لذلك، يمكن وضع خطة متكاملة من خلال التعاون مع:

- وزارة الثقافة السعودية.
- أكاديمية الملك سلمان العالمية للغة العربية.
- مجلس الوزراء السعودي.
- جمعيات رجال الأعمال والمستثمرين.
- المؤسسات الأخرى ذات الصلة لتنظيم مهرجانات ومسابقات وورش عمل شعرية لتشجيع الشباب على الاهتمام بالشعر العربي.

«إن أي شيء ضخم، أو مربح، أو مشهور، أو مؤثر هو نتيجة حدث ذيل (حدث غير ملتفت إليه وفي ذيل اهتمام المستثمرين)، أي حدث واحد من بين آلاف أو ملايين الأحداث ومعظم اهتمامنا منصب على الأشياء الضخمة أو المربحة أو الشهيرة، عندما يكون معظم ما ننتبه إليه هو نتيجة الذيل، فإنه من السهل الاستهانة بمدى ندرتها وقوتها»[1]؛ فإذا كان الشعر عند بعض قاصري الإدراك في ذيل الاهتمام الاستثماري اليوم؛ فغدًا سيكون المروج الأول للنهضة الشعبية والقومية، التي تسير في درب التقدم، والتطور في المملكة العربية السعودية.

**هذا وبالله التوفيق.**

(١) مورجان هاوزل. **سيكولوجية المال.** دروس مستفادة في الثروة والجشع والسعادة، ترجمة كنان القرحالي، ص١٠٦مصر، دار عصير الكتب.

## المصادر والمراجع


**أولا: المصادر العربية:**

١. آدم سميث. **بحث في أسباب وطبيعة ثروة الأمم**. ترجمة: حسني زينه، بغداد، أربيل بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٢. المركز الإحصائي لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، إحصاءات الثقافة GCC-STAT، نشرة سنوية.

٣. بنيامين جراهام. **المستثمر الذكي**. الكتاب الشامل حول الاستثمار القائم على مبدأ القيمة، التمهيد والملحق بقلم وارن إي بافيت، مكتبة جرير.

٤. حسن عبد الموجود. جريدة عمان الإلكترونية. ٠١ يونيو ٢٠٢٢م -١٢ ذو القعدة١٤٤٣هـ.

٥. حسين نصار **حتميَّة العناية باللغة العربية**. مجلة العربي، عدد ٩٠، ص ٩.

٦. زير ريان. **رسالة دكتوراه مساهمة التسويق السياحي في تطوير السياحة في الوطن العربي دراسة مقارنة الجزائر تونس الإمارات**. جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير قسم العلوم التجارية.

٧. على البزّاز. **المشهد الشعري الراهن في السعودية**. مجلة عمان دايلي، الاثنين / ٢٩ / ذو الحجة / ١٤٤٤ هـ - ١٧ يوليو ٢٠٢٣ م.

٨. سعد صالح عامر الحاج. **أسباب عزوف طالب الجامعة عن الدراسة في أقسام اللغة العربية**. بكليات التربية، المؤتمر العلمي الثالث لكلية التربية العجيلات والأول لقسمي التربية وعلم النفس واللغة العربية ـ كلية التربية الزنتان ـ جامعة الزنتان.

٩. مصطفي إبراهيم شعبان. **من قتَل العربية**. مجلة العربي، عدد ٣٢١، ص ٥٧.

١٠. مورجان هاوزل. **سيكولوجية المال**. دروس مستفادة في الثروة والجشع والسعادة ترجمة كنان القرحالي، مصر، دار عصير الكتب، ص١٠٦-١٩٧.

١١. نجيب محفوظ. مجلة الرسالة، ١٩٤٥.

١٢. هاورد ماركس. **أكثر الأمور أهمية أفكار غير مألوفة للمستثمر الذكي**. نقله للعربية الحارث النبهان، دار النشر العبيكان، ص ٣٨.

**ثانيا: المصادر الأجنبية:**

1. **Daily use of major social networks**. by sub-region. Via: Arab Youth survey Assda bcw Arab Youth Survey, 2019.
2. **Trusted sources of information**. by sub-region. Via: Arab Youth survey Assda bcw Arab Youth Survey page 69, 2019.

## Abstract

Based on the premise that Arab people bear responsibility for the decline of Arabic poetry and its acquisition of the economic and investment status it deserves, despite the availability of factors for exploiting it in several fields.

The research aimed to identify the obstacles that limited Arab poetry as a tributary to cultural tourism and media and economic investment. In an effort to overcome it, the researcher asked a number of questions

(such as identifying the factors that led to reluctance to attend poetry conferences and festivals - how to summarize previous investment experiences in poetry conferences in the Arab world and the manifestations of the economic exploitation of poetry in the Kingdom of Saudi Arabia - the foundations of the integrated investment plan, its expected results, and the entities entrusted with discussing and implementing it - identifying the role of cultural and media bodies in promoting this type of investment) and then developing an integrated plan with a solid mechanism to advance Arab poetry in all its aspects. The researcher followed the descriptive approach. Analytical analysis to find out the reasons for overlooking the role that poetry can play in promoting renewable investment projects and how to change this reality.



## Keywords:

***Poetry – Training – Competitions – Conferences - Media investment – Promotion – marketing.***

# دور الشعر الوصفيّ في الترويج للسياحة الأدبية

## في المملكة العربية السعوديّة

## دراسة وصفية تحليلية

ماجد حسن حاج محمد

أستاذ مساعد في الأدب الحديث «جامعة هكاري»[1]

يُعَدُّ الأدبُ في العصر الحديث من أهم أدوات تنشيط السياحة في البلدان المتقدمة؛ إذ صار التوظيف الأدبيّ الصحيحُ لنتاجات الأدباء وإرثهم يُدرُّ على الدول مردودًا ماليًّا كبيرًا لا يقلّ أهميّة عن مردود القطاعات الأخرى. والمملكة العربية السعوديّة كانت قد سبقت هذه الدول في معرفة هذا النوع من السياحة قبل مئات السنين؛ وذلك عبر الأسواق الأدبية التي أقيمت على أراضيها.

عطفًا على ما تقدّم عرضه، أراد الباحثُ في هذه الدراسة أن يُسلِّطَ الضوءَ على دور الشعر الوصفيّ في الترويج للسياحة الأدبية في المملكة العربية السعوديّة، من خلال نماذج شعرية مختارة لعدد من شُعراء المملكة في العصر الحديث. وتنقسم الدراسة إلى مقدمة وعرض وخاتمة، تحدّث الباحث في المقدمة عن مفهوم السياحة الأدبية ودور الأدب في صناعتها، كما عرض معالمَ السياحة ومقوماتها في المملكة، وفي العرض وقف عند نماذج شعرية ذات أنساق وصفيّة لشعراء من المملكة؛ فقد رأى الباحثُ أنّها تؤدي دورًا فاعلًا في الترويج للسياحة الأدبية، وذلك عبر وصفها المعالم التاريخية والأثرية للمملكة، ووقوفها على نهضة الحركة المدنية والعمرانية، وتأمّلها في موجودات الطبيعية الحية والجامدة للريف السعوديّ، وتصوير تماهي الأصالة والحداثة بين المدن والأرياف. وفي نهاية الدراسة عرض الباحث أهم نتائج الدراسة وتوصياتها.

**الكلمات المفتاحية**

***الأدب، الشعر الوصفيّ، المملكة العربية السعوديّة، السياحة.***

---

(١) د. ماجد حسن حاج محمد، أستاذ مساعد في جامعة هكاري في تركيا، مدرس في كلية الإلهيات في قسم العلوم الإسلامية، فرع اللغة العربية وآدابها.

Dr. Öğr.Üyesi Majed HAJMOHAMMAD .Hakkâri Üniversitesi ,İlahiyat Fakültesi , Temel İslam Bilimleri Arap Dili ve Balagatı Anabilim Dalı. e-posta : macidhacmuhammed@hakkari.edu.tr https://orcid.org/0000-0003-3315-712X .

## المقدمة

استطاع الشّعرُ –عبر التاريخ الإنساني– أن يكون مرجعيةَ الأممِ والشعوب كافةً في نقل وقائع حياتهم، وتصوير محيطهم الطبيعي، وتوثيق أحوالهم وثقافاتهم، ورسم تفاصيل المكان والبيئة التي عاشوا فيها؛ فحقّق لِكُتَّابه سعةَ الانتشار، ودفع إلى النفاذ بموضوعاته التي يطرحها وينجزها إلى عمق قضايا الإنسان الكبرى التي تنهض أساسًا على إرادة الحياة والحرية والمسؤولية، فترك بذلك أثره في المتلقي، وتحوّل إلى ذاكرة جماعية للمجتمعات والشعوب. فأدّى بنجاعة دورًا فاعلًا ورياديًّا في التأثير الفاعل في العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وانطلاقًا مما تقدم، أراد الباحث في هذه الورقة البحثيّة أن يقفَ على دور الشعري الوصفيّ السعوديّ وأثره الفاعل في الجذب السياحي. وقد خصّ الباحث الشِّعرَ بالدراسة؛ لقدرته «على مخاطبة العواطف وإيقاظ الخيال وكسب المشاعر والاتجاهات من منطلقات سيكولوجية موجّهة نحو الجوانب الغريزية والدوافع الأساسية والمكتسبة، مع عدم إغفال النّواحي الموضوعية والفكرية» (عبوي، ٢٠١٦، ص٦٨)، إضافة إلى قدرته على «بناء صورة مضيئة وخلفية إيجابية لدى القدر الأكبر من مستقبلي رسائله المتعددة، ثم الحفاظ على استمرارية هذه الصورة ودوام بريقها بمداومة تسليط الأضواء عليها.» (عبوي، ٢٠١٦، ص٦٨).

**أهداف الدراسة:** تهدف الدراسة إلى التعريف بالسياحة الأدبية، ودور الأدب في صناعتها، كما تهدف إلى إظهار قدرة الشعر الوصفيّ السعوديّ على الترويج لهذا النوع من الأنماط السياحية.

**أهمية الدراسة:** تكمن أهمية الدراسة في كونها من الدراسات القليلة التي تحاول تسليط الضوء على الأثر الفاعل للشعر في الجذب السياحي.

**منهج الدراسة:** اتّبع الباحث في دراسته المنهج الوصفيّ القائم على وصف ظاهرة السياحة الأدبية في المملكة، والمنهج التحليلي القائم على تحليل بعض النصوص الشعرية لبعض الشعراء السعوديّين.

## مفهوم السياحة الأدبية

تُعَدُّ السياحةُ الأدبيةُ إرثًا ثقافيًا وأدبيًّا مهمًا لكلّ بلدٍ يُولي أهمية لنتاجات أدبائه، وتقوم على تحديد أهم أعمال أدباء الجذب السياحيّ سواء كانت هذه الأعمال شعرًا أو رواية أو قصصًا أو مسرحياتٍ، والوقوف على

أهم النقاط (أي الأماكن) التي يمكن أن تشكل عامل جذبٍ للسُّيَّاح (Ghetau,2011, p. 348)، والعناية بها، عبر تجميلها وإعادة ترميمها، وتوفير جميع الخدمات التي من شأنها أن تدفع القرّاء إلى قصدها والاطّلاع عليها؛ ليقفوا بذلك على المكان الحقيقيّ الذي طالما كان صورة في أذهانهم. أمّا إن كان المؤثّر هو الكاتب نفسه -أي أسلوبه أو شخصيته-؛ فيعمل البلد على الاعتناء بأعماله، والمكان الذي ولد فيه وعاش في أرجائه، ودُفِنَ في أرضه. كذلك يسعى البلد إلى بناء متحف خاصّ بمقتنياته وأدواته التي استخدمها في كتابة هذه الأعمال: كطاولته وأقلامه وأوراقه، ومُسوّداته (Hopoen, 2014, pp.37-47). يتمُّ كل ذلك بطريقة منظّمة، تسهم في صناعة السياحة، والتمكين لها، بشكل دائم مستمرّ؛ لتتحوّل إلى صنعة مُستدامة.

## دور الأدب في صناعة السياحة

نجحَ عددٌ كبيرٌ من الفنون الأدبية في الترويج لأماكن ومواقع ذُكرت في أعمال أدبية، فحظيت هذه الأعمال باهتمام القرّاء، وعمّت شهرتها الآفاق؛ فسارعَ بعض البلدان التي تهتمَّ بهذا النوع من السياحة إلى العناية بهذه الأماكن وتجميلها وإعادة ترميمها، أو العمل على إيجادها إن لم تكن موجودة على أرض الواقع؛ لتكون بذلك وجهة سياحية لكلّ قارئ شغوف يوّدُ أن يرى المكان الذي قرأ عنه ماثلًا شاخصًا أمام عينيه. وبذلك تمكّنت هذه البلدان من تحويل الأعمال الأدبية المشهورة لأدبائه إلى موردٍ سياحي قادر على أن يستميل نَظرَ أعداد كبيرة من الزوّار، ويستحوذ على انتباههم، ويحرك فضولهم وشغفهم تجاه زيادة التعمق في معرفة خصوصية أكبر لهذه الاماكن. وقد حافظت هذه البلدان -في الوقت ذاته- على استمراريّة النتاج الأدبيّ، وخلّدتِ الأعمال الأدبية المشهورة في صفحات التاريخ.

ولأنّ أيّ كلام نظري لا بد له من أن يكون مصحوبًا بأمثلة تطبيقية تؤكد صحّته؛ قرّرَ الباحث أن يُقدِّم عددًا من الأمثلة عن بلدان تمكّنت من تحويل الأعمال الأدبية إلى أداة فاعلة بنّاءة في صناعة السياحة الأدبية والترويج لها، ومن أهم هذه البلدان بريطانيا؛ إذ تعد في نظر كثير من الدارسين الرائدة الأولى لهذا الميدان دون منازع، حيث استطاعت في أواخر القرن الثامن عشر أن تجذب أنظار آلاف السيّاح للآثار الأدبية التي خلّفها أدباؤها (Ghetau,2011, p. 346)، وذلك عبر إطلاقها مشاريع سياحية أدبية تهدف إلى التعريف بحياة أشهر أدبائها، أمثال: الرّوائيّة «جين أوستن» (Jane Austen) التي وصفت أماكن حقيقيّة واقعيّة في كتاباتها الأدبيّة (Herbert, 2001, p.326). والرّوائي «آرثر كونان دويل» (Arthur Conan Doyle) صاحب روايات «شارلوك هولمز Sherlock Holmes»، حيث أعادت الحكومة محاكاة بيئة الروايات على أرض الواقع، كما أنّها بنت متحفًا خاصًّا بأعماله (Hopoen, 2014, p.42) . أمّا المسرحي الشهير شكسبير

(William Shakespeare) ، فقد عملت الحكومة على ترميم مسقط رأسه، وتحويله إلى مزار يقصده آلاف السياح . (Mansfield, 2015,p. 32).

وعملت فرنسا على محاكة التجربة البريطانية في الترويج للسياحة الأدبية، وكان لها ذلك عبر استغلال المذاهب الشعرية والروائية الجديدة التي أطلقها أدباؤها، فروّجت لأعمال شارل بودلير ( Charles Baudelaire) في شعره، وكذلك هنوريه دي بلزاك (Honoré de Balzac) الذي رسم من خلال رواياته ملامح الحياة في باريس بعد سقوط نابليون عام ١٨١٥م، فأثّرت أيما تأثير في السياحة الأدبية. أما التأثير الأكثر فاعلية فكان للروائي فيكتور هوكو (Victor Hugo)؛ فقد أحدثت روايته «أحدب نوتردام» تحوّلًا هامًا في موازين السياحية الأدبية الفرنسية والعالمية، حيث قدّرت السلطة الفرنسية عدد زوّار كاتدرائية نوتردام التي جرت فيها أحداث الرواية بـ ١٣ مليون سائح سنويًّا. كل هذه الأعمال كانت وما زالت من أهم عوامل الجذب السياحي في فرنسا.

ولم يختلف الحال كثيرًا في تركيا، فقد أدّى الأدب التركي بكل فنونه دورًا مهمًّا في تنشيط السياحة، ولا سيما بعد أن نجحت الدولة وبعض منظمات المجتمع المدني في استعادة بعض منازل الأدباء، وتحويلها إلى متاحف ومراكز ثقافيّة وملتقيات أدبيّة يجتمع فيها الأدباء من الألوان شتّى، (Tırıl, 2018, s171-173) .(Aliağaoğlu, Narlı, 2012, s. 8)

أما عالمنا العربي، فإنه تأخّر كثيرًا في العناية بهذا النوع من السياحة؛ إذ لا يجد الباحث في دول العالم العربي إلا بضع دول بدأت مؤخّرًا بالاهتمام بالسياحة الثقافية أو الأدبية، ومن أهم هذه الدول مصر التي حوّلت منازل بعض أشهر شعرائها وأُدبائها إلى متاحف، كمنزل أمير الشعر أحمد شوقي. (مقالة، ويكيبيديا، متحف أحمد شوقي، https://ar.wikipedia.org/ ) ومنزل طه حسين (وزارة الثقافة المصرية، متحف طه حسين، http://www.moc.gov.eg/ ). كذلك عملت الحكومة المصرية على ترميم بعض الأماكن التي ذكرت في روايات نجيب محفوظ، ومنها: زقاق المدق، وخان الخليلي. وفي لبنان حولت الدولة منزل أمين الريحاني، وجبران خليل جبران إلى متحفين (قائمة متاحف لبنان،https://areq.net/m/1940.html). وإذا ما انتقلنا إلى خليجنا العربي نجد أن دولة الإمارات العربية المتحدة قد حوّلت منزل الشاعر السعوديّ مبارك بن حمد بن مبارك المانع العقيلي إلى متحف بعد أن استقر في دبي وقضى معظم سنوات عمره فيها (مقالة، متحف الشاعر العقيلي، ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/ ). وكذلك فعلت البحرين التي حوّلت منزل أشهر شعراء

المملكة العربية السعوديّة الدكتور غازي القصيبي إلى متحف أدبي يقصده كثير من عشاق أدب القصيبي (مقالة، الياقوت، صحيفة الجزيرة، ٢٠١٩، منامة القصيبي، https://www.al-jazirah.com/).

إن ما تقدّم ذكره كان بعض النماذج العالمية للبلدان التي اهتمت بتراثها ونتاجها الأدبي، وحوّلته إلى معالم سياحية جذابة، فتكون بذلك قد أحيت تراثها أدبائها ونتاجاتهم في قلوب أبناء البلد وعقولهم من جهة، وتكون -أيضًا- قد نجحت في إيصال رسالاتها التاريخية والأدبية والفنية والسياحية إلى بلدان العالم كافة، إضافة إلى الفائدة المادية التي بدأت في تحقيقها.

## مقومات السياحة الأدبية في المملكة العربية السعوديّة

تمتلك المملكة مقومات سياحية أدبية فريدة ومتميزة لا يجدها السائح العربي المهتمّ بالأدب وأنواعه في بلده، وكذلك السائح الأجنبي الذي يأتي من بلدان غير عربية وإسلامية، ومن هذه المقومات:

**أولًا: موقع المملكة:** تعد المملكة منذ أقدم العصور مهد العرب والعروبة، فالأدب العربي شعره ونثره الفني «نبت في شعاب الحجاز، ونجد، وفي الصحارى والفلوات الممتدة من بحر القلزم (الأحمر) إلى البحرين وعُمان في الشرق» (ظليمات، الأشقر، ١٩٩٢، ص٣٠).

**ثانيًا: ملتقى للثقافات:** كانت وما زالت المملكة في نظر الدراسين جسرًا للتواصل الثقافي بين الشعوب؛ فهي عنوان الحضارة العربية وطغراؤها، وأقطابٌ تتوجه إليها القلوب، ومردٌ تهفو إليه الأفئدة، ففيها ذكرى الأخلاق والشمائل العربية، وقصص الشعر أقوالًا وأفعالًا، وفيها محافل الأسواق في عكاظ ومجنة وذي المجاز، وفيها أماكن أكثر الشعراء: كمكة، والمدينة، والطائف، ونجد، ووادي العقيق، وتيماء، ووادي الرمة، وصحراء الدهناء، وفيها مساكن ثقيف، وديار ثمود وعاد، وقصر السموءل. كانت وما زالت هذه المعالم الأثرية والأماكن التاريخية مرتع الشعراء، تغنت أشعارها بأرجائها، وروت جبالها وصحاريها وغدرانها ورياضها أخبارهم. هي بلاد امرئ القيس، والنابغة، وطرفة، والحارث بن حلزة، وأوس بن حجر، وزهير، وعنترة، والشنفرى، وحسان، وكعب، والحطيئة (عزام، ١٩٤٦، ص٥١-٩١)، (عبد الجبار، الخفاجي، ١٩٨٠، ص٦٩٠-٦٩٢).

**ثالثا: الأسواق الأدبية**: أقيم معظم الأسواق الأدبية على أرضها، كسوق عكاظ الواقع في أعلى نجد، وسوق مجنة الواقع شمال مكة. وسوق ذي المجاز الواقع بالقرب من جبل عرفات. كان يؤم هذه الأسواق العرب من مختلف بقاعهم وعلى تباين حظوظهم من الحضارة والمدنية. وكذلك كان يؤمّها بعض التجار

الفرس والهنود والمصريين والرومان (الأسد، ١٩٧٨، ص١٦)، (خليفة، ١٤٢٦، ص١٤٥-١٥١). **رابعًا: عوامل أخرى:** تمثلت في موقعها الجغرافي المميز الذي جعهلا نقطة التقاء تجارية دولية في جميع العصور، وامتلاكها متاحف ومعارض تحتوي على آثار أدبية ومخطوطات وكتب قديمة، إضافة إلى إقامتها فعاليات أدبية سنوية كالمهرجانات والفعاليات الأدبية التي تجمع الكُتَّاب والمثقفين من مختلف البلاد العربية والإسلامية والأجنبية، ومنحها جوائز أدبية سنوية لأدباء سعوديين وعرب وأجانب في مختلف الميادين الأدبية.

## معالم السياحة الأدبية في المملكة

تمتلك المملكة عديدًا من المعالم السياحة الأدبية المتوزعة على مناطق جغرافية واسعة من أراضي المملكة، ومن أهم هذه المعالم: **متحف عنترة أو ما يُعرف بإحياء مسار عنترة** (متحف عنترة، صحيفة الجزيرة، http://www.al-jazirah.com/).

**سوق عكاظ الأدبي:** فبعد انقطاع دام ثلاثة عشر قرنًا، أعادتِ المملكة إحياء تاريخ سوق عكاظ في ضاحية العرفا بمحافظة الطائف، وكانت انطلاقته الأولى عام ٢٠٠٦ عبر مهرجان حافل بالفعاليات والأنشطة الأدبية والثقافية المتنوعة التي تمثل إرثًا كبيرًا من تاريخ هذه الأرض مجسدًا مُثل العرب التاريخية والأخلاقية والثقافية. (متحف سوق عكاظ، صحيفة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/).

**حي حراء الثقافي:** يعد هذا الحي أحد المعالم السياحة والثقافية التي تعبر عن رعاية المملكة للمواقع التاريخية والأدبية عبر مجموعة من المكونات الثقافية والتراثية (حي حراء الثقافي، موقع الجزيرة، https://www.aljazeera.net/).

**النوادي الأدبية:** تُعنى برعاية شأن الأدباء بحيث توفر لهم المنابر الثقافية التي يلتقون حولها؛ ليناقشوا شؤونهم وشجونهم، كما أنها تُعنى بشُداة الأدب وناشئته فتتيح لهم فرصة اللقاء بالأدباء ومناقشتهم واستشارتهم والحوار معهم» (التركي، ١٩٩٩، ص١١).

## أثر الشعر الوصفيّ في الترويج للسياحة الأدبية

يُعَدُّ الشعرُ الوصفيّ أهم عنصر ثقافي مروّج لهوية المكان، وذلك عبر استخدام الصفات الجمالية للغة، فكثيرًا ما يلجأ الشاعر، عند وصفه لمكان ما حقيقيًا كان أو خاليًا، إلى لغة شاعرية ممزوجة بكلمات رومانسية ورمزية، وبذلك فإنه يكون قد أوجد لدى قارئه نوعًا من الرغبة في الاطلاع على هذا المكان الذي يصفه، وقد

وجدنا في أثناء تصفّحنا لعدد من دواوين شعراء المملكة أن كثيرًا من شعر شعرائها أدّى دورًا فاعلًا في الترويج للسياحة بمنحنى تأليفي تصاعدي؛ لأنه يتمحور في كثير منه حول وصف أماكن عامة أو خاصة، قديمة أو حديثة، واقعية أو خيالية في المملكة العربية السعوديّة. ومن أهم الشعراء الذين وجدنا هذه النفحة السياحية في أشعارهم الشاعر محمد إسماعيل جوهرجي، إذ يجد القارئ المطلع على قصائده أنّ حبّ المكان قد أَسَرَ شاعرنا، فحوّله إلى ناسكٍ متعبّدٍ في ظلاله المهيبة المتسربلة برائحة الأرض الغنيّة بتاريخ يضمّ حكايات للماضين لم تُحك بعد، تُراقبها وتنتظرها عين شاعرنا في صمت مهيب ممزوج بعبق الرياحين، فنراه يقف ويتأمل ثم يصف الأماكن التي يبدأ طيفها يمرّ به كعروس البحر جدّة وحائل، وعسير وغيرها، غير أنه يخص جدّة بشعره؛ لأنها منبع المجد والتاريخ والشعر والأدب والأسطورة وحكايات الناس، فيذوب عشقًا فيها؛ فتمتزج أحاسيسه مع ترابها لتكون طينة ذات كينونة جديدة يعجز شاعرنا أن يطلق عليها مسمى غير «جزيرة الحب» التي سمّى بها قصيدته. يقول (جوهرجي، ٢٠٠٥، ص١٥٥-١٥٦) :

**أحببت فجركِ منسلًا من السُّحب يُقبِّلُ الأرض في تيه وفي عجب**
**زوارق البحر أغفت في شواطئها تستقبل الموج في رقث من التعب**
**غنّيتُ أرضك لا أرض تنافسها فهل يلام محب الأرض والعشب؟**
**أرض الجزيرة...أهل في مرابعها نبت من الحب والإخلاص والأدب**
**إلى «عسير» بدا شوقي يُغالِبني «نحو السّراة» إذا ما الليل أدلج بي**
**و«حائل» العز أحلامي بها ارتسمت تشجي الفؤاد بنفخ عاطر.. رطب**

**ظباء جدة:** وأمّا شاعرنا خالد محمد سالم، فإنه أراد أن يُعطي معلومات مفصّلة لقارئه عن عروس البحر جدّة، فراح يصف شواطئها وبحرها، ولم يفته أن يشير إلى جمال طبيعتها التي تكاملت مظاهرها في عينيه، فانسابت في نفسه، فوقف عندها مستحضرًا جمالها، ورسم بريشة شعره حُسن ظبائها التي لا نظير لها في مكان آخر غير جدّة. يقول شاعرنا (سالم، ٢٠١٣، ص٤٣٢):

**إني لأشكو جدة مهد الظباء بلا فتور**

**جمال الطبيعة:** وقرنَ الشاعر إبراهيم الزيد مدينة أبها عبر الموروث الثقافي بشعب بوان في جماله المدهش، ورأى أن الشعراء على اختلاف أجناسهم وأعراقهم لو زاروا أبها لفُتِنوا بجمال طبيعتها. يقول (الزيد، ١٩٨٢، ص١٠):

لـو أن إيـلـيـا أبـو مـاضي وشـــيـعـتـه مـروا بهـا زورة في بـعـض أحـيـان
وطـــوفـــوا بكـــرة والشمس مشرقـــة بـين المـروج مـلـيـئـات بـقـطـعـان
لأكـبروا مـا رأوا مـن فـتـنـة عـبـقـت فوق السـفوح وضـجوا.. شـعب بوان

**تاريخ المكان**: واستوقف جاسم الصحيح تاريخ الإنسان والمكان في مدينة أبها؛ لتدور في ذهنه تساؤلات لم يجد لها أجوبة، فانتهى به الأمر إلى التسليم بأن أبها أسطورة ولغز متحجب عن الشعراء. يقول (الصحيح، ٢٠٠١، ص ١٧٧-١٧٨):

مـن أنـت يـا قـامـة تمتد في فـلـك يخـال للســدرة العصــاء منتســبـا
أســطورة بين أكناف الذرى نقشـــت وشـــمًا يخـبـئ مـن أسرارهـا عـجـبـا
أبهـا وتـنـتـفـض الـعـنـقـاء في جـبـل مـا زال بـالـطلســم الـغيبي منتقبـا
تـعـنـبـت شـــفـة الـتـاريـخ حـين نـمـا عنقود إســمـك فوق الـدهر وانكتبـا
عـوذت لـغزك من صـــحو يســـاوره تـعـويـذة مـلـئـت مـن حـيرة عِـنـبـا

**المكان والشعر**: ولأن الشاعر عبد الرحمن العشماوي خير من يعلم أن للمكان تأثيرًا بالغًا في النفس المرهفة المرتبطة بالشعر، راح يقرن بين أبها والشعر، فحوّلها إلى مكان باعث للإبداع الشعري، وكأنّ أبها والمكان سرّان يتكشف أحدهما من خلال الآخر. يقول في قصيدته (هنا أبها) (العشماوي، ٢٠٠٤، ص١٠٣):

هـنـا أبهـا، ألســـت تـرى بهـاء تُـطَـرَّز مـنـه لـلـحســـن الـثِّـيـاب
تحـدِّث عـنـه ألســـنـة الـرّوابي حـديـثًـا لا يُـكـذِّبـه الضَّـــبـاب
هـنـا أبهـا، ألســـت تـرى الـقـوافي تسـير -بلحنا الصّـافي- الرِّكـابُ؟
أدِرْ وجـه الـقصـــيـدة كـي تـراهـا وفي أهـــدابهـا حُـــلُـــمٌ مُـذاب

**تصوير مظاهر الحضارة المدنية**: وهناك من الشعراء من راح يصف مظاهر الحضارة التي غلبت على أبها. يقول أحمد بن محمد الفقيه (القرني، ٢٠٠٥، ص١٠١):

رأيـت بـأرجـائـهـا نهضـــة بشـتى النواحي بكـل المحـال
بـــريـــق سناها يـــغشي العـــيون وفـيـض نـداهـا يـفـوق الخـيـال
عـمائـرهـا ســـامـقـات الـذرا مـيـادينـهـا في بـهـاء الـكـمال
شـــوارع بـالـزهـر مـزدانـة قـلائـدهـا مـن عـقـود الـلآل
جســور على جانبيها الضـباب وأنفاق شـقـت صـدور الجبال

**تمتّع السياح بعربات النقل الهوائي:** وحرص حسين نجمي على تسجيل المنجزات الحضارية التي تشهدها أبها في سجلات الشعر ودواوينه، فراح يرسم مظاهر استمتاع السائح بمظاهر الحضارة في أبها، ومنها العربات الناقلة في الهواء. يقول (القرني، ٢٠٠٥، ص١٠٣):

**على التلفريك يمضي دونما وجل لترتوي روحه العطشى لخضر ربا**
**إلى تهامة حينًا نازلًا جذلًا وتارة يلمس الأقمار والشهبا**
**هذي المشاريع في أبها تبشرنا أن السياحة فيها قد غدت عجبا**

**ذكر المدن:** ومن صور توظيف الشعر في الترويج للسياحة ذكر أسماء المدن، فالشاعر خالد محمد سالم يذكر أسماء العديد من مدن المملكة لقرائه. يقول (العواجي، ١٩٩٩، ص٣٢٩):

**يا درى (السّودة) مُدِّي أدرُعا تحضنُ الشَّاطئ في نصف القمر**
**والتُّمي (الباحة) ما أروعها طفلة تختال كالغصن النّضر**
**وتهادي صوب (جازان) التي نبضها نبضي ببحر أو ببر**
**وامنحي (نجران) عهدًا قاطعًا واجعلي دفقك في الوادي نهر**
**وارقصي جدلى على سهل الأبا وامرحي نشوى بساحات الزَّهر**

**تصوير القرى الخضراء:** وحاول الشاعر السعوديّ إيضاح حقيقة القرى السعوديّة العامرة بالخضار والمروج والسهول، إذ يعتقد كثير ممن لم يزوروا السعوديّة أنها صحراء قاحلة لا خضرة فيها. يقول السالم (السالم، ١٩٩٧، ص٦٥-٦٦):

**ذهبنا إلى حيث الطبيعة ثرّة فما ورست لكن كأن بها ورْسا**
**مَعَالِمُها تبدو ملاعبَ جِنَّةٍ وأنشودة للأمسِ قد كَمُلتْ جَرْسا**
**لقد أخذ التَّاريخ مِنها عُطُورهُ وعطَّرَ مِنهُ اليُونَ والروم والفرسا**

**تصوير المنازل:** هناك شعراء وصفوا منازلهم التي سكنوها، مثل الشاعر عبد العزيز خوجه الذي يعد من أبرز شعراء المملكة في العصر الحديث، له دواوين شعرية عدّة، تقلّد مناصب سياسية عدة، بإمكان هيئة السياحة السعوديّة تحويل منزله الريف العتيق الذي وصفه الخوجة إلى متحف أو إعادة ترميمه، ليكون معلمًا سياحيًا يقصده عشاق الأدب، إذ يقول الخوجة واصفًا بيته (خوجه، ٢٠١٤، ص٤١٣):

وبحثتُ في الدّار العتيقة عن صورْ

فوجدتها تحت العناكب في الجدارْ

صُورٌ يُغلِّفُها الغُبارْ

حُلْمٌ يُواريهِ التُّرابْ

فَهُنا أثرْ ... وهنا أثرْ

بئر معطَّلة وأسياجٌ خَراب

**تصوير أحياء المدن:** وهذا الشاعر أحمد السالم يصف حيّ الفلاح في الرياض بأبيات شعرية رائعة، يقول فيها (السالم، ٢٠١٢، ص٢٧):

حلوةٌ كلّها الرياض ولكن ما بدا لي حي كحي الفلاح

لذويه تبدو الثقافة همّا في مساء وغدوة وصباح

ألّف المقصدُ النبيل رؤاهم وائتلاف القلوب سِرَّ النَّجاح

شَعَّ نور الفلاح حين سكنتم ومع الوقت نوره في انديا ح

وكأني بكُلِّ من سكنوه في اشتياق لورده الفوّاح

**تصوير التراث الموسيقي:** ويصف الشاعر محمد الثبيتي القهوة العربية اللذيذة المرة، ويصف الربابة التي يعزف عليها العربي أشجى الألحان. يقول (الثبيتي، ٢٠٠٩، ص٩٧):

أدِرْ مُهجة الصُّبح

واسفح على قلل القوم قهوتك المرّة

المستطابة

أدر مهجة الصبح ممزوجة باللظى

وقلِّب مواجعنا فوق جمر الغضا

ثمَّ هات الرَّبابة

**تصوير التراث العمراني:** ويصوّر الشاعر حمزة الشريف نافورة جدّة التي تعدّ أحد أشهر المعالم السياحة في المدينة؛ إذ تعد نافورة فريدة من نوعها، يصل ارتفاعها إلى أكثر من ٣٣٠ مترًا، وهي بذلك أطول نافورة مائية في العالم، بُنيت على شكل مبخرة عربية تقليدية، جدة في قصيدته سمّاها (نافورة جدة) يقول (بريِّك، ٢٠١٠، http://ismaeilborik.blogspot.com : )

**كأنها قلم والبحرة محبرة**

**والجو نشر من طياته الورقا**

**كورنيش جدة يزهو تحت رونقها**

**حيث التفت تراها تشبه الشفقا**

**البحر يعجب من نافورة أخذت**

**منه ولكنها ما سببت غرقا**

## الخاتمة

عطفًا على ما تقدّم عرضه أعلاه، فقد توصّل الباحثُ في ختام دراسته إلى مجموعة من النتائج، جاءت على النحو الآتي:

- ترتبط السياحة الأدبية بالمكان، فالمكان جزء لا يتجزأ من السياحة الأدبية، سواء كان المكان حقيقيًا موجودًا على أرض الواقع، أم كان خياليًا من وحي خيال الكاتب.
- تعمل الدول المتقدمة والمهتمة بالسياحة الأدبية على تحويل الأماكن الخيالية المذكورة في أعمال أدبائها إلى واقع ملموس يقصده عشاق هذه الأعمال الأدبية، ومن أهم هذه الدول بريطانيا، وفرنسا، ورومانيا وغيرهم.
- تمتلك المملكة العربية السعوديّة مقومات عدة قد تجعل منها رائدة السياحة الأدبية في العالم العربي والشرق الأوسط، شريطة أن تُستغَلّ هذه المقومات بشكل منظم من قبل هيئة السياحة.
- أنجزت المملكة العربية السعوديّة -بتوجيهات من قيادتها الحكيمة- عديدًا من الأعمال التي تخدم السياحة الأدبية، وتسهم في ازدهارها، ومنها: إعادة ترميم مسار عنترة، وإعادة إحياء سوق عكاظ الأدبي، وإنشاء حي حراء الثقافي، بالإضافة إلى اهتمامها بالأندية الأدبية، وإقامتها لمهرجانات وندوات ومؤتمرات أدبية سنوية.
- اهتم شعراء المملكة العربية السعوديّة المعاصرين بالمكان اهتمامًا منقطع النظير، فالناظر في دواوينهم يجد أنه لا يخلو ديوان من دون ذكر الوطن وأرجائه.
- صبّ شعراءُ المملكة معظمَ اهتمامهم الشعري على مدن المملكة، كمكة، والمدينة، وجدّة، وأبها، والرياض، والطائف، وعسير وغيرها، فوصفوا أحياءها وشوارعها، وأهم الأماكن السياحة فيها.
- أولى بعضُ شعراء المملكة التراث الموسيقي اهتمامًا في شعرهم، فذكروا الربابة التي تُعَدُّ من أبرز الأدوات الموسيقية في التراث العربي قديمًا وحديثًا، وعند حضور الربابة لا بد أن تحضر القهوة العربية التي تعد تقليدًا تراثيًّا مرافقًا للربابة أينما حلّت وارتحلت.
- ذكر بعض شعراء المملكة الأماكن التي صارت تمثل علامة فارقة في الازدهار العمراني للمملكة على المستوى العالمي، كذكر بعضهم نافورةَ جدة التي تُعَدُّ إحدى أكبر نافورات العالم المائية.

## التوصيات

**توصي الدراسة بما يأتي:**

- الاهتمام بمنجز شعراء المملكة عبر إنشاء متاحف تضم أعمالهم وكتاباتهم وأشعارهم، والترويج لها.
- إعادة ترميم الأماكن التي ذكرها الشعراء في أعمالهم الشعرية، والترويج لها عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة.
- توصي الدراسة الباحثين بدراسة دواوين شعراء المملكة؛ إذ تضم هذه الدواوين بين دفتيها مئات الشواهد التي تؤكد قدرة الشعر السعوديّ على الترويج للسياحة الأدبية.
- توصي الدراسات بعقد مؤتمرات أدبية تحت عنوان «السياحة الأدبية»، على غرار السياحية الذكية والسياحة الطبيعية، والسياحة الطبية، والسياحة الدينية. كما توصي الدراسة بالاستفادة من تجربة الشعراء السعوديّين في الترويج لموجودات بلادهم الطبيعية والتاريخية والأثرية؛ ليؤدي الأدب دورًا أكثر تشاركيّة وإسهاميّة وفاعليّة في رفد نهضة بلده، والارتقاء بمكانته، والتعريف به، والتدليل عليه.

## المصادر والمراجع


١. الأسد، ناصر الدين. ١٩٧٨. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، الطبعة الخامسة. دار المعارف. القاهرة. مصر.

٢. التركي، عبد الله بن عبد المحسن. الحركة الأدبية في المملكة ووظيفتها الحضارية في نهضتنا، ملف بيادر الثقافي الإبداعي. العدد١١. أبها. نادي أبها الأدبي. جدّة.

٣. الثبيتي، محمد. ٢٠٠٩. الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الأولى. بيروت. دار الانتشار العربي. بيروت. لبنان.

٤. جوهرجي، محمد إسماعيل. ٢٠٠٥. الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة. الطبعة الأولى. الجزء الأول. منشورات عبد المقصود محمد سعيد. جدة. المملكة العربية السعوديّة.

٥. خوجه، عبد العزيز محي الدين. ٢٠١٤. المجموعة الشعرية الكاملة. الطبعة الأولى. منشورات ضفاف. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

٦. السالم، أحمد بن عبد الله. ١٩٩٧. ديوان بوح الخاطر. الطبعة الأولى. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

٧. السالم، أحمد بن عبد الله. ٢٠١٢. ديوان عندما كنت هناك. الطبعة الأولى. دار المفردات. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

٨. سالم، خالد محمد أحمد. ٢٠١٣. المجموعة الشعرية الكاملة. الطبعة الثانية. مطابع الحميضي. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

٩. الصحيح، جاسم. ٢٠٠١. ديوان أولمبياد الجسد. الطبعة الأولى. مطابع الابتكار. الدمام. المملكة العربية السعوديّة.

١٠. ظليمات، غازي، عرفان، الأشقر. ١٩٩٢. الأدب الجاهلي قضاياه أغراضه أعلامه فنونه. الطبعة الأولى. دار الإشارد، حمص.

١١. عبد الجبار، عبد الله، الخفاجي، المنعم الخفاجي. ١٩٨٠. قضايا الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي. مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة. مصر.

١٢. عزام، عبد الوهاب. ١٩٤٦. مهد العرب، دار المعارف. القاهرة. مصر.

١٣. العشماوي، عبد الرحمن بن صالح. ٢٠٠٤. ديوان خارطة المدى. الطبعة الأولى. مكتبة العبيكان. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

١٤. العواجي، إبراهيم بن محمد. ١٩٩٩. الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الأولى. دار المداد. الرياض. المملكة العربية السعوديّة.

١٥. القرني، منصور بن فارغ بن أحمد آل ناصر. ٢٠٠٥. «أبها في الشعر السعوديّ المعاصر دراسة فنية موضوعية». كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى. المملكة العربية السعوديّة، رسالة ماجستير غير منشورة.

١٦. خليفة. محمد عبد الحليم. ١٤٢٦. الأسزاق العامة جحول مكة المكرمة ودورها في تشكيل الملامح الأدبية لمكة المكرمة، ندوة مكة المكرمة عاصمة الثقافة الإسلامية. مكة المكرمة.

## المصادر والمراجع الأجنبية

1. Aliağaoğlu, Alparslan; Narlı, Mehmet. 2012. Edebî Miras Turizmi ve Türkiye'de Edebî Mekânlar, Sayı: 60, ss. 1-18.
2. Ghetau, L. & Esanu, V. 2011. Literary Tourism As a Promoter of Cultural Heritage Transactions on Ecology and the Environment. Vol. 150, WIT Press.
3. Herbert, D. 2001. Literary Places, Tourism and The Heritage Experience. Annals of Tourism Research. Vol. 28, No. 2.
4. Hoppen, A. & Fyall, L. A. 2014. Literary Tourism: Opportunities and Challenges for The Marketing and Branding of Destinations. Journal of Destination Marketing & Management .
5. Mansfield, C. 2015. Researching Literary Tourism. Bideford: Shadows Books & Media
6. Tırıl, Alpay. 2018. Bir Özel İlgi Turizmi Olarak Edebiyat Turizmi ve Türkiye'nin Edebiyat Turizmi Potansiyeli, IJSHS, Sayı: 2 (2), ss. 161-184.

# The role of descriptive poetry in promoting literary tourism in the Kingdom of Saudi Arabia

## Analytical recipe study

Literature in the modern era is one of the most important tools to stimulate tourism in developed countries, as the correct literary employment of writers' productions and legacy has become a great financial return for countries that is no less important than the return of other sectors. Saudi Arabia preceded these countries in knowing this type of tourism hundreds of years ago, through the literary markets that were established on its territory.

In addition to the above, the researcher in this study wanted to shed light on the role of descriptive poetry in promoting literary tourism in the Kingdom of Saudi Arabia through selected poetic models of a number of poets of the Kingdom in the modern era. The study is divided into introduction, presentation and conclusion, the researcher talked in the introduction about the concept of literary tourism and the role of literature in its industry, as well as the presentation of the landmarks of tourism and its components in the Kingdom, and in the presentation he stood at poetic models with descriptive patterns for poets from the Kingdom, as the researcher saw that they play an active role in promoting literary tourism, by describing the historical and archaeological monuments of the Kingdom, and standing on the renaissance of the civil and urban movement, and its reflection on the living and rigid natural assets of the Saudi countryside, and depicting the identification of originality and modernity between cities and countryside. At the end of the study, the researcher presented the most important results of the study and its recommendations.

**Keywords:**

***literature, descriptive poetry, Saudi Arabia, tourism.***

# الاستنطاق البيئي – قراءة إيكولوجية لتجربة أحمد البوق الشعرية

مستورة العرابي

أستاذ مشارك – الأدب والنقد الحديث – جامعة الطائف

**ملخص البحث**

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين الطبيعة والشعر، وكيف يمكن أن يساعدنا الشعر على فهم البيئة والتفاعل معها.

إن الأزمة البيئية التي نواجهها اليوم هي نتيجة انفصالنا عن العالم الطبيعي، وعلى هذا النحو، من الضروري أن نجد طرقًا جديدة للتواصل مع الطبيعة. ولعل الشعر يوفر فرصة فريدة للقيام بذلك؛ إذ يمكن أن يثير شعورًا بالدهشة والرهبة لدى القراء، ويذكرنا بجمال العالم الطبيعي، وتعقيده.

وتتضمن القراءة البيئية للشعر في هذه الدراسة تحليلًا للعتبات النصية في أعمال الشاعر أحمد البوق، ووقوفًا عند نص شعري من أعماله التي تتناول موضوعات بيئية، مثل تغير المناخ، وإزالة الغابات، والتلوث، وحقوق الحيوان ..إلخ كما تتناول موضوعات مقابلة تعكس ما يوفره جمال الطبيعة ومكوناتها من آفاق لا حدود لها يستطيع الشاعر أن يرتادها للتعبير عن عواطفه ومشاعره، عن أفراحه وأتراحه. ومن خلال هذا التحليل النقدي، يمكن لنا الكشف عن الطرق التي تمثل بها هذه القصائد البيئة وعلاقات المجتمع بها، وكذلك فحص الكيفية التي يمكن للشعر أن يؤثر في الرأي العام في صنع السياسات والقوانين التي تحكم علاقة الأفراد بالبيئة وتوضح أهمية الخطاب الشعري في إلهام التغيير.

**الكلمات المفتاحية**

***النقد الأدبي البيئي، الإيكولوجي، التنبُّؤ، الوعي البيئي.***

**المقدمة**

مما لا شكّ فيه أن مناهج النقد الأدبي على مختلف توجهاتها ومسمّياتها إنما هي تعمل على تحليل النصوص الأدبية من أجل غايات حدّدتها أهداف كل منهج، ومن ذلك منهج النقد البيئي Ecocriticism (١).

ومن الثابت نسبيًّا في تاريخ النقد الأدبي أن (شرارة النقد البيئي كما يشير أغلب الباحثين والرواد بهذا الشأن، في مجموعة الكاتبة وعالمة البايولوجيا «راشيل كارسون»، وعنوانها «الربيع الصامت» بخاصة قصّة «خرافة الغد» التي نشرت عام ١٩٦٢م، ووصفت بأنها أخطر وثيقة تاريخية بالنسبة للجنس البشري في القرن العشرين، وقد لفتت الأنظار إلى قضية كانت ضبابية ومشتتة في المجالات، وتناول الباحثون والمعنيون قصتها بالدراسة والتحليل، وقد أنتج فيلمًا سينمائيًا يحمل فكرة «راشيل» في ربيعها الصامت) (السلطاني، العلي، ٢٠٢١، ص٢٥).

ويستمر مؤرخو النقد الأدبي في متابعة النضج الحقيقي لولادة هذا الضرب من مناهج النقد الأدبي الحديث الذي ينتمي إلى مناهج ما بعد الحداثة، (وفي هذا السياق تنامت الدراسات والحركات المنادية بوقف جماح هذا الاستغلال البشري للموارد الطبيعية؛ فنشأت حزمة من الجمعيات والفلسفات التي اتخذت من اللون الأخضر شعارًا لها، وقد تمخض عنها مؤخرًا النقد الأدبي البيئي Ecocriticism وكان ويليام روكيرت أول ناقد قام بتوظيف مصطلح «النقد البيئي» في مقالته «الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئي» عام ١٩٧٨م، ثم أتبعه بعد ذلك بكتاب «النقد الأدبي البيئي» عام ١٩٩٤م، مما يعني أن التسعينات من القرن العشرين كانت شاهدة على ظهور هذا الفرع الجديد داخل النقد الأدبي الذي اهتم بدراسة تمثيل الطبيعة في الدراسات الأدبية، وبحث ظواهر الوعي البيئي في نصوصها وتأويلها على نحو يحقّق الانتماء البيئي، ويكشف عن المسؤولية الأخلاقية التي يجب أن يتحلى بها الإنسان في تعامله مع بيئته تأثرًا وتأثيرًا) (محمد، ٢٠٢٢، ص٤٥٨).

(١) ينظر: النقد الأدبي البيئي «النظرية والتطبيق»: محمد أبو الفضل بدران: ١٢، دار الشؤون والأوقاف الإسلامية، الكويت، ط١، ٢٠١٠م، واتجاهات النقد البيئي وتداخله مع المناهج الحداثية وما بعد الحداثية: أماني حسن الشلقاني و أ.د. أسامة البحيري، المجلة العلمية بكلية الآداب، ع ٤٦، لسنة ٢٠٢٢م.

## أسئلة البحث وجديده ومنهجه والدراسات السابقة:

تهدف الدراسة إلى تحويل الجهد النظري في ميدان النقد البيئي إلى تطبيق عملي على بعض أعمال الشاعر أحمد البوق، وإبراز رؤيته تجاه البيئة، وبيان تمثيل مفردات الطبيعة في عتباته النصية، ونصوصه، وتحليل المرتكزات الفلسفية التي تنهض عليها، ودراسة كيفية تشكل الوعي البيئي والالتزام الأخلاقي لديه، ودور الجماليات الشعرية في ذلك.

وسيتم اعتماد معطيات النقد الادبي البيئي من جهة، ومعطيات التفكيك من جهة أخرى بهدف محاورة تمثل البيئة في شعره.

ولا توجد دراسة تناولت شعر الشاعر أحمد البراق من هذا المنظور، ونرغب في أن يكون هذا البحث بداية لدراسات تنفتح على شعره؛ نظرًا لوضوح النزعة البيئية الطافحة في شعره، والتي تتخذ أشكالًا من الخيال البيئي المائز.

وثمة دراسات متعددة تناولت النقد البيئي، والنصوص الشعرية والسردية من منظوره، ولعل أولاها دراسة عبد الحميد أحمد الحسامي: الضباب أتى.. الضباب رحل، وهي قراءة من منظور بيئي، وقد نشرت في مجلة علامات في النقد الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام ٢٠٠٩، أما السبق في أمثال هذه الدراسات فكان للدكتور حفناوي بعلي في دراسته: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، لكنه لم يخصص لها دراسة مستقلة.

وقد ورد مصطلح النقد الأدبي البيئي فقد ورد لدى الدكتور محمد أبو الفضل بدران في دراستيه: النقد الأدبي البيئي: النظرية والتطبيق، وهي دراسة صادرة عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية في دولة الكويت عام ٢٠١٠، وأهمية النقد الأدبي البيئي في الدراسات النقدية المعاصرة، وهو بحث مدرج في أعمال المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية في دبي عام ٢٠١٥.

أما مصطلح النقد الإيكولوجي فقد ورد في دراسة علي رومي بور، وهي بعنوان: الدراسة والنقد الإيكولوجي لأشعار جواد جميل وطاهر صفر زاده، وهي دراسة منشورة في مجلة جامعة الكوفة عام ٢٠١٨.

ويحاول هذا البحث الإجابة عن جملة من الأسئلة، من قبيل: هل تمكن الشاعر من بناء ثقافة بيئية جديدة؟ هل أعلى من قيمة العلاقات الطبيعية؟ هل لهذه العلاقات ارتباط بالعلاقات الاجتماعية في شعره؟ ما علاقة مفردات البيئة بفلسفة الاستدامة البيئية؟ كيف ظهر وعي الشاعر بالمنظومة الطبيعية، وكيف تمثل قيمها.

وعلى ما تقدّم ذكره، فإن هذا النمط من النقد (ببساطة يدرس العلاقة بين الأدب والبيئة المادية) (جيرارد، ٢٠٠٩، ص١٠)، (ووظيفته تحليل الأثر الذي تمارسه البيئة في تشكيل مخيلة ثقافية جماعية في لحظة تاريخية محدّدة، فهو يتحرى كيف توظّف اللغة البيئة أدبيًا، ودراسة القيم التي يحملها الأدب تجاه البيئة أيضًا وتظهر قيمته بأنه: مشروع إنساني جديد لوجودنا في العالم، مشروع عماده نظرة جديدة تؤسس لحضارة جديدة) (رومية، ٢٠٠٧، ص١٤٧).

## نخلص مما تقدم إلى ما يأتي:

النقد الأدبي البيئي هو توجه في النقد الأدبي يركز على دراسة كيفية تمثيل البيئة والطبيعة في الأدب، بما في ذلك الشعر والقصة والرواية والمسرح والنقد الأدبي نفسه. ويتناول هذا النوع من النقد العلاقة بين الإنسان والبيئة، وينظر إلى كيفية تصوير الكتاب الطبيعة، وتأثيرات هذا التصوير في القارئ، وفي البيئة العامة.

## وتشمل الموضوعات التي يمكن أن يتناولها النقد الأدبي البيئي:

تصوير الطبيعة والبيئة، ككيفية تصوير الكتاب المناظر الطبيعية، والحياة البرية، والتغيرات البيئية.

والإشكاليات البيئية؛ إذ يناقش النقد الأدبي البيئي مشكلات البيئة المعاصرة مثل التلوث، والتغير المناخي، وفقدان التنوع البيولوجي.

والمسؤولية البيئية، ككيفية تناول الكتاب موضوعات الحفاظ على الطبيعة، والتنمية المستدامة، ودور الإنسان في الحفاظ على البيئة.

وكيف يمكن للأدب البيئي أن يؤثر في الوعي البيئي للمتلقين وفي السياسات والممارسات البيئية.

من خلال النظر في هذه الجوانب، يساعد النقد الأدبي البيئي على فهم كيفية تأثير الأدب في الوعي البيئي، والتفاعل مع التحديات البيئية المعاصرة.

## الاستنطاق البيئي:

## قراءة إيكولوجية في شعر أحمد البوق

إنّ اختيار المنهج النقدي المناسب لقراءة أي متن إبداعي، هو الخطوة الأولى التي ينبغي على الناقد / القارئ مراعاتها؛ إذ ليس من الحصافة أن يتوغل الناقد / القارئ بتفكيك أي متن إبداعي كيفما اتفق من دون أن تكون لديه دراية أولية بطبيعة النص المراد دراسته، كي يختار منهجًا نقديًّا مناسبًا لروحية المتن الإبداعي.

ولعلّنا لا نجانب الصواب إن قلنا: إنّ طبيعة الخطاب الشعري للشاعر المراد قراءة شعره، أعني الشاعر السعودي أحمد البوق، أقرب إلى روحية الأدب البيئي، من حيث معجمه الشعري، وتوجهاته التصالحية مع ما حوله، ومن حوله.

لذلك اخترت المنهج البيئي الايكولوجي لقراءة خطاب الشاعر أحمد البوق الشعري من أجل تقديم رؤية نقدية عن المتن المدروس والمنهج الدارس.

وسنقف في دراستنا هذه عند محطتين تحليليتين يمكن لنا من خلالهما بيان خطوات النقد الأدبي البيئي الايكولوجي في المتن المدروس:

## المحطة الأولى: المعجم الشعري البيئي في المتن المدروس:

لولوج النص، أي نصّ أدبي، لا بد من مراجعة الوحدات الأدبية الصغرى (المفردات) التي تهيمن على صياغة تراكيبه، بحيث تكوّن بمجموعها، أسلوب الأديب سواء أكان شاعرًا أم ناثرًا.

وأطلق النقاد الأدبيون على هذا التكوين اللفظي مصطلح (المعجم الشعري) (ويعدّ المعجم الشعري من الخواص الأسلوبية التي بها نحكم على الشاعر بتفرّد بنيته الأسلوبية المرتكزة على ظروف البيئة؛ لذلك كانت عناية اللغويين باللغة ذات أهمية؛ تجنّبًا لفقدان الهوية، وتطوّر الدلالة، ... ويتشابه المعجم الشعري والمعجم اللغوي من حيث إن كليهما مصدر اللغة، بيد أن المعجم الشعري لا يقف حبيس الأنفاس التجريبية، أو التقريبية للبحث عن معنى الكلمة، بل يتعداه إلى الخروج عن الدلالة الأصلية إلى البحث في الجذر اللغوي الذي قد ينحرف عن المعنى الشائع والمتداول) (سريدي، ٢٠١٦، ص١٢١).

ويشكّل المعجم الشعري أحد أركان شعرية النصّ اللغوية، ولعلّ هذا الركن هو من أهم ما يعوّل عليه الناقد الأدبي في الكشف عن شعرية النصّ الأدبي (١).

ولتشعّب موارد المعجم الشعريّ ممّا لا تستوعبه صفحات بحث، بل لا بدّ من وجود سعة تفوق صفحات البحث، سنقف عند مورد واحد من موارد المعجم الشعري في الخطاب الشعري للشاعر أحمد البوق، ألا وهو مورد (العتبات) وبالتحديد (عتبة العنوان) التي لها وظيفة دلالية مهمة في الخطاب الأدبي لأي أديب، (فعلى الرغم من كون العنوان نصًا مصغّرًا لا يتجاوز السطر الواحد، فإن له أهمية بالغة تظهر من خلال علاقته بقارئه، إذ تحدد دائرة تواصله بالنص من خلال العنوان « فلا بدّ للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي « ... وتزداد أهمية العنوان حين يُقرأ النص، إذ يحمل القارئ معه زادًا كان قد استقاه منه، فيأتي وقد تشبّع بدلالته ورموزه، فتنشأ في ذهنه أوصال رحم بين النص وعنوانه، فيحاول جمع الشتات ويجعل النصّين نصًا مكتملًا لها: يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية) (أقطي، دندوقة، ٢٠٢١، ص١٥٢) ، ومن أجل ما تقدّم سنقف عند المعجم الشعري للشاعر البوق عبر عتباته العنوانية باستقصاء مجموعاته الشعرية الخمس (٢):

| ت | العتبة العنوانية | المجموعة |
|---|---|---|
| ١ | ليلة أندلسية | أحاميم |
| ٢ | الزيارة | أحاميم |
| ٣ | نافذتان في صبح الرياض | أحاميم |
| ٤ | حتى يغيب القمر | أحاميم |
| ٥ | فاس البالية | أحاميم |

(١) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: د. بشرى موسى: ٢٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

(٢) للشاعر خمس مجاميع شعرية: هي: مجموعة (أحاميم) الصادرة عام ١٩٩٤م، ومجموعة (منكسر باعتداد) الصادرة عام ٢٠٠٣م، ومجموعة (جنّة) الصادرة عام ٢٠٠٧، ومجموعة (المعجزات الصغيرة) الصادرة عام ٢٠١٤م ومجموعة (كأنني كنت أحلم) الصادرة عام ٢٠١٩م.

| ت | العتبة العنوانية | المجموعة |
|---|---|---|
| ٦ | البلاد البعيدة | أحاميم |
| ٧ | مواعيد الفنادق | أحاميم |
| ٨ | شمس | أحاميم |
| ٩ | فاتحة السَّحر | منكسر باعتداد |
| ١٠ | الحمائم | منكسر باعتداد |
| ١١ | الإبل | منكسر باعتداد |
| ١٢ | التيه | منكسر باعتداد |
| ١٣ | أسارير البلاد | منكسر باعتداد |
| ١٤ | جازان | منكسر باعتداد |
| ١٥ | الخاتم الفضي | منكسر باعتداد |
| ١٦ | الطوفان | منكسر باعتداد |
| ١٧ | النخيل | منكسر باعتداد |
| ١٨ | وجع المسافات ... سواد الذاكرة | منكسر باعتداد |
| ١٩ | رحيق الليالي | منكسر باعتداد |
| ٢٠ | ليلة حجازية | منكسر باعتداد |
| ٢١ | عيون | منكسر باعتداد |
| ٢٢ | سكر | منكسر باعتداد |
| ٢٣ | عروس البحر | منكسر باعتداد |
| ٢٤ | بيروت | منكسر باعتداد |
| ٢٥ | السفر | منكسر باعتداد |
| ٢٦ | قوس قزح | جنّة |
| ٢٧ | في الفجر يأتون | جنّة |

| ت | العتبة العنوانية | المجموعة |
|---|---|---|
| ٢٨ | وهي مصوبة تغرّد | جنّة |
| ٢٩ | مملكة وكتابة | جنّة |
| ٣٠ | جنّة | جنّة |
| ٣١ | ماء الوله | جنّة |
| ٣٢ | فراشة | كأنني كنت أحلم |
| ٣٣ | مهرة | كأنني كنت أحلم |
| ٣٤ | قمر | كأنني كنت أحلم |
| ٣٥ | رحيق | كأنني كنت أحلم |
| ٣٦ | مخامرة | كأنني كنت أحلم |
| ٣٧ | بلابل | كأنني كنت أحلم |
| ٣٨ | تحليق | كأنني كنت أحلم |
| ٣٩ | حياة | كأنني كنت أحلم |
| ٤٠ | جهات | كأنني كنت أحلم |
| ٤١ | الأرض | كأنني كنت أحلم |
| ٤٢ | تشمّس | كأنني كنت أحلم |
| ٤٣ | رفرفة | كأنني كنت أحلم |
| ٤٤ | بستان | كأنني كنت أحلم |
| ٤٥ | عرش | كأنني كنت أحلم |
| ٤٦ | جمر | كأنني كنت أحلم |
| ٤٧ | غيم | كأنني كنت أحلم |
| ٤٨ | مرآة | كأنني كنت أحلم |
| ٤٩ | الصياد | كأنني كنت أحلم |

| ت | العتبة العنوانية | المجموعة |
|---|---|---|
| ٥٠ | توابيت | كأنني كنت أحلم |
| ٥١ | سجن | كأنني كنت أحلم |
| ٥٢ | وردة | كأنني كنت أحلم |
| ٥٣ | زهور | كأنني كنت أحلم |
| ٥٤ | ظل | كأنني كنت أحلم |
| ٥٥ | الجنة أسمى | المعجزات الصغيرة |
| ٥٦ | روما | المعجزات الصغيرة |
| ٥٧ | وردة في الجدار | المعجزات الصغيرة |
| ٥٨ | بيت التينة | المعجزات الصغيرة |
| ٥٩ | الطرق الخلفية | المعجزات الصغيرة |
| ٦٠ | أسواق | المعجزات الصغيرة |
| ٦١ | المدينة الناعسة | المعجزات الصغيرة |
| ٦٢ | نهر ومدينة | المعجزات الصغيرة |
| ٦٣ | في ساحة مانديلا | المعجزات الصغيرة |
| ٦٤ | لا تطلق النار على الحصان | المعجزات الصغيرة |

نستنتج من تحليل العتبات النصية وفق النقد البيئي في أعمال الشاعر ما يأتي:

يعدّ اختيار مفردات الطبيعة في هذه العتبات النصية جزءًا أساسيًّا من تمثيل البيئة والطبيعة في أعماله. إذ يقوم الشاعر بتحديد الكلمات التي تصف المناظر الطبيعية «نهر ومدينة، وردة في الجدار، بيت التينة...»، والظواهر الطبيعية «قوس قزح، الطوفان..» بطريقة تعبر عن جمالها وتنوعها، ويعكس اختيار المفردات العلاقة الفعلية بين الشاعر والبيئة التي ارتبطت تفاصيلها بالإنسان موحية بالألم القابع في النفس، ونحيل بعض العتبات النصية إلى الضرر الذي لحق بالبيئة والمخلوقات مما جعل الحياة تتغير، وهي عتبات لها مقابل في ذات الشاعر وواقعه الذي يرغب في أن يسيطر عليه الخير والحق

والجمال، وكأنه يريد أن يقول من عتباته: لا بد من إعادة تأسيس أخلاقيات جديدة، تستبدل بالسائد، وتولد وعيًا حول كيفية التعامل مع البيئة على أساس أخلاقي.

و يتمتع اختيار مفردات الطبيعة في العتبات النصية بقدر كبير من القوة العاطفية والجمالية، إذ يمكن أن تثير الصور اللغوية للطبيعة مشاعر السلام والهدوء والإلهام عند المتلقي، ومن ثمّ تعزز الارتباط بين القارئ والبيئة المصورة. وهنا يبدو أن وظيفة الشعر لدى شاعرنا تحولت إلى معالجة الشعور بالطبيعة والتحول الاجتماعي.

ويظهر جليًّا ارتباط العتبات النصية بالأدبيات الرومانسية، ويغدو المسار الرومانسي ممهدًا لأصول النقد البيئي.

ويساعد اختيار مفردات الطبيعة –في العتبات النصية تحديدًا– في التركيز على التفاصيل الدقيقة للبيئة المصوّرة في النص الأدبي، مما يسهم في تعميق تجربة القراء وإثراء تخيلهم بصور طبيعية ملموسة. ويحيل هذا التركيز على التفاصيل البيئية في العتبة النصية إلى مفهوم الغيرية الذي يعني الإيثار والتعاطف مع المخلوقات، ويرتبط بالخير وقبول الآخر.

ويمكن أن يسهم اختيار مفردات الطبيعة في تعزيز التواصل بين الإنسان والبيئة، إذ يساعد في نقل تجربة الشاعر في الطبيعة وتأثيرها فيه إلى القراء، ومن ثمّ تعزيز الفهم والاحترام للبيئة. ويبدو الشاعر من تواصله مع البيئة داعيًا إلى تجديد وظيفة الشعر المتغيرة تبعًا للبيئة التي تؤثر في تطلعات الإنسان، ورؤاه.

لقد اختار الشاعر مفردات تعكس التحديات البيئية التي تواجه العالم في الوقت الحالي «وجع المسافات... سواد الذاكرة...»، مما يسهم في تسليط الضوء على هذه القضايا، وتحفيز القراء على التفكير في حلولها.

إن شعوره بالبيئة قد جعل منه مبدعًا يتأثر بها، ويؤثر فيها، فعتبة «ليلة أندلسية» تحيل إلى صورة للجمال الطبيعي والرومانسية في الأجواء الأندلسية، مما يعزز الشعور بالانسجام مع الطبيعة والاستمتاع بجمالها، وتوحي عتبة «الزيارة» بالتواصل مع الطبيعة والبيئة من خلال الزيارة، وتسليط الضوء على العلاقة الإيجابية بين الإنسان والطبيعة. وتستحضر «نافذتان في صبح الرياض» صورة للصباح الجميل والمشرق في الرياض، مما يعكس الروح المتجددة والإيجابية لبداية يوم

جديد. وتمثل «حتى يغيب القمر» لحظة الغسق وانحسار ضوء القمر، مما يعزز الشعور بالحنين والرومانسية لنهاية يوم جميل وبداية الليل. وتوحي «فاس البالية» بصورة لمدينة فاس التاريخية، مما يعزز الفكرة البيئية للتراث الثقافي والطبيعي في المنطقة. وتمثل «فاتحة السَّحر» بداية الفجر وتحول الليل إلى نهار، مما يرتبط بالتجديد والأمل والتفاؤل ببداية يوم جديد. وتوحي عتبة «النخيل» بصورة لأشجار النخيل وثرائها البيئي والثقافي في المنطقة، مما يعزز الفكرة البيئية لحماية والحفاظ على التنوع البيولوجي.

## المحطة الثانية: التبيُّؤ الشعري ومحفزاته التفكيكية

على الرغم من حداثة هذا الضرب من النقد الأدبي، سرعان ما تشعّبت أغصانه لتتداخل مع مجالات معرفية وحقول فلسفية وخانات نقدية، ولعلّ أخطر مجال فلسفي دخله هذا الضرب النقدي هو المجال التفكيكي، وهو المجال الفلسفي الأكثر تعقيدًا في طروحات ما بعد الحداثة.

ولعلّ الرائد في هذا الباب هو الناقد الغربي تيموتي كلارك Clarck Timothy الذي ألف كتابًا بعنوان (من أجل نقد بيئي تفكيكي) (نشره سنة ٢٠٠٨م، ويطبّق فيه منهجية «جاك دريدا» التفكيكية لتقويض المنظور الغربي العام والخاص تُجاه البيئة) (حمداوي، ٢٠١٢، ص٣٤٩).

ونميل في دراستنا هذا المنهج النقدي إلى هذا التوجّه؛ بوصفه الأقرب إلى روح التحليل النقدي، فأكثر الدراسات التي ذهبت إلى تبنّي هذا المنهج مالت إلى التحليل الإحصائي الشكلي غير الاستدلالي لحضور البيئة ثقافةً، على حين يكشف لنا هذا التوجّه سيرورة العلاقة بين البيئة والإبداع الشعري أو سواه على شكل نتاج أدبي مؤثر.

من هنا سيكون استثمار البيئة والمفردات الدالة عليها في الإنتاج الأدبي عبارة عن عملية تبيّؤ، بمعنى إصهار المفردة البيئية باللغة الشعرية بوصفها وحدات إبداعية دالّة، لا بوصفها مفردات معجمية تحيل إلى معانٍ متداولة فحسب، بل هي وحدات تخاطبية مُسهِمة في توليد حالة تخاطبية مقصودة.

وتتضمن بعض محفزات التفكيكية في إطار الدراسة الإيكولوجية ما يأتي:

ثمة تحدٍّ فني، فقد يكون الشاعر محفزًا لتفكيك المفردات والصور الشعرية التقليدية من خلال رغبته في التحدي الفني وابتكار أساليب شعرية جديدة ومبتكرة.

ويمكن أن تكون الرغبة في تجاوز القواعد اللغوية التقليدية والتعبير بأساليب مبتكرة ومثيرة هي محفز للتفكيك الشعري.

وقد تدفع التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الشاعر إلى استخدام أساليب جديدة في الشعر تعكس تلك التغيرات وتتفاعل معها.

ويمكن أن يكون الشاعر باحثًا عن الأصالة والتميز في أسلوبه الشعري، مما يدفعه إلى تفكيك المفردات التقليدية وابتكار أساليب جديدة تعبر عن فرادته الفنية.

باختصار، يعتبر التبيؤ الشعري ومحفزات التفكيكية جوانب مهمة من عملية الإبداع الشعري، تسهم في تطوير لغة الشعر، وإثراء تجربة القراءة الشعرية.

وسنقف في هذا الجزء من دراستنا عند قصيدة (لا تطلق النار على الحصان) للشاعر أحمد البوق المنشورة في مجموعته (المعجزات الصغيرة) الصادرة سنة ٢٠١٤م؛ لنستبين ممارسة التبيُّؤ في إنتاجيته للنص الشعري.

## لا تطلق النار على الحصان [١]

إسطبلك عامر بالحمير

فمن أين يأتي الصهيل؟!

في أول الليل

كان نثيثًا من الصوت

على لجّة الريح يأتي

قال الذين استهجنوه:

أتان أضاعت في ظلمة الليل جحشًا!!

والذين استبطنوه

قالوا: غريبًا

(١) مجموعة (المعجزات الصغيرة): ٨٩ – ٩١، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بالطائف، دار الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

لم نتوّد عليه

والذين استبشروه

قالوا: شريدًا من الخيل

أضلّ البراري

فهذا صهيل

في آخر الليل

كان الصهيل صهيلًا

فزع الناس من دورهم

قالوا: غريب

هذا حصان شريد

ما حاجة الناس به

إذا خالط إسطبلنا

سنحظى بغالًا عقيمة

وشيئًا فشيئًا.. ستنقرض الراحلة

ويقطع أنجالنا هذ الفيافي مُشاة

صاح أجهلهم: أُقتلوه

فزّ الذي استخفّه الدم عائدًا بالبندقية

صوّبها نحو رأس الحصان

وفي اللحظة الفاصلة

بين غرّته والزناد

شيخ وقور من آخر الجمع جاء ركضًا

عاري الصدر واجه البندقية

أغمض عينيه

استجمع أنفاسه المتقطعة

وبصوت تهدّج من حكمة الوقت قال:

لا تطلق النار على الحصان

## التحليل الإيكولوجي التفكيكي:

ابتداءً بيّأ الشاعر فضاء قوله الشعري تبيؤًا تامًّا بحيث لا تجد مفردة دالّة على البشر، في حين كان النصّ برمته حالة اختزال لنقد تعامل البشر مع ما حوله ومن حوله، فالتعبير كان عن السلوكيات البشرية ولكن بلغة بيئية تامّة، فالعالم الذي صنعه الشاعر من خلال التبيُّؤ كان عالمًا منزاحًا مبنيًا على أسس مجازية لا يمكن قراءتها بواقعية.

من هنا كانت مفردات البيئة ولا سيما الدالّة على الحيوانية بأدنى درجاتها (الحمير/ الإسطبل/ البغال ...) التي تُعدّ في مراتب التداول البشري المعتاد في مرتبة **الهامش**؛ من حيث مكانتها المعنوية والقيمية في لغة البشر، أما المفردات الدالّة على البشر فتكون من ضمن المراتب المتقدّمة، بمعنى مقابلتها **المركز**.

لكن الشاعر البوق غيّر مسارات هذه المفردات فجعلها في اتجاهين متعاكسين، إذ قوّض المركز – الوحدات المعجمية الدالّة على البشر–، وقدّم عليها الهامش– الوحدات المعجمية الدالّة على الحيوانية –، من هنا كان النصّ مثالًا جليًا للتبيُّؤ الشعري التفكيكي.

إذ جعل من مفردة (الأرض) غائبةً وعبّر عنها بـ (الوحدة الشعرية: إسطبل)؛ ليُشعر المتلقي أنّ ثمة دونية في فهم الساكنين في الأرض قيمةَ حياتهم، بحيث يُقدّم الذي يستحقّ التأخير، فيكون الصوت العالي لمن لا يستحقّ الكلام؛ فيصدر عنهم والحال كذلك ثرثرة لا تستحق الإصغاء، والنتائج لا محالة وخيمة، وقد عبّر عن ذلك بتغيير المصاحبات المعجمية، وصنع مصاحبات معجمية بديلة تدلّ على هذا التضعضع في التقييم والتقديم، فالمصاحبات المعجمية للوحدة الشعرية المهيمنة (الإسطبل) هي (الخيول)، وتواؤم هذه المصاحبات ينبي بسيرورة الحياة على

سجيتها المعتادة، ولكن الشاعر البوق الذي أراد من تقويض المركز صناعة عالم عجائبي من الخيبات استبدل بهذه المصاحبات، مصاحبات دلالية تمثّلت بالوحدة الشعرية (الحمير)، فمن الطبيعي أن يكون نهيق الكائنات المستحوِذة مانعًا لتعالي الآراء القيّمة والتعبيرات التي تستحق الإصغاء التي غابت بغياب أصحابها (الخيول = المعادل الشعري للواجهات البشرية الحكيمة) فغاب معها (الصهيل = وهو المعادل الشعري للحِكَم والآراء القيّمة).

وفي الفقرة الثانية من نصّ الشاعر (التفعيلي) يصوّر حال النهضة في هكذا مجتمعات؛ إذ سرعان ما تتحوّل إلى موجات آيلة للاندثار، لذا عبّر عن ذلك بالوحدة الشعرية (نثيث) وصدّره بالفعل المساعد (كان) للدلالة على ولادته ميتًا، بحيث عبّر عن ولادته بالفعل الماضي.

وعلى الرغم من حاجة (الأرض = الإسطبل) إلى صهيل يصدر عن الكائنات الملازمة له (الخيول)، كان ردّ فعل المجايلين لهذا العالم العجائبي أن (استهجنوا) ذلك النثيث من الصهيل الدالّ على تباشير النهضة، وحاولوا أن يعمّقوا ذلك الاستهجان بأن يبعدوا الخيال عن (الخيل) باتجاه ما هو أقبح من الحمير بقوله:

أتان أضاعت في ظلمة الليل جحشًا!!

فالنثيث المخنوق ابتداءً هو لحيوان أنثى، للدلالة على دنوّه في العالم الذكوري، وللإيغال بالدناءة جعله لحيوان أقلّ قدرًا في منظومة العرب زيادة على أنه تائه؛ أي ليس في حالة سويّة، ذلك كلّه ليعلي من منسوب العجائبية في العالم المصنوع.

وكعادة بعض المجتمعات التي تدمن الحوارات الفارغة، سرد الشاعر مجموعة من تقوّلات المتقولين، الذين حاولوا أن يشوّشوا الرؤية على المستمعين.

ولأنّ الحقّ لا بدّ له من بزوغ ولو بعد حين، أثار الشاعر محاولة عودة الصهيل إلى عالمه الطبيعي، فدلّل على ذلك بمتوالية (في آخر الليل) التي تدلّ على (الفجر) المحيل في أدبيات الثقافة العربية على الخير وانبلاج النور، ومن التبيُّؤ التأكيدي الذي برع الشاعر في تثبيته في نصّه الشعري موضوع التحليل قوله:

## كان الصهيل صهيلا

فإعادة لفظ (صهيلًا) بعد الاسم (الصهيل) ليس من باب التوكيد اللفظي، بل هو من باب تثبيت المقصد الذي شكك فيه المستمعون سابقًا حين أحالوه إلى حيوانات أقل كـ «الأتان» مثلًا.

وكعادة المستحوذين الذين يتبوؤن مقامات ليست مقاماتهم، يصرّحون بقرارات غير مناسبة تكون عادة مضرّة في سير الحياة والقاطنين فيها ممن يجايلونهم، فحاولوا هنا أن يمارسوا وظيفتهم الإفسادية بأن يقتلوا الصهيل مجددًا كما قتلوه حين كان (نثيثًا)، فتجادلوا وقالوا:

**قالوا: غريب**

**هذا حصان شريد**

**ما حاجة الناس به**

**إذا خالط إسطبلنا**

**سنحظى بغالًا عقيمة**

**وشيئًا فشيئًا.. ستنقرض الراحلة**

**ويقطع أنجالنا هذي الفيافي مُشاة**

إذ تتغير في ظلّ المستحوذين القيم والاعتبارات كلها، فبدلًا من أن يفرح أصحاب الإسطبل بعودة الكائن المناسب لعالمه، يرفضونه، خشية ولادة هجين مشوّه، وكأن الأصل هو السبب في التبدّل، ولم يكن السبب هو قرارهم الخاطئ باستبدال الكائن المناسب بآخر غير مناسب، فالحمير هو المستحوذ لا الخيل، فالأولى أن يقتلوا المستحوذ لا المالك الحقيقي، ولكن المستحوذين قرروا كالعادة:

**صاح أجهلهم: اقتلوه**

لكن الشاعر البوق بيّن في لحظة التحدّي المفصلية أن الخير والصلاح سيحلّان ولو بعد حين، وعادة ما تكون ولادة ذلك بعاملين:

- **عامل الحكمة**، وأشار الشاعر إلى ذلك بشخصية الشيخ الذي يحمل معه تاريخ الحكمة وتراثها من تجارب الحياة، فقال:

**وفي اللحظة الفاصلة**

**بين غرّته والزناد**

**شيخ وقور من آخر الجمع جاء ركضًا ...**

- **عامل التضحية**، إذ لا بدّ من مقابل لاستبدال حال بآخر، فكان هذا القيد حاضرًا بوصفه سُنّة من سنن التغيير البشري، فأتمّ الشاعر تلك المشهدية بقوله:

**عاري الصدر واجه البندقية**

**أغمض عينيه**

**استجمع أنفاسه المتقطّعة**

**وبصوت تهدّج من حكمة الوقت قال:**

**لا تطلق النار على الحصان**

ممّا تقدّم، كان التبيُّؤ هو الحاكم في صناعة النص الشعري بمستواه الإبداعي، بحيث كانت تفاصيل البيئة الهامشية هي المسيطرة على المتن الشعري، فقوّضت المركز وعبّرت عنه بلغة المعادل الشعري؛ ليكون هذا النصّ نصًا أركولوجيا أخضر بامتياز.

لقد أظهر النص الشعري تمثيلًا للحصان وبيئته، فتم التركيز على الحياة في الإسطبل ودور الحصان في هذا السياق، وثم تمثيل علاقة الإنسان بالحصان، وتفاعله معه، ومحاولتهم فهمه، وتفسير سلوكه، وأظهر الشاعر تعاطفًا مع الحيوانات من العنف.

وركز النص الشعري على التحديات الاجتماعية والتوترات التي تنشأ من الصراع بين رغبات الإنسان وحقوق الحيوانات والطبيعة.

إن محفزات التفكيكية –كما ورد في تحليلنا– هي العوامل التي تحفز الشاعر على تفكيك المفردات والصور الشعرية المألوفة، وتجديدها بأساليب جديدة ومبتكرة. وهذه المحفزات تعلقت بالتحديات الفنية والاجتماعية والثقافية التي واجهها الشاعر، والتي دفعته إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير، وتجديد لغته الشعرية.

## الخاتمة:

بعد أن طوينا الأسطر الأخيرة من هذا البحث نستجمع أبرز ما توصلت إليه من نتائج، وهي على النحو الآتي:

١- إن النقد البيئي الايكولوجي منهج ما بعد حداثي سدّ الفراغ الذي كان سابقًا في الكشف عن العلاقة بين البيئة والأدب بوصفهما متلازمين؛ الأول بوصفه مادة، والثاني بوصفه إنتاجًا.

٢- إنّ الخطاب الشعري للشاعر السعودي أحمد البوق هو خطاب أخضر بامتياز، وقد كشف البحث عن ركائزه عبر محطتين، الأولى: المعجم الشعري من خلال عتباته العنوانية في مجموعاته الخمس، والثانية: التحليل التبيُّؤي التفكيكي الذي أثبتت الدراسة من خلال هذه المحطّة إمكانية صناعة عوالم موازية من البيئة للدفاع عن البيئة.

٣- يمكن للنقد الأدبي البيئي أن يلعب دورًا في تعزيز التنمية المستدامة من خلال تسليط الضوء على الحاجة إلى التوازن بين النمو الاقتصادي وحماية البيئة.

٤- ويشجع النقد الأدبي البيئي على الإبداع والابتكار في تعبير الأفكار والمشاعر حول البيئة والطبيعة، مما يسهم في إثراء الأدب البيئي وتطويره.

٥- يسهم النقد الأدبي البيئي في تعزيز الوعي البيئي والتثقيف حول قضايا البيئة من خلال استخدام الأدب وسيلةً لنقل المعرفة والمعاناة بشكل فني ومؤثر.

٦- يمكن أن يؤثر النقد الأدبي البيئي في صياغة السياسات البيئية والممارسات البيئية من خلال إبراز التحديات والحاجة إلى التحرك والتغيير.

٧- يمكن للشاعر أن يؤدي دورًا مهمًّا في تعزيز الوعي البيئي من خلال قصائده، إذ يستخدم قوة اللغة والصورة الشعرية لإبراز جمال الطبيعة وقيمتها، وفي الوقت نفسه يتناول التحديات والتهديدات التي تواجه البيئة ويحث على الحفاظ عليها.

## قائمة المصادر والمراجع:


١- أماني حسن الشلقاني و أ.د. أسامة البحيري، **اتجاهات النقد البيئي وتداخله مع المناهج الحداثية وما بعد الحداثية**: المجلة العلمية بكلية الآداب، ع ٤٦، لسنة ٢٠٢٢م.

٢- علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي (دراسات نقدية)**، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.

٣- د. بشرى موسى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٤- نوال أقطي وفوزية دندوقة، **العنوان في النص الأدبي بين الأهمية والوظيفة والمكانة**، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، مج ٥، ع ٢، لسنة ٢٠٢١م

٥- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقية الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م

٦- أحمد البوق، **مجموعة (أحاميم)**، دار الجديد، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.

٧- دار شرقيات، **مجموعة (جنّة) أحمد البوق**، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م.

٨- أحمد البوق، **مجموعة (كأنني كنت أحلم)**، النادي الأدبي بالطائف، منشورات دار الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٩م

٩- أحمد البوق، **مجموعة (المعجزات الصغيرة)**، النادي الأدبي بالطائف، منشورات دار الانتشار العربي، بيروت، ط١٢٠١٤م.

١٠-أحمد البوق، **مجموعة (منكسر باعتداد)**، دار شرقيات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.

١١-**مدخل إلى الفكر الإيكولوجي**، تحرير وترجمة: معين شفيق رومية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م

١٢-عبد الغني بعلي، **مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)**، الدار العربية للعلوم / ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

١٣ – الحسين سريدي، رسالة ماجستير، **المعجم الشعري عند البوصيري (مقاربة أسلوبية في الميمية)**، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي ليابس – سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٦ – ٢٠١٧ م.

١٤ – د. جميل حمداوي، **نظريات النقد الأدبي ومناهجه في مرحلة ما بعد الحداثة**، الفصل الخاص بـ(النقد البيئي أو الإيكولوجي)، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٢م.

١٥ – د. إيمان السلطاني ود. زياد العلي، **النقد البيئي أفق أخضر في الدراسات النقدية المعاصرة**، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع ٣٣، رمضان ١٤٤٢ هـ – آيار ٢٠٢١ م.

١٦ – رضوى عاشور: د. هاني علي سعيد محمد، **النقد الأدبي البيئي قراءة في مدونة الدراسات العربية البيئية، وممارسة تطبيقية على قصة (رأيت النخيل)**، مجلة جامعة الفيوم، ع ٢٦، يناير ٢٠٢٢م.

١٧ – محمد أبو الفضل بدران، **النقد الأدبي البيئي (النظرية والتطبيق)**، دار الشؤون والأوقاف الإسلامية، الكويت، ط١، ٢٠١٠م

١٨ – جرج جيرارد، **النقد البيئوي**، ترجمة عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، أبو ظبي، ٢٠٠٩م.

## Abstract

This study aims to explore the relationship between nature and poetry, and how poetry can help us understand and interact with the environment. The environmental crisis we face today is a result of our separation from the natural world, and thus, it is necessary to find new ways to communicate with nature. Poetry provides a unique opportunity to do so; it can evoke a sense of wonder and awe in readers, reminding us of the beauty and complexity of the natural world.

The ecological reading of poetry in this study involves an analysis of textual thresholds in the works of the poet Ahmed Al-Booq, focusing on a poetic text from his works that address environmental themes such as climate change, deforestation, pollution, and animal rights ….etc. It also explores opposing themes that reflect the endless horizons provided by the beauty of nature and its components, which the poet can explore to express his emotions and feelings, joys, and sorrows. Through this critical analysis, we can reveal the ways in which these poems represent the environment and society's relationships to it, as well as examine how poetry can influence public opinion in shaping policies and laws governing individuals' relationship with the environment, emphasizing the importance of poetic discourse in inspiring change.

## Keywords:

***Ecological Literary Criticism, Ecological, Ecology***

# صراع العالميّة Globalism والعولمة Globalization

## في إنتاج الشعر التفاعليّ الرقميّ

**أ. د. مشتاق عباس معن**

كلية التربية ابن رشد / جامعة بغداد

**مُلّخص البحث**

مصطلحانِ متقاربانِ جدًّا في الصياغة، يوهمان كثيرًا في اتّحاد المفهوم؛ على نحوٍ يُظّن فيه بترادفهما، في حين أنّهما على طرفي نقيض في الهدف، على الرغم من اتّحاد المنطلق؛ فكلاهما ينزع إلى مغادرة المحليّة، ولكن تمظهرات نزوعهما تتفاوت في فلسفة كلِّ واحدٍ منها، فالنزوع المتجسّد في حركة (العولمة) يكون توسّعيًا قائمًا على سياسة إذابة الآخر قبالة تضخيم الذات، فبهذا النحو يكون صورة من صور الاستيلاء بسحب الآخر للتماهي معه، أمّا حركة (العالمية) فالنزوع فيها متجسّدٌ بالتناغم وقائم على سياسة بناء مساحة مشتركة مع الآخر، إذ تكون الذوات متنامية على نحو متبادل بالحوار، فهو بذلك صورة المجايلة السلمية لاحتواء المستجدات والتكاتف مع الآخر على إحيائها.

وينطلق البحث من أسّ هذه المشكلة المتكرّرة على مدى مسيرة الشعرية العربيّة، بحيث تراقب حركات الشعر العربيّ التي طمحت للتجريب سعيًا للتجديد باستنساخ تجارب الآخر، كيف وقعت في فخّ العولمة –على مختلف تمظهرات العولمة، أو ما قبله من صيغ الغزو الثقافيّ–، وكيف كان ذلك سببًا في لفظ الذائقة العربية لها، إذ لم تحقّق أهدافها الإبداعية؛ لأنّها أجنبية عنها أصلًا، فتفقد بذلك عناصر التفاعل.

أمّا حركات الشعرية العربيّة التي انطلقت للتجريب؛ سعيًا للتجديد بالتحاور مع تجارب الآخرين والسعي لبناء أشكال عربية تتناغم مع الأشكال الوافدة بلحاظ خصوصية الذائقة العربية، والمنطلقات العميقة في الإبداعية العربية، كيف أنّها نمت ونضجت وحجزت لنتاجاتها مساحةً طيبةً في حركية الشعريّة العربية؛ تليق بحجمها.

ويأخذ البحثُ عينةً لمراقبة ذلك ومحاكمته في الشعرية العربيّة المعاصرة، تتمثّل بموضوعة حيّة للجدال والنقاش في الساحة الثقافية العامة والأكاديمية منها على نحوٍ خاص، أعني به موضوعة (الشعر التفاعليّ الرقميّ) وما يقترب منه من أنماط الشعر المستجد في ظل الثورة المعلوماتية التي نحيا في الموجة الخامسة منها؛ ليكون أداةً دراسيةً منمذجةً تفيد في تأسيس منهج نقديّ يعين الباحثين على فرز حركات الشعر المنطلقة من مسار العولمة أو العالمية.

**الكلمات المفتاحية**

***العولمة، العالمية، الشعر الورقي، الشعر التفاعلي الرقمي.***

## القسم الأول: إشكالات البحث

لكلّ مرحلة تاريخيّة إشكالاتها المفصليّة، وعبر فهمها يمكن لمؤرّخ المعرفة أنْ يضع حلولًا ولو مبدئية لها، ونحن اليوم إذ نشهد مرحلةً تاريخيةً مغايرةً بكلّ مظاهرها العلمية والمعرفيّة فضلًا عن الفكرية؛ بحكم التقارب الشديد بين المجتمعات حتى كادت تنصهر ببعضها، ممّا يؤثر بنحوٍ أو بآخر بـ: **خصوصيتها الثقافية وهويتها الوطنية**، وغير ذلك من النقاط العميقة في كينونة الفرد والجماعة.

فمع حلول **عصر الإنفوميديا وثورة المعلومات** والتسارع المهول في **التقانة والذكاء الصناعيّ**، وقبلها جميعًا **العولمة** وما أفرزته من تداعيات ثقافيّة ونفسيّة واجتماعيّة، فضلًا عن التداعيات الأخرى على مستوى السياسة والاقتصاد والتعليم والتربية وسواها.

وسنحاول في هذه الورقة النقدية أن نسجّل بعض الإجابات المقترحة عن أهم ثلاث إشكاليّات، وهي:

**أولًا: إشكاليَّة الأدب والتقنية.**

**ثانيًا: إشكاليَّة التجنيس الأدبي.**

**ثالثًا: إشكاليَّة العلاقة مع الغرب (العلمية أم العولمة؟).**

من خلال تمثّل أدبيّ مهمّ وهو (الشعر **التفاعليّ الرقميّ**) في المنجز العربيّ نقديًّا وإنتاجيًّا على مستوى الإبداع.

### أولا: إشكاليَّة الأدب والتقنية:

(تشتملُ هذه الدراسةُ حول التقنية والعلم بوصفهما إيديولوجيا على جدال مع الأطروحة التي طوّرها هربرت ما ركوزه، والتي مؤداها أن «القوة المحرّرة للتكنولوجيا. تحويل الأشياء إلى أدوات. تنقلب إلى قيد على التحرير، وتحول الإنسان إلى داء» على أن الموضوع ذاته مهدى إلى هربرت ما ركوزه بمناسبة بلوغه السبعين من عمره) [هابرمس، يوغن: **العلم والتقنية ك «إيديولوجيا»، ٢٠٠٣: ٥**]، بهذه الكلمات يصدّر الفيلسوف «يورغن هابرماس Jurgen Habermas» كتابه المهمّ «العلم والتقنية ك «إيديولوجيا» Theorie des kommunikativen HANDELS» ولو رجعنا إلى تاريخ طبعة كتابه هذا سنجدها سنة ١٩٦٨ م ولو وضعنا قبالتها تاريخ أطروحة ماركوزه التي أسّس عليها هابرماس كتابه، سنجد أنّ إشكاليَّة التقانة والعلم من جهة، والأدب من جهة أخرى، ليست جديدةً بل تمتدّ إلى تواريخ أبعد من ذلك، ولكن إثارة الإشكاليَّة في العصر الحديث ربما تتعلق بأطروحة ماركوزه.

وسنحاول في هذه الدراسة وضع حلول مبدئية لهذه الإشكاليَّة، ولاسيما من وجهة نظر المنظومة الأدبيّة والمعرفيّة العربيّة.

## ثانيًا: إشكاليَّة التجنيس الأدبي

(قبل كلّ شيء، يجب أن نتفقَ، بكلمةٍ واحدة، على اللائحة الاصطلاحيّة، في الجدل العلمي الذي قام، خلال العقد الأخير، حول علاقات الأجناس الأدبية فيما بينها، فمفهوم الجنس ليس له استعمال موحّد يمكننا من التقدّم في هذا المجال الصعب... إنّ الحافز إلى التشكيل يتجدّد باستمرار، ويعيش دائمًا كفعلٍ أصلي ووحيد، لكنّه يجد في الأثر الأدبي مؤلفات صورية ابتكرت وطوّرت من خلال حافز التشكيل كسابقه، والذي يقود فنانين آخرين إلى الاهتمام بمشاكل مماثلة في أوضاع تاريخية مغايرة، إن تشابه الشكل وإرادة تشكيله له هذا التأثير، حيث إنّ الضغط الجديد يعطي لهذا الأثر أشكالًا. لكن الخصوصية الفردية والتاريخية، لها في الوقت نفسه هذا التأثير؛ بحيث أنّ المؤلف لا يمكن أن يترك مؤلفاته الصورية على الحالة التي نقلت إليها، إنها تتحوّل بدخول الضغط الجديد عليها، لكن من دون أن تفقد خصوصيتها لهذا يوجد تاريخ للأجناس؛ فاتّساع هذا التحوّل هو، بدوره، مشروط تاريخيًا) [**اريخ الأجناس: كارل فيتور: كتاب جماعي: ٢٠١٩: ١١ و١٤-١٥**].

بهذه الإشارات يشير مؤرخ الأجناس الأدبية «كارل فيتور Karl Vietor» إلى سيرورة إشكاليَّة التجنيس الأدبي، ولعل أهم معضلة في هذه السيرورة، معضلة «**معضلة الضغط الأجناسيّ الجديد**» الذي يتوالد بسبب، تجريبيّة المؤلف الفرديّة، أو تأثيريّة المرحلة التاريخيّة التي تحتّم على المجايلين لها الخضوع لمزاجها، ونحن اليوم نشهد مزاجيّة التقانة الضاغطة على ذهنيّة المفكرين والمؤلفين كافة، سواء أكان ذلك المزاج بفعل الضغط سلبًا أم إيجابًا، ممّا يولّد حاجة لتجنيس ما يرشح عن استجابة المؤلفين المتأثرين إيجابًا بضغط التقانة.

وسنحاول أن نقدّم إجراءً تجنيسيًّا لما رشح عن المؤلفين ولاسيما في الشعر، في ظلّ الضغط التفانيّ الجديد الذي ولّدته المرحلة التاريخيّة التي نعيش فيها.

## ثالثًا: إشكاليّة العلاقة مع الغرب (العالميّة أم العولمة؟)

(في موضوع العلاقة مع الغرب، ينقسم المفكّرون العرب قسمين متساويين تمامًا. قسم أول يرى أنّ الفكر متقدّم على الواقع. ويتمثّل هذا القسم في القوميين والليبراليين الغربيين والماركسين والإسلاميين الذين يملكون نماذج ومشاريع تغييرية، ولكن الواقع يواجههم بتخلّفه، فيفشون فيه عن الأسباب ويجدونها. وقسم آخر يرى أنّ الواقع يواجههم بتخلّفه على الفكر. ويتمثل هذا القسم أيضًا في القوميين والليبراليين الغربيين والماركسيين والإسلاميين الذين يجدون في الواقع نقاطَ قوة يمكن أن تقوم نماذجهم ومشاريعهم التغييرية عليها، ولكن الفكر يواجههم بتخلّفه، فيفشون فيه عن الأسباب ويجدونها. وفي الحالتين ما يجري في الواقع غير ما يجري في الفكر) [إبراهيم، د. عبد الله: **العلاقة مع الغرب: ٢٠٠٠: ٨**].

بهذه الخلاصة الدقيقة يضع أ.د. عبد الله إبراهيم النقاط على الحروف في مقدّمة كتابه (**العلاقة مع الغرب: الموضوع، الإشكاليَّة، المنهج**) وسنحاول في القادم من البحث أن نضع مسارَيْ (العالمية) و (العولمة) مجسّاتٍ لقراءة توجهات الباحثين تُجاه إشكاليَّة العلاقة مع الغرب عبر مثالٍ واحد ومفصليّ؛ ألاّ وهو مثال الشعر التفاعليّ الرقميّ في الأطروحة النقديّة والأدبيّة العربيّة.

## القسم الثاني: محاولة الإجابة:

ستكون محاولتنا لوضع إجابة على الإشكالات الثلاث السابق ذكرها بشكل نكوصيّ، بحيث نبدأ من آخر إشكاليَّة لنتدرّج هكذا وصولًا إلى الإشكاليَّة الأولى.

وابتداءً نقول: إنّ محطّة العلاقة مع الغرب التي لم تأخذ صورةً واحدةً على مدى تاريخ المجتمعين، فمرّة كان الأول مستجيبًا، ومرة صار متأثرًا، كلّ ذلك بحكم تغيّر موازين القوة ولا سيما العلميّة والفكريّة والثقافيّة، ولعلّ المؤشّر الأبرز في المرحلة الحديثة والمعاصرة هو وقوع المجتمع العربيّ – على نحوٍ خاص – تحت تأثير سحر الغرب ولاسيما النظرية الأمريكيّة «**العولمة**» التي لم ينجُ من طائلها كلّ من ينظر إليها من حيث نظر إليها مؤسسوها، على خلاف ما نتبنّاه من توجّه بتعديل المسار مع الاشتراك بالهدف العام.

**فالعولمة Globalization** بأيسر تعريفاتها: جعل العالم ذا توجّه واحد مسيطر عليه تقنيًّا وثقافيًّا في إطار حضارة واحدة... بمعنى: أنّها نوع من العمل بقصد إشاعة نمط معين على الصعيد العالميّ تحت قيادةِ قوةٍ محددة [عباس، أ. زهير، وآخر: ٢٠١٥: ١٦].

وهناك جملة من الباحثين ممّن حاولوا أن يلطّفوا من ضغط العولمة؛ بإبعاد سمة الاستحواذ عنها، بحكم أنّ التقييم الحادّ لها بوصفها استعمارًا جديدًا للأفكار هو نوع من الخطأ المنهجي [**التويجري، د. عبد العزيز: حوار من أجل التعايش: ١٩٩٨م: المقدمة**].

ومع أنّنا نؤمن بأهمية العولمة وصعوبة إلغائها، لكّننا لا نؤمن بالخضوع لها، وضرورة الإفادة من المفاهيم المجاورة لها، مع الحفاظ على خصوصيتنا وتحقيق هدف المشاركة والتعايش مع الآخر.

ومن المفاهيم التي نؤمن بضرورة الأخذ بها وجعلها بديلًا عن العولمة، هي **العالميّة Globalism** التي يُنظر إليها على أنها سعيٌ إنساني يطمح للتقريب بين المجتمعات العالمية؛ لتكون مجتمعاتٍ كونيّةً بتآلفها والإفادة من إيجابيات بعضها من دون المساس بخصوصيّة أحدها، وتقوية الأواصر التعاونيّة بينها [**الأنصاري، فريد: مفهوم العالمية:٢٠٠٩م: ١٠**].

وتأسيسًا على ما سبق تبيّن أن بين العالميّة والعولمة مشتركات واختلافات، يمكن تلخيص ذلك بالآتي:

- **المشترك**، أنّ كليهما ينزعان إلى مغادرة المحليّة، وتحقيق الكونيّة.

- **المختلف**، في تمظهرات ذلك النزوع؛ إذ تتفاوت في فلسفة كلِّ واحدٍ منها، فالنزوع المتجسّد في حركة (العولمة) يكون توسّعيًا قائمًا على سياسة إذابة الآخر قبالة تضخيم الذات، فهو على هذا النحو صورةٌ من صور الاستيلاء بسحب الآخر للتماهي معه، أما حركة (العالميّة) فيكون النزوع فيها متجسّدًا بالتناغم قائم على سياسة بناء مساحة مشتركة مع الآخر بحيث تكون الذوات متناميةً على نحوٍ متبادل عبر الحوار، فهو بذلك صورةٌ من صور المجايلة السلميّة لاحتواء المستجدات والتكاتف مع الآخر على إحيائها.

لذلك نجد أنّ الفجوة اتّسعت في كثير من مواقف المؤلفين والنقاد حيال الشعر التفاعليّ الرقميّ الذي يعدّ مظهرًا من مظاهر التقدّم التقنيّ وهيمنة التكنولوجيا على مفاصل الحياة جميعها؛ لأنّ المسار الذي انطلقوا منه لتحقيق الكونيّة وملاءمة العصر هو العولمة، وقد بان ذلك في كثير من عنوانات الباحثين وتصريحاتهم من قبيل:

- العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي «قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي»: د. البشير ضيف الله، دار ميم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.
- العولمة والأجناسية الجديدة: قراءة في تحولات النظرية الأدبية: د. عمر بن عبد الحميد زرفاوي، مجلة البحوث والدراسات، جامعة تبسة، ع ٨، ٢٠٠٩م.
- التكنولوجيا الذكية وعولمة الأدب: د. إبراهيم أحمد ملحم، نبطي للنشر، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٩م.
- الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي «رؤية استشرافية» د. حافظ الشمري، مركز الكتاب الأكاديمي، العراق، ٢٠٢٠م.
- الأدب الرقميّ العربيّ بين التنظير الأجناسي والعولمة الثقافية – مقاربة تحليلية مقارنة –: أطروحة دكتوراه للباحث عدنان فوضيل، في كلية الآداب واللغات في جامعة مولد معمي – تيزيوز، ٢٠٢٠ – ٢٠٢١م.
- النشر الالكتروني والادب الرقمي في ظل العولمة: أ. إدريس بوسكين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ط١، ٢٠٢٢م.

وغير ذلك من المؤلفات والكتابات التي جعلت العولمة مسارًا لتحركها نحو الكونيّة، وتجاوز المحلية في النتاجات، سواء أكان ذلك على مستوى النقد أم كان على مستوى الإبداع.

على حين أرى أنّ من الضروريّ تحقيق ذلك عبر صناعة مسار عربيّ يفيد من المشتركات التقنية، والتواصل التكنولوجي؛ لتمثيل السمات العالميّة في النتاجات الأدبيّة العربيّة، بحيث نحافظ على خصوصيتنا، ونعبّر عن ثقافتنا عبر ذلك.

فلعل أهمّ سمة من سمات الحداثة وما بعدها، هي تحريك الثوابت والدخول في سلسلة من التغيرات التي تسهم في تشكيل عالم مغاير، ولعل السؤال الأول الذي يطرح في ظلّ هذا الموقف: يتعلق بالثابت والمتغيّر، فالحداثة وما بعدها تغيّر دائم، ولكن هذا التغيّر هو في الحقيقة قانون ثابت، فهوية الحداثة وما بعدها هي ثبوت التغيّر، والآخرون حين يرومون الثبوت عند هوياتهم فإنّ عليهم امتلاك قدرة الإنتاج ابتداءً أو ما يسمّى «**الريادة**»، فإنّهم فيها لن يكونوا تكرارًا لأنموذج سابق، بل صنّاعًا لأنموذج تكون منطلقاته المعرفية بالضرورة مستندة إلى ميزات ثقافيّة قارّة في الذات، وهي التي تسهم في تشكيل الهوية، فمن غير الممكن أن تنطلق الريادة من فراغ، وبغياب الأنموذج المكرّر، تكون الانطلاقة من الذات/ الهوية.

أما حين يفقد الآخرون الريادة أو قدرة الإنتاج ابتداءً فإنّهم يضطرون لتلبية احتياجاتهم المعاصرة إلى تكرار الأنموذج السابق لهم في الممارسة الثقافيّة، وهذا يعني التخلّي عن جزء معين من هوياتهم؛ لأنّهم يتخلون بالضرورة من ثقافات محدّدة تزيحها ثقافات جديدة لازمة للممارسات الجديدة التي قدّمها الأنموذج السابق المتصدّي لتلبية تلك الحاجات المعاصرة، وشيئًا فشيئًا، مع كلّ ممارسة يُتخلّى عنها من أجل ممارسة قادمة، تذوب الهويات، أمّا الريادة فإنّها تنطلق من الذات/ الهوية؛ لتمثّل امتدادًا لها وتثبيتًا لحضورها، وهذا ما سيجعل من تفاصيل الممارسة الثقافيّة ممّا يمكن تطويره أو قبول تغيّره وتطوّره مادامت الخطوط العريضة لتلك الممارسة لا تخرج عن حدود الهوية بموجّهات الثقافة الخاصة بها.

وعليه فإنه يمكننا الدخول من هذه البوابة لتغيير واقع نتاجاتنا بالاستعانة بالمستجدات التقنية التي أتاحت لنا الولوج لتحريك ثوابت السّمات في نتاجاتنا الأدبيّة ولاسيما الشعريّة، وإدخال سمات جديدة تسهم في تخليق صياغات جديدة وتراكيب مختلفة من الحرف والصورة واللّون والصوت والحركة؛ ليتضافر ذلك كلّه في صناعة شعر عربي مواكب للعصر وصالح للتعامل مع معطيات التكنولوجيا وحاجات العصر التي غيّرت أمزجة التلقي، ومحكّات النقد، ومنافذ الإنتاج والعرض.

من أجل ذلك كلّه طرحت منذ عام ٢٠١٠ م ضرورة إنتاج الأدب التفاعليّ الرقميّ ولاسيما الشعر منه بصيغ عالميّة ذات ثقافة محليّة، بمعنى تأسيس أدب تفاعليّ رقميّ عربيّ، يفيد من التقانة لنقل ثقافتنا والتحوّل

من المتأثّر فقط إلى المتأثّر والمؤثّر [معن، د. مشتاق عباس: **ما لا يؤده الحرف «نحو أدب تفاعلي عربي»: ٢٠١٠م: ٢٠**].

وفي ضوء ما تقدّم يمكن تأشير السّمات الأجناسيّة للأدب التفاعليّ الرقميّ على وفق منظار العالميّة، بالآتي بيانه:

**١- التحوّل باتجاه القراءة (اللاخطية - التشعّب):**

إن بنية النصّ الرقميّ تفارق بنية النص الورقيّ - التقليديّ - بنحوٍ مفصليّ، ولاسيما في طريقة تركيبه وعرضه؛ إذ تعتمد بنية النصّ الورقيّ – التقليديّ – على مبدأ الخطيّة؛ بحيث يكون معلومَ البدايةِ والنهايةِ، واتّجاه تناميه واضح بشكلٍ تراكميّ، أما النصّ الرقميّ فيعتمد على مبدأَيْ:

- **اللّاخطيّة.**
- **التشعّب.**

وهما مبدآن يسمحان بتراكب مكوّنات النصّ بنحو:

- تتعدّد فيه نقاط البدء والختام؛ بحكم بنائه على نظام العُقد والروابط.
- تتعدّد فيه زوايا الانتقال والتصفّح؛ بحكم اعتماده على تقنية الإبحار: وهي تقنية التنقّل المقصود بين صفحات النصّ الرّقميّ التي تختلف عن تقنية التصفّح التي يكون فيها الانتقال بين صفحات المواقع الإلكترونيّة بشكلٍ عفوي غير مقصود.
- تتعدّد فيه وجهات نظر القرّاء للنصّ الرّقميّ؛ بحكم اختلاف نقاط البدء والإبحار والختام [**يقطين، د. سعيد: من النص إلى النص المترابط: د. سعيد يقطين: ٢٠٠٥م: ٩ – ١٠ والبريكي، د. فاطمة: ومدخل إلى الأدب التفاعلي ٤٩:٢٠٠٦، مكتبة العبيكان: ٢٠٠١: ٢٠٩**]

**٢- التحوّل بمصادر التخييل (الخيال الكامل):**

عمل مهندسو العالم الافتراضي على إنتاج أجهزة ذكيّة قادرة على صناعة نتاجات ذات قدرة فائقة في صناعة الخيال، اصطلحتُ عليها «الخيال المتكامل» وهو ما يحدث بالضبط في مخيلة المتلقي حين يشاهد فيلمًا خرافيًا مليئًا بالأحداث الغرائبيّة والعوالم الخارجة عن أطر الواقع، فهو يتخيل عالمًا افتراضيا متكاملا.

ومهندسو العالم الافتراضيّ حينما يصمّمون أيّة تقنيّة رقمية يضعون بحسبانهم تحقيق التخييل المتكامل، فتجدهم يجسّمون الشخوص بأبعاده الثلاثة مع الصّورة والصّوت، ويدخل النصّ الرقميّ في حدود تلك الفرضيّة المتحقّقة في النتاجات الرقميّة الفنيّة؛ فيستعينون بالأدوات الرئيسة للمدركات ولاسيما السّمعيّة والبصريّة.

فالحرف سيحقّق رؤيةً معينةً من رؤى النصّ الرّقميّ، والصّوت سيحقّق رؤيةً أخرى من النصّ الرّقميّ، والصّورة كذلك ستحقّق رؤيةً معينةً للنصّ الرّقميّ أيضًا، ومجموع تلك الرؤى سيحرّك قنوات التخييل في الذات المتلقيّة؛ فالرؤية اللغويّة ستحرّك التخييل اللغويّ، والرؤية الصّوتيّة ستحرّك التخييل السّمعيّ، والرؤية الصّوريّة ستحرّك التخييل البصريّ ليكون خيال النصّ الرّقميّ خيالًا كاملًا، ولو تحقّقت المشاركة في ذلك النصّ الرّقميّ سيكون تفاعليًا حتمًا باختلاف نسبتها، وسيسهم المتلقي عبر المشاركة بصناعة أجواء النصّ والتلقي؛ ليكون الخيالُ (الكاملُ) المُنْتَجُ هنا خيالًا تفاعليًّا؛ لأنّه حقّق بالمشاركة بين وحدتَيْ التواصل الرئيسة (المرسل – التلقي) نوافذ المشاركة في النص [**ما لا يؤديه الحرف «نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب»: مصدر سابق ٥٧ وما بعدها**].

### ٣- التحوّل بطبيعة وحدات التواصل الإبداعيّ (المشارك: منتجًا ومتلقيًا):

قوّضت الرقميّة بمستواها التفاعليّ سلطة الفردانيّة في الممارسة التواصليّة وفعّلت سياسة المشاركة، لكنها حين أسّست لتوطين اللافردانيّة؛ فتحت احتمالات المشاركة على ضربين:

- **المشاركة الحقيقيّة.**
- **المشاركة المجازيّة.**

وكلا الضَّربين يبذران ملامح الصّيرورة في تغاير المنتج، ولو بمستويات متعدّدة وأشكال مختلفة، **فالضَّرب الأول** يفلت تمامًا من نسق الثبات، ويذوّب أبعاد العالم المعتادة، فلا تجد والحال كذلك شكلًا واحدًا بالفعل، بل تجد أشكالًا متفرعةً عن ولادة الأصل، أما **الضَّرب الثاني** فينفعل حضوره بمديات متفاوتة مع التلقي تبعًا لإمكانيّة النصّ في تشريك المتلقي بوساطة؛ خيارات الدخول، ومنافذ الإبحار بين نوافذ النص المتفرّع، ومخاتلات التشكيل وظواهره، وطبقيّة البناء وغيرها، من مسامات تنسّم العلامة وإعادة التخليق، وفي كلا الحالين لا يبقى النص المنتج جامدًا، بل محاورًا للمتلقي، ومغريًا له بتبديل صفة التواصل بين الوحدات الناهض به فهو متلق منتج، ومنتج متلقٍ [**البحراني، د. فاطمة: المشاركة التفاعلية: د. فاطمة البحراني: ٢٠١١: ١٦**].

وعلى هذا الأساس ستكون حركة وحدات التواصل بلحاظ النّصّين الورقيّ والرّقميّ:

- مع النصّ الورقيّ يبقى المتلقي متلقيًا والمنتج منتجًا، على حين يكسر النصّ الرّقميّ هذا الثبات؛ فتتبادل فيه الأدوار بإمكانية تحوّل المتلقي إلى منتج، والمنتج إلى متلقٍ.
- حركة وحدات التواصل مع النصّ الورقيّ باتّجاه واحد، أما مع النّصّ الرّقميّ فباتجاهين.
- يبقى المنتج منتجًا، والمتلقي متلقيًا مع النصّ الورقيّ، أما مع النصّ الرّقميّ فالمتلقي المتحوّل إلى منتج يسمّى بـ «**المُشارِك**» [ما لا يؤديه الحراف، والمشاركة التفاعلية، مصدران سابقان].

**٤- التحوّل ببنيوية النصّ (المؤثرات بوصفها عناصر بناء داخلية):**

الوسيط الورقيّ كان يتحمّل الحرف وبعض البصريات الثابتة، لذا كان المبدع يستعين بالمحفزّات البصريّة والسمعيّة من خارج النصّ، كالأضواء والحركات الفنيّة والألوان والمعزوفات المرافقة لإلقاء النصّ؛ لذا كانت تندرج تحت مصطلح «المؤثرات» وبذا تكون عناصر بناء خارج نصّيّة، أي لا يمكن أن تتجانس وتتراكب مع النصّ؛ لقصور الوسيط الحاضن له، وهو الورق.

أما الوسيط الإلكترونيّ، وبإمكاناته الفائقة، والمستمرة في التطور والارتقاء، فاستطاع المبدع الرقميّ أنْ يُحوّل تلك المؤثرات إلى مستويات بناء داخل نصيّة، فصار النصّ الرّقميّ مكوَّنًا من:

- **حرف.**
- **صوت.**
- **صورة.**
- **حركة.**
- **تقانة.**

هذه المكوِّنات غيّرت من ملامحِ بُنيويّةِ النّصِّ الرّقميِّ، وجعلته يفارق النصّ الورقيّ الذي لم يكن وسيطه الحاضن قادرًا على استيعاب هذه المكوِّنات [ما لا يؤديه الحرف، مصدر سابق: ص ٥].

## الخاتمة

ممّا سبق كله؛ نخلص إلى الآتي بيانه:

١- إنّ العلاقة مع الغرب غير محكومة بثابت معين، بل يمكن تحريكها بتغيير زوايا النظر إلى إمكانات ما نفكر، وما ننتج من معرفة أو أدب.

٢- إنّ ارتياد مسار العولمة في تحقيق كونيّة أدبنا والشعر منه على نحوٍ خاص، ليس حميدًا، بحكم أنه يتسبّب بمتابعة فجّة؛ تخلّفُ فجوةً في النتاج والتعامل، بحيث لا نصل إلى غاية تحقيق الكونيّة؛ لأننا نستعمل أدوات مستعارة.

٣- إنّ اللجوء إلى تبنّي مسار العالميّة في تحقيق كونيتنا يسهّل علينا إنضاج مرشحّات ثقافتنا الصالحة لمخاطبة الآخر بها، ويمكّننا من صناعة نتاج عابر للمحلية؛ لأننا نستعمل أدواتنا في استثمار الوافد.

## المصادر والمراجع


١. إبراهيم، أ.د. عبد الله، علاقة مع الغرب «الموضوع، الإشكاليَّة، المنهج»، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.

٢. الأنصاريّ، فريد، مفهوم العالمية – من الكتاب إلى الربانية، دار السلام، ط١، ٢٠٠٩م.

٣. البحراني، د. فاطمة، المشاركة التفاعلية، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١١م.

٤. البريكي، د. فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٥. التويجري، د. عبد العزيز، حوار من أجل التعايش، د. عبد العزيز التويجري، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦. عباس، أ. زهير سع، وأ. د. سويلم العزب، ظاهرة العولمة وتأثيراتها في الثقافة العربية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان – الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

٧. معن، أ.د. مشتاق عباس، ما لا يؤده الحرف «نحو أدب تفاعلي عربي» دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.

٨. فيتور، كارل، تاريخ الأجناس، ضمن كتاب، معضلة الأجناس الأدبية (نصوص ومقاربات) – كتاب جماعي – ترجمة وتقديم، د. عبد الرحمن بو علي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط١، ٢٠١٩ م.

٩. مكتبة العبيكان، المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي، الرياض، ٢٠٠١م.

١٠. يقطين، د. سعيد، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

١١. هابرماس، يوغن، العلم والتقنية كـ «إيديولوجيا» ترجمة حسن صقر، منشورات الجمل، ط١، كولونيا – ألمانيا، ٢٠٠٣ م.

## Abstract

Globality and globalization are two closely related terms in formulation, often misleadingly perceived as synonymous by some researchers, to the extent that they are thought to be interchangeable, while they are opposite in purpose, despite their shared starting point. Both of them tend to transcend the local, but the manifestations of this inclination differ in the philosophy of each. The inclination that is embodied in the concept of 'globalization' is expansionist, based on a policy of self-amplification through assimilating the other; therefore, it is a form of seizing the other to assimilate with it. On the other hand, the tendency in the concept of 'globality' is embodied in harmony, based on a policy of building a common space with the other, where individuals grow mutually through dialogue. It represents a peaceful coexistence to accommodate developments and collaborate with the other in revitalizing them.

This research starts from the problem recurring throughout the history of Arabic poetry, where we observe how the movements of Arabic poetry, which aspired to experiment and innovate by reproducing the experiences of others, fall into the trap of - in its various manifestations, whether in the American concept or in the forms of cultural invasion before it -, and how that was the cause of the rejection of the Arab taste for them, as they did not achieve the creative objectives because they were originally foreign to it, thus they inevitably lose the elements of interaction.

As for the Arab poetry movements that emerged with the aim of experimentation and renewal through engaging with the experiences of others and striving to construct Arabic forms that harmonize with the foreign forms, considering the distinctiveness of Arab taste and the profound foundations in Arab creativity, it is observed how they have grown, developed, and secured a significant space that commensurates with their stature for their productions within the dynamics of Arab poetry.

## Keywords

***globalization, globality, paper-based poetry, interactive digital poetry***

# الجلسة السادسة

## الشعر والدرس النقدي والبلاغي

- **الدلالات النسقية المضمرة في قصيدة "رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة" لغازي القصيبي: في ضوء نظرية النقد الثقافي**

حمد محمد الهزاع

- **سيميائية العتبات النصية في ديوان (وحدها هند) لعبد الرحمن العتل**

زياد علي الحارثي

- **الأنساق المضمرة في شعر النجاشي الحارثي**

محمد عبد الله منور

- **المبالغة في التشبيه والزيادة في المعنى (صورة الظبي في الشعر الجاهلي أنموذجًا)**

منذر ذيب كفافي

- **الانسجام الدلالي في رائيّة ابن درّاج القسطلّي**

عذباء محمد العجاجي

# الدلالات النَّسقيّة المضمرة في قصيدة «رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة» لغازي القصيبي في ضوء نظرية النقد الثقافيّ

حمد بن محمد الهزاع

أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك – جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

**الملخص**

يُعدُّ غازي القصيبي علامةً فارقةً بين شخصيّات عالمنا العربيّ، على المستويين السياسي والثقافيّ، وقد تشابهت قصيدته المختارة «رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة» مع قصيدة المتنبي «وا حر قلباه» في العديد من الجوانب الشعرية والثقافيّة، وإنْ كان شعر المتنبي قد قتله، فإن قصيدة القصيبي قد أبعدته عن منصبه وزيرًا للصحة.

وتهدفُ الدراسةُ إلى الكشف عن النسق المضمر الذي يتخفى في القصيدة المختارة، من خلال المنهج التحليلي الوصفي في ضوء مقولات النقد الثقافيّ، حيث إن الثقافة تمرر أنساقها من خلال الأقنعة والوسائل الخفية عبر الفني والجمالي، وكلما كان النص أكثر شاعرية؛ كان النسق أكثر تخفيًا وفاعلية.

وقد تجلّت الدلالاتُ النَّسقيّة في قصيدة القصيبي من خلال أربعة مباحث رئيسة هي: نسق التعريض المتضمن للوم والعتاب، ونسق الأنا الطاغية، ونسق الآخر تحت وطأة الذات، ونسق التخويف والإرهاب البلاغي.

وخلصت الدراسةُ إلى عدة نتائج، من أبرزها: تشابه هذه الدلالات النَّسقيّة المضمرة في قصيدة القصيبي، مع الدلالات التي استظهرها الغذامي في كتابه «النقد الثقافيّ» من قصيدة المتنبي؛ إذ استطاع الشاعرانِ تمريرَ خطابهما بالتعريض بالسلطوي، وبدت الذاتُ في النسق المضمر متعالية، ومارست قمة طغيانها على الآخر، وأرهبته بلاغيًّا، كما توصلت الدراسة إلى أن الأنساق الثقافيّة المضمرة من أهم سمات القصيدة، ووجودها يثبت وجود «الوظيفية النَّسقيّة» وهي العنصر الذي أضافه الغذامي لبقية عناصر النموذج الاتصالي عند جاكبسون في أثناء تحليله لقصيدة المتنبي «واحرّ قلباه».

**الكلمات المفتاحية**

***الدلالات- النَّسقيّة- السلطوي- الأنا- الآخر- البلاغي.***

## المقدمة

يدورُ موضوعُ هذه الدراسة حول الكشف عن الدلالات النَّسقيّة المضمرة في قصيدةٍ هي من أشهر قصائد القصيبي التي كان لها أثرٌ بارزٌ على مسيرته الشعرية والإدارية، إنها «رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة» إذ لم يُحدث تلقيها دويًّا كبيرًا في الوسط الثقافيّ فحسب، بل كان تلقيها في الوسط الرسمي من قبل السلطة أشد أثرًا وأكبر تأثيرًا، حيث على إثرها أُقيل القصيبي من منصبه وزيرًا للصحة، وأخذت بُعدًا في تفسير علاقة المثقف مع السلطة في الداخل السعودي، وتحوَّل بها القصيبي من رجل متأثر بشعر المتنبي في نتاجه الأدبي، إلى رجل متأثر بسيرته في حياته، ومتقمص لدوره في علاقته المتوترة مع السلطة، وفي اعتداده بنفسه، وفي تضخم «الأنا» الشاعرة، حتى حمل شعره أنساقًا مضمرة تشبه الأنساق التي حملها شعر المتنبي نفسه في العديد من قصائده، ومنها قصيدته «واحرّ قلباه» التي تناولها الغذامي وكشف عن دلالاتها النَّسقيّة الأربع المضمرة في كتابه: «النقد الثقافيّ، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة»؛ وذلك حين أراد التأكيد على أن تزييف الخطاب يصنع الطاغية، وأن في الأدب غير الأدبية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في قيمة أقطابها الأربعة:

١- المخاطب بها، المقولة فيه وهو «الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود» -رحمه الله- (١٩٢١-٢٠٠٥م)، ملك المملكة العربيّة السعودية منذ ١٩٨٢م إلى تاريخ وفاته.

٢- قائلها «القصيبي» الوزير السعودي المثقف الأديب، الذي عاصر حقبة من أهم الحقب في بناء الدولة السعودية الحديثة، وكان له دور بارز في المشهد الثقافيّ السعودي خاصة، والعربيّ عامة.

٣- «المتنبي» الشاعر العربيّ العباسي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وجاء اسمه في عنوان القصيدة، كما ظهر تأثيره في موضوعها.

٤- «عبد الله الغذامي» الناقد السعودي الذي بنى لنفسه مشروعًا نقديًّا متفردًا، أراد منه مساءلة الذات العربيّة ونتاجها الأدبي، وإعادة النظر في موروثاتها، والكشف عن مضمراتها وأنساقها الثقافيّة.

وقد أفادت هذه الدراسة من تحليل الغذامي لشعر المتنبي «ثقافيًّا» حين اختاره نموذجًا للشاعر الأقل اهتمامًا بالإنساني والأكثر تحقيرًا له، وتعرض لعلاقته بسيف الدولة التي يراها الصفحة الأكثر نسقية من بين كل الصفحات في حياته. (الغذامي، ٢٠٢١، ص١٦٨، ١٧٠)

كما تكمن أهمية الدراسة –أيضًا– في محاولتها الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما أبرز الدلالات النَّسقيّة المضمرة في قصيدة القصيبي؟
- ما سمات النسق المشتركة بين قصيدتي المتنبي والقصيبي؟
- هل هناك تشابه في الأثر الناتج عن الدلالات النَّسقيّة المضمرة بين قصيدة القصيبي وقصيدة المتنبي؟

وإجابات هذه الأسئلة إثبات لفرضية طرحها الغذامي في بداية كتابه –المذكور آنفًا– متسائلًا: هل في الأدب شيءٌ آخر غير الأدبية؟ (الغذامي، ٢٠٢١، ص١٣، ص١٧١)، وما تساؤله هذا إلا سؤالُ تقريرٍ وإثباتٍ بأن في الأدبية ما ليس منها، وتفترض الدراسة أن في القصيدة المختارة وظيفةً نسقيةً كما في قصيدة المتنبي (واحر قلباه) التي استشهد بها الغذامي على طبيعة النسق المضمر الذي «له قيمة دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، تتحدد باشتراطات هي: أن يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، وهذه الوظيفة النَّسقيّة لا تحدث إلا في وضع مقيّد ومحدد، ينشأ عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر يقول شيئًا، والآخر مضمر غير واعٍ وغير معلن يقول شيئًا آخر، ويكون المضمر مناقضًا أو ناسخًا للظاهر، ويكونان معًا في نص واحد، ويشترط في النص أن يكون جماليًّا وجماهيريًّا، إذ إن الثقافة تمرر أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية وأعم هذه الحيل هي الجمالية» (الغذامي، ٢٠٢١، ٧٧–٧٨).

وتنقسم الدراسة في مقدمة وخاتمة وأربعة مباحث مبنية على دلالات نسقية أربع، وهي:

- نسق التعريض المتضمن للوم والعتاب.
- نسق الأنا الطاغية.
- نسق الآخر تحت وطأة الذات.
- نسق التخويف والإرهاب البلاغي.

وهذه الدلالات الأربع تشبه كثيرًا تلك الدلالات التي استظهرها الغذامي في تحليله لقصيدة المتنبي المذكورة، وكان منهجه فيها معتمدًا على مقولات نظرية النقد الثقافيّ، وهو المنهج الذي اختارته هذه الدراسة للإجابة عن أسئلتها، وإثبات افتراضها في تحليلها لقصيدة القصيبي، معتمدة على تتبع (الوظيفة النَّسقيّة) التي أضافها الغذامي إلى النموذج الاتصالي كما حدده جاكبسون «التي من خلالها نوجه أنظارنا إلى الأبعاد النَّسقيّة التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية

وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية» (الغذامي، ٢٠٢١، ص٦٥)، فصار النموذج الذي بنت عليه الدراسة تصورها كالآتي:

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل ـــــــــــــــــــــــــــــ المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

«وذلك لاجتراح وسيلة منهجية لجعل النسق والنَّسقيّة منطلقًا نقديًا، وأساسًا منهجيًا» (الغذامي، ٢٠٢١، ص٦٦).

أما الدراسات السابقة التي تناولت شعر القصيبي فهي كثيرة جدًا، ولا يوجد من بينها ما يعالج شعره من الناحية التي يقصدها هذا البحث، ولا ما يجيب عن أسئلته، وإذا ما حاولنا العثور على دراسة تجمع بين القصيبي والمتنبي فستكون تلك الدراسة التي اشتغلت بها دلال بنت بندر المالكي، بعنوان: «المتنبي الشخص والشخصية في رواية العصفورية» والدراسة كما هو واضح من عنوانها تتناول نصًّا سرديًّا وتبحث فيه عن ملامح شخصية المتنبي وطريقة رسمها من بين عناصر الرواية الأخرى.

وهناك مقالة صحفية منشورة في جريدة عكاظ في ٢٠١٦، بعنوان: «القصيبي.. المتنبي الذي تعرفه أروقة الوزارات» وهذه المقالة لم تشر إلى الشبه الذي نجده بين الشاعرين في خطابهما «الفحولي» المبني على تلك الدلالات النَّسقيّة المضمرة، ولكنها -بلا شك- تعكس نظرة المقارنة التي يعقدها كثير من المنتمين للوسط الثقافيّ بين هذين الشاعرين من وجوه عدة في حياتهما، غير أنه -كما أسلفت- لا توجد دراسة واحدة حاولت إثبات الشبه بينهما في وجود دلالات نسقية مضمرة متشابهة بين نصيهما، ووجود وظيفة نسقية كما حددها الغذامي أيضًا، الأمر الذي تحاول هذه الدراسة التفرد به والتصدي له وتحليله، والوصول إلى إثباته.

## تمهيد

### ١- النسق في النقد الثقافيّ

يُمثلُ النسقُ «مصطلحًا محوريًّا مركزيًّا في النقد الثقافيّ والدراسات الثقافيّة وأخيرًا في النقد النسقي؛ ذلك أن نظرية النقد الثقافيّ تختص بمساءلة الأنساق الثقافيّة المضمرة في بُنَى النصوص الأدبية، وهي تُعنى بطبيعة تحولات هذه الأنساق، وتشكلاتها، ووظائفها، وممارساتها وفاعليتها، ومحمولاتها الثقافيّة»، (عليمات، ٢٠١٥، ص١٧٣).

وفي اللغة: «النسق من كل شيء؛ ما جاء على نظام واحد عام في الأشياء، ونسقته نسقًا ونسقته تنسيقًا، ونقول أنتَ نسقتَ هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي: تنسقت» (الفراهيدي، د.ت، ص١١).

واصطلاحًا يمكن الاتكاء على تعريف إبراهيم مدكور للأنساق الثقافيّة بأنها «أنساق الفكرة في ذاتها، بحيث يكون مدلولها لا تناقض فيه ولا تكلف». (مدكور، ١٩٧٩، ص٣-٤).

وأما في مفهومه الإجرائي؛ فالنسق يعني «العلائقية أو الارتباط أو التساند، وحينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية في بعض؛ فإنه يمكن القول إنها تؤلف نسقًا، ويتكون النسق من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يرتبط بعضها ببعض مع وجود متميز، أو مميزات بين كل عنصر وآخر». (مفتاح، ١٩٩٦، ص١٥٦).

والدلالة النَّسقيّة التي أضافها الغذامي للدلالتين الصريحة والضمنية؛ «ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيًا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرًا فاعلًا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولًا ثم لقدرة العناصر النَّسقيّة على الكمون والاختفاء، وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فينا وفي طرائق تفكيرنا». (الغذامي، ٢٠٢١، ص٧٢-٧٣).

### ٢- القصيدة وتلقيها

يقول القصيبي مخاطبًا الملك فهد بقصيدة نُشرت للمرة الأولى في صحيفة الجزيرة يوم الاثنين الثالث من جمادى الثانية لعام ١٤٠٤هـ، الموافق للخامس من مارس لعام ١٩٨٤م، في عددها (٤١٧٦):

بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَلْفُ وَاشٍ يَنْعَبُ فَعَلاَمَ أُسْهِبُ فِي الْغِنَاءِ وَأُطْنِبُ؟
صَوْتِي يَضِيعُ وَلَا تُحِسُّ بِرَجْعِهِ وَلَقَدْ عَهِدْتُكَ حِينَ أُنْشِدُ تَطْرَبُ
وَأَرَاكَ مَا بَيْنَ الْجُمُوعِ فَلاَ أَرَى تِلْكَ الْبَشَاشَةَ فِي الْمَلاَمِحِ تَعْشُبُ
وَتَمُرُّ عَيْنٌ بِي وَتَهْرَعُ مِثْلَمَا عَبَرَ الْغِرِيبُ مُرَوَّعًا يَتَوَثَّبُ
بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَلْفُ وَاشٍ يَكْذِبُ وَتَظَلُّ تَسْمَعُهُ وَلَسْتَ تُكَذِّبُ
خَدَعُوا فَأَعْجَبَكَ الْخِدَاعُ وَلَمْ تَكُنْ مِنْ قَبْلُ بِالزَّيْفِ الْمُعَطَّرِ تُعْجَبُ
سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ الْقُلُوبَ خَزَائِنًا لِمَشَاعِرٍ لَمَّا تَزَلْ تَتَقَلَّبُ
قُلْ لِلْوُشَاةِ أَتَيْتُ أَرْفَعُ رَايَتِي الْبَيْضَاءِ فَاسْعَوا فِي أَدِيمِي وَاضْرِبُوا
هَذِي الْمَعَارِكُ لَسْتُ أُحْسِنُ خَوْضَهَا مَنْ ذَا يُحَارِبُ وَالْغِرِيمُ الثَّعْلُبُ؟
وَمَنِ الْمُنَاضِلُ وَالسِّلاَحُ دَسِيسَةٌ؟ وَمَنِ الْمُكَافِحُ وَالْعَدُوُّ الْعَقْرَبُ؟
تَأْبَى الرُّجُولَةُ أَنْ تُدَنَّسَ سَيْفُهَا قَدْ يَغْلِبُ الْمِقْدَامُ سَاعَةَ يُغْلَبُ
فِي الْفَجْرِ تَحْتَضِنُ الْقِفَارَ رَوَاحِلِي الْحُرُّ حِينَ يَرَى الْمَلاَلَةَ يَهْرَبُ
سَتُقَالُ فِيكَ قَصَائِدٌ مَأْجُورَةٌ فَالْمَادِحُونَ الْجَائِعُونَ تَأَهَّبُوا
دَعْوَى الْوِدَادِ تَجُولُ فَوْقَ شِفَاهِهِمْ أَمَّا الْقُلُوبُ فَجَالَ فِيهَا أَشْعَبُ
لَا يَسْتَوِي قَلَمٌ يُبَاعُ وَيُشْتَرَى وَيَرَاعَةٌ بِدَمِ الْجَاحِرِ تَكْتُبُ
أَنَا شَاعِرُ الدُّنْيَا .. تَبَطَّنَ ظَهْرَهَا شِعْرِي.. يُشَرِّقُ عَبْرَهَا وَيُغَرِّبُ
أَنَا شَاعِرُ الْأَفْلاَكِ كُلُّ كُلَيْمَةٍ مِنِّي.. عَلَى شَفَقِ الْخُلُودِ تَأَهَّبُ

لقد كان القصيبي حينها وزيرًا للصحة، وما إن نُشرت القصيدة حتى أُقيل من منصبه على إثرها، ونُقل للعمل سفيرًا للمملكة العربيّة السعودية في البحرين، وأُقيل -أيضاً- رئيس تحرير صحيفة الجزيرة الأستاذ خالد المالك، الذي أذن بنشرها في صفحة مستقلة كاملة، وصدرها بهذه العبارة:

«ولعل شاعرنا هذه المرة يريد بمخاطبته لسيف الدولة أن يعكس مشاعر تجول في خاطره بشيء مؤلم حزَّ في نفسه، كما كان يحدث لأبي الطيب المتنبي» (المالك، ٢٠١٤، ص١١).

أما القصيبي نفسه فقد علق على هذه الحادثة في وقت لاحق قائلًا:

«كان نشر القصيدة خروجًا صارخًا على قواعد اللعبة السياسية/ الاجتماعية/ الإدارية في المملكة: هذه القواعد لا تجيز بحث أي خلاف في العلن، فضلًا عن النشر في الصحف، فضلًا عن خلاف مع رئيس الدولة، لم يكن أمام الملك بعد نشر القصيدة خيار، بعد أسابيع قليلة من نشر القصيدة صدر أمر ملكي بإعفائي من وزارة الصحة، أعتقد -ولا أعلم- أن الإعفاء تراخى بعض الوقت؛ لأن الملك أراد أن يختار التوقيت لا أن يُفرض عليه التوقيت فرضًا» (القصيبي، ٢٠١١، ص٢٦٧).

هكذا كان تلقي القصيدة على المستوى الرسمي، وقد أعقبه تلقٍ آخر على المستوى الشعبي الاجتماعي كما أشار القصيبي، وهو مدعاة للنظر في مضامين القصيدة التي جعلت منها محطَ نظر من السلطة الأعلى للدولة، ومجال تداول في الأوساط الثقافيّة، وسبيل تأويلات بين الجماهير «وكلما رأينا منتوجًا أو نصًا يحفل بقبول جماهيري عريض وسريع؛ فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر الذي لابد من كشفه» (الغذامي، ٢٠٢١، ص٧٩-٨٠).

وبهذا فإن النسق الثقافيّ المضمر في هذه القصيدة فعل فعله، وآتى أُكله، ومكّن الشاعر من الوصول إلى أكبر شريحة ممكنة، وكان جديرًا بالملاحظة والدراسة والتحليل من خلال ما اقترحه الغذامي في ضوء النقد الثقافيّ «وليس للنسق الثقافيّ بطبيعة الحال وجود مستقل وثابت إنه يتحقق في نصوص تداعبه أحيانًا وفي الحالات القصوى تشوشه وتنسبه» (كليطو، ٢٠٠١، ص٨).

وعمومًا؛ فإن من أهداف الدراسات الثقافيّة/ النقد الثقافيّ؛ تناول موضوعات تتصل بالممارسات الثقافيّة وعلاقتها بالسلطة، ومدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافيّة، كما أنها ليست دراسة للثقافة فحسب، بل تتجه إلى فهم ثقافة المجتمع بكل أصنافها البسيطة والمعقدة. (بعلي، ٢٠٠٧، ص١٥١).

## المبحث الأول: نسق التعريض المتضمن للوم والعتاب

حين تأتي اللحظة الشعرية/الشاعرية التي يجتهد فيها الشاعر لوصف علاقته بالممدوح على أنها علاقة يسودها النقاء والصدق، ويعكرها دخول أطراف أخرى ترغب في تنحيته عن منزلته وقربه من الممدوح؛ فإن تلك اللحظة مؤذنة بولادة نسق مضمر متخفٍ ومستترٍ بالغطاء المجازي، الذي يخاف التصريحَ بالممدوح ذي السلطة، فيُعرِّضُ به تعريضًا، ويستعمل قدراته المجازية في ذلك، ليخلق من الجمالي معنى مستترًا، هو ما يسميه النقد الثقافيّ «النسق المضمر».

وبالنظر إلى مطلع قصيدة القصيبي؛ يأتي التعريض بالمخاطب (الملك) من البيت الأول، بل من الكلمة الأولى، وهو وإن لم يكن لومًا وعتابًا صريحًا، وذلك بسبب المنزلة التي عليها المخاطب؛ إلا أن الشاعر أساء الأدب معه، وحاول التقليل من قيمته حين وضعه مساويًا له في المرتبة، وخاطبه مخاطبة الندّ للندّ، وذلك بقوله: (بيني وبينك) الذي لا يعطي معنى التراتبية المفترضة بينه وبين الملك! وقوله بعدها مباشرة: (ألف واشٍ ينعبُ) يصور تفوق الشاعر على أقرانه وأهمية وجوده قرب الملك، كما يدل على كثرة أعدائه الذين يحاولون زحزحة تلك المكانة و«النعيب صوتُ الغراب...وأنعب الرجل إذا نعر في الفتن» (ابن منظور، ١٤١٤، ص٧٦٥)، واستعمال النعيب هنا ليس ثنائي الدلالة يمكن تجاوزه بمعنى إيجابي، وليس حياديًّا يمكن أخذه على حسن الظن، وليس تعريضًا بالوشاة أو تلميحًا لهم فقط، بل هو تصريح بهم بمعنى سلبي، وفضح لهم ولأفعالهم، وهذا التصريح والفضح أَدَّيَا إلى التعريض بجهل الملك بحقيقة هؤلاء، لذا أردف بعجز البيت قائلًا: (فعلامَ أسهبُ في الغناءِ وأطربُ؟!) مستفهمًا مستنكرًا، ومؤكدًا انصراف الملك لزيفهم وقبحهم، عن الجمال الذي لديه في بيت آخر من القصيدة:

بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَلْفُ وَاشٍ يَنْعَبُ فَعَلَامَ أُسْهِبُ فِي الْغِنَاءِ وَأُطْنِبُ؟

وفي ذلك معنيان: (الملك يستأنس بكلام الوشاة فيه)، و(الملك لا يكتشف الفرق بينه وبينهم)، وفي كلا المعنيين تعريض بفراسة الملك وحياديته وعدله.

صَوْتِي يَضِيعُ وَلَا تُحِسُّ بِرَجْعِهِ وَلَقَدْ عَهِدْتُكَ حِينَ أُنْشِدُ تَطْرَبُ

(الصوت) الذي يعنيه القصيبي هنا لا يخرج من أن يكون الشعر الذي يمتاز به، أو المشورة التي يقدمها للملك ويتقدم بها على أقرانه، ثم ضاع هذا الصوت، وضياعه ليس من ضعف القصيبي أو سوئه، بل من عدم إحساس الملك به، وهنا مربط الفرس، ومكمن النسق، فليس أقل من أن يصفك

أحد بعدم إحساسك بالجمال (الشعر)، أو بعدم انتفاعك بالمشورة (الحكمة)، وأنت الملك! ورجعُ صوتِ الشاعرِ صداهُ، والصدى تردُدُ الصوت على السامع، الذي كان فيما سبق يسمع لصوته، بل يطرب له، ثم صار أصمَّ عنه، وعن صداه.

وحين يعقد الشاعر هذه المقارنة بين حال الملك سابقًا وحاله لاحقًا مع صوته؛ فإنه يؤكد حالة التعالي التي يشعر بها على أقرانه، ويصور موقع المركز الذي يضع بقية الأطراف في هامشه، ويظل يكرس هذه المقارنة بين حالي الملك في بيت آخر:

خَدَعُوا فَأَعْجَبَكَ الْخِدَاعُ وَلَمْ تَكُنْ مِنْ قَبْلُ بِالزَّيْفِ الْمُعَطَّرِ تُعْجَبُ

وهذا توظيف جمالي للمقارنة التي عقدها، وكأنه يؤكد الرغبة في تغليف النسق المضمر بالأسلوب البلاغي الجمالي، رغم توخيه الحذر في هذا البيت وعدم نسبة (الانخداع) للملك، فانصرف عن (خدعوك) إلى (خدعوا) من دون إضافة، لكنه أصر على أن الملك معجب بذلك الخداع، الذي بدا وكأنه وافق هوى في نفس الملك تجاه القصيبي، ولذا يتعجب القصيبي أخيرًا من هذه المشاعر المتقلبة للملك:

سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ الْقُلُوبَ خَزَائِنًا لِمَشَاعِرٍ لَمَّا تَزَلْ تَتَقَلَّبُ

هذا التعريض بمشاعر الملك المتقلبة، واستخدام أسلوب التعجب في الحديث عنها، هو دليل على محاولة التخفي وراء الجمالي، وبقدر ما يختبئ النسق المضمر وراء الجمالي، بقدر ما يعطي صورة أكبر للناقد (الثقافيّ) على تفسيره وتحليله، وللمتلقي العادي على الانسياق بدلالاته المضمرة، واستيعاب خطابه والتأثر به.

والقصيبي في البيتين السابقين، وبإيراده ألفاظًا مثل: (خدعوا، بالزيف المعطر تُعجب، مشاعر لما تزل تتقلبُ)، كان أقل حذرًا، وأكثر جرأة من أستاذه المتنبي الذي حين أراد التعريض بسيف الدولة كان أشد ما قال في حقه:

أُعِيذُهَا نَظَرَاتٍ مِنْكَ ثَاقِبَةً أَنْ تَحْسبَ الشَّحْمَ فِيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ

(المتنبي ١٩٨٠، ٤/٨١).

فالمتنبي كان أقدر على إخفاء النسق المضمر من القصيبي بحذره ذلك، وهو ما هيأ له أن ينتقل مباشرة لمدح نفسه بما لم يمتدح شاعر آخر نفسه به، وامتداح النفس أمام نكران سيف الدولة لامتيازه؛ فيه تعريض أكبر بعدم قدرة سيف الدولة على رؤية هذا الامتياز الذي «رآه الأعمى، وسمعه الأصم».

أما القصيبي التلميذ فكان مباشرًا ومفضوحًا في عتابه اللاذع، الذي وصل به حد التهور في مخاطبة الملك، وقد تجاوز حدود اللباقة حين قال:

وَتَمُرُّ عَيْنٌ بِي وَتَهْرَعُ مِثْلَمَا عَبَرَ الْغَرِيبُ مُرَوَّعًا يَتَوَثَّبُ

فكلمة «تهرع» التي جاءت فعلًا يصور حالة الملك وهو ينظر إليه شزرًا، وكذلك كلمة «مروعًا» التي جاءت حالًا لموقف اللقاء؛ تعبران عن أسوأ ما يمكن أن يوصف به ملك وهو يتحاشى النظر إلى أي أحد آخر، إذ ما الذي يبقى من الملك بعد أن يصفه أحد بـ: (يهرع ويُروع؟!).

والتعريض المكشوف هنا، الذي اقترفه القصيبي وأخفق فيه، لا يساعد على تخفي النسق في النص الجمالي كما فعل المتنبي؛ لأنه كلما كان التعريض أكثر غموضًا؛ كان أكثر جمالية ومراوغة، وأكثر تضمنًا للاستهزاء أو اللوم والعتاب، ومن ثم كان أكثر قدرة على خلق النسق الثقافيّ الذي يستطيع البقاء حياة أطول في وعي الأمة «إن شعرية القيم هي الناتج الثقافيّ لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكاذبة والانتهازية والاستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافيّة لهذه القيم وتبرير تصرفها في المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن النظر العقلاني والمنطق الفعال، وهذا هو الرفث الثقافيّ الذي ورثناه من الشعر بعد أن تزيّف على أيدي المداحين، وصار الأبلغ هو الأكذب، وهو الأظلم، وهو الأكثر ذاتية وأنانية تعاليًا على الآخر وعلى قيم العمل والفعل وهذه هي خلاصة النَّسقيّة التي تحل العقل الصنيع محل العقل الذاتي». (الغذامي، ٢٠٢١، ١٨٩ص).

وما يلفت النظر في كلتا القصيدتين؛ أن الشاعرين بدآ بالتعريض بالمخاطب أولًا، ثم انتقلا مباشرة إلى الاعتداد بالذات، وامتدحا نفسيهما، فالقصيبي التفت بعد هذا التعريض/اللوم إلى حالته الذاتية هو، وبدأ مباشرة في عقد مقارنات مع أقرانه الذين يظن أنهم أوقعوا بينه وبين الملك، وجاؤوا في مكان وسط بينهما، معتدًا بنفسه وما يمتلك من مكتسبات مقارنة بهم، وهو ما ستوضحه الدراسة من خلال المبحث الآتي.

## المبحث الثاني: نسق الأنا الطاغية

لعل أكثر نظرة ظل خطابنا الشعري يعززها ويتوارثها من شاعر «فحل» لشاعر «فحل» آخر؛ هي نظرة الذات لذاتها، وذلك حين يبدأ الشاعر في تكريس معنى «الأنا» ويجعلها في مقابل «ذوات أخرى» للشعراء الخصوم عند المقارنة، فيتفنن في تمجيد ذاته، ويستمد الصلاحية في ذلك من الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا الشعرية العربيّة، إذ إن المسوغ له -على الأغلب- هو ذلك الخطاب المترسخ في تاريخنا الأدبي والثقافيّ عن الشعراء الفحول الذين أثبتوا في غير مرة أنهم معتدون بذواتهم تحت شعار «الأنا» الفحولية، ومدعون بسبقهم وتقدمهم وامتيازهم عن غيرهم، وهم متسلحون بالجمالي في الدفاع عن هذا الاعتداد وعن تلك الدعوى، «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة» (الغذامي، ٢٠٢١، ص١٧٥) ومنها نسخة غازي القصيبي -أيضًا- في هذه القصيدة التي كان الاعتداد بالذات فيها له دلالة نسقية جوهرية كما في الأمثلة الآتية:

قُـلْ لِلْوُشَـــاةِ أَتَيْـتُ أَرْفَعُ رَايَتِي الْـ ... بَيْضَـاءِ فَاسْـعَوا فِي أَدِيمِي وَاضْرِبُوا
هَذِي الْمَعَارِكُ لَسْتُ أُحْسِنُ خوْضَهَا ... مَنْ ذَا يُحَارِبُ وَالْغِرِيمُ الثَّعْلَـــبُ؟
تَـأْبَى الرُّجُولَـةُ أَنْ تُـدَنَّسَ سَـيْفُهَـا ... قَدْ يَغْلِبُ الْمِقْدَامُ سَاعَةَ يُغْلَـــبُ
فِي الْفَجْرِ تَحْتَضِنُ الْقِفَارَ رَوَاحِـــلِي ... الْحُـرُّ حِـينَ يَـرَى الْمَـلَالَـةَ يَهْـرَبُ

في الجمل الجمالية السابقة التي تُعدّ من أجمل الصور الفنية في القصيدة، ومن أكثر عباراتها بلاغة؛ ومن أبرز جملها «فحولية» - بمفهوم الغذامي- يحقق الشاعر هدفه في إرضاء ذاته المتعالية على الخصوم، وهو تعالٍ يتأكد من خلال المقارنة بينه وبينهم، غارسًا تلك الدلالة النَّسقيّة العميقة في ألفاظ الترفع عنهم رغم محاولاتهم النيل منه، وهنا تولد مجموعة من التعابير المجازية ولادة ثقافية يمكن أن تُحفظ في الذاكرة الجمعية، فتُستعار من القراء (المعاصرين واللاحقين)، وتُستعمل في سياق تمجيد الذات كما فعل «القصيبي»: «قد يَغلبُ المقدام ساعة يُغلبُ»، و «الحرّ حين يرى الملالة يهربُ»، وبهذا تدخل هذه المقولات حيز الثقافيّ، متجاوزة أدبيتها، ومعتمدة على جماليتها التي أدت دورها في إخفاء الدلالات النَّسقيّة كما أسلفنا «وتُعتبر دلالة غير ملحوظة توجد في حالة كمون بين ثنايا الخطاب الأدبي ولا يمكن للنقد الأدبي اكتشافها؛ لأنه ينشغل بالبحث في الجمالي، وهو ما يحول بينه، وبين الوصول إلى المضمرات النَّسقيّة التي تتحكم فينا وفي خطابنا»، (النوايتي، ٢٠١٦، ص٩١).

إن اعتداد الذات بذاتيتها مرحلة متقدمة من الدفاع عن النفس، فالمعتد بنفسه قد انتقل من موقع المدافع عن نفسه، وربما لم يمر بذلك، إلى موقع المهاجم المادح لنفسه، المعتد بتميزها من أقرانها، وتكريس ذلك في الشعر؛ يخلق بدوره خطابًا ثقافيًّا مهيمنًا، فيثبت صواب الشاعر في تصوراته وادعاءاته واعتداده بذاته، معتمدًا على إبداعه الجمالي الأخّاذ وهيمنة خطابه، «وما هو صواب؛ يعتمد على من يهيمن على الخطاب» كما يقول فوكو. (السماهيجي وآخرون، ٢٠٠٣، ص٧١).

والقصيبي المعتدُّ بنفسه لا تفارق صورة المتنبي مخيلته، أو بالأحرى قصيدة (واحر قلباه) النسق الشعري الذي فجر البركان في نفس القصيبي، لكن الشاعر اتفق مع نسق أستاذه الشعري في أشياء، وتمرد على النسق في أشياء أخرى، فلم يلجأ إلى فن المعارضة التي تعني موافقة الشاعر شاعر آخر في موضوع معين، حيث يلتزم الشاعر الآخر قصيدة الشاعر الأول في بحرها وقافيتها وموضوعها (الشايب ١٩٥٤، ص٧).

واتفق القصيبي مع المتنبي في الموضوع، واختلف معه في الوزن والقافية، فقصيدة المتنبي بحرها البسيط، ورويها الميم، بينما قصيدة القصيبي بحرها الكامل، ورويها الباء، وهذه المخالفة، صورة من صور الاعتداد بالنفس، وتحقيق الأنا النَّسقيّة المركوزة في نفس الشعراء.

وتكمن الأنا الطاغية أيضًا في الأنساق اللغوية؛ فالاهتمام «بدراسة الأنساق اللغوية داخل الثقافة، يمنح الثقافة معناها الجوهري، لا المعنى الظاهر المزيف، ولأن النسق اللغوي داخل الثقافة لا يمكن الاستغناء عنه؛ لأنه إيديولوجي، ولأنه وحده الذي يؤسس للاتصال الجمعي، ويؤطر لنظام الخطاب داخل الثقافة؛ إذًا المقاربة اللغوية تسمح بفهم أعمق للأنساق اللغوية بمهياتها المزيفة المعلنة، وبأيديولوجيتها الحقيقية المعلنة» (يوسف، ٢٠٠٩، ص٩٢،٩١).

ويمكن أن تبين المضمر من خلال المعلن في فاعلية الأصوات بوصفها نسقًا لغويًّا معلنًا في النصِّ الشعري، وتنقسم الأصوات إلى صوامت وصوائت، وتنقسم الصوامت إلى الأصوات المجهورة والمهموسة «وينبغي أن يدرك القارئ أن المصطلحين «جهر وهمس» لا يعنيان بحال ما يفهم من دلالتهما المعجمية، وهي أن «الجهر» يعني رفع الصوت، أو إعلان القول، وأن الهمس هو خفاؤه فلا يكاد يسمع.

وإنما المعنيّ بهما في دراسة الأصوات، أو في الاصطلاح الصوتي الدقيق هو مجرد ذبذبة الأوتار الصوتية في حالة الجهر، أو انفراجها بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس» (بشر، ٢٠٠٠،

ص١٧٥، ١٧٦)، والأصوات البينية جزء من الأصوات المجهورة، وهي مجموعة في قولهم: (لم نر) – (ر- ل- م- ن) وتمتاز هذه الأصوات بقوة الوضوح السمعي (بشر، ٢٠٠٠، ص٣٤٦).

وقد ترددت الأصوات المجهورة في القصيدة ٣٣٦ مرة، وترددت الأصوات البينية بوضوحها السمعي ١٩٧، بينما تردد الأصوات المهموسة ١٨٨ مرة.

والوضوح السمعي في هذه الأصوات الأربعة، يُضاف إليها أخواتها المجهورة بخصائصها الصوتية، يمثل تشكيلًا صوتيًّا مرتبط بعاطفة القصيبي، فصوت الأنا له دوي في القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وتفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، يضاهي تفوق الأنا الشاعرة على الآخر.

والصوائت والحركات هي أصوات لغوية، والصوائت حروف المد (الألف- الياء- الواو)، والحركات (الفتحة- الضمة- الكسرة)، وهذه تسمى حركات قصيرة، ويُطلق على الصوائت الحركات الطويلة.

وأثر الحركات الطويلة أوضح من الحركات القصيرة، فالأصوات الطويلة «ذات أثر كبير في موسيقى الشعر على اختلاف أوزانه» (أنيس، ١٩٧٨، ص٣٤٠).

وإن كانت الحركات أوضحَ من الصوامت في السمع، فإن لها سماتٍ تميز بعضها عن بعض فالضمة والكسرة «يستويان في أن الفتح أخف منهما، إلا أن الكسرة مع هذا أيسر من الضم، وأرق نطقًا واستعمالًا» (الطيب، ١٩٨٨، ص١٠٥).

وقد ترددت الفتحة في النص ٢٣٠ مرة، وترددت الكسرة ٦٧مرة، والضمة ٦٥مرة، بينما ترددت الألف/ الفتحة الطويلة ٤٧مرة، والواو/ الضمة الطويلة ٢٤ مرة، والياء/ الكسرة الطويلة ٢١مرة.

وتفوق الفتحة والألف بهذا الشكل اللافت للنظر، يشير إلى حالة من حالات الوضوح السمعي في النص، وهذا الوضوح السمعي يتآزر مع الوضوح السمعي في الأصوات المجهورة، مما يؤكد ارتفاع نبرة الأنا على مستوى الأصوات بنوعيها، وهذه الأنا الطاغية نسق مضمر، يكشفه النسق المعلن في الظاهرة اللغوية التي تفاعلت الأصوات من خلالها في النصّ الشعري.

## المبحث الثالث: نسق الآخر تحت وطأة الأنا

منحت الثقافة العربيّة الشاعر ميزات، تجعل أنا الشاعر تتضخم وتتعالى، فالشعراء في ثقافتنا أمراء الكلام، يتصرفون فيه أنَّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، يصورون الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق (القرطاجني، ١٩٦١، ص١٤٣).

والثقافة العربيّة منحت الذات الشاعرة الحق المطلق في إلغاء الآخر، وتأكيد الأنا بشكل طاغٍ، وليس هناك مجال للنقد أو المحاسبة، وهذا ما صنع الطاغية، والمتنبي شاعر مكتمل النَّسقيّة، وهو أكثر الشعراء احتقارًا للآخر، وأقل اهتمامًا به، وهو كذلك مفرط في ذاتيته، وأناه الطاغية (الغذامي، ٢٠٢١، ص١٥٩).

والمتنبي كامن في عنوان قصيدة القصيبي (رسالة المتنبي الأخيرة إلى سيف الدولة)، وإعجاب القصيبي بالمتنبي، والسير على نهج قصيدة (واحرا قلباه)، جعله شاعرًا نسقيًّا مثل أستاذه أبي الطيب، لعلنا نرى ذات القصيبي في قصيدته ذاتًا طاغية، محتقرة الآخر.

والآخر لدى المتنبي المحتقر في قصيدته هم معشر الشعراء المنافسون له في بلاط سيف الدولة، فمسخهم مسخًا في بيت واحد.

**بِأَيِّ لَفظٍ تَقولُ الشِعرَ زِعنِفَةٌ تَجوزُ عِندَكَ لا عُربٌ وَلا عَجَمُ**

(المتنبي، ١٩٨٠، ٤/٩٠).

والآخر عند القصيبي ليس شاعرًا، فهو يؤرق الذات، ويوشك أن يحركها عن مكانتها، ويطيح بالمنصب الذي اعتلاه الشاعر، فيصم الشاعر الآخر بفعل شنيع المتمثل في ممارسة الوشاية.

**بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَلْفُ وَاشٍ يَنْعَبُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَلْفُ وَاشٍ يَكْذِبُ**

وإن كان النسق المعلن يخفى نسقًا مضمرًا، يُظهر تفوق الأنا على الآخر، وتحقيره تحقيرًا شديدًا، إلا أن هناك نسقًا مضمرًا آخر، فالذات الشاعرة المتعالية على الآخر، فوقها ذات أعلى، وهي الذات السلطوية، التي في يدها العطاء والمنع.

فقد تستسلم السلطة للوشاية، ومن ثم يكون من السهل إلغاء أية تعاقدات سابقة، أو أية التزامات أخلاقية وقانونية مهما عظمت (المحفلي، ٢٠١٦، ص٢٧).

إذًا الأنساق المضمرة صنعت توازنًا بين الأنا المتعالية/ الذات الطاغية، وبين الذات السلطويَّة، لكن الآخر أقرب للسلطة من الأنا الشاعرة، فما أخفق فيه الشاعر في عالم الواقع، وجد عوضًا له في عالم الشعر الذي حقق له كثيرًا من التفوق على الآخر.

وترتبط صورة الآخر في القصيدة بالحيوان، يقول القصيبي:

هَذِي الْمَعَارِكُ لَسْتُ أُحْسِنُ خَوْضَهَا مَنْ ذَا يُحَارِبُ وَالْغِرِيمُ الثَّعْلَبُ؟
وَمَنِ الْمُنَاضِلُ وَالسِّلَاحُ دَسِيسَةٌ؟ وَمَنِ الْمُكَافِحُ وَالْعَدُوُّ الْعَقْرَبُ؟

الآخر في البيت الأول غريم الشاعر ثعلب، ويظهر الثعلب في الفلكلور والتراث الإنساني مرتبطًا بالمكر والدهاء والاحتيال، وإن كان الشاعر يعترف في النسق المعلن بخسارته المعركة أمام غريمه، إلا أنه يظهر نفسه في صورة مثالية، تنأى عن المكر والخديعة والاحتيال، وهذا تحقير للآخر.

والنسق المضمر يصور الخصم في صورة مزرية من خلال التعبير التشبيهي، فالثعلب «يتهاوت وينفخ بطنه، ويرفع قوائمه حتى يُظَنَّ أنه مات؛ فإذا قرب منه حيوان وثب عليه وصاده» (الأبشيهي، ٢٠٠٨، ص٣٧٦).

يتبع القصيبي الصورة التشبيهية السابقة بصورة تشبيهية أخرى في البيت الثاني مباشرة (وَالْعَدُوُّ الْعَقْرَبُ)، والعدو في الغالب يكون عدوًّا في الحرب، وبالتالي فإن الآخر يناصب الأنا العداء، فجاء المشبه به مكروهًا في الخيال الجمعي.

فمعظم العقارب سامة؛ إذ توجد الغدة السامة في نهاية ذيل العقرب، ولدغة بعض العقارب خطيرة جدًّا على حياة الإنسان (محمد، ١٩٨٨، ص ٢٨٤، ٣٨٥).

ومهما كانت خطورة الآخر / العدو، فالذات النَّسقيّة، هي أنا شاعرة، والشاعر مفرط في الذاتية، وتحقير المهجو، فسلاحه الكلمة التي قد تكون أقوي من السيف، فوجه إلى العدو سهامه المصمية التي تمسخه وتشوهه.

وما زالت الأنا تسيطر عليها طغيان الذات، وتفرط على الآخر، على حد قول القصيبي:

سَتُقَالُ فِيكَ قَصَائِدٌ مَأْجُورَةٌ الْمَادُحُونَ الْجَائِعُونَ تَأَهَّبُوا
دَعْوَى الْوِدَادِ تَجُولُ فَوْقَ شِفَاهِهِمْ أَمَّا الْقُلُوبُ فَجَالَ فِيهَا أَشْعَبُ

المنافس للذات الشاعرة، ليس شاعرًا في الواقع، بل المنافس يحاول أن يُقصيه عن منصب الوزارة، ويزحزحه عن عالم السياسة، ومهما حاول الشاعر أن يخفي نسقه، ويضمره فيظل معلنًا لدي السلطة، ويبقى مفضوحًا لدي المتلقي، لكن تتجلَّى مهارة الأنا في تحقير الآخر، فهو تارة مأجور، وتارة جائع، وتبقى الأنا متعالية على الآخر/ الضد، فإن كان الآخر مأجورًا جائعًا، فأن الأنا حرة كريمة.

ومن هنا يسلط النصُ الضوءَ على الأنظمة والأعراف الثقافيّة والاجتماعية، فالنص الأدبي حادثة ثقافية نسقية تستحق القراءة النقدية الفاحصة للسياقات التاريخية والاجتماعية، والأنساق الثقافيّة، بوصفها تمثيلات ماكرة (عليمات، ٢٠١٥، ص١).

وإن كان جوع المادحين في البيت الأول فيه سخرية من الآخر، إلا إن استدعاء (أشعب) في خاتمة البيت يخفي نسقًا ماكرًا، فقد بلغ الشاعر بمهجوه الدرجة القصوى من التحقير، فقد كان أشعب مادة تسلية للخليفة كما ورد في بعض الروايات، فأصبح غريم القصيبي أشبه بمضحك السلطان، ومهرج القصر.

والأشياء بالأضداد تتميز، فتأتي الأنا في مقابل الآخر، عبر المقابلة البلاغية، يقول الشاعر:

**لَا يَسْتَوِي قَلَمٌ يُبَاعُ وَيُشْتَرَى وَيَرَاعَةٌ بِدَمِ الْمَحَاجِرِ تَكْتُبُ**

يعود الشاعر إلى تعميق الدلالة، وتكثيف المعني، فيؤكد الدلالة في (قَصَائِد مَأْجُورَة) بالشطر الأول (لَا يَسْتَوِي قَلَمٌ يُبَاعُ وَيُشْتَرَى)، وهنا يفرط في تحقير الآخر، وهذا القلم المأجور يقابله قلم الذات الحر في الشطر الثاني، ومن ثم فإن الأنا تمارس نسقيتها على الآخر، وطغيانها على العدو والغريم، وهذه النَّسقيّة وهذا الطغيان، منحه إياه الشعر والثقافة العربيّة التي ميزت الشاعر على غيره، وأجازت له ما لا يجوز لغيره.

## المبحث الرابع: نسق التخويف والإرهاب البلاغي

هناك أبيات عربية مشهورة تحتل مكانًا واسعًا ومكانة رفيعةً في ذاكرتنا المحفوظة، نستحضرها في مواقف عديدة من حياتنا، بل نستخدمها -أحيانًا- لنداوي بها جراحاتنا، أو لنرمم بها ذواتنا في أثناء الهزائم، أو لنؤكد على معنى سُبقنا إليه، مسلِّمين بأن الحياة تدور، والأيام دول، وما أصابنا قد أصاب غيرنا فعبّروا عنه، وعبروه بتلك الأبيات التي يناسبنا اليوم ترديدها والتعزّي بها.

والذاكرة المحفوظة حين يأتي الموقف المناسب؛ تستحضر تلك الأبيات بكل تبعاتها النفسية والاجتماعية والسياسية حتى، ومن ذلك مثلًا:

أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمَى إِلَى أَدَبـــي وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَـــمُ

(المتنبي، ١٩٨٠، ٤/ ٨٥).

وهو بيت للمتنبي في «وا حر قلباه»، كان قاله إثباتًا لتفوقه، وامتداحًا لذاته واعتدادًا بها، وكذلك تخويفًا لأقرانه وإرهابًا لهم.

وشاعرٌ كالقصيبي، بإعجابه الشديد بالمتنبي وشعره، لن يغيب عن مخيلته هذا البيت، بل لن يكون في منأى عن العديد من المواقف التي يتعرض لها في وسطه الإداري والأدبي، وهي مواقف تشهد مزاحمات على السلطة والمكانة، ولذا نجده في القصيدة المختارة يأتي على ذات الأسلوب الذي سار عليه المتنبي في تخويف وإرهاب أقرانه بلاغيًّا، وإثبات تفوقه وعلو كعبه عليهم شعريًّا، فيستعمل «الأنا» -لفظًا ومعنىً- التي سبق لأستاذه المتنبي أن استعملها، حيث يقول:

أَنَـا شَـاعِرُ الـدُّنْيَـا.. تَبَطَّنَ ظَهْرَهَـا شِعْرِي.. يُشَرِّقُ عَـبْرَهَـا وَيُغَـرِّبُ
أَنَـا شَـاعِرُ الْأَفْلَاكِ كُـلُّ كُلَيْمَـةٍ مِنِّي.. عَلَى شَـفَقِ الْخُلُودِ تَـأَهَّـبُ

وحين يصف القصيبي نفسه بكلمة «شاعر» في البيتين السابقين مباشرة بعد كلمة «أنا» فهو إنما أراد حصر المعنى وتأكيده وتخويف أقرانه وإرهابهم (بلاغيًا) رغم أن القصيدة في سياق عتاب الملك، لكنه لم ينس المقارنة، وحين يضيف لكلمة «شاعر» كلمة أخرى هي «الدنيا» أو كلمة «الأفلاك» فهو يقترب كثيرًا من اللقب الذي خلعه النقاد على المتنبي (مالئ الدنيا وشاغل الناس)، وتلك دلالة نسقيّة متخفية، وإن كانت دائرة الأنا قد اتسعت عند القصيبي فأضافها إلى الدنيا، فإنها بلغت الدرجة القصوى في تعاليها عبر التعبير

البلاغي (أنا شاعر الأفلاك)، وكان المتنبي نصب عينيه عندما فارق التعبير الشعري لديه العالم الأرضي محلقًا في السموات العليا، من خلال التشبيه البلاغي:

ما أَبعَدَ العَيبَ وَالنُقصانَ عَن شَرَفي أَنا الثُرَيّا وَذانِ الشَيبُ وَالهَرَمُ

(المتنبي، ١٩٨٠، ٤/٨٧).

في هذه القصيدة، أراد لها القصيبي أن تعيش متخفية في الذاكرة المحفوظة لقرائه كما عاشت أبيات المتنبي في الذاكرة المحفوظة لديه ولدى الآخرين ممن قرأوا شعره «وكتاباتنا وكلامنا هو دائمًا مرتبطٌ بتلك الأفكار والمعتقدات التي كانت في الماضي». (القاصد، ٢٠١٧، ص٦٨)، وهو المعنى الذي يصر عليه القصيبي في جملته الأخيرة من القصيدة كلها: «كل كليمة مني على شفة الخلود تلهّبُ».

وهذه الأبيات كسابقاتها؛ تغرس العنصر النسقي/ الوظيفة النَّسقيّة في خاصرة الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها من خلال قصيدته، ليؤكد على أن النص –أيضًا– حالة ثقافية وليس نصًّا جماليًّا أدبيًّا فحسب «والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير، والنساء مع الرجال، والمهمش مع المسوّد». (الغذامي، ٢٠٢١، ص٧٩).

وتظل الذات – التي تحاول التعالي عن الموقف– تمارس التخويف والإرهاب البلاغي، حيث يقول القصيبي:

وَمَنِ المُنَاضِلُ وَالسَّلَاحُ دَسِيسَةٌ؟ وَمَنِ المُكَافِحُ وَالْعَدُوُّ الْعَقْرَبُ؟

اعتمد النسق البلاغي على أسلوب الاستفهام، وصيغة الاستفهام أداة حجاجيّة ناجحة، تعمل على تحفيز المتلقي على استيعاب الخطاب الحجاجي والإصغاء إليه، من خلال افتراض ضمني مؤداه أن الذي يؤسسه هذا الخطاب الحجاجي حقيقة مطلقة لا يمكن التشكيك بها (سرحان، ٢٠١٣، ص٨٩).

والسؤال تقنية بلاغية تعتمد على الانزياح عن الوظيفة النحوية، وإنتاج معانٍ ثرية بالدلالة، فهو يحتل مكانة مهمة في اللغة الفنية عامة، ولغة الشعر على وجه الخصوص، لما له من قدرة تأثيرية، بوصفه أحد التقنيات الفنية التي تكشف عن قدرة الشاعر في توظيفها من خلال ما يحمله من تأثير وإقناع، وثراء في الدلالات، وقد شاع استعمال السؤال في التراث الشعري العربيّ عبر عصوره المختلفة، محاولاً الشاعر العربيّ من خلاله الوصول إلى حقائق الأشياء، وعللها البعيدة، فمن من أهم

قضايا الشعر صنع السؤال، أو التحريض عليه؛ لتكريس حالة الإدهاش عند المتلقي تجاه الكون وأسرار الوجود (الإمارة، ٢٠٠٧، ٨٧).

والشاعر من خلال نسق الاستفهام البلاغي -الذي يدل دلالة واضحة على الإنكار- يحاول أن يخرج من ضباب الشك والحيرة والقلق إلى نور اليقين، فتتكشف أمام المخاطب حقيقة الطرفين فالأنا الشاعرة تتسم بالشرف والخلق الرفيع، بينما الخصم لا يعرف شرف الخصومة، ولا يحقق في نفسه أبسط درجات الرجولة.

وما زال القصيبي يمارس الإرهاب البلاغي من خلال النسق البديعي، فالخطاب الأدبي يتقنع بالبلاغي والجمالي؛ لتمرير نفسه، وتمكين فعله في التكوين الثقافيّ للأنا (اصطيف، ٢٠٠٤، ص٣٣،٣٤).

والتورية من أشد الأساليب البديعية تخويفًا للمخاطب، يقول القصيبي:

وَ عَمرٌّ عَـيْنٌ بِي وَتَهْـرَعُ مِـثْـلَـمَا عَـبَرَ الْـغِـرِيـبُ مُـروَّعًـا يَـتَـوَثَّـبُ

التورية في كلمة (عَيْن) وهي تحتمل معنيين مطروحين في التعبير الشعري، المعنى القريب عين الإنسان، والمعنى البعيد، وهو المقصود لدى الشاعر (الجاسوس)، ومن هنا يكون الواشي المعادل الموضوعي للجاسوس، وهذا النسق المعلن للتورية، يكمن في طياته نسق مضمر، فالأنا الشاعر تمارس أقسى درجات إرهاب الخصم، حيث يمسخه مسخًا، ويشوهه تشويهًا كبيرًا، فالجاسوس شخصية منبوذة في المجتمعات؛ لأنها ذات سلوك شائن ومنحط إلى أبعد درجات الانحطاط.

## نتائج البحث

١. الأنساق الثقافيّة المضمرة من أهم سمات قصيدة القصيبي، ووجودها يثبت وجود «الوظيفية النَّسقيّة» وهي العنصر الذي أضافه الغذامي لبقية عناصر النموذج الاتصالي عند جاكبسون في أثناء تحليله لقصيدة المتنبي «واحرّ قلباه».

٢. تشابه الأثر الناتج عن الدلالات النَّسقيّة بين قصيدتي المتنبي والقصيبي.

٣. التعريض بالسلطوي نسق مضمر في نص القصيبي، لكنه كان أكثر خفاء في قصيدة المتنبي.

٤. في هذه القصيدة؛ بدت الذات الشاعرة متعالية على الآخر الذي سُحق تحت وطأة الأنا.

٥. الجمالي في هذه القصيدة كان عاملًا كبيرًا في إخفاء الأنساق الثقافيّة وإضمارها وسريانها.

٦. نسق التخويف والإرهاب البلاغي يتضح من خلال سيطرة ضمير المتكلم، وبنية السؤال، والتورية.

٧. تتشابه أساليب الأداء في الشعر العربيّ، في الشكل والمضمون والديباجة، وكذلك في النسق المضمر، خاصة في القصائد الموجهة للسلطوي.

## المصادر والمراجع


١. الأبشيهي، بهاء الدين محمد بن أحمد. **المستطرف في كل فن مستظرف.** دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٢. الإمارة، علي. **السؤال فضاء شعريًّا «ديوان حرائق التكوين نموذجًا».** موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلام، ٢٠٠٧م.

٣. أنيس، إبراهيم. **من أسرار اللغة.** مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٤. بشر، كمال. **علم الأصوات.** مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥. بعلي، حفناوي. **مدخل في نظرية النقد الثقافيّ المقارن.** دار الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

٦. البليك، عماد. **قصص ونوادر أشعب أظرف متطفل على موائد العرب،** العربيّة نت، ١١مارس ٢٠١٨م.

٧. سرحان، هيثم. **الخطاب الحجاجي في شعر بشار بن برد مقاربة في تحولات الهوية الثقافيّة.** مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها، ع١، نوفمبر ٢٠١٣م.

٨. الشايب، أحمد. **تاريخ النقائض في الشعر العربيّ.** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. ط١، ١٩٥٤م.

٩. الطيب، عبد الجواد. **في محيط الدراسات اللغوية.** المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

١٠. عليات، يوسف محمود. **تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي.** الأهلية للنشر، بيروت، ٢٠١٥م.

١١. الغذامي، عبد الله. **النقد الثقافيّ قراءة في الأنساق العربيّة.** المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ٢٠٢١م.

١٢. الغذامي، عبد الله؛ اصطيف، عبد النبي. **نقد ثقافي أم نقد أدبي.** دار الفكر المعاصر، سورية، ط١، ٢٠٠٤م.

١٣. الفراهيدي، الخليل بن أحمد. **العين.** تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، (د.ت).

١٤. القاصد، حسين علي جبار. **المعنى التداولي بحث في النقد الحديث،** مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع٤، ٢٠١٧م.

١٥. القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء.** تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ١٩٦١م.

١٦. القصيبي، غازي. **حياة في الإدارة**. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١م.

١٧. كليطو، عبد الفتاح. **المقامات: السرد والأنساق**. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.

١٨. المتنبي، أبو الطيب. **ديوان المتنبي**. تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٨٠م.

١٩. المحفلي، محمد. **الأنساق الثقافيّة في كتاب كليلة ودمنة**. مجلة سمات، البحرين، ع١، ٢٠١٦م.

٢٠. محمد، مراد بابا مراد. **اللافقاريات**. مطبوعات جامعات: الموصل، البصرة، بغداد، العراق، ١٩٨٨م.

٢١. مدكور، إبراهيم. **المعجم الفلسفي**. الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩م.

٢٢. مفتاح، محمد. **التشابه والاختلاف**. المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط١. ١٩٩٦م.

٢٣. ابن منظور، محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى. **لسان العرب**. دار صادر، بيروت، مج١، ط٣، ١٤١٤هـ.

٢٤. النوايتي، عبد الرحمن. **السرد والأنساق الثقافيّة في الكتابة الروائية**. دار كنوز المعرفة، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

٢٥. يوسف، عبد الفتاح أحمد. **قراءة النص وسؤال الثقافة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩م.

## Abstract

Ghazi Alqusaibi is considered as a landmark among the personalities of our Arab world, on the political and cultural levels. His poem «The last message of Almutanabbi to Saif Aldawla» was similar to Almutanabbi's poem «Oh My Heart is a Flame», So, if Almutanabbi's poetry killed him; Alqusaibi's poem has exclude him from the Ministry of Health as a minister.

The study aims to reveal the implicit pattern that is hidden in the selected poem, through the analytical descriptive approach in the light of the statements of cultural criticism, as culture passes its patterns through masks and hidden means through the artistic and aesthetic, and whenever the text become more poetic; The pattern become stealthier and efficient.

The systemic connotations were evident in Alqusaibi's poem from the main four chapters: the pattern of exposure that includes blame and admonition, the pattern of the other under the weight of oneself, the pattern of tyrannical ego, the pattern of rhetorical intimidation.

The study concluded with several results, the most prominent of which is that Al-Qusaibi was able to pass implicit patterns as Al-Mutanabbi did through his poem, and the arrogant self has appeared in this poem, exercised its tyranny over the Other, and terrorized its opponents through rhetorical intimidation. The study also concluded that implicit cultural patterns are among the most important features of the poem, and their presence proves the existence of «systematic functionalism», which is the element that Alghathami added to the rest of the elements of Jacobson's communicative model during his analysis of Almutanabbi's poem «Oh My Heart is Flame».

## Keywords

***semantics - systemic - authoritarian - ego - the other - rhetorical.***

# سيميائيَّة العتبات النصّيَّة

## في ديوان (وحدها هند) لعبد الرحمن العتل

**زياد بن علي بن حامد الحارثي**

أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة جدة

**ملخص**

تسعى هذه الدراسةُ إلى رصد العلامات السيميائيَّة للعتبات النصّيَّة في ديوان (وحدها هند) للشاعر السعودي عبد الرحمن العتل؛ إذ تمثل هذه العتبات مفاتيحَ إجرائية تساعد المتلقي في الولوج إلى أغوار النصّ وفكِ شفراته، ومن ثم الوقوف على دلالاته وأثرها عليه وعلى تأويله. وقد وقع الاختيارُ على هذا الديوان للكشف عن هذه العتبات ودلالاتها وأثرها على النصّ الشعري في الديوان، وقد استعانت الدراسة بالمنهج السيميائي.

**الكلمات المفتاحية**

***الشعر السعودي، وحدها هند، العنوان، الغلاف، الإهداء.***

**مقدمة**

الشعر تعبيرٌ عن تجربة الإنسان وما يصحبها من انفعالات ومشاعر تجاه الحياة المحيطة به؛ لأنه متصل بالبيئة التي تشكل مصدرًا ومنبعًا للصور الفنية والخيال الواسع.

وتأتي أهمية الدراسة من خلال ما يملكه الشاعر من موهبة فريدة، وقدرة على تطويع اللغة، وجودة في سَبْك الشعر، أنتجت له دواوين عديدة من بينها ديوان «وحدها هند» محلَّ الدراسة، الذي لم يحظ بدراسة مستقلة حسب ما وقف عليه الباحث.

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد سيميائيَّة العتبات النصّيَّة لهذا الديوان، وفك شفراته، وسبر أغواره، والوقوف على نصوصه الموازية، وما تحمله من إشارات وإيحاءات تفيد في تحليل النصّ، والكشف عن جمالياته.

واعتمدت الدراسة على المنهج السيميائي الذي يهتم بدراسة النصّ من ذاته لأجل ذاته، والانفتاح على دلالاته السطحية والعميقة، وبناء على ما أثبته هذا المنهج من فعالية ونجاح في مقاربة النصّوص، و «إذا ما حاولنا أن نتعرف على الطريقة التي يحلل بها المنهج السيميائي النصّ الأدبي باعتباره ظاهرة تجريبية واحدة، فإن جميل حمداوي يقول لنا بأن ذلك يستند إلى عمليتي التفكيك والتركيب، التي تشبه تفكيك أعضاء الدمية وتركيبها، على غرار البنيوية النصّيَّة المغلقة، التي تلغي كل الحيثيات السياقية والخارجية إلا إذا ظهرت من خلال التناص» (الأحمر، ٢٠١٠م، ص٦٠).

مع مراعات أن العتبات دائمًا ما تخضع -حسب نموذج جينيت- لخمسة لمبادئ «المبدأ المكاني والمبدأ الزماني والمبدأ المادي، والمبدأ التداولي، والمبدأ الوظيفي» (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٥١).

وهناك بعض الدراسات السابقة التي أفدت منها، وسبق بها بعض الباحثين، بعضها مقالٌ علميٌّ، وبعضها بحثٌ منشورٌ عُنِيَت بدراسة عتبات النصّ الأدبي، منها:

١- العتبات النصّيَّة في ديوان (دفتر من أرق) لعبد الرحمن العتل، د. أمل بنت محسن العميري، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، العدد ١٣ مارس ٢٠٢٢م.

٢- عتبات النصّ قراءة في قصيدة العودة إلى سنار للشاعر السوداني محمد عبد الحي مقاربة سيميائيَّة، خالد عباس مصطفى عبد السلام، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، جامعة كفر الشيخ ٢٠١٦م.

٣- «مقاربة سيميائيَّة في قصيدة الرحلة والموت لصالح باوية» بمجلة اللغة الوظيفية بجامعة حسيبة بوعلي بالشلف، للباحث صلاح الدين باوية، عام ٢٠١٥م.

٤- ودراسة بعنوان: «قراءة سيميائيَّة في ديوان حالات توهم في حضرة سيدة المعنى لحسن دواس» بجامعة عمار ثليجي بالأغواط للباحثة سامية كعوان، عام ٢٠١٧م.

٥- ودراسة بعنوان: «قراءة سيميائيَّة في شعر الشباب السعوديين: ديوان فينق الجراح للبارقي أنموذجًا»، بكلية الآداب بجامعة الخرطوم للباحث إبراهيم أبو طالب، عام ٢٠١٤م.

## تمهيد: التعريف بالشاعر[١]

عبد الرحمن بن إبراهيم العتل، ولد بالرياض ١٩٦٤م، حصل على بكالوريوس اللغة العربية من كلية التربية جامعة الملك سعود، وماجستير في اللغة العربية تخصص أدب حديث من جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض، ودكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب جامعة الملك سعود عام ١٤٢٧هـ.

وقد عمل معلمًا في وزارة التربية والتعليم منذ عام ١٤٠٨هـ، ثم انتقل للعمل في كلية التقنية عام ١٤١٣هـ، وعمل وكيلًا لقسم الدراسات العامة ثم رئيسًا له. وهو عضو لجنة الشعر بنادي الرياض الأدبي، وعضو مؤسس لنادي الشعر بجامعة الملك سعود.

صدر له عدة دواوين، وهي:

١. خفق الكلمات عن دار المفردات ١٤٣٤هـ.

٢. دفتر من أرق عن دار المفردات ١٤٣٤هـ.

٣. غيابة الكهف عن نادي الرياض الأدبي ١٤٣٧هـ.

٤. لأني أحب، نادي القصيم الأدبي ١٤٣٩هـ.

٥. رجفة الوجد مؤسسة الانتشار العربي ١٤٣٩هـ.

٦. وحدها هند، عن شركة تكوين العالمية ١٤٤٢هـ.

٧. على بعد قبلة مؤسسة الانتشار العربي ١٤٤٣هـ.

(١) ينظر، موقع بوابة الشعراء: https://poetsgate.com/poet.php?pt=4899

## المبحث الأول: السيميائيَّة وعتبات النصّ.

يُعَدُّ كلٌّ من السويسري دوسوسير، والأمريكي بيرس رائدا علم السيميائيَّة، فالسيميائيَّة كما عرفها دوسوسير: «علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية» (تشاندلر، ٢٠٠٨م، ص٣٠). وأما بيرس فعبر عنها بـ «الدستور الشكلاني للإشارات» (تشاندلر، ٢٠٠٨م، ص٣٠، عبدلي و عزوق، ٢٠١٨م، ص٩ )[1]. وبين الرائدين خلاف في رؤيتهما، «ويوضح بول جيرو في كتابه ((السيميولوجية)) ١٩٧١م، أن الفرق الأساسي بين دي سوسير وبيرس فالأول ركز على الوظيفة الاجتماعية للعلامة في حين ركز الثاني على وظيفتها المنطقية» (راغب، ٢٠٠٣م، ص٣٦٧).

ويوجد فرق بين العلامة اللغوية من ناحية مدلول اللغة وبين العلامة الأدبية الفنية، «ففي كتاب لوتمان ((بنية النصّ الفني)) نجد تفرقة بين العلامة اللغوية كدلالة تواطئية بين المرسل والمتلقي، وبين العلامة الفنية كدلالة أيقونية وتصويرية لا تحتمل الانقسام إلى شكل ومضمون مثل علامة اللغة الطبيعية في الحياة اليومية، ففي اللغة الفنية تتوحد العلامة في المضمون في تشكيلها فلا نعرف حدود الشكل من حدود المضمون؛ لأن العلامة جعلت منهما عملة واحدة» (راغب، ٢٠٠٣م، ص٣٦٩).

ومن هنا أختلفُ مع الرأي القائل إن عتبات النصّ تمثل نقلًا لمركز التلقي من النصّ إلى النصّ الموازي (عبدالسلام، ٢٠١٦م، ص٣٧٧)، بل أراه تسليطَ ضوءٍ على النصّ الموازي حين يكون مقصودًا في الدلالة الكلية التي يهدف إليها المبدع، تلك القصدية، والدمج الإبداعي لعتبات النصّ يمنح قراءة العتبات والوعي بها، والسعي لتحليلها مشروعًا في التلقي عن المبدع، فبالأحرى هو ليس نقلًا لمركز التلقي، بل هو توسيع لدائرة التلقي.

وعتبات النصّ = النصّ الموازي (Paratexte) (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٤٣)، ويعد الناقد الفرنسي جيرار جينيت من روادها، وعتبات النصّ عنده من المتعاليات النصّيَّة والشعرية عامة، «فالمناص هو: كل ما يجعل من النصّ كتابًا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير بورخيس: البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه» (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٤٤).

---

(١) تشترك التعريفات في أنه علم العلامات.

وقسَّمت الدراسات الأدبية العتبات قسمين: محيط النصّ، والنصّ البَعْدِي، فمحيط النصّ يتمثل في عتبات ثابتة، وهي تلك التي تتعالق مع كل نص، مثل: اسم المؤلف، والعنوان، والفهرس، ومكان النشر، والمؤسسة الناشرة، وتاريخ النشر. وعتبات متغيرة، وتلك يمكن الاستغناء عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر ورؤيتهما، ومن ذلك: الأيقونة والإهداء، وكلمات الشكر، والمقتبسات، والمقدمة. أما مكونات النصّ البَعْدي فتتحدد في حوارات المؤلف ومذكراته ورسائله واللقاءات ونحو ذلك (الإدريسي، ٢٠١٥م، ص٥٦).

ولذلك لا تتوافر كل العتبات في كل النصّوص، بل كل نص حسب ما يرد فيه من عتبات، قصد إليها المؤلف.

وبما أن العتبات هي خارجة عن النصّ، وهي أحيانًا ليست كلمات بل صورة الغلاف، وتوزيع الكلمات في الصفحة.. إلخ، لأن للعتبات دلالة إشارية، «نستطيع القول: إن نصًّا ما هو قصيدة لمجرد رؤية توزيع الكلمات على الصفحة، إن استخدام ما يسمى أحيانًا (عتاد أكاديمي) كالمقدمات، وكلمات الشكر، وعناوين أجزاء الفصول، والجداول، والرسوم التخطيطية، والهوامش، والمراجع في النصّ، وقائمة المراجع، والملاحق، والفهارس، هو ما يتيح تعرُّف القارئ بسرعة إلى أكاديمية الكتاب، هذه القرائن هي جزء من الوظيفة التقعيدية للإشارات» (تشاندلر، ٢٠٠٨م،ص ٢٩٧).

والعلامات خارج النصّ أصبح لها ثقل معنوي في فهم النصّ، فاسم المؤلف يشير إلى ما يتوقعه القارئ من جودة للكتاب، وصورة الغلاف، الحواشي الشارحة.. إلخ، مما يجعل قراءة هذه العتبات وفهما عملا سيميائيًّا بالدرجة الأكبر.

وديوان (وحدها هند) للشاعر عبد الرحمن بن إبراهيم العتل، تتوافر فيه عدة عتبات نصية يرصدها قارئ النصّ، وهي (صورة الغلاف – عنوان الديوان – اسم المؤلف – الإهداء – عناوين القصائد – التاريخ في نهاية القصائد).

## المبحث الثاني: غلاف الديوان والإهداء مقاربة سيميائيَّة.

الغلاف هو العتبة الأولى التي يطالعها القارئ للنص المطبوع، ومن خلال انفعاله بها تتشكل بذور علاقة بينه وبين النصّ، يحكم هذه العلاقة الحالة النفسية، والمستوى الثقافي ونوعية التعليم، والدرجة العلمية، والتكوين الإيديولوجي (الرمادي، ٢٠١٤م، ص٢٩٣).

فغلاف الديوان، والصفحة الثانية التي تظهر فيها (في ديوان: وحدها هند) بيانات النشر، والصفحة الثالثة البيضاء التي تحمل اسم الديوان، واسم المؤلف من المناص النشري أو الافتتاحي (مناص الناشر) حسبما أوضح عبد الحق بلعابد (٢٠٠٨م، ص٤٥).

وصفحة الغلاف أول ما تقع عليه عين القارئ، وغلاف ديوان (وحدها هند) أبيض في نصفه الأعلى، ثم يستمر البياض في معظم النصّف الأيمن إلى الأسفل، وفي الربع الأيسر الأسفل أربع ألوان كأنها خطوط فرشاة رسم عريضة كل منها في اتجاه، واحد من الأسفل إلى الأعلى مائلًا إلى اليسار ولونه رصاصي، والثاني من جهة اليمين مائلًا ومنطلقًا إلى زاوية أعلى الصفحة اليمنى وهو أحمر، وعليه كتب بلون أبيض بشكل مائل (وحدها هند)، والرابع يقارب أن يكون امتدادًا للأول. والملاحظ أن ألوان الغلاف كلها تنتمي إلى الألوان الأساسية.

ويتسم الغلاف بالهدوء، وحركة الألوان كضربة فرشاة تعكس صنع رسام، وليس مجرد تلوين، فالأبيض مثلًا، لون الطهر والنقاء (عمر، ١٩٩٧م، ص٦٩)، مما يجعل العنوان الموحي بالحب متفتحا بلون الأزهار.

وللخطوط وطريقة رسمها دلالتها السيميائيَّة، فـ «الخطوط الأفقية تمثل الثبات والتساوي والاستقرار، والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم... أما الخطوط المائلة تمثل الحركة والنشاط وترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم... وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع» (ثاني، د.ت، ص١٣٥).

وتعدُّ الصفحة الثانية والتي تحوي بيانات النشر من العتبات الموجه للمكتبات، حيث إن البيانات المشتملة عليها بيانات توثيقية، فتحمل هذه العتبة قوة إنجازية تساعد على توصيل الرسالة، فتشمل: دار النشر (تكوين) مع رقم هاتفها، وفهرسة مكتبة الملك فهد، واسم الكتاب، والمؤلف، والمكان (جدة) والزمان (١٤٤٢هـ)، وعدد الصفحات، والردمك، ورقم الإيداع، ورقم الطبعة. وهذه العتبة هامة جدا إن لم يكن بشكل مباشر في فهم مضمون النصّ الشعري، لكن لها علاقة بالعمل ككلّ، وبالمؤلف أيضًا، فمن خلالها يمكن معرفة معلومات توثيقية عن العمل، وعن إصدارات المؤلف.

أما اسم المؤلف والعنوان والإهداء من المناص التأليفي (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٤٨)، فاسم المؤلف من العناصر المهمة المكونة للعتبات النصّيَّة، إذ لا يمكن للقارئ أن يتجاوز هذه العتبة المهمة؛ لأنها تثبت شخصية المؤلف وهويته، وملكيته الأدبية والفكرية للنص المطبوع، من خلال وضع اسم المؤلف – الحقيقي أو المستعار- على الغلاف، فلم يظهر اسم المؤلف إلا في الصفحة البيضاء الثالثة مع عنوان الديوان، ويمكن عدَّها غلافًا ثانيًا أو داخليًا.

أما الإهداء فهو كتابة عبارة رقيقة إلى المهدى إليه، ويتميز بأنه عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو عبارات الإهداء (الحجمري، ١٩٩٦م، ص٢٦). والمهدى إليه إما أن يكون شخصًا حقيقيًّا وإما أن يكون شخصًا متخيلًا. فيحمل رسائل للمهدى إليه، كما أن له دورًا تداوليًّا يقوم على تنشيط العلاقة التواصلية بين المؤلف والمتلقي.

ويقع الإهداء في الصفحة الرابعة، يقول فيه:

الإهداء

إلى هند

إلى هند وحسبي أن هندًا

هي الأولى التي قلبي اصطفاها

عبد الرحمن

أحب من الأسماء ما وافق اسمها

وأشبهه أو كان منه مدانيًا (معمر، ١٩٨٢م، ص٤٨، الملوح، د.ت، ص٢٢٨)

جميل بثينة

انتهى الإهداء، وهو يقع في منتصف الصفحة، والبيت الأول هو أول بيت من قصيدة (هند) الواقعة في الديوان ص٩٣، وقد تكون هند أول حب في حياة الشاعر، ثم ختم قصيدته بقوله:

هواها يا لروعته وحسبي

هي الأولى ولا أحد سواها

وفي البيت الثاني في القصيدة يقول:

وقدَّرها على اعتاب عمري

فكانت بدء روحي وانتهاها

وقد يكون اسم محبوبته الحقيقي، أو اسمًا يوافق اسمها أو يقترب منه حسبما يشير بيت جميل، لكن الأكيد أنها حبه الأول، فالمهدِي المرسل هو الشاعر، والمهدى إليه أو المرسل إليه هي هند حبه الأول. ووظيفة الإهداء هنا تشويقية جاذبة، ومشاركة من الكاتب لقرائه، يبوح من خلالها بلوعة الحب وجماله الذي لا ينسى؛ لأنه سيجد لوعة ملتهبة وحبا فواح في الديوان.

ولا يخلو الإهداء في جزئه الثاني من تناص، فقد استشهد ببيت لجميل بثينة، وإن كان البيت قد نسب إلى غيره، لكن معنى البيت فيه إشارة يمكن تفسيرها، إذ يحب ما كان قريبًا من اسم محبوبته (هند)، أو أن هندًا هو اسم قريب لاسم محبوبته الحقيقية الذي لم يصرِّح به، ولذلك أكمل الإهداء ببيت جميل بثينة، إشارة إلى أن صاحبة الإهداء ستعرف أن (هندًا) اسم يشبه اسمها، وكذا القارئ. «وليس من قبيل المصادفة أن يكون إهداء الكتاب العمل معلِنًا بصدق عن العلاقة التي تربط الكاتب ببعض الأشخاص أفرادًا أو جماعات التي تَظْهَرُ من خلال الوظيفتين طبيعة العلاقة بين المُهْدِي والمُهْدَى إليه» (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٩٩-١٠٠). والوظيفتان هما الوظيفة الدلالية للإهداء، والتداولية.

ويعد العنوان العلامة الجوهرية في الكتاب، وهو أول عتبة من عتبات النصّ التي يخطوها القارئ في تؤدة مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر القارئ فيها، فتتوقف عملية القراءة، وتقصر عن متابعة النصّ المقروء، أما إذا تخطى القارئ هذه العتبة آمنًا؛ فإنه سوف يلج منها إلى غرف النصّ وأبهائه (عبدالمطلب، ٢٠١٣م، ص١٨).

وقد تكرر عنوان الديوان في ثلاث صفحات صفحة الغلاف، صفحة بيانات النشر، وصفحة الغلاف الداخلية، فالنعوان الرئيس (وحدها هند)، وهو البوابة التي يَعْبُر منها إلى النصّ، فهو سمته والمعبِّر الرئيس عنه، لذا يكتسب أهمية خاصة في عتبات النصّ، فـ «الشعر العربي الحديث جعل من العنوان نصًّا ثانيًا موازيًا للقصيدة، فأصبح بالإمكان الحديث عن شعرية العناوين كما كنا نتحدث عن شعرية القصيدة» (الدين، ٢٠١٣م، ص١١٠). و «يرى رولان بارت العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيمًا أخلاقية واجتماعية وأيدلوجية» (حمداوي، ١٩٩٧م، ص٩٩).

وتعددت تعبيرات النقاد عن وظائف العنوان، ولكنها تتفق في المجمل، وهي: تسمياتية، وتعيينية، وإشهارية (الحجمري، ١٩٩٦م، ص١٨).

وعند جينيت:

١. الوظيفة التعيينية: هي التسمية، أو التمييزية، أو الاستدعائية، وتشبه تسمية الطفل عند ولادته، وتتوفر هذه الوظيفة في كل العناوين.
٢. الوظيفة الوصفية: وتسمَّى التلخيصية أو الدلالية أو اللغوية الواصفة، وهي وظيفة تصف النصّ أو أحد مميزاته، وهي التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النصّ، وتكون موضوعاتية (هذا النصّ يتكلم عن) أو خبرية (هذا الكتاب هو)، وهناك أيضًا أنواعٌ من الإيحاءات للعناوين، منها، الإيحاءات التجنيسية، مثل ذكر اسم البطل في العنوان، أو صفته كالبخيل مثلًا.
٣. الوظيفة الإيحائية: وهي مرتبطة بالوظيفة الوصفية، ولها طريقتها في الوجود وأسلوبها، إلا أنها ليست قصدية دائمًا، وقد دمجها جينيت مع الوظيفة الوصفية بادئ الأمر ثم فصلها عنها لاحقًا.
٤. الوظيفة الإغرائية: وهي وظيفة تغرر القارئ المستهلك بتشيطها قدرة الشراء عنده، ويحركها الفضول، وقد وضعت قاعدة لهذه الوظيفة في تلك العبارة: ((العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب)) إذ للإغراء وظيفة جمالية تجذب انتباه القارئ وتستدعي فضوله (٢٠٠٨م، ص٧٨، الدين، ٢٠١٣م، ص١٠٨).

وبعض النقاد كـ هـ. ميتيرون صنفها تصنيفًا عامًّا شاملًا فهي عنده:

١. الوظيفة التعيينية التسموية.
٢. الوظيفة الإغرائية أو التحريضية، والتي جمعها ((هويك)) في الوظيفة التداولية.
٣. الوظيفة الأيدلوجية (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٧٤).

ووظيفة العنوان بناء على فهم المبادئ السابقة هامة جدًا في فهمه وفهم ارتباطه بالنصّ، إذ يعبر عن مكنون العمل بطرق مختلفة مباشرة أو إيحائية، ويجذب القارئ لاقتناء العمل، فيشكل مفتاحا لفهم النصّ، أو يرمز إلى أهم شيء في العمل.

والعنوان قد يعبِّر بذاته عن مضمون العمل، وقد يحتاج إلى عوامل مساعدة، يقول محمد مفتاح: «إما أن يكون [العنوان] طويلًا، فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرًا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق

لغوية توحي بما يتبعه، فعنوان القصيدة التي بين أيدينا – لو لم نعرف انتماء الشاعر – يحتمل أكثر من توقع: القدس الأسيرة، أو القدس المحررة، والنواة الأولى هي التي قلبها الشاعر وولد منها قصيدته» (١٩٩٠م، ص٧٢).

وإذا قرأنا عنوان الديوان (وحدها هند) في ضوء البنية، فإننا نجده صوتيًّا يتمتع بالخفة، فاسم (هند) اسم ثلاثي ساكن الوسط خفيف على النطق، وكلمة وحدها اشتملت على الألف الممتدة، وسكون الحاء، فجاء العنوان صوتيًّا له جرس حسن.

ومن الناحية البلاغية يمكن القول: إن الحذف الموجود في الجملة الفعلية يعطى تنوعًا في التفسير، ويقوم بوظيفة بلاغية بديعة، فقد «يرجع حسن العبارة في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف لا يَغْمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفَّى به العبارة، ويشتد به أسرها ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤها، ويمتلئ مبناها، وتصير أشبه بالكلام الجيد، وأقرب إلى كلام أهل الطبع، وهو من جهة أخرى دليل على قوة النفس، وقدرة البيان، وصحة الذكاء، وصدق الفطرة» (أبوموسى، ١٩٩٦م، ص١٥٣).

وتقديم (وحدها) على هند سواء كانت ظرفًا أو حالًا، يفيد أن تفرد هند، أو وجودها وحيدة في قلب الشاعر هو المقصود الأهم للعنوان، مهما تعددت مظاهر حب متنوعة داخل الديوان، فقد اشتهر أن التقديم للاهتمام، «فترتيب الكلمات في العبارة يتبع أحوال النفس وما يثار فيها، أو يمكن أن يثار فيها من معانٍ وصور» (أبو موسى، ١٩٩٦م، ص٣١٢).

لقد سيطرت هند على عقل الشاعر؛ لأنه لا يريد أن يضع عنوانه (هند) فقط؛ ثم يتركنا نفكر ما شأن هند؟ ماذا يريد الشاعر بهذا العنوان؟ فقد حسم ذلك بلفظ واحد فقط (وحدها) دلَّ هذا اللفظ على التفرد المطلوب، والهاء لا يمكن أن تعود على متأخر لفظا ورتبة كما يقول النحويون، بل دلت في إشارة واضحة على أن هندًا تأخرت لفظًا وتقدمت عشقًا ورتبة؛ لأنها صاحبة الحال وصانعة الحالة.

وقد جاء العنوان (وحدها هند) والقصيدة داخل الديوان اسمها (هند) فليس الديوان مسمى باسم قصيدة منه، بل هناك تغيير طرأ، والرابط بينها (هند).

وقد اتضح من النظر إلى العنوان أنه يحوي وظيفة تعيينية وإغرائية في آن واحد.

وذُكرت (هند) خمس مرات في غلاف الديوان والإهداء والغلاف الداخلي، وذكرت ثلاث مرات في القصيدة التي تحمل اسمها، ومرة في فهرس الموضوعات.

وهند محبوبة الشاعر، تلك المرأة الكاملة التي لمعت عينا الشاعر لأول مرة حين شعر بالحب، ودق قلبه باللهفة تجاهها، وقد اختار لها ألف الإطلاق ليخرج معه ذلك الإحساس الممتد الذي لا حدود له، يقول (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٩٣):

إلى هنـد وحســبي أن هنـدا هي الأولى التي قلبي اصطفاها
وقـدَّرهـا على أعتـاب عمري فكـانـت بـدء روحي وانتهـاهـا
ومن أحداقها انطلقت حياتي وضــوَّعَ في جوانبها شــذاها
تمكَّن حبهـا في القلـب حتى تسرَّب في الأضـالع واحتـواها

ثم يختم قصيدته بقوله:

هواهـا يـا لروعتـه وحســبي هي الأولى ولا أحـد ســواهـا

فوصفها بالأولى له دلالة يمكن تكون حبه الأول، ومهما مال الشاعر أو تجاذبه إعجاب هنا أو انشراح قلب هناك، فإن هندًا ستظل في المركز الأول لقلبه.

فالعنوان حمولة مكثفة لمضامين النصّ، والحب المتمظهر في هند له علاقة بحب الوطن، والشوق للصلاة، وحب فريق الهلال، وهذا التفسير هو الأقرب؛ لأنه وإن احتوى الديوان موضوعات أخرى كالحديث عن (كورونا) وبعض ما فعلته من آلام بالبشرية، خاصة إبعاد المسلمين عن صلاة الجماعة، إلا أنه اختار الحب عنوانًا معبِّرًا إغرائيًّا وإيحائيًّا لديوانه، وأول نقطة ضوء في الديوان الذي يحمل حبًّا عظيمًا للوطن وقادته، إلا أن الحب حين يأتي الحديث عنه تأتي الحبيبة حاملة لواءه ونبعه الصافي.

## المبحث الثالث: عناوين القصائد مقاربة سيميائيَّة.

تتضمن الديوان عددًا من القصائد تختلف طولًا وقصرًا، لكل قصيدة عنوان، فبلغت عناوين القصائد ثلاثًا وستين قصيدة.

و «العناوين الداخلية عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النصّ كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه موجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلًا على النصّ/ الكتاب أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يُعَنْون لهم النصّ، والمنخرطون فعلا في قراءته» (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص١٢٤-١٢٥).

**موضوعات القصائد:** قبل الحديث عن موضوعات القصائد يمكن أن نلاحظ أن ترتيب القصائد في الديوان يخالف تواريخ تأليفها المذكور في آخر كل قصيدة، فالترتيب التاريخي للتأليف غير ترتيب ورود القصائد في الديوان.

وقد تنوعت موضوعات القصائد، بين ثلاثة موضوعات عامة رئيسة، هي: الوطن ومدح القادة، والحب، وأزمة وباء كورونا، وجاءت قصائد قليلة عن موضوعات متنوعة أو تحمل شكوى حزينة.

فالقصائد التي تحدثت عن الوطن ومدح القادة: (أطهرُ بلدٍ موستار، البوسنة، ١٤٤١/١٠/١٢هـ، وصار الدمع ينهمر ١٤٤١/٩/٢٥هـ)[1].

وقصائد الحب هي: (لذة إيقاعها ١٤٤١/٤/٣٠هـ، ليتنا ما كبرنا حنين لحارتها بعد أربعين سنة مضت ١٤٤١/١٠/٢٠هـ، قبلتان ١٤٤١/٥/١هـ، نشوة ١٤٤١هـ، ساعة اللقيا١٤٤١هـ، نشيد الهوى١٤٤١هـ، لا ورد سواك١٤٤١هـ، ثمة أنثى١٤٤١هـ، نكران١٤٤١هـ، سَفَرٌ في أعماقها ١٤٤١/١٠/١١هـ، ابتهاج حدَّ الوهج ١٤٤١/٧/١٨هـ، أُحِبُّه والسلام ١٤٤١/٨/٤هـ، أميرة الشعر والحب ١٤٤١/١١/٢هـ، إني أموت ١٤٤١/٨/١٦هـ، محاولة مستحيلة ١٤٤١/٨/٢٧هـ، على موعد ١٤٤١/١١/٥هـ، ضمة عفوية ١٤٤١/١٢/٥هـ، عن الحب تسأل ١٤٤١/١٢/١١هـ، كثب قلقة ١٤٤١/٨/١٧هـ، ميلادي الكبير ١٤٤١/١٢/٢٨هـ، صدى ١٤٤١هـ، رُبَّ كلمةٍ ١٤٤١هـ، غرابة ١٤٤١هـ، في المصعد طبيبة الامتياز التي

(١) أثبتُّ العناوين كما هي تمامًا، حتى الكلمات والجمل الشارحة لها، وأثبت معها تاريخ التأليف وإن كان ذكره في نهاية القصيدة.

دخلت المصعد، ونسيت أين تذهب مدينة الملك فهد الطبية ١٤٤١/٤/١هـ، نظرة وابتسامة ١٤٤١هـ، بحثا عن دفء ١٤٤١/٥/١٧هـ، على بعد قبلة ١٤٤١/٥/١٨هـ، من وحي ليلتها ١٤٤١/٦/١١هـ، أجمل الحب ١٤٤١هـ، تذكي الزناد ١٤٤١/٦/٢٩هـ، جنون نهد ١٤٤١/٧/٢هـ، هند ١٤٤١/٧/٩هـ، طيفها النائي ١٤٤١هـ، بتُّ أميرا ١٤٤١هـ، خفَّا حنين ١٤٤١هـ، غفلة: ردًّا على الشاعرة اللبنانية المبدعة أسيل سقلاوي ومازحة لها حين كتبت في حسابها بتويتر: أنادي باسمك المصبوب خمرًا... وأعجب كيف تصمت حين تقرا ١٤٤١هـ، لماذا؟ ١٤٤١هـ، لحن سماوي ١٤٤١هـ، توجع ١٤٤١هـ، سكرة ١٤٤١هـ، حب ١٤٤١هـ).

وقصائد أزمة كورونا هي: (ستعود حي على الصلاة ١٤٤١/٧/٢٢هـ، مآذن الحب الأحد ١٤٤١/١٠/٨هـ، تضحية: إلى كل طبيب وممارس صحي بذل روحه ووقته لمساعدة الناس وقت جائحة كورونا ١٤٤١هـ، الخوف والموت كورونا الفايروس الذي قيَّد العالم ١٤٤١/٧/٢٠هـ ٢٠٢٠/٣/١٥م، بعيد قريب ١٤٤١هـ، صمت الشوارع ١٤٤١/٨/١هـ،)

حزن (على الجوديّ، ١٤٤١/٨/١٤هـ، أحلام موصدة ١٤٤١/١١/٢٨هـ،)

وهناك موضوعات متنوعة: (شدٌّ وقطعٌ للذين يتكررون في ليالي عبقر ١٤٤١/١٠/١٧هـ، أسفار بعيدة ١٤٤١/٢/١٠هـ، عمر آخر ١٤٤١هـ، الخطوة الأولى طالب في سنته الأولى ١٤٤١هـ، كبوة ١٤٤١/٣/١٧هـ مدينة الملك فهد الطبية، أعيش عيدي ١٤٤١/١١/١٦هـ، ريحٌ فيها ١٤٤١/٦/٢٥هـ، لو كان ١٤٤١هـ، محبوبة متفردة ١٤٤١/٧/٢١هـ، تيه ١٤٤١هـ، شهر البشائر في استقبال رمضان ووداعه ١٤٤١/٩/٢٦هـ، ٢٤ نوفمبر ٢٠١٩م يوم فرح للوطن عامة وللهلاليين خاصة بحصول الهلال على كأس آسيا).

ووظائف العنوان في النصّ الشعري تختلف عنها في النصّ الروائي، فقد «قام بعض الدارسين بتحليل العنوان، وأشاروا إلى أن للعنوان وظائف انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتا لغوية» (قطوس، ٢٠٠١م، ص٤٩). وتبقى الوظيفة التعيينية أساسية في العنوان -حسبما أرى- لأنها تعبر عما اختاره المؤلف ليعبر به عن النصّ، وقد ينضم إليها وظائف أخرى.

ومن الوظائف التي تقوم بها عناوين القصائد إلى جانب الوظيفة الرئيسة التعيينية أو الوصفية على حَدٍّ جينيت، وظيفة التوثيق، نجدها في عنوان (٢٤ نوفمبر ٢٠١٩م) هذا العنوان هو تاريخ محدَّد اليوم والشهر والسنة، والقارئ لابد أن يجد نفسه مدفوعا للقول بأن هذا يوم مميز لدى الشاعر، وقد تتعاضد الوظيفة الإغرائية لحث القارئ على قراءة القصيدة لمعرفة ما يمثله هذا العنوان للشاعر.

ولدينا عناوين مثل: (نشوة، قبلتان، ثمة أنثى، على بعد قبلة، جنون نهد، سكرة، هند) كلها تقوم بوظيفة إغرائية وإيحائية جذابة.

والوظيفة الانفعالية ليست غائبة، فعنوان (شهر البشائر) يثير لدى المسلمين كثيرا من المشاعر الإيمانية، ويتأثر بما يعرفه عن روحانيات هذا الشهر الكريم.

ولنتأمل عنوان (وصار الدمع ينهمر) و(ستعود حي على الصلاة)، و(مآذن الحب)، و(تضحية)، ليشعر القارئ بهذه المشاعر المختلطة من خوف وشفقة وتقدير للقطاع الصحي، وشوق للمساجد، وفرحة حين عادة الحياة لطبيعتها، وأي ذِكر لما حدث إبان أزمة كورونا يثير لدينا جميعا هذه المشاعر الكثيفة.

والديوان به عناوين واصفة، تبين عن موضوع قصيدتها فإذا قرأنا عنوان (أطهر بلد)، لا نحتاج كثير فكر لنعرف أن الشاعر يتحدث عن وطنه، وعن مكانة هذه البقعة المباركة في قلب كل مسلم في العالم. وعناوين (لتنا ما كبرنا، ساعة اللقيا، نشيد الهوى، في المصعد) وغيرها يمكن أن توحي مباشرة بموضوعها، خاصة الأخير الذي يشير لحدث ما، مكانه المصعد.!

وقد يختلف التلقي بين قارئ وآخر في تحديد وظيفة العنوان في ضوء معرفته بهذه الوظائف، لكنه لن يتخطى أبدًا المقصدية في العناوين عند الشاعر، والتي ستساعده في قراءة الديوان بوضوح، وهذا يجعل عتبة العناوين الداخلية لدى الشاعر هامة، ولها دورها في قراءة الديوان للمتلقي والناقد.

وتنوعت أنماط التركيب في عناوين القصائد في الديوان، فمنها الجمل الاسمية، وإن غلب عليها حذف المبتدأ، والاكتفاء بالخبر، لأن المبتدأ غالبًا معروف، تقديره: هذه قصيدة كذا، و «الحذف يكون لتصفية العبارة وترويق الأسلوب من ألفاظ يفاد معناها بدونها لدلالة القرائن عليها، وأن هذا الاختصار وحذف فضول الألفاظ يجري مجرى الأساس الذي بنيت عليه الأساليب البليغة» (أبو موسى، ١٩٩٦م، ص١٦٠).

ومن الجمل الاسمية: (أطهر بلد، مآذن الحب، إني أموت، شهر البشائر) ويمكن القول إن القصائد كل عناوينها تنضوي تحت الجمل الاسمية ما عدا العناوين المكونة من جمل فعلية، ومنها: (ستعود حي على الصلاة، أحبُّه والسلام، أعيش عيدي، وصار الدمع ينهمر). كما ورد عنوان بصيغة سؤال وهو (لماذ؟) وعنوان بصيغة الشرط وهو (لو كان)، وعنوان (٢٤ نوفمبر ٢٠١٩م) هو عنونة بالتاريخ.

وبعض العناوين دخله التناص: فعنوان (خفا حنين) إشارة إلى المثل العربي (رجع بخُفَّيْ حُنَيْن) وهو مثل يضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة (الميداني، د.ت، ص١/٢٩٦)، و(شد واقطع) وقد أوضح الشاعر أن هذا مثل يستعملونه، يقول: «لدينا مثل يقول: شدّ لي وأقطع لك، ومعناه: اخدمني وأخدمك» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٥٠).

الرابط بين عناوين القصائد وعنوان الديوان، قد يحتاج إلى تأمل، فغالبية قصائد الديوان تتحدث عن الحب، وعن الحبيبة، وأماكن الذكريات، والغزل، وهناك نوع آخر من الحب وهو حبُّ الوطن الذي يفتديه الشاعر بروحه ودمه، وكذلك الاحترام الوافر الذي يكنه لقادة تلك البلاد حرسها الله وحمى قادتها الذين لا يفترون في السهر على مصالحه ورعاية أبنائه، والحب لفريق كرة القدم (الهلال) الذي خصه بقصيدة مفردة. ومن هنا يدرك أي قارئ للديوان هذه الإشارة لكون الشاعر من مشجعي الهلال، بل ميز تلك القصيدة بعنوان مميز جعله تاريخ فوز الهلال بكأس آسيا.

فالحب بكل ما يشتمل عليه سر قصائد الديوان، وهو نظام عقده، ومن ثم ليس عجيبا أن يكون الديوان بعنوان (وحدها هند)، فمع كل هذا الحب المتنوع لكثير من الأشياء يقع حب هند متفردا بالجلوس على عرش قلب الشاعر.

## المبحث الرابع: عتبة الحواشي والتعليقات والتواريخ والفضاء الكتابي.

من عتبات النصّ الحواشي والهوامش، وقد حددها جينيت بقوله: هي «ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النصّ، إما أن يأتي مقابلًا له وإما أن يأتي في المرجع» (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص١٢٧). فهي تعليقات تتكون من جملة أو جمل تقوم بدور التوضيح والتفسير، وليس لها مكان محدد، بل يضعها الكاتب حسبما يرى، وهي ليست من النصّ، بل معينة على فهمه.

ولدينا نوعان من الهوامش في الديوان، نوع ظهر بين العنوان والنصّ، ونوع جاء في أسفل الصفحة أو بعد انتهاء النصّ.

وتتميز الهوامش والحواشي بالعملية التواصلية يرسلها المرسل المؤلف إلى المرسل إليه أو المهمش له، ولها عدة وظائف، وظيفة تفسيرية أو تعريفية بالمصطلح الموجود في النصّ، ووظيفة تعليقية تقدم مساعدة في فهم النصّ، ووظيفة إخبارية تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص١٣١).

ومن ذلك قول الشاعر: «حين نادى المؤذن ((صلوا في رحالكم)) انهمرت دموع الراكعين الساجدين حزنًا على فراق مساجدهم لانتشار وباء كورونا» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٨). وقد جاء هذا التعليق في صفحة مستقلة ليسبق قصيدة (ستعود حيَّ على الصلاة)، وفيها يتألم الشاعر حين انطلق المؤذنون في أيام كورونا (صلوا في رحالكم)، وهو نص يقوم بوظيفة تعليقية يوضح بها المقصود بقوله: ستعود حي على الصلاة، ومع أن قارئ القصيدة يمكنه فهم العنوان، إلا أن الشاعر استولى على مشاعر القارئ قبل الدخول إلى القصيدة.

وقوله: «صلوا: نداء صلوا في رحالكم. للبيت: بيت الله المسجد كما قال تعالى: ﴿فِي بُيُوتٍ أَذِنَ ٱللَّهُ أَن تُرۡفَعَ وَيُذۡكَرَ فِيهَا ٱسۡمُهُۥ...﴾[1]» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص١١). ورد هذا التعليق أيضًا في صفحة مستقلة قبل قصيدة (مآذن الحب) الذي يتوجه فيها الشاعر بالشكر لله عز وجل بفتح المساجد، ووظيفة هذا التعليق توضيح أن النداء (صلوا في رحالكم) انتهى إلى البيت، فهي رحلة شوق من الصلاة في بيوت الناس إلى الصلاة في بيوت الله.

وقوله: «لدينا مثل يقول: شدّ لي وأقطع لك، ومعناه: اخدمني وأخدمك» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٥٠). وهذا التعليق ذكر في نهاية قصيدة (شد واقطع) وتأتي أهمية هذا التعليق أنه يؤدي وظيفة تفسيرية هامة، فالمثل المضروب مثل سعودي، وتفسيره يؤدي إلى أن يزيل إبهامًا للقارئ العربي الذي لا يعرف المثل، فهو ينقل

(١) هكذا كتبت الآية في الديوان، من الآية (٣٦) من سورة النور.

مضمونًا هاما وخاصة أنه عنوان القصيدة من بيئة محددة إلى بيئة أرحب، وهي وظيفة هامة جدًا.

وقوله: «ووهان: مدينة في الصين انطلق منها فايروس كورونا» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٩٨). (ووهان) كلمة وردت في قصيدة (الخوف والموت) واستشعر الشاعر أن هذه الكلمة تحتاج أن يعلق عليها وهو محق، ووظيفة هذا التعليق تفسيرية، فووهان يشبه المصطلح، وهذ التعليق له فوائد عدة، منها مثلًا أنه يجعل النصّ متجاوزًا للزمان، فنحن الآن بعد خفوت أزمة كورونا، وستأتي أجيال لا تعرف هذه الأزمة، الأمر الذي يجعل كلمة (ووهان) غامضة بالنسبة لهم. وفائدة توثيقية، فعن طريق هذا النصّ وأشباهه يتم التوثيق الأدبي لمنشأ أزمة كورونا بالبلد والمدينة، ولذلك يعد هذا التعليق مساعدا على جعل النصّ ممتدًا في الزمان واضحًا.

ومن الحواشي وهذا نوع آخر غير السابق بعض التوضيحات التي أتبعها الشاعر لعنوان القصيدة شارحًا المراد منه، كقوله في قصيدة (ليتنا ما كبرنا): «حنين لحارتها بعد أربعين سنة مضت «(العتل، ١٤٤٢هـ، ص١٦)، ومع أن عنوان القصيدة واضح إلا أن الشاعر استعان بهذا التعليق ليؤكد على مراده، فلربما ظن أحدٌ أن هذه الأمنية لسبب آخر، وهو نوع خاص من التفسير يمكن أن نسميه رفع الإيهام، وقوله في قصيدة (في المصعد) «طبيبة الامتياز التي دخلت المصعد، ونسيت أين تذهب» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٧٤)، ووظيفته التعليق، فكلمة المصعد، ذكرت في القصيدة، لكن الشاعر أراد أن يزيدنا من المعلومات عن القصة وراء قصيدته، وأفادنا أن المرأة التي في قصيدته طبيبة شابة في بداية الطريق، كانت شاردة نوعًا ما، ففجر ذلك ينبوع الشاعرية عنده. وقوله في مقطوعة (غفلة) «ردًّا على الشاعرة اللبنانية المبدعة أسيل سقلاوي وممازحة لها حين كتبت في حسابها بتويتر: أنادي باسمك المصبوب خمرًا... وأعجب كيف تصمت حين تقرا»، ومورد سبب المقطوعة هام جدا هنا لتوضيح النصّ، فهو يشكل مبرر وجوده وسياقه، ويفهم من خلاله، كما أن النصّ عنوانه (غفلة) يشي بأن أحدهم غفل عن شيء ما كان ينبغي أن يغفل عنه، وبيت الشاعرة أسيل بديع المعنى، ألهب حماس الشاعر للرد بمعنى أجمل، والتعليق التوضيحي هو الذي فتح لنا كل هذه الملاحظات، ولو جربنا أن نقرأ نص الشاعر دون هذا التعليق لفاتنا من جمال النصّ الكثير. وفي قصيدة (تضحية) يقول: «إلى كل طبيب وممارس صحي بذل روحه ووقته لمساعدة الناس وقت جائحة كورونا» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٦٤) وفي (الخوف والموت) علق «كورونا الفايروس الذي قيَّد العالم» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٩٥) وفي (الخطوة الأولى) قال: «طالب في سنته الأولى» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٦٦) وفي (شهر البشائر) «في استقبال رمضان ووداعه» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص١٢٣) وقصيدة (٢٤ نوفمبر ٢٠١٩م) «يوم فرح للوطن عامة وللهلاليين خاصة بحصول الهلال على كأس آسيا» (العتل، ١٤٤٢هـ، ص١٢٥).

ويمكن القول: إن الشاعر أجاد استعمال الحواشي والتعليقات وتوظيفها تفسيرًا وتعليقًا بما يخدم نصوصه والعناوين الداخلية، ويساعد القارئ على قراءة الديوان.

ومن العتبات الداخلية هنا التواريخ في آخر القصائد، وليست كلها مفصلة، بل بعضها ذكر فيه العام فقط، وبعضها ذكر فيه اليوم والشهر والعام، والقليل منها ذكر فيه مكان التأليف، نحو ما ذكره نهاية قصيدة (أطهرُ بلدٍ)، ذكر مكان التأليف وزمانه، وهو (موستار، البوسنة، ١٤٤١/١٠/١٢هـ) وفي قصيدة (في المصعد) قال: «مدينة الملك فهد الطبية ١٤٤١/٤/١هـ» وقصيدة (كبوة) قال: «١٤٤١/٣/١٧هـ مدينة الملك فهد الطبية» والأغلب خلو التأريخ من ذكر المكان.

والتأريخ الهجري له دلالته في الديوان، فمن أشهر الدول والشعوب استعمالًا له المملكة العربية السعودية، إذ يعكس انتماء عربيًا وإسلاميًا واضحًا، ولو انتزعنا اسم الكاتب من غلاف الديوان فسيكون التأريخ بالهجري أحد المحددات لمكان المؤلف وبيئته.

وليس صعبًا أن نقول: إن قصائد الديوان كلها ألفت في العام (١٤٤١هـ)، وأول قصيدة لها تحديد شهر معين هو الشهر الثاني من هذا العام، إلى الشهر الخير منه.

**الفضاء الكتابي:** هو: «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفًا طباعية، على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها» (لحمداني، ١٩٩١م، ص٥٥).

ويعرف الفضاء الكتابي بأنه «الحيز الذي يحتوي أو يسجل فيه الدال الخطي حيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي» (الماكري، ١٩٩١م، ص٣٤٣). فالفضاء النصّي يشكل المخرج المقدم إلى القارئ في هيئة مطبوعة، وتتمثل في هيئة الحروف من حيث بروز الخط ورقته وحجمه، وهو أوضح من الخط العادي، كما يشمل هوامش الصفحات وفراغاتها، وما يرسم فيها من صور ورموز طباعية، توضع في النصّ المطبوع، وهذا الفضاء أسهم بحضوره في النصّ الشعري الحداثي، وهو من سمات شعر التفعيلة والقصيدة النثرية.

كما أن الفضاء الطباعي يسهم في استجابة القارئ للنص؛ فلا يمكن للقصيدة أن تفهم بمعزل عن نتائجها، وتأثيراتها النفسية، أم غير ذلك، وهي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، ما دام المعنى ليس له وجود حقيقي غير مرتبط بإدراك القارئ.

وتختلف مشارب الشعراء المعاصرين في تعاملهم مع الفضاء النصّي وأدواته الفنية؛ فنجد مهارة وإبداعًا وموهبة في استخدام تقنيات الفضاء البصري عند بعض الشعراء، كما نجد تعاملًا ساذجًا من بعض. فثمة «نوع آخر من اللاعبين بالحروف، والخالقين من الحروف كونًا... يخلقون من الحروف أكوانًا وجمالات وبشرًا بإتقانهم الإبداعي المعرفي للجمع بين الحروف والكلمات، والجمل وصرورتها قصائد وملاحم ومشاعر حب في نبضات القلب وأقاليم الجسد وأغوار الروح» (بلقزيز و وآخرون، د.ت، ص١٩٢).

وقد تنوعت حركة الأسطر الشعرية في قصائد الديوان، وهذا التنوع نتيجة تركيبة للإيقاعات التفعيلية في كل سطر شعري؛ فحركة الأسطر من حيث طولها وقصرها وتباين عدد كلمات كل سطر، تتحكم في حركة البصر أثناء عملية القراءة.

في قصيدة غفلة، استخدم الشاعر في كتابة الأسطر الشعرية شكل المثلث المقلوب رأسه في أسفل النصّ، وقاعدته في الأعلى، ومن ذلك: قصيدة غفلة! (العتل، ١٤٤٢هـ، ص١٠٩)، يقول:

هذا ال يسيل

بشعر

يشبه البدرا؟

لو أنني

كنت معنيًا

بما كتبت

يداك

كنت

حفظت

الشعر

والنثرا

فالأسطر الشعرية السابقة تدفقت من تيار وعي الكاتب، وكشفت عما كان يدور في باطن وعيه، وتناسب هذا الأسلوب الطباعي في إبراز هذه المشاعر في شكل دفقات قصيرة متتالية، منحت القارئ الإحساس والتجاوب مع الشاعر.

كما استخدم الشاعر أسلوب المثلث المعدول، رأسه أعلى النصّ وقاعدته في الأسفل في القصيدة نفسها (العتل، ١٤٤٢هـ، ص١٠٨)، يقول:

فقلت

كأن

في سمعه

من غفلة

وقرا

فليس

يسمع

ما تبدين

أو يقرا

وفي الأسطر السابقة نجد أن الشاعر ضمن كلماته مفردة قرآنية وهي (وقر) والمراد بها الصمم، وهذه المفردة مقتبسة من الآية رقم (٧) من سورة لقمان، وأرى أن النبر البصري في هذا الموضع استخدم بطريقة ساذجة، وكان الأولى كتابة المفردة المقتبسة من القرآن الكريم بخط مغاير مع وضعها بين قوسين. ولكن ذلك قد يكون تمويها من الشاعر، فهو قدم سطره المقتبس على أنه جزء من القصيدة، ومن دون فصله عنها.

ومن مكونات الفضاء الكتابي: علامات الترقيم، وهي تمنح النصّ صوتًا غير مسموع من الشاعر، هي قائمة على مقصدية الشاعر، إذ تقوم خلف هذا التصرف الطباعي واللغوي مقصدية المرسل في إقامة حالة موازية للصوت في المرسل إليه (يحياوي، ١٩٩٩م، ص٣١).

ومن علامات الترقيم التي استخدمها الشاعر في ديوانه: علامة الاستفهام، وعلامة التعجب، ومن استخدام الشاعر لعلامة الاستفهام (العتل، ١٤٤٢هـ، ص٩٨):

والخوف والردى يدان

تضربان

في الأنام

رباه ما الذي يصير؟

والعالم الكبير

لم يعد كبيرْ

فعلامة الاستفهام، تحفز للقارئ على البحث عن إجابات لتساؤلات الشاعر، وتساؤلات الشاعر في تلك القصيدة عن وباء كورونا الذي اجتاح العالم، وحوله إلى سجن كبير، نتيجة العزل المنزلي والإقامة القسرية في البيوت، خوفًا من تفشي الوباء، ومع الاستفهام: نجد نداء الشاعر لربه- تعالى- فهو وحده الذي يعلم متى تنتهي هذه الجائحة. وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن الفضاء الكتابي يمثل عتبة مهمة من عتبات النصّ، وتجلى توظيف هذه العتبة من خلال أشكال الطباعة في أشكال هندسة للأسطر الشعرية، كما استخدم الشاعر بعض علامات الترقيم في قصائد الديوان، ومن هذه العلامات: علامة الاستفهام.

## الخاتمة

**لقد توصلت الدراسة إلى بعض النتائج ومنها:**

١. تمحورت العتبات النصّيَّة في موضوع الدراسة حول صفحة الغلاف، وصفحة معلومات النشر، وصفحة الغلاف الداخلي، وعنوان الديوان، واسم المؤلف، وصفحة الإهداء، والعناوين الداخلية، والحواشي، والتعليقات.

٢. رصدت هذه الدراسة سيميائيَّة العتبات النصّيَّة للديوان، ووقفت على نصوصه الموازية، وما تحمله من إشارات وإيحاءات تفيد في تحليل النصّ، والكشف عن جمالياته.

٣. الإهداء عبر عن الحب، وبه تناص لبيت نسب إلى بعض الشعراء، والإهداء بيت من قصيدته (هند) ووظيفة الإهداء تشويقية إغرائية.

٤. عنوان الديوان (وحدها هند) مخالف لعنوان قصيدة (هند) بزيادة كلمة (وحدها) وهو يتركب من جملة اسمية أو فعلية، ووظيفته تعيينية وإغرائية، وصوتيًّا يتميز بالخفة والامتداد.

٥. تنوعت موضوعات القصائد في الديوان بين الحب، سواء كان المحبوب قادة، أو وطنًا، أو حبيبة. وأزمة كورونا. وموضوعات أخرى. وجاءت بنية عناوين القصائد موزعة إجمالًا بين الجمل الاسمية والفعلية، ووظائفها وصفية، وإغرائية، وإيحائية وانفعالية.

٦. الحواشي والتعليقات في الديوان جاءت لوظائف تعليقية وتفسيرية وساعدت على قراءة عناوين القصائد التي جاءت فيها، وكذلك على فهم النصّوص وسياقها، وجاءت على نوعين: تعليقات توسطت بين عنوان القصيدة والنصّ، وحواش جاءت تذييلًا للقصائد.

٧. عتبة التأريخ جاء القليل منها مصاحبًا لتحديد مكان القصيدة، والأغلب الخلو منها، كما أن أكثر القصائد أتى تاريخها معبرًا عن اليوم والشهر والسنة، وألفت الديوان في العام (١٤٤١هـ) الهجري، والتأريخ الهجري له دلالته، إذ يستعمل في البيئة السعودية على الأخص بين دول العالم الإسلامي، وبذلك تتعدد إشاراته ودلالاته في النصّ.

## فهرس المصادر والمراجع


١. ابن الدين، بخولة. **عتبات النصّ الأدبي مقاربة سيميائيّة.** البحرين: جامعة البحرين، ع١، مج١، ٢٠١٣م.

٢. ابن الملوح، قيس. **ديوانه.** تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط مكتبة مصر، دت.

٣. أبو موسى، محمد. **خصائص التراكيب.** القاهرة: مكتبة وهبة، ط٤، ١٩٩٦م.

٤. الأحمر، فيصل. **معجم السيميائيات.** الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

٥. الإدريسي، يوسف. **عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر.** الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٥م.

٦. بثينة، جميل. **ديوانه.** بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٢م.

٧. بلعابد، عبد الحق. **عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص.** الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.

٨. بلقزيز، عبد الإله. وآخرون. **هكذا تكلم محمود درويش. بيروت:** مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩م.

٩. تشاندلر، دانيال. **أسس السيميائيّة.** ترجمة د. طلال وهبة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠. ثاني، قدور عبد الله. **سيميائيّة الصورة مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم.** ط دار الغرب للنشر والتوزيع، دت.

١١. الحجمري، عبد الفتاح. **عتبات النصّ البنية والدلالة.** الدر البيضاء، منشورات الرابطة، ط١، ١٩٩٦م.

١٢. حمداوي، جميل. **السيميوطيقا والعنونة.** عالم الفكر مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م.

١٣. راغب، نبيل. **موسوعة النظريات الأدبية. القاهرة:** الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ٢٠٠٣م.

١٤. الرمادي، أبو المعاطي خيري. **عتبات النصّ ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة.** جامعة الملك سعود، مجلة مقاليد، العدد٧، ٢٠١٤م.

١٥. عبد السلام، خالد عباس مصطفى. **عتبات النصّ قراءة في قصيدة العودة إلى سنار للشاعر السوداني**

**محمد عبد الحي مقاربة سيميائيَّة. مصر:** جامعة كفر الشيخ، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، ع١١، مج٢، ٢٠١٦م.

١٦. عبد المطلب، محمد. **بلاغة السرد.** سلسلة كتابات نقدية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٣م.

١٧. عبدلي، خديجة. وعزوق، خيرة. **مقاربة سيميائيَّة في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد.** المسيلة، الجزائر: جامعة محمد بوضياف ٢٠١٩م.

١٨. العتل، عبد الرحمن. **ديوان وحدها هند.** جدة: تكوين، ط١، ١٤٤٢هـ.

١٩. عمر، أحمد مختار. **اللغة واللون. القاهرة:** عالم الكتب، ط٢، ١٩٩٧م.

٢٠. قطوس، بسام. **سيمياء العنوان.** الأردن: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠١م.

٢١. لحمداني، حميد. **بنية النصّ السردي من منظور أدبي.** بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

٢٢. الماكري، محمد. **الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهراتي).** بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

٢٣. مفتاح، محمد. **دينامية النصّ.** بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٠م.

٢٤. الميداني، **مجمع المثال.** تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: ط دار المعرفة، دت.

٢٥. يحياوي، رشيد. **الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصّ)،** المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

٢٦. **موقع بوابة الشعراء:** https://poetsgate.com/poet.php?pt=4899.

هذا البحث مدعوم من عمادة البحث العلمي، جامعة جدة، جدة، المملكة العربية السعودية، رقم المنحة

[ UJ-23-SHR-55 ].

## Abstract

This study seeks to monitor the semiotic signs of textual thresholds in the collection of poems (Hend alone) by the Saudi poet Abdul Rahman Al-Atl. These thresholds represent procedural keys that help the recipient to penetrate the depths of the text and decode it, and then determine its connotations and their impact on him and on his interpretation. His collection, Alone Hend, was chosen to reveal these thresholds, their connotations, and their impact on the poetic text in the collection. The study used the semiotic approach.

## Keywords

***Saudi poetry, Hend alone, title, cover, dedication.***

# المضمر والخفيّ في شعر النجاشيّ الحارثيّ

**د. محمد بن عبد الله منور آل مبارك**

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الملك سعود

mmunwer@ksu.edu.sa

00966555279682

**الملخص**

درس هذا البحثُ المضمرَ والخفيَّ في شعر النجاشيّ الحارثيّ؛ للكشف عن المحرّكات الضمنية لشعرية النجاشيّ الحارثيّ، والقضايا الحياتية التي عبر عنها في شعره من خلال تلك الأنساق الشعرية، وقد توصل البحث إلى الكشف عن عدد من الأنساق الشعرية المحرّكة لشاعرية النجاشيّ ومواقفه الحياتية، التي كان من أبرزها: النزعة الجاهلية، والنزعة الهجائية، والنزعة القبلية، والنزعة السياسية، ونزعة الإحباط والرفض واليأس من الواقع الذي عاشه وعاصره، ولقد حاول البحثُ الكشفَ عن أثر تلك الأنساق الشعرية المضمرة والخفيّة في تشكيل شعرية النجاشيّ، ومواقفه الحياتية.

**الكلمات المفتاحية:**

***المضمر، والخفيّ، شعر النجاشيّ الحارثيّ، النزعة، الإحباط والرفض.***

## التعريف بالموضوع وأهميته:

يمثل النجاشيّ الحارثيّ واحدًا من الشعراء/ الظاهرة الذين عرفهم الشعر العربي القديم؛ مما جعل الدارسين قديمًا وحديثًا يقفون عند شخصيته الشعرية، متفقين حينًا ومختلفين أحيانًا أخرى؛ لما في بنيته الشعرية من سمات وخصائص فنية تكاد تكون خاصة به ومعبرة عن شخصيته الحياتية التي لها صفاتها المميزة بين شعراء عصره، عُرف بها وأثّرت على مواقفه الحياتية، وتصرفاته مع من حوله ممن خالطهم وتعايش معهم حتى طبعت شخصيته بطباعها التي عرفت بها، واتصفت بها لدى كل من وقف على حياته أو نتاجه الشعري؛ لذلك وجهت بحثي لدراسة شعره باحثًا عمّا فيه من أنساق خفية ومضمرة في ثنايا تعبيراته اللغوية والفنية؛ للكشف عن تلك الأنساق وما تخفيه وتضمره من معانٍ ودلالات كامنة تحت تشكيلاته الفنية، أراد أن يعبر عنها ويوحي بها إيحاءً فنيًا لمتلقي شعره، ويرسم من خلالها مواقفه الحياتية التي أراد أن يقفها اتجاه أحداث عصره التي عايشها وتفاعل معها، كذلك تكمن أهمية هذه الدراسة في أن تفكيك تلك الأنساق المضمرة في شعر النجاشيّ توضح لنا جوانب مهمة من تلك الأحداث التي عاشها الشاعر النجاشيّ في النصف الأول من القرن الأول الهجري، ومواقفه منها وكيف استطاع بشاعريته المتفردة أن يعبر عنها، ويوضح مواقفه اتجاهها قبولًا ورفضًا وقلقًا وتمردًا.

## أهداف البحث وغايته:

يهدف هذا البحثُ إلى دراسة شعر النجاشيّ الحارثيّ دراسة تتوخى البحثَ عن الأنساق الخفيّة والمضمرة في ذلك الشعر وكيف عبر عنها تعبيرًا فنيًا جماليًا استطاع من خلال ذلك التعبير تناول أحداث عصره وتسجيل مواقفه منها بأسلوب فني جمالي مؤثر بصوره وتعبيراته في المتلقي. فقد عايش النجاشيّ الحارثيّ في حياته أحداثًا تاريخية وحياتيه مهمة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية في قرنها الأول، وقد كان له مواقف حياتية وسياسية عبر عنها في شعره، تحاول هذه الدراسة الكشف عنها ودراستها وتحليلها تحليلًا فنيًا يوضح جماليات شاعريته.

## مشكلة البحث وفرضيته:

تكمن مشكلة البحث في شعر النجاشيّ الحارثيّ أنه مثقل بمواقفه الحياتية والدينية والسياسية والقبلية والأخلاقية، التي كان يتسم بها ويناضل من أجلها، عبر عنها في شعره بأسلوب فني جمالي، يتسم في أحيان كثيرة بالغموض والمفارقة التي تجعله يحتاج إلى إنعام النظر فيه بالبحث والدراسة والتحليل؛ للكشف عمّا

خفي وأضمر فيه من معانٍ ودلالات، حاول الشاعر النجاشيّ أن يعبر عنها ويقفها في حياته؛ ليرسم من خلالها شخصيته الحياتية في تلك المواقف والأحداث؛ ولذلك فإن الباحث يفترض أن شعر النجاشيّ يحمل دلالات متعددة بل متضادة أحيانا فيها ما هو منطوق وظاهر وفيها ما هو خفي ومضمر، يحاول البحث استخراج تلك الأنساق المضمرة والكشف عنها وعن طرائق الشاعر النجاشيّ الفنية التي عبر بها عن تلك الدلالات الخفيّة والمضمرة.

## أسئلة البحث:

إن الكشف عن إشكاليات البحث والوصول إلى فرضيته يقتضي الإجابة عن عدد من الأسئلة التي يطرحها البحث ومنها:

١- هل يشتمل شعر النجاشيّ الحارثيّ على مضمر وخفي من الدلالات والمقاصد المضمونية التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها؟
٢- ما الأنساق الخفيّة والمضمرة التي ينطوي عليها شعر الشاعر النجاشيّ؟
٣- كيف عبر النجاشيّ في شعره عن مواقفه وتطلعاته الحياتية؟ وما الطرائق الفنية التي سلكها لذلك؟
٤- هل تعبر تلك الأنساق المضمرة والخفيّة في شعر الشاعر النجاشيّ الحارثيّ عن قيم أخلاقية، ومواقف حياتية، توخّى النجاشيّ أن يوحي بها لمتلقي شعره في ذلك العصر؟
٥- ما السمات والخصائص الفنية التي اكتسبتها شعرية النجاشيّ الحارثيّ من تلك الأساليب الفنية التي سلكها النجاشيّ للتعبير عن قضاياه الحياتية في شعره؟
٦- ما أثر تلك الأنساق الخفيّة والمضمرة التي انطوى عليها شعر النجاشيّ في واقع الشاعر في ذلك العصر؟
٧- كيف استطاع الشاعر النجاشيّ تطويع مواقفه المتضادة أحيانًا في مقولاته الشعرية، وما الدلالات التي عبرت عنها في واقعه الحياتي؟

## مدونة البحث:

يشكل ديوان النجاشيّ الحارثيّ الذي صنعه وحققه وشرحه صالح البكاري والطيب العشاش وسعد غراب، وطبعته مؤسسة المواهب في بيروت عام ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩م، المدونة الأساس في هذا البحث بجانب أشعار الشاعر المتناثرة في كتب الأدب العامة مما لا يحويه الديوان المجموع.

## منهج البحث:

سوف يفيد البحث من منهج النقد الثقافي للكشف عن الأنساق الحياتية الخفيّة والمضمرة في شعر الشاعر ودراستها دراسة فنية وموضوعاتية للوصول إلى ما كان يود الشاعر أن يعبر عنه في شعره من مواقف حياتية عاشها في حياته وأثر بها في متلقي شعره.

## تمهيد: عن حياة النجاشيّ الحارثيّ

الشاعر النجاشيّ الحارثيّ هو قيس بن عمرو (ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥١٥؛ ابن دريد، د.ت، ص٤٠٠؛ ابن قتيبة، د.ت، ص١٠٧؛ النعيمي، ١٩٦٦، ص٩٥) بن مالك بن معاوية من الحماس من بني الحارث بن كعب من مذحج، إحدى القبائل القحطانية الكبيرة في الجاهلية والإسلام (ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥١؛ آل مبارك، ٢٠٠٠، ج٣، ص٩٩٨؛ ابن دريد، د.ت، ص٤٠٠؛ البكري، ٢٠٠٨، ج٢، ص٣٨٩) يكنى بأبي الحرث وأبي المحاسن (ابن حجر، د.ت، ص٥٥١) ، عرف بالنجاشيّ بسبب أدمة بشرته أو بسبب أمه الحبشية (البكري، ٢٠٠٨، ج٢، ص٣٨٩؛ آل مبارك،٣،٢٠٠٠، ص٩٩٨)، كان موطنه نجران من الجزيرة العربية (النعيمي، د.ت، ص٩٥؛ آل مبارك، ٢٠٠٠، ج٣، ص٩٩٨)، ويعد النجاشيّ من أشرف العرب، فقد كان سيّدًا من سادات نجران، وفارسًا، وشاعرًا فحلًا من المخضرمين (البكري، ، ٢٠٠٨، ج٢، ص٣٨٩؛ ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥١؛ النعيمي، د.ت، ص٩٥)، ويروى أنه كان فاسقًا رقيق الإسلام، محبًا لشرب الخمر (ابن حزم، د.ت، ص١٩٥ ؛ البكري، ٢٠٠٨، ج٢، ص٣٨٩؛ ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٢٩؛ ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥، النعيمي، د.ت، ص٦٩)، اشتبك مع عبدالرحمن بن حسان بن ثابت رضي الله عنه، وتميم بن أبي مقبل العجلاني في مهاجاة، فغلب تميم بن أبي مقبل في الهجاء (ابن دريد، د.ت، ص٢٥؛ ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣٠-٣٣١؛ الجمحي، د.ت، ج١، ص١٠٥؛ البغدادي، د.ت، ج٤، ص٣٣٩-٣٣٢) ، وغلبه عبد الرحمن بن حسان، وعاقبه عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- على هجائه بني العجلان، وكان النجاشيّ من أصحاب علي -رضي الله عنه- في صفين، سخر شعره لنصرته، ولكنه ما لبث أن فارقه إلى معاوية رضي الله عنه بعد أن أقام عليٌّ عليه حدّ شرب الخمر (ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥٣؛ ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣٩-٣٣٢؛ البكري، ٢٠٠٨، ج٢، ٣٨٩)، ولكن الحال لم تطل به عند معاوية ففارقه، وقد سيطرت على حياة النجاشيّ الحارثيّ حياة القلق والتمرد بسبب الخصومات والانكسارات التي خاضها

مع بعض معاصريه، فتنقل من نجران إلى الحجاز ثم إلى الكوفة بالعراق فدمشق بالشام، ثم ما لبث أن عاد إلى الجزيرة العربية متجاوزًا موطنه نجران إلى لحج من أقاصي اليمن، وفيها استقر به المقام حتى توفي سنة ٤٠هـ -٦٦٣م (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص١٥)، تاركًا وراءه ثروة شعرية تعبر عن حياته القلقة التي عاشها، ومواقفه الحياتية التي عبر عنها في ذلك الشعر.

## الأنساق المضمرة في شعر النجاشيّ الحارثيّ:

### ١. النزعة الجاهلية:

لم أقف للنجاشي على شعر قاله في العصر الجاهلي، وإن كانت المصادر تنعته بأنه من المخضرمين (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص١٩-٢٠)، وأول نتاج شعري يذكر له كان في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- حين هجا بني العجلان فاستعدت عليه الخليفة عمر، ويظهر أنه رغم إسلامه مع قومه في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا أنه لم يذكر ضمن وفد أهل نجران الذين وفدوا على الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة، لكن ابن حجر في الإصابة ذكر أن له إدراكا (ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥١؛ الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦-٧)، لكنه على الرغم من إسلامه فإن تعاليم الإسلام لم تتغلغل في داخله ولم تستطع تعاليم الدين الجديد أن تحل محل قيم الجاهلية التي نبت فيها؛ ولذلك لم يتردد ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أن ينعته بأنه كان فاسقًا رقيق الإسلام (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٢٩) ، وحكى عنه هذا ابن حجر في الإصابة فقال: كان النجاشيّ رقيق الدين (ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥٢)، وذكرت المصادر أن النجاشيّ تجرأ على نهار رمضان بشرب الخمر فيه ومن ثم حدّه الخليفة علي بن ابي طالب رضي الله عنه وزاد في جلده زيادة لجرأته تلك (ابن حجر، د.ت)؛ ولذلك نجد النزعة الجاهلية نسقًا مضمرًا يبرز في شعره وفي شعر الهجاء منه بخاصة، فنجد أن معاني الهجاء الجاهلية تضرب بجرانها في مهاجاته مع الشاعر العجلاني تميم بن أبي مقبل في عهد عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- بل إن هذا الفن الشعري من الهجاء بنزعته الجاهلية هو الذي سيطر على شعر النجاشيّ الحارثيّ بعد إسلامه، ويظهر أنه قد افتتح حياته الشعرية بشعر الهجاء، ونظرًا لمعاني الجاهلية المضمرة والخفيّة في شعره فقد كان هجاؤه لبني العجلان قاسيًا وشديد الوقع عليهم؛ لأنه هجاهم بمعايب العرب في الجاهلية، فصغّر من شأنهم بوصفهم «قبيلة»، ورماهم بالجبن لعدم غدرهم بالآخرين خوفًا وخشيةً منهم، فقال: «لا يغدرون بذمة»، ولأنهم جبناء وضعاف «لا يظلمون

الناس حبة خردل»، ولا يزاحمون القبائل على المياه، بل يتأخرون عند ورود الماء حتى يكتفي غيرهم ممن هم أشجع وأقوى منهم. فقد كان ظلم الآخرين في العصر الجاهلي دليلًا على بأس القوم ومنعتهم وشجاعتهم، كما نعتهم بمذمة جاهلية تتمثل في سلامة أجسادهم من أكل الكلاب والسباع لأنهم لا يُقتلون بسبب عدم خوضهم للحروب، وتأخرهم، وخوفهم من الدخول في المواجهات والمنازعات؛ ولذلك تأذى بنو العجلان من هذه النعوت الجاهلية التي نعتهم النجاشيّ بها التي توضح ضعفهم وجبنهم بمقاييس الجاهلية ومفاهيمها للشجاعة والبطولة؛ فاشتكوه إلى الخليفة عمر الذي لم ير في هذه الأوصاف مذمة (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣٠-٣٣١)، بسبب أنساقها المضمرة والخفيّة، لأن عمر قد اختلت لديه مقاييس القوة والضعف اتباعًا لمقاييس الإسلام ومفاهيمه فلم يرى في ذلك -رضي الله عنه- هجاء، ولكنه ما لبث أن أقرّ بهجائه في قوله: بيتًا يصفهم فيه بأنهم «إخوان اللعين» (القيرواني، ١٩٧٢، ص٥٤).

فاللعن منهي عنه في الإسلام فقد قال النجاشيّ في هجائه لبني العجلان (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣٠؛ القيرواني، ١٩٧٢، ج١، ص٣٣١؛ الحارثيّ،١٩٩٩، ص٥٢-٥٣):

إذا الله عادى أهل لؤم ورقةٍ ... فعادى بني العجلان رهطَ من مقبلِ
قبيلة لا يغدرون بذمة ... ولا يظلمون الناس حبة خردلِ
ولا يرِدون الماء إلا عشيةً ... إذا صدر الورَّاد عن كل منهلِ
تعاف الكلاب الضاريات لحومهم ... وتأكل من كعب وعوف ونهشلِ
وما سُمّي العجلان إلا لقولهم ... خذِ القعبَ واحلبْ أيها العبد واعجلِ

إن النص السابق يحمل دلالتين متناقضتين، دلالة سلبية هجائية مضمرة عندما ننظر إليه بمنظار الجاهلية، ودلالة مدحية إيجابية ظاهرة عندما ننظر إليه بمنظار الإسلام (القفيل، ١٤٣٨، ص٩٤)، ومن ثم فإن النزعة الجاهلية المضمرة هي التي صرفت النص للدلالة الهجائية، فالخليفة عمر -رضي الله عنه- بسبب إضمار النجاشيّ لمعايب القول ومناقصهم وهجائهم لم يرَ في هذه الأبيات هجاءً، فإذا كانت تعاليم الإسلام المتغلغلة في نفس عمر قد جعلت الظلم والاعتداء على الآخرين جبنًا وعارًا فإن النزعة الجاهلية التي يصدر عنها النجاشيّ في شعره ترى ظلم الآخرين والاعتداء عليهم بطولة وشجاعة وقوة ومنعة تُعد معايب إذا لم يتصف بها الأشخاص أو الأقوام، فإذا كان الخليفة عمر قد حاكم شعر النجاشيّ الحارثيّ هذا في بني العجلان بالمعاني الظاهرة والواضحة فإن النجاشيّ وبني العجلان قد تعاملوا مع هذا النص النجاشيّ بالمعاني والدلالات الخفيّة

المضمرة فيه، وهو المقياس الذي حكم به حسان بن ثابت رضي الله عنه على شعر النجاشيّ حين حكّمه الخليفة عمر رضي الله عنه فيه فحكم على النجاشيّ بالمعاني المضمرة في شعره وبأنه قد وقع منه الهجاء على القوم، ولذلك نفّذ عمر حكم حسان على النجاشيّ فهدده وقال له: إن عدت قطعت لسانك (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣١).

وهذا يدل على بقاء النزعة الجاهلية ومقاييسها في القول الشعري نسقًا مضمرًا وخفيًا في شعر النجاشيّ بعد إسلامه وظلت نسقًا مؤثرًا في شعرية النجاشيّ.

وتبدت النزعة الجاهلية المضمرة والخفيّة في شعر النجاشيّ وشعريته في هجائه لبني النجار من الأوس في معرض مهاجاته لعبد الرحمن بن حسان بن ثابت، فقد هجاه بقومه بني النجار بأن ناظرَ بينهم وبين قبائل عربية كانت في جاهليتها ذات مكانة وذات سيادة بين القبائل وهم بنو بدر وبنو معبد، وهذا النوع من الهجاء يتكئ على ظاهرة المفاخرات والمنافرات التي كانت في الجاهلية وجاء الإسلام لطمسها واجتثاثها إذ كانت بالأحساب والأنساب، وأبقى المفاضلة في الدين والصلاح والتقوى، ولكن نزعة النجاشيّ الحارثيّ الجاهلية كانت هي الوقود لهجائه من أصبحوا أنصار الله ورسوله، فقال يهجو بني النجار من الأنصار في معرض مهاجاته لعبد الرحمن بن حسان (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣١):

فلم أهجكم إلا لأني حسبتكم ... كرهط ابن بدر أو كرهط ابن معبدِ
فلما سألت الناس عنكم وجدتكم ... براذين شقرًا أربطت حول مذودِ
فأنتم بني النجار أكفاء مثلنا ... فأبِعد بكم عما هنالك أبعدِ
فإن شئتم فاخرتم عن أبيكم ... إلى من أردتم من تهام ومنجدِ
وما كنت أدري ما حسام وما ابنه ... ولا أُم ذاك اليثربي المولّدِ
فلما أتاني ما يقول ودونه ... مسيرة شهر للبريد المبرّدِ
سموتُ له بالمجد حتى رددته ... إلى نسب ناء عن المجد مقعدِ

لقد وظف الشاعر النجاشيّ خبرته وثقافته الجاهلية حيث أقام هجاءه عبد الرحمن بن حسان على أساس عنصري قبلي (القفيل، ١٤٣٨، ص٧٢) آتية من نزعته الجاهلية الخفيّة المضمرة حين ذكرهم بأحسابهم وأنسابهم في مقابل أحسابه وأنسابه وعلى أساس من المفاخرة والمنافرة والكفاءة في الحسب والنسب.

كما تجلت نزعة الشاعر الجاهلية المضمرة في وصفه عبد الرحمن بن حسان كذلك في معرض هجائه بأنه قين بمعنى عبد، وهذه النظرة الطبقية وتقسيم المجتمع إلى سادة وأحرار وعبيد أقيان يعملون بالصناعات والخدمة ومنها نفخ الكير، وهي نزعة جاهلية شرق بها شعر النجاشيّ الحارثيّ، حيث يقول مخاطبًا عبد الرحمن بن حسان: (آل مبارك،٢٠٠٠، ج٣، ص١٠٠٢)

ألم يكن قينًا ينفخ الكير باسته كأن بشدقيه نفاضة إثمد؟

كما هجا عبد الرحمن بن حسان باللون الأسود الموحي بالعبودية المنبوذة والمهمشة في الأعراف الجاهلية فقال: (الحارثيّ،١٩٩٩، ص٢٥-٢٦)

إن اللعين وابنه غرابا حسّان لما ودع الشبابا
وأنت قين تنحت الأقتابا لشر أمر إن دعي أجابا

وقال (الحارثيّ،١٩٩٩، ص٣٥) يفخر بقبائل مذحج وحمير وما والاها من القبائل اليمانية في نغمة جاهلية:

إذا دعوت مذحجًا وحِميرا
والعصب اليمانيات الأخرا
فما أعز ناصري وأكثرا

كما هجا الأنصار في فرعها من بني النجار وشاعرها حسان بن ثابت رضي الله عنه فإنه لم يتورع عن هجاء قريش قبيلة الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة رضوان الله عليهم، فهجاها باسمها الذي تبغضه وتنعت به في الجاهلية بين القبائل العربية وهو «سخينة» كما هجاها برعية الشاة والنعم فقال (الحارثيّ،١٩٩٩، ص٦٠؛ النعيمي، د.ت، ص١٠٨):

سخينة حي يعرف الناس لؤمها قديمًا ولم تُعرف بمجد ولا كرم
فيا ضيعة الدنيا ويا ضيعة أهلها إذا ولي الملك التنابلة القزم
وعهدي بهم في الناس ناس وما لهم من الحظ إلا رعية الشاة والنعم

وفي تقديري فإن هذا الهجاء لقريش كان نتيجة ضياع حظه عند كل من علي ومعاوية، حيث لم يظفر منهما بما كان يتطلع له من مكاسب ومكانة وزعامة، فنابذهما وهجاهما في قبيلتهما قريش هجاء يضمر فيه نزعته الجاهلية كنسق خفي ومضمر في شعره يحركه ويوجهه، ومن ثم يحرك مواقفه الحياتية ويوجهها.

ويتجلى النسق الجاهلي المضمر كذلك في شعر النجاشيّ حين يتحول من النزعة الجاهلية إلى النعرة الجاهلية فيرفع عقيرته الشعرية مستعديًا القبائل اليمانية على القبائل المضرية لما أحس بظلم وقع عليهم من زياد بن أبيه المضري، فقال (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦١-٦٢):

أبلغ لديك بني قحطان مألكةً غصّت بإير أبيها سادة اليمن
أمسى دعي زياد فقع قرقرة يا للعجائب يلهو بابن ذي يزن

وتأكيد النجاشيّ الحارثيّ أن مواقفه وصفاته وما يصدر عنه من خير أو شر هو امتداد لطبيعة آبائه وأجداده نسق حياتي مضمر لنزعته الجاهلية، وتطبعه بعادات الجاهلية وأخلاقها وقيمها فنجده يعظم من شأن مشابهته لآبائه وأجداده ومفاخرته بهم حيث يقول (الحارثيّ؛ ١٩٩٩، ص٣١):

وما فيّ من خير وشر فإنها سجية آبائي وفعل جدودي
هم القوم فرعي منهم متفرع وعودهم عند الحوادث عودي

ومهما يكن من شأن النجاشيّ الحارثيّ وشعره فإن الحس الجاهلي والنزعة الجاهلية تكاد تسيطر وتضرب بجرانها كنسق خفي ومضمر في عموم شعره بمختلف فنونه وأغراضه، وأن الأعراف والقيم الجاهلية بئر عميق يمنح منها دلاء معانيه ومضامينه أو أنها تخالط وتشوب مياه تلك الدلاء عن إيمان منه وقناعة بتلك القيم والأعراف التي لم تنفك عن شعره وشاعريته.

## ٢. العصبية القبلية:

وهذا نسق خفي ومضمر كذلك في شعره بمختلف اتجاهاته وأغراضه، ولقد كان هذا النسق الشعري المضمر والخفيّ هو النسق المحرك لأغلب مواقفه الشعرية إن مدحًا وإن هجاء وإن رفضًا وإن قبولًا، فهو في أول ما يروى له من شعر في حياته الشعرية يوجهه لمهاجاة عبد الرحمن بن حسان بن ثابت لأنه نال من امرأة من بني الحارث بن كعب كانت متزوجة في المدينة فوصفها بما يقدح في عفتها (النعيمي، د.ت، ص٧٦-٩٩؛ الحارثيّ، ١٩٩٩، ص١٣-١٤؛ ابن بكار، ١٩٩٦، ص١٩٨)، فرد عليه النجاشيّ منافحًا عن ابنة قومه حتى بلغ به الشأن هجاء بني النجار من الأنصار وهجاء شاعر الرسول الأكبر حسان بن ثابت (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٢٥، ٢٦، ٣١، ٤٢، ٤٦، ٥٨، ٦٠)، كذلك هجا قريشًا قبيلة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وإذا كان البعض يذهب إلى أن سبب هجاء النجاشيّ قريشًا أن هواهم كان مع عبد الرحمن بن حسان في منافرة ومهاجاة كانت بينهما، أو لأن عليًا ضربه حد الخمر ونفاه من الكوفة

(النعيمي، د.ت، ص١٠٠)، فإن ما يترجح لدي أن هجاء النجاشيّ الحارثيّ لقريش كان المحرك له نسق خفي ومضمر هو العصبية القبلية، فقد رأى أن النبوة قد قادت قريشًا نحو الزعامة في الإسلام، وتحولت من القحطانية ممثلة في القبائل اليمانية إلى العدنانية ممثلة في قبيلة قريش، وقد حاولت القبائل اليمانية القحطانية ومعهم النجاشيّ أن ينالوا شيئًا من تلك الزعامة في مواقفهم من صراع علي ومعاوية رضي الله عنهما، ولكنهما لم يظفرا بشيء من ذلك، ففارق النجاشيّ كلًا من علي ومعاوية، وهجا قريشًا فيما جدّ في حياتها من رئاسة وزعامة دينية وسياسية، معبرًا بذلك عن ذلك النسق الخفيّ المضمر في شعره، الذي تحركه روح العصبية القبلية والتعصب للقبائل القحطانية اليمانية، فنجده يركز على مكانة قريش قبل الإسلام وبعده حيث يقول (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٩):

ظهر النبي وما قريش وسطنا إلا كمثل قلامة الظفرِ
فعسى قريش أن تزلّ برجلها غدا نعلٌ فتقسمها على الظهر

إن هجاء النجاشيّ هذا لقريش هو امتداد للعصبية القبلية التي مازال النجاشيّ حديث عهد بها، وإن مراده الحط من قريش كقبيلة عربية باتت منافسة للقبائل القحطانية، بل قائدة لها بعد الإسلام وظهور النبوة فيها، وليس هجاؤه لها كقبيلة لها قداستها التي جدت لها بظهور النبي منها، وكون المؤمنين الأوائل من المهاجرين الذين التفوا حول النبوة والإسلام منها، لأن النجاشيّ في شعره هذا الذي يُظن أنه هجا به قريشًا يؤكد ويعترف بهذا الاحترام المقدس والدور المقدس الذي أحدثه ظهور محمد صلى الله عليه وسلم والنبوة في قريش، فالشاعر يفيد أن قريشًا لم تعد «كمثل قلامة الظفر» مثلما كانته في الجاهلية بالمناظرة للقبائل القحطانية بعد ظهور النبي صلى الله عليه وسلم فيها، فهو حط من قدرها في الجاهلية قبل ظهور النبوة فيها، وفي ذلك الوقت لم تكن قريش تحض بقدسية دينية، وفي الوقت نفسه هو رفع شأنها بعد الإسلام وظهور النبوة فيها، فهو مقرّ بعظمة قريش بعد الإسلام لكن عصبيته القبلية الخفيّة المضمرة في خطابه الشعري تذكّر قريشًا بماضيها الدون والمتطامن مقارنة وموازنة بقبائل الشاعر القحطانية، بل إن النجاشيّ في هذا الوصف لقريش الذي قد يُظن فيه أنه خروج على الإسلام وقدسيته، هو رفع من قيمة الإسلام والنبوة وقدرهما، فقد رفعا قريشًا التي لم تكن تطاول قبائل القحطانية قبل ظهور الإسلام فيها، حيث كانت وسط قبائل الشاعر لا تساوي قلامة الظفر، وهنا تكمن شعرية النسق الخفيّ والمضمر في قول النجاشيّ الشعري، فقد استطاع أن يهجو قريشًا ويرفع من قيمة الإسلام والنبوة في الوقت نفسه، ويشير إلى أثر الإسلام والنبوة في الحياة.

لكن النجاشيّ بهجائه هذا لقريش يعد في تقديري من أوائل من هزّ الثوابت العربية، فهجا قريشَ الجاهلية، وحط من قدرها التي كانت تتمتع به بين القبائل العربية، مما لم يسبق وتجرأ عليه سواه من الشعراء باستثناء حسان الذي استأذن الرسول في هجا قريش حين هجاه أبو سفيان بن الحارث، فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: كيف تصنع بي؟ قال: أسلك عنه كما أسل الشعرة من العجين (القيرواني، ١٩٧٢، ص٦٢؛ القرشي، ١٩٧٩، ج١، ص١٤٨).

والنجاشيّ كذلك لم ينقص أو يحط من قريش في الإسلام، فقد اعترف لها أن الإسلام تجاوز بها مكانتها وسط القبائل العربية بسبب ظهور الإسلام والنبوة فيها؛ ولذلك لا غرابة أن يرقى النجاشيّ في شعريته إلى ذلك المرقى الصعب الذي ارتقاه حسان بن ثابت رضي الله عنه حين هجا قريشًا دون المساس بالنبوة والنبي، فلقد حكم حسان للنجاشي -كما يقول الزبير بن بكار- بأنه أشعر العرب (ابن بكار،١٩٩٦، ص١٩٧)، ولذلك فإن ما ينبغي لنا أن نشير إليه في هذا الشعر للنجاشي الحارثيّ، وما يحمل من نسق خفي مضمر يكمن في العصبية القبلية التي تحرك شعرية النجاشيّ في هجائه لقريش هو هذه المقدرة الشعرية الفنية التي استطاعت أن تجمع لنا بين الضدين: هجاء قريش ومدحها في آن واحد، لقد أذاب النجاشيّ بملكته الشعرية الفوارق بين المتضادين فأخرج لنا المدح من الذم، وجعلنا نقبلهما في قريش في آن واحد، بعد أن كان وجود أحدهما نفيًا حتميًا للآخر، فحط من شأن قريش أمام عصبيته القبلية للقبائل اليمانية، فقريش لا تجاوز بالنسبة للقبائل اليمانية في جاهليتها قلامة الظفر، دون أن ينتقص الإسلام والنبوة، بل إنه جعلهما سببًا لشرف قريش بعد الإسلام، إنه أثر من آثار النسق الشعري المضمر العصبية القبلية، وظل النجاشيّ بنسقه المضمر والخفيّ الذي يشغله ويقلقه الكامن في ميولاته العصبية القبلية قلقًا على الزعامة من سيطرة القبائل العدنانية ممثلة في قريش المسلمة التي اختارها الله للنبوة ومن ثم الإمامة؛ مما جعله يصرح على الحط من قريش القبيلة وليس قريشًا المختارة للنبوة والإمامة، فاستكثر عليها الإمامة والزعامة التي كان يودها للقحطانية، فوصف قريشًا بعد النبوة بالشيء الناقص الأجدع الذي قدّر له الكمال وتمام النقص بتحول زعامة العرب فيها، فقال (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٥):

إن قريشًا والإمامة كالذي وفى طرفاه، بعد أن كان أجدعا
فحق لمن كانت سخينة قومه إذا ذكر الأقوام أن يتقنعا

والشاعر النجاشيّ عندما يهجو قريشًا ويقارنها بالقبائل القحطانية ذات الأمجاد الغابرة قبل الإسلام وينزاح بأوصافه لقريش إلى ما قبل الإسلام فينعتها «بسخينة» وهو اللقب البغيض لدى قريش الذي كانت

تنعت به في الجاهلية، ولا يقحم قبائله القحطانية في ذكر لها بعد الإسلام لأن قريشًا لديها بعد الإسلام ما لا تساويها فيه القحطانية وهي النبوة والإمامة، وهو بذلك يؤكد النسق المضمر الخفيّ الذي يحرك هذا الهجاء وهي العصبية القبلية التي لم يعد لها قيمة في ظل الإسلام بل محا لها ما بقي يتذاكره العرب عن جاهليتهم.

ولأن النجاشيّ تحركه العصبية القبلية في هجائه لقريش وتحقير شأنها بسبب «قلقه من المصير القادم للقبائل اليمانية» (القفيل، ١٤٣٨، ص٧٨)، فهو كذلك قلق على «ملك العرب» إذا ما بقي في يد قريش بسبب النبوة، ونجده يستبدل كلمة الإمامة في هجائه لقريش بالملك لأن عامل العصبية القبلية المحرك لهذا الهجا هو الخشية على الزعامة والملك الذي لديه أمل في استعادة القحطانية له من العدنانية بخلاف الإمامة والنبوة التي قد خص الله بها قريشا ممثلين في النبي محمد وخلفائه الراشدين القرشيين فما يعنيه هو الملك والزعامة وليس النبوة والإمامة ذات المسحة الدينية، فنجده يهجو قريشًا في موطن آخر بقوله (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦٠):

سخينة حي يعرف الناس لؤمها قديمًا ولم تُعرف بمجد ولا كرم
فيا ضيعة الدنيا وضيعة أهلها إذا ولي الملك التنابلة القزم

لقد كان النجاشيّ ينتسب إلى قحطانية نجران من بني الحارث بن كعب من مذحج، وكان رؤساء بني الحارث بن كعب من بني عبد المدان بن الديان أحد بيوتات العرب الثلاثة في الجاهلية يرون أنفسهم في عداد الملوك، والنجاشيّ في مفاخراته ومهاجاته ينزع من هذه الذنوب الممتلئة زعامة ورئاسة (الأصفهاني، د.ت، ص١-٢٢؛ ابن دريد، د.ت، ص٣٩٨-٣٩٩؛ القالي، د.ت، ص٢٣-٢٤)، وإذا كان نسق العصبية القبلية للقبائل القحطانية عامة محركًا له في هجائه لقريش العدنانية، فما بال هجائه لبني النجار من الأنصار وهي القبيلة القحطانية؟!

إن نسق العصبية القبلية لقبيلة النجاشيّ الحارثيّ الخاصة بني الحارث بن كعب هو المحرك له في هجائه لبني النجار في تقديري؛ فلقد هجا حسان بن ثابت بني الحارث بن كعب نصرة لابنه عبد الرحمن واقتصاصًا من النجاشيّ الذي خشي على ابنه عبد الرحمن منه في المعركة الهجائية التي قامت بينهما (ابن بكار،١٩٩٦، ص١٩٧-٢٠٤)، فهجا حسان بني الحارث بن كعب بقوله (ابن ثابت،١٩٩٤، ص١٢٩):

حار بن كعب ألا أحلام تزجركم عنا وأنتم من الجوف الجماخيرِ
لا بأس بالقوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافيرِ

ولذلك أراد النجاشيّ أن يقتص لعصبيته وقبيلته الخاصة، فهجا بني النجار قبيلة حسان وابنه، ثم إن بني النجار من الأنصار الذين أصبحوا وزراء قريش والمقربين منهم بعد زعامة قريش بعد الإسلام، وقد نعتهم أبو بكر الصديق رضي الله عنه يوم السقيفة بالوزراء (الطبري، ١٩٨٧، ج٢، ص٢٤٣)، فالأنصار وإن كانوا قبيلة قحطانية، إلا أنهم في عصر الصراعات القبلية والعصبية بين القبائل العربية في القرن الأول من الهجرة باتوا في ركاب قريش والمقربين دون سواهم من القبائل القحطانية؛ لنصرتهم للرسول صلى الله عليه وسلم ومؤازرتهم لمهاجري قريش ممن تسلموا الزعامة بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم، والنجاشيّ كان النسق المضمر والخفيّ المحرك لشاعريته هي العصبية القبلية القحطانية بعامة التي جعلته يهجو قريشًا العدنانية، أو العصبية القبلية المذحجية الخاصة التي جعلته يهجو بني النجار من القبائل القحطانية؛ لمؤازرتها قريشًا وانضوائها تحت زعامتها؛ ولذلك رأينا عبدالرحمن بن حسان يهجو النجاشيّ ويصفه بالعبد، منكرًا عليه هجاءه مضر ممثلة في قريش، ويفخر على النجاشيّ بالرسول صلى الله عليه وسلم، وعمر بن الخطاب رضي الله عنه، مقدمًا قريشًا ومضر على قحطانيته حيث يقول (ابن بكار،١٩٩٦، ص١٩٩؛ الرشود،٢٠١٨، ص٨٨):

ألا تـرون العبـد إذ يهجو مـضر منـا رسـول الله والقرم عـمر

فقد هجا النجاشيّ بني النجار؛ لأنهم انضووا تحت قريش القبيلة المضرية، وباتوا في عدادهم بعد الإسلام منافسة لقحطانية النجاشيّ ومذحجيته، وبذلك تكون العصبية القبلية هي النسق الشعري المضمر والمختفي في شعر النجاشيّ الذي ينال فيه من قريش والأنصار، وقال النجاشيّ في هجاء بني النجار من الأنصار (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦٠):

بنى اللؤم بيتًـا فـاسـتقر عماده عليكم بني النجـار ضربـة لازم

ومهما يكن من أمر هذا الهجاء والنسق المضمر الخفيّ الذي يحركه الكامن في العصبية القبلية في شكلها العام بين المضرية والقحطانية، أو شكلها الخاص بين المذحجية واستوزار قريش للأنصار؛ فإن النجاشيّ قد استطاع أن يصور لنا اللؤم الذي نسبه لبني النجار بالبيت الذي لم يفارق أصحابه، وهذه صورة توضح مدى ارتباط اللؤم بهؤلاء المهجوين، وأنه يشملهم كما يشمل البيت ساكنيه، ويهيمن عليهم كما يهيمن البيت بسقفه وعلوه على ساكنيه وأهله، كذلك أفادت هذه الصورة ملازمة صفة اللؤم للمهجوين وحرصهم على الاتصاف به حين شبهه بالبيت الذي لا يكاد أصحابه

يفارقونه حتى يعودوا إليه أو يحنوا إليه، فهو مأواهم وسكناهم الملازم لهم، ثم أكده بأنه ضربة لازم، لا فكاك لهم فيه أو مفارقة.

وتحرك العصبية القبلية كنسق مضمر وخفي شعر النجاشيّ الحارثيّ الذي قاله في صفين، الذي يظن فيه أن الصراع الذي كان بين علي ومعاوية رضي الله عنهما إنما هو صراع في الحقيقة بين اليمانية الذين كانوا يشكلون أغلب جيش علي وأهل العراق وبين العدنانية الذين كانوا يشكلون أغلب جيش معاوية وأهل الشام، حتى شعراء صفين كان يمثلهم في جيش علي النجاشيّ القحطاني وفي جيش معاوية كعب بن جعيل التغلبي العدناني؛ ولذلك وجدنا النسق المحرك لأحداث صفين كما يصورها النجاشيّ في شعره هو نسق العصبية القبلية المضمرة الخفيّة في ذلك الصراع حتى في الحكومة التي كانت بين علي ومعاوية مثلها قحطاني هو أبو موسى الأشعري من جانب علي وعدناني قريشي هو عمرو بن العاص من جانب معاوية، ولذلك نجد نسق العصبية القبلية يضرب بجرانه في شعر النجاشيّ من خلال ترديده على سبيل الافتخار لأسماء القبائل القحطانية، وترديده على سبيل الهجاء لأسماء القبائل العدنانية، فيقول مخاطبًا القبائل العدنانية من جيش معاوية (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦٦-٦٧):

حسبتم طعان الأشعرين ومذحجٍ ... وهمدان أكل الزبد بالصرفان
فما قُتلت عكٌّ ولخمٌ وحميرٌ ... وغيلانُ إلا يوم حرب عوانِ
وما دُفنت قتلى قريش وعامرٍ ... بصفّين حتى حُكِّم الحكَمانِ
غشيناهم يوم الهرير بعصبةٍ ... يمانية كالسيل سيل عِرانِ
ومازال من همدان خيل تدوسهم ... سِمان وأخرى غير جِد سِمانِ
فقاموا ثلاثًا يأكل الطير منهمُ ... على غير نصفٍ والأنوف دوانِ
وما ظنَّ أولاد الإماء بني استها ... بكل فتى رخو النجاد يمانِ
قتلنا وأبقينا وما كل ما ترى ... بكفٍّ المذرّي يأكل الرحَيانِ
وفرّت ثقيف فرّق الله جمعها ... إلى جبل الزيتون والقطَرانِ
كأني أراهم يطرحون ثيابهم ... من الروع والخيْلان يطّردانِ
فيا حزنًا أن لا أكون شهِدتهم ... فأدهن من شحم العبيد سناني
وأما بنو نصر ففرّ شريدهم ... إلى الصلتان الخور والعَجلان
وفرّت تميم سعدها وربابها ... إلى حيث يضفو الحمض والشبهان

وصـــدت بنو وِدٍ صـــدودًا عن القنا إلى آبـــلٍ في ذلـــة وهـــوان

إن هذا الاستعراض للقبائل القحطانية (الأشعرية، ومذحج، وهمدان) في مقابل القبائل العدنانية (قريش، وبني عامر وعكّ وغيلان) الأولى في سياق القوة والشجاعة والفخر، والأخرى في سياق الانهزام والغلبة والضعف لهو موقف تحركه العصبية القبلية التي يكاد يكون النجاشيّ أقام تجربته الشعرية عليها، وظلت هي التيمة المُحركة لمواقفه الشعرية الأخرى فخرًا وهجاء ووصفًا وغيرها من المقامات الشعرية التي خاضها النجاشيّ ووقفها في مواقفه الشعرية، لقد انحاز في بادئ الأمر يوم صفين إلى علي؛ لأن أغلب جيش علي ومناصريه كانوا من القبائل اليمانية التي استوطنت الكوفة، وكانت مذحج وساداتها من قوم النجاشيّ هم أهل العراق وقادة جيش علي في صفين، ولقد كان الصراع بين علي ومعاوية يحركه نسق العصبية القبلية المضمر والخفيّ الذي عبر عنه النجاشيّ في شعره، فقد كان حقيقة الصراع بين القبائل القحطانية ممثلة في علي وأهل العراق وبين القبائل العدنانية ممثلة في معاوية وأهل الشام، وحتى بعدما تحول النجاشيّ إلى معاوية ظلت تيمة العصبية القبلية ونسقها المضمر هي ما يحرك شعره وشاعريته، ولذلك وجدناه يثوِّر القبائل القحطانية المنضوية تحت راية معاوية بالشام ضد معاوية وسياسته، التي رأى النجاشيّ أنها محابية للعدنانية والقيسية ضد القحطانية واليمانية، عندما رأى أن معاوية كان يغزى القبائل اليمانية البحر فيركبهم مركبًا صعبًا ويشق عليهم، ويغزى القبائل القسية البر فلا يكلفهم الصعب؛ فقال منكرًا ذلك ومغريًا القبائل اليمانية بالثورة والتمرد على سياسة معاوية رضي الله عنه اتجاههم (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٢):

ألا أيها القوم الذين تجمعوا بعكّا أناس أنتم أم أباعرُ
أيُتْرك قيس آمنين بدارهم ونركب ظهر البحر والبحر زاخر
فوالله ما أدري وإني لسائل أهمدان تحمي ضيمها أم يُحابرُ
أم الشرف الأعلى من أولاد حميرٍ بنو مالك أن تستمر المرائرُ
أأوصى أبوهم بينهم أن تواصلوا وأوصى أبوكم بينكم أن تدابروا؟

إن مناصرة النجاشيّ الحارثيّ -في تقديري- لعلي ليست صادرة عن قناعة منه بأنه الأحق بالخلافة، بقدر ما كان يسعى من وراء تلك المناصرة إلى الحصول على مكاسب للعصبية القبلية القحطانية، التي كانت هي المكون الأقوى والأكثر في جيش علي وأنصاره؛ ولذلك طغت العصبية القبلية والمصالح الذاتية الساعية إليها في شعر النجاشيّ على حسه الديني الضعيف والرقيق- كما يصفه ابن قتيبة (د.ت، ص٣٢٩) - حتى تجعله

يهجوا قريشًا وهي قبيل علي ويقدم علي على الشيوخ الثلاثة السابقين له في الأفضلية «أبو بكر وعمر وعثمان» رضي الله عنهم:

ويصرح بالمناوئين لعلي إنما هم مناوئون لملك العراق وكارهون سيادة قبائله القحطانية فيقول (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦٢):

فإن تكرهوا الملك ملك العراق فقد رضي القوم ماتكرهونا
فقل للمضلل من وائل ومن جعل الغث يومًا سمينا
جعلتم عليًا وأشياعه نظير ابن هند ألا تستحونا
إلى أول الناس بعد الرسول وصنو الرسول من العالمينا
وصهر الرسول ومن مثلُه إذا كان يومًا يشيب القرونا

فيصف عليًّا بأنه أفضل الخلق وأولهم بعد الرسول، ويتناسى أو يتجاهل فضل الشيوخ الثلاثة على علي رضي الله عنهم أجمعين، ويصل به الحد أنه عندما يقيم عليه علي الحد في شربه للخمر يرى في ذلك من علي إهانة وإذلالًا للقبائل القحطانية اليمانية ممثلة في شخصه فيفارقه لمعاوية، بل ويهجو عليًا باتهامه له بأنه كان مخدوعًا به وقد تبين له أنه ليس على الحق، وقال مخاطبًا عليًا (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٧):

ألا من مبلغ عني عليًا بأني قد أمنت فلا أخافُ
عمدت لمستقر الحق لما رأيت أموركم فيها اختلافُ

ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الناظر في شعر النجاشيّ الذي قاله بعد قدومه للكوفة واستيطانه بها، ومحاربته معاوية مع علي بن أبي طالب رضي الله عنهما في صفين يدرك مدى تعصب النجاشيّ لأهل العراق، فقبيلته مذحج كانت تشكل أكثرية أهل العراق بقبائلها وبطونها، ونسق العصبية القبلية المضمر والخفيّ الذي يتحرك داخل شعر النجاشيّ يكاد يفصح بأن النجاشيّ كان يحاول تحويل الصراع بين علي ومعاوية إلى صراع بين أهل العراق من القبائل اليمانية وأهل الشام من القبائل العدنانية والقيسية وصراع بين العراق والشام، ولذلك نجده يخاطب أبا موسى الأشعري ابن عمه ويوصيه بأنه لا يفرط في ملك القحطانية والعراق، وأن لا يغلبه عمرو بن العاص مندوب الشام وينتزع منه الملك والسلطان لصالح الشام وقبائل الشام من القيسيين والعدنانيين (الكوفي، ١٩٧٢، ج٤، ص٢٣):

أبا موسى جزاك الله خيرًا عراقك إن حظك في العراق

وأن الشـــام قـد نصـــبوا إمـامًـا على الأحزاب معروف النفـاق
وأنـــا لا نـــزال لهـــم عـــدوًا أبـا مـوســـى إلى يـوم التـلاقـي

لقد نسي النجاشيّ بسبب نزعته القبلية المضمرة والخفيّة عليًا ومعاوية رضي الله عنهما في هذا الصراع وراح يردد من ذكر العراق باعتباره موطنًا ومكانَ منعةٍ ودولةٍ للقبائل القحطانية والشام وقبائله الجهة المناوئة لهم في الأمر والسلطان، كذلك يتوجه بوصيته لأبي موسى الأشعري القحطاني وليس لعلي القرشي العدناني، فهل يعبر لنا هنا النجاشيّ الحارثيّ عن نزعته المضمرة المتمثلة في التعصب لقبيله من القحطانيين ليحيل الصراع هنا إلى صراع بين العراق التي هي مكان دولة القحطانية والشام التي هي مكان دولة العدنانية المضرية، نعم إنه النسق المضمر الخفيّ الذي يكوّن شعرية النجاشيّ ويغلبه عليها، لقد ناضل النجاشيّ بشعره في سبيل إثبات عزة القحطانية، وإثبات مواقفها بين القبائل حتى في اللحظات الحرجة والعصبية من حياته، فنجده يبرز من هذا النسق المضمر والخفيّ في شعريته، ولو أدى به إلى تغيير مواقفه في سبيل رفع شأن قومه وحصولهم على ما يتطلع إليه من أمجاد ومكاسب لهم مقابل القبائل العدنانية، فهو دائم البحث عن هذا النسق الخفيّ المضمر وتحقيقه ممثلًا في إثبات أمجاده القبلية.

### ٣. النزعة الهجائية:

يمثل الهجاء النسق الشعري الأقوى المسيطر على شعرية النجاشيّ الحارثيّ، ولا تكاد تخلو قصيدة أو مقطعة من هذا النسق الفني الكامن في شاعريته، وقد لا أتجاوز الحقيقة لو قلت إن أول ما عرف من شعر النجاشيّ كان ذلك الهجاء الذي نال به قبيلة بني العجلان أثناء المعركة الهجائية التي أشعلها مع شاعرها تميم بن مقبل العجلاني (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٥٣-٥٣) ، وهو لا يكاد يكف عن هجاء بني العجلان بعد أن هدده الخليفة عمر بقطع لسانه، حتى يشعل معركة هجائية أخرى مع عبد الرحمن بن حسان بن ثابت لا يتورع فيها أن ينال بهجائه الأنصار وقريشًا وحسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن ورهطهما من بني النجار (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٢٥، ٣١، ٣٤، ٣٩، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٥٨ ،٦٠)، كما هجا كلًا من علي ومعاوية والمغيرة بن شعبة وعمرو بن العاص رضي الله عنهم، وهجا القبائل القيسية والعدنانية، كما هجا أهل الكوفة، حتى القبائل اليمانية التي ينتمي إليها لم يتورع عن هجائها في معرض استثارته لها ضد والي البصرة زياد بن أبيه للدفاع عن قحطانيتها عندما حاول زياد المساس بها (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٢٩ ،٣٢ ،٣٦ ،٤٠ ،٤١ ،٤٤ ، ٥٨ ،٦٢)، والناظر في النسق الهجائي في شعر النجاشيّ يدرك مقدار تأثره بنزعته العصبية القبلية، وتضخم الأنا لديه باعتباره ينتمي لأرومة قبيلة عالية من بني الحماس في بني الحارث بن كعب في قبيلة مذحج؛ ولذلك

يغلب على هجائه نزعة الفخر بقومه وبذاته المتعالية، مثل قوله يهجو بني النجار رهط حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٦):

يـا أيهـا الـراكـب ذو مـتـاع
والـرحْـل والـبردين والأقـطـاع
آذن بـنـي الـنـجـار بـالـوقـاع
من شـــاعر ليس بمســتطـاع
لـيـس مـن الهـرْمـي ولا الجُـزّاع
لا يـقـتـل الأقـوام بـالخـداعِ
إلا صـــمـيـم الـنقْـر والمِصـــاع
يسبــق شأوى النــجــب السراع
جـاء عـلى نـجـيـبـة وســـاع
في مـوكـب عـرمـرم قضـــاع
مثـل أتيّ الســيـل ذي الـدفـاع
إني امـرؤ أو في عـلى يـفـاع
في حـلـبـات المـجـد والجِـماع

كما يظهر خلط النجاشيّ هجاءه بالفخر بنفسه وتضخم الأنا لديه في قوله يهجو عبد الرحمن بن حسان كذلك (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٢):

أنـا الـنـجـاشيّ عـلى جمـاز
فـرّ ابـن حســان بـذي مجـاز
وراع لمـا ســـمـع ارتجـازي
روع الحبـارى من خوات البـاز

وقال النجاشيّ يهجو معاوية -رضي الله عنه- ويعيره بالفرار من المعركة، ويهجو القبائل العدنانية التي ناصرت معاوية، ويفخر بقومه (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦٣-٦٧):

ونجى بن حرب ســابح ذو علالةٍ أجـش هـزيـمٌ والـرّمـاح دوانِ
مـن الأعـوجـيـات الـطـوال كـأنـه على شرف التقريـب شـــاه إيران

شـــديد على فأس اللجام شـــكيمه يـفـرّج عـنـه الـربـو بـالـعســـلانِ
كـأن عـقـابًـا كـاسرًا تحـت سرجـه تحـاول قـرب الـوكـر بـالـطـيران
إذا قـلـت أطراف الـعـوالي يـنـلـنـه مـرتـه بـه الســـاقـان والـقـدمـان
إذا ابـتـل بـالمـاء الحـمـيـم رأيـتـه كقـادمـة الشـؤبوب ذي النفَيـان
كـأن جـنـابيْ سرجـه ولجـامـه إذا ابـتـل ثـوبًـا مـاتـح خضِـــلان
جـزاه بـنـعـمـى كـان قـدمـهـا لـه وكـان لـدى الإسـطبل غير مهـان
حسـبتم طعان الأشـعرين ومذحج وهمـــدان أكـــل الزبـــد بالصرفـــانِ
فـما قُـتـلـت عـكّ ولخـم وحمـير وغـيـلان إلا يـوم حـرب عـوان
ومـا دُفنـت قتلى قـريـش وعـامرٍ بصـــفـين حـتـى حُـكّـم الحـكـمان
غشـــيـنـاهـم يوم الهرير بعصـــبـة يـمانيـة كـالســـيـل ســـيـل عـران
فأصـبح أهل الشـام قد رفعوا القنا عـلـيـهـا كـتـاب الله خـير قـران
وما زال من همدان خيلٌ تدوســـهم ســـمانٌ وأخرى غير جـد ســـمان
فقـاموا ثلاثًـا يـأكـل الطير منهم على غـير نصـــفٍ والأنـوف دوانِ
ومـا ظن أولاد الإمـاء بنو اسـتهـا بـكـل فـتـى رخـو الـنـجـاد يـمان
قتلنـا وأبقينـا ومـا كـل مـا ترى بـكـف المـذرّى يـأكـل الـرحَـيـانِ
وفـرّت ثـقـيـف فـرق الله جمـعـهـا إلى جـبـل الـزيـتـون والـقـطـران
كـأني أراهـم يـطـرحـون ثـيـابهـم مـن الـروع والخـيَـلان يـطّـردان
فيـا حزنًـا أن لا أكون شـــهِـدتهم فـأدهن من شـــحم العبيـد ســـنـاني
وأمـــا بنـــو نـــصرٍ فـــفرّ شريـــدهم إلى الصـــلَـتـان الخُـور والـعـجلانِ
وفـرت تـمـيـم ســـعـدهـا ورئـابهـا إلى حيث يصفو الحمض والشَـبَهانِ
وصـــدت بنو وِد صـــدودًا عن القنا إلى آبـــلٍ في ذلـــة وهـــوان

في هذا النص الهجائي الذي يضمر في داخله الفخر والنزعة القبلية وتضخم الأنا النجاشيّة، فيهجو الشاعر كلًا من معاوية رضي الله عنه، والقبائل المناصرة له، ويفخر فيه بقحطانيته والقبائل اليمانية، ولقد أجاد الشاعر النجاشيّ فنيًا فيما يمكن أن نسميه شعرية الهجاء وجمالية الهجاء حين هجا معاوية من خلال المضامين الخفيّة والمضمرة في مدح الشاعر لحصان معاوية والإجادة في وصفه، وكأنه يقول إن معاوية أعد هذا الحصان إعدادًا جيدًا من أجل أن يكون قادرًا على الفرار من المعركة والنجاة به متى شاء، وشعرية الهجاء هنا في وسم

معاوية بالخوف والهلع والجبن، وبإضماره في داخله الفرار والانهزام قبل دخوله المعركة حين هيأ له حصانًا قويًا هذه موصفاته، قادرًا على الفرار به عندما ينوي الهروب والانهزام، فلقد أجاد معاوية -في تقدير الشاعر- إعداد حصانه للفرار به والنجاة به من القتل، حتى إن الحصان نفسه أدرك بما كان يقدمه له معاوية من نعمى -في اصطبله- لهذه اللحظة من لحظات جبنه وفراره، يظهر ذلك في قول النجاشيّ:

جزاه بنعمى كان قدمها له فقد كان قبل اليوم غير مهان

كذلك فإن هجاء الشاعر للقبائل العدنانية وفخره بالقبائل القحطانية، يخفي نسقا من العصبية القبلية والفخر في ثنايا هذه القصيدة الهجائية، وأن هذا التعداد للقبائل العدنانية والمضرية المنهزمة، وبالمقابل التعداد للقبائل القحطانية اليمانية المنتصرة التي يفخر بها الشاعر في وجه تلك القبائل العدنانية يضمر ويخفي ما يود الشاعر الإيحاء به من أن المعركة والنزاع في صفين لم يعد بين علي ومعاوية بل هو صراع على الزعامة والملك بين القبائل القحطانية والعدنانية، وهنا تكمن الأنساق المضمرة في ثنايا هذا الخطاب الهجائي النسقي المسيطر على شعر النجاشيّ وشعريته.

ولقد تجلت شعرية النجاشيّ بكل قوة وجمال في النسق الهجائي في هجائه معاوية من خلال إبداعه في وصف فرسه وقدرته الفائقة على الفرار بصاحبه معاوية، نراه يبدع كذلك في هجائه بني العجلان حين يخفي الأنساق الهجائية فيما يشبه المدح حتى إنها أشكلت على الخليفة عمر فاستعان بالشاعرين حسان والحطيئة فحكما بشدة هجاء النجاشيّ لبني العجلان، بل إن هجاءه كان مقذعًا كالسلح عليهم (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٣-٣٣١؛ ابن رشيق،١٩٨٣، ص٤٠؛ القيرواني،١٩٧٢، ج١، ص٥٤)، وكان النجاشيّ لا يتورع عند هجاء أحد مهما كانت مكانته الاجتماعية أو الدينية، حتى إن هجاءه طال شخصيات الصحابة رضوان الله عليهم، ولذلك يعد النجاشيّ من الهجائين المقذعين، ولم يحُل إسلامه دون بروز هذا النسق الشعري في شعره أو الحد منه، فالنجاشيّ عرف برقة دينه، وضعف إسلامه، وعدم تورعه على ارتكاب الفواحش من الذنوب كما هو شرب الخمر في رمضان (ابن قتيبة، د.ت، ج١، ص٣٢٩).

وأغلب الظن أن النجاشيّ كان يلجأ للهجاء والإكثار منه في شعره بجانب ما سبق أن أشرنا إليه من غايات مضمرة تحرك شهوته الهجائية، رقة الدين، والعصبية القبلية، ورغبته في الحط من القبائل والجماعات والذوات، المنافسة للقبائل القحطانية في القيادات الحديثة والزعامات التي آلت إلى العرب بعد الإسلام،

وكما هجا معاوية بالجبن والفرار هجاه كذلك بالنفاق فقال يخاطب أبا موسى الأشعري عشية حكومته بين علي ومعاوية (الكوفي، ١٩٧٢، ج٤، ص٢٣):

أبـا مـوســـى جـزاك الله خـيرًا عـراقـك إن حـظـك في الـعـراقِ
وإن الشـــام قـد نصــبوا إمـامًـا على الأحزاب معروف النفـاق

ولا يألو النجاشيّ يضمر في هجائه كذلك هذه النزعة القبلية والتطلع السياسي حين يوحي بأن الصراع هو بين العراق ممثلًا في القبائل القحطانية وبين الشام ممثلًا في القبائل العدنانية، ولقد كان النجاشيّ يتطلع لمكاسب له ولقبيلته لدى علي بن أبي طالب فانحاز إليه، وصار شاعره في صفين وشاعر أهل العراق مقابل كعب بن جعيل شاعر معاوية وأهل الشام (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٩)، ولكن النجاشيّ لم يلبث أن فارق عليًا عندما شعر بإذلاله وتلاشي مطامعه التي كان يتطلع إليها عند علي بعد أن أقام عليه حد الخمر، فتحول إلى معاوية وهجا عليًا بقوله (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٥٨):

إذا حـيـة أعـي الـرقـاة دواؤهـا بعثنا لها تحت الظلام ابن ملجم

وتشبيه الشاعر عليًّا رضي الله عنه بالحية يوحي برميه بالخداع والمخادعة، وكأنه يرى أن عليًا لم يكن يخلص له الود حين أقام عليه الحد بالطريقة التي أهانته وأذلته وحطت من زعامته، كما يوحي بأن القبيل القحطاني اليماني هم من قرروا التخلص من علي عندما رأوا عدم تمكينهم، وأنه بات حائلًا دون زعامتهم، فابن ملجم ينتمي لهذا القبيل من الجموع اليمانية فهو من مراد، ومراد من مذحج قبيلة النجاشيّ نفسه، وهجاء النجاشيّ هذا يضمر في ثناياه الفخر بعصبيته، وقدرتهم على بلوغ ما يودون بلوغه، ففي قوله «بعثنا» يؤكد قرار التخلص من علي كان قرارًا يمانيًا مذحجيًا، وهذا يوضح أن الأنساق الهجائية النجاشيّة كانت تضمر داخلها أنساق الفخر، والعصبية القبلية وتضخم الذات والأنا.

لقد كان النجاشيّ يقع في هجائه على المعاني الجاهلية مع زيادة في الفحش والإقذاع، ولا يتورع عن أي وصف قبيح يرمي به من يهجوه مع ما يضيفه من الدقة في الوصف والطرافة في التصوير، فقد هجا أهل الكوفة لأنهم شمتوا به حين أقام عليٌ عليه حد الخمر، أو أنهم لم يحولوا بينه وبين حكم علي عليه، وتخاذلوا عنه (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٩-١٠) فهجاهم مع أن أكثرهم كان من القبائل القحطانية فقال (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٦):

إذا سـقى الله قومًا صـوب غادية فلا سـقى الله أهل الكوفة المطرا
ألقى العـداوة والبغضـــاء بينهم حتى يكونوا لمن عـاداهم جزرَ

السـارقين إذا مـاجـن لـيـلـهـم والدارسين إذا ما أصبحوا السورا
والتـاركين على طهر نسـاءهم والنـاكحين بشـطي دجلة البقرا

إن هذا الهجاء المرّ صادر عن نفس تذوقت مرارة الإحباط وذل الانكسار، وتحطمت آمالها ومطامحها على صخرة واقعها المرير، ويبتدئ عنف هذا النسق الهجائي الذي رمى به الشاعر أهل الكوفة في هذه الثنائية الهجائية التي تظهر خسة هؤلاء القوم في نظر الشاعر، وقبحهم بما يمارسونه من أفعال متضادة في مضامينها، وبما يتسمون به من صفات لهم يظنها الناس خيرًا، ثم ما تلبث أن تتكشف عن قبح وخسة، فهم يظهرون عبادًا قراء للقرآن نساكًا في النهار فإذا جنهم الليل انطلقوا في ممارسة أقبح الأخلاق، وأسوأ السلوكيات، وهي ممارسة السرقات والسطو على أموال الناس وحقوقهم، إنهم منافقون مراؤون لا يؤمَن جانبهم ولا يأمن جارهم من بوائقهم، ثم زادهم دناءة وتدني في سلوكياتهم ترديهم في أسوأ الفواحش وأقبحها حيث يأتون الفاحشة بنكاحهم البقر، تاركين ما أحل لهم الله من نسائهم، ويستبدلون الذي هو أدنى وأقبح بالذي هو خير، إن هذا النسق الثنائي الهجائي المتضاد جعل هجاء النجاشيّ قاسيًا شديدًا على المهجوين من أهل الكوفة الذين فرطوا في نصرته، ولذلك كانت ثورته عليهم وهجاؤه لهم بمقدار ما شعر به من مرارة في مواقفهم اتجاهه، إن هذا القلق الحياتي انعكس على طاقات النجاشيّ الإبداعية فكانت هجائياته شديدة وقاسية، وكانت صوره الشعرية دقيقة ومؤثرة، فالنجاشيّ تذكر الروايات أنه كان من أشراف العرب(البكري،٢٠٠٨، ج٢، ص٣٨٩) إلا أنه كان فاسقًا، وفي جمعه هاتين الصفتين المتضادتين جعلته قلقًا في حياته، وكان هذا القلق محركًا لهذه الأنساق الهجائية المقذعة في شعره.

ولا أكاد أعدو الحقيقة إن قلت إن الصورة الهجائية الكاريكاتورية التي رسمها النجاشيّ للمغيرة بن شعبة رضي الله عنه من أبدع الصور الهجائية في الشعر العربي، ومن أقساها تأثيرًا في نفس المهجو حين هجاه بالقصر المشوه لصورته رضي الله عنه فقال فيه (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٤؛ ابن حجر، د.ت، ج٣، ص٥٥٣):

فأقسم لو خرت من استك بيضة لما انكسرت مـن قـرب بعضك

وهكذا نرى النجاشيّ الحارثيّ قد سخر نزعته الهجائية للتعبير عما كان يتطلع له في حياته من اعتداد بذاته وأناه المفرطة في التضخم، وفي ركز عصبيته القبلية مقابل منافسي قبيلته من العدنانيين والمضريين، ومحاولاته تحقيق تطلعاته السياسية لكي يظفر بزعامة أو قيادة، ولذلك يختلف هجاؤه وواقعه عن سواه ممن عرف من الشعراء العرب بالهجاء في تاريخ الشعر العربي.

## ٤. النزعة السياسية:

إن الناظر في شعر النجاشيّ الحارثيّ يدرك حضور النزعة السياسية في شعره كنسق خفي ومضمر في شعره الهجائي، وقد غلب هذا الفن والغرض على نتاجه الشعري، وإذا كانت نزعته السياسية قد غلفت بمهاجاته إلا أن ما في هجائه من عصبية قبلية يكاد يفوح منها نزعته السياسية المضمرة والمخفية، وإذا كان شعره قبل هجائه لقريش يحمل سمات وخصائص الهجاء الصرف الخالي من النسق السياسي فإن مغامرته في هجاء قريش بدأ ينكشف عنها نزعته السياسية المضمرة والمخفية التي تحاول استعادة الأمجاد القحطانية اليمانية التي استولت عليها قريش بخاصة والعدنانية بعامة بظهور النبوة والرسالة فيهم، ولا يكفي أن يقال إن سبب هجاء النجاشيّ لقريش هو غضبه منها لانحيازها لعبد الرحمن بن حسان في مهاجاته مع النجاشيّ، فالإقدام على هجاء قبيلة النبوة والنبي محمد لا يدفع له إلا أمر عظيم أوقع النجاشيّ في غبن أمام قريش والعدنانية، وهو ذهابها بالزعامة السياسية التي كانت لقبائل الشاعر في الجاهلية، وتكاد عبارات المقطّعات الشعرية التي هجا بها النجاشيّ قريشًا تفصح بالنسق السياسي المضمر والخفيّ المغلف لنزعته السياسية، وما كان للنجاشي الذي يعد من سادات العرب وأشرافها (البكري، ٢٠٠٨، ص٣٨٩؛ ابن حزم، د.ت، ص٤١٦-٤١٧). إلا أن يكون متطلعًا إلى الزعامة السياسية وسط ذلك الصراع السياسي الذي خاضته القبائل القحطانية والعدنانية بعد استقرار العرب في الأمصار والبلدان الجديدة المفتوحة، لذلك نجده في شعره فخورًا بنفسه وبقومه فهو يتكئ على مجد قوي وصلب، فقبيلة مذحج من كبريات القبائل العربية، وزعماؤها انخرطوا في الفتوحات بعد الإسلام وخاضوا ذلك الصراع السياسي العنيف بين علي ومعاوية بل كانوا هم من يزكى أوار الصراع السياسي بين الزعيمين القرشيين علي ومعاوية رضي الله عنهما؛ لينالوا نصيبهم من الزعامات والقيادات، وبنو الحارث بن كعب قبيلة الشاعر القريبة تُعد من جمرات العرب التي كانت مشتعلة في الجاهلية ولم تنطفئ حتى جاء الإسلام، وكان رؤساء بني الحارث بن كعب من بني عبد المدان بن الديان يرون أنفسهم من عداد الملوك (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٥-٦؛ النعيمي، د.ت ص٩٥؛ ابن حجر، د.ت، ص٥٥١-٥٥٣)، فالنجاشيّ إذا ينزع من هذه الذنوب الممتلئة زعامة ورياسة، وهذا يفسر لنا جرأته على هجاء قريش التي أصبحت قائدة العرب والمسلمين (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٥، ٦٠)، لقد كان النجاشيّ الحارثيّ أحفظ لمنزلته ومنزلة قومه من الزعامة العربية لو أنه نأى بنفسه وتورع عن هجاء قريش، ولكنها حب الزعامة والرئاسة المضمرة في شعره، فقد تبدت في عباراته مثل «الإمامة» و«الملك» التي وردت في هجائه لقريش، إنني أكاد أجزم أن هجاء النجاشيّ لقريش ولكلٍ من علي ومعاوية رضي الله عنهما قد كان هجاءً سياسيًا ليس غير، حتى شعره الذي كان يمدح به عليًا رضي الله عنه في

صفين قد كان يخفي داخله نسقًا سياسيًا خفيًا مضمرًا، وكذلك ما يظهر من تشيع وحب ديني لعلي رضي الله عنه لم يكن مخلصًا فيه، فقد طرح في القصيدة نفسها بما يوحي أن الغاية هو تثبيت ملك العرق الذي كانت أكثر قبائله قحطانية يمانية فقال مخاطبًا معاوية وجمعه (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٦١-٦٢):

دعن يا معاويَ ما لن يكونا فقد حقق الله ماتكرهونا
فإن تكرهوا الملك ملك العراق فقد رضي القوم ماتكرهونا
فقل للمضلل من وائل ومن جعل الغث يومًا سمينا
جعلتم عليًا وأشياعه نظير ابن هند ألا تستحونا
إلى أول الناس بعد الرسول وصنو الرسول من العالمينا
وصهر الرسول ومن مثلُه إذا كان يومًا يشيب القرونا

فإنه على الرغم من إخفاء نسق سعيه للزعامة السياسية تحت عبارات التشييع وإظهار الحب الديني لعلي ومدحه بالاتصال بالنبوة، إلا أن النسق السياسي المضمر برز وظهر في حديثه عن اختياره أن يكون الملك وتكون الزعامة لأهل العراق الذي كانت تسيطر عليه القبائل القحطانية واليمانية، ومما يؤكد هذا التأويل للنسق السياسي المضمر تحت مدح النجاشيّ لعلي أنه ما لبث أن فارق عليًا إلى معاوية بحجة أنه تبين له أن عليًا لم يكن على الحق، وأن مستقر الحق هو معاوية حين قال (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤٧):

ألا من مبلغ عني عليًا بأني قد أمنت فلا أخافُ
عمدتُ لمستقر الحق لما رأيت أموركم فيها اختلافُ

وهجا عليًا بقوله (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٥٨):

إذا حية أعي الرقاة دواؤها بعثنا لها تحت الظلام ابن ملجم

لقد كان الدافع السياسي في الإسلام هو وراء تحزب القبائل وتعصبها، وكان يكفي أن يكون سيد القبيلة من أنصار معاوية لتصبح القبيلة كلها أموية الهوى، أو يكون في جانب علي لتغدو عشيرته علوية المنزع، وكانت وقعة صفين مظاهرة قبلية ضخمة -كما يقول إحسان النص- بين العدنانية والقحطانية (إحسان، ١٩٧٣، ص١٩٥-٢٠٠)، ولذلك كانت أحداث علي ومعاوية بيئة خصبة للشاعر النجاشيّ يبحث فيها عن الزعامة والرياسة، ويعبر عن ذلك الغرض السياسي الخفيّ والمضمر في شعره، بل يكاد يصرح بهذا النسق الشعري في بعض قصائده كما هو في قوله (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٧-٣٨):

رضـــينـا بما يرضى علي لنـا بـه وإن كـان فيما يـأتي جـدع المنـاخر
على أن في تلـك النفوس حزازة وصـــدعًا يواســيه أكف الجوابر

فقد قال النجاشيّ هذه الأبيات عقب أن غيّر علي إحدى القيادات اليمانية بقيادة عدنانية؛ مما أغضب الحزب اليماني ودفع النجاشيّ إلى إصلاح وضع اليمانية من حزبه مع القائد العام علي رضي الله عنه (إحسان، ١٩٧٣، ص٢٠٩)، وهو في قوله «رضينا» يوحي بأنه هو وحزبه صاحب القضية وصاحب الخطة وليس عليًا، هذا يوضح النسق السياسي الخفيّ والمضمر الذي ينطق لسان الشاعر النجاشيّ، فهو في مقطوعة أخرى يوضح تدخل قادة علي من الزعامات القحطانية في إدارة سير الحرب (الكوفي، ١٩٧٢، ج١، ص٣٨١؛ آل مبارك، ٢٠٠٠، ج٣، ص١٠٢٤):

ســـار رجـال بـالمـقـام لحـاجـة وخـالـفـهـم فـيـه عـدي ومـالـك
وتـابـعـهـم فـيـه شريـح وهـانـئ وخفت إلى الشام الرجال الصعالك
أبـا حســـن اغز ابن هنـد وجمعـه فـإنـك إن لم تـغـز لـرأي تـارك
وقالوا لنا إن تطلبوا الشـــام تلقكم صـدور العوالي والسـيوف البواتك
فقلـت لهم لابـد من كـأس موتـة ألا كـل شيء مـا خلا الله هـالـك

إن هؤلاء الذين يعددهم النجاشيّ هم: عدي بن حاتم الطائي ومالك بن الأشتر النخعي، وشريح بن هانئ الحارثيّ، وهانئ بن عروة المرادي جميعهم من سادات العراق من القحطانيين وجلهم من كبار قبيلته قبيلة مذحج، وهذا دفع إحسان النص للقول: إن الحزب اليماني بدأ بفرض وجوده في الأحداث السياسية منذ فتنة عثمان رضي الله عنه، إذ جل الناقمين عليه والمحرضين على الثورة كانوا من اليمانية.

لقد أوقع شعر النجاشيّ السياسي بعض الباحثين في حيرة من أمرهم في تحديد موقفه السياسي فظنوا أن ولاءه السياسي كان لعلي عندما انحاز في صفين لعلي ومدحه وهجا معاوية، ثم ما لبث هؤلاء أن تراجعوا عن إثبات ولاء النجاشيّ لعلي عندما فرّ إلى معاوية ومدحه، بل وهجا عليًا (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٩-١١)، وأظهر أنه قد اتضح له اختلال شأن علي واستقامة شأن معاوية، لكن النسق الخفيّ المضمر في شعر النجاشيّ يدل أن هواه السياسي ليس لعلي ولا لمعاوية بل هو للقبيل القحطاني اليماني ممن كانوا في جيش كل من علي ومعاوية، ويؤكد هذا أن مدحه رجالات اليمن ممن كانوا في جيش علي من أمثال: الأشعث بن قيس الكندي، والأشتر النخعي، وأبي موسى الأشعري، وإشادته بهم وذكره لهم عندما كان في فسطاط علي، وبعد أن غاضب عليًا وفارقه متحولًا إلى فسطاط معاوية أخذ يهتم في شعره بالعصبة القحطانية اليمانية الذين كانوا في جيش معاوية،

ويذكر ظلم معاوية لهم مقابل حسن تعامله مع المضرية القيسية، وأشار النجاشيّ في شعره إلى ما كان يقوم به معاوية، فقد كان يغزو القحطانية في البحر ويغزو المضرية والقيسية في البر، فأثار هذه القضية السياسية في قوله (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٢):

ألا أيها الناس الذين تجمعوا بعكا أناس أنتم أم أباعرُ
أيُتْرك قيس آمنين بدارهم ونركب ظهر البحر والبحر زاخر
فوالله ما أدري وإني لسائل أهمدان تحمي ضيمها أم يُحابرُ
أم الشرف الأعلى من أولاد حميرٍ بنو مالك أن تستمر المرائرُ
أأوصى أبوهم بينهم أن تواصلوا وأوصى أبوكم بينكم أن تدابروا؟

إن للنجاشي في شعره نسقًا سياسيًّا خفي مضمر يعبر عن تطلعاته السياسية، فقد كان يبحث عن دور سياسي له، لكن ليس لعلي ولا لمعاوية بل لعصبيته من القحطانية اليمانية في جيش علي ثم في جيش معاوية، ولذلك لا نجده يتورع أن يهجو المضرية ممثلة في قريش حينًا أو معاوية وعلي حينًا آخر حين لم يجد لديهما ما يحقق طموحاته السياسية، وهذا هو النسق السياسي المضمر والخفيّ الذي كان يحرك شعر النجاشيّ الحارثيّ، ويسكن داخل مضامينه وصوره الفنية.

## ٥. الإحباط ورفض الواقع:

يمثل هذا النسق الشعري نسقًا خفيًا مضمرًا في شعرية النجاشيّ، عبر عنه في شعره بعد حراكه الحياتي من نجران إلى الحجاز ثم الكوفة ثم دمشق، ثم انتهى به الأمر أن يرفض ذلك الواقع المرير الذي عاشه في صراعه هذا بسبب ما أصيب به من يأس في تحقيق مطامحه وتطلعاته نحو الزعامة السياسية، مرورًا بمواقفه التي غلبت عليها حالات القلق والمفارقة حتى لقد أبرز هذا الواقع المرير الذي عاشه كثيرًا من التمرد والرفض في مواقفه وفي شعره، فنجده لا يكاد يرضى بحال من أحوال الحياة ولا يستقر على وضع من أوضاعها، فهو يهجو قريشًا عندما يرى أنها تحاول أن تقف أمام تطلعاته حيث اختصت بالزعامة والرئاسة بعد الإسلام عن القحطانية عصبية النجاشيّ، كذلك يهجو الأنصار ممثلين في بني النجار وشاعريها حسان بن ثابت وابنه عبدالرحمن حين أرادا أن ينالا منه ويحطا من مكانته وسيادته وشعريته، ويكسرا شوكته القبلية بني الحارث بن كعب، لذلك يمدح عليًا حين يأمل منه نوالًا، وحين لم ينل منه ما كان يبتغيه من زعامة ورئاسة ويشعر أنه أضعف من مكانته بإقامة حد الخمر عليه فإنه ما يلبث أن يفارقه ويتحول عنه إلى عدوه معاوية، بل ويهجو عليًا بما يفيد

أنه كان مخدوعًا به؛ لأنه تبين له أنه لم يكن على الحق -كما يقول- ويتحول إلى مقر الحق لدى معاوية، وعندما لم يحقق له معاوية أطماعه السياسية ويتهمه بمحاباته للمضرية والقيسية على حساب القحطانية واليمانية ويفارقه. هكذا عاش النجاشيّ الحارثيّ حياة القلق والمفارقات حتى ضمّن شعره ذلك النسق المضمر والخفيّ المتمثل في ركونه إلى الإحباط واليأس من واقعه، ومن ثم رفضه والتمرد عليه، ورمز لذلك التمرد والرفض بهجاء أهل العراق هجاء مقذعًا على الرغم أن أكثرهم كانوا من عشيرته وقبيلته وممن حارب معهم وفي قسطاطهم أهل الشام ومعاوية، لأنهم لم يدركوا تطلعاته ونزعاته، ولم يحولوا بينه وبين إقامة الحد عليه بسبب زلته بشرب الخمر في رمضان، حيث قال (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٤١):

لعن الله ولم يغفر لهم ساكني الكوفة من حيّي مُضرْ
واليمانين فلا يجعل بهم فهم من شر من فوق الغُبرْ
ضربوني ثم قالوا قدرٌ قدّرَ اللهُ لهم شرّ القدر

فإنه حين يهجو أناسًا هم قومه فإنه يعبر عن المفارقة واليأس والإحباط، ولذلك تبدت شعرية الانكسار في شعره، وتحطمت آماله على صخرة الواقع المرير؛ فقال يهجو أهل الكوفة من العراقيين (الحارثيّ، ١٩٩٩، ص٣٦):

إذا سقى الله قومًا صوب غادية فلا سقى الله أهل الكوفة المطرا
ألقى العداوة والبغضاء بينهم حتى يكونوا عن عاداهم جزرَا
السارقين إذا ماجن ليلهم والدارسين إذا ما أصبحوا السورا
والتاركين على طهر نساءهم والناكحين بشطي دجلة البقرا

فلقد زهد في العراق وناسه، وعبر كذلك عن ذلك الزهد والإحباط واليأس والرفض بذلك النسق الشعري الذي صور فيه ناقته وقد عافت ماء الفرات العذب وزهدت فيه، فرمز لما في نفسه بذلك الموقف لناقته من ماء الفرات حين رأت فيه ماءً آسنًا مُر المذاق، وكرهت ناس العراق وأهله بعد أن امتلأ بالغرباء من النبيط حيث قال (الأصفهاني، ١٩٨٥، ج١، ص٣٤٥):

رأت ناقتي ماء الفرات وذوقه أمر من السم الزعاف وأمقرا
وريعت من العاقول لما رأت به صياح النبيط والسفين المقيرا
وحنت حنينًا موجعًا هيجت به فؤادًا إلى أن يدرك الربو أصورا
فقلت لها بعض الحنين فإن لي كوجدك إلا أنني كنت أصبرا

لقد تحولت أرض العراق -أمام هذه المرارة وهذا الإحباط- إلى غربة بالنسبة للشاعر وناقته، وأصبح ماء نهرها العذب مرًا زعافًا، وبات ناسه نبيطًا، ورأى فيها وناقته من السفين المقير ما لم يألفه أو يأنس به، حتى باتت ناقته نادرة شاردة من هذه البلاد التي جاء بها إليها، وبات ماؤها الفرات مرًا، وناسها نبيطًا، وهذا النسق خفي مضمر من اليأس والإحباط والرفض الذي استقر في قرارة نفسه وذاته. إن هذه الصور مما يسبب له الوحشة والألم تضادت لتثير في نفس ناقته روح الوحشة والألم والشعور بالغربة مما جعلها تبدي حنينًا شجيًا، هو في الواقع حنينه هو وشجاه هو - أثارت به كوامن صاحبها وشجوه، وبعثت أحاسيسه ومشاعره النفسية اتجاه الشوق نحو وطنه الأصلي من الجزيرة العربية، أو قل أثارت تذكره زعاماته الأولى في وطنه الأصلي ومكانته التي كان يحتلها بين قومه، ولا أكاد أعدو الحقيقة إن قلت إن أرض العراق إنما ضاقت في عين الشاعر وليس في عين ناقته، وأن ماء الفرات صار مرًا في مذاقه هو لأن من كان يأنس بهم من أهل الكوفة بات يستوحشهم بعد ذلك وينفر منهم، لقد استطاع أن ينفذ من خلال ناقته ويصور لنا في نسق خفي ومضمر انكساره وإحباطه ورفضه لواقعه ثم حنينه لوطنه وزعاماته التليدة من خلال حنين ناقته التي عبر من خلالها عن نفسيته وحالته هو.

وما لبث النجاشيّ بعد هذه الحالة التي وصل إليها في العراق أن يتحول نحو الشام ومعاوية - رضي الله عنه- معللًا تحوله ذلك بأنه قد استبان له الأمر بأن معاوية وأهل الشام هم مستقر الحق، وأنه قد ضاق ذرعًا باختلافات أهل العراق وفسطاط علي، ولقد بلغ به الإحباط واليأس من علي أن هجاه - كما رأينا - بعد أن كان مناصرًا له في شكل من أشكال المفارقة السياسية حيث لم يظفر منه بما كان يصبو إليه من طموحات سياسية وزعامية، وعلى الرغم من أن معاوية قربه منه عندما تحول إليه، وذكره بهجائه له في صفين، ولعله تجاوز عنه، لكن نفسية النجاشيّ القلقة والمتمردة ما لبثت أن ثارت وتمردت على معاوية عندما لم تجد لديه ما يحقق طموحاتها السياسية ونصيبه من الزعامات التي كان يوزعها معاوية على رجالات القبائل العربية في الشام لكسب ودها ومناصرتها، فضاق بمعاوية ذرعًا، وثار عليه معبرًا عن هذا النسق السياسي الخفيّ والمضمر في شعره بعدم قبوله سياسة معاوية، التي رأى فيها سياسة هاضمة ومنقصة لحق القبائل اليمانية القحطانية مقابل القبائل المضرية القيسية، فرفض تلك السياسة التي يحابي فيها معاوية -كما يرى النجاشيّ- القبائل المضرية والقيسية فيغزو بهم البر على حساب القبائل القحطانية اليمانية الذين يغزو بهم في البحر فرفضت

النفس النجاشيّة هذه السياسة وثارت عليها وتمردت، وخاطب عصبيته اليمانية القحطانية منبهًا لهم بسياسة معاوية اتجاههم، وداعيًا لهم إلى الثورة والتمرد ضد معاوية ومن يحابيهم من المضرية والقيسية، ثم ما لبث النجاشيّ أن غادر الشام مارًا بالحجاز وبموطنه نجران، لا يلوي على شيء من ديار ومواطن الجزيرة العربية، وقد بلغ به الإحباط واليأس مبلغه رافضًا هذا الواقع المُر بالنسبة له موليا وجهه نحو بقعة من جنوب الجزيرة العربية وهي بلدة «لحج» من أقاصي جنوب اليمن زاهدًا حتى في موطنه نجران، ليستقر في لحج حتى توافيه المنية فيها، لقد ضاقت بالنجاشيّ الحياة في هذه الأراضي الواسعة التي تحرك فيها الممتدة من موطنه نجران إلى الحجاز فالعراق فالشام، كما ضعفت ثقته بأهلها وبالناس الذين خالطهم، وشعر بالإحباط حيث لم يحقق تطلعاته السياسية وتوقه نحو الزعامة والقيادة، فلم يعد العراق ولا الشام ولا الحجاز ولا حتى نجران موطنه مستقرًا حسنًا له، ولم يعد أناس هذه البلدان مصدر أنس واطمئنان له؛ لذلك غادر كل شيء نحو «لحج»، ثم ما يلبث أن يصور لنا وهو في طريقه نحو العزلة والاعتزال في وجهته الجديدة «لحج» ضعف ثقته بالإنسان والإنسانية وما تمارسه من صراعات وتطاحن واختلافات، جعلته يقرر أن يعيش غربته هذه، بل دفعته إلى أن يأنس ويثق بالحيوان بديلًا عن الإنسان، وهو ما عبر عنه في قصيدته التي خاطب فيها ذئبًا واجهه في الصحراء يعوي عطشًا باحثًا عن الماء، فخاطبه مصورًا من خلال خطابه معه رؤيته للحياة والإنسان، وما يشعر به من الإحباط، يقول الشاعر النجاشيّ (الأصفهاني، ١٩٨٥، ج١، ص٥٥-٥٦):

وماء كلون الغسل قد عاد آجنًا قليل به الأصوات في بلد محلِ
وجدت عليه الذئب يعوي كأنه خليع خلا من كل مال ومن أهلِ
فقلت له: يا ذئب هل لك في فتى يواسي بلا منٍّ عليك ولا بُخلِ؟
فقال هداك الله للرشد إنما دعوت لما لم يأته سبع قبلي!
فلست بآتيه ولا أستطيعه ولاك اسقني إن كان ماؤك ذا فضلِ
فقلت عليك الحوض إني تركته وفي صفوه فضل القلوص من السجل
فطرّب يستعوي ذئابًا كثيرةً وعديت كل من هواه على شغل

إن هذا النص النجاشيّ يخفي في داخله نسقًا شعريًا خفيًا ومضمرًا يعبر عنه هو الإحباط واليأس الذي أصاب الشاعر في هذه الحياة وضعف ثقة النجاشيّ بالإنسان الذي شاركه حياته هذه،

فالصحراء المقفرة التي قابل فيها النجاشيّ ذئبه هذا رمز للبلدان التي كان يعيش فيها النجاشيّ (العراق والشام) ورحل إليها بحثًا عن الحياة التي كان يتطلع إليها، والذئب هو الإنسان الذي حاول الشاعر أن يستأنس به ويأنسه ويجد لديه الصحبة والوفاء بعد أن فقدها الشاعر من الناس الذين خالطهم، ثم إن هذا الحوار الذي أقامه الشاعر بينه وبين الذئب يضمر داخله الكشف عن طبيعة الشاعر الموادعة التي تحاول أن تروض هذا الحيوان المفترس الذي جعلت منه الطبيعة عدوًا للإنسان، فقد بذل له من الخطاب اللين ما يجعله يبادله الخطاب نفسه، فقد أذهب الشاعر بخطابه الموادع النفور والوحشة التي بين الذئب والإنسان بحيث يجعل بخطابه من العدو صديقًا ومؤنسًا، حيث يقدم الشاعر نفسه باذلًا الخير والحياة للذئب الذي تظن فيه العداوة والغدر للإنسان، والشاعر عندما صور الذئب وقد دعا أبناء جنسه من الذئاب ليشركهم معه في الماء «فطرّب يستدعي ذئابًا كثيرةً» يوضح أن هذا الحيوان يحب الخير لأبناء جنسه بعكس من قابلهم النجاشيّ في حياته من البشر الذين يتصارعون على هذه الدنيا فيحرموا سواهم من أبناء جنسهم من حقوقهم بالاستيلاء عليها دون سواهم، وهذا يوضح رفض النجاشيّ لهذا النوع من البشر واستبدالهم بمثل هذا الذئب من عالم الحيوان، إن هذا النص يحمل في ثناياه أنساقًا خفية مضمرة تفسر لنا ما قاد النجاشيّ نحو الزهد في الحياة والإحباط واليأس منها، ومن ثم رفض واقعه ومعاصريه وفضّل أن يعيش في غربة وفي عزلة في بلدة «لحج» بأقاصي اليمن من جنوب الجزيرة العربية، فلطالما بحث النجاشيّ في هذه الحياة عن أمور وتطلعات لم يظفر بها، بل وجد الحياة تعانده وتعاكس إدارته، فغادر العراق والشام ووسط الجزيرة العربية وأناسها متجها نحو العزلة في لحج، مارًا بالصحراء وحيواناتها، حيث رأى فيها بديلًا ومتنفسًا له، وأصبحت وحشتها أنسًا، وقفرها كرمًا، وذئبها مؤنسًا وجديرًا بصداقته ومعايشته ومخاطبته؛ فعرض عليه أن يقيم معه أواصر الصداقة والمؤانسة التي فقدها من أبناء جنسه، «فقلت له يا ذئب هل لك في فتىً يواسي بلا منٍّ عليك ولا بُخل».

والشاعر عندما يصف الذئب الذي قابله بالخليع، إنما يرى فيه وفي حاله منفردًا في الصحراء ذاته هو التي نفرت من أبناء جنسها في العراق والشام والحجاز حتى بات وحيدًا قرر الغربة والعزلة عن مجتمعه بالعيش بعيدًا عنهم في لحج بأقاصي اليمن، أما ذلك الماء الآسن الذي وجد الشاعر عليه الذئب واقفًا وهو لا يستطيع أن يشرب منه مع عطشه باحثًا عن مشرب آخر صافٍ ونقي من الكدر والشوائب فهو رمز لهذه الحياة المتكدرة المرة المذاق، التي وقف عليها الشاعر وعاشها

بالعراق والشام، ولم يستطع معايشة ما كان يدور فيها من صراعات، وظل يبحث عن حياة صافية هنيئة كما كان الذئب يبحث عن ماء صاف نقي، لكن الذئب وجد ضالته من الماء الصافي النقي لدى الشاعر الذي دله على باقي السجل مما شربت منه قلوصه، أما النجاشيّ فلم يجد لدى من خالطهم من يقدم له عيشًا هانئًا وحياة تليق به مما حدى به أن يترك حياتهم، ويؤثر حياة العزلة والعيش في لحج، من أقاصي جنوب الجزيرة العربية، ورافضًا ومحبطًا ويائسًا من أبناء جنسه وعصره حتى وافاه أجله في تلك البقعة النائية من بلاد اليمن زاهدًا حتى في موطنه نجران.

## الخاتمة:

يعد النجاشيّ الحارثيّ من أبرز الشعراء العرب الذين عبروا في شعرهم عن عدد من المواقف الحياتية المتضادة، فاتسمت شعريته بسمات القلق والتمرد والمفارقة والسخرية، التي كان يخفيها تحت عدد من الأنساق الشعرية الخفيّة والمضمرة، التي سيطرت على نتاجه الشعري وحركت اتجاهاته الفنية والمضمونية، وقد حاولت هذه الدراسة تتبع أبرز الأنساق الشعرية الخفيّة والمضمرة التي جسدت مواقفه الحياتية وحركتها؛ للتعبير عن تطلعاته في عالم الزعامة والصراعات والسياسة التي كانت القبائل والشخصيات العربية تسعى إليها في تلك الصراعات، التي شكلت الحيوات العربية في قرنها الأول من حياة الدولة العربية في ظل الحدث الديني الإسلامي الذي اختصَّ الله به العرب؛ لينشروه في أرجاء المعمورة، ولقد لفت نظر الباحث تلك المواقف المتضادة التي كان يقفها الشاعر النجاشيّ ويعبر عنها في شعره في ذلك الحراك السياسي والقبلي الذي عاشته الأمة الإسلامية في قرنها الأول؛ مما جعل الباحث يقف أمام هذه الظاهرة الموضوعاتية والفنية؛ ليبحث عن الأنساق المضمرة الخفيّة التي وقفها الشاعر النجاشيّ الحارثيّ وعبرت عن تلك المواقف.

ولقد حاولت دراسة الأسباب والدوافع الكامنة وراء تلك المواقف والمجسدة لها، وقد توصلت الدراسة إلى إبراز عدد من تلك الأنساق الشعرية المضمرة والخفيّة المعبرة عن تلك المواقف وكان من أبرزها:

١- **النزعة الجاهلية**، وحداثة عهد الشاعر بعالم الجاهلية العربية التي جعلته لا يتورع عن رفع عقيرته بالقيم الجاهلية في مفاخراته ومنافراته، والإعلاء من شأن القبيلة والعصبية القبلية، والنزوع إلى القيم الجاهلية في هجائه للمخالفين له، بل ويتجرأ على هجاء حصون الإسلام الحاضنين له من: قريش، والأنصار، وعلي، ومعاوية، وحسان بن ثابت، رضي الله عنهم.

٢- **العصبية القبلية**، التي تدخلت في محركات شعريته مدحًا وهجاء، وعبرت عن صراعه في الحياة من أجل إعلاء شأن عصبيته القبلية القريبة، مذحج وبني الحارث بن كعب، والبعيدة الممثلة في القبائل القحطانية اليمانية، المنافسة والمنازعة لقريش والقبائل العدنانية في الزعامات الجديدة: الدينية والسياسية، التي نالتها بعد الإسلام، وظهور النبي محمد صلى الله عليه وسلم فيها.

٣- **النزعة الهجائية**: التي كانت تنتشر في شعره وتشكل نسيجة التكويني، رغبة منه في الحط من شأن الآخرين، والمعارضين لتطلعاته السياسية والقبلية، التي كان يرى فيها مرتقًا له ولقبيلته نحو الزعامة والمكانة في ذلك الصراع المحتدم بين أبناء القبائل العربية في العراق والشام.

٤- **النزعة السياسية:** ويكاد يكون هذا النسق المضمر والخفيّ في شعره هو النسق المسيطر والكامن وراء مواقفه الشعرية المتضادة، فكان يقف وراء إمكانية تحقيق هذه النزعة من الزعامة والسياسة حتى لو أدى إلى تغيير مواقفه وتضادها، كما كان حاله مع كلٍ من علي ومعاوية -رضي الله عنهما- وتحولات مواقفه بينهما.

٥- **الإحباط ورفض الواقع**: وقد تلمست الدراسة هذا النسق الشعري المضمر والخفيّ في شعره من خلال رفضه سياسة كل من علي ومعاوية في إدارة صراعهما ومواقفهما من وقود ذلك الصراع من القبائل العدنانية والقحطانية، وضيقه ذرعًا بذلك العالم من الصراع في العراق والشام، وعدم ظفره بما كان يتطلع إليه من خوضه لذلك الصراع، ولذلك زهد في تلك الحيوات التي أوقعته في تلك المواق المتضادة والمتعاكسة في شكل من أشكال المفارقة الحياتية والقلق والحياتي حتى فقد الثقة في أناسي تلك الصراعات، وآثر العزلة ورفض الواقع وصناعة عالمه في تلك البلدة النائية من جوانب الجزيرة العربية وأقصى اليمن (لحج)، معتزًا بذاته وشاعريته ورؤيته للحياة التي يود أن يعيشها ويحياها، وهي حياة العزلة والنأي بالنفس والذات عن ما لا يرتضيه ولا يراه خلقًا مستقيمًا في الحياة، وظلت هذه المواقف المتضادة والقلقة وما اشتملت عليه من أنساق مضمونية مضمرة وخفية هي التي أبقت شعر النجاشيّ شعرًا له أثر في المتلقي وله أثر في الحياة، وظلت شعريته مشتعلة عبر الأزمنة التي عاشها ذلك الشاعر والقضايا التي عبر عنها كواحد من أبرز شعراء العربية.

## المراجع:


١- الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، (دار إحياء التراث العربي، د.ط، د.ت) بيروت.

٢- الأصبهاني، محمد بن داود، الزهرة، تحقيق إبراهيم السامرائي، ونوري حمودي القيسي، (مكتبة دار المنار، ط٢، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٥م) الأردن.

٣- البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، د.ت) القاهرة.

٤- ابن بكار، الزبير، الأخبار الموفقيات، تحقيق سامي مكي العاني، (عالم الكتب، ط٢، ١٤١٦هـ -١٩٩٦م).

٥- البكري، أبو عبيد الأونبي، سمط اللآلئ، تحقيق محمد نبيل الطريفي، (دار صادر، ط١، ٢٠٠٨م) بيروت.

٦- ابن ثابت، حسان، ديوانه، تحقيق عبد أعلى مهنأ، (دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م) بيروت.

٧- الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، (مطبعة المدني، د.ط، د. ت) القاهرة.

٨- الحارثيّ، النجاشيّ، ديوانه، صنعة: صالح البكاري، وسعد غراب، (مؤسسة المواهب للطباعة والنشر، ط١، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م) بيروت.

٩- ابن حجر، أحمد بن علي، الإصابة في تمييز الصحابة (دار الكتاب العربي، د. ط، د. ت) بيروت.

١٠- ابن حزم، علي بن أحمد، جمهرة انساب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، (دار المعارف، ط٥، د.ت) القاهرة.

١١- ابن دريد، محمد بن الحسن، الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، (مكتبة الخانجي). مصر.

١٢- الرشود، راشد مبارك، عبد الرحمن بن حسان، حياته وشعره، (جمع ودراسة وتحقيق كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسة اللغة وآدابها، ط١، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م) الرياض.

١٣- ابن رشيق، الحسن القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة، (دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م) بيروت.

١٤- الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، (دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م) بيروت.

١٥- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، الأمالي، (دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت) بيروت.

١٦- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، (دار المعارف، د.ط، د.ت) القاهرة.

١٧- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، (دار المعارف، د.ط، د.ت) القاهرة.

١٨- القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية الإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، (لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، ١٣٩٩ه-١٩٧٩) المملكة العربية السعودية.

١٩- القفيل، روضان، شعرية النجاشيّ الحارثيّ، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٤٣٧هـ- ١٤٣٨هـ، الرياض.

٢٠- القيرواني، إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢م) بيروت.

٢١- الكوفي، ابن أعثم، الفتوح، (مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م) حيدر أباد، الهند.

٢٢- آل مبارك، محمد عبد الله، شعر قبيلة مذحج في الجاهلية والإسلام حتى آخر العصر الأموي جمعا وتحقيقا ودراسة، (نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م) المملكة العربية السعودية.

٢٣- النص، إحسان، العصبية القبلية وأثرها في الشعر الاموي، (دار الفكر، ط٢، ١٩٧٣م).

٢٤- النعيمي، سليم، شعر النجاشيّ الحارثيّ، مجلة المجمع العلمي العراقي، (١٣٨٥هـ، ١٩٦٦م.) العدد١٣.

## Abstract

This paper addressed the implicitly elided forms in Al-Nagashi Al-Harethi's poetry to explore the implicative motives behind Al-Nagashi Al-Harethi's poeticism and life cases expressed in his poetry. The paper explored a number of poetic forms that motivated Al-Nagashi's poeticism and life situations, most notably: Jahilia tendency, satire tendency, tribal tendency, political tendency, and frustration, refusal, and hopelessness tendencies he witnessed along his life. In addition, the paper attempted to identify the effect of those implicitly elided poetic forms on formation of Al-Nagashi's poeticism and life situations.

## Keywords

***Elided Forms, Implicit Forms, Al-Nagashi Al-Harethi's Poetry, Tendency, Frustration and Refusal.***

# المبالغة في التشبيه والزيادة في المعنى

## (صورة الظبي في الشعر الجاهليّ أُنموذجًا)

**الملخص**

يتناول هذا البحثُ التشبيهَ في الشعر الجاهليّ الذي يجنحُ إلى المبالغة في التصوير، متخذًا نماذج من المحاكاة الوصفية للظبي، في محاولة لرسم صورة خياليّة له، بوساطة صور التشبيه التقريبية، ومحاكاة الواقع في البيئة العربية، بعقد مقارنة بين هذا الحيوان وما يشبهه من أشياء جميلة، بمدلولات لفظية متداولة، لرسم صورةٍ فنية يطغى عليها النمط الغرائبيّ المثير للدهشة والتعجب.

وقد جاءت الدراسة في مبحثين: الأول تحدَّث عن التشبيه الاستطرادي واتساع المعاني، فجعل الظبي مشبّهًا به، وبيَّن كيف ينتقل الشاعرُ من تشبيه الأشياء الجميلة بالظبيّ إلى وصف المشبه به (الظبي)، وكيف يكون التشبيه جزئيًّا، إذ يختار الشاعرُ صفةً معينة في الظبي ليقارنها بصفةٍ معينة في المشبه، فتبدو الصورة التشبيهية كأنَّها بانوراما فيها من التلوين والتطريز ما يُؤدِّي إلى زيادة المعاني والتوسّع فيها.

أمَّا المبحث الثاني فتحدَّث عن الظبي بوصفه مشبّهًا، وبيَّن كيف رسم الشاعر الجاهليّ صورته المبالغ فيها، فصور ألوان الظِباء وحركتها وكيف تختبئُ من حرِّ الصيف، في صورٍ جميلة تُحرِّك المشاعر وتخلقُ نوعًا من الإثارة.

**الكلمات المفتاحية**

***شعر، قديم، صورة، طبي.***

## توطئة:

يمثلُ الظبي مظهرًا وجدانيًّا وصورةً يستكمل بها الشاعر مظاهر الحياة المرتبطة برسوم الديار وأطلالها، فوجود الظبي يُوحي بخلو المكان من السكان، أو أنَّ المكان كان مأهولًا ثم غادره أهله، وأصبح مرتعًا للظباء والبقر الوحشي، فكانت صورة الظبي مظهرًا خارجيًّا يستخدمه الشاعر الجاهليّ لمحاكاة الواقع النفسي الذي يعانيه، ولمّا كانت صورة المرأة هي المظهر الآخر الذي يعيشُ في خيال الشاعر، كان لزامًا عليه أن يبحث عن حيوانٍ يحاكي صورة المرأة ويكون الأقرب إليها شكلًا ووجدانًا؛ فكان الظبي الحيوان الأنسب الذي يرى فيه الشعراء الصورة الأمثل للمرأة في تشبيهاتهم لها واستعاراتهم، و«الرباط بينهما تسجيلٌ حسيٌّ لمشاهد الجمال في كليهما، تمتزج فيه الصورتان وتختلط معالمهما في مخيلة الشاعر» ( سلام، ص١٤٧).

## المبحث الأول: التشبيه الاستطرادي واتساع المعاني (الظبي بوصفه مشبَّهًا به)

يُعطي التشبيه صورة تقريبية للواقع المراد تصويره، وصورة الظبي في الشعر الجاهليّ تأتي استحضارًا لصورته في التشبيه، أي: جعل الظبي مشبهًا به أو مشبهًا؛ مما يجعل التشبيه أُنموذجًا فنيًّا يُعطي دلالات أجمل ومعاني أوسع، والتشبيه عقد مقارنة بين شيئين يشتركان في صفة أو أكثر، بوساطة إعادة تصوير الأشياء وتشكيلها ونقلها عن طريق صورة أخرى تكون أدق وصفًا وأكثر تفصيلًا.

إنَّ هذا الاعتناء بالوصف والإطناب والانتقال من صورةٍ إلى صورةٍ أو صورٍ أخرى نتج عنه «إطالة التشبيه والاستطراد فيه إلى حدٍّ يبدو فيه مسرفًا، فهذه الظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلًا مقنعًا ما دمنا نصدق ادّعاء الشاعر أنَّه جاء ليوضح المشبه، ولم ندرك أنَّ هذا التشبيه الطويل المستطرد ليس إلا حيلةً يحتال بها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد أنَّه وفَّاه حقه، إلى موضوعٍ آخر، يريد أن يعطيه عنايته، فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله» (النويهي، ج ١، ص ٣١٨)، خصوصًا إذا بالغ الشاعر في التشبيه، فالمبالغة تثيرُ المشاعر، وتؤكد المعنى، وإذا كانت المبالغة «أن يدعي المتكلم بلوغ وصف في الشدة أو الضعف حدًّا مستحيلًا أو مستبعدًا ليدل على أنَّ الموصوف بَالَغ في ذلك الوصف إلى النهاية» ( التهاوني،١٩٩٦، ج٢، ص ١٤٢٨)، فهذا يؤكّد أنَّ هناك خيالًا جامحًا ينبثق بوساطة الصور غير المألوفة، وتكمن فيه الإثارة والغموض.

وذهب الشاعر الجاهليّ إلى تشبيه الأشياء الجميلة بالظباء التي مثَّلت أيقونة للحُسن ورمزًا للتناسق والجمال. وإذا أراد الشاعر وصف جمال المرأة وتوضيح ملامح مفاتنها، لم يجد غير صورة الظبي في التشبيه والرسم لاستنطاق تلك المفاتن وتوضيح ملامح الجمال ومواطن الحُسن والكمال، و«ربط الشعراء

الجاهليّون، أثناء حديثهم عن الجمال والرَّشاقة، بين صورة المرأة وصورة الغزال حتى صارت من رموز المرأة التقليدية التي تضمَّنها قاموس الشعر العربي» (سلام، ص ٣٠).

إنَّ صورة الظبي عند الشاعر الجاهليّ أيقونة متكاملة ومثالية للجمال لا يمكن أن يحملها حيوانٌ آخر غيره؛ ولذلك نجد هذه الصورة عند بعض الشعراء مفرطة في الوصف والتوصيف لجسد المرأة سواء في جمال أعضائه، وتآزر ملامحه واستوائها في النعومة، التي تشبه في بعض تفاصيلها صورة الظبي، هذا الحيوان البري الأجمل والأسرع والأضعف، فيجدُ الشاعر في طُول عنق هذا الحيوان الصورة المثالية في الجمال والاستواء، وفي سواد عيونه واستدارتها، الصورة الأجمل في اكتمال الحسن، وفي ضعفه ونفوره صورة أقرب للوداعة واللين؛ ولذلك اختزلت صورة الظبي في ملامحها الصورة المثالية الجمالية في المرأة، فصورة الظبي المرسومة في المخيلة الذهنية للشاعر الجاهليّ جعلت مسارات للذائقة الفنية التي تتطلب زيادة في التوضيح والتقريب، مما يُؤدِّي إلى زيادة المعنى واتساعه، فانظر مثلًا لوصف الشعراء لعيون المرأة الجميلة، فيشبهونها بعيون الظباء، يقول النابغة:

نَظَرَتْ بمُقْلَةِ شادِنٍ مُتَرَبِّبٍ أَحْوَى، أَحَمَّ المُقْلَتَيْنِ، مُقَلَّدِ

(الذبياني، ص٩١).

فيشبه الشاعر مقلة المرأة الجميلة بمقلة الشادن (ولد الظبية الفتي)، ومقلة الشادن من أجمل العيون لاتساعها وسوادها، خصوصًا إذا كان متربيًا (مُعتنَى به محبوسٌ في البيت)، نشأ في بيئة هانئة حزينة أكسبته الرقة والليونة وعدم الخشونة، ويصف الظبي (المشبه به) بأنَّه (أحمَّ المقلتينِ) شديد سوادهما؛ لتأكيد تلك الصفة، وجعله مقلدًا (مزينًا بالحُلي وقلائد اللؤلؤ)؛ ليكون ذلك أبلغ في التشبيه (ينظر: الذبياني، ص٩١).

إنَّ الشاعر الجاهليّ لا يقف عند حدود الصورة، بل يتجاوزها مستطردًا في خيالاته، فيصور المشبه (الموصوف) ويضعه في إطار بارز، ويجسمه ليستجلي جلاء صورته ويوضح جوانبها بطرقٍ مختلفة فيتجاوز كثيرًا في التشبيه ويبالغ فيه، ويُلحظُ ذلك عند أغلب الشعراء الذين يستعملون «الألفاظ والعبارات المثيرة التي تجعل المنظر كأنَّه يتحرك تحت أعيننا»، (ضيف، ص٢٦)، فيقول ربيعة بن مقروم الضبي:

بانَتْ سعادُ فأَمْسَى القَلبُ مَعْمُودَا وأَخْلَفَتْكَ ابنَةُ الحُرِّ المَوَاعِيدَا

كأَنَّها ظَبْيَةٌ بِكْرٌ أَطاعَ لها مِن حَوْمَلٍ تَلَعَات الجَوِّ أَوْ أُودَا

(ابن مقروم، ربيعة، ١٩٩٩، ٢٨).

فالشاعرُ في تشبيهه لسعاد بالظبية يُظهر صورًا متحركة، فيشبهها بالظبية ولكن أيّ ظبية، إنَّها الظبية البكر التي ترعى في الواحات المترعة، وبذلك توسَّع المعنى، ولم يعد مجرد تشبيهٍ فقط، وإنَّما هو صورة جُمِعت ورُسِمت وتوسعت في المعنى حاملةً دلالات أكثر اتساعًا وآفاقًا، وأكثر تشعبًا، راسمةً نواحي وزوايا لا حصر لها، ويقول طرفة بن العبد:

وفي الحيِّ أحوى ينفضُ المَرْدَ شادنٌ مظاهرُ سمطيْ لؤلؤ وزبرجد
خذولُ تُراعي ربربًا بخميلة تناولُ أطرافَ البريرِ وترتدي

(ابن العبد، طرفة، ٢٠٠٢، ص ٢٠).

يضعنا الشاعر مباشرة في المشهد، فيصور محبوبته، كأنَّها أحوى (الظبي في شفتيه سمرة)، وهي تنفض المرد (الغضُ من ثمر الأراك)، وهي مظاهر (لَبِسَت ثوبًا فوق ثوب) من لؤلؤ وزبرجد، ثم يأتي بصورة من زاوية أخرى لمحبوبته وهي تمشي مع صاحباتها، ويشبهها بالظبية الخذول التي ترعى مع القطيع في خمائل البربر (الأراك)، فتتناول أطرافه بفمها، بينما تنسدل الأغصان الرطبة فوق أكتافها وجسمها، فتظهر كأنَّها ترتدي ثيابًا جميلة.

إنَّ تشبيه المرأة بالظبي في بعض التفاصيل الجسدية يُعطي صورةً تفصيلية أكثر بروزًا وأكثر سعة، وبذلك «تكون الصورة واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريغ وكأنَّه يريد أن يُحمِّلها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل» (ضيف، ص ٢٦)، فيتسع المعنى بوساطة التشبيه، فلم تعد عين الظبي جامدةً في صورةٍ واحدة، وإنَّما هناك حركة وامتداد وتفصيل للحالات التي عليها المشبه به، فيرسمها _أي: العين حينًا قد توسَّعت حدقاتها وهي تراقب صغيرها، أو حائرة تبحث عنه، كما يقول الأعشى:

ظَبْيَةٌ مِنْ ظِباءِ وَجْرَةَ أَدْمَاءُ تَسُفُّ الكَبَاثَ تَحْتَ الهَدَالِ
حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأَنَامِلِ، تَرْتبُّ سُخامًا تَكُفُّهُ بِخِلاَلِ
وكَأَنَّ السُّمُوطَ عَكَّفَهَا السِّلْكُ بِعِطْفَيْ جَيْدَاءَ أُمِّ غَزَالِ

(الأعشى، ٢٠١٠م، ص١٠٢و١٠٣).

إنَّها صورٌ متحركة ومتشبعة للظبية المشبه به، فحبيبته تشبه ظِباء وجرة (اسم مكان)، وظِباء وجرة مشهورة بالبياض الناصع، فبدأ الوصف بالجملة الاسمية التي تدل على الثبات، ثم انتقل إلى الجمل الفعلية لينقل مشاهد متحركة، فالفعل (تسفُّ) يُستعمل لتناول الأشياء اليابسة للأكل والمرعى، فمنظر تلك الظبية الأدماء وهي

تسفُّ ثمر الأراك اليابس من تحت الهدال (الأغصان المتدلية من الأشجار المتطفلة) يُوحي بمنظرٍ جميلٍ حيث تظهر وتختفي من بين الأوراق والأغصان فتزداد حسنًا وجمالًا، وانظر لقول علباء بن أرقم اليشكري:

ويومًا توافينا بوجهٍ مقسّمٍ كأنْ ظبيةٍ تعطو إلى وارق السّلَمِ

(الأصمعي، ص ١٥٧).

فوجهُ حبيبته المُقسّم حسنًا وجمالًا «جميل كله، كأن كلَّ موضعٍ منه قسم من الجمال» (الجندي، ١٩٩١، ص ٤٢٩)، لا يضاهيه ولا يشاكله إلا وجه ظبية تتناول أطراف شجر السلم ذات الشوك، وهذا منظرٌ جميلٌ للظبية حينما تتناول هذه الأوراق من بين الأشواك، فتكون حريصة ألا تتأذى من الشوك، فبوساطة مشهد الظبية وهي تتناول أوراق السلم أعاد الشاعر رسم ملامح جمال وجه محبوبته، فبرز جِيدها في تناسقٍ وتمازجٍ لا يمتلكه حيوان آخر، فعنقُ الظبية مثل الصورة المثالية بطوله واستوائه وتناسقه، ويقول امرؤ القيس:

وجِيدٍ كجِيدِ الرِّئْمِ ليسَ بِفَاحِشٍ إذا هيَ نَصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ

(امرؤ القيس، ص ١٦).

فيشبه جِيدها (العنق) بجيدِ الرئم (الظبي الأبيض الخالص البياض)، في استواء طوله وبياضه، لكن ليس بالطول المَعيب الفاحش، ولا البياض الكريه المنظر، وهذه صورةٌ مثالية في التشبيه، فصورةُ جيد الظبية الأدماء البيضاء التي يشوبها احمرار، هي الصورة الأجمل والأبهى؛ لذلك جعلها الشاعر مشبهًا به يباهي بها جيد محبوبته الجميل.

وقد تأتي صورة الجيد مفردة، عبارة عن تشبيه جيد المحبوبة بجيد الظبية، هذا عندما يتسطح المعنى في مأخذه، لكن حين ينضج المعنى ويتعمق التشبيه تجدُ حالات للصورة أو لهذا التشبيه، فيبالغ الشاعر في رسم الصور، في بانوراما فنية، فيأتي بصورٍ للظبية وهي مفزوعة وقد نصَّت جيدها مستعدة للهرب، أو يصورها وهي شامخة بجيدها تتناول أطراف الشجر، كل ذلك في معرضٍ خيالي يُوحي بالجمال، يقول عنترة بن شداد:

فَكَأَنَّمَا الْتَفَتَتْ بِجِيدِ جَدَايَةٍ رَشَأٍ مِنَ الغِزْلانِ حُرٍّ أَرْثَمِ

(ابن شداد، عنترة، ١٩٦٤م، ص ١٠٠).

فالشاعر حشد كل التفاصيل الشكلية واللونية حتى يخلق لوحةً فنية لمحبوبته، فالجيد جيد جِداية (ولد الظبية الفتي)، وهو أيضًا رشأ بدأ يقوَى، وهو حر من كلِّ شيء، وهو أرثم في شفته العليا أو أنفه بياض أو

سواد، (يُنظر: التبريزي، ١٩٩٢، ص ١٨٠). وكل تلك التفاصيل توضح كيفية التفاتها إليه في نظرها، وهذه الالتفاتة تشبه التفات ولد ظبية هذه صفته في نظره.

إنَّ اعتناء الشاعر الجاهليّ بالوصف جعله يرسم لوحاتٍ متكاملة لما يشاهده في الواقع، فيعيدُ رسمها ويطرزها بفسيفساء متناسقة الألوان والأشكال والحركات، فعندما يريد رسم صورة يأخذ من كل شيءٍ أحسنه، فيأخذ من الظبية جيدها ونَفَسها، ومن القطاة مشيها، ومن المهاة عينها، كما يقول المنخل اليشكري:

فدفعتها فَتَدافَعَتْ مشْى القَطَاةِ إلى الْغَدِيرِ
وَلَثَمْتها فَتَنَفَّسَتْ كَتنفُّسِ الظَّبْيِ الْبهير

(الأصمعي، ص ٦٠).

وكأنَّه بهذا التشبيه يريدُ رسم صورةٍ متكاملة للمثالية الجمالية التي ينشدها في محبوبته، ويقول زهير:

تنازعها المها شَبَهًا ودُرُّ ال نحور وشاكهت فيها الظباءُ
فما ما فُوَيْقَ العِقد منها فمن أدماء مرتعها الخلاءُ
وأمَّا المقلتان فمن مهاةٍ وللدّرّ الملاحَةُ والصفاءُ

(ابن أبي سلمى، زهير، ص٦١).

أراد زهير أن ينقل صورةً عامة لصاحبته، فشبهها بالمها ودر النحور والظباء، و «لم يكتفِ بهذا التشبيه، بل رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه؛ فجعل للظباء ما فويق العقد وجعل للمهاة عينيها وللدر الملاحة والصفاء» (ضيف، ص ٢٦). ويصف لبيد موكب الرحيل لنساءٍ غادرن ديارهن، فيقول:

زُجَلًا كأنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فَوْقَها وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفًا آرَامُهَا

(ابن أبي ربيعة، لبيد، ١٩٦٢، ص٣٠٠).

فيشبه مشهد النساء وهن فوق الإبل بالبقر الوحشي والظباء، ويبالغ في الوصف حينما ينسبُ البقر الوحشي إلى (توضح) منطقة بعينها مشهورة بالبقر واسعة العيون لخصوبة مرعاها، وينسبها إلى (وجرة) المشهورة بالظباء الجميلة الجيد والعيون، بل يوضح ذلك بتشبيهٍ مشهدي للظباء التي لديها آرام صغار تراقبهم بعيونها التي تكون أكثر اتساعًا وتعطفُ عليها بأعناقها التي تكون أكثر طولًا؛ ولذلك يقع تشبيه الظبي في صورةٍ جزئية، تحاكي جزءًا معينًا يريد توضيحه أو تأكيده، كما في قول امرئ القيس:

لَـهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وسَـــاقَـا نَعَـامَـةٍ وإِرخَـاءُ سِرْحَـانٍ وتَقْرِيـبُ تَتْفُـلِ

(امرؤ القيس، ص٢١).

فالتشبيهُ الجزئي وقع في تصوير فخذَي الفرس وتشبيههما بفخذي الظبي (له أيطلا ظبي)؛ أي: له خاصرتان أو فخذان مثل خاصرتي أو فخذي الظبي، ووجه الشبه هنا الصلابة والضمور وعدم الامتلاء، وهذا ما يُسمَّى بالاستقصاء في الوصف، ويشبه المنخل اليشكري نَفَس صاحبته بنَفَس الظبي، إذ يقول:

وَلَـثْـمُتـــهـا فَتَنَفَّسَـــتْ كَـتـنـفُّـسِ الـظَّـبْـيِ الْـبـهـير

(الأصمعي، ص ٦٠).

فهو يشبه تتابع نَفَسها بنفس الظبي المبهور الذي يلهث من شدة الجري، وهو تشبيهٌ مبالغٌ فيه لتصوير الموقف النفسي التي تعيشه الفتاه المبهورة في تلك اللحظة المثيرة.

ويجدُ الشاعر الجاهليّ في الظبي كل مميزات الأنماط المثالية التي يحاكيها، منها صفات نفسية تحاكي رؤيته للمرأة المثالية وما يجب أن تكون عليه من الوداعة ولِين الجانب، فهو لا يصف فقط، وإنَّما يسقط مشاعره وأحاسيسه على الظبية، فيتَماهى معها ناقلًا ما يعانيه من الشوق والهيام بوساطة التصوير المبالغ فيه؛ فتأتي الصور حزينة، مليئة بالمشاعر، وانظر لقيس بن الخطيم، وهو يصفُ محبوبته ويشبهها بظبية مطفلة يُسمع صوت بغامها:

فَـما ظَـبْـيَـةٌ مِـنْ ظِـبـاء الحِســاء عَيْطاءُ تَسْمَعُ مِنْها بُغـــــــــامَا
تُرشِّحُ طفلاً وتَحْنُـــــــــو لَـــهُ بِـحِـقْـفٍ قـدَ انْـبَـتَ بَـقْـلاً تُـؤامَـا
بـأحْســنَ مِـنْـهـا غَـدَاةَ الـرَّحِـيـلِ قَامَتْ تُرِيكَ أثِيثًا رُكـــــــــامَا
فـما كـانَ حُـبُّ ابـنـةِ الخـزرجـيِّ إلاَّ عــنَــاءً وإلاَّ غَــرامَــا

(ابن الخطيم، قيس، ص ٢١٢و ٢١٣).

هذه الصور المتحركة تنقل مشاهد نفسية للظبية، فصوت الظبية الخفيف الممزوج بحنان الأمومة وعطفها يحاكي نفسيته المتعبة المشتاقة، وفي الوقت نفسه تصور رقة محبوبته وحنانها بوساطة رسم جمال عينيها في غموضٍ مثير.

فقد غدت صورة الظبية الأدماء أبلغ تشبيه حي متحرك على جمال لون المحبوبة وحسنها وبياضها الأَّخاذ وحمرة وجنتها الآسرة، ولم يقف الأمر على تشبيهٍ سطحي ظاهر، ولكن تخطى ذلك إلى الإحساس والمعايشة لهذه اللحظات والانسجام بها، فتجد الشاعر يشتم نفس الظبي كأنَّه نفس المحبوبة.

وشُبهت المرأة بأنَّها خذولٌ «الظبية التي قد خذلت الظباء، وأقامت على صغيرها ترعاه وتراقبه، فلا تكون مشغولة إلا به، وهذه الصفة مستحسنة في المرأة، فهي تعيشُ في قطيع من الظباء إلا أنَّها منعزلة نفسيًا ووجدانيًا عن هذا القطيع ومشغولة بولدها»، (الشيباني، ٢٠٠١م، ص٤٢). يقول زهير بن أبي سلمى:

قامتْ تَبَدَّى بذي ضَـالٍ لِتُحزِنَني ولا محالةَ أَنْ يشـتاقَ من عَشِـقا
بِـجِـيـدِ مُـغْـزِلـةٍ أَدمـاءَ خـاذِلـةٍ من الظِباءِ تُراعي شـادِناً خَرِقا

(ابن أبي سلمى، زهير، ١٩٨٨، ص ٧٣).

فهو «يشبه قسوة محبوبته نحوه وأنَّها تغيظه بجمال جيدها، ولكن أي جيد؟! إنَّه جيد الظبية المغزلة (لديها غزال)، الأدماء (في بياضها سمرة)، وهي خاذلة خذلت الظباء وأقامت على ولدها، والخرق (اللاصق بالأرض من الفزع والدهش)» (الشجري، ١٩٢٥م، ج٢، ص٣)، ويقول امرؤ القيس:

تَصُـدُّ وتُبدِي عن أُسَـيْلٍ وتَتقِي بِنَـاظِرَةٍ من وَحْشٍ وَجْرَةَ مُطفِلِ

(امرؤ القيس، ص١٦)

فهو يشبه نظرات عيونها وهي تعرض عنهم في استحياءٍ وتبسم، بعين وحش وجرة (ظبية وجرة)، وهي تراقب طفلها وترعى العشب في آنٍ واحد، وهو تصويرٌ مبالغٌ فيه لغنج المرأة ودَلَالها.

ومن التشبيهات الغريبة تشبيه الإبريق (آنية الخمر) بالظبي، كما في قول علقمة الفحل:

كـأنَّ إبـريـقَـهُـم ظَـبْـيٌ عـلَى شَرَفٍ مُـفَـدَّمٌ بِسَـبَـا الـكَـتَّـانِ مَـلـثـومُ
أَبْـيَـضُ أَبْـرَزَهُ لِـلضِّـحِّ رَاقِـبُـهُ مُـقَـلَّـدٌ قُضُـبَ الرَّيْحَـانِ مَفْـغُـومُ

(الشنتمري، ١٩٩٣، ص ٤٦، و٤٧).

فهو يشبهُ الإبريق بالظبي الواقف على مرتفعٍ من الأرض وأشرف على ما حوله، لطول عنقه وأرجله (ينظر: الشنتمري، ١٩٩٣م، ص ٤٧). و«كانت أباريقهم قديمًا بأَرجُلٍ؛ فلذلك شبَّهوها بالظِّباء لطول أعناقها وقوائمها» (ابن أبي عون، ٢٠١٥م، ص١٨٨).

## المبحث الثاني

## جماليات التناسق في صورة الظبي (بوصفه مشبهًا).

تبدو صورة الظبي في مخيلة الشاعر الجاهليّ انعكاسًا وجدانيًا لتفاعل النفس مع محيطها، فيرى العربيُّ جمال الظباء وبراءتها ونفورها، فهي قريبةٌ منه نائيةٌ عنه، في الوقت نفسه شبيهة به، في هذه اللحظة يطلق الشاعر العنان للخيال ليرسم الصور، ويعيدُ تشكيل الواقع، فتتمازج الألوان والأضواء مع المحيط الخارجي من صحارى مفتوحة، وسماءٍ صافية، وغيماتٍ بيض، ورياحٍ عاتية، ونجومٍ مشعة، وشمسٍ حارقة، وغدرانٍ قليلة، لتشكل لوحاتٍ جميلة فيها من البلاغة والطرافة حدّ المبالغة، ويغدو المشهد «مظهرًا إنعاشيًّا وفيضًا عاطفيًّا» (حسن، ص ٢٧٥). فهذا زهير يصور تلك الحيوانات ومن جملتها الظباء، فيقول:

بِها العِينُ، والآرْام، يَمشِـينَ خِلْفَة وأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْـنَ من كـلِّ مَجْثَمِ

(ابن أبي سلمى، زهير، ١٩٨٨، ص ١٠٣).

يصورُ زهير الآرْام (الظبي الأبيض خالص البياض) وهي تمشي في تناسقٍ مع بعضها، يخلف بعضها بعضًا، إذا مضى قطيعٌ منها جاء قطيعٌ آخر، ثم يصور أطلاءه (ولدُ الظبية أو البقرة الوحشية)، وهي تنهض من مرابضها لترضعها أمهاتها، وهو في «ذلك يستقي أخيلته من العالم الحسِّي حوله»، ( ضيف، ص ٢٢١)، إنَّ هذا المنظر الجميل قد يكون الشيء الوحيد الذي يحمل البهجة ويمتع العين من حيوانات البرية، في تلك الصحراء الموحشة، فيغدو هذا التصوير التراتبي في نسقين متزامنين، فالعين (البقر الوحشي)، والظباء، يتناوبن في المشي، فتارة تتقدم العين وتارة الظباء في مشهد درامي، في حين يأتي، في الوقت نفسه، مشهد الأطلاء وهن ينهضن من مخابئهن لاستقبال أمهاتهن، ليرسم صورة جمالية لمشهدين في وقت واحد.

ويقول الشماخ بن ضرار:

وإِنْ فَتَرَتْ بعـد الهِبَـابِ ذَعـرتُهَـا بأَسْـمَرَ شَـخْتٍ ذَابِلِ الصـدرِ مُدْرَجِ
إِذَا الظَّبْيُ أَغْـضَى في الكِنَاسِ كأَنَّـهُ من الحَرِّ حِرْجٌ تحـتَ لَوْحٍ مُفَرَّجِ

(ابن ضرار، الشماخ، ص ٨٥).

يصورُ الشاعر الظبي وهي مختبئةٌ في كناسة من شدة الحر بالحِرْج، وهو «قِلادة تُوضع في عنق الكَلْبِ» (الفراهيدي، ج٣، ص٧٧)؛ وكأن الحرج أو القلادة الموضوعة تحت لوح مفرج ترسم، بصورة مفرطة نسبيًا، التموضع الذي أخذته الظبية وهي تلتف حول بعضها مثل القلادة، حتى تقي نفسها من شدة الحرارة، هذه الصورة تشعرنا بمدى التمازج والتماهي بين الشاعر وما تعانيه الظباء من شدة حرارة الصحراء.

وتتوالى الصور البانورامية لمشاهد الظباء وهن في الصحراء، حيث يقول الشاعر مضرس بن ربعي بن لقيط الأسدي في وصف جميل للظباء وهن يختبئن من شدة الحر:

وَيَوْمٍ مِنَ الشّعْرَى كَأنّ ظِبَاءَهُ كواعبُ مقصورٌ عليها ستورها
تَدَلّتْ عَلَيْهِ الشّمْسُ حتى كأنّها منَ الحرّ ترمى بالسّكينةِ نورها
سجودًا لَدَى الأَرطى كَأَنَّ رؤوسها عَلَاها صُداعٌ أَو فوالٌ يضورها

(البصري، ج٢، ص٢٤٣).

يشبه الشاعرُ الظباءَ في يومٍ شديد الحر بالفتيات الكواعب اللائي قد نهد ثديهنّ، وتكون الجارية الكاعب أكثر استحياءً، فتختبئ مكرهة في الخيام المقصورة؛ لما يظهر من نهديها، وكذلك الظباء تختبئُ من شدة الحر، ثم يبالغ في الوصف، وينقل مشهد الحر الشديد وكيف أنّ الشمس تدلَّت فوقها كأنَّها توزع السكينة فوق الظباء والوحوش، فتحدُّ من نفورها، ثم يتابع الوصف للظباء وهي تلجأ إلى شجر الأرطي حيث تتزاحم وتحك برأسها أصول هذا الشجر، ثم يبالغ في نقل هذا المشهد ويصور الظباء ساجدة كأنَّ برأسها صداعا ألمَّ بها.

وإذا كان الشماخ ومضرس يرسمان صورة الظباء وهي تنافح هجير الصحراء، فإن أبا ذؤيب الهذلي، يرسم صورة الظباء وهي تغالب السيول، وتقطع ماء الوادي لتنجو بنفسها من الغرق، يقول:

كـأنَّ الـظِّـبـاءَ كُشُـوحُ الـنِّسـا ءِ يَـطْـفُـونَ فَـوْقَ ذُرَاهُ جُـنُـوحَـا

(السكري، ص٢٠٠).

يتراءى مشهد الظباء وهن يسبحن في سيل الوادي، أمام الشاعر، فيختار الشاعر صورة الكُشُوحُ (وِشاحٌ أبيض من ودَعٍ تلْبسه النساء)، ليستعيره لمنظر الظباء وهي في خضم السيل إذ تطفو فوقه، وهذا تشبيهٌ مبَالغٌ فيه، فهو أُغرم بالبياض بوصفه اللون الأساس في رسم لوحته، حيث لم يلتفت إلا إلى شدة بياض الظباء أثناء عبورها الماء، ولم يجد في رسم اللوحة اللونية إلا وشاح المرأة الأبيض التي تتزين به، وبذلك استطاع إبراز جمال اللون الأبيض بصورة بليغة تزيد المشهد بهاءً.

وتتوالى مشاهد الظباء، وتكثر صور الشعراء في رسم الصور الموغلة في التراكيب البديعة والمشبعة بالمعاني المتناسلة، فهذا طرفة بن العبد يقول:

وفي الحيِّ أحوى ينفضُ المَرْدَ شادنٌ مظاهرُ سمطيْ لؤلؤ وزبرجد
خذولُ تُراعي ربربًا بخميلة تناولُ أطرافَ البريرِ وترتدي

(ابن العبد، طرفة، ٢٠٠٢، ص ٢٠).

نقل الشاعر مشاهد الظبية بوسائط طريفة، وإن جعلها صورًا مموهة لمحبوبته، إلا أن تركيزه على صنع صور متحركة للظبية هو المُستَشف والظاهر من هذه الصور المُبالغ فيها، فالفعل (ينفض) يوحي بصورة بليغة لحركة الظبية تجاه المرْد (الغضُ من ثمر الأراك)، ثم يرسم بخياله صورة أخرى ناتجة عن الحركة الانتفاضية تجاه المرد، وكيف توغلت هذه الظبية حتى تدلّت أغصان الآراك الخضراء اللينة وكذلك عناقيدها الحمراء، وانسدلت فوق أكتافها وجسمها، فغدت كأنها مظاهر (لَبِسَت ثوبًا فوق ثوب)، ثوبان من لؤلؤ ومن زبرجد.

ثم يتابع الوصف البانورامي، فالظبية خذول (خذلت قطيعها وتركته وبقيت مع صغيرها)، فتخلفت عنهم، وأصبحت تتموضع في قطيع الربرب (البقر الوحشي)، وبما أنها وحدها مع صغيرها في قطيع غير قطيعها، فإنها ستكون أكثر عدوانية وأكثر توحشًا، فعيناها ستجحظان وتتسعان كي تهتم بصغيرها وتراقبه وتبحث عن الأوراق اللينة الخضراء في أطراف الشجر، فتكون أكثر شراهة للأكل، فيطول عنقها، وتغوص في خميلة الشجر متزينة بأوراق الشجر وأفانينها، فتبدو جميلة خاصة، وهي في قطيع من البقر، وليس مع بنات من جنسها.

وهكذا يستمر الشاعر الجاهليّ في تجسيم المشاهد بطريقة مبالغ فيها، فيتفنن في الوصف والتصوير؛ ليرسم مشاهد جميلة تبدو المبالغة ظاهرة فيها، يقول مضرس بن ربعي بن لقيط الأسدي:

وسِخال ساجيةُ العيونِ خواذلٌ بجمادِ لينَةَ كالنصارى السُجّدِ

(بنو أسد، ١٩٩٩م، المجلد٢، ص٢٦٦)

يشبه الشاعرُ الظبيةَ التي ترعى صغيرها بالرهبان النصارى وهم سجود، لا يرفعون رؤوسهم، وكذلك هذه الظبية المُطفلة مهتمة بصغيرها تراقبه ولا تنشغل بشيء سواه، وهذا تشبيه قد يكون فيه من الإفراط في الوصف والمبالغة ما يجعل المشهد أكثر إثارة وغرابة، ويقول أيضًا:

بلاد خلت من أهلها وترجّعتْ بها الخنسُ أرامُ الشقيق وباقِرُهْ
كأنَّ وُقُوفًا طُرِّحَتْ في مَلاعب مراضيعُهُ غزْلانُهُ وجآذِرُهْ

(بنو أسد، ١٩٩٩م، المجلد٢، ص٢٧٤)

فهو يشبه الخنس (الظباء التي في أنوفها خنس)، والآرام (الظباء البيض)، وكذلك البقر الوحشي وهن منطويات رابضات مع صغارهن فوق الرمال بـ(الوُقُوف)، و «هو سوارٌ من عاج، يقال وقفت المرأة توقيفًا، إذا جعلت في يديها الوقف» (الجوهري، ج٤، ص١٤٤٠)، وهذا تصوير جميل للظباء مع صغارها وهن جاثمات في الخلاء، منطويات فوق حبيبات الرمال كأنها أساور من فضة مرمية ومطروحة فوق الملاعب (الكساء المخطط).

إن مشهد الأمومة بين الظبية الأم وصغيرها، استفز قريحة الشاعر الجاهليّ، فتماهى مع هذه المشاهد المأنسنة في استحضار التمظهرات العاطفية للبشر، وتبدو هذه الصور أكثر وضوحًا عندما يصبغها الشاعر بإسقاطات مُبالغ فيها، يقول الأعشى:

فيهِنَّ مَخزوفُ النَواصِفِ مَسروقُ البُغامِ شادِنٌ أَكحَلْ
رَخصٌ أَحَمُّ المَاقَئَيْن ضَعيفُ المَنكَبَينِ لِلنعِاقِ زَجِلْ
فخذلت به أم نزجية مزادها ذا شارب ورِجَلْ
تَعُلُّهُ رَوعى الفُؤادِ وَلا تَحرِمُهُ عُفافَةً وجَذَلْ
تُخرِجُهُ إِلى الكِناسِ إِذا اِلتَجَّ ذُبابُ الأَيكَةِ الأَطحَلْ
يَرعى الأَراكَ ذا الكَباثِ وَذا المَردِ وَزَهراً نَبتُهُنَّ خَضِلْ
تَخشى عَلَيهِ إِن تَباعَدَ أَن تَغنى بِهِ مَكانَهُ فَيَضِل

(الأعشى، ٢٠١٠م، ص١٤٧.١٤٩)

حيث يبتدأ الشاعر بوصف ولدها الصغير فهو (مَخزوفُ النَواصِفِ) كناية عن موطن هذا الظبي، وهو الأودية ذات العشب والماء، ثم يبالغ في وصف صوته، فهو مبحوح البغام، أي الصوت، وهو أكحل؛ لشدة سواد عينيه، ويتابع الوصف والتصوير وكيف تهتم به أمه، فتعلّه (تجعله يشرب الماء) وهي تراقبه وقلبها يرتجف خوفًا عليه، ثم تُرجعه إلى الكناس، وهي لا تجعله يرعى بعيدًا، فتبقى تراقبه، إن هذا التصوير الدرامي لتلك المشاهد يوحي بنوع من المبالغة في نقل تلك المشاهد، وبذلك تتحقق الزيادة في المعاني.

## الخاتمة

خلص البحثُ إلى النتائج الآتية:

١- إن صورة الظبي جعلت الشاعرَ الجاهليَّ يعيدُ رسمَ تلك الصورةِ بأدوات بلاغية يجنح بها إلى المبالغة، مما يُؤدِّي إلى زيادة المعنى واتساعه.

٣- تماهى الشاعرُ مع الظبي ويؤنسن المشاهد الأمومية له مسقطًا مشاعره وأحاسيسه على تلك المشاهد الخاصة بالظباء.

٤- انتقل الشاعر من تشبيه الأشياء الجميلة بالظبي إلى وصف الظبي نفسه، أي المشبه به، فيكون الظبي مشبهًا به، سواء أكانت الصورة التشبيهية لكل التفاصيل، أم جزئية لصفة معينة في الظبي.

٥- احتفت صورة الظبي في الشعر الجاهليّ بالمظاهر الكرنفالية في إطارات متنوعة من الألوان والحركات والأصوات، فتبدو الصور متشحة بالجمال ومغرقة في التخييل والإثارة.

## المصادر والمراجع


١. بنو أسد، ديوان بني أسد (أشعار الجاهليّن والمخضرمين)، جمع وتحقيق: محمد علي دقة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٢. الأصمعي؛ عبد الملك بن قريب، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعرفة، مصر.

٣. الأعشى؛ ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق: محمود إبراهيم الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠١٠م.

٤. البصري؛ علي بن أبي الفرج بن الحسين، الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت.

٥. التهاوني؛ محمد علي، كشاف اصطلاح الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة لبنان، ط ١، ج٢، ١٩٩٦م.

٦. الجندي؛ علي، في تاريخ الأدب الجاهليّ، مكتبة دار التراث، ط٢، طبعة دار التراث الأول، ١٩٩١م.

٧. الجوهري؛ إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧م.

٨. حسن؛ محمد صادق، خصوبة القصيدة الجاهليّة ومعانيها المتجددة: دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة.

٩. ابن الخطيم؛ قيس، ديوانه، تحقيق: ناصر الدين الرشيد، دار صادر، بيروت.

١٠. الذبياني؛ النابغة، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢، مصر.

١١. ابن أبي ربيعة؛ لبيد، ديوانه، حققه وقدَّم له: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م.

١٢. السكري؛ أبو الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار فراج، راجعه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

١٣. سلام؛ محمد زغلولِ، مدخل إلى الشعر الجاهليّ: دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

١٤. ابن أبي سلمى؛ زهير، ديوانه، شرح علي حسن فاعور، ط ١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٨٨م.

١٥. الشجري؛ ضياء الدين أبو السعادات، مختارات ابن الشجري، مطبعة الاعتماد، مصر، ج٢، ١٩٢٥م.

١٦. ابن شداد؛ عنترة، ديوانه، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤م.
١٧. الشنتمري؛ الأعلم، شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، شرح الأعلم الشنتمري، قدَّم له: الدكتور حنَّا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
١٨. الشيباني؛ أبو عمرو، شرح المعلقات التسع، تحقيق: عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ٢٠٠١م.
١٩. ابن ضرار؛ الشماخ، ديوانه، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر.
٢٠. ضيف؛ شوقي، العصر الجاهليّ، دار المعارف، ط١، مصر.
٢١. ضيف؛ شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط١٢.
٢٢. ابن العبد؛ طرفة، ديوانه، شرحه وقدَّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٢م.
٢٣. ابن أبي عون؛ أبي إسحاق، التشبيهات، تحقيق: عبد المعين خان، وتقديم: عارف أحمد عبد الغني، دار العراب ودار نور حوران، دمشق- سوريا، ط ٢، ٢٠١٥م.
٢٤. الفراهيدي؛ الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
٢٥. القيس؛ امرؤ، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، القاهرة.
٢٦. ابن مقروم، ربيعة، ديوانه، جمع وتحقيق: تماضر حرفوش؛ عبد القادر فياض، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٢٧. النويهي؛ محمد، الشعر الجاهليّ، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

## Abstract:

This research explores similes in pre-Islamic poetry, characterized by a tendency towards exaggeration in depiction and the use of descriptive simulations, with a specific focus on the deer as a case study. The objective is to construct an imaginative portrayal of the deer through the use of similes, thereby simulating the reality of Arabian life. This involves drawing comparisons between the deer and other aesthetically pleasing elements, utilizing pragmatic verbal meanings to articulate an image infused with exotic and surprising stylistic elements.

The study is structured into two main sections. The initial segment focuses on discursive similes and their expansive meanings. Here, the deer serves as a vehicle, elucidating how the poet progresses from describing beautiful entities in connection with the deer. The emphasis lies in the recognition that similes can be partial, resulting in an outcome resembling a vibrant panorama, thereby enhancing and broadening the intended meaning.

The latter part of the paper employs the deer as a tenor, delving into how the poet employs the deer's image in a vivid and exaggerated manner. For instance, the poet may illustrate how the deer seeks refuge from the scorching summer heat, creating captivating images that evoke emotions and generate a sense of excitement.

## Keywords:

***poetry, ancient, image, the deer.***

# الانسجام الدلالي في رائيّة ابن درّاج القسطلّي

عذباء بنت محمد بن إبراهيم العجاجي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية – كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالدوادمي – جامعة شقراء

**الملخص**

درس هذا البحثُ الانسجامَ الدّلاليَّ في رائيّة الشّاعر الأندلسي ابن درّاج القسطّلي، وعلى الرّغم من ارتكاز البحث على معيار الانسجام الدّلالي، أي الحبك، إلا أنّه انطلق منه ليعرّج على المعايير الأخرى.

وقد تمثّلت أهدافُ البحثِ في اختبار مدى تحقّق الانسجام الدّلالي في رائيّة ابن درّاج القسطلّي، وتوضيح العلاقة بين الانسجام الدّلالي/ الحبك، والمعايير النصيّة الأخرى، وأيضًا تحديد أثر الانسجام الدّلالي في الأداء الشّعري عبر قصديّة الشّاعر، وفي التلقي عبر مقبوليّة المتلقي.

وجاء البحث في المحاور الآتية:

الانسجام الدّلاليّ ومحوريّة الإبداع الشّعريّ.

الانسجام الدّلاليّ وطبيعة الأداء الشّعريّ.

الانسجام الدّلالي وانزياح الدّلالة الشّعريّة.

واعتمد البحثُ المنهجَ النّصّيَّ الّذي يهتمّ بدراسة البنيّة النّصّيّة، ولقد تميز الأداء الشعري في القصيدة بالتماسك النصي، والانسجام الدلالي؛ فبرزت بالقصيدة جميع المعايير النصية التي أسهمت جميعها في تحقيق الانسجام الدلالي.

ولقد اتضح أنه ليس معنى تحقّق الانسجام الدلالي في رائيّة القسطلّي، أنها تحتوي على دلالة واحدة، بل إنّ الدلالات الشعرية قد تستمر في التوالد، حتى بعد إتمام الإبداع النصي، عبر تعدد المتلقين.

ولقد أسهم النظرُ إلى النصِّ الشعري على أنه وحدة كليَّة كبرى، وقامت بإتاحة النص للقارئ، إذ يقوم بتشكيل المعنى من خلال تفسيراته المتباينة بتباين الثقافات، ومن ثم تكون القراءة التحليلية إسهاما في التأليف، ونمطا خاصا للإبداع.

**الكلمات المفتاحية**

*الانسجام الدلالي – رائية القسطلّي – المعايير النصية السبعة*

**المقدمة**

يدرس هذا البحثُ الانسجامَ الدّلاليَّ في رائيّة الشّاعر الأندلسي أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن درّاج القسطّلي، نسبةً إلى بلدة قسطلّة بوسط الأندلس (٣٤٧ – ٤٢١هـ)، وهي قصيدة طويلة أتت في خمسة وستين بيتًا شعريّا من البحر الطويل، ومطلعها:

دَعِي عَزَمَاتِ الـــمُسْـتَضـامِ تَسـيرُ فَتُنْجِـدُ في عُـرْضِ الـفَـلاَ وتَـغُـورُ

وممّا يميّز هذه القصيدة توفّرُ المعايير النصيّة السّبعة بها، وعلى الرّغم من ارتكاز البحث على معيار الانسجام الدّلالي، أي الحبك، وبما يحقّق الاكتمال الدّلالي عبر تفاعل العلاقات الدّلاليّة المتعدّدة في البنية النصّيّة العميقة، إلا أنّه سينطلق منه ليعرّج على المعايير الأخرى، فعلى سبيل المثال تتجلّى التناصيّة في كون القصيدة تمثّل معارضةً لقصيدتين لأبي نواس، ولصاعد البغدادي، كما ترتكزُ على الاتّساق اللغوي، أي السّبك، عبر تآزر المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي، والمعجمي، وبما يحقّق الاكتفاء اللغوي.

كما يتّضح تفاعلها السّياقي عبر تواترها في كثير من أمّهات الكتب، مثل: الذخيرة لابن بسّام، ويتيمة الدهر للثّعالبي، ووفيّات الأعيان لابن خلّكان، وشذرات الذّهب لابن العماد الحنبلي، ونفح الطيب للمقرّي، وشرح مقامات الحريري للشريشي...، إضافةً إلى السّياقات الأخرى الدّاخليّة، والخارجيّة المحيطة بالنصّ الشّعري.

ثم تأتي قصديّة المبدع/ الشاعر، ومقبوليّة المتلقي، وكذا التناصيّة والإعلاميّة مسهمةً جميعها في الانسجام الدّلالي للرّائيّة؛ ممّا يضمن أسلوبًا أدائيًّا أمثل للنّصّ الشّعريّ الّذي قد ينسلخُ كليّة من دائرة الإبداع بتخليه عن أيٍّ من هذه المعايير، أو تتقلّص سماته الإبداعيّة باضطراب أيٍّ منها.

وتتمثّل أهداف البحث في اختبار مدى تحقّق الانسجام الدّلالي في رائيّة ابن درّاج القسطلّي، وتوضيح العلاقة بين الانسجام الدّلالي/ الحبك، والمعايير النصيّة الأخرى، وأيضًا تحديد أثر الانسجام الدّلالي في الأداء الشّعري عبر قصديّة الشّاعر، وفي التلقي عبر مقبوليّة المتلقي.

وسيأتي البحث في المحاور التالية:

المحور الأول: الانسجام الدّلاليّ ومحوريّة الإبداع الشّعريّ.

المحور الثاني: الانسجام الدّلاليّ وطبيعة الأداء الشّعريّ.

المحور الثالث: الانسجام الدّلالي وانزياح الدّلالة الشّعريّة.

وسيعتمد البحث المنهج النّصّي الّذي يهتمّ بدراسة البنيّة النّصّيّة، عبر المعايير النّصّيّة السبعة التي تتفاعل معًا مولّدةً التّماسك النّصّي بشتّى صوره، مركِّزًا على الانسجام الدّلالي؛ إذ توظّفُ غيره من المعايير في تشكّله.

## التمهيد:

نشأ القسطلّيُّ نشأة أدبية، وتزود بثقافة لغوية وتاريخية، وأقبل بنوع خاص على شعر الجاهليين والإسلاميين، وفتن بالاتجاه المحافظ الجديد في الشعر، فأطال دراسة شعراء هذا الاتجاه، مثل المتنبي وابن هانئ، كما قال الثعالبي: «كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام وهو أحد الشعراء الفحول، وكان يجيد ما ينظم ويقول»، وقال ابن حزم «لو قلت إنه لم يكن بصقع الأندلس أشعر من ابن دراج لم أبعد... ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخّر عن شأو حبيب والمتنبي» (هيكل، ١٩٨٥، ص٣٠٣، ص٣٣٠-٣٣١).

والقسطلّي من أغزر الشعراء الأندلسيين شعرا، بل من أكثر شعراء العربية نتاجا، فقد خلف ديوانا ضخما، وأكثر من القصائد الطوال، وحول مناسبة رائية ابن دراج يذكر ابن خلكان أن المنصور أمره بمعارضة قصيدة أبي نواس التي أوّلها:

أجارة بيتنا أبوك غيور ومييسور ما يرجى لديك عسير

فقد عارضها القسطلّي، ونظم رائيته في مجلس المنصور بعد اتهامه بعدم قدرته على نظم الشعر، وقد بلغت شهرة هائلة في المشرق والمغرب، حتى لا يكاد يخلو كتاب من المنتخبات الأدبية من بعض أبياتها، وفي هذه القصيدة يبرز الشعور القوي والإعجاب بشخصية الممدوح (مكي: محقّق، ٢٠٠٤، ص٢٨-٢٩)، وقد نرجع براعة الشاعر في هذه القصيدة إلى تفرده بغرض واحد وهو المدح، فهو الغالب على قصائده، وأسباب أخرى، منها: الاضطرابات السياسية والفتن، ورغبة الشاعر في الاستقرار والحماية والحياة الكريمة له ولعائلته. وغرض المدح عند ابن دراج يتضمن مواقف الوداع وفراق الأهل، ووصف الأسفار والرحلة، والتعبير عن القلق والغربة ووصف المعارك، ومن ذلك يتضح شمولية غرض المدح لديه لكافة الموضوعات الحياتية.

وتضمّنت الرائية عدّة مضامين، وهي: مقدمة تصف الرحلة والفراق، وصف مشهد وداع زوجته وطفله الرضيع، وصف الرحلة إلى الممدوح، مدح المنصور بن عامر وقومه، تتويج الممدوح ببطولاته المجيدة، وعرض أبرز خصاله.

ويعدّ الانسجام الدلالي ضرورة يتطلبها الشعر العربي الأصيل، وهو أساس جودة الشعر، وسر حضور شتّى المعايير النصيّة، فالشعر «يتطلب ترابط الأنظمة النصية بعضها ببعض، وهذا الترابط يكون رصفيًّا، تتوقف به عناصر النص السطحي من الناحية النحوية، وهناك الترابط في المعنى التحتي (العميق)، وهو الترابط المفهومي» (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص١٠٣)، وهنا يتشكل الانسجام الدلالي للقصيدة، وقد بلغت رائية ابن دراج شهرة واسعة نظرا لجودتها وحسن سبكها وتنظيمها، وتشكلها الدلالي. فشاعرها شاعر نافذ، أحسن النظم، وأجاد في الوصف، والتزم عمود الشعر العربي، ويتحقق لديه أن الانسجام الدلالي لا يظهر من خلال تتابع الجمل فقط (دايك، ٢٠٠٠، ص١٤٠)؛ إذ تتفاعل المعايير النصية جميعها معا مسهمةً في إتمامه.

ومن خلال هذه الموضوعات سنقف على الانسجام الدلالي، أي: الالتحام والحبك، وهو معيار الترابط المفهومي، بما يحقق الاكتمال الدلالي عبر تفاعل العلاقات الدلالية المتعددة في البنية النصية العميقة، مع الوقوف على المعايير النصية السبعة في ظل ذلك، وهي «السبك وهو معيار الترابط الرصفي، ثم الالتحام وهو الترابط المفهومي، ثم القصد فالقبول، فرعاية الموقف فالتناص فالإعلامية. وأوثق هذه المعايير بالنص هما السبك والالتحام» (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص٨)، وأعلى دي بوجراند من قيمة الاتساق والانسجام من بين المعايير النصية، وإن كنا نرى أن شتى المعايير على الدرجة نفسها من الأهمية[١].

ولقد أشار سعد مصلوح إلى توزّع المعايير النصية على ثلاثة أقسام: الأول يتصل بالنص ذاته، ويضم السبك والحبك، والثاني يتصل بمستعمل النص، أي المؤلف والمتلقي، ويضم القصد والقبول، والثالث بالسياق المحيط بالنص، ويضم الإعلام والمقامية والتناص (١٩٩١، ص١٥٤).

(١) حول المعايير النصيّة وتطبيقاتها في الدراسات العربية، انظر: سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، ونحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، وسعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، وصبحي الفقي، علم اللغة النصي، بين النظرية والتطبيق، وصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ووليد غبّور، البنية النصية في كتاب الفوائد والأخبار لابن دريد الأزدي.

والدراسة ستتناول رائية القسطلّي من خلال المنهج النصي الذي يهتم بدراسة البنية النصية من خلال المعايير السبعة التي تتفاعل معا مولدة التماسك النصي بشتّى صوره، للوصول إلى تحقق الانسجام الدلالي، حيث تقف هذه المعايير وتتضافر وتمتزج لتشكله وتبرزه في القصيدة.

## المحور الأول: الانسجام الدّلالي ومحوريّة الإبداع الشّعري:

على الرغم من تباين كثير من الآراء النقدية حول النص وطبيعته وسماته ومعاييره، فيكاد يتفق معظم النقاد والدارسين على أنّ النص «ليس متمركزا، ولا مغلقًا، بل هو مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة؛ لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف» (فضل، ١٩٩٢، ص٣٣١).

وإذا كان أي نص يتألّف «من عدد من العناصر التي تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر، وتسهم الروابط التركيبية والروابط الزمنية والروابط الإحالية في تحقيقها» (بحيري، ٢٠٠٥، ص٧٨)، فإن المعايير النصية تتفاعل لتشكيل نص متماسك ومنسجم مع شتى عناصره بداية من المؤلف فالمتلقي فالسياقات المتنوعة، ومن ثمّ يبدو الانسجام الدلالي، متّصلًا «بالعلاقات الدلالية في البنية العميقة للنص، تلك العلاقات التي تهب للنص وجوده ووحدته واستمراريته، فالنص وحدة دلالية كبرى، كما أن الحبك جزء مهم في عملية تلقي النص وفهمه وتأويله والتفاعل معه، فما يتبعه المبدع وهو بصدد بناء نصه له ما يقابله لدى المتلقين، وبقدر التواؤم بين المبدع والمتلقي يكتسب النص صفاته سواء أكانت إيجابية أم سلبية» (غبّور، ٢٠٢٢، ص٣١).

ويقوم الانسجام بتحقيق التماسك النصي على الصعيد الدلالي، من خلال جعل النص بنية كلية مترابطة الأجزاء، فالجملة مقولة تركيبة، والترابط علاقة دلالية، وعادة ما تؤول العلاقات بين الوقائع بالنظر إلى قاعدة مشتركة، ومن ثم يعتمد على مبدأ التفاعل بين مختلف الأشكال والمعاني الموجودة في ذهن المتلقي المحور الرئيس الذي يرتبط بالانسجام، ويتمثّل في «العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب، أو معاني الجمل في النص، وتعتمد هذه العلاقات على مراعاة المتلقي والسياق» (الفقي، ٢٠٠٠، ص٩٤).

ويحتاج تحليل الانسجام إلى «تحديد نوع الدلالة التي ستمكننا من ذلك، وهي دلالة نسبية أي: إننا لا نؤوّل الجمل أو القضايا بمعزل عن الجمل والقضايا السابقة عليها، فالعلاقة بين الجمل محددة باعتبار التأويلات النسبية» (خطابي، ١٩٩١، ص٣١، ٣٣)، وسنقف على الانسجام الدلالي من خلال القصيدة لتبيّن الأساليب التي تتجسد فيها المعايير النصية، أو بعضها، والتي تسهم مجتمعة في تحقيق الانسجام في النص الشعري.

ونبدأ في دراسة الانسجام الدلالي بالوقوف على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، وعادة ما يتم الانسجام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة من خلال السبك: الإجراءات التي تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منه إلى اللاحق، بما يحقّق الترابط الرصفي، والقصدية: موقف منشئ النص من كونه صورة من صور اللغة قصد بها أن تكون نصا، والقبول: مدى قبول النص من المتلقي، ورعاية الموقف من حيث إن النص مرتبط بموقف ما، والتناص: علاقة النص بنصوص أخرى، والإعلامية: العامل المؤثر في الحكم على الوقائع النصية (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص١٠٣، ١٠٤).

والعلاقات الدلالية في الانسجام تتشكّل من خلال عدة أدوات منها: السببية، والزمنية، والمقارنة، والإجمال، والتفصيل، وفيما يلي عرض لهذه الأدوات من خلال عدّة مشاهد من الرائية:

المشهد الأول:

دعي عزمات المستضاء تسير فتجد في عرض الفلا وتغور
لعل بما أشجاك من لوعة النوى يعز ذليل أو يفك أسير
ألم تعلمي أن الثواء هو التوى وأن بيوت العاجزين قبور
ولم تزجري طير السرى بحروفها فتنبئك إن يمن فهي سرور
تخوفني طول السفار وإنه لتقبيل كف العامري سفير
دعيني أرد ماء المفاوز آجنا إلى حيث ماء المكرمات نمير
وأختلس الأيام خلسة فاتك إلى حيث لي من غدرهن خفير
فإن خطيرات المهالك ضمن لراكبها أن الجزاء خطير

لقد وظّف الشاعر السببية من خلال ذكر السبب والنتيجة، واستهلال القصيدة بذكر لحظة الفراق وسببها، فهو في أجواء حوار مع زوجه، يحيطه الخوف والألم، والتحدي والعزم، أجواء مقلقة في ظل أمل وتفاؤل، في تصور مهيب لرحلة قادمة غائبة تثير خوف الشاعر وقلق زوجه، ولكنه الأمل في تغيير حياة الفقر والذل إلى حياة كريمة عزيزة، فهو يؤكد عزيمته على الرحلة من أجل طلب العيش والرزق؛ فتأتي الزمنية حيث توجد العلاقات بين الأحداث والأفعال الماضية والحاضرة والمستقبلية، من خلال النتيجة التي ستتغير للأفضل من خلال (يعز.. ويفك)، وهما من الأفعال المضارعة الدالة على تحقّق هذا الأمر واستمراريته، ويوظف الشاعر المقارنة في الصورة الرمزية في موقف أليم لم يعد قادرا على تحمله؛ فتتجسد المقارنة من خلال

خلق نوع من التناقض بين الصور والمعاني الدلالية في السياق نفسه (فتنجد.. تغور) إما الظهور والعز، وإما الخفاء والفقر، ولكن الشاعر يقرر الظهور، فيؤكد هذا من خلال السياق نفسه (يعز ذليل، يفك أسير)، فالتناقض نتيجة لصراع نفسي وقلق وتوتر بسبب ألم الواقع، وما سيكون من اغتراب وترحال، وقد كانت الإحالة قبل ذلك بالموصول (بما أشجاك) لتأكيد الغرض نفسه، وتعليل الرحلة وتقرير الهدف منها وتأكيده.

كما وظّف الشاعر الإحالة بالضمير (تعلمي) في (ألم تعلمي أن الثواء هو التوى)، والتكرار والوصل (أن الثواء.. وأن بيوت)، وحذف أداة التشبيه (كأنها قبور) تأكيدا لعزمه وهمته على الرحيل، وتأكيدًا أن البقاء معها هو الهلاك والموت والفقر، ويؤكد ذلك من خلال (أن) وتكراره الذي ينزل من خلاله زوجته منزلة المنكر لحالهم وفقرهم، وذلك كله يتم في سياق زمني وتحت مظلته، وقوله: (ألم تعلمي) يحمل الاستمرارية والمفهوم المعرفي، والتيقن من ذلك كله وسياق سببي من خلال تأكيد أن البقاء هو سبب الهلاك، وأن العجز والكسل يسبب الفقر والموت.

ثم وظّف الشاعر عنصر الإحالة بالحذف في أول البيت، حيث حذف حرف الاستفهام وحذف الفاعل والإنابة عنه بالضمير (ألم تزجري طير السرى)، حذف الاستفهام ينبئ عن صعوبة الموقف والفراق، ويطابق الغياب، وذلك يتضمن دلالة القلق ومشاعر الوداع من خلال (الزمنية). فالفعل المضارع هنا (تزجري) يشير إلى قيام الزوجة باستمرار زجر الطيور التي كانت تسير دائما إلى اليمين، أي إن سفرة زوجها ستكون سرورًا وحبورًا، وتأتي (الفاء): (فتنبئك.. فهي) للوصل وسرعة إخبار الطيور زوجته، وتأكيد ما أنبئت به من السرور في ظل السياق الزمني والسببي الذي هو نبأ عظيم الشأن، وهو السرور والفرج الذي سيعقب الترحال، وفي السياق نفسه (يمّن) الشرط الدال على الزمن الماضي والثبوت لسير الطيور يمينا، فهو ثبات لنتيجة أفضل.

ولقد التفت الشاعر من ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب في إحالة إبداعية (تخوفني)، فهو لم يرد أن يكون إعلامه لزوجته ببث شعور الخوف في نفسه مباشرًا، ولعل في ذلك خوفًا من المواجهة؛ مما قد يزيد من حدّة الموقف، وكذلك حرصًا على ألّا يشوب هذا الموقف شيء من الزجر المباشر للزوجة لما أوحت به إلى نفس الشاعر من الخوف والقلق، بل يجب أن يبقى الموقف مفعمًا بالحب والمودة، فهذا هو الوداع، ويخلق هذا الالتفات شيئًا من المقبولية والتأثير في السامع، وذلك للحث على الإصغاء والمتابعة، ومن ثم قدرته على التأويل والتفسير والوصول إلى الغاية من هذه الرحلة، وهذ يتم في سياق سببي، فهذا الخوف والقلق

والمخاطر لغاية جميلة عظيمة، هي (تقبيل كف العامري)، والوصل بين شطري البيت يحمل السبب وما فيه من صعاب الوصول إلى النتيجة.

وتبرز المقبولية من خلال التأكيد (إنه لتقبيل) فيه شيء من الإشارة إلى أن حال المخاطب ليس خالي الذهن أو مترددًا في هذا الشأن، ففيها شيء من الوقوف على استجابة القارئ وتفاعله مع هذا الأمر المتحقق من المتكلم، تأتي الإحالة من خلال الاستبدال وتقديم (لتقبيل كف العامري) على (سفير) لعظيم شأن الممدوح وتعلق الشاعر به، وفي هذا شيء من تحقق القصدية والمقبولية، من حيث إبراز المعنى الذي يريد الشاعر توصيله لتحقيق «التوازن الصوتي الذي يشارك مشاركة فعالة في تحريك القلوب وبعث خوافي الإحساس والشعور»، وهذا المعنى الدلالي يتم من خلال تكرار التضام بين (كف) الجزء والعامري (الكل) فاللقاء مع الخليفة هو لنيل كرمه وعطائه الذي عادة ما يتم من خلال (اليد) المعطاة، وهذا المعنى يحقق الانسجام الدلالي بدلالة الإجمال والتفصيل؛ حيث يكمن الانسجام من خلال الترابط «إذ التفصيل يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله»، فأحد المعنيين مكثّف، والآخر مفصّل، فالرحلة هي معاناة يعقبها لقاء وعطاء، وهي تصوير مجمل لكل ما سبق إجماله (محمد، ٢٠١٢، ص٢٤٨٤).

وكذلك في إطار القصدية والمقبولية اللتين تسهمان في تحقّق الانسجام عبر التقابل والمقارنة، جاء الالتفات إحالة الضمير من الغائب إلى المخاطب، والتكرار للفعل (دعيني) لما في هذا الفعل من دلالة على الحزن وشدة الأمر الذي هو فيه. فهو يطلب السماح له من خلال فعل يحمل معاني العزم والقوة، وفي المقارنة والمفارقة الإبداعية بين الشطرين (ماء المفاوز آجنا) ففيه من المقبولية ما يحمل المتلقي على النظر وتصور ماء في صحراء قاحلة شديدة الجفاف، وكيفية حدوث ذلك، وفيه من التناقض بين هذه الصورة وقوله (ماء المكرمات نمير)، فالماء الآسن سيّء الطعم والراحة، في مقابل الماء العذب. فالمتلقي الآن يتصوّر كيفية معيشة الشاعر السابقة القائمة على القليل غير المرغوب فيه، وبين ما سيكون من معيشة كريمة رغيدة، والمقارنة من الأساليب التي تعين على تجلية الحقائق وإبراز معانيها. كما أن لها تأثيرها في الكلام من خلال المتناقضات وشحذها للذهن، وتجاورها وتضاربها الذي يخلق في النفس التوتر والإثارة.

ويختم الشاعر هذا المقطع من الحوار مع الزوجة بالوصل (الفاء) لترتيب الحوار وسير الرحلة؛ حيث سيعقب هذا الحوار رحيل، وربط هذا بكل ما سبق بالتأكيد (أن) وبالتكرار (أن، خطيرات، خطير)، فيشير إلى أنّ جزاءُ هذه المصاعب العزةَ والشرفَ والمنزلةَ الرفيعةَ، وذلك بالسببية التي ستؤول إلى هذه النتيجة.

المشهد الثاني:

ولما توافوا للسلام ورفعت عن الشمس في أفق الشروق ستور
وقد قام من زرق الأسنة دونها صفوف ومن بيض السيوف سطور
رأوا طاعة الرحمن كيف اعتزازها وآيات صنع الله كيف تنير
وكيف استوى بالبحر والبدر مجلس وقام بعبء الراسيات سرير
فساروا عجالا والقلوب خوافق وآذنوا بطاء والنواظر صور
يقولون والإجلال يخرس ألسنا وحازت عيون ملأها وصدور
لقد حاط أعلام الهدى بك حائط وقدر فيك المكرمات قدير
مقيم على بذل الرغائب واللهى وفكرك في أقصى البلاد يسير
وأين انتوى فل الضلالة فانتهى وأين جيوش المسلمين تغيروا
وحسبك من خفض النعيم معيدا جهاز إلى أرض العدى ونفير
فقدها إلى الأعداء شعثا كأنها أراقم في شم الربى وصقور
فعزمك بالنصر العزيز مخبر وسعدك بالفتح المبين بشير

فبعد دعاء الشاعر للممدوح بدوام الملك والأمن له ولرعيته، يوظف الوصل لربط هذا بما سبق، بتكرار الوصل بـ(الواو)، فهذا هو المشهد الذي يتوّج فيه الخليفة، وذلك التتويج يأتي عن استحقاق نظرا لصفات الخليفة الحميدة وعظمته، فالوفود دائمة التتابع لتهنئته بالانتصارات المتتالية، فالقسطلّي «حشد فيها ما حشد من الصور البلاغية، إذ استهل أبياته بأسلوب الشرط (ولما توافوا للسلام ورفعت) والجواب (رأوا طاعة الرحمن...الأبيات)، وقد صدر الشرط «لما» الحينية، وفي صياغة الأبيات على الشرط وجوابه ما يضفي على معناه من الصدق والتأكيد ما يضفي، بجانب ما فيه من إحكام وقوة بنيان فيكون كلوحة واحدة متآزرة» (محمد، ٢٠١٢، ص٢٥٥٠)، ومن المزاوجة بالتضام (بيض، زرق) للفت انتباه المتلقي وكناية عن الشجاعة والنصر، ويحمل جواب الشرط معنى الاستمرارية، وتأكيد توفيق الله للممدوح، يؤكد الشاعر ذلك بالتكرار: (الرحمن، الله)، فعندما رأت الوفود ما رأت أيقنت أن طاعة الرحمن تحقق العزة، والحذف لـ(رأوا) في قوله: (وآيات صنع) لتدل على التحقق وتماسك شطري البيت، (كيف) يقصد به لفت انتباه المتلقي وشحذ ذهنه لتأمل الممدوح، ثم تأتي المفارقة بالترتيب والتعقيب، و(الفاء) لتدل على التسارع والإجماع للقاء الممدوح محبة وإجلالا، فبعد ما رأوا

مكانة الممدوح، ساروا عجالا لخوفهم وإجلالهم له، وحين طلب منه الدنو من الممدوح كان البطء تقديرا واحتراما للخليفة:

فســـاروا عجالا والقلوب خوافق وآدنـوا بـطـاء والـنـواظـر صـــور

«وقد كشف أسلوب المقابلة عن حال الاضطراب النفسي وحال التناقض التي يعيشها هؤلاء من جراء حضورهم هذا الحفل المهيب، لاسيما في حضور مثل ذلك الممدوح. وهم في ذلك في وجل وخوف فصارت نظراتهم مائلة» (محمد، ٢٠١٢، ص٢٥٥٥).

والفعل (يقولون) يفيد استمرارية إعجابهم بالمدح، ولكن القول هنا هو في أنفسهم دون البوح والكلام، (الإجلال يخرس السنا)، فهم في حضرة الخليفة ويلزمهم الوقوف والإجلال له، ولزوم الصمت حتى في مدحه، والشاعر يؤكد صفات الممدوح عبر إجلال الوفود له (الصمت بالألسن)، و(الاحترام من خلال العيون) و(المحبة في القلب)، ثم يوظف التكرار والتضام لتأكيد صفات الدين والكرم (حاط، حائط) و(قدر قدير)، ثم يأتي التضاد (مقيم) على البذل دلالة على الدوام والثبوت، وفي ذلك تقرير وتأكيد لما عليه الممدوح من جود وسخاء ووظف ذكر الخاص (اللهي أي أفضل العطاء) بعد العام (العطاء)، وتتضاد (مقيم) مع (يسير) في سبيل خدمة بلاده وتطويرها وفيه التفات من الغائب إلى الخطاب للفت انتباه المتلقي، ثم يأتي الشرط (وأين أنتوى) أي أراد يأتي الجواب مباشر(فاء) لتأكيد سرعة القضاء على الضلالة، ...و(أين جيوش)، وصل يؤكد ما سبق.

كما يشير الالتفات إلى المخاطب (حسبك) إلى حاجته لمخاطبة الممدوح، بما يحمل التعظيم والتفخيم، وتأتي (الفاء) للربط وتأكيد تحقق ما سبق بسرعة، ويحيل على ضمير الخطاب لمناسبة المقام وحاجة الشاعر لذلك، وتتكرر (العزم) لتأكيد عزمه، وتأكده من عطاء الممدوح، ومن التضام والتضاد قوله (النصر والفتح، مخبر بشير، والعزيز المبين) كلها تؤكد النصر والعزة. وقد اختتم الشاعر هذا المشهد بالتناص الديني؛ حيث طابق مقتضى الحال الذي ساق من أجله القصيدة، وذلك الاقتباس هو تاج المدح ورأس الإشادة.

## المحور الثاني: الانسجام الدّلالي وطبيعة الأداء الشعري:

يدمج هذا المحور بين معظم المعايير النصيّة، التي تسهم مجتمعة في تشكّل الأداء الشعري، مرتكزًا على الانسجام الدلالي؛ إذ اتخذه البحث منطلقا له، وهذا التوجّه مغاير لمعظم الدارسين الذين درجوا «على الإعلاء من أي معيار يدرس، علما بأن هذه المعايير مجتمعة على درجة متقاربة من الأهمية، كما أن أهميتها تكمن في ترابطها وتفاعلها معا؛ مما يجعل انتفاء أي منها أو ضعفه ينعكس على النص سلبًا، مع عدم إغفال اختلاف رؤى المتلقين تجاه تجلّي أي من هذه المعايير في النص. فقد يرى البعض نصا على أنه مفكك وغير متماسك، ويراه آخرون على النقيض من ذلك، أو على الأقل يؤول هذا التفكك تأويلات متباينة، كما قد يُقبل نص من متلق، ويرفض من آخر... وهكذا» (غبّور، ٢٠٢٢، ص٢٩).

فمن خلال تفاعل المعايير النصية، سواء المتصلة بالنص، أو بمستعمله، أو بسياقاته المحيطة، يتبيّن أن الأداء الشعري بدرجاته المتعددة مرهون بتوفّرها جميعها، بمعنى أن الأداء الشعري الأمثل لا يتصل بمعيار نصي دون غيره، وفيما يلي عرض لبعض المشاهد الشعرية من رائية القسطلّي تؤكّد تضافر معظم المعايير النصية بما يشكّل أداءً شعريًّا إيجابيًّا ومرنًا متزامنًا مع تحقّق الانسجام الدلالي.

فعلى سبيل المثال أسهم السبك من خلال الإحالة في الربط بين عناصر القصيدة وأجزائها من خلال اعتماد الشاعر على الإحالة من خلال الضمائر، والتنوع فيما بينها وفق ما يقتضيه الموقف، ولوحظ وجود علاقة تطابقية بين المحيل والمحال إليه حيث هو ذاته؛ مما يعطي شعورا بالصدق في القول والوصف، ففي حديث الشاعر عن زوجته يستهل القصيدة بإحالة خارجية تشير إلى زوجته من خلال الضمير المنفصل (أنتِ) و(كاف الخطاب)، من ذلك: (دعي – أشجاك- تعلمي- تزجري- تنبئك)، وفي إحالته إلى المخاطبة دلالة على مدى محبته وقرب زوجته، فبالرغم من الرحيل والفراق ستظل هذه الغائبة حاضرة معه، في المقطع الثاني بعد الحوار الذي دار بينهما يتحد الاثنان في لحظة الوداع، وكأنهما في عناق ينبئ عن لقاء قريب، فالضمير هنا يحيل للشاعر وللزوجة في كلمة واحدة (دعيني – تناشدني):

ولما تدانت للوداع وقد هفا بصبري منها أنّة وزفير
تناشدني عهد المودة والهوى وفي المهد مبغوم النداء صغير

كما دلّل الشاعرُ على مدى القرب والرغبة فيه من خلال الإحالة بقوله (تدانت)، إضافة إلى دلالة (الدنو والقرب) مع إحالة بالضمير المتصل؛ مما يضفى شدة رغبة الشاعر الداخلية بالبقاء وعدم الرحيل، ويأتي

الضمير (هو) الغائب لتحقق الغياب، فلابد منه، وذلك فيه ضيق الحال الذي تطلب تركه لطفل رضيع، وفي هذا الضمير نوع من العمق الشعوري من خلال قوة حزنه وشدته، وشعوره تجاه هذا الغياب، رغم تمثل الطفل أمامه حاضرًا، ثم يحيل بضمير الغياب لزوجته، والمتكلم ليحيل لنفسه بعد أن استهل الإحالة بضمير الخطاب؛ مما يؤكد غيابها ومثوله وحيدًا (وهفت بها- لئن ودعت مني – على عزمتي)؛ مما يجسد الدلالة على تحقق الفراق، وبدء الرحلة إلى الممدوح.

ثم تتلاشي إحالته للزوجة والابن وتتصدر الإحالة على الذات (أنا)، فهي مرحلة رحلته وحيدًا ومعاناته: (أسلط- وجهي- استنشق- أستوطئ- إني- بي- عزمتي- اعتسف)، يقول:

ولو شاهدتني والصواخد تلتظي على ورقراق السراب يمور

إلى قوله:

واعتسف المومأة في غسق الدجى وللأسد في غيل الغياض زئير

فالإحالة هنا تحمل دلالة عزم الشاعر على إكمال الرحلة، وتحمّل الصعاب، بعد إحالة وصفية للرحلة وصفا لسياقها الجغرافي (زهر النجوم كأنها - كأنها كؤوس - أنها على مفرق)، فصعاب الرحلة يحيل لها بـ(الهاء) كأنها غائبة هينة سهلة، ثم يعود يؤكد نفسه ويثبتها بالإحالة على الذات (أنا) من ذلك (عزمي- أيقنت- وإني) فهو متيقن واثق من قراره ورحلته ورضا الخليفة عنه، يقول:

لقد أيقنت أن المنى طوع همتي وإني بعطف العامري جدير
وإني بذكراه لهمي زاجر وإني منه للخطوب نذير

ثم يمدح الخليفة لكونه فردًا من قوم هم الكرم والشجاعة والفخر، بالإحالة (هم) ضمير الغائب للجمع فيه نوع من تأصل وامتداد هؤلاء القوم وأفعالهم على مدى الزمن، فأفعالهم كما هي حاضرة ماثلة الآن، هي ليست بدعا، بل كانت منذ الأزل، فالمدح يمتد إلى الأجداد: (أكفهم- لهم- وهم)، وإحالته بـ(واو الجماعة) تالية متزامنة مع (هم) تدل على ذلك وهي استمرارية هؤلاء القوم في الأفعال والصفات الحميدة العظيمة، من ذلك (وهم ضربوا- وهم يستقلون- وهم نصروا- وهم صدقوا)، ومما يقوّي النص ويزيد من وحدته عندما يقابل بين الضمير (هم) للجمع لمدح القوم في مقابل (هو) للمفرد للدلالة صغر شأن ما يقابلهم من أمور صعاب (وهو كبير، وهو حسير، وهي تفور)، وفي نهاية هذا المقطع يجسد ويثبت حضور ومثول الممدوح من خلال ضمير الخطاب (الكاف):

ألا كل مدح عن مداك مقصر وكل رجاء في سواك غرور
تمليت هذا العيد عدة أعصر تواليك منها أنعم وحبور
ولا فقدت أيامك الغر أنفس حياتك أعياد لهم وسرور

ثم يكون التتويج للخليفة بإجماع الحضور فعليًّا وذهنيًّا، فهم إجماع بأحقيته بالخلافة، فالإحالة (تكون بواو الجماعة) دون ذكر للغياب كما فعل الشاعر عند مدحهم (ولما توافوا- رأوا- فساروا- يقولون) وأحقيته بهذا الأمر تحقّقت من خلال صفاته المتحققة والمتجسدة في ذاته، لذلك أحيل له بـ(كاف الخطاب) فمجده مجد حاضر زاهر (بك- وقدر فيك- فكرك -حسبك – فعزمك -سعدك- لنعماك- ناداك- راحتيك- رضاك -ذراك):

وما شكر «النخعي» شكري ولا وفى وفائي - إذ عز الوفاء - «قصير»

ثم يأتي الشاعر متجسدا في ضمير المتكلم الواقف أمام الممدوح من خلال الضمير (ياء المتكلم) من ذلك (شكري- وفائي- فقدني- كلني):

فقدني لكشف الخطب والخطب معضل وكلني لليث الغاب وهو هصور

يحيل في نهاية القصيدة بـ(كاف الخطاب) في إشارة واضحة إلى أن الممدوح هو وحده الجدير بكل مدح، وهو غاية الشاعر، وفي هذا دلالة على صدق الشاعر وتيقنه من هذا الشخص:

حنانيك في غفران زلة تائب وإن الذي يجزي به لغفور

ولقد دارت أدوات السبك النصي النحوي غالبًا حول الشاعر وعزيمته في الوصول إلى الممدوح لمدحه، ونيل العطاء، وإن كانت العزيمة على تحقق المر هي المفهوم المراد. وبدا الاستبدال من خلال التقديم والتأخير وهو أداة نصية، معظم حالتها النصية قبلية، أي بين عنصر متقدم وعنصر متأخر. ومن هذه الإجراءات النصيّة أيضًا الحذف، والذي يمثّل غالبًا علاقة قبلية، وفيه لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغا بنيويا يهتدي إليه القارئ إلى ملئه اعتمادًا على ماورد في الجملة الأولى أو النص السابق من القرائن المصاحبة الدالة على المحذوف، والحذف يكون اسميًّا، وفعليًّا، وحذفًا جُمَليًّا، وكان الحذف موجدا لأغراض دلالية غالبًا هي لتأكيد القول وتحقق ما يريده الشاعر من نفي ظل العزيمة على بلوغ الهدف (خطابي، ١٩٩١، ص ١٩، ٢١).

ولقد تمثّل الحذف كثيرًا في حديث الشاعر عن فراق الزوجة والولد؛ وذلك دلالة على تحققه فعليًّا، حيث كان الحذف الاسمي الفاعل العائد إلى الزوجة والولد، وفي ذلك تمهيد لما ستؤول إليه حاله من فراقهم، وفي أثناء وصف الرحلة حذف الفاعل الدال على الشاعر للدلالة على اختفائه ومغادرته حقيقة، وغير ذلك.

ومن أشكال السبك كذلك العطف أو الوصل، أي الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم، والعلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه تجعل منه شيئًا متماسكًا، ودون العطف لن تتحقق نصية النص، وقد تجسّد الوصل كثيرًا في المقطع الأول من القصيدة، وذلك من خلال (الفاء)؛ مما يدل على ترتيب وتعقيب تمهيدًا للوداع والرحلة التي ستكون بعد ذلك، (فتجد، فتنبئك، فهي، فإن)، وفي الوصل بـ (أو) تخيير وشك يحمل يقينا بنجدة الخليفة له، فهو يوظف الشك في تحقق أمرين له من قصده الخليفة ومدحه إيّاه، هما: الرفعة والعيشة الكريمة، أو الغناء والنجاة من الفقر:

لعل بما أشـــجاك من لوعة النوى يـعـز ذلـيـل أو يـفـك أســـير

وعند حديثه عن طفله يغلب عليه توظيف حرف (الواو) للدلالة على قوة الشعور الذي يجمع بينهما، فمحبة الابن هي كمحبة الذات، بل قد تغلب عليها، (وفي المهد-ولفظه- ومهدت)، ثم تأتي (الواو) في وصف الرحلة غالبا للربط بين الشاعر وبين مصاعبها ومعاناتها، فمها ممتزجان لا يفترقان، وهو عازم على خوض غمارها حتى يصل إلى هدفه.

ومن أشكال السبك التكرار، ويسمّى الاتساق المعجمي، وهو نوعان: التكرار، والتضام: والتضام توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة؛ لارتباطها بحكم هذه العلاقة، وقد ترتبط هذه الكلمات عن طريق التعارض، والكل من الجزء، أو الجزء من الجزء، وتكون من القسم العام نفسه، حيث تكون هذه الكلمة أشد ارتباطا بهذه المجموعة من المجموعة الأخرى (خطابي، ١٩٩١، ص٢٤-٢٥)، والتكرار «إعادة العنصر المعجمي»، وقد يكون تكرارًا تامًّا محضًا، مثل (كأنها) للدلالة على التماثل والقوة في المعنى (النجوم كأنها)، (حتى كأنها)، أو تكرارًا جزئيًّا، مثل تكرار الكلمة مع شيء من التغيير في الصيغة، وقد وردت كثيرًا في القصيدة مثل (اختلس، خلسة/خطيرات، خطير/طار، تطير/الهاجرات، هجير/نصروا، نصير/حاط، حائط/ قدر، قدير/ غفران، لغفور)، أو تكرار المعنى واللفظ مختلف، وهو الترادف، أو شبه الترادف (ذليل، أسير)، (أنّة وزفير) (المودة والهوى) (الخطاب، لفظه) (همي، الخطوب) (الهدى والدين) (تميم ويعرب) (عاند وكفور) (أنعم وحبور) (أعياد وسرور) (الشمس الشروق) (القلوب خوافق) (النواظر صور) (جيوش، تغير) (النصر، الفتح) (مخبر بشير) (الردينيات السهم) من أنواع التكرار.

وهذا الاتساق المعجمي ظاهرة بيانية لربط مستوى البنية السطحية المحلية للانسجام الكلي للنصوص، ويؤدي التكرار جانبًا إيقاعيًّا في النص ذا صلة بالوزن وبالمعنى؛ إذ يكسب التكرار الكلمة معنى جديدًا، وبذلك فهو يقوّي المعنى ويوضحه، كما أن «التكرار يقوم بضم أجزاء النص، وبالتالي تحقيق إضافة إلى تقوية المعنى وإيضاحه» (الفقي، ٢٠٠٠، ص٢١).

ومما سبق يتضح أنّ انتفاء أي من الظواهر النصية المندرجة ضمن كل معيار نصي، مثل العطف، والوصل، والحذف، والتكرار، والتضام، والاستبدال، والتناص، والإحالة... قد يُسهم في زعزعة الانسجام الدلالي للنص الشعري؛ بما ينعكس سلبًا على الأداء الشعري الذي يتواشج في علاقات متعددة ومعقدة مع شتى المعايير النصية، وعلى الرغم من الصلة الظاهرة بينه وبين الشاعر/ المبدع، كونه المنوط به الأداء الشعري، لكن البحث يرى أنه مرهونٌ بمتلقٍّ حصيف قادر على التقاط شتى الظواهر لتشكل هذا الأداء في ذائقته، كما يسهم أيضا كل من التناص، والمقام/ السياق، والإعلام في هذا التشكّل، مثلما سيتبين في المحور التالي.

## المحور الثالث: الانسجام الدّلاليّ وانزياح الدّلالة الشّعريّة:

تؤكد القصدية والمقبولية، ضرورة ارتباط المرسل بالسياق الخارجي، وتتضمن القصدية موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا، فالقصدية تتضمن شتّى الأساليب المتبعة من قبل المبدع بغية تحقيق أهدافه، وثمة تأكيد «على ضرورة تحقق الوظيفة الاتصالية بين منتج النص ومستقبله والارتباط بالمرجع الخاص، وهذا هو الهدف من إنتاج النصوص، والذي يتم من خلاله الفهم والتأويل» (خطابي، ١٩٩١، ص٢٨٩)؛ لما لها من آثار واضحة في تحديد الدلالة الشعرية من زاوية الأحادية، أو التعددية، أو الانزياح من دلالة إلى أخرى... وهكذا في علاقة دائبة تضفي الحركية والمرونة على النص الشعري، وتسمه بالتنوّع والثراء.

ولقد بدا موقف المتلقي إزاء كون النص يجب أن يكون مقبولًا، أي يجب أن يتم الوقوف على مدى قبول المتلقي للنص، وتتمثل في إسهامه في رؤية النص جيدَ السبك والدلالة، والمقبولية تكون على المستويات الاجتماعية والثقافية والنفسية، فتركز على المتلقي ومدى قدرته على التأويل، فالتفاعل بين المتكلم والمخاطب والنص يعد وجه من أوجه التماسك الدلالي، وكان ذلك واضحًا من خلال أساليب مقصدية اتحدت مع مقبولية النص، من ذلك: (تخوفني طول السفار) حيث صدم المتلقي بخوف الشاعر بعد عزيمة قوية.

والشاعر صاغ القصيدة وفقًا لأحوال السامعين، ووفقًا لما يتطلّبه إرضاؤهم، مراعيًا مستوياتهم الثقافية والمعرفية، ومحيطهم الأدبي والاجتماعي والنفسي والذي يشكّل السياقات المختلفة التي يسبح فيها النص الشعري، فكان اختيار الشاعر لنصه ليجاري قصيدة أبي نواس، ولتحظى بالمقبولية التي حظيت بها، وهذا كله يسهم في تحديد الدلالات المختلفة التي يكونها المتلقون وفق اهتماماتهم ومستوياتهم المتباينة.

فعلى سبيل المثال، من شأن المقامية مراعاة السياق والموقف، فتتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطًا بموقف سابق يمكن استرجاعه، وتشير إلى مناسبة النص للمقام، أي إنّ النص ذو ارتباط شديد بالموقف الذي يكون فيه باعتبار أن السياق أحد المقومات الأساسية في انسجام النص؛ إذ يسهم في تحديد الدلالات (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص١٠٤)، كما تتعدد سياقات أي نص أدبي، سواء أكان شعريًّا أم نثريًّا، فثمة سياق تاريخي، ونفسي، واجتماعي (بوقرة، ٢٠٠٨، ص١٣٥-١٣٧).

ومعلوم أنّ العوامل السياقية تتنوّع إلى تاريخية ونفسية واجتماعية، ولا تكتمل نصية الخطاب ولا تستقيم إلا من خلال إذا راعى صاحبه الظروف المحيطة، أي السياق، وهذا السياق يكون مقاميًّا ومقاليًّا، فالمقامي يكون عامًّا ويقصد به الخلفية الثقافية والاجتماعية والجغرافية للشاعر والمتلقي، والخاص يقصد به مقام التواصل بينهما، والمقالي هو اللغوي أو الخطابي، ويكون عاما إذا ترابطت النصوص مع نصوص أخرى (التناص)، ويكون خاصا إذا واكب خطابا ما، قبله أو بعده (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص١٠٣-١٠٥).

ولقد راعى الشاعر سياق القصيدة العربية ونهجها، من المقدمة الطللية؛ فقد خاطب المحبوبة الزوجة، ووقف على الرحلة ثم الغرض الرئيس، كما راعى السياق الخارجي في وصفه، فانتقى مفردات المناخ التي تلائم شدة الحرارة المعروفة في واقعه. وكذلك يتضح السياق السياسي والديني، (وأي فتى للدين والملك والندى)، فتقديم الدين إشارة واضحة إلى أن ملك ابن عامر قد أسس على الدين، كما يتضح تفاعل القصيدة من خلال السياق وتواترها في كثير من أمهات الكتب، مثل: الذخيرة لابن بسام، ويتيمة الدهر للثعالبي، ووفيات العيان لابن خلكان، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، ونفخ الطيب للمقري، وشرح مقامات الحريري، وغيرها (مكي: محقّق، ٢٠٠٤، ص٤٢٠).

ولقد تضمّن التناص علاقة بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به، إذ يكون التفاعل بينه وبين النصوص الأخرى المتزامنة أو السابقة له، ويُعرّف بأنه «تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» (مفتاح، ١٩٩٢، ص١٢٣)، فهو «العلاقة بين نصين أو أكثر، سواء بالحضور الفعلي أم الإيحائي لنص ما في آخر، ويرى البعض

إبدال التفاعل النصي الذي صاغه جيرار جينيت بهذا المصطلح، فالتفاعل النصي يتسم بالعمومية، فهو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، فهو يتضمن التناص بالمعنى سالف الذكر، والذي صاغته جوليا كريستيفا بعد استلهامها مقولات ميخائيل باختين (غبّور، ٢٠٢٢، ص٣٥، وكريستيفا، ١٩٩٧، ص٢١).

فالقصيدة تحقق التناصية بمعارضتها لقصيدتين لأبي نواس، ولصاعد البغدادي، فنظرًا لشدة إعجاب المنصور بقصيدة أبي نواس؛ مما حمله على اقتراح معارضتها على صاعد البغدادي فرفض، فأصر المنصور عليه، فجاء صاعد من الغد فأنشده قصيدته (مكي: محقّق، ٢٠٠٤، ص٢٨):

جـذال الشرى إني بـكـن بـصـير طـوتـكـن عـني خـلسـة وقـتـير

وظهر التناص الديني في قوله:

فعـزمـك بالنـصر العـزيز مخـبر وسـعـدك بـالفتح المبين بشـير

من سورة الفتح ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا﴾، و﴿وَيَنصُرَكَ ٱللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا﴾ فالنصر العزيز مجاورًا للفتح المبين، ومن الكلمات القرآنية التي وردت بالقصيدة قوله (تلتظي، يمور، هجير، كواعب، كؤوس، وهو حسير وغير ذلك. وظهر التناص من خلال المثل (وما شكر النخعي شكري) وهذا الشخص مضرب المثل في الشكر عند العرب. وفي قوله: (فتنبئك إن يمن فهي سرور) استلهام وتناص أسلوبي من شعر الجاهليين «فعادة زجر الطير عادة جاهلية كانت في الشعر الجاهلي، وهنا يجاري الشاعر الشعراء الجاهليين في ذلك المنسك وتلك الشعيرة الأدبية» (محمد، ٢٠١٢، ص٢٤٨١).

وكانت الإعلامية هي العامل المؤثر بالنسبة للجزم في الحكم على الوقائع النصية، فهي «ما وجده مستقبلو النص فيه من الجدة وعدم التوقع، ويمكن ممارستها على مستويي المحتوى والنظام اللغوي» (البطاشي، ٢٠٠٩، ص١٠١). وقد برزت كثيرًا مع كثرة التضاد والمفارقات لدى الشاعر، ومن ذلك:

فقد تخفض الأسـماء وهي سـواكن ويعمل في الفعل الصـحيح ضـمير
وتنبو الرديـنيـات والطـول وافر وينفذ وقع والسـهم وهو قصـير

كما برزت الأحادية والتعددية الدلالية من خلال حوار الشاعر وزوجته، وتوظيف الضمائر والالتفات والاستبدال، وكان الانزياح عبر وضع المفرد مكان الجمع، أو اللفظ الغريب بدل المألوف، أو الصفة مكان الاسم، كما كثر التشبيه والاستعارة والمجاز في القصيدة من خلال التجسيد، والتشبيه، والتشخيص، والمفارقة؛ مما عقد صلة وثيقة بين المعايير النصية المختلفة والانسجام الدلالي الذي يرقي ليشكّل معيارًا محوريًّا تنصهر داخله غيره من المعايير. ويتضح دور المقامية في الانزياح الدلالي في المشهد الشعري التالي:

ونـاداك يـا بن المـنعمـين ابـن عشرة وعـبـد لـنـعـماك الجسـام شـكـور
غـنـي بـجـدوى راحـتـيـك وإنـه إلى سـبـب يـدني رضـاك فـقـير
ومـن دون سـتري عـفـتـي وتجـمـلي لـريـب وصرف لـلـزمـان يجـور
وضـاءل قـدري في ذراك عـوائـق جرت لي برحا والقضـاء عسـير
وما شـكر «النخعي» شـكري ولا في وفـائي – إذا عز الـوفـاء- «قصـير»
فقدني لكشف الخطب والخطب معضل وكلني لليث الغـاب وهو هصـور
فقـد تخفض الأسـماء وهي سـواكن ويعمـل الفعـل الصـحيح ضـمير
وتنبو الرديـنيـات غفران زلـة تـائـب وإن الـذي يجـزي بـه لـغـفـور

لقد ختم الشاعر بصفات الممدوح باستهلاله بالفعل (ناداك)؛ مما يدل هنا على الثبوت، فلا أحد غيره سيجيب، فجعل القريب بمنزلة البعيد لرفعة شأنه ولعلو قدره، وفيها لفت انتباه المخاطب، والتفات الخطاب طغى على هذا المشهد لمناسبته للمقام، وللرغبة في العطاء قدم لنعماك على شكور، تأكيدًا لتحققها، التضاد (غني وفقير) تيقنا بتغير الحال من الفقر للغنى، وقدم الغنى لتحققه، أخّر الفقر لزواله، ثم يلتفت من الغائب إلى المتكلم للتنبيه والإصغاء، ولاسيما في مقام طلب العطاء، ويعتذر الشاعر عن صغر شأنه ومكانته قبل لقاء الممدوح إذا لم يتم بسبب الصعاب فكرر (عوائق وعسير) للدلالة على ذلك، والشكر هو صفة الشاعر؛ لذلك يكمن التناص من خلال مقارنته بـ(النخعي)؛ ممّا جعل شكر الممدوح لا يدانيه شكر، ويمتد التكرار (شكر وشكري/ وفائي وفاء) إلى البيت التالي (الخطب والخطب)، فالأمر جلل، والفاء تزيد من تكامل المعني، فالشاعر خاضع ومحب لممدوحه وأنه سيكون شجاعا وفيا له، ويؤكد له ذلك من خلال حدوث غير المتوقع، والذي يثبت من خلال صور التناقض (تخفض الأسماء.. يعمل الفعل الصحيح) وكذلك نبو الرينيات على طولها، أي الرمح ونفاذ السهم وقوته على قصره، وهنا أيقاظ لبصيرة المتلقي وشد لذهنه من خلال هذه المفارقات.

وكان ختام القصيدة من خلال الدعاء والالتفات إلى الخطاب، فالله قريب مجيب الدعاء، و «إنّ الذي يجري به لغفور» لتأكيد سعة عفو الله. ولام التأكيد لتقرر المعاني التي رامها الشاعر، وتكرار (غفران غفور) للإلحاح على الله، وهنا يجاري الشاعر نهج الشعراء والشعر العربي من خلال الختام بدعاء عادة ما يجري مجرى الحكمة والمثل، ويحسن التخلص إليه.

## الخاتمة:

وفي نهاية الوقوف على النص الشعري نستطيع القول: إنّ المعايير النصية السبعة كافة شكّلت النص الشعري؛ مما حقق المستوى الإبداعي الأمثل للقصيدة، حيث جاءت في تكامل وتآزر حقّق أسلوبًا أدائيًّا أمثل؛ فبدت رائية القسطلّي نصًّا شعريًّا منفتحًا، توفّرت فيه شتى الخصائص الإبداعية، وتمثّلت فيه مختلف المعايير النصية باقتدار وعفوية، من ثم كان نصًّا إنتاجيًّا لا استهلاكيًّا، مشعًّا الكثير من الألوان الدلالية وفق رولان بارت (١٩٩٨، ص١٣-٢٣).

ولقد تميز الأداء الشعري في القصيدة بالتماسك النصي، والانسجام الدلالي؛ فبرزت بالقصيدة جميع المعايير النصية التي أسهمت جميعها في تحقيق الانسجام الدلالي، ومن ذلك: التناص الديني؛ فقد ظهر أثر القرآن واضحًا في شعره، والسبك؛ إذ اتكئ كثيرًا على أسلوب الفصل والوصل، وكذلك الالتفات والتكرار؛ إذ أكثر من التكرار التام والتكرار الضام من نفس القسم، وأيضًا من خلال تغيير الصياغة، والمعجم الشعري؛ فقد اتضحت لدى الشاعر كثرة التأثر بالقرآن والاقتباس، تكرار (العزم) للدلالة على المعنى للقصيدة، وهو تحقق الهدف والعطاء.

ولقد اتضح أنه ليس معنى تحقّق الانسجام الدلالي في رائيّة القسطلّي، احتواءها على دلالة واحدة، بل إنّ الدلالات الشعرية من الطبيعي أن تتعدد وتتنوع، وربما تتعارض؛ إذ إنها غير قاصرة على عنصر نصي واحد يشكّلها، بل إن أي عنصر أو معيار نصي قد يسهم في توليد دلالة ما، بل إن الدلالات الشعرية قد تستمر في التوالد، حتى بعد إتمام الإبداع النصي، عبر تعدد المتلقين، واختلاف توجهاتهم، واكتشاف سياقات نصية مختلفة؛ مما يسلم إلى التجدد الدلالي.

ولقد أسهم النظر إلى النص الشعري على أنه وحدة كليَّة كبرى، فبجانب دراسة جوانبه اللغوية المختلفة، ومراعاة العلاقة الجوهرية بينها، ومفاهيم السياق والمقام والاتصال والمغزى في الوصول إلى البنية العمية للنص؛ مما يوجب ألا يكتفي المتلقي بتحليل الجمل، بل يتجاوزها إلى تحليل النص كله باعتباره أكبر وحدة للتحليل. ومن هنا يصبح النص عامة، والشعري خاصة، عبارة عن عملية إنتاج إبداعي، لا يشارك فيها الشاعر فقط، بل المتلقي كذلك، وهذا عن طريق تشكيل المعنى من خلال تفسيراته المتباينة بتباين الثقافات، ومن ثم تكون القراءة التحليلية إسهامًا في التأليف، ونمطا خاصا للإبداع.

## المصادر والمراجع

### المصادر:

١. القسطلي، ابن دراج. **الديوان.** تحقيق: محمود مكي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٤م.

### المراجع العربية:

١. بحيري، سعيد. **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة**. مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢. بحيري، سعيد. **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**. لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣. البطاشي، خليل ياسر. **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب**. دار جرير، الرياض، ٢٠٠٩م.

٤. بوقرة، نعمان. **مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري**. عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٨م.

٥. خطابي، محمد. **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

٦. غبّور، وليد محمد. **البنية النصية في كتاب (الفوائد والأخبار) لابن دريد الأزدي**. مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، جامعة المنوفية، يناير، ٢٠٢٢م.

٧. فضل، صلاح. **بلاغة الخطاب وعلم النص**. عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م.

٨. الفقي، صبحي إبراهيم. **علم اللغة النصي، بين النظرية والتطبيق**. دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٩. محمد، دسوقي عبد المعز. **رائية ابن دراج القسطلي (دراسة بلاغية)**. العدد٣١، الجزء٤، المجلة العربية، كلية اللغة العربية بأسيوط، ٢٠١٢م.

١٠. مصلوح، سعد. **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية**. مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣م.

١١. مصلوح، سعد. **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد١٠، العدد١، ٢، ١٩٩١م.

١٢. مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٣. هيكل، أحمد. **الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة**. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

## المراجع المترجمة:

١. بارت، رولان، وآخرون. **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**. ترجمة: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢. دايك، فان. **النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**. ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٣. دي بوجراند، روبرت. **النص والخطاب والإجراءات**. ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤. كريستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

## Abstract

This paper studies the semantic consonance in Andalusian poet Ibn Darrāj Al-Qsṭlly's Rā'īyat. The paper focuses on the criterion of semantic consonance, but it interested in studying other textual criteria.

The study objectives are to test the emergence of semantic consonance in Andalusian poet Ibn Darrāj Alqsṭlly's Rā'īyat and clarify the relationship between it and other criteria.

Moreover, it sheds light on the effect of semantic consonance in poetic performance through the poet's intentionality, and in reception through the approval of the recipient.

The paper focuses on the following topics:

- Semantic consonance and centrality of poetic creativity.

- Semantic consonance and nature of poetic performance.

- Semantic consonance and change of poetic significance.

The study adopts the textual approach, which is concerned with studying the textual structure. The poetic performance in the poem was characterized by textual cohesion and semantic consonance. The poem highlighted all textual criteria, all of which contributed to achieving semantic consonance.

Through the study, it became clear that Al-Qsṭlly's Rā'īyat contains many poetic connotations that were generated through multiple recipients, even after the completion of poetic creativity.

Viewing the poetic text as a comprehensive element has contributed to making the text available to the reader so that he can form the meaning through its varying interpretations across cultures. Hence, analytical reading has become a contribution to writing, and a special style of creativity.



## Keywords:

***Semantic Consonance - Al-Qsṭlly's Rā'īyat - The seven textual criterions***

بحوث

# المؤتمر الدولي الرابع

(عام الشعر العربي ٢٠٢٣م: أصالة الإرث وعالمية الأثر)

9 786030 512386

ردمك: ٦-١٢٣٨-٠٥-٦٠٣-٩٧٨