



جامعة سامرا



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها



ر.د.د: 9023-2008

البيت القصصي في الشعر العربي

الدكتور حسين أبويسان

دراسة التغيرات الطارئة على الهمزة في اللهجة الحوزستانية المكتوبة (ديوان عطية بن علي الجمري نموذجاً)

الدكتور محمد جواد حصاوي

المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي

الدكتورة غيثاء قادرة

تحولات الموضوع الوطني والقومي في قصص محسن يوسف

الدكتور محمد مروشية

الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضاياها وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل

الدكتور فاروق مغربي

اليتيمة تحت المجهر

الدكتور ناصيف محمد ناصيف

نبرات الحزن في حسيات مسعود سعد سلمان وأسراريات المعتمد بن عباد (دراسة مقارنة)

الدكتور شهريار همي ورضا كياني

مجلة فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعة سامرا الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثانية، العدد السابع، خريف ١٣٩٠ هـ / ش ٢٠١١ م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي: الدكتور شاکر العامري

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

أستاذ جامعة تشرين

أستاذة مساعد جامعة تشرين

أستاذ مشارك جامعة سمنان

أستاذ مشارك جامعة تشرين

أستاذ جامعة تربيت معلم

أستاذ مساعد جامعة سمنان

أستاذ مساعد جامعة علامة طباطبائي

أستاذ جامعة همدان

أستاذ جامعة علامة طباطبائي

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور آذرتاش آذرنوش

الدكتور إبراهيم محمد السبب

الدكتورة لطفية إبراهيم برهم

الدكتور محمد إسماعيل بصل

الدكتورة رنا جوني

الدكتور محمود خورسندي

الدكتور وفیق محمود سلیطین

الدكتور حامد صدقي

الدكتور صادق عسكري

الدكتور علي گنجیان

الدكتور فرامرز میرزایی

الدكتور نادر نظام طهرانی

الدكتور عبدالكريم يعقوب

منقح النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

منقح الملخصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

الخبرة التنفيذية: السيدة حميدة أرغواني بيدختي

التصميم والتنضيد: الدكتور علي الضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

هاتف: ۰۰۹۸ ۲۳۱ ۳۳۵۴۱۳۹

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دراسات في اللغة العربية وآدابها

(٧)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الثانية، العدد السابع

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٨/٤/١٣٩١ للهجرة الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة في قاعدة مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

✓ اين نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـ ش مجله ی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلة فصلية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسليط الأضواء على الثقافة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

١ - يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ - يرتب النص على النحو الآتي:

أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد الإلكتروني).

ب) الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنكليزية) في ثلاث صفحات مستقلة حوالى ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

ت) نص المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

ث) قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.

٣ - تدون قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثم عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

٤ - تستخدم الهوامش السفلية كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل تتبعه

فاصلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبَلِ حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قُبِلَت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالتهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- ترسل البحوث عبر البريد الإلكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ في النص وقياس ١٢ في الهوامش، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠- في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٣- ترسل المراسلات والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب المجلة، الدكتور محمود خورسندي.

lasem@semnan.ac.ir - ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب،

٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

كلمة العدد

لقد استطاع التلاحق الثقافي للشعوب في مجالي الثقافة والأدب منذ القدم، أن يخترق الحدود الجغرافية لتلك الدول ويأتي بشمار قيّمة. على هذا الصعيد وفي إطار مذكّرة التفاهم المشترك بين جامعتي سمنان الإيرانية وتشيرين السورية، تصدر مجلة "دراسات في اللغة العربية وآدابها" فصلياً. وهو الأول من نوعه بين إيران وإحدى الدول العربية، حيث صدرت لحد الآن ستة أعداد منها وقد استطاعت المجلة، بفضل الله تعالى وجهود القائمين عليها، أن تحصل على درجة "علمية محكمة" في حريف سنة ١٣٩٠ هـ.ش/٢٠١١م، وذلك اعتباراً من العدد الأول، ما أثقل كاهل جميع القائمين على هذه المجلة من أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والحكام والباحثين.

إنّ صدور هذه المجلة، لحد الآن، كان، دون شك، نتيجة لجهود الأساتذة الزملاء في أقسام اللغة العربية في الجامعات الإيرانية وتعاونهم إضافة إلى الزملاء في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشيرين السورية. نأمل أن يستمر هذا التعاون ويتوسع ليرتقي مستوى المجلة في كل عدد إلى أفضل مما كان عليه. كما تجدر الإشارة إلى أن المجلة قامت بتدشين موقع إنترنتي رسمي على العنوان التالي: www.lasem.semnan.ac.ir على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحتهم الخاصة في الموقع؛ والمتابعة وتزليل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة؛ فمرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة.

إنّ إصدار مثل هذه المجلات من شأنه أن ينشئ جيلاً من الباحثين والكتّاب والمُحكِّمين الناشطين، شرط أن يكون ذلك في إطار الأهداف العلمية المحدّدة سلفاً. لذلك نرى لزماً على أعضاء هيئة التحرير والمستشارين والباحثين أن يلتزموا بالموضوعية والمنهجية العلمية في قبول أو رفض البحوث، وأن يكون الدافع العلمي وحده رائدهم في تدوين البحوث والتحكيم عليها.

إنّ ما يدعو للقلق في هذا المجال هو وجود عدد من المقالات المكرّرة وغير مبتكرة، مما يدلّ على فقدان البواعث العلميّة لدى أصحابها. فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن كل دراسة تدلّ على المستوى العلمي لصاحبها.

أما على صعيد المقالات التي تمّ قبولها ونشرها، فإننا نشاهد بعض الأحيان خلوها من منهج سليم ونتائج جديدة. ولمعالجة المشكلة، نرى من الضروري إقامة ورشة عمل خاصة لكتابة المقالات والتحكيم عليها. ففي مثل ورش العمل تلك، سيتم التأكيد على أنّ الموضوعات لا بدّ وأن تتحلّى بشيء من الجدّة والابتكار، بعيدة عن التعميم والموضوعات العامة. فلو تمّ تبين الأسلوب الصحيح لكتابة المقالات في اللغة العربية وآدابها، فسوف يتم استيعاب المعايير الصحيحة للتحكيم على المقالات أيضاً.

ختاماً، وفي الوقت الذي نقدّم فيه جزيل الشكر لكافة الأساتذة الزملاء الأفاضل الذين ساعدونا،
نعلن للجميع أنّنا لانزال بحاجة إلى المقالات والبحوث المبتكرة، وأنّنا نرحّب بالاقتراحات والانتقادات
البناءة. ونأمل أن نتعاون جميعاً في إصدار مجلة علميّة تتمتّع بكل ما تحمله كلمة "العلمية" من معنى.

مع فائق الشكر والاعتذار

أسرة التحرير

فهرس المقالات

- ١ البيت القصصي في الشعر العربي
الدكتور حسين أبويساني
- ٢٣ دراسة التغيرات الطارئة على الهمزة في اللهجة الخوزستانية المكتوبة (ديوان عطية بن علي الجمري نموذجاً)
الدكتور محمد جواد حصاوي
- ٤٩ المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي
الدكتورة غيثاء قادرة
- ٧١ تحولات الموضوع الوطني والقومي في قصص محسن يوسف
الدكتور محمد مروشية
- ٩١ الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/قضاياها وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل
الدكتور فاروق مغربي
- ١١٧ اليتيمة تحت المجهر
الدكتور ناصيف محمد ناصيف
- ١٤٥ نبراتُ الحزنِ في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسرّيات المعتمد بن عباد (دراسة مقارنة)
الدكتور شهريار همّتي ورضا كياني

البيت القصصي^١ في الشعر العربي

الدكتور حسين أبو يساني *

الملخص

إن للأدب العربي مجالات غير مطروقة تستحق الدراسة، منها البيت القصصي وهو أحد القوالب القصصية في الشعر العربي منذ أقدم نماذجه إلى تجاربه الجديدة. يبدو أن أحداً لم يتطرق إلى هذا المجال في الأدب العربي، فيجدر أن يُدرس كقالب قصصي له سماته الخاصة التي تستقل بنفسها. إن البيت القصصي هو قصة بكاملها تُسرد في بيت تتواجد فيه عناصر القصة الضرورية. بما أن البيت الواحد لا يتسع مجالاً مفصلاً لسرد القصة، فعليه أن يشتمل على مستلزمات السرد الضرورية. وبما أن العناصر الضرورية، أي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة (الزمكان)، هي التي تُهيئ الظروف لإنشاء القصة، فكل بيت يشتمل على هذه العناصر، يُعدُّ بيتاً قصصياً. قد اختار الكاتب تسعة عشر بيتاً من الشعر العربي في عصوره المختلفة كنماذج للبيت القصصي ليُدرس بعضها في عناصره القصصية وليتعرف القارئ المحترم على هذا القالب القصصي الجديد.

كلمات مفتاحية: الشعر العربي، القصة، قالب قصصي جديد، البيت القصصي.

المقدمة

تعدّ القصة من أحبّ الفنون الأدبية في عصرنا الحاضر، حيث إنها أكثر ملائمة لروح الإنسان وأمنياته، ومستأثرة باهتماماته. قد لعبت القصة دوراً هاماً في حياة الجمهور منذ أقدم العهود، وكان السوالف يحكون الأساطير والحكايات الخيالية للتسلية ولترجية الفراغ. لقد تطور هذا الفن الأدبي مع مرور الزمن، واقترب من الحقائق المعيشية فأصبح فناً بارزاً بين الأنواع الأدبية.

^١ - Fiction verse

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، بجامعة «تربيت معلم» في طهران.

تاريخ الوصول: ١٥/٤/١٣٩٠هـ.ش = ٦/٧/٢٠١١م تاريخ القبول: ٢٠/٧/١٣٩٠هـ.ش = ١٢/١٠/٢٠١١م

للقصة معنيان: أحدهما عام وهو السرد والإخبار، يقوم على اتباع الخبر بعضه بعضاً وسوق الكلام شيئاً فشيئاً، وثانيهما أدبي خاص وهو الذي يجعل لها تركيباً معيناً تتحرك خلاله الشخصيات وتنمو الحوادث، وترابط العناصر القصصية على خطة مقصودة، بتدبير القاص ووعيه.^١

القصة بمعناها العام، قد كانت منذ العصور القديمة عند جميع الشعوب حين كان الناس يتحلّقون حول القاص ليحكى لهم أخبار الأمم البائدة ووقائع الحروب والمعارك.^٢ للقصة القديمة ليست قيمة فنية كثيرة بالنسبة لسائر الأنواع الأدبية، أما بمفهومها الخاص «أي بمعنى الفن الأدبي فهي وليدة العصور المتأخرة نشأت بنشوء القوميات وانتشار الصحافة، ثم نمت وتطوّرت حتى غدت فناً أدبياً له طرائقه المختلفة وحدوده المرسومة»^٣

يرى المعاصرون أنّ القصة كفن أدبي هي: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثير والتأثير».^٤ وإلّا تصاغ بأسلوب معين وترسم لها نهاية معروفة.^٥

أصبحت القصة في العصر الحديث فنية وصارت منبراً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية لسعة انتشارها، وقوة تأثيرها.^٦ فتخلّصت من الموضوعات القديمة والخيالية شيئاً فشيئاً وارتكزت على الواقع الإنساني ووصف الأشخاص وصراعاتهم النفسي.

إن القصة بمعناها العام، مرّت بمراحل مختلفة وتعدّدت أشكالها بتناسب حياة الناس وحاجاتهم في كل عصر ومكان. أما النقاد المحدثون فيهتمون بالفنون القصصية اهتماماً كبيراً ويميّزون بين خصائصها

^١ - جوزيف الهاشم، وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ج ١، ١٠٢.

^٢ - وزارة المعارف، البلاغة والنقد، ٩٤.

^٣ - جوزيف الهاشم، وآخرون، المصدر السابق.

^٤ - محمد يوسف نجم، فن القصة، ٩.

^٥ - حاتم الساعدي، محاضرات في النثر العربي الحديث، ٣٧.

^٦ - محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها، اتجاهاتها وأعلامها، ٣.

ويقسّمونها إلى أنواع مختلفة منها: الرواية^١، والقصة^٢، والقصة القصيرة^٣، والأقصوصة^٤، والقصة القصيرة جداً^٥.

هناك مصطلحات أخرى جرّها الشعر في عصوره المختلفة منها **القصيدة السردية**^٦. «يطلق هذا المصطلح على القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية أي أحداث حقيقية أو متخيّلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادّته الأساسية. القصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية، وهي جنس فرعي هجين يقوم على تظافر الشكل الشعري والمحتوى القصصي، أي أنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكل عمود القصة، وهي حسب السرديين ستة مقومات: أ-تابع أحداث، ب-شخصية أو أكثر، ج-تحويل مسانيد، د-حبكة، هـ-علية سردية، وتقويم نهايي»^٧. وتشمل القصيدة القصصية في الأدب الغربي أجناساً مختلفة مثل الملحمة والحكاية المثلّية والأقصوصة المنظومة^٨ والرواية المنظومة^٩. أما في الشعر العربي القديم فإنّ القصة لم تكن غاية في ذاتها إلا في الحكايات المنظومة على السنة الحيوانات والتي ألّفت بتأثير كليلية ودمنة. فقد نظم أبان بن حميد اللاحقي (ت ٨١٥ م) كتاب ابن المقفع واقتفى أثره ابن الهبارية (ت ١١٥ م) فوضع كتاب " نتائج الفطنة في نظم كليلية ودمنة" وألّف "الصادح والباغم" وهو يضمّ أراجيز عدد أبياتها ألفا بيت. غير أنّ الحكاية المنظومة لا تمثّل في الشعر العربي القديم سوى ظاهرة ثانوية أفرزها التنازع بين الشعر والنثر.^{١٠}

^١ Roman-

^٢ Novel-

^٣ Short story-

^٤ Short story-

^٥ Short short story-

^٦ Narrative Poem-

^٧ - محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ٣٤٧.

^٨ Nouvelle verse-

^٩ Ronan verse-

^{١٠} - المصدر السابق.

وفي العصر الحديث شاع الشعر القصصي في النصف الأول من القرن العشرين بسبب تأثير الأدب الغربي. فأقبل عدد من الشعراء على كتابة القصيدة القصصية، نخصّ بالذكر منهم: أحمد شوقي، وشبلي الملائط، وخليل مطران، وجميل صدقي الزهاوي.^١

إن الأدب العربي هو أدب متوسع في عصوره المختلفة، قد جرّب عمالقة مشهورين، فلاغرو إن فاجأنا هذا الأدب بموضوع جديد لم يخطر ببالٍ ولم يتطرق إليه أحد. إذن البيت القصصي الذي نحن بصددده هو مجال جديد يفاجئ المتلقي، وواضح أنّ هذا النوع الأدبي (Genre) يختلف الشعر القصصي (Fiction poetry) وكذلك القصيدة السردية (Narrative poem).

إن البيت القصصي يشبه في إيجازه الهايكو (Haiku) الياباني وهو « قصيدة قصيرة من ثلاثة أبيات تحتوي الأول والأخير منها على خمسة من مقاطع الكلمات والثاني على سبعة »^٢، ثم يشبهه في تجنبه من الوصف، المدرسة الأمريكية المسماة بالاعتدالية (Minimalism) وهو « أسلوب روائي - مسرحي »، يكفي بأقل ما يمكن من العناصر الضرورية ويعتقد أن الأقل هو الأكثر^٣ (Less is more). فهذا البيت هو نقطة الاتصال بين الشعر والقصة في أقصر شكل ممكن، تمكن من الاحتواء على الاثنين.

إن الكاتب لم يحصل على مصدر يدرس هذا القالب القصصي الجديد في الأدب العربي وهكذا لم يتمكن من الحصول عليه في مواقع الشبكة المعلوماتية. فالمصدر الوحيد عنده لمتابعة الموضوع هو مقالة حميد عبد اللهيان عنونها: "داستان بيت؛ يك قالب داستاني تازة"^٤ قد تناولت الموضوع في الشعر الفارسي. يبدو أنه قد اتضح مما مضى أن الهدف من كتابة هذا المقال، هو الإجابة عن سؤالٍ قد خطر ببال كاتبه وهو : « هل يحتوي ديوان الشعر العربي على البيت القصصي كما احتوى عليه ديوان الشعر الفارسي؟ »

^١ - نفس المصدر، ٣٤٨

^٢ - عبد الوهاب الميسري، دراسات في الشعر، ٢٤٧

^٣ - جمال ميرصادقي، و ميمنت، واژه نامه ی هنر داستان نویسی، ١١٠.

^٤ - - "البيت القصصي؛ قالب قصصي جديد"

البيت القصصي واحتواؤه على عناصر القصة الأصلية

كما يوحي عنوان البيت القصصي، هو قصة تُسرَّد في بيت واحد، تبدأ ببداية البيت وتنتهي بنهايته. وربما نجد بياناً إضافياً أو شرحاً قبله أو في البيت الذي يليه، لكنهما لا يشاركان في صلب القصة مباشرة. فالمهم في هذا البيت هو أن يشمل عناصر القصة لوحده. يبدو أن هذا النوع القصصي يشبه القصة القصيرة جداً (Short short story) إلى حدٍّ ما، إذ هي لا تتجاوز خمساً وعشرين كلمة في قسم من نماذجها، وما يلقانا في هذا المجال قصة **لعماد نذاف** عنوانها "العاشق". يقول القاص فيها: «فتحت العاشقة باب بيتها ليلاً، فشاهدت العازف وقد غفا عند عتبة الباب، فيما راحت القيثارة تعزف وحيدة تنهيدة عشق حزينة! «^١ وفيما يلي نواجه نموذجين آخرين لنبييل صالح عنوانهما "فلا هطلت بأرضي" و"النظام"، وهما يقلان عن عشرين كلمة كما يلي: «نظر التاجر إلى السماء بفرح؛ ثم خاطب الغيوم: غربي أو شرقي، فأينما هطلت أرباحك لي!» و: «تلمس الشرطي السور المحيط بالنهر ليتأكد من متانته، واستقامة النهر، وصمت الأسماك!»^٢

بما أن الحكاية أو السرد (Narration) لا تُعدُّ قصةً (Story) إلّا إذا أحرزت ثلاثة من عناصر القصة وهي: الشخصية (Character)، والحبكة (Plot)، والفعل (Action) - وإنما الزمان والمكان (Environment) ينضويان تحت هذه الثلاثة - فالنماذج التي آتينا بها أعلاه قد أصبحت سردها قصةً، لاحتوائها على العناصر الأساسية؛ إذ إن الشخصية في أول نموذج - كمثال - هي: "العاشقة" التي فتحت الباب. والفعل هو: فتح الباب، ورؤية العازف، فالعزف على القيثارة. إننا لا نجد في القصة ما يبيّن الحوادث تبيناً تاماً لكنّ الجوَّ يعطينا من المعلومات ما يُطلِّعنا على أن العازف قد كان عاشقاً لواحدة، فقد جاء إليها ليُعرض لها حبّه، لكنه عندما لم يتمكن من العثور عليها وواجه باباً مغلقاً بدأ يعزف لها على القيثارة حتى أُنْتَه الغفوة. فسببُ حضور العازف، هو الحبّ لحبيته وسببُ غفوته إمّا أنه تعب من كثرة العزف وإمّا أنّه قد غشي عليه للوعة العشق والتياحه أو غيرهما من الأسباب. وهذا يدلّ على توالي أحداث القصة في مجرى معين، وعلى الفعل القصصي، وكذلك على

^١ - أحمد الجاسم الحسين، القصة القصيرة جداً، ١٣٩.

^٢ - المصدر السابق.

تواجد الحبكة أو تواجد العلة والمعلول في تيار حوادث القصة. أما الزمان الذي تستغرقه القصة فهو برهة من الليل وربما برهة من النهار أيضاً، لأنّ اللحظة التي بدأ العازف عزفَه على القيثارة غيرُ معروفة بالضبط. وأخيراً تشير عتبة باب البيت إلى مكان القصة وأحداثها.

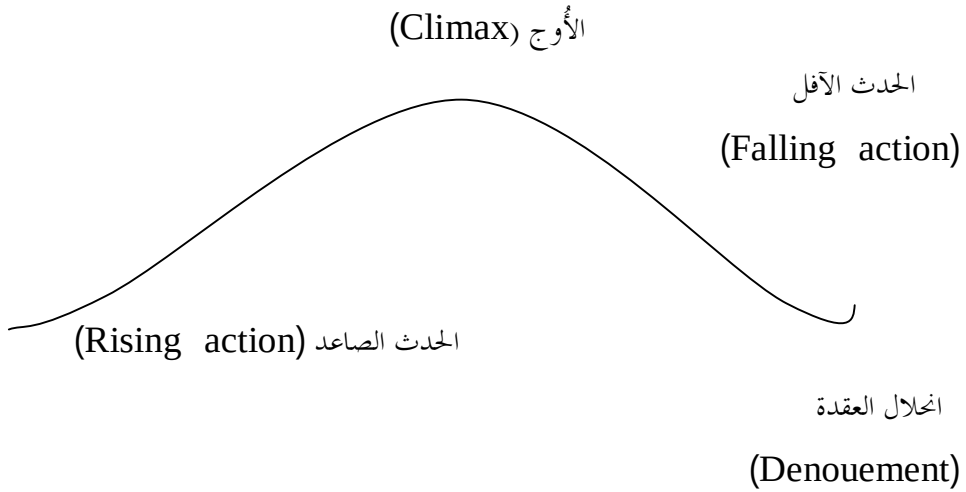
بنية القصة

بعد هذا العرض المتواضع نلخص بنية القصة في رؤية جديدة إلى أربعة مواقف وهي التي تُلزِمنا وتساعدنا عند دراسة الأبيات القصصية:

- ١ - موقف "أ" : وهو ظروف القصة الأولية التي تبدأ بها القصة زمنياً، قبل أن تحدث فيها أية حركة أو نشاط. نحو: «لقد كان سلطان عادل في بلاد بعيدة يحكم على الناس وهو يحب رعيته..»
 - ٢ - موقف "ب" : تحدث في القصة حادثة تسبب الصراع والعقدة ومواجهة الشخصيات أو القوى بعضها مع بعض فإن الظروف الجديدة تترك الشخصيات في مشاكل، تؤدي إلى الوصول إلى نقطة الأوج. « .. ولقد هاجم على السلطان، الدولة المتاخمة بجيش عرمم، حرصاً على الحصول على ثروته الهائلة ..».
 - ٣ - موقف "ج" : إنّه أوج القصة وذروتها أو النقطة التي تنحلّ العقدة أو العُقد ويُحدّد مصيرُ القصة. « .. قد اشتدّ القتال بين المهاجمين وبين الناس العاديين، أدّى إلى انتصار المهاجمين أو الناس العاديين ..».
 - ٤ - موقف "د" : وهو انحلال العُقد أي "الحلقة الأخيرة من الحبكة"^١ ثم نهاية القصة أو العودة إلى ظروف القصة الأولية. « لقد دفع السلطان العادلُ خصمَه إلى ما وراء حدود البلاد واستتبّ السلام والأمن في أُنحائها .. أو .. لقد فتح الخصمُ بلاد السلطان وقد حكم على الناس ظلماً وجوراً.. أو .. لقد شهدت البلاد ظروفاً جديدة..»^٢.
- وفيما يلي نتعرف على منحنيّ يوضح صيرورة حركة الحبكة في "القصة القصيرة جداً"، التي يشبهها البيت القصصي إلى حدٍّ ما:

^١ - مصطفى مستور، مباني داستان کوتاه، ٢٤.

^٢ - حميد عبد اللهيان، «داستان بيت؛ يك قالب داستان تازہ»، پژوهش های ادبی، ١١٠ و ١١٦.



الأرضية (Exposition)

بنية القصة القصيرة جداً (Short short story structure)

نماذج من البيت القصصي وما فيه من عناصر القصة

إن ما يلفت النظر في البيت القصصي، إيجازه لعناصر القصة وابتعاده عن الوصف والإكثار. فكما أشرنا إليه أعلاه أن هذا النوع القصصي يدخل في إطار القصة المعتاد لاحتوائه على عناصرها الأصلية وهي خمسة، وقد يتمكن الباحث بتصفحه ديوان الشعر العربي من العثور على نماذج كثيرة للبيت القصصي، لكننا اكتفينا بما يلي من الأبيات، نظراً لحجم المقالة الضيق:

— الشنفرى:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا، وَأَيَّيَّمْتُ إِلَدَةً،
وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ، وَاللَّيْلُ أَلِيلٌ^١

— حارث بن حلزة:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً؛ فَلَمَّا
أَصْبَحُوا، أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضُوضَاءُ^٢

^١ - حسن پاينده، نقد ادبی و دموکراسی، ۱۳۸.

^٢ - محمد دزفولی، و احمد امام زاده، شرح قصیده ی شنفری، ۷۱.

— عنتره:

فتركته جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشَنُهُ يَقْمِضُنَ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمُ^٢

— كعب بن زهير:

بانَتْ سُعَادُ وَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ مُتَيْمٌ إِنْ رَهَا لَمْ يُجَزَرَ مَكْبُولُ^٣

— البحتري:

نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجِدَّةِ حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ^٤

— المتنبي:

وَيَمْشِي بِهِ الْعَكَازُ فِي الدَّيْرِ تَائِبًا وَمَا كَانَ يَرْضَى مَشْيَ أَشَقَرٍ أَجْرَدًا^٥

— المتنبي:

تَمَنِّيْتُهَا لَمَّا تَمَنَيْتُ أَنْ تَرَى صَدِيقًا، فَأَعْيَا، أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيًا^٦

— أبو العلاء المعري:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْجَهْلَ فِي النَّاسِ فَاشِيًا تَجَاهَلْتُ، حَتَّى ظُنَّ أَنِّي جَاهِلُ^٧

— ابن فارس:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَةً سَكَرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ^٨

— دعد:

دَرَسَ الْجَدِيدُ، جَدِيدُ مَعْهَدِهَا فَكَأَنَّمَا هِيَ رَيْطَةٌ جَرْدُ^٩

^١ - عمر فاروق الطباع، شرح ديوان حارث بن حلزة، ٢٤.

^٢ - عنتره، الديوان، ١٨.

^٣ - كعب بن زهير، الديوان، ١٩.

^٤ - البحتري، الديوان، ٦٣٤.

^٥ - عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج ٢، ٥.

^٦ - المصدر السابق، ج ٤، ٣٠٧.

^٧ - عمر فاروق الطباع، ديوان أبي العلاء المعري، ٢٢٩.

^٨ - ابن الفارض، الديوان، ١٤٧.

— ابن الأنباري:

أَسَاتَ إِلَى النَوَائِبِ فَاسْتَثَارَتْ فَأَنْتَ قَتِيلَ ثَارِ النَّائِبَاتِ^٢

— الطغرائي:

تَقْدِمْتَنِي أَنَاسٌ كَانَ شَوِطُهُمْ وَرَاءَ خَطْوِي، لَوْ أَمْشِي عَلَى مَهْلٍ^٣

— الطغرائي:

غَاضَ الْوَفَاءُ وَفَاضَ الْعَدْرُ وَانْفَرَجَتْ مَسَافَةُ الْخُلْفِ بَيْنَ الْقَوْلِ وَالْعَمَلِ^٤

— ابن زيدون:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِيْنَا وَنَابَ عَنْ طُولِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا^٥

— بشارة الخوري:

ضَجَّتِ الصَّحْرَاءُ تَشْكُو عُريَهَا فَكَسَوْنَاهَا زَيْرًا وَدُخَانًا^٦

— أبو القاسم الشابي:

سَكِرْتُ بِهَا مِنْ ضِيَاءِ النُّجُومِ وَغَنَيْتُ لِلْحَزَنِ حَتَّى سَكَّرَ^٧

— إلياس فرحات:

فَإِذَا جَمَعْنَا الْقَوَوَيْنِ تَحَرَّكَتْ فِي الْبَيْدِ عَاصِفَةٌ تَهَزُّ الْبَيْدَا^٨

— سعيد عقل:

قَدَّسَتْهَا الْعُرُوشُ، قَدَّسَهَا النَّاسُ وَدَاسَتْ عَلَى قُلُوبِ الْجَمِيعِ^٩

^١ - كرم البستاني، المجاني الحديثة، ج ٣، ٢٣٢.

^٢ - المصدر السابق، ٣٣٨.

^٣ - صلاح الدين خليل بن ابيك الصفدي، الغيث المسجّم في شرح لامية العجم، ٢٠٧.

^٤ - المصدر السابق، ٣٤٣.

^٥ - عمر فاروق الطباع، ديوان ابن زيدون، ٢٢٥.

^٦ - صادق خورش، مجالي الشعر العربي الحديث ومدارسه، ١٠١.

^٧ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ٧٦.

^٨ - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ١١٩.

— ميخائيل نعيمة:

فَقَدْ جَفَّتْ سَوَاقِينَا وَهَدَّ الذُّلُّ مَأْوَانَا
وَلَمْ يَتْرُكْ لَنَا الْأَعْدَاءُ غَرْساً فِي أَرْضِينَا
سِوَى أَجْيَافٍ مَوْتَانَا^١

إنَّ العناصر الأصلية التي تحتوي عليها الأبيات المذكورة هي: الحبكة، والفعل، والشخصية، والبيئة(الزمكان). وفيما يلي ندرس ثلاثة أبيات في عناصرها القصصية:

أ- الشنفرى:

فَأَيَّمْتُ نِسْواناً، وَأَيَّمْتُ إِلدَةً، وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ، وَاللَّيْلُ أَلِيلُ^٢

هذا البيت يشير إلى طريقة شنفرى المعيشية التي كانت تنحصر بالسلب والنهب والتلصص بخفة ورشاقة، شأنه في ذلك شأن سائر الصعاليك العدائين من الشعراء. يُغَيِّرُونَ في الليل على الأحياء المطمئنة فيروِّعون النساء والأطفال ويبلبلون عقول الرجال، حتى إذا خافوا الخيل أن تدركهم، اتجهوا نحو الجبال العاصمة، والأودية الوعرة، والأدغال الموحشة، فتغلغلوا فيها.^٣

كيف يتسنى لقارئ يواجه هذا البيت وهو لا يعرف القصة التي حكيناها آنفاً، أن يستخرج عناصر القصة الخمسة؟ هذا سؤال يعترض لنا، وفيما يلي إجابة لنا عن السؤال.

إننا لانعرف الشخصية بالتحديد لكن الكلام يعطينا معلومات نستنتج أنها من أقوياء الرجال أو من أبطالهم، إذ لا يقوم بهذا العمل الصعب المنال الرجال العاديين أو النساء خاصة، وعلى هذا، ليست الشخصية هنا حيواناً ولا ما نعرفه من النبات والجماد. وهكذا في البيت وما يشكله من كلمات، إشارة إلى أن زمان الأحداث فيه، هو منتصف الليل وغياهبه إذ إنَّ الـ « واو » الحالية في « والليل

^١ - المصدر السابق، ٥٢٦.

^٢ - ميخائيل نعيمة، ديوان همس الجفون، ١٣.

^٣ - محمد دزفولي، وأحمد امام زاده، المصدر السابق، ٧١.

^٤ - كرم البستاني، المصادر السابق، ج ١، ٣.

أَيْلُ» تشير إلى أن هذه الإغارة قد بدأت في سواد الليل وانتهت قبل أن ينقشع ظلامه أو قبل أن يبرز فجر. فيتحدد الزمان مباشراً ولا يواجه القارئ صعوبة تمنعه من العثور عليه. وللقارئ عند البحث عن مكان الأحداث أن يعتمد على الشواهد الموجودة في البيت. يدُلُّنا الشاعر على أن المكان حيٌّ من أحياء العرب الجاهليين أو جزءٌ من خيامهم وربما هو ناءٍ عن المدينة ومدنيتها، إذ لا يناسب هذا الشئ إلا الحياة البدوية الصحراوية التي تسمح لفارس أن يجوها بهذه السهولة وأن يفعل ما يشاء.

أما عملية الإغارة، وتأييم النسوان، وإيتام الأطفال، ثم العودة منها، فتُعدُّ "الفعل القصصي". أضف إلى ذلك أن المواقف الأربعة التي أشير إليها أعلاه كبنية القصة في رؤيتها الجديدة، تتضح تماماً في هذا البيت؛ إذ ابتدأت بالإغارة كما تبدأ ظروف القصة الأولية، واستمرت بتأييم النساء وإيتام الأطفال، فانتَهت بعودة الشخصية إلى حيث كانت. وأخيراً إن أسباب هذه الإغارة غير واضحة تماماً لكننا نعثر عليها إما بالحدسيات وإما بالشواهد الموجودة، ومنها ما يلي:

— إن أهل الحيّ أسأؤوا الأدب إلى الشاعر فهو قد قام يأخذ بثأره.

— أو إن رجال الحيّ أغاروا على القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر وقتلوا رجالها فهو قام بمثل ما قاموا به. وغيرهما من الحدسيات.

مع أن الحبكة لم تتوسع في إطارها كالروايات والأقاصيص في هذا البيت القصصي وهو بسبب حجم البيت المحدد جداً، لكن فقد ظهرت ملامحها التي بُنيت على أساس العلة والمعلول.

ب-المتني: ويمشي به العُكاز في الدير تائباً وما كان يرضى مشي أشقر أجرداً^١

هذا البيت من قصيدة أنشدها المتني في السنة السادسة لاتصاله بسيف الدولة، يوم عيد الأضحى من عام ثلاثمائة وثلاثة وأربعين للهجرة. وكان الأمير والشاعر في ميدان حلب على فرسين مطهَّمين، والفرسان حولهما كتائب كتائب، والناس يحفون بهما من كل جانب، وعلى الوجوه أمارات السرور والاعتزاز.^٢

^١ - البرقوقي، المصدر السابق، ٥.

^٢ - حنا الفاحوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي؛ الأدب القديم، ٧٩٨ و ٧٩٩.

القسم الأول من القصيدة يدور حول حرب الثغور وانتصار سيف الدولة على جيش الروم فيصف الشاعر فيه الدُمستق؛ قائد جيش الروم في حرب الثغور، الذي فرّ جريحاً وأُخذ أسيراً، ويقول: «وصار يمشي في دير الرهبان على العكاز تائباً من الحرب بعد أن كان لايرضى مشي الخيل السريع -لأن الجواد الأشقر عند العرب أسرع الخيل - بعد أن يمس ونال منه الهم. والأجرد: القصير الشعر»^١ في هذا البيت - كمثيله السابق - لا يمكن للمخاطب أن يتعرف على شخصية القصة الأصلية لكنه يعثر من فحوى البيت على مكانتها المتميزة مع أنها فقدتها حالياً إذ لايتسنّى لكل أحد في حياته أن يركب أشقر الخيول وأسرعها بسهولة لغلاها. فالشخصية هنا هي الإنسان لأنه هو الفارس دون غيره، وهذا الإنسان يمتاز عن الآخرين أيضاً لأسباب تبينت أعلاه.

كذلك في البيت ما يشير إلى الزمكان؛ أولاً، إنّ ما يدل على المكان يتجلى في موضعين: موضع يتلخص في "الدير" وهو مكان واضح محدد. وموضع آخر يجتاز فيه الفارس وهو راكب جواده الأشقر، وهذا الاجتياز يحدث إما في الصحراء، إما في حلبة السباق وإما في ساحة الوغى. وثانياً، إنّ ما يدل على الزمان يظهر في فترتين أيضاً: فترة تنقضي في الدير، وما «أنّ الدير: مسكن الرهبان والراهبات»^١ فلايتحدد فيه زمن خاص للطقوس والعبادات. وفترة أخرى يركب فيها الفارس جواده، فيرجح عادة أن يحدث هذا الركوب والاجتياز نهاراً لظلام الليل وقنامه.

أما الفعل القصصي هو الذي شاهدنا حدوثه في البيت؛ بمعنى أنّ الشخصية كانت فرداً متميزاً "يركب الأشقر الأجرد"، "وقعت له أحداث" في حياته -مع أنها لم تتضح من البيت لكنها واضحة في الأبيات السابقة- فأدت إلى "أن يمشي به العكاز في الدير" و"أن يتوب عما صدر منه من الأعمال". ولا شك في أنّ لهذا التحول في الشخصية من حالة إلى أخرى أسباباً لا يستبطنها المتلقي مما يشتمل عليه البيت؛ لا في شكله ولا في مضمونه، لكنه يتمكن من الحصول على الجواب باستعانة الحدسيات من عنده. فقد تبين أخيراً أنّ البيت أعلاه -بما آتينا به من أدلة- قد احتوى على عناصر نعدها أساسية للسرد القصصي.

ج- ميخائيل نعيمة: فقد جفّت سواقينا وهذا الذل مأوانا

^١ - البرقوقي، المصادر السابق، ٥.

ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا
سوى أجياف موتانا^١

يتناول الشاعر حالة الإنسان العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية وما أفزته من واقع سياسي واجتماعي أليم بعد أن أصبح العرب وقوداً لحرب لا ناقة لهم ولا جمل^٢ ويقدم شعره خاصة إلى ضحايا قرية دنشواي المصرية^٣، الذين قُتلوا إثر مقتل أحد الضباط الإنكليز في تلك القرية. مع أن البيت يختلف في شكله قليلاً عما تعودناه، عن الشعر الكلاسيكي القديم ومع أنه ينضوي تحت قوالب الشعر الحديث، لكنه لا يتجاوز عنه في عدد كلماته تجاوزاً. قد يواجه القارئ هذا البيت لأول مرة لا خلفية عنده، فلا يعرف شيئاً عما يسبقه ولا ما يأتي بعده من الأبيات. على هذا نحدد عناصره القصصية كما حددناها عند بيت للشنفرى آنفاً.

^١ - ميخائيل نعيمة، المصدر السابق.

^٢ - صادق خورش، مجالي الشعر العربي الحديث ومدارسه، ١٧٩.

^٣ - حادثة دنشواي هو اسم لواقعة حدثت العام ١٩٠٦ للميلاد في بلدة دنشواي في الريف المصري. صدرت أوامر الحكومة في مصر بمساعدة فرقة تابعة للاستعمار البريطاني آنذاك مكونة من خمسة جنود ممن كانوا يرغبون في صيد الحمام ببلدة دنشواي المشهورة بكثرة حمامها كما اعتادوا، ولسوء الحظ كان الحمام عند أجران الغلال يلتقط الحب ولم يكن منتشراً على السكة الزراعية بعيداً عن مساكن الأهالي. وما يؤخذ من مجموع أقوال متعددة المصادر أن مؤذن البلدة جاء يصيح بهم كي لا يحترق التبن في جرنه، ولكن أحد الضباط لم يفهم منه ما يقول وأطلق الرصاص فأخطأ الهدف وأصاب زوجة شقيق ذلك الرجل واشتعلت النار في التبن فهجم الرجل على الضباط وأخذ يجذب البندقية وهو يستغيث بأهل البلد صارخاً: السيد قتل المرأة وحرقت الجرن. فأقبل الأطفال والنسوة والرجال، وهرع بقية الضباط الإنكليز لإنقاذ صاحبهم. وفي الوقت وصل الحراس للنجدة كما قضت أوامره، فتوهم الضباط على النقيض بأنهم سيفتكت بهم فأطلقوا عليهم الرصاص وأصابوا بعضهم فصاح الجمع: قتل شيخ الحراس. وحملوا على الضباط بالأحجار والأخشاب فقبض عليهم الحراس وأخذوا منهم الأسلحة إلا اثنين منهم؛ هما كابتان الفرقة وطبيها فأخذوا يعدوان لكن الكابتان بعد مسافة وقع على الأرض ومات. كان رد الفعل البريطاني قاس وسريع؛ فقد قدم اثنان وخمسون قروياً للمحاكمة بجريمة القتل المتعمد وتم إثبات القتل على اثنين وثلاثين منهم في يونيو ١٩٠٦ للميلاد. تفاوتت الأحكام فيما بينهم وكانت معظم الأحكام بالجلد، والبعض حكم عليه بالأشغال الشاقة وتم إعدام أربعة قرويين منهم (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة).

الشخصية في القصة هي المحور الذي تدور حوله القصة كلّها، لها أبعادها وسماتها، ولا تقتصر هذه الأبعاد على الشخصية البشرية فحسب، وإنما تنسحب أيضاً على كل شخصية تدور حولها القصة ولو كانت حيواناً أو نباتاً أو جماداً.^١ فكلمات « الأعداء، غرساً، سواقى، ومأوى » تلعب دوراً كشخصيات القصة وإنما « الأعداء » منها هي الأصلية، لأنها محور الأعمال والأحداث إذ بحذفها تختل حوادث القصة في مجراها المعتاد. فقد اتضح هنا أن الشخصية تظهر جلياً لا يواجه الدارس مشكلة للعثور عليها. أما زمان الأحداث المحدّد فربّما لا تشير إليه الكلمات مباشرة لكنّها فيها، ما يدلّ عليه بشكل أو بآخر. إذ لا يحدث « جفاف السواقى » و« هدود المأوى » و« القضاء على آثار الحياة بكاملها » في فترة قصيرة من الزمان، أضف إلى ذلك أن التاريخ قد علّمنا أن الحروب التي تحتاز بلدًا ما وتُبيد ما فيه من آثار الحياة، تستغرق أمداً طويلاً يصل مداه إلى سنين أحياناً. وهكذا في كلمتي « مأوانا » و« أراضينا » ما يدل على مكان الأحداث حيث تدل الأولى على إطار المكان المحدود، كالغرف والبيوت وتدل الثانية على إطاره الأوسع والأرحب، كالقرية والقرى أو المدن والبلد أو غيرها من الأمكنة.

أما الفعل القصصي فيبدأ فيه من شنّ الغارة على سكان الأراضي، إلى إبادتهم، والقضاء على حياة الناس في شتّى جوانبها وبأشكالها المختلفة، ثم تركهم أحياف موتى. وهذه الأعمال تمثل المواقف الأربعة المشار إليها أعلاه، التي تشكل بنية القصة في رؤيتها الجديدة. إنّ بدايات القصّة لم تتضح وضوحاً فلا ندري ما هي الأسباب التي أدت إلى هذه الحرب المبيدة، وإنما نستعين بمزاعمنا فيما يلي:

— إن السيطرة على الثروات الكامنة، جعلت الأعداء يشنون على سكان الأراضي ويبيدون عن آخرهم.

— أو إثارة النعرات الطائفية والعقائدية أسفرت عن هذه الحرب المدمرة. وغيرها من المزاعم.

^١ - حسين القباي، فن كتابة القصة، ٦٨ و ٧١.

إذن قد اتضح عما مضى أن حبكة القصة المبنية على العلة والمعلول، تلعب دورها جيداً، إذ جرّت الأحداث في مجراها، لأسباب عثرنا عليها طوال القصة. ويبدو أن البيت، يحتوي على عناصر القصة الأصلية فيتمكن من الحصول على لقب البيت القصصي.

أما بعد هذا العرض المتواضع فنكتفي، فيما يلي، بالإشارة إلى العنصر المهيمن على الأبيات المشار إليها، بصفته عنصراً غالباً على بقية العناصر.

الحبكة (Plot)

إن حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية وهي لا تفصل عن الأشخاص، فالقاص يعرض علينا شخصياته دائماً وهي متفاعلة مع الأحداث متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.^١ «وهي المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي لا نحس فيه افتعلاً لحدث أو إقحاماً لشخصية». ^٢ وهكذا تقوم الحبكة على سرد الأحداث برابط العلة والمعلول. فعندما نقول: مات الأمير وماتت الأميرة، هذه قصة أما قولنا: مات الأمير وماتت الأميرة حزناً له، فهي حبكة. ^٣ تبدأ الحبكة بفكرة عامة وتتهيء الأذهان إلى الحادث قبل وقوعه. ثم تتعقد وتتأزم إلى أن تنتهي إلى حل طبيعي ومنطقي ^٤.

لا يمكننا أن ندرس بيتاً كبيت قصصي ونحن لانعثر فيه على الحبكة التي تُعدّ أساس القصة وعمودها الفقري؛ وإن قويت في بيت أو ضُعفت في غيره من الأبيات. فيما أن الحبكة تقوم على سرد الأحداث برابط العلة والمعلول، تستتبّ وطأها فيما يتعلق من الأبيات بكعب بن زهير، وبأبي العلاء المعري، وابن الفارض، وابن الأنباري، وبشارة الخوري، والشابي، وإلياس الفرحات. إنّ السبب في اختيارنا لهذه الأبيات هو أننا نلاحظ: أنّ الشاعر يشير فيها مباشرة إلى أسباب الحوادث وعللها. فمثلاً عندما يقول ابن زهير: «بانت سعاد فقلبي اليوم متبول/ متيمّ إثرها لم يُفد مكبول»، نشاهد الراوي وهو يتحدث عن تَبَلُّب قلبه وسُقمه، وحينما نسأله عن **العلة** يفاجئنا بجواب يدل على فراق المعشوقة وبينها عنه. وكذلك الحبكة في بقية الأبيات.

الفاعل (Action)

^١ - نجم يوسف، المصدر السابق، ٦٣.

^٢ - وزارة المعارف، المصدر السابق، ٩٦.

^٣ - ميريّام آلوت، رمان به رواية رمان نويسان، ٣٧٢.

^٤ - محبة حاج معنوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ٣١.

يراد به «التنظيم السياقي للأعمال أو الأحداث، سواء كان ذلك التنظيم مرتباً أو جاهزاً أو تولّى تنسيده فاعل مخصوص. ولذلك عدّت علاقة الفعل بالحدث علاقة عامّ بخاصّ»^١ وهو لازم في القصة لأنها لا تقوم إلا به وإنّ ما نسميه بالحبكة القصصية، ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث^٢. إن الفعل الذي يعانق الحبكة في القصة ويتحرك جنباً إلى جنبه، يتغلغل في طيات هذه الأبيات كلها، لكنه يظهر في بعضها ظهوراً يغلب على بقية العناصر. ففي البيتين التاليين: «غاض الوفاء، وفاض الغدر، وانفجرت/ مسافة الخلف بين القول والعمل» و«قدّستها العروش، قدّسها النا/ س، وداست على قلوب الجميع»، يلاحظ أن وطأة العمل ودوره أقوى وأظهر من بقية العناصر. و«ما أنّ الحادثة أو الحدث أو الواقعة أو المصادفة التي تُعدّ جزءاً من الفعل القصصي، والتي تحدث من اشتباك شيئين ومساسهما أو من اتحادهما وتنقلهما»^٣، فتعتبر كلمات: «غاض الوفاء» و«فاض الغدر» و«انفجرت» في البيت الأول، و«قدّستها» و«قدسها» و«داست» في البيت الثاني، أفعالاً قصصية إذ تنطبق التعريف أعلاه.

الشخصية (Character)

الشخصية في القصة هي عمودها الفقري^٤ والخور الذي تدور حوله القصة^٥ والعنصر الأساسي في حبكة^٦، يختارها الكاتب لتكون مدار اهتمام القارئ في تتبّعه للحوادث وهو يبتكرها من خياله الواسع^٧. وهكذا أهم وسيلة يتلقّى بها القارئ فكرة القصة ومضمونها^٨. إنّ من الأبيات ما، تلعب فيه الشخصية دوراً أساسياً لا تلعبه العناصر الأخرى، كما في البيتين التاليين: «فتركته جزر السباع ينشئه/

^١ - محمد القاضي، وآخرون، المصدر السابق، ٣١٢.

^٢ - محمد زغلول سلام، المصدر السابق، ١١.

^٣ - جمال ميرصادقي، و ميمنت، المصدر السابق، ٩٣.

^٤ - سالم المعوش، الأدب العربي الحديث؛ نماذج ونصوص، ٣٢٠.

^٥ - حسن القباني، المصدر السابق، ٦٨.

^٦ - إبراهيم يونسى، هنر داستان نویسی، ٣٣.

^٧ - محبة حاج معروق، المصدر السابق، ٣٤.

^٨ - إبراهيم يونسى، المصدر السابق.

يَقْمِضُنْ حَسَنَ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمَ» و«تَقْدَمْتَنِي أَنَسُ، كَانَ شَوْطَهُمْ/ وَرَاءَ خَطْوِي، لَوْ أَمْشِي عَلَى مَهَلٍ». مع أن الشخصية ظهرت في البيتين كعنصر أساسي فيهما لكن الهدف من الإتيان بها في البيت الأول، وهي ضمير «ت» البارز في «فتركته»، يختلف عنها في الثاني، وهي كلمة «أناس»، إذ الهدف منها في الأول هو تفخيم الشخصية وتعظيمها وهي الشاعر نفسه، مع أن الهدف منها في الثاني هو إزدراء الشخصية وإذلالها وهي غير الشاعر.

البيئة (Environment)

البيئة هي مجموعة قوى وعوامل مكانية واجتماعية ثابتة وطارئة، تؤثر في حياة الإنسان وعاطفته، وفكره، وتصرفاته.^١ وهكذا تفسر سلوك الأشخاص وتضيء جوانبهم النفسية وتبرر الأحداث.^٢ فإن بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وأساليبهم في الحياة.^٣ إذن تنقسم البيئة إلى قسمين:

البيئة الزمانية (Time)

الزمان ضابط الفعل، وبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمان إلا أننا نتبين أثر الزمان عاملاً فعالاً في كثير من القصص الطويلة والروايات.^٤ ففي الأبيات التالية : «أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً، فَلَمَّا / أَصْبَحُوا، أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ» و«نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَ مِنَ الْجُدَّةِ حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لِبَسٍ» وكذلك «دَرْسُ الْجَدِيدِ جَدِيدٌ مَعَهَا/ فَكَأَنَّمَا هِيَ رِبْطَةٌ جَرْدٌ»، يحس الدارس فيها وطأة الزمان حيث يجد أن الكلمات: «عِشَاءً، وَأَصْبَحُوا، وَعَهْدَهُنَ، وَجَدِيدٌ مَعَهَا» يؤكد عليها الشاعر وهي التي تشكل ما في هذه الأبيات من مضامين أصلية. ولئن كان فيها أثر لبقية العناصر، فهي أخف من أثر الزمان.

البيئة المكانية (Place)

^١ - محبة حاج معتوق، المصدر السابق، ٣٧.

^٢ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ٥٦١.

^٣ - محمد يوسف نجم، المصدر السابق، ١٠٨ - ١١٠.

^٤ - محمد زغلول سلام، المصدر السابق، ١٣ و ١٤.

تلعب البيئة دورها في تطور الأحداث، والحبكة القصصية، وفي حياة الأبطال وصراعهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة، أو الظروف التي تُملئها عليهم. وتلعب البيئة دوراً هاماً في بعض القصص، يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ويدخل ضمن البيئة، المكان بمظاهر الطبيعة، وصوره المادية المختلفة أو مجموعة هذه الأشياء مضافاً إليها القيم المعنوية للمجتمع. وقد تكون البيئة على هذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقات المجتمع الأرستقراطية أو الوسطى أو الدنيا.^١ فرمما البيت الذي يتأكد في عناصره على عنصر المكان خاصة، هو البيت المنتمي إلى ابن زيدون. فعندما يقول: «أضحى التناهي بديلاً من تدانينا/ وناب عن طول لقيانا تحافينا» تشير كلمة «التناهي» و«التداني» فيه إلى البعد والقرب في المكان أو في الحب أو غيرهما من المعاني.

أما أخيراً فنشير إلى البيتين الذين يؤكدان على أكثر من عنصر واحد من عناصر القصة وهما: «فأَيَّمت نسواناً وأَيَّمت إِدَّةً/ وعدتُ كما أبدأت، والليلُ أيلُ» و«فقد جفَّت سواقينا وهذَّ الذل مأوانا/ ولم يترك لنا الأعداءُ غرساً في أراضينا/ سوى أجياف موتانا». فتتابع الأعمال في: «أَيَّمت، وأَيَّمت، وعدتُ، وجفَّت سواقينا، وهذَّ الذل، ولم يترك..»، يدلُّ على مكانة الفعل القصصي الخاصة في البيتين. كذلك ضمير «ت» البارز في البيت الأول وكلمة «الأعداء» في الثاني يؤكدان على أهمية عنصر الشخصية، إذ يقصد الشاعرُ بالأول، تفخيمه وتعظيم عمله والإشادة بما صدر عنه عند مقاتلته خصمه، ويقصد بالثاني، إظهار قسوة الأعداء، ومعاملتهم الآخرين بالتشدد والعنف، واقتراحهم من الافتراس الحيواني الجامح. وأخير عندما يقول الشاعر في البيت الأول: «.. والليلُ أيلُ»، يرمي به إلى أنه أنجز أعماله في أقل فرصة وفي زمانٍ محدّدٍ محدودٍ.

^١ - المصدر السابق.

النتيجة

أولاً: كلما تتقدم العلوم يوماً بعد يوم، تفتح للإنسان آفاقاً جديدة لم يجربها من قبل، وكلما يلج الإنسان في آفاق الأدب؛ من الشعر والنثر، يستثمره آثاراً تختلف عن أحوالها السابقة. عندما يستعين الدارس في دراسة النصوص الأدبية، بالمدارس والتيارات النقدية والأدبية الجديدة وبالتكنيكات المتنوعة كتكنيكات القصة والمسرحية والسينما، يتمكن من الحصول على ما لم يتمكن الأسلاف من الحصول عليه، خاصة إذا كان النص المدروس من الأبيات الشعرية المتأصلة في الأدب. فإذا استعان الشاعر البارع في نظم أشعاره، بالمعاني الفاخرة العالية وبالموسيقى في أنواعها الأربعة وكذلك بالخيال وباللغة الرصينة، يخلق أثراً فريداً لا يشاكله أي نص أدبي آخر، ومن ثمّ يتضح كلّ الوضوح أنّ هذا الشعر لا يوح بكل ما فيه من المعاني والأشكال الفنية. بمجرد قراءة أو قراءات قشرية بسيطة، بل يبقى في معانيه وأشكاله مدموغاً محتوماً إلا لمن ولج فيه وهو طويل الباع يتمكن من تفسيره في الشكل والمضمون، حينئذ يتلقى كلّ ولّاج فيه ما لم ينل منه المتقدمون. والأبيات التي درسناها في المقالة لها سمات لا تقلّ في ميزاتها عما أشير إليه أعلاه، فباستعانة التكنيكات القصصية الجديدة، ظهر منها إلى الوجود ما لم يكن واضحاً إلى من قبل.

ثانياً: أن الأدب العربي في عصوره المختلفة خاصة القديمة منها لا ينحصر بما عرض من الموضوعات لقرائه ودارسيه. فكأنه كثر دفين، كلما تمضي عليه الأزمنة وكلما ثبلية صروف الأيام، يزداد عتاقة وقيمة. إن الأدب العربي لم يفقد مكانته المرموقة عند ظهور المدارس الأدبية الجديدة بأشكالها المختلفة، ولا عند نشوء الظواهر الحديثة كالحداثة وما بعد الحداثة وما إليهما من الظواهر، بل وجد فيه أمارات تدل على أنّها قد استنبطت جديدها من قديمه. إن البيت القصصي هو مما يحتوي عليه الأدب العربي منذ عصوره القديمة إلى أحدث نتاجه، لكن لم يتطرق إليه أحد، والأمر يدل على أن هذا الكثر لا يزال مشحون بجواهر ثمينة يجود بها للآخرين، فينبغي لهواته أن يتغلغلوا في مكانه ليكشفوا زواياه المختبئة التي لم تظهر إلى الوجود بعد.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- آلوت، ميريام، *رمان به روايت رمان نويسان*، ترجمه؛ على محمد حق شناس، چاپ دوم، تهران: نشر مركز، ١٣٨٠ هـ. ش.
- ٢- البرقوقي، عبدالرحمن، *شرح ديوان المتنبي*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١ م.
- ٣- البستاني، كرم، *المجاني الحديثة*، ط ٤، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٣ م.
- ٤- پاينده، حسين، *نقد ادبي ودموكراسي*، ج ١، تهران: انتشارات نيلوفر، ١٣٨٥ هـ. ش.
- ٥- الجيوسي، سلمى الخضراء، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧ م.
- ٦- حاج معتوق، محبة، *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤ م.
- ٧- الحسين، أحمد جاسم، *القصة القصيرة جداً*، دمشق: دار عكرمة، ١٩٩٧ م.
- ٨- خورشيا، صادق، *مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت، ١٣٨١ هـ. ش.
- ٩- دزفولي، محمد، و امام زاده، أحمد، *شرح قصيده ى شنفرى*، چاپ اول، تهران: انتشارات كلك سيمين، ١٣٨٨ هـ. ش.
- ١٠- زغلول سلام، محمد، *دراسات في القصة العربية الحديثة*، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٣ م.
- ١١- الساعدي، حاتم. *محاضرات في النشر العربي الحديث*. بيروت: مؤسسة العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى، ١٩٩٩ م.
- ١٢- الشابي، أبو القاسم، *ديوان*، ط ١، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩٩ م.
- ١٣- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك، *الغيث المسجّم في شرح لامية العجم*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣ م.
- ١٤- عبد اللهيان، حميد، «داستان بيت؛ يك قالب داستاني تازه»، پژوهشهای ادبی، فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی، شماره ١٥، سال چهارم، بهار ١٣٨٦ هـ. ش.

٣٤ - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

دراسة التغيرات الطارئة على الهمزة في اللهجة الخوزستانية المكتوبة (ديوان عطية بن علي الجمري نموذجاً) الدكتور محمد جواد حصاوي*

الملخص

يشكّل رثاء أهل البيت للهجة الخوزستانية، مصدراً ثراً في المأثورات الشعبية، فإنّه مستساغ ومفهوم إلى حدّ ما لدى المستمع العربي عامّة حينما يسمعه، لكن الأمر يبدو صعباً حينما يقرأه، أو قد يفهم معناه بشكل مغاير إلى حدّ بعيد، وذلك يردّ إلى عدم الدقّة في الكتابة وعدم الاتفاق على منهج إملائي موحد في الكتابة، كما أنّ النسخ والمؤلفين من الذين لا يتقنون الكتابة الصحيحة لأبجدية هذه اللهجة إتقاناً كاملاً، فهذا الأمر جعل اللهجة المكتوبة تحفل بالأخطاء الإملائية، ولا تسير على منهج موحد.

من الأصوات التي تعاني من رداءة الطباعة وكثرة الأخطاء الإملائية في اللهجة الخوزستانية المكتوبة، هو صوت الهمزة، خاصّة همزة الوصل التي ظهرت كتابتها بصورة مختلفة، حتّى لدى الكاتب الواحد نفسه. فهذا الصوت تعرّض لأنواع وسائل تحريف العامية للفصحى من زيادة، ونقص، وحذف، وإبدال، واستعاضة، ونحت وإخلال بترتيب الأحرف. وذلك لما وجده الناطقون بهذه اللهجة من صعوبة في نطقه، فنهجوا فيه سبيل التسهيل، سهولة في النطق وسرعة في التعبير. إلّا أنّ الأمر، صعب على من لا يتكلّم اللهجة المكتوبة لأهالي خوزستان، عند قراءة الصورة المكتوبة لصوت الهمزة، حتّى على الناطقين بهذه اللهجة.

هذه الدراسة، درست كافّة التغيرات الطارئة على صوت الهمزة في اللهجة الخوزستانية المكتوبة، لتبيّن الكتابة الصحيحة لصوت الهمزة في هذه اللهجة، مستهدفة تقريب الشعر الشعبي الخوزستاني إلى الفصحى، بحيث يسهل فهمه فينتشر أكثر وتنتسح شهرة شعراءه، خاصّة شعراء أهل البيت، أبعد من حدود بلدنا إيران الإسلامية. قد اختير لهذه الدراسة شعر رثاء أهل البيت، ديوان عطية بن علي الجمري نموذجاً.

كلمات مفتاحية: الهمزة، اللهجة الخوزستانية، إبدال، حذف، استعاضة، اجتلاب.

المقدمة

يمتاز حرف الهمزة بخصائص، جعلته عرضة للتغيير، منها أنّه يعدّ من جملة أكثر الحروف استعمالاً عند العرب^١، كما أنّه اعتُبر من حروف الجوف (الواو، والياء، والألف، والهمزة)^٢، زد على ذلك

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة «خليج فارس»، إيران.

اتصافه بصفات صوتية مختلفة، جعلته، لا يثبت على صورة واحدة وعرضته لصنوف التغيرات؛ من إبدال وحذف، وزيادة وتلين في اللغة العربية القديمة، ولم يكن شأن هذا الحرف في اللهجات العربية المعاصرة بأقل من شأنه في اللغة العربية القديمة، لأنها لم تكن إلا امتداداً لها، لذا خضعت لتلك الظواهر، كما أنها تعرضت لظواهر أخرى، مثل: النحت، وتغيير الحركات، التعويض، والقصر، والإشباع، والتضمين. تعتبر هذه الظواهر من وسائل العامية لتحوير الفصحى، استعانت بها اللهجات، بهدف السهولة في النطق والسرعة في التعبير.^٣ بناء على هذين الهدفين، قد أخذت الهمزة موقعاً جديدة في العامية الخوزية، كاجتلاها في مواطن عديدة لم تعدها الفصحى، فهذه التغيرات وغيرها صعبت الأمر على المخاطبين، خاصة في اللهجة المكتوبة. ويزداد الأمر تعقداً عندما تكون الهمزة في النصوص المكتوبة للهجة، في كلمات تعرضت لظاهرة النحت أو في كلمات مترصة، يصعب فصلها عن بعضها البعض، أو أنها حرف أو مقطع (syllable) من كلمة ما ملاصقة للكلمة المجاورة، بينما توهم القارئ أنه يقرأ كلاماً، ليس له معنى وأحياناً يجعله يتلقى مفهوماً غير الذي تحتويه العبارات.

إن المقالة تستهدف إلى أن يشرف القارئ على مواطن الهمزة وما تحدثه من صعوبات في فهم اللهجة الخوزية المكتوبة ليتمكن من قراءة نصوصها. لذا حاولت أن ترصد كافة التغيرات الطارئة على الهمزة، مستعينة بشواهد شعرية من الموروث الشعبي لرثاء أهل البيت. درست تلك التغيرات في محورين وهما: الأول؛ محور التخلص من الهمزة الذي يضم الحذف والإبدال، واستخلاف الكلمات المهموزة والاستعاضة عنها بكلمات أخرى، ترادفها معنىً، والثاني؛ محور اجتلاب الهمزة الزائدة في بداية الكلمات.

بما أن اللهجة الخوزية، والعراقية والبحرينية هي الحاضنة الحقيقية لشعر رثاء أهل البيت، فقد تم جمع مادة البحث من الدواوين المنشورة لتلك اللهجات، غير أنه اختير ديوان الجمرات الودية في المودة الجمرية لعطية بن علي الجمري^٤ نموذجاً. اختيرت كافة الشواهد من ذلك الديوان، إلا الشواهد التي خلا منها هذا الديوان، فإنها اختيرت من ديوان النصاريات الكبرى لمحمد بن نصار.

^١ - محمد بن الحسن ابن دريد، جمهرة اللغة، ٥٠/١.

^٢ - خليل بن أحمد الفراهيدي، ٥٧/١.

^٣ - صبحي مارديني، اللهجات العامية والفصحى، ٦١٧ - ٦٢٠.

^٤ - إنه ولد عام ١٣١٧ هـ.ش في قرية جمرة في البحرين. ارتحل عام ١٣٢٧ هـ.ش مع والده إلى مدينة خرمشهر الإيرانية وعاش فيها عشر سنين ثم انتقل إلى البحرين مرة ثانية إلى أن وافته المنية عام ١٣٥٦ هـ.ش.

قبل أن ندخل في بحث الهمزة، يجدر بنا أن نلّم إماماً عابراً بمعنى المقطع وتعريفه وتعداد المقاطع العربية لما فيه من صلة بهذا البحث.

تعريف المقطع (syllable)

إنّ المقطع الصوتي يعتبر من مكونات الكلمة ويحتوي على «وحدتين صوتيتين (Phonetic unit) فأكثر إحدهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خال من الحركة»،^١ وقد يكون المقطع كلمة، مثل: «قف»، أو جزءاً من كلمة تتكون من مقطعين أو أكثر، مثل: «إجلس».^٢ فإنّه اصطلاحاً يطلق على «الجزء الذي يدخل في بنية الكلمة يبدأ بصامت وتبعه حركة قصيرة (short vowel) أو طويلة (long vowel)، وربما انتهى بصامت ساكن (consonant)»^٣. حسب هذا التعريف إنّ المقاطع الصوتية نوعان: متحرّك (open) وساكن (closed). المقطع المتحرّك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل. أمّا المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن.^٤ ويتكوّن من المقطع الصوتي أنواع المقاطع الخمسة الشائعة وهي:^٥

١. المقطع القصير المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بـ(ص ح) أو (C V)، مثل: «ج» في حدار.
٢. المقطع المتوسط المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة طويلة يرمز إليه بـ(ص ح ح) أو (C V V)، مثل: «ما».
٣. المقطع المتوسط المغلق وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة قصيرة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ص) أو (C V C)، مثل: «من».
٤. المقطع الطويل وهو مكوّن من صوت صامت، وحركة طويلة وصوت صامت، ويرمز إليه بـ(ص ح ح ص) أو (C V V C)، مثل: «باب».
٥. المقطع الطويل المزدوج وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة وصوتين صامتين ويرمز إليه بـ(ص ح ص ص) أو (C V CC)، مثل: كلمة «بنت».

^١ - كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص ٥٠٩.

^٢ - محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ص ١٦٠.

^٣ - رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ص ١٩١.

^٤ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٨٧.

^٥ - كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص ٥١٠ / رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ١٩١. / أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٩٢.

الوصف الفوناتيكي لصوت الهمزة

تعدّ الهمزة من الصوامت، وهي أوّل أصوات الحلق عند الخليل، ولكنّها آخرها؛^١. يرمز إليها بـ(?) ولها صفات ستّة هي: الجهر والسكون والانفتاح والتسفل والشدّة والنبر.^٢ هناك اختلاف بين القدماء والحديثين في هذه الصفات. إنّ القدماء يذهبون إلى أنّ الهمزة مجهورة،^٣ أمّا الحديثون انشقوا إلى قسمين: قسم اعتقد أنّها مهموسة.^٤ والآخر اعتقد بأنّها صوت لا مهموس ولا مجهور.^٥ ويرى سميّر ستيتيه^٦ أنّ من قال بأنّ الهمزة صوت مهموس بنى رأيه على انعدامذبذبة الوترين الصوتيين حال النطق بالهمزة، في حين من ذهب إلى أنّها ليست بالصوت المجهور ولا المهموس كان ذلك بالنظر إلى انعدامذبذبة الوترين الصوتيين (— مجهور) واعتبار وضع الوترين الصوتيين عند نطق هذا الصوت، وهو وضع مميز للهمزة عن الوضع الذي يكون عليه الوتران الصوتيان عند نطق سائر الأصوات المهموسة (— مهموس) وهي صفة تشير إلى كون الوترين الصوتيين على وضع آخر غير الوضع الذي يكونان عليه عند الهمس.

التخلّص من الهمزة

مالت اللهجات العربيّة في العصور الإسلاميّة الأولى إلى تخفيف^٧ الهمزة والتخلّص من نطقها محقّقة،^٨ لما تحتاجه من جهد عضليّ. وإن يكن تسهيل الهمزة - أي تخفيفها - لهجة للقبائل الحجازيّة، مثل: هذيل.^٩ فإنّ الظاهرة انتشرت على مستوى اللهجات العربيّة وامتدّت إلى اللهجات المعاصرة لما فيها من اقتصاد لغويّ عبّر عنه بقانون الجهد الأدنى، وهو «أن تُعبّر بالقليل المتناهي عن الكثير غير

^١ - ابن دريد، جمهرة اللغة، ٣/١.

^٢ - رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ص ١١٠.

^٣ - أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ٤/٤٣٤.

^٤ - تمام حسان، مناهج البحث في اللغة العربيّة، ص ٩٧.

^٥ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ٩١.

^٦ - سميّر شريف ستيتيه، ميكانيكية النطق والأصوات المهموسة والمجهورة في العربيّة، ص ٥٢٤.

^٧ - وهو تغيير يدخل على الهمزة فيسهّلها في النطق، ويتسامح المتكلّم بها من غير تحقيق ولا نبر. (ابن منظور، لسان العرب، ٢/٢٢٩).

^٨ - التحقيق اصطلاحاً ضد التسهيل، وهو الإتيان بالهمزة أو بالهمزات - خارجات من مخرجها مندفعة عن المخرج، كاملة في الصفة واضحة في النبر (مرشد القارئ ٢٨٢)

^٩ - نفس المصدر، ١/١٥، إبراهيم أنيس، في اللهجات العربيّة، ص ٦٩.

المتناهي»^١، والذي ساعد على هذا الشيوع، هو تناسبها مع قانون السهولة واليسر؛ لأنّها تعدّ من الصوامت، ونطق الصوامت أثقل من الصوائت. فحاولت اللهجات التخلص منها بطرق متعددة، منها: الحذف، والإبدال والاستعاضة.

حذف الهمزة:

يكثر حذف الصامت الوقفي الخنجري (glottal stop)؛ أي الهمزة، في بداية الكلمة، وذلك في المواطن التالية:

أ. يقوم أهل اللهجة بحذف الهمزة، إذا تلاها حرف من الحروف الحلقية. قد كثر هذا الحذف في الصفات الدالة على اللون والعيب والتي جاءت على وزن أفعّل،^٢ غير أنّه قد شاركت كلمات كثيرة تلك الصفات في هذه الظاهرة، حيث قام أهل اللهجة بحذف الهمزة الابتدائية وتحريك الصوتين اللذين يأتيان بعدها بالفتح، مثل: «عرج» في «أعرج»، و«خوّان» في «إخوان»، و«عمام» في «أعمام»، و«خوات» في «أخوات»، «حوال» في «أحوال».

وهناك من نسب هذا الحذف إلى اجتماع الحروف الحلقية وتواليها بعضها بعد بعض فحسب، حيث قال: «يتمّ هذا الحذف، لأنّ الهمزة من الأصوات الحلقية، والأصوات التي جاءت بعدها أيضاً أصوات حلقية، وتوالي صوتين حلقيين، أمر غير شائع في تراثنا»^٣ فالقول يستند على قول ابن جني، حيث قال: «واعلم أنّ هذه الحروف كلّما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما ولاسيما حروف الحلق...»^٤.

هذا وإن ابن جني في مكان آخر يستثني من ذلك ثلاثة مواطن، ورد فيها اجتماع الحروف الحلقية، منها اجتماع الهمزة الابتدائية ببعض الحروف الحلقية، حيث قال: «واعلم أنّ أقلّ الحروف تألفاً بلا فصل حروف الحلق... وحكمها ألا تتجاوز غير مفصولة إلّا في ثلاثة مواضع:

أحدها: أن يبدأ بالهمزة فيجاورها من بعدها واحد من ثلاثة أحرف حلقية، وهي: الهاء، والحاء والحاء، فالهاء، نحو: أهل، وأهر، وإهاب، والحاء، نحو: أحد، وإحنه، والحاء، نحو: أحد، وآخر»^٥.

^١ - تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، ٢٩٢/١.

^٢ - عبد القادر عبد الجليل، الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ص ٢٥.

^٣ - نفس المصدر، ص ٢٦.

^٤ - أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، ١/ ٧١.

^٥ - نفس المصدر، ٣٢٨/٢.

إذن، مجرد توالي الحروف الحلقية في الكلمة الواحدة لا يسبب إسقاط الهمزة الأولى، كما أنها لم تسقط في الكلمات التالية، نحو: «أحوال»، و«أهوال»، و«أعمال»:

هذا، وإنّ العامية أسقطت الهمزة الابتدائية، في كلمات يلي حرف «الطاء» فيها الهمزة، وهو غير حلقّي، نحو: «طرش» في «أطرش» و«طرم» في «أطرم». بمعنى أطرش كذلك.

ومن الصفات ما قد حققت اللهجة همزتها الابتدائية وهي على وزن أفعل، نحو: «أعظم» والأعوجيّة، مثاله في الشعر الشعبي، حيث استخدم الشاعر كلمة الأعوجيّة من دون إسقاط الهمزة:

فُوْكَ الرُّمَحْ رَاسَكْ وَتَقْرَأُ سُورَ وَايَاتْ
وَالْجَسَدُ بِالرَّمْضَا تَدُوسُهُ الْأَعْوَجِيَّةُ^١

كما أنّه حقّق الهمزة في كلمة أعظم^٢:

وَاعْظَمْ عَلَيْهِ صَرْخَةَ الْحَوْرَا يَحِيدَرْ
يَا بُيُوتِي ضَيَّعْتَ الْأَرَامِلَ وَالْمَسَاكِينَ^٣

فيجب أن يكون هناك دليل آخر بجانب اجتماع الحروف المتنافرة، يوجب إسقاط الهمزة الابتدائية، قد أشار إليه عبد القادر عبد الجليل، وعبد العزيز مطر،^٤ كما أنّ الصويان تبسّط فيه، وهو إقحام الفتحة بعد الصوت الحلقّي وتحريك الصوتين بالفتح، ويبدو أنّه الدليل الأنسب الذي يمكن الاعتماد عليه في هذه القضية، حيث قال: «إنّ العامية تقحم فتحة بعد الصوت الحلقّي فيتحرّك بعد أن كان ساكناً، وبذلك يتحوّل المقطع الأوّل من مقطع طويل مغلق في الفصحى إلى مقطعين قصيرين في

^١ - رأسك قد رفع فوق الرمح، وأنت تقرأ سوراً وآيات من القرآن الكريم وجسدك تدوسه الخيل بأرجلها. (بن علي الجمري، عطية، الجمرات الودّية، ١٨٩)

^٢ - إن الهمزة في كلمة «أعظم» محققة نطقاً وخطاً، في اللهجة الداريجة، مادامت الكلمة غير مسبوقه بواو العطف، و«ال» التعريف أو بكلمة أخرى، فإن سبقها شيء من ذلك، فتسهّل وتحذف كما تحذف من الكلمات المقترنة بأل التعريف، سواء أكانت همزة قطع أم همزة وصل. أمّا سبب الاحتفاظ بها خطأً، في هذا البيت، لعلّه للمحافظة، ما أمكن، على الشكل الكتابي للكلمة مع مراعاة النطق العامّي بالقدر الذي لا يؤدي إلى الالتباس. وعلى حدّ قول غسان الحسن، لعلّ الحلّ الأمثل هو كتابتها وفقاً لذلك احتفظ بالهمزة خطأً في كلمة «الأوجاع» ورجّح كتابتها على النحو التالي: «لاوجاع». (بنقل من الصويان، سعد عبد الله، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخيّة لغويّة مقارنة، 118)

^٣ - أعظم مصيبة قاسيتها، صراخ زينب الحوراء، إذ كانت تصيح، يا حيدر، يا أبي، إنني فقدت الأرامل والمساكين. (نفس المصدر، ٧٤)

^٤ - عبد القادر عبد الجليل، الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في لهجة الإقليم الشمالي، ص ٢٦، مطر، عبد العزيز، لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر، ٧٩.

العامية، الأول يبدأ بالهمزة والثاني يبدأ بصوت حلقّي، ثم يُحذف المقطع الأول الذي يبدأ بالهمزة، مثل: «حضر» في «أحضر»؛^١ لأنّ حسب قوله: «إذا استهلّ اللفظ بمقطع قصير مبدوء بهمزة فإنّ المقطع غالباً ما يُحذف، لاسيّما إذا كان المقطع اللاحق مفتوحاً، مثل: «راده» في «إرادة»». فإذا كان الأمر غير ذلك لا تسقط الهمزة، كما تمّ تحقيقها في كلمة «إهدوم»، وهي تحريف لكلمة «أهدام» جمع «هدم» بمعنى الثوب، مع أنّ الكلمة توالى فيها حرفان حلقّيان، لكنّه بسبب تغيير حركة الدالّ إلى ضمة وتبديل المقطع الثاني إلى مقطع طويل لم تسقط الهمزة:

عَسَى عَيْنِي الْعِمَا وَلَا شَوْفٌ هِجِّي مَفْصَلَهُ اهْدُومَكَ^٢

حسب هذا القول فإنّ التخلص من الهمزة الأولى لا يتعلّق بالصفات الدالّة على الألوان، كما أنّه لا يقتصر على الكلمات التي تأتي فيها الحروف الحلقّية بعد الهمزة الأولى فحسب بل إنّ ناتج عن عملية إفحام الفتحة التي تقوم فيها العامية بعد الحروف الحلقّية. وقيل في تفسير هذه الظاهرة: إنّ فتحة الهمزة نقلت إلى الحاء قبل حذف الهمزة.^٣ ومن أمثلة إسقاط الهمزة الابتدائية التي سقطت بسبب مجيئها بعد حروف الحلق ونقل حركة الهمزة إلى الحرف الثاني، قول الشاعر «عمام» في «أعمام»:

وَيْنَ الَّذِي يُوَصِّلُ بَنِي هَاشِمٍ عِمَامِي يَخْبِرُهُمْ بِفَعْلِ الْعِدَا وَالْدهْرِ بَيْنَهُ^٤
كما أنّه استخدم «خواتك» بدلاً من «أخواتك» للسبب المذكور آنفاً:
وَدَّعْ خَوَاتَكَ وَالْحَرِيمَ وَبِالْعَجَلِ رُوحَ يَسْكَكِكَ أَبُوكَ الْمُتَرْضَى يَأْمُهَجَةَ الرُّوحِ^٥

ب- إذا تبع الهمزة الأصلية مقطعان قصيران مفتوحان^٦ وذلك في كلمات، مثل: أخذ وأكل، تصبح «خِذه» و«كله» أمّا مثاله في الشعر الشعبي فقول الشاعر «خذت» في «أخذت» حيث قال:

^١ - سعد عبد الله الصويان، الشعر النبطي وجزوره الفصيحة: دراسة تاريخية لغوية مقارنة، ص ١٣٨.

^٢ - نفس المصدر.

^٣ - يا ليت عيوني أصابها العمى، كي لا أرى ملايسك ممزقة كلّ التمزيق. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ص ٤٢٩)

^٤ - منصور عبد المحسن، وسميّة، «منصور نقل الحركة في الصحيح»، ص ٢٠.

^٥ - تنطق كلمة «العدا» al-ida، كما تنطق كلمة «بيننا» bīna .

^٦ - من الذي يذهب إلى أعمامي ويخبرهم بما فعله الأعداء والدهر فينا. (المصدر السابق، ٢٨٤).

^٧ - ودّع أخواتك والنساء بسرعة، واذهب إلى أبيك لكي يسقيك شربة من الماء (نفس المصدر، ١٦٩).

^٨ - سعد عبد الله الصويان، الشعر النبطي وجزوره الفصيحة: دراسة تاريخية لغوية مقارنة، ١٣٨.

مِنَّه حِدَّتْهُ وَجَابَتْهُ بِالْحَالِ لِمَّه
بِالْمَهْدِ خَلَّتْهُ غَسِيلُ بَفِيضِ دَمَّه^١

ج- إذا سبقت الهمزة الابتدائية حروف الجر، مثل: «لبن» في «لبن» في البيت التالي:
يا كَلْبِي لَبْنٌ مُسْلِمٌ تَفْطَرُ شَبَابٌ أَوْ مِثْلُ رُوحِ الطَّيْرِ فَرَفَرُ^٢

كذلك استخدام الشاعر «برض» بدلاً من «بأرض» في قوله:

أَوْصِيحْ يازِينُ وَنَفْذِي هَالِوَصِيَّه كِفْلِي يَتَامَى حُسَيْنُ بَرُضِ الْغَاضِرِيَّه^٣

د- إذا كان الصائت الطويل آخر الكلمة وهمزة الوصل في بداية الكلمة الموالية، فعند وصل الكلام تسقط الهمزة ويُقصر الصائت لِيُتِمَّكََنَّ من النطق بالسَّاكن بعده مشكلاً معه مقطعاً من النوع المتوسط المغلق، صامته الأوّل نهاية الكلمة الأولى ونهايته بداية الكلمة الموالية، ومثاله في الفصح: لم تضربي ابْنَك، لم يضرّبوا الآن. أمّا في اللهجة المدروسة فتحقق في المواطن التالية:

١- بعد اسم الإشارة «ها»: يعدّ لفظ «ها» من أسماء الإشارة في العامية، فإذا جاءت الكلمة المهموزة بعد هذا اللفظ، تسقط الهمزة الابتدائية، كما جاء الشاعر بتركيب «هَلُولَادُ» بدلاً من «ها الأولاد»:

^١ -أخذته (الطفل) منه (الإمام الحسين) وفي نفس الوقت جاءت به إلى أمّه ووضعت في المهد وهو غارق بدمه. (المصدر السابق، ١٧٣)

^٢ -إنّ اللهجة أدخلت الهمزة على واو العطف الساكنة وحققته في النصوص المكتوبة في المواطن التالية: أولاً؛ عند عطف الأسماء غير المبدوءة بالهمزة وخالية من أل التعريف، نحو: اشترت قَلَمٌ أو طاولة. ثانياً عند عطف الأفعال الماضية غير المبدوءة بهمزة وخالية من أل التعريف، مثل: رسم أو كَتَب. ثالثاً في مضارع جميع الأفعال المضارعة، نحو: يكتب أو يقرأ، إلّا أنّه لا اعتبار لتحقيقها خطياً؛ لأنّها مجرد ضرورة عضلية في حالة ابتداء الساكن اضطرت اللهجة إلى خلقها وفي هذا البيت يمكن الاستعاضة عنها بوضع الكسرة على الحرف الأخير من الكلمة، نحو: رَسَمَ وَكَتَبَ.

^٣ -لهفي على ابن مسلم، إنّ قلبي أخذ يتشعب لحاله؛ لأنّ روحه فارقت جسمه، وهو شاب، فراق روح الطير عند ذبحه. (المصدر السابق، ١٩٢). إنّ الفرفة في العاميّ الفصحيح بمعنى الخفة في الحركة والتمزّق، إمّا اللفظ في العامية فيطلق على حالة من الطير عند ذبحه، إذ يبدأ بتحريك جناحيه بسرعة ويتمزّع في التراب، حتّى تنتزع روحه (النحاس، هشام، معجم فصاح العامية، ٤٦٩).

^٤ -أوصيك يا زينب، ونفّذي هذه الوصية، تكفلي بيتامي الحسين في كربلاء. (بن علي الحمري، عطية، الجمرات الودّية، ٧٠)

^٥ - ابن يعيش، شرح المفصل، ١٢٣/٩.

قَصْدِي أَشْتَتَ هَلَوَانَدَ إِيْمِينْ وَاشْمَالْ أَفْنِي هَلِي وَآخَلِي بَكْلَبِي تَشْعَلِ النَّارُ^١

٢- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرفي «ما» و«لا» النافيتين، مثال «ما» النافية قول الشاعر «مُحَمَّد» بدلاً من «ما أحد» أي ليس أحد:

بَآجِرْ تَظِلْ أَنَهْلَفِيَا فِي وَمَحْدُ إِلْهَا بِالْيَسْرِ لِلشَّامَاتِ تَتَوَدَّى هَدْيَه^٢

ومثال «لا» النافية قول الشاعر «لا كدر»^٣ في «لا أقدر» أي لا أستطيع:

يَخْوِيهِ أَنْكِسِرْ ظَهْرِي وَلَا كَدِرْ أَكُومْ صِرْتُ مَرَكَزَ يَخْوِيهِ الْكِلِّ الْهُمُومْ^٤

٣- إذا كانت الكلمة المهموزة مسبوقة بحرف النداء «يا»، فتحذف عندئذٍ الهمزة الابتدائية وألف

«يا» النداء، ثم تدمج الياء في الكلمة التي تليها، إن هذا الحذف عند دخول ياء النداء على

كلمة «أب» موجود في الفصحى على غير قياس^٥. مما جاء من هذا القبيل في اللهجة: «بمه»

في يا أمي، و«يوو براهيم» في يا أبا إبراهيم، كما حذفت الهمزة في تركيبي، «يوو السجاد»

و«بحسين»^٦ في:

وَأَنْتَ يَوُ السَّجَادُ مُفْرَدٌ بَيْنَ عَدَوَانْ خَوْتُكَ فَنَوَا وَاسْتَوْحِدُوكَ الْكُومَ يَحْسِينْ^٧

^١ - كل ما أنويه أن أشئت هؤلاء الأطفال يمينا وشمالا، وأودع أهلي إلى الهلاك وأترك قلبي أن يشتعل نارا. (المصدر السابق، ٦٦)

^٢ - غدا تصبح وحيدة في هذه الصحاري، لا تجد من يساعدها، ويؤسرونها ثم تبعث هدية إلى الشام. (نفس المصدر، ١٥١)

^٣ - يسقط ألف «لا» النافية نطقاً عند دخولها على الكلمات المهموزة، كما سقطت الهمزة وعندئذٍ تتصل لامها بالكلمة التالية لفظياً، وإن أثبتت في النصوص المكتوبة للهجة خطياً، فتنتطق كلمات مثل: «لا كدر»، و«بلا خمار»، و«بلا معين»، و«بلا زود» على النحو التالي «لَكَدْر»، و«بَلَخْمَار»، و«بَلَمَعِين» و «بَلَزَنُود»

^٤ - يا أخي، إن ظهري انكسر، ولا أستطيع القيام، وأصبحت مركزاً للهموم يا أخي. (ابن نصار، محمد، النصاريات الكبرى، ١٨)

^٥ - أدما طرية، معجم الهمزة، ١٦٩.

^٦ - إن الهمزة في التركيب الأول أصل في الفصحى، لكنها في التركيب الثاني، قد اجتلبت عند التحوير في العامية؛ أي إن الأصل فيهما يا أبو السجاد ويا إحسين.

^٧ - وأنت يا أبا السجاد أصبحت وحيداً بين الأعداء، وإخوتك كلهم ماتوا واستوحذك القوم، يا حسين، (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودعية، ١٨٠).

هـ- اذا تقدّم المهموز حرف مفتوح لا ينفصل خطأ عما يدخله تسقط الهمزة لفظاً لا خطأً ويتصل الحرف بفاء الفعل الساكنة^١:

١- إذا كانت الكلمة فعلاً مهموزاً وقع بعد اللام التي تكون بمعنى التسويف، أمثل: «لغسلنك» و«لحفر» في «لأغسلنك» «لأحفر» على الترتيب في قوله:
لَغْسَلْنَكَ يَخْوِيهِ إِبْقِيضُ دَمَكْ إَوَكَّبَرَكْ بِالْكَلْبِ يَا خُوِيَهْ لَحْفَرُ^٢

٢- أو فعلاً مهموزاً جاء بعد اللام الواقعة في جواب القسم، مثل: «لفني» في «لأفني» في:
وَاللّهِ يَزْهَرَا چَانْ شِلَتْ السَّيْفِ زَعْلَانْ لَفْنِي الْأُمَّهُ الْخَاطِرِچْ وَهَزَّ لَكَوَانْ^٣

و- أن يكون الاسم مهموزاً ومقترباً بـ«ال» التعريف وواقعاً بعد حرف ساكن غير مدّي؛ بما أن اللهجة تسكن الحرف الأخير للكلمات، فعند اتصال الكلمة المهموزة المقتربة بـ«ال»، بالكلمات السابقة، تخفّف الهمزة بإلقاء حركتها على الساكن قبلها، ثمّ تحذف، نحو: قوله «رج لكوان» بدلاً من «رَجَّ الأَكوان»:

صَوَّلَ إِبْسُوكُنْهَ وَحِيدٌ وَرَجَّ لَكَوَانْ وَالْخَيْلُ وَأَهْلُ الْخَيْلِ فَرَّتْ مِنَ الْمِيدَانِ^٤

ومثال حذفها من الأسماء المهموزة الواقعة مضافاً إليه، نحو «خَوَاضِ لَهْوَال» في «خَوَاضِ الأَهْوَال»:
وَحَلَّيْتُ زَيْنَبَ تَدْخُلِ الْكُوفَهْ إِبْهَالْحَالْ وَاهِي الْوُدِيَعَهْ مِنْ عَلِيٍّ خَوَاضِ لَهْوَالِ^٥

ز- تحذف الهمزة الابتدائية إذا وقعت الكلمة المهموزة بعد واو العطف، وذلك في ثلاثة مواطن:

١- أن يقع بعد الواو اسم مبدوء بالهمزة مقترن بـ«ال» التعريف، عندئذٍ يكسر الواو وتحذف همزة «ال» التعريف، كما تحذف الهمزة الموجودة في الاسم، وتحرك لام التعريف حسب حركة الهمزة

^١ - أدما طرية، معجم الهمزة، ١١.

^٢ - تعتبر هذه اللام من السوابق التي تدخل على الأفعال في العامية، فتزودها بمعنى التسويف وهي مفتوحة.

^٣ - يا أخي سوف أغسلنك بدمك الجاري وسوف أحفر قبرك في قلبي. (محمد ابن نصار، النصاريات الكبرى، ٣٣)

^٤ - يا زهراء، والله، إن جرّدت السيف غاضباً، لأفنيث الأمة لأجلك وهزّزت العوالم. (عطية بن علي الحمري، الجمرات الودّية، ٥٧)

^٥ - ابن يعيش، شرح المفصل، ١١٥/٩.

^٦ حمل أبو سكينه وحده، وجعل العوالم تهنّز وفرت الخيل ومن ركبها من الميدان، خوفاً من حملته. (المصدر السابق، ١٨٢)

^٧ - تركت زينب تدخل الكوفة في هذه الحالة، وهي أمانة أودعها عليّ خائض الأهوال إليك. (نفس المصدر، ٢٢٢)

المحذوفة فإن كانت حركتها فتحة، فتحرك لام التعريف بالفتح، مثل: «الأسباب» عند العطف تصبح «ولسباب»، لكن إذا كانت حركة الهمزة المحذوفة كسرة، فتحرك لام التعريف بالكسرة، مثل: «والإخوان» تصبح «ولخوان»

وإن صدك ظني هاليجا كله على حسين
 ٢ - عند عطف الأسماء المبدوءة بالهمزة والخالية من «ال» التعريف، مثل: «وحمدا»، «ونتم»، بدلا من «وأحمد» «وانتم». ومما جاء في اللهجة المكتوبة قوله: «وولاده» «وخوته» بدلا من «وأولاده» و«وإخوته»:

وولده وإخوته إولدة العم
 وغير أولاد عبدالله بن جعفر^٢
 ٣ - إذا وقع بعد واو العطف فعل ماضي مبدوء بالهمزة، مثل: «وخذ» و«وكل» في «وأخذ» و«وأكل»:

ومن شاف جيش أهل الغدير دار اعتقاده
 ودار وخذا وليده وزارته السعادة^٣
 وأخيراً في الحالات التي لاتحذف فيها الهمزة الابتدائية، تعامل معاملة همزة الوصل؛ أي تبقى في بدء الكلام وتحذف في حالة الوصل.

حذف الهمزة الابتدائية من الكلمات في جميع المواطن التي مرّت علينا، وإصاق الحروف المتكوّنة من مقطع قصير مفتوح، نحو «ب» و«ل»، وكذلك الحروف المتكوّنة من مقطع متوسط مفتوح، مثل: «يا» النداء، و«هاء» الإشارة، و«ما» و«لا» النافيتين، بتلك الكلمات قد يؤدي إلى خلط الحدود بين الكلمات وبالتالي إلى عدم الاهتداء إلى المعنى الصحيح، مثل الذي حصل لكلمة «هلولاد»، و«لني»، و«محد»، و«إنهلفيافي»، و«هاليجا»، و«ولخوان»، و«لهوال» في الصفحات السادسة، والسابعة، الثامنة في هذه الدراسة. هذه الظاهرة توهم المخاطب، حتى أنه يتصور أن هذه الكلمات وحدة واحدة، خاصة تلك الكلمات التي لا يفصلها فاصل. فكل ذلك يحدث بسبب الحذف، والنحت والدمج الذي حصل لهذه الكلمات.

كما أنها تحذف من أواخر الكلمات،^١ وذلك فيما كانت الهمزة فيه متطرفة بعد الف ممدودة، فيكون الحذف بتقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة. بعد هذا الحذف يبقى صوت الحركة السابقة

^١ - إن صدق ظني أن هذا البكاء كله على الحسين وأولاده وإخوته. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ٢٥٠)

^٢ - أولاده، وإخوته وأولاد وأولاد عمه، فضلاً عن أولاد عبدالله بن جعفر. (نفس المصدر)

^٣ - لما رأى جيش أهل الخيانة، غير عقيدته، وأخذ بيد ابنه إلى ميدان الحرب حتى نال السعادة. (نفس المصدر، ١٣٥)

لها ويلفظ على هيئة الفتحة، أمّا رسمه الخطّي فقد ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة وهما: بحذف الهمزة والاكْتفاء بالألف المقصورة، مثل: «سمرا» في «سمراء»، أو بحذف الهمزة وإضافة هاء السكت إلى آخر الكلمة نحو: «سمره» في «سمراء». كذلك يكون الأمر فيما كانت الهمزة الأخيرة فيه همزة أصلية، نحو: «قره» أو «قرأ» في «قرأ». وهذا يعدّ من الإزدواجية في الشكل الكتابي للهمزة التي توهم القارئ. من جملة ما ورد بصورتين في اللهجة المكتوبة قوله «زهرة» في كلمة «زهراء»، حيث حذف الهمزة من آخرها وأضاف هاء السكت إلى الكلمة بعد حذف الهمزة:

هَلَّتْ اذْمُوعَه وَلِصَكْ فُوكِ الْكَبْرُ صَدْرَه
يَبْجِي وَيُنَادِي فِي أَمَانِ اللَّهِ يَزَهْرَه^٢

كما إنّه حذف الهمزة وقصّر الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة وقال «زهرا» بدلاً من «زهراء» مستكفياً بالألف خطياً:

عَزَمَ يَسَافِرُ مُهْجَةَ الزَّهْرَا الزَّجِيه
وَقَدَّمَ وَصِيَّةَ مُوتٍ لِبْنِ الْحَنْفِيَه^٣

أمّا حذف الهمزة وسطاً نادر، إذ أنّه من الشائع أن تبدل ياء أو واو أو ألفاً بحسب حركتها أو حركة الحرف الذي يليها كما سيأتي.

الإبدال

ظاهرة صوتية، «تكون باقامة حرف مكان حرف آخر غيره، لدفع الثقل، إمّا لضرورة، وإمّا صنعة، وإمّا استحساناً»^٤. الإبدال على نوعين: قياسي وسماعي. فالقياسي هو الذي يخضع لقواعد الصرف، نحو: إبدال التاء طاء في باب افتعل، في نحو اصطير. أمّا السماعي: فهو «ما يحصل في الأصوات المتقاربة في المخارج، وإنّ الغاية منه تقريب الأصوات بعضها من بعض»^٥، مثل: أنواع الإبدال الذي حدث لحرف الهمزة في الفصحى وتبعاً لذلك في اللهجات العامية. أمّا ما حدث لهذا الحرف من إبدال في اللهجة الخوزية المكتوبة، هو إبداله إلى الواو، والياء، والألف والهاء.

إبدال الهمزة واواً:

^١ - محمد خضر عريف، «بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتية بين العربية الفصحى واللغة الحجازية» مجلة جامعة أمّ القرى، ٨٥.

^٢ - جرت دموعه وألصق صدره بالقبر، يكي وينادي، يزهراء، في امان الله. (المصدر السابق، ٩٧)

^٣ - مهجة الزهراء الزكية عزم على الرحيل، وكتب وصية لأخيه ابن الحنفية. (نفس المصدر، ١٠٢)

^٤ - ابن يعيش، شرح المفصل، ٧/١٠.

^٥ - العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم الصوتيات، ١٤.

إنَّ إبدال الهمزة واواً عام في كلّ اللهجات العربيّة تقريباً، من ضمنها لهجة خوزستان. وهي ظاهرة تمتدّ جذورها في اللغة العربيّة، إلّا أنّ هذا الإبدال في اللغة العربيّة، إبدال الواو إلى الهمزة. فإنّهم أجازوا هذا الإبدال لوجود الضمّة اللازمة على الواو،^١ من الأمثلة الواردة في هذا المجال قوله تعالى: «وإذا الرسل أقتت» في «وقّئت»، وقولهم «أجوه»، و«ألد»، و«إساده» في «وجوه»، و«ولد» و«وساده». ومن إبدال الهمزة واواً في العربيّة، مثل: «واخيته» في «آخيته»، و«واسيته» في «آسيته» و«واكلته» في «آكلته». أمّا وفي لهجة خوزستان كلمات عديدة تندرج تحت هذه الظاهرة اللغويّة، مثل: «ون» في «أن» و«ودّي» في «أدّي»، و«ورث» في «إرث» و«وز» في «أز».

مواطن إبدال الهمزة:

الف- في ما كانت الهمزة أوّله: تبدل الهمزة واواً إذا وقعت أوّلاً.

إنّ وقع الصوت في أوّل الكلمة يجعله عرضة للانحراف، لذلك تعرّض هذا الصوت في بعض المفردات العربيّة المفتوحة بالهمزة للانزياح، حيث تحوّلت في بعض لهجاتها إلى «فاء» أو «واو» على سبيل المثال: «أذن» تحوّلت في عاميّة المصريّين إلى «ودن»، و«أين» تحوّلت إلى «فين» أو وين.^٢ هذا الإبدال عام في كافّة لهجات اللغة العربيّة المعاصرة؛ لأنّها ظاهرة تميل إلى التسهيل في نطق الهمزة، حيث قيل فيها: «أنّ السبب الصوتي لهذا الضرب من الإبدال، تخلّص الناطقين من نطق الهمزة، لصعوبته فيلجأون إلى إبداله بصائت انزلاقي (semi-vowel)^٣ طلباً للتسهيل واليسر». وما يدلّ على كثرة استعمال هذه الظاهرة في هذه اللهجات قول صاحب كتاب «قاموس رد العاميّة إلى الفصحى»: «إنّ العامّة أطلقت وأبدلت، وإبداهم الهمزة واواً أكثر من أن يحصى، بل يكاد يكون مطرداً في ما

^١ - سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ٣٣١/٤.

^٢ - مطر، عبد العزيز، لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر، ٨٢.

^٣ - «وهو صوت صائت، يتضمّن انزلاقاً مقصوداً، إذ تبدأ أعضاء النطق متّخذةً الوضع الخاص بصائت من الصوائت ثمّ تنتقل مباشرةً نحو الوضع الخاص بصائت آخر». (السعران، محمود، علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، ١٨٥). فهذا التعريف ينطبق على صوتين وهما: الواو والياء؛ أمّا بالنسبة إلى الواو ويرمز إليه بـ«W»، تبدأ أعضاء النطق في اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمّة «U»، ثمّ تترك هذا الوضع بسرعة إلى وضع صائت آخر. (نفس المصدر، ١٧٩-١٨٠)

^٤ - سهولته منظوية في اتصافه بالانتقال السريع مع ضعف في قوّة النّفس (= الزفير)، وبسبب هذه الصفة أدرج في الصوامت، حيث سمّوه بشبه صامت. (السعران، محمود، علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، ١٨٠)

^٥ - عبد القادر عبد الجليل، الدلالة الصوتيّة والصرقيّة في لهجة الإقليم الشمالي، ٣١.

كانت الهمزة في أوله.....^١ ثم يذكر أمثلة عديدة لإبدال الهمزة واواً في اللهجة المصرية، أغلبها وردت في اللهجتين الخوزية والعراقية، مثل: «وجّ النار» في «أجّها» أى أشعلها، و«وزّه» في «أزّه» إذ يقولون: «وزّه على إفلان» إذا أغراه وهيجّه عليه. أمّا مثال ما جاء من إبدال الهمزة واواً في اللهجة الخوزية المكتوبة قول الشاعر «وسفه» في «أسفاً» حيث أبدل الهمزة واواً:

وَمِنْ الرُّعْبِ حَتَّى مِنْ أَيْدِهِ صَارَ مَهْ طَاحٍ وَسَفَهَ انْعَشَى أَعْلِيَهُ وَبَقِيَ مَدَّهُ رَمِيَهُ^٢

كما أبدلها واواً في البيت التالي وجاء بلفظ «ونين» بدلاً من «أنين»:

بَطْلٌ أَبُو مُحَمَّدٍ وَنِينُهُ وَفَتَحَ الْعَيْنَ وَكَلَّهَا يَعْمَهُ لَيْشٌ ضَجَّةٌ هَالِئُ السَّوَابِ^٣

ب- فيما كانت الهمزة وسطه أو آخره: لم تكتفِ اللهجة في قلب الهمزة واواً عند هذا الحدّ، بل أخذت تتبعها في جميع مواطنها، فأبدلتها واواً، سواء كانت الهمزة وسط اللفظ أو آخره، فمثال ما جاء من قلب الهمزة واواً في وسط الكلمة، مثل: «تراوى» في «تراءى»، و«تراوالي» في «تراءى لي»، «السوّ» في السوء، و مما جاء في الشعر الشعبي قوله «مروّة» في «مروعة».

مَا هِيَ مَرْوَةٌ يَهْلُ الْمَرْوَةُ تَكْطُوعُونَ مَكْتُوبٌ لَا يُوصَلُ وَلَا طَارِشٌ تُودُونَ^٤

إبدال الهمزة ياءً:

وأبدل أهل اللهجة الهمزة ياءً في كلامهم، وظهرت هذه الظاهرة في الشعر على النحو التالي:

- إبدالها في كلمة «ماء» و «جاء» إلى «ياء»، كما جاء الشاعر بـ «ماى» بدلاً من «ماء» في:

غِدَا مَايَ الدَّمْعُ يَنْجَالُ بِالصَّاعِ إو تَكَلَّهْ إَكْلُوها مِنْ الْعَطَشِ وَالْحَرِّ^٥

- إبدالها ياءً، إذا سبقها حرف الياء ثم إدغامها في الياء، مثل: «بري» في «برئ»، و«شي» في

«شي»، و«ئي» في «فئ»، «خطية» في «خطيئة»، و«ردية» في «ردئية». وقد يقع في هذه الكلمات

^١ - محمد رضا، قاموس رد العامي إلى الفصحى، ٥٨١.

^٢ - أسفاً عليه، قد أغمي عليه وبقي لفترة من الزمن مطروحاً على الأرض، فخيم الخوف على ميدان المعركة إلى حدّ سقط السيف من يده إثر ذلك الخوف. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ١٨٧).

^٣ - كفّ أبو محمد عن البكاء، وفتح عينيه، وقال لها يا عمّة، لماذا تضجّ هؤلاء النساء. (نفس المصدر، ٢٠٢)

^٤ - يا أهل المروعة ليس من المروعة أن تقطعوا مواصلتكم، لماذا لا تقومون بإرسال رسالة أو بعث خبر. (نفس المصدر، ١٠٨)

^٥ - من كثرة البكاء أصبح الدمع كثيراً حيث بلغ وزنه صاعاً، وشرعت قلوبها تتقلّى إثر حرارة الشمس والعطش.

اختزال صوتي^١ حيث يحذف أهل اللهجة إحدى اليائين. ومما ورد في الشعر قول ملا عطية، في إبدال همزة ياءً ثم إدغامها في الياء التي قبلها في قوله «ردية» بدلاً من «ردية»:

العَطَشُ مَا حَذَنِي وَلِمَثَلْتُ بَلْفَادُ
مَعْلُومٌ تَتَجَاسَرُ عَلَيْهِ يَبُو ذَاتِ الرَّدِيَّةِ^٢

كما استخدم «خطية» بدلاً من «خطية» عن طريق إجراء عملية الإبدال في الهمزة: وَالْكِسْلُ يَنَادِي سُرُورَ كَلْبِي زِيَارَةَ حَسِينِ وَأَنَا أَطْلُبُ إِمْنَ اللَّهِ يَكْفُرُ كُلَّ حَظِيَّةِ^٣

-ومن صنف التطور والانحراف الذي يحدث للهمزة، تسهيل الهمزة الساكنة الواقعة في وسط الثلاثي، حيث يحاول أهل اللهجة أن يتحاشوها عن طريق إبدالها إلى أحد حروف اللين الذي يتناسب مع الحركة القصيرة التي تسبقها، فإذا كانت تلك الحركة القصيرة كسرة، تبدل الهمزة إلى ياء، مثل: «بير» في «بئر»:

أَسْرُ سَبْعِينَهَا وَسَبْعِينَ وَسَطِ الْبَيْرِ وَارَاهَا^٤

إبدال الهمزة هاءً:

يبدل أهل اللهجة الهمزة هاءً أيضاً. وقد انحدرت هذه الظاهرة من التراث، حيث قيل فيها، أنها ظاهرة لغوية قديمة، لا ترتبط بقبيلة بعينها، توجد في كثير من اللهجات. أما ما روي من إبدال الهمزة هاءً في اللغة القديمة، فهو إبدال همزة «أرق» هاءً، حيث يقال في «أرقت» «هرقت»^٥. ومما جاء من إبدال الهمزة إلى «الماء» في اللهجة الشعر الشعبي، قول الشاعر «هجة» في «أجة» في البيت التالي:

نَسَوَهُ وَيَتَامَى شَلُونُ دَهْشَتَهُ وَهَجَّةِ حَنُودُ
فَرَنْ حَوَاسِرُ يَلْبُرُورِ إِشْمَالُ وَيَمِينُ^٦

^١ - الاختزال الصوتي هو: حذف صوت من الكلمة لتسهيل نطقه الخولي. (محمد علي، معجم علم الأصوات، ١٤)

^٢ - غلب علي العطش والرمح في فؤادي، ومن الواضح أن تسمح لنفسك أن تتجاسر علي أيها الخبيث. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الوددية، ١٨٧)

^٣ - الجميع ينادون أن زيارة الحسين تدخل السرور في القلوب، وأنا أريد من الله، أن يحو ذنوبي. (نفس المصدر، ١٢٧)

^٤ - أسر سبع وسبعين نفراً ودفنهم وسط البئر. (نفس المصدر، ٣٩٤)

^٥ - ابن جني، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، ١٠٩ / ٢.

^٦ - إن الكلمة وردت في معاني عديدة منها: غور العيون، والفرار، والأجيج، والخفيف الناتج عن السير و المشي الشديد (ابراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج ١/ ٦) وعلى حد قول لسان العرب: «هيج النار: أجيحها، مثل هراق و أراق» لسان العرب ج ٢، ٣٨٦. انظر أيضاً: النحاس، هشام، معجم فصاح العامية، ٦٢١

^٧ - نساء ويتامى وخفيف زحف الجنود نحوهن، فيا لها من دهشة! لذن بالفرار إلى الصحراء مكشوفات الرؤوس شمالاً ويمينا. (المصدر السابق، ١٩٤)

قد يكون الإبدال عكس ذلك، مثل ما قام به الشاعر في هذا البيت، إذ قال في «هسه (هسّا)»،
 «إسّا»، هذا لو أعتبرنا الكلمة منحوتة من تركيب «هذه الساعة»^١. وإن كانت مقتطعة من «الساعة»^٢
 لم يحدث فيها هذا الإبدال:

يخويه إسّا عدويّ شمت بيّه وشوفنك يوافضل يوطبر^٣

الاستعاضة:

تعد الاستعاضة من الطرق التي تميل إليها اللهجة للتخلص من الهمزة. تجلّت هذه الظاهرة في
 اللهجة المدروسة بصورتين:

أولاً: الاستعاضة بأفعال سالمة من جذور أخرى ترادفها في المعنى: يستعاض أهل اللهجة من
 الأفعال المهموزة التي تعدّ همزتها أصلية، بأفعال أخرى، من الثلاثي المجرد، تخلو من الهمزة وتدلّ على
 نفس الدلالة، مثل: استخدام «نشّد»، و«شاف»، و«لفّه» و«ترسّ» بدلاً من «سأل»، و«رأى»،
 و«أتى» أو «جاء» و«ملأ»، خاصة إذا كانت الهمزة تحتلّ موقع الحرف الوسط من الجذر^٤. كما استعويض
 في أفعال الأمر بأفعال أخرى تؤدّي نفس المعنى فراراً من همزة فعل الأمر، مثل: «سوّ» و«طكّ» بدلاً
 من «إصنع أو إفعل» و«إضرب».

ثانياً: الاستعاضة بالصيغ الأخرى من نفس الجذور: وذلك لما يكون الفعل في حروفه الأصلية غير
 مهموز، إلّا أنّه دخلته الهمزة إثر دخوله إلى أبواب المزيد. فأهل اللهجة للتخلّص من الهمزة المجتلبة
 يميلون إلى استخدام صيغة أخرى تدلّ على نفس الدلالة^٥. أو بالأحسن أن نقول أنّهم يشربون اللفظ
 معنى لفظ آخر، ما قد سمّي بالتضمين^٦. كثرت هذه الظاهرة في الفصحى^٧، ولكن لشيوعها في نطق
 واسع، اعتبرت ظاهرة انزياحية تقوم بها اللهجات المعاصرة لتحوير الفصحى، تخلّصاً من الهمزة

^١ - صبحي مارديني، «اللهجات العامية والفصحى»، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٦١٨.

^٢ - رشيد عطية، معجم عطية في العامي الدخيل، ١٣.

^٣ - يا أخي إنّ عدويّ الآن شمت بي، وأرى جسمك، يا أبا الفضل، مقطّعاً إرباً إرباً (محمد ابن نصار، النصاريات الكبرى، ١٨).

^٤ - سعد عبد الله الصويان، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخية لغوية مقارنة، ٣٧.

^٥ - مارديني، صبحي، «اللهجات العامية والفصحى»، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٦١٩.

^٦ - جمال الدين ابن هشام الأنصاري، معني اللبيب عن كتب الأعاريب، ٦٨٥.

^٧ - حمادة شوقي، معجم عجائب اللغة، ٦٦.

الابتدائية^١. أمّا في اللهجة المدروسة، فيستعاض عن صيغة «أفعل» بصيغتي «فعل» و«فعل»، مثل: «دار»، و«طاع»، و«نوخ» «موت» في «أدار»، و«أطاع»، و«أناخ»، «أما» على الترتيب. و مما جاء في الشعر الشعبي قوله: «موت» و«نوخ» بدلاً من «أما» و«أناخ» في البيتين التاليين:

شَوْفَةُ كَرِيمِكَ مَوْتَتْهَا بِدْمُوعٍ عَيْنِي غَسَلَتْهَا^٢
وَأَمَّا الْمُصِيبَةُ لَوْ وَكَّفَ وَإِفْدَ عَلَى الْبَابِ وَنُوخَ ذُلُّوهُ وَصَاحَ غَيْثُ الْمُحَلَّةِ وَين^٣

هذا التحاشي من الهمزة لا يقتصر على الحذف والإبدال والاستعاضه، بل تجاوزت اللهجات تلك الظواهر إلى ظواهر أخرى، حيث قامت بالقلب المكاني للهمزة التي تحتل موقع الحرف الأوسط، لما فيها من ثقل، وأولتها المكان الأول، مثل: «أفاذ» في «فواد» و«آيس» بدلاً من «ئيس» في:

مِنْكُمْ يَزِينُ آيَسْتِ لِلْخَيْمِ مَاْعُودُ جَفُوفِي تَرَاهِي انْكَطَعَتْ وَانْمَزَقَ الْجُودُ^٤
وأحياناً التحاشي للهمزة، أدّى إلى اختفاء بعض الصيغ للأفعال المهموزة في العامية، مثل: إختفاء

الفعل الماضي «زار» بينما تحتفظ العامية بالصيغة المضارعة للفعل المذكور، ومثل: إختفاء فعل «نار» والاكْتفاء بالتركيب المعادل له وهو «أخذ بثاره»، و«درك ثاره» «طَلَبَ ثاره»، أو استخدام الفعل «نار» الذي سهّلت همزته. كما أنّ كسر همزة الضمائر المنفصلة، اعتبر طريقاً من تلك الطرق التي لجأت إليها اللهجات خلاصاً من ثقل الهمزة، حيث قيل: «... أنّ اللغة هنا قد تخلّصت من همزة الضمير، فأصبح «إنت»، وهذا يشبه كثيراً الف الوصل التي نقرأها بالكسر في بداية الكلام»^٥.

اجتلاب الهمزة:

في الوقت الذي نرى فيه اللهجة تحاول أن تتخلص من الهمزة في موضعها، نراها تحاول أن تتمسك بها في غير موضعها، وذلك أنّ أهل اللهجة يميلون بإسكان حركة المقطع الأول من الكلمة

^١ - أنيس، إبراهيم، في اللهجات العربية، ٢٠١، ضيف، شوقي، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، ٤١-٤٢.

^٢ - رمت رؤية وجهك في قلبي فغسلتها بدموع عيني الغزير. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ٥٢٤).

^٣ - إنّ المصيبة تبجل، إذا جاء طارق عند الباب وأناخ مركبه ونادى: أين الكريم الذي يعطي في السنين المحدبة. (نفس المصدر، ١١١)

^٤ - يا زينب، قد خاب أمني في الرجوع إلى الخيام، اعلمي أنّ كفاي انقطعتا وتمزقت القربة. (نفس المصدر، ١٥٨)

^٥ - علاء الدين مصطفى البلحوز، ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير.

فيبقى حرف ساكن في بداية الكلمة، بما أنَّ البدء بحرف مشكّل بالسكون لا تجزئه الفصحى^١ ولا اللهجة، فيعمدون إلى إعادة تشكيل البنى المقطعية للكلمة عن طريق اجتلاب همزة مكسورة، ليكون نهاية مقطع متوسط مغلق (ص ح ص).^٢ تسمّى هذه الهمزة المكسورة^٣ حركة الوصل المساعدة (anaptyctic) أو حركة الوصل البدئي (prosthetic)^٤. لهذا الاجتلاب مثال بشكل قياسي في الفصحى، وذلك في كلّ ما كان على وزن استفعال، وإفتعال، وإنفعال وفي أفعال هذه المصادر، وفي أداة التعريف.^٥ فجئ بها ليتوصّل بها إلى النطق بالسكان.^٦ وأنّ تمام حسان، بناء على ورودها وعدم ورودها على الكلمات التي تبدأ بالسكان، أسس مقطعه الأوّل المتكون من الحركة القصيرة والصامت (ح ص) والذي يتّما بالمقطع التشكيلي،^٧ وبذلك رقي عدد المقاطع العربيّة من خمسة مقاطع إلى ستة مقاطع. وذلك أنّه لما نظر إلى همزة الوصل، وجد أنّ الكلمة المستهلّة بهمزة الوصل هي من الناحية التشكيلية مبدوءة بمقطع مكوّن من حركة قصيرة وصوت صامت (ح ص)، وفي تبرير وجود هذا المقطع جاء بكلمة «استخراج» كمثال لما تدخل عليه همزة الوصل، ثمّ قال فيها: «إذا أردنا النطق بهذه الكلمة دون أن تسبقها كلمة أخرى، فسنضطر إلى التمهيد للنطق بها بخلق همزة ليست من بنيتها، وهي همزة الوصل وستوضع هذه الهمزة قبل الكسرة التي في البداية، ولكنّا إذا قلنا مثلاً «امر استخراج»، فسوف لا نضطر إلى خلق هذه الهمزة، لأنّ الراء من كلمة «امر» سدت مسدّها. ولكن الراء من كلمة أخرى والتشكيل لا يعتبر المقطع وحدة سمعية كما تفعل الأصوات؛ فإذا كان المقطع من الناحية الأصواتية هو مجموع الهمزة والكسرة والسين الساكنة في الحالة الأولى، ومجموع الراء والسين

^١ - أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الاعراب، ١/ ١١٢.

^٢ - دردونه، مدحت، «دراسة صوتية للهجة بيت حانون»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين، ١٥٢.

^٣ - <http://www.najah.edu/index.php?page2241> 3/9/2011.

^٤ - هذه الهمزة، «ليست همزة حقيقية، ليس لها وجود في جذر الكلمة المنطوقة واشتقاقها، هي مجرد ضرورة عضلية تسبق انطلاق الهواء من الرئتين لتحقيق الحركة». (الصويان، سعد عبد الله، الشعر النبوي وجذوره الفصيحة: دراسة تاريخية لغوية مقارنة، ١٢٦)

^٥ - جونستون، م.، دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية، ٩٢.

^٦ - ابن جني، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، ١/ ١٠٨.

^٧ - نفس المصدر، ١١٢. أيضاً ابن عيش، شرح المفصل، ٩/ ١٣٢.

^٨ - المقطع التشكيلي، مقطع تجريدي مكون من حروف، أمّا المقطع الأصواتي، مقطع أصواتي محسوس مسموع مكون من أصوات. (حسان، تمام، مناهج البحث في اللغة العربية)

الساكنة في الحالة الثانية، فإنه يتكون من وجهة نظر التشكيلية من الحركة والسين الساكنة فحسب. لأنّ الهمزة والراء طارئتان، وكتاهما غريبة على الكلمة، وما كان غريباً على الكلمة لا يعدّ من مقاطعها من وجهة النظر التشكيلية^١.

على العموم أنّ همزة الوصل تضاف على جميع الكلمات غير المضافة إلى الضمير التي تبدأ بمقطع قصير مفتوح (ص ح) اسماً كانت أو فعلاً^٢.

فنظراً إلى حركة المقطع القصير أنّ دخولها على الأسماء يكون على النحو التالي:

- المقطع القصير المكوّن من صوت صحيح وضمّه، وهو يشمل صيغ «مُفْعَلٌ، ومُفْعَلٌ، ومُفَاعِلٌ، وفُعُولٌ» على سبيل المثال يقال: «امشَرْدٌ، وامجَرَّبٌ، وامقاسي وإقْلُوبٌ» في كلٍّ من «مُشَرَّدٌ، ومَجَرَّبٌ، ومُقاسي، وقْلُوبٌ»، وأمّا مثال ذلك في الشعر الشعبي قول الشاعر «امْعَمَضُ» و«إقْلُوبٌ» و«إمقاسي» بدلاً «مُعَمِّضُ»، و«قْلُوبٌ» و«المُقاسي» في البيتين التاليين:

مِنْ شَافَتِهِ امْعَمَضُ اِيْعَالِجْ طَلْعَةَ الرُّوحِ
وَفَتَتْ إكْلُوبِ المَاشِثِيَّاتِ ابُونَيْنَهٗ
كَلْبِي امقاسي مَصَابِيْبْ يَالْوَلِي اَثَفَتْ الصَّخْرَ
خَرَّتْ اَتَوَدَّعَهٗ وَ المَنْحَرُ يَوْرِي شَمَّتَهٗ

- تزداد هذه الهمزة في الأفعال، مثل: «إكل»، و«إخذ»، و«إسأل» بدلاً من: «كلٌّ»، و«خذٌ» و«سلٌّ»، نحو: قول الشاعر «إخْذِي» في «خْذِي»

كَلْهَآ يَسْكُنْهٗ اخْذِي الطِّفْلَ كَلْبَهٗ بَسْهَمْ مَفْرِي
وَكُومِي الرِّضِيْعِ يَارَبَابِ الحَالِيْهٖ نَظْرِي^٣

^١ - تمام حسان، مناهج البحث في اللغة العربية، ١٣٢-١٣٣.

^٢ - دردونه، مدحت، «دراسة صوتية اللهجة بيت حانون»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين، ١٥٢

3/9/2011.http://www.najah.edu/index.php?page2241

^٣ - لما رأته مغمضاً عينيه يعالج سكرات الموت، حطم قلوب الماشثيات بأنيته. (بن علي الحمري، عطية، الجمرات الودّية، ٩٤).

^٤ - يا وليّ، إنّ قلبي عانى من مصائب تحطم الصخر، الويل لي أنّها ألقت بنفسها عليه لتودّعه وأخذت تشمه في منجره. (نفس المصدر، ٣٣٠)

^٥ - قال لها يا سكينه، خذي الطفل، إنّ قلبه قد شقّ بالسهم، ويا رباب، انفضي إلى طفلك وانظري إلى حالته. (نفس المصدر، ٣٢٧)

- المقطع القصير المكون من صوت صحيح وكسرة؛ قد تجلّى هذا المقطع بشكل ملحوظ في اللهجة في صيغة «فِعال»، نحو: «ارْجَالُ» في «رجال» و«إِسْبَاعُ» في «سباع» و«إِحْيَاؤُ» في «حيود»؛ جمع «الجيد» بمعنى الأسد، في البتين التاليين:

كُلُّهَا يَعْمَهُ ابْهَالْفَضَا فِرِّي بِلَطْفَالُ
وَاللِّي مَعَكَ يَبْنِ الْبَتُولَةُ إِحْيَاؤُ وَإِسْبَاعُ
مَكْدَرُ عَلَى التَّهْضَةِ يَعْمَهُ وَلَا لِحْ ارْجَالُ^١
وَالْخَيْلُ تَدْرِي تُرِيدُ فَسَحَهُ وَسِعَةُ مِيدَانُ^٢

- المقطع المبدوء بصوت صحيح ومفتوح: وهو يتمثل بالصفات التي تكون على وزن فاعيل، إذ تصرّفت اللهجة فيها اللهجة فيها، بأن سكّنت هذا المقطع، واحتلّبت همزة مكسورة فتشكّل مقطع متوسط مغلق من نوع (ص ح ص).

وَاعْزِيزَةُ الزَّهْرَا اجْلِسْتُ وَالْدَمْعُ جَارِي
جَانِبُ مِنَ الْمَجْلِسِ وَحَفَّتْهَا الْجَوَارِي^٣
أما إضافة همزة الوصل إلى الفعل تكون على النحو التالي:

- تضيف اللهجة الهمزة إلى الفعل الماضي المكسور العين في الفصحى، عند إسناده إلى ضمائر التكلّم أو الخطاب.

وخويّه المضّم والضّم من بعدك علانا
وبالشّام يَبْنِ أُمِّي اشبعت ضيم ومهانه^٤
هذا وأنّ ورودها على الفعل الماضي المفتوح العين قد تحقّق في اللهجتين الخوزيّة والعراقية أيضاً. مع أنّه بعض اللهجات، كلّهجة بيت حانون الفلسطينية لا تضيف الهمزة، وتكتفي بكسر عين الفعل ثمّ طلباً للمماثلة تكسر فاء الفعل لما فيه من سهولة، نحو: «وَصِل» في «وَصَلَ». أما ورود همزة الوصل على الفعل الماضي المفتوح العين في اللهجة المدروسة، نحو: «إِنزَلْتُ» في «نَزَلْتُ»:

^١ - قال لها يا عمّة، فرّي بهؤلاء الأطفال إلى الصحراء. يا عمّة، إآني لا استطيع القيام، ولم يبق لك أحد من الرجال. (نفس المصدر، ١٩٦)

^٢ - يا ابن البتول، إنّ الذين يحاربون في ركابك كلّهم شجعان، وأنت تعلم أنّ الخيل تريد ميداناً فسيحاً للحولان. (نفس المصدر، ١٥٢)

^٣ - إنّ عزيزة الزهراء جلست في جانب من المجلس ودموعها تجري على خدّها، والنساء تحيط بها. (نفس المصدر ٢٣١)
^٤ - يا أخي، إآني قاسيت في الشّام أنواعاً من الظلم والذلّ. يا أخي، إنّ الظلم والذلّ قد طفى علينا وأغمرنا بعدك. (نفس المصدر، ٢٣٨)

^٥ - درودونه، مدحت، «دراسة صوتيّة للهجة بيت حانون»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين، ١٥٤.

جِيتْ بَحْرِيْمَكَ وَأَوْحِشْتَ يَاخُوِي لِدْيَارْ
وَأَنْزَلْتَ وَاْدِي كَرْبَلَا وَجِيشَ الْكُفْرِ دَارْ^١
إن ظاهرة إضافة الهمزة إلى الفعل الماضي متداولة أيضاً في صيغ أفعال المزيد في اللهجة المدروسة
وشأنها في هذا المجال شأن سائر اللهجات العربيّة.^٢ وهذه الإضافة لا تقتصر على الصيغ المخاطبة، بل
تشمل الصيغ الغائبة أيضاً، مثل: «توضّح» في «توضّح»، و«اتمّنّي» في «تمنّي»:
صَاحَتْ يَنْوَرِ الْعَيْنِ وَاللّٰهُ أَتَحَيَّرْتُ بِكَ
أَتَمْنَيْتُ أَجِي يَمَّكَ وَأَشُوفُ الْعَلَّ الْبَيْكْ^٣
-تلتحق همزة الوصل بالفعل المضارع أيضاً، وتغيّر من مورفيم (morpheme) هذا الفعل.
يتحقّق الأمر في موضعين:

الأوّل: في بعض الأفعال الثلاثيّة المقطع من الثلاثي المجرد في الفصحى، وهي الأفعال المعتلة المحوّة؛
لأنّ إعلال الإسكان التي تقوم به الفصحى في الأفعال المذكورة يسبّب تغييراً في البنية المقطعيّة لهذه
الأفعال، حيث يتحوّل المقطع الأوّل لهذه الأفعال من (ص ح ص) إلى (ص ح)، ثمّ تلي المقطع الأوّل
حركة، عندئذٍ يصبح الفعل من ضمن الكلمات التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح الذي نتكلّم فيه، ولما
تدخل هذه الأفعال إلى العاميّة، يقوم أهل اللهجة بالتصرّف فيه كما قاموا بنفس التصرّف في الكلمات
التي تبدأ بالمقطع القصير المفتوح في الفصحى، حيث أدخلوا همزة الوصل عليها ليتحوّل المقطع الأوّل
من قصير مفتوح إلى مقطع متوسط مغلق. مثل: «ايشيل»، و«ايروح»، و«ايموت»، و«اينال»، و«ايخاف» في «يشيل»، و«يقول»، و«ايروح»، و«يموت»، و«ينال»، و«يخاف»
على الترتيب. ومن جملة ما جاء في الشعر الشعبي قوله «ايگول» في «يقول»:
شَبَكْتَ عَلَى مَهْجَةٍ كَلْبَهَا بِلْأَيَادِي
وَأَمَّا الْحَسِينِ اَيْگُولُ ذَوْبَتُوا أَفَادِي^٤

الثاني: في بعض الأفعال الرباعيّة والثلاثيّة من الصيغ الرباعيّة في الفصحى، وهي الأفعال التي
تتصرّف فيها الفصحى بإقحام إحدى الزيادات لتؤدّي بها غرضاً نحويّاً كالتعديّة أو اللزوم وغيرها،
وذلك عند إسناد هذه الأفعال إلى جميع الضمائر ما عدا ضمير المتكلّم. إنّ عمليّة إلحاق الهمزة بهذه

^١ - يا أخي، جئت بجرمك وتركت الديار موحشة نزلت في وادي كربلا وأحاط بك جيش الكفر. (المصدر السابق، ١٤٤)

^٢ - ضيف، شوقي، تحريفات العاميّة للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، ٢٠.

^٣ - تمنّيت أن أجيئ إليك وأرى العلة التي أبليت بها، وصاحت يا نور العين، والله تحيّرت بك. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ١٨٤)

^٤ - ألقت بنفسها على مهجة قلبها وضمّته إلى صدرها، والحسين الشهيد يقول لقد حرقتم فؤادي. (عطية بن علي الجمري، الجمرات الودّية، ١٦٦)

الأفعال تتم بعد تسكين حرف المضارع في اللهجة، وبما أنّ البدء بالسكان غير جائز، تتخذ اللهجة من الهمزة المكسورة قنطرة للقيام بعملية نطق المقطع الأول لهذه الأفعال.

فعل الأمر: تزداد همزة الوصل على كلّ أفعال أمر الرباعية أو الخماسية المزيدة التي تبدأ بالتاء،^١ مثل «إتوكل» في «توكل»، و«إتزوج» في «تزوج»:

مِنْ هَالْمَرَضْ مَا شُوفْ يَاحِيدَرْ سَلَامَه
إِتْرُوجْ يُو حَسِينْ عُكْبْ عِينِي بِإِمَامَه^٢

- ومن جملة ما اعتمد إليه أهل اللهجة هو اجتلاب همزة وصل مكسورة وادخالها على أسماء العلم، وذلك بعد إسكان الحرف الأول لهذه الأسماء، وقد يتوهم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجية أنّ الاسم مزيد بهمزة القطع، وأنها من جملة تركيبه الصرفي، نحو: «إيزيد» و«إحسين» في «يزيد» و«حسين». أمّا الأمر الذي يزيد المخاطبين وهماً وحيرة، هو عدم الالتزام بطريقة موحدة، حيث تجدهم مرةً حققوها في الرسم الخطّي وتارةً حذفوها، كما حذفت في البيت السابق في كلمة «الحسين» واكتنفي بالصورة المنطوقة لهذا الصوت وبدئت الكلمة بساكن وقيل: «حسين» بدلاً من «إحسين».

- تحتلب هذه الهمزة على كافة الأسماء المصغرة بشكل مطلق علماً كانت أو غير علم.

- كما تزداد على الضمائر المنفصلة التالية: «إهي»، «إهو»، و«إحنه» و«إهم» و«إهن» في «هو» و«هي» و«نحن» على الترتيب.

مما لا شك فيه، أنّ أهل اللهجة في جميع المواطن التي ذكرت آنفاً، يستعينون بحركة وصل مساعدة، إلّا أنّه اختلف في الصورة الكتابية للكلمات التي تحتلب عليها هذه الحركة، حيث قد تجدها تحققت بشكل همزة مكسورة، نحو إِنْكُولْ، كما تجدها محققة بصورة كسرة، نحو: تِنْكُولْ، وأحياناً تجدها غير محققة بصورة مكتوبة وقد اكتنفي بالصورة الصوتية لهذه الحركة، نحو: تِنْكُولْ. أمّا دليل عدم تحققها، هو أنّ اللهجة تعامل الهمزة معاملة الوصل^٣، سواءً كانت مجتلبة أو غير مجتلبة.

النتيجة

^١ - محمد خضر عريف، «بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتية بين العربية الفصحى واللغة الحجازية» مجلة جامعة أمّ القرى: ٩١.

^٢ - لا أرى نفسي تنجو من المرض الذي أنا فيه، فتزوج، يا أبا الحسن، بإمامة. (المصدر السابق، ٥٩)

^٣ - عبد العزيز مطر، لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر، ٨١.

بعد هذا العرض لطائفة من الأشعار الشعبيّة في رثاء أهل البيت؛ للهجة الخوزيّة، يتضح أنّ الهمزة ظاهرة صوتيّة موجودة، بكلّ ما تتعرض له من تغييرات، في هذه اللهجة. فهذه الدراسة تعدّ محاولة لعرض كلّ حالات الهمزة وما يعترئها من تغييرات ليقف القارئ على مواطن اللبس وكذلك مواطن الاختلاف في الرسم الكتابي لصوت الهمزة.

بما أنّ هذه اللهجة لم يسبق لها أن تكتب بكيفيّة منمّطة، حدثت فجوة واسعة بينها وبين الفصحى، مما سبّب لبساً كثيراً لمن يقرأ نصّاً عاميّاً، لذا يجدر بنا كقراء، أن نلّم بمواطن الانزياح التي توقع المخاطب في اللبس، من ضمنها مواطن الهمزة وتغييراتها، حتّى نعرف أنّ كلّاً من حذف الهمزة، واجتلاها وإبدالها، قد يضيف إلى عقبات قراءة النصوص وفهمها، على سبيل المثال فإنّ حذف الهمزة في جميع المواطن التي مرّ ذكرها، يؤدّي إلى دمج ونحت الكلمات، وهما ظاهرتان قد توهمان القارئ أنّ التركيب الحاصل بعد حذف الهمزة، هو التركيب الأصلي للكلمة، فيخطأ في القراءة، وتبعاً لذلك يسيء فهم الكلمات والعبارات، نحو: كلمة «لِبْنَه» في «لَابِنَه»، من الممكن أن تقرأ «لَبْنَه» أي «حليبه» أو «لِبْنَه» أي «الأجر».

كما أنّه باجتلاها، قد يتوهم كلّ من لا خبرة له بهذه الطريقة اللهجيّة، أنّ الهمزة من جملة التركيب الصرفي للكلمة.

ومن جملة ما يوهّم القارئ عدم وضع الشدّة على الحرف المبدل من الهمزة، في ما همزته متطرّفة بعد «واو» أو «ياء»، نحو: «سُو» و«شَي» في «سُو» و«شَي» على الترتيب. فاحترازاً من الوقوع في اللبس، يجدر بنا أن نقوّم الرسم الكتابي للكلمات المهموزة ونسير على منهج موحد ونترك الازدواجيّة في رسم الهمزة والحروف المبدلة منها. ومن الازدواجيّة للهمزة في اللهجة الخوزيّة المكتوبة ما يلي

- ١- مجيء الهمزة محققة وغير محققة في الكلمات التي تبدأ بالهمزة، بينما يستحسن حذفها على الإطلاق، في جميع المواطن التي تحذف الهمزة فيها، سواء كانت الهمزة أصلية أم مجتلبة.
- ٢- ورود الكلمات المختومة بالهمزة الممدودة على شكلين، وذلك بعد تقصير الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة، أحياناً جاء هذا القصر بحذف الهمزة والاكتفاء بالألف، مثل: «سمرا» في «سمراء» وتارة جاء القصر بتحويل الألف إلى «هاء».

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الاعراب، تحقيق أحمد فريد أحمد، المكتبة التوفيقية، د.ت.
٢. ابن دريد، محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، ت رمزي منير بعلبكي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧ م.
٣. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج٢، بيروت، دار صادر، د.ت.
٤. ابن نصار، محمد، التصاريات الكبرى، قم، الشريف الرضي، ١٣٨٤ هـ.ش.
٥. ابن هشام، الأنصاري، معني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت محمد محي الدين عبد الحميد، قم، مكتبة آية العظمى المرعشي النجفي، ١٤٠٤.
٦. ابن يعيش النحوي، موفق الدين، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، د.ت.
٧. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مصر، مطبعة فحضة، د.ت.
٨. _____، في اللهجات العربية، ط٣، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.
٩. بشر، كمال، دراسات في علم اللغة، ط٩، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦.
١٠. بشر، كمال، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.
١١. بن علي الجمري، عطية، الجمرات الودّية في المودّة الجمرية، ط٣، المكتبة الحيدرية، ١٤٢٨ ق.
١٢. جونستون، ت.م، دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية، ترجمة محمد أحمد الضبيب، ط٢، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٣.
١٣. حسان، تمام، مناهج البحث في اللغة، القاهرة، مكتبة الانجلو، ١٩٩٠.
١٤. _____، مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط٢٠٠٦، م١.
١٥. حمادة شوقي، معجم عجائب اللغة، ط١، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠.
١٦. الخولي، محمد علي، معجم علم الأصوات، ط١، مطابع الفرزدق التجارية.
١٧. رضا، محمد، قاموس رد العامّي إلى الفصحى، ط٢، بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١.
١٨. ستيتيه، سمير شريف، «ميكانيكية النطق والأصوات المهموسة والمجهورة في العربية» مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م٦٢، ج٣، ١٩٨٧، ٤٨٨-٥٤٠.
١٩. السعران، محمود، مقدّمة للقارئ العربي، بيروت، دار النهضة العربية، د.ت.

٢٠. سيوييه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ت. عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجليل، د.ت.
٢١. صبحي، مارديني، «اللهجات العامية والفصحى»، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م ٤٥، ربيع الثاني ١٣٩٠، العدد ٣، ٦١٤-٦٢١.
٢٢. الصويان، سعد عبد الله، الشعر النبطي و جذوره الفصيحة: دراسة تاريخية لغوية مقارنة، ط١، الرياض، دار الساقى، ٢٠٠٠م.
٢٣. ضيف، شوقي، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، القاهرة، دار المعارف، ١١١٩.
٢٤. طرية، أدما، معجم الهمزة، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠م.
٢٥. عبد الجليل، عبد القادر، الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ط١، عمان، دار صفاء، ١٩٩٧م.
٢٦. عبدالحسن منصور، وسمية، «منصور نقل الحركة في الصحيح»، مجلة علوم اللغة جامعة القاهرة، كلية الآداب، المجلد الثامن العدد الأول ٢٠٠٥، صص ١-٢٥.
٢٧. العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم الصوتيات، العراق، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٧م.
٢٨. عريف، محمد خضر، «بعض الأوجه الاتفاق والاختلاف الصوتية بين العربية الفصحى واللغة الحجازية» مجلة جامعة أمم القرى، العدد ٨، السنة السادسة، ١٩٩٣، صص ٦٤-١٠٦.
٢٩. عطية، رشيد، معجم عطية في العامي الدخيل، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٥٦م.
٣٠. مختار عمر، أحمد، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتاب، ١٩٧٦م.
٣١. مصطفى إبراهيم، المعجم الوسيط، ط٢، إستانبول، دار الدعوة، ١٩٨٩م.
٣٢. مطر، عبد العزيز، لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر، مصر، دار المعارف، ١٩٨١م.
٣٣. النحاس، هشام، معجم فصاح العامية، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.
٣٤. دردونه، مدحت، «دراسة صوتية لل لهجة بيت حانون»، مؤتمر الواقع اللغوي في فلسطين: 3/9/2011.<http://www.najah.edu/index.php?page2241>
٣٥. مصطفى البلحوز، علاء الدين، ملامح التطور اللغوي في العربية، الضمير.

<http://www.almehaj.net/makal.php?linkid=1024.15/9/2011>

المنهج الأسطوري في قراءة الشعر الجاهلي

الدكتورة غيثاء قادرة *

الملخص

يسعى هذا البحث إلى تطبيق المنهج الأسطوري على نصوص من الشعر الجاهلي، تبرز عمق الصور الشعرية، وأبعادها الأسطورية، وما صاغه خيال الشاعر الجاهلي من بني لغوية جمالية. ويسعى -أيضا- إلى إظهار مدى نجاعة المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الشعرية، والكشف عما احتزنه من أبعاد ورموز رسمتها مخيلة الشاعر، وفق مراحل زمنية ثلاث، أوضحتها نصوص شعرية أمكننا ترتيبها في القصيدة الجاهلية، على النحو الآتي:

١ - الفراق.

٢ - الرحلة والضياع.

٣ - البحث عن الذات.

وتكمن غاية البحث في إبراز البعد الأسطوري للصور التي نقلت الحس الشعري، وتبيان مدى فاعلية تطبيق هذا المنهج على نصوص الشعر الجاهلي. **كلمات مفتاحية:** أنثربولوجيا، أسطورة، شعر، صورة.

المقدمة:

المنهج الأسطوري: منهج يدرس الأساطير، والرموز الخيالية التي تكون بديلا، وتعويضا لما هو واقعي ومادي. ويساعد المنهج الأسطوري في تحليل النصوص الأدبية أنثربولوجيا واجتماعيا وإنسانيا، كما يساعد على تأويل الصور الفنية الشعرية، انطلاقا من ربط الماضي بالحاضر، ويتجاوز المنهج

* مدرّسة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

الدلالات القريبة، إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن، وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن.

وانطلاقاً من هذا المنهج سيدرس البحث صور الرحيل، والفراق، والليل، والصحراء بوصفها تمثل طقوس العبور المتعددة؛ لذلك تسعى هذه الدراسة إلى إثبات أن المنهج الأسطوري يصلح أداة نقدية لقراءة النصوص وتحليلها، وإبراز الرموز والأبعاد، التي أفرزتها بعض الصور الشعرية، وفق مراحل زمنية ثلاث.

مراحل طقوس العبور:

- ١ - مرحلة الفراق: وتتضمن: أ- صورة الطلل. ب- صورة رحيل الطعانين.
- ٢ - مرحلة الرحيل والضياح: وتتضمن: أ- صورة الناقة. ب- صورة الثور الوحشي. ج- صورة البقرة الوحشية. د- صورة الليل هـ- صورة الصحراء
- ٣ - مرحلة الاندماج أو البحث عن الذات: وتتضمن: أ- المرأة. ب- الماء. ج- الخمر. د- الفرس.
- ١ - مرحلة الفراق: هي طور القطيعة عن ماض كان يعج بالحياة، وترسم ملامح هذه المرحلة صورتان هما: صورة الطلل، وصورة الطعانين.
- أ- الطلل: صورة لبيئة التهمها السكون، وغطّاها العفاء، إنه الأثر المندثر، الذي يمثل الماضي المفقود في الحاضر الموجود، وهو يجسد الفراق والقطيعة عن أسباب الوجود، ويصور تقهقر الحضارة أمام قوى الطبيعة، وفي حديث الطلل نتحسس أسطورية بعض الصور الشعرية.
- وليس أدل على ذلك من قول أشهر شعراء العصر الجاهلي (امرئ القيس) في معلقته التي كانت فاتحة لكثير من المعاني والصور التي ساقها معظم الشعراء من بعده، وذلك في قوله:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَثَلٍ بِسِقْطِ اللُّوْى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ
فَتَوْضِحَ فَاْلِمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعَرَ الْآرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلْفَلٍ^١

^١ - امرئ القيس، الديوان: ٨. اللوى: منقطع الرمل. اللوى: حيث يلتوي ويدق، توضح والمقراة: موضعان، الرسم: الأثر، الجنوب: الريح القبليّة، الشمال: الريح الشماليّة، العرصات: ساحات الديار .

تشي أبعاد الصور الشعرية بطقس البعد والرحيل، و بأسطورة الشمس الغائبة بلا عودة؛ إذ تكشف لفظتا (نبك وذكرى) مفهوم القطيعة، والفراق والبعد، فالبيت الأول الذي يجسّد الوقوف والبكاء والذكرى والمزل السابق بتلك الأماكن هو رمز الفراق والقطيعة، إنه طقس الشمس المودعة تاركة خلفها ظلاماً نفسياً دامساً، أما تعارض ريح الشمال مع ريح الجنوب فيغدو فعلاً إنسانياً حضارياً ينسج الأطلال، يحوها ويحييها في آن معا، ففيما تحاول ريح الشمال تغطية اثار الديار لحوها، بينما تحاول ريح الجنوب إبرازها؛ بإزالة اثار الرياح السابقة. إذتتحول المنازل نسيجا تلبسه الأرض لتتأنسن. إنه العبور من الفناء إلى الحياة.

ويواصل الشاعر رسم صورة الفراق واقفرار الطلل في هجران الآرام التي ارتبطت تراثيا بصورة المرأة.

إن مراحل العبور كائنة في الطلل — المكان الذي خلّت منه الشمس — المرأة حيث لا عودة، المكان الذي يمثل رحيل النور والضياء الرامز إلى العبور من مرحلة الاستقرار إلى الترحال والفراق. كما أن طيف المحبوبة المفارقة يُعدّ جسر عبور من الماضي إلى الحاضر، من الزمن البعيد إلى الزمن القريب، إنه جسر عبور بين عالم الألفة الجميل وعالم الفراق القبيح.

ب- رحيل الطعان:

إنه طقس الوجود المودّع، طقس الفراق الواشي بتقهقر الطبيعي أمام الطبيعة، هو ما قاد إليه الطلل، بعد أن فارق الحضارة، ووجه الحياة، كيف لا ؟ ورحيل المرأة هو رحيل الشمس المودّعة بلا عودة، رحيل الخصوبة والألق والنور. إنها مرحلة الفراق والضياح في آن معاً، ضياح وتيه للظعن اللواتي لم ينلن سماء ولا أرضاً، تائهات وسط الصحراء ومن معهن، حيث لا استقرار. وشاهدنا على ذلك قول الأعشى:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ
غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ^١

^١-الأعشى، الديوان: ٥٥ . غراء بيضاء: كثرة الشعر طويلته . العوارض: ما يبدو من أسنان عند الابتسام ، الوجي: الذي حفي قدمه أو حافره .

لقد شكل لنا المنهج الأسطوري في مفهومه أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبينة فاحصة في صور الرحيل والفراق، ويمثل مشهد الطعائن المرحلة المتوسطة في طقوس العبور، والتي تختفل بالجانب المضموني أكثر من عنايتها ببلاغة الشكل، رحيل هريرة، هورحيل المرأة _ الشمس التي أخلت المكان حتى أضحى طلاً، رحيل على جسر العبور، الناقة، بحثاعن طقس الاندماج.

في عبارة (إن الركب مرتحل)، ارتحال وهامشية وضياح، وصحراء وظلمة نفسية تسيطر على الشاعر لفقده ألق الضياء المتجسد في الشمس الراحلة _ المرأة. الرحيل جعل الشاعر الجاهلي على وعي تام بمأساة الزمن، التي بدأت من إخلاء المكان، وانطلقت في غياهب المجهول وسط مطاوي الصحراء، فالعبور إلى حيث الاندماج في رحاب الوجود.

٢- مرحلة الرحيل والضياع: مرحلة تتوسط مرحلتَي الفراق والاندماج، والعابر يقضي مرحلته هذه على هامش الحياة، أو خارج المجتمع ضائعاً، وهي مرحلة تتسم بعدم الاستقرار والغموض، وقد جسدت هذه المرحلة صور: الناقة والثور الوحشي والليل والصحراء، هي مرحلة تشعر عابرها بالموات، والخارج منها منبعث إلى الحياة من جديد.

أ- الناقة:

إنها جسر العبور من عالم الضعف إلى عالم التحدي والقوة، الجسر الذي أوصل الذات المقهورة إلى مبتغاها، لقد كانت الناقة وسيلة انتقال، من الضعف إلى القوة،

إن تصوير الناقة "أسطورياً" طقس مهم من طقوس العبور، ونستشهد على ذلك بطقس عقر الناقة الذي يمثل مرحلة الضياع والهامشية، في مشهد دارة حلجل، مشهد المغامرة التي أظهر فيها امرؤ القيس مراهقته وحيرته وهو آن ذبح ناقته للعذارى اللواتي تداولن لحمها وشحمها لاهيات، عابثات، متسامرات في طقس يفتقد عابروه الاستقرار والنضوج والبلوغ، فالتفتيات لم يبلغن بعد، ولحم الناقة لم ينضج، وفي هذا وذاك هامشية وضياح، يقول امرؤ القيس:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلْجُلٍ
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ

يَظَلُّ الْعَذَارَى يَرْتَمِنَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدِّمَقْسِ الْمُفْتَلِ

تعود رمزية الصور الشعرية إلى أسطورة تقدم الذبائح البشرية للآلهة التماساً لإخصاب الأرض وإيناعها، فانبعاث الحياة.

يعد عقر الناقة رمزاً أسطورياً، تمهيداً لاستمرار الحياة، لذا لم تظهر لنا صورة أكل لحم الناقة من قبل العذارى، إنما صورة اللهو والعبث، من باب القدسية، ولأجل القدسية ينبغي عدم الأكل منها. لقد حَمَل الشاعر الصورة دلالات طقسية دينية جنسية، بدءاً من العقر وانتهاء بالعذارى العابثات، وجميعها صور توحى بالتماس الخصب، فالحياة والتجدد.

وفي التماس الخصب تمهيد للدخول في مرحلة الاندماج — الغاية —، والمخططة الأساس بعد سيرورة العبور.

ومن صور الناقة المعبرة عن مرحلة الضياع، صورة الناقة الحرون، الصبور، المقتحمة في حال من التهميش، فيافي القفار الموحشة، محاولة الوصول إلى مرحلة الإحساس بالذات. "إن تقديس الإبل سفينة الصحراء وعنوان الصبر والتجلد أمر لا شك فيه عند العرب القدامى قبل الإسلام، وحسبنا على ذلك دليلاً أن قبيلة طيء كانت تعبد جمللاً أسود"^١. ألم تكن ناقة صالح مقدسة، وتسمى ناقة الله، يضاف إلى ذلك ناقة البسوس وقيمتها الرمزية، وهي من بقايا تقديس الناقة عموماً، وكان رميها انتهاكاً لمقدس هو حرمة الجوار، وهكذا فإن التعدي على ناقة النبي صالح وصرع ناقة البسوس كان ضرباً من انتهاك محرم أو مقدس لذا وصفها معظم الشعراء الجاهليين بالقوية المتينة التي تتعرض لأخطار الصحراء في مرحلة هامشية صمّاء تتجاوزها للوصول إلى مرحلة الانتماء، أو الاندماج في رحاب الوجود.

ب- الثور الوحشي:

يعد الثور الوحشي من متحولات الناقة التي تقدم آفاقاً واسعة من الصراع الإنساني.

^١ - امرئ القيس، الديوان، ١٠-١١. دارة جلجل: موضع، يقال له الحمى، المطية: الناقة، فيا عجباً من رحلها المتحمل: أي إنه لما نحر ناقته صارت هذه تحمل رحله وهذه نمرقته، الدمقس: الحرير الأبيض، شبه اللحم به لبياضه ولينه ونعومته

^٢ - محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٨٥/١.

إنه الانتقال من الأنوثة إلى الذكورة، من الاستسلام إلى التحدي والقوة ليحقق الشاعر عليه إنجازات لم يحققها على الناقية، فهو - الثور - يمثل الضياع في رحلته، ومعاناته في الصحراء، رغم أنه يجسد - أيضاً - الولوج في عالم الذات والاندماج، وذلك في أدائه الرسالة التي هي هدف الشاعر وهي الانتصار.

فالثور الوحشي كائن مطارد عرضة لأخطار الطبيعة، وهو الجسر الممثل لمرحلة الهامشية المظلمة في البداية. يقول النابغة في الثور الوحشي:

مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصِّقْلِ الْفَرْدِ
أَسْرَتَ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَّةٌ تُزْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ
فَارْتَاغَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ قَبَاتَ لَهُ طَوَعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ
فَبَثُّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ صُمِعَ الْكُعُوبِ بَرِيئَاتٍ مِنَ الْحَرْدِ^١

يبدو الثور في تعرضه لأخطار الصحراء بليها ويردها في حالة ضياع وهامشية.

لقد قدم الثور الوحشي - في مجمل اللوحات الشعرية التي صورته - مترافقاً في ظهوره مع الليل ورعبه " وكأنها صورة الراهب المتبتل المنقطع للعبادة، الذي يطهره البرد والمطر، وغالباً ما يتحدث عنه الشاعر حين يلّم بحجرة القبيلة بعد الجفاف والقحط، فيظهر الثور الذي تتمثل فيه القوة المكتملة والعظمة القاهرة في صورة المنتصر، وربما اندغمت صورته بصورة النجم الثاقب، والشهاب المنقض والشعري الواضحة، أو بصورة أخرى لها علاقة بإشعال النار، وهي صورة يمكن أن نردها جميعاً إلى التراث الديني الجاهلي الذي انطمست معالمه"^٢.

فالثور كان " يرمز للإله إيل إله الساميين قديماً ويدعى إيل ثور، و العلاقة بينهما تتمثل في التشاكل بين الهلال قرن الثور، ومعنى الفحولة والقوة والخصب المقترن هو الآخر بعنصر الماء، وقد

^١ - ديوانه ، ١٧-١٨ . وجرة: مجتمع الوحش . الفرد: المنقطع القرين . الشوامت: القوائم . الصرد: شدة البرد ، الكعوب: لسن برهلات المفصل، الصمع: الحدة والطفافة، الحرد: استرخاء عصب البعير.

^٢ - قصي الحسين، أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ٢١٣ .

كانت الأرض في تصور العرب تستند في جملة ما تستند إلى ثور^١. فالأرض منبع الخصوبة، والعلاقة بين الثور والهلال هي شكل قرن الثور الأشبه بالهلال، فهناك صلة معقودة بين الثور ومعاني الماء والخصوبة والنماء، من هنا أتت قدسية الثور. " وفي الأساطير الإسلامية أن الله أنزل على آدم ثوراً من الجنة في ما أنزله معه من الآلات والطيبوب والثمار، ولئن ظل الثور فيها رمزاً للحث والفحولة والخصب والنماء، فإنه في قصة آدم وخروجه من الفردوس (مجرد آلة) الحث وأداة الكد والعمل وما يتصل بذلك من معنى الشقاء " ^٢.

وقد جاء عن ابن سيرين^٣: " أن الثور في الأصل ذو منعة وقوة وسلطان ومال وسلاح لقرنيه، ولكن أن يكون لا قرن له فإنه رجل حقير ذليل فقير مسلوب النعمة والقدرة مثل العامل المعزول، والرئيس الفقير، وربما كان الثور غلاماً، لأنه من عمال الأرض، وربما دلّ على النكاح من الرجال لكثرة حرثه، وربما دل على الرجل البادي والحرث، وربما دل على الثائر لأنه يثير الأرض ويقلب أعلاها أسفلها".

لقد بدت واضحة آثار الثور ودلالات توظيفه الأسطورية الأنثروبولوجية، الرامية إلى تجاوز الهامشية حيث الاندماج.

ج- البقرة الوحشية:

ترمز البقرة إلى مرحلة الضياع في بهيم الصحراء، وذلك في بحثها عما ضاع منها، من ذات ووجود وحياة مجسدة بإرادة تميم بصاحبها للارتقاء إلى مرحلة الاندماج. وفي أبيات لبليد صراع مرير لنيل أسباب الوجود والظفر بسبل الاندماج:

أَفْتَلِكْ أُمَ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً	خَذَلْتُ وَهَادِيَةَ الصَّوَارِ قِوَامُهَا
خَسَاءُ ضِيَعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ	عُرِضَ الشَّقَائِقُ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا
لِمُعَقَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ	غُبْسٌ كَوَاسِبٌ لَا يُمْنُ طَعَامُهَا

^١ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج ١/ ٢٩٥ .

^٢ - المرجع نفسه، ج ١/ ٢٩٦ .

^٣ - ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، ٢١٩ .

بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكْفَ مِنْ دِمَّةٍ يُرَوِي الْحَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا
يَعْلُو طَرِيقَةً مَتْنَهَا مُتَوَاتِرٌ فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ عَمَامُهَا
وَتَوَجَّسَتْ رِزًّا الْأَنْيَسَ فَرَاعَهَا عَنْ ظَهَرٍ غَيْبٍ وَالْأَنْيَسُ سَقَامُهَا^١

في صورة الليل والإحساس بالخطر هامشية وضياح أسباب الاستقرار والأمان، فالبقرة فارقت من كان لها الحياة والروح، بعد أن أضحى فريرها وجبة دسمة لذئاب الفياقي، وتضاءلت قوى الخصب والحياة لديها حين جفّ الضرع بعيد الفراق، وانهارت قواها النفسية بعيد الإحساس بالزوال، ورحيل ما كان يغطي بؤر الوجود المنخور.

إنها هامشية الحياة المعيشة لدى البقرة، والتي تشي بدلالات طقسية، وفي ذلك أن " البقر هو الحيوان المضحى به، أو الحيوان الطوطمي في حضارات عدة مجاورة للعرب من الفرس والإغريق والمصريين"^٢.

د - الليل:

في بعض صور الليل هامشية وضياح، وظلام ينبثق من مكمنه إحساس بشعاع يؤهل للتجاوز والانطلاق. وقول امرئ القيس خير معبر عن الهموم والأحزان التي حلت به بعيد قدوم الليل، فلم يكفه الانقطاع والفراق عن زمن الوجود الذاتي إنما عبر منها إلى الضياح، ومنه قد يعبر إلى الضياء، فقلوه:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرَحَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْتَنِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرَدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّكِلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنَجَلِ بِصُحْبٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ^٣

^١ - لبيد بن ربيعة؛ الديوان، ٣٠٧-٣١١. مسبوقة: أكل السبع ابنها. خذلت: تأخرت عن القطيع. هادية الصوار: طليعة القطيع من البقر. لم يرم: لم يرح بغامها: صوئها. مغفر: مسح في التراب. قهد: أبيض. غبس: ذئاب مغيرة اللون. كواسب: تتعيش من الصيد. لا يمن طعامها: لا يطعمها فيمن عليها. تسجامها: الهاء تعود إلى ديمة. الرز: الصوت الخفي. عن ظهر غيب: من وراء حجاب. سقامها: داؤها.

^٢ - استكيفتش، سوزان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٦٨.

^٣ - امرئ القيس، الديوان، ١٨. سدوله: ستوره. تمطى: امتد. ناء بكلكل: نهض بصدرة. ألا إنجل: انكشف، وما

يؤكد الشاعر هامشية الزمان والمكان، المسيطر على أحاسيسه، ففي اضطراب أمواج البحر اضطراب الذات وأحاسيسها واللاتناهي للهموم والمشاعر، فالليل هنا ليل نفسي يسيطر على الشاعر، بل يبتليه، ويتباطأ في انتقاله بل يكاد يتوقف عن الانتقال والعبور.

وهنا يتجلى واضحاً مضمون الصورة وأبعادها الأسطورية في مشهد الليل، رغم أن استكيفيتش اكتفت بإبراز هامشية الضحى قائلة: "إن الشعراء يستعملون وقت الضحى بالإضافة إلى الليل تعبيراً عن الهامشية، وسبب ذلك أن الضحى في الصحراء مع شدة أشعة الشمس وحرارتها ولوامع السراب يعبر مثل الليل عن الصعوبة والخطر والغموض وعدم الاستقرار"^١، لقد ارتكزت استكيفيتش في حكمها هذا على ما يناقض الواقع المرئي، فالضحى يرمز دائماً إلى النور والاستقرار والعبور إلى الاندماج من مرحلة الهامشية؛ لأن الظلمة قد تحمل في أعماقها بذور النور، ففي قمة اليأس ينبت الأمل، والبحر الذي شُبه الليل به كان رمزاً من رموز الانبعاث بعد الموت، وذلك حين تهب الشمس فيه بعيد الغروب، وتخرج منه في الصباح التالي مشرقة معيدة النور والألق والدفع إلى الأرض الباردة" وكأن الظلمة هي رحم العذراء التي تعطي الحياة والسديم الذي منه تنفجر الخليقة"^٢.

هـ- الصحراء:

ومن طقوس العبور في مرحلة الهامشية مشهد الصحراء القفر تحتضن ذئباً يعوي صارخاً محتجاً رافضاً الظلم والظلمة والتهميش، ساعياً مريداً العبور إلى الاندماج والإحساس بالوجود، وفي ذلك يقول تأبط شراً:

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمَعِيلِ^٣

الإصباح فيك بأمثل: أي أنا مهموم في الليل وفي الصباح .

^١ - سوزان استكيفيتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٦٩ .

^٢ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٠٨ .

^٣ - تأبط شراً، الديوان، ٦٦. جوف العير: صحراء جافة صلبة، الخليع المعيل: الجائع المشرد .

يأخذ البعد الأسطوري مداه في صورة الذئب، ففي عوائه محاولة للتخطي والتجاوز، وفي عبوره، مناجاة الوجود عبر قطع الوادي - السرداب المظلم الذي ينتظر الضوء في نهايته إذا ما اجتازه الذئب — الشاعر.

٣- طقس الاندماج أو البحث عن الذات: وهي مرحلة الوصول إلى المبتغى والولوج إلى أحضان الوجود الذي كان ضائعاً بعد مرحلة من التخطي والتجاوز، رأى فيها العابر أساطين الموت وغياهب الفناء. وتعد صورة المرأة، والماء، والخمر، والخيل خير معبر عن طقس الاندماج انترولوجيا.

أ- المرأة:

هي جسر العبور إلى عالم الذات المؤكدة بعد ضياع، وكثيراً ما سعى الشعراء إلى الدخول في رحاب الحياة عبر إثبات فتوهم للمرأة، عسى أن تقبل بهم فرساناً رجالات ميامين.

وفي صور أخرى ترى في المرأة اللهو والمتعة — أيضاً — اندماجاً وإحساساً بالوجود ولا سيما المغامرات التي لا تجسّد إلا اللهو والمتعة بعيداً عن الفراق النفسي والكوني والوجودي، إنه اندماج في عالم يرغب به الشاعر ويحب. وتجسد مغامرات امرئ القيس مع المرأة مثلاً على ذلك:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ غُنَيْزَةٍ	فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي
وَبَيْضَةِ خِدرٍ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا	تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعَجِّلِ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعَشَرًا	عَلَيَّ حِرَاساً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي
خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا	عَلَى أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرْجَلٍ ^١

في فعل دخول الخدر طقس عبور، حيث الملاذ، والخدر هو الملاذ الآمن الذي يشعر شاعرنا ببلوغه المبتغى.

يوحي الشاعر - في قصته المصورة هذه - بتعطشه الكبير للخصوبة والأمومة، إذ يبدأ من اليوم الذي لاقى فيه أنثاه، النصف الذي سيعوض صحراء الروح والجسد، فغنيزة، هي المرأة الملاذ، حيث الخصوبة والجمال، وغنيزة "لفظاً: هي تصغير عترة، أي: أنثى الماعز، وربما لاختيار اسمها علاقة بإحساسه

^١ - امرئ القيس، الديوان، ١١-١٤. الخدر: الهودج. بيضة خدر: مكنونة غير مبتدلة. يشرون: يظهرون. المِرْط: إزار خزّ يكون من صوف وإنما تخر مرطها ليخفي أثره وأثرها. المِرْجَل: الموشى.

بالخصوبة، إنه يربط الإنسان بالحيواني في صورة الروح الحية الشاعر بوجودها، وبيضة الخدر رمز للحماية والصون والاكتنان، والنور المفقود من حياة الشاعر.

وفي الأساطير ترمز البيضة إلى الموت فالانبعاث، كما الأرض التي يدفن فيها الميت قبل انبعائه — أسطورياً — كطائر الفينيق، هي كالرحم الذي يخرج منه الجنين إلى الحياة.

البيضة — رحم — أرض مدفن، باعثة في معادلة الموت والانبعاث.

"وقد نُقِشَ البيض على أحجار التوايت والقبور في حضارات مختلفة كالفينيقية والفرعونية والإغريقية والرومانية، وما زال البيض رمزاً من رموز عيد الفصح عند المسيحيين وعيد الربيع عند المصريين اليوم، وهنا تكتسب القصة أبعادها الرمزية والمجازية.

فالشاعر هنا كالفراس الباحث عن الكأس المقدسة في أسطورة الأرض الباب ليحقق الخصب ويحيي الأرض بعد موات، والكأس كالبيضة الموحية بالرحم، رمز المرأة، وهي رمز جنسي واسع الانتشار في العالم منذ عهد سحيق في القدم، يمثل الطاقة التناسلية والأثوية، وقد ارتبط بطقوس الخصب والجذب، كما تجسدت البيضة في أساطير الموت والانبعاث"^١. إذن المغامرات هي طقس اندماج، وفي المخاطرة تجاوز للهامشية ومخاطرها، ومحاولة للاندماج، تجسدت في تصوير الشاعر السماء كوشاح مرصع باللالئ — النجوم ليغدو لائقاً لتلك المرأة — الأرض، فالأرض ترتدي السماء، إنه جو أسطوري في طقس عبوري اندماجي " ففي هذا العالم الأسطوري تقف المرأة منتظرة فارسها عند ستر الخباء بشباب النوم، مستعدة للقاءه وتنويله ما شاء "^٢. ويتابع امرؤ القيس:

وَفَرَعٍ يُغَشِّي الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَفَنُوا النِّحْلَةَ الْمُتَعَثِّكِلَ

تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةٌ مَمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلَ

وَتُضْحِي فَتِيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَبِطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَّرَتْ بَيْنَ دَرْعٍ وَمِجْوَلٍ^٣

^١ - قصي الحسين، أنثربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ٢٥٧.

^٢ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٠١.

^٣ - امرؤ القيس، الديوان، ١٦-١٨. الفرع: الشعر الطويل. الأثيث: الكثير النبات. القنوت: عذق النخلة. المتعكل: المتعكل.

يعد الشعر الغزير رمزاً من رموز الخصوبة، ويزيد هذا التعبير تأكيداً وصف الشاعر شِعْرَ محبوبته بأغصان نخلة خضراء، دليل خصوبة وحياة، " إذاً تتميز الخضرة من سائر الألوان، ذلك أنها قرينة الشجرة، رمز الحياة والتجدد، نخلة كانت أم سدرة أم سُمرة، وكانت النخلة شجرة الساميين المقدسة، وكانت (ذات أنواط)، شجرة العرب المقدسة، وتتصل الخضرة من حيث هي رمز بالماء، لذلك لم يكن من غريب الأمور أن يصوروا بداية الحياة في الكون من (جوهرة خضراء)، ولم يكن من باب الصدفة أن كانت الخضرة اللون الطاغي في الفردوس وتصوراته لدى شعوب المنطقة"^١. ويضاف إلى اللون الأخضر الشعر الأسود الكثيف الذي يحيط بالوجه الأبيض ما هو إلا " صورة جنسية ذات دلالات توحى بالحوية والطاقة المخصصة " ^٢.

الضد يظهر حسنه الضد، وجمالية الأبيض تعكسها كثافة الأسود " ولذلك اقترن اللون الأبيض بالإشراق والحياة والسمو، واقتربت به قيم (معنوية إيجابية) في عالم اليقظة والنام، وقد استمرت هذه الرمزية غير الخاصة بالعرب، فعُدَّ الليل كافراً والنهار مسلماً، وفي الآخرة تبيض وجوه وتسود وجوه، والأبيض لون اللبن والفطرة، وإذا اجتمع الأبيض والأسود سمي الذي يتصف بتلك الصفة الأبقع ومنه الغراب الأبقع والحمامة الورقاء، وهي التي في لونها بياض إلى سواد " ^٣. وقد يرمز السواد إلى الرحم أو الكينونة المغلقة التي سيخرج منها النور، إنه الموات الذي ستنبعث من بين طياته الحياة، فنور وجهها وضياؤه أشرقا بعد ليل نفسي طويل، رمز إليه بالشعر الأسود الكثيف.

وتكتف عبارة (منارة ممسى راهب) الضوء النفسي المعبور إليه من عالم الظلام، وتُعزّز لفظة (متبتل) ذات الإيحاءات الدينية النور الداخلي الذي يتساق مع النور الخارجي.

المتداخل لكثرتة. المتبتل: المتعبد منقطعاً عن الناس. لم تنتطق: لم تشد عليها نطاقاً بعد لبس ثوب واحد. أسبكرت: امتدت. بين درع ومجول: أي هي شابة بين الصغيرة والكبيرة، أي هي بين من يلبس الدرع وهو ثوب لمن دخل في السن، وبين من يلبس المجول وهو ثوب خفيف لطيف يلبسه الصبيان.

^١ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٠٠/٢-٢٠١.

^٢ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٠٤.

^٣ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٠٠/٢.

أما الضحى (نؤوم الضحى....) الذي يرمز إلى عالم الوجود والألق والضياء، فهو طقس العبور إلى عالم الاندماج

إن هذه المرأة رمز أسطوري، إنها الإلهة البكر، والحب الجنسي، والإخصاب، إنها في عالم ما قبل السقوط، حيث لا تعرف خطيئة، إنها في الجنسية، حيث الحياة الطبيعية صلاة وتعبّد وبراءة وطهارة^١.

أما جسر العبور الأقوى والأمنع فهو الدرع الذي تلبسه الفتاة البالغة لتصبح مهيأة، لتلعب دور الأمومة والأنوثة الناضجة، وتقدم صورة الفتاة التي "اسبكرت بين درع وجول" طقس العبور من مرحلة الضياع أو اللامسؤولية إلى مرحلة الانصياع والمسؤولية، إذ "يبدو أن الفتاة في الجاهلية كانت عند بلوغها تلبس الدرع في احتفال طقسي ورسمي خاص"^٢. ودرع المرأة هو القميص الذي تلبسه المرأة البالغ بعد شقها درع الجارية الصغيرة عنها، إنه انتقال جذري من الطفولة إلى البلوغ، من الانقطاع عن عالم الاندماج والفاعلية إلى عالم الاندماج.

إنه العبور من مرحلة الموت إلى البعث من جديد، إذ تموت الطفولة لينبعث النضج والبلوغ، فالولادة و" في المجتمعات الزراعية ربطوا بين سرّ الخصوبة في المرأة، وسر الخصوبة في الأرض، فعبّدت المرأة بوصفها أمّاً، ورمزوا إليها في طقوسهم وشعائهم بألهات وأمّهات، فاتصل معنى الأمومة بمعنى المعبود في حالة الآلهة الأم (الأرض والآلهة الأم) المرأة"^٣.

حتى في صورة العروس المتشحة بالبياض، دلالة على الإخصاب والحياة والعبور من حال الطفولة والبكارة إلى النضوج والتأهيل للاستمرار، إنها صورة مكّملة لتدريج المرأة.

ب - الماء:

^١ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٠٤.

^٢ - نفس المصدر، ٢٠٤.

^٣ - قصي الحسين، أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ١٣٣.

طقس العبور إلى ضفة الاندماج، حيث مظهر الحياة الذي يزيده البرق خصوبة، إنه " مرشد الإنسان إلى الاستقامة (أي مرشد العابر في الهامشية إلى المجتمع)، مثل يدين تلوحان أو مثل مصابيح راهب ترشد الضال في الظلمة " ^١.

لقد عُدَّ الماء سبيلاً إلى الوجود والاندماج في الحياة، ودليلنا على ذلك قول امرئ القيس:

أَحَارِ تَرَى بَرَقاً أُرِيكَ وَمِصْنَهُ كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ أَهَانَ السَّلِيطَ فِي الذِّبَالِ الْمُفْتَلِ ^٢

تشكل الأبيات جسراً متيناً للعبور إلى ضفة الاندماج هرباً من عالم الليل المهمش والفراق والقطيعة.

في نداءه: (أحار) تأكيد بانجلاء الظلام وعودة النور، وما استخدمه (حار) الاسم المرخم الحمل بدلالات الخصوبة إلا تأكيد على ذلك فالخارث من الحرث والحراثة والزراعة وما يستتبعها من خصوبة وعطاء، مصطلحات تشي بالخصوبة والحياة، إذن لدى الشاعر توق وجوع دفين إلى الماء. ففي مناداة الخارث دعوة للعبور، والتماس الوصول تحقيقاً للخصوبة. وفي لمع اليدين عبور نحو النور والألق في نفس عانت الظلمة والظلام، ففيه ابتهاج ودعوة للمطر بالسقوط، هو تمهيد أشبه بالفيلة بين الحلبتين. وقد عزت ريتا عوض صورة السحاب (المكَلَل) إلى " صورة الإله الملك المتوج في السماء الذي سيخصب الأرض المتحرقة شوقاً إلى احتضان بذرة المياه، والعطش إلى المطر الحي، أو كأن البرق يشق السحاب إلى ثغر مبتسم " ^٣.

تنطوي الصور الشعرية على رموز أسطورية منها: دلالات الإخصاب، يضاف إليها ما تختزنه صورة البرق التي تتحد فيها " دلالات الذكورة والأنوثة فالبرق نفسه بحركته المندفعة المجلجلة وبتفجير المطر المروي والمخصب رمز للذكورة في الاندفاع المتفجر والاختراق المروي، وفعل الإخصاب، ولكنه

^١ - سوزان استيكفيتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٨٢ .

^٢ - امرئ القيس، الديوان، ٢٤. الحبي: ما جبا من السماء، أي ما عرض وارتفع. المكَلَل: الذي في جوانب السماء كالإكليل، السنا: الضوء، السليط: الزيت، الذبال: الفتائل، أهان السليط: أي كثر منه .

^٣ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٢٥ .

بارتباطه بصورة بيضة الخدر يكتسب الرموز الجنسية الأنثوية، فتتفاعل تلك الرموز، ويكون ثالثها المعادل الرمزي لالتقاء الذكر والأنثى، واتحاد الذات وتكاملها وزرع بذرة الحياة في الأحشاء وانبثاق الحيوية من أرض اليباب"^١. فالطر هو الإخصاب الذكوري الذي أفرز الأرض المعشبة والطيور المنشدة والألوان التي تزين الأرض.

لقد عزت استكيفتش صورة الماء، في معلقة امرئ القيس إلى مرجعية ميثولوجية فقالت إن المطر: " هو صورة ذات جذور عميقة في ميثوبيا الشرق الأوسط، حيث نجد في أسطورة من أساطير سومر وصف نزول المطر على الأرض بأنه سيلان في الإله أنكي في رحم الآلهة فهو رسغ، أي ما يعبر عن الخصب والإنجاب"^٢، أي العبور إلى عالم الاندماج.

يتحقق الولوج إلى عالم الذات والوجود في صورة الأزهار التي تنشي الأرض العطشى بعد سيلان أشبعها، وفي صورة النباتات التي ظهرت كبضاعة تاجر يمان، إنه الدخول المجتمعي في نسيج الحضارة التي كانت ممزقة ومدمرة، الدخول في عالم الاندماج، كقول الشاعر:

كَأَنَّ مَكَارِي الْجَوَاءِ غَدِيَّةَ صَبَحْنَ سُلَافًا مِنْ رَحِيْقٍ مُفْلَلٍ
كَأَنَّ سِبَاعًا فِيهِ غَرَقَى غُدِيَّةَ بِأَرْجَانِهِ الْقُصُوى أَنَابِيْشُ عَنَصُلٍ
وَأَضْحَى يَسْحُ الْمَاءِ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ يَكْبُ عَلَى الْأَذْفَانِ دَوْحَ الْكَنْهَلِ
وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَحْلَةٍ وَلَا أَطْمَأَ إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدَلٍ^٣

التغريد صراخ العطش الذي ارتوى، والسح صراخ العابر المتخطي. يلف اللوحة "جو ديني شعائري يسبغ على الصورة أبعاداً أسطورية غنية، وتنمحو الصورة حول كلمة (فيقة): وهي أن تحلب

^١ - نفس المصدر، ٢٢٦ .

^٢ - سوزان استكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٨٠ .

^٣ - امرئ القيس، الديوان، ٢٤-٢٦. الفيقة: أن تحلب الناقة ثم تترك شيئاً ثم يعاد حلبها. الكنهل: شجر عظيم. الأطم: البيت المسطح. الأنابيش: يريد أصول ما نبش فيه، وشبه الغرقى من السباع بما نبش من العنصل. والعنصل نبت بري يشبه البصل.

الناقة ثم تترك شيئاً، قبل أن يعاد إلى حلبها، فما بين الحلبتين هي الفيقة، إن هذه الاستعارة تجعل السماء ناقة أسطورية عظيمة.^١

كما تقودنا الاستعارة التالية (يكب على الأذقان دوح الكنهل) إلى صورة المصلين المنكبين على وجوههم سجداً خشعاً عابدين، وجاء في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّدًا﴾^٢، ﴿وَيَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ، يَسْجُدُونَ وَبِزِيْدِهِمْ خُشُوْعًا﴾^٣.

تحتوي الصورة دلالات دينية ترمز إلى الخشوع والرهبة أمام القوة الخارقة المانحة، إنه العبور إلى الاندماج، حيث تبدو الصلاة شكراً وعرفاناً لجسر العبور، الذي هو المطر رمز الموت والانبعاث. إن صورة الماء في الشعر الجاهلي كانت ضرورة بل حاجة فنية وإنسانية ودينية للتعبير عن عطش الروح لرحمة السماء.

فالسيل والمطر — إذن — طقس عبور " إنه رمز بتحدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون التجربة بالصدام بين القوى المتناقضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتحدد حياتها إلا باحتراقها وكأله أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العالم، إنه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري عبر التاريخ " ^٤.

ج- الخمر:

عندما تغيب الذات عن عالم الهامشية والفراق والضياغ، وتدخل في أنفاق تنتهي بنور يشع في النفس تلج عالم الاندماج.

الخمر في الأصل فاكهة محوَّلة معدلة عابرة، ونموذج قوي للانتقال من مرحلة إلى أخرى، فهي قد حُمِّرت، ثم عتقت فعصرت عابرة إلى عالم السوائل حيث صارت شرباً روحياً، ناضج الفاعلية في الجسد والنفس.

^١ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٢٨.

^٢ - الإسراء، ١٠٧.

^٣ - الإسراء، ١٠٩.

^٤ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٢٤.

لقد اكتسبت الخمر بعداً أسطورياً حين عدت رمزاً أساسياً من " رموز الاندماج والحياة الاجتماعية"^١، بل كانت استخداماتها في الجاهلية لأبعاد طقسية أسطورية، فقد رأت استكيفيتش أن " الخمر في حضارات الشرق الأوسط القديمة بصفة عامة، وفي حضارات العرب الجاهليين بصفة خاصة، مادة ذات أبعاد طقسية ورمزية متعددة، فلها دور في كل طقوس التضحية والقربان والثأر، وعقد القسم بصفقتها بديلاً للدم أو رمزاً له وللصبح — أيضاً — وجه طقسي، فهو يلعب دور مرجعية جماعية أو قربان، ولذلك يمكننا أن ندرك في فضّ ختام الخمر ذبح ضحية يحتفل الشاعر عن طريقته باندماجه في المجتمع."^٢

ففي تسارع الجاهلي لمعاقرة الخمر صباحاً فريضة يسعى الشاعر لتأديتها، وطقس يظن أنه سيدخله عالم الذات والوجود، وواجب يظن أنه لا بد من القيام به للعبور إلى ضفة الذات الأخرى. ففي قول لبيد:

بَلْ أَنْتِ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ طَلَقَ لَذِيذِ لَهْوِهَا وَنَدَامُهَا
قَدْ بَتُّ سَامِرَهَا وَغَايَةَ تَاجِرٍ وَافِيَتْ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مَدَامُهَا
وَصَبُوحَ صَافِيَةٍ وَجَذَبَ كَرِينَةٍ بِمُؤَثَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُهَا^٣

في (صبح صافية) طقس اندماج يعيشه الشاعر وكأنه يقدم طقس تضحية، وقرباناً واجباً عليه في الصباح الباكر علّ الإحساس بالوجود يطاله.

يتضح البعد الأسطوري ويتجلى في طقسية الخمر وقديسيته، وذلك في صورة الخمر الصافية الأشبه بشعاع الشمس، والأشبه بالنور والضياء تارة، وبعين الديك تارة أخرى، والنور والضياء من سمات كوكب الزهرة، وقد ربطت الخمر في الجاهلية بالزهرة وبأجرام سماوية أخرى عبدت بوصفها ربة للخمر من جهة ونظيرة للشمس من جهة أخرى. إذن الخمر في الأساطير شراب مقدس للآلهة.

^١ - سوزان استكيفيتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٧٠.

^٢ - المرجع السابق، ٧٠.

^٣ - لبيد بن ربيعة، الديوان، ٣١٣-٣١٤. طلق: لا حر فيها ولا برد. التاجر: تاجر الخمر، غايته: رايته التي ينصبها ليعرفه طالبو الخمر، عز مدامها: ارتفع ثمنها. كرينة: المغنية. وتر: ذات أوتار. تأتأله: تصلحه.

كما ترمز الخمر إلى الخصوبة والأمومة لارتباطها بالشمس، والشمس في الأساطير تحمل رموز الأمومة والطهارة والقداسة.

د - الفرس:

يرتقي العابر ساجحاً على صهوة الجواد مختصراً الزمن غير آبه برياحه المدمرة، والفرس هو الجسر الرامز " إلى العابر المندمج أيضاً، باعتبارها طاقة طبيعية مقيدة لخدمة المجتمع البشري، وهذا هو أساس تشبيه الفرس بنخلة جرداء، فهي أيضاً صورة أخرى للطبيعة المتحضرة" ^١.
في جموح الفرس اعتناق وحرية واندماج، ووصفه بالنخلة الجرداء كناية عن الشموخ والعظمة والارتقاء.

وصورة الفرس كما وردت في الشعر الجاهلي كانت نوعين:

١ - النوع الأول: فرس الصيد: فرس التخطي والتجاوز لمطبات الحياة الكثيرة، إلى الاعتلاء على تلالها، وفعل الصيد بجد ذاته هو فعل اقتناص وتقييد وإلغاء لزمن الهامشية والفراق، ومحاولة للعبور حيث لحظات القوة والتجدد، فاقتناص الفريسة فعل ذو دلالة طقسية، لأنه يرتبط بإيقاع التحول والتجديد في حياة القانص والمقتنص في آنٍ معاً. وزمن القنص أو الصيد هو زمن الغدو، الذي ارتبط — رمزياً — بالشروق والألق، والضياء، وبداية عهد جديد.

ويعد امرؤ القيس من أبرع الشعراء عبوراً عبر القنص، وتخطياً، في قوله:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكْرٌ مِفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُنْتَزِلِ
عَلَى الْعَقَبِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيَهُ غَلِيٌّ مَرَجَلٍ ^٢

^١ - سوزان استيكفيتش، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٧١ .

^٢ - امرؤ القيس، الديوان، ٢٠-١٩. الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد: الفرس القصير الشعر. الأوابد: الضخم. يزل اللبد: أملس المتن سهله. الحال: موضع اللبد من ظهره. الصفواء: الصخرة المساء. المنتزل: النازل عليها. على العقب جياش: أي يجيش في جريه كما تجيش القدر على النار. العقب: جري بعد جري. اهترامه: صوت جوفه عند الجري. الحمي: الغلي. المرجل: القدر.

يعبر الشاعر إلى عالم الذات والوجود طاوياً الزمن، مقيداً الطيور، وقانون الطبيعة، على الهيكل المتين الذي يجسد بفعله وشكله قانون الاندماج والتألف.

والصورة التي قدمها الشاعر تأخذ بعداً أسطورياً واضحاً، مفاده أن الشاعر القانص المقتنص يتحد مع فرسه حتى يغدوا شخصاً واحداً متخطياً الضرورة غير آبه بقوانين الوجود.

ففي تشبيهه جوفه المغلي قوة وحرارة وإرادة وعنقواناً بالقدر على النار طقس أسطوري، يحوي عبوراً من نوع خاص؛ لأن النار أداة تحول وانتقال من مرحلة بدائية إلى مرحلة متحضرة، من الرماد إلى التكوين، وفي غليان جوف الفرس إشارة إلى تحوله وفارسه من فرس عادي إلى آخر أسطوري. من فرس مستسلم أويكاد، إلى آخر متحد ومتمرد، يمنح للوصول إلى أقصى المبتغى، وهو الاندماج.

في قدرة الفرس الأسطورية تحدُّ للزمن القاسي، وقهر للمتناقضات في الحياة، وتجسيد للصراع اللامنتهي، لذا كانت صورة الحيوان عموماً، والفرس خصوصاً، صوراً حية تضجّ بالحياة والعبور والتحول، وما فرس امرئ القيس إلا ذاته الداخلية، الراضية، الدافعة إلى لحظة الإبداع الشعري من قمة الحس الشعوري.

٢- النوع الثاني: فرس الحرب:

فرس الانتصار على الهزيمة والتحول من القاع إلى القمة، من الشزيمة والتشرد إلى الاندماج، ويغدو العبور عليه مظهراً متميزاً من مظاهر الاندماج، وليس أدل على ذلك من فرس عنتره المعادل النفسي لصاحبه:

وَلَرُبُّ مُشْعَلَةٍ وَزَعَتْ رِعَالَهَا بِمُقْلَصٍ نَهْدِ الْمَرَائِلِ هَيْكَلِ
سَلَسِ الْمُعْدِرِ لَاحِقِ أَقْرَابُهُ مُتَقَلِّبِ عَبَثًا بِفَاسِ الْمِسْحَلِ
نَهْدِ الْقَطَاةِ كَأَنَّهَا مِنْ صَخْرَةٍ مَلَسَاءَ يَعْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَحْفَلِ
سَلَسِ الْعِنَانِ إِلَى الْقِتَالِ فَعَيْنُهُ قِبْلَاءُ شَاخِصَةٍ كَعَيْنِ الْأَحْوَلِ^١

^١ - ديوانه، ٢٥٩-٢٦١. مشعلة: حرب شديدة كالنار المشتعلة. وزعت رعالها: أي كفتها عن التقدم وصرفتھا. بمقلص: يعني فرساً مدحج الخلق خفيفاً. نهد المراكل: واسع الجوف. المعذر: معقد العذار. الأقرب: جمع قرب وهو الخصر. فأس اللجام: ما دخل في فم الفرس فيه. المسحل: الحلقة التي فيها طرف منشار اللجام. وأراد بقوله: سلس

إنه الفرس، الجسر المقاوم بكل ما أوتي من صلابة. يبدو عنتره فخوراً بفرسه فخره بذاته، فهو المنقذ الوحيد من برائن العدم، والهامشية التي تطاله في كل حين، في سباقه أقرانه سباق الزمن عله يحظى من أمره بشيء، وفي قوته ولوج إلى عالم الاندماج.

إنه الفرس — الشاعر المعرّض لقذفات العالم واستهجانه قبل حصوله على الحرية عبّر ولوجه عالم الذات، وفي شخص عينيه إمعان ببوابات الوجود.

إذن في تشوف الشاعر إلى تجاوز العالم السلبي المعيش وتخطيه تجسيد للعبور، وجسر العبور هو أقصى ما بلغته ذات الشاعر من إبداع وتخطٍ وانطلاق.

في صورة الفرس إبداع خلاق واستبطان واضح لبعض العوالم الأسطورية الغريبة، حتى بدا الفارس أسطورياً أشبه بأنصاف الآلهة المحلقة الباحثة عن الوجود، وكأنه "المعادل الرمزي لبينا سوس الفرس المنح في الأساطير الإغريقية، ورمز الروح المحلقة، والمغنين المهمين، وللفرس المنح الذي ارتفع بالنبي إيليا إلى السماء، وللفرس التي جسدها يوحنا في سفره الرؤيوي وللبراق المخترق بالرسول السموات السبع، البالغ به سدره المنتهى حيث التقى الخالق وتلقّى الوحي".^١

خاتمة:

نخلص من هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

- تختزن الكثير من الصور الشعرية التي ساقها بعض الشعراء الجاهليين أبعاداً أسطورية؛ حتى عد بعضها، ترجمة لأساطير معينة وطقوس.

لقد جسدت مرحلة الفراق، عبر صور الطلل ورحيل الطعائن، جسور العبور من عالم الاستقرار الآمن إلى فياف مادية ومعنوية لاستقرار فيها، وقد بدا المنهج الأسطوري في هذه الصور الشعرية أداة لقراءة النص الشعري قراءة مبنية على أسس فكرية.

المعذر: أي أنه لين العنان عند الكرّ. متقلب عبثاً. وصفه بالنشاط، فهو يتلاعب بفأس لجامه ويحركه في فمه. نهد القطاة: غليظ معقد الردف كأنها صخرة ملساء يجري عليها الماء. الخفل: حيث يكثر الماء. يغشاها السيل: أراد ما يجري على الماء من المسيل. سلس العنان: أي متأثّ للكرّ، لين العطف. عينة قبلاء: لعزة نفسه ونشاطه.

^١ - ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ٢٧٠.

و تجلت الأبعاد الأسطورية في مضامين الصور التي جسدها مرحلة الرحلة والضياع، في صور الناقة ومتحولاتها وفي صور الليل والصحراء، وقد ظهرت هذه المرحلة كجسر عبور حيث الملاذ الكامن في التلاقي والإحساس بالوجود عبر الاندماج.

وبرزت أسطورية الصورة الشعرية في طقس الاندماج (مرحلة الوصول إلى المبتغى) في صور المرأة، والماء والخيل والخمر، إذ اكتسبت كل من هذه الصور بعدا أسطوريا، حين عد كل منها رمز تحول وتخط وتجاوز واندماج.

قائمة المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.

١- استتيفيتش، سوزان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (٦٠)،

الجزء الأول، ١٩٨٥، يناير- أكتوبر، القصيدة العربية وطقوس العبور، جامعة شيكاغو.

٢- الأعشى الكبير، الديوان، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة

السابعة، ١٩٨٣م.

٣- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة،

١٩٦٩.

٤- تأبط شرا، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة

الأولى، ١٩٨٤م.

٥- الحسين، قصي، أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة

الأولى، ١٩٩٣.

٦- ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٨٥.

٧- الشنفرى، الديوان، جمع وتحقيق وشرح د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، الطبعة

الأولى، ١٩٩١م.

- ٨- عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، الجزء الأول، والجزء الثاني، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٤.
- ٩- علي، حواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٦، بيروت، ١٩٧٠.
- ١٠- عنتره العبسي، الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.
- ١١- عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- ١٢- ليبد بن ربيعة العامري، الديوان، تحقيق إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.
- ١٣- النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ م.

تحولات الموضوع الوطني والقومي في قصص محسن يوسف

الدكتور محمد مروشية *

الملخص

تتناول هذه الدراسة التجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف، بدءاً من مجموعته القصصية الأولى (وجوه آخر الليل)، وانتهاءً بمجموعته القصصية الأخيرة (حكايات السيدة الجميلة)، وهذه الدراسة ليست تأريخاً للتجربة الإبداعية للكاتب، وإنما تلمس لتجربته القصصية وتطوراتها، والكشف عن التحولات التي طرأت على الموضوع الوطني والقومي وقد تم تتبع التغيرات التي طرأت على التجربة الإبداعية، والمضامين الفكرية للكاتب، وتناول التقنيات الفنية التي وظفها في قصصه، كالتقطيع، والعنونة، والمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار، والإشارة إلى أن الكاتب لا يشقى وراء المصطلحات الحداثية، بل يبقى له صوته القصصي الخاص الذي يتفرد به، مستخدماً السرد النابض بالحياة.

كلمات مفتاحية : التحولات، محسن يوسف، ثنائية النهوض والانكسار.

المقدمة :

إن المتتبع للتجربة الإبداعية للقاص محسن يوسف^١، يلحظ مدى التصاقها بالواقع المعيش، وبعنصره الثابتة والمتحركة، ومنذ أن بدأت تتفتح براعم تجربته القصصية في أوائل الستينات، كان

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٤ = ٢٠١١/٦/٢٥ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤ = ٢٠١١/٨/٦

^١ - يجهل محسن يوسف مكان ولادته وتاريخها، ولم ينعم بحنان والديه، أعود لأكرر، فتاريخ ولادة محسن يوسف ومكانها، مشكلة تقع بين احتمالين، وهو راضٍ بهما، فالزمان : ١٩٣٦-١٩٣٩، والمكان : اللاذقية أو طرابلس، وهو يعشق المدينتين، والزمن أهم ما يريجه فيه، هو أن التاريخين منحاه لقب (ابن السبعين)، وهو عنوان آخر قصة كتبها = مات والد محسن يوسف، وكان أصغر من أن يعي ما حدث، ولحقت به أمه، كأنه طائر لا سرب له على ساحل الوطن وداخله، ليعيش رحلات ابن بطوطة بين جبال وطنه الكبير وسهوله. يشير الكاتب إلى أن هذه الحياة التي عاشها أسهمت بشكل كبير في رؤيته حول الإنسان والمجتمع والعالم، وأنها تركت بصمات واضحة على عالمه القصصي.

واضحاً أن الهمّ الوطني والقومي يؤرقه أكثر من غيره من الهموم، بل إن تجاربه القصصية الأولى تجسّد تلك المعاني، ربما أكثر مما جسدت قضايا الفن والإبداع.

وإذا كان الكاتب قد أولى أهمية قصوى للمضامين الفكرية، فهذا لا يعني أنه لم يطور أدواته الفنية، ولم يستفد من تقنيات القصة الحديثة، بل سنكتشف أنه ظل حريصاً على التجريب والتحديث والاستفادة من التجربة الإنسانية في كتابة القصة القصيرة شكلاً ومضموناً.

وهذه الدراسة لا تقيد نفسها بمنهج معين، وإنما تحاول الاستعانة بما يفيدها من مناهج البحث الأدبي، ولا سيما التاريخي، وبناء على ذلك تم توزيع البحث على القضايا الآتية :

- تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف.
- ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي.
- الانسحاب من المجتمع والانكفاء على الذات.

١ - تضاريس التجربة الإبداعية في قصص محسن يوسف :

اعترف — دون تردد — أن رحلة هذا الكاتب مع الزمن والأدب، رحلة طويلة، تصعب الإحاطة بها، وإذا ما تأملنا عناوين مجموعاته القصصية، نجد أنه يعترف هو الآخر، عبر هذه العناوين، بحجم المكابدة والعذاب والصبر، وشراسة المعارك التي خاضها، لاعتلاء مكانته القصصية المميزة. وأول ما يلفت النظر في التجربة الإبداعية والمضامين الفكرية في قصص محسن يوسف، أن عالم المصيبة

نال شهادته الأولى متنقلاً بين قرى منطقة (صلنفة) واللاذقية، وانتسب إلى كلية الآداب بجامعة اللاذقية، قبل أن تحمل اسم (تشرين).

لكنه تابع دراسته على ساحل بحره الأبيض في مدينة الإسكندرية المصرية، ومن هناك فرّد جناحيه وطار، ليعبر البحر، زار تركيا من شرقها إلى غربها، وتذكر جبال اللاذقية، وهو على قمة جبل (فيتوشا) في صوفيا البلغارية، وأخذته الزمن بعيداً وقريباً، وكان يكتب ويكتب، وينشر في صحف الخمسينات والستينيات، ومن وحي رحلاته، كتب للأطفال قرابة (٢٥) عملاً، **وسيناريو** واحداً بث عبر التلفزيون السوري، واحتفت عناوين ما كتبه للأطفال باسم (السندباد)، فرحلاته تحفل بالمعلومات عن أماكن زارها ضمن قالب حكايات يسعد الأطفال مع اهتمامه بأدب الطفل، أصدر في الدراسات سبعة كتب، وثلاث روايات، واثنى عشرة مجموعة قصصية مع أعمال قادمة قيد النشر. (حوار أجرته مع الكاتب، ٢٠ تشرين الأول ٢٠١٠).

والانتكاس واليأس والمعاناة والقهر والاغتراب وفقدان العلاقة الأساسية مع العالم — ولا سيما بعد
نكسة حزيران — يشكل المحور الرئيس في عالمه القصصي.

أما العناوين، فالكشف الملحق بحتويها، ولا ضير من ذكرها، حسب تناولنا لبعض قصصها،
وتلمس ملامحها، في هذه الدراسة، والمجموعات هي: (وجوه آخر الليل — معرض صور — عالم
المواطن م — الطريق الطويلة — الطيور — أحزان تلك الأيام — الوقوف على الرؤوس — اعترافات
فارس الزمان — آخر الرجال — كالكريات — أحزان آدم — حكايات السيدة الجميلة) .

والملاحظ في العناوين أنها تحمل رموزها ودلالاتها، فمعرض صورهِ أو عالمه واسمه يبدأ بحرف
الميم، تتزاحم في هذا المعرض أو العالم، الصور والوجوه والرؤوس، والطيور والفرسان والرجال
والذكريات والحكايات والأحزان، وكل هذا يرافق رحلته، وهو يبطاً أدم الطريق الطويلة، عابراً
المسافات والسنين ...

إن وقفة متأنية عند قصص الكاتب تكشف لنا أن قصصه جميعها تنتقد الفساد والتدهور والعسف
والهزيمة. بمنتهى القوة، وتنطلق من منطلق الحرص على الهم الوطني والقومي، ولكنها تقدم صورة سوداء
كالحلة للواقع، وعلى الرغم من محاولات واضحة لغرس الأمل في النفوس، فإن عالم هذه القصص يظل
ينوس بين النهوض والانكسار.

٢ - ثنائية النهوض والانكسار في الموضوع الوطني والقومي:

يبدو جلياً أن ثنائية النهوض والانكسار تكاد أن تنسحب على الأعمال الإبداعية للقاص محسن
يوسف، وربما يعود ذلك إلى تمزق روح الإنسان العربي بتأثير صدمة الهزائم التي تتالت، فظهرت بوادر
الانكفاء على الذات، غير أن محسن يوسف لم يفقد الأمل، وظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على
النهوض من قلب الهزيمة.

تضم المجموعة الأولى (وجوه آخر الليل)، القصص الآتية: (الليل، السبي، الخيوط، البلد المهجور،
سقوط الورود الحمراء، الطفل الخامس، الوحش، الوجه الذي لا ينسى، مطر خط الاستواء، الشمس
في درجة الصفر، الجوع، سماء لا تمطر، الجبل، اللعبة، وجه بلا ملامح، صور لوجه واحد).

لنقرأ الإهداء الذي افتتح به مجموعته :

" الفجر الذي ننتظره، هو الجنين الرائع لذلك الليل الطويل الذي نزل ببغداد مع الغزو المغولي، فإلى كل الذين ماتوا، ضاعوا، جاعوا، فقدناهم أو نسيناهم. إلى: كل الذين عملوا، ضحوا، تشردوا، وذاقوا مر العذاب. إلى هؤلاء جميعاً، لأنهم كانوا المنارات التي تحدث الليل، وظلت تومض في العيون والقلوب، بانتظار الفجر الذي يولد ... " ^١.

هذا الإهداء الذي افتتح به الكاتب مجموعته الأولى، يمكن أن يتصدر مجموعاته التالية كلها، فهؤلاء الذين أهداهم كتابه الأول، هم شخصياته في جميع أعماله، وهم عالمه الذي يعيش، وينهل من سلسيل عطائهم وتضحياتهم، واستمرارهم في الليل الطويل الذي أعقب غزو بغداد، وتشير عناوين أغلب قصص المجموعة إلى ذلك، وينتهي قصة (الطفل الخامس): " بأمنية الأب أن يكون لديه عشرات الأولاد، فهم الذين سيهزمون الغرباء في الحروب القادمة " ^٢.

إننا نلاحظ من خلال التوقف عند بعض قصص هذه المجموعة أن الهزيمة والانتكاس، وفقدان العلاقة الأساسية مع العالم يغلف هذه القصص، وقد غابت إمكانية المصالحة مع العالم، وربما تعود تلك الرؤية القائمة إلى الهزائم التي تتالت بدءاً من نكبة فلسطين، مروراً بهزيمة حزيران، وانتهاءً بمسلسل التنازلات التي قدمها العرب للكيان الصهيوني، وما زالت تقدم، وقد أدى ذلك كله إلى اقتلاع القاص من جذوره.

نكتشف أن قصصه في مجموعته الثانية (معرض صور) تحمل نغمة تفاؤلية، وأمثلاً فردياً وقومياً، وحساً إيجابياً في إمكانية المصالحة مع العالم، والنهوض من مستنقع الهزيمة، فيبشر في آخر صفحة منها، وآخر الكلام بأن الفجر الذي ينتظر " يبدو كطائر أبيض، يقترب من البيوت التي كانت ما تزال في الليل " ^٣.

^١ - محسن يوسف، وجوه آخر الليل، ص ٥.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٥.

^٣ - محسن يوسف، معرض صور، ص ٨٤.

وتتضمن المجموعة أربع عشرة قصة، وهذه عناوينها : (السباق، القتل، المطر، البحر، زهرة، الرايات، معرض صور، وجهان، جرح عبد الرحمن، ولادة في الجانب الآخر، الحصادون، مذكرات إنسان من الدرجة الثالثة، الصيادون والطرائد، الطائر الأبيض).

وأتوقف عند قصة (جرح عبد الرحمن)^١ لدلالاتها التاريخية، وفردة ما استدعته من التاريخ، فالكاتب يستحضر شخصية القائد العربي عبد الرحمن الغافقي، وقد استولى على مدينة بوردو في فرنسا، ويزحف باتجاه مدينة تور، وبلعبة فنية بارعة، يقارب الكاتب الإحساس بالانتصار، في زمنين مختلفين، ويوم واحد، هو يوم سبت من أيام تشرين الأول عام ١١٤ هـ / ٧٣٢ م، وسبت آخر من أيام تشرين الأول عام ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م، وها هو القائد العربي صانع انتصارات السبت الأول، يفخر بما تحقّق في حرب تشرين ١٩٧٣... لنقرأ الحوار الذي صاغه الكاتب بطريقة موحية وعميقة:

- ألم يشف جرحك يا عبد الرحمن؟
- إنه يترف منذ ثلاثة عشر قرناً.
- وهل سيظل يترف؟
- كلا ... بدأ يلتئم "^٢

تكتسب هذه القصة أهمية خاصة من خلال العودة إلى التاريخ، لأنها تتصدى للموضوع القومي عبر " اختزال التجربة البشرية، وتكثيف الفعل في لحظة هي الزمن، وفي مدى مفتوح هو التاريخ " ^٣. ويبدو جلياً أن حرب تشرين التحريرية تشكل النقطة المضئية في سماء الأرض العربية في العصر الحديث، ومن هنا نرى أنه ظل يؤمن بقدرة الإنسان العربي على النهوض وقهر الهزائم.

ويتجلى الهم الاجتماعي جلياً في هذه المجموعة عبر رصد المآسي التي يعانيتها المواطن، حيث إن ظروفًا اجتماعية فرضت كثيراً من ظواهر التشدد والقمع والاستلاب، جعلت القاص ينكفي إلى الداخل، وتوضح هذه الرؤيا في قصة (القتل)^٤ من خلال العلاقة بين الحب المحاصر، وقوة التقاليد،

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٥-٥٠ .

^٢ - محسن يوسف، معرض صور، ص ٤٩.

^٣ - عبد الله أبو هيف، الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا، ص ٢١٦ .

^٤ - محسن يوسف، معرض صور، ص ١٢-١٣.

والأعراف الاجتماعية والشرائع السماوية، كما يصورها في هذا المقطع، الذي يقول فيه : " نفضا الغبار والأشياء العالقة بهما، ووقفاً يلاحقان الليل من الشرفة، قال:

- سيرانا الجيران.

عندئذ ... سمع صوت تنفسها

- خنجر أبيك سيقتل ابتسامة فجر.

رأى عينيها تنوهجان

- ربما قتله أخوك في أحشائك ...

يذاها تضغطان بقسوة :

- سيتبرأ منك جميع أقاربك.

- خذني معك.

- المدينة ستخرج خلفك كلها. ربما رجموك "

استطاع الكاتب في هذه القصة أن يضع يده على الجرح، مبيناً أن قوى الشر الاجتماعية تقف دائماً في وجه العلاقات الإنسانية لقهر الحب واغتياله، وقد وفق القاص فنياً في المعمارية الفنية لهذه القصة عندما خفف من سلطة الحادثة، واستعاض عن ذلك بالجو العام الذي يفضي إلى وحدة الانطباع.

تضم المجموعة الثالثة (عالم المواطن م)، عشر قصص، يقدم بعضها لقطات من حرب تشرين التحريرية، يبتعد فيها عن المباشرة، فيلجأ إلى إسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وفي بعضها الآخر يلجأ إلى الرمز. ويتناول في بعض قصصها قضايا الذبح والغموض والظلم والعسف والحرمان، مما تمتلئ به الحياة، وقصص المجموعة هي: (مذكرات رجل ميت، مدينة الموتى، الظل، الجنة، مجموعة صور للمواطنة ق، غزاة مدينة ف، الأيام الملونة، المواطن م، الخروج، معرض عن حياة عاشق قديم).

تقارب حرب تشرين قصة (مذكرات رجل ميت) ^١ بورقة نعي لرجل مزق ثيابه وبكى، كسر سيف جده القديم، وحلم بسيف من ذهب ليقاتل الأعداء، ثم مات ليقف فارس فارس مشرق الوجه على

^١ - محسن يوسف، عالم المواطن م، ص ٩.

مقربة من ضريحه، ويكتب على حجارته: " ننعي إليكم المدعو الذي فارق الحياة ظهيرة هذا اليوم، السبت، السادس من تشرين الأول لعام ١٩٧٣ ميلادي".

الحدث في هذه القصة نتاج واقع وذات في آن واحد، واقع حرب تشرين التحريرية، وذاتنا حيال هذه الحرب، والقاص كان أميناً في رصد أحداثها، ولا سيما إذا عرفنا أنه شارك فيها، ومن هنا يتحقق في هذه القصة الصدق الفني والواقعي في آن معاً.

القصة الثانية من هذه المجموع، نشرت في أحد أعداد مجلة الآداب اللبنانية، عام ١٩٧٥، وعنوانها (مدينة الموتى)، وكتب عنها الكاتب المصري الدكتور سيد حامد النساج ما يأتي^١:

"مدينة الموتى، تجربة فنية لصهر نوع من الإحساس بالضيق من الواقع المعيش، في محاولة للانفلات من أسر المكان والسماء والأرض إلى حيث تكون الأسوار محطمة والسماء كبيرة. والعدل والحق والمساواة شيئاً واقعياً حقيقياً حياً".

أما القصة المعنونة (المواطن م)، فقد تناولها الدكتور هاني الراهب في إحدى دراساتها، ومما كتبه، ما يأتي^٢:

" تبدأ — المواطن م — بمنسوب عال من التوتر، يحافظ عليه الكاتب بنجاح مستمر ومطرّد، ويتقدم مباشرة إلى المفاصل الأكثر حساسية في دراما حياتنا المعاصرة، ويجهر بعورتها المكشوفة المتأبئة على التغطية. إن (المواطن م) لا يموت، وسواء أكان مواطناً أم وعي مواطن، وبالتالي وعي شعب بأكمله، فقد استطاع أن يرد الموت عنه إلى جلاديه"

إننا نجد في قصص هذه المجموعة ملامح لاتجاه واقعي، يحاول معه الكاتب معرفة الواقع، وينحى في هذا التعريف مع حركة التاريخ، ومن خلال أدواته الخاصة، يقول القاص في قصة (مذكرات رجل ميت)^٣:

- إلى أين أيها الرجل؟

^١ - سيد حامد النساج، مجلة الآداب، ع ١١-١٢، ص ٣٦.

^٢ - هاني الراهب، مجلة الموقف الأدبي، ص ١٣١.

^٣ - محسن يوسف، عالم المواطن م، ص ١٠.

- أنا ذاهب إلى دمشق.

- لماذا ؟

- لن نسمح للتتار بتدنيس

حوم طائر أسود فقصم الرأس الشاخنة قبل أن يتم الرجل ما كان يود أن يقوله " وهكذا نلاحظ اهتمام الكاتب بإسقاط التاريخ على الواقع المعاصر، وقد تكون هذه الموضوعات التاريخية " حيلة أدبية للتخفيف من وطأة النقد الموجه إلى المجتمع".^١

تضم المجموعة الرابعة (الطريق الطويلة) أربع عشرة قصة تمثل — في معظمها — تطوراً واضحاً في النضج الفني، والتجريب والتحديث في القصة القصيرة، تتكلم عن حياة المسحوقين والمعذبين والمناضلين ... تبرز النقاء الإنساني، والتماس البياض من السواد، وتعكس تحولات الموضوع الوطني والقومي، وهذه عناوينها: (تغريبة القرن العشرين، عرس الرجل العاشق، الطريق الطويلة، الستائر السوداء، الطوفان، سفر برلك، صورتان لوجه واحد، جريمة الحي الساحلي، الذئاب، الليالي، الشقي، عش الحمام، طائر الأعالي، الضفاف الجميلة).

وتقدم قصة (سفر برلك)^٢ " العالم وقد اجتاحه الكسوف، وسيطر عليه الظلم والجبروت والجريمة والجوع والخيانة والتخاذل والخنا والقوادة، ومن خلال قصاصات من الصحافة اليومية ومقاطع من مؤلفات مختلفة يكتشف المرء أن العالم خلق مشوهاً، وشب وترعرع، وكلما تقدمت الأيام ازداد الفساد والقمع والاعترا ب استثناء، وأن الفساد توأم الإنسان خلق معه، وسيحمل معه على الألواح ". وهكذا يعتقد بطل القصة الكاتب م. م. يوسف صاحب مخطوط (الشمس تظهر من الغرب) الذي يقدم في هذا المخطوط :

" شهادات على عصر قدر، فالحياة تلوّثت إلى درجة التعفن، فقدت الأمور نظافتها، وتعددت الوجوه، والعصافير هاجرت، والسماء مكتنظة بأسراب الغربان والبوم، الأشجار هرمت وتكسرت

^١ - محمود الأطرش، اتجاهات القصة القصيرة في سوريا، ص ٣١١.

^٢ - حسام الخطيب، القصة القصيرة في سوريا، ص ١٤٥.

أغصانها، اللصوص في كل مكان ... العهر والقوادة من سمات العصر العامة، ولم يعد البحر يمثل صفائه القديم، ولم تعد المدينة كما كانت، ولم يعد الفرع فرحاً^١.

وعلى الرغم من إشارة الكاتب إلى أنه كان هناك فرح في الماضي، ولكننا لا نلتقي بما يوحي أن القهر والقمع والفساد والاعتراب أمر طارئ في المجتمع الإنساني، وربما يمكننا أن نشير إلى أن محسن يوسف يتقاطع في هذه القصة مع رؤية الكاتب (زكريا تامر) حول جوهرية الشر وأزليته وربما انتصاره.

وإذا كان القتام ينسحب على هذه القصة من بدايتها، ويصور كل مظاهر الاستلاب والقمع والشذوذ والجوع، غير أن القاص يحاول أن ينهي قصته بما يوحي إلى التفاؤل بعد إعدام السفاح الذي روع المدينة والأطفال " أعدم المدعو عمر الحاج صبيحة يوم الخميس الواقع في ١٩٧٧/٣/٢٤ وفي إعدام المذكور ما يشير إلى أن (السفر برك) على وشك الانتهاء ... " ^٢.

إن تقنيات ما قبل نزعة الحداثة مثل تيار الوعي والحوار الداخلي والقطع السينمائي واللمحات الأمامية والذاكرة الراجعة، تتجلى في هذه المجموعة، وتتكاثف — بشكل كبير — في قصة (الطوفان) ^٣.

تمثل هذه القصة تحولات الموضوع الوطني والقومي، فالزناتي بن ساسة، بطل القصة، جندي مصري يسرح من الخدمة بعد اتفاقية كامب ديفيد، ويعود إلى قريته على ضفاف نهر النيل ليعمل في الفلاحة، وبدأت الآثار السلبية لاتفاقية كامب ديفيد تتوضح تاركة آثارها على حياة المواطن المصري، وتحاصر الكوابيس الزناتي، ويحلم حلماً مخيفاً مفاده: أن مياه النيل جفت، وأما حولت لإرواء إسرائيل، أما الكابوس الآخر فهو أن ذكر الجاموس تمرد عليه، ورفض الانصياع لعمله اليومي، والكابوس الثالث تجلى في أن زوجته قد تزينت له، فعجز عن الاقتراب منها، واشتبه بأن ذكر الجاموس حل محله،

^١ - محسن يوسف، الطريق الطويلة، ص ٢٦-٢٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٦.

وتتكرر الكوابيس، فيجد نفسه في مواجهة زعيمه الأسمر ذي العينين الثعلبيتين الذي حاول الانقضاض عليه وتغييبه في السجن.

يقاوم الزناتي، ويصمد في وجه الطغيان المتمثل بشخصية (السادات) الذي حول النصر إلى هزيمة وكبل مصر بقيود الإذلال والخضوع، فينجح في قهر الطغاة، فيتبدد الكابوس، ويعود النيل صافياً أزرق، وينصاع ذكر الجاموس، وتنجلي الزوجة في بهائها وانسجامها.

ونرى أن تلك القصة تمتلك كل أدوات الإبداع الشكلي والمعنوي واستطاع ببراعة أن يعبر عن التحولات التي أصابت الموضوع الوطني والقومي " أجمل ما في هذه القصة السياسية أنها خالية من الخطابية، فهي تشرح وضعاً سياسياً معيناً، وتعالج رد الفعل الشعبي المعافي ضد الخيانة، وتنتهي أخيراً بتأكيد قيم الصمود واليقظة الشعبية وانتصار الموقف الوطني، وانتهاء الخيانة والمعاناة " ^١.

يواجه الزناتي الطاغية في المقطع الأخير:

" استشاط الرجل غضباً وأصبح له عشرات الأيدي، امتد بعضها وأحاط بالزناتي، كان جنود الأعداء — آنئذ — يحاولون تطويقه وقتله، بينما الضفة الشرقية للقناة تفتح ذراعيها لاحتضانه، داهمة إحساس حار، وكانت رجولته تزداد عنفواناً، وحوله يتجمع رفاقه في المعسكر وسكان قريته، فانقض على الرجل، أخذه إلى جسده الذي تحول إلى قبضة قوية ساحقة راحت تضغط وتضغط، والرجل الأسمر يتلوى ألماً. كان فمه المفتوح يكبر ويمتد في استغاثة طويلة، وعندئذ رأى الزناتي مياه النيل تطوف، وتطوف، وتغمر جميع الأراضي، تروي قطنه، وتنساب بغزارة بين أعواد قصب السكر، وكانت زوجته — عندما استيقظ — مستلقية وعلى وجهها علامات الرضى والنشوة، فنهض وأطفأ المصباح ثم عاد إليها " ^٢.

أما قصة (الستائر السوداء) ^٣ فهي تتمحور ضمن الموضوع القومي، وتتجه إلى أرض الكنانة لتجسد مأساتها الاجتماعية والسياسية. إن بطل القصة (صابر أبو الفقر) يحاصره البؤس والحرمان،

^١ - حسام الخطيب، القصة القصيرة في سوريا، ص ١٧٠.

^٢ - محسن يوسف، الطريق الطويلة، ص ٦٧-٦٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٥٥-٦١.

تقطع به السبل فلا يجد حلاً لمأساته إلا بالتضحية بزواجه الجميلة التي ترمي في أحضان الأغنياء وذوي النفوذ، وعلى الرغم من تغاضيه عن علاقات امرأته المشبوهة، فإنه يظلم مرتين : المرة الأولى في تغاضيه عما تفعله الزوجة، والمرة الثانية عندما تلفق له تهمة، ويوضع في السجن، وهناك يتعرض للقهْر والعذاب، ويخرج من السجن، ويدفع به إلى سيئاء لمقاتلة الأعداء بعد أن يعبر القناة مع العابرين، ولكنه يفطن أخيراً إلى جوعه وبؤسه، ويستشهد في ساحة القتال، وهذه الحقيقة المرة ماثلة في ذهنه، شيء واحد فقط اختلف معه بعد عملية العبور، هو أن اسمه انقلب من (صابر أبو الفقر) إلى (صابر أبو الفخر).

يشير الدكتور حسام الخطيب^١ إلى " أن هذه القصة المرموزة تحكي حكاية الشعب العربي في مصر كله، هذا الشعب هو الصابر، وهو الفقير، وهو الذي انتهكت حرمانه، وأغلقت عليه أبواب السجن الكبير، وسلطت عليه أسواط العذاب، وأخيراً هو الذي جند لعبور سيناء، وهو الذي انتصر، وهو الذي احتفظ بتراث البؤس والفقر والاضطهاد. إن القصة تنجح في تأكيد هذه المعاني من خلال تقنية سردية تقليدية، تتخذ شكل فقرات إخبارية ذات عناوين صغيرة، تنقل المشكلة مرحلة مرحلة، ولا تخلو من خفة ورشاقة وبراعة في الانتقال من نقطة إلى أخرى، وهو انتقال منطقي غالباً ومتسلسل زمنياً".

وهذه المجموعة، وفي كل قصصها، توجز حكاية المواطن العربي، وما يعانيه من قهر، غير أن الكاتب لا يفقد الأمل، ويبقى مؤمناً بقدرة الإنسان العربي على النهوض، وقهر الهزائم، لنقرأ سطوراً من القصة الأخيرة (الضفاف الجميلة)^٢ نلمس حال هذا المواطن قبل نكسة حزيران ١٩٦٧ م :

" قال شاب صغير لرفيقه :

- ليس في الوطن ما يسر، لحقت بنا طائرات الأعداء إلى المخادع، لم نعد نحلم بالفتيات. إننا أسرى يا صديقي ... "

^١ - حسام الخطيب، القصة القصيرة في سوريا، ص ١٨٠ .

^٢ - محسن يوسف، الطريق الطويلة، ص ١١٤ .

إنها الضفة الأولى، أما الضفاف الجميلة، فتتجلى بعد حرب تشرين التحريرية عام ١٩٧٣، يعود الرجل البطل منتصراً، ليسعد أنثاه التي تعشقه، وها هي تبشره بما زرع في أعماقها، إنه الجنين المنتظر، واسمه تشرين، قائلة :

" - تشرين يتحرك في أحشائي، أحس به ينبض بين القلب والعينين، وأحس أن أعماقي مضاءة بآلاف المصابيح الخضر ".

وفي قصة (الطريق الطويلة)^١ يتابع القاص رصد التحولات الاجتماعية وصراع الإنسان مع قوى الإحباط، ينهض (صابر) للثورة على النظام الاجتماعي السائد الذي يجرد الإنسان من إنسانيته ويصهره في بوتقة الحرمان والمرارة والفقر، موجهاً اهتماماً خاصاً إلى فكرة الصراع الطبقي. وتلجأ سلطة المعمل إلى الدهاء للقضاء على تطلعاته في إقامة نظام اجتماعي تسوده العدالة، ولخلق شرخ في علاقاته مع رفاقه في المصنع.

يطلبه المدير ويطلعه على تقرير عن تحركاته المشبوهة في المعمل " إن العامل (صابر) يستقبل بعض العمال في منزله ... يقول كاتب التقرير: إن اجتماع صابر بمؤلاء العمال ما يزال غير واضح المرامي، وإن كان يستبعد وجودهم لديه لأسباب تتعلق بالأخلاق، فزوج صابر تبدو محتشمة ورصينة، على الرغم من كونها جميلة " ويقرر المدير أن يعيد صابر عن هذه المطالب التي قد تشكل ثورة في المصنع، ويسميه مسؤولاً عن شؤون العاملين محاولة منه لرشوته. يحاول (صابر) أن ينقل رغبات العمال إلى الجهات العليا، حمل صابر طلبات العمال إلى الجهات المختصة، قطع سهولاً واسعة، وعبر أنهاراً ورأى شاطئاً يغص بالبواخر المبحرة والراسية، وقابل رجالاً عديدين لهم مختلف الصفات والألقاب، وحفل جواز سفره بأسماء مدن كثيرة : مدينة الريح، مدينة الربيع، الدار البيضاء، مدينة الخرطوم، عمان ... الخ " . ولكنه أدرك أن هذه المطالب ذهبت في مهب الريح، تقترب لحظة الاختيار الصعب، يقرر صابر الاستقالة والعودة إلى النضال ... " بتاريخ ١٩٦٣/٣/٥ وجدت إحدى الدوريات جثة ملقاة على قارعة الطريق، وقد غمرتها الثلوج التي تساقطت خلال الليل الفائت ".

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٣ - ٧٧ .

إن هذه القصة تمثل مرحلة الالتزام بقضايا الإنسان، ولكننا نرى أن القاص يعطي الأولوية للقضايا الفكرية — في هذه القصة — على حساب التشكيل الفني؛ لأن الهم الاجتماعي يطغى على غيره من الهموم عند الكاتب الذي يريد إيصال أفكار بعينها، آمن بها، ودعا إلى النضال الدؤوب لتحقيقها. المجموعة الخامسة (الطيور) وهي أقرب أعمال الكاتب إلى البحر... فعناوين أغلب قصصها، يلود بالبحر، ويلتصق به، لتأمل هذه العناوين: (طيور البحر، عريس البحر، خطر البحر، فرح البحر، سر البحر، موت البحر)، وتحمل بقية القصص، العناوين التالية: (ظبية الجبل، الحب، ثغرة في الجدار الغربي، الرجل الذي لا يموت، الطائر العائد).

ولعلي في تلمسي لهذه المجموعة، وسواها من أعمال الكاتب، أعذر من يحاول دراسة نتاج هذا القاص، لاتساع عالمه القصصي، وتنوع موضوعاته، وكثافة ما يطرح، ففي قصته (طيور البحر) يعانق أبطال بحريتنا السورية، وهم يذودون عن ساحلنا، في ملحمة تحتاج الكتابة عنها إلى كتاب كبير، ولهذا اكتفى مرغماً، وانتقل إلى قصة أخرى، هي (ثغرة في الجدار الغربي)^١ والمقصود بها (ثغرة الدفرسوار) في جبهة مصر، والتي غيرت مجرى حرب تشرين ١٩٧٣ م.

لنقرأ مقاطع من الحوار المفترض الذي أجراه الكاتب مع أحد الضباط، ومع الفريق سعد الدين الشاذلي:

يسأل الكاتب أحد ضباط الحرب:

"— ماذا كان يضير حاكمكم لو أغلق الشاذلي تلك الثغرة؟

يجيب الضابط:

- لو انتصر الشاذلي لشكل خطراً على الحاكم، ولانقلبت موازين اللعبة التي بدأت في الدفرسوار والكيلو ١٠١.

يعود الكاتب ويوجه سؤالاً، للفريق سعد الدين الشاذلي:

الكاتب: - لماذا لم تمثل لأوامر الحاكم بشأن ثغرة الدفرسوار؟ ..

القائد: - كيف أمثل وأنا المسؤول أمام التاريخ والأجيال والأمة العربية؟

^١ - محسن يوسف، الطيور، ص ١٠٥-١٠٦.

يستمر الحوار ، وقد حقق الأعداء أهدافهم، وكذلك الحاكم :

الكاتب : الحاكم أقالك وأساء إليك .

القائد : فعلت ما يتوجب علي، وفعل هو ما يناسب أغراضه.

الكاتب : لو فرضنا أنك نجحت في تصفية الثغرة، فماذا كانت النتيجة؟ ...

القائد: إغلاق الثغرة كان ميسوراً، وبعدها كان يمكن لنا أن نثار لكل المسرحيات التي سموها حروباً".

وربما كان الإنصاف يقتضي الإشارة إلى أن محسن يوسف يبدو أكثر كتاب جيله اهتماماً بالموضوع القومي، ولا سيما ابتداء من حرب تشرين، مروراً بزيارة السادات للقدس، ومسلسل الأحران القومية الذي تلاه. هذه الأحران شكلت خيبات كبرى عند الكاتب، فانسحب من دائرة الصراع مع المجتمع، وانتقل إلى صراع جديد، هو الانكفاء على الذات للتعبير عن الآمال الخائبة، وإن كان يحاول في بعض قصص هذه المرحلة النهوض، غير أن الأحلام سرعان ما تتحول إلى سراب .

٣- الانسحاب من المجتمع، والانكفاء على الذات:

بعد كل ما حدث ويحدث، يحدثنا محسن يوسف عن أحرانه في مجموعته (أحران تلك الأيام)، وعبر قصصها تغمنا الكتابة، ويشعر الإنسان أنه محاصر بالزمن، وهي بكامل ما تحتويه من قصص أقرب إلى رواية، وزعت على مقاطع، حملت عناوين، تؤكد ما توحى به، كلمات المأساة والفاجعة والنكبة والموت، وهذه العناوين هي: (العذاب، الحب، الموت، آخر الأحران، مكان ليس في العالم، قصة حب، زهرة الياسمين، يوم رمادي بين السماء والأرض، جبال البحر الأسود، الجدران السوداء)

...

إنها عناوين تعبر بصورة ما عن حال كاتبها، إذ تذكرنا ما ورد في مقدمة هذه الدراسة، فمحسن يوسف فقد والده صغيراً، وهو في القصة الأولى، أو المقطع الأول منها وعنوانه (العذاب)^١ يؤكد أن مجموعته (أحران تلك الأيام) هي صور أو ملامح من حياته، لنقرأ مقاطع تشير إلى هذه الفرضية، يقول

^١ - محسن يوسف، أحران تلك الأيام، ص ٩-١٠.

على لسان بطل القصة: " فقد والده، ولا يتذكر كيف حدث هذا. الجميع يقولون : إنه سقط في إحدى معارك الاستقلال، وربما سقط لغير ذلك ... " .

" منذ البداية، عاش في عالم تكتنفه الأسرار والمتاعب، في المدرسة، يضحك الفتيان، وكذلك الفتيات، من ثياب المدينة التي يرتديها، ومن صوته الناعم، وكلماته التي تختفي منها الحروف الثقيلة ... "

" حتى أمه، اختارت قريباً ثانياً، وأصبح سريره وحيداً هو الآخر، في غرفة صغيرة، تطل نافذتها الضيقة، على واد يخشى وحوشه وأفاعيه، وغموضه الرهيب."

إنها مأساة، بدأت بالموت والوحدة، وسلسلة لا تنتهي من الأحزان، إنها قصة محسن يوسف، الكاتب البعيد عن الأضواء، في عالم قاس لا يرحم، يصارعه بقلم صبور لا يهاب.

أما التشكيل الفني في هذه المجموعة فقد تجلّى في تعميق التقنيات القصصية الجديدة كالمونولوج الداخلي، وتداعي الأفكار والأحلام والكوابيس، وإسقاط الحادثة من مركز الصدارة، والاستعاضة عنها بالجو العام، فلم يعد الحدث يتطور إلى أن يصل إلى الذروة، ثم يبدأ بالانحدار إلى ما يسمى بلحظة التنوير.

تدور مجموعة (آخر الرجال) حول مشكلات فردية وقومية وإنسانية، مبرزة الهم القومي فوق كل الهموم الأخرى، موضحة الصراع بين قيم الخير والشر، والحق والباطل، والعدالة والظلم، والسعادة والشقاء.

وتضم تسع قصص هي : (آخر من الجمر، حجر من السماء، سور الخلاص، السور القديم، الاحتفال، أحزان تحت الشمس، الغجر، الانتصار، آخر الرجال).

ولأن قصة (آخر الرجال)^١ صورة بالغة الدلالة، لما يعاني بطلها من شقاء وآلام، في سبيل تأمين لقمة العيش لأولاده، رأيت تلمس ما تطرحه، ويود الكاتب قوله للآخرين، فالبطل متقاعد، عاطل عن العمل قذفت به الحياة والسنون إلى الظل، وها هي زوجته التي يربعها فقر الدم الذي يغزو أجساد

^١ - محسن يوسف، آخر الرجال، ص ٨٩-٩٠.

أبنائها، والشحوب الذي يشوه ملامحهم، تفح في وجهه صارخة مؤنبة، لسكونه كالنساء، فماذا يفعل؟ وهو الذي كان يرمح كحصان قوي، ويحقق أهدافه وما يرغب فيه.

" تلمس صدره، فوق هذا الصدر عشرات الأوسمة، كلها تبرق وتلمع، وتورخ لجيل من الناس أعطى كل شيء، ولم يأخذ شيئاً. وأمام نظرات أفراد أسرته المتسائلة يقصد غرفته، ويعود حاملاً علبة قديمة، يدينها من فمه ويقبلها : " توهجت المعادن العزيزة، وهو يتفقدتها وساماً وساماً، أشار إلى أحد أولاده فاقرب. دفع العلبة إليه : - بعها ... لم أعد بحاجة إليها " ^١.

إننا نرى أن محسن يوسف في هذه المجموعة قد خطا خطوة متميزة إلى الأمام، إذ جعلنا نحس ذاته، وتلمسها في كل سطر من أعماله القصصية، نحن هنا، لا نعني تلك الذاتية التي تشوه الواقع الموضوعي الذي يصوره الكاتب، بل نعني تلك الذاتية العميقة الشاملة الإنسانية التي تكشف في الفنان إنسانيته وقلبه الدافئ وروحه اللطيفة وسموه، " الذاتية التي لا تسمح له بالاعتراب عن العالم الذي يرسمه، بل تجعله يمرر عبر روحه الحية ظواهر العالم الخارجي، فيمنحها من خلال ذلك روحاً حية " ^٢.

ويمكن أن نقول عن قصص الكاتب في هذه المرحلة إنها تمثل انكسار الأحلام والانكفاء على الذات، ولكن مع ذلك تبقى في قصصه مساحة للضوء، رغم فداحة الأخطار، وقصص هذه المرحلة، ضمتها رباعية قصصية، مع رواية قصيرة، والمجموعات هي: (كالذكريات، أحزان آدم، حكايات السيدة الجميلة)، تضم مجموعة (كالذكريات): (حكايتان من الماضي، حكاية ١١ أيلول ٢٠٠١، من حكايات الأحباب، رسالة حب، حكاية حب غزاوية، المواطن ياء، الوجه الغارب، رجل يعرفه الجميع، حكايات آخر الزمان).

في مجموعة (أحزان آدم) القصص التالية: (الحرب في موقع متقدم، كالذكريات، آدم يعترف، فوق الأرض تحت الشمس، اعترافات قبل النهاية، أحزان العصفور الصغير، العصفير، يكفي).

أما آخر المجموعات المنشورة (حكايات السيدة الجميلة)، فتضم : (سيرة السيدة البحرية، حلم اللحظات الأخيرة، رسالة لم ترسل، أيام في قلب الليل، محاكمة القاتل القتل، الحبيب المدلل،

^١ - محسن يوسف، آخر الرجال، ص ٨٩-٩٠.

^٢ - بيلنسكي، الممارسة النقدية، ص ١٦٣.

وامعتصماه، ضريح آخر الرجال)، وأتوقف عند دراسة عن هذه المجموعة للدكتور ياسين فاعور^١ وعنوانها : (محسن يوسف وفانتازيا القصة القصيرة، رباعية قصصية أنموذجاً)، يذهب في دراسته إلى أن هذه المجموعة تشكل "قفزة نوعية في عالمه القصصي الرحب، ومن حيث ندري أو لا ندري نعيش في عالمه القصصي المتخيل وحاضره الذي يعيشه " ويلاحظ الدارس غلبة عنصر الحكاية على قصص المجموعة كالذكريات، وكذلك مجموعة حكايات السيدة الجميلة، ويتغلب عنصر الزمن على قصص مجموعة أحزان آدم " وعلى محوري الزمن والحكاية، يقدم القاص تقنية قصصية، يفتن في التحليق في عوالم تاريخية ليصل إلى عظة أو عبرة "، وبعد طواف طويل، في عالم هذه الرباعية، يصل الناقد إلى القول بأن : " القاص يتناول موضوعات الساعة وأحداث الحياة، يخلق، ويهدم، ويحلل، ويستذكر التاريخ، وينقد والألم يعتصر نفسه، ويصرح بملء فيه وامعتصماه، ولا من محيب.

ومن هنا أجد من المناسب إنهاء هذه الدراسة بمقطع طويل من القصة الأخيرة من مجموعة (حكايات السيدة الجميلة) ذات العنوان (ضريح آخر الرجال)^٢، والتي سأتوقف عندها كخاتمة لدراستي هذه، لأنها تذكر مجموعة الكاتب التاسعة (آخر الرجال)، وفيها ينهي الكاتب رحلته، ولا أقول حياته، فهو ما زال رغم (سبعينه) يكتب ويقرأ ويشارك أُنجاله وأحفاده الكثر أفراحهم وأيامهم، كما اعتاد وأراد، على مساحة عمره الطويل ".

أعود إلى القصة، ولعلها أقصر قصة كتبها محسن يوسف، وعدد كلماتها يتراوح بين (١٥٠ - ٢٠٠) كلمة، لكنه بهذه الكلمات القليلة، قدم كل شيء، وهو حكاية طويلة لرحلة مديدة. حكاية الكاتب وصديقه القديم الذي هو الكاتب أيضاً، ورحلة جيل.

يسأل الكاتب أو صنوه أو بديله:

" ألم نكن نحن شخصيات كتابك الأول (وجوه آخر الليل) ونحن من أخذت إلى معرض كبير، في كتابيك (معرض صور) و(عالم المواطن م)، لترسم بصورنا لوحات ملهاتك ومآسيك، وتقص علينا (أحزان تلك الأيام) لتتساقط مثل (الطيور) على جنبات (الطريق الطويلة) قبل أن تعترف في (اعترافات)

^١ - ياسين فاعور، محسن يوسف وفانتازيا القصة القصيرة، ص ٦.

^٢ - محسن يوسف، حكايات السيدة الجميلة، ص ١٠٧-١٠٨.

فارس الزمان) التي هي اعترافات جيل بكامله، قبل أن تصلبه في (الوقوف على الرؤوس) وتقرر موته في مجموعة (آخر الرجال)، ثم تندبه وتحاكمه في (مأساة الوجه الغارب والقاتل القليل) ... " .

يقرر الكاتب أو البطل أو مثيله شيئاً يقترب من مقبرة، ويأخذ فأساً ملقاة قرب قبر قدم، يرفعها ويضرب بها الأرض، وكان صوته أو صوت شبيهه، يقودنا إلى نهاية، أجد من المناسب إنهاء دراستي مع الصوت، والخاتمة التي اختارها الكاتب لقصته: " أيها اللاهي العظيم، ألم ترتو بعد ؟، ألم تر طيورك المتساقطة، جيلك المصلوب، وفرسانك المهانين المتعبين، ألا يكفي كل هذا أيها الوجه الغارب ؟ .

الفأس تغوص في التربة الرطبة، وجسدي يندفع خلف الفأس، ولا أدري، أكنت أبكي أم أبتسم، وهل كنت أدفن صديقي أو أوارى جثتي ؟، كل ما كان يراودني، أنني أخطو آخر الخطوات، على الطريق الطويلة، قدرتي الذي أسعى إليه، منذ سبعة عقود من الزمن".

هذه القصة تجسد حكاية الكاتب مع الذات والإنسان والعالم، تظهر غربته الروحية وقلقه وحزنه، وربما خوفه من هروب الأيام، فيجد نفسه وجهاً لوجه مع المجهول على نحو يذكرني بـابن خفاجة الأندلسي، الذي كان دائماً يتردد إلى قمة واد سحيق، فيصرخ : أتموت يا إبراهيم !؟، فيعود الصدى : أتموت يا إبراهيم !؟، وكان كثيراً ما يغشى عليه، فيعودون به إلى البيت محمولاً، غير أن قلق الكاتب محسن يوسف يعود إلى أنه يشعر أنه محاصر بالزمن، ويحاول أن يتجاوزه، وربما تكون القضية الأساسية في قصصه، هي البحث عن الخلاص والانعقاد من الحياة الراهنة المليئة بالقتام والخيبة والعجز، وربما الدعوة إلى بناء الحياة وفق أسس جديدة. إن ما يميز أعماله في هذه المرحلة، هو أن الكاتب استطاع أن يوحد بين هذه المعاني المتضاربة في تشكيل قصصي متميز، من خلال تقنيات تعتمد على دقات شعرية قصيرة، وزعها على مقاطع تضعنا في الجو العام للقصص.

الخاتمة :

خلص البحث إلى النتائج الآتية :

- إن تحولات الموضوع الوطني والقومي تنسحب على أعماله الإبداعية كلها، فلا توجد مجموعة قصصية للكاتب لا تتطرق للهم الاجتماعي، والوطني والقومي.
- تركت نكسة حزينان أثراً واضحاً في قصص الكاتب، ومن هنا نرى الانكسار

- والياس والقنوط، وعدم المصالحة مع العالم في قصص هذه المرحلة.
- يتجدد الأمل في عالم الكاتب القصصي بعد حرب تشرين التحريرية، لكن سرعان ما تنكسر الأحلام بعد معاهدة (كامب ديفيد) .
 - إن المضامين الفكرية في قصصه تعكس تجارب عايشها الكاتب، ومن هنا نرى أن روح الكاتب تومض بين السطور.
 - الرزعة الحداثية غائبة تماماً، وإن كانت تظهر مؤثرات ما قبل الحداثة — بشكل بسيط — في بعض القصص؛ لأن الكاتب لا يشقى وراء المصطلحات الجديدة، التي — ربما — قد يعد هذا الغياب مؤشراً سلامة وصحة.
 - ومهما يكن من أمر — بعد هذه الوقفة عند الأعمال الإبداعية للكاتب محسن يوسف — فإن الكاتب ما زال لديه الكثير مما يبده، وما زال يفتح عينيه على حقائق الثقافة الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (المجموعات القصصية)

- ١- وجوه آخر الليل، وزارة الثقافة، ١٩٧١ .
- ٢- معرض صور، وزارة الثقافة، ١٩٧٧ .
- ٣- عالم المواطن م، دار الشاطئ، ١٩٧٨ .
- ٤- الطريق الطويلة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢ .
- ٥- الطيور، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣ .
- ٦- أحزان تلك الأيام، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨ .
- ٧- الوقوف على الرؤوس، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١ .
- ٨- اعترافات فارس الزمان، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢ .
- ٩- آخر الرجال، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ .
- ١٠- كالدكريات، دار الحقيقة، ٢٠٠٦ .

١١- أحزان آدم، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

١٢- حكايات السيدة الجميلة، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

ثانياً : المراجع :

١- بيلنسكي، الممارسة النقدية، تر. فؤاد المرعي، مالك صقور، دار الحداثة، دمشق، ١٩٨٢.

٢- حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

٣- عبدالله أبوهيف، الأدب والتغير الاجتماعي في سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠.

٤- محمود الأطرش، اتجاهات القصة القصيرة في سوريا، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق،

١٩٨٢.

ثالثاً : الدوريات :

١- سيد حامد النساج، مدينة الموتى، مجلة الآداب، ١١-١٢، ١٩٧٥.

٢- هاني الراهب، عالم المواطن م، الموقف الأدبي، ٥٩-٦٠، ١٩٧٦.

٣- ياسين فاعور، محسن يوسف وفتنازيا القصة القصيرة، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ١٢١٢،

٢٠١٠.

الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضايا وظواهره الفنية للدكتور عز الدين

إسماعيل

الدكتور فاروق مغربي *

الملخص

مازال العمل على الفكر النقدي للنقاد، على الرغم من كثرتهم، قليلا. والعمل على فكر الناقد يقدم للقارئ المتابع، الخط الذي سار عليه هذا الناقد، والمنطلقات التي أسست لنظرته إلى الأدب. والناقد عز الدين إسماعيل ناقد غزير الإنتاج، وهو أحد الرواد الذين كان لهم دور بارز في بلورة القصيدة الشعرية الحديثة، في مصر، والوطن العربي كله، وكتابه "الشعر العربي المعاصر / قضايا وظواهره الفنية" — على قدمه — يعد الدستور الذي سطر لهذه الحركة خطوطها الرئيسية. وهذا البحث يقوم على محاور أفكار الناقد في هذا الكتاب، وما أكثرها، يؤيد بعضها، ويخالف بعضها الآخر؛ فالناقد قام بتوصيف حركة الشعر الحديث، فنياً وموضوعاتياً، ولئن اختلفت الباحث في بعض القضايا، فهذا شيء طبيعي، تحتمه السيرة الزمانية.

كلمات مفتاحية: عز الدين إسماعيل، القصيدة الحديثة، القضايا النقدية.

المقدمة وأهمية البحث:

الناقد عز الدين إسماعيل، واحد من النقاد الذين واكبوا حركة الشعر الحديث منذ بدايتها، وهو في النقد، لا يقل أهمية عن أي واحد من الشعراء الرواد؛ فإذا كان هؤلاء قد أسهموا في تغيير مفهوم الشعر، وتغيير الذائقة الفنية لغالبية المجتمع العربي، فإن ناقدنا، مع نظرائه، قد أسهم في وضع المهاد النظري لمساعدة الناس على تقبل هذه الظاهرة الجديدة، والأخذ بيد الشعراء، في ذلك الوقت، من أجل عدم التخبط، ومن أجل الجيء بشعر يستحق اسمه، ليواكب تطور الشعر في أنحاء العالم كله.

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

إن دراسة معالم التفكير النقدي عند هذا الناقد يبيّن المنطلقات النظرية التي اعتمدها، كواحد من الذين انتصروا للقصيدة الجديدة. ويبيّن رأيه الفني في هذا الشعر، ومدى قناعته به، وبخاصة أنه قام بتوصيف هذه الحركة فنيا وموضوعيا. كما يمكن أن نقيم تقاطعا بينه وبين نقاد وشعراء قاموا بمثل ما قام به، وهذا بدوره يمكننا من معرفة مقدار ريادته الحقيقية للنقاد في ذلك الوقت.

قدّم الناقد للمكتبة العربية عددا كبيرا من الكتب، لعلّ أهمها كتاب «الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية»،^١ وقد عالج الناقد في كتابه هذا عددا من القضايا النقدية القارة، واستهل الكتاب بعرض للميزات العصرية لشعرنا المعاصر، وقد رآها على الشكل التالي:^٢

١ - التجربة الجمالية للشعر المعاصر منفصلة تماما عن التجربة الجمالية القديمة، ذلك ألّا نابعة من صميم طبيعة العمل الفني.

٢ - يعيش الشاعر المعاصر أحداث عصره، لأنه هو المعني بقضايا هذا العصر، فالشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها...

٣ - على الشاعر العربي المعاصر، أن يكون مثقفا لأن الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامّة، وبلورتها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.

٤ - الشعر تعبير عن خبرة شعورية، والشعر المعاصر مشاركة حقيقية في الخبرات الجماعية.

٥ - يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله، من منظور عصره.

٦ - عصرنا، عصر تسوده الخبرة الفنية، وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة، بخبرات فنية قديمة.

٧ - كل شعر يعد عصريا بالقياس إلى عصره، لأنه يرتبط بالإطار الحضاري العام لذلك العصر من خلال مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وعصرية الشعر الحديث نابعة من هذه الحقيقة، ومؤكدة لها. فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.

^١ - اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار العودة ببيروت، ١٩٨١.

^٢ - المصدر السابق، ١٣ - ١٦. وقد نشرت هذه الميزات في مجلة المحلة، ع ٥٨، ت ٢، ١٩٦١.

لا يخفى أن الرؤية الشمولية الواعية، تبدو واضحة عند الناقد، فقد فصل فصلا منطقيا بين المرحلتين: القديمة والجديدة، إضافة إلى إكسائه الشعر المعاصر حلتها الجديدة المناسبة ومطالبته النظر إلى هذا الشعر، وفقا لهذه الحلة الجديدة، فالشيء المهم في مقولات الناقد أنها عرضت بلغة سلسلة يمكن أن تصل إلى جميع الشرائح التي تقرأها، وهذا أمر مهم للغاية في تلك المرحلة، ذلك أن القصيدة الحديثة لم تهضم من قبل العديدين، ولذلك فإن للنقد المواكب لها رسالة كبيرة في تقريبها من الجميع.

تطرق الناقد إلى علاقة الشعر المعاصر بالتراث، ويبيّن أن "مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل، كما ارتبطت به في الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية"^١ ثم تعرض لموقف شعراء التجربة الحديثة منه، وهو يتمثل في مجموعة اعتبارات:^٢

الأول: تقدير التراث في إطاره الخاص.

الثاني: إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، وذلك لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية...

الثالث: توطيد الصلة بين الحاضر والتراث.

الرابع: يتعلق بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي، بين جذور الماضي وفروع الحاضر، ثم يتعرض لبعض الاقتباسات التاريخية والدينية - القرآنية خاصة - التي استوحاها الشعراء المعاصرون في أشعارهم، ليخلص إلى أن الشاعر المعاصر لم يتنكر لتراثه. وما قام به الناقد على هذا الصعيد هو من الأهمية بمكان، لأن حالة الفوضى والالتباس وعدم الثقة، بين أنصار الجديد، وأنصار القديم بلغت أشدها. وصار الواحد منهم ينكر الثاني من دون أن يقرأ إنتاجه، وهذا حيف غير مسوّغ، ولذلك فإن عمل الناقد كان توفيقيا بين الفريقين، مبينا أنهما في طرف واحد وأنّ عليهما أن يعملوا معا في سبيل تطوير الشعر العربي المعاصر من أجل أن يلحق بركب الشعر الأوروبي الذي بدأ يتسّيد الآفاق الفنية

^١ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٢١. الناقد يلمح إلى أن الخروج على الفكر التراثي جعل بعض النقاد والشعراء يتوجهون بتهمة قومية ووطنية، بالعداء للعرب والإسلام.

^٢ - المصدر السابق، ص ٢٨.

والإنسانية، بينما كان الشعراء والنقاد العرب يجرون وراء نزاعاتهم غير المبنية على مستند منطقي واضح.

منهجية البحث:

لا تحتاج مثل هذه الأبحاث الوصفية إلى الغوص في مناهج دراسية من شأنها أن تدخل البحث والقارئ في مجاهل الظنّ والتوقع؛ بينما يوجد منهج ينسجم تماما مع الخطة التي رسمت لها، إن المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تحديد الظاهرة، ووصفها، والكلام عليها ثم الوصول إلى النتائج المرجوة، هو ما سنتبعه، وبخاصة أننا نتعامل مع آراء نقدية قِلت منذ أكثر من ثلاثة عقود، وعودتنا إلى مثل هذه الآراء، في هذا الوقت، عائد إلى أهميتها، وإلى أنها لم تعط حقّها من الدرس.

الصورة عند عز الدين إسماعيل:

تحدث الناقد عن الصورة، ولكنه - في رأينا - لم يولها الأهمية الواجبة، على الرغم من أنها عماد الشعر الحديث، لقد تبنى الناقد رأي "باوند" في أن الصورة هي "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"^١ وهي كما يقول "بول ريفردي" إبداع ذهني صرف، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة^٢ إضافة إلى أنها "الشعور المستقر بالذاكرة"^٣.

إن الناقد يظهر في قضية الصورة "أن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية أو المضافة إليها."^٤ ولكنه، في الوقت نفسه يبين أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي والرؤية البصرية للأمور، إذ إن الأول أكثر إيغالاً في جواهر الأمور من مجرد الوقوف على سطوحها وأشكالها المرئية^٥. ومع هذا فإنه

^١ - المصدر السابق، ١٣٤. وقد ورد هذا التعريف ثانية في كتابه التفسير النفسي للأدب، ص ٧١، والواقع أن الناقد كثيرا ما يكرر الآراء التي يتبناها في كتبه.

^٢ - إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ٧٠.

^٣ - المصدر السابق، ص ٧١.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٧.

^٥ - المصدر السابق، ص ١٥٥.

يجب ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل فعدم ارتباط المفردات المكانية والزمانية منطقياً، لا ينفي خضوعها لمنطق الشعور^١. والناقد يبين أن أبرز ما في الصورة، في الشعر الحديث "الحيوية" إذ أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. إضافة إلى أن الصورة الحديثة ترتبط دوماً بموقف من الحياة، وتدلل على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور^٢. يبدو واضحاً، فيما مرّ بنا، أن الناقد لم يأت بمجديد في قضية الصورة، وكل ما في الأمر أنه تبني آراء النقاد الغربيين، وجعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي^٣.

الغموض عند عز الدين إسماعيل:

جعل الناقد الغموض، صفة من صفات الشعر الجيد وفرّق بينه وبين الإبهام، كما أنه تبني قول "أمبسون" الذي جعل الإبهام صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض فهو صفة تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية^٤. ولم ينس أن يكرر المقولة الشهيرة في أن الغموض هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري^٥. وكان عز الدين إسماعيل قد عزا الغموض في الشعر إلى أن الشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة، كما أنه لا يستخدم اللفظة التي نقصدها في حياتنا اليومية، ومن ثم فهو لا يفسر الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل^٦. والواقع أن هذا التفسير غريب، وفيه تناقض واضح مع ما سبق وتبناه في أن الغموض خصيصة رئيسة من خواص التفكير الشعري.. فالشاعر يستعمل اللفظ المعروف والمستخدم، وإلا فقد الرابطة التي توصله أساساً بالقارئ، ولكن "كهربية" اللفظة، وتحميلها طاقات إضافية ناتجة عن طبيعة التفكير الشعري الذي

^١ - المصدر السابق، ص ١٦١.

^٢ - إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص ١٢٠.

^٣ - إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٦٣-٦٤، علماً أننا سنرجع الحديث عن التشكيل الموسيقي إلى آخر هذا البحث، وذلك نظراً لأهميته عند الناقد.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٩.

^٥ - المصدر السابق، ص ١٩٠.

^٦ - المصدر السابق، ص ١٩٢.

سبقت الإشارة إليه، يؤدي إلى تعدد مستويات النص، وهذا بدوره يجعل الكلمة تتراوح عن معجميتها، فيكون الغموض.

معمارية القصيدة المعاصرة:

في حديثه عن معمارية القصيدة المعاصرة، يبدأ بتحديد معالم القصيدة القصيرة والطويلة لينطلق منهما إلى تفهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة، فينظر نظرة شاملة للقصيدة العربية، وينكر عليها أن تظل غنائية، إذ كان ينتظر من الشعر العربي أن تتعدد أنواعه، ويتبنى قول "ريد" في أن التعقيد عنصر أساسي في طبيعة القصيدة الطويلة، على حين أن البساطة من طبيعة القصيدة القصيرة مهما طالت - كما^١ ويرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا للملحمة، فهي "حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني ليخرج عنها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة"^٢ والواقع أننا لا نرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا من الملحمة، على الرغم من كل التعليقات التي أوردتها هيغل والتي يبدو أن الناقد إسماعيل قد تبناها، وكذلك أتى من بعده "لوكاتش" على سبيل المثال، ورأى في الرواية بديلا من الملحمة^٣، وعلى الرغم من أننا لسنا مع هذا الرأي أيضا، إذ إن لكل لون أدبي خصائصه التي تجعله "هو"، إلا - أننا - كبديل عقلي، ومن الناحية النظرية فقط، نرى أن الرواية أقرب إلى الملحمة، وعندما يعود الناقد إلى التفصيلات، يقول عن القصيدة الغنائية القصيرة إنه "ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى فراغ ملموس"^٤. أي أن هذه القصيدة ذات وحدة عاطفية متنامية باتجاه واحد، وهذا ما يشكل البنية الداخلية للقصيدة، أما الشكل الخارجي فهو متعدد الأشكال، فمن شكل دائري مغلق، إلى شكل مفتوح، إلى شكل

^١ - المصدر السابق، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.

^٢ - المصدر السابق، ص ٢٤١.

^٣ - جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرايشي، ٩٠-٩٩.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥١.

حلزوني^١. والواقع أن تقسيماته هذه مجرد اجتهادات شخصية تحتمل القبول والرفض، وما ذكره، لا يزيد عن وصف لتقنيات يستخدمها الشاعر في أثناء نظمه لقصيدة ما، إننا نرى أن القصيدة الحديثة مفتوحة بأشكالها كلها، أما قوله السابق: إن القصيدة الغنائية تبدأ عادة من منطقة ضبابية، لتنتهي إلى الوضوح، فمرفوض تماما، وهو في أفضل أحواله تقييد جديد للقصيدة، وواضح أن هذا الكلام ليس قانونا، بل إن القصيدة الطويلة، هي التي تبدأ غالبا، من توتر ضبابي، يزداد تعقيدا لتصل في النهاية إلى مرسى واضح، وهو عندما يأتي إلى القصيدة الطويلة، يقول إن معماريتها درامية، غاية في التعقيد لأنّ الفكرة نفسها درامية^٢. ونحن مع هذا الكلام من حيث التنظير، ولكنه عندما يحاول أن يحلل - كنموذج - قصيدة الظل والصليب لصالح عبد الصبور، يبيّن أن التجريد في القصيدة "ليس رؤية غائمة كما هو الحال في مستهل القصيدة القصيرة، ولكنه رؤية مفرطة في الوضوح والحسم، بل هي أقرب ما تكون إلى التقريرية"^٣. والواقع أن القارئ لهذا الكلام يفهم منه أن القصيدة الغنائية القصيرة ذات رؤية غائمة دائما، وأن القصيدة الطويلة مفرطة في الوضوح، وهنا، يكمن الغلط، في رأينا، فلا شيء يجعل القصيدة الطويلة كذلك، ويكفي أن نشير إلى "أقاليم الليل والنهار" كقصيدة طويلة لأدونيس، حتى يظهر لنا جليا عكس قول الناقد، ولن يعجزنا البحث في العثور على قصائد طويلة تنهج نهج قصيدة أدونيس.

الرمز والأسطورة عند عز الدين إسماعيل:

إن الناقد لا يفرّق بين الرمز والأسطورة بشكل جازم، وهو كثيرا ما يستخدم المصطلحين معا علما أنه بات معروفا أن في كل أسطورة رمزا، وليس في كل رمز أسطورة، والناقد يؤكد على أهمية هذين العنصرين، يجعله استخدام الرمز والأسطورة حقا مكتسبا لكل شاعر^٤، لأن الرمز أداة جيدة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية^٥. والمنهج الأسطوري ذاته إنما يخلص إلى تقديم تجربة

^١ - المصدر السابق، ص ٢٥٢ - ٢٦٧.

^٢ - المصدر السابق، ص ٢٦٨.

^٣ - المصدر السابق، ص ٢٦٩.

^٤ - المصدر السابق، ص ١٩٩.

^٥ - المصدر السابق، ص ٢٠٠.

في صور رمزية.^١ والواقع أن الأسطورة مرشد حقيقي لفهم السلوك الإنساني اليومي، وحفظ التوازن، وهي استقرار لكل نفس قلقلة تجاه الأخطار التي تحيط بها ويقر الناقد أنه "مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... فإنها - حين يستخدمها الشاعر المعاصر - لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمقراطية التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها".^٢

إن وعي الدكتور عز الدين إسماعيل بجزئيات الأسطورة، واستيعابه لمهام هذه الجزئيات كبير، لذلك نراه يؤكد أنها ليست مجرد نتاج بدائي، يرتبط بمراحل العصور الغابرة في حياة الإنسان، ولذلك، لا علاقة لها بالعصر الحاضر، بل إنها عامل جوهري في حياة الإنسان، وفي كل العصور؛^٣ لأنها استطاعت "بما اصطنعت من رمز أن تخضع غير المدرك، وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك... فإذا كانت الحياة ذاتها شتيتا مختلطا، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت".^٤

إننا نوافق على ما مرّ معنا، لاعتقادنا جازمين أنه صواب، ولكن المقولة الشهيرة "آفة الباحثين الهوى" تبدو لنا صحيحة في هذا الموضع، لأن الناقد في كلامه على الأسطورة يأتي بنص للشاعر صلاح عبد الصبور،^٥ ويحاول أن يستنتج منه أن ثمة أسطورة فيه، هي أسطورة الصراع بين الجنس وغريزة الموت، والواقع أنه لا أسطورة في ذلك النص، والناقد قد حمل النص، في رأينا ما لا يحتمل، وإن على الناقد أن ينظر إلى النص المنقود بجدية، لأن أي إنسان قادر على تقويل النص ما لا يقول وفي النهاية يقول أنا اجتهدت وكفى. وهذا ما لا يقبل لأن النقد صار علما بعيدا عن العاطفة، وكل ما يذهب إليه الناقد من أحكام يجب أن يكون مدعما من النص نفسه، وإلا صار نوعا من الفوضى بدلا من أن يكون ميزانا للنظام.

^١ - المصدر السابق، ص ٢٢٦.

^٢ - المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠٠.

^٣ - المصدر السابق، ص ٢٢٢.

^٤ - المصدر السابق، ص ٢٢٩.

^٥ - المصدر السابق، ص ٢٣٣-٢٣٧.

الترعة الدرامية وظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر:

إن الناقد في كتابه يعرّج على موضوع ذي أهمية كبيرة، ففي الفصل الخامس من الباب الثاني، يحاول أن يطلق صفة "الدرامية" على الشعر المعاصر، وتعد هذه الصفة واحدة من المناقب الحميدة التي يمتاز بها شعرنا المعاصر، لأن العمل الدرامي كما يرى الناقد يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي؛^١ "لأن الكاتب يكون موضوعاً حتى عندما يتكلم بصفة ذاتية، وهذا لا يقلل طبعاً من قيمة العاطفة في العمل الأدبي وتأني أهمية عمل الناقد هنا، في أنه فتح الباب واسعاً لطرق هذا الموضوع الذي لم يستوف بعد على الرغم من أن الدكتور إسماعيل حاول جاهداً أن يضع له حجر الأساس من خلال حديثه عن الحوار والحوار الداخلي والأسلوب القصصي... والواقع أن هذا الارتقاء في العملية الشعرية نتيجة طبيعية للتطور الحاصل في مجالات الحياة كلها، وبخاصة الأدبية منها، وعلى الصعيد الشعري، نجد أنه قد تغير مفهوم الشاعر ومفهوم القصيدة على السواء، فالشاعر قد "تطور من حيث تكوينه الثقافي، وتطور من حيث إدراكه لعمله، ووعيه أهمية هذا العمل، وقيّمته بالنسبة للحياة، ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصويراً للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة، أو مجموعة الحقائق الجوهرية."^٢ وبما أن القصيدة لم تعد عملاً لإزجاء أوقات الفراغ، فقد "أضحت عملاً صميمياً شاقاً ينقطع له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، ومزيجاً مركباً ومعقداً من آفاق هذا الوجود المختلفة أو - لنقل بإيجاز - إنها صارت بنية درامية."^٣ وهذا ما يعلل ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر، والواقع أن الناقد قد تناوّلها بشكل منطقي، على الرغم من فصله التعسفي بين الشكل والمضمون على حين أن الترابط يبدو عميقاً، فتغير مفهوم الشعر جعل رؤية الشاعر تكتسب نوعاً من الشمول، وفي ضوء هذا، لم تعد

^١ - المصدر السابق، ص ٢٧٨.

^٢ - المصدر السابق، ص ٢٨٢-٢٨٣.

^٣ - المصدر السابق، ص ٢٤١.

أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان جميعا، كي تصنع الصورة، ومن ثم، فإن الشاعر المعاصر يرى في الحياة وجهيها، الحزن والمطرب، وبهذا، يختلف عن الشاعر القديم الذي كان لا يرى إلا وجها واحدا. ولكن، كما أشرنا، لا نجد عند الناقد رؤية واضحة لقضية الشكل والمضمون، لقد كان يفصل بينهما، يظهر هذا جليا عندما يقول إن "فلسفة الشعر الجديد. قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون، يحقق لنفسه، وبنفسه الإطار المناسب".^١

والناقد - كغيره - يجعل للشاعر "توماس ستيرن إليوت" الفضل الكبير في جعل الشعراء يقتدون به، ويأخذون عنه مسحة الحزن، والهجوم على حضارة القرن العشرين المادية، وبخاصة قصيدته الرجال الجوف والأرض الخراب، ولكن الناقد يعود ليؤكد - وهذه حقيقة - أن شاعرنا العربي لم يصل بعد إلى هذه المرحلة، لأن أزمته تكمن في "المعرفة"، وفي اهتزازه أصلا أمام النظام الخارجي والقيم والمعايير التقليدية^٢. ويمكننا أن نضيف أمرا آخر لم يذكره الناقد، وهو أن الشاعر العربي كان يلازمه إحساس "بالدونية" لقد كان يشعر أنه "وهو الذي يسير أمام زمانه" إنما يعيش على هامش هذه الحياة، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي المنحصر في بيئته المحدودة، أم على المستوى الخارجي الرحب، إنه قزم أمام عملاق الحضارة، الذي ألغى المسافات، واختصر الزمن، أضف إلى ذلك أنه وعى، بجذس الشاعر، الكثير من السقطات الاجتماعية الاقتصادية، السياسية، والدينية التي يزرع تحتها مجتمعة، مما يجعل هذا المجتمع متخلفا أشواطا كثيرة عن غيره، فكان الانفصام، فالغربة، ومن ثم الضياع، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يثور حتى على وجوده، ومن ثم كان لا بد لترعة الحزن هذه من أن تطغى. وفي نهاية بحثه ينتهي الناقد إلى الخلاصة التالية: وهي أن ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر تدور حول "موقف الذات الواعية النامية من الكون، ومن المجتمع، ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن، تبحث عن كل وسيلة،

^١ - المصدر السابق، ص ١٦.

^٢ - المصدر السابق، ص ٣٥٤-٣٥٦.

تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون، فإن عزّ منالهما، فإنها تبحث عن الحب، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه، فلا يبقى لها إلا الضياع.^١

في ظاهرة "الشاعر والمدينة" في الشعر العربي المعاصر، التي كانت سابقة لهذا الفصل يرى الناقد العلاقة بينهما في أربع صور رئيسة ومتكاملة:^٢

- الصورة الأولى هي رؤية وجه المدينة المادي.
 - الصورة الثانية تظهر تجربة الشاعر في إطار الحياة بها.
 - الصورة الثالثة نواجه الموقف الجدلي الذي خلفته هذه التجربة في الشاعر، وتتجلى في الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بينه وبين النقمة على المدينة، والتعاطف معها.
 - الصورة الرابعة نلمس فيها العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.
- والواقع أن دراسته هذه مقبولة، اعتمد فيها الشاعر على الاستنباط من المادة الشعرية "الخام" التي وقعت بين يديه، ويؤخذ على الناقد اعتماده الكبير في هذا الفصل، وفي بقية أجزاء الكتاب على شاعرين اثنين هما صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، حتى ليخيل لقارئ الكتاب أن حركة الشعر المعاصر، قد اقتصر في ريادة عليهما، وهذه الظاهرة للأسف، يتميز بها النقاد المصريون أكثر من غيرهم.

الالتزام والثورية:

إن الناقد يجعل فكرة الالتزام حديثة المنشأ، وهي نتيجة مباشرة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره الذي يقوم به في إزاء هذه المشكلات^٣. وإذا قبلنا مع الناقد أن فكرة الالتزام، حديثة العهد، فإننا لا نقبل تسويغه القاضي في أن احتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه

^١ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٣٧٢.

^٢ - المصدر السابق، ص ٣٢٩-٣٤٩.

^٣ - المصدر السابق، ص ٣٧٤.

لخطورة دوره هما النتيجة المباشرة لنشوء الالتزام. إن وعي الأديب لخطورة دوره قديم، منذ أن كان احتفال القبائل العربية مقتصرًا على ولادة فرس، وبروز فارس، ونبوغ شاعر. لكن تعدد التيارات السياسية في الساحة الواحدة، وتعدد المفاهيم والمثل... جعل الشاعر يلتزم بموقف يقتنع به، ولذلك يغدو قول الناقد: "يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالًا إيجابية، تمس حياتهم، ومشكلاتهم مسا مباشرًا"^١ غير دقيق طالما أن لفظة "الآخرين" ضبابية بهذا الشكل.. لأنه، وفقًا لهذا الكلام، لا يمكننا أن نقول إن الشاعر الأبيض الذي يدعو للعنصرية غير ملتزم طالما أن الأمور نسبية، وشاعر كهذا يعبر عن تطلعات جماعة ينتمي إليها ويمس مشكلاتها (العنصرية) مسا مباشرًا، إن الالتزام فعل خير ينسجم مع طبيعة العدل والخير، وهو عمل لا يؤدي أكله إلا في حالة التواصل بين المبدع ومتلقي الأثر، ونعني بالتواصل أن تكون العلاقة علاقة خلق ومشاركة، لاتبعية، والدكتور عز الدين إسماعيل لم يشر، إلا إشارة عابرة إلى أهمية القارئ في تلقي الأثر المبدع مفادها أنه "قد يحدث أن تكون عبقرية القارئ متفوقة على عبقرية الفنان فيستخرج من عمله الأدبي صورة أفضل مما في عقل صاحبها."^٢ وقد لا تعني "التقليدية" هذه إشراك القارئ في عملية الخلق^٣. وفي إطار حديث الناقد عن الفن ضمن إطار الالتزام يقول: نحن نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع فيه الفنان أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها، إلى إطار الإنسانية العامة، التي لا تتقيد ببيئة معينة أو زمان واحد، والواقع أننا مخطئون في هذا التصور.^٤ ولو تعقبنا كلام الناقد، لما رأيناه يقدم تسويغًا مقنعًا لكلامه سوى أننا ننظر إلى الفن الفرعوي بخصوصية زمنه الغابرة - على حد تعبيره - ونحن إذ نخالف الناقد في وجهة نظره هذه، فإننا نرى إن التصور الأول الذي رفضه تصور صحيح، فالطابع الشمولي للفن شيء أساسي فيه، والأعمال الخالدة بحق هي التي وضعت الإنسان - الرمز - هدفًا تسعى إليه. إن الفن الفرعوي السالف الذكر، بل الآداب القديمة كلها، والتي مازلنا نذكرها بين الفينة والأخرى،

^١ - المصدر السابق، ص ٣٧٥.

^٢ - عز الدين، إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص ٨٠.

^٣ - تعد الناقدة خالدة سعيد من أوائل النقاد العرب الذين ركّزوا على دور القارئ، انظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، الفصل الخاص بهذا الموضوع.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٣٨٥.

نذكرها في إطارين اثنين: الأول في إطار وجودها كتاريخ غابر، وأوابد اكتسبت صفة البقاء لا الخلود، البقاء كأثر قدم لا ينفع خارج إطار كونه قديماً، فنحن الآن لو دخلنا أية مكتبة عامة، يمكننا أن نجد فيها آثار المئات من الذين لا يستحقون لقب أديب، مبدع، خالد، ووجود هذه الآثار لن يكون إلا كوجود بناء قدم ساعدت الظروف على إبقائه... الإطار الثاني هو أن ذلك العمل خالد بالفعل، ولو أنعمنا النظر فيه، لرأيناه انطلق من تربته "المحلية" إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء "العالمية" ونود أن نؤكد، أنه لن يصل عمل إلى "العالمية" ومن ثم الخلود. إلا عن طريق "المحلية" ولكنها محلية منفتحة متسامحة، لا مغلقة متعصبة، فنفرض نفسها بانفتاحها، نموذجاً، على نماذج أخرى كثيرة تشبهها في بقع أخرى من العالم، وهنا يغدو الفن العربي نظيراً للإفريقي والصيني والأوروبي.

إن الناقد قد مزج بين مصطلحي الالتزام والثورية، وكأنَّ الأوّل منهما يؤدي إلى الثانية بل إن الثانية صفة للمصطلح الأول، وإننا إذ لا نعمم هذه النتيجة، نؤكد أن الالتزام الصحيح لا يتنافى مع الثورية، بل يدعمها. وبقدر ما يكون الشاعر صادقاً في التزامه، يكون جدوى شعره في الناس أفضل. والناقد يتعرض لسارتر ولا يتفق معه في إبعاده الشعر نهائياً عن الالتزام "في حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والإطار الحضاري الذي يعيش فيه"^١. والواقع أن هذا الكلام سليم ولا يتناقض مع قول الناقد نفسه:

"قد يبدو غريباً أو مثيراً للضحك - كما يقول "كروتشيه" - أن نبحث عن الغاية من الفن، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان أي إلزامه بموضوعات، بذاتها، بحيث يكون اختياره في دائرة محددة، ومن ثم، فالنظرية القائلة إنه ينبغي فصل المحتوى، نظرية خاطئة... ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو يستأهل المدح أو الذم، لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه، وإنما ينصب على طريقة الفنان في معالجته، وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة، أو محتوى لا قيمة له... وإنما القيمة للتعبير."^٢ إن الحرية شيء مهم للفنان، وهي شرط رئيس من شروط

^١ - المصدر السابق، ٣٨٩-٣٩٠، مع ملاحظة أن سارتر نفسه، قد رجع عن رأيه، وهذا ما تناولناه في أثناء دراستنا لغالي شكري.

^٢ - إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية، ٨٨-٨٩.

الإبداع، والفنان الأصيل ملتزم فطريا بقضايا محيطه الاجتماعي، كما أن كل فنان متمثل لفكرة أيديولوجية شاء أم أبى. إن الفنان العظيم يستطيع أن يؤثر في مجتمعه ويكسب رضاه، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع. بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا له، والأديب التجاري وحده هو الذي يتملق الجماهير، ويخضع لها، ويترك إرادته تذوب في إرادتها، والأول هو الذي يؤدي دور الأديب الحق في مجتمعه، إذ يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فيه، وهو تأثير له خطورته، لأن له خطته وهدفه. أما الثاني، فلا يمكن أن يكون عامل دفع في مجتمعه، لأنه سترك المجتمع يدور في نطاق ذاته^١.

المهم أن الناقد عز الدين إسماعيل لم يضيف جديدا في موضوع الالتزام والثورية، سوى محاولته في إيجاد خمسة مواقف تمثلها الشعراء في شعرنا المعاصر هي:

- موقف المواجهة الذاتية.

- موقف الغربة.

- موقف الفروسية.

- موقف التمرد.

- موقف الصوفية الملتزمة^٢

ومع إقراره بأن هذه المواقف لا تتعارض، بل تتوازى، وتتكامل، وأنها جميعا تتحرك داخل إطار واحد يمثل الوجه الحضاري للمرحلة الثورية التي يمر بها المجتمع العربي.^٣ إلا أننا نرى أن الناقد في هذه المواقف يكرر نفسه، فالغربة هي مواجهة ذاتية بين الإنسان "الفرد" ومجتمعه، وكذلك التمرد والفروسية.. وحصر هذه المواقف بهذه الصيغة، لا يزيد على كونه اجتهادا، حاول فيه الناقد، الوصول إلى صيغة تنظرية تبلور ما آلت إليه قضية الالتزام.

اللغة عند عز الدين إسماعيل:

^١ - مجلة "المجلة" ص ١١٦، العدد ٣، مارس ١٩٥٧، والمقال لعز الدين إسماعيل بعنوان: "أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة".

^٢ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٤٠٥-٤١٥.

^٣ - المصدر السابق، ص ٤١٥.

إن لكل لغة إمكانياتها، والعمل الأدبي ذاته ليس إلّا بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات، ولذلك تغدو نظرة الناقد إلى اللغة، مفتاحا كبيرا، يوضح شخصيته، ويسهم في سبر أفكاره، لأنه كما يعيش نبض العصر في عروق اللغة، تعيش اللغة في فكر الناقد.

لقد صار مُسلّمًا أن اللغة كائن حي، متطور، وبذلك "لم تعد اللغة في تصور الشاعر وسيلة " ترجمة" للوجود أو للتجربة: ولم يعد الشعر - كما كان التصور من قبل - ترجمانا للشاعر والأفكار، أو - كما كان يقال في تعميم - "ترجمانا للحياة" وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا، هو الوجود وهو التجربة، وهو الحياة.^١

إن الناقد، يرى أن عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة، والشاعر الخلاق هو الذي يصنع لغته. ويحدد لنا ماهية اللغة الأدبية بقوله: إن كل ألفاظ اللغة تصلح لأن تستخدم في عمل أدبي^٢، أي أنه يمكننا أن ننسج من اللغة العادية، عملا أدبيا، فليس ثمة لفظة أدبية، وأخرى غير أدبية، إن اللغة العادية "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة"^٣، وهذا ما يجعلنا نطلب مع الناقد في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس. وأن تكون لغتهم في آن واحد، وهذا التناقض هو سر الشعر فيها^٤.

ويبين أنه نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم، قد نستنكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه، ولكنه يؤكد أن اللغة لا تكون شعرية إلا عندما تكون نابضة بروح العصر، ويبين أيضا أن هذه القضية صعبة المنال، فالشاعر الذي تربى ذوقه على شعر عصر آخر، له لغته الخاصة، يصعب عليه أن يقول الشعر بلغة عصره لأنه يحتاج في البداية إلى عملية تخلّ عن القوالب القديمة، وخلق جديد للغة عصره الذي يعيش فيه^٥، وهذا الأمر الجوهرى، الذي يؤخّر عملية التطور الأدبي، فثمة شعراء كثيرون يعيشون جسدا في هذا العصر، ولكنهم فكريا ولغويا أبعد ما يكونون عنه،

^١ - المصدر السابق، ص ١٨٠.

^٢ - المصدر السابق، ١٧٨ - ١٧٩.

^٣ - المصدر السابق، ص ١١٢.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر ص ١٧٩.

^٥ - المصدر السابق، ص ١٧٨.

إنهم ينتمون لعصور خلت، ولهذا يبرز الجفاء بين أنصار القديم والحديث، وهذا الكلام ينطبق على المتلقي قبل المبدع، لأنه اعتاد - بكسل ظاهر - سماع نغمة معينة، أشبه بالمخدر، في نهاية كل بيت شعري، اعتاد على لغة وصور وتشابيه معينة، وأصبحت بمثابة جدار مقدس لا يجوز تخطيه، إن التطور اللغوي المسلم به يجعلنا نؤكد قول الدكتور إسماعيل في أنه "ليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر من لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة، أيقننا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة العربية..."^١.

إن الناقد قد عاجل موضوع اللغة في النص الأدبي بشكل دقيق، وواع، ونحن مع آرائه التي ردها أو تبناها في هذا المجال، ولكننا نأخذ عليه تلك الطريقة التقليدية في إطلاق الحكم النقدي، فبدلاً من أن يثبت أن اللغة حياة بطريقة الحوار المجدي، والبرهان المبني على أسس منطقية، يأخذ بعض المقاطع الركيكة، ليستنتج من إثباتها مؤدى قوله، ففي الصفحة الثمانين بعد المئة يأتي بمقطع للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وآخر للفيتوري، ثم يعلق عليها على الشكل التالي:^٢

- "في هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر مساً قويا". أو يقول:

- وهو في هذا (الشاعر) يشير في وضوح إلى دور الكلمة في الشعر.

- ونرى قوله: "فكل كلمة إذن، هي قطعة من الوجود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية."^٣

إن ما أثبتناه هنا، لا يقلل من عمق نظرة الناقد إلى اللغة، ولكنه، في رأينا، حاول تأكيد رأيه بطريقة مدرسية غير مقنعة، كنا نود لو تجنبها، ولجأ إلى الإقناع أو المقارنة بين شاعر حديث، يعيش في عصر قديم بفكره، وشاعر آخر يحس بنبض العصر في كلماته، فيلمس القارئ بنفسه، الفرق الشاسع بين الطريقتين.

التشكيل الموسيقي للشعر الجديد:

كنا قد أرجأنا الحديث في هذه القضية إلى نهاية كلامنا على الناقد عز الدين إسماعيل لسببين:

^١ - المصدر السابق، ص ١٧٤.

^٢ - ما سنورده من فقرات، هي تعليقات الناقد على المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها.

^٣ - المصدر السابق، ص ١٨٠-١٨١.

الأول: لنرى كيفية نظر الناقد إلى الأدب عامة من خلال تقنياته المختلفة، التي ستساعد في استنتاجنا لمعالم الفكر النقدي عنده.

الثاني: أن هذا الجانب شكّل واحداً من أهم الجوانب التي عالجها الناقد، وأفاض فيها، في غير موضع كما سنرى.

استعرض الناقد عدداً من المحاولات القديمة التي توخّت تحديد موسيقا الشعر، وبيّن أن تلك المحاولات سطحية لم تقدم الغرض المرجوّ منها.^١ إذ كان على الشعراء القدماء أن يخرجوا على تلك القوالب، بشكل "يفلسف" موسيقا الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري^٢ والعامل النفسي في إيقاع الشعر، شيء رئيس ركز عليه الناقد في كتبه، ولكنه، لا يلبث أن يتناقض مع ما يتبناه من أفكار، هي في ذاتها، لا تأخذ بالاعتبار إلا صورة الوزن العروضي كما سنرى.

بدأ الناقد باستعراض للتشكيل الموسيقي، وتطوره على يد الياس فرحات، ومدرسة الديوان وشوقي وغيرهم...^٣ واستنتج أن الشاعر كان يشعر بوطأة الموسيقا التقليدية عليه، والشعر عند الناقد يتألف من تشكيلتين، زمانية ومكانية، والزمانية عنده، هي كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة، والمتألف.. من الوزن والإيقاع، والصورة الموسيقية.^٤

إن الناقد لا يختلف كثيراً عن الشاعرة نازك الملائكة، فهو إن كان متساهلاً في بعض الأمور الموسيقية، إلا أنه يماثلها، تعتاً في أكثر المواقف الأخرى^٥، إن الهدف الأسمى للناقد هو أن يظهر للقارئ أن "ثمة علاقة وطيدة بين القصيدتين: القديمة والجديدة، ويهمه جداً أن يقول للقارئ: إن الشعر

^١ - المصدر السابق، ص ٥٨.

^٢ - المصدر السابق، ص ٦١.

^٣ - المصدر السابق، ص ٤٣-٤٦.

^٤ - المصدر السابق، ص ٥٢.

^٥ — لصاحب هذا البحث دراسة تفصيلية عن هذا الموضوع عن نازك الملائكة لم تنشر بعد، في كل الأحوال، انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٠ وما بعدها.

المعاصر لم يهمل القافية^١، ولا يتوانى في وضع بعض الشروط التي ينبغي أن تتوافر في القافية، حتى تكون مستساغة ولعل من أهم هذه الشروط عدم الإملال، ولا ينسى أن يذكر القارئ بأن القافية شيء، وحروف الروي شيء آخر، إن الشعر عند الناقد لا يستغني عن القافية، ولكنه يستطيع أن يستغني عن حرف الروي المتكرر في نهاية السطر الشعري، ولذلك تغدو القافية عند الشاعر المعاصر، على حد تعبير الدكتور إسماعيل "كلمة ما، من بين كل مفردات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"^٢ "ومن ثم هي" أنسب نهاية موسيقية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية.^٣

ويرى الناقد، أنه على الرغم من كل التطورات التي تحصل للشعر، فإنه لمن المستحيل أن يتخلى عن عنصر الوزن والقافية^٤ لأن البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها "وهو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها".^٥ ولا يخفى تعصب الناقد لوجهة النظر هذه، إنه يجعل من موسيقا القصيدة "تابو" مقدسا لا يجوز خرقه، ونحن لا نريد أن نقول للناقد أين ذهبت قصيدة النثر؟ وهل ضربت بآراء أنصارها - الذين يعدونها الشكل الأعلى للتطور الشعري - عرض الحائط، ولكننا نقول: يجب علينا ألا ننتقل في أحكامنا من موقف مسبق، وكل إبداع بمثابة قفزة فوق السائد، وعلى رأي "هيروقليطس" كل شيء يتغير إلا قانون التغير، فلا قانون ثابتا في الأدب، لأنه لا قانون ثابتا في الحياة، ومن الثابت، أن الوزن والقافية اللتين أكد الناقد سرمديتهما، هما الآن، لا يشكلان لبنة أساسية في القصيدة الحديثة يظهر هذا جليا من تصفح سريع للمجموعات الشعرية الحديثة التي تصدر، إننا ننظر إلى الشعر على أنه جزء من بناء فوقي، هو في مجمله انعكاس "الحركة" الواقع الذي نعيش. ولما كان الواقع "الطبيعة والوجود الإنساني" لا يحافظ على وتيرة واحدة، فمن التعسف ألا نولد أشكالاً تتواءم وحركة الواقع

^١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ك ٤٠ وما بعدها.

^٢ - إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٦٢.

^٣ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٦٧.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٦٥، وكان قد أثبت هذا الكلام في "الجملة" ع ٣٢، ص ٤٨.

^٥ - إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٦٣.

غير المحددة هذه، ولا يفهم من كلامنا هذا، أن التفتيش عن الأشكال، غاية لذاته، ولكننا نود أن نشير إلى أنه يجب على الواقع أن يخلق شكله بالضرورة.

والناقد هنا، يبدو لنا كلاسيا في هذا الجانب، عندما يقطع علينا الطريق بقوله عن إمكانية تخلي الشعر عن هذين العنصرين:

"مستحيل، فالشعر كائنا ما كان، مذهبا الجمالي لا بد أن يتوفر على الوزن والقافية. ومن ثم كان لا بد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين، رغم كل شيء.^١" نقول إن الناقد نفى أية فسحة أمل في تجاوز ما نحن عليه، ووضعا في إطار ضيق مفاده: علينا الالتزام بالوزن والقافية. إن التفعيلة نتاج بدائي غير ملزم — وكذلك قول الناقد — قد يناسب شاعرا ما، ولكنها قد تكون أصغر من طموح بعض الشعراء.

قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة:

يرى الناقد أن القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحية الموسيقية هي:^٢

مرحلة البيت ومرحلة التفعيلة ومرحلة الجملة الشعرية.

ويؤكد أنه سوف تظل التفعيلة أساسا للعروض، أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام... وإذن، فلم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن تحلّ بنظام التفعيلة وتلتزم به^٣. هذا القطع، يشبه سابقه تماما، ونعود للقول مكررين، إنه لا قانون ثابتا في الأدب، فمحمد النويهي مثلا، يقترح بدلا من السياق الموسيقي العام هذا، نظام النبر، لأنه "أكثر مرونة، وأقل انضباطا، ومن ثم، فهو أخف بروزا، وأكبر مقدرة على خفت الموسيقى حين لا نحتاج إلى جهرها^٤". بل إنه يجعل الحكم الأساسي على الشعر من خلال هذا النظام فقط^٥. وهذا بدوره تعسف والمهم أن النويهي ألح على هذا النظام، فقد رأى أن عددا من الشعراء الجدد قد عبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلة

^١ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٦٥.

^٢ - المصدر السابق، ص ٧٩.

^٣ - المصدر السابق، ص ٨٥.

^٤ - النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، ٢٣٥-٢٣٦.

^٥ - المرجع السابق، ص ٣١٧-٣١٨.

العروضية، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأي نظام إيقاعي في اللغة العربية، ورأى أنه هنا يكمن الخطر، لأنه مادمنّا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعي آخر، فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجيء اليوم المنشود تأخيراً لا داعي له، ومن الممكن تلافيه^١. ولئن كان في هذا النظام شيء من الصعوبة، فلأن الخفة الإيقاعية والتنوع الفني هو الذي يجعل نظام النبر صعب الممارسة على أذن خضعت طويلاً للنظام الكمي الصارم، حتى استعبدتها^٢.

إضافة إلى نظام النبر هذا، ثمة دراسات لم تثمر إلى الآن، حول "الفونيم" بوصفه أصغر مقطع صوتي، وتنبأ، للدراسات المستقبلية النجاح في هذا المجال، وبخاصة علاقة الفونيم بالإيقاع الداخلي. والمهم في رأينا، ألا نغلق باب الاجتهاد وألاً نكون متعسفين في آرائنا، لأنه بات واضحاً أن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقصرها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوده الشعرية في سبيل مواصفات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية^٣. ولغتنا، ليست فقيرة إلى درجة تجعلنا نقتصر على هذا النظام وحده.

في حديثه عن مرحلة التفعيلة التي جزم بسرمديتها، كما رأينا سابقاً يخلص إلى النتائج التالية^٤:

- ١- إن تفريع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي.
- ٢- إن التزام تفعيلة بعينها، من التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري، سيجعلنا مضطرين لالتزامها في الأسطر الأخرى.
- ٣- إن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات التالية:

- عندما يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.
- عندما يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

^١ - المرجع السابق، ص ٢٤٧.

^٢ - المرجع السابق، ص ٢٤٣.

^٣ - "شعر" العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٦، والكلام لأدونيس.

^٤ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٠١-١٠٢.

- إن لم يكن هذا ولا ذاك، فإنه يتحتم أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه^١.

ليس لنا بعد هذا كله إلا أن نقول: إننا عندما نطلب العودة إلى النسق الغنائي، نكون قد خرجنا من ساحة النقد إلى ساحة الذوق، وأي ذوق؟! إنه الذوق السلفي الذي تريده الأذن الخمول، لراحتها، ولا نحسب بحال، أن هذا النسق صالح إلى الآن، لأن مفهوم الشعر نفسه قد تغير. لم تعد القصيدة فسحة يتفياً الشاعر في ظلها، كما أشرنا، أو فعل ترف يمارسه الشاعر للبهجة، بل إنها ليست معادلاً موضوعياً للحياة، لأنها عند الشاعر هي الحياة ذاتها، ومن ثم، فإن على الناقد الحديث، إذا ما صدم بشرخ إيقاعي، في أثناء قراءته لقصيدة ما، أن يستمد من هذا الشرخ إichاءات كثيرة، تسهم في إضاءة النص، الشرخ الوزني، مؤشر لإقبال الناقد على القصيدة، لا إدباره عنها. والواقع أن الناقد نفسه كان يدرك أن "الأوزان العروضية في الشعر العربي، لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة، ومنسقة تنسيقاً تجريداً صرفاً"^٢. ولكنه ما كان يستطيع تجاوزها، لأن شيئاً ما، كان يشده دوماً إليها، ومن ثم، فإنه - في أثناء تنظيره - كان يضع العراقيل التي تجعل التجربة الشعرية الجديدة برمتها، تصرفاً محدوداً في الإطار التقليدي الضيق للموسيقا الخليلية. بل إنه يقر أن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يتحكم في التفعيلة كما يشاء "فإذا كانت مستفعلن جائزة في البحر الكامل بدلاً من متفاعِلن، والعكس غير صحيح، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد المؤسس على مستفعلن... وهذا راجع... إلى أن نظام التفعيلة القديم، نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها"^٣. ولا ندري حقيقة عن أية طبيعة يتكلم، إننا نرى أنه يتكلم على طبيعة عز الدين إسماعيل، لا عن طبيعة اللغة.

إن الناقد عند استعراضه لمراحل تطور القصيدة العربية - إيقاعياً - يدرك أنه، إذا كان السطر الشعري قد حل مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، إلا أنه لم يستطع أن يحل الدفقة الممتدة، ومن هنا،

^١ - كقولنا: فاعِلن فاعِلن

تن فاعِلن = مستفعلن

^٢ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٥٣.

^٣ - المصدر السابق، ص ١٠٤-١٠٥.

كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعرية التي تشكل مراحل التطور الموسيقي الذي وصلته القصيدة العربية، إذ يستعان بها عندما لا يلي السطر الشعري دفقة الشاعر الممتدة، وهي "بنية موسيقية مكثفة بذاتها. وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم من القصيدة"^١ وفي هذه الجملة وقفات داخلية "تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف وللاستمرار".^٢

إن الناقد، في كل ما كتب عن الناحية الإيقاعية، بدا باحثاً عن الارتياح النفسي، فعلى الحركة الموسيقية ألا ترهق النفس، بل يجب عليها أن تتماوج مع حركات الشهيقي والزفير، فإن لم يحدث هذا التوافق، قام نوع من الخذلان، وهذا بذاته، مدعاة للضجر، الذي قد ينتهي بالقارئ إلى ترك تلك القصيدة المتعثرة موسيقياً^٣. ومن ثم، كان الدافع الحقيقي الذي جعل الشعراء يتجهون نحو التجربة الشعرية الجديدة هو "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله، خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة، في هذا الاعتبار، صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة، نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتقة^٤. وهي ربط بين التشكيل الموسيقي الجديد، والجيء بصورة صادقة لوجدان الشاعر، على نحو تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة بشكل مباشر للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر.^٥ وإذا كان لنا أن ندلي برأينا فإننا نقول: إن الراحة والانسجام النفسي ليسا شرطين رئيسين للشعر، ولا يفترض بالشاعر أن يجعل الإيقاع، بشكله المألوف منسقا للمشاعر، فقد تتقاطع المشاعر مع الإيقاع، وقد تتوازن فثمة صدمات إيقاعية تكون فائدتها لشعرية للقصيدة أكبر بكثير فيما لو كانت متوافقة، مع الذوق المرهف. ... ثمة أمر آخر يؤخذ على الناقد، ألا وهو تلك "الدوغمائية" في تعامله مع النقد التطبيقي، ففي الصفحة ١٢١ من كتاب الشعر العربي المعاصر، يأتي بمقطع لخليل حاوي - مؤلف من

^١ - المصدر السابق، ص ١٠٨-١٠٩.

^٢ - المصدر السابق، ص ١٢٠.

^٣ - المصدر السابق، ص ٦٨.

^٤ - المصدر السابق، ص ٦٣.

^٥ - إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ص ٦٠-٦١.

تسعة أسطر، ثم نراه، يقول: "فهذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر".^١ والشيء استند عليه الناقد، أن أطول سطر من هذه الأسطر، لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات، وهو عدد مقبول للسطر الشعري.^٢ ويمكننا في هذا المقام أن نسأل: ماذا ترك الناقد للشاعر؟ وأين ذهبت موجات الراحة النفسية التي تكلم عليها، والتي يحق للشاعر وفقا لها أن يأتي بالعدد الذي يريد من التفعيلات؟ إن الشعر الحر كله قائم على حرية توزيع التفعيلات وفقا لحالة الشاعر، وإرادته، وما دعا إليه الناقد هنا هو تدخّل في أخص خصوصيات الشعر والشاعر؛ فالناقد في رأينا، قد أقحم نفسه فيما ليس من اختصاصه. وعند مناقشته لنازك الملائكة، نراه يدخل في متاهة ليست في صالحه، فبعد أن يأخذ عليها عدم قبولها، خمس أو تسع تفعيلات في السطر الشعري الواحد يقول: "إننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي يتكون شطراه معا من تفعيلتين".^٣ ويعتمد هذا الكلام مسوّغا لإلغاء كلمة "سطر" ووضع كلمة "سطر" بدلا منها، فإذا كان هذا الدليل هو الوحيد الذي اعتمده الناقد فالأولى أن يغير رأيه، لأنّ العرب عرفت "المنهوك" من البحور كما عرفت المجزوء، والمنهوك، بيت يتألف شطراه معا من تفعيلتين*

^١ - إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١.

^٢ - المصدر السابق، ص ١٢٢.

^٣ - المصدر السابق، ص ١٠٣.

* - من منهوك الرجز قول دريد بن الصمة على سبيل المثال: ١ - ياليتني فيها جذع / ٢ - أحبّ فيها وأضع / ٣ - أقود وطغاء الزمع / ٤ - كأنها شاة صدع

انظر ديوان دريد بن الصمة بتحقيق محمد خير البقاعي، بل إن العرب قد عرفت البيت كاملا، بتفعيلة، ومثاله قول

عبد الصمد بن المعزل: قالت خبل / ماذا الخجل / هذا الرجل

لما احتفل / أهدى بصل. انظر: أبو بكر الدماميني، العيون الفاخرة، ٧٢.

الخاتمة ونتائج البحث:

حاولنا في هذا البحث أن نصل إلى الخط الفكري الذي حدد معالم التفكير النقدي عند الناقد عز الدين إسماعيل، وقد تبين لنا أن الناقد قد استوعب حركة الشعر الجديد بشكل واع، وفند الأسباب التي أدت إلى نشوئه، كما استعرض جميع ما تعلّق به من أمور فنية، وموضوعية. وانتقلنا إلى دراسة بعض الأمور القارة التي رأيناها تتعلّق بمعالم التفكير النقدي لديه، ومنها:

— الصورة الفنية: وقد رأينا أن الناقد قصر قليلا في إعطائها مكانتها اللائقة، وهو في العموم لم يأت بجديد حولها، علما أنه جعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.

— الغموض: وقد تعامل معه الناقد بشفافية، وجعله من صفات الشعر الجيد، وميّز بينه وبين الإهمال الذي هو صفة سلبية.

— معمارية القصيدة الحديثة: تحدث الناقد في هذا الموضوع عن القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، وقد رأينا هنا أن الناقد لم يأت بجديد، كما أنه لم يوفق في اجتهاده، وما أتى به هو وجهات نظر لم تثبت الأيام صحتها.

— الرمز والأسطورة: وقد استعملهما الناقد بمفهوم واحد، ولكنه أظهر وعيا كبيرا بجزئيات الأسطورة، واستيعابا لمهام هذه الجزئيات، ولكنه في الوقت نفسه، لم يوفق في نقده التطبيقي، وبدا لنا أنه كان يقول النص، ويحمّله أشياء ليست به.

— التزعة الدرامية وظاهرة الحزن: وهذه الصفة الموضوعية قدّمها الناقد من خلال فهم عميق للآليات الفنية المستعملة في تركيب بنية القصيدة الحديثة التي تُلّفحت بالحزن، وبعض هذه الآليات هي الحوار، والحوار الداخلي، والأسلوب القصصي...

— الالتزام والثورية: الناقد مزج بين هذين المصطلحين، ولكنه أبدع في الحديث عنهما، وقد خالف "سارتر"، في إبعاده الشعر عن هذا الباب.

— اللغة: ربط الناقد بينها وبين الإبداع الشعري، وكان كلامه، من حيث هو تنظير، غاية في الأهمية، ولكنه أيضا، أخفق في النماذج التطبيقية التي قدّمها.

— التشكيل الموسيقي للشعر الجديد: وقد أحره الباحث لأهميته، وهو أوسع الأبواب، بل يُخِيل للقارئ أن الشعر الحديث عند الناقد هو ظاهرة عروضية؛ ومع أن الناقد أبدع كثيرا فيما نظر له، إلا أن تعصّبه لعروض الخليل كان واضحا، ورأى أن القصيدة الجديدة مهما تطورت لا يمكن أن تتخلى عنه، وهنا سجّلنا اختلافنا مع الناقد، ليس لأنه ضرب عرض الحائط بأنصار قصيدة النثر، ولكن لأنه صادر المستقبل، في حين كل شيء خاضع لقانون التغيّر.

إن الناقد عز الدين إسماعيل كان رائدا بحق، واستطاع أن يلمّ بأبعاد هذه الظاهرة الجديدة، في ذلك الوقت، ولئن سجّلنا بعض الاختلافات الفكرية، مع منطلقاته النظرية، أو التطبيقية، فلا ننسى أن الريادة وحدها تجعله مميّزا لأن رؤيتنا الحالية ما كانت بهذا الشكل من دون الأفكار التي قدّمها الناقد، وأمثاله.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دار النشر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٥.
 - ٢ - _____، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٧٤.
 - ٣ - _____، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٤.
 - ٤ - _____، الشعر العربي المعاصر/ قضاياها وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١.
 - ٥ - الدماميني، أبو بكر، العيون الفاخرة، المطبعة العثمانية، ١٣٠٣ هـ.
 - ٦ - سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.
 - ٧ - الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ٦.
 - ٨ - النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧١.
- الدوريات:**
- مجلة شعر، لبنان، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.
- مجلة المحلة، مصر، العدد ٣، ١٩٥٧.
- _____، العدد ٥٨، ١٩٨١.

اليتيمة تحت الجهر

الدكتور ناصيف محمد ناصيف*

الملخص

أما اليتيمة فهي عينية سويد بن أبي كاهل البشكري، وأما الجهر فهو مجهر العين الناقدة؛ فمطولة سويد بقيت في الظل، شأنها شأن الكثير من دُرر أدبنا العربي، وإذا كان القدماء قد أدركوا أهميتها، ولقبوها باليتيمة، فإنهم لم يكملوا صنيعهم؛ إذ لم يتزلوها المتزلة التي تستحق بين أوابد شعرنا القديم. أما المحدثون — إذا استثنينا طه حسين في قراءته التأثرية لبعض معاني القصيدة — فلم تلق منهم إلا الإهمال! ويتوخى هذا البحث إنتاج مقارنة إجرائية لليتيمة، تُقر بتعدد أبعاد الجميل، مفيدة من الرؤى النقدية الخلاقة في درسنا النقدي القديم، وفي الأسلوبية النقدية الحديثة؛ قائلة: إن قيمة الكلم أفراداً قريبة من الصفر، مهما تكاثرت في السمع، ومرأى العين، فكل كلم لا يؤلف لا يُعول عليه، وإن النظم هو الحد الأدنى اللازم لإنتاج الكلام؛ غير الكافي لإنتاج الجمال؛ فثمة — بعد — أسرار ارتقاء المنظوم إلى رتبة الشعري!!

كلمات مفتاحية: اليتيمة، القصيدة، سويد، ليث.

المقدمة:

تخلو المدونة النقدية العربية القديمة، أو تكاد، من دراسة القصيدة، وتُغفل الرُتبُ المحفوظة في درسنا المعاصر كثيراً من التحف الفنية، والغرر الجياد من قصائد الشعر العربي؛ فقد تقسّمت جهود نقّادنا قضايا، وثنائيات، جعلت في مقدّمة الاهتمام نصوصاً بعينها، أو أبياتاً محدّدة يكثر تداولها، وبدت الكثرة الكاثرة من ديوان العرب، وسجلّ مفاخرها، خلفيةً للوحة، أو هامشاً في سجلّ الإبداع. وقد انحدر قدر من هذا الإهمال إلى دراسات المعاصرين؛ فأُنجزت مئات الدراسات للقضايا التي تقسّمت جهود القدامى، و للشعراء أبطال معاركهم النقدية، ولأهم أشعارهم؛ فإذا الظلم يتناسل ظلماً.

أهمية البحث، وأهدافه:

تظلّ النصوص الإبداعية العظيمة هاربةً من مناهجنا؛ نافرةً من مقارباتنا؛ كالفرس الشموس؛ بيد أن الثمار المعرفية، والجنى المأمول ما فتئا يحفران أسئلتنا، ويهيجان عطشنا إلى الاستفادة ممّا أنجزه درسنا

* مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

القديم، والبناء على ما أسسَ لإنتاج مقارنةٍ تسهم في جلاءِ بعضِ دُررِ تراثنا، ونخصُّ منها ما جاء على التخوم، أو كاد يُجَعَلُ في الحواشي، والهوامش، والخلفيّة؛ زاعمةً أنّ الأماميّة والخلفيّة في لوحة الإبداع معياران نسبّيان لا يقبلان الرُتبَ المحفوظة؛ فما هو أماميٌّ قد يغدو خلفيّاً، والعكس صحيح بتغيُّر الزمان، والمكان، والمتلقّين.

موادّ البحث، وطرائقه:

مادّة البحث قصيدةٌ سُوَيْدٌ بن أبي كاهل اليشكريّ؛ الملقّبة باليتيمة، وما بدا من حسنّها في مرآة النقد العربيّ القديم. ومن التافله القول: إنّ لكلّ قصيدةٍ منهجها الخاصّ بها، وطرائق البحث الملائمة لِنَصِّها، وإبلائها ما تستحقّ من اهتمام؛ ذلك أنّها بناءٌ استعاريٌّ أنشأه سويدٌ تعويضاً فنيّاً عن العجز الواقعيّ؛ فهي بطولاتٌ وانتصاراتٌ مُتَخَيَّلَةٌ يواجهُ بها هزائمَ الحياة، وكمالٌ حُلُميٌّ يتجاوزُ به النقصَ المعيش. ولذا انتحى هذا البحثُ سمتاً وصفيّاً، تحليليّاً، تفسيريّاً، ينتهي بالتقوم؛ بغيةٍ تتبّع بصماتِ الشحنِ في الخطاب الإبداعيّ؛ انتهاءً إلى شبكة العلاقات الأفقيّة والعموديّة التي انتظمت النصّ، وأنتجت خصوصيّته.

المناقشة:

لا ندرس قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكريّ العينيّة الملقّبة باليتيمة لكي نكشف ما تشترك به مع قصائد عصرها، أو العصور اللاحقة؛ بل نهتمُّ بها ابتداءً، وندرسها لاختلافها عن تلك القصائد، وتميُّزها عنها؛ أي أنّنا نحاول اكتشاف أسباب تميُّزها، وتلقيبها بهذا اللقب، وتناقض المدوّنَةِ النقديّة القديمة بين الإقرارِ بتميُّزها، وقلة الاهتمام بها.

صحيحٌ أنّ كلّ نصٍّ إبداعيٍّ منتَمٍ حُكْماً إلى جنسه الأدبيّ، وإلى عصره، ولكنّ النصّ الإبداعيّ الحقّ متفرّدٌ، مبتكرٌ، مختلفٌ عن أفراد جنسه، وعصره؛ بمعنى أنّه إضافةٌ حقيقيّةٌ إلى ما سبقه؛ وبهذه العلاقة الجدليّة بين النصّ وسياقه في نسيج النّوع الأدبيّ، أو العصر، أو العصور المتلاحقة؛ تستمرُّ حركيّة الإبداع. وهكذا يمكن الإقرارُ بأنّ اليتيمة ابنة ديوان الشعر العربيّ المخضرم (الجاهليّ — الإسلاميّ)؛ وبأنّ خريطتها الجينيّة تحمل الكثير من مورثاته، بيد أنّنا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نجد في اليُثمِ الفنيّ نقباً للاحتذاء؛ بمعنى أنّ القصيدة اليتيمة قصيدةٌ مبتكرةٌ فريدة (نسيج وحدها)؛ لا تدين لغير مبدعها.

وبعد؛ فنمّة دلالاتٍ لليُثمِ أخرى كثيرة؛ و((اليُثم: الانفراد؛ واليتيم: الفرد... قال المفضل: أصلُ اليُثمِ الغفلة، وبه سُمّيَ اليُثمُ يتيماً، لأنّه يُتَغافلُ عن برّه. وقال أبو عمرو: اليُثمُ الإبطاء، ومنه أخذ اليُثمُ، لأنّ البرَّ يُطَيُّ عنه. وكلُّ شيءٍ مفردٌ بغير نظيره فهو يُثمٌ. يُقال: دُرّةٌ يتيمة. الأصمعيّ: اليُثمُ الرَّملةُ المنفردة،

قال: وكلّ منفردٍ ومنفردةٍ عند العرب يتيّمٌ ویتیمةٌ^١. ومن المجاز ((دُرّةٌ یتیمةٌ، وهذا بيتٌ یتيّمٌ، وهذه صریمةٌ یتیمةٌ: للرّملة المنفردة من الرّمال))^٢.

ونزعم أنّ الیتیمة تحفةٌ فنیّةٌ تسامي أرقى القصائد الجاهليّة الطوال المشهورات نسجاً، وإحكاماً، وحسنًا، وتتفوّق عليها جميعاً طولاً؛ فقد بلغت مئةً وثمانية أبيات^٣؛ في حين لم تتجاوز مطوّلة طرفه بن العبد مئةً وخمسة أبيات في أطول رواياتها^٤، ولم تتجاوز مطوّلة عمرو بن كلثوم التغلبيّ مئةً وثلاثة أبيات^٥، وكانت مطوّلات لبيد بن ربيعة العامريّ^٦، والحارث بن حلزة البشكريّ^٧، وامرئ القيس بن حجر الكندي^٨، وعنترة بن شدّاد العبسيّ^٩، والأعشى ميمون بن قيس البكريّ^{١٠}، وزهير بن أبي سلمى

^١ - ابن منظور، لسان العرب (يتم)، ٤/٦ - ٤٩٤٨ - ٤٩٤٩.

^٢ - الزمخشري، أساس البلاغة (يتم)، ٥٥٩/٢.

^٣ - الضبي، الفضليات، (المفضلية ٤٠) ١٩٠ - ٢٠٢. وهي في ديوان سويد بن أبي كاهل البشكري، شاعر العاشور ٢٧ - ٤٤ (١٠٩ أبيات)؛ بزيادة بيت مشكوك فيه.

^٤ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ١٦٩ - ٢١٥، وشرح القصائد العشر ٨٥ - ١٥٠. أما في ديوان طرفه بن العبد ٦ - ٤٨، وشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٣٢ - ٢٣١؛ فجاءت (١٠٣ أبيات).

^٥ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٩١ - ٣٢٣. وهي (٩٦ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٣١٩ - ٣٦٦، و(٩٤ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٣٧١ - ٤٢٧. وفي رواية متأخرة جاءت (١٢١ بيتاً)؛ ينظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص ٢٧٢ - ٣٠٠. ومضى د. علي أبو زيد أبعد؛ فجعلها (١٢٤ بيتاً)؛ ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم ٧٥ - ١٠١.

^٦ - (٨٩ بيتاً) في شرح القصائد العشر ١٩٥ - ٢٥٦، و (٨٨ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٧ - ٥٩٧، وشرح المعلقات السبع ٢٤٦ - ٢٩٠.

^٧ - (٨٥ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٣٧١ - ٤١٧، و (٨٤ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٣٣ - ٤٥٠، و (٨٢ بيتاً) في شرح المعلقات السبع ٣٥٦ - ٣٨٠.

^٨ - (٨٢ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٥ - ١١٢، وشرح القصائد العشر ٨ - ٨٢، و (٨١ بيتاً) في شرح المعلقات السبع، و (٧٧ بيتاً) في ديوان امرئ القيس ٨ - ٢٦.

^٩ - (٨١ بيتاً) في شرح المعلقات السبع ٣٢٤ - ٣٥٥، و (٨٠ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٢٥٩ - ٣١٣، و (٧٩ بيتاً) في شرح القصائد

السبع الطوال الجاهليات ٢٩٤ - ٣٦٦.

^{١٠} - (٦٤ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤١٩ - ٤٥٠، و (٦٦ بيتاً) في ديوان الأعشى الكبير، د. محمد محمد حسين ١٠٥ - ١١٣.

الزني^١، والتابعة الذبياني^٢، وعبيدين الأبرص الأسدي^٣ دون المئة. ولسائل أن يسأل: لِمَ استُثِيت اليتيمة من الشهرة، والتعليق؟!

ولسنا نريد هنا إثبات التعليق، ولا نفيه؛ فقد رُصدت لكل من الغائتين مئات الصفحات، فلم تستطع نفيًا، ولا إثباتًا. ويغلب على ظننا أن التعليق كان ضرباً من التّشريف المعنوي؛ بمعنى أن هذه القصائد كانت رفيعة المقام لدى المتلقين؛ فكأنها أعلام نفيسة، وسموّ تُزيّن عنق الإبداع الشعريّ الجاهليّ. على أن في اختيارها، وتعليقها — إن صحّ التعليق، على المجاز، أو على الحقيقة — حكم قيمة نقدياً، بتفضيلها، وتقديمها على غيرها؛ إذ رأوا فيها الصورة الكاملة للفنّ الشعريّ، وأقروا لأصحابها بالتفوق على أقرانهم من الشعراء. على أن هناك أسئلة مهمة تلحّ على الذّهن الدّارس:

- ما المعيار الذي انتظم اختيار هذه القصائد دون غيرها؟
- أندرَجُ مطوّلة عبيد مع المطوّلات الأخر، وتُسَبَّعُ اليتيمة؟!
- لِمَ تصمّت المدوّنة التّقديّة العربيّة عن هذا الخلط؟
- لِمَ تتجاهل المدوّنة التّقديّة العربيّة قصائد جيّداً لا تقلّ جودةً، ولا طويلاً عن المعلقات السبع، أو القصائد العشر المشهورات؟

-
- ^١ - (٦٣ بيتاً) في شرح المعلقات السبع، و(٦٠ بيتاً) في شرح شعر زهير بن أبي سلمى ١٦ — ٣٧، و(٥٩ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٢٣٧ — ٢٩٠، وشرح القصائد العشر ١٥٤ — ١٩١.
- ^٢ - (٥٠ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤٥٣ — ٤٧٣، و(٤٩ بيتاً) في ديوان النابغة الذبياني ١٤ — ٢٨.
- ^٣ - (٥٠ بيتاً) في ديوان عبيد بن الأبرص ١٠ — ٢٠، و(٤٨ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤٧٧ — ٤٩٤.
- ^٤ - دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة عبد الرحمن بدوي ٣٥ — ٤٠، ٧١ — ٧٢. وبروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ١٦٧/١. والرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ١٦٣/١ — ١٦٩. و بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١٧٣ — ١٧٨. وخفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ٢٥٥ — ٢٦٢. وضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ١٤٠ — ١٤٤. والزوزني، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مقدمة المحقق ١١ — ١٣.
- ^٥ - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٢٥٣/٥ — ٢٥٤. والقيرواني، العملة، ٢٠٦/١. و البغدادي، خزانة الأدب، ١٢٦/١. وزيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ٩٥/١ — ٩٧، ١٦٨. و طبانة، بدوي، معلقات العرب، ٩ — ٥٧. وحمد الله، محمد علي، شرح المعلقات السبع، ٣٢ — ٥٦. البهيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ١٩٤ — ١٩٥. و البهيتي، الحلقة العربية الأولى (أوعند جذور التاريخ)، ٢٧/١ — ٣١. و البهيتي، المعلقات سيرة وتاريخاً، ٥ — ١١٧، ١٩٥ — ٢٠٣.

— لقد جاء سويدٌ رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الشعراء؛ مع عمرو بن كلثوم، والحرث بن حلزة، وعنترة بن شداد العبيسي^١، وكلّهم فحولٌ أولاً، من شعراء المعلّقات ثانياً. فلم استثنِ سويدَ ممّا شمل أترابه، ولم استثنيت اليتيمة من التعليق شأن قصائدهم، ومن اهتمام التّقاد والدارسين على غرا قصائدهم؟!.

واليتيمة هي المفضّلة الأربعون؛ لسويد بن أبي كاهلٍ اليشكريّ (— بعد ٦٠هـ) الشاعر اليتيم^٢ المعمر المخضرم الذي شهد ثلاث حقب: الجاهليّة، وصدر الإسلام، وشرطاً من الدولة الأمويّة. لكن ابن سلام الجمحيّ جعله، كما تقدّم، رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الجاهليّة؛ فاكتمى بالقول: ((له قصيدة، أوّلاً:

بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعُ

وله شعرٌ كثيرٌ، ولكن برزت هذه على شعره))^٣. ثمّ لاشيء يذكر في مدوّنة ابن سلام، ولا في غيرها، سوى قولهم: إنّ أبا عبيدة (— ٢١٠هـ) كان يعدّه من أصحاب الواحدة^٤، وقولهم: ((فضّلها الأصمعيّ، وقال: كانت العرب تفضّلها وتقدهمها، وتعدّها من حكمها، وكانت في الجاهليّة تسمّى " اليتيمة "، لما اشتملت عليه من الأمثال))^٥!!.

فالحكم التّقديّ بتفضيلها، في نصّ الأصمعيّ، يصدر عن جماعة لا عن فردٍ، فيدلّ على ذاتيّة جمعيّة، ويعبر عن وعي جمعيّ. ويستوقفنا، في هذا الحكم، تعليلُ الأصمعيّ لهذا التّفضيل؛ بقوله: " لما اشتملت عليه من الأمثال "؛ إذ إنّ التّعليل كان غائباً عن معظم الأحكام التّقديّة في تلك الحقبة. فهل يمكن القول: إنّ القصيدة الطولى في ديوان الجاهليّة؛ الفاخرة التّقيسة (المفردة؛ الفردة؛ المتغافل عن برّها؛ التي يُطَيّ البرُّ عنها؛ المفردة؛ فلا نظير لها؛ البارزة على شعر مبدعها؛ المفضّلة عند الأصمعيّ والعرب؛ المقدّمة عند العرب؛ المعدودة من حكمهم؛ المسماة اليتيمة لما اشتملت عليه من الأمثال؛ المفضّلة الأربعين عند المفضّل الضّبيّ) لم تنل ما تستحقّه من مقاربات!!؟؟.

^١ - الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١٥١/١ — ١٥٣.

^٢ - قيل: اسم والده شبيب، وقيل: إنّ أم سويد كانت قبل أبي كاهل عند رجل من بني ذبيان بن قيس، فمات عنها فتزوجها أبو كاهل، وكانت حاملاً، فلما ولدته استلحقه أبو كاهل وسماه سويداً؛ البغدادي، خزنة الأدب، ١٢٥/٦ — ١٢٦.

^٣ - نفسه، ١٥٣/١.

^٤ - القيرواني، العمدة، ٢٢٠/١.

^٥ - البغدادي، خزنة الأدب، ١٢٦/٦. الإصفهاني، الأغاني، ١٠١/١٣.

على أن الأمثال هنا لا تعني العبر والمواعظ والحكم^١؛ بل هي الصور؛ أي التشبيهات، والاستعارات؛ وهذا المصطلح شائع عند متقدمي التقاد؛ آية ذلك تعقيب الجاحظ (٢٥٥هـ) على التشبيه البليغ في بيت الأشهب بن رُميلة:

هم ساعدُ الدهرِ الذي يتقى به وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعدِ

بقوله: ((قوله: "هم ساعد الدهر"، إنما هو مثلٌ...))^٢، وقول قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ): ((التمثيل: هو أن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قول الرّماح بن ميادة:

ألم تكُ في يُمْنِي يديك جعلتني فلا تجعلني بعدها في شمالكا

فعدلَ عن أن يقولَ في البيت الأول: إنّه كان عنده مقدّماً، فلا يؤخّره، أو مقرّباً فلا يبعده، أو مجتنبى، فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنّه كان في يُمْنِي يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظٍ ومعنى يجريان مجرى المثل له، وقصد الإغراب في الدلالة والإبداع في المقالة...))^٣. وقول الزّمخشري (٥٣٨هـ):^٤ ((مثله به: شَبَّهَهُ... ومثّل التماثيل ومثّلها: صَوَّرَهَا. قال طرفة:

أتعرفُ رسمَ الدّارِ قفراً منازِلُهُ كَجَفْنِ اليماني زخرفَ الوشي مائِلُهُ))

وفي سياق تنقيبه عن نشأة المصطلحات التقديّة والبلاغية، وتطورها عند العرب، تطرّد القرائن؛ فيقول د. أحمد مطلوب ((المثّل من أوّل المصطلحات التي ظهرت في الدّراسات القرآنيّة والبلاغية، وقد أشار إليه الفراء... وأبو عبيدة...، ويتّضح في كلام الفراء وأبي عبيدة أن المثلّ قد يراد به المثل بمعناه العامّ أو يراد به التشبيه وما يتّصل به من تمثيل، وقد استعمل الجاحظ "المثلّ" بمعنى الاستعارة...، وربط الرازي المثلّ بالتشبيه...، والمثلّ عند القزويني و شراح التلخيص هو التمثيل على سبيل الاستعارة...)).^٥ وقد قال المنقّب نفسه: ((قال المبرّد: المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأوّل، والأصل فيه التشبيه... غير أن الجاحظ سمّى الاستعارة مثلاً...، قال المظفر العلوي: وكان القدماء

^١ - فقد ضمت اليتيمة غزلاً وفخراً وهجاءً ووصفاً، وحلت خلواً تاماً من الحكم والأمثال.

^٢ - الجاحظ، البيان والتبيين، ٥٠/٤.

^٣ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ١٥٨ — ١٥٩.

^٤ - الزّمخشري، أساس البلاغة (مثل)، ٣٦٦/٢.

^٥ - مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها (المثل) ٥٨٧ — ٥٨٨. ومطلوب، أحمد عجم، مصطلحات

النقد العربي القديم (المثل)، ٣٥٢ — ٣٥٣.

يسمونها الأمثال فيقولون "فلان كثير الأمثال" ولقبها بالاستعارة ألزَم، لأنه أعم، ولأن الأمثال كلها تجري مجرى الاستعارة^١.

ولا غرو؛ ففي لسان العرب ((مَثَلٌ: كلمة تُسَوِّية. يُقال: هذا مِثْلُهُ ومِثْلُهُ، كما يُقال شِبْهُهُ وشَبَّهَهُ بمعْنَى... والمِثْلُ: الشَّبه... والمَثَلُ: كالمِثْلِ، والجمع أمثال... والمَثَلُ: الشيء الذي يُضْرَبُ لشيءٍ مَثَلًا فَيَجْعَلُ مِثْلَهُ... وإنَّما معناه التمثيل... وإنَّما المَثَلُ مأخوذٌ من المِثَالِ والحَذْوِ... ومائِلَ الشيء: شابهَهُ. والتَّمَثُّلُ: الصورة... ومَثَّلَ لَهُ الشيء: صَوَّرَهُ حتَّى كأنه ينظرُ إليه. وامْتَثَلَهُ هُوَ: تَصَوَّرَهُ... ومَثَّلَ الشيءَ بالشيء: سَوَّاهُ وشَبَّهَهُ بِهِ، وجَعَلَهُ مِثْلَهُ، وعلى مِثَالِهِ...))^٢.

ولا يخفى على المتأمل فرق القيمة بين الذهن النعني، والذهن التشبيهي، والذهن الاستعاري في فن القول الإبداعي؛ فالأول سطحي، مباشر، واضح؛ وهو من هذا القبيل أدنى درجة من الذهن التشبيهي، والأخير أدنى درجة من الذهن الاستعاري؛ فمنذ القدم كان البلغاء يعدون الاستعارة ((أعظم الأساليب البلاغية، وآية الموهبة))^٣، و((سيده المحاز))^٤، و((اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً... وفي الاستعارة علمٌ كثيرٌ، ولطائفٌ معانٍ، ودقائقٌ فروع))^٥؛ فهي ((علامة العبقرية المميزة... فقد ظلت الاستعارة محكاً للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقاتٍ جديدةٍ بين الأشياء المتباينة))^٦. وهي شائعة في الشعر الجاهلي الناضج الذي انتهى إلينا، لكنها تسجل حضوراً كثيفاً في اليتيمة، فضلاً عن الكنايات، والتشبيهات (٧١ استعارة مكنية، ٤٦ كناية، ١٤ استعارة تصريحية، ١٣ تشبيهاً مجملاً، ٣ تشبيهات بليغة).

على أن المعول عليه في الإبداع ليس كثرة الصور البلاغية، ولا كثرة الاستعارات؛ ((أما سمعت بالذي طبخ القاموس وأكله ليصبح كاتباً؟ لقد مات المسكين بعسر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتى وصيته!))^٧؛ وإنما يعول، في الإبداع، على الصورة الكلية التي ينتظمها السياق؛ فبيت القصيد في كيمياء

^١ - مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (أمثال)، ١٨٣ — ١٨٤. وينظر: مطلوب، أحمد، معجم

مصطلحات النقد العربي القديم (أمثال)، ص ١٠٧ — ١٠٨.

^٢ - ابن منظور، لسان العرب (مثل)، ٤١٣٢/٦ — ٤١٣٥.

^٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ١٢٨.

^٤ - كروتشه، المحمل في فلسفة الفن، ٢١.

^٥ - الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠ — ٤٥١.

^٦ - أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص ١٢٢.

^٧ - نعيمة، ميخائيل، كرم على درب، ص ٥٣.

السيّاق؛ وكلّ الصيّد في خوف الفراء؛ أي في الجسد الفتيّ النَّاضج الذي تضافرت هذه الصّور البلاغيّة على إبداعه. وهنا تبرز أهميّة اليتمية؛ فهي على طولها، وكثرة أمثالها، ليست ركائماً من الصّور، وليست تعاقباً لمشاهد تُكرّر مقولتها، بل هي نسيجٌ حيٌّ تتفاعل فيه الصّور، وتتكامل المكوّنات المختلفة، وتأتلف أعناق المتغايرات والمتنافرات في ربكة الصّورة الشعريّة الكلّيّة التي تُكثّف فِكْرَ مبدعها؛ ذلك أنّ ((وظيفة الصّورة هي التّكثيف؛ فالشّعريّة هي تكثيفيّة اللغة))^١. وبهذا المعنى تقوم اليتمية على لغة تكثيفيّة تحقّق شعريّتها؛ وتحلّو فكرَ مبدعها.

ففي نُسْغ اليتمية تسري إيقاعات الرّمْل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) التي تتيح للنفس الشعريّ مدّى رحباً، وانسيابيةً، وتدفعاً مطّرداً كال موج المتتابع بلا ركودٍ، ولا أنواء؛ ترفد هذه الإيقاعات موسيقا داخليةً قائمةً على تكرارٍ صوتيّ (الحبل/ الحبل، الرّيق/ الرّيق، الليل/ ليل، اللول/ اللول، البأس/ البأس، الشّعب/ الشّعب، ييسط/ ييسط، جرع الموت/ وللموت جرع، يزقو/ يزقو، رأى/ رأى، بنبال/ بنبال، الدّهر/ الدّهر، فرّ منّي/ فرّ منّي، بطيئات/ إبطائها، تُسمّع/ يُسمّع، مُنْعَلَة/ بنعال، يهوين/ كهويّ، نفع/ نفع، وزُن/ وازنوا، حُمّلوا/ حَمَلْتُ، حدا/ الحادي، صنع/ صنّع، كفاي/ يكف، فسعى/ مسعاهم، مَعْل/ تُفْتَلَع، صَنَعَتْها/ صَنَع، قال/ قَوْل) تبدو نغماته كالصّوت والصّدى، أو كالقرار والجواب. وهذا أمرٌ يتكرّر على مدار القصيدة؛ في إيقاعات الشّرط والجواب (إذا هبّت، إذا جرى، إذا هيّجته، إذا أرهقته، إذا لاقيته، إذا ناطحها، إذا ما اعتادني، إذا ما قلت، إذا ما سئلوا، إذا ما حُمّلوا، إذا ما رامها، إذا ما أنس الصّوت امّصع، وإذا حَمَلْتُ ذا الشّفّ ظلّع، وإذا برّزَ منهمن رَع، وإذا أسمعته صوتي انقمع، وإذا يخلو له لحمي رَع، وإذا صاب بها المزدى انجزع، إذا أعطي المكنثور ضيماً فكنّع، إذا الرّيقُ خدّع، إذا نجم طلع، إذا اللونُ انقشع، إذا الآلُ لمع، إذا اليومُ متع، إذا البأسُ نصع، إذا الشّعبُ انصدع، إذا الطّرفُ هجع، إذا الشّرّ سطع، إذا جدّ الفرع، إذا طار القزّع، لو أرادوا غيره لم يُسمّع، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فكنّع، إنّ شيءٌ نفع، إنّ هم وازنوا، إنّ باشرها، إنّ رجع، ومن شاء وضع، متى ما يكف شيئاً لا يُضع، ما مسّ قطع).

هذا فضلاً عن تكرار بعض الصيغ الصرفيّة (أدع، اتّسع، ارتفع، اعتاد، امتنع، اجتمع، لم يُسمّع، استمع، ارتمينا، امّصع، أدرع، انقشع، انصدع، اندفع، انقمع، انجزع، انتجع، تُنَجّع، يختلن، يُتَنَرّع، يغتاب، تُفْتَلَع، تُتَضّع). وبعض الصيغ التّحويّة؛ كتأخير المبتدأ (فيها ترّع، فيه قدّع، فيهم مُسمّع، فيهنّ شجّع، فيهنّ جشّع، ما فيها طمع، ما فيه قمع، ما فينا خرع، ليس فيها متّسع، ليس

^١ - كوين، جون، اللغة العليا، ص ١٤٥، وينظر: ص ٢٨٢.

للماهر فيه مُطَّلَع، بِجَدِّيهِ سَفْعٌ، بِهَا مَمْلَكَةٌ، وَعَلَى الْمَتْنِ لَوْنٌ، لِلْمَوْتِ جُرْعٌ، وَتَكَرُّرُ الْمَوَاقِفِ التَّنْفِيسِيَّةِ الَّتِي تَقُومُ غَالِبًا عَلَى جَدَلِ فِعْلٍ وَرَدِّ فِعْلٍ؛ وَأَيًّا يَكُنْ فِعْلُ الْآخَرِ؛ إِباحَةً، وَبَسْطًا، أَمْ حَسَدًا، وَكِرْهًا، وَعدوانًا؛ فَثَمَّةٌ دَائِمًا رُدُّ فِعْلِ الشَّاعِرِ الْمُتَعَالِي، الْمُتَرَعِّعِ بِدَلَالَاتِ الْكِبَرِيَاءِ، وَالْأَنْفَةِ، وَالشَّهَامَةِ... (بَسَطْتُ... فَوَصَلْنَا، دَعَايَ حُبِّ سَلْمَى... قَطَعْنَا دُونَ سَلْمَى مُهِمًّا، وَتَخَطَّيْتُ إِلَيْهَا مِنْ عِدَى، وَفَلَاحٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا... فَرَكَبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا، وَإِذَا هَبَّتْ شِمَالًا أَطْعَمُوا...؛ وَعَلَى هَذِهِ الشَّنَائِيَّةِ، وَهَذَا الْجَدَلِ تَمْضِي الْقَصِيدَةِ؛ فَكَأَنَّ الشَّاعِرَ مَعْنِيٍّ فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ بِإِثْبَاتِ قُدْرَتِهِ عَلَى مُوَاجَهَةِ بَنَاتِ الذَّهْرِ؛ شَأْنُ أَبِي ذُوَيْبٍ فِي قَوْلِهِ: [1]

وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيهِمْ أَتِي لَرَيْبِ الذَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ

ذلك أَنَّ تَكَرُّرَ هَذِهِ الْمُؤَثَّرَاتِ لَيْسَ زَخْرَفَةً خَارِجِيَّةً؛ وَلَيْسَ مُحَضَّرَ تَشْرِيفٍ لِلْقَوْلِ، أَوْ تَجْوِيدٍ لِلْعِبَارَةِ، بَلْ هُوَ جِزْءٌ مُهِمٌّ مِنْ بَصِمَاتِ شَحْنِ الْخُطَابِ الْإِبْدَاعِيِّ؛ فَكُلُّ مِنْهَا وَظِيفَةٌ، وَأَكْثَرُ، تَوْذِيحٌ؛ فَتَسْهِمُ فِي إِتْجَانِ الدَّلَالَةِ، وَعَلَيْنَا أَلَّا نَخْجَلَ مِنَ الْإِقْرَارِ بِأَنَّ مَقَارِبَاتِنَا التَّنْقِيدِيَّةَ لَمْ تَكْتَشِفْ بَعْدَ مُعْظَمِ هَذِهِ الْوُضَائِفِ، وَالدَّلَالَاتِ الَّتِي تَنْتَجِهَا. فَالتَّكَرُّرُ الْإِيقَاعِيُّ، الصَّوْتِيُّ، الصَّرْفِيُّ، التَّنْحِييُّ، الدَّلَالِيُّ الْمُتَقَدِّمُ يَفِيدُ إِغْنَاءَ الْإِيقَاعِ التَّشْوِيقِيِّ الْجَذَابِ، لِشِدَّةِ انْتِبَاهِ الْمُتَلَقِّينَ إِلَى النَّصِّ، وَيَفِيدُ أَيْضًا تَكْثِيفَ الدَّلَالَةِ الَّتِي يَرِيدُ الشَّاعِرُ إِتْجَانَهَا؛ لِتَكْثِيفِ الْأَثَرِ فِي الْمُتَلَقِّينَ، فَقَدْ يَكُونُ الشَّعْرُ تَعْبِيرًا عَنِ الذَّاتِ، أَوْ هَرُوبًا مِنْهَا، وَمَا يَحِيطُ بِهَا، وَلَكِنَّهُ لَا يَتَخَلَّى عَنْ كَوْنِهِ مُحَاوَلَةً لِلتَّأَثِيرِ فِي الْآخَرِ.

وَفَضْلًا عَنْ هَذَا وَذَاكَ يَنْتُجُ التَّكَرُّارُ ضَرْبًا مِنَ الصَّخِّ الدَّلَالِيِّ الَّذِي يَعِيدُ شَحْنَ الْخُطَابِ بِكُلِّ مَا مِنْ شَأْنِهِ تَكْثِيفُ الدَّلَالَةِ؛ فَكَأَنَّ النَّصَّ يَتَدَفَّقُ بِاسْتِمْرَارٍ، بِيَدِ أَنَّ التَّدْفُقَ يَصْطَدِمُ أَوَّلًا بِسَكُونٍ يُحَوِّجُهُ إِلَى صَخٍّ جَدِيدٍ؛ وَهَذِهِ حَالُ (فَاعِلَاتِنِ فَاعِلَاتِنِ) الَّتِي تَصْطَدِمُ بـ (فَاعِلِنِ)، وَحَالُ تَدْفُقِ الْبَيْتِ كُلِّهِ الَّذِي يَصْطَدِمُ بِالْقَافِيَةِ الْمُقَيَّدَةِ (أَتَسَّعُ، سَطَّعُ، نَصَّعُ)، وَكَذَا الشَّأْنُ فِي الشَّرْطِ وَالْجَوَابِ، وَلَعَلَّنَا لَا نَسْرِفُ إِذَا قُلْنَا: هَذَا هُجُجٌ سُويْدِيٌّ فِي بِنَاءِ قَصِيدَتِهِ إِيقَاعِيًّا، وَتَرْكِيبيًّا، وَدَلَالِيًّا، وَهَذَا هُجْجُهُ الْفِكْرِيُّ؛ فَثَمَّةٌ غَالِبًا تَدْفُقُ يَقَابِلَهُ قَطْعٌ، وَأَنْسِيَّائِيَّةٌ تَصْطَدِمُ بِبَثْرٍ، وَأَفْعَالٌ تَتِمَادِي حَتَّى تَوْشِكُ أَنْ تَبْلُغَ غَايَتَهَا، فَتُوجَّهَ بِقَمْعٍ (مُزْبَدٌ) يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرَيْنِي... إِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي أَنْقَمْتُ عَلَى سَبِيلِ الْمُبَالَغَةِ فِي تَعْظِيمِ شَأْنِ الْخُصُومِ؛ لَتَعْظِيمِ شَأْنِ الذَّاتِ الْمُتَنْصِرَةِ عَلَيْهِمْ!.

فَالْيَتِيمَةُ تَمْتَدُّ ظَاهِرِيًّا امْتِدَادَ سُلْسُلَةٍ مُشَاهِدَةٍ مُتَلَحِّقَةٍ، لَكِنْ اِكْتِنَاهَ بِنَيْتِهَا يَكْشِفُ الْخَوَرِ التَّائِظَ شَرَائِحَهَا الْمُتَعَدِّدَةَ، وَالْوَحْدَةَ الَّتِي تَضُمُّ مُتَنَوِّعَاتَهَا، وَمُشَاهِدَهَا الْمُخْتَلِفَةَ؛ فَثَمَّةٌ مُحَاوَلَةٌ لِأَسْطَرَّةِ صُورَةِ

سويد؛ هي الجذر النفسُ للقصيدَة التي تنفرعُ أغصانها، وتشابك. إنَّها في العمق معقَّدة البناء، مركَّبةٌ، متداخلةُ العوالم والمستويات؛ فعلى مدى مئةٍ وثمانية أبياتٍ تتفاعل مكونات القصيدة الموزَّعة على نحو أربعمئةٍ وسبعةٍ وثلاثين اسماً (٤٣٧ = ٢٨٨ جامداً + ١٤٩ مشتقاً)؛ منها (٣٤١ مفرداً، و٧٧ جمعاً، و١٢ اسم جمع، و٧ مثنى)، يتخلَّلها مثنان وأربعون فعلاً (٢٤٠ = ١٦٤ فعلاً ماضياً + ٧٦ فعلاً مضارعاً)، فضلاً عن نحو خمسُمئة حرفٍ، ومئةٍ وثمانيةٍ وستين ضميراً، وثلاثةٍ وأربعين ظرفاً.

يبد أن أهمَّ ما في هذه المكونات، والأدوات طرائقُ انتظامها، وشبكة علاقاتها، وتفاعلها، وما وُظِّفت لأجله؛ فهي تنظم في ميتين وتسعٍ وثمانين جملةً (٢٨٩ = ٢٣٤ جملة فعلية + ٥٥ جملة اسمية)؛ تحفل بنحو مئةٍ وسبعين صورةً بلاغيةً؛ تتضافر مع ظواهر التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتَّنكير، والاعتراض، والالتفات؛ فتكوِّن سبعةً عشر رمزاً، أو قناعاً فنيّاً هي: رابعة، وخيال زائر، وسلمى، وبنو بكر، وخيال سليمى، والثَّاقَة = الثَّور الوحشي، والليل، والمهمه، والفلاة، والخيل، وقومه، والصَّيَّاد وكلايه، ومنْ أنْضَجَ غيظاً قلبه = جماعة، وعدوٌّ جاهد = جماعة، وشيطانه، وصاحبٌ ذو غيْثٍ، والصَّخْرة، وسويد)؛ وهذه الأقنعة تتفاعل في سِتَّة مشاهد.

أمَّا هذه المشاهد المتلاحقة مكانياً، في جسد القصيدة، فهي متداخلة، متفاعلة، متكاملة، زمانياً ودلالياً؛ وهي تصوِّر في تداخلها، وتفاعلها، وتكاملها صورةً كَلِيَّةً لمبدعها؛ فكأنَّها تنطوي على نوع من الانتظام الشَّبِيه بالنَّظام الشَّمْسِيّ؛ فكلُّ العناصر فيها، والمشاهد، والصُّور، والأفكار، والشَّخصيات، والأحداث مشدودةٌ إلى مدارٍ محدَّدٍ نجد في مركزه فكرَ المبدع الذي يُشكِّلُ مبدأ التَّلاحُمِ الدَّاخلِيّ للقصيدة^١؛ أو هي ترسم كالحلقات، والدَّوائر على وجه المياه؛ وفي مركزها المشترك "ليثٌ خادرٌ ثَبَدَتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَانْتَجَعَ"؛ هو سويد بن أبي كاهل اليشكريُّ في مرآة أحلام يقظته؛ أي كما يشتهي أن يكون، لا كما هو في الواقع؛ فالشَّعر لا يصوِّر الواقع؛ بل يخلق واقعه الشعريَّ الافتراضيَّ المتخيَّل.

والقصيدة بهذا المعنى حكايةٌ لِيثٍ خادرٍ؛ هو سويد وقد أطلق العنان لخياله، وأحلامه، ورغباته، فتجلَّتْ في صورة خلقٍ فنيٍّ لا يعبر عن الواقع، بل يتجاوزه، ويخلق واقعه الجميل المتخيَّل. ولذا هيمن على القصيدة حضورٌ طاغٌ للأنا؛ ظاهرة، أو مقنَّعة؛ منفردة، أو متماهية مع النَّحن. فمن الحضور الظَّاهر اسمُ العلم (سويد = أنا، بنو بكر = نحن)، وقد جاء اسم العلم في حالي (الأنا)، و(التَّحن) تنويجاً للضمير المهيمن على القصيدة الذي نلمحه في قوله: مَنِّي (خمس مرَّات)، بعيني، لي، كائني، فؤادي (مرَّتين)، أهلي، قلبي، صوتي، لحمي، سِقَاطِي، اعتادني، دعاني، يراني، لم يريني، كفايني، يعتابني،

^١ - جيرو، بير، الأسلوبية، ٧٩.

حَبَلْتَنِي، لَمَّا تَشَفَّنِي، دَعَتْنِي، لَمْ يَضُرَّنِي، يَحْسُدْنِي، يُحَيِّبُنِي، يَفْقِدُنِي، يَجْهَدُنِي، أَتَانِي، أُبَيِّتُ، قُلْتُ، نَخَطَيْتُ،
بَاشَرْتُ، أَنْضَجْتُ، أَسْمَعْتُ، لَاقَيْتُ، أَبْلَيْتُ، نَاضَلْتُ، مَا اسْتَصْرَخْتُ، مَا أَرْقَدُهُ، لَا أَطْلُبُهَا، لَا أَلَاقِيهَا،
فِينَا (ثَلَاثَ مَرَّاتٍ)، لَنَا، بَنَّا، فَوَصَلْنَا، قَطَعْنَا، رَكَبْنَا، تَسَاقَيْنَا، ارْتَمَيْنَا، تَحَارَضْنَا، مَا نَعِيَا، أَرْحَلْنَا، وَضَمِيرُ
الْغَائِبِ الْمَعْبُرِ عَنْ قَوْمِهِ: فِيهِمْ (مَرَّتَيْنِ)، مِنْهُمْ (مَرَّتَيْنِ)، بِهِمْ (مَرَّتَيْنِ)، لَهُمْ، هُمْ، سَلُّوْا، أَطْعَمُوْا، وَازْنَوْا، حُمِّلُوْا،
لَمْ يَظْلَعُوا، أَخْلَاقُهُمْ، خِلَافَهُمْ، جَاوَرَهُمْ...

وفي فلك هذا الحضور الطّاغي للأنا (الشّخصيّة الرّئيسيّة = البطل) دارت حركة الشّخصيّات الأخرى:

— التّمثمة (بنو بكر، النّاقة = الثّور الوحشيّ، الخيل، قومه، صاحبُ ذو غَيِّثٍ، الصّخرة)؛ فهذه الشّخصيّات امتدادٌ للأنا.

— المواجهيّة (رابعة، خيالٌ زائرٌ، سلمى، خيال سليمى، الليل، المهمة، الفلاة، الصّيّاد وكلايه، من أنْضَجَ غِيظاً قلبه، العدوُّ الجاهِد، شيطانه).

المشهد الأوّل: سويد X رابعة^١

١	بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْجَبَلِ لَنَا	فَوَصَلْنَا الْجَبَلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ
٢	حُرّةٌ تَجْلُو شَتِيّاً وَاضِحاً	كَشَعَاعِ الشَّمْسِ فِي الْعَيْمِ سَطَعُ
٣	صَقَلْتُهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ	مِنْ أَرَاكِ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعُ
٤	أَبْيَضَ اللَّوْنِ لَذِيذاً طَعْمُهُ	طَيِّبَ الرِّيقِ إِذَا الرِّيقُ خَدَعُ
٥	تَمْنَحُ الْمِرْآةَ وَجْهاً وَاضِحاً	مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصَّحَوَارِ تَفْعُ
٦	صَافِيِ اللَّوْنِ، وَطَرَفَا سَاجِيَا	أَكْحَلَ الْعَيْنَيْنِ مَا فِيهِ قَمْعُ
٧	وَقُرُوناً سَابِغاً أَطْرَافُهَا	غَلَلَتْهَا رِيحُ مِسْكِ ذِي فَنَعُ

سبعة أبياتٍ تمثّل علاقةً باردةً بما هو متاحٌ مبذولٌ واقعيٌّ مهما بلغت جاذبيّته؛ ولذا يغلب على هذا المشهد الوصفُ (١١ فعلاً مقابل ٤١ اسماً؛ فضلاً عن أنّ ١٣ اسماً من هذه الأسماء مشتقٌّ؛ وهذا يفيد

^١ - الضي، المفضليات، ص ١٩١. (٢) الشتيت: المتفرق؛ أراد أسنأها المفلحة. الواضح: الأبيض. (٣) الصقل: الجلاء. ناضر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نصع: خلص لونه. (٤) خدع ريقه: إذا تغير وفسد. (٦) الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم الموق وورم فيه. (٧) القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

الوصف؛ وتضاف إليه ١٩ صفةً نحويةً: ١٢ مفردةً، و٧ جملاً؛ فهو يرسم علاقةً باردةً محدودةً بمقدار (وصلنا الحب منها ما اتسع)؛ يصورها سويد من الخارج، فلا يظهر من شخصية الشاعر سوى ضميرين (لنا، فوصلنا)، كأننا أمام معادلةٍ باردةٍ (العرض=الطلب) المبادرة فيها بيد رابعة، أو كأن شاعرنا يصور تمثالاً صامتاً بالتعت، والإخبار، والتكرار المعنوي، والكناية، والتشبيه؛ بلا انفعال، ولا عواطف مشبوبة؛ فرابعة امرأة واضحة معلومة مباحة، على الرغم من جمالها الساطع الأخاذ الذي تصوّره دوالُ الإشراق والتضارة والعذوبة، ورموزها، وصورها الحسية (البصرية: شتيتاً، واضحاً، كشعاع الشمس، ناضر، أبيض اللون، وجهاً واضحاً، مثل قرن الشمس، الصحو، صافي اللون، والذوقية: طيب، لذيذاً طعمه، طيب الريق، والشمية: ريح مسك، ذي فتع).

المشهد الثاني: سويد X (الخيال الزائر، والليل):^١

- | | |
|--|--|
| ٨ هَيَّجَ الشَّوْقَ خِيَالٌ زَائِرٌ | مِنْ حَيْبِ خَفَرٍ فِيهِ قَدَعٌ |
| ٩ شَاحِطٌ جَازَ إِلَى أَرْحُلِنَا | غُصِبَ الْغَابِ طُرُوقاً لَمْ يُرَعْ |
| ١٠ أَنَسِ كَانَ إِذَا مَا اعْتَادَنِي | حَالَ دُونَ التَّوْمِ مَنِّي فَاثْتَمَعْ |
| ١١ وَكَذَلِكَ الْحُبُّ مَا أَشْجَعُهُ | يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعٌ |
| ١٢ فَأَبَيْتُ اللَّيْلَ مَا أَرْقُدُهُ | وَبِعَيْنِي إِذَا نَجْمٌ طَلَعُ |
| ١٣ وَإِذَا مَا قُلْتُ لَيْلاً قَدْ مَضَى | عَطَفَ الْأَوَّلُ مِنْهُ فَارْجَعْ |
| ١٤ يَسْحَبُ اللَّيْلُ نُجُوماً طُلَعَا | فَتَوَالِيهَا بَطِيَّاتُ التَّبَعِ |
| ١٥ وَيُزَجِّجُهَا عَلَى إِبْطَانِهَا | مُغْرِبُ اللَّوْنِ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعُ |

ثمانية أبيات تصوّر علاقةً حارةً بما هو خيالي حلمي؛ منها أربعة أبيات تصوّر الليل (١٢ — ١٥)؛ وهي امتدادٌ لصورة الخيال الزائر؛ متممة لها؛ ومنها تستمدُّ أهميتها، وسماها. وعلى العكس من المشهد

^١ - الضي، المفضليات، ص ١٩١ — ١٩٢. (٨) الخفر: الحياء. القدع: الرد والكف، والمراد ألما تكف نفسها عما يشينها. (٩) شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع. (١١) وزعه: كفه، والوازع: الكاف. (١٤) طلعا: من الطلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكأن الليل يجرها جرأ. التوالي: الأواخر، واحداً تالية. (١٥) يزججها: يسوقها برفق. المغرب: الأبيض؛ يعني بياض الصبح؛ شبهه بالمغرب من الخيل؛ وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تتجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

السابق يتراجع الوصف، ويتقدم السرد؛ فيوشكان أن يتساويا (٢١ فعلاً تقابل ٣١ اسماً؛ ١٠ منها مشتقات، فضلاً عن ٩ صفاتٍ نحويّة: ٥ مفردة، و ٤ جمل)؛ ففي صورة الخيال يتراجع التكرار المعنوي، والتشبيه، والكناية، وتتقدم الاستعارة المكنية، فيهيمن القصُّ والتخييل على الوصف، فنجد ههنا خيالاً مجهولاً غامضاً مؤرقاً ممتنعاً؛ ولذا تحلُّ الحرارة محلَّ البرودة (هيج الشوق)؛ إذ يقلُّ العرض، ويكثر الطلب؛ فالخيال الزائر ذو طبيعةٍ نفسيةٍ حلميةٍ، وليس جسداً يدركُ بالحواس، ولا تمثالاً يحده الوصف؛ ولذا فهو يهيج الشوق، ويورق، ويضرمُ نارَ المشاعر، والانفعالات. وهنا يتكثفُ حضور الشاعر (هيج الشوق، أرحلنا، اعتادي، مني، فأبيت، ما أرقده، بعيني، إذا ما قلت)؛ ويكون، فضلاً عن كثافته، حضوراً انفعالياً؛ فالخيال كاهمُ القديم المقيم المستمر المتجدد؛ يورق تأريفاً يمتدُّ بلا نهاية (عطف الأول منه فرجع)، وهنا تبرز صورة الليل السرمدي.

وفي صورة الليل (الآيات ١٢ — ١٥) عشرة أفعالٍ تقصُّ علينا حال الليل، لتدلنا على حال الشاعر؛ فالليل ههنا ليلٌ نفسيٌّ شعريٌّ، وليس ليلاً فيزيائياً؛ أي ليس ذاك الشطر من اليوم الذي يقابله نهار؛ بل هو شطرٌ من الحال النفسية المهيمنة على الشاعر؛ فلا صفات له في ذاته؛ بل يستمدُّ صفاته من الحال النفسية للشاعر؛ ذلك أن الحبَّ والشوق يجعلان ليلَ الشاعر طويلاً قليلاً بطيئاً... (حال دون النوم مني، فامتنع، فضلاً عن أن أربعة الآيات يستغرقها التكرار المعنوي لفكرة الطول: أرقَّ العين، خوف، إبطاء، بطيئات، عطف الأول، فرجع، نجم طلع). بيد أن الشاعر يستعذب الخيال، والشوق، والليل، كما يستعذب الحبَّ (وكذاك الحبُّ ما أشجَّعَه)؛ فلا يغرق في سوداوية الليل، ولا يستسلم للحزن، بل يخرج ظافراً على الرغم من حلقة الليل، وبطنه، وثقله.

المشهد الثالث: (سويد، والخييل، وبنو بكر) X (سلمي، والمهمه، والفلاة):^١

^١ - الضبي، المفضليات، ص ١٩٢ — ١٩٥. (١٦) الجدة: أراد بها حدة الشباب. الرُّبع، بسكون الياء: أول الشباب، ولكنه حركة ضرورة. (١٧) خبلتني: أفسدت عقلي. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع. (١٨) الرقى: جمع رقية، يريد أنها دتته برقها فلم يجد له فكاكاً. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليعق: المرتفع. (٢٠) المهمه: القفر. النازح: البعيد. (٢١) الحرور: ريح حارة تكون بالنهار. الصقع: حرارة تصيب الرأس. (٢٢) العدى: الأعداء. زماع الأمر: الجدل فيه. الكنع: اللام الذي لا يفارق. (٢٣) الأقرب: الخواصر، وهي هنا تشبيه، أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمثلة الخواصر من الناس. المرفت: المتكسر المتحطم. القزع: جمع قزعة؛ وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس، شبه بها علامات الفلاة. (٢٤) الأعلام: الجبال. متع اليوم: ارتفعت شمس. (٢٥) بصلاب الأرض: بخيل صلاب الحوافر، وأرض الفرس: حوافرها. الشجع: جنون من النشاط. (٢٦) المغالي: السهام التي يغلى، أي يباعد بها في الرمي، وهي

- ١٦ فَدَعَانِي حُبُّ سَلَمَى بَعْدَمَا
 ١٧ خَبَلْتَنِي ثُمَّ لَمَّا تُشْفِنِي
 ١٨ وَدَعْتَنِي بِرُقَاهَا، إِنَّهَا
 ١٩ تُسْمِعُ الْحَدَاثَ قَوْلًا حَسَنًا
 ٢٠ كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلَمَى مَهْمَهَا
 ٢١ فِي حُرُورٍ يُنْضِجُ اللَّحْمُ بِهَا
 ٢٢ وَتَخَطَّيْتُ إِلَيْهَا مِنْ عُدَى
 ٢٣ وَفَلَاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا
 ٢٤ يَسْبِغُ الْآلُ عَلَى أَعْلَامِهَا
 ٢٥ فَرَكِبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا
 ٢٦ كَالْمَغَالِي عَارِفَاتٍ لِلسُّرَى
 ٢٧ فَتَرَاهَا عُصْفًا مُنْعَلَةً
 ٢٨ يَدْرِغْنَ اللَّيْلَ يَهُوَيْنَ بِنَا
 ٢٩ فَتَاوَلْنَ غِشَاشًا مَنَهَلًا
 ٣٠ مِنْ بَنِي بَكْرِ بِهَا مَمْلَكَةٌ
 ٣١ بُسْطُ الْأَيْدِي إِذَا مَا سُئِلُوا
- ذَهَبَ الْجِدَّةُ مَيِّ وَالرَّيْعُ
 فَفُؤَادِي كُلُّ أَوْبٍ مَا اجْتَمَعَ
 تُنْزِلُ الْأَعْصَمَ مِنْ رَأْسِ الْيَقْعِ
 لَوْ أَرَادُوا غَيْرَهُ لَمْ يُسْتَمَعَ
 نَازِحَ الْقَوْرِ إِذَا الْآلُ لَمَعَ
 يَأْخُذُ السَّائِرُ فِيهَا كَالصَّقْعِ
 بِزَمَاعِ الْأَمْرِ وَالْهَمِّ الْكِنْعِ
 بَالِيَاتٍ مِثْلُ مُرْفَتِ الْقَرْعِ
 وَعَلَى الْيَدِ إِذَا الْيَوْمُ مَتَعَ
 بِصِلَابِ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعُ
 مُسْنَفَاتٍ لَمْ تُوشَّمْ بِالنَّسْعِ
 بِنَعَالِ الْقَيْنِ يَكْفِيهَا الْوَقْعُ
 كَهُويِّ الْكُدْرِ صَبْحَنَ الشَّرْعُ
 ثُمَّ وَجَّهْنَ لِأَرْضٍ تُنْتَجِعُ
 مَنَظَرٌ فِيهِمْ وَفِيهِمْ مُسْتَمَعُ
 نُفْعُ التَّائِلِ إِنْ شَيْءٌ نَفَعُ

خفاف، يقدر موقعها ثم يقال كذا وكذا غلوة، شبه الخيل بها في دقتها وسرعتها. العارفات: الصبورات على السير. السرى: سير الليل. المسنفات: التي شد عليها السناف، بالكسر، وهو خيط يشد من الباب إلى الحزام، مخافة أن يمزج فيضطرب السرج أو الرجل. النسع: جمع نسعة، أي لا تشد بالنسع فتصيب جلدها بأثر الوشم. (٢٧) العصف: السرعة في السير، من عصفت الريح، واحدها عصفوف. الوقع، بفتحين: الحفا من المشي على الحجارة. (٢٨) يدرعن الليل: يدخلن فيه كما تلبس الدرع. الكدر: القطا الكدري، وهو الذي في لونه غيرة. الشرع: الماء والشرب جميعاً. (٢٩) غشاشاً: قليلاً، أو بمعنى على عجل. (٣٣) الخرع: الضعف واللين. (٣٥) الجواي: الحياض الكبار التي يجيى فيها الماء، الواحدة جابية. الترع: الامتلاء. (٣٦) الطبع: ما يعابون به، وأصل الطبع تلطخ العرض. (٣٧) حاسرو الأنفس: كاشفوها، أي مبعدوها من الطمع. (٣٨) مراجيح: راجحو القلوب، ثابتون لا يستخفهم الخرع، ليسوا بمجناء. (٣٩) نصع: ظهر وأنار. (٤٠) العرة: الأذى. ساكنو الريح: لا يخفون ولا يعجلون. القرع: الخفاف الذين لا ركانة لهم، شبههم بقرع السحاب، وهو قطعه المتفرقة، الواحدة قرعة. (٤٣) الطلع في الإبل: بمنزلة الغمز في الخيل، وهما عرج في مشيهما. الشف: الفضل والزيادة.

- ٣٢ مِنْ أَناسٍ لَيْسَ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ
 ٣٣ عُرِفَ لِلْحَقِّ مَا نَعِيَ بِهِ
 ٣٤ وَإِذَا هَبَّتْ شَمَالاً أَطْعَمُوا
 ٣٥ وَ جِفَانٍ كَالْجَوَابِي مُلِئَتْ
 ٣٦ لَا يَخَافُ الْقَدَرُ مَنْ جَاوَزَهُمْ
 ٣٧ وَمَسَامِيحُ بِمَا ضَنَّ بِهِ
 ٣٨ حَسَنُوا الْأَوْجُهَ بِيضٌ سَادَةٌ
 ٣٩ وَزُنُ الْأَحْلَامِ إِنْ هُمْ وَارِثُوا
 ٤٠ وَلِئِوْثٌ تُتَّقَى عُرَّتْهَا
 ٤١ فَهَيْمٌ يَنْكِي عَدُوَّ وَبِهِمْ
 ٤٢ عَادَةٌ كَانَتْ لَهُمْ مَعْلُومَةٌ
 ٤٣ وَإِذَا مَا حُمِّلُوا لَمْ يَظْلَعُوا
 ٤٤ صَالِحُوا أَكْفَانِهِمْ خَلَّانُهُمْ
- عَاجِلُ الْفُحْشِ وَلَا سُوءُ الْجَزَعِ
 عِنْدَ مُرِّ الْأَمْرِ، مَا فِينَا خَرَعُ
 فِي قُدُورِ مُشْبَعَاتٍ لَمْ تُجْعِ
 مِنْ سَمِينَاتِ الذُّرَى فِيهَا تَرَعُ
 أَبَدًا مِنْهُمْ وَلَا يَخْشَى الطَّبَعُ
 حَاسِرُو الْأَنْفُسِ عَنْ سُوءِ الطَّمَعِ
 وَمَرَا جِيحُ إِذَا جَدَّ الْفَزَعُ
 صَادِقُو الْبَاسِ إِذَا الْبَاسُ نَصَعُ
 سَاكِنُو الرِّيحِ إِذَا طَارَ الْقَزَعُ
 يُرَابُ الشَّعْبِ إِذَا الشَّعْبُ انْصَدَعُ
 فِي قَدِيمِ الدَّهْرِ لَيْسَتْ بِالْبَدَعِ
 وَإِذَا حَمَلَتْ ذَا الشَّفِّ ظَلَعُ
 وَسَرَاةُ الْأَصْلِ، وَالنَّاسُ شِيَعُ

تسعة وعشرون بيتاً تتضمن صورة المهمة (الآيات ٢٠ — ٢٢)، وصورة الفلاة (الآيات ٢٣ — ٢٥)، وكناتهما امتداداً لصورة سلمى، أما صورة الخيل (الآيات ٢٥ — ٢٩)، وصورة بني بكر (الآيات ٣٠ — ٤٤) فكلتاهما امتداداً لصورة سويد. وهنا يهيمن الوصف، ويتراجع السرد؛ (٥٣ فعلاً، و١٣٦ اسماً، منها: ٥٢ مشتقاً، وتضاف إلى أساليب الوصف ١١ صفة مفردة، و١٧ صفة جملة). فثمة تحدُّ ثلاثيِّ المكوّنات يواجهه الشاعر، ويتجاوزُه برّد ثلاثيِّ المكوّنات: صحيحٌ أنّ دعوة الحبِّ مقترنةٌ بالغواية والهيام والخَبَل والجاذبيّة، على عكس المهمة، والفلاة اللتين تقترنان بمكابدة البعد والمشاق والأهوال، لكنّ ثلاث الصُّور تعبّر عن اختباراتٍ، أو مِحَنٍ يتعرّض لها الشاعر، ولذا صرّح بذكر الآل مرتين في صورتَي المهمة والفلاة (إذا الآل لمع، يسبحُ الآل على أعلامها)، وكَتَبَ عنه بصورة الحبِّ بعد الكهولة؛ إذ يغدو الوصلُ حلماً هارباً كالسّرَاب تعبيراً عن علاقته بسلمى؛ وهي ليست امرأةً حقيقية بل هي رمزٌ، أي قناعٌ فَنِّيٌّ، تستتر وراءه دلالاتٌ نفسيةٌ أو فكريةٌ.

ذلك أنّ شاعرنا لا يريد الإقرار بواقع الضعف والكهولة؛ فيمضي إلى تخيل قدرته على تجاوز الصّعاب واقتحام الأهوال؛ فيعتمد إلى تكثير الصّعاب، والأهوال، والتحدّيات (كم قطعنا دون سلمى مهمهاً؛ أي: قطعنا مهامه كثيرة، وتخطّيتُ إليها من عدّى؛ أي: تخطّيتُ أعداء كثيراً، وفلاةً واضح

أقربها؛ أي: ركبنا فلوات كثيرة؛ ليكون تجاوزها أدعى إلى الافتخار، والتباهي بالقدرة الخارقة؛ التي تعبر عن نفسها مرةً بضمير (الأنأ)، وثانيةً بضمير (التحن)، وثالثةً بتخييل صورة الخيل الأسطورية العاصفة التي تقتحم الأهوال (يذرعن الليل)، وتسبح بهم في فضاءات الخبرة، والقدرة، والصلابة، والتشاط، والسرعة الخارقة، والدقة، والخفة، والصبر، والكرم.

وصورة الخيل غيضٌ من فيض صفات الخيال؛ ولذا أجملها في خمسة أبيات، وبسط صورة بني بكر (التحن) على مدى خمسة عشر بيتاً (بصيغ المبالغة: بسط، نُفِع، عُرِف، وُزِن، ومساميح، ومراجيح)؛ فالخيل تذرُع الليل، وسويد يعرى وقومه من القبيح (حاسرو الأنفس عن سوء الطمع)، ويكتسي بالجميل؛ إذ يذرُع بطولاته الخارقة وخيله وقومه؛ ويذكرُ لسويد في هذا المقام حسنَ توظيف الالتفات من بني بكر، فيهم، ...، ما نعيأ، ما فينا، أطعموا، ... في الدلالة على التماهي بين (الأنأ) و(التحن). فهل كان ذلك كله لازماً لمواجهة حبٍّ سلمى، أم أن الأمر أبعد من حبٍّ امرأة؟! وأدى إلى تخييل الفحولة الخارقة، وأسطرة (الأنأ) لمواجهة العجز الواقعي؟!!

المشهد الرابع: (سويد، والتافة التي تشبه الثور الوحشي، وقوم سويد) X (خيال سليمى، والصياد، وكلابه):^١

٤٥ أَرَقَ الْعَيْنَ خَيْالٌ لَمْ يَدْعُ مِنْ سُلَيْمَى، ففَوَادِي مُنْتَزَعٌ
٤٦ حَلَّ أَهْلِي حَيْثُ لَا أَطْلُبُهَا جَانِبَ الْحِصْنِ، وَحَلَّتْ بِالْفَرَعِ
٤٧ لَا أَلاَقِيهَا وَقَلْبِي عِنْدَهَا غَيْرَ إِلَامٍ إِذَا الطَّرْفُ هَجَعُ
٤٨ كَالثَّوَامِيَةِ إِنْ بَاشَرْتَهَا قَرَّتِ الْعَيْنُ وَطَابَ الْمُضْطَجَعُ

^١ - الضبي، الفضليات، ص ١٩٥ — ١٩٨. (٤٥) لم يدع: لم يسكن ولم يستقر. (٤٨) الثوامة: الدرة المنسوبة إلى ثوام، وهي قصبة عُمان التي تلي الجبل صُحَار. (٥٠) مكثيل: موثق. غلق: ذاهب. (٥١) الذيال: الثور الطويل الذنب. السفن: جمع سفعة، وهي سواد يضرب إلى حمرة. (٥٢) كف: ضم. المنان: مكتفا الصلب. سبطع: علا. (٥٣) الذرع: الصغير من ولد البقر. (٥٤) ذو أسهم: الصائد. الضراء: الكلاب التي ضريت للصيد. الشرع: الأوتار. (٥٦) الجنابان: الجانبان. أكدرى: فيه كدرة. اتدع: لم يجتهد في عدوه، لثقته بأنه سيفوتهن. (٥٧) يخنلن: يقطعن. الشاة: الثور. يلغ: يكذب في عدوه، ولا يجد. (٥٨) ما تلبس به: لم يخالطه، بل قاربته. (٥٩) الشد: السير السريع. أرهقته: أعجلته. برز منهن: بعد. ربع: حبس وكف عن العدو. (٦٠) الدوية: القلاة البعيدة الأطراف. آنس: أحس وسمع. امصع: ذهب في الأرض. (٦١) الضلع: من الاضطلاع بالأمور، يقال: اضطلع بحمله: إذا قوي عليه. (٦٢) المكثور: المغلوب. كنع: خضع. (٦٤) رها: أصلحها وأتمها. (٦٥) شاحط: بعيد. (٦٦) حولاً: تحولاً.

- ٤٩ بَكَرْتُمْزَمَعَةً يَتِيَّتْهَا وَحَدَا الْحَادِي بِهَا ثُمَّ انْدَفَعُ
 ٥٠ وَكَرِيمٌ عِنْدَهَا مُكْتَبِلٌ غَلِقُ إِثْرَ الْقَطِينِ الْمُتَبَعُ
 ٥١ فَكَأَنِّي إِذْ جَرَى الْآلُ ضَحَىٰ فَوْقَ ذِيَالٍ بِخَدَّيْهِ سَفَعُ
 ٥٢ كَفَّ خَدَّاهُ عَلَى دِيبَاجَةٍ وَعَلَى الْمَتْنِ لَوْنٌ قَدْ سَطَعَ
 ٥٣ يَسْطُ الْمَشْيِ إِذَا هَيَّجَتْهُ مِثْلَ مَا يَسْطُ فِي الْخَطْوِ الدَّرَعُ
 ٥٤ رَاعَهُ مِنْ طَيِّ ذُو أَسْهُمٍ وَضِرَاءٌ كُنَّ يُبْلِينَ الشَّرْعُ
 ٥٥ فَرَأَهُنَّ وَلَمَّا يَسْتَبِنُ وَكِلَابُ الصَّيْدِ فِيهِنَّ جَشَعُ
 ٥٦ ثُمَّ وَلَّى وَجَنَابَانِ لَهُ مِنْ غُبَارٍ أَكْدَرِيٍّ وَاتَّدَعُ
 ٥٧ فَتَرَاهُنَّ عَلَى مُهْلَتِهِ يَخْتَلِينَ الْأَرْضَ وَالشَّاءَ يَلْعُ
 ٥٨ دَانِيَاتٍ مَا تَلْبَسُنَ بِهِ وَائْتِقَاتٍ بِدَمَاءٍ إِنْ رَجَعُ
 ٥٩ يُرْهَبُ الشَّدَّ إِذَا أَرْهَقْنَهُ وَإِذَا بَرَّرَ مِنْهِنَّ رَبْعُ
 ٦٠ سَاكِنُ الْفَقْرِ أَحْوُ دَوِيَّةٍ فَإِذَا مَا آتَسَ الصَّوْتِ امْصَعُ
 ٦١ كَتَبَ الرَّحْمَنُ، وَالْحَمْدُ لَهُ، سَعَةً الْأَخْلَاقِ فِينَا وَالضَّلَعُ
 ٦٢ وَإِبَاءٌ لِلدَّيَّاتِ إِذَا أُعْطِيَ الْكَثُورُ ضَيْمًا فَكَنَعُ
 ٦٣ وَبِنَاءٌ لِلْمَعَالِي، إِنَّمَا يَرْفَعُ اللَّهُ وَمَنْ شَاءَ وَضَعُ
 ٦٤ نَعِمٌ لِلَّهِ فِينَا رَبَّهَا وَصَنِيعُ اللَّهِ، وَاللَّهُ صَنَعُ
 ٦٥ كَيْفَ بِاسْتِقْرَارِ حُرٍّ شَاحِطٍ بِلَادٍ لَيْسَ فِيهَا مُتَسَعُ
 ٦٦ لَا يُرِيدُ الدَّهْرُ عَنْهَا حَوْلًا جُرْعُ الْمَوْتِ، وَلِلْمَوْتِ جُرْعُ

اثنان وعشرون بيتاً يقتدحُ زنادها خيالَ طارقٍ؛ غير أنَّ سويداً يتجاوز الدَّوافعَ، وما يرافقُ حديثَ الخيالِ من همٍّ، وحزنٍ، وهواجسٍ، ويكتفٍ في بيتٍ واحدٍ دلالاتِ الأرق، والتأثُّر؛ فإذا الخيالُ يتحوَّلُ حلماً هارباً، وظعائنَ مضتْ، فمضى في إثرها القلبُ المُتَتَرِّعُ (ففؤادي منتزع، قلبي عندها، إذا الطَّرْفُ هَجَعَ، وكرِيمٌ عندها مكتبل)؛ فكان الخلاصُ من هذه المحنة بتخييلِ أمجادٍ مضتْ؛ بطلها سويد، المتواري وراءِ قناعِ فتيٍّ، هو صورةُ نافقةٍ، تشبه الثَّورَ الوحشيَّ (الأبيات ٥١ — ٥٣) الذي يخوض صراعاً مع كلابِ الصَّيَادِ (الأبيات ٥٤ — ٥٩)، ينتهي بصورةِ قومِ سويد (الأبيات ٦١ — ٦٦)؛ ولذا تقدَّمَ الوصفُ، وتراجعَ السَّردُ (٤٦) فعلاً مقابل ٨٨ اسماً؛ منها: ١٨ مشتقاً، وتدعمُ الوصفَ ١٥ صفةً نحويةً:

١٠ جمل، وه مفردات، وأربع عشرة جملةً اسميةً. وغاب حديثُ الأسي، والدُموع، والتَّهَالُكُ الذي جرت به عادةُ الشعراءِ في مشهد الرَّحِيل، و(قَرَّتِ العَيْنُ) بالذِّكْرَى، وبالفحولة الشَّعريةِ الخلاقةِ التي تصوغ أحلامَ اليقظةِ تحفةً فنيّةً محكمةً، وترفع في الفنِّ بناءً الإباء، والقدرة، والإقدام، والمعالى. ولم يذكر الشَّاعرُ النَّاقَةَ ولا الثَّورَ باسميهما؛ لأنَّه غير معنيٍّ بالأسماء، ولا بالأنواع؛ بل يهَمُّه توظيفُ بعض صفاتهما في بنائه الفنِّيِّ المحكم؛ ذلك أنَّ رحلته في هذه الحياة تحتاج إلى مطيَّةٍ خاصَّةٍ تليقُ بهمَّه وهِمَّتِه؛ فراح يُخيِّلُ صورةَ الثَّور الذي شبَّه به مطيَّته، من خلال تكثيف صفاته، وتصوير المعركة التي دارت بينه وبين كلاب الصِّيَّاد؛ مستعيناً بسبع استعاراتٍ مكنيَّةٍ، وخمس كنايةاتٍ؛ تصوِّرُ ثقَّةَ بنفسه، وبقوَّته، وتمرُّسه بأساليب القتال، وفنونه، على الرِّغم من شراسة الكلاب، وضراوتها، وسرعتها، بل نجد الكلاب نفسها واثقة بانتصار الثَّور عليها) واثقات بدماءٍ إن رجع).

وهذا إيحاءٌ بأنَّ سويداً واثقٌ بأدواته، وامتداداته، فينحو نحوَ المبالغةِ دلالةً على قدراته الخارقة، أو حلماً بالإمكانات الخارقة، وصبوةً إلى امتلاكها؛ ذلك أنَّ المطيَّةَ الحلميةَ قادرةٌ على ارتياد الآفاق، وتحقيق الطَّموحات، وتجاوز الحن؛ ولعلنا لا نسرف بالقول: إنَّ المطيَّةَ تشبه ممتطيها؛ ليس في الشَّكل، ولا في المضمون؛ بل في القيم التي تمثِّلها؛ ذلك أنَّها قناعه الفنِّيُّ، أو معادله الموضوعيُّ؛ وسواء حضرَ شخصه، أم ضميره، أم مُعادِلُه؛ سيمضي ذلك كلُّه إلى الغاية ذاتها؛ أسطرة (الأنا) تعويضاً فنيّاً عن النَّقص الواقعيِّ. وكذا الحال في:

المشهد الخامس: (سويد، والصَّخرة) X من أنْضَجَ غَيْظاً قَلْبُهُ؛ وهم جماعة:¹

٦٧ رُبَّ مَنْ أَنْضَجَتْ غَيْظاً قَلْبُهُ قَدْ تَمَنَّى لِي مَوْتاً لَمْ يُطْعَ

¹ - الضي، المفضليات، ص ١٩٨ — ٢٠٠. (٦٨) الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم ونحوه. (٧٢) الضوع: ذكر اليوم. يزقو: يصيح. (٧٣) رتع: أكل بشره. (٧٤) الشنء: البغض. الذباب: الشر والأذى. نبع: ظهر. أبليتهم: عرفوا مني واستيقنوا، كيف أقع: كيف أصنع. (٧٦) المثرة: العداوة. (٧٧) أصقع الناس: أشدهم صقعا، وهو الضرب على الرأس. الرجم: الرمي، أراد به هنا الكلام. (٧٨) فارغ السوط: مشغول عمن عاداه؛ أو أنه شبه نفسه بفرس لا يحتاج أن يضرب بالسوط لأنه مسرع. التلب: الكبير الهرم من الإبل، وهو العود. الشخت: الدقيق النحيف الصغير. الضرع: الصغير السن. (٧٩) سقاطي: فترتي وسقطتي. (٨٢) الترة: الوتر، وهو الثَّأر. الوهي: الشق. (٨٣) الإقعاء في الناس: كهنية جلوس الكلب. يردي: يرمي. الصفاة: الصخرة المساء. الأعيط: الجبل الطويل. المطلع: الموضع الذي يطلع منه ويشرف. (٨٧) الرعة: الشَّان والهدي. (٨٨) كمهت: عميت. يلحى: يلوم. نزع: كف. (٨٩) الخلقاء: الصخرة المساء (٩٠) تعضب: تكسر. صاب: وقع. المردى: الحجر الذي يرمى به. انجزع: انقطع وانكسر. (٩١) الجدد: سوء الغذاء.

- ٦٨ وَيَرَانِي كَالشَّجَا فِي حَلْقِهِ
٦٩ مُزِيدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرِنِي
٧٠ قَدْ كَفَانِي اللَّهُ مَا فِي نَفْسِهِ
٧١ بِئْسَ مَا يَجْمَعُ أَنْ يَغْتَابِنِي
٧٢ لَمْ يَضِرْنِي غَيْرَ أَنْ يَحْسُدَنِي
٧٣ وَيُحَيِّنَنِي إِذَا لَاقَيْتُهُ
٧٤ مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لَوْ يَفْقِدُنِي
٧٥ سَاءَ مَا ظَنُّوا وَقَدْ أَبْلَيْتُهُمْ
٧٦ صَاحِبُ الْمِرَّةِ لَا يَسْأَلُهَا
٧٧ أَصْقَعُ النَّاسِ بَرَجْمٍ صَائِبٍ
٧٨ فَارِغُ السَّوْطِ فَمَا يَجْهَدُنِي
٧٩ كَيْفَ يَرْجُونَ سِقَاطِي بَعْدَمَا
٨٠ وَرِثَ الْبَغْضَةَ عَنْ آبَائِهِ
٨١ فَسَعَى مَسْعَاتُهُمْ فِي قَوْمِهِ
٨٢ زَرَاعَ الدَّاءِ وَلَمْ يُدْرِكْ بِهِ
٨٣ مُقْعِيًّا يَرْدِي صَفَاةً لَمْ تُرْمَ
٨٤ مَعْقِلٌ يَأْمَنُ مَنْ كَانَ بِهِ
٨٥ غَلَبَتْ عَادَاً وَمَنْ بَعْدَهُمْ
٨٦ لَا يَرَاهَا النَّاسُ إِلَّا فَوْقَهُمْ
٨٧ وَهُوَ يَرْمِيهَا وَلَنْ يَبْلُغَهَا
٨٨ كَمِهَتْ عَيْنَاهُ حَتَّى ابْيَضَّتَا
٨٩ إِذْ رَأَى أَنْ لَمْ يَضِرَّهَا جَهْدُهُ
٩٠ تَعْضِبُ الْقَرْنَ إِذَا نَاطَحَهَا
٩١ وَإِذَا مَا رَامَهَا أَعْيَا بِهِ
- عَسِرًا مَخْرَجُهُ مَا يُتَزَعُ
فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي انْقَمَعَ
وَمَتَى مَا يَكْفِ شَيْئًا لَا يُضَعُ
مَطْعَمٌ وَخَمٌّ وَدَاءٌ يُدْرَعُ
فَهُوَ يَزُقُّو مِثْلَ مَا يَزُقُّو الصُّوْعُ
وَإِذَا يَخْلُو لَهُ لَحْمِي رَتَعُ
لَبَدَا مِنْهُ ذُبَابٌ فَنَبَعُ
عِنْدَ غَايَاتِ الْمَدَى كَيْفَ أَقْعُ
يُوقِدُ التَّارَ إِذَا الشَّرُّ سَطَعَ
لَيْسَ بِالطَّيِّشِ وَلَا بِالْمُرْتَجِعِ
ثَلَبٌ عَوْدٌ وَلَا شَخْتُ ضَرَعُ
لَا حَ فِي الرَّأْسِ بَيَاضٌ وَصَلَعُ
حَافِظُ الْعَقْلِ لِمَا كَانَ اسْتَمَعَ
ثُمَّ لَمْ يَظْفَرْ وَلَا عَجْزًا وَدَعُ
تِرَةً فَآتَتْ وَلَا وَهِيًا رَقَعُ
فِي ذُرَى أَعْطَطَ وَعَرِ الْمَطْلَعُ
غَلَبَتْ مَنْ قَبْلَهُ أَنْ تُقْتَلَعَ
فَأَبَتْ بَعْدُ فَلَيْسَتْ تُتَضَعُ
فَهِيَ تَأْتِي كَيْفَ شَاءَتْ وَتَدَعُ
رِعَةً الْجَاهِلِ يَرْضَى مَا صَنَعَ
فَهُوَ يَلْحَى نَفْسَهُ لَأَنْزَعُ
وَرَأَى خَلْقَاءَ مَا فِيهَا طَمَعُ
وَإِذَا صَابَ بِهَا الْمِرْدَى انْجَزَعُ
قَلَّةُ الْعُدَّةِ قَدَمًا وَالْجَدَعُ

البطل الحقيقي في هذا المشهد هو الأمثال (كمّاً ونوعاً)؛ أي: الاستعارات (٢٠ مكنية، و٦٠ تصريحية)، والكنائيات (٨ كنايات)، والتشبيه (تشبيهان مجملان) على الرغم من وفرتها في القصيدة كلّها؛ لكنّها تنكّفت في هذا المشهد؛ ففي خمسة وعشرين بيتاً، توشك أن تكون أهمّ مقاطع التشديد، يواصل سويد نهجَه في أسطورة (الأنا) من خلال تخيل عدوان الآخر عليه، وما تفترضه طبيعة المواجهة من ردّ فعل؛ فليس الأمر نزلاً بين ندين، ولا ضرباً من التّباري بين خصمين؛ بل هو عدوانُ جمع (بدلالة ربّ التّكثيريّة التي يستخدمها في سياق الافتخار، وزعم التّفوّق: ربّ مَنْ أنضجتُ غيظاً قلبه، وبدلالة المقال: ساء ما ظنّوا وقد أبلّيتهم، كيف يرجون سقاطي) على مفردٍ ينحو بنوعه من كمّهم.

ويتقاسم الوصفُ والسردُ هذا المشهد (٧٨ فعلاً يقابلها ٨٤ اسماً؛ منها: ٢٣ مشتقاً، وتسهم في الوصف أيضاً: ثنتا عشرة صفةً نحويةً: ٧ جمل، و٥ مفردات)؛ ففي الجزء الأوّل من هذا المشهد (الأبيات ٦٧ — ٨٢) يكون العدوان على سويد (تمتّى لي موتاً، مزبداً يخطر ما لم يري، يغتابني، يحسّدي، يزقو، إذا يخلو له لحمي رتع، مستسرّ الشّن، لو يفقدني لبدا منه ذبابٌ فنبّع، ساء ما ظنّوا، صاحب المثرة، يوقد النّار، ورث البغضة عن آبائه، زرع الدّاء،...)؛ فتتداخل الشخصيات، ويتلفّت الخطاب بين ضماثها (يحسّني، يفقدني، ظنّوا، أبلّيتهم، يوقد...) محاكياً كرّ المعارك وقرّها. وفي الجزء الثّاني (الأبيات ٨٣ — ٩١) يغدو عدواناً على قناعه الفتّي؛ أي: الصّخرة الرّاسخة في ذروة الجبل (يردي صفاة، يرميها)، ولكن في الحالين يرتدّ كيدُ العدو إلى نحره.

فسويد المنصرف إلى أمجاده لا يأبه لهذا العدو، وكأته لا يراه كما تفيد الاستعارة المكنية (فارغ السّوط)؛ وهو إلى ذلك حليمٌ حكيمٌ كما توحى الكناية (لاح في الرّأس بياضٌ وصلع). وقبل هذا وذاك ثمة فعلٌ طهو، وإنضاجٌ طويل الأمد (أنضجتُ غيظاً قلبه/استعارة مكنية)، وثمة طعامٌ قاتلٌ للأعداء (ويراني كالشّجا في حلقه....) يغنيه عن الرّد؛ ولذا استعار لنفسه صورة الصّخرة المنيعة الرّاسخة (لم تُرم، غلبت مَنْ قبله أن تُقتلَع، ولن يبلغها، لم يضرّها جهده، ما فيها طمع، تعضبُ القرن إذا ناطحها، وإذا صاب بها المردى انجزع، وإذا ما رامها أعيا به...)؛ العالية المقام (في ذرى أعيط وعر المطّلع، لا يراها التّاس إلا فوقهم)، فلم يكتف بأن يشبه نفسه بها؛ بل أحلّها محلّ نفسه إحلالاً تامّاً حين جاء بالاستعارة التّصريحية (يردي صفاة لم تُرم)، وجعلها حصناً منيعاً أيضاً على سبيل الاستعارة التّصريحية (معقلٌ يأمن مَنْ كان به)؛ وهنا لا يمكن القول إنّه يشبه الصّخرة التي تشبه المعقل؛ فلا تشبيه، وإنّما المقام استعارة تصريحية؛ تعني أن سويداً هو الصّخرة المعقل.

أما أعداؤه فكبيرٌ هَرَمٌ، أو نخيلٌ صغيرٌ (ثَلْبٌ عَوْدٌ، شَخْتُ صَرَعٌ)، وفي الحالين لا يمكنهم إجهاده؛ يضاف إلى ذلك أنَّ عدوّه جاهلٌ (رعة الجاهل)، لا حيلة له إلا الصَّيَّاح (يزقو مثلما يزقو الضُّوعُ)؛ فهو فاسدٌ من الدَّاحِلِ والخارج (مطعمٌ وَخَمٌ وداءٌ يُدْرَعُ)؛ فهنا عدوّه يدْرَعُ الدَّاءَ، وقبل قليلٍ كانت خيلٌ سويدٌ تَدْرَعُ الليلَ، غيرَ آبهةٍ للأهوال، ولعلنا لا نسرف بزعمنا أنَّها تُحَفُّ سويد، وابتكاراته غير المسبوقة؛ فثَمَّةٌ تشييٌ (أنضجتُ غيظاً قلبه، يراني كالشَّحَا في حلقة، وإذا يخلو له لحمي رتع، يردي صفاةً...)، وتجسيّدٌ (داءٌ يُدْرَعُ، برجم صائبٍ، زرع الدَّاءَ...)، وتشخيصٌ باهرٌ (غلبتُ مَنْ قبله، غلبتُ عاداً ومن بعدهم، فأبتُ بعدُ فليستُ تُتَضَعُ، فهي تأتي كيف شاءتُ وتَدْعُ)، وتفاعلٌ تشخيصٍ وتشييٍ (إذا هو ناطحها؛ فهذه صيغة مفاعلة تدلُّ على أنَّ العدوَّ والصَّخْرَةَ يتبادلان فعل التَّطَحُّ)؛ على أنَّ أبدوَّ تحلّياتٍ مخيَّلةٍ سويد هي تلك التي تصوّرُ نفاقَ عدوّه، وجُبْنَهُ:

مُزِيدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرِنِي فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي انْقَمَعَ
وَيُحْيِيَنِي إِذَا لَاقَيْتُهُ وَإِذَا يَخْلُو لَهُ لَحْمِي رَتَعَ
مُسْتَسْرِ الشَّنِّ لَوْ يَفْقِدُنِي لَبَدَا مِنْهُ ذُبَابٌ فَبَغَعَ

ففي هذا التصوير حيويّةٌ، ورشاقةٌ، ومفارقاتٌ تُشَخِّصُ الأحداثَ (الفعل، وردّ الفعل)؛ فكأننا أمام مشهدٍ مسرحيٍّ حيٍّ نابضٍ. فصحيحٌ أنَّ سويداً يعقد موازنةً بينه وبين عدوّه من خلال الثنائيات الضدّية، غير أنَّ صورة هذا العدوَّ عابرةٌ للزَّمنِ والمكان، لا تعني سويداً وحده؛ إذ يمكن أن نجد فيها صورة الخصم المنافق في كلِّ زمانٍ ومكانٍ.

المشهد السادس: (سويد، وصاحبٌ ذو غيثٍ) X (عدوٌّ جاهدٌ، وهم جماعة، وشيطانه):^١

^١ - الضي، المفضليات، ص ٢٠٠ — ٢٠٢. (٩٢) يريد بالعدو الجماعة، وهو يكون للواحد والثني والجمع والمذكر والمؤنث. الجمع: الجماعات. (٩٣) المر: أراد به الكلام. الناقع: القاتل. الورع: الهيبوب الجبان. (٩٥) مذروبة: محددة. الصنع: الحاذق. (٩٦) الجذع: الشاب الحدث. (٩٧) تحارضا: تفاعلنا من الحرض، وهو الهلاك. الضرع: الضعيف من الرجال. (٩٨) الإتراف: الترف والتنعيم. (١٠١) حين لا ينفعه: أي حين لا ينفعه الفرار. موقر الظهر: مثقله. (١٠٤) ذو غيث: ذو إجابة. الزفيان: الخفيف السريع. إنقاد: من قولهم أنقذت الركبة، أي ذهب ماؤها. القرع: جمع قرعة، وهي المزادة. (١٠٥) القذع: الكلام السيئ القبيح. (١٠٦) العباب: تكاثف الموج واضطرابه. الآذي والتيار واحد، وهما الموج. خبط التيار: مضطربة متلاطمة. القلع: جمع قلعة، بفتحات، وهي الصخرة العظيمة، والمراد هنا الأمواج العظيمة. (١٠٧) الزغربي: الكثير الماء. المستعر: الذي لا يقدر عليه من كثرته. الماهر: الحاذق بالسباحة. مطلع: مخرج. (١٠٨) الحادر: الذي اتخذ الأجمة خدرًا. ثنّدت: نديت. انتجع: من النجعة، وهي طلب الكالأ في موضعه. أي لما فسد عليه موضع انتقل إلى غيره.

- ٩٢ وَعَدُوٌّ جَاهِدٌ نَاضِلُهُ
 ٩٣ فَتَسَاقَيْنَا بِمُرٍّ نَاقِعٍ
 ٩٤ وَارْتَمَيْنَا وَالْأَعَادِي شُهْدُ
 ٩٥ بِنِيَالٍ كُلُّهَا مَذْرُوبَةٌ
 ٩٦ خَرَجْتُ عَنْ بَغْضَةِ بَيِّنَةٍ
 ٩٧ وَتَحَارَضْنَا وَقَالُوا: إِنَّمَا
 ٩٨ ثُمَّ وَلَّى وَهُوَ لَا يَحْمِي اسْتُهُ
 ٩٩ سَاجِدَ الْمُنْجَرِ لَا يَرْفَعُهُ
 ١٠٠ فَرٌّ مِنِّي هَارِباً شَيْطَانُهُ
 ١٠١ فَرٌّ مِنِّي حِينَ لَا يَنْفَعُهُ
 ١٠٢ وَرَأَى مِنِّي مَقَاماً صَادِقاً
 ١٠٣ وَلِسَاناً صِرْفِيّاً صَارِماً
 ١٠٤ وَأَتَانِي صَاحِبٌ ذُو غَيْثٍ
 ١٠٥ قَالَ: لَكَيْتَ، وَمَا اسْتَصْرَخْتُهُ
 ١٠٦ ذُو غُبَابٍ زَبَدٍ آذِيهِ
 ١٠٧ زَغَرَبِيٍّ مُسْتَعِزٍّ بِخَرُّه
 ١٠٨ هَلْ سُويِدٌ غَيْرُ لَيْثٍ خَادِرٍ
- فِي تَرَاحِي الدَّهْرِ عَنْكُمْ وَالْجُمُعِ
 فِي مَقَامٍ لَيْسَ يَشِيهِ الْوَرَعِ
 بِنِيَالٍ ذَاتِ سُومٍ قَدْ نَقَعَ
 لَمْ يُطِيقْ صَنْعَتَهَا إِلَّا صَنَعَ
 فِي شَبَابِ الدَّهْرِ وَالذَّهْرِ جَذَعُ
 يَنْصُرُ الْأَقْوَامُ مَنْ كَانَ ضَرَعُ
 طَائِرُ الْإِثْرَافِ عَنْهُ قَدْ وَقَعَ
 خَاشِعَ الطَّرْفِ أَصَمَّ الْمُسْتَمَعَ
 حَيْثُ لَا يُعْطِي وَلَا شَيْئاً مَنَعَ
 مُوقِرَ الظَّهْرِ ذَلِيلَ الْمُتَضَعِ
 ثَابِتَ الْمَوْطِنِ كَتَامَ الْوَجَعِ
 كَحُسَامِ السَّيْفِ مَا مَسَّ قَطَعَ
 زَفِيَانٌ عِنْدَ انْفَادِ الْقُرَعِ
 حَاقِرٌ لِلنَّاسِ قَوْلَ الْقَذَعِ
 خَمِطُ التِّيَارِ يَرْمِي بِالْقَلَعِ
 لَيْسَ لِلْمَاهِرِ فِيهِ مُطْلَعُ
 تَبَدَّتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَانْتَجَعُ؟!

سبعة عشر بيتاً يهيم عليها الوصف (٣١ فعلاً مقابل ٨٠ اسماً؛ منها ٣٧ مشتقاً، تضاف إليها ٢٦ صفة: ١٧ جملة، و ٩ مفردات)، وتكتنف الصور البلاغية (١٧ كناية، و ١٢ استعارة مكنية، و ٤ استعارات تصريحية، و ٣ تشبيهات بليغة، وتشبيه مجمل)، وتتفاعل مكونة مشهد المعركة الفاصلة؛ إذ تصوّر مواجهة سويد منفرداً (بدليل الكناية: في تراخي الدهر عنكم والجمع) جماعة من الأعداء؛ كما توحى ربّ التّكثيرية (وعدوّ)؛ فالمراد: كم عدوّ جاهدٍ ناضلتُ!! (ويروى: "جاهدكم". يريد بالعدوّ: الجماعة)^[١]، وكثرة الأعداء كناية عن كثرة الانتصارات، وعن القدرة الشّعريّة الخارقة، وكذلك فإنّ

^١ - الضي، ديوان المفضليات، ١/٥٠٤.

وقوفه منفرداً في هذه المواجهة ضرورةً من ضرورات الانتصار، والتَّميُّز، والتَّفوق؛ فلا تكون النُّصرة إلا للضعيف؛ كما تشي الكناية: (إنما ينصر الأقوام من كان ضرع)؛ ذلك أن المعركة ههنا شرعيةٌ. بيد أن ثمة من يتطوَّع لنصرته (قال: لبيك، و ما استصرختُ)؛ وذاك هو شيطانه (صاحب ذو غيث) الذي جاءت صورته في أربعة أبياتٍ (الأبيات ١٠٤ — ١٠٧) هادرةً عاصفةً، وهي امتدادٌ لصورة سويد. أمّا العدوُّ فشاعرٌ مهمٌّ — بدليل المشاركة، والمفاعلة (فتساقينا، وارتمينا؛ بمعنى: ترامينا، وتحارضا) التي تذكرنا بالمنصفات؛ وبدليل الأشعار التي تراشقا بها؛ كما توحى الاستعارتان التصريحيتان: (بنبال ذات سُمٍّ قد نَقَعَ، بنبال كلُّها مذبوبةٌ)، وحذق مبدعيها (لم يُطِقْ صنعُها إلا صَنَعَ) — يدعم هذا العدوُّ شيطانه الذي تُصوِّره أربعة أبياتٍ (الأبيات ١٠٠ — ١٠٣) هي امتدادٌ لصورة العدو نفسه، بيد أن كلاً من العدوِّ وشيطانه فرَّ هارباً، مفحماً، منكسراً، ذليلاً، عاجزاً، فسرعان ما انجلى غبارُ المعركة عن انتصار سويد، وهزيمة عدوه.

والخلاصة: سويد ليثٌ خادِرٌ تَبَدَّتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَانْتَجَعَ (الأبيات ١ — ١٠٨ = اليتيمة)؛ فهذه النتيجة تتحقَّق من مجموع القصيدة، وتتحقَّق في كلِّ مشهدٍ فيها؛ وبذلك يمكن أن نجعلها لازمةً تتكرَّر في نهاية كلِّ مشهدٍ. فليس سويد ذا رؤية عبثية، أو انهزامية، على الرغم ممَّا يتعرَّض له، وما يعانيه، بل يصوِّر نفسه رجلاً لا يعرف التشاؤمَ، ولا اليأسَ، ولا الهزيمة مهما تكاثرت الحن، واستشرس الأعداء؛ ولذا تراه يفلح دوماً في إيجاد سبل الانتصار، وتجاوز إمكانات الأنا، والآخر، والواقع.

وهنا يُقرأ الكتابُ بعكس عنوانه؛ فقد بدأ سويد مطوِّلته بالبسط؛ فجاء في بداية بيته الأوَّل بالفعل (بسطت)، وفي نهايته بالفعل (اتَّسع)؛ والاتَّسع يدور في الفلك الدلاليّ للبسط، لكنَّه الاتَّسع المقيد المحكوم بطول الحبل الممدود. وكذلك أنهى قصيدته المطوِّلة المنبسطة زمانياً، ومكانياً، بحديث الارتحال؛ وهو شكلٌ من أشكال البسط، على أن هذا الارتحال ينتهي بالخِدر الذي اختاره هرباً من محيطٍ ملوَّثٍ بالثِّفاق والغدر والجبن. ارتحل ليعيش في فضاء الحرِّيَّة، وعمَّا قريب يضيق هذا الفضاء الرِّحب، فينشد غيره؛ إنَّه البسطُ المقيدُ؛ إنَّه الضَّعْفُ الإنسانيُّ؛ فلا بسطَ مطلقٌ في هذه الأرض، وهذه الحياة. إنَّ ما يعني شاعرنا أن يكون حرّاً في داخله؛ فذاك وحده ما يوسِّع آفاق حرِّيَّته.

وعلى الرِّغم من هذا البسط، لم يعمد سويد إلى البساطة في نسج قصيدته؛ بل جاءت معقَّدة غير بسيطة؛ في بنائها، وأحداثها، وشخصياتها، وهذه الشَّخصيات التي تجادلت، وتفاعلت في النصِّ، ليست

شخصياتٍ حقيقيّةٍ؛ بل هي أفنعةٌ فنيّةٌ، أو رموزٌ فنيّةٌ متخيّلةٌ، استعان بها الشاعِرُ لدفع عجلة الأحداث في حكايته الشعريّة التي تداخلت حلقاتها، وشخوصها، وأحداثها، وأساليبها.

فقد انتابها التّقديم والتّأخير (مثل قرْنِ الشّمس في الصّحور ارتفع، لا يخافُ الغدرَ من جاورهم، هيّجَ الشّوقَ خيالاً، ولا وهياً رَفَعَ، ولا عَزّاً ودَعً، أرّقَ العينَ خيالاً، أنضجتُ غيظاً قلبه، فرّ مِنّي هارباً شيطانُهُ، بكرتْ مُزْمَعَةٌ نيتُها، ليس للماهرِ فيه مُطْلَعٌ، ليس فيها مُتَسَعٌ، وعلى المتنين لونٌ، ما فيها طمع، ما فيه قمع، ما فينا خرع، فيهنّ شجع، فيهنّ جشع، فيها ترع، فيه قدع، فيهم مستمع، بها مملكةٌ، بخديّه سَفْعٌ...)، وقد عُرِفَ عنهم أنّهم يقدّمون ما هم به أَعْنَى، والاعتراض (كان — إذا ما اعتادني — حالَ دون التّوم، وكذاك الحبُّ — ما أشجّعهُ — يركب الهول، ويزجيها — على إبطائها — مغرب اللون، فركبناها — على مجهولها — بصلاب الأرض، وتخطّيتُ إليها — من عدى — بزماغ الأمر، كتب الرّحمنُ — والحمدُ لَهُ — سَعَةَ الأخلاقِ فينا، فتراهنّ — على مُهلتيه — يَخْتَلِينَ الأرض...).

وتخلّلَ نسيجها كثيرٌ من الحذف (ياخذُ السّائرَ فيها... كالصّفْع، وتخطّيتُ إليها... من عدى... مَعْقِلُ يأمنُ مَنْ كانَ به، و... كرتُم عندها مُكْتَبِلُ، حين لا ينفعُهُ...) ثقةً بفهم المتلقّي، واستجابته للخطاب، أو حفزاً له إلى الإسهام في بناء القصيدة، وملء فراغاتها، والتماهي مع مقولاتها. وهنا يلحّ السّؤال: أوجد الإنسانُ اللغةَ ليوصلَ إلى الآخرين ما في نفسه، أم ليضللّهم عمّا في نفسه؟! وإذا سلّمنا بصحّة قضية التعبير في لغة التّواصل؛ أفلا يمكن الحديث عن التّلميح، والإشارة، والتّضليل، في لغة الفنّ؛ ذلك أنّها لغةٌ مخادعةٌ؛ تولّف من معادنِ الكَلِمِ سبيكاتها؛ كما يشتهي مبدعُها، لا كما تشتهي الخاماتُ الأولى؟! فتتّجدُّ الأجزاء، وتتفاعل، وتأتلفُ المتنافراتُ في جسد القصيدة، فلا تعود القراءةُ استعراضَ مشاهد متلاحقة، بل محاولة استغوار للرؤية الكلية الكامنة وراء وحدة المتنوعات، وائتلاف المتغايرات؛ وكما يحدث الالتفاتُ بين الضّمائر، يُولّدُ التفاتٌ خفيٌّ حركة الشخصيات والأحداث والمشاهد؛ أي القصيدة كلّها.

أمّا الأسلوب الخبريّ الغالب على القصيدة المكوّنة من نحو مئتين وتسعين جملةً؛ باستثناء أربع جمل إنشائيّة (كيف باستقرارٍ حرٌّ؟ كيف يرجون سِقَاطي؟ لبّيك! هل سويّدٌ غيرُ ليثٍ؟!)، فقد جاء مناسباً هيمنة السّرْد (الحكي) على القصيدة، وكذلك الشّأن في غلبة الجمل الفعلية (٢٣٤ جملة) على الجمل الاسميّة (٥٥ جملة)، وغلبة الأفعال الماضية (مئة وأربعة وستون فعلاً ماضياً) على الأفعال المضارعة (ستّة وسبعون فعلاً مضارعاً)، وهي جميعاً أفعالٌ دالّة على القصّ؛ أي معبرةٌ عن أفعالٍ مضت وانقضت؛

ذلك أنّ الأفعال المضارعة نفسها جاءت متضمّنةً في حركة مُضَيِّ الأحداث، وانقضائها (هَيَّجَ الشَّوْقَ خيالاً... جازَ إلى أرْحُلنا... لم يُرْعَ... أنْسَ كان إذا ما اعتادي... حالَ دونَ النومِ مِنِّي... فأبَيْتُ الليلَ ما أرقُّه... إلخ)؛ أي جاءت دالةً على الماضي، لكنّها لم تخلُ من الدلالة على الاستمرارية؛ أي أنّها لم تخلُ من الدلالة على الحاضر الحركي المتدفّق لحظة التّظم.

الخاتمة:

هكذا تتفاعل الصّور، والأساليب، والأدوات؛ في المشهد الواحد، فتتلاقى المشاهد، وتتكامل منتجةً القصيدة^١؛ أي راسمةً الصّورة الكليّة التي تسري في نُسْغِها رغباتُ الشّاعر وأحلامه؛ ولعلّ هذا التّهج غالبٌ على شعر سويد عامّةً؛ وعلى اليتيمة خاصّةً؛ ففي كلّ تعويضٍ فنيٍّ عن العجز الواقعي؛ فسويد في ذلك كلّ يتيّم يفتخر بنسبه، ضعيفٌ يفتخر بقوّته الخارقة، وبقدرته على ارتياد الصّعاب، كهلٌ مُعَمَّرٌ يفتخرُ بقوّته، وقدرته، وشهامته، وإقدامه، مُقِلٌّ يفتخر بشعره الفاخر المفعّم خصوصه... على أنّ أهمّ ما يميّز اليتيمة الرّشاقة، وحيويّة التّصوير والتّشخيص، وكثرة الفراغات الموكلة إلى القارئ المثاليّ؛ على الرّغم من وفرة الرّوابط بين مكوّناتها؛ فنّمةً جملٌ معقّدة التّركيب، وتألّفٌ متنافراتٍ، وحذفٌ، والتفاتٌ، واعتراضٌ...، وهذه مزايا لليتيمة؛ فهي نصٌّ مفتوحٌ على قراءات المتلقّين الذين يعيدون إنتاج الدلالة؛ ولعلّنا لانسرف إذا قلنا إنّها قصيدة متجدّدة يشترك في إنتاجها المبدع والمتلقّي عند كلّ قراءة.

وتبقى الأسئلة قائمة: أأزرت معايير القليلة بسويد؟ أم كان لتأخّره سُهْمَةٌ في إهمال مكانته؛ فلا هو من الفحول المتقدّمين، ولا هو من شعراء الدّعوة، ولا من عتاة المشركين؟! أم أحلّ به قلة شعره؛ فقد كان من أصحاب الواحدة؛ في حين كان الفحول المقدّمون عند جمهور المتلقّين عامّةً والتّقاد خاصّةً ممّن كثر شعرهم، وتعدّدت قصائدهم، وطرقوا من موضوعات الشّعر، ووظائفه، جُلّها!!

قائمة المصادر والمراجع

- ١- ابن عبدربه، العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتب فهارسه: أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، و عبد السلام هارون، قدم له: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١٩٩١، ١.

^١ - ولذا لا يمكن أن تكون هذه القصيدة قصيدتين؛ قيلت إحداهما في الجاهلية، والأخرى في الإسلام؛ كما حسب طه حسين. ينظر: حديث الأربعاء، ١/ ١٦٢.

- ٢- امرئ القيس، ديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط ٥، ١٩٩٠.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط ٣، د. ت.
- ٤- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧.
- ٥- أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عباد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٦- الإصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٥٥.
- ٧- الأعشى الكبير، ديوان، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢.
- ٨- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط ٥، ١٩٩٣.
- ٩- بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط ٥، ١٩٨٣.
- ١٠- البغدادى، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- ١١- بلاشير، د. ر، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٨٤.
- ١٢- البهيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط ٤، ١٩٧٠.
- ١٣- البهيتي، نجيب محمد، المعلقات سيرة وتاريخاً، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٢.
- ١٤- البهيتي، نجيب محمد، المعلقة العربية الأولى؛ أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨١.
- ١٥- التريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب، ط ١، ١٩٦٩.

- ١٦- ثعلب، أبي العباس، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- ١٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
- ١٨- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢.
- ١٩- الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤.
- ٢٠- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤.
- ٢١- حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط١٤، ١٩٩٣.
- ٢٢- خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط١، ١٩٤٩.
- ٢٣- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والإنكليزي والفرنسية: عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
- ٢٤- الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، ومهدي البقيري، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط١، ١٩٩٧.
- ٢٥- الزمخشري، أساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥.
- ٢٦- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع، تحقيق ودراسة: محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
- ٢٧- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وتراجمه وتعليقاته: محمد علي حمد الله، نشر وتوزيع المكتبة الأموية بدمشق، ١٩٦٣.
- ٢٨- زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢.
- ٢٩- سويد بن أبي كاهل اليشكري، ديوان، شاعر العاشور، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

- ٣٠- الضبي، الفضل بن محمد بن يعلى، المفضليات، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق وشرح: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.
- ٣١- _____، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط ٨، ١٩٩٣.
- ٣٢- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط ١٨، ١٩٩٥.
- ٣٣- طبانة، بدوي، معلقات العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٨.
- ٣٤- طرفة بن العبد، ديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥.
- ٣٥- عبید بن الأبرص، ديوان، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط ١، ١٩٥٧.
- ٣٦- عمرو بن كلثوم، ديوان، صنعة د. علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط ١، ١٩٩١.
- ٣٧- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، من فرائد التراث الأدبي، د. ت.
- ٣٨- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٣، ١٩٧٩.
- ٣٩- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط ٢، ١٩٩٤.
- ٤٠- كروتشه، بنديتو، المحمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، الأوابد، دمشق، ط ٢، ١٩٦٤.
- ٤١- كوين، جون، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.
- ٤٢- مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، مكتبة لبنان — ناشرون، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦.
- ٤٣- _____، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان- ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠١.
- ٤٤- النابغة الذبياني، ديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٩٠.
- ٤٥- نعيمة، ميخائيل، كرم على درب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ٩، ١٩٨٩.
- ٤٦- الهذليين، ديوان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

نبراتُ الحزنِ في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عباد (دراسة مقارنة)

الدكتور شهر يار همي*

رضاكياني**

الملخص

إنَّ ابتعادَ أيِّ إنسانٍ عن الأهل والأصدقاء، أمرٌ محزنٌ يولد الإحساس بالألم والحزن، وغالباً ما يحدث هذا الأمر لظروف خارجة عن إرادة الإنسان كالأسر أو الانحباس. إنَّ الظروف المريعة التي عاشها الشعاعان مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في الأيام التي قضياها في السَّجن، ساقتهما إلى نظم الأشعار التي تعبر عن عواطفهما تجاه الحياة؛ فشعر السَّجن عند مسعود سعد هو ما اصطُلح على تسميته بـ (الحبسيات)، وهذا الشعر عند المعتمد يسمَّى بـ (الأسريات). تمتاز هذه الأشعار بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصاً من الأدب، ومن هذا المنطلق يتصدى هذا البحث لدراسة شعر السَّجن الذي ظهر في الأدب الفارسي والعربي ليعرّف بالمضامين المشتركة في هذين الأديين وفق رؤية تحليلية لدى الشعاعين مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد بالاعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي. من النتائج المتوخاة من هذه الدراسة نرى مدى تعلق النصوص بعضها ببعض، فتنشأ المضامين المشتركة في شعر مسعود سعد والمعتمد بن عباد عن إحساسهما المشترك تجاه الظروف المريعة التي قضياها في السَّجن. فالسَّجن وما يترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لنظم القصائد التي تحمِلُ صعوبة العيش في غياهب السَّجن ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم والشكوى من الدَّهر والتبرُّم بالدُّنيا ورتاء أهل البيت.

كلمات مفتاحية: السَّجن، الحبسيات، الأسريات، مسعود سعد سلمان، المعتمد بن عباد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

** طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران.

المقدمة

لو تصفّحنا مصادر الأدب في فترات مختلفة لَوَقَفْنَا على كثير من المقطعات والقصائد الشعريّة التي قالها الشعراء في السّجن، عبروا فيها عمّا يعتلج في نفوسهم من نبرات الحزن والكآبة. ففي جحيم السّجن ودجاجير الظلام الدامس، يأخذ الشّاعر السّجين قلمه ليحاكي واقعه وحياته الجديدة ويغمسه في الوجدان ليصوّر تجربة الأسر والمعاناة، ويسطر ملاحم الصمود، في نصوص لا أصدق ولا أعذب منها. وقد تراوحت تلك النصوص بين وصف السّجن ووصف الحال فيه، ومعاناة السّجين من القيود والسّلاسل والظلام. وجاءت بعض النصوص لتعبر عن تباير الشّوق إلى الأهل والأحبة، والحرية والانطلاق من القيود، وتناول بعضها حديث النفس (الذات)؛ ففي ظلام ليالي السّجن ومن بين القيود والسلاسل تنطلق النفس وينطلق الفكر يجوبان صفحات الماضي؛ فيسترجعان صوره الجميلة وذكرياته الحبيبة وشخصه ومواطن اللقاء بين الأحبة يعيشان معها لحظات من السعادة المفقودة منسلخين عن حاضرها المرير.

السّجن تجربة ثرية لمن ابتلي بها من الشعراء على مرّ العصور. والشّعراء الفارسي والعربي زاحران بالشّعراء الذين عانوا تجربة السّجن أو الأسر؛ ففاضت قرائحهم شعراً ثائراً ناطقاً بروح المقاومة وإرادة الحياة. ف شعر السّجن هو الشّعر الإنساني النضالي الذي ولد في ظلام الزنازين وخلف القضبان الحديدية، وخرج من رحم الوجد والمعاناة النفسية، والمعبّر عن مرارة التعذيب وآلام التنكيل وهموم السّجين.

من هذا المنطلق، قضى الشّاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد، باعتبارهما نموذجين ممتازين للشعر الفارسي والعربي، سنوات طويلة من حياتهما في السّجن بعيدين عن الأهل والديار. إنّ الظروف التي عاشها الشاعران في هذه السّنوات ساقتهما إلى إنشاد الأشعار التي تعبّر عن عواطفهما تجاه الحياة المريرة داخل السّجن. تمتاز هذه الأشعار بالميزات المشتركة التي جعلتها نوعاً خاصاً من الأدب، وهذه الميزات تنبع من الظروف الصعبة المدهشة التي واجهها الشّاعران في الحبس.

فالسؤال الذي يطرح هنا، يتلخص في ما يلي: ما هي أهمّ المضامين المشتركة التي تحثنا على المقارنة بين هذين الشّاعرين؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض وجوه التشابه في أعمالهما الشعرية بالإعتماد على المنهج الوصفي- التحليلي.

وقد كتبت دراسات عديدة حول الشّاعرين مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد خلال السّنوات الأخيرة، منها: مقالة "روميات أبي فراس الحمداني وحبسيات مسعود سعد سلمان (دراسة مقارنة)"^١

^١ - محمد هادي مرادي وصحبت الله حسنوند، نشرة التراث الأدبي، العدد الثاني، سنة ١٣٨٨هـ. ش

ومقالة "الحبسيات العربية والفارسية اعتماداً على حبسيات أبي فراس الحمداني ومسعود سعد سلمان"^١ ومقالة "أسريات المعتمد بن عباد (دراسة نقدية)"^٢ وأطروحة "تجربة السّجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد"^٣

وقد حفلت هذه الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية المفيدة، ولكن مما لا ريب فيه أنّ المقارنة بين السّجنيات، ودلالاتها في البناء الشعري ضمن تجربة الشّاعرين: مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد، تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، وتضعنا على مقربة من النصّ الشعري في الأدبين المختلفين، لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة، لم يزاوله أحد من الباحثين، في ما نعلم، وما أكثرما لانعلم!، ويكون مغايراً إلى حدّ ما لما كتب من دراسات أخرى.

نبذة عن حياة مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد

كان مسعود سعد سلمان من أشهر شعراء الفرس "ولد على الأصح^٤ في مدينة (لاهور) بين عامي ٤٣٨ إلى ٤٤٤هـ، في عهد السلطان (مودود بن مسعود الغزنوي)، وعاش إلى أوائل حكم (بهرام شاه الغزنوي). نشأ مسعود في مَسْقَط رأسه (لاهور)، و"أقبل على تعلّم العلوم، وبما أنّ أباه كان في المناصب الديوانية، فقد اهتمّ الشّاعر بالشعر والكتابة"^٥. "ينتمي مسعود إلى أسرة ذات منزلة رفيعة ومكانة عالية، ومشهورة بالعلم والفضل والرئاسة. رحلت هذه الأسرة إلى مدة طويلة تناهز ستين عاماً، تسنم خلالها مناصب عديدة"^٦.

^١ - أحمد الزغلول، نشرة الرسالة الفارسية، العدد الأول، سنة ١٣٨٢هـ.ش

^٢ - محمد سليمان سعودي وخالد سليمان الخلفات، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول، المجلد ٢٧، ٢٠١١م

^٣ - عامر عبدالله، تجربة السّجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، سنة ٢٠٠٤م

^٤ - لم يذكر تاريخ ولادة مسعود سعد سلمان في كتب التواريخ والمصادر الأدبية، لكن المؤرخين يعتقدون بأنّ ولادته كانت بين ٤٣٨ و٤٤٠هـ مرجحين سنة ٤٣٨هـ. (لمزيد من التوضيح، أنظر مقدمة ديوان مسعود سعد، تصحيح رشيد ياسمي)

^٥ - تقع مدينة لاهور الباكستانية في الشمال الشرقي من البلاد، وهي مدينة تقع على نهر رافي، القريب من الحدود الهندية وهي عاصمة إقليم البنجاب وتعتبر أيضاً العاصمة الثقافية لباكستان. وكانت لاهور في عهد الغزنويين القاعدة الإسلامية التي انطلق منها الإسلام إلى شبه القارة الهندية. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

^٦ - فروزانفر، سخن وسخنوران، ٢٠٧

^٧ - سهيلي خوانساري، حصار ناي، ص ١٤

"ارتقى الشاعر مسعود سعد إلى المناصب الرفيعة في بلاط (سيف الدولة محمود)؛ وهو أثار حسد أعدائه فوجهوا التهم السياسية ضده، حيث اتهموا (سيف الدولة محمود) وعدداً من رجاله ومن بينهم مسعود سعد بأنهم في صدد الذهاب إلى مدينة (خراسان) ليشاركوا (ملك شاه السلجوقي) مُدبرين مؤامرة ضدَّ السلطان (إبراهيم الغزنوي)".^١ "كانت هذه الجريمة عواقب سيئة أسفرت عن عزل (محمود) وحبسه، كما أمر السلطان بحبس الشاعر لمدة عشر سنوات في قلاع (سو)، و(دهك) و(ناي)"^٢

"انتهت المرحلة الأولى من حبس الشاعر بعد أن أمر السلطان بإطلاق سراحه، فاهتم بما كان يمتلكه من الأملاك في (لاهور) بعد أن تخلص من الحبس. وبدأت المرحلة الثانية من حياة الشاعر في عهد السلطان (مسعود الثالث بن إبراهيم) ووزيره (قوام الملك نظام الدين أبا نصر الفارسي). فلما سلم (أبونصر الفارسي) أمانة (چالندر) في (لاهور) إلى مسعود سعد، أثارت ذلك حسد الحاسدين، وبما أن (أبانصر) مهّد الطريق لإمارة الشاعر قصد الأعداء والحاسدون هذا الشخص وأصحابه خاصة مسعود سعد، وفي نهاية الأمر، أمر السلطان بسجن الشاعر في قلعة (مرنج)؛ فبدأت المرحلة الجديدة من حياة الشاعر في الحبس من سنة ٤٩٣هـ وامتدت إلى ٥٠٠هـ، وتخلص من الحبس بعد أن بلغ اثنين وستين من عمره. فقد توفي مسعود سعد سنة ٥١٥هـ".^٣

"يعدُّ مسعود رائد (فنّ الحبسيات) في الأدب الفارسي بلامنازع. إذ إن سنين السّجن الطويلة قامت بدور هام في ازدهار قريحته الشعرية في نظم الأشعار التي قلّما نجد لها نظيراً في الأدب الفارسي. وكان

^١ - صفا، تاريخ ادبيات در ايران، ٢٨١/١

^٢ - زرين كوب، با كاروان حله، ٧٦ ذكر في هامش كتاب ((طبقات الناصري)) تأليف منهاج السراج أن هذه القلاع داخل حدود الدولة الغزنوية وكانت واقعة بين الجبال الوعرة بفاصلة قريبة أو بعيدة عن مدينة غزني. وقد عبّر الشاعر مسعود عن سجنه في هذه القلاع في البيت التالي:

هفت سالم بكوفت سو و دهك پس از آتم سه سال قلعه ناي

(سعد سلمان، ديوان، ص ٤٢)

سبع سنين بت في سجنّي «سو» و «دهك» بعناء ونصب، ثم قضيت ثلاث سنوات في قلعة «ناي».

^٣ - كانت قلعة «مرنج» واقعة بين الجبال المرتفعة داخل حدود الحكومة الغزنوية بفاصلة بعيدة عن مدينة غزني. (لمزيد من التوضيح، أنظر هوامش كتاب طبقات الناصري لمنهاج السراج)

^٤ - فروزانفر، سخن و سخنوران، ٢١٠-٢٠٩

مسعود قوي الثقافة، واسع المعرفة، فقد درس العربية وآدابها ودرس علم النجوم وعلوم القرآن والحديث.^١

كذلك كان المعتمد بن عباد من أشهر شعراء العرب "فقد ولد في مدينة (باجة)^٢ ونشأ في مدينة (إشبيلية)^٣ في أسرة ذات سيادة وحكم وجاه".^٤ وكانت ولادته عام ٤٣١هـ، _بسبع سنوات قبل أن يولد مسعود سعد_ أو ٤٣٢هـ".^٥ كان والده ملكاً على (إشبيلية)، وعندما مات، اعتلى المعتمد العرش وتبوأ الحكم سنة ٤٦١هـ. ق، وهو في الثلاثين من عمره.^٦

وقد كان المعتمد بن عباد شاعراً يقدر الشعر حق قدره، ويحب مجالسة الشعراء. وقد تجمعت للمعتمد "أسباب كثيرة ألهمت عواطفه على اختلاف أنواعها؛ فهو محب مدمن على الشراب، تلعب به عواطف الحب، ثم تلهبها الخمرة. ومن ناحية أخرى، يعتز أحياناً بملكه، فتمدحه الشعراء وألهبوا فيه شعور المجد والفخر. وقد فقد ولديه في بعض الحروب، وكانا شابين، وأخيراً ذهب عنه عزه وملكه، فذل بعد العزة، وهان بعد العلو، وافترق بعد الغنى".^٧

ولتوضيح الحال التي وصل إليها المعتمد بن عباد من بداية القبض على مصير (إشبيلية) حتى أيام سجنه، تجدر الإشارة إلى أن "دولة (بنو عباد)، إحدى دول الطوائف التي قامت بعد الفتنة البربرية في (قرطبة) سنة ٣٩٩ هـ. ق، حيث سقطت بعد هذه الفتنة الخلافة الأموية، وأصبحت الأندلس موضعاً للنزاعات والصراعات الداخلية والحروب بين هذه الدول، واستطاع (بنو عباد) أن يكونوا دولة قوية،

^١ - الزغلول، تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري، ص ٦١

^٢ - مدينة «باجة» أو «فافا» كما سماها الرومان تمتد جذورها إلى العهد اللوبي والعهد القرطاجي (٢٦٠ ق.م) حيث لعبت دوراً طلائعياً في الحروب البونيقية وقد بلغت درجة كبيرة من المجد في عهدي ماسنيسا ويوغرطة، حيث اكتسبت صفة المدينة يدير شؤونها مجلس الأعيان. وتم فتح باجة على يد التابعي معبد بن العباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو دفين مرج باجة (٦٥٥ م) ثم زهير بن قيس البلوي (٦٩٣ م) للقضاء على المرتدين من البربر، وقد توطد الفتح نهائياً على يد حسان بن النعمان حيث استرجعت المدينة مكانتها كمركز إداري وعسكري واقتصادي وديني لكامل منطقة الشمال الغربي (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

^٣ - تقع مدينة إشبيلية في الأندلس (إسبانيا حالياً) وفتح المسلمون هذه المدينة في شعبان ٩٤ هـ / ٧١٣ م بقيادة موسى بن نصير. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر).

^٤ - الزركلي، الأعلام ٥٠/٧.

^٥ - فروخ، تاريخ الأدب العربي، ص ٧١٣.

^٦ - السعودي والخلفات، أسريات المعتمد بن عباد، ص ١٩٩.

^٧ - أمين، ظهر الإسلام، ١٧١/٢.

مركزها (إشبيلية)، وحارب (بنو عباد) بعض دول الطوائف، وحققوا انتصارات ولم يتورع المعتمد في عقد تحالفات مع (ألفونسو السادس) حاكم قشتالة^١ الإسباني، وبعث وزيره (ابن عمار) ليتفاوض معه، وتمكن (ابن عمار) من عقد معاهدة سرية من بنودها السرية أن يترك المعتمد (ألفونسو السادس) لاحتلال مدينة (طليطلة)^٢ مقابل أن يدفع المعتمد الجزية لـ (ألفونسو)، وقد تحقق حلم (ألفونسو) بعد مدة قصيرة، فسيطر على (طليطلة) سنة ٤٧٨هـ. ق، ولم يتوقف (ألفونسو) عند هذا الحد، بل احتل مدناً وحصوناً أخرى، وأحسَّ المعتمد بخطورة الموقف، فطلب العون من (المرابطين)^٣ في المغرب بقيادة (يوسف بن تاشفين)، وحذرته الحاشية منه خوفاً من أطماع (المرابطين)، لكنه رفض وقال قولته المشهورة: (لأن أرعى الجمال عند ابن تاشفين خير من أن أرعى الخنازير عند ألفونسو)، ونصره (ابن تاشفين)، ووقعت معركة (الزلاقة) الشهيرة^٤، ودحر الجيش الإسلامي جيوش الإسبان. ثم عاد (ابن تاشفين) إلى المغرب، وعاد المعتمد مرة أخرى إلى لهوه ومجونه فعاد (ابن تاشفين) ليقا تل حليفه بالأمس المعتمد بن عباد، فحاصر مدينة (إشبيلية)، ودافع المعتمد عنها دفاعاً مريراً، حتى سقطت عاصمة

^١ - مملكة قشتالة واحدة من ممالك العصور الوسطى في شبه الجزيرة الإيبيرية وقد اشتق اسمها من كلمة كاستل (=القلعة) بسبب كثرة القلاع فيها. (لمزيد من التوضيح، ارجع إلى كتاب انبعاث الإسلام في الأندلس، لعلي المنتصر الكتاني).

^٢ - طليطلة مدينة قديمة في أسبانيا تقع في وسط شبه جزيرة أيبيريا، فكانت هذه المدينة إحدى حواضر الدنيا التي نقشت اسمها على خارطة التاريخ منذ كانت قاعدة للإمبراطورية الرومانية في شبه الجزيرة الأيبيرية، إلى أن تحولت إلى وحدة من أكبر حواضر العالم الإسلامي في العصر الوسيط. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، انظر موسوعة المدن الإسلامية لآمنة أبو حجر)

^٣ - نشأت دولة المرابطين في القرن الخامس الهجري خارج نطاق المغرب بشمالي أفريقيا، ولكن القبائل التي أنشأتها هي قبائل صنهاجة المغربية. (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب «سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس لحسين مؤنس»)

^٤ - معركة الزلاقة وقعت في ٢٣ أكتوبر ١٠٨٦م بين جيوش دولة المرابطين متحدة مع جيش المعتمد بن عباد والتي انتصرت على قوات الملك القشتالي ألفونسو السادس. كان للمعركة تأثير كبير في تاريخ الأندلس الإسلامي، إذ إنها أوقفت زحف النصارى المطرد في أراضي ملوك الطوائف الإسلامية وقد أخرجت سقوط الدولة الإسلامية في الأندلس لمدة تزيد عن قرنين ونصف. وقعت المعركة في سهل في الجزء الجنوبي لبلاد الأندلس يقال له الزلاقة. يقال أن السهل سمي بذلك نسبة لكثرة انزلاق المتحاربين على أرض المعركة بسبب كمية الدماء التي أريقَت ذاك اليوم وملاأت أرض المعركة (لمزيد من التوضيح، انظر كتاب معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، لشوقي أبوخليل).

الدولة، فقبض على المعتمد، وأُخذ أسيراً وسجن في زنزانة (أغمات) بالمغرب، وقيد بالحديد ليدوق أعلى درجات الذل والهوان بعد حياة السعادة والرفعة، إلى أن مات سنة ٤٨٨ هـ. ق.^١ وفي السجن، أنشد المعتمد أجمل قصائده المسماة بـ (الأسريات)، التي عبرت عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزة والمجد، حيث توقف كثيراً في محطاته الشعرية الأسرية هذه مع أحواله قبل السجن حين كان ملكاً حاكماً يصول ويجول، ويحقق الانتصارات العظيمة، ويقارنها بما آل إليه أمره الآن، ولم يمنعه هذا الحال من التعبير عن آلامه وأحزانه وتجربته بهذه القصائد التي تفيض رقة وعذوبة.^٢

المقارنة بين الشاعرين في شعر السجن

(السجنيات) هي تلك القصائد التي كتبها أصحابها خلف قضبان السجن. فـ "شعر السجن عند مسعود سعد سلمان، هو ما اصطلاح على تسميته بـ (الحبسيات)،^٣ التي تعتبر لباب شعره، وصفوة إنتاجه، وهي القصائد التي نظمها الشاعر وهو سجين يقاسي مرارة القيد، وصعوبة البعد عن الأهل والأحباب".^٤ وكذلك "في السجن قال المعتمد بن عباد أجمل قصائده الشعرية المسماة بـ (الأسريات)، التي عبرت عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العز والمجد".^٥ فإن الناظر في محنة مسعود سعد سلمان وأشعاره في السجن لا يلبث أن تعود به الذاكرة إلى محنة المعتمد بن عباد وأسرياته. وذلك لما بين الشاعرين من ظروف متقاربة، تتجلى بحياة العز والمجد من جهة، ولما نزل بساحة الشاعرين من ألم المحنة و عذاب السجن من جهة أخرى. قد أثر السجن في شعر كل من هذين الشاعرين؛ فكانت حبسيات مسعود مرآة تعكس مرارة البعد عن الأهل والأحباب، كما كان لأسريات المعتمد وقع كبير على نفسه، وهي تعكس عواطف الشاعر وأحزانه العميقة. وبالنظر إلى المضامين المشتركة في شعر مسعود والمعتمد في السجن، نجد تنوعاً فيها، ويمكن تفصيل هذه المضامين التي تعبر عن نبرات الحزن والكآبة في نفوسهما، على النحو الآتي:

^١ - المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين، ص ٢٠٦.

^٢ - نفس المصدر، ص ٢٠٠.

^٣ - قد كان كتاب (مجمع النوادر) أو (المقالات الأربع في الكتابة والشعر والنجوم والطب) لأحمد بن عمر بن علي النظامي العروضي السمرقندي من أقدم المراجع المكتوبة التي أستخدمت فيها لغة الحبسية. (ظفري، ١٣٧٥ هـ. ش: ١٩).

^٤ - ظفري، حبسيه در ادب فارسی از آغاز شعر فارسی تا پایان زندیه، ص ٢٠.

^٥ - السعودي والخلفاء، أسريات المعتمد بن عباد، ص ٢٠٠.

السَّجْنُ ومرارةُ القيد

في غياب السَّجْن عندما تصبح رؤية الشمس أمنية أشبهت بالخيال بالنسبة للشاعر المسجون، يهمس بها لسانه المقيّد بكلمات مكبلة؛ فالشاعر السَّجْن طالما يتغنى بالشعر، راسماً عبره نبرات حزنه العميقة، ويشكو من مرارة القيد الذي أدمى يديه وساقيه. فما أكثر الشعراء الذين حبسوا خلف القضبان الحديدية! "وما أكثر الأشعار التي قيلت في مرارة القيود الفولاذية! فبددت معاني هذه الأشعار بنور توهجها ظلام السَّجون الدامس، وتنسمت قوافيها نسائم الحرية، وخرجت من غياب السَّجون ودياجيرها، لتصبح تاجاً مرصعاً على هامة الخلود".^١

يلتقي الشاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في الشكوى من القيد، وفي الحديث عنه؛ فمرارة القيد في حياتهما في السَّجْن عامل من عوامل التقاء الشعارين اللذين بلغا الغاية في وصف آلامهما النفسية وشقائهما الروحي الذي لا مدى بعده لألم متألم. وجدير بالذكر أن الشكوى من القيد تحتل المركز الدلالي في وعي الشعارين، فهي مناط تركيزهما، وتقع في محور اهتمامهما ومعاناتهما الشعورية، وهي المحرك الأساس لقلقهما.

وقد عانى مسعود سعد في سجنه من القيد وقسوته، وعمق إحساسه بالحزن والحسرة. فالقيد وما نتج عنه من آلام نفسية، قد ترك أثراً في نفس الشاعر، انعكس بالتالي على شعره، فنراه يشبه القيد ومرارته بالشعبان وسُمّه:

از زهرِ مار و تيزِ آهَن بُودِ هلاكِ با مارِ حلقه گشته ز آهَن چگونه ای؟^٢

تدور الأيام وتتعاقب الأعوام على الشاعر في قيود كالأفاعي في الطول وكُبول كالجبال في الثقل، فلا تنقش كتابة الشاعر ولا تهدأ نفسه، لأنّه دائم التفكير في مرارة القيد الذي أفعده:

- اژدها بود خفته بر پایم نتوانستم آن زمان، برخاست

- پای من زیر کوه آهَن بُود کوی برپای، چون توان برخاست؟^٣

^١ - البرزة، الأسر والسَّجْن في شعر العرب، ص ١٢

^٢ - سعد سلمان، الديوان، ص ٢٢٩. كلُّ من سَم الحية وجدة الحديد موجبان للهلاك، فما تصنعُ أنتَ وحيةٌ من حديدٍ وقد التوت على رجلِك؟

^٣ - نفس المصدر، ص ١٧٥.

الشعبان نائمٌ على قَدَمي، إذاً فلا أستطيعُ النهوضَ.

قَدَمي تحتَ جَبَلٍ من الحديدِ، فكيفَ يستطيعُ النهوضَ مَنْ كانت رجلاه تحتَ جَبَلٍ؟

على هذا النحو، نرى أنَّ الشَّاعر مسعود سعد استطاع أن يبني جَوْاً مُزْعِجاً لما يعانيه من خلال تشبيه قيده بالأفعى أو الثعبان، لأنَّه أزعج من القيد، ووجد نفسه يروح تحت عبء كبل لا يستطيع دفعاً لضجره وسأمه، وهذا متوقع من سجين مكتئب؛ فمن المعلوم أن المكتئب السجين لا يستطيع أن يقوم، ولا يميل إلى الإقدام على عمل، بل لا يملك قدرة التفكير المثمر، فكآبته تدفعه إلى الإحجام عن القيام بعمل، لأنَّه في عذاب من ثقل قيده، فظلَّ في جمود لا يقدر على شيء، إلَّا أنَّه استنهض همته شيئاً ما ولم يجد لنفسه تلهية ولا تسلية إلَّا في نظم الشعر على نحو خاص، لذلك يقول الشَّاعر أيضاً في تشبيه قيده بالأفعى أو الثَّنين:

ازدهابين، حلقه گشته خفته زیرِ دامنم! ز آن نجنبم، ترسم آگه گردد از درهای من!^١

هذا البيت في الحقيقة ما هو إلَّا محاولة من الشَّاعر لوضع نفسه في مصاف مصائب السَّجن، فإنَّه محزون، لأنَّه يرى القيد الذي أقعدَه يلازمه دائماً.

كذلك حينما ننتقل إلى شعر المعتمد بن عباد، نجد أنَّه كمسعود سعد، قد شكى من القيد الذي أفلَّقه في غياهب السَّجن، فكان القيد رفيق سوء يلازمه كلَّ يوم. من أجل ذلك كان للقيد نصيب بارز من شعره، وقد نظم فيه أشعاراً حزينة، صوَّر فيها القيد وما عليه من قسوة من ناحية، وما عاناه الشَّاعر من القيد من ناحية أخرى. "والقيد شيء تنفر منه النفوس البشرية؛ فلا أحد يرضى بالقيد ملازماً له، فكيف يملك اعتاد ترُّب الأسرَّة أن يجد نفسه فجأة تحت وطأة قيد مشؤوم!"^٢ لذلك كان المعتمد يتبرم من تلك المفارقة وقد شبَّه مرارة القيد على ساقيه مشبهاً عضَّه بعضُّ الثعبان الأسود، إذ يقول:

تبدَّلتُ مِنْ عِزِّ ظِلِّ البُودِ بذلَّ الحديدِ، وَثَقُلَ القيودِ
وَكَانَ حَدِيدِي سَنَاناً ذليقاً وَعَضْباً رَقِيقاً صَقِيلَ الحديدِ
فَقَدْ صَارَ ذَاكَ وَذَا أَدَهْمًا^٣ يَعَضُّ بِسَاقِي عِضَّ الْأَسْوَدِ^٤

إنَّ هذه الأبيات كما نلاحظ في مجملها تصوِّر المشهد المأساوي الذي يهيج المشاعر والأشجان، ويرسم صورة قائمة لواقع مرير للشاعر السَّجين خلال أيام سجنه. فالقيد هنا ثقل، يسبب الألم والدَّل على حدِّ سواء، وقد شبهه الشَّاعر بالثعبان الأسود في التفافه حول يديه ورجليه، كما شبَّه عضَّه بعضُّ

^١ - نفس المصدر، ص ١٥٢. انظر إلى الثعبان كيف نام تحت ثوبي، فلا أتحرك، خوفاً مِنْ يقطلته.

^٢ - عبدالله، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، ص ١٥٨.

^٣ - الأدهم هنا يشير إلى «الثعبان الأسود».

^٤ - ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ٩٤.

الأسود من أثر الجروح التي أصيب جسمه بها. ولم تكن هذه المرة هي الوحيدة التي يشبه فيها الشاعر القيد وآثاره الموجعة بالثعبان وعَضَّ الأسد؛ بل نجدّه يشبهه به على الدوام. ومن ذلك قوله في البيت التالي:

تَعَطَّفَ فِي سَاقِي تَعَطَّفَ أَرْقَمِ يُسَاوِرُهَا عَضاً بِأَنْيَابِ ضَيْغَمٍ^١

في هذا البيت، يشبه المعتمد قيده بالثعبان في التفافه حول ساقيه، كما يشبه الألم الحاصل من مسّه وحكه بالألم الحاصل من أنياب الأسود.

ويقول الشاعر أيضاً في تشبيه قيده بالثعبان:

قَدْ كَانَ كَالثَّعْبَانِ رَحْمَكُ فِي الْوَعْيِ فَغَدَا عَلَيْكَ الْقَيْدُ كَالثَّعْبَانِ
مُتَمَدِّدًا بِحَذَاكَ كُلُّ تَمَدِّدٍ مُتَعَطِّفًا لَا رَحْمَةً لِلْعَانِي^٢

فالشاعر هنا ييكي حظه السيئ، ويخاطب نفسه ويقارن بين ماضيه الحافل بالشجاعة والبطولة في ساحات القتال، وحاضره الأسود القاتم في غياهب السجن الذي صار القيد له كثعبان يلتف على يديه ورجليه.

خلاصة القول: يصوّر الشاعران السّجينان المتألّمان مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد الأغلال صورة مُروّعة ومُخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتهما وطوّقتهما كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسديهما من جهة أخرى. والشاعر مسعود يشبّه الغلّ بالتّنين في أشعاره أحياناً، كما ويشبّه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادّة في شعره؛ ولكن، حلقة وصل الشعارين في هذا المجال هي تصوير أغلال السجن بالثّعبان في كثير من الأحيان. وهكذا نحن نجد أنفسنا بين شاعرين متشابهين مجتمعين على غرض واحد، وهو تشبيه القيد ومرارته التي عانيها في الأيام التي قضّاها في السجن، بالثّعبان وعَضّه.

الشكوى من الدَّهر

دفعَ الدَّهْرُ الشّعراءَ إلى التفكير والتأمل فيه متأمّلين مصائبه، فاتجه تفكيرهم في الحياة ومصير النَّاس ونزول البلاء، وضعف الإنسان إزاء مصائب الأيام، فشكل الدَّهْرُ بذلك ركناً من أهم أركان التأمل في الشعر، واستطاع الشّعراء بشعورهم المرهف أن يتذوقوا حلاوة الدَّهر ومرارته، فجاءت وقفاتهم

^١ - نفس المصدر، ص ١١١. الأرقم: الحية التي فيها بياض وسواد كأنه رقم أي نقش.

^٢ - نفس المصدر، ص ١١٥.

الوجدانية معالم طريق لمعرفة مواقفهم من الدَّهر ومصائب الأيام، بحيث كانت طاقاتهم الفكرية والذهنية تصبّ في لوحاتهم الشعريّة لتكشف لنا عن تأملات فكرية مختلفة. في هذا المنطلق، يؤمن بعضُ الشعراء بأنَّ الدَّهر هو سبب الهلاك؛ كما أنَّه سبب الاضطراب الفكري والقلق الروحي. والدَّهرُ غالبٌ على الأمور كلّها، ويضيفون إليه كلّ حادثة، فيحيلون عليه باللوم والعتاب؛ كأنَّه مسؤول عن أفعالهم.^١

فالشَّكوى من الدَّهر وأهله مما عاجله الشَّاعرانِ مسعود سعد سلمان والمعتد بن عبّاد في أشعارهما أيام السَّجن ناسبينِ مصائبهما إلى الدَّهر ومتهمينِ إيَّاه بالظلم والغدر. فالتشاؤم النفسي للدَّهر عند مسعود سعد يجعله مشغولاً بنفسه يعكف على آلامه في أيام سجنه، وهذا اللون من شعر المعاناة والألم الذي يهتم الشَّاعر فيه ببيان آلامه النفسية، ينبع من الشَّعور بغدر الدَّهر منه موقفاً سلبياً؛ فبيداً الشَّاعر بالشَّكوى من الدَّهر ويتبرم به، وعندما نتعمق في بحار شعره، نجد النبرة الصارخة في رؤيته للدَّهر:

- همی هر زمان، ازدهای سپهر ز دُورم، به دم درکشد چون نهنگ
- چه کرده ام ای چرخ کز بهر من کشی اسب کین را همی تنگ تنگ؟
- نه همخانهای آهوان بوده ام که همخوابه ام کرده ای با پلنگ!^٢

يلاحظ أنَّ الشَّاعر السَّجين يشبه الدَّهر بالثعبان والحوت ويتساءل بنار أحاسيسه عن الدَّهر الذي جعله في موقف مُرهقٍ دونَ أن يرتكب ذنباً! فالدَّهرُ رأسُ كلِّ تشاؤم في شعر مسعود سعد، وهو يعتبره مصدر كلِّ شرٍّ وخطب، ومن هذا يظهر أنَّ الشَّاعر لا يريد الإشارة إلى أسباب حزنه و جفاء دهره و أهليه فحسب، بل يتخذ من الدَّهر محوراً يدورُ كلُّ تشاؤمه حوله، فالشَّاعر الذي قضى سنواتٍ كثيرةً من عمره خلف قضبان السَّجن لا يرى في الدَّهر شيئاً من الخير؛ فهو ساخطٌ على الدَّهر متبرِّمٌ به ويشكو الزَّمنَ باكيةً حزينةً:

- ای چرخ! ز هر گزند، رنج تو کشم با جان و دل نژند، رنج تو کشم
- در تنگی حبس و بند، رنج تو کشم یکبار بگو که چند رنج تو کشم؟!^٣

^١ - هذا اللون الشعري المطوي على ذمِّ الدَّهر سمي «شكوى الدَّهر» أو «الدَّهريات»، حيث أصبحت فناً مستقلاً في العصر العباسي الثالث وانصرف كثيرٌ من الشعراء إلى نظمها والإكثار منها.

^٢ - سعد سلمان، ديوان، ص ٣٠٥. كلُّ لحظةٍ وثعبان الدَّهر كالحوت يبلغني مِنْ بعيدٍ.

يا دهرُ ماذا رأيتَ مِنِّي؟ ولماذا كلُّ هذا الحقد المتزايد عليَّ لحظةً بعدَ لحظةٍ؟

أنا ما كنتُ أبيتُ مع الغزلان حتَّى جعلتني أبيت في فراش التمر. (أي ما كنتُ مرحاً أقضي أيامي النساء الجميلات فتحسدني وتعاقبني وتجعلني أعاني المصائب اليوم)

من الملاحظ في هذين البيتين أنَّ الشَّاعر، تعبَ من مصارعة مشاكل الحياة ومقارعة الخطوب وقد دبَّ الوهن في جسمه وروحه في غياهب السجن حيث لا أحد يسمع شكواه، فهو يخاطب الدَّهر سائلاً عنه، كاشفاً خداعه، متشائماً بفعله، وبهذا الطريق يهدأ خاطره الحزين ويجبر قلبه المكسور. وما هو في موضع آخر يذمُّ الدَّهر السَّاحر ومصابئه الكثيرة التي أدمتْ فاه، فهو يعاني الدَّهر و سحره الذي أتعبه ويقول:

- چون بارِ فلک بست به افسون، ما را وز خانه‌ی خود، کشید بیرون ما را
- از بس که بلا نمود گردون، ما را چون شیر دهانیست پُر از خون ما را^١
يُلاحظ أنَّ الشَّاعر يعبر عن سَخَطِهِ مِنْ ويلات الدَّهر، فقد بلغ الحزن ذروته عندما يشبه الشَّاعرُ فاه بفم أسدٍ لُطِخَ بالدم.

وكذلك، إذا انتقلنا إلى المعتمد بن عباد، وجدناه كمسعود سعد سلمان، "قد شكى في شعره من الدَّهر؛ فصوَّره بأنَّه غادرٌ ومخادع لا يحفظ للكرام جميلاً، شيمته الغدرُ بالأوفياء"^٢ لذا فهو مصدر متاعب للصالحين، يتمادى في إساءة المعاملة إليهم، فيقول:

أبي الدَّهرُ أن يقنى الحياء ويندما وأن يحوِّ الذنبَ الذي كان قدماً
وأن يتلقَّى وجهه عتبي وجهه بعذرٍ يُعْشِّي صفحتيه التَّدْمَاءُ^٣
يصوِّر المعتمدُ في هذين البيتين موقفه تجاه الدَّهر منطلقاً من تجربة فردية تتمثل بمعاناته من تقلبات الحياة ومحن السَّجن، فيرى أنَّه لا أمان مع هذا الدَّهر التي تتغير فيه الأحوال دائماً. قد سمَّ الشَّاعر من حياته في السَّجن وسيطرت عليه مسحة من اليأس والحزن لتكالب الخطوب عليه، فـ "يمضي في وصف معاناته شاكياً من الدَّهر، باكياً من خطوبه، متهماً إياه أنَّه غير صالح للصالحين"^٤، وغادرُ بمن شيمته الوفاء، فيقول:

^١ - نفس المصدر، ص ٢١٩. يا دهر! أنت تعذبني بلذغك، وأنا أعاني العذاب منك بقلبٍ كئيبٍ تعبٍ. (=كلَّ آلامي يأتي من ناحيتك)

أنا أعاني عذابك في ضيق السَّجن والقيد، فقلْ لي بكلِّ صراحة، حتى متى أتحمل منك العذاب؟

^٢ - نفس المصدر، ص ٣٢٤. كم مِنْ مُصِيبَةٍ أَنْزَلَهَا الدَّهْرُ عَلَيْنَا مَكْرًا! وأخرجني من داري وجعلني حيران وجعلني من كثرة مصائبه كالأسد، في امتلاء فمه بالدم!

^٣ - عبد الله، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، ص ١٥٧.

^٤ - ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ٩٠.

^٥ - عبد الله، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، ص ١٧٤.

مَضَى زَمَنٌ وَالْمَلِكُ مُسْتَأْنَسٌ بِهِ وَأَصْبَحَ عَنْهُ الْيَوْمَ وَهُوَ نَفُورٌ
 بِرَأْيٍ مِنَ الدَّهْرِ الْمُضِلِّ فَاسِدٌ مَتَى صَلَحَتْ لِلصَّالِحِينَ دَهْوَرٌ
 أَذَلُّ بَنِي مَاءِ السَّمَاءِ زَمَانُهُمْ وَذَلُّ بَنِي مَاءِ السَّمَاءِ كَبِيرٌ^١
 فَمَا مَاؤُهَا إِلَّا بُكَاءٌ عَلَيْهِمْ يَفِيضُ عَلَى الْأَكْبَادِ مِنْهُ بِحُورٌ^٢

فقد وجد الشاعر نفسه في فضاء مفعم بالياس والقنوط، حيث خيمت عليه ظلال الحزن و الألم وضاق قلبه من ويلات الدهر. فالشاعر عندما يرى تبدل الصفاء بالتعكر و تبدل السرور بالحزن و الألم، يتوجع كثيراً و ينسب ذلك كله إلى الدهر، لذلك في موقف آخر، يرى المعتمد الدهر مُصراً على إيقاع الأذى به، ويعمل جاهداً على دوام محتته والقضاء على كل أمل يراوده بالفرج القريب، إذ يقول:

تُؤَمِّلُ لِلنَّفْسِ الشَّجِيَّةِ فَرْجَةً وَتَأْبَى الْخُطُوبُ السَّوْدُ إِلَّا قَمَادِيَا
 لِيَالِيكَ مِنْ زَاهِيكَ أَصْفَى صَحْبَتَهَا كَذَا صَحَبْتُ قَبْلَ الْمُلُوكِ اللَّيَالِيَا
 نَعِيمٌ وَبَوْسٌ ذَا لِذَلِكَ نَاسِخٌ وَبَعْدَهُمَا نَسِخُ الْمَنَايَا الْأَمَانِيَا^٣

حيث يبدو المعتمد هنا يائساً من الدهر وخطوبه المرهقة، لأن الدهر يجعله في المَزَجَر و يصرّ على إيقاع الأذى به في كل لحظة من أيام سجنه المريعة. فيصوّر الشاعر في هذه الأبيات موقفه السلبي تجاه الدهر و يتخذ من مصائب الدهر محوراً يدور كل تشاؤمه حوله.

خلاصة القول: الذي يقلل من كآبة وألم مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في هذه الظروف العصيبة والمرّة خلف القضبان، هو تشفّي الصدر وارتياح النفس واهتمام العبرة التي كادت تخنقهما. والشاعران يعتبران الدهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السجن دون حيلة.

الحنين إلى فقد الولد

^١ - من المعروف أن الأسرة العبادية، التي أنشأت مملكة في إشبيلية وما حولها، وكان المعتمد بن عباد آخر ملوكها؛ "تنتمي إلى النعمان بن المنذر اللخمي آخر ملوك الحيرة، الملقب بنماء السماء، وكثيراً ما كان يمدحه الشعراء بنماء السماء، مستخدمين الاسم والمعنى. (عبدالله، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، ص ٣٤)

^٢ - نفس المصدر، ص ٩٩

^٣ - نفس المصدر، ص ١١٧

المرثية من الأبواب الدَّارِجَة في القصائد التي نظمها أصحابها خلفَ قضبان السَّجْن؛ ذلك أنَّ نفس الشَّاعر السَّجينَ مجبولةٌ على ما يُثير عواطفها ومشاعرها، و"الرَّثاء يُخاطبُ العواطف والمشاعر، ويهدف إلى تعداد مناقب المرنى الرَّاحِل، وإظهار التفجُّع والتلهُّف عليه واستعظام المصيبة فيه".^١ من هذا المنطلق، فرحيلُ الأبناء، وهم في ريعان الشَّباب، كثيراً ما يترك آلاماً وأحزاناً عميقة في قلوب الشَّعراء. هذا ما نجدُه في الأشعار التي نظمها الشَّاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في الأيام التي قضياها في غياهب السَّجن بعيدين عن الأهل والديار.

من يتنقل بين أبيات مسعود سعد في ديوانه، يشمُّ رائحةَ الحزن من موت ابنه «صالح» الذي لم ينظره القدر وتوفي في عنفوان شبابه، فيصوِّر الشَّاعر حاله بعد فقد ولده، الَّذي تغيَّر وذهب معه السُّرور كُلُّه، وصار متلحفًا بالاغتمام، لا ينفكُّ عن بُكاء ولده حتَّى الموت، فيقول:

صالح! اگر دل به جای جامه بدرم شاید که همی خون شود از غم، جگرم

- در دیده، من از مرگ تو، خونها دارم بر مرگ تو، تا مرگ، خونها بخورم^٢

ثمَّ إنَّ مسعود سعد قد باح لنا بصوتٍ مُفجِّعٍ يغمره إحساس الأب المكلم الذي فقدَ فلذة كبده، فلم يستطع الصبر بعد فقدِه أنَّ يخفَّفَ مِنْ لوعته، فالشَّاعر يشكو من ريب المنون وسوء الحظ، و يستغرب موت ابنه:

صالح! تر و خشك شد ز تو دیده و لب چه بد روزم، چه سُور بختم یا رب!

با درد، هزار بار کوشم همه شب تو مُردی ومن بزیستم، اینت عجب!^٣

ثمَّ يصف مسعود سعد حاله في السَّجن وقد فارق ابنه «صالح»، وكيف أنَّ ابتهاجه قد انتهى بموت فلذة كبده، ولم يعد للحياة مذاقٌ في قلبه، وأنَّه ينتظر الموت الَّذي سيقربه من ابنه المحبوب:

- صالح! پس از این، طرب نباید بی تو شاید که زدل، طرب نزیاید بی تو

- جان در تن من، بیش نباید بی تو خود جان پس از این، کار نباید بی تو^٤

^١ - الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ص ٣٦

^٢ - سعد سلمان، ديوان، ص ٧٠٩. يا صالح! لو مَرَقْتُ في رحيلك قَلْبِي بَدَلًا مِنْ رَدَائِي، يُمْكِنُ أَنْ يَتَلَطَّحَ كَبْدِي بِالْدَمِّ مِنْ أَلَمِ فِرَاقِكَ. مِلءَ عَيْنِي الدَّمَ لِمَوْتِكَ، وَقَلْبِي جَرِيحٌ مِنْ مَوْتِكَ إِلَى الْأَبَدِ.

^٣ - نفس المصدر، ص ٧٠٩. يا صالح! عَيْنِي ابْتَلَتْ بِالذَّمُوعِ لِأَجْلِكَ، وَشَفَقَتِي قَدِيسَتْ. يَا إِلَهِي أَنَا مُسَكِّنٌ بِأَنْسٍ سَيِّئِ الْحَظِّ جَدًّا! أَسْهَرُ مُؤَلِّمًا دَائِمًا، أَنْتَ رَحَلْتَ وَأَنَا بَقَيْتُ أَعِيشُ، وَهَذَا مِنْ الْعَجَبِ!

^٤ - سعد سلمان، ديوان، ص ٧٠٩. يا صالح! لَا يَنْبَغِي الْفَرْحُ بَعْدَكَ، وَلَعَلَّ فَوَادِي لَا تَهْزُهُ بُشْرَى وَلَا هَجَةٌ. - وَأَنَا سَأَلْتُحَقِّ بِكَ أَيْضًا وَلَا أَرَى نَفْسِي أَعِيشُ طَوِيلًا، فَمَا الْفَائِدَةُ لِحَيَاتِي بَعْدَكَ؟

يُلاحظ، كيف يصوّر مسعودُ حاله الملولَ بعد فقدِ ولده، الذي تغيّرَ وذهبَ مع موته الفرحهُ والسرورُ، فاستطاع الشاعرُ بشكل واضح أن ينجحَ في تصوير حالته النفسية التي غلبتْ عليه بعد وفاة ابنه. والشاعر يطلق صرخته الدّاخلية، يتنفس من خلالها عن أوجاع نفسه التي كانت تنقطع حزناً وألماً على ما حلَّ بإبنه.

ثمّ تصوّر الشاعرُ مصابه الكبير من غياب ابنه، وحزنه عليه حزناً جعلَ الدّمعَ ينهمر من عينيها دون توقّف، حتّى كأنّه يذرف الدّم بدل الدّمع، فتتعالى آهاتُ الشاعر، وتتصاعد حدةُ الألم لدرجّة أنّه يريدُ أن يمزّقَ قميصه:

در حبسِ «مرنج» با چنین آه‌ها صالح! بی تو چگونہ باشم تنها!؟

گه خونِ گریم به مرگِ تو، دامن‌ها گه پاره کنم زدرد، پیراهن‌ها^١

يُلاحظ أنّ الشاعر قد استطاع بشكل واضح أن يعطي تصويراً دقيقاً لأحزانه المريرة التي غلبتْ على حاله بعد وفاة ابنه صالح في سجن «مرنج»، فذات الشاعر هنا ذات متألمة يتجدد الحزن والبكاء ضمن سياق شعوري بلغ حدّ المأساة. وعلى هذا الأساس، يمكن الاستنتاج أنّه الذي يضاعف عذاب مسعود في السّجن هو الابتعاد عن أحضان الأسرة والأولاد. ويشتدّ هذا العذاب في زاوية السّجن، عندما يأتي الناعي بخبر وفات الولد إلى أسماع الأب السّجين.

وأما رثاء الأبناء، فمن وراء القضبان، و"من داخل ظلام السّجن، ومن ألم الحنة والقيد تتراءى للمعتمد أبعاد محنته"^٢، لذلك، يتذكّر المعتمد ابنه المقتولين ويقول في رثائهما باكيةً:

يقولون صَبْرًا لَا سَبِيلَ إِلَى الصَّبْرِ سأبكي وأبكي ما تطاول مِنْ عمري

هَوَى الْكُوكَبَانِ: الْفَتْحُ ثُمَّ شَقِيقَهُ يزيدُ، فَهَلْ عِنْدَ الْكُوكَبِ مِنْ خُبْرٍ^٣

يُلاحظ هنا، كيف تفيض عيون الشاعر بالدموع والبكاء المرّ، فيتعالى صوتُ الشاعر الباكي المتألم الذي تسري المعاناة في أعماقه حتّى غدت جروحاً نازفة تستعر في داخله، فاستعصى الصبر. وتبرز من خلال النصّ نفسٌ حزينة تنوح ويتعالى صوتها بالبكاء وترفض الصبر والسلوان؛ ولا ترى السبيل إليه، فكلّ سبله تفضي إلى طريق مسدود، فكان نصحه بالصبر والتأسي أصبح حجةً واهيةً

^١ - نفس المصدر، ص ٧٠٩. يا صالح! في حبس ((مرنج)) مع هذه القيود، كيف أبقي دونك؟

مرّة أبكيك دماً بملء كياني، ومرّة أمزّق قميصي ألماً وهمّاً.

^٢ - عبدالله، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، ص ١٦٩.

^٣ - ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ١١٠

تتلاشى أمام هول ما يعانیه، لذلك لا يستطيع الشاعرُ الاضطراب بعد فقد ابنیه، فيرى أنَّ عليه البكاء مدى الدهر:

يُحْنُ عَلَى نَجْمِينَ أَتُكَلِّتُ ذَا وَذَا وَأَصْبِرُ، مَا لِلْقَلْبِ فِي الصَّبْرِ مِنْ عَذْرِ!
مَدَى الدَّهْرِ فَلَيْلِكَ الْغَمَامُ مَصَابِهِ بِصُنْيُوهِ يَعْذُرُ فِي الْبُكَاءِ مَدَى الدَّهْرِ^١

فالصورة المأتمية الحزينة لنجوم السماء في هذين البيتين هي انعكاس لصورة النائحات حول المعتمد لتعزية أبنائه، فلا سبيل مع كل هذا إلى الصبر، لذلك ينادي الشاعر المصاب بأعلى صوته: «ما للقلب في الصبر من عذر!»؛ فليس للصبر سبيل إلى هذا القلب المكسور وليس له فيه عذر، بل هو أبعد ما يكون عن هذا القلب الموحج؛ فسيبقى البكاء ما بقي من عمره.

قُتِلَ فَلذًا كَبِدَ الْمُعْتَمِدِ - المأمون والراضي - أَوَّلَ الْحَنَةِ فِي «قَرْطَبَةِ» أَوْ «رَنْدَةِ»^٢ عَلَى يَدِ الْمُرَابِطِينَ وَقَدْ رَثَى الشَّاعِرُ أَبْنِيَهُ عِنْدَمَا رَأَى حِمَامَةً لَهَا فَرْحَانٌ، تَنُوحُ عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنْهُ، فَتَذَكَّرَ الشَّاعِرُ ابْنِيَهُ، وَقَالَ:

بَكَتْ أَنْ رَأَتْ إِلْفَيْنِ ضَمَّهْمَا وَكُرَّ مَسَاءً وَقَدْ أَخْنَى عَلَى إِلْفِهَا الدَّهْرُ
بَكَتْ لَمْ تَرْقْ دَمْعًا وَأَسْبَلَتْ عِبْرَةً يَقْصُرُ عَنْهَا الْقَطْرُ مَهْمَا هَمَى الْقَطْرُ
وَنَاحَتْ وَبَاحَتْ وَاسْتَرَحَتْ بِسَرِّهَا وَمَا نَطَقَ الدَّهْرُ يَبُوحُ بِهِ سَرَّ
فَمَا لِي لَا أَبْكِي! أُمُّ الْقَلْبِ صَخْرَةٌ! وَكَمْ صَخْرَةٌ فِي الْأَرْضِ يَجْرِي بِهَا نَهْرُ!
وَنَجْمَانِ، زَيْنَ لِلزَّمَانِ، احْتَوَاهُمَا بِقَرْطَبَةِ النُّكَدَاءِ أَوْ رَنْدَةِ الْقَبْرِ^٣

يُلاحِظُ أَنَّ الْمُعْتَمِدَ يَرْسُمُ لَوْحَةً نَفْسِيَّةً كَثِيبَةً فِي صُورٍ تَجْمَعُ بَيْنَ الْإِنْسَانِ وَالطَّائِرِ اللَّذِينَ يَشْكَلَانِ جَوْ الْأُمِّ وَالْمَعَانَاةِ، وَجَوْ الْفَقْدِ؛ فَهُوَ يَذْهَلُنَا بِهَذَا التَّوَافُقِ الْبَدِيعِ بَيْنَ طَبِيعَةِ الْإِنْفِعَالِ الْحَزِينِ وَالسِّيَاقِ التَّعْبِيرِيِّ الْجَلِيدِ.

ثُمَّ يَبْكِي الشَّاعِرُ عَلَى ابْنِيهِ الْمَأْمُونِ وَالرَّاضِي بِعَاطِفَةٍ صَادِقَةٍ نَاتِجَةٍ عَنْ حَزَنٍ عَمِيقٍ أَلَمَّ بِهِ، فَفَقَدَ الْمُعْتَمِدَ وَلَدِيَهُ وَبَدَأَ يَتَنَّنُ عَلَيْهِمَا، كَمَا فَقَدَ الشَّاعِرُ مَسْعُودَ وَلَدِهِ صَالِحٍ، لِذَلِكَ أَتَى كَلَامَ الشَّاعِرَيْنِ بِهَذِهِ التَّجَرُّبَةِ

^١ - نفس المصدر، ص ١٠٥. بصنويته: الصنو معناه النظر والمثيل.

^٢ - قرطبة مدينة أندلسية تقع في الغرب الأسباني، وهذه المدينة تأسست في العصر الروماني عام ١٥٢ ق.م، و اشتهرت أيام الحكم الإسلامي لإسبانيا حيث كانت عاصمة الدولة الأموية هناك. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لأمانة أبو حجر).

^٣ - رندة مدينة إسبانية تقع في مقاطعة مالقة التي تنتمي إلى منطقة الأندلس. عرفت رندة ازدهاراً كبيراً إبان فترة الحكم الإسلامي للأندلس. (لمزيد من التوضيح حول هذه المدينة، أنظر موسوعة المدن الإسلامية لأمانة أبو حجر).

^٤ - نفس المصدر، ص ٦٨.

المرة، فزادت أشعارهما حرقة بهذا التّعي. فيخاطب الشّاعر المعتمد الغيم ليخفف من ألمه الميرير في هذه الظروف المرة خلف القضبان، ويقول:

يا غيم! عيني أقوى منك همتانا أبكي حزني، وما حُمِلْتُ أحزانا
فنارُ برقِك تخبو إثرَ وقدتها ونارُ قلبي تبقى الدّهر بركانا
نارٌ وماءٌ، صميمُ القلب أصلهما متى حوى القلبُ نيراناً وطوفانا؟
ضدّان، ألفَ صرفُ الدّهر بينهما لقد تلوّن في الدّهر ألواناً^١

يبدأ الشّاعر كلامه هنا بخطاب الغيم، ويرى أنّه يفوقها من جانين: فعينه أغرر من الغيوم قطراً، وقلبه بما يتلظى به من نار، يزري بالبرق. ويعمد الشّاعر إلى المقارنة بينه وبين الغيوم؛ فوميض البرق سرعان ما يخبو، بينما تبقى نار قلبه أبد الدّهر، ثمّ يستغرب الشّاعر كيف يجتمع الضدان في قلبه. تتلظى النيران داخله، ويفيض الدّمع الغزير من عينيه، ويرى أنّ هذه مفارقة غريبة؛ فالدّهر قد واجهه بكلّ لون من المصائب.

تمني الموت

"الموتُ نهايةُ كلّ حيٍّ مهما طال به البقاء، ولعلّه الحقيقة الوحيدة التي اتفق عليها النّاس جميعاً رغم اختلاف عقائدهم ومذاهبهم، لذلك نجد النّاس جميعاً يفكرون بالموت بشكل ما، وإن اختلفت نظراتهم إليه، واختلفت حيواتهم بناءً على ذلك، لأنّه غريزة كامنة في أعماق النفس الإنسانية، كغريزة الحياة سواء بسواء، فكلّ واحد منا في فطرته الغريزتان، وإن كانت غريزة الحياة واضحة ظاهرة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، بينما غريزة الموت، لا تظهر واضحة جليّة إلّا لمن أمعن النظر، ولم تخدعه ظواهر الأمور".^٢ (شتا ينكرون، بلا تاريخ: ٦٧)

من هذا المنطلق، قد يكون السّجن أقسى على النفس من واقعة الموت؛ لأنّ الإنسان في ظلّ تجربة الموت، يظل يشعر أنّه يفقد أهمّ عناصر الحياة وهي الحرية. والإنسان السّجين يقع تحت وطأة المشاعر القتالة بسبب سيطرة أفكار الموت على نفسه، فيكون السّجن بمثابة مقبرة للإنسان لأنّه يعتبر وجوده في السّجن عدماً، ومن هنا عبر الشّاعران مسعود سعد والمعتمد بن عباد عن تجربة السّجن التي ولدت في نفوسهما شعوراً قوياً بالموت.

^١ - نفس المصدر، ص ٧٠-٦٩.

^٢ - شتا ينكرون، لا تقتل نفسك، ص ٦٧.

وإذا قابلنا بين فلسفة مسعود سعد في تمني الموت، وفلسفة المعتمد بن عباد، لوجدنا تشابهاً، فكانت رؤية الشاعرين للموت مليئة بالأفكار التي تعاني من فراق الأحباب؛ فصور الشاعران في أشعارهما شقاءهما في السجن، وما دار في أعماقهما من مشاعر صادقة، وما جرّه فراق الأسرة عليهما من الآلام التي لم يعد يري للتخلص منها. فأخبار الأسرة لم تكن تصل إلى مسعود سعد في الحبس، فكان الشاعر يعاني من هذا الأمر معاناة مؤلمة، ويقول:

- تير وتيغ است بر دل وجگرم درد و تيمارِ دختر و پسر
- جگرم پاره است و دل خسته از غم و دردِ آن دل و جگرم
- نه خبر می رسد مرا ز یشان نه بدیشان همی رسد خبرم^١

يلاحظ الشاعر كيف صور أن سوء حالته بسبب فراق أهله في السجن، فعواطف الشاعر في هذه الأبيات متأججة كالبركان النائر تتبعه مشاعرُ الحزن و الأسى على آلام أهل بيته، لذلك جعل الشاعر الموتَ أفضل من الحياة وحاول أن يدلّل على صحة نظريته عندما أجرى مقارنة بين الموت بوصفه راحة الجسم من عناء الدنيا ومشاقها، وبين الحياة مستقر تلك المتاعب:

جانم ز رنج و محنتشان در شکنجه است یارب زرنج و محنت بازم رهان به جان^٢

كذلك إذا نظرنا إلى شعر المعتمد بن عباد، نجد أن الشاعر كان يعاني التمزق في أعماقه، فراح يكتب عن أسرته، فإذا اشتدت عليه آلام الفراق من جانب، و معاناة السجن من جانب آخر، وجد في الموت الخلاص الذي يريجه من كلّ ما يعاينه، لذلك عندما دعا له أحد أصدقائه بطول البقاء، قال في جوابه:

دعا لي بالبقاء وكيف يهوى أسيّر أن يطول به البقاء^٣

^١ - سعد سلمان، ديوان، ص ١١٥. مرضُ بنّي وولدي وآلامهما سَهْم وشوكة في قلبي وكبدِي.

كبدِي مُمَزَّقٌ وفؤادي نَعْبٌ مِنْ هُموم وآلامِ ابنتي وأبني اللّذين هما كفؤادي وكبدِي.
قد انقطعت أخبارهما عني، ولا تصلهما أخباري.

^٢ - نفس المصدر، ص ١١٦. عذابهما يعذب رُوحِي. إلهي خلّصني مِنْ هذا العناء والنَّصَبِ بِقَتْلِي

^٣ - كان الوزير أبو العلاء بمرakash، قد استدعاه أمير المسلمين لعلاج؛ فكتب إليه المعتمد راجباً في علاج السيدة ومطالعة أحوالها بنفسه، فكتب إليه الوزير مؤدياً حقه، وبعيهاً له عن رسالته، ومسعفاً له في طلبته، واتفق أن دعا للمعتمد

أليسَ الموتُ أروحَ من حياةٍ يطولُ على الشَّقِيَّ بها الشَّقَاءُ
فَمَنْ يَكُ من هَواهْ لقاءُ حَبٍّ فإنَّ هَوايَ من حَتفي اللَقَاءُ^١

يُلاحظ، أنَّ الموت - الذي يكرهه النَّاسُ - صار عند الشَّاعر السَّجين أُمْنِيَّة، فعندما ساء ظنَّ الشَّاعر بالحياة والظروف المريعة التي يعيش فيها أهله وخاصَّة بناته، اعتبر الموت أفضل من الحياة ويقول في سبب تمنيته الموت:

أأرغبُ أن أعيشَ أرى بناتي عواري، قد أضربَ بها الحَفَاءُ؟
خَوادمَ بنتٍ مَنْ كانَ أَعلى مراتبه - إذا أبدو - النَّدَاءُ^٢
وطردُ النَّاسِ بينَ يدي مَري وكفُّهُمُ إذا غَصَّ الفِئَاءُ
وركضُ عَن يَمينٍ و شَمالٍ لنظمِ الجِيشِ إن رُفِعَ اللِواءُ
يُعَنِّيهِ أُمَامٌ أو وِراءُ إذا اختلَّ الأُمَامُ أو الِوراءُ^٣

واللافت للنظر أنَّ الشَّاعر لا يكره الموت، بل على العكس يتمنى قربه ؛ وذلك لأنَّه رأى أنَّ الموت يخلصه من الخطوب والكروب التي كانت تصيبه في الحياة، فكان لأسر المعتمد وقع كبير على نفسه، وقد تألم الشَّاعر فيه ألماً كبيراً من فراق أهله، جعله يزهد في الحياة ويرغب في الموت. خلاصة القول: إنَّ ابتعاد الأسرة والأولاد وتذوق أنواع المرارة والصعوبات في فضاء السَّجن الخانق، زاد الشاعرين مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد كتابة واشتمزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنيان الموت في كل لحظة.

التجلد على البلاء و التبرُّ من الدُّنيا

الإنسان معرض لمواجهة الشَّدائد والحن، وعندما تنزل المصائب والحن والكربات بالإنسان فإنَّ الدُّنيا تظلم أمام عينيه، وتضيق عليه الأرض بما رحبت. والنَّاس يَختلفون في استقبال الشَّدائد فَمِنْهم من

١- بطول البقاء. المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين ، ص ٢١٨.

٢- ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ٩٠.

٣- روى المراكشي أنَّ أكرم بنات المعتمد أُلجَّت أنَّ تستدعي غزلاً من النَّاسِ تسدُّ بأجرته بعض حالها، فوافق أنَّ أدخل عليها مرَّةً غزلاً لبنتِ عريف الشرطة عند المعتمد الذي كان يزع النَّاس بين يديه يوم بروزه، ولم يكن المعتمد يراه إلا ذلك اليوم. المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين ، ص ٢١.

٣- نفس المصدر، ص ٩١.

يتبرم ويتضجر، ومنهم من يصبر و يتجلد. فالصبر ستر من الكروب، وعون في الخطوب في كل الأحوال.

من هذا المنطلق، عندما يجد المعتمد نفسه في سجن مظلم؛ فيذهب به التفكير بعيداً؛ ليكون من خلاله فلسفة يتلها بها في سجنه من ناحية، ويعتبر بها من شاء العبرة من ناحية أخرى. ومما زاد من عمق هذا التفكير، وبالتالي من عمق الفلسفة؛ ما أثر عن المعتمد من صبرٍ على المصيبة، فلم يكن المعتمد، في سجنه، مستسلماً ولا خائفاً في كثير من الأحيان، بل كان ثابت العزم ورابط الجأش. ومن مظاهر هذه الفلسفة، كيفية مواجهة المحنة؛ إذ يرى المعتمد أن السبيل إلى مواجهة ذلك، يكمن في الصبر والجلد دون يأس:

وَاصْبِرْ فَإِنَّكَ مِنْ قَوْمٍ أُولِي جُلْدٍ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مَكْرُوهَةٌ صَبَرُوا^١

كذلك عندما تنتقل إلى شعر مسعود سعد نجد كالمعتمد بن عباد يواجه مصائبه في السجن بالصبر والجلد في كثير من الأحيان:

چون بارِ بلائی که قضا بر تو نهاد تن دار، چون کوه باش، و بی باک چو باد^٢

أما نظرة المعتمد إلى الدنيا نفسها، فهي أنه لا يراها تستحق كل الاهتمام، فهي حقيرة في نظره، وهو يستغرب ممن يركن إليها، ويسعى جهده لأجلها؛ فيحذر من الانخداع بمظاهرها الفانية، ويقول:

أرى الدنيا الدنيّة لا تواتي فأجملُ في التصرفِ والطّلابِ
ولا يغررك، منها، حسنُ بردٍ لَهُ علماَن من ذهبِ الذّهابِ
فأولّها رجاءٌ من سَرابٍ وآخرها رداءٌ من تُرابٍ^٣

كذلك، إنَّ المصائب التي حلت بمسعود سعد سلمان في السجن، دفعتها إلى التأمل في واقع الحياة، والاعتبار من تقلبات الدهر وصروفه؛ فإِنَّه يدعو نفسه إلى الصبر على المصائب، لأنَّ الدنيا مجازية ومصائبها سريعة الزوال:

ای تن! جزع مکن که مجازی است این جهان

وی دل! غمین مشو که سپنجی است این سراى (٢٣)^٤

^١ - نفس المصدر، ص ٣٧.

^٢ - سعد سلمان، ديوان، ص ١٨٣. عندما يملك القضاء عباً ثقيلاً، فاستقم، وكن كالجليل، ولا تُبالِ كالرياح.

^٣ - ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ٩٣.

^٤ - سعد سلمان، ديوان، ص ٥١ يا حسدي! لا تضطرب، فهذه الدنيا صورة لا حقيقة لها، ويا قلب! لا تحزن، فإن دار

فالدنيا ليست سوى منزل يستريح بها المسافر، ثم لا يلبث أن يتركها مغادراً في رحلته نحو الآخرة، فهي ظلّ سريع الزوال، لذلك يُثلجُ الشاعر مسعود صدره في أيام سجنه بأنّ كلّ نفسٍ ذائقة الموت وهذه الرؤية تخفف من آلام الشاعر:

دل بدان خوش كنم كه هیچ كسی در جهان، غمِ پایدار نداشت^١

وشبيهة برؤية مسعود رؤية المعتمد، فالدنيا عند المعتمد سريعة العطب ومنقلبة الأحوال، لذلك إنّه علّقَ أمله في غياهب السجن على أنّ العمر سينقضي وكلّ إنسان سيدركه الموت:

سَيُسْلِي النَّفْسَ عَمَنْ فَاتَ عِلْمِي بِأَنَّ الْكُلَّ يَدْرِكُهُ الْفَنَاءُ^٢

وتبدو معنويات الشاعر هنا عالية؛ فنجد صابراً على السجن، ولم تكن معنويات الشاعر عالية إلاّ بسبب علمه بأنّ الدنيا سريعة الانقضاء، وكلّ نفسٍ ذائقة الموت، فالشاعر بهذه الرؤية يجبر خاطره الحزين.

خلاصة القول: ومن جهة أخرى، مع كلّ صعوبات السجن وفراق الأحبة، كان الشاعران مسعود سعد والمعتمد بن عباد يدعوان إلى الصبر والمثابرة. والنقطة المهمة أنّ فوت فرص الزمان وآلامها وماسيها، كان السبب بأن نرى في أشعارهما بوارق التفاؤل والأمل والتحدّي أمام صعوبات الحياة داخل السجن.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في حبسيات مسعود سعد سلمان وأسريات المعتمد بن عباد، يمكن استنتاج ما يأتي:

- تُعدّ (الحبسيات) و(الأسريات) من الآثار الأدبية القيّمة التي تعرف بعواطفها الصادقة في الأدبين الفارسي والعربي، لأنّ هذه الأشعار تأخذ أفكارها من الأحداث التي واجهها الشاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في السجن، وتمتاز بالميزات التي جعلتها نوعاً خاصاً من الأدب.
- إنّ الوحشة التي واجهها الشاعران مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد في السجن توفر لهما الفرصة للغوص في الأمور التي تؤلمهما في هذه الوحشة، فهناك آلام نفسية وجسمية كثيرة يعاني منها الشاعران،

الدنيا تمرّ مُسرعةً. سنجنى: هذا المصطلح مشتق من كلمتي (سه: ثلاث) و (بنج: الخامس)؛ فأراد الشاعر بهذا المصطلح أن يقول إنّ الدنيا سريعة الزوال، فهي ثلاثة أو خمسة أيام.

^١ - همان، ص ٦٠ الترجمة: أنا أثلجُ صدري بأنّ كلّ نفسٍ ذائقة الموت ولا يعيش أحدٌ للأبد.

^٢ - ابن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، ص ٩٠

وهذه الآلام ساعدت على إطلاق روحهما الشاعرة وأطلقت عنانها لتعبر عن واقعهما في السجن من خلال الكلمات الشعرية. على هذا الأساس يمكن الاستنتاج أن السجن وما يترتب عليه من الآلام والمصائب كان السبب الرئيس لإنتاج (حبسيات) مسعود سعد سلمان و(أسريات) المعتمد بن عباد، فهناك مضامين مشتركة طرحها الشعاران فيما أنشداه في السجن؛ مثل: صعوبة العيش في غياهب السجن، ومرارة القيود والسلاسل وأثرها في الروح والجسم، والشكوى من الدهر والتبرأ من الدنيا، ورثاء الأولاد والأقارب، وتمني الموت.

- إن ابتعاد الأسرة والأولاد والتذوق بأنواع المرارة والصعوبات في فضاء السجن الخائق، زاد الشعارين مسعود سعد سلمان والمعتمد بن عباد كآبة واشتمزازاً من الحياة وزخارفها، فكانا يتمنيان الموت في كل لحظة. ولكن مع كل صعوبات السجن وفراق الأهل، كان الشعاران يدعوان إلى الصبر والمثابرة، و نرى في أشعارهما بوارق التفاؤل والأمل أمام صعوبات الحياة في كثير من الأحيان.

- يشتدّ عذاب الشعارين مسعود والمعتمد في السجن عندما يأتي الناعي بخبر وفاة الولد إلى أسماع الأب السجين. فكلما الشعارين أتيا بهذه التجربة المرة، فزادت أشعارهما حرقاً بهذا الوعي. فالشاعران يعتبران الدهر مصدر الآلام والمصائب فيلومانه وهما في زاوية السجن دون حيلة.

- يصور الشعاران في وحشة السجن الأغلال صورة مخيفة، وذلك لما تركت أثقال الأغلال التي صرعتها وطوقتها كرهاً من جهة، وآثار الجراح على جسميهما من جهة أخرى. ولو أن الشاعر مسعود يشبه الغل بالتّنين في أشعاره أحياناً، كما ويشبه المعتمد الآثار الباقية من جراح الأغلال بأنياب الأسد الحادة في شعره؛ ولكن مع ذلك، حلقة وصل الشعارين في هذا المجال هي تصوير أغلال السجن بالتعبان في كثير من الأحيان.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- ابن عباد، المعتمد، ديوان المعتمد بن عباد ملك لإشبيلية، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، القاهرة: المطبعة الأميرية. ١٩٥١م.
- ٢- أبو حجر، أمنة، موسوعة المدن الإسلامية، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.
- ٣- أبوخليل، شوقي، معركة الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، مكتبة رفوف الكتب، ١٩٩٣م.
- ٤- أمين، أحمد، ظهر الإسلام، المجلد الثاني، القاهرة: مطبعة خلف، ١٩٥٨م.

- ٥- البرزة، أحمد مختار، الأسر والسجن في شعر العرب (تاريخ ودراسة)، بيروت، مؤسسة علوم القرآن، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- ٦- الزركلي، خير الدين، الأعلام، المجلد السابع، بدون ذكر الناشر، د.م، د.ت.
- ٧- زرین کوب، عبدالحسين، باكاروان حله، تهران: انتشارات علمی، ١٣٨٦هـ.ش.
- ٨- الزغلول، محمد أحمد، تأثير الأدب العربي في أشعار الشاعر الفارسي مسعود سعد اللاهوري، مجلة الآداب الاجنبية، دمشق، العدد ١٢٨، ٢٠٠٦م.
- ٩- سراج، منهاج الدين، طبقات ناصري، تصحيح عبدالحی حبیبی، اساطير، ١٣٨٩هـ.ش.
- ١٠- سعد سلمان، مسعود ديوان، تصحيح رشيد ياسمي، تهران، نگاه، ١٣٧٤هـ.ش.
- ١١- السعودي، محمد سليمان، وخالد سليمان الخلفات، أسريات المعتمد بن عباد (دراسة نقدية)، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.
- ١٢- سهيلي خوانساري، أحمد، حصار ناي (شرح حال مسعود سعد سلمان)، طهران، انتشارات الإسلامية، د.ت.
- ١٣- شتا ينكرون، بيتر، لا تقتل نفسك، ترجمة نظمي راشد، القاهرة، دار الهلال، د.ت.
- ١٤- صفا، ذبيح الله، تاريخ ادبيات در ايران، جلد ١، تهران: انتشارات فردوس، ١٣٦٧هـ.ش.
- ١٥- ظفري، ولي الله، حبسيه در ادب فارسي از آغاز شعر فارسي تا پايان زنديه، تهران، نشر امير كبير، ١٣٧٥هـ.ش.
- ١٦- عبدالله، عامر، تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، الأطروحة التي قدمت استكمالاً - لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية بفلسطين، ٢٠٠٤م.
- ١٨- فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر ملوك الطوائف)، المجلد الرابع، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.
- ١٩- فروزانفر، بديع الزمان، سخن وسخنوران، تهران: انتشارات خوارزمي، چاپ چهارم، ١٣٦٩هـ.ش.
- ٢٠- الكتاني، علي المنتصر، انبعاث الإسلام في الأندلس، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.
- ٢١- مرادی، محمد هادی، وصحبت الله حسنوند، روميات أبي فراس الحمداني وحبيبات مسعود سعد سلمان، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني، دانشگاه آزاد واحد جیرفت، ١٣٨٨هـ.ش.

- ٢٢- المراكشي، عبدالواحد، المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتحها إلى آخر عصر الموحدين، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٩٦٣م.
- ٢٣- مؤنس، حسن، سبع وثائق جديدة عن دولة المرابطين وأيامهم في الأندلس، مصر: مكتبة الثقافة الدينية للنشر، ٢٠٠٠م.
- ٢٤- الهاشمي، أحمد إبراهيم، جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب، مؤسّسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

چکیده های فارسی

داستان بیت در شعر عربی

دکتر حسین ابویسانی*

چکیده

ادبیات عربی دارای زمینه های کاری نامکشف و بکری است که تلاش محققان و علاقه مندان را برای کشف چنین زمینه هایی می طلبد. « داستان بیت » به عنوان قالب داستانی جدید با ویژگی ها و عناصر داستان، در این راستا جای می گیرد که کمتر کسی آن را مورد توجه و تفحص قرار داده است.

داستان بیت، به داستانی گفته می شود که عناصر اصلی یک داستان را در خود جای می دهد اما با توجه به فضای اندک موجود در یک بیت، نباید انتظار داشت که تمام جزئیات داستان در آن یافت شود. بنابراین، پیرنگ، شخصیت، عمل داستانی، و زمان و مکان، عناصر ضروری تشکیل دهنده ی این نوع ادبی به شمار می رود. نویسنده ی مقاله، نوزده بیت از دیوان شعر عرب در دوره های مختلف آن را که خصوصیات داستان بیت در آنها دیده می شود برگزیده و به تحلیل عناصر موجود در آنها پرداخته است تا گام کوچکی در معرفی این نوع ادبی، در ادبیات عربی برداشته باشد.

کلید واژه ها: شعر عربی، داستان، قالب داستانی جدید، داستان بیت

* استادیار دانشگاه تربیت معلم تهران، ایران.

بررسی تغییرات همزه

در زبان نوشتاری خوزستان (دیوان عطیة بن علی به عنوان نمونه)

دکتر محمد جواد حضاوی*

چکیده

شعر رثاء اهل بیت در لهجه عربی خوزستان، یک منبع غنی در فرهنگ عامیانه (follicular) به شمار می رود. این نوع شعر، برای عرب زبانانی که آن را می شنوند، زیبا، دل انگیز و تا حدودی قابل درک می باشد، اما خواندن آن برای همگان سخت می ماند. گاه این ناتوانی، سبب می شود تا خوانندگان معنایی مغایر با معنای متن دریافت نمایند. این ناتوانی چند دلیل دارد، از آن جمله، بی دقتی در رعایت قواعد املائی، نبود یک شیوه املائی یکسان و سرانجام بیشتر نویسندگان و کسانی که امر رونویسی و تایپ را بر عهده دارند، آشنایی کافی با الفبای نوشتاری این گویش ندارند. به همین جهت، دچار لغزش های املائی می شوند.

همزه، از جمله حروفی است که در زبان نوشتاری خوزستان، از این لغزش ها به دور نمانده است. به ویژه همزه ی وصل، چنان که گاه پیش می آید به گونه های مختلفی در یک دیوان نوشته شود. این حرف، به دلیل روی آوردن گویش عامیانه یاد شده، به شیوه های گوناگون تحریف زبان عربی فصیح از جمله: استفاده از کلمات جایگزین، نحت کلمات مهموز، اضافه، حذف و ابدال همزه دستخوش دگرگونی می گردد. این دگرگونی، نه تنها امر را بر مخاطبان دیگر گویش ها دشوار می کند، بلکه اهل این گویش را نیز به سختی می اندازد؛ زیرا اغلب آنان با الفبای صوتی این حرف و دگرگونی

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، ایران.

های آن در زبان نوشتاری گویش یاد شده آشنایی کافی ندارند، لذا خواندن متون نوشتاری، برای آنها، سخت و گاه نامفهوم است.

این مقاله، تلاش دارد، تغییرات همزه در گویش عربی خوزستان را بررسی نماید، تا الفبای نوشتاری همزه، در این گویش برای مخاطب روشن گردد، و حرف یاد شده در همه متون شکل یکسان به خود گیرد و خطاهای چاپی از خطاهای املائی مشخص شود، و سرانجام از فاصله ایجاد شده میان زبان نوشتاری این گویش و زبان عربی فصیح، کاسته شود، به گونه ای که فهم آن برای علاقمندان، آسان، و حوزه ی مخاطبان آن گسترده تر گردد تا نام شعرای این خطّه از سرزمین عزیزمان، به ویژه، شاعران اهل بیت به فراسوی مرزها ی این مرز و بوم راه پیدا کند.

حوزه ی کاری این پژوهش، شعر رثاء اهل بیت می باشد که برای نمونه، دیوان «الجمرات الودیة»، سروده عطیة بن علی الجمري جهت کار برگزیده شده است.

کلید واژه ها: همزه، لهجه ی عربی، خوزستان، ابدال، حذف، اضافه.

روش اسطوره سازی در مطالعه ی شعر دوره جاهلیت

دکتر غیثاء قادره*

چکیده

این مقاله، به دنبال اجرای روش اسطوره سازی بر نمونه هایی از شعر جاهلی است که دارای تصویرپردازی های شعری عمیق و ابعاد اسطوره ای آن و بیان کننده ی پایه های لغوی زیبایی شناسی است که خیال شاعر جاهلی آن را پرورانده است .

همچنین سعی می کند میزان کارایی روش اسطوره را در نقد و بررسی متون شعری بیان کند و ابعاد و رموزی را که خیال شاعر آنها را بر اساس مراحل زمانی سه گانه ذخیره کرده است نشان دهد که می توانیم آنها را برای قصیده دوره جاهلیت نیز به ترتیب زیر تقسیم بندی کنیم :

1- دوری، جدایی

2- کوچ و سردر گمی

3- جستجوی ذات

هدف مقاله، نمایاندن جنبه های اسطوره ای در تصویر هایی است که حس شاعر آنها را منتقل کرده است و همچنین بیان میزان تأثیر این روش بر نمونه هایی از شعر جاهلیت است .

کلید واژه ها: انتربولوجیا، اسطوره، شعر، تصویر.

* - مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

دگرگونی موضوعات ملی وقومی در قصه های محسن یوسف

دکتر محمد مروشیه*

چکیده

این مقاله، به تجربه جدید یک قصه سرا به نام محسن یوسف می پردازد که از مجموعه اول قصه اش یعنی چهره های آخرین شب شروع می کند و در نهایت به مجموعه ی آخر قصه اش یعنی قصه های زن زیبا می رسد .

این مقاله به دنبال بررسی تاریخی نوآوری های نویسنده نیست بلکه تجربه قصه سرایی و تحولات آن را دنبال می کند و نقاب از تحولاتی که در موضوعات ملی وقومی رخ داد بر می دارد و تغییراتی را که در نوپردازی حادث شده است و مایه های فکری نویسنده و تکنیک های فنی که در قصه هایش به کار برد مانند تقطیع ، عنوان بندی ، گفتگوی داخلی و تداعی معانی/یادآوری معانی را دنبال می کند و این که نویسنده خود را به خاطر مصطلحات نوظهور به سختی نمی اندازد بلکه همچنان سبک قصه سرایی خاص خود را همراه با روایتی سرشار از زندگی و نشاط دارد .

کلید واژه ها: تحولات، محسن یوسف، دوگانگی بیداری و شکست.

* - مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه.

بنیادهای نقد ادبی در کتاب «شعر معاصر عرب»

اثر عز الدین اسماعیل

فاروق مغربی*

چکیده

کار کردن روی فکر نقدی منتقدان - هر چه زیادند - هنوز کم است. تحلیل فکر یک منتقد ادبی، باعث می شود که شیوه و روشی که این منتقد انتخاب کرده است و همچنین پایه هایی را که بر اساس آن نظریه های خود را بنا کرده است برای خواننده روشن شود. عز الدین اسماعیل یک منتقد پر کار است، ووی یکی از برجسته ترین پیشگامان منتقدان عرب است که نقش مهمی در شکل گرفتن قصیده نو نه در مصر فقط بلکه در همه کشورهای عربی دارد. کتاب وی (شعر معاصر عرب، مسایل و پدیده های فنی) هر چه قدمت دارد، اما هنوز به عنوان یک قانون به کار می رود که شیوه ها و بنیادهای حرکت شعر نو را تعیین می کند.

این مقاله عبارت است از گفتگو با افکار نقدی عز الدین اسماعیل در این کتاب. هر چند که این افکار زیاد است اما با بعضی از آن افکار موافقت می شود و با بعضی دیگر مخالفت. این منتقد حرکت شعر عربی نو را از لحاظ فنی و موضوعی وصف کرده است پس طبیعی است این بررسی با بعضی نظریه های این منتقد به خاطر سرگذشت زمانی مخالف باشد

کلید واژه ها: عزالدین اسماعیل، قصیده نو.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین سوریه.

یتیمه زیر ذره بین

دکتر ناصیف محمد ناصیف*

چکیده:

یتیمه قصیده ی عیینیه ای است از سوید بن ابی کاهل یشکری وذره بین همان نگاه انتقادی ودقیق است. این منظومه سوید مانند بسیاری از گوهرهای گرانبهای ادبیات عربی مان در حاشیه باقی مانده است وپیشینیان اهمیتش را درک نکرده اند وآنرا یتیمه نامیدند با این حال کار خود را به نحو احسن تمام نکردند چون آنرا در جایگاه شایسته اش در بین شاهکارهای شعر قدیممان قرار ندادند اما معاصران، به استثنای طه حسین که از برخی از مضامین این قصیده تاثیر پذیرفت، دیگران جز سهل انگاری وغفلت نسبت به این قصیده کاری نکردند.

این پژوهش قصد بررسی عملی یتیمه را دارد که به متعدد بودن ابعاد زیبایی آن اقرار کرده واز نگاه نقدی خلاقانه در پژوهش نقدی قدیم ودر روش نقدی جدید بهره مند می باشد.

این پژوهش بیانگر آن است که ارزش کلمه به تنهایی هر چند که بسیار در گوش وچشم تکرار شود نزدیک به صفر است پس هر کلمه ای که منسجم نباشد نمی توان به آن تکیه کرد. نظم پایین ترین حد لازم برای تولید کلام است ولی برای تولید زیبایی کافی نیست پس رازهایی وجود دارد که نظم را تا مرتبه شعر ارتقاء می دهد.

کلید واژه ها: الیتیمه، قصیده، سوید، لیث.

* - مدرس گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

ناله های غم در حبسیات مسعود سعد سلمان و اُسریات معتمد بن عباد (بررسی مقایسه ای)

دکتر شهریار همتی*

رضا کیانی**

چکیده:

دوری هر انسانی از خانواده و دوستان امری غم انگیز است که موجب حزن و تنهایی می شود و اغلب این امر ناشی از شرایطی همچون اسارت یا حبس شدن است که خارج از اراده ی انسان است. در این زمینه، شرایط تلخ و اوضاع ناگوار مسعود سعد سلمان و معتمد بن عباد در ایامی که در زندان به سر برده اند، آنان را به سُرایش اشعاری سوق داده است که بیانگرِ عواطفِ آن دو در قبالِ زندگی است. شعر مسعود در زندان (حبسیات) نام دارد، و این شعر در نزد معتمد به (اُسریات) معروف است. اشعار این دو شاعر در زندان، حائز ویژگی هایی است که آنها را در زمره ی نوع خاصی از ادب قرار داده است. در این راستا مقاله ی حاضر درصدد است به شیوه ی توصیفی-تحلیلی، با بررسی اشعار مسعود سعد سلمان و معتمد بن عباد به بررسی شعرِ زندان در ادبیات فارسی و عربی بپردازد.

از نتایج حاصل شده در این مقاله، میزانِ ارتباطِ متون با یکدیگر را مشاهده می کنیم. مضامینِ مشترکِ موجود در اشعارِ مسعود سعد سلمان و معتمد بن عباد، ریشه در احساساتِ مشترکی دارد که این دو شاعر در ایام حبس، نسبت به زندگی پیدا نموده اند. سؤالی که در اینجا مطرح می شود و ما درصدد پاسخ بدانییم در این خلاصه می شود: مهم ترین مضامینِ مشترکی که ما را بر آن داشته تا این دو شاعر را با هم مقایسه کنیم چیست؟ پاسخ به این سؤال، همان چیزی است که ما در خلال بررسی اعمال شعری این دو شاعر به آن خواهیم پرداخت.

کلید واژه ها: زندان، حبسیات، اُسریات، مسعود سعد سلمان، معتمد بن عباد.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، ایران.

** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، ایران.

Abstracts in English

Narrative Poems In Arabic Poetry

Dr. Hosein Abavisani

Assistant Professor, Tarbiat Moallem University, Iran

Abstract

There are original spaces in Arabic literature which demand investigation and scholarly work. One such field is narrative poetry, which has received little attention. A narrative poem includes the main elements of a story but it cannot contain all the details of the story as there is little room for them. So, its main components are plot, character, story actions, setting (time and place). The author of this article has chosen nineteen poems from Arab poetry in different periods with narrative characteristics and has analyzed their elements, so that this subgenre begins to be introduced.

Keywords: Arabic poetry, story, modern narrative, narrative poem

Changes of Hamza in the Khuzestani Written Arabic: The Case of Muhammad Atyyeh's Book of Poems

Mohammad Javad Hesavi

Assistant Professor, Khalij Fars University, Iran

Abstract

Elegiac poetry written about the Ahlulbeit (the Holy Prophet's Household) in Khuzestani Arabic is a rich folklore source. This poetic genre is beautiful and appealing and almost comprehensible for its audience. However, it is mysteriously difficult for all to read. This often leads to misunderstandings. The incomprehensibility of Khuzestani Arabic may be due to different reasons. For example, little attention is paid to spelling rules in this dialect, there are no consistent rules for spelling and the majority of those in publishing and editorial work are not familiar with the alphabet of this dialect; therefore, they make spelling errors.

Hamza is one of the sounds which is prone to errors, especially the conjunctive *hamza* so, it may be represented by different symbols in different books or even in one single book. This character has been altered in different forms in Khuzestani Arabic including addition, omission, replacement with another letter, word blending, and the use of an alternative word without *hamza*.

Since the speakers of this dialect are not familiar with its writing system, it will be difficult for them and non-native speakers to read and understand.

This article seeks to investigate the changes that *hamza* goes through in Khuzestani dialect and tries to clarify the ways of writing this character so that it has a consistent written form, typographical errors are distinguishable from the spelling ones, the gap between Khuzestani dialect and the standard Arabic is narrowed and it is comprehensible for all. Furthermore, the poets of this region, particularly poets of Ahlulbeit will be known worldwide. This research is primarily focused on Muhammad Atyyeh's book of poems.

Key words: addition, hamza, Khuzestani Arabic, omission, replacement

The Mythological Methodology and its Application to Pre-Islamic Poetry

Dr Ghaitha Kadra

Instructor at Tishreen University ,Syria

Abstract

This research deals with the application of the mythological method to pre-Islamic poetry which includes mythological images and legendary dimensions resulting from the imagination of the pagan poets and aesthetically interwoven with the linguistic structures. The research also aims to underline the efficiency of the mythological method for analyzing poetic texts and revealing their mythological dimensions created by the poet's imagination, in chronological stages. Illustrated by poetic texts we depict these stages in the pagan poetry as follows:

1. departure
2. journey and loss
3. searching for indentity

The aim of this research is to present the my thological and philosophical aspect of the images which convey the poetic sense and to determine the validity of the application of this method on the pagan poetry.

Key words: anthropology, mythology, poet, imagery

Transformation of Local and National Themes in Muhsen Yousef's Stories

Dr. Muhammad Marrosheh

Assistant Professor, Tishreen University, Syria

Abstract

This study deals with Muhsen Yousef's creative experience, starting with his first collection, *Faces of Late Night* and ending with his last collection, *Mrs Jamila*. However, the study is not a survey of the writer's creative experience; it rather traces the development of creative storytelling in this author so as to discover the transformations of the local and national themes in his works. The study also follows the changes his creative experience has undergone as well as the writer's intellectual orientation. It, also, discusses the technical devices employed by the writer such as subdivisions, headings, internal monologues and stream of consciousness. However, it should be noted that the writer does not straitjacket his work by using modern terms; rather, he tries to preserve his own individual narrative voice, using a lively narrative style.

Keywords: transformation of Muhsen Yousef's Stories, duality of optimism and pessimism

Critical Foundation in the Book "Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Technical Aspects", By Dr. "Izzuldin Ismaiel"

Dr. Farouk Maghrebi,

Associate professor, Tishreen University, Syria

Abstract

Studying the critical thinking of critics, though plentiful, is not enough yet. Such study offers the reader the course followed by the critic and his starting points of literary vision. Critic Izzuldin Ismaiel has produced a big volume of work. He is one of the pioneers that played a prominent role in featuring the modern poetic verse in Egypt and other Arab countries. His Book "**Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Technical Aspects**", though old, is still considered the constitution that outlines this movement. This Research discusses this ideas of the critic in his book, endorsing some and disagreeing with others. The critic has presented a description of Modern Poetic movement both in its topics and in techniques. There has been some disagreement with this scholar on some cases; but this is something normal as the passage of time make it inevitable.

Keywords: Izzuldin Ismaiel, modern poetry.

Al-Yatemah under Focus

Dr. Nassif Mohammad Nassif

Assistant Professor, Tishreen University, Syria

Abstract

Al- Yatemah is a poem composed by Sweid Bin Abi Kahel Al-Yashkari and is one of the masterpieces of Arabic literature. However, it remains unnoticed like many other masterpieces in our Arabic literature. Earlier people realized its importance; nevertheless, they did not hold it in as high esteem as other heroic poems. The modern critics, apart from Taha Hussein's influential reading for some of its meanings, gave it zero attention.

This research attempts to take a practical applied approach to *Al-Yatemah*, recognizing its multiple aesthetic dimensions drawing upon the creative critical visions in our literary heritage as well as in contemporary literary criticism. In this approach, the value of words alone is close to zero. Every word that is not put in a certain context is without value. Combination and arrangement is the minimal thing for the production of speech. Speech and language, however, is not enough for the production of aesthetic value. There are other secrets which promote a composition to the level of poetry.

Key words: Al-Yatemah, poem, Sweid, Laeth

The Tones of Sadness in Habsiat of Masood Saad and Osariyat Of Al-Mutamid Bin Abbad: A Comparative Survey

Dr. Shahriar Hemati,

Assistant Professor, Razi University, Iran

Reza Kiani,

Ph.D. Student of Arabic Literature, Razi University, Iran

Abstract

The separation of any person from family and friends is an experience that generates a feeling of sadness and loneliness. This is the result of causes outside human will. So, the bitter conditions that the two poets, Masood Saad-e Salman and Al-Mutamid Bin Abbad, have lived through In the days they spent in prison have led them to compose poems that express their emotions about life. The Poetry of Masood Saad-e Salman about prison is called " Habsiat" and that of Al-Mutamid Bin Abbad is called " Osariyat". These poems are characterized by features which make them a special kind of literature. This article tries to survey and study the prison poetry of these two poets, one Persian and one an Arab. The results of this study show the correlation of the two texts. There are common themes in the poems of Masood Saad-e Salman and Al-Mutamid Bin Abbad, is driven by a common attitude about life by these two poets while in prison. The question which is posed here and we are going to answer, is, What are the most important common points which cause us to compare these two poets? This is: what we will try to answer through a review of the similarities in their poetic works.

Key words: Prison, Habsiat, Osariyat, Masood Saad, Al-Mutamid Bin Abbad

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربية	فارسية	ق	q	q
ا	،	،	ك	k	k
ب	b	b	گ	-	g
پ	—	p	ل	L	L
ت	t	t	م	m	m
ث	th	s	ن	n	n
ج	j	j	و	w	v
چ	—	č	ه	h	h
ح	.h	.h	ي	y,ī	y,ī
خ	Kh	kh			
د	d	d			
ذ	dh	dh			
ر	r	r			
ز	z	z			
ژ	—				
س	s	s	ای	ī	ī
ش	sh	sh	آ	ā	ā
ص	š	š	او	ū	ū
ض	.d	ž			
ط	ṭ	ṭ			
ظ	.z	.z	آی	ay	ey
ع	،	،	أو	aw	ow
غ	gh	gh			
ف	f	f			

الصوائت (المصوّتات)

عربية

فارسية

—

—

—

الصوائت المركّبة

عربية

فارسية

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

Publisher: Semnān University

Editorial Director: Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

Assistant Editor: Dr. Shākīr al- ‘Āmirī

Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfīyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣāl, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Ḥāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafīq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Neẓām-e Tehrānī, Allameh Tabātbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjīyān, ‘Allāme Tabātbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

Arabic Editor: Dr. Shākīr al- ‘Āmirī

English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Hamideh Arghavany Bidokhty

Printed by: Semnān University

Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

Phone: 0098 231 3354139 **Email:** lasem@semnan.ac.ir

Web: www.lasem.semnan.ac.ir



Tishreen University



Semnan University

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

ISSN: 2008-9023

Narrative Poems In Arabic Poetry

Dr. Hosein Abavisani

Changes of Hamza in the Khuzestani Written Arabic: The Case of Muhammad Attyeh's Book of Poems

Dr. Mohammad Javad Hesavi

The Mythological Methodology and its Application to Pre-Islamic Poetry

Dr. Ghaitha Kadra

Transformation of Local and National Themes in Muhsen Yousef's Stories

Dr. Muhammad Marroshah

Critical Foundation in the Book "Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Technical Aspects", By Dr. "Izzuldin Ismaiel"

Dr. Farouk Maghrebi

Al-Yatemah under Focus

Dr. Nassif Mohammad Nassif

The Tones of Sadness in Habsiat of Masood Saad and Osariyat Of Al-Mutamid Bin Abbad: A Comparative Survey

Dr. Shahriar Hemati & Reza Kiani

Research Journal of

Semnan University (Iran)

Tishreen University (Syria)

Volume2, Issue7, Fall 2011/1390