جامعة مؤتة

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

المجلة الأردنية في

اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة
تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي
وزارة التعليم العالي

المجلد (١٧) العدد (٢) ٢٠٢١ م

الرقم المتسلسل
٦١

ISSN 2520 - 7180

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مؤتة
عمادة البحث العلمي

المجلَّة الأردنيَّة في

اللغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة متخصصة ومحكّمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المجلد (١٧) العدد (٢) ٢٠٢١م

الناشر
عمادة البحث العلمي
جامعة مؤتة
الكرك / ٦١٧١٠ الأردن
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٣ ٢٣٩٧١٧٠
البريد الالكتروني : jjarabic@mutah.edujo

المملكة الأردنية الهاشميـــة
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٣٦٣٥ / ٢٠٠٧ / د)

رقم التصنيف الدولي
ISSN 2520-7180
Key title: Jordanian journal of Arabic language and literature Abbreviated key title: Jordan. J. Arab. lang. lit.

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصنَّفِهِ
ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي
جهة حكومية أخرى

© ٢٠٢١ عمادة البحث العلمي
جميع الحقوق محفوظة، فلا يسمح بإعادة طباعة هذه المادة أو النقل منها أو تخزينها، سواء كان ذلك عن طريق النسخ أو التصوير أو التسجيل أو غيره، وبأية وسيلة كانت: إلكترونية، أو ميكانيكية، إلا بإذن خطي من الناشر نفسه.

المجلد (١٧) العدد (٢) ٢٠٢١م

رئيس التحرير
أ.د أنور أبو سويلم

سكرتير التحرير
د. خالد أحمد الصرايرة

هيئة التحرير

أ.د محمد محمود الدروبـــي
أ.د. جـــزاء محمد المصـــاروة
أ.د. إبراهيم محمد الكوفحـــي
أ.د. عبدالحليم حســـين الهروط
أ.د عمر عبدالله أحمد الفجّـــاوي
أ.د. حسين عباس محمود الرفايعة
أ.د. فايز عارف سليمان القرعان
أ.د. سيف الدين طـــه الفقراء

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ.د. عبـــــد الكـــــريم خليفـــــة
أ.د. عبـــد الملـــــك مرتـــــاض
أ.د. عبـــد الســـــلام المســـــدي
أ.د. عبـــد العزيـــــز المـــــانع
أ.د. أحمـــــــد الضـــــــبيب
أ.د. عبـــد الجليـــل عبـــد المهـــدي
أ.د. محمـــــد بـــــن شـــــريفة
أ.د. بكـــــري محمـــــد الحـــــاج
أ.د. صـــــــــلاح فضـــــــــل

التدقيق اللغويّ
أ.د خليـــل عبد الرفـــوع (عربـــي)
د. عاطف الصرايرة (إنجليزي)

مديرة المطبوعات
سهام الطراونة

الإشراف
د. محمود نايف قزق

التنضيد والإخراج الضوئيّ
عروبة الصرايرة

©حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

أ- شروط النشر:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على (Flash) او (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢.٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A4)، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المُحَكِّمُون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

أ- تعليمات النشر:

١- لغة النشر المعتمدة في المجلة هي اللغة العربيةّ، ويجوز أن تُقبل بحوث بالانجليزية أو الفرنسية بموافقة من هيئة التحرير.

٢- يقبل للنشر في المجلة البحوث، والنصوص المحقّقة، والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.

٣- يشترط في البحث المقدّم للمجلة أن يكون أصيلاً وغير منشور أو مقدّم للنشر لدى أي جهة أخرى. ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.

٤- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي، ومستوفياً شروط البحث العلمي من حيث الأصالة، والإحاطة، والاستقصاء، والإضافة المعرفية، والمنهجية، والتوثيق، وسلامة اللغة، ودقة التعبير، واستيفاء المصادر والمراجع وحداثتها.

٥- أن يصبح البحث بعد قبوله للنشر حقّاً محفوظاً للمجلة، ولا يجوز النقل منه إلا بالإشارة إلى المجلة.

٦- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه في كتاب بعد مضي سنتين على نشره في المجلة، وبموافقة خطية من رئيس هيئة التحرير، على أن يشار إلى المجلة عند نشره مرة ثانية حسب الأصول.

٧- يتولى تحكيم البحث محكمان مختصان أو أكثر على حسب تقدير هيئة التحرير.

٨- أن يكون البحث المقدّم للمجلة مطبوعًا بوساطة برنامج(MSWORD) ، بمسافات (سطر ونصف بين الأسطر) وهوامش (٢.٥سم) ، وأن لا يزيد عدد الكلمات على (٨٠٠٠) كلمة، ويستثنى من هذا العدد المصادر والمراجع، ونوع الخط لبحوث اللغة العربيّة هو (Simplified Arabic) بنط (١٤) في المتن وبنط(١٦) في العناوين، وبنط (١٢) في الهوامش، ويكون نوع الخط في بحوث اللغة الإنجليزيّة Times New Roman، بنط (١٤)، والهوامش بنط(١٢).

٩- يقدمّ البحث إلى هيئة المجلة الكترونياً على موقع المجلة الالكتروني حسب الأصول.

١٠-يدخل الباحث بياناته الشخصية المقررة على موقع المجلة، وتشمل اسم الباحث/ الباحثين، الرتبة الأكاديمية، والمؤسسة التي يعمل فيها، وعنوان البحث، وبيانات الاتصال.

١١-أن يكتب الباحث/ الباحثون ملخصاً للبحث باللغة العربيّة وآخر باللغة الإنجليزية بما لا يزيد على (٢٠٠) كلمة لكلّ منهما، ويتمّ إدخالهما في المكان المخصص لذلك على الموقع حسب الأصول.

١٢-أن يكتب الباحث/ الباحثون الكلمات الدالة (keywords) من ٣-٦ كلمات باللغتين العربية والانجليزية، ويتمّ إدخالها في المكان المخصص لذلك على الموقع حسب الأصول.

١٣-تحتفظ هيئة التحرير بحقها في عدم نشر أي بحث، وتُعد قراراتها نهائية وغير مبرّرة .

١٤-يلتزم الباحث/ الباحثون بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.

١٥-يلتزم الباحث/ الباحثون بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهر من تاريخ تسلمه القرار.

١٦-يخضع ترتيب البحوث وتنظيمها في المجلة لمعايير فنية تحددها هيئة التحرير.

١٧-البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعكس آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشميّة.

ب- النواحي الفنيّة والشّكل:

١- يراعي الباحث/ الباحثون العناصر الآتية عند كتابة البحث: المقدّمة، (وتشمل مشكلة الدراسة، والأهداف، والدّراسات السّابقة، والمنهج، وأهمية الدراسة) والمناقشة والتحليل، والنّتائج والتّوصيات. وقائمة المصادر والمراجع.

٣- يكون التوثيق بطريقة MLA وهي (Modern Language Association) ويكون متسلسلا، توضع أرقام الهوامش بين قوسين إلى الأعلى هكذا : (١)، (٢)، (٣)، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كلّ صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٧) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

أ- الكتب المطبوعة

اسم شهرة المؤلف، يتلوه اسمه الأول والثاني، ويذكر تاريخ وفاته بالتاريخ الهجري أو الميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط المائل، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر، وسنة النشر، ورقم الجزء إن تعددت الأجزاء- والصفحة، مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٧٧١م). الحيوان. تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الجاحظ، الحيوان، ج، ص.

٢- الكتب المخطوطة

اسم شهرة الكاتب يتلوه اسمه الأول والثاني، مع ذكر تاريخ وفاته بالتاريخ الهجري أو الميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط المائل، واسم المكتبة التي تحفظ المخطوط، ورقم المخطوط، ورقم الورقة.

مثال: الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/١٣٣٠م). الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

٣- البحوث المنشورة في الدوريات

اللقب، اسم المؤلف، "عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص"، واسم الدورية مكتوباً بالبنط المائل، ورقم المجلد، والعدد، والسنة، وأرقام الصفحات.

مثال: جرار، صلاح. "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي". مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الثاني، لسنة ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

٤- البحوث المنشورة ضمن كتب:

اللقب، اسم المؤلف. "عنوان المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص" ". واسم الكتاب كاملاً بالبنط المائل، واسم المحرر أو المحررين، ورقم الطبعة، الناشر، مكان النشر، سنة النشر، ورقم الصفحة.

مثال : الحياري، مصطفى."توطين القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص.٤١٧

٤- البحوث المنشورة في وقائع المؤتمرات:

اللقب، اسم المؤلف. "عنوان المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص" ". واسم المؤتمر بالبنط المائل، مكان المؤتمر، السنة، والتاريخ.

٥- تكتب أسماء الأعلام الأجنبية في متن البحث بحروف عربية (ولاتينية بين قوسين).

٦- توضع الآيات القرآنية بالرسم القرآني بين قوسين مزهرين مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية مثال ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانا﴾ (الإسراء:٢٣) وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين (( )) بعد تخريجها من مصادرها.

٧- يوضع الرمز (ص) للدلالة على الصفحة أو الصفحات المقتبس منها إذا كان المصدر أو المرجع عربياً، والحرف (p) للصفحة الواحدة، و (pp) لأكثر من صفحة إذا كان المصدر أو المرجع أجنبياً.

٨- عند ورود بيت أو أبيات من الشعر، يذكر اسم الشاعر، والبحر.

٩- تدرج المصادر والمراجع في نهاية البحث متسلسلة على حسب المؤلف ومرتبة على وفق الحروف الهجائية، ووفق نظام (MLA) . ولا يعتد بلفظ(أبو وابن وأم ولا ب(أل التعريف) مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٧٧١م) . الحيوان. تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥.

١٠- تترجم قائمة المصادر والمراجع إلى اللغة الإنجليزية، ويعاد ترتيبها وفق الأبجدية الإنجليزية، فإذا كان للمراجع العربيّة ترجمة إنجليزيّة معتمدة، فيجبُ اعتماد ذلك، أمّا المراجع التي ليس لها ترجمة إنجليزيّة معتمدة مثل: حديث فيتمّ عمل Transliteration فيكتب المرجع بالأحرف اللاتينية كتابةً حرفيّةً ((Hadith): (الرومنة) مع إعادةُ ترتيب المراجع كافّة – التي يُفترضُ أنّها قد أصبحت باللّغة الإنجليزيّة – حسب ترتيب الأحرف الإنجليزيّ

الحرف العربي	الرومنة
الفتحة	a
الكسرة	I
الضمة	u
ء	>
ا	ã
ب	b
ت	t
ث	ṯ
ج	j
ح	ḥ
خ	ẖ
د	d
ذ	ḏ
ر	r
ز	z
س	S
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ

ظ	ẓ
ع	<
غ	ḡ
ف	f
ق	Q
ك	k
ل	L
م	m
ن	n
ه	h
و حرف صحيح	w
و/ حرف مد	û
ي حرف صحيح	y
ي حرف مد	ī
ض	ḍ
ط	ṭ

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- **تكون المراسلات على النحو الآتي:**

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٠٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٩٧١٧٠ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك– الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

– للافراد:

- داخل الأردن: (١٠) دنانير
- خارج الأردن: (٣٠) دولاراً

– للمؤسسات:

- داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
- خارج الأردن: (٤٠) دولاراً

– للطلبة: (٥) دنانير سنوياً

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠

محتويات العدد

المجـــلد (١٧) العـــدد (٢) ٢٠٢١م

	اسم البحث	الصفحات
*	تطور فن الاعتذار عند الشعراء الجاهليين؛ عمرو بن قميئة وعدي بن زيد العبادي والنابغة الذبياني **د. محمد محمود العمرو**	١٣-٣٢
*	شعريّة الحِجاج قراءةٌ في قصيدة أبي تمّام: "أَرْضٌ مُصَرَّدَةٌ وأُخْرى تُثْجَمُ..." **د. مفلح الحويطات**	٣٣-٧٢
	بلاغة العتبات والشخوص في رواية "أعالي الخوف" لهزّاع البراري: دراسة سردية **د. أماني سليمان داود**	٧٣-٩٦
*	النهاية والخاتمة في القصّة القصيرة "النمل والقات" نموذجًا **سماح نعيم صفوري خوري**	٩٧-١٢٠
*	المخيّم في الرواية الفلسطينية: مقاربة في انحسار البلاغة الثوريّة **د. موسى م. خوري**	١٢١-١٥٠
*	القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في شعر طرفة بن العبد: دراسة نحوية دلالية **د. حسين راضي العايدي**	١٥١-١٨٦
*	موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة **د. شيرين حربي جاد الله، أ.د صلاح محمّد جرّار**	١٨٧-٢١٦
*	ظواهر أسلوبية في سورة القلم (ن) **أ. د حسين مصطفى غوانمة، د. محمد صالح محمد الخوالدة**	٢١٧-٢٤٦

تطور فن الاعتذار عند الشعراء الجاهليين؛
عمرو بن قميئة وعدي بن زيد العبادي والنابغة الذبياني

د. محمد محمود العمرو *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٧/٥م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/١٤م.

ملخص

يعدّ الاعتذار من أغراض الشعر الجاهلي، وقد ظهر في فترة مبكرة منه، فقد اعتذر عمرو بن قميئة الذي يعدّ من أوائل الشعراء الجاهليين، ففتح هذا الباب لغيره من الشعراء، أمثال عدي بن زيد العبادي والنابغة الذبياني، وقد تناقل الشعراء الجاهليون هذا الفن بصور مختلفة، مما دعانا إلى الوقوف على هذا الغرض عندهم، مبرزين حالته التطورية، مستخدمين في ذلك المنهج النفسي عارضين ملامح تطور فن الاعتذار، ومحللين الشعر الاعتذاري بناء عليه، ومتوصلين إلى أنّ هذا الغرض كان يحمل ملامح الصحراء من حيث القسوة، وقد ظهر ذلك في شعر عمر بن قميئة، ثم تطور فحمل معاني اللين وصورها عند عدي بن زيد، ثم اتخذ النابغة شكلا متمدنا متأثرا بصور اعتذاريات عدي بن زيد ومعانيها.

الكلمات الدالة: الاعتذار، التطور، الفن، الشعراء، الجاهليون.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Development of the Art of Apology among Pre-Islamic Poets: Amr bin Qameya, Adi bin Zaid Al-Abadi and Al-Nabigha Al-Thaibani

Dr. Mohammad Mahmoud Al -Amro

Abstract

Apology is one of the purposes of pre-Islamic poetry, and it appeared at an early period of it. Amr ibn Qumayah, who is considered as one of the first pre-Islamic poets, apologized, so this door was opened to other poets, such as Adi bin Zaid Al-Abadi and Al-Nabigha al-Thaibani. The pre-Islamic poets transmitted this art in different ways which called for a study to their purpose, highlighting its developmental state, and using the psychological method to present the features of the development of the art of apology, and to analyze apologetic poetry accordingly. The study concluded that this purpose bore the features of the desert in terms of cruelty, and this was shown in the poetry of Amr bin Qameya, then it developed and carried the meanings of softness and its images according to Adi bin Zaid, then Al-Nabigha took a civilized form influenced by the images and meanings of Adi bin Zaid's apologies.

Keywords: Apologetic poetry, Development, psychological method, Pre-Islamic people.

المقدمة:

اختلفت الآراء حول قصيدة الاعتذار، بين معترف بها وآخر يدرجها ضمن قصيدة المدح العربية، وبعد هذا الاختلاف، فإن النقاد في أثناء حديثهم عن الاعتذار كانوا يتحدثون عن هذا الفن من خلال مبدعه الأخير النابغة الذبياني، متناسين بذلك الجذور الأولى التي بنى عليها النابغة اعتذاره.

لقد أتت هذه الدراسة لتبحث في المراحل التي مرت بها قصيدة الاعتذار وتطورها من شاعر جاهلي –يعد من أقدم الشعراء الجاهليين الذين نظموا في هذا الفن– وهو الشاعر عمرو بن قميئة، ثم انتقل هذا الفن ونظم فيه شاعر جاهلي عاصر الملك النعمان بن المنذر، وهو الشاعر السيد في الحيرة ولدى بلاط كسرى، إنه عدي بن زيد العبادي، الذي كان سبباً في وصول النعمان للملك، فكان جزاؤه أن سجن بوشاية من حساده، فأرسل إليه اعتذاراً من سجنه، علّه يطلق سراحه، فكان اعتذاره يمثل الصورة الأنضج لفن الاعتذار، إذا ما قارنا اعتذاره باعتذار عمرو بن قميئة، ثم يأتي النابغة، فيجالس النعمان ثم يدب خلاف بينهما بسبب وشاية وشي بها للنعمان، فاعتذر لذات الملك، فكان هذا الفن بصوره الثلاثة عند شعراء مختلفين في الزمن متفقين في الفن؛ مختلفين في البيئة كعمرو بن قميئة، متفقين في المكانة العالية كعدي بن زيد والنابغة الذبياني، مختلفين في النفسية من حيث الحدة وقبول مبدأ الظلم، وإن قبِلا به الاثنان السيّدان، لكن قبول عدي كان بعد ضعفه في سجن النعمان، فكيف كان هذا الفن؟ وماذا أخذ اللاحق من السابق؟ وماذا أضيف لهذا الفن؟

وتكشف هذه الدراسة عن نتائجها وفق الأسئلة الآتية:

- هل ظهر فن الاعتذار قبل النابغة الذبياني؟
- هل تطور فن الاعتذار عند الشعراء الجاهليين؟
- ما ملامح تطور فن الاعتذار عند الشعراء الجاهليين؟

وقد كانت الدراسة معتمدة على المنهج النفسي في تحليل شعر الاعتذار، إذ كانت أهمية الدراسة ممثلة بتتبع تطور شعر الاعتذار عند الشعراء الجاهليين، وانعكاس ذلك في شعرهم، وبيان مدى تأثرهم ببعض، إذ لم يظهر للباحث وجود تأليف عني بتطور فن الاعتذار عند الشعراء الجاهليين، فكانت هذه الدراسة توضح هذا التطور.

التمهيد:

تهدف الدراسة إلى بيان أوجه الاختلاف والاتفاق في قصيدة الاعتذار الجاهلية، لذا ستعمد هذه الدراسة –بداية– إلى البحث في اعتذاريات شاعرين مختلفين من شعراء الاعتذار الجاهلي، يمثل الأول: البداوة والقسوة وهو عمرو بن قميئة، والثاني: يمثل الحضارة، فهو سيد وصاحب فضل،

وجليس كسرى إلّا أنه سجن في حبس النعمان، إنه عدي بن زيد العبادي، وهذان الشاعران –على الرغم من تفاوت بيئاتهم المادية– إلّا أن معاني الاعتذار لديهم تتفق من حيث رفضهم قبول مبدأ الخطأ، ومن ثم الاعتذار، لذلك جاء الاعتذار عندهم على درجات، الدرجة الأولى: كان فيه الاعتذار جافاً، يخلو من روح المدنية ممثلة بإظهار الضعف، والثانية: يبدو فيها الشاعران أكثر قرباً من المدنية، فهما يمدحان المعتذر إليه، ويبيّنان له أثر الوشاة وكيدهم، إلّا أن عدي على وجه الخصوص كانت نفسه تلح عليه في سجنه، فيذكّر النعمان بأياديه عليه.

لقد كانت هذه الروح الاعتذارية الثانية التي بدت ملامحها تظهر عند الشاعرين طريقاً مهدت لهذا الفن عند شاعر الاعتذار الأشهر في العصر الجاهلي، الذي ارتبط اسمه بالاعتذار، وهو النابغة الذيباني الذي كانت حياته تختلف عن سابقيه من حيث البعد عن البداوة بالنسبة لعمرو ابن قميئة، إضافة لمجالسته الملوك، وأكله بأوان الذهب والفضة، أمّا اختلاف النابغة عن عدي، فقد تمثل بأمرين: الأول أنه لم يكن يشعر بهذا التضخم في الذات الناتج عن علاقته بكسرى كما هو الحال عند عدي الذي رشحه كسرى لملك الحيرة، والأمر الثاني: أن النابغة لم يكن مسجوناً عند النعمان.

لقد ساهمت تلك العوامل السابقة في رسم ملامح قصيدة الاعتذار الأنضج كما يراها النقاد(١)، وبناء عليها فقد ربطوا هذا الفن بالنابغة على الرغم من وجود شعراء سبقوه في هذا الباب(٢).

نستهل الحديث عن الشاعر الأقدم زماناً في هذا الباب عن عمرو بن قميئة التي تشير الدراسات إلى أقدميته في هذا الفن، ويتضح لك من خلال قراءة قصيدته الاعتذارية أمرين، الأول: من خلال المقدمة، إذ تظهر النفس العربية الأبيّة، التي لم تألف الظهور بمظهر الضعف، وفيها يبدو الشاعر غير مكترث، وربما بهذا المعنى يريد أن يوصل رسالة للمعتذر إليه، كقوله مثلاً في المقدمة(٣):

فمـــا لَبَـــثٌ يومـــاً بسابق مغنمٍ ولا سُرعتي يوماً بسابقة الرّدى

(١) انظر: العمرو، محمد محمود، قصيدة الاعتذار حتى نهاية القرن الرابع الهجري، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، اربد–الاردن، ٢٠٠٤، ص٥–٦، وللمزيد عن فن الاعتذار ينظر، رومية، وهب، قصيدة المدح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١، ص٤٠–٤١.

(٢) انظر: نبوي، عبد العزيز، دراسات في الأدب الجاهلي، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٤١–١٤٣، ولرؤية المزيد حول ابتكارات النابغة لفن الاعتذار، ينظر: الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذيباني، ط١، مكتبة لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٢، ص٦٦.

(٣) ابن قميئة: عمرو، الديوان، ت: حســن كامــل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، ١٩٦٥، ص٦–١٢.

يريد الشاعر في هذا البيت أن يوضّح للمعتذر إليه أنه لا يخاف، فما لبث وطول بقاء يؤول إلى كسب غنيمة، ولا الهروب من أمر مخيف يدفع الرَّدى، وكأني به يخبر المعتذر إليه بالقول: إن الموت لا يأتي المرء إلّا بساعته المحددة، فالخوف من الموت لا ينجي الخائف منه، وهذه فلسفة جاهلية، تظهر مثلاً في قول عنترة(١):

فَاقْنَي حياءك لا أبا لك واعْلَمي أني امرؤ سأموت إن لم أقتلي

أما الرسالة الثانية التي يريد أن يبلِّغه إياها، فهي اقض ما أنت قاض، وبهذا المعنى رسالة للمعتذر إليه مفادها أني لست بخائف، أو أني لا أعتذر خوفاً من موت، ولا أعتذر خوفاً من قلة رزق، وإنما أعتذر تأدباً، وهو يلتقي بهذا المعنى مع عدي بن زيد العبادي في أولى اعتذارياته في السجن، وهذا أحد أشكال الاعتذار في العصر الجاهلي، ويمثل الطريق الأبعد عن المدنية، والأقرب إلى البداوة ويمثل الدلالة الأولى لفن الاعتذار.

الأمر الثاني: يمثل هذا الباب شكلاً من أشكال تحول دلالات الاعتذار وفيه تنصل للمعتذر إليه من التهمة، وقد اتخذ جميع شعراء الاعتذار هذا الشكل بوابة يدخلون من خلالها إلى المعتذر إليه، إذ يتنصلون من الذنب بالقسم، وهذا هو الأسلوب الأكثر شيوعاً في قصيدة الاعتذار، إذ استمر حتى النابغة الذبياني، يقول عمرو بن قميئة(٢):

لَعَمْــرُكَ مانَفْسٌ بِجِــدٍ رشيدةٌ تؤامِراني سِــرّاَ لأصــــرم مرثدا

وإن ظَهَرتْ مِنْه قوارصَ جمة وأفرع في لومي مراراً وأصعدا

على غير ذنب أكــون جنيتهُ ســوى قول بــاغ كادني فتجهدا

يتنصل الشاعر من ذنبه بالقسم على طريقة العربية الجاهلية، إذ كانوا يقسمون بـــ(لعمرك)، فيتنصل من التهمة الموجهة إليه، مشيراً إلى اختلاف سلوك المعتذر إليه معه، وهذا الاختلاف في السلوكيات كان سبباً في تقديم العذر، فقد رأى المعتذِر أن المعتذَر إليه يكثر من لومه، واللوم يكون بعد سماعه شيئاً يغضبه، ونتيجة لهذا اللوم راح المعتذر يتنصل من الذنب للمعتذر إليه بالتنصل من التهمة أولاً، ثم بإرجائها إلى الوشاة الحساد ثانياً، فهذا الشكل الاعتذاري موجود عند عدي بن زيد، والنابغة الذيباني، وكذلك عند جميع أهل الاعتذار، ولهذا يمثل هذا الشكل تطوراً للمعاني الاعتذارية، ولهذا نجد الباحثين يجعلون عمرو بن قميئة من الشعراء الأوائل الذين أبدعوا في هذا اللون الشعري، وعليه

(١) ابن شداد، عنترة، الديوان، شرح وتعليق: عباس، ابراهيم، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص١٠٤.

(٢) ابن قميئة، عمرو، الديوان، ص٨.

أصبح شعره –في هذا الباب– أنموذجاً يحتذى، ويسير على نهجه الشعراء التاليون له[١]، يقول الشاعر[٢]:

لعمـــرك لنِعمَ المـــرءُ تدعـــوا بخَيْلِهِ ... إذا ما المُنَـــادي في المُقَامَـــةِ نَدّدا
عظيم رمـــاد القـــدر لا مـــتعبسٌ ... ولا مؤيسٌ مِنْهـــا إذا هـــو أوقـــدا
وإن صرّحت كَحْـــلٌ وهبت عَرِيّـــةٌ ... من الريح لم تترك لذي المال مِرْفَدا
صبرت على وطء الموالي وحطمهم ... إذا ضنّ ذو القربـــى عليهم وأخمدا

إنّ اللافت في المدح أن المعتذر يمدح المعتذر إليه بمعان بدوية مثل (عظيم الرماد)، وأنه متهلل الوجه أمام أضيافه، يطعم فلا يبقى أحداً إلّا وطاله جوده، وهذه الدلالة تتفق مع طبيعة الحياة العربية وتقسيماتها السيادية، فهو يمدح شيخ قبيلة بدوية في الطباع، وهذه الصفة مثلاً لا نجدها عند المعتذر إليه بعد تطور فن الاعتذار، بل حلت صفة الظلم والبطش مكان هذه الصفة[٣].

ويختم قصيدته بمعنى _ربما_ يمثل النفس البدوية التي تحدثنا عنها في القسم الأول من هذا الباب، إنه باب تنامي النفس وتضخمها، وأظن البيت غير محدد الدلالة، إذ من الممكن أن يكون المقصود بالمدح المعتذر إليه، وهذا يتفق مع الطبيعة المدحية السابقة للبيت، وربما يكون المقصود بالمدح هو الشاعر نفسه، وهذا الجزء يتفق من حيث الدلالة مع بيت المقدمة الذي ذكرناه سابقاً، وكذلك يتفق مع دعوة الشاعر للمعتذر إليه بعدم كسر سيوفه التي في يده، وتكون الدلالة على قوته وفروسيته، وإن كان شخص يحمل هذه الصفات فمن الخطأ أن يقتل أو يطرد من رحمة الملك، يقول[٤]:

ولم يَحْمِ فَرجَ الحي إلَّا محافظٌ ... كريمُ المحيا ماجدٌ غير أحردا

إن كان المقصود بالمعنى المعتذر إليه، فهو يتوسل إليه بعدم الغضب لأن (الحي) وخصص من الحي مكان العورة وهي الفرج، لا يُحمى إلَّا من رجل سمته المحافظة على أهله وديارة، ولابد لهذا الشخص الذي يحمل هذه الصفة أن يكون كريماً متسامحاً.

وإن اراد المعنى الثاني أي مدحه نفسه، فإنها دعوة من المعتذر إلى المعتذر إليه، ألّا يغضب على رجل سمته الشجاعة، والفروسية والكرم، حامياً لفرج قومه من خصومهم، وتتفق هذه الصفة مع البيت

(١) انظر: نبوي، عبد العزيز، دراسات الأدب الجاهلي، ص١٤٣.
(٢) ابن قميئة، عمرو، الديوان، ص٩.
(٣) انظر: الذبياني، النابغة، الديـــوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٣٧–٧٦.
(٤) ابن قميئة، عمرو، الديوان، ص١٢.

الذي ذكرناه سابقاً، وذهبنا إلى أنه رجل متعاظم في ذاته، يعلم أن الذل لا يأتي برزق ولا يطيل عمراً قد انتهى.

تراوحت قصيدة عمرو بين البداوة من حيث الأنفة وظهور الذات فيها، وبين الملامح الواضحة لفن الاعتذار الذي بقي في الإسلام، ممثلاً بالقسم والتنصل من الذنب ثم مدح المعتذر إليه، ثم إن أبيات القصيدة القليلة دلالة على أولية هذا الفن(١)، إذ بلغت أبيات القصيدة كاملة أحد عشر بيتاً، في حين أننا نجد هذا الكم بدأ يتزايد عند عدي في القسم الثاني (الضعف) وكذلك في اعتذار النابغة.

يمثل عدي بن زيد العبادي ركناً متيناً من أركان الشعر العربي عامة، وشعر الاعتذار خاصة، ولا سيما أنه سيد في الحيرة، وعند كسرى، وقد تعرض عدي للسجن من قبل الرجل الذي كان سبباً في وصوله إلى حكم الحيرة(٢)، فكان السجن سبباً في توقد قريحته الشعرية في فن الاعتذار، ولا سيما اعتذار الملوك، على حد تعبير ابن رشيق القيرواني في عمدته، إذ يجعل فرقاً بين الاعتذار الإخواني واعتذار الملوك(٣)، وفي هذه الفترة الزمانية يظهر شكلان من أشكال الشعر عند عدي، الأول: يظهر فيه عدي بن زيد بمظهر القوي السيد، وهذه القوة نابعة من كونه عربياً أولاً، ثم من كونه سيداً عزيزاً في بيته، والثاني: يبدو فيه عدي ضعيفاً منكسراً، مستعطفاً، يبيّن للنعمان أنه بريء من الوشايات التي وُشي بها إليه حالفاً أغلظ الأيمان.

لقد أتت رسائل عدي الأولى تحمل في ثناياها ملامح هذه النفس العربية الغاضبة، وليس بغريب عليه، إذ إنه كان يلتقي بعمرو بن قميئة في هذا الباب، أما كونه سيدا، فقد التقي فيها مع النابغة غير أن عدياً يظهر للنعمان فضله عليه ويذكّره بمساعيه في سبيل إيصاله إلى حكم الحيرة(٤)، أما النابغة فلا، والتقى مع عمرو والنابغة في باب، دحض الوشاية، وحلف اليمين ليبرّئ نفسه مما وشي به، ويلتقي مع النابغة من حيث تصوير الهم وجعله وسيلة من وسائل استعطاف الملك، وهذه تمثل الفترة الثانية من رسائله الشعرية الاعتذارية في سجنه، وهنا ربما نلمح إشارات توضح مكانته في إبداع عذا الفن الذي اشتهر به النابغة.

(١) ابن قميئة، عمرو، الديوان، ص١٢.

(٢) الهاشمي، محمد علي، عدي بن زيد العبادي الشاعر المبتكر، ط٢، دار البشائر الإسلامية، لبنان، ص٢٩.

(٣) انظر: القيرواني، ابن رشيق العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٥، ص١١١.

(٤) انظر: حاويي، إيليا، النابغة سياسته وفنه ونفسيته، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص٣.

لقد كان عدي صادقاً في اعتذاره، واستعطافه وشكواه من السجن، لأنها رجع صدى قلبه المكلوم السجين[١]، وهذه علامة فارقة بينه وبين النابغة الذي اتهم بعدم صدقه في اعتذاره وخوفه، إنما كان اعتذاره مدفوعاً برغبته في عصافير النعمان وأعطياته[٢].

وبناء على ما مضى يكون عدي قد قدم عدة فضائل لفن الاعتذار؛ الأولى: ممثلة بابتكار أساليب شعرية جديدة ممثلة بمقدمة الشكوى، وإظهار هم نفسه[٣]، ومن ثم الصورة البلاغية التي تأثر ببعضها النابغة، كقوله مثلاً[٤]:

شئز جنبي كأني مهدّأُ جعل القين على الدُّفِ إترْ

أما قصيدة الاعتذار وتطورها التاريخي، فسنظهره عند عدي بن زيد الذي قدم لفن الاعتذار سمات تصويرية فاقت عصره، ومع ذلك فإن أبرز ما يميز قصيدة عدي الاعتذارية أنه على الرغم من إظهار همه وانكساره للنعمان واعتذاره وإظهار ضعفه[٥] إلا أن هذه الذات المتضخمة التي كانت في يوم من الأيام سبباً في وصول النعمان للملك، كانت حاضرة حتى في القصيدة التي تحمل السمات التي ذكرناها، انظر _مثلاً_ إلى قوله[٦]:

واذكر النّعمى التي لم أنْسَها لــك إذا العبــد كَفَــرْ
إذ جعلناهــم تباذيــر كمــا فرَّقَ القابس في الليل الشّرر

أظنه- في البيتين السابقين- يذكّر النعمان بما فعل من أجله حينما تكاثر عليه إخوته ومؤيديهم لأجل حرمانه من الملك لكن الملك كان من نصيبه بفضل عدي، وهو بتذكيره لأفضاله إنما يذكره بأمرين الأول: أنّي لو أردت الملك ما ساعدتك لتصل إليه، والثاني: اعتذار بوساطة تذكيره بمعروفه معه حتى بعفو ويعطف، وكذلك نلمس حس التمهيد والوعيد حينما يقول[٧]:

فاكتنت لا تك عبداً طائراً واحذر الأقتال منّا والثّوَرْ
إنما قد قدَّمَتْ مســعاتُنا نِعَماً ترفــع منّا من عثر
ولنــا مَجْدٌ وربٌ مفضــلٌ بيديه الخيرُ ما شاء أمــر

(١) انظر: شوخ، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ت، ٢١١.
(٢) انظر: ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، ط٨، دار المعارف، مصر د. ت، ص٢٨١
(٣) انظر: العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٣٧، ص٥٩.
(٤) المرجع السابق، ص٥٩.
(٥) انظر: العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٥٩-٦١
(٦) انظر: المرجع السابق، ص٦١.
(٧) انظر: المرجع السابق، ص٦٢.

يحذر عدي النعمان من قتله، وذلك من خلال فعل الأمر "فاكْتَتِتْ" أي إياك وأن تمتد يدك لقتلي، فإذا قتلتني فإننا قوم لا ننام على ضيم حتى نأخذ بحقنا ممن ظلمنا، فنحن قوم أولي قوة، وقتلي إن قتلتني يحقق للأعداء ما يرجون، ثم يقول له إن كنا قد أذنبنا، فإن لنا أيدي ترفع منا من عثر وأخطاء.

إنه تذكير بالنعم التي أنعمها على النعمان ويهدف من ورائها حفظ حياته اولاً ثم تذكيره بما كان له من عمل صالح يرفعه عند الملك إن هو عثر.

ثم يعود ليذكِّر بمجده ومجد آبائه مفتخراً، وهذا هو حد اختلافه عن النابغة في قصيدة الاعتذار، ثم يربط الأمر بيد الله عز وجل، وهذا ليس بغريب، فعدي نصراني على دين عيسى، عليه السلام، لذلك نجد عنده ملامح دينية، وكأنها إسلامية في شعره.

إن الذي ذكرناه هو المميز لقصيدة الاعتذار عند عدي. أما لوحة الاعتذار، ممثلة بالحلف، والتنصل من التهمة واسنادها للأعداء، فقد كانت تحمل من المعاني ما حملته قصيدة الاعتذار عند عمرو باستثناء هذا الحس النابع من كونه يتحدث لملك وهو في سجنه، مما أعطى القصيدة _كما يعطي كل قصيدة في هذا الباب_ بعداً نفسياً خاصاً. فخيال عدي يتصل دوماً بنفسيته وبيئته، ويرسم الصور التي تعكس هذه النفس بأحوالها المختلفة، لذا كانت صوره قريبة من الأفهام لا أثر للتكلف فيها أو الإغراب[١]، وهذا ما نلمسه في بداية لوحة الاعتذار كما في قوله[٢]:

أبلـــغ النُّعمـــان عني مأْلُكـــاً قول من خاف اضطناناً فاعتذر

إن أثر هذه النفسية المتهالكة واضح جلي من خلال هذا البيت الذي يبدي فيه إحساسه بمعاقبة النعمان له، لذلك فهو الذي يظهر في لوحة الاعتذار نفسه وقد أرسلت رسالة إلى الملك الذي شعر أنه متهم عنده، وربما تجره التهمة إلى القتل، لذلك نجده يختم البيت الأول بقوله (فاعتذر)، وهو لا يكتفي بهذا العذر والتنصل من الذنب بل نجده يقسم له الأيمان، بادئاً بيته بالتوكيد، يقول[٣]:

إنني واللهِ فاقبـــل حَلْفَتـــي لأبيل كلهخمـــا صـــلّى جـــأر

مُرعَدٌ أحشاؤه في هيكـــل حَسَنٌ المَتْنهُ وافـــي الشَّعَـــر

مؤمن الصدر يرجّى عِتْقهُ يوم لا يكفر عبد مـــا ادّخـــر

(١) انظر: الهاشمي، محمد علي، عدي بن زيد العبادي، ص٢٨٦.

(٢) العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٦٠.

(٣) العبادي، عدي بن زياد، الديوان، ص٦٠.

يصور حاله في هذه الجزئية الاعتذارية، فهو يدحض التهمة عن نفسه بالحجة واليمين أولاً، ثم إظهاره لضعفه من خلال قربه من الله عز وجل، فهو راهب يصلي ويجأر بالصلاة رافعاً صوته بالدعاء، وذلك لأنه يشعر بالخوف، فأحشاؤه ترتعد رهباً، ويصور لك هذا القلب المرتعد في جسم شاب شعره ما زال أسوداً، وهو بذلك يسعى إلى عتقه، ولا سيما إذا كان العبد معترفاً بذنبه وتقصيره.

نلاحظ على عدي في هذه اللوحة خاصة، وسائر لوحاته عامة أثر تدينه، وهذا ليس بغريب، فالعبد المؤمن خاصة، والإنسان عامة يلجأ إلى الله وقت الضيق، وأي ضيق أكثر مما هو فيه؟ والناظر إلى هذه المعاني يظن عدياً مسلماً لولا أنه عاش في العصر الجاهلي، وهذه السمة جعلته يتنصل بطريقة أقرب ما تكون إلى التدين، فهو يخبر النعمان أنه لا يحمل الضغينة في قلبه حتى على الأعداء، ويقول "أعدائكم" وأظنه أراد بذلك ان يبين له أنهم هم الذين وشوا به، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يحمل في قلبه عليهم السخيمة، يقول(١):

ما حملنا الغلَّ من أعدائكم ولدى اللهِ من العُذرِ المُسر

حَولنا الأعداءُ ما يَنْصُرُنــا غيرُ عونِ اللهِ واللهُ نَصــر

ونلاحظ أنه في البيت الثاني يستخدم ضمير المتكلم نحن، وهو بهذا يلفت نظر النعمان للأعداء المحيطين بهما، وبهذا العمل إنما يذكره بالأعداء ومآربهم، وما كادوا من قبل بالنعمان نفسه، لأنهم بمحاولتهم التخلص من عدي إنما يحاولون التخلص من شخص ساعد النعمان وأوصله إلى الحكم، والدليل على ذلك أنه يذكره –على سبيل الموعظة والإرشاد– أن الإنسان لا يكسر يده بعد جبرها، وأظن المثل هنا يشير إلى أن عدي هو المداوي (الآسي) الذي استطاع النعمان من خلاله أن يصل إلى ملك الحيرة، واليوم نراه يبعده، بل يسجنه، وهو بهذا الفعل، إنما يقوم بكسر عظمه وتشتيت شمل نفسه، ويقول عدي(٢):

لا تكوننَّ كآسي عظمــه بأسى حتى إذا العظم جبر

عاد بعد الجبر يبغي وهيه يَنْحُوَنَّ المشي منه فانكسر

إن صورة القدم التي ظن صاحبها أنها اشتدت وقوية، فقام يحمّلها ما لا تحمل حتى كُسرت، وأظنه بهذه الصورة التي توحي بالضعف، إنما هي نقد للملك بأنك ما زلت ضعيفاً كالقدم المكسورة التي ظن صاحبها أنها اشتدت، فانكسرت، فاخش على نفسك من الكسر لأنك قد كسرت آسيك ومداويك بيدك،

(١) العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٦١.

(٢) المرجع السابق، ص٦١.

إنها صورة مبدعة من شاعر مبدع في تصوير نفسه ونفس المعتذر إليه، وبذلك يكون عدي قد جدد في هذا الباب، فسبق عصره شكلاً ومضموناً، صورة وإطاراً[١].

تعد قصيدة "طال ذا اللّيل علينا فاعتكر"[٢]، شاهداً مهماً من الشواهد الدالة على تطور قصيدة الاعتذار خاصة والقصيدة العربية عامة، وذلك لما فيها من خروج على الطريقة العربية في معانيها، فيبدأ قصيدته بمقدمة الشكوى والهم، وعليه، فإن أثره في النابغة واضح جلي في الاعتذار شكلاً ومضموناً وصوراً، وسنأتي للحديث في هذا الجانب في باب خاص له، إلّا أن الملمح الخاص لعدي_ في هذا الباب_ يتمثل في تذكير النعمان بفضله عليه، وهذه المعاني تناولنها فيما سبق من البحث.

يمثل النابغة الذبياني علامة فارقة عند نقاد الشعر، سواء أكانوا قدماء أم معاصرين، ولا سيما في باب الاعتذار. فيقول صاحب العمدة مثلاً: إن الاعتذار للملوك لا ينبغي أن تأتي إليه من باب الاحتجاج، وإقامة الدليل، وإنما ينبغي أن تسلك إليه من باب التضرع والدخول تحت عضد الملك وإعادة النظر في الكشف عن كذب الناقل وعدم الاعتراف بالجنابة، وإنما إحالتها على الواشي والحاسد[٣]، ويعلق محمد زكي عشماوي على قول ابن رشيق، فيقول: وأغلب الظن أنه قرأ اعتراف النابغة للنعمان بن المنذر، واستطاع أن يتخذ من اعتذار النابغة أصولاً لفن الاعتذار عند الملوك[٤].

لقد رأى النقاد جمال هذا الفن عند النابغة حتى جعلهم يقفون به غير ملتفتين إلى من سبقه في هذا الباب، وكأني أنظر إلى الشاعر الذي يقول[٥]:

ومحت بحبها حب اللائي كن قبلها وحلت مكاناً لم يحـــل من قبل

وبناء على ما أتى عند محمد زكي عشماوي أبادر فأسأل، من أين أتى النابغة بهذه الأصول؟ ألم تبنى على قواعد قد أُسِّس لها من قبل؟ أفضّل الإجابة عن هذه الجزئية في الفصل الأخير من بحثي هذا.

أما أبو هلال العسكري، فقد عَدَّه الأول في إدخال باب الاعتذار كغرض جديد على الشعر العربي، وقد عدَّ النابغة مبدع هذا الغرض الشعري السادس الذي أدخله على المدح والهجاء، والوصف، والتشبيب والمراثي، وقال تتمة لذلك: حتى جاء النابغة فزاد قسماً سادساً هو فن الاعتذار[٦].

(١) الهاشمي، محمد علي، عدي بن زيد العبادي، ص٢٥٢.

(٢) انظر: العبادي، عدي بن زيد، ــ الديوان، ص٥٩.

(٣) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ط١، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٢، ج٢، ص٢٣٣.

(٤) محمد زكي عشماوي، النابغة، الذبياني، ص٩٦.

(٥) مجنون ليلى، الديوان، شرح: يوسف فرحات، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٤٩ .

(٦) العسكري، ابو هلال، ديوان المعاني، د. ط، مكتبة القدسي، القاهرة، د. ث، ج١، ص٩١.

مما لا شك فيه أن أغلب النقاد العرب قد جعلوا فن الاعتذار من إبداع النابغة، ومن خلال تناولي لهذا الفن أريد أن أبين ما أخذ الشاعر من سابقيه من أساليب شعرية، ومعاني اعتذارية، بل وأخيلة، ثم ماذا أضاف الشاعر إلى هذا الفن حتى بات يعرف به؟

ومما لا شك فيه أن النابغة قد طور هذا الفن وأضاف إليه الشيء الكثير، وذلك لأن النابغة مقارنة بعمرو وعدي، فهو متأخر زمانياً، ثم إن هذا التأخر لا شك أنه قد رفد الشاعر بأساليب قديمة، ثم دفعت به الحياة المتأخرة للعرب في الحيرة للأخذ منها، وإسدالها على قصيدة الاعتذار، فمن الجوانب التي تركها الشاعر مثلاً، هذا الحس الطاغي بالبداوة، الذي جاء عند عمرو بن قميئة كقوله مثلاً:(١)

فما لبثٌ يوماً بسابق مَغْنَمٍ ولا سرعتي يوماً بسابقة الردى

إن من ملامح البداوة في هذا البيت، هذا الإحساس بأنه لا قدرة لأحد على الشاعر، وكأني به يقول للمعتذر إليه إن كنت تظن كلامي الذي سيأتي شكلاً من أشكال الضعف فلا، فالرزق مقدور والعمر محدود، أي أنك لا تستطيع أن تصنع لي شيئاً(٢).

إن هذا الإحساس الجاهلي بقدرة الله عز وجل نابعة من كون الجاهلي الوثني، موحد في الأصل على ديانة إبراهيم عليه السلام، ثم إن هذه المعاني نجدها حقيقة عند الكثير من شعراء الجاهلية(٣).

لقد تخلص النابغة في اعتذارياته من هذا الجانب الخشن في الاعتذار، وكذلك تخلص من هذه الروح المتعالية التي كانت عند زيد، كقوله مثلاً(٤):

واذكر النُّعْمى التي لم أنْسها لك في السعي إذا العبد كفر

إنها تذكرة من عدي بن زيد بفضله على النعمان، إذ جعل المُلْك له، وها هو اليوم يتنكر له.

لقد ابتعد النابغة عن هذه المعاني، وذلك يعود لطبيعة الحياة التي عاشها النابغة في كنف الملوك، ولا سيما النعمان، فقد جاء أن ذبيان قادرة على حمايته ولكن النابغة اعتذر بهذا الحس، خشية من ضياع النعم التي كان ينالها من قصر النعمان(٥).

(١) ابن قميئة، عمرو، الديوان، ص٦.

(٢) انظر كذلك: العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٦٦.

(٣) انظر: سالم، السيد عبدالعزيز، تاريخ الدولة العربية، د. ط، دار النهضة، بيروت،١٩٨٦، ص٣٠٧، وانظر كذلك: ص٢٣٨ وما بعدها ب.

(٤) العبادي، عدي بن زيد، الديوان ص٦١.

(٥) انظر: العمرو، محمد محمود، قصيدة الاعتذار، ص٣٢.

أما الأساليب التي تأثر بها بمن سبقه، فقد كانت ممثلة بالحلف والتنصل من الوشاية بأن يتهم الوشاة بها، ويكذبهم، ومن ثم يمدح المعتذر له[١].

أما علامة تجويد الاعتذار عند النابغة، فقد تمثلت في التخلي أولاً عن النفس العربية الأبية، مع ضرورة الإشارة إلى أنه يعلم ما يصنع، أي أنه لم يهن نفسه على الإطلاق، وإنما كان من باب تليين القلب، كقوله مثلاً:[٢]

فـــإن أكُ مظلوماً فعبداً ظلمتـــه وإن تك ذا عتبى فمثلك يعتبُ

فالشاعر وإن بدا ضعيفاً في الشطر الأول إلّا أنه رفع نفسه إلى مصاف الملوك في الشطر الثاني، حينما جعل الذي بينه وبين النعمان شكلاً من أشكال العتب، والعتب لا يكون – عادة – إلّا بين الأخلّاء.

وقد نتساءل، ألا نجد معاني الضعف والخضوع عند عدي بن زيد العبادي؟ الإجابة بلى فقد كان عدي يتضاءل –أحياناً– في شعره، ثم يرفع نفسه ليجعلها سبباً في تتويج النعمان، أما كونه محبوساً لدى النعمان، فأظن سجنه كان يضاعف إحساسه بالخوف.

انظر إليه مثلاً وهو يبدي ضعفه للنعمان معتذراً:[٣]

وإن أَظـــلـــم فقـــد عـــاقبتمونـــي وإن أُظلم فذلـــك من نصيبـــي

فهو يسلم للنعمان في جميع أحواله سواء أكان ظالماً أم مظلوماً، فيقول فإن كنت ظالماً – اعترافاً بجرم لم يفعله؛ تأدباً مع الملوك– فقد عاقبتموني، وإن كنت مظلوماً فهذا نصيبي.

وتجد في البيت الذي يليه مباشرة مكانته وعرشه فهو يبين للملك مكانته في الحيرة وعند ملكها يقول:[٤]

وإن أهلك تجد فقدي وتُخذل إذا الْتَقَتِ العوالي في الخُطُوبِ

فهو يحذر النعمان في هذا البيت، فيقول: فإن أقتل أنت من سيفقدني لأني أنا الذي كنت بجانبك وقت محنتك في اختيار الملك.

(١) انظر: ابن قميئة، عمرو، الديوان، وكذلك، العبادي، عدي بن زيد، الديوان، ص٦٠–٦١، وكذلك، الذبياني، النابغة، الديوان، ص٣٦–٣٧.

(٢) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٢٠.

(٣) العبادي، عدي، الديوان، ص٤١.

(٤) المرجع السابق، ص٤١.

إذن هذا هو حال عدي في اعتذاره وخوفه من النعمان، فقد سبق القول أنه مسجون، أما النابغة فقد كان طليقاً وعلى الرغم من ذلك فأنت لا ترى في باب الصورة والخيال إلّا هذا المضطرب القلق الخائف الذي لا يستطيع أن يرى نفسه بمأمن من النعمان، فهو كالليل الذي لا بد أن يدراكه ويقضي عليه يقول:(١)

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وتراه في بيت آخر يصور النعمان بأسد يزأر، وهل يستطيع إنسان أن يأمن الإقامة مع سماعه صوت أسد يزأر طالبا إياه؟ إن الوحدة الفعلية التي يمكن الإمساك بها هي وحدة الخيط النفسي – الخوف–الذي يتغلغل في نفس النابغة(٢)، يقول النابغة:(٣)

أنبئت أنَّ أبا قابوسٍ أوعدني ولا قرار على زأرٍ من الأسدِ

فكما أن الليل لا محالة قادم، فإن وصول زئير الأسد دلالة على تمكنه منه، وهذه من الصور التي أبدع فيها النابغة في تصوير خوفه من النعمان حتى قال عنه أهل الأدب إنه مبدع فن الاعتذار.

ثم إنك تجد النابغة في القصيدة ذاتها يتنصل من التهمة، مفتدياً الملك بالأقوام والمال والأولاد، وهذه_ حقيقة_ من أوجه الاختلاف بين عدي والنابغة(٤)، ثم إن خاتمة القصيدة عند النابغة تأخذ بعداً جديداً ممثلاً في مخاطبة الملك، فيقول: هذه أعذاري، فإن لم تنفع فصاحبها مهموم نكد، فهي تبيّن الارتباط الوثيق بين الأداء الفني وانفعالات النفس الإنسانية(٥)، يقول:(٦)

ها إن ذي عِذْرةٌ إلّا نفعت فإنّ صاحبها مشارك نكد

يمعن النابغة بالتذلل والتخوف والتضاؤل ويسعى لتكبير الممدوح وتعظيمه، إنه يتصاغر ليكبِّره ويتودد ويتقرب ليستدر نعمه، فإن اعترافه بنعمه عليه كان احتيالاً بأسلوب غير مباشر لاستدرار تلك النعم(٧).

(١) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٧٨.

(٢) انظر: السويدي، سلامة عبدالله، صور الخوف في اعتذاريات النابغة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية السادسة والعشرين، ٢٠٠٥م، جامعة الكويت، ص٣٩.

(٣) السابق، ص٣٧.

(٤) السابق، ص٣٧.

(٥) انظر: السويدي، سلامة عبدالله، صور الخوف في اعتذاريات النابغة، ص١٤.

(٦) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٣٧.

(٧) حاوي، إيليا، النابغة، ص١١٩.

لقد كان هذا الأسلوب الذي احتذاه النابغة في اعتذاره ممثلاً بالتعظيم –وسيلة من وسائل تليين القلب– فهو رجل سياسة ويجالس الملوك، ومقدم عند قومه فهو سيد فيهم.

يقول في التنصل من الذنب:[١]

فلا لعمرُ الذي مسَّحت كعبتـــه وما هريق على الأنصاب من جسد

والمؤمن العائذات الطير تمسحها ركبـــان مكة بين الخـــيل والســـعد

ما قلت من سيءٍ مما أتيت بـــه إذاً فـــلا رفعت ســـوطي إليَّ يدي

إلّا مقولة أقـــوام شقيت بهـــم كانت مقالتهم قرعـــاً على الكبـــد

لقد تميز النابغة عن غيره بالحس الاعتذاري الرقيق الذي يبدو جلياً من خلال إظهار ضعفه للمعتذر إليه. إضافة إلى تلك الصورة التي استطاع من خلالها تصوير نفسه بطريقة ربما شعر الملك من خلالها بهذا الإحساس المتخم ممثلاً بكونه ملكاً. والدليل على ذلك أنه في محاكمته بين الشعراء في سوق عكاظ قال لحسان بن ثابت أنت لا تستطيع أن تقول مثل قولي: [٢]

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وهذا الذي استشهد به النابغة بيت من الاعتذاريات، فيسكت حسان بن ثابت وسكوته إقرار بتفوق الصورة، وهذا الإقرار –حقيقة– هو الذي جعل النقاد يربطون الاعتذار بالنابغة[٣]. وهذا الجانب مزيج بين الجانب الفني والنفسي.

وأظن أن الأمر الثاني الذي جعل النابغة الذبياني يتفوق في هذا الأمر، هو أنه من أصحاب العقل المنطقي في الجدل، فهو لا يترك باباً من أبواب دفع التهمة عن نفسه إلّا ويسلكه بأسلوب عقلي دقيق، ويشهد على ذلك جميع قصائده الاعتذارية واختار منها القصيدة التي اقتبست منها البيتين السابقين[٤]، فهو يحلف برب الكعبة وما كانت تعبد العرب في جاهليتها، ذاهباً إلى المؤمن، والإيمان دلالة صدق، ثم يدعو على نفسه بالمرض، والمرض لا الموت، لأن المرض موت كل لحظة، وعندها يشعر المعتذر إليه بالعطف على المعتذر. ثم يذهب بعد ذلك إلى تعظيم الملك وتصويره بهيئة مخيفة إنها هيئة الأسد الزائر. ثم يصور ضعفًا نفسيًا بعد قوة الملك في قول: لا تقذفني بركن لا كفاء له،[٥] فهذا مشهد نفسي

(١) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٣٦.

(٢) السابق، ص٧٨.

(٣) انظر: عتيق، عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي، ط.٤، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٨–٢٩.

(٤) انظر: الذبياني، النابغة، الديوان، ص٣٦–٣٧.

(٥) انظر: الذبياني، النابغة، الديوان، ص٧٨.

يشير إلى القوة الأسلوبية عند النابغة في الاعتذار، وبها كان تفرده وتميزه إضافة إلى ما ذكرنا من قوة خيالة وما أنتج من صور وأخيلة مبتكرة.

لقد استفاد النابغة في باب الاعتذار ممن سبقه كعمرو بن قميئة، وعدي بن زيد العبادي، وقد كان أثر عدي فيه أكثر جلاء، وذلك من خلال الدلالات المعنوية التي يستطيع المتلقي من خلالها الحكم بأن هذا الفن قد نشأ قبل النابغة، بل قبل عدي، إلّا أن الظروف التي مرّ بها عدي ساعدته على إنتاج معاني أضاءت للنابغة فيما بعد طريق الإبداع في هذا الفن، فمن المعاني التي ربما ظن المتلقي فيها أن السبق كان للنابغة قوله مثلاً:(١)

فبتّ كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

ويقول أيضاً:(٢)

فبت كأن العائدات فرشـــنني هِراســـاً يُعلى فراشي ويُقشـــب

يسعى النابغة من خلال هذه الصورة أن يبين حاله وما أصابه جرّاء غضب النعمان عليه، فكيف يكون أمر من وقع في يد النعمان سجيناً؟ يقول عدي:(٣)

شـــئِز جنبي كأني مُهـــدّأ جعل القينُ على الدَّفِّ إبـــر

إنها صورة القلق المذعور الذي لا يستطيع النوم وذلك لعلة في آلة النوم، فالأول يجعل العلة ممثلة بالفراش الذي يعلوه إبر، أو اللديغ من أفعى سمها ناقع، إنها صورة تشي بالخوف والقلق، فكيف إذا كان هذا المعنى قد سبقه إليه عدي؟ وفيه يصور نفسه بطفل تدعوه للنوم لكن يد الداعي (اليد المهدهدة) فيها إبر، فكيف ينام هذا الطفل الموجوع؟، لقد بات من الواضح أن هذا المعنى لعدي بن زيد وإن تأثر النابغة به واضح جلي.

وإذا نظرنا إلى قول النابغة الذي يخاطب فيه النعمان معتذراً:(٤)

وإن أكُ مظلوماً فعبداً ظلمته وإن تك ذا عتبى فمثلك يعتب

لقد كان من المظنون أن هذا البيت متفرد به النابغة في إبداع معناه، ويتمثل ابداع معناه بأنه تخلى عن النفس العربية المرّة التي أشار إليها الشنفري في لامية العرب(٥)، وجعل نفسه عبداً عند النعمان،

(١) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٧٦.

(٢) السابق، ص١٩.

(٣) العبادي، عدي الديوان، ص٥٩.

(٤) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٥٨.

(٥) انظر: الشنفرى، الديوان، شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، د.ط، دار الفكر العربي، لبنان، د. د.ت، ص٦٩.

وأظنني قد أشرت إلى أثر الحياة التي عاشها في بلاط الملوك وأثرها على نفسه ليناً حتى دفعت الحياة التي عاشها أهل النقد أن يحكموا على شعره الاعتذاري بالتميز، وقد تناولنا هذا فيما سبق، فكيف إذا وجدت ذات المعنى عند الشاعر السجين لدى النعمان عدي بن زيد العبادي في قوله:(١)

وإنْ أَظْلِمْ فقد عاقبتموني وإن أُظلَمْ فذلك من نصيبي

يتناول عدي بن زيد العبادي ذات المعنى قبل النابغة، فيقول للنعمان الذي سجنه حتى انهارت قواه بالقول: إن كنت قد ظلمت فقد أخذت عقابي، وإن أظلم فهذا من نصيبي، فهو يقر بقبول ظلم النعمان له، وهذا من باب اليأس الذي تسلل إلى نفسه في سجن النعمان، إضافة إلى اليقين الذي وصل إليه العربي بأن ملوك العرب لا يحبون شيئاً، حبّهم لإظهار السطوته وقدرة الظلم.

أما معاني الشكوى فقد بدأ بها عدي مقدماته الاعتذارية قبل النابغة، وذلك لسجنه وتناسيه من قبل النعمان بن المنذر حتى أرسل هذه المعاني الشكائية من سجنه، يقول:(٢)

طال ذا الليل علينا فاعتكر وكأني ناذرُ الصبح سَمَر

من نجي الهم عندي ثاوياً بين ما أعلن منه وأســـر

مثلت هذه المقدمة شكلاً من أشكال قصيدة الاعتذار، وذلك لما لها من جوانب نفسية متردية توضح للمعتذر إليه ما حلّ بالمعتذر من سوء حال عله يلين ويتعطف عليه بالعفو وقبول الاعتذار، لذلك نجد النابغة يسير مسار عدي في هذا الباب، فيقول في مقدمة الشكوى في إحدى اعتذارياته للنعمان:(٣)

كتمتك ليلاً بالجومين ســـاهرا وهمّين: همّا مُسْتكنّا وظاهرا

أحاديث نفس تشتكي ما يريْبُها وورد همومٍ لم يجدن مصادرا

لقد جمع النعمان بغضبه على عدي والنابغة بأن بات كلاهما يرى الزمن وقد تطاول مع وجود فرق بين الاثنين، فالأول سجين وقد قتل بعد أن كان سيداً، أما الثاني فقد كان حراً طليقاً ، فتعلم الثاني من أستاذه الأول_ الذي التقى معه في رفعة المكانة وغضب النعمان_ بأن رضى النعمان لا تكفيه هذه المعاني، فكانت إضافة النابغة في هذا الفن وإبداعه يتمثل في إصراره على نيل العفو، وعدم الوقوع بخطأ عدي، لأجل ذلك نجد إبداع النابغة يتمثل في استفادته من تجربة عدي في اعتذاره، مع إصراره على إيجاد صور ومعاني توضح سوء حاله بعد غضب النعمان عليه حتى عفا عنه النعمان، ومن هنا

(١) العبادي، عدي، ص٤١.

(٢) العبادي، عدي، ص٥٩.

(٣) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٥٨.

ارتبط فن الاعتذار باسم النابغة، لأنه لم يبدع به فحسب وإنما نال عفو النعمان بسبب إصراره على تصوير نفسه بصور كانت في كثير من الأحيان مبتكرة ومثال ذلك:(١)

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلُمَّه على شعثٍ، أي الرجال المهذّب

فهذا من المعاني المتفق على جمالها، وذلك لما فيه من جمال التوضيح الذي جعله برهاناً على النقص الذي هو من أبين صفات الإنسان، ولذلك عفا عنه النعمان.

الخاتمة:

الاعتذار من الأغراض الشعرية المعروفة عند الشعراء منذ العصر الجاهلي، وعلى الرغم من النظم في هذا الغرض الشعري إلا أن النقاد كانوا إذا ذكر هذا الغرض الشعري، يذكرون معه النابغة الذبياني، فكانت دراستي للبحث في فن الاعتذار في العصر الجاهلي، فخلصت إلى النتائج الآتية:

١- كانت ملامح القصيدة الاعتذارية عند عمرو بن قميئة واضحة كالتنصل من التهمة واتهام الأعداء، والقسم ببراءته إلّا أنك تلمح مظاهر الأولية عنده من خلال النفس العربية البدوية المعروفة بالأنفة، لذلك فهو يبدأ اعتذاره في المقدمة مفتخراً بنفسه وبخيله وفروسيته، ولذلك قلنا إنّ هذا الفن مرتبط بالتمدن.

٢- تناول عدي بن زيد هذا الغرض الشعري مرغماً، وذلك لحبسه من قبل النعمان، فكانت اعتذارياته تتفرد بهذه النفس الأبية لأنه سيد، فكان إذا اعتذر أظهر ضعفه وتهالكه والتنصل للنعمان والقسم وتوجيه الاتهام للوشاة، ومع ذلك تلمح في أشعاره أن له يداً على النعمان، أما في القسم الثاني من اعتذاره، فقد بدا فيه متهالكاً، فقد أنزل نفسه منزلة المظلوم الذي قد عوقب على فعلته وهو مستحق لهذه العقوبة، فكانت صوره ومعانيه رافداً أساسياً من روافد فن الاعتذار.

٣- تأثر النابغة الذبياني بالشاعرين اللذين سبقاه في هذا الفن، فقد أخذ منهما الأساليب الاعتذارية مثل القسم والتنصل واتهام الوشاة ثم أخذ عدي بعض معانيه وصوره وأحاسيسه في مقدمات الشكوى، ثم أضفى عليها من حسه ومشاعره المتمدنة، فاستحق معها أن يلقب بصاحب فن الاعتذار في الشعر العربي عامة والجاهلي خاصة.

(١) الذبياني، النابغة، الديوان، ص٢٠.

References:

Hawi, Elia, Al-Nabighah, his politics, his art, and his psychology, d.t, dar al saqafh, Beirut, d, t.

Al-Dhabiani, Al-Nabigha, Al-Diwan, Cared for and Explained by Hamdi Tammas, 2nd Edition, dar al ma>refh, Beirut, 2005 AD.

Roumieh, Wahb, Praise Poem, manshurat wazaret al saqafh, Demasheq, 1981.

Al-Zawawi, Khaled Mohamed, The Artistic Picture of Al-Nabigha Al-Dhibani, 1st Edition, maktabh lubnan, al sharekah al msreah al >alameah linnasher, 1992.

Al-Suwaidi, Salama Abdullah, Pictures of Fear in the Apologies of a Good Man, hawleat al-adab w al->ulwm al-ijtema>eh ,26th, 2005 AD, jame>t AL-Kuwait.

Ibn Shaddad, Antara, Al-Diwan, explanation and comment: Abbas Ibrahim, dt, Dar Al-Fikr Al-Arabi, dt

Al-Shanfari, Al-Diwan, collection, explanation, and investigation: Muhammad Nabil Tarifi, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut, Lubanon, dt

Dayf, Shawqi, Pre-Islamic Era, dt, Dar Al Ma'arif, al- qaherah, dt.

Al-Abadi, Uday bin Zaid, Al-Diwan, edited by: Muhammad Jabbar Al-Moaibed, dar al-jumhoryh linnasher w al-tawze>, Bagdad, Iraq, 1965.

Ateeq, Abdel Aziz, History of Literary Criticism, 4th Edition, Dar Al-Nahda, Beirut, 1986 AD.

Al-Askari, Abu Hilal, Diwan Al-Maani, dt, maktabat Al-Qudsi, Cairo, dt.

Ashmawy, Muhammad Zaki, Al-Nabigha, with a study of the Arabic poem in the pre-Islamic era, Dar Al-Shorouk, al-qaherh, 1994 AD.

Al-Amro, Muhammad Mahmoud, The Poem of Apology until the end of the fourth century AH, unpublished PhD thesis, Faculty of Arts, Department of Arabic Language, maktabat al- Yarmouk, Irbid, al-urdun, 2004 AD.

Ibn Qumayah, Amr, Al-Diwan, T.: Hassan Kamel Al-Serafi, jame>t al- Dewal, ma>had al-mahtutat, 1965.

Al-Qayrawani, Ibn Rashiq, Al-Umda, T: Muhammad Mohi al-Din Abd al-Hamid, dt, al-maktabah al-tejareh, al-qaherh, 1955 AD.

Majnoun Layla, Al-Diwan, Explanation: Youssef Farhat, 1st Edition, dar al-ketab al->raby, Beirut, 1992 AD.

Nabawi, Abdel Aziz, Studies in Pre-Islamic Literature, 11th Edition, Al-Mukhtar, muasasat al-muhtar linnasher w al-tawzea>, al-qaherah,, 2004 AD.

Al-Hashemi, Muhammad Ali, Uday bin Zaid Al-Abadi, the innovative poet, 1st ed, Dar Al-Bashayer Al-Islamiyyah, Lubanon, Dt.

شعريّة الحِجاج قراءةٌ في قصيدة أبي تمّام:
"أَرْضٌ مُصَرَّدَةٌ وأُخْرى تُثْجَمُ..."

د. مفلح الحويطات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٧/٢٢م. تاريخ قبول البحث:٢٠٢٠/١٢/١٤م.

ملخص

تحاولُ هذه الدِّراسةُ تقديمَ قراءةٍ نصيّةٍ تحليليّة لقصيدةِ أبي تمّام الميميّةِ ذاتِ المطلعِ: "أرضٌ مُصَرَّدةٌ وأُخرى تُثْجَمُ/ منها التي رُزقتْ وأُخرى تُحرَمُ"، التي قالها في مَدْح مالك بن طوق التّغلبيّ، وَفْقَ مدخلٍ قرائيٍّ يستثمرُ منجزاتِ نظريّةِ الحِجاج في مُقاربةِ النّصِّ الشِّعريِّ واستنطاقِه. وقد حَرَصَت الدِّراسةُ على بيان المَنْحَى الحِجاجيّ الذي انتظمَ القصيدةَ من بدايتِها حتّى نهايتِها، كاشفةً عن قدرةِ الشّاعر على المواءمة بين البُعْدين الجماليّ والتّداوليّ في نصِّه، مُتتبِّعةً إستراتيجياتِ الشّاعرِ وأدواتِه الحجاجيّةَ والفنيّةَ التي وظّفها في هذه القصيدةِ بُغْيةَ إحداثِ تأثيرِها المطلوب.

الكلمات الدالة: الحِجاج، أبو تمّام، شعر المديح، الشّعر العبّاسيّ.

* قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة اللغات، الجامعة الأردنيّة، العقبة، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Poetics of Argumentation: A Close Reading of Abū Tammām's Poem: "A Barren Land and Another Being Rainy"

Dr. Mufleh Al-Hweitat

Abstract

This study attempts to provide a close textual reading of Abū Tammām's poem: "A Barren Land and Another Being Rainy" which he recited as a eulogy in the praise of the governor of Mosul Malik Bin Touq Al-Taghlubi. The study constitutes a close textual reading of the poem and applies the argumentation theory to compare between the text and its contextual occasion. The study was keen to reveal the argumentation existing in the poem from its beginning to its end, by dividing it into multiple text units, thus revealing the poet's ability to harmonize the aesthetic and cultural aspects of the poem. The study sheds light on the poetic argumentative and aesthetic techniques the poet employs to make the desired effect on the reader.

Keywords: argumentation, Abū Tammām, poetry of praise, Abbasid poetry.

مقدِّمة:

تتعدَّدُ المداخلُ القرائيّةُ أمامَ الباحث عند محاولتِه تناولَ نصٍّ ما، وإذا كانت كثيرٌ من هذه المداخل صالحةً لأن تكونَ أدواتٍ إجرائيّةً وقرائيّةً في دراسة كثيرٍ من النّصوص وَفْقَ زاوية النّظر التي يتبنّاها الباحث، فإنّ بعضَ هذه النُّصوص يتطلّبُ– منذُ النَّظرة الأُولى– مدخلًا قرائيًّا بعينِه لاتّساق مضمونِ هذا النّصّ وبنائه معَ إجراءات ذلك المنهج وأدواته، معَ التأكيد على أنّ مثلَ هذا النّصّ يبقى قابلًا لاستيعابِ مزيدٍ من القراءات والمقاربات المتعدِّدة؛ إذ إنّ "هناك على الأقل [كما يرى روبير إسكاربيت] ثلاثة آلاف طريقةٍ لارتياد الحدثِ الأدبيّ ودراستِه"(١)، ما يعني وَفْرة الخيارات ورحابتها.

وقد تملّكَ الباحثَ هذا التّصوُّرُ حين قرأ قصيدة أبي تمّام(٢) الميميّة في مدح مالك بن طَوْق التّغلبيّ(٣)، والّتي مطلعُها: "أرضٌ مُصرَّدةٌ وأُخرى تُثْجَمُ..."(٤). وهي قصيدةٌ تقومُ فكرتُها وبناؤها على منطق المحاجّة الذي عمَّ القصيدةَ من بدايتِها إلى نهايتِها. وهو أمرٌ دفع الباحثَ إلى النّظر في هذه

(١) إسكاربيت، روبير، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة آمال أنطوان عرموني، ط٣، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١.

(٢) في ترجمة أبي تمّام (ت٢٣١هـ) انظر: ابن المعتز، عبد الله بن محمد (ت٢٩٦هـ) **طبقات الشُّعراء**، تحقيق: عبد السّتار أحمد فرج، ط٣، دار المعارف، مصر، ، د. ت ، ص ٢٨٢– ٢٨٦؛ الصّولي، محمد بن يحيى (ت٣٣٥هـ) **أخبار أبي تمّام**، تحقيق: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠؛ الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦هـ) **كتاب الأغاني**، تحقيق: إحسان عبّاس، إبراهيم السّعافين، بكر عباس، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨، ج١٦، ص ٢٦٥– ٢٧٨؛ ابن خلكان، أحمد بن محمد (ت٦٨١هـ) **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د. ت، ج٢، ص ١١– ٢٦؛ الصّفدي، صلاح الدّين خليل بن أيبك (ت٧٦٤هـ) **الوافي بالوفيات**، تحقيق واعتناء: أحمد الأرنأووط، وتركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ج١١، ص٢٢٥– ٢٣٠؛ البديعي، يوسف (ت١٠٧٣هـ) **هبة الأيام فيما يتعلّق بأبي تمّام**، نشره: محمود مصطفى، مطبعة العلوم، القاهرة، ١٩٣٤.

(٣) هو مالك بن طوق بن عتّاب التّغلبيّ، ولي إمرة دمشق للمتوكل العبّاسيّ، بنى بلدة الرّحبة على الفرات وإليه نُسبت، كان فصيحًا، ونُسِب إليه بعض الشِّعر، توفي سنة ٢٥٩هـ. انظر ترجمته في: الكتبي، محمد بن شاكر (ت٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د. ت، ج٣، ص٢٣١؛ الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢، ج٥، ص٢٦٢.

(٤) انظر: أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائيّ (ت٢٣١هـ) **شرح ديوان أبي تمّام** (بشرح الخطيب التبريزي)، تحقيق: محمّد عبده عزام، ط٤، دار المعارف، مصر، د. ت، ج٣، ص١٩٥–٢٠٢؛ وهذا الشّرح هو المعتمد في توثيق شعر أبي تمّام في هذه الدّراسة.

القصيدة من شعر أبي تمّام، ذلك الشِّعر الذي يبقى له حضورُه في ذهن القارئ الذي استقرّ أُفقُ توقُّعِه على تلقّي شعريّةٍ مخصوصةٍ أحدثها هذا الشّاعرُ الكبيرُ في تاريخ الشِّعر العربيّ كلِّه(١).

وإذا كان الحجاجُ يقومُ على توظيفِ المنطق والدّليل والبرهان في سبيل تأكيد أطروحتِه أو فكرتِه التي يتبنّاها(٢)، فإنّ هذا الملمحَ يبدو- من أوّل وَهْلَة- مُخالِفًا لطبيعةِ الصّنعة الشِّعريّة التي من أخصّ لوازمِها التّخييل واللُّغة المجازيّة المنزاحة عن اللُّغة المباشرة أو "الكتابة في درجة الصّفر" على حدّ توصيف رولان بارت(٣). لكن المؤكَّد- على نحو ما أصبح شائعًا ومألوفًا- أنّ الشِّعرَ أيضًا ينطلقُ من غاياتٍ حجاجيّة وإقناعيّة، وأنّه يتوخّى دائمًا التّأثير في مُستقبِل الخِطاب على نَحْوٍ أو آخر(٤). ولعلّ شِعْرَ المديح الذي يندرجُ فيه أغلبُ شِعْر أبي تمّام- بل أكثره تأثيرًا وتميُّزًا- يُعدُّ من أكثر الشِّعر الذي تتحقّقُ فيه الغايةُ الحجاجيّةُ والتأثيريّة؛ وذلك لصدوره عن أهداف تعاقديّة بين المادح والممدوح، وما ينتظرُه كلاهما من الآخر من خدمة منفعيّة متبادَلة على نحو ما سيتّضحُ في هذه الدِّراسة لاحقًا.

فالشِّعر إذن جنسٌ خِطابيٌّ لا تغيبُ عنه فكرةُ الحِجاج والرَّغبة في استمالة المتلقّي والتّأثير في مواقفِه وقناعاتِه، ولكنّ كلَّ ذلك يجري بمنطق الشِّعر وطريقتِه وأساليبِه الخاصّة. وليست غايةُ هذه

---

(١) حول هذه الإشكاليات التي أثارتْها شعريّة أبي تمّام انظر مثلًا: عبّاس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب: نقد الشِّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٤٧-١٨٥؛ أدونيس، علي أحمد سعيد، **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ج٢، ص١١٥-١٢٠، ص١٨٤-٢٠٢.

(٢) يُعرِّف برلمان وتيتيكاه الحجاج بأنّه "درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تُؤدّي إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"، وأنّ "غاية كلّ حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان؛ فأنجع الحجاج ما وُفِّق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتُها لدى السّامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه..". انظر: صولة، عبدالله، "الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتيكاه" في: **أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو حتّى اليوم**، تحرير: حمادي صمود، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، ١٩٨٨، ص٢٩٨.

(٣) بارت، رولان، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٢، ص٢٨، ص٥٥-٥٦.

(٤) تتمثّل حجاجيّة الشِّعر أكثر ما تتمثّل في ما يُوظِّفه من جماليّات ووسائل بلاغيّة وأسلوبيّة وإيقاعيّة يكون لها دورها الفاعل في استمالة المتلقّي والتأثير في قناعاته ومواقفه. وقد يتبادل الشِّعر والخطابة بعض الأدوار كما يتّضح من قول حازم القرطاجني: "واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشّعريّة سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أنّ التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابيّة في الموضع بعد الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرًا فيما تتقوّم به الأخرى؛ لأنّ الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر بمقتضاه". انظر: القرطاجني، حازم (ت٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٦١.

الدِّراسة الخوضَ في نظريّة الحجاج وما يتّصلُ بها من قضايا وتفريعات، فهذا أمرٌ مُتيسّرٌ مبذولٌ لمن أراده في مصادره الكثيرة. كما أنّ الباحثَ سبقَ له تقديم مقاربةٍ حجاجيّةٍ لنصٍّ شعريٍّ صدّرها بمدخلٍ نظريٍّ يراه معبِّرًا تمامًا عمّا يرومُه في مداخلتِه هذه(١)، ولذا فإنّ الانطلاق إلى البُعْد التّطبيقيّ الذي تتشكّلُ- من خلاله- ملامحُ وخصوصيّة أدواتِ الباحث، وطريقة توظيفِه لمنجزات النّظريّة في القراءة قد يكون هو الأجدى والأنسب في استثمارِ المَدى المخصَّص لهذه القراءةِ النّصيّة، على أنّ الإفادةَ من النَّظريّة ستكونُ حاضرةً في التّطبيق ولكن في السِّياق الذي يستدعيها ويتطلّبها.

وستكونُ هذه الدِّراسةُ معنيّةً بالإجابةِ عن أسئلةٍ من مِثْل: هل استطاعَ أبو تمّام أنْ يوائمَ بين البُعْد الحِجاجيّ والجماليّ في نصّه دونَ أن يجورَ الأوّلُ منهما على الثّاني؟ ولا سيما أنّ هذا النّصّ قد بُنِيَ- كما ذُكر- على المحاجّة بناءً كاملًا؛ فالشّاعرُ كان مُلتزِمًا بالدِّفاع والمنافحة عن قضيّة شغلت القصيدةَ كلَّها، فجاءت وَفْقَ بناءٍ "منهجيٍّ" مُحْكَمٍ ينتقلُ فيه الشّاعرُ انتقالًا متسلسلًا من مستوىً إقناعيٍّ إلى آخرَ، ومن حُجّةٍ ذاتِ تأثيرٍ في جانبٍ إلى حجّةٍ ذاتِ مؤثِّراتٍ مختلفةٍ. ثُمَّ ما مدى تقاربِ هذه القصيدةِ أو تباعدِها عن فنّ أبي تمّام الشِّعريّ الذي انماز- في مجملِه- بالغموض والإغراب في المعاني والصُّور؟ وهل يتّفقُ هذا الأُسلوبُ الشِّعريُّ معَ طبيعةِ هذه القصيدة التي تروم التأثيرَ في المتلقّي، وإقناعَه بقضيّةٍ ألقتْ بظلِّها على النّصّ إلى الحدّ الذي جعل أبا تمّام يتجاوزُ في تشكيلِه البناءَ التّقليديّ لشِعْر المديح الذي أصبحَ من الثّوابت التي من النّادر والصّعب اختراقها باعتبارِ هذا الشِّعر من أكثر أشكال الشِّعر محافظةً والتزامًا بالعُرْف الشِّعريّ الموروث؟ وأخيرًا هل تمكّن أبو تمّام من أنْ يرتقيَ بحَدَثِ هذه القصيدة التّاريخيّ الذي يدورُ حولَ واقعةٍ هامشيّةٍ تتعلّقُ بأحدِ الولاة في العصر العبّاسيّ إلى ذُرًى عاليةٍ من الفنّ والرُّؤية الرَّحبة التي تتجاوزُ راهنيّةَ الظّرف الذي صنعَ هذه القصيدةَ على نحو ما نلحظُ في كثيرٍ من قصائدِه الأخرى الكبيرة؟ إنّ هذه التّساؤلاتِ تظلُّ مشروعةً لمَن يقرأُ هذه القصيدةَ من شِعْر أبي تمّام، والباحثُ يأملُ أن يُقدِّمَ إجاباتٍ واضحةً عنها، سواء جاء ذلك على نحوٍ صريحٍ مباشر، أو جاء مُستخلَصًا من سياق التّحليل النّصّيّ لهذه القصيدة.

وبَعْدُ، فإنّ الباحثَ يُدركُ وهو يتناولُ "نصًّا شعريًّا" أنّ القيمة الجماليّة والفنيّة تبقى هي أساسُ الشِّعر الذي لا يَتحقّقُ وجودُه بغيابِها، وأنّ الوظيفة الحِجاجيّة والإقناعيّة التي يحملُها ينبغي أن تأتيَ مندغمةً في البناء الشِّعريّ غير منفصلةٍ عنه أو مفروضةٍ عليه، وهذا يتطلّبُ أنْ يُقاربَ النّصُّ الشِّعريّ- وَفْقَ تقديرِ الباحث- في ضَوْء هذا التّصوُّر، وألّا يُعْمَد إلى تفتيتِه ودراستِه على طريقة

(١) انظر: الحويطات، مفلح، "بلاغة الحجاج في عينيّة المتنبّي: غيري بأكثر هذا الناس ينخدع..."، **العربية: مجلة رابطة أساتذة اللغة العربية**، مطبعة جامعة جورج تاون، عدد٥٢، ٢٠١٩، ص١٢٦-١٢٨.

الشّواهد الشِّعريّة التي تتضمّنُ البيت أو البيتين للتّمثيل على هذه الحجّة أو تلك، وإنّما لا بدّ من النّظر إليه- أي النّصّ- قبل كلِّ شيء بوصفِه بنيةً قائمةً منسجمةً تتدرجُ استراتيجياتُ الشّاعرِ ووسائلُه الحجاجيّة وتُدرسُ في إطارِها. وهو التّوجُّهُ الذي نجدُه لدى بعضِ الباحثين في مجال التّحليل البلاغيّ الحِجاجيّ للنّصوص، والذين يحرصون في تحليلاتهم البلاغيّة على اختيارِ نصوصٍ كاملةٍ "تمتلك وحدتها المتماسكة التي ينبغي دراستُها في كليّتها"(١).

مدائح أبي تمّام في مالك بن طَوْق

يُعدُّ مالك بن طوق التّغلبيّ من أبرز ممدوحيّ أبي تمّام الذين يَتكررُ ذِكْرُهم في شعرِه؛ فقد مَدَحَه بستِّ قصائدَ(٢) ومقطوعتين قصيرتين(٣). وإذا ما تجاوزْنا المقطوعتين اللتين لم يَزِدْ طولُ أيٍّ منهما على خمسة أبيات، وتجاوزْنا أيضًا قصيدتين قصيرتين أُخريين هما سينيّتُه التي يمدح فيها مالكًا، ويطلب منه فرسًا(٤)، وميميّتُه التي يُعزّي فيها ممدوحَه عن أخيه القاسم بن طوق(٥)، فإنّ القصائد الأربع المتبقية تتّخذُ توجُّهًا مشتركًا يَتمثّلُ في أنّها تتّفقُ في معالجةِ موضوعٍ واحدٍ، هو الحديث عن علاقة مالك بن طوق بقومِه من بني تغلب. وهي علاقةٌ مضطربةٌ غير مستقرّة وقفتْ عليها هذه القصائدُ بمزيدٍ من التّفصيل الذي لا يَجدُه الباحثُ في المصادر التّاريخيّة؛ إذ تكشفُ هذه النّصوصُ أنّ قومَ مالكٍ- الذي كان واليًا على الأماكن التي يقطنونها- كانوا دائمي الثّورة عليه، كثيري المناكفة والخروج عن أمره، الأمر الذي تطلّب منه- في بعض الأحيان- انتهاج الحزم والقوّة سبيلين للتّعامل معهم.

ويبدو أنّ هذه القضيّةَ هي القضيّةُ الأبرز التي شغلتْ مالكًا، وشكّلتْ تحدِّيًا مُؤرِّقًا ودائمًا له، ولعلّها كانت هي السّببَ في عَزْله أخيرًا عن الجزيرة وَفْقَ ما يَكشفُ عنه تصديرُ القصيدةِ التي ستكونُ مَدارًا لهذه المقاربة البحثيّة. والدّليلُ على خطورة هذه القضيّة ومركزيّتِها في حياة مالك أنّها كانت تحضرُ في أغلب مدائح الشّاعر له، حتّى ليمكن القولُ إنّها كانت الموضوعَ الأكثرَ وضوحًا في هذه المدائح. وقد نَهَجَ الشّاعرُ في تناولِ هذا الموضوعِ نَهْجًا حَذِرًا بالنّظر إلى ما بين الممدوح وقومه من وشائجِ القُرْبى والدّم، فحاول أنْ يسلكَ أُسلوبًا يجمعُ فيه بين لغةِ التّهديد والوعيد من جهة، ولغةِ التّرغيب والتّقريب من

(١) مشبال، محمد، **في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغيّة حجاجيّة لتحليل الخطابات**، ط١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٧، ص٣٩.

(٢) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج١، ص٧٥، ص٣١١؛ ج٢، ص٢٣٤؛ ج٣، ص١٨٤، ص١٩٥، ص٢٥٩.

(٣) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج١، ص٣٠٩؛ ج٣، ص٤٧.

(٤) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٢، ص٢٣٤.

(٥) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص٢٥٧.

جهة ثانية، إلى جانب وجوهٍ أُخرى من المحاجّة المؤثِّرة التي قامتْ عليها هذه النّصوصُ كما ستبيّنُ الدِّراسةُ ذلك لاحقًا.

ميميّة أبي تمّام في مَدْح مالك: "أرضٌ مصرَّدةٌ وأُخرى تُثْجَمُ..."

إذا كان أبو تمّام قد اتّبعَ في ثلاثٍ من قصائدِه المدحيّةِ الأربع التي تناولت علاقةَ مالك بقومِه- كما ذُكِرَ- نَهْجَ القصيدة العربيّة القديمة التي تقومُ، كما هو معروف، على مقدِّمة قد تجمعُ العناصرَ الثّلاثة: الطّلل والنّسيب والرِّحلة، أو تقتصرُ على عنصرٍ أو عنصرين منها وصولًا إلى غرض القصيدة الرّئيس، فإنّه في قصيدته الميميّة التي سنتّخذُ منها مثالًا لبَحْثِ موضوع الحِجاج في مدائحِه قد تحرَّرَ من اشتراطات هذا الشّكل، واتّخذَ بدلًا منه بناءً مخصوصًا اقتضاه موضوعُ قصيدته، وفَرَضَه أسلوبُها الحِجاجيّ الذي يبدو أكثر ما يَشدُّ القارئَ فيها ويُثيرُ انتباهَه.

فالقصيدةُ مدار هذه المقاربة إذنْ قصيدةٌ قالها أبو تمّام في مَدْح مالك بن طوق حين عُزِل هذا الأخيرُ عن ولاية الجزيرة الفراتيّة كما ذُكِر. وهذه الإشارة المقاميّة التي تُعبِّرُ عنها جملة: "... حين عُزِلَ عن الجزيرة"(١) الواردة في تقديم الدِّيوان لهذه القصيدة تُعدُّ عنصرًا تداوليًّا له دلالتُه حين يرومُ الباحثُ تناولَ نصٍّ من منظور حِجاجيّ؛ ذلك أنّ هذه القصيدة تأتي في مناسبة قاسية ومؤلمة هي العزل عن الحكم، وهذا الأمر- بقدر ما يَدلُّ على وفاء أبي تمّام لممدوحه وصديقِه مالك الذي يقفُ معَه وهو في أصعب أحواله- يُؤكِّدُ أنّ البُعْد التّأثيريّ والإقناعيّ سيكون حاضرًا في هذا النّصّ من جانبين على الأقلّ، الأوّل التّأثير في مالك وتخفيف وَقْع ما حصل عليه، والثاني استمالةُ قومِ مالك الذين تربطُهم به أواصرُ النّسبِ والقرابة كما ذُكر، والتّأثيرُ فيهم، ومحاولةُ إقناعِهم بخطأ ما ارتكبوه في حقّ سيّدِهم.

وعند النّظر في هذه القصيدةَ يُلحَظُ أنّها ذاتُ بنيةٍ متماسكةٍ، وأنّ أبياتَها مترابطةٌ ترابطًا يؤكِّدُ ما تتّسمُ به من تماسُكٍ نصّيٍّ ساعد على وجودِه قوّةُ منطقِها الحِجاجيّ ووضوحُه؛ ذلك "أنّ الخطابَ الحِجاجيّ متماسكٌ تماسُكَ هدفِه، لا مجالَ فيه للتَّرهُّل البنائيّ أو للتّناقض"(٢). وعليه، فإنّ الباحثَ سيعمدُ، لغايةٍ إجرائيّةٍ لا أكثر، إلى تقسيم القصيدة إلى سَبْع وحدات نصيّةٍ، وهو تقسيمٌ افتراضيٌّ لم تقمْ عليه القصيدةُ أساسًا، وإنّما هو يأتي استنادًا إلى توالي الحجج وتسلسلِها كما تمثّلها الباحثُ وقدَّرها في هذه القصيدة. ويأتي هذا التّقسيم وَفْقَ الوحدات النّصيّة التالية:

(١) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٥.

(٢) عيد، محمد عبد الباسط، "مستويات الحجاج في النّصّ الشّعريّ: قراءة في داليّة عمر بن أبي ربيعة"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانيّة**، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، مجلد٣٤، عدد١٣٥، ٢٠١٦، ص١٨٥.

أوّلًا: اختلاف البقاع وتحوُّلات الحظّ

يبدأُ أبو تمّام قصيدتَه بدايةً ذاتَ منحًى تأمليٍّ تعميميٍّ يُفارقُ ما استقرّتْ عليه ابتداءاتُ المديح التّقليديّ. يقول(١):

١. أَرْضٌ مُصَرَّدَةٌ وأُخْرى تُــثْجَمُ مِنْها الّتي رُزِقَتْ وأُخْرى تُحْرَمُ(٢)
٢. فــإذا تأمّلْــتَ الــبِلادَ رأيتَهــا تُثْري كما تُثْري الرِّجالُ وتُعْــدِمُ
٣. حَــظٌّ تَعــاوَرَهُ البِقــاعُ لِوَقْتِــهِ وادٍ بـــهِ صِـــفْرٌ ووَادٍ مُفْعَـــمُ
٤. لَولاهُ لَمْ تَكُــنِ النُّبُــوّةُ تَرْتَقــي شَرَفَ الحِجازِ ولا الرِّسالةُ تُــتْهِمُ
٥. ولذاكَ أَعْرَقَتِ الخِلافةُ بَعْــدَما عَمِرَتْ عُصُورًا وَهْيَ عِلْقٌ مُثْئِمُ
٦. وَبِــهِ رَأَيْنــا كَعْبَــةَ اللهِ الّتــي هِيَ كَوْكَبُ الدُّنيا تُحِــلُّ وتُحْــرِمُ

وإذا كان المكان والذّات الشّاعرة يحضران متلازِمينِ في كثيرٍ من مقدِّمات أبي تمّام الطّلليّة التي يبدأُ بها قصائدَه المدحيّة ومنها قصائدُه في مالكٍ نفسِه، والتي يَتحدَّدُ فيها تشكيلُ المكان وَفْقَ الصُّورة التراثيّة التي تستدعيها التقاليدُ الشِّعريّة المتوارثة، فإنّه- أي الشّاعر- في هذه القصيدة يُغيِّب ذاتَه تمامًا في هذه المقدِّمة ليعطيَ للمكان تشكيلًا جديدًا وحضورًا ممتدًّا من خلال تقديمِ مجموعةٍ من المُشاهدات والصُّور التي تتّصلُ بهذا المكان ومتعلّقاته، وهي مشاهداتٌ وصُوَرٌ من مألوفِ ما يَلْحظُه النّاسُ في حياتِهم ويخبرونه في تجارِبهم؛ فثمةَ أرضٌ لم تروَ من الماء (مُصرَّدة)، وأُخرى تُمْطر مطرًا دائمًا حتّى تروى (تُثْجم)، وهي الصّورةُ التي يُعيدُ الشّاعرُ تشكيلَها باستخدام تقنية التّشخيص: "منها التي رُزِقتْ وأُخرى تُحْرَم". ويؤكّد أبو تمّام المعنى حين يدعو إلى النّظر في حال هذه البلاد التي تُشْبِهُ عند التأمُّل حالَ الرِّجال الّذين قد يُصيبُهم الثَّراء والفقر. أمّا كيفَ حصل كلُّ ذلك فهو، وَفْقَ الشّنتمري في شرحِه للبيت الثّالث، بسببِ "حظّ تتداولُه البقاعُ لوقتٍ مقدَّرٍ، فوادٍ صِفْرٌ من الماء والخصبِ، والآخرُ مُفْعَمٌ سائلٌ"(٣).

---

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٥-١٩٦.

(٢) مصرَّدة: يقطع شربها ويُقلَّل. تُثجم: يدوم عليها المطر.

(٣) أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائيّ (ت٢٣١هـ) **شرح ديوان أبي تمّام:** حبيب بن أوس الطائي لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشّنتمري (ت٤٧٦هـ)، دراسة وتحقيق: إبراهيم نادن، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، المغرب، ٢٠٠٤، ج١، ص٥٤٤.

ولكنَّ هذا التّعميمَ الذي يرصدُ ظواهرَ طبيعيّةً مرتبطةً بأمكنةٍ عامّةٍ غيرِ محدَّدةٍ: أرض، البلاد، البقاع، وادٍ، كما تبدّى في الأبيات الثّلاثة الأولى، يَتّجهُ في الأبيات (٤-٦) إلى شيءٍ من التّخصيص حين تُذْكَرُ بَعْضُ الأمكنة بأسمائها: الحجاز، تهامة (تتهم)، العراق (أعرقت)، الشّام (مشئم)، كعبة الله، وكأنَّ الشّاعرَ- في هذا المستوى- يَربطُ الجغرافيا بالتّاريخ إنْ جازَ هذا التّوصيفُ ليؤكِّدَ فكرةَ التّحوّلاتِ وما يُلازمُها من حظوظٍ وسعود؛ فهذا الحظُّ هو الذي جعل "النّبوّة" و"الرِّسالة" تستقرّان وتكوْنان في الحجاز وتهامة، وهو الذي جعل- من بَعْدُ- "الخلافة" تنتقل إلى العراق، بعد أن كانت- لعقودٍ طويلةٍ- عِلْقًا نفيسًا في الشّام، كما أنّ هذا الحظّ هو الذي صارتْ به الكعبةُ كوكبًا للدُّنيا كلِّها تحلُّ مرّةً وتُحْرِم أُخرى.

هكذا يفتتحُ أبو تمّام نصَّه بحياديّةٍ تامّةٍ، مُنطلقًا من مقدّماتٍ بدهيّةٍ لا يَختلفُ عليها أحدٌ. وهو ينتقي هذه المقدّماتِ بدقّةٍ بُغيةَ أنْ تؤديَ دورًا حجاجيًّا يَسْعَى من خلاله لاستدراجِ المتلقّي إلى فكرةٍ يُريدُ أن يُقْنِعَه بها ابتداءً ليؤسّسَ عليها فكرةً أُخرى كما سَنلحظُ في الوحدة النّصيّة الثّانية من القصيدةِ. والشّاعرُ- كما هو واضحٌ- ينتقي حججَه من عالمِ الطّبيعةِ بخصبِه وجدبِه، وعالم الإنسان بثرائه وإعدامه، وعالم التاريخ بتعاقُب دوله وعصوره، لافتًا النّظرَ في كلِّ ذلك إلى تحوّلاتِ المكان، وأهميّتِه التي تتأثّرُ إيجابًا أو سلبًا بهذه المتغيّرات. بيدَ أنَّ أكثرَ ما يُمْكنُ أنْ يكونَ له تأثيرُه في وَعْي المتلقّي وقناعاتِه في هذا التّقديم هو استحضارُ المقدَّس وعلاقته بالمكان: النّبوّة، والرِّسالة، وكعبة الله، فضلًا عن الخلافة التي اكتستْ- على مدار التّاريخِ الإسلاميِّ- غلالةً دينيّةً قرّبتْها من حدودِ القداسة. ولعلّ إلحاحَ الشّاعرِ على توظيف المقدَّسِ في مواضعَ لاحقةٍ من نصِّه يَعودُ إلى قناعتِه بجدوى هذه الحجّةِ وتأثيرِها.

إنّ الغايةَ التي يَرومُ أبو تمّام إذن الوصولَ إليها من كلِّ ما سبق تتمثّلُ في أنّ المكانَ يخضعُ لمصادفات الحظّ، لكنّهُ الحظُّ الذي لا يَنفصلُ- في كثيرٍ من الحالات- عن قِيَم التّدبُّر والقوّة والاستحقاق أو نقائضها، تلك القِيمُ التي تنهضُ الأُممُ بوجودِها وتنهارُ بغيابِها، وقد مَثّلَ الشّاعرُ على ذلك باستنطاقِ التّاريخ، واستخلاصِ العِبْرة من تحوّلاته. كأنّ أبا تمّام يُشير- دون أن يصرِّحَ بذلك تَصْريحًا- إلى أنّ قيمة المكان مرهونةٌ دائمًا بالإنسان الذي يَعْمُرُه ويُحقّقُ له كينونتَه ومَجْدَه، وهذا واضحٌ من الشّواهدِ التي يتخيّرُها؛ فالحديث عن النّبوّة والرِّسالة وارتباطِهما بالحجاز وتهامة لا يُمْكنُ أن يتمّ بمعزلٍ عن ذِكْر الرّسول محمَّد عليه السّلام الذي أَعطى لهذه الأماكن تلك القيمةَ وذلك الحضورَ، والحديث عن العراق والشّام لا يكون إلّا باستحضارِ سيَرِ الخلفاء العِظام من بني أُميّة وبني العبّاس الذين أحيوا هذه الأماكن وأكسبوها هذا التّميّز عن باقي البلدان. وهي القيمةُ التي يهدفُ الشّاعرُ من كلِّ ذلك إلى إسباغِها على ممدوحِه مالكٍ الذي وَلِيَ الجزيرةَ زمنًا ثُمَّ عُزِلَ عنها؛ فكأنّه يريدُ أن يَخْلُصَ إلى القول، كما يذكرُ التّبريزي في شرحِه للبيت الثاني، "إنَّ هذا المعزول تُدالُ به المواضعُ، فيَصيرُ به العَدلُ حيثُ

وَلِيَ"[1]. وهي الفكرة التي سيتكفّل الشّاعرُ بإيضاحِها، تفصيلًا، في الوحدة النّصيّة الثانية من هذه القصيدة.

وقد اعتمدَ الشّاعرُ، في سبيلِ تعزيزِ هذا الاستهلال الحِجاجيّ وتمكينِه من إدراك المتلقّي، على جملة من الأساليب والوسائل الفنيّة، ومن ذلك أسلوب الشَّرط كما يتبدّى في البيتين (٢، ٤)، "والأسلوب الشَّرطيّ كثير الحضور في سياقات الحِجاج؛ لأنّه يُمكِّنُ المُحتجّ من بَسْط افتراضاتِه"[2] التي يتوخّى من المتلقّي الاقتناع والتّسليم بها. ومن هذه الوسائل التّضادّ الذي تجلّى أولًا على مستوى الألفاظ: "مُصرَّدة/ تُثْجم، رُزقت/ تُحْرَم، تُثْري/ تُعْدم، أعرق/ أشأم، تُحلّ/ تُحْرم، صِفر/ مُعْدم"، ثمّ على مستوى المعاني التي قامت من خلال تآلف تلك الألفاظ: "أرضٌ مصرَّدة وأخرى تُثْجم، منها التي رُزِقتْ وأُخْرى تُحْرَم...إلخ. ومن المؤكّد أنّ هذا المُؤثِّرَ الأُسلوبيَّ ساعدَ على تجسيدِ المعاني وتمثيلِها بوضوح، فضلًا عمّا انطوى عليه من مُوجِّهات حِجاجيّة من شأنها أنْ تدفعَ مُستقبِلَ الخطابِ إلى المقارنة وإعادة النّظر إلى الأشياء بما يقومُ بينَها من صُوَرِ التّوافق والتّناقض والاختلاف.

ويَستثمرُ الشّاعرُ إلى جانبِ ذلكَ أُسلوبَ الحِوار، والحوارُ من أخصِّ سِمات الحِجاج الذي يَسْعى إلى استمالةِ الآخر والتّأثير فيه[3]. وقد بدت السِّمةُ الحواريّةُ واضحةً في القصيدة كلِّها، وهي تتّضحُ منذُ مقدِّمتها التي يُقيمُ فيها الشّاعر حوارًا معَ آخرَ يستدرجُه وينتقلُ به من فكرةٍ إلى أخرى بغيةَ إقناعِه والتّغيير في مواقفه واستجاباته، وممّا يمثّل هذه النَّزعةَ الحواريّةَ قولُ الشّاعرِ في البيت (٢) من الأبيات السّابقة: "فإذا تأمّلتَ البلادَ رأيتَها/ تثري كما تثري الرِّجالُ وتُعْدِم"، وسواء تَوجَّهَ الشّاعرُ في هذا الحوارِ إلى مُخاطَب مُفترَض، أو جَرَّدَ من نفسِه شخصًا آخرَ ليخاطبَه، فإنّ الدّلالةَ واحدةٌ والدُّعوة إلى التأمُّل ورؤية الأشياء في مرايا غيرها تبقى دعوةً متحقِّقةً في الحالتين. كما يَلجأُ الشّاعرُ أيضًا إلى توظيف ضمير جماعة المتكلِّمين: "وبه رأينا كعبة الله..."، وكأنّه ينطلقُ من موقف واحد اتّفق عليه الجميعُ فباتَ لا يقبلُ اختلافًا أو اعتراضًا. وتزدادُ فاعليّةُ هذا التّوظيف حين يُشْفَعُ بسلطة المُقدّس كما ذُكِر: "كعبة الله"، بما لهذه السُّلْطة من هيمنةٍ وتأثيرٍ في عقل المُتلقّي ووجدانه.

---

(١) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٥.

(٢) الدريدي، سامية، **الحجاج في الشّعر العربيّ: بنيته وأساليبه**، ط٢، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١، ص١٣٧.

(٣) الدريدي، **الحجاج في الشّعر العربيّ**، ص٢٨.

ثانيًا: الجزيرة بين زمنين

بعد الاستهلالِ السّابق الذي حَرَصَ أبو تمّام من خلاله على إحكام حججِه، وإقناعِ مخاطَبِه بحجّة الحظّ الذي تَسْعَدُ به بلادٌ دونَ غيرِها، وذلك بإيرادِ عددٍ من الظّواهر والمشاهدات والأحداث التي استقاها من تقلُّبات الطّبيعة وتحوّلات التّاريخ كما لحظنا، يتّجه– أي الشّاعر– في الوحدة النّصيّة الثانية من القصيدة إلى تخصيصِ القول وتحديدِه بما يُفصحُ عن الغاية التي يَهدفُ إليها من إنشاءِ هذا الخطاب(١):

٧. تلكَ الجَزيرةُ مُـذْ تَحَمّـلَ مالـكٌ ... أَمْسَتْ وبابُ الغَيـثِ عنهـا مُـبْهَمُ
٨. وَعَلَتْ قُراها غَبْرَةٌ وَلَقَـدْ تُـرى ... فـي ظِلِّـهِ وكأنّمـا هِـيَ أَنْجُـمُ
٩. غَنِيَـتْ زمانًـا جَنَّـةً فكأنّمـا ... فُتِحَـتْ إليهـا مُنْـذُ سَـارَ جَهَـنَّمُ
١٠. الجَوُّ أَكْلَـفُ والجَنَـابُ لفَقْـدِهِ ... مَحْـلٌ وذاكَ الشِّـقُّ شِـقٌّ مُظْلِـمُ
١١. أَقْوَتْ فلمْ أَذْكُرْ بها لمّـا خَلَـتْ ... إلا مِنًـى لمّـا تقضّـى المَوْسِـمُ
١٢. وَلَقَدْ أَراها وَهْيَ عِرْسٌ كاعِـبٌ ... فاليومَ أَضْحَتْ وَهْيَ ثَكْلَـى أَيِّـمُ(٢)
١٣. إذْ في دِيار رَبيعةَ المَطَرُ الحَيَـا ... وعلى نَصِيبينَ الطَّريقُ الأَعْظَـمُ(٣)
١٤. ذَلَّ الحِمَى مُذْ أُوطِئَتْ تلكَ الرُّبا ... والغابُ مُـذْ أَخـلاهُ ذاكَ الضَّـيغَمُ
١٥. إنَّ القِبـابَ المُسْـتقِلَّةَ بَيْنَهـا ... مَلَكٌ يَطيـبُ بـهِ الزَّمـانُ ويَكْـرُمُ
١٦. لا تَأْلَفُ الفَحْشـاءُ بُرْدَيْـهِ ولا ... يَسْـري إليـهِ مـعَ الظَّـلام المَـأْثَمُ
١٧. مُتَبَذِّلٌ في القَوْم وَهْـوَ مُبَجَّـلٌ ... مُتَواضِعٌ فـي الحَـيِّ وَهْـوَ مُعَظَّـمُ
١٨. يَعْلـو فَـيُعْلَمُ أَنَّ ذَلـكَ حَقُّـهُ ... وَيُـذيلُ فـيهِمْ نَفْسَـهُ فَيُكَـرَّمُ

وإذا كان المكان قد حضر في مُستهلّ القصيدة، كما لحظنا، بمثل تلك الكثافة وذلك التّنوُّع، فإنّه في هذا المقطع يَنْحَصرُ في مكانٍ بعينِه هو الجزيرة (الفراتيّة)، وحَدَثٍ مُحَدَّدٍ هو عَزْلُ مالك بن طوق عنها بسبب مناكفات قومه وكثرة شغبهم عليه، كما أُشيرَ إلى ذلك من قبل. وحين النّظر في هذا المقطع من

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٦-١٩٧.

(٢) العرس: العروس. الكاعب: التي نهد ثديها. الأيّم: المترمّلة.

(٣) نَصيبين: بفتح ثمّ كسر، يصفها ياقوت الحموي بقوله: "مدينة عامرة من بلاد الجزيرة على جادّة القوافل من الموصل إلى الشّام، وفيها وفي قراها– على ما ذَكَر أهلُها– أربعون ألف بستان...". انظر: الحموي، ياقوت بن عبدالله (ت٦٢٦هـ)، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ج٥، ص٢٨٨.

النّصّ يُلحَظُ أنّ الإستراتيجيّة الحجاجيّة الواضحة التي قام عليها هي المقابلة[١]؛ المقابلة بينَ حالِ الجزيرة حين كانَ مالكٌ واليًا عليها، وحالِها حينَ غادرها أو عُزِلَ عنها. ولئن بدت الصُّورةُ الأُولى على قدرٍ من التّوهُّج والألق والرّخاء، فقد جاءت الصُّورةُ الثانية على نقيضِها تمامًا، فبدتْ علاماتُ الكآبة والبؤس والعَفاء هي الظّاهرة على المكان بعدَ غيابِ مالكٍ عنه. وقد استعان الشّاعرُ في تأكيد هاتين الصُّورتين بالعديد من الوجوه الأُسلوبيّة والبلاغيّة التي هي- في الأصل- من مرتكزات الشِّعر ومقوِّماتِه الأساسيّة، كما أنّها- في الوقت ذاتِه- من عوامِلِ نجاح الخِطاب الحِجاجيّ وزيادةِ فاعليّته وتأثيرِه.

هكذا تبدو الجزيرةُ بغياب مالك عنها "أمستْ وبابُ الغيث عنها مُبْهَم"، فكأنّ باب الغيث، بتعبير الشّنتمري، قد أغلق عليها؛ لأنّ مالكًا "كان لها كالغيث لكثرة جُوْدِه"[٢]. وتؤدّي الصّورةُ في هذا الموضع وظيفةً إقناعيّةً مؤثِّرةً، مرّةً بما يُمكنُ أن يكونَ لجماليّة التّعبير التي تُفارقُ الكلامَ المباشر وتتجاوزُه من إصابة وتأثير، ومرّةً بما يُمكنُ أن تولِّدَه الصّورةُ وتثيرَه في ذهن المتلقّي من دلالات وإيحاءات؛ وذلك لما للغيث/ الماء من اتّصال بأسباب الحياة والنّماء اللذين نَعُمتْ بهما الجزيرةُ في عَهْدِ مالكٍ وحُرِمتْ منهما في غيابِه كما يرمي الشّاعر من إيراد هذا التّشبيه. وحضورُ الماء في هذا النّصّ، بل في شعر أبي تمّام كلِّه، واسعٌ مُطَّرد[٣].

ويُعمِّق الشّاعرُ من فاعليّة المقارنة في البيتين (٨، ٩) باستثمارِ عددٍ من الثنائيّات الضّديّة التي يُجَسِّدُ تباينُها الدّلالةَ بوضوح؛ فالجزيرة بقُراها أصبحتْ بعد مالكٍ كالحةً يعلوها الغبارُ، في حين كانت تُرى في ظلّه "كأنّما هي أنْجم". ويَتحقّقُ المعنى بهذا التّفاوت في التّشبيه بين الأرضيّ بضآلته وشحوبه: "علتْ قُراها غبرةٌ"، والسّماويّ بعلوِّه وإشراقه: "كأنّما هي أنجم". ويُلحُّ الشّاعرُ على تأكيدِ هذا التّحوُّلِ الذي طرأ على الجزيرة بمزيدٍ من الصُّور؛ فقد غَنِيت الجزيرةُ في عهد مالكٍ زمانًا حتّى بدتْ كأنّها "جنّة"، لكنّه ما أنْ سارَ عنها حتّى كأنّما فُتحتْ عليها "جهنّم". وواضحٌ ما تؤدّيه هذه المقابلةُ التي تتّكئ

(١) يقول عبدالله البهلول في تأكيد فاعليّة المقابلة في الخطاب: "تعتبر المقابلة من التقنيات الخطابيّة المهمّة المولّدة للسّؤال والباعثة على النّظر والتّدبُّر، بل إنّ حقائق الأشياء لا تتّضح بجلاء حتى تنتظم بينها علاقات التّضادّ بما هي عمليةٌ قائمة في الأصل على تقريب متباعدين والمزاوجة تركيبيًّا بين نقيضين. وللمقابلة في الخطاب الحجاجيّ قوة تأثيريّة بالغة وطاقة إبلاغيّة مهمّة". انظر: البهلول، عبدالله، **الحجاج الجدليّ: خصائصه الفنيّة وتشكُّلاته الإجناسيّة في نماذج من التراث اليونانيّ والعربيّ**، ط١، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ٢٠١٣، ص٢٥٥-٢٥٦.

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٥.

(٣) عن حضور الماء في شعر أبي تمّام انظر: العزاوي، نادية، "الماء في صور أبي تمّام الشّعريّة: دراسة وتحليل"، **مجلة المورد**، وزارة الإعلام العراقيّة، بغداد، مجلد٢٩، عدد٢، ٢٠٠١، ص٥٥-٦٦.

على المقدَّس مرّةً أُخرى من أثرٍ في وَعْي مُستقبِل الخطاب المؤمن، وقدرةٍ على إظهارِ التّفاوتِ الكبير الذي عاشتْه الجزيرةُ بين زمنين: ما قبل مالك وما بعده.

ويلجأُ الشّاعرُ في البيت (١٠)، بالاتّكاء على "التّقسيم" كما يُحدِّدُه بعضُ النُّقاد القدامى[١]، إلى استيفاء أجزاء المعنى التي يُؤكِّدُ- من خلالها- البُعْد السَّلبيّ من الصُّورة التي بدت الجزيرةُ عليها عند رحيل مالك عنها، فجوُّها أكلف لفقده، وجنابُها (فناؤها) مَحْلٌ، وشقُّها (جانبها) مظلم. وهي صورةٌ مؤثِّرةٌ دالَّةٌ على مَبْلَغ الكآبة التي وصلتْ إليها الجزيرةُ بعد هذا الغياب. ولعلّ لتوظيفِ اللّون في هذه الصُّورة: "الجوّ أكلف، شقّ مظلم" دورًا في تمثيل مأساويّة المشهد على نحو مرئيٍّ مُشخَّص. وإذا كان وَقْعُ هذه الصُّورة مؤثِّرًا في نَفْسِ المُتلقّي بالنَّظر إلى هذه المشهديّة القاتمة التي رَسَمَها الشّاعرُ، فإنّ هذه الصُّورةَ يُمكنُ أنْ تستثيرَ في ذهن هذا المتلقّي من جهةٍ مقابلةٍ نقيضَها؛ أعني الصُّورة الزّاهية التي يمكنُ استدعاؤها إذا ما تخيَّل السَّامعُ حالَ الجزيرة حين كانت "تَنْعمُ" بولاية مالك ورعايتِه؛ وذلك حين كان جوُّها عَبِقًا نَضِرًا، وجنابُها مُخْصِبًا مُتْرَعًا، وشقُّها مُضيئًا متوهِّجًا.

في البيت (١١) يعودُ الشّاعرُ ثانيةً لتأكيد فكرةِ العَفاء، فتبدو الجزيرةُ بمعالمِها وكأنّها طللٌ أقوى وأقفرَ فأصبحَ خاليًا من مظاهرِ الأُنْس والحياة. وهي الصّورةُ التي تستحضرُ في خيال الشّاعر صورةَ "مِنًى" حين ينقضي موسمُ الحجّ وينفضُّ النّاسُ عنها عائدينَ إلى ديارِهم. ولا شكّ في أنّ هذا التشبيهَ دالٌّ ومؤثِّر، ويأتي تأثيرُه من خلال اتّكائه على هالة المقدَّس وسطوته. وقد لحظنا أنّ استحضارَ المقدَّس كان إستراتيجيّةً حجاجيّةً دائمةَ الحضور في هذا النّصّ، وهو ما سيتأكّدُ أيضًا في شواهدَ لاحقةٍ أُخرى.

ولعلّ البيت (١٢) من أكثر أبيات القصيدة وضوحًا في تمثيل حجاجيّة التّضادّ، وفيه تظهرُ الجزيرةُ وهي تزهو في سابق عهدِها تحتَ حُكْم مالك: "ولقد أراها..." في صورة عروس كاعب، ولكنّها تبدو اليومَ: "فاليوم أضحتْ..." في صورة امرأةٍ ثَكْلَى أيّم. والتّضادّ- كما هو واضح- بين طرفي الصُّورة حادٌّ، وهو يُجسِّد حالةَ الاختلاف على نحو بالغ؛ إذ في مقابلة الصُّورتين، بما تثيرُه الأُولى من دواعي الفرح والحُبُور والنّشوة، وما تثيرُه الثانية من مشاعرِ الأسى والحزن والفَقْد، ما يُعمِّقُ الدّلالةَ ويجعلُ التّضادَّ يُحْدِثُ تأثيرَه المطلوب وفاعليّته المتوقَّعة.

هكذا يمضي أبو تمّام في تقديم وَجْهَي الصُّورة اللذين بدتْ عليهما الجزيرةُ في عهد مالك وما بعده. والشّاعر يلجأُ- كي يُسوِّغَ هذا الفارق بين الصُّورتين ويُقنعَ مُتلقّي خطابِه بمصداقيّة هذا التّحوُّل-

(١) انظر: القيرواني، الحسن بن رشيق (ت٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج٢، ص٢٠-٣١.

إلى نَسْجِ صورةٍ متعاليةٍ للممدوح، مُعتمدًا- أي الشّاعر- على حُجّة سببيّة[1] تتلخَّصُ في أنّ سبب ما تعيشُه الجزيرةُ الآن من بؤس وحرمان، وما عاشتْه سابقًا من خير ورخاء هو مالك بن طوق، الوالي الذي أحدثتْ ولايتُه هذه النِّعم وأوجدتْ هذا الفرق. ويَعْمَدُ الشّاعرُ في سبيل تقديم هذه الصُّورة إلى توظيف أكثر من وسيلةٍ بلاغيّةٍ وأسلوبيّة؛ وذلك لما لهذه الأساليبِ من تأثير في المتلقّي؛ "فغاية التأثير البلاغيّ إقناعُ السّامع، بالتّوجُّه إلى عقله ووجدانه؛ أي باستخدامِ الحجج العقليّة والعاطفيّة، وتعزيزِها بوسائلَ جماليّةٍ تكونُ في خدمةِ الإقناع"[2].

ويَستندُ الشّاعرُ في تقديمِ صورةِ ممدوحِه إلى منظومةٍ من القِيم التي تَجِدُ تقديرًا كبيرًا في العُرْف العربيّ والإسلاميّ، بل في أعرافِ أُممٍ وشعوبٍ كثيرةٍ، من مثل قِيَم الكرم والقوّة والمَنَعة والحَزْم والعفّة والتّواضع، تلك القيم التي كان يتحلّى بها الممدوح، وَفْقَ ما يذهب الشّاعر، والتي أهّلته- أي الممدوح- لأنْ يكونَ الوالي الصّالحَ النّزيه المستحقّ لأمر هذه الولاية، والذي فقدت الجزيرةُ بغيابِه مَجْدَها وعزَّها التّليدين، وآلت حالُها إلى ما آلتْ إليه من ضياع وشتات على نحو ما وضّحَ الشّاعرُ هذه الفكرة وفصّلها.

ويَعْمَدُ أبو تمّام في عَرْض هذه المنظومة القيميّة إلى التّوسُّل بجماليّات اللّغة وإسباغ حضور حِسّيّ على المعاني بغية إثارةِ عواطفِ المتلقّي والاستحواذِ على اهتمامِه؛ فالشّاعرُ حين يصفُ كَرَم مالك في البيت (١٣) يكنّي عنه بـــ "المطر الحيا" الذي كان يعمُّ ديارَ ربيعة. وهي صورةٌ لها حضورُها الممتدُّ في الذّاكرة لما لدالّ "المطر" من ارتباط بمعاني الكرم والخصب والنّماء كما ذُكر. وهو- أي الشّاعر- حين يُؤكِّدُ الصِّفةَ ذاتَها في الشَّطر الثاني من البيت يُصوِّرُ كَثْرة المُجْتَدين الذين يطلبون عطاء مالك: "وعلى نصيبين الطّريق الأعظم"، بما تحملُه هذه الصُّورة من مؤثِّرات بصريّة وحركيّة وسمعيّة بالغة، موظِّفًا فيها اسم التفضيل "الأعظم" بدلالتِه التي تصلُ بالمعنى إلى غايتِه للتّعبير عن اتّساع الطّريق وعظمه، وكثرة سالكيه ومرتاديه. وواضحٌ أنّ الشّاعرَ يسعى إلى تأكيد قيمةِ الكرم التي وَسَمَ بها ممدوحَه، مستثمرًا هذه الصُّورَ الحسيّة الملموسة التي مكّنتْه من تشخيص هذه الصِّفة المعنويّة لترسيخِها وتعميقِها في نفوس المخاطبين.

أمّا قيمة القوّة والمنعة التي يُضفيها الشّاعرُ على الممدوح، فيأتي التّعبير عنها في البيت (١٤) بتوظيف أسلوب التّمثيل الذي يكشف في هذا الموضع عن فكرة المقابلة، وهي فكرةٌ متمكِّنةٌ في هذا النّصّ كما لحظنا؛ فلقد ذلَّ ذلك الحِمى وأصبحتْ رُبَاه مَوْطِئًا لكلّ قَدَم منذ أن أخلى مكانَه منه ذلك

(١) عن هذا النّمط من الحجج انظر: الدريدي، **الحجاج في الشّعر العربيّ**، ص٢١٥.

(٢) مشبال، **في بلاغة الحجاج**، ص٢٩.

الضَّيغمُ/ مالك. ولا شكّ في أنّ التّعبير عن هذا المعنى باستثمار هذه الوسيلة البلاغيّة قدّمه للمتلقّي على نحو جماليّ هو أعلقُ في النّفس وأكثر تأثيرًا منه لو قُدِّم على نحو تقريريّ مباشر. وقد أكّد عبدالقاهر الجرجانيّ أهميّة التّمثيل وقدرته على تجسيد المعاني المجرَّدة، وإحداث فاعليّته التأثيريّة بسَوْق العديد من الشّواهد الشِّعريّة في كتابه "أسرار البلاغة"، مبيّنًا ما تتضمّنُه هذه الشّواهدُ من مناحٍ جماليّةٍ وطاقاتٍ تأثيريّة بالغة(١). وهي الفكرة التي يُجْمِلُها بقوله: "والتّمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزتْ هي باختصارٍ في مَعْرِضه، ونُقِلتْ عن صُوَرِها الأصليّة إلى صُوْرته، كساها أُبَّهةً (...) وضاعفَ قُواها في تحريك النُّفوس لها"(٢).

وعلى غرار ما سبق يمضي الشّاعرُ مستثمرًا العديدَ من الأدوات البلاغيّة والفنيّة في تأكيدِ مقاصدِه، وتدعيمِ ما يتحلّى به ممدوحُه من قِيَم سامية نبيلة في ذهن المخاطب؛ فيوظِّفُ في البيتين (١٥، ١٦) الكناية والاستعارة، أولًا للتّعبير عن عِظَم شأنِ مالك الذي "يطيبُ به الزّمانُ ويَكْرُم"، مُصوِّرًا مهابتَه وهو يسيرُ بقبابه معَ رهطه. وثانيًا للتّعبير عن عِفّته؛ إذ "لا تألفُ الفحشاءُ بُرْدَيه ولا/ يسري إليه معَ الظّلامِ المأثمُ". وتتّضحُ في الشّطر الثاني من البيت قدرةُ الشّاعر على تجلية الدّلالة بأحسن تعبير؛ فهو يتخيُّر المعاني القادرة على استثارة السّامع؛ فينفي عن ممدوحِه اقترافَ الإثم في الليل؛ لأنّ هذا الوقت هو الذي تُرتكبُ فيه المعاصي والآثام في الخفاء؛ فعِفّةُ مالك إذن عِفّةٌ ذاتيّةٌ نابعةٌ من صفاء محتد، لا يتظاهُر بها أمامَ النّاس ادّعاءً ورياءً.

ويَعْمَدُ الشّاعر في البيتين الأخيرين من المقطع السّابق إلى استثمار بنية التّوازي في تصويرِ تواضعِ ممدوحِه؛ فالشّاعرُ يُقيمُ بين مكوّنات البيت توازيًا لافتًا؛ إذ تتناظرُ عناصرُ الشّطر الأوّل- إفراديًّا وتركيبيًّا- معَ عناصرِ الشّطر الثاني، وقد تبدّى هذا بوضوح في البيت (١٧)، وإلى حدود معيَّنة في البيت (١٨) الذي اعتمد على تكرار الفعل المضارع لخَلْق هذه البنية المُتوازية. ومن المؤكّد أنّ التّوازي قادرٌ على لفت انتباه السّامع وإحداث أبعادٍ تأثيريّةٍ في استقباله؛ وذلك بما يحملُه من إيقاع بالغ وموسيقا عالية. كما أنّ حضور الألفاظ في هذا البناء المتوازي على هذا النّحو من التّقابل كما في: "متبذِّل/ مُبجَّل"، و"مُتواضِع/ مُعَظَّم"، و"يُذيل/ يُكرَّم" كفيلٌ بتأكيد الدّلالة وترسيخها. فضلًا عن تخيُّر الشّاعر للمفردات المشدَّدة: "مُتبذِّل، مُبجَّل، مُعَظَّم، يُكرَّم" التي ساعد اطّرادُها على "تكثير" المعنى وتعميقه. وإلى جانب ذلك كلِّه فقد كان لتكرار صيغ اسم الفاعل والمفعول والفعل المضارع في تلك

(١) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر (ت٤٧١هـ) **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص١١٥-١٥٦.

(٢) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص١١٥.

الألفاظ دورٌ في تثبيت قيمة التّواضع التي جَهِدَ الشّاعرُ في نسبتِها إلى ممدوحه بمزيدٍ من الألفاظ المتعاضِدة دلاليًّا وإيقاعيًّا.

ثالثًا: بنو تغلب والمجد التّليد

لعلَّ خصوصيّة العَلاقة التي كانت تربطُ مالكًا بقومه على نحو ما أُشير إلى ذلك قبلًا، دفعت الشّاعرَ إلى أن يحتاطَ في طريقةِ خطابه، فيحفظ للقوم مكانتَهم ومقامَهم اللذين هما- في الأساس- من مكانة الممدوح ومقامه. وبما أنّ الشّاعر يسعى إلى استمالةِ القوم وكَسْبِ ثقتِهم ليعودوا إلى سابق عهدِهم من الأُلفة والوئام، فقد وَجَدَ في "التاريخ المُشْترك" الذي يجمعُ كلّ أبناء تغلب، والذي يُشكِّلُ مصدرَ فخرٍ وإعزازٍ لكلٍّ منهم وسيلةً مناسبةً لتقديم خطابٍ إقناعيٍّ مؤثِّر. يقول[١]:

١٩. مَهْلًا بَني عَمْرِو بنِ غَنْم إنّكمْ هَـــدَفُ الأَسِـــنَّةِ والقَنـــا يَـــتَحَطَّمُ

٢٠. المَجْدُ أَعْنَقُ والدِّيارُ فَسِـيحَةٌ والعِزُّ أَقْعَـسُ والعَديـدُ عَرَمْـرَمُ[٢]

٢١. ما مِنْكُمُ إلّا مُـرَدًّى بالحِجـا أو مُبْشَـــرٌ بالأَحْوَذيّـــةِ مُـــؤْدَمُ[٣]

٢٢. عَمْرَو بنُ كُلْثُومِ بنِ مالكٍ بنِ ـــتَـــابِ بنِ سَعْدٍ ســـهْمُكُمْ لا يُسْـــهَمُ

٢٣. خُلِقَتْ رَبيعةُ مُذْ لَدُنْ خُلِقَـتْ جُشَمُ بـــنُ بَكْـــرٍ كَفُّهـــا والمِعْصَـــمُ

٢٤. تَغْزُو فَتَغْلِـبُ تَغْلِـبٌ مِثْـلَ وَتَسِـيحُ غَـنْمٌ فـي الـبِلادِ فَتَغْـنَمُ

يُوظِّفُ أبو تمّام- في هذه الوحدة النّصيّة- تقنيةً مُؤثِّرةً ذاتَ دورٍ فاعلٍ في نفس المُخاطَب، وهي ما يُمكنُ أن يُطلقَ عليه اسمُ "الاستمالة بالتّقريظ"[٤]. وهي تقنيةٌ يلجأُ إليها المتكلِّمُ بُغيةَ استثارةِ المُخاطَب واستمالتِه لكَسْبِ قَبولِه وتأييدِه؛ فالنّفسُ البشريّةُ بطبيعتِها ميّالةٌ إلى حبِّ المديح والتّقريظ[٥]. كما أنّ استثارة أهواء المُخاطَب (الباتوس) هي من الاستراتيجيّات الثّلاث الرّئيسة التي يقوم عليها الحِجاجُ في

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٧-١٩٨.

(٢) أعنق: طويل، أقعس: ثابت متمكِّن، عرمرم: كثير.

(٣) مُرَدًّى بالحِجا: يتّخذه رداءً، والحِجا: العقل؛ مُبْشَر بالأحوذيَّة مُؤْدَم: اتّخذ منها بشرته وأدمه (جلده)، والأحوذيّ: المشمِّر في الأمور القاهر لها لا يندُّ عليه منها شيء.

(٤) عبد اللطيف، عماد، "إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثيّ: تطبيقًا على خطب حادثة السّقيفة"، **مجلة الخطاب**، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري- تيزي وزو- المغرب، عدد١٤، ٢٠١٣، ص٢٠٢.

(٥) عبد اللطيف، **إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثي**، ص٢٠٢.

نظريّة أرسطو البلاغيّة[١] التي تشترطُ في الخطيب أو المُتكلِّم "أن يكونَ على معرفةٍ بسيكولوجيّة المُخاطَب وبأحواله النّفسيّة، أو بما يُحرِّكُه ويؤثِّرُ فيه؛ فهذه المعرفةُ شرطٌ ضروريٌّ لنجاعةِ الخِطاب"[٢] ونجاحِه.

هكذا يتوجّه أبو تمّام إلى بني تَغْلِب قومِ مالك، مُحوِّلًا الكلامَ من الغيبة إلى الخطاب في نوع من الالتفات الذي يأتي به الشّاعرُ ربّما "تطريةً لنشاط السّامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه"[٣]. فضلًا عن الرَّغبة في إقامة حوارٍ معَ هؤلاء التّغلبيّين بوصفِهم المعنيّين أوّلًا بهذا الحديث بالنّظر إلى ما سيترتَّبُ عليه من نتائجَ وآثارٍ. ولكي يكونَ لهذا الحوارِ أثرُه، فإنَّ الشّاعر يُوظِّف– في سبيل استمالة مُخاطَبيه والتّأثيرِ في استجاباتهم وقناعاتهم– أسلوبَ المَدْح والإطراء؛ إذ "جعل يَمْدحُهم ويُعدِّدُ محاسنَهم لتكونَ الحُجَّةُ عليهم ألزمَ في تَرْك المخالفة لما فيها من عقوق الرّحم ولؤمِ الفعل"[٤]، وَفْق شرح الشّنتمري للبيت(١٩). والخِطابُ يبدأُ بـــ "مَهْلًا" في دعوةٍ للتأنّي والتّبصُّر والنّظر في مآلات ما القومُ مُقْدِمون عليه من فوضى وضياع سيبدِّدان مَجْدَ قبيلةِ تغلب العتيد، ويذهبان بمكانتِها التي اكتسبتْها عَبْرَ عهودٍ طويلةٍ وأجيالٍ متعاقبة، ويُتْبِعُ ذلك بأحد الأساليب الإنشائيّة وهو أسلوب النِّداء الذي يكشف عن رغبة المُتكلِّم في محاورة المخاطب، "ومحاولته لفت انتباهه وإثارة اهتمامه لمضمون الرِّسالة التي يريد إيصالها"[٥]. أمّا مضمون هذا النّداء فيُعبِّر عنه الشّاعر بهذه الصُّورة الحسّيّة القاسية: "هدف الأسنّة والقَنا يتحطّم"، في إشارة إلى قوّة القوم وشدّة بلائهم عند اشتدادِ الحرب.

ويَرْسمُ أبو تمّام، من بَعْدُ، صورةً مثيرةً لمكانة تغلب العظيمة ونفوذها المُمْتدّ، متوسِّلًا بأُسلوبٍ بلاغيٍّ سبق أنْ استخدمَه من قَبْلُ وهو أُسلوب التّقسيم ليستوفيَ به ملامحَ هذه المكانةِ التي يُحدِّدُها بالمجد والعِزّ التليدين والدِّيار الواسعة الفسيحة والعدد العرمرم الكثير. ومن الواضح أنَّ هذه الصورةَ التي يُقدِّمُها الشّاعرُ تحملُ أبعادًا إغرائيّةً تهدف إلى تحفيز التّغلبيّين على التّشبُّث والتَّمسُّك بهذه المكانة السّامقة التي سيكون من السَّفَه والحُمْق المساهمةُ في زوالها وانحسارها بانتهاج الرّعونة والخروج على

(١) عن هذه الأركان في نظريّة أرسطو البلاغيّة انظر: بروتون، فيليب، وجيل جوتيه، **تاريخ نظريّات الحِجاج**، ترجمة: محمد صالح الغامدي، ط١، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، ٢٠١١، ص٣٢.

(٢) مشبال، **في بلاغة الحجاج**، ص٢٥٧.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ج٢، ص١٦٨. وعن الالتفات ووظائفه انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص١٦٧– ١٨٦.

(٤) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٦.

(٥) نزال، فوز سهيل، **لغة الحوار في القرآن الكريم: دراسة وظيفيّة أسلوبيّة**، ط١، دار الجوهرة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٣، ص٢١٨.

طاعة سادتِهم وسراتهم. ويَستعينُ الشّاعرُ في تمثيلِ هذا المعنى أيضًا بالاستعارة: "المجد أعنق، العِزّ أقعس"، وهذا أَدْعى لأن يكونَ للكلام تأثيرُه وإصابتُه؛ ذلك "أنّ القولَ الاستعاريّ قَولٌ حِجاجيٌّ"[١]، تتأتّى حجاجيّتُه من قدرتِه على تشخيصِ المعنى، وتقريبِه إلى ذهن المتلقّي على نحو حِسّيّ مُشاهَد؛ فتصويرُ المجد والعزّ، بما هما معنيان مُجرَّدان، بصورة رَجُلٍ أعنق؛ أي طويل العنق، ورَجُل أقعس؛ أي "مرتفع لا يذلُّ ولا يضعُ ظهره إلى الأرض"[٢] ساعد على جعل المعنى قريبًا إلى الإدراك والتّمثُّل، ورسّخ فكرةَ الشُّموخ بهذا المشهد الحِسّيّ المُعبِّر. وهكذا يَلْحظُ المُتمعِّنُ أنّ الاستعارة لا تأتي منفصلةً عن غايتِها الإقناعيّة التي تَسْعى في النّتيجة إلى التّأثير في المتلقّي، وحَمْلِه على الإذعان لدعوى الشّاعر وخطابه.

ويواصل الشّاعرُ هذا النهجَ من التّقريظ، هادفًا إلى استمالة المُخاطَبين، والتأثيرِ في مواقفِهم وأفعالِهم، فيصفُهم برجاحة العقل والحزم والذّكاء، مُتّخذًا في تقديم هذه الصِّفات صورةً لها حظُّها من الابتكار: "ما منكم إلا مُرَدًّى بالحِجا/ أو مُبْشَرٌ بالأَحْوذيّة مُؤْدَم". ولعلَّ تأثيرَ هذه الصُّورة مَصْدرُه هذه المغايرةُ وتجاوزُ المألوف في التّعبير عن هذا المعنى؛ فالشّاعر يَمزجُ المعنويَّ بالماديِّ على نحو طريف؛ فيبدو العقل كالرِّداء الذي يُلْبَس، وتبدو الأحوذيّةُ (الحزم والذّكاء) ملاصقةً للمرء كجلده وبَشَرَتِه. وهي صورةٌ كفيلةٌ بأنْ تثيرَ المُتلقّي، وتدفعَه إلى التّمتّع بجدّتِها وبلاغتِها. وإذا كان الشّاعر يَنْطلقُ من موقفِ الإعجاب برزانة بني تغلب، والإشادة بوَعْيِهم وحُسْن تقديرهم للأمور، فإنّ هذا المدح يَستحضرُ بدوره سؤالًا يجب ألّا يغيب عن بالِ القوم وهو: إذا كنتم على ما وُصفتم به من رحابة النّظر وكياسة التّدبير، فما بالكم تَسْعَونَ إلى هَدْم مجدِكم بأيديكم واختياركم؟! إذ من المؤكّد أنّ هذا المدحَ يتضمّنُ- في الوقت ذاتِه- غايةً تأثيريّةً إقناعيّةً تتمثّلُ في الدّعوةِ إلى تغييرِ المَسْلكِ وتصويبِ الانحراف، ولا تَنْحَصرُ مراميه- أي المدح- في الثّناءِ من أجل الثّناء.

ومن صُوَر الاستثارة التي يلجأُ إليها أبو تمّام استدعاءُ المُشترَك[٣] الذي يُعَدُّ من الحُجج الفاعلة والقادرة على التّأثير في المخاطَب واستجاباته. والشّاعر يستندُ هنا إلى تاريخ تغلب بما لها من إرثٍ عريقٍ وتاريخٍ زاخرٍ بالأسماء والمواقف والبطولات، وهو الإرث الذي يلتقي عليه مالكٌ وقومُه، وفي

(١) عبدالرحمن، طه، **اللسان والميزان أو التكوثر العقليّ**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨، ص٣١٠؛ ويؤكّد عبدالقاهر الجرجاني حجاجيّة الاستعارة بقوله: "فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسام الخُرْس مُبينةً، والمعانيَ الخفيّةَ باديةً جليّةً ..". انظر: الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٤٣.

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٦.

(٣) انظر: بروتون، فيليب، **الحجاج في التواصل**، ترجمة: محمد مشبال وعبدالواحد التهامي العلمي، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٨٩-٩٨؛ الدريدي، **الحجاج في الشّعر العربيّ**، ص٢٨٧.

استحضارِه ما يُمكنُ أن يُؤالفَ بين النُّفوس، ويوقظَ فيها معاني التّوافق والالتقاء والانتماء. وأوّل ما يَبْرُزُ من ذلك استدعاءُ الشّاعر للرَّمز الشّهير فارس تغلب وشاعرها الكبير عمرو بن كلثوم، ويتعمّد أبو تمّام إيراد اسمه كاملًا– على ما في ذلك من إثقالٍ على الشِّعر– تأكيدًا على أصالة نَسَبِه الضّارب في التّاريخ. ويأتي هذا الاستدعاءُ مُستلهِمًا روحَ القيمِ الجاهليّة وتقاليدها التي بقيت سلطتُها نافذةً في رؤية أبي تمّام الشِّعريّة[١]، إدراكًا منه ربّما لأثرها القويّ في النُّفوس حتّى هذه اللّحظة. وفي هذا الاستدعاء يُذكِّرُ الشّاعرُ بمجدِ تغلب الذي بناه وشيّده زعيمُها ابنُ كلثوم فكان مثالًا لا يُدانى في الرِّفعة والسّموّ: "سَهْمُكم لا يُسْهَم". وقد تخيّر الشّاعرُ أن يُعبِّرَ عن هذه القيمة بالكناية؛ لما لها من وقع أبلغ وأجمل من المباشرة والتّصريح[٢].

وإلى جانبِ استدعاءِ اسمِ عمرو بن كلثوم يَستحضرُ الشّاعرُ اسمَ قبيلةِ ربيعة بما هي رمزٌ جامعٌ لكلِّ أبنائها. ومن المؤكَّد أنّ للقبيلة– أيّ قبيلة– مكانةً جليلةً في نَفْس العربيّ؛ وذلك لأنّها تُشكِّل الرُّكنَ الحصينَ الذي ظلّ انتماءُ الفرد إليه ثابتًا على الرّغم من كلّ التطوّرات التي أصابتْ بنيةَ الدّولة في العصر العبّاسيّ خاصّة. ويَستثمرُ الشّاعرُ التّشبيهَ في التّعبير عن موقع ربيعة وحضورها بين غيرها من القبائل؛ إذ جَعَل ربيعةَ في جَمْعِها قبائلَ العرب كاليد، وجَعَل جُشَم بن بَكْر، رهط مالك بن طوق الأقربين بمثابة الكفّ والمعصم من تلك اليد. وواضحٌ البُعْد الحِجاجيّ والإقناعيّ في هذا التشبيه؛ وذلك لما لليد من فاعليّة وتأثير من بين أعضاء الجسم، ولما للكفّ والمعصم من أهميّة في اليد نفسِها.

أمّا قوّةُ تغلب– وأحيائها من مِثْل غَنْم– وسطوتُها في الأرض، وغَلَبتُها وقَهْرُها لأعدائها فيعبِّرُ عنه الشّاعرُ بتوظيف المجانسة اللفظيّة: "تغزو فتغلبُ تغلبٌ مثلَ اسمِها/ وتسيحُ غَنْم في البلاد فتَغْنَمُ". وهي مجانسةٌ من شأنِها أنْ تشدَّ القارئ بجرسها الموسيقيّ، وتدفعَه إلى النّظرِ في العَلاقات التي يقيمُها الشّاعرُ بين الألفاظ معَ ما يترتّبُ على ذلك من بُلوغِ المَغْزَى الذي ما جاءَ هذا الاستغراق في الصِّياغة إلا لإيصاله؛ فتغلبُ قبيلةٌ ذات بأس وشوكة منذ القديم، حتّى لقد قيل "لو أبطأَ الإسلامُ قليلًا لأكلتْ بنو تغلبَ النّاسَ"[٣]، وقبيلةٌ لها كلُّ هذا التّاريخ وهذه المَنَعة جديرةٌ– في تقدير الشّاعر– بأنْ يلتفَّ حولَها

(١) انظر:

Stetkevych, Suzanne Pinckney. "The ʿAbbāsid Poet Interprets History: Three Qasīdahs by Abū Tammām." *Journal of Arabic Literature*, vol.10,1979, p. 52.

(٢) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر (ت٤٧١هـ) **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٧١-٧٢.

(٣) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (ت٣٢٨هـ)، **شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليّات**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص٣٦٩.

أبناؤها، ويحافظوا على مجدها الذي بدتْ نُذُر الانهيار تَطالُه- في مفارقةٍ لافتةٍ- بسببِ هؤلاء الأبناء أنفسِهم!

رابعًا: فداحة الفَقْد وحَسَد القرابة

بعد أنْ حاول أبو تمّام- في الوحدة النّصيّة السّابقة- نَيْلَ ثقة قَوْم مالك، والقيامَ بدورِ النّاصح الأمين لهم، والاستفاضة في مَدْحِهم والثّناءِ عليهم، نجده يتّجه- هنا- إلى مَنْحًى حِجاجيٍّ جديدٍ يتمثَّلُ في قولِه[1]:

٢٥. وَستَذْكُرُونَ غَدًا صنائعَ مالــكٍ ... إنْ جَلَّ خَطْبٌ أو تُــدُوفِعَ مَغْــرَمُ
٢٦. فَمَن النَّقِيُّ مِنَ العُيُوب وَقَدْ غَدا ... عَنْ داركُمْ وَمَن العَفِيــفُ المُسْــلِمُ
٢٧. ما لي رَأَيْتُ تُرابَكُمْ يَبَسًــا لَــهُ ... مــا لــي أَرَى أَطْــوادَكُمْ تَتَهَــدَّمُ
٢٨. ما هَذِهِ القُرْبَى الّتي لا تُصْطَفَى ... ما هَذِهِ الــرَّحِمُ الّتــي لا تُــرْحَمُ
٢٩. حَسَدُ القَرابَةِ للقَرابَــةِ قَرْحَــةٌ ... أَعْيَتْ عَوائِدُها وَجُــرْحٌ أَقْــدَمُ[2]
٣٠. تِلْكُمْ قُرَيشٌ لَمْ تَكُــنْ آراؤهــا ... تَهْفُــو ولا أَحْلامُهــا تُتَقَسَّــمُ
٣١. حتّى إذا بُعِثَ النَّبــيُّ مُحَمَّــدٌ ... فِيهِمْ غَــدَتْ شَــحْنَاؤهُمْ تَتَضَــرَّمُ
٣٢. عَزَبَتْ عُقُولُهمُ وَما مِنْ مَعْشَر ... إلّــا وَهُــمْ مِنْــهُ أَلَــبُّ وَأَحْــزَمُ
٣٣. لمّا أَقامَ الوَحْيُ بَيْنَ ظُهُــورهِمْ ... وَرَأَوا رَسُــولَ الله أَحْمَــدَ مِــنْهُمُ
٣٤. وَمِنَ الحَزامَةِ لَوْ تَكُونُ حَزامَةٌ ... أَلّــا يُــؤَخَّرُ مَــنْ بــهِ يُتَقَــدَّمُ
٣٥. إنْ تَذْهَبُوا عَنْ مالكٍ أو تَجْهَلُوا ... نُعْمَــاهُ فــالرَّحِمُ القَرِيبَــةُ تَعْلَــمُ
٣٦. هِيَ تِلْكَ مُشْكاةٌ بكُمْ لَوْ تَشْتَكِي ... مَظْلُومَــةٌ لَــوْ أَنَّهــا تَــتَظَلَّمُ

يُحاولُ أبو تمّام في هذه الوحدة النّصيّة استثارةَ قوم مالك بالتّنبيه إلى مَبْلَغ الخسارة التي ستنالُهم، وفداحة الفَقْد التي ستعمُّهم، ولا سيّما في حال "إنْ جلَّ خَطْبٌ أو تُدُوفعَ مَغْرَم"؛ أي وقت الخُطوب والمغارم التي سيدفعُها كلٌّ عن نفسِه لثقلِها والإشفاق من تحمُّلها، وهو ما تُعبِّرُ عنه صيغةُ البناء للمجهول. تلك الخطوبُ والمغارم التي كان يكفيهم مالكٌ دائمًا أمرَها كما يذهبُ الشّاعرُ، محاولًا تذكيرَهم إنْ كان النِّسيانُ قد طالَهم أو طالَ بعضَهم الآن: "وستذكرونَ غدًا صنائعَ مالكٍ..". وحِرْصًا

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٩٨-٢٠٠.
(٢) عواند: جمع عاند، يُقال: عَنَدَ العِرْقُ أو الجُرْحُ: سال دمُه ولم يجفّ.

على تعميق أثرِ هذه الخسارةِ، وذلك الفَقْد يَعْمَدُ الشّاعرُ إلى تقديمِ ممدوحِه المُرْتحِل على صورةِ الإنسان العفيف المُسْلِم النَّقيّ من الذُّنوب. ومبعثُ تأثيرِ هذه الصُّورة في نفسِ المُخاطَب يتأتّى من كونِها تُمثِّلُ معالمَ الشَّخصيّةِ المسلمةِ في صورتِها المُثْلى بما تتّصفُ به من إجلالٍ وقداسة.

ومن الأساليب الإنشائيّة التي يستثمرُها الشّاعر في تأكيدِ نَهْجِه الحِجاجيّ أسلوبَ الاستفهام الذي استخدمَه في ثلاثة أبيات متتالية (٢٦-٢٨) استخدامًا مكثّفًا. وتتمثّلُ حِجاجيّةُ الاستفهام "في جَعْل موضوع السّؤال محلَّ اتّفاقٍ من حيثُ وجودُه، فيكون طَرْحُ السّؤال إقرارًا ضمنيًّا بوجودِ المسؤولِ عنه، وكذلك شأن الجوابِ مهما كان نوعُه"[١]؛ فالشّاعرُ يُقرُّ الصّفاتِ التي ذُكرتْ توًّا في البيت (٢٦)، ويجعلها من الخِصال الملازِمة لممدوحِه بالاعتماد على هذا الأُسلوب البلاغيّ المؤثِّر الذي يقومُ أصلًا على افتراضٍ ضمنيٍّ مؤدّاهُ أحقيّةُ مالكٍ وتملُّكه لهذه الصّفات. كما أبانَ هذا الأسلوبُ في البيتين (٢٧، ٢٨) عن تنكُّرِ قوم مالك لسيّدهم، وساعد على كَشْفِ قطيعتِهم لصلةِ الرَّحِم التي تربطُهم به كما يصرِّحُ الشّاعر. وكان للاستفهام بهذا التّكرارِ المُطَّردِ الذي تكرَّر ستَّ مراتٍ في ثلاثة أبيات متتالية دورٌ في تأكيدِ الدّلالةِ وتعضيدِها، والوصول في توبيخِ قومِ مالكٍ مبلغًا بعيدًا عمّقه تتابُعُ أدواتِ الاستفهامِ التي أَخذتْ بتكرارِها اللافتِ تَقْرعُ أُذُنَ المستمعِ على هذا النّحو المؤثِّر القاسي.

وثمّةَ مؤثِّراتٌ أُخرى يَحرصُ الشّاعرُ على تضمينِها هذه الأبيات، ومن ذلك الاعتمادُ على الكنايات كما في: "ما لي رأيتُ تُرابَكم يَبَسًا له"، و"ما لي أرى أطوادَكم تتهدَّم". ويُعزِّزُ أبو تمّام دلالة هذه الكنايات حين يجعل أولاهما تقوم على سَنَد دينيّ؛ فالشّاعر يتناصّ فيها، كما يُشيرُ أحد شُرّاح الدّيوان[٢]، معَ الحديث الشّريف: "بُلُّوا أرحامَكم ولو بالسّلام"[٣]، لكنّ الشّاعرَ يُحوِّر في صورته، وكأنّه يجعلُها حوارًا متعالقًا معَ هذا الحديث الذي يأتي بمثابة الردِّ عليها. ويُؤكِّدُ أبو تمّام المؤثِّرَ الدّينيَّ أيضًا بالإلحاح على موضوع "الرَّحِم" لما لهذا الجانب من فاعليّةٍ حِجاجيّةٍ مَبْعَثُها ما تزخرُ به المدوّناتُ الدّينيّة الإسلاميّة من تأكيدٍ دائمٍ على أهمية الرَّحِم، والحرص على صلتِها. وأبو تمّام واعٍ لسطوة هذا المُشترك الدّينيّ، ومُدركٌ لتأثيرِه النّافذِ في النُّفوس، ومن هنا سنجدُه يُعاودُ في نهاية هذه الوحدة النّصيّة طرحَ هذا الموضوع، والتّذكير به من جديد.

(١) الدريدي، سامية، "الحجاج في هاشميّات الكميت"، **حوليّات الجامعة التونسيّة**، تونس، عدد٤٠، ١٩٩٦، ص٢٦٢.

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٧.

(٣) الألباني، محمد ناصر الدين، **سلسلة الأحاديث الصحيحة**، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٥، ج٤، ص٣٧٨.

ويَسوقُ الشّاعرُ المزيدَ من الحجج في هذه الأبيات، ومن ذلك حُجَّةُ الحسد، وخاصّةً الحسد الحاصل بين الأقارب، ممّا يَشْهدُ به النّاسُ، وتُقرُّه معارِفُهم وتجارِبُهم الواقعيّةُ والعمليّةُ. ويَستعينُ الشّاعرُ في طَرْح هذه الحُجَّة بالتّصوير؛ فيبدو الحسد– مُجَسَّدًا– كالجُرْح القديم الذي يَسيلُ دمُه دون أن يجفّ، على ما يُضيفُه النّعت (أقدم) من تعميق للمعنى، وما تُحدثُه الصّورةُ من مؤثّرات بصريّة بالغة. ومن الواضح أنَّ الشّاعر يُقدِّمُ هذه الحُجَّةَ في إطارِ حُجَّةٍ أوسعَ وأشملَ هي حُجَّة المَثَل. والمَثَل– كما يُصنِّفُه بعضُ الدّارسين– من الحُجج التّجريبيّة لقيامه على الوقائع والتّجارِب المُلاحَظة أو المعيشة(١)، ويُوظَّفُ "لتدعيم أطروحة أو للمساهمة في تأسيسها"(٢)، وتكمن فاعليّتُه وتأثيرُه في النّفس بحكم انتشاره الواسع وسيرورته الدّائمة بين النّاس.

ويُدعِّمُ أبو تمّام هذه الحُجَّة بحُجَّة أُخرى هي "حُجَّة القدوة" التي تستلهم– في بعض وجوهها– سير الأنبياء والرُّسل بوصفِهم نماذجَ بشريّةً مشهودًا لها بالصَّلاح والاستقامة(٣)، لأجلِ ذلكَ كلِّه يَعْمَدُ الشّاعرُ لكي يكونَ لحُجَّة الحسد أثرُها في نفوس المخاطَبين إلى استحضارِ حالةٍ مُشابِهةٍ من الحسد يتمُّ استدعاؤها بهدفِ تعزيزِ المثال الذي قدّمَه الشّاعرُ في وصفِ حسدِ قومِ مالكٍ له، مُنَبِّهًا– أي الشّاعر– "على أنّ عاقبة أمثالِهم خُسْرٌ ونَدامةٌ، وأنَّ المحسود لا تزيدُه الأيّامُ إلا عِزًّا وجلالةً"(٤).

وليس ثمّة أبلغ من التّمثُّل بحالة النبيّ محمّد عليه السّلام، بما يحظى به في الوجدان المُسْلِم من سلطة وتقدير، معَ قبيلته قريش التي كانت قبلَ بعثتِه مثالًا في الحكمة والتّآزُر وجَمْعِ الكلمة، "فلم تكن آراؤها تهفو، ولا أحلامُها تُتقسَّم"، لكنّها ما أنْ "بُعث النَّبيُّ محمّدٌ" حتّى "غدتْ شحناؤهم تتضرَّم"، فـ"عَزَبَت عقولُهم"، وأصابها الهوى والانحراف، معَ أنّه لم يكن "من معشر إلّا وهم منه ألبّ وأحزم"، وكلّ ذلك لأنّهم حسدوا الرَّسول "وعادَوْهُ والتهبَتْ النّارُ في أحشائهم، فصاروا بين مُنافِقٍ مُداجٍ، وآخرَ مُحارب مُعانِد، قد غابتْ عنهم عقولُهم، وفارقتْهم حُلُومُهم"(٥).

---

(١) طروس، محمد، **النظريّة الحجاجيّة من خلال الدّراسات البلاغيّة والمنطقيّة واللسانيّة**، ط١، دار الثّقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص٣٣.

(٢) طروس، **النظريّة الحجاجيّة**، ص٣٥.

(٣) بنيخلف، حسن، "بلاغة التوقيعات"، في: **البلاغة وأنواع الخطاب**، تحرير وإشراف: محمد مشبال، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧، ص٧٧.

(٤) المرزوقي، أحمد بن محمد (ت٤٢١هـ)، **شرح مشكلات ديوان أبي تمّام**، تحقيق: عبدالله سليمان الجربوع، ط١، دار المدني للطباعة والنشر والتوزيع، جدّة، ١٩٨٦، ص١٥٥.

(٥) المرزوقي، **شرح مشكلات ديوان أبي تمّام**، ص١٥٥.

وموقفُ قريش هذا- كما هو موقف قوم مالك- ناطقٌ بالمفارقة؛ المفارقة بين رجاحة عقول القرشيّين، واتّصافِهم "بالدّهاء والعقل والحزامة والرّأي"(١)، وبين معاداتِهم الرّسولَ وكَيْدِهم له، ما أدّى في المُحصِّلة إلى تفرُّق كلمتِهم، وضياعِ مكانتِهم ومجدِهم بين النّاس. والمفارقة- كما هي في تقدير بعض الدّارسين- "إجراءٌ لزعزعة التّوازن، ونفي المعايير، يُصنَّفُ ضمن الحُجج الاستفزازيّة، ما دامَ يهدفُ إلى صَدْم الرّأي العامّ"(٢). وهذا ما تجسّد واضحًا في ذلك التّباين اللافت بينَ رجاحةِ عقلِ المرءِ وحُسْنِ تقديرِه للأمور، وبينَ ما قد يتركُه الحَسَدُ في مواقفِه من خَطَل وضلال! ويجب ألّا يغيب عن البال أنّ هذه الحُجَّةَ تستمدُّ قوّتَها أيضًا من المُقدَّس الذي بدا حضورُه في حِجاجيّة هذا النّصّ- كما كرّرنا القول- لافتًا: (النّبيّ مُحمَّد، الوَحْي، رسول الله، بُعث النّبيُّ). ومن المؤكَّد أنّ هذا البُعْد أضفى قوّةً حِجاجيّةً كبيرةً على الخطاب.

أمّا النتيجةُ التي يُريدُ أبو تمّام أنْ يصلَ إليها فتتمثّلُ في الحكمة التّالية: "ومن الحزامة لو تكونُ حزامةٌ/ ألا يُؤخَّرَ مَن به يُتقدَّم". وهو ما يُعيدُ صياغتَه الشّنتمريُّ بقوله: "ومن الحزم لك أيّها المذنب القلب المخطئ الرأي ألا تُوخِّر من يتقدّم به، ولا تُخالف من يتشرّف بمكانه، وتعزّ بطاعته"(٣). هذا ما كان لقومِ مالكٍ أنْ يتّخذوه كما يرى الشّاعر؛ لأنّ فيه نَفْعَهم وحِفْظَ مكانتِهم. ويَستمدُّ هذا القولُ "قيمتَه من سيرورة الحكمة الخالدة التي تتأكّدُ بها حجيّةُ الجوابِ ويعزُّ بها معارضته أو نقضه، فالحكمةُ ابنةُ التّجربة السّيارة"(٤)، وتأثيرُها في قناعاتِ المتلقّي واستجاباتِه واقعٌ وأكيدٌ.

وكما ذُكِر قبلًا فإنّ الشّاعرَ سيعاودُ تكرارَ موضوعِ الرَّحِم؛ ذلك أنّ "من طرائق عَرْضِ الخطابِ عَرْضًا حِجاجيًّا اعتماد التّكرار لإبرازِ شدّةِ حضورِ الفكرة المقصود إيصالُها والتّأثير فيها"(٥). بيد أنّ الشّاعرَ يَعْمَدُ هذه المرّة- إمعانًا في المزيد من إثارة انفعالات المُخاطَب- إلى تشخيص الرَّحم لتبدوَ على صورةِ امرأةٍ ضعيفةٍ مظلومةٍ تشكو مَنْ قَطَعَها وتتظلّمُ ممّن هَجَرَها. وإذا كانَ قومُ مالكٍ قد انحرفوا عنه أو جهلوا نعماه فإنّ هذه الرَّحِم لو كانت ممّن يعقلُ لاشتكتْ من ظلمِهم وتأذّتْ من أفعالِهم. والشّاعرُ يُلحُّ على استحضارِ هذا الجانب من علاقة أقارب مالكٍ بسيّدهم لقناعته- أي الشّاعر- بما لهذا التّكرار من وَقْعٍ قاسٍ في نفوس هؤلاء القوم. ويَتحقّقُ هذا التأثيرُ لارتباطِ هذا الموضوعِ بأبعادٍ اجتماعيّةٍ ودينيّةٍ كلّها تدعو إلى صلةِ الرَّحمِ وتُحذِّرُ مِن قَطْعِها. ويبقى الأثرُ الدّينيُّ في هذه الصّورةِ

(١) المرزوقي، **شرح مشكلات ديوان أبي تمّام**، ص١٥٥.
(٢) طروس، **النظريّة الحجاجيّة**، ص٣٩.
(٣) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٨.
(٤) عيد، **مستويات الحجاج في النّصّ الشّعريّ**، ص١٩٣.
(٥) صولة، **الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته**، ص٣١٨.

فاعلًا؛ فتشبيه الرَّحم بامرأة (أو إنسان) تتظلّم وتشكو قاطعيها من الصُّور التي تَرِدُ في الموروثِ الدّينيِّ على نَحْوٍ دائمٍ(١).

خامسًا: الدّمُ المُغترُّ يَحْرسُه الدّم

إذا كان أبو تمّام قد سعى حتّى هذا الموضع إلى ملاينة القوم، ومخاطبتِهم بالقولِ الرّائق الجميل، وهو أمرٌ لم يَخْلُ معَ ذلك من تأنيبٍ ولومٍ باديين، فإنّه يلجأُ في هذه الوحدة النّصيّة إلى أسلوبٍ آخرَ أكثرَ حزمًا ومواجهةً وصرامةً. يقول(٢):

٣٧. كانَتْ لَكُمْ أَخْلاقُــهُ مَعْسُــولَةً فَتَرَكْتُمُوها وَهْــيَ مِلْــحٌ عَلْقَــمُ

٣٨. حتَّى إذا أَجَنَتْ لَكُــمْ دَاوَتْكُــمُ مِنْ دائِكُــمْ إنَّ الثِّقَــافَ يُقَــوِّمُ(٣)

٣٩. فَقَسا لِتَزْدَجِــرُوا وَمَــنْ يَــكُ فَلــيَقْسُ أَحْيانًــا وَحِينًــا يَــرْحَمُ

٤٠. وَأَخَافَكُمْ كي تُغْمِدُوا أَسْــيافَكُمْ إنَّ الدَّمَ المُغْتَــرَّ يَحْرُسُــهُ الــدَّمُ

٤١. وَلَقَدْ جَهَدْتُمْ أَنْ تُزِيلُوا عِــزَّهُ فإذا أَبَــانٌ قَــدْ رَسَــا وَيَلَمْلَــمُ(٤)

٤٢. وَطَعَنْتُمُ فِــي مَجْــدِهِ فَثَنَــتْكُمُ زُعْفٌ يُفَلُّ بِها السِّنانُ اللَّهْــذَمُ(٥)

وأبو تمّام يُسوِّغُ أسلوبَه الحازم هذا في خطاب التّغلبيّين بحجّة جديدة هي حُجّة الغائيّة التي يرى أوليفيي روبول أنّها تضطلعُ "بدورٍ أساسيٍّ في الأحداث الإنسانيّة"، و"منها نستطيعُ أنْ نَشتقَّ حججًا كثيرةً تؤسّسُ كلّها على الفكرة القائلة بأنّ قيمة الشّيء تَتّصلُ بالغاية التي يكون لها وسيلة"(٦). ويُلحظُ أنّ أنّ هذه الحُجَّةَ قد وردتْ في مدائحَ أُخرى للشّاعر قالها أيضًا في مالك وانصبّت على الفكرةِ ذاتِها التي

(١) من ذلك مثلًا ما ورد في الأثر: "الرَّحِم مُعلَّقةٌ بالعرش تقول: مَن وصلَني وصلَه الله، ومَن قَطَعني قَطَعه الله". انظر: مسلم النيسابوري (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم**، نظر: محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٦، م٢، ص١١٩٠ (حديث رقم ٢٥٥٥).

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص٢٠٠.

(٣) أجنت: تغيّرت، من قولهم: أجن الماء إذا تغيّر. الثِّقاف: أداة من خشب أو حديد تثقَّف بها الرِّماح لتستوي وتعتدل.

(٤) أبان ويلملم: جبلان في الجزيرة العربية. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص٦٢؛ ج٥، ص٤٤١.

(٥) الزُّعف: الدّروع الحصينة. اللهذم: المحدود.

(٦) أوليفيي روبول (Olivier Reboul)، مدخل إلى الخطابة (Introduction à la rhétorique)، المطابع الجامعيّة الفرنسيّة (Presses Universitaires de France) ط٢ منقّحة (2eme édition corrigée)، ١٩٩٤، ص١٧٩؛ نقلًا عن: الدريدي، **الحجاج في الشّعر العربيّ**، ص٢٢١.

تناولتْها القصيدةُ الحاليّة مدار هذه الدِّراسة[١]. وعليه، فالشّاعر يرى أنّ استخدامَ القوّة التي لجأَ إليها مالك بن طوق معَ قومه حين خالفوا أمرَه، وتمادَوا في عصيانِه لم تكن غايته إيقاع الأذى أو الضَّرر بهم، وإنّما كان وسيلةً لغايةٍ أبعدَ هي إصلاحُ أمرِهم، وإعادتُهم إلى ما كانوا عليه من تآلُفٍ والتئام.

وقبل أن يُفصِّلَ الشّاعرُ في بيانِ هذه الحُجَّةِ نجده يهيِّئ لها بالحديث عن رقّة خُلُق مالك، ولين معشره ومعاملته. وهذا الاحتراز يَسوقُه الشّاعرُ ليُظْهِرَ للسّامع أنّ صورةَ مالكٍ لا تنحصرُ في هذا الوجهِ من الشّدّة والقسوة، وما لجوؤه إلى القوّة في تعاملِه معَ أبناء عمومته إلّا لأنه دُفِعَ إلى ذلك دفعًا، أو كما يقول أبو تمّام من قصيدة أخرى في الموضوع ذاته مخاطبًا التّغلبيّين: "أَخْرجتُموهُ بِكُرْهٍ من سجيّتِه/ والنّار قد تُنْتَضى من ناضِرِ السَّلَم"[٢]. والشّاعر يبني هذه الحُجّة على علاقة سببيّة ذات قدرةٍ على إقناع المتلقّي؛ فمَسْلَك بني تغلب في المناكفة والنّكوص معَ سيّدِهم هو السّبب الذي أوصل إلى هذه النتيجة الصّارمة في التّعامُل معَهم، ولو أنّهم قابلوه بالسّماحة نفسِها التي عاملهم بها، لما وجدوا عنده في المقابل إلّا طيب المورد وجميل الاستجابة والوصل.

أمّا الأداة الفنيّة البارزة التي ارتكز عليها الشّاعرُ في تقديم هذه الحُجّة فهي الصُّورة، ولا غرابةَ في ذلك؛ فالحِجاج بالصُّورة- كما أُشيرَ إلى ذلك على نحو أو آخر- "يساعدُ على استحضارِ الموضوع في الوعي، وتقديمِه بشكل حسّيّ قادر على إثارة الشُّعور والخيال"[٣]. وعليه، فإنّ الشّاعرَ حين يصفُ أخلاقَ مالكٍ يُشبِّهُها بالعسل، وأنّ قومَه قد جعلوها بمخالفتِهم وعصيانِهم "كالملح والعلقم في المرارة والفضاعة"[٤]. وتتأتّى فاعليّة هذه الصُّورة من قيامِها على معطًى حسّيّ واضح هو "الذّوق"، وهو ما عمل على تحويل المعنى المجرَّد إلى صورة حسيّة ذوقيّة مُتمثَّلة ومُدْرَكة. وقد ضاعف من تأثير هذه الصُّورة أيضًا اتّكاؤها على التّضادّ الذي ساعد على تأكيدِ المعنى، وجَعْلِه أكثرَ عُلُوقًا في الذّهن.

ويُعبِّرُ الشّاعرُ عن التّحوُّل في أخلاق مالك وأسلوبه في التّعامُل معَ قومه بصورة الماء الذي أَجِن؛ أي تغيّر، فكان لزامًا أن يكونَ الدّواء- كما يُقال- من جنس الدّاء؛ فسوءُ المعاملة يجلبُ معاملةً سيئةً مثلَها. وقد استمدّ هذا المعنى تأثيرَه من توظيف حُجّة المَثَل في: "داوتكم من دائكم"، و"إنَّ الثِّقاف يُقوِّم"[٥].

---

(١) انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج١، ص٣١٧-٣١٨؛ ج٣، ١٨٩-١٩٠.

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٨٩؛ وناضر: ناعم. السَّلَم: ضَرْب من شَجَر البادية.

(٣) مشبال، **في بلاغة الحجاج**، ص٣٣٢.

(٤) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٤٩.

(٥) يؤكّد أبو تمّام هذا المعنى في قصيدة أخرى في مدح مالك بن طوق تناولت الموضوع ذاته، يقول:

إذ لا مُعَوَّلَ إلّا كُلُّ مُعْتَدِلٍ أَصَمَّ يُبْرِئُ أقوامًا مِن الصَّمَمِ

انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص١٨٩.

وبَعْدَ توصيف العلاقة بين مالك وقومه، وتفسير دواعي هذا التّحوُّل فيها يَصلُ الشّاعرُ إلى النّتيجة التي اضطرَ مالكٌ إلى انتهاجِها في هذا الجانب. وقد جاء التّعبيرُ عن هذه الفكرة تقريريًّا مباشرًا؛ لتكونَ "الرِّسالة"– ربّما– أكثرَ تحديدًا وصرامةً: "فقسا لتزدجروا ومَنْ يَكُ حازمًا/ فليقسُ أحيانًا وحينًا يَرْحَمُ". فالشّاعرُ يرى أنّ أسبابَ قسوةِ مالكٍ على قومِه جاءت بدافعِ الزَّجر، وهذه حالُ كلِّ حازم يُحْسِن سَوْسَ الأمور وتقديرَها: أن يلجأَ مرّةً إلى الرّحمة ومرّةً إلى القسوة، وألّا يتركَ الأمرَ يسيرُ على وجهةٍ ثابتةٍ واحدة. ويتّسمُ هذا البيتُ بمنطقٍ حجاجيٍّ بالغِ التأثير لاتّفاقِه معَ ما ينطقُ به واقعُ الحال، وتُصدِّقُه التّجربة، وليس أدلّ على هذا الحُكْم من أنّ هذا البيتَ شاعَ حتّى اتّخذ شكلَ حكمةٍ سيّارةٍ يتناقلُها النّاسُ ويتمثّلونَ بها في كلّ واقعةٍ وزمانٍ.

ويُتابعُ الشّاعرُ في البيت (٤٠) المعنى ذاته، مبيّنًا أنّ مَسْلكَ مالكٍ هذا معَ قومه هو أقربُ إلى مسلكِ الأبِ الصّارمِ معَ أبنائه، إنْ جازَ مِثْلُ هذا التّوصيف. ولعلّ المرزوقي في شَرْحه هذا البيتَ يُقرِّبُ مثلَ هذا التشبيهِ بقولِه: "توعّدكم مالك بنُ طوق، وقَصَدَكم بما قَصَدَكم حُنوًّا عليكم وشفقةً لا اشتفاءً ومجازاةً وطلبًا لأن تتهيّبوا وتحتشموا فتكفّوا عن القتل الذي يُستحلُّ له دماؤكم وتُستباحُ به حريمُكم"[(١)]. ويستمدُّ هذا البيتُ مفعولَه الحِجاجيَّ من توظيفِ التّمثيل: "إنّ الدّم المُغترَّ يَحرسُه الدَّم"؛ إذ تأتي هذه الصورةُ الحافلةُ بعناصرِ الحركةِ واللّونِ والصِّراع بمثابةِ حُجَّةٍ مُؤكِّدةٍ للمعنى الذي ساقَه الشّاعرُ في الشَّطر الأوّل: "وأخافكم كي تُغْمدوا أسيافَكم"؛ ذلك "أنّ دمَ الغافلِ عن عدوّه يحرسُه ما شَرَعه الدِّينُ من القِصاص"[(٢)]. وواضحٌ أنّ الشّاعر يلتفتُ في بناءِ هذا المعنى إلى الآيةِ القرآنيّةِ الكريمةِ: ﴿ولكم في القِصاصِ حياةٌ﴾[(٣)]. وهو ما زاد هذه الصُّورةَ إقناعًا وتأثيرًا.

ويؤكِّد الشّاعر في البيتين (٤١، ٤٢) فكرةً واحدةً تتمثّلُ في وَصْفِ أفعالِ قومِ مالكٍ ومواقفِهم الهادفة إلى تقويض عزّه والطّعن في مجده؛ فالشّاعرُ يُقدِّمُ في الشَّطر الأول من كلا البيتين معنًى مُجرَّدًا يتضمَّنُ الكشف عن طبيعة هذه الأفعال والمواقف، ثُمَّ يقابل ذلك بصورة تمثيليّة تأتي على هيئة حُجَّة في الردّ على المعنى الوارد في صدر كلّ بيت. وفي البيتين يُبْرِزُ الشّاعرُ سوءَ أفعالِ قومِ مالك وما تهدفُ إليه من كيدٍ وضَرَرٍ. ولعلّ إيرادَ الشّاعرِ لهذه الأفعال وتكرارَها في بيتين متتاليين غايتُه تسويغُ أو تقبُّلُ موقف مالك العنيف، من ثَمّ، تجاههم.

(١) المرزوقي، **شرح مشكلات شعر أبي تمّام**، ص١٥٦.

(٢) المرزوقي، **شرح مشكلات شعر أبي تمّام**، ص١٥٦.

(٣) سورة البقرة: ١٧٩؛ وقد أشار المرزوقي إلى أنّ أبا تمّام أخذ المعنى من هذه الآية القرآنيّة. انظر: المرزوقي، **شرح مشكلات شعر أبي تمّام**، ص١٥٦.

ومعَ ذلك فإنّ الشّاعر لا يُخفي قوّة ممدوحه وعَزْمَه في ردِّ كلّ هذه الأفعال والتّعديات، وهو– أي الشّاعر– يسوق، في تصوير هذه القوّة، صورتين، أولاهما تَحْمِلُ معاني الصّلابة والثّبات والرّسوخ: "فإذا أبان قد رسا ويَلَمْلَم"، وثانيتهما تحمل معاني القوّة والبأس والشّدّة: "زعفٌ يُفلُّ بها السِّنان اللّهذم". وقد اضطلع التّصويرُ هنا بدورٍ إقناعيّ بالغ، و"أسبغ على المعنى المجرَّد لوناً من التّأثير الجماليّ صار به أقربَ إلى النُّفوس وأعلقَ بالأذهان"(١)؛ فالشّاعر حين يُوردُ محاولاتِ قومِ مالكٍ في إزالة عِزّه يُقابِلُ هذا المعنى بصورةٍ جَبَليّ "أبان" و"يلملم" بثباتهما ورسوخهما الأبديّ، أمّا حين يُصوِّر طعنهم في مجده الذي لم ينالوا منه شيئاً فيقابل ذلك بصورة الدّروع الحصينة التي "يفلّ بها السّنان اللهذم"، على حدّ تعبيره. وهما صورتان قادرتان– بمؤثّراتهما البصريّة والحركيّة والصّوتيّة وما ينطويان عليه من حسّ ساخر– على تأكيدِ المعنى وتمكينِه في وَعْي المتلقّي. وقد عبّر حازم القرطاجنيّ عن نجاعةِ هذا التّمثيل الخطابيّ الذي يَجمعُ بين القيمة الحجاجيّة والشّعريّة وذلك في مَعْرِضِ تعليقِه على أحدِ أبيات أبي تمّام التي تتوسّلُ الأسلوبَ ذاتَه في التّعبير عن هذا المعنى، يقول: "فالأقاويل التي بهذه الصّفة خطابيّة بما يكون فيها من إقناع، شعريّة بكونها متلبّسةً بالمُحاكاة والخيالات"(٢).

سادسًا: ذكرى الأمس ومواجع النَّدم

يُعاودُ أبو تمّام في هذه الوحدة النّصيّة استخدامَ إستراتيجيّةٍ حجاجيّةٍ سبق أنْ استخدمَها في ما مضى، وهي إستراتيجيّة الباتوس بوصفِها إحدى الاستراتيجيّات التي تقوم على إثارة أهواء المخاطَب، وحَمْلِه على قَبول دعوى المتكلِّم أو وجهة نظره. يقول(٣):

٤٣. أَعْزِزْ عليهِ إذا ابتَأَسْتُمْ بَعْدَهُ وتُذُكِّرَتْ بالأَمْسِ تِلْكَ الأَنْعُمُ

٤٤. وَوَجَدْتُمُ قَيْظَ الأَذى وَرَمَيْتُمُ بِعُيُونِكُمْ أَيْنَ الرَّبيعُ المُرْهِمُ(٤)

٤٥. وَنَدِمْتُمُ وَلَوِ اسْتَطاعَ على جَوَى أَحْشائكُمْ لَوَقاكُمُ أَنْ تَنْدَمُوا

٤٦. وَلَوَ انَّها مِنْ هَضْبَةٍ تَدْنُو لَهُ لَدَنا لها أَوْ كانَ عِرْقٌ يُحْسَمُ

٤٧. ما ذُعْذِعَتْ تِلْكَ السُّرُوْبُ فِرْقَيْنِ فِي قَرْنَيْنِ تِلْكَ الأَسْهُمُ(٥)

٤٨. وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَدُنْ لَجَجْتُمْ أَنَّهُ ما بَعْدَ ذاكَ العُرْسِ إلّا المَأْتَمُ

(١) مشبال، محمد، **الحجاج والتأويل في النّصّ السّرديّ عند الجاحظ**، ط١، نادي القصيم الأدبي ودار محمد علي للنشر، القصيم، تونس، ٢٠١٥، ص١٨.

(٢) القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٦٧.

(٣) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص٢٠٠–٢٠١.

(٤) المُرْهِم: المُمْطِر.

(٥) ذعذعت: فرقت؛ السّروب: جمع السّرب وهو الإبل؛ القرن: الجعبة.

٤٩. عِلْمًا طَلَبْتُ رُسُوْمَهُ فَوَجَـدْتُها فـــي الظَّـــنِّ؛ إنَّ الأَلْمَعِـــيَّ مُـــنَجِّمُ

٥٠. ما زِلْتُ أَعْـرِفُ وَبْلَـهُ مِـنْ لمّـــا رَأَيْـــتُ سَـــماءَهُ تَتَغَـــيَّمُ

ولعلّه بدا واضحًا أنَّ أبرزَ المخاطَبين المباشرين في هذه القصيدة هم قوم مالك، ولذلك نجدُ الشّاعرَ يتوجّهُ إليهم كثيرًا في خطابه، ويُلحُّ في مُحاورتِهم واستدراجِهم؛ فهم مركزُ القضيّة وأساسُها، فبطاعتِهم وامتثالِهم يُمْكِن أنْ تستقرَّ الأحوالُ لممدوحِه وتستقيم، وبشغبِهم ومخالفتِهم وَصَل الأمرُ إلى عَزْلِ مالكٍ عن الولاية ورحيله من ثَمّ عن المكان. فمن المنطقيّ إذن أن يخصَّهم الشّاعرُ بحديثِه على هذا النّحو من التّخصيص؛ فالقصيدة تنطلقُ- في الأساس- من أغراضٍ حجاجيّةٍ كما ذُكِر، والشّاعرُ يهدفُ من إنشائها إلى تأليفِ قلوبِ القوم المتفرّقة، وجَمْعِ كلمةِ أبناء الدّم الواحد المُتخاصِمين، وإذا ما تحقّق شيءٌ من ذلك فإنّ هذا سيُمكِّنُ- في النّتيجة- لممدوحه ويُعيده إلى سابق مجده.

وتحقيقًا لهذه الغاية يُولي الشّاعرُ البُعْدَ النّفسيّ في شخص مخاطَبه اهتمامًا ملحوظًا؛ فهو يلجأُ مرّةً إلى أسلوب الثّناء والتّقريظ والإشادة لإدراكه لما لهذا الجانب من أثر في نفس هذا المخاطَب، والتأثير في استجاباته ومواقفه، وقد بدا هذا جليًّا- كما لحظنا- في الوحدة النّصيّة الثالثة من هذه القصيدة، والتي مدح فيها التّغلبيّين، وأشاد بمواقفِهم وأمجادِهم ورموزِهم، معتمدًا على طاقة التّعزيز بما يمكن أنْ يكونَ لها من فاعليّةٍ في استمالة المخاطَبين ونَيْل تقديرهم ورضاهم. ويلجأ الشّاعرُ مرّةً ثانيةً- كما يتبدّى في هذه الوحدة النّصيّة- إلى أسلوب التّأنيب والتّحذير وحتّى التّخويف من مغبّة ما القوم مُقْدِمون عليه إذا ما تمادَوا في هذه السّبيل الغارقة باللجج والتّيه والاختلاف.

هكذا يمضي أبو تمّام مُستثمرًا أثرَ العواطف والانفعالات التي "تجعل النّاس [كما يرى أرسطو] يُغيِّرون رأيهم فيما يتعلَّق بأحكامِهم"(١)؛ إذ لا جدالَ في أهمّيّة هذا البُعْد في تركيبة الإنسان الذي قد "يتأثّر بوجدانه أكثر ممّا يتأثّرُ بعقله"(٢). وقد سعى الشّاعرُ- في هذا المقام- إلى إثارة شعورين في نفس مخاطبه؛ أوّلهما شعور التّعاطُف معَ الممدوح الذي حرص الشّاعرُ أن يُقدِّمَ له في قصيدتِه صورةً مُؤثِّرةً في وجدان قومه، فقد بدا مالكٌ بصورة القائد الرّؤوف الرّحيم برعيّته، القائد الذي بقي على وفائه لأهله، واهتمامه الدّائم في شأنهم وهَمِّهم برغم كلّ ما فعلوه بحقّه: "أعززْ عليه إذا ابتأستُم بعده... ولو استطاعَ على جوى أحشائكم لوقاكم... ولو انّها من هضبةٍ تدنو له لدنا لها..."، وثانيهما شعورٌ مُتعلِّقٌ بالأوّل ومُترتّبٌ عليه، وقد سبق أن أثاره الشّاعرُ كما ذُكر، وهو إثارةُ مشاعر النّدم التي قد تتلبّس

(١) أرسطو (ت٣٢٣ ق. م)، **الخطابة**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص١٠٣-١٠٤.

(٢) مشبال، **في بلاغة الحجاج**، ص٢٦٣.

التّغلبيّين بعد رحيل مالك ومغادرته، ذلك النّدم الذي سيتعاظمُ كلّما "تُذكِّرت بالأمس تلك الأنعم"، أو حين يجدون أنفسَهم وقد غشيهم "قيظ الأذى"، ونأى عنهم "الرّبيع المُرْهِم" الذي سيرمونه بعيونهم وهو بعيد عنهم دون أن ينالوه، أو حتّى ينالوا منه شيئًا، على ما يثيرُه التّعبيرُ عن هذه المضامين بالصُّور الكنائيّة من جماليّةٍ غير منفصلةٍ عن غايات الإصابة والتّأثير.

ثُمَّ يُمْعِن الشّاعرُ في استثارةِ شُعور المُخاطَبين، مُصوِّرًا مقدارَ الخسارة التي لحقتْ ببني تغلب، والّتي كان يُمكنُ تجاوزُها لو دَنَوا من سيّدهم، والتفّوا حولَه كما كان يودُّ هو ويأمل، إذ لو تمّ ذلك لما فُرِّق شَمْلُ الجماعة وضاعت أموالُها، ولما أصبحت القبيلة "فرقين في قرنين" حالها كحال الأسهم حين تُنثر ويتشتّت جمعُها. والشّاعر إذ ينقل هذه الفكرة نقلًا إيحائيًّا مُعبِّرًا، مُوظِّفًا الكناية: "ما ذعذعت تلك السُّروب.."، والمثل: "أصبحت فرقين في قرنين تلك الأسهم"، فإنّه بذلك يُعمِّقُ هذه الفكرة التي ستكون- بما تُوفِّرُه لها اللُّغةُ من وسائلَ وجماليّاتٍ- أكثر نفاذًا إلى ذهن المتلقّي وعُلُوقًا بذائقتِه.

ولعلّ موقفَ مالك بن طوق من قومه، وموقف قومه منه- كما بدا في هذه القصيدة، وكما تجلّى في هذه الوحدة النّصيّة تحديدًا- سيدفع المتلقّي- إنْ على نحو واعٍ أو غير واعٍ- إلى إقامة شكل من المقابلة بين الموقفين؛ فإذا بدا مالكٌ حريصًا على قومِه، تُحرِّكُه دوافعُ "الخير العامّ" تجاههم، فإنّ قومَه بَدَوا على خلاف ذلك؛ فقد استمرأوا الخلافَ والقطيعة، وقَصُرَ بهم النَّظرُ عن الرّؤية الصّائبة السّليمة، فأصبحوا كالسّاعين إلى هَدْم مجدِهم بأيديهم. ومِثْل هذه المقابلة ذاتُ غايةٍ حجاجيّةٍ لا تَخْفَى؛ فالشّاعرُ يهدفُ من ورائها إلى إدانة موقفِ بني تغلب، والتّحذيرِ من عواقبِ التّمادي في هذا النّهج والإصرار عليه. وهذا التّناقض بين الموقفين- بما ينطوي عليه من قدرٍ من المفارقة واضحٍ- هو ما يسعى الشّاعرُ إلى كَشْفِه أمامَ قومِ مالكٍ وفضحِه، علَّهُ يُحْدِثُ فيهم تأثيرَه المقصود، ويدفعُهم إلى أن يثوبوا إلى رُشْدِهم، ويعودوا إلى ماضي نهجِهم وسيرتِهم.

ويتوسّل الشّاعر في الأبيات (٤٨-٥٠) بأسلوب الالتفات، فيُصرِّف الكلام من ضمير الغائب إلى المتكلِّم، وهو الضّمير الذي سيتعزّزُ حضورُه في نهاية هذه القصيدة على نحو أوضح ممّا بدا في وحداتها السّابقة. وإذا كانت الأنا الشّاعرة تَحتلُّ- في كثيرٍ من الأحيان- مركزًا أساسيًّا في بناءِ كثيرٍ من قصائد أبي تمّام المدحيّة، وتتمظهرُ فيها على أكثر من صورة أو شكل[1]، فإنّ حضور الأنا هذا لم يأخذ في هذه القصيدة مثل هذا الحيّز، وهو أمرٌ يلفتُ انتباهَ كلِّ مَن يقرأ هذه القصيدة التي اتّخذت بناءً مخصوصًا- كما ذُكِر- حتّمتْه اعتباراتٌ متعدِّدة، منها قضيّة هذه القصيدة التي أفرغ لها الشّاعرُ جُلَّ قدرته الشِّعريّة والإقناعيّة في سبيل تعزيزها وإثباتها. ومعَ هذا فإنّ الأنا الشّاعرة من الصّعب أن تختفيَ تمامًا في أيّ قصيدة مديح (بل حتّى في غيرها من أغراض وموضوعات)؛ فالأنا لا بدّ أن تحضر،

(١) انظر: الواد، حسين، **اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمّام**، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧، ص٩٢-١٠٤.

وخصوصًا إذا ما استحضرْنا الغايةَ التّعاقديّة التي يقومُ عليها نصُّ المديح عمومًا، بوصفِه سلعةً تبادليّةً بين طرفين "يتطلَّعُ المُرْسِل- الشّاعر [منها] في النّهاية إلى غرض نفعيّ مُحدَّد ينالُه من المتلقّي- المُخاطَب يتمثّل في عطاءٍ يمنحُه إيّاه هذا الأخير (الممدوح)"(١).

وعلى كلّ حال، فإنّ الأنا الشّاعرة تَظْهَرُ في هذه الأبيات ظهورًا يُقرِّبُها من صورة "الرّائي الحكيم" الذي يَنْظرُ في الأحداث ومجرياتِها، فيدلُّه عُمْقُ نَظَرِه إلى التّنبّؤ بنتائجِها قبلَ وقوعِها. وهذا الشّكلُ من حضورِ الذّات (الإيتوس) في الخطاب هو الرُّكْن الثّاني في نظريّة أرسطو البلاغيّة التي تولي المتكلِّم- إلى جانب المُخاطَب كما ذُكِرَ- أهميةً واضحةً في حجاجيّة الخطاب وتأثيره؛ فقد قدّر أرسطو أنّ شخصيّة الباثّ/ المتكلِّم/ الخطيب ذاتُ دورٍ محوريٍّ في إقناع المتلقّي والتّأثير في استجاباته نتيجةَ ما تتملّكُه هذه الشّخصيّة من ناصية البلاغة وفنون الاستدراج الفعّالة(٢).

فالشّاعرُ إذنْ يتنبّأُ بعواقب ما سيحلُّ ببني تغلب منذ أنْ ألحّوا في مخالفة سيّدهم، وهو- أي الشّاعر- يُقدِّمُ هذا المعنى مُستثمرًا ما تزخرُ به الألفاظ من إمكانيّات صوتيّة ودلاليّة (لججتم)، وما يتضمّنه التّضادّ القائم بين صورتي "العُرْس والمأتم" من فاعليّة وتأثير، وهي صورة سبق أن استخدم الشّاعر ما هو قريبٌ منها في موضعٍ سابق. ثمّ يبيّن أنّ عِلْمَه بما سيحدثُ ساقَه إليه ظنُّه الصّادق، وهذه حال الألمعيّ الذي "يقوم له ظنّه مقام ما يدّعيه المنجِّمون من عِلْمِ ما لم يقع"(٣). وقوله: "إنّ الألمعيَّ مُنَجِّم" مَثَلٌ يُوردُه ليقوّيَ به حُجّته. ويؤكّد أبو تمّام فراستَه أخيرًا بمؤثِّر بلاغيٍّ أكثرَ من استخدامِه في هذا النّصّ وهو الكناية؛ إذ يُكنّي بعاقبة ما وقع بحال السَّماء التي "تغيمت بعارض من السّحاب فخيل للمطر، فمن نظر إليه علم أنه سيأتي بوبل غزير"(٤). وكأنّ الشّاعر يريد أن يَخْلُص من كلّ ذلك إلى القول: إنَّ ما رآه كانت بوادرُه ماثلةً لكلِّ ذي بَصَر- مثل أبي تمّام- يَنظرُ في مجرياتِ الأمور فيقدِّرُ مآلاتِها وعواقبَها، وهو ما كانَ يَجْدرُ بعقلاء بني تغلب أن يلحظوه، فيتداركوا نتائجَه الوخيمةَ قبل وقوعِها.

(١) سويدان، سامي، **في النّصّ الشّعري العربيّ: مقاربات منهجيّة**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص١٠٨.

(٢) الولي، محمد، "في خطابة أرسطو الباتوسية"، **مجلة علامات**، المغرب، ٢٠٠٦، عدد٢٦، ص٤٧.

(٣) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٥٠.

(٤) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٥١.

سابعًا: جَدَل الخاصّ والعامّ

يُخصِّصُ أبو تمّام الوحدة النّصيّة الأخيرة من قصيدته والتي تشكِّل خاتمتَها للمديح الخالص. يقول(١):

٥١. يا مالِ قَـدْ عَلِمَـتْ نِـزارٌ كلُّهـا ... ما كانَ مِثْلَك في الأراقـمِ أَرْقَـمُ(٢)

٥٢. طالتْ يـدي لمّـا رأيتُـك سـالِمًا ... وانْحَتَّ عَنْ خَـدَّيَّ ذاكَ العِظْلِـمُ(٣)

٥٣. وَشَمِمْتُ تُرْبَ الرَّحْبَةِ العَبِقَ الثَّـرى ... وَسَقى صَدايَ البَحْرُ فيها الخِضْرِمُ(٤)

٥٤. كَمْ حَلَّ فـي أكنافِهـا مِـنْ مُعْـدِمٍ ... أَمْسـى بـهِ يَـأوي إليـهِ المُعْـدِمُ

٥٥. وَصَنيعةٍ لكَ قَـدْ كَتَمْـتَ جَزيلَهـا ... فـأبى تَضَـوُّعُها الّـذي لا يُكْـتَمُ

٥٦. مَجْـدٌ تَلُـوحُ فُضُـولُهُ وَفَضِـيلَةٌ ... لَـكَ سـافِرٌ والحَـقُّ لا يَتَلَـثَّمُ

٥٧. تَتَكَلَّفُ الجُلَّى وَمَـنْ أَضْـحَى لَـهُ ... بَيْتَاكَ فـي جُشَـمٍ فَـلا يَتَجَشَّـمُ(٥)

٥٨. وَتَشَرَّفُ العُلْيا وَهَـلْ بِـكَ مَـذْهَبٌ ... عَنْها وأنـتَ علـى المكـارِمِ قَـيِّمُ

٥٩. أثنيـتُ إذْ كـانَ الثَّنـاءُ حِبَالـةً ... شَرَكًا يُصادُ بِـهِ الكَـريمُ المُـنْعِمُ

٦٠. وَوَفَيْـتُ إنَّ مِـنَ الوَفـاءِ تجـارةً ... وَشَكَرْتُ إنّ الشُّكْرَ حَـرْثٌ مُطْعِـمُ

ومعَ أنَّ هذا النّمطَ من المديح لم يغبْ تمامًا عن الوحداتِ النّصيّةِ السّابقة كما لحظنا، إلّا أنّه كان يَندرجُ في إطارِ فكرة القصيدة وقضيّتها الأساسيّة؛ بمعنى أنّ مَدْحَ مالكٍ وُظِّفَ في سياقٍ استدعاه المقامُ لتدعيمِ حُجَّةِ الشّاعر؛ فقد ظَهَرَ مالكٌ- في ذلك المديح- بصورة القائد الذي غَنِيَ به المكانُ وعَمُرَتْ أحوالُه، القائد العفيف الوَرِع المسلم النّقيّ من العيوب، المتواضِع معَ قومه والمُوَقَّر في عيونهم في الوقت ذاته، الرّؤوف والشّفيق بهم، والحريص على نَفْعِهم معَ كثرة تجاوزاتِهم وتعدّياتِهم بحقّه. وهو- إلى جانبِ هذا كلِّه- الحازمُ والصّارمُ الذي لا يتوانى عن انتهاجِ القوّةِ والشِّدَّةِ معَهم حيثما استدعت الضّرورة ذلك وتطلّبته. وهذه الصِّفات التي أسبغها الشّاعرُ على ممدوحِه تتّصلُ أكثرَ ما تتّصل- كما

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٣، ص٢٠١-٢٠٢.

(٢) الأراقم: حيّ من تغلب.

(٣) حتّه: أذهبَه. العظلم: صبغ أحمر يضرب إلى السّواد، يقال: ليل عظلم، أي متراكم شديد الظلمة.

(٤) الخضرم: الماء الكثير.

(٥) الجُلّى: الأمر الجليل.

هو واضح- بأمر الولاية والحكم. ولعلّ هذا المَنْحَى من المديح أكسب القصيدةَ قدرًا من التَّماسُك، فضلًا عن أنّه جَعَل منطقَها الحجاجيّ والإقناعيّ واضحًا وقويًّا؛ فالوالي الحقُّ هو من يَجبُ أن تتوافرَ فيه هذه الصِّفاتُ وتتحقّق؛ لتستقرَّ بذلك أحوالُ البلاد وتستقيمَ شؤونُ العباد.

أمّا المديح في هذا القسم الأخير من القصيدة فيتّجه بعضُه وجهتَه المُعتادة التي يُشكِّلُ فيها موضوعُ الإشادة بكرم الممدوح المعنى الأكثرَ اطّرادًا من بين المعاني الأخرى، إلى جانب ذِكْرِ معانٍ مُلازِمةٍ أُخرى من مثلِ الإشارة إلى رفعة النّسب وشَرَف المحتدّ ممّا هو مألوفٌ أيضًا في مدوَّنة شعر المديح العربيّ. ومن نافلة القول أنْ نذكرَ أنّ تَردُّدَ الحديثِ عن الكرم في هذا الشِّعر أمرٌ له ما يُسوِّغه إذا ما أدركنا ارتباطَ شعرِ المديح بالعطاء كما ذُكِر، وهو الارتباطُ الذي كثيرًا ما أعلنَ عنه أبو تمّام- وغيرُه من شعراء- إعلانًا صريحًا لا يَشوبُه أدنى تحرُّجٍ أو مُواربة(١).

يَفتتحُ أبو تمّام إذن هذه الوحدة النّصيّة من قصيدته بأسلوب النّداء المُرخَّم: "يا مالِ" الذي من أخصّ وظائفه إظهار الإعجاب والحبّ(٢). وقد أتاح الشّاعر لذاته أنْ تَظْهَرَ في هذا القسم- كما ذُكِر- على نحو أكثر وضوحًا ممّا سبق، وبدا كأنّه شاهدٌ وحاضرٌ على أفعال مالك وشمائله الكثيرة التي تبدأُ أوّلًا بتميّزه من بين أبناء عمومته. وهو التّميّز الذي أقرّتْ به قبائلُ نزار كلُّها، وكان من الأسباب التي هيّأتْ له القيادة التي لم تكن لتتحقّق إلّا باعتراف قومه الذين سيّدوه وبوّأوه هذه المكانة بينهم. ثُمَّ يُعبِّرُ الشّاعرُ في بيتين متتاليين (٥٢، ٥٣) عن عواطفِه تجاه ممدوحِه، موظِّفًا عددًا من الكنايات الدّالة التي تُقدِّمُ المَعْنى على نَحْو جماليٍّ معبِّر؛ وذلك كتكنيتِه عن العزّة والشُّموخ اللذين استشعرهما بعودة ممدوحِه سالمًا غانمًا بطول اليد. والكنايةُ باليد سبق أن استخدمها الشّاعرُ- كما بدا- في موضع سابق. وتكنيتِه عن زوال الأسى والحزن عن وجهه بقوله: "وانحتّ عن خدّيّ ذاك العظلم"، مُستثمرًا دلالةَ اللّون الأسود بما يُمْكنُ أن يكونَ له من إيحاءاتٍ مؤثّرةٍ في هذا السِّياق. ويُضفي الشّاعرُ على المكان شيئًا من أحاسيسِه ومشاعرِه؛ فيبدو ترابُ الرّحبة عَبِقًا طيّبَ الرّائحة يتنسّمُه بمتعةٍ ورغبة، ويبدو بحرُها عظيمًا كثيرَ الماء يشفي غلّة الصَّدْيان. ومن الواضح أنّ الشّاعرَ يقيمُ هنا تلازُمًا لافتًا بين الطّبيعة والممدوح الكريم المعطاء.

---

(١) يقول أبو تمّام مثلًا في ممدوحٍ آخرَ: وقد حرّرتُ في مديحِكَ جَهْدِي فَحَـرِّرْ بالنّـدى صِلَةَ القَـصـيدِ
انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٢، ص١٣٥؛ وفي مثل هذا المعنى انظر: **المصدر نفسه**، ج٢، ص١٢٥؛ ج٤، ص٤٧٦.

(٢) عبابنة، يحيى، "التركيب الانفعاليّ بين القواعد النحويّة التركيبيّة والقيود الدلاليّة: التّرخيم أنموذجًا"، **مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب**، الجمعية العلمية لكليّات الآداب، مجلد١٦، عدد١، ٢٠١٩، ص٣٨.

ويُواصِلُ أبو تمّام- من ثَمَّ- استكمالَ صورةِ ممدوحِه، مُتّخذًا من "حُجّة الشّخص وأعماله"(١) منطلقَه في تقديم هذه الصّورة. والشّاعرُ يَنْسبُ- في سبيل أن تكونَ هذه الصُّورةُ أكثرَ تأثيرًا- لممدوحِه مواقفَ وأعمالًا ذاتَ تأثيراتٍ إقناعيّةٍ بالغة؛ وهو يُحقّقُ ذلك في تَخيُّره لصورتين، الأُولى صورة المُعْدِم الفقير الذي أصبح غنيًّا ما أنْ حلّ بفناء مالك، فـ"أمسى به يأوي إليه المُعْدِم" في صورةٍ من المبالغة التي تُساقُ لغاية حجاجيّة واضحة(٢). والثّانية صورة الصّنيعة (المعروف) التي يجهد مالكٌ في كتمانِها عن الآخرين احتسابًا للأجر والثّواب كما يُفهم من إيراد هذه الصُّورة، ولكنّ خبرَها- معَ ذلك- يأبى إلّا أنْ ينتشرَ بين النّاس مِثْلُه مِثلُ تضوُّعِ الطّيب "الذي لا يُكْتَمُ". وقد استخدمَ الشّاعرُ واو "ربّ" للتدليل على كَثْرَة عَمَلِ ممدوحِه للمعروفَ واعتيادِه عليه(٣). وفي هاتين الصّورتين- كما هو بادٍ- إبرازٌ للبعد التّقَويّ الدّينيّ من شخصيّة مالك الذي يَظْهرُ بصورةِ البارّ بالمُعْدمين والفقراء من جانب، والتّقيّ الذي يَحْرصُ على ألّا يَعْلم النّاسُ بما يُقدِّمُه من وجوه المعروف من جانبٍ آخرَ. وواضحٌ ما لهذا الصُّورة التي يرسمُها الشّاعرُ لممدوحِه في بُعْديها المذكورين من أثرٍ إقناعيٍّ في شخصيّة المُتلقّي المُسْلِم الذي تَشكّلَ وَعْيُهُ الإيمانيُّ على تبجيل مثلِ هذه الأعمالِ الخيّرة، والنَّظر دائمًا إلى مَن يقومُ بها بعين الإجلال والتّقدير.

وإذا كانَ مالكٌ يَسْعَى- كما ذُكِر- إلى كتمان جزيلِ صنائعِه التي تأبى عليه إلّا الذُّيوع، فإنّ مَجْدَه- معَ ذلك- بيّنٌ "تلوحُ فضولُه"، وفضائله ساطعةٌ سافرةٌ لا يخفى أمرُها على أحد. ويُعزِّز أبو تمّام هذا الحكم بحجّة المثل القائل: "الحقّ لا يتلثَّم"؛ أي أنّ "الحقّ أبلج" كما يرد في تحويرٍ آخرَ لهذا المثل(٤)، وكما يرد أيضًا لدى أبي تمّام في مقدّمة إحدى مدائحه الشّهيرة(٥). فالشّاعرُ يَذهبُ- إذن- في تدعيم

(١) تقوم هذه الحجّة على ربط الشّخص بأعماله التي تُشكّل جزءًا لا يتجزّأ منه، والتي يمكن من خلالها تكوين تصوُّر ما عنه؛ فـ"الشّخص هو مجمل المعلوم من أعماله، أي بتعبير أدقّ هو العلاقة بين ما ينبغي أن نعتبرَه جوهر الشّخص، وبين أعماله التي هي تجلّيات ذلك الجوهر". انظر: صولة، **الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته**، ص٣٣٤.

(٢) عن أثر المبالغة في حجاجيّة الخطاب انظر: البهلول، عبدالله، **المبالغة بين اللّغة والخطاب: ديوان الخنساء أنموذجًا**، ط١، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، تونس، ٢٠٠٩، ص١٠.

(٣) قد تفيد "ربّ" التكثير بقرينة لفظيّة أو معنويّة. انظر: الحمد، علي ويوسف الزعبي، **المعجم الوافي في أدوات النّحو العربيّ**، ط٢، دار الأمل، إربد، ١٩٩٣، ص١٧٠.

(٤) ورد في المثل: "الحقّ أبلجُ والباطل لَجْلَجٌ"؛ أي أنّ الحقّ واضح. انظر: الميداني، أحمد بن محمد النيسابوري (ت٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة السّنة المحمديّة، القاهرة، ١٩٥٥، ج١، ص٢٠٧.

(٥) إشارة إلى قول أبي تمّام في مدح المعتصم بمناسبة إحراق الأفشين:

الحقُّ أبلجُ والسُّيوفُ عَوارِ فَحَذارِ مِنْ أَسَدِ العَرِينِ حَذارِ

انظر: أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج٢، ص١٩٨.

حُجّته إلى الاستناد على قوّة الحقّ التي يجدُها القيمةَ الأكثرَ دلالةً في التّعبير عن أفعال ممدوحه ومواقفه العظيمة. وعلى الصّعيد الفنيّ يلجأُ الشّاعرُ- من أجل تأكيد هذا المعنى في نفس المخاطَب- إلى توظيف عنصر التّشخيص: "مجدٌ تلوح فضوله، فضيلةٌ سافِر، الحقّ لا يتلثّم"، وهي صُورٌ كلُّها مشخِّصةٌ للمعاني المجرَّدة التي تحوّلتْ- أمامَ ناظريّ المتلقّي، بفعل هذه التّقنية- إلى مرئيّات حيّةٍ متمثّلةٍ ملموسةٍ، وكلّ هذا ساعدَ- كما ذُكِر مرارًا- على أن يكونَ تقبُّلُ المتلقّي لها وتفاعلُه معَها أشدَّ وأكبر.

ويؤكِّد الشّاعرُ استحقاقَ ممدوحِه للزّعامة مُستندًا على حجّة النَّسب المؤصّل من جهتي الأب والأمّ: "بيتاك في جُشَم.."، وهو الأمر الذي يُحتّمُ عليه دائمًا اختيار الصَّعب من المواقف والأفعال؛ فالزّعامة تكليفٌ قبلَ أن تكونَ تشريفًا أو امتيازًا، ومَن كانت له هذه المنزلةُ الرّفيعةُ في النَّسَب بين قومه "جديرٌ [به] أن يتحمّلَ الأمور الجليلة ويتجشّمَها"[1]. ويعتمدُ الشّاعرُ في توصيل هذا المعنى على المجانسة بين "جُشَم" و"يتجشّم"؛ "فبهذا التّجنيس تمّ المعنى وظهرَ حسنُه (...) فصار بعضُ الكلام مرتبطًا ببعضه، ومظهرًا لخفيّ محاسنه"[2]. ويواصل أبو تمّام تأكيدَ استحقاق ممدوحِه لهذه الزّعامة حين يجعلُه "ينزل من المعالي في أشرفها"[3]. ويؤدّي الاستفهام في قوله: "وهل بكَ مَذْهَبٌ عنها وأنتَ على المكارِم قيّمُ؟!" وظيفةً حجاجيّةً واضحةً؛ فالشّاعرُ هنا لا يَستفهمُ عن شيءٍ يَجْهلُه، وإنّما هو يَسْعَى إلى تعزيزِ مكانةِ ممدوحِه السّامقة، وتأكيد حيازته على المكارم وتملُّكه لها.

ويُقفل أبو تمّام قصيدتَه وينهيها بالبيتين (٥٩، ٦٠)، مستخدمًا- مرّةً أُخرى- أسلوبَ الالتفات؛ إذ يتحوّلُ الحديثُ إلى ضمير المتكلِّم بعد أن استخدمه في بيتين سابقين في هذه الوحدة النّصيّة كما لحظنا. والشّاعر يُكرِّرُ هنا هذا الضّميرَ ثلاثَ مرّاتٍ من خلال إسناد تاء المتكلِّم إلى ثلاثة أفعال: "أثنيت.. وفيت.. شكرت"، وكلّها أفعال- كما هو بيّن- تؤكِّد علاقة الشّاعر بممدوحه التي تتكشّفُ عن صُوَرٍ من حفظ الجميل وردّ المعروف. كما أنّها تحملُ إشاراتٍ إلى وظيفة المديح وغايته التي أُنشيء من أجلها، وهي رغبة الشّاعر في أن يلتفتَ إليه الممدوحُ ويجزلَ له العطاء. ولعلّ تخيُّرَ أبي تمّام لأنْ يكونَ هذا المعنى هو آخر ما يستقرُّ في أُذُن الممدوحِ أمرٌ له مراميه غير الخافية؛ فخواتيمُ الكلام- كما هو ثابتٌ مستقرٌّ- من المواضع التي يوليها المتكلِّمُ كثيرًا من العناية والتّجويد[4].

---

(١) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٥٢.

(٢) القيرواني، **العمدة**، ج١، ص٣٢٩.

(٣) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح الشنتمري)، ج١، ص٥٥٢.

(٤) يقول ابن رشيق في تأكيد أهميّة الخاتمة في الكلام: "وخاتمة الكلام أبقى في السَّمع، وألصق بالنّفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حَسُنتْ حَسُن، وإن قَبُحتْ قَبُح، والأعمال بخواتيمِها، كما قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم". انظر: القيرواني، **العمدة**، ج١، ص٢١٧.

وقد تبدّت فكرةُ العطاء واضحةً في هذين البيتين من خلال الحديث عن: ١. الثناء وما يستتبعُه من وجوه البذل والسَّخاء ٢. الوفاء الذي يعدُّه الشّاعرُ تجارةً رابحةً ٣. الشّكر الذي يكون بمثابة الحَرْث المطعم الذي يتواصل عطاؤه بتواصل هذا الشّكر. ويُلحظُ أنَّ للبنيةِ التركيبيّةِ دورًا في تعميق المَنْحى الحجاجيّ في هذا الجانب؛ فالشّاعر يأتي بجملة فعليّة مسندة إلى تاء المتكلِّم كما ذُكر، تليها جملةٌ تفسيريّةٌ شارحةٌ على النّحو التالي:

- أثنيتُ؛ إذْ كان الثّناءُ حبالةً شركًا يُصادُ به الكريمُ المُنْعِم.
- وفيتُ؛ إنّ من الوفاءِ تجارةً.
- شكرتُ؛ إنّ الشُّكرَ حَرْثٌ مُطْعِمُ.

فهذه الجمل يؤدّي كلٌّ منها وظائفَ حجاجيّةً تؤكِّدُ قيمةَ كلِّ فعلٍ يقوم به الشّاعر والنتائج المترتّبة عليه؛ فهو حين أثنى على ممدوحه كافأه على فعله هذا، وحين وَفَى له كان وفاؤه مثلَ تجارةٍ مجزية، وحين شكره زاده من النِّعم. وإلى جانب هذا كلّه يحرصُ الشّاعرُ- في هذه القفلة- على تجويد تعبيره وإحكام حججه بمزيدٍ من العناصر الأسلوبيّة والبلاغيّة الفاعلة، وذلك من مثل التّوازي بين شطري البيت (٦٠)، والاتّكاء على حجّة المَثَل: "الثناء حبالة...، الوفاء تجارة، الشُّكر حرث مطعم"، والتناصّ معَ القرآن الكريم كما في هذا المعنى الأخير الذي ينظرُ فيه الشّاعرُ إلى الآية القرآنيّة الكريمة: "﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾[١]. وكلّ هذه المؤثّرات سبق أن ظهرت في النّصّ، واستبان أثرُها ودورُها في جماليّته وحجاجيّته.

ومن المؤكَّدِ أنّ مشاعرَ الثّناء والشُّكر والوفاء التي عبّر عنها الشّاعرُ في آخر كلامه تجاه ممدوحِه ستتركُ- في المقابل- لدى هذا الأخير كلّ معاني الرّضا والامتنان والحبور، وسيجدُ في هذه القصيدةِ- كما وَجَدَ في غيرِها- "مرافعةً" قويّةً في الدّفاع عنه وجلاءِ صورتِه التي خدشتْها رعونةُ قومِه الذين "لا رقّةُ الحَضَرِ اللطيفِ غَذَتْهُمُ/ وتباعدُوا عن فِطْنَةِ الأعرابِ"[٢]، كما يُعبِّرُ الشّاعرُ من قصيدةٍ أُخرى في الموضوع ذاتِه.

خاتمة:

يَخْلصُ الباحثُ- في خاتمة دراستِه- إلى القول إنَّ أبا تمّام قدّم قصيدةً أعملَ فيها كثيرًا من مهاراته وقدراته البلاغيّة والحجاجيّة في سبيل أنْ تؤدّيَ تأثيرَها في مستقبِليّ خطابه، ولا سيّما قوم مالك من بني تغلب الذين ظلَّ التفاتُ الشّاعرِ إليهم حاضرًا في كلّ محاور القصيدة.

(١) سورة إبراهيم: ٧.

(٢) أبو تمّام، **ديوانه** (شرح التبريزي)، ج١، ص٨٤.

والنّاظرُ في هذه القصيدة يلحظُ فيها ملمحين لافتين بالنّظر إلى طبيعة شعريّة أبي تمّام العامّة، أوّلهما أنّ الشّاعر ابتعد فيها عن الإغراب والتّعقيد في التّراكيب والصُّور والأخيلة ممّا يجدُه القارئُ في أغلب شعر أبي تمّام، ولجأ- أي الشّاعر- مقابلَ ذلك إلى السّلاسة والوضوح والصُّور الدّانية القريبة التي لا يجدُ متلقّي النّصّ أيَّ صعوبةٍ في استقبالِها والتّفاعل معَها. ولا بدّ من التّأكيد هنا أنّ هذا الملمح يتعلّق بالبُعْد الفنّيّ والتّخييليّ، ولا يشمل البُعْد الفكريّ والمضمونيّ في هذه القصيدة التي تُعدُّ- من وجه آخر- تعبيرًا عن مذهب أبي تمّام الشّعريّ وثقافته الجدليّة العميقة التي جمعت بين الثقافة العربيّة الموروثة والثقافات الأجنبيّة المتعدّدة التي حفل بها العصر العبّاسيّ. وثانيهما أنّ الشّاعر انتهج في هذه القصيدة بناء جديدًا مُفارِقًا للبناء الذي استقرّت عليه- كما ذُكر- قيمُ قصيدة المديح وأعرافُها، ومنها مدائحُ أبي تمّام نفسِه؛ إذ قدّم قصيدةً لها بنيتُها الخاصّةُ وملامحُها المختلفة التي لا تتشابهُ فيها معَ غيرها.

ولعلّ مردَّ هذين الأمرين يعودُ إلى موضوعِ القصيدة وغايتِها المتوخّاة؛ فالشّاعر معنيٌّ- في ما يبدو- بموضوعٍ فرَّغَ له كلَّ توجُّهِه وطاقته، إلى الحدّ الذي غابتْ عنه- على نحو واضح- المعاني التقليديّةُ التي اعتادها القارئ لشعر المديح، وبرز مقابلَها موضوعٌ "خاصٌّ" شغل الشّاعرَ واستغرق جهدَه؛ فبدت القصيدةُ أقربَ إلى "مقالة" أو "خِطاب" في المحاجّة عمد الشّاعرُ فيها/ فيه إلى التّدرُّج في سَوْق حججه وتنويعِها، واستثمار كلِّ الجوانب النّفسيّة والعاطفيّة والسِّياقيّة القادرة على استمالة متلقّي الخطاب والتّأثير فيه، إلى جانب توظيف الحكمة وخلاصة التّجربة وصوت العقل في النّظر إلى الأمور وتقدير مآلاتها ونتائجها. ومن المؤكّد أنّ كلّ ذلك لا يتحقّقُ تأثيرُه وعملُه ما لم يُصْهَرْ بمصهر الشِّعر ومكوّناته الفنيّة والجماليّة من ألفاظٍ وتراكيبَ وصُورٍ وأخيلةٍ وأساليبَ جاذبةٍ ومؤثِّرةٍ. ومعَ كلّ ذلك فقد برزت "النّزعة الذّهنيّة" في هذه القصيدة على نحو جعلها أقلّ وَهَجًا وحيويّةً من بعض شِعْر أبي تمّام الذي يتّسمُ بمغامرة اللُّغة وانطلاق الخيال.

ومعَ أنّ هذه القصيدةَ قيلت- كما ذُكِر- في حادثةٍ هامشيّةٍ قد لا يجدُ فيها قارئُ اليوم ما يثيرُ فضولَه واهتمامه (ومتى كان الحدث عاملًا مُؤثِّرًا وحاسمًا في فنيّة النّصّ وديمومته!) إلا أنّ أبا تمّام تمكّن- في تقدير الباحث- من الارتقاء بحدث القصيدة وتقديم صورة سامقة لممدوحه تجاوزت لحظته الرّاهنة وظرفه التّاريخيّ العابر. وتقديمُ مثلِ هذه الصُّورة المتجاوزةِ ممّا تشهدُ به كثيرٌ من النّصوص والأعمال الإبداعيّة التي أكسبت أبطالَها بقاءَ الذِّكر وفاعليّةَ الحضور.

References

‘Abābna, Yaḥ yā. (2019)."al-Tarkīb al-Infi‘ālī bayna al-Qawā‘id al-Naḥ wiyya wa al-Quyūd al-Dilāliyya: al-Tarkhī ’Unmūdhajan", Majallat Itiḥ ād al-Jami‘āt al-‘Arabiyya lil-Ādāb. Vol.16, no.1:33-56.

‘Abbās, Iḥ sān. (1983). Tārīkh al-Naqd al-Adabī ‘inda al-‘Arab: Naqd al-Shi‘r min al-Qarn al-Thanī Ḥattā al-Qarn al-Thamin al-Hijrī. Beirut: Dār al-Thaqāfa.

‘Abdullaṭ īf, ‘Imād. (2013)."Iṭ ār Muqtaraḥ li-Taḥ līl al-Khiṭ āb al-Turāthī: Taṭ bīqan ‘alā Khuṭ ab al-Saqīfah", Majallat al-Khiṭ āb, Morocco: Jami‘at Maūlūd Ma‘marī, no. 14: 187-15.

‘Abd ul-Raḥ mān. Ṭ āha. 1998. al-Lisān wa al-Mīzān aw al-Takwthur al-‘Aqlī, 1st ed. Beirut: al-Markiz al-Thaqāfī al-‘Arabī.

Abū Tammām, Ḥabīb Ibn Aws al-Ṭ ā’ī. n,d. Dīwān Abī Tammām bi-Sharḥ al-Khaṭ īb al-Tibrīzī, ed. Muḥ ammad ‘Abduh ‘Azzām, 4th ed. Cairo: Dār al-Ma‘ārif.

Abū Tammām, Ḥabīb Ibn Aws al-Ṭ ā’ī. (2004). Sharḥ Dīwān Abī Tammām: Ḥabīb Ibn Aws al-Ṭ ā’ī li-Abī al-Ḥajāj Yūsuf Ibn Sulaimān Ibn ‘īsā al-A‘lam al-Shantamarī, ed. Ibrāhīm Nadin. Morocco: Ministry of Awqaf and Islamic Affairs.

Adonīs, ‘Alī Aḥ mad Sa‘īd. (1979). Al-Thabit wa al-Mutaḥ awwil: Baḥ thun fī al-Ibdā‘‘inda al-‘Arab. 2nd ed. Beirut: Dār al-‘Awdah.

Al-Albānī, Muḥ ammad Nāṣ ir al-Dīn. 1995. Silsilāt al-Aḥ ādīth al-Ṣ aḥ īḥ a. Riyadh: Maktabat al-Ma‘ārif lil- Nashr wa al-Tawzī‘.

Al-Anbārī, Abū Bakr Muḥ ammad Ibn al-Qāsim. n,d. Sharḥ Al-Qaṣ ā’id al-Sab‘ al-Jāhiliyyāt, ed. ‘Abdulsalām Hāroun. Cairo: Dār al-Ma‘ārif.

Al-Aṣ fahānī, Abū al-Faraj ‘Alī Ibn al- Ḥusein .(2008). Kitāb al-Aghānī, ed. Iḥ sān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfīn, Bakr ‘Abbās, 3rd ed. Beirut: Dār Ṣ ādir.

Al-‘Azzāwī, Nadiya. (2001)."al-Mā’ fī Ṣ uwar Abī Tammām al-Shi‘riyya: Dirāsah wa Taḥ līl", Majallat al-Mawrid. Baghdād: Ministry of Information. Vol. 29, no. 2: 55-66.

Al-Badī‘ī, Yousuf. (1934). Hibatu al-Ayyām Fīmā Yta‘allaqu bi-Abī Tammām, ed. Maḥ moud Muṣ ṭ afā. Cairo: Maṭ ba‘at al-‘Ulūm.

Al-Bahlūl, ‘Abdullah. (2009). Al-Mubālagha Bayn Al-Lugha wa al-Khiṭ āb: Dīwān al-aKhansa’ ’Unmūdhajan, 1st ed. Ṣ afāqis: Maṭ ba‘at al-Tasfīr al-Fannī.

Al-Bahlūl, ʻAbdullah. (2013). al-Ḥijāj al-Jadalī: Khaṣ āʼiṣ uhu al-Fanniyya wa Tashkkulatuhu al-Ijnāsiyya fī Namāthij min al-Turāth al-Yūnānī wa al-ʻArabī, 1st ed. Ṣ afāqis,Tūnus: Qartāj lil- Nashr wa al-Tawzīʻ.

Al-Dirīdī. Samiya. (1996). "al-Ḥijāj fī Hashimiyyāt al-Kumayt", Ḥawliyyāt al-Jāmiʻa al-Tūnusiyya 40: 233-274.

Al-Dirīdī. Samiya. (2011). al-Ḥijāj fī al-Shiʻr al-ʻArabī: Binyatihi wa Asālībihi, 2nd ed. ʻĀlam al- Kutub al-Ḥadīth.

Al-Ḥamad, ʻAlī wa al-Zuʻbī, Yousuf. (1993). al-Muʻjam al-Wāfī fī Adawāt al-Naḥ w al-ʻArabī, 2nd ed. Irbid: Dār al-Amal.

Al-Ḥamawī, Yāqūt Ibn ʻAbdullah. (1977). Muʻjam al-Buldān. Beirut: Dār Ṣ ādir.

Al-Ḥweiṭ āt. Mufleḥ . (2018). "Rhetoric of Argumentation in Al-Mutanabbī's ʻAyniyya poem: "Others are deceived by most of These People", Al-ʻArabiyya: Journal of the American Association of Teacher of Arabic, no. 52: 125-49.

Al-Jurjānī, ʻAbd ul-Qāhir. (1991). Kitāb Asrār al-Balāgha, ed. Maḥ moud Muḥ ammad Shakir, 1st ed. Jidda: Dār al-Madanī.

Al-Jurjānī, ʻAbd ul-Qāhir. (2004). Dalāʼl al-Iʻjāz, ed. Maḥ moud Muḥ ammad Shakir, 5th ed. Cairo: Maktabat al-Khānjī.

Al-Kutubī, Muḥ ammad Ibn Shakir.(W.D). Fawāt al-Wafayāt, ed. Iḥ sān ʻAbbās. Beirut: Dār Ṣ ādir.

Al-Maydānī, Aḥ mad Ibn Muḥ ammad al-Nīsābūrī. (1955). Majmaʻ al-Amthāl, ed. Muḥ ammad ʻAb al-ḥ amīd. Cairo: Maktabat al-Sunnah al-Muḥ ammadiyya.

Al-Marzouqī, Aḥ mad Ibn Muḥ ammad.(1986). Sharḥ Mushkilāt Diwān Abī Tammām, ed, ʻAbdullah al-Jarbouʻ, 1st ed. Jiddah: Dār al-Madanī lil-Ṭ ibaʻa wa al-Nashr wa al-Tawzīʻ.

Al-Qarṭ ājannī, Ḥāzim. (1986). Minhāj al-Bulaghāʼ wa Sirāj al-Udabāʼ, ed. Muḥ ammad al- Ḥabīb Ibn al-Khawja, 3rd ed. Beirut: Dār al-Gharb al-Islāmī.

Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (1981). al-ʻUmda fī Maḥ āsin al-Shiʻr wa ʼādābih wa Naqdih, ed. Muḥ ammad ʻAb al-ḥ amīd, 5th ed. Beirut: Dār al-Jīl.

Al-Ṣ afadī, Ṣ alāḥ al-Dīn Khalīl Ibn Aybak. (2000). al-Wāfī bil-Wafayāt, ed. Aḥ mad al-Arnāʼout, Turkī Muṣ ṭ afā. Beirut: Dār Iḥ yāʼ al-Turāth al-ʻArabī.

Al-Ṣ ūlī, Muḥ ammad Ibn Yaḥ yā. (1980). Akhbār Abī Tammām, ed. Khalīl Maḥ moud ʻAsākir, 3rd ed. Beirut: Dār al-Āfāq al-Jadīda.

Al-Wād, Ḥusein. (1997). al-Lugha wa al-Shiʿr Fī Diwān Abī Tammān. Tūnus: Dār al-Janūb lil-Nashr.

Al-Waliyy, Muḥ ammad. (2006). "Fī Khiṭ ābat Arisṭ ū al-Bātūsiyya". Majallat ʻAlāmāt. Morocco. no. 26: 43-49.

Al-Ziriklī, Khayr al-Dīn. (2002). Al-Aʻlām, 15th ed. Beirut: Dār al-ʻIlm lil-Malāyyin.

Arisṭ ū. (1980). al-Khiṭ āba, Trans. ʻAbd ul-Raḥ mān Badawī. Baghdād: Dār al-Rashīd.

Barthes, Roland. (2002). al-Kitāba fī Darajat al-Ṣ ifr, Trans. Muḥ ammad Nadīm Khashfa, Ḥalab: Markiz al-Inmāʾ al-Ḥaḍ ārī.

Bin-Yakhluf, Ḥassan. (2017). "Balāghat al-Tawqīʻāt", in: al-Balāgha wa Anwāʻ al-Khiṭ āb, ed. Muḥ ammad Mishbāl. Cairo: Ruʾya lil-Nashr wa al-Tawzīʻ.

Breton, Phillipe & Gauthier, Gilles .(2011). Tārīkh Naẓ ariyyāt Al-Ḥijāj, trans. Muḥ ammad Ṣ āliḥ al-Ghāmdī, 1st ed. Jidda: Jāmiʻat al-Malik ʻAbdul ʻAzīz.

Breton, Phillipe. (2013). Al-Ḥijāj fī al-Tawāṣ ul, trans. Muḥ ammad Mishbāl wa ʻAbd ul-Wāḥ id al- Tihāmī al-ʻAlamī, 1st ed. Cairo: al-Markiz al-Qawmiyy lil-Tarjama.

Ibn al-Athīr, ḍ iyāʾ al-Dīn .(1939). Al-Mathal al-Sāʾir fī Adab al-Kātib wa al-Shāʻir. ed. Muḥ ammad Muḥ yī al-Dīn Abd al-Ḥamīd, Egypt: Maṭ baʻat Muṣ ṭ afā al-Bābī al-Ḥalabī.

Ibn al-Muʻtaz. ʻAbdullah Ibn Muḥ ammad. (W.D). Ṭ abaqāt al-Shuʻrāʾ, ed. ʻAbdullsattar Farraj, 3rd ed. Cairo: Dār al-Maʻārif.

Ibn Khalikān, Aḥ mad Ibn Muḥ ammad. (W.D). Wafayāt al-Aʻyān wa Anbāʾ Abnāʾ al-Zamān, ed. Iḥ sān ʻAbbās. Beirut: Dār Ṣ ādir.

ʻīd, Muḥ ammad ʻAbd ul-Bāṣ iṭ . (2016). "Mustawyāt al-Ḥijāj fī al-Naṣ ṣ al-Shiʻrī: Qirāʾa fī Daliyyat ʻUmar Ibn Abi Rabīʻa", al-Majalla al-ʻArabiyya fī al-ʻUlūm al-Insāniyya, 34, no. 135: 181–215.

Mishbāl. Muḥ ammad. (2015). al-Ḥijāj wa al-Taʾwīl fī al-Naṣ ṣ al-Sardī ʻind al-Jāḥ iẓ , 1st ed. al-Qaṣ īm, Tūnus: Nadī al-Qaṣ īm al-Adabī, Dār Muḥ ammad ʻAlī lil-Nashr.

Mishbāl. Muḥammad. (2017B). fī Balāghat al-Ḥijāj: naḥwa Muqāraba Balāghiyya Ḥijājiyya li-Taḥlīl al-Khiṭābāt, 1st ed. Amman: Dār Kunūz al-Maʻrifa lil-Nashr wa al-Tawzīʻ.

Muslim al-Nīsābūrī. (2006). Ṣaḥīḥ Muslim, ed. Muḥammad al-Fāryābī. Riyadh: Dār Ṭībah lil-Nashr wa al-Tawzīʻ.

Nazzāl, Fawz. (2003). Lughat al-Ḥiwār fī al-Qur'ān al-Karīm: Dirāsah Waẓīfiyya Uslūbiyya, 1st ed. Ammān: Dār al-Jawharah lil-Nashr wa al-Tawzīʻ.

Stetkevych, Suzanne Pinckney.(1979). "The ʿAbbāsid Poet Interprets History: Three Qasīdahs by Abū Tammām." Journal of Arabic Literature, vol.10: 49-65.

Ṣūla, ʻAbdullah. (1988). "al-Ḥijāj: 'Uṭuruhu wa Munṭalaqātuhu wa Taqniyātuhu min Khilāl Muṣannaf fī al-Ḥijāj-al-Khiṭāba al-Jadīda li-Perelman wa Tyteca" in: 'ahamm Naẓariyyāt al-Ḥijāj fī al-Taqālīd al-Gharbiyya min Arisṭū ilā al-Yūm, ed. Ḥammādī Ṣammūd, 267-350, Tūnus: Manshūrāt Kulliyyat al-Ādāb Manūba.

Suwydān, Sāmī.(1989). Fī al-Naṣṣ al-ʻArabī: Muqārabāt Manhajiyya, 1st ed. Beirut: Dār al-Ādāb.

Ṭurūs, Muḥammad. (2005). al-Naẓariyya al-Ḥijājiyya min Khilāl al-Dirāsāt al-Balāghiyya wa al-Lisāniyya, 1st ed. al-Dār al-Bayḍā': Dār al-Thakāfa.

بلاغة العتبات والشخوص في رواية "أعالي الخوف" لهزّاع البراري: دراسة سردية

د. أماني سليمان داود*

تاريخ تقديم البحث: ١٥/٧/٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث: ١٤/١٢/٢٠٢٠م.

ملخص

تجتهد هذه الدراسة بالوقوف عند المحمولات الرؤيوية الكبرى التي تقدمها رواية "أعالي الخوف" للروائي الأردني هزاع البراري، وذلك بتأمل العتبات والشخوص على وجه الخصوص، ودراستهما بوصف الأولى منهما مفتتحاً بنيوياً لافتاً، وبوصف الثانية عنصراً مركزياً من عناصر الرواية، وكلاهما ينهض بالمعنى والدلالة التي يتقصّدها الروائي؛ وقد افتتحت الرواية بعدة عتبات لافتة اشترك جلّها في محاولة إيصال مقصد دلالي فكري محدد، كما رسمت الرواية لوحة لأبرز الشخصيات وأضاءت علاقاتها مع بعضها، إضافة إلى تداخل رؤاها وانفصالها، وارتباطها بسياقها الاجتماعي والديني والفكري وشرطها التاريخي الخاص وتفاعلها مع الزمان والمكان، لإنتاج الحدث الروائي ضمن حبكة ساهمت في تعزيز الرؤى الفكرية التي يحملها النص الروائي.

الكلمات الدالة: أعالي الخوف، الرواية الأردنية، العتبات، الشخوص، الخوف.

* قسم اللّغة العربيّة، جامعة البترا، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Rhetoric of Text Thresholds and Characters in the Novel "The Heights of Fear" byHazza Al-Barari: A Narrative Study

Dr. Amani Soleiman Dawoud

Abstract

This study seeks to examine the major visionary implications presented by the novel “The Heights of Fear” by the Jordanian novelist Hazza Al-Barari.It contemplates and studies the text thresholds and characters of the novel in particular, the former as a striking structural opening, and the latter as a central element of the novel, while both of them give rise to the meaning and significance intended by the novelist. The novel opened with several remarkable thresholds, most of which participated in an attempt to convey a specific intellectual semantic aim. The novel also portrayed the most prominent characters and illuminated their relations with each other, in addition to the overlap of their visions, their separation, their connection to their social, religious and intellectual context, their special historical condition and their interaction with time and place. This helped to produce the narrative plot that contributed to strengthening the intellectual visions that the narrative text carries.

Key words: The Heights of Fear, The Jordanian Novel, text thresholds, the characters, fear.

تقديم:

تقدم رواية (أعالي الخوف) مسألة اليقين بوصفه آخر ما يمكن أن ينتظره القارئ من شخصيات الرواية؛ فهي شخصيات لا تهدأ ولا تستكين ولا تطمئن، بل تظل متأرجحة بين الأفكار والرؤى، تميل في كل اتجاه، بلا توقف ولا استراحات، فالراحة بالنسبة لها ليست هنا في الحياة، وإنما حين ينام المرء نومته الأخيرة، فيستقيل العقل، ويتوقف القلب عن الخفقان.

جاءت الرواية في ثلاثة وعشرين فصلا قصيرا، يحمل كل واحد منها عنوانا، وتتوزع العنوانات بين أسماء أبطال الرواية حينا وبين أسماء أماكن حينا آخر، أو تعابير وتراكيب وصفية وغيرها؛ فعناوين الفصول هي: ديمة، بطرس، إبراهيم، هديل، وحشة، بشرى وظلال أخرى، حزن الشتاء، الصورة الغامضة، زنوبيا، فارس، قلوب تائهة، نساء، لا تشبه أي امرأة، زينب، يتامى، أرواح مشردة، مأدبا، إيناس، النبوءة الغامضة، صور وظلال، هواجس الروح، السر، مرايا بلا صور، وتأتي في مئتين وخمس صفحات من القطع المتوسط.

يدرس البحث الرواية من زاويتين نهضتا بالمعنى والدلالة التي يتقصّدها الروائي؛ الأولى منهما هي العتبات والثانية منهما هي الشخوص، وقد اختارت الدراسة الزاوية الأولى بوصفها مُفتتحا بنيويا لافتا، فقد افتتحت الرواية بعدة عتبات لافتة اشترك جلّها في محاولة إيصال مقصد دلالي فكري محدد، أما الثانية فقد مثلت عنصرا مركزيا من عناصر الرواية التي رسمت لوحة لأبرز الشخصيات وأضاءت علاقاتها مع بعضها، إضافة إلى تداخل رؤاها وانفصالها، وارتباطها بسياقها الاجتماعي والديني والفكري وشرطها التاريخي الخاص وتفاعلها مع الزمان والمكان، لإنتاج الحدث الروائي ضمن حبكة ساهمت في تعزيز الرؤى الفكرية التي يحملها النص الروائي.

أولاً: العتبات

تعد العتبة مفتاحا أو بوابة تنفتح أمام القارئ قبل ولوجه عالم الرواية، وغالبا ما تنهض العتبات بالإشارات الدلالية الأولية للدلالة الكبرى التي سيحملها النص الروائي، باعتبار أن أي علامة أو إشارة أو جملة لا يمكن أن تأتي غفلا من مقصد يروم الروائي إيصاله، فهي جميعها حمّالة معنى وإرهاصات دلالية تشي بالآتي، وتمهّد له، فلا يمكن الفصل بين العتبة والنص، فهي تكشف عن دهاليز النص وأزقته التي أخذ الروائي بيد المتلقي إليها بأعيانها دون سواها سواء أكان معنيا أثناء اختيارها بمتلقيه أم لم يكن كذلك، ويبدو ناتئا أن لا تحمل دلالات ما؛ لأن اختيار الروائي سيكون اختيارا عشوائيا عبثيا، وسيكون من السهولة بمكان فصل العتبات من النص.

كما "تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النصية نفسها"(١).

لا تتمثل العتبات بالعنوان وحسب فقد تضم إهداء أو نصوصاً قصيرة أو جملا بأعيانها يقوم الأديب باقتباسها من مصادر خارج نصه أو من نصه ذاته لغايات دلالية يريد الأديب أن يوصل بها رسائل معينة.

في رواية (أعالي الخوف) شكلت العتبات نصا موازيابل لحمة أساسية لا تنفصل عن النص، جاءت توطئة مهمة، يمكن تشبيهها بمقدمة موسيقية مناسبة للأغنية، أدخلت المتلقي إلى فضاءات الرواية المتداخلة والمتشابكة، ولم يكتف الروائي بعتبة واحدة بل بعتبات أربع، وأعني بها هنا العتبات التأليفية التي جاءت باختيار المبدع ذاته، لا باختيار الناشر وما يمليه عليه دوره في صناعة الكتاب وطباعته ونشره، إذ ثمة من يوسع دلالات العتبات مثل حميد لحميداني الذي يرى بأن المقصود بها هو "ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"(٢)، أو ما يراه محمد عزام من أنها "ما نجدها في العناوين والمقدمات والخواتيم وكلمة الناشر والصور"(٣)، وهي كذلك: "كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقل تحديدا عند "جينيت" إذ تتمثل في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة،..) حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين، ...)، وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري/ الافتتاحي، الذي يضم تحته قسمين هما (النص المحيط، والنص الفوقي)(٤)"، وأركز في هذه الدراسة على العتبات التي جاءت في مفتتح الرواية بدءا من غلافها إلى ما قبل الفصل الأول منها، وقد تمثلت فيما يلي:

---

(١) الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص، البنية والدلالة، ط١، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦، ص ١٦.

(٢) لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٥٥.

(٣) عزام، محمد: تجليات التناص في الشعر العربي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠، ص٣١.

(٤) بلعابد، عبد الحق: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط١، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، ٢٠٠٨، ص ٤٥.

أولا: العنوان

ثانيا: السيرة الذاتية التي وضعت في الصفحات الأولى، تحت عنوان: ما يشبه السيرة الذاتية.

ثالثا: الإهداء.

رابعا: مقولات مختارة على ألسنة الشخصيات الرئيسية مقتبسة من الرواية ذاتها.

ويمكن الوقوف عند هذه العتبات كل على حدة، على النحو التالي:

العتبة الأولى: العنوان:

يعد العنوان الموجّه الأول الذي يأخذ بيد المتلقي نحو النص، فيمنحه شرارة المعنى الأولى التي تكتمل نارها باستكمال المتلقي قراءة النص، مسترشدا بضوء هذه النار في عملية التلقي وسبر أبعاد النص وإيحاءاته، ذلك أن "العنوان باعتباره قصدا للمرسل يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه، ولعلاقته بمقاصد المرسل من عمله أيضا، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها يتشكل العنوان لا كلغة بل كخطاب"(١). وتتجلى أهمية العنوان "من كونه عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلَّف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"(٢)، ويمكن اعتباره "مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمّته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"(٣)، من جانب آخر هو "المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه"(٤)، ويأتي عادة "ليكون العتبة الأخطر من جملة العتبات في علاقته، بكل من النص والقارئ، فهو يهب النص كينونته، حيث إن النص لا يكتسب الكينونة إلا بالعنونة، إذ يمثل العنوان الدليل الذي يُفضي بالقارئ إلى النص"(٥)، ويمكن عدّه في نهاية المطاف

(١) الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢١.

(٢) حليفي، شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩.

(٣) حمداوي، جميل: "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، م ٢٥، ع ٣، ١٩٩٧، ص ١٠٩.

(٤) الحجمري: مرجع سابق، ص ١٩.

(٥) حسين، خالد: في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دط، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧، ص٤٦.

"نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شيفرته الرامزة"(١).

منذ عنوان الرواية (أعالي الخوف) يتجلّى الخوف جبلا يقف أبطال الرواية على قمته/ أعلاه، وهو يتألف من مفردتين تنضاف الثانية منهما إلى الأولى، فتتعرف الأولى بهذه الإضافة ويزول التنكير عنها، وباختيار الروائي الجمع (أعالي) من المفردة (أعلى)، نشعر بأنه يشير إلى قمم متعددة للخوف لا قمة واحدة، ويلمح إلى أعالٍ للخوف لا أعلى واحد، وبالتالي يمكن من هذا المفتتح/ العتبة/ العنوان أن نلمس ذلك الحس الأليم عند أبطال الرواية بالقلق المضاعف وفقدان الطمأنينة والسكينة، ويبدو العنوان فاتحة للتساؤل عن دعوى هذا الخوف، وماهية هذا الخوف الذي يتجلى الأبطال في أعاليه، فتصبح عملية القراءة/ التلقي هي محاولة بحث عن إجابة لهذا التساؤل الذي يومئ العنوان به ولا يصرّح، فهل قراءة الرواية تمنح الإجابة كما هو مفترض؟!!، إن مفردة (الخوف) ومحمولاتها الدلالية والفلسفية تتردد في ثنايا الرواية وفي أفكار شخوصها الرئيسيين وحواراتهم وتأملاتهم، حتى يغدو الخوف رادعا عن الإقدام أو التقدم، ويصبح قيدا في أرواح الشخوص يحول دون أن يكونوا فاعلين على نحو واضح ودون أن يقاوموا، بل يغدو التردد سمة سلبية أساسية فاعلة، تحول دون أن يعيدوا النظر فيما هم فيه على نحو إيجابي، كما يحول دون أخذهم زمام المبادرة نحو التغيير، أو السير باتجاه قيم جديدة تعيد إلى حيواتهم رونقها أو تصنع في أقل الأحوال أملا بالقادم، لذا نرى كأن حالة الشخوص هي حالة تردٍّ، يتراجعون فيها إلى الخلف بما يزيد العتمة فلا يتخلّق الأمل بضوء ما، فالعنوان (أعالي الخوف) ينفتح على النهايات، ويغلق إمكانية التطلع إلى بداية جديدة، تشي بقمم يعلوها الهدوء والراحة والأمل لا الخوف.

إلا أن الاستدراك الذي ينتهي به الروائي في الصفحة الأخيرة من الرواية، يكسر أفق التوقع إذ تعود الرواية فتمنح القارئ كوّة ضوء ضئيلة رغم كل العتمات التي تنفرد على صفحات الرواية بكاملها، ففي الوقت الذي يتوقع فيه القارئ/ المتلقي أن تنتهي الرواية _ كما اعتيد في نهايات السرد _بكلمة (النهاية) معرفة بأل التعريف بما يوحي بالختام المحسوم بلا أدنى شك أو تنكير، كشكل من أشكال إغلاق الحكاية إغلاقا تاما أشبه بوضع نقطة ختامية، يوردُ الروائي في سطرٍ منفصل بعد الفقرة الأخيرة من الرواية عبارة مؤلفة من (لا) النافية وكلمة (نهاية) التي جاءت نكرة غير معرفة وضعتا بين شرطتين: [ــ لا نهاية ــ] ، وهي تفتح على تأويل ما كان الروائي قد أسدل عليه ستارة الختام، فكأنها استشراف ما للأمل، ودعوة لعدم اليأس وتجديد الحكاية، إذ تشي بأن النهاية ما زالت بعيدة،

(١) قطّوس، بسّام: سيمياء العنوان، ط١، مطبعة البهجة، إربد، ٢٠٠١، ص ٣٣.

والحكاية ما زالت مفتوحة لم يتم إقفالها بعد، كما تفتح دعوة لإعادة القراءة مرة بعد أخرى، كقراءة جديدة للرواية في ضوء هذه العبارة المفاجئة، أو قراءة للحياة: حياة الشخصيات في الرواية أو حياة المتلقي للرواية بما يشي باستمرار الكون ودورانه رغم نهايات الأفراد فالحكايا مستمرة ونهاياتها دوما مفتوحة على كثير من التأويل.

وإذا تأملنا العتبة الأولى: العنوان (أعالي الخوف)، ثم تأملنا العبارة الختامية (لا نهاية)، فإننا بسهولة نركن إلى شيء من الطمأنينة بأن ما عشناه بين دفتي الرواية ليس أكثر من لعبة لغوية قابلة للتأويل وإعادة التأويل دون تسليم بمقصدية واحدة محشورة بين قمم عالية من الخوف وإيماء بأنها حكاية بلا نهاية.

ولعل الموقف من الخوف على نحو ما في الرواية يبدو موقفا وجوديا في حياة أبطال الرواية، والخوف في حياة المرء عموما هو شعور طبيعي يسير بالموازاة مع حياته منذ لحظاته الأولى وصولا إلى الأخيرة منها، ويستند في وجوده إلى الكثير من المفردات التي تحيط به على مستوياتها المتنوعة الاجتماعية والنفسية والدينية والسياسية والاقتصادية، فضلا عن الخوف من المستقبل وغيرها كالخوف من المجهول والغوامض والماورئيات التي يشقى المرء طيلة حياته في تفسيرها وإيجاد تأويلات معقولة لها تخفف من وطأة الخوف منها، كما يشقى وقد يبذل عمره كاملا في محاولة مواجهة هذا الخوف والتخلص منه أو تجاوزه، وقد ينجح حينا، وقد يبوء بكثير من الفشل والخيبات.

العتبة الثانية: السيرة الذاتية (ما يشبه السيرة الذاتية):

ثمة نوعان من السير الذاتية؛ السيرة الذاتية الوظيفية، والسيرة الذاتية الإبداعية، فالسيرة الذاتية الوظيفية هي التي يقدم فيها كاتبها ما يتصل به من معلومات شخصية ومؤهلات علمية وخبرات وظيفية، وكل ما يتصل به من مهارات لغايات وظيفية، أما السيرة الذاتية التي تعد أحد الأجناس الأدبية الإبداعية فهي قصة حياة الذات، وهي حسب تعريف فيليب لوغون الناقد الفرنسي لها:" قصة استعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي (قصة) وجوده الخاص مركزا حديثه على حياته الفردية وعلى تكوين شخصيته بالخصوص"(١).

وقد اعتاد كثير من المبدعين اختيار مقتطفات من سيرهم الذاتية الوظيفية لوضعها في أواخر أعمالهم الإبداعية كشكل من أشكال التعريف بأنفسهم وبأهم ما أنتجوه من أعمال إبداعية، وعلى عكس المعتاد من كون التعريف بالمؤلِّف يأتي على نحو رسمي في آخر العمل الأدبي ليشير إلى المعلومات

(١) لوغون، فيليب: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر الحلي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٢.

الشخصية والثقافية المتعلقة بالأديب، يأتي التعريف بالروائي هزاع البراري في (أعالي الخوف) في مقدمة الرواية، مما يستدعي ضرورة النظر إليها بوصفها إحدى العتبات المهمة فيها خصوصا أنها جاءت بصياغة مغايرة للمعتاد، هذا من جهة ومن جهة ثانية مجيء هذه العتبة بـــعنوان: (ما يشبه السيرة الذاتية)، فالروائي على نحو ما يقدم الشبيه بالذات لا الذات نفسها، في مزيد من اللعب الفني والإيهام، بأن الكاتب هنا هو ذاته وهو شبيهه، أو أن المؤلِّف قد استكان إلى صورة استعارية أو مجازية له، ما يخلخل طمأنينة المتلقي، ويقلقل سكينته المعرفية بمنتج النص، ويدخله في لعبة لغوية تتضاف إلى لعبة الرواية ذاتها، ما يجعل وضع السيرة الذاتية بوصفها عتبة أمرا مجديا له ما يبرره، وما يؤكد مقصدية مؤلفه، ويجعل مسألة دراستها والإضاءة عليها جزءا مقبولا في هذه الدراسة.

والتشبيه يأتي في العادة من المماثلة، وإقامة المقارنة بين أمرين أو شيئين في سمة مشتركة، وحين يأتي الروائي بما يشبه السيرة الذاتية، فهو يتعمد أن يأخذ بذهن المتلقي بعيدا ولو قليلا عن إقامة المماثلة والمقارنة التامة بينه وبين ما يرد في سيرته، ما يشدد على إمكانية اعتبارها جزءا من اللعبة اللغوية الجمالية الروائية كما أشرنا سابقا.

إذن تأتي السيرة الذاتية عتبة ثانية بعد العنوان وجزءا من بنية الرواية الكلية التي أسهمت في إثراء دلالاتها وفي الأخذ بيد المتلقي نحو فهم تلك المقاصد الدلالية المعينة.

ويمكن تأمل آلية الروائي في تقديم ذاته/ سيرته الذاتية أو ما يشبهها بوصفها جزءا من متن الرواية، إذ يقول:

- ابتدأ خوفه بصرخة مرتعبة بعد الميلاد بـــ (١٩٧١) سنة وأربعة أشهر وخمسة أيام.
- عندما استوطنه الرعب أصدر أربع روايات..
- عندما أخذته قوافل الخوف الراحلة بعيدا، ترك بقايا هلعه في مجموعة قصصية بعنوان...
- لأنهم تركوا خوفه يكبر، ما زال يلتجئ إلى شاطئ الكتابة الغامضة مرتكبا مخاوف قادمة.
- نال على مخاوفه جائزة عويدات اللبنانية ...(الخ)

يأتي تعريف الروائي هزاع البراري بذاته مضيئا وعيه بالخوف بوصفه جوهرا يولد مع المرء منذ صرخته الأولى، وكلما عبر الحياةَ استوطنه الرعب، وأخذته قوافل الخوف الراحلة بعيدا، تاركة بقايا هلع تظل تؤتي أكلها كلما مر الوقت وتقادم الزمن، ولعله بهذا يشير إلى كون الخوف سمة إنسانية وصفة طبيعية تولد مع المرء ويظل أسيرا لها، يتصارع معها في محاولة لخلق مسافة بينه وبينها تمنحه الطمأنينة الوهمية.

فكأنه يشير إلى رحلة تبدأ بالخوف وتستمر حيث يصعد ليغدو رعبا، أو يتحول إلى قوافل خوف، ونجد أنه يكرر كلمة الخوف في هذا التعريف بضع مرات (خوفه/ مُعرّفة بالإضافة إلى الضمير المتصل مرتان، الخوف/ معرفة بأل التعريف مرتان، مخاوف/ صيغة منتهى الجموع مرتان) ينضاف إلى ذلك استخدامه للكلمات من ذات الحقل المعجمي: مرتعبة، هلع، الرعب، فضلا عن اختياره لتعبيرات معينه كقوله: بصرخة مرتعبة، قوافل الخوف، بقايا هلعه، خوفه يكبر، مخاوف قادمة.

وكل هذه الكلمات والتعابير التي تلتئم في معجم محدد، في بضع سطور تشكل بؤرة دلالية مركزية، تدور أحداث الرواية حولها، ومهما ابتعدت عن المركز فإنها تظل متحركة في فلكها بين اقتراب وابتعاد.

إضافة إلى أن الروائي يستعين باللغة المجازية الاستعارية في صياغة سيرته الذاتية، فهو يلجأ إلى ذات اللغة الشعرية الجمالية التي اختارها في كتابة الرواية، ما يجعل السيرة الذاتية غير منفصلة عن متن النص بل تبدو جزءا من اللحمة الكلية للرواية.

ويعود التساؤل إلى حجم الخوف المتناثر في هذه السيرة المقتضبة؛ فأي خوف هذا الذي يأتي على هذا النحو من الكثافة، ومن الإصرار على استحضار معجمه بأشكاله المختلفة، ومتى يكون الخوف بهذه الصورة، فهل يأتي الخوف رديفا للوعي، فيصبح إشكالية الوعي بالعالم والناس والوجود، فكلما ازداد الوعي ازداد الخوف في علاقة طردية تشي بصورة بائسة للإنسان الذي كلما ازدادت ثقافته ازداد خوفه، وهنا لا يصبح الخوف شرا مستطيرا وإنما قلقا ينوء المثقف بحمله راغبا في الوقت ذاته بثقله هذا – الذي ينوء به كتفه – تغييرَ العالمِ والكون. فالوعي يستحضر بآلية سهلة تلك الأسئلة الكبرى تجاه الكون والحياة والوجود والعالم، الأسئلة التي تستنهض الخوف والقلق من الإجابات/ المعرفة أو من عدم توفر الإجابات/ الجهل، مواجهة مرعبة تشبه مواجهة المرء بوجهه في المرآة فجأة في سؤال عقيم: من أنا؟

واستحضار الروائي لسيرته على هذا النحو التركيبي الدلالي وفي هذا المكان من الرواية، يستدعي حيزا من التساؤلات النقدية فيما يتعلق بالمسافة الآمنة بين الروائي والمروي، والتي تبدو بهذه العتبة/ السيرة، مسافة تتضام وتتضاءل على نحو يشي بالتماس الواضح بين الروائي والمروي مما يستدعي السؤال عن موقع الروائي من الرواية، وحجم حضوره، وشكل هذا الحضور، فهل يومئ ذلك بسماح الروائي – واعيا أو غير واع – للمتلقي بدسه في صلب الرواية، فيروح في ضوء هذا السماح يسمع صوته وآراءه تتناثر بين صفحات الرواية وعلى ألسن رواتها، في لعبة لغوية تعلي من شأن التماس بين الخاص والعام، وتختصر البَوْن بين ما هو سيري وما هو تخييلي؟!

وهذه التساؤلات تأتي في سياق تنظيري يرى فيه البعض بأن الروائي كثيرا ما يطرح ذاته أو جزءا منها في كتابته الروائية، وليس ثمة ما يُدعى حياد بمعناه الواضح، إذ لا حياد في الكتابة الإبداعية، غير أن تمكن المبدع واحترافه يمكّنه من صناعة مسافة آمنة واسعة، كلما وسع رؤيته لذلك التعالق بين الذات والعالم/ بين الأنا والآخر/ الأنا وما هو خارج الأنا.

لعل الدراسة لا تكترث في البحث عن حياة المبدع في إبداعه طالما لم يَسِم كتابته بالسيرة الذاتية، باعتبار عملية القراءة والتلقي هي عملية تقايض أو عقد أو ميثاق يتم بين المرسل والمتلقي، والأساس أن يكون الركن المركزي في هذا العقد هو أن يمنح المبدع عبر تلقي نصه المتعة الجمالية وليس المعلومات التي تتناثر في أرجاء العمل الأدبي عن الأديب أو غيره، في الوقت الذي يرتضي فيه المتلقي ذلك ويتقبّله باعتباره لعبة لغوية جمالية فنية لا تحمل أكثر من ذلك في الغالب الأعم.

العتبة الثالثة: الإهداء

تعورِف على إهداء الكتب منذ بَدَأ التأليف في الماضي، ويعد الإهداء الذي يتصدر الكتب عادة سبيلا لتقديم العرفان والمودة والتقدير إلى أشخاص بأعيانهم أو إلى جهات عامة كمؤسسات أو دوائر أو جهات داعمة، كما يأتي حاملا شكلا من أشكال الولاء أو المجاملة أو الشكر والامتنان، وغالبا ما تتصدر جملة الإهداء حرف الجر (إلى).

في رواية (أعالي الخوف)، جاء الإهداء على نحو مختلف؛ إذ لم يوجه إلى فرد ولا إلى مؤسسة؛ فقد أهدى الروائي روايته إلى الخوف على غير المتوقع، وهو إهداء يعزز الروائي به الثيمة المركزية التي حملتها عتباته، فيقول: "إلى خوفهم يسكن وجداني"، فيربط الخوف بضمير جماعة الغائبين (هم)، وكأنه يرى بالخوف مرجعا ومآلا يريح الوجدان ويطمئن به، والخوف في الإهداء هو خوف يخصّ الآخرين (الغائبين) وليس خوفه الذاتي، فإذا جمعنا بين الخوف الذي يخصّه في تعريفه لذاته، والخوف الذي يخصّ الآخرين في الإهداء، يغدو العالم من حوله عالما يكتسحه الخوف، غير أنه حين يقول (يسكن وجداني) تشي بطمأنينة وجدانه بانتمائه وسكينته التي تتجلى في خوفهم، ما يستثير الكثير من العُجب إذ أي سكينة يمكن أن يتحصّلها المرء بانتمائه إلى الخوف؟! فضلا عن أن الانتماء إلى صفة تتعلق بالآخرين هو إعلان عقد يلتزم صاحبه بتبني الصفة ذاتها على نحو ما، فكأنما يغدو الخوف بذلك صفة جمعية لا يمكن لأحد التنصّل منها مهما حاول.

العتبة الرابعة: المقولات

أما المقولات المنتقاة على ألسنة أبطال الرواية الثلاثة إبراهيم وفارس وبطرس؛ فجميعها سوداوية لا تشي بأي أمل أو أفق يمنح الحياة دلالة، ما يراكم مزيدا من معاني الخوف والفجائع؛

يقول إبراهيم: ((يا هذه الدنيا أما من عالم آخر أهرب إليه غيرك وغير الموت))، فالشخصية الأولى ترغب بعالم من خارج الثنائية المتداولة في حياة الناس: الدنيا/ الموت، عالم ثالث يفرّ إليه خارج عن المواصفات المألوفة لهذين العالمين، ما يشير إلى كونها شخصية مذبذبة حيرى ينادي الدنيا (يا هذه الدنيا..) ليسألها عن غيرها في حالة شديدة من الأسى والتألم.

أما فارس فيقول: أنا ((كائن آيل للسقوط، مجرد زوبعة من غبار تُعمي الأبصار ولا تجلب مطرا))، حيث يصف كينونته بأنها تكاد تسقط/ تنهار، وهي لا شيء سوى زوبعة غبار سلبية لا تجلب المطر وإنما تكتفي بأن تعمي الأبصار، في مشهد يصف فيه ذاته وصفا يخلو من أي إيجابية، فكأنها أمام بوابة مسدودة.

أما بطرس فيقول: (عندما أموت لن أكون مريضا، سأموت لأنه حان موعد الدفن فقط)، فهو يقدم فلسفة تتصل بأن الموت ليس نتيجة طبيعية للمرض، بل نهاية حتمية تحصل من غير سبب سوى أنها حانت.

ولهذه الشخوص الثلاثة سياقاتها ومآلاتها المختلفة غير أن ما تتقاطع به هو كمّ السواد والسلبية والتشاؤم والاغتراب الذي تعيش به، ما يجعل هذه التقاطعات أسبابا وجيهة لحصول علاقة الصداقة واستمرارها.

وبتأمل المعجم الدلالي في الاختيارات الثلاث سنجد أنها تتمركز في حقل واحد يصبّ في نهاية المطاف في بئر الخوف والقلق والعدمية، ويضم الألفاظ والتعابير التالية: (أهرب، الموت/ آيل للسقوط، زوبعة، تعمي الأبصار، لا تجلب مطرا/ أموت، مريضا، سأموت، الدفن).

نلاحظ أن العتبات جميعها تصب في ثيمة واحدة تمنح مفتاحا أوليا يمكن من خلاله التقاط الدلالة الكبرى للرواية، حيث يبرز الخوف فيها بوصفه بؤرة مركزية تتناثر في أرواح جميع شخصيات الرواية دون استثناء.

وتبدو هذه المقدمات جزءا من الرواية لا يتجزأ عنها، يهيئ لاستقبال متن الرواية ودلالاتها ويمهد لها الروائي مانحا المتلقي استعدادا نفسيا خاصا، يدخله في أجواء الرواية متفاعلا مع شخوصها لا منفصلا عنهم.

هذه العتبات المحتشدة بالمعنى تستقبلنا قبل أن نبدأ في قراءة الرواية، فماذا عن شخوص الرواية ورؤاها الكلية؟

ثانيا: الشخوص

يرتكز العمل السردي على عناصر أساسية تتباين في مركزية ظهورها وثانويته وفق الرؤية الفنية التي يرتأيها السارد في بناء عمله السردي، وهذه العناصر في صورتها التقليدية تتمثل في الشخوص والزمان والمكان والحدث والحبكة، وتبدو الشخوص في رواية (أعالي الخوف) من أبرز العناصر السردية التي قامت عليها، وجاءت ركيزة مركزية في واجهتها، بالمقارنة مع العناصر السردية الأخرى، غير أنها جميعها بدت متعالقة مع عنصر الشخصيات ومساهِمة في إضاءتها وتعزيز صورتها، ويرى (رولان بارت) أنه" من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها، وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية، ولكن يكون هناك بعض التنوع، حتى يحس المؤلف بشيء من الحرية"(١)، ويرى (ليش) أن مفهوم الشخصية يعني: "الشكل الأساسي للإنسان، فهو مفهوم يهتم بدراسة علم النفس العام الذي ينبغي أن يتوصل في المستقبل إلى وضع تصور شامل عند الإنسان ووضعيته في العالم"(٢).

وقد قسمتُ الشخوص في الرواية إلى: شخوص رئيسية، وأخرى ثانوية، وارتأيت إقامة وقفة خاصة عند الشخوص النسائية.

يحطم الروائي سَيْر الرواية الخطي التقليدي، فيقطّعها إلى فصول عديدة يركز في كل فصل منها على اسم بطل، مثل: (ديمة، بطرس، إبراهيم، هديل، فارس، زينب، إيناس)، أو مكان، مثل: (بشرى، مادبا)، أو على وصف معين مثل: (وحشة، حزن الشتاء، الصورة الغامضة، قلوب تائهة، يتامى، أرواح مشردة، النبوءة الغامضة، هواجس الروح..)، وغيرها..، وتأتي هذه الفصول لتضيء أحوال الأبطال الرئيسيين وتكشف خباياهم وتفاصيلهم الخارجية والنفسية الداخلية وعلاقاتهم مع ذواتهم من جهة ومع الآخـــرين من جهة أخرى، كما تضيء الشخوص الثانوية بما يخدم شخصية رئيسية من الشخصيات الثلاث (فارس، بطرس، إبراهيم)، فالأصل هو تقديم صور مقطعة ومتناثرة لكل شخصية رئيسية تقوم الفصول مرة بعد مرة بتأثيثها وملء الفراغات المتعلقة بها لاستكمال صورتها الكلية في نهاية الرواية.

ولعل هذا التوزيع والتقسيم للشخوص في الرواية وتقطيع التفاصيل وعدم تقديم الصورة الكاملة للشخصية دفعة واحدة قد حافظ على شرارة التشويق لدى المتلقي، ليستكمل عبر إتمام القراءة الأشلاء

---

(١) ـــجرييه، الآن روب: نحو رواية جديدة، دراسات في الآداب الأجنبية، ترجمة إبراهيم مصطفى، ط١، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٥.

(٢) هوبز، وينفريد: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٥.

الممزقة لشخوص الرواية، وليكشف أسرارهم المتوارية خلف وجوههم البائسة المحملة بالأسى والخوف والاغتراب، ويبدو اختيار الروائي للقاء بين الأصدقاء الثلاثة اختيارا واعيا يسمح بإضفاء التفاصيل التي لا يمكن إعلانها خارج هذه الثلاثية التي تجتمع في مكان مغلق غالبا وضيّق إلى حد ما، مما يضاعف من أجواء السرية والكتمان من خارجه، أما من داخله فيغدو رديفا للبوح، والصراحة، والإعلان، وسبيلا للتخلص من الالام النفسية والضغوط الاجتماعية، كما يبدو مؤهَّلا لبسط الشخصيات لطروحاتهم الفكرية والتأملية ويزيل ترددهم وخوفهم من قيودات المجتمع التي تحول دون إعلان مثل هذه الطروحات على الملأ بل تعتبر بعضها من التابوهات والممنوعات وضمن ما يسمى بالمسكوت عنه.

وفي المكان الضيق يكتشف القارئ بواطن الشخصيات مرة بعد مرة، ونوازعها نحو حياة قاتمة، فضلا عن أحلامها الخابية التي انعكست مع رغباتها في الخلاص الذي لا يتحقق إلا بالهروب على نحو ما؛ قد يكون الموت أحد خياراتها.

إن المتأمل في طروحات الشخصيات، يتبدى له – بكل سهولة – الأنين الوجودي، والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية، وعلى اختلاف توجهات الأصدقاء الثلاثة الظاهري إلا أن هذا البسط الصريح في هذا المكان الضيق، يجعله يتسع ليغدو عالما كبيرا يخصّهم وحدهم، فكأنما هو الجنة البديلة للأسى الذي يستبطنونه كل على طريقته، حيث يبدو الأسى والأنين عقدا وميثاقا تشكل بنوده أساس الشراكة والصداقة، بعيدا عن تصورات المجتمع والدين والفكر التي توجَّه إليهم.

ثم إن التناقضات التي تحياها الشخصيات الثلاث تتجلّى في الحوارات في حدِّها الأقصى، ما يصنع مفارقة، بأن الحياة رغم قدرة المرء أحيانا على مواجهتها إلا أنها تكسب الرهان دوما في وضع المرء أمام كل تناقضاته وكل ما يناقضه، في علاقة مركبة معقدة لا سبيل – غالبا – إلى تفسيرها بسهولة.

الشخصيات الرئيسية

تنهض رواية (أعالي الخوف) على بناء يتألف من ثلاث شخصيات مركزية؛ نتعرف عليها عبر الراوي أحيانا أو من خلال أصواتها هي أحيانا أخرى، فضلا عن التناوب بين السرد الراهن من جهة وتقنية الاسترجاع أو ما يسمى بالفلاش باك من جهة ثانية، وعبر التحاور بين الشخصيات في لقاءاتها المستمرة.

هذه الشخصيات هي: فارس الأستاذ الجامعي، وبطرس طبيب الأسنان، وإبراهيم شيخ الجامع، ثلاثة أصدقاء متنوعو الأفكار والمشارب والرؤى والمرجعيات والمعتقدات في ظاهر الأمر، غير أن القارئ ما أن يقترب منهم حتى يشعر بأن البون بينهم يتقلص حتى يهيّأ له بأنه أمام شخصية واحدة توزعت في ثلاثة أجساد إذا جاز التعبير.

يلتقي الأصدقاء الثلاثة المهزومون والمأزومون والمنكسرون، فيتقاطعون في ثباتهم في مقام الحيرة، فيقف أحدهم حائرا بين الدين والعقل/<إبراهيم>، وآخر بين امرأة يعشقها (إيناس) وأخرى تعشقه (ديمة) <فارس>، وثالث بين ذاته المدَمَّرة وصورة حبيبته التي علّقها لعقود على الحائط قبالته كقديسة مباركة<بطرس>. يجتمعون على اختلاف معتقداتهم فيتحدثون عن أرواحهم المتعبة، وأماكنهم المسكونة بأشلاء من ذكرياتهم، فيحزنون ويبكون مرة، ويضحكون ويرقصون مرة، ويسهرون حتى الصباحات التي تنتهي بعودة كل واحد منهم إلى عالمه الخاص مرة ثالثة، وتبرز مسألة مهمة يتقاطع الأصدقاء الثلاثة بها في كونهم في حالة هروب دائم؛ ويمكن تأمل كل شخصية على حدة، ورسم تصور خاص بها، مع التركيز على الملمح الهروبي الواعي أو غير الواعي عند الشخصيات الثلاث:

الشخصية الأولى:

فارس أستاذ الإعلام الجامعي يهرب من مواجع ومشاعر مختلطة بالخوف والندم، يهرب من ثقل علاقات متعددة يترك فيها النساء موجعات بعشقه العبثي، كما يهرب من نفسه القلقة المعبّأة بالحيرة والألم من خسارة زوجته التي عشقها ومحاولة تعويضها الذي لم تحققه النساء المشغولات به، وينهض لدى المتلقي تساؤلات تتعلق بهذه الشخصية، فما الذي يبرر تحول فارس إلى رجل متعدد العلاقات؟!إذ إن ما حدث معه أن زوجته إيناس التي أحبها قد طلبت الانفصال عنه بعد إصابتها بالسرطان واستئصال الرحم الذي حال دون إنجابها الأطفال، فهل يستدعي ذلك الشكلَ شبهَ الانتقامي في علاقاته بالنساء الأخريات اللاتي يتعلقن به فيتخلى عنه نمرة بعد مرة؟!. إيناس هي وجع فارس، فبعدها لم يفكر بالزواج، بات من بعدها لا علاقة له بالأبد؛ أي بتأبيد العلاقات العاطفية واستمرارها أو استكمالها على النحو الطبيعي المتوقع، فحياته غدت كلها مغامرة خاسرة، نزوة بلا معنى، يعيشها هكذا ليتحايل على الزمن والحياة، يعيش يوما بيوم حتى يأتي ذلك اليوم الذي يجدوه فيه جثة متعفنة في شقة تسكنها الوحدة والبرودة.

يقول الراوي: "ديمة أعلنت شروطها، كانت واثقة مما قالت، ولم تكن تطرح ما هو قابل للتفاوض، ولم تكن تدرك أنها تدفعني بعيدا عنها، تلقي بي في الجانب المعتم من القمر، ظنت أنها بشروطها الميسرة، وبحجم الحرية الباهظ الذي قدمته لي، إنما تطبق علي تماما، فأكون لها أبدا ولغيرها نزوات عابرة، لم تدرك أنني من بعد إيناس لا علاقة لي بالأبد، فحياتي كلها مغامرة خاسرة، نزوة بلا معنى، وأنني أعيش هكذا لأتحايل على الزمن والحياة، أعيش يوما بيوم، حتى يأتي ذلك اليوم الذي يجدوني فيه جثة متعفنة في شقة تسكنها الوحدة والبرودة"(١).

(١) البراري، هزاع: رواية أعالي الخوف، ط١، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٤، ص ١٦٣، ١٦٤.

أما الشخصية الثانية:

فهي بطرس المثال الثاني الذي يمثل ملمح الهروب عند الشخصيات؛ فهو الطبيب المسيحي الذي أحب عليا (البدوية المسلمة) فخسر قبالة هذا الحب غير المنطقي وغير المقبول في عرف المجتمع ومن كلا الجانبين/ كلا الدينين، جسده ومستقبله وانتهى رجلا يعيش منتظرا لحظة دفنه الأخيرة، هاربا من موت افتراضي يلاحقه منذ أن نفد بريشه من مادبا وسكن طلوع المصدار في عمان.

يقول الراوي: "أريد أن أموت بينكم، أنا لم يبق لي أحد، أنا آخر من بقي من عائلتي الصغيرة، لا أعمام ولا أخوال، ولا إخوة أو أخوات، كأنما جُلبتُ من كوكب بعيد، لا معارف ولا أصدقاء لي منذ تركتُ مادبا إلا أنتما: الدكتور فارس والشيخ إبراهيم، أريد أن نسهر معا، نعم نسهر هنا، ونشرب، ونتحاور حول الدين والفلسفة والنساء والتاريخ، وحين يوشك الليل أن ينفد من بين أيدينا، أستلقي على هذا الكرسي وأموت، سيكون ذلك لذيذا ومدهشا"(١).

أما الشخصية الثالثة:

فهو الشيخ إبراهيم غيث: الذي ورث غموض أجداده وأبيه وخباياهم وأسرارهم ولاحقته الأساطير واللعنات وسحر المغارة في قريته البعيدة وما يحفّ بها من غرائب، حيث ظلت روحه تهيم فيها، درس الشريعة وعشق ديانا البنت المسيحية الشيوعية التي اكتشف أنها مسيحية بعد أن أهدته صليبها قبل أن تسافر، وكانت قد استغربت كذلك دراسته للشريعة في وقت سابق، ولم تكن على علم بأنه من دين آخر، وظلت روحه تتعذب ولا تتعب محتارة بين أسئلة تتأرجح به بين العقل والدين، وغدا مشوشا وضائعا وممتلئا بالأسئلة والهواجس ولم يستقر الإيمان في قلبه/ إبراهيم يهرب من عبء المغارة وماضٍ فيه أجداد وآباء مظللون بالغموض والتاريخ والأسرار، يقول الراوي: "إبراهيم شخصٌ مذهلٌ يسير في الشوارع تطارده أساطير ولعنات من قوى غامضة"(٢)، ويهرب من عبء حمل الدين والعقل معا دون الانتصار لأحدهما على الآخر كما فعل الأب ميشيل جسار الذي انتصر للعقل.

يقول الروائي على لسان إبراهيم: "شعرة معاوية، نعم أنا مربوط بشعرة معاوية، بين الدين والدنيا، في عروقي كرامات، وفي قلبي أرواح مقدسة، وفي عقلي جيوش همجية من الأسئلة المؤذية"(٣).

ويلحظ المتلقي أن على لسان (إبراهيم) تظهر تناقضات الشخصية وأحلامها الخابية وحيرتها: "بعد المدرسة حلمتُ بدراسة الفنون، الرسم أو المسرح، لم أفلح بحصة رسم، ولم أقف ممثلا يوما في حفل،

(١) الرواية ص ٤٧.

(٢) الرواية: ص١٦٥.

(٣) الرواية: ص ٨٧.

بالكاد يجبرني معلم التربية الإسلامية، لأتلو شيئا من القرآن في الإذاعة المدرسية، لجمال صوتي وحسن قراءتي، ربما لولا أني ابن قرية مكبلة بالعيب، وسليل شيوخ أجلاء، مكللين بكرامات أسطورية، لغنيتُ وابتهجت روحي بالمواويل، الفكرة وحدها بدت مرعبة وقاتلة، لم يتحرك لساني يوما بمطلع أغنية، وإن كانت روحي تواقة، يهزها أنين ناي، ويشجيها موال حزين. قالت أمي: إن لم تدرس الشريعة، وتتفقّه بكتاب الله سأتبرأ منك إلى يوم الدين.

لكن الدين بالقلب يا أمي

والدين في العقل يا إبراهيم، عقلك تائه، الأرواح الطاهرة تهجع في المغارة، لن ترتاح وأنت تتخبط في هذه الهواجس، اليوم أنت كبرت، لا تفجعني بك، ليس لي في هذه الدنيا غيرك"(١).

وبذا يتبدّى في الشخصية أثر الموروث من العادات والقيم الاجتماعية التي يحملها جيل عن جيل عبئا وثقلا لا مفرّ منه، ولا مهرب من التمسك به والعمل به رغم الرفض والأحلام الخاصة البعيدة.

نلحظ بعد الاستعراض السريع للشخصيات الثلاث أن الرواية تفرد مساحة واسعة للتعرف على هذه الشخصيات بمستوياتها النفسية والفكرية المختلفة، وعبر سياقاتها الاجتماعية والتاريخية التي يكشف عنها السرد وتضيئها الحوارات، تطفو للعيان تلك الأسئلة المتشابكة والجدلية المتصلة بالدين والفلسفة والحياة والموت والوجود والمصير، إضافة إلى تلك المواجهة العقيمة والمجابهة للسلطات على اختلافها كالسلطة الاجتماعية والدينية في مجتمعات تحكمها العادات والقيم والتقاليد والأعراف والخرافات والأساطير، والسلطة السياسية، فضلا عن سلطة العاطفة والرغبات التي توجّه المصائر وتقلّبها وقد تغيّرها على نحو ما لا يرغب صاحبها، وبذلك تغدو الشخصيات أسيرة التابوهات المعتادة في مجتمعاتها، تنصاع لها، وتنطوي تحت اشتراطاتها، بل تحيا مضطربة مستسلمة لها من غير أن تواجهها مواجهة حقيقية أو تتخذ أي قرار باتجاه الثورة عليها أو رفضها في أقل الأحوال.

الشخصيات الثانوية:

ثمة في الرواية شخصيتان ثانويتان غير أنهما ساهمتا في التشبيك بين شخصيات الرواية وسيرورة أحداثها، وهما ميشيل جسّار وخليل الأجدب.

أ. الأب ميشيل جسار الذي درس اللاهوت في إيطاليا، لكنه عاد علمانيا بعد بعثة إلى أمريكا لدراسة الفلسفة التي أخذته إلى مساحات تفكير جديدة، فلم تصمد قناعاته التي بناها طول عمره، أمام الأسئلة الكبرى، فاهتزت وسقطت مرة واحدة ولم يستطع المواصلة، وقد اختار ميشيل العقل فقط.

(١) الرواية: ص ١٧٦، ١٧٧.

يقول الراوي على لسان ميشيل: "الفلسفة أخذتني إلى مساحات تفكير جديدة، قناعاتي التي بنيتها طول عمري، لم تصمد أمام الأسئلة الكبرى، اهتزت ثم سقطت مرة واحدة. لم أستطع المواصلة، قابلتُ الأب الراعي وأعلنتُ خروجي من عهدي. لم يصدق أول مرة فمنحني مهلة، وعندما انقضت وأنا أكثر وضوحا وإصرارا، ارتبكتْ ملامحه، وصبغ وجهه اللون الأصفر، وقال لي: "الإيمان غادر قلبك، رحماك يا أبانا الرب، فلتخرج من عهودك فقد خنتها قبل أن تأتيني، اذهب وليرحمك الرب ويرجعك عن ضلالك" تركته وخرجت، وجدت الهواء باردا ونقيا في الخارج"(١).

ويبدو ابتعاد ميشيل عن مجتمعه بما يقيده من تابوهات تحدد رؤى الأفراد وتؤطرها قد مكنه من اتخاذ قراره الشخصي واتباع خياراته الفردية بعيدا عن قلق تأثير مجتمعه وضغوطاته.

ب. خليل الأجدب: ظهر في قرية إبراهيم، وتعلق بإبراهيم وراح يلاحقه، حتى إلى عمّان فصار مؤذّناً في المسجد الذي يؤم فيه إبراهيم، ثم لاحقا حمل نبوءة موت أم إبراهيم فأعاده إلى قريته ليدفنها ثم اختفى ليجدوه بعد انقضاء عزاء أم إبراهيم ميتا على حافة واد سحيق هناك، خليل يجمع بين البله والعِرافة والغموض؛ ظهر بغموض ومات بغموض، وكان عبئا إضافيا على إبراهيم أجج في دواخله الأسئلة والقلق والحيرة.

يقول الراوي على لسان إبراهيم: "عندما خرجت من البيت بعد دقائق، وجدتُ خليلا متحجرا على وقفته، بدا شبحا حقيقيا، سرتُ باتجاهه، وحين وقفتُ بمواجهته، ورأيتُ عينيه جاحظتين، وشعر لحيته يأكل وجهه، ملابسه الرثة ذاتها، وفي نظرته حزنٌ غريب، بقي ينظر بوجهي ساهما وكأنه ينظر في الفراغ، استجمعتُ قواي وقلت: أنت تتبعني يا خليل؟، بقي صامتا، فقلتُ بغضب: هل أنت شيطان؟ ماذا تريد مني؟، رفع بصره عني، وحملق بالبيت خلفي، كان كمن يتفحص يقينا مخبّأً، وحرك سبابته المرتجفة، وقال بصوت واثق: المرحومة زينب، هل دفنتها؟، صعقني كلامه الأبله، وصرختُ بوجهه بحنق: ماذا تقول يا مجنون، أمي حية ترزق. لم يتأثر بصراخي، بقي جامدا كعمود هاتف ما عاد يُستخدم، وتحدث بهدوء قاتل وثقة عمياء: لا، ميتة، نعم ميتة منذ ثلاث ليالٍ..."(٢).

فنرى أن الشخصيتين الثانويتين ميشيل وخليل قد ساهمتا في تعميق التفاصيل النفسية والفكرية المتصلة بالشخصيات، وإضاءة ظلالها الجانبية.

(١) الرواية: ص ٨١.

(٢) الرواية: ص ١٢٤، ١٢٥.

الشخصيات النسائية:

برزت الشخصيات النسائية في الرواية على نحو لافت، لكن حضورها لم يكن حضورا مستقلا بما يكفي لرسم لوحة خاصة بها، ولم يكن حضورا فاعلا بمعناه الإيجابي بالمقارنة مع الحضور الموارب، لقد كان حضورا في الظل بما سمح أن ينعكس على الشخصيات الرئيسية ويكشف كل ما تعيشه داخليا وخارجيا، ويحرك الحدث الخارجي الظاهر أثره في الرواية، بمعنى أن الشخصيات الرئيسية يحركها ما فعلت الشخصيات النسائية بها وإن لم تكن الشخصيات النسائية في لحظة الرواية حاضرات حضورا فاعلا، لذا فإن الرواية تكتب أثرهن أو بقايا ظلالهن، أو ترسم صورة موارية لا يكتمل حضور الواحدة منهن ولا يسمح لها أن تقدم صوتها عاليا، إذ يتعرف عليها المتلقي من خلال الشخصيات الرئيسية؛ لذا تظل هامشية الحضور مركزية التأثير على الشخصيات الرئيسية/ الذكورية بطبيعة الحال.

غير أن اللافت أن سمة الهروب لا تقتصر على الشخصيات الرئيسية، فحتى الشخصيات النسائية فيها قد جاءت في معظمها مأزومة وهاربة بسبب أمر معين ولغاية معينة: إيناس هربت إلى مصر لتعمل مراسلة للجريدة في القاهرة، ديانا تسافر إلى كندا لإكمال دراستها، هديل تسافر إلى الخليج، ديمة تهرب من حبها عبر الارتباط بشاب آخر.

وكما أشرت فإن أدوار الشخصيات النسائية (سواء ديمة أو إيناس أو هديل أو نور أو ديانا أو الفتاة البدوية) جميعها جاءتها مشية/ ثانوية لا حضور لها إلا في تبرير حالات الأبطال الذكور العاطفية وما آلوا إليه من أزمات وانهيارات، وفي ذلك تقسيم اجتماعي لمجتمع ما تزال بنيته تقوم على الفكر البطريركي؛ حيث المركزية للذكر والهامشية من نصيب الأنثى. كما يلاحظ المتلقي بأن عددا من الشخصيات النسائية قد جئن في صورة راغبات لا مرغوبات؛ وهو مما يخالف الصورة النمطية في المجتمعات العربية، حيث يفصحن عن حاجاتهن للعشيق، العشيق المترفّع الرافض، وتصور الرواية هذا المعنى من منظور الرجل/ الذكر، وهي صورة استعلائية يحاول فيها الذكر رسم برج عاجي لنفسه يظهر فيه معشوقا محلوما به أحيانا، وفي مواقف أخرى أيقونة مقدسة تحفّ بها النساء وتتقرب منها.

التقابل في شخصيات الرواية:

يركز الروائي هزاع البراري في روايته على طرح نماذج من الشخصيات ذات العلاقات المتناقضة، خصوصا ما يتصل بعشق الثنائيات التي تنتمي إلى أديان أو معتقدات مختلفة، (فبطرس المسيحي يحب البدوية المسلمة، والشيخ إبراهيم يحب المسيحية الشيوعية ديانا) لكنه يقدمها دون أن يحللها أو دون أن يطرح حلولا لحالاتها، بل يترك الأفكار وردود الفعل الاجتماعية المعتادة لتأخذ مسارها الطبيعي دون تقديم شخصيات متمردة عليها أو خارجة عن النمط الذي رسمه لها المجتمع، فمجرد أن يكتشف العاشق أن حبيبته من دين آخر حتى يتألم وينثني على نفسه مسلّما لمجتمع يحول

دون قبول ذلك، ومثل ذلك ينطبق على العاشقة التي تكتشف أن حبيبها مسلم فتكتفي بإهدائه صليبها وتستكمل مسيرة حياتها دون أن نعلم إلى أين أخذتها هذه الحياة، قصص حب موجعة لا تنتصر الرواية لها بل تترك أطرافها تحت وطأة الخسارات الاجتماعية، وتحت طائلة العقوبات التي تفرضها العادات والتقاليد التي تشكل سيفا على الرقاب، وكأن صوت المقاومة في الرواية خافت لا يبين، بالمقارنة مع صوت المجتمع الذي يتبدّى صارخا غير قابل للمواجهة.

معظم الشخصيات تستمر في حياتها دون أن نعرف في الغالب إلى أين انتهى بها المسار (عدا بطرس الذي يموت)، وكأن الرواية بهذا تمنحنا مشهدا من الحياة، أو تدوينة من مسارها الذي لا يتوقف، فليس هناك النهاية السعيدة أو التعيسة بل هو استمرار في دوران دولاب كبير، لا ينفك مَنْ فيه عن اللهاث إلى أبد الآبدين.

لغة الشخصيات وأصواتها:

في رواية (أعالي الخوف) عدة شخصيات مختلفة ومتباينة (رواة متعددون) في نشأتها وسياقاتها الاجتماعية والتاريخية والدينية، لكن هذه المسافة الظاهرية تتقلّص حتى تتوحد في رؤية واحدة، تحول دون أن يشعر المتلقي بأن ثمة بوناً بين الشخصيات، وما يساعد على هذا الشكل من التلقي أن الشخصيات الثلاث تكاد تكون شخصية واحدة، ذلك أن معجمها واحد، ولغتها المجازية، وأفكارها، وأحلامها، ورغباتها متقاربة، حتى النساء تحدثن باللغة المجازية نفسها.

وإذا خرج المتلقي قليلا من داخل الرواية ونظر إليها من علٍ، يحس كأن الروائي قد مزق نفسه إلى مِزق متعددة، لكنه لم يتمكن من فصلها عن بعضها فآلت في نهاية المطاف إليه، فقد يكون المؤلف قد حاول أن يوزع أفكاره على شخصياته، لكنه لم يستطع أن ينفصل عنها أو يتخلى عنها فظل يتجلى أو يتمظهر فيها.

يقول ميخائيل باختين: "إن المنظور الغيري والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير الهارب نحو لا نهائية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحاول أن يحتفظ دائما بالوضعية الثابتة نفسها، والذي قد يتحرك، لا لكي يرى، وإنما على العكس، لكي يُعرِض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئا، ولكي يستغرق داخل ذاته، إنه منظور مملوء، لا بالأشياء الحقيقية، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء وبالصور الأدبية المجاورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الخشن الموجود في العالم القائم"(١).

(١) باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٤١.

فرواية (أعالي الخوف) رواية غنائية بامتياز، تحتفي بصوت الفرد وإن بدت للوهلة الأولى متعددة الأصوات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن لغة الرواية هي لغة شعرية تتكئ على الجملة المجازية وفيض الأساليب البلاغية والمحمولات الدلالية، فتتحصّن الرواية وراء اللغة الشعرية أكثر من اتكائها على سيرورة الأحداث وسرديتها ونموّها، لقد تحيز الروائي لها بوصفها السبيل الذي قدم من خلالها رؤاه الخاصة والإشكاليات الفكرية المفصلية التي أراد إضاءتها.

تقول الرواية في إحدى مواطنها:

"تكلم بجدية زاجرة، فركبت شياطين الصمت معنا، وصار الشرود شاطئ نجاة بعيدا وسرابيا. في بيت بطرس زمن متجمد، وحشة ما تغرس في القلب كلسعة الكهرباء الساكنة،..."

فتغتني الرواية بالتشابيه والاستعارات والتراكيب اللغوية المجازية الجمالية، ما حدا بالسرد إلى أن يخفت في كثير من مواطنها لصالح الوصف الشعري الجمالي.

الشخصيات وعلاقتها بالأمكنة:

تبدو الأمكنة في الرواية أمكنة طاردة، ينسحب منها الأبطال هروبا من مصائرهم المعتمة وأحزانهم الدفينة، ورغبة بإيجاد أمكنة تمنحهم الأمل بالحياة أو البداية الجديدة، وهذا يتوزع على كثير من الشخصيات الرئيسية والثانوية، أما بالنسبة للشخصيات الرئيسية؛ فيجتمعون في عمان التي تنال من السرد حظوة كبيرة، ويلاحظ أن لغة الوصف تميل بوضوح نحو الشعرية حين تختص بهذه المدينة في الرواية؛ فقد ظهرت عمان بوصفها مكانا مركزيا في الرواية، وقد برزت في الوصف الروائي على نحو شعري حمل انفعالات الراوي وأحاسيسه، فقد كانت مركز لقاء شخصيات الرواية، وانفعالاتهم وحكاياهم، وقد تجلّت عمّان بضواحيها وشوارعها، وشرقها وغربها، وسحر بيوتها القديمة وجبالها وشوارع وسط البلد ومقاهيها، حيث تتعالى أرواح الأمكنة وتختلط بأرواح الشخصيات ودواخلها السيكولوجية.

يقول الروائي متوقفا عند جبل القلعة بالوصف: "جبل القلعة مثل عجوز يهذي بالذكريات البعيدة، وكأنه مصلوب بعبث على هذا الجبل الكبير، يتكئ على تاريخ من المجد والأساطير والخذلان، ويعيش حاضرا مأزوما، رحل فيه الخلان وأكلت النهايات المفجعة فيه رفاق العمر، حتى الصور المخزنة بدت بعيدة وغير واضحة، جبل مشنوق إلى قلعة مترامية، مسكونةٍ بالآلهة منذ عصور غابرة، كلما نهشت روحي كلاب الحياة المسعورة، وأحسست بقلبي متكلسا كحجر صلب، وأن الأيام تسقط مني بلا معنى، آتي إلى هنا، أقف على صخرة كبيرة من سور القلعة؛ حيث عمان القديمة غارقة في الضجيج..."[1].

(١) الرواية ص ٦٧.

ففي هذا المقطع يؤنسن الروائي الجبل ويمنحه روحا شفيفة تسمو، ويجعله يتماهى شعوريا مع بطله حتى كأن مزجا أو خلطا يحدث بينهما، فيغدو أحدهما مرآة الآخر وصورته الأخرى.

كما يقول الروائي: "عمان في الليل مثل غجرية متمنعة، السيل الشحيح مسجون أسفل أقبية إسمنتية لعينة، حين سقفوا السيل، لم يدركوا أن شيئا من هذه المدينة يشبه الروح قد دفن حيا، تخيلت عرار بجسده النحيل وحطة رأسه البيضاء، يحف السيل بشعره، ويناجي سبيل الحوريات، يا عرار يا شاعر المرار والفقر والحب الغجري، السبيل خارب وما من حوريات، وما من شركسيات يحملن الماء إلى بيوتهن، عمان جفّت، حجارة وإسمنت وشوارع سود"(١).

بيد أن مادبا التي تعد مرجعية (بطرس) – قبل أن يقيم في شقة في طلوع المصدار في عمان – حيث ولد ونشأ وعشق، فتشكل ماضي بعض هذه الشخصيات ومنطلقهم ولكنها سرعان ما تغدو مكانا طاردا وعبئا حقيقيا، دفع ببطرس على سبيل المثال إلى حمل أحزانه وأوجاعه كأثقال على كاهله ليهرب فيما بعد منها في محاولة بحث عن الأمان والطمأنينة، غير أن الأمان والطمأنينة مجرد كذبة واهية، ووهم كلما ظنت الشخصيات أنها أمسكت بها تفلّتت منها مرة بعد أخرى.

ينضاف إلى الأمكنة السابقة مكانا مهما وساحرا، ويمكن اعتباره المكان الغامض المحمل بالأسرار والأساطير والخبايا، فإذا تذكرنا قرية بشرى والمغارة تحديدا؛ سنجد أنهما ارتبطتا بالغموض والعتمة والأسرار والسحر والموت والقبور والبرد والاحتماء والتواري، وثقل الماضي وعبء التاريخ، بشرى القرية البعيدة المسكونة بالسر والأساطير، يقول الراوي:

"في الجامعة بدأتُ بقراءة الأساطير والفلسفات، كنت أقرأ والأسئلة تتفجر وتفجرني، فأحاصر المحاضرين بالأسئلة المزعجة، حتى ناداني ذات يوم أستاذ العقيدة بعد المحاضرة، تبعته إلى مكتبه، بعد أن وضع حقيبته على طاولة المكتب، جلس وتأملني، ثم سأل:

ــ من أين أنت؟

ــ من "بشرى".

ــ وما هي "بشرى"؟

ــ قرية منسية تجمع بين السهل والجبل"(٢).

(١) الرواية ص ١٤٧.

(٢) الرواية: ص ١٧٧.

ويختصر الراوي وصف هذه القرية المنسية التي تجمع السهل والجبل، وطبيعة الحياة فيها، وحركة الحياة فيها بقوله: "السحرةُ يفرّون إلى الكهوف المعلقة في صدور الجبال العارية، والرعاة يواقعون الحمى تغافلا، فتستعر الشجارات مع الفلاحين المثكولين بموت المحاصيل، المواسم شحيحة كحذاء ضيق، والربيع صار ذكرى بعيدة، منذ زمن لم تمر أسراب الفراش، ولم تحبل الأرض بالفطر الذي يغني عن شح اللحم، عند أهالي القرى المثقلة بالفقر والتعب، الأطفال العراة إلا من العورة المستترة عن لدغة الأبصار، يتسلون بعدّ أضلاعهم الناتئة، وينتظرون طعاما غير كسرة الخبز أو " جريش" الذرة، لكن المواسم انكمشت، والبيادر تحولت إلى أكوام صغيرة تنهبها الريح، وتنهشها دفاتر أصحاب الديون المؤجلة"(١).

الخاتمة:

تخلق هذه الرواية شكلا من أشكال التشابك والتضام بين الحلمي والواقعي فهي تمتح في الآن ذاته من الخيال ومن عمق اليومي والمعيش في حياة الأفراد فتفتت الشخوص وتضيء كثيرا من تفاصيل عواطفهم وقلقهم وشكوكهم وتأرجحهم بين ما يرغبون وما يفرضه المحيط عليهم سواء أكان هذا المحيط اجتماعيا أو دينيا أو فكريا، كما تعري ما يجري وراء صدر الإنسان المعاصر، فينكشف المتواري، ليغدو كائنا هشّا بسيطا ومهمّشا ومأزوما مهما تبدّى في ظاهره متعلما أو مثقفا أو صاحب رؤية، إنه يتداعى تحت مقصلة الأسئلة الوجودية والتباسها وفتنة الموت المؤجل وسرابية الحياة وفلسفة الحب الممنوع وخيط الخوف الملازم لكل ما سبق، وتحت مظلةٍ يفتتُ فيها الروائي بشاعريةِ لغتِهِ الأحداثَ ويداخلُ بين الأزمنة ويكسرُ النمطيةُ؛ تتجلى رؤاه عبر تأجيج صراعات لكائنات مغتربة حتى وهيتعيش في أوطانها، تبحث عن إجابات لأسئلتها الحارقة فلا تقبض منها إلا على مزيد من الوهم والخوف والضياع.

وقد نجحت الرواية في إقامة بناء روائي حديث في تقنياته المستخدمة كالتقطيع والتوزيع، وتعدد الأصوات، واللغة الشعرية، بيد أنها كانت لافتة في تخليق نموذج من العتبات التي ساهمت في إثراء الرؤى الكلية للنص والتقديم له على نحو خاص، يربط المتلقي فيه بين معطيات النص من داخله ومن محيطه القريب (العتبات) التي شكلت جزءا لا يتجزأ من تركيبة الرواية على مستوى الشكل والمضمون، ما حدا بالباحث إلى دراستها على نحو مفصّل.

(١) الرواية: ص ٥١.

References:

Azzam, Muhammad: Manifestations of intertextuality in Arabic poetry, NO Edition. Arab Writers Union Publications, Damascus, 2010.

Bakhtin, Mikhail: The Narrative Discourse, translated by Muhammad Barada, 1st Edition, Dar Al-Fikr for Studies, Distribution and Publishing, Cairo, 1987.

Al-Barari, Hazaa: The Heights of Fear, 1st Edition, National Publishing and Distribution House, Amman, 2014.

Belabed, Abdel Haq: (<TABAT), Gerard Genet from Text to (MANAṢ), Edition 1, Publications for Difference and the Arab House of Sciences, Algeria and Beirut, 2008.

Grebe, Alan Rob: Towards a New Novel, Studies in Foreign Literature, translated by Ibrahim Mustafa, 1st Edition, Dar Al Maaref, Cairo.

Halifi, Shuaib: Identity of Signs in the Shrines and Building Interpretation, 1st Edition, Supreme Council of Culture, Cairo, 2004.

Hamdaoui, Jamil: "Semiotics and Addressing", World of Thought Magazine, Volume Twenty-fifth, Issue Three, for the year 1997 AD.

Hobbes, Winfred: An Introduction to the Psychology of Personality, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Beirut, 1995.

Hussein, Khaled: On the Title Theory: An Interpretive Adventure in the Affairs of the Textual Threshold, No Edition, Dar Al-Takween, Damascus, 2007.

Al-Jazzar, Muhammad Fikry: The Title and the Semiotics of Literary Communication, 1st Edition, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1998.

Al-Jomari, Abdel-Fattah:(<TABAT) of the Text, Structure and Significance, 1st Edition, League Publications, Casablanca, Morocco, 1996.

Lahmidani, Hamid: The Structure of the Narrative Text, 2nd Edition, Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut, 2000.

Logon, Philip: Autobiography: Charter and Literary History, translated and presented by: Omar El-Hilli, 1st Edition, Arab Cultural Center, Beirut, 1994.

Qatus, Bassam: The Semiotics of the Title, 1st Edition, Al-Bahjah Press, Irbid, 2001.

النهاية والخاتمة في القصّة القصيرة "النمل والقات" نموذجًا

د. سماح نعيم صفوري خوري *

تاريخ تقديم البحث: ١٨/٧ /٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث:١٤/١٢/٢٠٢٠م.

ملخص

إن النهاية في القصة هي من الأهم العناصر التي تحدد مفهوم النص ودلالته وتأثيره على القارئ نفسيًّا وفكريًّا، وهي العنصر الذي يحدد المسار الذي سيؤول إليه النص ويبقى عالقًا في ذهن القارئ. أما الخاتمة فهي النشاط الذي يقوم به القارئ بعد قراءة النهاية لكي يشعر بالرضى والاكتفاء تجاه النص. هدف هذا البحث إلى دراسة مفهوم النهاية والخاتمة، أنواعهما، وظائفهما وبيان تأثير أنواع النهايات والخواتيم على القارئ، وتناولنا قصة "النمل والقات" للكاتب حيدر حيدر في القسم التطبيقي وبيّنا تأثير عناصر القصة المختلفة على تحديد النهاية، ووقفنا على الدلالات والتأويلات للنص بناء على مضمون النهاية ونوعها. توصلنا في بحثنا إلى نتائج أهمها أن نهاية قصة النمل والقات كانت مغلقة والخاتمة كذلك الأمر ورغم اختياره لهذه النهاية إلا أن القارئ يقوم بنشاط ما بعد القراءة لفك الرموز والشيفرات التي يخلفها النص. كما وتبيّن أن هنالك عناصر أخرى في النص التي تسهم بدورها في إنهاء النص على هذه الشاكلة كأنواع الشخصيات، مكان الأحداث التي يختارها الكاتب ومسار الأحداث.

الكلمات الدالة: نهاية، خاتمة، حيدر حيدر، قصة قصيرة، شخصيات، البطل

* قسم اللّغة العربيّة، جامعة حيفا، فلسطين.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The End and Closure in Short Story: "The Ants and TheQāt" As an Example

Dr. Samah Saffouri Khoury

Abstract

The end of the story is one of the most important elements that affect the text's concept and its impact on the reader mentally and psychologically, and it is the element that leads the text and is stuck in the reader's mind. The closure is the activity of thinking that the reader does after finishing reading the end in order to satisfied about the text. This study aims to focus on the difference between the end and the closure in several issues: concepts, kinds, roles, and their impacts on the reader. As an example, the study analysed the short story "The ants and the Qāt" by the Syrian writer Haidar Haidar and explained the effect of the various elements of the story on determining the end, in addition to showing the connotations and interpretations of the text based on the content and type of the ending.. The study came up with several findings, such as the end of the story and the closure are closed, however,the reader still has to do post-ending activity to reveal the symbols and codes in the text. Moreover, the study found that there are many elements that can lead to the end, such as the type of the characters, the place, and the course of the events.

Keywords: End, Closure, Haidar Haidar, post-ending activity, Short Story

مقدّمة:

القصّة هي وحدة مترابطة لا نستطيع تفكيكها وتحليل كل عنصر لوحده بمعزل عن القصّة الكاملة لذلك كل عنصر من عناصر القصّة يسعى إلى تطوير المعنى والدلالة التي نصبو إليها. ولعل أهم الأجزاء في القصّة قد نهمله في بعض الأحيان حين نحلل قصّة أو رواية، فنغفل عنه لنهتم بتفاصيل أقلّ أهمية وتأثيرًا على القارئ. هذا الجزء إذا حذفناه أو غيّرناه يمكن أن يتغيّر معنى القصّة وتتغيّر دلالتها. هذا الجزء الأساسي هو نهاية النصّ الذي من خلاله يتحّدد المعنى العام للقصّة ودلالتها. وهو الجزء الذي يبقى عالقًا في ذهن القارئ، ولا يستطيع أن ينساه خاصّة إذا كانت النهاية قوية ومفاجئة ومشحونة. ولذلك يقتضي حبك النهاية تفكيرًا طويلًا قبل أن يقدم الروائي على كتابتها وهي تلعب دورًا أساسيًّا في مقروئية النصّ. لا يستطيع القارئ تحديد النهاية بشكل قاطع، إلا أنها القسم الأخير من النص فممكن أن تكون النهاية المقطع الأخير أو الجملة الأخيرة أو الفقرة الأخيرة، وبهذا لا نستطيع الإشارة إلى النهاية إلا من باب التقريب(١). تلعب النهاية دورًا أساسيًّا في مقروئية النص سواء كانت مفتوحة أو مغلقة. كما أنها تساهم في تحديد المعنى النهائي للقصّة، فقد تكون الكلمة الأخيرة أو الفقرة الأخيرة مفاجئة بحيث لا نستطيع تفسير النصّ بدونها؛ لأنها تعمد على إنهاء الأحداث وتحديد منحى الشخصية على تلك الشاكلة وهذا بالتالي يضيء لدينا بعدًا آخر للقصّة(٢). وعن هذا يقول ابن الرشيق القيرواني "خاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق في النفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسُن، وإن قبحت قبُح(٣)".

وهناك عنصر آخر يصاحب النهاية هو الخاتمة فالأعمال بخواتيمها. أما الخاتمة فهي تتعلق بالقارئ نفسه، فأحيانًا تكون الخاتمة موجودة في النصّ نفسه بحيث يشعر القارئ بالرضى حين يختتم النصّ على هذه الشاكلة، لكن أحيانًا يحتاج القارئ إلى استعمال مخيّلته وتفكيره بعد قراءة النهاية ليحدد خاتمة النصّ حتى يشعر بعد ذلك بالرضى والاكتفاء حيال النص(٤).

(1) Torgovonick, Mariana: Closure in the novel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, p.7

(٢) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية. دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٨٥.

(٣) القيرواني، ابن رشيق: (ت١٠٦٣/ ٤٥٦هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣/ ج١، مطبعة السعادة، ١٩٦٣، ص٢٠٧.

(٤) قسيس، مها: الخاتمة في الرواية دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني، ط١، رسالة ماجستير، جامعة حيفا، ٢٠٠٣، ص٧؛ أشهبون، عبد المالك: البداية والنهاية في الرواية العربية، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٤٠.

إنّ القليل من الأبحاث تناولت موضوعي النهاية والخاتمة في القصّة العربية مع أنّ لدينا كمًّا هائلًا من القصصيين والروائيين المبدعين، الذين لم يلقوا حتى الآن دراسة متعمقة لكتاباتهم، ونحن الآن في صدد عرض دراسة تطبيقية للقصّة القصيرة "النمل والقات" للكاتب السوري حيدر حيدر(١٩٣٦-) التي نُشرت عام ١٩٧٠. تجلّت موهبة حيدر في هذه القصّة وأبدع في التصوير والترميز ليصل إلى نهاية للقصّة مثيرة وتدعونا إلى التفكير بأبعاد النصّ ودلالاته. وللوهلة الأولى نجد أنّ النهاية التي آلت إليها القصّة هي عادية وغير مفاجئة، لكننا نتفاجأ أنه وظّف العديد من العناصر ليصل لتلك النهاية بإتقان تام وبتدرّج مدروس.

سنحاول في بحثنا هذا أن نضيء على الجانب النظري أوّلًا، ففي القسم الأول من الوظيفة ستعرض تعريفات ومصطلحات لها علاقة بعنصريّ النهاية والخاتمة في الأدب بشكل عام. أمّا في القسم الثاني التطبيقي فسنعالج النهاية في قصّة النمل والقات لحيدر حيدر وتحديدها للمعنى العام للقصّة، ومن ثم تحليل العناصر التي كان لها دور أساسي في تحديد النهاية ونوعها. ومن ثم الوقوف على الدلالات والتأويلات للنصّ بناء على مضمون النهاية ونوعها ونوع الخاتمة.

دراسة نظريّة للنهاية والخاتمة في الأدب العربي

النهاية (End) في الأدب

تعرّف ماريانا تورجوفنيك (Mariana Torgovnick) النهاية بالحدود التي ينتهي عندها النص، أي القسم الأخير من النصّ وبإمكانه أن يتمثل بفقرة، قطعة، فصل، صفحة، جملة أو مشهد. وأحيانا لا تنتهي النهاية عند الجملة الأخيرة إنما تأتي قبلها فتكون قد بلغت الأحداث نهايتها ويستمر الراوي في السرد والتعليق على الأحداث[١]. وقد يضع الراوي نهاية قبل أن تنتهي الأحداث ومعرفة مآل الشخصيات[٢]. النهاية الحقيقية هي التي يضعها الكاتب للنصّ بعد أن تعرضت الشخصيات للتحولات في مساراتهم الحياتية وتجد الشخصية لها مخرجًا[٣]. ويرى رولان بارت أن النهاية هي أمر اعتباطي

(١) زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية. دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٨٥، ٨٦.

(٢) أشهبون، عبد المالك: البداية والنهاية في الرواية العربية، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٤٠.

(3) Torgovonick, Mariana: Closure in the novel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, pp.6,7; Taha, Ibrahim: "Openness and Closeness: Four Categories of Closurization in Modern Arabic Fiction," Journal of Arabic and Islamic studies 2, 1998/1999, p.1 ؛ أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص٢٣٩؛ Dunn, Francis: Tragedy's End Closure and Innovation in Euripidean Drama. New York Oxford: Oxford University, 1996, p.13.

مثل البداية فلا بد من وجود علامة للنهاية كما للبداية، "فمن المنغِّص ألا نستشعر شيئًا، وأن لا نرى نهاية لأي شيء."[١] لذا فإن البداية والنهاية يشكلان إطارًا للعمل الأدبي وحدودًا جوهرية لكل نص[٢].

يرى أليسون بوث (Alison Booth) بأن النهاية يجب أن تلقى الكثير من الاهتمام لدى الكاتب ولدى القارئ لأن النهاية هي الجزء الذي يبقى عالقًا في ذهن القارئ أكثر من غيره ويترك أثرًا فيه، كما أنه يخدم حبكة القصّة بشكل كبير ويقوم بحلّها بعد أن تأزمت، ويخرج الشخصية الرئيسية من حالة اللا توازن التي نشأت[٣]. النهاية هي على عكس البداية تتبع شيئًا سبقها، لكنها وهي في نفس الوقت لا يتبعها أي شيء[٤]. ولا بد أن يقوم القارئ بتذكر الأحداث منذ البداية حتى النهاية ويعيد ترتيبها للتوافق مع النهاية[٥].

يختلف نوع النهاية من نصّ إلى آخر فهناك النهاية المغلقة (Closed Ending) التي تزوّد القارئ بكل الأجوبة لكل التساؤلات، وتسدّ كل الفجوات التي وُجدت في النصّ، وتحلّ كل المشاكل، ويتمّ فيها الإشباع الدلالي بالنسبة للقارئ بعد أن استشرف ما ستؤول إليه الأحداث وما سبق النهاية من لحظة تنوير يبرز فيها الكاتب معنى الموقف أو المشهد الذي يصوره[٦]. وعادة ما تكون هنالك تقنيات يستخدمها الكاتب لتقود القارئ إلى النهاية المغلقة كالتسلسل التعاقبي، والزمن الماضي البسيط، والحبكة

(١) بارت، رولان: (ت ١٩٨٠م/١٤٠٠ه) البلاغة القديمة. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، منشورات الفتك، المغرب، ١٩٩٤، ص ١٤٤.

(٢) أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص٢٣٧.

(3) Booth, Alison. Lee: Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure, Charlottesville and London: University Press of Viginia, 1993, p. 2 Brooks, Peter: Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. New Tork: Knopf, 1993, p.94.

أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص ٢٣٩.

(4) Allen, R. Miller: "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Short Story," World Literature Today 60:2, 1986, p.199.

(٥) أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص ٢٤٠.

(6)Taha, Openness and Closedness, p.2.

مكي، روبرت: القصّة (المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما)، ط١، ترجمة حسين عيد. المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

ص٦٧؛ حمداوي، جميل: من أجل تقنيّة جديدة لنقد القصّة القصيرة جدًا (المقاربة الميكروسرديّة)، ط١، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٤، ص ٣٧٨؛ أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص ٢٥٠، ٢٥٦.

الخطية، وتواري الشخصيات وانسحابها[١]. إن كتّاب الروايات التقليدية كانوا يؤثرون هذا النوع من النهايات على غيره من الأنواع الأخرى.

أما النوع الثاني فهو النهاية المفتوحة (Opened Ending) التي تترك أبوابًا كثيرة مفتوحة في النصّ لتجعل القارئ يقوم بإغلاق النصّ والتفكير بخاتمة مناسبة له، ويفكر بالاحتمالات العديدة التي يمكن أن يختتم بها النص[٢]. يؤثر كتّاب القصّة الحديثة هذا النوع من النهايات على الأنواع الأخرى لأن فيها نوعًا من المخالفة، والإشكالات التي يصرّ الكاتب على خلقها لإدهاش القارئ وتقديم شيء غير عادي[٣]. كما أن النهاية المفتوحة تعتمد على المتلقي وعلى كفاءته في تشكيل النصّ وإنتاج الدلالات، ولهذا فإن للقارئ دورًا بالغ الأهمية في تخيّل نهاية الأحداث ومصير الشخصيات[٤]. وعادة ما يُستخدم التكثيف والإيحاء لتكون النهاية مباغتة، واعتمد هذا النوع من النهايات كتّاب القصّة القصيرة جدًّا على وجه الخصوص لما فيها من مفاجأة ومخالفة للتوقع ومفارقة[٥].

---

(١) أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص٢٥٧، ٢٥٨؛ رشدي، رشاد أمين (ت ١٩٨٣م/١٤٠٣ه) فن القصّة القصيرة، ط٢، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٤، ص٩٥، ٩٦؛ زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٨٦؛ أندرسون، أنريكي إمبرت: (ت ٢٠٠٠م/١٤٢١ه): القصّة القصيرة النظرية والتطبيق، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٣٥؛ علاونة، إيمان سالم: تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصّة القصيرة النسوية (١٩٩٠–٢٠١٨). أطروحة دكتوراة، جامعة اليرموك، ٢٠١٨، ص١٢٧.

(2) Dunn, Tragedy's End Closure and Innovation in Euripidean Drama, p.14.

(٣) النوايسة، حكمت عبد الرحيم: المآل "دراسة تأويلية في نماذج من القصّة الصيرة في الأردن"، ط١، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٢، ص٥٥؛ ركول، ف أ: "نهاية القصّة،" معالم القص (مقالات لنخبة من مشاهير الكتاب والنقاد تعالج عناصر القصّة المختلفة). السعودية: الناشر الأدبي الرياض، ٢٠٠١ ص١٨٧.

(٤) لحمداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص ٧٣.

(٥) أبو بكر، وليد: "قن القصّة القصيرة جدًا من التبعيّة نحو الاستقلال"، القصة القصيرة جدًّا، ٢٠١١، ص٣٠؛ أبو هشهش، إبراهيم: "القصّة الألمانيّة القصيرة جدًا مقدمة ومختارات"، القصة القصيرة جدًّا، ٢٠١١، ص ٥٣.

للمزيد عن أنواع النهايات: أمّا النهاية المنثورة فهي بحسب رأي إدوارد سعيد النهاية التي تكون منثورة على مدى النص، أي هناك إشارات ومعطيات تشير إليها في النصّ، ويستطيع القارئ التنبؤ بالنهاية والاستشعار بها من خلال الإشارات الموجودة في النص.

وهناك النهاية المدوّرة التي تأتي على شكلين حسب قول ماريانا تورجوفنيك، الأول يقوم على الدائرية اللغوية اللفظية حيث تطابق الجملة الأخيرة من النصّ الجملة الأولى وهذا بالتالي يحيلنا إلى البداية. أما الثاني فيقوم على دائرية في المعنى أي المعنى في نهاية النصّ يطابق المعنى الذي كان في بداية النصّ، ونأخذ على سبيل المثال روايات صنع الله إبراهيم التي تخضع للبناء الحكائي الدائري كرواية "تلك الرائحة"، "نجمة أغسطس"، "بيروت بيروت". (للمزيد راجع: أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص ٣٠٧، ٣٢٣)

وهناك النهاية المباغتة أو المفاجئة التي يبتعد فيها الكاتب عن الطرائق التعبيرية المألوفة، معتمدًا على الجمل المفككة، وغير المفهومة وذلك لتنشيط عقل القارئ وتفعيله٥. وفي الفقرات الأخيرة يخرج الكاتب القارئ من الخداع ويفاجئه بحل غير متوقع فتخذ القارئ موقفًا مناقضًا لما اتخذه في البداية وتتكشف له تفاصيل وأسرار لم يكن يعرفها (للمزيد راجع: عبد الجليل، علي: فن كتابة القصّة القصيرة، ط١، دار أسامة، عمّان، ٢٠٠١. ص ٧٠؛ أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتطبيق، ص ١٥٠؛ علاونة، تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصّة القصيرة النسوية، ص ١٣٣).

نشاط ما بعد النهاية (Post Ending Activity)

هو تدخل من قبل القارئ ليقوم بتكملة النصّ بعد أن وضع الكاتب النهاية غير المرضية للقارئ فينسج القارئ خاتمة للنصّ تلائم مفاهيمه وتوقعاته[١]. يقوم القارئ بهذا النشاط لحلّ الشيفرات وملء الفجوات[٢]. هذا النشاط يأتي مباشرة بعد القراءة الأولى للنص، وفقط بعد هذا النشاط نستطيع تحديد خاتمة النص[٣]. من الممكن أن يتقبل القارئ الحل والنهاية للنصّ لكن هذا لا يعني أن عليه تقبّل أي تفسير للنص، وبالتالي بإمكانه تفسير النصّ بما يتوافق مع أفكاره وتحليله، لكن في هذه الحالة يكون نشاطه محدودًا وتقنيًّا بعض الشيء، أما في حالة كان النصّ مفتوحًا والنهاية كانت مفتوحة فهذا الأمر يترك مجالًا للقارئ باقتراح خاتمة أخرى ويكون فعالًا أكثر في اختيار الخاتمة[٤].

يكون نشاط ما بعد القراءة مبنيًّا على وقائع تاريخية فحين يعطي النصّ معلومات وحقائق تاريخية تحيل القارئ إلى تحليل النصّ بناء على المعطيات التاريخية التي وجدت فيه. والحالة الثانية، حين لا يتخلل النصّ أية إشارات تاريخية، لكنه يشير إلى تأثيرات الوقائع التاريخية[٥]. وكلما كان النموذج النصي مبنيًا على وقائع تاريخية وأفكار معروفة، قلّ نشاط القارئ وكان دوره هامشيًّا[٦].

الخاتمة (Closure)

بحسب تعريف ماريانا تورجوفنيك هي العملية التي من خلالها يستطيع النصّ أن يكون مرضيًا أو نشعر من خلاله بالاكتفاء بحيث تكون الخاتمة ملائمة للنص، أو ما يعتقده الكاتب أنه يمكن أن يكون خلاصة القصّة[٧]. ولا تعتمد الخاتمة على النهاية فقط إنما على مُجمل النص وتكون منثورة على كل أجزاء النص بما فيها العنوان، أي يُنظر إليه كوحدة متماسكة[٨]. والخاتمة المؤثرة هي التي نستطيع أن أن ندرك أن العمل انتهى وأن كل المواضيع حُلّت[٩].

(1) Taha, Ibrahim: "Semiotics of Ending and Closure: Post-Ending Activity of the Reader," Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies 138-1/4, 2002, p. 262

(2) Taha, Semiotics of Ending and Closure, p.262 ؛ لحمداني، عتبات النص الأدبي، ص٣٠؛ أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص٣٦٩.

(3) Taha, Semiotics of Ending and Closure, p. 262

(4) Taha, Semiotics of Ending and Closure, pp.262-264

(5) Taha, Semiotics of Ending and Closure, p.265.

(6)Taha, Openness and Closedness, p.11

(7) Torgovonick, Closure in the novel, p.6

(8) Elizabeth, J. MacArthur. (D 1850A.D/1266H): Extravagant Narratives: Closure and Dynamics in The Epistolary Form. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p.3. قسيس، مها: الخاتمة في الرواية دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني، ط١، رسالة ماجستير، جامعة حيفا، ٢٠٠٣، ص٧.

(٩) قسيس، الخاتمة في الرواية دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني، ص ٦.

ويحدَّد مفهوم الخاتمة أيضا كما يقول إبراهيم طه بحسب بناء على الواقع الذي ينتمي إليه النص ومدى ربط القارئ للعناصر التاريخية السياسية الاقتصادية والاجتماعية[١]. تختلف الخاتمة من قارئ إلى آخر باختلاف الثقافة، الخبرة والقدرة على المشاركة في عملية القراءة. وإذا عرفت النهاية على أنها منوطة بالكاتب فالخاتمة منوطة بالقارئ، فليس بالضرورة أن تنقطع علاقة القارئ بالنص بعد قراءته للنهاية إنما هنالك عوالم يدخل فيها وينشط خياله بعد النهاية[٢].

وتحدد الخاتمة بناء على ثلاثة مستويات تتوازى مع بعضها البعض وتدمج لتكون واحدة وهي[٣]:

١. تحديد نهاية النص: حدود النهاية، شكلها، طريقة إنهائها، علاقتها بأجزاء النصّ الأخرى (البداية، الشخصية المركزية، الحبكة...)

٢. تحديد سياق النهاية: تأثير العوامل الخارجية على شكل النهاية وهويتها. ومن هذه العوامل: الحقائق التاريخية، الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية. الواقع يؤثر على معتقدات الكاتب، هويته، وجهات نظره مما ينعكس على النصّ والنهاية.

٣. تحليل الخاتمة: ويكون تحليلها بناء على السياق الذي وجدت فيه، وتتحدد بناء على موقف القارئ ودوره في تحديد النهاية للنصّ ومعنى للخاتمة.

إنّ مصطلحي الخاتمة المفتوحة والخاتمة المغلقة اختلف مفهومهما الكلاسيكي عن المفهوم الحديث لهما، لكن ما يتفق عليه الباحثون هو أن الخاتمة المفتوحة والخاتمة المغلقة تعتمدان على دور القارئ، خبرته وثقافته[٤]. فأومبيرتو إيكو (Umberto Eco) يقول إنّ الخاتمة ممكن أن تكون مفتوحة (Opened Closure) أي بمعنى أنها واضحة ومكشوفة أو أن تكون مغلقة (Closed Closure) أي مبهمة أمام أي اجتهاد في التفسير وتمنع أية محاولة للاستنتاج والجواب على أي سؤال

(1) Taha, Semiotics of Ending and Closure, p. 261.

(2) Taha, Semiotics of Ending and Closure, p. 261.

(3) Taha, Openness and Closedness, p.4 ؛Torgovonick, Closure in the novel, p.12; Bruckner, Matilda Tomaryn: Shaping Romance: Intepretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fiction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, p.21.
لحمداني، عتبات النص الأدبي، ص ٢٩.

(4) Taha, Openness and Closeness, p.5.

أو مشكلة[١]. أما التعريف الحديث للخاتمة فهو مناقض للتعريف الذي طرحه أمبيرتو إيكو، فالتعريف الحديث للخاتمة المفتوحة هو تلك التي تنعدم فيها الحلول والأجوبة لصراعات موجودة في النصّ، ولذلك فإن هذه الخاتمة تلائم النصّ الحديث أكثر وذلك لأن القارئ يشارك في التأليف "وتصور النهايات التي ترضيه."[٢] وتسمي تورجوفنيك هذه الخاتمة خاتمة غير متكاملة (Incomplete closure) نظرًا لانتقاص عنصر حيوي واحد أو أكثر[٣]. أما الخاتمة المغلقة فهي التي تتطلب ترسيم حدود للنهاية في النصّ وتحديد علاقتها بباقي أجزاء النص[٤]. ولذلك يعتمد تحديد الخاتمة على عمليتي القراءة والتفسير اللتين يقوم بهما القارئ[٥].

تحديد نوع الخاتمة وأهميتها هو متعلق بدور القارئ وتأويله لها فما يعتبر الخاتمة نصف المغلقة (Semi-closed closure) لدى قارئ معيّن يمكن أن يعتبر خاتمة محكمة الإغلاق (Super-closed) لدى قارئ آخر. ولا يخفى عنا دور الكاتب في تحديد الخاتمة، فإن الخاتمة هي نقطة التقاء بين الكاتب والقارئ، ففي حال ترك الكاتب الخاتمة مفتوحة فإنه يفسح مجالًا للقارئ ليكون شريكًا في خلق معنى للنص، أما إذا كانت الخاتمة مغلقة فإن القارئ يغدو مستهلكًا لا شريكًا فعّالًا[٦]. وهنالك الخاتمة التلخيصية التي يقوم فيها بتلخيص أحداث القصّة[٧].

(1) Taha, Openness and Closeness, p.4 ؛Eco, The Role of the Reader, p8-10, 47-66.

(2) Adams, Robert. (D 1997A.D/1417H): Strains of Discord: Studies in Literary Openness. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958, p.13

؛ زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٨٦.

(3) Torgovonick, Closure in the novel, p.13.

(4) Taha, Openness and Closeness, p.5.

(5) Taha, Openness and Closeness, pp.5, 6 .

(6) Adams, Strains of Discord, p. 208.

(٧) هناك مفاهيم عديدة للخاتمة أو الإغلاق، فهناك الإغلاق المتناغم (consonant closure) وهو الذي يقدّم خاتمة منسجمة مع ما سبق من معطيات تتعلق بالفكرة أو الحدث بحيث لا تكون الخاتمة مفصولة عن النص. والإغلاق المتنافر (dissonant closure) لا ينسجم مع المعطيات النصية ويشكّل انكسارًا في مسار الأحداث باعتباره خروج عن المتوقع. وهنالك الاختتام المنحرف (Tangential closure) الذي يطرح فيه الكاتب موضوعا جديدا مغايرًا لما طرحه في القصة. (للمزيد راجع: Torgovonick, Closure in the novel, p.13, 14).

العبيدي، جميلة: عتبات الكتابة القصصية دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، ط١، دار تموز، دمشق، ٢٠١٢، ص١٢٦.

نشاط ما قبل الخاتمة (Preclosure activity)

هذا النشاط تحدثت عنه سوزان لوهافر (Susan Lohafer) وعرفته بالنهاية البديلة التي يعمد إليها القارئ قبل أن يصل النصّ إلى نهايته النصية الحقيقية، بحيث يتخيّل القارئ نهاية بديلة مغايرة مع تغيير لبعض الأحداث أو إعادة ترتيب بعض الأحداث في المقطع الأخير من النص(١).

ويكون هذا النشاط موجودًا أيضًا حين يختار القارئ التوقف عن القراءة، ويختتم النص قبل أن يصل إلى نهايته بشكل فعلي ويتبع هذا النشاط حين يشعر بفتور حماسه تجاه القصة وعدم تشوق إلى معرفة النهاية(٢). ويعود ذلك إلى بنية النص الرتيبة التي تخلو من المفاجآت وخرق التوقعات فتتيح للقارئ تصور النهاية(٣).

أربع تصنيفات للنهاية والخاتمة في الأدب الحديث

يتحدث إبراهيم طه عن العديد من التصنيفات للنهاية والخاتمة في الأدب العربي الحديث، فعندما يصطدم الكاتب مع الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي فلا بد للنصّ أن يتغير، فلا يبقى واعدًا كالسابق أو يبعث للتفاؤل أو تكون نهايته مغلقة(٤). وبالتالي هذا أدى إلى نشوء عدة تصنيفات للنهاية والخاتمة وإليكم هذه التصنيفات:

نهاية مفتوحة وخاتمة مفتوحة

وفيها يكون هناك مشاركة فعالة للقارئ في تحديد نهاية النصّ أو كشف معنى النهاية التي تساهم في تحديد الخاتمة للنصّ كقصّة "لماذا طار العصفور؟" للكاتب جمال الغيظاني.

نهاية مغلقة وخاتمة المفتوحة

تكون النهاية غامضة متملصة نوعًا ما، وهنا يأتي دور القارئ في تحديدها كقصّة "زعبلاوي" لنجيب محفوظ والتي من الممكن اعتبارها ذات نهاية دائرية مغلقة بحيث لم تحل مشكلة ايجاد زعبلاوي وهو لن يجده أبدًا، وبإمكاننا اعتبار نهايتها مفتوحة إذا اعتبرنا أن البطل لم يحقق رغبته في

(1) Lohafer, Susan: Why the 'life of Ma parker' is not so simple: Preclosure in Issue-Bound Stories. Studies in Short Fiction 33, 1996, pp.475-486.

لحمداني، عتبات النص الأدبي، ص٣١.

(٢) لحمداني، عتبات النص الأدبي، ص ٣٢.

(٣) لحمداني، عتبات النص الأدبي، ص٣٢.

(4) Taha, Openness and Closeness, p. 1 .

إيجاد زعبلاوي في الواقع وهو يريد أن يبحث عنه فلهذا نعتبر عملية البحث ستستمر وبهذا ستكون النهاية مفتوحة(١).

نهاية مفتوحة وخاتمة مغلقة

توحي النهاية بأنها مفتوحة وغير كاملة، لكن إذا قرأتها بشكل أعمق ترى أن النهاية مغلقة حقا، ويعطي إبراهيم طه مثالا على قصّة "الحرب في برّ مصر" ليوسف القعيد التي توحي للقارئ بنهايتها المفتوحة، لكن مع القراءة المتعمقة يتوضح للقارئ من هم الأطراف المسؤولون عن الكارثة التي حلّت بالحارس وبابنه(٢).

نهاية مغلقة وخاتمة مغلقة

أكثر ظاهرة نصيّة شائعة في النصوص العربية بحيث ينتهي النصّ ويدعو القارئ لاختيار نهاية واحدة ووحيدة للنصّ وبهذا تكون خاتمة واحدة للنصّ دون بذل أي جهد من قبل القارئ في اختيار الخاتمة، ومثال على ذلك قصّة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر.

دراسة تطبيقية للنهاية والخاتمة في قصّة

النمل والقات للكاتب حيدر حيدر

تحليل القصّة بناء على النهاية

حين تزحف النملة الأولى يشعر الرجل بجبروته وعظمته الجسدية أمام هذا المخلوق الصغير الذي لا يستأهل منه شيئًا سوى "ضحكة بلهاء مسترخية"، فالراوي منذ البداية يتدخل ويبدي رأيه بهذا الرجل. ومع زحاف النملة الأولى نجد أن الرجل قد ابتدأ أولى مضغاته للقات وأولى أحلام اليقظة والتخيّلات. فأوّل مشهد يتبادر إلى ذهنه هو متعة رجل يدغدغ ثدي امرأة وهذا المشهد هو مشهد حسي من الدرجة الأولى. ويبدي محمود بن عبد الله الزبيري رأيه بالمحرومين من هذه المتعة، وهو بذلك يعلمنا أنه قام بهذا المشهد، وجرّب هذه المتعة وهو غير محروم منها إلا أنه في الوقت نفسه يجعلنا نتساءل: ما سبب تخيّله لهذه الصورة مباشرة؟ هل لأنه معتاد على فعلها أم أنه يفتقد لهذه الصورة الجنسية ويتخيّل شيئًا لم يكن بحضرته قط إنما يحققه في الحلم فقط؟ أم أنه لا يفكر إلا بالأمور الحسية وتشغل باله دومًا سواء كان واعيًا أو كان في غيبوبة وفي خدر؟

(1) Taha, Openness and Closeness, pp. 10, 11.
(2) Taha, Openness and Closeness, pp. 14-17.

وبعد ذلك يشعر بالمتعة إثر استماعه إلى المغنية الشرقية التي تهبط به نحو سكونية خالدة، وهذه المغنية هي كوكب الشرق أُم كلثوم التي تشتهر بالأغاني الطربية الطويلة، وهي تأخذ دورًا في هذه القصّة وهو دور المخدّر الثاني الذي يغيّب هذا الشخص عن الحقيقة، ويبعده كل البعد عن الواقع. إلا أنّ النمل يوقظه طيلة الوقت من هذه التخيلات، ويصرفه عنها بقرضة منه، فيتصرّف بعدوانية تجاهه ويستهتزئ بهذا النمل الذي يعمل بنشاط دائم خلاف محمود. ونرى زحاف النمل تجاه هذا الرجل المخدّر الذي بحكّته البطيئة لا يقوى على إزالة نملة عن جسده، فيستسلم للنملة الثالثة بعد أن وصفها بالحمقاء، إلا أنّ الراوي يتدخل هنا ويفاضل بين النملة والرجل فيصفها بأنها أذكى من الرجل، لأنها تستغلّ الأعضاء الأقل حساسية لدغدغة النمل.

ويعود محمود إلى نشوته السابقة بفعل أشعة الشمس، القات وصوت أُم كلثوم، ويصل بهذا إلى مرحلة الطيران والخدر الكلي، ولا مجال له إلا أن يحلم، والحلم أي اللاوعي هو الشيء الوحيد الذي يحرّكه ويعمل عليه. ويختار النجوم وهي رمز الحلم الذي يتحقق مع تحولها إلى أزهار، ويضعها في عروته ويختال كالطاووس، واختياره للطاووس له دلالة واحدة وهي الافتخار بنفسه وبذكوريته، وجماله. فالطاووس الذكر حين يكون في موسم التكاثر والتلقيح يفرش ريشه ويختال به ليجذب الأنثى إليه.

وبعد ذلك يحلم بالنجوم التي تزيّن السماء، كما أنّ الأزهار هي حلية الأرض، والذهب هو حليّ الإنسان. هذا التدرج في تحول النجوم هو منطقي جدًّا إلا أن الشخصية تسخّر هذه الجماليات والبهرج الخداع والحلى إلى مال، بحيث يبيع الذهب ويشتري به بنادق وخيول وصقور وكلاب صيد فنجد أن الحقل الدلالي الذي يجمع هذه الأمور هو المعارك والصيد وقهر العدو. فنرى بهذه الأمور إعلانًا ببدء حرب لقهر عدو ما، فهو ينتقل الآن من المتع الجنسية إلى متعة السيطرة والانهماك في القهر والسيطرة واستغلال القوة الطبقية لقهر من أذلّوه في الحياة الواقعية.

تتصاعد الأحداث وتتصاعد المُتع من متع جنسية وسمعية إلى متع نفسية ومن ثم متعة نظرية بحيث يتصوّر النساء البيضاوات بكامل الجمال. ويجد نفسه بعد ذلك في متعة رجولية جسدية نفسية ويتحوّل إلى طبقة الأرستقراطيين ليجرّبها في الخيال، فيتقمّص شخصية ملك العالم ويستغلها لأبعد الحدود في الحلم، فيتصوّر نفسه فارسًا يحمل سيفًا، ومن ثم يتصوّر نفسه ملكًا يتمتع بكل الملذات الجنسية. ويفرض رجولته وسطوته على كل أعدائه الذين لم يستطع قهرهم أو التصدي لهم في الواقع. وهنا نجد أنه يفرض جبروته وقوّته وسيطرته التي لم يستطع فرضها في الحقيقة على جارته التي صدته وأهانت رجولته، والتي أشعرته بالإهانة. ورُغم اشتهائه لها إلا أنها لم تستطع تلبية متعه،

واستخدمت لسانها لإبعاده عنها، فيستغلّ التخيّل ليقطع هذا اللسان الذي أهانه وحقّره. وكذلك يعرّيها ويفقدها الملكية على جسدها ويسخّرها لـــ"تعترف به ملِكًا للرجولة والشجاعة"، ففي تلك الجملة نستنتج أنها كانت تحتقره وتحتقر رجولته وشجاعته. لقد كان بإمكانه إثبات فحولته الجنسية أمامها دون أن تقول شيئًا، إلا أننا نرى أن الشخصية الرئيسية تستخدم القوة والتخيلات لتعوّض عن الأفعال التي لا تستطيع فعلها في الواقع. فهو لم يقم بفعل جسدي تجاهها إنما اكتفى بخُدّامه وعبيده ليفعلوا ما لم يستطع هو فعله، وهنا نجد أنه بالرغم من تصوّره لها فهو لا يقدر لها حتى في الحلم، ويستخدم خدّامه لإرضاء رغباته وبثّ سيطرته عليها وإذلالها قدر الإمكان.

في المرحلة التالية يطلب من الجلّادين جلد الرجل الذي وصف محمود بالعنين والغبي والأحمق. فنرى هنا أيضًا أن محمود يختار الناس الذين أذلوه وأهانوه واستخفوا برجولته ليصفّيهم واحدًا تلو الآخر. وهو بذلك يكشف لنا أن الأشخاص الذين أهانوه ما زالوا يسيطرون عليه باللاوعي أيضًا وليس فقط بوعيه، وعليه فإن محمود ما زال يضمر الحقد والضغينة لهم، ولا يستطيع شيئًا تجاههم. وبالتالي كل الوحشية التي يخبئها محمود والأعمال العنيفة المنحرفة يكبتها في أعماقه وتطفو مع دخوله إلى اللاوعي. محمود يختار أيضًا الجلادين ليقوموا بالأمر الذي كان من المفروض أن يفعله هو. لماذا اختار محمود قطع أعضاء الرجل التناسلية؟ ألأنّ الرجل استهتر برجولته؟ نرى أن الجنس عند هذا الرجل هو بمركز الوعي واللاوعي، وعندما يحقد فهو يحقد على الناس الذين استخفوا برجولته، وصدّوه، وهو بذلك الفعل يفقدهم رجولتهم ليستهتر بهم.

وفي الفقرة الثامنة يدخل محمود في غيبوبة بينما يتضاعف نشاط النمل عليه، وكلّما دخل في غيبوبة أكثر نكتشف حقيقة محمود الزبيري أكثر، ويعلو في الطبقية والعنجهية أكثر. دخل في غيبوبة ومن ثم بدأت أجفانه تثقل، وبعد ذلك نام محمود وصار يحلم بالقات وما يخلّفه مضغه من وحشية لذيذة، وهذه الوحشية هي ما يصبو إليه محمود في حياته اليومية ويتمنى أن يحصل عليها.

في الفقرة الأخيرة من النص ينام محمود بن عبد الله الزبيري بعد أن سيطر عليه القات وأفقده الوعي بالواقع والحياة، وجرّده الإحساس بالبيئة والعوامل الخارجية، فيستغلّ النمل عدم الوعي والغيبوبة لاقتحام جسد محمود والاستيلاء عليه وافتراس هذه الغنيمة. ونرى أنّ الراوي يسخر من ضحكة محمود بن عبد الله الزبيري بعد أن كان هو نفسه يسخر من النمل ويستخفّ بهذا المخلوق الضعيف الذي لا يستأهل شيئًا. ويصل النمل إلى قمة النشاط بينما يصل الرجل المخدَّر إلى قمة

الغيبوبة ويغطّ في نوم عميق، بينما يتحوّل النمل إلى جيوش تستغل هذه الغيبوبة والحلم العميق ليتصاعد نشاطها ووعيها فتصول وتجول في جسد هذا الرجل فيتحوّل إلى فريسة بيد هذا النمل الصغير الحقير المضحك الذي استهتر به الرجل طيلة النص.

يكشف لنا الكاتب أنّ الخاسر الوحيد هو محمود بن عبد الله الزبيري الذي لم يفكر إلا بإرضاء غرائزه الآنية، ولم يفكر بمصيره وبمستقبله القريب. وبهذا نرى أن النمل العدو كان يعمل منذ بداية القصّة للوصول إلى تلك النهاية المحتّمة الواضحة، ففي بداية النصّ اختار الكاتب الفعل "زحفت" ليبتدئ به النصّ وهذا الفعل يذكّرنا بحركة الجيش عند احتلال منطقة معينة، إلا أن من يقوم بهذا الفعل هو نملة واحدة صغيرة وليست كمية هائلة من الجيوش، لذلك نجد أنه منذ بداية النصّ هنالك إشارات وتلميحات لحالة حرب أو احتلال مستقبلية، وتحقق الاحتلال بفعل النمل والقات.

من هنا نستنتج أن هناك ثلاثة عوامل أساسية ساهمت في إنهاء هذا النصّ على هذا الشكل وحدّدت النهاية والخاتمة، الأمر الأول هو النمل، الثاني هو القات، الثالث هو شخصية محمود بن عبد الله الزبيري. وسنتعمق الآن في حركة كل من هذه العوامل في النص.

النمل ودوره في تحديد النهاية للنص

النمل هو عامل أساسي في تحديد النهاية ولكي يتسنى لنا معالجة حركة النمل في النصّ كان لا بد من مقارنة سلوك النمل وردّ فعل الرجل تجاهه في كل فقرة.

هناك علاقة عكسية بين سلوك النمل ورد فعل الرجل، فهو في بداية القصّة يعي وجود النمل ويحسّ بوخزته، لكنه بعد الفقرة الخامسة يفقد الشعور بحركة النمل ودغدغته، فنستنتج أنه دخل مرحلة اللاوعي التام، فيستغلّ النمل هذا الأمر ويُضاعف حركته وغزوه، ويتزايد عدده. فنرى أن ردّ فعل هذا الرجل ينتهي في الفقرة الخامسة فنعرف من خلاله أنه فقد الإحساس بالدنيا والواقع. بينما يتناشط النمل ونشعر بحيويته التي تتزايد خلال القصّة إلى أن تحصل على غنيمتها الميّتة.

تبدأ القصّة بنملة واحدة ووحيدة تزحف إلى هذا الرجل، وتفحص مدى قدرته على تحمّلها وعلى مقاومتها، لكن حركته كانت بطيئة فتزوغ من مكانها وتبحث عن مكان لا يستطيع هذا الرجل الإحساس في غزوها. لقد كان النمل طيلة الوقت يفحص وعيه وقدرته على رد الفعل، وهو بذلك يشعر بأن

محمود هو رجل انهزامي، لا يستطيع مقاومة هذا الزحف فيتزايد عدد النمل ويتصاعد اللاوعي ومن ثم الحلم، وفي نهاية القصّة نجد جيشًا كاملًا يسيطر على هذه الشخصية ويقوم بافتراس هذه الغنيمة.

لو قارنّا بين حجم نملة وحجم هذا الرجل لوجدنا أنه لا مجال للمقارنة بين هذين الحجمين. وكذلك الأمر بالنسبة لاسم محمود بن عبد الله الزبيري فهو اسم طويل ذات حسب ونسب، بينما النمل هو اسم مكوّن من ثلاثة حروف، ورغم الفارق بينهما إلا أن النمل يقوى عليه ويسحقه، وهنا تبرز المفارقة الحدثية التي تتضمن تناقضًا وتعارضًا في الأحداث التي تتكشف وتبرز في نهاية هذه القصة(١).

ونرى محمود بن عبد الله الزبيري في هذه القصّة كثيرًا ما كان يستهزئ بهذا المخلوق، فتارة نجده يضحك ضحكة بلهاء مسترخية (سطر٢) وتارة يقول: "يا للنمل ما أحمقه" (سطر ١٣). في أول فقرة تداهم الرجل ضحكة بلهاء مسترخية تجاه هذا المخلوق الضئيل، وفي نهاية القصّة نجد النمل يدنو من هذه الضحكة العريضة البلهاء الساكنة دونما خوف أو وجل، لأنّ سكون الضحكة يعني سكون الرجل وموته. وفي نهاية القصّة يعرض النمل وجهة نظره في هذا الرجل، وهو في النهاية يدنو من هذه الضحكة، لأنه يعي أن الرجل بات غير مخيف ولا يشكّل خطرًا عليه، وهو بذلك المنتصر الوحيد الذي يحقّ له أن يضحك ويستهتر بالرجل.

العلاقة بين نشاط النمل وبين وعي محمود الزبيري هي عكسية ولذلك نشعر أن النهاية ستكون مغلقة ومحتّمة وغير مفاجئة لأن محمود الزبيري يصل إلى المرحلة الأخيرة من اللاوعي، بينما نجد أن النمل يصل إلى أقصى درجات الحركة، ولذلك نشعر أن كل الأمور المتوقعة حصلت في النهاية ولم يفاجئنا الكاتب بنهاية أخرى تنزاح عن المسار الطبيعي للأحداث.

القات ودوره في تحديد النهاية

القات هو عامل أساسي ورئيسي في تحديد مجرى النهاية ومصير الشخصية الرئيسية، وهو بذلك يفقده الوعي بنفسه وبجسده تدريجيًّا، ومن ثم تتوالى الصور الجنسية والسادية التي يخلفها القات على الرجل إلى أن يتخدر نهائيًّا. ومن تأثيرات القات على متناوليه أنه

(١) شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحيّة الشعريّة، ط١، ايتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨. ١٧٩؛. الخميس، عبد الرحمن صالح: "القصّة القصيرة جدًا، أتطور سردي أم فن جديد؟،" في القصّة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة، ٢٠١٦، ص٢٨٢؛ مينو، محمد محيي الدين (ت ٢٠١٦م/١٤٣٧ه): فن القصّة القصيرة، ط١، منشورات دبي، دبي، ٢٠٠٠، ص ٤٥.

يترك اضطرابات نفسية وجسدية، واستخدام القليل من القات يؤدي إلى انتعاش ونشاط[1]. محمود بن عبد الزبيري تخدّر تخديرًا تامًّا ودخل في مرحلة اللاوعي والخمول التام، وهذا الأمر يحيلنا إلى الاعتقاد بأن محمود الزبيري أفرط في تناول القات، لذلك أثّر عليه تأثيرًا عكسيًّا وغيّبهُ عن العالم وأفقدهُ وعيهُ.

القات يُستخدم منذ بداية النصّ للإيحاء بالصور الجنسية ويتفاعل معه محمود تفاعلًا تامًّا فهو يمتصه ويشعر بالمتعة أثناء مضغه ويشعر بشبق، لذلك يساهم القات في تعميق الفانتازيا فيَصلُ محمود الزبيري به إلى النشوة الجنسيّة.

ويساهم القات أيضًا في تجريد محمود الزبيري من الوعي والأنا الأعلى ويخلّصه من التقييدات النفسية التي يخلّفها المجتمع على الإنسان فيكبح نفسه من أي عمل غير لائق اجتماعيًّا كالانحراف الجنسي، وقطع الأعضاء التناسلية للناس، وقطع ألسنة الناس وغيرها من الانحرافات التي يقصيها الأنا

---

(١) القات

هو شجرة دائمة الخضرة واسمه العلمي كاثا ايديولس فورسك. أدخل القات إلى اليمن من أثيوبيا، وأهم ما يحتويه القات هي القلوانيات التي يعزى لها تأثير القات المنبه. يؤثر القات على الإنسان تأثيرًا نفسيًّا وتأثيرًا جسديًّا.

من التأثيرات الجسدية:

١. سرعة ضربات القلب وخفقانه، وزيادة ضغط الدم، إلى درجة يمكن أن يتوقف القلب عن الخفقان.

٢. إزدياد التنفس ٣. إرتفاع درجة حرارة الجسم والتعرق

٤. إتساع حدقة العين. ٥. إلتهاب الفم والتهاب المعدة. ٥. الإمساك. ٦. تليّف الكبد. ٧. فقدان الشهية للأكل. ٨. فقدان الرغبة الجنسية وحدوث السيلان المنوي.

من التأثيرات النفسية:

١. الانتعاش الوقتي. ٢. زيادة اليقظة. ٣. تحبيذ الاتصال الاجتماعي. ٤.الثرثرة. ٥. زيادة النشاط. ٦. الهيجان. ٧. القلق والأرق. ٨. الهلوسة

كما أن استخدامه لفترة طويلة يؤدي إلى الاعتداء وشبه الجنون، وهو يؤدي إلى عواقب اجتماعية واقتصادية وتتلخص فيما يلي:

١. ضياع جزء من دخل الفرد على شيء غير نافع. ٢. تدمير طاقة الفرد الإنتاجية. ٣. ضياع أكثر من نصف وقت الفرد حيث يظل بها عاطلا عن العمل.

٤. عدم اهتمام الفرد بأسرته وبالقضايا السياسية، فيتحكم بمقدرات الشعب ويشغله عن التفكير في محاولة التغيير والثورة. (للمزيد العطاس، عمر حسن: "القات... تركيبه الطبيعي آثاره الصحية والعصبية،" القات في حياة اليمن واليمانيين رصد ودراسات وتحاليل مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط١، المركز، صنعاء، ١٩٨٢، ص١٢٧-١٣٦؛ المدفعي، القات وآثاره الصحية والسياسية كيف يتم العلاج على ثلاث مراحل...؟، ص١٦٢-١٦٣؛ شوبن، تاريخ استعمال القات في الجمهورية العربية اليمنية، ص٢٢٤)

الأعلى إلى اللاوعي ويكبحها[1]. لذلك يتحرر محمود الزبيري من هذه القيود والعوائق ليصول ويجول في أعماق نفسه المهزوزة، السادية والمحبة للسيطرة والتملّك. هذه التخيّلات هي في عمق اللاوعي الذي يسيطر على محمود ويحرره من العالم الخارجي، وهو بذلك يحلّق ويطير في كل المخيلات لتخلصه من العقد النفسية التي يخلّفها الناس عليه كالمرأة التي صدته والرجل التي وصفه بالعنين. اللاوعي يشعره بالفحولة والقدرة على السيطرة على الأمور التي أفلتت منه في الواقع، لكن هذه المتع هي آنية ما تلبث أن ترجعه إلى حياته المرّة المذلة، لذلك يتناول محمود الزبيري كمية كبيرة من القات ليبقى فترة أطول في هذه الغيبوبة وهذه المتعة، إلا أنه في النهاية بعد أن يصل إلى أقصى درجات اللاوعي يتمّ القضاء عليه. والقات في النهاية يتحالف مع النمل ويتعاقد معه ليشلّا معًا حركة الرجل ويتخلّصا منه.

شخصية محمود بن عبد الله الزبيري وتحديدها للنهاية

ما نراه في هذه القصّة هو تدهور الشخصية ومحو لوعيها شيئًا فشيئًا، وغيابها التدريجي عن الواقع وسكونها التام ومن ثم خمودها ونومها وموتها في النهاية، وهذا الموت هو بمثابة هزيمة لمحمود أمام النمل والقات وإعلان استسلام للأحلام التي تسيّره عوضًا عن الانتفاض وإثبات رجولته والسعي إلى ما يصبو إليه وصدّ كل من أهانه والقيام بنشاط معيّن يثبت حيويته ووجوده في هذه الحياة. وهو بذلك ينسحب من الحياة إلى الحلم واللاوعي ويفقد أية صلة بالواقع، ويعلن انهزامه أمام أعدائه، لكنه يتمنى في اللاوعي لو استطاع صدّهم. وهنا يأتي دور الحلم في إظهار عدائيته الشديدة وطبيعته الشرانية أمام من قهره وهو في الحقيقة لا يقوى على فعل كل ما حلم به فيكتفي بالقات لإثبات رجولته والشعور ولو للحظة بفحولته.

محمود الزبيري كان في وعيه التام في بداية النص، لكنه منذ البداية لا يحرّك ساكنًا، ونشعر بخموله الشديد تحت هذه الشجرة، ووجوده تحتها يبيّن لنا أنه لم يأتِ بمحض الصدفة إنما أتى عن سابق الإصرار والترصد وذلك ليقرر تناول القات. هذا القرار ما هو إلا قرار انهزامي أوليَّ نستشعره منذ بداية النص، ويخفّ وعيه لينتقل رويدًا رويدًا إلى مرحلة اللاوعي، لكن حتى في مرحلة اللاوعي نستشعر كمية الانهزامات أمام المرأة التي صدّته، وأمام من أهانوه وأذلوه وهو بالتالي لا يتستطيع أن يخفي حتى باللاوعي الشعور بالمرارة تجاههم والحقد عليهم، فنشعر أنه دخل مرحلة اللاوعي مع سبق

(1) Rycroft, C.A: Critical Dictionary of Psychoanalysis. Totowa, N.J.: Litlefield, 1973, pp.60-85 .

الإصرار لأنه يريد أن يتخلص من أعدائه. وهو يرقّي نفسه ليصبح ملك العالم بلا منازع، لكن هذه المناصب ما جاءت إلا لتعمّق الفجوة الحاصلة بين الحلم والحقيقة. وبعد أن استسلم لهذا الحلم أحبّ أن يبقى فيه مدة أطول لأنه يتمتع ويشعر بالنشوة في هذه الأحلام، ويسترجع ما سُرق منه فكيف نريده أن يرجع إلى الحقيقة المرة المضنية؟

محمود الزبيري يهزمه النمل، القات واللاوعي وهو بذلك يستسلم ولا يقوى على تغيير الواقع إلا بالانهزام عن الواقع. لا يستطيع أن يحظى بما يريد وأن يفعل ما يريد إلا بالحلم، لذلك نحن بصدد شخصية قررت الانهزام وهي على وعي تام بذلك، لذلك نستشعر الضعف، والخمول ورائحة الموت منذ بداية النصّ حتى نهايته، فهو منذ البداية إنسان ميّت لا يَحرُك ولا يُحرِّك، ونهايته في القصّة كانت محتمة منذ البداية، وشعرنا من خلال النصّ وحتى نهايته بالانهزام الشديد والمفارقة الشديدة بين الواقع والحلم.

تمثّل شخصية محمود الزبيري بكل ضعفها وانهزامها شخصية "اللا بطل" (Anti-hero) التي تعكس واقعًا صار فيه الإنسان مهمشًا من قبل السلطة والمجتمع ومجرّد رقم، لا أهمية له. ومفهوم البطل تغيّر عبر السنين وجرت عليه الكثير من التحوّلات فقد كان بطلًا كاملًا وقادرًا على إحلال التغيير ويملك كل مقوّمات البطولة، لكنه تحوّل من بطل جمعي إلى بطل فردي وبعدها إلى لا بطل حيث بات ضعيفًا، مهزومًا ومسحوقًا[1]. وقد رأى آلان روب جرييه في الشخصية المركزية الحديثة إنسانًا له اسم، شخصية، مهنة، مركز وأخلاق معينة، وهذه الأخلاق تحدّد سلوكها في كل حدث، لكن هذا العصر هو عصر الفرد الضائع في غمار الناس، وهو لا يستطيع إخضاع العالم لقوة شخصيته، لذلك فهو فرد بلا ملامح ولا شخصية وعندما نعطيه وجهًا واسمًا فهذا الأمر لا يقدّم ولا يؤخّر في وجوده[2].

(١) طه، إبراهيم: "صورة البطـــل الحديث في قصة لمحمد علي طه". مجلة الكرمل–أبحاث في اللغة والأدب. ١٩٩٨–١٩٩٩، ع ١٨–١٩، ص٣٠٦.

(٢) جرييه، آلان روب. (ت ٢٠٠٨م/ ١٤٢٩ه): نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٣٥؛ عياد، شكري محمد (ت ١٩٩٩م/١٤٢٠ه): تجارب في الأدب والنقد، ط١، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ ص ١٤٥؛ طه، صورة البطل الحديث في قصة لمحمد علي طه، ص٣٠٦.

في الكثير من الروايات الجديدة تطمس معالم الشخصية الرئيسية عن طريق تجريدها من اسمها أحيانًا ومن أبعادها الفيزيولوجية وتاريخها[١]، كما أنها تفقد دورها التقليدي وصلابتها وتصبح محل اتهام[٢]، لكن هذا التطور في صورة البطل ما هو إلا نتاج المجتمع وثمرته الانهزامية[٣].

الكاتب يختار له اسمًا لعائلة في اليمن، لها شأن في السياسة ويعدّ محمد محمود الزبيري (١٩١٠-١٩٦٥) أحد أفراد هذه العائلة الذي سعى إلى تنظيم الثورات في اليمن، وكان نشيطا سياسيًّا فأنشأ "تنظيم الاتحاد اليمني"[٤]. وتعدّ عائلة الزبيري من أرقى العائلات في اليمن، إلا أن المفارقة في قصتنا أن الكاتب يجرّد شخصيته من الرقي ويُفقده أي دور بطولي، ويختار محمود البطولة في الحلم، وهذا حال كل ضعيف في هذه الدنيا. ويتحدّد هدف الشخصية المركزية ونوعيتها في القصص بشكل عام بناء على خمس آليات منهجية: المحفّز، الرغبة، القدرة، التنفيذ والنتيجة[٥]. وهي كلها تصبّ في تناول القات ليكون هو المحفز الذي يبعث الرغبة فيه والقدرة على التخيل ورؤية أحلام اليقظة التي تسوى شيئا على أرض الواقع. أما تنفيذ ما تصبو إليه الشخصية فهو معدوم تستغل أضعف المخلوقات وأصغرها الفرصة للاستيلاء عليه وغزوه، فتكون النتيجة الموت المحتّم لهذه الشخصية على المستوى الجسدي والنفسي. لذلك لا نستغرب هذه النهاية اللابطولية للشخصية المركزية في النص، بعد أن سار بنا النصّ إلى النهاية منذ البداية.

النهاية والخاتمة في النص

الإغلاق كان متناغمًا مع النصّ ولم نشعر بالمفاجأة إزاء هذه النهاية، لأنّ الشخصية الرئيسية والنمل والقات فرضوا ذلك على النهاية.

النهاية التي آل إليها النصّ مغلقة والخاتمة مغلقة فهذا التدهور التدريجي في الوعي نتيجة مضغ القات يقابله تطوّر تدريجي في نشاط النمل، وبالتالي لا نستغرب هذه الحقيقة التي آل إليها النص.

(١) الباردي، محمد: (ت ٢٠١٧م/ ١٤٣٩ه): الرواية العربية والحداثة، ط٢، دار الحوار والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠٠، ص٢١٣.
(٢) الباردي، الرواية العربية، ص ٢١٦.
(٣) الهواري، أحمد: البطل المعاصر في الرواية المصرية. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٤.
(٤) العمراني، عبد الرحمن: محمد محمود الزبيري أديب اليمن الثائر. صنعاء: مركز الدراسات اليمنية، ١٩٧٩.
(٥) طه، صورة البطل الحديث في قصة لمحمد علي طه، ص٣٠٦.

العنوان الذي اختاره الكاتب يوحي بتأثير النمل والقات على الشخصية المركزية، ويرافق هذان العاملان الشخصية منذ البداية حتى النهاية، ولا نشعر بالافتراق بين هذه العوامل ولا نجد أية فجوة في النصّ قد يفاجئنا الكاتب فيها بنهاية النص.

الشخصية تنصاع لهذه المؤثرات منذ الفقرة الخامسة انصياعًا تامًّا، فبعد فقدانه للشعور بتحركات النمل نجده ساكنًا سكونًا تامًّا وخاملًا، ونقف أمام حركة في اللاوعي تمتدّ حتى الفقرة الحادية عشرة، وفي الفقرة قبل الأخيرة والأخيرة يتوقف اللاوعي أيضًا ليقول لنا الكاتب إن الشخصية نامت واستسلمت لنشاط النمل وتحركاته. هذه النتيجة متوقعة لشخصية محمود الزبيري فالراوي يسخر منه ومن ضحكته طيلة الوقت وهو يشعرنا ببلادة هذه الشخصية منذ بداية النصّ، فكيف ستكون النهاية إذن بعد كشف كل أوراق هذه الشخصية؟

المكان وعلاقته بالنهاية

محمود الزبيري لم يحرّك ساكنًا منذ بداية النصّ حتى النهاية، فيبدأ النصّ وهو قابع تحت شجرة القات وينتهي النصّ وهو في نفس المكان. واستلقاؤه تحت هذه الشجرة بالذات هو بهدف مضغ القات بعيدًا عن أعين الناس، لكن في نفس الوقت وجوده تحت الشجرة وفي كنفها يعمّق الشعور بأن الشجرة تسيطر عليه سيطرة تامة، وتسيطر على أفعاله الجسدية وتشلّ حركته شللًا تامًّا وذلك بعد أن تمنحه ظلّها وتعطيه كل وسائل الراحة حتى يمضغ القات دون أن يتململ من حرقة الشمس.

نشاط ما بعد القراءة (post ending activity)

أعتقد أن محمود بن عبد الله الزبيري يرمز إلى الشعوب التي تخدرت نتيجة انشغالها بأهوائها الجسدية ومتعتها البصرية، السمعية والنفسية فتناست القضايا السياسية والوطنية على حساب قهر جيرانها وضمر الحقد لأعدائها الذين لا يشكّلون عليه سوى خطرًا لفظيًّا، بينما نجد أن العدو الحقيقي هو النمل الذي رغم صغره استغل ضعف هذا الشعب، وحين تسنّت له الفرصة سعى لاقتحام مواطن ضعف الشعب المخدّر واستغلّ غطّه في نوم عميق نتيجة التخدّر الكامل الذي أصابه. ويمكن أن نستدل من ذلك أيضًا أن هنالك شعوب وتنظيمات تخطّط مسارها وفقًا لضعف الشعوب الأخرى وتشتتها، وتسعى إلى وضع استراتيجيات وخطوات مستقبلية تضمن لها استقرارها إلى المدى البعيد. بينما نجد أن هنالك شعوب وحُكّام يفتقرون إلى التخطيط ولا يضعون خططهم المستقبلية بل يعيشون الحاضر بكل حيثياته ومتعه ولا يملكون أي تصوّر للمستقبل.

الخلاصة:

لقد تبيّن لنا من خلال بحثنا أنّ نهاية قصّة النمل والقات كانت مغلقة، والخاتمة كانت مغلقة كذلك الأمر، وربما هذا الأمر يحيلنا إلى الاعتقاد أنّ الكاتب أنهاها على هذا الشكل لهدف معيّن له علاقة بمضمون القصّة ودلالتها. النهاية لاءمت الشخصيّة المركزيّة بشكل كبير لأنها شخصية خاملة، غير فعّالة، ولا بطولية وغير متحركة وهذا يجعل النهاية غير فعالة وغير مفعِّلة للقارئ، وهي بالتالي أكثر النهايات ملاءَمة للشخصية(١).

منذ البداية يبدي الراوي رأيه في الشخصية ويستهزئ بها، ويفاضل بينها وبين النمل وهو يلمّح لنا في الفقرة الأولى أنه مُنحاز إلى النمل. المقارنة كانت بين حجمين الأوّل ضئيل والثاني ضخم البنية، ورغم ضخامة هذا الشخص وطول اسمه إلا أنّ النمل يستطيع التسلّق عليه والتغلب على حجم الرجل. النمل يتغلب في البداية على حجم الرجل، ومن ثمّ على عقله، ويستغلّ غياب وعيه للحصول على ما يريد. إذًا منذ البداية يلمِّح الكاتب للنهاية ونراه يمهّد لها مع كل حدث من أحداث النصّ، لأنّ صورة النمل وصورة تأثير القات ماثلتان في مُخيّلة القارئ طوال الوقت في القصّة. ويعتبر التلميح للنهاية منذ البداية علامة من العلامات الفارقة للقصة القصيرة عن الرواية وفيها نلمح الكارثة منذ بدايتها، وذلك لأن لحظة الذروة مفتقدة وبالتالي تكون لحظة الكشف والتنوير متمثلة في النهاية(٢). إلا أننا لم نرَ أية فجوة تُركت في النصّ وبهذا يكون مصير الشخصية واضحًا وجليًّا عندما يكون هناك عاملان متعاونان كالنمل والقات. فهذه المصاحبة بين هذين العاملين هي منطقية لأبعد الحدود، وذلك لأن غياب الوعي بتأثير القات يستدعي لدينا عاملًا آخر وهو الذي يستغلّ الفرص؛ وهو استغل فرصة هذا الغياب ليقتحم الشخصية المغيَّبة عن الوعي. ويُعتبر غياب الذروة في القصّة على حدّ تعبير فرانك أوكونر "صورة الجماعات المغمورة المقهورة التي لا تتحرك من البداية نحو الكارثة نظرًا لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقوّمات الحياة المادية والروحية"(٣).

الخاتمة في القصّة كانت مغلقة لأنّ النهاية أشعرتنا بالاكتفاء ولم تستدعِ لدينا محاولة في إغلاق النصّ بشكل آخر. لكن القصّة استدعت لدي نشاط ما بعد القراءة لأنها كانت واضحة ونهايتها كانت واضحة وذلك لأن السبب أدّى مباشرة إلى النتيجة دون مراوغة أو انزياح، أي أنه لم تكن هناك مفاجآت في

(١) قسيس، الخاتمة في الرواية دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني، ص ٦.

(٢) حافظ، صبري: "الخصائص البنائيّة للأقصوصة". مجلة فصول، م٢، ع٤، ١٩٨٤، ص ٢٤.

(٣) أوكونر، فرانك: الصوت المنفرد، القاهرة: الناشر الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي، ١٩٦٩، ص٢٠.

القصّة، القات–السبب– هو الذي غيّب هذا الإنسان عن الوعي، وقد أدّى إلى اقتحام النمل للرجل–النتيجة–. هذه النهاية أثارت عندي تساؤلًا حول سبب اختيار الكاتب لهذه النهاية الانهزامية وهذا الدور اللابطولي لهذه الشخصية. فقد ارتبطت هذه النهاية بدلالات انهزام بعض الشعوب وانشقاق صفوفها وتشتتها، فهي رغم "ضخامتها" وكبرها استطاعت فصائل صغيرة وجماعات أخرى اختراقها بحيلتها ومكرها وهزمها رغم "صغرها" وعددها الضئيل. والسبب هو أنها تمتلك القدرة على التخطيط والتفكير بالمستقبل، واستغلال نقاط الضعف لتقتحمها في ظلّ عدم وعيها وقلة إدراكها للأمور، وعدم تحسّبها للأمور المستقبلية.

Reference:

Adams, Robert. (D 1997A.D/1417H): Strains of Discord: Studies in Literary Openness. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958.

Allen, R. Miller: "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Short Story," World Literature Today 60:2, 1986, pp.199-206.

Booth, Alison. Lee: Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure, Charlottesville and London: University Press of Viginia, 1993.

Brooks, Peter: Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. New Tork: Knopf, 1993.

Bruckner, Matilda Tomaryn: Shaping Romance: Intepretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fiction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

Dunn, Francis: Tragedy's End Closure and Innovation in Euripidean Drama. New York Oxford: Oxford University, 1996.

Eco, Umberto. (D 2016A.D/1437H): The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington and Lodon: Indiana University Press, 1979.

Elizabeth, J. MacArthur. (D 1850A.D/1266H): Extravagant Narratives: Closure and Dynamics in The Epistolary Form. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Lohafer, Susan: Why the 'life of Ma parker' is not so simple: Preclosure in Issue-Bound Stories. Studies in Short Fiction 33, 1996, pp.475-486.

Rycroft, C.A: Critical Dictionary of Psychoanalysis. Totowa, N.J.: Litlefield, 1973.

Taha, Ibrahim: "Openness and Closeness: Four Categories of Closurization in Modern Arabic Fiction," Journal of Arabic and Islamic studies 2, 1998/1999, pp.1-23.

Taha, Ibrahim: "Semiotics of Ending and Closure: Post-Ending Activity of the Reader," Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies 138-1/4, 2002, pp.259-277.

Torgovonick, Mariana: Closure in the novel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

المخيّم في الرواية الفلسطينية: مقاربة في انحسار البلاغة الثوريّة

د. موسى م. خوري *

تاريخ تقديم البحث: ٩/١٧ /٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث:١٤/١٢/٢٠٢٠م.

ملخص

يقرأ هذا البحث، في محوره الأول، ثلاث روايات فلسطينية صدرت قبل توقيع اتفاقية أوسلو هي: "أم سعد" لغسان كنفاني، و"العشاق" لرشاد أبو شاور، و"نشيد الحياة" ليحيى يخلف، ويتتبع فيها صورة المخيم في سنوات صعود البلاغة الثورية. يرصد البحث، في محوره الثاني، تحولات هذه الصورة في روايتين صدرتا بعد توقيع الاتفاقية هما "ماء السماء" ليحيى يخلف و"مخمل" لحزامة حبايب، ويعيّن أفول البلاغة الثورية فيهما من خلال ملاحظة عدد من العلامات الفارقة، منها: الانحراف عن تمثيل خيمة المقاتلين باتجاه الاستغراق في تمثيل تفاصيل الحياة الصغيرة المتناهية في الكبر داخل الخيمة/البيت؛ والانتصار للعادي الذي يضيع على العين العادية في زحام الحياة؛ وتوثيق حكاية الناس من غير المقاتلين الذين استطاعوا أن يواجهوا بالحياة مكر التاريخ؛ والتوجه نحو تفكيك مؤسسة العواطف الجماعية التي تقتات على فعل الترميز وتخليق وعي جمعيّ مشتهى. يمخض البحث، في الخاتمة، أبرز ما جاء في متنه، ويضبط فيها جملة استخلاصاته.

الكلمات الدالة: المخيم، الرواية الفلسطينيّة، البلاغة الثوريّة، انحسار، اتفاقية أوسلو.

* دائرة اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة بيرزيت، فلسطين.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Refugee Camp in the Palestinian Novel: The Decline of the Revolutionary Rhetoric

Dr. Mousa M. Khoury

Abstract

The first part of this research reads into a three of Palestinian novels published before Oslo agreement was signed, "Umm Saad" by Ghassan Kanafani, "The Lovers" by Rashad Abu Shawar, and "Anthem of Life" by Yehia Khalaf. The study tracks in these stories the representation of the refugee camp during the period of the ascending revolutionary rhetoric. The second part of the research allocates the transformation of the refugee camp representation in two novels published after the agreement was signed, “Sky Water” by Yahya Khalaf and “Velvet” by Huzama Habayeb, and it appoints in them the fall of the revolutionary rhetoric through following the appearance of a set of distinctive features, such as: the deviation in the representation of the fighters' tent towards the indulgence of representing the meticulous details of life inside the tent/home, the favoring of the mundane that is usually passed without being noticed, the documenting of the lives of non-fighters who managed to face the cunning history by simply remaining alive, and the deconstruction of the collective emotions fed by symbols that create a desired collective consciousness.

KeyWords: Refugee camp, Palestinian novel, Revolutionary rethoric, Decline, Oslo agreement.

مفتتح

"أعترف لك أنني خائف.. فأنا أخاف تاريخا لا يمتلك سوى رواية واحدة.

التاريخ له عشرات الروايات المختلفة، أما حين يجمد في رواية واحدة فإنه لا يقود إلا إلى الموت"(١)

لم يكن تشكّل الفضاء الفلسطيني العام ممكنا من غير تكثّف وعي الفلسطينيين الجمعي بالمكان في أزمنة لا ترتد كثيرا إلى الوراء، لكنها، بالتأكيد، سبقت نكبة عام ١٩٤٨. قبل هذا العام بقرن من الزمان تقريبا، كانت أرض فلسطين في معظمها مشاعا، يسودها نظام إقطاعي يتحكم بغالبية السكان الذين لم يمتلكوا أي وعي بديل فوق حقيقة أنهم على الأرض، فقد كانت الحياة بالنسبة لهم بداهة، وكانوا، بلغة محمود درويش على قناعة بأن بلادهم لن تصاب بأي داء خارجي(٢). ساد، مع غياب الوعي هذا، نوع من "الموافقة الدائمة والرضاء المستمر لأسياد إقطاعيين"(٣) أصدرت سلطنتهم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قانونها الأول للأراضي الذي أوقف الملكية المشاعية، وأجبر الفلاحين على تسجيل أراضيهم، وألزمهم بدفع الضرائب عنها، أو مصادرتها. دفع هذا القانون، بالنتيجة، كثرة من المعدمين إلى تسجيل أراضيهم بأسماء غيرهم من المتنفذين والميسورين، إذ لم يقدّروا في حينه تبعات هذا الانقلاب المفاجئ على حياتهم، ولم يدركوا أن الأراضي التي يعيشون عليها سوف تتسرب إلى آخرَ سيهدد وجودهم عليها لاحقا.

هكذا بقي الفلسطينيون يظنون أن وجودهم على الأرض جوهر لا يمسه عَرَض، لكن طردهم من أراضيهم وإقامة المستعمرات الصهيونية عليها خلّق إدراكا مغايرا للذات، وللمكان الساكن والثابت الذي تشغله، فقد صاروا ينظرون إلى محيطهم من زاوية حدّد خصوصيتها اصطدامهم بالآخر الذي تأتي أهميته، بحسب الفلسفة الوجودية، من جوهريته الأساسية في تكوين الذات وتحديد الهوية(٤). صار الفلسطيني فلسطينيا بمقدار ما بدأ يشعر أنه فلسطيني، فالحرب العالمية الأولى وما تلاها من انتداب بريطاني وفصمٍ لرابطة بلاد الشام، كل ذلك أدخل الفلسطيني في تجربة يشكل اختلاف الوعي بالمكان

(١) خوري، إلياس: باب الشمس، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٩٢.

(٢) الإحالة هنا على قصيدة درويش (على محطة قطار سقط عن الخريطة)، ينظر: درويش، محمود: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ط١، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٥.

(٣) الخليلي، علي: الورثة الرواة، ط١، دار الأسوار، عكا، ٢٠٠١، ص ١٤.

(٤) حول الآخر ومركزيته في تكوين الذات وتحديد الهوية، ينظر: الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، ط٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص ٢٤-٢١.

مدماكا أساسيا في معمارها، بل في تجربة تشكّل حداثة فلسطينية استدعت كتابة السرد (القصة والرواية) التي يظلالوعي بالمكان علامة مؤَسِّسة ومهمة من علاماته االفارقة[١].

مع بداية تشكل الوعي بالمكان، صار يمكن الحديث عن أدب فلسطيني منشغل بفلسطينيته، ويعلن، في الوقت ذاته، قطيعتَه عن أدب ما قبل الحرب العالمية الأولى الذي كان في أغلبه ديوانَ شعرٍ، يشغل معظمَ شعرائه مديحُ الولاة والأنبياء[٢]. صار الأدب في أزمنة مبكرة من عمر الانتداب البريطاني يوقظ وينقد ويسائل، وصارت المقاومة عنصرا بنيويا، متغيرا لا بأس، في تشكله المستمر حتى أزمنتنا الحالية هذه[٣].

تعمّق إحساس الفلسطيني بفلسطينيته مع وقوع نكبة ١٩٤٨، ومع الحلول القسري للآخر على الأرض التي أسهمت موازين القوى العالمية ومصالح النخب الإمبراطورية في تحويلها من مشاع زمن العثمانيين إلى مشاع تهبه السياسات، وصارت رؤية الفلسطيني لنفسه، وللعالم، تتشكل من زاوية تشظي المكان، وتعلن، عبر عديد الأصوات الأدبية الفلسطينية الرفيعة، بؤس أسطورة الأدب النقي المكتفي بأدبيته فقط. إن قراءة الأدب الفلسطيني، والقراءة جزء من صناعة الأدب، لا يمكن أن تستقيم إلا حين يربط هذا الأدب بالتاريخ الذي أوجده، وبسياقه الفلسطيني دائم التحوّل، والذي ظل ينقله من شكل إلى آخر في تاريخ تحرره ليعبّر عن نكبة ومنفى ولجوء ومقاومة، وصولا إلى اتفاقية أوسلو التي فتحت هذا الأدب على آفاق غيّرت من مقولاته التأسيسية التي اتخذت من العودة المرتقبة من مخيمات اللجوء ومن الشتات مرجعا ومحرضا وحلما[٤]، ورضَت فضاءه الثوري العام، وأسقطت كثيرا من بلاغته الثورية المتساوقة مع هذا الفضاء، أو وجهتها إلى مسارب أخرى.

المحور الأول: تمثيل المخيم قبل أوسلو

مع تشكّل الوعي بالمكان شرطا من شروط كتابة الرواية، وبالتساوق مع تشكل الفضاء الثوري العام الذي تم أسس مع انطلاقة الثورة الفلسطينية، صدر عدد غير بسيط من الروايات الفلسطينية،

(١) حول تشكل اختلاف الوعي بالمكان ينظر: حلاق، بطرس: "المكان والأدب في الرواية والمسرح العربي" في كتاب شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ط١، تحرير: بطرس حلاق وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص١٣-١٤.

(٢) لمراجعة نماذج من هذه القصائد، ينظر: الأسد، ناصر الدين: الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٨٨-١٧٥.

(٣) دراج، فيصل: "الأدب الفلسطيني في منظور إسرائيلي جديد"، أوراق فلسطينية، عدد ٣٢، خريف ٢٠١٩، مؤسسة ياسر عرفات، رام الله، ص ٢٥.

(٤) دراج، فيصل: "الأدب الفلسطيني في منظور إسرائيلي جديد"، ص ٢٢.

ويمكن للمدقق في هذه الروايات[١] أن يقف على مجموعة من العلامات الفارقة المشتركة بينها، فقدظل حلم العودة المرتقبة، وهو قاسم مشترك ملحوظ بين عديد الروايات الفلسطينية، يعيّن مكانا خاصا في هشاشته وصموده، ويحيل، في الوقت نفسه، على بديل متماسك تشكل العودة إليه مآلا يخلّص الفلسطيني، عبر المقاومة والكفاح المسلح، من لجوئه. هذا المكان، الذي شكل وما زال يشكل حيزا ليس بسيطا من انشغالات الرواية الفلسطينية، هو المخيم.

ترصد هذه الدراسة تحولات تمثيل هذا المكان الخاص قبل توقيع اتفاقية أوسلو وبعدها في عدد من الروايات الفلسطينية المكرّسة، وتلاحق ثيمة صعود البلاغة الثورية وأفولها، وتأتلف عيّنتها، مع إحالات على روايات أخرى بالضرورة، من ثلاث روايات صدرت قبل أوسلو، هي: "أم سعد" لغسان كنفاني (١٩٦٩)، و"العشاق" لرشاد أبو شاور (١٩٧٧)، و"نشيد الحياة" ليحيى يخلف (١٩٨٥). أما العينة التي صدرت بعد توقيع اتفاقية أوسلو فتأتلف من روايتين هما: "ماء السماء" ليحيى يخلف (٢٠٠٧)، و"مخمل" لحزامة حبايب (٢٠١٦).

أولا: "أم سعد" لغسان كنفاني

تنطوي النصوص التي تظل مشروعا مستمرا للقراءة على أكثر من نصية[٢]، أو على أكثر من بنية من بنى المعنى الكامنة. يمكن، والحال، أن ننبش في نص لكنفاني سبق رواية "أم سعد" هو "رجال في الشمس"[٣] بنيةً أسست لتشكّل وعي فلسطيني شقيّ في الرواية الفلسطينية منذ وقت مبكر (١٩٦٣)؛ فقد استطاع غسان كنفاني في روايته الأولى هذه أن يخلّق لدى شخصياته إحساسا بأنْ لا يمكنها التفكير بنفسها دون أن تنكرها، وأن أي فعل يمكن أن تقوم به هذه الشخصيات لمناهضة شريعة إنكار الذات سيقودها حتما إلى نهاية تشبه نهاية الرجال الذين قضوا تحت الشمس، بما يشبه المحاكمة، قبل أن يصير العمل الثوري عملا منظما، أو قبل أن يتحوّل، بمحموله الأخلاقي من مقولات التحرر والعدالة، إلى ما يشبه "الدين الوضعي" في الرواية الفلسطينية المتم فصلة سيميائيا داخل النظام الثقافي، وتعيد إنتاجه[٤].

---

(١) للاطلاع على عدد من عناوين هذه الروايات، ينظر: إبراهيم، بشار: المخيم في الرواية الفلسطينية، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٤٠٢-٤٠٠.

(٢) سلفرمان، ج. هيو: نصيّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ط١، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ١٢.

(٣) كنفاني، غسان: رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ٢٠١٨. صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية في عام ١٩٦٣.

(٤) لتفصيلات أوسع حول مسألة السيمياء والمرجعية ينظر: العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٣، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠، ص ٣٢-١٩.

انطلقت، مع تكرّس العمل الثوري المنظم، آلياتُ تكوّن الرموز باعتبارها "مشكلا لرؤية العالم ومحفزا على الفعل"[١]، وصولا إلى تحقيق وعي جمعي يشكل رمزا بذاته، ويثوّر ويوجه فعل قيادة الجماهير الفلسطينية وجماهير المخيمات في أزمنة صعود البلاغة الثورية. ليس صعبا، في سياق صعود البلاغة هذا، تلّمس مدى تأثر الرواية الفلسطينية بأدب كنفاني، فرواية أم سعد، وهي أول روايات العينة، أسهمت في تحيين البلاغة الثورية وأسهمت في صعودها.

يتلخص الأثر الكلي لرواية أم سعد في تكريس الفعل الثوري سبيلا لخروج الفلسطيني من بؤس المخيمات، ثم عودته – بيقينية تامة تجد تبريرها في الشرط التاريخي لصعود المقاومة– إلى فلسطين. كان لهذه الرواية، والحال، دور مركزي في التأسيس لسردية ترميز ترشح من هذه اليقينية وتخدمها في آن، فقد صار المخيم في الرواية رمزا للصمود والمقاومة، وصار عتبة تردٍّ مؤقت يؤدي إلى فعل نضالي يأتي شاقا طريقه كالقدر[٢]. تحضرُ أم سعد في مثل هذا السياق، فعلا وسيميائيةً عَلَميّة، رمزاً للمرأة الفلسطينية المكافحة التي ترى في القضيب الناشف دالية، والتي تنجب المقاتلين وتدفعهم إلى الصف العالي من المعركة[٣]؛ فمشوارُ حياتها تلخيص، بل تجريد، للحياة في المخيم: بدءا من التعاسة والبكاء المر، وصولا إلى ترجيح كفة الآمال في أزمنة المد الثوري التي لا يبكي فيها أحد[٤]. ويحضر سعد، فعلاً وسميائيةً علميةً أيضا، رمزا للبطل الخلاصي المشتهى الذي سيحضر "الحكاية" الفلسطينية إلى حالة ثبات حتمي بفضل كراماته وكرامات رفاقه ممن يحملون السلاح.

حصرت هذه الرواية المتقدمة عن المخيم الفلسطيني الفعلَ التحرري في خانة الكفاح المسلح؛ الأمر الذي عمّق الوعي الشقي لدى الفلسطيني، ذلك لأن كل ما يمكن أن يفعله لا يدنيه من تلبية الشعائر الخاصة بمؤسسة "الدين الوضعي"، فهو لا يمكنه أن يكون بكليته لذاته إن لم يستطع أن يكون عنصرا في العمل الثوري، وسيكون معرضا دائما لسؤال وجودي: "وأنت؟ ماذا ستفعل...؟ "[٥]. هذا التصنيف المقصي لإمكانيات النضال المتعددة دفع الخيمة غير المقاتلة "الشقية" إلى الهامش، وجعل خيمة المحاربين في المركز[٦]. هكذا لم تسلم الخيمة الشقية من هامشيتها، ولم تسلم من مكر التاريخ

(١) منصور، أشرف: الرمز والوعي الجمعي، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٣.

(٢) كنفاني، غسان: أم سعد، ط سنة ٢٠١٨، دار الرومال، قبرص، ٢٠١٨، ص ٣٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٨

(٦) حول مقولات المركز والهامش في المقاربات الثقافية، ينظر: بنيت، طوني، وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ط١، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠، ص ٧٠٠-٦٩٧.

بعد شتاتها، وظل الفلسطيني الذي يسكنها يعيش على هامش السرد، ويعالج حاضره المزري في الظل، وينتظر خلاصه الذي سيأتي على يد المقاتلين من أمثال سعد.

صارت الحياة في مخيم "أم سعد" نفقا بين الواقع المزري وتحقق حلم الثورة، وضاع تاريخ الناس الصغير لحساب التاريخ الكبير(١). حين يحضر الآخرون في رواية أم سعد يحضرون لتتمة ثنائيات الرواية، ولا يحضرون لذاتهم وبذاتهم؛ فالمختار، باعتباره سادنا لمقولة السلطة، يحضر لإبراز مقولة سعد الثورية، وتحضر المرأة التي أطعمت سعدا ورفاقة، وهم مختبئون في حقل الذرة، لكيما تعمّق فكرة أن أم سعد هي النموذج الإنساني كلي الحضور، ويحضر أبو سعد ليس باعتبار كينونته، بل باعتباره أبا لكينونة سعد الثورية والخلاصية. ينزاح الكل في الرواية نحو الظل لكيما يبرز البطل – سيان أكان سعدا أم كان أمّ سعد –الذي يحمل همّ إيصال الحكاية إلى تمامها الخلاصي الحتمي، فيما يظل هو (البطل) غائبا على المستوى الشخصي بفعل قوتين متعاضدتين: وظيفته الدراماتيكية المحددة(٢)، ورمزيته. يبقى مع ذلك، وهذا اعتراف بتعددية البنى النصية الكامنة في رواية أم سعد التي لم تتقادم في القراءة، أن كل مقارباتنا وأشكال فهمنا لا تصير إلا من خلال عبور النصوص السابقة عبر وجودنا الآني في شروطه التاريخية والاجتماعية والثقافية(٣)، وهذه كلها تسهم في تشكيل وعينا الحاضر الذي سقط منه، أو أسقط، ترف المقولات التي كانت، ضمن شرطها الزماني، يقينية أو تكاد.

ثانيا: العشاق لرشاد أبو شاور

يقوم معمار رواية "العشاق" على رزمة ثنائيات يجاور رشاد أبو شاور بينها لغايات تعميق أثر بعينه، أو تخليقه، وذلك في مسعى التحضير لإحداث الأثر الكلي القائم أصلا على أساس من ثنائية مهيمنة هي تعميق القهر وانطلاقة الثورة. يذكر هنا أن هذا المعمار الثنائي يأتي من المقلع الشفاهي نفسه الذي يأتي منه البطل الخلاصي المكرس لوظيفته الدراماتيكية خدمةً لثنائية كبرى هي ثنائية الخير والشر(٤)، وما يمكن أن ينضوي تحتها من ثنائيات أصغر. هكذا يسير البطل الخلاصي في مواجهاته لقوى الشر نحو نصر أكيد سيحضر الحكاية الفلسطينية، كما مر، إلى حالة ثبات يقينيّ.

(١) حول مسألة التاريخ الصغير أو المصغر، ينظر:

Simon, ZoltanDoldzsar: "Microhistory: In General" in Journal of Social History, no. 49, June 2015, pp 237-248.

(٢) عن الوظائف الدراماتيكية، ينظر:

Prop, Vladimir: Morphology of the Folktale, Univerity of Texas Press, 1990, pp 26-65.

(٣) مارشال، برندا: تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٧.

(٤) يفصل ماكس لوثي الحديث حول هذه الثنائية والثنائيات الضدية الأخرى في الأدب الشفاهي، ينظر:

Luthi, Max: The Fairytale as Art Form and Prtrait of Man, Indiana University Press, 1987, p. 45- 55.

تبدأ "العشاق" بثنائية تُجاورُ بين أريحا التاريخية وأريحا بعد النكبة، وذلك بهدف تجلية الفرق المرّ بين الماضي الذي كانت فيه بيوت سكان أريحا تختفي وسط غابة أشجار الحمضيات والنخيل وغيرها، وبين الحاضر، أي أريحا بعد نكبة ١٩٤٨، وقد انتصبت على أراضيها الجرداء خيام الفلسطينيين بعد أن صاروا لاجئين في مدينة القمر التاريخية التي عمّرها أجدادهم القدامى(١). تحضر كذلك، وفي مسعى توثيق تفاصيل تشكل المخيم مباشرة بعد النكبة، ثنائية أخرى من ثنائيات الرواية هي "بيت لحم، الخليل/ أريحا"، والهدف من تجاور قطبيها يصب في تخليق الأثر الكلي المتعلق بحجم المعاناة التي لاقاها الفلسطينيون الذي نصبوا خيامهم أولا في منطقة الخليل الجبلية الباردة والمستحيلة على التحمل، وفي أختها بيت لحم التي لا تختلف كثيرا، ثم كيف عُبّئوا وشحنوا إلى أريحا، وكيف تحملوا الحر اللافح وصارعوا الأفاعي والعقارب والبعوض والجوع والأوبئة، ومات منهم من مات(٢).

يسجل رشاد أبو شاور في العشاق، تماما كما فعل غسان كنفاني في أم سعد، حالة من التوتر بين الطلائع الثورية من سكان المخيم، مثل محمود ومحمد وحسن، وبين شخصيات كالمختار وموظفي وكالة الغوث العاملين في مجال توزيع المؤمن، ويقدم إذا يفعل ذلك ثنائية أخرى من ثنائيات معمار روايته – ثنائية الثوري ونقيضه المتعاون أو المتخاذل الذي يسعى إلى تدجين "العشاق" من الطلائع الثورية في المخيمات وتثبيطهم.

في القسم الثاني من الرواية، وهي موزعة على تمهيد وقسمين، يوثق رشاد أبو شاور لاحتلال الضفة الغربية وقطاع غزة ومرتفعات الجولان(٣)، ليصير الفلسطينيون كلهم، والحال، في زنزانة واحدة. لقد تغيّر المشهد السياسي بعد أن صارت مخيمات الضفة الغربية تحت سيطرة قوات الاحتلال الإسرائيلي، لكن الذي لم يتغير، وظل يتطور صعودا في التنظيم، هو العمل الثوري الذي بدأ يتعزز مع انطلاقة الثورة، ويتكثّف مع تشكل الفضاء الثوري العام. ظل الأستاذ محمود، وهو شخصية الرواية المركزية، بؤرةً للعمل الثوري كما كان من قبل، وظلت تلتقي عنده شخصيات الرواية التي تتفانى للنهوض بهذا العمل (محمد، وحسن، والأب إلياس، وندى محبوبة محمود، ووالدها خليل)، وتستحق بتفانيها أن توسم، مجتمعة، بصفة "العشاق".

في الرحلة منذ البداية في أريحا، مرورا بحرب الأيام الستة، ووصولا إلى ما لا نهايةَ له من الأمل بالتغيير الذي سيحققه العمل الثوري، ظلت رواية "العشاق" مقودة ببلاغتها الثورية الصاعدة التي تؤسس لحالة الخلاص الفلسطيني الذي سيجلبه إلى الحضور محمود وكل الشخصيات التي تعمل في

(١) أبو شاور، رشاد: العشاق، مكتبة كل شيء، حيفا. د. ت. ص ٨. صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٧.

(٢) المصدر نفسه: ص ٩.

(٣) أبو شاور، رشاد: العشاق، ص١٨٤-١٨٥.

حقل جاذبيته. ليس هذا فحسب، فزواج محمود من ندى لم يكن، من منظور ثوري، سوى زواج لتفريخ المناضلين. هذه كانت وصية والد ندى المضمّنة في طلبه أن ينجب محمود وندى أبناء يحملون الرسالة حتى تحقيق النصر الذي رأته أم سعد قادما، كما الحياة، من جوف عرق الدالية الناشف، ما دام متشبثا بالأرض التي قرر محمود وندى أن يبقيا عليها بعد احتلالها عام ١٩٦٧.

في استثمار لتقنية التجاور التي ينهض عليها معمار الرواية القائم على مقولة ثورية مغلّفة بثيمة الخلاص، تأتي المجاورة الآتية بين خاتمة أم سعد وخاتمة العشاق محملة بدلالات التكامل لا بالدلالات التي تحضر في الغالب متنافرة أو متضادة عندما يصير استثمار تقنية المجاورة في العمل الأدبي. يقول الراوي في قفلة رواية أم سعد: "وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب، حيث غرست – منذ زمن بدا لي تلك اللحظة سحيق البعد – تلك العُودة البنية اليابسة التي حملتها إليّ ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت"(١)، ويقول الراوي في قفلة العشاق تأكيدا على حتمية تحقق الخلاص رغم قتامة المشهد الذي يحيل عليه، الآن، العودُ الناشف: "أخذ المساء يهبط، ناعما، رطبا بالنسمات المنعشة. تمتم أبو خليل وهو يسير بمحاذاة الجدول، مصغيا للخرير، (تزوجا، يا محمود، أنت وندى، وأنجبا كثيرا من الأطفال)، أنا أعرف أنها موافقة. سمع ضحكة طفل، ضحكة جذلى، مرحة، ولكن الرصاص كان يقطع تلك الضحكة، التي كانت تعود لتنطلق من جديد، حلوة، ومرحة"(٢)؛ فالطفل العاجز عن إطلاق صوته في الوقت الحاضر سيصير عنصرا مقاوما يغذي نسغُه عودَ أم سعد الناشفَ في المظهر لا في الجوهر.

إن مقاربة سيميائية سريعة لإفضاءات العنوان ستؤكد على تكامل مقولات الوحدات النصية الكبرى في الروايتين (الثورة والكفاح المسلح طريقا للخلاص من بؤس المخيم)، وبالتالي على علامات فارقة يظهر جليا أنها تتكرر في أكثر من عمل روائي فلسطيني. من إفضاءات عتبة عنوان رواية غسان أن الحقل الدلالي للعَلَم "سعد" يحيل على نقيضه من التعاسة التي يجلبها القهر ويجلبها الإذلال لناس المخيمات، وعند مطابقة هذا الإفضاء مع إفضاءات المتن في سياق صعود المد الثوري، يصير سعد هو العامل/ الفاعل(٣) الذي سيضع حدا للقهر ويجلب السعادة. تأتي مفردة العشاق في سياق رواية رشاد أبو شاور الثوري من مقلع قريب، فالعاشق على استعداد لأن يضحي بنفسه من أجل أن تأمن/ تسعد

(١) كنفاني، غسان: أم سعد، ص ٧٥.

(٢) أبو شاور، رشاد: العشاق، ص ٢٨١.

(٣) هذا واحد من المصطلحات السردية التي استحدثها بروب ثم تطورت لاحقا على يد غريماس وغيره، وتعني في واحد من تقليباتها الكثيرة المرسل الذي عهد إليه بتلبية الحاجة المعلنة، حول تفصيلات الباعث ينظر على سبيل المثال: علوش، سعيد: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٩، ص ٢٧-٢٦.

محبوبته، والمحبوبة التي يقدم لها العشاق زهرة أعمارهم (كما يمكن أن تفضي عتبة غلاف الرواية) هي فلسطين المعذبة التي تنتظر خلاصها إن مشت في طريق يقود إلى الشمس: رفعةً، ونورا قادرا على طرد قتامة الحاضر وجلب السعادة/الحرية.

ثالثا: نشيد الحياة ليحيى يخلف

إن مكاملة عنوان رواية يحيى يخلف هذه مع العنوانين السابقين يشي بأن وحدة الرواية الكبرى لا تنحرف عن وحدة الروايتين السابقتين، فـ"نشيد الحياة" يصدح به ركب السعداء والعشاق الخارجين من صقيع المخيمات وظلماتها إلى الشمس المحملة بكل دلالات النور والدفء والانعتاق؛ الشمس ذاتها التي يقول عنها يحيى يخلف في أول سطر من روايته إنها "ساطعة وكامنة. حارة ودافئة. طيبة وكسولة، تطل بعد غياب طويل"(١).

تجدر الإشارة في مستهل هذه المقاربة أن زمن "القصة" (أي مجموعة الأحداث التي وقعت في زمن بعينه) في رواية "نشيد الحياة" ليس مطابقا للزمن الذي أنتج فيه يحيى يخلف روايته. لقد جاءت الرواية، باعتبارها منجزا فنيا من أحداث محبوكة في بنية سردية، متأخرةً عن زمن الأحداث التي وقعت فعليا في مخيم الدامور مطلع الثمانينيات إبان الاجتياح الإسرائيلي لبيروت(٢)، ولهذا التفاوت بين زمانين كانت تسود فيهما إيديولوجيتان عامتان(٣) مختلفتان تأثيرٌ على الكيفية التي تقارب فيها الأشياء، وعلى درجات البوح ونوعه، فالمقاربات، من منظور ظاهراتي، لا يمكن أن تكون معزولة عن كيف نرى الأشياء ضمن دائرة خبراتنا واهتماماتنا الحالية(٤). صحيح أن حالة اللاتطابق في الزمن تصدق على رواية العشاق مثلا، لكن مفصلا تاريخيا مهما، بحجم اجتياح بيروت وتبعاته، يعيّن لماذا اقتضى التنويه إلى هذه المسألة.

لقد شكل هذا الاجتياح عام ١٩٨٢ بداية تهتك هالة منظمة التحرير الفلسطينية، وتعمق بعد هذا التاريخ الإحساس بضرورة التأمل في التجربة الفلسطينية كلها، وارتفعت وتيرة النقد الذاتي الذي شهدنا

(١) يخلف، يحيى: نشيد الحياة، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥. صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٣.

(٢) حول تفصيلات متعلقة بزمن السرد، ينظر:
Martin, Wallace: Recent Theories of Narrative, Cornell University Press, 1987, pp. 123-129.

(٣) تحدث تيري إيجلتون بإسهاب عن الإيديولوجيا العامة وإيديولوجيا المؤلف وعن تمفصلهما الذي يؤدي دورا في تشكيل السمات الفريدة لنص أدبي ما، ينظر: إيجلتون، تيري: النقد والإيديولوجيا، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ٧٢-٧٠.

(٤) بخصوص الفنومينولوجيا باعتبارها فقه التجربة، ينظر: هيغل، إيورغ فلهلم فردريش: فنومينولوجيا الروح، ترجمة ناجي العونلي، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٦، ص ١٨-١٩.

له حضورا حييّاً في هذا العمل وحضورا نافرا في أعمال أدبية أخرى[١]، وبدأ ميثاق السردية الفلسطينية، إن صح التعبير، يتغير بشكل تدريجي. لكن، ومع كل انزياحات الرواية التي سنقف عند بعضها بما تمليه خطة البحث، تظل الوحدة الكبرى فيها، مطابقة للوحدات الكبرى التي مرت في الروايتين السابقتين، فثيمة الخلاص الذي سيحققه ثوار المخيم (المركز) حين يضعون حدا لمعاناة ساكني المخيم (الهامش) هي الضابط الأساس لإيقاع السرد في هذه الرواية.

تخلّق هذه الرواية انطباعا أوليا عاما لدى المتلقي بأنها تولي اهتماما خاص الحيوات الناس العاديين، الذين يعيشون في خيام الهامش ويبذلون قصارى جهدهم لكيما يبقوا إناسا عاديين في ظروف غير عادية، إذ تشغل مجموعة من الشخصيات، التي يتكشف بطلان موقعها الهامشي تدريجيا، حيزا كبيرا في الرواية. تظل هذه الشخصيات، مع كثافة الحضور، مجهولة لدى المتلقي مع ذلك، فالرواية، وإن كانت تستغرق في تتبع تفاصيل المحيط الذي تفعل فيه هذه الشخصيات وترصد موجوداتها أو طبيعة عملها، إلا أنها تقصّر في سبر أغوارها النفسية. صحيح أن زليخة، على سبيل المثال، تستهلك صفحات غير قليلة من الرواية، لكنّ المتلقي لا يعرف عن هذه الشخصية سوى أن زوجها رحل مبكرا، وأن لها ثلاث دجاجات تهتم بها، وأنها خمسينية مسكونة بالحزن، وتعيش وحيدة. هذا التقصير في سبر الأغوار النفسية لزليخة– التي نعرف تفاصيل كثيرة عنها، لكننا لا نتوفر على فرص حقيقية لمعرفتها– ينسحب على شخصيات كثيرة أخرى في الرواية مثل: السنيورة، وزوجة الشهيد، والشايب، وأبو العسل، والزهيري صاحب الفرن.

يتكشف لاحقا، وعلى مدارج تحرّك النص نحو نهايته، أن هذه الشخصيات العادية لا تقدم بذاتها ولذاتها، لتعكس، بالقول أو بالفعل، جوانب من حياة ناس المخيم الذين "لا عرش لهم إلا الهوامش"[٢]، فهي لا تتموضع في قلب الهامش مع جماهير المخيم، وخيامها/بيوتها تقع في برزخ بين (الخيمة الدنيا) و(الخيمة العليا)[٣]. يصير غياب الأبعاد النفسية لهذه الشخصيات، والحال، قابلا للتبرير، فهي شخصيات، مع اختلاف في تفاصيل شكلية، تقوم بوظيفة ضمنية واحدة، وتشكل مجتمعةً "نمطا" بعينه هو الشخصية المساندة لفعل العناصر الثورية التي يصدرها الهامش إلى المركز، لحمزةَ شط العرب، ومن يعمل في حقل جاذبيته من المقاتلين.

(١) من الروايات البارزة في هذا السياق على سبيل المثال: رواية " تعالي نطير أوراق الخريف" لحسن حميد، ورواية "حليب التين" لسامية عيسى.

(٢) درويش، محمود، الأعمال الجديدة، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٧٦.

(٣) الإحالة هنا على مقولة غسان كنفاني "خيمة عن خيمة تفرق، ينظر: كنفاني، غسان: أم سعد، ص ٢١.

تَردُّ الطريقة التي تقدم بها شخصية حمزة شط العرب هذه الرواية إلى فضاء الروايتين السابقتين، وتكشف عن تطابق أثرها الكلي معهما. حمزة شخصية شاطرية (من الشاطر حسن) الذي يفعل دون أن يطرح أسئلة[١]، والمهمة الخلاصية التي يضطلع بها لا تحتمل، ضمن التصور الفولكلوري للتحرر[٢]، العِثار، ذلك لأن حاملها مسلح بالحق، وعدوه مسلح بالباطل، ومآل منطق الحكاية الشعبية ينتصر للأول، ويبطل معادلة الإمكانات، ويحضر الحكاية إلى حالة ثبات. يستغرق يحيى يخلف في أسطرة هذه الشخصية لدرجة يمكن معها تخيل حمزة قادرا على أن يمشي على ماء البحر الذي يحرس شطآنه و"يحرس معه بستان قلبه وحدائق فكرته، ويستقبل مطلع النور"[٣]، و"يفكر بعشر قضايا معقدة في وقت واحد"[٤]. لم تكشف لنا الرواية، وهي تقرّب حمزة من الأبطال الرسوليين في أدب جبرا إبراهيم جبرا[٥] وترهص ببطل مشابه يركب الريح[٦]، بماذا كان يفكر، أو ما هي النتائج التي تحققت نتيجة تفكير من "ينتمي إلى اليقظة والانتباه"[٧] و"يرى الأشياء بالعين المجردة والتحليل الصائب"[٨].

من ضمن ما حققته هذه الرواية، وللشرط التاريخي كلمته هنا، أنها بدأت تنتقد عناصر تابعة لمنظة التحرير باعتبارها عناصر فاسدة و/ أو خائنة[٩]، وهذا لم يكن متاحا تماما من قبل بسبب الهالة التي كانت تغمر المنظمة في أزمنة صعود الثورة حتى الخروج من بيروت. جدير بالتنويه أن مفردة "عناصر"، هنا، لا تحيل على شخصيات من عيار المختار، التي قدمها غسان كنفاني ورشاد أبو شاور، إنما على عناصر تنضوي تحت جناح الثورة، وتحتل مراكز في التنظيم، ولها تأثير على فعل بقية العناصر يمكن أن يفوق تأثير مقاتل من طراز رفيع مثل حمزة شط العرب[١٠]. يبقى مع ذلك، وهذا

(١) تصف ليانة بدر في رواية لها عن المخيم (بوصلة من أجل عباد الشمس) الأشبال المرشحين للالتحاق بصفوف الثورة بأنهم يكبرون دون أن يطرحوا أسئلة، ينظر: بدر، ليانة،: بوصلة من أجل عباد الشمس، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧١.

(٢) دراج، فيصل: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٧.

(٣) يخلف، يحيى: نشيد الحياة، ص ٨٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٥) حول صورة البطل في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ينظر: دراج، فيصل: الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٨، ص. ٢١١-٢٠٧.

(٦) الإحالة هنا على البطل الفانتازي الذي قدمه يخلف في رواية متأخرة له عنوانها "راكب الريح".

(٧) يخلف، يحيى: نشيد الحياة، ١٤٩.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٩) الإحالة هنا على شخصيات مثل سعيد المتعاون مع الإسرائيليين، والذي تعرّف على الزهيري (الفران) وهو يلبس كيسا على رأسه حتى لا يتحقق أحد غير مرغوب فيه من شخصيته. المصدر نفسه: ص ١٨٣.

(١٠) المناضل أحمد الشرقاوي الذي يعمل تحت إمرة حمزة شط العرب لجأ إلى المتعاون سعيد حتى يحصل على سلفة أو إجازة من مكاتب التنظيم لكي يتمكن من زيارة خطيبته التي تسكن بيروت. ينظر: المصدر نفســه: ص١٣٠-١٣١.

تذكير بالنقد الحيي، أن نقد هذه العناصر لا يصير باعتبارها حجارة أساس تشكل مع غيرها من العناصر جامع بناء المنظمة الهيكلي، بل باعتبارها عناصر مارقة، أو ثآليل تظهر على السطح، ما يوحي بهامشيتها ومعقولية القدرة على تخلص المؤسسة السريع، وإن نظريا، منها.

يظل النصر، رغم أنف العدو المهزوم بباطله، حليفَ البطل حمزة شط العرب المؤَسطر في قدرته على تحقيق الخلاص، ويظل حليف من يعملون في حقل جاذبيته. هكذا تحقق الرواية، مع ارتباط لوجستي غير مفهوم تماما بقيادة الثورة في ظل الاجتياح الإسرائيلي، نصرا فولكلوريا في زمن سقوط بيروت ومآلات الحرب الكارثية على المنظمة؛ فقد عاد حمزة ورفاقه من مواقعهم بعد انتهاء الحرب إلى مكان تجمّع فيه سكان البرزخ عند فلاح في الجبل، وتركوا بقية سكان "الهامش" ليلقوا مصيرهم المجهول، وناموا تحت قرص الشمس التي ألقى صبي الأرملة زوجة الشهيد بسن الحليب إليها، وردد، في استكمال للمنظومة الفولكلورية هامسا: "يا شمس يا شموسه، خذي سن الأطفال، وأعطيني سن الرجال"[١]، سنَّ أبيه الشهيد الذي لا يعرف المغتبطون بتضحياته له اسما، تماما كما لم تعرّف الرواية باسم ابنه، إذ هو امتداد طبيعي لفعل أبيه الخلاصي الذي يحقق نصرا في أزمنة الهزائم الممكنة كلها.

تتحكم الروايـــات التي مرت، وروايات فلسطينية أخرى غير قليلة[٢]، إلى لازمة سردية يصير معها تقديم المخيم مجردا، جوهره العذاب الذي يقود إلى الثورة، ليصير العذاب، بذلك، مجردا بذاته، ويبقى غير ملموس، فالجزء فيه يُذكر لإرادة الكل[٣]. صحيح أن القارئ يتعرض في هذه الروايات لأحزان فلسطينيين من سكان المخيمات، لكن الصحيح أيضا أنه لا يستطيع أن يحس أو يلمس دموعها. لقد حدّ تكرار هذه اللازمة من حجم الانحراف عن المألوف، وعطل، بالتالي، من إمكانيات تشكيل آفـــاق انتظار جديدة من طرف القراء، ومن إمكانيات تحقق المسافات الجمالية الفاصلة بين أفق الانتظار القائم والأفق الذي يمكن أن تتحرك فيه انحرافات الأعمال الأدبية عن هذا المألـــوف[٤]. صار

(١) في هذا تحوير للمقولة الشعبية " خذي سن الحمار وأعطيني سن الغزال"، المصدر نفسه: ص ٢٢٣.

(٢) للاطلاع على قائمة بالروايات التي تقارع ثيمة المخيم ولا تخرج عن إطار روايات عينة الدراسة، ينظر: إبراهيم، بشار: المخيم في الرواية الفلسطينية، ص ٤٠١-٤٠٠.

(٣)علوش، سعيد: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص ١٨.

(٤)حول الانحراف عن المألوف وأفق الانتظار والمسافة الجمالية ينظر: حمودين، علي، وقاسم، المسعود: "إشكالات نظرية التلقي: التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء" مجلة الأثر، كلية الآداب في جامعة قاصدي مرباح الجزائر، عدد ٢٥، حزيران ٢٠١٦، ص٣٠٨.

صار تمثيل المخيم في الأدب أقربَ إلى خط إنتاج مكدونالدي تحكمــه معايير صــارمة[١] "تُعَقْلِنُ"[٢] فعل الإنتاج، وتضيع فرادة المنتج، وتصادر حق المتلقي في التأويل، ذلك لأنه قادر على أن يستشرف أو يتنبأ بما سيكون عليه المنتج أصلا. لقد قدمت هذه النصوص، بحسب تنظيرات الشكلانيين الروس، جرعة مفرطة من أتمتة "Over-automatization" فعل التلقي[٣].

تبدد في هذه الروايات، وفي غيرها بالضرورة، الغنى الهائل للتجارب الإنسانية الملموسة غير المجردة التي تعود إلى سكان هامش الهامش، أي سكان المخيم الذي هو هامش بالنظر إلى محيطه، ومُتَوَزِّعٌ، بالنظر إلى ذاته، على هامش ومركز. هكذا ظل سكان هامش الهامش في الروايات واقعين تحت سلطة مثنّاة: سلطة المركز الذي يتغذى أصلا من إمدادات الهامش، وسلطة السرد ذاته الذي انشغل بالخيمة العليا متنافذا، بلاغيا، مع صعود المد الثوري. لقد خلق ذلك كله حكاية كبيرة واحدة بقفلة محددة، تغفل "تفاصيل الحياة التي هي في الواقع منظومة هائلة من السرديات"[٤]، وتجمّد تاريخ الناس في أطرِ وظائفها الدراماتيكية المحددة دون التفات إلى حقيقة أن للتاريخ (الصغير منه والكبير) "عشرات الروايات المختلفة"، و"حين يجمد في رواية واحدة، فإنه لا يقود إلا إلى الموت"[٥]، حتى لو ظل يعج بكل النهايات اليوتوبية[٦] التي تكرز بحياة أفضل.

---

(١) هذه المعايير هي: الفعّالية (Efficiency) والاستشراف أو التنبؤ (Predictability)، والحسابية (Calculability)، والضبط (Control)، ينظر:

Ritzer, George, "The MacDonaldization of Society", Journal of American Culture, Vol. 6m No. 1, 1983, pp100-107.

(٢) حول مفهوم المبالغة في فكرة العقلنة "Rationalization" التي تكبل عمليات الإنتاج عموما داخل قفص حديدي، ينظر: فيبر، ماكس: الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة محمد علي مقلّد، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت. ص١٤٧-١٤٩.

(٣) لمعاينة تفصيلات أطاريح الشكلانيين الروس بخصوص أتمتة التلقي ضمن تنظيرات فكتور شكلوفسكي، ينظر:

Rayan, Michael (ed.): The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2011, p 145.

(٤) يخلف، يحيى: ماء السماء، ط١، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٨، ص٥ .

(٥) الإحالة هنا على الاقتباس الاستهلالي الوارد في مطلع هذه الدراسة.

(٦) اليوتوبيا من حيث هي رغبة في طريقة أفضل للوجود والحياة، ينظر: بنيت، طوني، وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص ٧١٨.

المحور الثاني: الرواية الفلسطينية بعد أوسلو وانحسار البلاغة الثورية

بدأ الفضاء الثوري الفلسطيني العام ينحسر، والأشياء لا تصير بغير إرهاصات[١]، مع حرب عام ١٩٨٢، ثم خروج المنظمة من بيروت، وما تزامن مع الخروج من تمرد جماعات/تنظيمات، أو تحقق ثبات قدم مجموعات/تنظيمات جديدة، ليصل الأمر ذروته مع توقيع اتفاقية أوسلو التي جعلت من فواعل الفضاء الثوري العام فواعلَ في سلطة حديثة التشكل، وأحدثت بذلك تحولا جذريا لم يعد بعده شيء كما كان سابقا.

لم تسلم السردية الأدبية الفلسطينية في الفضاء المنحسر هذا من التحوّل/ الانحسار هي الأخرى، فقد طرأ على "ميثاقها" تحولات كثيرة منها: انحسار البطل الثوري؛ والانحراف نحو اليومي والعادي بعيدا عن الأيديولوجي الذي ظل مشغولا بالخيمة العليا؛ ومقارعة العادي "الذي يضيع على العين العادية في زحام الحياة"[٢]؛ وتوثيق حكاية الناس "الذين استطاعوا أن يواجهوا بالحياة مكر التاريخ"[٣]؛ وتفكيك مؤسسة العواطف الجماعية والعناية بتفاصيل حياة الفلسطينيين اليومية. برز أيضا، بعد انحسار الفضاء العام وفض ميثاق السردية الفلسطينية، البطل المتردد، والمهزوم، والشكاك، والخائن، والنفعيّ[٤]، وبرزت بطولات المهمشين والمجانين وأصحاب الأصوات الخفيضة[٥]، وتكرست روايات روايات النهايات المأساويّة على حساب النهايات اليوتوبية[٦]، وانحسر الأدب المأخوذ بتوفير الإجابات القطعية الجاهزة[٧] حين انفلت، في تمثيله للمخيم على الأقل، من سلطة النموذج[٨].

---

(١) من هذه الإرهاصات: برنامج النقاط العشر التي أقرها المجلس الوطني الفلسطيني عام ١٩٧٤، ونص وثيقة إعلان الاستقلال، وبداية التراجع عن بعض بنود الميثاق الوطني ١٩٦٨.

(٢)ا لعبارة للدكتور إحسان عباس، وقد وردت في مراجعته لمجموعة قصصية لسميرة عزام أشار فيها إلى قدرة الكاتبة على إعادة صياغة المألوف في الأدب وجعله مدهشا، ينظر: عباس، إحسان: " ... وقصص أخرى"، الآداب، بيروت، العدد ٨، أيلول١٩٦٠. ص٣٥.

(٣) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ٥.

(٤)حول هذه الأنماط من البطل ينظر على سبيل المثال رواية: العيسة، أسامة: المسكوبية، فصول من سيرة العذاب، ط١، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، ٢٠١٠.

(٥)لمعاينة هذه الأنماط من البطل ينظر رواية: العيسة، أسامة: مجانين بيت لحم، ط١، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٣.

(٦) للاطلاع على هذا النمط من الروايات ذات النهايات المأساوية/السوداوية أو الديستوبية ينظر رواية: عيسى، سامية: حليب التين، ط١، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٠م. وينظر رواية: يحيى، عبّاد: القسم ١٤، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ٢٠١٤.

(٧) ينظر على سبيل المثال رواية: أبو الحيات، مايا: حبات السكر، ط١، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ٢٠٠٤.

(٨) يجدر التنويه، مع ذلك، إلى أن انحسار إنتاج الأدب الذي يضج بالبلاغة الثورية لا يعني انحساره في القراءة؛ فنصوص غسان غسان كنفاني، مثلا، لم تفقد ألقها في التلقي والدرس؛ لأسباب متعلقة بشخص غسان وتاريخه النضالي، ولأسباب فنية رفيعة، ولأخرى ذات علاقة بالزمن الثوري/الطوباوي الذي لم يتمكن الفلسطينيون، مسلحين بسلامٍ ظل ناقصا، من مسحه من ذاكرتهم أو ذائقتهم.

أولاً: رواية "ماء السماء" ليحيى يخلف

يشكل انحسار البلاغة الثورية في ماء السماء (٢٠٠٧)، وقد جاء متساوقا مع انحسار البلاغة الثورية في الخطاب السياسي للمؤسسة الرسمية، أهم العلامات الفارقة لهذه الرواية. لقد صار القارئ، في ظل هذه الظروف، غيرَه قبل توقيع الاتفاقية أيضا، فحالة التناص[١] التي يعيشها مع شروطه المحيطة غيّرت من ذائقته الأدبية، وغيّرت من أفق توقعاته وتكوّن لحظات تلقيه الجمالية، ولم يعد بمكنته أن يعلّق رؤيته للعالم،ويقرأ نصوصا تنتج الآن وتقول ما كانت تقوله النصوص قبل توقيع الاتفاقية. تنسحب مسألةُ التناصِ وتشَكّلُ الرؤيةِ على الكاتب كذلك، فهو الآخر لا يمكن أن يكتب نصوصه، بغض النظر عن موضوعاتها وأزمنة أحداثها، من غير أن يكون متأثرا ومتشبعا "بالتيارات الفلسفية والفكرية التي يعاصرها... إذا غالبا ما تتسرب الأصداء والتناغمات المتعلقة بالأفكار السائدة والمهيمنة في حقبة ما إلى ثقافة المبدع سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية فتنعكس على أسلوبه أو نهجه في الكتابة"[٢].

هكذا انفلتت رواية "ماء السماء" من سلطة النموذج، وحققت في انفلاتها هذا خطابا بديلا للخطاب الذي صار تفصيله في المحور الأول، فقد أعلن يحيى يخلف في مستهل روايته هذه عن اتفاق قص[٣] يرهص بانشغالها المختلف عن انشغال ما سبقها من روايات[٤]. يقر يخلف في اتفاق القص هذا بأن تفاصيل حياة اللاجئين "التي هي في الواقع منظومة هائلة من السرديات التي تمتلك الإيقاع الحزين وصراع البقاء"[٥] قد أُغفلت، ويقر أيضا بأن انشغال روايته الأساس هو الانتصار، لـــ" أولئك البسطاء الذين استطاعوا أن يواجهوا [بالحياة] مكر التاريخ"[٦].

(١) التناص بمعناه الواسع هو المجاورة أو التعرض للتجارب التي تشكل أو تعيد تشكيل تجاربنا باستمرار، ينظر: حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٦٦-٤٧.

(٢) بوعزة، محمد: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦، ص ٢٠.

(٣) يتحقق اتفاق القص بأكثر من كيفية، بعض الكيفيات صريح، وبعضها الآخر ضمني تمليه تقاليد النوع الأدبي، للاستزادة، ينظر: زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٢.

(٤) تشير هويدا صالح، وفي تأثر واضح بمقولات جيرار جينيت في كتابه "عتبات"، إلى أن عتبات النص، أو ما يمكن أن يطلق عليه أيضا هامشه (مقابل المتن)، "تشكل حالة نصية طباعية إحالية ومرجعية ترتبط بكلمة أو عبارة أو فقرة أو مقطع بطريقة محددة. فقد يكون الإهداء الذي يكتبه الكاتب في بداية النص، والذي قد يراه القارئ هامشا لا يؤثر كثيرا في النسق الدلالي للمتن، قد يكون الإهداء هو مدخل مهم لقراءة النص، وهامش مواز للنص المركزي"، ينظر: صالح، هويدا: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٤٢.

(٥) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ٥.

(٦) المصدر نفسه، ص ٥.

من إفضاءات عتبة اتفاق القص التي تحققت في المتن، أن هذه الرواية تحوّل طاقة جذبها بعيدا عن المركز، وتظل وفيةً لحيوات ناس الهامش التي أهملتها الروايات السابقة بشكل لافت، ووفيةً لغنى سردياتهم الخاصة التي تبتعد عن تنميط المعاناة، وعن استثمارها لغايات بناء جسر يقطع البعد الزمني بين تشكل المخيم وتشكل فضائه الثوري في المركز. صحيح أن القارئ يجد في هذه الرواية محاربين من طراز رفيع، لكن الصحيح أيضا أنهم يحاربون من غير سلاح، ومن خيمة الهامش التي ظلت البلاغة الثورية تتجاوزها، أو توظفها، لكيما تصل إلى خيمة المركز. يمكن، من زاوية نظر أخرى، لكنها غير مختلفة أو بعيدة، اعتبار رواية يحيى يخلف هذه هامشا للمتن/ المركز، فهي رواية عبرت عما لم يستطع المتن السابق لعينة روايات قبل أوسلو أن يعبر عنه. هكذا تحضر مفردة الانفلات التي سبقت الإشارة إليها أساسيةً ومؤسسة في هذا السياق، فالرواية شكلت نوعا "من الانزياح المنفلت من قبضة المركز(ية) المؤسسية، وهي بذلك يمكن أن توسم بأنها رواية عبرت عن المسكوت عنه، أو ما لم يحتمله المتن في جوفه"[١] إبان صعود البلاغة الثورية، وركزت اهتمامها حول حياة البسطاء الذين واجهوا بالحياة مكر الحياة حين ظلوا عاديين في ظروف غير عادية.

اهتمت هذه الرواية، وهي تلاحق الشخصيات وتقربها عميقة من المتلقي، بالعادي الذي يضيع على العين العادية في زحمة تدافع المقولات الثورية، واهتمت باليومي، وبالصغير الملح الذي يدفع إلى مواجهة بطش الحياة في ظروف يحتاج العيش تحت شرطها بطولات يومية وصغيرة، لكنها، في الوقت نفسه، متناهية في الكبر؛ ذلك لأن تعاقبها وتراكمها يحرس إمكانية استمرار الحياة. لم تصنع النكبة، في الحقيقة، شخصيات هذه الرواية، بل أحضرت أفضل ما عندها، لتظل صامدة تتقن فن العيش في ظروف طويلة واستثنائية، وتتقن تخليق تعاطف المتلقي مع آدميتها. يعيش القارئ سنوات المخيم مع شخصيات الرواية المؤنسنة سنةً بسنة، منذ تأسيسه حتى نهاية الخمسينيات تقريبا، ويعاين هذه الشخصيات وهي تثير، بالقول و/أو بالفعل، ضجيج الحياة من حولها، وتتغلب على القسوة بالابتسامة، وعلى المرارة بالخيال، فالحياة تمضي والأشياء تواصل دورتها[٢].

لا يسكن مخيم الرواية أناس فضائيون أو أثيريون يصعب التعرف على ملامحهم المرمّزة، بل يسكنه الأرضيون الذي ينتمون بالأصل إلى وطن أرضي هو قرية سمخ. أبناء مخيم رواية ماء السماء، يكتسبون مهارات في كرة القدم وكرة السلة ورياضة الملاكمة[٣]، ويعودون في المساء إلى بيوتهم التي تعبق برائحة طبيخ، ويحتفظون بشهوة الحديث ويحتفظون بشهوة السهر، ويقهقهون لأن الطرفة تضحك

(١) صالح، هويدا: الهامش الاجتماعي في الأدب، ص ٤٠.

(٢) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ٢٣، ٢٧، ٢٨.

(٣) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ٧٢.

وكثرة الهمّ تضحك[١].لقد روضت الحياة شخوص الرواية على الانتظار، ولم تغفل عن تصويرهم وهم يلعبون السيجة والبرسيس[٢] رغم امتلاء حياتهم بالذل والمرارة، وصوّرتهم وهم يتزوجون أو يتحضرون لممارسة الجنس الذي تهيّيء النساء نفسها له بنزع الشعر الزائد عن الأبدان، وحين ضربت العاصفة الثلجية المخيم بضراوة ثوّرت شهوتهم لشيّ الكستناء[٣]، ولم تُستخدم معادلا موضوعيا (Objective co-relative) لإثارة الحنين الذي يفرخ ثورة تتحقق معها العودة الحتمية إلى بيوت الوطن الدافئة. هذه رواية تحول مركز الجذب نحو الداخل/ البيت الذي هجره سكان المركز حين توطنوا في مقولاتهم الثورية، فأحداث كثيرة مرت ودخلت البيوت من أبوابها ونوافذها[٤]: بيوتاً أرضية يسكنها أناس لا ينسون واقعهم المأساوي، ويشتمون الزمن الغدار، ولا يتخيلون بطلا فولكلوريا يحضر عذابهم إلى نهاية سعيدة قبل النوم، ذلك لأن خيالهم يظل مشدودا إلى الجاذبية الأرضية[٥].

ما يميز شخصيات هذه الرواية كذلك عن شخصيات الروايات التي سبقت، أنها غير مثقلة بحمولات رمزية من أي نوع، وعذاباتها لا تقدم مجردة ليراد منها الكل الفلسطيني في مخيمات الشتات. تنجح الرواية، وقد أقصت نفسها عن هذا التجريد، في تفكيك مؤسسة العواطف الجماعية، وفي مقاربة هموم الأفراد التي تلتحم في هم مشترك عام هو اللجوء، لكن دون أن يغيّب التحامها العلامات الفارقة لأصحاب الهموم. لقد نجح يحيى يخلف في أن يخلص روايته هذه، خلافا لروايته نشيد الحياة، من الشخصيات النمطية، واستطاع أن يقدم مجموعة شخصيات حية لم تفصّل على قياسها وظائف محددة تحملها لتبني مورفولوجية الحكاية التي تصعّد إلى لحظة تأزم تؤدي إلى ذروة ثورية يتحقق معها خلاص افتراضي من نوع ما. إن شخصيات مثل البسة وبدرية وراضي والحاج حسين تمكّن المتلقي من ملامستها وهي تتكون متطورة أمامه، ذلك لأن حزنها وفرحها لا يقدم مجردا في رزمة شقاء جمعي، بل يقدم في سياق سيرة جمعية يشكل تراكمُ الهموم واسترجاعُها مروياتِها المختلفةَ. تعرض الرواية، في بداياتها، مشهدا لشخصياتها وقد عُبّئت في شاحنة تسافر باتجاه المخيم الذي بدأ بالتكون على هامش مدينة إربد، ويؤكد الراوي، في عبارة ملتزمة باتفاق القص، أن لكل شخصية من هذه الشخصيات "آلامها الخاصة في هذا الواقع الجديد"[٦]، لتصير الرواية، بالنتيجة، رواية حوارية[٧]

(١) المصدر نفسه، ص ٨٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٥.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٩٢.
(٦) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ٣٢.
(٧) عن مبدأ الحوارية في الرواية، ينظر: يوسف، أحمد، "بلاغة المحكي ومنطق الحوار قراءة في حواشي الكتابة وهوامشها"، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار– عنابة، الجزائر، عدد ٢٣، كانون ثان ٢٠٠٩، ص ١٥.

غير محكومة بصوت علويّ متفرد يجعل من كل الأصوات المحيطة جماعة تابعة تردد بلاغته الثورية الأثيرة.

في توصيف لـــ "عودة" عناصر جيش الإنقاذ من معركتهم إلى منطقة الأغوار الأردنية حيث حطت الرحال بالمشردين من قرية سمخ، يتحدث الراوي عن "أشباح الرجال" الذي ظهروا على الضفة الأخرى للنهر، ويصفهم بأنهم "ظلوا يحاربون بلا أمل"(١). وفي موقع آخر على لسان إحدى الشخصيات، تصير الإشارة إلى المقاتل منهم يعود "من دروب العتمة والضياع ... بحثا عن يقين أو عن معنى"، وكيف يتحول إلى مجرد "فلسطيني تائه"(٢) لم تسعفه البنادق التي تشبه العصي أو جذوع الأشجار الجافة(٣)، على دحر الشر الذي ظل مهزوما بباطله في الروايات السابقة. تأتي عبارة "البحث عن يقين" مركزية في ترسيمة الخطاب البديل الذي جاء ليرض يقينية الروايات السابقة، وفي الرواية فيض من الإشارات إلى أن البنادق القديمة والصدئة لا تحرز نصرا الآن أيضا، ولن تنقذ الخائفين والمكسورين من واقعهم المرير حيث انطفأ الحنين وذوت الأحلام(٤). يصل ناس مخيم "ماء السماء" إلى إلى مرحلة يستخفون فيها بإمكانيات التحرير، ولا يتشبثون بالأشبال أملا في المستقبل، فقد بيع الأشبال في الرواية كما بيع ابن التركملي للإنجليز(٥)، ومن بقي منهم لا يكبر وعيناه معلقة بفوهات البنادق، بل بل يكبر في زمن الشقاء والنكبة(٦). في حوار دال على غياب التشبث بمفردات البلاغة الثورية في مخيم لا يفج منه سوى البؤس وانعدام الرؤية والرؤيا، تقول الحاجة خديجة التي قلما تتكلم: "إيش هالخبر! يعني رجعت لنا البلاد؟" وتجيبها العمة حفيظة غير متلعثمة، وبالسخرية المرة المضمنة في السؤال نفسه: "وحّدي الله يا حاجة"(٧)، وكذا تخاطب بدرية طليقها نجيب الهارب من سجن شطة الإسرائيلي قائلة: "كل شيء زائف، الأحزاب والتنظيمات، والقصائد، والأغاني، والخطب الحماسية، والمنشورات السرية، والجرائد ونشرات الأخبار. ضاعت البلاد ولن تعيدها بارودتك الصدئة وأحلامك في جبال تشتعل في ذراها النيران، وآفاق يندلع فيها اللهب"(٨).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٥) يخلف، يحيى: ماء السماء، ص ١٩٢.
(٦) المصدر نفسه، ص ١٩٢.
(٧) المصدر نفسه، ص ٨٠-٨١.
(٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

لم تغفل رواية ماء السماء، مع ذلك، عن ذكر الطلائع الثورية في المخيمات، ولأنها لم تحرق المراحل التاريخية لكي تصل لانطلاقة الثورة الحاضنة لكل هؤلاء كما صار في الروايات السابقة، لم تتجاوز، كذلك، الحديث عن انخراط بعض أبناء المخيم في حركة القوميين العرب، وفي الجماعات الإسلامية، وركزت على أحداث تاريخية أخرى، نحو التظاهر ضد حلف بغداد وسقوطه، والاحتفاء بتعريب الجيش الأردني. لقد تحقق مع تعدد هذه الانتماءات والانشغالات تعدد أصوات الرواية ومرجعياتها، وقُدمت فيها حياة ناس المخيم مفتوحة على احتمالات كثيرة "قيد الدرس"[١]. تسجل الرواية، وهي تصور في تعدد أصواتها ومرجعياتها الحياةَ التي قيد الدرس والمعاودة لا قيد اليقين، أن الثورة التي يمكن أن تُحضِرُ خلاصا تحتاج إلى كثير من التنظيم[٢]، فالناس شبعوا من الكلام والشعارات[٣] التي تَرْفَعُ في أزمنة البؤس سقفَ اليقينية على عمد الخيال غير المشدود إلى الجاذبية الأرضية، وتميّع الحاجة إلى مثل هذا التنظيم الذي شهدنا غيابه عن شكل العلاقة التي ربطت حمزة شط العرب بقيادته المركزية في رواية "نشيد الحياة"، النشيد الذي لم تصدح به حناجر الفلسطينيين حتى الآن.

ثانيا: رواية "مخمل" لحزامة حبايب

تفضي ثلاث عتبات خارجية، أو ثلاثة نصوص موازية، إلى انشغال رواية "مخمل"[٤] بهموم ناس المخيم المسحوقين ومخاوفهم؛ ما يجعلها قريبة، رغم الاختلاف الكبير في الأجواء والتفاصيل، من خط رواية ماء السماء التي أعلنت في اتفاق قصها المذكور عن انشغالها بالبسطاء والمهمشين الذين تشكل حيواتهم منظومة هائلة من السرديات الممكنة، والمتوارية خلف شعارات السردية الثورية في روايات المخيم قبل أزمنة أوسلو. أولى هذه العتبات، المتضافرة في الإفضاء، كلمةُ لجنة جائزة نجيب محفوظ للأدب التي استحقتها حزامة حبايب عن هذه الرواية، والعتبة الثانية بعضُ ما جاء في كلمة حزامة في حفل منح الجائزة الذي عقد في حرم الجامعة الأمريكية في القاهرة، والعتبة الثالثة تصريحاتُ حزامة الصحفية بعد حصولها على الجائزة. تضاف إلى هذه العتبات الثلاث عتبات أخرى داخلية مثل عنوان الرواية وغلافها، وهذه ستتم مقاربتها بشكل ضمني في سياق الحديث عن بعض تفاصيل الرواية وأجوائها وانشغالاتها.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

(٤) حبايب، حزامة: مخمل، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٦.

جاء في كلمة لجنة الجائزة أن مخمل "رواية فلسطينية جديدة، لا تدور حول القضية السياسية والمقاومة وحلم العودة، إنها عن الفلسطينيين الذين تمضي حياتهم دون أن يلتفت إليها أحد، أو تدوّن في الخلفية حين تحتل الدراما السياسية مركز الصدارة"(١). صحيح أن هذه العتبة تؤشر على انشغال الرواية بالبسطاء والمهمشين، لكنها تؤشر أيضا على موقف نقدي أساسه أن في الأدب الفلسطيني ما يكفي من الشواهد التي تسوّغ الاحتفاء بصفة انزياح هذه الرواية نحو الهامش وتركها للمركز الذي شكل انشغالا رئيسا في روايات فلسطينية كثيرة. هذا الموقف النقدي يؤشر، كذلك، على أدب فلسطيني جديد يستحق أن يحتفى به، فقد استطاع أن يشحذ طاقته التعبيرية من أجل الاستمرار والتعايش في ظل سياقات جديدة طرأت بعد اتفاقية أوسلو، ونسخت كثيرا من سياقات الماضي التي تسربت إلى ثقافة المبدعين، وانعكست على أساليبهم الكتابية.

تتكامل العتبتان الثانية والثالثة مع العتبة الأولى في الإفضاء إلى عوالم هذه الرواية التي تطاوع شرطها، ويتراجع فيها المخيم بتكوينه المقاوم، ويتحول- مجردا من أي تفصيلات ثورية- إلى تجسيد فعلي "لناس الحكاية الذين نحبهم، أو الذين يشبهوننا"(٢). وردت هذه العبارة المنصّصة في كلمة الكاتبة التي ألقتها بمناسبة حصولها على الجائزة المذكورة، وهي تتكامل مع ما جاء في واحد من الحوارات التي أجريت معها إثر حصولها على الجائزة، فقد أكدت أنها لم تكن في روايتها معنية "بتقديم طرح سياسي، أو استدعاء أدبيات الثورة، أو المناداة بالصمود، أو إطلاق مقولات فارهة (المخيم مصنع الرجال)"، وأن ما يشغلها هو "الالتفات إلى الإنسان الفلسطيني، القصة الأساسية والكبرى فعليا، والإنصات إلى همومه ونبش مخاوفه ورغباته المتوارية خلف الشعارات الكبرى"(٣).

في سياق النصوص الموازية هذه، ينتصب العلم المؤنث "حزامة" عتبة إفضاء مهمة تؤشر على طبيعة انشغال هذه الرواية ومناطق تركيزها، فحزامة المرأة الكاتبة والمثقفة تنزاح في روايتها باتجاه هامش الهامش، باتجاه النساء اللواتي يظهرن في النص ضحايا لتكوينهن الجندري، وضحايا لتكوين الرجل باعتباره نتاجا لمنظومة فكرية هو ضحيتها أصلا، وضحايا لواقع المخيم بوصفه تجمعا بشريا فائضا عن الوجود، ويمثل الهزيمة والخراب. هذه الرواية، والحال، تقدم المخيم كما خبرته امرأة، لكن الكيفية التي تتحصل بها الخبرة من اختبار المعيش لا تكون، كما يذهب منظرو الفينومينولجية النسوية

(١) من تقرير حول الرواية بمناسبة فوزها بجائزة نجيب محفوظ، ينظر: "حزامة حبايب تحتفي بروايتها مخمل في عمان"، جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية، www.aawsat.com، استرجع بتاريخ ٥-٥-٢٠٢٠.

(٢) من كلمة حزامة حبايب في حفل التكريم الذي عقد في الجامعة الأمريكية في القاهرة، ينظر: "مخمل حزامة حبايب"، مجلة العربي الجديد الإلكترونية، www.alaraby.co.uk، استرجع بتاريخ ٥-٥-٢٠٢٠.

(٣) من مقابلة مع حزامة حبايب بعنوان "الفلسطينية حزامة حبايب، مخمل رواية النساء العاشقات"، منشورة في جريدة الجريدة الإلكترونية، www.aljarida.com. استرجع بتاريخ ١-٥-٢٠٢٠.

خصوصا، محايدة تماما، فهي تتحصل، في الوعي أو في اللاوعي، تحت تأثير خبرات وافتراضات مسبقة[١]. يظل، رغم كل ما يمكن أن يقال عن الحيادية أو انعدامها، أن تقديم المخيم بهذه الطريقة لم يكن متاحا قبل تهتك هالة منظمة التحرير وخروجها من بيروت، ثم إبرام اتفاق أوسلو وسقوط البلاغة الثورية شبه التام.

بين واقع المرأة المزري وواقع الهزيمة والفقر والخراب الذي يذل الجميع معا، ويجعل الرجال يُسقطون عقدَهم وذلّهم وغصات فقرهم على كل جنس النساء مدعومين بمنظومة ثقافية تبيح لهم الكثير أو تتستر عليه، تصوّر الروايةُ واقعا يقترب من عالم ما بعد قيامي (Post-Apocalyptic)[٢] لا يحتاج الروائيون إلى إعمال خيالهم لتصوره. إنه واقع متحقق يفوق الخيال يعيش فيه الفلسطينيون بعد دمارهم الشامل بفعل زلزال النكبة الذي تركز تأثير ارتداداته على المخيمات. في هذا العالم المابعد قيامي المثقل بفضلات السماء والبيوت ورائحة الصنّة المبيتة[٣]، وبالخريطة [خريطة فلسطين] التي تبدو "لطخة فاقعة تسهم في مضاعفة البؤس"[٤]، تُحْضِرُ المرأةُ الكاتبةُ المرأةَ إلى صدارة المشهد، وتجعل للشخصية المركزية دالا اسميا، هو حواء التي تتحمل، لكن دون تجريد، قهر الأب والزوج والأخ والابن، وتموت ألف مرة قبل أن تموت ميتتها الأخيرة مقتولة على يد ابنها قيس الذي لا يخلو اسمه من دلالات معشّقة بذكورة موروثة.

حواء ابنة لرجل نشأ يتعقب الطفلات ويتحرش بهن، ثم أعاد اكتظاظ لحم الأجساد في بيوت المخيم رغباته الدفينة، وصار يتحرش ببناته الثلاث، خصوصا حواء التي تمتلك جسدا تفتح أنوثة منذ سن مبكرة. تولت الجدة نايفة تزويج البنات تباعا؛ لأنها تعرف، تماما كما تعرف الزوجة، ما يمكن أن يقدم عليه ابنها موسى لو ظل يلتصق بأجساد بناته، ووهبت جسد حواء لرجل مقزز في القلب والقالب، لتخفي بذلك جسَد حفيدتها عن رغبات موسى، وترميه في حضن رجل يستبيحه "بالحلال" على طريقته. ظل نظمي، اللحام الذي لا تفارقه زفرة الذبائح، يستبيح جسد حواء، وظلت هي تتعلم فن الانفصال، بالروح، عن اهتزازات بدنه فوقها، وواظبت تعيد في الخيال، على طريقة الست قمر، حياكة عالمها الجميل الموازي.

---

(١) حول الفينومينولوجية النسوية، ينظر:

What is Feminist Phenomenology? Rotman Institute of Philosophy, www.rotman.uwo.ca, retrieved in 2-5-2020.

(٢) حول الأدب القيامي وما بعد القيامي، ينظر:

Baldick, Chris: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York: Oxford University Press, 1991, p 14.

(٣) حبايب، حزامة: مخمل، ص ١٥، ٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٠.

في بيت الست قمر تتعلم حواء حرفة الخياطة، وتعثر خارج عالمها على عالم نقيض يعمق، من جهة، إحساسها بالمخيم الغارق بـــ"مياه الصرف القاتمة اللزجة"[١]، ويشكل لها، من جهة أخرى، ملاذا يمكن أن "ترتق" فيه هوة بين روحها والجسد المستباح، وتنعم بإمكانيات أن تُحِبَّ وتُحَبَّ، وأن تصير محض إنسانة. في بيت قمر يحضر المخمل أكثر من نسيج ناعم ومترف وذي رائحة تهفهف، يحضر مفهوما لا معنى له إذا كان معزولا عن نقيضه– عن عطن المخيم المزمن وخشونة العيش فيه. هكذا يتمظهر نسيج المخمل الناعم مجازا لحياة لا يمكن أن تحظى بها أنثى في النسيج الاجتماعي لمخيم البقعة، ومجازا للجسد المحتفى به، وغير المستباح، وغير المنفصل.

تتعلق حواء بعد طلاقها الذي جاء متأخرا برجل أرمل اعتقدت أنه أجمل الرجال لأنه يجيد الحزن والبكاء، وظلت تتحين الفرصة لكي ما تخبر ابنها قيس وأخاها الصغير عايد بأن الرجل، واسمه منير، ينوي الارتباط بها. بعد أن نقلت الخبر لقيس وعايد وظلت تنتظر ردة فعلهما، دفعت حواء حياتها ثمنا لهذا الحب، فقد ساء الخبر ابنها الذي لا يختلف عن أبيه أو حتى جده موسى، وساء أخاها عايد الذي ظلت تحميه بجسدها من سياط أبيه موسى التي كانت تنهال عليه كل صباح بسبب تبوله اللاإرادي، وفكّرا معا أن شرف العائلة الذي دنسته حواء حين التقت مرتين أو ثلاث مرات بمنير يستوجب القتل. في الليلة الثامنة، أي بعد أن ارتاح الرب من غضبته التي جاءت على شكل عاصفة ضربت المخيم لسبعة أيام، ينشط عايد وينشط قيس، ويذهبان إلى بيت حواء ويتناولان العشاء على مائدة الأم/الأخت التي تضرّجت بدمائها بعد أن أفرغ قيس رصاصات مسدسه في جسدها، الجسد المقموع الذي ظل يتوق إلى قطعة قماش المخمل المحمل بكل الدلالات.

مخمل رواية المكان الذي لم ترد حزامة حبايب أن تبهج جمهورها فيه، بل أرادت أن تمسكه من خناقه، وتدع كل شخصية مؤنسنة فيه تصبح فخـــا يقع فيه القارئ وهو يتنقل من وعي إلى وعي آخر غير متيقن من عدم يقينية الشخصيات التي تتحرك أمامه[٢]. هي رواية المكان الفائض عن الوجود، رواية مخيم البقعة الذي كان قبل أفول البلاغة الثورية معقلا مبكرا لطلائع المقاومة. لقد حققت هذه الرواية مع رواية ماء السماء الانزياح عن خط البلاغة الثورية ضمن شرط تاريخي معروف، وسيصير هذا الانزياح مع مرور الزمن، وبفعل ما يسميه باختين "سيرورة التكريس"[٣] من التقاليد

(١) حبايب، حزامة: مخمل، ص ١٥.

(٢) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، ط1، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٣٩.

(٣) بوعزة، محمد: حوارية الخطاب الروائي، ص ٢١-٢٢.

الأسلوبية للرواية، وسيحظى بالقبول من مؤسسة النقد وأطراف التلقي، ودون أن يتهم بفاحشة النشاز على الذوق العام الذي يظل أفق توقعه قيد التشكل وقيد الشرط.

الخاتمة

جاء هذا البحث مقاربة في تحولات تمثيل المخيم في الرواية الفلسطينية بين زمنين: ما قبل توقيع اتفاقية أوسلو مطلع التسعينيات من القرن الفائت وبعدها. ولتأسيس أرضية الحديث عن هذا المكان/ الفضاء الخاص، كان لا بد من تتبع تشكّل الفضاء الفلسطيني العام الذي تعينت مع تشكله خصوصيةُ فلسطين والفلسطيني في ظروف ما قبل الحرب العالمية الأولى. لقد تحققت أسباب الحداثة في فلسطين وبقية بلاد الشام مع بداية استعدادات السلطنة العثمانية لدخول هذه الحرب؛ والحداثة، في جانب مهم من جوانبها، تعني وعي الإنسان بالزمان وبالمكان، أي وعيه بذاته في الحيز الذي يشغله في زمان بعينه. كان يعتقد "العربي العثماني" الذي يسكن في بقعة جغرافية تدعى فلسطين أن وجوده على الأرض جوهر، ولم يُرضّ هذا الاعتقاد الذي تجذر لسنوات طويلة رَضَتَهُ الكبيرة إلا أثناء الحرب العالمية الأولى، وما ترتب عليها من انتداب بريطاني لفلسطين، وتكثفٍ لهجرة اليهود إليها من أركان الأرض الأربعة. لقد عين هذا الصدام مع الآخر، البريطاني واليهودي، الخصوصية الفلسطينية، وبدأ الوعي عموما يتشكل بطرق مختلفة عن الماضي الذي ظل راكدا لقرون. هكذا تشكل وعي مختلف بالمكان، ما جعل الحديث عن فلسطيني واع بفلسطينيته، وينتج أدبا فلسطينيا له خصوصيته ممكنا. تعرض البحث بعد ذلك لتعمّق الإحساس بالمكان والخصوصية مع وقوع النكبة، وبيّن كيف أن الأدب الفلسطيني جاء مطاوعا لشرطه الجديد، وسياقاته القلقة دائمة التحول منذ وقوع النكبة حتى الآن.

تكثّف، مع انطلاقة الثورة الفلسطينية بسنوات غير كثيرة بعد وقوع النكبة، تَشَكُّلُ فضاء ثوري فلسطيني جديد، وتركز في المخيمات على وجه التعيين، وتكثف، معه وفيه، صعود البلاغة الثورية في الخطاب الرسمي للمؤسسة السياسية الفلسطينية. أنتج الفلسطينيون، بالتوازي، أدبا يتصادى في ثوريته مع ثورية هذا الخطاب الرسمي، وحاز في كثير من المراجعات العربية والفلسطينية صفة الأدب المقاوم، وشكل ذائقة القراء، وتَوافَق دون انزياحات تذكر مع أفق توقعاتهم المرسوم. في الرواية الفلسطينية، وهي الجنس الذي تناول هذا البحث عينتين منه، صار تحديد عدد من العلامات الفارقة المتعلقة بتمثيل المخيم الفلسطيني على وجه الخصوص، فقد رصدت هذه الدراسة، بعد مقاربة عينتها الأولى التي تكونت من ثلاث روايات صدرت قبل أوسلو هي: "أم سعد" لغسان كنفاني، و"العشاق" لرشاد أبو شاور، و"نشيد الحياة" ليحيى يخلف، الكيفيةَ التي صار فيها تمثيل المخيم. جاء تأسيس الوعي الشقي الذي لا يصير الفلسطيني معه لذاته دون أن ينكرها لصالح الثورة أولى هذه العلامات، ثم تبعها تكوّن الرموز باعتبارها شكلا لرؤية العالم ومحفزا على الفعل، ومثورا للجماهير الفلسطينية عموما

ولناس المخيمات خصوصا، ثم حلم العودة المرتقبة، وواقع البؤس الذي يقود إلى الثورة التي تنطلق من المخيم- المكان الطارئ/ النفق الذي يعبر منه الفلسطيني إلى فلسطين بيقينية مطلقة تجد تبريرها في صعود المد الثوري والكفاح المسلح قبل الخروج من بيروت عام ١٩٨٢.

أظهر البحث في مقاربته للعينة الأولى أيضا كيف انزاحت الروايات في تناولها للهامش/ المخيم باتجاه مركزه، أي باتجاه خيمة "عليا" هي خيمة المقاومين، وكيف قَدّمتْ شخصيات مجردة مثقلة بالرموز إلى حد كبير، وكيف أن الإنسان الفلسطيني الذي يعيش في هامش الهامش لا يحتل مساحة تذكر فيها. لم تسلم هذه الروايا ت من رزمة علامات شفاهية نحو الثنائية الضدية (الخير والشر)، ثم متعلقات هذه الثنائية من بطل خلاصي مطلق الخير، مؤسطر أحيانا، يقابل شريرا مطلق الشر وينتصر عليه، فالشر المهزوم بباطله لا يقتضي مراجعة لنجاعة أدوات الخير في المواجهة. ظل اليقين، والحال، كلمة جوهرية مضمنة في الروايات الثلاث، فالمقاومة الخيرة ستحضر حالة الخلخلة الفلسطينية إلى ثبات من نوع الثبات الفولكلوري الذي نجده في قفلة الحكاية الشعبية، وصار الأدب يكتب على خط إنتاج قريب من خط الإنتاج المكدونالدي المحكوم بمحددات مسبقة، وتبدد، بالتالي، الغنى الهائل لتجارب ناس المخيم الإنسانية من غير المقاتلين، وظلت خيامهم منصوبة على هامشين: هامش المخيم وهامش السرد.

لم تسلم السردية الأدبية الفلسطينية من إملاءات الشرط التاريخي الجديد إثر تعرض الفضاء الثوري الفلسطيني لرضة الخروج من بيروت، ثم توقيع اتفاقية أوسلو التي أحضرت الحكاية الثورية الفلسطينية إلى تمامها الناقص، وحوّلت فواعل الثورة إلى فواعل في سلطة حديثة التشكل. هنا بدأ البحث بمقاربة عينته الثانية المكونة من روايتين صدرتا بعد توقيع اتفاقية أوسلو هما "ماء السماء" ليحيى يخلف و"مخمل" لحزامة حبايب، وعين فيهما سقوط البلاغة الثورية. انحازت الروايتان إلى توثيق سرديات الناس البسطاء الذين أعيد اكتشافهم واكتشاف مكانهم الهامشي العادي غير المؤسطر، ففي "ماء السماء" أعلن يخلف عن هذا الانحياز في اتفاق قص ورد في بداية الرواية وصار الالتزام به حتى السطر الأخير من رواية حيّدت أي حديث عن الفعل المقاوم لحساب المقاومة اليومية لناس المخيم العاديين، وتصديهم لبطش الحياة وجبروتها لكي ما يظلوا أناسا عاديين في ظروف الشتات غير العادية. توقف الفلسطينيون في هذه الرواية عن ممارسة طقوسهم اليقينية في العودة والخلاص، وصارت أحلامهم الشرعية مشدودة بخيوط الجاذبية الأرضية لا بخيوط الحلم والخيال.

في "مخمل" بيّن البحث أن حزامة حبايب قطعت في الانحياز لناس الهامش ميلا إضافيا، وقدمت، في رواية تتخذ من مخيم البقعة الآن مشهدا لها، أدبا يمكن أن ندعوه أدبا ما بعد قيامي. لم تركز هذه الرواية فقط على هامش المخيم الذي هو هامش بذاته، بل على هامش الهامش، على المرأة التي يكون

واقعها في المجتمعات البطريركية مركز جذب لتأثير ظروف الفقر والقهر، خصوصا في تجمعات بشرية تركت تتدبر أمرها بعد دمارها الشامل بفعل زلزال النكبة الذي لم يتمكن الأبطال الخلاصيّون في روايات العينة الأولى من وقف ارتداداته المستمرة حتى الآن. بدأت تتكرس في فضاء إنتاج المروية الأدبية الفلسطينية وتلقيها، مع هاتين الروايتين ومع روايات أخرى بالضرورة، انزياحاتٌ وآفاقُ توقع جديدة أدخلت الرواية الفلسطينية عصرا جديدا من سيرورة تكريس لم تكن، بحكم شروط تاريخية سبقت أزمنة أوسلو، متاحة تماما.

Reference:

`Abu al- Ḥayyāt, Maya. Sugar Grains.1st ed., al- Mu`assasah al- Filisṭ īniyyah li al- `Iršād al- Qawmī, Palestine, 2004.

`Abu Šāwar, Rašād. Lovers. Maktabat KulŠay`, Haifa, 2019.

`Ašraf, Manṣ ūr. Symbol and Collective Consciousness. 1st ed., Ru`ya li al- Našrwa al- Tawzīc, Cairo, 2010.

`Ibrahīm, Bašār. The Refugee Camp in the Palestinian Novel.1st ed., Ministry of Culture, Damascus, 2005.

al- `Asad, Nāser al-Dīn. Literary Life in Palestine and Jordan Until 1950. 1st ed., al- Mu`assasah al- carabiyyah li al-Dirāsātwa al- Našr, Beirut, 2000.

al- cayasah, `Usāmah. al-Maskūbiyyah: Chapters from the Biography of Torment. 1st ed., Manšūrāt Markaz Ugarit al- Ṭ aqāfī, Rammallah, 2010.

al- cayasah, `Usāmah. Madmen of Bethlehem.1st ed., DārNawfal, Beirut, 2013.

al- cīd, Yuma. Narration Techniques in the Light of the Structural Approach.3rd ed., Dār al- Fārābī, Beirut, 2010.

Badr, Layanah. Compass for Sunflowers. 2nd ed., Dār al- `Ādāb, Beirut, 1993.

Bennet, Tony, Lawrence Grossberg and Meagan Morris. New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society. 1st ed., Translated into Arabic by Sacīd al- ḡ ānimī, al- MunẔ Ẓ amah al- carabiyyah li al- Tarjamah, Beirut, 2010.

Būcazzah, Muḥ ammad. Dialogism and Narrative Discourse. 1st ed., Ru`yah li al- Našrwa al- Tawzīc, Cairo, 2016.

Darwīš, Maḥ mūd. I Don't Want This Poem to End. 1st ed., DārRiyāḏ al- Rayyes li al- Kutubwa al- Našr, Beirut, 2009.

Darwīš, Maḥ mūd. New Poems. 1st ed., DārRiyāḏ al- Rayyes li al- Kutubwa al- Našr, Beirut, 2004.

Drrāj, Faiṣ al. "Palestinian Literature from a New Israeli Perspective".`Awrāq Filisṭ īniyyah, no. 32, Autumn, 2019.

Drrāj, Faiṣ al. National Memory in the Arabic Novel: From Renaissance to Decline. 1st ed., Markaz Dirāsāt al- Wiḥ dah al- ᶜarabiyyah, Beirut, 2008.

Drrāj, Faiṣ al. The Misery of Culture in the Palestinian institution.1st ed., Dār al- `Ādāb, Beirut, 1996.

Eagleton, Terry. Criticism and Ideology. Translated into Arabic by Faḫ rīṢ āleḥ , al- Mu`assasah al- ᶜarabiyyah li al- Dirāsātwa al- Našr, Beirut, 1992.

Ḥabāyeb, Ḥuzāmah. Velvet. 1st ed., al- Mu`assasah al- ᶜarabiyyah li al- Dirāsātwa al- Našr, Beirut, 2016.

ḤāfeẔ , Ṣ abrī. Critical Discourse Horizon. 1st ed., DārŠarqiyyāt li al- Našrwa al- Tawzīᶜ, Cairo, 1996.

Ḥalāq, Boutros. "Place and Literature in the Arab Novel and Theatre".The Poetics of Space in Modern Arabic Literature.1st ed.,Translated into Arabic by ᶜimādᶜabd al- Latīf and Nuha`abuSadīrah, al- Markaz al- Qawmī li al- Tarjamah, Cairo, 2014.

Ḫalīlī, ᶜali. Heir Narrators.1st ed., Dār al- `Aswār, Acre, 2001.

Ḥammūdīn, ᶜali and Qāsem, al- Masᶜūd. "Issues of Receptive Theory: Term, Concept and Procedure". Majallat al- `Athar, Algeria, no. 25, June, 2016.

Hegel, Wilhelm Friedrich. The Phenomenology of Spirit. 1st ed., Translated into Arabic by Nājī al- ᶜūnallī, al- MunaẔ amah al- ᶜarabiyyah li al- Tarjamah, Beirut, 2006.

Hugh J. Silverman. Textualities between Hermeneutics and Deconstruction. 1st ed., Translated into Arabic by ḤasanNāẔ im and ᶜaliḤākimṢ āliḤ, al- Markaz al- Ṭ aqāfī al- ᶜarabī, Casablanca, 2002.

kanafānī, Ghassān. `Umm Saᶜd.Dār al- Rimāl, Cyprus, 2018.

kanafānī, Ghassān. Men in the Sun.Dār al- Rimāl, Cyprus, 2018.

Khoury, Elias. Gate of the Sun. 1st ed., Dār al- `Adāb, Beirut, 1998.

Marshall, Brenda. Teaching the Post Modernism: Fiction and Theory. 1st ed., Translated into Arabic by al- Sayyid `Imām, al- Markaz al- Qawmī li al- Tarjamah, Cairo, 2010.

Maurice, Cranston. Sartre. 1st ed., Translated into Arabic by Mujāhedᶜabd al- Munᶜim, al- Hay`ah al- Misriyyah al- ᶜāmmah li al Kitāb, Cairo, 1981.

Rwīlī, Mijān and al- Bāziᶜī, Saᶜd. Literary Critic's Guide. 5th ed., al- Markaz al- Ṭ aqāfī al- ᶜarabī, Casablanca, 2007.

Ṣ āleḤ, Huwayda. The Social Margin in Literature: A Sociocultural Reading. 1st ed., Ru`ya li al- Našrwa al- Tawzīᶜ, Cairo, 2015.

Weber, Max. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism.Translated into Arabic by Muḥ ammad Muqallad, Markaz al- `Inmā` al- Qawmī, Beirut, no date.

Yaḥ ya, Yaḫ lef. Anthemof Life.2nd ed., Dār al- `Ādāb, Beirut, 1990.

Yaḥ ya, Yaḫ lef. Sky Water.1st ed., Dār al- Šurūq, Amman, 2008.

Yūsef, `Aḥ mad. "The Eloquence of Narrative and the Logic of Dialogue".Majallat al- Tawaaṣ ul, Algeria, no. 23, January, 2009.

Zaytūnī, Laṯ īf. A Dictionary of Narratology.1st ed., Maktabat Lubnān Nāširūn, Beirut, 2002.

ᶜabbād, Yaḥ ya. Section 14.1st ed., al- Markaz al- ṭ aqāfī al- ᶜarabī, Casablanca, 2014.

ᶜabbās, `IḤsān. "…. And Other Stories".al- `Ādāb, Beirut, no. 8, Sept. 1960.

ᶜallūš, Saᶜīd. Dictionary of Literary Terms.1st ed., Dār al- Kitāb al- Jadīd al- Mutaḥ idah, Beirut, 2019.

ᶜīsa, Sāmyah. Fig Milk.1st ed., Dār al- `Ādāb, Beirut, 2010.

Webpages:

al- Bayyārī, Maᶜn. “Velvet of Ḥuzāmah, Ḥabāyib”. Majallat al- ᶜarabī al- Jadīd al- `Iliktrūniyyah, www.alaraby.co.uk.

al- Baḥ rī, Karīm. “The Palestinian Ḥuzāmah, ḤabāyibVelvet: The Novel of Women in love”. Jarīdat al- Jarīdah al- `Iliktrūniyyah, https:/www.aljarida.com/articles/1514909444051058600/.

“ Ḥuzāmah, Ḥabāyib Celebrated her Novel “Velvet” in Amman”. Jarīdat al-Šarq al- `Awṣ aṯ al- `Iliktrūniyyah,

https://aawsat.com/home/article/1210001.

"What is Feminist Phenomenology?"Rotman Institute of Philosophy, www.rotman.uwo.ca.

القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في شعر طرفة بن العبد: دراسة نحوية دلالية

د. حسين راضي العايدي*

تاريخ تقديم البحث: ٢٤/٩ /٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث:١٤/١٢/٢٠٢٠م.

ملخص

تناولت هذه الدراسة القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في شعر طرفة بن العبد؛ وذلك لربط النحو بالدلالة والحجاج، فربط الجمل بسياقها الحجاجي والتداولي يثري الدراسات النصية. وتمّ الكشف عن بعض القيم الحجاجية المقصودة في شعره، كالتوكيد والتعجب والالتماس والتضرع والتعظيم والتوجيه والإنكار والوعيد، أرادها الشاعر للتأثير في الآخر، ويدركها المتلقي لشعره في ضوء معرفته اللغوية والنحوية، وأكدت الدراسة أن الجمل الإنشائية والخبرية في شعره من الوسائل الحجاجية؛ ويقصد منها استمالة الآخرين إلى أفكاره ورؤاه لعالم مثالي خالٍ من الظلم، ويسوده العدل والإخاء والتكافل والمودة؛ لذا اكتسبت هذه الجمل خصوصية حجاجية في شعره.

الكلمات الدالة: القيمة – الحجاج– الجمل الخبرية –الجمل الإنشائية– الدلالة – التداولية.

* قسم اللّغة العربيّة جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Argumentative Value of the Structural Sentences in the Poetry of Tarfa Ibn El-Abd: A Semantic Syntactic Study

Dr. Hussein Radi Al-Aydi

Abstract

This study deals with the argumentative value of the structural sentences in the poetry of Torfa Ibn Al-Abd; this is to link grammar with significance and argumentations, linking the sentences to their argumentative and purposeful context which enriches textual studies. Some of the intended argumentative values were revealed in his poetry such as affirmation, exclamation, petition, supplication, adoration, guidance, denial and intimidation, which the poet wanted to influence the spectators, and the receiver of his poetry perceives them in light of his linguistic and grammatical knowledge The study confirmed that the constructive and informative sentences in his poetry are among the argumentative means which are intended to attract spectators to his ideas and visions of an ideal world that is free from injustice, and is controlled by justice, brotherhood, unity and affection. So, these sentences acquired an argumentative appeal in his poetry.

Keywords: value - argumentative - informative sentences - structural sentences - significance – purposeful .

المقدمة:

اهتمت الدراسات اللسانية وخاصة التداولية منها بدراسة الوسائل الحجاجية التي تسمح باستمالة الآخرين إلى الدعوى التي تعرض عليهم[١] للتأثير فيهم وإقناعهم بها، ويميل الباحث إلى أن القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في خطاب طرفة الشعري قد جذبت المتلقي؛ لما تحمله من معاني مؤثرة وعميقة.

وتعدّ دراسة الحجاج اللغوي في الخطاب الشعري بأساليبه وتقنياته ميداناً للدراسات التداولية والحجاجية التي اهتمت بدراسة السياق ببعديه المقالي والمقامي[٢]؛ للتعرف على مقصد المبدع منها، والمميزات الأسلوبية التي تجعل من هذه الجمل جاذبة لأسماع الآخرين[٣] ومؤثرة فيهم، وخلق فهم مشترك لعالم ينشده طرفة؛ لذا اخترت شعر طرفة بن العبد؛ ليكون إنموذج الغويا لبيان القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في شعره وذلك في ضوء التراث النحوي واللغوي والدراسات التداولية والحجاجية في العصر الحديث، وذلك لأهميته في إدراك دلالات النظام التركيبي وخاصة الجمل الإنشائية، وما ينتج عنه من تفاعل بين عناصر الجمل، والهدف ربط النحو والصرف بالدلالة والحجاج؛ للوقوف على مقصد المبدع في حجاجه.

هذه الدراسة تسلط الضوء على القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية كوسائل للتأثير والإقناع لاستمالة الآخرين (المتلقي والسامع)، ويلاحظ أن الجمل ارتبطت بالصحة النحوية في شعره؛ فاستشهد بشعره سيبويه في ثمانية مواضع من كتابه[٤] وخالفوه من بعده كذلك[٥]، كيف لا وهو شاعر المعلقات، تميز بقوة حجاجية حتى خُيّل للسلف الصالح أن شعره كلام نبي، فما هي حقيقة الحجاج في شعره؟، وما هي وسائله؟ وما مقصدها في شعره، وما دلالتها الباطنة، وما القيم الحجاجية لجمله الخبرية والإنشائية؟

---

(١) ينظر: الراضي، رشيد: "الحجاجيات اللسانية عند انسكوميرورديكرو"، عالم الفكر، المجلد، ٣٤، العدد١، يوليو –ديسمبر، ٢٠٠٥م، ص:٢١١.

(٢) ينظر: صولة، عبدالله: الحجاج في القرآن، ط٢، دار الفارابي، بيروت لبنان، ٢٠٠٧، ص٣٦٢–٣٦٣. عرض فكرة حجاج القرآن لشعراء العرب حول فكرة الحياة والموت "كل نفس ذائقة الموت" آل عمران آية ١٨٥.

(٣) ينظر: د. مبارك محمد رضا و د. غنتاب زهار صبيح، الفهم والتفسير نحو تحليل حجاجي للنصوص الإعلامية "مقاربة منهجية"، الباحث الإعلامي، العدد ١٦، ص٨.

(٤) استشهد سيبويه بثمان شواهد من شعره ينظر: الكتاب ١١٢/١، ٣٤٨/١، ٤٠/٣، ٤٩/٣، ٥١/٣، ٧٨/٣، ٩٩/٣، ٤/٤، ٢١٥/٤٤٠.

(٥) ينظر: الشمري، خليفه ماجد خليفه، الشاهد النحوي في شعر طرفة بن العبد، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٩، ص١.

كيف يتم التواصل بين النص الحجاجي والمتلقي[١]؟ هذا ما سأسلط الضوء عليه. والهدف من الدراسة أن أحدث تكاملا بين النحو والحجاج[٢] بل والمعجم وكل العلوم التي تسهم في توضيح علاقة النحو بالدلالة، فاللغة مرآة العقل[٣]، فالنظم التركيبي لجمله الخبرية والإنشائية ذات قيمة حجاجية، كالأمر والنهي والاستفهام والشرط والقسم، وهي تحمل قيمة حجاجية قوية يلمسها المتأمل من خلال شعره؛ مما دفعني لدراسة القيمة الحجاجية لجمله الإنشائية بغية الوصول إلى قوتها الحجاجية في استمالته الآخرين وإقناعهم برؤيته، واستعنت بالمنهج الوصفي التحليلي لمناسبته للموضوع، والمنهج التداولي لجسر الهوة بين النحو والدلالة، فالحجاج النحوي يساعد في فهم علاقة المبنى بالمعنى المقصود[٤].

ومن الدراسات السابقة مصادر النحو واللغة في القديم والحديث، ومن المصادر التي تناولت الموضوع في العصر الحديث:

١- الحجاج في القرآن من خلال خصائصه الأسلوبية، لعبدالله صولة.

٢- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، لسامية الدريدي.

ومن العنوان تظهر ماهية الدراستين، ولكن هذه الدراسة تختلف عنهما، حيث تدرس القيمة الحجاجية للجمل الإنشائية في شعر طرفة بن العبد.

٣- الروابط الحجاجية في شعر طرفة بن العبد مقاربة تداولية، حنان شلالقة، وسليمة سنوقة، مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية. جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي، الجزائر. ٢٠١٨. وهذه الدراسة لم يطلع عليها الباحث إلا بعد إرسال البحث للتحكيم؛ فتتشابه الدراستان في بعض الأمور، مثل دور الروابط الحجاجية في التأثير والإقناع في شعر طرفة، وتختلف دراسة الباحث عنها في دراسة القيم الحجاجية المقصودة من بعض الأساليب الخبرية والإنشائية كالأمر والنهي والاستفهام والقسم في شعره.

٤- قضايا الحجاج في شعر طرفة بن العبد دراسة موضوعية وفنية: رسالة ماجستير/ إعداد الباحث خالد عبدالفتاح شحات أحمد، كلية دار العلوم/ جامعة المنيا، مصر ، ٢٠١٨. وهي

---

(١) ينظر في هذا الجانب، د. غاليم محمد، بعض أسس التواصل التصورية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ص٢٢.

(٢) ينظر: د. مبارك محمد رضا و د. غنتاب زهار صبيح، الفهم والتفسير نحو تحليل حجاجي للنصوص الإعلامية "مقاربة منهجية"، الباحث الإعلامي، العدد ١٦، ص٩، وما بعدها.

(٣) جاكندوف راي: علم الدلالة والعرفانية، ترجمة عبد الرازق بنور، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠م، ص٤٧.

(٤) ينظر: جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ص٦٧، والعزاوي أبو بكر في الصورة المغايرة، مقال في مجلة طنجة الأدبية، العدد ٦٥، ٢٠١٥، ص١٢.

دراسة بلاغية حول التشبيه والاستعارة والكناية كما ورد في ملخصها، ولم يطلع عليها الباحث؛ لأنها مخطوطة (رسالة ماجستير)، ولم تنشر بعد، وتختلف هذه الدراسة عنها؛ لأنها تستهدف دراسة القيم الحجاجية للجمل الخبرية والإنشائية؛ لربط النحو بالحجاج والدلالة.

٥- دراسة أسلوبية لمعلقة طرفة بن العبد، زهرية شناني وحسنية طهراوي، مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج – البويرة– الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٨. تحدثت الدراسة عن البنية الإيقاعية في المعلقة، والجمل البسيطة والمركبة والتقديم والتأخير والأساليب الخبرية والإنشائية والصور البيانية فيها، وتتقاطع دراستي مع هذه في دراسة بعض الأساليب وتختلف عنها في دراسة الأساليب الخبرية والإنشائية في شعر طرفة عموما من منظور حجاجي.

٦- الشاهد النحوي في شعر طرفة بن العبد، خليفه ماجد خليفه الشمري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٩. تناول فيها الشواهد النحوية من شعره التي وردت في كتب النحو واللغة، وتختلف دراستي عنها؛ كونها تدرس نصوصا من شعر طرفة من منظور حجاجي لاستخلاص القيم الحجاجية من شعره؛ ولبيان سماته التأثيرية والإقناعية للآخرين في ظل وظيفة اللغة الكبرى التأثير والتواصل. وهناك دراسات أخرى نحوية ولغوية أخرى حول شعر طرفة، ولا ضير من التشابه والاختلاف، فمشكاة العلوم واحدة، وهدفي من هذه الدراسة ربط النحو العربي بالدراسات الحجاجية؛ لأنه يثري الدراسات النحوية.

التمهيد:

تعريف بالشاعر، اسمه ولقبه: "هو طرفة بن العبد بن سفيان البكري، شاعر جاهلي مجيد من الطبقة الأولى من أصحاب المعلقات، ومعلقته المشهورة: «لخولة أطلال ...»[(١)]، –وطرفة– بالتحريك في الأصل واحدة الطرفاء وهو الإثل.

(١) (ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (المتوفى: ٢٧٦هـ): الشعر والشعراء: ٤٩، والزَّوْزَني، حسين بن أحمد بن حسين، أبو عبد الله (المتوفى: ٤٨٦هـ): ٢٨، والبكري الأندلسي، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد (المتوفى: ٤٨٧هـ): سمط اللآلي: ٣١٩، والزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد الدمشقي (المتوفى: ١٣٩٦هـ الأعلام ٣/ ٢٢٥.

مولده: وُلد في البحرين في بيت عريق الأصل، فقد والده في سن مبكرة فنشأ يتيم الوالد ينفق بغير حساب فضيّق عليه أعمامه ورفضوا أن يعطوه حقه، وجاروا على أمّه، فظلموها حقها ويشير طرفة إلى ذلك في أبيات يقول فيها:

ما تنظرون بحق وردة فيكم ... صَغُرَ البنونُ ورهط وردة غُيَّبُ[١].

مكانته الشعرية: عدّ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (المتوفى: ٢٧٦هـ) بيت طرفة: [طويل]

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ... ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد[٢]

من الأبيات التي لا مثيل لها، لما يحمل من حكمة عظيمة مفادها، ستعلمك الأيام ما لم تكن تعلم دون أن تدفع مالا لأحد أو ترسله لذلك[٣]، وكأنه كره من الناس حرصهم على تتبع أخبار بعضهم تطفلا منهم[٤]، فقال ناصحا لهم ذلك، ستبدي: السين تدل على المستقبل القريب وهو وعد أخبر به طرفة على جهة التوكيد، والشطر الثاني تتميم للمعنى في الشطر الأول ويترابطان بالواو جمعت بين شطري البيت ستبدي ويأتيك، وفيهما توجيه حجاجي[٥] قائم على الوعد للمخاطب بأنه سيكشف الزمان- بمشيئة الله- ما كان يجهله على سبيل المجاز، هذه قيمة القولين الحجاجية وحكم ابن عباس رضي الله عنه على البيت السابق بأنه كلمة نبي كما ذكر ابن قتيبة في عيون الأخبار "حدّثني أبو الخطاب قال: حدّثنا معتمر عن ليث عن طاوس عن ابن عبّاس قال: إنّها كلمة نبيّ"[٦]، وفي هذا مثلان من أشرف الأمثال[٧]، وَفِي حديثِ عليٍّ رَضِيَ اللهُ عَنهُ، وَقد سُئِلَ عَن أَشْعَرِ الشُّعَراءِ، فقالَ: إِنْ كَانَ وَلَا بُدَّ فالمَلِكُ الضِّلِّيلُ. يَعْنِي امْرَأَ القَيْسِ، وَفِي العُبابِ. قيلَ أَشْعَرُ الشُّعَرَاءِ ثَلاثَةٌ، المَلِكُ الضِّلِّيلُ، والشيخُ أَبُو عَقِيل، والغُلَامُ

(١) ابن العَبْد، طَرَفَة أبو عمرو الشاعر الجاهلي (المتوفى: ٥٦٤ م): ديوان طرفة بن العبد، المحقق: مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة: الثالثة، الناشر: دار الكتب العلمية، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢، (ص: ٣).

(٢) ديوان طرفة، ص:٢٩.

(٣) ينظر: الزوزني، شرح المعلقات، ص: ١٢٠.

(٤) ينظر: نور الدين اليوسي، الحسن بن مسعود بن محمد، أبو علي، (المتوفى: ١١٠٢هـ): زهر الأكم في الأمثال والحكم، المحقق: د محمد حجي، د محمد الأخضر، الطبعة: الأولى، الناشر: الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، (٢/ ٢٤٧).

(٥) ينظر: د. الأمين محمد سالم محمد، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٩٣.

(٦) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (المتوفى: ٢٧٦هـ): عيون الأخبار، الناشر: دار الكتب العلمية -بيروت، تاريخ النشر: ١٤١٨ هـ. (٢/ ٢٠٧).

(٧) ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد (المتوفى: ٣٢٨هـ): العقد الفريد، الطبعة: الأولى، دار الكتب العلمية - بيروت، ١٤٠٤ هـ. (٣/ ٧٨).

القَتِيل. الشَّيْخ أَبُو عَقِيل لَبِيدُ بنُ رَبِيعَةَ، رَضِيَ اللهُ عَنهُ، والْغُلامُ القَتِيلُ طَرَفَةُ بنُ العَبْدِ"[١]. وهذا يدل على مكانة هذا الشاعر فهو من شعراء المعلقات في العصر الجاهلي. وفاته: قتل شاباً سنة: (٦٠ ق هـ)[٢].

الحجاج في اللغة: جمع حجة "والحُجَّة: البُرْهان؛ وَقِيلَ: الحُجَّة مَا دُوفِعَ بِهِ الْخَصْمُ؛ وَقَالَ الأَزهري: الحُجَّة الْوَجْهُ الَّذِي يَكُونُ بِهِ الظَّفَرُ عِنْدَ الْخُصُومَةِ. ...؛ وحِجاجاً: نَازَعَهُ الحُجَّةَ"[٣]. و"حاجَّ الشَّخصُ: أقام الحُجَّةَ والدَّليلَ ليُثبت صحَّةَ أمر، ... حاجَّ لدعم افتراضٍ"[٤]. والمعنى اللغوي قريب من المعنى الاصطلاحي للحجاج، ما يوظفه المتكلم من وسائل لغوية لاستمالة الأخرين.

الحجاج اصطلاحًا عند القدماء: الحجة في الاصطلاح عند القدماء: "ما دل به على صحة الدعوى، وقيل: الحجة والدليل واحد"[٥]. وعند المحدثين: يفرق ديكرو بين معنيين للحجاج، هما المعنى العادي: طريقة عرض الحجج وتقديمها، ويستهدف التأثير في السامع؛ فيكون بذلك الخطاب ناجعا وفعالا.. ونجاح الخطاب يكمن في مدى مناسبته للسامع .. ، وأما الحجاج بالمعنى الفني فيدل على صنف من العلاقات المودعة في الخطاب والمدرجة في اللسان ضمن المحتويات الدلالية .."[٦] وأورد عبدالله صولة تعريف برلمان وتيتيك اللحجاج "هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من طروحات.."[٧] هذا التعريف يركز على أن اللغة الحجاجية هدفها اجتماعي، وهو قريب من تعريفات القدماء، وثمة تعريفات كثيرة[٨] وأجد أنها اعتمدت على أصول فلسفية ومنطقية وعقدية، منها أنه "نشاط لغوي يهدف إلى تقوية أو تخفيض مقبولية قول لدى السامع أو القارئ، وذلك ببناء متسلسلة من الأقوال والجمل المتماسكة ببنية داخلية تهدف إلى تفنيد أو تأكيد

(١) الزَّبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، (المتوفى: ١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، المحقق: مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية، د.ت. (٢٩/ ٣٤٩).

(٢) (ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (المتوفى: ٢٧٦هـ): الشعر والشعراء، الناشر: دار الحديث، القاهرة، عام النشر: ١٤٢٣ هـ، ٤٩، والبكري الأندلسي، سمط اللآلي: ٣١٩).

(٣) ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى، محمد بن مكرم بن على، (المتوفى: ٧١١هـ)، لسان العرب: الطبعة: الثالثة، الناشر: دار صادر – بيروت، ١٤١٤ هـ، (٢/ ٢٢٨).

(٤) عمر، أحمد مختار عبد الحميد (المتوفى: ١٤٢٤هـ) بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة: الأولى، الناشر: عالم الكتب، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م. (١/ ٤٤٥).

(٥) الجرجاني، علي بن محمد بن علي (المتوفى: ٨١٦هـ): كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، الطبعة: الأولى، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ١٤٠٣هـ –١٩٨٣م، (ص: ٨٢).

(٦)الحباشة، صابر: التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، ط١، صفحات للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٨، ص٢١.

(٧) صولة، عبدالله: الحجاج في القرآن، ص ٢٧.

(٨) ينظر المرجع نفسه، ص: ٢١–٤٠.

مقولة"[١]، وما يراه الباحث أن الحجاج في شعر طرفة من قبيل الاستدلال اللغوي[٢]، وهذا التصور أكده طه عبد الرحمن حيث عرّف الحجاج انطلاقا من مبدأين، هما "قصد الادعاء" وقصد الاعتراض "فالحجاج كل منطوق به موجّه إلى الغير؛ لإفهامه دعوى مخصوصة، يحق له الاعتراض عليها"[٣]، وعليه أعد ما أبدعه طرفة بن العبد في شعره من جمل إنشائية تعد وسائل حجاجية هدفها استمالة الآخرين إلى فكرة وإقناعه بها.

فالحجاج في الشعر ينبغي أن يتوافر فيه عدة شروط، المقبولية والإقناع بمعنى أنه يدفع المتلقي إلى الاقتناع بالفكرة، والقصد: بمعنى أن الحجاج النحوي أو اللغوي له هدف، النحوية والتماسك[٤]: بمعنى أن البنية الحجاجية لا بد من موافقتها قواعد العربية، وأن تكون مترابطة غير متناقضة ويتوفر لها القبول ومشابهة الحقيقة ويقتدي بها المتلقي [٥]، فما يوظفه المتكلم من وسائل لغوية هدفها زيادة التفاعل والتواصل بين المتكلم والمتلقي، ولاحظت وجود تلك الوظيفة وتلك القيمة في خطاب طرفة بن العبد الشعري؛ مما دفع الباحث أن يجعله مدونة الدراسة.

القيمة في اللغة[٦]: وَاحِدَةُ (الْقِيَمِ) وَ (قَوَّمَ) السِّلْعَةَ (تَقْوِيمًا)... وَ (قَوَّمَ) الشَّيْءَ (تَقْوِيمًا) فَهُوَ (قَوِيمٌ) أَيْ مُسْتَقِيمٌ.

القيمة الحجاجية أعني بها بيان القوة والطاقة المنجزة في الوسائل الحجاجية (الجمل الإنشائية) لاستمالة الآخرين وإقناعهم بفكرة ما، أو ما تتضمنه هذه الوسائل من الدلالات العميقة التي تسهم في فهم رؤية الشاعر في شعره في إطار مقصد الشاعر وغايته من خطابه الحجاجي، وتتمثل تلك الوسائل في أساليب الأمر أو الاستفهام أو الشرط أو القسم أو الرجاء أو المدح أو الذم أو التفضيل .. وغيرها من أساليب الحجاج في شعره.

---

(١) الشنوري هشام، تحقق الحجاج في الخطاب انطلاقا من تحليل كتاب الخطاب والحجاج للدكتور أبو بكر العزاوي، مقال منشور في مجلة طنجة الأدبية (المغرب)، العدد ٥٦، يوليو، ٢٠١٥، ص١٨.

(٢) ينظر: صولة عبدالله، الحجاج في القرآن، ص٨.

(٣) عبد الرحمن، طه: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء –المغرب، ٢٠٠٠، ص٥١.

(٤) ينظر: جاكندوف راي، علم الدلالة والعرفانيّة، ترجمة عبد الرازق بنور، دار سيناترا تونس، ٢٠١٠، ص: ٥٩-٦٣.

(٥) ينظر: بو سلاح فايزة، العلاقات الحجاجية في القصص القرآني، مجلة الحضارة الإسلامية، العدد٢٩، رمضان ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، ص١٥٨.

(٦) الرازي، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر ابن عبد القادر الحنفي (المتوفى: ٦٦٦هـ): مختار الصحاح، المحقق: يوسف الشيخ محمد، الناشر: المكتبة العصرية – الدار النموذجية، بيروت – صيدا، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م. (ص: ٢٦٣).

الجملة الخبرية [١]: الجملة الخبرية هي التي تحتمل الصدق والكذب لذاتهـــا. بدون نظر لقائلهـــا، ...

ويقابلها الجملة الإنشائية، هي التي يطلب بها إما حصول شيء، أو عدم حصوله، وإما إقراره والموافقة عليه، أو عدم إقراره. فلا دخل للصدق والكذب فيها. وهي قسمان: الأول إنشائية طلبية، أي: يراد بها طلب حصول الشيء أو عدم حصوله. ويتأخر تحقق وقوع معناها عن وجود لفظها. وتشمل الأمر، والنهي، والدعاء والاستفهام، والتمني "مثل: ليت" والعرض، والتحضيض ... كما هو مدون في المصادر الخاصة بالبلاغة.

والآخر إنشائية غير طلبية، وهي التي يتحقق غالبا – مدلولها بمجرد النطق بها دون أن يكون طلبيا. وتشمل جملة التعجب – عند من يرى أنها ليست خبرية[٢] وجملة المدح أو الذم. وجملة القسم نفسه، لا جملة جوابه، و "رب" لأنه حرف لإنشاء التكثير أو التقليل –، و "كم الخبرية"، وصيغ العقود التي يراد إيقاعها، وإقرارها، كقولك لمن طلب أن تبيع أو تهب له كتابا – مثلا بعت، أو وهبت لك ما تريد.... كما يشمل الترجي، مثل: "لعل" وأفعال الرجاء، مثل، "عسى" ..." ويميل الباحث إلى أن الجمل الإنشائية غير الطلبية في الأصل خبرية، ولكن يدخلها معنى الإنشاء عند مراعاة قصد المبدع منها كالتوكيد أو الترجي أو التمني ... بحسب سياق ورودها فقولك: ما أعظم الصدق! فهو إخبار، وهو إنشاء في المعنى قصد المبدع منه التعجب لاستمالة المتلقي إلى المتعجب منه وإقناعه به، وعليه تعد بنى الجمل الخبرية والإنشائية من الأفعال الكلامية[٣] تعبيرا عن انفعال معين يلاحظه المتلقي من خلال السياق المقالي أو المقامي كالتوسل والالتماس أو الدعاء أو الرجاء ...؛ وذلك لاستمالة المتلقي والتأثير فيه.

فكثير من الجمل الخبرية والإنشائية في شعره تتضمن قيم حجاجية عالية تفهم من خلال سياق الورود وتصور المتلقي لها، ولا بد من مراعاة سياق المقام عند تفسير جمله من منظور حجاجي،

(١) حسن، عباس (المتوفى: ١٣٩٨هـــ): النحو الوافي، الناشر: دار المعارف، مصر، الطبعة: الطبعة الخامسة عشرة، د.ت. (١/ ٣٧٤)، وينظر: هارون عبد السلام، الأساليب الإنشائية، ص: ١٣.

(٢) ينظر تفصيل المسألة في ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (المتوفى: ٧٦٩هـــ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة: العشرون، الناشر: دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ١٤٠٠ هـــ – ١٩٨٠ م، ١/١٥٥.

(٣) ينظر: د. صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت –لبنـــان، ٢٠٠٥م، ص:٧٤.

فمعلقته المشهورة "لخولة أطلال ... " يحاور فيها قومه فـ"المناسبة الهامة لهذه القصيدة هي وصف ظلم أقاربه"، ومن ذلك قول طرفة في معلقته:

كريمٌ يُرَوّي نفسه في حياتِهِ ... ستَعلمُ، إن مُتنا غداً، أيُّنا الصّدي[١]

قوله: كريمٌ يُرَوّي نفسه في حياتِهِ جملة اسمية يمدح نفسه بالكرم وتهافته على الخمر فيه معنى إنشاء المدح وهو يحاجج بها المخاطب، والدليل قوله: ستَعلمُ- إن مُتنا غداً- أيُّنا الصّدي، ستعلم جملة فعلية خبرية ولكن فيها معنى الوعد والوعيد وعليه فالجمل الخبرية تتضمن أحيانا معنى إنشائيا يقصده الشاعر. ومنه قوله:

أنا الرّجُلُ الضَّرْبُ الذي تَعرِفونَهُ ... خَشاشٌ كرأسِ الحيّةِ المُتَوَقّدِ[٢]

قوله: أنا الرّجُلُ الضَّرْبُ الذي تَعرِفونَهُ، جملة اسمية طويلة وممتدة بالنعت لإنشاء معنى المدح والفخر بالشجاعة، وعليه فالقيم الحجاجية في شعر طرفة تفهم من سياق الجمل الخبرية والإنشائية المقالي والمقامي، وهي كالآتي:

التوكيد والتشديد:

يقصد النحاة به استخدام المتكلم وسائل خاصة لتقوية الكلام وتثبيته سواء بإعادة اللفظ نفسه أم استعمال كلمات خاصة؛ لتثبيت المعنى ودفع الشبه عنه، بقصد التقرير أو خوف النسيان أو عدم الإصغاء أو عدم الاعتناء[٣]. شاعت وسائل التوكيد كثيرا في الديوان لجأ إليها شاعرنا بحسب درجة إنكار المخاطبين "لِأَنَّ التَّأْكِيدَ إِنَّمَا يَكُونُ حَيْثُ الْإِنْكَارُ"[٤]، كقول طرفة [٥]:

لَعَمْرُكَ! ما الأيامُ إلاّ مُعارَةٌ ... فما اسطَعْتَ مِن مَعرُوفِها فتزَوّدِ

عنِ المرْءِ لا تَسألْ وسَلْ عن قَرينه ... فكُلُّ قَرينٍ بالمُقَارِنِ يَقْتَدي

وكأني بطرفة بن العبد في شعره الحكيم يحاج قومه وقبيلته والمتلقي لشعره الموجز وبلاغة منطقه يقصد إصلاح الواقع الذي يحياه، فلا يملك من يسمع أو يقرأ شعره سوى التأثر بما يطرح من حكم أو

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٢٦).

(٢) ديوان ابن العبد، طرفة (ص: ٢٧).

(٣) ينظر: عيد، محمد: النحو المصفى، الناشر: مكتبة الشباب، د.ت، (ص: ٥٨٧).

(٤) الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر (المتوفى: ٧٩٤هـ)، البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة: الأولى، الناشر: دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م، (٣/ ٨٧).

(٥) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٣٢).

نصائح؛ لما لها من أثر طيب على حياة الإنسان، ويبدو ذلك من جمله الإنشائية وما تحمله من قيم حجاجية وانفعالات وجدانية تلمس من سياق جمله الطلبية وغير الطلبية ما يقرره وما يؤكده باختصار حجة بدهية ورسالة واضحة: الأيام متقلبة لا تدوم على حال، وهذه حقيقة لا يجادل فيها اثنان؛ وذلك معارضة للقائلين بدوام الحال والأيام.

قوله: لعمرك: مبتدأ لخبر محذوف تقديره قسمي، تكرر هذا القسم أربع مرات في دبوانه، وهو قسم موجز قال النحاة "يجب حذفُ الخبر قبلَ جوابَيْ لَوْلا والقسمِ الصريحِ... نحو {لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ} و "لَعَمْرُكَ لأفعلَنّ""[١]، هذا القسم الموجز قيمته الحجاجية تكمن في تنبيه المتلقي لاستمالته والتأثير فيه بتوكيد وتقرير للجواب. وأكد علماء العربية القدامى والمحدثون أهمية وسائل التوكيد ووظائفها في النصوص مثل: قد والسين وسوف، وإن وأن مع لام الابتداء ومثل القسم والقصر، وغير ذلك، ومثل البدل والنعت والعطف والتوكيد مما يقع داخل الجملة الواحدة ... هذا الضرب من التوكيد من قبيل العدول الكمي بالزيادة[٢]، فكل ما ورد في شعر طرفة من تلك الوسائل المؤكدة له أثر كبير في استمالة المتلقي والمخاطب، فيلجأ المتكلم لتوكيد كلامه لاستمالة المتلقي للفكرة التي يطرحها، فخصص طرفة الأيام بصفة التبدل والتغير والتداول بين الناس، وهي لا تنفك عنها في قوله: ما الأيامُ إلاّ مُعارَةٌ[٣]، "وَمن جُمْلَة مَعَانِي المَعَرَّة: الشِّدّةُ، والمَسَبَّةُ، والأَمْرُ القَبِيحُ، والمَكْرُوهُ"[٤]، فخصص الأيام بمعارة؛ وذلك اعتراضا على الذين يعتقدون بفكرة الخلود، والقرآن أثبت هذا المعنى للأيام ردا على أولئك الذين يركنون إلى الدنيا ويظنون أنهم سيخلدون فيها، {وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ} [آل عمران: ١٤٠] ، "نداولها أي نصرفها بينهم نديل لهؤلاء تارة ولهؤلاء أخرى كقول من قال:

فيوماً علينا ويوماً لنا ... ويوماً نُساء ويوماً نسر"[٥]

(١) ابن هشام، متن قطر الندى وبل الصدى، الطبعة: الأولى، الناشر: دار العصيمي للنشر والتوزيع، د.ت، (ص: ١٠).

(٢) ينظر: أدوات التوكيد تلك عند ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، المحقق: د. مازن المبارك/ محمد علي حمد الله، الطبعة: السادسة، الناشر: دار الفكر – دمشق، ١٩٨٥، ص٢٧ وما بعدها، وصولة عبدالله، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصها الأسلوبية، ط٢، دار الفارابي، بيروت لبنان، ٢٠٠٧، ص:٢٤٥. يقصد بالعدول الكمي بالزيادة ما يطرأ على التركيب الأصلي البسيط من مؤكدات أو نفي أو استفهام أو شرط أو غير ذلك من معان تركيبية تستفاد من بعض الأدوات.

(٣) ينظر: ابن منظور، لسان العرب مادة (عور).

(٤) تاج العروس (١٣/ ١٨).

(٥) البخاري، أبو الطيب محمد صديق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني (المتوفى: ١٣٠٧هـ): فتحُ البيان في مقاصد القرآن، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: خادم العلم عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، الناشر: المَكتبة العصريَّة للطبَاعة والنّشْر، صَيدَا – بَيروت، ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢ م، (٢/ ٣٤٠).

فقول طرفة: ما الأيامُ إلاّ مُعارَةٌ عدول تركيبي على الأصل، الأصل: الأيامُ معارة، خبر ابتدائي لا توكيد فيه، تحول إلى معنى الإيجاز والتوكيد والتقرير بما و(إلا) بالإضاقة إلى توكيد القسم، قصر من خلاله موصوف على صفة، وهي عبارة عن جملتين الأولى: منفية الأيام لا تدوم على حال، والثانية: الأيام متداولة ومتغيرة، وهذا تقرير الكلام وتمكينه في الذهن لدفع ما فيه من إنكار أو شك[١]،فنجاح الرسالة التي يبثها يتطلب التمهيد لها لإثارة عواطف المتلقي وإقناعه بما يوجه ويمليه عليه[٢]، فالحجة الأولى: الأيام لا تدوم على حال، والثانية: التزود من المعروف والنتيجة ضمنية تفهم من كلمه الرفعة والمكانة العالية بين الناس، فالمعروف كإطعام الجائع وإغاثة الملهوف وإعانة الضال.. ، فقيمة القصر الحجاجية في استمالة الآخرين لتغيير الواقع، فوجد طرفة أن بني عمومته قد أكلوا مال أبيه، والسيد يستعبد العبيد والقوي يأكل الضعيف؛ فاختار أسلوب القصر والشرط ليعبر عن ذاته، وليؤثر في متلقي شعره.

فما اسطَعْتَ مِن مَعرُوفِها فتزَوّدِ: أسلوب شرط أداته (ما) علق بها الشرط بالجواب، والجواب غاية في الإيجاز لا يتعلق بها شيء على المستوى التركيبي ولكن على المستوى الدلالي والتداولي بهذا الفعل يتعلق الكثير، مادة زود "الزَّاءُ وَالْوَاوُ وَالدَّالُ أَصْلٌ يَدُلُّ عَلَى انْتِقَالٍ بِخَيْرٍ، مِنْ عَمَلٍ أَوْ كَسْبٍ. ... "[٣]. فالتزود من المعروف شيمة الكرام والمخلصين، وينفر من شرور الناس كالظلم وأكل مال اليتيم، وإيجاز الحذف في مبنى الكلمة (اسطعت) مقصود لمراعاة الوزن والدلالة، فهو اختصار (استطعت)، وهي في سياقها أبلغ من استطعت؛ لأنه يحث على التزود من المعروف ولو بالقليل، فتزود: فعل أمر قيمته الحجاجية في التماس طلب التزود من الخير من المتلقي، وتزداد هذه القيمة في تفاعلات الألفاظ والإعراب، فجعل المتزود من المعروف كالمسافر الذي يتزود لسفره بالقليل من الزاد والماء والمتاع فعمل المعروف متعلق بالاستطاعة.

عنِ المرْءِ لا تَسألْ: وردت لا ناهية في أربعة عشر موضعا في ديوانه للتوجيه أو للدعاء حسب قرائن الأحوال، فوظف طرفة أساليب النهي لتوجيه المتلقي إلى اجتناب أمر يراه محذورا أو سيئا لاستمالته وإقناعه به أو للدعاء، فقيمته الحجاجية في التوجيه والإرشاد للمتلقي لاجتناب رفيق السوء، ويدعو إلى حسن اختيار القرين، والنتيجة الضمنية العلو بين الناس.

(١) القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر الشافعي، (المتوفى: ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، المحقق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة: الثالثة، دار الجيل – بيروت. (٣/ ٥).

(٢) الدريدي سامية، الحجاج في الشعر العربي، بنيته وأساليبه، ط٢، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ٢٠١١، ص: ١٣٧.

(٣) ابن فارس، مقاييس اللغة (٣/ ٣٦).

وسل عن قرينه: هذا الخطاب موجه إلى أولئك الذين لا يحسنون اختيار أصحابهم، فهو أمر قيمته في التماس حسن اختيار الصاحب والشريك، وفيه تلميح إلى نوعين من القرناء: قرين السوء وقرين الوفاء، فهذه الأساليب غاية في الإيجاز؛ إذ إنها جمعت بين معنيين حسن اختيار الصديق، والصديق قدوة والبلاغة في الإيجاز.

فكُلُّ قَرينٍ بالمُقَارِنِ يَقْتَدي، وفي المثل الصاحب ساحب، وعَنِ النَّبِيِّ – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ–، قَالَ: "الْمَرْءُ عَلَى دِينِ خَلِيلِهِ، فَلْيَنْظُرْ أَحَدُكُمْ مَنْ يُخَالِلْ"(١)، وعليه ما دعا إليه هنا طرفة دعوة أنبياء وحكماء العرب تغنوا في أشعارهم بحكم وآداب مجتمعية إيجابية أقرها القرآن الكريم. ومنه قول طرفة(٢):

إذا جاء ما لا بُدّ منهُ، فَمَرْحَباً ... به حينَ يَأتي لا كِذابٌ ولا عِلَل

ألا إنَّني شرِبْتُ أسْوَدَ حالِكاً ... ألا بَجَلي منَ الشّرَابِ ألا بَجَلْ

فلا أعْرِفَنّي، إنْ نَشَدْتُكَ ذِمّتي ... كدَاعِ هَديلٍ لا يُجابُ ولا يَمَلُّ (٣)

يبين موقفه من الموت من خلال الشرط، اختار الشاعر إذا + الفعل الماضي للدلالة على تحقق وتوكيد مجيء ما لا بد منه يعني الموت في المستقبل المنظور، وهو يقتضي التسليم والترحيب به، فالحياة تعب وضنك، فقدم مجموعة من الحجج، الموت لا بد منه، والنتيجة المضمرة التسليم للقدر والإيمان به "وذلك أن حقيقة الشرط وجوابه، أن يكون الثاني مسببًا عن الأول "نحو قوله: إن زرتني أكرمتك فالكرامة مسببة عن الزيارة"(٤) فالزيارة تقتضي الإكرام والموت يقتضي التسليم والترحيب به، فهذه العلاقة بين الشرط وجوابه تسمى علاقة الاقتضاء وهي من العلاقات الحجاجية(٥) لا ينكرها الشاعر بل يسلم بها.

(١) ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد الشيباني (المتوفى: ٢٤١هـ): مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط– عادل مرشد، وآخرون، إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي، الناشر: مؤسسة الرسالة، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١ م، (١٤/ ١٤٢).

(٢) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٦٢).

(٣) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٦٢)، الأسود الحالك: كأس الموت. البجل: الكفاية. نشدتك: طلبتك. هديل: فرخ حمام زعمت العرب أنه مات عطشاً في عهد نوح عليه السلام. وما زال الحمام يبكيه ولا يمل ذلك.

(٤) الخصائص (٣/ ١٧٨).

(٥) ينظر: بو سلاح فايزة، العلاقات الحجاجية في القصص القرآني، مجلة الحضارة الإسلامية، العدد ٢٩، رمضان ١٤٣٧هـ، ٢٠١٦م، ص: ١١٧.

قوله: ألا إنَّني شرِبْتُ أسْوَدَ حالِكاً، المقصود بأسود حالك المصائب والهموم مما رفع من قيمتها الحجاجية، ونعت أسود بحالك للمبالغة في شدة المصائب، ألا للتنبيه والتوكيد تكررت ثلاث مرات، وما بعدها مؤكد وقوعه، "أَيْ: تَحْقِيقِ الْجُمْلَةِ بَعْدَهَا وَهَذَا مَعْنَى التَّأْكِيدِ"(١)، فهو حوار ينعى فيه نفسه ويرحب فيه بالموت إذا جاء، ويعلمنا بحقيقة أن الموت لا بد منه، ويسلي نفسه ألا تجزع، فهو يحث على الإيمان بالقدر، وهذه فلسفته وهذه رؤيته للحياة والموت. وقوله:

فلا أعْرِفَنّي، إنْ نَشَدْتُكَ ذِمّتي ... كدَاع هَديلٍ لا يُجابُ ولا يَمَلُّ

يريد: هلكت إن نشدتك ذمتي، فالشاعر حزين يشعر بمرارة ظلم القريب؛ لذا لا يأبه للحياة ويدعو على نفسه بالهلاك إن طلب الأمن والعهد من المخاطب، فلا أعرفني قيمته الحجاجية في الدعاء على النفس بالهلاك، وهو مرتبط بالشرط بعده دلاليا، فهو ما يفهم منه الجواب قدمه إلى صدر البيت للأهمية ، فانظر إلى تفاعلات اللفظ في السياق، فيدعو على نفسه بالهلاك كما هلك هديل على عهد سيدنا نوح، قال ابن منظور: "تَزْعُمُ الأَعراب فِي الهَدِيل أَنه فرْخ كانَ عَلَى عَهْدِ نُوحٍ، عَلَيْهِ السَّلَامُ، فَمَاتَ ضَيْعةً وعطَشاً فَيَقُولُونَ إِنه لَيْسَ مِنْ حَمَامَةٍ إِلَّا وَهِيَ تَبْكِي عَلَيْهِ"(٢)، فالشرط في البيت يتناغم مع عمق تجربة شاعرنا وعاطفته الحزينة الملتاعة، فتخيل نفسه هديلا لا محالة هالك إن طلب العون من مخاطبه، فالشعور بالغربة زاد من حزنه.

ومن التوكيد بالقسم قوله: أقسم ما هجوتك [الوافر](٣) ، يعتذر إلى عمرو بن هند:

إنّي وَجَدِّكَ، ما هَجَوْتُكَ، وَالْ ... أنْصَابِ يُسْفَحُ بَيْنَهُنَّ دَمُ (٤)

ولقَد هَمَمْتُ بذاكَ إذ حُبِسَتْ ... وأُمِرّدونَ عُبَيْدَةَ الوَذَمُ(٥)

أخشى عِقابَكَ إن قَدَرْتَ ولم ... أغْدِرْ فيُؤثَرَ بيننا الكَلِمُ (٦)

(١) الزركشي، البرهان في علوم القرآن (٢/ ٤١٦)

(٢) ابن منظور، لسان العرب (١١/ ٦٩١)

(٣) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٧٤).

(٤) الجد: الحظ وعبارة إني وجدّك تستعمل للقسم. الأنصاب: مفردها النصب وهو ما عبد دون الله من التماثيل والأشخاص. يسفح: يراق ويهدر..

(٥) هممت: عزمت على ذلك. أمرّ: فتل فتلاً محكماً. عبيدة: تصغير مرخم لاسم معبد وهو معبد بن العبد أخو طرفة. الوذم: مفردها الوذمة، وهي السير بين اذن الدلو والخشبة..

(٦) يؤثر: يُشاع. الكلم: هنا الكلام الفاحش.

توسل طرفة ببعض أساليب التوكيد؛ ليعتذر من عمرو بن هند، فقوله: إنّي –وَجَدِّكَ–، ما هَجَوْتُكَ" هذه الجملة مؤكدة بإن والقسم فهو يقسم على أنه لم يذكره بسوء، وهذا تشديد على القضية المطروحة مبني على قاعدة حجاجية مفادها " قدم ما عندك من معلومات جديدة أو محل خلاف بينك وبين مخاطبك ..."[١]؛ فأكد الشاعر كلامه بأكثر من مؤكد (إن والقسم، قال ابن منظور حول معنى وجدك المتداول في كلام العرب: "وإِذا فَتَحَ الْجِيمَ، اسْتَحْلَفَهُ بجَدِّه وَهُوَ بَخْتُهُ"[٢]، وقال الزبيدي: "وَجَدِّكَ لَا تَفْعَل) وإِنّمَا وَجَبَ الفَتْح لأَنّه صَار قَسَماً، فكأَنّه حَلَف} بجَدّه والدِ أَبِيه كَمَا يَحلِف بأَبِيه. وَقد يُرَاد القَسمُ بجَدِّه الَّذِي هُوَ بَخْتُه"[٣]. والقسم جملة وظفها طرفة لتوكيد جملة ما يشبه الجواب (ما هجوتك)، وترتبط إحداهما بالأخرى[٤] دلاليا، حيث وقعت جملة القسم معترضة للتوكيد بين اسم إن الضمير وخبرها (ما هجوتك)، و حذف جَوَاب الْقسم يجب إِذا تقدم عَلَيْهِ أَو اكتنفه مَا يُغني عَن الْجَواب...نَحْو: "زيد وَالله قَائِم"[٥]، أي أنه لا يحذف جواب القسم إلا لدليل مقالي متقدم أو متأخر في الكلام؛ لأن حذفه دون دليل فيه إلباس على المتلقي فلا يفهم المراد، فالجمل الإنشائية تحمل قوة إنجازية تدفع المتلقي إلى الإيمان بصدق ما يقوله المتكلم، وهذه وظيفة جمل القسم الإنشائية. ولقَد هَمَمْتُ بذاكَ إذ حُبِسَتْ" توكيد باللام وقد، والمشهور أن اللام في لقد لام الابتداء لتوكيد كلامه، وهذا جاء في سياق الاعتذار لعمرو بن هند، والقيمة الحجاجية لهذه اللام هو التشديد على أنه لا يقصد الإساءة، وعبر الشاعر عن قوة عمرو في قوله أخشى عقابك، وهذه عبارة مدح لاستعطافه فأمهله عمرو بن هند ولم يعجله.

التعجب: التعجب"مَا يجده الْإِنْسَان من نَفسه عِنْد خُرُوج الشَّيْء من عَادَته"[٦]، وهو " باب مبالغة مدح أو ذم.."[٧] بمعنى أن التعحب إما يدل على محبة أو بغض فلا يتعجب إلا عند انفعاله بشيء معين للمدح أو الذم منه قول طرفة [٨]:

(١) صولة عبدالله، الحجاج في القرآن، ص:٣٠٧.
(٢) ابن منظور، لسان العرب (٣/ ١١٣).
(٣) الزبيدي، تاج العروس (٧/ ٤٨٣)
(٤) ابن مالك، محمد بن عبد الله، الطائي الجياني، أبو عبد الله، جمال الدين (المتوفى: ٦٧٢هـ): شرح الكافية الشافية، المحقق: عبد المنعم أحمد هريدي، الطبعة: الأولى، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية مكة المكرمة، (٢/ ٨٣٤).
(٥) ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ص: ٨٤٦.
(٦) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم البصري (المتوفى: ١٧٠هـ): الجمل في النحو، المحقق: د. فخر الدين قباوة، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م، (ص: ٧٨).
(٧) ابن يعيش، شرح المفصل ١٤٤/٧.
(٨) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٣٩).

أصَحَوْتَ اليَومَ أم شاقَتْكَ هِرّ ... ومِنَ الحُبِّ جُنونٌ مُستَعِرْ[1]

لا يَكُنْ حُبُّكِ داءً قاتِلاً ... لَيسَ هذا منكِ، ماوِيَّ، بِحُرّ

كيفَ أرجو حُبَّها، منْ بَعدِ ما ... عَلِقَ القَلْبُ بِنُصْبٍ مستَسِرّ

أرّق العَينَ خَيَالٌ لمْ يَقِرّ ... طافَ، والرّكْبُ بصَحْراءَ يُسُرْ

أصَحَوْتَ اليَومَ أم شاقَتْكَ هِرّ، الهمزة للاستفهام فيه معنى التعجب، طرح بها إشكالا هل هو ممن يأخذهم الشوق والحنين؟ لذا جاء جوابه بالنفي والنهي لنفسه بإلزامها المنطق والعقل لا القلب في فكرة العشق والحب، فقيمة الجمل الإنشائية الحجاجية فيما يحسه الشاعر من انفعالات وفيما يبثه من أفكار ومواقف، فهو يرى بعض الحب جنوناً يحرق صاحبه؛ لذا عابه بعض النقاد. هذه الأبيات خطاب موجه للذات الشاعرة يغلب فيه العقل والمنطق على الهوى ليقنع نفسه[2]، وأحسن طرفة في مناجاته لنفسه وحواره مع ذاته المعذبة ظهر ذلك من القيمة الحجاجية لجمل الاستفهام والنهي، فقوله: أصحوت اليوم أم شاقتك هرّ؟ بدأ أبياته باستفهام حجاجي طرح من خلاله سؤالا يتطلب منه إجابة فورية تكشف الحقيقة، حقيقة حبه هرّ، فهو يفخر بذاته؛ لأنه ذو عزيمة قوية فالحب والعشق لا ينسيه نفسه ولا يضعفه، فتوصل إلى نتيجة قال فيها: إننى لست بموهون غمر.

وقوله كيف أرجو حبها؟ الاستفهام خرج عن معناه إلى التعجب والإنكار، فما يعانيه من نقص وحرمان دفعه إلى أن يتعجب من حاله، فما يجده في نفسه من ميل وحب وما يعانيه من غربة وحنين إلى مضارب قبيلته وفقر وحرمان؛ جعله يتعجب من حبه هر، فمن الحكمة ألا يأبه للحب بل يعاتب ويتعجب لحاله ولحب هر، فهو يرى أن حبها لا يجديه إزاء شدة كبيرة مكتومة في القلب[3]قال الأصمعي[4]: "لم يكن طرفة يحسن أن يتعشّق؛ قال في قصيدته:

أصحوت اليوم أم شاقتك هر ... ومن الحبّ جنون مستعر

(١) ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي بن حمزة، (المتوفى: ٥٤٢هـ): مختارات شعراء العرب لابن الشجري، ضبطها وشرحها: محمود حسن زناتي، الناشر: مطبعة الاعتماد، مصر١٣٤٤ هـ - ١٩٢٥ م، (١/ ٣٣)، شاقتك: أخذك لها شوق. ومستعر: ملتهب.

(٢) ينظر: العبد محمد، النّص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٢، ع٦٠، ص٤.

(٣) ينظر ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٣٩)

(٤) المرزباني، أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى (المتوفى: ٣٨٤هـ): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المحقق: محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٥، (ص: ٦٤).

أرّق العين خيال لم يقر ... طاف والركب بصحـــراء يســـر

أيزارنى فى مكان لا يزار فيه. ثم قال الأصمعى: يقول هذا القول؛ إنه لم ينم ولم يهجع من حبها، ثم يقول[١]: وإذا تَلْسُنُني ألسنُهَا ... أنّني لَستُ بمَوْهونٍ فَقِرُ[٢].

بمعنى إذا ضايقتني بلسانها أضايقها؛ لذا قيل عنه أنه لا يحسن التغزل لعدم التلطف، ويميل الباحث إلى أن غزل طرفة غزل شفيف وصادق، ولكنّ الأيام طحنته فجعلته لا يأبه بمحبوبته، فحقه المهضوم من أقاربه أكبرُ من حبِّه، أقول هو حكيم في تغزله، فقوله: "وإذا تَلْسُنُني ألسنُهَا.. "إذا ظرف لما يستقبل من الزمان. وتلسنني جملة الشرط في محل جر بالإضافة، والنون للوقاية وياء المتكلم في محل نصب مفعول به والجواب: ألسنها، ومن منظور حجاجي وظف طرفة إذا للدلالة على تحقق ما بعدها في المستقبل، فهو لا يخضع لسلطان الحب؛ لأنه ليس بموهون فقر، وهذا حكم توجيهي لذاته فهو يفخر بنفسه، فالمصائب التي مرت به جعلته يتمرد على حب هر. طرفة هنا على نقيض العاشق الولهان؛ لذا نعت بعدم التلطف في غزله، ومن سمات العاشق التلطف، وقيل: "والعاشق يلاطف من يحبّه ولا يحاجّه، ويلاينه ولا يلاجّه"[٣]. وقال طرفة: كل من عليها فان [الطويل][٤]

فَكيفَ يُرجّي المرءُ دَهراً مُخلَّداً ... وأعمالُهُ عَمّا قَلِيلٍ، تُحاسِبُهْ

ألم تَرَ لُقمانَ بنَ عادٍ تَتابَعتْ ... عليه النّسورُ، ثمّ غابتْ كواكبه؟[٥]

فَكيفَ يُرجّي المرءُ دَهراً مُخلَّداً؟ استفهام فيه معنى التعجب، في العادة الحياة قصيرة، فهو يكره المرء الذي يرجو الخلود في الأرض فيبخل ولا يحسن، فعبر طرفة من خلال الاستفهام التعجبي عن حقيقة الفناء والموت، يطلب من متلقيه محاسبة نفسه قبل أن يحاسب، فالمرء لا بد ميت وأعماله سيحاسب عليها، فكيف يرجو الخلود، وقوله: ألم تر لقمان: هذا بُعْدٌ ديني يوظفه للتنبيه على عدم الخلود، هل رأيت لقمان؟ ألم تره؟ خطاب حجاجي يدفع المتلقي إلى التسليم بفكرة الفناء، إشارة إلى لقمان الذي عمّر طويلا، يقصد لا أحد يتخلد، فهو استفهام تقريري يدفع المتلقي إلى الإقرار بفكرة الفناء، وما من إنسان يعيش إلى الأبد، فالحجج التي قدمها تجعل المتلقي يذعن لما يقوله، فالبيت الأول يمثل حجة أولى، وفي البيت الثاني حشد حجة ثانية، وهي موت لقمان بن عاد؛ لتوكيد ومساندة الحجة

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٢).

(٢) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٢)، تلسنني: تذكرني على لسانها. الموهون: الضعيف. الفقر: الذي كُسِرت فقار ظهره.

(٣) العسكري، أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشعر (ص: ٨٣).

(٤) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ١١).

(٥) لقمان بن عاد: شخص زعمت العرب أنه عمّر حياة سبعة أنسر ثم مات والمعنى: أن ما من إنسان يعيش على هذه الأرض إلى الأبد. ديوان طرفة، ص:١١.

الأولى، هذه الحجج تجعل المتلقي والسامع يؤمن بالنتيجة المنطقية المضمرة، وهي الموت حق وكأس لا بد منه. ومن التعجب قوله[١]:

وهُمُ ما همْ، إذا ما لَبِسُوا ... نَسْجَ داوُدَ لِبأسٍ مُحتَضِرْ

قوله وهُمُ ما همْ: استفتح بالجملة الخبرية هنا لتنبيه المتلقي إلى شجاعتهم، وكرر الضمير المسند إليه تعظيما لهم، ما استفهام على سبيل المجاز للتعجب من شدة بأسهم في القتال، وقد تضمن معنى إنشائيا للتعجب والتعظيم، وهو يمدح من تسربل بنسج داود تأهبا لحرب عدو.

ومنها قول طرفة[٢]: قال طرفة بن العبد: [من الطويل]

فيا لكَ من ذي حاجةٍ حيلَ دونَها ... وما كلُّ ما يَهوَى امرُؤٌ هو نائلُه

النداء خرج عن معناه إلى معنى التوجع والاستغاثة والتعجب من ضياع حاجة يتمنى تحقيقها، وهو يفيد امتناع حاجة من حاجاته، قال سيبويه "وقالوا: يا لَلعجب ويا لَلماء، لما رأوا عجبا أو رأوا ماء كثيرا،.. وكل هذا في معنى التعجب والاستغاثة"[٣]. ومن التعجب قول طرفة في قصيدة بعنوان[٤]: الليلة مثل البارحة [مخلع البسيط] يلوم أصحابه في سجنه:

أَسْلَمَني قَوْمي، ولم يَغضَبوا ... لِسَوْءةٍ، حلّتْ بهمْ، فادحَهْ

كلُّ خليلٍ كُنتُ خاللتُهُ ... لا تركَ اللَّهُ لــه واضِحهْ [٥]

كلُّهُمُ أروَغُ من ثَعْلَبٍ ... ما أشــبهَ اللّيْلَةَ بالبارحَــهْ

تتناغم الأساليب الإنشائية مع عمق تجربة الشاعر وعاطفته الثائرة والغاضبة على أصحابه الذين خذلوه، وجاءت في سياق الذم، فظلم أصحابه ولؤمهم دفعه للذم، ويميل الباحث إلى أن محمول جمله الخبرية في هذه الأبيات يحتمل الصدق والكذب، ومقصودها إنشاء الذم والإنكار والتفجع، فلها دلالة إنشائية مقصودة، وهي التعريض بأصحابه حين خذلوه، وهو يرى أن من واجبهم أن يعينوه عندما ساء حاله، وقوله: كل خليل .. كل تدل على الإحاطة بجميع خلانه، وقوله: "ما أَشْبَهَ اللَّيْلَة بِالبَارِحَهْ أسلوب

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٣).

(٢) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٦٤).

(٣) سيبويه، الكتاب (٢/ ٢١٧).

(٤) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ١٧).

(٥) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤)، الواضحة: السن التي تظهر عند الضحك.

تعجب وهي جملة خبرية[١] لاحتمالها الصدق أو الكذب، وباعتبار قصد المبدع منها استغاثة وتألم، والتعجب في نظر النحاة: "هو انفعال وتأثر داخلي يحدث في النفس عند استعظام أمر له مزية ظاهرة بسبب زيادة فيه. جعلته نادرا ولا نظير له، وقد خفي سببها. ... استعظام زيادة في وصف الفاعل خفي سببها..."[٢]، وسبب تعجب الشاعر هنا معلوم وهو لؤم ودهاء قومه، ولؤمهم يفوق لؤم الثعلب؛ لذا دعا عليهم بشر، وهذا يفسر اشتراط النحاة أن يكون الفعل الذي تؤخذ من مصدره صيغة التعجب مبنيا للمعلوم؛ فلا يتعجب مما لا زيادة فيه[٣]، بمعنى أن اللؤم فيه تفاوت بين الناس، فلؤم بعض الناس أشد من دهاء الثعلب.

فقوله: "ما أَشْبَهَ اللَّيْلَة بِالبَارِحَة" جملة إنشائية لإيقاع الذم بقومه حين خذلوه، يريد ما أشبه بعضكم في اللؤم والظلم ببعض، وهي تعجب صدر عن ذات متألمة ترنو إلى عالم مثالي خال من المكر والدهاء يعمه التكافل والتراحم، قاله لما رأى من ظلم إخوانه وتخليهم عنه، وهو صفر اليدين[٤]، ومعناه "ما أَشبَهَ بعضَ القوم ببعض. يضرب في تساوِي الناس في الشر والخديعة واللؤم وتمثل بالبيت الحسنُ رضي الله عنه في بعض كلامه للناس[٥]. فهو من الأمثال السائرة والمتداولة بين الناس والعلماء والشعراء[٦]، ومن أمثال طرفة قوله: ما أشبه الليلة بالبارحة![٧] فانسجم هذا الأسلوب مع ما يشعر به من لؤم إخوانه وقومه حين أسلموه يعاني الفقد والحرمان، فحشد حججا على لؤمهم، والنتيجة: كلهم أروغ من ثعلب، جملة خبرية لإنشاء الذم فشرهم ومكرهم مطلق، فقوله: أروغ صيغة نقص لا تفضيل: "نحو: أجهل وأبخل مما يدل على زيادة النقص لا على الفضل"[٨] وهذا النص تفريق دلالي بين صيغ التفضيل والنقص دقيق في بابه، ويسجل للنحاة فضل السبق في بيان مقصود المتكلم من أفعل التفضيل، حيث تختلف دلالتها بحسب سياقها التداولي بين المتكلم والمتلقي، وعليه أروغ: أفعل تفضيل لزيادة نقص في قومه؛ لبيان صفة سلبية موجودة فيهم، وهي المراوغة والخبث والدهاء والبخل، فغرضها

(١) اختلف النحاة في الجملة التعجبية فمنهم من قال أنها من قبيل الخبر ومنهم من قال أنها من الجمل الإنشائية (ينظر: السامرائي فاضل، الجمل الخبرية والإنشائية، ص: ١١٩.

(٢) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك (٣/ ٢٢٤).

(٣) ينظر: المصدر السابق نفسه (٣/٢٢٤)، شروط صياغة أفعل التفضيل.

(٤) ديوان ابن العبد طرفة ص: ٤.

(٥) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (المتوفى: ٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، الناشر: دار المعرفة – بيروت، لبنان، (٢/ ٢٧٥).

(٦) ينظر، ابن قتيبة، عيون الأخبار ٢/٥. وكتب الأمثال.

(٧) الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور (المتوفى: ٤٢٩هـ): الإعجاز والإيجاز، الناشر: مكتبة القرآن – القاهرة، د.ت، (ص: ١٣٢).

(٨) الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك (٣/ ٦٢).

المقصود الذم لا المدح ؛ لذا دعا عليهم طرفة بشر في قوله "لا تركَ اللَّهُ له واضِحةْ" حيث بلغ به الحزن مداه، فهي جملة خبرية ولكن تحولت في سياق نصه إلى جملة إنشائية لإنشاء الدعاء عليهم بشر، أي الهلاك.

الالتماس والتضرع: أن تطلب فعل شيء بإلحاح وتضرع من مساوٍ لك في المنزلة[١] بأحد أساليب الطلب الأمر أو النهي .. أو غيرها . قال طرفة[٢] :انعَ نفسك [المتقارب]

وَنَفْسَكَ فَانْعَ، وَلا تنعَني ... وداوِ الكُلُومَ، ولا تُبرِقِ [٣]

وَنَفْسَكَ فَانْعَ، وَلا تنعَني: فيه معنى الالتماس والتضرع لمحاسبة النفس والاهتمام بهمومها وعيوبها لا عيوب الآخرين. وتتبع عيوب الآخرين سوء خلق، فهو إلزام وتوجيه للآخرين بأن يهتموا بنقائصهم والجبن عن مقارعة الأعداء محظور ومذلة وهو مقتضى قوله: ولا تبرق. ومنه قول طرفة [٤]:

لا تلُمْني! إنّها من نِسْوَةٍ ... رُقَّدِ الصّيْفِ، مَقاليتٍ، نُزُرْ[٥]

هذا البيت رد على من عاتبه على حبه فقوله: لا تلمني: اللوم ممنوع ومنهي عنه، لا ناهية جازمة تلمني فعل مضارع مجزوم، والفاعل ضمير مستتر، والنون للوقاية وياء المتكلم مفعوله، ومن المنظور الحجاجي هذا النهي قيمته في الالتماس من لائمه أن يكف عن ملامته، وفي هذا تفخيم وتنويه بجمال محبوبته وتعظيم لذاته فهو رقيق الفؤاد يُحِبُّ ويُحَبُّ فهو يتغزل بمحبوبته ويعدد صفات جمال محبوبته.

وقال طرفة[٦] في مدح سعد بن مالك:

قِفي، وَدّعِينا اليوْمَ يا ابنةَ مالكِ ... وعُوجي علَينا مِن صُدورِ جِمالِكِ [٧]
قفي، لا يكُنْ هذا تَعِلّةَ وَصلِنا ... لِبَينٍ، ولا ذا حَظّنا من نَوالِكِ
أُخَبّرْكِ أنّ الحَيّ فَرّقَ بَيْنَهُمْ ... نَوَى غُربَةٍ ضَرّارةٍ لي كذلكِ
ولا غَرْوَ إلّا جارَتي وسُؤالُها: ... ألا هَلْ لنا أهلٌ؟ سُئلتِ كَذلِكِ

(١) حسن عباس، النحو الوافي (٤/ ٣٦٦)، والعلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (١/ ٢٦).

(٢) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٥٧).

(٣) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٥٧)، الكلوم: مفردها الكلم وهو الجرح. لا تبرق: لا تحرك سيفك ليلمع دون مقارعة الأعداء بإخلاص..

(٤) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤١).

(٥) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤١)

رقد الصيف: كناية عن النعيم والرفاهية التي كان يعيش بها. المقاليت: مفردها المقلاة وهي المرأة التي لا يعش لها ولد. النزر: الواحد نزور وهي القليلة الأولاد.

(٦) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٥٩).

(٧) عوجي: ميلي. التعلة: السبب الذي يلهي. النوال: العطاء. البين: البعد. النوى: البعد.

فضل طرفة أسلوب الحوار مع ابنة مالك عند بدء القصيدة، والحوار تجلى في أسلوب الأمر قفي مكررا؛ للتوكيد وفيه معنى التضرع والالتماس، ودعينا وعوجي: أمر غرضه التماس الوصل وعدم الفراق، فالشاعر لا يحب لحظات الوداع بدليل قوله: وعوجي علينا، وكذلك النهي في قوله: لا يكُنْ هذا تَعِلّةَ وَصلِنا ... لِبَينٍ، ولا ذا حَظّنا من نَوالِكِ مقصود الشاعر منه التماس الوصل لا الفراق، وهذه قيمة الأمر الحجاجية في سياقها، وقوله: لا غرو لا عجب، جملة خبرية منفية تفيد التعجب من حال جارته وسؤالها هل لنا أهل ، وقد عدّ ابن قتيبة هذا البيت من جيد شعره؛ لأنه دعا عليها بأن تغترب حتّى تسأل كما سألته[١]. فقوله: سئلتِ، كذلك جملة خبرية تفيد إنشاء الدعاء بأن تغترب، وهو دعاء بشر وهو الاغتراب، تعجب طرفة من سؤال محبوبته، هل لنا أهل؟ عده طرفة جحودا لعلاقة المحبين؛ لذا دعا عليها، فالعلاقة كما أظهرها علاقة تباعد ونفور لا تقارب ووصل، فتعجب منها لذلك.

التفخيم والتعظيم والفخر: قال طرفة[٢]:

إنْ نُصادِفْ مُنْفِساً لا تُلْفِنا ... فُرُحَ الخيرِ، ولا نَكبو لِضُرّ

أُسْدُ غابٍ، فإذا ما فَزِعوا ... غَيرُ أنكاسٍ ولا هوجٍ، هُذُرْ[٣]

إن شرطية جازمة، نصادف، فعل الشرط ،وفاعله ضمير المتكلم الجمعي للدلالة على تعظيم قومه، منفسا: مفعول به لنصادف، وجواب الشرط لا تلفنا فرح الخير، وتكرر الضمير الإحالي الجمعي في عدة أفعال كلامية لتوكيد شجاعة قومه، فوظف الشرط لتعليق الجواب بالشرط، فهو يشعر بنشوة القوة والفخر بقومه؛ فاختار الشرط ليعبر عن مكنونات نفسه، فقدم عدة حجج وبراهين على شجاعة قومه، ليسوا فرح خير ولا يركعون لضر ولا هوج هُذر، بل جعلهم أسد غاب حين الفزع والإغارة، وهي كناية عن شدة البأس، فحبه لأبناء قومه دفعه إلى مدحهم والتنويه بشجاعتهم، هذه الجمل وهذا الحجاج عن قومه يقرب الصورة للمتلقي ويقنعه بقوة بأس قومه في القتال. فوظف إن الدالة على الشك والتقليل على حد قوله تعالى: {وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ} [التوبة: ٦] للدلالة على ندرة ما يملكون من كرائم المال وضيق العيش، ولكنهم لا يجبنون عند الفزع، وكذلك اختار (إذا) الدالة على تحقق ما بعدها في الزمن المستقبل، وما الزائدة بعدها للتوكيد على شجاعتهم في الفزع للقتال، وجواب إذا الشرطية محذوف، ودليله قوله المتقدم "أسد غاب"، والتقدير إذا فزعوا هم أسد غاب، فهو يفخر بقوة

(١) الشعر والشعراء (١/ ١٨٩)

(٢) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٢).

(٣) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٢)

المنفس: الباهظ القيمة والثمن. تُلفنا: تجدنا. تكبو: نسكت على الضيم. الأنكاس: واحدها النكس وهو الجبان. الهوج: واحدها الأهوج وهو الطائش الأرعن. الهُذر: مفردها الهدور، وهو الثرثار الكثير الكلام.

قبيلته وشدة بأسهم، بأسلوب شرط فيه إيجاز؛ للفخر بقومه ناهيك عن إيجاز الحذف فيه أُسْدُ غابٍ خبر لمبتدأ محذوف تقديره: هم أسد غاب، فجمله الخبرية والإنشائية فيها إيجاز، وأعده من سمات جمله في شعره فهي تنسجم مع شعوره الصادق في انتمائه لقبيلته وأصالة نسبه.

التوجيه والنصح والإرشاد:

يميل الباحث إلى أن المحبة والمودة والشعور بالمسئولية من دوافع إرشاد الناس إلى الخير، ومن توجيهات طرفة قوله(١):لا توصِ حكيماً [المتقارب]

إذا كنتَ في حاجةٍ، مُرْسِلاً ... فأرْسِلْ حَكِيماً، ولا تُوصِهِ

وإنْ ناصِحٌ منكَ يوماً، دنَا ... فلا تَنْأَ عنه، ولا تُقْصِهِ

وإنْ بابُ أمرٍ، عليكَ التَوَى ... فشاوِرْ لبيباً، ولا تَعْصِهِ

وردت الجمل الإنشائية في أربعة عشر موضعا في هذه القصيدة والخبرية في أحد عشر موضعا، وهو هنا يعارض من لا يحسنون اختيار الرسول ولا يستمعون للنصح أو يشاورون غيرهم، فهو محاور جيد(٢)؛ بدليل تضمن جمله الإنشائية الطلبية حِكمًا عظيمة وعلامات قوية تنم عن خبرة واسعة وتجارب كثيرة عاشها شاعرنا رغم موته شابا فالحكمة ضالة المؤمن عليه الالتزام بها، فالشرط والأمر والنهي في هذه الأبيات لها قيم حجاجية تدفع المتلقي إليها دفعا نحو ما يعتقده الشاعر؛ لما لها من آثار موضوعية طيبة في هذه الحياة، وقيل في شرحه: "إِذا أَرْسلتهُ وَلم توصه وَلم تعرفه مَا فِي نَفسك وَمَا تحْتَاج إِلَيْهِ من حوائجك وكلفته أَن يبلغ مرادك فِيهَا فقد سمته علم الْغَيْب، وَالصَّحِيح أَن يُقَال أرسل حكيماً وأوصه"(٣)، ويميل الباحث إلى أن هذا الشرح يخالف مقصود الشاعر؛ يقصد بـــ ولا توصه، أن حكمة الرسول تغنيك عن وصيته، فالحكيم بحكمته يعرف مراد مرسله ومقصوده من رسالته التي ابتعثه من أجلها. ومنه قوله(٤):

خالطِ النَّاسَ بخُلْقٍ واسعٍ ... لا تكُنْ كلباً، على الناس، تَهِرّ

دعوة إلى حسن الخلق بفعل الأمر، وفيه معنى الالتماس والنصح والإرشاد، فهو ينصح بمخالطة الناس بالبشر وطلاقة الوجه والمودة والكرم، وهذا من حسن الخلق، "سئل الحسن عن حسن الخلق،

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٥١).

(٢) ينظر: د. عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافـــي العربي، ط٢، الدار البيضـــاء –المغرب، ٢٠٠٠، ص ٤٧-٥٢.

(٣) جمهرة الأمثال (١/ ٩٨).

(٤) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٤٩).

فقال: الكرم، والبذلة، والتودد إلى الناس"[١]. فهذه قيمته الحجاجية، وأسلوب النهي (لا تكن كلبا) فيه توجيه نحو ترك الفظاظة والحماقة والعبوس والبخل، فمعاملة الناس بالحسنى تعلي من شأن الإنسان، وهي ودعوة للبقاء والسيادة والشرف، "وقيل: "في حسن الأخلاق سعة كنوز الأرزاق"، وقيل: "صفاء الأخلاق من نقاء الأعراق، وإنما تحيا الأمم بأخلاقها"، ويرحم الله شوقي حيث يقول:

إِنَّما الأُمَمُ الأَخلاقُ ما بَقِيَت ... فَإِن هُمُ ذَهَبَتْ أَخْلاقُهُم ذَهَبُوا"[٢]

فالقوة الحجاجية التي تستميل المتلقي إلى المعاملة الحسنة وتنفره من سيء الأخلاق مطلوبة، والباحث لا يمل من التنويه بحكمة شاعرنا، ولكن أتحفظ على الشطر الثاني؛ لأن تصويره فيه قسوة، جعل طرفة الذي يخالط الناس بخلق دنيء كلبا للتنفير من المعاملة السيئة والدعوة إلى الفضيلة، وألتمس للشاعر العذر فهو كائن اجتماعي يتأثر ببيئته، فهو تصوير منتزع من البيئة المحيطة به. فهو يرنو إلى مجتمع مثالي خالٍ من العبوس والشح والأنانية، وعليه دعوة الناس إلى الخير باللطف واللين وحسن التصوير ولطف الحجاج.

<u>الإنكار والوعيد:</u>

أحيانا تضمن الاستفهام في شعره معنى الرفض والإنكار والتعريض والوعيد ومن ذلك قول طرفة[٣]:

ما تنظرون بحق وردة فيكم ... صَغُرَ البنونُ ورهط وردة غُيَّبُ

قد يبعث الأمر العظيم صغيرُهُ ... حتى تظل له الدماء تصبّبُ

والظلم فرَّق بين حبَّي وائلٍ ... بكرٌ تســاقيها المنايا تغلــب

طرح السؤال في الخطاب من وسائل الإثارة المهمة ويدفع بالغير إلى إعلان موقفه إزاء مشكل مطروح[٤]، فمناسبة النص السابق أنه فقد والده في سن مبكرة فنشأ يتيمًا ينفق بغير حساب فضيّق عليه

(١) ابن يحيى الوشاء، محمد بن أحمد بن إسحاق، (المتوفى: ٣٢٥هـ)، الموشى = الظرف والظرفاء، تحقيق: كمال مصطفى، الطبعة: الثانية، الناشر: مكتبة الخانجي، شارع عبد العزيز، مصر - مطبعة الاعتماد، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٣ م، (ص: ٢٨).

(٢) المهدي القاضي/ حسين بن محمد: صيد الأفكار في الأدب والأخلاق والحكم والأمثال، راجعه: عبد الحميد محمد المهدي، الناشر: مكتبة المحامي: أحمد بن محمد المهدي، نة٢٠٠٩م، (١/ ٦٨٨).

(٣) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٣).

(٤) دريدي سامية، الحجاج في الشعر العربي، ص١٤١.

أعمامه ورفضوا أن يعطوه حقه، وجاروا على أمّه، فظلموها حقها[١]، فهذه الأبيات تمثل قصة حرمانه، فوظف أسلوب الحوار فاختار الاستفهام الإنكاري في حجاجه لعمومته، هو يعلم ما فعلوه بحق وردة وميراثها، ولكن يستنكر ويرفض فعلتهم تلك؛ لعلهم يرجعون حق أمه، بل يتوعدهم في الأبيات التي تلي البيت الأول ،فعبر الشاعر من خلال الجمل الإنشائية والخبرية عن حقيقة طبع خسيس في قومه وحالة نفسية تضطرم في نفسه، وهي الرفض والإنكار الشديد لظلمهم وبيان ما ينبغي ما يكون.

بالاستفهام يطلب منهم تفسير ظلمهم لحق وردة، وهي عبارة عن مقدمات حجاجية تشي بمقصود الشاعر الحجاجي الذي يبتغيه فقوله: ما تنظرون بحق وردة فيكم؟! الحجة الأولى، صَغُرَ البنونُ الحجة الثانية، ورهط وردة غُيَّبُ الحجة الثالثة، وهي حجج متساندة ومتعاضدة[٢]، والنتيجة تظهر من السياق اللغوي والمقامي التداولي، وهي: الظلم الذي يؤدي إلى الكره والتمزق القبلي، فقانون الصحراء قانون قاس يضاهي قسوة العيش فيها، مفاده القوي يأكل الضعيف، فالقيمة الحجاجية للاستفهام في تضمنه معنى التعجب والإنكار؛ فما يحمله من قوة إنكار يشعر بغضبه من طبعهم، وكأنه يقول لهم: هل أعدتموه؟ قال البغدادي: "كَانَ أَبُو طرفَة مَاتَ وطرفة صَغِير فَأبى أَعْمَامه أَن يقسموا مَاله فَقَالَ:(مَا تنْظرُون بِمَال وردة فِيكُم ... "[٣].

فيبين طرفة حقيقة جبلتهم وطمعهم في مال أبيه، وهو يظهر مشاعر السخط والغضب على ظلم ذوي القربى، ويعدهم بالموت والهلاك في قوله: "حتى تظل له الدماء تصبّبُ" فاستطاع أن يؤثر في المتلقي بشعره، وأن يجعله يغضب لغضبه ويحزن لحزنه، ويشاركه في محنته وسخريته من ذويه لظلمهم حق وردة (والدة الشاعر) بينهم، بل استطاع أن يعلم المتلقي كيف يقاوم ظلم القريب والبعيد، حتى من الروابط الحجاجية التي تصل الجمل ببعضها دلاليا، فتصبب الدماء نتيجة للظلم، قال سيبويه: "فالفعل إذا كان غايةً نصبٌ، والاسم إذا كان غايةً جرٌ. وهذا قول الخليل."[٤] وأشير إلى أن هذا الاستفهام جاء على الأصل، قال سيبويه[٥]: "واعلم أنه إذا اجتمع بعد حروف الاستفهام نحو هل وكيف ومن اسمٌ وفعلٌ، كان الفعل بأن يلي حرف الاستفهام أولى؛ لأنها عندهم في الأصل من الحروف التي يذكر بعدها الفعل".. وفي شعر طرفة ما يدل على دقة قواعد النحاة في هذا الجانب.

---

(١) ديوان ابن العبد طرفة بن العبد (ص: ٣).

(٢) ينظر: الراضي رشيد الراضي، الحجاجيات اللسانية عند انسكوميرورديكرو، ص٢٢٨.

(٣) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي (٢/ ٤٢٤).

(٤) سيبويه، الكتاب (٣/ ١٧).

(٥) سيبويه الكتاب (٣/ ١١٥).

الاستهجان والتوبيخ والاستغراب: قال طرفة بن العبد[١]:

ألا أيُّهذا اللّائمي أحضُرَ الوغى ... وأن أشهدَ اللذّات، هل أنتَ مُخلِدي (٥)

فإنْ كُنْتَ لا تَسطِـيع دَفْعَ مَنيَّتي ... فَدعْني أبادْرها بما مَلَكَتْ يدي

ولولا ثلاثٌ هُنّ مِنْ عِيشةِ الفتى ... وجدِّكَ لم أحْفَلْ متى قامَ عُوَّدي

فالبيت الأول من شواهد النحاة على إضمار أن وبقاء عملها[٢]، ومَعْنَاهُ أَن أحضر الوغى، ومناسبة الأبيات رد ومعارضة لمن عاتبه على شهود الوغي وتهافته على الملذات، ويميل الباحث إلى أن قيمة الحذف الحجاجية في تنبيه لائمه من غفلته وتنويه إلى شجاعته وإقدامه. وشرحه الزوزني قائلا "ألا أيها الإنسان الذي يلومني على حضور الحرب وحضور اللذات هل تخلدني إن كففت عنها؟"[٣]، فينتفض طرفة في وجه لائمه، ويوظف طرفة أدوات التنبيه والنداء والاستفهام توظيفا تشيع منه دلالات مقصودة، وهي تشى بقيمتها الحجاجية، فيتمنى من لائمه أن يكف عن لومه؛ لأن علو همته وشجاعته تأبى الذل والهوان، فحياة الإنسان قصيرة فـ (ألا) لتنبيه لائمه من غفلته، ألا تدل على غفلة سامعه، فقيمتها الحجاجية في التوبيخ والاستغراب والاستهجان لمن يعاتبه وفيه إنكار كذلك، قال ابن جني: "ألا"؛ لها في الكلام معنيان افتتاح الكلام والتنبيه نحو قول الله سبحانه: {أَلَا إِنَّهُمْ مِنْ إِفْكِهِمْ لَيَقُولُونَ}"[٤] وفي النداء: أيهذا اللائمي، تنبيه أخر، وهو موجه حجاجي سلبي[٥] يشي بذم لائمه، وفيه استغراب واستهجان لما يطلب منه لائمه فقيمة النداء الحجاجية مرتبطة بسياق اللوم والذم لصاحبه المتخيَّل، والاستفهام في الشطر الثاني: هل أنتَ مُخلِدي؟! يطرح به إشكالا يتطلب جوابا، ويكشف عن حكمة هذا الشاعر، فخرج عن حقيقته إلى النفي والإنكار والسخرية من الذين يظنون أن الإنسان يتخلد في هذه الحياة "وَقَوله تَعَالَى: {يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُ أَخْلَدَهُ } [الهمزة: ٣] أَي: يعْمل عَمَل من لَا يظُن مَعَ يسَاره انه يَمُوت"[٦]، ويميل الباحث إلى أن طرفة تأثر بالبعد الديني (بقايا دين إبراهيم عليه السلام) حول فكرة الحياة والموت في حواره هذا، فلا شيء يخلده سوى ثلاث خصال يفتخر بهن صراحة، هو صادق في واحدة نجدة المستغيث، وهو مغالط وكاذب وواهم لعقدة نقص فيه في اثنتين: الخمر والتمتع

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٢٥).

(٢) الفراهيدي، الجمل في النحو (ص: ١٦٥).

(٣) الزوزني، شرح المعلقات السبع للزوزني (ص: ١٠٨).

(٤) ابن جني، الخصائص (٢/ ٢٨١) وانظر: ابن هشام، أوضح المسالك ٢٢/٢.

(٥) د. قادم أحمد ود. العوادي سعيد، في محاضرة بعنوان/ الحجاج في البلاغة الجديدة، جامعة القصيم، منشورة على الشبكة العنكبوتية.

(٦) ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم (٥/ ١٣٨).

بالنساء، وهذه الخصال كانت سائدة في العصر الجاهلي وجاء الإسلام فأقر نجدة المستغيث وحرم الخمر والسفاح ما عدا الزواج؛ لذا قال بعده:

فإنْ كنتَ لا تَسْطيعُ دَفْعَ مَنيّتي ... فَدَعني أبادِرْها بما مَلَكَتْ يدي

الحجة المقدمة هنا عجز لائمه عن دفع منيته، وقيمتها في إظهار عجز لائمه، والنتيجة أن الشاعر حرّ في ارتياد الصعاب والتهافت على الملذات، فهو يعظم نفسه، فوظّف إن الشرطية الدالة على الشك وعدم تحقق ما بعدها، وهو توكيد للمعنى الذي قرره في البيت السابق قرر بداية فناء الإنسان وهي نتيجة توصل إليها بحكمته وما يعتقده من رؤى حول الموت والحياة ،فهو يدفع لائمه عن طريقه؛ لذا أنكر عليه ذلك، ويقصد بتسطيع (تستطيع)، وحذف حرف التاء للتخفيف للدلالة على عجز لائمه المطلق عن منعه من شهود الحرب، فهو يفخر بشجاعته وكرمه وانغماسه في الملذات، أداة الشرط (إن) علقت الجواب بالشرط، وفاء الجواب ربطت دلاليا بين الشرط والجواب.

قوله: (دعني)، أمر قيمته الحجاجية في التماس طرفة الشديد من لائمه أن يتركه وشأنه في ارتياد المنايا، أقول: إن للجمل الإنشائية حضورا كبيرا في ديوانه، وردت كمقدمات حجاجية تؤدي إلى نتيجة، والبيت الثالث: اجتمع فيه الشرط والقسم فقوله: لولا ثلاث .. شرط قيمته الحجاجية في أنه يتمنى ويفتخر بثلاث ملذات، الخمر ونجدة المظلوم والتمتع بالنساء.

الاسترحام والدعاء: خذو حذركم [الطويل][1]

أَلَا اعتَزِليْني اليومَ يا خَوْلَ أوْ غِضِي ... فقد نَزَلَتْ حدباءُ مُحْكَمَةُ العضِّ

أبا مُنْذِرٍ! كانتْ غَرُوراً صَحِيفتي ... ولم أُعطِكُمْ بالطوْعِ مالي ولا عِرْضي [2]

أبا منذرٍ! أفنَيْتَ فاستبْقِ بعضَنا ... حنانَيْكَ! بعضُ الشرّ أهوَن من بعضِ

فأقْسَمْتُ عند النُّصبِ: إني لهالكٌ ... بمُلتَفّةٍ، ليست بغَبْطٍ ولا خَفضِ [3]

(١) ديوان ابن العبد طرفة (ص: ٥٣).

(٢) أبو منذر: كنية عمرو بن هند. الغرور: الخادعة. الصحيفة: الورقة أو الرقعة التي يُكتب عليها. وهنا تعني الصحيفة التي سلمها إياها عمرو بن هند ليوصلها إلى المكعبر أبو كرب ربيعة بن الحارق عامله على البحري النصب: ما يبنى من التماثيل وغيرها للعبادة. الملتفة: الأرض الكثيرة الشجر ويقصد بها البحرين. الغبط: المسرة والمفرحة. الخفض: لين العيش ورغده.، وفيها يوصي عمرو بن هند عامله بقتل طرفة بن العبد حين وصول الصحيفة إليه. ديوان طرفة ص٥٣.

(٣) النصب: ما يبنى من التماثيل وغيرها للعبادة. الملتفة: الأرض الكثيرة الشجر ويقصد بها البحرين. الغبط: المسرة والمفرحة. الخفض: لين العيش ورغده. ديوان طرفة ص٥٣.

خُذوا حِذرَكمْ أهلَ المُشَقَّرِ والصّفا ... عبيدَ اسْبذٍ والقرْض يُجزى من القرضِ ([1])

الجمل الإنشائية مقدمات حجاجية توصل إلى نتيجة، كالتالي: ألا اعْتَزِلِيْني اليومَ يا خَوْلَ أوْ غِضِي. ألا للتنبيه وتوكيد ما بعدها، اعتزليني أمر وجوب، وأبا مُنْذِرٍ نداء مكرر موجز بحذف أداة النداء لإظهار عزة وقوة المخاطب واستمالة قلبه للعفو عن المتكلم. أفنَيْتَ فاستبْقِ بعضَنا. أمر قيمته في دعاء أبي المنذر للعفو والرحمة. حنانيك: مصدر سماعي لتنزيه المخاطب والتقرب منه واستمالة قلبه للعفو. قوله: الشرّ أهوَن من بعضٍ، أفعل تفضيل لبيان نقصان في الشر وهي موجه حجاجي سلبي يظهر من خلالها تفاوت الشر والمصائب في الشدة. فأُقْسَمْتُ عند النُّصبِ: إني لهالكٌ قسم خبري غايته التوكيد لضعفه وجواب القسم توكيد آخر من أجل استعطاف الأمير ببيان قوته وضعف الشاعر في محنته وسجنه، فهل من مستجيب؟؟

النتيجة إقناع المخاطب النعمان بضعفه والاعتراف بقوة المخاطب (النعمان) وجبروته. كثرة الجمل الإنشائية في هذا النص توحي بعظمة المصيبة التي حلت بالشاعر، فطلب من محبوبته اعتزاله، والمقام وسياق الحال وما هو فيه من مصيبة دفعه لذلك، ألا اعتزليني: ألا وردت للتنبيه والتحضيض على الاعتزال، وفي ظل مصيبته يتجه إلى أبي المنذر يرجو منه العفو، وتكرار نداء أبي المنذر مبالغة في الاستعطاف، فقيمة النداء الحجاجية في استعطاف أبي المنذر والتقرب منه؛ ليعفو عنه، وحذف أداة النداء يشعر المتلقي بقرب المنادى من نفس الشاعر، والأمر في قوله: "أبا منذرٍ! أفنَيْتَ فاستبْقِ بعضَنا" قيمته الحجاجية المنجزة في الدعاء والرجاء من النعمان ليعفو عنه.

"وقالوا: إن طرفة نطق بهذين البيتين "أبا منذر...." لما أيقن بالموت، وقد عدوه بهما فيمن شعره في رويته وبديهته سواء عند الأمن والخوف، لقدرته وسكون جأشه وقوة غريزته"[2] ومنها، قول طرفة: حنانيك فهو ملفوظ موجز يحمل منجزا دلاليا وتداوليا مقصودا ومرادا، وهو التقرب إلى أبي المنذر وطلب الرحمة منه، فـ "حنانيك: يعني رحمتك كقوله تعالى: {وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا} [مريم: ١٣]، أي رحمة"[3]، وهو من المصادر المثناة اللفظ. قال سيبويه: "فحنانيك لا يتصرف، كما لا يَتصرّفْ سُبحانَ

(١) المشقر الصفا: حصن ونهر بالبحرين. اسبذ: مكان في البحرين. القرض: ما تسلفه من البر أو الإساءة. ديوان طرفة ص٥٣.

(٢) الرافعي، مصطفى صادق بن عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر (المتوفى: ١٣٥٦هـ): تاريخ آداب العرب، الطبعة: الناشر: دار الكتاب العربي، د.ت، (٣/ ١٥٠).

(٣) القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (المتوفى: ١٧٠هـ): جمهرة أشعار العرب، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجادي، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، (ص: ٢٢).

الله وما أشبه ذلك. ... وزعم الخليل رحمه الله أنّ معنى التثنية أنّه أراد تحنُّنا بعد تحنّنٍ"[١]. فيرى سيبويه أن (حنانيك) من المصادر الجامدة لا يتصرف ورد في كلام العرب بصورة المثنى، ولا يوافق شيخه الخليل في تحليله لمعنى التثنية في حنانيك؛ بدليل قوله "وزعم الخليل". ما أود قوله أن حنانيك من الأفعال الكلامية ومن الجمل الإنشائية التي تحمل منجزا دلاليا مقصودا وهو طلب الرحمة، وكأنه قال: أتحنن إليك تحننا بعد تحنن، وقيمته الحجاجية في طلب العفو والرحمة، فالتعبير بالمصدر حنانيك من قبيل الوسم الحجاجي عند ديكروانسكومير[٢]ضمنه طرفة معنى التحنن المتكرر للتقرب من أبي المنذر وطلب العفو، وتتناغم الأساليب الإنشائية الأمر والرجاء والنداء والتفضيل مع محنة الشاعر فهي توحي بعمق محنته في سجنه.

ومن الوسم الحجاجي المضمر في هذا النص قول طرفة: بعضُ الشرّ أهوَن من بعضٍ، وهو مثل يضرب "يضرب عند ظهور الشرين بينهما تفاوت"[٣]. وهو جملة اسمية خبرية مستأنفة تتمم المعنى وتؤكد طلبه للرحمة وتجلده وصبره في محنته، ويميل الباحث إلي أن هذه الجملة الخبرية دلالتها إنشائية في سياقها التداولي والحجاجي؛ باعتبار مقصود الشاعر الحجاجي منها، فهو يريد أن يوضح حاله، ويصبر نفسه في محنته؛ وهي تهديده بالقتل، وصيغة التفضيل هنا (أهون) بيان نقص عبّر من خلالها عن محنته، فالشر بعضه خفيف كمحنته وبعضه شديد، وكأنه يقول بعض المصائب تهون عن غيرها، قالت العرب في المثل: إِن فِي الشَّرّ خياراً، مَعْنَاهُ أَن بعض الشَّرّ أَهْون من بعض.."[٤].

فقوله: أهون اسم تفضيل لبيان الأذى الذي يلحق بالإنسان عند المصيبة، فلا بد من التصبر والتجلد إذا حلت، أما الجزع عند المصيبة فلا يحل المشكلة بل يفاقمها، فمن عادة العرب الصبر عند المصيبة، فانظر كيف تحولت هذه الجملة من الخبر إلى الإنشاء غير الطلبي[٥] في سياقها التداولي والحجاجي، فهي تعليل استئنافي لتقوية حجته في الاسترحام، وإن لم يرحمه أبو المنذر فهو هالك لا محالة، كما أخبر في البيت الذي يليه: إني هالك، والخلاصة أن الجملة خبرية الغرض منها إنشاء بيان

(١) سيبويه الكتاب (١/ ٣٤٨).

(٢) ينظر: الراضي رشيد، الحجاجيات اللسانية عند انسكوميرورديكرو، عالم الفكر، العدد١، المجلد ٣٤، يوليو – ديسمبر، ٢٠٠٥، ص:٢٢٦.

(٣) الميداني، مجمع الأمثال (١/ ٩٤).

(٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (المتوفى: نحو ٣٩٥هـ): جمهرة الأمثال، الناشر: دار الفكر – بيروت، د.ت (١/ ٦٧).

(٥) الإنشاء غير الطلبي: هو ما لا يستدعي مطلوباً، كصيغ العقود (عقود البيع والزواج، وألفاظ القسم والرجاء ونحوها (الجملة الخبرية والإنشائية) فاضل صالح السامرائي ص١، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية.

النقصان الذي يعانيه وهو التهديد بالقتل، فهذه قيمتها الحجاجية، دلالات منجزة وطاقاتها إيحائية مقصودة تشعر المتلقي بمحنة الشاعر عند قتله فلا يسأم من طلب العفو والصفح والرحمة من النعمان، فالجمل الإنشائية تثير المشاعر وتشحن من ثمة بطاقة حجاجية(١). وهو من شواهد سيبويه(٢)" وتقول: هو قاتلي أو أفتدي منه؛ وإن شئت ابتدأته كأنه قال: أو أنا أفتدي، وقال طرفة بن العبد:

ولكنّ مولايَ امرؤ هو خانِقِي ... على الشُّكْر والتَّسْآلِ أو أَنا مُفْتَدِي(٣)فقيمة الجمل الإنشائية تتضح من خلال السياق المقالي والمقامي كمناسبة الأبيات وجغرافيا المكان والزمان وغير ذلك من قرائن الأحوال، فهي تعين في فك شيفرة النص كما يقول الدكتور صلاح فضل والدكتور تمام حسان(٤)، ووفقًا لمبدأ التواصل "أن الناس يبدون في حاجة إلى جعل بناءاتهم التصورية تتناغم وبناءات الآخرين، حتى يكون لهم فهم مشترك للعالم"(٥)، أعني أن متلقي النص يبني تصوره لمعنى المفردات والجمل بشكل يتناغم مع مقصود الأديب وتجربته لفهم وظيفة المفردات والجمل الإنشائية والخبرية وقيمتها، فما الذي دفع طرفة إلى تشفير نصه؟ أعني التلميح دون التصريح أهي محنته، أم خشيته سطوة الملك، أم هيبة المجلس ومن فيه؟ لا شك أنها عوامل أنتجت هذا الشعر المبدع؛ مما دفع المتلقين لشعره إلى الإعجاب بشعره، أليس هو صاحب المعلقة (لخولة أطلال) التي أبهرت النقاد والأدباء عند تحليلها؛ بغية الوصول إلى ما تحمله من دلالات وإشراقات تألق الشاعر فيها.

الخاتمة:

تميز شاعرنا طرفة بن العبد بحس شعري مرهف وذكاء لغوي ظهر في اختياراته لجمله الإنشائية والخبرية حمّلها بطاقة حجاجية للتأثير في المتلقي وإقناعه بفكرته، فدراسة الجمل الإنشائية والخبرية من منظور حجاجي تفيد في بيان مقصود الشاعر، وما يريده من المتلقي أن يدركه، وكشفت الدراسة عن القيمة الحجاجية لتلك الجمل في استمالة الآخرين، وإقناعهم برؤى الشاعر لعالم مثالي، ومن أوضح النتائج ما هو آت:

---

(١) دريدي سامية، الحجاج في الشعر العربي، بنيته وأسلوبه، ص١٤٠.

(٢) الكتاب لسيبويه (٣/ ٤٩).

(٣) ينظر ديوان طرفة ص،٦، ٨١ (هامش الصفحة للمحقق) والزوزني، شرح المعلقات السبع، ص٨١.

(٤) ينظر حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها ص٢٧، وفضل صلاح، شفرات النص، (المقدمة).

(٥) د.غاليم محمد، بعض أسس التواصل التصورية، جامعة محمد الخامس السويسي، الرباط، ص: ٨ (بحث منشور على الشبكة العنكبوتية.

"Not only is our conceptualized world our own reality, we constantly check wether it converges with everyone else's". R. Jackendoff (2002), p. 332.

- كشفت الدراسة عن قدرة طرفة في استمالة قلوب الآخرين للعمل بشعره خاصة في موضوع مكارم الأخلاق، وتقبل فكرة الحياة والموت والتسليم لحكم الله عز وجل، فقد تأثر طرفة ببقايا دين إبراهيم الحنيف خاصة في فكرة الحياة والموت رغم صغر سنه، فالتدين واعتناق فكرة إيمانية من الفطرة، ولو شابها بعض التناقضات كالتهافت على الخمر أو الملذات.
- تميز طرفة في اختياراته للجمل الخبرية والإنشائية، حيث عبرت عن عواطفه، كالحزن أو الفرح أو الحقد أو الغضب، وعبرت عن أفكاره فلوحظ من خلالها عمق تجربته؛ مما أدى إلى التفاعل الإيجابي معه من المتلقين، فتمثل السلف الصالح والحكماء بشعره لما تحمله من قيم حجاجية تدفع المتلقين للتأثر الإيجابي بمضامين شعره والعمل بها خاصة في مكارم الأخلاق.
- تعددت الجمل الإنشائية أحيانا في البيت الواحد؛ مما أدى إلى زيادة التوتر الانفعالي العالي؛ مما رفع من قيمتها الحجاجية في استمالة المتلقي وتحفيزه سلبا أو إيجابا نحو مضامين جمله التركيبية والدلالية.
- الاحتجاج بشعره على دقة القواعد في النحو والصرف والمعجم والدلالة؛ وذلك لما يحمله من طاقات حجاجية كامنة تسعف في استمالة قلوب الآخرين وإقناعهم بفكرة سديدة أو حكمة رشيدة. فاستشهد النحاة بأبيات من قصائده كحجج وبراهين ساطعة في بعض الأبواب النحوية.
- لا ضير من الاستفادة من معطيات العلوم اللغوية والتداولية؛ لأهميتها عند دراسة النصوص والتراكيب، فدراسة أبواب النحو العربي في نصوص مكتوبة أو منطوقة من منظور حجاجي أو تداولييثري المكتبة العربية.

References:

Al-ʾamīn, mḥmd sālm mḥmd : al-ḥğāğ fī al-blāġẗ al-mʿāṣrẗ , dār al-ktāb al-ğdīd al-mtḥdẗ , bīrūt , 2008, ṣ: 193.

Al-bẖārī , abū al-ṭīb mḥmd ṣdīq ẖān bn ḥsn bn ʿlī abn lṭf al-lh al-ḥsīnī (ālmtūfi: 1307h.): ftḥu al-bīān fī mqāṣd al-qrʾān, ʿnī bṭbʿhi ūqdwm lh ūrāğʿh: ẖādm al-ʿlm ʿabd al-lh bn ibrāhīm al-ʾanṣārī, al-nāšr: al-maktbẗ al-ʿṣrīwaẗ llṭbāʿẗ wālnwšr̊, ṣaīdā – baīrūt, 1412 h. - 1992 m.

Al-bkrī al-ʾandlsī, abūʿbīd ʿbd al-lh bn ʿbd al-ʿzīz bn mḥmd (ālmtūfi: 487h.): smṭ al-lʾālī fī šrḥ amālī al-qālī - hū ktāb šrḥ amālī al-qālī; nsẖh ūṣḥḥh ūḥqq mā fīh ūẖrğh ūʾaḍāf ilīh ʿbd al-ʿzīz al-mīmnī], nsẖh ūṣḥḥh ūnqḥh ūḥqq mā fīh wāstẖrğh mn bṭūn dwāwyn al-ʿlm: ʿbd al-ʿzīz al-mīmnī , al-nāšr: dār al-ktb al-ʿlmīẗ, bīrūt – lbnān.

Al-bġdādī, ʿbd al-qādr bn ʿmr (ālmtūfi: 1093h.): ẖzānẗ al-ʾadb ūlb lbāb lsān al-ʿrb, tḥqīq: ʿbd al-slām mḥmd hārūn, al-ṭbʿẗ: al-rābʿẗ, al-nāšr: mktbẗ al-ẖānğī, al-qāhrẗ, 1418 h. - 1997 m.

Al-ṯʿālbī, ʿbd al-mlk bn mḥmd bn ismāʿīl abū mnṣūr (ālmtūfi: 429h.): al-iʿğāz wālīğāz, al-nāšr: mktbẗ al-qrʾān – al-qāhrẗ, d.t.

Al-ğāḥẓ ,ʿmrū bn bḥr bn mḥbūb al-knānī bālūlāʾ, al-līṯī, abūʿṯmān, (ālmtūfi: 255h.), al-bīān wāltbyin, al-nāšr: dār ūmktbẗ al-hlāl, bīrūt, ʿām al-nšr: 1423 h.

ğākndūf rāī: ʿlm al-dlālẗ wālʿrfānīẗ , trğmẗʿbd al-rāzq bnūr, dār sīnātrā, al-mrkz al-ūṭnī lltrğmẗ, tūns, 2010m.

Al-ğrğānī, ʿlī bn mḥmd bn ʿlī (ālmtūfi: 816h.): ktāb al-tʿrīfāt, ḍbṭh ūṣḥḥh ğmāʿẗ mn al-ʿlmāʾ, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, al-nāšr: dār al-ktb al-ʿlmīẗ bīrūt –lbnān, 1403h. -1983m.

ābn ğnī, abū al-ftḥʿṯmān al-mūṣlī (ālmtūfi: 392h.): al-ẖṣāʾiṣ, al-ṭbʿẗ: al-rābʿẗ, al-nāšr: al-hīʾiẗ al-mṣrīẗ al-ʿāmẗ llktāb. d.t.

ḥsn, ʿbās (ālmtūfi: 1398h.): al-nḥū al-wāfī, al-nāšr: dār al-mʿārf, mṣr , al-ṭbʿẗ: al-ṭbʿẗ al-ẖāmsẗʿšrẗ, d.t.

Abn ḥnbl, abūʿbd al-lh aḥmd bn mḥmd al-šībānī (ālmtūfi: 241h.): msnd al-imām aḥmd bn ḥnbl,

tḥqīq: šʿīb al-ʾarnuʾūṭ- ʿādl mršd, ūʾāḫrūn, išrāf: d ʿbd al-lh bn ʿbd al-mḥsn al-trkī, al-nāšr: muʾssẗ al-rsālẗ, 1421 h. - 2001 m.

Al-drīdī sāmīẗ, al-ḥğāğ fī al-šʿr al-ʿrbī, bnīth ūʾasālībh, ṭ2, ʿālm al-ktb al-ḥdīṯ, irbd, ʿmān, 2011.

Al-rāfʿī, mṣṭfi ṣādq bn ʿbd al-rzāq bn sʿīd bn aḥmd bn ʿbd al-qādr (ālmtūfi: 1356h.): tārīḫ adāb al-ʿrb, al-ṭbʿẗ: -, al-nāšr: dār al-ktāb al-ʿrbī, d.t.

Al-zwabīdī, mḥmwd bn mḥmwd bn ʿbd al-rzwāq al-ḥsīnī, abū al-fīḍ, (ālmtūfi: 1205h.) : tāğ al-ʿrūs mn ğwāhr al-qāmūs, al-mḥqq: mğmūʿẗ mn al-mḥqqīn, al-nāšr: dār al-hdāīẗ, d.t.

Al-zrkšī, abūʿbd al-lh bdr al-dīn mḥmd bn ʿbd al-lh bn bhādr (ālmtūfi: 794h.), al-brhān fīʿlūm al-qrʾān, al-mḥqq: mḥmd abū al-fḍl ibrāhīm, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, al-nāšr: dār iḥīāʾ al-ktb al-ʿrbīʿẗīsi al-bābi al-ḥlbīūšrkāʾih, 1376 h. - 1957 m.

Al-zrklī, ḫīr al-dīn bn mḥmūd bn mḥmd al-dmšqī (ālmtūfi: 1396h.): al-ʾaʿlām, al-ṭbʿẗ: al-ḫāmsẗʿšr , al-nāšr: dār al-ʿlm llmlāyin , - aīār / māīū 2002 m.

Al-zwaūzanī, ḥsīn bn aḥmd bn ḥsīn , abūʿbd al-lh (ālmtūfi: 486h.): šrḥ al-mʿlqāt al-sbʿ, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli , al-nāšr: dār aḥīāʾ al-trāṯ al-ʿrbī, 1423h. - 2002 m.

Sībwyh, ʿmrū bn ʿṯmān bn qnbr abū bšr, (ālmtūfi: 180h.): al-ktāb, tḥqīq: ʿbd al-slām mḥmd hārūn, al-ṭbʿẗ: al-ṯālṯẗ, al-nāšr: mktbẗ al-ḫānğī, al-qāhrẗ, 1408 h. - 1988 m.

Abn sīdh abū al-ḥsn ʿlī bn ismāʿīl [t: 458h.]: al-mḥkm wālmḥīṭ al-ʾaʿẓm, al-mḥqq: ʿbd al-ḥmīd hndāwy, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, dār al-ktb al-ʿlmīẗ – bīrūt, 1421 h. - 2000 m.

Abn al-šğrī, ḍīāʾ al-dīn abū al-sʿādāt hbẗ al-lh bn ʿlī bn ḥmzẗ, (ālmtūfi: 542h.): mḫtārāt šʿrāʾ al-ʿrb lābn al-šğrī, ḍbṭhāūšrḥhā: mḥmūd ḥsn znātī, al-nāšr: mṭbʿẗ al-āʿtmād, mṣr1344 h. - 1925 m.

Al-ṣbān, abū al-ʿrfān mḥmd bn ʿlī (ālmtūfi: 1206h.): ḥāšīẗ al-ṣbān ʿli šrḥ al-ʾašmūni lʾalfīẗ abn mālk, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, dār al-ktb al-ʿlmīẗ, bīrūt-lbnān, 1417 h. -1997m.

Sūlẗ, ʿbdāllh: al-ḥğāğ fī al-qrʾān, ṭ2, dār al-fārābī, bīrūt lbnān , 2007.

ṣḥrāwy, msʿūd: al-tdāūlīẗʿnd al-ʿlmāʾ al-ʿrb, ṭ1, dār al-ṭlīʿẗ llṭbāʿẗ wālnšr, bīrūt – lbnān, 2005m.

Al-ʿskrī, abū hlāl al-ḥsn bn ʿbd al-lh bn shl (ālmtūfi: nḥū 395h.):

1-ğmhrẗ al-ʾamṯāl, al-nāšr: dār al-fkr – bīrūt, d.t.

2- al-ṣnāʿtīn, al-mḥqq: ʿlī mḥmd al-bğāwy ūmḥmd abū al-fḍl ibrāhīm, al-nāšr: al-mktbẗ al-ʿnṣrīẗ – bīrūt, 1419 h..

ʿbd al-rḥmn, ṭh : fī aṣūl al-ḥwār ūtğdīd ʿlm al-klām , al-mrkz al-ṯqāfī al-ʿrbī, ṭ2, al-dār al-bīḍāʾ –ālmġrb, 2000.

Abn ʿbd rbh al-ʾandlsī, abūʿmr, šhāb al-dīn aḥmd bn mḥmd (ālmtūfi: 328h.): al-ʿqd al-frīd, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli , dār al-ktb al-ʿlmīẗ – bīrūt, 1404 h.

Al-rāzī, abūʿbd al-lh mḥmd bn abī bkr abn ʿbd al-qādr al-ḥnfī (ālmtūfi: 666h.): mḫtār al-ṣḥāḥ, al-mḥqq: īūsf al-šīḫ mḥmd, al-nāšr: al-mktbẗ al-ʿṣrīẗ - al-dār al-nmūḏğīẗ, bīrūt – ṣīdā, 1420h. / 1999m.

Abn al-ʿabḍ, ṭarafaẗ abūʿmrū al-šāʿr al-ğāhlī (ālmtūfi: 564 m): dīwān ṭrfẗ bn al-ʿbd, al-mḥqq: mhdī mḥmd nāṣr al-dīn, al-ṭbʿẗ: al-ṯālṯẗ, al-nāšr: dār al-ktb al-ʿlmīẗ, 1423 h. - 2002 m.

ābn ʿqīl, ʿbd al-lh bn ʿbd al-rḥmn al-ʿqīlī al-hmdānī al-mṣrī (ālmtūfi : 769h.), šrḥ abn ʿqīl ʿli al-fīẗ abn mālk, al-mḥqq: mḥmd mḥyi al-dīn ʿbd al-ḥmīd, al-ṭbʿẗ : al-ʿšrūn , al-nāšr: dār al-trāṯ - al-qāhrẗ, dār mṣr llṭbāʿẗ , sʿīd ğūdẗ al-sḥār ūšrkāh, 1400 h. - 1980 m.

Al-ʿlwyw, īḥīi bn ḥmzẗ bn ʿlī bn ibrāhīm, al-ḥsīnī al-ṭālbī al-mlqb bālmuʾīd bāllwah (ālmtūfi: 745h.), al-ṭrāz lʾasrār al-blāġẗūʿlūm ḥqāʾiq al-iʿğāz, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli , al-nāšr: al-mktbẗ al-ʿnṣrīẗ – bīrūt, , 1423 h..

ʿmr, aḥmd mḫtār ʿbd al-ḥmīd (ālmtūfi: 1424h.) bmsāʿdẗ frīq ʿml: mʿğm al-lġẗ al-ʿrbīẗ al-mʿāṣrẗ, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, al-nāšr: ʿālm al-ktb, 1429 h. - 2008 m.

ʿmr, tmām ḥsān: al-lġẗ al-ʿrbīẗ mʿnāhāūmbnāhā, al-ṭbʿẗ: al-ḫāmsẗ, al-nāšr: ʿālm al-ktb 1427h.-2006m.

ʿīd, mḥmd: al-nḥū al-mṣfi, al-nāšr: mktbẗ al-šbāb, d.t .

ġālīm mḥmd: bʿḍ ass al-twāṣl al-tṣūrīẗ, ğāmʿẗ mḥmd al-ḫāms , al-rbāṭ, mnšūr ʿli al-šbkẗ al-ʿnkbūtīẗ.

Al-frāhīdī, abūʿbd al-rḥmn al-ḫlīl bn aḥmd bn ʿmrū bn tmīm al-bṣrī (ālmtūfi: 170h.): al-ğml fī al-nḥū, al-mḥqq: d. fḫr al-dīn qbāūẗ, 1416h. 1995m.

A bn fārs, aḥmd al-qzwynī al-rāzī, abū al-ḥsīn (ālmtūfi: 395h.): mʿğm mqāyis al-lġẗ, tḥqīq: ʿbd al-slām mḥmd hārūn, al-nāšr: dār al-fkr, ʿām al-nšr: 1399h. - 1979m.

fḍl, ṣlāḥ: šfrāt al-nṣ –drāsẗ sīmīūlūğīẗ fī šʿrīẗ al-qṣ wālqṣīd, ṭ2, ʿīn lldrāsāt al-insānīẗ wālāğtmāʿīẗ , mṣr, 1995.

abn qtībẗ al-dīnūrī, abū mḥmd ʿbd al-lh bn mslm (ālmtūfi: 276h.):

1- ʿīūn al-ʾaḫbār, al-nāšr: dār al-ktb al-ʿlmīẗ –bīrūt, tārīḫ al-nšr: 1418 h..

2- al-šʿr wālšʿrāʾ, al-nāšr: dār al-ḥdīṯ, al-qāhrẗ, ʿām al-nšr: 1423 h..

Al-qršī, abū zīd mḥmd bn abī al-ḫṭāb (ālmtūfi: 170h.): ğmhrẗ ašʿār al-ʿrb, ḥqqh ūḍbṭh ūzād fī šrḥh: ʿlī mḥmd al-bğādī, al-nāšr: nhḍẗ mṣr llṭbāʿẗ wālnšr wāltūzīʿ, d.t.

Al-qzwynī, mḥmd bn ʿbd al-rḥmn bn ʿmr al-šāfʿī, (ālmtūfi: 739h.): al-īḍāḥ fīʿlūm al-blāġẗ, al-mḥqq: mḥmd ʿbd al-mnʿm ḫfāğī, al-ṭbʿẗ: al-ṯālṯẗ, dār al-ğīl – bīrūt.

Abn mālk, mḥmd bn ʿbd al-lh, al-ṭāʾī al-ğīānī, abūʿbd al-lh, ğmāl al-dīn (ālmtūfi: 672h.):

1. šrḥ al-kāfīẗ al-šāfīẗ, al-mḥqq: ʿbd al-mnʿm aḥmd hrīdī, al-ṭbʿẗ: al-ʾaūli, ğāmʿẗ am al-qri mrkz al-bḥṯ al-ʿlmī wiḥīāʾ al-trāṯ al-islāmī klīẗ al-šrīʿẗ wāldrāsāt al-islāmīẗ mkẗ al-mkrmẗ.

2. ābn mnẓūr al-ʾanṣārī al-rwyfʿi al-ifrīqi, mḥmd bn mkrm bn ʿli, (ālmtūfi: 711h.), lsān al-ʿrb: al-ṭbʿẗ: al-ṯālṯẗ, al-nāšr: dār ṣādr – bīrūt, 1414 h..

al-mhdī al-qāḍī/ḥsīn bn mḥmd: ṣīd al-ʾafkār fī al-ʾadb wālʾaḫlāq wālḥkm wālʾamṯāl, rāğʿh: ʿbd al-ḥmīd mḥmd al-mhdī, al-nāšr: mktbẗ al-mḥāmī: aḥmd bn mḥmd al-mhdī, 2009m.

al-mīdānī, abū al-fḍl aḥmd bn mḥmd bn ibrāhīm al-nīsābūrī (ālmtūfi: 518h.), mğmʿ al-ʾamṯāl, tḥqīq: mḥmd mḥīi al-dīn ʿbd al-ḥmīd, al-nāšr: dār al-mʿrfẗ - bīrūt, lbnān.

al-mrzbānī, abūʿbīd al-lh bn mḥmd bn ʿmrān bn mūsi (ālmtūfi: 384h.): al-mūšḥ fī mʾāḫḍ al-ʿlmāʾʿli al-šʿrāʾ, al-mḥqq: mḥmd ḥsīn šms al-dīn , ṭ1, dār al-ktb al-ʿlmīẗ, lbnān, 1995.

nūr al-dīn al-īūsī, al-ḥsn bn msʿūd bn mḥmd, abūʿlī, (ālmtūfi: 1102h.) : zhr al-ʾakm fī al-ʾamṯāl wālḥkm, al-mḥqq: d mḥmd ḥğī, d mḥmd al-ʾaḥḍr, al-ṭbʿt: al-ʾaūli, al-nāšr: al-šrkt al-ğdīdt - dār al-ṯqāft, al-dār al-bīḍāʾ – al-mġrb, 1401 h. - 1981 m.

hārūn, ʿbd al-slām: al-ʾasālīb al-inšāʾīt , mktbt al-ḫānğī , al-qāhrt, 2001.

abn hšām, ʿbd al-lh bn īūsf bn aḥmd, abū mḥmd, ğmāl al-dīn, (ālmtūfi: 761h.):

1-ʾaūḍḥ al-msālk ili al-fīt abn mālk, al-mḥqq: īūsf al-šīḫ mḥmd al-bqāʿī, al-nāšr: dār al-fkr llṭbāʿt wālnšr wāltūzīʿ, d. t.

2- mtn qṭr al-ndi ūbl al-ṣdi , al-ṭbʿt: al-ʾaūli, al-nāšr: dār al-ʿṣīmī llnšr wāltūzīʿ, d.t.

3- mġnī al-lbīb ʿn ktb al-ʾaʿārīb, al-mḥqq: d. māzn al-mbārk / mḥmd ʿlīḥmd al-lh, al-ṭbʿt: al-sādst, al-nāšr: dār al-fkr – dmšq, .1985.

abn īḥīi al-ūšāʾ, mḥmd bn aḥmd bn isḥāq, (ālmtūfi: 325h.), al-mūši = al-ẓrf wālẓrfāʾ, tḥqīq: kmāl mṣṭfi, al-ṭbʿt: al-ṯānīt, al-nāšr: mktbt al-ḫānğī, šārʿʿbd al-ʿzīz, mṣr - mṭbʿt al-āʿtmād, 1371 h. - 1953 m.

ābn īʿīš , īʿīš bn ʿli : šrḥ al-mfṣl , ṭbʿt al-mnīrīt, al-qāhrt , d.t.

aḥmd, ḫāld ʿbdālftāḥ šḥāt: qḍāīā al-ḥğāḥ fī šʿr ṭrft bn al-ʿbd drāst mūḍūʿītūfnīt, rsālt māğstīr, klīt dār al-ʿlūm/ ğāmʿt al-mnīā, mṣr, 2018.

šlālqṯḥnān, ū snūqt slīmt: al-rwābṭ al-ḥğāğīt fī šʿr ṭrft bn al-ʿbd mqārbt tdāūlīt, mḏkrt tḫrğḍmn mtṭlbāt nīl šhādt al-māstr fī al-lġt al-ʿrbīt. ğāmʿt al-šhīd ḥmh lḫḍr - al-wādī, al-ğzāʾir. 2018.

al-šmrī, ḫlīfh māğd ḫlīfh: al-šāhd al-nḥwy fī šʿr ṭrft bn al-ʿbd, rsālt māğstīr, ğāmʿt muʾtt , al-ʾardn, 2009.

šnānī zhrīt, ūṭhrāwy ḥsnīt, drāst aslūbīt lmʿlqṯṭrft bn al-ʿbd, mḏkrt tḫrğḍmn mtṭlbāt nīl šhādt al-māstr fī al-lġt wālʾadb al-ʿrbī, ğāmʿt al-ʿqīd aklī mḥnd aūlḥāğ –ālbwyrt- al-ğmhūrīt al-ğzāʾirīt , 2018.

qādm aḥmd ūd. al-ʿwādī sʿīd, mḥāḍrt bʿnwān / al-ḥğāğ fī al-blāġt al-ğdīdt, ğāmʿt al-qṣīm , mnšūrtʿli al-šbkt al-ʿnkbūtīt .

al-rāḍīršīd, al-ḥğāğīāt al-lsānītʿnd anskūmīr ūdīkrū, ʿālm al-fkr, al-ʿdd1, al-mğld 34, īūlīū – dīsmbr, 2005.

bū slāḥ fāīzẗ, ,ālʿlāqāt al-ḥğāğīẗ fī al-qṣṣ al-qrʾānī, mğlẗ al-ḥḍārẗ al-islāmīẗ, al-ʿdd 29, rmḍān 1437h., 2016m.

ālšnūrī hšām, tḥqq al-ḥğāğ fī al-ḫṭāb anṭlāqā mn tḥlīl ktāb al-ḫṭāb wālḥğāğ lldktūr abū bkr al-ʿzāwy, mqāl mnšūr fī mğlẗṭnğẗ al-ʾadbīẗ (ālmġrb), al-ʿdd 56, īūlīū , 2015. –

al-ʿbd mḥmd, al-nwṣ al-ḥğāğī al-ʿrbī, drāsẗ fīūsāʾil al-iqnāʿ, mğlwẗ fṣūl, al-hīʾiẗ al-mṣrīẗ al-ʿāmẗ llktāb, mṣr, 2002,ʻ60.

mbārk mḥmd rḍāū d. ġntāb zhār ṣbīḥ, al-fhm wāltfsīr nḥū tḥlīl ḥğāğī llnṣūṣ al-iʿlāmīẗ "mqārbẗ mnhğīẗ", al-bāḥṯ al-iʿlāmī , al-ʿdd 16.

موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة

د. شيرين حربي جاد الله *

أ.د صلاح محمّد جرّار**

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٧/٤م. تاريخ قبول البحث:٢٠٢١/٢/١٥م.

ملخص

تهدف هذه الدّراسة إلى استجلاء موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة، وبيان أبعاده المتعدّدة، ومدى تأثّره بالواقع الاجتماعيّ والثقافيّ في الأندلس. وعلى هذا النحو تسعى الدّراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما أبرز المستويات الرئيسة لموقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة؟ ما المرجعيات التي استقى منها النَّقاد ومؤرخو الأدب موقفهم؟ هل يمكننا الحديث عن صراع بين وعي النّاقد ومؤرّخ الأدب وإشكاليات الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ؟ هل كان الشعر مجالاً تبحث فيه المرأة عن ذاتها، أم أسهم شعرها من حيث تدري أو لا تدري في تكريس السّائد والمألوف؟ ولا ريب أنَّ تقديم إجابات شافية عن هذه الأسئلة، استدعى الإفادة من مناهج نقديَّة عدَّة لتحقيق ذلك، وهي: الوصفيّ، والتّحليليّ، والنّقد الثّقافيّ.

الكلمات الدّالّة: موقف، النّقاد ومؤرّخو الأدب، شعر، المرأة الأندلسيّة، الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ.

* جامعة الأميرة سمية للتكنولوجيا.

** قسم اللغة العربية، الجامعة الأردنية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Position of Literary Critics and Historians from the Poetry of the Andalusian Poetesses

Dr. Shereen Harbi Jadallah

Prof. Salah Mohammad Jarrar

Abstract

This study aims at revealing the position of the literary critics and historians from the poetry of the Andalusian women. Many of those critics and historians have undervalued the women's poetry for no reason other than that it was written by women.

This study tries to focus on the background of this phenomenon, and explains the social and cultural reasons standing behind such judgments. It seeks also to find out any possible differences between the literary critics and the literary historians over this issue.

A major question of this study is the function of poetry which poetesses sought by writing their poems, was it to enhance and defend the social and cultural realities of their society, or to defend their own beliefs and rights.

The researchers followed in this paper different methodologies such as the descriptive, analytical methodology, and the methodology of cultural criticism.

Keywords: Position, Literary Critics and Historians, Poetry, Andalusian Women, Social and Cultural Realities.

التّمهيد:

لم يكن تاريخ الشّعر العربيّ في يوم ما حافلاً بالشّعراء دون الشّاعرات، بل كان للشّاعرات وما زال حضورهنّ الواضح في هذا المجال، ما عكس صورة مشرقة لدور المرأة الشّاعرة.

وعلى كثرة أسماء النّساء الشّاعرات في تاريخنا الأدبيّ، حيث روي عن أبي نواس (ت ١٩٨هـ) أنَّه قال: "ما قلتُ الشّعر حتّى رويتُ لستّين امرأة منهنَّ الخَنْساء وليلى"(١). وقول أبي تمّام (ت٢٣١هـ): "لم أنظم شعرًا حتّى حفظتُ سبعة عشر ديوانًا للنّساء خاصّة"(٢). فلم ينتهِ إلينا إلّا ديوان واحد، هو ديوان الخَنْساء (ت ٢٤هـ)؛ ولعلّ السّبب في ذلك أنَّ النّاس لم يحفلوا بشعر النّساء.

وهنا يحقّ لنا أن نتساءل: لماذا لم يحفل النّاس بشعر النّساء؟ وما هي أسباب ذلك ودواعيه؟ فنجملهابما يلي:

١- أنَّ حركة الجمع والتّدوين نشطت على أيدي بعض الرجال الذين عاشوا في مجتمع وأدَ المرأة معنويًّا، ومن ثمّ لم يكن لها في تصوّرهم أن تتحدث الشّاعرة العربيّة عن عواطفها، ولذلك حدّدوا مجالها الفنّي في الرّثاء وحده، وأهملوا شعرها في غيره(٣).
٢- أنَّ الرَّواة لا يرضون إلا بما يجري مجرى الشّعر الجَزْل المختار الفصيح، وشعر النّساء شعر ليّن كما يدّعون، فتحاشوا روايته(٤).
٣- أنَّ الشّاعر كان حماية لأعراض القبيلة، وذبًّا عن أحسابها، وتخليدًا لمآثرها، وإشادة بذكرها، ولم تكن المرأة تحتلّ هذه المكانة في قبيلتها. ومن أجل ذلك شذّ في شعر النّساء ذكر الحروب والأيّام، فعزف الرّواة عن الشّعر الذي لا يحمل في طيّاته ما يروقهم(٥).

---

(١) الزّمخشريّ، أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ): ربيع الأبرار ونصوص الأخبار. تحقيق: عبد الأمير مهنّا، مؤسسة الأعلميّ، بيروت، ١٩٩٢م، ج٥، ص٢١٠.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدّين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ): المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر. قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ج٣، ص٢٥٢.

(٣) انظر: الرّافعي، مصطفى صادق (ت ١٩٣٧م): تاريخ آداب العرب. راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي، ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، المنصورة، (د.ت)، ج٢، ص٥٩. وعبد الرّحمن، عائشة: الشّاعرة العربيّة المعاصرة. ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٨. وبوفلاقة، سعد: الشّعر النّسويّ الأندلسيّ: أغراضه وخصائصه الفنيّة. ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٩٥م، ص٢٢.

(٤) انظر: الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بن الحسين (ت ٣٥٦هـ): الإماء الشّواعر. تحقيق: جليل العطيّة، دار النّضال، بيروت، ١٩٨٤م، مقدّمة المؤلّف، ص٢٣.

(٥) انظر: ابن رشيق، أبو عليّ الحسن بن رشيق (ت ٤٦٣هـ): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ج١، ص٦٥. والرّافعي، تاريخ آداب العرب، ج٢، ص٥٨-٥٩. والرّيسوني، محمّد المنتصر: الشّعر النّسويّ في الأندلس. قدّم له العلامة: عبد الله كنّون، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٢٥.

٤- التّعصّب من جانب الرّجال وعدم اعترافهم بشاعريّة المرأة؛ إذ كان شعرها تظرّفًا[١].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ إهمال المرأة العربيّة الشّاعرة من قبل المؤرّخين المتقدّمين، يعود إلى أسباب اجتماعيّة، وأخرى تاريخيّة؛ فمن المحتمل أن يكون أصحاب الأخبار قد وضعوا كتبًا خاصّة في أشعار النّساء، بيدَ أنَّها ضاعت مع ما ضاع من التّراث العربيّ[٢].

كلّ ذلك مهّد لنشوء مصطلح الفُحُولة، الذي يمتلك القوّة المتحقّقة في الذُّكُورَة[٣]، هذه الفُحُولة التي كانت، وما تزال، "ترى ذاتها على أنَّها القيمة المطلقة في شعريّة اللغة"[٤].

الفُحُولة الذُّكُوريّة:

اختلف مفهوم الفُحُولة في التّراث على معانٍ كثيرة، ثم ارتبط بالذُّكُورة وغَلَبَة الآخرين[٥]. وفي هذا الاتجاه، ذهب الأصمعيّ (ت ٢١٦هـ) إلى أنَّ الفُحُولة "امتياز"[٦]، فحين سُئل: ما معنى الفَحْل؟ أجاب بأنَّ الفَحْل هو مَن "له مَزِيَّة على غيره"[٧]، وأكمل جوابه بمثل يوضّح رأيه، فقال: "كمَزِيَّة الفَحْل على الحِقاق"[٨]، أي "كمَزِيَّة البالغ النّاضج على الصّغير النّاشئ"[٩]. والحِقّ من الإبل: هو الذي دخل في السّنة الرّابعة[١٠]. وإذا نظرنا مع الأصمعيّ إلى طريق الشّعر وجدناه "طريق شعر الفُحُول، مثل امرئ القيس وزهير والنّابغة، من صفات الدّيار والرَّحل، والهِجاء والمديح، والتَّشبيب بالنّساء، وصفة الحُمْر[١١] والخيل والحروب والافتخار"[١٢].

(١) انظر: الرّافعي، المرجع نفسه، ج٢، ص٦٥. وبوفلاقة، الشّعر النّسويّ الأندلسيّ، ص٢٣.

(٢) انظر: الرّيسوني، الشّعر النّسويّ في الأندلس، ص٢٥.

(٣) انظر: ابن منظور، أبو الفضل محمّد بن مكرم (ت ٧١١هـ): لسان العرب. دار صادر، بيروت، (د.ت)، مادة (فحل).

(٤) الغذّامي، عبد الله: المرأة واللغة. ط٣، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص١٨٠.

(٥) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (فحل).

(٦) أدونيس: الثّابت والمتحوّل: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب: تأصيل الأصول. ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ص٤٠.

(٧) الأصمعيّ، أبو سعيد عبد الملك (ت ٢١٦هـ): فُحُولة الشّعراء. تحقيق وشرح وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار القلم للتّراث، القاهرة، (د. ت)، ص٣٤.

(٨) المرجع نفسه، ص٣٤.

(٩) أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ص٤٠.

(١٠) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (حقق).

(١١) لعلّها الخَمْر كما اقتضاها السّياق.

(١٢) المَرزُباني، أبو عبيد الله محمّد بن عمران (ت ٣٨٤هـ): الموشّح: مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر. تحقيق: علي محمّد البَجاوي، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص٧١.

وكأنَّ الفُحُولة "حقّ ذُكوريّ خاص"[١]، وأيّ امرأة فَحْلَة فهي سليطة اللسان[٢]. من تلك المنطلقات اعتقد العرب أن الشِّعر ذُكوريّ، وأن فُحُوليّة الشِّعريّة قرينة فُحُوليّة الذُّكُورة. وبناءً عليه، "بدأ الذّكر صناعة لغته الثّقافيّة"[٣]، ولذلك فليس غريبًا أن نسمع أبا النَّجْم العِجْليّ (ت ١٣٠هـ) يُحاجُّ الشّعراء في تفوّقه عليهم، بذُكُورة شيطانه في مقابل أنوثة شياطينهم:

إِنِّي وكُلَّ شـــاعِرٍ مِنَ البَشَرْ شَيْطانُهُ أُنْثَى وشَيْطــانِي ذَكَرْ[٤](الرّجز)

وليس غريبًا كذلك أن نسمع البَيْهَقِي (ت ٣٢٠هـ) يقول فيما ينقله عن الزُّهْريّ: "الأدب ذَكَر لا يحبّه إلا[٥] الذُّكور من الرّجال، ولا يبغضه إلا مؤنّثهم"[٦].

وعلى هذا يصبح الفارق بين الأدب والمرأة فارقًا نوعيًّا؛ لا يستند على تصورات ثقافيّة حسب، وإنّما أيضًا على تباينات بيولوجيّة[٧]؛ تجعل الأدب محدّدًا جندريًّا يميّز الذّكر من الرّجال عن غيره منهم، فضلاً عن الأنثى. يقول عبد الله الغذّامي: "ولذا صارت العبقريّة الإبداعيّة تسمّى (فُحُولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة، وقالت بعض الشّعر، فلابدّ لها أن تستفحل، ويشهد لها أحد الفُحُول، مؤكّدًا فُحُوليتها، وعدم أنوثيّتها؛ لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب، وتتوارى تحت عمود الفُحُولة، هذا ما جرى للخَنْساء"[٨].

وهو أمر نستطيع كشفه من خلال قول بشّار بن بُرْد (ت ١٦٨هـ): "لم تقل امرأة شعرًا قطّ إلا تبيَّن الضَّعف فيه، فقيل له: أو كذلك الخَنْساء؟ فقال: تلك كان لها أربع خِصَى"[٩]. هذا الموقف من شعر المرأة لا يتّصل بالشّعر، بقدر ما يتّصل بالموقف من الأنوثة، التي تحيل إلى الضّعف والنّقص في

(١) الغذّامي، المرأة واللغة، ص١٨٠.

(٢) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (فحل).

(٣) العتّابي، فراس صلاح: "المرأة والذّاكرة المتحيِّزة"، مجلّة آداب المستنصريّة، العدد ٨٧، سنة ٢٠١٩م، ص٤٨٠.

(٤) أبو النّجْم العِجْليّ، الفضل بن قُدامة (ت ١٣٠هـ): ديوان أبي النّجْم العِجْليّ. جمعه وشرحه وحقّقه: محمّد أديب عبد الواحد جمران، مجمع اللغة العربيّة، دمشق، ٢٠٠٦م، ص١٦١-١٦٢.

(٥) كلمة إلا زيادة اقتضاها السّياق.

(٦) البَيْهَقي، إبراهيم بن محمّد (ت ٣٢٠هـ): المحاسن والمساوئ. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م، ج١، ص٥.

(٧) انظر: جبر، جابر خضير: "المبدع والحتميّة البيولوجيّة للجسد: دراسة في النّقد العربيّ القديم"، مجلّة جامعة ذي قار العلميّة، المجلّد ١٠، العدد ٢، سنة ٢٠١٥م، ص٨.

(٨) الغذّامي، عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط٢، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص١٢-١٣.

(٩) المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ): الكامل في اللغة والأدب. عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٩٩٧م، ج٤، ص٣٠.

الثّقافة العربيّة[١]. ومن هنا، فإنَّ ظهور شعر المرأة، في قول بشّار بن بُرْد، شعر ضعيف تَبَعًا لطبيعتها الأنثويّة، واستثناء الخَنْساء، وتذكيرها بإثبات الخِصْي لها، بوصفها علامة على الذُّكورة وعلى الشَّاعرية في الوقت نفسه، ليس شيئًا غريبًا إذا فسّرنا ذلك بناء على المُعطى الثّقافيّ.

وبما أن الخِصْي علامة على الذُّكُورة وعلى الشّاعريّة، فإنَّ بشّارًا يثبت تفوّق الخَنْساء على الشّعراء الفُحُول[٢]؛ لأنَّ لهم خِصْيَتَين وليس أربع خِصَى. وهو موقف يؤكده حوار حسّان بن ثابت (ت٥٤هـ) مع الَنْساء، حين قال لها: "والله ما رأيت ذات مثانة أشعر منك، فقالت له الخَنْساء: والله ولا ذا خِصْيَين"[٣].

فتبرز في النّص السّابق المفردات الآتية: (ذات مثانة، وذو خِصْيَين)، فتؤكّد بوضوح تلقّي شعر المرأة ثقافيًّا[٤]؛ فلا اغترار بتلك المؤشّرات الظّاهريّة على الاعتراف بشاعريّة الخَنْساء؛ فقد تجاوزت المفاضلة، هنا، المفاضلة بين شعر وشعر، إلى المفاضلة بين الأنوثة والذُّكُورة، ولا تبتعد عن كونها مفاضلة داخل الجنس نفسه؛ أي إنَّ شعر الخنساء إنَّما يُقارن ببنات جنسها، ولا سبيل إلى عقد مقارنة تتّصل بالذُّكُور من الشّعراء. وهو ما نفته الخَنْساء بقولها: "والله ولا ذا خِصْيَين"؛ لتؤكّد بذلك رفضها هذه المفاضلة، وإمكانية مقارنتها بالذُّكُور من الشّعراء، وتفوّقها عليهم.

وما يهمّنا، نحن، من هذا المهاد النّظريّ هو أثر مصطلح الفُحُولة على موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة، باعتبار أنَّ "ممّا تنبني عليه منظومة التّمييز بين ما هو فُحُوليّ وغير فُحُوليّ هو الأنثويّ"[٥].

موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة:

لا شكّ أنَّ الثّقافة التي يؤمن بها مجتمع ما، تنعكس بصورة واضحة على الخطاب الذي ينتجه أفراد هذا المجتمع، كما لاشكّ في أنَّ هذه الثّقافة قوّة عاقلة، تفعل فعلها وتنتصر لذاتها؛ فالثّقافة صورة

(١) انظر: الشّتوي، إبراهيم بن محمّد: "التّحيّز في الأدب ٢". جريدة الجزيرة، ١٠-١٢-٢٠١٦م، http://www.al-jazirah.com/2016/20161210/cm43.htm.

(٢) انظر: جبر، جابر خضير: "المرأة والإبداع الشّعريّ: دراسة في الشّعر والتّلقّي النّسويّ في التّراث النّقديّ"، مجلّة آداب البصرة، العدد ٧٠، سنة ٢٠١٤م، ص٤٤.

(٣) ابن قتيبة، أبو محمّد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ): الشّعر والشّعراء. تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ج١، ص٣٤٤.

(٤) انظر: العدواني، معجب بن سعيد: "تلقّي شعر المرأة في الموروث النّقديّ: تحليل ثقافيّ"، مجلّة الخطاب، العدد ٢١، ص٢٠.

(٥) ابن سلامة، رجاء: بنيان الفحولة: أبحاث في المذكّر والمؤنّث. دار بترا، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٤٧.

بشريّة عن أصحابها؛ تتأثّر بهم ويتأثّرون بها[١]. وقضيّة المرأة والموقف من شعرها من القضايا الجوهريّة في الثّقافة العربيّة، وقد كان للنّقاد ومؤرّخي الأدب في الأندلس رأيهم في ذلك، تجلّى في موقفين؛ إيجابيّ وسلبيّ. ولعلّنا ضمن هذا الإطار، نؤكّد تفاوت موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة في المصادر النقديّة والتّاريخيّة، لكنّنا نؤكّد اتّفاقها في مجموعها على الموقف السّلبيّ؛ باعتبار التّجربة الشّعريّة للمرأة تجربة من الدّرجة الثّانية[٢].

وفيما يلي نوضّح أبرز مستويات الموقف السّلبي ّمن شعر المرأة الأندلسيّة فيما يلي: العبارات النّقديّة والتّاريخيّة، وتراجم الشّاعرات وألقابهنّ.

أولاً: العبارات النّقديّة والتّاريخيّة: يضمّ كشّاف العبارات النّقديّة والتّاريخيّة عن شعر المرأة الأندلسيّة، عددًا من العبارات التي تجسّد خطابًا متوارثًا عن شعر المرأة العربيّة، وتكشف في الوقت نفسه عن مخاتلة ثقافيّة[٣]، تنبّه إلى أهميّة المرأة الشّاعرة، حتى إذا أرهفنا السمع، فإنَّها تَطْرُقُ أسماعنا بالأمثلة والاستدراكات التي تعمل على الخفض من قيمة المرأة/ الواقع.

فهذا ابن حيّان القرطبيّ (ت ٤٦٩هـ) في كتابه "المقتبس" يقارن عائشة بنت أحمد القرطبيّة (ت٤٠٠ه) بالنّساء فقط، ولم يقارنها بالذُّكُور من الشّعراء، قائلاً: "لم يكن في زمانها من حرائر الأندلس من يَعْدِلُها علمًا وفهمًا وأدبًا وشعرًا وفصاحة..."[٤]. وفيها كذلك قال ابن بَشكوال (ت ٥٧٨هـ) في كتابه "الصّلة" يؤكّد على معنى ابن حيّان القرطبيّ: "لم يكن في جزائر[٥] الأندلس في زمانها من يَعْدِلُها فهمًا وعلمًا، وأدبًا، وشعرًا، وفصاحة، وعفّة وجزالة وحصافة"[٦].

(١) انظر: الغذّامي، عبد الله: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ١٩٩٨م، ص١٣٩.

(٢) انظر: العدواني، معجب بن سعيد، "تلقّي شعر المرأة في الموروث النّقديّ"، ص١٣.

(٣) انظر: العتّابي، فراس صلاح: "المرأة هامشًا: نقد ثقافيّ في تاريخ التّأويل الذّكوريّ لقيمة المرأة حتى مطلع الإسلام"، مجلة الأستاذ، المجلّد الأول، العدد ٢٢٤، سنة ٢٠١٨م، ص١٣٧. والعتّابي، فراس صلاح، "المرأة والذّاكرة المتحيِّزة"، ص٤٨٥.

(٤) المقّريّ، أبو العبّاس أحمد بن محمّد (ت ١٠٤١هـ): نَفْح الطّيب من غصن الأندلس الرطيب. حقّقه: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م، م٤، ص٢٩٠.

(٥) لعلّها حرائر كما اقتضاها السّياق.

(٦) ابن بَشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك (ت ٥٧٨ هـ): الصّلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم. الدّار المصريّة للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦م، ج٢، ص٦٩٢.

وفي ترجمته لولّادة بنت المُستَكْفِي، عبّر ابن بَشكوال عن موقف مسبق فحواه: أنَّ الذُّكُور من الشّعراء هم المتفوّقون على الشّاعرات، إلّا أنَّ ولّادة خرقت هذه القاعدة، قائلاً: "أديبة شاعرة، جزلة القول، حسنة الشّعر، وكانت تمالط الشّعراء، وتساجل الأدباء، وتفوق البُرَعاء"(١).

ومازال الشّعراء الذُّكْران هم أصحاب التّفوق دائمًا في الشّعر، كما افترض ابن سعيد المغربيّ (ت ٦٨٥هـ) في كتابه "المُغْرِب"، وذلك عند ترجمته لمُهْجَة بنت التّيانيّ القرطبيّة (ت٤٩٠هـ(٢))، قائلاً: "وممَّا تقدّمَتْ به فُحُول الذُّكْران قولها:

لَئِن حلّأتْ عَن ثغرها كلَّ حائمٍ فما زال يحمي عن مطالبه الثغْـرُ

فـذلك تحميـه القـواضـبُ والقَنـا وهذا حَماهُ من لواحظهـا السِّـحْ(٣)"(الطّويل)

ومن العبارات النّقديّة التي ترسّخ هيمنة هذا النوع من الخطاب، وتعزّز معطيات النّبذ الثّقافي للمرأة الشّاعرة، وتؤكّد ذُكُوريّة الشّعر، ما قاله ابن نُباتة في كتابه "سَرْح العيون في شرح رسالة ابن زَيْدُون" عند إيراده البيتين التاليين المنسوبين لولّادة بنت المُستَكْفِي (ت ٤٨٤هـ): "وممّا ينسب إليها، وهو عندي كثيرٌ على شعر امرأة:

لِحاظُكُمْ تجرحُنا في الحَشَـى ولحظُنا يجرحُكُم في الخُـدود

جُرْحٌ بجُرْحٍ فاحملوا(٤) ذا بـذا فما الذي أوْجَبَ جُرْحَ الصُّدود(٥)"(السّريع)

وما علّـق به بدر الدّين الصّدّيق (كان حيًّا سنة ١٠٦٢هـ) عند إيراده أبيات حَمْدة بنت زيـاد (ت نحو ٦٠٠هـ)(٦)، منسوبة إلى ولّادة بنت المُستَكْفِي في كتابه "نزهة الأبصار والأسماع": "ومن

(١) المرجع نفسه، ج٢، ص٦٩٦.

(٢) لم تُشر المصادر إلى تاريخ وفاتها، ولكنّها معاصرة لولّادة بنت المُستَكْفِي التي توفّيت سنة (٤٨٤هـ). ويرجّح الزِّرِكْلِي أنّها توفّيت سنة (٤٩٠هـ). انظر: الزِّرِكْلِي، خير الدّين (ت ١٣٩٦هـ): الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين. ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٧، ص٣١١.

(٣) ابن سعيد المغربيّ، أبو الحسن عليّ بن موسى (ت ٦٨٥هـ): المُغْرِب في حُلَى المَغْرِب. حقّقه وعلّق عليه شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ج١، ص١٤٣.

(٤) لعلّها فاجعلوا كما اقتضاها السّياق.

(٥) ابن نُباتة المصريّ، جمال الدّين (ت ٧٦٨هـ): سَرْح العيون في شرح رسالة ابن زَيْدُون. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٢٣.

(٦) انظر: السُّيُوطيّ، جلال الدّين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ): نزهة الجلساء في أشعار النّساء. اعتنى به: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٤٥.

شعرها ما رواه صاحب قلائد العقيان وقال: أستحي أن أقول شعر امرأة، فإنَّه يعجز عنه فُحُول الرّجال، وهو قولها، وهو هذه الأبيات:

وَلَمّا أَبَى الواشُــونَ إلّا فِراقَنــا وَما لَــهُمُ عِنْــدِي وَعِنْــدَكَ مِن ثــارِ
وَشَنُّوا عَلى أَسْماعِنا كُلَّ غارَةٍ وَقَلّ حُماتِــي عِنْــدَ ذاكَ وَأَنْصــارِي
غَزَوْتُهُمُ مِن مُقْلَتَيْــكَ وَأَدْمُعِــي وَمِن مُهْجَتِي بِالسَّيْفِ والنَّبْلِ وَالنَّارِ"[١](الطّويل)

ولا يخفى علينا تدخّل اليد الثقافية في مثل قول ابن نُباتة: وهو عندي كثيرٌ على شعر امرأة، وقول بدر الدّين الصّدّيق: أستحي أن أقول شعر امرأة، فإنَّه يعجز عنه فُحُول الرّجال. فمهما تأنّث النّص فهذا أمر طارئ، ولا بدَّ أن تتدخّل الثقافة لقمعه؛ فالشّعر ذُكُوريّ، ممّا يعني أنَّ المرأة مدّت يدها على شيء ليس من حقها.

إنَّ "الثّقافة سلطة وقوّة"[٢]؛ وكل سلطة تسعى إلى بناء نفسها وتحصين قوّتها. ومن السّلطة والقوّة اللتين ترتكز عليهما الثّقافة، يتجاذب موضوع المرأة قطبان؛ الأول: إنَّ سلطة الثّقافة الذُّكُوريّة لا بدّ لها من الذّوْد عن سيادتها، فتهمّش كلّ مَن يحاول النّيل من ثوابتها؛ فليس من شأن القويّ المهيمن أن يدع صوت المرأة، يرتفع ويعلو فوق ما هو سائد ومحسوم أمره. والآخر: إنَّ كلّ متن ثقافيّ، يؤسّس بالضّرورة هامشًا.

وبناءً على ما قدّمنا ذكره، فليس غريبًا ما أخذه المرّاكشيّ (ت ٧٠٣هـ) في كتابه "الذّيل والتّكملة" على ابن الأبّار القضاعي (ت ٦٥٨هـ)، قائلاً: "وأقبحُ من هذا كلّه وأشْنَعُ ذكرُهُ نساءً تُنَزَّهُ الصّحفُ عن تسويدها بذكْرِهنّ فيها مع أهل العلم الذين هم خواصُّ عباد الله، اللهمّ إلا مَن قصد في تأليفه إلى ذكر أهل البِطالة والمُجّان والقِيَان اللواتي يكادُ الخوضُ في ذكرِهنّ يكونُ وصمةً وجَرْحةً فيمَن تعرَّض له. نستعيذُ بالله من إعمال القلم في ذكر واحدةٍ منهنّ، ونرى الإعراضَ عنه دينًا، وليت شعري إذْ ذكر هؤلاء النِّسوة اللائي هنّ بهذه الصفات، فما باله أغفل أضعاف أعدادِهنَّ من الرّجال الذين هم على مثل حالهنّ؟ إنّها لَعثرةٌ لا تقال، وزلّةٌ لا تُغتفَر، وسيّئةٌ لا تكفيرَ لها، وكبيرة يجبُ المَتابُ منها، والإقلاعُ بتوفيق الله عنها. والله حسبُنا ونعمَ الوكيل"[٣].

إنَّ الثّقافة التي كان المرّاكشيّ أحد أبنائها البَرَرة، كانت مصدرًا مهمًّا من مصادر تشكّل وعيه بمعنى الأشياء، فأسقط بذلك ذاته على حكمه المنتقص من قيمة المرأة ودونيّتها، التي برّرها بأنَّها دونيّة

(١) الصّدّيق، بدر الدّين بن سالم (كان حيًّا سنة ١٠٦٢هـ): نزهة الأبصار والأسماع في أخبار ذوات القناع. مخطوط في جامعة الملك سعود، ورقة ١٣.

(٢) الغذّامي، عبد الله، ثقافة الوهم، ص١٣٩.

(٣) المرّاكشيّ، أبو عبد الله محمّد بن محمّد (ت ٧٠٣ هـ): الذّيل والتّكملة لكتابي الموصول والصّلة. تحقيق إحسان عبّاس، ومحمّد بن شريفة، وبشّار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلاميّ، تونس، المجلّد الأوّل، السّفر الأول، ٢٠١٢م، ص١١٩، ٢٠٧-٢٠٨.

فرضتها التّقاليد، واكتسبت، بفعل التكرار وحضانة المرّاكشيّ وأمثاله من مؤسّسي السّلطة الثقافية لها، بعداً قدسيًّا[١]، فصارت التّقاليد شريعة، وتوحّدت الشّريعة بالدّين ذاته[٢].

فإذا بالتقاليد، التي تأخذ عادةً اسمًا تتجمّل به هو التّراث[٣]، تصبح ديناً، في مخاتلة ثقافيّة[٤] تكرّس السّيطرة الفُحُوليّة للذُّكُور، أصحاب المدوّنة الثّقافيّة التي تؤكّد تميّز الذُّكُور على الإناث، ممّا يتناسب مع مصالحهم الفُحُوليّة. حتى غَدَت النّساء ممّا تتنزَّه الصّحف عن ذكرهنّ مع أهل العلم من الرّجال، الذين غدوا خواصّ عباد الله، وغدا العلم ممّا يختصّ به الرّجال دون غيرهم، كما ادّعى المرّاكشيّ.

وليس للنّساء، كما يدّعي المرّاكشيّ أيضًا، إلا ما يؤلَّف في ذكر أهل البِطالة والمُجّان والقِيَان، ولم يكتفِ بذلك، حتى جعل الخوض في ذكرِهنّ وصمةً وجَرْحةً فيمَن تعرَّض له، واستعاذ بالله تعالى من إعمال قلمه في ذكر واحدة من النّساء عامّة، وأهل البِطالة والمُجّان والقِيَان خاصّة، ورأى الإعراضَ عن ذلك ديناً.

ولعلّنا لم نبالغ في توسيع دائرة النّساء، اللواتي استعاذ المرّاكشيّ بالله تعالى من إعمال قلمه في ذكر واحدة منهنّ؛ إذ تراه يؤكّد ذلك من خلال استفهامه الاستنكاريّ، الذي يعترض فيه على ذكر النّساء عند ابن الأبّار، وإغفاله أضعاف أعدادِهنَّ من الرّجال الذين هم على مثل حالهنّ. ويجعل ذلك عثرة لا تقال، وزلّة لا تُغتفَر، وسيّئة لا تكفيرَ لها، وكبيرة يجبُ المَتابُ منها، والإقلاعُ عنها.

إنَّنا هنا بصدد خطاب يُعلي جنسًا على حساب جنس آخر، يغدو مع مرور الزّمن خطابًا متعاليًا على التّشكيك المعرفيّ[٥]؛ فقد جيّر أصحاب مثل هذه الخطابات الدّين لمصلحتهم، ومثّلوا مظهرًا من مظاهر السّلطة الثّقافيّة الذُّكُوريّة[٦]، التي تحاول ما استطاعت أن تهمّش المرأة ودورها، وهي بذلك تحيّد من لا حقّ له في منافسة الرّجل على ساحة المَتْن السُّلطويّ.

وفي ظلّ هذه النّظرة التي تهمّش المرأة ودورها، وتجعل من العلم حقًّا يتميّز به الرّجل عن غيره، هل يمكن للمرأة الاقتراب من عالم المعرفة؟ لا سيّما مع ما صوّرته الثّقافة من نقصان عقلها وسخافة رأيها، ومن ثمَّ فإنَّ "أيّ استعمال للغة من قبل هذا الجسد يكون رغيًا وثرثرة وحماقة"[٧].

---

(١) انظر: العتّابي، فراس صلاح: "المرأة هامشًا"، ص١٤٤.

(٢) انظر: أبو زيد، نصر حامد: دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. ط٣، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠٠٤م، ص١٨٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٨٦.

(٤) انظر: العتّابي، فراس صلاح، "المرأة والذّاكرة المتحيِّزة"، ص٤٨٦.

(٥) انظر: سرحان، هيثم: خطاب الجنس: مقاربات في الأدب العربيّ القديم. المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠١٠م، ص٢٦.

(٦) انظر: العتّابي، فراس صلاح: "المرأة هامشًا"، ص١٤٣.

(٧) الغذّامي، عبد الله، ثقافة الوهم، ص٦٨.

إليكم ما قاله الخطيب القرطبيّ (ت٦٠٢هـ) في كتابه "روضة الأزهار وبهجة النّفوس ونزهة الأبصار"، ممّا يُظَنّ إجابة عن ذلك: "وللنّساء على نقصانهنّ وعيّهنّ وقلّة حيلتهنّ، (لهنّ) في الشّعر والكلام أخبار وفصاحات وأشعار ومحاورات ومجاوبات"(١).

فلا يَهُولَنَّكَ ما أثبته الخطيب القرطبيّ للنّساء في كلامه، من شعر وأخبار وفصاحات وأشعار ومحاورات ومجاوبات؛ إذ إنَّ ذلك عنده من باب صناعة الدّهشة لدى المتلقّي(٢)، فكيف بمَن نَقَصَ عقلهنّ وظهر عيّهن وقلّت حيلتهنّ، كما يدّعي، أن يكون لهنّ ما ذكر؟ إنَّ الخطيب القرطبيّ في حديثه عن نقصان النّساء وعيّهنّ وقلّة حيلتهنّ، يمثّل تصوّرًا ثقافيًّا، اكتسب عمقًا وهميًّا باستناده إلى تأويل النّصوص الدّينيّة بما يخدم سلطة الفَحْل وقوّته، ويحجب المرأة عن ساحته(٣).

ومن هنا ندرك الخطر الذي تبثّه مثل هذه الخطابات الثّقافيّة، التي تعزّز على الدّوام ذاكرة الفُحُول، الذين يرون في المرأة عنواناً للنّكوص اللغويّ(٤).

ثانيًا: تراجم الشاعرات: لا مكان لترجمة شاعرة أندلسيّة في الكتب النّقديّة والتّاريخيّة إلّا في حدود لا تختلف عن مكانة المرأة الشّاعرة في الثّقافة العربيّة؛ إذ ترسّخ تلك الكتب تمييزًا متكرّرًا، يمثّل نسقًا ثقافيًّا تجاه المرأة الشّاعرة: ذاتًا وإبداعًا(٥)؛ فمن تلك الكتب ما يستند في ترجمته للشّاعرة الأندلسيّة إلى الجانب الذُّكوريّ الذي تنتمي إليه، ومنها ما يحذف نماذج من شعر الشّاعرة الأندلسيّة، وقد يصل الأمر إلى عدم الاعتراف بشاعريّتها، ومنها ما يؤخّر تراجم الشّاعرات الأندلسيّات لحساب الشّعراء الأندلسيين، ومنها ما يقتصر على ذكر الشّاعرات من المشرقيّات دون الأندلسيّات.

---

(١) الخطيب القرطبيّ، أبو عليّ الحسن بن عليّ (ت٦٠٢هـ): روضة الأزهار وبهجة النّفوس ونزهة الأبصار. تحقيق: ابتسام مرهون الصّفّار، وصلاح محمّد جرّار، دار المأمون، عمّان، ٢٠١٧م، القسم الأول، ص٣٥٥.

(٢) انظر: العدواني، معجب بن سعيد، "تلقّي شعر المرأة في الموروث النّقديّ"، ص٢٥.

(٣) انظر: جبر، جابر خضير: "قيمة الأنوثة المتدنّية: رؤية في التّراث النقديّ عند العرب"، مجلة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، المجلّد ٩، العدد ٢، سنة ٢٠١٠م، ص٦٧. والعتّابي، فراس صلاح، "المرأة هامشًا"، ص١٤٦.انظر ما قاله الزّمخشريّ (ت ٥٣٨هـ) في تفسير قوله تعالى: ﴿أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ﴾ (الزّخرف: ١٩): "أي يتربّى في الزّينة والنّعمة، وهو إذا احتاج إلى مجاثاة الخصوم ومجاراة الرّجال كان غير مبين، ليس عنده بيان، ولا يأتي ببرهان يحتجّ به من يخاصمه؛ وذلك لضعف عقول النّساء ونقصانهنّ عن فطرة الرّجال، يقال: قلّما تكلّمت امرأة، فأرادت أن تتكلّم بحجّتها إلا تكلّمت بالحجّة عليها". الزّمخشريّ: الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل. تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمّد معوّض. وشارك في تحقيقه: فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان، الرّياض، ١٩٩٨م، ج٥، ص٤٣٣.

(٤) انظر: العتّابي، فراس صلاح، "المرأة والذّاكرة المتحيِّزة"، ص٤٨٢.

(٥) انظر: العدواني، معجب بن سعيد: "تلقّي شعر المرأة في الموروث النّقديّ"، ص٢٥.

فهذا ابن سعيد المغربيّ في "المُغْرِب" يقول عن عائشة القرطبيّة: "من عجائب زمانها، وغرائب أوانها، وأبو عبد الله الطّيّب عمُّها، ولو قيل: إنّها أشعر منه لجاز"(١). وهو مع إبانته عائشة القرطبيّة، واعتبارها من عجائب زمانها، وغرائب أوانها، فإنَّه ناقد متعصب للفُحُولة، لم يُصادق على تفوّقها، إلا بعد نسبتها إلى عمّها أبي عبد الله الطّيّب، فضلاً عن إجازته القول إنَّ عمّها أشعر منها.

وكأنَّ صياغة الجسد المؤنّث وتمثيله ثقافيًّا لا تكتمل إلا من خلال "إضافته الى الذُّكُورة، ولا يُضاف إلى نفسه، ولا تُضاف الذُّكُورة إليه. وقد جرى العُرْف الثّقافيّ على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتّصريح به، ووجودها من حيث التّسمية يكون عبر وسيط مذكّر"(٢).

وهذا ابن بسّام الشّنتّريني (ت ٥٤٢هـ) في حديثه عن ولّادة بنت المُسْتَكْفِي يعبّر عن ثقافة التّدوين التي تحذف نماذج من شعر المرأة، قال: "وكانت –زعموا– تقرض أبياتًا من الشّعر، وقد قرأتُ أشياء منه في بعض التّعاليق، أضربتُ عن ذكره، وطويتُه بأسره؛ لأنَّ أكثره هجاء وليس لي عنده إعادة ولا إبداء، ولا من كتابي أرض ولا سماء"(٣).

"إنَّ الطّريقة التي تحدّث بها ابن بسّام عن شعر ولّادة تجعلنا نعتقد أنَّه لا يرى فيها، من جهة صلتها بالشّعر، أكثر من أديبة تقرض أبياتًا من الشّعر، وأنَّ ما أورده من شعرها في كتابه "الذّخيرة" وهو ثلاث مقطوعات في الغزل، وما قرأه في بعض التّعاليق من شعرها الذي أكثره هجاء، لم يشفع لها عنده بأن يجعلها من الشّعراء، ولم يفرد لها ترجمة خاصّة، بل ترجم لها على هامش ترجمته لابن زَيْدُون"(٤).

ولعلَّ موقف ابن بسّام من ولّادة ونفوره الشّديد من شعرها، ينسجم مع موقفه من شعر المرأة الأندلسيّة بصورة عامّة؛ إذ لم يترجم في كتابه الحافل بتراجم أدباء الأندلس وشعرائها لأيّ شاعرة أندلسيّة. وقد يكون هذا الموقف له صلة بكون الكتاب قد أُلِّف في عصر المرابطين.

وما ينطبق على ابن بسّام الشّنتّريني ينطبق أيضًا على الفتح بن خاقان (ت ٥٢٩هـ) في كتابه "قلائد العِقيان ومحاسن الأعيان"، حيث لم يذكر ولّادة من جهة كونها شاعرة بل من جهة كونها معشوقة ابن زَيْدُون(٥).

---

(١) المقّريّ، نَفْح الطّيب، م٤، ص٢٩٠.

(٢) الغذّامي، عبد الله، ثقافة الوهم، ص٧٥.

(٣) ابن بسّام الشّنتّريني، أبو الحسن عليّ بن بسّام (ت ٥٤٢هـ): الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ق١، م١، ١٩٧٩م، ص٤٣٢.

(٤) جرّار، صلاح: ولّادة بنت المُسْتَكْفِي. دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠١١م، ص١٦٣–١٦٤.

(٥) انظر: ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمّد (ت ٥٢٩هـ): قلائد العِقيان ومحاسن الأعيان. حقّقه وعلّق عليه: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الزّرقاء، ١٩٨٩م، ج١، ص٢٢٥.

وممّا يُلاحظ أيضًا في كتب التّراجم الأندلسيّة، التي ترجمت لبعض النّساء الأندلسيّات، أنَّ أكثرها قد أخّر تراجم النّساء بعد أن انتهى من تراجم الذُّكُور جميعًا؛ أي بعد حرف الياء، كما في كتاب "تاريخ علماء الأندلس" لابن الفَرَضِيّ القرطبيّ (ت ٤٠٣هـ)، وكتاب "جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس" للحميديّ (ت ٤٨٨ه)، وكتاب "الصّلة" لابن بَشكوال (ت ٥٧٨هـ)، وكتاب "الذّيل والتّكملة لكتابي الموصول والصّلة" للمرّاكشيّ (ت ٧٠٣هـ)، وكتاب "صلة الصّلة" لابن الزّبير الغرناطيّ (ت٧٠٨هـ).

الأمر الذي يكشف عن تماهي المرأة مع شروط الكتابة الذُّكوريّة[١] القائمة على تقديم الشّعراء على الشّاعرات، كما يكشف أيضًا عن اختيارات النّقاد والمورّخين، التي تبنّت من شعر المرأة ما يتلاءم وأهواءهم، "وهذا مؤشّر نسقيّ واضح الدّلالة في ترسيخ المبدأ الفُحُوليّ"[٢].

وقد سجَّل السَّرَقُسْطِيّ (ت ٥٣٨هـ)، في مقامته الخمسين (وهي في الشّعر والشّعراء) من كتابه "المقامات اللزوميّة"، اهتمامه بموقع المرأة من العالم الشّعريّ[٣]. ولكن، ومع وعي السَّرَقُسْطِيّ، وهو وعي مفارق لثقافته الذّكوريّة، فإنَّه يبقى وعيًا مشروطًا، في العمق الباطني، بالتّكون النّخبويّ اجتماعيًّا وثقافيًّا ونقديًّا[٤]. فمال إلى ما مالت إليه طائفة اللغويين والنُّحاة ومن سار في ركبهم من النّقاد، إلى الربط بين نضج الشّعر وجَوْدَته وقِدَم زمنه، حتى أضحى لديهم الزمن معيارًا نقديًّا، فأصبح تفضيل شعر ما قبل الإسلام والإسلاميّ وبعض شعراء العصر الأموي أمرًا مفروغًا منه.

فنظر السَّرَقُسْطِيّ في شعر النّساء، فذكر الخَنْساء وليلى الأخيليّة دون شاعرات المشرق من جهة، ودون شاعرات الأندلس من جهة أخرى. وهذا أيضًا كان حال المالقي (ت ٦٠٥هـ) في كتابه "الحدائق الغنّاء في أخبار النّساء: تراجم شهيرات النّساء في صدر الإسلام "؛ فلم يُشِر إلى أيّ شاعرة أندلسيّة، واحتفى كثيرًا بشاعرات العصور الإسلاميّة الأولى في المشرق، وأبدى إعجابًا واضحًا بأشعارهنّ.

أخيرًا: ألقاب الشّاعرات: ما انفكَّ النّقاد ومؤرّخو الأدب في الأندلس يحتفلون بالشّاعرة المشرقيّة، وكان ممّا نظروا به إلى النّساء الشّاعرات في الأندلس، مقارنتها بنساء شاعرات في المشرق، وتلقيبها بألقابهنّ.

---

(١) انظر: جبر، جابر خضير: "المرأة في اختيارات النّقد: حماسة أبي تمّام أنموذجًا"، مجلّة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانيّة)، المجلّد ٣٩، العدد ٣، سنة ٢٠١٤م، ص٤٣.

(٢) الغذّامي، عبد الله: النّقد الثّقافي: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة. ط٣، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص١٦١.

(٣) انظر: السَّرَقُسْطِيّ، أبو الطّاهر محمّد بن يوسف (ت ٥٣٨هـ): المقامات اللزوميّة. تحقيق: بدر أحمد ضيف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٢م، ص٣٦٩.

(٤) انظر: جاد الله، شيرين حربي: "تجلّيات المرأة في المقامات اللزوميّة للسَّرَقُسْطِيّ". مجلة الأندلس، المجلّد ٥، العدد ١٨، سنة ٢٠١٩م، ص٤٧.

من ذلك ما قاله ابن سعيد المغربيّ في كتابه "المُغْرِب": "هي شاعرة جميع الأندلس، وكان عمّي أحمد يقول: هي خَنْساء المغرب..."(١). ويسمّيها "خَنْساء الأندلس" في كتابه "رايات المبرِّزين وغايات المميَّزين"(٢).

وظاهرة التّلقيب تقليد شائع في الثّقافة العربيّة، وقد اشتهر معظم الشّعراء العرب بألقاب خاصّة، طغت في معظم الحالات على أسمائهم الحقيقيّة. وكانت معظم التّعليلات تتّجه إلى أنَّ ألقاب الشّعراء مشتقّة من بعض كلمات وردت في أشعارهم. ويبدو في إطلاق بعض تلك الألقاب تقييم فنيّ لشعر الشّاعر، يمكن من خلاله أن نستقرئ نظرة العرب إلى الشِّعر، لا من حيث هو فنّ حسب، ولكن من حيث هو كذلك تعبير عن حياة العرب الاجتماعيّة والثّقافيّة(٣).

ويمثّل لقب (الخَنْساء)، الذي أُطلق على الشّاعرة المخضرمة تماضُر بنت عمرو بن الحارث بن الشّريد السُّلَميّة، نموذجًا دالاً في ذلك؛ من حيث هو لقب ينطوي على بعد اجتماعيّ ثقافيّ(٤). يقول الجاحظ(ت ٢٥٥هـ): "وسواء قال صَكَاء، أو قال نعامة، كما أنّه سواء قال خَنْساء أو قال مهاة ونعجة وبقرة وظبية؛ لأنّ الظِّباء والبقر كلها فُطْس خُنْس. وإذا سَمَّوا امرأة خَنْساء فليسَ الخَنَس والفَطَس يريدون، بل كأنَّهم قالوا: مَهاة وظبية"(٥).

ومن هنا، لم يكن لقب (الخَنْساء) إلا مقابلاً رمزيًّا لقيمة الأنثى في الثّقافة العربيّة(٦)،وإنَّ الوعي بالمفتاح الميثولوجيّ للمهاة الخَنْساء يساعدنا في فهم دلالة اللقب الذي أُضْفِي على الشّاعرة تماضُر بنت عمرو، لا على أنَّ ذلك تشبيه جماليّ، كما هو التّعليل الدّارج المنشغل بصورة أنفها وأرنبته، لكن على سبيل اللقب الرّمزيّ الأنثويّ الشّمسيّ في مقابل لقب الفَحْل الذُّكوريّ الثّوريّ القمريّ(٧).وهكذا، جاء لقب (الخَنْساء) لقبًا أنثويًّا يشير إلى الشِّعر الأنثويّ المختلف عن الشِّعر الفُحُوليّ، اختلاف الأنوثة عن الذُّكُورة.

---

(١) ابن سعيد المغربيّ، المُغْرِب، ج٢، ص١٤٥.

(٢) ابن سعيد المغربيّ: رايات المبرِّزين وغايات المميَّزين. حقّقه وعلّق عليه: محمّد رضوان الدّاية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧م، ص١٦٧.

(٣) انظر: الفيفي، عبد الله: ألقاب الشّعراء: بحث في الجذور النّظريّة لشعر العرب ونقدهم. عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩م، ص أ.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٦٨.

(٥) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ): الحيوان. تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، ط٢، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، القاهرة، ١٩٦٦م، ج٤، ص٣٩٩.

(٦) انظر: الفيفي، عبد الله: ألقاب الشّعراء، ص٦٨.

(٧) انظر: البطل، علي: الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ: دراسة في أصولها وتطوّرها. ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، ص٥٧. والفيفي، عبد الله: مفاتيح القصيدة الجاهليّة: نحو رؤية نقديّة جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا). النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة، ٢٠٠١م، ص٨٢.

وإنّ تَلقيب الخَنْساء بهذا اللقب، ومن تلاها من الشّاعرات المنافسات للرّجال، لم يأتِ الاتّفاق بينهنّ في جمال الشّكل الظّاهري للوجه، كما حاولت ترسيخه الثّقافة، التي كرّرت أنّه نتيجة لتأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع الأرنبة[١]، ولذلك قيل لها الخَنْساء .لكنَّ هذا اللقب يمكن النّظر إليه، على أساس كونه لقبًا خاضعًا لنسق ثقافيّ، يطالب بالعودة إلى المواقع الأوّليّة المحدّدة ثقافيًّا للمرأة الشّاعرة المنافسة للرّجل[٢]. تقول العرب: "خَنَس الرّجل من بين القوم خُنُوسًا إذا تأخّر واختفى، وخَنَسْتُه أنا وأَخْنَسْتُه. وأشار بأربع وخَنَس إبهامه، ومنه الخَنّاس. وفي الحديث: ((الشّيطان يُوَسْوِس إلى العبد فإذا ذُكِر الله خَنَس))[٣]... ومن المجاز: خَنَس الكوكب: رجع (فَلا أُقْسِمُ بِالخُنَّسِ)[٤]. وخَنَس عنّي حَقّي وأخْنَسه: أخّره وغيّبه. وخَنَس الطّريقُ عنّا إذا جازوه وخلّفوه وراءهم... وأخْنسوا أوعارَ الطَّريق: جازُوها"[٥].

ولعلّ مقارنة شاعرات الأندلس بشاعرات المشرق يعبّر عن مدى التزام الأندلسيين بما أملته عليهم ثقافتهم الذُّكُوريّة، التي تذهب إلى أنَّه لم يَبِن من النّساء اللاتي قلنَ شعرًا إلا القليل، وهو أمر غير مألوف ولا مُعتاد، حتى حصره بعضهم في الخَنْساء وليلى الأخيليّة[٦]، وتمادى بعضهم الآخر بالقول إنَّ علماء الشّعر أجمعوا على أنَّه لم تكن قطّ امرأة قبل الخَنْساء ولا بعدها أشعر منها[٧]. فإن نبغت شاعرة أندلسيّة وتفوّقت؛ فذلك لشبه بينها وبين شاعرة مشرقيّة.

فهذا ابن سعيد المغربيّ يشبّه ولّادة بنت المُسْتَكْفِي بعُلَيَّة بنت المَهْدي (ت ٢١٠هـ) في المشرق، حيث يقول إنَّها "بالغرب كعُلَيَّة بالشّرق، إلا أنَّ هذه تزيد بمَزِيَّة الحُسْنِ الفائق، وأمّا الأدب والشّعر والنّادر وخفّة الروح فلم تقصر عنها"[٨].

---

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خنس).

(٢) انظر: العدواني، معجب بن سعيد، "تلقّي شعر المرأة في الموروث النّقديّ"، ص٢٣.

(٣) الحديث لابن عبّاس في "صحيح البُخاريّ"، وقد ورد على النحو الآتي: "وَيُذْكَرُ عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ: (الوَسْوَاسِ) (الناس: ٤): ((إِذَا وُلِدَ خَنَسَهُ الشَّيْطَانُ، فَإِذَا ذُكِرَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ ذَهَبَ، وَإِذَا لَمْ يَذْكُرِ اللَّهَ ثَبَتَ عَلَى قَلْبِهِ)). البُخاريّ، أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل (ت ٢٥٦هـ): صحيح البُخاريّ. تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النّجاة، ٢٠٠١م، ج٦، ص١٨١.

(٤) التّكوير: ١٥.

(٥) الزّمخشريّ: أساس البلاغة. تحقيق: محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٨م، ج١، ص٢٦٨.

(٦) قال المبرِّد (ت ٢٨٥هـ): "كانت الخَنْساء وليلى الأخيليّة في أشعارهما متقدّمتين لأكثر الفُحول، وقلَّما رأيتُ امرأة تتقدَّم في صناعة، وإنْ قلّ ذلك، فالجملة ما قال الله تعالى: ﴿أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ﴾ (الزّخرف: ١٩)". الحُصَري، أبو إسحاق إبراهيم بن عليّ (ت ٤٥٣هـ): زَهْر الآداب وثمر الألباب. قدَّم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدّين الهواريّ، المكتبة العصريّة، بيروت، ٢٠٠١م، م٤، ص١٠٥.

(٧) انظر: الشّريشي، أبو العبّاس أحمد بن عبد المؤمن (ت ٦١٩هـ): شرح مقامات الحريريّ. وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٨م، ج٣، ص١٦٨.

(٨) المقّريّ، نَفْح الطّيب، م٤، ص٢٠٨.

وهذه مريم بنت أبي يعقوب الشِلْبيّة (بعد ٤٠٠هـ): "بعث لها يومًا المهنَّد دنانيرَ وكتب إليها: ...

أشبهْتِ مريمًا العــذراءَ فِــي وَرَع وفُقْتِ خنساءَ في الأشعار والمَثَلِ"[١](البسيط)

فلا يَغُرَّنَّك تفوّق مريم بنت أبي يعقوب الشِلْبيّة على الخَنْساء، فهو تفوّق جاء على استحياء، في سياق المفاضلة بينها وبين بنت جنسها. وكذلك هو الحال في تفوّق ولّادة بنت المُسْتَكْفِي على عُلَيَّة بنت المَهْدي، الذي جاء على استحياء أيضًا، في سياق المفاضلة الجماليّة.

الموقف الإيجابيّ من شعر المرأة الأندلسيّة:

إنَّ التّجافي عن مثل هذه النّظرة الذُّكُوريّة الفُحُوليّة الغالبة، التي تفرّق بين ذكر وأنثى في إنتاج خطابها العام، أهمّ ما يجب مناقشته في دراساتنا النّقديّة؛ فإذا ما فارقنا هذا التّنوع الجنسيّ اكتمل خطابنا الأدبيّ العربيّ واغتنى لا العكس[٢].

وهذا أمر لم يَغِب عن وعي النّقاد ومؤرّخي الأدب في العصر الأندلسيّ، فقد اعترفوا بمكانة متميّزة للشّاعرة الأندلسيّة، يقول ابن سعيد المغربيّ عن حَفْصة بنت حَمْدون الحجارية (من أهل القرن الرابع الهجريّ): "إنَّ بلدها يفخر بها"[٣]. ويقول عن أمّ العلاء بنت يوسف الحجارية (من أهل القرن الخامس الهجريّ): "إنَّها مِمّن تفخر به بلدها وقبيلها"[٤]. وكذلك هو حال لسان الدّين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ) في قوله عن نَزْهُون القليعية الغرناطية (من أهل القرن الخامس الهجريّ): "كانت من غُرَرِ المفاخر الغرناطيّة"[٥]. وقول السُّيُوطِيّ (ت ٩١١هـ) عن مريم بنت أبي يعقوب الفيصولي الشلبي: "ذكرها ابن دحية في كتاب "المُطْرِب من أشعار أهل المَغْرِب" وقال: أديبة شاعرة جزلة مشهورة..."[٦].

وغير بعيد من هذا ما قاله ابن دحية الكلبي (ت ٦٣٣هـ)، في كتابه "المُطْرِب من أشعار أهل المَغْرِب"، عن حفصة بنت الحاجّ: "رخيمة الشّعر، رقيقة النّظم والنّثر. وأنشدني لها غير واحد من أهل غرناطة:

ثَنائي على تلك الثَّنَايــا لأنَّــنــي أقولُ على عِلْم وأنطِقُ عن خُبْرِ

(١) ابن بَشكوال، الصّلة، ج٢، ص٦٩٥.

(٢) انظر: عبد العال، محمّد سيّد عليّ: "الخطاب الذُّكوريّ- النّسويّ في الشّعر القديم: البنية والنّسق بين الائتلاف والاختلاف"، مجلّة البحث العلميّ في الآداب، العدد ٢٠، سنة ٢٠١٩م، الجزء الأول، ص١٥.

(٣) ابن سعيد المغربيّ، المُغْرِب، ج٢، ص٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ج٢، ص٣٨.

(٥) ابن الخطيب، لسان الدّين محمّد بن عبد الله (ت ٧٧٦هـ): الإحاطة في أخبار غرناطة. تحقيق: محمّد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٣م، ج٣، ص٣٥٤.

(٦) السُّيُوطِيّ، نزهة الجلساء، ص٧٨.

وأُنْصِفُهـــا لا أكـــذبُ الله أنَّنـــي رَشَفْتُ بها ريقًا ألـــذَّ من الخمـــر[١]" (الطّويل)

فهو دليل على تقدير واضح لشاعريّتها، كما أنَّ إنشاد غير واحد من أهل غرناطة لشعرها دليل على إقرارهم بمكانتها الشعريّة.

وعن حَمْدَة بنت زياد قال ابن الأبّار القضاعي (ت ٦٥٨هـ) في كتابه "تحفة القادم": "إحدى المتأدّبات المتصرّفات المتغزّلات المتعفّفات"[٢]. وعن حَمْدة وأختها زينب قال لسان الدّين بن الخطيب: "شاعرتان، أديبتان، من أهل الجمال والمال والمعارف والصّون، إلّا أنَّ حُبَّ الأدب كان يحملهما على مخالطة أهله، مع صيانة مشهورة، ونزاهة موثّق بها"[٣].

وهكذا، يبدو أنَّ وَصْف ابن الأبّار لحَمْدة بالمتغزّلة، لا يوحي باستهجانه قولها الشّعر في الغزل. وقد درج مؤرّخو الأدب الأندلسيّ وهم يتحدّثون عن غزل المرأة الأندلسيّة، وحبّها الأدب، ومشاركتها أهله، أن يقرنوا ذلك بوصفها بالعفاف والصّيانة، وكأنّهم بذلك يسوّغون تقبّلهم قولها الشّعر في الغزل وحبّ الأدب ومشاركة أهله.

ولم يتوقّف هذا الأمر عند الاعتراف بشاعريّة الشّاعرات الأندلسيّات ومكانتهنّ المميّزة؛ فقد وجد ابن سعيد المغربيّ أنَّ لشاعرات غرناطة، وتمثّلهنّ حَفْصَة بنت الحاجّ ونَزْهُون وزينب الوادي آشية، معانيَ غريبة شفَعت لهنّ في إثبات أسمائهنّ في مجموعه، في حين أنَّه لم يجد لبعض أعلام الشّعراء في الأندلس ذلك. وفي ذلك قوله: "لغرناطة بها وبنَزْهُون وبزينب الوادي آشية على سائر بلاد الأندلس أعظم مَزِيَّة، وَحَسْبُك أنَّ بعض أعلام الشّعراء لم أجد لهم من المعاني الغريبة ما يشفع لهم في إثبات أسمائهم في هذا المجموع، وقد شفع لهنَّ إحسانُهنّ فيه"[٤].

وكذلك وجد ابن بَشكوال عائشة القرطبيّة شاعرة مادحة مجيدة، لم يكن في زمانها من يُضارعها من أدباء وقتها، وذلك في قوله: "وكانت تمدح ملوك زمانها فيما يعرض لها من حاجتها، فتبلغ ببيانها حيث لا يبلغه كثير من أدباء وقتها"[٥]. وهذا هو حال مُهْجَة القرطبيّة في هجائها ولّادة بنت المُسْتَكْفِي، فقد كان شعرها الهجائيّ ممّا تتقدّم به على أعلامه أمثال ابن الرُّوميّ، وفي ذلك قال ابن سعيد

(١) ابن دحية، أبو الخطّاب عمر بن حسن (ت ٦٣٣هـ): المُطْرِب من أشعار أهل المَغْرِب. تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه: طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت، (د.ت)، ص١٠.

(٢) ابن الأبّار القضاعي، أبو عبد الله محمّد بن الأبّار (ت ٦٥٨هـ): تحفة القادم. أعاد بناءه وعلّق عليه: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٣٤.

(٣) لسان الدّين بن الخطيب، الإحاطة، ج١، ص٤٩٧-٤٩٨.

(٤) ابن سعيد المغربيّ، رايات المبرِّزين، ص١٦١.

(٥) ابن بَشكوال، الصّلة، ج٢، ص٦٩٢.

المغربيّ:"... إلى أن صارت شاعرة، وهَجَتْ ولّادة، وزعمت أنَّها ولدَتْ وليس لها بعل، فقالت ما نقص عنه ابن الرُّومِي:

ولّادةٌ قد صِرْتِ ولّادةً من دُونِ بَعْل فُضِحَ الكاتمُ
حكَتْ لنا مَرْيَمَ لكنّـــهُ نـــخـــلـــةُ هـــذي ذَكَـــرٌ قـــائـــمُ[1]" (السّريع)

وقال السُّيُوطِيّ في كتابه "نزهة الجلساء":"... فلو سمع ابن الرُّومي هذا لأقرّ لها بالتّقدّم"[2]. وقال المقّريّ (ت ١٠٤١هـ) في كتابه "نَفْح الطّيب": "... قال بعض الأكابر: لو سمع ابن الرُّومي هذا لأقرَّ لها بالتَّقدّيم"[3].

واستنادًا إلى نصّي ابن بَشكوال وابن سعيد المغربيّ، فإنّ عائشة ومُهْجَة لهما من المكانة الشّعريّة ما جعلهما في مصافّ فحول الشّعراء عند النّقاد والمؤرّخين الأندلسيين؛ بوصف عائشة شاعرة أجادت المدح، ومُهْجَة شاعرة غلبت بالهِجاء[4].

وإذا ما تمعنّا في الموروث الأدبيّ والنّقديّ والتّاريخيّ، نكتشف أنَّ الشّعر الفَحْل في الثّقافة العربيّة مدح رافع وهِجاء واضع وفخر سامق، ومَن يعجز عنه فهو ربع شاعر[5]. وهذا جزاء من لم يستفحل حسب شروط المدرسة النّقديّة والتّاريخيّة، وشروط أصحاب المدرسة الأدبيّة كما ظهر عند بعض الشّعراء.

ممّا يعني أنَّ الفنون الشّعريّة الأخرى عبء على الشّاعر الفَحْل، وأنَّ شعر المديح والهِجاء والفخر هو الفن الأهم ثقافيًّا[6].

وهكذا ترتبط الفُحُولة بالمدح والهِجاء؛ فكأنّهما النَّبْل يُرْمَى[7] بها فتُصيب؛ فإذا بالهِجاء يرمي الرّجل بمعايبه ويُصيب ما فيه فيدمّره، وإذا بالمدح يرمي الرّجل بفضائله ويُصيب ما فيه فيرفعه.

وربّما كانت الإجازة والتّمليط، أو كما يُطْلِق عليهما محمّد سيّد عليّ عبد العال "خطاب الائتلاف"[8]، أهم الخطابات التي تحقّق الخطاب الثّقافيّ التّفاعلي بين الذّكر والأنثى في الرّصيد

(١) ابن سعيد المغربيّ، المُغْرِب، ج١، ص١٤٣.
(٢) السُّيُوطِيّ، نزهة الجلساء، ص٨١.
(٣) المقّريّ، نَفْح الطّيب، م٤، ص٢٩٣.
(٤) قال ابن منظور (ت ٧١١هـ) في معجمه "لسان العرب" عند تطرّقه لمادة (فحل): "وفُحُول الشّعراء: هم الذين غلبوا بالهجاء مَن هاجاهم مثل: جرير والفرزدق وأشباههما، وكذلك كل من عارض شاعرًا فغلب عليه". ابن منظور، لسان العرب، مادة (فحل).
(٥) انظر: المَرزُباني، الموشّح، ص٢٢٥.
(٦) الغذّامي، عبد الله، النّقد الثّقافيّ، ص١٦٠.
(٧) انظر: المَرزُباني، الموشّح، ص٢٣٥.
(٨) انظر: عبد العال، محمّد سيّد عليّ، "الخطاب الذُّكوريّ- النّسويّ في الشّعر القديم"، ص٥.

الجمعيّ، وتعبّر عن وعي مَن يحتضنها. كما وتؤكّد قدرة الشّاعرات على إثبات تفوّقهنّ، وعلى تجاوز الخطاب الذُّكُوريّ، وإيقاع أصحاب هذه النّظرة المتعالية في حرج بين بنية ثقافيّة متهافتة، وواقع إنساني ينفيها(١).

وأمّا الإجازة في الاصطلاح النّقدي(٢) فهي "بناء الشّاعر بيتًا أو قسيمًا يزيده على ما قبله، وربّما أجاز بيتًا أو قسيمًا بأبيات كثيرة"(٣). وأمّا التّمليط فهو "أن يتساجل الشّاعران، فيصنع هذا قسيمًا، وهذا قسيمًا؛ لينظر أيّهما ينقطع قبل صاحبه"(٤). وبذا يكون مصطلحا الإجازة والتمليط أقرب إلى اشتقاقهما اللغويّ، الذي تشير دلالته في الإجازة إلى الإنقاذ(٥)، وتشير دلالته في التّمليط إلى المِلاط؛ أي "الطّين يدخل في البناء يُمْلَط به الحائط ملطًا، أي يدخل بين اللِّبن حتى يصير شيئًا واحدًا"(٦)؛ فالغرض منه البناء والالتئام، لا الهدم والاختلاف كما يظنّ البعض(٧). وهو ما أشرنا إليه باكتمال خطابنا الأدبيّ العربيّ واغتنائه إذا ما فارقنا التّنوع الجنسيّ.

والإجازة والتّمليط قديمان قِدَم الشّعر، وفيما يُحْكى في ذلك "أنَّ امرأ القيس قال للتّوأم اليشكريّ: إنْ كنت شاعرًا كما تقول، فملّط أنصاف ما أقول فأَجِزَها، قال: نعم ..."(٨). ثمّ فقد حفظت لنا المصادر استغاثات الشّعراء ببعضهم، ومنها، ما يهمّنا نقله مثالاً، استجازة زهير بن أبي سُلمى النّابغة، ولمّا لم يُجِزه عجزًا، استجاز ولده كعبًا فأجازه، فضمّه زهير وشهد له بالتّفوق(٩). فكانت هذه الإجازة تأكيدًا على شاعريّة شاعر، واعترافًا بها من أبيه الفَحْل.

وظلّ الأبّ الشّاعر يرعى الإجازة والتّمليط، ويعترف بشاعريّة الابن والابنة على حَدٍّ سَواء، ويشجّعهما بالشّهادة لهما بتفوّق شاعريّتهما عليه. وقد استمرّت تلك الرّعاية في اطّراد إلى ما بعد القرن

(١) انظر: المرجع نفسه، ص١٥-١٦.

(٢) منهم من جعل الإجازة عيبًا من عيوب القافية، يعنون بها اختلاف حركات الرِّدف في الشّعر المقيّد. انظر: القزّاز القيروانيّ، أبو عبد الله محمّد بن جعفر (ت ٤١٢هـ): ما يجوز للشّاعر في الضّرورة. حقّقه وقدّم له وصنع فهارسه: رمضان عبد التّوّاب، وصلاح الدّين الهادي، دار العروبة، الكويت، بإشراف دار الفصحى، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٥١.

(٣) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٨٩.

(٤) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٩١.

(٥) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (جوز).

(٦) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٩٢.

(٧) انظر: عبد العال، محمّد سيّد عليّ، "الخطاب الذُّكوريّ- النّسويّ في الشّعر القديم"، ص٤.

(٨) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٩١.

(٩) انظر: الأصفهانيّ: الأغاني. ط٣، تحقيق: إحسان عبّاس، وإبراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م، ج١٧، ص٦٣-٦٤.

الخامس الهجريّ، وانتقلت من المشرق إلى الأندلس[١]. ومن ذلك ما قاله ابن سعيد المغربيّ عن قسمونة بنت إسماعيل اليهوديّ: "قال في "المُغْرِب" من أهل المائة السّادسة. كان أبوها قد اعتنى بتأديبها، وكان أبوها ربّما صنع القسيم من الموشحة فأتمّتها بقسيم آخر. وقال لها أبوها يومًا أجيزي:

لي صاحبةُ ذات بهجة قد قابلت نفعًا بضرٍّ واستحلّت جرمها (الكامل)

ففكّرت مدّة غير كثيرة وقالت:

كالشّمس منها البدر تلبس نوره أبدًا ويكسف بعد ذلك جِرْمُها (الكامل)

فقام كالمختبل، وضمّها إليه، وجعل يقبّل رأسها ويقول: أنت والعشر كلمات... أشعر مني"[٢].

وإلى الأسرة، من دون شكّ، "يعود الدّور الأساسيّ في إعادة إنتاج الهيمنة والرّؤية الذُّكوريّتين"[٣]، وقد تجلّى ذلك في والد قسمونة، حيث ظهر مؤدّبًا لابنته، واثقًا بشاعريّتها عند طلبه الإجازة منه، ومعترفًا بتفوّقها عليه فيما قالته. ومن رعاية الأب الشّاعر الإجازة والتّمليط، وشهادته بتفوّق ابنه أو ابنته، إلى المجتمع الأندلسيّ ورعايته ذلك. يقول ابن بَشكوال في كتابه "الصّلة" عن ولّادة بنت المُستَكْفي إنَّها: "أديبة شاعرة، جزلة القول، حسنة الشّعر، وكانت تمالط الشّعراء، وتساجل الأدباء، وتفوق البُرَعاء"[٤].

حيث يُفْهَم من هذا النّص، أنَّ ولّادة قد وجدت في مجتمعها تشجيعًا، جعلها تختلط بالشّعراء، وتساجلهم، وتتفوّق عليهم، فيُعْتَرَف لها بذلك، مع ما أضمره ابن بَشكوال ممّا تحدّثنا عنه سابقًا.

ولعلّ ما قاله ابن زَيْدُون (ت ٤٦٣هـ) في مخاطبته ولّادة بنت المُستَكْفي لا يقلّل من تقدير الشّعراء لشعر المرأة، فما تقع فيه من هَفْوات شعريّة، يقع فيه الشّعراء كما وضّح ابن زَيْدُون قائلاً: "وكُنْتِ ربّما حَثَثْتِني على أن أنبّهكِ على ما أجِدُ فيه عليكِ نقدًا، وإنِّي انتقدْتُ عليكِ قولكِ: سَقَى اللهُ أَرْضًا قَدْ غَدَتْ لَكَ مَنْزِلاً فإنَّ ذا الرُّمَّة قد انتُقِدَ عليه قوله، مع تقديم الدّعاء بالسّلامة:

أَلا يا اسْلَمِي يا دارَ مَيٍّ عَلَى البِلَى وَلا زالَ مُنْهَلّاً بِجَرْعائِكِ القَطْرُ (الطّويل)

إذْ هذا أشبه بالدّعاء على المحبوب من الدّعاء له، وأمّا المُستحسَن فقول الآخر:

---

(١) انظر: الصّفدي، صلاح الدّين خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ) (الجامع)، والزُّرَعيّ، شرف الدّين محمّد بن محمّد (ت ٧٧٩هـ) (المُنْتَقِي): المُنْتَقى من المُجاراة والمُجازاة. تحقيق: أحمد رفيق الطّحّان، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، ٢٠١٨م، ص١٣٦-١٣٧.

(٢) السُّيُوطيّ، نزهة الجلساء، ص٧٤-٧٥.

(٣) بورديو، بيار: الهيمنة الذُّكوريّة. ترجمة: سلمان قعفراني، مراجعة: ماهر تريمش، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩م، ص١٣٠.

(٤) ابن بَشكوال، الصّلة، ج٢، ص٦٩٦.

فَسَقَى دِيارَكِ غَيْرَ مُفْسِدِها صَوْبُ الرَّبِيعِ وَدِيمَةٌ تَهْمِي"[١](الكامل)

وقول ابن زَيْدُون هذا، لا يَعيب شاعريّة الشّاعر أكان رجلاً أم امرأة، بل يؤكّد لنا صَوْلات النّقد وجولاته بين الشّعراء من ناحية، واغتناء الخطاب الثّقافيّ العربيّ بمشاركة الرّجل والمرأة معًا، وبما يقدّمه الرّجل من دعم للمرأة وشعرها من ناحية أخرى.

وبعد، فلعلّ من المشروع أن نتساءل: هل النّظر إلى شعر المرأة على أنّه دون شعر الرّجل، موقف صادر عن الرّجال فقط، أم أنَّ ثمّة نساء شاعرات يرين ذلك أيضًا؟ وهل يوجد شعور لدى بعض النّساء الشّاعرات بعقدة نقص أمام شعر الرّجل؟ هذا ما سنناقشه في المحور الأخير الشّعريّة النّسويّة والفُحُولة الذّكريَّة من هذه الدّراسة.

الشّعريّة النّسويّة والفُحُولة الذّكريَّة:

حاول بعض الشّعراء والنّقاد ومؤرّخو الأدب أن يقرنوا الشّعر بالفُحُولة، وأن يجعلوها مقصورة على الذُّكور دون الإناث، بل ضدها؛ فاتّفقت في دلالتها مع ذُكوريّة الرّجل وفُحُولته؛ في مقابل أنوثة يغلب عليها الضّعف واللِّين[٢].

ومن الخطير أن نجد عند شاعرة ما يؤكّد هذا المفهوم، ويرسّخ ثقافة الوهم. وهذا ما نجده عند نَزْهُون الغرناطيّة، التي تعلن تذكير شعرها ليرقى على أنوثتها، وكأنَّ" الأنوثة مضادّة للفُحُولة الشّعريّة. وربّما كان ذلك إعلانًا للتّكافؤ، والقدرة على منازلة الخطاب الذُّكُوريّ"[٣]. فنسمعها تقول في هجاء أبي بكر المخزوميّ ردًّا على هجائه لها:

"جَازَيْتُ شِعْرًا بِشِعْرِ فَقُلْ لَعَمْرِي مَنْ أَشْعَرْ؟

إِنْ كُنْتُ فِي الخَلْقِ أُنْثَى فَإِنَّ شِعْرِي مُذَكَّر[٤]"(المجتث)

وبذلك حصرت الشّاعرة نفسها بين شعريّة مزعومة تقوم على تفوّق الرجال النّوعيّ تحت مسمّى الفُحُولة، والأخرى من شعريّة رسّختها المرأة ذاتها فيما يُطْلَق عليه بـ ـ"الاستلاب العقائديّ"[٥]؛ بتبنّيه القيم سلوكيّة، ونظرة إلى الوجود تتماشى مع القهر الذي فُرِض عليها. وهي على هذا النّحو تساهم في

(١) ابن زَيْدُون، أحمد بن عبد الله (ت ٤٦٣هـ): ديوان ابن زَيْدُون ورسائله: شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة: محمّد إحسان النّص، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، الكويت، ٢٠٠٤م، ص٧٤٥-٧٤٦.

(٢) انظر: أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ص٤٠.

(٣) عبد العال، محمّد سيّد عليّ، "الخطاب الذُّكوريّ- النّسويّ في الشّعر القديم"، ص١٣.

(٤) لسان الدّين بن الخطيب، الإحاطة، ج١، ص٤٢٦.

(٥) انظر: حجازي، مصطفى: التّخلّف الاجتماعيّ: مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ط٩، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص٣٢.

تعزيزها وإعادة إنتاجها بما تُمارِس من إبداع[١]. ذلك أنَّ "السّلطة الرّمزيّة لا يمكن لها أن تُمارَس من دون مساهمة أولئك الذين تُصيبهم، والتي لا تُصيبهم، إلّا لأنَّهم بنوها كما هي"[٢].

والآن، هل تستطيع الشّاعرة العربيّة أن تثبت ذاتها في مواجهة الفُحُولة الشّعريّة؟ وهل يمكنها أن تتسلّح بفُحُولة مكتسبة في مواجهة شعريّتين؟

لعلّ في خطاب عائشة القرطبيّة إجابة واضحة عن هذين السؤالين، ووقوفًا على مدى تمكّن المرأة من تجاوز السّائد والمهيمن الثّقافيّ، ومدى ثقتها بأنوثتها وشعريّتها؛ فقد خطبها بعضُ الشّعراء ممّن لم ترضه زوجًا لها، فكتبت إليه:

أَنا لَبْوَةٌ لَكِنَّنِـــي لا أَرْتَضِـــي نَفْسِي مُناخًا طُولَ دَهْرِيَ مِنْ أَحَدْ

ولَو أَنَّنِي أَخْتَارُ ذَلِكَ لم أُجِبْ كَلْبًا وكمْ غَلَّقْتُ سَمْعِي عَنْ أَسَدْ[٣](الكامل)

إنَّ عائشة القرطبيّة رغم أنوثتها ذات إباء، خطبها بعضُ الشّعراء، فلم ترَ أنَّه كفء لها، ويبدو أنَّه كان ملحًّا في رغبته فكتبت إليه ما كتبت. إنَّها تربأ بنفسها عن أن تكون مناخًا لأحد طوال الدهر، فلم تَرْضَ بهذا الأسر أبدًا، ولو أرادت الزّواج لما تزوجت منه، فكم صكَّت أذنها عن الأسود فما بالك بكلب؟

وتمثل صرخة الشّاعرة عائشة علامة من علامات التّمرد على سلطة الرّجل ببعده الثّقافيّ، المعبّر عن الاستغراق في الهيمنة والرغبة في الانفراد بالسّلطة الاجتماعيّة والعاطفيّة في العلاقة بالمرأة[٤]؛ وذلك حين تفخر بنفسها وتحاول الحطّ من مكانة خاطبها، انطلاقًا من مقياس الكفاءة، فرفضت بعض الشّعراء ممّن لا تراه أهلاً للاقتران بها، إذ لم تجد فيه كُفْأً لها.

ولتأكيد ما ذهبت إليه من تمييز الذّات (الأنثى) في مقابل الذّكر، فقد اختارت عائشة من المفردات ما ينطوي على قيمة طبقيّة[٥]؛ فكانت لبؤة لا ترتضي من يقع دونها طبقيًّا، فلم تجب كلبًا، وترفّعت في الوقت نفسه عمّن يساويها في المنزلة، فكم أغلقت سمعها عن أسد.

(١) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢. وجبر، جابر خضير، "المرأة في اختيارات النّقد"، ص٣٩.

(٢) بورديو، بيار، الهيمنة الذُّكوريّة، ص٦٩.

(٣) السُّيُوطِيّ، نزهة الجلساء، ص٦٢. والمقَّريّ، نفح الطيب، م٤، ص٢٩٠.

(٤) انظر: ساجت، سناء: "الخطاب الشّعريّ النّسويّ في الأندلس: دراسة في مهيمنات الأداء في الغزل (الخطاب، الأندلس، الغزل)"، مجلّة آداب المستنصريّة، العدد ٧٣، سنة ٢٠١٦م، ص٤٢.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٤٣.

الخاتمة:

أسفرت الدّراسة عن مجموعة من النّتائج، أهمّها ما يلي:

- على الرغم ممّا قيل عن كثرة أشعار بعض الشّاعرات الأندلسيّات، فإنَّه لم يصل إلينا أيّ ديوان لشاعرة أندلسيّة.
- إنَّ إهمال المرأة العربيّة الشّاعرة من قبل المؤرّخين المتقدّمين، يعود إلى أسباب اجتماعيّة، وأخرى تاريخيّة.
- احتفل النّقد العربيّ احتفالاً كبيرًا بالفُحُولة، وعدّها مقياسًا نقديًّا تُقاس بها جَوْدة الشّعر والشّعراء.
- اعتقد العرب أنَّ الشِّعر ذُكوريٌّ، وأن فُحُوليَّة الشِّعريّة قرينة فُحُوليَّة الذُّكورة.
- صارت العبقريّة الإبداعيّة تسمّى (فُحُولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت شاعرة نادرة، فلا بدّ لها أن تستفحل، ويشهد لها أحد الفُحُول، مؤكّدًا فُحُوليتها، وعدم أنوثيّتها.
- تفاوت موقف النّقاد ومؤرّخي الأدب من شعر المرأة الأندلسيّة في المصادر النقديّة والتّاريخيّة؛ بين موقف إيجابيّ وسلبيّ، لكنّها اتّفقت في مجموعها على الموقف السّلبيّ؛ باعتبار التّجربة الشّعريّة للمرأة تجربة من الدّرجة الثّانية.
- إنَّ الموقف من شعر المرأة موقف متوارَث، لا يتّصل بالشّعر، بقدر ما يتّصل بالموقف من الأنوثة، التي تحيل إلى الضّعف والنّقص في الثّقافة العربيّة.
- ظهر نقّاد الأدب الأندلسيّ ومؤرّخوه متعصّبين للفُحُولة؛ فهم مع ثنائهم على بعض الشّاعرات، وتقديمهنَّ على الفُحُول من الشعراء، فإنَّهم يشعرون المتلقّين بغرابة هذا التّفوّق، فهو من القليل غير المألوف عند الشّاعرات.
- إنَّ التّجافي عن النّظرة الذُّكوريّة الفُحُوليّة الغالبة، التي تفرّق بين ذكر وأنثى في إنتاج الخطاب العام، أهمّ ما يجب مناقشته في دراساتنا النّقديّة؛ فإذا ما فارقنا هذا التّنوع الجنسيّ اكتمل خطابنا الأدبيّ العربيّ واغتنى لا العكس. وهذا أمر لم يَغِب عن وعي النّقاد ومؤرّخي الأدب في العصر الأندلسيّ، فقد اعترفوا بمكانة متميّزة للشّاعرة الأندلسيّة وشعرها.
- إنَّ إيمان بعض الشّاعرات بشعرهنّ، لم يمنع بعضهنّ الآخر من المساهمة في تكريس السّائد والمألوف.

References:

The Holy Qur'an.

Ibn Al-Abbar Al-Quda'i, Abu Abd Allah Muhammad bin Al-Abbar (658). *Tuḥfat Al-Qādim*. Restructure it and comment on it:Ihsan Abbas, Al-Gharb Al-Islami Dar, Beirut, 1986.

Ibn Al-Atheer, Dia al-Din bin Al-Atheer (637). *Al-MaṭalAl-Sā>ir fĭ>adab Al-Kātib wa-Al-Šā<ir*. Submit and comment on: Ahmad Al-Hofi, and Badawi Tabana, Nahdet Misr Dar, Cairo, (D.T).

Adunis.Al-*ṭābit wa-Al-Mutaḥawwil: baḥṭ fĭ Al->itbā< wa-Al->ibdā<<ind Al-<arab: ta>ṣĭl Al->uṣûl*. 2nd Edition, Al-AwdaDar, Beirut, 1979.

Al-Asfahani, Abu Al-Faraj Ali bin Al-Husin (356).*Al->imā> Al-Šawā<ir*.Editing: Jalil Al-Atiyyah, Al-NidalDar, Beirut, 1984.

Al->ḡāny. 3nd Edition, Editing: Ihsan Abbas, Ibrahim Al-Saafin, and Bakr Abbas, SaderDar, Beirut, 2008, vol 17.

Al-Asma'i, Abu Saeed AbdAl-Malik (216). *Fuḥûlat Al-Šu<arā>*. Editing, explanation and commentary: Muhammad Abd Al-Moneim Khafagy, Al-Qalam Dar for Heritage, Cairo, (D.T).

Al-Bukhari, Abu Abd Allah Muhammad bin Ismail (٢٥٦). *Ṣaḥĭḥ Al-Buẖāriy*. Editing: Muhammad Zuhair bin Naser Al-Naser, Touq Al-Najat Dar, 2001, Vol. 6.

Ibn Bassam Al-Shantarini, Abu Al-Hasan Ali bin Bassam (542). *Al-ḍaẖĭrah fĭMaḥāsin >ahl Al-Jazĭrah*. Editing: Ihsan Abbas, Al-ThaqafaDar, Beirut, 1979.

Ibn Bashkwal, Abu Al-Qasim, Khalaf bin Abd Al-Malik (578). *Al-Ṣilah fĭ Tāriẖ >a>imat Al-Andalus wa-<ulamā>ihim wa-Muḥaddiṯĭhim wa-Fuqahā>ihim wa->udabā>ihim*. The Egyptian Dar for Composition and Translation, Egypt, 1966.

Al-Batal, Ali. *Al-Ṣûrah fĭ Al-Ši<ir Al-<araby ḥattā >āẖir Al-Qarn Al-ṯāny Al-Hijry: Dirāsah fĭ>uṣûlihā wa-Taṯawwrihā*. 2nd Edition, Al-Andalus Dar, Beirut, 1981.

Bûrdĭû, Biyār. *The Masculine Domination*.Translation: Salman Kafrani, review: Maher Trimesh, The Arab Organization for Translation, Beirut, 2009.

Boufalaka, Saad. *Al-Ši<r Al-Nasawy Al-Andalusy: >aġrāḍuhu wa-ḫaṣā>iṣuhu Al-Fanniyyah*. University Publications Office, Algeria,1995.

Al-Bayhaqi, Ibrahim bin Muhammad (320). *Al-Maḥāsin wa-Al-Masāwi>*. Editing: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Al-Maaref Dar, Cairo, 1991.

Al-Jahiz, Abu Othman Amr bin Bahr (255). *Al-Ḥayawān*.Editing and explanation: Abd Al-Salam Haroun, 2nd edition, Mustafa Al-Babi Al-Halabi and his sons'library and press, Cairo, 1966.

Jad Allah, Shereen Harbi. "Women Manifestations in Alsaraqustis Almaqamat Alluzumiyya". *Al-Andalus Journal*, Volume 5, Issue 18, 2019, Pages 9-72.

Jabir, JabirKudhair. "The Pejorative Femininity Value: vision in The Critical Heritage at Arabs". *AL-Qadisiyah Journal in Arts and Educational Sciences*,Volume 9, Issue 2, 2010, Pages 63-81.

"Women in the Criticism Choices: Abi Tammam as a Sample". *Journal of Basra researches for Human Sciences*, Volume 39, Issue 3, 2014, Pages 34-68.

"Woman and poetic creativity: A study of the Feminist poetry and Reception in the Arabic critical Heritage". *Adab Al-BasrahJournal*, Issue 70, 2014, Pages 35-74.

"Al-Mubdi< wa-Al-ḥatmiyyah Al-Bayûlûjiyyah Liljasad: Dirāsah fĩ Al-Nnaqd Al-<araby Al-Qadĭm". *Univesity of Thi-Qar Journal*,Volume 10, Issue 2, 2015, Pages 1-15.

Jarrar, salah.*Wallādah bint Al-Mustakfy*.MajdalawiDar, Amman, 2011.

Higazy, Mustafa. *Al-Taḫalluf Al-Ijtimā<y: Madḫal >laSaykûlûjiyyatAl->insān Al-maqhûr* .9nd Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, 2005.

Al-Husari, Abu Ishaq Ibrahim bin Ali (453). *Zahr Al->ādāb wa-ṭamr Al->albāb*. Presented, edited, explained and indexed: Salah Al-Din Al-Hawari, Al-Asriyya Library, Beirut, 2001.

Ibn Khaqan, Abu Nasr Al-Fath bin Muhammad (529). *Qalā>id Al-<iqyān wa-Maḥāsin Al->a<yān*. Edited and commented on by: Husin Yousif Khryosh, Al-Manar Library, Zarqa, 1989.

Ibn Al-Khatib, Lisan Al-Din Muhammad bin Abd Allah (776). *Al->iḥāṯah fī>aḫbār ḡirnāṯah*.Editing: Muhammad Abd Allah Anan, Al-Khanji Library, Cairo, 1973.

Al-Khatib Al-Qurtubi, Abu Ali Al-Hasan bin Ali (602). *RawḍatAl->azhār wa-BahjatAl-Nufûs wa-NuzhatAl->abṣār*. Editing: Ibtisam Marhoon Al-Saffar, and Salah Muhammad Jarrar, Al-Mamoun Dar, Amman, 2017.

Ibn Dihya, Abu Al-Khattab Umar bin Hasan (633). *Al-Muṭrib min >aŠ<ār>ahl Al-Maḡrib*. Editing: Ibrahim Al-Abyari, Hamed Abd Al-Majid, and Ahmad Ahmad Badawi, Reviewed by: Taha Husin, Al-Ilm for All Dar, Beirut, (D.T).

Al-Rafi'i, Mustafa Sadiq (1937). *Tārīḫ>ādāb Al-<arab*. Reviewedand edited by: Abd Allah Al-Minshawi, and Mahdi Al-Bahkiri, Al-Iman Library, Mansoura, (D.T).

Ibn Rashiq, Abu Ali Al-Hasan bin Rashiq (463). *Al->umdah fīMaḥāsin Al-Ši<r wa->ādābihiwa-Naqdihi*. Edited, explained and commented on its footnotes: Muhammad Muhyi Al-Din Abd Al-Hamid, 5nd Edition, Al-JeelDar, Beirut, 1981.

Al-Raisouni, Muhammad Al-Muntasir.*Al-Ši<r Al-Nasawy fī Al-Andalus*. Presented to it by the scientest: Abd Allah Kannoun, Al-Hayat Library, Beirut,1978.

Al-Zirikli, Khair al-Din (1396). *Al->alām: Qāmûs Tarājim Li>aŠhar Al-Rijāl wa-Al-Nisā> min Al-<arab wa-Al-Musta<ribĭn wa-Al-MustaŠriqĭn*.15nd Edition, El Ilm LilmalayinDar, Beirut, 2002.

Al-Zamakhshari, Abu Al-Qasim Mahmoud bin Omar (538). *Rabĭ< Al->abrār wa-Nuṣûṣ Al->aḫbār*. Editing: Abd Al-Amir Muhanna, Al-Alamy Foundation, Beirut, 1992.

>asās Al-Balāḡah. Editing: Muhammad Basil Oyoun Al-Soud, Al-Kutub Al-IlmiaDar, Beirut, 1998.

Al-KaŠŠāf <an Ḥaqā>ik ḡawāmiḍAl-Tanzĭl wa-<uyûn Al->aqāwĭl fī wujûh Al-Ta>wĭl. Editing, commentary and study: Adel Ahmad Abd Al-Mawgod, and Ali Mohammad Moawad. And participated in its Editing: Fathi Abd Al-Rahman Ahmad Hijazi, Al-Obaikan Library, Riyadh, 1998.

Abu Zeid, Nasr Hamed. *Dawā>ir Al-ẖawf: Qirā>ah fĭẖiṯāb Al-Mar>a*.3nd Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, 2004.

Ibn Zaydun, Ahmad bin Abd Allah (463). *Dĭwān Ibn Zaydûn wa-Rasā>ilahu*. Explanation and Editing: Ali Abd Al-Azim, presented and reviewed by: Muhammad Ihsan Al-Nas, Abdulaziz Al-Babtain's Prize's Foundation, Kuwait, 2004.

Sagit, Sana. "Women Poetry Discourse in Andalusia: Study in Dominant Poetics of Ghazal". *Mustansiriyah Journal of Arts*, Issue 73, 2016, Pages 31-50.

Sarhan, Haitham. *ẖiṯāb Al-Jins: Muqārabāt fĭ Al->adab Al-<araby Al-Qadĭm*. The Arab Cultural Center, Casablanca, 2010.

Al-Sarkosti, Abu Al-Taher Muhammad bin Yusuf (538). *Al-Maqāmāt Al-Luzûmiyyah*. Editing: Badr Ahmad Deif, The Egyptian General Organization for Book, Alexandria, 1982.

Ibn Saied Al-Maghribi, Abu al-Hasan Ali bin Musa (685). *Rāyāt Al-Mubarrizĭn wa-ḡāyāt Al-Mumayyazĭn*. Edited and commented on by: Muhammad Rudwan Al-Daya, TlasDar, Damascus, 1987.

Al-Muḡrib fĭḤulāAl-Maḡrib. Edited and commented on by: Shawki Deif, 3nd Edition, Al-MaarefDar, Cairo, 1995.

Ibn Salama, Raja. *Bunyān Al-Fuẖûlah:>abẖāṭ fĭAl-Muḏkkar wa-Al-Mu>annaṭ*. Petra Dar, Damascus, 2005.

Al-Suyuti, Jalal Al-Din Abd Al-Rahman bin Abi Bakr (911).*Nuzhat Al-Julasā> fĭ>aŠ<ār Al-Nisā>*.Edited by: Abd AL-Latif Ashour, Quran Library, Cairo, 1986.

Al-Shatawi, Ibrahim bin Muhammad. "Al-Taẖayyuz fĭ Al->adab 2".Al-*Jazirah newspaper*,10-12-2016, www.al-jazirah. com/2016/20161210/cm43.htm

Al-Sharishi, Abu Al-Abbas Ahmad bin Abd Al-Mumin (619). *Šarẖ Maqāmāt Al-ẖarĭry*. Putting its footnotes: Ibrahim Shams Al-Din, Al-Kutub Al-Ilmiyya Dar, Beirut, 1998.

Al-Siddiq, Badr Al-Din bin Salem (was alive in 1062).*Nuzhat Al->abṣār wa-Al->asmā< fĭ >aẖbār ḍawāt Al-Qinā<*.Manuscript at King Saud University.

Al-Safadi, Salah Al-Din Khalil bin Aybak (764) (The Collector), And Al-Zuraai, Sharaf Al-Din Muhammad bin Muhammad (779) (Texts' Chooser). *Al-Muntaqa min Al-Mujārāh wa-Al-Mujāzāh*. Editing: Ahmad Rafiq Al-Tahan, The Books and National Documents Press, Cairo, 2018.

Abd Al-Rahman, Aisha. *Al-Šā<irah Al-<arabiyyah Al-Mu<āṣirah*. 2nd Edition, Al-Maarifah Dar, Cairo, 1965.

Abd Al-Al, Muhammad Syed Ali. "Al-ḫiṯāb Al-ḍukûry- Al-Nasawy fĩ Al-Ši<ir Al-Qadĭm: Al-Buniah wa-Al-Nasaq Bayna Al-itilāf wa-Al-iḫtilāf". *Journal of Scientific Research in Arts*, Issue 20, 2019, Part 1, Pages 1-42.

Al-Atabi, Firas Salah."The Woman as a Marginal Entity: A Cultural Criticism in the History of the Masculine Interpretation of the Value of Woman until the Onset of Islam". *Alustath Journal*, Volume 1, Issue 224, 2018, Pages 137-164.

"Women and Biased Memory". *al-Mustansiriya Journal of Arts*, Issue 87, 2019, Pages 476-493.

Al-Idwany, Muajib bin Saied. "Talaqqy Ši<r Al-Mar>ah fĩ Al-Mawrûṭ Al-Naqdy: Taḥlĭl ṭaqāfy". *El-Khitab Journal*, Issue 21, Pages 11-30.

Al-Ghadami, Abd Allah. *ṭaqāfatAl-Wahm: Muqārabāt Ḥawl Al-Mar>ah wa-Al-Jasd wa-AL-Luḡuah*.The Arab Cultural Center, Casablanca, 1998.

Ta>nĭṭAl-Qaṣĭdah wa-Al-Qāri>Al-Muḫtlif. 2nd Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, 2005.

Al-Naqd Al-ṭaqāfy: Qirā>ah fĩAl->ansāqAl-ṭaqāfyyah Al-<arabyyah. 3nd Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, 2005.

Al-Mar>ah wa-AL-Luḡuah.3nd Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, 2006.

Al-Fifi, Abd Allah. *MafātīḥAl-Qaṣīdah Al-Jāhiliyyah: NaḥwaRu>yah Naqdiyyah Jadīdah (<abraAl-MuktaŠāfāt Al-Ḥadīṭah fīAl->aṭār wa-Al-Mayṭûlûjyā)*. Literary and Cultural Club, Jeddah, 2001.

Al-Qāb Al-Šu<arā>: Baḥṭ fīAl-Juḍûr Al-NaẐariyyah LiŠi<ir Al-<arab wa-Naqdihim.Modern Books World, Irbid, 2009.

Ibn Qutayba, Abu Muhammad Abd Allah bin Muslim (276). *Al-Ši<r wa-Al-Šu<arā>*.Editing and explanation: Ahmad Muhammad Shaker, Al MaarefDar, Cairo, 1982.

Al-Qazzaz Al-Qayrawani, Abu Abd Allah Muhammad bin Jaafar (412). *Māyajûz LilŠā<Ir fīAl-ḏarûrah*. Edited and presented to it and indexed by: Ramadan Abd Al-Tawab and Salah Al-Din Al-Hadi, Al-Auruba Dar, Kuwait, under the supervision of Dar al-Fusha, Cairo, 1982.

Al-Mubarrid, Abu Al-Abbas Muhammad bin Yazid (285). *Al-Kāmil fīAl-Luḡah wa-Al->adab*.He opposed it with its origins and commented on it: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, 3nd Edition, Al-Fikr Al-ArabiDar, Cairo, 1997.

Al-Marrakshi, Abu Abd Allah Muhammad bin Muhammad (703). *Al-ḍayl wa-Al-Takmilah Likitāby Al-Mawṣûl wa-Al-ṣilah*. Editing: Ihsan Abbas, Muhammad bin Sharifa, and Bashar Awwad Maarouf, Al-Gharb Al-Islami Dar, Tunisia, 2012.

Al-Marzubani, Abu Ubayd Allah Muhammad bin Imran (384). *Al-MuwaŠŠah: Ma>āḫiḍ Al-<ulamā><alā Al-Šu<arā> fī <iddat >anwā< min ṣinā<at Al-Ši<r*.Editing: Ali Muhammad Al-Bajawi, Nahdet Misr, Cairo, (D.T).

Al-Maqqari, Abu Al-Abbas Ahmad bin Muhammad (1041). NafḥAl- ṯīb min ḡuṣn Al->andalus Al-Raṯīb.Edited by: Ihsan Abbas, Sader Dar, Beirut, 1968.

Ibn Manzoor, Abu Al-Fadl Muhammad bin Makram (711). *Lisān Al-<arab*. SaderDar, Beirut, (D.T).

Ibn Nubata Al-Misri, Jamal Al-Din (768).*SarḥAl-<youn fi ŠarḥRisālat ibn Zaydûn*.Editing: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Al-Fikr Al-Arabi Dar, Cairo, 1964.

Abu Al-Najm Al-Ajli, Al-Fadl bin Qudamah (130). *dĭwān>abi Al-Nijm Al-<ijly*.Compiled, explained and edited by: Muhammad Adib Abd Al-Wahed Jamran, Academy of the Arabic Language, Damascus, 2006.

ظواهــر أســلوبية في ســورة القــلم (ن)

أ. د حسين مصطفى غوانمة *
د. محمد صالح محمد الخوالدة**

تاريخ تقديم البحث: ١٤/١٠/٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث:١٧/٢/٢٠٢١م.

ملخص

يقوم البحث على النظر في سورة عظيمة من سور القرآن الكريم وهي سورة القلم، وما تضمنته هذه السورة من لفتات أسلوبية بديعة، ونظم فني متناسق وعجيب.

تتناول الدراسة سورة القلم وفق المنهج الأسلوبي الذي يتمحــور حــول معطيــات علــم اللغــة، ويستثمرها من أجل تطبيقها على السورة الكريمة من أجل استجلاء دلالة الخطاب الرباني والرســالة الإلهية.

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة مستويات: الصوتي والدور الموسيقي للأصوات والكلمات في السورة الكريم، كما يعمل البحث على دراسة المستوى الصرفي والمستوى التركيبي النحوي، ودقــة اختيــار الألفاظ وأثر ذلك في رسم المعنى وتوضيحه بشكل يدل على الإعجاز اللغوي في السورة الكريمة.

الكلمات الدالة: ظواهر، أسلوبية، سورة القلم، القرآن الكريم.

* قسم اللغة العربية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.
** قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء، الأردن.
حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Stylistic Phenomena in Surat Al-Qalam (N)

Prof. Hussien Mustafa Ghawanmeh
Dr. Mouhammad Saleh Al-Khawaldeh

Abstract

This research aims to examine the stylistic features of Surat Al-Qalam. This chapter from the Holy Quran exemplifies the unique and inimitable harmony that permeates every page of this holy book.

This study addresses Surat Al-Qalam according to the stylistic method that revolves around linguistic data and apply it to reveal the connotations of the godly speech and the divine message

This study analyzes Surat Al-Qalam using a method that centers on three broad areas: phonetics and the musical role of the phonemes, syntax and finally the preciseness in choosing the vocabulary that demonstrates multiple layers of meaning.

Keywords: phenomena, stylistics, Surat Al-Qalam, the Holy Quran.

التمهيد:

تحاول هذه الدراسة تتبع مفاصل الشحن الدلالي في الخطاب القرآني المتمثل بسورة القلم (ن)، ورصد الوقفات اللغوية والأسلوبية التي تنقل الكلام الرباني من وسيلة إخبار عادية عديمة الأثر والتأثير إلى قيمة فنية ذات أثر لغوي ونفسي، اعتماداً على علم اللسانيات والبلاغة والتفسير، فكل وقفة أسلوبية لغوية لها قيمة فنية ودلالية فيما تحدثه من أثر في ذهن المُستقبِل لهذا الخطاب الرباني.

إنّ العلم المتصل بكتاب الله عز وجلّ يُعدُّ خير العلوم وأطهرها وأنقاها، وخير اللغات لغة العرب جعلها الله تعالى لغة كتابه العزيز الحكيم، فهي القادرة على خدمة مقاصده الشرعية الصالحة لكل الأزمان.

سورة القلم من السور المكية التي تتنوع فيها المشاهد والصور المتعلقة بحال الكافرين ومصيرهم وجزاء عصيانهم، وحال المؤمنين من الرسل عليهم السلام والبشر المتقين، وقد حوت على أساليب متعددة في إيراد هذا المعنى وتصويره، وقد تضافرت أساليب لغوية كثيرة لرسم المشهد والكشف عن أسلوب الخطاب الرباني الموجه للبشر على اختلاف حالهم وأحوالهم.

يرى الباحثان أن سورة القلم من السور التي لم تدرس على حدٍّ علمهما، مما دُفِع إلى تلمس تشكيلاتها اللغوية موظفين آليات الدراسة الأسلوبية الحديثة في هذا الإعجاز الذي تحدى به الله سبحانه وتعالى العرب وغيرهم من البشر، واستمر هذا التحدي حتى عصرنا الحاضر وحتى قيام الساعة، فقد قال تعالى: (قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا) {الإسراء: ٨٨}.

إنّ الدراسات القرآنية وفق المنهج الأسلوبي ما زالت فتية، فمن ذلك دراسة لبلال سامي الفقهاء بعنوان: (سورة الواقعة: دراسة أسلوبية) رسالة ماجستير – جامعة الشرق الوسط، أيضاً دراسة للدكتورة هدى هشام إسماعيل: (سورة التكوير دراسة لغوية أسلوبية) على الشبكة العنكبوتية، ودراسة لخليل خلف بشير بعنوان: (ملامح أسلوبية في سورة القمر) على الشبكة العنكبوتية، ودراسة لمعين رفيق صالح بعنوان: (دراسة أسلوبية في سورة مريم) رسالة ماجستير – جامعة النجاح، وغيرها من الدراسات التي حاولت النظر في الخطاب القرآني والكشف عن دلالاته ومدلولاته ضمن الآلية الأسلوبية اللغوية.

للأسلوب القرآني خصوصيته التي لا ينازعه عليه شيء، فالمُرسِل هو الله سبحانه وتعالى، الخالق لكل شيء (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ) الشورى: ١١} والعارف لكل شيء (هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) {الحديد: ٣}، والمُرسَل إليه هم الإنس والجن، يختلفون في الإقبال عليه والأخذ بأحكامه وتعاليمه، وبذلك يتفاوتون كلٌّ حسب إيمانه وثقافته وعصره وهدايته وسلوكه إلى الله تعالى.

النص القرآني نص مُعجز، ألفاظه ثابتة، ومعانيه متحركة تصلح لكل البشر في كل زمان ومكان، تحمل دلالات بعضها فوق طاقة العقل الإنساني واستيعابه، ولا سيما في تعبيرها عن الغيب، فأسلوب القرآن ينفرد بوصفه للحقيقة المطلقة الشاملة فوق المتغيرات الزمانية والمكانية، وما يدركه العقل البشري وما لا يدركه، فيصف الأشياء وصفاً دقيقا ليستوعبها العقل(١).

المستوى الصوتي:

تعدّ دراسة المستوى الصوتي البداية الأولى لتلقي العمل الإبداعي اللغوي، ودراسة مستويات الأساليب الأخرى، لما بينهما من ارتباط بفضل العلاقة التكاملية التواصلية بين مستويات اللغة المختلفة، وللموسيقا والنغم أثر في شدِّ المتلقي وجعله أكثر انتباها، وتركيزا وإصغاء، وموسيقا الشعر من أجمل عناصر الإبداع وأقربها إلى النفس البشرية "وللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقا الشعر"(٢).

والإيقاع الموسيقي من أغلب سمات القرآن الكريم وأكثرها وضوحا في آياته، بيد أنّ لهذا الإيقاع طريقته الخاصة التي تختلف عن الشعر المقيد بالأوزان والقوافي، فالنغم والإيقاع من أخصِّ خصوصيات القرآن الكريم وحده، فهو "إيقاع في نطاق التوازن، لا إيقاع في نطاق الوزن، فالوزن في العربية للشعر، والتوازن في الإيقاع للنثر، والذي في القرآن إيقاع متوازن لا موزون"(٣). وللإيقاع في القرآن الكريم دور فاعل في تكثيف المعنى وزيادة طاقاته التعبيرية، والقرآن يعبر عن المعاني بالألفاظ، ويختار منها ما كانت أصواتها متناغمة مع معانيها ومنسجمة مع دلالاتها، فيكون " النسق القرآني قد يجمع بين مزايا النثر والشعر جميعاً، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقا الداخلية، والفواصل المتقاربة "(٤).

تكرار الأصوات:

تهتم الدراسة الأسلوبية بالكشف عن الظواهر الأسلوبية المتكررة داخل النص، والتكرار يسلط الضوء على بؤرة مركزية حساسة في العبارة، ويكشف اهتمام المتكلم بها، مما يوحي بدلالة نفسية ذات قيمة معينة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه(٥)، لذا فالتكرار من العناصر الهامة

---

(١) انظر، حسن منديل حسن العكيلي: **(الأسلوبية العربية)**، الرابط على الشبكة العنكبوتية/

(٢) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، بيروت، دار القلم، ط٤، ١٩٧٢، ص١٣

(٣) حسان، تمام: **البيان في روائع القرآن**، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٣، ص٢٦٩.

(٤) قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، القاهرة، دار الشروق، ط٨، ١٩٨٣، ص١٠٢.

(٥) انظر، الملائكة، **نازك: قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، منشورات دار الكتاب، ١٩٦٢، ص٢٤٠.

في تكوين الإيقاع في النص الأدبي، ويعدّ من الظواهر التي تتسم بها لغتنا العربية، وهو وجه من وجوه البلاغة والإعجاز.

إنّ التكرار من العناصر البارزة في تكوين الإيقاع في النص القرآني، فضلا عن دلالاته المعنوية التي تضفي على النص جرسا ونغماً يؤدي إلى تقوية المعنى وإيضاحه، والتكرار من وجوه البلاغة العربية وإعجازها، والقرآن أول من نطق بها، فوجد فيه تلك الطلاوة والحلاوة التي تكتنف النص القرآني في أثناء التكرار(١).

تعد الدراسة اللسانية الفونيمية من أسس الدراسة الأسلوبية، فالبناء الصوتي يظهر في جوانب مختلفة في النص الأدبي من خلال الملامح الصوتية التي تشكل بؤره أساسيه تلفت النظر إليها، فالأصوات المفردة هي أصوات إنسانيه لغويه تحدث أثناء عمليه الزفير عندما يندفع الهواء من الرئتين مارا بالقصبة الهوائية والفم، حيث يعترض تيار الهواء المتدفق بعوائق بشكل أو بآخر حسب طبيعة الصوت المنتج والأعضاء المساهمة في إنتاجه، وهذا الاعتراض يؤدي إلى حدوث اضطرابات في تيار الهواء داخل النطق تنتج عنه موجات الهواء التي تنتقل من فم المتكلم إلى أذن السامع، ومن ثم تجري عمليات متعددة ميكانيكية للصوت داخل الأذن الداخلية تتجسد في إشارات إلى الدماغ، ومن ثم تحلل هذه الإشارات لتمنح قيما لغوية يتم على أساسها التواصل بين المتكلم والسامع(٢).

إنّ للأصوات المفردة مخارج وصفات تعكس طبيعة معينة من جهر وهمس وتفخيم وترقيق واحتكاك وانفجار، وهذه تشكل المرحلة الأساسية الأولى للدراسات الصوتية التي يأخذ بها الدارس اللساني، فلكل صوت من الأصوات سمات خاصة به تميزه عن غيره، وقد يشترك بها مع غيره في بعض هذه السمات.

إنّ استخدام السمات الصوتية المتنوعة في النص يعطي مؤشرا إلى إدراك جماليات فنية أسلوبية، والكشف عن المتعة الفنية من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام، "فالانسجام هو أن يكون الكلام منحدرا كالماء المنسجم، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقة، والقرآن كله كذلك"(٣).

وبما أن النص القرآني له خصوصية في جوانب إعجازه باعتماده في الدرجة الأولى على الصوت في الأداء والسماع في التلقي، فالكشف عن جماليات البناء اللغوي، والبعد الفني والموسيقي لا يمكن

(١) انظر، الخطيب، عبد الكريم: **إعجاز القرآن (دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها)**، مصر، دار الكتاب العربي، ١٩٦٤ م، ٣٧٣.

(٢) انظر، البريسم، قاسم: **علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة**، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥م، ص١٤٦.

(٣) السيوطي، جلال الدين: **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل، القاهرة، دار التراث، ط٣، ص٢٦١.

إدراك أثره إلا بسماعه، فلذلك شعر المشركون بحلاوة القرآن وطلاوته، وقد شهد بذلك غير واحد منهم حين سمعوا كلام الله قبل أن يدوَّن ويُكتب.

صوت النون

لقد تكرر في عموم السورة الكريمة نغم (النون) أكثر من ثمانين مرة، فضلا عن انتظامه سجعةً في آيات السورة البالغة في عددها ثنتين وخمسين آية، والنون من الأصوات المجهورة الناتج عن "اهتزازة الوترين الصوتيين اهتزازاً منتظماً يحدث صوتاً موسيقيا"(١)، ومخرجه من طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا(٢)، وما يؤديه هذا الصوت القوي المجهور من ملامح القوة في الخطاب القرآني، وقد استفتحت السورة القرآنية بهذا الحرف (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ)، وهو من الحروف التي تبدأ بها بعض السور الكريمة – وقد اختلف المفسرون في تفسير دلالتها(٣)– ثم يتوالى تكرار هذا الحرف في أكثر من مرة، ليوحي بصدق دعوة الرسول محمد– صلى الله عليه وسلم –، فالله سبحانه وتعالى يوجّه خطابه للكافرين خاصة وللبشر عامة، وجاء صوت النون ليمنح القوة التي تظهر في ثناياها صدق الموقف الدال على تكذيب الكافرين في قوله تعالى المتوالي في آيات السورة (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (١) مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ(٢) وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ (٣) وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤) فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ (٥) بِأَيِيْكُمُ الْمَفْتُونُ (٦) إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧) فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨) وَدُّوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ (٩)...

يستمر الخطاب القوي في السورة الكريمة المتجسد في التكرار لحرف النون في أصوات الكلمات وفواصل الآيات القرآنية ؛ ليكشف عن بطلان دعوى الكافرين وصدق دعوى الحق التي يرفع رايتها الرسول الكريم، فضلاً عن تناسق هذا الإيقاع الصوتي الرنان صاحب النغمة الموحد تمنح الخطاب قوة ولیناً في نفس الوقت، قوة في التأثير ولينا في القبول والانسجام، مع ما هو محبب للنفس البشرية في حبها للنغم وطربها لسماعه مع سياق السورة المتمثل بثناء الله –سبحانه وتعالى– على رسوله وعلى

(١) أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**، القاهرة، دار الطباعة الحديثة، ١٩٦١م، ج١، ص٦٩.

(٢) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **العين**، تحقيق مهدي المخزومي وصاحبه، مطابع دار الرسالة الكويت – دار الرشيد الجمهورية العراقية ،١٩٨٠م، ج١، ص ٥٨.

(٣) انظر، الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ضبط وتعليق محمود شاكر، بيروت، دار التراث العربي، ٢٠٠١م، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي، أبو محمد بن أحمد الأنصاري: **الجامع لأحكام القرآن**، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٨٨م، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي، الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي: **تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)**، قدّم له: عبد القادر الأرناؤوط، دمشق، مكتبة دار الفيحاء، الرياض، مكتبة دار السلام، ط٢، ١٩٩٨م، مج٤، ص٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، مجموعة العنود الذهبية، تصدر عن مؤسسة الأميرة العنود بنت عبد العزيز آل سعود الخيرية، ص ١٨١ – ١٩٧.

المؤمنين فيما يواسيه به ويسرّي به عنهم، ويبرز العنصر الأخلاقي الذي يتمثل في الدعوة بالرد على الكافرين بالحجة والبرهان والتحدي في قدرتهم على المجيء بمثل هذا القرآن، ويشترك العنصر الأخلاقي أيضاً مع النبي الكريم (وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤)، وينفي ما يقوله المتقوّلون عنه، ويطمئن قلوب المستضعفين بأنه هو يتولى عنهم حرب أعدائهم المكذبين أهل القوة من أقوياء قريش وأغنيائها.

وفي خطاب قوي أيضا لافت لحضور حرف النون يقول تعالى: (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتِ النَّعِيمِ (٣٤) أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ (٣٥) مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ (٣٦). يتوجه الخطاب مرة جديد إلى المؤمنين المصدقين لدعوة رسول الكريم بنغمة رقيقة لينة، يجهر فيها الحق بأنّ الجنة هي مصيرهم، في إطار من النفي والاستنكار لتساوى الكافر والمؤمن وهذا حكم مختلف عن حكم البشر.

إنّ صوت النون الذي يتكرر في آيات السورة الكريمة ذو القوة الدلالية في التأكيد على صدق الخطاب القرآني، والشدة المقصودة المراد بها الأثر في نفس المتلقي، جعلت الخطاب ينتقل من نغم عاصف هادر إلى نغم ملاطف ناعم، ففي خطاب الكافرين والرد عليهم جاء صوت النون ذا نغم عاصف هادر (يسطرون، مجنون، المكذبين، محرومون، تدهن، فيدهنون، مفتون، نميم، زنيم، سنسمه، بلوناهم، ليصرمنها، ضالون، محرومون، ظالمين...)، أما حين جاء الخطاب للمتقين، فقد حمل صوت النون القوي نغمة هادئة آمنة (المتقين، عند ربهم، جنات، النعيم، نعمة، الصالحين...)، لذا فقد شحنت سجعة النون بشحنات أسلوبية تتمثل في كيفية مطابقتها لسياق الحال، فهي شديدة قوية في تسع وأربعين آية وهادئة في حديثها عن المتقين وعن نجاة سيدنا يونس عليه السلام.

صوت الميم

ومن الأصوات التي برزت في آيات السورة الكريمة صوت الميم الذي بلغ تواتره أكثر من مائة وأربع عشرة مرة، يليه العين أكثر من سبع وثلاثين مرة، وقد تقدّم الحديث عن صوت النون لأنه الصوت الذي افتتحت السورة آياتها به في بداية السورة.

وفي صوت الميم "تنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق بصوت الميم، فيقف الهواء أي يحبس حبساً تاما في الفم، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط وتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بصوت الميم، فالميم إذن صوت شفوي أنفي مجهور"(١).

وجاء صوت الميم بارزا في سورة القلم في عدة مواضع منها قوله تعالى: (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧) فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨) وَدُّوا لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ (٩) وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ (١٠) هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ (١١) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (١٢) عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ (١٣) أَنْ

(١) بشر، كمال: **علم الأصوات**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠، ص٣٤٩.

كَانَ ذَا مَالٍ وَبَنِينَ (١٤) إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (١٥). فتجلى صوت الميم في هذه الآيات واضحا من خلال حضوره المتواتر على شكل صوت مكثف يزيد عن خمس عشرة مرة، وجاء هذا التواتر مناسبا لوصف المكذبين الذين حادوا عن طريق الهدى، المتصديين لرسالة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – وقد صُدّرت الآيات الكريمة بلفظة (هو أعلم)، إشارة إلى الوصف الدقيق والعلم اليقين من الله –سبحانه وتعالى– بحالهم وما يفعلون، وما جبلت عليه طبائعهم من الهمز واللمز والإثم والكذب والنميمة، وكلها برز فيها صوت الميم في إطباق الشفتين متناسبا مع صدق الوصف الرباني وإعجاز الخطاب القرآني في يقين توبيخي لحال الكافرين ونقيصة أعمالهم، وقد ساهم على نسج هذه الدلالة صوت الميم الذي بدا واضحا في هذه الآيات. فجاءت الغنة في حرف الميم ذات رنة موسيقية قوية في خطاب الكافرين ووصفهم، والوقفة الصوتية زادت من حدّة الخطاب وأبرزت مدى القدرة الإلهية على تعرية الكافرين وبيان زيف دعوتهم، فالميم صوت أسناني لثوي جانبي مجهور[١]، ويتمّ إنتاج هذا النوع من الأصوات بإغلاق المسرب الأمامي لتيار الهواء، وفتح مسرب بديل على جانبي اللسان، ويظل تيار الهواء مستمراً في السريان دون توقف، والأمر الذي يجوز معه عدُّ هذه الأصوات وقفية، ويظل الطريق الأمامي مغلقا مدة نطق الصوت[٢].

الميم والنون معاً

وعدّ العرب الميم والنون من الحروف الوقفية، فعند النطق بهما يقف الهواء، ثم يخرج حرّا طليقا من الأنف، وكانت تُسمى (بالوقفات الممتدة) إشارة واضحة إلى التسمية الثنائية من وقوف يعقبه مباشرة امتدادات الهواء أي خروجه حرّا طليقاً[٣].

إنّ النون والميم وهي من الأصوات المجهورة تشكل هامشا دلاليا واضحا يعبر بدقة عن الصور التي أرادت هذه الألفاظ رسمها عن عناد الكافرين وتكذيبهم لرسالة النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– وقد بدأت السورة الكريمة بالقسم (ن والقلم وما يسطرون) ولله –سبحانه وتعالى– الحق في القسم بمخلوقاته وليس للبشر الحق في ذلك، فيقسم بصدق رسالة رسوله وينفي عنه ما نعتوه به بالجنون، إنّما هي نعمة أنعمها الله على عبده ورسوله الكريم.

تتابع الألفاظ التي يكثر فيها ورود صوت النون والميم وهما من الحروف المجهورة الوقفية التي تحتاج إلى إطباق وقوة، فجاء عن قصدية كاملة من المبدع وهو الحق سبحانه وتعالى وبكل طواعية لتنسبك وتنسجم مع بعضها مجسدة النظم القرآني المعجز، ثم إنّ هذه الأصوات تأتي في النص القرآني

(١) انظر، كمال: **علم الأصوات**، ص٣٤٨.

(٢) انظر، أنيس، إبراهيم: **علم الأصوات العربية**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م، ص١٥٣.

(٣) انظر، كمال: **علم الأصوات**، ص٣٤٩.

بما يوافق المعنى ويعبر عنه، ففي السورة الكريمة جاء الحديث عن المكذبين المشركين المنحرفين عن طريق الهداية والإيمان، ففي معرض وصفهم جاءت الألفاظ (مهين/ همّاز/ مشّاء/ نميم/ منّاع/ معتد/ أثيم/ مجنون/ مفتون/ يلوناهم/ سنسمه/ ليصرمنها... ليزلقونك/ لمجنون)، فالله سبحانه وتعالى يدافع عن رسوله وعن القلة القليلة في بداية الدعوة التي اتبعت رسالته، ويعلن الحرب على المكذبين (فَذَرْنِي وَمَنْ يُكَذِّبُ بِهَذَا الْحَدِيثِ سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ (٤٤) وَأُمْلِي لَهُمْ إِنَّ كَيْدِي مَتِينٌ (٤٥)، ويوضح عذاب الآخرة (يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ (٤٢) خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ (٤٣)، ويضرب لهم مثلا أصحاب الجنة جنة الدنيا (إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (١٧)، وهو مثال على عاقبة المعصية والبطر، تهديدا لكبراء قريش المعتزين بأموالهم وأولادهم، الكائدين للدعوة بسبب المال والبنين، وفي نهاية السورة يوحي الله تعالى لنبيه الكريم بالصبر الجميل (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨)[1].

فالآيات الكريمة السابقة وغيرها في أغلب آيات سورة القلم تكشف الأسلوب القرآني في ترديد الأصوات القوية المجهورة؛ لتمنح النبي – صلى الله عليه وسلم – القوة وأصحابه في الدفاع عنهم وتكذيب خصومهم، وبيان المصير الذي ينتظر كل من الطرفين، ففي الثناء جاء التثبيت متضمناً القوة والجهر وهو مناسب لصوت النون والميم، وفي الطرف الآخر أيضا جاءت الحملة الشرسة على المكذبين والتهديد لهم، فعمل صوت النون والميم على تعميق الدلالة في الخطاب القوي لزجر الكافرين وتهديدهم ووعيدهم في الآخرة، فالنبي الكريم في تلك الفترة من بداية الدعوة يحتاج إلى القوة والتثبيت من ربّه –سبحانه وتعالى– لأنّها فترة الضعف والقلة والشدة والمعاناة.

الفاصلة القرآنية

ترتّب القرآن الكريم ترتيبا وقفيا، ونزول السور القرآنية جاء لمقتضى التعليمات الشرعية، غير أنّ القارئ للقرآن الكريم يلحظ التناسق بين سوره رغم الفواصل بينها، والآيات الكريمة بينها فواصل تفصلها عن بعضها، بيد أنّ هناك علاقات قائمة بين الآية والفاصلة رغم تنوعها في السورة الواحدة، وهي في مجملها تحقق توازناً صوتياً يمثل جانباً من جوانب المتعة الصوتية المحببة إلى النفس

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثي): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

البشرية، "فالفاصلة لون من الجمال الصوتي المؤثر وهو مما يقصد إليه النظم الكريم آخذاً بالآذان والقلوب"(١).

إنّ دراسة الفواصل القرآنية وتبيين أثرها، يستدعي الإلمام بعلوم العربية في النحو والصرف والمعجم وموسيقا اللغة، فالفاصلة لها دور في المعنى، وتشكل ظاهرة أسلوبية بوقعها الموسيقي المريح "ففواصل القرآن كلها بلاغة وحكمة؛ لأنّها طريق إلى إفهام المعاني، فالفاصلة موسيقيا مقيدة بالمعنى"(٢).

يحدد عدد من الباحثين الفاصلة القرآنية بالتشكيل المقطعي الذي يحدث في نهاية الآية "فالفاصلة هي آخر كلمة في الآية وهي حروف متشاكلة بالمقاطع"(٣)، والفاصلة تحتفظ دائما بإحدى صور التوافق والانسجام الصوتي مع الفواصل السابقة واللاحقة فتشكل إيقاعاً موسيقياً جميلاً.

وقعت فواصل سورة القلم في حرفين (النون والميم) وهما من الأصوات الواضحة، مما جعلها ذات وقع متميز على النغم وخاصة عند المفاصل الصوتية المركزة، فقد "كثر في القرآن الكريم ختم الفواصل بحروف المدّ واللين، والنون، والميم، وحكمة وجودهما التمكن من التطريب"(٤).

نسق النون

تنقسم الفاصلة في هذه السورة إلى نسقين كل واحد منهما يعبر عن المعنى الذي يحمله كل نسق، فالأول المرتكز على حرف النون وهو مجهور شديد قوي فيحقق القوة والتمكين، وتماثلها في قوله تعالى: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (١) مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ (٢) وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ(٣) وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤) فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ (٥) بِأَيِّيكُمُ الْمَفْتُونُ) ...) وتستمر الفاصلة القرآنية على هذه الشاكلة المنتهية بحرف النون بين ثنايا السورة الكريمة، في معرض الحديث عن الكفار بصيغة الجمع وأفعالهم والرد على هذه الأفعال والتخويف والتهديد لهم لزجرهم وبيان مصيرهم، فجاءت منتهية بمقطع (ون) أولا المتكون من حرف اللين (الواو) و(النون)، وآخر (ين) المتكون من حرف اللين (الياء) و (النون). ففي مقطع الفاصلة الأول (ون) المعنى جاء أكثر قوة وجزما يرتبط بزمن في بعض الأحيان مثل الزمن المضارع المنسجم مع معنى الآية الكريمة، كما في قوله تعالى (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (١)، فيسطرون مرتبطة من حيث الدلالة المعجمية بالقلم، كما جاء قوله تعالى: (مَا أَنْتَ

(١) الخضري، محمد الأمين: **من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم**، القاهرة، مكتبة وهبي، ١٩٨٩م، ص٢٣٢.

(٢) رمضان، محي الدين: **وجوه في الإعجاز الموسيقي في القرآن**، عمان – الأردن، دار الفرقان، ١٩٨٢م، ص٥٠.

(٣) المرسي، كمال الدين: **فواصل الآيات القرآنية**، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، ١٩٩٩م، ص١١.

(٤) الرافعي، مصطفى صادق: **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، تحقيق: عبد الله المنشاوي، القاهرة، مكتبة الإيمان، ١٩٦١م، ص١٧٠.

بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ (٢) في الثناء على رسوله الكريم، فالنعمة تحتاج إلى الاعتراف بها وشكرها، فجاء النفي في بداية الآية مرتبطا بمعنى الجنون الذي يدل على الكفر بنعمة الله وعدم شكرها، لذا جاء النفي ليغيّر من المعنى المباشر، وفي نفس النسق الأول للفاصلة القرآنية جاء الحديث عن أصحاب الجنة في قوله تعالى: (إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (١٧) وَلَا يَسْتَثْنُونَ (١٨) فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ (١٩)، فأصحاب البستان وقع بهم من العذاب الشديد قضاء على مستقبح ما فعلوا من النكران لنعمة ربهم وشكرها([1])، فجاءت الفاصلة بنسق (ون) (لا يستثنون/ وهم نائمون) جزماً وقوة في الدلالة على حدوث الفعل وارتباطه بالزمن والحال الحقيقية الثابتة ليس فيها تبدل ولا تحول.

جاء مقطع الفاصلة الثاني في النسق الأول المنتهي بحرف النون (ين) ينسجم مع معرض حديث الآية التي جاء في نهايتها التي تتناول صفات اسمية غير مرتبطة بزمن محدد، كما كان مقطع الفاصلة الأول (ون) (يسطرون/ يبصرون/ يدهنون/ يستثنون/ تدرسون/ يتلوون...)

إن الحديث عن البشر وتصنيفاتهم بناءً على قبول الخطاب الرباني والتصديق برسالة رسوله – صلى الله عليه وسلم – أو عدم ذلك يأتي النسق على هذه الشاكلة الموسيقية (ين) كما في قوله تعالى: (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧) فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨) ففي موازنة بين من حاد عن طريق الهدى ممن تبع سبيل الهدى، وقوله تعالى: (إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (١٥)، فيها إشارة إلى تكذيب المشركين ونعتهم رسالة محمد وآيات ربه بأساطير (الأولين)، كذلك ما جاء في قوله تعالى: (وَأُمْلِي لَهُمْ إِنَّ كَيْدِي مَتِينٌ (٤٥) ففيها قوة الخطاب لصفة الله تعالى في القوة والعظمة والجبروت (متين)، وأيضاً قوله تعالى: (فَاجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَّالِحِينَ (٥٠)، فجاء التناسب واضحاً مع معنى الآية الكريمة في حديثها عن سيدنا يونس عليه السلام وهو النبي الذي اصطفاه الله وأخرجه من بطن الحوت، وجعله من الأنبياء الكاملين الصالحين، فالملاحظ في هذا النسق الفرعي من فاصلة النون تأكيد المعنى الحالي والصفة المرتبطة مع معنى بداية الآية وتسلسلها.[٢]

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩.

(٢) انظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١– ١٩٧.

نسق الميم

جاء النسق الثاني للفاصلة القرآنية في سورة القلم مرتكزاً على حرف (م) وهو من الحروف المجهورة أيضاً، غير أنّ هذا النسق لم يتكرر كثيراً في السورة كما جاء ورود النسق الأول، فجاء وروده ما يقارب الثمان مرات، كما في قوله تعالى: (وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤)...(هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ (١١) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (١٢) عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ (١٣)... (سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ (١٦)... سَلْهُمْ أَيُّهُمْ بِذَلِكَ زَعِيمٌ (٤٠)... فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ(٤٨) لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ (٤٩)، وهي في الألفاظ (عظيم، نميم، أثيم، زنيم، الخرطوم، زعيم، مكظوم، مذموم).

ففي هذه الفاصلة تتكشف العلاقة بين الفاصلة والبناء العام للسورة الكريمة، فهي تعكس طرفين متناقضين الأول: الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وصحبه وحالهم وأحوالهم وصفاتهم وغيره من الرسل والأنبياء عليهم أفضل الصلاة، والثاني: هم المكذبون الذين رفضوا الدعوة إلى الله وبقوا على دينهم، ففي الأول جاءت كما في قوله تعالى: (وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤)، وهي مختصة بالرسول محمد في معرض الدفاع عنه وردِّ مزاعم الكافرين، والثاني في وصفه للكافرين وتنبيه الله لرسوله من إتباع المشركين وتصديق مزاعمهم، كما في قوله تعالى : (وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ (١٠) هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ (١١) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (١٢) عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ (١٣).

أما حين انتقل الحديث عن نبي من أنبياء الله آخر وقوم آخرين، فقد تغيّر مقطع الفاصلة القرآنية من (فعيل/ عظيم، نميم، أثيم، زنيم، زعيم) إلى صيغة (فعول/ مكظوم، مذموم) وهو في كلا الحالتين يجسد صفات إنسانية ومكنونات بشرية، فحيثما انتقل الحديث وتغيرت طبيعته، تغير نمط الفاصلة سواء أكان ذلك في طبيعة الأصوات المكونة أم في حركات الإعراب والضبط للحروف والميزان الصرفي لها، بيد أنّه تبقى منسجمة مع سياق الآية الواقعة فيها.

فالتكرار المتنوع في الفاصلة القرآنية غير منتمٍ إلى فاصلة مطلقة، يشيع في السورة كاملة النغمة الموسيقية المتبدلة الجميلة، فمظاهر التكرار الصوتي ظاهرة أسلوبية تستحق التوقف عندها، لما لها من أثر جمالي نابع من الإيقاع من خلال ما "يحسّ القارئ والسامع بأنه يقف عند معلم من معالم السياق المتصل تحفّ به روائع الإيقاع وروائع المعنى"[1].

(١) حسان: **البيان في روائع القرآن**، ص٢٧٩.

المستوى الصرفي

لا تقل أهمية المستوى الصرفي في الدراسات اللغوية والأسلوبية عن باقي مستويات اللغة وهي الصوتي والتركيبي النحوي...، وتكمن أهميته في تحديد دلالات النص ومعانيه من خلال معرفة البنية الصرفية، وما تحمله من معانٍ مختلفة يحدده النسق العام للسورة والقرائن الدلالية في النظم القرآني، وقد عدّ بعض العلماء " دراسة الصرف ضرورة تتقدم على دراسة النحو"(١).

تعتمد دراسة جماليات المستوى الصرفي في سورة القلم على "بيان الوظيفة الجمالية والفاعلية التركيبية للصيغة، ودور تشكيلات الصيغ، وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفي في التركيب"(٢).

فتنوّع استخدام المشتقات في سورة القلم، وتجلى ذلك في صيغ اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغة المبالغة، مع الأخذ بعين الاعتبار حضورها المتقارب في الخطاب القرآني، وقد جاءت هذه الصيغ في دلالات خصبة، وإيحاءات عميقة مؤثرة، وهذا ما يميز التعبير القرآني في اختيار الصيغ الصرفية المعبرة عن الغرض المقصود، فهذه المواد الصرفية ترتكز إلى حد بعيد على الدوال والمدلولات.

اسم الفاعل

اسم الفاعل اسم مشتق من الفعل، فيدل عليه وعلى من قام به، وهو وصف يشتق من مضارع الفعل المبني للمعلوم لمن وقع منه الفعل أو قام به... (٣) ويقترب من الاسمية ليدل على الثبات واللزوم(٤). وفي الآيات الآتية توضيح دلالتي الثبات واللزوم، كما في قوله تعالى: (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧) فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨)، فحالة التصنيف للبشر من حيث القبول لرسالة الله إلى عباده إلى صنفين ثابتين يقينيين ليس بينهما حال من الشك والتغيير والتحريف، فلا وجود لمنطقة الأعراف بينهما، فإما من المهتدين وإما من المكذبين، لذا فالاستعمال لاسم الفاعل (المهتدي/ المكذِّب) المتحقق بالاسم من خلال إخراجه من دائرة التنكير إلى دائرة التعريف، والاسمية دليل على الثبات واللزوم أكثر من الفعل.

---

(١) ابن عصفور، الأشبيلي: **الممتع في التصريف**، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٧٨م، ج١، ص٣٠٠.

(٢) تليمة، عبد المنعم: **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، الدار البيضاء، مطبعة عيون المقالات، ط٢، ص٧٢.

(٣) انظر، عقيق، عبد العزيز: **المدخل إلى علم النحو والصرف**، بيروت، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٧٤م، ص٨٣. وانظر، استيتيه، سمير شريف: **منازل الرؤيا (منهج تكاملي في قراءة النص)**، عمان، دار وائل، ٢٠٠٠، ص٩٦.

(٤) انظر، عبد الرحمن، مروان محمد: **دراسة أسلوبية في سورة الكهف**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٦م، ص٥٧.

إنّ حالة اللزوم والثبات تكاد تطغى دلالتها على آيات السورة الكريمة، ففي معرض حديثه سبحانه وتعالى عن أصحاب الجنة (البستان في الدنيا) وحالهم وما لحق بهم، وتفصيل الحالة المتسلسلة في نكرانهم لنعمة الله التي أنعمها عليهم، وطمعهم في الدنيا دفعهم إلى المعصية، مما جر عليهم غضب الله سبحانه وتعالى ووقع عليهم أمره، وأمْر الله إن وقع ليس فيه شك ولا تبديل ولا تغيير، إنّما جاء ثابتا لازما للحال والمحال كما في استخدامه -سبحانه وتعالى -لاسم الفاعل (نائمون، صارمين، قادرين، ضالون، ظالمين، طاغين، راغبون) فأسماء الفاعلين يسكن في مكنونها دلالة الحال الثابتة والقدرة الإلهية المتحققة المكونة لوصف الحالة التي أصبحت عليها صورة من قام بالفعل، فشكّل اسم الفاعل في سورة القلم ظاهرة أسلوبية متميزة، تدل على الثبات سواء فيما يتعلق بما سيكون أو فيما كان، وإنّها تكررت في جمل حالية وجمل يقينية (فطاف عليها طائف... وهم نائمون/ فتنادوا مصبحين...) من حيث حدوث الفعل في الماضي أو يقين حدوثه في المستقبل، لارتباطه بإيمان الإنسان باليوم الآخر وبصدق رسالة الله إلى نبيه الكريم، وصدق عقيدة الإسلام والمسلمين من حيث الجنة والنار والجزاء والعذاب، كما في قوله تعالى عن يوم القيامة عن الكافرين: (خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ (٤٣)، فاسم الفاعل (خاشعة) تحمل دلالة الثبات المستقبلية، في حين جاء اسم الفاعل (سالمون) ليمثل الحالة الأولى في الماضي الإخباري اليقيني من الله سبحانه وتعالى، ومن الماضي اليقيني أيضاً في قوله تعالى عن قصة سيدنا يونس (صاحب) (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨))، ومنها اليقين الثابت في اسم الفاعل (الصالحين) كما في قوله تعالى: (فَاجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَّالِحِينَ (٥٠)، لذا فإنها تكررت في دلالات حالية مفردة أو جملة أسهمت في إبراز صور فنية ودلالة تفسيرية لمقصود الخطاب القرآني، فقام اسم الفاعل بدور عميق وحركة مؤثرة في إثراء الدلالة الربانية المقصودة.

اسم المفعول

جاء دور اسم المفعول في سورة القلم متواضعاً مقارنة مع اسم الفاعل من حيث مرات الورود في الآيات الكريمة، غير أنّه أتى حاملا معاني عظيمة، واسم المفعول ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول (كمدروس ومقتول) فهو لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في دلالته على الموصوف، ففي اسم الفاعل يدل على ذات الفاعل كقادر، وفي اسم المفعول يدل على ذات المفعول كمقصود[١].

ورد اسم المفعول في سورة القلم ما يزيد على ست مرات كما في قوله تعالى: (مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ (٢) وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ (٣)... بِأَيِّيكُمُ الْمَفْتُونُ (٦)... بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ(٢٧)...

(١) انظر، السامرائي، فاضل صالح: **معاني الأبنية في العربية**، عمان، دار عمّار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص٥٢.

فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨) لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ (٤٩)...

المتدبر لاستخدام الله سبحانه وتعالى لأسماء المفعولين يلتفت إلى صفة الفعل الواقعة على البشر، في حالة إنسانية يعبر عنها الخطاب القرآني في قبولهم لرسالة الله لعباده من عدم قبولها، فالقبول يُدخِل من وقع عليهم الفعل واستقبالهم اسم المفعول في دائرة الإيجاب، حين يصبحون من المتقين العابدين لله سبحانه وتعالى، والعناد والمعصية تجعلهم يدخلون دائرة السلب وهي السمة الغالبة على سورة القلم.

فالله سبحانه وتعالى ينفي عن رسوله الكريم الجنون بنعمة الله التي أنعمها علية (مجنون)، وهو غير مقطوع إنّما موصول من ربه (ممنون)، ويطلب الله من نبيه في إطار الدلالة الحالية للموازنة والتصنيف في أي الفريقين هو (بأيّكم المفتون)، فاسم المفعول (مفتون) يشير إلى الدائرتين المقصودتين التي يجري في إطارهما دلالات اسم المفعول، و(المجنون والممنون والمفتون) كلها تدور في نفس الدائرة الدلالية الإيجابية في الدفاع عن الرسول وتعرية الكافرين وإظهار سوء أفعالهم.

إنّ حديث السورة عن أصحاب البستان، وما يجري من خطاب قرآني عن الكافرين المشركين بالله المكذبين لرسالة نبيه محمد – صلى الله عليه وسلم – حين يُعرضون على ربهم يوم القيامة (مثقلون) بالذنوب، مكلفون أحمالا ثقيلة، يسألون عن أفعالهم وأعمالهم بالدنيا، فجاء الحضور لاسم المفعول للكشف عن الدلالة المقصودة في تحملهم أعباء ثقيلة لا يقدرون على حملها(١).

تنتقل السورة الكريمة إلى الحديث عن سيدنا يونس – عليه السلام– وما جرى له في بطن الحوت ضمن إطار حديث السورة في حدود دائرة السلب التي ما زالت أسماء المفعول تدور في محيطها، كما في قوله تعالى: (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ(٤٨) لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ (٤٩)، فجاء اسم المفعول في الجملة الحالية (وهو مكظوم/ وهو مذموم) للتأكيد على وصف الحالة الواقعة على فعل الفاعل المتجسد في اسم المفعول، ليحمل دلالة صفة الحزن والضيق والهم الذي لحق به بعد أن التقمه الحوت وأصبح في ظلمات ثلاثة، فأنعم الله عليه وأخرجه منها، فكان في حالة إنسانية شعورية صعبة بعد أن أصبح مكظوما مذموما، فاسم المفعول عمل على تصوير الحالة الإنسانية الشعورية والعاطفية في وقوع الفعل على صاحبه كما جاء في الخطاب القرآني عن رسول الله محمد –صلى الله عليه وسلم– ونبيه يونس، فكلاهما تجمعهما حالة شعورية عاطفية من الضيق والهم، فالله سبحانه وتعالى وحده الذي فرّج كربتهما وأزاح الهم عنهما،

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

فالدفاع عنهم دفاع رباني، فكما بدأت السورة بنفي صفة الجنون عن نبي الله محمد في اسم المفعول (مجنون)، كذلك خُتِمت بنفس الصورة فالكافرون من كيدهم يزلقونك بأبصارهم ويقول عنك مجنون إنّما ما بين يديل هو الحق (وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ(٥٢)[١].

إنّ المتمعن بصيغ اسم المفعول السابقة واستخداماتها في سياق الآيات الكريمة، يلمح دلالتها المشتركة الدالة على حالة من الثبات المقترن بمن وقع عليهم فعل الفاعل في دلالة نفسية شعورية لا تخرج من دائرة السلب في أركانها الحزن والهم والضيق)، وهي في مجملها تناسب الجو العام للسورة الكريمة في بداية دعوة محمد –عليه الصلاة والسلام – وصدّ المشركين لدعوته وعنادهم في قبولها، وضعف حاله وأحواله، فجاء الردّ من الله سبحانه وتعالى للتسرية عن الرسول الكريم، ومقابلتها بشكل متشابه ومتوازٍ بقصة سيدنا يونس –عليه السلام –وحالته النفسية الشعورية، فدفع الله عنه الضيق والهم والحزن، فحملت القصة في مضمونها قدرة الله سبحانه وتعالى على كل شيء، ووقوفه إلى جانب عبادة الصالحين ونصرتهم في الدنيا والآخرة، فعملت على تثبيت قلب النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– لمجابهة المشركين في آيات بينات أنزلها رب البريات للدفاع عنه والوقوف إلى جانبه.

صيغة المبالغة

تدل صيغة المبالغة على الكثرة والمبالغة في الحديث وتأكيده، فيرى ابن جني أن المبالغة "زيادة في بناء اللفظ فإذا أرادوا المبالغة ذلك، قالوا: وضّاء، وجمّال فزادوا في اللفظ هذه الزيادة لزيادة معناه"[٢]. والمبالغة عند سيبويه مرادفة لأداء الفعل بكثرة، فيقول في باب ما تكثّر فيه المصدر من (فَعَلْتُ) "فتلحق الزوائد وتبنيه بناءً آخر، كما أنك قلت في فَعَلْتُ فَعَّلْتُ، حين كثّرت الفعل، وذلك قولك في الهذْر: المِهْذار وفي اللعب: المِلْعاب..."[٣].

فهي المبالغة في الشيء أقصى الغرض منه، وتثبت للشيء وصفاً فيه الزيادة على غيره في الأوصاف العامة في المدح أو الذم والشكر وسائر الأوصاف، وصيغ المبالغة محولة للدلالة على الكثرة

---

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧

(٢) ابن جني، أبو عثمان المازني المصري: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، مصر، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م، ج٣، ص٢٦٦.

(٣) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: **الكتاب**، علق عليه ووضع هوامشه: إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م، ج١، ص١٢٥.

والمبالغة[١]. فالألفاظ في صيغ المبالغة تختزن المعنى الكثير في اللفظ القليل، وهذا هو الإيجاز في أن تبني المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، وهذا من ضروب المبالغة المعروفة، فالمبالغة من ضروب البلاغة ولا عجب أن تكثر في القرآن الكريم.

ومن صيغ المبالغة الواردة في سورة القلم (فَعّال)، وهو من الأوزان القياسية الأكثر استعمالا في العربية مبنية على تضعيف العين، وقد تكرر مجيئها في السورة في الدلالة على المبالغة، ومن ذلك ما ورد في معرض حديث الله –سبحانه وتعالى– ووصفه للكافر، وتحذيره لرسوله الكريم من طاعته، فقال تعالى: (وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ (١٠) هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ (١١) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (١٢).

استخدم القرآن الكريم في سورة القلم صيغة (فعّال) في وصفه للكافر أربع مرات (حلاّف، همّاز، مشّاء، منّاع)، وقد جاءت للمبالغة في الفعل، فالحلّاف: المكثر في الإيمان على أفعاله وأعماله وأخباره ووعوده، والهمّاز كثير الهمز، فإذا كان الرجل ذا أذى شديد فصاحبه همّاز، وإذا كان قد تكرر الأذى فصاحبه أيضاً همّاز، وكذلك المشّاء كثير المشي في الأذى بين الناس، وأما المناع فهي المبالغة في شدة المنع والشح عن عمل الخير والإنفاق والصدقة في سبيل الله[٢].

إن الملاحظ في وصف القرآن الكريم للكافر في صيغة المبالغة (حلّاف، همّاز، مشّاء، منّاع)، فكلها أوصاف معنوية ليس أفعال مادية، فالحلف الكاذب والهمز بين الناس والمشي بينهم بالنميمة، ومنع الخير عن الناس، أخلاق ذميمة يقبّحها الإسلام، ويصبح صاحبها منبوذاً، وقد جاء التعبير القرآني للمبالغة في كل صفة، كما اختار الترابط المعجمي بينهما، فكما أنّها أوصاف معنوية، نلمح في أنّ الهمّاز والمشّاء بالنميمة بين الناس ومنّاع الخير لا يتحرج من الحلف الكاذب، وأنّ الذي يحنث الإيمان الكاذبة قادر على الهمز بين الناس والمشي بينهم بالنميمة.

فمن جمال التعبير القرآني في أسلوب صيغة المبالغة، التعبير عن المبالغة في النميمة باللفظ (مشّاء) في صورة استعارية لتشويه حال النمام حين يتحمل المصاعب والمشاق، ويتجشم المهالك لأجل النميمة، والتعبير بالمنّاع عن كثرة المنع للخير وسعيه للشر ترتبط بالأيْمان الكثيرة، وكذلك الهمز في العيون والطعن في الناس، لتلتقي جميعها مع صيغة المبالغة (منّاع) في مشهد فني آخر يصور طبيعة

(١) انظر، العلوي، يحي بن حمزة بن علي إبراهيم اليمني: **الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم خصائص الإعجاز**، بيروت، دار الكتب، ج٣، ص١١٦. وانظر، الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: **البرهان في علوم القرآن**، بيروت – لبنان، دار المعرفة للطباعة والنشر، ج٢، ص٥٠٢ .

(٢) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

الرجل المنّاع في منعه الخير عن الناس، والمبالغة في ذلك وتدبير الشرّ والسوء لهم، فجاءت كناية عن تعمد المنع بأسلوب فني تكثيري منظّم.

إنّ صاحب مثل هذه الأوصاف التي جاءت على صيغة المبالغة (فعّال) لتدل على الكثرة والشدة مزاوجة لمعاني المبالغة في الصناعة والحرفة مثل: النجّار، الحدّاد، والنّشّار والجزّار وغيرها، فكأن الكافر بعد أن كثرت مثل هذه الصفات عنده، واشتدت في تصرفاته أصبحت كأنها صناعة يحترفها فصار (حلّاف، همّاز، مشّاء، منّاع).

لقد جاء الجو العام لسورة القلم جوّ مبالغة وتكثير، ومن صيغ المبالغة الأخرى في السورة الكريمة ما جاء على وزن فعيل، وهو من الصيغ المشتركة بين صيغة المبالغة والصفة المشبهة، أما صيغة المبالغة فمأخوذة من الأفعال المتعدية، ويأتي (فعيل) غالبا من (فَعُل / يَفْعُلُ) المضموم العين (ككريم، وعظيم، وخفير، وحليم وغيرها)[1].

ومن الصيغ المبالغة على وزن (فعيل) في سورة القلم (عظيم، مهين، نميم، أثيم)، فبعد أن أقسم الله -سبحانه وتعالى- بالنون وهو من الحروف المقطعة التي اختلف أهل التأويل في تأويلها. ينفي عن رسوله الكريم الجنون بنعمته التي أنعمها عليه، ثم يبين الثواب والأجر الكبير غير المقطوع الذي أعده الله -سبحانه وتعالى- لعباده الصالحين، وفي الآيات يأتي الردّ على المشركين الذين عيّروا رسوله بالجنون والسحر...، إنّما جاء الوصف من الله تعالى لرسوله الكريم مبالغا فيه، فهو على الخُلُق العظيم، فجاءت (عظيم) من التكثير والمبالغة على حسن خلق النبي محمد- صلى الله عليه وسلم- وانفراده عن غيره من البشر[2].

ومن صيغ المبالغة التي جاءت على هذه الشاكلة (أثيم)، فبعد وصف الكافر المشرك بصفات القبح (حلّاف، همّاز، مشّاء، منّاع للخير)... وأخيراً (أثيم)، فمن يفعل واحدة منها (آثم) فكيف إن فعلها جميعا فهو (أثيم). وهكذا (نميم، مهين) فالتسلسل المعجمي المنطقي للآيات الكريمة، يقع في: (أثيم ومناع للخير أولا ثم يتطور المنع إلى المعتدي الأثيم لأنه (حلّاف مهين/ همّاز، مشّاء نميم، وأخيرا معتدٍ وأثيم).

(١) انظر، الغلاييني، مصطفى: **جامع الدروس العربية**، بيرو، المكتبة العصرية، ط١٢، ج١، ص١٩٤.

(٢) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩- ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦- ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤-٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

المستوى النحوي

يرتبط النحو باللغة العربية في النص بعلاقة مشتركة أساسية، "فعلاقة اللغة والنحو علاقة تنظيمية، فالنحو لا يقصد من اللغة حملها على دلالات فنية أو نفسية، واللغة لا تمنح النحو شرعية معانيها النهائية"(١). واللغة العربية لها دلالتها الخاصة وتحتفظ بها، ولا يعنيها اللغة المعيارية، فلا تبقى العلاقة بين النحو واللغة شكلية منظمة في إطارها الخارجي، إنما تتحول اللغة إلى المستوى الأدبي ذي الطابع البلاغي، فتصبح اللغة ليست مجرد أداة لتوصيل المعنى فقط، وإنّما تصبح وسيلة تأثير وإثارة، تتجاوز اللغة الإبداعية الأدبية القواعد النحوية المعيارية، وفي اللغة القرآنية تصير القراءة التفسيرية أكثر حاجة للدقة "وقد تتخلف القاعدة النحوية المستقلة ولا تنهض بإعراب القرآن؛ لأنّ بعض وجوه الإعراب الجائزة قد تؤدي إلى إفساد النظم"(٢).

يعمل المستوى النحوي على رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص، والانحرافات التركيبية، ولا يعنيه اللغة التركيبية النحوية المعيارية المباشرة، إنما يُعنى باللغة الشعرية الإبداعية التي تقوم على الانزياح عن المتوقع، وتعمل على كسره من أجل لفت انتباه المتلقي ومفاجأته، فالشاعر يعمل على صياغة شعره بلغة غير عادية خارجة عن المعيار، أما القرآن الكريم فالإعجاز كله في اللغة، وصياغة النظم القرآني الذي تحدى به الله –سبحانه وتعالى– العرب خاصة والبشر عامة، "ومن أهم عوامل النظم في الجملة القرآنية: جمال الألفاظ مع المحافظة على المعنى وخدمته عن قصد القرآن، ثم الجمال الصوتي في الفواصل وما يحققه من دلالة معنوية، فضلا عن الدقة في اختيار الكلمات من حيث دلالات موادها"(٣).

إنّ مساحة الانزياح في المستوى النحوي تصبح شاملة لكل خروج عن المعيار، "فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنّه إمّا خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجود"(٤)، والانزياح اللغوي خروج عن المألوف المتوقع، ومحاولة لإخراج اللغة من دائرة المعاني العادية المعجمية إلى المعاني الواسعة المتعددة، المربوطة بالسياقات والدلالات.

(١) عبد الله، محمد صادق: **جماليات اللغة وغنى دلالاتها**، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٩٣م، ص٣٢٥.

(٢) أبو موسى، محمد حسين: **البلاغة العربية في تفسير الزمخشري**، القاهرة، دار الفكر العربي، ص٥٠٥.

(٣) عياشي، منذر: **مقالات الأسلوبية**، حلب، معهد الإنماء العربي، ١٩٩٦م، ص٨١.

(٤) الجندي، درويش: **النظم القرآني في كتاب الزمخشري**، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٩م، ص٢٩– ٣٢ .

الضمائر:

تشكل المستوى النحوي في سورة القلم من تراكيب متعددة، من بينها تعدد الضمائر وتنوعها، وتعدُّ ظاهرة الضمائر المتكررة شكل من أشكال التماسك النحوي، ونوع من التنوع في الأدوار وتبادلها في العنصر الفاعل الذي يعمل على عاتقة بؤرة الحدث الأساسية، والضمير من خلال هذا الدور يمثل صورة من صور العمق في التركيب، وفي هذه السورة الكريمة تناوبت الضمائر من حيث حضورها ما بين (المتكلم والمخاطب والغائب)، ومن حيث الإفراد والتثنية والجمع، مع الأخذ بعين الاعتبار مدى الحضور لكل نوع من هذه الأنواع المختلفة.

جاء الحضور الدلالي للضمائر في سورة القلم على النحو الآتي:

هو ←الله جلّ جلاله (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧)).

أنت ← النبي محمد – عليه الصلاة والسلام– كما يظهر في ضمائر المخاطب أو الغائب. (مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ (٢) وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ (٣) وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤) فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ (٥).

هو ←الضمير الغائب الدال إلى الكافر المعاند (وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ (١٠) هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ (١١) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (١٢) عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ (١٣) أَنْ كَانَ ذَا مَالٍ وَبَنِينَ (١٤) إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (١٥) سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ (١٦).

هم ←الكافرون المكذبون (فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨)... إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (١٧) وَلَا يَسْتَثْنُونَ(١٨) فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ (١٩))..

أنتم ←جمعت النبي محمد/ والكافرين (بِأَيِّيكُمُ الْمَفْتُونُ (٦)، ثم الطاغين المكذبين من البشر: (أَنِ اغْدُوا عَلَى حَرْثِكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَارِمِينَ (٢٢) فَانْطَلَقُوا وَهُمْ يَتَخَافَتُونَ (٢٣) أَنْ لَا يَدْخُلَنَّهَا الْيَوْمَ عَلَيْكُمْ مِسْكِينٌ (٢٤) ...

هي ←الجنة (أصحاب البستان في الدنيا) (إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ (١٧) وَلَا يَسْتَثْنُونَ (١٨) فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ (١٩) فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ (٢٠).

نحن ←أصحاب الجنة والكافرين (قَالُوا يَا وَيْلَنَا إِنَّا كُنَّا طَاغِينَ (٣١)... (فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا إِنَّا لَضَالُّونَ (٢٦) بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ (٢٧)... أَفَنَجْعَلُ الْمُسْلِمِينَ كَالْمُجْرِمِينَ (٣٥).

تنوعت الضمائر في سورة القلم بشكل لافت حسب المسند إليه المقصود في السياق الدلالي، فمنها على سبيل المثال لا الحصر ضمير المفرد الغائب (هو) المقصود به الذات الإلهية، وضمير الجمع العائد على الكافرين المكذبين (فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨)، ومنها ما هو عائد على ضمير الجمع الظاهر كما في قوله تعالى : (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧)، ومنا ما يعود على

ضمير الجمع الخاص بأصحاب الجنة كما في قوله تعالى: (إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (٧)، ومنها ضمير الجمع العائد على المنكرين لأمر الله، والعصاة المجرمين في قوله تعالى: (يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ (٤٢) خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ وَقَدْ كَانُوا يُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ وَهُمْ سَالِمُونَ (٤٣).

يعود ضمير الجمع في السورة الكريمة كما لاحظنا (هم) على أكثر من مقصود (المسند إليه/ صاحب الضمير (الكافرون، المكذبون/ المهتدون المتقون/ أصحاب البستان في عنادهم وإمساكهم عن طاعة أمر الله، وهم كما مشركي قريش في اختبارهم وامتحانهم).

إنّ الحضور المكثف للضمائر يتناسب مع الفكرة المركزية التي جاءت السورة للتأكيد عليها، وهي (التصديق والتكذيب/ الإيمان والكفر/ الثواب والعقاب/ الأولى والآخرة)، فكما تتعد الضمائر ويتنوع إسنادها، تتعدد الدلالة وتصبح متسعة الحدود أقرب إلى العموم، غير أنّها في المجمل الكامل تدور حول بؤرة الرسالة الإلهية التي بعث بها الله –سبحانه وتعالى– رسوله الكريم إلى المشركين خاصة والناس عامة، بضرورة الإيمان بالله وتصديق رسالة نبيه الكريم والإيمان بكل ما جاء به من الجزاء بالجنة والفوز بالآخرة، والنجاة من النار، وإلا فالخزي والعار لهم في الدنيا والآخرة.

ومن الحضور اللافت للضمائر ضمير المفرد المخاطب (أنت) كما في قوله تعالى: (مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ (٢) وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُونٍ (٣) وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ (٤) فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ (٥))، والمفرد الغائب (هو) كما في قوله تعالى: فَلَا تُطِعِ الْمُكَذِّبِينَ (٨)

... وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ (١٠)، (تطع←أنت).

ينقل لنا ضمير المخاطب (أنت) فاعلية مخصوصة بالرسول محمد – صلى الله عليه وسلم– مقصود ذاته الكريم في دلالة تشي إلى عمومية التأكيد والثبات كما (ما أنت بنعمة ربك..) فالنفي إثبات و (إنك لعلى خلق عظيم) والتأكيد إثبات أيضا، ومقصود النهي (فلا تطع...) خاص للوصول إلى العصمة والنقاء من أي زلة، فالله –سبحانه وتعالى– ينهى رسوله محمد – صلى الله عليه وسلم– (أنت) في فاعلية الفعل المضارع المنهي (فلا تطع) عن طاعة المكذبين الكافرين وخص منهم ذوي صفات (الحلف الكاذب والهمّاز والمشّاء بنميم، والمناع للخير، المعتد الأثيم...). فالضمائر المتعددة من خلال صيغة الحضور والغياب هي التي نوعت من أسلوب الخطاب الرباني، وفي طبيعة المشهد المنقول عن الرسالة المباشرة، فالضمائر شكلت عنصر التفات من الحضور (ما أنت بنعمة ربك بمجنون...) والغياب (إن ربك هو أعلم...) الخاصة بفاعلية القدرة الإلهية، والمنحصرة بنبينا محمد– صلى الله عليه وسلم– والموازية لها بالخصوصية مع سيدنا يونس عليه السلام كما في قوله تعالى : (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨) لَوْلَا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ (٤٩) فَاجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَّالِحِينَ (٥٠) وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ

بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ (٥١) وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ (٥٢))، فالفاعلية هنا للضمير هي فاعلية بشرية بين الثبات والتحول مقرونة بفاعلية القدرة الربانية من طرف آخر، فالثبات والتحول مقرون بقدرة الله سبحانه وتعالى، فهو القادر وهو الأول والآخر والظاهر والباطن، ففاعليته مع رسله وأنبيائه كما كان واضحا في سورة القلم من خلال الضمائر العائدة إليه -جلّ جلاله- هي التي تدفع عنهم الظلم وتقف معهم في وجه الكفر والطغيان، وتسرّي عنهم بالحديث عن قصص الأقوام السالفة، فالأنبياء والرسل مهمتهم تبليغ رسالة ربهم، وهذه المهمة تحتاج إلى رعاية الله وتوفيقه.

امتلأ النص القرآني بالضمائر المتنوعة والمتعددة التي عملت على رفع المستوى الفني، مما يدفع المتلقي دفعا إلى التأمل في الخطاب القرآني وفهم الرسالة الربانية، والتعدد في الضمائر ينوع من فاعلية الخطاب، ويحفز المرء على تلمس الأثر العقلي والعاطفي في الآيات الكريمة.

الجملة الفعلية:

ترتكز البني النحوية لسورة القلم على وصف الجملة العربية، وهو نظام قائم على تقسيمات النحويين للجملة الاسمية والفعلية، وقد تراوحت الجمل في السورة الكريمة بين الفعلية والاسمية، غير أنّ الأغلب في حضوره كان من الجمل الفعلية.

جاءت الجملة الفعلية في هذه السورة في مجملها بين زمنين الماضي والحاضر المستقبل، في جملة فعلية ذات الفعل الماضي، وجملة فعلية ذات الفعل المضارع، وجملة فعلية فعلها أمر، والجدول الآتي يوضح هذه الجمل:

الجملة الفعلية فعلها ماضٍ	الجملة الفعلية فعلها مضارع	الجملة الفعلية فعلها أمر
ودوا لوتدهن / إن كان ذا مال وبنين	ن والقلم وما يسطرون	سلهم أيهم بذلك زعيم
إنا بلوناهم كما بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنة	هو أعلم بمن ضل / هو أعلم بالمهتدين	ذرني ومن يكذب بهذا الحديث
إذ أقسموا...	فستبصر ويبصرون	أن اغدوا على حرثكم...
فطاف عليها طائف	فلا تطع المكذبين / تدهن فيدهنون	فأصبر لحكم ربك.
أصبحت كالصريم	إذا تتلى عليه آياتنا	
فتنادوا مصبحين	سنسمه على الخرطوم	
فانطلقوا	يصرمنها مصبحين / ولا يستثنون	
وغدوا على حرد قادرين	يتخافتون / يدخلنها اليوم عليكم مسكين	

الجملة الفعلية فعلها ماضٍ	الجملة الفعلية فعلها مضارع	الجملة الفعلية فعلها أمر
فلما راوها قالوا إنا لضالون	لولا تسبحون...	
قال أوسطهم	أن يبدلنا خيرا منها	
قالوا سبحان ربنا	كانوا يعلمون	
فاقبل بعضهم على بعض	أفنجعل المسلمين كالمجرمين.	
قالوا يا ويلنا / إنا كنا	كيف تحكمون/ أم لكم كتاب فيه تدرسون.	
عسى ربنا / لو كانوا يعلمون	يوم يكشف عن ساق / ويدعون إلى السجود/ فلا يستطيعون	

تتابعت الأفعال وتنوعت في سورة القلم بين الماضي والمضارع والأمر، مما يدفع إلى لفت الانتباه والتأمل والتركيز، فهذه الالتفاتة البارزة من الماضي إلى المضارع (الحاضر) أدخلت المتلقي في حالة من الحدث المتطور/ المتحول/ المتبدل/ المتنامي في مواقف مختلفة حسب المشهد المقصود.

جاءت السورة الكريمة في مشاهد متنوعة، وجاء ورود الأفعال متوافقا مع تصويرها لحال وأحوال الفئة المقصودة، فالمشهد الأول: مشهد الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم– وبداية الدعوة، وعناد الكافرين المشركين وصدهم لدعوته، والمشهد الثاني: أصحاب البستان الذين أنكروا نعمة ربهم، وأجمعوا على أن لا يستثنون حصة المساكين، كما كان يفعل أبوهم، فجاءت الصاعقة من السماء. ومن المشاهد في سورة القلم أيضاً مشهد يوم القيامة، ومشهد سيدنا يونس بن متى –عليه السلام –حين ذهب مغاضبا قومه، ولم يصبر على تبليغ دعوة ربه فالتقمه الحوت(١).

إنّ كل مشهد من هذه المشاهد تناوبت وتبادلت الأفعال في حضورها ما بين الماضي والحاضر، ففي مشهد الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم– وقومه من مشركي قريش جاءت الأفعال

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

(يسطرون/ مضارع، تبصر ويبصرون/ مضارع، أعلم، أعلم/ مضارع، ضلّ/ ماضٍ، تطع/ مضارع، ودوا/ ماضٍ، تدهن فيدهنون/ مضارع، كان/ ماضٍ، تتلى/ مضارع، سنسمه/ مضارع، بلوناهم/ ماضٍ)، فتوزعت الأفعال ما بين دلالات الماضي واتصال مع الحاضر، في إشارة واضحة وصريحة إلى تأكيد الفعل المرتبط بالزمن الماضي حدوثاً زمنياً منتهياً متحققاً، وإشعار المرسل إليه بحقيقة ما سيكون من أفعال ارتبطت بالحدث والزمن على وجه تأكيده لارتباطه بالقدرة الإلهية في الزمن الحاضر والمستقبل، أمّا الارتباط بالبشر، فيختلف عن الارتباط في الحدوث بالله –سبحانه وتعالى–، فمع البشر يكون التحقق احتمالياً، أمّا مع الله سبحانه وتعالى، فيكون التحقق جازماً، فلذلك جاء النهي والوعيد في هذه الأفعال لتخويف الكافرين وزجرهم، وسرد أفعالهم على سبيل التذكير بها مما حدث في الماضي.

وفي مشهد أصحاب الجنة تكرر تنوع الأفعال من حيث ورودها على الشاكلة نفسها، فجاء الفعل الماضي ليفيد الاستقرار والثبات، خاصة في تقرير واقعة الصاعقة التي لحقت ببستان أصحاب الجنة، و جاء الفعل المضارع المعلوم في الجمل المثبتة بما وقع من حادثة مفزعة وما لحق بها من أحداث حاضرة مستمرة من دون انقطاع، ففي الثبات والاستقرار الذي لا يدخله شك من أي جانب جاءت الأفعال الماضية (بلوناهم، أقسموا، طاف، أصبحت، تنادوا، غدوا، رأوها، قالوا، قال أوسطهم، قالوا سبحان ربنا، كنا، أقبل، قالوا يا ويلنا، عسى ربنا)، فكلها لسرد أحداث المشهد الثاني في السورة، في صورة بصرية حركية سمعية تنقل الأحداث عمّا جرى لأصحاب الجنة دلالة ثابتة مستقرة، بعيدة عن الشك والاحتمال، وهذا هو الجزء الأول من المشهد، أما الجزء الثاني، فارتبط بالحاضر كما في الأفعال (ليصرمنها، لا يستثنون، يتخافتون، يدخلنها، يستحيون، يتلاومون، يبدلنا، يعلمون)، فجاء اكتمال المشهد الثاني في تناوب الأفعال ما بين الماضي والمضارع، ليجسد مشهد الأحداث في زمنين

مختلفين، فالأول: قبل وقوع الحادثة، والثاني: أثناء حدوثها وهو الحاضر والمستقبل الذي ظل مستمرا في تسلسل الأحداث حتى بعد وقوع العذاب، لذا فقد ساهم الحضور المتنوع اللافت للأفعال في نقل الشهد الثاني من سورة القلم ورسمه بصورة دقيقة في ذهن المتلقي.

وفي المشهد الأخير من مشاهد سورة القلم، مشهد التقابل والتوازي بين سيد المرسلين -محمد عليه الصلاة والسلام -، ومشهد سيدنا يونس بن متى -عليه السلام -، جاء الاستعمال المتناوب للأفعال بارزا ما بين الماضي والمضارع والأمر، فالماضي يجسد ثبات الفعل وحقيقة حدوثه، والحاضر يشير إلى استقراره في زمن وقوع أحداث المشهد المرتبط بزمن بعثة الرسول إلى قريش، أمّا الأمر، فجاء بطلب الله سبحانه وتعالى المباشر من أنبيائه إلى الثبات والالتزام بأوامره، ففي الأولى (فَذَرْنِي وَمَنْ يُكَذِّبُ بِهَٰذَا الْحَدِيثِ سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ (٤٤)، والثانية (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَىٰ وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨)، فالخطاب الرباني لرسوله محمد – صلى الله عليه وسلم – وهو البؤرة الأساسية المركزية في السورة، وما جاء من مشاهد على سبيل المشابهة للتثبيت ومنح القوة لنبيه لتبليغ دعوته، وتحمل الأذى في سبيل ذلك، والصبر على العصاة المذنبين لأنّ أمرهم بيد الله سبحانه وتعالى، وفي مشهد موازٍ مشابه لمشهد نبينا محمد -عليه السلام -جاء الإخبار عن قصة سيدنا ذي النون (يونس عليه السلام) بالأمر أولا: في قوله تعالى: (فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ (٤٨))، ثم جاء الاستعمال للماضي في قوله تعالى: (فَاجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَّالِحِينَ (٥٠)، ففي الفعل الماضي المسند إلى ضمير المفرد الغائب (فاجتباه) أكتمل تسلسل الأحداث في المشهد المقصود، بعدها جاء التأكيد من الله سبحانه وتعالى على سبيل الحصر بأنّ

ما بين يديك يا محمد هو كلام الله –سبحانه وتعالى– وذكره للعالمين، إشارة منه إلى القرآن الكريم (وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ(٥٢)[١].

الخاتمة:

إنّ هذا الكتاب – القرآن الكريم – دستور الأمة المبين، بما يملك من تعبير قرآني بأسلوب فريد يختلف عن الأساليب المعروفة، يمنحه قوة من إيراد المعنى ضمن أساليب العربية المعهودة ومستويات الأسلوب المختلفة.

والنص القرآني في سورة القلم (ن) خاصة تتمثل فيه الجوانب الأسلوبية الظاهرة المتنوعة، وتتكثف فيه أيضاً المثيرات الأسلوبية التي يعجز الباحث عن الإلمام بها جميعا رغم قصر السورة من حيث عدد آياتها، بيد أنه تتأكد فيها الفنية اللغوية، واللغة المثيرة التي تصل إلى مستوى التأثير الذي يخلق عند المتلقي حالة مثيرة وفاعلية غير منقطعة، والسورة تكشف عن حقيقة الإيمان والكفر والتصديق والكذب، والثبات والتغير، فيما يحمل من أحداث حاضرة زمن الرسول – صلى الله عليه وسلم– أو قصص سالفة من قصص الأقوام السابقة، أو حقائق مستقبلية ترتبط بالثواب والعقاب واللقاء عند الله يوم القيامة.

إضافة إلى ما جاء في متن البحث، فقد ساهمت المستويات الأسلوبية الواردة في سورة القلم ما يأتي:

- إيضاح المعنى من خلال جرس الحروف وأصواتها والفاصلة القرآنية.

---

(١) انظر، الطبري: **جامع البيان عن تأول القرآن (تفسير الطبري)**، ج١٩ ص١٩– ٥٥. وانظر، القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٤٦– ١٧٧. وانظر، الدمشقي (ابن كثير): **تفسير القرآن العظيم**، ص ٥١٤–٥٢٩. وانظر، السعدي، عبد الرحمن بن ناصر: **العُشر الأخير من القرآن الكريم مع تفسير السعدي**، ص ١٨١ – ١٩٧.

- التكرار لحرف النون في أصوات الكلمات وفواصل الآيات القرآنية في السورة؛ ليكشف عن بطلان دعوى الكافرين وصدق دعوى الحق.
- توظيف الأصوات بقصد تصوير المواقف وتشخيصها بما يوحي به من إيحاءات ومعان متنوعة.
- تشكيل طاقات نغمية، وشحنات إيقاعية أضافت على النص القرآني أجواء نفسية وحالة شعورية وجدانية مؤثرة.
- أفادت الصيغ الصرفية في السورة القصدية المباشرة للكشف عن مواقف بشرية إنسانية مقترنة بالفعل مرة والصفة مرة أخرى؛ لتتضافر جميعها لتجسيد المعنى المقصود.
- جاءت السورة الكريمة في مشاهد متنوعة، وجاء ورود الأفعال متوافقا مع تصويرها لأحوال الفئة المقصودة فيها.
- تميزت السورة الكريمة بتراكيب نحوية فيما استخدمته من تناوب في استعمال الضمائر، وحضور واضح للجملة الفعلية، فكلاهما يحدد الفاعل المقصود في كل حدث وزمن من أحداث ومشاهد عرضتها الآيات الكريمة.

References:

The Holy Quran.

Istitieh, Samir Sharif: Manazel Al-Ruwaa (An Integrated Approach to Reading the Text), Amman, Dar Wael, 2000 AD.

Anis, Ibrahim: Linguistic Voices, Cairo, dar al tebaah al hadetah, 1961 AD.

= =: Arabic phonology, Cairo, The Anglo-Egyptian Library, 2010.

= =: Music of Poetry, Beirut, Dar Al-Qalam, 4th Edition, 1972 AD.

The Prism, Qasim: Arabic Phonology in the Light of Modern Phonological Studies, Beirut, Dar Al-Kunooz Al-Adabi, 2005 AD.

Bishr, Kamal: Phonology, Cairo,Dar Gharib lltebaah , 2000 AD.

Talimah, Abdel Moneim: Introduction to Literary Aesthetics, Casablanca, Oyoun El Maqarat Press, 2nd Edition

Ibn Jinni, Abu Othman Al-Mazni Al-Masry: Characteristics, edited by: Muhammad Ali Al-Najjar, Egypt, Dar Al-Kutub Al-Masry Press, 1952 AD.

Al-Jundi, Darwish: Qur'anic Systems in the Book of Zamakhshari, Cairo, Dar Nahdet Misr, 1969 AD.

Hassan, Tamam: Al-Bayan fi Masterpieces of the Qur'an, Cairo, alam al kutub, 1993 AD.

Hassan Mandeel Hassan Al-Aqili: (The Arab methodology), link on the web (http://aligeali.blogspot.com/2011/12/blog-post.html).

Al-Khudari, Muhammad Al-Amin: One of the Secrets of Prepositions in the Holy Quran, Cairo, Wehbe Library, 1989 AD.

Al-Khatib, Abd al-Karim: The Miracles of the Qur'an (An Exposing Study of the Characteristics and Standards of Arabic Rhetoric), Egypt, Dar Al-Kitaab Al-Arabi, 1964 AD.

Al-Rafi'i, Mustafa Sadiq: The Miracles of the Qur'an and the Prophetic Rhetoric, edited by: Abdullah Al-Minshawi, Cairo, Al-Iman Library, 1961 AD.

Al-Zarkashi, Badr Al-Din Muhammad Ibn Abdullah: The Proof in the Sciences of the Qur'an, Beirut - Lebanon, Dar Al-Ma'rifah llteba)h w al naser.

Ramadan, Mohieddin: Faces in the Musical Miracles in the Qur'an, Amman - Jordan, Dar Al-Furqan, 1982 AD.

Al-Samarrai, Fadel Saleh: The Meanings of Buildings in Arabia, Amman, Dar Ammar llteba) h w al naser, 2005 AD.

Al-Saadi, Abd al-Rahman bin Nasir: The last tenth of the Noble Qur'an with Tafsir al-Saadi, majmo)at al Anoud al tahabeah, issued by the Princess Al-Anoud Bint Abdulaziz Al Saud Charitable Foundation

Sibawayh, Amr bin Othman bin Qanbar: The Book, commented on it and set its margins: Emile Badi Yaqoub, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, 1999 AD

Al-Suyuti, Jalal Al-Din: Perfection in the Sciences of the Qur'an, edited by Muhammad Abu Al-Fadl, Cairo, Dar Al Turath, 3rd Edition.

Al-Tabari, Abu Jaafar Muhammad bin Jarir: Jami al-Bayan on the Interpretation of the Qur'an (Tafsir al-Tabari), seized and commented by Mahmoud Shaker, Beirut, Dar Al-Turath Al-Arabi, 2001 AD

Abd al-Rahman, Marawan Muhammad: A Stylistic Study in Surat Al-Kahf, Master Thesis, An-Najah National University, 2006 AD.

Abdullah, Muhammad Sadiq: The Aesthetics of Language and the Richness of Its Signals, Cairo, Dr ehea) al kutub Al-Arabiya, 1993 AD

Ibn Asfour, Al-Ashbeli: Al-Mumti 'fi al-Tasrif, edited by: Fakhr al-Din Qabawa, Beirut, Dar Al-Afaq Al-Jadidah, 3rd Edition, 1978 AD

Aqiq, Abdul Aziz: The Introduction to the Science of Syntax and Morphology, Beirut, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 2nd Edition, 1974 AD.

Al-Ghalayini, Mustafa: Mosque of Arab Lessons, Beirut, AL Maktabah AL Asreah, 12th floor.

Al-Alawi, Yahya bin Hamza bin Ali Ibrahim al-Yamani: The Embedded Model of the Secrets of Rhetoric and the Sciences of the Characteristics of Miracles, Beirut, Dar Al-Kutub.

Ayashi, Munther: Stylistic Articles, Halab, Mahad Al enma) Al Araby, 1996 AD.

Fur, Abu Zakaria Yahya Ibn Ziyad: The Meanings of the Qur'an, Egypt, Al Dar AL Masreah ll taalef w al naser, 1966 AD.

Al-Farahidi, Al-Khalil bin Ahmed: Al-Ain, edited by Mahdi Al-Makhzoumi and his author, Dar Al-Resalah Press Kuwait - Dar Al-Rasheed, the Iraqi Republic, 1980 AD.

Al-Qurtubi, Abu Muhammad bin Ahmad Al-Ansari: Al-Jami 'for the provisions of the Qur'an, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ulmiyyah

Qutb, Syed: Artistic Photography in the Qur'an, Cairo, Dar Al-Shorouk, 8 th Edition, 1983 AD.

Ibn Katheer al-Dimashqi, al-Hafiz Imad al-Din Abi al-Fida Ismail bin Kathir al-Qurashi: Tafsir of the Great Qur'an (Tafsir Ibn Kathir), presented to him

by: Abd al-Qadir al-Arna'oot, Damascus, Maktabat Dar al-Faiha, Riyadh, Dar al-Salam Library, 2nd Edition, 1998 AD.

The Angels, Nazik: Issues of Contemporary Poetry, Beirut, Mansurat Dar Al-Kitab, 1962 AD.

Al-Morsi, Kamal El-Din: The Qur'anic Verses Fawasil, Aleskandria, Al maktab AL Jame?i al hadet, 1999 AD.

Abu Musa, Muhammad Hussein: Arabic Rhetoric in Tafsir al-Zamakhshari, Al Gaherah, Dar AL Feker AL Araby.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD 3)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

[JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date: / /20**

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,
Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Academic Research
P.O. Box (19)
Mu'tah University, Mu'tah (61710),
Karak, Jordan.
Tel: (03–2372380)
Fax. ++962–3–2370706
E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d 730 AH./1330 AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mutah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee of Scientific Research or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of 150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (5 words) should appear at the bottom of the two pages.

Jordanian Journal of
Arabic Language and Literature
An International Refereed Research Journal

Vol. (17), No. (2), 2021

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mutah University, Karak, Jordan.

Editor-in Chief: Professor: Anwar Abu Swailim
Secretary: Dr. Khaled A. Al-Sarairah

Editorial Board:

Professor Mohammad Mahmoud Al-Droubi
Professor Ibrahim Al-Kofahi
Professor Abdalhaleem Hussein Alhroot
Professor Omar Abdallah Ahmad Fajjawi
Professor Hussein Abass M. Al-Rafaya
Professor Fayez Aref Soliman Al-Quraan
Professor Saif Al-Dain Taha Al-Fugara
Professor Jaza Mohammed Al-Masarwah

Editorial Advisory Board

Professor Abdulkarim Khalifah
Professor Abdulsalam Al-Masadi`
Professor Abdulaziz Al-Mani'
Professor Mohammad Bin Shareefah
Professor Salah Fadl
Professor Abdulmalak Murtad
Professor Ahmad Al-Dhbaib
Professor Abduljalil Abdulmuhdi
Professor Bakrey Mohamed Al-haj

Arabic Proofreader: Dr. Khalil Al-Rfoo'
English Proofreader Prof. Atef Saraireh

Director of Publications
Seham Al-Tarawneh

Editing
Dr. Mahmoud N. Qazaq

Typing & Layout Specialist
Orouba Sarairah

©All Rights Reseved for Mutah University, Karak, Jordan

Publisher
Mutah University
Deanship of Scientific Research (DSR)
Karak 61710 Jordan
Fax: 00962–3-2397170
E-mail: jjarabic@mutah.edu.io

© 2021 DSR Publishers
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Mu'tah University

The Hashemite Kingdom of Jordan
Ministry of Higher Education

Mutah University
Deanship of Scientific Research

Jordanian Journal of
Arabic Language and Literature

Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (17) No. (2), 2021

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC

LANGUAGE & LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (17), No. (2), (2021)

S. No
61

ISSN 2520 – 7180