جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية
Mohmmad Bin Ali Assanosi University

مجلة اليعربي

للدراسات اللغوية والأدبية والمكتبية

مجلة علمية دورية محكمة تصدر عن كلية اللغة العربية
بجامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

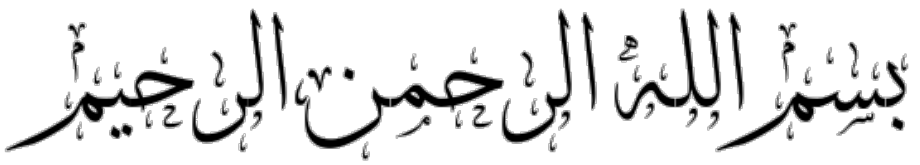
العدد الأول
2019

مجلة المعربي

للدراسات اللغوية والأدبية والمكتبية

مجلة علمية دورية محكمة تصدر عن كلية اللغة العربية

بجامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية



جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

مجلة اليعربي للدراسات اللغوية و الأدبية و المكتبية

مجلة دورية محكمة تصدر عن جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

العدد الأول

هيئة التحرير

المشرف العام : د. محمد عبد الحميد جار الله

رئيس التحرير : د. علي محمد عيسى الشاظوف

مديرة التحرير: أ.نسيبة سعد الفيتوري

منسق المجلة :أ. ريم سليمان يوسف

****

الهيأة الاستشارية للمجلة

1- دكتور سليمان حسن زيدان . أستاذ مشارك رئيساً

2- دكتور حسين نوح بدر . أستاذ مساعد عضواً

3- دكتور محمد حامد خالد . أستاذ مساعد عضواً

4- دكتورة رحاب محمد عيسى. محاضر عضواً

5- دكتورعاطف عبدالرحمن مخلوف. محاضر عضواً

6- أستاذة أسماء سعد المعداني . أستاذ عضواً

****

الإخراج الفني

أحمد بوزهره

رقم الإيداع (2018/399 دار الكتاب الوطنية)

التواصل مع المجلة

الموقع الالكتروني للجامعة: www.ius.edu.ly

البريد الإلكتروني للمجلة:falj@ius.edu.ly

هواتف هيئة التحرير:

رئيس التحرير: 0918479715

مدير التحرير: 0911731416

كلمة المشرف العام

عزيزي القاريء.

هذا هو العدد الأول من مجلة اليعربي، عرُوبٌ يانعةٌ قطوفها دانية، روضة من رياض الأدب و العربّية، ودوحةٌ بمباحث اللسان غنيّة ، تفتح آفاق البحث العلمي، لتنتج آراءً مبتكرةً، وأفكاراً مبدعة، وأطروحاتٍ فريدة ذات أثر.

تمتعوا بها، وتزوّدوا، وتواصلوا فإنها مضيافة بما تبدعون حفِيّة.

كلمة رئيس التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد رحمة العالمين، ومسك ختام الأنبياء والمرسلين، ما نطق بالعربية ناطقٌ ومتكلم، ولهج بألفاظها ومعانيها عالمٌ ومتعلم.

وبعد:

إنه من دواعي السرور والفرح والحبور، إصدار العدد الأول من مجلة اليعربي العلمية للدراسات اللغوية والأدبية والمكتبية، وهي منارة علمية تسعى إلى إنتاج المعرفة وتطويرها من خلال نشر البحوث والدراسات العلمية المحكمة الرصينة والهادفة، والملتزمة بتطبيق منهجية البحث العلمي السليم.

والمجلة إذ تقدم هذا العدد بما يحتويه من بحوث علمية قيمة ترفع أسمى آيات الشكر و التقدير لكل من ساهم في إخراجه، كما تؤكد لجميع الباحثين والمهتمين في اختصاص اللغة العربية وعلم المكتبات والمعلومات أنها ستكون إحدى الشموس التي تسطع في سماء العربية، وعلومها بفضل جهودهم، ومساهماتهم القيمة؛ لأنها ينبوع عطائهم وثمرة أدائهم.

محتويات العدد

1	**ظاهرة التقديم و التأخير في شعر أبي الحسن علي بن محمد التهامي**..... .د . عبد الحميد محمد حمدان	10
2	**الأثر النفسي لمنع بشار من الغزل في شعره**..... د. علي محمد عيسى الشاظوف....د. رحاب محمد عيسى الشاظوف	33
3	**القصة في شعر جران العود**..... د. صباح حويل سليمان	61
4	**تجليات التقنيات الكتابية في شعر إدريس بن الطيب**..... د. محمد أحمد السنوسي....د. عثمان إدريس حمد	92
5	**ما تفرد به ابن عاشور من توجيهات بلاغية في علمي (المعاني و البيان) ..دراسة تحليلية لبعض الأنموذجات في تفسيره (التحرير و التنوير)**..... د. عاطف عبد الرحمن أحميدة مخلوف	110
6	**قضية الانتحال في الشعر الجاهلي ..**..... د. أحمد بابكر عبيد الله .....د. المعتز حامد بشير محمد	140
7	**الحوار في المسرح الليبي. بين الفصحى واللهجة العامية**..... د. علي عياد محمد صالح .....د. أنيس السنوسي ميلود	162
8	**التناص في شعر بشار بن أبي خازم**..... د. منير سعيد حامد د.أحمد علي محمود	201
9	**المتعاليات السردية في القصة الليبية (خليفة الفاخري أنموذجاً)** ....د. سليمان حسن سعد زيدان	223

ظاهرة التقديم والتأخير

في شعر أبي الحسن علي بن محمد التهامي

دراسة نحوية دلالية

تقديم : د . عبد الحميد محمد حمدان عثمان

الدرجة العلمية : محاضر

التخصص العام : لغة عربية

التخصص الدقيق : دراسات لغوية ونحوية

مكان العمل : جامعة عمر المختار – فرع القبة كلية الآداب والعلوم قسم اللغة العربية

رقم الهاتف : 0926393964

البريد الإلكتروني :Abdalhamed Athman 70@ Gmail.Com

1439هـ – 2018م

ملخص البحث :

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد النبي المصطفى الكريم، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد، فإن المتأمل في الشعر العربي يجد التهامي واحداً من شعراء العصر العباسي الذي كانت فيه الدولة العباسية تتنازعها عوامل الانحلال، وعلى الرغم من هذه الظروف، فإن الشاعر استطاع أن ينتج شعراً تميز بجودة المعاني، وسهولة الألفاظ، وأما سبب اختياري لشعره فيرجع إلى الأسباب الآتية:

1. تمكنه من اللغة.
2. غزارة إنتاجه الشعري في ديوانه.

أما الدراسات السابقة القريبة من الموضوع، فهي كثيرة منها:

1. الجملة في شعر نازك الملائكة، دراسة نحويه دلالية، رسالة ماجستير، أعدها الباحث: محمد أعليوة علي.

2. شعر حسن كامل الصيرفي، دراسة نحوية دلالية، رسالة ماجستير، أعدها الباحث: صالح عبد العظيم فتحي.

وبناء على ذلك فقد قسمت البحث على ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: التقديم في الجملة الاسمية البسيطة.

المبحث الثاني: التقديم في الجملة الاسمية الموسعة.

المبحث الثالث: التقديم في الجملة الفعلية البسيطة.

وبعد دراستي لظاهرة التقديم والتأخير في شعر التهامي وإحصاء النماذج الشعرية المتنوعة توصلت إلى مجموعة من النتائج أحسب أنها من الأهمية بمكان، وهي:

1. أن تقديم الخبر على المبتدإ جاء بقسميه الواجب، والجائز، وكان الواجب أكثر استعمالاً عند الشاعر، وجاء التقديم في كليهما لإفادة التخصيص.

2. أن التهامي وافق جمهور البصريين في تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها.

3. أن التهامي وافق جمهور الكوفيين في مسألة تقديم جواب الشرط على الأداة والفعل.

وأخيراً أسأل الله العلي القدير أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم.

Research Summary :

Praise be to Allah، Lord of the Worlds, and prayers and peace be upon the most honorable prophets and messengers, our Master Muhammad, peace be upon him and delivery.

After, the meditator in Arabic poetry finds Thami one of the poets who lived through the Abbasid era in which it was the Abbasid state stuck between the occupation factors and despite these circumstances, the poet was able to produce poetry is characterized by the quality of meanings, and ease of vocalizations, and either an optional hair is attributable to the following reasons:

1. It enables the language.

2. The abundance of poetic production in his office.

Previous studies are:

1. In Nazek Al-Angels Poetry, A Grammarical Study, Master Thesis by the Researcher: Muhammad Aliioh Ali.

2. Poetry of Hassan Kamel Al-Sirafi, A Grammarical Study, Master Thesis by: Saleh Abdel-Azim Fathi.

Accordingly, al-Bakhi was divided into :

The first topic : Introduction in the simple nominal sentence.

The second topic: Introduction in the extended nominal sentence.

The third topic: Presentation in simple simple sentence.

After the study, the most important results are as follows :

1. The introduction of the news to the beginner came by dividing the duty, and the reward, and the duty was more used by the poet.

2. Al-Thammi agreed to the audience of Al-Basriyeen in presenting the news that she and her sisters had named.

3. Al-Tuhami agreed with the audience of the Kufis in the matter of providing the answer to the condition on the instrument and deed.

Finally ask God Almighty the best

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد، فمما لا ريب فيه أنَّ الشعر ديوان العرب، وسجل تاريخهم ووقائعهم، ومرجع أنسابهم، وفخر أبطالهم، ورؤسائهم؛ ولذلك حظي لديهم بمكانة مرموقة عالية، ومنزلة رفيعة، فأجلوه، وحفظوه، وتداولوه، ونقلوه، وتناشدوه ، وإذا كان للشعر هذه المكانة العظيمة عند العرب، فإن له أهمية بالغة عند النحويين، فهو أوسع روافد السماع، ومن أهم طرق الاستدلال؛ لذلك اعتمدوا عليه في استنباط القواعد، وبناء الأحكام، وتقرير الأصول، وأعلوا به صرح صنعتهم، وأكثروا من الاستشهاد به، وساعدهم على ذلك تيقنهم من ضبط كلماته، لأنه مصون بالوزن الشعري ، وسهولة حفظه ، ويسر تذكره ، واستدعائه عند الحاجة [1]. والتهامي واحد من الشعراء العلماء باللغة، الواعين بتصرفات العرب في لغتهم على الرغم من أنه نشأ في عصر كانت الدولة العباسية تنازعها عوامل الانحلال، ولم يبق للخلافة من رونق، وكثر الأدعياء والثائرون حتى عمت الفوضى السياسية، فعلى الرغم من هذه الظروف استطاع التهامي أن يبدع في مجال الشعر، فاتسم شعره بالسهولة، وهو طوع لإرادته، يرسله على سجيته، فيأتي بكثير من المعاني الطريفة، والصور البديعة.

وأغلب شعره يندرج تحت لونين مهمين من الموضوعات؛ هما المديح، والرثاء، وإن جاء الغزل كثيراً فهو يجيء على صورة مقدمات للمديح[2]. وللتهامي ديوان مطبوع يحمل عنوان (ديوان التهامي)، وقد طبع سنة (1986) بشرح وتحقيق د. علي نجيب عطوي، ويبلغ عدد صفحاته خمسمائة وست صفحات، وعدد قصائده ثلاثاً وسبعين قصيدة، تنوعت فيها أغراض الشعر المدح، العتاب، الاعتذار، الزهد، الفخر، الغزل، الرثاء، الأمر الذي جعلني أرغب في دراسة شعر الشاعر، فوقع اختياري على دراسة بعنوان: (ظاهرة التقديم، والتأخير في شعر أبي الحسن علي بن محمد التهامي) دراسة نحوية دلالية.

أسباب الدراسة :

إن اختياري للشاعر أبي الحسن علي محمد بن التهامي وشعره مجالا للدراسة النحوية والدلالية دراسة تطبيقية يستند إلى:

1. تمكنه من اللغة.

2. غزارة إنتاجه الشعري في ديوانه.

3. اهتمامه الشديد بالمعنى يعكس وعيه بأثر مواقع الجملة النحوية، وأنماطها لأداء المعني.

4. الرغبة في إمداد المكتبات الليبية بدراسة جديدة في مجال الدراسة اللغوية التطبيقية.

أهداف الدراسة:

تهدف دراسة شعر التهامي من خلال ظاهرة التقديم والتأخير إلى ما يأتي:

1. التعرف على مواضع (التقديم والتأخير) عند الشاعر من خلال عرض الجملة الاسمية ، والفعلية، وبيان مدى موافقة الشاعر، أو مخالفته.

2. موقف الشاعر من المذاهب النحوية ، واللهجات العربية من خلال عرضه للقصائد الشعرية وأغراضها المختلفة للنحاة .

3. الإسهام في إثراء الدراسة النصية للشعر العربي، متمثلة في أحد رواده أبي الحسن بن علي التهامي.

أهمية الدراسة :

تمكن أهمية الدراسة فيما يأتي:

1. التعرف على لغة الشاعر من خلال دراسة ظاهرة (التقديم والتأخير) عن طريق تحليل الأبيات الشعرية .

2. معرفة الأغراض التي من أجلها قدم الشاعر، أو أخر عنصراً من عناصر الجملة .

3.عرض أشعار الشاعر على لغة العرب القديمة، وقواعدهم وإثبات المتفق والمختلف فيه .

الدراسات السابقة :

على الرغم من مكانة الشاعر لم يحظ شعره بدراسة لغوية، وما تم دراسته كان في

مجال الدراسات الصوتية، كالصورة الصوتية في رائية أبي الحسن التهامي، أو مجال الدراسات البلاغية، كالصورة البيانية في شعر أبي الحسن التهامي دراسة بلاغية نقدية، أمَّا ما يتعلق بالدراسة النحوية في مجال الشعر وغيره فهي كثيرة، منها ما يأتي:

1. شعر حسن كامل الصيرفي دراسة نحوية دلالية، رسالة ماجستير، أعدها الباحث : صالح عبد العظيم فتحي .

2. الجملة الفعلية في نهج البلاغة دراسة دلالية ، رسالة ماجستير، أعدها الباحث : رمضان ربيع خضري.

3. بناء الجملة في شعر شوقي، دراسة نحوية دلالية، رسالة دكتوراه، أعدتها الباحثة : إلهام سيف الدولة حمدان.

منهج الدراسة :

ستقوم الدراسة على تحليل الأبيات ، لمعرفة مواضع التقديم والتأخير عند الشاعر ، والأغراض التي من أجلها قدم الشاعر، أو أخر عنصراً من عناصر الجملة، وسينهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل الأبيات، مع العناية الكاملة بآراء النحاة العرب فيما يعرض من قضايا البحث، ومسائله ، وفي سبيل ذلك سأعتمد في هذه الدراسة إلى جمع المادة العلمية التي أعتقد وجودها في المؤلفات السابقة، كمؤلفات سيبويه، والمبرد، وابن السراج ، والجرجاني، وابن الأثير، وغيرهم ،وكذلك الكتب الحديثة لبعض اللغويين أمثال: د. محمد حماسة عبد اللطيف، د . علي أبو المكارم، د . مهدي المخزومي، د . عصام عبد المنصف أبو زيد وغيرهم، وسأرجع إلى المعاجم اللغوية إنْ دعت الحاجة مركزاً على معجم لسان العرب .

خطة البحث :

اقتضت خطة البحث أن يأتي في مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع.

أما المقدمة، فقد تناول الباحث فيها أسباب اختيار الموضوع، وأهداف الدراسة ، وأهمية الدراسة، والدراسات السابقة، ومنهج الدراسة .

وأمَّا المباحث، فقد جاءت على النحو الآتي:

المبحث الأول : اختص بالتقديم في الجملة الاسمية البسيطة .

المبحث الثاني : اختص بالتقديم في الجملة الاسمية الموسعة .

المبحث الثالث : اختص بالتقديم في الجملة الفعلية البسيطة .

وأمَّا الخاتمة فقد ذكر الباحث فيها ما توصل إليه من نتائج، وأمَّا فهرس المصادر والمراجع فقد ذكر فيه المصادر والمراجع، والرسائل العلمية التي سيستخدمها في البحث، وسيرتب المصادر والمراجع ترتيباً هجائياً وفق أسماء المؤلفات، والله أسأل أن يتقبل هذا العمل المتواضع، وأنْ ينفع به، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب .

ظاهرة التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أقدم الظواهر اللغوية في لغتنا العربية، ولقد تحدث عنها سيبويه في أول الكتاب، وقسم التقديم إلى ما يمكن أن يتقدم في الرتبة دون الحكم، كتقديم المفعول به علي فاعله، أو يتقدم في الرتبة والحكم معاً، كتقدم رتبة المفعول به، وحكمه في باب الاشتغال إذا ما ارتفع بالابتداء، كما في قولهم: زيد ضربته [3]، ولقد تأثر علماء العربية بنص سيبويه، فاهتم بدراسته كثير من المتقدمين من النحاة، واللغويين، والبلاغيين، فابن جني تحدث عن التقديم، والتأخير في فصل واحد تحت باب شجاعة العربية[4]، وجعل التقديم على ضربين، أحدهما: ما يقبله القياسي، والأخر: ما يسهله الاضطرار[5]. والجرجاني جعله من نظم الكلام، وأفرد له فصلا مستقلاً [6]، وجعل التقديم على وجهين :

الأول: تقديم على نية التأخير، كتقديم خبر المبتدإ عليه، وتقديم المفعول على الفاعل .

والثاني: تقديم ليس على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، وتجعل له باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه، وذلك أن تَجِيءَ إلى اسمين، يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ، و يكون الآخر خبراً له، فتقدم تارة هذا على ذلك، وأخرى ذلك على هذا، ومثال ما تصنعه: (بزيد المنطلق)، حيث تقول مرة: زيد المنطلق، وأخرى: المنطلق زيد[7].

وابن الأثير جعل التقديم على ضربين :

الأول: يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أخر المقدم، أو قدم المؤخر لتغير المعنى.

الثاني: يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له لذلك ، ولو أخر لما تغير المعنى[8].

فالتقديم والتأخير: أسلوب من الأساليب التي يلجأ إليها المتكلم عندما يرمي إلى معنى معين يفهمه السامع، وتطمئن إليه نفسه، فهو من الأساليب التي تدل على سعة تصرف اللغة، وبديع لطائفها التي تفي بأغراض المتكلم في التعبير عما يجيش في خلجات نفسه ومكنونات ضميره [9].

المبحث الأول : التقديم في الجملة الاسمية البسيطة

تقديم الخبر على المبتدإ:

الأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر؛« لأن الخبر وصف في المعنى للمبتدإ، فاستحق التأخير كالوصف »[10]، وقد يخالف الترتيب الاعتيادي، فيقدم الخبر، ويؤخر المبتدأ، فيكون واجباً أحياناً، وجائزاً أحياناً أخرى[11].

أولاً: التقديم الواجب .

يجب تقديم الخبر على المبتدإ في المواضع الآتية:

1. أن يستعمل في مثل من الأمثال نحو: في كل واد بنو سعيد[12].

2. أن يكون واجب التصدير، كالاستفهام، نحو: أين زيد ؟ وكيف عمرو ؟

3. أن يكون كم الخبرية ، أو مضافاً إليها نحو : كم درهم مالك ! وصاحب كم غلام أنت .

4. أن يكون اسم الإشارة ظرفاً، نحو: ثَّم زيد ، هُنا عمرو.

5. أن يكون تقديمه مصححاً للابتداء بالنكرة ، وهو الظرف ، والجار والمجرور .

6. أن يكون دالاً على ما يفهم بالتقديم ، ولا يفهم بالتأخير، نحو: لله دَرُّك ، فلو أخر لم يفهم منه معنى التعجب الذي يفهم منه في التقديم .

7. أن يكون الخبر مسنداً- دون أمَّا- إلى أَنَّ المفتوحة المشددة وصلتها، نحو:﴿وَآيَةٌ لَّهُمْ أَنَّا حَمَلْنَا ذُرِّيَّتَهُمْ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ ﴾ سورة يس ، من الآية 41. إذ لو أخر لالتبس بالمكسورة.

8. أن يكون مسنداً إلى مقرون بأداة حصر لئلا يلتبس، نحو: ما في الدار إلا زيد ، وإنما في الدار زيد ، وإلى مقرون بفاء نحو : أما في الدار فزيد ، وإلى مشتمل على ضمير ملابسة ، نحو: في الدار صاحبها ؛ إذ لو أخر عاد الضمير على متأخر لفظاً ورتبةً .

ثانياً : التقديم الجائز

يجوز تقديم الخبر إذا لم يكن هناك مانع يوجب التقديم ، فيجوز تقديم الخبر إذا كان الخبر رافعاً ضميراً لمبتدإ، أو سببه ،أو ناصباً ضميره ، أو مشتملاً عليه وعلى ضمير ما أضيف إليه، أو المبتدأ مشتمل على ضمير ملابس الخبر[13]، « فالأول نحو: قائم زيد ،

والثاني نحو: قائم أبوه زيد، والثالث نحو: ضربته زيد، والرابع نحو: قائم أبوه زيد، والخامس نحو: في داره قيام زيد، وفي داره عبد زيد ، والسادس نحو: زيداً أبوه ضرب، وزيداً أبوه ضارب، ومنع الكوفيون تقديم الخبر في غير الرابع، والمفسّر في الأخير إلاَّ هشاماً منهم، فأجاز الأخير بصورتيه، ووافقه الكسائي على جواز الصورة الثانية، وهي زيداً أبوه ضارب، دون زيداً أبوه ضرب[14] ».

تقديم الخبر في ديوان التهامي:

في شعر التهامي العديد من الأمثلة التي ورد فيها الخبر مقدماً على المبتدإ في مائة وخمسة وأربعين موضعاً تقديماً واجباً ،وفي ثمانية وأربعين موضعاً منها كان تقديماً جائزاً، ولكنّ الشاعر وظف التقديم بنوعيه في خدمة أغراضه الفنية .

فمن أمثلة التقديم الواجب في ديوان التهامي قوله :

وللمعادي رتبٌ في العُلى الرأيُ ثُمّ الكيدُ ثُمّ الكفاحُ[15]

في البيت السابق قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور (للمعادي) على المبتدإ النكرة رُتبٌ، والغرض من تقديم الجار والمجرور إفادة التخصيص .

وقوله أيضاً :

لكل امرئ منهم في المجد رُتبةٌ ... على قدرٍ أو خُطّةٍ يستدرُها[16]

حيث قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور (لكل امرئ) على المبتدأ النكرة (رُتبةُ) والغرض من هذا التقديم إفادة التخصيص .

ومن أمثلة التقديم الجائز في ديوان التهامي قوله:

لله آل المَغربي فَإنَّهم ... كَنزُ الفَقير ونجعةُ المتأدِّب[17]

في البيت السابق قدّم التهامي الجار والمجرور(لله) على المبتدإ المعرف بالإضافة (آل المغربي) تقديماً جائزاً، وأفاد التقديم التخصيص .

وقوله أيضاً:

لَحَى الله قَلبي مَالَه الدهرَ عَاكفاً ... عَلَيها ومن شَأن القلوبِ التقلُّبُ

في البيت السابق قدَّم التهامي الخبر الجار والمجرور (من شأن القلوب) على المبتدإ المعرف بال (التقلب)، وقد أفاد التقديم التخصيص .

المبحث الثاني : التقديم في الجملة الاسمية الموسّعة :

أولاً : تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها :

اختلف النحويون في تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها، فأجاز البصريون تقديم أخبار هذه الأفعال على أسمائها، واستدلوا بما ورد من النصوص، فمن تلك ما ورد في القرآن في قوله تعالي :

﴿ وَكَانَ حَقًّا عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ سورة الروم ، الآية 47.

ومن الشعر قول الشاعر :

لاَ طيبَ لِلعَيشِ مَا دَامَتْ مُنَغَّصَةً لذَّاتُهُ بِادِّكَارِ المَوْتِ والهَرَمِ (18)

ومنع الكوفيون تقديم أخبار هذه الأفعال على أسمائها، وحجَّتهُم في ذلك أنّ الخبر فيه ضمير الاسم، فلا يتقدم على ما يعود عليه(19)، وقد وافق التهامي جمهور البصريين في جواز تقديم الخبر على الاسم في أفعال هذا الباب ، حيث تقدم خبر كان وأخواتها على اسمها في خمسة وخمسين موضعاً ، وكانت (كان) أكثر الأفعال استعمالاً من حيث تقديم الخبر، فقد تقدم خبرها على اسمها في اثنين وعشرين موضعاً، ثم جاءت بعدها (ليس)، فتقدم خبرها في ثمانية عشر موضعاً، ثم جاءت بعدها (ما) العاملة عمل (ليس)، فتقدم خبرها في عشرة مواضع .

فمن أمثلة تقديم خبر كان على اسمها قول التهامي :

بحبلِ أبي الذوَّاد أصبحتُ ممسكاً وحسبي إنْ كان ينفعني الحسب(20)

فـ (كان) في البيت السابق قدّم خبرها الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع (ينفعني) على اسمها المعَّرف بأل (الحسب) . وهذا التقديم جائز عند جمهور البصريين.

ومن أمثلة تقديم خبر ليس على اسمها قول التهامي:

لأنَّ راحتَه تَجْرٌ ليس لها ردّ ومن ذا يردُّ البحْرَ إنْ زَخَرَا (21)

فـ (ليس) في البيت السابق قدّم خبرها الجار والمجرور (لها) على اسمها النكرة (ردٌّ)، وهذا التقديم جائز، ومن أمثلة تقديم خبر (ما) على اسمها قول التهامي :

دون العُلى ملحمةٌ فخمةٌ سلاحها المال وما لي سلاح[22]

فـ (ما) حرف نفي، وهو من الحروف العاملة عمل ليس، وخبره المقدم الجار والمجرور(لي)، واسمها المؤخر الاسم النكرة (سلاح)، وهذا التقديم واجب ؛ لأن الخبر جار ومجرور ، والمبتدأ نكرة [23].

ثانياً: تقديم خبر كاد على اسمها :

ذكر السيوطي أنّ خبر أفعال المقاربة يجوز توسطه بين الفعل والاسم، إذا لم يقترن بـ (أنْ) نحو : طفق يصليان الزيدان [24]، والعلة فيما ذكر ابن مالك أن " أخبار هذه الأفعال خالفت أصلها بلزوم كونها أفعالاً ،فلو قدمت لازدادت مخالفتها الأصل أيضاً ، فإنها أفعال ضعيفة لا تتصرف، فلها حال ضعيف بالنسبة إلى الأفعال الكاملة التصرف "[25]، وقد تقدم خبر (كاد) على اسمها في موضع واحد في ديوان التهامي هو قوله:

تكاد تناجيه بأعْذَب مَنطقٍ على الخَلق من حُسن الفِعال المحامِدُ [26]

في البيت السابق ورد الفعل المضارع (تكاد) ناقصاً، وقد دل على معنى المقاربة، وقدم خبره الفعل المضارع المجرد من (أن) المصدرية، وهو(تناجيه) على اسمه المعرف بأل (المحامد) ويلاحظ أن الشاعر قدم الخبر على الاسم للمحافظة على الوزن والقافية ، وهذا التقديم من الناحية النحوية جائز كما زعم السيوطي.

ثالثاً : تقديم خبر (إن) على اسمها .

ذكر ابن يعيش أن (إنّ) وأخواتها يمتنع فيها تقديم الخبر على الاسم إذا لم يكن ظرفاً، فإذا كان الخبر المقدم ظرفاً جاز تقديمه، والعلة– فيما قال ابن يعيش– أن هذه الحروف – أعني: (إن) وأخواتها– حروف جامدة لا تتصرف تصرف الأفعال[27] ،وجاء في المقتضب: «فأمَّا التقديم والتأخير نحو: إنَّ منطلق زيداً فلا يجوز؛ لأنها حرف جامد ، لا تقول فيَه فَعَل ولا فَاعل كما كنت تقول في كان يكون وهو كائن، وغير هذا من الأمثلة ، ولكن إن كان الذي يليها ظرفاً فكان خبراً أو غير خبر جاز وذلك: إنَّ في الدار زيداً ، وإن في الدار زيداً قائم ، وإنما جاز ذلك؛ لأن الظروف ليس مما تعمل فيه (إن) لوقوع غيرها فيه» [28]، وعلى هذا قال ابن مالك :

وراعِ ذا الترتيبَ إلاَّ في الذي كليت فيها أو هنا غير البذي[29]

أي، يلزم تقديم الاسم في هذا الباب، وتأخير الخبر إلا إذا كان الخبر ظرفاً، أو جاراً ومجروراً، فإنه لا يلزم تأخيره[30].

وقد تقدم خبر (إن) على اسمها في موضع واحد ، في قول التهامي :

إنَّ لي يا أبا الحسين فؤاداً فارغاً من هوى الورَى منكُوسا[31]

ف(إنَّ) في البيت السابق حرف توكيد دل على توكيد مضمون الجملة الاسمية ، وقدم الشاعر الجار والمجرور(لي)، وهو الخبر على الاسم (فؤاداً) لإفادة التخصيص، وهذا التقديم جائز عند جمهور البصريين .

المبحث الثالث : التقديم في الجملة الفعلية البسيطة .

أولاً : تقديم المفعول به على الفاعل :

الأصل في الفاعل أن يتصل بفعله ؛ لأنه كالجزء منه ، ثُمَّ يأتي بعده المفعول ، وقد يعكس الأمر فيتقَّدم المفعول به على الفاعل .

قال ابن مالك :

والأصل في الفاعل أنْ يتّصلا والأصل في المفعول أنْ ينفصلا[32]

وقـد يـجـاء بخـلاف الأصــل وقـد يجـي المفعـول قبل الفعل[33]

وتقديم المفعول به على الفاعل على قسمين : جائز وواجب ، فالجائز كقوله تعالى :﴿ وَلَقَدْ جَاءَ آلَ فِرْعَوْنَ النُّذُرُ ﴾ سورة القمر ، الآية 41. والواجب يكون في مواضع منها :

1. أن يتصل بالفاعل ضمير يعود إلى المفعول به ، فيجب تأخير الفاعل، وتقديم المفعول به، نحو: أكرم سعيداً غُلامُهُ ، لئلا يلزم عود الضمير على متأخرٍ لفظاً ورتبة .

2. أن يكون المفعول به من الألفاظ التي لها الصدارة ، كأسماء الشرط ، وأسماء الاستفهام، كقوله تعالى:﴿ أَيًّا مَا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى ﴾ سورة الإسراء ، من الآية 110. وأيَّ رجل ضربت ؟

3. أن يكون الفاعل منحصراً، نحو: ما ضرب زيداً إلاَّ أنا ، وإنَّما ضرب عمراً زيدُ .

4. أن يكون المفعول به ضميراً متصلاً بالفعل، والفاعل اسماً ظاهراً نحو: أكرمني عليٌّ[34].

تقديم المفعول به في ديوان التهامي :

في ديوان التهامي العديد من الأمثلة التي تقدم فيها المفعول به على الفاعل ، فقد ورد تقديم المفعول به على الفاعل في مائة وخمسة وسبعين موضعاً، وذلك على النحو الآتي:

أ. التقديم الواجب : تقديم المفعول به على الفاعل تقديماً واجباً في تسعة وسبعين موضعاً منها قوله :

كرُّوا فلم ينفعْهم إقدامُهم ومضوا فلم ينفعْهم الإدبارُ[35]

فالمفعول به الضمير البارز المتصل بالفعل (ينفع) يلزم تقديمه على الفاعل (إقدامهم)، وهو تقديم من قبيل الضرورة ، والوجوب ،ومثله في عجز البيت الضمير المتصل بالفعل (ينفع) يلزم تقديمه على الفاعل (الإدبار).

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفاعل تقديماً واجباً قول التهامي :

فيلقاك بالجود الجنيِّ غنيُّها ويلقاك بالوجْهِ الطليقِ فقيرُها[36]

فالمفعول به الضمير البارز المتصل بالفعل (يلقى)، يلزم تقديمه على الفاعل (غنيُّها) في صدر البيت ، والفاعل (فقيرها) في عجز البيت، وهو تقديم من قبيل الضرورة والوجوب.

ب. التقديم الجائز : تقدم المفعول به على الفاعل تقديماً جائزاً في ستة وتسعين موضعاً منها قول التهامي :

ساستْ أقاليَم الـورى أقلامُهُ فـأجمَّ أطـراف القنـا وأراحـا[37]

فالمفعول المقِّدم في البيت السابق هو الاسم المعرَّف بالإضافة (أقاليم الورى)، والفاعل المؤخر هو الاسم المعرف بالإضافة (أقلامُهُ) وهذا التقديم جائز، إذ يجوز للشاعر أن يقدم الفاعل ويؤخر المفعول؛ فيقول: ساست أقلامه أقاليم الورى، لكنه قدم المفعول به للعناية والاهتمام، وكذلك للحفاظ على قافية القصيدة.

قال سيبويه:" فإن قدمت المفعول به، وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيداً عبدُ الله؛ لأنك أردت به مؤخراً، ما أردت به مقدماً، ولم ترد أن

تشغل الفعل بأول منه ، وإن كان مؤخراً في اللفظ فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدماً، وهو عربي كثير كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنياهم "[38].

ومن أمثلته أيضاً قول التهامي:

يَحِنُّ إلــى أسمائــه كُلُّ منبرٍ فلو يستطيع اهتزّ واخضرَّ عودُها[39]

فالجار والمجرور (إلى أسمائه) مفعول به مقّدم على الفاعل (كُلُّ منبر)، وهو تقديم جائز، إذ يجوز للشاعر أن يقول: يحن كل منبر إلى أسمائه، ولكنه قدم المفعول للعناية ، والاهتمام، وللحفاظ على القافية .

ثانياً : تقديم المفعول الثاني على المفعول الأول .

إذا تعدَّدت المفاعيل في الكلام فلبعضها الأصالة في التقدَّم على بعض، إمَّا بكونه مبتدأ في الأصل، كما في باب ظنَّ نحو: ظننتُ البدر طالعاً، وإمَّا بكونه فاعلاً في المعنى، كما في باب أعطى، نحو: أعطيت سعيداً الكتاب، ويجوز العكس إن أمن اللَّبْسُ، نحو: ظننتُ طالعاً البدر، ونحو: أعطيت الكتاب سعيداً [40].

ولقد تقدم المفعول الثاني على المفعول الأول في خمسة وثلاثين موضعاً، منها قول التهامي:

ولقد ظننتُ بك الجمَيلَ فكن كما أمَّلتُ تغنم مدحةً وثناءً[41]

فالفعل الماضي (ظننت) تعّدى إلى مفعولين، وقدم الشاعر المفعول الثاني الجار والمجرور (بك) على المفعول الأول (الجميل)؛ لإفادة التخصيص .

ومثله قوله أيضاً :

أهـدى لنـا في النـوم نجـداً كُلـَّهُ ببـدوره وغصونه و ظبائه[42]

فالفعل الماضي (أهدى) تعدَّى إلى مفعولين، وقدم الشاعر المفعول الثاني، وهو الجار والمجرور (لنا) على المفعول الأول، وهو كلمة(نجداً) لإفادة التخصيص.

ثالثاً: تقديم جواب الشرط على الأداة والشرط .

يرتبط تقديم الجواب، أو معموله على الأداة، وشرطها بقضية الصدارة. فالجملة الشرطية " قد ترد في صور، وتراكيب تخالف التركيب العام الذي يقضي بأن يبدأ التركيب بالأداة ثم جملتين، إذ قد تتوسط الأداة الجملة الشرطية، حيث يسبقها كلام، ويتلوه كلام، وتتم بذلك جملة مفيدة، وتدور الأفكار المطروحة في هذا الصدد حول أمرين: الأمر الأول الشروط المطلوبة لصحة هذا التركيب، والثاني الخلاف على ماهية الكلام السابق على الأداة أهو جواب أو غير جواب؟! " [43].

فالبصريون لا يجيزون أن يتقدم على الأداة وشرطها شيءٌ من معمولات الشرط ولا جوابه، وإنْ تقدم ما هو جواب من حيث المعنى، فليس بجواب له لفظاً، بل هو دليل عليه كالعوض منه[44].

أما الكوفيون فيجيزون أن يتقدم الجواب على الأداة وشرطها، فما ورد من ذلك فهو جواب في اللفظ، ولم يجزم ولم يصدر بالفاء، لتقدمه، فهو عندهم جواب واقع موقعه[45]. ووافقهم المبرد، و أبو زيد الأنصاري ، واحتج أبو زيد على أنّ المتقدم هو الجواب نفسه بمجيئه مقروناً بالفاء في قول الشاعر:

فَلَمْ أَرْقِهِ إِنْ يَنْجُ مِنْهَا وإِن يَمُتْ فطَعْنَةٌ لَا نكْسٍ وَلَا بمُعمَّرِ [46]

ونسب السيوطي إلى الأخفش إجازة تقديم الجواب كالكوفيين ماضياً كان، أو مضارعاً نحو: قمت إن قمت، وأقوم إن قمت[47].

وقد تقدم جواب الشرط على الأداة والفعل في ثلاثة وعشرين موضعاً، منها قول التهامي:

يَلُوح ضِيَاءُ الملْكِ فوقْ جباهها إذا خفقَت رايَاتُها وبنُودُها[48]

ففي البيت السابق تقدم الجواب (يلوح ضياء الملك فوق جباهها) على الأداة والشرط (إذا خفقت راياتُها وبنودها)، ويلاحظ أنّ التركيب الشرطي المعكوس قد احتفظ بدلالته الأصلية لأسلوب الشرط[49].

ومثله قوله أيضاً :

يزيِّنُ الدُولة الغرَّا مُوضِعُهُ إذَا تَزيَّنت الأمْلاكُ بالدُولِ[50]

فالجواب في البيت السابق (يزين الدولة الغَّرا موضعه) تقدم على الشرط (إذا تزينت الأملاك بالدول).

فلا داعي إذن لتقديم جواب محذوف مستخلص من الجملة، كما زعم البصريون الذين يمنعون تقدم الجواب على الشرط؛ لأن الشرط له صدر الكلام، وعليه يرى الباحث الأخذ بالمذهب الكوفي ما دام المعنى لا يختل بهذا التقديم، فإن ذلك يمنح الشاعر حرية التعبير فيتنَّوع التركيب الشرطي من التقديم إلي التأخير .

الخاتمة

الحمد لله الذي بعونه تتم الأعمال، وبتوفيقه وكرمه تتحقق الآمال، والصلاة والسلام على من كانت رسالته مسك الختام ، وبلاغته مثار إعجاب ومحل اهتمام .

فبعد الانتهاء من هذه الدراسة أستطيع أن أوجز النتائج التي توصلت إليها، وفيما يأتي بيانها:

1. أنّ التهامي أكثر من تقديم المبتدإ على الخبر، وكان التقديم واجباً في بعض المواضع، وجائزاً في بعضها الآخر، وجاء التقديم لإفادة التخصيص .

2. أنّ التهامي وافق جمهور البصريين في تقديمه لخبر (كان) وأخواتها على اسمها، وكانت (كان) أكثر الأفعال استخداماً في بابها، وهذا ما قاله النحاة بأنها أم الباب .

3. أنَّ التهامي قدَّم خبر كاد على اسمها وفقاً لما أجازه بعض النحاة ، وأنَّ الشاعر قدمه للمحافظة على الوزن والقافية .

4. أنَّ التهامي وافق جمهور البصريين في تقديمه خبر(إنّ)على اسمها لكونه جاراً ومجروراً ؛ لأن البصريين لا يجيزونه إلاّ إذا كان ظرفاً؛ لأن الظروف يتسع فيها مالا يتسع في غيرها .

5. أنَّ التهامي أكثر من تقديم المفعول به، وجاء عنده بنوعية التقديم الجائز، والتقديم الواجب، وكان الغرض من التقديم المحافظة على الوزن والقافية، أو العناية والاهتمام .

6. أنَّ التهامي وافق جمهور الكوفيين في تقديمه جواب الشرط على الأداة والفعل، وكان التقديم واضحاً من حيث المعنى إذ لم يختل التركيب الشرطي، وهذا يمنح الشاعر حرية التعبير وتنويع التركيب الشرطي من التقديم إلى التأخير.

وأخيراً فإنني أرى أنّ الشاعر قد التزم قواعد العربية في تراكيبه النحوية من خلال دراستي لظاهرة التقديم والتأخير في شعره، وكان يهدف إلى المعنى بعناية بالغة، ودقة فائقة ، فإذا ما تم له تصوُّر اختار له من اللفظ ما يناسبه ، ومن التراكيب ما يزدهي به حتى يظهره في كامل الدقة والبراعة متحرّياً الإيجاز في أسلوبه مبتعداً عن الألفاظ الغريبة والوحشية .

الهوامش

[1] يُنظر الشواهد النحوية في شعر لبيد بن ربيعة، ص5.

[2] يُنظر ديوان التهامي ، ص7–9.

[3] يُنظر الكتاب، ج1/ص34–80–81.

[4] يُنظر الخصائص، ج2/ص158.

[5] يُنظر المصدر السابق، الجزء والصفحة نفسها.

[6] يُنظر دلائل الإعجاز، ص106–107.

[7] يُنظر المصدر السابق الجزء والصفحة نفسها.

[8] يُنظر المثل السائر أدب الكتاب والشاعر لابن الأثير، 28– ص20.

[9] يُنظر دلائل الإعجاز ص 109 .

[10] شرح ابن عقيل، ج1 / ص213.

[11] يُنظر المصدر السابق، ج1 / ص217.

[12] يُنظر همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج2/ ص35–36.

[13] همع الهوامع ، ج2/ ص36،37.

[14] يُنظر المصدر السابق، في شرح ج2/ص37 .

[15] ديوان التهامي، ص92.

[16] المصدر السابق، ص249.

[17] ديوان التهامي، ص50.

[18] يُنظر همع الهوامع ، 22/ص87 ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج1/ص105.

[19] يُنظر المصدر السابق، ج2 / ص87.

[20] ديوان التهامي، ص65.

[21] المصدر السابق، ص203.

[22] المصدر نفسه، ص96.

[23] يُنظر شرح كافية ابن الحاجب، ج4 /ص203.

[24] يُنظر همع والهوامع ، ج2/ص142.

[25] المصدر السابق، الجزء الصفحة نفسها.

[26] ديوان التهامي، ص162.

(27) يُنظر شرح المفصل لابن يعيش، ج1 /ص256، شرح كافية ابن الحاجب ج1/ ص256.

(28) المقتضب م2، ج4 / ص394، انظر شرح المفصل لابن يعيش، ج1/ ص256.

(29) ألفية ابن مالك في النحو الصرف /ص 21 .

(30) يُنظر شرح ابن عقيل، ج1 / ص320.

(31) ديوان التهامي، ص275.

(32) ألفية ابن مالك في النحو والصرف، ص24.

(33) يُنظر شرح قطر الندى وبل الصدى، ص184.

(34) يُنظر، المصدر السابق، ص 185– 186.

(35) ديوان التهامي، ص216.

(36) المصدر السابق، ص249.

(37) المصدر نفسه، ص76.

(38) الكتاب، ج1 / ص34.

(39) ديوان التهامي، ص133.

(40) يُنظر جامع الدروس العربية، ج3، ص389، شرح الألفية لابن مالك للمرادي،ج1، ص301.

(41) ديوان التهامي، ص27.

(42) المصدر السابق، ص16.

(43) الجملة الشرطية عند نحاة العرب، ص303 ، 304.

(44) يُنظر شرح كافية ابن الحاجب، ج4، ص104، وهمع الهوامع، ج4 ، ص333.

(45) يُنظر المصدر السابق، ج4، ص104، والمقتضب، م1، ج2، ص370.

(46) يُنظر شرح التسهيل لابن مالك، ج3، ص404.

(47) يُنظر همع الهوامع، ج4، ص333.

(48) ديوان التهامي، ص135.

(49) يُنظر في النحو العربي نقد وتوجيه، ص289.

(50) ديوان التهامي، ص317.

فهرس المصادر والمراجع

أوّلاً: الكتب

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام، تحقيق د. هادي حسن حمودي، ط1، 1420هـ- 1999م، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان.

2. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة المعاني ، والبيان ، والبديع، د. عبد المتعال الصعيدي، ط1، 1430هـ- 2009م، مكتبة الآداب القاهرة.

3. التبيان في إعراب القرآن، العكبري، تحقيق/ سعد كريم الفقي، ط1، 1422هـ- 2001م، دار اليقين.

4. جواهر البلاغة في المعاني ، والبيان ، والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دققه وفهرسه/ حسن نجار محمد، ط2، 1426هـ-2005م، مكتبة الآداب- القاهرة.

5. جامع الدروس العربية، الشيخ مصطفى الغلاييني، تحقيق وتعليق/ مجدي فتحي السيد، دار التوفيقية، القاهرة.

6. الحذف والتقدير في النحو العربي، د. علي أبو المكارم، ط1، 2007م، دار غريب- القاهرة.

7. الخصائص، ابن جنّي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط1، 2001م، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.

8. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق/ محمد محمد شاكر، ط3، 1413هـ- 1992م، مطبعة المدني، المؤسّسة السعودية بمصر- دار المدني- جدَّة.

9. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، 1429هـ- 2008م، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت.

10. شرح التسهيل المساعد على تسهيل الفوائد، ابن مالك، تحقيق: د. محمد كامل بركات، 1400هـ- 1980م، دار الفكر- دمشق.

11. شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، 1421هـ-2000م، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.

12. شرح كافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تقديم، د. إميل بديع يعقوب، ط3، 1428هـ– 2007م، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
13. شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، تقديم د. إميل بديع يعقوب، ط1، 1422هـ– 2001م، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
14. الشواهد النحوية في شعر لبيد بن ربيعة، د. عواطف أحمد كمال، ط1، 1421هـ– 2001م، دار الفكر العربي.
15. الكتاب، سيبويه، تحقيق: وشرح عبد السلام محمد هارون، ط1، دار الجيل، بيروت– لبنان.
16. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري، ط1، 1419هـ– 1998م، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
17. معجم لسان العرب، ابن منظور، دار صادر– بيروت.
18. المقتضب، المبرِّد، تحقيق حسن محمد، مراجعة د.إميل بديع يعقوب، ط1، 1999م، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
19. النحو الوافي، عبَّاس حسن، ط3، دار المعارف– القاهرة.
20. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، شرح وتحقيق أ. عبد السلام محمد هارون، أ. د عبد العال سالم مكرم، 1421هـ– 2001م، عالم الكتب– القاهرة.

ثانياً: الرسائل العلمية

1. الجملة في شعر نازك الملائكة ، دراسة نحوية دلالية ، رسالة ماجستير أعدها الباحث: محمد عليوة علي.
2. شعر حسن كامل الصيرفي ، دراسة نحوية دلالية ، رسالة ماجستير أعدها الباحث: صالح عبد العظيم فتحي.

بحث بعنوان

الأثر النفسي لمنع بشار من الغزل في شعره

مقدم من قبل الباحثين:

الدكتور: علي محمد عيسي الشاظوف
عضو هيأة التدريس بكلية اللغة العربية – جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية
الدكتورة: رحاب محمد عيسي الشاظوف
عضو هيأة التدريس بكلية اللغة العربية – جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

ملخص البحث:

لقد كان لقرار الخليفة المهدي بمنع الشاعر بشار بن برد من الغزل أثر كبير في نفس الشاعر؛ وذلك لأن لشعر الغزل أهمية كبيرة عند بشار بن برد لما يقدمه له من تعويض نفسي عن كثير من نواحي النقص في حياته، كعاهة العمى وبشاعة المنظر، وتدني المستوى الاجتماعي، فقد حقق له شعر الغزل كثيراً من الشهرة في أوساط المتغزلين، وخاصة عند النساء، وكان الغزل وسيلته للتواصل مع المرأة؛ ولذلك كان التوقف عنه صعباً على نفسية بشار.

ويتناول هذا البحث أهمية الغزل عند بشار بن برد، كما يتتبع المواقف النفسية المختلفة، التي اتخذها بشار في شعره الغزلي بعد قرار المنع، كما يدرس البحث الأثر النفسي لقرار المنع على أنماط الصورة الفنية في غزله، ويختتم البحث بخاتمة تتناول أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

Research Summary:

It was the decision of the Calipha al –Mahdi to prevet the poet Bashar bin Bard of spinning a significant impact in itself; because the spinning poetry is of great importance in Bashar bin Bard to provide him with psychological compensation for many aspects of lack of life , such as blindness, the horror and the landscape, he has achieved by his spinning poetry a lot of the fame among the spuners, especially women, and was the spinning his means of communication with women; and therefore stopping was difficult for Bashars psyche.

This research deals with the importance of spinning in Bashar bin Barads poetry, as it follows the different psychological attitudes, that taken by Bashar in his poetry after the decision of prevention; as well as the research examines psychological impact of the decision on prevention of the patterns yarn, and conclude the research by concludes with the most important findings of the study.

مقدمة:

يُعد بشار بن برد أحد كبار شعراء العربية، الذين يشغل العامل النفسي حيزاً كبيراً في شعرهم، وخاصة في غرضي الغزل والهجاء، اللذين اشتهر بهما شعر بشار، وهذان الغرضان كانا مهمين لدى بشار؛ لأنهما يعالجان عقدة النقص لديه، ويجلبان له الشعبية، والاحترام، والمهابة التي يفتقدها في عالمه، ولكن بشار يفاجأ بانهيار عنصر مهم في شعره، وهو الغزل؛ حيث طلب الخليفة العباسي المهدي منه التوقف عن النسيب، والغزل والتشبيب بالنساء، وقد أثر قرار المنع هذا على نفسية بشار، وحاول التعامل معه بعدة طرق في شعره.

ونحاول في هذه البحث رصد الآثار النفسية في شعر بشار بعد منعه من الغزل

ويهدف بحثنا هذا إلى ما يأتي:

1 – بيان أهمية الغزل عند بشار بن برد وسر تعلقه به.

2 – رصد الآثار النفسية التي خلفها قرار الخليفة المهدي بمنع بشار من الغزل، وكذلك الأشعار الغزلية التي حاول من خلالها أن يتحايل على هذا القرار.

3 – دراسة المواقف النفسية المختلفة لبشار من خلال شعره بعد منعه من الغزل.

4 – بيان أثر هذا القرار على الصورة الفنية في شعره الغزلي.

الدراسات السابقة:

تناولت دراسات كثيرة شعرَ بشار بن برد، منها على سبيل المثال شخصية بشار لمحمد النويهي، دار الفكر، عمان ط2، 1971م وتاريخ الشعر العباسي يوسف خليف، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1981 م، وغيرها من الدراسات، ولكن لا توجد دراسة –على حد علمنا– تتبعت آثار قرار منع بشار من الغزل في شعره الغزلي، وهو ما سيبينه هذا البحث الذي اتخذ منهجاً تكاملياً شمل الاستقراء والتحليل، كما استأنس بالمذهب النفسي، إضافة للمنهج الفني الذي سيستخدم في المبحث الثالث من هذا البحث؛ وذلك بغية الوصول إلى أهم النتائج التي تنشدها هذه الدراسة.

المبحث الأول أهمية الغزل عند بشار بن برد:

للحديث عن أهمية الغزل عند بشار بن برد لابد من معرفة بعض المعلومات عن حياته ومراحلها المختلفة، حيث وقع جده يربوخ في سبي المهلب بن أبي صفرة، حينما كان والياً على خراسان (78هـ _ 82هـ)، فأهداه إلى امرأته خيرة القشيرية، ولما وصل يرجوخ إلى البصرة كان معه طفل صغير له اسمه بُرد، ولمّا بلغ برد مبلغ الرجال زوجته مولاته من أمة رومية كانت مملوكة لرجل من الأزد، فولد بشار رقيقاً سنة 96هـ ، ثمّ قُدِّم بشار وأمه في صداق امرأة من بني عقيل، فأعتقت هذه المرأة بشاراً، وأمه؛ لأنه أثر في نفسها كون الوليد الصغير أعمى، ويقال: أن نسبه ينتهي إلى أكاسرة الفرس، وهو من مخضرمي الدولتين، وأدرك بني أمية وبني العباس، وكان فاتكاً على أعراض الناس جسوراً على القول، ومن أهم أغراض الشعرية المديح والغزل والهجاء[1]، ولكننا سنقتصر في هذا المبحث على دراسة أهمية الغزل عنده، وأثره في نفسيته، ولعل أهم العناصر المؤثرة في قيمة الغزل عند بشار هي عقدة النقص، التي كان يعاني منها، وهي عقدة مركبة من عاملين رئيسين:

1 – العامل الصحي:

فبشار كان مصاباً بآفة العمى منذ نعومة أظفاره، إضافة إلى منظره القبيح، حيث كان "ضخماً عظيم الخلقة مجدور الوجه طويلاً جاحظ المقلتين يغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عمىً، ومنظراً"[2].

وهذا كله جعله يعاني من عقدة نقص تتمثل في الخجل من الذات، فالفرد "يعاني من نوع من العجز الصحي، أو الذهني، أو الاجتماعي، أو شعوره بعدم الكفاءة، أو بتأكيده بأنه ليس على المستوى اللازم، وأنه معرض للفشل"[3].

وشعور بشار بوجود عيب فيه يشعره بالضيق، والتوتر، ونقص في شخصيته مقارنة بالآخرين، ويدفعه ذلك لتعويض ذلك النقص بشتى الطرق، وكان الغزل أحد وسائل هذا التعويض، فأقبل على الغزل منذ طفولته المبكرة، وكان مميزاً في غزله، وإن أفحش في بعضه، فقد واظب عليه طالباً إعجاب النساء بشعره، متمتعاً بحرصهن على طلب المزيد منه، فهو يريد من ذلك أن يسد عقدة النقص المتمثلة في طلب القرب من النساء على الرغم من عاهته المتمثلة في فقدان بصره، وكذلك قبح منظره. فهو يريد أن يشعر بأنه مثل باقي البشر، قادر على جلب إعجاب النساء به، وتذوق الجمال وطلبه، وإن لم يره بعينيه؛ ولذلك فهو يصنع البديل لدور العينيين في الحب والإعجاب بالنساء، فيرى أن

الأذنين تعشق مثل العينيين، بل تسبقهما في الحب ومشاعر العشق، وبشار حين يعتمد حاسة السمع، ويسخرها في الاستماع إلى أصوات النساء، واختيار المرأة التي يهفو إليها قلبه من خلال صوتها يرتقي بالحب والغزل إلى درجة أكثر رهافة وحساسية، وترق المشاعر والأحاسيس عنده أكثر من المحبين والمتغزلين المبصرين ، يقول [4]:

يا قَومِ أَذني لِبَعضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ وَالأُذنُ تَعشَقُ قَبلَ العَينِ أَحيانا

2 – العامل الاجتماعي:

لقد كان بشار ينتسب إلى أسرة فقيرة مادياً، فضلاً إلى انتمائه لطائفة الموالي، وهي طائفة متدنية في مجتمع كان يسوده الفخر بالآباء والعصبية القبلية، وقد واجه نتيجة هذا النسب السخرية، والتهكم من الآخرين، يقول:[5]

سَطَوا عَلَينا بِأَن كُنّا مَوالِيَكُم وَعَيَّرونا بِآباءٍ وَأَجدادِ

وقد أثر هذا العامل الاجتماعي على عنصر الإباحية في غزله، فكأنه كان يريد الانتقام من هذا المجتمع المتعالي "فالانتقام نفسه من تعويضات الشعور بالدونية التي تجر الفرد إلى أن ينتقم من الآخرين"[6]؛ ولذلك لجأ إلى الإباحية في جزء من غزله.

إذاً فقد أفسح بشار المجال لنفسه لتمارس تمردها واستهتارها؛ إرضاءً لنزواته وتعويضاً لحرمانه من رؤية الجمال، والاستمتاع به عن طريق العين، وهذا الحرمان جعله أكثر اجتراءً وعدواناً، وطلباً للعوض النفسي والجسدي .

وقد زاد في هذا الأمر عنده حدة طبعه وأنانيته، وقد زادهما عمقاً عنده بالنسبة للمرأة رداءة شكله وقبح منظره، فهو قد أحس أنه قد فقد المرأة مرتين، الأولى حين حرم من التمتع بحسن مرآها، والثانية حين حرم من الثناء عليه، وإعجابها بمنظره الحسن وهذه الخسارة المزدوجة مع حدة طبعه جعلت منه ذلك الشخص العنيف، الذي يلجأ للإباحية في بعض الأحيان، وقد بدا بشار في غزله صادقاً مع نفسه صريحاً مع نزواته ملتذاً مع تخيلاته[7]،

وقد سرى شعره الغزلي في البصرة سريان النار في الهشيم، وقد عاتبه في ذلك الفقهاء، ولكنه لم يرتدع حتى نهاه الخليفة المهدي في النهاية، وكانت فيه غيرة، ومع ذلك لم يمتثل بشار كلياً لهذا الأمر؛ نظراً لتعلق نفسه بالغزل؛ فهو معوض كبير عن عقدة النقص عنده، فضلاً عما يوفره له من شهرة واسعة؛ ولذلك ظل يراوغ الخليفة، ويتحايل في قول الغزل من خلال المواقف النفسية المتعددة التي اتخذها لمجابهة قرار الخليفة، والتي سندرسها في المبحث الثاني من هذا البحث.

المبحث الثاني المواقف النفسية لبشار بعد منعه من الغزل:

لقد كان صعباً على بشار قرار الخليفة المهدي بمنعه من قول الشعر في الغزل والتشبيب بالنساء، وقد انعكس ذلك في شعره في مواقف نفسية عديدة، ظهرت لا شعورياً في شعر بشار لمجابهته مشاعر الألم النفسي، التي ترتبت على قرار المنع، وتمثلت هذه المواقف النفسية فيما يأتي:

1 – اللجوء إلى الذكرى:

لجأ بشار إلى تذكر أيام الوصال مع المحبوبة في الماضي؛ ليعزي نفسه عن ما يعانيه في حاضره من آلام القطع والمنع، فهو يهرب إلى الماضي؛ ليجد زماناً أكثر رحابة وإنسانية يسمح له بتجاوز أحزانه، وإن كان هذا التذكر ممزوجاً باللهفة، والتحسر على فوات أيام اللهو السابقة مع الخمر والنساء، يقول:[8]

لَهفي عَلى يَومي بِذي باسِمٍ وَمَجلِسٍ بَينَ خَليجٍ وَغاب
يا مَجلِساً أَكرِم بِهِ مَجلِساً حُفَّ بِرَيحانٍ وَعَيشٍ عُجاب
بِتُّ بِهِ أُسقى رُهاوِيَّةً لَعيبَ سِتٍّ خُلِقَت لِلّعاب
ثُمّ غَدَونا وَغَدا ذاهِباً وَكُلُّ عَيشٍ مُؤذِنٌ بِالذَهاب
لَهوَتُ حَتّى راعَني غادِياً صَوتُ أَميرِ المُؤمِنينَ المُجاب
لَبَّيكَ لَبَّيكَ هَجَرتُ الصِبا وَنامَ عُذّالي وَماتَ العِتاب

ومنه أيضاً قوله بعد منعه من الغزل:[9]

وَإِن أَكُ قَد صَحَوتُ فَرُبَّ يَومٍ يَهُزُّ الكَأسُ رَأسي وَالغِناءُ
أَروحُ عَلى المَعازِفِ أَربَخيّا وَتَسقيني بِريقَتِها النِساءُ[10]

ففي عالم الجدب والقطع، وفقدان التعبير عن المشاعر القلبية ازدحمت نفس بشار بذكريات الماضي الجميل، موزعة بين عالمي النساء والخمر في محاولة منه للتشبث بتجاربه الغزلية، والانسراح وراء تجارب القلب الماضية .

ومن ذلك أيضاً قوله متلهفاً على أيامه الماضية مع الغواني، ومتحسرًا على ذهابها:[11]

أَخي مَريُحَنّا هَل فُجِعتَ بِغادَةٍ كَعابٍ وَهَل ناهَزتَ مِثلَ نَصيبي[12]
لَيالِيَ أَسرابُ النِساءِ يَزِدنَني جَنىً بَينَ رَيحانٍ أَغَرَّ وَكوبِ
إِذا شِئتُ غَنَّتني فَتاةٌ بِمِزهَرٍ عَلى الراحِ أَو غَنَّيتُها بِقَضيبِ
فَلَما دَعاني الهاشِمِيُّ أَجَبتُهُ وَلا خَيرَ في المَملوكِ غَيرَ مُجيبِ

.....

فَيا لَكِ أَيّاماً سُلِبتُ نَعيمَها وَيا لَكَ دَهراً فاتَني بِلَغيبِ[13]

فبشار يقوم باستعادة الزمن ليتقوى به في الحاضر، ويؤسس وجوده المرتكز على الماضي فيجعله ممتداً؛ ليحقق فكرة الانتصار على الزمن الحاضر، إنه يستعيد سلسلة من المواقف والومضات المتتابعة بشكل خاطف؛ لإثراء حاضره، والانتصار على الواقع السيئ، ويحقق التفوق الروحي على الخوف، وجبرية المنع.[14]

2 – الاحتيال لذكر المحبوبة ووصف محاسنها:

كان بشار أحياناً يلجأ إلى الحيلة والخداع مع الخليفة المهدي، فهو بحاجة إلى الغزل، وذكر صفات النساء لسد حاجته النفسية، وتعطشه للغزل، ولكنه في الوقت نفسه يخشى من عقوبة الخليفة المهدي، فهو تارة يلجأ إلى حيلة جديدة يذكر فيها بعض الغزل دون أن يعاقبه الخليفة، حيث يخبرنا في قصائده عن غادة حسناء يسرف في وصفها، ووصف جمالها، وملامحها الجسدية، ثم يخبرنا في النهاية بأن الخليفة قد نهاه عن ذكر هذه الجميلة في غزله، وأنه قد انصاع لأمر الخليفة، وقاوم إغراء هذه الجارية الجميلة فلم يتغزل بها، يقول:[15]

وَجارِيَةٍ دَلُّها رائِعٌ تَعِفُّ فَإِن سامَحَت تَمزَحُ
كَأَنَّ على نَحرِها فَأرَةً مِنَ المِسكِ في جَيبِها تُذبَحُ[16]
كَأَنَّ القُرونَ عَلى مَتنها أَساوِدُ شَتَّ بِها أَبطَحُ[17]
لَها مَنطِقٌ فاخِرٌ فاتِنٌ كَحَلي العَرائِسِ يُستَملَحُ

.....

نَهاني الخَليفَةُ عَن ذكرِها وَكُنتُ بِما سَرَّهُ أَكدَحُ
فَأَعرَضتُ عَن حاجَتي عِندَها وَلَلمَوتُ مِن تَركِها أَروَحُ

وتارة أخرى يخبرنا في إحدى قصائده أن هناك جارية جميلة، قد لمعت أمامه ببريق فتنتها وجمالها؛ لتغريه بممارسة لعب ولهو الشباب في الحب والغزل، وهو أمر قد تركه، وتخطى مرحلته، وفي منتصف القصيدة يخبرنا بدعوة صاحبته الصريحة له للوصال والغزل، ولكنه أبى امتثالاً لأمر الخليفة المهدي، وذلك في قوله:[18]

يا مَنظَراً حَسَناً رَأَيتُه مِن وَجهِ جارِيَةٍ فَدَيتُه
لَمَعَت إِلَيَّ تَسومُني لَعِبَ الشَبابِ وَقَد طَوَيتُه

.....

وَاللَـهِ رَبِّ مُـحَـــمَّـــدٍ ما إِن غَدَرتُ وَلا نَوَيْتُه
أَمسَكتُ عَنــكِ وَرُبَّمـا عَرَضَ البَلاءُ وَما بَغَيْتُه
إِنَّ الخَلـيفَةَ قَد بَغـى وَإِذا أَبــى شَيـئاً أَبَيْـــتُه
وَمُخَضَّبٍ رَخصِ البَنا نِ بَكى عَلَيَّ وَمـــا بَكَيْتُه
وَدَعانِيَ الرَشَأُ الغَريــ رُ إِلى اللِعابِ فَمـا أَتَيتُه
وَلَقَد أَخَذتُ مِنَ الصَفا ما في الضَميرِ وَقَد لَوَيتُه
وَيَشوقُني بَيتُ الحَبيـ بِ إِذا غَدَوتُ وَأَينَ بَيـتُه
قـامَ الخَليـفَةُ دونَــهُ فَصَبَرتُ عَنهُ وَما قَلَيتُه
وَنَهاني المَلِكُ الهُـما مُ عَنِ النِساءِ وَما عَصَيتُه
لا بَل وَفَيتُ وَلَم أُضِع عَهــداً وَلا وَأيــاً وَأَيتــُه[19]

فهو يحرص على ذكر تعرضه للإغراء بعد توبته، ومقاومة هذا الإغراء احتراماً لقرار الخليفة، ولكنه من خلال ذلك يبث لواعج شوقه، وحبه للنساء، وصبره على فراقهن إضافة إلى وصفه لهن بالتفصيل، ويبدو أن الخليفة المهدي قد تفطن لخدعته هذه، حيث دخل عليه بشار فأنشده هذه القصيدة، ثم مدحه بقصيدة أخرى ليس فيها تشبيب، فحرمه ولم يعطه شيئاً[20]، كما نجده في قصيدة فخر يخبرنا في مقدمتها بتخليه عن حبيبته صفراء، ثم تخليها هي عنه أيضاً، وقد أثر ذلك في نفسه، فعجز عن التعبير عن هذه التجربة النفسية؛ نظراً لمنعه، فلولا نهي الخليفة له عن الغزل لما توقف عن قول الشعر فيها، والتعبير عن تجربته الشعورية الغرامية يقول:[21]

تَخَلَّيتُ مِن صَفراءَ لا بَل تَخَلَّتِ وَكُنّا حَليفَي خُلَّةٍ فَاِضمَحَلَّتِ

.....

رَأَتني تَرَفَّعتُ الشَبابَ فَأَعرَضَت بِشِقٍّ فَما أَدري طَغَت أَم أَدَلَّتِ
لَوَت حاجَتي عِندَ اللِقاءِ وَأَنكَرَت مَواعيدَ قَد صامَت بِهِنَّ وَصَلَّتِ
وَلَـولا أَميرُ المُؤمِنـينَ سَقَيتـها أَواماً يُناجينا لَـها حَـيـثُ حَلَّـتِ[22].

ومن طرقه في الاحتيال لذكر المحبوبة هو استخدام العاذلة التي تتجسد عنده في الحبيبة السابقة التي فوجئت بانقطاع بشار عن مواصلتها والتغزل بها، فتعاتبه في ذلك فيرد عليها بقوله: إن الخليفة المهدي قد نهاه عن الغزل والتشبيب، وعليها بعد هذا القرار الذي لا مناص من إطاعته أن تيأس منه؛ لأنه لا يستطيع الغدر بعهد قطعه للخليفة يقول:[23]

وَقالَـت سُلَيمـى فـيكَ عَنّا تَثـاقُـلٌ مَـحَـلُّكَ نــاءٍ وَالزِيـارَةُ عَـن غَــفـرِ[24]
أَخي في الهَوى مالي أَراكَ هَجَرتَنا وَقد كُنتَ تَقفونا عَلى العُسرِ وَاليُسرِ[25]

.....

تَعَبَّي سُلَيمى بِالرِضى أَو تَبَدَّلي مِنَ الناسِ قَدري إِن أَصَبتِ فَتىً قَدري
نَـهانـي أَميرُ المُؤمِنينَ فَـبَرَّكَـت رِكابُ الصـبى حَتّى وَعَيـتُ إِلـى كَسـرِ

.....

وَغَيري ثَقالِ الرِدفِ هَبَّت تَلومُني وَلَـو شَـهِدَت قَبري لَصَلَّت عَلى قَبري
تَرَكـتُ لِمَهدِيٍّ الصَـلاةِ رُضابَـها وَراعَيتُ عَـهـداً بَيـنَنا لَـيسَ بِالـخَـترِ

.....

وَلَـولا أَمـيرُ المُؤمِنـينَ مُحـَمَّـدٌ لـقَبَّلـتُ فاهـا أَو جَـعَلتُ بِـها فِـطري

وقد تكون العاذلة رمزاً، وأداة فنية لصوت (الأنا) الأخرى المنشقة عن الأنا الأصلية، وهي ذات الشاعر يهدف من خلالها الشاعر إلى نقل الصراع إلى الخارج، فالإنسان "لا يخرج من ذاته إلاّ لكي ....يعود إليها، وهو لا يحقق أفعاله في العالم الخارجي إلاّ لكي يزيد من خصب حياته الباطنة"[26].

ويرى علماء النفس أن الإنسان يستطيع أن يقهر ما يخيفه، ويثبط همته، إذا طرح أسباب هذه المخاوف على أنها موضوعات خارج نطاق نفسه، ثم يبدأ في تأملها وتقويمها ويعطيها حجمها الطبيعي، وبالنظرة الموضوعية إلى ذلك الشيء عن طريق إخراجه إلى النور نستطيع أن نقهره .[27]

3– اللجوء إلى الخمر:

ففي مواجهة الواقع المجدب، وآلام زمن الانقطاع عن الغواني، والتغزل بهن، يلجأ بشار إلى الخمر للهروب من هذا الواقع المرير، فالخمر تنقله من هذا العالم إلى عالم آخر يشعر فيه بالقوة واللذة، وينسى فيه مشاعر الألم والضعف والخوف، يقول: [28]

وَاللَـهِ لَـولا رِضـى الخَلـيفَةِ مـا أَعطَيتُ ضَيماً عَلَيَّ في شَجَنِ
وَرُبَّما خيـرَ لِابـنِ آدَمَ فـي الـ كـرُهِ وَشَـقَّ الهَوى عَلى البَدَنِ
فَاِشرَب عَلى أُبنَـةِ الزَمانِ فَـمـا تَلقى زَمانـاً صَفا مِـنَ الأُبَـنِ[29]
اللَـهُ يُـعطـيكَ مِـن فَواضِلِـهِ وَالمَرءُ يُغضي عَيناً عَلى الكُمَنِ[30]
قَد عِشتُ بَينَ الريحانِ وَالراحِ وَالـ مـزهَـرِ فـي ظِـلِّ مَجلِسٍ حَسَنِ
وَقَـد مَلأتُ البِـلادَ مـا بَـينَ يَـعـ بـورَ إِلـى القَـيـرَوانِ فَـالـيَمَنِ

شِعراً تُصَـلّي لَــهُ الـعَواتـقُ وَالـ ثيــبُ صَــلاةَ الـغُـواةِ لِلـوَثَـنِ[31]
ثُمَّ نَهاني المَهدِيُّ فَانصَـرَفَــت نَفســي صَنيعَ المـوفَّقِ اللَـقِنِ
فَالحَــمدُ لِلّـهِ لا شَــريكَ لَــهُ لَيــسَ بِبــاقٍ شِـيءٌ عَلى الزَمَنِ

فبشار في هذه الأبيات يمزج بين المعاني الإسلامية الدينية، وبين التهتك والدعوة لشرب الخمر، وهو يخبرنا منذ البيت الأول من خلال استعمال أسلوب القسم مدى صعوبة توقفه عن الغزل، ومعاناته الصعبة في ذلك؛ وأنه لولا الخليفة وطلب رضاه والخوف من عقابه لما تحمل ذلك، ولا رضي بهذا الحزن لنفسه، ثم يحاول تعزية نفسه في البيت الثاني من خلال محاكاة معنى الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيٌر لكم﴾ سورة البقرة، الآية216، فقد يكون الانقطاع عن التصابي، وقول الغزل خير له في دينه، ولكنه يفاجئنا في البيت الثالث بدعوته الصريحة لشرب الخمر؛ لأنها –حسب رأيه– هي الطريقة الوحيدة للهروب من مصاعب الزمان وأحداثه، ثم يلجأ إلى الذكرى مرة أخرى، فيتذكر أيامه الماضية، ومجالس الخمر العابقة بالرياحين، وقصائده الغزلية التي تتبعها وتبحث عنها الفتيات الصغار والنساء البالغات، وكل الغزلى والمتغزلين، الذين يقدسون شعره كما يقدس المشركون الصنم والوثن، وفي ختام أبياته نجده يهدأ نفسياً؛ حيث يخبرنا بإطاعته لأمر الخليفة المهدي، ويلجأ إلى الحكمة كونها عاملاً معززاً ثالثاً؛ ليعزي نفسه ويواسيها في مصابها الجلل ، وذلك حين يرى بأنه لا شيء دائم في هذا الزمان، فالكل إلى زوال، وليس بباقٍ ولا خالدٍ إلاّ الله سبحانه وتعالى .

ومن ذلك أيضاً قوله:[32]

يا اِبـنَ موسـى مـاذا يَقولُ الإِمـــامُ فـي فَتاةٍ فـي القَلبِ مِنـها أُوامُ
بِـــتُّ مِــن حُـبِّـها أُوَقَّـــرُ بِـالكَـــأ سِ وَيَهفو عَلى فُؤادي الهُيامُ[33]

.....

لَـــم يَكُـــن بَينَــها وَبَـيـنِـــيَ إِلاّ كُتُـبُ العاشــقِينَ وَالأَحــلامُ
يا اِبنَ موسى اِسقِني وَدَع عَنكَ سَلمى إِنَّ سَلمـى حِمـىً وَفـيَّ اِحتِشامُ

ففي هذه الأبيات يلجأ بشار إلى طريقة أسلوبية جديدة في صراعه مع معاناة الوقف إنه هنا يلجأ إلى صديق يبثه لواعجه، ويشكو إليه ما يعانيه من أمر الخليفة، وكأنه يريد منه أن يحمل معه جزءًا من العبء النفسي لهذا الانقطاع، إنه يحاور صديقه، ويسأله في قول الإمام في هذه الفتاة التي لجأ إلى الخمر ليهدئ نفسه وينسى حبها، وكأنه يرى أن ذلك هو الحل الوحيد، فيختم محاورته بطلبه من صديقه أن يسقيه خمرًا؛ ليعزز هذا الهروب

من عالم الواقع، هذا العالم الذي عجز فيه عن تحقيق رغباته، وحاجته النفسية والقلبية، ولذلك فلا معنى للوعي فيه، والغياب عنه أفضل من الحضور فيه؛ ولذلك يستبدله بعالم آخر يوهمه بأنه قادر على الفعل.

4– الحرص على التذكير بوفائه:

ففي مواجهة الخوف، والقلق النفسي من عقاب الخليفة المهدي ما انفك بشار من خلال قصائده التأكيد على طاعته لأمره بالتوقف عن التشبيب بالنساء والمجون، فهو خائف من أن يسطو به ويعاقبه، ولذلك فهو حريص على ثقة الخليفة به، ويعمل دائمًا على طمأنته بأنه وفي لعهده، الذي قطعه له، فلا يجب عليه أن يخشى غدره، وقد تكرر ذلك كثيرًا في شعره بعدة صيغ، فقد يستخدم النداء مباشرة، كما في قوله:[34]

يا مالِكَ الناسِ في مَسيرِهِمُ وَفي المُقامِ المُطيرِ مِن رَهَبِه [35]
لا تَخشَ غَدري وَلا مُخالَفَتي كُلُّ اِمـرِئٍ راجِعٌ إِلى حَسَبِه

أو يتحدث عن الخليفة بصيغة الغائب، كما في قوله:[36]

إِذا أَنا لَم أُعطِ الخَليفَةَ طائِعاً يَميني فَلا قامَت لِكَأسٍ وَشَلَّتِ

أو يستخدم القسم لتأكيد وفائه بالعهد، كقوله:[37]

وَاللَـهِ رَبِّ مُـحَمّـَدٍ ما إِن غَدَرتُ وَلا نَوَيتُه
إِنَّ الخَليفَةَ قَد بَغى وَإِذا أَبـى شَيئـاً أَبَيتُـه

وقد يستخدم أسلوب الحوار، والمحاورة في التأكيد على هذا الوفاء، فيخبرنا بأن صديقه قد طلب منه أن ينشده شيئًا في الغزل، فاعتذر منه؛ لأن الخليفة المهدي قد نهاه عن ذلك، وذلك حين يقول:[38]

وَقائِـلٍ هـاتِ شَوّقنـا فَقُلتُ لَـهُ أَنائِمٌ أَنتَ يـا عَـمرَو بنَ سَمّانِ
أَما سَمِعتَ بِما قَد شاعَ في مُضَرٍ وَفي الحَليفَينِ مِن نَجدٍ وَقَحطانِ
قـالَ الخَليـفَةُ لا تَنسـِب بِجارِيَـةٍ إِيّاكَ إِيّاكَ أَن تَشـقى بِعِصـيان

وفي هذه الأبيات نلاحظ تهويل بشار لأمر انقطاعه عن الغزل، وهذا يبين مدى هول الانقطاع النفسي عن الغزل في وجدانه، فهو عنده أمر عظيم شاع في البلاد كلها، كما نلاحظ في تكرار ذكر بشار استجابته لأمر الخليفة – بالرغم من قسوة هذا الأمر عليه – نوعاً من المن النفسي، الذي يحاول بشار أن يدل به على الخليفة رجاءً منه أن يقدر الخليفة له هذا الموقف، ويحسبه له، وخاصة في العطايا والمنح.

المبحث الثالث أثر قرار المنع في الصورة الشعرية:

استخدام الصور الفنية المختلفة في الشعر هو وسيلة لترجمة المشاعر والأحاسيس، التي يريد الشاعر التعبير عنها؛ فالألم العميق الذي يحس به الفنان، أو الشاعر يثير الإحساس بالحزن حتى يشمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القوة أسمى الملكات الإنسانية، وهي تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيف، ومنها الهادئ الساكن

والشعر وليد ملكة الخيال، وعاطفة الشاعر، وإرادته متغلغلتان في العمل الفني ومسيطرتان عليه، وهناك مواد تسهم في عملية صهر وامتزاج ذات الشاعر وروحه بحيث استطاع أن يغمرها بإحساس واحد نابع من موقفه، ورؤيته للحياة، وهو يجمع بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة، واستطاعت كل جزئية أن تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر، ومن ثم تتضافر جميع الأبيات على خلق جوٍ خاص، وتستطيع بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر، وموقفه النفسي،[39] فالشاعر هو الكاشف الذي يرود آفاق النفس ويغوص في داخله لينتشل عواطف مصورة؛ لأن قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم الجمالية ما يمكنها من التعبير عن التجربة الشعرية ووقائعها، والإيحاء بظلالها، فالتصوير الفني هو الحياة التي تسري في عروق الشعر.[40]

ولقد كان في أمر الخليفة لبشار بالتوقف عن النسيب وقول الغزل آثارًا نفسية انعكست في الصورة الشعرية لدى بشار يكمن تلمسها في أنماط الصورة الثلاثة، وهي التشبيه والاستعارة والكناية .

1 – التشبيه:

للتشبيه دور فعال في العمل الفني؛ لأنه يصدر في جانب منه من منطلق نفسي شعوري، وإلاّ تحول إلى عملية منطقية تأخذ الشعر بعيدًا عن وظيفته، فالتشبيه لا يُراد لذاته؛ وإنما يُراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة، وإذا ما نظرنا في تشبيهات بشار بن برد في شعره الغزلي بعد قرار المنع نجده من الناحية الموضوعية انقسم إلى المحاور الآتية:

أ – تشبيه منزلة النساء عنده:

وأول ما يظهر لنا الأثر النفسي لقرار المنع في التشبيه عند بشار في بيان منزلة النساء والغواني لديه، فيشبه امتزاج النساء والتصاقهن بروحه وقلبه بانطباق السماء على الأرض، يقول:[41]

وَأَطبَقَ حُبُّهُنَّ عَلى فُؤادي كَما انطَبَقَت عَلى الأَرضِ السَماءُ

أراد بشار في هذا البيت أن يعبر عن المشاعر التي يخزنها في قلبه للنساء، فلم يجد غير هذه التراكيب النابعة من وجدانه؛ لتحمل دلالات عميقة بما يفيض به هذا القلب من مشاعر وأحاسيس متداخلة .

لقد خرجت صورة بشار التشبيهية من مصدر داخلي عميق في نفسه؛ لتدل من جانب آخر على حاجته للنساء، وقيمة النساء لديه، كما تدل الصورة التشبيهية على علاقة تكاملية بينه وبين النساء هي العلاقة التكاملية نفسها بين الأرض والسماء، فلا وجود لأحدهما دون الآخر .

وفي قصيدة أخرى يصف حبيبته التي منعه الخليفة المهدي من ذكرها، ويشبه أثر جمالها الباهر عليه، وكيف يجمع منعه من التواصل مع هذا الجمال الهمّ على نفسه كما يجمع الإنفحة اللبن، فيصير جبنًا، فيقول:[42]

مِنَ البيضِ تَجمَعُ هَمَّ الفَتى كَما يَجمَعُ اللَبَنَ الإِنفَحُ

لقد استطاع الشاعر أن يحقق شعرية الصورة من خلال عقد التراسل بين المفهوم المجرد وهو الهم، ومدلولات حسية هي اللبن والإنفحة، وأصبحت الصورة إشارة في معجم الشاعر تأخذ دلالاتها من السياق المشحون بعاطفة الشاعر، ومشاعره .

ب – تشبيه مشاعر الفقد:

حيث يشبه فقدانه للتواصل مع الغواني والتغزل بهن، بعد هجره لهن امتثالاً لأمر الخليفة بمن فقد ماء العين وماء الحياة، يقول:[43]

هَجَرتُ الآنِساتِ وَهُنَّ عِندي كَماءِ العَينِ فَقدُهُما سَواءُ

فحياته من دون الغواني صارت أكثر قتامة وسوداوية، ويساويها بمحنة فقدان البصر التي يعاني منها، بل إن حياته أصبحت معاناة لصورة من العمى المركب الذي يتكون من آفة العمى التي يعاني منها أصلاً، وفقدان التواصل مع النساء الذي أعماه مرة ثانية .

ويقول أيضاً عن صاحبته صفراء التي خاصمته، فلم يذكرها في شعره، ولم يتغزل بها خوفاً من الخليفة المهدي:[44]

لَوَت حاجَتي عِندَ اللِقاءِ وَأَنكَرَت مَواعيدَ قَد صامَت بِهِنَّ وَصَلَّتِ
وَلَـولا أَمـيرُ المُؤمِنينَ سَقَيتُـها أَواماً يُناجينا لَـها حَيـثُ حَلَّتِ

.....

فَبيني كَما بانَ الشَبابُ إِذا مَضى وَكانَـت يَـدٌ مِـنهُ عَلَيَّ فَـوَلَّتِ

في البيت الأخير يشبه فقده لمحبوبته بفقده لشبابه، فالاثنان: محبوبته والشباب كان لهما فضل عليه في السابق، ففضل المحبوبة كان في الوصال والمحبة، وفضل الشباب كان في تقديمه الصحة، والقوة، والعافية، والاقتدار، وهي أسلحة مهمة في وصال الغواني ولكنَّ الاثنين تخليا عنه حالياً، وتركاه وحيداً غريباً في زمن الانقطاع، والجفاف.

ويقول في قصيدة أخرى:[45]

أَفنَيتُ عُمري وَتَقَضّى الشَباب بَـينَ الحُمـيّا وَالجَواري الأَواب
فَالآنَ شَفَّعتُ إِمـامَ الـهـُدى وَرُبَّـما طِبـتُ لِـحُبٍّ وَطـاب
صَحَـوتُ إِلّا أَنَّ ذِكـرَ الـهَوى يَدعو إِلى الشَوقِ فَأَنسى مَآب
لِلّـهِ دَرّي لا أَرى عـاشِـقـاً إِلّا جَـرى دَمعي وَطـالَ اِنتحاب
كَأَنَّ قَلـبـي بِبَـقايـا الـهَـوى مُعَـلَّقٌ بَـينَ خَـوافي عُـقـاب

لقد قضى بشار أغلب عمره، وحتى ذهاب شبابه، وهو بين حياة الخمر اللاهية ووصال الغواني والجواري، والتشبيب بهن، فلما نهاه الخليفة المهدي امتثل لأوامره إلاّ أنه يعاني مشاعر الفقد، فحب الغواني وهواهن ما زال في قلبه، فهو ما زال يشتاق إليهن، وقد يتفاقم هذا الشوق ويتضخم حتى ينسى توبته أحياناً؛ لأنه يعيش في عالم من الدموع والنحيب، ويتعجب من نفسه، وبكائه المتكرر، كلما رأى عاشقاً فيذكره بماضيه الذاهب ، ثم يصور هذه الحالة في البيت الأخير بتشبيه عاطفي عنيف رائع، حيث يصور قلبه الذي مازال يدق عنيفاً بحب الغواني، وكأنه معلق بين أقدام عقاب؛ وهذا كناية عن كثرة الخفقان، ونلمح في البيت الأخير حركة الشاعر النفسية العنيفة والسريعة في الوقت نفسه، إنها صورة صراعية لما يعانيه مع بقايا الهوى، والغرام، فالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر دفعته إلى تفصيل مدى معاناته في هيامه بالنساء، وهو ما ظهر في صورته السابقة .

ج – تشبيه المحبوبة الداعية للتصابي:

في هذا المحور يشبه بشار حبيبته التي تدعوه إلى التصابي، فيرفض دعوتها انصياعاً لأمر الخليفة، فيقول:[46]

وَغـادَةٍ كَالحُـبابِ مُشـرِقَةٍ رَودٍ عَلَيها السُمـوطُ وَالقُضُبُ[47]
كَـأَنَّ يـاقـوتَـها وَعُصـفُرَها فـي الشَمسِ إِذ لَهَّبَتهُما لَهَبُ[48]
قالَـت تَرَكتَ الصِبا فَقُلتُ لَها لا بَـل تَجالَلتُ وَالصِـبا لَـعِبُ
وَقَد نَهاني الإِمامُ فَاِنصَرَفَت نَفسـي لَـهُ وَالإِمـامُ يُرتَقَـبُ

فمن خلال هذه الأبيات يخبرنا بشار بأنه يواجه محنة عظيمة، ففي سبيل طاعة الخليفة ترك محبوبته الرائعة، التي راودته عن نفسه طالبة منه معاودة التصابي، والعودة إلى عهده السابق معها في محاولة منها لفتنته؛ ولذلك شبهها في البيت الأول بالحية، ومن المعروف في التراث تجسيد الشيطان في صورة الحية، وهي متزينة بالقلائد والجواهر والياقوت الأحمر، والثياب الصفراء، التي يشبه انعكاس ضوء الشمس عليها باللهب، فهو يستخدم اللون وسيلة إيحائية دلالية على جمال محبوبته وفتنتها، وهذه الثنائية الرائعة في التشبيه توحي بثنائية الشيطان الذي تؤدي طاعته للدخول في النار، والنار عنده هنا هي عقوبة الخليفة المهدي .

د – التشبيه العكسي ((البوح على لسان المحبوبة)):

في هذا النوع من التشبيه الحبيبة هي التي تصور حال بشار المنقطع عن مواصلتها، ومثال ذلك قوله:[49]

وَقالَت سلَيمى فيكَ عَنّا تَثاقُلٌ مَحَلُّكَ ناءٍ وَالزِيارَةُ عَن غَفرِ

أَخي في الهَوى مالي أَراكَ هَجَرتَنا وَقَد كُنتَ تَقفونا عَلى العُسرِ وَاليُسرِ

.....

رَأَيتُكَ قَد شَمَّرتَ تَشميرَ باسِلٍ وَقَد كُنتَ ذَيّالَ السَرابيلِ وَالأُزرِ

إن سليمى صاحبة بشار تلاحظ التغير الذي حدث في سلوك بشار بعد قرار المنع؛ ولذلك فهي تسأله في قلق عن سبب هجرانه لها، وتثاقله عند زيارتها، كما راعها جديته وتشميره لثيابه بعد أن كانت ثيابه من قبل طويلة مرسلة وإزاره مسبل، وفي هذا كناية عن حياته السابقة الهانئة واللاهية مع الغواني، وتشبه تشمير بشار لثيابه بتشمير الشجاع الذي يستعد لأمر عظيم، وفي هذا كناية عن عظم الهجران والانقطاع في قلب بشار.

2 – الاستعارة:

الاستعارة هي أسلوب تصويري اتخذه الشعراء وسيلةً لتصوير عواطفهم وأحاسيسهم، وقد توارثها الشعراء منذ القدم، وطوروا في أسلوبها، وقد عرفها أبو هلال العسكري بأنها "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيرها لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، أو فضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو لتحسين المعرض الذي يبرز فيه"[50].

والتصوير الاستعاري يلغي الحواجز بين المخلوقات الحية المتحركة، وبين الجماد الذي لا حياة فيه، وفيها يجوز نقل صفات الإنسان وأفعاله إلى الحيوان والجماد، والمعاني المجردة .

ونبوغ الصورة الاستعارية يتجلى في كونها ناقلة للعاطفة والحب والقلق والحزن والفرح، فالاستعارة تستخدم استخداماً انفعالياً وجدانياً، فلغتها لغة الانفعال والوجدان وليست لغة الأفكار الخالصة .

والتشخيص والتجسيد هما دعامتا الاستعارة؛ ولذلك سنتخذهما مدخلاً لدراسة الصورة الاستعارية الواردة في موضوع البحث .

أ – الاستعارة التشخيصية:

وتعرف بأنها "إضفاء الشاعر صفات الكائن، وبخاصة الصفات الإنسانية على الأفكار المجردة وظواهر الواقع الخارجي، فيبث فيها الحياة ويجعلها تحس كما يحس الإنسان"[51]؛ ولأن الشاعر يُلبس الأشياء والأحياء خارج ذاته نسيج أحاسيسه، فإن هذه الأشياء والكائنات الحية من حوله تشكل معادلاً موضوعياً لما تجيش به نفسه، فالزهرة الحزينة الباكية من خلال رؤية شاعر حزين هي ذاتها الأميرة التي ترتدي تاجاً مرصعاً باللؤلؤ في نظر شاعر مبتهج، وبذلك تكون الزهرة معادلاً موضوعياً خارج ذات الشاعر، وهو محايد تماماً غير أن الشاعر هو الذي يرى فيه ما يصلح في داخله فيسقطه عليه، ومن هنا تنبع خصوصية الفنان، وتتشكل نبرات صوته الخاص .

وإذا نظرنا في تشخيص بشار لمشاعره بعد قرار منعه من الغزل نجده تسيطر عليه لوحة الموت، وكأن بشار يستشعر نهايته بنهاية غزله وتصابيه؛ لأن الموت يصدم غريزة البقاء الراسخة في الفطرة، كما أن الموت موقف يعارض الإحساس بالجمال، ويقتل الحب، وينهي كل علاقة حميمة في الحياة .

وربما كان بشار في زمن الشيخوخة قلقاً من الموت، فهو حاضر في وجدانه في هذه المرحلة؛ ولذلك تتكرر صوره في زمن الجدب والمنع ذلك "الموت العبوس الذي يسترق الخطى كاللص، ومع ذلك يأتي إليك سيداً"[52]، وبشار كثيراً ما تتردد فكرة الموت عنده فيعبر عن منعه من الغزل بموت الهوى، يقول:[53]

نَهاني أَميرُ المُؤمِنينَ فَبَرَّكَت ... رِكابُ الصِبى حَتّى وَعَيتُ إِلى كَسرِ
فَهَذا أَواني قَد شَرَعتُ مَعَ التُقى ... وَماتَت هُمومي الطارِقاتُ فَما تَسري
دَفَنتُ الهَوى حَيّاً فَلَستُ بِزائِرٍ ... سُلَيمى وَلا صَفراءَ ما قَرقَرَ القُمري

وَمِل الآنَ لا أَصبو تَناهَت لَجاجَتي وَماتَ الهَوى وَانشَقَّ عَن هامَتي سُكري

ففي البيت الأول يشخص إقلاعه عن التصابي بعد المنع بناقة ركوب قام بتبريكها وإراحتها بعد التعب والسفر الطويل، وفي الأبيات الثلاثة التالية تتوالى صور تشخيصية للموت، ففي البيت الثاني يشخص همومه الطارقات، فيجعلها كائناً يموت عن السُرى، وكذلك الحال في البيت الرابع، حيث يموت الهوى بعد منعه من الغزل، وفي البيت الثالث يصور توقفه عن الهوى والغزل عن طريق تشخيص الهوى إنساناً يقوم بدفنه، ولكن هذا الإنسان ما زال حياً، وهو بهذا التشخيص يخبرنا بأن توقفه عن التصابي والهوى والغزل كان رغماً عنه، فحب الحياة واللهو ما زال يجري في عروقه .

لقد كان بشار يعاني من مرارة الشعور بالانقطاع عن الحياة، وما فيها من مباهج، حيث كان يرى في توقفه عن الغزل بمثابة وقف للحياة بالنسبة له، ولذلك كثرت استعاراته التشخيصية للموت في تعبيره على إجباره على التوقف، فالتوقف عن الغزل عنده هو توقف عن ممارسة الحياة، فزوال التواصل مع المرأة يبعث في نفسه الشعور بالفراغ، والخواء، والجدب، والموت.

ب – الاستعارة التجسيدية:

ويقصد بها إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف والمعاني في صورة محسوسة مجسدة[54].

وأول صورة للتجسيد نجدها في قصيدة يخاطب فيها بشار الخليفة المهدي، حيث يجدد فيها عهده له بالتزامه بقرار المنع، التي يقول في بدايتها:[55]

يا مالِكَ الناسِ في مَسيرِهِمُ وَفي المُقامِ المُطيرِ مِن رَهَبِه
لا تَخشَ غَدري وَلا مُخالَفَتي كُلُّ اِمرِئٍ راجِعٌ إِلى حَسَبِه

ثم يصف نفسه، ويفخر بأنه قد بلغ القمة في عالم الشعر والنسيب، ويصور قرار الخليفة المهدي بمنعه من الغزل، وهو على قمة الشهرة طعنة نجلاء عميقة وجهت إليه، يقول:[56]

حَتّى إِذا دَرَّتِ الدَرورُ لَهُ وَرَغَّثَتهُ الرُواةُ في نَسَبِه
قَضى الإِمامُ المَهدِيُّ طَعنَتَهُ عَن رَأسِ أُخرى كانَت عَلى أَرَبِه

ففي البيتين صورتان اعتمد الشاعر فيهما على عنصر التجسيد، وأضفى عليهما حلة جديدة من خياله الإبداعي، حيث جعل شعره في النسيب، والغزل لبناً يرضعه الرواة من طيبه وحلاوته، كما جسد في البيت الثاني أمر الخليفة المهدي بمنعه من الغزل بالطعنة

التي تلقاها في عز مجده، فهذه الصورة التجسيدية توضح معاناة الشاعر الخاصة ونستشعر فيها ألمه الكبير المستمر، كما تبدو الحركة عنصراً مهماً في هذه الصورة ، حيث يصور لنا بشار أن هذه الطعنة كانت على رأس طعنات أخرى، وهذا يوضح أن الخليفة المهدي نهاه مرة بعد مرة عن التشبيب بالنساء، ولقد أجاد بشار في تصوير تجربته الشعرية، حيث أقام من خلال التجسيد عملية خلق تتناسب مع طبيعة تجربته التي ينفرد بها .

وفي قصيدة أخرى يجسد مصاعب نكثه بوعده للخليفة المهدي بحراً تكون السباحة فيه خطراً ومغامرة وتهوراً قد يؤدي إلى هلاكه، وذلك في قوله:[57]

نَهاني أَميرُ المُؤمِنينَ عَنِ الصِبا فَدونَ الغَواني عَومَةٌ لا أَعومُها

لقد رسم لنا بشار هذه الصورة الرائعة التي توضح خوفه من مغبة نكثه بوعده للخليفة المهدي؛ فعصيانه لأمر الخليفة يدخله في أهوال وأمور عظيمة تؤدي به إلى الهلاك.

وفي قصيدة أخرى يتكرر تجسيده لشعر الغزل عنده باللبن، وهي صورة أراد منها بيان أهمية غزله للنساء، حيث يقول:[58]

وَقَد عَرَّضنَ لي وَاللَهُ دوني أَعوذُ بِهِ إِذا عَرَضَ البَلاءُ

وَلَـــولا القائِمُ المَهديُّ فينا حَلَبتُ لَهُنَّ ما وَسِعَ الإِناءُ

إنه يتعرض لإغواء الغواني، وطلبهن لغزله الذي يصوره هنا لبناً طيباً يحرصن على طلبه، ولولا خوفه من الخليفة لأعطاهن حاجتهن منه، ففي تجسيده لغزله باللبن بيان لأهمية غزله عند النساء، وأهميته له أيضاً؛ لأنه لا يستطيع الحياة دونه.

وفي صورة تجسيدية أخرى يصور توقفه عن اللهو والغزل والصبا بأفراسٍ كان يركبها، ويجرى بها سنين طويلة، ثم توقفت عن الجري والركض، يقول:[59]

وَرَكّابَ أَفراسِ الصَبابَةِ وَالصِّبى جَرَت حِجَجاً ثُمَّ اِستَقَرَّت فَما تَجري

ففي هذا البيت تصوير رائع لتعلقه بالغزل، والصبا عبر السنين، واستعماله لعنصري الزمن والحركة بالإضافة إلى صيغة المبالغة (ركّاب) توضح مدى تعلق نفسه بالغزل والصبا، ومدى تعوده عليهما، كما يوحيان بصعوبة التوقف المفاجئ بعد أمر الخليفة؛ لأنه يمنعه من شيء قد تعودت عليه نفسه، وملأ شغاف قلبه.

الصورة الرمزية ((الكناية)):

وهي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، ورادفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[60]،

والصورة المبنية على الكناية تحوي دلالات رامزة، وثراءً فنياً يغني النص الأدبي ويومئ إلى ما يعتمل في نفس المبدع وخاطره من أفكار ومشاعر وأحاسيس، "فالكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[61].

وتأتي التراكيب البنائية للصورة الكنائية لتشكل ثلاثة محاور تركيبية، يومئ بها الشاعر إلى صفة محمودة أو مذمومة، فتسمى كناية عن صفة، أو يريد الإيحاء إلى ذات موصوفة، فتقوم الكناية عن موصوف، أو يهدف إلى إثبات صفة لموصوف، فلا ينسبها إليه مباشرة، بل ينسبها إلى شيء له علاقة به، أو مجاور له، وهذا التركيب يسمى كناية عن نسبة.

وإذا نظرنا في شعر بشار بعد قرار الخليفة منعه من الغزل نجده يوظف ألواناً من الصور الكنائية المتنوعة؛ لإضفاء الجمال على معانيه، وتزيين أوصافه.

أ – الكناية عن صفة:

وفيها يكون الذي وراء العبارة صفة تومئ العبارة إليها، وتفتح الباب لإدراكها، وقد تركزت الكنايات عن الصفة عند بشار في الكناية عن صفة التوبة التي التزم بها بشار بعد منعه من قبل الخليفة، كقوله:[62]

فلـــمّا دعانـــي الهاشمـــي أجبـــته ولا خير في المملوك غير مجيب
فأصبحت خدناً للجواري من الجوى فأصـبح واديـهنّ غـير عشـيب

ففي قوله: ((فأصبح واديهنّ غير عشيب)) تلاحم التشبيه مع الكناية في هذا البيت، حيث شبه عزوفه عن وصال الغواني بعزوف البهائم عن الوادي القفر المجدب الذي لا عشب فيه؛ وهذا كناية عن توبته وانقطاعه، وهجره للغواني، فهذه الصورة الكنائية تعبر عن حياة الجدب والخواء التي صار يعيشها بعد منعه من الغزل، إنها حياة لا فرح فيها لذلك صورها هنا وادياً قفراً لا عشب فيه.

وكذلك قوله:[63]

فهذا أوان لا أعوجُ على الصبى سمعت لعذّالي ونـام رقيبـي

في هذا البيت كنايتان عن التوبة والانقطاع، الأولى: تمثلت في استماعه –أخيراً– لكلام العذّال بعد أن قضى حياته في عصيانهم وتجاهلهم، والثانية: هي نوم الرقباء، والكاشحين الذين كانت تؤرقهم، وتسهرهم مراقبة بشار في مجونه، وعلاقته المتعددة بالنساء، فلقد ارتاح هؤلاء الرقباء، وناموا أخيراً بتوقفه وانتهائه.

ومنه قوله أيضاً:[64]

لَهَوتُ حَتّى راعَني غادِياً صَوتُ أَميرِ المُؤمِنينَ المُجاب

لَبَّيكَ لَبَّيكَ هَجَرتُ الصِبا وَنـامَ عُذّالـي وَمـاتَ العِــتاب

فنوم العذّال، وموت العتاب كناية عن التوبة، والانقطاع.

وكذلك جاءت الكناية عن الصفة أيضاً في الكناية عن صفة الالتزام، وكثرة المواعدة عند المحبوبة، كما في قوله:(65)

لَوَت حاجَتي عِندَ اللِقاءِ وَأَنكَرَت مَواعيدَ قَد صامَت بِهِنَّ وَصَلَّتِ

وَلَــولا أَميرُ المُؤمِنينَ سَقَيتُــها أَواماً يُناجينا لَها حَيثُ حَــلَّتِ

ففي هذه الحالة الفريدة يتعرض بشار للهجر أيضاً زمن المنع؛ حيث أنكرت إحدى محبوباته علاقتها، ومواعيدها السابقة معه، فأثر الأمر في نفسه كثيراً، حتى أنه أراد أن يعبر عن تجربة الهجر والجحود والإنكار في شعره، ولكن خوف الخليفة منعه من ذلك وقوله: **((مواعيد قد صامت بهن وصلّت))** كناية عن كثرة هذه المواعيد قبلاً، والتزام المحبوبة السابقة التام بها .

وقد تأتي كنايه عن الحنين والشوق، والمحبة الباقية، كما في قوله:(66)

وَلَولا القائِمُ المَهديُّ فينا حَلَبتُ لَهُنَّ ما وَسِعَ الإِناءُ

فقوله: **((حلبت لهن ما وسع الإناء))** صورة استعارية تبين استعداده للحب والغزل، وهي في الوقت نفسه كناية عن حنينه، واشتياقه للغزل، واستمرار مودته مع الغواني رغم المنع.

ب – الكناية عن الموصوف:

وبها تذكر الصفة، ويستر الموصوف، وقد استخدمها بشار في الكناية عن الخليفة المهدي الذي منعه من الغزل، والتشبيب بالنساء، فيقول:(67)

يــا ابــنَ موسى مــاذا يَقــولُ الإِمامُ في فَتاةٍ في القَلبِ مِنها أُوامُ

.....

يا ابنَ موسى اسقِني وَدَع عَنكَ سَلمى إِنَّ سَلمى حِمىً وَفيَّ اِحتِشامُ

لقد دعا صاحبه إلى التوقف عن ذكر صاحبته سلمى، التي يصفها بأنها حمىً ممنوع لا يقربه أحد، وفي هذا كناية عن قرار المنع والنهي، أو كناية عن الخليفة المهدي صاحب هذا القرار، فهو يحدث نفسه، ويستعين بصاحبه من خلال محاولة إشراكه في الحمل الثقيل الذي ينوء بكاهله من خلال هذا الاستفهام الذي يطرحه على صاحبه طالباً منه إجابةً؛ لعلها تشفى فؤاده العطش إلى وصال المحبوبة، ثم لا يلبث أن ييأس، ويطلب من

صاحبه أن يسقيه خمراً لعله ينسى، وذلك محاولة منه للهروب من عالم الواقع المجدب، كما يطلب منه الكف عن ذكر المحبوبة؛ لأن الخليفة جعلها حمى لا يقرب ولا يذكر .

وفي صورة كنائية أخرى يحاول بشار التجلد، ويظهر التصنع والمجاملة للخليفة ، حيث يقول: إن قرار الخليفة خلصه من داء الحب، والغزل، الذي يصفه بالداء العياء يقول:[68]

فَلَمّا أَن دُعيتُ أَصَبتُ رُشدِي وَأَسفَرَ عَنِّيَ الداءُ العَياءُ

فالداء العياء؛ أي المرض العضال كناية عن الحب، والغزل وعذابهما، حيث تخلص من كل ذلك بعد أمره بالتوقف؛ وفي كنايته عن الحب، والغزل بالداء العياء محاولة منه لإرضاء الخليفة المهدي .

ج – الكناية عن النسبة:

وفيها يذكر الموصوف ويذكر معه شيء ملازم له، وتذكر الصفة، ثم تنسب هذه الصفة إلى الشيء الملازم للموصوف، فهي إذاً تخصيص الصفة للموصوف، أو إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه .

وقد استخدم بشار هذا النوع من الكناية في معرض بيان تمسك المحبوبة به وبحبه، ومن ذلك قوله:[69]

وَغَيرى ثَقالِ الردفِ هَبَّت تَلومُني وَلَو شَهِدَت قَبري لَصَلَّت عَلى قَبري

تَرَكتُ لِمَهدِيٍّ الصَلاةِ رُضـــابَها وَراعَيــتُ عَـهداً بَينَنا لَيسَ بِالخَترِ

فقوله: **((صلت على قبري))** كناية على عظم محبتها له، فالمعنى الظاهر أنها تصلي على قبره، وهذا يلزم الصلاة له أيضاً، فالصلاة لم تنسب إلى الشاعر مباشرة، وإنما نسبت إلى ما يتعلق به، وهو القبر.

وهكذا نجد أن الكنايات عند بشار في غزله بعد قرار المنع، قد تنوعت بين بيان مشاعره، أو مشاعر محبوبته، أو جاءت كناية عن قرار المنع الصادر من الخليفة.

خاتمة البحث:

توصلت الدراسة إلى نتائج عدة، وهي ما يأتي:

1- كان لشعر الغزل أهمية كبرى عند بشار بن برد؛ نظراً لما يقدمه له من تعويض نفسي يحاول من خلاله معالجة عقد النقص عنده، وخاصة في الجانبين: الصحي، والاجتماعي .

2- تعددت المواقف النفسية التي اتخذها بشار في شعره الغزلي، وكان أهمها اللجوء إلى الذكرى، والاحتيال لذكر المحبوبة ووصف محاسنها، واللجوء إلى الخمر والحرص على التذكير بوفائه؛ لمواجهة الخوف والقلق من عقاب الخليفة المهدي.

3- تمخضت الآثار النفسية لقرار المنع على أنماط الصورة في شعر بشار الغزلي في الآتي:

أ- جاء التشبيه على أربعة محاور هي: تشبيه منزلة النساء عنده، وتشبيه مشاعر الفقد للنساء والغزل، وتشبيه الحبيبة الداعية إلى التصابي، والتشبيه العكسي .

ب- سيطرت على استعاراته التشخيصية لوحة الموت، فالتوقف عن الغزل عنده كان توقف عن الحياة، بينما صورت الاستعارات التجسيدية آلام قرار المنع، ومخاطر مخالفة هذا القرار.

ج – جاءت الصورة الرمزية الكنائية عن الصفة في الكناية عن التوبة، والانقطاع والتزام المحبوبة السابق بمواعيدها، أما الكناية عن الموصوف، فكانت رمزاً للخليفة المهدي، أو قرار المنع، أو رمزاَ للحب، والغزل، في حين تمثلت الكناية عن النسبة في بيان عظم عشق حبيبة بشار له، وتمسكها به.

د- الأثر النفسي انعكس على أسلوب الخطاب عند بشار، فجنح إلى الألفاظ غير الصريحة للكشف عن معانيه، كما وظف دور الخيال في التصوير الشعري، وهو العنصر الأهم في بلاغة الصورة .

الهوامش:

1- ينظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى سنة 356هـ: شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م، ط4، مج2،ج3،ص127-128.

2- المصدر السابق،ج3،ص133.

3- العقد النفسية: موكيالي روجيه: ترجمة مريس شربل، دار منشورات عويدات، بيروت، د ت،ط1،ص27.

4- ديوان بشار بن برد: تحقيق محمد الطاهر بن عاشور: راجعه وصححه محمد شوقي الأمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ط1، 1954م، ج4، ص194.

5- المصدر السابق، ج2، ص301.

6- آداب العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، د ت، د ط، ص43.

7- ينظر الشعر العباسي وتطوره وقيمه الفنية: محمد أبو الأنوار، مكتبة الشباب، القاهرة، د ت، د ط، ص161-162.

8- ديوان بشار بن برد، ج1، ص 297-298.

9- المصدر السابق،ج1،ص131.

10- أربخياً: من ربخ بمعنى جلس واسترخى، لسان العرب مادة ربخ .

11- ديوان بشار بن برد، مصدر سابق، ج1، ص3276-273.

12- مُريحنّا: مركب من كلمتين أحدهما ((مار)) بمعنى المقدس و((يحنا)) بمعنى يوحنا، شرح هامش الديوان .

13- اللغيب: ريش السهم أو من صفاته، لسان العرب مادة لغب.

14- ينظر بطولة الشاعر العربي القديم ((العاذلة إطاراً)):إبراهيم ملحم، دار الكندي، إربد الأردن، ط1، سنة2001م، ص267.

15- ديوان بشار،ج2،ص107-108،110.

16- الفأرة :وعاء المسك، لسان العرب مادة فار.

17- الأساود: الحيات، لسان العرب مادة سود، شت: تفرق، لسان العرب مادة شتت.

18- ديوان بشار،ج2،ص24-25-26.

19- الوأي: الوعد، لسان العرب مادة وأي.

20- ديوان بشار، ج1، ص46.

21- المصدر السابق،ج2، ص8-9.

22- الأوام: العطش، لسان العرب مادة أوم.

23- ديوان بشار،ج3، ص273،276،278.

24- الغفر: الستر، لسان العرب مادة غفر.

25- تقفونا: قفيت فلاناً اتبعت أثره، لسان العرب مادة قفا.

26- مشكلة الإنسان :زكريا إبراهيم، مكتبة مصر الفجالة، د ت، د ط، ص23.

27- قوة الإرادة: يوسف ميخائيل أسعد، مكتبة غريب،الفجالة،1977م، د ط، ص27.

28- ديوان بشار،ج4، ص208-209-210-211.

29- الأُبنة: بضم الهمزة العيب، لسان العرب مادة أبن.

30- الكُمن: جمع كمنة وهي الرمد أو جرب العين، لسان العرب مادة كمن.

31- العواتق: جمع العاتق وهي الفتاة قبل الزواج، لسان العرب مادة عتق.

32- ديوان بشار،ج4،ص175.

33- أوقر: يقال وقر يقر وقاراً إذا سكن، لسان العرب مادة وقر.

34- ديوان بشار،ج1،ص182-183.

35- المطير: بالضم من أطاره أي جعله يطير من شدة خوفه، شرح هامش الديوان .

36- ديوان بشار،ج2،ص10.

37- المصدر السابق،ج2،ص25.

38- المصدر السابق،ج4،ص204-205.

39- ينظر تطور الصورة في العصر الجاهلي: خالد الزواوي، المؤسسة الدولية للنشر والتوزيع والإعلان، الإسكندرية،2005م، دط،ص32-33.

40- ينظر التصوير الشعري :عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا،1980،ط1،ص11 .

41- ديوان بشار،ج1،ص129.

42- المصدر السابق، ج2،ص109.

43- المصدر السابق،ج1، ص128.

44- المصدر السابق،ج2،ص9.

45- المصدر السابق،ج1،ص296.

46- المصدر السابق،ج1،ص264.

47- الحباب: الحية، لسان العرب مادة حبب، الرود: الفتاة التي تكثر من ارتياد بيوت جاراتها، لسان العرب مادة رود، السموط :القلادة، لسان العرب مادة سمط. القُضبُ :لم يظهر لها معنى ولعلها القصب أي الجواهر .

48- العصفر: نبات يصبغ به، لسان العرب مادة عصفر.

49- ديوان بشار،ج3،ص273-274.

50- كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري: تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر،1952م،ط1،ص268.

51- التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، مرجع سابق،ص154.

52- نيتشه: عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات، الكويت،1975م،ط5،ص133.

53- ديوان بشار،ج3،ص276.

54- ينظر التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، مرجع سابق،ص142.

55- ديوان بشار،ج1،ص182-183.

56- المصدر السابق،ج1،ص185.

57- المصدر السابق،ج4،ص187.

58- المصدر السابق،ج1،ص128-129.

59- المصدر السابق،ج3،ص274.

60- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،ص44.

61- المصدر السابق،ص55.

62- ديوان بشار،ج1،ص376.

63- المصدر السابق،ج1،377.

64- المصدر السابق،ج1،297-298.

65- المصدر السابق، ج2،ص9.

66- المصدر السابق،ج1،ص129.

67- المصدر السابق،ج4،ص175.

68- المصدر السابق،ج1،129.

69- المصدر السابق،ج3،278.

المصادر والمراجع :

1 . الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى سنة 356هـ: شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م، ط4، مج2،ج3.

2 . آداب العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، د ت، د ط.

3 . التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا،1980،ط1.

4 . تطور الصورة في العصر الجاهلي: خالد الزواوي، المؤسسة الدولية للنشر والتوزيع والإعلان، الإسكندرية،2005م، د ط .

5 . دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د ت، د ط .

6 . ديوان بشار بن برد: تحقيق محمد الطاهر بن عاشور: راجعه وصححه محمد شوقي الأمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ط1، 1954م، ج4 .

8 . الشعر العباسي وتطوره وقيمه الفنية: محمد أبو الأنوار، مكتبة الشباب، القاهرة، د ت، د ط .

9 . العقد النفسية: موكيالي روجيه: ترجمة مريس شربل، دار منشورات عويدات، بيروت، د ت،ط1.

10 . كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري: تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل، د ار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر،1952م،ط1.

11 . نيتشه: عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات، الكويت،1975م،ط5.

القصةُ في شِعر جِرَان العَود النُّمِيري

إعداد : صباح حويل سليمان سالم

الجنسية / ليبية / ليبيا / البيضاء

المؤهل : دكتوراه

الدرجة العلمية : محاضر

جهة العمل : جامعة عمر المختار / كلية الآداب /

قسم اللغة العربية / البيضاء

التخصص العام : أدبيات

التخصص الدقيق : أدب قديم

الهاتف : 0925573964

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة
ملخص البحث	63
Research Summary	64
المقدمة	65
تمهيد	67
المبحث الأول:بداية القصة وتطورها في الشعر الجاهلي إلى عهد جران العود	69
المبحث الثاني : العناصر القصصية في شعر جران العود	74
الخاتمة	84
الهوامش	86
المصادر و المراجع العربية	90
المراجع الاجنبية	91

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة وعنوانها: (القصة في شعر جران العود) إلى الكشف عن القصة في شعر جران العود من خلال تتبع عناصرها في أشهر قصائد الغزل والوصف التي انتشرت في ديوانه، وهو من شعراء العصر الجاهلي، وقد أدرك الإسلام.

وتبدأ هذه الدراسة بمقدمة تتناول أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي، ثم تعريف بأهم الدراسات الحديثة المنجزة في موضوع العناصر القصصية والقصة في أدبنا العربي، ويعقب المقدمة صلب البحث الذي يقع في تمهيد ومبحثين.

أما التمهيد فيشمل الشعر والنثر ،والأجناس الأدبية التي اتفق عليها النقاد في لمحة خاطفة بما يخدم البحث .

ويتناول المبحث الأول : (بداية القصة وتطورها في الشعر الجاهلي إلى عهد جران العود) مشيراً إلى وجود القصة، وظهورها في أدبنا القديم نثراً.

أما المبحث الثاني: فكان خاصاً (بالعناصر القصصية في شعر جران العود)، وهي : الشخصيات، والحوادث والسرد ، والمكان، والزمان.

ثم نختم هذه الدراسة بخاتمة تلخص أهم النتائج، وأخيراً أتوجه بالشكر والتقدير لكل من أعانني على إنجاز هذا البحث، والحمد لله رب العالمين.

Research Summary

This study, entitled "The Story in the Poetry of the Grran Al Oud", aims to reveal the story in the poetry of Grran Al Oud by tracing its elements in the most famous yarns and descriptions that spread in his library. He is one of the poets of the pre-Islamic era. In Arabic literature, and then the definition of the most important modern studies carried out on the subject of narrative elements and story in our Arabic literature, followed by the introduction of the research, which is located in the preface and two sections.

The preface includes poetry, publishing, and the literary genres agreed by critics at a glance in the interest of research.

The first topic: "The beginnings of the story and its evolution in pre-Islamic poetry to the era of Grran Al Oud " followed the existence of the story and its appearance in our Arabic literature prose.

The second topic was specific to the "narrative elements in the poetry of the Grran Al Oud": personalities, accidents, narration, place, and time.

We conclude this study with a conclusion summarizing the most important results. Finally, I would like to express my thanks and appreciation to all those who helped me to accomplish this research and thank God the Lord of the Worlds.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد الذي بعث رحمة وهدى للعالمين.

أما بعد :

ففي خضم تراثنا العربي العميق استهوتني دراسة القصة في شعرنا العربي القديم ، فالشعر ديوان العرب ، وسجل حياتهم ، فقد تضمن أيام العرب، وما كان يجري فيها من أحداث، ومغامرات مشوقة.

ولأن الحديث عن هذا الموضوع يطول ويتشعب قصرت بحثي على أشهر قصائد العزل والوصف في ديوان جران العود، (وهو من شعراء العصر الجاهلي الذين أدركوا الإسلام)[1]، ليكون موضوع دراستي، وقد حصرت بحثي على القصة في شعره، وتأتي أهمية البحث في شعر القصة عند جران العود لكون الغزل عاطفة إنسانية تميل نحوه القلوب، وتصغي إليه الأسماع، وهو كما قال عنه ابن قتيبة: (قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً منه بسهم حلال أو حرام) [2]، ولأن جران العود برز في فنين عظيمين هما الوصف والغزل.

وهو يعد من الشعراء الجاهليين الذين تمثلت في شعرهم القصة الشعرية كامرئ القيس، والنابغة والأعشى، ولبيد، وعنترة، وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي، وقد أبدع جران العود في القصة الشعرية، وذلك من خلال إطار قصصي ممتع ومثير دون إخلال بعناصر القصة، أو بعناصر الشعر؛ ولعل هذا من أقوى الأسباب التي دفعتني لدراسة القصة في شعر جران العود من خلال ما تراءى لنا من ديوانه.

ومن خلال اطلاعنا على ديوان جران نلحظ اقتصار هذا الديوان في أغلبه على فني الغزل والوصف، وبتتبع قصائد الغزل، والوصف نراه ينحو فيها منحى قصصياً، حيث تبرز معظم عناصر القصة من حوادث، وشخصيات، وحوار محدد بزمان ومكان.

ولأني لم أجد دراسة مستوفية تتناول العناصر القصصية في شعر جران العود أقدمت على الكتابة في هذا الموضوع؛ وليس معنى ذلك أنه تقصير من دارسي شعر الشاعر، وإنما ذهب أغلبهم إلى التركيز على الدراسة الفنية.

وقد كان من دوافع هذا البحث رصد عناصر القصة في شعر جران العود من شخصيات، وأحداث، وحوار، وسرد، وزمان، ومكان، وعقدة، وحل، تلك هي دواعي البحث مجملة.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من مناهج الدراسات الأدبية، وهي المنهج التاريخي عند الحاجة لتتبع مراحل تلك الفترة وما واكبها من أحداث، والمنهج الوصفي الذي يقوم على رصد الظاهرة الشعرية، وكذلك استعنت بالمنهج النفسي التحليلي في تحليل القصيدة لمعرفة مدى انعكاس الحالة النفسية للشاعر على هذا القصيدة، واستخدمت النظرة المنهجية الشاملة في دراسة القصائد الشعرية، حتى تتضح الصورة الكاملة للقصة الشعرية مستفيداً من نتائج البحوث، والدراسات التي سبقت أذكر أشهرها :

1. التراث القصصي عند العرب ، للدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى.
2. العناصر القصصية في الشعر الجاهلي للدكتورة مي يوسف خليف.
3. القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري لعلي ناصف.
4. القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، غنام بن هزاع المريخي.

والكثير من المصادر، والمراجع التي ساعدتني على إخراج هذا البحث.

والله الموفق ،،،،

تمهيد

من المعروف أن الشعر في الآداب العالمية يتشعب إلى أربعة أنواع : شعر قصصي، وتمثيلي وتعليمي، وغنائي، ويمتاز النوع الأول (القصصي) أنه قصيدة شعرية يتحدث فيها الشاعر عن تاريخ أمته وبطولاتها، فيخلد انتصاراتها ويمجد أبطالها، ويتغني بمآثرها، وهو شعر يقال في الوقائع والمناقب القومية في شكل قصة، كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي، يخُلط فيها بين الأسطورة والحقيقة، ويمزج فيها بين الخيال، والواقع، وينسى الشاعر نفسه في هذا النوع من الشعر القصصي، (والشاعر في هذا الضرب القصصي لا يتحدث عن عواطفه وأهوائه، فهو شاعر موضوعي ينكر نفسه ويتحدث في قصته عن بطل معتمداً على خياله، ومستمداً في أثناء ذلك من تاريخ قومه، ويكون من ذلك قصيدة، وعادة ينظمها من وزن واحد لا يخرج عنه، ولم تعرف الجاهلية هذا الضرب من الشعر القصصي) [3].

أما الضرب الثاني (التمثيلي أو المسرحي) هو شعر يصور حادثة تاريخية، أو قصة اجتماعية على المسرح، وهو يشبه الشعر الملحمي في كونه يروى لنا قصة، (وهذا النوع من الشعر لم يعرفه الشعر العربي إلا في العصر الحديث على يد أحمد شوقي، وعزيز أباظة ... وغيرهم) [4].

كذلك لم يعرف الجاهليون الشعر التعليمي الذي ينظم فيه الشاعر قصائد تهدف إلى التعليم وتساعد على حفظ العلوم، والمعارف بطريقة مشوقة، ولكن بعد ظهور الإسلام بفترات طويلة ظهر هذا النوع من الشعر التعليمي في أدبنا العربي في العصر العباسي كألفية ابن مالك .

وأخيراً الشعر الغنائي، أو الوجداني، وهو من أقدم الفنون التي عرفها الجاهليون، وفيه يعبر الشاعر عن أفكاره وعواطفه بقصائد محدودة الطول، فالقصيدة الجاهلية لا تتجاوز في الغالب مئة بيت أو نحوها، فالشعر الجاهلي – في أغلبه – شعر غنائي يماثل الشعر الغنائي الغربي، (إذا كان الشعر الجاهلي يختلف عن ضروب الشعر الغربية

القصصية، والتمثيلية، والتثقيفية فإنه يقترب من الضرب الرابع الغنائي؛ لأنه يجول مثله في مشاعر الشاعر، وعواطفه، ويصوره فرحاً، وحزيناً) [6].

والقصة في الأدب هي فن من فنون النثر يبدأ بالحكاية ، ويتطور إلي القصة القصيرة، ثم ينتهي بنا إلى الرواية.

والعرب كغيرهم من الشعوب الأخرى كان عندهم قصص شغفوا به، وتناقلوه في تراثهم القصصي المتمثل في أنسابهم، وأيامهم وغزواتهم، وقد امتزجت بعض قصصهم بالخرافات، والأساطير القديمة، وقد عرف الشاعر الجاهلي القص كغزل امرئ القيس، ووصف النابغة، والأعشى، وعنترة، وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي، وصولاً إلى شاعرنا جران العود الذي لم يحد عن مسارهم في سرد قصص مغامراته، ورحلاته من خلال قصائد الغزل، والوصف في ديوانه بأسلوب كله تشويق وإثارة.

المبحث الأول

بداية القصة وتطورها في الشعر الجاهلي إلى عهد جران العود

لقد ارتبطت القصة العربية منذ نشأتها بالخرافات، والأساطير القديمة التي مُزج فيها بين الحقيقة والخيال، للتأثير في المتلقي ولفت انتباهه، وعن طريق الرواية انتقلت قصص العرب، وأساطيرهم إلى العصر الجاهلي، وكان الشعر في هذه الفترة قد نضج فاحتوى على الكثير من القصص الشعري والأساطير؛ لأن الرواة كان أغلبهم من الشعراء [7].

والشعر الجاهلي – كما ذكرنا سابقاً – أغلبه شعر غنائي ، ولكنه يحمل في ثناياه القصص الشعري، فالشعراء لم يفردوا له قصائد مستقلة بذاتها تشكل ملاحم ؛ ولكنهم تناولوه في أشعارهم.

وقد تضمنت أشعارهم قصصاً كثيرة عن الحروب، وأيام العرب ما لو نظموا فيها لأصبحت ملاحم طويلة رائعة، كملاحم اليونانيين في (الإلياذة والأوديسيا)، وفي (الشهنامة) عند الفرس، وقد تكون عند العرب قديماً ملاحم، ولكنها ضاعت في جملة ما ضاع من الشعر الجاهلي، والكلام في ذلك يطول.

ولكننا نخلص من ذلك إلى أن الشعر العربي فيه قصص كثير ، ومن ذلك أيام العرب التي جمعها الأدباء، والتي تصلح أن تكون ملحمة تاريخية ، بما احتوته من مادة قصصية غزيرة، وقد ذكر ابن الأثير منها ما يناهز السبعين يوماً [8] .

وهكذا كان الشعر يسجل تاريخ أخبارهم، وأساطيرهم، وخرافاتهم (فالشعر ديوان العرب) لقد كان العرب يوشحون أشعارهم بالقصص عن طريق بناء الشخصيات، والحوار، والعقدة، والحل من أجل المتعة والإثارة.

فالشعر القديم تسرد فيه قصص الأيام، والوقائع، والحوادث، ويكون للخيال دور كبير فيه، فالقصة هي حدث، أو مجموعة من الأحداث قد تكون واقعية، أو متخيلة ولكنها تصاغ شعراً.

(القصة ... من الممكن أن تكون حقيقية جداً.... حدثت بالفعل في العالم، أو قد تكون خيالية جداً تتحدى إحساسنا بالاحتمالات المألوفة في الحياة) [9]. وهذا لا يؤثر

على مقومات الشعر وعناصره، وهو ما سنعتمده في هذا البحث كدالة على مصطلح القصص الشعري.

وقبل البحث عن نشأة القصة وتطورها في الشعر العربي القديم (الجاهلي) إلى الفترة التي عاش فيها جران العود، لا ننسي أن نشير بإيجاز إلى أسبقية القصة النثرية في أدبنا العربي للقصة الشعرية، وكذلك سبقها للقصص العالمية؛ إذ (عرفها البابليون، والآشوريون كما عرفها قدامى المصريين واتخذها عرب ما قبل الإسلام وسائل للفخر، والشجاعة، والحب، ثم جعلها القرآن الكريم، والكتب الدينية دعامة قوية للإقناع) [10].

(وقد أثر هذا القصص العربي القديم في الأدب القصصي الحديث عربية وعالمية، ولا أدل علي ذلك من رائعة ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران في الأدب العربي، والعالمي، وأسطورة جلجامش التي انعكست على الأساطير الأوربية، وجاب صداها أقصى الشرق في الهند والصين) [11] .

ومن خلال اطلاعنا على الشعر الجاهلي تراءى لنا الكثير من القصص الشعري المتمثل في أيام العرب، وحروبهم وذكر أبطالهم، وأماكن مغامراتهم، ففي هذه الأيام كانت تروى الكثير من قصص الحروب في أشعارهم [12]، لقد لقيت قصص أيام العرب اهتماماً بالغاً وانتشاراً واسعاً بعد ظهور الإسلام، فمع مرور الزمن أصبحت عند العرب مادة قصصية مشوقة، وتروى وقائع وأحداثاً تاريخية يوشحونها بالأشعار؛ لتزيدها متعة، وتشويقاً.

وقد كان للبيئة العربية دور كبير في ظهور القصة الشعرية، فقد كانت الحياة الجاهلية مليئة بالأحداث، والوقائع، والمغامرات، والأيام؛ وهذا جعل من الشعر هو خير من يسجل هذه الأحداث، فهو –كما ذكرنا سابقا– (ديوان العرب) هذا إلى جانب تركيبة الشاعر الجاهلي القديم، وسيطرة (الأنا الذاتية) و(الأنا القبلية) عليه، فهو دائماً يجادل، ويحاور في شخصيات قد تكون حقيقية، أو خيالية (سواء اتخذ من رفقته وسيلة لذلك أو جعل زوجته أو محبوبته طرفه الآخر، أو عمد إلى لغة التجريد التي اعتاد أن يطرحها في

مطالع القصائد قصداً إلى فتح هذا المجال الذي يقبل ما طرحه من تجارب، وما يصوره من أفكار وما يعرفه من مواقف)[13](*)، وهكذا ساهمت البيئة العربية وتركيبة الشاعر الجاهلي في سير الشعر نحو الاتجاه القصصي، هذا إلى جانب الخيال الذي كان يجد فيه كثير من الشعراء ضالتهم، للهروب من واقعهم، فقد قاموا برصد جزئيات ذلك الخيال في أشعارهم ، فخلفوا لنا قصصاً شعرياً كثيراً في التراث العربي القديم ،وقد عالج ذلك علي ناصف في كتابه (القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الهجري) [14].

وسنشير هنا في لمحة خاطفة إلى شعراء العصر الجاهلي الذين أوردوا نماذج قصصية في شعرهم، وهم شعراء مرحلة النضج الشعري، ونبدأ بامرئ القيس الذي يعد من شعراء المرحلة الأولي، فقد احتوت معلقته على الكثير من القصص الغرامية، التي كان فيها الاتجاه القصصي واضحاً، ومن ذلك قصة احتياله لرؤية الفتاة عنيزة.

وفي هذه المعلقة قام بسرد أحداث مغامرة يوم دار جلجل حين عقر للعذارى مطيته في ذلك اليوم، وحين دخل خدر عنيزة [15].

إن القصص الذي تضمنه شعر امرئ القيس لم يرقَ إلى المستوى الذي تكتمل فيه عناصر القصة؛ لكنه وضع اللبنة الأولى في بناء القصة الشعرية، وقد حاول الكثير من الشعراء بعد امرئ القيس أن يسردوا الأحداث، ويصوروا الوقائع من خلال شعرهم في إطار قصصي مشوق، كالنابغة الذبياني الذي جعله ابن سلام في الطبقة الأولي من شعراء الجاهلية بعد امرئ القيس [16].

فمن خلال الاطلاع على ديوانه تراءى لنا الكثير من القصص الشعري، كقصيدته في مدح النعمان، والاعتذار له، فهي تعد من أشهر القصص الشعري عنده [17].

لقد نهج النابغة نهج من سبقه من الشعراء الجاهليين (ولا سيما امرؤ القيس، لكنه فاقه بتحديد عناصر القصة كاملة، أو شبه كاملة) [18].

وعندما نتجاوز النابغة نقف عند الأعشى الذي يعد من آخر الجيل الجاهلي، فقد احتوى ديوانه على الكثير من القصص الشعري المشوق، كما في قصيدته التي ينادي فيها

بشرحبيل ابن السموأل أو حفيده؛ ليخلصه من قيود عمرو بن ثعلبة القضاعي[19] ، فقد كان شعره بداية حقيقية، وجادة للقصة الشعرية، لقد أتقن الأعشى النظم القصصي في معظم شعره [20].

كما أمتعنا عنترة بن شداد بأروع قصصه الشعري في ساحات الوغي، والقتال، لقد كان فارساً شجاعاً، ولا يبالي بالمخاطر، فهو يروي لنا في إحدى مغامراته حكايته مع (عبلة) ابنة عمه، وما دار بينهما من حوار في قصيدته اللامية في ديوانه [21].

لقد قصر عنترة شعره على وصف المعارك، ووصف حصانه، وجعل القصة الشعرية (ذات طابع خاص خصوصية، وفروسية) [22].

فمن خلال اطلاعنا على الشعر الجاهلي نلحظ أن الفحول الثلاثة (امرأ القيس، والنابغة، والأعشى) هم أول من أرسى دعائم القصة الشعرية، فقد كانوا خير ممثلين لريادة فن القصة الشعرية، وقد شاركهم الكثير من شعراء الجاهلية كعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والعديد من شعراء الصعاليك الذين رووا قصصهم، ومغامراتهم المشوقة، التي تصلح أن تكون لنا فناً قصصياً رائعاً؛ وهذا ما جعل يوسف خليف يرى فيها أنها (تصلح مادة طيبة للفن القصصي)[23] .

وقد سار جران العود – وهو من شعراء العصر الجاهلي الذين أدركوا الإسلام – على نهج السابقين في سرد مغامراته، ووصف رحلاته بأسلوب قصصي ممتع، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل في المبحث الثاني عند دراسة العناصر القصصية في شعره .

وهكذا يمكننا القول: أن القصة الشعرية بدأت مزامنة للحركة الشعرية في العصر الجاهلي (إنَ القصة الشعرية بدأت مواكبة للحركة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام بسنين طويلة، أي ما قبل امرئ القيس بن حجر، ومهلهل بن أبي ربيعة) [24].

المبحث الثاني

العناصر القصصية في شعر

جران العود

إن الشعر العربي القديم في الجاهلية احتوى علي بعض مظاهر القصة ، ولكنه في الغالب كان بسير في إطار واحد يبدأ بمقدمة طللية ، ثم وصف للرحلة وانتهاء بالغرض، ومن خلال ذلك يمكن أن نلحظ في هذا الشعر بعضاً من ملامح القصة، كما هو الحال في بعض المعلقات – التي أشرنا إليها فيما سبق – وهي (معلقة امرئ القيس، والنابغة الذيباني ، والأعشى وعنترة بن شداد) إضافة إلى شعراء الصعاليك، وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي.

وسار جران العود – وهو كما ذكرنا سابقاً من شعراء العصر الجاهلي الذين أدركوا الإسلام – على نهج الشعراء السابقين، فقد احتوى ديوانه على أكثر من قصة من مغامراته، وسنعرض للاتجاه القصصي فيها.

لقد استطاع جران العود أن يضمِن شعره بعض الملامح القصصية، ويجعل منها عناصر حقيقية، تقوم عليها قصته الشعرية ، سارداً الأحداث بما احتوته من لقاء، أو فراق ، مبيناً الزمان، والمكان، والشخصيات التي تقوم بها ، كما في قصيدته الغزلية التي يقول فيها: [25]

ذكرتَ الصِّبا فانهلتِ العينُ تَذِرفُ وراجعكَ الشوقُ الذي كنتَ تعرفُ

وَكانَ فُؤادي قَد صَحا ثُمَّ هاجَني حَمائِمُ وُرقٌ بِالمَدينَةِ هُتَّفُ

يُذَكِّرنَنا أَيّامَنا بِعُوَيقَةٍ وَهَضبِ قُساسٍ وَالتَذَكُّرُ يَشعَفُ

وَبيضاً يَصَلصِلنَ الحُجولَ كَأَنَّها رَبائِبُ أَبكارِ المَها المُتَأَلِّفُ [26]

فَبِتُّ كَأَنَّ العَينَ أَفنانُ سِدرَةٍ عَلَيها سَقيطٌ مِن نَدى اللَيلِ يَنطُفُ[27]

أُرَاقِبُ لَوْحًا مِنْ سُهَيْلٍ كَأَنَّهُ إِذَا مَا بَدَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ يَطْرِفُ

وَفي الحَيِّ مَيلاءُ الخِمارَ كَأَنَّها مَهاةٌ بِهَجلٍ مِن أَدَيمٍ تَعَطَّفُ[28]

يُشَبِّهُها الرائي المُشَبِّهُ بَيضَةً غَدا في النَدى عَنها الظَليمُ الهَجَنَّفُ[29]

وَقالَــت لَنــا وَالعــيسُ صُــعرٌ مِــنَ البُــرى وَأَخفافُهــا بِالجَنــدَلِ الصُــمِّ تَقــذِفُ [30]

حُمِــدتَ لَنــا حَتّــى تَمَنّــاكَ بَعضُــنا وَأَنــتَ اِمــرُؤٌ يَعــروكَ حَمــدٌ فَتُعــرَفُ

رَفيــعُ العُــلا فــي كُــلِّ شَــرقٍ وَمَغــرِبٍ وَقَولُــكَ ذاكَ الآبِــدُ المُتَلَقَّــفُ[31]

فَمَوعِــدُكَ الشَــطُّ الَّــذي بَــينَ أَهلِنــا وَأَهلِــكَ حَتّــى تَســمَعُ الــديكَ يَهتِــفُ

وَتَكفيــكَ آثــاراً لَنــا حَيــثُ نَلتَقــي ذُيــولٌ نُعَفّيهــا بِهِــنَّ وَمُطــرَفُ

وَلَــو شَــهِدَتنا أُمُّهــا لَيلَــةَ النَقــا ولَيلــةَ رُمــح أزحقــتْ حــينَ تُزحِفُ[32]

فَلَمّــا عَلانــا اللَيــلُ أَقبَلــتُ خُفيَــةً لِمَوعِــدِها أَعلــو الإِكــامَ وَأَظلِــفُ[33]

أبرز ما في هذه القصيدة، هو الاتجاه القصصي الذي نلحظه في هذه الأبيات، وما سيعقبها من أبيات، لقد سرد لنا جران العود قصة من مغامراته العاطفية ، عندما تذكر أيام الصبا، فانفطر قلبه من حنينه، وشوقه للماضي ، فانهالت عيونه بالدمع ، وزاد هذا الشوق ، سماعه لصوت الحمام – وهو يهتف في المدينة – فذكره ذلك بصوت النساء الجميلات، والمرفهات اللاتي كن يلبسن الخلاخيل في دياره، فيسقط الدمع من عينه كما يسقط الجليد على شجر السدر، فتقطر ماءً، ثم يسترسل في سرد وصف المرأة التي كان يعشقها في الحي، فيحسن في وصف جمالها، ويبدأ بسرد أحداث قصته مع عشيقته، فقد كانا يتلاقيان ويتبادلان الأحاديث المشوقة والرقيقة ، ويقول الشاعر كنا نجر ثيابنا على آثارنا ؛ لتعفى ولا يستدل علينا أحد ، ولو شهدتنا أمها لأعيت وكلت، وكنا لا نضجر من بعضنا، ونلتقي في الليل، لئلا يفضح أمرنا. ويبدأ الحوار بين شخصيتين رئيستين هما الشاعر وصاحبته واضحاً، وذلك في قوله: (وقالت لنا والعيس صعرى من البرى) (حُمدت لنا حتي تمناك بعضنا).

إن الشخصيات الرئيسة التي حركت القصة هي شخصية (الشاعر)، وشخصية (المحبوبة) التي لم يذكر اسمها ، وركز على أوصافها ، وأما الشخصيات الثانوية فهي شخصية (أمها) وشخصية (فتيات الحي) اللاتي لم يذكر أسماءهن أيضاً، واكتفى

بأوصافهن ، فالشاعر هنا همش هذه الشخصيات ، وحدد الزمان، وهو (آخر الليل) ، أما المكان، فهو متعدد، فقد ذكر (المدينة) ، (أديم) (سرو حمير) .

وبالنسبة للأحداث فقد استطاعت أن تشكل هيكل القصة بترابط تام ، ولكن ما يؤخذ على الحدث أنه لم يتطور إلى ما يعرف بالعقدة التي دائماً ما تنتهي بحل.

وربما يعود ذلك إلى عدم الدراية الكافية بعناصر القصة ، أو عدم عمق الرؤية لمفهوم الحكاية أو القصة عند الشاعر.

وإذا تجاوزنا هذه القصة ، قادنا الشاعر إلى قصة أخرى في ذات القصيدة، حيث يقول : [34]

فـــأقبلنَ يمشـــينَ الهُويـــــنا تهـــــادِياً قصـارَ الخطـا مـنهنَّ رابٍ ومُزحـفُ[35]

كَـــــأَنَّ النُمَيـــــرِيَّ الَّـــــذي يَتَّبِعنَـــــهُ بِـدارَةِ رُمـحٍ ظـالِعُ الرِجـلِ أَحنَـفُ[36]

فَلَمّـــا هَـــبَطنَ السَـــهلَ وَاِحـــتَلنَ حيلَـــةً وَمِـــن حيلَـــةِ الإِنســـانِ مـــا يَتَخَـــوَّفُ

حَمَلَـــنَ جِـــرانَ العَـــودِ حَتّـــى وَضَـــعنَهُ بِعَليـــاءَ فـــي أَرجائِهـــا الجِـــنُّ تَعـــزِفُ

فَلَمّـــا اِلتَقَينـــا قُلـــنَ أَمســـى مُسَـــلَّطاً فَـــلا يُســـرِفَنَّ الزائِـــرُ المُتَلَطِّـــفُ

وَقُلـــنَ : تَمَتَّـــع لَيلَـــةَ اليَـــأسِ هَـــذِهِ فَإِنَّـــكَ مَرجـــومٌ غَـــداً أَو مُسَـــيَّفُ

فَبِتنـــا قُعـــوداً وَالقُلـــوبُ كَأَنَّهـــا قَطـــاً شُـــرَّعُ الأَشـــراكِ مِمّـــا تَخَـــوَّفُ

عَلَينـــا النَـــدى طَـــوراً وَطَـــوارَ يَرُشُّـــنا رَذاذٌ سَـرى مِـن آخِـرِ اللَيـلِ أَوطَـفُ[37]

في حوالي اثنين وعشرين بيتاً يقص الشاعر حكاية أكثر وضوحاً من سابقتها ، ألا وهي قصته مع (فتيات الحي) اللاتي كن يخرجن من بيوتهن طلباً للقائه وحباله، فالشخصيتان الرئيستان في القصة هما: شخصية (الشاعر) وشخصية (فتيات الحي) اللاتي لم يذكر أسماءهن، وركز على المعنوي منهن، فهن ذات منعة ، لا أحد يطمح في الوصول إليهن ؛ خشية من قومهن ، وعلى الرغم من ذلك تمكن الشاعر من الوصول إليهن، واللهو معهن، وقد جرى حديث عذب بينهم جذب حتى الرهبان، ونما منه النبات ،

وكان الشاعر يريد من ذلك أن يظهر لنا مدى جمال تلك اللحظات التي قضاها مع تلك الفتيات، فعلى الرغم من تحذير فتيات الحي له من أذى أهلهن، إلا أنه لم يأبه بهذا التحذير، وهذا التفصيل في القصة ، قد يوحي بأن الشاعر كان في وضع نفسي مريح ، وغير مبالٍ بالمخاطر التي قد تلحق به ، وربما ساعده ذلك في جرأته على مقابلة فتيات الحي، واللهو معهن .

فالقصة في سياقها تدل على أنها خيالية مختلقة ، ولكن الشاعر حاول أن يقنعنا بواقعية هذه الأحداث، وقد يكون هدفه من ذلك إظهار شجاعته وجاذبيته، التي أوقعت فتيات الحي في حبه من خلال سرده لهذه القصة الغرامية، وقد كان الزمن (ليلاً) ومدته لا تتجاوز الليلة الكاملة، وتحديداً (آخر الليل).

أما المكان فقد ذكر (السهل ، والعلياء) وأما الشخصيات الثانوية وهي (أهلهن – وقومهن) فقد همشها ، فالأحداث في هذه القصة أيضاً لم تتطور إلى ما يعرف بالعقدة التي تحتاج إلى حل، ولكن يمكننا القول أن الشاعر قد أجاد في سرد أحداث قصته مع فتيات الحي بأسلوب قصصي مشوق.

ومن قصص جران العود المؤثرة أيضاً قصة (مأساته مع زوجتيه) التي يقول فيها [38] :

لقد كانَ لي عن ضرَّتين – عدِمتُني– وعمَّا ألاقي منهما مُتزحزَحُ
تداورُني في البيتِ حتى تكبُّني وعينيَ من نحو الهراوةِ تَلمحُ
وقد علمتني الوقذ ثم تجرني إلى الماءِ مغشياً علَىّ أُرنِّحُ[39]
أقولُ لنفسي : أينُ كنتُ وقد أرى رجالاً قياماً والنساءُ تُسبِّحُ
أَبِالغورِ أم بالجلْسِ أم حيثُ تَلتقِي أماعزُ مِن وادِى بُريكٍ وأبطحُ[40]
خُذا نِصفَ مالى واتركا لي نِصفَهُ وبينا بذمٍّ فالتعزُّبُ أروحُ
فياربِّ قد صَانعتُ عَاماً مجرَّماً وخادعتُ حتى كادتِ العينُ تُمصَحُ[41]

أقُــولُ لأصــحَابي أُســـــــــرُّ إلــيهمُ لــىَ الويـلُ! إنْ لـم تجمَعـا كيـفَ أجمَـحُ
أأتــركُ صِــبياني وأهلـــــــــي وأبتغــي معاشـاً سـواهُمْ أقـر فأذْبـــــــــحُ
أُلاقـــي الخنـــا والبـــرحَ مـــن أمّ حـــازمٍ وماكنـتُ ألقـى مـن رُزينـــــة أبـرحُ
لهـا مثــل أظفــارِ العُقـــــاب ومِنسـمٌ أزجُّ كطنبـوبِ النعـــــــامةِ أروحُ[42]
إذا انفلتــتْ مــن حــاجزٍ لحـــــقتْ بــهِ وجبهتُهـا مـن شِـدّةِ الغـــــيظِ ترشَـحُ
وقالـــت : تبصَّـــرْ بالْعصَـــا أصْـــلَ أُذِنـــه لقـدْ كُنـتُ أعفـو عـن جـرانٍ وأصـفحُ
فخــرَّ وقيــذاً مســـــــلحـــــــاً كأنّـــه علــى الكسـر ضـــبعانٌ تقعـرَّ أمَلـحُ

في هذه القصيدة يظهر الاتجاه القصصي واضحاً، حيث يسرد الشاعر قصة مأساته مع زوجتيه، ويبين سوء معاملتهما له ، بعد ما شاخ وتقدم به العمر وقلّ ماله ، فلم تقتصر المعاملة السيئة على الشتم والسب فقط ، بل تجاوزت ذلك إلى أن وصلت إلى حد الضرب ، ويسترسل الشاعر في سرد أحداث قصته، فيقول: أنه تعود على هذه المعاملة القاسية، وأنه من شدة ضربهما له قد يُغمى عليه، وهو غير مدرك لشيء، ثم يناجي أصحابه كيف أهرب، وأترك صبياني، وأهلي، وأطلب معاشاً غيرهم ؟ ثم بعد ذلك يعود إلى سرد قصته، ويصف حالته، فقد كانت إحدى زوجتيه تضربه بالعصا على أصل أذنه فيخر مغشياً عليه، كأنه ذَكَرُ الضباع الذي انقلع، وسقط، ثم يكمل باقي قصته، ويقول [43]:

ولمَّــا التقينــا غُــدوَة طـــــارَ بينـــــنا سِـبابٌ وقـذفٌ بالحجـارةِ مِـــــــطرحُ
أُجلّــي إلـــــــيها مــن بعيـد وأَتّقـــــي حِجـــــــــــــارتها حقـــــاً ولا
تشُـــــجُّ ظَنَـــــابِيبِي إِذَا مَـــــا اتَّقَيْتُهَـــــا بِهِـنَّ وَأُخْـرَى فِـي الذُّؤَابَـةِ تَـنْفَحُ[44]
أَتَانَـــا ابْـــنُ رَوْقٍ يَبْتَغِـــي اللَّهْـــوَ عِنْـــدَنَا فَكَـــادَ ابْـــنُ رَوْقٍ بَـــيْنَ ثَوْبَيْـــهِ يَسْـــلَحُ
وَأَنْقَـــذَنِي مِنْهَـــا ابْـــنُ رَوْقٍ وَصَـــوْتُهَا كَصَوْتِ عَـلَاةِ الْقَيْنِ صُلْبٌ صَمَيْدَحُ [45]
عَمَـــدْتُ لِعَـــوْدٍ فَالْتَحَيْـــتُ جِرَانَـــهُ وَلَلْكَـيْسُ أَمْضَـى فِـي الْأُمُـورِ وَأَنْجَـحُ
وَصَـــلْتُ بِـــهِ مِـــنْ خَشْـــيَةٍ أَنْ تَـــذَكَّلَا يَمِينِـــي سَـــرِيعًا كَرُّهَـــا حِـــينَ تَبْـــرَحُ

خُـــذَا حَـــذَرًا يَـــا خُلَّتَـــيَّ فَـــإِنَّنِي وَجَـدْتُ جِـرَانَ الْعَـوْدِ قَـدْ كَـادَ يَصْـلُحُ

يتكرر عند الشاعر تصوير مشهد معاناته، وما يتعرض له من الأذى على يد زوجتيه اللتين لم يسلم منهما حتى الضيف الذي جاء طلباً للهو معه، ولكن في النهاية استطاع الشاعر أن يتمالك نفسه ويستجمع قواه ، ويصنع لهما سوطاً من مقدم عنق بعير كبير في السن؛ ليؤدبهما به، ولذلك لقب بجران العود .

لقد توافرت في هذه القصة عناصر كثيرة من مقومات القصة، فيها أبطال وزمان ومكان وحركة وحوادث وحوار وفكرة.

فالأبطال هما: الشاعر، وزوجتاه (أم حازم)، و(رزينة)، والشخصيات الثانوية هي (الضيف، ورجال، ونساء القوم)، أما المكان فقد ذكر (الغور : وتهامة ، والجلس ، نجد، بريك : بلد ، باليمامة ، الأبطح)، وبالنسبة للزمان فقد ذكر عاماً كاملاً بليله ونهاره، وهو يعيش في هذه المعاناة عندما تقدم به العمر، وقد حاول الشاعر أن يقنعنا بواقعية أحداث هذه القصة المؤثرة من خلال هذا التفصيل في القصة التي ربما تكون خيالية.

ولكن في النهاية نستطيع القول أن جران العود أبدع في سرد أحداث هذه القصة بأسلوب فيه تشويق ومتعة، وقد بدأ هذه القصة بمقدمة غزلية تشبه قصص امرئ القيس الرائع.

لقد انتشر في ديوان جران العود أكثر من قصة فإلى جانب القصص الغرامية كانت هناك قصص الصيد، والحيوان، كحكاية (بكاء، أو نوح الحمامة)التي راح يقول فيها: (46)

وَذَكَّرَنـــــي الصِـــــبا بَعـــــدَ التَنـــــاهي حَمامَـــــةُ أَيكَـــــةٍ تَـــــدعو الحَمامـــــا

أَســـــيلاً خَـــــدُّهُ وَالجيـــــدُ مِنـــــهُ تَقَلَّـــــدَ زينَـــــةً خُلِقَـــــت لِزامـــــا(47)

كَســـــاهُ اللَهُ يَـــــومَ دَعـــــاهُ نَـــــوحٌ نِظامـــــاً مـــــا يُريـــــدُ بِـــــهِ نِظامـــــا

أُتـــــيحَ لَـــــهُ ضُـــــحىً لَمّـــــا تَنَمّـــــى عَلـــى الأَغصـــانِ مُنصَـــلِتاً قَطامـــا(48)

فَقَـــــــدَّ حِجابَـــــــــهُ بِمُـــــــــذَرَّباتٍ يُـــرينَ الحائِنـــاتِ بِـــهِ الحِمامـــا[49]

دَعَتـــــهُ فَلَـــم يُجِـــب فَبَكَتـــهُ شَـــجواً فَهَـــيَّجَ شَـــوقُها وُرقـــا تُؤامـــا [50]

فَهَـــيَّجَ ذاكَ مِنّـــي الشَـــوقَ حَتّـــى بَكَيـــتُ وَمـــا فَهِمـــتُ لَهـــا كَلامـــا

تدور أحداث القصة حول فرقة من الحمام حين هاجمها صقر، فسارعت بالإفلات منه، من خلال التمسك بالأشجار والاختباء بينها ، إلا أن هذه الفرقة خسرت القمري الذي وقع فريسه للصقر، بعد محاولة بقية الحمام دعوته، وتحذيره من هذا الخطر المحيط به، فلم يستجب لهن، وكانت النهاية المؤلمة لهذا القمري ؛ فبكت عليه الحمامة شجواً ، وحطت على أغصان الأشجار حتى تمايلت ، فهاج هذا المنظر شوق الشاعر، وحرك إحساسه، فبكى على الرغم من أنه لم يفهم كلامها. فالبطلان الأساسيان في القصة هما: (القمري ، والحمامة التي تنوح عليه).

أما الشخصيات الثانوية فهي (بقية الحمام) التي أهملها الشاعر ولم يسند إليها دوراً أساسياً في القصة سوى الإفلات من قبضة مخالب الصقر ، وتحذير القمري .

وقد اختفت شخصية الشاعر في بداية القصة ، وأخذ دور الراوي ، ثم بدأت شخصيته في الظهور في آخر القصة، وذلك في قوله : (بكيت وما فمهت لها كلاما) .

وأما الزمن فقد ذكر (الضحى)، وذلك عندما خرج القمري يطلب رزقه ، ولكن حظه العاثر جعله يقع فريسه سهله للصقر، أما المكان فتركه مفتوحاً، ولم يذكر سوى الأشجار، والأغصان التي قد تكون في بعض شعاب الأرض الواسعة ، كما جمد الشاعر الحدث ، ولم يطوره إلى ما يعرف بالعقدة التي تحتاج إلى حل ، بل جعل النهاية سريعة وأقنعنا بها ، وهكذا يمكن القول أن الشاعر كان واضحاً في قصته ، فالأحداث متناسقة ، والصور معبرة ، والمشاهد مؤثرة ، والصياغة مصقولة .

ونختم هذه القصص بلوحة فنية رائعة تعد من أكمل فن القصص الشعري عند جران العود، ألا وهي قصة (معاناة البقرة الوحشية المفجوعة علي صغيرها) فيقول : [51]

أونعجـــةٌ مـــن إراخِ الرمـــل أخْـــــــــذلها مـن إلفهـا واضـحُ الخـدين مكحـولُ[52]

بشـفةٍ مـن نقـا العـزافِ يسكُنـــــــــــها جـنُّ الصـريمة والعـينُ المـــطافيلُ[53]

قالـتْ لـــه الـــنفسُ : كـــوني عنـــد مَوْلـــدِه إن المِسْـــكين إن جَـــاوزت مـــأكولُ

فالقلـــبُ يعنـــي بروعـــاتٍ تُفـــــــــزّعهُ اللَّحـمُ مـن شِـدَّة الإشـفاقِ مخلـولُ

تعتـادهُ بفـؤادٍ غيـــــــــــــرِ مُقتَسـمٍ ودرة لـــم تخونهـــا الأحـــــــــاليلُ

لمـــا دَعَـــا الـــدَّعوة الأولَـــى فأســـــمعها ودونـــه شـــفة : مـــيلان أوميـــــــلُ

كـــاد اللعـــاع مـــن الحـــوذان يســـحطُها ورجـرجٌ بـين لحييهـا خـــــــناطيلُ[54]

ثُـــذري الخرامـــى بـــأظلاف مُحـــــذرَفة ووقعهـــن إذا وقعـــن تـــــــــــخليلُ

حتّـــى أتـــتْ مـــربضِ المســـكين تبحثـــهُ وحولهـا قطـعٌ منهـا رعـــــــابيلُ[55]

بحـــثَ الكعـــابِ لِقُلْـــبٍ فـــي مَلاَعِبِهَـــا وفـــي اليـدَيْنِ مـنَ الحِنَّـاءِ تَفْصـيلُ[56]

تدور أحداث هذه القصة حول معاناة أم، في محاولة منها لإنقاذ صغيرها، وقد بدأت الأحداث محمولة على مناكب شخصية البقرة الوحشية، وذلك بما راعها من هلع وفزع وخوف على صغيرها الذي لم تقدر قوائمه على حمله فأقامت عليه، وقد كان لاهم لها سوى مراقبته، فلا تكاد تبتعد عنه حتى تعود إليه مرة أخرى، كلما سمعت ثغاءه، وهذا جعلها غير قادرة على الالتحاق بالقطيع من ناحية، ومساعدة صغيرها من ناحية أخرى، وتتطور الأحداث فعلى الرغم من حرص الأم الشديد على صغيرها، إلا أنها تغفل عنه قليلاً، فتأتي النهاية المفجعة ، حيث ينقض الذئب فجأة على الصغير ويفترسه، وعندما سمعت ثغاءه توقف قلبها، وزاد هلعها، وفزعها، وقد كاد النبات الرطب يذبحها، عندما رجعت إليه مسرعة، ولم تستطع أن تبتلع ريقها، وعند وصولها كانت الفاجعة الكبرى فقد وجدته أشلاء مبعثرة، فظلت تبحث في حزن، وألم، ويأس كأنها صبية أضاعت سوارها، وقد ظهر على أرجلها بقع من الدم كتلك الكاعب التي خضبت أصابعها بالحناء.

وألمع ما يبرز في تلك القصة الشعرية هي شخصية (الأم) المرسومة ببراعة، فهذه القصة قد تعد كاملة من حيث السبك الفني، بدأها الشاعر بوصف تمهيدي لمعاناة الأم وصغيرها ومكانها، فالشخصيات الرئيسة في القصة هي : (البقرة الوحشية، والصغير، والذئب)، أما المكان فهو من شعاب البادية الشاسعة، والتي عادة ما يرعى فيها القطيع، وبالنسبة للزمن ربما يكون في النهار؛ لأن القطيع عادة لا يتواجد في المراعي إلا في النهار، وقد اختفت شخصية الشاعر هنا – كالقصة السابقة وأخذ دور الراوي لهذه القصة.

وتعد هذه القصة لوحة فنية رائعة مليئة بالحركة، والحياة ، والمشاهد المؤثرة ، التي تعطينا بعداً إنسانياً يتمثل في عاطفة الأمومة من خلال سرد الشاعر لهذه القصة.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن مظاهر الطبيعة كثرت في شعر جران العود، وخاصة في فني الغزل والوصف اللذين – كما ذكرنا سابقاً – برز فيهما، كما أبدع في تصوير المشاهد المألوفة في الواقع وبث فيها الحياة والحركة، وقد كان للخيال دور في قصصه، فربما يكون اخترع شخصيات متعددة، وحوادث متخيلة؛ ليمنح قصصه إثارة وتشويق ، وذلك لجذب السامع.

وهكذا تتضح لنا معالم القصة في شعر جران العود، من خلال سرده القصصي للحوادث، ووصفه لمواقف معينة، وهو لم يحد عن مسار الشعراء الجاهليين في تصوير مغامراتهم، ورحلاتهم في إطار قصصي رائع.

الخاتمة

لقد تناولت في هذه الدراسة القصة الشعرية عند جران العود في العصر الجاهلي، ولكننا سنتجاوز ما تم عرضه في هذه الدراسة، وسنكتفي بالإشارة إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ، وهذه أهمها :

– اتضحت معالم القصة الشعرية في العصر الجاهلي عامة، وفي شعر جران العود خاصة، لقد أرسى شعراء مرحلة النضج الشعري، وهم (امرؤ القيس، والنابغة، والأعشى، وعنترة، وغيرهم) – دعائم القصة في العصر الجاهلي، ولم يحد جران العود عن مسارهم في تصوير رحلاته، ومغامراته بأسلوب قصصي مشوق.

– لم تكن القصة في شعر جران العود مستحوذة على القصيدة كاملة؛ بل كانت جزءاً منها؛ لأنها كانت وسيلة لغرض القصيدة سواء أكان مدحاً أم فخراً أم غزلاً ... إلخ، شأنه في ذلك شأن الشعراء السابقين في العصر الجاهلي.

– كما كانت القصة مفتقدة للبناء القصصي في الشعر الجاهلي عامة، وفي شعر جران العود خاصة ، في رسم منهجية تنبثق منها الحوادث، ومساحات تتحرك فيها الشخصيات ، وتصل إلي النهاية ، بل جاءت الأحداث غير مفصلة، والشخصيات غير واضحة.

– لقد برز جران العود في فنين عظيمين هما – كما ذكرنا سابقاً – الوصف والغزل، فقد أكثر من وصف مظاهر الطبيعة ووصف المرأة، وخاصة عشيقته في قصصه الشعري.

– اعتمد جران العود في قصصه الشعري على محورين أساسيين الأول: هو (ذاته) والمحور الثاني: هو (المرأة)، واستطاع أن يكون من هذين المحورين شخصيتين أساسيتين للقصة، ثم يضيف بعد ذلك الشخصيات الثانوية التي تساعده في حمل الحوادث وتطورها.

– تنوعت شخصية الشاعر في قصصه الشعري فيصور نفسه تارة بأنه البطل الذي لا يهاب الموت، ويصارع الأهوال من أجل الوصول إلى المرأة التي يعشقها ، وتارة أخرى أنه العاجز المغلوب على أمره.

– أما عنصر الزمن فلم يخل من قصصه الشعري في المواعدة ، وتحديد زمن اللقاء الذي غالباً ما يكون ليلاً، وبالنسبة للمكان ، فقد استطاع أن يجعله مناسباً للمغامرة وتسيير الحدث .

– واختلفت عناصر القصة وضوحاً وظهوراً في شعر جران العود بين قصيدة وأخرى، لكنها لم تختف ولو بإشارة في أغلب قصائد الوصف والغزل في ديوانه .

– كما أن جران العود لم يبتعد كثيراً عن الواقعية في قصصه؛ وهذا ما جعلها تبدو مقبولة لدى المتلقي.

– كان للخيال دور في قصصه، فقد اخترع شخصيات متعددة وحوادث متخيلة، منحت قصصه الشعري إثارة وتشويق ؛ لجذب السامع .

– وهكذا تتضح لنا معالم القصة في شعر جران العود من خلال سرده القصصي للحوادث، ووصفه لمواقف معينة.

الهوامش

1. الأنصاري ، جمال الدين عبدالله ، بن يوسف بن هشام ، أوضح المسالك إلى ابن مالك ، دار الكتب العلمية ، 2 / 299.
2. ابن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء، التحقيق أحمد شاكر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف، مصر ، د.ت، 1 /75.
3. ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف، الطبعة السادسة والعشرون ، القاهرة ، 2007، ص 189.
4. بهلول أحمد سالم ، مقدمة في الأدب الجاهلي ، مكتبة دار الهدى ، ص 27.
5. المصدر السابق نفسه .
6. ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، ص 195.
7. القيرواني ، ابن رشيق ،العمدة ،الطبعة الأولي ، دار الطلانع للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006، 159/1.
8. ابن الأثير ، الكامل في الأدب ، طبعة دار صادر ، بيروت ، 1965 م ، 1 / 502.
9. روبرت شولز ، عناصر القصة ، ترجمة محمود منقد الهاشمي ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، الطبعة الثانية ، 1988م ، ص 16.
10. عمر مصطفى علي، القصة وتطورها في الأدب العربي ، القاهرة ، دار المعارف ، د . ت ، ص 43.
11. غنام بن هزاع المريخي ، القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، جامعة الملك سعود ، 1426هـ، ص 21 .

12. الطبري (ابن جرير) تاريخ الأمم والملوك ، تحقيق أحمد أبو الفضل ، طبعة دار المعارف ، ص 102.

13. خليف ، مي يوسف ، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ، الطبعة الأولي ، القاهرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1988م ، ص 91 وما بعدها .

* وكذا الصواب (سواء اتخذ من رفقته وسيلة لذلك أم جعل زوجته أم محبوبته طرفه الآخر، أم عمد ...) .

14. ناصف ، علي ، القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ، القاهرة ، دار المعارف بمصر د.ت .

15. امرؤ القيس (ديوانه) ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، 1958 م ، ص 10–12.

16. الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة ، مطبعة المدني ، د.ت ، ص 56.

17. النابغة الذبياني (ديوانه) تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، 1985م ، ص 18 – 20 .

18. غنام بن هزاع المريخي ، القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ص 31 .

19. الأعشى، ميمون بن قيس (ديوان الأعشى الكبير) تحقيق محمد حسن، القاهرة، الجماميز، مطبعة النمو ، ص 180– ص 181 .

20. غنام بن هزاع المريخي ، القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ص31.

21. عنترة بن شداد (ديوانه) بيروت ، المكتب الإسلامي ، 1983 م . ص 254–255.

22. خليف ، مي يوسف ، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ، ص 222.

23. خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، د.ت، ص 276.

24. مصطفى عبد الشافي الشورى، التراث القصصي عند العرب، مكتبة الشباب، 1991م، ص43.

25. جران العود ، (الديوان) رواية أبي سعيد السكري ، الطبعة الثانية ، دار الكتب المصرية القاهرة، 1990م ، ص 13 .

26. بيضاً يعني : نساء، ربائب : ربين في البيوت .

27. أفنان : أغصان، السدرة : شجر النبق، السقيط : الثلج، ينطف : يقطر .

28. الهَجل : ما اطمأن من الأرض، فنبته ناعم، أديم : اسم مكان .

29. الظليم : ذكر النعام، الهَجنّف : الجافي .

30. العيس : الإبل، صُعْرٌ : موائل من جذب البرُى، وواحد البرُى : بُرةٌ وهي الحلقة في أنف البعير، الجندل : الحجارة .

31. الآبد : الوحشي الغريب من الكلام، متلقف لجودته .

32. أزحفتْ : أعيت وكلّتْ .

33. الإكام : جمع أكم، وهو مكان أرفع من الرابية، وأعرض ظهراً .

34. جران العود (الديوان) ص 19 – 20 .

35. راب من الربو : قد وقع عليهن النفسُ، ومُزحف : مُعْي، لأن المشي يشتد عليهنّ، وذلك أنهن لسن بخراجاتٍ، فيقول : يخرجن حباً لي .

36. الأحنف : الذي تُقبل قدمه على قدمه الأخرى .

37. أوطف، يقال : سحابة وطفاء وهي التي كان لها هُدباً.

38. جران العود (الديوان) ص 4 – 6 .

39. الوقذ : أن تضربه حتى تتركه وقيذاً، والوقيذ : المشرف على الهلاك .

40. الغور : تهامة، والجلْس : نجد ، أماعز : جمع أمعز وهو المكان الصلب الكثير الحصى، بريك: بلد باليمامة، الأبطح : الوادي المنبسط تكثر فيه الحصى .

41. المَجرم : التام .

42. المنسم : طرف خُف النعامة، والأزج : المقوس، والطُّنبوب : أنف عظم الساق .

43. جران العود (الديوان) ص 7 – 9 .

44. تشجٌّ : تجرح، الذؤابة : الناصية، تنفح : تصيب .

45. الصميدح : الصلب الشديد .

46. جران العود (الديوان) ص 33 – 34 .

47. الأسيل : السهل الطويلُ، وأراد القمريَّ .

48. قطاماً : صقراً.

49. مذرّبات : محِدَّدات، أراد : المخالب .

50. الوُرْقُ : القماريُّ في ألوانها، والقماريُّ : جمع قُمرية وهي أنثى ضرب من الحمام

51. جران العود (الديوان) ص 40 – 42 .

52. الإراخ : الإناث من بقر الوحش، إلفها : صواحبها .

53. بشفةٍ : وهي غلظٌ بين رملتين ، والنَّقا من الرمل : ما طال، والعَزَّاف : موضع، والصّريمة : الرملة المنفردة، والعِينُ : جمع عيناء، وهي واسعة العين مع حُسن، المطافيل : جمع مطفل وهي ذات الطفل .

54. اللُّعَاع : بقلٌ في أول ما يبدو رقيق ثم يغلظ، يسحطُها : يذبحها ويقتلها، خناطيلُ : قطع متفرقة.

55. رعابيلُ : قطع .

56. القُلب : السوار، تفصيلُ : خَضَبت مكاناً وبقى آخر .

المصادر والمراجع العربية

1. ابن الاثير ، الكامل في التاريخ ، طبعة دار صادر بيروت ، 1965 م .

2. ابن قتيبة الدينوري ، امحمد عبدالله بن مسلم ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، الطبيعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ، د .ت .

3. الأعشى : ميمون بن قيس (ديوان الاعشى الكبير) تحقيق محمد حسن، القاهرة، دار المعارف، 1985م.

4. الأنصاري ، جمال الدين عبدالله بن يوسف بن هشام ، أوضح المسالك الي ابن مالك دار الكتب العلمية .

5. الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر

6. القرشي، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه، د. محمد علي الهاشمي، دار العلم دمشق، 1419 هـ ، 1999م.

7. القيرواني، أبي على الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشية : محمد محيي الدين عبد الحميد ، الطبعة الأولي، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع ، 2006.

8. الطبري ، ابن جرير ، تاريخ الأمم والملوك تحقيق أحمد أبو الفضل ، طبعة دار المعارف.

9. النابعة الذبياني (الديوان) تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، 1985م .

10.امرؤ القيس (الديوان) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، 1958م.

11.بهلول أحمد سالم ، مقدمة في الأدب الجاهلي ، مكتبة دار الهدي ، 2007م.

12.جران العود (الديوان) رواية أبي سعيد السكري، الطبعة الثانية دار الكتب المصرية، القاهرة ، 1990م .

13.خليف، مي يوسف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، الطبعة الأولي، القاهرة دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1988م.

14.خليف ، يوسف، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر، د.ت، طبعة القاهرة.

15.زهيرين أبي سلمي (الديوان) طبع دار الكتب المصرية 1944م.

16.ضيف، شوقي (تاريخ الأدب العربي) العصر الجاهلي، دار المعارف، الطبعة السادسة والعشرون ، القاهرة ،2007.

17.عمر مصطفى علي ، القصة وتطورها في الأدب العربي ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت .

18.عنترة بن شداد (الديوان) ، بيروت ، المكتب الإسلامي ، 1983م.

19.غنام بن هزاع المريخي المطيري ، القصة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، جامعة الملك سعود ، 1426هـ .

20.مصطفى عبد الشافي الشورى ، التراث القصصي عند العرب مكتبة الشباب ، 1991 م .

21.ناصف ، علي ، القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجرى ، القاهرة ، دار المعارف ، بمصر ، د.ت .

المراجع الاجنبية

1- روبرت سولز ، عناصر القصة ، ترجمة محمد منقذ الهاشمي ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولي 1988م .

تجلّيّات التّقنيات الكتابيّة في شعر إدريس بن الطّيّب

"ديوان : العناق على مرمى الدم أنموذجا "

د. عثمان إدريس حمد الصلاي

جامعة عمر المختار – كلّيّة الآداب

محاضر – قسم اللُّغة العربيّة

د. محمد أحمد محمد السنوسي

جامعة عمر المختار– كلية الآداب

محاضر– قسم اللُّغة العربيّة

الملخص

تعنى هذه الدراسة بتناول تجلّيات التقنيات الكتابية في شعر إدريس بن الطيب في ديوانه " **العناق على مرمى الدم** ".

وقد اعتنت الدراسة بكشف جوانب تأثر الشاعر بتقنيات الفن الطباعي في تشكيل الصورة البصرية لقصائده؛ لإثرائها بتلوينات فنّية وجماليّة تتّفق مع الرؤية الشعرية الحديثة.

Summary

This study deals with the manifestations of the written techniques in the poetry of Idris bin Tayeb in his office "hugging the blood".

The study took care to uncover the aspects of the poet's influence on the techniques of print art in shaping the visual image of his poems, to enrich them with artistic and aesthetic drawings in line with the modern poetic vision.

مقدّمة :

لم يعد الشعر يقتصر على توظيف الحرف والكلمة فحسب في التّأثير على المتلّقي، بل أصبح يوظّف الأشكال والمخطّطات، وعلامات لفت الانتباه، وطول النّص من قِصَره، وبناء الجمل، وطريقة توزيع السّطور فوق الصّفحة وغيرها من التّقنيات التي يستثمرها الشّاعر لأجل تبليغ رسالة الشّعر، والتي تشكّل جماليّة الخطاب الشّعري البصريّ.

لهذا فإنّ هذا البحث يُعنى بشكل أساسي بدراسة أهمّ التّقنيات الكتابيّة التي استعان بها إدريس بن الطيّب في ديوانه: "العناق على مرمى الدم" في صوغ أبعاد تجربته الشعريّة سعياًإلى تقديم رؤية خاصّة ومتفرّدة للواقع.

وتأتي أهميّة هذه الدّراسة من حيث إنّها تناولت بعض التّقنيات الكتابيّة البصريّة في ديوان إدريس بن الطيّب، ثمّ إنّها تعبير عن رأي الباحث في أهمّيّة التّقنيات البصريّة في ديوانه، إنّها محاولة تلقي ضوءاً جديداً يَنضمّ إلى أضواء أُخر سُلّطت على شعره ولا تزال.

كما أن طبيعة الموضوع هي التي حدّدت المنهج المتبع في الدراسة، وهو المنهج الوصفي التحليلي؛ إلا أن هذا المنهج لم يمنعنا من الخروج عن المنهج المُتّبع متى دعت الضّرورة إلى ذلك.

أمّا عن المصادر والمراجع التي استندنا إليها في هذه الدّراسة فقد كان ديوان " **العناق على مرمى الدم**" مصدرنا الأول، كما اعتمدنا على مراجع متعدّدة، إذ استندنا إلى بعض المسائل النظرية، ولم يكن لأيّ منها طغيان على الآخر.

وقد جاءت الدّراسة في مقدّمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة. تناولنا في المقدّمة أهمّيّة الموضوع وأسباب اختياره والمنهج المُتّبع فيه، والتّصوّر العام لإطار البحث وخطّته، اشتمل التّمهيد التّعريفَ بالتّقنيات الكتابيّة، وتناول المبحث الأوّل: طريقة توزيع السّطور فوق الصّفحة الشّعريّة، والمبحث الثّاني جاء بعُنوان علامات التّرقيم، وخاتمة لخّصنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها الدّراسة.

تمهيد:

ترتبط الصُّورة ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشّاعر، لتجسّد فكرة أو عاطفة ذات صلة قويّة بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة، وتصبح جزءاً منه، وتتآزر مع بقيّة الأجزاء الأُخرى لتنقل لنا التّجربة كاملة. ويقوم الخيال بالدّور الأساسي في تشكيلها، يلتقطها ببراعة من مشاهدات الواقع وملابسات الحياة اليومية، أو يرتفع بها عن الحوادث العاديّة فيستمدّها من مناظر الطّبيعة ومهابط الجمال الرّفيعة، ويمزج بين عناصرها المختلفة فتجيء خَلْقاً جديداً يختلف في طبيعته وخواصّه عن العناصر الأوّلية التي تألف منها [1].

وبذلك فإنّ الصُّورة هي وسيلةُ الشّاعر للتّجديد والتّفرُّد، وبها يُقاس نجاح الشّاعر في إقامة العلائق المتفرّدة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصّلات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً إلى جانب ما تحقّقه من التّوازن بين ما ترصده من مظاهرَ حسّيّة وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد النفسيّة.

ولقد اهتم الدّرس البلاغي الحديث بدور الصّورة في التّأثير على المتلقّي، فالصُّورة قادرة على تفجير الطّاقات الشُّعوريّة الكامنة في نفس الشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء، فالشّاعر لا ينقل الواقع كما هو؛ بل ينقل التّجربة نقلاً موحياً يثري المعنى، ويرجع ذلك إلى التّغيير الذي حدث في موقف الذّات من الموضوع، فقد ذابت وانصهرت فيه، وانتقلت من الخارج إلى الدّاخل، ومن العقل إلى الشعور، فلم يعد يهتمّ الشّاعر برصد الواقع رصداً يقف عند المظاهر المادّيّة الشّكليّة، بل انتقل إلى الرّؤية الانفعاليّة للحياة، وأدرك الشّيء لا صورة الشّيء، فرأى الشّيء بعين الباطن.[2]

ويُقصد بالتّقنيات الكتابيّة كيفيّة استخدام التّشكيل المكاني للصّفحة الشّعرية، وتتمثّل في توزيع السّطور أو تنسيقها على الصّفحة بطريقة ما، واستخدام علامات التّرقيم في النّصّ الشّعري، والتّشذير، هذا بالإضافة إلى الفراغات الطّباعية أو البياض[3].

وقد لجأ شاعرنا إلى توظيف التّشكيل المكاني للقصيدة لجذب انتباه المتلّقي، وحثّهِ على محاولة استخلاص الطّاقة الإيحائيّة[4] التي تثيرها في نفسه هذه التّشكيلات المكانيّة للصّفحة الشعريّة.

وقد ركّز " ملارميه " على القيم الإيحائيّة في الشّكل الكتابي للقصيدة، ورأى أن قراءة القصيدة يجب أن تكون قراءة أُوركسترالية _ على حد تعبيره _، ويعني بذلك أن عين القارئ ينبغي أن تشمل القصيدة بنظرة كلّيّة تتناولها أفقياً وعمودياً في آنٍ واحد، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعاً زمنياً، بل هي أشبه باللّوحة الفنّيّة ذات البعد المكاني الواحد [5].

وقد عني إدريس بن الطيب بالصُّورة البصريّة لقصائده، واستطاع أن يستثمر الشّكل المكتوب استثماراً جيداً يحمل بين طيّاته دلالات تعبيريّة خصبة، وسنتوقف عند أهمّ تقنيات التّشكيل البصري التي ظهرت في قصائده من حيث الشّكل والمضمون:

أ – طريقة توزيع السُّطور فوق الصَّفحة ودلالاتها :

تتّحد من خلال الصورة البصرية للقصيدة " مجموعة من الانطباعات المهمة المؤثرة على التلقي بصفة عامة، وتصل إلى التأثير في الدلالة دون شك، وتبلغ أهمية بعض عناصر الشكل الطباعي إلى حد أبعد غوراً في تحديد دلالة جملة ما، أو سطر ما، أو مقطع ما، أو حتى القصيدة ككل "[6] ، وهنا سنركز الاهتمام على إمكانيّةٍ أتاحها الشكل المكتوب، وهي الاختلافات في توزيع الأسطر على الصفحة وتنسيقها تنسيقاً معيناً.

ومن النماذج الدالة على هذه الصورة البصرية قصيدة " لحن للأميرة آزانيا"؛ حيث يشكل سطوراً من قصيدته تشكيلاً يعطي طابعاً تنازلياً، وذلك في قوله:

هذا بيتكم فخذوه،

انتزعوه،

ينتثرون عشاقا هنا وهناك، يجمعهم نداء غامض كالطيف [7]

استخدم الشاعر اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار – كما هو الشأن في الكتابة المعهودة نثراً وشعراً _ في قوله: " **هذا بيتكم فخذوه** "، ثم تتجه الكتابة إلى اليسار لتتحرك معها العين، وكأن الملكية انتقلت من شخص إلى آخر، حيث نجد الأسطر الثلاثة مرتبة ترتيباً تنازلياً تصور لنا مدى مرارة اختطاف الموت للأحبة.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة " **كراسة الرسم** " :

تعال،

اقترب.

أأنت الذي خلق الأرض في غبش الفجر؟[8]

وقد تزيد سطور القصيدة عندما تكون دلالاتها إيجابية، ومن ثم يأتي ترتيب هذه الأسطر ترتيباً تصاعدياً؛ ليحاكي من خلال المعمار الكتابي على الورق ذلك العلو الماثل في الدلالة المعنوية، ومن أمثلته هذه الأسطر من قصيدة " **إلى حُلُم عمر جديد** ":

لا،

لا تراعي،

دعيني أناديكِ : يا نجمتي، وتعاليْ،

لنصطاد عمُراً جديداً على حافة الاشتهاء ...[9]

وقوله في قصيدة " انتصار ":

شكله؟

حجر كالحجارة،

لكنه دافئ كمغازلة الشعراء،

تسير لتبحث تحت القذائف عن ولد اسمه الأرض يحملها للسنابل والزعتر الجبلي [10].

وفي قصيدة " **الوجه الداخلي لهذا اليوم** " نجد تشكيل الكلمات والسطور أقرب إلى العشوائية؛ حيث تفتقر إلى التنظيم:

هاهنا غابة تتبلل أشجارها بالحنين،

فلا تختبئن وراء الجذوع طويلاً،

فنحن على أُهبة النصر،

بعد قليل،

سيَيْنع في دمنا الكرنفال،

ويشربنا،

إننا نخبه

نحن

أبناء عالمنا الدموي الجميل (11).

يتضح لنا من خلال النماذج الشعرية السابقة أن شاعرنا استطاع أن يعبر عن تجربته الشعرية من خلال تنسيق كلمات القصيدة تنسيقاً معيناً، مما أضاف – إلى انطباعات اللغة – انطباعات أخرى بصرية تسهم في الإيحاء بالكثير من الدلالات التي تهدف إليها القصيدة.

ب– علامات الترقيم: –

تمثل علامات الترقيم مؤشرات بصرية تعمل على تحويل القصيدة إلى ما يشبه اللوحة الفنية، بحيث تكون الرؤية البصرية عاملاً مهماً من عوامل تفجير الطاقة الإيحائية في نفس المتلقي، وجذب انتباهه، وإثارة نوع من القلق القرائي في نفسه يدفعه للبحث عن أسبابه وسر توظيفه. (12)

وقد عمد شاعرنا في ديوانه إلى توظيف علامات الترقيم المختلفة التي بدا فيها اتجاه واضح لمخاطبة العين؛ حتى أصبحت بعض هذه العلامات سمة بارزة في قصائده؛ مواكبة لعادة القراءة التي أصبحت تمثل أبرز وسائل تلقي الشعر في العصر الحديث، فمن نماذج استخدام الفاصلة قوله في قصيدته " **التحليق صوب الشاطئ** ":

هو عصر الجياع،

وحرب النجوم،

وملحمةِ الدمع حين يغرّد،

عصرٌ نهدهِدهُ بالمناغاة حتى ليألف شكل طفولتنا المستباحة،

عصر الرغيف المغمّس بالحلم والانفجارات،

شيئاً فشيئاً،

كما يتشكل جسم الفراشة حين يغادر كينونة الدُّودِ نحو

الجناحين،

ملامحُهُ تتخلّق واعدةً تحت ريشتنا الدموية،

نحن وضعنا على عصرنا ختمنا،

ومنحناه رقم سلاح جديد،

على يدنا في الجنوب تدرّب كيف يقاتل بالموت، يسقط كل

احتمالات قصرِ الرئاسة، ينتزع النصر بالاحتمال الوحيد. (13)

أشارت الفاصلة الموضوعة بين الجمل إلى أنها جميعاً تتصل وتتضافر لتصوير فكرة معينة، تنتهي باختفائها، وهي الشعور بالجوع والخوف والخمود السلبي العاجز، كما أفادت التنبيه إلى أن هذه الجمل تكوّن معاً سطراً شعرياً واحداً، ينبغي قراءته دون توقف إلا عندما تتلاشى الفواصل وتظهر النقطة التي توجب لحظات من الصمت.

أما النقطتان الرأسيتان أو التفسيريتان – وتوضعان هكذا (:) فوق بعضهما – فيتنوع استخدامها في التشكيل البصري للقصيدة، ومن ذلك أنهما توضعان قبل مقول المقول، كما في قصيدة " **العروس تنتقي ثيابها** ".

يا ولدي تعال إلى شروقٍ لا يقاوَمُ في جراح القمر الدامي

" **بشاتيلا** "

وقل لي :

هل رأيت حبيبة كحبيبتي؟

وهل لها عيون لا تغادرها الزلازل في ربيع الحب،

تبكي فوق ركبتها العصافير الشريدة حين تشخب بالغناء[14].

وقوله في قصيدة " **التسلل إلى نافذتها** ":

باهرة الحسن يا من تسيرين محفوفة بالولادات،

أُناديك : إني أُحبك من غور هذا النتوء الكريهِ،

وأصرخ : باسلةٌ أنتِ أيتها المتورّد في وجنتيها دمي..[15].

وقد تستخدم النقطتان لإفادة أن ما بعدها بيانٌ وتفصيلٌ لما قبلها، ومن أمثلة هذا الاستخدام قوله في قصيدة " **أُمنية** ":

حاورتُ حدّ السيف في زمن الوباء،

أسرّ لي:

أزهر نشيدا دافقا،

فالأرض تزهو باللهيب وبانتفاضات الجياع،

أصغيت،

قال: أفِق، فذا زمن امتشاق الجوع،

يخلق في الصدور مواسماً للجنْيِ،

ذا زمن انفلاق الحُبّ بالبارود [16].

فقد استخدمت النقطتان أداةً لتوضيح الجزئيات والتفاصيل، كما أن الاستخدام الجيد لِهاتينِ النقطتين التفسيريّتين يظهر في المقطع السادس من قصيدته " **لوحة بالألوان اللبنانية** ":

عندما يحتمي فيلقُ الآليات من الانفجار بطفل يقيّده فوق

دبّابةٍ في مقدمة الرتل،

تهمسُ داليةٌ في الطريق إلى الريح :

كم هو مرتَعب كل هذا الحديد ![17].

كما وظف شاعرنا علامتيْ التنصيص كثيراً في ديوانه، لتوحي في كل مرة بدلالة خاصة قد تختلف من قصيدة إلى أخرى، أو من جملةٍ إلى أُخرى في القصيدة الواحدة، وقد يأتي – التنصيص – للإشارة إلى تضمين قول مأثورٍ، كما في قصيدته " **طائر من حجر**" يقول :

لا زحف في الشّعر،

مشيٌ وئيدٌ على النّصْل،

مشيٌ عنيدٌ إلى الفعل،

نزف تدرّجه الأغنيات،

تصلّب أقدامه باتّجاه الأمان،

" ديدش حبّ الزّمان،

ديدش يحيا الإنسان "[18].

كذلك استثمر إدريس بن الطيب، الشرطة استثماراً جيداً في بعض القصائد أو المقاطع التي تعتمد على الحوار، حيث وضعها في بداية السطر الشعري لتمثل صوت الشّخصية المتحاورة سواء كان هذا الصّوت هو صوت الشّاعر ذاته أو صوت شخصيّة أخرى في القصيدة، ومثال ذلك قصيدته " **انتصار** ":

كتبت اسمها فوق سُبُّورة المدرسة ...

_ ما اسمها يا تُرى؟

_ اسمها : انتصار ..

(إنه يشعل النار في النار...)[19].

ومن نماذجها أيضاً قوله في قصيدته " **كرّاسة الرّسم**":

_ تعال،

اقترب

أأنت الذي خلق الأرض في غبش الفجر ؟

_ قال : أنا،

قالها واجماً وبكى

إنها ترفض الآن ألعابنا،

ونبكي لديها كثيراً، كثيراً لتمنحنا ضحكة واحدة،

_ يا ولدي لا يساورك الحزن،

إن كانت الأرض غير ملائمةٍ لخيالك [20].

من خلال قراءة سطور الأنموذجين السابقين يدرك القارئ وجود صوتين متحاورين من خلال استخدام الشرطة التي جاءت بديلاً ناجحاً وموقفاً عن كلمات مثل: " **قلت، وقالوا، وقلنا** " التي أثقلت كاهل القصيدة التقليدية، وجعلت الحوار فيها متخيلاً يحكيه الشاعر بلسانه، في حين أن الشاعر المعاصر استطاع عن طريق – الشرطة – أن يدع الصوت يعبر عن نفسه بكلمات ترسم ملامح الشخصية المتحاورة، وتنم عن انفعالاتها وأحاسيسها.

واستخدم شاعرنا القوسين للتعبير عن الانتقال من نقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى آخر يختلف مكانياً أو زمانياً عن الأول، مثلما فعل في قصيدته " **ذاكرة الأرض** ":

ذاكرة النار متعبة إذ يغازلها الورد،

ينسلّ منها النهار إلى شارع للمواعيد أو للقاء الفجائي،

ما الفرق بين عشيّةٍ يوم تشرّد عبر سهوب الحنين البعيدة،

غاب ولم يستجب لندائي،

وبين احتفال يرفرف بين عروقي هذا المساء ...

[منذ الصباح وباقةُ هذا الهتاف البهيج تنطّ هنا وهناك، تغادر

مرآتها لتعود إليها كأيّ عروس، فلا يهدأ الفرح المتوثّب فيها،

وتسأل دون انقطاع :

كيف سأبدو إذا بدأ الكرنفال؟] [21].

حملت الأقواس في المقطع السابق معنى الانتقال من وقت زمني إلى وقت زمني آخر، ونبّهت القارئ إلى المفارقة التي حدثت بين حالتين – بواسطة التغير الزمني – وهما: المساء والصباح.

وتتبقى بعد ذلك علامة أخرى من علامات الترقيم التي تناولها إدريس بن الطيب في ديوانه، وهي علامة الانتهاء المؤقت، وتُرسم على شكل نقطتين أفقيتين متجاورتين، وتكون في وسط السطر الشعري أو نهايته، وتستعمل بكثرة للإشارة إلى انتهاء مؤقت لبعض جزئيات النص، التي سرعان ما ينتقل بعدها الشاعر إلى جزئيات أُخَرَ[22]، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدته " **لهب الأجنحة** ":

هذا زمان تُقدّمُ فيه الورودَ بدون حدود لنمسح عن ضفّتيْهِ

العفن ..

فمن يتقدم؟

من يتقدم؟

من؟

جناحان يكتشفان لنا مجد هذا الزمنْ ..

من يتحسّسْ ذراعيه كي يلمس الريش يلمَسْهُ

من يرم من يده التمر،

ثم يناد زنابقة للغبار الربيعيّ تُنبت له الريح أجنحةً من نزيف

الوطن ...[23].

فقد وردت علامة الانتهاء المؤقت في نهاية السطر الخامس إشارة إلى أن هناك تكملة لدلالته في السطر الذي يليه .

يتّضح مما سبق أن شاعرنا أفاد – كما رأينا – من تقنيات الفن الطباعي في تشكيل الصورة البصرية لقصائده، واستطاع من خلالها أن يوظف علامات الترقيم المختلفة لتمدّ النص المكتوب ببعض خصائص النص المسموع التي تساعد على القراءة السليمة والإلقاء الذي أراده الشاعر لقصيدته، بحيث "... يُلون القارئ صوته دلالة على الأقواس وعلى الشرطة اللذين يشيران إلى تعدد الأصوات أو انقسامها، ويستمر في القراءة مع استمرار الفاصلة، ويصمت عند ظهور النقطة...إلخ"[24]. ومن ثم أصبحت علامات الترقيم بما تؤديه من معان ذات أثر بالغ في إنجاز النص الشعري المكتوب، وبخاصة بعد أن " أصبحت العين أداة مهمة في التقاط العلامة الدالة تمهيدا لفهمها "[25].

الخاتمة

في ضوء دراستنا لتجلّيات التقنيات الكتابية في شعر إدريس بن الطيب توصلنا إلى: أن شاعرنا استعاض في قصائده عن الوقائع النظمية؛ كالنبر، والوقف ببدائل مرئية مكتوبة تناسب تلقيها بصرياً من خلال الإفادة من فنون الطباعة الحديثة، وبخاصة الشكل الطباعي بغية إثرائها بتلوينات فنية وجمالية تتفق مع الرؤية الشعرية المعاصرة.

وقد تجلت هذه الإفادة في دلالة توزيع السطور الشعرية فوق الصفحة، وتوظيف علامات الترقيم، وبذلك ازداد النص الشعري ابتعاداً عن عالم السماع والمشافهة والتصاقاً بعالم الكتابة المرئي.

الهوامش :

(1) يُنظر: د. الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، ص83.

(2) أحمد محمد أحمد، تطور الصورة الشعرية في الشرق في الشعر العربي المعاصر، ص.114

(3) أحمد درويش، في نقد الشعر – الكلمة والمجهر، ص118 ، 119.

(4) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية : دراسة الأسلوب، البلاغة، علم النص، ترجمة محمود جاب الرب، ص103.

(5) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص217.

(6) د. سيد البحراوي، القصيدة كلوحة تشكيلية، ص4.

(7) ديوان العناق على مرمى الدم، ص79.

(8) ديوان العناق على مرمى الدم، ص103.

(9) ديوان العناق على مرمى الدم، ص75.

(10) ديوان العناق على مرمى الدم، ص87.

(11) ديوان العناق على مرمى الدم، ص62 ، 63.

(12) عبد الستار عوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص277.

(13) ديوان العناق علي مرمى الدم، 48 ، 49.

(14) ديوان العناق على مرمى الدم، 94.

(15) ديوان العناق على مرمى الدم، ص23.

(16) ديوان العناق على مرمى الدم، 27 ، 28.

(17) ديوان العناق على مرمى الدم، 49.

(18) ديوان العناق على مرمى الدم، ص68.

(19) ديوان العناق على مرمى الدم، ص88.

(20) ديوان العناق على مرمى الدم، ص103 ، 104.

(21) ديوان العناق على مرمى الدم، ص55.

(22) أمجد ريان، اللغة والشكل، الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر، ص74.

(23) ديوان العناق على مرمى الدم، ص99.

(24) د. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص48.

(25) د. عز الدين إسماعيل، آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر، ص177.

المصادر والمراجع: مرتبة أسماء مؤلفيها حسب الحروف الهجائية

أولا: المصادر :-

1 – ديوان " العناق على مرمى الدم "، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الليبية، 1991 م.

ثانيا: المراجع :-

أ – المراجع العربية: -

(1) أحمد درويش، في نقد الشعر – الكلمة والمجهر، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996م.

(2) د. الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1980م.

(3) أمجد ريان، اللغة والشكل، الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر – علاء عبد الهادي نموذجاً، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999م

(4) د. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.

(5) د. عزالدين إسماعيل، آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب، القاهرة، 2003م

(6) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة،1984م.

ب – المراجع المترجمة: -

برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم النص، ترجمة محمود جاب الرب، ط1، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة،1987م.

ثالثا: الدوريات: -

1 – د. سيد البحراوي، القصيدة كلوحة تشكيلية، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو1988م.

2 – عبد الستار عوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع4، أكتوبر – ديسمبر 1997م.

رابعا: الرسائل العلمية: -

1- أحمد محمد أحمد، تطور الصورة الشعرية في المشرق في الشعر العربي المعاصر، جامعة عين شمس – كلية الآداب، 1999م (رسالة دكتوراه).

بحث في البلاغة العربية بعنوان:

ما تفرّد به ابن عاشور من توجيهات بلاغيّة في علمي (المعاني والبيان)
دراسة تحليلية لبعض الأنموذجات في تفسيره(التحرير والتنوير)

الباحث/ د. عاطف عبدالرحمن مخلوف

عضو هيئة تدريس بكلية اللغة العربية بجامعة السيد محمد بن علي السنوسيّ الإسلامية

ملّخص البحث

- **خطة البحث** : مقدمة وتمهيد ومبحثان وخاتمة.
- **الهدف من البحث:** يهدف البحث إلى التعرف على ما تفرّد به ابن عاشور من توجيهات بلاغيّة في علمي (المعاني والبيان) دراسة تحليلية لبعض الأنموذجات في تفسيره التحرير والتنوير.
- **منهج البحث:** هو المنهج التحليليّ، حيث يُذكر الوجه البلاغيّ الذي قاله ابن عاشور في تفسيره للآية القرآنية، ثم يتم التعليق عليه بالشرح والتحليل.
- **نتيجة البحث:** وصل البحث إلى نتيجة هي أن ابن عاشور له توجيهات بلاغيّة في علمي (المعاني والبيان) قد تفرّد بها دون غيره من المفسرين.

Research Summary

•Research Plan: Introduction, preface, two sections and a conclusion.

The purpose of the research: The purpose of the research is to identify the singularity of Ibn Ashour from the rhetorical directives in the scientific (meanings and statement) analytical study of some examples in the interpretation of the liberation and enlightenment.

•Method of research: is the analytical approach, where he mentions the face of the rhetoric that Ibn Ashour said in his interpretation of the Koranic verse, and then comment on it with explanation and analysis.

•The result of the research: The research reached the conclusion that the son of Ashour has a rhetorical guidance in the science (meanings and statement) may be unique to other interpreters.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام الأتمّان الأكملان على خاتم الأنبياء والمرسلين، محمد بن عبد الله الصاق الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين .. وبعد.

فإن علم تفسير القرآن من أجل العلوم وأعظمها، وقد أجمع العلماء على أنه لا يمكن لأي شخص أن يفسّر كتاب الله –عز وجلّ– إلا إذا توافرت فيه عدة أمور ، منها معرفته الدقيقة بعلوم البلاغة العربية وإحاطته الشاملة بفنونها البيانية، ولا سيما علمي المعاني والبيان، وفي هذا يرى الزمخشريّ في مقدمة تفسيره الكشاف أنه لا يمكن لأحد أن يتصدى لتفسير القرآن الكريم ولا يغوص على شيء من حقائق التنزيل" إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن، وهما علم المعاني وعلم البيان، وتمهل في ارتيادهما آونة، وتعب في التنقير عنها أزمنة "[1] .

ومن هنا فهذا البحث يحاول أن يلقي الضوء على ماتفرّد به ابن عاشور من توجيهات فيما يتعلق بعلمي المعاني والبيان في تفسيره(التحرير والتنوير)، فالمطلع على هذا التفسير يجد أن لابن عاشور توجيهات كثيرة فيما يتعلق بهذين العلمين البلاغيين قد تفرّد بها هذا الرجل عن غيره من المفسرين، وما يدل على هذا التفرّد كقوله أثناء تفسير بعض الآيات القرآنية:(والتوجيه عندي كذا)، أو قوله:(والوجه عندي كذا)، أو قوله:(قالوا: كذا...وعندي أنه كذا)..الخ، وسوف نكتفي –في هذا البحث– بذكر بعض الأنموذجات علي تلك التوجيهات.

هذه الأسباب وغيرها هي الدافع وراء القيام بهذا البحث، المسمى: **ما تفرّد به ابن عاشور من توجيهات بلاغيّة في علمي المعاني والبيان دراسة تحليلية لبعض الأنموذجات في تفسيره التحرير والتنوير**، وهو مقسّم إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة.

فأمّا المقدمة، فتكلمتْ عن سبب اختيار الموضوع، وعنوانه، وخطته، والمنهج المتبع، وعلاقة هذا البحث بالدراسات السابقة، وهدفه، وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت الدراسة عليها، وأما التمهيد فقد تناول التعريف بابن عاشور، والتعريف بكتابه التحرير والتنوير. وأما المبحث الأول فقد جاء تحت عنوان: علم المعاني، ويشتمل على ثلاثة مطالب، الأول بعنوان: الاستفهام، والثاني بعنوان: التنكير والتعريف، والثالث بعنوان: الإيجاز والإطناب والمساواة. وأما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان: علم البيان،

ويشتمل على ثلاثة مطالب، الأول بعنوان: التشبيه، والثاني بعنوان: المجاز، والثالث بعنوان: الكناية.وأخيرًا جاءت الخاتمة لترصد أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

والمنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج التحليلي، وهو يقوم على ذكر توجيه ابن عاشور البلاغي، ثم تحليله. ولا ندعي أننا أول من قام بعمل بحث عن تفسير التحرير والتنوير لابن عاشور، فقد عُملت دراسات كثيرة عن ذلك، قام بها من هم أعلم منّا بذلك، منها على سبيل المثال بحث قدّمه الدكتور(حسن عبدالجليل عبدالرحيم) بعنوان: (نهج ابن عاشور في الاحتجاج بالقراءات القرآنية)، نشرته مجلة جامعة دمشق للعلوم الاقتصادية والقانونية، المجلد(21) العدد الأول لسنة 2005م. وهذا البحث يدور حول منهج ابن عاشور في الاحتجاج بالقراءات القرآنية، حيث أظهر فيه أقسام القراءات عند ابن عاشور، وميزة كل قسم وأمثلته، وبيّن موقفه من شروط القراءة الصحيحة، وردّ على بعض الأمور التي رأى أنها تخالف الصواب، خصوصًا تلك التي يتحدث فيها ابن عاشور عن أصل نشأة القراءات القرآنية، وشروط القراءة الصحيحة، وما شابه ذلك.

وأيضًا دراسة للباحث(هاني بن عبيدالله بن عناية الله الصاعدي)، بعنوان: (مبتكرات القرآن عند ابن عاشور، دراسة بلاغية)، وهو بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى(المملكة العربية السعودية) سنة2013م، وهي دراسة تستجلي قضية الابتكار القرآني في تفسير ابن عاشور بأبعادها المختلفة، من ضبط المصطلح، وتحديد المعايير، وإبراز المعالم، والكشف عن الدوافع والقيم من خلال قراءة كلامه في المبتكرات.

وغير ذلك من الدراسات والأبحاث الكثيرة التي أقيمت على هذا الكتاب الجليل. ولكن ما ندعيه هو أنه لا توجد دراسة أقيمت على هذا الكتاب مثل هذه الدراسة، أو تحمل العنوان نفسه.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على طريقة بحث ابن عاشور للمسائل البلاغية من خلال توجيهه البلاغي في تفسير الآيات القرآنية، وقد استعنتُ -في هذه الدراسة- بعدد من الكتب، من أبرزها تفسير الكشاف للزمخشريّ(ت538هـ)، وكتاب مفتاح العلوم للسكاكيّ(ت626هـ)، وكتابَيْ التلخيص والإيضاح للخطيب القزوينيّ(739هـ)، وغيرها.

التمهيد

التعريف بابن عاشور، وبكتابه التحرير والتنوير

التعريف بابن عاشور :

هو: محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن محمد بن محمد الشاذلي بن عبد القادر بن محمد بن عاشور. ولد سنة 1879م بقصر جدّه لأمه الشيخ محمد عبدالعزيز بوعتور، بضاحية (المرسى)، وهي ضاحية من الضواحي الشمالية للعاصمة التونسية، تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وتبعد [20] كم عن مدينة تونس.[2]وعاش ابن عاشور حياة حافلة بالعلم والإصلاح والتجديد على مستوى تونس والعالم الإسلامي، فعُيّن سنة1932م شيخًا للإسلام، مالكيًّا، وهو من أعضاء المجمعين العربيين في دمشق والقاهرة.[3]وقد عمر طويلًا، حيث عاش أكثر من خمس وتسعين سنة. وتوفي –رحمه الله- سنة1973م، تاركًا مصنفات كثيرة، منها(التحريرُ والتنوير)، و(مقاصد الشريعة الإسلامية)، و(أصول النظام الاجتماعي في الإسلام)، و(الوقف وآثاره في الاسلام)، و(موجز البلاغة)، ومما عُني بتحقيقه (ديوان بشار بن برد)، وكتب أبحاثاً كثيرًا في المجلات.[4]

التعريف بالتحرير والتنوير:

مرّ بنا قبل قليل أن لابن عاشور مؤلفاتٍ كثيرة منها كتابه (التحرير والتنوير)، وهذا الكتاب أشهر كتبه وأعظمها فائدة؛ لأنه كتاب تفسيرٍ للقرآن الكريم، ويُعدّ من أشهر التفاسير في العصر الحديث، وقد بدأه ابن عاشور بتقديمٍ أشار فيه إلى أن كتب التفسير قبله كانت كثيرة، وكان كثير منها عالة على كلام سابق، ثم أشاد ببعض التفاسير وعدّها هي الأهم، وأوضح أن هذا البعض الذي أشاد به قد شكّل أهم المصادر التي استقى منها مادته العلمية، من ذلك:(جامع البيان في تفسير القرآن) للطبريّ(ت310هـ)، و(الكشّاف عن حقائق التنزيل) للزمخشريّ(ت538هـ)، و(المحرر الوجيز) لابن عطية(ت542هـ)، و(مفاتيح الغيب) للفخر الرازيّ(ت606هـ)، و(الجامع لأحكام القرآن) للقرطبيّ(ت671هـ)، و(أنوار التنزيل وأسرار التأويل) للبيضاويّ(ت685هـ)، و(إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم) لأبي السعود(ت982هـ)، و(روح المعاني) للألوسيّ(ت1270هـ)، وغيرها.

بعدها ذكر الموضوعات التي سوف يهتم بها في تفسيره، فقال:" وقد اهتممت في تفسيري هذا ببيان وجوه الإعجاز، ونكت البلاغة العربية، وأساليب الاستعمال ، واهتممت أيضاً ببيان تناسب اتصال الآي بعضها ببعض...واهتممت بتبيين معاني المفردات في اللغة العربية... وعسى أن يجد فيه المطالع تحقيق مراده، ويتناول منه فوائد ونكتًا على قدر استعداده ، فإني بذلت الجهد في الكشف عن نكت من معاني القرآن وإعجازه خلت عنها التفاسير، ومن أساليب الاستعمال الفصيح ما تصبو إليه همم النحارير، بحيث ساوى هذا التفسير على اختصاره مطولات القماطير، ففيه أحسن ما في التفاسير، وفيه أحسن مما في التفاسير".[5]

ثم وضع ابن عاشور عشر مقدمات لتفسيره خُصِّصَ لكل مقدمة منها موضوع معين من موضوعات التفسير، شغلت نحو تسعين صفحة من كتابه، بعد ذلك بدأ بتفسير الآيات القرآنية سورة سورة إلى نهاية المصحف.

وقد فرغ ابن عاشور من تأليف التحرير والتنوير يوم الجمعة الثاني عشر من شهر رجب عام ثمانين وثلاثمائة وألف، وكان قد مكث في تأليفه تسعًا وثلاثين سنة وستة أشهر.[6]

هذا، ولقد طُبع هذا التفسير عدة طبعات منها طبعة الدار التونسية للنشر 1984م، وطبعة دار سحنون للنشر والتوزيع بتونس سنة 1997م، والثانية هي عمدتنا في هذا البحث.

المبحث الأول

علم المعاني

المعاني في اللغة: جمع معنى. والمعْنَى: إظْهار ما تَضمَّنه اللفظ. وعنيتُ بالقول كذا: أردتُ. ومعنى كل كلام: مقصده [7] .

وعلم المعاني في الاصطلاح: هو علم يُعرف بها أحوال اللفظ العربي الذي يطابق مقتضى الحال [8] . والمراد بأحوال اللفظ الأمور التي تعرض له من التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والذكر والحذف، وغير ذلك.[9]وبمقتضى الحال الكلام الكلي المصوَّر بكيفية مخصوصة.[10]

ومصطلح علم المعاني لم يستعمله أحد بمعناه المعروف قبل السكاكي (ت626هـ)، فليس في كتب البلاغة إشارة إلى هذا العلم، وكان الأوائل يستعملون مصطلح (المعاني) في دراساتهم القرآنية والشعرية فيقولون (معاني القرآن) و(معاني الشعر).[11]وعرّفه السكاكيّ (ت626هـ) -في تعريف طويل وغير واضح- بأنه "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره".[12]

ثم لخّص الخطيب القزوينيّ(ت739هـ) ذلك التعريف في كتابه(التلخيص) بقوله: "هو علم يُعرف به أحوال اللفظ العربيّ التي بها يطابق مقتضى الحال".[13]بعدها وضّحه في كتابه(الإيضاح) بقوله:" هو علم يُعرف به أحوال اللفظ العربيّ التي بها يطابق مقتضى الحال مع وفائه بغرض بلاغي يُفهم ضمنًا من السياق، وما يحيط به من القرائن".[14]

وتتفق كتب البلاغة في أن أبواب علم المعاني ثمانية هي: باب أحوال الإسناد الخبري، وباب أحوال المسند إليه، وباب أحوال المسند، وباب أحوال متعلقات الفعل، وباب القصر، وباب الإنشاء، وباب الفصل والوصل، وباب الإيجاز والإطناب والمساواة. ثم إن لكل باب من هذه الأبواب فروعًا، ولا مجال لذكرها هنا.

وسوف نذكر في هذا المبحث بعض ما تفرّد به ابن عاشور في علم المعاني ، وسنقصر دائرة البحث في بعض الفنون التي وجدناها عنده، وهي: الاستفهام، والتنكير والتعريف، والإيجاز والإطناب والمساواة.

المطلب الأول: الاسْتِفْهَام

الاستفهام في الاصطلاح البلاغيّ: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، والمطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكمًا بشيء على شيء أو لا يكون. والأول هو التصديق ويمتنع انفكاكه من تصوّر الطرفين، والثاني هو التصور، ولا يمتنع انفكاكه من التصديق" [15].

فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين أمرين أو عدم وقوعها فإدراكها هو(التصديق). وإن كانت موضوعًا أو محمولًا أو نسبة مجردة، فإدراكها هو(التصور)، فالتصديق هو إدراك وقوع نسبة تامة بين أمرين، أو لا وقوعها، والتصور هو إدراك الموضوع أو المحمول أو النسبة.[16]

وبذلك فالمستفهم عنه ضربان[17]:تصديق، وتصور، فالتصديق: هو طلب معرفة النسبة(الحكم) بين المسند والمسند إليه ثبوتًا أو نفيًا، أي طلب معرفة ثبوت أمر لأمر أو نفيه عنه، مثل قوله تعالى:﴿ءَامَنْتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ﴾.(طه:74)، وقوله تعالى:﴿فَلَمَّا جاءَ سُلَيْمانَ قالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمالٍ﴾.(النمل:36)، والتصور: هو طلب معرفة شيء آخر غير النسبة، أي: غير الثبوت والانتفاء، مثل قوله تعالى: ﴿قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنْظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ﴾.(النمل:41)

وللاستفهام أدوات كثيرة، حصرها بعضهم في إحدى عشرة أداة، وهي نوعان: الأول: حرفان، وهما: (الهمزة، وهَلْ). والثاني: أسماء، وهي: (مَا) الاستفهامية، و(مَنْ)، و(أيّ)، و(كَمْ)، و(كَيْفَ)، و(أَيَنَ)، و(أَنَّى)، و(مَتَى)، و(أَيَّانَ) [18] .

وقد يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معانٍ بلاغية تستفاد بالقرائن، وسياق الكلام منها أن يكون الاستفهام للإنكار، أو يكون للتعجب، أو للتهكم والسخرية، أو للتشويق، أو للتهويل، أو للتخويف، أو للتحقير...الخ.

ومما تفرد به ابن عاشور في موضوع الاستفهام، ماقاله في الاستفهام الإنكاري، حيث قال: "ويجوز عندي أن يكون قوله تعالى:﴿تُرِيدُونَ عَرَضَ الدُّنْيا﴾".(الأنفال:67) مستعملًا في معنى الاستفهام الإنكاري ، والمعنى : لعلّكم تحبّون عرض الدنيا، فإنّ الله يحبّ لكم الثواب وقوة الدين ؛ لأنّه لو كان المنظور إليه هو النفع الدنيوي ؛ لكان حفظ أنفس الناس مقدّمًا على إسعافهم بالمال ، فلما وجب عليهم بذل نفوسهم في الجهاد .

فالمعنى : يوشك أن تكون حالكم كحال من لا يحبّ إلاّ عرض الدنيا ، تحذيرًا لهم من التوغل في إيثار الحظوظ العاجلة".[19]

ومن المعروف عند البلاغيين أن الاستفهام الإنكاري نوع يتضمن معنى النفي، وتكون الهمزة بمنزلة أداة النفي،[20]نحو قوله تعالى:﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا﴾. (الحجرات:12) فمعنى: (أيحب أحدكم؟) نفي الحب؛ لأن همزة الإنكار إذا دخلت على الفعل كان الفعل بعدها نفيًا [21] .

وبذلك فالملاحظ في توجيه ابن عاشور أنه يخالف المتعارف عليه عند أهل البلاغة؛ لأن حدّ الاستفهام الإنكاري –كما رأينا – أن يتضمن معنى النفي، وتكون الهمزة بمنزلة النفي، وقوله تعالى:" تُرِيدُونَ عَرَضَ الدُّنْيا" لا يتضمن معنى النفي ولا وجود للهمزة. والواضح أن ابن عاشور قد قدر (همزة) في الكلام، أي :أتريدون عرض الدنيا؛ لأنه لا يستقيم التوجيه إلا كذلك. وهذا كلام لا نجده عند كبار المفسرين قبله من أمثال الطبري (ت310هـ)، والزمخشريّ(ت538هـ)، والفخر الرازيّ(ت606هـ)، والقرطبيّ(ت671هـ)، وغيرهم.

المطلب الثاني: التنكير والتعريف

النكرة: اسم يطلق على القليل والكثير، أو على مفرد، أو على أكثر، ومعناه شائع في جنس، أو نوع، أو صنف، أو نحو ذلك، وهذا يصدق على المثنى والجمع. والمعرفة: اسم يَدُلُّ على مُعَيَّن مُمَيَّزٍ عن سائر الأفراد أو الجموع المشاركة له في الصفات العامة المشتركة، وترتيبها بحسب الأعْرَفِيَّة كما يلي:الأول: الضمير، والثاني: العلم، والثالث: اسم الإشارة، والرابع: اسم الموصول، والخامس: المحلّى بأل، والسادس: المضاف إلى غير الضمير من المعارف السابقة، والسابع: النكرة المقصودة في النداء.[22]واتفقت كلمة البلاغيين على أن للنكرة دواعي لاختيار التنكير، كما للمعرفة دواع لاختيار التعريف.

وهذا يقودنا إلى ما قاله ابن عاشور –فيما يتعلق بموضوع التنكير والتعريف ودواعي اختيار كلّ منهما– حينما رد توجيه الزمخشري لتعريف الأنهار في قوله تعالى:﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ﴾(البقرة:25)، حيث قال الزمخشري:" وأما تعريف الأنهار فأن يراد الجنس...أو يراد أنهارها، فعوض التعريف باللام من تعريف الإضافة".[23]

فردّ عليه ابن عاشور بقوله:" وعندي أن الداعي إلى التعريف هو التفنن؛ لئلا يعاد التنكير مرة ثانية، فخولف بينهما في اللفظ اقتناعاً بسورة التعريف".[24]

وحجة ابن عاشور هناك أن (الجنات) لما ذُكرت استحضر لذهن السامع لوازمها ومقارناتها، فساغ للمتكلم أن يشير إلى ذلك المعهود فجيء باللام ، وهذا معنى قول الزمخشريّ: (أو يراد أنهارها فعوض التعريف باللام من تعريف الإضافة) ، يريد أن المتكلم في مثل هذا المقام في حيرة بين أن يأتي بالأنهار معرفة بالإضافة للجنات، وبين أن يعرفها بأل العهدية عهداً تقديرياً ، فاختار الزمخشريّ التوجيه الثاني تفادياً من كلفة الإضافة، وتنبيهاً على أن الأنهار نعمة مستقلة جديرة بأن لا يكون التنعم بها تبعاً للتنعم بالجنات، وليس مراده أن (أل) عوض عن المضاف إليه على طريقة نحاة الكوفة، ثم نبه ابن عاشور إلى أن الزمخشريّ قد نفى ذلك التوجيه في حالة مشابهة، هي تعريف (الجحيم) في قوله تعالى :﴿فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى﴾ .(النازعات:39)، فقال الزمخشريّ: "وليس الألف واللام بدلاً من الإضافة" [25]، وعلق ابن عاشور قائلًا:" وإنما أراد أن الإضافة واللام متعاقبتان هنا، وليس ذلك صالحاً في كل موضع على أني أرى مذهب الكوفيين مقبولاً، وأنهم ما أرادوا إلا بيان حاصل المعنى من ذلك التعريف، فإن

تقدير المضاف إليه هو الذي جعل المضاف المذكور كالمعهود، فأدخلت عليه لام التعريف العهدي".[26]وهذا الردّ مما تفرّد به ابن عاشور عن غيره من المفسرين، وهو ينمّ عن دقة في فهم أسرار اللغة وعمق في تذوق معاني البلاغة.

المطلب الثالث: الإيجاز والإطناب والمساواة

الإيجاز: هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط، والإطناب هو أداؤه بأكثر من عباراته سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل أو إلى غير الجمل، والمراد بالمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد لا ناقصاً عنه بحذف أو غيره كما، ولا زائدا عليه [27] .

ولعلماء المعاني أمثلة كثيرة من أشعار العرب والقرآن الكريم على كل فن من هذه الفنون البلاغية الثلاثة لا مجال لذكرها هنا.

ومما تفرد به ابن عاشور في موضوع المساواة أنه أنكر على علماء المعاني، وعلى رأسهم الخطيب القزوينيّ (ت739هـ)، ومن بعده التفتازاني(ت792هـ)، إقرارهم بوجود مساواة في القرآن الكريم، ويتساءل ابن عاشور من أين أتى القزويني بهذا الكلام في كتابيه(التلخيص) و(الإيضاح)، وهما شرحان لمفتاح السكاكيّ؟ مع أن السكاكي لم يستشهد على المساواة من القرآن الكريم، بل إن السكاكي كان يرى أن المساواة هي متعارف الأوساط، وأنها من الباب الذي لا يُحمد في البلاغة ولا يُذم،[28]يقول ابن عاشور:" واعلم أن قوله تعالى :﴿وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ﴾ (فاطر:43) قد جُعل في علم المعاني مثالًا للكلام الجاري على أسلوب المساواة دون إيجاز ولا إطناب. وأول من رأيْته مثَّل بهذه الآية للمساواة هو الخطيب القزويني في (الإيضاح) وفي (تلخيص المفتاح) ، وهو مما زاده على ما في (المفتاح)، ولم يمثل صاحب (المفتاح) للمساواة بشيء، ولم أدر من أين أخذه القزويني...، ومن العجيب إقرار العلامة التفتازاني كلام صاحب (تلخيص المفتاح)".[29]

ويتساءل ابن عاشور" كيف يكون هذا من المساواة وفيه جملة ذات قصر، والقصر من الإيجاز؛ لأنه قائم مقام جملتين: جملة إثبات للمقصود، وجملة نفيه عما سواه، فالمساواة أن يقال : يحيق المكر السيّىء بالماكرين دون غيرهم ، فما عدل عن ذلك إلى صيغة القصر فقد سلك طريقة الإيجاز".[30]وواضح –هنا–أن ابن عاشور لا يرى وجود مساواة في الآية القرآنية، وإنما يجوّز وجود الإيجاز، والإيجاز ثلاثة أقسام –كما قرره الطيبيّ (ت743هـ)–: أحدها– إيجاز القصر: وهو أن يقصر اللفظ على معناه...والثاني– إيجاز التقدير: وهو أن يُقدَّر معنى زائد على المنطوق، ويسمى بالتضييق أيضاً...، والثالث – الإيجاز الجامع: وهو أن يحتوي اللفظ على معان متعددة[31]، وأغلب الظن أن النوع الثالث هو ماقصده ابن عاشور.

بعد ذلك قرر ابن عاشور أن المساواة يمكن لها أن تقع في كلام الناس؛ لأنه لا يُعبأ فيها بمراعاة آداب اللغة، ولكنها لم تقع في القرآن الكريم، فقال:" والوجه أن المساواة لم تقع في القرآن، وإنما مواقعها في محادثات الناس التي لا يعبأ فيها بمراعاة آداب اللغة" [32].

ويبدو أن أغلب المفسرين لم يذكروا وجه المساواة في تفسيراتهم، ولكن ما يميز ابن عاشور منهم هو أنه قرر أن المساواة قد تقع في كلام العامة، ولكنها لم تقع في القرآن الكريم.

المبحث الثاني

علم البيان

البيان لغة: الفصاحة واللسن. وبان الشيء: اتضح فهو بيّن، واستبان الشيء: ظهر. وأصله الكشف والظهور.[33]

وعلم البيان في اصطلاح البلاغيين: هو علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه.[34]

واختلفت كلمة الباحثين في واضع علم البيان العربي، فأشارت بعض الدراسات إلى أن سيبويه(ت180هـ) قد وضع بعض الأصول البلاغية في كتابه.[35]وقال الدكتور(أيمن أمين عبدالغني):" ذكروا أن أول من دوّن مسائل علم البيان أبو عبيدة معمر بن المثنى(ت210هـ) في كتابه(مجاز القرآن)".[36]وذهب الدكتور(طه حسين) إلى أن الجاحظ(ت255هـ) هو مؤسس البيان العربي.[37]

وعلى أية حال، فإن لم يكن الجاحظ هو مؤسس البيان العربي، فلا شك أنه أحد أبرز مؤسسيه، وأن كتابه (البيان والتبيين) يُعدّ من أوائل الكتب وأشهرها التي تكلمت عن البيان، وهو عند الجاحظ(أي البيان):"اسم جامع لكل شيء يكون كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع".[38]

وإذا ما انتقلنا لعبد القاهر الجرجانيّ(ت471هـ) نجد أنه درس في كتابه (أسرار البلاغة) صورًا بيانية ، مثل : (التشبيه)، و(المجاز)، و(الكناية) دراسة فريدة ومتوسعة، فكتابه هذا –باستثناء ماورد فيه عن (الجناس) و(السجع)– هو من أكبر المصادر للباحثين في أصول علم البيان، يقول الدكتور(أحمد مطلوب):" تعتبر دراسة عبد القاهر [لهذه] الصور البيانية خير ما تركه القدماء من حيث التحديد والتقسيم وإظهار روعتها وقيمتها الفنية وتوليد المعاني الجديدة".[39]

وفي تقديري أنه بالرغم من ذلك الجهد والتوسع من قِبل عبد القاهر، والعلماء الذين سبقوه ولحقوه في دراسة علم البيان، مازال التعريف الذي أطلقه السكاكي(ت626هـ) على علم البيان هو التعريف الذي لم يسبقه أو يلحقه أحد عليه، وهو قوله:" علم البيان:هو إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه".[40]

وقسم علماء البلاغة علم البيان إلى ثلاثة أصول: التشبيه، والمجاز، والكناية. وسوف نأخذ أنموذجًا من كل أصل من هذه الأصول الثلاثة ونبحث توجيهات ابن عاشور له.

المطلب الأول: التشبيه

التشبيه لغة: التمثيل.[41]

والتشبيه في اصطلاح البلاغيين له أكثر من تعريف، وهذه التعاريف وإن اختلفت لفظاً فإنها متفقة معنى. ومن أشهر تعريفاته قولهم: التشبيه: هو إقامة شيء مقام شيء لصفة جامعة بينهما ذاتية أو معنوية.[42]

وللتشبيه أربعة أركان هي: المشبّه، والمشبه به، ويسميان(طرفي التشبيه)، وأداة التشبيه، وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، ووجه الشبه، وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين.

ومما تفرّد به ابن عاشور في وجه الشبه، هو ماقاله أثناء تفسيره لقوله تعالى:﴿فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَآءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾.(الرحمن:37) قال:" فكانت وردة : تشبيه بليغ ، أي كانت كوَرْدة...ووجه الشبه قيل هو: شدة الحمرة ، أي يتغير لون السماء المعروف أنه أزرق إلى البياض، فيصير لونها أحمر، ويجوز عندي : أن يكون وجه الشبه كثرة الشقوق كأوراق الوردة".[43]وهذا توجيه بعيد من ابن عاشور، والأقرب إلى المنطق ما اتفق عليه جمهور المفسرين،[44]وهو أن (الدهان) جمع: دهن، وهو: دردي الزيت، والمعنى أن السماء تصير في حمرة الورد وجريان الدهن، أي تذوب مع الانشقاق حتى تصير حمراء من حرارة نار جهنم ، وتصير مثل الدهن لرقتها وذوبانها.

المطلب الثاني: المجاز

في اللغة: جزت الطريق وجاز الموضع جوازًا، وجاز به وجاوزه وأجازه غيره، وجازه وجاوزه وأجازه غيره، وجازه: سار فيه وسلكه.[45]

والمجاز في اصطلاح علماء أهل البيان: هو اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما.[46]أي هو الاسم المستعمل في غير ما وُضِعَ له لعلاقة مع قرينة تمنع المعنى الحقيقي.[47]ويرى صاحب(الخزانة) أن المجاز هو عبارة عن تجوز الحقيقة، بحيث يأتي المتكلم بكلمة يستعملها في غير ما وضعت له في الحقيقة في أصل اللغة.[48]

وتتفق كلمة الباحثين على أن الجاحظ(ت255هـ) كان من أوائل العلماء الذين تعرضوا لمصطلح المجاز، حيث أطلقه على عدد من الصور الأدبية؛ ومن ذلك تعليقه على قوله تعالى:﴿إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا﴾.(النساء:10) فقال:"إنها من باب المجاز والتشبيه على شاكلة قوله تعالى:﴿أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾(المائدة:42)...وقد يقال لهم ذلك وإن شربوا بتلك الأموال الأنبذة ولبسوا الحلل وركبوا الدواب، ولم ينفقوا منها درهمًا واحدًا في سبيل الأكل".[49]ولكنه لم يكن يقصد المعنى الاصطلاحيّ لكلمة المجاز، وإنما قصد به توجيه الكلام ومأخذه.[50]

وتكلم معاصره "ابن قتيبة"(ت276هـ) عن المجاز، وقام بالرد على من أنكروا المجاز وزعموا أن الكلام كله حقيقة ولا مجاز فيه ، ووصفهم بالجهل وقلّة الفهم، فقال :"وهذا من أشنع جهالاتهم وأدلّها على سوء نظرهم وقلة أفهامهم، ولو كان المجاز كذبًا وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلًا كان أكثر كلامنا فاسدًا؛ لأنا نقول :(نبت البقل) و(طالت الشجرة) و(أينعت الثمرة) و(أقام الجبل) و(رخص السعر)".[51]

وجاء ابن رشيق(ت463هـ) فعقد له بابًا، وقال فيه :"إن العرب كثيراً ما تستعمل المجاز وتعده من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات".[52]وقال عبد القاهر(ت471هـ):" كل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت :كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضَع له من غير أن تستأنف فيها

وضعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز".[53]

بعد ذلك جاء السكاكيّ(ت626هـ)، وقال: "المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ماهي موضوعة له بالتحقيق استعمالًا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[54].ومعلوم أن البلاغيين قد قسّموا المجاز إلى قسمين: أحدهما عقليّ، والآخر لغويّ. ولكل نوع منهما علاقاته. كما قسّموا المجاز اللغويّ إلى قسمين أيضًا: استعارة، ومجاز مُرسل.

ومما تفرّد به ابن عاشور فيما يتعلق بموضوع المجاز ما جاء في ردّه على الزمخشريّ(ت538هـ)[55]الذي ذهب إلى أن إطلاق كلمة(عباد)في قوله تعالى:﴿إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ عِبَادٌ أَمْثَالُكُمْ فَادْعُوهُمْ فَلْيَسْتَجِيبُوا لَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾.(الأعراف:194) إطلاقَ تهكم واستهزاء بالمشركين ، يعني أن قصارى أمرهم أن يكونوا أحياء عقلاء، فلو بلغوا تلك الحالة لما كانوا إلا مخلوقين مثلكم ، قال ولذلك أبطل أن يكونوا عبادًا بقوله:﴿أَلَهُمْ أَرْجُلٌ يَمْشُونَ بِهَا﴾.(الأعراف:195)

فرّد عليه ابن عاشور قائلًا :"والأحسن عندي أن يكون إطلاق العباد عليهم مجازًا بعلاقة الإطلاق عن التقييد، روعي فيه حسن المشاكلة التقديرية؛ لأنه لما ماثلهم بالمخاطبين في المخلوقية، وكان المخاطبون عباد الله، أطلق العباد على مماثليهم مشاكلة"[56].

ونلاحظ –هنا– أن ابن عاشور لم يبين نوع المجاز مع أنه بيّن علاقته، وهو مجاز مرسل.

المطلب الثالث: الكناية

الكناية في اللغة: أَن تتكلم بشيء وتريد غيره[57] .

والكناية عند علماء البيان: هي أن يعبر عن شيء بلفظ غير صريح في الدلالة عليه، كغرض من الأغراض ، كالإبهام على السامع أو لنوع فصاحة[58] .

والكناية قد تكون لفظًا أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى[59] ، أو جملة لها معنى ظاهر صحيح، ولكننا نقصد من ورائه معنى آخر أبلغ.[60]وأصلها ترك التصريح بالشيء، وستره بحجاب ما، مع إرادة التعريف به بصورة فيها إخفاء ما بحجاب غير ساتر سترًا كاملًا.[61]

ويذهب أبو عبيدة(ت210هـ) إلى أن الكناية هي ما فُهم من الكلام ومن السياق من غير أن يذكر الاسم صريحًا في العبارة، وهي تُستعمل قريبة من المعنى البلاغي، كما في قوله تعالى: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ﴾ .(البقرة:223)، فهو كناية وتشبيه[62] .

وفي قوله تعالى: ﴿أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾ .(النساء:43. والمائدة:6) كناية عن الغشيان[63] .

وقد عقد الجاحظ(255هـ) في كتابه(الحيوان) بابًا سماه (من الفطن وفهم الرطانات والكنايات) [64]، وفي كتابه (البيان والتبيين) قرنها بالتعريض، وقال: "إنهما لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف [65] . ويعلّق الدكتور(محمد علي زكي) على ذلك بقوله:"فالكناية عند الجاحظ تقابل الإفصاح والتصريح".[66]

ثم تكلم عنها المبرد(ت285هـ)، ورأى أنها على ثلاثة أوجه :إما للتعمية والتغطية، وإما للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، وإما للتفخيم والتعظيم[67]، ثم درسها العسكريّ(ت395هـ) ورأى أن الكناية والتعريض فنٌّ واحدٌ، هو: "أن تكني عن الشيء وتعرض به ولا تصرح".[68]

وقال عبد القاهر الجرجانيّ(ت471هـ):"الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ، ويجعله دليلًا عليه...فقالوا :طويل النجاد: يريدون طويل القامة ، وكثير رماد القدر: يعنون كثير القرى، وفي المرأة: نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها ، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى ، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به ، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في

الوجود".[69]والمستفاد من حديث عبد القاهر في معنى الكناية الخاص لكل واحدة من الكنايات، هو أن (المشترك) و(المترادف) لا يكونان على معنى واحد، بل كل مترادف يحمل صفة بذاته وإن انضم تحت معنى واحد.[70]ثم جاء السكاكيّ(ت626هـ) وعرّفها بقوله:"الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك".[71]

ومما تفرد به ابن عاشور في فن الكناية ما قاله في تفسير قوله تعالى:﴿قُلْ لِمَنْ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ قُلْ لِلَّهِ كَتَبَ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَا رَيْبَ فِيهِ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ * وَلَهُ مَا سَكَنَ فِي اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾.(الأنعام:12، 13)، فقال:" :"السكون استقرار الجسم في مكان ، أي حيّز لا ينتقل عنه مدّة ، فهو ضدّ الحركة ، وهو من أسباب الاختفاء ، لأنّ المختفي يسكن ولا ينتشر . والأحسن عندي أن يكون هنا كناية عن الخفاء مع إرادة المعنى الصريح، ووجه كونه كناية أنّ الكلام مسوق للتذكير بعلم الله تعالى، وأنّه لا يخفى عليه شيء من أعمالكم، ومحاسبكم عليها يوم يجمعكم إلى يوم القيامة".[72]وهذا توجيه يدلّ على فهم بيانيّ عميق.

الخاتمة

وهكذا، فهذا ختام بحثنا الموسوم بـ(ما تفرّد به ابن عاشور من توجيهات بلاغيّة في علمي المعاني والبيان دراسة تحليلية لبعض الأنموذجات في تفسيره التحرير والتنوير)، وقد رأينا أن الرجل قد تفرّد ببعض التوجيهات البلاغية فيما يتعلق بعلمي المعاني والبيان، وقد كان مصيبًا في مجملها، ولا يجرؤ من هو مثلي على أن يخطئ من هو مثله، كما رأينا ابن عاشور كان يناقش العلماء البلاغيين أنفسهم ويرد عليهم بعض التوجيهات، وهذا إن كان يدلّ على شيء فإنما يدل على سعة علم هذا الرجل وتفقهه اللغوي وفهمه البلاغيّ.

والحق أن مسألة تتبع التوجيهات البلاغية عند ابن عاشور سواء التي تفرّد بها، أو ما نقلها عن غيره من علماء البلاغة العربية هي مسألة صعبة؛ لأن التفسير ضخم، والمادة كثيرة، والرجل ذو فهم بلاغيّ واضح، ولكنني -كما أشرت سابقًا- اكتفيت بذكر بعض الأنموذجات على ذلك، وقد بذلت قصارى جهدي في بحثها ودراستها، سائلًا المولى عز وجل أن يتقبل منّا، ويغفر لنا، ويرحمنا، وأن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتنا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الهوامش

(1) الزمخشريّ : الكشاف عن حقائق التنزيل ج1 ص43.

(2) محمد الحبيب بن الخوجة: شيخ الإسلام الإمام الأكبر محمد الطاهر بن عاشور ج1ص153.

(3) كحالة : معجم المؤلفين:ج 10 ص101.

(4) الزركلي: الأعلام ج6 ص174.

(5) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج30 ص636.

(6) السابق ج1 ص 8.

(7) ابن منظور: لسان العرب مادة(ع ن ا).

(8) الجرجانيّ، السيد الشريف: التعريفات(باب العين فصل اللام).

(9) عبد القادر حسين: فن البلاغة ص 79.

(10) بدوي طبانه: معجم البلاغة العربية ص 453.

(11) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية ج 3 ص 277.

(12) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص 161.

(13) الخطيب القزوينيّ: التلخيص ص 37.

(14) الخطيب القزوينيّ: الإيضاح ص 4.

(15) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص 303.

(16) بدوي طبانه: معجم البلاغة العربية ص 512.

(17) عبد العاطي الغريب: دراسات في البلاغة العربية ص 43، 44.

(18) عبد الرحمن حسن حَبَنَّكة: البلاغة العربية ج1 ص 258- 303. وعيسى علي العاكوب، وآخرون: الكافي في علوم البلاغة العربية ص 263- 279. وفضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني ص 168- 205.

(19) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج10 ص77.

(20) أدمَا طَربَيه: معجم الهمزة ص 5.

(21) ابن الحاجب: الأمالي ج1 ص 196.

(22) علم البيان: عبد العزيز عتيق ص 306.

(23) الزمخشريّ : الكشاف عن حقائق التنزيل ج1 ص136.

(24) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج1 ص355.

(25) الزمخشريّ : الكشاف عن حقائق التنزيل ج4 ص698.

(26) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج1 ص355.

(27) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص277.

(28) يُنظر: السابق نفسه.

(29) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج22 ص 336.

(30) نفسه.

(31) الطيبيّ: التبيان ص 64، 65.

(32) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج22 ص 336.

(33) ابن منظور: لسان العرب مادة (ب ي ن).

(34) التهانويّ: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم مادة (ب ي ن).

(35) عبد القادر حسين: المختصر في تاريخ البلاغة ص 58. وأحمد سعد محمد: الأصول البلاغية في كتاب سيبويه ص 39، 63، 64، 77، 83، 95، 186.

(36) أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة ص 42.

(37) الجرجانيّ ، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: خفاجي، مقدمة التحقيق ص 59.

(38) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص 76.

(39) أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجانيّ بلاغته ونقده ص 123.

(40) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص 162.

(41) ابن منظور: لسان العرب مادة (م ث ل).

(42) الجرجانيّ: السيد الشريف، التعريفات(باب التاء فصل الشين).

(43) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج27 ص 261.

(44) ينظر: النسفيّ: مدارك التنزيل ج 4 ص 166. والبغويّ: معالم التنزيل ج7 ص449. والقرطبيّ : الجامع لأحكام القرآن ج17 ص173

(45) ابن منظور: لسان العرب مادة(ج و ز).

(46) الجرجانيّ: السيد الشريف، التعريفات (باب الميم فصل الجيم).

(47) فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان، والبديع ص134.

(48) ابن حجة الحمويّ: خزانة الأدب ج2 ص440.

(49) الجاحظ: الحيوان ج5 ص25.

(50) مهدي صالح السامرائي: المجاز في البلاغة العربية ص67.

(51) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ص132. ومحمد رمضان: ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية ص148.

(52) ابن رشيق القيروانيّ: العمدة ج1 ص265.

(53) الجرجانيّ: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: أبو فهر ص352.

(54) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص359.

(55) يُنظر: الزمخشريّ: الكشاف ج2 ص187.

(56) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج9 ص 221.

(57) ابن منظور: لسان العرب مادة(ك ن ي) .

(58) المناويّ: التوقيف على مهمات التعاريف (باب الكاف فصل النون).

(59) مُسعد الهواري : قاموس قواعد البلاغة ص59.

(60) خليل الهنداوي، وآخرون: نماذج تطبيقية في الإعراب والبلاغة والعروض والشرح الأدبي ص145.

(61) عبد الرحمن حسن حَبَنَّكة: البلاغة العربية ج2 ص135.

(62) أبو عبيدة: مجاز القرآن ج1 ص73.

(63) أبو عبيدة: مجاز القرآن ج1 ص155.

(64) الجاحظ: الحيوان ج3 ص122- 139.

(65) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص117.

(66) محمد علي زكي صبّاغ: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ص253.

(67) المبرد: الكامل ج2 ص855- 859.

(68) أبو هلال العسكريّ: الصناعتين ص290.

(69) الجرجانيّ: عبد القاهر، دلائل الإعجاز ص66 .

(70) محمد بركات حمدي: البلاغة العربية ص57.

(71) السكاكيّ: مفتاح العلوم ص402.

(72) ابن عاشور: التحرير والتنوير ج7 ص 155.

المصادر والمراجع

***القرآن الكريم.**

أحمد مطلوب

- عبد القاهر الجرجانيّ بلاغته ونقده، نشر وكالة المطبوعات الكويت، الطبعة الأولى 1973م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العراقي 1983م.

أحمد سعد محمد

- الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 1999م.

أدمَا طَربَيه

- معجم الهمزة، مكتبة لبنان بيروت، الطبعة الأولى 2000م.

أيمن أمين عبد الغني

- الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تقديم: رشدي طعيمة وآخرين، دار التوفيقية للتراث القاهرة.

بدوي طبانة

- معجم البلاغة العربية، دار المنارة للنشر والتوزيع جدة، ودار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع الرياض، الطبعة الثالثة 1988م.

البغويّ: الحسين بن مسعود البغوي (ت 516 هـ)

- معالم التنزيل، حققه وخرج أحاديثه: محمد عبد الله النمر وعثمان جمعة ضميرية وسليمان مسلم الحرش، نشر: دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة 1997م.

التهانويّ: محمد بن علي(ت بعد 1158هـ)

- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: د. علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية: جورج زيناني، مكتبة لبنان بيروت، الطبعة الأولى 1996م.

الجاحظ: عمرو بن بحر(ت255هـ)

- البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة السابعة 1998م.

- الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده القاهرة، الطبعة الثانية 1965م.

الجرجانيّ : السيد الشريف علي بن محمد(ت816هـ)

- التعريفات، ضبط نصوصها وعلق عليها: محمد علي أبو العباس، دار الطلائع القاهرة 2009م.

الجرجانيّ : عبدالقاهر بن عبدالرحمن(ت471هـ)

- أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، نشر مطبعة المدني القاهرة وجدّة، الطبعة الأولى 1991م.
- أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان المنصورة.

ابن الحاجب: عثمان بن عمر(ت646هـ)

- الأمالي، دراسة وتحقيق: فخر صالح سليمان قدارة، دار عمّار عمّان، ودار الجيل بيروت.

ابن حجة الحمويّ: أبو بكر بن علي(ت837هـ)

- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال بيروت، الطبعة الأولى 1987م.

الخطيب القزوينيّ: محمد بن عبد الرحمن(ت739هـ)

- التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية 1932م.
- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 2002م.

خليل الهنداوي، وآخرون

- نماذج تطبيقية في الإعراب والبلاغة والعروض والشرح الأدبي، مكتبة الشرق دمشق، الطبعة الثالثة 1964م.

خير الدين الزركليّ

- الأعلام ، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الخامسة عشرة 2002م.

ابن رشيق القيروانيّ: الحسن بن رشيق(ت463هـ)

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة 1981م.

الزمخشريّ: محمود بن عمر (ت538هـ)

- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

السكاكيّ: يوسف بن أبي بكر (ت626هـ)

- مفتاح العلوم، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الثانية 1987م.

الطِّيبيّ: الحسين بن عبد الله(ت 743هـ)

- التبيان في البيان، قرأه وعلّق عليه: يحيى مراد، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 2004م.

ابن عاشور

- التحرير والتنوير ، دار سحنون للنشر والتوزيع ، تونس 1997م.

عبد الرحمن حسن حَبَنَّكة

- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، والدار الشامية بيروت، الطبعة الأولى 1996م.

عبد العاطي غريب علاّم

- دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قار يونس بنغازي ليبيا، الطبعة الأولى 1997م.

عبد العزيز عتيق

- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان ، 1982 م

عبد القادر حسين

- فن البلاغة، عالم الكتب بيروت، الطبعة الثانية 1984م.
- المختصر في تاريخ البلاغة، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، الطبعة الثانية 2001م.

أبو عبيدة: مَعْمر بن المُثنى (ت210هـ)

- مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي القاهرة.

عمر رضا كحالة

- معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب العربية، مؤسسة الرسالة.

عيسى علي العاكوب، وآخرون

- الكافي في علوم البلاغة العربية، منشورات الجامعة المفتوحة ليبيا، الطبعة الأولى 1993م.

فضل حسن عبّاس

- البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع فرع إربد الأردن، الطبعة الرابعة 1997م.
- البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع فرع إربد الأردن، الطبعة الثامنة 2005م.

ابن قتيبة: عبدالله بن مسلم(ت276هـ)

- تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار التراث القاهرة، الطبعة الثانية 1973م.

القرطبيّ : محمد بن أحمد بن أبي بكر (ت671 هـ)

- الجامع لأحكام القرآن، تحقيق : هشام سمير البخاري، دار عالم الكتب، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطلعة الأولى 2003م.

المبرّد: محمد بن يزيد(ت286هـ)

- الكامل في اللغة والأدب، حققه وعلّق عليه ووضع فهارسه: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية.

محمد بركات حمدي

- البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير عمّان، الطبعة الأولى 1991م.

محمد الحبيب بن الخوجة

- شيخ الإسلام الإمام الأكبر: محمد الطاهر بن عاشور، طبع وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر 2004م.

محمد رمضان الجَرْبِي

- ابن قتيبة(ت276هـ) ومقاييسه البلاغية، رسالة ماجستير في البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر القاهرة 1973م.

محمد علي زكي صبّاغ

- البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ(ت255هـ)، إشراف ومراجعة: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدا وبيروت، الطبعة الأولى 1998م.

مُسعد الهواريّ

- قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق، مكتبة الإيمان المنصورة 1995م.

المناويّ: محمد عبد الرؤوف (ت1031هـ)

- التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر بيروت, ودار الفكر دمشق، الطبعة الأولى 1410هـ.

ابن منظور: محمد بن مكرم(ت711هـ)

- لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، وغيرهم، دار المعارف القاهرة.

مهدي صالح السامرائي

- المجاز في البلاغة العربية، مكتبة دار الدعوة دمشق، الطبعة الأولى 1974م.

النسفيّ : عبد الله بن أحمد بن محمود (ت710هـ)

- مدارك التنزيل - تحقيق الشيخ : مروان محمد الشعار، دار النفائس ، بيروت 2005م.

أبو هلال العسكريّ: الحسن بن عبدالله(ت395هـ)

- الصناعتين الكتابة والشعر، مطبعة محمود بك الأستانة، الطبعة الأولى 1319هـ.

ورقة بحثية بعنوان :

قضيةُ الانتحالِ في الشعرِ الجاهليِّ

إعداد :

دكتور: لطفي أحمد بابكر عبيد الله

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة أم درمان الإسلامية

drlutfiobed@gma.com

دكتور المعتز حامد بشير محمد

الأستاذ المساعد –قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية– كلية الإمام الهادي

azooozoo50@gmail.com

المستخلص

هدفت هذه الدراسة إلى إبراز جدلية الانتحال في الشعر الجاهلي ،مرتكزةً على آراء النقادُ القدامى والمحدثين ، موازنة بين الغلو والاعتدال الذي صاحب تلك القضية. وقد خلصت الدراسة إلى نتائج كثيرة أهمها: أنَّ قضية النحل في الشعر قضية عامة لم يسلم منها عصر من العصور، وأنّ النحل في الشعر الجاهلي قدرٌ معترفٌ به ،إلا أنه ليس بالحجم الذي يلغي ذلك الشعر كله. مستخدمةً المنهج الوصفي التحليلي . توصي الدراسة بتناول تلك القضية بدراسات أشمل.

***الكلمات المفتاحية:** النحل. الشعر. ابن سلام. الشعوبية. الجاهلي.

Abstract

This study aims at highlighting the dialectic dialectic in pre-Islamic poetry, based on the views of the old and modern critics, balancing the excesses and moderation that accompanied the case. The study concluded with many results. The most important of them is that the cause of bees in poetry is a general issue, In pre-Islamic poetry it is recognized, but it is not the size that eliminates that entire poetry. The descriptive analytical method is used. The study recommends addressing this issue with more comprehensive studies.
* Keywords: Bees. Poetry. Son of peace. Jahili.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أفصح الناس منطقاً، وأشرفهم لساناً، وبعد :لا شك أن الشعر الجاهلي ديوان العرب، سجلوا فيه أخبارهم بكل صدق، فكان مرآة صادقة انعكست عليها كل مظاهر الحياة العربية، فوصفوا الطبيعة بكل ما فيها من جبال وصحاري وأمطار، وحيوانات وحشية، كما بينوا لنا عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم الخلقية واعتقاداتهم الدينية، وأحداثهم وصراعاتهم القبلية . صوروا ما يحبون وما يكرهون بكل أمانة، فكان شعرهم كتاباً مكشوفاً لا غموض فيه ولا لبس، وكان الشعراء لسان حالهم وترجمانهم، عبروا عن مشاعرهم ومشاعر قومهم.

مفهوم الانتحال وأنواعه:

الوضع والنحل والانتحال كلها ظواهر أدبية عامة لا تقتصر على أمة دون غيرها من الأمم، ولا يختص بها جيل من الناس دون غيره من الأجيال، فقد عرفها العرب كما عرفتها الأمم الأخرى التي كان لها نتاج أدبي. وعرفها العصر الجاهلي كما عرفها العصر الأموي والعصر العباسي، كما لا يزال يعرفها عصرنا الحاضر الذي نحيا فيه، فالنحل هو إقحام شعر قاله متأخر على شاعر متقدم لأسباب سياسية أو دينية أو شعوبية، أو بسبب وضع القصص، أو هوى بعض الرواة، وقد يكون النحل بقصيدة كاملة، أو بعض الأبيات، أو بتبديل بعض الألفاظ.

ولم يكن الوضع أو النحل أو الانتحال مقصوراً على الشعر وحده؛ بل تعداه إلى كل ما يمت إلى الأدب العام بسبب كالنسب والأخبار منذ الجاهلية نفسها. ولقد بدا الكذب والوضع حتى في الحديث النبوي في حياة الرسول – صلى الله عليه وسلم – مما يدل على أن الوضع والكذب في النسب قديم منذ الجاهلية وعصر الرسول – صلى الله عليه وسلم – أن النبي عليه السلام كان إذا انتسب لم يجاوز في نسبه معد بن عدنان بن أدد، ثم يمسك، ويقول: "كذب النسابون"[1]، وكذلك ما ذكره الهيثم بن عدى في(كتابه المثالب)[2]، وأما الوضع والكذب في الحديث النبوي منذ عهد الرسول– صلى الله عليه وسلم – نفسه فأمر لا يحتاج إلى بيان، وليس أدل على ذلك من قوله صلى الله عليه وسلم: "**من كَذَب علىَّ متعمداً فليتبوأ مقعده من النار**"[3].

الانتحال في الشعر الجاهلي:

ولم يكن أمر الوضع والنحل في الشعر الجاهلي ليخفى على الرواة العلماء، فقد تنبه له كثيرون منهم؛ بل قلما روى عالم من القرن الثاني والقرن الثالث لا تذكر لنا

الأخبار المروية عنه أنه نص صراحة على أن بيتاً أو أبياتاً بعينها موضوعة منحولة. يروى أن النابعة الجعدي دخل على الحسن بن على فودعه، فقال له الحسن[4]: أنشدنا من بعض شعرك ، فأنشد:

الْحَمْدُ لله لَا شَرِيكَ لَهُ مَنْ لَمْ يَقُلْهَا فَنَفْسَهُ ظَلَمَا

فقال له : يا أبا ليلى ، ما كنا نروي هذه الأبيات إلا لأمية بن أبى الصلت، قال : يابن رسول الله، والله إني أول الناس قالها ، وأن المسروق ما سرق أمية في شعره ، وهذا يدل على أن الانتحال في الشعر قد ظهر في فترة متقدمة.

ولعل من خير ما يدل على هذا الذي نذهب إليه ما قاله مزرد بن ضرار في أبيات يصف نفسه وشعره، رد فيها على كعب بن زهير حين نظم كعب أبياته التي يقدم فيها نفسه والحطيئة، قال مزرد:[5]

وباسَتْكَ إذ خَلَّفتني خلفَ شَاعِرٍ **** من الناسِ لم أكْفِئ ولم أَنْتَحِل**

فهو ينفى عن نفسه نحل الشعر وانتحاله إلى ادعائه إياه لنفسه وهو من كلام غيره ومما يدخل في هذا الباب أيضاً ما وصف به الفرزدق علقمة الفحل من أن شعره لا يستطيع أحد أن ينحله فكأنه يقصد أن شعره طابعه وميسمه فإذا ما ادعاه غيره عرف الناس أنه ليس لمن ادعاه، وإنما هو لصاحبه علقمة، وذلك في قول الفرزدق [6]:

وَالفَحلُ عَلقَمَةُ الَّذي كانَت لَهُ*****حُلَلُ المُلوكِ شِعْرَهُ لا يُنحَلُ**[7]

قال أبو عبيدة[8]: كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر قليله، وكان شعراء غطفان تُغير على شعره فتأخذه وتدعيه، منهم زهير بن أبى سلمى، الذي ادعى الأبيات الآتية:

إنَّ الرَّزِيَّةَ لَاَ رَزِيَّةَ مِثْلَهَا *** مَا تَبْتَغِى غَطَفَانُ يَوْم أَضْلَّتِ**

إنَّ الرِّكَابَ لتنبغي ذا مرة *** بِجنُوبِ نخل إِذَا الشَّهُورُ أحلت**

وَلَنِعْمَ مشو الدرع أَتَتْ لَنَا إِذَا *** نهلت مِنَ الْعلفِ الرِّمَّاح وَعَلت**[9]

فقد ذكر أبو عمرو بن العلاء أن ذا الأصبع العدواني قال يرثى قومه :

ولَيسَ الأمْرُ فِي شَيءٍ *** مِنَ الإبْرَام والنَّقضِ**

إذَا أبْـرَمَ أمْـرًا خَـا*** لَهُ يَقْضِي ومَا يَقْضِي**

ثم نص على أنه لا يصح من أبيات ذي الإصبع إلا هذه الأبيات التي أنشدها، وأن سائرها منحول [10]، بينما نرى أبا الفرج نفسه يورد من هذه القصيدة غير الأبيات المتقدمة

نحواً من أربعة وعشرين بيتاً أخرى [11]، وذهب أيضاً أبو عمرو إلى أن القصيدة المنسوبة إلى امرئ القيس التي مطلعها :

لا وأبيك أيه العامري**** لا يرعى القوم أنى آخر**

هي لرجل من أولاد النمر بن قاسط ، يقال له ربيعة بن جشم وأولها عنده[12]

أَحار بْنَ عَمْرٍو كأَنِّي خَمِرْ،***ويَغْدُو عَلَى المَرْءِ مَا يأْتَمِرْ**

وأما الأخبار المروية في ذلك عن الأصمعي فكثيرة ، منها ما هو عام مطلق، ومنها ما هو مخصص ينعى فيه على بين أو بعينها .

فمن الضرب الأول ما أورده من أن الأصمعي قال[13]: أقمت بالمدينة زماناً ما رأيت بها قصيدة صحيحة إلا مصحفة أو مصنوعة، وأنه كذلك قال، ويقال: إن كثيراً من شعر امرئ قيس لصعاليك كانوا معه [14]:

يورد أبيات الشعر التي أوردها ابن إسحق، وينسبها إلى من نسبها إليه ابن إسحق، ثم يصف أنها قد تنسب كلها أو بعضها إلى غيره، [15].

وأورد كذلك أبياتاً تبعاً إلى ورقة بن نوفل بن أسد، فقال ابن هشام: يروى لأمية بن أبى الصلت البيتان الأولان منها. وأورد ثلاثة أبيات من الرجز نسبها إلى رجل من العرب، فقال ابن هشام: ومن الناس من ينحلها امرئ القيس بن حجر الكندي، وذكر ابن إسحق بيتاً نسبه إلى أعشى بن قيس بن ثعلبة، هو قوله:[16]

بَيْنَ الْخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ وَبَارِقٍ*****وَالْبَيْتِ ذِي الْكَعَبَاتِ مِنْ سِنْدَادِ[17]**

ثم ينتقل إلى الحديث عن حفظ هذا الشعر الجاهلي، فيقول[18]: لو فرضنا أن هذا الشعر حقيقي، فكيف حُفظ، لابد أنه حفظ إما بالرواية الشخصية، وإما بالكتابة ويبدو أن الرأي الأول(أي الرواية الشخصية) هو الرأي الذي يذهب إليه المؤلفون العرب، فيحاول أن يلغي كتابة الشعر الجاهلي، فإن وجود أدب فصيح قبل الإسلام بلغة القرآن وبالكتابة الحميرية أو بأي خط آخر يبدو مناقضاً كل التناقض لصريح ألفاظ القرآن، فالقرآن يسأل أهل مكة: "**وَإِنَّ لَكَ لَأَجْراً غَيْرَ مَمْنُونٍ**"[19]، ويسأل الكفار والمشركين :"**أَمْ عِندَهُمُ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ**"[20]، وأولئك الذين يخاطبهم القرآن لم ينزل على آبائهم نذير، "**لِتُنذِرَ قَوْماً مَّا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ**"[21]"**وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَكِن رَّحْمَةً مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْماً مَّا أَتَاهُم مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ**"[22].

ولم يكن لأحد كتب سماوية إلا للمجتمعين: المجتمع المسيحي والمجتمع اليهودي، "**وَهَذَا كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ فَاتَّبِعُوهُ وَاتَّقُواْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ{155} أَن تَقُولُواْ إِنَّمَا أُنزِلَ الْكِتَابُ عَلَى طَائِفَتَيْنِ مِن قَبْلِنَا وَإِن كُنَّا عَن دِرَاسَتِهِمْ لَغَافِلِينَ{156}**"[23].

أسباب الانتحال في الشعر الجاهلي:

يقول الدكتور ناصر الدين الأسد صاحب كتاب مصادر الشعر الجاهلي: "كل شيء في حياة المسلمين في القرون الثلاثة الأولى، كان يدعو إلى نحل الشعر وتأليفه، وقد يرى أن هذه الأسباب التي دعت إلى نحل الشعر ووضعه مردها إلى خمسة أمور:

أولاً. السياسة:

وهو لا يعني السياسة بمعناها الواسع الذي نفهمه منها الآن، وإنما يحصر مدلول السياسة في العصيبة القبلية، وحتى هذه العصيبة لا يتحدث عنها حديثاً شاملاً. ولكنه يكتفي بمثالين:

1/ العصبية بين المهاجرين والأنصار، أو بعبارة أصح بين قريش والأنصار ويورد لتأييد رأيه، روايتين الأولى ما يروى عن أن عمر بن الخطاب نهى عن رواية الشعر الذي تهاجى به المسلمون والمشركون أيام النبي – صلى الله عليه وسلم –، ويروي الدكتور طه حسين أن هذه الرواية نفسها تثبت رواية أخرى، وهى أن قريشاً والأنصار تذاكروا ما كان قد هجا به بعضهم بعضاً أيام النبي – صلى الله عليه وسلم –، والثانية: ما ذكر من أن ابن سلام قال: وقد نظرت قريش، فإذا حفظها من الشعر قليل في الجاهلية، فاستكثرت منه في الإسلام[24].

ثانياً الدين:

ويدخل في باب الدين ما يلي:

1/ كان هذا النحل في بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوّة، وصدق النبي– صلى الله عليه وسلم – ، وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس، وأنت تستطيع أن تعمل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية ممهداً لبعثة النبي – صلى الله عليه وسلم –، وكل ما يتصل بها من هذه الأخبار والأساطير التي تروى، وفى سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ ضروب كثيرة من هذا النوع.

2/ نحو آخر من تأثير الدين في نحل الشعر، وهو هذا الذي يلجأ إليه القُصاص لتفسير ما يجدونه مكتوباً في القرآن من أخبار الأمم القديمة البائدة؛ حين ظهرت الحياة العلمية عند العرب بعد أن اتصلت الأسباب بينهم وبين الأمم المغلوبة.

3/ ثم يتحدث عن المسيحية واليهودية فيقول: وليس من المعقول أن ينتشر هذان الدينان في البلاد العربية دون أن يكون لهما ظاهر في الشعر العربي قبل الإسلام[25].والعصبية العربية حملت العرب على أن ينحلوا الشعر ويضيفوه إلى عشائرهم في الجاهلية بعد أن ضاع شعر هذه العشائر، فالأمر كذلك في اليهود والنصارى: تعصبوا لأسلافهم من الجاهلية.

ثالثاً: القصص:

وقد عرض للقصص والقصاصين غير مرة فيما سبق من فصول كتابه، ولكنه في هذا الفصل يخص القصص والقصاصين بالحديث كله، فبعد أن يتحدث عن نشأة القصص، وقيام طائفة القصاص؛ يقول: "وأنت تعلم أن القصص العربي لا قيمة له، ولا خطر في نفس سامعيه إذا لم يزينه الشعر من حين إلى حين، فقد كان القصاص أيام بني أمية وبني العباس في حاجة إلى مقادير لا حد لها من الشعر يزينونها قصصهم ويدعمون بها مواقفهم المختلفة فيه، وهم قد وجدوا من هذا الشعر ما كانوا ينهون، ولا أكاد أشك في أن هؤلاء القصاص لم يكونوا ينتقلون بقصصهم، ولا بما يحتاجون إليه من الشعر في هذا القصص.

رابعاً: الشعوبية:

ثم يتحدث عن الخصوصية بين العرب والموالي في الإسلام، فيقول: أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعوبية قد نحلوا أخباراً وأشعاراً وأضافوها إلى الجاهلية والإسلاميين. ولم يقف أمرهم عند نحل الأخبار والأشعار؛ بل هم قد اضطروا خصومهم ومناصريهم إلى النحل والإسراف فيه. ويقول: "كانت الشعوبية تنحل في الشعر ما فيه عيب للعرب ،وكان خصوم الشعوبية ينحلون من الشعر ما فيه ذود عن العرب ورفع لأقدارهم".[26].

خامساً. الرواة:

والرواة (بين اثنين) أما أن يكون من العرب، فهم متأثرون بما كان يتأثر به العرب، وأما أن يكونوا من الموالي، فهم متأثرون بما كان يتأثر به الموالي من تلك الأسباب العامة، وهم على تأثرهم بهذه الأسباب العامة متأثرون بأشياء أخرى التي نريد أننقف عندها وقفات قصيرة، ولعل أهم هذه المؤثرات التي عبثت بالأدب العربي، وجعلت حظه من الهزل عظيماً مجون الرواة وإسرافهم في اللهو والعبث.

ثم يتحدث عن حماد وخلف وأبى عمرو الشيباني، وبعد أن يعرض ما يروى عن مجونهم وفسقهم ووضعهم الأشعار، يقول:" وإذا فسدت مروءة الرواة كما فسدت مروءة حماد وخلف

أبى عمرو الشيباني، وإذا أحاطت بهم ظروف تحملهم على الكذب والنحل ككسب المال والتقرب إلى الأشراف والأمراء والظهور على الخصوم والمنافسين"[27].

يميل الباحثان إلى عامل الرواة ويعتقدان أنه من أصح أسباب الانتحال.

العلماء القدامى:

ظل الباحثون –عرباً ومستشرقين– يتدارسون الشعر الجاهلي على أنه شعر قيل في عصر ما قبل الإسلام. واتخذوا من دواوين الشعراء الجاهليين والمجموعات الشعرية، مثل المفضليات والأصمعيات والشعر والشعراء ، وما ألفه علماء ثقات في هذا الشأن من أمثال اليزيدي والسكري وأبي عمرو الشيباني...إلخ، مصادر يعتمدون عليها في تناول الشعر المنسوب إلى الجاهلية، ولا شك أن أولئك العلماء كانوا يتحرون الدقة والصواب في تثبيت النص وتوثيقه ، حسب ما توصلت إليه قدراتهم ومعارفهم في تقويم النص والاستشهاد به، وهكذا ظلت عملية الدرس موصولة حتى قرون متأخرة سواء عند البغدادي في الخزانة، أو عند العصامي في النجوم العوالي. ولم يكن استقبال النص يعني التسليم بكونه صحيحاً، بل تظهر نظراتهم إلى النصوص أن القوم كانوا على مستوى من الذكاء وإعمال الفكر، بحيث يرفضون أشعاراً تهبط عن المستوى الذي تعكسه الأشعار صحيحة النسبة إلى الجاهلية.

وقد توقف العلماء عند أشعار بعينها، فاستخدموا لها مصطلحات خاصة تبين تلك المواقف مثل: (مصنوع)، و(موضوع)، و(منحول)، و(مفتعل)، و(محمول)، و(مضاف)، و(مولد) إلى جانب عبارات مثل لا يصح منه إلا؛ فهذه أشعار نص صراحة على الشك فيها بجملتها، فكان أن أوردناها كما هي. وقد بقيت أشعار أخرى، بيد أن إخراج المنحول من الصحيح منها صعب للتداخل والاختلاط أو ما شابه ذلك، وسوف نسرد هنا مجموعة من هذه الأقوال التي تفصح عن رؤية نقدية محددة، كان العلماء القدامى يتحرونها عند تناولهم النصوص القديمة، وهى كالآتي[28]:

أبو عبيدة (ت 211هـ):

قال أبو عبيدة عن بيتين منسوبين إلى عوف بن عطية الخَرِع التيمي، وهما:

مازال حَيْنُكم ونقصُ حُلومِكم**** حتى بَلَوْتُمْ كيفَ وَقْعُ الأسوَدِ**

وقبائِلُ الأحلافِ وَسطَ بيوتِكم**** يغْلُونَ هامـكُمُ بكـلّ مُـهنّـدِ**

"قالت بنو أسد وغطفان: هذه مصنوعة لم يشهد الأسود النساء"[29]، وعندما أورد الأبيات التالية التي يعبر فيها عوف بن عطية التيمي عن أسر بني عامر معبدًا، وفرار لقيط عنه:

هلاَّ فوارِسَ رحرحانَ هجوْتُمُ**** عُشراً تَناوَحُ في سرارَةِ وادِ**

لا تأكُلُ الإبلُ الفراثُ نباتهُ**** ما إنْ يقومُ عمادُهُ بعمادِ**

قال: "وبقية أبيات هذه القصيدة مصنوعة"، ثم أورد الأبيات المصنوعة، وهي:

لَوْ كنت إذْ مَا تستطيع فَدَيْتهُ **** بهجان آدم طارف وتلاد**

لكن تركته في عميق قعرها **** جزراً لخامعة وطير عوادِ**

أنشد أبو زيد الأنصاري بيتاً لعبد الرحمن بن حسان يقول فيه:

مَنْ يَفْعَل الحَسَناتِ ،اللهُ يشكرُها،***والشَّرُّ بالشرِّ عندَ اللهِ مِثْلان**

أراد: فالله يشكرها، فحذف الفاء لما اضطر.

روى أبو العباس عن المازني عن الأصمعي أنه أنشدهم: من يفعل الخير فالرحمن يشكره. قال: فسألته عن الرواية الأولى، فذكر أن النحويين صنعوها[30].

المبرد(ت 285 هـ):

أما المبرد فقد أورد البيت الذي قيل في سعيد بن العاص بن أمية وهو:

أَبُو أُحَيْحَةَ مَنْ يَعْتَمّ عِمّتَهُ***يُضْرَبُ وَإِنْ كَانَ ذَامَالٍ وَذَا عَدَدِ**

قال:" ويزعمون أن هذا البيت باطل مصنوع"[31].

ابن دريد(ت 321 هـ):

ويروى ابن دريد أن عثمان الأشنان أنشده بيتين :

ولي صاحبٌ ماكنتُ أهوى اقترابَهُ***فلما التقيْنا كانَ أكرمَ صاحبِ**

عزيزٌ علـــيَّ أنْ يُفـــارقَ بعدما***تمنّيتُ دهراً أن يكونَ مُجانبي**

ثم قال: "وأحسبه مولداً"[32].

ابن طباطبا(ت 322 هـ):

كما يكرر التعليق نفسه على قصيدته التي مطلعها:

لَعَمْرُكَ مَا طُولُ هَذَا الزَّمَنْ****عَلَى المَرْءِ إِلَّا عَنَاءٌ مُعَنْ**

ويقول: فمثل هذا الشعر وما شاكله يصدى الفهم، ويورث العم[33].

حمزة الأصبهاني(351 هـ):

وقال حمزة الأصبهاني عن الرواية التي نسب فيها الأبيات التالية إلى آدم عليه السلام:

تَغَيَّرَتِ البِلاَدُ وَمَنْ عَلَيْهَا***فَوَجْهُ الأَرْضِ مُغْبَرٌّ قَبِيْحُ**

تَغَيَّرَ كُلُّ ذِي لَوْنٍ وَطَعْمٍ***وَقَلَّ بَشَاشَةً الوَجْهُ المَلِيْحُ**

فنسب إلى نبي من أنبياء الله شعراً ركيكاً، واهي الركن، ضعيف الأثر، ذا إقواء، ولم يعلم أن الإقواء من أكبر عيوب الشعر ، ما معنى قوله: تغيرت البلاد؟ وأين رقاع هذه البلاد؟ ومن كان بانيها؟ وماذا أراد بقوله ومن عليها؟ وأبو هلال العسكري عندما أورد قول القائل:

أول من جلبت له السيوف سعد بن سيل

"وقد روى فيه شعر لم أرتضه، فتركته"[34].

النمري(ت 463 هـ):

أما النمري، فإنه بعد أن أورد أبيات للفرزدق في على بن الحسين يقول فيها:

هَذَا الَّذِي تَعْرِفُ البَطْحَاءُ وَطْأَتَهُ****وَالبَيْتُ يَعْرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ**

قال: "وفيها أبيات لم أذكرها؛ لأني أظنها مضافة مفتعلة".

ابن الشجري(ت 542 هـ):

وقال ابن الشجري بعدما أورد البيت التالي:

إِن هِنْد الْكَرِيمَةَ الْحَسْنَاء ... وَأي من أضمرت لوأي وَفَاء

"وهذا البيت. من الأبيات المصنوعة لرياضة المبتدئين لا تزال تداولها ألسن الممتحنين"

السعيلي(ت 581 هـ):

وعلق السعيلي قول حسان بن ثابت:

على أنيابها أَو طَعْمَ غض ... من التُّفّاح هَصَّره الجِنَاءُ

وهذا البيت موضوع لا يشبهه شعر حسان ولا لفظه. أنشد أبو عبيدة أيضاً لجرير:

وخُور مُجاشِع تَرَكوا لَقِيطاً***وقالوا: حِنْوَ عَيْنِكَ والغُراباَ**

ثم قال هذا البيت مصنوع ليس لجرير.

الأصمعي(217)هـ:

أما قصيدة عبد يغوث التي مطلعها:

أَلاَ لاَ تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمِ مَا بِيا*** َ فَمَا لَكُما في اللَّوْمِ خَيْرٌ ولا لِياَ**

فقد قال الأصمعي بعد أن ذكر اثني عشر بيتاً منها:" إلى هنا سمعت من هذه القصيدة، ولم أسمع بقيتها"[35]، وهذا الأصمعي نفسه يثبت أنه لا يعرف قصيدة امرئ القيس التي مطلعها:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سِجَالُ ... كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالُ[36]

بل قال عن البيت التالي في أرجوزة العجاج.

بغرة نجم هاج ليلاً فبغر

"أظن هذا البيت مصنوعاً، أظن ناساً وصنعوه يتمنون به"

أبو حاتم السجستاني (ت255هـ):-

ويقول أبو حاتم السجستاني عن البيتين التالين:

بزاخرِ نائلٍ سبط ومجدٍ***مخالطةُ العفافةُ والحياءُ**

وأمضَى منْ سنانِ أزأنيٍّ***طعنت به إذا كرهَ المضاءُ**

"مصنوعان مردودان"

الجاحظ(ت 255 هـ):-

ونلاحظ أن الجاحظ يبدى بعض تحفظاته على بعض الأبيات مثل قوله ومن منحول شعر النابغة:

فألفَيتُ الأمانَة لم يَخُنْها***كذلكَ كانَ نُوحٌ لا يَخُونُ**

وقوله: وقال امرؤ القيس إن كان قاله:

كأَنها حين فاضَ الماءُ واحْتَمَلَتْ***فَتْخاءُ لاحَ لَهَا بالقَفْرَةِ الذِّيبُ**

بل أعلن شكه صراحة في أشعار أخرى مثل قوله:

طعنت الرواة في هذا الشعر الذي أضفتموه إلى بشر بن حازم من فعله.

وَالْعِيرُ يُرْهِقُهَا الْغُبَارُ وَجَحْشُهَا***يَنْقَضُّ خَلْفَهُمَا انْقِضَاضَ الْكَوْكَبِ**

تلك هي إشارات القدماء من الرواة العلماء في القرنين الثاني والثالث إلى الوضع والنحل في الشعر الجاهلي ، ومع ذلك فقد أغفلنا الإشارة إلى اثنين من هؤلاء العلماء، هما **محمد بن هشام**، صاحب السيرة النبوية(المتوفى سنة 218 هـ)،**ومحمد بن سلام الجمحي**(المتوفى 231هـ)، صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء، وقد ادخرناهما لنختصهما وحدهما بالعرض والتعقيب؛ إذ أن إشارتيهما في كتابيهما أصبحت بعد ركيزة من ركائز الذين يشككون في الشعر الجاهلي.

محمد بن هشام(ت 218 هـ):

أما ابن هشام فعمله في السيرة قائم على ما صنفه محمد بن إسحق، فقد تعقب ما أورده بن إسحق، فاختصر بعضه، ونقد بعضه، ثم ذكر روايات أخرى فات ابن إسحق ذكرها، ويعنينا نحن هنا من ذلك ما وصف به عمله هذا من قوله [37]: وتارك بعض ما يذكره ابن إسحق في هذا الكتاب مما ليس لرسول الله – صلى الله عليه وسلم – لم ينزل

فيه ذكر، ولا نزل فيه من القرآن شيء، وليس سبباً من هذا الكتاب ولا تفسيراً له ولا شاهداً عليه [38].

وكثيراً ما نجد تعليقات لابن هشام في السيرة يتكرر فيها استخدام العبارة: (وبعض أهل العلم بالشعر ينكر هذا، نجد هذا فيما سنورده في مجموع الشعر عن قصائد طويلة، كما نجده في تعليقات على بعض ما يورده من أبيات مثلما جاء بعد أبيات مكرز بن حفص بن الأحنف الذي وضع نفسه موضع سهيل بن عمرو ليأتي الرسول– صلى الله عليه وسلم – بقراءة وهى:

أَبَكَى لِكَـعْبٍ ثُمّ عُلّ بِعَـبْرَةٍ****مِنْهُ وَعَاشٍ مُجَدّعًا لَا يَسْمَعُ**

وَلَقَدْ رَأَيْت بِبَطْنِ بَدْرٍ مِنْهُمْ****قَتْلَى تَسِحّ لَهَا الْعُيُونُ وَتَدْمَعُ**

"وأكثر أهل العلم يذكرها لحسان"[39].

محمد بن سلام الجمحي(ت 232 هـ):

يُعدّ ابن سلام الجمحي أوّل من أكثر في إسهاب مشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي في كتابه : "**طبقات فحول الشعراء**"، وقد ردّها إلى عاملين : عامل القبائل التي كانت تتزيّد في شعرها لتتزيد في مناقبها، وعامل الرواة الوضاعين.

يقول ابن سلام: "لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها، استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أنْ يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسن شعرائهم ، ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار".

يقول محمد بن سلام الجمحي: "كل ما ذكر عن الشعر الجاهلي الذي رواه ابن إسحق[40] في سيرته مما ليس لرسول– صلى الله عليه وسلم –، وأشعاراً ذكرها لم أر أحداً من أهل العلم بالشعر يعرفها، ولسنا نعد ما يروى ابن إسحق له ولا لغيره شعراً؛ ولأن لا تكون لهم شعراً حسن من أن يكون ذاك لهم [41].وهذه الأشعار والتي ذكرها ابن إسحق في سيرته، والتي لم ير ابن هشام أحداً من العلم بالشعر يعرفها قد وقف عندها ابن سلام وقفات طوال، فقد قال وكان ممن أفسد الشعر وهجنَّه، وحمل كل غثاء، منه وكان يعتذر منها، و يقول: "**لا علم لي بالشعر أوتى به فأحمله**"، ولم يكن ذلك له عذراً، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقوافٍ. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر، ومن أداه منذ ألاف السنين، والله تبارك وتعالى يقول:

"**فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُواْ وَالْحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**"[42] ، وقال في عاد:" **فهل ترى لهم من باقية**"، وقال: "**أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِن بَعْدِهِمْ لاَ يَعْلَمُهُمْ إِلاَّ اللهُ**"[43].

وذكر أبا طالب فقال: إنه كان[44]"شاعراً جيد الكلام، وأبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي – صلى الله عليه وسلم – وهى:

وَأَبْيَضَ يُسْتَسْقَى الْغَمَامُ بِوَجْهِهِ*** رَبِيعَ الْيَتَامَى عِصْمَةً لِلْأَرَامِلِ**

أما ابن سلام فقد يصح أن نقسم حديثه في وضع الشعر الجاهلي ونحله إلى قسمين كبيرين، أولهما: قواعد عامة وأحكام مرسلة يطلق القول فيها إطلاقاً لا يخصص ولا يمثل، وأكثر حديثه عن هذا القسم جاء في مقدمة كتابه.

وثانيهما: نص على شعراء بعينهم وذكر لشعر قالوه، يذهب ابن سلام إلى أنه موضوع منحول وقال ابن سلام أيضاً عن بيتين منسوبين للبيد:

باتت تشكى إِلَى النَّفس مُجْهشَة****وَقد حَملتك سبعاً بعدَ سبعين**

فَإِن تعيشي ثَلَاثًا تبلغي أمَــلا****وفى الثَّلَاثِ وَفَـاء للثمانين**

ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث، ويستعان على السهر عند الملوك، والملوك لا تستقصى.[45]

فمن **القسم الأول** قوله:[46] وفى الشعر المسموع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا صحة في غربته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقنع، ولا فخر معجب، ولا نسب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، وقد اختلف العلماء في بعض الشعر، كما اختلفت في بعض الأشياء، أما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه.[47].

أما القسم الثاني: فيتفرع كذلك إلى جدولين، أولهما: ذكر فيه ابن سلام الشعراء وأرسل القول في شعرهم إرسالاً من غير تخصيص شعر بذاته وثانيهما: وقف فيه عند بيت أو أبيات من شعر الشاعر، ونص على أن هذه الأبيات بعينها موضوعه منحولة.

ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه، فهو ما بقى بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر.

ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كثير، غير أن الذي نالها من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذلك، فلما قل كلامهما حمل عليهما حمل كثير، وشك كذلك في شعر

عبيد بن الأبرص فقال عنه: "إنه قديم الذكر عظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب، لا أعرف له إلا قوله:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ***فَالْقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ**

وشك كذلك في شعر علقمة بن عبدة، فقال[48]: ولابن عبدة ثلاث روائع جياد، لا يفوقهن شعر" وبعد أن ذكر مطالعها قال :"**ولا شيء بعدهن يذكر**"[49].

وشك في شعر عدي بن زيد، فقال عنه: إنه كان يسكن الحيرة ومراكز الريف، فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير جيد، وذكر بعض أصحابنا أنه سمع المفضل يقول له ثلاثون ومائة قصيدة. ونحن لا نعرف له ذلك ولا قريباً منه، وقد علمتُ أن أهل الكوفة يرون له أكثر مما نروي، ويتجوزون في ذلك بأكثر من تجوزنا.

وقال ابن سلام كذلك:[50]ولأبي سفيان بن الحارث شعر كان يقوله في الجاهلية، فسقط ولم يصل إلينا منه إلا القليل، وذكر ابن سلام بيتين، قال: إن الناس يروونها لأبى سفيان بن الحارث، ثم قال[51]: " وأخبرني أهل العلم من أهل المدينة: إن قدامة بن موسى بن عمر ابن قدامة بن مظعون الجمحي قالها ونحلها أبا سفيان، وقريش ترويه في أشعارها، وأورد أربعة أبيات مما يروى لزهير بن أبى سلمى، وقال: إنها لقراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر قليله، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه"[52].

وذكر حسان بن ثابت، فقال: غير أنه[53] " كثيرُ الشعر جيده، وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد. لما تفاخرت قريش وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقى".

وأما الجدول الثاني من هذا القسم فهو الذي يقف فيه عند بيت أو أبيات بعينها من شعر الشاعر، فمن ذلك أنه روى بيتاً لعباس بن مرداس يذكر فيه عدنان قوله:

وَعَكَّ بنُ عَدنَانَ الذين تَغَلَّبُوا ... بِمَذْحَجٍ حَتَّى طُرِّدُوا كُلّ مَطْرَد

وقد قال راوي الكتاب أبو خليفة الفضل بن الحباب عقب ذلك:" والبيت مريب عند أبى عبد الله"، يعنى ابن سلام . وقال ابن سلام[54] : "أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال: "قرأ حماد البصرة على بلال بن أبى بردة، وهو عليها، فقال: ما أطرفت[55] شيئاً؟ فعاد إليه فأنشده القصيدة التي في شعر الحطيئة في مديح أبى موسى، فقال: ويحك يمدح الحطيئة أبا موسى لا أعلم به، وأنا أروي شعر الحطيئة، ولكن دعها تذهب في الناس.

العلماء المحدثون :

أ . مصطفى صادق الرافعي:

أول من شق طريق البحث في هذا الموضوع من العرب المحدثين هو الأستاذ مصطفى صادق الرافعي في كتابه**(تاريخ آداب العرب)**، الذي صدر سنة 1911م، وقد خص الرواية والرواة بباب كامل من الجزء الأول، بلغت صفحاته مائة وخمسين صفحة[56]، حشد فيه من المادة ما لم يجتمع مثله ولا من قبيله ولا من بعده حتى يومنا هذا في صعيد واحد من كتاب. ما أورده المؤلفون القدماء يجمع ما تفرق من هذا الحديث في الكتب الكثيرة أو في مواطن شتى من الكتاب الواحد، ثم يرتب ما تجمع له في فصول، ينتظم كل فصل منها عنوان يدل عليه، ولكنه على هذا الجهد العظيم الذي تكلفه اكتفى في أكثر من حديثه.

وسنقف عند حديثه عن(وضع الشعر)[57] وقفة تلم فيها بما بينه من البواعث على وضع الشعر في الإسلام، وسنحاول أن نرتبها هنا في نسق، وكان قد أرسلها في كتابه إرسالاً.

1/ تكثر القبائل لتتعاضى مما فقدته بعد أن راجعت الرواية، وخاصة القبائل التي قلت وقائعها وأشعارها، وكانت أولها قبيلة قريش، فقد وضعت على حسان أشعاراً كثيرة على ما ذكره ابن سلام.

2/ شعر الشواهد، وهو النوع الذي يدخل فيه أكثر الموضوع لحاجة العلماء لها في تفسير الغريب ومسائل النحو وشعر الشواهد في اصطلاح الرواة على ضربين: شواهد القرآن، وشواهد النحو، والكوفيون أكثر الناس وضعاً للأشعار التي يستشهد بها لضعف مذهبهم، وتعلقهم بالشواذ، واعتبارهم منها أصولاً يقاس عليها.

3/ الشواهد التي كان بعض المعتزلة والمتكلمين يولدونها للاستشهاد على مذاهبهم وقد أورد ما ذكره ابن قتيبة في التأويل، من أنهم ذهبوا إلى أن معنى كرسي في قوله تعالى:" **وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ**"[58] هو العلم.

4/ الشواهد على الأخبار، فلما كثر القصاصون وأهل الأخبار اضطروا من أجل ذلك أن يصنعوا الشعر لما يلفقونه من الأساطير حتى يلائموا بين رتق الكلام، وليحرروا تلك الأساطير من أقرب الطرق إلى أفئدة العوام.

5/ الاتساع في الرواية، وهو سبب من أسباب الوضع، يقصد به فحول الرواة أن يتسعوا في رواياتهم فيتأثروا بما لا يحسن غيرهم من أبوابها، ولذا يضعون على فحول الشعراء قصائد لم يقولوها، ويزيدون في قصائدهم التي تعرف لهم، ويدخلون من شعر الرجل في شعر غيره ثم يمثل على ذلك بحماد الرواية وخلف الأحمر، وهكذا نرى أن الرافعي قد دار

مع القدماء من العرب في فلكهم، وسرد ما رووه من أخبار، وما أثبت في كتبهم من أحاديث، وحصر الموضوع في الدائرة نفسها التي دار فيها القدماء لم يحمل نصاً أكثر مما يحتمل، ولم يعتق الطريق اعتسافاً إلى الاستنتاج والاستنباط ولا إلى الظن والافتراض، ولم يجعل من الخبر الواحد قاعدة عامة، ولا من الحالات الفردية نظرية شاملة.

قال الرافعي عن قصيدة الحطيئة الميمية، التي اتهم حماداً بوضعها لبلال بن أبى بردة: "والبصير بالشعر ومذاهبه، إذا قرأ شعر الحطيئة أخرج هذه القصيدة منه ؛لأنها تقليد ومقاربة" (59).

ب . طه حسين:

ثم استقر الموضوع بين يدي الدكتور طه حسين، فخلق منه شيئاً جديداً لم يعرفه القدماء، ولم يقتحم السبيل إليه العرب المحدثون من قبله، ثم أنكره بعد كثير من المحدثين إنكاراً خصباً، يتمثل في هذه الكتب التي ألفوها للرد عليه، وتخص كتابه(في الشعر الجاهلي)، ومضى طه حسين يبسط الأسباب التي تدفع الباحث إلى الشك في الأدب الجاهلي واتهامه ، وردّها إلى أنّه لا يصور حياة الجاهليين الدينيّة والعقلية والسياسيّة والاقتصادية ، كما أنه لا يصوّر لغتهم وما كان فيها من اختلاف اللهجات ، وتباينها بلهجاتها من اللغة الحميرية(60).ومع تقديرنا لجهود المحدثين وما يتمتعون به من قدرات نقدية، فإن الحذر واجب جداً ممن يتسرعون أحياناً إلى الحكم عليه، مستعينين بعباراتهم المشرقة المقنعة، في حين أن النتائج الحقيقية هي على عكس ما يذهبون إليه تماماً. وللتدليل على ذلك، نأخذ بعضاً من أحكام شيوخ العلم والأدب.

ج/ مرجليوث:

وجه المستشرقون عناية فائقة لقضية الانتحال، فمنهم من كان عدلاً في دراسته، ومنهم من كان منشطاً، فجعل الشعر كله منحولاً ، ولعل أول المستشرقين الذين نبهوا بالمنحول **نولدكه** عام 1864م ، ثم تطرق إليه المستشرق **أَلْوَارد** في مقدمة دواوين الشعراء الستة الجاهليين، امرئ القيس، والنابغة، وزهير، وطرفة، وعلقمة، وعنترة، وتبعه عدد آخر منهم : **بروكلمان** و **لِيال**.

أما **مرجليوث** الإنكليزي فكان أكثرهم مبالغة في الشك بالشعر العربي، وتبعه تلميذه طه حسين، وسندهم في هذا أن الشعر روى شفاهة، ولم ينقل كتابة، حيث يستشهد ويتمثل بالأخبار والراويات– من العرب القدماء ، وسلك مرجليوث في الاستنباط والاستنتاج، والتوسع في دلالات الروايات والأخبار، وتعميم الحكم الفردي الخاص، واتخاذه قاعدة

عامة، ثم صاغ تلك المادة، وهذه الطريقة إطار من أسلوبه الفني، وبيانه الأخاذ، حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من "أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً، ليست من الجاهلية في شيء؛ وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهلية[61].

ومن أبرز ما أثاره مرجليوث من زعم قوله : لو أنّ هذا الشعر صحيح لمثّل لنا لهجات القبائل المتعدّدة في الجاهلية، كما مثل لنا الاختلافات بين لغة القبائل الشمالية العدنانية واللغة الحميرية في الجنوب . وأن هذا الشعر لا يمكن من الوجوه اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن، ثم يكاد يعتدل بعض الشيء؛ فيقسم الشعر الجاهلي ثلاثة أضرب، ويقول:" أن نرفض شعر اليمن في الجاهلية، ونكاد نرفض شعر ربيعة أيضاً، وأقل ما توجبه علينا الأمانة العلمية أن نقف من الشعر المضري الجاهلي، لا نقول موقف الرفض أو الإنكار، وإنما نقول موقف الشك والاحتياط.

يرى الباحثان أننا بإزاء نظرية عامة لم نرها فيما عرضنا من آراء العرب القدامى، ونحسب أنها لم تدر لهم ببال، ولكننا رأيناها واضحة المعالم فيما عرضنا من آراء مرجليوث، ولم يكتف بالإشارة إليها إشارة عابرة، وإنما نص عليها نصاً صريحاً في عبارات متكررة، تختلف ألفاظها، وتتفق مراميها .

وجاء الدكتور طه حسين فلم يقنع كما قنع مرجليوث بأن يدلنا عليها من مقالة أو مقالتين، وإنما فصل لنا القول فيها في كتاب كامل قائم بذاته، وساقها في أسلوبه الأخاذ الذي يلف القارئ حتى يكاد أن ينسيه نفسه ، ويصرفه عن مناقشته، لآية من آيات ذلك أننا حيثما قرأنا تلخيصاً لرأى الدكتور[62]بقوله: "إنّ الكثرة المطلقة ممّا نسميه أدباً جاهليّاً ليست من الجاهلية في شيء ، وإنما هي منتحلة بعد ظهور الإسلام ، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثّل حياة الجاهليين . وأكاد أشك في أنّ ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جدّاً ، لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء ، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي".

الخاتمة و النتائج:

تناولنا في هذا الدراسة قضية الانتحال في الشعر الجاهلي، وهى من القضايا المهمة التي اهتم بها النقاد العرب : القدامى والمحدثون، وهي من الظواهر الأدبية التي لا تقتصر على أمة دون أخرى، ولا تختص على جيل دون جيل. والانتحال معروف لدى

الثقات من الرواة والنقاد، ونحن نعترف بوجود النحل، ولكننا غير مضطرين إلى الاعتراف بكثرته ، بل نؤيد ندرته. وقد توصلت الدراسة إلى **النتائج التالية:**

- أهم الأسباب في ظهور الانتحال: مجون الرواة وإسرافهم في اللهو والعبث، فقد أحاطت بهم ظروف تحملهم على الكذب والنحل، ككسب المال ،والتقرب إلى الأشراف والأمراء، والظهور على الخصوم والمنافسين .
- كانت من أسبابه إثبات صحة النبوءة وصدق النبي– صلى الله عليه وسلم – ، وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس. ففي كتب التاريخ وكل ما يتصل بها أخبار وأساطير أشعار منحوله ،ويقول ابن عباس–رضي الله عنه– :"**إذا سألتموني عن غريب القرآن، فالتمسوه في الشعر؛ فإن الشعر ديوان العرب**"

من هنا؛ أدرك المستشرقون هذه الحقيقة؛ فعملوا على رفضه؛ حتى يغلقوا علينا أهم الأبواب لفهم كتاب الله .

- **التوصيات:–توصي الدراسة بـ:**

أن يتم تناول قضية الانتحال من وجهة نظر المستشرقين المنصفين المعتدلين أمثال: بروينلش.

الهوامش :

[1]- **مصادر الشعر الجاهلى وقيمتهما التاريخية**، ناصر الدين الأسد- ط7 دار المعارف- مصر- 1988م .
[2]- **الطبقات الكبرى:** محمد بن سعد بن منيع البصري الزهري المشهور بابن سعد تحقيق د. علي محمد عمر، دار المعارف ، القاهرة: 28 .
[3]- **الأغاني**: أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، طبعة دار الكتب، ص12 .
[4]**طبقات فحول الشعراء**، محمد بن سلام ، تحقيق :محمود محمد شاكر، دار المدني ، جدة سنة 4001هـ – 1980م ،ص106-107 .
[5]**الطبقات**، 341.
[6]**طبقات فحول الشعراء**، 88.
[7]**مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية** – ص 323.
[8]- **الطبقات**،1:102/3 .
[9]- **طبقات فحول الشعراء**، ص- 322-323 .
[10]- **مصادر الشعر الجاهلي** – ناصر الدين الأسد –ص-325-327.
[11]-**الأغاني** 106.
[12]-**المصدر السابق** 96.
[13]-**المصدر السا بق** ،ص107-108.
[14]-**مصادر الشعر الجاهلي**، ص 328.
[15]- **السيرة النبوية**، محمد بن هشام ، تحقيق د. عبد الهادي صلاح الدين عامر ، **القاهرة، طبعة** 2007 . ، دار المستقبل العربي ، ص66-67.
[16]- **السيرة النبوية**، المصدر السابق 88- 89 .
[17]- **المعجم المفضل في الأدب**، محمد التونجي؛ ، دار الكتب العلمية؛ سنة 1419 – 1999، ص 338
[18]- **مصادر الشعر الجاهلي**- ناصر الدين الأسد- ، ص-357 .
[19]- **القلم** (37).
[20]- **القلم** (47).
[21]-**يس**(6).
[22]-**الطور**(46).
[23]- **الأنعام**(155 -156).
[24]- **مصادر الشعر الجاهلي**- ناصر الدين الأسد- مصر، ص- 388 .
[25]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص- 389 .
[26]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص 390 .
[27]- **مصادر الشعر الجاهلي**،-ص 394 .
[28]- **النقائض**،،**نقائض** جرير والفرزدق، **مكتبة المثنى بغداد**،**1907م**، ص 240.
[29]- **النقائض** ص 240.
[30]- **النوادر**، أبو علي القالي، الأمالي، تحقيق محمد عبدالجواد الأصمعي، بيروت ، ص 13.
[31]- **ديوان المعاني**، ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، 1966م.، ص 342 .
[32]- **الكامل في التاريخ**، ابن الأثير ،تحقيق عبدالوهاب النجار، القاهرة، المطبعة المنيرية، 1353 هـ تحقيق– محمد أبو الفضل إبراهيم– ص 348 .
[33]- **عيار الشعر**، ابن طباطبا تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1، 1982 م.، ص- 110- 120 .
[34]- **الأوائل**، أبوهلال العسكري. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعبد المجيد قطماش ،طبعة المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 1964 م. ص 153 .
[35]- **مصادر الشعر الجاهلي**.
[36]- **السيرة النبوية**، ابن هشام، ص 304- 305 .

[37]- **مصادر الشعر الجاهلي**- ص335 .
[38]- **السيرة النبوية** لابن هشام- القاهرة- ط 1-4 .
[39]- **مصادر الشعر الجاهلي** ص 240 .
[40] - محمد بن إسحق بن يسار، مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف ، وكان من علماء الناس بالسير نقل الناس عنه الأشعار.
[41]- **طبقات فحول الشعراء**، ص 8- 9 .
[42]- الأنعام 45.
[43]- إبراهيم 9.
[44]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص350 .
[45]- **الحيوان**، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، ط 2، 1949 م. ، ص339 .
[46]- **طبقات فحول الشعراء** 5- 6 .
[47]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص345 .
[48]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص-346 347 .
[49]- **طبقات فحول الشعراء**،40 .
[50]- **المعجم المفصل في الأدب**- ص336 .
[51]- **طبقات فحول الشعراء**،204 .
[52]- **المصدر السابق نفسه** ، 208- 209 .
[53]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص347 .
[54]- **مصادر الشعر الجاهلي** المصدر السابق 23 .
[55]- **طبقات فحول الشعراء** ص 240.
[56]- **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتهما التاريخية**، ص 377.
[57]- **تاريخ آداب العرب**- جرجي زيدان، بيروت- الطبعة الأولى- 1967- ص375.
[58]-البقرة 255.
[59]- **الشعر المنحول قضايا ونصوص**- فضل بن عمار العماري- الرياض- 1996- ص 630 .
[60]- **مصادر الشعر الجاهلي**، ص378 .
[61]- **المعجم المفصل في الأدب**، ص379 .
[62]- **في الأدب الجاهلي**- طه حسين - القاهرة- الطبعة الثانية- 1970، ص 71-72 .

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- محمد بن سعد بن منيع البصري المشهور بابن سعد، **الطبقات الكبرى**، تحقيق د. علي محمد عمر، دار المعارف ، القاهرة.

2- الجمحي ،محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق :محمود محمد شاكر، دار المدني ، جدة سنة 4001هـ ـ 1980م.

3- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982 م.

4- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، ديوان المعاني، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، 1966م.

5-أبوهلال العسكري، الأوائل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطماش، طبعة المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 1964 م.

6-الأسد، ناصر الدين، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتهما التاريخية** ، 1988م ، ط7، مصر، دار المعارف .

7- الأصفهاني، أبو الفرج علي**الأغاني**،1924م، ط1، القاهرة، دار الكتب .

8- التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، 1999م،ط2، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية .

9- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، ط 2، 1949 م.

10- الحموي ،ابن حجة ،**خزانة الأدب** ، ط 1983 .

11- الخنساء، تماضر بنت الشريدة، **ديوان الخنساء**، 1988م، تحقيق أنوار أبو سويلم،ط1،مؤتة.

12- السيوطي، **المزهر**، ط1989، شرح محمد أحمد جاد المولى ، بيروت ، لبنان، دار العلم للملايين.

13- الشبلي، سعيد إسماعيل، **الأصول الفنية للشعر الجاهلي**، 1977م ، مصر .

14- العماري، فضل بن عمار، **الشعر المنحول قضايا ونصوص**، 1996م ، الرياض .

15- القالي، أبوعلي، **النوادر**، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، بيروت .

16- المبرد، **الكامل**، ط 1988تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، المطبعة المنيرية، 1353 هـ .

17- المفضل الضبي، أبو العباس، **المفضليات**، 1920م، ط1بيروت،لبنان .

18- جرير والفرزدق، **النقائض** ،مكتبة المثنى بغداد،1907م.

19- زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، 1970م،ط1،1967،بيروت.

20- ضيف، أحمد شوقي، **العصر الجاهلي**1980، م ، ط3، القاهرة .

21- طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970.

22- فضل بن عمار العماري، **الشعر المنحول قضايا ونصوص**، الرياض، 1996م.

23- محمد بن هشام، **السيرة النبوية** تحقيق د. عبد الهادي صلاح الدين، القاهرة، طبعة 2007، دار المستقبل العربي.

الحوار في المسرح الليبي
بين
الفصحى واللهجة العامية

د . علي عياد محمد صالح
كلية الآداب والعلوم . المرج ـ جامعة بنغازي
E-mail : aliayad71@yahoo.com
د. أنيس السنوسي ميلود محمد
كلية التربية ـ البيضاء ـ جامعة عمر المختار
E-mail : anees.alsunousi@omu.edu.ly

الملخص :

إن أجمل ما وصلنا من إبداع بشري إنما صيغ بأسلوب الحوار، ولما كان الفن انعكاساً للحياة، فلا شك أن الحوار سيكون حاضراً بقوة في الفن عامة، وفي المسرح على وجه الخصوص .

والحوار يعبر عن الأبعاد المميزة في الشخصية وفعلها، في ظاهرة نموٍّ سريعة يعيشها ضمن بنية النص، وبذلك يحقق إحدى وظائفه المهمة، وهي تصوير الشخصية، بكل ما تكتنفه من مشاعر وأفكار وم

عارف وثقافة وأفعال وسلوك، إضافة إلى دوره في تطوير الحبكة، كأن يسوق المسرحية ضمن خطة معينة إلى هدفها الأعلى، الذي ينبغي أن ترتبط به كل جملة في الحوار.

وهدفت الدراسة إلى بيان قضية اللغة الفصحى واللهجة العامية في الحـــــوار، وهي إحدى المشكلات التي *لازمت الفن المسرحي منذ البداية*، وشغلت تفكير المهتمين بالأدب، فأثاروا حيالها الجدل، وانقسموا إلى فريقين، أحدهما يناصر الفصحى، والآخر يناصر العامية، وكلاهما يقدم رؤاه ومبرراته وأدلته في دعم فكرته، ودمغ الفكرة المغايرة، واختلفت مستويات اللغة لدى الكتاب وتنوعت وظائفها، وتمت الدراسة وفق المحاور الآتية: الحوار بين الفصحى والعامية، والأساليب التعبيرية، والاستلهام، والوعاء الزمني للحوار، وأنماط الحوار. ولتحقيق هذا الهدف اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وانتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Summary :

The most beautiful of what we have come from human creativity is formulated in the style of dialogue, and since art is a reflection of life, there is no doubt that dialogue will be present strongly in art in general and in theater in particular.

The dialogue expresses the distinctive dimensions of the personality and its action in a rapid growth phenomenon that lives within the structure of the text, thus achieving one of its important functions: the portrayal of the personality, with all its emotions, ideas, knowledge, culture, actions and behavior, in addition to its role in developing the plot, Specific to its ultimate goal, to which each sentence should be linked in the dialogue.

The study aimed to clarify the issue of classical language and colloquial dialect in the dialogue, which is one of the problems that have plagued the theatrical art from the beginning, and preoccupied the thinking of those interested in literature, and raised controversy about it, and divided into two groups, one advocating the classical and the other the colloquialist, and both provide his visions and justifications and evidence. The study was conducted according to the following axes: dialogue between the classical and the colloquial, the expressive methods, the inspiration, the time table for dialogue, and the patterns of dialogue. To achieve this goal, the study relied on the analytical descriptive approach. The study concluded with a conclusion that included the main findings of the study.

مقدمة:

يعدُّ الحوار من الركائز الأساسية للعمل الدرامي؛ لأن النّاظم يعبِّر من خلاله عن أفكاره ومشاعره، ويكشف عن الأحداث والشخصيات ومراحل تطورها في العمل الشعري، فهو تقنية فنية "ينتمي بالكلية إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية ، والحوار الدرامي يتخذ أشكالاً متعددة، فقد يكون حديثاً "بين شخصيتين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر – إلا نادراً – في الحوار المألوف في الحياة اليومية ، والحوار لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي، بمعنى أنه ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار؛ لأنه يفتقر إلى الجدية أو الصراع، ومثل ذلك ما يجري بين شخصين من حوار في مكان عام أو في وسيلة مواصلات، يتجاذبان أطراف الحديث في مواضيع شتى، فهما ينتقلان من موضوع إلى آخر دون رابط، وكيفما اتفق فهو مجرد تمضية وقت، ثم ينصرف كل منهما لشأنه.

فالحوار الدرامي أداة درامية لتقديم حدث درامي إلى المتلقي في إطار يختاره المبدع، يصور فيه أحداث صراع بين قوتين تحاول كل منهما التغلب على الأخرى.

وتكمن أهمية الحوار في أنه يعد مرتكزاً مهماً في العمل الدرامي، ويشكل نواة لالتقاء الشخصيات في تواصلها مع تصاعد الصراع، ونمو الحدث الدرامي وتطوره، ومن ثم فهو *ليس ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل بين المتحاورين*[1]، وهو "قد يكون شعراً أو نثراً، عامياً أو فصحياً، تبعاً للوضع الاجتماعي لكل شخصياته"[2]، بالإضافة إلى كونه يحمل خصائص وقيماً تميزه من الحوار غير الدرامي، فهو مركز ومنتقى ومهذب، لا تتخلله المقاطعة، ويجري على نسق متواتر من التنظيم[3]، دون تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع، إلا إذا أراد الكاتب إبراز طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف[4]، والحوار يعبر عن الأبعاد المميزة في الشخصية وفعلها، في ظاهرة نموٍّ سريعة يعيشها ضمن بنية النص، وبذلك يحقق إحدى وظائفه المهمة وهي تصوير الشخصية، بكل ما تكتنفه من مشاعر وأفكار ومعارف وثقافة وأفعال وسلوك، إضافة إلى دوره في تطوير الحبكة، كأن يسوق المسرحية ضمن خطة معينة . إلى هدفها الأعلى، الذي ينبغي أن ترتبط به كل جملة في الحوار[5]، وما يجب أن يؤديه من جمال اللفظ، وحسن الصياغة، وقوة البيان[6]، وغيرها من فنون الملفوظ.

وهدفت الدراسة إلى بيان قضية اللغة الفصحى واللهجة العامية في الحـــــوار؛ لأن اللغة أساس الحـــــوار، وهي إحدى المشكلات التي *لازمت الفن المسرحي منذ البداية*[7]، ومع تباين الآراء حولها، إلا أن المسرحيين لم يلغوا وظيفتها أو وظيفة الحوار[8]، وأجمعوا على أن أهمية الحوار تكمن في توظيفه عضوياً في الصورتين الشعرية والنثرية، وأن مهمة اللغة هي تحقيق قوة الصراع وإثارته، والمساعدة على إدراك حقيقة الشخصية[9].

ولتحقيق هذا الهـدف اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ لأن طبيعة الموضوع تقتضي الوصف والتحليل ، وقد سبقت هذه الدراسة العديد من الدراسات المرجعية التي تتحدث عن الحوار في المسرح العربي بصفة عامة ، منها على سبيل المثال :

ـ بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار) : يوسف حسن نوفل ، مطبعة دار المعارف ـ القاهرة، ط1ـ 1995م.

ـ تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر: السعيد الورقي، دار المعارف الجامعية ـ مصر، ط2002،1م

ـ الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961 ـ 1990م: نوال بنت ناصر السويلم، دار المفردات للنشر والتوزيع ـ السعودية، ط1 ـ 2008م.

وفي النص المسرحي الليبي اختلفت مستويات اللغة لدى الكتاب، وتنوعت وظائفها، ويمكن دراسة لغة الحوار حسب المحاور التالية:

أولاً ـ الحوار بين الفصحى والعامية:

شغلت قضية الفصحى والعامية تفكير المهتمين بالأدب، فأثاروا حيالها الجدل، وانقسموا إلى فريقين، أحدهما يناصر الفصحى، والآخر يناصر العامية، وكلاهما يقدم رؤاه ومبرراته وأدلته في دعم فكرته، ودمغ الفكرة المغايرة، انطلاقاً من الواقعية كما يراها كلٌّ منهما، فالمتحمسون للفصحى *يرفضون بدعة الواقعية ؛ لأنها لا تخدم العناصر الفنية في الأدب، ومنها اللغة*، وأنصار العامية يرون *أنها الأقدر على تصوير واقعية الأداء* [10]، فقد سقطت المسرحيات الاجتماعية المقدمة بالفصحى، في حين نجحت تلك المقدمة بالعامية[11].

ونتاجاً لهذا الانقسام ظهر طرف ثالث ينادي باللغة الثالثة كما يسميها (الحكيم)، وهي لغة وسط فصحى في أساسها، تميل عباراتها إلى تركيب الجملة العامية[12]، فأصحاب هذا الرأي لا يرون بأساً في "أن يضفي الكاتب على حواره مسحةً من اللهجة المحلية، خاصة في المواضع التي يرى أن الفصحى لا تعبر بدقة عن الإحساس الذي يريده، على أن تعدل هذه المفردات والتعبيرات عند عرض المسرحية في كل قطر عربي بما يلائم لهجته"[13]، في حين يرى الاشتراكيون أن اللغة المسرحية وسيلة فنية، وليست غاية لذاتها، ويطالبون بأهمية قياس قدرة المؤلف، ومدى نجاحه في استخدامه للغة التي يختارها لعمله المسرحي[14].

وقد خضع الحوار في النص المسرحي الليبي لكل هذه التقسيمات، فجاء فصيحاً حيناً، وعامياً حيناً، ووسيطاً حيناً ثالثاً، وذلك وفق مقتضى الحال، ففي حقبة الاحتلال الأوروبي كادت الفصحى تندثر، ومن ثم ظهرت الدعوة للدفاع عنها، والتشبث بها، كونها *تشكل أسمى درجات المقاومة في الأدب*[15]، وقد حقق التمثيل ارتفاعاً نسبياً في مستوى اللغة العربية الفصحى على الصعيد الاجتماعي؛ لأن رواياته كانت تحرر بالعربية[16]، سواء التاريخية أم المترجمة، في حين اعتمدت المونولوجات الفكاهية العامية المصرية في إطار الاقتباس والتقليد، ثم "أبدل بها (مصطفى الأمير) العامية الليبية الصرفة"[17]، وفيما تلا ذلك من فترات سارت الاتجاهات الثلاثة (فصحى – عامية – ثالثة) جنباً إلى جنب، ففي مجال النصوص التاريخية والأسطورية – على قلتها – والذهنية جاء الحوار باللغة الفصحى البعيدة عن التقعر والتعقيد، وفي النصوص السياسية والاجتماعية تراوحت اللغة بين السهلة البسيطة البعيدة عن الإسفاف، والعامية، ويمكن دراسة لغة الحوار من حيث هذا التقسيم كالآتي:

أ- نصوص اعتمدت الفصحى لغة للحوار:

يعد (عبد الله القويري) أكثر الكتاب اعتناء بالحوار، وهو يؤكد أن المسرح هو الكلمة الفعل، التي تمتلك الإعجاز الحركي مستعاداً متحققاً بوساطة إمكانية اللفظ لاختزان الحركة[18]، وهذا ما عجزت الفصحى عن إعطائه، وقدمته الكلمة الدارجة التي ليس لها بلاغة لفظية، وتكمن بلاغتها في اقتران اللفظ بالحركة، والإيماءة بالصوت بكل ما يشعر بالفعل[19]، ويمضي للقول: "هذا الجانب المهم، بل هذا العنصر الرئيسي الأساسي الذي يقوم عليه المسرح هو ما أعانيه، وهو ما يمثل حقيقة وجود المسرح من عدمه"[20]، ومع ذلك لا ينسى تأكيد أصالة الفصحى، "ما هي الفصحى وما هي العامية؟ إنها لغة واحدة،

ولكن العامية هي لغة الحياة التي انفصلت في يوم من الأيام عن اللغة الأصلية، تحت ظروف من التأخر والجمود، فعندما يرتبط الأصل ببعض فروعه بعدما ذهبت بعيداً، سيعود حتماً للأصل نماؤه، كما ينمو الفرع وقد رفده الأصل"[21].

ويأتي في مقدمة النصوص الفصحى المسرحيات الشعرية ومنها:(دماء على رمال الهاني)[22]– (انتفاضة العملاق)[23] – (البطل)[24] –(غيث أو الفتى الشهيد)[25] – (ثورة عمر المختار)[26]، وغيرها .

وقد يحدث تسرب طفيف من العامية في تلك النصوص، ومن وجوه توظيفه ما يأتي:

– استخدام مفردات لها جذر لغوي في الفصحى، ومن أمثلته ألفاظ (اقعد: من مادة قعد)[27]، و(مرقدي: من مادة رقد)[28]في نص (عمر المختار)[29]، و(الهرجة: من هرج)[30]، و(خزي: من خزى)[31]في نص (المعاناة من أجل شيء)[32]، و(زحلقتني: من زحلق)[33]، و(لابِدْ: من لبد)[34] في نص (مجرم في القصر)[35] وغيرها.

– استخدام تراكيب شعبية مألوفة، كثيرة الدوران على اللسان الليبي، كالجمل المعنية بالقسم، ومنها مثلاً (ورأس أبي – وحياة صغاري) في نص (العطش)[36]، والاستنجاد بالأولياء الصالحين ذوي الكرامات في المواقف المتأزمة، مثل عبارة (يا سيدي عبد السلام) التي كررتها (العجوز) في نص (الجوع)[37]، حين مرّت بحالة من الهلع إثر سماعها صوت الرصاص، إضافة إلى الصيغ المستمدة من الموروث الشعبي ؛ كالأمثال السارية، ومنها :(اللي يقعد في الدار يعطي كراها)[38]، الوارد في نص(سعدون)[39]، ومعنى المثل أن من يقيم في البيت يدفع الإيجار، وكالزجل والأهازيج الشعبية، من مثل:

عَلَيْكُمْ إِنْ ضَاقَ الْحَال اطْرَوْا عَزِيز يَاتِيكُمُ فَرَج

التي يكررها البطل (سعدون) كثيراً في النص السابق[40]، بما فيها من ارتباط انفراج الكروب عند ذكر الأحبة، وهو تعبير ينم عن نفسية متفائلة، ظهرت بها شخصية البطل في مواجهة رصاص الغزاة، وغيرها من الأهازيج التي حفل بها هذا النص.

- جريان حوار بالعامية على ألسنة بعض الشخصيات التي تقتضي الضرورة وجودها في الحدث الدرامي، ومن نماذجها ما جاء على ألسنة (المخمور – حامل النرجيلة – الشاب حامل المجلات الخليعة – ضارب الدف) في نص (الجسر)[41].

- استخدام مفردات من العامية المصرية، ومنها على سبيل المثال تركيب (يا خبر أسود) الذي تكرر في نصي (حالة حصار بلا مناسبة)[42]، و(تفاحة العم قريرة)[43]، بما يدل عليه من استهجان وسخرية، والمثل (تخرج من المولد بلا حمص) الوارد في نص (اللعب على حجم الصُدفة)[44].

ب- نصوص اعتمدت العامية لغة للحوار:

يرى الكاتب (البوصيري عبدالله) أن المسرحية الاجتماعية باتجاهها للعامية تخلصت من أسرار اللغة وعقدها، و"أزيلت من أمامها كل الصعوبات الأدبية"[45]، وأنها لم تنظر إلى اللهجة على أنها مجرد لغة حوارية، وإنما اعتبرتها قالباً وإطاراً، وإنه لا يمكن للمسرحية الاجتماعية أن تلعب دوراً بارزاً وكاملاً دون أن تضع نفسها في هذا الإطار، "كونها تحاكي مشاهد من حياة الناس"[46]، وهي آراء تحمل صدى آراء النقاد العرب في هذا الخصوص، مع ملاحظة أن الكاتب لم يقدم أي عمل بالعامية، فمجمل نصوصه السياسية والأسطورية كُتبت بالفصحى، لكنه يأخذ بالأحكام النقدية والاتجاهات المسرحية السائدة في الوطن العربي، في رؤيته لواقع النص الاجتماعي المحلي، الذي امتاح من الحياة اليومية، بما فيها من مخزون لغوي موغل في العامية، زاخر بالمفردات والحكم والأمثال الشعبية، ومن نماذج النصوص التي اعتمدت العامية لغة للحوار أعمال (مصطفى الأمير)،ومعظم أعمال كّلٍ من(خميس مبارك)، و(الأزهر حميد)، و(علي الجهاني)، و(علي الفلاح)، و(داوود الحوتي) ، والنصان المنشوران لـ (علي بحيري)، و(صلاح حمودة).

وقد جاء حوار هذه النصوص غالباً سلساً تلقائياً، معبراً عن بساطة الشخصية الشعبية وعفويتها، وكان ملائماً في معظمه لاتجاه النص، ففي نص (جاك الليل)[47] مثلاً؛ حرص المؤلف على إبراز انعدام التواصل بين شخصيتي (سدينة) و(الجنّي)، بما يحقق العبثية التي ينشدها، ومن ذاك الحوار:

"**سدينة: كذّاب (تصفعه على عنقه) أنت عارف.**

الجني: لا.. مش عارف.

سدينة: لا.. عارف.

الجني: لا مش عارف.

سدينة: (ضاغطة بالسيف على رأسه) وحتى هكي مش عارف؟

الجني: لا.. هكي عارف.

سدينة: مش عارف؟

الجني: لا.. عارف، عارف .

سدينة: أعلى..

الجني: (صارخاً) عارف، عارف، غير باعدي ها لساطور خير من يملاه الشيطان

سدينة: هو فيه شيطان وأنت قاعد؟، قول: أنت عارف.

(يبدآن في الغناء الطفولي):

الجني: أيوه عارف.

سدينة: عارف شنو؟

الجني: عارف أن..

سدينة: أن شنو؟

الجني: أن خميس..

سدينة: خميس كنه؟

الجني: خميس زوجك ..

سدينة: كيف عرفته؟

الجني: منك توه..

سدينة: توه كيف؟

الجني: من ساطورك..

سدينة: من ساطوري؟

الجني: بسليمته..

(ينقطع الغناء)..

سدينة: وسليمتك، (تصفعه) ماينفعنيش"[48].

ويمكن ملاحظة دوران ألفاظ محرّفة عن الفصحى في بعض النصوص العامية، من مثل: (اللّي ـ ما يتحشمش ـ نعرفوه ـ بدي) الواردة في هذا الحديث :

"علي: كان عندك اللّي ما يتحشمش، عامل روحه أستاذ، ويتدخل في حلّ المواضيع.. نعرفوه علاش الأيام هاذي بدي يدخّل في روحه في الكبيرة والصغيرة، تي والله ما هو ناجح، ولا هو مقعمز على كرسي، ايّح امّالا هي هيدقة"[49].

فهي في الفصحى بمعنى (الذي ـ لا يحتشم ـ نعرفه ـ بدأ).

ومثلها أيضاً ألفاظ (راجل – تجيبوه – صلَّحوه – ريته – لسود – ذريتي – العيلة) الواردة في هذه المقاطع :

"**بومُعيرقة: ياراجل نبو نرقدوا اعطيب النقيقات.. هضا رابع واحد تجيبوه يالاي.. لوّلاني درتوله عملية وطلع، والثاني راح يعالج بره، والثالث على الهواري عدل، ياعليك مستشفى خارب وخلاص.**

بوثَّوب: شنو؟ مستشفى خارب؟ صار خارب يا مريض، راك تقول صلّحوه بعدين، توا يبانلك إن شاء الله.. خارب أه؟.. كويسة حتى هذي"[50].

****

"**بو ذراع: ريته يبكي.. قيسهم لاقيين الصندوق لسود وطلع هو اللي دايرها.**

التائب: أنا واجعيني العيلة والصغار.

بو ذراع: عندك عيلة يامجعّك؟

التائب: أنا ذريتي كلها بناويت"[51].

فتلك الألفاظ هي في الفصحى: (رجل – تجيئون به – أصلَحوه – رأيته – الأسود – العائلة – ذريتي).

وقد حرص الكتاب على استنطاق الشخصيات الرسمية والعلمية والثقافية بالفصحى في هذه النصوص، إذ ليس من المعقول أن يتحدث القاضي أو عالم الذرة أو الأديب بلغة العامة، ولا يعد ذلك لائقاً؛ لأنه ينحى بالشخصية وموقفها نحو الطابع الهزلي، الذي لاشك سيضعف قوة تأثيرها في الحدث الدرامي المقصود، ومن نماذج ذلك نص (الحكم بعد المداولة)[52]، ففي اللوحة الثامنة التي جسّدت محاكمة المتهمين، جرى الحوار بين القاضي وممثل الادعاء ومحامي الدفاع بلغة فصيحة، اختارت مفرداتها من قاموس القوانين والجرائم، وما تمتع به ممثل الادعاء من معارف سيكولوجية، حاول استثمارها في حيثيات القضية، ومنه هذا المقطع:

"ممثل الادعاء : سيدي القاضي.. أريد أن أبدأ هذه الكلمة بشرح بسيط موجز.. مستعرضاً فيه أهم النظريات الاجتماعية، مقارناً وباختصار شديد بين ما تناوله الفلاسفة وعلماء الاجتماع عن الفطرة التي تتحكم في سلوك الإنسان في المجتمع.

ممثل الدفاع: أعترض.

القاضي: وما وجه الاعتراض؟

ممثل الدفاع: إن الزميل ممثل الادعاء العام بهذه المقدمة يقتطع من وقت المحكمة الثمين.

القاضي: على ممثل الادعاء أن يختصر قدر الإمكان.

ممثل الادعاء: سأحاول يا سيدي.. رغم أني أرى أن مثل هذه المقدمة هي من صميم دفوع النيابة العامة.. قلت إذا كان المفكر (هوبز) يرى أن الإنسان بفطرته شرير، تتنازعه قوى الشر، وتسيطر على جوانب الخير منه، فإن (جان جاك) يرى أن هذه الفطرة قد تتأثر بعوامل خارجية أخرى، لابد للإنسان فيها، في حين أن (جان جاك روسو) يقول: إن الإنسان ولد خيّراً طيباً لكن..

ممثل الدفاع: (مقاطعاً) أعترض.

القاضي: اعتراض مقبول.

محامي الدفاع: لعل الزميل يقصد أن الإنسان يرث قسراً كل هذه التراكمات المعقدة، ثم ألا ترى معي عدالة المحكمة أن الزميل يجنح بعيداً في تفسيره لمفهوم الفطرة وعلاقتها بالجريمة؟"[53].

وأيضاً نص (العمر نهبة والضحك حكمة)[54]، ففي الفصل الثاني المخصص للحياة في عالم الآخرة، وبالتحديد ما أسماه المؤلف (قاعة الانتظار)، حيث يُوزّع البشر منها إما للجنة أو النار، تخرج شخصية (الشيخ) ناطقة بالعربية الفصحى، وسط حوار الشخصيات الأخرى الموغل في عاميته، بمن فيهم (القاضي)، ونظراً؛ لأن (عزاير) و(عزوزة) ملائكة الموت ارتكبوا أخطاءً، فقبضوا أرواح أشخاص لم يحن أوان موتهم، ومن ضمنهم (بوترفاس – نصيب – شلم)، شُكّلت محاكمة لتداول الموضوع، اتخذ فيها (الشيخ) موقع الدفاع عن الموتى، كونه ينتمي لهم، وهي محاكمة طويلة استلزمت الفصل كلّه، أجاد فيها (الشيخ) الحوار الفصيح إلى خاتمة الفصل، حين طفح كيل (القاضي) من النقاش والجدل الطويلين، وطالبه بالاختصار، حينها خلع (الشيخ) ثوب الفصحى،

وتحدث باللغة الثالثة ممزوجة بشيء من العامية، وقد انقلب إلى الدفاع عن نفسه بدل الدفاع عن الآخرين، عبر جمل قصيرة سريعة، أسهمت في نمو الحدث، وفاعلية الصراع.

وينهي (القاضي) المحاكمة بإرجاع الموتى المقبوضين خطأ إلى العالم الدنيوي، وهذا ما تناوله الفصل الثالث، إذ وجدوا أنفسهم في مركز للقرن الرابع والعشرين، حيث التطور التقني، والاعتماد على الإلكترونات، وقد جعل الكاتب شخصياته تتحدث الفصحى، مستخدمة المفردات الموظفة في لغة البرامج الإلكترونية، وحرص على إظهار القرن العشرين بصورة متخلفة جداً، ويعمق هذا الإحساس باستخدام معجم آلي للهجات، كي يتمكن من شرح مفردات (بوترفاس).

وإذا جاز القول فإن عامية هذا النص فصيحة من حيث مفرداتها ومدلولاتها، وتمثيلها للصراع، قوية في تعبيرها عن الشخصيات البدوية وأفكارها ومفاهيمها، عميقة في إظهار الحدث الدرامي وصورة الواقع، الذي يئن بعبء الروتين الإداري الثقيل، وما يحدثه من انعطافات في حياة الناس، امتدت لتطال وفاتهم أيضاً في هذا النص.

جـ- نصوص اعتمدت اللغة الثالثة لحوارها:

استأنس كثير من الكتاب بهذا الاتجاه، فجاءت نصوصهم بلغة سهلة، بعيدة عن مفردات المعاجم اللغوية، تميل عباراتها إلى تركيب الجملة العامية، وتتناوب فيها ضروب الإبدال والاختزال والجذران الفصيح والعامي، وقد كثر اعتمادها في النصوص ذات المضامين السياسية، ومنها على سبيل المثال: (وأخيراً هطلت الأمطار)[55]،و(حتى يعود القمر)[56]،(النفايات والخبز)[57]، و(دولاب الملابس وحجرة المكياج)[58]، و(الضمير)[59]، ولا يمكن إغفال احتوائها على المفردات العامية أيضاً، وهي كثيراً ما لعبت دورها في الحدث الدرامي، ومن ذلك مثلاً هذا المقطع:

"**المحاماة التي تخصصت، في الدفاع عن قضايا (طائحي السّعد والفقراء واللّي ما عندهمش حد)، ووفقاً لما حدّده القانون الذي يحتاج إلى محاكمة خاصة**"[60].

فهذا التعبير العامي(**طائحي السعد والفقراء واللّي ما عندهمش حد**) تأكيد شديد لحالة العدم والتجاهل التي يعانيها الناس جراء رواتبهم الزهيدة، ويمكن ملاحظة الاختزال في لفظي (اللّي: من الذي)، و(حد: من أحد، والفقراء فصيحة، والسّعد: الحظ، وحرف (الشين) لازمة غالبة في العامية الليبية، وبحذفه تصبح اللفظة (عندهم).

وكذلك قوله:

"**وبهذه المناسبة فقد سألت أحد المواطنين: لم تخترق الإشارة الضوئية؟ قال لي:**

(التراس ماتوقفاش لامبة) يا سبحان الله"[61].

فـ(التراس) لفظ يراد به أول مرحلة الشباب، بما فيها من طيش وعدم إدراك المسؤولية وتقديرها، فاندفاع هذا اليافع من القوة بمكان، وفكرة أن يوقفه (مصباح) لا تتقبلها شخصيته وذاتيته الجديدة، ما يؤكد الموقف الذي أراد المؤلف إبرازه، وهو تفشي اللامبالاة والاستهتار بين شباب المجتمع.

ثانياً ـ الأساليب التعبيرية :

غني عن القول إن كتَّاب المسرح في ليبيا كغيرهم لجؤوا إلى أساليب اللغة كافة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم، تلك التي يستخدمها كتَّاب الأدب بأجناسه المختلفة، غير أن ثمة أساليب بدت أكثر استعمالاً من سواها في المسرحيات الليبية، ومن ذلك التكرار، بما يتركه من جرس درامي يختلف عما يمكن أن يحدثه في فنون القول الأخرى.

وتتوقف أهمية التكرار في النص المسرحي على ما يقدمه من إسهام درامي، بعيداً عن الشكلية اللغوية أو اللفظية[62]، ولذا ينظر إليه من حيث المعاني وأنواعها، التي يذوب تحتها كثير من المصطلحات البلاغية، كرد الأعجاز على الصدور، والتذييل، والمشاكلة، وغيرها مما يرتبط بموضوع التكرار، ويرهق كاهل البلاغة العربية[63]، ومن تلك الأنواع ترديد المعاني، وتلاحمها، وترابطها، وتصعيدها، فترديد المعاني كصيغ الاستفهام والتعجب والنداء والنفي وتكرار الجمل وكثافة التوكيد يكثر شيوعه في المسرحيات الليبية، ومن ذلك مثلاً:

"**عبد الله: فهل يجد صوت أبي ذرّ فيكم استجابة؟ أم على قلوب أقفالها؟ أين مجد العروبة؟ أين مجد الأمة؟ أين مجد الله في أرضه؟! ألم تقفوا أمام أنفسكم لحظة كرامة؟**

لا أطلب أكثر من لحظة كرامة..

فتحرروا من المذلة والعار والمهانة..

ألستم دعاة مجد الله؟

ومجد الكرامة؟

أجيبوني..

أنا لست أمثل فيكم دوراً..

لكني أحاول أن أستنهض فيكم هِمماً عربية..

يا ويح نفسي! هل صار التحرير والثأر للكرامة مشهداً تمثيلياً يمثل وأنتم تتفرجون؟!

إني أبرأ منكم..

إن كنتم عرباً، يشهد انتهاك كرامته ثم لا يحرك ساكناً.

إن كنتم عرباً، يتلهى بثمن الكرامة..

في دور العرض وفي الصالات..

تتقيَّؤون مجد العروبة في الحانات..

أبرأ من تفريطكم وإفراطكم يا عرب القرن العشرين، والقباب الذهبية.

يا ملكاً عربياً يعقف قدميه حتى تنتفخ بطنه، فيلد ذهباً أسود يقدمه في فروض ولاء وطاعة لملوك المدن البيضاء، والبلاد الفرنجية، وحراس التلال الثلجية.

يا عرباً يتلهى بفض ختام كرامته.. هل تقتلون مجداً بناه الله؟ هل تقتلون مجد الله؟

يا ويحكم! ويا ويح نفسي"[64].

فالمؤلف ارتكز على أساليب الاستفهام الإنكاري والنداء والندبة، ما عكس شعور الشخصية بالأسف العميق حيال واقع الأمة العربية المتردي.

وكذلك أسلوب النهي في حديث (**إليكترا**) لغرض تحريض (**أوريست**) على مواصلة القتال، تحقيقاً لرغبة الانتقام من أمها وعشيقها، كقولها:

"**لا تلق سلاحك، ولا تخسر أصدقاءك الفقراء، فهم أكثر التصاقاً بالأرض من سواهم**"[65].

وأيضاً:

"**لا تترك موقعك.. ولا تلق سيف أبيك يا أوريست.. لا تلق سيف أبيك.. لا تلق سيف أبيك**"[66].

ففي التكرار التوكيدي لجملة (لا تلق سيف أبيك)، ما يؤكد التذكير بمقتل والدهما، والحث على الانتقام له.

وبالمثل تكرارها لجملة (يابن أبي)، بما تحويه من مشاعر البنوة التي هي المحرك الأساسي لموقف (**إليكترا**) الدرامي:

"**إليكترا: أوريست يا بن أبي..**

ممثل دور أوريست: لقد مات..

إليكترا: أعرف ذلك..

ممثل دور أوريست: لكنني خائف..

إليكترا: ممن أنت خائف يا بن أبي؟

ممثل دور أوريست: من العقاب، من بقية المشوار، أن تطاردني الربّة أثينا..

إليكترا: لا تخف، سر مع الذين جمعتهم في المنفى، فهم خير سلاح..

ممثل دور أوريست: ولكني أخاف بعضهم..

إليكترا: من يقتل الطغاة لا يخشى عملاءهم..

ممثل دور أوريست: هل الطريق خال؟

إليكترا: لا يا بن أبي، الطريق محفوف بالمخاطر"[67].

إضافة للتكرار الكثيف الذي ينتج عادة عن حالة تأزم شديدة، تدفع الشخصية لترديد ألفاظ وجمل تنقل تجربتها نقلاً صادقاً، وهذا يظهر بوضوح شديد في نص (زفاف العنكبوت)[68]، فالبطل يعاني حالة من الاكتئاب والقلق والتوتر تجعله يثور، فتنفجر كلماته مدوية، متخذة صيغة التكرار بكل أنماطه، في صورة متلاحقة شملت كل حواره، وهو تكرار يتوافق مع الاضطراب الذي يعاني منه، ومؤدّاه أن الجميع يكرهه ويكيد له، فهو مثلاً حين قتل مساعده ليخفي سر التزوير، أسقط التهمة على آخرين مردداً:

"**قتلوه.. هم.. هم الذين قتلوه.. هم الذين قتلوه (يتراجع خطوات للوراء حتى يصل إلى الطاولة) قتلوه.. هم الذين قتلوه.. مؤكد هم الذين قتلوه.. أنتم تعرفون أنه كان ساعدي الأيمن، هو كان يحتفظ بكل أوراقي.. بكل أسراري.. كنت أنا أيضاً مستهدفاً**"[69].

بل إن هذا الإفراط في التكرار شمل الفتاة (نسمة) أيضاً، فحين طلب الزواج منها رفضت بشدة، وظلت تردد عبارة (لا أريده)، ومن ذلك هذا المقطع:

"**الفتاة: لا أريده.. لا أريده (لحظات صمت لا يتخللها إلا نشيجها.. تظل في هذه الحالة العصبية حتى تدخل امرأة تقترب منها بهدوء) لا أريده يا أماه.. لا أريده.**

الأم: هو قريبك يا نسمة.. هو قريبك..

نسمة: لا أريده..

الأم: هو يملك الكثير..

نسمة: لا أريده..

الأم: هو يحبك..

نسمة: لا أحبه..

(تقترب منها أكثر، تضع يدها على رأسها، تمسد شعرها بحنان، ترتمي نسمة في حضنها وهي تجهش بالبكاء) لا أريده يا أماه.. لا أريده"[70].

وحين تواجه الأم ابنها (البطل) برواسب طفولته يردد (كفى)، في دلالة على العجز عن مواجهة نفسه:

"**العجوز: لم تكن كسائر الأطفال، كانت لك ألعاب غريبة وأفعال لا...**

الصغير: (مقاطعاً بغضب) كفى يا أماه.. قلت كفى (يصرخ بشدة) كفى.. كفى.. (يهرول إلى الطاولة وهو في حالة غضب شديد) كفى.. كفى.. لا أريد مزيداً من الاتهامات"[71].

وحين انتحرت زوجته (نسمة) اتهم الآخرين كعادته بقتلها، وظلت العجوز تردد أنها انتحرت:

"**الصغير: أماه.. قتلوها يا أماه..**

العجوز: لا.. لا تتهم أحداً، انتحرت.

الصغير: قتلوها.

العجوز: انتحرت.

الصغير: قتلوا معها ابني الذي لم يولد بعد.

العجوز: انتحرت.. رأيتها بهاتين العينين.. انتحرت.

الصغير: أرغموها على الانتحار.. قتلوها.

العجوز: (باكية) انتحرت يا ولدي الحبيب.. لا تتهم أحداً.. انتحرت.

الصغير: (غير مكترث لدموع أمه) قتلوها ليقتلوا طفلي.. قتلوا ولدي"[72].

ثالثاً ــ الاستلهام:

تعددت ضروب الاستلهام لدى الكتاب، فجاءت اقتباساً من القرآن الكريم والحديث الشريف حيناً، وتضميناً من الشعر حيناً، واستيحاءً من التراث حيناً، وقد تنوع الاستلهام بين إيراد الصورة الكاملة أو المفردة أو التركيب المخصوص، بما يغني الحدث الدرامي بالحيوية والدلالات، عبر تشكيل ملامح الشخصيات ومعاناتها، ويمكن بيان ذلك كالآتي:

1- الاقتباس:

تنطوي لغة الحوار في المسرح الليبي على الكثير من الاستخدامات الدينية، منها ما هو في القرآن الكريم، أو ما هو في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ويعد(عبد الباسط عبد الصمد) أكثر الكتاب اقتباساً من القرآن الكريم، وقد تجاوز في نص (ثورة صاحب العباءة)[73] أحد عشر اقتباساً، يليه (عبد الكريم الدنّاع)، كون نصوصه تتراوح بين المضمونين التاريخي والسياسي، إضافة إلى نص (مقتل الحلاج)[74]، ومن طرق الكتاب المتبعة في الاقتباس استخدام آية تامة، قد تخلو من البسملة وذكر جملة

(صدق الله العظيم)، كما في هذا المقطع:

"**رضا: ولم نزل نتكلم في الأزمنة والسنين، حتى أقول قد تقوم الساعة عند تمام الخامسة عشر قرناً من الهجرة النبوية، وأخبرني بها رسول الله صلى الله عليه وسلم عند الهيام والغياب والحال.. قال تعالى: (تأخذهم وهم يخصمون)* ، وقال تعالى لنبيه: (يسألك الناس عن الساعة قل إنما علمها عند الله)**[75].**

وقد يقتبس الكاتب جزءاً من آية، وهو أكثر الأنواع وروداً في النصوص المسرحية الليبية، ومن أمثلته العديدة استخدام قوله تعالى **(لله الأمر من قبل ومن بعد)***، فقد وردت على لسان (أبي ذر) أربع مرات في نص واحد[76]، لتحمل دلالة إيمانه في قضية نفيه، إذ لم يَشْكُ ولم يتذمر، بل آمن بمشيئة الله.

ولم يشكل الاقتباس من الأحاديث النبوية حيزاً يذكر مقارنة بالاقتباس القرآني، والسبب أن الكتّاب يقتبسون ما هو شائع ومحفوظ عند الجمهور، والحديث لا يصل إلى مستوى القرآن في درجة الشيوع والحفظ عند الجمهور، وقد جاء توظيفه في لمحات سريعة وإشارات دالة، اعتمدت على استخدام ألفاظ الحديث ومعناه، ومنها مثلاً هذا المقطع:

"**مديح الخيال: هذا الجبّ لم تدخله امرأة، ولا وُضعت فيه منذ بدء الخليقة قرنفلة، وأكاد أجزم ولا مرآة، ولم يُشم فيه رائحة أنثى (يشم).**

باشطيار: أيها الذكور، (يصرخ) شموا هذا عطر نسائي يعبق، (محتجاً) ما هذه الليلة التي لا تريد أن تمر على خير.. تبدأ بانفجار، وتتجسد امرأة عطراً نسائياً، هذا سحر، هذا...

المتأمس: هذا سحر مبين.

زن: ومن البيان لسحر"[77].

فحين اختلط الحلم بالخيال بالواقع، وألفى الرجال بين أيديهم أدوات امرأة في ذاك المكـــــان المنعزل من الصحراء، رموا باللائمة على السحر، وحمل الحديث الشريف (**إن من البيان لسحراً**)**، حجة على (مديح الخيال)، الذي لم يصدق أن خياله ـ حين استدعى امرأته حبيبة ـ تمثّل ملموساً في حاجياتها.

2- التضمين:

أ- الشعر الفصيح :

استلهم بعض الكتاب الشعر العربي الفصيح، واستعانوا به، جرياً على أنـــــه "من محاسن الكلام"[78]، وبما تقتضيه المعالجات الدرامية، وقد جاء توظيفه في صورة مقطوعات أو أبيات، وقد غلبت على الكتاب الإشارة لأسماء الشعراء، سواء داخل النص، أم في الحاشية، ولم يولوا توثيق المصادر الشعرية أي اهتمام، ومن نماذج ذلك التضمين ما يأتي:

. تضمين مقطوعة كاملة، أو جزء غير يسير منها، ومن أمثلته رثاء(كعب بن الأشرف) لقتلى غزوة بدر الكبرى[79]، الوارد في نص (ثورة صاحب العباءة)[80].

وما ورد من مقطوعات شعرية في نص (الأخرس)[81]، تتناول موضوع الغزل والحب، وقد جاءت في الفصل الثاني من النص لتمهد للعقدة الدرامية، ففي الوقت الذي يئن فيه الأهالي من عبء ضرائب (الوالي)، ينعم هو بمجالس الشعر الغزلي، الذي يمهد لدخول (قمريّة)،والذي شكل انعطافاً حاداً في الحدث الدرامي وتأزمه.

وأيضاً ما ورد من تضمين مقطوعتين من قصيدتي (أغنية النار)[82]، و(سارق النار)[83]، في نص (لعبة السلطان والوزير)[84]، ليتوافق مع حالة (الأعرج) الذي وقع الاختيار عليه ليلعب دور السلطان، فيتمدد في كرسي العرش فارشاً كل أطرافه، وقد وقع في ظنه أن الجميع عبيد لديه، وهو في الحقيقة تمثال عار سوّاه الشيطان، وحين يثمل (الأعرج) ينسى واقع اللعبة، ويخرج للشارع لاعناً (السلطان) وحكمه، فيقع في مصيدة رجال الشرطة، الذين ينهالون عليه بالضرب المبرح، حتى يموت وحيداً على مرأى من أصدقائه.

- تضمين أبيات: وهي قد تكون متلاحقة لا تتجاوز ثلاثة أبيات، أو مفردة، ومن نماذجها ما أورده مؤلف نص (عروس البحر)[85]، ليعبر عن استياء شاعر يقاسي مرارة انعدام الثقافة والشجاعة والعدل والانتماء في المجتمع، فيرمي كل

دواوين الشعراء في البحر، إذ ما نفع مثل هذا الشعر، وهذه القيم، في مجتمع يعاني خواء علمياً وسياسياً وقومياً؟!.

وما ورد أيضاً من أبيات مفردة في نص (صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئاً)[86]، تصور ما تعانيه شخصية (الكاتب المبتدعة) من اضطهاد وقهر نفسي جراء قمع الرقابة.

واستعان الكاتب (البوصيري عبد الله) بالعديد من الأبيات المفردة في معظم نصوصه[87]، كما لم تخل نصوص المونودراما من مثل هذا التضمين، ومنها نص (الصرع)[88].

وقدّم المؤلف في نص (الزلزال)[89] مطارحة شعرية بين الشخصيات، تضمنت أبياتاً مفردة عدة، يبدأ تاليها بالحرف الأخير من سابقها[90].

وأحياناً يكرر المؤلف البيت أو شطر البيت الواحد في النص نفسه، ومن نماذجه تكرار قول (الشابي):

وَمَـــن لَا يُحِـــبُّ صُـــعُودَ الْجِبَـــال يَعِـشْ أَبَـدَ الـدَّهْرِ بَـيْنَ الْحُفَـر[91].

في نص (من مذكرات أديب)[92]، وتكرار الشطر الثاني من قول(ابن خفاجة):

فَمَـــا يَسْـــتَقِيمُ الْأَمْـــرُ وَالْملـــك جَـــائِر وَهَـلْ يَسْـتَقِيمُ الظِّـلُّ وَالْعُـودُ أَعْـوَجُ؟[93].

في نص (الحُبُّ بالدينار)،(94) وغيرها.

ب- الشعر الشعبي:

مع غنى الثقافة المحلية بالشعر الشعبي، وتنوع أنماطه من الزجل والأهازيج والأغاني، ورحابة ميدانه، واتساع مضماره، وعراقة نشأته، وولع الناس به، وكلفهم الدؤوب بترداده وحفظه، إلا أن هذا الموروث لم يشكل ظاهرة لافتة في النص المسرحي، اللهم ما كان من نصوص العرض، التي لم تنشر أو يحتفظ بأصولها إلا لماماً، ومنها على سبيل المثال أعمال (خميس مبارك) الاجتماعية، وفي مقدمتها نص (زاهي منوّر فوق شيكاغو)[95]، الذي يصور رحلة مجموعة من الأصدقاء لأمريكا تنتهي بخيبة أمل، وعبر الصراعات القيمية والفكرية والسياسية والاجتماعية تبرز الأهازيج الشعبية، ملتقطة العديد من الحالات النفسية للمجموعة، منها مثلاً الانكسار الذي عانى منه (زاهي حلّال المشكلات):

مَـــا فِـــي الْغَـــرب صَـــابات عَلِـي هَلـك يَـا عَـيْن عَـاوْدِي[96].

فـ (زاهي) لم يجد الخير العميم الذي صوروه له في تلك البلاد، وعبر ما خاضه من صراع، خاصة مع صاحب البار (شيرفو) رجل المباحثات السري، و تأتي هذه الأهازيج:

حين اختفى الهندي الأحمر (جين جان)، قبل أن يتبين مقتله على يد (شيرفو) تغنى (زاهي) قائلاً:

عَلِـي جـين جَـان نُوَيْـت انّـازِع جيـــت بـــدَبَّابَاتِي فَـــازِع[97].

والمعنى أنه نوى الدخول في نزاع مع العدو، مناصراً صديقه بالدبابات.

وقد يرد الزجل مضمناً في نص لغته فصحى، ومن نماذجه ما ورد في نص (سعدون)(98):

"شُـــــدُّوا حزَامَـــــاتْكَمْ زَيْـــــن وكُونُـــــوا كبَـــــار الْعَـــــزَايِم

والْمَـــــوْت رَاهُـــــو بالآجـــــال والله مَـــــا حَـــــد دَايِـــــم"[99].

وهي من أشعار الحرب التي يرددها (سيدي عبودة)، بما فيها من تشجيع على خوض المعارك بعزيمة صارمة، وعدم الخوف من الموت؛ لأنه أجل محدّد، والدوام لله وحده.

وقد يتكرر بيت الزجل في النص الواحد، ومن نماذجه هذا البيت:

عَلَـــــيْكُم إِنْ ضَـــــاق الْحَـــــال اطْـــــرُوا عَزِيـــــز يَـــــاتِيكُم فَـــــرَج.

الذي تكرر في أكثر من موضع في نص (سعدون)[100]، بما فيه من تفاؤل بذكر الأحبة، الذي يجلو الهموم والضيق والكدر.

ومن توظيف الأغاني المستمدة من التراث الشعبي، ما ورد مثلاً في مشهد العرس في نص (صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئاً)[101].

وأيضاً بعض أغاني ترقيص الأطفال، التي رددتها المرأة (الثالثة) في نص (القاتلات)[102]، أثناء وصفها لكيفية نقل جثة القتيل، في إشارة لضعفه وهزاله وضآلة جسمه:

"وبسرعة تناولت قطعة من القماش، (تأخذ القطعة من السلة)، وغطيت بها الجثة، ثم حملتها بين ذراعي كطفل صغير، (تحمل الدمية وتهزها)، هدهدته، ورقصته، وغنيته:

دي جبر..

دي جبر..

تكبر وتمشي للبر..

(تناغيه ثم تعود للغناء)

غير اكبر بس..

غير اكبر بس..

انديرولك عدّة وفرس"[103].

وفي هذا التوظيف تقديم لما عزمت المرأة (الثالثة) على فعله بالجثة، فيما تلا ذلك من الأحداث، إذ ادّعت أنها تحمل طفلها المريض إلى بيت (الطبيبة) لعلاجه، وهناك أمام باب هذه الأخيرة رمت الجثة وهربت، بعد أن أخبرت مساعدة الطبيبة أن تهرع إليها لإنقاذ طفلها.

3- الاستيحاء من الأمثال :

من المعروف أن الأمثال من أروع ما انبثق عن العقلية العربية من التراث الثقافي والفكري، وقد استفاد الكتاب المسرحيون في ليبيا من هذا الموروث، بما فيه من إيجاز وبلاغة وحسن لفظ وجودة كناية، لإبراز واقع الشخصيات، وتحليل سلوكها، عبر ما تبديه من أقوال، وما تتبناه من أفكار، وقد جاء توظيف الأمثال بطرق متنوعة، يتفق كل منها والموقف الدرامي الواردة فيه، ومن تلك الطرق مثلاً توظيف نص المثل كاملاً، ومن نماذجه (**إن غداً لناظره قريب**)[104]، الوارد على لسان (حليمة)، حين كثر اللغط حول أسباب اعتذار (الملك)، وتعهده بتغيير عاداته التي ترزح تحتها رعيته:

"**فاطمة: (مبتعدة بالحديث) هل سمعت ما قاله الرجال؟ قال لي سالم ستكون الحياة على ما يرام منذ الغد.**

حليمة: أجل سمعت، ولكن ألم يقل لك إن جلالته (بسخرية) كان يترنح كالمخمور؟.

فاطمة: يا ابنتي ربما كان الرجال واهمين، كل ما في الأمر أن الملك يحاول التكفير عن سيئاته.

حليمة: إن غداً لناظره قريب، سوف يبين كل شيء"[105].

ففي مدينة يعيش أهلها الخوف والقلق، محكومين بإغلاق الأبواب عليهم قبل العاشرة مساءً، يعد إعلان (الملك) تغيير ذلك مثار التساؤلات، فهل سيفي (الملك) بوعده صباحاً حين يصحو من سكرته؟.

رابعاً ـ الوعاء الزمني للحوار:

يعود طول الحوار وقصره إلى طبيعة الموقف الدرامي ومقتضياته[106]، وليس في أيٍّ منهما (الطول والقصر) نقيصة، فقد يطول حديث الشخصية، ويظل المتابع مشدوداً لما فيه من انفعال صادق، أو كشف مثير، أو تعبير درامي موفق، ومع ذلك ينبغي ألا يتحول الحوار إلى حديث من جانب واحد، يستأثر به بعض الشخصيات في بعض المواقف، فيخفي وجود الشخصيات الأخرى[107]، وقد اعتمد (عبد الله القويري) مثلاً الجمل الحوارية القصيرة في معظم نصوصه، سوى ما كان في نص (العطش)[108]،ففيه تغلبت نزعة القص لتصوير الحدث بما يخالف مفهوم الحوار الدرامي، ومن ذلك أنه ترك شخصية (حسن) تسرد معاناة طفولتها سني الحرب، كقوله:

"**حسن: أنا أذكر.. كان ذلك بعد أن انتهت الحرب بأيام، (والمدينة تملأها)* الشظايا والبقايا، كنت ألعب في كل مكان مثل بقية الصغار.. عمري لم يتجاوز الست سنوات.. كنت أبحث عن شيء ألعب به.. وأخذتني قدماي إلى بعيد، ولم أنتبه لليل وهو ينزل على مهل.. وفجأة.. الظلام يغطي كل شيء حولي، وعيناي تبحثان عن شيء مضيء.. لم أتذكر نفسي إلا وقد أصبحت وحيداً في الظلام.. لم أعرف طريق العودة.. كنت أجري وأعوي.. كنت كالقرد.. حتى عثر على أحد جيراننا، فأرجعني إلى البيت.. إلى أمي..**"[109].

ثم يستطرد في وصف موقف أمه من رحلاته الصحراوية بعد أن صار شاباً، متكفلاً بالحديث على لسانها، دون أن تظهر على مسرح الأحداث:

"**كلماتي يسمعها الناس، كلماتي من قلبي، كلماتي تسمعها هي.. هي تسمعني في أي مكان، كلماتي تصل قلبها.. هس.. إنني أسمعها.. (يترك مكانه متعثراً، ويكبو مرات، ويتحدث شارداً) أسمعها تتحدث الآن إلى جارتها عن غيابي.. إنها تتوقع عودتي.. تعرف أني سأعود إليها، وأعرف أنها لن تحضنني ولن تقول كلمة، حتى**

نظراتها.. نظراتها لن تكون غير نظرة واحدة سريعة، تخفض بعدها رأسها، وفي عينيها دمعات لن تنطلق أبداً.. فهي لم تبك منذ بكت بعدما وجدتني وأنا صغير.. لم تبك أبداً.. فقد اعتادت عدم البكاء.. دموعها في قلبها.. دموعها أغلى من الذهب.. ولن يسخر مني أحد ولن يسخر منها أحد.. وستحدثني في هدوء:

– غيرك يأخذون مؤونة أيامهم معهم.

وأسكت لحظات لا أجيب ثم:

– يا أمي.. أنت تعرفينني.

– أعرف

– وتعرفين أني تعلمت كيف أهزم كل عقبة..

– الحيطة واجبة يا بني.

– ولكني لم أعد أخاف.

– الرجال دائماً يخافون!.

– أبداً.. الرجال لا يخافون.. لا تخاف إلا النساء..

(وتنظر إليّ.. عيناها صافيتان، ولمحت في عينيها عتاباً) فقلت:

– ولكن مثلك لا يخاف يا أمي.

– أخاف عليك.

– تخافين؟!.

– نعم.

– لا تخافي..

– أنا أم.

– وأنا ابنك.

– يا بني.. أيام الحرب علمتني.. أوه الحرب.. هل نسيتها؟ كنت صغيراً.. ولكنك تذكر.

وأنكس رأسي، ولكن حنان صوتها ونبضات قلبها تدخل صدري على مهل، مما جعلني أرفع رأسي وأستمد من عينيها كلمات، فهي عندها دائماً ما تقوله، وليس عندي ما أقوله:

– تركك أبوك، وترك أختك.. تركنا جميعاً.. وكان يذهب للعمل.. كان يعمل من أجلنا.. من أجلك ومن أجل أختك.. ولم يقل لي يوماً كلمة.. كنت أرى العناء على

وجهه، كان يعمل في أحد معسكرات الجيوش، ويعود في الليل وسط الدمار والهول.. لم أذكره يوماً غاضباً.. كان يحملنا على كتفه فوق ما يحمل من أشياء..."[110].

وكان أن قدّم (عبد الله القويري) بعد ذلك نص (الصوت والصدى)[111]، فجاء في طبعته الأولى مثقلاً بحوارات طويلة، تداركها في الطبعة الثانية قائلاً: "ها هو ينشر من جديد، بعد أن حذفت الكثير من الكلمات والجمل والفقرات، إذ وجدت فيها إطناباً وتفسيراً، والعمل الفني – كما نعرف – يقوم على الإيجاز والإيحاء"[112].

ويمكن ملاحظة الحواريات الطويلة في بعض النصوص المستوحاة من التاريخ وحكايات السلاطين والموروث الشعبي، لكنها لم تكن محمودة في كل الأحوال، فقد تُخرج الموقف عن فكرة النص الأساسية، كحديث (الوزير الثاني) عن تاريخ ابن زيدون، وحديث (ابن الحاذق) عن المعري وإخوان الصفا في نص (الأخرس)[113]، فالمؤلف أراد تقديم صورة لاهية للوالي وأعوانه، كي يظهر واقعية حياة الولاة، لكنه بالغ في هذه الصورة، بما لم يخدم الحدث الدرامي.

خامساً ــ أنماط حوارية :

سارت المسرحية على النهج المألوف من حيث أنواع الحوار، فجاء متبادلاً بين شخصيات عدة، وهو الشائع بين الكتّاب، أو بين شخصيتين فقط؛ كالعجوز والرجل في نص (الجوع)[114]، والضابط والجندي في نص (النّسف)[115]، والفيلسوف والسيد في نص (انفجار)[116]، وهارولد والمدير في نص (هارولد)[117]، وضميري الغيبة (هو – هي) في نصي (ارتباط)[118] و(الصحيفة)[119]، وجميعها من النصوص ذات الفصل الواحد.

أو جاء حواراً فردياً في المونودراما، ومنها نصوص (زيارة ذات مساء)[120] و(الصرع)[121]، وأعمال (محمد التميمي).

أو حواراً متداخلاً كما في نص (العمر نهبة والضحك حكمة)[122]، إذ يشخص المؤلف ملائكة الموت (عزوزة) في مشهد احتضار المواطن (بوترفاس) بين جمع من أصدقائه ومعارفه، وأثناء حديثهم عن مآثر المحتضر ومحاسنه، والتذكير بنصحهم الدائم بالاهتمام بنفسه، يتدخل (عزوزة) في التعليق على حوارهم، دون رؤيته طبعاً، ومن ذلك الحوار المتداخل مثلاً:

"نصيب: كان راجل طيب، الله يسامحه ويريحه في قبره.

عزوزة: كذاب.. بلا طج.. قول اللّي في سرك.. قر عليّ امتعبتك.

نصيب: (يقف ويتفحص الصالة ومحتوياتها.. إنه يجري تقديراً لقيمتها.. محدثاً نفسه) ازعما ها لكراسي مع الثلاجة والراديو يخلصني في حقي؟.

عزوزة: توا تخلص.. توا تحصل الهوا المريسي.. امّالا اللّي حذاك فيش جاي يدير؟.

نصيب: نا ياما قتله اشقى بروحك.. دبر حالك.. شي لجنة طبية ادزّك بره.. واللّا بيع الحوش وازرق لعند اليونان.. شوف روحك.. مسمعش كلامي.. الله يسامحه.

شلم: قالوا (اللجنة) الطبية ايدها كويسة.. وحتى اليونان قالوا ايدها كويسة.

عزوزة: الله يتعبك.. قبل اسببتلي في تعبة لعند اليونان.

نصيب: عشرة عمر.. ياما وجعني.. والله ياما وجعني.. كان ديما يخمم عالدَّين.. ونا نقوله رزقي ورزقك واحد.. ما اتخمم بلكل.. نعاود ونخلص.. راجل طيب.

عزوزة: حتى أنت راجل طيب!.. والكمبيالات اللّي تحتك؟.. خربت بيت الراجل وركبته الدَّين الله يخرب بيتك.

نصيب: (يقف محدثاً نفسه) ازعما يعترفوا بالكمبيالات؟.. وانكان قالولي بلهن واشرب امويتهن؟.

عزوزة: ولاحقك فيها شك؟. عدّي رطبهن بدري علي قيس مهلك، خير من بلعتك لهن زمط"[123].

الخلاصة :

يعدُّ الحوار الدرامي عصب الدراما – وبالأخص المسرحية – ولا غنى عنه في الشعر الغنائي، فهو جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي، فالشاعر هو البطل في حواراته، ويقوم الحوار في المسرح الليبي بوظيفة الكشف والإبانة عن معاناة المجتمع ، ويرسم صورة واضحة المعالم للواقع الذي يعيشه، فالمبدع الليبي أدرك أهمية (المونولوج) أو الحوار الداخلي – كتقنية مسرحية درامية – في سبرِ غور الشخصيات وما يؤديه من مهمة الكشف عن طبيعة الشخصية والموقف الدرامي الذي يحوطها، فلقد استعمل بشكل غير مباشر لتحديد معالم شخصية ما، أو أثر أدبي يتمحور حول حادثة متخيلة من الذات موجهة للمتلقي أو لشخصية أو لمجموعة من الناس.

فالمونولوج في المسرح الليبي المعاصر وسيلة لمحاكاة الواقع يسعى الفنان – من خلاله – إلى تثبت منظوره الخاص ورؤيته الذاتية والانحراف بواقع الأشياء، وافتراض أن ما يراه هو الصواب، ولا ينتظر جواباً من المتلقي مثل الحوار العادي أو الحوار الخارجي أو المتداخل .

وقضية اللغة الفصحى والعامية في الحـــــــوار أثارت الجدل، وانقسم الكتاب إلى فريقين، أحدهما يناصر الفصحى، والآخر يناصر العامية، وكلاهما يقدم رؤاه ومبرراته وأدلته في دعم فكرته، ودمغ الفكرة المغايرة انطلاقاً من الواقعية كما يراها كلٌّ منهما، فالمتحمسون للفصحى *يرفضون بدعة الواقعية؛ لأنها لا تخدم العناصر الفنية في الأدب، ومنها اللغة*، وأنصار العامية يرون أنها الأقدر *على تصوير واقعية* الأداء فقد سقطت المسرحيات الاجتماعية المقدمة بالفصحى، في حين نجحت تلك المقدمة بالعامية.

كما أن هذه الدراسة لاحظت أن الحوار في المسرح الليبي بطرائقه الثلاث يقوم على إيجابية المستقبل للحوار؛ مما يحدث تفاعلاً بين حدود المرسل والمستقبل وسياقاتهما، ويسهم في تبادل الخطاب بينهما، ويبرز الحوار في المسرح الليبي بعدة أنماط: نمط الصوتية، أو

الصوت والصدى أو الجوقة، وفي مثل هذه الأنماط المتعددة نلحظ حوار النصوص لا حوار الجمل الذي يسهم في تجسيد المفارقة وإظهار المأساة الدرامية.

قائمة الهوامش

(1) حمادة: إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.

(2) الجلبي: سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، ص68.

(3) ينظر: بلبل: فرحان، النص المسرحي (الكلمة والفعل) ، ص104 . 105.

(4) القط: عبد القادر، من فنون الأدب (المسرحية)،ص33.

(5) نفسه، ص107.

(6) نفسه، ص108.

(7) بيبرس: أحمد سمير، دراسات في المسرحية، ص9.

(8) ينظر :نوفل: يوسف حسن، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار) ، ص 7–9، وأيضاً ينظر: نبيل راغب، توفيق الحكيم ناقداً مسرحياً، ص179.

(9) العشماوي: محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية مقارنة، ص 176.

(10) هلال: محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975م، ص78.

(11) ينظر: عيد: كمال، المسرح بين الفكرة والتجريب، ص76.

(12) ينظر: القط: عبد القادر، من فنون الأدب (المسرحية)، ص38–40.

(13) دوارة: فؤاد، إطلالات على المسرح العربي خارج مصر، ص79.

(14)دوارة: فؤاد، إطلالات على المسرح العربي خارج مصر، ص79 وما بعدها .

(15) التليسي: خليفة، رحلة عبر الكلمات (دراسات أدبية)،ص165.

(16) ينظر: عريبي: بشير، الفن والمسرح في ليبيا ، ص8.

(17) الأمير: مصطفى، ثلاث مسرحيات ليبية، ص17.

(18) عطية: أحمد محمد، عبد الله القويري مفكر يبدع في الأدب والفن، ص152.

(19) نفسه ، ص154–155.

(20) عطية: أحمد محمد، ،عبد الله القويري مفكر يبدع في الأدب والفن ، ص155.

(21) نفسه ، ص111.

(22) للشاعر علي صدقي عبد القادر، نُشرت ضمن كتاب محمد الصادق عفيفي: الشعر والشعراء في ليبيا، المرجع السابق، ص74 وما بعدها.

(23)الغنّاي: عبد ربه فضيل، انتفاضة العملاق، البطل(مسرحيتان) .

(24) نفسه.

(25) وريّث: محمد أحمد، غيث أو الفتى الشهيد.

(26) الفيتوري: محمد، ثورة عمر المختار.

(27) الزّاوي: الطاهر أحمد، مختار القاموس، ص157.

(28) نفسه، ص257.

(29) القويري: عبد الله، عمر المختار، ص23، 44.

(30) الزّاوي: الطاهر أحمد، مختار القاموس ، ص632.

(31) الزّاوي: الطاهر أحمد، مختار القاموس، ص179.

(32) القويري: عبد الله، المعاناة من أجل شيء، ضمن مجموعة عشر مسرحيات، ص74، 79.

(33) الزّاوي: الطاهر أحمد، مختار القاموس، ص272.

(34) نفسه ، ص544.

(35) القمّودي: محمد صالح، مجرم في القصر، ص17، 107.

(36)القويري : عبد الله ، العطش، ضمن مجموعة عشر مسرحيات، ص 291، 293.

(37) القويري : عبد الله، الجوع، ضمن مجموعة عشر مسرحيات، ص108، 111.

(38) المصراتي: علي مصطفى، المجتمع الليبي من خلال أمثاله الشعبية، ص23.

(39) الدنّاع: عبد الكريم، سعدون، ضمن مجموعة الأعمال الكاملة، ص109.

(40) من مواضع ورودها على سبيل المثال ص59، و89 من النص المسرحي .

(41) بطاو: عبد الحميد، الجسر..

(42) عبد الله: البوصيري، الغربان وجوقة الجياع، حالة حصار بلا مناسبة(مسرحيتان)، ص193،184،65.

(43) عبد الله: البوصيري، تفاحة العم قريرة، ص 16.

(44) الفلاح: علي، التحطيم، اللعب على حجم الصُدفة(مسرحيتان)، ص142

(45) عبد الله: البوصيري، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ص65.

(46)عبد الله: البوصيري، بدايات التأليف المسرحي في ليبيا، مجلة المسرح والخيالة، العدد الثامن، ص77.

(47)الفلاح: علي، جاك الليل، ضمن مجموعة الليل.

(48)الفلاح: علي، جاك الليل ، ص34–35.

(49) المجراب: عبد الحميد، بلادك يا صالح، ص 31.

(50) الحوتي: داود، المستشفى، ص5.

(51) نفسه، ص25.

(52)السعيطي: مصطفى فضيل، الحكم بعد المداولة.

(53) السعيطي: مصطفى فضيل، الحكم بعد المداولة ، ص62.

(54) ابن زابيه: خليفة، العمر نهبة والضحك حكمة، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة.

(55) ابن زابيه: خليفة، وأخيراً هطلت الأمطار، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة.

(56) ابن زابيه: خليفة، حتى يعود القمر، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة.

(57) حميد: الأزهر أبو بكر، النفايات والخبز.

(58) حميد: الأزهر أبو بكر، دولاب الملابس وحجرة المكياج، الأرض والناس، (مسرحيتان).

(59) التميمي: محمد عامر، الضمير، ضمن مجموعة التجربة الأولى(ثلاث مسرحيات مونودراما) .

(60) التميمي: محمد عامر، الضمير، ضمن مجموعة التجربة الأولى(ثلاث مسرحيات مونودراما)، ص25.

(61) نفسه،ص25.

(62) نوفل: يوسف حسن، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار) ، ص287.

(63) ينظر :البياتي: سناء حميد، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (دراسة وتطبيق)،ص23.

(64)عبد الصمد: عبد الباسط، ثورة صاحب العباءة، ص35–37.

(65) عبد الله: البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى، ص 87.

(66) نفسه، ص 210.

(67) عبد الله: البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى، ص 86

(68) ناصر: علي، زفاف العنكبوت، رقصة البندول (مسرحيتان).

(69) نفسه، ص19.

(70) ناصر: علي، زفاف العنكبوت، رقصة البندول (مسرحيتان) ، ص21–22.

(71) نفسه ، ص51–52.

(72) ناصر: علي، زفاف العنكبوت، رقصة البندول (مسرحيتان) ، ص69–70.

(73) عبد الصمد: عبد الباسط، ثورة صاحب العباءة.

(74) الدنّاع: عبد الكريم، مقتل الحلاج.

(75)أبو شويشة: رضوان، حمودة الزاهي (نصوص درامية من التاريخ الليبي)، منشورات مجلة المؤتمر، العدد العشرون، السنة الثانية، التمور – أكتوبر، الجماهيرية العظمى، 2003م، ص184.

*سورة يس ، آية : 48 .

**سورة الأحزاب ، آية : 63 .

(76) عبد الصمد: عبد الباسط، ثورة صاحب العباءة، الصفحات116، 154(مرتان)، 165.

(77)الفيتوري: أحمد محمد، شيء ما حدث ، ص48.

* سورة الروم ، آية : 3 .

**ابن حنبل: أحمد، مسند الإمام أحمد بن حنبل، ، تحقيق: أبو المعاطي النوري وآخرون، ج2 ، ص255.

(78) طبانة: بدوي، معجم البلاغة العربية، ج1، ص436.

(79) عن أحداث الغزوة وقصيدة الرثاء المعنية ينظر: ابن هشام: أبو محمد، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا وآخران، ج3 ، ص55.

(80) عبد الصمد: عبد الباسط، ثورة صاحب العباءة، ص108.

(81) عبد الصمد: عبد الباسط، الأخرس، ص35، 39، 40، 41.

(82) ينظر: البياتي: عبد الوهاب، الديوان، ج1، ص118–119.

(83) نفسه، ص 180–181.

([84])عبد الله: البوصيري، لعبة السلطان والوزير، ص30 . 31، 79.

(85) بحيري: علي، عروس البحر، مجلس الثقافة العام، 2006م،ص25، 26.

(86) الفقيه: أحمد، صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئاً، ضمن مجموعة الغزالات ومسرحيات أخرى، ص52، 53.

(87) منها مثلاً: عبدالله : البوصيري ، لعبة السلطان والوزير، ص71، و:تفاحة العم قريرة، ص22، 37، والطموح، (ثلاثية يوسف باشا)،ج1 ، ص 10، 70، 94.

(88) الزّنّي: عبد العزيز، زيارة ذات مساء– الصرع (مسرحيتان)، ص56.

(89) عبد الصمد: عبد الباسط، الزلزال.

(90) من مواضع تلك المطارحات ما ورد في الصفحات من 92–95 من النص.

(91) الشابي: أبو القاسم، الديوان، دراسة وتقديم عز الدين إسماعيل، ص408.

(92) المجراب: عبد الحميد، من مذكرات أديب، ضمن مجموعة بلادك يا صالح،ص2.

(93) ابن خفاجة، الديوان، تحقيق كرم البستاني، ص 63.

(94) حميد: الأزهر أبو بكر، الحب بالدينار، ص9، 10، 12، 13.

(95) مبارك: خميس، زاهي منوّر فوق شيكاغو، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، بنغازي.

(96) نفسه، ص100.

(97) نفسه، ص60.

(98) الدنّاع: عبد الكريم، سعدون، ضمن مجموعة الأعمال الكاملة.

(99) نفسه، ص111.

(100) نفسه، ص59، 79، 89.

(101) الفقيه: أحمد، صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئاً، ضمن مجموعة الغزالات ومسرحيات أخرى، ص70.

(102) عبد الله: البوصيري، القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة).

(103) عبد الله: البوصيري، القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة)، ص70.

(104) الميداني: أبو الفضل أحمد، مجمع الأمثال، جـ1، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد، ص70.

(105) عون: الكيلاني، الضباب ، ص45.

(106) القط: عبد القادر، فن المسرحية، ص28.

(107) نفسه المرجع والصفحة.

(108) القويري: عبد الله، العطش، ضمن مجموعة عشر مسرحيات.

*خطأ، والصواب تملؤها.

(109) نفسه، ص276–277.

(110) القويري: عبد الله، العطش، ضمن مجموعة عشر مسرحيات ، ص287–288.

(111) القويري: عبد الله، الصوت والصدى.

(112) نفسه، الطبعة الثانية، ص5 (المقدمة).

(113) عبد الصمد: عبد الباسط، الأخرس، ص34–37، ص45–47.

(114) القويري: عبد الله، الجوع، ضمن مجموعة عشر مسرحيات.

(115) شلّوف: عبد العظيم، النسف، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة.

(116) عون: فيروز عبد الله، انفجار، ضمن مجموعة ثلاث مسرحيات تجريبية.

(117) الفقيه: أحمد، هارولد، ضمن مجموعة غناء النجوم، المصدر السابق.

(118) عون: فيروز عبد الله، ارتباط، ضمن مجموعة ثلاث مسرحيات تجريبية، المصدر نفسه.

(119) الفقيه: أحمد، الصحيفة، ضمن مجموعة غناء النجوم.

(120) الزّني: عبد العزيز، زيارة ذات مساء– الصرع (مسرحيتان).

(121) نفسه.

(122) ابن زابيه: خليفة، العمر نهبة والضحك حكمة، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة.

(123) ابن زابيه: خليفة، العمر نهبة والضحك حكمة، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة، ص19–20.

المصادر والمراجع :

أولاً. ـ المصادر:

. القرآن الكريم: برواية حفص بن سليمان من قراءة عاصم بن أبي النجود الكوفي.

. النصوص المسرحية:

1 . ابن زابيه: خليفة،

– حتى يعود القمر، ضمن مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2006م.

– الحُبُّ بالدينار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1990م.

2 . الأمير: مصطفى:

– ثلاث مسرحيات ليبية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1980م.

3 . بحيري: علي، عروس البحر، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية العظمى، 2006م.

4. بطاو: عبد الحميد: الجسر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد الخامس، الجماهيرية، 1986م.

5 . التميمي: محمد عامر، التجربة الأولى (ثلاث مسرحيات مونودراما)، مكتبة الشعب، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2004م.

6. حميد: الأزهر أبو بكر:

– الأرض والناس، دولاب الملابس وحجرة المكياج، (مسرحيتان)، مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1973م.

– الحُبُّ بالدينار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1990م.

– النفايات والخبز، دار الجميل للنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، د. ت.

7. الحوتي: داوود، المستشفى، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية العظمى، 2008م.

8 . الدناع: عبد الكريم:

– الأعمال الكاملة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1986م.
– مقتل الحلاج، دار ومكتبة الشعب، مصراتة، الطبعة الأولى، ليبيا، 2005م.
9الزني: عبد العزيز، زيارة ذات مساء – الصّرع (مسرحيتان)، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2008م.
10. السعيطي: مصطفى فضيل، الحكم بعد المداولة، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية العظمى، 2008م.
11. شلوف: عبد العظيم، الأعمال المسرحية الكاملة، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2006م.
12. عبد الله: البوصيري:
– حالة حصار بلا مناسبة، ضمن مجموعة الغربان وجوقة الجياع، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، سلسلة كتاب الشعب، العدد الأول، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1982م.
– أوريست يعود إلى المنفى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م.
– لعبة السلطان والوزير، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1986م.
– تفاحة العمّ قريرة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1990م.
– القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة)، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2004م.
– الطموح (ثلاثية يوسف باشا)،ج1، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2006م.
13. عبد الصمد: عبد الباسط:
– الأخرس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م.

– ثورة صاحب العباءة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، الطبعة الأولى، سلسلة كتاب الشعب، العدد السادس، الجماهيرية، 1981م.
– الزلزال، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1982م.
14. عون: الكيلاني، الضباب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1982م.
15. عون: فيروز، ثلاث مسرحيات تجريبية، مجلس الثقافة العام، سلسلة مسرحيات ليبية، العدد الثاني، الجماهيرية العظمى، 2006م.
16. الغناي: عبد ربه فضيل:
– انتفاضة العملاق، البطل(مسرحيتان)،دار مكتبة الأندلس، بنغازي، ليبيا، 1968م.
17. الفقيه: أحمد إبراهيم: الغزالات ومسرحيات أخرى، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.
18. الفلاح: علي:
– التحطيم، اللعب على حجم الصدفة، (مسرحيتان)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2000م.
– جاك الليل، ضمن مجموعة الليل، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2004م.
19. الفيتوري: أحمد محمد، شيء ما حدث.. شيء ما لم يحدث، تونس، 1998م.
20 .الفيتوري: محمد:
– أحزان أفريقيا (سولارا)، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1969م.
– ثورة عمر المختار، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، الطبعة الأولى، 1974م.

21. القمّودي: محمد صالح ، مجرم في القصر، دار مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1973م.
22. القويري: عبد الله:
– عمر المختار، المطبعة اليوسفية، طنطا، 1959م.

– المعاناة من أجل شيء، المكتب التجاري، بيروت، 1963م.
– الصوت والصدى، دار الكتاب العربي، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية،1972م.
– عشر مسرحيات، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الثالثة، الجماهيرية، 1980م.
– الصوت والصدى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1985م.
23. مبارك: خميس ،زاهي منوّر فوق شيكاغو، مخطوط بأرشيف المسرح الوطني، بنغازي، الجماهيرية العظمى، 1995م.
24. المجراب: عبد الحميد ، بلادك يا صالح، مكتبة الفرجاني، طرابلس، ليبيا، 1966م.
25. ناصر: علي ، زفاف العنكبوت ـ رقصة البندول(مسرحيتان)، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2006 ،2007م.
26. وريّث: محمد أحمد ، غيث أو الفتى الشهيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد الرابع، الجماهيرية، 1986م.

ثانياً ــ المراجع:

1. ابن حنبل: أحمد، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: أبو المعاطي النوري وآخرون، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، لبنان، 1998م.
2. ابن خفاجة، الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار صادر ودار بيروت، 1961م.
3. ابن هشام: أبو محمد، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا وآخران، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.
4. بلبل: فرحان، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
5. .البياتي: سناء حميد، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد (دراسة وتطبيق)، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1998م.
6. البياتي: عبد الوهاب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1972م.
7. بيبرس: أحمد سمير، دراسات في المسرحية، مكتبة الحرية، جامعة عين شمس، د.ت.

8 ـالتليسي: خليفـة، معجـم معـارك الجهـاد فـي ليبيـا (1911 – 1931م)، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1973م.
9 التليسي: خليفة محمد، رحلة عبر الكلمات: دراسات أدبية، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1979م.
10 . الجلبي: سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993
11 حمادة: إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م.
12 . دوارة: فؤاد، إطلالات على المسرح العربي خارج مصر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
13 .راغب،: نبيل ، توفيق الحكيم ناقداً مسرحياً، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح، 2001م .
14 . الزّاوي: الطاهر أحمد، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، 1984م.
15 . الشابي: أبو القاسم، الديوان، دراسة وتقديم عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1986م.
16 ـطبانة: بدوي، معجم البلاغة العربية، منشورات جامعة طرابلس، كلية التربية، الجماهيرية، 1977م.
17 . البوصـيري : عبـد الله ،حـول فاعليـة المسـرح العربـي الحـديث وامتـداده الجماهيري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م.
18 ـ عريبـي: بشير، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1981م.
19 ـ العشماوي: محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت.
20 ـ عطيـة: أحمـد محمـد، عبـد الله القـويري مفكـر يبـدع فـي الأدب والفـن، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1992.

21 .عفيفي: . محمد الصادق ، الشعر والشعراء في ليبيا، ، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1957 م.

22 . عيد: كمال، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1973م.

23 . القط: عبد القادر:

– من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978م.

– فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م.

24 المصراتي: علي مصطفى، المجتمع الليبي من خلال أمثاله الشعبية، مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الثانية، ليبيا،1971م.

25 . المصراتي: علي مصطفى،

–سعدون البطل الشهيد، صفحات من نضال الشعب الليبي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثالثة، ليبيا، 1985م.

– المجتمع الليبي من خلال أمثاله الشعبية، مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الثانية، ليبيا،1971م.

26 –مليطان: عبد الله، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2001م.

27 . الميداني: أبو الفضل أحمد، مجمع الأمثال، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، الطبعة الثالثة، 1972م.

28 . نوفل: يوسف حسن، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995م.

29 –. هلال: محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975م.

ثالثاً: الدوريات:

1 . المجلات: (الليبية): المؤتمر– المسرح والخيالة.

التّناصّ في شعر بشر بن أبي خازم

إعداد:

د. أحمد علي محمود اعطير

جامعة عمر المختار

كليّة التربية

د. منير سعيد حامد سعيد

جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية

كلية اللغة العربية

ملخص البحث

يتناول هذا البحث ظاهرةً مهمّة من الظواهر الّتي تحدث بين النصوص وهي ظاهرة التناص، حيث سيسلّط البحث على النّصوص الإبداعيّة عند الشاعر بشر بن أبي خازم، وكيف تعامل مع النصوص السابقة له، وكيف أفاد منها ووظّفها توظيفًا ملائمًا لأغراضه الشعرية، وأيضا كيف استلهم أو استحضر الألفاظ والمعاني وأفاد من استخداماتها عند السابقين مما يدل على الصلة الوثيقة وقوة الارتباط بين الشعراء بعضهم البعض.

This research looks at the most important phenomena which is happened between the texts. This phenomena is called the quotations as the research will focus on the creative texts which is done by Besher Ben Khazem an how this poet dealt with his previous texts and how he got the words and the meaning that are related to other poets o be used. All that refers to deep relation between poets to each other

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين.

أما بعد:

فإنّ ظاهرة التّناصّ من الظّواهر التي تحدث بين النّصوص، وتقنية من تقنيات النّقد في العصر الحديث، من خلالها يمكن الكشف عن كيفيّة تشكيل بنيتها السّطحيّة والعميقة.

ولعلّ من أهمّ المبادئ الّتي تقوم عليها تقنية التّناصّ ، اعتبار أنّ النصّ الأدبيّ لا ينشأ من فراغ أو عدم، بقدر ما هو حصيلة لقراءات المبدع المتعدّدة لنصوص تفِدُ عليه من كلّ زمان ومكان، فيعمل بطريقة واعية أو لا واعية، قصديّة أو غير قصديّة، على تحويلها وفق آليّات مختلفة، ليشكّل من أديمها نصوصاً جديدة تحمل همومه وتطلّعاته، واهتمامه بالواقع الإنسانيّ، وتغلغله في أبعاده ،ولا يكون هذا التّحويل للنّصوص السّابقة في مستوى إبداع راقٍ، إلا إذا جعل الأديب نصوصه الجديدة تُحيل في إلماع خاطف، وإيماء مضمر على النّصوص الغائبة، لتحفّز المتلقّي على خوض مغامرة البحث عنها ورصدها .

وقد احتلّت ظاهرة تداخل النّصوص مساحة واسعة في الدّراسات الأدبيّة الحديثة، ولعبت دوراً بارزاً في جعل العمليّة النّقديّة على قدر من التّنظير المنضبط ؛ وذلك لأنّنا يمكن أن نجد بعض ممارساته النّصية في النّقد العربيّ القديم في مجالات عديدة، مثل: السّرقة الشّعريّة، والمعارضات، والنّقائض، والاقتباس، والتّضمين، والتلميح وغيرها.

والتناص ظاهرة أدبية فرضت وجودها في ساحة النّقد، فهو تداخل النصوص سابقها بلاحقها، ومظهر من مظاهر الإبداع الأدبي، بل أصبح ضوءاً كاشفاً يسلّط على النّصوص الإبداعيّة، ويسبر أغوارها، ويرصد مدى تعانقها فيما بينها.

ومن ثمّ أصبحت مهمّة الدّارس في حقل النّقد وفق نظريّة التّناصّ هي فكّ نسيج هذه البنية النّصيّة الجديدة، ومحاولة الرّجوع إلى مكوّناتها الأوّلى، لمعرفة الطّريقة التي من خلالها تتمّ عمليّة صياغة النّصّ.

ونحن في هذا المقام نقدم دراسة نقدية بعنوان (التناص في شعر بشر بن أبي خازم)، وقد جعلنا هذا البحث في تمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة.

فأما التمهيد فبينا فيه المدلول اللغوي لكلمة التناص، ومفهوم التناص في النقد.

وأما المبحث الأول: فعُنِي بالتناص الشعري .

بالنسبة للمبحث الثاني: فكان موضوعه التناص مع الأمثال في شعر بشر بن أبي خازم.

والمبحث الثالث: أُفرد للحديث عن التناص الديني عند الشاعر.

الخاتمة: وتشتمل على أهم النتائج والتوصيات.

التمهيد

أصل كلمة التناص:

أصل كلمة التناص في اللغة: (نصص)، ولهذه الكلمة عدة مدلولات في اللغة، منها ما يفيد الرّفع والظّهور، فالنّص: رفعك الشّيء، ونصّ الحديث نصّاً: رفَعَهُ، وكلّ ما أُظهِر فقد نصّ، يقال: نصّ الحديثَ إلى فلانٍ رفعَهُ، كذلك نصّصته إليه، ونصّت الظّبية جِيدَها: رفعتْهُ[1] .

وللنّصّ دلالة أُخرى، وهي الحركة، فيقال: حيةٌ نصناص: كثيرةُ الحركةِ، والنّصنصة: إثبات البعير ركبتيه في الأرض، وتحرّكه إذا هم بالنّهوض، وهذا يُضيف إلى المعنيين السّابقين معنى الثّبات، ونصَّ المتاع جعل بعضَه على بعضٍ، وهذا يضيف إلى المعاني السّابقة معنى البناء، ونصَّ الدّابة ينصها نصّاً: رفعها في السّير، وهذا يضيف معنى القصديّة في توجيه الشّيء باتّجاهٍ مقصود، والنصُّ: التّحريك حتى تستخرج من النّاقة أقصى سيرها ،وهذا يضيف معنى الحركة باتّجاه الغاية، و نصّ كلّ شيء منتهاه ، وهذا يدلّ على معنى الوصول إلى الدّرجة القصوى من الكمال، وفي الحديث: أنّ النّبيّ– صلّى الله عليه وسلّم– حين دفع من عرفاتٍ، سار العنق، فإذا وجد فجوة نصّ، أي رفَعَ ناقتَه في السّير[2].

يعد التناص من الظواهر الأدبية التي باتت تستخدم وبشدة في النصوص، وقد اختلفت الآراء حوله، فالبعض يراه فقراً من الكاتب، يدفع صاحبه إلى اللجوء إلى نص كاتبٍ غيره، ويقتبس جزءاً منه مستخدماً إياه في نصه، وبعضهم يرى أنه سرقة، وتجرؤ من الكاتب على نص غيره، فالنسخ ولو جزئياً يتم دون علم صاحب النص المنسوخ منه، وما بين السرقة والاقتباس مازال المفهوم يتأرجح.

كان التناص معروفاً في الأدب العربي القديم، بمسميات أخرى، حيث إن الشعرية العربية القديمة فطنت لعلاقة النص بالنصوص الأخرى منذ الجاهلية، فالمقدمة الطللية تعكس قراءة لعلاقة النصوص ببعضها، والتداخل فيما بينها، فالمقدمة الطللية لها ذات التقليد الشعري من الوقوف على الأطلال والبكاء وذكر الدمن منذ أول قائل لها، كما أشار إلى ذلك امرؤ القيس:

عُوجَا على الطَّلَل المُحِيل لعلنا نَبْكِي الدِّيارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِدامِ[3]

ربما فهم التناص قديما على أنه سرقات أدبية، مما جعله مطعناً وضعفاً يؤخذ على الشعراء، "ذلك أن الاتهام بالسرقة من المطاعن التي يسهل تناولها، فالعصر الجاهلي الذي عرف بأصالة شعرائه واعتزازهم بشعرهم، قد عرف عنهم مثل هذا الاتفاق أو التشابه عند بعضهم، مما أباح للنقاد أن يتهموهم بالأخذ والسرقة"[4] ، ولكن البعض يعلل هذا التصرف في معاني السابقين،" بسبقهم إلى المعاني، بحيث ضاق المجال أمام المحدثين فلم يبق لهم خيار إلا في مثل هذا الفعل"[5] ، كما قال عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[6]

فالتناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً، مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة، وموظفة، ودالة، قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، إذن مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب، على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما.

إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة فحسب؛ بل يأخذ ويعطي في آن واحد، وقد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية، لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص، والتناص إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، فهو ثمرة نصوص سابقة، ولكنه ليس وحيد البنية أو فقير الدلالات.

ولابد عند دراسة النص من استخدام أدوات مختلفة، والتناص واحد منها؛ لأن" توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلي، أي دراسة العلاقة بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحدده بأنظمة علامات أخرى قد تكون نصوصاً بدورها، أو غير ذلك من أنظمة العلامات"[7]، وما يسمى بالتوظيف الأسطوري والتراثي هو صورة من صور التناص يتم من خلالها" توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، وخلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر"[8]، وفي ظل المفاهيم النقدية الحديثة، فلا ضير على المبدع أن يستلهم من موروثه الثقافي ما يرفد تجربته الإبداعية، لأن "أصالة الكاتب أو الشاعر إنما تلحظ في تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تجربته العامة، ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد من الميراث الأدبي القومي أو العالمي في تصوير بعض مواقف قصته، أو مسرحيته، أو في بعض الصور في قصيدته، شرط أن تتسلل هذه الآراء

والمواقف إلى ذلك العمل الأدبي عن طريق الهضم والتمثيل، لا عن طريق النقل والترقيع "[9].

والقارئ يقبل على لغة أي نص بقلب يقظ، متوقفاً عند لغته وصوره، واللغة ليست مجرد صوت وإيقاع ، وإنما هي بنية لغوية وصوتية وإيقاعية وتصويرية، ذات دلالة تتوزع في أساليب مجملة أو مفصلة.

والقارئ المدقق يمكنه معرفة لغة الشعر الجاهلي، فالأوزان الشعرية مرتبطة بأحوال النفس ...والتشكيل اللغوي يؤصل لدلالته التي تظهر بأشكال إيقاعية متعددة للعناصر الفنية المتعددة، التي تدفع القارئ إلى اتجاهين من القراءة :المستوى الظاهري المباشر، والمستوى الباطني الخفي ... ولن تتكشف وظيفة أي مستوى إذا عجز القارئ عن فهم العناصر الفنية، والقيم الجمالية التي يستند إليها النص الشعري.

ولعل مبدع النص يلتقي بالقارئ مرة بالحس والمشاعر، ومرة بالوظيفة أو الهدف الذي يقدمه من خلال العناصر الفنية، في إطار منهج تكاملي، يوفّق بين التناغم العاطفي والفكري والمعرفي، فيما بينه وبين المتلقِّي.

ترجمة بشر بن أبي خازم

هو بشر بن أبي خازم، عمرو بن عوف الأسدي، أبو نوفل: شاعر جاهلي فحل، من الشجعان، من أهل نجد، من بني أسد بن خزيمة، شهد حرب أسد وطيئ، كما شهد الصلح بينهما، كان من خبره أنه هجا أوس بن حارثة الطائي، ثم غزا طيّئاً فجرح، وأسره بنو نبهان الطائيون، فبذل لهم أوس مائتي بعير وأخذه منهم، فكساه حلته وحمله على راحلته وأمر له بمائة ناقة وأطلقه، فانطلق لسان بشر بمدحه.

وله قصائد في الفخر والحماسة جيدة، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الجاهليين.

توفي قتيلاً في غزوة أغار بها على بني صعصعة بن معاوية، رماه فتى من بني وائلة بسهم أصاب ثندوته[10].

المبحث الأول :

التناص في شعر بشر بن أبي خازم

التناص عند بشر يتضمن نصوصاً أدبيةً، وأفكاراً مأخوذة من أفكار أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، بحيث تندمج النصوص مع النص الأصلي؛ لتشكل نصاً جديداً متوحداً ومتكاملاً.

وإذا كان النص الأدبي هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب لنصوص أخرى، وتحويل لها[11]، فإن(التناص) من الظواهر الملفتة للنظر في شعر بشر، وهذا يؤكد لنا أن فكرة تداخل النصوص لا تعني أن الكاتب مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، إذ أن بشر قد حور في النص الغائب بما ينسجم مع تجربته ولغته الخاصة، ولم يكن ارتباطه بالنص الغائب إلا من خلال عملية التداعي والإيحاء، التي تمكنه من امتصاص دلالته دون أن تكرر بطريقة ساذجة باهتة.

وكل أديب إما أن يؤثر أو يتأثر بغيره من الأدباء، وبشر ليس بدعاً من هؤلاء الأدباء، فقد ولد متأخراً في نهايات العصر الجاهلي، وسبقه كثير من الأدباء والشعراء الذين كان لهم قصب السبق والريادة، ورسموا الطريق وعبدوها لمن بعدهم، وتركوا بصماتهم في الشعر الجاهلي، مثل: امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وطرفة بن العبد، والنابغة الذبياني.... إلخ.

كما كان للأمثال حظ في التناص ربما أكثر من المعلقات؛ لأن بشراً كان من المجربين في الحياة.

التناص الشعري:

نوّع بشر في تناصه من الآخرين، ما بين اللفظ والمعنى، واللفظ، والتلميح.

أ. التناص اللفظي والمعنوي:

وهو أن يأخذ اللفظ المعنى السابقين عن الشعراء، ويتكلم به بلفظه ومعناه، مستخدماً كلمات السابقين كما أرادوها، كقوله:

شَفَى نَفْسِي وأبْرأَ كُلَّ سُقْمٍ بقَتْلَى مِنْ ضَيَاطِرَةِ الجُعُـورِ [12]

أخذه من قول عنترة:

ولقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرأَ سُقْمَهَا قِيلُ الفَوَارِسِ وَيكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[13]

فاللفظ متشابه في النصين بحروفه وكلماته، والمعنى المقصود كما هو لم يتغير عند بشر وعنترة، فكلا الشاعرين تحدث عن الحالة النفسية الفردية الخاصة به، إلا أن المعنى عند عنترة له دلالات معنوية تغوص في عمق حياته الاجتماعية، وتمثل لحظات الانتصار، وتصبغها صفة الاعتزاز بالنفس، والفخر بشجاعته وقوته، وحاجة القوم إليه، وعودة الحق إلى نصابه من أولئك الذين استلبوا منه حقوقه الإنسانية والمادية، أما بشر فقد أخذ المعنى بسطحيته للدلالة على الانتصار النفسي، الذي يصيب كل شخص انتصر على أعدائه، وتبدو فيه روح الانتقام، والثأر من الأعداء، لذلك يعتبر العمق الدلالي لألفاظ عنترة أوسع وأشمل، ويمكن للمتلقي أن يسبر فيه أغواراً عميقة في حياة عنترة ، إلا أن الجامع في المعنى بينهما الفخر والوصول للمبتغى.

ومن التناص اللفظي والمعنوي بين بشر وعنترة قول بشر:

كُـنّا إذا نَعَـرُوا لِـحَرْبٍ نَعْـرَةً نَشْفِي صُداعَهُمُ بِرأسٍ صِلْـدمِ [14]

تناص من قول عنترة:

وَسَـيفِي كَانَ في الهَيْجَا طَبِيباً يُدَاوِي رَأْسَ منْ يَشْكُو الصُّدَاعَا[15]

فالمعنى المشترك أن سيوف الشاعرين هي الدواء لمن يعادي عنترة أو بشراً وقومهما، والكلمات المتناصة صداعهم والصداعا، ورأس ورأس، ونشفي ونداوي، ومصدم وسيفي، لكن عنترة تحدث عن نفسه، أما بشر فيحدث عن سيوف قومه، ولكن ذلك لم

يغير من المعنى شيئاً، مما يدل على سيطرة ذلك المعنى وألفاظه على لغة بشر، بحيث إنه كاد أن ينقل الألفاظ والمعاني بتمامها.

ومن قول بشر:

سَلِي إنْ كُنْتِ جاهِلَةً بِقَوْمِي إذَا مَا الخَيْلُ فَئِنَ مِنَ الجِرَاحِ [16]

أخذه من قول عنترة:

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي[17]

البيتان، يشتمل كل واحد منهما على أمر بالسؤال عن الشجاعة، والمطلوب منه السؤال في كلا البيتين امرأة، والمسؤول الخيل، والغرض من السؤال بيان الشجاعة، فبشر أخذ اللفظ والمعنى من عنترة، لكنه لم يصرح باسم المرأة كما فعل عنترة.

وجاء التناص اللفظي المعنوي مع أبيات عنترة في قول بشر:

وَحَيَّ بَنِي كِلاَبٍ قَدْ شَجَرْنا بِأَرْمَاحٍ كأَشْطَانِ القَلِيبِ[18]

وقد أخذه من بيت عنترة:

يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ[19]

فكلا البيتين تشبيه للرماح بأنها أشطان بئر، فتشابه اللفظ في كلمة أشطان، وكلمة الرماح والأرماح، وجاء بشر بكلمة القليب بدل البئر، والمعنى واحد بين الشاعرين في أن الرماح متتابعة في اندفاعها كأنها حبل البئر، سواء كانت نحو بني كلاب، أو نحو صدر الحصان، فالمعنى واحد واللفظ متشابه.

ب: التناص المعنوي:

كان أكثر أنواع التناص استخداماً عند بشر، وربما يعود ذلك، لأنه يترك حرية واسعة في الاستخدام، فالتناص المعنوي لا يقيد الشاعر، بل يجعله حراً في التصرف في المعاني كيف شاء.

وكان لشعراء المعلقات نصيب كبير في هذا النوع من التناص، فمن تناصه المعنوي مع امرئ القيس قوله:

فَأَسْلَتِ العَيْنَانِ مِنّي بِوَاكِفٍ كَمَا انْهَلَّ مِنْ وَاهِي الكُلَى مُتَبَجِّسِ

سَرَاة الضُّحَى حَتَّى تَجَلَّتْ عَمَايَتِي وَقَالَ صِحَابي أَيُّ مَبْكَىً وَمَحْبِسِ[20]

أخذه من قول امرئ القيس في الوقوف على الأطلال

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ[21]

هذه الصورة ليست حكراً على هذين الشاعرين فقط، بل هي صورة مطروقة بين أغلب الشعراء، والمعنى في النصين يدور حول الحديث عن أطلال الحبيبة التي رحلت وتركت الشاعر وحيداً، وكلا الشاعرين بكى لهذا الرحيل، وكلاهما دمعه غزير، فأما بشر فدمعه كالماء المتدفق من قربة غير محكمة الربط، وامرؤ القيس دمعه كدمع الرجل الذي يشق الحنظل فيدخل في عينيه ويدر دمعه، وقد يكون في تشبيه بشر غزارة في الدمع أكثر من الذي تدمع عيناه من الحنظل، فما يقع من قربة الماء أكثر، وإن كانت دموع الحنظل أقرب واقعية من انصباب الماء من القربة، لكن بيت بشر يعتمد في هذه الصورة على المبالغة، وكلاهما كان مع أصحابه عند تذكر تلك اللحظات، وكلاهما يتلقى عبارات الصبر والتجلد والتسلية لتلك الذكرى المؤلمة، ولكن المعنى مسبوق لامرئ القيس، وإن كان بشر قد تصرف فيه بأساليبه وتشبيهاته الخاصة بعكس، طرفة بن العبد الذي أخذ المعنى كما هو ولم يغير فيه إلا كلمة واحدة فقط عندما قال:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَلَّدِ[22]

ومن التناص المعنوي تأثره بقول النابغة الذبياني في الاعتذاريات للنعمان، حيث قال بشر:

وَلَوْ جَارَاكَ أَبْيَضُ مُثْلَئِبٌّ قُرَى نَبَطِ السَّوَادِ لَهُ عِيَالُ

تَهِفُّ يَدَاكَ مِنْ هَذا وَهذا وَتُغْرَفُ مِنْ جَوَانِبِهِ السِّجَالُ

لأَصْبَحَتِ السَّفينُ مُخَوِّيَاتٍ عَلَى القُذُفَاتِ، لَيْسَ لَهَا بِلالُ[23]

أخذه من قول النابغة في مدح النعمان والاعتذار له:

فَمَا الفُرَاتُ إذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرْمِي أَوَاذِيُّهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ فِيْهِ رُكَامٌ منَ الْيَنْبُوتِ والخَضَدِ

يَظَلُّ منْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِماً بِالخَيْزُرَانَةِ بَعْـدَ الْأَيْــنِ والنَّــجَـدِ

يـَـوْمَاً بِأَجْـوَدَ مِنْــهُ سَيْـبَ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَومِ دُونَ غَـدِ[24]

فجاء المدح عند بشر بتشبيه الممدوح بالنهر الفياض، لكن بشراً لم يذكر اسم النهر، وإن لمح إليه بقوله:**(قرى نبط السواد له عيال)**، أما النابغة فصرح باسمه**(الفرات)**، وصورة بشر تحدثت عن الكرم الذي تحلى به الممدوح، أما النابغة فجمع بين إظهار قوة الممدوح وسطوته مع الكرم، عندما تحدث عن شدة الأمواج، وقوة الفيضان الذي يجعل الملاح متشبثاً بالدفة بقوة، وفيه إشارة إلى الغضب الذي يجتاح الممدوح، وما يمكن أن يلحقه بالمغضوب عليه، وليس له إلا أن يستجير بمن يحميه، كما يفعل الملاح الذي يعتصم بالخيزرانة ليقود قاربه لبر الأمان.

أمثال هذه الصور تشكل مخزوناً فكرياً وثقافياً لدى الشعراء، يجترونها كلما دعت الحاجة إليها، كما فعل بشر عندما أراد مدح أوس، فوجد صور النابغة قريبة مما يطلبه، فأخذ المعنى منه، لكنه تصرف فيه، وجاء بألفاظ لخدمة هذا المعنى، حفظت لبشر خصوصيته واستقلاله.

ومن التناص المعنوي مع زهير بن أبي سلمى قوله:

تَـظَلُّ النِّعَاجُ العِينُ في عَرَصَاتِهَا وأَوْلاَدُها مـِنْ بَـيْـنِ فَـذٍّ وَتَــوْأَمِ [25]

أخذه من قول زهير:

بِهَا العِينُ والآرَامُ يَمْشِينَ خِلْـفَةً وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مِجْثَمِ[26]

تحدث الشاعران عن الأطلال، وما حل بها بعد رحيل الأحبة، حيث حل بها البقر الوحشي بدلاً من النساء، وأولادها مقابل أولاد البشر، فعندما يقول بشر تظل بدل بها، وعندما يقول النعاج العين بدل العين والآرام، وعندما يقول في عرصاتها بدلاً من كل مجثم، وعندما يقول أولادها بدلاً من أطلائها، فهذا كله يحمل نفس المعنى، وإن اختلفت بعض الألفاظ، فالمعنى المقصود وحشة المكان، بعد أنسه بالأهل والأحباب.

ج. التناص اللفظي:

ومن تناصه اللفظي قوله:

أَلَيْلَى عَلَى شَحْطِ المَزَارِ تَذَكّـرُ وَمِنْ دُونِ لَيْلَى ذُو بِحَارٍ وَمَنْوَرُ

وَصَعْبٌ يَزِلُّ الغَفْرَ عَنْ قُذُفَاتِهِ بِحَافَاتِهِ بَــانٌ طِـوَالٌ وَعَـرْعَــرُ [27]

أخذه من قول امرئ القيس في وصف الحصان:

يَزِلُّ الغُلَامُ الْخِفُّ عنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَثْوابِ العَنِـيـفِ الْمُثَقَّـلِ[28]

اشترك الشاعران في لفظة **يزل** بمعنى **ينزلق**، واتفق الشاعران في الوزن والبحر، كما اتفقا في صدر البيتين من حيث المعنى، فبشر قال: **(وصعب يزل الغفر عن قذفاته)**، أما امرؤ القيس فقال: **(يزل الغلام الخف عن صهواته)** وإن غيّر بشر الحصان بالجبل الصعب، وغيّر الغلام بالغفر، وغير الحصان بالجبل، كما أن المعاني العامة اختلفت بين الشاعرين، وشبه صعوبة الوصول إلى المحبوبة كصعوبة الصعود على قمة جبل ينزلق عنه ولد الوعل ويقع، وهو الحيوان المتمرس في تلك البيئة، فكيف بالإنسان العادي، وهذا يعطي صعوبة واستحالة في تحقيق الهدف المنشود، أما المعنى عند امرئ القيس فقد اختلف كلياً، فهو يصف سرعة حصانه التي لا تمكن الغلام من الاستقرار على صهوته، فبشر استطاع توظيف معنى امرئ القيس بطريقة أخرى، تناسبه بشكل ممتاز مع الفكرة التي ساقها.

ومن التناص اللفظي قول بشر:

يُبَارِيـــنَ الأَسِـنَّةَ مُصْغِـياتٍ كَما يَتَفَارَطُ الثَّـمَـدَ الحَمامُ [29]

أخذه من قول النابغة في حديثه عن زرقاء اليمامة:

احكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إذْ نَظَرَتْ إلَى حمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمدِ[30]

المعنى في البيتين مختلف، فالمعنى عند بشر يتحدث عن سرعة الخيل التي تنازع الأعنة، مسرعة كسرعة الحمام المتجه نحو موارد المياه، أما معنى النابغة فيتحدث عن قوة إبصار زرقاء اليمامة ،التي استطاعت عد الحمام المتجه لموارد الماء، ومع اختلاف المعنيين فإن هناك كلمتين متشابهتين في كلا البيتين، هما: الحمام والثمد، وهاتان الكلمتان تشيران إلى التناص اللفظي بين النصين، فتخزين الكلمات في ذاكرة بشر جعله يستخدمها في معنى جديد، وهو بيان سرعة الخيل.

د: التلميح إلى بعض المعاني:

ولبشر بعض التلميحات في شعره يُشعر القارئ من خلالها بأن هناك تلميحاً لمعنى سابق، بدون ذكر الألفاظ الدالة على المعنى مباشرة، بل يفهم ذلك التلميح من اقتراب المفهوم في ذهن القارئ، بسبب المعاني المخزنة في الذاكرة.

ومن التناص التلميحي تأثره بقول امرئ القيس:

فَأَصْبَحْتُ مَعْشُوقاً وأَصْبَحَ بَعْلُهَا عَلَيْهِ القَتَامُ سَيِّئَ الظَّنِّ وَالْبَالِ

يَغُطُّ غَطِيطَ الْبِكْرِ شُدَّ خِنَــاقُهُ لِيَقْتُلَنِي والْمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَّــالِ

أَيَقْتُلُنِي والْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِـعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ[31]

عندما قال بشر وباختصار في المعنى:

فأَعصِي عاذِلي، وأُصيبُ لَهْواً وأُوْذِي، في الزِّيارَةِ، من يَغَارُ [32]

فبشر لمح إلى معنى امرئ القيس السابق، في أنه لن يهتم لغيرة زوج العشيقة، ولن يهتم لتهديده، عندما قال: **(وأوذي في الزيارة من يغار)**، وقد لمح فيه إلى معنى أبيات امرئ القيس عندما هدد الزوج الغيور بسيفه ورمحه، وأن تهديد الزوج لن يثنيه عن الوصول لمراده من المعشوقة المتزوجة.

المبحث الثاني :

التلميح إلى الأمثال:

أما التلميح إلى الأمثال، فندون هنا تلميح بشر إلى المثل القائل "**كُلْ وسطاً واربض حجرة**"[33]، إذ قال فيه بشر:

جَزِيزُ القَفَا شَبْعانُ يَرْبِضُ حَجْرَةً حَدِيثُ الخِصَاءِ وَارِمُ العَقْلِ مُعْبَرُ[34]

حيث استخدمه للتشهير بعتبة بن مالك بن جعفر بن كلاب، الذي لم يحفظ جوار من استجار به، ولم يمنعه من القتل، فاعتبره كأنه تيس تُرك ليأكل ويسمن، أي أن الرجل لا يحسن إلا الأكل والشرب، وهو لا ينفع لعظائم الأمور، وجاء ذلك التضمين بصورة استعارية، نفذت إلى أعماق المعنى، وأحدثت ما يراد منها.

ومنه قوله:

لأَصْبَحَ كالشَّقْرَاءِ لَمْ يَعْدُ شرُّها سَنَابِكَ رَجْلَيْها، وَعِرْضُكَ أَوْفَرُ [35]

وهو من أمثال العرب المشهورة ذكره الميداني بهذا اللفظ " **كالأشقر، إن تقدم نُحر، وإن تأخَّر عقر**" ؛ فالشقراء فرس للقيط بن زرارة، قال لها وهو يصعد شعب جبلة حين انهزم : ويحك شقراء، إن تقدمت نحرت، وإن تأخرت عقرت "[36] .

يعني بذلك أن خير حال للنجاة أن يظل في مكانه لا يتحرك، وقد أخذ بشر هذا المعنى وضمنه لحديثه عن ابن ضباء، الذي قتل وهو في جوار عتبة بن جعفر ابن كلاب، حيث هجا عتبة قائلا له: لو جعلته كالشقراء، فأنت لم تحمه في جوارك، ولم تتركه يذهب إلى غيرك ليحميه.

وكقوله:

كأخنَسَ ناشــطٍ باتَـتْ عَـلَيــهِ بِحـرْبَـةَ لَـيلـةٌ فيـها جَـهَامُ

فَبَاتَ يَقُولُ أَصْبِحْ لَيلُ حَتَّــى تَجَلَّى عَــن صرِيـمَتِهِ الظَّلامُ [37]

وظف بشر المثل القائل "**أصبح ليل**"[38] ، وهو يقال في الليلة الشديدة التي يطول فيها الشر، وقد أبدع بشر في هذه الصورة، وكأن الثور الوحشي لما طال عليه الليل مما هو فيه من البرد، تمنى مجيء الصبح، ولسان حاله يقول: **(أصبحْ ليل)**.

المبحث الثالث : التناص الديني عند بشر:

رغم أن الجزيرة العربية كانت غارقة في الوثنية، إلَّا من بقايا الحنيفية المتوارثة عن نبي الله إبراهيم –عليه السلام– "وإن كانت تتضاءل وتضعف مع الزمن، فكانت جاهليتهم منصبغة بقدرٍ ما بآثارٍ من هذه الشعائر الحنيفية ومبادئها، وقد كانت هذه الشعائر والمبادئ لا تكاد تظهر في حياتهم إلا مشوهة فاسدة "[39] ، كما أن ديانات أهل الكتاب ألقت بظلالها وتأثيراتها على مشركي الجزيرة العربية، ولا سيما الديانة النصرانية التي انتشرت في بلاد الشام، ودانت بها بعض قبائل العرب كتغلب، وبعض من طيِّئ ، إلا أن المتدينين من العرب بالديانة النصرانية لم يكن لهذا الدين تأثير حقيقي في نفوسهم، لأن روح هذا الدين المستفادة من كلام المسيح –عليه السلام– هي السلم والصفح، والابتعاد عن الحروب، ولم يكن العرب مبتعدين عنها "[40]وكانت " اليهودية في بلاد اليمن، وأول من دان بها يوسف ذو نواس، وكانت أيضاً بيثرب وما جاورها من أرض خيبر وتيماء جاءت مع إسرائيليين فارقوا الشام حين الاضطهادات التي كانت توالى على اليهود في شمال صنعاء"[41] ، إذن تأثير ديانات أهل الكتاب بقيت في الجزيرة العربية، وتأثر بها الشعراء حسب قربهم وبعدهم عن تجمعات تلك الديانات، كما حدث مع بشر، حيث ظهرت آثار وملامح النصرانية في شعره، بحكم القرب والتأثير المتبادل بين قبيلتي أسد و طيئ .

ومن تأثر بشر بالديانة النصرانية قوله:

وأَدْرَكْنَهُ يأْخذْنَ بالسَّاق والنَّسا كَمَا خَرَّقَ الوِلْدانُ ثَوْبَ المُقَدِّسِ [42]

يصف الشاعر هجوم كلاب الصيد على الثور الوحشي، وتعلقها بساقه وأجزاء من جسمه، كتعلق الصبيان بملابس العابد العائد من بيت المقدس، حتى تتمزق من كثرة التعلق والشد، وهذا الفعل يقصد منه التبرك بذلك العابد الذي عاد من الأرض المباركة[43].

ومن التناص الديني ما ورد في ديوانه من ذكر لقصة يوسف –عليه السلام – إذا كان البيت صحيحاً غير منحول ، عندما قال:

فقُلْ كالَّذِي قَالَ ابْنُ يَعْقُوبَ يوسُفٌ لإِخْوَتِهِ والحُكْمُ في ذَاكَ رَاسِبُ [44]

فقصة عفو يوسف –عليه السلام–عن إخوته، لم تكن مشهورة عند الجاهليين الوثنيين، إلا لمن خالط اليهود والنصارى، فذكر بشر لهذه القصة يدل على تأثره باليهود والنصارى، فالشاعر يخاطب أوس بن حارثة الطائي، وكانت بعض بطون طيئ تعتنق الديانة

النصرانية، والظاهر أن أوس كان نصرانياً، لأنه إذا لم يكن نصرانياً، لم يكن لتوظيف قصة يوسف –عليه السلام– فائدة، فالشاعر يريد استعطاف الممدوح، وأن يعفو عنه، كما عفا يوسف–عليه السلام– عن إخوته.

ومن التناص الديني الوثني قول بشر:

أَمُوناً كَـدُكَـانِ العِـبَـاديّ فَـوْقَها سَـنَـامٌ كَـجُثْـمانِ البَلِيَّـةِ أَتْلَعُ [45]

فاستخدام كلمة البلية يشير إلى المعتقدات الدينية المتداولة شفوياً لدى العرب، (كَانُوا فِي الْجَاهِلِيَّةِ يَعْقِرُون عندَ الْقَبْرِ بَقَرةً أَو نَاقَةً أَو شَاةً ويُسمُّون العَقِيرَة البَلِيَّة، كَانَ إِذَا مَاتَ لَهُمْ مَنْ يَعِزّ عَلَيْهِمْ أَخذوا نَاقَةً فَعَقَلُوهَا عِنْدَ قَبْرِهِ فَلَا تُعْلَفُ وَلَا تُسْقَى إِلَى أَن تَمُوتَ، وَرُبَّمَا حَفَرُوا لَهَا حَفِيرَةً وَتَرَكُوهَا فِيهَا إِلَى أَن تَمُوتَ)، فعندما تموت الناقة (البلية) وينتفخ جسدها تظهر بصورة أكبر من حجمها، وتبدو ظاهرياً كأنها ضخمة جداً، أضخم من المعتاد، فالشاعر يريد أن يعطي ناقته وصفاً وحجماً، أكبر من المعتاد، فاستخدم كلمة البلية للدلالة على ذلك.[46]

الخاتمة

إنّ ظاهرة التناص ليست ظاهرةً حديثةً، ولعلّ هذه الدراسة تميط اللثام عن شيء يسير من هذه الظاهرة في الشعر الجاهليّ، فالشاعر أفاد من الشعراء قبله، واستدعى الكثير من شعرهم، واستثمر النصّ الغائب خير استثمار، ووظّفه ببراعة فائقة، وأعاد تشكيله على وفق ثقافته، بحسب ما يخدم فكرته، مشتركاً مع غيره من الشعراء في قيمهم التي يتحدثون عنها، كالشجاعة والمروءة وحسن الجوار وغيرها، باعتبارها نصوصاً جاهزة كانت ومازالت إرثاً مباحاً في كل عصر من عصور الشعر العربيّ.

الهوامش

1- ابن منظور ، لسان العرب ،دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، 1999، مادة نصص.

[2] - ينظر لسان العرب مادة (نصص).

3 – ديوان امرئ القيس ص 200 .

4– أضواء على النقد الأدبي القديم ص 118.

5 – المرجع السابق ص 121.

6– ديوان عنترة ص 186.

7 –مجلة فصول –التناص سبيلاً، شربل داغر، عدد1، 1997م،ص 132.

8– الشاعر العربي والتراث – عبد الوهاب البياتي – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الرابع – يوليو ١٩٨١ م : ٢١

9 – أصول النقد الأدبي ص141 .

10 – ينظر طبقات فحول الشعراء 97/1، والشعر والشعراء 270/1، والأعلام 54/2.

[11] - التناص (دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل)، نبيل علي حسن، كنوز المعرفة ،ط1، 2010.

12 – ديوان بشر بن أبي خازم95، الضياطرة: جمع ضيطر، وهو الضخم الجنبين العظيم الاست من الرجال، الجعور :جمع الجعر وهو الدبر أو ما خرج منه من الثفل.

13– ديوان عنترة ص 217.

14– الديوان ص180 ، نعروا :صاحوا، نشفي صداعهم :هذا تمثيل يريد بالصداع أمراً يريدون أن يبلغوه منهم، الرأس :القوم ذوو العدد الكثير لا يحتاجون إلى أن يعينهم أحد ولا أن يمدهم، المصدم :الشديد الذي يصدم ما أصابه.

15 – ديوان عنترة

16– الديوان44، فئن من الجراح :أي رجعن من الحرب.

17– ديوان عنترة ص 207.

18– الديوان ص23، شجرنا :أي طعناهم بالرماح حتى اشتبكت فيهم، الأشطان :جمع شطن وهو الحبل، القليب : البئر، يريد أنهم طعنوهم بأرماح طويلة كأشطان البئر.

19– ديوان عنترة ص216.

20– الديوان100، واهي الكلي :يريد مزادة واهية الكلى، والكلى :جمع الكُلية، متبجس: أي يتفجر، نعت لواكف، سراة الضحى :أي ارتفاعه، وهو وقت ارتفاع الشمس في السماء، تجلى :انكشف وذهب، العماية :الجهالة وهي من عمى القلب، محبس :من حبسه إذا وقفه وأمسكه عن وجهه.

21– ديوان امرئ القيس ص 111.

22 – ديوان طرفة بن العبد ص 19.

23– الديوان ص 169– 170.

24– ديوان النابغة الذبياني ص 37.

25– الديوان ص193.

26 –ديوان زهير بن أبي سلمى ص65.

27– الديوان ص80 ، على شحط المزار :على بعد المزار، منور :جبلان في ظهر حرة بني سليم، صعب :أي جبل صعب، الغفر :بضم الغين وفتحها :ولد الأروى، وهو الوعول وتسكن شعاف الجبال، قذفات الجبال :ما أشرف من رؤوسها، والبان :شجر يسمو ويطول في استواء، العرعر :شجر السرو وهو شجر جبلي عظيم.

28– ديوان امرئ القيس ص 119.

29 – الديوان ص212، ينازعن الأعنة :أي الخيل يجاذبن الأعنة، المصغي من الخيل :المميل رأسه، وذلك إذا اشتد عدوه، يتفارط :يتسابق، الثمد :ركايا يجتمع فيها ماء المطر.

30 - ديوان النابغة ص 36.

31– ديوان امرئ القيس ص 125.

32– الديوان ص66.

33– المعاني الكبير في أبيات المعاني 1109/2، والمقصود بهذا المثل: كن مع القوم ما داموا في خير، فإذا وقعوا في شر فدعهم وتنح.

34– الديوان ص88، جزيز القفا :ذلك أن الكبش إذا سمن جز قفاه، شبعان :العرب تكره في الرجل كثرة الطعم، ولا تصف به الشجاع؛ بل تصفه بقلة الطعام، الحجرة :الناحية، العفل :الموضع الذي يجس من الكبش بين رجليه إذا أرادوا أن يعرفوا سمنه من غيره، وارم العفل :أي هو سمين كثير شحم ذلك الموضع، المعبر :التيس الذي ترك عليه شعره سنوات لم يجز.

35– الديوان ص 85 ، الشقراء :فرس لقيط بن زرارة التميمي، السنابك :جمع سنبك، وهو مقدم طرف الحافر.

36– مجمع الأمثال 140/2.

37– الديوان ص305، الأخنس: الثور الوحشي، تجلى الظلام :انحسر، صريمته :أي الرملة التي كان فيها، الصريمة من الرمل :القطعة الضخمة تنصرم عن سائر الرمال.

38 - مجمع الأمثال 403/1.

39– فقه السيرة ص 49.

40– الدولة الأموية ص 73.

41– المرجع السابق ص 73.

42– الديوان ص103، المقدس :الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

43 - حاشية الديوان ص 103.

44– المرجع السابق ص42، راسب :أي باق ثابت.

45 –المرجع السابق ص120، الناقة الأمون :الصلبة الشديدة الوثيقة الخلق التي يؤمن عشارها، العبادي :نسبة إلى العباد وهم قوم من قبائل شتى من بطون العرب اجتمعوا على النصرانية، البلية :الناقة أو الدابة التي كانت تعقل في الجاهلية.

46 - اللسان مادة (بلا).

قائمة المصادر والمراجع

1.أصول النقد الأدبي، طه مصطفى أبو كريشة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى 1966م.

2.أضواء على النقد الأدبي القديم– عبد الله جبريل مقداد – دار عمار –الأردن – الطبعة الأولى ١٩٩٧ م:

3.الأعلام: خير الدين الزركلي(1396هـ) دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، 2002 م.

4.الدولة الأموية : محمد الخضري بك ، تحقيق :محمد العثماني ، دار القلم بيروت ، الطبعة الأولى، 1986م.

5.ديوان امرئ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2004م.

6.ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق: عزة حسن، الناشر: وزارة الثقافة، سوريا، 1960م.

7.ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م.

8.ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2002م.

9.ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، المكتب الإسلامي، 1962م.

10. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 2005م.

11. فقه السيرة ، محمد رمضان البوطي ، دار الفكر ،الطبعة الثامنة ، 1979م.

12. لسان العرب: ابن منظور(711هـ)، دار صادر، بيروت، الطبعة الرابعة، 2005م.

13. المعاني الكبير في أبيات المعاني: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: سالم الكرنكوي، عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني ،الناشر: مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد ،الطبعة الأولى ، 1949م.

14. مجمع الأمثال، الميداني، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.

المتعاليات السردية في القصة الليبية
خليفة الفاخري أنموذجا

د. سليمان حسن سعد زيدان
قسم اللغة العربية
كلية الآداب ـ جامعة طبرق
Zgogle20@gmail.com

ملخص بحث المتعاليات السردية في القصة الليبية: خليفة الفاخري أنموذجًا

لأي عمل فني سمات تميزه فتمنحه الصفة المؤهلة له ليكون ضمن الكيان الإبداعي الإنساني ؛ كما أنها الوسيلة التي تفرّق بينه وبين النَّتاج الفني الأدبي الآخر المستخدم للأداة نفسها (اللغة)إذ في الفن المقروء والمكتوب ليس من أداة سوى اللغة ، واللغة التي هي العامل الاتصالي المتبادل بين المبدع والمتلقي كونه هما عندها يلتقيان وإن كان الأول (المبدع) يفوق الثاني (المتلقي) في كيفية التعامل النشط بها ومعها ، الأمر الذي أمكنه من حسن التأليف ، وأمَّن له القدرة على الإتيان بالمعاني الدقيقة المعبرة المؤثرة. كما أن المبدع يتقدم بدرجات عن المتلقي من حيث نمط الأسلوب ، وكيفية التوظيف ، والانتقاء والتوليد . وهذه كلُّها الأساسات التي يقوم عليها العمل الإبداعي سواء أكان قصيدة أم رواية أو قصة أو مقالة...

والجنسان الإبداعيان : الشعر والنثر ومنهما القصة أيا كان نوعها كلاهما يعتمدان على الأسلوب ذي السمات الفنية الخاصة ؛ فيكون الخطاب مرتكزًا على آليات تتسم بكونها عليا ، إذا ما قيست بمثيلاتها ، وهذا القياس أهم مهام القارئ العليم المستجيب لنداء المُرْسِل ؛ فلذا يلزمه الوعي بتفاصيل العمل ، ليلزمَ المُبدِعَ أن يتقن في الأسلوب ؛ فيجعل الخطاب مكثف الدلالات والصور والتعبيرات والإيحاءات والانفعالات لتأمين التأثير في القارئ ، ودفعه باتجاه التلقي الثنائي فالثلاثي ، ومن ثم الميل إلى الرؤية التأويلية لمفردات النَّص وتراكيبه وصولا إلى التفسير الأقرب لمقاصد القاص الذي يرى المتلقي أنه يستقيم مع ذائقته ، ويستجيب لرؤاه .

وتزيد القصة في التركيز على ما هو من شأنها ، بل هو مقومها الرئيس: السَّرد ، لذا فإنَّ العناية به والتنويع فيه بأنماط تسهم في خلق العقدة ، وإحكام السَّبك ، وإنتاج الإثارة من غير خروج عن العناصر الأساسية لفن القص ؛ سمة إبداعية. وهذا ما انشغل به خليفة الفاخري وهو ينضد جمله وعبارته في أعماله القصصية كلها التي اخترنا نماذج منها للتطبيق.

ولممارسة السَّرد عند خليفة الفاخري أساليب عدة يتخير إياها حيثما يشاء ، مما يراه مناسبًا لعرض الحكاية الناتجة عن الحدث الذي هو ناتج (كسر التواصل) كما يراه لوتمان. ومن هذه الأساليب : الضمير : غائب / مخاطب/ متكلم ـ التداعي ـ الحوار ـ اللغة ـ الزمان ـ المكان ـ الشخصية ـ الحدث...

هذه المعطيات كلُّها تحدد سعة الانفعالات التعبيرية عند الأديب الفاخري ، فتوسع أفق التلقي ؛ فالقارئ هو في الأصل من الجنس نفسه الذي ينتمي إليه الكاتب ، وهو يستخدم اللغة نفسها التي كُتِب بها العمل الإبداعي.

إن ما نعول عليه في قراءتنا لأعمال الفاخري القصصية هو الفارق بينه وبينه في أعماله الأخرى ، إذ هو في حال إبداعية تلك التي يتفرد بها الكاتب في النثر كما الشاعر في الشِّعر ، وهي تلك التي لا يمتكها المتلقي ، وهي التي ستكون مصدر قراءتنا النقدية هذه للعمل الأدبي هذا ، من خلال نجاح خليفة الفاخري في حسن استعمال هذه العناصر ، والتوليف بينها لنضج الفكرة ، ومن ثمَّ تمام العمل. ومثل هذا ينطبق على أي عمل فنِّي آخر ليست اللغة هي الأداة في صنعه كالرسم والنحت والموسيقا ، لكن يلزمه التميز بما لم يأته المتلقي؛ فيكون عنصر الجذب له يدًا بالانبهار به ، ثمَّ التماهي معه بالغوص في أعماقه وكشف المغني والدلالات والرموز والعلامات والتقاط الإيحاءات للكشف عن الظواهرالأسلوبية في أعمال الفاخرية القصصية كظاهرة الفعل الماضي الناقص كان على اعتباره وسائط تقنية كالاسترجاع مثلا.

Summary of the research of the narrative transcripts in the Libyan story: Al-Fakhri's successor is a model

Any artistic work has the characteristics of distinguishing it by giving it the capacity to be within the human creative entity; it is also the means that distinguishes it from the other literary artistic output used for the same instrument (language); in read and written art it is no other than language, The creator and the recipient, then they meet, although the first (the creator) exceeds the second (the recipient) in how to deal actively with them, which enabled him to good authorship, and security has the ability to bring the meanings of the delicate expressive influential. The creator also progresses in degrees from the recipient in terms of style, method of recruitment, selection and generation. These are all the foundations on which creative work is based, whether it is a poem, a novel, a story or an article ...

And the two creative sexes: poetry and prose, including the story of whatever type, both depend on the technique of special artistic characteristics; the discourse is based on mechanisms that are superior, if measured by analogy, and this measurement is the most important functions of the reader responsive to the call of the sender; so he needs to be aware of the details of the work, The author is able to master the method; the discourse makes intensive connotations, images, expressions, insinuations and emotions to secure the influence of the reader, and push it towards the

reception of the binary trio, and then the tendency to the interpretive vision of the vocabulary of the text and its structures to the closest interpretation of the D - the narrator who sees the recipient that he is right with his food, and responds to his vision.

The story is more focused on what it is, but its main ingredient: narration, so its care and diversification in patterns contribute to the creation of the knot, the tightness of the casting, and the production of excitement without leaving the essential elements of the art of storytelling; This is what Khlefi Al-Fakhri is concerned about. He combines his sentence and his work in all his narrative works, of which we have chosen examples of application.

In order to practice the narration of Al-Fakhri's successor, he chooses several methods which he chooses whenever he wishes, which he deems fit to present the story resulting from the event which is the result of the "breaking of communication" as seen by Lutman. Among these methods: Conscience: absentee / caller / speaker Dialogue Language Time Personal place Event ...

All these data determine the amplitude of expressive emotions in the literary writer, expanding the horizon of receipt; the reader is originally from the same gender to which the author belongs, and uses the same language that wrote the creative work.

What we count on in our reading of the works of Al-Fakhri is the story of the difference between him and him in his other works, as it is in the case of creativity that is unique to the writer in prose poet poetry, which is not absorbed by the recipient, which will be the source of our critical reading of this literary work , Through the success of Al-FakhriKhalifa in the good use of these elements, and the combination of them to mature the idea, and then fully work. This applies to any other artistic work that is not the language of the instrument, such as painting, sculpture and music, but it needs to be distinguished without the recipient. The element of attraction is a hand to be dazzled by it, and then it is identified with diving in its depths, revealing the singer, signs, symbols and signs, In the works of narrative concreteness as a phenomenon of the past, the lack was considered as a technical means such as retrieval.

إذا كانت المتعاليات النَّصية ذات قصدية اصطلاحية تتعاطي مع ما هو فوق التناص لدرجة اعتباره قد صار جزءًا منها ؛ فإن المتعاليات السَّرية تتجلى فيما وراء السرد ، ذلك العنصر اللازم بل الأساس في كل قص ، إذ ليس من حكي مهما كان الجنس الأدبي المنتمي له ، إلا ويعتمد السَّرد له سبيلا ، والقصة في إطارها الفني تُعنى بعنصر السَّرد عناية بليغة كون القاص محكومًا باتباع آليات فنية يكون لها السَّرد كما هي المجرة للمجموعة الشمسية ؛ فكلما أحسن الكاتب في اختيار لغة عالية في الخطاب السَّردي ، تمكن من خلق تشويق وإحداث إثارة ينجذب إليها المتلقي حتى يتماهى مع النَّص ويعيش أجواءه كأنما هو من كتبه أو شارك في أحداثه التي لا تظهر فعاليتها إلا إذا رُتبت ترتيبًا فنيًا يميزها عن حكي العامة ، فيرقى بالمتن الحكائي رويدا رويدا على شكل عمودي حتى يقف به عند أعلى درجات التوتر السَّردي (لحظة التأزم) ، ومن ثم يشرع في السير في الاتجاه المعاكس (الأفقي) حتى النهاية (لحظة الانفراج) . ولا يمكن لهذا أن يكون إلا إذا حرص على انتهاج أسلوب فني يضمن له توظيف تقنيات السَّرد بصورة تنم على إدراكه لما يحتاجه الجنس الأدبي من فطنة إبداعية.

إن من التقنيات السَّردية ما يوحي بأن الكاتب الأديب المبدع يمسك بأدواته التعبيرية التي يرسل ما نضج من تجربته إلى من هو سيستقبلها بوعي بها ، وسوف يتماهى معها . يحرص الكاتب (المُرْسِل) على أن يبثها في المتن الحكائي وكأنها الماء يجري في جداول السياقات ، الأمر الذي سيجعل من كل مفردة ، أو جملة ، أو تركيب لغوي : تعبيري أو تصويري في حياة فنية يزداد نضارة قيمية مع كل قراءة جديدة ؛ فلغة الدب ليس كأي كلام آخر ولو كان جميلا لاعتمادها القويم على عنصر السرد وهو السمة الأوضح في أدب النثر الذي يطوِّع اللغة لخدمة النص لتأمين التلقي ؛ لأنَّ " اللغة الأدبية بما تؤديه تعبيراتها من مفاهيم ودلالات ، تمثل بناء فنيًا ينهض بعملية التواصل سواء داخل النص (بين الشخصيات) أو خارجه (بين السار والمتلقي)"[1] ومن حيث النظر إلى المتعاليات السردية في أي نصٍ نثري أدبي ؛ فإنَّنا نضع في حسباننا جملة من العلاقة المتوالية التي أنشأت نوعًا من الصلة أو الصلات بين ما في النَّص من التقنيات سواء أكانت ظواهر ذات سمات لغوية أو أسلوبية موازيات خطابية تحمل صبغة إشارية إلى العناصر الأساسية التي يتكون منها النوع الأدبي موضوع الدراسة. وعلينا أن نعي الفارق الاصطلاحي ، إذ إنَّ المتعاليات السَّردية ليست هي المتعاليات النَّصية

دون نفي لوجود صلة بينهما يكون العمل الأدبي ، وما يملك الكاتب من قدرة على الكتابة الفنية النَّاضجة السبب فيها.

والسرد آلية فنية ليس لأي خطاب متضمن لما يُحكى ألا يعتمد عليه ، ويبدأ من عنده لطرح مضمونه ، لذا أولا المبدعون في فنون النثر وأجناسه الأدبية كلَّها أهمية عظيمة حتى صار السرد سرودًا بما تعالى بعضه عن بعض في كيفية التناول ، ولما يقتضيه الطرح ، ويتطلبه الوعي بالصلة بين العناصر ؛ فبرز صنفان رئيسان من السرد :

أ ـ السردي الصِّرف وهو " صفاء ممكن ، يكاد يكون مجردًا من كل توظيف في مستوى أثر أدبي بأكمله ، وبالأحرى في مستوى جنس أدبي : فمن الصعب ذكر أقصوصة بلا حوار ؛ أما بالنسبة إلى الملحمة أو الرواية فإن الأمر لا سبيل إليه"[2]

ب ـ السردي المختلط ، وهو المتجلي في " تصوير الشخصيات في حالة فعل"[3] وهو الذي يكون " متناوبًا ؛ فيكون مرة حكاية ، ومرة حوارًا"[4] وأي غياي لأي فعل شخصاني يحفز الكاتب لتعويضه ؛ إذ " إن السردي الصرف هو الذي يغيب لأنه لا يوجد والمختلط هو الذي يتربع على عرش السردي بوصفه السردي الوحيد الموجود"[5]

- **بلاغة السرد :**

وليس من عمل فني إلا وله خصائص تؤهله للدخول في زمرة المصنفات الإبداعية ؛ فتفرّق بينه وبين الآخر المستخدم للأداة نفسها . وفي الفن المقروء والمكتوب ليس من أداة سوى اللغة ، واللغة عامل مشترك بين المبدع والمتلقي . ونمط الأسلوب ، وكيفية التوظيف ، والانتقاء والتوليد هذه كلُّها الأساسات التي يقوم عليها العمل الإبداعي سواء أكان قصيدة أم رواية أو قصة أو مقالة...

ويعتمد كلا الجنسين : الشعر والنثر ومنه القصة أيا كان نوعها على الأسلوب ذي السمات الفنية الخاصة ؛ فيكون الخطاب مرتكزًا على آليات تتسم بكونها عليا ، إذا ما قيست بمثيلاتها ، وهذا القياس أهم مهام القارئ العليم المستجيب لنداء المُرْسِل ؛ فلذا يلزمه الوعي بتفاصيل العمل ، ليلزمَ المُبدِعَ أن يتقن في الأسلوب ؛ فيجعل الخطاب

مكثف الدلالات والصور والتعبيرات والإيحاءات والانفعالات لتأهيل التأثير في القارئ ، ودفعه باتجاه التلقي الثنائي فالثلاثي ، ومن ثم الميل إلى الرؤية التأويلية لمفردات النَّص وتراكيبه وصولا إلى التفسير الأقرب لمقاصد القاص الذي يرى المتلقي أنه يستقيم مع ذائقته ، ويستجيب لرؤاه .

وتزيد القصة في التركيز على ما هو من شأنها ، بل هو مقومها الرئيس: السَّرد ، لذا فإنَّ العناية به والتنويع فيه بأنماط تسهم في خلق العقدة ، وإحكام السَّبك ، وإنتاج الإثارة من غير خروج عن العناصر الأساسية لفن القص ؛ سمة إبداعية.

إنَّ للممارسة السَّرد أساليب عدة يتخير المبدع إياها يشاء ، مما يراه مناسبًا لعرض الحكاية الناتجة عن الحدث الذي هو ناتج (كسر التواصل) كما يراه لوتمان. ومن هذه الأساليب : الضمير : غائب / مخاطب/ متكلم ـ التداعي ـ الحوار ـ اللغة ـ الزمان ـ المكان ـ الشخصية ـ الحدث...

هذه المعطيات كلُّها تحدد سعة التلقي ، أو ضيق أفقها ؛ فالقارئ هو في الأصل من الجنس نفسه الذي ينتمي إليه الكاتب ، وهو يستخدم اللغة نفسها التي كُتِب بها العمل الإبداعي ، ويبقى المعول على الفارق بينهما هو الحالة الإبداعية التي يتفرد بها الكاتب في النثر والشاعر في الشِّعر ، تلك التي لا يمتكها المتلقي ، وهي التي ستكون مصدر الحكم على العمل الأدبي فيما كانت أداته اللغة ، من خلال نجاح المبدع في حسن استعمال هذه العناصر ، والتوليف بينها لنضج الفكرة ، ومن ثمَّ تمام العمل. ومثل هذا ينطبق على أي عمل فنِّي آخر ليست اللغة هي الأداة في صنعه كالرسم والنحت والموسيقا ، لكن يلزمه التميز بما لم يأته المتلقي؛ فيكون عنصر الجذب له يدًا بالانبهار به ، ثمَّ التماهي معه بالغوص في أعماقه وكشف المغني والدلالات والرموز والعلامات والتقاط الإيحاءات.

- **ظاهرة كان في الخطاب السَّردي:**

قصر النفس السردي ، وعدم القدرة على ملء حيز كبير من حدث واحد هو ما ألجأ القاص خليفة الفاخري للتركيز على الفعل كان الذي كان سيضمن له بدء فقرات متعددة ؛ هكذا يبدو الحكم الأولي على كثافة الاستخدام للفعل الماضي كان ، لكن التمعن والتبصر في الغرض من ذلك سيعطي نتيجة مغايرة للحكم السَّابق فينتقل من الحكم ضده إلى الحكم له بحسن القصد في انتقائه لهذا الفعل لحمولاته الفنية التي تجعله أساسًا للبناء التركيبي للجمل السردية ، لما له من فضل على تعدية الخطاب السردي ؛ فالتعدد

الحكائي ظاهرة تميز أغلب النصوص القصصية للفاخري الذي رأى أنَّ هذه المفردة (كان) هي الأنسب في الدلالة على ارتباط العملية الإبداعية القصصية عنده بممارسة الحياة ، حيث إنَّ كلَّ قصة من قصص المجموعتين تناولت تجربة عاشها أو عايشها ، أو ذكرت عنده ، وهو ما أكده الكاتب نفسه في حوار أجراه معه حسين مخلوف عام 1991م وضُمِّن في ذيل المجموعة القصصية ؛ فقال" تتولد الفكرة لدي من تجاربي الخاصة ، أو مما شاهدته أو سمعته أو قرأته وترك في وجداني أثرًا. هكذا تشرق الإضاءة الأولى لمشروع القصة ، وأظل حينئذ أقلبها على كل الوجوه ، وأتأملها عاطفيا وفكريا باتصال .. وبقلق دؤوب ، حتى تصير وجودًا متكاملا في قاع ذاتي"[6] ، وهذا شأن الأدب ، إذ إنَّ له مضمارًا يلزم أن تدور فيه الأجناس الأدبية كلُّها " فلكي يكون الأدب نابضا بالحياة ، فلابد من أن يعكس تجربة أو مجموعة من التجارب الإنسانية التي يعانيها الأديب في حياته ، أو في حياة من يعايشهم من البشر"[7]

إنَّ التعويل على الربط الزمني بين السَّرد والوصف للوقائع والأحداث ، شأن متواتر في البناء الفني القصصي عند الفاخري الأمر الذي يجعل كل قارئ لأدب خليفة الفاخري القصصي ـ بما في ذلك البداية الكبرى ـ يلتفت إلى تمهيده للحاضر بالفعل الماضي الناقص (كان) ، لغاية فنية تكمن في محاولة شدِّ القارئ إلى الخلف لتقوية الاندفاع إلى الأمام وديمومة الاستمرار التي تتحول إليها حالة المحكي عنه . ومن شواهد ذلك قوله في القصة الافتتاحية للمجموعة القصصية (بيع الريح للمراكب) التي عنوانها (عبر كلِّ الأبعاد) والتي يقول فيها :

" **كانت باخرة مهيبة**"

" **كنتُ متكئًا على سريري في (العمبر) السفلي المكتظ بالأسِرَّة**"

" **كنت أشعر بانعتاق مذهل**"

"**كان العنبر غارقًا في سحابات الدخان**"

"**كان قد خرج مع بعض الأصدقاء في رحلة قصيرة إلى " اللثامة " في إحدى عطلات يونيو الماضي**".

" **كذلك كان يهتف إلى أن سقط من الإعياء !**"

"**كان عجوزًا زريًا مهترئًا ، مرمد العينين**"

" **كان ذلك منذ سنوات**"

" **كان علاجًا غريبًا**"

" **كان هناك مخزن معبأ بالحبوب وكان اتساعه أكبر من بغداد ألف مرة**"

" **كان المطر قد كفَّ عن التهطال**"

" **وكانت نظراتي المرتعشة تبحث عن حانة صغيرة**"

هذا الحشد لهذه المفردة (كان) التي تمثل دوالاً زمنية جاء في حيز ضيق ، حيث انتشر على مساحة سبع صفحات ونيف ، لكنَّ المدلولات تكاد تشغل الموضوع كله إذ كانت هي الإضاءة الفنية التي ربطت بين الأحداث المتواترة كلِّها وبين السَّارد والمسرود ؛ فأوصلتهما بخط الرجعة (عبر كلِّ الأبعاد) الذي شهد الانطلاقة الأولى للتفاعل مع القصة. ويمكن أن نلحق هذا بحرص الكاتب على إلحاق (ظلَّ) ذات الدلالة الزمنية ـ أيضًا ـ بأختها (كان) ، وإنَّنا نؤول الغاية من ذلك لمنع حدوث اضطراب زمني في السياق الحكائي في بعض الحالات مثل:

" كانت باخرة مهيبة ... ولقد ظلت تعبر البحر بجلال متكابر"

"كان العنبر غارقًا في سحابات الدخان... فيما أصاب أحد السودانيين الدوار وظل يقيء على قدميه"

"كان قد خرج مع بعض الأصدقاء في رحلة قصيرة إلى "اللثامة" في إحدى عطلات يونيو الماضي... ولقد ظل بعدئذ يعدو على الرمال بلا انقطاع مثل جواد بري".

لم يكن هذا التكافل التركيبي اللغوي المحقق لتراتب زمني إلا خلَّاق تكاملية تضمن سيرورة السَّرد في الاتجاه الذي حدده الكاتب في مضمون القصة وهو نسج علاقة بين الأبعاد كلِّها ليرسم المتلقي على إثر ذلك رؤية ذهنية ترصد من خلالها العلاقة بين الأزمنة المتعددة المتقاطعة من جهة ، وبين الزمان والمكان والشخصيات من جهة أخرى ، وبين الشخصيات فيما بينها من حيث الصلة والنمو من جهة ثالثة.

ولم يقتصر هذا الأسلوب المبني على التمهيد لخطاب الحاضر بقرينة الماضي على قصة واحدة ، أو قصتين من إنتاجه الإبداعي القصصي ، بل هو علامة بارزة في كثير منها ، ومن أمثلة ذلك قصة المحطة ، وقصة .... وقصة الوقفة بالجمعة التي نستشهد ببعض الجمل منها كقوله:

كنت أناكده ..

كان يعتقد

وكنا حين نذهب

كان يشتغل عاملا

كنا جميعا

كانت عيناه مغمضتين

كان في وسعك

كان في إمكانك

كان ثمة خلافات

كان مثل غيمة

كان ثمة رافعة

كان يلوح

كان واقفا

وكانت الشمس

ومن تقنيات النصِّ النثري الاسترجاع الذي يظهر في الرواية بخاصة ، والذي يوفِّر للأديب فرصة سانحة لإبطاء السَّرد ، والانزياح بالزمن السَّردي إلى خارج إطار الحدث المطروق ؛ إمَّا بالعودة إلى الخلف ، لذكر ما قد حدث في فترة تقع خارج الزمن الراهن للحكي ومن ثم القراءة ، حيث " إن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي"[8]، وإما بالاهتمام بالوصف سواء للشخصية ، أو للأشياء ذات العلاقة بالموضوع. وفي قصة (عبر كل الأبعاد) أحد شواهد الاسترجاع الذي كانت أداته كان ؛ فينما كان تيار السَّرد مندفعًا " وأنا لا أدري كم مكثت هناك على وجه الضبط ، ولكن ما إن غرقت الشمس في طرف البحر ، واندثرت المرئيات في الظلام والسكون ، وبدأت صالة البار مثل قنديل حتى شعرت بالصقيع ينخر عظامي ورجعت مباشرة للسرير .. كان العنبر غارقًا في سحابات الدخان... فيما أصاب أحد السودانيين الدوار وظل يقيء على قدميه ولقد أحسست باستياء مقيت فأغمضت عيني ، وتذكرت فجأة علاقة الراعي بالناي في تلك الخرافة العتيقة ... وطاف بخاطري أيضا صديقي مفتاح . كان قد خرج مع بعض الأصدقاء في رحلة قصيرة إلى "اللثامة" في إحدى عطلات يونيو الماضي... ولقد ظل بعدئذ يعدو على الرمال بلا انقطاع مثل جواد بري..."[9]

لقد تعمَّد القاص أن يخفف سرعة السرد ، فاتكأ على الاسترجاع ؛ فأقحم قصة رحلته مع أصدقائه ، وما كان من صديقه مفتاح ... مع الفارق الزمني الكبير بينها وبين الحدث الذي بُنيَت عليه الحبكة ، وكذلك المتغير المكاني بين قرية اللثامة ، تلك القرية الليبية ، ومكانه الحاضر في عرض البحر متوجهًا إلى روما.

كما قد يلجأ القاص إلى وسيلة أخرى لضبط الإيقاع الزمني ، إذ عندما يريد التقليل من الاندفاعات السَّردية ؛ فإنَّه يسحب الحكاية إلى الوصف ، والوصف المركَّز الذي يكون مبعث إثارة للمتلقي الذي يتهيأ لإدراك دلالته ، كما هو ضابط إيقاع ؛ فهو يؤدي " إلى إيجاد إيقاع خاص بالنص ، زمانية متخيلة يمنحها الوصف سماتها الخاصة كذلك"[10] ومن هذا النوع ما كان في قصة (بوريلة) ، فبينما السَّرد في سيرورته :

ـ "جاءكم بورويلة ... بورويلة العظيم "

يهتف أحد رواد المقهى أمام المدخل.

يرفع (إمام المحلة) نصفه فوق كرسيه ، ويدلي برأسه خارجًا لكي يتحقق من رؤية بورويلة.

يُرى قادمًا من أقصى الشارع :

(نفس السترة القصيرة الزرقاء المطرزة برؤوس النمور . نفس الحذاء الطويل العنق ، الجلدي المنقوش ، الذي لا ينقصه سوى المهماز . نفس الملامح الصارمة . نفس المشية الواثقة ، والذراعين النافرين مثل أحد رعاة البقر)

يحييه المارة بجذل"[11]

إنَّنا نرى البداية من هذا المقطع من قصة (بورويلة) انطلاقة سردية تنطلق على ضفافها انباءات بحدث بطله بورويله ؛ فتأهبت الشخصيات المساندة للمشاركة فيه ، وتأهب المتلقي للوعي بالمفاجآت الدرامية التي يعد بها السَّرد ، لكنْ ما لبث القاص إلا أن هدأ السَّرد واختزل قدرًا من سرعته بالانشغال بوصف شخصية بورويلة. هذا الوصف الذي يُحتمل أن يكون ذا صلة بالحدث نفسه ، إذ يمهد لما سيحدث ، وهو ما على المتلقي استيعابه وتوقعه ، باستحضار مفاهيمي بأنَّ " القيم الخالقة للشخصيات تتفجر في بنية تصويرية على شكل مجموعة من العناصر هي ما يشكل خصائص الشخصيات ضمن وضعية إنسانية تتميز بعمقها المحلي"[12]

إنَّ تتابعية السَّرد متعلقة بما تكون عليه ، أو تؤسس له العلاقة بين المدة التي تستغرقها الحكاية قياسًا بالمدد التي تشكلها الوحدات في نطاق الحكي كاللحظة والساعة واليوم والشهر والعام ، وهو ما قد يتناوله الخطاب السَّردي بصيغة مباشرة فيرد ذكر الوحدة صريحًا ، كما هو في قصة طين البحر "... النافذة في الصباح ـ لقد تأخر اليوم . ربما لأنه لم ينم ليلة البارحة ـ يسكن هنا منذ سبعة أشهر ـ يمر اليوم الأول ... اليوم الثاني ... اليوم الثالث[13] ـ واستمرت رحلتي ألفا من السنين أو يزيد"[14] وقد يذكره بدال عليه مثل قوله في قصة طين البحر " وحين هبطت الشمس[15] ـ تقادم الليل [16]ـ لكنه يموت في ذات اللحظة[17]

حري بنا أن نعي أنَّ التَّوالي الزَّمني يتحقق ؛ إمَّا عن طريق الزمن الخاص بالمحكي ، وإمَّا بالزمن الذي يقوم القصُّ فيه ، ويأخذ صفة الدال بينما المدلول هو الزمن الخاص بالمحكي" الزمن الذي ينهض فيه السرد"[18] وكذلك للزمن صلة وثقى بعملية ترتيب العلائق بين مكونات القصة في عمومها بما فيها من حكاية تتكفل الشخصيات برواياتها وتطويرها بتوزيعها فيما بينها بديلا ظاهرًا عن الكاتب ، سواء أكانت الأحداث المسرودة واقعية أم مُتَخَيَلة . وإنَّ التَّعبير عن التقاطع بين ما هو خاص بالحكاية من الزمن ، وبين الخطاب السردي ؛ مشمول بهذه الصلة المتحققة في هذه الصلات.

ولسيطرة هذه المفردة بما تؤديه من أثر في التعبير في الخطاب القصصي بمثل ما لها من قيمة في التركيب اللغوي آثر القاص أن تكون بدايات بعض قصصه بكان مع تفاوت ملحوظ في نوع الوظيفة التي تؤديها في الجملة. ومن شواهد ذلك:

" **كان ذلك في أثينا" قصة رحلة الريح الجنوبية**"[19]

" **كانت الفتاة تبكي هناك**"[20] **قصة الهوان**

" **كان الحي منتعشا دائما..**" **قصة الوجه الطيب القديم**[21]

" **كان القمر يخوض حتى ركبتيه في مستنقعات السماء**" **قصة عيون الكلاب الميتة**[22]

" كان رجلا يحلم بالكلمات دون انقطاع" قصة حكاية بائع الفل[23]

" كان رجلا متآكلا هرما.." قصة حكاية فلاح عجوز[24]

" كان اسمها سكينة" قصة وعلى الأرض السلام[25]

" كان يومًا هزيلا" قصة الرجال[26]

" كان رجلا هرما" قصة العذاب[27]

تشير كلٌ كان إلى حدوث موقف . وبيتس يرى : " أن كل قصة قصيرة لابد أن تبدأ بموقف يتضمن صراعًا ما بين القوى"[28] ونرى أن حركة كان في تأسيس الجمل تقوم على ما هو مضاد لزمنها المسومة به (فعل ماضٍ) ، إذ أفادت استمرار الفعل لا حصره في حيز زمني بعينه ؛ فالقاص ذو قصدية في استهلال قصصه ، أو فقرات بعض القصص بالفعل كان ، كونها تشكلُ لحظة التنوير التي ينطلق السَّرد على هدي منها ، الأمر الذي من شأنه خلق تكافل بين نوعين من الأزمنة ؛ فإلى جانب الأزمنة الداخلية يعين (تودوروف) أزمنة خارجية ، تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي ، وهى على التوالي : زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف ، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تُعطى لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع[29]

- **الموازيات في الخطاب السَّردي: القوائم :**

لا اختلاف جوهري بين الأنواع الأدبية من حيث الرؤى الفنية ، فكلها تنتهج نمطًا مغايرًا للاستخدام العادي للغة التي هي العامل المشترك بين الكاتب والقارئ ، لكنَّ التميز في الأسلوب وشكل الخطاب هو المعيار الذي يقوم عليه التصنيف بين شخص وآخر ، وبين عمل فني وآخر لاسيما إذا كانت الأداة واحدة ، ويبقى الفرق في كيفية الاستخدام وكميته بما يناسب النوع الأدبي وكذلك الموضوع . لا فرق واضح إلا من حيث المساحة بين الرواية والقصة الطويلة أو القصيرة ، وهو ما يمنح الأولى (الرواية) مجالات أوسع في توظيف التقنيات والآليات الفنية التي تدخل في النظام البنائي للرواية

بخاصة ، والقصة بعامة . ولقد تعضد هذه الآليات والتقنيات آليات أخر خارجة عن الخطاب القصصي لكنها عاملة في المكون السَّردي، ومنها آلية القوائم تلك التي لفت النظر إليها (ديفيد لودج) في مؤلفه (الفن الروائي) ؛ فقال "ولكن النثر القصصي قادر على الاستيعاب على نحو مدهش ، وبسعة تمثل كل أنواع الخطاب غير القصصي ـ الرسائل اليوميات ، الإقرارات ، بل حتى القوائم ـ وتطويعها لأغراضه، وأحيانا ترد القائمة في شكلها الأفقي المميز بما يخالف الخطاب الذي يحيط به"[30] ، وهذا ما نلحظ شيئا منه في قصص الفاخري إذ نجد في بعض قصصه قوائم لبعض المتعلقات بالشخصيات من أوصاف الخارج والداخل ، والأفعال وغيرها.

ولا مجادلة في أنَّ لأي عمل أدبي خصائص يقوم عليها يسلك فيها تقنيات تؤمن له تماسك البناء وتناميه ، وتحقق الإثارة ، ومن هذه التقنيات ما اصطلح عليه في الرؤية النقدية بالقوائم التي هي أحدى عناصر الفن الروائي، وهي تلك الأصناف والصفات والأسماء التي يحرص المبدع على إيداعها في النَّص للفت النظر إلى المغزى الذي توجه إليه بعد إكسابها فاعلية فنية ، وسمة تأثيرية في المكون الحكائي للقصة ، وفي التلقي والتأويل للقارئ ، وليس مفاجئًا أن "تجيء قيمتها من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع ، عبر وعي ورؤية الشخصيات التي يخلقها المبدع في قصصه"[31] . وتبرز هذه الخاصية في أدب خليفه الفاخري القصصي في مواضع كثيرة من المجموعة القصصية (بيع الريح للمراكب ، حيث نجده يُعَدِّدُ الأشياء ذات التقارب النوعي أو الكمِّي ، وذات الفاعلية في التخطيط الفني في نسيج الحبكة ، الأمر الذي يسهم في الرفع من مستوى الاستدعاء الشعوري عند المتلقي المتأمل لهذه القوائم :

ـ المُشْتَرَكَات :

" ولقد اشتغل كبحار لمدة ثلاثين سنة تقريبا .. وكان لا يمل الحديث عن ذكرياته الشيقة بما في ذلك الصواري العملاقة .. والأشرعة الحبلى بالريح ، والأمواج الصديقة والكافرة ، والزوبعة المعتوهة المنذرة بقدوم المطر . ومرأى اليابسة الضبابي ، وصياح الرفاق . والشطآن الذهبية عند الغسق ، والمرافئ المرحبة على امتداد العالم ، والحانات الصغيرة المزدحمة ، والعرق ، ورائحة الشواء عبر رغرغة النبيذ ، والأغاني الصاخبة ، والعروق النافرة ، والبحارة السكارى بلا انقطاع ، والمخادع الوردية ، والنساء السمينات المجلَّلات

بالعرق ، والعطر الرخيص ، وسحابات الدخان ، والضحكات الصاعقة ، وكلمات الغزل المفتضح .. ومشاهد الوداع المشحونة بالأسى والأسف عند كل ميناء!!"[32]

اشتمل هذا الجزء من قصة (لا تجرِ أمام الكلاب) على قائمةٍ لكَمٍّ من الأحداث الملتقطة من خانة الذكريات للشخصية البطلة ، وقد ساقها الأديب على هيأة قرائن تعبيرية أوحت بل رسمت مشهدية عظيمة لحياة مجتمع في حياة إنسان ، وكأننا لا نتعاطى مع كلمات، وإنما مع لوحة فنية كبيرة هي جماع لعدد من اللوحات التي جسَّد فيها كل ما أراد للمتلقي أن يراه وهو يقرأ ، وأن يتخيل التداخل اللوني بين هذه الصور التي ستجمع بطبيعتها مجموعة من الألوان المتناسقة ، بالإضافة إلى التداخل المكاني والزماني المصاحب لهذه الأشياء. وهي حمالة إشارة لعدد من السلوكيات التي أراد القاص تناولها بالنقد من غير تصريح بها.

صحيح أنها ليست من الخطاب القصصي ، لكنها ذات صلة بالفضاء النَّصي لتحقيق غرض تفاعلي استثنائي في سيرورة الخطاب السَّردي

وفي قصة (بيع الريح للمراكب) يكرر لعبة الاتكاء على القوائم لتحقيقه أغراضه الرؤيوية ؛ فيقول" وفيما كنت أتطلع إلى سموات الله الرحيبة بعينين حالمتين ، وإلى موسم الهجرة والأشرعة المتخمة العملاقة ، والمراعي المترامية على مدى البصر ، والفراشات الثرية بألف لون ، والقمر الفاتن ، والسحابات الريشية المتوهجة الذوائب ، وآلاف الأشياء الأخرى الممتلئة بالروعة وسحر الانطلاق"[33]. محددات نوعية ترصد حالة نفسية عبر عنها بحشد عدد من الموجودات الكونية الدالة على جمال اللحظة ، تعكس الانطباع الشعوري الآني لمتخيل مغاير للواقع كونه صادر عن كائن حالم بالانطلاق ورؤية كل شيء من أعلى بينما واقعه يأبى عليه ذلك . حدث هذا ليختزل حالة عامة في صورة خاصة.

ـ المحسوسات:

انطلق القاص في السَّرد من المكان الواقعي حيث شغل قدرًا مهمًا في الاعتماد عليه في عرض الموضوعات ، وطرح الأفكار ، وهو الذي تتناوب فيه بيئتان : بيئة أولية تلك التي حضنته في مولده ونشأته ، وتالية تلك التي انتقل إليها مؤقتًا هو أو من كانوا شخصيات أساسية في قصصه . ولم يشأ أن يفك الارتباط بها ؛ فأكثر ذكرها بالإيحاء

إليها بذوات الصلة بها سواء أكان بعلامات مكانية ، أم بدوال زمانية ذات مدلولات اجتماعية واقتصادية وثقافية كمثل قوله:" كانت رائحة القرنفل والعنبر تملأ المكان وفيما وضعت في النار بضع حبات" ، " "احضرت لي قطعة ليمون ، وكأسا مترعة بمشروب حارق نفاذ..."[34] ، وقوله: " ولم تعد تحلم بغير الأرغفة ، وعلب السجائر ، وبعض القهوة "[35]

وقوله " وتجمعوا حول المائدة الصغيرة ذات الزجاجات وشرائح اللحم"[36].

ـ الأسماء :

يلزم أيُّ عمل أدبي سردي أن يلتزم بعناصر بعينها هي التي تحقق له النضج ، ومن ثم القبول في زمرة النوع فالقبول من المتلقي ، ومن بين هذه العناصر ـ التي لا غنى عنها ـ الشخصية ، تلك التي تتحرك بها الأحداث ويحيا السَّرد سواء أكانت خارجية أم داخلية ، واقعية أم خيالية . ولا بد لهذه الشخصية من اسم قد يكون مقصودًا لدلالة مرتبطة به وبصلته بالمسمى لغاية تعبيرية أو أسلوبية ، وقد لا تكون ، وهو ما نلحظه في هذه القائمة من أسماء شخصيات الفاخري التي حمَّلها مسؤولية السرد حينًا وتحمَّل معها أو عنها السَّرد أحيانًا اخرى من مثل (علي ـ جمعة ـ نوارة ـ الوشكة ـ عوض ـ رجب ـ عمر ـ القماطي ـ رشيد ـ إبريك ـ حميد ـ إرحيمة ـ بورويلة ـ مفتاح) . ومن التتبع والاستقصاء نجد أنَّ بعضها حمل صيغة التهكم لوجود تضاد بين دلالة الاسم الذي تحمله الشخصية ، والفعل الصادر منها كشخصية نوارة حيث دلالة الاسم على الجمال والرقة والروعة والطهر ، بينما هي في القصة سيئة الطباع بل خائنة عاهرة.

ـ الأفعال:

تتميز قصص الفاخري ـ شأنها شأن القصص الأخرى وبخاصة في زمنه ـ بتعدد الجمل ، التي يفرضها الإسهاب في الوصف الخارجي ـ وهو غير محمود فنيًا ـ لذا نجد على امتداد قصصه أفعالا عدة يغلب عليها الانتماء للزمن الماضي مسندًا إليه الضمير (تاء الفاعل). ونختار مثالا على ذلك الجزء التالي "ولقد ولجت كل الأقبية ، وذرعت كل الأرصفة ، وتعرفت على كثير من الوجوه الطيبة والرديئة على السواء ، ونمت في كل مكان ، وشربت كفايتي من كل شيء ، وتشاجرت مع الآخرين حتى امتلأ جسدي

بالندوب ، وسقطت في المصائد الكريهة كثيرا ، وقالوا عني أني مجرد فأر أحمق"[37].
بهذه القائمة من الأفعال سرد علينا سيرة واقعه ، وبأسلوب ساخر إذ جاء الحكي على لسان قارض (فأر)، وإن لهذا دلالة ، حيث إنَّ هذا المخلوق منبوذ ليضع القارئ أمام حقيقة تقضي بأنَّ المرء إذا ساء به الأحوال ، وتجرَّد من إنسانيته برغبته أو رغمًا عنه ؛ فهو بلا قيمة ، والأجدر به أن يكون مخلوقًا آخر يطابق واقعه.

إنَّ ما اطلعنا عليه ألزمنا أن نتعاطى معه بقراءتنا النقدية الفاحصة ، وأن نختبر فاعلية تعاطينا مع القيمة التي يحملها الفعل ، والتي تسهم في النهوض بالخطاب السردي ، بتسخير قدراتنا على فهم الفعل فهمًا عميقًا يُمكن من أن " يُتعرف في الفعل على البنى الزمنية التي يقتضيها القص"[38] ؛ ففي هذا التعبير يلتقي الفعل الحاضر (زمن لبس الحذاء)مع زمن شرائه المحدد بلفظة (القديم) " وأنت لا تملك سوى حذائك القديم"[39]

ـ الأوصاف الجسمانية :

" لكن جسدي اكتسى أخيرًا بفراء رمادي ناعم ، واشرأبت في رأسي أذنان كبيرتان ، واكتظ فمي بالأنياب"[40]

" يشاهد (الحاج معابيص) قادما على درجته من أقصى الميدان ، ناشرا ذراعيه إلى أعلى كما لو أنه صليب ، محافظا على توازنه ، غامرًا الناس بلعناته وبصاقه . عجوز نشيط . ذقنه الأشيب غير حليق أحيانا . لباسه ناصع البياض . عيناه حادتان . يقال إنه يحفظ جل القرآن. يقال إنه صوفي . يقال إنه مجنون . لكنه فظ في كثير من الأحيان"[41]

ـ الصفات المعنوية :

"كل الكلمات مجرد بنات زنا ، الحقيقة الوحيدة هي الجوع ، والوحدة ، والمطر ، والسناجب الباحثة عن مأوى ، ليس ثمة شيء آخر"[42]

" جمعة الضاحك أبدا . جمعة الطيب الهادئ الطباع . جمعة البكاء حين تروي له مأساة حتى خيالية"[43]

سأله (الحاج رشيد) المتجهم الوجه أبدا"[44]

" قال ارحيمة الكذاب"[45]

يعود تركيز القاص على ذكر صفات خاصة لملامح الشخصية الواقعية ، أو لما هو مشترك بين الشخصية في القصة والشخصيات خارجها إلى ملء فراغ زمني يتعمد النَّص القصصي على تركه لإضافة شحنات من الإثارة السردية بفرض تقطعات ترهل الحركة ، وتمهل الحدث ليجدد نفسه في نظر القارئ الذي لزامًا ألا يتجاهل الغاية الفنية من وراء هذا الطرح التفصيلي. ولا ينفي هذا أهمية الوعي بأنَّ " الشخصية لا تشكل داخل النص السردي سوى عنصر من العناصر التي يعج بها الكون النصي ، فإن إدراكها لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى"[46]. ولهذا على القارئ التعاطي مع مجموع العناصر ككتلة واحدة يدغم بعضها بعضا في ضمان الاستواء الفني للنَّص.

ـ التنوع الفئوي:

" ولقد انطلقت عبر كل البحار ، ونمت في كل المرافئ والجزر ، واستمرت رحلتي ألفا من السنين أو يزيد ، وتعرفت على كل الصيادين ، والبغايا ، والسكارى ، والأمهات ، والشحاذين ، والرعاة ، والمقامرين ، والأطفال ، والتيارات ، والأمواج والرياح"[47]

"كنت متكئا على سريري في (العمبر) السفلي المكتظ بالأسرة ، والصيادين المتجهين إلى مالطا .. والسكارى ، والعجائز "[48]

ـ تعدد المقتنى:

" ... وأنت لازلت تذرع أرض الله بلا زاد تحمله معك سوى رؤاك القديمة ، وذكريات التسول ، على باب الأصدقاء ، وانتظار الصدقات خلف السور ، والحلم ـ عبر المطر ـ ببيت .. بكوخ ملون ، وشمعة ، ونار ، وزوجة نحيلة تطهو لك طعاما جيدا ، وكلمتين مبهجتين مثل عيني طفل"[49]

" أجال بصره في الغرفة التي لا تحتوي سوى سرير ، وكرسي ، وخزانة صغيرة للملابس ، وحوض صغير تحت الحنفية"[50]

ـ الأماكن:

المكان عنصر أساس في المكون الفني لأي عمل إبداعي شعرًا كان أو نثرًا ، فلا يولد النَّص الأدبي إلا في مكان وزمان بدءًا من تكونه في رحم الفكرة وصولا إلى خروجه ، وفي الوقت نفسه يلزمه أن يتعاطى مع المكان لما له من قيمة يحتاجها النَّص لينضج ، فيكتمل المعنى ؛ لأنه ذو صلة وثقى بالأحداث لحظة تخلقها ونموها بما يحقق التآلف الزمني بين ماضٍ وحاضر فتعدد صلات المكان بما له من علاقة بالزمن

إنَّ زمن السرد في قصة (أحزان قديمة) كان له انطلاقة محددة هي بمثابة العلامة اللفظية، هي جملة (رحلتك طالت) ويظهر فيها استخدام القاص لضمير المخاطب (ك) في محاولة لتبرئة الذات المبدعة من العلاقة بالمسرود ، وإيهام القارئ بأنَّه خارج دائرة الخطاب السردي ، عبر ترك مسافة بينه وبين الشخصية المفترضة بتوظيف ضمير الخطاب الدال على وجود طرفين : مُخَاطِب / مُخَاطَب ، وهو ما لم ينجح القاص في تحقيقه إذ إنَّ كلَّ حكاية تروي حدثًا من أحداث القصة تطل منها إشارات توصل القارئ بالشخصية البطلة الحقيقية لا تلك المُسَخَّرَة قناعًا فنيًا تنتقل عبره الأصوات المكونة للغة الخطاب ، وهو ما يجعل درجات الدهشة عند المتلقي تتصاعد تدريجيًا عند كل وقفة (رحلتك طالت) التي تشكل مكانًا سرديًا تنطلق فيه المرحلة السردية التالية من العودة إلى المحطة السابقة (رحلتك طالت) وهكذا إلى الفقرة الأخيرة من فقرات القصة السبع. وكل فقرة ترصد لحظة درامية جديدة تصل ما قبلها بما بعدها ، وتُفَعل حركية السياق داخل الموضوع الأساس (أحزان قديمة) على مستوى رأسي لتؤكد كُليَّة الحدث ، وتوصل لصلة الزمن بالموضوع الذي كان العنوان الدال الأول عليه، والسَّرد دالا ثانيًا ليكون فهم القارئ للمضمون هو المدلول ، فينطلق منه إلى التَّصرف فيه كي يصل إلى حقيقة محمولات الخطاب على تمحيصِ أنَّها من المخزون الزمني الذاتي للسارد الأصل.

وسوف نلتفت إلى هذا المقول ، ونتوقف عنده عندما نباشر التواصل مع النَّص الأدبي ؛ لأنَّنا " نسمى "مكانًا تاريخيًا "المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن ، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية"[51]وإنَّنا لنحتاج لتوظيف هذه الرؤية في قراءتنا لقصص الفاخري الذي يكثِّف الاشتغال على عنصر المكان لإظهار معاناة شخصياته، سواء أكانت الأساسية (الواقعية) أم البديلة (المتخيلة) ، ومن ذلك ما جاء في قوله " أنا يا سيدتي ، غريب محترف ، وقد نمت في كل مكان ،

بما في ذلك المحطات والأرصفة ، وصناديق الهاتف العامة ، والحدائق.."[52]. لقد مثَّل هذا المكان فضاء الأزمة الذي تتبلور فيه لحظة التأزم في مقابل لحظة الوعي القرائي الذي تتقاطع فيه الجمل في دلالتها والألفاظ مع معانيها " أنا يا سيدتي ، غريب محترف // وقد نمت في كل مكان : المحطات ـ الأرصفة ـ صناديق الهاتف ـ الحدائق) ؛ فكلُّها تلتقي عند مفترق دلالات : التشرد . الظلم الإنساني ـ انحدار القيم ـ الاغتراب المكان ـ الاغتراب الذاتي.

وتقضي المعرفة بأن الزمان والمكان يشكلان ثنائية ، وأنَّ كلَّ طرف في هذه الثنائية ذو استحضار ولو إيحائي للطرف الآخر ، وبما أنَّ للسرد زمنًا ، فمن اللازم الفني أن يكون له مكان . ويرى غاستون باشلار ـ أن المكان ـ سواء كان كبيرًا ـ كأفق الوطن ـ أو ضئيلاً ـ كخزانة الملابس ـ يترك أثراً يعلق بالنفس ، ويخلق قيم الألفة والارتباط بالواقع والحلم ، ويحول قارئ النص الأدبي إلى قارئ للحجرة ، وقارئ للبيت ، وقارئ للخزانة ، ومن قبله الكاتب إلى كاتب للحجرة ، وكاتب للبيت ، وكاتب للخزانة . وكذلك الحال لباقي الكائنات الحية التي يشكل المكان لها عنصر وجود كالأعشاش والجحور والقواقع[53].

ومن هنا نرى أنَّ كلَّ هذه الأماكن العامة هي محددات لمكان السرد ، كون (المحطات ـ الأرصفة ـ صناديق الهاتف ـ الحدائق) ليس لها وجود في البيئة التي تنتمي إليها الشخصية ، لكن كان له وجود في زمن السِّرد ، وبهذا فإنَّها ـ إلى جانب اللازمة (رحلتك طالت) ـ شكَّلت مكان السَّرد بالإضافة إلى سمتها الأساس : أماكن عامة ، كلها فضاءات مفتوحة عدا صناديق الهاتف ، وهو أسلوب اعتمده القاص للتضييق على الشخصية لصبغ سيرتها بلون القسوة والمعاناة لاستدرار التجربة الشعورية للقارئ.

ونلتقط من هذه المقاطع المقطع التالي:

رحلتك طالت ... ولقد شعرت مرارًا بأن ثمة شيئا يغتم في قاع قلبك مثلما ينتابك ذلك الإحساس المفاجئ حين يلج بك القطار أحد الأنفاق الطويلة المعتمة ، فيما كنت تتطلع من النافذة إلى الحقول والمراعي الغارقة في ضوء الشمس على مدى البصر ! ولكنك لم تكن تملك تذكرة من أي نوع ، وقد مل الكمساريون من شدك من أذنيك مثل أرنب ،

وإخراجك من مراحيض القطارات المختبئ فيها ، ثم دفعك خارج القطار في المحطة التالية!![54]

إنَّ هذا الجزء من هذه القصة يروي السارد فيه حادثة من جملة الأحداث المُكوِّنة للحدث الأكبر (الحزن) المتتالي مذ بدء الرحلة السردية التي بدأت منذ وقت قبل بداية السَّرد . هذا ما تدل عليه صفة (طالت) التي ألف السَّياق تكرارها . وفي هذا المقطع القصصي يضعنا القاص الشخصية المتوارية خلف الخطاب لكنها في قلب الأحداث لا تنفصل عنها بل إننا نؤول إلى أنَّ المُخَاطَبَ ليس إلا المُخاطِب نفسه في حديث داخلي يسيطر الأنين على نغمته لشدة المعاناة التي تشي بها الألفاظ والجمل ؛ فقوله " حين يلج بك القطار أحد الأنفاق الطويلة المعتمة" قد جمع بين الزمان (حين) والمكان (الأنفاق) فأوعى بسوء الواقعة وقد جعل الوصف (الطويلة المعتمة) محورًا للتواصل حيث كانت بمثابة المؤشر الدال على سوء الحال في اللحظة الزمنية المنقولة التي أصبغ عليها كثيرًا من السوداوية حين قابل بين وضعين مختلفين كان الثاني السيء سببًا في انقطاع الأول الحسن ، ذلك بقوله" ... فيما كنت تتطلع من النافذة إلى الحقول والمراعي الغارقة في ضوء الشمس على مدى البصر. ولنا أن ندرك وقع هذا على القارئ العميق . ولم يكفه هذا في استفزاز عواطف القارئ وإحداث اهتزازات نفسية لديه في عمق منطقة الشعور ؛ فأورد وضعًا آخر في حادثة أخرى يشغل المكان فيه حيزًا أساسًا إذ قال " وقد مل الكمساريون من شدك من أذنيك مثل أرنب ، وإخراجك من مراحيض القطارات المختبئ فيها". حالة متكررة مع الشخصية البطلة تحمل دلالات الذل والهوان والعوز وفقد الأمان مع ذلك فإنَّ الشخصية تعود إليها . إنَّها صورة قاتمة لأحزان يسترجعها القاص ليراجعها مع القراء.

لقد كان للمكان أبعاد فنية في ملء سيرورة الأحداث بشحنات من الألم رسخت في ذاكرة السَّارد لتنتقل عبر القراءة إلى ذهن المتلقي الذي يعلم حساسية المكان لكل كائن حي وبخاصة الإنسان الذي من طبعه التعامل مع فكرة أن " كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت "[55]على أساس أنَّها الحقيقة المطلقة ؛ فماذا عن الأماكن غير المأهولة " الأنفاق الطويلة المعتمة ـ مراحيض القطارات"؟ وإلى أي مدى يصل تأثيرها.

حقًا لا مجادلة نقدية في أنَّ هذه القوائم على مختلف شرائحها هي ـ أيضًا ـ حمالة صلة بدوران رحى الآلية الزمنية في النَّص ؛ إذ إنَّ لها إسهامًا في إرساء توازن بين حالتين للزمن : السرعة / البطء ؛ فالقاص لكي يرجئ دافقية السَّرد يسخر الانشغال بالقوائم لمنح مساحة زمنية يستعرض فيها أسماء وصفات وأصناف أشياء من متعلقات الشخصيات أو الزمان أو المكان تلك التي تحكمها روابط يشكل أو بآخر بما تدور فيه أو حوله القصة أو الحكاية في القصة. كما أنَّها خلاقة للحظات توتر في السِّرد ، بما تحدثه من إثارة عاطفية تستدعي التأمل الذي سيسحب المتلقي إلى عالم الشخصيات ، بل سيفترض نفسه الشخصية ذاتها إذا ما كانت الصفات ، أو الدور الذي تؤديه في القصة يتطابق أو يتقارب مع واقعه ، سواء من حيث الزمان إذ " للزمان مغزى خاص بالنسبة إلى الإنسان ، لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات ، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان ، وما نسميه الذات ، أو الشخص ، أو الفرد لا تحصل خبرته ، أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمنية والتغيرات التي تشكل سيرته " [56] ، أم من حيث المكان ، إذ " إن المكان الطبيعي وحده هو الذي يمكن اعتباره محايدا ومشتركا ، أما المكان الذي تدركه ، فهو مكان خاص بك ... كل إنسان يحمل مكانه الخاص حيثما انتقل ، فهناك من الأمكنة المدركة عدد ما هنالك من الأشخاص المدركين "[57]

ظاهرة الحيوانية في قصص الفاخري:

إن ما يلفت النظر إليه ما تزدحم به قصص خليفة الفاخري من خلفيات محفزة على التأويل كونها تمهد لتفسير ذلك في اتجاهين : الأول ظاهر وهو اتصالها بالبيئة المنتمي إليها ، والثاني مضمر وهو ما يضطرم في الأعماق من صراعات ؛ هذه الخلفيات تمثلت في هذا الحشد لأسماء لحيوانات وطيور من الفئات الوضيعة المنبوذة نفسيًا وشعوريًا من الإنسان العربي، إذ ليس للإنسان رغبة فيها بقدر ما له رغبة عنها؛ إما لشكلها ، وإمَّا لارتباطها في ثقافة الإنسان العربي بأحداث مفزعة مزعجة ، أو صفات سلبية : مادية أو معنوية . وإن ما هو قائم في سلم الوعي" بالثقافات الإنسانية المختلفة أنها وظفت الحيوانات ـ أدبيًا ـ للتعبير بها ومن خلالها عن معتقداتها وأوهامها وهمومها وطموحها وآمالها وأحلامها"i . ولقد اتخذت الحيوانات في قصص الفاخري مكانًا في كثير من الحكايات من باب التَّشبه ، أو التَّشبيه . ومن الشواهد على ذلك :

" ... ثم إلى زبد البحر المترامي خلف الباخرة على الجانبين مثل جناحي نورس"[58]

" لقد ألقاني الله ذات يوم في إحدى خرب بنغازي مثل دودة"[59]

" ... إلى أن أفقت ذات يوم ووجدت الله قد زرع فوق ظهري جناحين غريبين وأني أصبحت عبر لحظة موغلة بالذهول مجرد خفاش ، خفاش يطير على غير هدى"[60]

" غير أن رأسي الصغير كان ممتلئًا إلى حافته بالعناد ، كما لو كنت أعيش داخل رأس بغل"[61]

" ولقد ذهبت ذات يوم إلى كوخ بومة عجوز في إحدى الخرب ... وكانت تجيد أكل الفئران"[62]

" وقد مل الكمساريون من شدك من أذنيك مثل أرنب..."[63]

" وطفقت السناجب تتسلق أعناق الأشجار بخفة مطلقة"[64]

" ولقد تمنيت عبر انكساراتي الحادة ، لو أن الله مسخني قملة[65]

" وأنا ألتصق الآن بكوكبكم مثل قرادة"[66]

" متفرسًا في الجميع بعيني ديك مستثار"[67]

"... إذ لايزال المطر يمحو الكلمات السوداء الكريهة مثل الخنافس"[68]

"وتعلمت أن أعيش داخل حلم ملون طول الوقت .. وأنفض الذباب"[69]

" ومنذ عام هاجرت أسراب الخطاف ذلك الطائر الحنون الذي يشبه السنونو إلى حد كبير"[70]

" ويكتسي وجهها بالذعر على الفور ، كما لو أنك وطأت على ذيل قطة "[71]

باستثناء الأرنب الحيوان المعروف باللطافة والرقة لكنَّ استخدامه كان لغرض بيان الحالة المأسوية للشخصية ؛ فيرسم لها صورة تحاكي الصورة المخزَّنة في ذاكرة المتلقي للمشبه به حين يُمارس عليه الفعل نفسه. وهو ما ينفي عن الشخصية (المشبه) القيمة الإنسانية.

القيمية العددية للخطاب السَّردي :

لا يخلو أيُّ خطاب من ذكر للعدد كونه ذا علاقة بالمكون التعبيري الذي يعتمد على اللغة في التواصل مع الآخر ، واللغة تعتمد على الحرف (الصوت) بل هو الأساس في التوصيل. والعدد ـ هو الآخر ـ ليس في الشكل ـ عند الكتابة ـ إلا مجموعة حروف ، وعند النطق به مجموعة أصوات كونتها الحروف ، بالإضافة إلى أنَّه يحمل دلالة تخوله لاكتساب قيمة زمنية تؤثر في الخطاب كلِّه . ويكثر هذا في النَّص القرآني الذي كان للعدد حضور واضح في الأحكام وفي الوعد والوعيد وفي القصّ كمثل قوله تعالى على لسان نبيه يوسف (إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ)[72] لقد كان العدد عنصرًا فاعلا في الأحداث التي تواترت في قصة سيدنا يوسف مع إخوته ، هذه القصة المشحونة بحمولات الدلالات.

كلُّ مشتغل بالأدب ، منشغل بالهم الإنساني ، الأمر الذي يجعله يبحث عن كلِّ ما يوصله إليه بشكلٍ يعبر له به التكافل الشعوري الذي يشكل قاسمًا مشتركًا بينهما يكون فضاء النَّص هو نقطة الالتقاء . ولكي يصل إلى هذه النقطة فإنَّه (المُرْسِل) يوظف كلَّ الأدوات التي يُقَدِّر أنَّها ذات أثر بما تحمل من قيمة، وهو مع سعى إليه قاصُنا وهو يوجه خطابه إلينا ملتمسًا الجدوى الفنية فيما يصلح أن يكون علامة ، ومما اهتدى إليه العدد لإدراك منه لما له من قيمة فنية في بناء حبكة الحكاية التي تقوم عليها القصة ؛ فجعل العدد أساسًا في التركيب اللغوي الذي هو أداة الخطاب السردي في توصيل الفكرة التي يريد لها أن تصل عن طريق توالي العرض. يقول الفاخري في إحدى قصصه: " وتزوج الجار ولم يعد يقسم بالطلاق .. ولكنه عندما يحتاج إلى هذا يسير ثلاث خطوات متسعة في اتجاه الجنوب ، ويقسم برب القبلة ثلاث مرات"[73]. لا شكَّ في أنَّنا ـ ونحن نقرأ ـ سنسأل أنفسنا : ما الشأن الذي يمكن أن يكون للعدد هنا؟ وما الذي سيؤديه ؟ ثم لماذا العدد ثلاثة؟ تنتج قيمة العدد هنا ، والعدد ثلاثة تحديدًا ؛ لارتباط هذا الرقم بمكون

حياتي يستند إلى حكم شرعي أشار القاص إليه بتحديد الجهة التي تسير الشخصية فيها (الجنوب) ثم أناب عن القارئ في التأويل لذلك ؛ فقال (ويقسم برب القبلة) ، وهو ما يسوق معاني عدة تتجسد فيها إيماءات تكشف للمتلقي عن جوانب داخلية للشخصية التي للرقم ثلاثة قيمة روحية عقدية ، تعكس صورة المجتمع في الحدث ، وهو ما نؤوّل إليه قوله " وتزوج الجار ولم يعد يقسم بالطلاق" في إشارة إلى القيود الحاكمة الحادة من عبث الذات . كما أنَّ المدلولات الثقافية الموروثة من العقل العربي هي إحدى العلامات التي أفرزها هذا التركيب الذي يكاد يكون شائعا في لغة الحياة اليومية في المجتمع المنتمي إليه القاص وشخصياته ، وهنا تلزم الإشارة إلى تدخل القاص ـ تدخلاً قسريًّا ـ في السرد مزاحمًا شخصيته في أداء دورها موجهًا منطقها حتى كأننا نقرأ عنه لا له في حين تقضي الاعتبارات الفنية " ألا تتحدث الشخصية إلا لغتها ، وألا يتدخل الكاتب بلغته ليتحدث باسم الشخصية أو ليصف منظرًا لم تره الشخصية"[74]

وما يؤكد أنَّ للعدد ثلاثة صلة خاصة بالقاص الذي هو ـ في الوقت نفسه ـ ذو صلة عامة بالمخاطبين يكرره في أكثر من موضع آخر لكنه مسندٌ إلى شيء مغاير في الدلالة "وهي ثلاثة كلاب"[75]. لقد نقل بؤرة الوعي بقيمة العدد ثلاثة من كونه دالا وصفيًا ذا مدلول معنوي إلى دالٍ إشاري ذي مدلول مادي إخباري منسجم مع اللحظة السردية التي تمرُّ بها الحكاية. لقد أرجأ تحديد عدد الكلاب حتى نهاية الفقرة ، بعد أن وصفها بالجرباء والضالة والمتشردة والمبعثرة والجائعة والمسكينة والمزعجة. إن العدد ثلاثة ضامن للجمع حيث إنَّه القسم الثالث في المكون العددي : مفرد ـ مثنى ـ جمع . والجمع دال على الكثرة ، وفي كثرة الكلاب دلالة على عبثية زمن الحكي ، وفوضى المكان . ونباح مجموعة الكلاب خلاق توتر نفسي ، وشعور بالخوف ، ولكي يبدد هذا الخوف عاد وكرر العدد ، وطور في الجملة بشيء من التفصيل ؛ إذ قال " كانت ثلاثة كلاب ثم أخذ أحدها يلعق وجه الكلبة التي بجانبه .. بينما وقف الآخر ينبح بالقرب منها هازا ذيله"[76] لكن التكرار لم يكن مجردًا هذه المرة بل مصحوبًا بنبرة جنسية أسقطها عبر ثنائية الذكر والأنثى والعلاقة بينهما المؤسسة على بنية اللغة ؛ فجعل الفعل (يلعق) ، والمفعول به مع المسند إليه (وجه الكلبة) علامة إشارية توصلنا إلى التعدد النوعي في

مقابل المشترك الغريزي ؛ فهنا حالة شهوانية طرفاها كلب وكلبة يلحق بهما ثالث خارج الحدث ماديًا ، داخله معنويًا ، وفي الطرف الآخر : امرأة ورجل ، يلحق بهما ثالث خارج الحدث ماديًا ، داخله معنويًا دون تصريح من الطرفين الملحقين الكابتين لرغبة تسيطر عليهما ، وهو ما ينبئ بصراع داخلي بين العقل والعاطفة لم تبح الذات المتكلمة به ، مع أنَّ الكاتب استخدم ألفاظًا دالة على ما وراء الحقيقة ، وهو اشتغال على تقنية فنية محرضة على التعاطي مع النَّص بشكل فوقي ، أبعد من توازي المفهوم مع المكتوب؛ فما عليه الشأن الآن يقضي بأن " المفارقة في النص الأدبي المعاصر ، والرواية والقصة جزء رئيس فيه ، أصبحت تقنية شائعة ، واستراتيجية محببة"[77]. وإنَّ هذا يجلي لنا من غاب عنَّا وراء السِّرد، حيث إنَّ العدد ثلاثة المصرح به قد أبان عددًا موازيًا غير مصرح : كلب /كلبة / كلب ـ نواره / العشيق / السارد . هذان العددان : ثلاثة // ثلاثة يتقاطعان في شأن فطري ينزل فيه المرء ـ بدافع الشهوانية ـ من الآدمية إلى الحيوانية . من الأعلى إلى مرتبة الأدنى. في مقاربة هي خارج إطار قصدية النَّاص لكنها داخل قصدية النَّص ، عاملة في التأويل " الذي يمثل صوت الآخر بوصفه متلقيا تاريخيا يتواصل مع وعي القارئ ، ومن أجل تفكيك علامات النص وتركيبها والعبور إلى معانيه لابد من تدخل واسطة الفهم التي تنجز بالقراءة التي هي أساساً فهم وتأويل ، وهذا ما يقوم به المتلقي عند دخوله عالم النص ، فهو يؤول لغته داخل لغة النص"[78]

وفي مشهد آخر ، في استراحة سردية يتكئ القاص على الوصف كي يجد مبررًا لها ، ولكي يُصَعِّدَ من وتيرة الانفعال عند القارئ بواسطة الدلالة المكانية ؛ فيصف المنزل من الداخل ؛ فيقول : " إنه بيت صغير به ثلاث حجرات"[79]. إن صفة صغير السابقة للعدد هي الأيقون الذي ندخل به إلى المعنى الكلي للحكاية ، مع أنَّ القاص مارس الحجر الفكري على القارئ، وبادر إلى التفصيل " واحدة تقطنها جارتنا نواره أما الحجرة الثانية فتشغلها عائلة أخرى مكونة من ؟ وزوجته... أما الحجرة الثالثة فصغيرة جدا وتستعمل بدل المطبخ".

كان العدد آلية تشغل السياق ، في خلاله أثار القاص قضية سوء الوضع الاجتماعي والاقتصادي إذ تتكدس المعاناة في حيز ضيق : أسرتان في غرفتين ومرفق خدمي صغير مشترك (مطبخ) ، وإلى جانب ضيق المكان سوء المعشر وغموضه ، وهو ما

يجعلنا نقف كثيرا عند علامة الاستفهام بديلا عمن يفترض أنه اسم الزوج على اعتبار أنَّ الضمير (الهاء) في مفردة زوجته يعود عليه. لقد اكتنف الغموض هذا الجزء من الحكاية ؛ لكنه أشعل جذوة الإثارة فيها بخاصة أن لا صلة له ظاهرة بدورة الأحداث اللاحقة حتى بقصة نوارة.

ولم ينس أن يصف المكان الذي تروي الشخصية منه : بيت البطل ، لكنه اختص الجزء المتصل بالحدث مباشرة" كانت نافذتي مقسمة إلى أربعة أبواب"[80]

إنَّ الأحداث السَّالفة كلُّها هي مكونات حكائية لقصة الهزيمة . وهذه القصة لا تقبل الفصل عن الكاتب ؛ لأنَّ المؤشرات كلَّها تتماهي مع تجربة شخصية ، نقدِّر أنَّ الكاتب ذو صلة مباشرة بها ؛ فالزَّمان والمكان اللذان تدور فيهما الأحداث لهما علاقة وثقى ببيئة الكاتب ؛ إذ يتواءمان مع وصف الأشياء كالشوارع الضيقة ، والباب الخشبي ، والنافذة ، وسطوة الكلاب على ليل المكان ، والآلة الكاتبة ، والبق ... وهي تطير اثنين اثنين"[81]

وعن الغربة " أنا لا أدري ، كل ما أعرفه أن أصدقائي قد رحلوا إلى بقاع أخرى.. وإنني لا أرى أحدا منهم حين أجلس في إحدى زوايا الحي"[82]

" وأكون قادرا ـ أنا أيضا ـ على الانطلاق خلف وجوه أصدقائي"[83]

" ودعني أتخيل أنني أجلس الآن في مقهى " أميركان اكسيبري" بأثينا ، متطلعا إلى الفضاء الرحب أمامي ... والعيون المشرقة"[84]

ـ الحوار :

التَّعالق التقني الفني بين السَّرد والحوار هو إحدى آليات البناء السَّردي في فن القَّص ، ولقد أجاد الكاتب توظيف هذه التقنية ؛ فالحوار داعم رئيس للسرد إذ أمكن للقاص بواسطته استغلالنا بتحويلنا إلى مرآة تنعكس عليها أنماط ورؤى الشخصيات ، وطبائعها وسلوكياتها المادية والمعنوية ، لنتطلع على ما يميز بينها بما يسرده القاص على ألسنتها ، وبما يحدده لها من أزمنة بما تكون عليه الجمل من طول أو قصر ، وهي ـ في الوقت نفسه ـ تعكس ثقافة الأديب نفسه من خلال ما يرد في مضامين قصصه ، المُجَسدة في

انتقاء موضوعاته الراصدة لأنماط المعيش المتعددة بتعدد الأمكنة التي دارت فيها الأحداث ، والتي جاءت منها الشخصيات . والكاتب خليفة الفاخري واحد من هذه الشخصيات إذ إنَّ عددًا من القصص تناول فيها أجزاء من سيرته الذاتية . يدير دفَّة السرد بأسلوب إثاري حينًا لتهيئة أجواء شعورية تتسع حتى يجد الطرفان المبدع والقارئ نفسيهما في صراع مشترك مع الأحداث.

والأثر النفسي عنصر ذو حضور قوي في معمارية الكثير من قصص الفاخري ، انطلاقا من وقائعية أحداث كان هو الشخصية المحورية فيها ، وانكفاء على أحداث أُخر كان جزءًا منها سواء بالمشاركة ، أو بالنقل إليه .. والحالة النفسية للقاص غير مستقرة وهو ما يوحي به كثرة الحوارات الداخلية ، أو ما اصطلح ـ غربيا ـ عليه باسم (المونولوج الداخلي). من ذلك الحوار التالي :

" إنك حقير قذر .

ـ كذلك قالت لي نفسي.

ـ كان يجب أن تنام لكي تصحو لعملك مبكرا . إنهم يهينونك عندما تتأخر.

الذي دار بينه وبين نفسه التي قالت قصة

والمحصلة النهاية التي تفضي إليها العلاقة بين السرد والحوار : إن الإكثار في الوصف أسلوب يهمين على بعض القصص القصيرة ، وهو ما ينافي سمات القصة القصيرة كونها تعتمد السرعة وتواتر الحركة وسيلة لها لخلق مناخ شعوري من التحفيز بما يعوِّض المساحة المفقودة عند القصة القصيرة بالموازنة مع مثيلاتها من بنات النثر من النوع نفسه . وهذا من شأنه أن يشير إلى مفهوم أن ليس إبطاء السَّرد أمرًا محمودًا دائمًا ؛ لأنَّه سيُعد " تدخلا واضحًا من قبل السارد ، تدخلا يعوق مجرى السرد ، يوقفه ويبطئ من وتيرته لصالح التبئير على الموصوف ، بما يؤدي إلى إيضاح هذا الموصوف من جهة، وإلى إعاقة الدور الإيهامي للسرد من جهة أخرى حيث سيبدو صود السارد / الواصف واضحًا بما يخرج عن دائرة السرد"[85]

الحوار الخارجي :

رحلتك طالت .

وتقول لك العجوز التي تسكن معها :

ـ أريدك أن تخلي لي الغرفة

ـ لماذا ؟

وتتوقف الإبرتان في أصابعها عن الغزل قائلة :

ـ معذرة ، ولكني أحتاج إليها!

عند هذه الجملة المسبوقة بدال مدلوله القضم للتواصل الخطابي ينتهي الحوار لكنَّ النهاية علامة لبداية إذ يستمر الحوار الداخلي قائمًا مخاطبًا ذاته ، بما تحس نفسه أو ما هو كذلك بلا مبالاة من الطرف الآخر.

إن قصر الجمل يرسم صفات هذه الشخصية الثانوية في القصة ، بما يعضد الحبكة بتدخلات تسهم في ترتيب الأحداث

(تطلع " بيتر " إلى قرص الشمس بعين واحدة ، بينما أولج إصبعه داخل قميصه متحسسا به سرته ، ثم التفت ناحيتي دونما اهتمام ، وقال :

ـ إن الأمر يبدو كما لو أن أمعائي تغزل القطن!

ـ إن هذا يحدث لي أيضا

ـ أعتقد أننا لا نستحم جيدا .. أعني بما فيه الكفاية!

ـ أنا أعتقد ذلك أيضا

ـ إنني أود ذلك حقيقة .. أعني أن أغتسل كل يوم ، ولكني حين أفرغ من غسل تلك الصحون وأرجع منهكا للبيت

ـ آليات الأسلوب السَّردي:

في السرديات شكلان أساسيان يستخدمهما القاص في ممارسة السَّرد إذ هما الوسيلة الممكنة ؛ فإمَّا يكون الخطاب بضمير المتكلم ، وإمَّا بضمير الغائب . وليست الحاجة إليهما في التوصيل هي ما يفرض على القاص نسبة السَّرد إليه ، أو إلى غيره (الغائب) ، بل لصلتهما بالطرح والرؤيا الفنية التي يحملها المضمون الذي تضافرت عناصر فنية عدة في نقله من الكاتب إلينا ، وستتضافر في فهمنا وتفسيرنا له بقدر إحاطتنا بهذه العناصر ، ومعرفتنا بخافيات فن القص التي يجيد القاص استغلالها ، والتي سنتمكن بوعينا بها من القراءة الناضجة للعمل الأدبي السَّردي ، ومن ثمَّ تذوقه.

ومن علامات الوعي بالتحايل الفني أنَّ القاص يلتقي مع شخصيات قصصه ـ بخاصة الشخصية الرئيسة (البطلة) ـ في لغة الخطاب من خلال الضمائر المستخدمة ، ومنها ضمير المتكلم الذي يمنحه الحق في تقاسم السلطة الخطابية ، التَّداول السَّردي مع الشخصية ؛ فيظهر كراوٍ ذي استحقاق للسرد الإبلاغي ، بما يخبر به من مواقف

بواسطة الكلام ـ لغة الخطاب ـ الأمر الذي ينشأ بسببه تطور زمني يسهم في الدفع إلى تعميق الرؤيا الفنية بإثراء الحبكة بما يريد لها أن تكون عليه من علة الإثارة والإغراء الشعوري ، الأمر الذي يُوَلّدُ الانفعالات المنتجة للتفاعل الذي يحقق الغاية من الرسالة التي يحملها النَّص.

حاول خليفة الفاخري إشغال القارئ بما يعلم أنَّه يجذبه ويؤثر فيه ؛ فكثَّف من الاعتماد على ضمير المتكلم الذي وفَّر له مجالا لقول ما يحتاج لقوله ، حيث إنَّه مشغول بالهم الاجتماعي الذي تكاد قصصه كلها تتخذه مضمارا لها تنطلق منه الشخصيات في أداء أدوارها وكثيرا ـ عبر ضمير المتكلم ـ ما يسند القاص الدور لنفسه وهو يُقَدِّم ذاته ناقلا للحدث لا فاعلا له.

ولم يشذ خليفة الفاخري عن طبيعة القصة القصيرة في زمنه ؛ فجاءت قصصه بلغة سهلة سلسلة خالية من المفاجآت . تقليدية في عرضها مع بعض المحسنات الفنية كالحرص على استنطاق القيم المجتمعية والإنسانية المفقودة بخلق تقاطعات زمانية ومكانية تواكب سيرورة السياق ، وتشكِّل توازيًا بين الشخصيات ، وبينه وبين شخصياته حتى أصبحا في مستوى واحد ، وهو ما ترك أثره على البناء القصصي ؛ فَحَدَّ من إتقان العمل القصصي بتعامله مع الحدث تأسيسًا على ردة الفعل بما يتبنى واقعية الفعل ، وقد اضطره ذلك إلى المصالحة مع الحقيقة المطلقة للحدث ، فلم يسعَ إلى الرفع من قيمته الفنية بما هو متاح له من التقنيات ذات الصلة والخصوصية بفن القص بعامة والسريادت بخاصة ، لكنَّ هذا لم يَحُل بيننا وبين " استشفاف الرؤية الفنية في صورتها الجمالية استشفافًا في بناء ما يوحي بالحيدة والموضوعية للكاتب ، ويقنع المتلقي ـ فنيً ـ بهذه الرؤية من خلال العرض الفني الجيد"[86]

وكما أنَّ" للزمان مغزى خاصًا بالنسبة إلى الإنسان ، لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات ، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان ، وما نسميه الذات ، أو الشخص ، أو الفرد لا تحصل خبرته ، أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمنية والتغيرات التي تشكل سيرته " [87] ؛ فإن ذلك يحتم أن " لا مجال للدهشة من إمكان إيجاد علامات لنتمثل الزمن إذا جعلناه العامل الوحيد للترابطات في المجالات البالغة التنوع : الحياة ، الموسيقى ، الفكر، المشاعر، التاريخ ، وحين نركب كل هذه الصور الفارغة

نظن أننا استطعنا ملامسة جوهر الزمن ، حقيقة الزمن ، من حيث هو حياة يعتبر تضامناً وتنظيماً لمهام متتابعة "[88] ولا سبيل لفك الارتباط بين الزمان والمكان عند الفاخري مثلما هو سائد بعامة ، ويظهر لنا الفاخري قاصًا عليمًا بكتاباته ، ذلك من خلال استخدامه الدقيق للمكان ، وحسن توظيفه في خدمة التواصل بينه وبين المتلقي ، وهو ما جعلنا ندرك أنَّ " كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت "[89]

خاتمة

تشرع الفكرة في التبلور في وعي المرء ؛ فإمَّا أن تمر مرًا عابرًا لا تنمو فتنضج لأن المَلكة الإبداعية غير متوفرة ؛ وإمَّا أنها تتخلق عملا أدبيًا إبداعيًا يتوافق مع نوع الفكرة وموضوعها ، ويتماهى مع إمكانات من تكونت في رخم مخيلته حتى ظهرت قصيدة أو قصة أو مقالة ... وكم من فكرة أنتجت لنا قصة لأن وجدت خليفة الفاخري حاضرًا بأدواته التي تقف اللغة في أول صفها ، والتي عبرها تمر التقنيات الإبداعية السردية ، فتتناغم مع الرؤية الخاصة (التجربة الشعورية) للأديب ، وهنا يشرع الفاخري في ضخ إمكاناته ، ومن هنا كانت قصصه حمالات أفكار تكاثفت عوامل عدة في نسجها حتى ظهرت إلى المتلقي موشاة بجاذبية الأسلوب ، وتعددية التقنيات.

الفاخري يتقن توظيف اللغة لتكون أداة التوصيل منه إلى الآخر متجاوزًا الكلام إلى الممارسة الفنية المكتوبة حتى لكأنها منطوقة عبر البني الفنية للقص ، فما أن تتعاضد أجهزة النطق ويتحرك اللسان وينطق بكلمة السرد حتى يتبادر إلى الذهن أن ما وراء الكلمة ما وراءها من أجناس أدبية تنتمي إلى النثر وتتسم بالحكي ، وهو ما يؤهلها لأن تكون مادة أدبية قوامها الإبداع ، وهذا الإبداع يلزمه ما يجعله ذا قيمة عند من يتلقى فيقرأ ثم يُعيد القراءة لما حصل من متعة فتأثر حتى انغمس هو الآخر في التجربة ذاتها بوعي بها فأتم نضجها ، لذلك كان النَّص الأدبي رسالة يتنازعها طرفان ليزيدا من جمال الشكل وخضوبة المضمون.

وهذا التنازع فعل محمود غرضه البناء . البناء المتسامي على الخطاب العادي بأدواته ذاتها لكن بفرض تطور فني عليها ، إذن إن النوع الأدبي (الجنس) يطلب ذلك طلبًا فرضيا تنص به العناصر الأساس المتعارف عليها لهذا النوع او ذاك كالرواية والمسرحية والملحمة ، والقصة طويلها وقصيرها وقصيرها جدًا ، الأمر الذي يصبح التعالي السردي أمرًا إبداعيًا صرفًا لتحسين النَتَاج الأدبي كما هو الشأن عند القاص الليبي خليفة الفاخري الذي وجدنا بعد إتمام قراءاتنا لأعماله القصية ، أنَّ فيها من جماليات التكوين السردية ما يستحق الذكر ، كبلاغة السرد ، وظاهرة كان في الخطاب السَّردي ، والموازيات في الخطاب السَّردي كالقوائم مثلا ، وظاهرة الحيوانية في قصصه ، والقيمية العددية للخطاب السَّردي ، والحوار ، وآليات الأسلوب السَّردي ، وما فيها

توظيف للمحسوسات ، والأسماء ، والأفعال ، والأوصاف الجسمانية ، والصفات المعنوية ، والتنوع الفئوي ، وتعدد المقتنى ، والأماكن:

خليفة الفاخري في موسم الحكايات يقدم لنا نفسه حكَّاءً يسحب الحكاية من البدء السردي إلى المتن البنائي فيلبسها عناصر القصة التي يعضد فيها الزمن الشخصيات ويوفر فيها المكان محطات للتعبير وتتكفل الحبكة بالتصوير الذي يمهد لوصول السرد إلى مسارات متقدمة تدفع باتجاه لحظة التأزم التي تشهد تولد التوترات الرافعة لوتيرة أثر الحدث حتى ينتج أحداثًا موازية له فيكبر ، وتكبر معه العقدة التي تبحث عن حل يفلح الكاتب في طرحه.

وسواء في بيع الريح للمراكب أم في موسم الحكايات يحاول القاص أن يكون في منأى عن الأحداث وما يحدث بين الشخصيات من حوارات ، أو ما يحدث لها من مواقف لكنه لم يوفق ـ تمامًا ـ في ذلك إذ أن القارئ يمكنه أن يتعرف على وجود الكاتب في القصة من خلال أسلوب شخصية أو أكثر كما هو الشأن مع شخصية (بيتر) وشخصيات (قصة رحلة الريح الجنوبية) في مجموعته القصصية (موسم الحكايات) ، وشخصيات قصة (حكاية بائع الفل) .

ويبقى الظاهر في أدب الفاخري القصصي أنه يتناول موضوعات ليست بجديدة ولا نادرة . موضوعات ذات صلات بهموم مجتمعه ، وأنماط العلاقات التي تحكم صلة الفرد بالكل ، وأثر الكل في الفرد ، وأثر المكان والزمان في الفرد والأفراد. لكن هذا التناول كان وفق خطاب سردي له خاصية الإثارة بما أتقن القاص من توظيف لتقنيات الإبداع النثري.

النتيجة الكبرى:

يتحكم خليفة الفاخري في مسار الفكرة كونه ضليعًا في السَّرد الذي يجعلك واقفا مشدوها أأنت القاص أم هو ، أأنت المعني بالخطاب ، أم شاهد عليه . ومن حسن تمكنه الإبداعي حسن اختيار قضاياه.

الهوامش

1 ـ د. عادل نيل : جماليات النص السردي ص 275.

2 ـ جيرار جينت : مدخل إلى النص الجامع : ترجمة عبد العزيز شبيل . المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومي للترجمة" د.ط 1999م ، ص22

3ـ نفسه ، ص 15

4 ـ نفسه ، ص 13

5 ـ نفسه ، ص23

6 ـ خليفة الفاخري : بيع الريح للمراكب (مجموعة قصصية) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ ليبيا ـ ط1 / 1994م ، ص 158.

6 ـ سهيل إدريس ، مواقف وقضايا أدبية ، د.ن ، ط2 / 1982م ، ص 36.

7 ـ وليام راي : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز ، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ العراق . دار المأمون للترجمة والنشر ، ، ط1/ 1987 م ، ص73

8 ـ بيع الريح للمركب ، ص 14.

9 ـ هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، الانتشار العربي ـ بيروت . لبنان ، ط1 / 2008م ، ص 139.

10 ـ بيع الريح للمراكب ، ص74.

11 ـ د. سعيد بنكراد : شخصيات النص السردي (البناء الثقافي) ، سلسلة دراسات وأبحاث ، جامعة المولى إسماعيل ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ مكناس ـ د.ط / 1994م ، ص100.

12 ـ بيع الريح للمراكب ، ص 91

13ـ نفسه ، ص114

14 ـ نفسه ، ص52

15ـ نفسه ، ص 53

16ـ نفسه ، ص 91

17 ـ د. يمنى العيد : في معرفة النص " دراسات في النقد الأدبي" دار الآداب ـ بيروت ـ لبنان ، ط1/ 1999م ، ص 235.

18ـ موسم الحكايات ، ص201.

19ـ نفسه ، ص213.

20ـ نفسه ، ص219.

21 ـ موسم الحكايات ، ص191

22ـ موسم الحكايات ، ص175.

23ـ موسم الحكايات ، ص135.

24ـ موسم الحكايات ، ص99.

25ـ موسم الحكايات ، ص55

26ـ موسم الحكايات ، ص37.

27ـ د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية "دراسات ومعجم إنجليزي ـ عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ـ ط2 / 2003م ، ص37م.

28ـ ينظر حسن بحراوى : بنية الشكل في الخطاب الروائي ، محاولة اقتراب بنيوية من الرواية المغربية " رسالة جامعية " جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانة – المغرب ص: 121

29 ـ ديفيد لودج : الفن الروائي ، المشروع القومي للترجمة . ترجمة : ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ـ مصر ـ ط1 / 2002م ، ص72.

30ـ عبد الله رضوان : البنى السردية " دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية" مؤسسة عبد الحميد شومان ـ عمان ـ الأردن ، د.ط / 1995م ، ص9.

31ـ موسم الحكايات ، ص325.

32ـ نفسه ، ص105

33ـ نفسه ، ص112

34ـ موسم الحكايات ، ص 343.

35ـ نفسه ، ص14.

36ـ بيع الريح للمراكب ، ص107.

37ـ بول ريكور : الزمان والسرد " الحبكة والسرد التاريخي " . ترجمة : سعيد الغانمي ـ فلاح رحيم. مراجعة : جورج زينا ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 / 2006م ، ص106.

38 ـ موسم الحكايات ،ص 340

39 ـ نفسه ، ص106.

40 ـ بيع الريح للمراكب ، ص83.

41 ـ موسم الحكايات ، ص343.

42 ـ بيع الريح للمراكب ، ص59.

43 ـ بيع الريح للمراكب ، ص62.

44 ـ بيع الريح للمراكب ، ص67.

45 ـ د. سعيد بنكراد : شخصيات النص السردي (البناء الثقافي) ، ص33.

46 ـ نفسه ، ص114.

47 ـ بيع الريح للمراكب ، ص13

48 ـ موسم الحكايات ، ص339.

49 ـ بيع الريح للمراكب ، ص40.

50 ـ د. خالدة سعيد :حركية الإبداع "دراسات في الأدب العربي الحديث " دار العودة ـ بيروت ـ لبنان، ط2 /1982م ، ص30.

51 ـ نفسه ، ص341.

52 ـ ينظر . غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 / 1407 هـ – 1987 م ، ص 43

53 ـ موسم الحكايات ، ص 340.

54 ـ غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 / 1407 هـ – 1987 م ،ص36 .

55 ـ هانز ميرهوف : الزمن في الأدب . ترجمة د. أسعد رزوق ،مراجعة : العوضي الوكيل . مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر– القاهرة – نيويورك 1972، ص7

56 ـ ينظر. منيب محمد البوريمي : الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة (الاطار – النسق 57– الدلالة) رسالة جامعية ، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، د.ط، د.ت ،ص48.

58 ـ د. محمد مفتاح : التلقي والتأويل " مقاربة نسقية" المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب، ط3 / 2009م ، 173.

59 ـ بيع الريح للمراكب ، ص13

60 ـ نفسه ، ص103

61 ـ نفسه ، ص107

62 ـ نفسه ، ص111

63 ـ نفسه ، ص111

64 ـ موسم الحكايات ، ص 340.

65 ـ نفسه ، ص342

66 ـ موسم الحكايات ، ص252.

67 ـ موسم الحكايات ، ص261.

68 ـ بيع الريح للمراكب ، ص83.

69 ـ موسم الحكايات ، ص262.

70 ـ موسم ص224.

71 ـ سورة يوسف : الآية 4

72 موسم الحكايات ، ص85.

73 ـ د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية ، ص38.

74 ـ موسم الحكايات ، ص 345.

75 ـ بيع الريح للمراكب ، ص223

76 ـ د. خالد سليمان : المفارقة والأدب "دراسات في النظريات والتطبيق" دار الشروق للنشر والتوزيع ـ عمان ـ الأردن ، ط1 / 1999م ، ص69.

77 ـ د. عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة " بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي" منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ـ دمشق ـ د.ط / 2007م ، ص 88. موسم ، ص

78 ـ موسم ، ص83

79 ـ موسم ، ص73.

80 ـ موسم ، ص 80.

81 ـ موسم ، ص85

82 ـ بيع الريح للمراكب ، 223

83 ـ نفسه ، ص224.

84 ـ هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، ص139.

85 ـ عدالة أحمد محمد إبراهيم : الجديد في السرد العربي المعاصر " جائزة الشارقة للإبداع العربي ، الإصدار 1 ، الدورة19 / 2005م ، ص 195/194.

86 ـ هانز ميرهوف :الزمن في الأدب . ترجمة د. أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل . مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك 1972. ص 7

87 ـ 89 ـ غاستون باشلار : جدلية الزمن . ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط 2 . ص 133

88 ـ غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 / 1407 هـ – 1987 م ،ص36 .

المصادر والمراجع

- خليفة الفاخري:

ـ بيع الريح للمراكب (مجموعة قصصية) ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ ليبيا ـ ط1 / 1994م

ـ موسم الحكايات : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ ليبيا ـ ط1 / 1974م

ـ بول ريكور : الزمان والسرد " الحبكة والسرد التاريخي " . ترجمة : سعيد الغانمي ـ فلاح رحيم. مراجعة : جورج زينا ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 / 2006م

ـ جيرار جينت : مدخل إلى النص الجامع : ترجمة عبد العزيز شبيل . المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومي للترجمة" د.ط 1999م.

ـ حسن بحراوي : بنية الشكل في الخطاب الروائي ، محاولة اقتراب بنيوية من الرواية المغربية " رسالة جامعية " جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المغرب

ـ خالدة سعيد : حركية الإبداع " دراسات في الأدب العربي الحديث " دار العودة ـ بيروت ـ لبنان، ط2 / 1982م ،

ـ خالد سليمان (دكتور): المفارقة والأدب "دراسات في النظريات والتطبيق" دار الشروق للنشر والتوزيع ـ عمان ـ الأردن ، ط1 / 1999م

ـ سعيد بنكراد : شخصيات النص السردي (البناء الثقافي) ، سلسلة دراسات وأبحاث ، جامعة المولى إسماعيل ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ مكناس ـ د.ط / 1994م

ـ سهيل إدريس ، مواقف وقضايا أدبية ، د.ن ، ط2 / 1982م .

ـ ديفيد لودج : الفن الروائي ، المشروع القومي للترجمة . ترجمة : ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ـ مصر ـ ط1 / 2002م

ـ عادل محمد نيل (دكتور) : جماليات النص السردي ..رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 / 2015م.

ـ عبد القادر عبو (دكتور): فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة " بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي" منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ـ دمشق ـ د.ط / 2007م

ـ عبد الله رضوان : البنى السردية " دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية" مؤسسة عبد الحميد شومان ـ عمان ـ الأردن ، د.ط / 1995م .

ـ عدالة أحمد محمد إبراهيم : الجديد في السرد العربي المعاصر " جائزة الشارقة للإبداع العربي ، الإصدار 1 ، الدورة19 / 2005م

- غاستون باشلار :

ـ جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط3 / 1407 هـ – 1987 م

ـ غاستون باشلار : جدلية الزمن . ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط 2 .

د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية "دراسات ومعجم إنجليزي ـ عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ـ ط2 / 2003م

ـ محمد مفتاح (دكتور) : التلقي والتأويل " مقاربة نسقية" المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب، ط3 / 2009م

ـ منيب محمد البوريمى : الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة (الاطار – النسق 57– الدلالة) رسالة جامعية ، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، د.ط، د.

ـ هانز ميرهوف : الزمن في الأدب . ترجمة د. أسعد رزوق ،مراجعة : العوضي الوكيل . مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر– القاهرة – نيويورك م

ـ هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، الانتشار العربي ـ بيروت . لبنان ، ط1 / 2008م .

ـ وليام راي : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز ، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ العراق . دار المأمون للترجمة والنشر ، ، ط1/ 1987 م .

ـ يمنى العيد (دكتور) : في معرفة النص " دراسات في النقد الأدبي" دار الآداب ـ بيروت ـ لبنان ، ط1/ 1999م.