الأسلوب من المقاومة هو البذرة الأولى للوسائل الأخرى، فالرحيل عن الأرض قسرا أو طواعية والهجرة الى البلاد الأخرى ترافقه شهادات توثيقية او أدبية لكشف همجية الطرف الآخر الذي قام بتهديد حضاري لمجموعة من السكان تعيش منذ آلاف السنين بسلام مع الأقوام الأخرى فضلا عن تذكير الأجيال اللاحقة التي تولد بعيدا عن الأرض الأم بحقوقها بالرجوع الى جذورها مهما طال الزمن ويتخذ هذا النوع أشكالا متعددة منها :

أ-التمسك بالأرض :

تتجلى هذه الفكرة في معظم قصص المجموعة ،فعلى الرغم من قساوة الأوضاع المعيشية أيام تسعينيات القرن المضي والحصار الاقتصادي والفقر والحرمان الا أن تلك الأقليات صمدت بوجه ذلك التيار وبقيت متمسكة بوطنها ، في قصة (العربة) التي تفتتح بها المجموعة القصصية تتناول جانبا من تلك المعاناة في انفتاح سردي كثيف غلب الجانب الوصفي الدقيق الشبيه بالصور الفوتغرافية وهو تنقل صورة للحالة اليومية في احد أسواق المدينة:

" حاول أن يبحث عن مكانه القديم بين عربات كثيرة وهي تبيع الحلوى والخضراوات والبيض وكل مايحتاجه المرء في هذه الساحة الكبيرة ،بينما اصطف عدد من الأولاد ماسحو الأحذية على الرصيف وهم ينظرون الى ذوي الياقات البيض وينطلقون في الاتجاهات كلها ، وآخرون متسولون وبائعو أكياس النايلون والسيكائر ،مئات الأطفال يملأون ضجيجا . . . . . ترتسم على وجوههم علامات اليأس والقنوط لما يخبئ لهم القدر"([١٢])

وعلى الرغم من ذلك الوضع المزري الا أن التمسك بالأرض باقيا ،ففي الحوار المقتضب والوحيد في القصة نجد مثالا لذلك:

" – هل سنبقى هكذا على هذا الوضع ياعم سعيد والحصار الاقتصادي يحصدنا يوما بعد يوم؟

– حالنا حال كل البشر ياعم ،أجابه سعيد فهذه هي سنوات الحصار. "([١٣])

ويتخذ التمسك جانبا آخرا سلميا مبنيا على العمق التاريخي والحضاري لتلك الأقليات ،ففي مناجاة حوارية مع الآخر تظهر روح التحدي والمواجهة الفكرية ،وغلبة القيم الروحية أمام الهمجية القاسية في إشارة واضحة بان الفكر والتاريخ لا يموتان:

[١٢] - العربة :١٢٤
[١٣] -م.ن: ١٢٥

"اغمد سيفك في صدري ايها الجبان ولأنني قادر ان أمحو من ذاكرتك كل تاريخك الدموي بجمال قلبي ،سواعدي هذه بنت امبراطورية عظيمة سوف انطلق دوما الى الأجواء الفسيحة مهما دارت الايام دورتها واتت عواقب الزمن مازالت أحلامي تفوح منها رائحة الفرح القادم "([١٤]) .

وفي قصة (مدينة الأجداد) تتشكل العفوية السرديةب– للراوي الكلي العلم في انفتاح وصفي لشكل العلاقة الحميمة بين السكان بلغة رقيقة اقرب للتسجيلية وبعيدا عن أي غموض لغوي او رمزي دمجت فيها الناحية التوثيقية مع القص التخييلي ، إذ يبدأ المشهد السردي بوصف الطبيعة والمكان بشكل منساب وبزمن ماض يروي للحاضر شهادة تاريخية:

" كانت هنا في قلب هذا المكان النابض بالحياة والمزروع بالأمل، زمن موغل في تاريخ مضى ،وهي باقية يتقاطر اليها الناس من كل حدب وصوب ،وإذا نظرت الى ذلك التل القديم الذي مازال قائما وسط المدينة يخال للرائي انه باق منذ زمن الاجداد .....تاريخ مدينتي سجل محفوظ . . كانت علاقتنا حميمة مع جيراننا قال احدهم وأضاف: – كنت نتبادل معهم كل شيء من المحاصيل والسلع الاخرى ،كنا اخوة حقا ،ومع القرى المجاورة لنا طيلة ايام السنة . .وفي الاول من نيسان عندما تفرش ازهار الربيع الزاهية بساط الارض وجموع الأهالي تخرج باتجاه الحقول والمزارع في كرنفال يحكي قصة الوجد والطبيعة والحب والحياة" ([١٥])

الحنين الى الماضي وحلم االرجوع:

يأخذ هذا الجانب مساحة سردية واسعة من المجموعة القصصية بوصفه الركن الأساسي في عملية التواصل بين الماضي الجميل والحاضر المؤلم ،وعلى الرغم من اختلاف زمن الحدثين (الماضي والحاضر) الا ثمة علاقة وشيجة تربطهما متمثلة بالهدف السامي وهو الرجوع الذي يأخذ أحيانا رمزية مقدسة مرتبطة بدور العبادة وطغيان الجانب الروحي فضلا عن الأمكنة وذكرياتها ، فسرد الزمن الماضي يمثل حقيقة واقعية على المستوى السردي عاشتها الشخصيات ،بينما يمثل حلم العودة أحداثا متخيلة لم تتدخل في أجوائها بعد تلك الشخصيات لكنها تبقى مجرد أمنيات مستقبلية لكنها جاءت متقابلة.

فتتخيل الشخصية بقاء المنازل والأسواق على حالها لم يصبها البلى على الرغم من الخراب الذي حل

[١٤] - السابع من آب:١٣٣

[١٥] - مدينة الاجداد : ١٥٥-١٥٦

بها وهذا متأت من إعادة القدرة على البناء من جديد ، وتشغل عناوين القصص هذا القلق وحلم الرجوع ،ففي قصة(عودة الطائر المهاجر) يلجأ الراوي بلغته الوصفية الى تصوير شخصية(سمير) وهي تائهة في موطنها الجديد في ترتيب سردي للأحداث ومن ثم الرجوع (فلاش باك) الى ذكريات الزمن الماضي الذي يحفز الشخصية/ الطائر للرجوع الى الوطن بعد شعوره بالغربة وضياع الانبهار بالأرض الجديدة:

" قادته قدماه الى الساحةالرئيسية حيث يرى ىلاف البشر . . .غريب هو في هذه المدينة رماه القدر هنت بعد ان ترك ارضه وبلده ترك وراءه كل شيء وهاهو وسط هذه الزحمة التي ضاع فيها وكأنه ورقة تتطاير مع الغبار والرياح الهابة من الأصقاع"(١٦)،

ثم يضيف الراوي طبقة سردية أخرى متمثلة بصوت خفي / الضمير/ صوت التاريخ/ في محاكمة حوارية معه وحثه على العودة وتحفيزه بسيل الذكريات :

" أين انت ياسمير؟ ما الذي جاء بك لهذه الدنياالبعيدة؟ ،وهاهي الارض الموحشة قد اطبقت عليك وضيقت عليك الخناق ولا فكاك منها . . . الى من تحكي همومك وهواجسك ؟ لا احد يسمعك هنا وحلمك القديم دفن في رمال ساخنة تحلم الآن بصديق جالس معك في المقهى الطيني القديم في بلدتك القديمة وتقول له: هيا لنرحل الى هناك الى تلك البلاد البعيدة"(١٧)

لينتهي الراوي بالشخصية الى العودة ثانية تاركا وراءه سراب الهجرة .

ويلجأ الراوي الى أسلوب تداعي الأفكار غير المنظم بما يمكن أن نطلق عليه تيار الوعي ، إذ تدخل الشخصية بمرحلة هذيانية مسترسلة لمجموعة من الذكريات واختلاطها بتخيلات مستقبلية في توليفة سردية تكشف عن ضياعها وسط الأجواء الجديدة التي استقرت بها فضلا عن تداخل الأصوات وتعددها بما يشبه الكابوس لترسم صورة مرعبة تمر بها الشخصية وهي تحاول الفكاك من واقعها ، وتتداخل الأصوات مع حوار الشخصية وتمتزج مع سرد الراوي:

،" تنتابني موجة من الهواجس والاوهام المخيفة وأكاد اسمع اصواتا من بعيد . . .هه. .ماذا تفعل هنا

[16] -عودة الطائر المهاجر:١٥١

[17] -م.ن : ١٥٢

؟ لاتحاول ان تقترب . .هيا عد الى الوراء . . .ترى من يكون صاحب هذا الصوت الآتي من المجهول؟ . . وعلى حين غرة اسعى لمد يدي نحو المزلاج وكان يدا خفية تشدني الى الوراء تهز مشاعري بقوة اشعر وكانني اتسلق جبلا وعلى ظهري صخرة سيزيف. . . سرعان ما تتحول الصورة الى كابوس مرعب بين الحقيقة والخيال ،صور وخفايا واحاجي ،ارقام . . . "([١٨])

ج- استدعاء الرموز التاريخية:

محاولة أخرى وشكل من أشكال الحفاظ على الهوية الإنسانية والحضارية لفئة الأقلية في رحلة إثبات الوجود تاريخيا بعد محاولة الأكثرية امحاء الحاضر وطمسه ،لذلك يجتهد الراوي الكلي العلم الذي يدخل عوالم شخصياته الداخلية ويتغلغل في التاريخ الماضوي البعيد لإعطاء شحنة تذكيرية بأن ذلك الطمس مسالة قديمة تعرضت لها تلك الأقليات ووجد من يتصدى لها بقوة ممثلة بالبطل الشعبي او المخلص الذي أنقذ ذاكرة الأمة من الضياع، وتعتمد هذه الفكرة على الاستدعاء المرجعي الشخصاني او الأسطوري الملحمي المتخيل ،فالشخصيات التي لها وجودها التاريخي مثل شخصية القائد (سرجون) والذي جاء ذكره في الكتب الدينية القديمة تترك زمنها الماضوي وتحل في شخصية أخرى كنوع من التماهي والتلبس ،وعادة ما يكون توظيفها بشكل" احترازي يحافظ فيه الراوي على الملامح العامة للشخصية المرجعية فلا تقوم شخصية حرة محافظة أخلاقية بوظائف سيئة اعتدائية أو لا أخلاقية"([١٩]) .

وذلك لكونها الشخصية/المثل الأعلى للقيم الإنسانية فضلا عن استمداد العزيمة منها ، في قصة (المرفأ والملاذ)تتوحد شخصية (سركون) القصصية مع (سرجون) الرمز التاريخي الآشوري في حوار واحد مركب لايفصح الراوي عن صورة المتكلم ويبقى صادحا وكأنه صوت من عمق التاريخ موجود في ذاكرة الحلم ينادي أنا هنا حاضر بينكم لامدكم بالقوة:

،" اجتاز سركون بداية القصر الرئيسة وعبر الأعمدة والهياكل القائمة على جانبي الطريق. . .لاحت من بعيد شواخص القصر والتماثيل الكبيرة ،جناحان كبيران ملتصقان بالجدار العالي . . .كتابات قديمة حفرت بدقة متناهية وبخط قديم ،رموز وإشارات. . .أنا سرجون العظيم ملك العالم. . . .هه إنه سرجون وانا أيضا سرجون ،اذن تعال ياصديقي

[١٨] -خطوات نحو الافق:١٢٨-١٢٩

[١٩] -- بنية السرد في القصص الصوفي ،المكونات ،والوظائف، والتقنيات ،د. ناهضة ستار ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ٢٠٠٣: ١٠٦

العزيز هيا انقذني من هذا الهلاك لقد داهمنا الاعداء .....".[٢٠]

إن ذلك التعالق النصي الحواري يعبر بالضرورة عن التواصل بين جيلين متباعدين لكنه يبقي على فسحة من أمل الرجوع وإعادة البناء .

د . توظيف النصوص الدينية:

يمثل هذا الاتجاه في توظيف النصوص الدينية والأناشيد القديمة حالة صوفية لها مفرداتها الخاصة بها وتكشف عن قدرة الراوي في مزج الروحانيات وما تحمله من قداسة مع الواقع المادي الملتهب الذي يسكن المجتمع ، جاء ذلك التوظيف ليمثل انعطافة درامية وصورة من صور الوعي الفكري الذي يخاطب الوجدان الداخلي للإنسان ،فمن المعلوم ان تلك النصوص الدينية لها حساسية وتأثير قوي في شد الهمم لتغلغلها بالذات البشرية فضلا عما تحمله من قداسة مع كونها الرابط القوي في عملية توحيد الصفوف ،في قصة (نيسان في أول الزمان) يختار الراوي فيها نمطين من القص ،الذاتي بضمير (الأنا) والغائب بضمير (الهو) في تمازج سردي الغاية منه تهيئة مكان افتراضي متخيل وله عمقه التاريخي ليبدأ الراوي الذاتي القص على لسان الآخر (الهو) ويتخيل مشاهد بانورامية واسعة وبوصف دقيق يعيدنا لآلاف السنين الى تلك الاجواء القديمة والاحتفال بأعياد الربيع المقدسة وهي تقنية جميلة تنقل القارئ دون وعي منه من زمن القص الحاضر (الذاتي) الى الزمن السردي الماضوي وكأن الأحداث تجري أمامه الآن.

فهذا التخلخل الزمني أعطى للقصة القوة الحركية والانتقال من زمن لآخر بكل حيوية:

،" ها قد تذكرت انه الاول من نيسان وعلى هذه الأرض ،ما الذي أرى أمامي ، جموع تتدافع ،وأخرى قد انتظمت على شكل حلقات ،عربات تجرها الخيول ،عربة جميلة أراها بمواجهتي تواصل المسيرة نحو البوابة الشامخة ذات المفتاح الخشبي . . . مازلت اردد كلمات ،كلمات سرعان ما تسمع من افواه الكثيرين : (أيها الملك هيا انقذني من هذا الهلاك . .السماوات الواسعة هي مقر إقامتك بيدك قصمت كل الأقوياء ،سيد كل البلاد واهب الرحمة لمدينة بابل . .امنح لشعبك الحرية)"[٢١] .

وتمثل الرؤية البصرية المركبة تقنية أخرى تم توظيفها في القصة التي تحمل عنوان المجموعة(هموم

[٢٠] - المرفأ والملاذ:١٥٨-١٥٩

[٢١] - نيسان في اول الزمان:١٦٢

النورس الفضي) ، إذ يعمد الراوي إلى تجسيم المشهد البصري للشخصية الراوية للحدث بما يجعله خاضعا للأسطرة التاريخية وللموروث الشعبي المحفور في الذاكرة فتتقلب صورة (النورس) ذلك الطائر المسالم المعروف بعشقه للحرية وللفضاء المفتوح في سماوات البحر الى صور عدة لاتراها سوى تلك الشخصية المسكونة بهاجس الخوف من المستقبل والتطير فتتعدد صور النورس الى (طائر الفينيق)ودلالته الايحائية بالولادة الثانية و(هدهد)سيدنا سليمان عليه السلام وهو غارق في المسافات البعيدة و(حمامة)سيدنا نوح عليه السلام حاملة غصن الزيتون فيما ينقلب الى (طائر الحوم) المشؤوم ودلالة الموت القادم في الأفق ،تلك الصورة الضبابية ذات الرؤية السوداوية تمثل جانبا من الكبت النفسي ومحاولة الفكاك منه:

،" لم أر طائرا كهذا من قبل البتة ،ليس كطائر الفينيق ينهض من رماده . . . .هل هو الهدهد المسافر يطوي المسافات ثم يختفي في لمح البصر ولايعود ؟أراه وكأنه حمامة تطل بجناحيها . . ."[٢٢]

لكن الصورة الضبابية تعود مرة أخرى لتصبح أكثر سوداوية مع سماع الصوت الخفي المرافق لذلك الطائر الأسطوري وهو مقطع من أسطورة بابلية قديمة تسمعها إحدى الشخصيات التي سرعان ما تدرك أنها ستستقبل خبرا سيئا لولدها:

،"وقف العم عيسى يراقب المنظر من عتبة داره ،ما هذا الطائر الغريب ، . . .يسمع اصواتا غريبة ،ما هذا اللحن الغريب:

بعيدا عن المدينة أخذ يغني على هواه
ليت الحقوا تنتج مزيدا من الغلة
تكدس الغلال في العنابر
والحزن يمحى من على وجه الارض "[٢٣]

فتلك الأجواء المضطربة حالة متوقعة وتؤشر مسألة فلسفية قديمة لم تحسم بعد هي مسألة الماهية والكيفية والقدر الاختياري والتسييري ،وإزاء ذلك يقف المخيال السردي حائرا في رسم كينونة العالم ،على الرغم من أن معظم الأدب التخييلي يركز على دورة الحياة الطبيعية :ولادة ،موت، انبعاث وهو الجزء الأساسي الذي يبحثه الأدب على حد تعبير فراي[٢٤]

اما المستوى الآخر فهو الخط الروحاني الذي كتبت به بعض القصص التي اقتربت كثيرا من القصص الدينية

[٢٢] -هموم النورس الفضي:١٧٣

[٢٣] - م.ن: ١٧٤

[٢٤] ينظر: أنماط الشخصية المؤسطرة:١٦ ،

البحتة الدعوية التي تحث الإنسان للرجوع الى الله تعالى شأنه ،وذلك الرجوع وما يحمله من قيم روحية سماوية إنما يمثل نوعا من التصوف يراد به التقرب الى الله والانعزال عن العالم المادي وترك الدنيا وغرائزها ،وهو قيمة أخرى تلجا اليها الشخصيات الباحثة عن الخلاص ويتطلب هذا لغة خاصة وسرد متدفق بعيدا عن حالة الغموض او الرمزية التي تشتت الفكرة ،لهذا جاء السرد على تلك الوتيرة ممثلا بالقصص (مسافر نحو النور حكاية جارتنا ، ذئاب عينكاوا) ، ويظهر عنوان (مسافر نحو النور) دلالة واضحة على الطريق الديني المتجهة بقوة نحو الخلاص/النور بكل ماتحمله اللفظتان من ايحاءات وفي الوقت ذاته التخلي عن مباهج الدنيا وشهواتها .

فجاء السرد تقابليا بين زمن ماض مليء بالشهوة الدنيوية وزمن حاضر عرف الطريق أخيرا ،ذلك المشهد يرسمه الراوي بدقة متناهية التفاصيل ليشكل فضاءً إيمانيا عبر الأصوات التي تسمعها الشخصية وكأنها صادرة من السماء لترشد الى طريق النور أشبه بما يمكن وصفة بالترتيلية السردية المنظمة:

،" سنوات طوال انقضت من عمري كأنها دقائق ،لقد تقدم العمر بنا من دون أن ندري ،قضيناها تسكعا في المقاهي والساحات والبيوت . . .كلما قرعت أجراس الكنيسة يرن في إذنيه صوت موسيقي جميل سرعان ما يتلاشى الصوت وينساه. . تن. .تن. .تن. .انه جرس الكنيسة يدعونا الى وجبة جديدة من الإيمان دقات أبدية لا تتوقف ولا نهاية لها . . .تناهت الى سمعه أصوات من الداخل بدأ الإيمان يسري في قلبه وصعدت الدماء العرفانية الى شرايينه. . . .أطال النظر في جموع المصلين ووقف خاشعا بين يدي الله."([٢٥]) .

فقد حقق الراوي التسلسل السردي المتطابق مع العنوان (مرحلة التفكير ثم السير وأخيرا الوصول الى الإيمان/النور.

ويتخذ الطابع الديني شكلا وعظيا استغفاريا في قصة (حكاية جارتنا) بما يمكن أن نطلق عليه الإرشاد الديني المحض والدعوة الى الاستبصار الروحاني، إذ غاية تلك القصة القصيرة جدا التركيز على مشهد تلك الجارة الطيبة (وارينة) وعمق اسمها الديني وهي بعيدة عن الله وهائمة في عالمها الخاص . استخدم الراوي لغة سردية مليئة بالوعظية التقريرية بما يجعلها اقرب منه الى اللغة المباشرة بعيدا عن اللغة (الغائية) التي تجد غايتها في ذاتها على حد تعبير

[٢٥] -مسافر نحو النور١٦٦

تودروف[٢٦] وهذا متأت من طبيعة الحدث الشبيه باليوميات وكتابة المذكرات:

،" أراها كل يوم وفي الصباح الباكر وبينما أنا ذاهب الى الكنيسة . . .جلست تهتز بجسدها في تلك المرجوحة انظر إليها ولاتسعفني الجرأة لادعوها في ذلك الصباح الجميل لصلاة الفجر هي لا تكترث لأحد كائنا من كان . . .ماالذي تبغيه يا وارينة من هذه الحياة . . ."[٢٧]

تمثل القصة الأخيرة في المجموعة (ذئاب عينكاوا) منحى آخر موغلا في الرمزية ذات البعد الحكائي التقليدي ، اذ تعتمد فضاء سرديا حكائيا قريبا من الموروث الشعبي المتخيل وظف فيها الراوي تقنية (حكاية داخل حكاية) عبر اعتمادها على راويين ، الأول الراوي الخارجي الذي يسرد الأحداث قبل وقوع الحكاية الثانية مفتتحا سرده بالعبارة الاثيرة:

"كان يا ما كان . .يحكى أن عينكاوا كانت قرية صغيرة ذات بيوت طينية متلاصقة ،وكان الفلاحون يرممون سقوفها كل سنة قبل سقوط الامطار. ."[٢٨]

لتعود (عينكاوا) مرة أخرى منطلقا مكانيا للأحداث الساخنة ولتمثل عمقا تاريخيا فهي بمثابة ارض الحكايات وأحاديث السمر لينتهي سردها الى رؤية داخلية وصفية تحدد بعض معالم الحياة اليومية للقرية ويبدأ تضمين الحكاية الداخلية التي تنهض على راو ثان هو احدى شخصيات العمل القصصي الذي يعمد إلى أسلوب التراكم المعلوماتي للسرد المكون من طبقات مركبة متعددة تصل بين أزمان مختلفة لتصل الى النهاية المفتوحة بما يؤشر حالة الخوف من المجهول متخذا (الذئب) رمزا للشيطان /الشر المتوالد الذي هو في المخيل الجمعي موجود فقط لكن في حقيقته يمثل وهما متوارثا منطلقا من قيمة فلسفية تنظر للشر على انه ينشأ في حاضنة مجتمعية بعيدة عن الهداية الإلهية وأنه يحيا في النفوس الضعيفة بدليل ظهوره المتعدد ومتخذا أشكالا وصورا شتى، يبدأ الراوي الثاني كلي العلم بسرد حكايته:

" عاد الرجل الى بيته مسرعا وجلس حول موقد النار وجمع ابناءه حوله في حلقة دائرية وأخذ يقص

[٢٦] -نقد النقد – رواية تعلم – تزفتيان تودروف – ت. سامي سويدان – منشورات مركز الإنماء القومي – بيروت – ط١ – ١٩٨٦: ٣

[٢٧] - حكاية جارتنا :١٧٧

[٢٨] - ذئاب عينكاوا: ١٧٧

عليهم حكاية قديمة. . .كان هناك ذئب كبير يحوم في طلعاته وهجماته حول القرية بحثا عن خروف تائه او نعجة شاردة . . . ." ([٢٩])

ومن ثم تنتهي القصة بانفتاح الحكاية على نافذة تعدد الطغاة وبرمزية واضحة الدلالة تؤشر حالة صنعهم وتكاثرهم في مناخ الخوف والترقب .

مكتبة البحث:

اولاً: المصادر

- **العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي ، نوري بطرس ، منشورات ضفاف ، لبنان ،ط١، د .ت**

ثانياً المراجع :

١. **أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، د . فرج ياسين ،دار الشؤون الثقافية –بغداد– ط١ ٢٠١٠**

٢. **بنية السرد في القصص الصوفي ،المكونات ،والوظائف، والتقنيات ،د . ناهضة ستار ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ٢٠٠٣**

٣. **نقد النقد – رواية تعلم – تزفتيان تودروف – ت. سامي سويدان – منشورات مركز الإنماء القومي – بيروت – ط١ – ١٩٨٦**

٤. **ما هو مفهوم العنف ، الموقع الالكتروني ، https://ar.wikipedia.org**

[٢٩] - م.ن :١٧٨

اليات اشتغال المروي الواقعي في الرواية العراقية

أ .م.د . سحر ريسان حسين

الملخص :

لقد وهبت مرونة المروي الواقعي للشكل الروائي مكانا خاصا ومتميزا، الامر الذي عكس ظلاله على تجليات المتن الروائي، الذي جسدته بمهارة وفنية اعمال روائية رائدة ،اشتغلت بموازاة الواقع بأشكاله وتقنياته وصوره المختلفة مولدة اثر ذلك اليات مراوغة ابتدعت سبلها وبررت اساليبها لمواجهة ذلك المروي الواقعي والتشابك معه بهدف الارتقاء به نحو الحدود القصوى للفن الرفيع لكل ذلك ترنو الروايات العراقية موضوعة البحث نحو تفعيل وبيان اليات اشتغال المروي الواقعي بهدف تشكيل رؤية جمالية وبلورة صورة ناجعة لعمق وفاعلية العلائق الروحية والفكرية بين الرواية كفن من جهة والمروي الواقعي المنزاح عن واقعه من جهة اخرى .

The Mechanisms of Realistic Narration in The Iraqi Novel

Abstract:

The flexibility of realistic narration has given a special and distinctive rank to the novel structure which has been incarnated through the skill and art of pioneer narrative works that have worked in parallel with reality in its various forms and techniques resuming in deceitful mechanisms which have fabricated their ways and justified their methods so as to face the realistic narration, overlap with it, reveal it and improve it towards the maximum limits of sophisticated art. for air that , novels invite research subjects to activate and indicate the mechanisms of realistic narration in them so to form an aesthetic vision and crystallize an effective image of the depth and effectiveness of the overlapped relation between novel, as an art, and the realistic narration drawn from reality.

المقدمة :

تمكنت الرواية العراقية عبر مسيرة تطورها الفني والشكلي من اعادة صياغة وتشكيل المروي الواقعي المعبر عن قضايا ومقولات تمس الانسان والمجتمع من جهة والفن بصوره المتباينة والمتواشجة من جهة اخرى لان (الأدب معادل فني للواقع يعيد إنتاجه أو يقاربه وفق طقوس ووسائط لغوية وتخييلية خاصة وحساسة هي التي تميزه عن واقعه ومرجعه)[١] .

والرواية بوصفها مغامرة ابداعية متخيلة تشرعن وجودها وتميزها بأرتكازها على مرجعيات واقعية حية متحركة ومتناقضة والروائي رغم امتلاكه قدرات فنية خلاقه لابد له من اتكاء على مواد الواقع الخام يستعيرها ويشكلها ليسهم في تخليق نسق واقعي مقارب أو مغاير للنسق الاصل ليعني ذلك تحول الشكل الروائي الى ، (مرتبة تاريخية تتعامل الكتابة فيها مع الواقع وفقا لتقنية معينة، تنتج الواقع المعاش في صراعه الأساسي وتميزه)[٢] .

حينها يكون الأدب والشكل الروائي ابناً الواقع بشكله ويعيد إنتاجه مرة بعد اخرى استناداً على سعة المخيلة حينئذ يتخلق واقعا جديداً ينتصب بموازاة الواقع الأساس ويعلو عليه ويغايره ويتبارى معه مقدما الواقع الروائي الجديد وفقاً لشروط معينة ليست بهدف المطابقة والماثلة المحضة بل من أجل ابتداع حياة جديدة بتفاصيلها وتناقضاتها وحيويتها .

وتتمظهر اليات اشتغال المروي الواقعي في الروايات العراقية موضوعة البحث من خلال المحاور الاتية :

اولا :الإيهام بالمروي الواقعي

لا ينشأ النص الأدبي من عدم أو فراغ بل يرتبط بواقع (مرجع) يمتزج به ويحيل إليه علاقاته ودلالاته وشخوصه وامكنته ، وهذه الإحالة إلى الواقع والعودة اليه والامتصاص من حياواته بأغنى وأعمق صورها تكثيفاً وأمانة تدعى بـ(الإيهام الواقعي) ذلك (الإيهام) الذي (ينتج عنه ابتكار عوالم تخييلية وتحقيق مصداقية قد تكون أقوى من الواقع)[٣] إذ إن كل نص

(١) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي ، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٧، ١١–١٢.

(٢) دلالات العلاقة الروائية / د. فيصل دراج /١٧.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوبريس الدار البيضاء ط١ ١٩٨٥، ٢٣٦.

(يندرج ضمن كون معطى –ويحيل إليه– فضلا عن أن الكاتب والقارئ كل على طريقته يغنيانه بمعارفهما، إذ فالنص يولد آثاراً من الإحالة إلى الواقع)[١].

وهذه الإحالة إلى الواقع باغنى واعمق صورها ودلالاتها لابد أنها توهم – أو على الأقل– تشيع نوعا من الوهم بصدق المعرفة المعطاة في النص، إذ يلاحظ أن الكاتب يلجأ إلى الوصف الدقيق للأشياء والشخوص والأمعان في تقديم تفاصيل تشعر القارئ بأن ما يقرأه واقع حقا ذلك أن (رسم ما هو حقيقي يتألف إذن من أحداث توهم كامل بما هو حقيقي حسب المنطق الاعتيادي للوقائع)[٢] وهذا الإيهام بالصدق في تصوير الحياة داخل تضاعيف النص الروائي إنما يعود إلى الوصف ذلك (البعد العمودي الذي يخترق أفقية الكتابة مادام يتسلل إلى النص عبر دليل موحد ينتمي إلى عناصر الحكي (البعد الأفقي))[٣] ولو عدنا قليلا إلى القرن التاسع عشر لوجدنا أن عنصرا مهما من عناصر الإيهام بالواقع كان (الوصف الدقيق للأشياء التي تحيط ببطل الرواية)[٤].

إذ يشكل التركيز على التفاصيل الدقيقة ووصفها بأمانة لدى القارئ إحساسا أو يخلق لديه وهم التجربة الحقيقية، وليست دقة التفاصيل فحسب بل تمثل طريقة اختيار الشخصيات والأمكنة والأحداث والتفاصيل البسيطة والمركبة دورا في إحداث الإيهام الواقعي، فقد يختار الروائي شخصية قريبة وممكنة الوجود من ناحية صفاتها، تصرفاتها، علاقاتها، طريقة تفكيرها و(لتحقيق هذا الهدف يفضل أن يكون بطله عاديا يعيش في شارع عادي في مدينة عادية. . . . ويمارس مهنة عادية. . .)[٥].

فالروائي إذا يمتلك مفاتيح اللعبة مع الواقع لأن نجاحه في خلق الإيهام بالواقع لدى القارئ يعني امتلاكه نظام الواقع بكل تفاصيله وأبعاده وتناقضاته،

---

(١) (انفتاح النص –الواقعية وتفاعل النصوص)، ايف روتير، ترجمة علي نجيب إبراهيم، مجلة البحرين الثقافية ع(٢٤) إبريل (٢٠٠٠)، ١٢٦.

(٢) عالم الرواية، رولان بورنوف – ريال اويئليه/١٠٩.

(٣) مستويات البناء الروائي في نجمة أغسطس، عبد الرحيم جبران، ٢٣ نقلا عن (غائب طعمة فرحان روائيا) د. فاطمة عيسى جاسم، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط١ ٢٠٠٤، ٤٩.

(٤) (الواقعية مشروعا ماثلاً للبحث)، مهند يونس، مجلة الأقلام ع(٤) تموز –آب ٢٠٠٠، ٦.

(٥) (المذاهب الأدبية من معجم المصطلحات الأدبية)، م. هـ. ابرامز، مجلة الطليعة الأدبية ع(٥–٦) آيار–حزيران ١٩٨٩، ٤٢.

وإيقاع القارئ في شرك التضليل والتوهم من ناحية لهذا يمكن أن نجد في الرواية (واقعا قد يكون وهميا إلا أنه قريب من الواقع الفعلي مواز له ومعبر عنه)[١] . ففي رواية (نافذة بسعة الحلم) للروائي العراقي (عبد الخالق الركابي) نلاحظ أن وصف الشخصية الرئيسة (حازم) لتفاصيل المروي الواقعي المشير للاستعدادات والتحضيرات لحرب (تشرين ١٩٧٣) أقرب ما يكون إلى الحقيقة إذ نجده يقول عن تلك الاستعدادات (كانت الناقلات الضخمة تجأر على الرمال وقد ارتكزت فوق ظهورها دبابات كانت فوهات مدافعها تسطع تحت ضوء الشمس. . . لم يكن عدد الناقلات كافيا مما اضطر القادة للإيعاز لبعض الفرق المدرعة لتسيير دباباتها على السرفة؟ كانت الشاحنات المحملة بالجنود تمرق بخفة تحت سحب الغبار. . . على جانبي الطريق كانت سيارات الضباط الخفيفة تمرق وهوائيات أجهزة الاتصال تهتز فوقها وكانت الطائرات العمودية الخاصة بإصلاح ما يحدث من عطب في الناقلات تدرج فوق رؤوسنا، وطائرات الحماية، بهياكلها الضيقة تخطف تحت ضوء الشمس مفجرة ذلك الخلاء المغبر بهديرها كنا نتقدم بإصرار غريب لا يعتوره الخور لأجل قطع تلك المسافة الفاصلة بين فوهة بنادقنا وأرض المعركة! . . . . كنا مثل قطار أسطوري هائل مقدمته ولجت أرض المعركة ونهايته تواصل امتدادها عبر أرض الوطن)[٢] .

وهذه الإحالة إلى الواقع يسميها (توماتشيفسكي) بـ(التحفيز الواقعي) الذي يعني (توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الأحداث المتخيلة. . . محتملة الوقوع)[٣] أي أن الروائي (عبد الخالق الركابي) ومن خلال الوصف المقدم من قبل شخصية (حازم) نجح في إيهام القارئ عن طريق صدق تصوير الموقف وصدق (إحساس) حازم البطل المشارك في الحرب بشجاعة فائقة فقدم تفاصيل ذلك الهجوم بدقة متناهية فيقول (أمرنا القائد وكان فتى في حدود الثلاثين من عمره رسمت على كتف بدلة القتال التي لبسها ثلاث نجوم باللون الأصفر أمرنا بالانتشار بشكل موحي، فانصعنا لأمره، كل جندي منا كان بكامل سلاحه بدءا من رشاشته

(١) الرواية العربية وقضايا الواقع (قراءات في رواية الأشجار واغتيال مرزوق)، لعبد الرحمن منيف، مجلة القصة ع(٩٢) إبريل –مايو ١٩٩٨، ٨.

(٢) نافذة بسعة الحلم، عبد الخالق الركابي، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧، ٢٠٤–٢٠٥.

(٣) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٢ ١٩٩٣، ٢٣.

وذخيرته وقنبلتين يدويتين معلقتين بحزامه وانتهاء بزمزية الماء وما شابهها من مسائل ضرورية وكان جنود آخرون يحملون مدافع مضادة للدروع وصواريخ مضادة للجو وصناديق الذخيرة والمؤن، اصطدمنا ثلاث أو أربع بجيوب معادية انتشرت في تلك الوهاد ولكننا استطعنا القضاء عليها وكان الدوي الأصم والهدير الهائل ولعلعة الرشاشات تتصاعد باستمرار والدخان قد انعقد فوق الرؤوس، وكانت أسراب الطائرات المعادية تمرق على ارتفاع منخفض أو على ارتفاع سحيق لتتفادى شبكات الرصد والرادار)[١] ولعل الجو النفسي الكئيب والإصابة التي عانى منها (حازم) في الحرب والتي أقعدته طريح فراشه لا يقوى على الحراك هي التي دفعته لأن يستحضر تفاصيل الحرب بكل ما فيها من روعة ورهبة (كنت أنا وأربعة جنود آخرين قد تحصنا في أخدود صخري تنحدر الأرض أمامه لتنتهي بقاع وهدة واسعة ومن هناك ترتفع الأرض ثانية لتنطوي على نفسها مثل موجة هائلة تجمدت بطريقة ما وهناك خلف النشر الصخري، كنا نلمح فوهات مدافع ثلاث دبابات. . . كان معنا مدفع مضاد للدروع وبعض قذائف اطلقنا منها على تلك الدبابات فأشعرناهم بإنه لابد لهم من التحرك باتجاهنا-لأن لم يكن يوجد طريق سالك آخر بين تلك الكتل الصخرية المتراصة في كل اتجاه أو البقاء في مربضهم ذاك منتظرين النهاية الحتمية)[٢]. فهذه الاوصاف والتفاصيل المتخيلة توهم بما هو واقعي وتشيع جوا من احتمالية وقوع هذه الاحداث في الواقع الحقيقي .

وكأننا هنا أمام ساحة حرب حقيقية إذ التلال والوديان وفوهات الدبابات ومضادات الدروع وهاجس الموت والخوف والحلم بالنصر، فهذه الدقة في رسم تفاصيل لوحة المعركة والانسجام بين مشهد روائي وآخر لابد وأنها تشيع إيهاما بالواقع لدى القارئ لذلك الواقع المخلق الذي استقاه (عبد الخالق الركابي) من واقع حرب تشرين (١٩٧٣) . . . فضلا عن أنها تجعله يتابع الحدث بتشوق ولهفة إذ يبحث بين الكلمات والسطور عن نهاية تتطابق وشعوره بأن ما يقرأه قد وقع فعلا.

ثانيا : توثيق المروي الواقعي / التاريخي

إن الإحساس بالتاريخ بوصفه تجربة جماهيرية حقيقية حية والوقوف على تفاصيله

(١) نافذة بسعة الحلم، ٢١٢-٢١٣.

(٢) م. ن.، ٢٢٥.

واستلهام أحداثه يشكل الية مهمة من اليات تشكيل المروي الواقعي والإحاطة بالواقع ومقاربته، ولكون الرواية كثيراً ما تعمد إلى قراءة الأحداث التاريخية ورصدها ومسألتها لذا تميزت الرواية العراقية بنزوعها المتواصل نحو قراءة المروي التاريخي وتوثيقه تأكيدا منها على ترسيخه بالوجدان العام إذ كثيراً ما (يقترب التاريخ من الناس في المنعطفات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيرية)[١].

وقد واجهت الرواية العراقية في بداياتها الأولى المروي الواقعي التاريخي فنهلت منه وتأثرت به إذ (صدرت رواية (محمود احمد السيد) القصيرة (جلال خالد) عام ١٩٢٨ أي بعد قيام انتفاضة العشرين بأقل من عقد من السنين)[٢] إذ مثل بطلها جيل الشباب العربي والعراقي بشكل خاص وعكس تأثير الأحداث التاريخية ووقعها في نفوسهم.

ويمثل المروي التاريخي (أحداثاً مأخوذة من التاريخ تشكل شواخص دالة وأمكنة وقعت فيها هذه الأحداث)[٣]، ولعل انشغال الرواية بتوثيق هذه الوقائع والمرويات والأحداث التاريخية وقراءتها ومساءلتها ووضعها نصب عين القارئ لم يكن اعتباطا بل لغرض مدروس وموجه يرنو من خلاله الروائي العراقي إلى (البحث عن إجابات شافية عن أسئلة الراهن المتفاقم بأزماته. . . إضافة إلى محاولة وعي الذات والواقع في علاقتها الجدلية)[٤] وبكلمة جعل هذا المروي التاريخي جزءا من ثقافة الحاضر كما يعتقد بذلك (كلود ليفي شتراوس) بقوله (إن التاريخ في مجتمعاتنا . . . . قد حل محل الميثولوجيا)[٥] كإشارة واعية لأهمية التاريخ في الحياة المعاصرة، ففي رواية (القمر والاسوار) للروائي (عبد الرحمن مجيد الربيعي) نجده يورد على لسان (الشيخ علي) وثيقة تاريخية توضح الكيفية التي تم بها بناء مدينة الناصرية، (وحمل بيده الفانوس وخطا حافيا إلى غرفته، ولم يمكث فيها إلا برهة عاد

(١) ينظر الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢ ١٩٨٦، ٢١.

(٢) الرواية والحدث التاريخي، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام ع(٤) س(٢) نيسان ١٩٨٥، ٥.

(٣) (انفتاح النص-الواقعية وتفاعل النصوص)، ايف روتير، مجلة البحرين الثقافية ع(٢٤) ٢٠٠٠، ١٢٦.

(٤) في أفق العلاقة بين الرواية والتاريخ، مفيد نجم، مجلة الرافد ع(٣٨) أكتوبر ٢٠٠٠، ١٩.

(٥) (بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري العربي المعاصر)، د. محمد عبد الرحمن يونس، مجلة أفق ع(١) نوفمبر، ٢٠٠١، ١ / انترنيت.

بعدها، وجلس في مكانه وأخذ يقلب صفحات الكتاب ببطء، وهو يردد وكأنه يخاطب نفسه:

– الناصرية، الناصرية، آه وجدتها .....

ثم رفع عينيه قائلا :

اسمعوا يقول مؤلف الكتاب: ومما يؤثر على منصور باشا السعدون الأخ الأكبر لناصر باشا السعدون أنه كان يرى أن تأسيس الناصرية سيؤدي إلى إضعاف المشيخة السعدونية والقضاء عليها، فعارض ذلك معارضة شديدة، ولكنه تجاه تصميم أخيه وعزمه على تحقيق رغبة الوالي مدحت باشا لم ير مندوحة من الموافقة على إنشائها* .

ثم توقف برهة ملتقطا أنفاسه، بعد ذلك سألهم

– أفهمتم: فهزوا رؤوسهم: ونطق حميد

– كلام واضح

– حسنا سأواصل إذا

وقبل أن يعاود القراءة طلب من هاتف أن يقرب الفانوس إليه.

إلا أنه اشترط أن تشاد على منخفض من الأرض لتكون تحت خطر مياه ابو جداحة ، هذه البحيرة التي يدخلها ماء الفرات حتى إذا أرادت الحكومة سوءً بالسكان سلطت عليهم مياه البحيرة، وأغرقتهم بأقل من لمح البصر)[١] يمثل هذا المقطع توثيقا واضحا للمروي التاريخي مهم أراد الروائي أن يبرزه ويوضحه للقارئ وليخرج الروائي (بإنتاجية جديدة لهذا الحدث التاريخي مستخدما تقنيات سردية روائية تتيح له المقابسة من النصوص المرجعية مع الالتزام بالإطار التاريخي والمكاني للحدث وعبر البحث عن تناظر دلالي بين ما حدث في التاريخ وما يحدث اليوم)[٢] .

وفي حوار يدور بين (هاتف) و(حميد) عن فلسطين وكيفية احتلال اليهود الصهاينة أرضها وتشريد أهلها، يستذكر (حميد) واقعة تاريخية ويعمل (الروائي) على استحضارها ورصدها كونها تعمق الشعور الوطني والقومي وتؤكد نضال الشعب العراقي المرير

* المعلومات الواردة هنا حول نشأة مدينة الناصرية اعتمدت على كتاب (بحوث عراقية)، ليعقوب سركسيس المطبوع عام ١٩٤٨ ، نقلاً عن رواية (القمر والاسوار/٥٢–٥٣) .

(١) القمر والأسوار/ عبد الرحمن مجيد الربيعي / الطبعة الثانية / دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ / ٥٢–٥٣ .

(٢) السرد والموروث القديم (توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية المعاصرة)/ د . عبد الله إبراهيم مجلة أفكارع(١١٣) ١٩٩٣، ٢٩.

ضد المحتل ذلك (أن الكتابة بالبعد التاريخي تتيح مجال ترهين هذا التاريخ ليخدم واقعا راهنا)[١] .

"سنة واحد وأربعين شاهدت بعيني كيف قتل أحد الجنود العراقيين الكابتن جيفرز في منتصف السوق وأمام الناس يا له من شجاع!

ورد الشيخ علي:

لعنة الله على الكابتن جيفرز ذاك كان آمرا للحامية البريطانية في أور وبموته اضطررنا إلى الهرب وترك بيوتنا مخافة أن يفتك بنا الجنود الإنكليز.

وأكد حميد :

وقد فعلوا ذلك وغاروا علينا بطائراتهم فقتلوا أكثر من عشرين شخصا في شارع الهواء فقط، ولكن النائب ضابط (كاظم برجس) رحمه الله قاومهم وحيدا برشاشته من فوق الثكنة ولم يستطيعوا قتله إلا بعد أن نفذت ذخيرته"[٢] .

فتوثيق هذه الواقعة التاريخية واضافتها بوصفها تشكيلا يشارك في نسج العالم الروائي وتكوينه (مثلما هي تكون الواقع الفعلي كذلك، وذلك وجه آخر لعلاقة التشابك بين العالم الروائي والعالم المعاش)[٣] .

وقد استحضرها عبد الرحمن مجيد الربيعي ووثقها هنا بعد أن اقتطعها من ذاكرة التاريخ ما (يساعدها على أن تفسر موقفا أو توجه النظر نحو مضطرب سياسي خطير)[٤] وهذا ما وجدناه فعلا إذ جاء توثيق هذه الواقعة التاريخية في إطار الحديث عن نكبة فلسطين والصهاينة وما تمثله هذه القضية من هاجس ملح ومرير بالنسبة للإنسان العربي وقد أكدت المقاطع الحوارية التي جاءت بعد هذه الواقعة أهمية هذا المضطرب السياسي الخطير–قضية فلسطين والخيانة التي تحدثوا عنها .

(وتساءل حميد مخاطبا الشيخ علي:

ماذا أذاعوا في الراديو من أخبار عن فلسطين؟ عن الملوك؟

أجاب الشيخ علي وكأنه يبوح بسر:

---

(١) أسطرة الواقع اليومي في رواية (ليلة الملاك) لنزار عبد الستار/ رفقة دودين/ مجلة الموقف الثقافي ع(٤٤) س(٨) ٢٠٠٣/ ٩٥.

(٢) القمر والأسوار، ٨٠–٨١.

(٣) الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب، ٥٢–٥٣.

(٤) (في أبطال تمثلات عقوبة النفي) (الرواية العراقية المغتربة رحلة مضادة إلى الوطن) فاطمة المحسن، (التاريخ رؤيا والرواية التاريخية)، ملف خاص بالرواية العراقية، مؤسسة عبد الحميد شومان، ١٧.

الصدق لا يمكن حجبه وقد التقيت بضابط أعرفه، والده صديقي جدا ولا داعي لذكر اسمه، وقد أخبرني أن الخيانة بدأت من بعض الزعماء العرب)[١] .

وعن الواقع السياسي إذ ابتدأت الرواية العراقية مسيرتها وهي شديدة الارتباط بالواقع ولاسيما الواقع السياسي الذي صورته ووثقته إما عن طريق التصريح والتعبير المباشر عن حقب نضالية وأحداث سياسية مر بها القطر أو عن طريق بيان أثر انعكاس التطورات والأحداث السياسية في القطر على الواقع العراقي والتلميح له في العمل الروائي، ففي رواية (القمر والأسوار) التي عبرت بشكل صريح ومباشر عن أحداث مر بها البلد في الأربعينات، وصورت نضال الشعب ضد المستعمر البريطاني وتحالف الحكم الملكي معه إذ (أعلنت الأحكام العرفية في العراق وشكلت حكومة عسكرية ترأسها رئيس أركان الجيش وبدأ عمله بضرب الانتفاضة التي امتدت إلى الكليات والمصانع والمدارس واحتلت الدبابات الشوارع والكليات بعد أن هرب رجال الشرطة أمام آلاف المتظاهرين، وارتفعت لأول مرة شعارات تهتف بسقوط الحكم الملكي ورددت الحناجر الغاضبة: ليلحق فيصل بفاروق.

واستفحل الحقد في قلوب رجال السلطة، ولغوا الامتيازات والأحزاب، وأغلقت صحف المعارضة، واقتيد العشرات إلى السجون والمشانق)[٢] . فالحدث الروائي في رواية القمر والاسوار يستمد جذوره من مرويات الواقع السياسي الموجود في الساحة العراقية والعربية في تلك الفترة .

وقد لاحظنا أن الروائي (عبد الرحمن مجيد الربيعي) يوثق المرويات السياسية كخلفية لأحدث رواياته إذ يقول في أحد حواراته عن تأثير الواقع السياسي على العمل الروائي: (ستجدني قد استخدمت السياسة كخلفية لإضاءة وبلورة الأشخاص لأنك لا تستطيع أن تتحدث عن أي واقع بمعزل عن السياسة)[٣] .

فضلا عن ذلك فإن (الربيعي) قد قدم في روايته (القمر والأسوار) وثائق ومذكرات لأحزاب

(١) القمر والأسوار، ٨١–٨٢.

(٢) القمر والأسوار، ٢٧٧–٢٧٨.

(٣) الرواية في العراق (١٩٦٥–١٩٨٠) وتأثير الرواية الأمريكية فيها، نجم عبد الله كاظم ، أجرى الحوار (نجم عبد الله كاظم) مع الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي في (لندن) حزيران ١٩٨٢/ ٢٤٩.

سياسية عراقية تضمنت مطاليبها وأهدافها (ويدب الحماس في صفوف الأحزاب، وتجد الوقت مناسبا لطرق الحديد وهو ساخن، فتبدأ بطرح مطاليبها، فيقدم حزب الاستقلال مذكرة إلى الوصي يعبر فيها عما يجيش في صدور الناس، من رغبة لتطهير جهاز الدولة، وإطلاق الحريات الدستورية، والقضاء على معاهدة ١٩٣٠ التي قيدت استقلال البلد وسيادته الوطنية.

كما قامت الجبهة الشعبية بتقديم مذكرة أيضا وبعد أن شرحت فيها الوضع السياسي في البلد أكدت أن (الشعب لا يعنيه فقط تبديل أشخاص بأشخاص وإنما يعنيه تبديل جوهري، يستأصل الفساد في الوضع القائم من أساسه لأن احتمال الشعب مهما طال لابد منته إلى حد)[١].

وأيضا قدم مطالب الحزب الوطني الديمقراطي إذ يقول (وأكد الحزب الوطني الديمقراطي في مذكرة ثالثة على ضرورة إلغاء الإقطاع منبهة إلى أن الشعب قد ضاق ذرعا بحالته الاقتصادية المتردية، كما أكدت أن الشعب العراقي لا يرغب ببقاء أية قوة أجنبية في أرضه، ويريد التحرر من معاهدة ١٩٣٠ وإسقاطها نهائيا، وأصبحت هذه المذكرات مضافا إليها المنشورات السرية الأخرى حديث الناس، وقد حملت البعض منها صحف المعارضة: الأهالي، الجبهة الشعبية، لواء الاستقلال، وتوزعت على كل القطاعات بين الموظفين والعمال والباعة، كما امتلأت الجدران بالكتابات واعتقل عشرات الطلبة)[٢].

ويرى (لوكاتش) أنه (لا من عمل فني بمستطاعه البقاء غير عابئ أو متأثر بالظرف السياسي والتاريخي الذي ظهر فيه)[٣]، ففي رواية (الأنهار) للربيعي التي تؤرخ وتوثق لمرحلة ما قبل ثورة تموز ١٩٦٨ وما بعدها، إذ نجد فيها انعكاسا واضحا لأحداث سياسية مرت بها البلاد وعايشتها شخصيات الرواية وقدمتها وفقا لرؤيتها الإيديولوجية والفكرية (الإرهاب يحط على المدنية كجناحي نسر هائل، بينما تواصل الأحزاب السرية إصدار نشراتها، وإطلاق احتجاجاتها وفي كل صباح تشاهد الجدران ملأى بالكتابات والشعارات المعادية للسلطة... وفي مقهى (البرلمان) كان جسدا (صلاح) و(عبد الحميد) يندسان بين الاجساد المثرثرة والمدخنة الأخرى، صلاح يقرأ جريدة حكومية في افتتاحيتها عن المجلس التشريعي الذي طلعت به عبقرية الحاكمين في محاولة

(١) القمر والأسوار، ٢٦٧.

(٢) القمر والاسوار / ٢٦٧-٢٦٨.

(٣) دراسات في الواقعية الأوربية / ٣٣.

منهم لإسباغ الديمقراطية والشرعية على حكمهم، والتخفيف من حدة الرفض الذين يجابهون به من قبل الشعب، أما عبد الحميد فيقلب صفحات مجلة فنية ملونة.

– ألقى صلاح بالصحيفة جانبا وهو يردد:

– لقد ضاعت الحقيقة في هذا البلد .

ثم طفق يراقب الرواد بعينيه المتعبتين، وعلق عبد الحميد على قوله

– الحقيقة واضحة ياصديقي.

وتساءل صلاح بملل: – كيف كيف.

وردد عبد الحميد بصوته الإذاعي المعروف :

– لن يستطع الحاكمون رتق الفتق الكبير، أما المجلس التشريعي وغيره من الفذلكات فمجرد خيوط واهية ويجب أن تعلم أن الجيش في حالة إنذار قصوى منذ عدة أيام وكبيرهم قد يوافق على إقالة الحكومة متى ما وجد البديل عن رئيسها .

ثم وضع ساقا على ساق، وتابع وكأنه يقرأ نشرة أخبار الصباح:

واجتهادي الشخصي يقول أن البعثيين سيستلمون مقاليد الحكم وإعادة ترتيب الأمور بصورتها الصحيحة فهم القوة الوحيدة المهيأة لذلك[١] .

فهذا المشهد الروائي الطويل يشير إلى مرويات سياسية هامة (تشكيل مجلس تشريعي، الجيش في حالة إنذار، إقالة الحكومة. . . .) ومن ثم نرى انعكاس أحداث هذا الواقع السياسي على الرؤية الفكرية لشخصية (عبد الحميد) هذه الرؤية التي تتنبأ وفقاً لمؤشرات واضحة واستنادا إلى ما يجري على أرض الواقع السياسي من أن البعثيين سيسيطرون على مقاليد الحكم، وهذا ما يحدث فعلا بعد ثورة تموز ١٩٦٨ . ورصدت رواية الأنهار لعدد من الاحتجاجات والاضرابات التي عمت كليات التربية والتي صورت منعطفا سياسيا خطيرا (وارتفعت اللافتات والهتافات وتقدم أعضاء لجنة الإضراب المتآلفين المسيرة. . . . وزحفت المظاهرة محكمة ومتماسكة كأنها طود متين من الرجولة والفداء وقرقعة الأكف بالتصفيق ولعلعة الحناجر بالهتاف. وكانت الشوارع العريضة تنقل أصداء الهتافات الزاحفة من

(١) الأنهار: عبد الرحمن مجيد الربيعي، الطبعة الأولى، مكتبة الثورة العربية–بغداد ١٩٧٤، الطبعة الثانية، دار العودة – بيروت، ٢٣٥–٢٣٦.

الكليات الأخرى نحو مبنى رئاسة الجامعة الذي كان قبل سنوات بلاطا للملك، ثم دكت الثورة أرجاءه وأحالته إلى وكر للعلم والثقافة، وازدادت الهتافات وتحولت الأشجار والشوارع والبشر والبنايات وحرارة الصيف إلى صرخة استنكار واحدة ذات نغم يثير رعب الحكام المترددين ويحبس أنفاسهم ووقف رجال الشرطة بسياراتهم وبنادقهم كالمحنطين وبدأت الجموع تخترق صفوفهم التي أصبحت واهية كجدران من القش)[١] .

ولم تقتصر الاحتجاجات والمظاهرات على ساحات وحدائق الكليات بل كان الشارع يفور كموجة غضب عارمة على الحكم العارفي وعلى كل الحكومات العربية في ذكرى النكسة إذ وثقت (الأنهار) لإضراب جاء متزامنا مع ذكرى نكسة حزيران (بدأت الجموع احتشادها في ساحة الميدان منذ ساعات الصباح الأولى، واختبط شارع الرشيد بالزاحفين، وتوقفت حركة السيارات فيه وفي شرف الفنادق وواجهات المخازن علقت عشرات اللافتات التي تطالب بتسليح الجماهير وتدريبها على السلاح حتى تساهم في أداء دورها التاريخي. وارتفعت لافتات أخرى تطالب بإطلاق سراح السجناء والمعتقلين السياسيين والكشف عن شبكات التجسس التي تستر عليها الحاكمون. . . وتأجج شارع الرشيد بالهتافات الداوية عندما بدأت التظاهرة زحفها البطيء والحازم)[٢]، فكانت رواية الأنهار بحق رواية نضال الشعب العراقي كونها قد وثقت لمرحلة مهمة وعصيبة في تاريخ العراق المعاصر لذا اعتمدت في (بنائها على واقعية المذكرات التسجيلية التي تؤرخ للأحداث والانتفاضات الجماهيرية)[٣] وتدمج في الوقت ذاته بين ما هو تخييلي وما هو واقعي .

ثالثا : المروي الواقعي المعاش

تميز الروائي العراقي بمقدرته على إثراء نصه الأدبي بشرائح من الحياة بكل حركيتها ودلالاتها وتناقضاتها، وذلك بفضل حدسه وأمانته في رصد الواقع المعاش، ومن خلال تفاصيل حياتية تشعر بوجودها هنا أو هناك إذ جاءت (بشكل شريحة من الواقع المعاش قطعها القاص ونقلها إلى الفن بعد أن

(١) الأنهار، ١١٣.

(٢) الأنهار، ١٨٩.

(٣) عبد الرحمن مجيد الربيعي، بين الرواية والقصة القصيرة (دراسة نقدية)، عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، تشرين أول ١٩٧٦، ٥٩.

حافظ على كل ما كان يتصل بها من حضور زمني وتشكيلات فنية هندسية وذكريات مرتبطة به)[١] .

تقدم رواية (القمر والأسوار) مرويا واقعيا معاشا تمكن الروائي من دمجه في نسيج العمل الروائي الذي بدا كلوحة متكاملة فهو يقول (وتجمع الناس على أرصفة الشوارع التي سيمر منها الموكب وتعطلت الحياة في المدينة، وفي الأسواق والمدارس، والدوائر الرسمية. كان البعض قد جاء مرغما، بينما جاء البعض الآخر بدافع الفضول حتى الآباء والأمهات الذين اعتقل أبناؤهم في هذه المناسبة جاؤوا ووقفوا مع الواقفين، ومر الموكب، الملك جالس في سيارة سوداء فخمة، لم يعرف أحد ماركتها أو رأى مثيلها من قبل وهو يرفع يده بالتحية، ويلتفت تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار وقربه جلس الوصي ليرد التحية هو الآخر بنفس الطريقة، وأخذت الزغاريد تنطلق من أفواه النساء، ورميت الحلوى والزهور بكميات كبيرة)[٢]، اذ يتمظهر في هذا المشهد مروي واقعي معاش ألا وهو زيارة الملك والوصي إلى مدينة الناصرية وكيف تم استقباله من قبل الأهالي والعشائر هناك ويضيف قائلا: (ولكن عندما بدأ الملك رحلته على امتداد الطريق المؤدي الى الشطرة أخذت تتردد بعض (الهوسات) التي لم يستطع أحد كبحها لا رؤساء العشائر، ولا رجال الشرطة، وكانت كلها موجهة إلى الوصي بصورة خاصة. لقد هبت الأفواه لتقول:

وين تعن يا غراب الشجرة انشالت عنك[٣]

إذ يمعن الروائي بتقديم الواقع بكل تفاصيله من (تجمع الناس وحركات الملك والوصي وزغاريد النسوة، والهتافات المناهضة) وهذه الأمانة والدقة في تصوير الواقع المعاش لابد أنها اعتمدت على الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني لعناصر الواقع ومكوناته المختلفة .

ويقدم الروائي مشهدا حياتيا آخر يمثل الواقع المعاش ويصوره أحسن تصوير فتظهر لنا القرية بكل حركتها وحيويتها ودفئها (كان المساء يقترب، وعودة الرجال من حقولهم قريبة وسرعان ما تمتلئ القرية بالحياة، خوار العجول، وثغاء الأغنام، وصياح النسوة وهن يحلبن وتتصاعد ألسنة النيران من التنانير تهيئة لخبز المساء . . . كان الصباح والمساء أكثر الأوقات

(١) (في القصة – من الحلم الذاتي إلى الواقع الموضوعي) / ياسين النصير/ مجلة الأقلام ع(٧–٨) ١٩٧٢/ ٧٤.

(٢) القمر والأسوار/ ٣٢٥.

(٣) القمر والأسوار، ٣٢٧.

صخبا وحياة في القرية، الأول بداية الرحلة إلى الحقول والمراعي والثاني العودة بالجني والمواشي المملوءة الأجواف بعد تعب طويل وعناق مع الأرض والخضرة وزرقة السماء وسماع أشهى الألحان وهي تنبث من شبابات الرعاة المتوزعين في السهول الفسيحة لا يحميهم من الحر أو المطر إلا أخصاص صغيرة يصنعونها من القصب وسعف النخيل)[١]، هذا المشهد يمثل لوحة واقعية متناسقة منسجمة الألوان والخطوط والتفاصيل، فالروائي يمزج كل محتويات القرية في هذه اللوحة من حركة البشر (رجالا ونساء) إلى أصوات الحيوانات. . . والأغاني، فهو يصور لنا أكثر الأوقات حيوية في الحياة القروية المعاشة (الصباح والمساء)، ولا غروة أن الإتقان الذي امتلكه الروائي في تقديم المشاهد الحياتية المعاشة اعتمد أساسا على وعي حقيقي بالواقع وبتفاصيله الدقيقة وعلى ذاكرته الخلاقة المشكلة للمشهد .

أما الروائي عبد الخالق الركابي فيقدم في روايته (نافذة بسعة الحلم) الواقع اليومي لعائلة فلاحية ويختزل بأزمنة ثلاث واقع العوائل الفلاحية في البلد وهي (الصباح، الظهيرة، والمساء) هذه هي اقسام الرواية ويسجل مقاطع مهمة من حياتهم المعاشة إذ يقول (إنه موسم الحصاد، يقف الأب والأم وبعض الرجال أنهوا حصادهم قبل أيام، يقفون متراصين أمام الحقل والمناجل المعقوفة تتلامع في أكفهم الخشنة، يتمتمون ببعض الآيات والأدعية وينحنون نحو السنابل انحناءة خاشعة تأمل بمحصول وفير. المناجل ترتفع ومن ثم تمرق قريبة من سطح الأرض باعث في الصمت المخيم صريرا جافا . . . . وتتكوم السنابل بين أقدامهم. . . حازم وجميلة وحميد والصبية الآخرون سرعان ما يتلقفون حزم السنابل وحزمة فوق أخرى ويتكوم البيدر، تبدأ دراسة البيدر حبة القمح تنفصل عن قشرتها، وفي يوم آخر تكون الريح فيه رخية يمسك الأب بالمذراة، وعاليا نحو السماء الزرقاء البعيدة تتقاذف حفنات القمح والقش، الحبات الثقيلة تسقط على الأرض تحت المذراة والقش الخفيف يتطاير بعيدا ساعة. . . اثنتان القمح يعبأ في الأكياس)[٢].

إنه موسم الحصاد من كل عام لحظات حياتية معاشة بكل أجزائها وتفصيلاتها أو ربما تكون أجمل اللحظات وأقربها إلى قلب الفلاح بعد عناء وتعب طويلين لحظة جني المحصول رغم أن الأرض التي يزرعها ويسقيها بعرقه وتعبه ليست له وإنما للملاك

(١) م.ن، ٢٩.

(٢) نافذة بسعة الحلم/ ٣٨-٣٩.

(الإقطاع) فنراه يصور لنا في مقطع روائي آخر نوع العلاقة الواقعية المعاشة بين الفلاح صاحب التعب والملاك صاحب الأرض إذ يقول (ومن جهة الغرب ، عبر الطريق المتصل بالمدينة من خلال غابات النخيل، يتوهج الحصان الأشهب وفارسه المتأرجح على صهوته بكبرياء وفوقهما تدرج سحابة غبار صغيرة إنه (الملاك) صاحب الأرض لا صاحب التعب يهبط على صهوة حصانه بتلبد ونزق، يعطي النزر اليسير لكل فلاح لقاء تعبه والأكياس الأخرى تردف على ظهور دواب الفلاحين وترسل باتجاه المدينة وقبل أن يودعهم (الملاك) يتذمر كالعادة من رداءة المحصول، يدس يده اللحيمة في جيب قفطانه الصوفي الفاخر فيرتفع ذيل سترته ويبرز المسدس الإنكليزي المتدلي من حزامه المرصع بمسامير فضية، يخرج علبة سكائره الإفرنجية وبأصابع غليظة مثقلة بخواتم من الذهب والفضة ينبش في قاع العلبة ليخرج سيجارة ذات عقب أصفر يركنها في زاوية فمه الرمادي وقبل أن يدس العلبة في جيبه يعيدها باتجاههم، ويمررها بانسياب تحت أنوفهم، فترتفع الأكف شاكرة له كرمه)[1] في هذا المشهد نلاحظ المروي الواقع المعاش يسجل ويعيش في الذاكرة (الفلاحون بتعبهم وأيديهم المتقرحة من العمل، والملاك صاحب الأرض والحصان الأشهب والاوامر والخواتم الفضية والذهبية . . . والكرم. . . .) هذا هو واقع الفلاح المعاش بين الملاكين والإقطاعيين الكثير من التعب مقابل النزر اليسير ثم ترتفع الأكف شاكرة كرمه ! ! ولم لا (فالإقطاعي هو السلطة)[2] فنلاحظ إجادة الروائي عبد الخالق الركابي في تصوير واقع الاستغلال بين الطبقة الكادحة (الفلاحين) وطبقة ملاكي الأراضي من الإقطاعيين ذلك الواقع الذي عانى منه الفلاح العراقي على مر السنين والأعوام الماضية.

وفي القسم الثاني من الرواية (الظهيرة) يصور الكاتب مرحلة حياتية مهمة عاشها الفلاح العراقي بعد إصدار قانون الإصلاح الزراعي الذي ألغى واقع الاستغلال اذ يقول في هذا المشهد الروائي الذي يصور مرويا معاشا يجسد الفرق بين مرحلة ما قبل قانون الاصلاح الزراعي وما بعدها(أن قطعة الأرض التي كنت أزرعها في السابق لقاء حفنة قمح لا تغني من جوع أصبحت لي، ولم يعد باستطاعة (الملاكين) التحايل على قانون (الإصلاح الزراعي) الذي طبق بصرامة فألقم هؤلاء الجشعين جمراً اقفل وإلى الأبد،

(١) م. ن./ ٣٩-٤٠.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، د .أفنان القاسم ، عالم الكتب ط٤ ١٩٨٤، ٣١٨، ١٦٣-١٦٤.

أشداقهم الشرهة التي لم تعرف الشبع والاكتفاء طوال حقب طويلة، قد تكون تلك الأرض مجرد رقعة ليست بالواسعة ولكن ذلك لايهم، ليست المسألة سعة الأرض أو ضيقها، بل هي تلك الصميمية التي تشدني لأرض لا يذهب تعبي فيها هدراً، إنها أرضي وأنا أعرفها شبراً شبراً)[١] .

فهذا المشهد يمثل واقعا معاشا لمرحلة مهمة في حياة طبقة مهمة من أبناء الشعب طبقة الكادحين من الفلاحين مرحلة إصدار قانون (الإصلاح الزراعي) وما تبعه من تطورات وتغييرات لحقت بواقع هذه الطبقة، إن الرواية العراقية (لا تصور واقع الحياة تصويرا تسجيلياً وإنما هي تفهم الحياة. . . . وتفسرها من وجهة نظر خاصة ترى منها الحياة ولكنها تتغذى من الواقع وتتزاوج وإياه)[٢] .

وإذا كان الروائي عبد الخالق الركابي قد أشاع في المحور الأول من هذا الدراسة الإيهام بالواقع من خلال دقة التفاصيل والأمانة في التصوير والوصف والتسجيل للمشاهد الواقعية ، فإننا نجد أنه قدم مرويا واقعيا معاشا بوصفه لحرب الخامس من حزيران بأيامها الستة المريرة ووقعها الفاجع في النفوس إذ يقول في أحد المشاهد (أراهنك بأننا لن نحارب. . . . إنها مجرد لعبة، الحرب لا تكون بهذه الطريقة البائسة: أن نظل ننتظر إلى أن يبدأوا هم لنرد عليهم، ولكن بطريقة أخرى: أن نحفر الخنادق ونظل ننتظر من جديد ! . . . الحرب لا تكون بهذه الطريقة البائسة يا بني. . . أنظر لقد بدأوا هم في هذا الصيف الكافر. . . . وبستة أيام فحسب واجهونا . . . بجبهات عديدة امتدت غربا وشمالا وشرقا)[٣٤] .

(١) نافذة بسعة الحلم، ١٦٣-١٦٤.

(٢) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، د. عمر الطالب، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١، ١١.

(٤) نافذة بسعة الحلم، ١٥٠.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الروايات :

١- الانهار / عبد الرحمن مجيد الربيعي / مكتبة الثورة العربية – بغداد / الطبعة الاولى ١٩٧٤ / الطبعة الثانية / دار العودة – بيروت .

٢- القمر والاسوار / عبد الرحمن مجيد الربيعي / وزارة الاعلام – بغداد / الطبعة الاولى ١٩٧٦ .

٣- نافذة بسعة الحلم / عبد الخالق الركابي / منشورات وزارة الاعلام / سلسلة القصة والمسرحية

(٦٩) / دار الحرية للطباعة – الجمهورية العراقية ١٩٧٧ .

ب– الكتب العربية والمترجمة :

١– الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية / د .عمر الطالب / دار العودة / ط١ / بيروت / ١٩٧١ .

٢– بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي) / حميد الحمداني / المركز الثقافي العربي / الطبعة الثانية ١٩٩٣ .

٣– دراسات في الواقعية الأوربية / جورج لوكاتش / ترجمة : امير اسكندر / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

٤– دلالات العلاقة الروائية/فيصل دراج/ دار كنعان للنشر/ دمشق/ ط١/١٩٩٢.

٥– الرواية التاريخية / جورج لوكاتش / ترجمة : صالح جواد كاظم / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد / الطبعة الثانية ١٩٨٦ .

٦– الرواية في العراق ١٩٦٥–١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها (دراسة مقارنة) / د .نجم عبد الله كاظم / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – الطبعة الاولى ١٩٨٧ .

٧– الرواية والواقع / محمد كامل الخطيب / دار الحداثة ، بيروت / الطبعة الاولى ١٩٨١ .

٨– عالم الرواية / رولان بورنوف – رويال اوئيليه / ترجمة نهاد التكرلي / دار الشؤون الثقافية ، بغداد / الطبعة الاولى ١٩٩١ .

٩– عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة (دراسة نقدية) / عبد الرضا علي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / الطبعة الاولى – تشرين الاول ١٩٧٦ .

١٠– عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة / د .أفنان القاسم / عالم الكتب – بيروت / الطبعة الاولى ١٩٨٤ .

١١– معجم المصطلحات الادبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني ، بيروت / الدار البيضاء / الطبعة الاولى ١٩٨٥ .

١٢– مستويات البناء الروائي في نجمة اغسطس/عبد الرحيم جبران /المركز الثقافي العربي/ بيروت/ط١/٢٠٠١.

١٣– مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من تأسيس الى التجنيس) / نجيب العوثي / المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان / الطبعة الاولى ١٩٨٧

ج– الدوريات :

الخاتمــة

١- (انفتاح النص – الواقعية وتفاعل النصوص) / ايف روتير / ترجمة : علي نجيب ابراهيم / مجلة البحرين الثقافية ع(٢٤) ابريل ٢٠٠٠ .

٢- اسطرة الواقع واليومي في رواية ليلة الملاك لنزار عبد الستار / رفقة دودين / مجلة الموقف الثقافي ع(٤٤) س(٨) ٢٠٠٣ .

٣- بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري العربي المعاصر/د. محمد عبد الرحمن يونس/مجلة أفق ع(١) نوفمبر/٢٠٠١.

٤- الرواية العربية وقضايا الواقع – قراءة في رواية الاشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف / مجلة القصة ع(٩٢) ابريل – مايو ١٩٩٨ .

٥- الرواية والحدث التاريخي / باسم عبد الحميد حمودي / مجلة الاقلام ع(٤) س(٢٠) نيسان ١٩٨٥ .

٦- السرد والموروث القديم (توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية المعاصرة)/ د. عبدالله/مجلة افكار ع(١١٣)/١٩٩٣.

٧- في ابطال تمثلات عقوبة النفي (الرواية العراقية المغتربة – رحلة مضادة الى الوطن) / فاطمة المحسن / ملف خاص بالرواية العراقية / مؤسسة عبد الحميد شومان.

٨- في افق العلاقة بين الرواية والتاريخ / مفيد نجم / مجلة الرافد ع(٣٨) اكتوبر ٢٠٠٠ .

٩- في القصة – من الحلم الذاتي الى الواقع الموضوعي / ياسين النصير / مجلة الاقلام ع(٧) ١٩٧٢ .

١٠- المذاهب الادبية من معجم المصطلحات الادبية / م.هـ ابرامز / مجلة الطليعة ع(٥-٦) ايار – حزيران ١٩٨٩ .

١١- الواقعية مشروعاً ماثلاً للبحث / مهند يونس / مجلة الاقلام/ع(٤) تموز – آب ٢٠٠٢ .

وفي نهاية رحلتنا مع الرواية العراقية والمروي الواقعي ، نود ان نبين ان هذه الدراسة قد حاولت ان تسلط الضوء على جدلية العلاقة بين المروي الواقعي بابعاده المتمايزة وبين الرواية العراقية بما تتمتع به من حضور وثقل في خضم الحياة الثقافية والفكرية ، وان ترصد الكيفية التي قارب بها الروائي العراقي واقعه ، لذا نركز في هذا المقام على جملة من الاستنتاجات والملاحظات والتي يمكن اجمالها بما هو آت :

- يتسم المروي الواقعي بشموله واتساعه وتغيره اذ يمثل مجموع العلاقات بين الذات والموضوع لا ماضياً فحسب بل مستقبلاً ، لا احداثاً فحسب بل تجارب ذاتية ومخاوف واحلام وعواطف وخيالات ، وبهذا فالواقع في شموله يتمايز ويختلف عن الواقع الفني الذي يمثل صياغة جديدة للواقع مستخلصة من رؤية الفنان الجمالية التي تعمل على خلق علاقات جديدة بين الاشياء فيبدو الواقع الفني صورة جديدة ومتقدمة على الواقع صورة اكثر اكتمالاً وتمايزاً من اصلها .
- ان العمل الادبي يمثل محصلة تمازج واندغام بين الواقع ورؤية الفنان لانه لم يولد من عدم او فراغ اذ لا يمكن للفن بوصفه نشاطاً انسانيا خلاقاً الا ان يتعامل مع ما يقدمه المروي الواقعي .
- يمثل المذهب الواقعي اهم وابرز المذاهب الادبية التي اكدت عمق الصلة بين المروي الواقعي والفن والادب ، فالواقعية بوصفها مذهباً ادبياً هي نزوع الى تصوير المشكلات الرئيسة للوجود في صورة صادقة ومخلصة مع الواقع الاجتماعي والبشري .
- افرزت النماذج الروائية موضوع الدراسة نتيجة مفادها :- ان الروائي العراقي استطاع الاقتراب من واقعه عن طريق اشاعة الايهام المروي بالواقعي من خلال دقة التفاصيل والصدق في تصوير الاحداث والمواقف الحياتية وقدمت نماذج روائية اخرى نزوع الروائي العراقي التي توثيق واقعه ببعديه التاريخي والسياسي ، ورسمت نماذج اخرى صورة حقة للواقع اليومي المعاش من خلال توظيفها نماذج حياتية معاشة وملموسة .
- تمكن الروائي العراقي من توظيف المروي الواقعي اليومي والمعاش من الواقع السياسي ببعديه الوطني والقومي والواقع الاجتماعي وتبيان مدى تأثيره على نفوس الشخصيات وابراز ردود فعلها نحوه .

فاعلية المكان العجائبي في رواية المِشرط لكمال الرّياحي

أ . م . د . بسام خلف سليمان الحمداني (•)

الملخّص

تخطّى المكان العجائبي في رواية المشرط حدود التقليد بعد أن هيمن على أغلب أجزاء الرواية، إذ احتشدت بعوالم غرائبية امتزجت مع سلوك الشخصيات وطبائعها الخارقة للعادة والمألوف، إذ تفاعلت الشخصيات مع أمكنتها العجائبية التخييلية، حين نجح الروائي في تخلّيق أحداث فنتازية، بعد أن تمكن السرد وتقاناته من احتواء ذلك الفضاء العجيب. عبر تغريب الواقع تأسيساً لانتزاع مألوفيته والانطلاق بالأحداث إلى آفاق جديدة تكسر بذلك نمطية الأمكنة وتكسبها مقبولية، كما تعزز دورها على وفق انتظام مكاني جديد ينهض على التجريب والإدهاش متسقاً مع الشخصيات وسلوكها في إطار المكان العجائبي.

قام البحث على مدخل وثلاثة محاور، إذ تضّمن المدخل مهمة التعريف بمصطلح المكان مروراً بتبيان خصوصية المكان العجائبي في الرواية، أعقبه المحور الأول الذي عُني بدراسة (عجائبية المكان الطبيعي)، في حين تكفل المحور الثاني بدراسة (عجائبية المكان الصناعي)، واختص المحور الثالث بدراسة (عجائبية المكان الخاص)، ثم تلته خاتمة عرضنا فيها أهم نتائج البحث.

Effectiveness of The Miraculous Place in The AL- Mshrat Novel For Kamal AL- Reahee

Ass. Prof. Dr. Bassam Kh. Suleiman AL- Hamdani (•)

Abstract

The Place is The incubator Framed personal anthropology , as it works to construct and activate the point of emergence of positions and events that are in a specific focus, because the embodiment of the description of the place miraculous images give a halo of entering this world. Intertwined events that are attracted by the world of the inter connectedness, and thus the place represents the main frame and structure of it. As well as, open the imagination of the narrator , which breaks the entire border and fly in a world of endless fragmented images, which

(• أستاذ مساعد في الأدب العربي الحديث تدريسي في كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة بجامعة الموصل.

(•) Ass. Prof In Modern Arabic Art professor in the college of physical Education and Sport Sciences, in University of Mosul.

blends with the mechanisms of the imagination of the familiar becomes not familiar contribute to the creation of a world without limits prefer to imagine.

The research divided in to two sections and a conclusion, the first topic the task of defining the term location and peculiarity of the place miraculous. And the second topic: came to replace the texts of the miraculous place in the novel excessive, and them the conclusion of presentation of the results of the research.

مدخل إلى تحديد المكان العجائبي وتمظهراته في الرواية

يعد المكان الحاضن المؤطر للعمل الأدبي ونقطة انطلاق لهيكله، إذ يعمل على تشييد عام وتفعيل نقطة انبثاق المواقف التي تكون في أرضية محددة؛ لأنّه " يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الأخرى للسرد والشخصيات والأحداث والرؤى السردية وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيسها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد "[١]، إذ إن تجسيد الوصف للأمكنة بكل حيثياته وجزئياته في الرواية بتأثيث المكان لصورٍ سحرية وعجائبية تضفي هالة من الخوف والتردد والترقب من دخول هذا العالم أو المكان لتتشابك الأحداث المتلونة بالعالم العجائبي.

ويمثل المكان الإطار الحاوي والهيكل الرئيس " الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لا بد من أن يتوافر على هذا العنصر ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه "[٢]، فضلاً عن انفتاح مخيلة الراوي التي تكسر الحدود كلها وتُحلّق في عالم لا متناهٍ من الصور المتشظّية التي تمتزج مع آليات الخيال لمألوف يصبح لا مألوف بمجرد وجوده في عالم عجائبي ومكان عجائبي أيضاً " فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة، . . .هو ثروة الوجود المتخيّل "[٣] وأساسه؛ لأنّ العجائبي يمنح الأحداث وأمكنتها إثارة

(١) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م: ٢٦.

(٢) جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٨م: ٢٢٩.

(٣) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٨٠م: ٣٧.

من الخوف والترقب عبر توصيف للأحداث سواء أكانت حقيقية موجودة في أرض الواقع أم خيالية تنسجها الأحلام والرؤى والتأملات اللامتناهية التي ترسم الأشياء بصورة غير مألوفة تقع " أحداثها عادةً في عالم معزول عن عالمنا من حيث الزمان والمكان أو هي أعمال تاريخية خيالية أو رمزية "[١] . فالعالم المعزول له خصوصية وفرادة عن غيره وربما كانت الأحداث غير المألوفة تدخل في دائرة الترميز، وهي لعبة سردية لها خصوصية المهمة لدى كتّابها .

ويسهم المكان العجائبي في إنشاء عالم لا حدود له تغيب فيه الحدود والفواصل بفضل التخيّل الذي يشيّد المكان ويؤثثه ليبدو مكاناً عجائبياً يؤطّر مسيرة الأحداث، بوصفه وسيلة للبوح بالأسرار المنبثقة من الفوق طبيعي التي تقلق وتولد إحساساً مخالفاً لما يمكن أن يولده أي نصٍ واقعي؛ لذلك يعد العجائبي تقنية وتشكيلاً وطريقة سرد تقترن بأجناس أدبية، وفنية كثيرة فتصبغها بلونها[٢]، وتسعى عبرها لرسم خطاطة لسير الشخصيات في هذا العالم المكتظ بالتناقضات من جهة وبالمجهول الذي يختلط بالخوف والتوجس والتردد والشك من جهة أخرى .

ويتمظهر المكان العجائبي في التصورات والرؤى التي يضفيها خيال السارد على الأمكنة التي تبدو للوهلة الأولى معروفة لدى المتلقي فيخرجها في الخطاب السردي معنية من واقعيتها ليكوّن منها مكاناً متخيلاً عجائبياً غير قابل للتحقق؛ لأنّه مكان غير حقيقي لا وجود له[٣] يثير الدهشة والتأمل والتردد في تكوين صورة عن طبيعته؛ لأنّه "لا يدل بذاته ولا ينطوي على أي رمز أو أسطورة؛ لأنّ الإنسان هو من يخلع عليه الرموز، ويقوم بأسطرته ونقله من حقيقته المادية إلى صورته أو دلالاته الذهنية"[٤]؛ لذا يلجأ الكاتب في أحيانٍ كثيرة إلى تلوين الواقع المعيش بأحداث عجائبية تضفي حركية للنص وتمنحهُ حيوية يجد الراوي فيها محطة للتغيير عن الخطاطة المعروفة والخروج من القيود التي تأسره، فالعجائبي " يعبر عن موقف من الواقع ومن حيثياته، بحيث يصبح الخروج عنه تعبيراً عن الانعتاق من أسره، أو قد يكون التواصل مع هذا الواقع قائماً على ضرب من التناوب بين الإيهام والواقعية واختراق السمة الواقعية من خلال تطعيم النص

(١) أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت.ي. ابتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م: ١٠ .

(٢) ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩م: ٥٤ .

(٣) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: ٣٢٧– ٣٢٨ .

(٤) عوالم تخييلية: قراءات موضوعاتية في السرد، د. قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (٩)، دمشق، ٢٠١٠م: ١٨٣ .

بالخصائص والسمات العجائبية التي تضمن للأثر المراوحة بين الواقع واللاواقع"[١] .

في حين يلجأ بعض كتاب الرواية إلى استخدام تقانة العجائبي، ولاسيما في المكان لغرض فني بحت يسعى فيه إلى كسر المألوف والرتابة التي تضفي على المكان الثبات والسكون، واستبدالهما بالحركة والتفاعل التي تعمل على " تهشيم العلاقات السائدة واستبدال منطق التفكيك والتشتيت بمنطق التماسك، المعروف في الرواية التقليدية، فلا نجد تتابعاً حدثياً؛ وإنما يتشتت الحدث ويتفكك ويصبح الرابط بين الأحداث مجرد خيط واهٍ، وتتناثر الحكائية في الزمان، ويؤدي هذا إلى تدمير التسلسل المنطقي وخرق البنية التركيبية وانتهاكها وتفكيك المتن الروائي بشكل عام"[٢]؛ ليحقق المفارقة التي تثير الدهشة والترقب في مسيرة الأحداث المتشظّية التي تشكلها حركة الشخصيات في إطار الأماكن العجائبية، فضلاً عن أن " التجربة الإنسانية مراوغة، غائمة الملامح وسير الأحداث ليصعب التكهّن بوجهته ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدّد عليها الرواية العربية الجديدة تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكّك، يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، وهلاميّته وعدم ترابطه "[٣]، وتفككه بتشكيلات حداثية منعتقة من قشرة التقليد، إذ يمنح المكان العجائبي السرد دافعية واستمرارية وحيوية منفتحة على عوالم تخييلية جديدة تثير رغبةً في اكتشاف المجهول واللامألوف، وكلما تدرّج السارد في كشف عالمه العجائبي المتداخل الأحداث والفعاليات في صلب المكان العجائبي يكون قابلاً للتمدد وعدم الانكماش ليوحي بانفتاح الفضاء المكاني الذي يصبح مدار الأحداث والبؤرة التي تؤثث العالم العجائبي بكل تفاصيله الدقيقة التي تكون النواة التي تنمو وتكبر في عالم متشابك وفعّال يثير في المتلقي رغبة في اكتشافه وفك طلاسمه

(١) غواية السرد، قراءات في الرواية العربية من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع، صابر الحباشنة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠١٠م: ٩٥.

(٢) العجائبية في الرواية العربية من (١٩٧٠– ٢٠٠٠)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. شجاع مسلم العاني، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٣م: ٧٣.

(٣) في الرواية العربية الجديدة، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م: ١٤. نقلاً عن: العجائبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة مقاربة موضوعاتيّة تحليليّة، بهاء بن نوار، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١٣م: ١٧.

ورمونزه العجائبية في إطار المكان العجائبي الذي يعمل على زيادة إنتاج السرد وانفتاحه بمجال غير مغلق؛ لأنّ الرواية " عملية إبداعية منفتحة على (الآتي/ المستقبل) وهي دائماً غير مكتملة تتطور على شظايا الأجناس المنغلقة (منولوجيا) وتتغذى من مادتها بغية الكشف عن زمن تشكلها النهائي"[١] الذي يثري المكان العجائبي المحاط بهالة من الغموض والمجهول تتبدّد تدريجياً مع تطور الأحداث التي تتواشج مع الشخصيات والمكان في إبراز عنصري التشويق والمفاجأة اللذين يتواشجان في إظهار كل ما هو عجائبي.

أولاً: عجائبية المكان الطبيعي

يعد المكان النواة التي تنطلق منها الأحداث لتشكل بؤرة التفاعل السردي التي تتشظى في إطار منظومة سردية من العلاقات المتشابكة بين الأمكنة والشخصيات والأحداث مما يجعلها أكثر تماسكاً وتناغماً ليصبح المكان في نهاية المطاف نوعاً من الإيقاع المحرك والمنظم لها، ويتمظهر المكان الطبيعي بوصفه المكان الذي لم تتدخل يد الإنسان في إنشائه وصنعه فهو وجد هكذا أزل، ولم يزل بصورته الخاصة وخاصياته المعبرة [٢]، إذ يقوم العجائبي بتلوينه بعناصر خارقة ولا مألوفة الذي يُفعّل الأحداث ويرتفع بها نحو المحال واللامعقول الذي يمد الشخصيات بشحنات من التوترات التي خلّقت " حيرة وتردداً كبيرين لدى القارئ نتيجة المفارقة الحاصلة في وصف هذه الأمكنة عن طريق هذه التشبيهات الغريبة والكلمات المتخيّلة التي حولت الفضاء الواقعي الطبيعي إلى آخر عجائبي، يجد القارئ نفسه عاجزاً عن تصديق الصّور الماثلة أمامه"[٣] وهذا ما رصدناه في الأمكنة الأمكنة الآتية:

- **الشعاب**

(أفقت صباحاً فوجدتني قد وقعت في أُمّة تتكلّم عربية غريبة، أمّة برؤوس طويلة وأجسام عظيمة يكسوها شعر مثل وبر الإبل، يُعلّق الرّجل منهم قرطاً من الخشب في أذنه اليسرى، يلبسون البرانيس والقشاشيب الرماديّة المخططة، يمشون محرّكين مؤخراتهم بشكل غريب. . . يأكلون الأعشاب ولا يقربون لحوم الخرفان إلاّ في يوم واحد من أيام

(١) المتكلم في الخطاب الروائي، د. ابراهيم جندار ي جمعة، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، العدد (١٣) لسنة ٢٠٠٥م: ٧٦.

(٢) ينظر: القصة من وجهة نظرية، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، العدد (٧)، لسنة ١٩٨٩: ٦٣.

(٣) العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع رسالة ماجستير، بإشراف: صالح لمباركية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠م: ٦٥.

السنة يسمّونه ((عيد الغرّافة)) . أمّا لحوم البقر والطيور فهي محرّمة عندهم، ولا يعرفون الأسماك وكل لحوم البحر، . . .؛ لأنّ عاداتهم ومعتقداتهم مقدّسة لا يتركون غريباً يناقشها، أردت يوماً أن أستفسر عن علّة ذلك الاسم الذي تحمله تلك الأمّة التي تسكن الشعاب)[١] . ما يميز النص الأمة ذات الرؤوس الطويلة والشعر الذي يكسو الأجسام إلا أن الشعاب هو المكان العجائبي الذي كان محيطاً يؤطر هذه الأمة التي فيها الشخصية . والعجيب أي العجائبي " يثبت لدى القارئ أنَ بالإمكان وجود قوانين طبيعية تقبل الظاهرة الخارقة يكون الخلاص من التردد وتلاشي الفانتستيكي . . . فيتعلق بظاهرة غير معروفة ولا مسبوقة فزمانها إذاً هو المستقبل"[٢] والعجائبي في النص زمانه المستقبل؛ لأنّ عادات تلك الأمة ومعتقداتها مقدسة ولم يستطع أي بشر غريب أن يناقشهم فيما يفعلون .

يحتضن المكان العجائبي (الشعاب) تلك الأمة التي تحدث فيها أمور خارقة لا يقبلها العقل (يمشون محركين . . . ويأكلون الأعشاب) فهم ليسوا كالبشر بأفعالهم وهذه العادات مقدّسة لديهم على الرغم من عجائبيتها، ويدعو العجائبي إلى كل ما هو جديد وغير مألوف مما دفع الشخصية للفضول للتعرف على المكان والخوض بتفاصيله (أخذني الفضول إلى ذلك المكان وعندما أشرفت عليه خنقتني رائحة نتنة كريهة كرائحة الجيفة، احتميت منها بطرف برنسي وتقدّمت، كانت بقيّة جثّة آدمي مشدودة في السماء من أطرافها الأربع بحبال إلى شجرتين، أحشاؤها تتدلّى إلى الأرض تنقرها طيور غريبة لم أتعرّف منها إلاّ على الغربان، كان بعضها أبيضاً وبعضها رمادياً، ولبعضها مناقير كالمناشير، وكانت تطلق أصواتاً مرعبة وهي تلوك أحشاء الرجل المسكين . .)[٣] ويغوص الراوي في أعماق المكان حتى الجذور ليرصد التفاصيل كلها، لكنَ اكتفى الراوي بتقانة الوصف في تأطيره للمشهد السردي فالطيور الضخمة كالنسر (عجائبية) في عالمها إذ كانت تُدخل لسانها في رأس الرجل المصلوب لكي تلحس مُخّهُ، ويطلق على هذا المكان العجيب المجلوب أو الإغرابي " ويتصل،

(١) رواية المِشرط (من سيرة خديجة وأحزانها)، كمال الرّياحي، تقديم: د . صلاح الدّين بوجنّاه، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٦م: ٢٦– ٢٧ . الرواية التي فازت بجائزة الكومار الذهبي لأفضل رواية تونسية عام ٢٠٠٦م .

(٢) معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، بإشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس، ٢٠١٠م: ٢٨٥ .

(٣) رواية المِشرط: ٢٧– ٢٨ .

في العادة بما يثير الانتباه من ظواهر غير مألوفة لدى الأمم الأخرى "[١]، فبالنسبة إلى الطائر ووصفه وبناء التناقضات داخل المكان العجائبي يثير دهشة لم يعهدها القارئ (في تلك الاثناء حطّ طير ضخم كالنسر وليس بنسر، رأسه طويل مثل رأس البغل أو الحمار، له فم بشفاه غليظة، فتعجّبت من ذلك الطير الذي لا يشبه الطيور)، إذ نستقرئ المخالفة للواقع بسرد التفاصيل عن طائر المخّاخ الذي لا وجود له في الواقع رأسه طويل كالبغل أو الحمار مما أثار دهشة وروعا لدى الشخصيّة فتحقق بذلك البعد العجائبي في المكان.

- **الكهف الجبلي**

(لم يكن اختياري لذلك اليوم صدفة، فقد مكثت في بيتي أياماً أتدبّر أمر الهروب إلى أن اهتديت إلى ذلك اليوم الذي ستهبّ فيه كل تلك المخلوقات العجيبة إلى الغرّافة لتحيي عيدها السنوي. ستهرع تلك المسوخ على بكرة أبيها إلى الكهف الجبلي، تدق الطبول وتهتف للسيدة العظيمة. سيحملون الأضحيات والقرابين. سيكسرون الجرار وسيأكلون اللحوم المحرّمة. سيأتون نساءهم من مؤخراتهن في ذلك المكان المقدس تبرّكا. وسيهتفون للسيدة أن ترزقهم ببطل يخلّصهم من عدوّهم وسالب عقولهم ولاحس أمخاخهم.)[٢].

يجمع الكهف الجبلي بوصفه مكاناً عجائبياً تلك المسوخ والمخلوقات العجيبة كلها بما فيهم الغرافة، ليسهم المكان العجائبي في تشكيل تخيلات لا تملك وجوداً فعلياً، ويستحيل تحقيقها. فالعجائبية هي عمل أدبي يتحرر من منطلق الواقع والحقيقة في سرده مبالغاً في افتتان خيال القراء، فضلاً عن افضاء مكبوتاته المبهمة[٣]، وبهذه الصورة يكون المكان العجائبي (الكهف الجبلي) بؤرة مركزية لتنوع الشخصيات، والحرية التي تنعمُ بها لما سيحدث مستقبلاً:

(سيكسرون الجرار)

و(سيأكلون اللحوم المحرمة)

و(سيأتون نساءهم من ...) يسهم المكان العجائبي في تنفيس الكبت /القلق/ ليجسمه بالوقائع والأحداث، عبر تصوير حالات الشخصيات التي تعيش بين الواقع والحلم فيمتزج الواقعي باللاواقعي، ويكون المكان العجائبي فاعلاً مؤثراً يؤثث للأحداث ويدفع بعجلتها، وصيرورة الوقائع تتبع خطوطاً سردية غير

(١) معجم السرديات: ٤٨٦.

(٢) رواية المِشرط: ٣٩.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م : ١٢٠.

متوقعة[١] فالقيود التي كانت تُملى عليهم ولا يستطيعوا أن يخرقوها هم الآن في المكان المقدس (الكهف الجبلي) يغيّرون ويكسرون كل أعرافهم وتقاليدهم ويفعلون الأفعال المحرومون منها كلّها .

- **الوادي**

(هل نجوتُ؟ ! ! أطلقتُ سؤالي خافتاً، فانزلق مني وهوى من النافذة نحو الوادي. في تلك اللحظة قُرعت الطبول وانهمر الخلق من بيوتهم يهتفون، رجالاً ونساءً وأطفالاً وعجائزاً يصّعّدون الجبل الأسود، يحملون الأواني النحاسية ويجرّون خلفهم متاعاً وخرفاناً ومعيزاً. ظلّ نهر البشر ينزف نحو الأعلى لساعة ثمّ انقطع.. انتظرت بضع الساعة حتى تأكدت من أن الجميع التحقوا بالكهف البعيد. عندها جهّزت زوادتي التي ربطتها على بطني جيداً حتى لا تعوقني عن السير، وانحدرت نحو الوادي أركض في غير التفات تمزّقني الأشجار والأغصان وأمزّقها .)[٢] .

يشع المكان العجائبي بالخوف والرهبة في جزئياته كلها ليسهم في تأثيث ذلك العالم العجائبي إلى أقصى درجات الخوف واللامعقول الذي ينتاب النفس الإنسانية، فالوادي هو المكان العجائبي ضمن أمكنة عجائبية أخرى، إن الصيحة (هل نجوت) فيها من الارتباك والقلق نحو المصير المجهول ومكان صدى الصيحة إنزلاق للكلام وهو استفهام بصوت خافت وبعد ذلك قرعت طبول، وبدأ الخلق يتوافدون يصعدون إلى مكان أعجب من الوادي وهو (الجبل الأسود) ثم يتحول الراوي إلى مكان آخر (الكهف البعيد) لتنتهي الشخصية بانحدارها نحو الوادي.

- **غصن الشجرة**

(كان المخّاخ على غصن الشجرة، فوقي، يخبئ رأسه تحت أجنحته. تحسّست مؤخرة رأسي. كان دماغي ما زال يخفق، ربّما هب لحظاته الأخيرة قبل أن ينقلب وليمة للمخّاخ سألت دماغي ماذا تراك تفعل الآن؟ . . . كنت أنتظر بين اللحظة والأخرى أن ينزل عليَّ القدر من الشجرة فيفجّر رأسي ويكسر عظامي، لذلك كنت أنزحف وكفّي على دماغي. وماذا ستفعل تلك الكفّ وتلك الأصابع الرقيقة أمام تلك الخناجر اليمنيّة التي رأيتها تمزق جمجمة الرجل المصلوب؟ ؟ ! ! . . .)[٣] .

تبيّن كثافة الأمكنة العجائبية في النص أو المشهد السردي مدى حضور تلك الأمكنة وهيمنتها بتسلسل غير واعٍ، مما يوسّع بؤرة العالم العجائبي الذي انتقاه

(١) ينظر: فتنة التأويل في قراءة متخيل الرواية العربية الجديدة، محمد المسعودي، دار النايا، ط١، دمشق، ٢٠١٤م: ٩٦.

(٢) رواية المِشرط: ٤٠.

(٣) رواية المِشرط: ٤٢-٤٣.

الكاتب وتخضع الأمكنة جميعها للعجيب عبر كثافة الأمكنة وانتقالها من واقعيتها المتداولة إلى العجائبي بتلك الأحداث الغامضة والعجيبة التي تونرعت بين الشخصيات وأفعالها وبين الأمكنة المتطومرة عجائبياً؛ لأنّ الشخصيات كلّها مفزعة وغير ثابتة، وهي تضفي على المكان عجائبيتها أينما حلت فيه أو ارتحلت عنه فغصن الشجرة مكان عجائبي طبيعي معادٍ ومفزع لدى الشخصية التي كانت تحاول الفرار جهد ما تستطيع، بل من شدة الخوف أخذت الشخصية تتحسس مؤخرة الدماغ (دماغها)؛ لأنها رأت (المخّاخ•) الطائر العجائبي الذي يعشق امتصاص العقول البشرية ولاسيما عقول الأطفال بعد أن يثقبه بمنقاره فشكل ذلك المشهد أسئلة أخذت تباعا في تداعيات أفكار الشخصية.

لذا تبدأ الأفكار الخاصة بالبطل تستفهم بحوار أحادي ذي الصوت الواحد: (أرشدني إلى طريق نجاتك، هل تأمرني أن أركض نحو هذا المضيق لأشهد هذه النهاية؟!!) وجعل الخوف من الطائر الشخصية تحاول الفرار من دون أن تعرف النهاية أو ما الذي سيحصل لها، إذ يسمع البطل صوت شخير المخّاخ من فوق غصن الشجرة التي ينام عليها. وينتظر أن ينفجر رأسه بمجرد أن يصحو الطائر في ترقب وفزع.

إنها أسئلة تتزاحم في مخيلة الشخصية وما إن ابتعدت عن المكان العجائبي (ابتعدت قليلاً عن موقع الشجرة) حتى بدأت تركض لتستعين بالله تعالى مؤمنة بما سيؤول إليه مصيرها؛ لأنّ النفس البشرية إذ تسرب إليها اليأس فقدت همّتها وذهبت قوتها أدراج الرياح ولن تستطيع النجاة. وحاولت الشخصية الفرار لكنها كانت كالثعبان الجريح، ترقب خائفة من هول المصير (الموت)، وبعد الابتعاد عن موقع المخاخ نهضت الشخصية كالتي تحاول أن تركض ركضة أخيرةً.

يرتبط بناء المكان العجائبي بالشخصية ارتباطاً واضحاً؛ لأنّ ما حدث لها كان في زمن ماضٍ؛ لذا هيمنت الأفعال الماضية في هذا المقطع (سحبت، ابتعدت، كنت، ابتعدت قليلاً، نهضت، قررت) لقد تجاوزت الشخصية تلك الأحداث بعد أن امتزج غير المألوف بالواقعي.

- **النهر**

(اعترضني النهر مرّة أخرى. لا أدري هل هو نفسه النهر الذي اغتسلت فيه وشربت، ربما هو طرفه الآخر، وربما هو غير ذلك النهر. لكني قرّرت أن أغتسل فيه اغتسال من قرّر لقاء ربّه. ارتميت فيه بعد أن تخلّصت من أثوابي ونزعت عنّي أوساخ الدنيا

(•) شخصية عجائبية نتاج جماع بين رجل وبغلة.

وأدمرانها . شعرت كأنه الضوء ينسرب إلى قلبي، فتحوّلت إلى كائن شفاف صاف مثل ماء ذلك النهر. كان نهراً عجيباً خلّصني من كل خوف حتى أنني نسيت المخّاخ والمنافيخ وانهمكت أتقلّب في الماء أطارد قوافل الأسماك الصغيرة التي كان يجرفها التيار إلى الشمال. . . وفجأة وأثناء لهوي الطفولي، سقطت عليّ شباك خشنة سرعان ما احتوتني مثل سمكة ضعيفة لا حول لها ولا قوّة. .)[١] . يتواشج العجائبي بالمكان الطبيعي، ليبدو مكاناً طبيعياً عجائبياً في خصائصه وخاصياته المعبرة عنه ويأتي النهر بوصفه مكاناً عجائبياً تغتسل فيه الشخصية؛ لأنَّه في جوهره " سائل رمزي يحمل قيمة ذاتية وقيمة متسامية وولادة متواصلة ومستمرة "[٢] فهو ينزع عنه الأوساخ (كان نهراً عجيباً)، ويقر الراوي بعجائبية النهر بمجرد أن ألقى البطل نفسه في النهر تخلص من الخوف من الطائر ونسي أمر المخّاخ والمنافيخ، ثم ما لبث أن تعلق في شبكة خشنة في النهر بعد ذلك الشعور بالطمأنينة، وحاول التخلص من الشبكة.

هنا يُمسكه أحد المسوخ ويخبره أنه من دخل أمة المخّاخ لن يستطيع المغادرة منها إلاّ بالصلب أو الاحتراق في النار.

لقد كانت ردة فعل الشخصية فيها دهشة وفزع جرّاء المكان العجائبي الذي بث في النفس فزعاً وخوفاً، إذ كانت الشخصية في حالة متغيرة من الفزع وهول ما تلاقي من (المسوخ)، أو (طائر المخّاخ) أو (المنافيخ)، عوالم أحاطت بالشخصية، وكان كل عالم يمرر الشخصية إلى العالم الذي يليه على وفق خطاطة منتظمة.

يصوّر النهر العجائبي هدوء الشخصية وامتصاص خوفها فهو ماء في النهر لكنّ مياهه عجائبية تغيّر الأشياء من حالة إلى أخرى " داخل فضاء زمني لا متناهٍ، أو عبور من حالة التشيؤ المكاني المحسوس إلى فضاء الزمن الهلامي غير المحدود "[٣] لذا اكتسب النهر صفة العجيب بعد ما أثار في النفس دهشة وخوفاً.

ثانياً: عجائبية المكان الصناعي

يعد المكان الصناعي المكان الذي تدخل فيه النظرة البشرية بفكرها وغايتها في إنشائه، إذ إنّ صفات الشخصيات وثقافتها ومستواها المعاشي تحددها

(١) رواية المِشرط: ٣٤- ٣٥.

(٢) أمكنة الجسد، د. تركي نرناد بوشارة، ترجمة: نرينة نجار كفروني، دار سعاد الصباح، ط١، الكويت، ١٩٩٦م: ٦٧.

(٣) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م: ٣٦.

طبيعة الأمكنة التي تعيش فيها أو تتعامل معها التي على أساسها يمكن أن نتعرف على الشخصيات ومستواها الفكري والنفسي والاجتماعي. وهذا ما وجدناه في الأمكنة الآتية:

-القرية

(ما نزلت أذكر ذلك الصباح الذي فزعتُ فيه من نومي على أصوات وصراخ فهرعتُ إلى الخارج حافياً، فرأيت الناس يركضون نحو أطراف القرية فهرولت معهم ولست بعارف علّة ذلك الركض الجماعي، عندما شارفنا على بيت قصيّ اعترضنا رجال يجرّون امرأة عارية مجدولة الشعر، كانوا يقيّدونها بالحبال مثل جثّة متعفّنة، ويركضون بها على الحصى والأشواك، فأدموا جسدها الأبيض البضّ حتى سُلخت مواضع منه، وكان صراخ المرأة يظهر ويختفي بين تلك الصيحات البدائية التي يطلقها الرجال المتوحّشون فتردّدها الجبال التي تأسر القرية من كل جانب فلا تغادرها . . .)[١].

يبدو أن " توظيف العجائبي باعتباره تقنية في الرواية وليس تيمة، هو صورة رمزية "[٢]، فيها من المحاكاة للمتخيل والواقع في الوقت نفسه، إذ يقوم الراوي بدمج عالمين في سرده بصور رمزية تعمل على إغناء المشهد السردي، وقد أثار المشهد لدى أهل القرية الخوف؛ لذا أحاطوها بالحطب وأحرقوها فكانت أولى ضحايا طائر المخاخ.

يبدو الخروج عن الواقع في النص مّما تولّد لهذه الأحداث أمكنة عجائبية عدّة في النص منها ما يأتي:

أ- أطراف القرية: الركض الجماعي نحو الأطراف.

ب- بيت قصّي: فيه امرأة عارية مجدولة الشعر.

ج-

الجبال: التي ترتد صيحة المرأة العارية وهنا تبدو أنسنة المكان العجائبي واضحة.

د-

لقرية: المكان العجائبي المركزي الذي تتفرع منه الأمكنة.

ه- بطحاء القرية: المكان العجائبي الذي جمع المسوخ والمرأة العارية والشخصية.

بناءً على ما تقدم نلحظ المكان العجائبي وشخصياته العجائبية وكذلك الأحداث العجيبة " وهذه التفسيرات الغامضة، التي يتأرجح نواسها بين ما هو عقلي وما هو لا عقلي تجعل الحيرة أكثر تشبثاً بالشك ذي الرنين المتردد "[٣]، إذ تشتغل قصدية الراوي في إبراز هذا المكان وما يحدث فيه من أمور عجائبية تخالف كل ما هو سائد أو متعارف عليه، إن الانتقال من مكان عجائبي إلى آخر يسوغه النص وتلك الأحداث وبصورة تراتبية على أثر ابتناء

(١) رواية المِشرط: ٣٤- ٣٥.

(٢) مرايا التأويل، تفكير في كيفيات مجاورة العتمة والضوء، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٩م: ١١٠.

(٣) شعرية الرواية الفانتاستيكية: ١٢١.

المكان العجائبي بناءً محكماً وتعد الشخصية جزءاً من ذلك العالم ومشاركة في صناعة تلك الأحداث.

- الطريق المعبّدة

(واصلت رحلتي مصحوبا بسرب من المخّاخ يحرسني من وحشية تلك الأمم حتى أدركت الطريق المعبّدة. كانت الشاحنات والسيارات تمزّقها في سرعة جنونية. لم أعد أذكر شيئاً غير يدي الممدودة إلى الطريق تحاول أن توقف الضوء . . . كان الضوء المُعمي يتّجه نحوي مسرعاً. رفعت كفّي أحتمي منه، لكن فات الأوان كانت عظامي تتهشّم تحت عجلات الشاحنة وانتهى الأمر. . .)[1].

يبدو المكان العجائبي جلياً في المشهد وهو الطريق المعبّدة، فالمخّاخ الحارس له عالم عجائبي أيضاً؛ لأنّ الحياة في المدينة لها قيمة اجتماعية متحولة، فمن شدة الإرهاق الذي تعاني منه الشخصية ما عادت تذكر شيئاً، وأنامل الخيانة تتحسّس الشخصية (أنا مشدود إلى ندمي على ما اقترفت مع زوجة الحارس)، ثم أحسّت الشخصية بأنّ عظامها تتهشم تحت عجلات الشاحنة، وهذا عالم (خيالي) آخر قريب من الواقع وربّما كان ذلك كلُّه حلماً من أحلام الشخصية؛ لأنّ انتهاء الأمر يعني نهاية المشهد وموت البطل تحت عجلات الشاحنة التي تفاجأ بها وهي تسير بسرعة جنونية، إذ يتمدد المكان العجائبي في فضاء واسع ومتشعب لا حدود له يصاحب الشخصية التي تعاني الهول والخوف من المجهول المحيط بها.

ثالثاً: عجائبية المكان الخاص

يكتظ المكان العجائبي الخاص بالأحداث والصراعات المتنامية التي تصطرع فيه الشخصيات مع ذاتها عبر الخوف والدهشة، ويتمظهر المكان العجائبي الخاص في جزئيات الأشياء أو الشيء الواحد الذي يحوي الفرد، ليُهيكل عالمه المكتظ بتراكمات متشابكة الأفكار والصور والهواجس المليئة بالخوف والمجهول، وهذا ما نلمسه في الأمكنة الآتية:

- مكان رضاعة البغلة

(روى أحدهم للأهالي أنّه شاهد البغلة العجيبة ترضع شيئاً في الظلام وعندما اقترب منها، طار ذلك الشيء الضخم في السماء. حمل الرجال فؤوسهم وسيوفهم واندفعوا نحو البغلة التي لم تبرح مكانها مذ جاءها المخاض في ساحة القرية. كانت الساحة مكاناً لممارسة الشعائر. . . وجدوا وَبَرَهَا بدأ ينسل وينبت في مكانه ريش خشن فازدادوا خوفاً من أن تتحوّل البغلة إلى وحش يهلكهم جميعاً)[2].

المكان الذي ترضع فيه البغلة ذلك الطائر الغريب مكان عجائبي فريد أحادي؛ لأنّه يرضع فيه الطائر فحسب، وأحادي؛ لأنّه جزء من ساحة القرية (المكان الذي كان لممارسة الشعائر في القرية)، وقد جاءها المخاض (اي البغلة) في المكان نفسه الذي ترضع فيه الطائر؛ لذا تتقاسم القرية العجيب ليس فقط في المكان العجائبي الخاص بل في الشخصيات والأحداث.

- الرأس

(١) رواية المِشرط: ٤٩.

(٢) رواية المِشرط: ٣٢- ٣٣.

(لابد أن يسعيد رأسه.. هذا الوضع لا يعجبه.. اشتاق إلى مكره.. إلى رأيه.. إلى فكره المجبول على الرفض.. يمدّ يده اليسرى نحو ركام الرؤوس الغريبة فتلقى مصير يده اليمنى اجتثّت من الكتف... هو العجز. وسخف الاتجاه. يرفع ما تبقّى من يده اليمنى ذراع قد سُرقت أصابعها،... يحكّ بها مكان الرأس المفقود، تفوح نتونة النتن العظيم،... يحاول الجسد الفرار من هذا الرأس الملعون، يركض يميناً وشمالاً، يعتدل، يمشي بين اللحم والعظم، يسري مثل اللّهب، يسيل مثل الموت في الشريان... يتعثّر الهيكل، يسقط... ينهار عليه الرأس الموبوء...)[١]. لذا يعد الرأس في هذا النص مكاناً عجائبياً خاصاً ذاك أن ما يدور في الرأس من عوالم متعددة تسوّغ استخدامنا للرأس بوصفه مكاناً عجائبياً فهو "لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يُستخرج من الأشياء المادية الملموسة، بقدر ما يستمد من التجريد الذهني"[٢] وبمخالفات للواقع لا وجود لها وبما أن الجسد في الأصل هو مكان، فالرأس مكان ينفتح على احتمالات شتى وعوالم عجائبية تخترق كل ما هو سائد أو متعارف عليه؛ لأنّ ما في الرأس يثير الدهشة والارتباك والقلق كما الترقب، فينفتح الجرح الغائر، وينبت في الرأس عظم غريب، يكسو العظم لحم ينزف من دون توقف، هنا يحاول الجسد الانعتاق والفرار من هذا المكان (الرأس الملعون)، إذ ينهار على الجسد الرأس (المكان العجائبي) الموبوء.

- الجسد

(ينساب الجسد، يتحوّل إلى شيء غريب أشبه بجذع شجرة يابس اجتثّته الريح من مكانه ورمت به في شارع مقفر تصطاف فيه الريح ويُواقع فيه الوحشة الغبارُ. تتلاشى تضاريس وجهه ويتلاشى إحساسه بها... هو لا يذكر كيف كانت ملامحه، ينتابه شعور بالنسيان وإحساس بالخوف ورؤيا تخلع أقفال مخازنه... تتراصّ الرؤوس أمامه. يندفع نحوها ليختار رأساً يُصلح به هامته. تمتدّ يده... تتحركّ الرؤوس. تفتح أفواهها الفائحة بعطر الجيفة... تقضم أصابعه. تجتثّها من المعصم.. تأتيه أصوات أسنان الرؤوس تحطّم عظام أنامله كأنّها الماعز تجترّ في الليل ما جمعته من نبق النهار.)[٣].

يجمع المكان العجائبي الخاص بين عالمين، عالم الخوف والواقع الذي غدا خيالياً، ويكتسب ملامحه وأهميته وديمومته بفعل تماثله مع العالم الحقيقي خارج النص وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له[٤]، إذ ينتقل البطل في زمن مستمر من مكان عجائبي إلى مكان أعجب منه فهو لا يزال يسير في خطاطة دقيقة وبانبناء قوي، فالشارع المقفر هو تتمة لباقي الأمكنة العجائبية، فبعد أن شبه الراوي الجسد بجذع الشجرة اليابس الذي اجتثتهُ الرياح من مكانه الذي يومئ به في شارع

(١) رواية المِشرط: ٥٥.

(٢) إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م: ٥.

(٣) رواية المِشرط: ٥٤.

(٤) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٨م: ١٢٧.

الوحشة مع الشعور بالنسيان والإحساس بالخوف تتحرك الرؤوس التي وصفت بالماعز، والماعز حيوان له قدسية عند البعض ويقال عنه الشيطان أو حارس الشيطان، إذ يرمز "للمذنب المدان، على خلاف الغنم . . . وكان في العصور الوسطى يعتبر الحيوان الشبق رمز القذارة ورمز الشيطان"[١] . ويؤسس المكان العجائبي لعالم تتراص فيه الرؤوس أمام الشخصية التي تقوم بفتح أفواهها الفائحة بعطر الجيفة ليجد له رأساً آخر يضعه على جسده.

- الجنّة

(ها هو آدم يندحر من الجنّة باكياً يخبّئ وجهه بكفّيه، أذابه الحزن، جسده عار، . . . خطواته ثقيلة. آه مصيري المجهول. . . آه يا غدي الأسود كيف سألقاك؟ أقسم بهذه الجبال وهذه السماء وهذا القدر الأحمر الذي أمشيه حافياً أني بريء وأن يدي ما لمست ثمرة الحرام. . . لماذا لا تعترفين يا حوّاء ؟ ! ! ! لماذا لا تقولين الحقيقة؟ ما زلت تتشغلين بستر سوأتك؟ عمّن تحجبينها ؟ ليس في هذه الوهاد غيرنا؟ خطيئتنا هي سوأتنا لو كنت تعلمين. ستصاحبنا اللعنة إلى يوم الدين. سيلعننا نسلنا، وسيلتفّ حولنا أحفادنا ويسألوننا عن فعلتنا. لماذا يا حوّاء ؟ ! ! ! . . .)[٢] .

وقد يتخذ المكان العجائبي الخاص منحىً آخر مغايراً في كشف خفايا المكان، ولاسيما المكان العجائبي الإيجابي الذي يمثل المكان الذي يتسم بالعيش الرغيد والهّني المحاط بالمغريات العجائبية التي يمكن أن تكون السبب في الابتعاد عنه والاقصاء منه مما دعا الشخصيات إلى الندم والحسرة والخسران على ذلك المكان التي كانت تقطنه، فالجنّة هي المكان العجائبي الإيجابي ونهاية المطاف الذي يبعث في النفس والروح الاطمئنان والاستقرار وفيها ما لذَّ وطاب، وجاء في الحديث النبوي الشريف عن أبي هريرة عن النبي (ﷺ) " قال الله عز وجل: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر" [٣] مصداق ذلك في قوله تعالى: چ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ٺ ٺ ٺ ٺ چ[٤] .

ونلحظ في النص خُروج آدم وحواء (عليهما السلام) من الجنة مع الوصف الخارجي لآدم والأفكار السريعة والتداعيات التي تراكمت في فكره مستفهماً بذلك عن القضية المثارة دينياً واجتماعياً (من أخرج من ؟)، رامياً لومه على حواء . هنا تخاطب حواء آدم محاولة البحث عن مكان يلتجأ إليه بعد الخروج من المكان العجائبي (الجنّة)، وكيفية العودة إليها، وقد أطلقنا على المكان العجائبي هذا الإيجابي؛ إذ تأتي الإيجابية من المصير الذي سيلاقيه الإنسان لذا يعد له العدة لكي يحاول الوصول إليه.

الخاتمة

- يتأسس المكان العجائبي على قاعدة الحيرة والشك والتردد بتفاعل الشخصيات في حيز اللاّ مألوف الذي يؤثث ديمومة الأحداث.

---

(١) الرمز في الفنّ- الأديان- الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٩م: ٧٦.

(٢) رواية المِشرط: ٥٩.

(٣) صحيح مسلم، للإمام أبي الحسين مسلم بن الحَجاج، كتاب الجنّة (٢٨٢٤)، مكتبة الإيمان بالمنصورة، القاهرة: ١٣٩٩.

(٤) سورة السجدة، الآية: ١٧.

- يشكل العجائبي ملاذاً آمناً لتقديم الموضوعات الواقعية الجريئة واستغوارها ومن ثم عرضها بشكل خارق وغير مألوف.
- يثير العجائبي الاندهاش والاستغراب في الأحداث والأمكنة أهي حقيقية موجودة في أرض الواقع أم خيالية تنسجها الأحلام والرؤى والتأملات اللامتناهية.
- تَمظهر المكان العجائبي الطبيعي (الشعاب، والكهف الجبلي، وغصن الشجرة، والنهر) بوصفه وسيطاً سردياً ما بين الأحداث الواقعة في الرواية والشخصيات التي اكتسبت صفة عجائبية.
- يُسهم المكان العجائبي الصناعي المتمثل بـ (القرية، وبطحاء القرية، والطريق المعبّدة) في تحقيق وظائف جمالية ودلالية تشكل منظومة الأفكار والصور والهواجس المتشابكة المليئة بالخوف والمجهول.
- يُحلِّق المكان العجائبي الخاص (مكان البغلة، والرأس، والجسد، والجنّة) في فضاء لا حدود له ويسعى إلى كشف المجهول وسبر اغوار الأماكن التي تعيشها الشخصيات.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

❖

واية المِشرط (من سيرة خديجة وأحزانها)، كمال الرّياحي، تقديم: صلاح الدّين بوجـّاه، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٦م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

❖

دب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت.ي. ابتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.

❖

ضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م.

❖

مكنة الجسد، د. تركي زنّاد بوشامرة، ترجمة: زينة نجار كفروني، دار سعاد الصباح، ط١، الكويت، ١٩٩٦م.

❖

لبناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨٨م.

❖

نية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.

❖

اليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٨م.

❖

لميات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٨٠م.

❖

لرموز في الفنّ- الأديان- الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد ألهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٩م.

❖

عربة الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩م .

❖

حيح مسلم، للإمام أبي الحسين مسلم بن الحَجاج، كتاب الجَنَة (٢٨٢٤)، مكتبة الإيمان بالمنصورة، القاهرة.

❖

والمتخيلية : قراءات موضوعاتية في السرد، د . قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات ٩، دمشق، ٢٠١٠م .

❖

غواية السرد، قراءات في الرواية العربية من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصانع، صابر الحباشنة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠١٠م .

❖

تنة التأويل في قراءة متخيل الرواية العربية الجديدة، محمد المسعودي، دار النايا، ط١، دمشق، ٢٠١٤م .

❖

للغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث

فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م .

❖

مرايا التأويل، تفكير في كيفيات مجاورة العتمة والضوء، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٩م .

❖

معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، بإشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر،

ط١، تونس، ٢٠١٠م .

❖

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د . سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت،

لبنان، ط ١، ١٩٨٥م

ثالثاً: البحوث المنشورة في الدوريات

❖

لقصة من وجهة نظرية، وليد أبو بكر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(٧)، لسنة ١٩٨٩م .

❖

لمتكلم في الخطاب الروائي، د . ابراهيم جنداري جمعة، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، البحرين، العدد (١٣)، لسنة ٢٠٠٥م .

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية

❖

لعجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع رسالة ماجستير، بإشراف: صالح لمباركية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠م .

❖

لعجائبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة مقاربة موضوعاتيّة تحليليّة،

بهاء بن نوار، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١٣م.

❖ ا

لعجائبيّة في الرواية العربية من (١٩٧٠-٢٠٠٠)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. شجاع مسلم العاني، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٣م.

بين حديث السنين وغربة الراعي (مقاربة نقدية)

د . عصام محمد سليمان

الخلاصة : يروم هذا البحث بمقاربة نقدية وقراءة متأنية اكتناه واستقصاء مابين نصّين إبداعيين متميزينِ من أوجه التشابه وأوجه الاختلاف . الأول : (حديث السنين) السيرة الذاتية للعالم الجليل القدر الدكتور إبراهيم السامرائي الذي يعد واحداً من أبرز علمائنا المجددينَ في العصر الحديث ؛ الذينَ كرّسوا جهدهم وعلمهم وفكرهم لخدمة اللغة العربية السمحة المعطاء بسعيهم الحثيث الجاد لتجديدها وإحيائها وتنقيتها مما علق بها من الشوائب والرطانات التي عكرت صفاءها وجمالها ورونقها ، وأعاقت نموها وتطورها ؛وظل حياته كلها قائماً على حراسة اللغة العربية والذود عنها ؛ متسلحاً بروح العالم الواثق بعلمه وقدرة لغته العربية ،ومتصدياً في الوقت نفسه لمحاولات إضعافها والتقليل من شأنها وتهوينها في نفوس أبنائها . فضلاً عن كونه أديباً وشاعراً مجيداً أتى شعره صورة صادقة لروحه المغتربة الملتاعة . فلقد أخذ بالفوائد الجمة والنافعة التي جاد بها الفكر الثر النير لعلماء أمتنا الأقدمين وبما أتيح له أن يقتبسه من العلم الجديد وماجدّ من النظريات في علوم اللغة ؛ فكان له من جماع ذلك مع الذكاء النادر والفطنة الفريدة العلم الوفير والمنهج السليم والرؤية النقدية المتميزة . والإحساس الشديد بكرامة العالم والاهتمام بطلب العلم وشؤون طلابه .أما النص الثاني : فهو (غربة الراعي) السيرة الذاتية للناقد الحصيف والأكاديمي الرصين الضليع الدكتور إحسان عباس الذي يعد واحداً من أفراد النخبة الخلاقة في مشهدنا النقدي والثقافي ، ووسطنا الجامعي ؛ حيث أمضى عمره الذي زاد على الثمانين حولاً ؛ ناقداً امتلك منهجاً متميزاً محدد الخطوات والإجراءات والضوابط والرؤية الكاملة الواضحة البينة في التعامل من النصوص الأدبية الإبداعية القديمة والحديثة ، كما أنه كان محققاً ثبتاً ومؤرخاً مستوعباً أصول البحث العلمي ، ومترجماً واسع الاطلاع . ظل وفياً محباً لتراث الأمة وأدبها القديم والحديث ، رفد المكتبة العربية بما يزيد عن مئة كتاب تعد من المصادر المهمة للباحثين والدارسينَ . لقد حفلت السيرتين على الكثير من الجوانب والأمور المتعلقة بحياة ومواقف هذينِ العَلمينِ الكبيرينِ .وقد اقتضت خطة البحث واستدعت منهجيته تقسيمه على مقدمة وتمهيد وخاتمة عرضنا فيها لأهم النتائج التي خلصنا إليها . أما المقدمة فتتبعنا فيها مفهوم السيرة الذاتية ، والأعمال المستبعدة منها،

فيما تحدثنا في التمهيد عن الكاتب والكتاب. وخصصنا لكل جانب من الجوانب المتعددة في هذينِ النصينِ عناوين فرعية تبحث وتدرس وتكشف هذه الجوانب وهي كالأتي : (العنوان ،اللغة ،الأسلوب ،الزمان ، المكان ، الشخصيات) . وقد اعتمدنا واتبعنا منهجاً متنوعاً يجمع بين المنهج الاستقرائي والتحليلي والوصفي .

الكلمات الدالة :حديث السنين ، غربة الراعي ، السيرة الذاتية ، اللغة .

Between the Hadeth Al –Sineen and the Gharba Al-Ra'i

A critical approach

This research aims at a critical approach ,a careful reading and an investigation of two distinct creative texts of similarities and differences.. The first text is the Hadeth Al –Sineen, which is the biography of the great scholar Dr. Ibrahim al-Samarrai who is one of the most prominent modernist scholars of the modern era. They dedicated their efforts and thought to serve the tolerant Arabic language by their diligent and serious efforts to renew and revitalize Arabic language and purify it of impurities that distorted their purity and luster and hindered their growth and development. Throughout his life, he has been a defender of the Arabic language by addressing attempts to weaken it, diminish it and humiliate it in the hearts of its people.As well as being a great writer and poet, his poetry showed a true image as his expatriate spirit.He took the many benefits that exist in the thought of our nation's senior scientists .He has worked to integrate the abundant science and the old approach sound and distinct monetary vision the second text (Gharba Al-Ra'i) is the biography of the great critic and sober academic Dr. Ihsan Abbas, who is one of the creative elite in our cultural and criticalscene. He spent his life, as a critic who possessed a distinct approach , specific steps , procedures and clear vision in dealing with the texts of ancient and modern creative literature .He was also an original researcher, historian and interpreter. He remained loyal to the heritage of the nation and its old and modern literature, giving the library more than 100 books The two autobiographies included many aspects of the lives and attitudes of these two distinguished scientists The search consists of two sections: Introduction and Preface .In the introduction to the research, we follow the concept of autobiography and workers excluded from it.We have

followed the purely descriptive analytical method In the preface, we dealt with the writer and the book, we devoted subheadings to each of the multiple aspects of these texts and was as follows(Title, language, style, time, location, extrapolation, general external universe, private internal universe, citation, embedding, etc. At the end, we presented the most important results we have reached

Key Words:Hadeth Al –Sineen, the Gharba Al-Ra'I ,biography

المقدمة : السيرة الذاتية المفهوم والأعمال المستبعدة

.إن الدارس لمفهوم السيرة الذاتية عند الباحثين والدارسينَ في النقد الأدبي الغربي والعربي يجد اختلافاً بيناً بينهم ، إذ استخدم مصطلح السيرة الذاتية استخدامات مختلفة بل متناقضة أحياناً . مما يجعل الباحث في حَيْرةٍ من أمره حول ماهية هذا الجنس الأدبي ؛ بسبب الاختلاف بين الباحثين والدارسين عن ما يميز هذا الجنس الأدبي عن غيره من الأجناس الأدبية ،وكذلك الخلط الذي ينتج عن تعريفاتهم أحياناً ، والفوضى والاضطراب الذي يكتنف مصطلح السيرة الذاتية في كتابات عدد كبير من دارسي هذا الجنس الأدبي ونقاده .ويمكن أن نعزو هذه الصعوبة في تحديد ماهية جنس السيرة الذاتية إلى أسباب عدة من أهمها أولاً : ما يتعلق بطبيعة هذا الجنس الزئبقية لأن حدوده أكثر مرونة وأقل وضوحاً في ما يتعلق بالشكل عما هو واضح من الأجناس الأدبية الأخرى مثل الشعر أو الملحمة . ثانياً : يتعلق بتنوع المقاربات التي طبقها عليه الدارسون والنقاد . ثالثاً : يتعلق بكيفية توظيف كل دارس لمصطلح السيرة الذاتية وفقاً لمقاييسه الخاصة أو وفقاً للدراسة التي قام بتعينها هو لهذا المصطلح .(١) رابعاً : إن السيرة الذاتية نوع سرديّ ينفتح على أكثر من أفق ، ويحتمل أكثر من قراءة ، قابلاً للتحليل ، والتعليل ، والتأويل . خامساً : ((يكمن في كون السيرة الذاتية مفهوماً له من حداثة العهد حظ أوفر بكثير ، ومن ثم فإنه يشمل مجموعة من النصوص لم تتمكن بعدُ سُنّةٌ في القراءة والتفسير عريقة من توحيدها أو المجانسة بينها بشكل تام)).(٢) فضلاً عن أن ((تشكُّل مذهب نقدي خاص بالسيرة الذاتية لم يزل إلى أيامنا هذه في طور النشأة ، فلا ينبغي أن يأخذنا العجب من عدم اتفاق

النقاد والمنظرينَ بعدُ على تحديد مقبول للموضوع المدروس)) .(٣)

ومهما يكن من أمر فلسنا في هذا البحث معنيينَ بدراسة اختلاف تعريف ومفهوم ومصطلح السيرة الذاتية عند الباحثين والدارسينَ فذلك ليس من وكدنا وهمنا ؛ وحسبنا أن نذكر مجموعة من تعاريف السيرة الذاتية لنقاد ودارسينَ بحثوا وكتبوا في هذا الجنس الأدبي . إن لفظة (السيرة) : تعني لغة ((السنة . .أو الطريقة . .أو الهيئة)).(٤) ، ولم تأخذ لفظة (السيرة) معناها الاصطلاحي (كسيرة حياة) إلاّ عندما استخدمت لتعيين سيرة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) (السيرة النبوية) ؛ ((ويبدو أن هذا المصطلح قد ظل خاصاً بسيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، ولم يكن يدل عل غيرها حتى نهاية القرن الثالث الهجري وبداية الرابع ، وهي الفترة التي شهدت انتقال لفظة (سيرة) من تعيين سيرة رسول الله إلى تعيين سيرة غيره من الرجال)) .(٥) وأصبح التفريق بين سيرة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وغيرها من السير الغيرية مقتصراً على أداة التعريف (ال) ، أو الإضافة . فإذا ما ورد هذا المصطلح معرفاً بال (السيرة) انصرف الذهن إلى سيرة رسول الله ؛ أما في الحالات الأخرى فلابد من

---

(١) ينظر :كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية ، أ.د صالح معيض الغامدي ،الناشر المركز الثقافي العربي الدار البيضاء _المغرب ،ط١ ، ٢٠١٣ ، ١٢ .

(٢)السيرة الذاتية :جُورج ماي ،تعريب أ.د محمد القاضي ،أ.د عبدالله صولة ،الناشر رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط١٠٢٠١٧. ،٢٣ .

(٣)المصدر نفسه :٢٠ .

(٤)لسان العرب: ابن منظور ،دار إحياء التراث العربي ،القاهرة ،ب.ط،١٩٨٨ ،٦ /٤٤٥ .

(٥) ينظر : كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية : ٣٤ _٣٥.

إضافة مصطلح (السيرة) إلى صاحبها ، فيقال : سيرة الرسول ، أو سيرة عمر بن عبد العزيز ، أو سيرة صلاح الدين ___ألخ . وبجانب مصطلح السيرة هناك مصطلح أخر استخدم للدلالة على سيرة الحياة المكتوبة هو مصطلح (الترجمة) للإشارة إلى هذا الجنس

الأدبي ؛ وتضاف كلمة شخصية أو ذاتية إلى المصطلحين .(١) يرى د. شوقي ضيف إن كتابة شخص لسيرته بقلمه تعد ترجمة ذاتية .(٢) فيما يعتبر د. إحسان عباس كتابة الشخص لقصة حياته ، سيرة ذاتية ويركز على أهمية عنصري (التعري) و(الثورة) في أي سيرة ذاتية .(٣) وعلى كاتب السيرة أن يختار التقسيم الذي يرتضيه ((وأهم ما يلحظه الكاتب في السيرة ، النمو والتطور والتغير.

في الشخصية مع مراحل التقدم في السن ، لذلك كان من المحتوم عليه أن يتابع التدرج التاريخي)) (٤) أما تعريف د.رشيدة مهران للسيرة الذاتية فهو : ((أن يكتب إنسان تاريخ حياته مسجلاً حوادثها ووقائعها المؤثرة في سير الحياة ، متابعاً تطورها الطبيعي من الطفولة إلى الشباب ثم الكهولة)) .(٥) ويقترح د.صالح الغامدي تعريفاً للسيرة الذاتية في الأدب العربي هو أنه ((تسجيل ا ستعادي صادق ومقصود لعمر أوعلى الأقل لعدد معتبر من سنيه من الخبرات، والأفعال ،والتفاعلات ، وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص)) .(٦) ويرى جُورج ماي أن ((السيرة الذاتية هي سيرة شخص يكتبها بنفسه أي هي سيرة كتبها من كان موضوعاً لها)) .(٧). إن شخصية كاتب السيرة الذاتية هي المحور الرئيس لكل الأحداث التي تسرد فيها ، فهذه الأحداث المسرودة تقوم بوظيفة كبرى في تحديد ملامح شخصية الكاتب وهويته . ثم إن إقدام كتاب السير الذاتية وهم يدونون بوعي وقصد نصوص هي تنشغل أساساً بالأنا ؛ تاريخها وسماتها وبيئتها وتعليمها وعلائقها ومعاناتها وتجاربها وتحولاتها ((وهذا اللون من الكتابة ينهض من حيث المرجعية على أنا بعينها ، لها وجودها المشخّص وكيانها الحيّ ،وهويتها ومنجزها المعروف . وهذه الأنا تحكي تاريخها الشخصي ، في خضّم تاريخ جمعي تتحرك في إطاره وتتشكّل ضمن إيقاعه وبنصه)) .(٨)

---

(١) ينظر: كتابة الذات . ٣٤ .

(٢) الترجمة الذاتية : د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة .ب ط ،ب ت ،١٦.

(٣) ينظر : فن السيرة : د. إحسان عباس ،دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٥٦م ، ١١٠ _١١١ .

(٤) المصدر نفسه : ٧٧ .

(٥) طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية : د . رشيدة مهران ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ٢٢ (٦) كتابة الذات :١٩ .

(٧) السيرة الذاتية :٢٤ .

(٨) السيرة والمتخيّل : قراءات في نماذج عربية معاصرة ، خليل الشيخ ، دار أزمنة للنشر ، عمان _ الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، ٩ .

أما الناقد الفرنسي فيليب لوجون ، فقد صاغ تعريفاً لفن السيرة الذاتية الغربية قديمها وحديثها أصبح أساساً لتعريف جنس السيرة الذاتية ؛ فالسيرة الذاتية عنده هي أنها ((المحكي الاسترجاعي النثري الذي يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص ، عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة)) .(١)

وخلاصة القول : إن كل سيرة هي تجربة ذاتية ثرية لفرد من الأفراد ، بلغت هذه التجربة دور النضج ، وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق ، فأنه لابد أن يكتبها ، ويختار التقسيم الذي يريده مع ملاحظة النمو والتطور والتغيير في مسار الحياة ، فضلاً عن أن السيرة الذاتية ليست حديثاً ساذجاً عن النفس ، ولاهي تدوين للمفاخر والمآثر .(٢)

الأعمال المستبعدة : يتضح من خلال تعريف فيليب لوجون للسيرة الذاتية أن هناك أربعة عناصر مختلفة مجتمعة لابد لها حتى نستطيع أن نسميها سيرة ذاتية . وهي كما يأتي : ١ _ شكل اللغة : أ_ حكي .ب_ نثري .٢_ الموضوع المطروق : حياة فردية ، وتاريخ شخصية معينة .٣ _ وضعية المؤلف : تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد .٤ _ وضعية السارد : أ_ تطابق السارد والشخصية الرئيسة . ب_ منظور استعادي للحكي .(٣) إن اجتماع العناصر الأربعة السالفة الذكر في العمل الإبداعي يجعل منه سيرة ذاتية أي ستكون السيرة الذاتية هي كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المذكورة والمشار إليها .(٤) غير أن ثمة أنواعاً أخرى مشابهة للسيرة الذاتية دون أن تستجيب للشروط المذكورة مما يعني أنها لا تدخل ضمن هذا التعريف ، وقد استشعر لوجون هذه الإشكالية وعدّد منها ما يأتي : المذكرات ، السيرة ، الرواية الشخصية ، قصيدة السيرة الذاتية ، اليوميات الخاصة

، الرسم الذاتي أو المقالة . ثم يضيف قائلاً : ((ومن البديهي أن مختلف الأصناف متفاوتة من حيث الشروط : إذ يمكن أن يتحقق الجزء الأكبر من بعض الشروط دون أن يتم ذلك كلياً . يجب أن يكون النص حكياً قبل كل شيء ، غير أننا نعرف المكانة التي يشغلها الخطاب في السرد الأتوبيوغرافي ، كما أن المنظور الاستعادي بالأساس لا يقصي مقاطع من الأتوبور تريه ، ويومية خاصة بالعمل المنجز أو الحاضر المزامن لتحريره ، والبناءات الزمنية الجد معقدة ، كما يجب أن يكون الموضوع أساساً هو الحياة الفردية وتكوَن الشخصية ، غير أنه يمكن أن يشتمل إلى جانب ذلك على التعاقب والتاريخ الاجتماعي أو السياسي فالأمر يتعلق هنا بمسألة تناسبية أو بالأحرى بمسألة تراتبية : إذ تقام بالطبع عدة

(١) السيرة الذاتية ، الميثاق والتاريخ الأدبي : فيليب لوجون ، ترجمة وتقديم :عمر الحلي ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ٥٨ .

(٢) ينظر : فن السيرة ، ٩١_٩٥ .

(٣) ينظر : السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي ، ٢٣ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ٢٣ .

تبادلات مع باقي أنواع الأدب الشخصي (مذكرات ، يومية ، مقالة) ، وتبقى للمصنف حرية معينة في فحص الحالات الخاصة)) .(١) كما أن هناك بعض الأعمال النثرية العربية القديمة التي التبس أمرها على بعض الدارسينَ والباحثين في السيرة الذاتية فوصفوها بأنها سير ذاتية وعاملوها معاملتها ، اعتقاداً منهم أنها تحتوي على بعض المعلومات السير ذاتية (الشخصية) عن كتابها .بيد أن احتواء هذه الأعمال على هذه المعلومات السير ذاتية المتناثرة المتشظية والاعتباطية لا يجعل منها _ في حد ذاتها _ سيراً ذاتية . ومن أهم هذه الأعمال : كتب الرحلات ، الرسائل الإخوانية ، الرسائل الأدبية ، السير ذاتية المزيفة المجمّعة ، وكتب النصائح والوصايا والأعمال القصصية .(٢)

التمهيد :هذا تمهيد لابدّ منه لما نحن بصدده ، فحين نعرض هذه المقاربة النقدية التي سوف ندرسها فإنه لابدّ لنا وأن نتحّد ث عن المؤلفين وعن الكتابين

(السيرتين) . وقبل أن نتحدث عن الكاتبين والسيرتين ، نذكر أهم دوافع كتابة السيرة الذاتية : إن مَن يكتب سيرته عادة يكون شخصاً له مكانته العلمية أو الفكرية أو الثقافية أو الأدبية في المجتمع . فهو شخص له باعه في الكتابة والتأليف ، إن تسليط الضوء على النقاط المهمة عند الكاتب أو ما جاء في كتابه (سيرته) ، هو بمثابة تحفيز الآخرين على أن يستفيدوا من هذه المزايا ، ويكون ذلك دافعاً لهم للتحلي بها . ومتى ما كان هذا الكلام نابعاً من لسان الصدق فإنه ينفذ إلى القلب . فضلاً عن أن مؤلف السيرة الذاتية يكون في أغلب الأحيان معروفاً قبل نشر سيرته الذاتية . فمن مؤلفي السيرة الذاتية من اشتهر بأعماله ، ومنهم مَن اشتهر بأقواله ، ومنهم مَن اشتهر بمؤلفاته ، ومنهم مَن اشتهر بأكثر من أمر واحدٍ من هذه الأمور . كما أن للسيرة الذاتية ، منزلة في حياة صاحبها لا تُضَاهي . فهي في أغلب الحالات ليست فقط عصارة سن النضج أو الشيخوخة ، بل أن مؤلفيها قد دأبوا على اعتبار سيرتهم أعظم مؤلفاتهم ، إذ تحتوي السيرة الذاتية بين دفتيها كل ما سبقها من المؤلفات وتفسيره وتسوغه ، وهي إلى ذلك تتويج للأعمال أو للحياة التي قدحت شرارتها .(٣) ويرى جورج ماي أن من أهم الدوافع العقلانية لكتابة السيرة الذاتية هي : التسويغ ، الشهادة والدافع النفعي . أما التسويغ ((فيعّرف بكونه حاجة المرء إلى الكتابة ليبرر على رؤوس الملأ ما كان أتاه من أفعال أو صدع به من آراء)) .(٤) بمعنى أن يبرئ المرء نفسه ويعيد الحقيقة إلى نصابها . أما الشهادة فنعني ((ما يصرح به كثير من مؤلفي السيرة الذاتية من شعور بضرورة العمل بوجه من الوجوه على الأ يزول بزوالهم ما كانوا عليه ، لسبب أو لآخر ، شاهدين مقربين . إن هذه الضرورة في زعمهم ملحة ولاسيما وأن شهادتهم يمكن أن تزداد جدواها عند الناس . . . ولذلك فإن كل مؤلف سيرة ذاتية ، إذ يذكر للقارئ الجانب النفعي لعمله ، يلمح من طرف خفي إلى أن كتابه ليست إلاّ شهادة ، وحين يصرح بذلك فإن كتابه يصطبغ في

---

(١) السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي ، ٢٣ .

(٢) ينظر : كتابة الذات ، ٢٠ _ ٢٥ .

(٣) ينظر : السيرة الذاتية ، ٧٥ .

(٤) المصدر نفسه : ٧٥.

أغلب الأحيان بلهجة وثوقية وبأسلوب علمي أو شبه علمي . .إن الدافع إلى كتابة السيرة الذاتية ، وهو الدافع المتصل بمرور الزمن وبالحنين)) .(١) في حين يرى د. جابر عصفور أن كتابة السيرة الذاتية تعبير رمزي عن مقاومة الموت ، والتأبي عليه ، وتحديه بالكتابة . إذ أنها تاريخ مستعاد لإنسان يشعر بأن سيرته في الحياة قاربت على الانتهاء وأنه يريد استعادة تاريخه الشخصي ، متأملاً فيه مستنبطاً لمعانيه ، دالاً على نقاط قوته وضعفه ، صغائره ومفاخره ، انتصاراته وانكساراته ، كي يبقى هذا التاريخ بعد وفاته ، كأنه جدارية مسجل عليها تاريخ صاحبها ، كي تقاوم الفناء من ناحية ،أو تكون مصدر عبرة وعظة للآخرين من ناحية أخرى .(٢)

كما أن هناك دوافع أخرى مهمة لكتابة السيرة الذاتية : الاعتذار والتعليل وطلب الشهرة والتطهير ، والرغبة في تعليم الآخرين ، ومتعة استرجاع الماضي ، ومحاولة إعطاء الحياة التي عاشها الكاتب معنى ما .(٣) وكذلك المتلقي بحاجة إلى الاطلاع على سيرة حياة العظماء الكبار الذين كانت لهم بصمات جلية واضحة في ذلك المجال المقصود لأن سيرة حياة الشخص القدوة تختزن في ثناياها آليات وأسرار النجاح ، لأن الإقتداء بالعظماء هو الأسلوب التعليمي والتربوي الأمثل و الأ شمل والأهم في الوصول إلى النجاح وتحقيق التميز والعبقرية .

إبراهيم السامرائي (سيرة عالم جليل ومسيرة لغوي ألمعي) (٤):(١٩٢٣ م_ ٢٠٠١م) ولد إبراهيم بن أحمد الرَاشد السَامرائي في مدينة العمارة سنة (١٩٢٣م) ، وهي حاضرة من حواضر جنوبي العراق ، بين بغداد والبصرة ، وكان أهله قد نزحوا من سامَرَاء التي يُنسب إليها . تحدث _ رحمه الله _ عن أسرته فقال : ((جاءت أسرتنا ، وأوّلهم جدَي ، مع الوافدين السَامرائيين إلى العمارة ، فمنهم من اشتغل بعمارَة الدور ، ومنهم من ذهب إلى الأرض ، فغرس الشّجَرَ في البساتين ، لم تكن مدينة العمارة تعرفُها ، وآخرون وجدوا في المهن الأخرى ، من بيع وشراء ، وسيلة رزقهم . وعلى هذا لم يكونوا أصحاب ثروةٍ كبيرة ، بل كانوا من وجوه البلد الذين وجد فيهم أهل العمارة ذوي أصولٍ عربية فركنوا إليهم ، وعقدوا معهم صِلاتٍ ، فيها مودةٌ ورحمةٌ)) .(٥) لقد نشأ في بيت كثرت فيه المشكلات لاشتماله على عشيرة كاملة

من عمومته وأولادهم

(١) السيرة الذاتية : ٨٥ –٨٨ .

(٢) ينظر : مقال عن السِّير الذاتية العربية ، ضمن أ وراق أدبية د . جابر عصفور ، مجلة العربي الكويتية ، تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت ، العدد ٦٥٩ ، أكتوبر ٢٠١٣ ، ٧٢ .

(٣) كتابة الذات ، ٧٧ .

(٤) ينظر : الكتب الآتية لمعرفة المزيد عن حياة ومؤلفات إبراهيم السامرائي : أ_ ديوانه الشعري :حنين إلى الكلم الضائع ، عمان ، ١٤١٩ه= ١٩٩٩م .ب _ :إبراهيم السَامرائي : علاّمة العربية الكبير والباحث الحجّة ،أحمد العلاونة ، (في سلسلة علماء ومفكرون معاصرون _ لمحات من حياتهم وتعريف بمؤلفاتهم) ،رقم ٤٦ ، دار القلم بدمشق ، ط ١ ، ١٤٢٢ ه=٢٠٠١م . ج_ إبراهيم السامرائي _ الإنسان والكتاب :عبد الله يحيى السريحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ٢٠٠٧ .

(٥) حديث السنين سيرة ذاتية : د .إبراهيم السّامرائي ، دار البيارق بيروت _لبنان ، دار عمار ،عمان _ الأردن ، ط١ ، ١٤١٨ه= ١٩٩٨م ، ٩ .

الذين كانوا يثيرون من خصومات يومية غير مدركين ما يسببونه من متاعب لأهلهم ولم تكن حياته هانئة رغيدة ؛ وتعاورت الهموم عليه وهو صغير حدث إذ مات أبواه الواحد بعد الآخر لما لقياه من شقاء ، وخطوب وأمراض ،وفقر . دخل الكتّاب ،وبدأ قراءة القرآن الكريم بجزء (عَمَ) ، وختم قراءة المصحف الشريف ، وأنهى المرحلة الابتدائية في مدرسة الكحلاء ، ثم انتقل إلى المتوسطة فالثانوية ولكنه لم يكملها ؛ إذ توجه في السنة الرابعة إلى دار المعلمين الابتدائية في بغداد ،ودخل طالباً في السنة الثانية لاحتساب السنة الرابعة في الثانوية . وأدى _ وهو في الدار _ الامتحان الوزاري ، وحصل على الشهادة الثانوية _ الفرع العلمي _ بتفوق ، ولولا اشتعال الحرب العالمية الثانية سنة (١٩٣٩م) لكان نصيبه الانضمام إلى البعثة العلمية . تخرج في دار المعلمين الابتدائية ، وكان الأول على دفعته ، وعين معلماً في تطبيقات الدار النموذجية ، وكان وحيداً فسكن في القسم الداخلي مراقباً لطلبة الدار . وكلف بتدريس اللغة العربية ، وإعداد دروس نموذجية لطلبة الدار ،اكتسب ما تيسر له من الثقافة القديمة والحديثة ، ووجد نفسه قادراً على إكمال

تعليمه بعد أن نقل معلماً إلى مدرسة في طرف جنوبي بغداد مما يكلفه كثيراً ، وراتبه عشرة دنانير ، فالتحق بدار المعلمين العالية ليتزود بالعلم ، وينعم بما تقدمه الدار من مسكن ومأكل وملبس ، تخرج من دار المعلمين العالية وعين مدرساً في كلية الملك فيصل وهي ثانوية نموذجية مديرها انكليزي ، والدراسة فيها باللغة الانكليزية ماعدا اللغة العربية والتاريخ الإسلامي . ثم نقل مدرساً في دار المعلمين الريفية بالمحاويل ، توجه إلى فرنسا للدراسة إذ التحق ببعثة علمية سنة (١٩٤٨م) ، ليحصل بعد سبع سنوات عجاف على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .وكانت رسالته الرئيسة (الجموع في القرآن) ، والرسالة الثانية تحقيق كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير. وقد عمل بهمة عالية لانجازهما . وعُين في (٢٣ / آذار سنة ١٩٥٦ م) في كلية الآداب والعلوم وبدأ بتدريس النحو واللغة العربية ، واللغة السريانية في قسم الآثار ، وانتدب سنة (١٩٦٢م) أستاذاً في الجامعة التونسية ، وقضى فيها عاماً دراسياً ، وعاد إلى بغداد في مطلع (١٩٦٣م) ، كما قام بين الأعوام (١٩٦٥م ، ١٩٧٥م) بأسفار وألقى محاضرات في بيروت وعمان ، وبنغازي ، والجزائر والرباط ، وانتُدب في منتصف السبعينيات أستاذاً في جامعة الكويت ، وبقي فيها عاماً دراسياً واحداً ، ثم عاد إلى بغداد ولكنه لم يحتمل وضع الكلية فأحال نفسه على التقاعد سنة (١٩٨٠م) ؛ وعمل بعدها في الجامعة الأردنية من عام (١٩٨٢م)إلى (١٩٨٧م) وغادر عمان متوجهاً إلى اليمن سنة (١٩٨٧م) ، وبقي هناك تسع سنين.(١) ثم رجع إلى عمان إلى وفاته في (٤/٢٥ / ٢٠٠١م) . عُرف _رحمه الله _ بكثرة التأليف والترجمة والتحقيق ، وكتبه تجاوزت المئة والخمسين مابين الكتب المؤلفة ، والمحققة والمطبوعة والمخطوطة وكذلك الدواوين الشعرية ؛ فضلاً عن سيرته حديث السنين يقول عنه د. أحمد مطلوب: ((كان أبياً عزيز النفس ، فلم أره تقرّبَ إلى ذوي الشأن أو التمس شيئاً من أحد ،

---

(١) ينظر : حديث السنين : ١٠ ، ١٢ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٥٤ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ١٢٢ ، ١٢٨، ١٤٠، ٢١٣، ٢١٩ ،٢٢٧ ، ٢٥٧ ، ٢٦٧ ، ٣١٢ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٦ ، ٣٤٦ ، ٣٥٤ ،٤١٢ .

ولم تَغرّه مظاهر الحياة من مال ومنصب وجاه ، ومن إبائه أَنه رفض أن يتقدم للجوائز التي يعلن عنها ، وأنكرها في نثره وشعره ، واعتدّ بنفسه ، واعتزّ بها أعظم اعتزاز وكان إنساناً بَراً رحيماً ، يؤذيه منظر فقير أو محتاج ، وكان يسارع إلى تقديم ما لديه ليسد حاجة فقير ، وعوز محتاج . وكان يطوف على دور الفقراء والمحتاجين ويوزع النقود والمواد الغذائية كاللحم والرز والفاكهة الموسمية ، وكنت أصحبه أحياناً في هذه المهمة الإنسانية ، وأرى تعاطفه مع الفقراء والمساكين)) .(١) فضلاً عن أنه كان عالماً جليلاً ، بدأ مسيرته العلمية منذ عهد مبكر من حياته ،وكان يقرأ ما تقع عليه يده من كتب ، ويتابع ما يصدر منها ، فقد عَشقَ الكتاب وشُغف بالبحث والتأليف ، وكانت الكتابة عنده أسمى ما سعى إليه ، وقد جال في ساحة الحرف أكثر من خمسين عاماً ، وألف عشرات الكتب ، وحققَ وترجم مثلها ، ولقيَ الإعجاب ممن يقدرون العلم ويعرفون منزلة العلماء ، إذ كان انتسابه إلى دار المعلمين العالية وسفره في البعثة العلمية منطلقاً كبيراً فتح له أبواب العلم ، فأتصل بأعلام الأساتذة ، وقرأ الكثير قراءة رشيدة مستمرة ؛ فأثرت هذه القراءة في كثرت المحصول اللغوي لديه ، والمقدرة الكبيرة في التصرف في الكلام ، فجاء أدبه أدباً عالياً جميلاً ثراً مؤثراً .كما وتعلم أصول البحث العلمي ، وكتابة البحوث فاتسعت آفاق ثقافته وخاصة عندما كان في باريس .

حديث السنين (سيرة ذاتية) : (نشرت هذه السيرة ١٩٩٨ م) بهذا العنوان ؛ إذ استجاب لإلحاح الكثير من أصدقائه ومحبيه بضرورة كتابة شيء عن سيرته ومسيرته العلمية الحافلة بالجد والثرية بالعطاء العلمي الجاد المتميز ، فدّون في الشهرينِ التاسع والعاشر ،من سنة (١٩٩٥م) وهو في صنعاء سيرته الذاتية .(٢)

إحسان عباس (سيرة ناقد حصيف ومسيرة باحث أصيل) (٣): (١٩٢٠م _٢٠٠٣م) ولد في قرية (عين

---

(١) غُربة الروح قراءةٌ في شعر إبراهيم السّامرائي : الدكتور أحمد مطلوب ،منشورات المجمع العلمي ،مطبعة المجمع العلمي بغداد ، ب ط ، ١٤٢٨ه= ٢٠٠٧ م ، ٢٦ ،

(٢) ينظر : حديث السنين سيرة ذاتية ،٤١٢ .

(٣) ينظر: الكتب الآتية لمعرفة المزيد عن حياة ومؤلفات ونقد إحسان عباس : أ_دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه السبعين : إعداد وداد القاضي ،بيروت، ١٩٨١م . ب _ الدكتور إحسان عباس والنقد الأدبي : محيي الدين صبحي ، د.ط ،الدار العربية للكتاب ، طرابلس ،الجماهيرية العربية الليبية ، ١٩٨٤م .ج_ دراسات في نقد الشعر :الياس خوري ، مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،١٩٨٦م.د_ إحسان عباس ناقداً ومحققاً ومؤرخاً ،مجموعة من الباحثين ،مؤسسة عبد الحميد شومان ،المملكة الأردنية الهاشمية ، د.ط ، ندول الفيصل ، آذار ١٩٩٨ م.ه_ إحسان عباس أوراق مبعثرة بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي ، د.عباس عبد الحكيم عباس ، عالم الكتب الحديث الأردن ،ط١، ٢٠٠٦م. و_ إحسان عباس ناقد بلا ضفاف:د.إبراهيم السعا فين ،عالم الكتب بيروت _لبنان ،ط١،٢٠٠٢ م.ز_إحسان عباس والنقد المقارن : عز الدين المناصرة، مجلة فصول العدد ٦٥ ، ٢٠٠٤م_٢٠٠٥م

غزال) الفلسطينية التي تقع على أحد امتدادات (جبل الكرمل) إلى الجنوب من مدينة (حيفا) على مسافة تقارب (٢٥كم) لينبسط أمامها السهل الساحلي الذي يمتد بموازاة البحر ، عاش إحسان عباس حياة طفل فقير في وسط قروي بسيط يعيش أهله عن زراعة بسيطة حتى أن أباه باع مجموعة من أملاك العائلة من أجل تسديد ديونه المتراكمة بفعل فشل تجارته . لقد نشأ إحسان في جو من الحرمان والفقر والعوز والبؤس الاجتماعي ، لقد دخل مدرسة القرية ؛ ثم انتقل إلى مرحلة الدراسات الثانوية بحيفا وصفد ، حيث احتك بالمدينة وتعرف على شروط العيش فيها رغم حنينه الدائم إلى قريته وأهله وإخوته على وجه الخصوص أخاه بكر عباس الذي أحبه كثيراً ورافقه طيلة فترات حياته .ثم درس في الكلية العربية في القدس (١٩٣٦م _١٩٤١م) لتمتزج فيه المؤثرات الخاصة بالثقافة العربية والمؤثرات الخاصة بالثقافة الغربية ؛ وتعد هذه المرحلة من أكثر المراحل أهمية في حياته وبناء شخصيته إذ خضع في هذه الكلية لتعليم منظم وبرامج تعليمية محددة ، وفرت له هذه الدراسة فرصة كبيرة لقراءات عميقة ، ودقيقة جعلته يكتشف

أعماقه ويحدد سيرته الشعرية والنقدية ، وإن ظلت تجربته في هذه الكلية معزولة عن الحياة العامة في فلسطين وما كانت تمر به من تفاعلات .ثم عمل في مدرسة صفد الثانوية معلماً بعد تخرجه من الكلية العربية في القدس من عام (١٩٤١م إلى ١٩٤٦م) ثم حصل على بعثة للدراسة في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة من بعد) عام (١٩٤٦م _١٩٤٩م) ليدرس في كلية الآداب وكانت قراءاته بجامعة القاهرة متنوعة ؛ غايتها التثقيف الذاتي والشعور بأنه يجني فائدة علمية ، كما كان يحضر بعض محاضرات لأساتذة : سهير القلماوي ، وشوقي ضيف ،وأمين الخولي ، وعبد الوهاب حمودة ، وأحمد الشايب .وكان يدرس في قسم اللغة العربية ولكنه قد وضع الأدب الانكليزي نصب عينه . ونشأت بينه وبين أستاذه شوقي ضيف صداقة وأخوة متينة الأواصر . وحصل على شهادة الليسانس (١٩٤٩م) .ثم عمل مدرساً بمدرسة العائلة المقدسة بالقاهرة بعد أن قدمه الرجل النبيل الدكتور شوقي ضيف للمسؤول عن المدرسة المذكورة ؛ ثم سجل موضوعاً للماجستير هو (الأدب العربي في صقيلة الإسلامية) بإشراف الدكتور شوقي ضيف .ثم درّس في كلية غوردون التذكارية في الخرطوم عام(١٩٥١م) ثم لتصبح جامعة الخرطوم فيما بعد . ناقش رسالته للماجستير عام (١٩٥٢م) ، وتعرف على العلامة محمود محمد شاكر عام (١٩٥٤م) ثم اختار موضوع (حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي) ليكون رسالة لنيل الدكتوراه . ثم كانت النقلة من الخرطوم إلى بيروت في ليدّرس في الجامعة الأميركية من عام (١٩٦٠م)إلى عام(١٩٨٥م) .وتنقسم حياة إحسان في الحقبة البيروتية إلى قسمين متضادين : قسم فردوسي يمتد من (١٩٦٠م _١٩٧٤ م) ، وقسم جهنمي من (١٩٧٤م _ ١٩٨٥م) . وكان سبب تغير القسم الثاني أحداث الحرب الأهلية في لبنان التي شهدت عدة مراحل من التحول في طبيعة المتحاربين والأسباب المحركة لاستمرار الحرب .ثم ليحل في عمان عام (١٩٨٦م)(١) حتى وفاته عام (٢٠٠٣م) .ظفر إحسان عباس في حياته وحتى وفاته بتقدير علمي وثقافي ملحوظين ؛ فقد نال تكريماً واسعاً

(١) ينظر : غربة الراعي سيرة ذاتية ، ٢١ ، ٣١ ،٤١ ، ٥٩ ، ١٠١، ١٠٩، ١٤٥ ، ١٧٢، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٥، ١٩٣ ، ٢٣٩ ، ٢٥٩ .

تجلى في حصوله على جوائز أدبية مرموقة في العالم العربي وخارجه ؛ منها حصوله على جائزة الشيخ سلطان العو يس سنة (١٩٩٣م) ؛ كما نال أوسمة رفيعة من أكثر من بلد عربي ، إذ نال تكريم مؤسسة شومان وغاليري الفينيق ودار الشروق .إحسان عباس متعدد الجوانب فهو ناقد أدبي ومحقق ومترجم وشاعر .

غربة الراعي سيرة ذاتية : صدرت عن دار الشروق عمان صيف عام (١٩٩٦م) ؛ فقد كتب إحسان عباس سيرته هذه بعد حياة علمية حافلة شكلت فيها كتبه وترجماته وتحقيقاته ؛ إجابة على كثير من الأسئلة في مراحل مفصلية من تاريخ الأدب العربي ونقده ، في القديم والحديث مثلما أثارت الكثيرة من الأسئلة التي تؤكد في مجملها حيوية تفكيره النقدي في كل مجال ألهم بالكتابة فيه . يتحدث إحسان عباس في هذه السيرة عن تلك الغربة الأبدية التي لازمته في الوطن والمنفى في الشباب والكهولة والشيخوخة ، داخل أسوار الجامعات المتعددة التي دَرَسَ ودرّس فيها وفي سبل ومناكب الحياة .

العنوان : إن العنوان سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله ، فهو سمة العمل الأدبي ؛ من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزالٍ وكمونٍ كبيرينِ ، بل يختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آنٍ . ولاشك أن العنوان يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بِكر يتم منها العبور إلى النص ؛ فقد يضم الهدف من العمل الفني ذاته ، لأن فيه مقصد ية من نوع ما ، ربما تقود هذه المقصد ية إلى مرجعية ما : ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبيّة أو أيدولوجية . وكذلك هو من زاوية يخبرنا شيء ما .(١) كما أن ((العنوان يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه عليه فعل المتلقي ،بوصفه أعلى سلطة تلقٍ ممكنة ،ولتميزه بأعلى اقتصارٍ لغوي ممكن ، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرّة إلى العالم ، وإلى النص ، وإلى المرسل)).(٢) فضلاً عن أن العنوان هو أول الجوانب الشكلية في العمل الفني عامة و في النص الأدبي خاصة ؛ ويدل على وعي الكاتب وإدراكه العميق بعنوان نصه الأدبي .وهذا ما وجدناه في حديث السنين لإبراهيم السّامرائي وعند إحسان عباس في غربة الراعي . فهناك مقصدية عند الكاتبينِ في تحديد هوية السيرة

الذاتية عندهما . فالأول :كتب سيرته الذاتية بعنوان (حديث السنين سيرة ذاتية) ، والثاني : كتب سيرته الذاتية بعنوان (غربة الراعي سيرة ذاتية) فهنا يعلن الكاتبين بطريقة مباشرة عن قصدهما لكتابة سيرتهما بوجود كلمة سيرة ذاتية في العنوان وعلى الغلاف ؛ وهذا عقد السيرة الذاتية بين الكاتب والقارئ ؛ ومن خلال هذه العبارة نستطيع أن نحدد مقصدية الكاتب بوجود هذه الجملة على الغلاف .وبذلك يتأكد عقد السيرة الذاتية بين الكاتب والقارئ والذي قال به الناقد الفرنسي : فيليب لوجون (٣)

((هذه تجربة مني ، أرمي بها أن يكون لي في أدب السيرة شيء مما دعي في عصرنا (السيرة الذاتية) . لقد عدت في هذا الذي أبسُطه اليوم ، في أوراقي إلى مخزون الذاكرة ، وإلى ما كان لدّي من جزازات ، كان لي فيها شيء أو أشياء ، تدخل في الضرب من الأدب الخاص)) .(١) وكذلك قول إحسان عباس : ((فاتحني عدد غير قليل من الأصدقاء في أن اكتب سيرتي الذاتية ، فأخذ اقتراحهم يمثل هاجساً يدور في نفسي ، ويستثير ذاكرتي . . . وعلى الرغم من ذلك كله وجدتني أميل إلى كتابة سيرتي .ومنهجي فيها التزام الصدق ، فيما أسرده لا لأن ما أكتبه تاريخ مهمّ ، بل لأنه يمثل تجربة إنسان حاول في كل خطواته أن يخلص للعلم بصدق ومحبة)) .(٢) .وكان قصد إحسان عباس من هذه السيرة هو أن يقدم ((حقائق يستطيع أن يستمد منها الدارسون معلومات صحيحة عن حياة مؤلف هذه السيرة وشيء من عصره)) .(٣) فحديث السنين سيرة ذاتية ذهنية وجدانية تحدث صاحبها بصدق وعمق عن سنين حياته التي تجاوزت عن الثمانين عاماً . عن سنين طفولته القاسية والعسيرة في منطقة العمارة في مطلع القرن العشرين مع ما صاحبها من قسوة الطبيعة والمناخ ، وهكذا يمضي السّامرائي بذكر سنوات حياته والمتعلقة بالمدارس ودور العلم

---

(١) ينظر : سيمياء العنوان : أ.د.بسام موسى قطوس ، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان _ الأردن ،ط١ ، ٢٠٠١، ٣٩ .

(٢) مبادئ ألسنية عامّة : أندريه مارتينيه ، ترجمة ريمون رزق ،دار الحداثة بيروت ،ب.ط ، ١٩٩٠ ،٢٢٣.

(٣)ينظر : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي ، ٥٨ .

فضلاً عن تصريح الكاتبين في مقدمة السيرتين أن هذه سيرة ذاتية لهما ويتمثل هذا بقول إبراهيم السّامرائي

والجامعات التي دَرَسَ ودَرّس بها : الابتدائية ،المتوسطة ،دار المعلمين الابتدائية ، الثانوية ، دار المعلمين العالية ،جامعة السوربون، جامعة بغداد ، الجامعة الأردنية ،جامعة صنعاء .فحديث السنين سيرة الذاتية حافلة بالتحصيل والقراءة والاطلاع الواسع على المصادر من مظانها الأصيلة ، والسعي الحثيث لاستفادة والإفادة . وفي كل بلد حل به الأستاذ السّامرائي فإنه يفيد منه لما يمتلك من الهمة العالية والنشاط العلمي الدؤوب . لا نجد هذه الصفات إلاّ عند أولوا العزم من أمثال الأستاذ السّامرائي الذي أخذ على نفسه سلك الجَدَدَ .وتأسيساً على ما ذكر يمكن القول : إن السّامرائي عندما اختار عنوان حديث السنين لسيرته الذاتية كان مدركاً تمام الإدراك أنه سيكشف للقارئ والمتلقي بأحاديث صريحة صادقة كتبها بقلمه بث فيها ما كان يشعر به من الأحاسيس والعواطف الجياشة ما كنت عليه سنين حياته الطويلة الممتدة ؛ مستحضراً ومستذكراً ما لاقاه من العنت والعذاب والعوز والفقر ومحنة التغرب ؛ والسنوات العجاف التي شقي بها وهو يجاهد للوصول إلى ما عزم عليه . وكيف انتصر على تلك الصعاب الجسام وأحسن التخلص منه ؛ وما أسداه من خدمات جُلى من خلال أبحاثه ومصنفاته الرصينة ، وحديثه عن الكتب وما يتصل بالناس ومعلومات وحقائق عن عصره ورجالاته وسبل العيش فيه . ولهذا جاء عنوان حديث السنين مطابقاً لحياة هذا العالم الجليل وما بها من أحاديث عن سنوات حياته .

غربة الراعي : جعل إحسان عباس هذا العنوان لسيرته الذاتية ؛ أما لماذا اختار هذا العنوان فلعل من أهم هذه الأسباب لهذا الاختيار ، هي غربة إحسان عباس الطويلة في المدن التي عاش بها بعيداً عن مسقط رأسه عندما تغرب بالقاهرة والخرطوم وبيروت ؛ ثم عمّان وحتى عندما سافر إلى حيفا وصفد والقدس للدراسة فهي غربة لازمة في حياته منذ الطفولة .فهي غربة داخل وطنه فلسطين وفي المنفى ، في الشباب والكهولة والشيخوخة ؛ غربته في سنواته الأخيرة التي عاشها مع أمراض الشيخوخة وخذلان البعض له ؛

(١) حديث السنين : ٥ .

(٢) غربة الراعي : ٥ .

(٣) المصدر نفسه : ٦

يتحدث إحسان عباس عن هذه الغربة الأبدية التي لازمته حتى داخل أسوار الجامعات المتعددة التي تعلّم ودّرس بها ، وفي شوارع الحياة المتنوعة ، ومراحل حياته الثرية ، ومحطات سيرته الحافلة بالدروس النبيلة . فقد ظل شعور الغربة لصيقاً لإحسان إذ يقول : ((لم يكن لي وطن أمارس فيه حق الانتخاب والترشيح ،

فظللت حيث أقيم على هامش الحياة الشوروية والممارسة الديمقراطية بل الحق أنني ظللت على أقصى هامش الهامش في مثل تلك النشاطات)) .(١) فهو لم يتقو لب داخل قوالب آراء الآخرين الشائعة بل لم يتمذهب لمذاهبهم الجارية ولهذا السبب ظل بعيداً عن الأحزاب والحزبية .لذا طالت غربته في وطنه وفي خارجه ؛ لذا لا نغالي إن قلنا إنه شعر بشعور الاقتلاع وظلت الغربة هاجساً ؛ والاغتراب هماً لا يفارقه . ولعل البدء من الغربة والانتهاء إليها يجعلان من سيرته (غربة الراعي) تأملاً جاداً لوجوه الحياة الصاخبة والمتلاشية ؛ وحواراً عميقاً مع النفس ومع اليقين والسراب ، قبل أن تكون سيرة ذاتية لناقد ولعَلم كبير من أعلام الثقافة العربية المعاصرة .وكأننا في غربة الراعي يخبرنا إحسان عباس عن غربة الإنسان الشاملة في هذا الوجود . وعلى الرغم من الحفاوة التي لقيها إحسان في كل مكان حلّ به كانت هناك أغنية حزينة تردّدت في خاطره ولم يكن نسيانها سهلاً عليه ؛ ولهذا نراه يقول عنها : ((وكانت تتردّ د في خاطري كلمات بيرم التونسي : وشبعت يا رب غربة)) .(٢) ولعل الغربة ما كانت إلاّ بسبب شعوره الصادق بالمحنة التي عاشها ولم تزل تعيشها فلسطين ، وهو القائل : ((ازددت يقيناً بأننا جميعاً ضائعون حين تخلينا عن الزراعة والأرض)) .(٣) فضلاً عن أن صفة الراعي التي أطلقها إحسان على نفسه لم تكن خاصّة به فحسب ؛ فقد أطلقها على صديق محبٍ له (٤) وعلى صديقة له كانا من زمن الرعي الأول ((وجدت أنني فقدت الراعي الصديق موسى كما فقد ميلتون صديقه فاتحدت الرؤية في بعض مظاهرها وكانت نوار تمثل لي الراعية المثالية)) .(٥) لعل من النص السابق يحيل إلى مجموعة من التأويلات منها : إن الراعي محب لجماعته ، والتشبيه الذي عقده إحسان بين حاله وحال ميلتون الذي فقد صديقه يكشف ذلك التناص مع الحكاية الشاعر الانكليزي المعروف ، وكذا حاله مع نوار الراعية .كما أن الراعي في الريف العربي الوحيد الذي ليس له بيت يؤويه ، فهو يسكن في بيت من أستاجره ، وجعله قيّما على ماشيته ، فالبيت في أدق معانيه وطن لا يمكن نسيانه ؛ فضلاً عن انفراد الراعي في خصيصة تميّزه من الآخرين ، وهو حنينه إلى مهنته بعد تركها وشعوره بالغربة حين يمارس عملاً آخر ، فهو مسكون بحياة من معه من الرعاة والأنعام ،

والطبيعة أيضاً حتى تراه يتآلف مع قطيعه الذي يصبح جزءً من وجوده ، وهذا

(١) غربة الراعي : ١٧٠ .

(٢) المصدر نفسه :١٣١.

(٣) المصدر نفسه : ١٣١.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٤١.

(٥) المصدر نفسه :١٣٢.

ما نستشفّه من حنين إحسان عباس لقريته عين الغزال ؛ فالشعور بالغربة يؤدي إلى الإحساس بالوحشة ، وفي الوحشة الألم وتذكر الماضي والحنين .

اللغة : إن اللغة مادة الأدب بل هي وسيلته ، مثلما أن الرخام أو الطين أو البرونز هي مواد النحات ((فالأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة ، لكن هذه الوسيلة تشتمل عل طبقتين هما : المحتوى الكامن في اللغة _ أي تسجيلنا الحدسي للتجربة_ والتشكيل الخاص باللغة _ أي الطريقة الخاصة التي نسجل بها التجربة)) .(١) ولما كانت هاتين السيرتينِ لأستاذينِ درسا اللغة العربية دراسة منهجية ، وخالطا العربية منذ أيامهما الأولى ، وأحبا العربية حباً ملأ شِغاف قلبيهما ؛ وعرفا مناهج الكتب ، وطرائق الكُتّاب في مختلف فنون العربية ، وخبرا مصطلحات الأقدمين وأعرافهم اللغوية مع الجد والمثابرة والاجتهاد في التحصيل العلمي ومعرفة قيمة البحث العلميّ المبني على أسس سليمة وقواعد متينة وأصول حقيقية لا فروع واهية ؛ مما أثر في ثقافتهما عامة ، ومحصولهما اللغوي الثر اليانع الماتع خاصة . لذا فقد جاءت لغتهما في السيرتينِ من حيث عناصرها الأساسية مفردات وجملاً وفقرات وأطراً عامة فصيحة لا تشوبُها لُكنة ورائقة لا يشوبها كدر ، وسلسة لا يشوبها عائق ، ومن حيث تقنيتها الفنية حفية بالتفاصيل ، حافلة بالصور الكاشفة ، مشبعة بالشاعرية ، شغوفة بالتراث دون أن تكون مثقلة به . كما عزفا الكاتبين عن الد يباجات والكلام المنمق بل الدخول مباشرة في الموضوع .إن القارئ إذا تغلغل في السيرتينِ ، وعاش في عالمهما وجد نفسه محوطاً بهذا الجو السمح _على اتساع معنى الكلمة _ إذ تلفك اللغة الفصيحة بألفاظها ،وجملها ،وتراكيبها ،ودلالاتها، وصورها، وأساليبها ،وعمقها ،والبساطة في التناول ومعالجة الأحداث ؛ هذه اللغة الفصيحة السهلة الواضحة التي لا تقعر فيها ولا إغراب ،كانت بالغة

الاقتصاد تؤدي وظيفتها في إنارة المعلومات وأحداث الحياة والحدود الفاصلة بينها ، والسير المنظم الدقيق المرتب المنطقي الذي يقود ويربط ويفسر هذه المراحل المتعاقبة في السيرة إذ ((أن السيرة لابد أن تكتب بالفصيحة تلك اللغة التي ترادفت عليها حقب طوال وأطوار مختلفة حتى انتهت ألينا راسخة الأصول رفيعة البناء غنية الألفاظ والتراكيب فهي بهذا لغة الاستقرار في البيان العربي)) .(٢) لأن اللغة العربية الفصيحة تهيئ للكاتب فرصاً كثيرة في الاستخدام وفي إيجاد البدائل وفي حسن التعبير كما وأن هذه اللغة السهلة الواضحة تنسجم وطبيعة السيرة التي يريدها الكاتبين أن تصل إلى أكبر عدد من القراء من مختلف المستويات . لم يستخدم الكاتبين في سيرتهما العامية لأنها أداة قاصرة عن تحقيق الإمكانات الإبداعية لهما ؛ فضلاً عن أنها لا اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) : اختارها وترجمها : سعيد الغا نمي ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ٣ .

(١) اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي : سامي عبد الحميد ، ندوة التراث العربي والمسرح ، الكويت ب.ط ، ١٩٨٤ ، ٥٦ .

تمتلك جمال اللغة الفصيحة وغير قادرة على تصوير الأحداث بل وتحد من قدرة الكاتب على التقاط التفاصيل وخاصة في السيرة الذاتية . ولقد كان من أثر ثقافة الأستاذ السّامرائي اللغوية وتخصصه بعلوم اللغة العربية وتضلعه بها .أن ظهرت بعض الألفاظ الغريبة التي قل استعمالها في العصر الحديث ولاغرو في ذلك وهو العالم اللغوي الذي كانت العربية زاده في مصادرها وآدابها ، ومن أهم الغريب الذي تسلل إلى سيرته : يمخرقُ ، نتبلَغُ بالكُسيرة والإدام ، والشجون آشتات ، مَحّضْتُهم خالص ودُي ،جمهرة ، المُتشبع ، كابدهُ ، البيمار ستانات ،آصرةٌ ، قمَشه ، طامح ، نصارعُ الشر ، الأنف الحمي ، بُنَيّات الطريق ، هَنَوات ، آجمات ،المِجَنّ ،حَمارة القيظ .(١) ولعل إيراد هذه الألفاظ وغيرها محاولة من السّامرائي إلى إحياء الكلام العربي الذي بَعُدَ عن الاستعمال ، ونفوره من المبتذل ، والذي دفعه إلى ذلك أن هذه الكلمات لا تبدو لديه غريبة . أما في غربة الراعي فلم نجد مثل هذه الألفاظ الغريبة ؛ وهذا لا ينتقص من قدرة إحسان عباس في سيرته ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه يريد أن تكون لغته في متناول الجميع .

الأسلوب : عندما يعالج الكاتب موضوعاً من الموضوعات النثرية ؛ فإنه يتكئ على طريقة معينة من طرائق التعبير الأدبي ، وهذه الطريق هي التي ينتجها الكاتب في رؤية الأشياء ، وهي التي توجهه إلى استخدام اللغة بشكل خاص ، وعلى نسق معين تنفرد به الأساليب النثرية فقط ، أو بمعنى أدق يغلب أن تكون نثراً ،وذلك عندما يتغلب الفكر ، ويسيطر الطابع المنطقي والعقلي كما في السيرة وغيرها من الفنون. فالأسلوب يستمد طبيعته ومقوماته من الموضوع الذي يعالجه ، والأسلوب هنا يكون بمعنى طريقة التفكير ، لأننا نلمس هدف كاتب السيرة الذاتية من أسلوبه هو إبراز وتجسيد الدلالات والدروس والمفاهيم المعبرة عن تجربة حياته .(٢) الثرية المتنوعة وفق ترتيب زمني منطقي أو تعليمي أو ترتيب حسب التداعي ، ثم أن كاتب السيرة الذاتية وهو يكتب قصة حياته لأبد له من إيجاد نسق ينتظم الفترة التي عاشها من حياته بمعنى أنه وهب حياته شكلاً معيناً ، فمجرد إطلاق أسماء مختلفة على المراحل المتعاقبة في السيرة الذاتية ، وتقسيمها هي نفسها إلى عهود وفصول ، والتعرف بعد أمد على أهم أحداث الحياة والحدود الفاصلة بينها ، إن كل تلك الدلائل ، وما أكثرها في السيرة الذاتية ، تبين لنا أن تلك الرغبة حاجة غريزية كونية إلى حد أن مؤلفي السيرة الذاتية كثيراً ما ينقادون لها دون أن يشعروا .(٣)

---

(١) ينظر : حديث السنين ،١٧، ٢٤ ، ٥٧، ٨٩ ،٩٩ ، ١٠٦ ، ١٥٥ ، ١٧٨ ،١٨٥ ،١٨٧ ،١٩٤، ٢٠٢، ٢١٣ ، ٢٩٣، ٣٠٦ ،٣٣٧ ، ٣٤٨ ،٣٩٨ ، ٣٩٩ .

(٢)ينظر: إعادة إنتاج الحادثة دراسة تطبيقية في الكتابة السير ذاتية: نصير عواد،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق سورية ، ب.ط ،١٤٢٩هـ= ٢٠٠٩م ، ٧٦ _ ٧٧ .

(٣) ينظر : السيرة الذاتية ، ١١٣ .

لقد كتب السَامرائي مادة سيرته وأحداثها عل شكل حوار أدبي بينه وبين صاحبه ، وهو أسلوب محبب ومريح لنفسية القارئ والمؤلف على السواء ؛ وفي هذا يقول السَامرائي : ((وقد رأيت أن أجعل سيرتي بعيدةً عن السَرد الذي يتابعُه صاحبُه ، ومن شأن هذه

الطريقة السّردية أن تجعل القارئَ بعيداً عنها ؛ لأنه يسأمُ أن يجدَ فيها أسلوبَ القاصِ القديم . لقد أدركت ما لديّ فأدرته في حوار بيني وبين صاحبي ، فيكون الرأيُ ، ويكون النقدُ للرأي ، في هذا الحوار الذي أذهب فيه أنا وحاجتي إلى إضافات ، قد تنأى عن المتحدّث ، لو كان وحده يسرد مما كان له)) .(١) وهذا الأسلوب قد أعتمده الأستاذ السّامرائي في بعض كتبه الأدبية والنقدية مثل :(من حديث أبي الندى) ،(في مجلس المتنبي) ، (لفيفٌ وأشتات) . إن أسلوب السّامرائي في هذه السيرة هو الأسلوب الأدبي الرائق المترقرق السلس السمح ؛ ذلك الأسلوب الذي يسمى في لغة الأدب والشعر ب((السهل الممتنع)) ؛ إذ تغلب على هذا الأسلوب الفكر النير والتجربة والمعرفة ، والعمق والإلمام الشامل ؛ والبساطة والوضوح . فليست سيرته سرد لحوادث حياته ، وإنما هي أيضاً انعكاس لشخصيته وذكائه النادر ، وعقله اللماح ، ولا غرابة في ذلك لأن السّامرائي أحد أساطين اللغة المعدودينَ في العصر الحديث ، لقد أسلمت له اللغة قيادها فأصبحت سهلة طيّعة على لسانه وقلمه وبالإضافة إلى ذلك فهو شاعر مفلق .

إن أسلوب السّامرائي الذي ارتضاه لنصه السيّري واستخدام الفعلينِ (قال وقلت) تبيّن أن النص ذو طبيعة حوارية لأنه تبادل حواري بين طرفينِ واعيينِ أحدهما يسأل و الثاني يجيب ويشرح ويحكي ويعلل ، إنها حوارية تقوم على مبدأ التعاون والمشاركة التفاعلية بقصد إنجاح الخطاب الحواري والكشف عن الحقائق وفي تحصيل المعارف والمعلومات والإلمام بما جرى من تفاصيل الأحداث والتعليقات النقدية التي يوردها صاحب السيرة. كما ويكشف النمط الحواري من خلال تقنية السؤال والجواب عن الوظيفة التواصلية التي يؤدي إليها الخطاب ، وهي الوظيفة المتوخاة من الحوار.(٢)

أما إحسان عباس فقد سلك في سيرته أسلوباً مغايراً لأسلوب السّامرائي إذ آثر الأسلوب السّردي الذي يتوخى سهولة العبارة ، وحُسن تأديتها للمعنى ، القائم على الشعور الصادق ، والإخلاص في التعبير وشرح خطرات النفس بصدق وأمانة ، وإظهار ما في الوجدان ؛ لذا كان إحسان عباس في أسلوبه السهل هذا أميّل إلى السلاسة والرقة منه إلى الإيماء والعبارة المكتنزة ، سلاسة ورقة تنسجم مع عواطفه الرقيقة ،

و تلائم مشاعره الحزينة المتدفقة ، أسلوبه أسلوب كاتب يحترم قارئه ويحبه ويؤنسه ويمتعه ، ولا يتعالى عليه بالغموض والتكلف ، ولا يعنته بالرمز والإشارة إلى ما لا تطوله يداه ، ولا يستخف به بالثرثرة وفضول الكلام .وفي هذا يقول إحسان عباس عن أسلوبه في سيرته هذه : ((بل إنني في سبيل البساطة تجنبت _ لأول مرة _ ما ألفته من أسلوب قائم

(١) حديث السنين : ٥ _٦ .

(٢) ينظر : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، د . طه عبد الرحمان ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٠ ، ٢٦ ، ٣٨ .

على الإيجاز والإيماء والعبارة المكتنزة وآثرت أسلوباً سرديّاً بعيداً عن المستوى الشعريّ ذي الجزالة المتعمدة ، رغبة في أن تصل هذه السيرة إلى جمهور كبير متنوع)) .(١) لقد تعاقد إحسان عباس مع قارئ غربة الراعي على تقديم سيرة لحياة بسيطة بأسلوب يتلائم مع طبيعة تلك الحياة ، رغم أنه وكما يقول بحق على دراية بمختلف الأساليب التي سلكها الكتاب قبله في كتابة سيرهم ((لقد قرأت كثيراً من السير الذاتية ، أغرتني قراءتها أن اكتب في مطلع شبابي كثيباً في (فن السيرة) فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكها كتاب قبلي في كتابة سيرهم . . . ومع ذلك وجدتني أختار في كتابة سيرتي أسلوباً بسيطاً كأنه حكاية ممتدة ، مراعياً إلى حد كبير التدرج الزمني ، لاعتقادي أنني لا أنوي أن أقدم للناس رواية ، حيث يستبيح الكاتب لنفسه أن يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر ؛ ويطلق العنان لخياله في بناء شخصيات لم تعش على هذه الأرض)) .(٢) استخدم إحسان ضمير الغائب عندما رسم ملامح الطفل في السيرة ومن خلال عنوانين دالين متعاقبين هما ((رموز الخوف)) .(٣) ، و((رموز الطمأنينة)) .(٤) حيث يتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية . وينتقل مستوى السرد في السيرة بعد هذين الفصلين إلى مستوى أسلوبي مباشر حيث تتلاشى رموز الخوف والطمأنينة ؛ وبتلاشي تلك الرموز يستخدم إحسان ضمير المتكلم مباشرة . بقوله ((أدخلت المدرسة إلى نفسي ابتهاجاً لم يكن لها به عهد ، بما وفرته من تنوع ، فإلى جانب حل ألغاز الدروس ، وازدياد منسوب الثقافة ، عوضتني عن الألعاب الريفية الخشنة ألعاباً لم أكن أعرفها)) .(٥)

وكذلك عندما ذهب إلى مدينة حيفا للدراسة استخدم ضمير المتكلم ((ثابرت على أداء ما قاله الشيخ بكتابة السور القصيرة . . . فجعلت أكتب في الحجاب)) .(٦) وهكذا وجدنا تنوعاً في غربة الراعي من ناحية الأسلوب السردَي في استخدام الضمائر وهي مستمدة بلا شك من قدرة إحسان عباس ككاتب قدير يعرف كيف يستخدم أدواته التعبيرية بأكبر قدر من الإحكام والبيان .

الزمان : إن قضية الزمن قضية كل حيّ ؛ إذ أنها تتصل بحياة الإنسان على الأرض ؛ فهو يولد طفلاً ثم يبلغ أشده ، ثم يصبح كهلاً ثم يصيبه الكبر ويصير شيخاً . ويعد الزمن المكون الرئيس للسيرة بل بؤرتها ف((الأحداث تسير في زمن ، الشخصيات تتحرك في زمن ، الفعل يقع في زمن ، الحرف يكتب ويقرأ في زمن ، ولا نص دون زمن)) .(٧) وبما أن كاتب السيرة إنسان وهبه الله قدرات متميزة ، كالحسّ المرهف . والتعبير الصادق

١) غربة الرعي : ٦ _ ٧ .

٢) المصدر نفسه : ٦ .

٣) المصدر نفسه :٩ _ ١٣ .

٤) المصدر نفسه : ١٥ _ ٢٠ .

٥) المصدر نفسه :٣٣ .

٦) المصدر نفسه : ٧٠.

٧) مقال : بنية النص الكبرى ، صبحي الطعان ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ج ٢٣ ، ١٩٩٤ ، ٤٤٥ .

والبيان العالي ، والشخصية النافذة ، ويمتلك من الموهبة والمقدرة ما تؤهله لكتابة نص أدبي فني متميز عن حياته وأدوارها ومراحلها المختلفة بما يستحضر ذهنه من الذكريات المتداخلة غير المنتظمة التي هي في حاجة إلى شيء من التنظيم والترتيب الزمني المنطقي المقنع ؛ وهذا الترتيب يضم طائفة من الإشارات والمعطيات التي تنتمي إلى مراحل مختلفة من حياته وتتعلق بموضوعات مثل الطفولة والدراسة ودور التعليم والأساتذة والوظيفة والأصدقاء والفضائل وغيرها كثير . ولكي يُخرج كاتب السيرة للناس نصاً واضحاً مفهوماً عليه أن يلتزم بالترتيب الزمني لكونه حلاً أوحد لإنقاذ حياته من الغموض ، والتداخل المشوّش بين الماضي والحاضر ؛ ولا مفر من أن يؤدي تدوين المرء لما يحفظه من ذكرى عن حدث ماضٍ ،إلى التقريب بين

ماضي الذكرى وحاضر الكتابة أو إلى المجابهة بينهما . فينشأ عن ذلك هذا التداخل المشوّه المشوّش .(١) لقد اتبع الأستاذ السّامرائي الترتيب المنطقي التعليمي وحسب نظام العرض الزمني . وهكذا جاءت حياته في سيرته وفق عناوين فصول وهي : ((في الوصول إلى السبيل الدار وأهلها ،زمن الطفولة ، من نعيم البؤس ، في المدرسة ، في دار المعلمين الابتدائية ، في الطريق إلى دار المعلمين العالية ، في كلية الملك فيصل ، في الطريق إلى البعثة العلمية ،وفيه : أ_في السوربون ، ب_في المعهد الإسلامي ، ج_في مكتبة مدرسة اللغات الشرقية ، د_في كلية فرنسا ،ه_في المعهد الكاثوليكي ، و_ في معهد اللوفر ، ز_ قبل الوصول إلى رسالة الدكتوراه ،ح_ في المكتبة الوطنية ، ط_ في مسجد باريس ، ي_ مع الأخ أحمد السعيد سليمان ، ك _ في الطريق إلى تسجيل الرسالة العلمية ، ل_ في خزانة كتبي ، م _ العودة إلى باريس ،ن_ السفر إلى لندن ، س _في مناقشة الرسالة ،ع _في بغداد ، ف_ أسفار وجولات _ في دار الكتب التونسية ، السفر إلى مصر ، الرحلة إلى الأردن)) .(٢) من خلال العناوين السابقة نلحظ تفاوتاً بينها في عدد الصفحات فمنها ما كانت صفحاته قليلة ومنها كثيرة ويرجع ذلك إلى أهمية هذه الحقبة عن غيرها في حياة السّامرائي ؛ فضلاً عن ثرائها من حيث تأثيرها في مجرى الحياة ومسارها ، أضف إلى ذلك النمو والتطور والتغيير الذي رافقها . وهذه الأسباب جعلت السّامرائي يقف عند حقبة معينة وقفة طويلة دون غيرها وخاصة وقفته وذكر التفاصيل الخاصة في فصل : في الطريق إلى البعثة العلمية ؛ إذ فصّل فيه تفصيلاً دقيقاً مبيناً الأمكنة التي استفاد واستقى منه العلم ، ووصفها وصفاً عميقاً فجاءت صفحاته قرابة مئة صفحة ولكن لا ندري لما جعل العنوان الفرعي (في بغداد) ضمن هذه الحقبة . وكان الأجد ر والأولى أن يضعها في عنوان رئيس ، وكذلك سفره إلى اليمن جعله ضمن فصل (الرحلة إلى الأردن) ولم يخصص تدريسه في صنعاء بعنوان مستقل ؛ ولعل هناك أسباب موضوعية لهذا الاختيار . كما استباح السّامرائي لنفسه أن يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر ويطلق لخياليه في بناء سيرته ولربط ما يراه مناسباً استطراداً وتوسعاً لتوضيح مسألة أو فائدة منه وفي هذا يقول :((إن هذا الذي تتوسّعُ فيه ، يزوّدنا

(١) ينظر: السيرة الذاتية ، ١١٣ ، ١٢٢ .

(٢) حديث السنين : ٧ ، ١١ ، ٢١ ، ٣١ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ١٢٢ ، ١٢٨ ، ٣٢٤ ، ٣٤١ ، ٣٤٦ .

بزادٍ ، ما أرى فينا غنىً عنه ، وإن صرفنا قليلاً أو كثيراً عما نحن فيه)) .(١) وقد دعا هذا التصرف (بُنَيّات الطريق) بمعنى أنها قضية بسيطة أو مسألة ليست من أصل سياق الحديث وكما يقال: (الشيءُ بالشيء يُذكرُ) . أما إحسان عباس فاتبع الترتيب التعليمي المنطقي نفسه وحسب نظام العرض الزمني تبدأ سيرته من الطفولة وتنتهي بالشيخوخة لذا فإن التحولات فيها تنبثق من حركة الزمن الموزع بين هاتين المرحلتين فكانت عناوين الفصول أكثر فنية ذات سمات واضحة ولها دلالات واقعية متعلقة بكل حقبة من مراحل حياته المتنوعة فجاءت العناوين :((رموز الخوف ، رموز الطمأنينة ، ما قبل الرموز ، ما بعد الرموز مباشرة ، في مدرسة القرية ،إلى حيفا ، سنة ثانية في حيفا ، والدي يستقر في حيفا ، سنوات في بيت الشيخ أحمد السعدي ، بين حيفا وعكا ، في الكلية العربية القدس ، في مدرسة صفد الثانوية ، في جامعة القاهرة ، في كلية غوردون التذكارية بالخرطوم ، في الجامعة الأمريكية ببيروت ، في عمان)) . (٢) ونلحظ من خلال العناوين السابقة عدم وجود تفاوت كبير في عدد الصفحات بينها ؛ ويبدو أن معالجة إحسان عباس لمراحل سيرته متساوية إلى حدٍ ما لأهميتها لديه ولقدرته على أن يبوح بالتجارب والذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكليه الوجداني والنفسي والمعرفي والفكري ، وأن كان في بعض الأحيان يقترب من المناطق الحساسة التي يسعى الكثيرون للابتعاد عنها ، وعدم لفت الأنظار إليها .

المكان : يعد المكان العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الأدبي بعضها ببعض ؛ لقد كان للمكان ومازال وسوف يبقى الحظوة عند مبدعينا على مر تاريخ أدبنا العربي ؛ ويكفينا أن نتذكر المقدمات الطلليّة في شعرنا القديم ، أو تصوير الطبيعة بكل ما تزخر به من عناصر الجمال والحياة . وهو في السيرة الذاتية أوضح وأبين إذ به ترتبط أحداث ومراحل الحياة منذ الطفولة وحتى الشيخوخة ، بل المكان لبنة حيوية في جسد السيرة ، وكاتب السيرة الذاتية يعيش كغيره في عالم فسيح وتربطه بالأشياء المحيطة به علاقات كثيرة . لذا كان للمكان حضور قوي لديه ولم يعد يعتبر مجرد خلفية وقعت فيها مراحل حياته وأحداثها ، كما لا يعتبر معادلاً كنائياً لشخصيته

السيرية ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي و تشكيلي من عناصر العمل الفني ، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً من أبعاد النص الأدبي .(٣) فهذا غالب هلسا يقسم المكان إلى ثلاثة أقسام هي ((المكان المجازي ، والمكان الهندسي ، والمكان كتجربة معاشة)) .(٤) تنوع ذكر الأمكنة عند السّامرائي في سيرته ؛ فمنذ أول صفحة من صفحاتها يذكر الدار وأهلها ، ليقف القارئ على طريقة العيش فيها ، والظروف التي عاشها صاحب السيرة وساكنيها واصفاً كل ذلك بشكل دقيق وكأننا نرى هذه الدار وما تحتويها من حجرات حاضرة ماثلة أمامنا . وكذلك حديثه عن الدراسة في (الكُتاب) في حجرة

(١) حديث السنين :١٦٦ .

(٢) غربة الراعي : ٩ ، ١٥ ، ٢١ ،٢٧ ، ٣١ ، ٤١ ، ٥١ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١٤٥ ، ١٧٣ ، ١٩٣ ، ٢٢٣ ، ٢٥٩ ، ٢٧١ .

(٣) ينظر : جماليات المكان جماعة من الباحثين ، الناشر عيون المقالات الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ٣ . (٤) المكان في الرواية العربية : غالب هلسا ،دار ابن رشد للطباعة والنشر،ط١، ١٩٨١ ،٢١٧، ٢٢٥ .

واسعة مظلمة موحشة . وكذلك حديثه عن سفرته إلى البصرة لأداء الامتحان الوزاري لدراسة الابتدائية . فيذكر قلعة صالح ، بليدة العُزير ، القُرنة ، كما يصف البُليدة الصغيرة في جبل لبنان حَمّانا التي ذهب إليها مع شقيقته المريضة بالسل للعلاج في مصحة هموليت القريبة من حَمّانا ورافقتهم خالة نزلت منزلة منهم منزلة الأم . ثم يصف الحيّ اللاتيني وما فيه من الشر ،ومسجد باريس ، والسوربون ، و دار الكتب التونسية ، و صنعاء وما فيها من التأخر والبلايا والرزايا ؛(١) وهو في كل هذه الأمكنة . ينقل ما يشاهده نقل دقيقاً عميقاً نقل المُلم والخبير المستشف القوي الملاحظة ؛ ثم يذكره بكل صدق وأمانة . فضلاً عن أن عناوين فصول سيرته معنونة بهذه الأمكنة لارتباط هذه السيرة بمراحلها ووقائعها وذكرياتها بهذه الأمكنة .

أما علاقة إحسان عباس بالمكان في غربة الراعي فتنوعت فبعض الأمكنة أدخلت إلى نفسه الابتهاج والفرح فتعلق بها تعلقاً لا مثيل له مثل حديثه عن المدرسة والشجرة التي أمر أحد معلمي المدرسة بغرسها و برعايتها و تضاف إلى اسمه فهو يرويها بالماء عند حاجتها إليه ؛ وفي هذا يقول :((وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حببت إلينا المدرسة ، وعندما كنت أعود إلى القرية _ من بعد_ كان أول

شيء أقوم به هو الذهاب إلى المدرسة للاطمئنان على الشجرة على الشجرة التي غرستها صحيح أنها أصبحت لشخص آخر ، ولكن حنيني إليها ، لم يكن يقل عن حنيني إلى البيت والأسرة وأصدقاء القرية)) .(٢) ولعل الشجرة هنا ترمز عن أشواق إحسان الفتى وحبه لقريته ، وتطلعه العميق إلى المرأة . أما مكوثه في بيت الشيخ أحمد السعدي فكانت اكتشافاً لجوانب الحياة في مدينة حيفا ، من خلال فضاءات التعليم التي وصفها .وهكذا دراسته في الكلية العربية في القدس وعمله في صفد ودراسته في جامعة القاهرة ، ثم ممارسته التعليم الجامعي في جامعة الخرطوم و الجامعة الأميركية في بيروت ؛ وكلها أمكنة ذكرها إحسان بسيرته . وللمكان عنده إلفة من نوع خاص إذ يقول : ((إن إلفة المكان تأسرني ، وأنا أقر بضعفي تجاه كلّ مكان حللته)) . (٣)

الشخصيات : لا يمكن تصوير سيرة ذاتية بلا شخصيات مؤثرة في صاحب السيرة أو أثر هو بها في مراحل حياته ؛ لأن ذكرها في السيرة يعد من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم السيرة الذاتية ، من خلال تقديمها ورسمها وتبيان قيمتها وأبعادها الاجتماعية والفكرية والثقافية والنفسية ، والتي يمكن التعرف عليها من الحديث الذي يخبرنا به صاحب السيرة ، أو يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات . ويمكن تقسيم الشخصيات في السيرتين على أقسام : ١ _ الشخصيات العائلية : صاحب السيرة ، الوالد ، الأم ، الإخوة ، الشقيقات ، الأقارب .

٢ _ الشخصيات العامة : المعلمون ، الأساتذة ، أصدقاء الدراسة ، التلاميذ ، السياسيون ، المرأة .

٣_ الشخصيات العابرة غير المؤثرة : وهي التي مر بها صاحب السيرة من دون أن يقف عندها طويلاً . في حديث السنين صاحب السيرة الأستاذ السّامرائي يصف طفولته وهو صغيرٌ حَدثٌ ويستحضر تلك الأيام الخالية وما فيها من بؤس وفقر وحاجة ؛ يقول : ((لقد غبر عنا زمانٌ ، كنّا لا نجدُ من طعامنا إلا مُسكةً ، نتبلغُ بها ، لا تتجاوز الخبز القَفار إلا بما نأدمه من إدامٍ ، فيه بعض الخضر ، ولكننا ما كنا مبتئسين بما

(١) ينظر : حديث السنين ٧ ،٦٢ ،١٣٤ ، ١٤٥ ، ٢٠٣ ،٣٢٤ ، ٤٠٨ .

(٢)غربة الراعي :٣٤ .

(٣)المصدر نفسه :١٧٢ .

نصيب ، ومالنا نحدّ ث أنفسنا بالنفيس ، لقد عصمنا نفوسنا أن تذهب في سوءٍ ، يسعى إليه جمهرة ، ارتضت الدنيا حقلاً ترتبعُ فيه . لقد كان لي ولصحبي

الكثيرين أن نتبلغ كُلّ صَباح بالكُسيرة اليابسة ، نستعينُ على ابتلاعها بشرب الشاي ، ثم نسرعُ إلى المدرسة ، نحثّ الخطى ،فنبدأ سعينا راضين ، يعمرنا أمل أن ستشرف غد بخير ومتاع للناس ، وسينعم الناسُ بذرءٍ من نعيم)) .(١) تبدو شخصية الطفل راضية مطمئنة رغم الفقر والهم والأسى والشقاء والحاجة . كما يصف نفسه وهو بالمدرسة بحبه للكتاب وسعيه إلى أن يتزود بالعلم منذ صباه . لقد كان سعيداً بأيام طلب العلم وهو في دار المعلمين العالية ، صاحب صبر وجَلد وخلق ودين بعيد عن الانحرافات ؛ لقد عاش غير متحيز إلى فئة أو منتصر بجماعة عنيداً ؛ شديد الإحساس بكرامة العَالم همه شؤون العلم وطلابه .أما الوالدين فقد توفيا وهو حدثُ صغير .ويذكر الشيخة جدته أم أبيه واسمها عبودة ذات تقوى وصلاح ، يقصدها الناس للمشورة وفي إصلاح ذات البين ، وخالته التي يسميها بأمّ الرؤوم ، وشقيقته المريضة بالسُل ، وشقيقه الأكبر عندما أ خذه إلى المدرسة الابتدائية ، لم يذكر أعمامه وأسمائهم .أما زوجته فلم يذكر اسمها بل ذكر زواجه حيث عقد الزواج في ٩/ ٤ /١٩٥٩ . فانعقدت بينهما آصرةٌ ما كان يعرف قبل زواجه وشيجة رحم ، وذكر ابنته اريج .أما المعلمون والأساتذة فقد ذكر منهم عز الدين أل ياسين أستاذه في دار المعلمين الابتدائية ووجد فيه رجَل علم وصل إلى علمه فأدرك فيه الدرجات العلى وعرف ما ينبغي أن يكون عليه طالب العلم . وتحدث عن الدكتور محمد مهدي البصير ؛ وطريقته في الدرس وتعليقاته والمعلومات التي كانت لها فوائد وخاصة ما يتصل بأدب الثورة العربية وشعراء العراق . وتحدث بالتفصيل عن أستاذه الدكتور مصطفى جَواد وكيف استفاد من جهوده الكثير الكثير بل يصفه بالرجل الذكيّ والشجاع في العلم ؛ لقد سَعِدَ بمحاضراته ومباحثه وتعليقاته الجمة .و ذكر الدكتور عبد العزيز الدوري بكل خير وكيف سعى لتعينه بجامعة بغداد .وكذلك تحدث عن الدكتور جميل سعيد وكيف كان له الشرف أن يصحب هؤلاء الميامين الذين سَعِدَ بتلمذته لهم .لم يدع السّامرائي أستاذاً أو زميلاً أو تلميذاً أو صديقاً في مجال العلم إلا وذكره ذكراً يستحقه ويثني عليه أتم الثناء ؛ فقد ذكر منهم :حسن ظاظا ،عباس العزاوي ،علي الزُبيدي ، علي جواد الطاهر ، صلاح خالص ،أحمد السعيد سليمان ، عبد الكريم خليفة ، عبد الجليل عبد المهدي ، الشيخ الجليل محمد بن علي الأكوع ، الشيخ الفاضل بن عاشور ، عبد الرحمن بدوي ، الدكتور متى عقراوي الذي سعى جاداً في إرساله إلى باريس ،الدكتور سليم النعيمي الملحق الثقافي العراقي بباريس ، هاشم سعدون الطعان ، كوركيس عواد ،حسن حسين عبد الوهاب

، ومن المستشرقينَ : بلاشير ، ماسينيون ، جان كانتو ،شارل بلا ، ليفي بروفنسال ، رزيتانو ،(٢) ومن السياسيينَ نوري السعيد الذي يقول فيه :((رحم الله نوري السعيد ، وليس لي أن أقطع بشيء عنه ، فلست ممن يهتمّ بالسياسة ، وكذلك الأمر لدى أصحابي أهل الدرس)) . (٣) وعبد الكريم قاسم ((الذي خَلَفَ الملكيّة ، وأقام جمهورية تموز فبَدأَ الشّرُ ، وانقضى عهدٌ حملنا عليه سوآتنا كَذِباً وافتئاتاً)) .(٤) أما الشخصيات العابرة فكثيرة منها : محمد الهاشمي صاحب مجلة اليقين البغدادية ، محمد مزالي ، قاسم رجب ، الجيلاني عبد القادر . _____

(١) حديث السنين : ٢٢ .

(٢) ينظر :المصدر نفسه : ٧ ،٦٢ ،١٣٤ ، ١٤٥ ، ٢٠٣ ،٣٢٤ ، ٤٠٨ .

(٣) المصدر نفسه :٢٥٥ .

(٤) المصدر نفسه :٣٣٠ .

أما غربة الراعي فتزخر بالشخصيات المتنوعة ومن الأقسام الثلاثة لقد سعى إحسان عباس بوعي وقصدية في أثناء سيرته إلى بناء معالم الذات وشخصيتها المتفردة ورسم ملامحها من المنبع إلى المصب .فكان البوح الصادق والاعتراف التلقائي سمة بارزة لهذه الشخصية . فعند ما يرسم ملامح الطفل في السيرة بشكل فني دقيق إذ تتوزع هواجس هذه الشخصية بين الخوف من الموت وبين الأرق الذي تسببه دقات ساعة مجهولة ؛ مشيراً إلى التفتح على اللحظة الزمنية دون القدرة على استيعابها أو التحكم بها .ويتحدث إحسان عن الأبعاد المتعلقة بالشخصية عند ذهابها إلى المدرسة ، والتحول الجذري في العلاقة مع الحياة الجديدة والاختلاف اليومي للمدرسة حيث الاقتراب الحثيث من عالم الكتب لتدل على بداية مرحلة وقراءة للواقع من منظور جديد ،وكذلك التحولات في شخصية السارد يطلب العلم في مدينة حيفا والحياة البسيطة وتجربة العيش في بيت الشيخ السعدي ؛ إذ تؤدي هذه المرحلة إلى نوع من استقلالية الشخصية تتمثل في الاتصال بينابيع الثقافة التي بدأ الفتى يتصل بها ، وتسهم في تشكيل وعيه وفي إخراجه من عالمه الضيق لأن طفلاً قروياً ساذجاً مثله لم يكن في مقدوره أن يوسع الدائرة التي يتحرك بها لولا وجود فضاءات متعددة في مسيرة حياته ، والتحولات المكانية وتنقله بين مدن مختلفة في فلسطين وعواصم الأقطار العربية التي عاش بها . لقد اسهمت المؤثرات الثقافية المتنوعة التي استقى منها إحسان عباس ثقافته في بلورة وثراء شخصيته وهذا ما نجده من خلال تتبع هذه الشخصية على صفحات السيرة . وتتوضح هذه العلاقة بين التحول الذاتي والثراء الفكري والثقافي والخصب لإحسان عباس . كما يتحدث عن والده

فاعلية الايقاع الداخلي في الشعر الاندلسي

من عصر الموحدين الى سقوط غرناطة(*)

د . عبدالله فتحي الظاهر د . نادية فتحي هادي

الملخص

يتضح من خلال النصوص المذكورة في الدراسة أن الإيقاع الداخلي أدى دوراً كبيراً في تعميق دلالة الأبيات ، فضلاً عن تأديتها الدور الإيقاعي طالما أن القصيدة "بإيقاعها والإيقاع بتفرده عبر احداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية"

abstract

It is clear from the texts mentioned in the study that the internal rhythm played a great role in deepening the significance of the verses, as well as play a rhythmic role as long as the poem "rhythm and rhythm uniqueness through the creation of this typical coherence between the abilities of sound and shadow of significance gives it a complete novelty makes the " effectiveness of rhythm in it innovative

ويتميز الايقاع الداخلي عن الايقاع الخارجي في ان ليس هناك معيار يضبط به ويُعرف صحيحه من فاسده كما في العروض إنما يصب جل اهتمامه على قوانين النفس الفردية لذلك يختلف من قصيدة لأخرى ومن شاعر لآخر[٢] . فضلاً عن كون الإقاع الداخلي " **يزيل ما يرفضه السمع من تكرار ضربات الإيقاع الخارجي (الوزن) ورتابة ورود الأبيات بمتوالية نمطية** " [٣] . وسنقف في هذا المبحث عند الإيقاع الداخلي والذي تتمثل مظاهره بـ :

- التجانس الصوتي (الجناس) .
- التكرار .
- التجمعات الصوتية (تراكم الأصوات) .

١. التجانس الصوتي (الجناس) :.

يقوم التجانس الصوتي على الفن البلاغي المعروف بـ (**الجناس**) وهو " **أن تجيء الكلمة تجانس**

أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[٤] . وهذا ما يعبر عنه بتشابه الدوال واختلاف المدلولات[٥] ، ويحدث تبعا لذلك تصعيد في المنبه التعبيري بحيث يكون أقوى تأثيرا نتيجة للهزة الدلالية التي يتلاقاها المتلقي بمخالفة التوقع [٦] .

وعليه فإن التجانس الصوتي يحقق درجة عالية من التوتر في النص من خلال الاعتماد على التشابه الحرفي الذي تتركب منه الكلمة المتجانسة مع شبيهتها في كل الحروف أو بعضها مما يؤدي إلى إعطاء مدلولات مختلفة وهذا يستدعي تحقيق اكبر قدر ممكن من اللبس عند المتلقي [٧] .

ويظهر هذا النمط في قول ابن عربي : [٨]

تولعت في لعلع بالتي ... تريك سنا القمر الزاهر

(١)

رمت رامة وصبت بالصبا ... وحجرت الحجر بالحاجر

وشامت بريقاً على بارق ... بأسرع من خطرة الخاطر

وغاضت مياه الغضا من غضى ... بأضلعه من هوى ساحر

تحتشد الطاقات الصوتية في هذا النص عبر تجانس الألفاظ صوتيا بين (**تولعت**)**أي** : تعلقت و(**لعلع**) : اسم جبل أي تعلقت صفة كمال في التجلي وهي صورة القمر ليلة البدر . و(**رمت**) أي : رمت الفراق ومالت إلى التجلي و (**رامة**) : اسم موضع بالبادية ، و (**صبت**) : أي مالت ، و (**الصبا**) : ريح شرقية رمز لبوارد التجلي ، و(**حجرت**) : منعت و (**الحجر**) : المنع و(**شامت**) : نظرت ، و (**بريق**) : إشارة للضوء البارق ،و (**البارق**) :هنا الكثيب حيث التجلي ، و(**غاضت**) : نقصت و(**مياه الغضا**) :اسم وادي ، و(**غضى**) :النار العظيمة [٩] . وكلها مظاهر للتوازي الصوتي لأن الجناس يعمل على تحقيق تناظر يستقطب إذن المتلقي ويلقي بها في دائرة التوقع بحسب الموضع الذي يضع به المرسل جناساته لإقامة التوازن بين

المفردات [١٠] . لأنه يؤدي الى تحقيق تماثل فونيمي بين الكلمتين مع حصول اختلاف دلالي ، وهذا يعني إن التجانسات تعمل مع الفونيمات وليس مع الأصوات [١١] .

وضم النص انسجاماً صوتياً من خلال الإيقاع المتحقق بفعل الصيغ الصرفية المنتهية بـ (**الراء**) ، حيث انتظمت الصيغ الصرفية : (**الزاهر ، الحاجر ، الخاطر ، الساحر**) ، بإيقاعها المتماثل في صيغة (**اسم الفاعل**) فـ " **إلى جانب كون القافية بنية صوتية فهي بنية نحوية صرفية دلالية تتوافق مع بنية الدلالة للنص** " [١٢] . وفي الوقت نفسه وسمت النص بطابع تأكيد الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي ، وعكست جانبا من الموقف الشعوري والانفعالي ، فالأبيات الشعرية جاءت

لاتنخدعُ ببنا الدنيا ولو جعلتْ ... لكل بيتٍ بنتْ من فضةٍ سقفا

ففي فناءِ الفنى تبنَى وليس لها ... إلا الضّلال ظلال ظلّلت كُثفا

في البيت الثاني تجانسان صوتيان غير تامين ، أحدهما لاحق[١٥] ،وقد وقع بين لفظتي (**ضلال**) و (**ظلال**) ، وقد تم في هذا التجانس الصوتي استبدال حرف (**الضاد**) في اللفظة الأولى وهو صوت شجري[١٦] مخرجه " **ما بين أحدى حافتي اللسان وما يحاذيها من الأضراس العليا**"[١٧] بـ" **المقابل الاستبدالي** "[١٨] وهو صوت (**الظاء**) فصوت لثوي مخرجه "**ما بين ظهر اللسان مما يلي رأسه وبين رأسي الثنيتين العليين** "[١٩] وهذا الاختلاف في المخرج أدى إلى اختلاف في دلالة اللفظين وإيقاعهما معاً . أما التجانس الصوتي الثاني فقد وقع بين (**الفناء ، والفنى**) وهذا يسمى بجناس الاشتقاق ويقصد به "**تردد صيغ مختلفة من اصل معجمي واحد** كسراً إيقاعياً سببه ذلك الإنشاء العاطفي بما فيه من رنة ، لاسيما أن صوت (**الراء**) يحدث ضربات متتابعة في اللسان عند النطق به ، وما زاد من وضوح هذا الصوت وامتداده ، انه ورد مكسوراً وما يستوجبه هذا التدفق الإيقاعي من قيمة " **تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة او الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها** "[١٣] . ليصل إلى المتلقي استحضاراً لوظيفة النص ومناسبة لغرض المقام الذي يحيل إلى زمن المكابدات والمجاهدات واللواعج والمواجيد الصوفية .

وهناك نمط اَخر من التجانس الصوتي يمثله قول ابن الجنان الأنصاري : [١٤]

"[٢٠] . فالتماثل بين اللفظتين من حيث انواع الحروف وترتيبها أسهم في تعزيز حصول جناس غير تام بإضافة حرف الهمزة في (فناء) إلا أن ذلك لا يمنع من اختلاف الدلالة الحاصلة بين كلا اللفظتين .

ويعاود التجانس الاشتقاقي حضوره عند ابن عربي وهو يشبه المعارف الإلهية " **بالظبي ترعى ، أي نور الشمس لهذا الحجارة الملس البراقة** "[٢١] . فقال : [٢٢]

بين التقا وَلَعَلَع ... ظبـاءُ ذاتِ الأجـرع

ترعى بها في خمرٍ ... خمائلاً وترتعي

ما طلعت أهِلّة ... بأفق ذاك المطلع

إلاّ وَدِدْتُ أنّها ... من حَذَرٍ لم تطلع

ولا بَدَت لامِعَةٌ ... من بَرقِ ذاك اليَرمع(*)

إلاّ اشهيت أنّها ... لما بنا لم تلمع

تتناول بحقيقتها من قوة من قامت به لغلبة سلطانها عليه ، والخمر الشجر الملتف المتداخل بعضه في بعض إشارة إلى عالم الامتزاج والتداخل منه ، والخمائل مثل ذلك . . . ولا بدت لامعة يشير إلى تجلي جمادي كمقابلة

(٢)

فميزة التجانس الاشتقاقي ، تتجسد في تحقيق انسجام إيقاعي يمنح النص نغمة موسيقية يسهم في سبك الجملة الشعرية في وحدة مترابطة الأجزاء بما يعزز الروابط الدلالية بين وحدته " **مما يشير إلى الأثر الذي يحده رنين الألفاظ وجرسها في ذهن الصوفي مما يحفزه في إيراد مشتقات من هذه اللفظة او تلك ، المرتبط بتداعي الألفاظ والمعاني ، كما إن عمق المعنى ، وتعددها حول الأصل يجعل اللجوء إلى الجناس الاشتقاقي وسيلة لتجديد مراتب المعنى أو الحال الذي يعبر عن شعور معين** "[٢٣] .على نحو ما نجده في النص من : (ترعى ، ترتعي) ، و (طلعت ، طلع) ، و(لامعة ، تلمع) .

وتحقق الإيقاع في النص على تكرار صوت الهمز الشديد (٥)مرات : (**أهلة ، بأفق ، إلا ، أنها ، إلا**) فضلاً عن تكرار (**أنها**) بإيقاعها المنبور في همزته الذي ولد إيقاعاً مضافاً ، بوصفها بنية محورة عن المرسلة التوكيدية (**أن**) التي تجعل من النص بنية متماسكة مترابطة يعمد المرسل إليها من مقصدية دلالية يسهم الصوت في تحقيقها .

وقال في موضع آخر ، يصف فيه حالة في سلوكه وسفره وما قطع في طريقه من الرياضات والمجاهدات التي كنى عنها (**بالمفاوز**) للقاء المحبوب والظفر بالمطلوب : [٢٤]

أشكو إليك مفاوزاً قد جُبْتُها ... أرسلت فيها أدمعي إرسالا

قطعت إليك سَباسِباً ورمالا ... وجداً وما تشكو لذاك كلالا

ما تشتكي ألم الوجى وأنا الذي ... أشكو الكَلال لقد أتيت مُحالا

في النسيج اللغوي للنص أقصى درجات الاتساق الصوتي عبر الدوال (**أشكو ، تشكو ، تشتكي**) ، إذ هيمن حرف الشدة (**الكاف**) مع حرف (**الشين**)بصفة الاحتكاكية المهموسة على الجملة الشعرية ، لتعبر عن التمزق الداخلي ، ولا يكفي البيت الثالث بالطاقة الإيقاعية للتجانس اللغوي فحسب ، بل تنامى صوت الشاعر وضوحاً وصعوداً في (**تشتكي**) ليتواصل في نهاية البيت عبر (**أشكو**) فهذا التراكم الدلالي يحيل بالضرورة إلى امتداد زمن الأسى واللواعج نتيجة الكبت الشعوري المتزامن مع استمرارية القطيعة والانفصال .

ومن التجانس الاشتقاقي ، قول الرصافي البلنسي : [٢٥]

حمدوا إلى جد واعقبهم ... حمد بأحمد ماله حد

فالتجانس حاصل بين (**حمدوا**) و (**حمد**) و (**أحمد**) ، داخل جذر اشتقاقي واحد ، هو الفعل الثلاثي (**حمد**) مع وجود جناس ناقص [٢٦] . بين لفظتي (**جد**) و (**حد**) مما اكسب البيت تتابعاً صوتياً منغماً .

وفي الخلع للنعلين ما قد سمعته ... مقام ولكن نيط بالخلق والأمر

وطلسم كنز الكون حل عقالنا ... من العقل وهو المستفاد مدى الدهر

في لفظتي (**عقالنا**) و (**العقل**) يبدو التجنيس الاشتقاقي لأن كلا اللفظين من جذر لغوي واحد (**عقل**) إلا انهما في النص متضادان دلالياً لأن (**العقال**) خاص بالحيوان و(**العقل**) للإنسان ، وقد عمد الشاعر إلى تقوية المماثلة الصوتية بالمقابلة بين اللفظين المتضادين دلالة تنج عنه ما يسمى بالجناس المجازي[٢٨] فالعقل : رمز لحرية الفكر والرأي ، أما العقال : فهو رمز للتقييد ، وهو بناء ذو وظيفة جمالية تخلق المتعة لدى المتلقي .

(٣)

ونلمح نصاً أخراً ، يدخل ضمن التجنيس الاشتقاقي بما فيه من فاعلية نلمسه في قول الششتري : [٢٧]

وقد اسكنت دنّ الدنو وألبست ... أسمال أسماء وقار وقار

فالنُور في عرصاتها والنَور في ... دوحاتها ولهيبها كالنار

والنوع الأخر من الجناس الصوتي يمثله قول أبي جعفر القيسي : [٢٩]

في بنية النص تجانسان صوتيان أحدهما تام وقع بين (**قار**) وهو قطعة من الجلد أو خرقة مستديرة و(**وقار**) ذات وقار وتبجيل . أما التجانس الصوتي الثاني الذي يمثله النوع المحرف[٣٠] ، فقد بين كلمتي (**النُّور**) الضوء وشعاعه ، و(**النَور**) الزهر الأبيض ، وهذا النوع من التجانس له اثر في تحقيق الإيقاع الداخلي وكذلك موقعه ، فالاستبدال الحركي القائم على الحركات والسكنات ، كما يؤدي غلى اختلاف مدلول اللفظين [٣١] .

وعلى الرغم من اختلاف التجانس الصوتي بين (**النُّـــور**)و (**النَّـــور**) ، وحســـب مـــا يـــا اللفظين ، واختلاف مدلولهما ، نلمح علاقة وطيدة بين

ومن الجناس أيضاً ، قول الفازازي وهو ينتقد نهج الحكام الراتعين في الفتن والتواكل والتخاذل : [٣٢]

وذووا التعـيّن لـيس فـيهم مسـلمٌ إلا معـين فـي الفسـاد مسـلّم

أسـفي علـى تلـك البـلاد وأهلهـا الله يلطـف بـالجميع ويـرحم

(٤)

تم في هـذا التجـانس الصـوتي اسـتبدال في الحركات بين لفظتي (مُسلم) المؤمن بالله ، و (مُسلِّم) الانقياد والخنوع ، مما اسهم في رفد الإيقاع الداخلي ، الذي تواشج مع حرف الروي

الإيقـاع الخـارجي ينقـل تـأثيره إلى الإيقـاع الـداخلي ، وبهـذا يكون التجـانس مفعـلا القيمـة الدلاليـة بفاعليتـه الصوتية ووظيفته التأكيدية معززاً بذلك شعرية النص ومظهرا جمالية اللغة وقدرتها على التوسع والتعبير .

(الميم) وهو نوع من متعلقات الإيقاع الخارجي لكنه في هذا الموضع اتصل بلفظ يمثل طرفاً ثانياً من أطراف التجانس الصوتي ، والذي لا يتم إلا بوجوده ، مما جعل

ونلمـح نصـاً آخـراً لابـن عربـي يـدخل ضـمن التجنيس الصوتي : [٣٣]

جـرت الـدموع مـن العيـون تفجعـاً لحنينهـا ، فكـأنهنّ عيـون

بـي لاعـجٌ فـي حُـبِّ رملـة عـالج حيـث الخيـام بهـا وحيـث العِـين

تمثل في النص وجود نوعين من التجانس الصوتي . الأول وقع بين (العيون) أي العين المبصرة و(العيون) عين الماء الجارية ، وهو من النوع التام المستوفي[٣٤] . اما الثاني : فكان من النوع المقلوب[٣٥] . وقد حدث بين

لفظتي (لاعج) : حرقة اشتياق من حب دقائق العلوم الكسبية . و(عالج) : من المعالجة وهو التكسب[٣٦] . فعملية التبادل الصوتي وانزياح موضعها بين اللفظين

أدت إلى تغير إيقاعي جزئي حدث في النصف الأول من كلا اللفظين (لاعج) و (عالج) وتغير دلالي كامل .

وعمد حازم القرطاجني إلى الجناس مُضفياً نغماً جديداً على أبياته التي رثى فيها بعمق مدينته قرطاجنة ، وهي تركع لشروط الصلح الموقعة بين حكامها ، وفرناندو الثالث ملك قشتالة سنة ٦٤٠هـ [٣٧] . إذ يقول : [٣٨]

ما أنس لا أنس تلك العيس إذ بكرت بمثل عين المها عون وأبكار

ليس الحدوج التي حفت بهن سوى كمام زهر وهالات لأقمار

حيث نجد التجانس الصوتي بين (عين) و(عون) وهو من النوع المضارع[٣٩] ، وقد وقع الاختلاف بين اللفظين في حرف المد (الياء) و (الواو) مما سبب إيقاعاً بطيئاً حيث تكسب هذه الحروف " المقطع إذا شاعت فيه شيوعا واضحا نوعا من البطء الموسيقي أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي "[٤٠] ، وبهذا تكون دلالة النص اتفقت مع دلالة حروف المد الظاهرة في اللفظين المتجانسين .

ويظهر التجنيس الصوتي لدى إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن عبيديس النفري (ولد ٥٦٣هـ) في سياقات الحب الإلهي التي يتحدث عن حالة في عملية الإسراء إلى الحضرة الغلهية ، التي تصب جميعها في تنامي الأبعاد الصوتية والدلالية و على نحو ما نلمسه في الأبيات الآتية : [٤١]

فأين الأين منا أو زمانٌ بجيث لنا على الكُلِّ استواء

شهدنا للإله بكلِّ حكم فغاب القلب وانكشف الغطاء

ويدعوني الإله إليه حقاً فيؤنسني من الخوف الرجاء

ويقبضني ويبسطني ويقضي بتفريقي وجمعي ما يشاء

فكم أخفى وجودي وقت فقدي كأنَّ الفقد والإحيا سواء

فسكرٌ ثم صحوٌ ثم سكر كذاك الدهر ليس له انقضاء

(٥)

تتجلى في النص المماثلة الصوتية التي منحها التجانس الصوتي غير التام من خلال الإركام القصري للمتواليات ، كما بين (فأين / الأين) ، وبين (منّا / زمان) في البيت الأول ، وبين (ويقبضني/ويقضي) في البيت الرابع ،وبين (استواء/ وسواء) في نهاية عجز البيت الاول والخامس ، وحققت هذه الأصوات بفعل تواترها محوراً صوتياً واضح التردد .

وثمه تقنية أخرى تحتشد في بناء النص ، تتمثل بوجود نوع من أنواع التوازي الإيقاعي المتولد من كثرة المتضادات الدلالية . " . . . فعلى الرغم مما تحمله هذه الكلمات من معنى مضاد إلا أن التماثل الوزني متساوياً مما هيأ للشاعر الاستمرار في تكريس الإيقاع الذي ينسجم وإيقاع النفس والوحدان " [٤٢] .

فالنص يتميز بالتقابل في الغالب ، فالقبض يقابله البسط (ويقبضني/ويبسطني) ، والتفريق يقابل الجمع (بتفريقي/وجمعي) ، والخفاء يقابله الظهور (اخفي وجودي وقت فقدي)، والسكر يقابله الصحو (فسكر ثم صحو) ، ولهذه الظاهرة مسوغ دلالي ، هو ان التصوف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية ينشط ويتكامل تحت تأثير جدلي يتسم بتقابل الأطراف وتعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حداً ثالثاً للمتقابلين بإفناء أي منهما في الأخر [٤٣]

واستثمر المرسل في النص ظاهرة التوازي المقطعي الذي " يكون من بنيتين فأكثر ، بحسب تناظرات واختلافات مما هندس معمارية خاصة "[٤٤] ، وذلك بين : (فكم أخفي وجودي) و (وقت فقدي) فـ(الوجد والفقد) يتميزان بوجود الوزن الصرفي نفسه ، مع اشتراكهما بالحرف الأخير " الدال الحاصل لصورة الدوران ، إذ يعني مدلوله أن نهايتي الشيئين تتلاقيان . فالدال حرف استدارة ينتهي به كل من الوجد والفقد ، وهو ما جعل الشيئين معاً نصفين لدائرة ، متكاملة واحدة ، وكأنما الوجود يتركب من هذين الشطرين المتلازمين "[٤٥] .

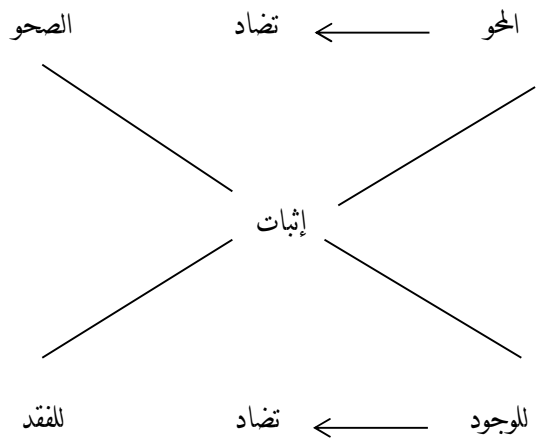
فالتضاد تقنية إيقاعية تسهم في الكشف عن العلاقة بين البعد ـ الصوتي والدلالي ـ على النحو الذي نلمسه في قول ابن الجنان الانصاري ، حين تحدث عن

هيامه مع محبوبه (الذات الإلهية) وفنائه بعد السكر بكأس صرف من محبته : [٤٦]

فنيــتُ بــه لمــا ســكرتُ بحبّــهِ فمحويَ إثباتي ، وصَحويَ في سكري

سَـقاني بــأكواس المحبــةِ صــرْفَها فيا حبذا خمرُ المحبّةِ من خَمـرِي

إن البعد الإيحائي للمستوى الصوتي هنا لم يقتصر على التجانس الصوتي بين (محوي) و (صحوي) فحسب ، بل تجاوزة إلى إحداث خرق في استعمال المفردة اللغوية ، على نحو ما نلمسه من انقلاب دلالة (المحو) ليصير اثباتاً للوجود ، وانقلاب دلالة (الصحو) إلى معادلة رمزي للفقد[٤٧] ، على وفق المخطط الأتي :



(٦)

إذ " أن من فقد وجد ، وكذلك من وجد فقد ، ولا واجد ، لا وجود على الأصالة ، لا وجدان إلا بالفقد ، أنت تفتقد ، إذن أنت نشيط ، يدفعك المفقود أن تكون ، فالغالب المفقود قد يصير وسواساً متسلطاً ، لأن غيابة يهيض الروح "[٤٨] .

٢ـ التكرار :ـ

يُعد التكرار من الأساليب الفنية في الخطاب الشعري ، وذلك لأن الشعر " أكثر الإشكال الأدبية اتصافا بصفة النظام ، والنظام فيه يقوم على تكرار الوحدات أكانت وحدات الوزن ، أو الإيقاع ، أو القافية ، وأي تكرار لوحدات الصوت ، أو النحو ، أو الصرف ، أو المجاز ، أو الدلالة ، يكون أكثر لفتا للنظر ، داخل هذا النظام القائم أساساً على التكرار "[٤٩] .

والتكرار يمثل قوانين الإيقاع المدركة حسيا[٥٠] ، ولا يقتصر على عنصر بعينه ، بل يمتد إلى كل عناصر

الفن أياً كان جنسه ، ولذا يمكن تعريفه بكونه " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني "[٥١] .

ولا تقتصر وظيفة التكرار على الناحية الإيقاعية الصوتية فحسب ، بل له وظائفه الدلالية ، إذ يلجأ إليه الشاعر " لدوافع نفسية أخرى فنيه ، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء ، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ، وربما يرجع ذلك إلى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء "[٥٢] . ومن وظائفه الدلالية أيضاً تأكيد غرض من أغراض الكلام أو المبالغة فيه ، هذه المبالغة مرتبطة بموقف الشاعر من المكرر ، إذ أن هذا المكرر يمثل مركز ثقل للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر ، تلك الحالة قد تتصف بشيء من الاختلال في داخل النفس ، يحاول الشاعر من خلال اسلوب التكرار ان يخفف من ذلك الثقل فيعيد إلى النفس توازنها[٥٣] .

فالتكرار إذن عنصر جوهري في الخطاب الشعري ولا سيما " أن بيت الشعر هو ـ قبل كل شيء ـ شكل صوتي متكرر "[٥٤] . تكمن أهميته الإيقاعية من خلال " تقوية النبر العامة للكلمة . . . . بيد إن المفردة لا تحقق نبرة معينة بالتكرار فقط ، وإنما بوساطة الدلالة المشحونة بها"[٥٥] .

وقد وظف شعراء الأندلس هذه التقنية الصوتية في مواضع كثيرة ، وأدى هذا الاسلوب دوره الدلالي فضلا عن دوره الإيقاعي ، على نحو ما نلمسه في قول ابن عربي وهو يعبر عن شدة العاطفة التي دفعته لترداد لفظة (حب) التي حملت ألوان المشاعر والإيحاءات وألفت الوجد والشوق والضنى : [٥٦]

فعندما اخذوا مني منازلهم ... ناديت من لهب الأشواق في كبدي

الحب ارقني والحب أقلقني ... والحب يقتلني ظلما وليس يدي

والحب حملني ما لست احمله ... حتى بقيت له روحا بلا جسد

تتنامى في النص الدلالة الإيحائية لمفردة (الحب) المتكررة ، وتزداد قدرتها على شحن فضاءات النص بثراء وجداني وحرارة داخلية محدثة تحولا أخر للدلالة مغاير لمفهوم (الحب) المتداول . فالحب الصوفي : "

يسمو بالذوق الإنساني لأنه منزه عن المطامع والشهوات الدنية ، خالص للذات العلية ، هدفه التلذذ بمطالعة الجمال الإلهي عبر إفناء الذات الإنسانية ، التي تتطلب من المحبة الغيبية عن العالم المادي الذي يعيش في خضمه وصولاً إلى المحبة ، رمز الذات الإلهية ، حتى يبلغ الفناء في الحب "[٥٧] .

نرصد في عجز البيت الثاني اقتران مفردة (الحب) بالفناء ، ليصير الحب مرهونا بمعادل اخر هو (الموت) ، وقد تمثل في قوله : (الحب يقتلني) . فالحب في المرجعية الصوفية " مساو للحياة نفسها ، تمام المساواة ، والحياة لا تقوم إلا بالوصال ، والوصال لا يبدأ إلا بالموت فانتظار الموت إنما هو استعداد للحياة "[٥٨] .

(٧)

(الحب يقتلني) (للفناء) = للحياة

معادل رمزي

بيد ان الدلالة الرمزية (للحب) في البيت الثالث تتزايد كثافتها الدلالية ، ليصير الحب معادلا رمزيا للذات الشاعرة التي عبرت عن تمزقها لتنافرها مع واقعها ، رغبة في الانحلال عن عوامل الارتباط بالمواضعات الجسدية وكثافة المادة وصولاً إلى التوحد بالحقيقة المطلقة[٥٩] ، وحسب ما يأتي :

من سياقات التكرار ، قول ابن مرج الكحل : [٦٠]

الحمد لله على كل حال بحال حل وبحال ارتحالْ

بدأنا عن قدرةٍ أولا ثم يعيد البدء بعد استحالْ

أرواحنا دينٌ لآجالنا وملك الموت عليها محالْ

يقتادنا الموت وأعمارنا كأنها العيس ونحن الرحالْ

يا تاركاً أوزاره بعده باقيةً لم تستحل واستحالْ

هل ينفع النفس على ضعفها محالها عند شديد المحالْ

في هذا النص أكثر من مكرر ، منها مفردة (حال) ثلاث مرات ، ومفردتي (استحال) و (محال) مرتين في النص ، بمعاضدة التضاد بين (حل) و (ارتحال) الذي رفد الإيقاع الداخلي ، حيث وقع طرفه الثاني (اللام) رويا ، مما أسهم في تعزيز الإيقاع وتقويته .

وقد استعمل الشاعر حرف (الحاء) استعمالاً دقيقاً ساعد المد على همسها ورقتها في الكلمات العمودية : (ارتحال ، استحال ، محال ، الرحال) لتتوافق مع الكلمات في السياق أفقياً ودلالياً (حال ، وحل ، تستحل) فهذه الصفة التكرارية لها قابليتها على تكثيف عاطفة الحزن وبث الشكوى ، في اهتزازات نغمية هزت الوجدان ، فجعل الاعتراف بهذا العالم مقررا من خلال حتمية الموت : (أرواحنا دينٌ / يقتادنا الموت) والذي تواشج مع حال الضعف الذي أصاب المبدع (هل ينفع النفس على ضعفها) نتيجة كثرة الذنوب : (يا تاركاً أوزاره) . وقد ساعد توظيف المد (الألف) على ضعف الجهر في حرف الروي (اللام) ، وبهذا تكون دلالة النص قد اتفقت مع دلالة الحروف .

(٨)

ويلاحظ وقوع تجانس صوتي على المستويين العمودي والافقي للنص ، ففي المستوى الأول وقع في الكلمات الأخيرة من عجز الأبيات بتكرار المقطع الأخير (حال) في الألفاظ (ارتحال ، استحال ، مُحال ، الرحال) وهو تجانس صوتي من النوع الناقص ، حيث تعاضد هذا التجانس مع التجانس الأفقي من النوع الاشتقاقي (تستحل ، واستحال) .

ولا يفوتنا ان نذكر ما حققه اللزوم[٦١] . من تجانس صوتي لخدمة دلالة النص على المستوى العمودي ، نتيجة تكرار حرفي (الحاء ، واللام) بمعاضدة (حرف المد الألف) الذي توسط بينهما ، لأن المد يوحي بالبطء ، وهذا توافق مع ضعف الشاعر وعجزه أمام حتمية الموت ، فمهما طالت سنين العمر ، فلا بد من وجود نهاية حتمية تعمل على إيقافـــــــــــــــــــــه :

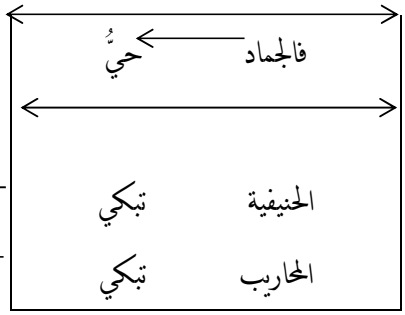
ومن سياقات توظيف (التكرار) ايضا ، قول الرندي في رثاء الأندلس : [٦٢]

قواعد كنّ أركان البلاد فما   عسى البقاء إذا لم تبق أركان
تبكي الحنيفية البيضاء من أسف   كما بكى لفراق الألف هيمان

على ديار من الإسلام خاليةٍ قد أسلمت ولها بالكفر عمران

حتى المحاريب تبكي وهي جامدة حتى المنابر ترثى وهي عيدان

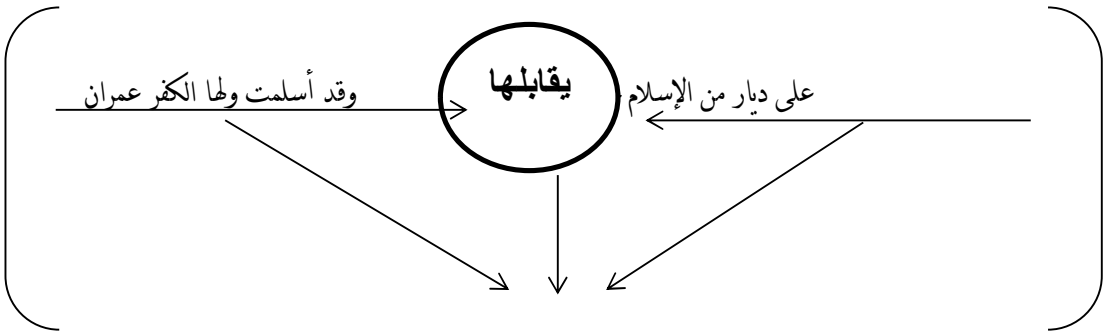
ادى التكرار دوره في النص عندما كرر الشاعر الفعل المضارع (تبكي) في صدر البيت الثاني (تبكي الحنيفة) ، وصدر البيت الرابع : (المحاريب تبكي) وبهذا حطم الجواجز بين الموجودات :



والهدف من ذلك التعبير عن شمولية المأساة ، مكل شيء في الوجود يبكي ويرثي لما ذهب من أيدي المسلمين من دين ، والمعبر عنه بعبارة (الحنيفية البيضاء) صدر البيت الثاني ، كما أن "ربط كلمة (البقاء) (بالأسف) يوحي بتداعيات مكانية وإحساسية ، فالبكاء يدعو إلى جانبه ومصاحبيه الأسف ، ومرد ذلك التداعيات الذاكرية التي تنقلنا إلى بكاء يعقوب على ابنه يوسف ، المذكور في (يا أسفي على يوسف ، وبيضت

(٩)

عيناه من الحزن) وما شاء حول هذه الاية من تفسيرات وحكايات "[٦٣] . وقد جاء توضيح (البكاء) في البيت الذي يليه :



نقيض

وإذا ما عدنا إلى صدر البيت الرابع نجده في تركيبه النحوي متوازيا مع عجزه ، وحسب ما يأتي :

البيت (٤)

الصدر	حتى المحاريب تبكي وهي جامدة	حتى + (اسم) + (فعل) + واو حالية + ضمير غائب + (اسم)
	// // // // //	// // // // // // //
العجز	حتى المنابر ترثي وهي عيدان	حتى + (اسم) + (فعل) + واو حالية + ضمير غائب + (اسم)

ولا يفوتنا أن النص احتوى تكرارا في البنية (السطحية) فقط ، إما في البنية (العميقة)فقط، (العميقة) فقد تحول هذا التكرار إلى تضاد ووقع تحديدا بين لفظتي (كن أركان) و (تبق) أركان فظاهر اللفظتين المماثلة ، إلا أن الفظة (أركان) المتعلقة ب (البقاء) منشية ب (ما) النافية ، مما جعل النفي ينتقل إلى لفظة (أركان) لا يساوي (أركان) ، وبهذا الموضع يبلغ الانزياح ذروته اذ يصبح المرادف مضادا بفضل النفي .

ويعضد هذا المعنى التجانس الصوتي والذي تمثل بتكرار الأصوات نفسها (كنّ) و (كان) مرتين من لفظة (أركان) التي أوحت بضياعها ، مع التجانس المضارع بين(البقاء) و (تبق) ، والتام بين (أركان) و (أركان) فضلاً عن تكرار حرفي المد (الألف) و (النون) الذلق في المستوى العمودي : (أركان ، هيمان ، عمران ، عيدان) ، والنون في المستوى الأفقي (كن ، أركان ، الحنيفية) مع التنوين في (أسفٍ ، ديارٍ ، خاليةٍ) ، كان مناسباً دلالياً لأنين النفس ووجعها بعبء المصاب وثقله .

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار كلمة بعينها كمفتاح صوتي لبنية القصيدة برمتها على نحو تكرار لفظ الجلالة (الله) في قصيدة لابن الجنان الأنصاري ، يقول منها : [٦٤]

الله ألجــأُ فــي الشــدائد كلهــا والله يعصــــمُ لاجئــــاً لله

لله آوي فــي المخــاوفِ إنّــه مــا ضــاعَ عبــدٌ قــد أوى لله

لله أبســـطُ راحتـــيَ تعرضــا لنوالـــه وتضـــرُّعاً لله

(١٠)

لله أســـألُ مـن خـــزائن فضـــله مـــا رُدّ قبلـــي ســـائل لله

لله أدعـــــو باضـــــطرارٍ إنّـــه ليجيـــبُ مضـــطراً دَعَـــا الله

ينتهج الشاعر هنا صياغة تكرارية اسم الجلالة (الله) وقد تميزت بالتقابل بين الشطر والعجز ، فكل كلمة في الصدر ، توازيها أخرى في العجز ، ومن ثم حصول تماثل صوتي أسهم في إظهار الموقف الجمالي العالم القصيدة ، لأن النفس تهفو دوما لذكر الله ، استعذابا وتشوقا ، لذلك بجانب تكرار (الله) جسد التكرار التجنيسي (ألجأ، ولاجئا) و (أوي ، أوى) و (أسال ، سائل) و (باضطرارٍ ، مضطراً) بموسيقاها الواضح الناتج عن المعدات الطويلة ، الموقف الشعوري والانفعالي الدافعين لمخاض النص عند الشاعر .

إذن فهناك شيوع طاغ أو مسيطر على الشاعر " لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط ، بل إلى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت إن تنقل تجربته العميقة وان تشير الحساسة لدى المتلقي"[٦٥]

والمتأمل في النص يرى تعالقاً صوتياً بين ضمير (المتكلم) وصوت (الهمزة) المنبور الواضح الذي يظهر النبر عليه أكثر من الأصوات الأخرى للدال نفسه :

حرف توكيد متصل بضمير (المخاطب) .

فقد حاول المرسل إظهار تلك الدوال في بداية كل متتالية عن طريق غلبة استخدامه للصوت المجهور ، وتمثل هذا في تفاعل صوت (الهمزة) الشديد الانفجاري مع لفظ الجلالة (الله) ، ف "الإظهار والجهر في التراكيب منبعه رغبة المرسل في إعطاء بنية تركيبية ذات وضوح سمعي عال معنى يتفق والدلالات التي يؤديها النص"[٦٦]

وهكذا يبرز صوت (الهمزة) إذ يمثل هذا الصوت طاقات تعبيرية ووقفات صوتية تعطي للنص إيقاعه الخاص ودلالته التامة ، إذ يستطيع المرسل بنظرته على

جذب انتباه السامع و لإداية التواصل بين الطرفين أن يتحكم بزمن النص باعتماده على عدد من الوقفات الإيقاعية التي يتواشج فيها الصوت مع الدلالة . وهذا ما أشار إليه أحد النقاد بقوله : " للوقف أكثر من فائدة منها استراحة القاريء وتدبره لما يقرأ وإفهام السامع ثم الإيقاع الموسيقي "[٦٧] .

ونلمح نصاً آخر للتكرار يدخل ضمن تكرار (الفعل) الذي يفيد التجدد والاستمرار ، من ذلك قول أبي الحسن الجياني في مدحه للرسول الكريم ﷺ : [٦٨]

غـذيتُ بحـب الهاشـمي وليـداً فألفيـت أمـري فـي هـواه حمـيدا

(١١)

غـذيت بـه طفـلاً صـغيراً وناشـئاً وكهـلاً فمـا ألفيـت عنـه محـيدا

التكرار اللفظي حاصل في الفعل (غذيتُ) ، التي أضاءت النص بإيحاءات متداخلة من خلال استدعاء الانتباه إلى خلاصة القول " إذ تعتبر كلمة رئيسية تتكرر في النص عن جوهر التوتر كما تعبر عن فضاء النص العام "[٦٩] ، وتكرار الكلمة في سطح النص يعكس إيحاءاً داخلياً في المضمون الفكري المراد من خلال فاعلية التأكيد التي ينهض بها هذا التشكيل الشعري ، وهو إثبات محبة المرسل تجاه النبي محمد وا

سـلام علـى مـن اسـند الله وحيـه إليـه فعـن إسنـاده الـدين أسـندا

فقد تكرر الفعل (أسند) في صدر البيت وعجزه ، للتأكيد على إسناد الدين إلى شخص الرسول ﷺ من الله تعالى ، ومن ثم إلى الناس ، مع وتشربه بهذه الصفة منذ الولادة حتى المشيب ، لذلك أوجب تكرارا لفظيا أخرا للفعل (ألفيت) إلى جانب التجانس اللفظي بين (حميدا / محيدا) ، وهو من النوع المقلوب " وهو أن تختلف الكلمتان في ترتيب الحروف "[٧٠] ، مما أكسب النص إيقاعاً منغماً وموسيقى تناسب هذا المقام الرفيع .

ومن ذلك أيضا قول ابن الجنان الأنصاري : [٧١]

الإتيان بمصدر الفعل (إسناده) ، مما أعطى البيت قيمة صوتية متميزة توا شجت مع تكرار صوت (الشين) وهو من حروف الصفير بنسبة (٤) مرات ، وطغيان

هذا الحرف على نحو يفوق تكرار الحروف الأخرى له دلالته ، إذ أن صوت (السين) في النص أسهم في خلق " مناخ خاص ، مناخ حميمي لأنه يوحي بالهمس "[٧٢] . فحقق لنا دلالة تجسدت في تصوير الحالة الشعورية الانفعالية للتعبير عما يجول في خاطر المرسل من معان تتناسب وموقفه الايجابي تجاه الرسول ﷺ لأن " ظاهرة التكرار تقوم بدور غير اعتيادي يتمثل بإظهار الحالة الشعورية المسيطرة على النص وتعميقها بتصوير الانفعال الحاد بها "[٧٣] .

وقال في موضع أخر : [٧٤]

صلوا على هادٍ أرانا هديه نهجاً من الدين الحنيف قويما

صلوا على هذا النبيّ فإنّه من لم يزل بالمؤمنينَ رحيما

صلوا على الزاكي الكريم محمدٍ ما مثله في المرسلين كريما

إذ أن الشاعر يكرر جملة : (صلوا على) على مدى (سبعة) أبيات متتابعة في القصيدة " فما تكاد موسيقى البيت تنتهي وتستقر في الأسماع حتى تعود ألحانها المؤثرة تتردد في صدر البيت اللاحق . . . . مما يجعل الأبيات سلسلة من الموجات الصوتية والنغمات الموسيقية المتصلة "[٧٥] . والذي جاء متلائما مع منزلة الرسول ﷺ ومكانته ، لما تحمله هذه العبارة من إعلاء لشأنه . كما أنه خلق نوعا من التوازن بين هذه الدوال ، بإيقاع مشترك أحدث إشباعاً سمعياً من خلال الوقوف على الحروف المتشابهة (الواو المتصلة بألف المد) التي جاءت إبراز الغاية المرسل بالصيغة الأمرية المتكررة (٣) مرات لتأكيد الدعوة على الصلاة ، فضلاً عن كون (المدَ) يحدث تأثيراً كبيراً في المتلقي .

ويوظف ابن عربي (التكرار الحرفي) وهو يخاطب عالم النزول والصعود ، فما يصعد منه فهو الهمة ، وما ينزل إليه فهو المعارف الوهبية : [٧٦]

يا دمعتي فانسكبي يا مقلتي لا تقلعي

(١٢)

يا زفرتي خذ صدا يا كبدي تصدعي

نرصد في النص تكرار حرف النداء (يا) التي تخللت النص من بدئه إلى نهايته . وهذا التكرار يظهر أثره عبر استثمار تقنية التجريد ويقصد به "تحقيق تبادل داخلي من ضمير التكلم إلى الخطاب عند مخاطبة الشاعر نفسه"[٧٧] ، وهذا الخطاب يمكن أن يندرج من باب نجوى الذات عن طريق مخاطبة[٧٨] . (الدمع ، المقلة ، الزفرة ، والكبد) عبر التراكمات القصرية للأفعال الأمرية : (انسكبي ، خذ ، تدعي) ، لتجي رغبة الشاعر الصرفي في الوصول إلى حقيقة باطنة بعد التجرد من الأعراض الجسدية عن طريق "تعطيل قوى الأعضاء والأجهزة والجوارح كلها ، فتكون الرؤية بالقلب، وعين القلب متفوقة على عين العقل المتفوقة على عين الجسم"[٧٩] .

.

وتظهر قدرة المرسل الإبداعية بحفاظها على الإيقاع الموسيقي بجعله يكرر حرفي (التاء و الياء) في الالفاظ (دمعتي ، مقلتي ، زفرتي) أي أنه خلق نوعاً من التوازي بينهما إلا أن هذا النظام المتوازن يوحي بتشابه صوتي بين اللفظتين: (دمعتي ، مقلتي) ، ولا يخفى دور النبر وأثره الواضح بالضغط على المقطع الأول (الدال ، والميم) في (دمعتي) ، و (الميم والقاف) في (مقلتي) ، و (الزاء و الفاء) في (زفرتي)

٣- التجمعات الصوتية أو تراكم الأصوات) :-

والمقصود بالتجمعات الصوتية هو "اعتماد الشاعر صوتا معينا ، أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة ، أو السياق كأن يكون سياق البيت أو سياق القصيدة"[٨٠] ، وهذا الاحتشاد الفونيمى جدير "بخلق جو موسيقى خاص وصورة صوتية معينه قادرة على الإيماء بتلك الصورة التي عبر الشاعر عنها ، وقد تستغل الأصوات الموحية بمعانيها أو المحاكية للأحداث المعبر عنها استغلالا يقصد به إحداث التأثير الدرامي"[٨١] . ولا سيما الشعر فهو "المجال الوحيد الذي تخلق فيه رمزية الأصوات أثارها ، لأنه المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية تتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"[٨٢] .

وعلى العموم فإن تراكم الأصوات "وتكرارها بشكل متقارب وبصورة منتظمة شبه دورية لها القدرة على إشاعة تصويتات متماثلة ، مؤثرة في سياقاتها

الخاصة والعامة ، كما أن لها القدرة على توصيل دلالة ما تخدم السياق "[٨٣] .

وفي الشعر الأندلسي تبرز هذه التقنية الصوتية بشكل واضح ، من ذلك قول ابن الجنان الأنصاري في رثاء مدينة مرسية : [٨٤]

ويـا لمرسـية الغـراء مـن بلـدٍ أضنى منيـراً و أمسـى نـوره خسـفا

ويـا لجامعِهـا الأعلـى لقـد وضـعتْ منـه مجـاورة التثـليث مـا شُـرفا

يكـاد يخـرسُ أصـوات الأذان بـه صـوت النـواقيس والقسيس إن هـتفا

عهـدي بمعهـده الأسنـي وكنـت لـه أفِـي لـو ان زمانـي بالعـهود وفـى

إذ كنـت أشـهد أطـراف النـهار بـه مـع المصـلّي وليـلا أشـهد الزُّلفـا

جـاورتُ منـه جمـاناً كـان مجتمـعاً لبهـجة الـدين والـدنيا ومؤتلفـا

(١٣)

أخـوضُ فـي رحمـة فاضـتْ لديه وقـد أجـول فـي خُـرفة الجـنات مختزفـا[*]

حيـناً إلـى أن أتـى ريـبُ الزمـان بمـا جـلا أمـانَ ذوي الإيمـان أو جلفـا

مما يلاحظ في النص طغيان أصوات معينة ، أدت إلى تشكيل نغمة متمركزة وفعالة تعطي بعدا دلاليا لتمثل مأساة المرسل ، أراد أن ينفس عنها ، واستعان لذلك بوسائل تعبيرية وفرتها له اللغة ومنها : صوت (الهاء) إذ تكرار (١٦) مرة في النص ، وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس[٨٥] ، وهذا يعني أنه يصدر من جوف الإنسان ، والنفس يمتد فيه، ومن ثم ففيه دلالة على عمق توجع الشاعر ، الذي تبلور أيضا من خلال تكرر صوت (العين) (٦) مرات، وهو صوت احتكاكي مجهور مخرجه من أقصى الحنك[٨٦] ، وهو لهذا له صفة صوتية خاصة، وله قرع خاص على الأذن ، ناشئ من درجـة شـدته[٨٧] ، وتتـابع (العـين) يـوحي بالعنعنـة

واللوعة التي تفيد الاستمرار والانتقال من حال إلى حال ، مع تكرر (الهمزة) الشديدة بصورة لافتة للنظر في (أضحى ، أمسى ، أصوات ، أفي ، أشهد ، أخوض ، أجول ، أمان) .

والذي يبدو بجلاء أن تقارب مخارج هذه الأصوات (الهاء، والعين، الهمزة) والتي ترجع إلى حيز واحد هو (الحلق) ، تدل على معنى أساسي هو التألم والحالة النفسية الحزينة . كما يلمس في النص ترددا لبعض الأصوات الشفوية (كالباء) (٨) مرات ، و (الفاء) (١٤) مرة ، فكثير من الدراسات تؤكد أن الأصوات الشفوية تدل على الحزن أيضا، فقد تظافر في الطاء إذا حيز الحلق والشفة على اداء مقصود واحد[٨٨] ، حيث جعل الصوت قرين الحركة في المحاكاة الصوتية ، فـ "حكم الدلالة بين الصوت والمعنى هو رسم صوتية بمثابة الموسيقى التطريزية المصاحبة للمشهد"[٨٩] . وهذا يعني أن المرسل جعل متغيرات الأصوات في الحروف تحاكي اختلاط الأصوات وتعددها في مقام الحزن .

ومن التراكمات الصوتية الأخرى ، تكرار صوت (الكاف) وهو من الحروث الانفجارية الشديدة بنسبة (٤) مرات ، وبتكراره مرارا يولد إيقاعاً داخلياً منسجماً مع مقصدية المرسل ، فمن خلاله يبرز الشعور الانفعالي الحزين الذي يلح على المرسل ويضغط عليه ، كما أن الإكثار من التكرار في موقف حزن ، يعكس لنا طقوسا بكائية تجسد تلك النغمات المتنوعة التي تبلور حساً جماعياً يتلاقى فيه موقف المرسل مع موقف السامع[٩٠] .

كما أن الشعور الطاغي على المرسل دفعه إلى تكرار صوت المد (الألف) (٣٢) مرة، لما لهذا الصوت من وقع انفعالي على النفس الإنسانية لـ "قدرته على العلو النسبي لقوة الإسماع فيه "[٩١] ، والمرسل عندما ردد هذا الصوت ، فكأنما صوته بالأنين ليخفف ما في داخله من ألم .

وقد تساوق هذا الإيقاع مع ضرب آخر من ضروب التكرار ، ومنها تكرار صوت (الراء) (١٤) مرة ، والذي أسهم في تعميق دلالة الحزن ، ولاسيما عندما نربط بين اضطراب اللسان عند النطق بالراء[٩٢] . ، وبين اضطراب الشاعر عندما يتذكر مأساته . فضلاً عن تكرار صوت (التاء) الذي اكتسب بعدا موسيقياً داخلياً ، حيث تكرر على نحو ما يقارب أكثر سن (١٣) مرة تقريباً ، وهو من الأصوات الشديدة . إذ أن تكرار بهذه النسبة لم يأت اعتباطاً ، وإنما له مسوغه الدلالي متمثلاً في رفد الإيقاع الداخلي الذي ينسجم مع حالة الحزن والألم الانفعالية ، حيث يقوم التكرار الصوتي للحرف بـ

"مهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة"[٩٣] ، كما حقق صوت

(الميم) نغمة موسيقية متكررة في النص (٢١) مرة ، ومتجاوبة مع صوت (التاء) في محاولة من المرسل محاكاة الحدث الذي يصوره ، حيث أخذ يكرر حرفي (الميم ، والتاء) ليجعل صورة المأساة حقيقية ماثلة أمام المتلقي ، فاستقرت في وعيه الباطن حال المدينة وماسها من خلال إظهار النقيض لصورة الدين وما آل إليه في : (يا لجامعها الأعلى لقد وضعت . . منه مجاورة التثليث) و (يكاد يخرس أصوات الأذان . . صوت النواقيس) ولم يستطع الإفلات من هذه الصورة الحسية الحقيقية ، فأخذ يكرر حرفي (الميم والتاء) التي خزنت في ذاكرته ،

(١٤)

بقصد محاكاة لفظة (الموت) ، واهتمامه بهما تأكيداً للألم والحزن الذي أصاب الإسلام والمسلمين .

الأعلى أبي حفص بالعسكر إلى الأندلس وقيامه بالغزوة التي استولى فيها على ابن مردنيش[٩٤] .

ومن السياقات التي نلمح فيها دورا للتراكم دلاليا وإيقاعيا ، قول ابن طفيل في ذكر قدوم السيد

تحثُّ بهم نَحْوَ البِدَارِ إلى الهُدَى عتاقُ جيادٍ أو عِناقُ نجائِبِ

فطاروا إلى الدَّاعي سراعاً كأنّهُمْ قِداحٌ تَلقّى الفَوْزَ مِنْ رَمْي ضاربِ

فخضُّوا من التّكرِيم والبّر بالذي يكون جَديراً بالوَليّ المُصاقِبِ

فنالوا مَحلَّ السَّبْقِ فانفسحت لَهُم رياضُ الأماني سائحاتِ المذانبِ

وقد شاهدات من حُرمْةِ الأمْرِ ما قضى لهم بأمان من جميع النوائب

يصور الشاعر في هذا النص سرعة المقاتلين إلى الحرب الإغاثة الصريخ ، وعند إحصائنا لأصوات تلك الأبيات ، وجدنا شيوع أصوات معينة ، ولا سيما صوت اليد (الألف) في البيت الثاني (٥) مرات ،

وهذا يناسب أجواء الحرب ، كما يناسب وصف الخيل العتاق في البيت الأول ، من حيث سرعتها وامتداد عدوها في المعركة ، ولهذا تكررت هذه السمة نفسها في البيت (٥) مرات ، فأدت هذه التراكمات دورا في تعميق دلالة النص .

وليس هذا فحسب ، بل إن مهمة الوزن في الهندسة الصوتية تتجلى في تحقيق الاتفاق في الألفاظ المتمثلة بإطالة المد الصوتي لحرفي (الواو) اللين والمردف بالألف (وا) بنسبة (٤) مرات ، والكامنة في : (طاروا ، فخصوا ، فنالوا ، شاهدوا) . فالواو "صوت مجهور أشبه بالحروف المتوسطة ومخرجه من بين أول اللسان ووسط الحنك الأعلى وهو من حروف اللين"[٩٥] ، أما الألف فهو "صوت صائت مجهور يحدث نتيجة اندفاع الهواء في مجراه المستمر خلال الحلق والفم دون أن يعترضه بقطع يضيق مجراه"[٩٦] .

فهذا المد أسهم في امتداد النفس ليصل إلى المتلقي، وفي تكراره مرات متعاقبة ينسجم مع مناسبة المقام في تصوير سرعة إجابة الممدوحين الذين دعاهم داعي الهدي ، فأسرعوا إليه . وقد وفق المرسل في خلق نوع من التوازن بين هذه الدوال وكلها في مستوى تركيبي واحد ، فالصوت "وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى"[٩٧] ، كما إن "الدال وسيط مادي للمدلول"[٩٨] .

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى نوع العلاقة التي تربط الشاعر بالمقاتلين المسلمين ، أنها علاقة ود ومحبة وتوقير لهم ، ولعل هذا السبب هو الذي سوغ للشاعر أن يذكرهم مكنّياً عنهم بالضمير العائد عليهم (هم) أربع مرات ، بالضمير المتصل في: (بهم ، كأنّهم ، فانفسحت لهم، قضى لهم) فالبعد الدلالي أول ما يمكن أن يستفاد من هذا التكرار ، والبعد الإيقاعي لا يقل أهمية ، ولاسيما صوت (الهاء) المهموس المضموم قد تلاه (ميم) ساكنة ، وهذا أضفي على الأبيات إيقاعا منسجما ، يشكل وحدة صوتية متناغمة لتوكيد المعنى ، فضلا عن تكرار صوت (النون) عشر مرات ، وصوت (الراء) ثمان مرات ، وبما أن صوت (الراء) ينطلق باهتزازات اللسان المتتابعة و المتزايدة في إحداث النغم الهزاز ، نعتقد أن هذه الصفة تتناسب مع إيقاع سنابك الخيل وسرعة المغيثين . كما لا يخفى دور (التنوين) في الإيقاع الموسيقي ، بوصفه صوتاً مجهوراً ، مصحوباً بغنة أشبه ما يكون بالنغمة والرنين في عود المطربه[٩٩] .

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الأصوات تمثل الحاضنة لبذور الكلمة[١٠٠] ، في مراحلها التكوينية التي تنمو في أرض النص وفضائها ، وتتفاعل مع البنية اللسانية الأخرى كي تكون كياناً فاعلاً في جسد النص[١٠١] .

وفي سياق آخر ، نلمح تراكماً صوتياً متماثلاً على نحو ما نلمسه في قول الشاعر ابن الفخار ، حين جذبه جمال الحبيب إليه (الذات الإلهية) ، ودعاه قلبه اليه ، على رغم العذول ، وسقاه الحبيب كأس محبته ، فغاب عن الحس ، ولم يصح من حبه منذ أن سقاه : [١٠٢]

(١٥)

جمال حبيبي للغرام دعاني فيا عاذلي قلبي عليه دعاني

حبيب سقاني منعما كأس حبه فلم أصح من حُبيه منذ سقاني

مدامي مدار من إدامة ذكره بتنزيهه ، لا من مُدامِ عيانِ

في النص نعاين تنسيقات صوتية مجتمعة ، لصوت (الحاء) الذي تكرر (٥) مرات عبر المفردات : (حبيبي ، حبيب ، حبه ، أصح ، من حبه) فضلا عن تكرار صوت (السين) (٣) مرات في الألفاظ : (سقاني ، كأس ، منذ سقاني) . وهذا الاحتشاد الفونيمي لحرف (الحاء، و السين) بصفتهما الرخوة المهموسة ، ترى فيه رائدة الشعر الحر نازك الملائكة "عطشا يترقرق ، يأخذ بموسيقاه وإيحاءاته حين يقترن كل هذا العطش بكلمة سقتني نشعر بأن الظمأ قد انتهى وزال"[١٠٣]

وبالعودة إلى النص نلاحظ تنوع نبضاته الإيقاعية من خلال الجناس غير التام ، وذلك بين (حبيبي ، حبه) و (دعاني ، سقاني) ، وتكمن أهمية هذه التجمعات الصوتية في وظيفتها التي "جعلت التجربة الشعرية جذابة تنبعث من الحياة ، فتأسر العين والأذن ، والفكر معا ، وهذا لا يتم إلا إذا عرف الشاعر كيف يوحد بين مختلف العناصر في النص الشعري فيتلاحم لديه كل ما في النص من عناصر صوتية موسيقية ، من معنى وموضوع"[١٠٤] .

واستمراراً في متابعة تراكم الأصوات ، يطالعنا نص للسان الدين أبن الخطيب في مدح الرسول ﷺ : [١٠٥]

وأعلمُهُ كأنهُ أنّ أرضهُ أتيحَ لها من سَيّدِ العُرْبِ فاتحُ

فَمَنْ كرسولِ الله للخلق ملجأٌ اذا طوّحتْهُمْ الزّمانِ الطّوائحُ

عنايتُهُ بالمذنبينَ عظيمةٌ إذا عظمتْ يوم الحساب الفَضَائحُ

وإنّا اقتدينا فاهتدينا بصحبهِ وما صحبهُ إلّا النّجومُ اللّوَائحُ

أبادوا شياطينَ الضّلالِ وَ زيّنَتْ سماء رَسُومِ الحَقّ منهم مَصَابحُ

وأذهبَ لَيلَ صبحُ يقينهم فأسفَر من فجرِ الحَقَائقِ واضِحُ

وقامتْ على الدّينِ الحنيف أدلّةٌ تَبَيَّنَ مرجُوحٌ بِهِنَّ وَراجِحُ

أولاكَ الألى بالأنفسِ اشتروا الهُوَى فَتَجْرُهُمُ في جَنّةِ الخُلْدِ رَابِحُ

يجي البناء الصوتي لهذا النص من خلال انتقاء الأصوات المهموسة والمجهورة كي تكون منسجمة مع وحدات الجمل . وهذا الإيقاع حقق إشباعاً سمعياً بالوقوف على صوت (الهمزة) الشديد المتهمين على بقية الأصوات ، (فالهمز) بطبيعته الصوتية يمتلك قوة وضوح سمعي ، فضلاً عن شدة إيقاع تتأتي من نبر هذا الصوت ، وقد تكرر مجيئه (١٢) مرة عبر الألفاظ : (اعلمه ، أن ، أرضه ، أتيح ، إذ ، إنّا ، إلا، أبادوا ، أذهب ، أسفر ، أولاك) ويشكل هذا التكرار ، إشارة ثانية لتظافر صوتي (الهمزة) الجهرية ، مع الضمير (الهاء)، لما يحققه الأول من شدة ، تتناسب في تتابعها مع صورة المدح التي تأخذ طابع الإعلان ، والثاني من رخاوة فحرف

(١٦)

(الهاء) من الحروف الرخوة المرققة ، ومخرجه من الحنجرة ، ورقة هذا الصوت وهمسة تتناسب تناسباً مع بث الصفات الإيجابية التي تتعلق بمقام المدح من حيث طيب المنبت و علو الفرع ، كما أن الموقف من هذا المقال يتجسد في مقام وصف سمات الممدوح ، فالبعد الصوتي (للهاء) يتواشج مع معطيات المدح والفخر به .

كما حافظ الصوت (الحاء) على بقائه ضمن السمت الإيقاعي والدلالي نفسه ، وهو صامت مهموس رخو احتكاكي ، واختيار هذا الصوت يتأتى من اعتماد صيغة المدح على إيقاعه ، وقد تكرر في الألفاظ : (اتيح ، طوحتهم ، الحساب ، صحبه ، بصحبة ، الحق ، صبح ، الحقائق) ، بيد أن هذا الصوت حقق من خلال القافية الداخلية توازياً أفقياً فـ "القافية الداخلية بالإضافة إلى وظيفتها في الربط العضوي بين الأجزاء ، تعد بمثابة محطات يتوقف عندها القارئ توقفاً لضمان الاسترسال "[١٠٦] ، وتكرار هذه الصيغ أحدث انسجاماً إيقاعياً متساويا على الرغم من عدم التوافق في الوزن الصرفي والسبب في ذلك يعود إلى أن هذه الألفاظ تحمل بين ثناياها عنصر التأكيد على الصفات العليا التي منحها المرسل للشخص المتحدث عنه ، فضلاً عن تفعيل دلالة الفخر والإعجاب بشخصية الرسول ﷺ فالتوازي إذن "يساعد على تقطيع الخطاب تقطيعا يلائم متطلبات التواصل التي تهدف إلى الفهم والإفهام "[١٠٧] .

كما شكل مجيء هذا الصوت توازياً عمودياً في نهاية الاعجاز ، التي شكلت بنية المدح عبر الألفاظ : (فاتح ، طوائح ، فضائح ، اللوائح ، مصابح ، واضح ، وراجح ، رابح) وهذا التكرار التراكمي لصيغة (اسم الفاعل / وفعائل) منح النص كثافة طاغية على الوحدات اللسانية المنطوقة ، وفي الوقت نفسه وسمت النص بطابع تأكيد الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي ، فالتكرار المتماثل يخلق جوا موسيقيا متناسقا ، ويزيد من إثارة المتلقي ، كما يؤدي "اللون التكراري إلى التوالد الدولي من خلال تكرار الأسماء والصفات"[١٠٨] .

وتضفي حروف المد (الألف) ذات البعد الإيحائي دلالة ما دامت في "سياقات تقوي من إيحاء الكلمات والصور "[١٠٩] ، فضلاً عما يشيعه من البطء والتراخي الموسيقي[١١٠] . وبذلك تتواشج إطالة الصوت مع دلالته في إبراز أرفع وأعلى الصفات التي تناسب الممدوح ، وترجيع صدى هذا الصوت جاء تحقيقاً لإحداث التأثير في المتلقي ، فالخطاب "يحفل بالصوت كما يحفل بالدلالة . وانه ينزع إلى إحداث تأثير حسي في المتلقي، واستقطابه بواسطة التردد الصوتي والإيقاع والتناظر تماما بالدرجة نفسها التي يريد أن يهزّه بها معنوياً ودلالياً"[١١١] .

وتجدر الإشارة إلى أن مجيء الأفعال الماضية المقترنة بـ (نا) مرتين في النص (اقتدينا / فاهتدينا) قد شكل إيقاعاً منتظماً لذلك التركيب ، فضلاً عن ذلك فان حرف الجر (الباء) المتكرر (٤) مرات ، هيمن على حروف الجر الأخرى ، وشكل رابطاً تركيبياً ، وقع بعد الأسماء مباشرة في : (عنايته بالمذنبين / مرجوح بهنّ ، الألى بالأنفس) ، وبعد الفعل مرة واحدة

(فاهتدينا بصحبه) ، ولا يخفى أن هذا الحرف أوضح حروف الجر صوتاً و أكثرها التصاقاً بالاسم .

وتظهر قدرة المرسل الإبداعية التي أدت دورا مهما من خلال تكرار صوت (التاء) المهموس (١١) مرة ، مع صوتي (السين و الشين) المهموسة ، مع غلبة الصوت الأول السين في : (سيد / كرسول / الحساب / سماء / رسوم / بالأنفس) مقارنة بصوت الشين في: (شياطين / وشك) مع صوت الشين في (اشتروا) التي هيأت (الواو) المشبعة في نهاية الصيغة الصرفية لنفتاحا في صوت هذه البنية وتوازيا في شدة أصواتها ، كما ناسب صوت (الشين) في (أشتروا) صوت السين في (الأنفس) ، لان حرف الشين يمتاز عن باقي الحروف بانتشار الهواء في الفم عند النطق به[١١٢] ، فلاءم ذلك امتلاء أنفس المؤمنين بالإيمان والهدى .

وبذلك استطاعت هذه الأصوات على الرغم من افتقارها للمعنى ، تحقيق دلالة النص "فلكل صوت من هذه الفونيمات التي لا معنى لها خصائص صوتية تميزه عن غيره من أصوات اللغة ، ويمكن الشاعر (المرسل) أن يكرر الأصوات ويقيم بينها صورة من العلاقات التي تجعلها تتشكل في صورة بنية صوتية قد لا يكون لمفرداتها معان ولكن خصائصها وطبيعة تشكيلها في النص تخدم الدلالة العامة التي يهدف الشاعر المرسل إلى إبرازها"[١١٣] .

كما يلحظ في التركيب حركة الايقاع الذي سببه جناس الاشتقاق المماثل بين (طوحتهم / الطوائح) و (عظيمة / عظمت) و (مرجوح / وراجح) ، فضلاً عن الإيقاع الذي ولّده تكرار اللفظة ذاتها في : (بصحبه ، وما صحبه) ، وكلها عناصر فيها اتساق وإيحاء بمقام المدح .

وهكذا يتضح من خلال النصوص المذكورة آنفاً أن الإيقاع الداخلي أدى دوراً كبيراً في تعميق دلالة الأبيات ، فضلاً عن تأديتها الدور الإيقاعي طالما أن القصيدة "بإيقاعها والإيقاع بتفرده عبر احداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية"[١١٤]

الهوامش

(*) بحث مستل من اطروحة الدكتورة الموسومة بـ(أثر الاسلام من شعر الأندلس من عصر الموحدين الى سقوط مملكة غرناطة) ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، سنة ، بإشراف د . عبدالله فتحي الظاهر .

(١) الشعر والشعرية ، د . محمد لطفي اليوسفي ، دار العربية للكتاب ،١٩٩٢م : ٥٨ .

(٢) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي و ضمن أعمال مهرجان المربد الشعري العاشر : ٣ .

(٣) المتاهات ، د . جلال خياط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠م : ١٢١ .

(٤) البديع ، عبدالله بن المعتز ، تحقيق : أغناطيوس كراتشكو فسكي ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٧٩م : ٢٥ .

(٥) اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد – ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ١٩٩٧م : ١٤٢ .

(٦) البلاغة العربية– قراءة أخرى – ، د . محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية للنشر لونجمان ، ط١، ١٩٩٧م : ٣٧٣ .

(٧) يُنظر : اللغة الشعرية : ١٠٢ .

(٨) ذخائر الاعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، ابن عربي : ابو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت٦٣٨هـ) ، تحقيق : محمد عبد الرحمن الكردي ، القاهرة ، ١٩٦٨م : ٢٥٦ – ٢٥٧ .

(٩) يُنظر : م . ن : ٢٥٦ – ٢٥٧ .

(١٠) أقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩١م : ١٠٢ .

(١١) تحليل الخطاب الشعري –، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة ، الفضاء ، التفاعل) ، د . محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠م : ٢٧٧ .

(١٢) بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر ، مجلة كلية الآداب ، ع (٣١) ، سنة ١٩٩٨م .

(١٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، الأردن ،ط١ ، ١٩٨٥م : ٥٨ .

(١٤) ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي (ت ٦٤٨هـ) ، شاعر المديح النبوي في الأندلس في القرن السابع الهجري ، جمع و تحقيق : د . منجد مصطفى بهجت ، مطابع التعليم العالي ، جامعة الموصل ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م :١٢٤ ق٢٧ .

(١٥) وهو ما كان الحرفان المختلفان فيه متباعدي المخرج . يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د . احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العراقي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م : ٧٦/٢ .

(١٦) دراسات في فقه اللغة العربية ، د . صبحي الصالح (ت ١٤٠٧هـ) ، دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٦٠م : ٢٨٠ .

(١٧) القول المفيد : ٣٦ نقلاً عن دراسات في فقه اللغة : ٢٨٠ .

(١٨) يعني أن الحرف الذي يحل محل حرف اخر يتسبب في تغير الكلمة . يُنظر : الانزياح الصوتي الشعري ، ثامر سلوم ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، ع (١٣) ، سنة ١٩٩٦م .

(١٩) يُنظر : دراسات في فقه اللغة : ٢٧٩ .

(٢٠) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي – مساهمة تاريخية في كتابة للأشكال– ، محمد العمري ، فاس ، ١٩٩٠م : ٩ .

(٢١) يُنظر : ذخائر الأعلاق : ١٦١– ١٦٢ .

(٢٢) م . ن : ١٦١– ١٦٢ .

(*) اليرمع حجارة رخوة إذا فتّت انفتت .

(٢٣) النثر الصوفي في الأدب العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري ، فائز طه عمر : ٢٠ ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م .

(٢٤) يُنظر : ذخائر الأعلاق : ١٥٨ – ١٦٠ .

(٢٥) ديوان الرصافي البلنسي ، ابو عبدالله محمد بن غالب البلنسي (ت ٥٧٢هـ) ، جمع وتحقيق : د . إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠م : ٥٦ .

(٢٦) ويكون الاختلاف بين طرفيه بعدد الحروف . يُنظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل : ٣٢٥/١ .

(٢٧) ديوان ابو الحسن الششتري ، شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب (ت٦٦٨هـ) ، تحقيق وتعليق : د . علي سامي النشارة ، دار المعارف بالإسكندرية ، ط١ ، ١٩٦٠م : ٤٣ – ٤٤ ق١٢ .

(٢٨) يُنظر : اتجاهات التوازن الصوتي : ٤٨ .

(٢٩) الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة ، تحقيق : إحسان عباس ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، ١٩٦٣م : ٢١٩ .

(٣٠) وهو اتفاق اللفظين المتجانسين في عدد الحروف وترتيبها واختلافهما في حركاتهما . يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د . أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العراقي ، بغداد . ط١ ، ١٩٨٦م : ٨٠/٢ .

(٣١) شعر ابن خفاجة – دراسة اسلوبية – ، بسمة محفوظ عبدالله البك ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م . إشراف : د . نزهة جعفر حسن الموسوي : ٦٦ .

(٣٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، أحمد بن محمد المقري التلمساني ، تحقيق : د . إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م : ٤٦٧/٤ .

(٣٣) يُنظر : ذخائر الاعلاق : ٥٧ – ٥٩ .

(٣٤) وهو إن يكون كل كلمة مستوفاة من الأخرى ، أي يستوفي كل اللفظين أوصاف الأخرى وإن اختلفا في نوع الكلمة ، فتتفق اللفظتان لفظاً لا نوعاً . يُنظر : الجناس في القرآن الكريم ، أسماء سعود ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤١٩هـ –١٩٩٨م : ١٧٢ .

(٣٥) يشمل كل واحد من اللفظين المتجانسين حروف الأخر من غير زيادة ونقص ويخالف احدهما الأخر في الترتيب . يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٠٣/٢ .

(٣٦) يُنظر : ذخائر الاعلاق : ٥٨ – ٥٩ .

(٣٧) نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين ، محمد عبدالله عنان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٦م : ٤١ .

(٣٨) ديوان حازم القرطاجني : حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري (٦٠٨ – ٦٨٤هـ) ، تحقيق :عثمان الكعال ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٤م : ٤٦ .

(٣٩) ما كان الحرفان المختلفان فيه متقاربي المخرج . يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٩١/٢ .

(٤٠) دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – ، د . محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦م : ٣٠٧ .

(٤١) الإحاطة في أخبار غرناطة ، لسان الدين إبن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) ، ج١ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٣هـ – ١٩٧٣م . ج٢ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٤هـ – ١٩٧٤م . ج٣ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م . ج٤ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ط١ ، ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م : ٣٧٠/١ .

(٤٢) ظاهرة التوازن في قصيدة الخنساء ، د . موسى ربابعة ، مجلة دراسات مج (٢٢) ، ع (٥) ، سنة ١٩٩٥م : ٢٠٣٧ .

(٤٣) يُنظر : شعر عمر بن الفارض : ١٧٤–١٧٥ .

(٤٤) الاسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ، د . فتح الله سليمان ، الدار الفنية للتوزيع والنشر ، ١٩٩٠م : ٥٦ .

(٤٥) ابن الفارض شاعر الحب الإلهي في شعره وتصوفه ، د . يوسف سامي اليوسف ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، ١٩٩٤م : ١٠٢ .

(٤٦) يُنظر : ديوانه : ١٠٩ .

(٤٧) التائية الكبرى لابن الفارض (ت٦٣٢هـ) – دراسة اسلوبية – ، هشيار زكي حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٣٣هـ – ٢٠٠٢م . إشراف : د . بشرى حمدي البستاني

(٤٨) يُنظر : ابن الفارض شاعر الحب الألهي : ١٠٢ .

(٤٩) يُنظر : بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر : ٢٢٢ .

(٥٠) الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقاربة – ، د . عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦م : ١٢٠ – ١٢١ .

(٥١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م : ١١٧ .

(٥٢) البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني ، الناشر منشاة المعارف بالإسكندرية ، (د.ت) : ١٧٢ .

(٥٣) وهج العنقاء – دراسة فنية في شعر خليل الخوري – ، ثامر خلف السوداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١م : ٦٠–٦١ .

(٥٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، منشورات دار المعارف والآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥م :٣٩٠ .

(٥٥) الأفكار والاسلوب ، أ . ف تشيشرون ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٢م :١٨٤ .

(٥٦) محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار ، محيي الدين بن عربي ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٨م : ٣٤٧/٢ .

(٥٧) الحب الإلهي في شعر التصوف في العهد العثماني ، د . عمر الدقاق وميادة التنوجي ، مجلة بحوث حلب السورية ، ع (٢٠) ، ١٩٩١م : ٩٠ .

(٥٨) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م : ١٩٩ .

(٥٩) يُنظر : التائية الكبرى لابن الفارض : ١٥٩ .

(٦٠) ابن مرج الكحل وما تبقى من شعره ، جمع وتقديم : نجم عبد علي ، مجلة المورد ، مج (١٨) ، ع (١-٢) ،سنة ١٩٨٩م : ١٧٤ ، ق ٢٢ .

(٦١) وهو ان ياتي الشاعر او الكاتب في القافية قبل الروي بحرف أو أكثر يلزم بورود ذلك في كل قافية . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، شركة البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩م : ٤٠١/١ – ٤٠٢ . و الإيضاح في علوم البلاغة ، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) ، شرح وتحقيق وتنقيح : د . عبد المنعم خفاجي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩م : ٣٩٩/٢ .

(٦٢) يُنظر : نفح الطيب : ٤٨٧/٤ – ٤٨٨ .

(٦٣) في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية تطبيقية – ، محمد مفتاح ، دار الثقافة ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط١١ ، ١٩٨٢م : ١٤١ .

(٦٤) يُنظر : ديوانه : ١٧١ ق ٥٢ .

(٦٥) التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة اسلوبية – ، د . موسى ربابعة ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج (٥) ، ع (١) ، الأردن ، سنة ١٩٩٠م : ١٦٩ .

(٦٦) خطب الخلفاء الراشدين – دراسة اسلوبية – ، إيمان خليفة حامد فتحي ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٢م .

إشراف : د . عبد الستار صالح البدراني : ١٨٢ .

(٦٧) الفاصلة في القرآن ، محمد الحسناوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ودار عمار ، عمان ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م : ١٧٩ .

(٦٨) الذيل والتكملة لكتابي الموصل والصلة أبو عبد الله محمد بن عبد الملك الأوسي المراكشي ، السفر الأول ، تحقيق : محمد بن شريفة ، دار الثقافة (د .ت) ، السفر (الثاني ، والثالث ، والرابع ، والخامس ، والسادس) ، تحقيق : د . إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٤م ، ١٩٦٥م ، ١٩٧٥م : ٢٩٦/١/٦ .

(٦٩) تحليل الخطاب الشعري ، نور الدين السد ، مجلة اللغة والأدب ، الجزائر ، ع (٨) ، سنة ١٩٩٦م : ١٠٧ .

(٧٠) يُنظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٧٤/٣ .

(٧١) يُنظر : ديوانه :٨٢ ق ٩ .

(٧٢) البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ٩ .

(٧٣) يُنظر : تحليل الخطاب الشعري : ١٠٧ .

(٧٤) يُنظر : ديوانه : ١٤٨ ق ٣٧ .

(٧٥) القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد ، د . فرحان علي القضاة ، مجلة مجمع اللغة العربية

الأردني ، ع (٥٨) ، سنة ١٤٢٠هـ – ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م : ١٤٠ .

(٧٦) يُنظر : ذخائر الاعلاق : ١٦٢–١٦٣ .

(٧٧) شعر محمود حسن أسماعيل – دراسة اسلوبية – ، عشتار داؤد محمد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب للبنات ، جامعة بغداد ، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م . إشراف : د . عبد الهادي خضير نيشان : ١٠٩ .

(٧٨) ظواهر الانحراف الاسلوبي في شعر مجنون ليلى ، د . موسى ربابعة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج (٨) ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٠م : ٥٨–٦٠ .

(٧٩) من تصوف الوجودية الى وجودية التصوف ، مدني صالح ، مجلة الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (١٦) ، سنة ١٩٩٨م : ٥٠ .

(٨٠) شعر زهير بن أبي سلمى – دراسة اسلوبية – ، أحمد محمد علي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٦٦هـ – ٢٠٠٥م . أشراف : د . احمد فتحي رمضان : ١٧٨ .

(٨١) دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة : د . كمال محمد البشير ، الناشر مكتبة الشباب المنيرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٦م : ٨٧ .

(٨٢) قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٩٠م : ٥٤ .

(٨٣) التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر (١٩٦٤–١٩٧٥) ، أحمد جار الله ياسين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٨م . إشراف : د . بشرى حمدي البستاني : ٥٤ .

(٨٤) يُنظر : ديوانه : ١٢١ ق ٢٧ .

(*) خرفة الجنان : مجتناها ، و المخترف : جاني الثمار .

(٨٥) علم اللغة العام – الأصوات – ، د . كمال بشر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥م : ١٢٢ .

(٨٦) يُنظر : م . ن : ١٢١ .

(٨٧) الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – ، د . محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ت) : ١٠١/١ .

(٨٨) تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ، د . محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م : ١٧٩ .

(٨٩) الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٢م ٧٢ .

(٩٠) يُنظر : التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة اسلوبية : ١٧٢ .

(٩١) في الأصوات اللغوية – دراسة في أصوات المد العربية – ، د . غالب فاضل المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤م : ٢٢٦ .

(٩٢) علم الدلالة – دراسة وتطبيق – ، نور الهدى لوشن ، منشورات قان يونس بنغازي ، ط١ ،١٩٩٥م :١٤٤ .

(٩٣) يُنظر : التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة اسلوبية : ١٦٣ .

(٩٤) تاريخ المن بالإمامة على المستضعفين بأن جعلهم الله أئمة وجعلهم الوارثين ، إبن أبي صاحب الصلاة ، تحقيق : د . عبد الهادي التازي ، دار الحرية للطباعة ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٦٤م : ٢/ ٤١٣-٤١٤ .

(٩٥) فقه اللغة ، د .حاتم صالح الضامن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة دار الحكمة ، الموصل ، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م : ١٤٩ .

(٩٦) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، د . حسام سعيد النعيمي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٨٠م : ٣٠٢ .

(٩٧) الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق : ٦٢ .

(٩٨) م . ن : ٦٢ .

(٩٩) يُنظر : علم اللغة العامة – الاصوات – : ١٣٠ .

(١٠٠) يُنظر : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١٠٠/١ .

(١٠١) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق – ، د . قاسم البريسم ، دار الكنوز الأدبية ، ط١ ، ٢٠٠٠م : ٨٥ .

(١٠٢) الذيل والتكملة : ٣٦٨/٥– ٣٦٩ .

(١٠٣) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ١٩٣ .

(١٠٤) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م : ٣٣ .

(١٠٥) يُنظر : الصيب والجهام الماضي والكهام ، لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) ، دراسة وتحقيق : د . محمد الشريف قاهر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط١١ ، ١٩٧٣م : ٣٦٩ ق ١٣٢ .

(١٠٦) يُنظر : اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ١٠٩ .

(١٠٧) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م : ١١ .

(١٠٨) التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص ، د . ماجد الجعافرة ، مجلة البصائر ، مج (٢) ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٨م : ٢٥ .

(١٠٩) يُنظر : اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ١٤١ .

(١١٠) يُنظر : دير الملاك : ٣٠٧ .

(١١١) أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١م : ١٠٢ .

(١١٢) يُنظر : المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر ، عبد القادر مرعي العلي الخليل ، جامعة مؤتة ، ط١ ، ١٩٩٣م : ١٢٤ .

(١١٣) بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر :٢٢١ .

(١١٤) موسيقى القصيدة العربية الحرة – دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد – ، محمد صابر عبيد ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩١م . إشراف : د. سالم الحمداني : ٢٠

ثبت المصادر والمراجع

اولاً :- الكتب المطبوعة

- ابن الفارض شاعر الحب الإلهي في شعره وتصوفه ، د. يوسف سامي اليوسف ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي – مساهمة تاريخية في كتابة للأشكال – ، محمد العمري ، فاس ، ١٩٩٠م .
- الإحاطة في أخبار غرناطة ، لسان الدين إبن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) ، ج١ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٣هـ – ١٩٧٣م . ج٢ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٤هـ – ١٩٧٤م . ج٣ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط١ ، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م . ج٤ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ط١ ، ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقاربة – ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦م .
- الاسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ، د. فتح الله سليمان ، الدار الفنية للتوزيع والنشر ، ١٩٩٠م .
- الافكار والاسلوب ، أ . ف تشيشرون ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٢م .
- أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١م .
- الإيضاح في علوم البلاغة ، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) ، شرح وتحقيق وتنقيح : د. عبد المنعم خفاجي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩م .

- البديع ، عبدالله بن المعتز ، تحقيق : أغناطيوس كراتشكوفسكي ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٧٩م .
- البلاغة العربية – قراءة أخرى – ، د . محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م .
- البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني ، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ، (د.ت) .
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩م .
- تاريخ المن بالإمامة على المستضعفين بأن جعلهم الله أئمة وجعلهم الوارثين ، ابن أبي صاحب الصلاة ، تحقيق : د . عبد الهادي التازي ، دار الحرية للطباعة ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٦٤م .
- تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ، د . محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر (الكثافة ، الفضاء ، التفاعل) ، د . محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- دراسات في فقه اللغة العربية ، د . صبحي الصالح (ت ١٤٠٧هـ) ، دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٦٠م : ٢٨٠ .
- الدراسات اللهجية والصوتية عند غبن جني ، د . حسام سعيد النعيمي و المكتبة الوطنية و بغداد و ١٩٨٠م .
- دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة : د . كمال محمد البشير ، الناشر مكتبة الشباب المنيرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٦م .
- ديـر الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – ، د . محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦م .
- ديوان ابن الجنان الانصاري الأندلسي (ت ٦٤٨هـ) ، شاعر المديح النبوي في الأندلس في القرن السابع الهجري ، جمع وتحقيق : د . منجد مصطفى بهجت ، مطابع التعليم العالي ، جامعة الموصل ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م .
- ديوان أبي الحسن الششتري ، شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب (ت ٦٦٨هـ) ، تحقيق وتعليق : د . علي سامي النشارة ، دار المعارف بالإسكندرية ، ط١ ، ١٩٦٠م .
- ديوان حازم القرطاجني ، حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري (٦٠٨–

٦٨٤هـ) ، تحقيق : عثمان الكعال ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٤م .

– ديوان الرصافي البلنسي ، أبو عبدالله محمد بن غالب البلنسي (ت ٥٧٢هـ) ، جمع وتحقيق : د . إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠م .

– ذخائر الاعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، ابن عربي : ابو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت ٦٣٨هـ) ، تحقيق : محمد عبد الحمن الكردي ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

– الذيل والتكملة لكتابي الموصل والصلة أبو عبدالله محمد بن عبدالملك الأوسي المراكشي ، السفر الأول ، تحقيق : محمد بن شريفة ، دار الثقافة (د .ت) ، السفر (الثاني ، والثالث ، والرابع ، والخامس ، والسادس) ، تحقيق : د . إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ ، ١٩٧٥م .

– سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، د . نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م .

– الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – ، د . محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د .ت) .

– الشعر والشعرية ، د . محمد لطفي اليوسفي و الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٢م .

– الصيب والجهام والماضي والكهام ، لسان الدين ابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) ، دراسة وتحقيق : د . محمد الشريف قاهر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط١ ، ١٩٧٣م .

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل .

– عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، الأردن ،ط١ ، ١٩٨٥م .

– علم الدلالة –دراسة و تطبيق – ، نور الهدى لوشن ، منشورات قان يونس بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٥م .

– علم اللغة العام – الأصوات – ، د . كمال بشر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥م .

– الفاصلة في القرآن ، محمد الحسناوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ودار عمار ، عمان ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م .

– فقه اللغة ، د . حاتم صالح الضامن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة دار الحكمة ، الموصل ، ١٤١١هـ –١٩٩٠م .

– في الأصوات اللغوية – دراسة في أصوات المد العربية – ، د . غالب فاضل المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤م .

- في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية تطبيقية – و محمد مفتاح ، دار الثقافة ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط١١ ، ١٩٨٢م .
- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة ، تحقيق : إحسان عباس ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، ١٩٦٣م .
- اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد – ، محمد الكنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧م .
- المتاهات ، د . جلال خياط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار ، محيي الدين بن عربي ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٨م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين أبن الأثير (ت ٦٣٧هـ) ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، شركة البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩م .
- المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علو اللغة المعاصر ، عبد القادر مرعي العلي الخليل ، جامعة مؤتة ، ط١ ، ١٩٩٣م .
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د . أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العراقي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م .
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق – ، د . قاسم البريسم ، دار الكنوز الأدبية ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، منشورات دار المعارف والآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥م .
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، أحمد بن محمد المقري التلمساني ، تحقيق : د . إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م .
- نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين ، محمد عبدالله عنان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٦م .
- وهج العنقاء – دراسة فنية في شعر خليل الخوري – ، ثامر خلف السوداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١م .

ثانياً :- الرسائل والأطاريح الجامعية

- التائية الكبرى لإبن الفارض (ت ٦٣٢هـ) – دراسة اسلوبية – ، هشيار زكي حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م . إشراف : د. بشرى حمدي البستاني .
- التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر (١٩٦٤-١٩٧٥) ، أحمد جار الله ياسين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٨م . إشراف : د. بشرى حمدي البستاني .
- الجناس في القرآن الكريم ، أسماء سعود ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٢م . إشراف : د. أحمد فتحي رمضان .
- خطب الخلفاء الراشدين – دراسة اسلوبية – ، إيمان خليفة حامد فتحي ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٢م . إشراف : د. عبد الستار صالح البدراني .
- شعر ابن خفاجة – دراسة اسلوبية – ، بسمة محفوظ عبدالله البك و اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م . إشراف : د. نزهة جعفر حسن الموسوي .
- شعر زهير بن أبي سلمى – دراسة اسلوبية – ، أحمد محمد علي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م . إشراف : د. أحمد فتحي رمضان .
- شعر محمود حسن إسماعيل – دراسة اسلوبية – ، عشتار داؤد محمد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب للبنات ، جامعة بغداد ، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م . إشراف : د. عبد الهادي خضير نيشان .
- موسيقى القصيدة العربية الحرة – دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد ، محمد صابر عبيد ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩١م . إشراف : د. سالم الحمداني .
- النثر الصوفي في الأدب العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري ، فائز طه عمر ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م ، إشراف : د. علي الزبيدي .

ثالثاً :- البحوث المنشورة في الدوريات

- ابن مرج الكحل وما تبقى من شعره ، جمع وتقديم : نجم عبد علي ، مجلة المورد ، مج (١٨) ، ع (١-٢) ، سنة ١٩٨٩م .
- الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٢م .

- الانزياح الصوتي الشعري ، ثامر سلوم ، مجلة آفاق الثقافية والتراث ، ع (١٣) ، سنة ١٩٩٦م .
- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، ضمن اعمال مهرجان المربد الشعري العاشر ، بغداد ، ١٩٨٩م .
- بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر ، مجلة كلية الآداب ، ع (٣١) ، سنة ١٩٩٨م .
- تحليل الخطاب الشعري ، نور الدين السد ، مجلة اللغة والأدب ، الجزائر ، ع (٨) ، سنة ١٩٩٦م .
- التشكيل البلاغي واثره في بناء النص ، د . ماجد الجعافرة ، مجلة البصائر ، مج (٢) ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٨م .
- التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة اسلوبية – ، د . موسى ربابعة ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج (٥) ، ع (١) ، الأردن ، سنة ١٩٩٠م .
- الحب الإلهي في شعر التصوف في العهد العثماني ، د . عمر الدقاق وميادة التنوجي ، مجلة بحوث حلب السورية ، ع(٢٠) ، سنة ١٩٩١م .
- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء ، د . موسى ربابعة ، مجلة دراسات ، مج (٢٢) ، ع (٥) ، سنة ١٩٩٥م .
- ظواهر الانحراف الاسلوبي في شعر مجنون ليلى ، د . موسى ربابعة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج (٨) ، ع (٢) ، سنة ١٩٩٠م .
- القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد ، د . فرحان علي القضاة ، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ، ع (٥٨) ، سنة ١٤٢٠هـ – ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م .
- من تصوف الوجودية إلى وجودية التصوف ، مدني صالح ، مجلة الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (١٦) ، سنة ١٩٩٨م .

المصادر التراثية للصورة عند شعراء

صدر الإسلام

م. د. صلاح أحمد صالح

ملخص البحث:

تستمد الصورة الشعرية مصادرها ومرجعياتها الفنية من مزيج متراكم من الأفكار والرؤى المتجذرة في ذاكرة الشاعر وخياله، وتأتي تلك المصادر نتيجة اختمارهما في ذهن الشاعر وتبلورها في فكره؛ إذ أثبتت الدراسات الحديثة فكرة التعالق النصي أو ما يسمى بـ (التناص) وهو إشارة نصوص لاحقة إلى نصوص سابقة تدخل معها في علاقة جدلية سواء أكانت تلك العلاقة خفية أو جلية، فالخطاب المتداخل هو خطاب تسرب إلى داخل خطاب آخر كما يرى النقاد المحدثون، فهناك بنية عميقة في بعدها الزمني، وهناك بنية لاحقة قريبة زمنا مستندة على الفكرة السابقة للبنية العميقة.

وشعراء صدر الإسلام بما أنهم لاحقون لشعراء سبقوهم زمنا فلا بد من أن يحدث التعالق النصي لديهم فكرة ومضمونا، وقد استمدت الصورة في شعر صدر الإسلام أغلب صورها من المضامين الدينية والموروث الاجتماعي والأدبي، ولاسيما الخزين المعرفي المتمثل بالشعر والمثل اللذين يمثلان الركيزة الأهم في التراث العربي القديم.

:Research Summary

The poetic picture derives its sources and technical references from a cumulative mix of ideas and visions rooted in the poet's memory and imagination, and these sources come as a result of fermentation in the mind of the poet and crystallization in his thought; as recent studies have proven the idea of textual interaction or the so-called (Altnas), a reference to subsequent texts to texts A precedent that enters into a dialectical relationship, whether that relationship is hidden or obvious, the overlapping discourse is a speech that has leaked into another discourse as modern critics see.There is a deep structure in its temporal dimension, and there is a later structure close to time based on the previous idea of .the deep structure

The poets of Sadr Al Islam since they are later poets who preceded them must be the textual intercourse have an idea and content, and the picture in the poetry of Islam derived most of the images of religious content and social and literary heritage, especially the cognitive treasury of poetry and ideals, which represent the most important pillar in the ancient Arab heritage

الشعر:

استقى شعراء صدر الإسلام بعض مصادر صورهم الشعرية من شعر ما قبل الإسلام، فوظفوا معانيه وأخرجوها في صور جديدة، إذ تحدث في الصورة اللاحقة تغييرات تطرأ عليها من إجادة الشاعر يصوغها بشكل آخر غير الذي جاءت عليه، يقول ابن طباطبا العلوي: "إن الشاعر يستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف الناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه" [١]، فالشاعر لا يستغني عن الشعر السابق المخزون في ذاكرته، يقول مصطفى ناصف:" إن الشاعر لا يستطيع أن يبدأ الحديث أو يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلاَّ عن طريق بعث الماضي، فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر" [٢].

ويرى ابن رشيق "أن الاعتماد على صور الأولين نمط من السرقة" [٣]، "إلاَّ إذا كان الشاعر قادراً على صناعة جديد من قديم وجميل من أقل جمالاً "[٤]، "لأن المخترع معروف له فضله لكن هذا لا يمنع من تشابه الصور والمعاني لتوارد الخواطر فالشعر جادة وربما وقع الحافر على الحافر" [٥].

"فالشعراء قدامى ومحدثين تتقارب لديهم الصور الباعثة على الرغبة والرهبة "[٦]، "وإن اختلفوا في نسبة الألوان وتفاصيل الخطوط " [٧].

وقد أجاد شعراء صدر الإسلام في استخدام الصورة الشعرية من مصادرها الأولى فوظفوا المعاني التي هي صور في أشعار سابقة وإن لمسنا بعض المفردات تتشابه بين الصورتين فنجد المعنى يتقارب بحسب الواقعة التي يتحدث عنها الشاعر إلا أن الإطار العام للصورتين السالفة واللاحقة مختلف تماماً، فالشاعر عندما يتحدث في موضوع ما فيرسم له صورة شعرية فإنها قد تكون مستلهمة من عند غيره وإن لم يسمع بها من قبل أو كان قد سمعها ونسيها إلاَّ أن ذاكرته ومخيلته قد أسعفته بالمعنى الجديد من غير أن يشعر بذلك، أو ربما أراد الشاعر أن يصوغ ذلك المعنى بصورة جديدة لا تدع مجالاً للشك في قدرته الذاتية المستقلة عن أفكار الآخرين ورؤاهم.

فالشاعر معن بن أوس يتكلم في الحلم عن الأقربـاء وذوي الـرحم مـن آل بيتـه فيقـول[٨]:

فـإن أعـفُ عنـه أُغـضِ عينـاً علـى قـذى ولـيس لـه بالصـفحِ عـن ذنبـه عِلـم

فسكوته عن ظلم قريبه وأذاه كمن يتحمل ألم القذى في عينيه ولا أحد يشعر بمعاناته سواه، فالشاعر يتألم من قريبه ويكاد أن يتفجر غيضاً وغضباً لكنه يغض الطرف ويتناسى أمره وهو مكره على ذلك لأنه من آل بيته ورحمه، أما قريبه ذلك الظالم فلا يعلم أن من وقع الظلم عليه قد عفا عنه وسامحه بقلبه قبل جوارحه، وصورة الألم النفسي تكاد تلمسها بيديك وتراها بعينيك إنها كلمات وجدانية للحظة شعورية سطرها الشاعر بصورة شعرية جميلة.

هذا المعنى نراه عند غيره من الشعراء ممن سبقوه فقد استمده من قول الحرث بن وعلة الذهلي[٩]:

قـومي هـم قتلـوا أمـيمَ أخـي فـإذا رميـتُ يصـيبني سـهمي
فلـئن عفـوتُ لأعفـوَنْ جلـلاً ولـئنْ سـطوتُ لأوهـنن عظمـي

فبعد أن عرف قاتل أخيه – وهو رجل من قومه – أغلقت بوجهه السبل للانتقام، لأن سهمه الذي سيطلقه سيعود إليه فيصيبه، فلا فائدة إذن من الانتقام والثأر، لكنه يقدم العفو على الانتقام وهي من صفات المروءة العربية، فإن عفا عنه فقد صفح عن أمر عظيم، وإن سطا فإنه سيوهن عظمه ويضعفه، ولا شك أن قومه هم الخاسرون فيصيبهم الوهن والقلة التي تطمع فيهم الأعداء، فقد أفاد معن بن أوس في استلهامه للمعنى العام للصفح عند الحرث بن وعلة، في عفوه عن ذوي القربى مع وضوح الفرق فيما أظهره الشاعران من قوة في المخيلة بانتقاء الصورة المناسبة وهي عند معن بن أوس (اغضِ عيناً على قذى) فتظهر مرارة الألم، وعند الحرث تتمثل في (يُصيبني سهمي) لتبين شدة المعاناة.

أما النابغة الجعدي فيقول [١٠]:

وبيضاءُ مثل الرِّئمِ لو شئتُ قد صبتْ إليّ وفيها للمحاضِرِ مَلعبُ
تجنَّبتُها إني امرؤٌ في شبيبتي وتلعابتي عن ريبة الجار انكبُ

فهو يتجنب جارته البيضاء الجميلة ويتناسى أمرها، بعد أن رأى منها وداً له وميلاً إليه، إلا أنه يقدم حرمة جيرانه على ريبتهم وشكهم منه وجفائهم له، ويظهر أن النابغة الجعدي قد استمد صورته من قول عنترة بن شداد العبسي [١١]:

وأغضُّ طرفي ما بدت لي جارتي حتى يواري جارتي مأواها

أهون من خصومة جاره أو ريبته، أما النابغة الجعدي فعنترة بن شداد عندما يظهر تلك الأفعال إنما هو احترام منه لجاره فلا يريد أن يخدش حياء تلك المرأة ولا يريد أن يجرح شعور أهلها بنظره إليها، ولا يستغرب من حمل الرجل هذه الصفة التي تظهر ما فطر عليه العرب قبل الإسلام ولا سيما الفرسان منهم، وبين الصورتين نلمس تقارباً في الموضوع، ولكننا نلاحظ فرقاً دلالياً بينهما؛ فعنترة غض طرفه عن جارته التي قد لا تراه ولا تعرفه وربما لا تشعر به أصلاً وليس في قلبها ميل إليه أو مودة تجاههُ، فسيكون غض البصر عنده فإنه على الرغم من كل المسوغات التي قدمها (بيضاء مثل الرئم – صبت إليَّ- فيها للمحاضر ملعب)، فإنه تنحّى عنها وتجنبها؛ ليكون هناك فرق واسع بين الصورتين وربما كان للإسلام أثر واضح في ذلك وإن لم يفصح عنه.

فمتى أهلك فلا احفِلُهُ بحلي الآن من العيش بَجَلْ
من حياةٍ قد مَلَلْنا طولَها وجديرٌ طول عيشٍ أن يُمَلْ

ويتحدث لبيد بن ربيعة في أخريات حياته عن طول الحياة والملل الذي يصيبهم جراء تعاقب السنين وطول الدهور فيقول [١٢]:

فهو لا يخشى الموت والهلاك ولا يحفل به ولا يبالي له لأنه قد ملَّ الحياة وطولها، وما من شك أن مصدر صورته الشعرية قد أخذه من قول زهير بن أبي سلمى [١٣]:

سـئمتُ تكـاليفَ الحيـاةِ ومـن يعـش ثمـانين حـولاً لا أبـا لـك يسـأمِ

وزهير بن أبي سلمى – وبعد أن عاش ثمانين حولاً – سئم من الحياة وتكاليفها إذ أرهقته الأيام، فهو يلوم نفسه بقوله (لا ابا لك) .

فهاجس الموت يعترض كثيراً في حياة الشعراء قبل الإسلام وبعده، " وقد ساور القلق الشاعر قبل الإسلام عندما فكر بالموت والفناء، وكان قلقه باعثاً لقصائد ومقطعات تحدثت عن رحلة الناس إلى وادي الموت من غير رجوع"[١٤] .

وكان هذا الهاجس مصدر قلق عندهم ولا سيما شعراء ما قبل الإسلام الذين افتقدوا غائية الوجود فالموت سلب، من هنا فقد جسدوا هذه القوة الخفية في صور محسوسة [١٥]، فالشعور بالهرم والضعف هو مظهر مهم من مظاهر التبرم من الدنيا، والإحساس بضرورة انتهاء الحياة عند بعض الناس، ولعل هذا هو جزء من تقبل الموت ولو كان تقبلاً قسرياً [١٦]، وهذا ما لمسناه عند زهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة، ونلاحظ أن الصورتين تتقاربان بالمعاني، والموضوع يكاد يتحد فيهما، فالسأم والملل والشكوى من طول الحياة نراها بادية بشكل واضح وملموس إلا أن الشاعر الجاهلي لم يصرح بالموت والهلاك وسبب ذلك هو القلق والخوف من الموت لديه؛ إذ لم يتعرف على كنهه ولم تكتمل رؤيته الحقيقية للموت.

أما الشاعر في صدر الإسلام الذي كوَّن فكرة عن الموت، فلم يتورع من ذكره والتصريح به، بعد أن عرف غاية الوجود وأن الموت ليس هو النهاية وإنما هو انتقالة طبيعية إلى الحياة الأخرى. فقد تضاءلت نسبة القلق لديه بعد الإسلام إذ إن "عمق إيمان الشاعر المسلم أقام حاجزاً بينه وبين ذلك القلق والخوف الذي ألمّ بشعراء ما قبل الإسلام وحجز الشعراء غالباً عن تأبين أنفسهم بغية تخليد ذكرهم في

الدنيا، وعولوا عوضاً عن ذلك بنشدان الخلود في الآخرة ولذلك أكثروا من ذكرها وذكر الجنة والثواب ومرضاة الله والاستهانة بالدنيا وتأكيد بطلانها"[١٧] .

إن مصادر الصورة الشعرية عند شعراء صدر الإسلام لا تقتصر على الصورة المشهدية التي تعالج معنى معيناً بطريقة موضوعية شمولية عن الحياة والكون والإنسان في استدعاء النص القديم ومحاولة بثه في نص جديد تتسرب فيه نفس الأفكار والرؤى، بل إن هناك صوراً شعرية انتزعت مصادرها من صور استطاع شعراء صدر الإسلام أن يتوسعوا بها وبموضوعها ويشكلوا صوراً جديدة مستفيدين من مادتها (الخام) لتُحوَّلَ إلى صور ومعان أخرى بِحُلَّةٍ جديدة غير التي كانت عليها، يقول الحطيئة[١٨]:

لعمرك ما قُرادُ بني رياح إذا نُزِعَ القُرادُ بمستطاعِ

وقارئ هذا البيت يتصور للوهلة الأولى أن الحطيئة يتحدث عن عملية نزع القراد من الدابة لتنظيفها وإزالة تلك الطفيليات التي تسبب للدابة الأمراض والضعف الجسدي والهزال، لكن الحطيئة في الحقيقة ينأى عن هذه المعاني في صورته ويذهب لأبعد من ذلك وإعمق، إنه أفاد من عملية نزع القراد- تلك العملية المادية المحسوسة التي أصلها أن البعير يستكين ويهدأ عندما ينزع عنه القراد فينزل ليلقي صاحبه في رأسه الخطام- تلك الصورة وظفها الحطيئة وهو يتحدث عن بني رياح ليبين شكيمة هؤلاء الناس وعزة أنفسهم التي تأبى الذل والخنوع والانقياد ولا ترضى بالمغريات المادية التي تُمدُّ لهم لأنهم لا يرضون بالذل والهوان، وقد استمد الحطيئة مصدر صورته من أحد الشعراء القدماء في قوله [١٩]:

هم السَّمنُ بالسَّنوتِ لا أُلسَ فيهمُ وهم يمنعون جارهم أن يُقرَّدا

فهم أناس طيبة نفوسهم ليست الخيانة من شيمهم أصحاب نخوة، وجارهم لا يذل ولا يضام، إن الشاعر هنا أراد أن يتحدث عن حماية الجار حتى وإن كان غريباً ليس له أحد، فهم أهله وعشيرته يدافعون

عنه، وتلك الأخلاق لديهم جعلت الجار كالقريب في الرحم، والحقيقة أن الحطيئة هنا يتكلم عن رعاية الجار، فبالعودة إلى الأبيات السابقة لبيته آنف الذكر سنلاحظ ذلك فعلاً.

يقول في البيت الثالث وما بعده من القصيدة نفسها [٢٠]:

ألم تـــرَ أنّ جـــارَ بـــني زهـــيرٍ قصـــيرُ البـــاعِ لـــيس بـــذي امتنـــاعِ
ولـــيس الجـــارُ جـــارَ بـــني كليـــبٍ بمقصـــىً في المحـــلِ ولا مُضـــاعِ
هـــمُ صـــنعٌ لجـــارهمُ وليســـت يـــدُ الخرقـــاءِ مثـــلَ يـــد الصَّـــناعِ
ويحـــرمُ ســـرُّ جـــارتهم علـــيهم ويأكـــل جـــارُهُم أنـــفَ القصـــاعِ
وجـــارهمُ إذا مـــا حـــلَّ فـــيهم علـــى أكـــاف رابيـــةٍ يفـــاعِ

فقد كرر كلمة جار ست مرات إلا أنه في صورته لم يتطرق لها لكنه صور تلك العزة والأنفة عند ممدوحيه بعبارة فنية جميلة استحقت أن تشكل صورة شعرية جميلة.

ومن الشعراء من اقتنص من الشعر القديم صورة شعرية استطاع أن يستمد منها مصدر صورته الجديدة وإن اختلف الموقفان فانتقى ومضات مشعة وظفها بشكل آخر كقول حسان بن ثابت [٢١]:

فجعلـــتني غـــرض اللئـــام فكلُّهـــم يرمـــي بلؤمـــه بالغـــاً كمقصِّـــر
حتـــى تضـــبُّ لثـــاتهم فغـــدتْ بهـــم ســـوداءَ أصـــل فروعهـــا كـــالعُنقَرِ

مستفيداً من قول بشر بن أبي خازم [٢٢]:

وبـــني نمـــير قـــد لقينـــا منـــهمُ خيـــلٌ تضـــبُّ لثاتهـــا للمغـــنمِ

فدهمنـــــهم دهمـــــاً بكـــــلِّ طِمـــــرَّةٍ ومُقطَّـــــعٍ حَلَـــــقَ الرحالـــــةِ مِـــــرْجَمِ

فالخيل هي لفرسان من بني نمير عند غارتهم على أعدائهم وصورة ضب اللثاة هي شدة النهم للأكل والحرص في طلب الحوائج، فهم طامعون في الغنيمة والسعي لإدراك النصر والفوز على الأعداء وما يحصلون عليه من أموال وغنائم وطعام تسيل منه لثاتهم، إنها صورة مادية محسوسة تتراكم مفرداتها الحسية، والصورة تتكلم (بني نمير، خيلاً، تضب لثاتها، للمغنم) فالصورة حقيقة ظاهرة للعيان.

أما حسان فإنه يتكلم عمَّن جعلوه غرضاً لهم يرمونه باللؤم صغيرهم وكبيرهم، فقد تعرض حسان لهجوم آخر غير ما تعرض له قوم بشر بن أبي خازم، إنه هجوم القوافي والهجاء المقيت الذي ألحق الأذى بحسان حتى سالت لثاتهم طمعاً في غلبته بالشعر والتمكن منه، إنها صورة ذهنية مجردة معركة بالكلمات لكن أثرها لا يقل عن أثر المعارك الطاحنة عند بني نمير، وقد استطاع حسان أن يتميز في صورته عن بشر بأن طور فيها فجعل اللثات سوداء زيادة في القبح ورسم لها صورة مناسبة (أصل فروعها كالعنقر) فشبه لثاتهم بنبات البردي ضعيف الأصول خفيف الانقلاع يتمايل لا ثبات له، فالضعف والوهن واضح عليهم فسواد اللثة دلالة على المرض والعلة، كما أن العنقر نبات ضعيف المنبت يسهل اقتلاعه كما أنه لا يثبت على الأمر العظيم ويتمايل، ولا شك أن الفرق شاسع بين الصورتين فالصورة المصدر تعلي من شأن أولئك الفرسان الأقوياء فإن ضبَّتْ لثاتهم فهو أمر محتوم، أما الصورة المستمدة فإنها تمحق أولئك الشعراء الذين بدا عليهم الخوف والانهزام والخور فهم مغلوبون لا محالة.

وإن كان بعض الشعراء قد أفاد من الصور القديمة وحاول بعثها من جديد وصياغتها بأسلوب آخر إلا أن منهم من جاءت صوره مقلدة لم تفد من الصورة السابقة إلا بالقليل كما نراه عند النعمان بن بشير الأنصاري في قوله [٢٣]:

لـــــه هيـــــدبٌ دانٍ يـــــزل جهامَـــــه عـــن اكلـــفِ رجَّـــافِ العشـــياتِ أسـحما

فهو يصف السحاب المتدلي على الأرض لقربه منها وهذه الصورة التي افتنَّ الشاعر في رسمها للسحاب والبرق والمطر تذكرنا بصورة أوس بن حجر في قوله [٢٤]:

دانٍ مسفٌّ فويقَ الأرض هيدبُهُ يكاد يدفعُهُ من قامَ بالراحِ

فالصورتان تكادان تتشابهان معنى وشكلاً وربما كانت الصورة المصدر أكثر قبولاً فقد قرَّب السحاب إلى الحد الذي يستطيع الإنسان أن يدفعه بيده، لكن النعمان بن بشير استطاع أن يدخل على قلوب السامعين ونفوسهم ذلك الخوف والهلع الذي ينتاب الناس من جراء تصوير السحاب وعظمته بأن أسبغ عليه الجانب اللوني (السواد) الذي يزيد من وقع الصورة على النفس من خلال تقديمه بصورة حسية لونية ونفسية فضلاً عن تحقق الصور الحسية الأخرى.

ومن الشعراء من نقل جانباً مجتزأً من صورة قديمة فلم يحدث في الصورة اللاحقة أي تغيير كما فعل عبد الله بن رواحة في قوله[٢٥]:

أتاني الذي لا يقدرُ الناس قدرهُ لزينب فيهم من عقوق ومأثم
وإخراجها لم يخز فيها محمدٌ على مأقط وبيننا عطر منشمِ

فهو يتحدث عن عودة زينب بنت رسول الله (ﷺ) من زوجها الذي أطلق سراحه المسلمون ليخلي سبيلها، فذكر ما كان بين المسلمين والمشركين من قتال شديد وما حققه المسلمون من انتصارات أرغمت الخصوم على الإذعان لأوامرهم برغم ما كان بينهم من أمر عظيم ومعترك شديد، وعبد الله بن رواحة لم يبتعد عن قول زهير بن أبي سلمى [٢٦]:

تداركتما عبساً وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشمِ

فزهير أيضاً أراد بيان ما كان بين عبس وذبيان من فناء وهلاك وفداحة تلك الحرب الطاحنة بعد أن دقوا عطر منشم بينهم لسنوات طوال، فالصورتان لم تخرجا عن القالب والمعنى معاً .

المثل:

استمد شعراء صدر الإسلام بعض مصادر صورهم الشعرية من الأمثال المتداولة آنذاك، وكان العرب يرفعون من شأن المثل ويضعونه في الدرجات العليا من الخطاب لديهم؛ لما له من تأثير على السامعين وما يحويه من وجوه الحكمة والبلاغة، وقد نقل السيوطي في كتابه المزهر في علوم اللغة عن أبي عبيد قوله:" الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وقد ضربها النبي (ﷺ) وتمثل بها هو ومن بعده من السلف" [٢٧] .

والأمثال تراكيب لغوية ذات دلالة خاصة تفهم من مجموع الألفاظ التي وضعت في تركيب خاص بها يتداوله الناس من دون تصرف فيه، إلا قليلاً، ويعد قالباً لفظياً ثابتاً يشبه الكلمات المركبة أو المنحوتة، ودلالة كل مثل تفهم في إطار الثقافة التي نشأ في ظلها، فالأمثال شديدة الارتباط بالأمم التي أنتجتها، وتفهم في سياق الموقف الذي تقال فيه، وهي تراث شعبي يرتبط بالخطاب المنطوق، ومن ثم لها بنية خاصة موجزة القول غزيرة المعنى [٢٨] .

"والأمثال تجسد قدرة على احتواء تجاربه الحياتية سلبية كانت أم إيجابية، وطرحها على وفق صيغة موجزة ومركزة، صالحة لأن تشكل خط استرجاع في كل موقف مماثل، وأن التغطية المركزة للمثل ضمن سياق لغوي محدد تسعف في عملية تداول هذه الخبرات بشكل أكثر يسراً"[٢٩]، وقد أفاد الشعراء من المثل ووظفوه لخدمة القصيدة، فالأمثال تعد بنية رمزية، إذ تجمع بين الايجاز في العبارة وتكثيف التجارب الإنسانية[٣٠]، وقد صاغ قسم من شعراء صدر الإسلام بعض مصادر صورهم الشعرية من الأمثال، فمنهم من استخدم المثل على وجه التشبيه بأن ضمَّن المثل في شعره لكنه استطاع أن يعطي المثل بعداً دلالياً من خلال إخراج المثل عن مدلوله الأصلي

ليبثه في موضوعات أخرى تجسد ما يصبو إليه وما يحقق في نفسه الهدف المنشود، ومنهم من أحال صورته الشعرية إلى المثل، فوظف المثل ليستعين به على بيان فكرته ومتخذاً من مادته مرجعية له في موضوعه الذي يتحدث عنه، فحسان بن ثابت يرد على ضرار بن الخطاب قائلاً [٣١]:

ولا تـــكُ كالشَّـــاةِ الـــتي كـــان حتفُهـــا ... بجفـــرِ ذراعيهـــا فلـــم تـــرضَ مَحفـــرا
ولا تـــــك كالعـــــاوي فاقبـــــل نحـــــوه ... ولم يخشـــه ســـهمٌ مـــن النبـــل مُضـــمرا

وحسان هنا ينبه ضرار بن الخطاب بأفعاله التي ستجلب عليه الشر والأذى فهو الذي دلَّ على نفسه، فأصبح في مرمى سهام حسان فهو يحذره حتى لا يكون مصيره كمصير تلك الشاة التي جنت على نفسها بيديها، ومصدر صورة حسان هنا المثل (حتفها تحمل ضأن بأظلافها)[٣٢]، وأصل المثل أن رجلاً وجد شاةً في فلاة فلم تكن لديه آلة لذبحها فبحثت الشاة الأرض فظهرت مدية فذبحها بها، فصار مثلاً لكل من أعان على نفسه فيرميه الرامي بسوء تدبيره[٣٣].

ولقد أراد حسان هنا غلق الطرق أمام ضرار بن الخطاب وأنه لا سبيل لملاقاته، وربما أدرك حسان في شعر ضرار ما يوهنه عنده، فحسان شاعر متمرس فطن، لا تفوته مثالب الشعراء فكان التحذير له قبل أن يفتضح أمره لكي لا يؤول مصيره إلى ما آلت إليه تلك الشاة، والصورة الشعرية حكت لنا استصغار حسان له فلم يكن استخدامه لهذا المثل اعتباطاً فالشاة رمز للضعف والخور، وكذلك ساعد مدلول المثل على إثراء الموقف المستهجن عند حسان وعند السامعين مما يذكي أهمية الصورة المستمدة من المثل، لتتجلى هنا مقدرة الشاعر في انتقاء المادة الملائمة للموقف من الموروث.

ويبدو أن حسان كان كثير الإحالة إلى المثل في مثل هذه المواقف ولا سيما ما يتعلق بما يمس مستواه الشعري والأدبي فيستخدم المثل لزعزعة الخصم وإرباكه والتضييق عليه، مستفيداً من الثراء والعمق الذي تحمله دلالة المثل، وواضح كذلك أنه

يتمتع بمقدرة عالية على انتقاء المادة المناسبة للموقف الشعوري ولا سيما الأمثال التي تحدث أثراً كبيراً لدى الجمهور من السامعين، وقد استطاع حسان أن يوفق بين المثل ذي العمق الموضوعي وبين النص القرآني الذي يربطه مع المثل لتقوية الحجة وإضفاء الأثر النفسي للصورة الشعرية المستمدة لموقف المثل فنراه يقول[٣٤]:

إذا ما كسرنا رمحَ رايةِ شاعرٍ يجيشُ بِنا ما عندَنا فنعاودُ
يكون إذا بثّ الهجاء لقومه ولاح شهابُ من سنا الحرب واقدُ
كأشقى ثمود إذ تعاطى لحينه عضيلة أمِّ السَّقب والسقب واردُ

فهو يستمد صورته من المثل (أشأم من أحمر عاد)[٣٥] ، فأراد حسان أن يبين في صورته هذه ما يجلبه على نفسه وأهله من يتعرض لهجاء حسان، وأنه سيكون أشأم من ذلك الذي تطاول فعقر الناقة فجلب العذاب لأهله فأصبح مثالاً للشؤم، وقد أبدع في صورته الشعرية كذلك بربطها بمفردة (تعاطى) التي استمدها من النص القرآني في قوله تعالى: چ ٻ ٻ ٻ ٻ ٹ ٹ چ [القمر: ٢٩]، ليزيد من وهج صورته وسناها ويثري دلالتها ويحكم أثرها وبعدها النفسي عند السامعين، وكذلك فإن الشاعر لا يعتمد في مصادر صورته من المثل على الوجه البياني التشبيه فقط كما مر آنفاً، وإنما يحيل موضوعاته الشعرية إلى المثل على وجه التصوير بالاستعارة (التجسيد) إذ يقول [٣٦]:

يا حار من يغدر بذمة جاره منكم فإن محمداً لم يغدر
إنْ تغدروا فالغدر منكم شيمة والغدر ينبت في أصول السَّخبَر

فاستطاع الشاعر أن يجسد الغدر ويقدمه من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية، فقد أقلق موضوع الغدر حسان فتطلب ذلك استدعاء المثل (ركب فلان السَّخبر)[٣٧] وهو مثل يضرب في الغدر والحؤول عن

العهد، فالشاعر هنا لم ينقل لنا المثل بعينه ونصّه وإنما استفاد من مادته ومدلوله، فالصورة تشبه هؤلاء بذلك النبات الذي يتدلى عندما تطول سوقه، فهم لا يثبتون على وفاء كهذا النبات الذي تدلت رؤوسه، وفي عبارة (الغدر ينبت في أصول السخبر) نلاحظ قوة مخيلة الشاعر في تشكيل الصورة الشعرية، المعنويات أصبح لها أجساداً تلتصق بنبات السخبر وكأنها من صنفه أو كأنها من أبنائه، واختار (أصول السخبر) ليوسع دائرة الغدر عندهم فهم ليسوا منه على الأطراف وإنما في اللب والصميم.

وقد استخدام شعراء صدر الإسلام المثل في صورهم الشعرية وجعلوه مُتَّكأً يستندون عليه لتعزيز كلامهم وجذب السامعين، فالنابغة الجعدي يتحدث عن صفة التكبر عند صغار الشأن فيقول [٣٨]:

بـــالأرض اســـتاهُمُ عجـــزاً وأنفهُـــمُ عنـــد الكواكـــب بغيـــاً يـــا لـــذا عجبـــا
ولـــو أصـــابوا كراعـــاً لا طعـــام لهـــم لم ينضـــجوها ولـــو أعطـــوا لهـــا حطبـــا
تـــرقش العـــثّ في بطـــن الأديـــم فمـــا نـــالوا بـــذلكمُ تقـــوى ولا نشـــبا

فهو يتعجب لما أصاب نفوسهم من الكبر والأنفة، فالمفارقة واضحة أعجازهم على الأرض ملتصقين بها لا يبرحونها، أما أنوفهم فتطال الكواكب في السماء علواً، وهم لصغرهم وضعفهم لو كانوا حطباً لم ينضجوا الطعام على النار، إذ لا ينفعون لشيء، فاستطاع النابغة أن يوظف المثل (أنف في السماء واست في الماء)[٣٩] في تشكيل صورته الذهنية (الخيالية) فقد صور التكبر – الصورة التجريدية الرمزية – بصورة خيالية، فكان لامتداد الأنوف وارتفاعها صوب الكواكب امتداداً في الصورة الذهنية وجهت أذهان الناس إلى مدى التكبر عند هؤلاء (صغار الشأن) على أن هذا الامتداد سيظل صغيراً ملتصقاً بالأرض وهذا شأنهم.

أما حميد بن ثور فهو الآخر وظف المثل في صورته الشعرية عندما أراد أن يثبت الاستحالة من عودته إلى مروان بن الحكم بعد أن ردَّه من عطائه فقال [٤٠]:

مـــا بـــال بـــردك لم يمســـس حواشـــيهُ ... مـــن ثرمـــداء ولا صـــنعاء تحـــبيرُ

ولـــو درى أن مـــا جـــاهرتني ظهـــراً ... مـــا عـــدتُ مـــا لألأتْ أذنابهـــا الفُـــور

زورٌ مغـــبٌ ومـــأمول أخـــو ثقـــة ... وســـائر مـــن ثنـــاء الصـــدق مشـــهور

فهو يتساءل في نفسه عن عدم العطاء ومس الحواشي والتحبير، فبرده لم يتغير وكان يأمل أن يمن الممدوح عليه إلا أنه رجع غير ظافر بما كان يأمل، فهو يندم على زيارته له وقطع المسافات دون أن يحصل على أمانيه، وعندها سيتورع عن العودة إليه ثانية ويستدعي المثل (لا آتيك ما لألأت الفور بأذنابها)[٤١]، ليبين استحالة عودته وزيارته مرة أخرى حتى تمتنع الظباء عن تحريك أذنابها، وهذا ما لن يتحقق فكذلك عودته إلحاقا بالمثل، وقد استفاد حميد بن ثور من المثل في سد فراغ الصورة التي كانت لتحل محل المثل والاستعاضة بالمثل بدلاً منها لما للمثل من قدرة على التأثير والتقبل لدى السامعين، وهذا تمثيل من الشاعر في استحالة الشيء كما قال تعالى: ﴿ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ﴾ [الأعراف: ٤٠]، قال في تفسيرها: وذلك مما لا يكون والمراد منهم لا يدخلونها أبداً لأن الشيء إذا علق بما يستحيل حصوله دلَّ ذلك على استحالته [٤٢].

الخاتمة وأهم نتائج البحث:

- خلص البحث إلى أن الصورة الشعرية في عصر صدر الإسلام، لم تنقطع جذورها عن صور عصر ما قبل الإسلام، ولم تكن هناك حدود بين العصرين إلا ما يتعلق بالانبثاق الفكري والروحي المقترن بظهور الدين الجديد، فأفاد بعض الشعراء من شعر ما قبل الإسلام واستمدوا كثيرا من صوره ووظفوها بشكل آخر وحلة جديدة.

- تبين للبحث أن هناك بعض الشعراء ممن لم يخرج عن الإطار التقليدي المتبع في الشعر القديم فجاءت صورهم مقلدة لم تفد من الصور السابقة إلا بالقليل.
- استعمل شعراء صدر الإسلام الأمثال وأفادوا منها في تشكيل صورهم الشعرية، فأصبحت زاخرة بمادة المثل التي غدت بمثابة اللب والأصل فيها إذ عملت الصورة الجديدة على إكساب المثل بعدا ثانيا.

الهوامش والمصادر:

(١) عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦: ٧٧.

(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١: ٥٥.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٦٤: ٢/٢٨٠.

(٤) المصدر نفسه: ٢/٢٩٠.

(٥) المصدر نفسه: ٢/٢٩٠.

(٦) المصدر نفسه: ٢/٢٩٥.

(٧) المصدر نفسه: ٢/٢٩٦.

(٨) ديوان معن بن أوس المزني، نوري حمودي القيسي، حاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٧٧: ٤٠.

(٩) شرح ديوان الحماسة (أبو تمام)، الخطيب التبريزي، عالم الكتب، بيروت: ١/١٠٧.

(١٠) شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط١، ١٩٦٤: ٤-٥، صبت: مالت، تِلعابتي: كثير اللعب، ريبة: تهمة وشك، انكب: أنحنى،

(١١) ديوان عنترة، صنعه كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦: ٧٦.

(١٢) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢: ١٩٧، أحفله: أبالي به، بجل: التبجيل: التعظيم وبجل بمعنى حسبُك حيث انتهيت.

(١٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، أبو العباس ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤: ٢٩.

(١٤) شعراء ما قبل الإسلام في دائرة الموت، د . علي كمال الدين الفهادي، مجلة آداب الرافدين، العدد (٢٣)، سنة ١٩٩٢: ٢٢٥ .

(١٥) ينظر: الزمن في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، أمل طاهر نصير، مجلة دراسات، العدد (٢)، الجامعة الأردنية: ٢٠٠٢م: ٥١٩ .

(١٦) ينظر: المصدر نفسه: ٥١٩ .

(١٧) شعراء صدر الإسلام في دائرة الموت، د . علي كمال الدين الفهادي، مجلة التربية والعلم، العدد (١٤)، سنة ١٩٩٤: ٤٥ .

(١٨) ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، د . مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣: ٢٠٢ .

(١٩) نسبه السكري لأحد المجاشعيين (هامش الديوان): ١٣٩، السنوت: الكمون، يقردا: يضام ويستذل، لا ألس فيهم: لا خيانة.

(٢٠) ديوان الحطيئة:٢٠١-٢٠٢ .

(٢١) شرح ديوان حسان بن ثابت، ضبطه وصححه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠: ٢٢٣، بالغا كمقصر: القوي والضعيف معاً، تضب: تسيل يقال ضبت لثته أي انحلب ريقها، العنقر: شجر البردي ضعيف الأصول يتمايل لا ثبات له.

(٢٢) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق د . عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ١٩٧٢: ١٨٣ .

(٢٣) شعر النعمان بن بشير الأنصاري، د . يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ١٩٨٥: ٥٩ .

(٢٤) ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠: ١٥ .

(٢٥) ديوان عبد الله بن رواحة، وليد قصاب، دار الضياء، عمان، ط٢، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م : ١٣٠، المأقط: معترك الحرب، عطر منشم: كناية عن شدة الحرب.

(٢٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ١٥ .

(٢٧) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧: ٤٨٦/١ .

(٢٨) ينظر: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، د. محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، مصر، ٢٠٠٥: ١٩٤.

(٢٩) التصوير الشعري عند ابن المعتز، سنية أحمد محمد الجبوري، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، ١٩٨٩: ٨٩.

(٣٠) ينظر: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣: ١٩٠.

(٣١) شرح ديوان حسان بن ثابت: ٢٤٨.

(٣٢) المستقصى من أمثال العرب، الزمخشري، دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد، الهند، ط١، ١٩٦٢: ٥٩ رقم المثل: (٢٢٠).

(٣٣) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨: ٣٦٣/١، رقم المثل (٥٤٤).

(٣٤) شرح ديوان حسان بن ثابت: ١٧٦، عضيلة: الناقة، السَّقب: ولد الناقة (الذكر)، أحمر عاد: إنما هو أحمر ثمود قالوه على وجه الغلط، (وهو قدار بن سالف الذي عقر ناقة صالح فنزل بأهله العذاب).

(٣٥) جمهرة الأمثال: ٥٥٨ رقمه (١٠٣٢).

(٣٦) شرح ديوان حسان بن ثابت: ٢٦٧، السخبر: نبات إذا طال تدلت رؤوسه.

(٣٧) جمهرة الأمثال، ١٢٦/٢.

(٣٨) شعر النابغة الجعدي: ٢١٢، أصابوا كراعاً: يقال فلان ما ينضج كراعاً وما يستنضج إذا كان عاجزاً لا كفاية فيه ولا غناء، العث: شيء يشبه السوس يقع في الأديم، الترقش: التحرك.

(٣٩) جمهرة الأمثال: ١٦٦/١.

(٤٠) ديوان حميد بن ثور الهلالي، عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥١: ٨٢، اللألأة: تحريك الظبي أو الثور لذنبه.

(٤١) ينظر: المستقصى من أمثال العرب: ٢٥٠ رقم المثل (٨٥٨)، وينظر: جمهرة الأمثال: ٢٨١، رقمه (١٦٨٥).

(٤٢) ينظر: صفوة البيان لمعاني القرآن، حسنين محمد مخلوف، مصر، ط٣: ٢٠٥.

بلاغة الخطاب القراني في سورة ال عمران صفات اهل الكتاب انموذجا

د . الاء احمد حسن

الملخص

تناول القرآن الكريم قضايا عديدة في آياته الكريمة منها مسألة الهداية والضلالة بوصفهما من القضايا المهمة في حياة الناس التي تحدد اتجاهاتهم ومصيرهم، كما انه تعالى ذكر في كتابه الكريم انه أرسل الرسل منذرين ومبشرين فمن استجاب لهم اهتدى، ومن اعرض عنهم ضل وهلك.

ومن بلاغة القرآن الكريم ان برزت في سياق آياته أنواعا متعددة من المقابلات، فورد الهدى في مقابل الضلال، ووردت السيئة في مقابل الحسنة، كما وصف المسلمين بأنهم المهتدون في حين وصف الكفار بأنهم الضالون ومعلوم ان دين الله سبحانه وتعالى لم يترك من أمر الإنسان صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها وبينها وارشد الناس إليها، فمن اتبع دين الله فهو المهتدي، ومن اعرض عنه فهو الضال.

كما تناول القرآن أيضا مسألتي الإيمان والكفر وبخاصة في بداية الدعوة الإسلامية فكان غالبا ما يقابل بين الإيمان والكفر من خلال تصوير حال المؤمنين والكافرين، وإبراز صفات هاتين الطائفتين في موقفهما من الدعوة، فترسم حال المؤمن وترسم حال الكافر بطرق شتى، كما يتناول القرآن قواعد إيمانية ثابتة ثبوت الدهر، إذ تمثل هذه القواعد أسسا ثابتة لهذا البناء الذي أراده الله، الذي قام عليه المجتمع الإسلامي، وقابل القران بين الحسنة والسيئة ليقف الفرد أمام هذه القواعد متأملا متدبرا وتنور هذه القواعد الإيمانية حياة الفرد وترسم له طريقا واضحا مستقيما يسير فيه نحو النجاة بالحياة ويحيا حياة حرة كريمة.

كما وردت في القرآن الكريم آيات كثيرة في الجدل حول الإسلام وآيات الله الدالة على وحدانيته، ليأتي الرد على هؤلاء الكفار بآيات تثبت وحدانية الله وتنفي النفي القاطع تكذيب الكافرين للقرآن وللإسلام، فجاءت صفات عباد الرحمن وأحوالهم كما ذم القرآن المتخلفين عن القتال وقسمهم إلى فئات، فجاءت مواضيع هذا البحث سلسلا مناسبة اذ تعرضت إلى فئتين من الناس شكلوا أساسا لسورة آل عمران قد أنزلت في أهل الكتاب ومحاجتهم في عيسى (عليه السلام) فقد أخذت السورة موقفا ذا تأثير.

١- كما وحللنا هذه الايات تحليلا بلاغيا ونحويا بينا فيه: محاجة أهل الكتاب ومواجهتهم بأدلة وبراهين تثبت أن إبراهيم (عليه السلام) لم يكن يهوديا ولانصرانيا وكشف الرغبة الملحة لأهل الكتاب في إضلال المسلمين عن دينهم وتشكيكهم في عقيدتهم.

٢- يبين (ﷻ) طبيعة أهل الكتاب وأخلاقهم من خلال عقودهم ومواثيقهم، فبعضهم عندهم أمانة والبعض الآخر لا أمانة عنده ولاعهد ولاذمة.

٣- يعرض المقطع أنموذجا من أهل الكتاب الذين يكذبون على الله ابتغاء مكاسب الدنيا وهم يلوون ألسنتهم بهذا الكذب وهم يحرفون كتبهم ويقولون هي من عند الله (ﷻ) ويفترون على المسيح ويقولون بأنه هو الذي جاء بهذا الكتاب.

٤- يبين (ﷻ) في هذا المقطع موكب الرسل المتتابعة حتى تصل إلى الرسول(ﷺ) الذي صدَّق بما انزله الله على عيسى وموسى (**عليهم السلام**) ويقرر أن الذي يبغي غير دين الإسلام دينا يخرج عن المسلمين، ثم يأمر المسلمين بأن يؤمنوا بما انزل على الأنبياء من زمن إبراهيم (عليه السلام) إلى محمد (ﷺ) ولا يفرقون بين احد منهم ويسلمون لله والذي يكفر بهؤلاء لن تقبل منه عبادة، وهو في الآخرة من الخاسرين، والذين ماتوا كفرا لن تقبل توبتهم أبدا .

٥- أمر (ﷻ) المسلمين أن ينفقوا من أموالهم أطيبها، ليجدوه عند الله مؤخرا .

٦- تصحيح مفهوم خاطئ عند اليهود بأن الله حرم على نبيه يعقوب (عليه السلام) نوعا من الأكل ولكن نبي الله هو من حرم على نفسه لعلة فيه، وهذا قبل نزول التوراة، وهو ردٌ لليهود على اعتراضهم على بني إسرائيل على إباحة القرآن لبعض المحرمات اليهودية من الطعام .

٧- يبين (ﷻ) أن الكعبة هي بيت إبراهيم (عليه السلام) وهي أول بيت وضع للناس في الأرض للعبادة، والاعتراض عليه مستنكر من أهل الكتاب.

The eloquence of the Qur'anic discourse in Surat Al - Imran The qualities of the people of the Book are a model

Dr.ALLA Ahmed Hassan

Introduction

The Holy Quran deals with many issues in its verses, including the issue of guidance and misguidance as important issues in the lives of people that determine their direction and fate. He also mentioned in his holy book that he sent the messengers and the .evangelists

There are many verses in the Qur'an in the debate about Islam and the ayatollahs that are indicative of its oneness. The response to these infidels comes with verses that prove the oneness of God and categorically deny the denial of unbelievers to the Qur'an and Islam. The characteristics of the worshipers of the Lord and their conditions came as the Qur'an recited the fighting and divided them into categories. The topics of this research are appropriate, as they were exposed to two categories of people who formed the basis for the Surah Al-Imran, which was revealed in the people of the Book and their argument in Isa. (□) Sura took an influential .position

1_We also analyzed these verses in a rhetorical and grammatical analysis, including: The arguments of the people of the Book and their confrontations with evidence and proofs that Abraham (□) was not a Jew or an Anastasia and revealed the urgent desire of the people of the Book .to mislead Muslims from their religion and discredit their faith

2_ shows the nature of the people of the book and their ethics through) their contracts and charters, some of them have a secretariat and others .have no trust in him and the Covenant and Ltema

3_The section presents a model of the people of the book who lie to God for the gains of the world and they turn their tongues with this lie, while they distort their books and say they are from God (□) and they bet on .Christ and say that he who came this book

4_ In this passage, (□) shows the procession of the successive apostles until you reach the Prophet (□) who believed in what God revealed to Jesus and Moses (peace be upon them) and decides that those who seek the religion of Islam are a religion that departs from the Muslims. To the prophets from the time of Abraham (□) to Muhammad (□) and do not differentiate between one of them and hand over to God and those who disbelieve in these will not accept him worship, and in the Hereafter of .the losers, and those who died infidelity will never accept repentance ordered (Muslims) to spend their money best, to find him with God

5_.recently

6_correct the concept of wrong with the Jews that God was forbidden to the Prophet of Jacob (□) a kind of eating, but the Prophet of God is forbidden to himself for a bug, and this before the descent of the Torah, a response to the Jews on their objection to the children of Israel to allow . the Koran to some of the Jewish taboo the food

7_ shows that the Kaaba is the house of Abraham (□), the first house placed for people in the land of worship, and objection to him denounces the people of the book

.

قال تعالى:

قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ (٦٤) يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تُحَاجُّونَ فِي إِبْرَاهِيمَ وَمَا أُنْزِلَتِ التَّوْرَاةُ وَالْإِنْجِيلُ إِلَّا مِنْ بَعْدِهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (٦٥) هَا أَنْتُمْ هَؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ (٦٦) مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (٦٧) إِنَّ أَوْلَى النَّاسِ بِإِبْرَاهِيمَ لَلَّذِينَ اتَّبَعُوهُ وَهَذَا النَّبِيُّ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاللَّهُ وَلِيُّ الْمُؤْمِنِينَ (٦٨) وَدَّتْ طَائِفَةٌ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يُضِلُّونَكُمْ وَمَا يُضِلُّونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ (٦٩) يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَأَنْتُمْ تَشْهَدُونَ (٧٠) يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَلْبِسُونَ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُونَ الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ (٧١) وَقَالَتْ طَائِفَةٌ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ آمِنُوا بِالَّذِي أُنْزِلَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَجْهَ النَّهَارِ وَاكْفُرُوا آخِرَهُ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ (٧٢) وَلَا تُؤْمِنُوا إِلَّا لِمَنْ تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنَّ الْهُدَى هُدَى اللَّهِ أَنْ يُؤْتَى أَحَدٌ مِثْلَ مَا أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَاجُّوكُمْ عِنْدَ رَبِّكُمْ قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ (٧٣) يَخْتَصُّ بِرَحْمَتِهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ (٧٤) وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ (٧٥) بَلَى مَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ وَاتَّقَى فَإِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ (٧٦) إِنَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَنًا قَلِيلًا أُولَئِكَ لَا خَلَاقَ لَهُمْ فِي الْآخِرَةِ وَلَا يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ وَلَا يَنْظُرُ إِلَيْهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلَا يُزَكِّيهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٧٧) وَإِنَّ مِنْهُمْ لَفَرِيقًا يَلْوُونَ أَلْسِنَتَهُمْ بِالْكِتَابِ لِتَحْسَبُوهُ مِنَ الْكِتَابِ وَمَا هُوَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَقُولُونَ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَمَا هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ (٧٨) مَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُؤْتِيَهُ اللَّهُ الْكِتَابَ وَالْحُكْمَ وَالنُّبُوَّةَ ثُمَّ يَقُولَ لِلنَّاسِ كُونُوا عِبَادًا لِي مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلَكِنْ كُونُوا رَبَّانِيِّينَ بِمَا كُنْتُمْ تُعَلِّمُونَ الْكِتَابَ وَبِمَا كُنْتُمْ تَدْرُسُونَ (٧٩) وَلَا يَأْمُرَكُمْ أَنْ تَتَّخِذُوا الْمَلَائِكَةَ وَالنَّبِيِّينَ أَرْبَابًا أَيَأْمُرُكُمْ بِالْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ (٨٠) وَإِذْ أَخَذَ اللَّهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْتُكُمْ مِنْ كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ ثُمَّ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مُصَدِّقٌ لِمَا مَعَكُمْ لَتُؤْمِنُنَّ بِهِ وَلَتَنْصُرُنَّهُ قَالَ أَأَقْرَرْتُمْ وَأَخَذْتُمْ عَلَى ذَلِكُمْ إِصْرِي قَالُوا أَقْرَرْنَا قَالَ فَاشْهَدُوا وَأَنَا مَعَكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ (٨١) فَمَنْ تَوَلَّى بَعْدَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ (٨٢) أَفَغَيْرَ دِينِ اللَّهِ يَبْغُونَ وَلَهُ أَسْلَمَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَإِلَيْهِ يُرْجَعُونَ (٨٣) قُلْ آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (٨٤) وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ (٨٥) كَيْفَ يَهْدِي اللَّهُ قَوْمًا كَفَرُوا

بَعْدَ إِيمَانِهِمْ وَشَهِدُوا أَنَّ الرَّسُولَ حَقٌّ وَجَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (٨٦) أُولَئِكَ جَزَاؤُهُمْ أَنَّ عَلَيْهِمْ لَعْنَةَ اللَّهِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ (٨٧) خَالِدِينَ فِيهَا لَا يُخَفَّفُ عَنْهُمُ الْعَذَابُ وَلَا هُمْ يُنْظَرُونَ (٨٨) إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ وَأَصْلَحُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ (٨٩) إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بَعْدَ إِيمَانِهِمْ ثُمَّ ازْدَادُوا كُفْرًا لَنْ تُقْبَلَ تَوْبَتُهُمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الضَّالُّونَ (٩٠) إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَمَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِمْ مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا وَلَوِ افْتَدَى بِهِ أُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ وَمَا لَهُمْ مِنْ نَاصِرِينَ (٩١) لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ (٩٢) كُلُّ الطَّعَامِ كَانَ حِلًّا لِبَنِي إِسْرَائِيلَ إِلَّا مَا حَرَّمَ إِسْرَائِيلُ عَلَى نَفْسِهِ مِنْ قَبْلِ أَنْ تُنَزَّلَ التَّوْرَاةُ قُلْ فَأْتُوا بِالتَّوْرَاةِ فَاتْلُوهَا إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (٩٣) فَمَنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ (٩٤) قُلْ صَدَقَ اللَّهُ فَاتَّبِعُوا مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (٩٥) إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِلْعَالَمِينَ (٩٦) فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَنْ دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ (٩٧) قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ شَهِيدٌ عَلَى مَا تَعْمَلُونَ (٩٨) قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ مَنْ آمَنَ تَبْغُونَهَا عِوَجًا وَأَنْتُمْ شُهَدَاءُ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ (٩٩) .

يتخذ سياق الخطاب في هذا المقطع أسلوب إنكار ومحاجة أهل الكتاب الباطلة للمسلمين في دين إبراهيم فزعم كل فريق منهم أنه (عليه السلام) على دينهم[١]، "فالخطاب لليهود والنصارى"[٢]، إذ قال اليهود إن إبراهيم كان يهودياً، وقال الآخرين إنه كان نصرانياً، فبرأه الله من الفريقين، واخبرهم أن اليهودية والنصرانية إنما حدثا من بعده بدهر طويل[٣]، قال تعالى (**قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ**) ويتضمن هذا المقطع مايأتي[٤]:

٨- محاجة أهل الكتاب ومواجهتهم بأدلة وبراهين تثبت أن إبراهيم (عليه السلام) لم يكن يهوديا ولانصرانيا وكشف الرغبة الملحة لأهل الكتاب في إضلال المسلمين عن دينهم وتشكيكهم في عقيدتهم.

٩- خطاب مباشر لأهل الكتاب وتقريعهم على كفرهم وإضلالهم وكتمانهم الحق وتوجيه خطاب مباشر لهم وتحذيرهم من الكفر بآيات الله الأحد الصمد.

١٠-تحذير المسلمين من مكائد أهل الكتاب وما يبيتونه لهم من إضمار للكفر وإظهار الإيمان لزعزعة ثقتهم بعقيدتهم ودينهم، بطريقة خبيثة.

١١-يبين (ﷻ) طبيعة أهل الكتاب وأخلاقهم من خلال عقودهم ومواثيقهم، فبعضهم عندهم أمانة والبعض الآخر لا أمانة عنده ولاعهد ولاذمة.

١٢-يعرض المقطع أنموذجا من أهل الكتاب الذين يكذبون على الله ابتغاء مكاسب الدنيا وهم يلوون ألسنتهم بهذا الكذب وهم يحرفون كتبهم ويقولون هي من عند الله (ﷻ) ويفترون على المسيح ويقولون بأنه هو الذي جاء بهذا الكتاب.

١٣-يبين (ﷻ) في هذا المقطع موكب الرسل المتتابعة حتى تصل إلى الرسول(ﷺ) الذي صدَّق بما انزله الله على عيسى وموسى (**عليهم السلام**) ويقرر أن الذي يبغي غير دين الإسلام دينا يخرج عن المسلمين، ثم يأمر المسلمين بأن يؤمنوا بما انزل على الأنبياء من زمن إبراهيم (عليه السلام) إلى محمد (ﷺ) ولا يفرقون بين احد منهم ويسلمون لله والذي يكفر بهؤلاء لن تقبل منه عبادة، وهو في الآخرة من الخاسرين، والذين ماتوا كفرا لن تقبل توبتهم أبدا .

١٤-أمر (ﷻ) المسلمين أن ينفقوا من أموالهم أطيبها، ليجدوه عند الله مؤخرا .

١٥-تصحيح مفهوم خاطئ عند اليهود بأن الله حرم على نبيه يعقوب (عليه السلام) نوعا من الأكل ولكن نبي الله هو من حرم على نفسه لعلة فيه، وهذا قبل نزول التوراة، وهو ردٌ لليهود على اعتراضهم على بني إسرائيل على إباحة القرآن لبعض المحرمات اليهودية من الطعام .

١٦-يبين (ﷻ) أن الكعبة هي بيت إبراهيم (عليه السلام) وهي أول بيت وضع للناس في الأرض للعبادة، والاعتراض عليه مستنكر من أهل الكتاب.

وتضمن هذا المقطع محورين أما الأول فيبدأ من قوله تعالى: (قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا . . إلى يَخْتَصُّ بِرَحْمَتِهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ) [٦٤-٧٤]

أما الثاني فيبدأ من قوله تعالى (وَمِنْ أهل الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ.. إلى... وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ) [٧٥-٩٩] وفي المحور الأول بلاغة خطاب تكمن في:

- **تكرار الخطاب بأسلوب النداء** لأهل الكتاب في هذا المقطع، ففي قوله تعالى (**قُلْ يَا أهل الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ**) وقوله (**يَا أهل الْكِتَابِ لِمَ تُحَاجُّونَ**) وقوله (**يَا أهل الْكِتَابِ لِمَ تَلْبِسُونَ**) (**يَا أهل الْكِتَابِ لِمَ تَكْفُرُونَ**) نداء، وهذا النداء يذكرهم بفضل الله (ﷻ) عليهم والعلم الذي عندهم وأن موقفهم ينبغي أن يتناسب مع علمهم، لا أن يجادلوا بغير علم، فاليهودية والنصرانية كانت بعد إبراهيم (عليه السلام) بأجيال فكيف تزعمون انه يهودي أو نصراني[٥] .

- **الاستفهام**، تتكاثف الاستفهامات في هذا المقطع تكاثفا دلاليا؛ ويوحي هذا التكاثف بشدة عناد أهل الكتاب من اليهود والنصارى، والدليل على هذه الشدة

ابتداء المقطع بالاستفهام بقوله تعالى (**لِمَ تُحَاجُّونَ**) ففي هذا الاستفهام تعجب من حماقة اليهود، إذ تكرر هذا الاستفهام في المقطع مرتين، وفيه شدة إنكار لأفعالهم[٦]، و يعضد هذا الاستفهام قوله (**أفلا تعقلون**؟) وهو استفهام للتوبيخ على استحالة مقولتهم وللتعجب من حالهم وتجهيلهم[٧]، ومعنى الاستفهامين الإنكار والتوبيخ، والتقدير –**أفلا تعقلون حتى لاتجادلوا مثل هذا الجدال المحال**–[٨]، "فيكون هذا الاستفهام تجهيل لهم في تلك الدعوى وتحميق"[٩]، والخطاب بالاستفهامين اللذين أداتهما (**ما**) جاءتا للإنكار والتسفيه بظهور بطلان الدعوة في الأول (**لم تحاجون**) والحماقة في الثاني (**أفلا تعقلون**) لأن الرشيد لايخاطر بنفسه فيما لاعلم له به، ولان كمال العقل ينأى بصاحبه عن هذا الخلط، فاستعمل القرآن البرهان العقلي للرد عليه[١٠]، "وبعد الجولات التي واجه فيها القرآن أباطيل أهل الكتاب في دعوة يهودية إبراهيم (عليه السلام) يواجههم في موقفين آخرين مواجهة عامة، فأهل الكتاب لايؤمنون بآيات الله وهم شاهدون على صدقها، ويخلطون الحق بالباطل، ويكتمونه (**لِمَ تَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ**) و(**لِمَ تَلْبِسُونَ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُونَ الْحَقَّ**) فرد الله كيدهم في نحرهم وفضحهم"[١١]، والاستفهام في الموضعين للإنكار والتوبيخ[١٢]، ومعناه أن الله أنكر كفرهم بالحق وخلطه بالباطل وكتمانه؛ ثم وبخهم عليه، فكان إيثار (**لِمَ**) من بين الأدوات في الموضعين للمبالغة في شدة الإنكار والتوبيخ[١٣]، ويكون الاستفهام في قوله تعالى (**كَيْفَ يَهْدِي اللَّهُ قَوْمًا**) للاستبعاد والإنكار فالدين عند الله الإسلام واليهود والنصارى صنعوا لهم دينا غير دين الله ثم تمسكوا به[١٤]، فـ (**كيف**) للسؤال عن الحال في الاستفهام الحقيقي، وللإنكار أو استبعاد الحال في المجازي[١٥]، وجاءت (**كيف**) لإنكار أن يكون لهداية الله هؤلاء القوم حال تكون عليها، وكل ممكن (**موجود**) أو سيوجد ولابد أن يكون له حال، ولما أفادت (**كيف**) نفي حال الهداية سرى ذلك النفي إلى الهداية نفسها، أي لن تكون، وهذا من لطائف الكنايات؛ فالإنكار ليس مسلطا على جنس الهداية أو المهدي بل على هداية قوم اتصفوا بتلك الصفات من الكفر بعد الإيمان[١٦]، أما الاستفهامان في قوله تعالى (**لِمَ تَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ**) وقوله (**لِمَ تَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ**) فهما للإنكار، ومثلهما قوله تعالى (**لِمَ تَلْبِسُونَ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ**)[١٧].

– **التعريض وتسلسل الخطاب**، بدأ الخطاب في قوله تعالى (**مَا كَانَ إبراهيم يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا**) بانتقاد اليهودية لقدمها على النصرانية، وكرره لتأكيد النفي عن كل واحد في الدينين، ثم نفى عنه الإشراك على سبيل التكميل، ففيه تعريض بأن اليهود والنصارى مشركون

بقولهم: **عُزير ابن الله**، والمسيح ابن الله، وفي إيثاره تعالى الخطاب بقوله (**مَا كَانَ إبراهيم يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا**) على لفظ **وما كان مشركا** لكونه بداية آية، وهذا من بديع الخطاب، ثم أكد تعالى إن دين إبراهيم (عليه السلام) الحنفية والإسلام، وهو دين النبي محمد (ﷺ) وأمته، وذكر محاجتهم في إبراهيم (عليه السلام) عقب محاجتهم في عيسى[١٨]، "وفي ذكر وصفي الإسلام والحنفية تعريض أيضاً لأهل الكتاب بأنهم في غاية العناد والجلافة واليبس والتمسك بالمألوفات وترك ما آتاهم من واضح الأدلة وقاطع الحجج والبراهين"[١٩]، "وعطف الخاص على العام في قوله تعالى (**هَذَا النَّبِيُّ وَالَّذِينَ آمَنُوا**) فالآية معطوفة على الموصول قبله وهو خبر (**إن**) والتقدير –**للذين اتبعوا إبراهيم واتبعوا هذا النبي**–"[٢٠]، "ثم أكد هذا الخطاب بقوله تعالى (**وَمَا يُضِلُّونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ**) والجملة حالية جيء بها للدلالة على كمال رسوخ المخاطبين وثباتهم على ما هم عليه من الدين القويم والمعنى وما –**يتخطاهم إلا الضلال ولا يعود وباله إلا إليهم لما انه يضاعف به عذابهم**–"[٢١].

– **الطباق** في قوله تعالى (**تكفرون و تشهدون**) لان الشهادة إقرار وإظهار، والكفر ستر[٢٢]، وبين قوله (**الحق والباطل**) طباق، وبين قوله تعالى (**وجه النهار وآخره**) وقوله (**وامنوا و واكفروا**) طباق أيضا، وبين قوله تعالى (**ولي و أولى**) جناس اشتقاق[٢٣].

– **الإجمال والتفصيل** في قوله (**وَدَّتْ طَّائِفَةٌ مِنْ أهل الْكِتَابِ لَوْ يُضِلُّونَكُمْ**) فجملة (**لَوْ يُضِلُّونَكُمْ**) مبينة لمضمون جملة (**ودت**) على طريقة الإجمال والتفصيل، وتستعمل (**لو**) الشرطية في التمني مجازا لان التمني من لوازم الشرط الاقناعي، وجواب (**لو**) شرط محذوف يدل عليه فعل (**ودت**) تقديره: –**لو يضلونكم تحصل مودتهم**–[٢٤]، وبعد إيثار الفعل المضارع في قوله تعالى (**تكفرون**) و(**تلبسون**) و(**تكتمون**) وهي جرائم فصلتها الآيات لاحقا، من بلاغة الخطاب؛ "لأنه لو عبر بالماضي لاحتمل اقترافهم لها ثم توبتهم عنها، وهذا الإيثار للإشعار بان هذه الجرائم دأبهم وعادتهم يغدون فيها ويروحون ويقلبون فيها حالا وترحالا"[٢٥]، فعدد النص القرآني أعمال هؤلاء بأنهم كفروا بآيات الله، مع علمهم بها وذلك أقبح مايكون، كما ودوا إظلال المؤمنين، وخلطوا الحق بالباطل وكتموا الحق، ولعبهم بالدين، وإيمانهم وجه النهار، والكفر آخره، ثم إصرارهم على الخيانة في الأموال بعد إصرارهم عليها في الدين بكتم الحق[٢٦].

– **اللف والنشر** في قوله تعالى (**أو يحاجوكم**)[٢٧]، "وعطفت الآية على قوله (**أن يؤتى**) والضمير لـ (**أحد**) لأنه في معنى الجمع، أي –**ولا تؤمنوا لغير أتباعكم أنهم يحاجوكم يوم القيامة بالحق ويغالبونكم عند الله بالحجة**–، ففي الآية لف ونشر معكوس، فإنهم قالوا

أمرين، فقبلوا من عند الله بأمرين"[٢٨]، فيكون قوله (**أَنْ يُؤْتَى أَحَدٌ مِثْلَ مَا أُوتِيتُمْ**) إبطال لقوله (**وَلَا تُؤْمِنُوا إِلَّا لِمَنْ تَبِعَ دِينَكُمْ**) أي: **قلتم ذلك حسدا من أن يؤتى احد مثل ما أوتيتم**، ويكون قوله (**يحاجوكم**) ردا لقولهم (**آمِنُوا بِالَّذِي أُنْزِلَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَجْهَ النَّهَارِ وَاكْفُرُوا آخِرَهُ**)[٢٩] على طريقة التهكم[٣٠]، ثم قال تعالى (**وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**) و (**وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ**) "فالآيات زيادة تذكير لأهل الكتاب وإبطال لإحالتهم أن يكون محمد (ﷺ) رسولا من الله وتذكير لهم على حسدهم، ويكون إسناد قوله (**واسع**) إلى اسمه تعالى إسناد مجازي لان الواسع صفاته، كما وصف بأنه واسع الفضل لوقوعه تذييلا"[٣١]، ثم لما حكى تعالى قبائح أهل الكتاب، وما هم عليه من الخبث والكيد والمكر، أعقبه بذكر بعض أوصاف اليهود خاصة وهي خيانتهم من الناحيتين المالية والدينية، فقد خانوا الله والناس بتحريفهم كلام الله عن معناه، واستحلالهم أكل أموال الناس بالباطل[٣٢]، وهذه المناسبة أوصلتنا إلى **المحور الثاني** من المقطع في خطاب أهل الكتاب وذكر صفاتهم، إذ كان **المحور الأول** في محاجة أهل الكتاب، قال تعالى (**وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ**) .

وتكمن بلاغة الخطاب في هذا المحور بما يأتي:

– في قوله تعالى (**وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ**) "إشارات لطيفة لمعاني شريفة، توجه أصحاب النصح في نصحهم وأهل الدعوة في دعوتهم وأهل الحكم والقضاء الذين يُستشارون عند النوازل والمعضلات عند الخلاف، فبدأ تعالى في هذه الآية بذكر صفات الأمينين أولا ليكون أحرى بقبول الحكم على غير الأمينين"[٣٣]، وأهل الكتاب فريقان: **فريق** يؤدي الأمانة تعففا عن الخيانة، **وفريق** لايؤدي الأمانة متعللين إباحة الخيانة في دينهم، إوالمقصود من الآية ذم الفريق الثاني، فحصل في الآية تقديم وتأخير، حيث قدم قوله تعالى (**وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ**) على قوله (**ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ**) إنصافا لحق هذا الفريق لأن الإنصاف مما اشتهر به الإسلام، وتقدم المسند (**وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ**) و (**وَمِنْهُمْ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ**) للتعجب من مضمون صلة المسند إليهما: **والتقديم الأول** للتعجب من قوة الأمانة، **والثاني** للتعجب من أن يكون الخوف خُلقاً لمتبع كتاب من كتب الله، ثم يزيد التعجب عند قوله (**ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا**) فيكسب المسند إليها زيادة عجب حال، وقدم المجرور على متعلقه في قوله (**عَلَيْهِ قَائِمًا**) للاهتمام بمعنى المجرور، وفي هذا التقديم معنى الإلحاح، أي إذا لم يكن قيامك عليه لايرجع لك أمانتك[٣٤]، ويكون إسم الإشارة (**ذلك**) "إيذان بكمال غلوهم في الشر والفساد"[٣٥]، "وقدم الجار والمجرور في خطابه تعالى (**وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ**)

ليعلم أن هذا الإذعان والإيمان والاستسلام لاغرض منه إلا وجه الله دون شيء آخر من طلب المال والجاه"[٣٦]، وافرد ضمير (**قل**) وجمع (**آمنا**) تنبيها على أن من آمن بالرسول مشارك له في الإيمان بالله وبما انزل[٣٧]، وتقدم قوله تعالى (**بَلَى مَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ وَاتَّقَى**) على قوله (**إِنَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَنًا قَلِيلًا**) لأنه تعالى فيما مضى قسمهم إلى **أمين وخائن**، استأنف الخطاب ببشارة الأول، ونذارة الثاني على غرار ترتيب ما سبق فبدأ بالأمين قبل الخائن[٣٨]، لذلك يكون قوله (**بلى**) "جوابا لقولهم (**لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ**) وإيجاب لما نفوه، والمعنى –**بلى عليهم فيهم سبيل**–[٣٩]، "وقدم المفعول في قوله تعالى (**أَفَغَيْرَ دِينِ اللَّهِ**) الذي هو **غير دين الله** على فعله؛ لأنه أهم من حيث الإنكار"[٤٠]، ثم تختم هذه الآيات بوجوب الإيمان بالرسل جميعا، وما انزل الله عليهم.

– **الإيجاز**، ففي قوله تعالى (**ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ**) حذف، والمعنى – **ليس علينا أثم ولا ذنب في أكل أموال الأُميين** –، لدلالة السياق عليه، وهو إيجاز حذف، إذ استحل اليهود أكل أموال العرب وغيرهم من الأمم، الذين ليسوا على دينهم، وهذا كذب وافتراء على الله (ﷻ)[٤١]، ولهذا قال تعالى (**وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ**) فالسبيل هنا طريق المؤاخذة، ثم أطلق السبيل في كلام العرب مجازا مشهورا على المؤاخذة[٤٢] .

– **الاستعارة والمجاز**، ففي قوله تعالى (**إِنَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَأَيْمَانِهِمْ**)[٤٣] استعارة، "والمراد بالاشتراء الاستبدال، وبالعهد أمر الله تعالى، وما يلزم الوفاء به"[٤٤]، إذ عبر عن نقض العهد مع الله (**بالاشتراء**) على طريق الاستعارة التصريحية واستعار لفظ الشراء للاستبدال، أي يستبدلون طعام الدنيا بالعهد الذي عاهدوا به ربهم على الإيمان به وإتباع رسله[٤٥]، "فانه تعالى لما وصف اليهود بالخيانة في الأموال، والخيانة لاتتمشى إلا بالأيمان الكاذبة، فذكر في هذه الآية وعيد من يقدم على الأيمان الكاذبة"[٤٦]، وفي قوله تعالى: (**وَلَا يَنْظُرُ إِلَيْهِمْ**) مجاز عن الاستهانة بهم والسخط عليه[٤٧]، أما قوله (**وَلَا يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ**) بيان عن شدة غضبه وسخطه تعالى عليهم ، "والمعنى –**لايكلمهم الله بما يسرهم، ولاينظر إليهم نظرة رحمة، بل يسخط عليهم**– والدليل قوله (**وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ**)"[٤٨] .

– **التكرار** في قوله تعالى (**وَإِنَّ مِنْهُمْ لَفَرِيقًا يَلْوُونَ أَلْسِنَتَهُمْ بِالْكِتَابِ**) فقد تكرر الخطاب بلفظ الكتاب في الآية ثلاث مرات مختلفا معناه في كل مرة عن الآخر، ومعنى (**يَلْوُونَ أَلْسِنَتَهُمْ**) أي يفتلونها بقراءتهم فيميلونها عن المنزه إلى المحرف أو يعطفونها بشبه الكتاب، ومعنى (**لِتَحْسَبُوهُ مِنَ الْكِتَابِ**) أي من جملته، و يكون قوله

(**يَقُولُونَ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ**) تأكيد لقوله (**هُوَ مِنَ الْكِتَابِ**) وفيه زيادة تشنيع عليهم وتسجيل بالكذب، ودلالة على أنهم لايعرضون أو يورّون وإنما يصرحون بأنه في التوراة[٤٩]، ثم يأتي خطاب النفي في قوله تعالى (**وَمَا هُوَ مِنَ الْكِتَابِ**) نفيا خاصا مؤكدا بقوله (**وَمَا هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ**) مع إفادة العموم في النفي[٥٠].

– **الترقي** في قوله تعالى (**مَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُؤْتِيَهُ اللَّهُ الْكِتَابَ وَالْحُكْمَ والنبوة ثُمَّ يَقُولَ لِلنَّاسِ كُونُوا عِبَادًا لِي**. .)[٥١] "حيث بدأ الخطاب بالكتاب وهو العلم، ثم ترقى إلى التمكين، وهو الفصل بين الناس، ثم ترقى إلى الرتبة العليا وهي النبوة"[٥٢]، وذكرت الصفات الثلاث على ترتيب حسن، لان الكتاب السماوي ينزل أولا، ثم يحصل في عقل النبي فِهمْ ذلك الكتاب، واليه الإشارة بالحكم، فان المراد به الفهم والعلم، ثم يبلغ إلى الناس، واليه الإشارة بالنبوة[٥٣]، والنفي في الآية واقع في غير موضعه، والأصل ما كان لبشر أن يؤتيه الله أن يقول، فوقعت (**أن**) في غير موضعها، وأتى بـ (**ثم**) التي هي للمهلة، تعظيما لهذا القول[٥٤]. **ويبين المخطط** الآتي تسلسل الخطاب

– **الالتفات** في قوله تعالى (**وَلَا يَأْمُرَكُمْ**) "والمقصود من الآية إنهم لما بالغوا في تعظيم بعض الأنبياء والملائكة، ورأوا الأنبياء، مثل عيسى ومريم (**عليهم السلام**) واقترن التصوير مع الغلو في تعظيم الصورة والتعبد عندها، قال تعالى (**وَلَا يَأْمُرَكُمْ**) فالآية التفات من طريق الغيبة في قوله (**ثُمَّ يَقُولَ لِلنَّاسِ كُونُوا عِبَادًا لِي مِنْ دُونِ اللَّهِ**) والمواجَه بالخطاب هم الذين زعموا أن عيسى (**عليه السلام**) قال لهم كونوا عبادا لي من دون الله"[٥٥]، وقيل الخطاب للنصارى أو للمسلمين بناء على ظاهر قوله (**إِذْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ**) لأن اليهود والنصارى لم يوصفوا بأنهم مسلمون في القرآن[٥٦]، وتقديم (**الملائكة**)على(**النبيين**) فيه التحذير من اتخاذ أنداد من دون الله، لأن احتمال اتخاذ الملائكة أربابا أدخل إلى النفوس، لاختلاف طبيعتهم عن طبيعة البشر، والتعبير بالنبيين دون المرسلين لأن كل رسول نبي وليس كل نبي رسولاً فلو قيل في هذا الصدد و(**المرسلين**) لوقع في الوهم أن المحظور هو اتخاذ الرسل أربابا، أما النبيون فلا، لأن التحذير لم يشملهم فدُفِعَ هذا التوهم بخطاب (**النبيين**)[٥٧]، وفي قوله تعالى (**أَفَغَيْرَ دِينِ اللَّهِ يَبْغُونَ**)[٥٨] "التفات من الخطاب إلى الغيبة إعراضا عن مخاطبة أهل الكتاب إلى مخاطبة المسلمين بالتعجب من أهل الكتاب وفيه تفريع ذكر أحوال خلق أولئك الأمم كيف اتبعوا غير ما اخذ عليهم العهدية ودين الله هو الإسلام، وإضافة الدين إلى الله تشريفه على غيره من الأديان"[٥٩].

– **رد العجز على الصدر** في قوله تعالى (**وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**) فليست هذه الآية تكرار لما في أولها

لان ذلك خاص بالمرتدين والثاني عام فيهم وفي غيرهم[٦٠]، "والقوم الظالمين هنا الكافرين الذين ظلموا أنفسهم بالإخلال بالنظر، ووضع الكفر موضع الإيمان"[٦١].

ولقد قسمت الآيات الكريمة الكفار إلى ثلاثة أقسام[٦٢]:

١- قسم تاب توبة صادقة فقال تعالى فيهم (**إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ**).

٢- وقسم تاب توبة فاسدة فلم تنفعه واليهم الإشارة (**الَّذِينَ كَفَرُوا بَعْدَ إِيمَانِهِمْ ثُمَّ ازْدَادُوا كُفْرًا**)[٦٣].

٣- وقسم لم يتب أصلاً ومات على الكفر، قال تعالى فيهم (**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَمَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِمْ مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا**).

– **التعريض** بأهل الكتاب في قوله تعالى (**وَإِذْ أَخَذَ اللَّهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْتُكُمْ مِنْ كِتَابٍ**) وهم الذين أعرضوا عن الإيمان بهذا الرسول الكريم، الذي تجمعت في رسالته كل حقائق الإيمان وآمنت به كل رسل الله المبعوثين من قبل، وآمنوا به غيبا، وكفر به أهل الكتاب فما أبعدهم عن الهدى، وما أطوعهم لدعاوى الشيطان الذي يدعو حزبه ليكونوا من أصحاب السعير[٦٤]، ومثله في التعريض بكذب اليهود قوله تعالى (**قُلْ صَدَقَ اللَّهُ**) والمعنى ثبت إن الله صادق فيما انزل، وانتم الكاذبون، فثبتت عليكم الحجة، ولزمكم إتباع ملة إبراهيم (عليه السلام) بإتباع محمد (ﷺ)[٦٥]، "والمقصود من الآية بيان إن محمد (ﷺ) على دين إبراهيم في الفروع والأصول"[٦٦]، والجامع بين الآية وما قبلها من قوله تعالى (**لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ**) انه تعالى اخبر انه لاينال المرء البر إلا بالإنفاق مما يحب، ونبي الله إسرائيل حرم الإبل، وكانت أحب الطعام إليه؛ تقربا إلى الله[٦٧]، فقال تعالى (**لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا . .إلى. . وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ**) فلما كان من أعظم شعائر ملة إبراهيم (عليه السلام) الحج، عقب هنا بقوله (**وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ**) فذكره لبيان كذب اليهود والنصارى في دعواهم أنهم على دينه؛ فهم لايحجون، وافتتح بذكر فضيلة البيت ليفرع عليه إيجاب الحج، ولأنه من بناء إبراهيم (عليه السلام)[٦٨]، وقيل في الآية (**عَلَى النَّاسِ**) ولم يقل على المسلمين لان الآية التي سبقتها قال فيها تعالى (**إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ**) فذكر أن هذا البيت إنما وضع للناس فناسب أن يدعو الناس إلى حجه[٦٩]، ويكون في قوله تعالى (**إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ**)[٧٠] وقوله (**وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ**) تأكيد؛ ومعناه إنه حق واجب لله في رقاب الناس، لاينفكون عن أدائه والخروج من عهدته، فيجب عليهم الانقياد سواء عرفوا وجه الحكمة أم لا[٧١]، **وفيه ضربان من التأكيد :الأول**: إن الإبدال تثنية للمراد، وتكرير له، وذلك يدل على شدة العناية، **والثاني**: إن الإيضاح بعد الإبهام، والتفصيل

بعد الإجمال إيراد له في صورتين مختلفتين، وذلك يدل على شدة الاهتمام، ووضع هذا اللفظ موضع رد من لم يحج تأكيداً لوجوبه وتشديدا على تاركه في قوله تعالى (**ومن كفر**)[٧٢]، "فيكون قوله (**عن العالمين**) بدل عنه، إذن فيه من الدلالة على الاستغناء عنه ببرهان، لأنه إذا استغنى عن العالمين، تناوله الاستغناء لا محالة، ولأنه يدل على الاستغناء الكامل، فكان أدل على عظم السخط، الذي وقع عبارة عنه وعن بعضهم، لم يخاطب الله في شيء من العبادات اشق منه، إذ يشترك فيها إظهار النفس والمال"[٧٣].

– **النداء** في قوله تعالى (**قُلْ يَا أَهل الْكِتَابِ**) والآية رجوع إلى مجادلة أهل الكتاب، وموعظتهم وارتبطت بقوله (**قُلْ صَدَقَ اللَّهُ**)[٧٤]، إذ كان الخطاب السابق لأهل الكتاب خاليا من لفظة (**قل**) أما هنا فجاء مقرونا بـ (**قل**) وهو زيادة للاهتمام بالأمر المبلغ لأنه يشبه رسالة خاصة ينبغي الإسراع والإلحاح في تأديتها، ودليل هذا الكلام أن هاتين الآيتين نص النظم في أولها بان الله شهيد على عمل أهل الكتاب، ونص في ثانيها بأن الله لايغفل عن عملهم، وهذا ما اكسب البلاغة فيهما زيادة أهمية[٧٥].

الهوامش

١–ينظر: التحرير والتنوير: ٣/٢٧٠.

٢ روح المعاني: ٣/٢٥٦.

٣ ينظر: من هدي سورة آل عمران: ٦.

٤ ينظر: في ظلال القرآن: ٣/٤٠٩ و=: الأساس في التفسير: ٢/٧٨٩.

٥ ينظر: من هدي سورة آل عمران: ٨٠.

٦ ينظر: البحر المحيط: ٢/٥٠٩.

٧ ينظر: روح المعاني: ٣/٢٥٦.

٨ ينظر: تفسير الكشاف: ,١٧٦

٩ روح المعاني: ٣/٢٥٦.

١٠ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١/١٦٧.

١١ في ظلال القرآن: ٣/٤١٠.

١٢ ينظر: التحرير والتنوير: ٣/٢٧٩.

١٣ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١/١٩٨.

١٤ ينظر: تفسير أبي السعود: ١/٣٨٢ و=: روح المعاني: ٣/٣٦٠.

١٥معاني الأبنية في العربية: ٣٣.

١٦ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١/١٧٢، ولقد واجه القرآن في سورة البقرة دعاوى كثيرة باطلة لأهل الكتاب، وبخاصة اليهود ومن اخطر تلك الدعاوى دعواهم بان الأنبياء السابقين كانوا يهودا فخصص النداء في سورة البقرة لليهود في الأغلب، أما النداء في سورة آل عمران فقد اشترك فيه اليهود والنصارى، في دعوى أن إبراهيم (عليه السلام) كان يهوديا حسب زعم

اليهود ونصرانيا حسب زعم النصارى، وقد دحض القرآن هذه المزاعم بدليل عقلي.

١٧ ينظر: المحرر الوجيز: ١/٥٠٢-٤٦٧.

١٨ ينظر: قطف الأزهار في كشف الأسرار:١/٦٠٣.

١٩ نظم الدرر: ٢/١١٢.

٢٠ روح المعاني: ٣/٢٦٠.

٢١ تفسير أبي السعود: ١/٣٨٢.

٢٢ ينظر: البحر المحيط: ٢/,٥١٥

٢٣ ينظر: صفوة التفاسير: ١/١٧٨.

٢٤ ينظر: قطف الأزهار في كشف الأسرار: ١/٦٠٤.

٢٥ التفسير البلاغي للاستفهام:١/١٦٨.

٢٦ ينظر: نظم الدرر: ١/١١٣- ١٦٦.

٢٧ ينظر: تفسير أبي السعود: ١/٣٨١ – ,٣٨٢

٢٨ قطف الأزهار في كشف الأسرار: ١/٦٠٤.

٢٩ قال الحسن والسدي: تواطأ اثنا عشر حبراً من يهود خيبر، وقال بعضهم لبعض: ادخلوا في دين محمد أول النهار باللسان دون الاعتقاد. واكفروا به في آخر النهار وقولوا: إنا نظرنا في كتابنا وشاورنا علماءنا فوجدنا محمداً ليس بذلك وظهر لنا كذبه بطلان دينه، فإذا فعلتم ذلك شك أصحابه في دينهم، وقالوا: إنهم أهل كتاب وهم أعلم به منا، فيرجعون عن دينهم إلى دينكم، فأنزل الله تعالى هذه الآية، واخبر نبيه محمداً (ﷺ) والمؤمنين. أسباب النزول: ٥٩.

٣٠ قطف الأزهار في كشف الأسرار: ١/٦٠٤.

٣١ التحرير والتنوير: ٣/٢٨٤.

٣٢ ينظر: صفوة التفاسير: ١/١٧٩.

٣٣ دلالات التقديم والتأخير في القران الكريم: ٢٧٥.

٣٤ ينظر: التحرير والتنوير: ٣/٢٨٥.

٣٥ صفوة التفاسير: ١/١٨٠.

٣٦ دلالات التقديم والتأخير في القران الكريم: ٢٧٦.

٣٧ ينظر: قطف الأزهار في كشف الأسرار: ١/٦١٠.

٣٨ ينظر: دلالات التقديم والتأخير في القران الكريم: ٢٧٦.

٣٩ ينظر: تفسير أبي السعود: ١/٣٨٣ و ينظر: روح المعاني: ٣/٢٦٧

٤٠ تفسير الكشاف: ١٨٠ و ينظر: بنو إسرائيل في ميزان القران الكريم: ١٨٦

٤١ ينظر: الإبداع البياني في القران العظيم: ٥٩.

٤١ ينظر: فتح البيان في مقاصد القران:١/٤٣٣ و ينظر: الايجاز في القران الكريم (رسالة سابقة): ١٣١.

٤٢ عن عبد الله قال: رسول الله (ﷺ): ((**من حلف على يمين وهو فيها فاجر ليقطع بها مال امرئ مسلم**

لقي الله وهو عليه غضبان))، فقال الأشعث بن قيس: والله كان بيني وبين رجل من اليهود أرض، فجحدني، فقدمته إلى النبي (ﷺ) فقال: ((لك بينة)) ؟ قلت: لا، فقال لليهود: ((أتحلف)) قلت: إذن يحلف فيذهب بمالي، فانزل الله (ﷻ) الآية، أسباب النزول: ٥٩ .

٤٣ روح المعاني: ٢٦٨/٣ .

٤٤ الاستعارة في القران الكريم (رسالة سابقة): ١٥٥ .

٤٥ قطف الأزهار في كشف الأسرار: ٦٠٥/١ .

٤٦ ينظر: تفسير الكشاف: ١٧٨ .

٤٧ فتح القدير: ٥٣٤/١ .

٤٨ ينظر: تفسير الكشاف: ١٧٨ و=: أسرار التكرار: ١٤٣ .

٤٩ فتح البيان: ٤٤٥/١ .

٥٠ في راوية الكلبي وعطاء: إن أبا رافع اليهودي والرئيس من نصارى نجران قال: يامحمد أتريد أن نعبدك ونتخذك رباً ؟ فقال رسول الله (ﷺ): معاذ الله أن يعبد غير الله أو نأمر بعبادة غير الله، ما بذلك بعثني، ولا بذلك أمرني، فانزل الله تعالى الآية، أسباب النزول:٦١ .

٥١ دلالات التقديم والتأخير في القران الكريم: ٢٧٦ .

٥٢ ينظر: قطف الأزهار في كشف الأسرار: ٦٠٧/١ .

٥٣ ينظر: البحر المحيط: ٥٢٨/٢ .

٥٤ التحرير والتنوير: ٢٩٧/٣ .

٥٥ ينظر: روح المعاني: ٢٧٥/٣ ينظر: تفسير أبي السعود: ٣٨٥/١ .

٥٦ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١٧٠/١ .

٥٧ قال ابن عباس: اختصم أهل الكتاب إلى رسول الله (ﷺ) فيما اختلفوا بينهم من دين إبراهيم، كل فرقة زعمت أنها أولى بدينه، فقال النبي (ﷺ): كلا الفريقين بريء من دين إبراهيم، فغضبوا وقالوا: والله ما نرضى بقضائك ولا نأخذ بدينك، فانزل الله تعالى الآية، أسباب النزول: ٦١ .

٥٨ ينظر: التحرير والتنوير: ٣٠١/٣ ٥٩ ينظر: فتح البيان: ٤٥٠/١ .

٦٠ روح المعاني: ٢٨٥/٢ .

٦١ ينظر: صفوة التفاسير: ١٨٣/١ .

٦٢ قال الحسن وقتادة وعطاء الخراساني: نزلت في اليهود كفروا بعيسى والإنجيل، ثم ازدادوا كفراً بمحمد والقرآن، وقال أبو العالية: نزلت في اليهود والنصارى، كفروا بمحمد (ﷺ) بعد إيمانهم بصفته، ثم ازدادوا كفراً بإقامتهم على كفرهم. أسباب النزول: ٦٢ .

٦٣ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١/١٧١ و ينظر: بنو إسرائيل في ميزان القران الكريم: ١٩٠.

٦٤ ينظر: الأساس في التفسير: ١/٨٢٤.

٦٥ التفسير الكبير: ٨/١١٩.

٦٦ ينظر: البحر المحيط : ١/٥٤٦

٦٧ ينظر: الجامع لأحكام القران: ٢/٣٦٩.

٦٨ ينظر: أسئلة بيانية في القران الكريم: ٣٦.

٦٩ قال مجاهد: تفاخر المسلمون واليهود، فقالت اليهود: بيت المقدس أفضل وأعظم من الكعبة لأنه مهاجر الأنبياء في الأرض المقدسة، وقال المسلمون: بل الكعبة أفضل، فانزل الله تعالى هذه الآية، أسباب النزول:٦٣.

٧٠ فتح البيان: ١/٤٥٨.

٧١ ينظر: صفوة التفاسير: ١/١٨٦.

٧٢ التفسير الكبير: ٨/١٣٥.

٧٣ ينظر: التحرير والتنوير: ٤/٦١٧.

٧٤ ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام: ١/١٧٥ و ينظر: تأويل الجملة القرآنية الواحدة: ٤٥.

الخاتمة

➢ من الأساليب التي انضوت تحت السورة أسلوب الاستفهام إذ تتكاثف الاستفهامات في هذا الخطاب تكاثفاً دلالياً يوحي بشدة عناد أهل الكتاب من اليهود والنصارى، فجاءت أدوات الاستفهام جميعها للاستبعاد والإنكار والتوبيخ، وجاء أسلوب الاستفهام طاغيا على خطاب أهل الكتاب معضدا بأسلوب النداء، وظهر أسلوب التعريض مكررا في أكثر من آية، وفي هذا التعريض تأكيد على أن من اليهود والنصارى من لم يؤمن بالقران وهم من المشركين، لأن منهم من آمن بالله (ﷻ) ورسوله الكريم فتارة يأتي الخطاب مجملا لقضيتهم وتارة يأتي مجملا لها، وفي هذا دليل على عناد أهل الكتاب وأن قلوبهم تحجرت وأصبحوا لايعقلون مايسمعون لأن قلوبهم صماء قاسية.

➢ شكّل أسلوب خطاب المؤمنين في سورة آل عمران أسلوباً مغايراً عن خطاب أهل الكتاب من اليهود والنصارى، فقد جاء خطابهم ليّنا فيه تحذير من الوقوع في شباك أهل الكتاب، فجاء خطابهم تثبيتاً لهم على ماهم عليه من الحق، والدعوى إلى الخير فوصفهم الله (ﷻ) بأنهم خير أمة ووصف اليهود والنصارى بأنهم ضربت عليهم الذلة والمسكنة وباوؤا بغضب من الله(ﷻ)، كما وشكلت الاستعارة الأساس في خطاب المؤمنين لكون الاستعارة جامعة بين الحقيقة والخيال، وانضوت تحتها نعم عظيمة، وشكلت المقابلة والطباق أيضا أسلوب من أساليب الخطاب فقد أفادتا في رسم صورة المؤمنين والكافرين وطريقة حشر كل منهم في مشهد حسي منبعث من تأثر نفسي.

لقد قسم البحث الكافرين وطريقة خطابهم إلى ثلاثة أقسام تمثلت في تهديد الكافرين من أهل الكتاب وتحديد مصيرهم، ومن ثم بين طباعهم وهي ثابتة لا تتغير، أما أساليب الخطاب في هذا القسم تمثلت في أساليب متنوعة وهي أسلوب التكرار لأنه من ابرز الأساليب الذي يواجه به الكافرون؛ لان عقولهم لاتستوعب الأدلة بسهولة فيحتاجون إلى تكرار التهديد مرة بعد أخرى، وتكرر أسلوب ا لالتفات وذلك لتعظيم والتهويل، فحقق الالتفات العموم والشمول

الشاعر السري الرفاء الموصلي من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي

(دراسة تحليلية)

أ.م .د. مها سعيد حميد

الملخص:

اشتهر الشاعر السري الرفاء الموصلي بشعره، وهو من الشعراء الذين نالوا حظهم من الدراسة والبحث اما دراسة حياته من خلال نافذة الثعالبي ،فيها نمط جديد من التعامل مع النصوص ذات الطابع الادبي التي يمكن استنتاج المضامين التاريخية منها، اذ تناول البحث سيرة السري الرفاء من خلال ما ترجم له الثعالبي، وهي دراسة تاريخية لم تتطرق الى جانب النقد الادبي لشعر السري الرفاء او الحديث عن اغراض وخصائص الابيات الشعرية الواردة في الترجمة.

Abstract:

The poet Al-Sri Al Rifa'a in Al- Tha'alibis book Yitmit al Dhar

(An Analytical Study)

The poet Al-Sri Al Rifa'a is much noted for his poetry, and he is one of the poets who have been studied. Touching his life from Al- Tha'alibi 's perspective, it is characterized by a new style through treating the literary text out of which historical implication can be formulated. Al Rifa'a 's life is treated through the biographic sketch presented by Al- Tha'alibi. This study is an historical one, which clues not tackle the literary criticism of al Rifa'a poetry or the purpose and features of the poetic lines mentioned in al Tha'alibi's treatment of al Rifa'a life.

المقدمة:

تعد دراسة الشخصيات الادبية من الدراسات التي نالت حظا وافرا من البحث عند الباحثين والمؤرخين، والشاعر السري الرفاء الموصلي هو احد شعراء الموصل الذين نالوا حظهم من الدراسات من المؤلفين والباحثين، اما دراسة حياة هذا الشاعر من خلال كتاب يتيمة الدهر الثعالبي، فذلك توجه جديد، والاخير اقدم من كتب عنه بعد ابن النديم صاحب كتاب (الفهرست)، الذي ذكر اسمه فقط ووصف شعره، اما الثعالبي فقد اعطانا تفصيلا وافيا عن شعره وتكلم عن سيرته بنافذة ادبه، فلم يذكر مثلا سنتي ولادته ووفاته، ولم يحدد السنين التي انتقل فيها من الموصل الى حلب ومنها الى بغداد ولم يذكر شيئا عن شخصيته، ولا نعرف شيئا عن نشأته الاولى في مدينة الموصل وصباه وسيرة حياته بعد ذلك ، الا انه ذكر مجموعة كبيرة من شعره تزيد عن تسعمائة وخمسين بيتا، وقسمها الى اغراضها وموضوعاتها، وقد قسم البحث الى عدة فقرات تناولت الفقرة الاولى حياة الشاعر السري الرفاء وسيرته، وكذلك نبذة عن حياة الثعالبي ، وتحدثت الفقرة الثانية اقسام الترجمة واشكالها، ومضمونها ونقدها ، وتضمنت الفقرة الثالثة المضامين التاريخية لأشعار السري الرفاء عند الثعالبي، ثم مدح الثعالبي للسري الرفاء .

اولاً–الشاعر السري الرفاء حياته وسيرته:

هو ابو الحسن بن احمد بن السري الكندي،[١] وهو عربي النسب من قبيلة كندة تلك القبيلة اليمنية التي نزلت شمالي الجزيرة العربية بعد هجرتها من الجنوب[٢]، اما ولادته فنلاحظ من المصادر[٣] التي ترجمت له انه ولد بالموصل وليس بين ايدينا اي نص يحدد سنة ولادته، الا ان محقق ديوانه افترض انه ولد في السنوات العشر الاولى من (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) من خلال إحدى قصائد السري التي مدح بها الوزير المهلبي (ت٣٥٢هـ/٩٦٣م) ببغداد يذكر انه جاوز الاربعين من عمره وان ايام صباه وشبابه قد فاتت بقوله:

سلام على الايام تبيض بينها صنائع مسود العذار شفيعها

تلفت بعد الاربعين واسرعت عجالا فلم يربع على ربيعها[٤]

درس وهو صبي بالموصل القران الكريم وحفظ قسما كبيرا منه، ثم تعلم شيئًا من النحو واللغة والادب، وادخله والداه الفقيران وهو صبي الى احد دكاكين الرفائين في المدينة[٥]، اذ ذكر الثعالبي: "اسلم صبيا في الرفائين بالموصل"(٦) ، فتعلم رفو الثياب وتطريزها ولقب بالرفاء نسبة لذلك، لكنه مع ذلك كان يقرأ الشعر ويحضر مجالس الشعراء والادباء في اوقات فراغه اذ كان مع ذلك ينظم الشعر ويجيد فيه [٧]، وكان عمله في سوق الرفائين يدر عليه رزقا قليلا فتركه وخرج الى صيد السمك، لكن السري بقى غير راض بهذا الرزق، فطموحه جعله يعيش في اضطراب والبحث عن الذات[٨]، وبعدما سمحة له الفرصة قرر ان يتقرب الى الامراء الحمدانيين في الموصل ويمدحهم ويتكسب بشعره وكان اذ ذاك قد ذاع صيته اذ قضى باكورة الشباب وتكسب بالشعر[٩]، فقربوه ووصلوه بالهبات والجوائز حتى اجرى له بعضهم رسما من المال شهريا[١٠] ، الا ان هذا الحال لم يستمر،إذ اقدم الخالديان في الموصل على ادعاء قسم من شعره حينئذ حسب ادعائه وفي هذا يقول الثعالبي: ونابذ الخالديين الموصليين وناصبهما العداوة وادعى عليهما سرقة سعره وشعر غيره[١١]، واستطاعا ان يوغرا قلوب ممدوحيه من الملوك والامراء ونجحا في تكدير عيشته فتظلم السري كثيرا، ثم قرر ان يشد الرحال الى حلب ويقصد سيف الدولة الحمداني (٣٠٣-٣٥٦هـ/٩٦٧-٩١٥م)[١٢]، الذي كان إذ ذاك في اوج قوته وعظمته، وكان بلاطة في حلب مدعاة لانضمام عدد من اهل الادب واللغة البارزين امثال السري الرفاء وفي هذا يقول الثعالبي: ولم يزل السري في ضنك العيش الى ان خرج الى حلب واتصل بسيف الدولة واستكثر من المدح له فطلع سعده بعد الافول وبعد صيته بعد الخمول[١٣]، فاصبح السري الرفاء من الشعراء المقربين ومكث في حلب معززاً مكرماً، إن نجاح السري في إيجاد موطن جديد يدل على امرين الاول: عدم تمكنه من خصومه في الموصل، والثاني: استطاع ان يقنع امراء حلب بما لديه من جديد وهو القادم من مدينة الموصل، لكن هذا لم يستمر طويلاً، اذ رحل الى بغداد وقصد الوزير المهلبي الذي كان وزيرا لمعز الدولة ابو الحسين احمد بن بويه (٣٣٤-٣٥٦هـ/٩٤٥-٩٦٦م) ومدحه فنال رعايته، كما اتصل في اثناء ذلك بكبار ووجهاء بغداد يمدحهم فذاع صيته، بدليل ما ذكرته المصادر: انتقل السري الى بغداد ومدح الوزير المهلبي وغيره من الاعيان والصدور فارتفق وارتزق وحسنت حاله وسار شعره في الافاق[١٤]، بينما السري يرفل في معيشته التي لقيها في بغداد اذ يفاجأ سماعا بالخالديين يريدان الانحدار الى بغداد، وفعلاً اتيا الى بغداد واخذا يتصلان بالوزير المهلبي واستطاعا ان يتقربا منه

ويتقدما عنده، فجعلاه من جملة منادميه بعد ان كان السري نديما له قبلهما وابتدأ في الوقعية بالسري عنده، اذ قال الخطيب البغدادي:" فانحدر الخالديان وراءه ودخلا الى المهلبي وثلبا سريا عنده فلم يحظ منه بطائل وحصلا في جملة المهلبي ينادمانه، وجعلا هجيرا هما ثلب سري والوقيعة فيه. . . فأقام ببغداد يتظلم منهما [١٥]، فضلا عن قلة قوته مما دفعه الى الوراقة فجلس يورق شعره ويبيعه وينسخ لغيره بالأجرة الا انه ظل فقير الحال حتى وفاته ببغداد سنة (٣٦٢هـ/٩٧٢م)[١٦] ،وللسري تصانيف: منها كتاب (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب) جمع فيه من احسن اشعار المحدثين والمتأخرين في الغزل والخمريات والزهريات يقع في اربعة اجزاء وهو مطبوع ومحقق وقام بتحقيقه حبيب حسين الحسيني في بغداد سنة ١٩٨٢ بطبعته الاولى، كما قام بتحقيقه مصباح غلاونجي في دمشق سنة ١٩٨٦[١٧] و(ديوان الشعر) في مجلدين يحتوي على اكثر من (٧٦٠٠) بيت من الشعر فيه كل الاغراض والموضوعات الشعرية التقليدية من وصف ومديح وهجاء ورثاء وفخر وغزل وتشوق وحنين وعتاب وطرد واخوانيات وحكمة، ذكر المحقق ان هناك من ديوان السري الرفاء نسخة خطية موجودة في بعض مكتبات العالم، ففي القاهرة توجد منه اربع نسخ وفي بغداد نسختان وفي باريس نسخة وفي اسطنبول نسخة وفي طهران نسخة، وفي مكة والمدينة نسختان، اول طبعة للديوان سنة (١٣٥٥هـ) بالقاهرة بمطبعتي القدس والسعادة، من دون تحقيق اعتماد اًعلى النسختين الخطيتين الموجودتين في دار الكتب المصرية وهما من عائلة واحدة اذ نقلت الواحدة على الاخرى[١٨] ، وكتاب (الديرة) ذكره ياقوت الحموي، والخطيب البغدادي، ورضا كحالة، ولم يصل الينا هذا الكتاب ويبدو انه قد ضاع[١٩] .

نبذة عن حياة الثعالبي:

هو ابو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابوري[٢٠]، ولد بنيسابور سنة (٣٥٠هـ/٩٦١م) [٢١]، في اسرة رقيقة الحال اذ كان أبوه يشتغل بخياطة جلود الثعالب وعمل الفراء منها [٢٢]، واستطاع ابوه ان يهيئ له قسطا من الثقافة فأرسله الى الكتاب حيث تلقى اول معارفه فيها[٢٣]، ثم تخرج منها ليعمل مؤدبا للصبيان[٢٤]، وكان مهنة التأديب في نيسابور رائجة وقد اثرت هذه المهنة على الثعالبي كثيرا فظل يدافع عنها ويعدها من المهن التي مارسها الكثير من العظماء[٢٥]، ولم تكن الثقافة المحدودة التي اهلته لان يكون مؤدبا لتغني كثيراً، وكان لابد من ان يبذل كثيراً من المال والجهد ليجد لنفسه مكانا بين الكم الكبير من العلماء الذين كانت تعج بهم نيسابور، فاخذ

يتقرب من امراء وكبار وعلماء نيسابور، واستفاد من علاقته معهم إجل فائدة، ثم ترك نيسابور متجها الى بخارى وذلك سنة (٣٨٢هـ/٩٩٢م)، التي مكث فيها مدة قصيرة بسبب الصراعات على الحكم، ثم رجع الى نيسابور وظل متنقلا بينها وبين مدن اخرى مثل جرجان وغزنة وغيرها من المدن التي نشأت في المشرق الاسلامي[٢٦]، مما له أثر في علمه وادبه، اذ اشار بفخر الى ان كتابه(يتيمة الدهر) "جمع من بدائع اعيان الفضل، ونجوم الارض من اهل العصر ومن تقدمهم قليلا وسبقهم يسيراً . . .[٢٧]، كما اهتم كثيراً بالقرآن الكريم فضلا عن ما تعلمه بالكتاب[٢٨]، حتى اصبح كما وصفه بنوع من المبالغة الباخرزي:" جاحظ نيسابور، وزبدة الاحقاب والدهور، لم ترى العيون مثله"[٢٩]، كما ذكره ابن بسام قائلاً:" كان ابو منصور–وقته– راعي تلعات العالم، وجامع اشتات النثر والنظم، اسوة المؤلفين في زمانه، وامام المصنفين بحكم قرانه، سار ذكره سير المثل. . . وطلعت دواوينه في المشارق والمغارب، طلوع النجم في الغياهب، وتواليفه اشهر مواضع، وابهر مطالع. . .[٣٠]، هذه الاقوال وغيرها تدل على مدى الاعجاب الذي اثاره الثعالبي في نفوس من ترجموا له واطلعوا على مؤلفاته، ويظهر ان الذي اثار اعجابهم هو الغزارة في العلم والعمق في الفكر والتقصي البارع للحقيقة وعرض كل ذلك بأسلوب جميل، اذ اغترف الثعالبي من روافد المعرفة في عصره ما استطاع [٣١]، فضلاً عن انه اختص بالأدب اذ "كان اديباً فاضلاً فصيحاً، بليغاً" [٣٢]، كما ذكره الذهبي بانه" الاديب الشاعر، صاحب التصانيف الادبية السائرة في الدنيا"[٣٣]، فجاءت مؤلفاته منبئة عن ثقافات مختلفة حتى تكاد بمجموعها تكون موسوعة لثقافة(القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) التي لا يستغني عنها عالم او اديب[٣٤]، صنف كتبا كثيرة منها كتاب (يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر) " وهو اكبر كتبه واحسنها واجمعها"[٣٥]، وكتاب (فقه اللغة)، وكتاب (سحر البلاغة وسر البراعة) وغير ذلك من الكتب[٣٦]، اما وفاته فكانت في نيسابور سنة (٤٢٩هـ/١٠٣٧م)[٣٧].

ثانياً–اقسام الترجمة واشكالها:

إن المتابع لترجمة الشاعر السري الرفاء عند الثعالبي يجد انها تميزت عن غيرها، فمن حيث عدد صفحات الترجمة نجد انها جاءت في المرتبة الثالثة بعد ترجمة ابي الطيب المتنبي (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م) التي بلغ عدد صفحاتها ما يقارب (٢٢٥) صفحة[٣٨]، ثم جاءت بعده ترجمة الصاحب بن عباد (ت٣٨٥هـ/٩٩٥م) التي بلغ عدد صفحاتها (٩٧)

صفحة [٣٩]، اما السري الرفاء فان عدد صفحات الترجمة له كانت (٦٥) صفحة ثم جاء بعده ابو فراس الحمداني (ت٣٥٧هـ/٩٦٧م) فقد ترجم له الثعالبي بما يقارب (٥٥) صفحة ويليه بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ/١٠٠٧م) اذ ترجم له بما يقارب (٤٦) صفحة[٤٠] .

والمتتبع ايضا لتراجم الثعالبي يجد ان المتوسط العام لعدد الصفحات لتلك التراجم هو عشرة صفات، واحيانا يوجز الثعالبي في تراجمه، فمثلاً نجد ابن جنى (ت٣٩٢هـ/١٠٠١م) يترجم له بصفحة واحدة او بشكل ادق بثلاثة اسطر عن حياته ويليها اربعة ابيات من الشعر[٤١]، ولا يمكن الجزم بأن ذلك بقصد منه او عكس ذلك، وبغض النظر عن العرض السابق لعدد الصفحات فان المهم هو المادة التاريخية والادبية التي تعبر عن مكانة الشاعر المترجم له عند الثعالبي فان زيادة عدد الصفحات انما بمثابة تعبير عن ما هو متوفر لدى الاخير من مادة تاريخية وابيات من الشعر، إما انه قد حفظها واما انه قد حصل عليها من مصادره التحريرية الاخرى، ويمكن تقسيم ترجمة الثعالبي للسري الرفاء الى قسمين شأنه شأن معظم التراجم الواردة في كتاب(يتيمة الدهر)، فأما القسم الاول: فهو بما يخص حياته وسيرته ومأثره مع من تعامل معه اي الجانب التاريخي من حياته وهذا القسم لا يتجاوز اربع صفحات[٤٢]، اما القسم الثاني: فهو ما ورد من اشعار السري الرفاء كان قد عرضها الثعالبي مع ذكر مختصر لمناسباتها احياناً، واحياناً اخرى دون ذكر مناسباتها فقد ذكر" وقال السري من قصيدة"[٤٣]، ويذكر منها بيتاً او اكثر او احياناً يرد" وقال في معناه" او "قال في وصف الشمع" او " قال يمدح"[٤٤]، ثم يأتي النمط الآخر من عرض الشعر وهو عرض القصائد اما كاملة او انها تتجاوز العشرين بيت من الشعر فعلى سبيل المثال قصائده في موضوع خصومته مع الخالديان[٤٥] وغيرها من الموضوعات، ومن الجدير بالذكر ان ترجمة السري الرفاء البالغ عدد صفحاتها (٦٥) صفحة جاءت في ما يقارب (٦٠) صفحة عرضاً لأشعاره، وهذا له دلالات في مقدمتها ان مكانته الادبية تسمح له بان يعرض له الثعالبي هذا الكم من الاشعار، اذ لم يسبقه من وجهة نظر الاخير على اقل تقديره في الادب والشعر سوى المتنبي والصاحب بن عباد، إذ علمنا ان المادة الادبية التي عرضها الثعالبي لهما قد فاقت ما عرضه عن السري الرفاء .

ولقد اشار احد الباحثين ان كتاب يتيمة الدهر كتاب ادبي في المختارات الشعرية وتصوير الحياة الادبية في(القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي)، قبل ان يكون كتاب التراجم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، لان المادة الادبية كانت تهم الثعالبي قبل الاديب[٤٦]،

فضلاً عن ما سبق فان المحدثين الاخرين قد اجمعوا على ان كتاب(يتيمة الدهر) غني بالأدب اكثر من عنايته بالتاريخ والسير حتى ان زكي مبارك يقول:" إن من اقتل عيوب كتاب اليتيمة اغفال الوفيات، فقد يندر ان يذكر مؤلفه في اي عام مات من يحدثنا عنه، وفي اي وقت لقيه، او سمع به"[٤٧]، ويضيف مبارك بقوله" ولو ان الثعالبي عنى بتدوين الوفيات لأدى لتاريخ الادب حقاً من اوجب الحقوق"[٤٨]، وينتقد الجادر على اولئك المحدثين بانهم يعيبون على الثعالبي عدم ذكر التواريخ والاستشهاد بها، اذ يقول ان عمر الدقاق وامجد الطرابلسي وزكي مبارك وطه حسين ولا سيما الاخرين ينطلقان من وجهة نظر مؤرخ الادب واليتيمة ليس كتاباً في تاريخ الادب بقدر ما هو كتاب في الادب نفسه[٤٩]، واذا كان ما ذهب اليه الجادر صحيحاً فان صورة السري الرفاء عند الثعالبي هي صورة أديب لأديب آخر، ومن ثم فان مكانته في الترتيب الثالث من مجمل التراجم التي اوردها مع شعر اصحابها، وفي سياق شكل الترجمة وتسلسلها وليس مضمونها نجد ان الثعالبي قد افرد الباب العاشر من كتابه يتيمة الدهر" في شعراء الموصل وغرر اشعارهم" وان السري الرفاء قد وضعه اول اولئك الشعراء ضمن هذه المجموعة ثم جاء بعده في العرض ابو بكر محمد وابو عثمان سعيد ابنا هاشم الخالديان وقد ترجم لهما وعرض اشعارهما في ما يقارب(٢٥) صفحة[٥٠]، ثم يترجم لابي بكر محمد بن احمد بن حمدان المعروف بالخباز البلدي (٣٨٠هـ/٩٩٠م)، ويترجم له في (٦) صفحات[٥١]، واخيراً من هذه المجموعة يترجم لعبيد الله بن احمد النحوي[٥٢]،ان هذا التسلسل عند الثعالبي لم يكن عبثياً بل كان على وفق تقديره للشعراء المترجم لهم، في حين اشار احد الباحثين في تقسيم آخر جعل فيه للثعالبي المنهج الاقليمي وانه " سبق النقاد العرب جميعاً الايمان بان العوامل المؤثرة في الادب وليدة ظروف بيئية مختلفة"[٥٣].

-مضمون الترجمة ونقدها:

كما ذكرنا ان ترجمة الثعالبي للسري الرفاء في كتابه (يتيمة الدهر) في قسمين، الاول وهو صفحات قليلة عرض فيها سيرة السري وحياته، والقسم الثاني اورد فيه اشعاره واقتباساته، اما مايخص القسم الاول فان مدخل الترجمة هو انموذج نثري بين تيارين متناقضين الاول إلتزام السجع وتزيين اسلوبه بالمحسنات البديعية، والثاني وضوح المعنى وقرب الفكرة وبساطة التعبير، اذ جاء في مدخل ترجمة السري " فمنهم – يقصد شعراء الموصل – السري بن احمد الكندي

المعروف بالرفاء السري وما ادراك ما السري؟ صاحب سر الشعر، الجامع بين نظم عقود الدر، والنفث في عقد السحر، ولله دره ما اعذب بحره، واصفى قطره، واعجب امره، وقد اخرجت من شعره ما يكتب على جبهة الدهر، ويعلق في كعبة الفكر فكتبت منه محاسن وملحاً، وبدائع وطرفاً، كأنها اطواق الحمام، وصدور البزاة البيض، واجنحة الطواويس، وسوالف الغزلان. . ."[٥٤]، ويمكن ان نوجز اسلوبه هذا بوصف زكي مبارك بان نثر الثعالبي" يغلب عليه السجع، ولكنه يرى من التكلف والغموض"[٥٥]، ويلاحظ من مدخل المقدمة ان الثعالبي قد استعار مفردات وسياقات قرآنية عندما ورد في نصه" السري وما ادراك ما السري"[٥٦]، وهذا ان دل على شيء فانه يدل على تأثير القرآن الكريم على الثعالبي وهذا ما ذكرناه في سيرة الثعالبي، وان الاخير لا يجد حرجاً في استعارات بعض السياقات، بل هو من دون شك يرقى ادبه بذلك وقد يجنح الثعالبي احياناً الى المبالغة بأعجابه الخاص بالأديب الذي يترجم له، او بالشهرة التي طارت له بين الناس، وحين يلجأ الى ذلك يكثر من السجع القصير بصورة خاصة [٥٧]،ان مدخل ترجمة الثعالبي للسري الرفاء يختلف عن بعض مداخل تراجم كبار الشعراء في الادب العربي فعلى سبيل المثال قال بحق الصاحب بن عباد: "ليست تحضرني عبارة ارضاها للإفصاح عن علو محله في العلم والادب وجلالة شأنه في الجود والكرم، وتفرده بغايات المحاسن، وجمعه اشتات المفاخر. ."[٥٨]، في حين نجد انه عندما يترجم للمتنبي كان التعريف بأدبه وشعره متواضعاً قياسياً مع السري الرفاء والصاحب بن عباد اذ قال في حق المتنبي: " هو – وان كان كوفي المولد – شامي المنشأ، وبها تخرج، ومنها خرج، نادرة الفلك، وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر، ثم هو شاعر سيف الدولة المنسوب اليه والمشهور به، اذ هو الذي جذب، ورفع من قدره، ونفق سر شعره، والقى عليه شعاع سعادته. ."[٥٩]، ان المتتبع لمداخل التراجم يجد انها تعبر تماماً عن تكوين صورة الثعالبي للشعراء المترجم لهم، وانها ايضاً تعبر عن علاقة الثعالبي بالمعاصرين له منهم، ففي الوقت الذي يمجد فيه السري الرفاء والصاحب بن عباد ويمدح شعرهما، نلاحظه يمجد سيف الدولة الحمداني ويذكر فضله في انتشار ومكانة شعر المتنبي، على الرغم من ان للأخير ترجمة في كتاب(يتيمة الدهر) قد تجاوزت (٢٢٥) صفحة وهي بما يقارب ٨% من مجمل الكتاب، ان مثل هذا يعبر عن الحالة السياسية التي كانت تحيط بالثعالبي والسري الرفاء والمتنبي وغيرهم من الشعراء، فضلاً عن ما سبق فان الثعالبي اراد ان يوظف بعض اشعار الرفاء لتعبر عن سيرته وحياته المبكرة اذ ذكر الثعالبي،

" بلغني انه اسلم صبياً في الرفائين بالموصل، فكان يرفو ويطرز الى ان قضى بأكورة الشباب وتكسب الشعر، ومما يدل على ذلك ما قرأته بخطه، وذكر ان صديقاً له كتب اليه يسأله عن خبره وهو بالموصل في سوق البزازين يطرز فكتب اليه:

يكفيك من جملة اخباري يسرى من الحب واعساري
في سوقة افضلهم مرتد نقصاً، ففضلهم بينهم عاري
وكانت الابرة فيما مضى صائنة وجهي واشعاري
فاصبح الرزق بها ضيقاً كأنه من ثقبها جاري[٦٠]

ويبدو ان الثعالبي كان يقصد عرض هذه الابيات، لاسيما وانها كما اشار بانها ليست في ديوان شعره الذي في ايدي الناس، وانما هي في مجلدة بخط السري استصحبها ابو نصر سهل بن المرزبان من بغداد وهي عنده الان وكل خبر عندنا – والقول للثعالبي – من عنده [٦١]، ولعل سبب قصدية الثعالبي انه اراد ان يظهر ان سيف الدولة الحمداني هو من فتح الباب امام السري الرفاء وقد عبر عن ذلك صراحة في صفحة لاحقة من ترجمته عندما قال:" ولم يزل السري في ضنك من العيش الى ان خرج الى حلب واتصل بسيف الدولة، واستكثر من المدح له، فطلع سعده بعد الافول، وبعد صيته بعد الخمول وحسن موقع شعره عند الامراء من بني حمدان ورؤساء الشام والعراق[٦٢]، ان المتتبع لترجمة السري الرفاء يجد فيها اخباراً عن شخصيات قد عاصرها الاخير وان الثعالبي وضع نفسه حكماً بين السري الرفاء وبعض خصومه مثل الخالديين، وانه بدأ يطلق الاحكام لاسيما في الحيز الادبي والشعر وبذلك فأننا نجد في نقده الكثير من الصحة، ومن الجدير بالذكر ان هذه الترجمة وسياقاتها قد نقلها الآخرون من الثعالبي، وبذلك فقد اسهم في تشكيل صورة السري الرفاء لمن جاء بعده من كتاب التراجم والسير، وهذا ما حصل مع ياقوت الحموي في معجمه[٦٣] ، في حين استطاع الثعالبي ان يعرض الجانب الايجابي والسلبي في ترجمته للسري الرفاء على عكس ابن النديم (ت ٣٨٠هـ/٩٩٠م) الذي توفي قبله بنحو خمسين سنة، اذ لم يقدم سوى الجانب السلبي من ترجمته اذا ما قلنا ان الغالب هو الصورة السلبية اذ ذكر ترجمة للسري الرفاء لا تتجاوز

الاربعة اسطر قال فيها انه شاعر:" من اهل الموصل، شاعر مطبوع كثير السرقة، عذب الالفاظ، مليح المآخذ، كثير الافتنان في التشبهات والاوصاف، طالب لها ولو لم يكن لها رواد ولا منظر، لا يحسن من العلوم غير قول الشعر، وقد عمل شعره قبل موته نحو ثلثمائة ورقة، ثم زاد بعد ذلك. . .[٦٤]، فضلاً عن ما سبق فان ابن النديم قد ترجم في الخالديين بمادة اكثر مما ترجم للسري الرفاء وان شكل صورته عنه ايجابية حتى انه قال عن احداهما وهو ابو بكر محمد بن هاشم انه حفظ الف سمر، كل سمر في نحو مائة ورقة . . . .[٦٥]، في حين ان الثعالبي كان قد ترجم للخالديين بما يقارب (٢٥) صفحة اي اقل من نصف ترجمة السري الرفاء [٦٦]، ويبدو ان الثعالبي لم يكن متجنياً على السري الرفاء اذ اشترك مع ابن النديم في بعض مفردات ترجمته، اما ما يخص ياقوت الحموي فان ترجمته للسري تكاد لا تكون سوى نقولات ما جاء به الثعالبي[٦٧] .

ويلاحظ كذلك من ترجمة الثعالبي للسري الرفاء انه يستعرض تطوره الشعري والادبي اذ ذكر "ولما جد السري في خدمة الادب وانتقل عن تطريز الثياب، الى تطريز الكتّاب، فشعر بجودة شعره، ونابذ الخالديين الموصليين وناصبهما العداوة، وادعى عليهما سرقة شعره وشعر غيره"[٦٨]، يظهر من هذا النص ان السري الرفاء هو الذي بدأ بعداء الخالديين ولا نعلم المناسبة التي كونت رد فعله ذلك، في حين ان الخالديين كانا في الموصل اكبر منه شاناً فضلاً عن كونهما اكبر منه سناً، وان من اهم وسائل السري الرفاء في معادات الخالديين كما عرضها الثعالبي هو اقحام شعر الخالديين في(ديوان كشاجم)، اذ قال الثعالبي عن السري الرفاء بأنه: " كان يدس فيما يكتبه من شعره احسن شعر الخالديين، ليزيد في حجم ما ينسخه، وينفق سوقه، ويغلي سعره، ويشنع بذلك على الخالديين، ويغض منهما، ويظهر مصداق قوله في سرقتهما"[٦٩]، ان مثل هذا النص يقدم لنا الثعالبي معلومات قد تبدو في غاية الاهمية ليست عن السري الرفاء فحسب، بل عن الحياة الادبية في الموصل وعن طبيعة الخصومات فيها وعن طبيعة حيل النساخ ووسائلهم، فانه كان يدس شعر الخالديين ليزيد في حجم ما ينسخه، وينفق سوقه، ويغلي سعره، كذلك يبدو من النص ان الشاعر ابا الفتح محمود بن الحسين بن ابراهيم بن شاهك المعروف بكشاجم (ت ٣٦٠هـ/٩٧٠م)، من الشعراء الذين يتداول المهتمون بالشعر ديوانه، فضلاً عن ذلك ان السري الرفاء اراد ان يحدث نزاع ما بين الخالديين وصاحب الديوان كشاجم الذي هو مقرب من سيف الدولة الحمداني، ومن ثم فمن خلال هذه الخصومة اراد السري الرفاء ان يبعد الخالديين عن سيف الدولة

الحمداني[٧٠]، ولعل من المهم الاشارة الى ان السري الرفاء قد افاد الخالديين من دون قصد،لا سيما وانه من خلاله وصل الينا بعض اشعار الخالديين المفقودة كما ذكر الثعالبي، وهنا يصدق القول ان في ترجمة الثعالبي للسري وصلت الينا معلومات مفيدة عن المتعاملين معه، اما ابيات الشعر المفقودة للخالديين فقد حافظ عليها السري الرفاء بعد ان اقحمها في(ديوان كشاجم)، اذ قال الثعالبي" فمن هذه الجهة وقعت في بعض النسخ من ديوان كشاجم، زيادات ليست في الاصول المشهورة منها، وقد وجدتها كلها للخالديين بخط احدهما، وهو ابو عثمان سعيد بن هاشم، في مجلدة اتحف بها الوراق المعروف بالطرسوسي ببغداد ابي نصر سهل بن المرزبان وانفذها الى نيسابور في جملة ما حصل عليه من طرائف الكتب باسمه، ومنها وجدت الضالة المنشودة من شعر الخالدي المذكور واخيه ابي بكر محمد بن هاشم، ورأيت فيها ابياتاً كتبها ابو عثمان لنفسه، واخرى كتبها لأخيه، وهي بأعيانها للسري بخطه من المجلدة المذكورة لأبي نصر"[٧١]، ولم يكتفِ الثعالبي بالأدلة التي قدمها بل انه يستشهد بأبيات من الشعر منها في وصف الثلج كقوله:

يامن انامله كالعارض الساري وفعله أبـــدا عار من العار

اما ترى الثلج قد خاطت انامله ثوباً يزر على الدنيا بأزرار[٧٢]

ان من الملاحظ مؤاتمة الثعالبي ما بين ترجمة السري الرفاء مع ترجمة الخالديين وانه يربط بينهما مما يدل على انه استطاع ان يكون صورة معينة عن ادباء الموصل وعن خصوماتهم وعن السرقات الشعرية في ذلك الوقت، وقد اشار الثعالبي الى ذلك عندما يترجم لابي بكر محمد وابي عثمان سعيد ابني هاشم الخالديين اذ قال: "وقد ذكرت ما شجر بينهما وبين السري في شأن المصالتة والمسارقة، وما اقدم عليه السري من دس احسن اشعارهما في شعر كشاجم، وكان افاضل الشام والعراق اذ ذاك فرقتين: إحداهما – وهي في شق الرجحان- تتعصب عليه لهما، لفضل ما رزقاه من قلوب الملوك والأكابر، والاخرى تتعصب له عليهما"[٧٣]، ويبدو من خلال ما سبق ان السري الرفاء اصبح نداً للخالديين وانه مادة كلا الطرفين من الشعر هي موضع جدل بين المعاصرين لهما او من بعدهما، وفي مقطع لاحق من ترجمة الثعالبي للسري الرفاء نجده يتناول مسالة انتقال الاخير من مكان الى آخر وتغير احواله اذ قال الثعالبي: " ولم يزل السري في

ضنك من العيش الى ان خرج الى حلب واتصل بسيف الدولة، واستكثر من المدح له، فطلع سعده بعد الافول، وبعد صيته بعد الخمول، وحسن موقع شعره عند الامراء من بني حمدان ورؤساء الشام والعراق"[٧٤]، ان النص السابق يؤكد تماماً ان حلب تقدمت على الموصل على الرغم من ان كليهما من حواضر الدولة الحمدانية، وان الموصل اخذت دور التابع للمركز وهو حلب، كذلك يشير النص الى ان السري الرفاء قد وجد له مخرجاً بعد اتصاله بسيف الدولة وان الموصل لم تعد تقدم له ما يلبي طموحه، فضلاً عن خصومه مع الخالديين وغيرهم كانوا في مقدمة دوافعه لمغادرة الموصل والاتجاه نحو حلب، وجعله طموحه يعيش في اضطراب والبحث عن الذات ولعل ما يعيب هذا المقطع من الترجمة بشكل خاص ومجمل الترجمة بشكل عام وغيرها من التراجم، هو عدم وجود تواريخ للحوادث فلا نعلم متى غادر السري الرفاء الى الموصل ومتى جرت الاحداث الاخرى، في حين تمكن احد الباحثين من تتبع حياته واشعاره وتوصل الى ان مولد السري الرفاء في السنوات العشر الاولى من (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي)[٧٥]،ومن الجدير بالذكر ان كل من ترجم للسري الرفاء ، لم يذكر سنة مولده او انتقاله من مدينة الى اخرى يشيرون فقط الى اتصاله بسيف الدولة الحمداني في حلب ثم الاتصال بالوزير المهلبي في بغداد[٧٦]، ويظهر ان ترجمة الثعالبي للسري الرفاء هي المصدر المتوفر للمؤرخين الذين جاءوا بعده وترجموا للسري، لاسيما وان تراجمهم لها محاور ترجمة الثعالبي نفسها من الحديث عن النشأة الاولى والعمل في الموصل ثم الاتصال بسيف الدولة الحمداني ثم مخاصمته للخالديين ثم انتقاله الى بغداد، ثم الحديث عن شعره وجودته[٧٧]، في حين ترجمة ابن النديم في كتابه(الفهرست) لا ترتقي الى ترجمة الثعالبي للسري الرفاء لا في حجم مادته ولا غزارة معلوماتها وما فيها من اشعار[٧٨] .

ثالثاً–المضامين التاريخية لأشعار السري الرفاء عند الثعالبي:

لا يمكن ان نحصر المضامين التاريخية لكل اشعار السري الرفاء في بحثنا هذا، فضلاً عن ان مثل هذا التوجه هو خارج نطاق البحث، إذ ركز البحث على سيرة السري الرفاء عند الثعالبي، لذا سوف يتم الكشف عن المضامين التاريخية لأبيات الشعر التي وردت في كتاب (يتيمة الدهر) عندما يترجم للشاعر الموصلي السري الرفاء، في حين ان الكثير من هذه الابيات كان قد نقلها من ديوانه المشهور والمطبوع في

عدة طبعات، فضلاً عن الدراسات الحديثة التي جرت عنه والنقد الفني له.

ان المتتبع لهذه الابيات في الترجمة يجد انها تقارب الف بيت من الشعر منها في المجموعات في اقل من خمسة ابيات ومنها ما بين عشرات الابيات[٧٩]، في حين ان قول هذه الابيات يقع ضمن مناسبات عديدة ومن ثم فان هذه المناسبات هي حوادث تاريخية لها مضامين عدة، ويبقى القول ان الكثير من هذه الابيات لا تخلو من المبالغة والوصف المجازي وتفضيل الضرورات الشعرية فيها، لذا سيتم تناول اهم تلك الابيات التي تعبر تماماً عن ادب السري الرفاء ومكانته الشعرية، ان المضامين التاريخية لأبيات الشعر للشاعر السري عند الثعالبي سيتم تناول بعضها على وفق تسلسلها في الترجمة لا على وفق موضوعات الشعر من المدح والهجاء والرثاء والفخر والغزل كما فعل احد الباحثين بدراسته الادبية [٨٠]،ولا يستغرب ان السري الرفاء يناقض نفسه في اشعاره فينعكس هذا التناقض على المضامين التاريخية، فمثلاً نجد له ابياتاً في ترجمة الثعالبي يشكو فيها من سوء اوضاعه المعاشية في الموصل، في حين في موضوع آخر من ديوانه يشكو حنينه الى المدينة ، اذ قال بالموضوع الاول:

يكفيك من جملة اخباري يسرى من الحب واعساري
في سوقة افضلهم مرتد نقصاً، ففضلهم بينهم عاري
وكانت الابرة فيما مضى صائنة وجهي واشعاري
فاصبح الرزق بها ضيقاً كانه من ثقبها جاري[٨١].

اما الموضوع الثاني الذي فيه حنين للموصل كقوله:

سقى ربا الموصل الزهراء من بلد جود من الغيث يحكي جود اهليها
أأندب العيش فيها ام انوح على ايامها ام اعزي عن لياليها
ارض يحن اليها من يفارقها ويحمد العيش فيها من يدانيها[٨٢]

ان هذا التناقض في مضمونه انما يعبر عن تقلبات اوضاع السري الرفاء وعدم استقرار حياته على وتيرة واحدة وانها مرت في عدة مراحل من عمره حتى انه يشتاق الى ايام الشباب والصبا متناسيا سوء حاله فيها

وقلة رزقه في الموصل قبل الانتقال منها الى حلب، ان المتتبع للأشعار الواردة في ترجمة الثعالبي للسري الرفاء يجد انه قلما يتحدث عن مناسبة ايراد تلك الابيات، بل انه فقط يقدم الوصف العام للأبيات مثل ما قاله في وصف الشمع او الخمر او هجاء الخالديين او وصف مجالسه الاخرى[٨٣]،فضلاً عن ما سبق فقد ورد في الترجمة عدد من الابيات توثق عدداً من غزوات سيف الدولة الحمداني لكنها لا تقدم معلومات تاريخية بقدر ما توثق لوجود مواجهة بين الدولة الحمدانية والروم البيزنطيين ومن هذه الابيات:

طلعت على الديار وهم نبات واغمدت السيوف وهم حصيد[٨٤]

كذلك قوله:

افنت ضباك الروم حتى انها لـم تبقى الا ضبية او ريمـا[٨٥] .

ولعل من اهم المضامين التاريخية لأبيات السري الرفاء في ترجمة الثعالبي توثيق سرقاته الشعرية، التي يمكن عرضها من الناحية التاريخية وليس من الناحية الادبية والنقد الفني، لقد افرد الثعالبي اكثر من (١٦٠) بيتاً من الشعر من خلالها ما سرقة السري الرفاء من معاني الشعر من غيره مثل ابي تمام والمتنبي، والبحتري وابن الرومي زغيرهم[٨٦]، وكان قد سبق عرضه لهذه الابيات قوله:" ولما وجدت السري اخذ جديد القميص في حسن السرقة وجودة الاخذ من الشعر كسرت هذا الفصل على ذكر سرقاته"[٨٧]، ان مأحذ الثعالبي على السري الرفاء كانت في محلها، اذ كان سبقه في نقده لكثرة السرقة من غيره ابن النديم اذ قال عنه: " انه شاعر مطبوع كثير السرقة"[٨٨]، في حين عرف عن السري انه كثير الاخذ من ابي الطيب المتنبي، وقد فسر أحد الباحثين كثرة السرقات ان السري تأثر بالشعراء الذين سبقوه والذين عاصروه كأبي نواس (ت١٩٩هـ/٨١٣م) وابي تمام (ت٢٣٢هـ/٨٤٦م) وابن الرومي (ت٢٨٣هـ/٨٩٦م) والبحتري(ت٢٨٤هـ/٨٩٧م) وابن المعتز (ت٢٩٦هـ/٩٠٨م) والمتنبي وغيرهم، وان اولئك الشعراء جميعاً مشتركون في التأثير واخذ بعضهم عن بعض[٨٩]، ويبدو كذلك ان التشابه في المعاني الشعرية بسبب تشابه الظروف التاريخية ومن ثم فان المضامين التاريخية متشابهة من حيث الموضوعات العامة.

مدح الثعالبي للسري الرفاء:

ان بحثنا هذا هو بحث تاريخي لا يتناول فيه الجانب الادبي والفني للنصوص التي تناولها، لذا سيتم

عرض نقودات الثعالبي من حيث السياق التاريخي للموضوع، في حين هناك العديد من الدراسات التي تناولت الجانب الادبي والفني ولعل اهمها ما نشر في رسائل الماجستير في عقد السبعينات من القرن الماضي وهي دراسات جديرة بالأعجاب[٩٠]، ولعل اهم نقد للثعالبي هو ما اشار اليه من اقحام السري الرفاء لأشعار الخالديين في (ديوان كشاجم) اذ وجد فيه " زيادات ليست في الاصول المشهورة منها، وقد وجدتها – والقول للثعالبي- كلها للخالديين بخط احدهما، وهو ابو عثمان سعيد بن هاشم، في مجلدة اتحف بها الوراق المعروف بالطرطوسي ببغداد ابا نصر بن المرزبان، وانفذها الى نيسابور في جملة ما حصل عليه من طرائف الكتب باسمه، وفيها وجدت الضالة المنشودة من الشعر الخالدي المذكور، واخيه ابي بكر محمد بن هاشم، ورأيت ابياتاً كتبها ابو عثمان لنفسه، واخرى كتبها لأخيه، وهي بأعيانها للسري بخطه في المجلدة المذكور لابي نصر"[٩١] .

ان المبادئ التي يستند اليها مثل هذا القول تحمل البذور الاولى لأسس التحقيق العلمي الحديث الذي يعتمد على الرجوع الى الاصول ومقارنة النصوص بعده اساساً علمياً لبلوغ الحقيقة، والخروج بأصول سليمة النسبة يطمئن اليها المحقق[٩٢]، ان افراد الثعالبي نصاً كاملاً في السرقات الشعرية للسري الرفاء من اهم المحاور النقدية ذات الطابع الادبي الفني وليست الطابع التاريخي وعلى الرغم من ذلك فانه اشار الى ما كرر من معاني الاخرين اذ قال الثعالبي:" وقد اخذت بطرف من ذكر سرقاته، ولا بأس ان اورد بعض ما كرره من معانيه، فما منها الا بارع رائع، وانما كررها اعجاباً بها واستحساناً لما اخترعه" [٩٣] .

لقد كان اعجاب الثعالبي بشعر السري الرفاء في عدة مواضع من ترجمته منها قوله: " السري وما ادراك ما السري، صاحب سر الشعر، الجامع بين نظم عقود الدر والنفث في عقد السحر ولله دره ما اعذب بحره واصفى قطره واعجب امره. . . ."[٩٤]، كذلك اعجب الثعالبي في قصيدة للسري الرفاء هجا فيها الخالديين[٩٥]، كذلك قال عن بيت شعر مفرد للسري، اخذ معناه من المتنبي:" فكدت اقضي باني لم اسمع في معناه اظرف منه ولا الطف ولا اعذب ولا اخف" والبيت هو :

حيا وبك الله شقيك فقد اصبحت ريحانة لمن عشقا[٩٦]

كذلك في موضوع آخر من الترجمة يعرض " غرر من الغزل والنسيم وما يتغنى من شعر السري"، ثم يقول : " وما اراني اروى احسن ولا اشرف ولا اعذب ولا الطف من قوله من البسيط:

قسمت قلبي بين الهم والكمد ومقلتي بين فيض الدمع والسهد

ورحت في الحسن اشكالاً مقسمة بين الهلال وبين الغصن والعقد "[٩٧]

وقال الثعالبي معلقاً على تشبيه السري الرفاء للصوامع في مدينة الموصل : ما نظرت الى الصوامع بقرية بوزن[٩٨]، الا تذكرت هذا البيت واستأنفت التعجب من حسن هذا التشبيه وبراعته وفصاحته والبيت هو:

وارى الصوامع في غوارب اكمها مثل الهوادج في غوارب نوق[٩٩]

لقد مدح الثعالبي السري الرفاء في مواضع اخرى ومناسبات عدة[١٠٠]، وهذا يدل على ان السري الرفاء قد نال اعجاب الثعالبي وهو المختص بامتياز بالشعر والادب وتقيم جودة الشعر وسرقاته واستعارة الفاظه، في حين لا يمكن ان نتجاهل ظهور كبار الشعراء الذين سبقوا السري الرفاء والذين عاصروه وهذا ما جعل مهمة السري في غاية الصعوبة في الوصول الى قمة شعراء عصره.

الخاتمة: بعد دراسة السري الرفاء من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي من حيث اقسامها ومضامينها التاريخية ونمطها الادبي يمكن ان نوضح ما يأتي:

اولاً: ان الصورة التي قدمها لنا الثعالبي عن السري الرفاء قد تشكلت بنافذة ادبية يمكن ان نستخرج منها مضامين تاريخية في غاية الاهمية عن حياة الاخير، ومن ثم فان الثعالبي امتاز بتوظيف ادبه وبراعته في اللغة في تقييم من يترجم لهم، من الادباء والشعراء الذين عاصرهم ومنهم السري الرفاء.

ثانياً: قدم لنا الثعالبي من خلال الترجمة بعض انماط الخصومات الادبية ما بين شعراء الموصل، لا سيما العداء ما بين السري الرفاء والخالديين، بل احياناً انتقل هذا العداء من البلاط المحلي في الموصل الى حلب وبلاط سيف الدولة الحمداني، ثم الى بغداد مجلس الوزير المهلبي وقد انعكست تماماً هذه المواجهة في شعر السري الرفاء والخالديين.

ثالثاً: يتبين من خلال الترجمة ان السري الرفاء قد اوصل الينا بعض شعر الخالديين، وهذا الشعر قيمة ادبية في غاية الاهمية للدارس للحياة الادبية في الموصل خلال ذلك العصر، في حين ان اقحام السري الرفاء

بعض اشعار الخالديين في(ديوان كشاجم) واشارة الثعالبي لذلك من اهم ما ورد في الترجمة التي تجاوزت عدد صفحاته ما يقارب (٦٥) صفحة.

رابعاً: تعد ترجمة الثعالبي للسري الرفاء من حيث الحجم والمضمون من اكثر التراجم التي وصلت الينا عنه، لا سيما وان ابن النديم كان قد ترجم له بأسطر قليلة، ثم جاء بعده بهذه الترجمة – التي موضوع البحث– ثم اخذ المؤرخون الاخرون عن الثعالبي معظم مضامين الترجمة مثل الخطيب البغدادي (ت٤٦٣هـ/١٢٢٨م).

خامساً: يتبين من البحث ان التوجه الجديد في الدراسات التاريخية ذات التعامل مع النصوص والتراجم وليس مع الكتب الضخمة متعددة الاجزاء، يؤدي الى معرفة وكشف مضامين تاريخية ومعلومات يمكن ان تكون اساساً لفهم الكثير من الحوادث التاريخية وهذا ما حاول البحث العمل به.

الهوامش:

(١) ابن النديم، ابو الفرج محمد بن ابي يعقوب اسحاق، الفهرست، ضبطه وشرحه وعلق عليه وقدم له: يوسف علي الطويل، وضع فهارسه: حمد شمس الدين،ط٢، (لبنان:٢٠٠٢)، دار الكتب العلمية، ص٢٧٨؛ الخطيب البغدادي، عطا، ط٣، (بيروت:٢٠١١)، دار الكتب العلمية، ١٩٢/٩؛ ابن الجوزي، ابو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد، المنتظم في تاريخ الملوك والامم، تحقيق: محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، مراجعة نعيم زرزور، ط٣، (لبنان: ٢٠١٢)، دار الكتب العلمية، مج ٢١٨/١٣؛ ياقوت الحموي، ابو عبدالله شهاب الدين، معجم الادباء او ارشاد الاريب الى معرفة الاديب، حققه وقدم له: عمر فاروق الطباع، ط١، (بيروت:١٩٩٩)، مؤسسة المعارف، مج ٢٧٩/٤.

(٢) القلقشندي، ابو العباس احمد، نهاية الارب في معرفة انساب العرب، تحقيق: ابراهيم الابياري،ط١، (القاهرة:١٩٥٩)، ص٤٠٩؛ كحالة، عمر رضا، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، (دمشق: ١٩٤٩)، المطبعة الهاشمية، ج٩٩٨/٣.

(٣) ابن النديم ،الفهرست ص٢٧٨،الخطيب البغدادي ،تاريخ،١٩٢/٩؛ الثعالبي، ابي منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل ، يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر، ط١،(مكة المكرمة:١٩٧٩)، دار الباز للنشر والتوزيع، ج١١٧/٢؛ ابن الجوزي، المنتظم، مج ٢١٨/١٣.

[٤] السري الرفاء، ابو الحسن السري بن احمد، ديوان السري الرفاء، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسيني، (العراق: ١٩٨١)، دار الرشيد، ج٢/٣٧١؛ احمد، عبد الجبار حامد، مجتمع الموصل في القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد من خلال شعر السري الرفاء، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، (جامعة الموصل:٢٠٠٨)، العدد، ٥٠/٢٠٤.

[٥] الحسيني، حبيب حسين، السري الرفاء حياته وشعره، ط١،(بغداد: ١٩٧٧)، مطبعة دار السلام ص٥١.

[٦] ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١١٧.

[٧] ياقوت الحموي، معجم الادباء، مج٤/ ٢٧٩.

[٨] الحسيني، السري الرفاء، ص٥٤.

[٩] يتيمة الدهر، ج٢/١١٧.

[١٠] ديوان السري، ج٢/٧٧٥؛ الحسيني، السري الرفاء،ص٥٦.

[١١] ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١١٨.

[١٢] الكبيسي، حمدان عبد المجيد، القائد سيف الدولة الحمداني، ط١، (بغداد:١٩٨٩)، دار الشؤون الثقافية العامة،ص٢٩ وما بعدها.

[١٣] ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١١٩؛ ناجي، هلال، (الببغاء حياته ديوانه رسائله قصصه)، بحث منشور في مجلة المورد، مج ٢٨، العدد ٢، (العراق:٢٠٠٠)، دار الشوؤن الثقافية العامة، ص١٢٠-١٢١.

[١٤] ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١١٩؛ ياقوت الحموي، معجم الادباء، مج٤/٢٨٠.

[١٥] ينظر: تاريخ، ٩/١٩٢-١٩٣.

[١٦] ينظر: تاريخ، ٩/١٩٢-١٩٣؛ ابن الجوزي، المنتظم، ياقوت الحموي، مج٤/٢٨٠.

[١٧] للمزيد ينظر: السري الرفاء، كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، دراسة وتحقيق: حبيب حسين الحسيني،ط١، (بغداد:١٩٨٢)، دار الرسالة للطباعة، ج١/ص١-٧؛ ناجي، هلال، (كتاب المحبوب تأليف السري الرفاء)، بحث منشور في مجلة المورد، مج١٤، العدد٢، (العراق:١٩٨٥)، ص١٦٥.

[١٨] كتاب المحبوب، ج١/١٥.

[١٩] ينظر: معجم الادباء، مج٤/٢٨٠، هدية العارفين اسماء المؤلفين واثار المصنفين من كشف الظنون، اعتنى به: محمد عبد القادر عطا، ج١/٣٤٩.

[٢٠] الباخرزي، ابو الحسن علي بن الحسن بن ابي الطيب، دمية القصر وعصرة اهل العصر، تحقيق: سامي مكي العانب، ط٢، (الكويت:١٩٨٥)، دار العروبة للنشر والتوزيع، ج٢/٢٢٨؛ الانباري، ابو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، نزهة الالباء في طبقات الادباء، تحقيق ابراهيم السامرائي، ط٣،

(الاردن:١٩٨٥)، مكتبة المنار، ص٢٦٥-٢٦٦؛ ابن خلكان، ابو العباس احمد بن محمد بن ابراهيم بن ابي بكر، وفيات الاعيان، وانباء ابناء الزمان، حقق اصوله وكتب هوامشه: يوسف على طويل ومريم قاسم طويل، ط١، (بيروت:١٩٩٨)، دار الكتب العلمية، مج٣/١٥١.

[٢١] الثعالبي، ابو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل، الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، (القاهرة:١٩٩٨)،دار قباء للطباعة والنشر، ص١٧؛ ابن خلكان، وفيات الاعيان، مج٣/١٥٣.

[٢٢] السمعاني، ابو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور، الانساب، تقديم وتعليق: عبدالله عمر البارودي، ط١، (بيروت:١٩٨٨)، دار الجنان، ج١/٥٠٥؛ ابن الاثير، عزالدين ابو الحسن علي بن عبد الكريم بن عبد الواحد، اللباب في تهذيب الانساب، (بغداد:١٩٧٠)، مكتبة المثنى، ج١/٢٣٧.

[٢٣] الجادر، محمود عبدالله، الثعالبي، ناقداً واديباً، (بغداد:١٩٧٦)، دار الرسالة للطباعة، ص٢٣.

[٢٤] الثعالبي، ابي منصور عبدالملك بن محمد بن اسماعيل، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: ابو الفضل ابراهيم، (بيروت:٢٠٠٧)، المكتبة العصرية، ص٥؛ الفريح، سهام، (الثعالبي وكتابه يتيمة الدهر)، بحث منشور في كتاب بحوث اللغة والادب، ط١، (الكويت:١٩٨٧)، مطبعة الفيصل، ص٣٩١.

[٢٥] يتيمة الدهر، ج٢/٢٠؛الجادر، الثعالبي، ص٢٤.

[٢٦] يتيمة الدهر، ٤/١٧١-١٧٢؛ للمزيد ينظر: الجادر، الثعالبي، ص٢٥-٤٨.

[٢٧] يتيمة الدهر، مقدمة المؤلف، ج١/٦.

[٢٨] الثعالبي، يتيمة الدهر، الثعالبي، ٢/٢٣؛الجادر، الثعالبي، ص٥٦.

[٢٩] ينظر: دمية القصر: ج٢/٢٢٨.

[٣٠]ينظر: الشنتريني، ابي الحسن علي بن بسام، الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة، تحقيق: احسان عباس، ط١، (بيروت:١٩٧٩)، دار الثقافة، ق٤/مج٢/ص٥٦٠-٥٦١.

[٣١]الجادر، الثعالبي، ص٥٥.

[٣٢]الانباري، نزهة الالباء، ص٢٦٥-٢٦٦.

[٣٣]ينظر: العبر، ج٢/٢٦٣.

[٣٤]الجادر ، الثعالبي، ص٥٥.

[٣٥]ابن خلكان، وفيات الاعيان، مج٣/١٥٣.

[٣٦]ابن بسام، الذخيرة، ق٤/مج٢/ص٥٦٠-٥٦١؛ الانباري، نزهة، الالباء، ص٢٦٥-٢٦٦؛ ابن خلكان، وفيات الاعيان، مج٣/١٥٣؛الجادر، الثعالبي، ص٧٠ وما بعدها.

[٣٧]ابن خلكان، وفيات الاعيان، مج٣/١٥٣.

[٣٨]ينظر: يتيمة الدهر، ج١/١١٠-٢٢٤.

[٣٩]المصدر نفسه، ج٣/١٨٨-٢٨٦.

[٤٠]المصدر نفسه، ج١/٣٥-٨٨، ج٢/١١٧-١٨٢.

[٤١]المصدر نفسه، ج١/١٠٨.

[٤٢]ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١١٧.

[٤٣]ينظر على سبيل المثال، يتيمة الدهر، ٢/١٢٢، ١٢٣، ١٣٢.

[٤٤]ينظر على سبيل المثال، يتيمة الدهر، ٢/١٣٥-١٣٦.

[٤٥]ينظر : يتيمة الدهر، ٢/١٤٢، ١٤٥.

[٤٦] ينظر: الدقاق، عمر، مصادر التراث العرب في اللغة والمعاجم والادب والتراجم، ط٣، (بيروت:١٩٧٢)، مكتبة دار الشرق، ص٢٤٩؛ الجادر، الثعالبي، ص٩٣.

[٤٧]ينظر: النثر الفني في القرن الرابع، (مصر:١٩٣٤)، منشورات المكتبة العصرية، ٢/٢٣٠.

[٤٨]المصدر نفسه، ٢/٢٣٠.

[٤٩]ينظر: الثعالبي، ص٩٣-٩٤.

[٥٠]يتيمة الدهر، ج٢/١٨٣-٢٨٠.

[٥١]المصدر نفسه، ج٢/٢٠٨-٢١٣.

[٥٢]المصدر نفسه، ج٢/٢١٤-٢١٦.

[٥٣]الجادر، الثعالبي، ص٢٠٧.

[٥٤]يتيمة الدهر، ٢/١١٧.

[٥٥] النثر الفني، ج٢/٢١٨.

[٥٦] يتيمة الدهر، ٢/١١٧.

[٥٧] الجادر، الثعالبي، ص٤١٢.

[٥٨] يتيمة الدهر، ج٣/١٨٨.

[٥٩] المصدر نفسه، ج١/١١٠.

[٦٠] المصدر نفسه، ج٢/١١٧.

[٦١] يتيمة الدهر، ج٢/١١٧.

[٦٢] المصدر نفسه، ج٢/١١٩.

[٦٣] المصدر نفسه، ج٢/١١٧-١٢٠؛ معجم الادباء، ٤/٢٧٩-٢٨٠.

[٦٤] ينظر: الفهرست، ص٢٧٨.

[٦٥] المصدر نفسه، ص٢٧٨.

[٦٦] ينظر: يتيمة الدهر، ٢/١٨٢-٢٠٧.

[٦٧] ينظر: معجم الادباء، ٤/٢٧٩-٢٨٠.

[٦٨] يتيمة الدهر، ٢/١١٨.

[٦٩] المصدر نفسه، ٢/١١٨.

[٧٠] وهو شاعر مشهور، كان يعمل طباخ لسيف الدولة الحمداني، وله ديوان طبع لأول مرة سنة (١٨٩٥)، ثم قام بتحقيقه وتقديمه خيرية محمد محفوظ، له العديد من المؤلفات منها كتاب (ادب النديم)، للمزيد ينظر: كشاجم، ابو الفتح محمود بن الحسين، ديوان كشاجم، تحقيق وتقديم: خيرية محمد محفوظ، (بغداد:١٩٧٠)، مطبعة دار الجمهورية، ص٤؛ الفاخوري، حنا، تاريخ

الادب العربي، (بيروت: د/ت)، دار اليوسف للطباعة والنشر، ص ٧١٠.

(٧١) يتيمة الدهر:٢/١٨٢.

(٧٢)المصدر نفسه، ٢/١٨٣-١٨٤.

(٧٣)المصدر نفسه، ٢/١٨٤.

(٧٤)المصدر نفسه، ٢/١١٩.

(٧٥)الحسيني، السري الرفاء، ص٥٠.

(٧٦)على سبيل المثال: ينظر: الخطيب البغدادي، تاريخ، ٩/١٩٢؛ ابن الجوزي، المنتظم، ١٤/٢١٨.

(٧٧)ينظر: الخطيب البغدادي، تاريخ، ٩/١٩٢، ابن الجوزي، المنتظم، ١٤/٢١٨، ابن كثير ، البداية، ١١/٢٧٤.

(٧٨)ينظر: ابن النديم، الفهرست، ص٢٧٨؛ الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢/١١٧-١٨١.

(٧٩)الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢/١١٧-١٨٢.

(٨٠) ينظر: الحسيني، السري الرفاء، ص٢٤١-٣٦٤.

(٨١) يتيمة الدهر: ج٢/١١٧.

(٨٢) السري الرفاء، ديوان، ج٢/٧٥٦-٧٥٧.

(٨٣) ينظر على سبيل المثال: يتيمة الدهر، ٢/١٣٦، ١٤٤، ١٦٨.

(٨٤) يتيمة الدهر، ٢/١٢١.

(٨٥) يتيمة الدهر، ج٢/١٢١.

(٨٦) المصدر نفسه، ج٢/١٢٠-١٣٤، محمود الربيعي، " الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي"، بحث منشور في مجلة الشعر المقارن (Jorurnal of Comparative Poetics)، العدد (٢١)، لسنة ٢٠٠١، ص٣٧-٥١. نقلاً عن موقع المكتبة الافتراضية العلمية العراقية على الرابط : http:\\www.Jstor.org\stable\1350035. www.ivsl.org.

(٨٧)المصدر نفسه، ج٢/١٢٠.

(٨٨)ينظر: الفهرست، ص٢٧٨.

(٨٩)الحسيني، السري الرفاء، ص٤١٥.

(٩٠)الحسيني، السري الرفاء، ص٤٧.

(٩١)يتيمة الدهر، ٢/١١٨.

(٩٢)الجادر، الثعالبي، ص٣٣١،

Walid Bitar, History and Poetry, Journal of Comparative Poetics, No.24, Archeology of literature: Tracing the Old in the new\ Published by: Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo Press.

نقلا عن موقع المكتبة الافتراضية العلمية العراقية على الرابط:

http\\www.Jstor,org\stable\4047425. www.ivsl.org.

[٩٣]يتيمة الدهر، ج٢/١٣٤.

[٩٤]المصدر نفسه، ج٢/١١٧.

[٩٥]الحسيني، السري الرفاء، ص٤٢٧.

[٩٦]يتيمة الدهر، ج٢/١٢٠.

[٩٧]المصدر نفسه، ج٢/١٥٨.

[٨٩] بوزن : وهي قرية من قرى نيسابور، للمزيد، ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، (بيروت:١٩٩٦)، دار احياء التراث العربي، مج١، ج٢/٣٩٩.

[٩٩] يتيمة الدهر، ٢/١٦١.

[١٠٠] لمعرفة هذه المواضع، ينظر: يتيمة الدهر، ج٢/١٣٥، ١٦٢.

الشخصيات الهامشية في شعر ابي ذؤيب الهذلي

د . جمانة محمد نايف الدليمي

ملخص:

ظهرت ملامح توظيف تقنيات السرد في الشعر العربي القديم بصورة واضحة في مواضيع كثيرة وبأساليب مختلفة وكان من ابرز التقنيات التي يمكن تسليط الضوء عليها عنصر الشخصية التي تتمحور حولها باقي العناصر، فالشخصية القصصية هي التي تصنع الحدث وتبث الحوار وتستقبله، كما انها تجلي الزمان والمكان وتأخذ حيزا واسعا من الوصف.

تختلف الشخصيات القصصية تبعا للدور الذي تقوم به داخل النص، فمنها (الرئيسة، الاسنادية، الثانوية، الهامشية) وفي الشعر قد يصعب تحديد السمات الكاملة للشخصية، ذلك ان المساحلة الشعرية لا تسمح بتقديم سرد مكثف عنها لان ذلك يقلل من شعرية النص واهميته.

واذ اثرنا في هذه الدراسة التركيز على الشخصيات الهامشية فذلك لأننا وجدنا انها لم تحظَ بدراسات كثيرة على الرغم من اهميتها داخل حدود النص، وقد سلطنا الضوء على تحولات هذه الشخصية وتأثيرها في القصة الشعرية عند ابي ذؤيب الهذلي من خلال مرجعياتها وانماطها .

The marginal characters in the poetry of Abi Zu'ayb al-Hadhli

Dr. Jumana Mohammed Naeif Al Dulaimi

Abstract:

He features of employing narration techniques in ancient Arabic poetry have appeared clearly in many subjects and in different ways. One of the most prominent techniques that can be highlighted is the element of personality, which is centered around the rest of the elements. The story character is the one who creates the event and broadcasts the dialogue and receives it.

In poetry, it may be difficult to determine the full personality traits. The poetic process does not allow for an extensive account of it because it reduces the poeticness of the text and its importance.

In this study, we focused on the marginal characters because we found that they did not receive many studies despite their importance within the limits of the text, and we have highlighted the transformations of this character and its impact on the story of poetry by Abi Dhu'ayb al-Hadhli through its references and patterns

مقدمة:-

حظي الشعر العربي القديم بنسيج قصصي اعتمد السرد والحدث الذي تقوم به الشخصيات ويدور حولها. وتشكلت تلك النزعة القصصية في موضوعات كثيرة لاسيما شعر الغزل والفخر والحرب. وقد بدا موضوع توظيف تقنيات السرد في استخراج مكنونات الشعر في بداياته امرا غريبا، وعلى الرغم من قلة ما توافر عنه من اقلام ودراسات الا انه فتح افاقا رحبة للولوج الى عالم الشعر من زاوية جديدة، فكانت تلك الدراسات بمثابة ارضية تمتعت بالجدة والاقناع، انطلقت منها دراسات عديدة مثلت حضور السرد بتقنياته في الشعر.

ومن الملفت للنظر حضور عدد من الشخصيات في هذا الشعر، على تنوعها، غير مقترنة بشعر شاعر بعينه مؤلفة ظاهرة تستحق الدراسة والتقصي.

ولان الشعر ما زال يحمل في جوهره غموضا وتكتنفه الاسرار التي لم يبح بها كلها، فانه ما يلبث ان يغدق على قراءه عطاياه وهم يحاولون اختراق عالمه المليء بالغموض. ومن اجل هذا وذاك جاءت فكرة هذا البحث محاولة لاستكناه غور الشعر من خلال احدى تقنيات السرد مثلتها الشخصية الهامشية التي الفيناها حاضرة بشكل او باخر في الشعر العربي القديم. وقدمناها عند احد شعراء هذيل وهو ابو ذؤيب الهذلي.

التمهيد:-

مفهوم الشخصية في الادب:-

يمكن تعريف الشخصية بإيجاز بأنها" كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية"[١][١]. وفي العمل الادبي فإن الكاتب لكي يثري نصه بدلالات تقربه الى ترميز الواقع فإنه يخترع انسانا بكتلة من الكلمات، فتظهر شخصية تهيء العمل لأداء الحاجة الفنية التي يريد الكاتب انجازها، ومن هنا يمكن ان نعرف الشخصية في العمل الادبي بأنها. "أحد الافراد الخياليين او الواقعيين الذين تدور حولهم احداث القصة او المسرحية"[٢].

تحظى الشخصية في الادب بأهمية كبيرة. وقد تشكل نقطة ارتكاز لبقية عناصر العمل فتجليها

وتكسبها قيمتها الفنية داخل حدود النص. وبهذا يمكن عد الشخصية " العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الافعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[٣].

تعمل الشخصية في الخطاب الادبي على تحريك جميع مكونات النص وتربط بعضها ببعض؛ فهي تعمل في اطار زمكاني محدد. تصطنع اللغة وتبث وتستقبل الحوار، وتصف ما حولها. وتقوم بالحدث وتنشط الصراع وتتفاعل مع الزمان والمكان فتعطيهما معانيهما وبذلك تعد من اهم مكونات بناء النص وعنصر اساس ومهم ويمكن عدها "بؤرة مركزية لا يمكن تجاوز مركزيتها"[٤].

انواع الشخصيات السردية:-

يمكن تصنيف الشخصيات السردية الى انواع واطلاق تسميات متعددة عليها انطلاقا من معايير كثيرة. ودراسات ونظريات كثيرة تناولتها وجهات نظر متعددة منها نفسية ومنها اجتماعية وثقافية، ولكن التركيز على الدور الذي تقوم به الشخصية في العمل الروائي يعد من اهم مناهج تصنيف الشخصيات. وعلى اساس من هذا المنهج يمكن تقسيم الشخصيات الى:

١- شخصيات رئيسة.

٢- شخصيات اسنادية

٣- شخصيات ثانوية

٤- شخصيات هامشية.

ولكل نوع من هذه الانواع دور في الحدث بحسب المساحة التي تشغلها الشخصية والفعل الذي تقوم به ويمكن ان نوجز تعريفا لكل نوع من انواع الشخصيات السردية فيما يأتي:

١-الشخصية الرئيسة:-

وهي تلك الشخصية التي لها امتدادات واسعة على طول مقاطع النص، تتمحور حولها الاحداث محتلة مركز الصدارة ليتركز حولها اهتمام القارئ كليا بحضورها السردي الطويل[٥]. ويمكن وصفها بانها المحرك الحيوي والفاعل في سيرورة السرد كونـــها " تقود الفعل وتدفعه الى الامام (...) وليس من الضروري ان تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية"[٦].

٢-الشخصية الاسنادية:-

وهي الشخصية التي تحظى بدور اقل شمولية واصغر مساحة من الشخصية الرئيسة. ويكون ظهورها مقتصرا على تسليط الضوء على جوانب الشخصية الرئيسة التي يريد الكاتب التركيز عليها

بصورة غير مباشرة. وهذه الشخصيات "تحظى بأدوار سردية لا تضاهي ادوار الشخصيات الرئيسة، ولكنها تفوق ادوار الشخصيات الثانوية، وهي تمثل حالة وسطى بين الشخصيات الرئيسة والثانوية، فلا يمكن عدها من الاولى ولا من الثانية لأنها ذات خصائص مختلفة"[٧] . ومهمة هذه الشخصية تتمثل في " الكشف عن ملامح الشخصية الرئيسة والقاء الظلال على جوانبها وتفسير تصرفاتها وانفعالاتها ودوافعها"[٨] . فهي تفسر وتوضح وتكشف كما ان لها دورا في دفع الحدث الى الامام محكومة بالمساحة المخصصة لها في النص وهي على تماس مباشر بالشخصية الرئيسة ومن هذا المنطلق يرى تودورف ان الشخصيات فئتان " فئة تقع لها الاحداث او تقوم بها، وفئة اخرى تقوم بتفسير هذه الاحداث، وفئة تصدر عنها الافعال، وفئة لديها علم ماهو مخبوء من معنى الافعال، فهنا نرى تقابلا بين العلم والمعرفة"[٩] .

٣-الشخصية الثانوية:-

شخصيات ذات حضور سردي مرحلي قد يقتصر حضورها على مقطع او مقطعين في النص، كما ان الدور الذي تضطلع به مهم بالتأكيد لكنه لا يرقى الى الشخصية الرئيسة او الاسنادية. وبذلك " تأتي هذه الشخصية في المرتبة الثالثة في تراتبية الشخصيات بعد الشخصية الرئيسة والشخصية المساعدة فيما يتعلق بالدور الذي تمارسه ومدى حضورها على مستوى المقاطع السردية"[١٠] . فهي "تنهض بأدوار محددة اذا ما قورنت بالأدوار التي تنهض بها الشخصيات الرئيسة"[١١] . وكذلك تقوم بدور اقل اهمية من الدور الذي تضطلع به الشخصية الاسنادية ولذلك "غالبا ما تظهر في سياق احداث ومشاهد لا اهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة اقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسة، وترسم على نحو سطحي حيث لا تحظى باهتمام الراوي في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الانسانية"[١٢] .

ومهما يكن حجم الدور الذي تضطلع به هذه الشخصية الا انه لا يمكن بحال من الاحوال الاستعاضة عنها او الغاؤها دون ان يؤثر ذلك سلبا على العمل، فلا يمكن لسواها القيام بهذا الدور "فالكاتب المتمكن هو الذي لا يستغرق كل فنه في الشخصية الرئيسة، بل يهتم بشخصياته الثانوية مثل عنايته ببطله"[١٣] .

٤-الشخصية الهامشية:-

عند البحث عن مفهوم الشخصية الهامشية وجدنا مفاهيم ورؤى متعددة للمهمش منها "المثال الانساني المقصي عن دائرة الاهتمام، والمنبوذ في عرف الاخلاق، والممنوع من قبل مؤسسات المجتمع والعقل والسلطة"[١٤] . ورأى اخر ينظر للمهمش أنه "من يعيش على حافة المجتمع بعيدا عن المركز وصنع القرار، ومن سكن منطقة الظل والظلام، في اماكن ومناطق شبه معزولة عن المجتمع، من الاحياء الفقيرة وممن يكونون خارج دائرة الاهتمام، ويمثلون طبقة اجتماعية"[١٥] .

أما الشخصية المهمشة في العمل الادبي فقد عرفت بانها " الشخصية المكملة ذات الادوار الصغيرة، اقتضتها طبيعة تطور الاحداث، حيث انها قامت بملء الفراغات، واداء دور الموصل الفني بين عناصر الرواية"[١٦] .

كما عرفت الشخصية الهامشية بانها "كائن ليس فعالا في المواقف والاحداث المروية"[١٧] . واصطلح عليها "الشخصية الخلفية، وهي التي تتمتع باقل دور ممكن على مسرح الاحداث ولا يكون لها اهمية بالنسبة للحبكة ولكنها مهمة كي تقود سيارة او تفتح بابا او تحمل رسالة"[١٨] .

وقد تطغى صفة الهامشية على هذه الشخصيات لدرجة انها لا تتمتع بالتسمية مثل غيرها من الشخصيات كما لا يبذل الاديب جهدا لتصوريها او تمييزها او ابراز ملامحها ما يمعن في هامشيتها[١٩] .

إن وجهة النظر المقدمة في هذا البحث تخالف كل ما تقدم بشأن الشخصية الهامشية، فقد تكون هذه الشخصية قد همشت اجتماعيا او نفسيا او اقتصاديا . ولكنها ليست بمستوى المعدومية التي تبنتها المفاهيم السابقة. فالتسليم بعدميتها قد يشكل اسقاطات سلبية على عمل الاديب. ويقدح بعمله كونه اقحم شخصيات كان يمكن تجاوز توظيفها من جهة، وأنه لم يمنح مقومات عمله حقها نصيا من جهة اخرى. فضلا عن أن الشخصية الهامشية يمكن أن تكون محورية مدورة تحولت سلبيا من رئيسة الى هامشية لسبب ما؛ اجتماعي او نفسي او اقتصادي، وهنا يكون التأثير في العمل أكبر، والتجربة الادبية تكون اشمل واغنى. كما تجدر الاشارة الى "ان الهامشية لا تعني الدونية، كما لا تعني السلبية وغياب الدور"[٢٠]

وخلاصة القول ان البناء السردي عملية "تقوم على تراوح بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية بحيث يمكن استخلاص الشخصية الرئيسة من بين صفات وسلوكيات الشخصيات الاخرى و العكس"[٢١] . وبذلك تشكل الشخصيات بأدوارها المختلفة والمتباينة" وسيلة بيد الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن احساسه بواقعه"[٢٢] .

واستنادا الى وجهة النظر هذه نبدأ بتسليط الضوء على الشخصيات الهامشية في شعر ابي ذؤيب الهذلي من خلال مرجعيات الشخصية ومن ثم انماطها .

المبحث الاول: مرجعيات الشخصية:-

إن الخطاب الأدبي يفترض ان يكون محملا برسالة تتكاتف مُشَكِّلات النص في التعبير عنها وايصالها للمتلقي. فيكون المعنى مبثوثا في كل هذه المُشَكِّلات التي تتكامل لتعطي نسقا للخطاب.

وبما ان الشخصية القصصية تعد جوهرا اساسيا في الخطاب القصصي نثرا كان ام شعرا، فان طرق بناءها وعلاقتها بالمُشَكِّلات الاخرى يجب ان يستند الى تحليل دقيق يرصد تحولاتها. وحضورها داخل فضاء النص. وكشف بنيتها. والبحث عن دلائل مرجعياتها ذلك ان المرجعية "علاقة بين العلامة وما تشير اليه، والوظيفة المرجعية التي تميل الى ما تتكلم عنه، وعلى موضوعات خارجة عن اللغة"[٢٣] .

ونحن اذ نسعى الى الكشف عن مرجعيات الشخصية الهامشية في شعر ابي ذؤيب الهذلي لابد لنا وان ندرك مفهوم الشخصيات المرجعية كونها "الشخصيات التي تحيل على دلالات وافكار محددة سلفا في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون ادراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطا بدرجة استيعابه لهذه الثقافة"[٢٤] . ولهذه المرجعيات دور مهم جدا في النص اذ انها تقوم " بوظيفة الارساء المرجعي، بمعنى انها تربط القصة بمرجعها الثقافي و التاريخي (. . .) وتحيل على دلالات محددة سلفا في ثقافة المجتمع"[٢٥] .

صنفت الشخصيات المرجعية تصنيفات متعددة. فتصنيف فيليب هامون الذي يحدد الشخصيات المرجعية في (التاريخية، الاسطورية، المجازية، الاجتماعية)[٢٦] . وبالمقابل يصنف نورثروب الشخصيات المرجعية الى (مفارقة، بطولية، واقعية، شخصية)[٢٧] .

سيعتمد البحث في تصنيفه للشخصيات المرجعية على ما يجده في النصوص من شخصيات يمكن ان تصنف على انها مرجعيات تحيل الى رموز معينة في الواقع، فالخطاب الادبي "ايحائي بامتياز، فقد تتعدد مرجعياته وهو ما يسمح بتعدد معانيه، او تعدد قراءاته، بمعنى ان هذا الخطاب قد يتفاعل في تكونه مع خطاب اخر يشكل مرجعا له كما في توظيف الاساطير والتراث"[٢٨] .

وبالنسبة لتوظيف الشخصيات المرجعية فان هنالك حيثيات في هذا التوظيف لابد وان تؤخذ بنظر الاعتبار تتمثل في "وجوب مراعاة الاطراف الثلاثة في

عملية الارسال (المرسل/ الملقي، الرسالة، المرسل اليه/المتلقي)، وذلك لان لمراعاة ثقافة المتلقي دور كبير في إظهار براعة الشاعر، كما أنه في الوقت ذاته يجعل توظيف الشخصيات المرجعية ذو فائدة، ويتجلى ذلك في توظيف شخصيات لها حضورها الذهني وتأثيرها عند المتلقي في عصر انشاء النص الابداعي"[٢٩]. فالنص لا يكتمل فهمه وقدرة تلقيه الا اذا احيل رمزيا الى واقع دلالي من خلال سلاسل مرجعية تمثل بؤرة مكونة وباعثة للقيمة الدلالية التي ينطوي عليها النص ويختزنها في طبقاته وبين طياته، وذلك لان "العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، اذ لابد من العودة الى ما تشير اليه من اجل تأويلها"[٣٠].

وسنوضح من خلال هذا المبحث نوعين من المرجعيات للشخصيات الهامشية التي الفيناها حاضرة في شعر ابي ذؤيب الهذلي. تتمثلان في: الشخصيات ذات المرجعية الرمزية، والشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية.

١-الشخصيات الرمزية:-

لكل نص حاجة فنية يريد انجازها، وجمالية النص غالبا ما تقوم على كثير من الخيال في سوق الافكار. وتوظيف رموز تنطوي على مفهومات معينة يقصد اليها المؤلف. تضمر وجهة النظر المؤسسة للخطاب. ذلك ان "الرموز تلقي اضواء كاشفة على جوانب من التجربة الانسانية، وليست جودة القصيدة رهينة بما في عباراتها من بساطة مؤثرة، وانما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية قادرة على ان تجعل المضمون دالا، ودلالة المضمون ليست بمعزل عن الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة.

في نص ابي ذؤيب الهذلي الذي يفتتحه بقوله

أبا الصرم من اسماء حدثك الـذي ... جرى بيننا يوم استقلت ركابهـــا

زجرت لها طير السنيح فان تصب ... هواك الذي تهوى يصبك اجتنابها

وقد طفت من احـــوالها واردتهـــا ... سنين فأخشى بعلها او اهابهـــا

ثلاثة اعـــوام فلمـــــــا تجرمت ... علينا بهون واستحار شبابهـــــا

عصاني اليها القلب اني لأمـــره ... سميع فما ادري ارشد طلابهـــا ؟

فقلت لقلبي يا لك الخير انمـــــا يدليك للموت الجـــديد حبابهـــا

ينبئ هذا المطلع عن تجربة شعورية خاصة بالشاعر/الراوي، فالاستفتاح الاستفهامي الاستنكاري الذي صادفناه في اول البيت انما يلقي الضوء على توتر خفي يحاول الشاعر اظهاره من خلال الرفض وعدم تقبل رحيل المحبوبة التي تجسدها الشخصية الرئيسة (اسماء) . مبينا عبر لمحات سردية عن اثر ذلك الرحيل في نفسه، فأتى بهذه الابيات التي كانت بمثابة مسكن شعري اتخذه لاحتواء انفعالاته مترجما الحالة النفسية المنعكسة داخل الاطار العام للقول الشعري. فهو لم يكن رحيلا عاديا انما كان رحيلا الى بيت رجل اخر هو زوجها . وهنا شكل البعد بعدين، بعد مكاني وبعد روحي، اصبح الوصول اليها صعب جدا وشاق لأنها هنا اصبحت منيعة محصنة في بيت زوجها،

فما الراح راح الشام جاءت سبية لها غاية تهدي الكرام عقابهـــــا

عقار كماء النيء ليست بخمطه ولا خلة يكوي الشروب شهابهـــــا

توصل بالركبان حينا وتؤلف ال جوار ويغشيها الامان ربابهـــــــا

فما برحت في الناس حتى تبينت ثقيفا بزيـــزاء الاشاة قبابهـــــــا

فطاف بها ابنـــــــاء ال معتب وعز عليهم بيعها واغتصابهـــــا

فلما راوا ان احكمتهم ولم يكن يحل لهم اكراههـــا وغلابهـــــــا

فاصبح الشاعر يخاف زوجها ويهاب ردة فعلها، فظل هائما يطوف حولها لا ينالها .

ثم لا يقوى قلبه على التحمل فيطلبها بشدة ويعصيه فيذهب اليها . فيبقى هو حائرا بين سفاهة قلبه وحصانه محبوبته، ويبث ذلك من خلال كلماته، اذ ان الكلمات تشكل احيانا "ارواح تخزن في داخلها مشاعر واحساسات، وهي بتفاعلها مع غيرها داخل سياق لغوي قادر على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة، وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب او الاديب في حركة خلق مستمرة، والفن الادبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد"[٣٣] . ينتقل الى المقطع الثاني للقصيدة يسرد فيه قصة خمرية يقو

اتوها بريح حاولته فأصبحت تكفت قد حلت وساغ شرابها

ان اول ما يتبدى لنا في هذا المقطع قصة الخمر وما يتاخمها من دلالات خاصة. فقصة الخمر عند الهذليين تقترن بشكل او باخر بالمرأة، وشاعرنا "كان يخوض فيها كثيرا فيحدثنا عنها وعن لونها وسبائها، ورحلة صاحبها بها وارتفاع ثمنها، وعكوفه هو واصحابه عليها. ويأتي ذلك كله عرضا او بالمناسبة، فالأصل ان يتحدث ثغر صاحبته ثم يريد ان يسجل طعمه فيتجه في وثبة سريعة مفاجئة الى الخمر، ويطول به السري ويحدثنا في امرها"[٣٥].

وقصة الخمر التي يسردها شاعرنا في هذا المقام تتمثل في "الخمر التي قدم بها اصحابها ذات يوم في حمى الركبان، فلما ان دنوا من ديار ثقيف حين استبانت الشرفات والقباب، خرج اليهم ال معتب من ثقيف يريدون ان يأخذوا ما معهم منها، ولكنهم لم يستطيعوا شرائها من ثقيف لغلاء ثمنها، ولا امكنهم اغتصابها لانهم كانوا في الاشهر الحرم، ولما لم يكن بد منها، ولا لهم غنى عنها لم يكن الا ان يتكلفوا الزيادة في سعرها، ويؤتوا التجار الربح الذي يطلبون"[٣٦]. يسرد الشاعر/الراوي قصته الخمرية في نسق تداولي ين عتماد الوقائع الحياتية رموزا يومئ من خلالها الى تجربته بشكل ادق تعبيرا واكثر جاذبية. فيحقق متعة قرائية ويؤدي وظيفة تعبيرية في ان معا. وذلك ان الشعر "يؤكد في كل لحظة امتيازه القاسي وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا"[٣٧].

ان اول ما يطالعنا في هذا المقطع شبكة من الرموز التي وظفها الشاعر/الراوي لتحتضن تجربته وتمنحها وجودها المادي، جسدت تلك الرموز شخصيات عمد الشاعر/الراوي الى انتقائها وتوظيفها في سياق النص لتكون شفرات لها امتدادات واسعة في اعماق الشاعر/الراوي ونصه.

تتناوب الشخصيات الرمزية في هذا المقطع الادوار، فتظهر لدينا القصة بثلاث رموز هي: (الخّمار، الخمر، آل معتب) يقابلها في الواقع (زوج اسماء، اسماء، الشاعر) يظهر زوج اسماء في القصة شخصية هامشية لا وصف لها ولا اي اشارة تدل على الوجود كما ينبغي ان تكون عليها الشخصية من حيث ملامحها المادية العامة من مظهر وملبس وصفات. كما انه ليس له اي وصف نفسي ولعل السبب في ذلك انه شكل عائقا كبيرا امام الشاعر/الراوي في الوصول الى محبوبته، فجاء التهميش رد فعل منه تجاه هذه الشخصية فهو

يتمنى اختفائها وتلاشيها . وهذا من شانه الكشف عن الكوامن الدفينة لدى الشاعر/ الراوي تجاه هذه الشخصية، فالتهميش الداخلي الذي يرغب به الشاعر/الراوي انعكس على صورة الشخصية في النص. كما ان صيرورة الشاعر/الراوي هامشيا في حياة (اسماء) جعلته يُسقِط الهامشية على زوجها في النص. يقابله في القصة الخمار(صاحب الخمر) الذي يأتي بها من الشام في حصن ومنعة يخاف ان يغتصبها احد منه فيحتمي بالركبان، كما ان زوج اسماء يتحصن بقبيلته. فالخمار في هذا المقام يشكل المعادل الموضوعي الذي اسقط عليه الشاعر/الراوي تجربته العاطفية فهو رمز لزوج اسماء. فبنية الشخصية هنا يحددها الشاعر/الراوي. فالأديب "عندما يستدعي شخصية ما او يشكلها تصبح بمثابة نافذة يطل عبرها الى واقعه المتأزم من اجل ان يتحاكمه ويكشف عن نواقضه"[٣٨] .

واذا عرجنا على الخمر بطيبها وطلبها ومنعتها فهي تشبه المحبوبة اسماء التي يسعى اليها الشاعر/الراوي كما يسعى ال معتب الى الخمر. وهنا في المقطع الثالث ينتقل الى وصف اشتيار العسل. فيقول[٤٠]:

باري التي تهوى الى كل مغـــــرب اذا اصفر ليط الشمس حان انقلابها

باري التي تـأري اليعاسيب اصبحـت الى شاهق دون الســـماء ذؤابهـــا

تكون الخمر "هي المقياس الذي يقيس به فتنة المرأة. او قل هي الاصل فهل في وسعه ان يجعل الاصل مهينا ؟"[٣٩] . فآل معتب هم المعادل الموضوعي للشاعر/الراوي الذي تحول من شخصية رئيسة الى هامشية وهو لا يستطيع الوصول الى حبيبته غصبا بسبب منعتها، كما انهم لا يستطيعون اغتصاب الخمر لانهم في الاشهر الحرم، ومن ثم فان قلبه الذي يعصيه اليها سيكلفه حياته، كما ان اقتناء الخمر كلف ال معتب اموالا كثيرة. فشخوص قصة الخمر متمثلة بـ (الخمار، ال معتب) وما يقابلها من شخوص في الواقع المعاش للشاعر متمثلة بـ (زوج اسماء، الشاعر) يمكن عدها شخوصا هامشية. فالشاعر كان شخصية رئيسة في حياة اسماء اصبح على هامش حياتها بعد ان تزوجت، وزوجها هو الشخصية الرئيسة في حياتها حوله الشاعر الى شخصية هامشية في النص، كما ان الخمار شخصية هامشية لا صفة لها ولا دورا غير الاسقاطات التي اسقطها الشاعر عليه، وكذا آل معتب.

جوارسهـــــا تاري الشعـــوف ذوائبـا وتنقض الهـــابا مصيفـا شعابهـــــا

اذا نهضـــــت فيه تصعد نفـــرهـــا كقتر الغلاء مســـــتدرا صيابهـــــا

تظـل على الثمراء منها جـــــوارس مراضيع صهب الريش زغب رقابهـا

فلمـــــــا راهـــــا الخالدي كأنهـــــا حصى الحـذف تكبو مستقلا ابابها

اجد بهـــا امرا وايقـــــن انـــــــــه لهـــا او لأخرى كالطحين ترابهـــــا

فقيل: تجنـــبها حـــــرام وراقـــــــه ذراهـــا مبينا عرضـــها وانتصـــابها

تدلـــى عليها بين ســـب وخيطـــة بجرداء مثـل الوكـــف يكبو غرابهـا

فلما إجتلاها بالايـــــام تـــحيزت ثبـــات عليهـــا ذلهـــا واكتئابهـــا

يكشف هذا المقطع عن قصة جديدة وثيقة الصلة بما قبلها يسردها الشاعر محاولا الاستمرار في اثراء البعد النفسي لما وراء النص. وهذه المرة تحدث الشاعر/الراوي عن قصة اشتيار العسل وقد اشتهر الهذليون بهذا الموضوع الشعري وهو نمط يرتد الى جذور اجتماعية شائعة في الثقافة العامة لتلك القبيلة، ويشكل بؤرة تثير مكامن الابداع لدى شعرائها . فبدؤا يرمزون بهذه القصة الى ثغر الحبيبة تارة وتارة اخرى الى الخمر وثالثة الى البطولة والكرم. وقد تعلق هذا بطبيعة المكان الذي كانوا يقطنونه اذ من البديهي "ان يندر بدو اثر في انتاج ادبي لمظاهر طبيعية او غير طبيعية ليست بادية في محيط منتجه"[٤١] .

وقد عزا حمد كمال زكي انصراف الهذليين الى سرد قصص اشتيار العسل لانه "يهيء لهم لونا من الاستقرار لم يكونوا يجدونه في الرعي مثلا. قل انه كان بابا اذا مروا منه لم يعترضهم احد، ثم قل انه ما هياتهم الحياة له، ومن هنا انصرفوا اليه. هكذا يقول شعرهم، وهذا ما يقرره وجود العسل في هذه المنطقة"[٤٢] .

اختار الشاعر/الراوي لقصته شخصية جسدها مشتار العسل الذي يمكن عده شخصية

هامشية داخل حدود النص. وقد لا نحتاج الى التأمل والصبر لنكتشف العلاقة المتسربة في ثنايا التوظيف بين الشاعر/الراوي ومشتار العسل، فالأخير معادل موضوعي للشاعر/الراوي، وهو شخصية يمكن ان نعدها هامشية لا تأثير لها على الاحداث الاساسية لقصة الشاعر مع اسماء، انما هو نموذج اخر رمزي يعبر به الشاعر عن تجربته، ليس له اي وصف مادي او رسم ولم يقدم الشاعر عنه اي دلالات انسانية او روحية او فنية تثري موقعه داخل النص. وانما استدعى لتحقيق ما ينشده شخصية اخرجها من اطارها الاجتماعي الى نطاق رمزي لتمثل رمزا لمعاناة الشاعر/الراوي.

يمثل العسل معادلا موضوعيا لأسماء، لان الشاعر/الراوي يشبه ريقها بطعم العسل كما ان صعوبة الوصول اليها تماثل صعوبة الوصول للعسل، اما النحل فيمثل معادلا موضوعيا للزوج، والبيت في وشق الجبل يمثل منعة اسماء وحصانتها في بيت زوجها، ومعاناة المشتار في الحصول على العسل تمثل معاناة الشاعر/الراوي في الحصول على اسماء، ثم يخلط الشاعر مشاعره في صورة خلط العسل بالخمر، اجود انواع العسل واجود انواع الخمر متجاوزا كل الصعاب ومتحملا كل المشاق للوصول الى حبيبته التي طعم ثغرها اطيب من مزيج العسل والخمر.

وخلاصة القول ان هذا النص كان مبنيا على سلسلة متصلة من المقاطع، كونتها سلسلة من الانفعالات التي حاول الشاعر/الراوي ترجمتها من خلال اللغة الشعرية التي ربطت المواقف على اساس ان احدها وليد الاخر وامتداد له. وهيأ لها شخصيات من واقعه احالها رموزا تسلط الضوء على تجربته وتؤدي المعاني والدلالات التي يريدها .

في نص اخر لابي ذؤيب الهذلي يتحدث فيه عن شجاعة قومه من خلال شخصيات هامشية رمزية يقول[٤٣]:

وقائلة ما كـــان حـــذوة بعلهـــا غداتئذ من شـــاء قرد وكاهـــل

توقى بأطراف القـــران وعينهـــا كعين الحبارى اخطائها الاجادل

رددن الى مولا بنيهـــا فاصبحت تعد بها وسط النســـــاء الارامل

واشعث بوشي شـــفينا احاحـــه غداتئذ ذي جـــردة متماحلـــــي

اهم بنيه صيفـــهم وشتائهـــــم فقالوا تعدى واغز وسط الاراجل

تابطا عليـــه وشـــــق فـــــريره وقال: اليس النـاس دون حـفائل

دلفت له تحت الوغى بمرشـــــة مسحسحة تعــلو ظهور الانـامل

كان ارتجاز الجعشيات وسطهم نوائح يجمعن البكـــا بالازامـــل

غداة المليح حيث نحن كانـــنا غواشي مضر تحت ريـــح ووابل

رميناهم حـــتى اربث امـــــرهم وعاد الرصـيع نهية للحمـــــائل

علوناهم بالمشرفـــــي وعريت نصال السيوف تعتلي بالامـــاثل

فحوى هذه القصة تتمثل في امرأة تتأمل عودة زوجها اليها من القتال بنصيب من الغنائم التي سيظفر بها قومها من قبيلة هذيل، وتتساءل عن مقدار ما سيُعطى، فهي تستشرف الجبال كي تراه وتترقب عودته بخوف بالغ، فلم يلبث ان وافاها النبأ بان زوجها قد قتل، فاصبح اطفالها ايتاما واصبحت تعد بين النساء الارامل.

ان اول ما يطالعنا في النص اختيار الشاعر شخصيات ورموزا للإفضاء بذات نفسه. وهي احدى الحيل الفنية التي تؤكد عكس ما تدل عليه ظاهرا بالنسبة اليه. ويظهر فيها طغيان ذاتيته وخصوصية رؤيته التي لا يريد ان يتنازل عنها . فالناظر في هذه الابيات يجد توظيفا واضحا لشخصيات رمزية تضيء جانبا مهما من جوانب فخر الشاعر بقبيلته. عمد الشاعر الى انتقائها بشكل مباشر وتوظيفها في سياق ما يريد انجازه من حاجة في النص، فكانت شفرات رمزية لها دلالاتها عبر مستوى القيمة الحضورية الممنوحة لها .

الشخصية الاولى التي تصادفنا في هذه القصة هي شخصية الزوجة، وهي شخصية مستقاة من الواقع تعطي صورة لامرأة خرج زوجها للقتال والغنم، وهي تترقب عودته، وهي شخصية هامشية همشها الفقر والانتظار. ثم تظهر شخصيات اخرى في الحكاية تتمثل بأولادها . الذين جسدوا شخصيات مؤثرة في الحدث من خلال تحفيز الاب الشخصية الرئيسة الى المشاركة في القتال والغنم لتوفير ما

يحتاجون اليه من مأكل وملبس فتوظيف الابناء في هذا المقام انما يصنع من خلاله الشاعر/الراوي فضاء يتعالق فيه موقف الشخصيات بالأحداث ما يحقق انسجاما وتماسكا معنويا في متن الحكاية.

إن موت الاب وصيرورة الابناء ايتاما أمعن في هامشية الام ذلك انها اصبحت ارملة وربة ايتام، اذن التهميش هنا تجسد في الفقر والفقد والحزن. وسلبية الوضع المتمثلة بالانحدار الى عالم التوجع والالم والاحساس بالضياع والخوف.

الاب شخصية يحاول الشاعر/الراوي تهميشها من خلال الصورة الساخرة التي يظهره بها داخل النص فيصفه بالأشعث كثير العيال مرتديا ثيابا خلقة، يقوم بتجهيز نفسه ويمشي الى القتال ليجلب الغنائم لأولاده الجياع، ويعطيه مظهرا ساخرا يريد الشاعر من خلاله الانتقاص من هذه الشخصية والتقليل من شأنها لحساب قومه ليظهر بأسهم وشجاعتهم بين القبائل. فينتفض عليه الشاعر وهو الشخصية الرئيسة فيطعنه طعنة ترشي دمه فيسيل على قدميه، ويرميه بالسهام فيسمع صوت القسي وكأنها نوائح يجمعن البكا بالرنة والصياح فهو بهذا يعطي صورة للموت من خلال الات الموت. وما يزيد من هامشية الشخصية داخل حدود النص، ان الشاعر/الراوي لم يذكر اي فعل للشخصية، كأن يقاتل او يدافع أو يذود عن قومه. وهذا ما يؤكد رمزية هذه الشخصية وانطوائها على مفهومات معينة قصد اليها الشاعر/الراوي، تضمر وجهة النظر المؤسسة للخطاب.

في نهاية النص يظهر بطل جماعي (رميناهم) فيصدح صوت القبيلة التي يصفها بالشجاعة والباس من خلال وصف حال القوم العدو المهزوم، فيصور اختلاط امرهم وضعفهم وتفرقهم وانقلاب سيوفهم فصارت اعاليها اسافلها. وبهذه الخاتمة يظهر المغزى الحقيقي الذي ينشده الشاعر/الراوي من انشاء النص.

تبدو هذه القصة كمشهد قصير، الا ان الشاعر قد كرس من خلالها قيم الشجاعة والبطولة التي يتحلى بها قومه من خلال ما وظفه فيها من شخصيات احاطها بصفة طبقية، فالكاتب "قد يلتقط سمات شخصيته وقسماتها الفارقة من شخصيات عدة قابله في الحياة"[٤٤].

٢-الشخصيات الاجتماعية:-

ان النصوص الشعرية القديمة قد صورت كثيرا من الوقائع المجتمعية التي تعكس ثقافة المجتمع آنذاك، ورسخ الشعراء من خلال شعرهم ما تأسست عليه مجتمعاتهم من قيم وما ساد فيها من مظاهر

حياتية مختلفة، وصوروا ما فيها من تجاذبات وتناقضات على حد سواء.

والشعر كما هو معلوم خطاب ايحائي بامتياز ولذا فإن علاقته بالواقع لا تكون مباشرة بل تختلف في اطار التوظيف، ذلك ان العمل الادبي يختلف عن الواقع مهما بدا مصورا له ومتحدثا عنه. وهذا ما يمكن ان نستشفه بوضوح في نصوص الشعر العربي القديم.

في نص لابي ذؤيب الهذلي يصور فيه حزنه على فتى يقول[٤٥]:

لعمــرك والمــنايا غالبــات لكــل بنـــي أب منها ذنـــوب

لقد لاقى المطي بجنب عفر حديث –لو عجبت له– عجيب

ارقت لذكره من غير نــوب كما يـــهتاج موشـــي ثقيب

ســـبي مـــن يراعته نفــاه اتي مـــده صـــحر ولـــوب

المنايا غالبات تسليم واقرار بالفناء. وكان ذلك الفتى (حبيب) هو رمز القبيلة.

اذا نزلت سراة بني عـــدي فسلهم كيف ماصعهم حبيب

يقولوا: قد راينا خير طرف بزقية لا يـــهد ولا يـــخيب

قصيدة ابا ذؤيب هذه تدخل في باب الرثاء. وقد كان لهذيل نظرة فلسفية خاصة لثنائية الحياة والموت، فالغالبية العظمى من اشعارهم تبدا بعبارة تؤكد الاستسلام والاقرار بحتمية الموت والفناء وهذه العبارة (والدهر لا يبقى على حدثانه) شكلت اسلوبا تميز به شعر الرثاء عند هذيل. او ما يشاكل تلك العبارة مثل قول ابي ذؤيب في هذا النص (لعمرك والمنايا غالبات)

فما نجده في الخطاب الشعري لدى الهذليين انه يحمل رسالة تتكاتف مع ادراك الواقع الحقيقي موضوعا ضمن بنية لغوية ليظهر المعنى مبثوثا في تلك البنية ومن خلالها.

مقدمة القصيدة تشكل عتبة قرائية استهلالية تمهد للقارئ الدرب للولوج الى تفاصيل النص والكشف عن مراميه. فهو يرثي فتى ويصف شدة

حزنه عليه وكيف ان عزف المزمار يذكره به ويزيد حزنه عليه، ويربط في التفاتة ايحائية الى حزنه من خلال تصويره لمزمار غريب عن مكانه قد اتى من مكان بعيد دفعه السيل، كما ان حبيب غريب عن الشاعر ولكن الحزن يدفعه لذكره.

شخصية (حبيب) التي يرثيها الشاعر شخصية تدور حولها احداث القصة الشعرية التي يسردها الشاعر/الراوي همشها الموت ولم يبق منها غير ما يذكره الشاعر/الراوي من صفاتها التي تأتي على لسان القبيلة فينقلها الشاعر قائلا: "انك ان سالت بني عدي وسادتهم يجيبوك بانهم وجدوا من حبيب هذا الذي يرثيه فتى كريما لا يكسر في حرب، ولا يرجع خائبا من غنيمة"[٤٦]. ويطلق عليه (الطرف) على لغة هذيل وتعني الكريم.

ثم يبدا الشاعر /الراوي بسرد تفاصيل قصة (حبيب) فيقول:

دعاه صاحباه حين خفت نعامتهم وقد حفز القلوب

مرد قد يرى مـا كان فيه ولكن انما يدعى النجيب

فحوى القصة ان اصحاب حبيب هذا يمكن عدهم شخصية جماعية هامشية سلبية همشها الخوف فابعدها عن مشهد القتال وعن النص، فالشاعر لم يذكر اي تفصيل صغير بخصوص الاصحاب وكانه يأنف عن ذكرهم لانهم جبناء، هؤلاء الاصحاب قد دخلوا حربا وقد تشتت جمعهم من الخوف فهتفوا الى حبيب يدعونه لنصرتهم، فعاد لنصرتهم رغم الخطر الذي رآه، وهنا تقرر الشخصية المواجهة وعدم الهروب، ومن البديهي "ان الاعلان الاضطراري عن المواجهة لا يأتي فجأة، فهو لا يجسد عدوانية الطرف المدافع عن نفسه بقدر تجسيد للضغط المتواصل عليه من الطرف الاخر"[٤٧]. فكان نجيبا –اصيلا– في استجابته لتلك الدعوات وصبره وتصميمه على نصرة صاحبيه.

يستمر الشاعر في وصف بسالة وشجاعة حبيب هذا بأسلوب سردي يقدم فيه مستوى جديدا من التوتر السرد شعري من خلال الوقوف على بعض التفاصيل والنقاط التي تسهم في تسليط الضوء على ثيمة الموت من خلال ثيمة الحياة التي غابت. فالشاعر /الراوي لا يذكر في هذا المقام ما حدث بعد موت حبيب وانما يذكر ما كان عليه في حياته قبل ان

يتخطفه الموت فيصبح على هامش الحياة مجرد ذكرى تدعو للفخر. فجسد هذا الطرح شكلا من اشكال الخداع الشعري الذي اضاف الى النص جمالية وخصوصية.

يمضي الشاعر/الراوي في تشكيل الصورة الكلية للشخصية، لتكتسب طابعها الخاص من خلال جزئيات وتفاصيل المواقف فيصور انتفاض ذلك الشجاع وتجريد سيفه من غمده وانقضاضه على من يقاتل اصحابه، ويشبه انقضاضه ذلك بانقضاض العقاب الذي يسمع صوت لجناحيه حين ينقض على فريسته في تصوير لشدة وقوة وبأس الشخصية، فالكاتب اذ يختار شخصياته يوظفها توظيفا جماليا يختلف عن الواقع فتنطوي الكثير من طروحاته على قيم يريد اثباتها من خلال النص.، فيقول[٤٨]:

فألقى غمده وهوى اليهم كما تنقض خائتة طلوب

موقفة القوادم والذنابى كأن سراتها اللبن الحليب

وشخصية (حبيب) تتفوق على اقرانها ضمن إطار الوجود الانساني للمجموعة التي تنتمي اليها. هكذا يصوره الشاعر/الراوي من خلال شدة التنكيل الذي فعله بالأعداء وقد نهاهم عن قتله أحد افراد القبيلة ويدعى ثابت – يقال انه تأبط شرا – فردوا عليه انهم اذا لم يقتلوه وافلت من قبضتهم وعاد الى قومه ستعيبهم عشائرهم وتوبخهم وتلومهم فيقول[٤٩]:

نهاهم ثابت عنه فقالوا: تعيبنا العشائر لو يؤوب

ثم يعود الشاعر/الراوي الى وصف شجاعة الشخصية؛ رغبة منه في الاشباع الشعوري للذات في المبالغة في الفخر. من خلال فعله فيقول انه قد قاتل قتالا يسد به غيبة من غاب _والمقصود هنا التركيز على خور الاصحاب _ فيعلو صوته ويبلغ اعداءه بانه ليس له في هذا المكان صريخ –مغيث– يستصرخ به ويسمعه استغاثته ولا ينجيه مما هو فيه الا سهامه وسيفه وهذه هي قمة الشجاعة والجود بالنفس وهذا يدخل في نطاق الكرم من اوسع ابوابه فالكرم "أمر يوصف بالإنسانية وسمو الخلق، وأنه مضاد للأنانية وحب الذات المتأصلين في الطبيعة الانسانية"[٥٠]. فالكرم قيمة تتصف بديمومة العطاء في مختلف الازمنة والامكنة.

ثم يلجأ الشاعر الى تصوير الشخصية بأسلوب اخر غير الوصف، وهو الحوار، ويرد الحوار

هنا على لسان الشخصية نفسها من خلال توعد العدو بمنازلة كبرى نهايتها الموت للأعداء. كما أنه يخبرهم بانه وحده من سينازلهم وينتصر عليهم في هذا المكان القفر الذي لن يسمعه احد ولا امل له بان ينجيه من الموت غير سيفه وسهامه غير آبه بعدوه. وبهذا الحوار يحاول الشاعر ان يجسد كل صفات الشجاعة والفروسية من خلال شخصيته. وهو يعد اعدائه بالموت المحتوم ان نازلوه ويدعوهم الى الاقرار بهلاكهم فلا يخدعوا انفسهم بالبقاء لانهم هالكون لا محالة، فيصفه الشاعر وكانه اسد غاضب قد هيج واغضب حتى اصدرت انيابه صوتا. فيقول[٥١]:

وقال: تعلموا ان لا صريخ فاسمعه ولا منجا قريـــب

وان لا غوث الا مرهفـات مسالات وذو ربد خشـــيب

فانك ان تنـــازلني تنـازل فلا تكذبك بالموت الكذوب

كان محربا مـن اسـد ترج ينازلـــهم لنـــــابيه قبيـــب

هنا الشاعر لا يذكر اي رد فعل او وصف او كنية او اي مظهر من مظاهر العدو لتمييزه فالعدو هنا شخصية هامشية لا صفة لها ولا عمل، نكرة، غير معتد بها، وهو هنا يريد اظهار شدة قومه وبأسهم وشجاعتهم من خلال تهميش العدو. ثم يصف وصية المقاتل المتمثلة برغبته في اخبار قومه ومن يسال عنه عن شجاعته واقدامه وباسه دون الشطط والجور. فيقول[٥٢]:

ولكن خبروا قومي بلائي اذا ما اساءلت عني الشعوب

ولا تخنوا علي ولا تشطوا بقول الفخر ان الفخر حـوب

تحرك النص خلف معاني الشجاعة والكرم والجود بالنفس فكشف عن انطوائه على قيمة جمالية وفنية، صورها الشاعر من خلال ضخ المعلومات عن شخصياته بطريقة متسلسلة ما جعلها تتنامى وتتكامل

شيئا فشيئا من خلال تفاصيل الاحداث ما اثرى الشخصيات ومنحها بعدا اعمق، وحقق ما ابتغاه لها من وجود ووعي وانتماء .

في نص آخر لابي ذؤيب الهذلي يصف فيه مشتار العسل فيقول[٥٣]:

واشعث مـــــاله فضلا ثول علـــى اركـان مهلـكة زهوق

قليـــل لـــــحمه الا بقـــايا طفاطف لحم ممحوص مشيق

تأبط خافة فيهـــا مـــساب فأضـــحى يقتري مسدا بشيق

على فتخاء يعلم حيث تنجو وما في حيث تنجو من طـريق

مشتار العسل شخصية اجتماعية يمكن القول انها ظاهرة اختص بوصفها مجتمع هذيل. يقدمها الشاعر/الراوي من خلال مهنة كان يشتهر بها الهذليون. والواقع ان ابا ذؤيب من شعراء هذيل الذين عنوا عناية خاصة بحياة النحل. فقد وصف حياة الرجل الذي يشتار العسل، واهتم بمعاناته في الحصول عليه، فكان له في ذلك لمسات بارعة. واستطاع ان يجعل شعره من هذه الناحية اجتماعيا صادقا[٥٤]. وهنا شخصية مشتار العسل تختلف في تقديمها عن النص السابق الذي كانت فيه هذه الشخصية رمزية عبرت عن صعوبة الوصول الى المحبوبة. فجاء النص "مقصورا على سرد حركة المشتار يبدئ بها، وينتهي عندها"[٥٥].

يقدم الشاعر هذه الشخصية من خلال الوصف السلبي لها . فأول ما بدأ به انه اشعث هزيل، فقير لا يمتلك من المال الا بقايا عسل النحل، متأبط خريطة فيها سقاء العسل، يقوم بتتبع الحبل المربوط بالشيق، وهو اعلى الجبل عند نزوله الى موضوع العسل يقوم بهذا برجلين هزيلتين فيهما اعوجاج من الضعف ولين طويلة العظام قليلة اللحم، وهذه هي صفة مشتار العسل عندهم بالعموم، وهنا يكون مشتار العسل مهمش لصفات في بنيته تهمشه فهو ليس من الابطال الذين يقاتلون ويغزون ذوو الاجسام الصلبة

والقوية التي تؤهلهم لخوض المعارك، كما انه فقير لا يمتلك مالا وهذا ما يمعن في هامشيته فهو ليس من اغنياء القوم وكذلك مهنته تزيد في هامشيته، فهو ليس من رؤساء القوم ولا كبارهم ووجهائهم.

ان شخصية مشتار العسل تولد في النص حاملة موضوعها معها ولا يصاحبها اي تطور دلالي او حدثي على طول مقاطع القصيدة. فالشاعر/الراوي حين يسرد قصة مشتار العسل يعمد الى الافادة مما هو متاح اجتماعيا دون اللجوء الى اجتلاب تعابير رمزية لرسم حيثيات السرد. فيضع ملامح حقيقية لهذه الشخصية، ما نلمح اثره واضحا في اسباغ نوع من البديهية عليها.

المبحث الثاني/ انماط الشخصية الهامشية:-

تختلف انماط الشخصية الهامشية عن ما هو مطروح ومتعارف عليه في الحديث عن انماط الشخصيات، فللشخصيات الهامشية وضع مستقل، اذ يحيط انماطها دلالات خاصة متعلقة بموقعها داخل النص. والتحولات التي تمر بها. وسنوضح من خلال النماذج هذه الخصوصية.

١-الشخصية الحزينة:-

في نص لأبي ذؤيب الهذلي يسرد فيه قصته مع حبيبته ويخبر فيه عن موعد قائم بينهما يهم هو ان يخلفه يقول[٥٦]:

تؤمل ان تلاقي في ام وهـــــب بمخلفة اذا اجــتمعت ثقيف

اذا بني الغياب على عكـــــاظ وقام البيع واجتمع الالــوف

تواعـــدنـــا عكـــاظ لننـزلـــنه ولم تعلم اذا انـــي خلـــيف

فسوف تقول ان هي لم تجدني اخان العـــهد ام اثم الحليف

فاتحة النص يتكلم عن شخصية (ام وهب) واحدى الروايات تقول انها (ام عمرو) وهي شخصية تمثل محبوبة الشاعر التي واعدها حين تقوم سوق عكاظ وتنشغل الناس بهذا السوق فسيلقاها في واد في

الحجاز او موضع في نواحي المدينة. ولكن هذه المحبوبة لا تعلم انه سيخلف وعدها، ثم يتوقع انها ان لم تجده ستقول انه خان العهد الذي بينه وبينها . وهي مقدمة موجزة لا تتيح للقارئ الظفر باي وصف لتلك الحبيبة. وكأنها تشكل بابا يلج منه الى سياقه المألوف الى سياق آخر يتصف بالطرافة والدهشة من خلال الاعتماد على عنصر الاستدارة والاتكاء على عناصر القص في بناء درامي محكم، ومن خلال نسيج عضوي متلاحم وصور متنامية تسهم في خلق بناء كلي متماسك"[٥٧] يبدؤها بقوله[٥٨]:

ثم ينتقل الشاعر / الراوي مباشرة الى قصة اخرى من يظهر من خلالها ان النص "ينحرف عن

وما ان وجد معولة رقـــــوب بواحدها اذا يغزو تضـــيف

تنفض مـــهده وتـــذب عنـــه وما تغني التمائم والعكوف

اتيح لـــــه من الفتيان خـــرق اخو ثقة وخريق خشـــوف

فبينا يمـــــشيان جـــرت عقاب من العقبان خائفة دفـــوف

فقال لـــه وقـــد اوحت الـــيه الا لله امـــــك ما تـــعيف

بارض لا انـــيس بـــها يباب وأمســـلة مدافعـــها خليف

فقال له ارى طـــــيرا ثقـــالا تبشر بالغنيمة او تخـــيف

فألفى القوم قد شربوا فضـموا امام الماء، منطقـهم نسيف

فلم ير غيـــر عاديـــــة لزاما كما يتهدم الحوض اللقيف

فـــــراغ وزوده ذات فـــــرغ لـــــها نفذ كما قد الحشيف

وغادر في رئيس القوم اخرى مشلشلة كـــــما قد النصيف

فلما خر عند الحوض طافوا بـــــه وأبانه منـــــهم عريف

فقال: اما خشيت وللمـــــنايا مصارع ان تخرقك السيوف؟

فقال: لقد خشيت وأنــبأتني بــه العقبان لو انـــي اعـيف

وقال بعهده في القوم: اني شفيت النفس لو يشفى اللهيب

يسرد الشاعر قصة ام الوحيد التي حاولت دفع كل اذية عن وليدها ولشدة الحرص والعناية التي لاقاها هذا الوليد استوى شابا قويا ذو خلق وشهامة، فقيض له صاحب يرافقه مستجمع لصفات القوة والاتساع في الكرم والشجاعة.

يكمل الشاعر تفاصيل القصة بان الصاحبان بينما هما يمشيان اذ رايا العقبان تدور فوق ارض تنزل اليها ثم تصعد وتصدر اصواتا فتوجسا من اشاراتها التي توحي بالشر. فطلب الولد من صاحبه ان يزجرها ليعلما ما تنبئ به تلك العقبان في تلك الارض القفر، والماء تنحدر منها الى طريق وراء الجبل، يرد صاحبه فيقول انه يرى طيورا تبشر بغنيمة، فالطيور تبشر بالغنيمة لأنها توجد حيث الماء وحيث يوجد الماء توجد الابل والماشية التي يغتنمها المغيرون. وقد وضع هذا المشهد الخطوط الاولى لتصاعد الحدث.

يلقون عند هذا الماء قوما لا يكادون ينطقون بكلمة الا همسا تملكهم الخوف ينتسفون الكلام انتسافا لا يتمونه من الفزع والخوف، لئلا تسمع اصواتهم لانهم في ارض العدو. فراغ ذلك الفتى عن القوم فطعنوه طعنة تسيل بالدم وقد شقته تلك الطعنة كما يسق الخمار. وهنا يبدأ الموقف بالانحدار سريعا من الايجاب الى السلب. وبالمقابل فان قد غادر طعنه في رئيس القوم ترش بالدم وقد نفذت فيه. فسقط كلاهما صريعا.

اجتمع القوم حول الفتى فاستبانه احد رجالهم. فحدثه لائما اياه. اما تخشى المنايا؟ فيرد عليه الفتى خشيتها وأنبأتني بها العقبان الا انني لم ازجر.

تتوزع الشخصيات في هذه القصة الشعرية الى شخصيات رئيسة وثانوية وهامشية، فالشخصيات الرئيسة هي شخصية الام التي اعتنت بوليدها ودفعت عنه شتى انواع المكارة الى ان استوى عوده وغدا شابا قويا. وفي لحظة من الغفلة تحولت هذه الام الى شخصية هامشية. همشت على مرحلتين: تمثلت المرحلة الاولى في الانتظار _انتظار عودة الابن_ وحيدها الذي خرج للغزو فأشفقت عليه وحذرت ان يصاب بأذى. بينما جسد المرحلة الثانية الحزن بعد ان قتل. فغدت شديدة الحزن.

ان تحولات تلك الشخصية داخل سياق النص كانت تحولات سلبية من ام شديدة العناية بوحيدها قريرة العين به تراه يكبر وتلفيه شابا قويا ثم ما ان يذهب للغزو والغنم تتحول الى شخصية قلقة خائفة مترقبة ثم تتحول الى شخصية شديدة الحزن والعويل بعد ان يقتل وحيدها .

الشخصية الرئيسة الثانية تتمثل بالفتى الذي اتصف بالشجاعة والاقدام. وهو محور القصة بكاملها وما مر به من مواقف الى ان همشه الموت.

اما الشخصية الثالثة فهي الصاحب الذي سار مع الفتى الى الغزو فلا نجد من صفاته غير انه مستجمع لصفات الفتوة والاتساع في الكرم وسرعة المضي. وتلك صفات اغلب رجال القبيلة التي طالما يفخر بها الشاعر في قصائده. وهو شخصية ثانوية مؤثرة تأثيرا سلبيا على الحدث.

اما الشخصيات الهامشية فتمثلت في القوم الذين كانوا قرب مورد المياه. وهم شخصية جماعية مهمشة همشها الخوف من العدو ووصفهم الشاعر بصفات امعنت في هامشيتهم ليظهر من خلال شجاعة وباس الفتى.

ما حمـــــل البختـــي عـــام غياره عليه الوسوق بـــرها وشـــعيرهـــا

أتى قربة كانت كثيـــرا طـــــعامها كرفغ التراب كل شيء يميـــرهـــا

ثم تظهر في نهاية القصة شخصية الرجل الذي استبان الفتى وعرفه ليدور حوار بسيط بينه وبين الفتى. يظهر ايجابية الفتى وشجاعته وهو يواجه الموت.

قصة الام التي تفقد وحيدها تكررت كثيرا عند شعراء هذيل واعطت معان عدة. ويمكن ان يكون الشاعر/الراوي قد سرد هذه القصة ليشبه وجده بحبيبته بوجود هذه الام التي تحنو على وليدها وتحزن على موته. فالشاعر حين يسرد قصة ما فإنه "لا يهدف الى ضرب المثل، بل هو كأنه يريد التنفيس عما في نفسه من شحنات الحزن والاسى، ويحاول أن يخرج من دائرة مصابه وآلامه، وقوقعة أحزانه وأشجانه إلى محيط أرحب"[٥٩] .

٢-الشخصية السلبية:-

تصنف الشخصية بانها سلبية او ايجابية من خلال موقف او تصرف وابو ذؤيب يقدم شخصية سلبية من خلال سرد قصته مع ابن اخته خالد بن زهير الذي كان مبتعثا الى امرأة مثلت حبيبة الشاعر/الراوي، كان يقال لها (ام عمرو). فخانه فيها . يقول فيه[٦٠]:

فقيل: تحمل فـــوق طـــوقك انها مطبعة من يأتها لا يضـــيرهـــا

بأعظم ممـــا حمـــلت خـــــالدا وبعض امانات الرجال غرورهـــا

ولـــو انني حملـــته الـــبزل لم تقم بـــه البزل حتى تثلّب صدورهـــا

خليلي الذي دلى لغـــي خليلتـــي فكـــلا اراه قد اصـــاب عرورهـــا

فشـــأنكما إنـــــي أمين وإننـــي اذا ما تـــحالى مثلها لا اطورهـــا

احاذر يومـــا ان تبـــين قرينتـــي ويسلمـــها جيرانهـــا ونصيرهـــا

رعى خالد ســـري ليالـــــي نفســه توالى على قصد السبيل امورهـــا

فلمـــا ترامـــــاه الشـــــباب وغيه وفي النفس منه فتنة وفـجورهـــا

لوى رأســه عني ومـــــال بـــــوده أغانيج خود كان قدمـــا يزورهـــا

تعلـــقه مـــــنها دلال ومقـــــــة تظل لأصـــحاب الشقاء تديـــرها

وما يحفـــظ المكتوم من ســـر أهله اذا عقد الاســـرار ضـــــاع كبيرها

من القـــوم الا ذو عفـــاف يعيـــنه على ذاك منه صدق نفس وخيرها

فإن حرامـــا أن أخـــــون أمـــانة وامن نفسا ليس عندي ضـــميرها

فنفسك فاحفظها ولا تفش للـــعدى من السر ما يطوى عليه ضميرها

متى ما تشاء احملك والرأس مائل على صعبة حرف وشيك طمورها

ينفتح هذا النص منذ مطلعه على فكرة الخيانة التي يعرض لها الشاعر في تلخيص وتكثيف نادر وهو يروي بأسلوبية شعرية سردية الحكاية من اولها .

يصف الشاعر/الراوي ما اصابه من خالد هذا الذي جعله مستأمنا على سره وجعله رسولا بينه وبين حبيبته (ام عمرو) . فما كان منه الا ان خان العهد واتخذ تلك الحبيبة لنفسه غير ابه بصاحبه، فشكل هذا الفعل بؤرة الانفعال القصوى التي بلغتها نفسية الشاعر في توتر شديد لا يمكن لاحد معه ان يحتمل. خاصة وان الشاعر/الراوي قد بدا "بصورة الواثق ثقة شديدة بابن اخته خالد، اذ حمله امانة عظيمة، ثم اكتشف غدره وخيانته، فوجد في نفسه لذلك موجدة شديدة، ويتأمل الشاعر في امره فيصور لنا هاتين الشخصيتين وكانه يخاطبهما"[٦١] .

تظهر في هذه القصة الشعرية شخصيتين رئيستين/ هامشيتين في الوقت ذاته. فهما رئيستان لان مجمل السرد الشعري في النص قائم على هاتين الشخصيتين. ثم ان هامشيتهما تأتت من فعلها المشين (الخيانة) وهي صفة سلبية تجعل من يتصف بها منبوذا بين قومه. مهمشا اجتماعيا، فالخيانة صفة ذميمة تحط من شان فاعلها وتزدريه.

أما في حدود النص فقد همش الشاعر الشخصيتين بنعتهما بأوصاف سلبية في تشخيص اختزالي يقلص من حضورهما معلنا رفضه لما بدر منهما . ويظهر ذلك جليا من في رده على (ام عمرو) حين جاءته معتذرة محاولة وصاله من جديد . فيرد عليها قائلا[٦٢]:

تريدين كيما تجمعيني وخالـــدا وهل يجمع السيفان ويحك في غمـد

اخالد ما راعيت في ذي قرابــة فتحفظني بالغيب او بعض ما تبدي

دعاك اليها مقلتاها وجيـــــدها فملت كما مال المحب علـى عمــد

وكنت كرقراق السراب اذا جرى لقوم وقد بات المطي بهم يحـــــذي

فأقسمت لا انفك احذو قصيدة تكون وايــاه بهـــــا مثلا بعـــــدي

الشاعر هنا مشارك وسارد للقصة في ان معا . فالنص ينفتح على تجربة ذاتية شديدة الخصوصية. سخر لها الشاعر/الراوي كل ما اتيح له من اساليب تخدم النص وتسبغ عليه واقعية، مستعينا باللغة التي اضاءت العالم المعتم الذي أحاط بالشاعر/الراوي جراء ما قاساه من فعل هاتين الشخصيتين.

ان المغزى من هذا النص لا يتعلق بالخيانة بشكل عام. المسالة هنا اعمق واخص. فالخيانة اتت من اقرب شخصيتين للشاعر/ الراوي. وهنا كانت التجربة اقسى والحزن اعمق غورا. وقد دخل الشاعر/الراوي هذا المعترك مع هاتين الشخصيتين وختم هذه المواجهة بمقطع حكمي يركز على اللحظة التي غرر بها . وهنا قرر اشهار الته للأخذ بثأره، وتمثلت آلته باللغة التي سجل من خلالها ما فعله هذان الشخصان فيبقى ذكرهما الذميم ما بقي الدهر.

في مقطع اخر لابي ذؤيب ضمن قصيدة طويلة تظهر شخصيه سلبية تختلف في سلبيتها عما جاء في النص السابق. وهي شخصية امرأة يقول فيها[٦٣]:

فانـــــك والتعـــــذر بعدمـــــا لجت وشطت من فطيمة دراها

كنعت التي ظلت تسبع سؤرها قالت: حـــــرام ان يرجل جارها

تبـــــرأ من دم القتـــــيل وبـــــزه وقـــد علقـــــت دم القتيل ازارها

يقصد الشاعر الى اجتلاب شخصية سلبية من الواقع ليجعلها معادلا موضوعيا لذاته. وهي شخصية هامشية لم يذكر لها اي وصف مادي ولم يذكر لها اسم او نعت او اي شيء يدل على كينونتها، فهي شخصية شبه معدومة وما زاد في هامشيتها وصفها بالكذب والتظاهر بالورع. اسقط عليها الشاعر احساسه بعدم جدوى الخداع والتظاهر بعدم الحب والميل الى الاخفاء بصورة مكشوفة.

ان تعدد الشخصيات وتنوع مواقفها وتحولاتها تمنح النصوص الادبية ثراء وحركة تضيف للنصوص جمالية. وخاصة اذا طرحها الاديب بصورة فنية تلمس ثقافة المتلقي بطريقة ملتوية معتمدا اسلوب

المناورة، ليمنح القارئ متعة استشفاف القيمة الجمالية والقصدية للنص.

خاتمة واستنتاجات:-

١- ان شعر ابي ذؤيب الهذلي انما يميط اللثام عن اناه العميقة التي تحمل قيما وسلوكيات مجتمعية صورها في شعره تصويرا حيا مانحا لكل عنصر منها جمالية خاصة، وقد كان عنصرا فاعلا في حدود تجاربه وجزءا اصيلا من نصوصه، ذلك انه نظر الى متون الحياة نظرة فيلسوف وفنان ابدع ما رأى وأجاد تصويره.

٢- كثرت القصائد القصصية عند ابي ذؤيب الهذلي، وتداخل فيها الواقعي بالرمزي في بنية لغوية شكلت تجسيدا جماليا وحسيا لمنبعه الثقافي والنفسي.

٣- شكلت الشخصيات الهامشية في مرجعياتها المتعددة وانماطها المتنوعة وتحولاتها التي حددتها ثنائية السبب والنتيجة ركيزة هامة في نسيج النصوص. كان لها دور كبير في اثراء الافكار والقيم التي اراد الشاعر بثها واثباتها من خلال شعره.

٤- لاحظنا تحولات الشخصيات الناجم عن غنى حركتها داخل العمل، فنمو الشخصية ضمن إطار الدراسة على الاغلب كان سلبيا فتتحول من رئيسة الى هامشية تبعا لتغير الظروف المحيطة بها والواقع الذي تتعامل معه. وهذا ما يؤيد وجهة النظر التي تبنتها هذه الدراسة.

١

[١] قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣: ٣٠.

[٢] معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩: ١٧.

[٣] قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: ٨٧.

[٤] الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم، جمانة محمد نايف الدليمي، الاسكندرية، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤: ١٤.

[٥] ينظر: المدخل الى علم الادب، مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة: احمد على الهمداني، عمان–الاردن، دار المسيرة، ط٢، ٢٠١٠: ١٤٥.

[٦] معجم المصطلحات الادبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦: ٢١١–٢١٢.

[٧] بناء الشخصية في الرواية، قراءة في روايات حسن حميد، احمد عزاوي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧: ٥٩.

[٨] الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم: ٤٣.

[٩] بناء الشخصية في الرواية: ٥٩.

[١٠] الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم: ٥٦.

[١١] قراءة الرواية، مدخل الى تقنيات التفسير، روجر ب. هنكل، ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٥: ١٩٠.

[١٢] تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، محمد بو عزة، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٠: ٥٧.

[١٣] الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، محمد علي سلامة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ت: ٢٨.

[١٤] الفتنة والاخر انساق الغيرية في السرد العربي، شرف الدين ماجدولين، الرباط، دار الامان، والجزائر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١، ٢٠١٢: ٦١.

[١٥] المهمش في الادب الحديث، احمد جار الله ياسين، ضمن كتاب قراءات اخر ومحاضرات المنهاج الثقافي لاتحاد ادباء نينوى، ٢٠٠٧: ٧٦.

[١٦] بنية الشخصية في رواية (التبر) لابراهيم الكوني، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، اعداد الطالبة تنديل بن عباس، اشراف عبد المالك ضيف، جامعة محمد بو ضياف، كلية الاداب واللغات، قسم اللغة والادب العربي، المنسلية، ٢٠١٥: ٥٣.

[١٧] قاموس السرديات: ١٥٩.

[١٨] الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢: ٤٤٥.

[١٩] ينظر: الشخصيات غير الرئيسة في رواية مدينة الله لحسن حميد، كوثر محمد علي، رسالة ماجستير، اشراف عمار احمد عبد الباقي، كلية الاداب، جامعة الموصل، ٢٠١١: ١٥.

[٢٠] التهميش والمهمشون في المدينة العربية المعاصرة، رؤية تحليلية من منظور بنيوي، عمر الزعفوري، مجلة عالم الفكر، العدد ٤، مجلد ٣٦، ابريل–يونيو، ٢٠٠٨: ١٨٧.

[٢١] الشخصية الثانوية ودورها في المعار الروائي: ٣٥.

[٢٢] رسم الشخصية في رواية حنا مينا، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩: ٢٦.

[٢٣] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة سعيد علوش، بيروت، دار الكتاب اللبناني، شوشيريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥: ٩٧.

[٢٤] تحليل النص السردي: ٦٢–٦٣.

[٢٥] م. : ٦٣.

[٢٦] بنية الشكل اروائي، حسن بحراوي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠: ٢٦١.

[٢٧] تشريح الدراما، مارتن اسلين، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، الجمهورية العراقية، دار الحرية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الكتب المترجمة (٥١)، ١٩٧٨: ٣٩.

[٢٨] المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٨، ١٩٩٥: ٩١.

[٢٩] الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم: ٦٧.

[٣٠] لسانيات النص مدخل الى انسجام النص، محمد خطابي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١: ١٧.

[٣٣] قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية، ١٤٠٤ه–١٩٤٨م: ٢٢٢–٢٢٣.

[٣٥] شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي، احمد كمال زكي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٨٣٩ه–١٩٦٩م: ٣٧٣

[٣٦] القصة في الشعر العربي الى اوائل القرن الثاني الهجري، علي النجدي ناصر، القاهرة: ١٨٥.

[٣٧] في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، الاردن، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٣: ١٥.

[٣٨] الق النص دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الجبار عمرو دار ابن الاثير للطباعة، ٢٠٠٩: ١٨٣.

[٣٩] شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ٣٧٣.

[٤٠] ديوان الهذليين: ٧٥.

[٤١] وصف اشتيار العسل في بضعة نصوص من شعر هذيل، محمد بن سليمان السديس، مجلة معهد المخطوطات العربية، الكويت، مجلد ٣٣، ج١، جمادى الاولى ١٤٠٩ه يناير ١٩٨٩م: ١٥٠.

[٤٢] شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ٨٧.

[٤٣] ديوان الهذليين: ٨٢.

[٤٤] فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٧، ١٩٧٧: ٩٢.

[٤٥] ديوان الهذليين: ٩٢.

[٤٦] ينظر: هامش ٨ في ديوان الهذليين: ٩٣.

[٤٧] سحر النص من اجنحة الشعر الى افق السرد، قراءات في المدونة الابداعية لابراهيم نصر الله، اعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ٨٨.

[٤٨] ديوان الهذليين: ٩٥.

[٤٩] ديوان الهذليين: ٩٦.

[٥٠] الطبيعة الانسانية، زهير محمود الكرمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٥: ٤٧.

[٥١] ديوان الهذليين: ٩٧.