مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 1

1443 هـ - 2022 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. ناصر سعد الدين	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتـوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
المكانُ في رواياتِ عبدِ السَّلامِ العُجَيْلِيِّ (أرضُ السُّيَّاد ـ قلوبٌ على الأسلاك ـ المَغْمُورُون أنموذجاً)	عبدالرزاق حمشو أ.د. محمّد معلّا حسن	52-11
صورالتّشبيه و بَلَاغَـةُ النّصّ	زكوان مزيق د. تيسير جريكوس	82- 53
قصة الحمامة القمرية ووظائفها الفنية في الشعر الجاهلي قراءة تحليلية ثقافية	د . سمران متوج	122-83
تجليات القبح في الشعر العربي السوري المعاصر "نماذج مختارة"	د . رشا العلي محمد الأحمد	146-123

152-119		

المكانُ في رواياتِ عبدِ السَّلامِ العُجَيْلِيِّ (أَرضُ السُّيَّاد ـ قلوب على الأسلاك ـ المَغمُورُون أُنموذجاً)

عبدالرزاق إبراهيم حمشو*

أ.د. محمّد معلّا حسن**

ملخَّص البحث

يكتسبُ المكانُ فى الرواية أهميّةً كبيرةً، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنّه المكانُ الذي تجري فيه الحوادثُ، وتتحرّك خلاله الشّخصيات فحسب، بل لأنه يتحول فى بعض الأعمال المتميزة إلى فضاءٍ يحتوي كلَّ العناصر الروائيّة، بما فيها من حوادث وشخصيات وزمان، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخَ الذي تفعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذى تصنعه اللوحة.

يتناول هذا البحث المكان فيقف على أنواعه في روايات الكاتب عبد السلام العجيلي، فيبين دوره في العمل الروائي، وأهميته عند الكاتب عبر آلية الوصف فيُظهِرُ معالمَه وأبعاده الدلالية.

الكلمات المفتاحية: المكان، الرواية، عبد السلام العجيلي.

* طالب ماجستير، قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة طرطوس، طرطوس.

** أستاذ دكتور، قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة طرطوس، طرطوس.

The Place In Novels Of Abdul Salam Al-Ojeeli (The Land Of The Masters, Hearts On The wries, The Obscure)

Research Summary

The place in the novel acquires great importance, not only because it is one of its artistic elements, or because it is the place in which incidents take place, and through which the characters move, but because it turns in some distinguished works into a space that contains all the novelistic elements, including accidents, characters and time, and what is between them from Relationships, and it gives her the climate in which she acts and expresses her point of view, and he himself is the assistant in developing the construction of the novel, the carrier of the hero's vision, and the representative of the author's perspective, and in this case the place is not like a piece of cloth in relation to the painting, but rather the space that the painting makes.

This research deals with the place and stands on its types in the novels of the writer Abd al-Salam al-Ajili, showing his role in the novel work, and its importance to the writer through the description mechanism, showing its features and semantic dimensions.

Key words: The place, The novel, Abdul Salam Al- Ojeeli

مقدمة:

تشكّلُ الرواية ديوانَ العرب الجديد، وتُعدُّ جنساً من الأجناس الأدبية التي ارتبط ظهورها بجملة من التحولات السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة على المستوى العالمي، ولا بدَّ للرواية حتى تكملَ نضجَها أن تستوعب عناصرها الفنية، ومن هذه العناصر (المكان) الذي تتأتّى أهميُّته في دوره المكمِّل للعناصر الأخرى، فلا يمكن دراسة الزمان بمعزل عن المكان، ولا نستطيع الوقوف على الشخصيات الروائية من دون معرفة الإطار المكاني الذي يحيط بها للكشف عن أبعادها؛ لذا فالمكان يكسب العمل الروائي انسجامه وتلاحمه وإضفاء الصبغة الفنية في تأطير المادة الحكائية.

أهمية البحث:

يكتسب هذا البحث أهميته؛ لأنه يدرس المكان في النتاج الروائي لكاتب يُعدّ من روّاد النهضة السوريّة بنى جلَّ رواياته على المكان، ما دفع التركيز على الاهتمام بهذا العنصر في محاولة لكشف جوانبه الجمالية واستكناه دوره في بناء الرواية.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على الكاتب، بصفته روائياً متميزاً، وهو من الروّاد الذين احتشدت رواياتهم بالمكان، فكلّ جزئيّة في المكان في نتاجه الروائي تشكّل فسحة نقديّة من الجدير البحث فيها، ومحاولة معرفة دور المكان والغاية الفنية له من خلال الكشف عن المدلولات التي تشكله، ومعرفة أنواع الأمكنة، وطريقة حضورها في الفن الروائي، فقد يكون حضورها نتيجة جمال فني، وقد يأتي بقصد الإسهام الفعّال في نمو الحدث، والتعرّف على جوانب الإبداع الروائي عن قرب، وطرائق تناوله للمكان، ودور هذه الأمكنة في نمو أحداث الرواية.

فرضيات البحث وحدوده:

اتخذ البحث من روايات الكاتب الأمكنةَ التي شكّلت مسرحاً لأحداث رواياته الثلاث مجالاً للدراسة التطبيقية.

الدراسات السابقة:

إن الاهتمام بمكون المكان بدأ يأخذ دوره كمكوّن أساسي في بعض الدراسات الحديثة مؤخراً سواء أكان ذلك في الغرب، مثل: كتاب غاستون باشلار " إشكالية المكان في النص " أم عند العرب، مثل: كتاب ياسين النصير " إشكالية المكان في النصّ الأدبي ". أما الدراسات الأكاديمية (رسائل الماجستير – أطروحات الدكتوراه) اتضح أنها متنوعة وذات أهمية، ومنها: المكان في النقد الروائي العربي: أحمد عبد الحميد ديب (أطروحة دكتوراه).

منهج البحث:

بما أن المنهج هو مفتاح الدراسة وأداتها التي تحاول استنطاق نصوص الدراسة، يتَّبعُ البحث في معالجته للمكان الروائي في نتاج الكاتب عبد السّلام العجيليّ المنهج التكاملي الذي لا يخلو من التقويم، والذي يأخذ من المناهج الأخرى، هذا المنهج يساعد على التعمّق في النص وفهمه ويسهم في الوصول إلى الأهداف المرجوة من البحث وجوهره. كما سيفيد البحث من التحليل الدلالي الذي ينطلق من قراءة داخل النص لاستكشاف آليات المكان وتشكيله.

- **مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:**

أولاً.. مفهوم المكان:

أ. المكان لغوياً:

ذكر (ابن منظور) أنَّ المكان من الجذر اللغوي (مكن)، وهو "المكان: الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فَعَالاً لأن العرب تقول كن مكانك وقم مكانك"(*). ومن المعاني اللغوية للجذر (مكن): المكانة،

(*) لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، د.ط، د.تا، مادة (مكن). ويُنظر: تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطار،

وهي: بمعنى "التؤدة... وفلان مكين عند فلان بيّن المكانة يعني المنزلة"[*]. وتحت الجذر اللغوي (كون) "المكان الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن باحتفاظهم بالميم أصلاً"[†]. وما يُستخلص من دراسة الجذرين السابقين " أن ابن منظور ينتهي إلى إيثار المكان مشتق من (كون) لا من (مكن) لتتعدد الآراء بعد ذلك من طرف مجموعة من اللغويين، والذين أثاروا إشكالية الجذرين السابقين كما حدث مع (الزبيدي) و(الأزهري)، وهي اختلافات أكدت على صعوبة تحديد الجذر اللغوي لهذه الدلالة، والتي تبرز بالدرجة الأولى صعوبة تمييز هذه اللفظة في المعاجم، ورغم ذلك الاختلاف إلاّ أنّ ما يمكن أن نستخلصه من كلّ ما عرض من آراء بأن الجذر الحقيقي للمكان هو (كون)"[‡]. نجد من سياق المعاني اللغوية السابقة للفظة (مكان) أنها تتضمن معنى الموضع والمنزلة.

ب. المكان اصطلاحاً:

يختلف المعنى الاصطلاحي عن المعنى اللغوي بتعدد مدلوله وعمقه؛ لذا تعددت الآراء والتعريفات الدلالية للمكان في الاصطلاح، واتجه اتجاهات متعددة في ميادين العلوم المختلفة؛ ففي علم الفيزياء، رأى الفيزيائيون أن المكان يبدو متحركاً لتأثره بقانون الجاذبية[§]. وأطلق (نيوتن) مصطلح (مكان مطلق) على المكان الذي "هو كينونة تحتوي على أجسام وله خصائص واقعية مثل الشكل والامتداد"[**].

وأما المكان في علم الهندسة هو " المتجانس والمتصل وغير المحدود، فهو مكان مجرد، أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام. وإذا جمعت بين الزمان والمكان في تصور

دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، مادة (كون). ويُنظر: المعجم الوسيط: إشراف مجمع اللغة العربية في مصر، دار الشروق، مصر، ط4، 2004، مادة (كون) و(مكن).

(*) لسان العرب: (مادة مكن).

(†) لسان العرب: (مادة كون).

(‡) شعرية المكان في الشعر الجاهلي: بن بغداد أحمد، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، الجزائر، 2016، 36

(§) يُنظر: المكان والمصطلحات المقاربة (دراسة مفهوماتية)، د. غيداء أحمد سعدون شلاش، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 11، ع2، 2011، 244.

(**) المعجم الفلسفي: مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة ، ط5 ،2007،، 619

واحد، أمكنك أن تولد منهما مفهوماً جديداً يطلق عليه اسم المكان – الزمان... وهو ذو أربعة أبعاد تؤلف متصلاً مكانياً – زمانياً، يرمز إليه بأربعة متغيرات، أعني بالطول والعرض والعمق والزمان "(*). وهذا يؤكد أن المكان يتعيّن بقضية التأثر الفيزيائي لوجوده، لوجوده، وتحديد أبعاده الهندسية بتواشجه مع الزمان.

وأما المكان في ميدان علم الاجتماع؛ فكان حضوره موازٍ للميادين الأخرى، وهو يعني "البيئة الاجتماعية، وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد في المجتمع، وأثر الحضارة عامة على الفن"(†). مما يعني أن المكان اجتماعياً يتحدد بالسلوك الاجتماعي الذي يتماشى مع صيرورة الوسط البيئي المعاش.

وذهب الكفوي إلى تعريف المكان بأنه " الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك (الحاوي) للشيء المستقر"(‡)؛ " فهو في ثباته يسهل قابليته للإدراك، وهو محسوس من كائن، وهو مستقر بذاته ومستقر بقوة إحساس الكائن... والكائن بهذا الوضع تكون علاقته بالمكان علاقة تضاد والتقاء في آنٍ واحد. تضاد من حيث ثبات المكان حركة الكائن والتقاء في كونهما معاً يمثلان المدرِك والمدرَك المحسوس. الحاوي والمحوي"(§).

ج. المكان الروائي (فنياً):

إن للمكان أهمية خاصة في حياة الإنسان، ولا يستطيع أن يعيش بمعزل عن المكان، ولا يتحدد مفهومه إلا بالشيء الذي يحويه؛ فهو يتشكل من اللحظة الأولى لوجود الإنسان. وهو متنوع ومتعدد الأشكال والأبعاد والمساحة، فيه الضيق والواسع والكبير والصغير

(*) المعجم الفلسفي: د. جمال صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982، 2/ 413

(†) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه: مهدي عبيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، 30 30

(‡) الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية): أيوب بن موسى الحسيني، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق، 1981. 2/ 223.

(§) استرتيجية المكان: مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018، 41، 42.

والأليف والمعادي. ولكن المكان انتقل إلى العمل الروائي، وغدا مكوناً من مكوناته، ولِبنة رئيسة من لبِناته؛ فلا أحداث روائية تُبنى من دون مكان، ولا يمكن التعرّف على الشخصيات من دونه أيضاً. وقد حظي المكان ـ في الفترة الأخيرة ـ باهتمام الباحثين والنقاد على الساحة النقدية حتى أصبح "كعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية، ولعل سبب الانصراف عن دراسة المكان هو انشغال الأبحاث النقدية بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية"(*). لذلك انطلق الكتّاب في بناء أعمالهم الفنية من قضايا ترتبط بعلاقات تهتم بالمكان، ويتجلى تكوين المكان الروائي بحسب الرؤية التي ينطلق منها الكاتب في عمله الفني القائم على أبعاد هندسية أو طبيعية أو حتى خيالية عجائبية، ومن هذا المنطلق تعددت الآراء حول المكان الروائي، وآلية بنائه بين المشتغلين به؛ فـ " المكان الروائي في النقد البنيوي يدل على مفهوم محدد، هو المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"(†). ولعل أول النقاد المهتمين بدراسة المكان الفني في الرواية هو (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان) الذي نظر إلى المكان من وجهة نظر ظاهراتية*، ورأى أنه يتصل " بجوهر العمل الفني"(‡)؛ فالمكان عنده يمثّل مسرحاً للخيال ـ الصورة الفنية ـ الذي يبعث ذكريات ماضية(§).

ثانياً.. الإطار النظري:

(*) فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان): محمد عزام، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996، 111

(†) بناء الرواية العربية السورية: سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، 251

(‡) جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، 6

* الظاهراتية: فكر فلسفي، أوجدها هوسرل. والفكرة المركزية فيها هي قصدية الوعي؛ أي أنه دوماً متجه إلى موضوع. وهو بهذا يؤكد المقولة التي تذهب إلى أنه (لا يوجد موضوع دون ذات).

(§) يُنظر: جماليات المكان: غاستون باشلار،6

أ. التصنيفات المكانية في النقد الغربي:

1. غاستون باشلار:

ظهرت اجتهادات في النقد الغربي حاولت ترسيخ إجراءات تطبيقية في بناء المكان الروائي، ومن أهم هذه الاجتهادات محاولة (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان) ـ الذي ترجمه (غالب هلسا) عن اللغة الإنجليزية، فهو يقرن العمل الفني بتعالقه مع المكان الأولي لنشاة الإنسان من مفهوم فلسفي ظاهراتي. وقد قسّم باشلار المكان في كتابه إلى قسمين:

♦ **المكان الأليف:** ويُقصد به "البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة. إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا"(*). فهذا المكان هو البيت الذي يشعر فيه الإنسان بالأمن والطمأنينة، يتجه إليه الخيال، ولا يمكن عدّه " ذا أبعاد هندسية"(†). وهذه الألفة المكنونة في البيت تحيلنا إلى قول أبي تمام(‡):

[الكامل]

كَـــم مَنـــزِلٍ فـــي الأَرضِ يَألَفُـــهُ الفَتَـــى وَحَنينُـــــــهُ أَبَـــــــداً لِأَوَّلِ مَنـــــــزِلِ

♦ **المكان المعادي:** يصرّح (باشلار) بأن هذا المكان " لا يكاد يكون مذكوراً... إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً والصور الكابوسية"(§)؛ فالمكان المعادي بناء على هذه الرؤية هو ما يثير الألم والبؤس في ذات الإنسان. وقد أشار (باشلار) إلى مكانين آخرين هما (الصغير والكبير) " تحت شارة المتناهي في الكبر والمتناهي في الصغر. ولكن هذين ليسا متضادين... كونهما قطبين لإسقاط الصور"(**).

(*) جماليات المكان: غاستون باشلار، 6

(†) جماليات المكان: غاستون باشلار ، 31

(‡) شرح ديوان أبي تمام: تح: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، د. تا، 463/4

(§) جماليات المكان غاستون باشلار، 31.

(**) جماليات المكان: غاستون باشلار، 33

2. أبراهام . مول / إليزابيث . روميز:

قدّم الباحثان تصنيفاً جديداً للمكان انطلق من مبدأ الحرية التي يمتلكها الفرد:

♦ **عندي:** المكان الأليف الذي يكون خاضعاً لسلطة الفرد. ويمثله البيت.

♦ **عند الآخرين:** المكان الذي يكون الفرد فيه خاضعاً لسلطة الغير. ويمثله الحي

♦ **الأماكن العامة:** المكان العام الخاضع للدولة، وحرية الفرد محدودة فيه. ويمثله الشرطي.

♦ **المكان اللامتناهي:** المكان الخالي الذي لا يخضع لسلطة أحد، وتمثله الصحراء(*). وهذه المعطيات تشير إلى أن المكان (عندي) يشابه المكان (الأليف) وفق التقسيم الذي قدّمه (باشلار).

ب. التصنيفات المكانية في النقد العربي:

لم يبتعد النقاد العرب ـ في تحديد رؤيتهم للمكان الروائي ـ عن النقاد الغربيين ـ الذين كانوا روّاد هذا الاتجاه ـ من حيث المضمون؛ فمعظمهم تناسبت نظرتُهم والآراءَ الغربية بما يتوافق مع التوجه الفكري الذي ينتمي إليه. ومنهم:

1. غالب هلسا:

تعد دراسة الناقد (غالب هلسا) من الدراسات العربية الرائدة في مجال المكان، بوصفه مكوناً من مكونات السرد الروائي؛ وهو مَن قام بترجمة كتاب (جماليات المكان) لـ (غاستون باشلار) الذي يعد ركيزة لكثير من الدراسات النقدية التي انطلق منها النقاد العرب. وقد وضع (هلسا) تقسيمات المكان في الرواية العربية إلى(†):

(*) يُنظر: مشكلة المكان الفني: ترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، 61، 62

(†) يُنظر: شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005. 66

• **المكان المجازي:** هو المكان الذي تجري فيه أحداث السرد الروائي، خاضع لسلطة الشخصيات في النص.

• **المكان الهندسي:** هو المكان الذي يتم تحديده ووصفه بعناية ودقة.

• **المكان كتجربة معاشة:** هو المكان الذي عاشه الروائي، ويخلق ذكريات لديه.

• **المكان المعادي:** وهي أماكن تخضع لسلطة الغير كالسجن، أو البعيد عن سلطة أحد كالطبيعة والغربة.

2. حسن بحراوي:

يعتمد الناقد (حسن بحراوي) في دراسته للمكان على جملة من الإجراءات، وهي مفهوم التقاطب* الروائي، ومفهوم التراتبية*، ومفهوم الرؤية* "[*]. وقد استخدم (بحراوي) مصطلح الفضاء إلى جانب مصطلح المكان؛ فميز الناقد بين ثلاثة مستويات من الفضاء الروائي: " الفضاء النصي، والفضاء الحكائي، والفضاء الواقعي" [†]. ووضع نوعين للمكان موظّفاً مصطلح التقاطب المكاني:

• **أماكن الإقامة:** وهي الأماكن التي يعيش فيها الإنسان، ويوظّف تفريعات وتقسيمات لهذه الأماكن، وهي أماكن الإقامة الاختيارية، كالبيت. واماكن الإقامة الإجبارية، كالسجن.

• **أماكن الانتقال:** وهي الأماكن التي تنتقل ضمنها الشخصيات وتتحرك، ومن تقسيماتها: أماكن الانتقال العمومية، كالحي، وأماكن الانتقال الخصوصية، كالمقاهي.[‡] واستخدم من

(*) بناء الرواية العربية السورية: سمر روحي الفيصل، 255.

* " التقاطب: وجود قطبين متعارضين.

** التراتبية: الخضوع لمبدأ الترتيب.

*** الرؤية: هي وجهة نظر الشخصية أو منظورها"، بناء الرواية العربية السورية: سمر روحي الفيصل، 255 .

(†) المكان في النقد الروائي العربي: أحمد عبد الحميد ديب، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2014 156.

(‡) يُنظر: بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، 43 وما بعدها، 79 وما بعدها.

من هذه التفريعات ثنائيات ضدية ـ وفق مبدأ التقاطب ـ منها: الخاص / العام. المغلق / المفتوح. يسار / يمين . عالي / أسفل(*)

3. حميد الحمداني:

فرّق (الحمداني) بين مصطلحَي الفضاء والمكان؛ "لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان"(†)؛ فهو يرى أن الفضاء الروائي يشكّل مجموع المكونات الروائية من أحداث وزمن ...الخ. وقد قسّم الفضاء إلى(‡):

- **الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان، وهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.
- **الفضاء الدلالي:** يرتبط بالصورة التي يخلقها السرد.
- **الفضاء كمنظور:** فضاء يجعل الراوي متحكّماً بالأبطال بهيئة تشبه المسرح.
- **فضاء النص:** فضاء مكاني؛ يعتمد على الأبعاد الهندسية للكتابة والأحرف الطباعية. وما هذه التقسيمات التي انتهجها (الحمداني) إلا رؤية مرتبطة بالعالم السردي الفني.

يتضح جلياً ـ مما تقدم ـ تعدُّد التصنيفات وتنوّع المستويات التي اشتغل عليها النقاد؛ لذلك لم يكن تقسيمهم على اتفاق؛ فمنهم من سار على المنهج الغربي الذي أسّس له (باشلار)، ومنهم من انتهج منهج (حميد الحمداني) في تحديد الفضاء، أو المكان وفق تقسيم (حسن بحراوي). وما هذه التقسيمات والتفريعات إلا دليلٌ على أهمية المكان ودوره السردي في العمل الروائي؛ مما يجسّد أن علاقة الإنسان بالمكان علاقة وطيدة، يساهم في بلورة الشخصية وتشكيلها وفق معطيات فنية.

(*) يُنظر: بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، 33.

(†) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991. 63

(‡) يُنظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد الحمداني، 62

- **عرض البحث والمناقشة والتحليل:**

إنَّ العلاقة بين الثقافة والموهبة تقودنا للبحث في عملية الخلق الفني لدى العجيلي، ومنها المكان الذي يُعد محوراً أساسياً في الرواية السورية، حيث استطاع العجيلي في فنه الروائي أن يرسم صوراً متنوعة من الأمكنة، وما رواياته (قلوب على الأسلاك، المغمورون، أرض السُّيَّاد) إلا دليل على أهميته، والقارئ لهذه الروايات يجد أنها ملأى بأنواع الأمكنة سواء أكانت مفتوحة أم مغلقة أم متنقلة.

إن عالمَ العجيلي الروائي يشكّل فضاءً متنوعاً من مجموع الأمكنة التي صوّرها في رواياته، ما يجعل هذا الفضاء يتيح للقارئ تلمُّس هذه الأمكنة، والولوج إليها عبر مخيلته. وهي:

- **المكان المفتوح:** تمثله المدينة / القرية.
- **المكان المغلق:** يمثله البيت / السراي
- **المكان المتنقل:** يمثله الحي / السوق
- **المكان المتحرك (وسائل النقل):** تمثله السيارة / التلفريك. إن هذا التنوع والشمول في الأمكنة يتجه إلى تشكيل الثنائيات الضدية.

أولاً: المكان المفتوح:

إن الغنى المكاني الذي تتسم به روايات العجيلي ترسم كتلة من الأمكنة المفتوحة، وهي تتصف بالاتساع والشمول. وهي:

1. المدينة:

المسرح الأساسي الذي بُنيت عليه الأحداث، فكانت المدينة نقطة الانطلاق عند العجيلي؛ فهي ليست " كتلة إسمنتية صمّاء، بل يخترقها دَفَقٌ إنساني حي. كما يجعل

منها شرط وجود "[*]؛ " فالمدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو النص هي مدنية ناطقة ينبغي الإنصات إليها، فالذي تقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرقات والساحات والسجون والبشر".[†]

تعددت وجهات النظر إلى المدينة؛ فمنهم من رآها إيجابية، ومنهم من وجد فيها السوداوية والعتمة. والمدنية عند العجيلي مركز للحدث، تُبنى عليها الشخصيات المركزية، وشخصية (أنور عمران) إحداها. وصفت المدينة في حوار بينه وبين المحامي (شكيب) عن صديق والده (الحج نعمان):

" **سأل أنور، وبلهجة ضيق لشعوره أن ما سيسمعه عن صديق والده ليس فيه ما يسر:**

ـ ما هي أقوال الآخرين يا شكيب بك؟

ردَّ هذا بقوله: إنهم يقولون: ماذا يفعل الحج نعمان في حلب؟

هذه المدينة البدائية أضيق من أن تتسع لمشاريع الحاج ونشاطاته وثروته المتزايدة والموزّعة على أكثر من مدينة كبيرة من مدن البلاد المتقدمة، تلك الثروة هي التي تمسك به في تلك المدن، أو تجعله دائم التنقل بينها ".[‡] ينظر المحامي (شكيب) لمدينة حلب على أنها بدائية لا تتسع للأموال الطائلة التي يملكها الحاج نعمان.

وفي مقطع آخر من الرواية ذاتها، يحاول (أنور عمران) زيارة بيت (الحج نعمان)، وقبل زيارته أراد أن يزور مدينة حلب، وقد وصفها بقوله:

" **المدينة، وهي التسمية التي تُطلق على الأسواق المقبوّة، الضيقة والمتقاطعة، التي مرَّ بها مع رفاقه معجلاً منذ أكثر من عامين في طريقهم إلى زيارة القلعة. لا تزال في نفسه**

(*) شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية: حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، 145

(†) شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية: حسين نجمي، 146

(‡) أرض السيّاد: عبد السلام العجيلي، دار الريس، بيروت، د. تا، 38

من ذلك الحين بقايا رغبة إلى رؤية تلك الأسواق..."[*]. يُلاحظ من المقطع السابق أن المدينة تتسم بالضيق بالرغم من انفتاحها كمكان مفتوح. هذا الوصف للمدينة يُحيلها إلى مرجعية زمنية سابقة بقيت في ذهن (أنور) كما هي. تضفي شيئاً من الحزن في نفس البطل.

فإذا كانت المدينة في رواية (أرض السياد) تتصف بضيق أسواقها وشوارعها؛ فإنها في رواية (المغمورون) تتصف بسعتها واتساع شوارعها عندما زارتها (ندى) وصديقتها (حورية) برفقة (أنيس):

" **وعندما بدأ الظلام يخيّم على الجانب القديم من المدينة غادرتا السيارة في وسط الشوارع الكبيرة المزدحمة بالمشاة والراكبين والتي تتلألأ الأنوار فيها على البضائع المكدسة في مخازنها العديدة** "[†]. يتداخل الوصف مع السرد في رسم المدينة؛ هذه اللوحة اللوحة الفنية التي تصطبغ بعنصرَي الرؤية البصرية واللونية تعطي الملامح الأساسية للمدينة.

أما في رواية (قلوب على الأسلاك) يضفي العجيلي على مدينة دمشق إيحاءات رمزية؛ فها هو (طارق عمران) بطل الرواية يقول:

" **اسم المؤسسة التي أشرفت على إنشاء خط أداة النقل هذه التي تربط قلب أقدم مدينة مسكنة في العالم إلى قمة الجبل الأجرد المشرف عليها منذ أقدم العصور** ".[‡] يعطي الكاتب للمدينة بُعداً تاريخياً يتسم بروحانية التراث والعراقة؛ فمشروع التلفريك الذي يتحدث عنه البطل سينطلق من قلب دمشق إلى قمة جبل قاسيون.

على الرغم من قدم تاريخ دمشق كمدينة؛ إلا أنها تبقى هاجساً تجعل الروائيين ينظرون إليها " نظرة سوداء سطحية. فهي عندهم موطن الاستغلال والفقر والصراع

(*) أرض السياد: 176

(†) المغمورون: عبد السلام العجيلي، دار الشرق، بيروت، 1984، 300

(‡) قلوب على الأسلاك: عبد السلام العجيلي، دار الشرق العربي، بيروت، ط2، 1990، 38

والظلم والاضطراب والتفاوت الطبقي "[*]؛ فـ (طارق عمران) بعد قضائه أعواماً في دمشق يرى فيها عالماً غارقاً في الصراع والاضطراب. ويصف ذلك بقوله:

" **ليست أعواماً هي التي فصلت بيننا، بل هي الأمواج المتتابعة من خضم عالمي الذي غرقتُ فيه في دمشق عالم كبير، ضخم، أوسع من أن يحتويه وعيي وشعوري، أنا الفتى القروي المحدود الاستيعاب الضيق مجال التجوال** "[†]. لا يوظف العجيلي المدينة في المقطع السردي فقط، إنما يتنوّع في توظيفه عبر تقنية الحوار الذي دار بين (طارق) وعمه (عبد المجيد عمران):

" **– رأيكَ في نفسك ليس هو المهم... المهم رأينا نحن فيك. أنتَ يا أخي شاعر، ومادام ليل الريف قد أوحى إليك بتلك القصيدة البديعة؛ فإن ليل المدينة سيوحي لك بما هو إبداع... هل ستسميها حريق في ليل المدينة** ". [‡] هذا الحوار يوحي بصراع طالما وظّفه الروائيون الواقعيون، حوارٌ يستند إلى إلى جدلية الريف والمدينة؛ فـ (عبد المجيد عمران) قروي من الريف. غيّرت المدينة طباعه، ويحاول تغيير ابن أخيه (طارق) نحو المدينة المطلقة؛ لتتوافق ومصالحَه في مشروع التلفريك.

نخلص من ذلك إلى أنَّ العجيلي وظَّف المدينة كمكان مفتوح يتسم بالانفتاح الشخصي على الآخرين. فوصف (حلب، دمشق)، ومعظم رواياته تدور في هاتين المدينتين دون سائر المدن مما أكسبهما خصوصية مكانية.

2. **القرية:**

تربّعت القرية كمكان مفتوحٍ على ذُرا الرواية السورية، وتأتي أهمية القرية؛ لكونها تشكّل مع المدينة ثنائيتَين تتضادان، " وتأخذ العلاقة بينهما أشكالاً مختلفة تقوم على

(*) الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية: سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، 155

(†) قلوب على الأسلاك: 310

(‡) قلوب على الأسلاك: 67

علاقة تاريخية بينهما، القرية امتداد للصحراء بعد أن كانت مساحة واسعة من الأرض الصحراوية يستعمرها الإنسان فيحولها إلى قرية...، والعلاقة بين الرواية والقرية علاقة قديمة تبدأ مع الرواية العربية منذ نشأتها "[*]؛ فلا يمكن للفضاء الروائي أن يتشكّل دون امتداد مكاني للقرية والريف، وهنا نعرّج على الريف الروائي في نتاج العجيلي؛ ففي رواية (المغمورين) يحاول العجيلي رسم هندسي لـ (قرية المويطر) ومساكنها:

" **تلك هي مساكن قرية المويطر التي هجرها أهلها حين أحاطت بها المياه أو تسلق إليها. ما كان مبنياً منها على مرتفع لم يتجاوز الماء عتباتها، فكانت تبدو عالية سليمة مشرقة على سطح البحيرة. كأنها تتحداها. ودور أخرى بلغ الماء نوافذها فكأنها ائتزرت به إلى أوساطها. وثمة منازل لم تقاوم اجتياح الغمر فتثلّمَت جدرانها. أو خرّت سقوفها. أو أن ساكنيها استلوا إلى أعمدة السقوف وأُطُر النوافذ قبل أن يخلوها ويهجروها. وقبل أن تتحول إلى ما يشبه هياكل نخرة تتطلع إلى الماء الطاغي حولها بأعين شوهاء هي النوافذ المشرعة والأبواب التي اقتلعت مصاريعها...**". [†]

إن هذه الوقفة الوصفية الطويلة التي اعترضت المسار السردي في الرواية، أظلّت بظلالها على الموقف العدائي من الطبيعة التي هجّرت سكان قرية المويطر؛ فالماء الذي يعطي الحياة بات يشكّل موتاً للقرية التي غمرتها المياه. والعجيلي يسهب في مواضع كثيرة من هذه الرواية في وصف القرية – إذا ما قُورنت بوصف المدينة ـ فهو ابن الريف، مرتبطٌ به؛ لأن " تمسكاً بذلك الرحم الاجتماعي – القرية – لا يتم إلا في زيادة الوعي به؛ فهو ملجأ أسرارهم وطموحاتهم. وعبثاً يحاول إنسانها تركه. أو الهروب منه ".[‡]

وفي موضع آخر في الرواية ذاتها يصف (مساكن الهدلانية):

" **عديدٌ من الدور المكعبة الشكل، متماثلة في الهيئة، متقاربة في الحجم، بلون واحد هو الأصفر الكدر، وتمتد صفوفها طويلة يفصل بين الدار والأخرى مربع من الأرض**

(*) استراتيجية المكان: د. مصطفى الضبع، 126

(†) المغمورون: 202، 203

(‡) الرواية والمكان: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.تا، 28، 29

الخالية. كل تلك الدور كانت مبنية من طابق واحد يرتفع بدرجات قليلة عن الأرض نوافذها المربعة مغلقة، وكذلك أبوابها. لم يكن يبرز فوق سطوحها الرتيب غير بناء أو بنائين وغير مئذنة الجامع وقبته. وكانتا مدهونتين بلون أبيض يبعث شعاعاً من البهجة في اللوحة الصفراوية التي ترسمها مكعبات الدور الأخرى ".[*] رسم العجيلي – معتمداً على الهندسة الإقليدية للمكان – صورة فوتوغرافية لمساكن الهدلانية، وهي المساكن التي شكلت قرية مصطنعة من الدولة؛ لترحيل الأهالي من المناطق المغمورة بالمياه إليها.

من خلال هاتين الصورتين للقرية (المويطر، الهدلانية) تنشأ ثنائية ضدية من القرية ذات المكان المفتوح على العالم نستنتجه من خلال الخطاطة الآتية:

ثنائية المويطر ← مغمورة + عشوائية = الموت ثنائية الوجود والعدم

مكانية الهدلانية ← معمورة + منتظمة = الحياة

ثانياً: المكان المغلق:

المكان النقيض للمكان الأول (المفتوح)، " ويُجسَّد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار "[†]، والغرفة... الخ . ومن المعروف أن المكان يخضع لإمكانات اللغة التي تعبر عن المشاعر والتصورات المكانية. ولا يتحدد المكان إلا باختراق الشخصيات له وتفاعلها معه.[‡]

(*) المغمورون:244، 245

(†) مشكلة المكان الفني: ترجمة: سيزا قاسم 81

(‡) يُنظر: الرواية العربية (البناء والرؤيا): سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، 75

إن المكان المغلق " يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات "[*]؛ فهو يؤثّر بهذه المحسوسات بعلاقة عكسية. ويبدو أن بناء المكان عند العجيلي يخضع لضوابط تجمع بين أمكنة متعددة، منها ما هو أساسي، ومنها ما هو ثانوي. ومن أمثلة الأمكنة المغلقة في الروايات:

1. البيت / المنزل:

" في البيت تمارس الشخصية طقس ألفتها، وبالتالي تهيمن على ما يوجد داخله من أشياء ثقافية تفيد منها وتستفيد. إن البيت مكان الإحساس الفردي بالوجود، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه".[†]

جعل العجيلي البيت مسرحاً لأحداث رواياته، لما له من أهمية؛ فهو لا يكتفي بذكره بل يصفه لما يحمله من دلالات ومن ذلك وصفه لبيت (عثمان) بطل رواية (المغمورون):

" **ودخلا الغرفة الشرقية من البيت المنعزل، القائم على مرتفع من الأرض والمبنية جدرانه باللبن النيء والمسقوف بصفائح خشبية تسندها أعمدة من جذوع الغرب الملتوية** ".[‡]

من الوصف السابق يتضح أن البيت في عزلة عن البيوت المجاورة، ويتسم بالعلو. لكن الرسم الهندسي للبيت يظهره بالبساطة والعفوية. وقد استخدم العجيلي تقنية الرؤية البصرية التي وصفت (جدران – سقف – أعمدة – جذوع). دون أن يصف أشياءه وأثاثه. وتستوقفنا لفظة (المنعزل)؛ فوالد (عثمان) بعد أن أجلته العشيرة جاء إلى هذه الأرض، واستوطن بيتاً بعيداً عن الآخرين.

وفي وصف آخر من الرواية ذاتها، يصف منزله المتخيّل، ومن ذلك قوله:

(*) الرواية العربية (البناء والرؤيا): سمر روحي الفيصل، 75

(†) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ط1 ،1994، 52

(‡) المغمورون:8

" **قاد عثمان ندى إلى أن وقف بها على منزل قَارَبَ بناؤه التمام. ويتألف من غرفتين مرتفعتين عن الأرض. ويفصل بينهما ممر ويلحق بهما جناح صغير للمنتفعات* وقال لها:**

– هذا هو المسكن الذي وضعت عيني عليه كما أخبرتُكِ ".(*)

انتقى عثمان بيتاً من مساكن الهدلانية، وهذا البيت سيكون البيت المستقبلي الذي سيجمعه مع ندى؛ أي أن العجيلي وظَّف تقنية زمنية تسمى (بالاستباق)؛ فهذا المكان سيبني الألفة والحب و" لأن البيت يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور، وفي الحالتين.... الخيال يمنح إضافات لقيم الواقع".(†)

وفي مقطعٍ آخر يصف العجيلي أحد البيوت التي غمرتها المياه:

" **يتطلع بنظرة ثابتة إلى الدار المعنية كانت داراً، كما قال الرجل، تقوم على مرتفع، مكونة من ثلاث غرف على طرف حوش يحيط به جدار منخفض ، الأبواب في غرفها والنوافذ سليمة ومشرعة كأن سكانها لا يزالون فيها. وكان ظلها، إذ قاربت الشمس أن تلمس أفق المغيب يمتد على الماء بطول لا يكاد ينتهي.**"(‡)

غمرت المياه الدار، وقضت عليه وألغت وجوده، وأُلغي وجود سكانه من المنطقة التي يحتويها. هذا ما أراد العجيلي أن يدل عليه من هذا البيت المغمور عبر توظيف الخيال؛ فهذه الدار بدت موحشة تحمل رمزاً سلبياً بعد طغيان مياه النهر عليها؛ فانتقل من الحياة إلى الموت. لكن هذه الصور المكانية تقدم " البرهان... أن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا، وهي تلحُّ علينا؛ لأنها تعاود الحياة، وكأنها تتوقع منا أن نمنحها

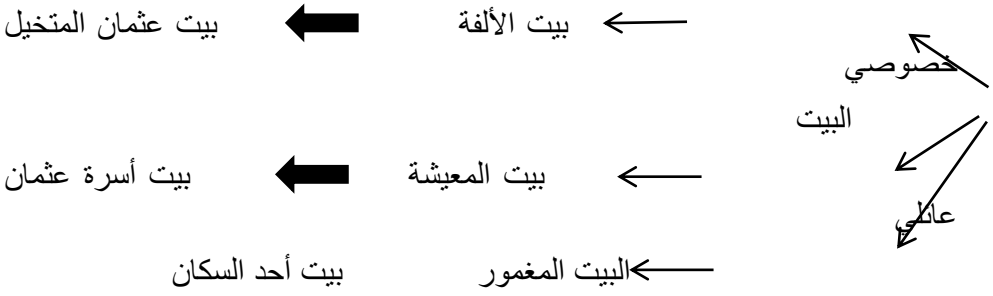
* يُقصد بها بيت الخلاء، والمطبخ والحمام.

(*) المغمورون: 102

(†) جماليات المكان: غاستون باشلار، 35

(‡) المغمورون: 207 ، 208

تكملة لما ينقصها من حياة ".[*] وعلى هذا النحو من وصف هذه البيوت في رواية (المغمورون) نستنتج الخطاطة الآتية:



وصف العجيلي في روايته ثلاثة أصناف من البيوت (بيوت العائلة) و (بيت الحُلُم) (بيت مغمور).

أما في رواية (أرض السياد)؛ فكانت البيوت متنوعة بين الفاخرة والبسيطة، ومنها وصف بيت (الحج نعمان) في مدينة حلب:

" **راح، في انتظار عودتها يتلهّى إلى جدران البهو المزينة بلوحات زيتية لمناظر طبيعية في بلاد بعيدة في أجوائها عن جو هذه البلاد، وبتقليب نظره في المقاعد المريحة والأثاث الذي يجمع بين الترف وأناقة الطراز**".[†]

إن اختراق الشخصية للمكان أسهم في تشكيل هذه الصورة المكانية الفارهة لمنزل الحج نعمان؛ فاندهاش (أنور) لهذا المنزل جعله يسافر بالمخيلة عبر فضاءات مكانية أخرى من خلال الصور الزيتية الموجودة على الجدران. وما وصفُ المقاعد المريحة والأثاث إلا دلالة رمزية للترف والثراء الذي تعيشه الشخصية الأخرى.

2. السراي:

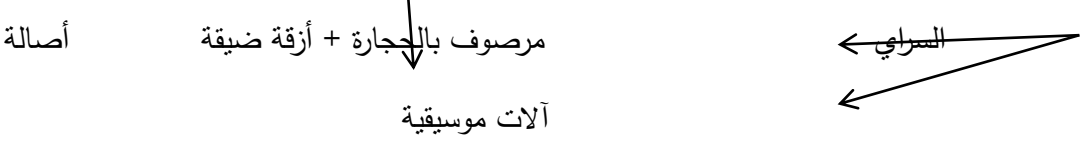
(*) جماليات المكان: غاستون باشلار: 74

(†) أرض السياد: 24

يُقصد به قصر (إسماعيل باشا)، قام (أنور) بزيارة هذا السراي الموجود في مدينة حلب؛ حيث قدّم العجيلي الوصف الآتي:

" **ساروا جميعاً ... إلى جانب الباب المنفتح على الساحة الصغيرة، وهو باب خشبي كبير، ذو مصراعين عريضين، لا يشبه الأبواب الحديدية الضيقة المغلقة على جانبي الأزقة التي سلكوها إلى هذه الساحة. وراء الباب امتد ممر طويل، في أرض مكشوفة، مرصوف بالحجارة، صقلت بلاطاته أقدام المارة في سنين كثيرة وأضاعت استواءها. كانت أرضه تلتمع تحت أنوار بدت باهرة بالنسبة لشحوب الإضاءة في الساحة والأزقة المتعرجة قبلها. وتناهى إلى سمع الجماعة أصوات آلات موسيقية مكتومة آتية من آخر الممر، حيث كان باب خشبي آخر، أصغر من باب المدخل، مغلقاً.**" (*)

هذه المطوّلة الوصفية للسراي تحمل بين مفرداتها عمقاً زمنياً، أعاد العجيلي القارئ إلى تاريخٍ أظهر جمالية بناء هذا المكان، وتنوّع مظاهره وأقسامه، يجمع بين العراقة والفن، أدخل عليه العجيلي الموسيقى. الأمر الذي جعله متناغماً وروحَ العصرِ، وأكسبه بُعداً تاريخياً في الماضي وحداثياً في الحاضر. يُمثّل له بالخطاطة الآتية:



ومما تقدم نجد أن العجيلي استطاع بإبداعه، وفنه تشكيل المكان المغلق، والتنويع في توظيفه جاعلاً من اللغة أداة مطواعةً مكّنته من تشييد الفضاء الروائي.

ثالثاً: أمكنة الانتقال:

(*) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 99

تُعد أمكنة الانتقال المكان الذي تنطلق فيه الشخصيات، وتعبُرُ من خلاله؛ فهو المكان الذي يتيح الحركة التي تنتقل من خلالها الشخصيات، " وتشكّل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها "(*).

1. الحي:

يشكَّل الحي مرتكزاً من المرتكزات التي ترتصف فيها الرواية العربية؛ إذ لا تكاد تخلو من وصف لحي أو عدة أحياء، وتتناوب الروايات في رسم أحيائها بين أحياء شعبية وأحياء راقية.

ومن الأحياء التي وصفها العجيلي في رواياته (حي الميدان) في حلب، وجاء وصفه في رواية (أرض السياد):

" **كان قد أمضى نهاره في صحبة المعلم شاهين، متنقلاً بين الرحبة الكبرى وحي الميدان في شمال شرقي المدينة، حيث تحتشد الحوانيت المتخصصة ببيع قطع التبديل للآليات المختلفة** ".(†)

جاء وصف العجيلي على لسان المهندس الزراعي (أنور) الذي جاء مع (شاهين) لتصليح إحدى الآليات المُعطّلة في مركز الاستصلاح الزراعي؛ فحي الميدان إذاً مكان يحوي مجموعة من الحوانيت التي تبيع قطع التبديل، ولم يذكر أي دلالة توحي بوصف سكاني سوى أنه متخصص لبيع القطع، وعلى هذا النحو يمكن أن يكون هذا الحي شعبياً تتزاحم فيه أمكنة مغلقة تُعد مصدر رزق لأهله.

فإذا كان (حي الميدان) المتنوع بحوانيته مكان انتقال من مركز الاستصلاح، فإن (حي السفاحية) في حلب كان بهدف الزيارة المقصودة؛ للتعرف عليه، فـ (أنور) كان برفقة زوجة (الحاج نعمان) في زيارتهم لهذا الحي، وجاء وصفه له:

(*) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 79

(†) أرض السياد: 91

" **سنترك السيارة في موقفها ونمضي إلى داخل البلد سيراً على الأقدام، إلى السفاحية...**

سأل أنور، مستفهماً: السفاحية؟

قالت هي: نعم، السفاحية، لا يخيفك الاسم. إنه حارة تتصل بأسواق المدينة، في أول السفاحية وكان بائع فول يفتح دكانه ليلاً".(*)

تفاجأ أنور من اسم الحي (السفاحية)؛ فأحال الاسم إلى تصور عدواني رسمه بمخيلته؛ فالعجيلي يذكر أسماء الأحياء بتسميتها الحقيقية؛ دلالة منه على زيارتها؛ وليجعل من فضائه الروائي متعدد الأمكنة؛ فـ (حي الميدان) أقرب ما يكون إلى سوق للعمل، و(حي السفاحية) حارة سكنية هادئة بالكاد تحوي على دكان صغير لبيع الفول.

2. السوق:

" لا يمثل السوق ظاهرة اجتماعية اعتادها الناس في مناسبات وغير مناسبات، بل ظاهرة اقتصادية بالدرجة الأولى من حيث أنها تمثل مجمل النشاطات التجارية التي تلبي حاجيات المجتمع من بيع وشراء وهذا ما يجعله في حركة دائمة ومستمرة بصفته مكان انتقال "(†). بمعنى أن السوق يمثل حركية تنتقل من خلالها الشخصيات.

ومن الأسواق التي وصفها العجيلي وصفٌ لـ (سوق الزرب) على لسان (أنور) حين دخله وصفه:

" **كسرداب طويل مظلم، فقد كان نور النهار قد تضاءل بقرب مغيب الشمس، وفي آخر السرداب بقعة مضيئة، مصفارّة، لا بد أنها انعكاس أنوار المغيب على سطح تلك**

(*) أرض السياد: 291

(†) لغة النقد الأدبي الحديث: فتحي بو خالقة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، 353

القلعة. هذه البقعة المضيئة كانت تتقطع بين لحظة وأخرى بأشباح الزبائن وهم يتنقلون بين الحوانيت، أو بأشباح المارة في طريق القلعة خارج السوق ".[*]

تبدو صورة السوق في هذا المقطع حركية تتناوب بين حركة المارة والزبائن، وتتقاطع هذه الحركة مع نور الشمس الذي يضفي عليها شيئاً من الإنارة، وبالتالي يشكَّل السوق تقاطباً مكانياً يجمع بين الإنارة والظلمة؛ فيكون الضوء حافزاً قوياً على التقاط التفاصيل وإيراد التدقيقات الصورية والهندسية التي كان من المعتذر الإلمام بها قبل حلول الضوء مكان الظلمة المخيمة ".[†]

فالعجيلي يضفي على (سوق الزرب) صورة بصرية يتجاذب فيها المضيء والمظلم، ولكن الصورة المكانية لسوق (السقطية) تبدو أقرب إلى الصورة الشميّة التي يصفها العجيلي على لسان (أنور):

" **ملأت خياشيمه من هذا السوق رائحة ضاقت أنفاسه بها أول الأمر. لم تكن رائحة كريهة. ولكنها كانت غير مألوفة، لم تكن طيبة... مزيج من رائحة اللحم النيء المنبعثة من شرائح الخراف المعلقة في واجهات الدكاكين، ومن رائحة الألبان الطازجة في علبها المكشوفة... على جانبي السوق الضيق لا تكاد تترك للحارة مجالاً للسير.**"[‡]

للسير."[‡]

استغرب (أنور) حين دخل (سوق السقيطة) من الروائح المنبعثة منه، فكانت روائح اللحم، وروائح الخضار، وروائح اللبن. هذا المزيج من الروائح جعل السوق مكاناً تنتقل فيه الروائح كما تنتقل فيه المارة. ومنه نخلص إلى أن هذا السوق أيضاً يشكل تقاطباً مكانياً يجمع بين الطيب والمزعج.

(*) أرض السياد:186

(†) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 50

(‡) أرض السياد:185

أما في رواية (قلوب على الأسلاك)؛ فقد صوّر العجيلي (سوق الحميدية) كتصويره (سوق الزرب) في رواية (المغمورون) في منحه بُعداً يعتمد على الصور البصرية، والتقاطب المكاني (مظلم / مضيء)[*] من جهة، وفي إضفاء الروح التراثية الممزوجة بالعصرية من جهة أخرى، وقد احتل وصف السوق مساحة طباعية زهاء صفحةٍ ونصف.[†] الأمر الذي شكّل حيزاً شغلته الكتابة بأحرفها الطباعية، وهذا ما يُسمى بـ (الفضاء النصي)[‡]، وقد اجتزأنا هذا المقطع من الوقفة الوصفية المطوّلة للسوق:

" **بدا لي مدخل سوق الحميدية، في موقفي ذاك وفي إدمان التطلع إليه، كأنه معبر بين عالمين. بدا لي كأنه فوهة اتصال بين جوَّين متباينين في ضغط الهواء...، بل وفي العمر التاريخي، فبينما كان الناس في ثيابهم العصرية، والسيارات بهياكلها البراقة وأصوات محركاتها ومنبهاتها والمخازن بواجهاتها الغاصّة ببضائع الزمن الحديث ... كان هذا السوق يبدو كأنه طريق إلى عالم آخر منتسب إلى عصر غير عصر الشوارع المُنارة ... السيارات وهي رمز العصرية كانت تتحامى السوق مارة أمام مدخله دون أن تعرج إليه... والناس الكثر الذين كانوا يتزاحمون في فوهته بين داخل وخارج كانوا يخرجون من تلك الفوهة كأنهم يصعدون إلى ظهر الدنيا... تؤكد لي أن سوق الحميدية ومَن فيه لم يبتلعه العدم بعد كل ابتلاع...**" [§]

هذا الوصف المطوّل لسوق الحميدية، يصفه العجيلي على لسان بطله (طارق عمران) القروي الذي يرى هذا السوق للمرة الأولى في إقامته في العاصمة دمشق، وقد بهره السوق في بنائه وطوله؛ فالامتداد الطويل لسوق الحميدية استدعى وقوف الشخصية مدة زمنية طويلة تتأمَّل وتتخيل، واستدعى كذلك وقفة وصفية مطوّلة من العجيلي، والامتداد أحد المصطلحات المرادفة للمكان. وهذا يعني امتداد سوق الحميدية زمنياً في

(*) يُنظر: قلوب على الأسلاك:74

(†) يُنظر: قلوب على الأسلاك: 74 – 75

(‡) يُنظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد الحمداني، 55

(§) قلوب على الأسلاك: 75– 76

عمق التاريخ، وهذا الامتداد كله ليس سوى امتداد تاريخي عميق لمدينة دمشق؛ لكونها أقدم مدينة مأهولة في التاريخ. لقد أسبغ العجيلي على (سوق الحميدية) مظهرين:

الأول: تاريخي من حيث أصالته وعراقته.

والثاني: حداثي معاصر؛ لتنقُّل الشخصيات التي لامَست العصر؛ فارتدت الثياب العصرية، واكتسى السوق عصرية؛ لمجاورته مكان متحرك آخر (السيارات). كل هذه المعطيات تداخلت في وصف (سوق الحميدية)، وقد أضفى العجيلي عليها أصالة الماضي وحداثة الحاضر.

مما تقدم نرى أن السوق بكونه مكاناً للانتقال العام جاء متنوعاً يحمل في ثناياه عدة تقاطبات مكانية وهي:

سوق الزرب = ~~مضيء~~ / مظلم	صورة بصرية
سوق السقطية = ~~طبيعي~~ / مزعج	صورة شميّة
سوق الحميدية = ~~أصالة~~ / حداثة	صورة فكرية

3. **المقهى:**

" تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائماً سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما .."[*]. وغالباً ما جاء وصف المقهى في الروايات بغية الترويح عن النفس، وتبادل الأحاديث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ترتاده اجتماعية فئات متنوعة. ويكشف عن ميول هذه الفئات وتوجهاتها الفكرية من خلال التفاعل فيما بينها. " فالمقهى

(*) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 91

لا تحكمه سلطة الداخل إليه،... ولا يُحسن خرقه إلا متى كان الرجل معربداً مجنوناً، نتيجة لهذا الأساس ليس المقهى سوى حد. إذ منه نعود إلى البيت، أو نغادر عنه نحو العمل".(*)

ففي رواية (قلوب على الأسلاك) حيث نجد أن (طارق عمران) يغادر مركز العمل في مؤسسة عمه برفقة صديقه (ممدوح) إلى (مقهى البرازيل)، ويصفه بقوله:

" **وقد كنت مَررت بهذا المكان مرات عديدة دون أن يخطر لي في إحداها أن أرقى الدرجة التي تفصله عن مستوى الشارع لألجَ هذه الدكانة المزدحمة، المنتهية في أقصاها ببار تنتصب عليه آلة قهوة فرنجية صدئة. ويلازم طاولاتها جلوس لا يتبدلون منذ الصباح حتى المساء...**"(†)

يبتعد العجيلي على لسان بطله أن يرسم شكلاً هندسياً للمقهى، بل رسم محتواه من أثاثٍ يجعله يبدو قديماً للوهلة الأولى. زبائنه تبقى ملازمة أمكنتها طيلة اليوم؛ فوظيفة المقهى تقديم المشروبات لزبائنه، وكان في الماضي مكاناً رئيساً ينطلق منه القصَّ الشعبي والحكايات الخرافية. وما نرصده في المقطع السابق " أن المقهى تنزاح قليلاً عن صفتها الطبيعية كمكان انتقال لتصبح فضاء إقامة أو شبيهاً بالإقامة "(‡)؛ لذلك لم تكن المقهى فقط مكاناً لاحتساء الشاي أو ارتشاف القهوة؛ فها هو (ممدوح) صديق (طارق) عندما اصطحبه إلى (مقهى البرازيل) يبيّن له جوهر هذا المقهى بقوله:

" **وعلى فكرة كونك مديراً مقبلاً أو مديراً صاخراً لا يُسمح لك بأن تنظر إلى هذه الدكانة بعين الاستصغار. نصف مدراء الدولة ونصف سفرائها ووزرائها من هذا المقهى، ولا**

(*) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، 53

(†) قلوب على الأسلاك: 82

(‡) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 92

تُعدَّ أساتذة الجامعات ورؤساء المحاكم والمحامين والأطباء، أما زبائِنُنا من مدراء الشركات فهم قلائل ... هل تعرف لماذا ؟ "[*]

يبدو المقهى من خلال المقطع السابق مكان انتقال موضوعي له كينونته ووجوده؛ فكان مرحلة انتقال لأناس كانوا في طورٍ، ثم أصبحوا في طورٍ آخر يشغلون المناصب، وهم من ذوي المكانة الاجتماعية المثقفة. يقول (ممدوح):

"**هكذا كل جلساتنا في المقهى. إذا جئت في الصباح، فإنك تجد أناساً آخرين: استاذاً أو أستاذين من الجامعة يثبتون وجودهم قبل بدء دروسهم، بعض المحامين والقضاة الذين يعقدون في مقهانا جلساتهم قبل عقدها في القصر العدلي، صحافيين يتزوّدون منه بالأخبار أو يزوّدون الجالسين بها. وعند الظهر نجد زبناً أُخَرَ، أولئك الذين يهربون من الدوام في وظائفهم الكبيرة قبل انتهائه، والذين تفوتهم لشاغل أو آخر جلسات الصباح والمساء. ولكن الروح تظل واحدة، على اختلاف بسيط بين الانشراح الصباحي والمأساوية المسائية** "[†]

فأصبح المقهى نقطة عبور والتقاء للأستاذ والمحامي والقاضي والموظف، فزبائنه في الصباح متغيّرون، أما في المساء فروّاده ثابتون مثل: (ممدوح، والدكتور زين العابدين، والأستاذ بدر الدين). وعلى الرغم من ذلك تبقى للمقهى وظيفته الاجتماعية؛ فهو من أقل الأماكن تغيّراً الأمر الذي يجعله مسايراً لتكوين المدينة وطابعها العام.[‡]

رابعاً: المكان المتحرك (وسائل النقل):

(*) قلوب على الأسلاك: 130

(†) قلوب على الأسلاك: 90

(‡) يُنظر: الرواية والمكان: ياسين النصير، 46

يعد المكان المتحرك مكاناً تتحرك من خلاله الشخصيات، تنتقل عبره من مكان إلى آخر؛ فهي أشبه بمكان صغير مغلق يمرُّ بعدة أماكن.

1. السيارة (المكان المتحرك الواقعي):

كان للسيارة حضورُها في روايات العجيلي الثلاث، وجاءت متنوعة الجوانب متعددة الدلالات. ففي رواية (المغمورون) تعد السيارة المكان الأبرز الذي تحرك فيه (عثمان) برفقة (ندى)، ينتقل بسيارة اللاندروفر بين بيته ومركز عمله؛ لكونه يعمل سائقاً في التعاونية، والسيارة كانت البداية التي استهلَّ العجيلي روايته:

" **ودارت سيارة اللاندروفر دورة كاملة حول البناء المنعزل، ثم وقفت، فأثار وقوفها المفاجئ دوّامة من الغباء نفذت إلى داخل البيت وأخرجَتْ منه العجوز هدلة مسرعة تتعرّف على مَنْ قدم إلى منزلها. كان في السيارة ابنها عثمان والأنسة ندى** ".(*) جعل العجيلي سيارة اللاندروفر محوراً رئيساً لأحداث روايته؛ فهي المكان الذي احتضن الحب الذي جمع (عثمان) بـ (ندى)، وهي مكان الانتقال للعمل، والمكان الذي يقلُّ الشخصيات إلى بيوتهم، مما جعل السيارة فضاءً متنقلاً بين أمكنة عديدة، أسهمت في بناء الأحداث.

ولم تكن سيارة اللاندروفر مسرح الأحداث الوحيد، بل سلَّط العجيلي الضوء على سيارات الطبقة البرجوازية التي تمثلها شخصية (أنيس)، والمقطع الآتي يبيّن ذلك:

" – **على فكرة ... سيارة هذا الشاب اللبناني تشبه سيارة سادتنا الوزراء، مرسيدس من أحدث طراز. وإن كانت بلون طحيني .. أقرب إلى البياض المفرح** ".(†)

لا تشبه سيارة المرسيدس هذه مثيلتها السابقة؛ فهي سيارة فارهة تتسم بالفخامة والرقي، وما جاء توظيفها إلا لغرض فكري اجتماعي ينمُّ عن تمثيل ظاهر للطبقة البرجوازية التي

(*) المغمورون:7

(†) المغمورون:161

ستأخذ نصيبها من مشروعات المساكن الجديدة البديلة للبيوت المغمورة. وعلى ذلك تكون السيارة مقابلاً اجتماعياً بين طبقتين المُستغلَّة والمُستغلِّة.

أما في رواية (أرض السياد)؛ فكانت السيارة فاتحة لفصلها الأول، ولكنها سيارة ليست متبوعة للعمل، بل سيارة نقل عامة. وصفها العجيلي بلغة جمالية:

" **السيارة البولمان الكبيرة، وقد خلّفت مفرق النبك وراءها، تركض بركابها في طمأنينة، برتابة سرعتها المعهودة، في طريقها إلى حمص وحماه وثم حلب. المكيّف يمتص أشعة الشمس حرارتها في داخل السيارة ويبقى للراكبين منها الضياء الذي يغمر السهول الجرداء الممتدة على مدى البصر إلى اليمين، حيث كان أنور في مقعده بجوار النافذة** ".(*)

هذه السيارة تنقل (أنور) من دمشق إلى حلب، حيث مكان عمله الجديد في مركز الاستصلاح الزراعي، وهي أثناء السفر تمر بأمكنة واقعية هي (حمص، حماه، حلب)؛ لإيهام القارئ بواقعية الأمكنة؛ ولكونها أمكنة مفتوحة، تشقُّ طريقها عبر السهول التي تعد مكاناً مفتوحاً أيضاً. فالسيارة مكان متحرك تنقل الشخصية مروراً بأمكنة أخرى؛ فهي أداة انتقال تخترق فضاءات مكانية عديدة. وبالعودة إلى سيارة اللاندروفر نجد أنها تشكل محوراً أساسياً في سيرورة الحدث؛ فهي بعُهدة (عثمان) ينقل الموظفين من مكان عملهم إلى مكان إقامتهم في رواية (المغمورون)، بينما كانت ذات محور ثانوي في رواية (أرض السياد).(†)

وفي رواية (قلوب على الأسلاك) تبدو السيارة دليلاً على العصرية؛ لكونها رواية مدنية، تنتقل الشخصية فيها، وعبر المخيلة من عالم واقعي إلى عالم آخر متخيل، وكأنها

(*) أرض السياد:13

(†) يُنظر: أرض السياد:130

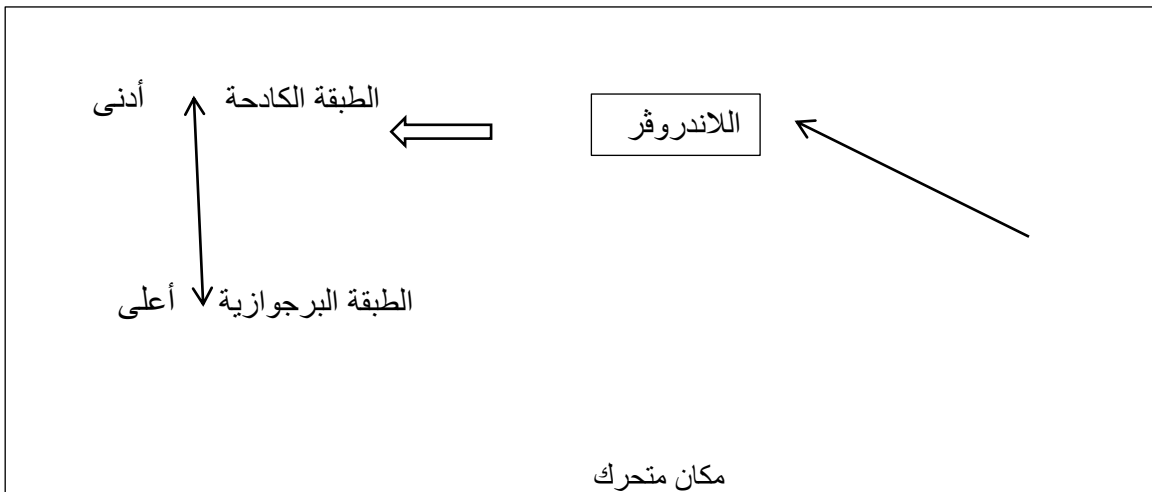
جسرٌ يصل بين عصرين(*). هكذا رأت شخصية (طارق عمران) السيارة في (سوق الحميدية)، وتبقى على عصريتها في الرواية إلى أن تتزاح في دلالتها عندما تكون بعُهدة الطبقة البرجوازية:

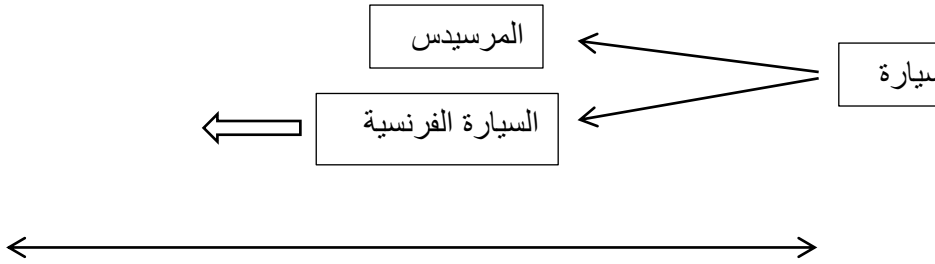
" **حين خرجنا نهاد وأنا. من المنزل كانت الشمس قد قاربت المغيب. شهر نيسان أشرف على الانتهاء، والجو جو ربيع معتدل بعد نهار متوقد الشمس، وتبعت مضيفتي إلى سيارتها. سيارة فرنسية الصنع صغيرة، أنيقة في لونها الفضي وفرشها الجلدي الأحمر. قالت وهي تفتح لي الباب من الداخل:**

ـ تفضل ولا يصطدم رأسك بالباب. يآبى حليم إلا أن يستأثر بالسيارة الكبيرة والسائق ويترك لي هذه اللعبة ".(†)

يُظهِر المقطع السابق خروج (طارق عمران) بصحبة السيدة (نهاد) المرآة الأرستقراطية في السيارة الفرنسية؛ للتباحث في مشروع التلفريك، ومعرفة التطورات التي حصلت بمجيء عمه من القاهرة، وهل ستنفّذ شركة عمّه المشروع. يُبيّن العجيلي مدى ثراء هذه الطبقة بما تملكه من سيارات؛ فهذه السيارة الفرنسية أشبه ما تكون بلعبة بالرغم من رفاهيتها.

مما سبق نجد أن السيارة كانت مسرحاً متنقلاً للشخصيات تعدّدت صفاتها، وتنوّعت دلالتها؛ فكانت وسيلة نقلٍ، ومكاناً متحركاً سواء أكان مرتبطاً بقطاع الدولة العام أم بقطاع البرجوازية الخاص. ويمكن أن نستنتج من السيارة الخطاطة الآتية:





وبناءً على ذلك يمكن القول: إن السيارة بوصفها مكاناً متحركاً خلقت تقاطبا مكانياً بين العام والخاص وبين الأعلى والأدنى.

2. التلفريك: (المكان المتحرك المتخيل):

يشيع استعمالها بـ (التلفريك) أو (التيلفريك)، وهي وسيلة نقل تعمل بالكهرباء، وتظهر أهميته في المناطق الوعرة التي تكثر فيها الجبال والمرتفعات وذلك؛ لأنه يسهل ربط المدن ببعضها والمناطق التي تفصلها الجبال، ويتعذر على أي وسيلة مواصلات أخرى التواصل بينهم، وهو يتكون من واحد أو اثنين من الكابلات الثابتة، وكأبنية يختلف حجمها باختلاف الغرض من إنشائه ومحول كهربائي موصول بالكابينة التي تتحرك صعوداً وهبوطاً ومحطات توقف بين طرفي المسار؛ فالتلفريك وسيلة نقل متحركة تربط بين خطين أحدهما مرتفع والآخر منخفض، حجمه مختلف، ويعمل بواسطة التيار الكهربائي.

بُنيت رواية (قلوب على الأسلاك) على مشروع التلفريك الذي تطمح إنشاءَه شركة (عبد المجيد عمران) أيام الوحدة العربية بين سورية ومصر، وقد وظَّف العجيلي هذا المشروع توظيفاً جعل من الطبقة البرجوازية الأرستقراطية تتراكض طمعاً في حصد نصيب

منه. وقد شغل وصف التلفريك في الرواية مساحة واسعة تناهز ثماني صفحاتٍ(*)، مع الإشارة إلى أن معظم صفحات الرواية تتناول هذا الموضوع.

جاء في مفتتح الفصل الخامس من الرواية نية الشركة تنفيذ مشروع التلفريك:

" **لا بُدَّ من القول أن أصحاب الشأن الذين أعربوا عن رغبة الدولة في إنشاء تليفريك يربط قمة قاسيون بساحة الأمويين لم تكن لديهم غير فكرة غائمة عن الموضوع... فقد افترضنا صورتين له... الصورة الأولى. إنها صورة اقتصادية... نستطيع أن نسميها الصورة العمرانية للمشروع فهي تستهدف سرعة المواصلات بين قمة الجبل، حيثُ ينتظر أن تقوم مدينة قاسيون وبين مستوى ضفة بردى، التي هي قلب المدينة حالياً. سيساهم التلفريك كما يجب أن يكون في ... مدينتنا دمشق إنها الصورة المثالية من الناحية العمرانية والناحية الجمالية... في منتصف المسافة بين القمة ومنبسط أرض المدينة. وإلى يمين ساحة المالكي في المنطقة المظللة ببقايا بساتين دمشق، نبني برجاً سياحياً سيكون أعجوبة هندسية. ينحدر الناس إلى هذا البرج من قمة قاسيون، ويصعدون إليه من قلب المدينة.**" (†)

هذه الكلمات في وصف مشروع التلفريك بدايته ونهايته وشكله وآلية بنائه تحدّث عنها صاحب الشركة التي تريد تنفيذه، وهو (عبد المجيد عمران) مع عدد من المهندسين الأوروبيين. فالعجيلي على لسان (عبد المجيد عمران) يحاول أن يبني واقعاً حضارياً يضاهي الواقع الأوروبي ـ ولو كانت انطلاقته مشروع التلفريك ـ في الرواية المدنية (قلوب على الأسلاك) كما فعل في روايتَيه الريفيتَين (المغمورون – أرض السياد)، حيث أراد النهوض بالريف السوري. فالتلفريك هو نقطة انطلاق بين عصرين بين مكانين؛ مكان قديم، ومكان فيه ملامح العصرية والحضارة. تحركٌ وانتقالٌ من الأدنى إلى الأعلى ـ وإن

(*) يُنظر: قلوب على الأسلاك: 42 وما بعدها.

(†) قلوب على الأسلاك:42

كان متخيلاً ـ رسمته مخيلة العجيلي على لسان (طارق عمران) الذي أنهى بناء التلفريك معتمداً على الخيال:

" **نعم لقد بنيته بخيالي وأتممت بناءه، فتألقت أنواره وأضاءت عتمة ليل دمشق، وبدا كنافورة مشعة أو كزهرة من الضياء دقيقة الساق في أسفلها عريضة أوراق التويجات في أعلاها، حيث تتحول إلى صحن متسعٍ تحط عليه عربات التلفريك الغادية والرائحة. بنيته وبنيت على صحنه المتسع مطعماً ومقهىً ومقصفاً تقوم كلها في منتصف المسافة بين ذروة الجبل، وقاع السهل، وفي الجو بين أرض دمشق وسمائها، تنحدر إليه العربات وتصعد حاملة المرتادين من جماعات الرجال كأنهم النحل الدائب، وجماعات النساء كالفراشات الراقصة... وليقرأوا على اللوحة المعلقة على مدخل البرج اسم شركة عمران للهندسة والإنشاءات واسم مديرها المنفذ طارق عمران**". (*)

لم نكن لنتخيّل هذا التلفريك لولا البُعد الخيالي العجائبي الذي تخيله العجيلي، بل ويجعل القارئ يعتلي هذه المركبة، وينظر بمنظاره؛ ليرى هذه المقابلات التي نشأت من توظيف التلفريك؛ فقد خلق التلفريك مجموعة من التقاطبات المكانية التي جمعت بين:

- أسفل المدينة / أعلى الجبل ← صناعي / طبيعي
- السهل / الجبل ← طبيعي / طبيعي
- الأرض / السماء ← طبيعي / طبيعي

(*) قلوب على الأسلاك: 44

♦ المظلم / المضيء ⟵ طبيعي / صناعي

هذه الصورة المكانية المتحركة، رسمت بأسلاكها فضاءات مكانية، جعلت الخطاب الروائي " يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موّحد واشتمالي إذا كانت الرواية متسعة وموتورة، وفي كلا الحالتين سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء، وإعطائه طابعَه المميز " (*). وعليه يمكن القول: إن التليفيريك مكان متحرك، حرّك العجيلي من خلاله روايته، وجعلها تنتقل بين واقع يحاول النهوض بنفسه، ومستقبل يؤسس أركانه على أسلاك متينة.

نتائج البحث:

بعدَ عرضِنا لبعضِ الأمكنة وتنوعها في روايات عبد السلام العجيلي، وأنواعها، يمكنُنا الخُلُوص إلى النتائجِ الآتية:

1. لم تتأتَّ أهمية الأمكنة الروائية إلا باختراق الشخصيات لهذه الأمكنة.
2. حرص العجيلي على تسمية الأمكنة الروائية بأسماء حقيقية بهدف إيهام القارئ بواقعية الحدث، وتفاوتت عنايته بها؛ فهو يقف على رسم الأبعاد الهندسية في بعض الأحيان معتمداً على الوصف، أو يتداخل وصف المكان مع السرد في أحيان أخرى.
3. جاءت هذه الأمكنة متنوعة ومتعددة مما جعلها تتسم بالتضاد؛ فالمكان المفتوح يقابل المغلق، والمتنقل الثابت يقابل المتنقل المتحرك.

(*) بنية الشكل الروائي: حسين بحراوي، 32

4. في الغوص عميقاً في تشكيل هذه الأمكنة خلق المكان الواحد مجموعة من التقاطبات مما أسهم في بلورة التشكيل الفضائي لهذه الأمكنة.

مصادر البحث ومراجعه

- **المصادر**

1. **أرض السياد:** عبد السلام العجيلي، دار الريس، بيروت، د. تا.

2. **تاج اللغة وصحاح العربية:** إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.

3. **شرح ديوان أبي تمام:** تح: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، د. تا.

4. **قلوب على الأسلاك:** عبد السلام العجيلي، دار الشرق العربي، بيروت، ط2، 1990.

5. **الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية):** أيوب بن موسى الحسيني، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق، 1981.

6. **لسان العرب:** أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، د.ط، د.تا.

7. **المعجم الفلسفي:** د. جمال صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982.

8. **المعجم الفلسفي:** مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة ، ط5 ،2007.

9. **المعجم الوسيط:** إشراف مجمع اللغة العربية في مصر، دار الشروق، مصر، ط4، 2004.

10. **المغمورون:** عبد السلام العجيلي، دار الشرق، بيروت، 1984.

- **المراجع:**

1. **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية:** سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

2. **استرتيجية المكان:** مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018.

3. **البداية في النص الروائي:** صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ط1 ،1994.

4. **بناء الرواية العربية السورية:** سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

5. **بنية الشكل الروائي:** حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

6. **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي:** حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

7. **جماليات المكان:** غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

8. **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه:** مهدي عبيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

9. **الرواية العربية (البناء والرؤيا):** سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

10. **الرواية والمكان:** ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.تا.

11. **شعرية الخطاب السردي:** محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

12. **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية:** حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

13. **فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان):** محمد عزام، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996.

14. **لغة النقد الأدبي الحديث:** فتحي بو خالقة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

15. **مشكلة المكان الفني:** ترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988.

- **الدوريات والمجلات**

المكان والمصطلحات المقاربة (دراسة مفهوماتية): د. غيداء أحمد سعدون شلاش، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 11، ع2، 2011.

- **رسائل جامعية**

1. **شعرية المكان في الشعر الجاهلي:** بن بغداد أحمد، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، الجزائر، 2016.

2. **المكان في النقد الروائي العربي:** أحمد عبد الحميد ديب، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2014.

Research Searces and references

- **Searces**

1. **The Land of al-sayyad**: Abdulsalam Alogails, Dar Al-Rayes, Beirut.

2. **Language crown and Arab sahih**: Ismail bin Hammad AL-Gohari, Investigation: Ahmad Abdul Ghafour Attar, Dar Al-uilm for Millions, Beirut,4,1990.

3. **Explanation of Abo Tammam's Diwan**: Investigation: Shaheen Attieh, Dar AL-Kutub Al-eilmia, Beirut.

4**. Hearts on wire**: Abdulsalam Alogaili، Dar Al sharq Al-Arabi, Beirut, 1990.

5. **Colleges (Destitute in Team and Linguistic Delfevence**: Ayoub bin Musa Al-Husseni, Investigations: Adnan Darwish and Mohamed AL-Masri, Ministry of Culture, Damascous, 1931.

6. **Arabes Tong**: Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Mohammed bin Makram Ibn Manzour AL- Afriqi Al-Masri, Dar sadir, Beirut.

7. **Philosophical Dictionary**: Dr. Jamal Saliba, Dar Al-kitab Al Lubnani, Beirut, 1981.

8. **Philosophical Dictionary**: Murad Wahba، Dar Qaba'a Al-Haditha, Cairo, 5, 2007.

9. **Intermediate Dictionary**: supervision of the Arabie Language Academy in. Egypt, Dar AL-Shurouq, 4, 2004.

10. **The submerged**: Abdulsalam Alogaily Dar Al-Sharq, Beirut, 1984.

- **References**

1.**The realistic Trend in the Syrian Arab Novel**: Samar Rawhi Al-Faisal, Manshurat Itihad AL- kottab Al-arab, Damascuse, 1986.

2. **Location strategy**: Mustafa Al-Sadbagh, Egyption General Book Authority, Egypt, 2018.

3. **Beginning of the Novel**: Sadouq Nour Al-Din, Dar Al-Hiwar, Latakia, 3, 1994.

4. **Building the Syria Arab Novel**: Samar Rawhi Al-faisal, Manshurat Itihad Al-kottab AL-Arab, Damascuse, 1996.

5. **The structure of the Narrative form**: Hassan Bahrawi, AL-Markaz Al-Thaqafi, Beirut, 1, 1990.

6. **The structure of the Narrative Text from The perspective of Literary criticism**: Hamid Al-Hamdani, AL-Markaz Al-Thaqafi, Beirute

7. **Aesthetics of the place**: Gaston Bachelard, translation: Ghaleb Halsa, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 2, 1984.

8. **The Aesthetics of Place in the Hanna Mina Trilogy**: Mahdi Obaid, Publications of the Syrian General Book Organization, Damascus, 2011.

9. **The Arabic Novel (Construction and Vision**): Samar Rawhi Al-Faisal, Manshurat Itihad Al-kottab AL-Arab, Damascus, 2003.

10. **The Novel and the Place**: Yassin Al-Naseer, House of Cultural Affairs, Baghdad.

11. **The Poetics of Narrative Discourse**: Muhammad Azzam, Manshurat Itihad Al-kottab AL-Arab, Damascus, 2005.

12. **The Poetics of Imaginary Space and Identity in the Arabic Novel**: Hussein Najmi, The Arab Cultural Center, Casablanca, 1, 2000.

13. **The space of the narrative text (a formative structural approach in the literature of Nabil Suleiman**): Muhammad Azzam, Dar Al-Hiwar, Lattakia, 1, 1996.

14. **The Language of Modern Literary Criticism**: Fathi Bu Khaliqa, Modern Book World, Irbid, Jordan, 1, 2012.

15. **The Problem of Artistic Place**: Translated by: Siza Kassem, from the book: The Aesthetics of Place, Cordoba House, Casablanca, 2, 1988.

- **Periodicals and magazines:**

Place and Approach Terminology (Conceptual Study): Dr. Ghaida Ahmed Saadoun Shalash, Journal of Research of the College of Basic Education, 11, 2, 2011.

- **University papers:**

1. **The Poetry of Place in Pre-Islamic Poetry**: Ibn Baghdad Ahmed, Ph.D. Thesis, University of Djilali Liabis / Sidi Bel Abbas, Algeria, 2016.

2. **Place in Arab Novelist Criticism**: Ahmed Abdel Hamid Deeb, Ph.D. Thesis, University of Aleppo, 2014.

صور التّشبيه و بَلَاغَـةُ النّصّ

The Image of analogy and rhetorical of the texes

إعداد: زكوان مزيق

إشراف: د. تيسير سلمان جريكوس

أستاذْ فِي قِسْمِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ ، كليّة الآدابِ والعلومِ الإنسانيّةِ ، جامعة تشرين ، اللّاذْقيّة ، سوريّة.

2021- 2020

أ.د. تيسير جريكوس**
زكوان مزيق*

الملخّص

يدخلُ البحثُ إلى شِعْرِ المُتَنَبِّي مِنْ زاويةٍ بلاغيّةٍ محورُها الرّئيسُ صورةُ التّشبيهِ؛ فيبدأُ بمقدّمةٍ، ثمَّ بمهادٍ نظريّ تأصيليّ مُوجَز قَدْرَ الإمكانِ، وَفِي هَذِهِ الأثناءِ تُعَرَّفُ الصّورةُ الشِّعْرِيَّةُ عَلَى نَحْوٍ عَامّ، وَدَائِرَةُ المُشَابَهَةِ، ثُمَّ صورةُ التّشبيهِ عَلَى نَحْوٍ خَاصّ، وينتقلُ البحثُ بعدَ ذلكَ ليتحرّكَ فِي المَسَاحَةِ الإبداعيَّةِ الكُبْرَى، أَيْ فِي مَجَالِ الدِّرَاسَةِ التَّطبيقيَّةِ لِشِعْرِ المُتَنَبّي، وَهُنَا يَتَخَيَّرُ البَاحِثُ القَصَائِدَ المَعْروفَةَ بـ**(الكَافُوريَّات)**، وَيُحَدِّدُ تِيْمَةَ (اللَّوْن) دَاخِلَ تِلْكَ القَصَائِدِ، وَيُجْرِي مُقَارَبَتَهُ الإحْصَائِيَّةَ، وَيَعقبُ ذلكَ استنطاقُ نَمَاذِجَ مِنْ صُوَرِ التَّشبيهِ المُتَحَقِّقَةِ. وَعَمَلِيَّةُ القراءةِ التّحليليّةِ تنطلقُ مِنَ النّصّ نَحْوَ فَضَاءَاتِهِ، وَهِيَ بذلكَ تعالقُ بينَ الدَّاخِلِ-الخَارِجِ النَّصّيّ بِمَا تُتِيحُهُ إِمْكَانَاتُ لُغَةِ الشَّاعِرِ. وَإِثْرَ القِرَاءَةِ الحَدْسِيَّةِ التَّحْلِيلِيَّةِ تَتَجَلَّى شِعْرِيَّةُ النَّصّ بِوَصْفِهِ كُلاًّ فَنّيّاً مُتَفَاعِلاً، وَتُخْتَتَمُ الدّرَاسَةُ بِخَاتِمَةٍ تُكَثِّفُ نَتَائِجَ البَحْثِ.

الكَلِمَاتُ المِفْتَاحِيَّةُ
==========
الصُّورَةُ؛ المَجَازُ، التَّشْبِيْهُ، الشّعْرِيَّةُ، التّيْمَةُ.

==========

**أستاذ ، قسم اللغة العربية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللّاذقية، سوريّة.

Zikwa mzaik*

Dr. Taiyseer Jreikous**

Abstract

==========

This piece of research handles al-Mutannabi's poetry from the rhetorical perspective that basically focuses on the parameter of the analogy. It commences with an introduction, followed by concrete telegraphic theoretical survey during which the poetical image acquires a global definion, and the circle of similarity next to analogy a specific implication. Afterwards, this research moves to mobilise within the broadened creative atmosphere; i.e. the applied study of al-Mutannabi's poetry. Here, the research selects those poems known as Kafouriyyatk and identifies the microtext of colour within those poems. He pursues the statistical approach that has been followed by varieties of the traceable images of analogy. However, the process of analytical reading springs from the text toward its horizons; thus, it intermingles the textual inside-outside in asmuch as it is allowable by the poet's language. In the light of the analytical intuitive study, the poeticality of the text emerges as one effectively artistic unity. It closes with a conclusion that encompasses the findings of the research.

Keywords

==========

Image; Figure of Speech; Analogy; Poeticality; Microtext.

==========

** Professor. Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities; University of Tishreen, Lattakia, Syria.

مقَدْمة:

لم يشهد مصطلحٌ أدبيّ . عَلَى نَحْوٍ يكاد يكونُ عامّاً . ما شهدته الحواراتُ الدّائرةُ حولَ مفهُوَمِ الصّورة الفنّية؛ أَيْ الصّورة ذاتِ المواصفات الجماليّة السّاحرة الهاربة، وإِذْا كنّا نتحّدثٌ عن الصّورة فِي النّصّ اللّغويّ ؛ فهِيَ تلك الصّورة ذات المواصفاتِ الشّعريّة (poetics) .

وعَلَى ما تقَدْم فإنَّ المُسْتَوَى الَّذِي تتحرّكُ فِيه الصّورةُ الموسومةُ بالنّوى الفاعلةِ الَّتِي ترتقي بها اللّغةُ المتّحقّقةُ ، هُوَ مُسْتَوَى ينمُّ عَلَى حداثةٍ نابعةٍ منَ الحوارِ مع التّراثِ بعدَ هضمِهِ، ومن مثاقفةِ الآخر الواعية، وإِثْر ذلك تكونُ القطيعةُ مع الماضي محدثةً مسافةً حداثيّةً حقيقيّةً تولّدُ نصّاً أثراً لا نصّاً خبراً[1].

ومهما اختلفتْ مداخيلُ قراءةِ الصّورةِ الفنيّةِ فِي اللّغةِ بغية تحديدِ جوهرها، فإنَّ مفهُوَمَ الصّورةِ فِي هَذَا المقامِ يَنّدُ عنِ القبضِ، كيفَ لا والصّورةُ فِي جوهرِها هَذَا متحٌ مِنَ اللّامتحّقق الإبداعيّ ؟ وهَذَا المتحُ يُظهرهُ أداءٌ تتجلَّى سماتُهُ المجاوِزَةُ فِي المُعْطَى المضمونيِّ للنَّصِّ موضعِ القراءةِ والتّحليلِ.

فجوهرُ الصّورةِ فِي بعدِها التّخييليّ ينبني عَلَى انزياحٍ فاعلٍ ينتهكُ الاستخدامَ العاديَّ للّغةِ؛ ويتمُّ وفقَ قوانينَ خاصَّة أدبيّاً واجتماعيّاً، وتاريخيّاً، فِيمتلكُ رؤيةً للعالمِ موحّدةً ومتكاملةً، حيثُ يتّمُ التّلاحمُ بَيْنَ ما هُوَ داخل النَّصِّ وخارجه، فالصّورةُ بنيةٌ لغويّةٌ متميّزةٌ تشيرُ إِلَى بنيةٍ تاريخيّةٍ – اجتماعيّةٍ[2].

أَوَّلاً: مَهَادٌ نَظَرِيٌّ (نَحْوَ تَأْصِيْلٍ حَدَاثِيٍّ):

تؤكّدُ القراءةُ النّافذةُ لنصِّ المُتَنَبِّي أَنَّ لهَذَا الشّاعرِ طريقةً خاصّةً فِي استعمالِ اللّغةِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وأَنَّ طريقةَ عرضِهِ لِلُغةِ إنشائِهِ تعجُّ بالمركّباتِ التّصويريّةِ الَّتِي يُدْهَشُ لها القارئُ مِنْ نَاحِيَةٍ ثانيةٍ. ويبدو أَنَّ أسلوبَ المُتَنَبِّي فِي شعرِهِ ؛ أَيْ فِي اللّغةِ المنتجةِ الخاصّةِ بقريحتِهِ الإبداعيّةِ ، يبدو أَنَّ ذلك الأسلوبَ تتقاسمُهُ ثلاثُ دوائرَ تصويريّةٍ كُبرى: دائرةُ المشابهةِ، ودائرةُ المجاورةِ، ودائرةُ البُنَى التّخييليّةِ الَّتِي تقومُ عَلَى تداخلاتٍ تشعُّ بالمشابهةِ والمجاورةِ فِي آنٍ معاً. وفِي بحثِنا هَذَا سنركّزُ عَلَى الصّورِ الَّتِي تنبني علاقاتُها عَلَى التّماثلِ والمشابهةِ .

---

[1] – انظر: الخطيئة والتكفِير، من البنيويّة إِلَى التّشريحيّة ، عبد الله الغذّامي، دار سعاد الصّباح ، القاهرة، الكويت،ط2، 1412هـ-1991م، ص53.

[2] – انظر: مفاهِيَم الصّورة الشّعريّة فِي النّقْدْ العربيّ المعاصر ، إعداد لطفِية برهم ، إشراف أ. د . جابر عصفور ، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة 1996م ، ص434.

أ- دائِرَةُ المُشَابَهَةِ:

تتدرجُ فِي هذهِ الدّائرةِ صورتا التّشبيهِ والاستعارة، وكلتاهما تُبنَيانِ عَلَى علاقةِ المشابهةِ؛ أَيْ الاشتراك فِي وجهٍ ما أو أوجهٍ متعدّدةٍ، والثّنتان تستدعيان ازدواجيّةَ الرّؤيةِ؛ أَيْ استحضار عنصرين، أو شيئين، أو كيانين ذهنيّين لإنشاءِ علاقةٍ مبنيّةٍ عَلَى التّشابهِ، وهَذَان العنصران الرّئيسان هما: المشبّهُ والمُشبَّه بِهِ، بالنّسبة إِلَى صورة التّشبيه، والمستعارُ لَهُ، والمستعارُ مِنْهُ بالنّسبةِ إِلَى الاستعارة. (المشبّه = المستعار له، والمُشَبَّه بِهِ = المستعار مِنْهُ). والاستعارةُ تمزجُ بين شيئين وتُسَمِّي أحدَهما باسمِ الآخر[3] .

وممّا يُلحظُ أَنَّ القواعدَ المعياريّةَ الثّابتةَ الَّتِي انتهتْ إليها علومُ البلاغةِ العربيّةِ القَدْيمةِ قَدْ فرضتْ رؤيتَها المنطقيّةَ الملزمةَ عَلَى كثيرٍ منَ الدّراساتِ التّقليديّة، فلم تجاوزْ تلك الدّراساتُ فِي أثناءِ تحليلاتِها للشّواهدِ المُؤَمْثَلَةِ القائمةِ عَلَى المشابهةِ مفاهِيَمَ المقارنةِ، والتّثبيتِ، والتّفصيلِ والادّعاءِ...إلخ، وكلُّ ذلك قَدْ أُطِّرَ بغائيّةٍ قوامُها الإيْضاحُ العقليُّ، وهنا يحضرُ عبدُ القاهرِ الجرجانيّ فِي واحدٍ من شواهدِهِ: "ومِنْهُ قولُكَ: خدٌّ كالوردِ. فالشّبهُ فِيهِ منْ جهةِ الحمرةِ؛ أَيْ منْ جهةِ الصِّفَةِ نفسِها، وترى فِيهِ _منْ غيرِ تأوّلٍ_ صورتين عَلَى الحقيقةِ. وأَيْ تأويلٍ يجري فِي مشابهةِ الخدِّ للوردِ فِي الحمرةِ وأنتَ تجدُها فِي الموضعين بحقيقتِها وتراها ههنا كما تراها هناكَ؟!"[4] ولا يُحَلِّقُ الجرجانيُّ بعيداً عنْ فكرةِ الإيْضاحُ الَّتِي هِيَ وظيفةُ الصّورِ القائمةِ عَلَى المشابهةِ عنده، و المتتبّعُ لحديثِهِ عنِ التّمثيلِ والاستعارةِ يدركُ الحقيقةَ السّابقةَ عَلَى الرّغمِ من تركيزِ الجرجانيّ عَلَى معاني النّحوِ، ووجهِ تنظيمِ الكلماتِ. إنَّ المشكلةَ فِي الاستعارةِ لَدَى الجرجانيّ تكمنُ فِي طريقةِ فهمِهِ لبناءِ الاستعارةِ النّحويّ، فالعلاقةُ بين التّركيبِ النّحويِّ والاستعارةِ تُؤْخَذُ عَلَى نَحْوٍ عقليّ مُقَيَّدٍ بتصوّراتِ معيّنةٍ فرضتْها البيئةُ الزّمكانيّةُ للكاتب النّاقدْ، وهنا يُلْحَظُ أَنَّ عبد القاهرِ الجرجانيّ حينَ يفكّرُ فِي شؤونِ جماليّاتِ الاستعارةِ يكونُ مدفوعاً بنزعةٍ شكليّةٍ موضوعيّةٍ تهملُ فاعليّةَ اللّغةِ وتبتعدُ عن الجوانبِ الذّاتيّةِ فِي الكلمات. ففكرةُ تنظيمِ الكلماتِ مِنْ

[3]- انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م، ص22 .

[4]- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق:هـ .ريتر. وزارة المعارف، استانبول، 1954م، ومكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979م، ص87-89 .

حيث هِيَ مظهرٌ لفاعليّةِ المشابهةِ (الاستعارة) كانتْ بعيدةً كلَّ البعدِ عنِ الموروثِ النّقْدِيِّ والبلاغيّ[5] .

أمّا الحديثُ عن بلاغةِ صورِ المُشَابَهَةِ حِيْنَ يُقَالُ: إنَّ الاستعارةَ أكثرُ شِعْرِيَّةً منَ التّشبيهِ، فَإنَّ ذلكَ ينطبقُ عَلَى المُسْتَوَى النّظريِّ التّجريديِّ القواعديِّ، "وليستْ هناكَ مفاضلةٌ بَيْنَ أنواعِ الصّورةِ، ولكنَّ الصّورةَ تفضلُ غيرَها بِقَدْر ما فِيها مِنَ الدّلالاتِ والإِيْحَاءَاتِ ، وتفضلُ بمدَى توفِيقِ الشّاعرِ فِي صياغةِ موقفِهِ مَهْمَا كانَ نوعُ الصّورةِ، أَوْ مَهْمَا كانتْ مصادرُها التّخيّليّةُ، فقَدْ يكونُ التّشبيهُ أكثرَ تصويراً من الاستعارةِ فِي سياقٍ مُحَدَّدٍ، والعكسُ صحيحٌ. وليسَ معنَى تفضيلِ الاستعارةِ عَلَى التّشبيهِ عجزَ التّشبيهِ عن أداءِ دورِهِ، وَإِّما لمرونةِ الاستعارةِ وَتَخَطِّيهَا للعلاقاتِ المَنطقيّةِ فِي الواقعِ وَفِي اللّغةِ" [6] . ويكادُ يجمعُ البلاغيّونَ العربُ قَدْيماً وحديثاً عَلَى عَدِّ التّشبيهِ مجازاً، يقولُ ابنُ رشيق:" وَأَمَّا كونُ التّشبيهِ داخلاً تحتَ المجازِ؛ فَلِأَنَّ المُتَشَابِهِيَنِ فِي أكثرِ الأشياءِ إِنَّمَا يَتَشَابَهَانِ بالمقارنةِ عَلَى المُسَامَحَةِ والاصطلاحِ لا عَلَى الحقيقةِ"[7].

وصورُ التّشبيهِ تتبأَيْنُ فِي محاكاةِ موضوعاتِها، وَكُلَّمَا تحرّكتْ مدلولاتُها بعيداً عَنْ مطابقةِ مرجعِهَا الخارجيِّ يُلْحَظُ توسُّعُ مَجَازِيَّتِهَا، والتّشبيهاتُ الخلّاقةُ تُوَلِّدُ الدّهشةَ والإغرابَ، وَلَا يستطيعُ المُتَلَقِّي أَنْ يلاحقَ الإِيْحَاءَاتِ الخِصْبَةَ المُشِعَّةَ إلّا مِنْ خلالِ قراءةِ تفاعلاتِ البُنَى و العناصرِ داخلَ سياقاتِها النَّصِّيَّةِ[8]. ويتّفقُ البلاغيّونَ جميعاً عَلَى عَدِّ الاستعارةِ مَجَازاً لغوّيّاً. وَلَمْ ينسَ نُقَّادُ الأدبِ أَنَّ ثُمَّةَ تشبيهاتٍ واستعاراتٍ تموتُ، وأَنَّ ثُمَّةَ صوراً أُخْرَى تكسرُ قوالبَ اللّغةِ الاستهَلْاكيّةِ المستعملةِ المكرورةِ لتحيا بفعلِ الإبداعِ، إِنَّها حالةٌ دراميّةٌ يشهدُها المجازُ فِي حركتِهِ التّنازعيّةِ الدّيناميّةِ . وفِي هَذَا البحثِ آثرْنا أن نقفَ عَلَى إحدى شعبتيّ دائرةِ المُشَابَهَةِ؛ أَيْ عَلَى صورةِ التّشبيهِ فِي تجربةِ أبي الطّيّبِ المُتَنَبِّي مُرَكِّزِين عَلَى الجانبين النّظريِّ والتّطبيقيِّ بغيةَ التّدليلِ عَلَى شعريّةِ اللّغةِ فِي بلاغتِها النّصّيَّةِ المتحقّقةِ.

ب- التّشبيهُ:

---

[5]- انظر: نَظَرِيَّةُ اللّغة والجمال فِي النّقْدْ العربيّ، د. تامر سلوم، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذْقيّة، ط1، 1983م، ص309.

[6]- الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابيّ، د. مدحت الجيّار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص133.

[7]- العمدة ، القيرواني(أبو عليّ الحسن ابن رشيق) ، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5 ،1414هـ- 1981م، 268/1

[8]- انظر، المجاز المرسل وعلاقاته الدّلاليّة واللّغويّة – دراسة تحليليّة تطبيقيّة فِي شعر أبي القاسم الشّابّيّ- إعداد إبراهِيَم علي زينو، إشراف د. طلال علامة، رسالة ماجستير، الجامعة اللّبنانيّة، بيروت، 1997م، ص39.

1- التّشبيهُ فِي اللّغةِ: جاءَ فِي التّنزيلِ قولُهُ تَعَالَى: " **مِنْهُ أَيْاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أمُّ الكتابِ وأُخَرُ مُتَشَابِهاتٌ**"(آل عمران:7)؛ أَيْ يشبهُ بعضُهُ بعضاً ، والشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبيهُ: المِثْلُ. وَأَشْبَهَ الشَّيءَ: مَاثَلَهُ . وشَبَّهَ عليه: خَلَّطَ عليه الأمرَ حتّى اشتبهَ بغيرِهِ. وعن أبي العبّاسِ عن ابنِ الأعرابيِّ :"شبّه الشّيءُ إِذْا أَشْكَلَ، وَشَبَّهَ إِذْا ساوى بَيْنَ شيءٍ وشيءٍ، قالَ: وسألتُهُ عن قولهِ تَعَالَى: " **وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهاً** " (البقرة:25)، فقالَ: ليسَ من الاشتباهِ المُشْكِلِ، إِنَّمَا هُوَ مِنَ التَّشَابُهِ الَّذِي هُوَ بِمَعْنَى الاستواءِ. وتقولُ : شَبَّهْتَ عَلَيَّ يَا فُلَانُ إِذْا خَلَّطَ عليكَ، واشتبهَ الأمرُ إِذْا اختلطَ[9] ، ويُلْحَظُ أَنَّ المعاني اللّغويّةَ للتّشبيهِ تتضمّنُ التّمثيلَ، والمماثلةَ، والمساواةَ، والاستواءَ، وكلُّ ذلكَ يدلُّ عَلَى ما بين طرفِي التّشبيهِ الرّئيسين مِنْ شِبْهٍ يزدادُ أحياناً إِلَى درجةٍ قَدْ يتولّدُ فِي أثنائِها إشكالٌ يجعلُ الصّورةَ تختلطُ فِي ذهنِ المتلقّي. ويرتبطُ التّعريفُ الاصطلاحيُّ للتّشبيهِ بِهَذِهِ الجذورِ اللّغويّةِ ودلالاتِها المعجميّةِ عَلَى نَحْوٍ مِنَ الأنحاءِ.

2- التّشْبِيْهُ فِي الاصطِلَاحِ : ثُمَّةَ تعريفاتٌ كثيرةٌ لصورةِ التّشبيهِ فِي البلاغةِ العربيّةِ سَعَتْ إِلَى تعيينِهِ ووضعِ حدٍّ لَهُ، وهذهِ التّعريفاتُ، وإِنْ اختلفتْ مداخيلُها التّعبيريّةُ، إلاّ أَنَّها تتّحدُ فِي جوهرِها. يقولُ السّكاكيُّ فِي مفتاحِ العلومِ: "لا نُخفِي عليكَ أَنَّ التّشبيهَ مُسْتَدْعٍ طرفِين، مُشَبَّهاً ومُشَبَّهاً به، واشتراكاً بينهما مِنْ وجهٍ، وافتراقاً مِنْ آخَرَ، مثل أَنْ يَشْتَرِكَا فِي الحَقيقةِ، وَيَخْتَلِفَا فِي الصِّفَةِ أَوْ بِالعكسِ: فالأوّلُ كالإنسانين إِذْا اختلفا طُوْلاً وَقَصْراً، والثّانِي كالطَّويلينِ إِذْا اختلَفَا حقيقةً إنساناً وَفَرساً. وإِلّا فَأَنْتَ خَبيرٌ بِأَنَّ ارتفاعَ الاختلافِ مِنْ جميعِ الوجوهِ حَتَّى التَّعَيُّن يَأبَى التَّعَدُّدَ، فَيبطل التَّشبيه؛ لِأَنَّ تشبيهَ الشَّيءِ لَا يكونُ إِلّا وَصْفاً لَهُ بمشاركةِ المُشَبَّه بِهِ فِي أمرٍ، والشّيءُ لَا يتّصفُ بنفسِهِ، كَمَا أَنَّ المُتَتَبِّعَ لِتَعْرِيفِ السّكاكيّ السّابقِ يدركُ البُعْدَ المَنْطِقِيَّ الفلسفِي الرّياضيَّ لمسألةِ التّشبيه لَدَيْهِ، فَثُمَّةَ مُشتركٌ ينبغِي أَنْ يكونَ حاضراً فِي العُنصرينِ الرّئيسينِ، وَثَمَّةَ تَبَايُنٌ متوجّبٌ، بَيْدَ أَنَّ الأمثلةَ المضروبةَ هِيَ نماذِجُ ذاتُ مرجعيّاتٍ خارجيّةٍ حسيّةٍ موصوفةٍ ومتعيّنةٍ مسبّقاً. وتشهدُ حركيّةُ الإبداعِ اللّغويِّ كسراً لهذهِ الحدودِ الحدّيّةِ للتّعريفاتِ الاستاتيكيّةِ الثّابتة، و"فِي التّشبيهاتِ الخلّاقةِ يُلحظُ الغموضُ المولِّدُ للدّهشةِ؛ إِذْ يعوم الدّالُّ وينزلقُ المدلول" [10]. وهنا تبدو الصّورةُ حيّةً؛ أَيْ تثورُ عَلَى ملامحِ الصّورةِ الميّتةِ الَّتِي تقتربُ من المعجميّةِ إِلَى درجةِ أَنَّها لَمْ تعدْ

9- انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادّة: (ش ب ه).

10- بلاغة الصّورة فِي شعر عبد الوهاب البيّاتي، دراسة تحليليّة جماليّة، إعداد تيسير جريكوس، إشراف: د.أحمد كمال زكي، رسالة دكتوراه ، القاهرة، جامعة عين شمس، 1996م، ص98.

11- الصّورة بين القَدْماء والمعاصرين ، د. محمد إبراهِيَم عبد العزيز شادي ، مطبعة السّعادة ،الدّوحة، 1411هـ-1991م، ص52.

مميّزةً، وتغدُو كأَنَّها تعبيرٌ عن مصطلحٍ خاصٍّ (كليشيهات جاهزة)، وبِهَذِهِ الحركيّةِ يتخلّقُ فعلُ الإبداعِ إنجازاً لغويّاً متحقّقاً. وَقَدْ اهتمّتِ البلاغةُ المعاصرةُ بالتّشبيهِ ، وَعُدَّ مِنْ أهمِّ عناصرِ الصّورةِ ، "لاعتمادِهِ عَلَى مَلَكَةِ تَدَاعِي الفكرِ؛ إِذْ يضمُّ إِلَى الخَاطِرِ ويصلُ بَيْنَ طَرَفَيْنِ مُتَبَاعِدَيْنِ أَوْ مُتَنَاقِضَيْنِ يلتمسُ بهمَا المُشَابَهَةَ ، وربّما أدّى هَذَا إِلَى قوّةِ تأثيرِ الصّورةِ وتعميقِ مشاعرِ التّجربة"[11] وَلَئِنْ كانتِ البلاغةُ العربيّةُ تفرضُ فِي صورةِ التّشبيهِ حضورَ العنصرين الرّئيسين (المشبّه + المُشَبَّه بِهِ) فِي البنيةِ السّطحيّةِ الظّاهرةِ ، فَإِنَّ ذلكَ مِنَ المداخلِ الشّكلانيّةِ لتمييزِ هَذَا النّوعِ من الصّورِ البيانيّةِ، وهَذَا أمرٌ مهمٌّ لتعيينِ مُسَمَّى الصّورةِ، ولا يمنعُ القولُ السّابقُ مِن الإشارةِ إِلَى أَنَّ التّشبيهَ مصطلحٌ ذُو مَعْنًى عامٍّ أوسع بكثيرٍ من المعنى الَّذِي تُعَيِّنُهُ لهُ البلاغةُ داخلَ الحدودِ الضّيّقة، نوعاً ما، لمفرداتها[12].

ويُقرأُ التّشبيهُ تِبْعاً لموقعِهِ داخلَ سياقِهِ النّصيِّ الَّذِي قَدْ تتقاطعُ عَلَى أرضيّتِهِ سياقاتٌ مولّدةٌ متعدّدةٌ تنتجُ الدّلالاتِ النّصيّةَ. وهنا يتمدّدُ فضاءُ المُعطى المضمونيّ الَّذِي تشعُّ بِهِ اللّغةُ المتحقّقةُ. وقَدْ التَفَتَ البلاغيّون العربُ من خلالِ قراءاتِهِم التّطبيقيّةِ إِلَى أنواعٍ متعدّدةٍ لصورِ التّشبيهِ، وذلكَ وفاقاً لمحورين رئيسين :

أ- المحورُ التّراصفِيّ / الامتدادُ الأفقيُّ للبنيةِ .

ب- المحورُ الاستبداليُّ / العلاقاتُ الإسناديّةُ غيرُ الطّبيعيّةِ .

وفِي دائرةِ المحورِ الأوّلِ تقعُ نماذِجُ متنوّعةٌ ،مِنْ مثلِ: التّشبيه المفرد ، التّشبيه المركّب ، التّشبيه المقلوب... إلخ ، وفِي الدّائرةِ الثّانيةِ نلحظُ التّشبيهَ ذا البعدِ المجازيِّ المشوّشِ الغامضِ المبنيِّ عَلَى إمكاناتٍ استبداليّةٍ، ولا ننكرُ وجودَ نوعٍ من التّشبيهِ يُسمّى التّشبيهَ التّمثيليَّ رَاكَمَتْهُ حَرَكَةُ اللُّغَةِ الأَدَبِيَّةِ مِنْ نَاحِيَةٍ ، وَأَطَّرَتْهُ الرُّؤَى النَّقْدِيَّةُ البَلَاغِيَّةُ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى . فالجرجانيُّ –

12- انظر: الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي إبراهِيَم، دار الينابيع، دمشق ، 1995م، ص 35.

13- انظر، أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانيّ، ص 83-84.

عَلَى سبيلِ المثالِ – يَرَى التَّمثيلَ ضَرْباً مِنْ ضروبِ التّشبيهِ، وَيَرَى أَنَّ التّشبيهَ عامٌّ والتّمثيلَ أَخَصُّ مِنْهُ ، فَكُلُّ تمثيلٍ تشبيهٌ ، وَلَيْسَ كُلُّ تشبيهٍ تَمثيلاً [13] .

وتتفاوتُ بلاغةُ التّشبيهِ بَيْنَ نصٍّ وآخر ، ففِي مُسْتَوَى الكلامِ الإلهِيَ/ القرآن تنفتحُ الدّلالةُ عَلَى المطلقِ ، بينما تظلُّ دلالةُ لغةِ المخلوقين مقيّدةً بفضاءاتِ لغتِهِم الَّتِي يُنْتِجُهَا انفعالٌ مُعَقْلَنٌ فِي أثناءِ إبداعِهم لِنَصِّهم النّسبيِّ الخاصِّ، ولكلِّ أديبٍ بَصْمَتُهُ الفَنِّيَّةُ الَّتِي تميّزُ نتاجَهُ عَنْ نتاجِ غيرِهِ.

والَّذِي يسبرُ شِعْرَ المُتَنَبِّي فِي أسلوبِهِ التّعبيريِّ الخاصِّ يلحظُ أَنَّهُ قَدْ بُنِيَ عَلَى إِيْهامٍ خَلَّاقٍ نَضَّاخٍ بِالدِّلالاتِ الهَارِبَةِ الَّتِي يَصْعبُ عَلَى المُتَلَقِّي أَنْ يُحِيْطَ بِحَرَكِيَّةِ سِحْرِهَا؛ سَوَاءٌ أَكَانَ ذَلِكَ عَلَى مُسْتَوَى الصِّيَاغَةِ، أَوْ عَلَى مُسْتَوَى المَعَانِي النَّصِّيَّةِ المُتَفَاعِلَة.

ثَانِياً: الدِّرَاسَةُ التَّطْبِيْقِيَّةُ (قِرَاءَةٌ فِي كَافُورِيَّاتِ المُتَنَبِّي) :

تشيرُ قراءةُ بعضِ النَّمَاذِجِ المتحقّقةِ لصورِ التّشبيهِ فِي كَافُورِيَّاتِ المُتَنَبِّي إِلَى تنوّعِ كيفِياتِ العَرْضِ اللّغويِّ عَلَى مُسْتَوَى البنيةِ الأفقيّةِ الظّاهرةِ مِنْ نَاحِيَةٍ، كما تدلُّ عَلَى أهميّةِ المُحَاكَاةِ التّشبيهِيَةِ فِي الإِثْرَاءِ الدِّلَالِيِّ عَلَى مُسْتَوَى البنيةِ العموديّةِ العَميقةِ لنصِّ المُتَنَبِّي الإبداعيِّ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى .

وَيُظْهِرُ استقراءُ نَمَاذِجِ صُوَرِ التّشبيهِ فِي لُغَةِ المُتَنَبِّي أَنَّها متنوّعةٌ مِنْ حيثُ: الطُّوْلُ، وَالقِصَرُ، وَالبَسَاطَةُ والتَّرْكِيبُ، والتّقْدِيمُ، والتّأخيرُ، والوُضُوحُ، وَالغُمُوضُ، وَالطَّبِيْعِيَّةُ، وَالمُنَافَرَةُ الدِّلالِيَّةُ....إلخ. وفِي أثناءِ تناولِ صورِ التّشبيهِ النَّصِّيَّةِ يَجري التَّحليلُ مُجاوزاً الوصفَ الجزئيَّ للظّاهرةِ عَلَى الرّغمِ مِن انطلاقِهِ مِنْهُا، وتؤكّدُ طبيعةُ التّفاعلاتِ السّياقيّةِ للغةِ النّصِّ عندَ المُتَنَبِّي أَنَّ دَوَالَّهُ تتعالقُ مع دوائرِها الفكريّةِ المنتجةِ فِي حركةٍ تفاعليّةٍ تربطُ الشّكلَ بالمضمونِ عَلَى نَحْوٍ يُشْبِهُ نتاجَ التّفاعلاتِ الكيميائيّةِ؛ إِذْ يبدو التّركيبُ الحاصلُ عَنْ عَمَلِيَّةِ التّفَاعُلِ النَّصِّيِّ ذَا خصائصَ مُفَارِقَةٍ للدّوالِّ فِي مَدْلُوْلَاتِهَا المعجميَّةِ الحَدِّيَّةِ المُقَيَّدَةِ.

والتَّنَوُّعُ عَلَى المُسْتَوَى الظّاهريِّ التّركيبيِّ للبنيةِ التّراصفِيةِ المتّحققةِ يتوازى مع تنوّعٍ آخر عَلَى المُسْتَوَى المضمونيِّ ؛ أَيْ من حيثُ المعاني والدّلالات المولّدة ، فاللّغةُ الإبداعيّةُ "حركةٌ مِنَ الخَلْقِ مستمرّةٌ لا تنتهِيَ عندَ غايَةٍ، ولا تُحَدُّ بِنِهَايَةٍ، وأَنَّ الأمرَ فِي ارتباطِ الكلامِ بعضِهِ ببعضٍ، ليسَ أمرَ تقْدِيرٍ وإعرابٍ، أَوْ بيان صحّةِ الكلامِ، وسلامتِهِ مِنَ الخَطَأ فَحَسبْ؛ فتلكَ ناحيةٌ شكليّةٌ أو ثانويّةٌ إِذْا قِيْسَتْ بما تقَدْمُهُ اللّغةُ إِلَى قارئِها أو سامعِها من دلالاتٍ وفاعليّاتٍ إِذْا هِيَ خرجتْ

مِنْ يدِ أديبٍ فنّانٍ"[14]. وتنطلقُ الرّؤى البنيويّةُ الحداثيّةُ المتنوّعةُ مِنَ النّصِّ بغيةَ الوصولِ إِلَى البنيةِ الخفيةِ القابعةِ فِي أعماقِهِ؛ ولذلكَ يَشترطُ هؤلاءِ فِي النّصِّ أَنْ يكونَ طبقاتٍ، فأَيْ نصٍّ بلا أعماقٍ فهُوَ سطحيٌّ؛ أَيْ فقيرٌ[15]،... ثُمَّ تتحرّكُ جماليّاتُ الشعرّيةِ فِيما بعد البنيويّةِ مِنْ خلالِ سلطةِ القارئِ الَّذِي تربَّعَ عَلَى عرشِ النّصِّ، وبدأَ يقرأُ ذاتَهُ مِنْ خلالِ التّناصِّ والتّفكيكيّةِ والتّأويليّةِ، كما بدأَ يَقْرَأُ الغائبَ وما ليسَ مكتوباً، فَوَصَلَ بذلكَ كلِّهِ إِلَى أعلَى جماليّاتِ عصرِ الكتابةِ بمشاركتِهِ الفعّالةِ فِي القراءةِ وإعادةِ إنتاجِ النّصِّ الشّعريِّ، وهنا انفتحَ الدّالُّ عَلَى مدلولاتٍ لانهائيّةٍ[16].

وَعَلَى مَا تَقَدَّمَ فَإِنَّ تحليلَنَا لِبَعْضِ صُوَرِ التَّشْبِيْهِ عندَ المُتَنَبِّي جاءَ نتيجةَ قراءاتٍ طويلةٍ لِلُغَتِهِ الشِّعْرِيَّةِ عَلَى امتدادِ دِيْوَانِهِ عَلَى نَحْوٍ عَامٍّ، وَفِي قَصَائِدِهِ المَعْرُوْفَةِ بالكَافُورِيَّاتِ عَلَى نَحْوٍ خَاصٍّ.

وَفِي هذهِ الفقرةِ مِنَ البحثِ سَندخلُ إِلَى الصّورةِ مِنْ مدخلِ الموضوعِ/ المضمونِ الَّذِي يأخذُ بعينِ التّقْدِيرِ طريقةَ العَرْضِ الأدائيِّ المتحقِّقِ، وَمِنْ خلالِ الوقوفِ عَلَى فضاءاتِ التّشبيهِ فِي دلالاتِهِ النّصيّةِ نقرأُ شِعْرِيَّةَ اللّغةِ، وخصوصيّةَ التّجربةِ فِي بعضِ أبعادِها الفَنِّيَّةِ المُتَحَقِّقَةِ عندَ أبِي الطّيّبِ المُتَنَبِّي. وَقَدْ تَخَيَّرْنَا تيمةَ/ موضوعةَ **(اللّون)**، ثُمَّ قُمْنَا بإحصاءِ دوالِّ اللّونِ وتكراراتِها فِي قصائدِ المُتَنَبِّي (المصريّات/ الكافوريّات)، والجدولُ الآتِي يُظْهِرُ الإحصاءَ المذكورَ:

اللَّوْنُ	العَدَدُ الكُلِّيُّ	الدَّالُّ الرَّئِيسُ(الذِّكْرُ الصَّرِيْحُ)	الدّوالّ الأُخْرَى(الذِّكْرُ بِالمَعْنَى)
الأَسْوَدُ	55	عددُ اللّونِ الصّريحِ=(14)، ومِنْهُ (أسود، سوداء، سَوَاد،...إلخ)	عددُ الدّوالِّ الأُخْرَى غيرِ الصّريحةِ=(40)، ومِنْهُا: (الكَدَرَ، العبد، العبيد، الأعبد، العبيديّ،اللّيل، الظّلام، الأَحَمّ، كالحات، الدّخان،الزّبد، الكسوف، غراب، القَتَام.

[14]– قَضَايَا النّقدِ الأَدَبِيِّ بينَ القَدْيمِ والحديثِ، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1997م، ص284.

[15]– جَمَالِيَّاتُ الشِّعْرِيَّةِ ، د . خليل الموسى، ص256 .

[16]– انظر: جماليّاتُ الشّعريّةِ ، د . خليل الموسى ،ص372 .

الأَبْيَضُ	38	عدد اللّون الصّريح=(17)، ومِنْهُ: (البِيْض، أبيض، بيضاء، ابيضاض، البَيَاض...إلخ)	عددُ الدّوالِّ الأُخْرَى غيرِ الصّريحةِ=(21)، ومن تلك الدّوالّ: (الضّوء، الفضّة، الشّيب، أشيب، الرّعابيب، الأغرّ، الضّحى، الصّباح، الشّمس، السّنا...إلخ).
الأَصْفَرُ	17	لَمْ يُذكرْ هَذَا اللّونُ عَلَى نَحْوٍ صريح فِي القصائد	(النّجوم، العسجد، النّار، البدر، القمران، الكواكب، النّيّر، يَلْمَعُ...إلخ)
الأَحْمَرُ	9	عددُ اللّونِ الصّريحِ =(2)، وهَذَان الدّالّان هُمَا: (حُمْر، الحَمْرَاء).	الدّوالُّ غيرُ الصّريحةِ: (الدمّ، نجيع، خضاب، كُمَيت اللّونِ، رَاعِفٌ...إلخ).
الأَخْضَرُ	7	الذِّكْرُ الصّريحُ لِلَّوْنِ=(1)	اللّونُ غيرُ الصّريحِ = 6 (مَنبت، الرَّياحين، الغَيْث، غيوث، تُسقى بساكنها، ينبتُ العزّ، أَنْبَتَ الزّمانُ قناةً، غَيثها)
الأَسْمَرُ	5	الذِّكْرُ الصَّريحُ =(5)؛ (سُمْر، أَسمر، سَمراء)	_____
المُغْبَرُّ	3	الذِّكْرُ الصّريحُ=(3)؛ (يَغْبَرُّ، غُبار، الغَبراء)	_____
اللَّوْنُ المُخْتَلَطُ	3	الذِّكْرُ الصَّريحُ لِلَّوْنِ=(0)	الذِّكْرُ غَيرُ الصَّريحِ=(3)؛ (المُبَرْقع، الضّباب، الشِّياة)

إِنَّ القراءةَ لحركيّةِ اللّونِ النّصيّةِ تثبتُ أَنَّ دالَّ اللَّونِ قَدْ شُحِنَ عِنْدَ المُتَنَبِّي بكثيرٍ مِنَ المَعَانِي النّفسيّةِ والاجتماعيّةِ، والدّينيّةِ، والسّياسيّةِ؛ مِمَّا جَعَلَ دوالَّ اللّونِ بِنْتَ تفاعلاتِها السّياقيّةِ النّصيّةِ. ويحْضرُ اللّونان: الأسودُ والأبيضُ لِيحتَلَّا صَدارةَ الأعدادِ مِنْ حيثُ التّكرار، وَيبدو أَنَّ كافوريّاتِ المُتَنَبِّي هِيَ تنازعٌ مستمرٌّ بينَ الدّلالاتِ السّلبيّةِ لِلّونِ والدّلالاتِ الإيْجابيَّةِ، وقَدْ يكونُ هَذَا التّنازعُ الحَادُّ قائماً بَيْنَ اللّونِ وذاتِهِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وبَيْنَ اللّونِ ونقيضِهِ الظّاهرِ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى (البَيَاض والسَّوَاد). وَلَا تَخرجُ بقيّةُ الألوانِ: الأَصْفَرُ، والأَحْمَرُ، والأَسْمَرُ، وَكَذَلِكَ الألوانُ الإشْكَالِيَّةُ عَلَى المُسْتَوَى الخَارجيِّ (المُغْبَرّ، وَالمُخْتَلطُ)؛ لا تخرجُ هذه الألوانُ عن دائرةِ الجَدَلِ الفَنِّيِّ بَيْنَ

عَنَاصِرِ السَّلْبِ وَالإِيْجَابِ لَدَى المُتَنَبِّي الشَّاعِرِ، وَلَعَلَّ الصِّرَاعَ الجُوَّانِيَّ بَيْنَ النَّفْسِ الشَّاعريّةِ المُشْرَئِبَّةِ بِطموحِها نَحْوَ عَوالمَ مُتَخَيَّلَةٍ مِنْ نَاحِيَةٍ، والواقعِ الَّذِي عَاشَهُ المُتَنَبِّي مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى؛ لَعَلَّ هَذَا الصِّرَاعَ هُوَ الَّذِي لَوَّنَ بِنَكْهَتِهِ المُمَيَّزَةِ دِلَالَاتِ هَذِهِ التَّيْمَةِ؛ أَقصدُ مَوضُوْعَةَ (الأَلوان) عِنْدَ المُتَنَبِّي.

وثُمَّةَ أشياءٌ كثيرةٌ تُسْتَنْطَقُ مِنْ خلالِ قراءةِ نَتَائِجِ الإحصاءِ السَّابقِ، بَيْدَ أَنَّ كَلَامَنَا يَكونُ نَظَرِيّاً مَا لَمْ يُشْفَعْ بالنَّمَاذِجِ المؤَمْثَلَةِ الَّتِي تُبَيِّنُ فَاعليَّةَ الانزياحِ المُتَحَقِّقِ داخلَ هذهِ الَّتيمةِ النَّصِّيَّةِ المُتَرَابِطَةِ عُضْوِيّاً مَعْ نَسِيجِ النَّصِّ؛ أَيْ القَصَائِدِ المِصْرِيَّات **(الكَافُورِيَّات)** عَلَى نَحْوٍ كَامِلٍ. يَقولُ المُتَنَبِّي مِنْ إِحْدَى قَصَائِدِهِ:

وَتُعجِبُنِـــي رِجْـــلَاكَ فِـــي النَّعْـــلِ، إِنَّنِـــي رَأَيْتُـــكَ ذَا نَعْـــلٍ إِذْا كُنْـــتَ حَافِيَـــا
وَأَنَّـــكَ لَا تَـــدْرِي أَلَوْنُـــكَ أَسْـــوَدٌ مِنَ الجَهَلْ أَمْ قَدْ صَارَ أَبْيَضَ صَافِيا؟![17]

فِي هذينِ البيتينِ ترتبطُ حركةُ اللّونِ بالدّلالةِ الاجتماعيّةِ، وَبالبُعْدِ النّفسيِّ لَدَى المُتَنَبِّي؛ فَالفعلُ **(تُعْجِبُنِي)** فِيه سُخْرِيَةٌ دراميّةٌ تَنْبَنِي عَلَى تَشبيهٍ مُضْحِكٍ؛ مَفَادُهُ أَنَّ حَالَ رِجْلَيِّ كَافُور فِي أثناءِ لُبْسِ النَّعْلِ/ الحِذَاءِ لَا تَختلفانِ مِنْ حَيْثُ الشَّكْل الخَارِجِيّ عَنْ منظرِ رِجليهِ إِذْا كانَ حافِياً، فإِذْا كانَ لُبْسُ الخُفِّ وَنَزْعُهُ؛ أَيْ وَعَدَمُ لُبْسِهِ، سِيَّانِ بِالنّسبةِ إِلَى الرَّائِي (المُتَنَبِّي)، فَلِمَاذَا كَانَ ارتداءُ كَافور لِلحِذَاءِ، هَلْ ظَنَّ بِنَفْسِهِ، وَهُوَ مَلِكٌ أَنَّهُ قَدْ تَحَوَّلَ عَنْ أصلِهِ؛ أَيْ عَنْ كَوْنِهِ عَبْداً؟!

إِنَّ المُتَنَبِّي يُحَرِّكُ اللّونين: الأَبْيَض وَالأَسْوَد مِنْ منطقةِ المُوَاضَعَةِ الدِّلاليّةِ العُرْفِيةِ لِلَّوْنِ إِلَى دَائِرةِ انزاحَ فِيها اللّونُ عَنِ العُرْفِ، وَصَارَتِ المُعَادَلَةُ الدِّلاليَّةُ المُتَحَقِّقَةُ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

الأَسْوَدُ = الأَبْيَض = عَدَم الدِّرَايَة = كَافُور العَبْدُ = المَلِك = عَدَم الدِّرايَة = جَهْل كَافُور

فالشّاعرُ يُذكِّرُ النَّاسَ بِأَصْلِ الإخشيديّ، وَيُحَمِّلُ اللّونَ دلالةً اجتماعيّةً تنمُّ عَلَى أبعادٍ سياسيّةٍ تُحيلُ إِلَى التَّمَايُزِ بَيْنَ النَّاسِ تِبْعاً لِطَبْعِهِم الأَصْلِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَلِتَرَاكُمَاتِ إِذْلالِهِم المَاضَوِيَّةِ الَّتِي أَثَّرَتْ فِي تَكْوِينِ شَخْصِيَّاتِهِمْ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى.

وَلَا تَغيبُ عَنْ مُتَأَمِّلِ اللّونينِ السَّابقينِ الدّلالاتُ النَّفْسِيَّةُ الَّتِي أَرَادَ أَنْ يُعَبِّرَ مِنْ خلالِها الشّاعرُ/ المُتَنَبِّي عَنْ منبتِهِ العَرَبيِّ الأَصيلِ الحُرِّ البَعيدِ عَنْ منبتِ العُبوديّةِ/ العَبْدِ المَذْمُومِ المُسَخَّرِ الأَسْوَدِ؛ وَكَأَنَّهُ يَقولُ: إِنَّنِي رَجُلٌ حُرٌّ أَصِيلٌ عَارِفٌ عَرَبِيٌّ أَبْيَضُ الصِّفَاتِ حَقِيقَةً فَأَنَا أَوْلَى

[17]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، تحق: عبدة عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989م، 33/4.

مِنْهُ بِالمُلْكِ وَالسِّيَادَةِ...إلخ. وَهَذِهِ الإِيْمَاءَةُ الدِّلاليَّةُ تَنْسَرِبُ إِلَى النُّصُوصِ الكُبرى؛ أَيْ إِلَى القَصَائِدِ الطَّوِيلةِ الَّتِي ظَاهِرُهَا المَديحُ، وَلكنَّ بَعْضَ مَا يَتَخَلَّلُهَا بَيْنَ الفَيْنَةِ والأُخْرَى يَعدلُ بِهَا إِلَى سِيَاقَاتِ الذَّمِّ المُبَطَّنِ الَّذِي لَا يُدْرِكُهُ إِلَّا العَارِفُ.

وَتَكثرُ الصُّورُ التَّشْبِيْهِيَةُ لِلسَّوادِ بِصِيغَةِ **(العَبْد)**؛ يَقُولُ المُتَنَبِّي:

العَبْـــــدُ لَا تَفضُـــــلُ أَخْلَاقُـــــهُ عَـــنْ فَرجِـــهِ المُنِـــتِنِ أَوْ ضِرسِـــهِ
لا يُنجِـــزُ المِيْعَـــادَ فِـــي يَومِـــهِ وَلا يَعِـــي مَـــا قَـــالَ فِـــي أَمسِـــهِ
وَإِنَّمَـــا تَحْتَـــالُ فِـــي جَذْبِـــهِ كَأَنَّـــكَ المَـــلَّاحُ فِـــي قَلْسِـــهِ
فَـــلَا تُـــرَجِّ الخَيْـــرَ عِنْـــدَ امِـــرِئٍ مَـــرَّتْ يَـــدُ النَخَّـــاسِ فِـــي رَأسِـــهِ
وَإِنْ عَـــرَاكَ الشَّـــكُّ فِـــي نَفسِـــهِ بِحالِـــهِ فَـــانْظُرْ إِلَـــى جِنْسِـــهِ
فَقَلَّمَـــا يَلْـــوُمُ فِـــي ثَوبِـــهِ إِلّا الَّـــذِي يَلْـــوُمُ فِـــي غِرْسِـــهِ
مَـــنْ وَجَـــدَ المَـــذْهَبَ عَـــنْ قَـــدْرِهِ لَـــمْ يَجِـــدِ المَـــذْهَبَ عَـــنْ قَنْسِـــهِ[18]

إِنَّ لونَ السّوادِ المَعنَوِيِّ السَّلْبِيِّ شَعَّتْ بِهِ دِلَالَةُ (العَبْد)، فَالسَّوَادُ نَتَانَةُ ضِرْسٍ وَفَرْجٍ، وَإِخْلَافُ مِيْعَادٍ، وَعَدَمُ تذكّرٍ نَاجِمٍ عَنِ انعدامِ الوَعْيِ (الجَهْل)، وَلُؤمٌ فِي الغِرْسِ (الوِلَادة/ الأَصْل). وفِي البيتِ الثّالثِ تشبيهٌ فِيْهِ تركيزٌ عَلَى الوَعْدِ؛ أَيْ عَلَى وَعْدِ كافور العَبْدِ؛ إِذْ إِنَّهُ حينَ يَعِدُ بشيءٍ تَحتاجُ إِلَى الاحتيالِ فِي جَذبِهِ إِلَى ذلكَ الموعودِ، فَإِنْ أَغْفَلْتَ جَرَّهُ تَأَخَّرَ، وَهَذَا يشبهُ حالَ المَلَّاحِ الَّذِي يَحتاجُ إِلَى جَرِّ السَّفِيْنَةِ فِي النَّهْرِ مُصْعِداً لَهَا، فَإِنْ أَلقَى الحَبْلَ مِنْ يدِهِ انجَرَّتْ مَعَ المَاءِ. فالمُتَنَبِّي هُوَ القَائِدُ الَّذِي بِجَرِّهِ للسّفِينةِ نَحْوَ مصعدِ النّهرِ يحقّقُ وَعْدَ كافور كلَّ مَرَّةٍ مِنَ المَرَّاتِ، وَلَمَّا كَانَ وَعْدُ كافور إِخْلافاً مِنْ جِهَتِهِ عَلَى نَحْوٍ دَائِمٍ تِجَاهَ المُتَنَبِّي الطَّمُوحِ، وَلَمَّا كَانَ عَلَى المُتَنَبِّي أَنْ يُلاحقَ وعودَ كافورٍ وَيَتَعَذَّبَ فِي تَحقيقِهَا، لَمَّا كَانَ ذلكَ كذلكَ فِي واقعِ الشَّاعرِ المَعِيشِ، فَلَيْسَ صَعْباً عَلَى المتلقِّي النّاضجِ أَنْ يُدركَ مِنْ خلالِ هَذِهِ الصّورةِ التّشبيهِيَّةِ حَجْمَ السّوداويّةِ المُطْبِقَةِ الَّتِي تَوَسَّدَتْ قلبَ الشّاعرِ الفارسِ الَّذِي ثَارَ عَلَى قَيْدَيِّ الحِصَارِ، وَالأَمَلِ/ الوعدِ بِالوِلايَةِ، مِنْ هُنَا أَرَانَا نلمحُ فِي التّشبيهِ السَّابقِ ثورةَ المُتَنَبِّي عَلَى كافور العَبْد؛ فَفِي قولِ المُتَنَبِّي: **كَأَنَّكَ المَلَّاحُ فِي قَلْسِهِ** – والقَلْسُ حبلُ السَّفِينةِ –[19]نجدُ **أَنَا المُتَنَبِّي/ أَنَا الشَّاعِر** الطَّاغِيَة؛ إِذْ بِيَدِهَا التَّحَكُّمُ بسيرِ السَّفِينةِ، وبفاعليّةِ إنجازِ وَعْدِ كافور عَلَى المُسْتَوَى التَّخييليِّ، وذلكَ باستخدامِ الحِيلَةِ/ المَكْرِ الإِيْجابيِّ الَّذِي يحوّلُ الإخلافَ بِالوَعْدِ إِلَى إِنْجَازٍ لَهُ، والَّذِي ينمُّ فِي

[18]- شرح ديوان المُتَنَبِّي، (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 4/88-90.
[19]- انظر: لسان العرب، مادّة: (ق،ل،س) .

اللّحظةِ ذاتِهَا عَنْ غفلةِ صاحبِ الوعدِ وانغماسِهِ فِي أشيائِهِ الغَرَائزيّةِ الدُّونيَّةِ، وفِي هذهِ الحَالِ يغيبُ العقلُ ويمرُّ المَكْرُ عَلَى نَحْوٍ يَسِيرٍ.

إنَّ لَوْنَ السّوادِ اقترنَ بالعبوديّةِ فِي هَذَا المقامِ، فَمَنْ مَرَّتْ يَدُ النَّخَّاسِ فِي رأسِهِ، وَصُفِعَ بها فِي هَذَا المَوْضِعِ مِنَ الجَسَدِ لا يُرَجَّى الخيرُ مِنْهُ، والشّيءُ يُنْمَى إِلَى جنسِهِ، وكافور الإخشيديّ عَبْدٌ عَلَينَا أَنْ ننظرَ إِلَى جنسِهِ مِنَ العبيدِ فَخُلُقَهُ كَأَخْلاقِهِمْ، وَاللُّؤْمُ دَيْدَنُهُ؛ لأَنَّهُ مِنْ أَصْلِهِ، وَهُوَ مَطبوعٌ عليهِ.

ولعلَّ تراكماتِ المعاناةِ الاجتماعيّةِ الحياتيّةِ جَعَلَتْ تتاليات الأحداثِ المُتَشَابِهَةِ عَلَى مَرِّ التّاريخِ تصنعُ مورّثاتٍ نفسيّةً فِي فئةِ العبيدِ لا يخرجُ عَنْهَا كَافُور، وقَدْ يكونُ تركيزُ المُتَنَبِّي عَلَى السّوادِ المعنويِّ، السّوادِ الَّذِي مفرداتُهُ خِصَالٌ روحيّةٌ نفسيّةٌ فِي فئةِ عَبِيْدِ النَّاسِ لِلنَّاس، وقَدْ يكونُ جزءاً مِنْ مُعْتَقَدِ المُتَنَبِّي الرّوحيّ؛ إِذْ يحيلُ كُلَّ السّوءِ الموجودِ عندَ كافور (العَبْد الأَسْود الَّذِي لَمْ يستطعْ رَغْمَ أَنَّه كانَ مَلِكاً أَنْ يجدَ طريقاً يتجاوزُ أصلَهُ وينحرفُ بِهِ عَنْ لُؤْمِهِ) إِلَى طبعِهِ فِي أَصْلِ خِلْقَتِهِ، وَهُنَا يُدْخِلُنَا المُتَنَبِّي إِلَى دائرةِ الفلسفةِ المثاليّةِ، وإِلَى الخطيئةِ الأُوْلَى لِلمخلوقين، أَوْ إِلَى عَالَمِ العقلِ أَوْ عَالَمِ المُثُلِ الأَفلاطونيِّ، أَوْ إِلَى رؤًى فَلْسَفِيَّةٍ باطنيَّةٍ دينيّةٍ عميقةٍ تحاولُ قراءةَ جَدَلِ التّحقّقِ الَّذِي أَنْتَجَ بِفِعْلِ السّلبِ مُوجباتِ المَظَاهِرِ الكَونيَّةِ الحياتيَّةِ فِي هذهِ الحَيَاةِ الدُّنيَا. لقَدْ خرجَ لونُ السَّوَادِ عَنْ حَدِّهِ الفِيزيقيِّ/ الماديِّ/ السّطحيِّ/ الخارجيِّ؛ فَالسَّوَادُ يُمَثِّلُ دنَاءَةَ العَبْدِ الَّذِي لا يمكنُ أَنْ تكونَ أفعالُهُ خارجَ دائرةِ طبعِهِ ومورّثاتِهِ الأصليَّةِ، فَاللّونُ لَا يُوَصِّفُ البَشَرَةَ الظَّاهِرَةَ؛ إِنَّهُ يلاحقُ مُفرداتِ الرُّوْحِ عبرَ سلوكيّاتِهَا المَحْسُوسَةِ المُعَايَنَةِ.

وَيتَحَرَّكُ اللَّوْنُ داخلَ تشبيهاتِ المُتَنَبِّي وِفَاقاً لِلَوْنِ اللّحظةِ الإبداعيّةِ؛ قالَ أَبُو الطَّيِّبِ مِنْ إِحْدَى كَافُوْرِيَّاتِهِ:

وَجُـرْداً مَـدَدْنا بَـيْنَ آذَانِهَـا القَنَـا ... فَبِـتْنَ خِفَافـاً يتَّـبِعْنَ العَوَالِيَـا

تَمَاشَـى بِأَيْـدٍ كُلَّمَـا وَافَـتِ الصَّـفَا ... نَقَشْـنَ بِـهِ صَـدْرَ الْبُـزَاةِ حَوَافِيَـا

وَتَنْظُـرُ مِـنْ سُـوْدٍ صَـوَادِقَ فِـي الـدُّجَى ... يَـرَيْنَ بَعِيْـدَاتِ الشُّـخُوْصِ كَمَـا هِيَـا

وَتَنْصِـبُ لِلْجَـرْسِ الخَفِـيِّ سَـوَامِعاً ... يَخَلْـنَ مُنَاجَـاةَ الضَّـمِيْرِ تَنَادِيَـا

تُجَـاذِبُ فُرْسَـانَ الصَّـبَاحِ أَعِنَّـةً ... كَـأَنَّ عَلَـى الأَعْنَـاقِ مِنْهَـا أَفَاعِيَـا

بِعَـزْمٍ يَسِـيْرُ الجِسْـمُ فِـي السَّـرْجِ رَاكِبـاً ... بِـهِ وَيَسِـيْرُ القَلْـبُ فِـي الجِسْـمِ مَاشِـيَا

قُوَاصِـدَ كَـافُورٍ تَـوَارِكَ غَيْـرِهِ ... وَمَـنْ قَصَـدَ البَحْـرَ اسْـتَقَلَّ السَّـوَاقِيَا

فَجَـــاءَتْ بِنَـــا إِنْسَـــانَ عَـــيْنِ زَمَانِـــهِ وَخَلَّـــتْ بَيَاضـــاً خَلْفَهَـــا وَمَآقِيَـــا[20]

يُصَوِّرُ المُتَنَبِّي فِي الأبياتِ السّابقةِ الخيلَ الجُرْدَ، وفِي كلِّ جزئيّةٍ مِنْ مكوّناتِ اللّوحةِ/ الصّورةِ الكاملةِ يكشفُ أبو الطّيّبِ عَنْ سمةٍ مِنْ سماتِ هذهِ الخيلِ الَّتِي تحرّكتْ بِفْعلِ فَارِسِهَا (المُتَنَبِّي)؛ إِذْ إِنَّ الفعلَ (مَدَدْنَا) بمفعولِهِ (القَنَا) وبالمكانِ المتخيّلِ (بينَ آذَانِها) المنفتحِ عَلَى مَدَى حركةِ القَنَا/ العَوَالِي، إِنَّ كُلَّ ذلكَ جعلَ الخَيْلَ الموسومةَ هِيَ الصّورةُ المُؤَمَّلَةُ لِحَرَكَةِ الذّاتِ؛ أَيْ ذاتِ فارسِهَا؛ مِنْ هُنَا غَدَتْ الخيلُ جُرْداً، قويّةً إِذَا وَطِئَتِ الصَّفَا بأَيْدِيْهَا وهِيَ حوافٍ أَثَّرَتْ فِيهِ آثارَ نَقْشِ صَدْرِ البَازِ، وَالخَيْلُ هذهِ لَهَا بَصَرٌ حَادٌّ لا عَتَبَةَ لَهُ، وَسَمْعُهَا يلتقطُ الصَّوْتَ الخَفِيَّ، وَحَرَكَتُهَا نَشِطَةٌ عَلَى نَحْوٍ هَائِلٍ؛ تَبدُو فِي أثنائِها الأَعِنَّةُ كَأَنَّهَا أَفَاعٍ لِلِيْنِهَا وَدِقَّتِهَا.

لَقَدْ بَدَتْ صورةُ الخيلِ فِي الأبياتِ السّابقةِ أَقْرَبَ إِلَى الأنموذجِ/ المِثَالِ؛ إِنَّهَا ابنةُ طُمُوحِ المُتَنَبِّي؛ تِلْكَ الَّتِي حَمَّلَهَا شحناتِ نَفْسِهِ الوجدانيّة المُجنّحة المجاوزة لحالِ اللّحظةِ الواقعيّةِ المعيشةِ، فقوّةُ الخيلِ هِيَ قوّةُ الشَّاعِرِ، وكذلكَ بَصَرُهَا بَصَرُهُ، وَسَمْعُهَا سَمْعُهُ، وَحَرَكَتُهَا فِي القِتَالِ حَرَكَتُهُ، وَفَضْلاً عَنْ ذَلِكَ فَإِنَّ السِّمَاتِ المرسومةَ للخيلِ/ الفارسِ/ الشّاعرِ لا تحاكِي المرجعَ الماديَّ الخارجيَّ المألوفَ، سَواءٌ أكانَ ذلكَ فِي الطّبيعةِ أَمْ فِي المعجمِ الذّهنيِّ الجمعيِّ المُتَدَاوَلِ لَدَى النّاسِ. وَفِي قَوْلِ أَبِي الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

وَتَنْظُـرُ مِـنْ سُـوْدٍ صَـوَادِقَ فِـي الـدُّجَى يَـــرَيْنَ بَعِيْـــدَاتِ الشُّـــخُوصِ كَمَـــا هِيَـــا

نلمحُ تشبيهاً يمكنُ أَنْ نكثّفَ مقولاتِهِ الخارجيّةَ فِي حَدِّهَا الدِّلالِيِّ الأفقيِّ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

– رؤيةُ الخيلِ أَوْ سُوْد عيونِ الخَيْلِ للأشياءِ البعيدةِ فِي الدُّجَى عَلَى هِيْئَةٍ تُحَاكِي وجودَ الأشياءِ فِي الخَارِجِ؛ أَيْ تُمَاثِلُ حَالَ الشَّيْءِ فِي الواقعِ الحَقِيقِيِّ.

– مَظْهَرُ الأشياءِ البعيدةِ فِي الدُّجَى يَبْدُو فِي رؤيةِ الخَيْلِ أَوْ سُوْدِ عُيُونِهَا = مَظْهَرِ الأشياءِ الحقيقيّةِ الَّتِي تَبدو فِي الرّؤيةِ الطَّبيعيَّةِ الصِّحِّيَّةِ.

– رؤية الخيل أو سود عيون الخيل + الدّجى + البعد المكانيّ = رؤية الإنسان للأشياء فِي حدودها الحقيقيّة وصفاتها الواقعيّة.

[20]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (مُعْجِز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 4/22-24.

– رؤيةُ الخَيْلِ أَوْ رُؤْيَةُ سَوَادِ عُيُونِ الخَيْلِ + المُعَوِّقَات المَادِّيَّة + البُعْد = رُؤية العَيْنِ الحقيقيّةِ + عَدَم وجودِ مُعَوِّقَاتٍ + تَوَفُّر العَتَبَةِ الطَّبيعيَّةِ.

لقَدْ أَنْسَنَ المُتَنَبِّي رؤيةَ الخيلِ، وَجَعَلَ سَوَادَ عيونِهَا صَادِقَ الرُّؤيَةِ البَصَرِيَّةِ عَلَى مُسْتَوَى المُتَخَيَّلِ الفَنِّيِّ لَا الواقعِ الخَارجيِّ الطَّبيعيِّ؛ مِنْ هُنَا صَارَ البَصَرُ مُفَارِقاً وَمُجَاوِزاً وَمُنْتَهِكاً لِسُنَنِ المألوفِ: فَأَيُّ سَوَادِ عَيْنٍ أَوْ أَيَّةُ خَيْلٍ يُمْكِنُ أَنْ تَرَى الأشياءَ البعيدةَ عَلَى حقيقتِهَا لَا أَصْغَرَ وَلَا أَكْبَرَ وَلَا مُختلفةَ اللّونِ؟ بَلْ أَيَّةُ عَيْنِ خَيْلٍ يمكنُ أَنْ تَرَى الأشياءَ فِي الظَّلامِ الشّديدِ عَلَى هِيْئَتِهَا الطَّبيعيَّةِ المُضَاءَةِ؟!

إِذَنْ لَا سُوْدُ عُيُونِ الخَيْلِ فِي الأبياتِ السّابقةِ طبيعيّةٌ، وَلَا الخَيْلُ ذاتُهَا طَبيعِيَّةٌ، وَلَا البَصَرُ المَوسُومُ يمكنُ أَنْ يكونَ طَبيعيّاً، وَالأَصْوَبُ أَنَّ ذلكَ يشيرُ إِلَى سَوَادِ عَيْنِ بَصِيرَةِ الرَّائِي/ المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرِ، وهُوَ إِذْ يُرَكِّزُ عَلَى دِقَّةِ رؤيةِ الأشياءِ عَلَى حقيقتِهَا ينفذُ مِنَ الحِسّيِّ المَادِّيِّ إِلَى مَا وراء ذلكَ ليقولَ: إِنَّ خَيْلِيَ هِيَ ذَاتِي فَبَصَرُهَا وَبَصَرِي مُعَلَّقَانِ بِبَصِيْرَتِي، وَلَئِنْ قَطَعْتُ بِخَيْلِي المَسَافَاتِ المُتَخَيَّلَةَ وَعَانَيْتُ مَا عَانَيْتُ، فإنّي لَا أُبَارى فِي صِفَاتِي، وَلَا أَرَى كَافُورَ الإخشيديّ إِلَّا حيثُ هُوَ فِي الحَجْمِ والشَّكْلِ واللَّوْنِ وَالمُوَاصَفَاتِ الأُخْرَى. وَالكَلَامُ فِي هذهِ القصيدةِ، وهِيَ قصيدةُ مدحٍ لكافور فِي الظَّاهِرِ، يحتملُ أوجهاً دِلاليَّةً متعدّدةً قَدْ تَجْعَلُ النَّصَّ بِرُمَّتِهِ ينقلبُ إِلَى ذَمٍّ حقيقيٍّ بلغةِ المَدْحِ الظّاهرِ؛ وَلَا سِيَّمَا أَنَّ هذهِ الخيلَ الجُرْدَ قَدْ قَصَدَتْ شخصاً بعينِهِ، وهُوَ كافور، فَالمَقْصُودُ مَرئِيٌّ بسودِ عيونِ تلكَ الخيلِ عَلَى حقيقتِهِ الأصليّةِ لَا المصطنعةِ المُسْتَجِدَّةِ، وفِي هَذَا ما فِيْهِ مِنَ الدّلالةِ عَلَى شموخِ الشّاعرِ وفخرِهِ بأصلِهِ فِي مقابلِ وَضَاعَةِ الممدوحِ واقترانِهِ بأصلِهِ كَعَبْدٍ، وَإِنْ كانَ مَلِكاً فِي لَحْظَةِ إنشادِ القصيدةِ.

وَمَا قيلَ فِي حركيَّةِ اللَّوْنِ الأَسْوَدِ الإِيْجَابِيَّةِ الفاعلةِ (فِي سُودِ عيونِ الخَيْلِ مِنْ خِلَالِ سِيَادَةِ رُؤيَتِهَا) يمكنُ أَنْ يُقَالَ فِي جَدَلِيَّةِ البَيَاضِ والسَّوَادِ فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ:

فَجَـــاءَتْ بِنَـــا إِنْسَـــانَ عَـــيْنِ زَمَانِـــهِ وَخَلَّـــتْ بَيَاضـــاً خَلْفَهَـــا وَمَآقِيَـــا

إِذْ إِنَّ الضّميرَ فِي قولِ المُتَنَبِّي (فَجَاءَتْ) يعودُ إِلَى الخَيْلِ الجُرْدِ المُؤَسْطَرَةُ فِي مُوَاصَفَاتِهَا، وَهُوَ – بهذهِ الحالِ– يشبّهُ الأَسْوَدَ (كافور) بـ(الأَسْوَد/ إنسان العَيْنِ)، ولكنَّ الشّاعرَ حينَ أضافَ فِي قولِهِ: (...**إِنْسَانَ عَيْنِ زمانِهِ**) نراهُ عَرَّفَ بالإضافةِ؛ فَكَافُور هُوَ إنسانُ عينِ زمانِهِ المَخْصُوصِ؛ أَيْ الزّمان الَّذِي أصبحَ فِيْهِ مَلِكاً، فإضافةُ (الهاء) العَائِدَة إِلَى كافور الإخشيدي، عَلَى كلمةِ زَمَان، وإضافةُ كلمةِ زمانٍ عَلَى كلمةِ عَيْن، وإضافةُ كلمةِ عَيْن عَلَى كلمةِ إِنْسان؛ إِنَّ سلسلةَ الإضافاتِ تلكَ قَيَّدَتِ الزَّمَانَ بزمنٍ محدودٍ هُوَ فِي العمقِ ليسَ محموداً عندَ

المُتَنَبِّي عَلَى مساحةِ التّجربةِ؛ لأَنَّه زَمَنُ حُكْمِ كَافُور الإخشيديّ/ العَبْد/ الأَسْوَد/ المَخْصِيّ/ الَّذِي لَمْ يستجبْ لطموحِ المُتَنَبِّي الشّاعرِ، بَلْ حَبَسَهُ وَقَيَّدَهُ فاضطرَّ إِلَى الهَرَبِ؛ مِنْ هُنَا قَدْ يَجِدُ القارئُ الأُفُقِيُّ غَيْرُ النَّاضِجِ أَنَّ إِنْسَانَ العَيْنِ المَقْصُودَ هُوَ أَشْرَفُ أبناءِ زَمَانِهِ، فَيَذْهَبُ إِلَى أَنَّ البَيَاضَ وَالمَآقِي لَا تُجَاوِزُ دِلالاتِهَا المعجميَّةَ القريبةَ، بَيْنَمَا نَرَى أَنَّ البياضَ والمآقِي الَّتِي خَلَّتْهَا تلكَ الخيولُ قَدْ تكونُ ذِكْرَيَاتِ الأَيَّامِ الخَوَالِي حيثُ الممدوحُ الحقيقيُّ الأبيضُ بِفِعَالِهِ (سيف الدّولةِ الحمدانيّ)، وَالمَآقِي هِيَ صورةُ مَجَازِيَّةِ دُمُوعِ عُيُونِ الأَحِبَّةِ الَّذِين عَلِقُوا فِي ذَاكِرةِ ذَلِكَ الجَوَادِ الأَصِيْلِ؛ أَعْنِي المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرَ.

والَّذِي يَدلّ عَلَى مَا ذَهَبْنَا إليهِ فِي تحليلِنَا هَذَا إشاراتُ أَبِي العَلَاءِ المَعَرِّيِّ فِي غَيْرِ موضعٍ مِنْ شَرْحِهِ لديوانِ المُتَنَبِّي؛ فَفِي أثناءِ وقوفِهِ عَلَى بيتِ المُتَنَبِّي مِنَ القصيدةِ ذاتِهَا:

أَبَـا المِسْـكِ ذَا الوَجْـهُ الَّـذِي كُنْـتُ تَائِقـاً إِلَيْـهِ وَذَا الوَقْـتُ الَّـذِي كُنْـتُ رَاجِيَـا

يَقُولُ المَعَرِّيُّ: "وَهَذَا بِالهُزْءِ أَوْلَى مِنْ قُبْحِ كَافُور وَسَوَادِ وَجْهِهِ"[21].

وَحِيْنَ يَقِفُ أَبُو العَلَاءِ عَلَى بَيْتٍ آخَرَ مِنْ هَذِهِ القَصِيْدَةِ:

يُـدِلُّ بِمِعْنًـى وَاحِـدٍ كُـلُّ فَـاخِرٍ وَقَـدْ جَمَـعَ الـرَّحْمَنُ فِيـكَ المَعَانِيَـا

نَرَى المَعَرِّيَّ يَقُولُ: "وهَذَا مِمَّا ينقلبُ هِجَاءً فَكَأَنَّهُ يقولُ: جَمَعَ اللهُ فِيْكَ كُلَّ المَقَابِحِ. وَعَنِ ابنِ جِنِّيّ قَالَ: لَمَّا وَصَلْتُ إِلَى هَذَا البَيْتِ ضَحِكْتُ فَضَحِكَ أَيْضاً، وَعَرَفَ غَرَضِي؛ وَهُوَ أَنَّهُ قَصَدَ بِهِ الهِجَاءَ"[22]. ولعلَّ البيتَ السّابقَ يتلاقَى فِي البنيةِ العميقةِ (Deeb structure) مِنْ حيثُ المُعْطَى الدّلاليّ، مَعْ قَوْلِ المُتَنَبِّي:

أَمَيْنـاً وَإِخْلَاقـاً وَغَـدْراً وَخِسَّـةً وَجُبْنـاً؟ أَشَخْصـاً لُحْـتَ لِـيْ أَمْ مَخَازِيَـا[23]

وَلِلمُتَنَبِّي فَلْسَفَةٌ تَقَعُ فِي دَائِرَةِ البَيَاضِ ذِي المَلَامِحِ الصُّوفِيَّةِ الإِسْلَامِيَّةِ المُرَمَّزَةِ؛ إِذْ يَقُولُ:

مُنًـى كُـنَّ لِـيْ أَنَّ البَيَـاضَ خِضَـابُ فَيَخْفِـي بِتَبْيِـيْضِ القُـرُونِ شَـبَابُ
لَيَـالِيَ عِنْـدَ البِـيْضِ فَـوْدَايَ فِتْنَـةٌ وَفَخْـرٌ وَذَاكَ الفَخْـرُ عِنْـدِيَ عَـابُ
فَكَيْـفَ أَذُمُّ اليَـوْمَ مَـا كُنْـتُ أَشْـتَهِي وَأَدْعُـو بِمَـا أَشْـكُوهُ حِـيْنَ أُجَـابُ؟!

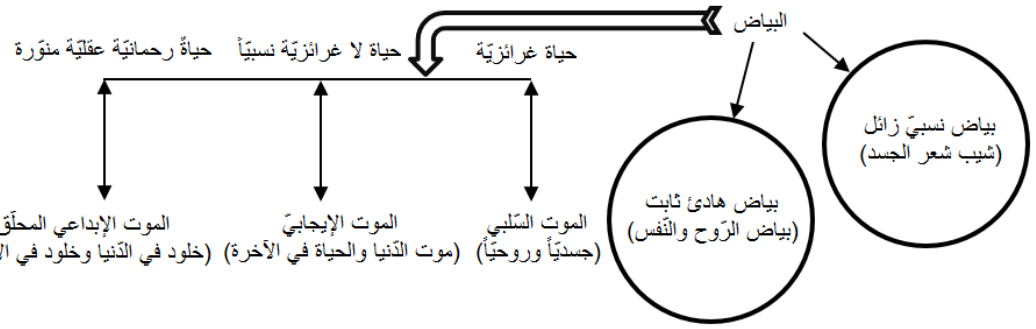
[21]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 26/4.
[22]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 27/4.
[23] - المصدر السّابق نفسه، 4/ 32.

جَـلَا اللَّـوْنُ عَـنْ لَـوْنٍ هَـدَى كُـلَّ مَسْـلَكٍ كَمَـا انْجَـابَ عَـنْ ضَـوْءِ النَّهَـارِ ضَـبَابُ
وَفِـي الْجِسْـمِ نَفْـسٌ لَا تَشـيْبُ بشَـيْبِهِ وَلَـوْ أَنَّ مَـا فِـي الْوَجْـهِ مِنْـهُ حِـرَابُ
لَهَـا ظُفُـرٌ إِنْ كَـلَّ ظُفْـرٌ أُعِـدُّهُ وَنَـابٌ إِذَا لَـمْ يَبْـقَ فِـي الفَـمِ نَـابُ
يُغَيِّـرُ مِنِّـي الـدَّهْرُ مَـا شَـاءَ غَيرَهَـا وَأَبْلُـغُ أَقْصَـى العُمْـرِ وَهِـيَ كَعَـابُ
وَإِنِّـي لَـنَجْمٌ تَهْتَـدِيْ صُـحْبَتِي بِـهِ إِذَا حَـالَ مِـنْ دُوْنِ النُّجُـومِ سَـحَابُ

فَبَيَاضُ الشَّيْبِ كَانَ مُنًى عِنْدَ المُتَنَبِّي حينَ كانَ سوادُ الفَوْدَيْنِ يُغْرِي الإِنَاثَ البِيْضَ؛ لِذَا تَمَنَّى أَنْ يكونَ البَيَاضُ خِضَاباً لِلسَّوَادِ، كَمَا يُخَضَّبُ البَيَاضُ بِالسَّوَادِ؛ لأَنَّ ظُهُوَرَ الشَّيْبِ الأبيضِ وَقْتَ الشّبابِ؛ أَيْ فِي غيرِ حينِهِ، مَدْعَاةٌ لِمَعَانِي الجَلَالةِ والوقَارِ والحِلْمِ، وَلَا سِيَّمَا إِذْا كانَ صَاحِبُهُ شابّاً هُوَ المُتَنَبِّي.

وَيَسْتَنْكِرُ الشَّاعِرُ فِي البيتِ الثَّالِثِ بأسلوبِ الاستفهامِ ذَمَّهُ للشَّيْبِ حِيْنَ جَاءَهُ مُتَأَخِّراً، وَشَكْوَاه مِنْهُ.

إِنَّ اللّونَ الأبيضَ الَّذِي جَلَا عَنْ لونٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ؛ أَيْ الَّذِي أَزَالَ السَّوَادَ والظّلمةَ؛ لأَنَّهُ حَليفُ الهِدَايَةِ، والمانعُ مِنَ الغوايْةِ، والَّذِي يُشْبِهُ بإزالتِهِ للسَّوَادِ حَالَ انكشَافِ الضَّبَابِ عَنْ ضَوْءِ النَّهَارِ؛ إِنَّ البياضَ الهَادِي لَمْ يَعُدْ لَوْناً مَحْسُوساً؛ إِنَّه لونٌ لَهُ دِلالاتُهُ الرّوحيّةُ المُثْلَى. فَأَمَانيُّ المُتَنَبِّي بِأَنْ يَكُونَ مُخَضَّباً بِالبَيَاضِ فِي عَهْدِ الشَّبَابِ لَا تَتَعَالَقُ بالشَّكْلِ والمَنْظَرِ بِقَدْرِ مَا تَتَعَالَقُ بالرُّوحِ والجَوْهَرِ؛ وَعَلَى هَذَا فالبياضُ لَدَيْهِ هُوَ مِنَ المَعَانِي الرّاقيةِ العَالِيَةِ الَّتِي تنتسبُ إِلَى العَقْلِ والنَّفْسِ والرُّوحِ لَا إِلَى الجَسَدِ العَرَضِ الزَّائِلِ. فَالنَّفْسُ لَا تَشيبُ بِشَيْبِ الجَسَدِ؛ لِأَنَّها هِيَ الأَصْلُ الثَّابِتُ؛ فقوّةُ الجَسَدِ مِنْ قوّةِ الجَوْهَرِ/ الرُّوحِ وَلَيْسَ العَكْس؛ وَهَذِهِ المقولةُ تجعلُ المُتَنَبِّي واحداً مِنَ المُنْتَمِيْنَ إِلَى الفِكْرِ المِثَاليِّ؛ لَا إِلَى دَائِرَةِ الفلسفةِ المَادِّيَّةِ الَّتِي تُقَدِّمُ المَادَّةَ المُقَيَّدَةَ عَلَى العَقْلِ والرُّوْحِ والفِكْرَةِ، فَثَمَّةَ أَشْيَاءُ كثيرةٌ لَا تَجِدُ مُبَرِّرَاتِهَا المَنْطِقِيَّةَ إِلَّا فِي عَالَمِ الغَيْبِ؛ فَرُوحُ المُتَنَبِّي/ نَفْسُهُ –عَلَى سَبيلِ المِثَالِ– تَبْقَى فتيّةً وَقَوِيَّةً عَلَى الرَّغْمِ مِنَ التَّقَدُّمِ الجَسَدِيِّ فِي السِّنِّ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنَ الشَّيْبِ وَالوَهَنِ. وَهَذَا يقودُنا إِلَى مَا يَأْتِي:



فالمُتَنَبِّي الشَّاعِرُ أبيضُ اللَّوْنِ، لَا لِأَنَّ بَشَرَتَهُ بَيْضَاءُ فربَّمَا كَانَ أَسْمَرَ دَاكِناً؛ بَلْ لأَنَّهُ بَيَاضٌ مُنْفَتِحٌ عَلَى ديناميّةِ الإبداعِ، والاستشرافِ، والتَّنَبُّؤِ العَقْلِيِّ المُجَاوِزِ؛ إِنَّهُ صفحةٌ بيضاءُ لَمْ يحدَّهَا سَوَادُ الكتابةِ، وَلَوْ حَدَّتِ الكتابةُ الخَطِيَّةُ أَوِ التَّحَقُّقُ الصَّوْتِيُّ مَعانيهِ النَّصِّيَّةَ لَمَاتَ أَبْو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي وَلَانْدَرَسَتْ مَعَالِمُهُ مِنَ الذَّاكِرَةِ الإنسانيَّةِ، وَلَانْتَفَى أَنْ يَكُونَ مُبْدِعاً.

وَعَلَى هَذَا صارَ الشّاعِرُ، بِبَيَاضِ هُدَاهُ وَعَقْلِهِ وَحِلْمِهِ، كَمَا قَالَ:

وَإِنِّـــي لَـــنَجْمٌ يَهْتَـــدِي صُـــحْبَتِي بِـــهِ إِذَا حَـــالَ مِـــنْ دُوْنِ النُّجُـــوْمِ سَـــحَابُ

والنَّجْمُ هُنَا رُبَّمَا تَقَاطَعَ مَع رُؤَى رُوحِيَّةٍ إسلاميّةٍ تُذَكِّرُ القارئَ بقولَ النَّبِيِّ العَرَبِيِّ الكَرِيْمِ مُحَمَّدٍ ﷺ: "**أَصْحَابِي كَالنُّجُومِ بِأَيِّهِم اقتَدَيْتُم اهتَدَيْتُم**"[24] هَذَا مِنْ نَاحِيَةٍ، وَمِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى فَإِنَّ المُتَنَبِّي يُشَبِّهُ ذَاتَهُ بِالنَّجْمِ؛ وَفِي هَذَا تَمَيُّزٌ عَنْ أَصْحَابِهِ؛ فَهُوَ القَائِدُ وَالآخَرُونَ تَابِعُون، وَنُورُ النَّجْمِ فِي هَذَا المقامِ مُشِعٌّ نَافِذٌ، وَهُوَ بذلكَ يختلفُ عَنْ بَقِيَّةِ النُّجُومِ الَّتِي يَحُولُ السَّحَابُ دُوْنَ رُؤْيَتِهَا؛ إِنَّ النَّجْمَ هُنَا مُسْتَقَرُّهُ الفَضَاءُ المُنْتَمِي إِلَى الاسْتِشْرَافِ وَالكَشْفِ وَالرُّؤْيَا، فَنُجُومِيَّةُ المُتَنَبِّي مُتَأَلِّقَةٌ ثابتةٌ؛ لأَنَّهُ يستمدُّها مِنَ نَجْمِ النّورِ الَّذِي ليسَ كمثلِهِ شيءٌ، وَعَلَى هَذَا تكونُ وَقَدْةُ جُذْوَتِهِ دَائِمَةً، ومستمرّةً، وَخَالِدَةً، وَلَعَلَّ مَا ذُكِرَ يشيرُ إِلَى الرُّوحِ المُنَوَّرَةِ الَّتِي مَدَدُهَا يَعودُ إِلَى النَّبِيِّ الكريمِ (مُحَمَّد) الَّذِي يَعُودُ مَدَدُهُ ﷺ إِلَى اللهِ جَلَّ وَعَلَا؛ فَالألوانُ – هُنَا – هِيَ ألوانُ النُّورِ المُضِيئَةُ لَا ألوانُ الظُّلُمَاتِ السَّوْدَاوِيَّةِ المُكَدِّرَةِ.

إِنَّ مَنْ يَقِفْ عِنْدَ القصيدةِ الَّتِي اقْتُطِعَتْ مِنْهَا الأبياتُ السَّابِقَةُ يَجِد مَا يَأْتِي:

1– طغيانُ لغةِ **الأَنَا** الَّتِي تعودُ إِلَى الشّاعرِ/ المُتَنَبِّي قياساً بِلُغَةِ الآخَرِ المَمْدُوحِ/ كافور الإخشيديّ.

[24]- شرح صحيح مسلم، النَّوَوِيّ (محي الدّين أَبو زكريّا يحيى بن شرم، 631-676هـ)،خَرَّجَ أحاديثه: صلاح عويضة، وراجعه لغويّاً:محمّد شحاته،دار المنار، القاهرة، 1418- 1997م،486/15، ص 233.

2- تَتَكَرَّرُ بَعْضُ مَوَاطِنِ الذَّمِّ بِلُغَةِ المَدْحِ، مِمَّا يَجْعَلُ النَّصَّ الكَافُورِيَّ لَا يخرجُ عَنْ كَوْنِهِ هِجَاءً مُضْمَراً، (انظرْ – عَلَى سبيلِ المِثَالِ – الأبيات:26، 27، 28، 29...إلخ).

وَإِذَا مَا قَرَأْنَا قَوْلَ المُتَنَبِّي مِنَ القَصِيدَةِ المَذْكُورَةِ:

أَيَـــا أَسَـــداً فِـــي جِسْـــمِهِ رُوْحُ ضَـــيْغَمٍ وَكَـــمْ أُسُـــدٍ أَرْوَاحُهُـــنَّ كِـــلَابُ[25]

فَإِنَّنا نَرَى لِلوَهْلَةِ الأولَى مَدْحاً، فَكَافُورُ الإخشيديّ أَسَدٌ ضَيْغَمٌ، وَغَيْرُهُ أُسُوْدٌ كلابٌ والضَّيْغَم لُغَةً: هُوَ الأَسَدُ الوَاسِعُ الشِّدْقِ الَّذِي يَعَضُّ عَضّاً شَديداً بِمِلءِ الفَمِ، والَّذِي يكثرُ لُعَابُ فَمِهِ، أَلَيْسَتْ تلكَ الصِّفَات تحملُ تركيزاً عَلَى سلبيّةِ كافورٍ الطَّمَّاعِ اللّئيمِ المُخْلِفِ بِالوَعْدِ فِي مقابلِ الأُسُوْدِ الَّتِي أرواحُهُنَّ أَرْوَاحُ كِلَابٍ؟! أَلَا يمكنُ أَنْ يكونَ المُتَنَبِّي قَدِ استَلَّ مِنَ الأُسْدِ الكِلَابِ سِمَاتِ الوَفَاءِ، واللِّينِ، والمَحَبَّةِ، والصُّحْبَةِ، والدِّفَاعِ عَنِ الصّديقِ، والأُلْفَةِ، وَنُبْلِ الموقفِ...إلخ، بَدَلاً مِنَ السِّمَاتِ السّلبيّةِ الَّتِي تُوَلِّدُهَا القراءةُ السّطحيّةُ الأفقيّةُ، وَلاسِيَّمَا أَنَّ البيتَ الثّامنَ وَالعِشرين المُتَعَالِقَ بالبيتِ السَّابقِ فِيهِ تَعْرِيضٌ بـ (كافور الإخشيديّ) الَّذِي طَالَ عِتَابُهُ واستبطاؤُهُ فِيمَا كَانَ يَعِدُ الشَّاعِرَ (المُتَنَبِّي) بِهِ مِنَ الوِلَايَةِ؟ يَقُولُ المُتَنَبِّي:

لَنَـــا عِنْـــدَ هَـــذَا الـــدَّهْرِ حَـــقٌّ يَلُطُّـــهُ وَقَـــدْ قَـــلَّ إِعْتَـــابٌ وَطَـــالَ عِتَـــابُ[26]

وفِي نِهَايَةِ هذهِ الوقفةِ التّحليليّةِ الموجزةِ نَجِدُ أَنَّ لونيّ البَيَاض والسّواد، ولونَ إضاءاتِ النّجمِ، مَا هِيَ إِلَّا أَلْوَانٌ مُرَمَّزَةٌ شَحَنَتْهَا لَحْظَةُ الخَلْقِ الإبداعيِّ فَجَاءَتْ مَلَامِحُهَا بنتَ الأَنَا الشّاعرةِ، الأَنَا الطَّموحةِ، الأَنَا المحكومةِ بالأملِ، الآنِيَّةِ تَارَةً، وَالجَمِيلَةِ السَّاحِرَةِ المُؤَثِّرَةِ الهَارِبَةِ دَائِماً.

وَعَلَى مَا تَقَدَّمَ فَالبَيَاضُ أخلاقيٌّ عَرَبِيٌّ أصيلٌ أَثِيْرٌ وَثَّابٌ حينَ يكونُ لَصيقاً بالمُتَنَبِّي، وَهُوَ – عَلَى الحقيقةِ – نقيضُ ذلكَ حينَ يقترنُ بكافور الإخشيديّ سَوَاءٌ أكانَ النَّصُّ نَصَّ مَدْحٍ أَمْ نَصَّ ذَمٍّ.

وَفِي القَصَائِدِ المِصْرِيَّاتِ (الكَافُورِيَّات) نجدُ اقترانَ السَّوَادِ السَّلبيِّ –عَلَى نَحْوٍ عَامٍّ– بِدَوَالِّ العُبودِيَّةِ، والظَّلَامِ...إلخ. يَقُولُ المُتَنَبِّي مِنْ نَصٍّ آخرَ:

مِـــنْ أَيَّـــةِ الطُّـــرْقِ يَـــأْتِي نَحْـــوَكَ الكَـــرَمُ أَيْـــنَ المَحَـــاجِمُ يَـــا كَـــافُورُ وَالجَلَـــمُ؟
سَـــادَاتُ كُـــلِّ أُنَـــاسٍ مِـــنْ نُفُوسِـــهِمُ وَسَـــادَةُ المُســـلِمِيْنَ الأَعْبُـــدُ القَـــزَمُ

[25]- شرح ديوان المُتَنَبِّي، (معجز أحمد)، 154/4.
[26]- المصدر السّابق نفسه، 155/4.

أغَايْـــةُ الـــدِّيْنِ أَنْ تُحْفُـــوا شَـــوَارِبَكُمْ يَـا أُمَّـةً ضَـحِكَتْ مِـنْ جَهَلِهَـا الأُمَـمُ؟![27]

إنَّ المُتَنَبِّي يصفُ عصرَ كافور الإخشيديّ؛ فهُوَ عَصْرٌ لَمْ يحكمِ العربُ أَوِ النّاسُ فِيهِ أنفسَهُمْ بِأَنْفُسِهِمْ، إِنَّهُ عَصْرُ الأَعْبُدِ (جمع يَحْملُ دِلالاتِ العُبُودِيَّةِ والسَّوَادِ...)، وَلكِنَّهُم العَبيدُ السُّودُ اللِّئَامُ الرَّديئونَ؛ لأَنَّهُمْ عبيدُ العَبِيدِ... وَلَمْ يكونُوا عبيداً خُلَّصاً للهِ وَحْدَهُ؛ إِذْ لَوْ كانُوا كذلكَ لانقلبَ سوادُهُمُ الخَارِجِيُّ/ سَوَادُ البَشَرَةِ إِلَى بياضٍ خُلُقِيٍّ إِيْجابيٍّ رَفِيعٍ. وَقَدْ حَمَّلَ المُتَنَبِّي اللَّونَ /الأسودَ/ العبدَ السَّلبِيَّ دِلالاتٍ سيسيولوجيّةً (اجتماعيّة) تُذَكِّرُنَا بالتَّكْفِيريّينَ اليومَ ؛ بِشُذَّاذِ الآفاقِ الَّذين لَمْ يأخذُوا مِنَ الدِّيْنِ إلّا المَظْهَرَ الخَارِجِيَّ السَّطحيَّ كَحَفِّ الشَّوَارِبِ، وَتَقْصِيرِ العَبَاءَةِ...إلخ، فَتَحَجَّرَ فِكْرُهُم وَمَاتَتْ إنسانيّتُهُمْ، وَعَمَّ جَهْلُهُم وانقيادُهُمْ لِسَيِّدِهِم المَعْبُودِ لَدَيْهِمْ، فَصَارُوا دُمًى صَامِتَةً مَيِّتَةً عَلَى المُسْتَوَى الفِكْرِيِّ، وَلَكنَّهَا مُجْرِمَةٌ مُؤْذِيَةٌ عَلَى المُسْتَوَى الاجتماعيِّ الإنسانيِّ.

وتقترنُ العروبةُ والإسلامُ بِالبَيَاضِ دَائِماً عِنْدَ المُتَنَبِّي، بينَمَا يَظَلُّ لَوْنُ السَّوَادِ لَصِيقاً بِكَافُور العَبْدِ عَلَى المُسْتَوَى العَمِيقِ لِلنَّصِّ، وَيَظْهَرُ ذلكَ جَلِيّاً فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ:

لَا تَشْـــتَرِ العَبْـــدَ إلاّ وَالعَصَـــا مَعَـــهُ إنَّ العَبِيْـــــدَ لَأَنْجَـــــاسٌ مَنَاكِيْـــــدُ
مَـــا كُنْـــتُ أَحْسَـــبُنِي أحْيَـــا إِلَـــى زَمَـــنٍ يُسِـــيءُ بِـــيْ فِيْـــهِ كَلْـــبٌ وَهْـــوَ مَحْمُـــودُ
وَلَا تَوَهَّمْـــتُ أَنَّ النَّـــاسَ قَـــدْ فُقِـــدُوا وَأَنَّ مِثْـــلَ أَبِـــي البَيْضَـــاءِ مَوْجُـــودُ
وَأَنَّ ذَا الأَسْـــوَدَ المَثْقُـــوْبَ مِشْـــفَرُهُ تُطِيْعُـــهُ ذِي الْعَضَـــارِيْطِ الرَّعَادِيْـــدُ
مَـــنْ عَلَّـــمَ الأَسْـــوَدَ المَخْصِـــيَّ مَكْرُمَـــةً أَقَوْمُـــهُ البِـــيْضُ أَمْ آبَـــاؤُهُ الصِّـــيْدُ؟![28]

فالعبدُ (كافور الإخشيديّ) = (الكَلْبُ السّلبيّ حقيقةً والمحمودُ لَدَى النّاسِ فِي زمنِ حُكْمِهِ) = (أبو البيضاءِ) = (الأَسْوَد المَثْقُوب مِشْفَرُهُ) = (الأَسْوَدُ المَخْصِيّ). وَفِي هذهِ المعادلةِ تشبيهٌ لكافور بالكلبِ المذمومِ لَدَى المُتَنَبِّي المَحْمُودِ لَدَى عَامَّةِ النَّاسِ فِي عَصْرِ حُكْمِ كافور الإخشيديّ، فالكلبُ الموسومُ – وَإِنْ حَمَدَهُ النَّاسُ– هُوَ فِي الحقيقةِ ،وِفَاقاً لرؤيةِ المُتَنَبِّي، كَمَا وصَّفَهُ الجَاحِظُ حَيْثُ قَالَ: "الكَلْبُ لَيْسَ لَهُ خَطَرٌ ثمينٌ وَلَا قَدْرٌ فِي الصَّدْرِ جَلِيْلٌ"[29]؛ إِنَّ الكلبَ سَلْبِيُّ الدِّلَالَةِ فِي الأبياتِ السَّابقةِ، وَهَذَا يَنْجَرُّ إِلَى المُشَبَّهِ (كافور) فيزيدهُ سَوَاداً مَعْنَوِيّاً عَلَى سَوَادِهِ الظَّاهِرِ، ويبلغُ التّهكّمُ ذروتَهُ حينَ يُلَقَّبُ كافور بِضِدِّهِ؛ أَيْ **بأبي البَيْضَاء**، فَالبَيَاضُ مَجَازِيٌّ هُنَا؛

---

[27]- شرح ديوان أبي الطّيّب المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ ط1، 1989م.4/159، 161.
[28]- المصدر السّابق نفسه ، 4/173-175.
[29]- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحرِ الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط3، 1388هـ-1969م، 1/217.

لأَنَّه سَوَادٌ عَلَى الحَقِيقَةِ، كَمَا يُقَالُ للمريضِ (سَلِيمٌ)، وَلِلأَعْمَى (بَصِيرٌ). وَرُبَّمَا كانتْ انزياحاتُ لَوْنَيِّ السَّوَادِ وَالبَيَاضِ تِبْعاً لِتَنَازُعَاتِ الحَرَكَةِ الَّتِي تَمَثَّلَتْ فِي الصِّرَاعِ الحَادِّ بَيْنَ الدِّلالاتِ الاجتماعيَّةِ المعجميَّةِ الصَّامِتَةِ المَفْرُوضَةِ بِحُكْمِ قوانينِ القُوَّةِ وَالسِّيَاسَةِ الدّكتاتوريّةِ مِنْ جِهَةٍ، والدِّلالاتِ النّفسيّةِ الجُوَّانِيَّةِ الأَصْلِيَّةِ لَدَى الشَّاعِرِ المُتَنَبِّي الَّذِي مَا انفكَّ أَمَلُهُ المُجَنِّحُ وهُوَ عَلَى صهُوَةِ الطُّمُوحِ بِالمَجْدِ يرَى الأشياءَ عَلَى حَالِهَا؛ أَيْ كَمَا هِيَ، لَمْ تُفَارِقْ مقامَهَا، وَإِنْ جَلْبَبَهَا الزَّمَنُ بِمَا هُوَ خِلَافُ ذلكَ، مِنْ جِهَةٍ ثانيةٍ.

ولا تبتعدُ حركيّةُ الألوانِ الأُخْرَى عن السَّمْتِ النَّصِّيِّ الشَّاعِرِيِّ؛ إِذْ يَتَحَرَّكُ اللَّوْنُ خَارِجَ المألوفِ بوَسَاطةِ تفاعلاتِهِ السّياقيَّةِ، وَ"الدَّالُّ– فِي هذهِ الحالةِ – يحتملُ أكثرَ مِنْ مَدْلُولٍ عَلَى حِسَابِ الرَّجَحانِ، وَتَثْبتُ دِلالتُهُ عَنْ طَرِيقِ البَحْثِ فِي القرائنِ المَقَالِيَّةِ أَوِ الحَالِيَّةِ"[30]. قَالَ أَبُو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

مَـــنِ الجَـــآذِرُ فِـــي زِيِّ الأَعَارِيْـــبِ حُمْـــرُ الحُلَـــى وَالمَطَايْـــا وَالجَلَابِيْـــبِ؟!
إِنْ كُنْـــتَ تَسْـــأَلُ شَـــكّاً فِـــي مَعارِفِهَـــا فَمَـــنْ بَـــلَاكَ بِتَسْـــهِيْدٍ وَتَعْـــذِيْبِ؟![31]

إِنَّ البيتينِ السّابقينِ يشكّلانِ مَطلعَ وَاحِدةٍ مِنَ القَصَائِدِ الكافوريّاتِ المَشْهُوَرَاتِ؛ وَقَدْ جَعَلَ المُتَنَبِّي (الجَآذِر) حَقيقةً، وَكَوْنَهُنَّ أَعَارِيْبَ مَجَازاً وَتَشْبِيهاً، وَهُنَا يَغْدُو التّشبيهُ مَعْكُوساً عَلَى المُسْتَوَى التَّشْكِيْلِيِّ الفَنِّيِّ، وُهُنَّ؛ أَيْ الجَآذِرُ (أولادُ البَقَرَةِ الوَحْشِيَّةِ) فِي زِيِّ الأَعَارِيبِ، وُهُنَّ حُمْرُ الحُلَى، والمَطَايْا، والجَلَابيبِ؛ فَحُمْرُ الحُلَى مُرَكَّبٌ إضافِيٌّ ينمُّ عَلَى دِلالاتِ اللَّوْنِ الأَحْمَرِ المُشِعِّ الَّذِي يَسْتَحْضِرُ الذَّهَبَ أَوِ اليَاقُوتَ أَوْ كِلَيْهِمَا، وَحُمْرُ المطايْا؛ أَيْ أَنَّ إِبلهنَّ كَرِيْمَةٌ، وَحُمْرُ الجَلَابِيبِ عَلَى لُبْسِ المُعَصْفَرَاتِ وَثِيَابِ المُلُوكِ.

فَهَذِهِ الجَآذِرُ/ النِّسَاءُ المَحْبُوبَاتُ، وَرُبَّمَا كَانَ الخِطَابُ إِلَى حَبِيبَةٍ بِعَيْنِهَا، وَقَدْ تَكُونُ هَذِهِ الحَبِيبَةُ جُؤْذُراً مُتَخَيَّلاً تَلَوَّنَتْ كُلُّ حيثيّاتِهِ بِحَرَكَةِ رُوحِ المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرِ، فَجَاءَتِ الجَآذِرُ عَلَى هَيْئَةِ الأَعَارِيْبِ، والأَعَارِيْبُ جَمْعُ الأَعْرَابِ، والأَعْرَابُ جَمْعُ أَعْرَابِيٍّ، فَالنِّسَاءُ/ المَحْبُوبَاتُ هُنَّ أَعْرَابِيَّاتٌ؛ أَيْ يَنْتَمِيْنَ إِلَى البَدَاوَةِ. وَتَدُلُّ مُتَابَعَةُ مَشْهَدِيَّاتِ القَصِيدَةِ فِي أَبْيَاتِهَا المُتَعَاقِبَةِ عَلَى أَنَّ استخدامَ المُتَنَبِّي لِدَالِّ (الأَعَارِيب) كَانَ مَرْكَزِيّاً وَمِحْوَرِيّاً عَلَى امْتِدَادِ النَّصِّ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَكَانَ مِنْ نَاحِيَةٍ

[30]- نظريّة النّصّ مِنْ بنيةِ المعنى إِلَى سيميائيّةِ الدّالّ، حسين الخمريّ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2004م، ص163.
[31]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 41/4.

أُخْرَى ذَا دِلَالَةٍ إِيْجَابِيَّةٍ مُفَارِقَةٍ لِبَعْضِ مَا عَلقَ فِي الذَّاكِرَةِ الاجتِمَاعِيَّةِ مِنْ تَوَجُّهٍ دِلَالِيٍّ سَلْبِيٍّ لِهَذِهِ الكَلِمَةِ[32].

وَيَجِيءُ استخدامُ دَالِّ الأَعَارِيْبِ بَدَلاً مِنَ الأَعْرَابِ لِيُشِيرَ مِنْ خِلالِ مَادَّتِهِ اللُّغَوِيَّةِ وَإِيْقَاعِهِ الصَّوْتِيِّ (...**فِي زِيِّ الأَعَارِيْبِ**) (— × — × — ∪ — × —) إِلَى اسْتِغْرَاقِ المُبْدِعِ/ المُتَنَبِّي/ القَارِئِ الأَوَّلِ، وَكَذَلِكَ بَقِيَّةُ القُرَّاءِ أَوِ المُسْتَمِعِيْنَ التَّالِينَ فِي اسْتِكْنَاهِ المُعْطَى المَضْمُونِيِّ لِدَالِّ الأَعَارِيبِ الَّذِي تَكَرَّرَ ذِكْرُهُ فِي القَصِيْدَةِ بِلَفْظَتَيْنِ: **[الأَعْرَابْ** (فِي البَيْتِ السَّادِسِ)، **وَالبَدَوِيَّاتِ** (فِي البَيْتِ الحَادِي عَشَرَ)]، وَقَدْ أَحَالَتْ تَفَاعُلَاتُ البُنَى السِّيَاقِيَّةِ دِلَالَةَ الأَعْرَابِ صَوْبَ مَعْنًى رَئِيسٍ يُوَجِّهُ سَمْتَ الفَضَاءِ الدِّلَالِيِّ بِاتِّجَاهِ دَائِرَةِ مَعَانِي البَدَاوَةِ، والطَّبِيْعِيَّةِ، والنَّقَاءِ، والصِّدْقِ، وَالصَّفَاءِ، وَالجَمَالِ غَيْرِ المُتَكَلَّفِ أَوِ المُصْطَنَعِ، فِي مُقَابِلِ التَّكَلُّفِ، وَالتَّصَنُّعِ، وَالكَذِبِ، وَالزَّيْفِ، وَالتَّمْوِيْهِ. يَقُوْلُ المُتَنَبِّي مِنَ القَصِيْدَةِ ذَاتِهَا:

مَـا أَوْجُـهُ الحَضَـرِ المُسْتَحسَـنَاتُ بِـهِ ... كَأَوْجُـهِ البَـدَوِيَّاتِ الرَّعَابِيْـبِ
حُسْـنُ الحَضَـارَةِ مَجْلُـوبٌ بِتَطْرِيَـةٍ ... وَفِـي البَـدَاوَةِ حُسْـنٌ غَيْـرُ مَجْلُـوبِ
أَيْـنَ المَعِيْـزُ مِـنَ الآرَامِ نَـاظِرَةً ... وَغَيْـرَ نَـاظِرَةٍ فِـي الحُسْـنِ وَالطِّيْـبِ
أَفْـدِي ظِبَـاءَ فَـلَاةٍ مَـا عَـرَفْنَ بِهَـا ... مَضْـغَ الكَـلَامِ وَلَا صَـبْغَ الحَواجِيْـبِ
وَلَا بَـرَزْنَ مِـنَ الحَمَّـامِ مَاثِلَـةً ... أَوْرَاكُهُـنَّ صَـقِيْلَاتِ العَرَاقِيْـبِ
وَمِـنْ هُـوَى كُـلِّ مَـنْ لَيْسَـتْ مُوَفَّهَـةً ... تَرَكْـتُ لَـوْنَ مَشِـيْبِي غَيْـرَ مَخْضُـوبِ
لَيْـتَ الحَـوَادِثَ بَـاعَتْنِي الَّـذِي أَخَـذَتْ ... مِنِّـي بِحِلْمِـي الَّـذِي أَعْطَـتْ وَتَجْرِيبِـي[33]

يَبْدُو أَنَّ الشَّاعِرَ رَغْمَ تَمَازُجِ أَلْوَانِهِ واخْتِلَافِهَا دَاخِلَ بَوْتَقَةِ المَضْمُونِ الَّذِي يَعُجُّ بِصَخَبِ العُرُوبَةِ وَالأَصَالَةِ وَالصَّحْرَاوِيَّةِ وَالنَّقَاءِ وَالطَّبِيْعِيَّةِ الصَّادِقَةِ... فَإِنَّ صَهْرَ الدَّوَالِّ وَتَفَاعُلَاتِهَا النَّصِّيَّةِ السِّيَاقِيَّةِ جَعَلَتِ الأَلْوَانَ مُتَمَايِزَةً ظَاهِرِيّاً/ عَرَضِيّاً، مُتَّفِقَةً مَضْمُوْنِيّاً/ جَوْهَرِيّاً، وَعَلَى هَذَا:

---

[32]- جَاءَ فِي القرآنِ الكريمِ قَولُهُ تَعَالَى: (الأَعْرابُ أَشَدُّ كُفْراً وَنِفَاقاً وَأَجْدَرُ أَلَّا يَعْلَمُوا حُدُودَ مَا أَنْزَلَ اللهُ عَلَى رَسُولِهِ وَاللهُ عَلِيمٌ حَكِيم) التَّوبة: 97. وعَلَى الرغم مِنْ تكرارِ كلمةِ (الأعراب) فِي عَشرَةِ مَواضعَ قرآنيّةٍ، وعَلَى الرّغم مِنْ غَلَبَةِ دلالاتِ السّلبِ اللّصيقةِ بِهَذَا الدّالِّ، فَإِنَّ الثّنائيّةَ الضّديّةَ المستثناةَ، قَدْ ذَكَرَهَا اللهُ سبحانَهُ، وَلَعَلّ المُتَنَبِّي ينسبُ الأعاريبَ/ الأعرابَ فِي قصيدتِهِ إِلَى دائرةِ الإِيْجَابِ والصّدقِ الَّتِي جاءتْ بِهَا الآيَة الكريمةُ: "وَمِنَ الأَعْرَابِ مَنْ يومنُ باللهِ واليومِ الآخرِ ويتّخذُ مَا يُنْفِقُ قُرُباتٍ عندَ اللهِ وصلواتِ الرّسولِ أَلَا أَنَّهَا قُرْبَةٌ لَهُمْ سَيُدْخِلُهُم اللهُ فِي رَحْمَتِهِ أَنَّ اللهَ غَفُورٌ رَحِيم" التّوبة: 99.

[33]- شرحُ دِيوانِ المُتَنَبِّي (مُعجز أحمد)، أبو العَلَاءِ المَعَرِّيّ، 4/46- 48.

– فـ (الجَآذِرُ حُمُرُ الحُلَى وَالمَطَايَا وَالجَلَابِيْبِ = البَدَوِيَّات الرّعابيب / البَيْضَاوَات المُمْتَلِئَات الجِسْمِ) = (ظِبَاء الفَلَاةِ اللَّائِي لَا يَصْبَغْنَ الحَوَاجِيْبَ بِالسَّوَادِ) = (لَوْن المشِيْبِ غَيْرِ المَخْضُوْبِ) = (اللَّوْن الطَّبِيعِيّ الأَصْلِيّ الصَّادِق).

– (اللَّونُ الأَحْمَرُ = اللَّوْن الأَبْيَض = اللَّـيْـلُ الأَسْوَد) (العُرُوْبَةُ + الصِّدْق + الطَّيْعَة + الأَصَالَة+ البَسَاطَة...إلخ) .

إِنَّ دَالَّ اللَّوْنِ ذُو مَلَامِحَ شِعْرِيَّةٍ فَنِّيَّةٍ، وَقَدْ اتَّحَدَ فِي مَضْمُونِهِ مَعَ الفِكْرَةِ الرَّئِيسةِ الكُبْرَى الَّتِي تَسْتَبْطِنُ العُرُوبَةَ، وَالأَصَالَةَ، وَالصِّدْقَ وَهَذِهِ مَدْلُولاتٌ نَفْسِيَّةٌ فِي المقامِ الأوّلِ وَلَوْ أَنَّهَا حَمَلَتْ أَبْعَاداً اجتماعيَّةً قَوْمِيَّةً، إِنَّهَا المَعَانِي الَّتِي يُرِيدُ الشَّاعِرُ أَنْ تَتَفَرَّدَ (**أَنَاهُ**) بِهَا كَيْ يَظْهَرَ لَيْسَ نَدّاً لِلمَمْدُوحِ (كافور) عَلَى المُسْتَوَى الظَّاهِرِيِّ فَحَسب، وَإِنَّما لِيُظْهِرَ أَيْضاً فَخْرَهُ وَاعْتِدَادَهُ بِشَخْصِيَّتِهِ، وَمُقَوِّمَاتِهِ النَّبِيلَةِ الَّتِي فُطِرَ عَلَيْهَا، لَقَدْ لُوِّنَتِ الكَلِمَةُ عِنْدَ المُتَنَبِّي بَدْءاً مِنَ البيتِ الأَوَّلِ وَحَتَّى البيتِ التَّاسِعَ عَشَرَ بِالأَلْوَانِ الإِيْجَابِيَّةِ؛ إِذْ لَا نَكُونُ مُخطئينَ إِذَا قُلْنَا: إِنَّ اللَّوْنَ الأَحْمَرَ= اللَّوْن الأَبْيَض= اللَّوْن الأَسْوَد= لَوْن الأَعَارِيب= لَوْن البَدَاوَة= لَوْن الصِّدْقِ= لَوْن النُّوْرِ. وَكُلُّ هَذِهِ الألوانِ تشبهُ حَالَةَ تَلَوُّنِ رُوحِ المُتَنَبِّي الشَّاعِرِ فِي أَثْنَاءِ إِنْشَادِهِ لِهَذِهِ القَصِيْدَةِ، وَالتَّلَوُّنُ هُنَا لَا يَعْنِي التَّزْييفَ بِقَدْرِ مَا يَعْنِي تَقَمُّصَ الذَّاتِ لِحَرَكَةِ الدَّالِّ وَقِيَادَتَها لِجَوَادِ المُتَخَيَّلِ الشِّعْرِيِّ الصَّادِقِ وُجْدَانِيّاً وَمَوْضُوعِيّاً؛ وَهُنَا تستطيعُ أَنْ تُفَسِّرَ التَّعْرِيْضَ بِكَافُورٍ الَّذِي وَعَدَ الشَّاعِرَ بِتَسْلِيمِهِ وِلَايَةً/ مُقَاطَعَةً، وَلَكِنَّهُ مَاطَلَ وَأَخْلَفَ؛ يَقُولُ أَبُو الطَّيِّبِ:

إِلَـــى الَّـــذِي تَهَـــبُ الـــدَّوْلَاتِ رَاحَتُـــهُ وَلَا يَمُـــنُّ عَلَـــى آثَـــارِ مَوْهُـــوَبِ[34]

وفِي هَذَا البيتِ تَعْرِيْضٌ فِيْهِ تَحْرِيْضٌ لِكَافُور أَنْ يُوَلِّيْهِ وِلَايَةً؛ وَهَذَا مَا لَمْ يَحْصَلْ، وَبَقِيَ حُلماً لَدَى المُتَنَبِّي طَوَالَ حَيَاتِهِ.

إِنَّ جَآذِرَ الشَّاعِرِ المُوْغِلَةَ فِي عُرُوبَتِهَا، وَأَصَالَتِهَا، وَصَحْرَاوِيَّتِهَا وَبَدَاوَتِهَا، وَصِدْقِهَا، مَا هِيَ إِلَّا مَرْمُوْزَاتٌ شَاعِرِيَّةٌ فِي لحظةٍ وجدانيّةٍ مُجَاوِزَةٍ تَمَاهَتْ فِي أَثنائِهَا الدَّوَالُّ، ومِنْهُا دَوَالُّ اللَّوْنِ، فَانْزَلَقَتْ مَدْلولاتُهَا تِبْعاً لِسِفْرِ طُمُوحِ المُتَنَبِّي الشِّعْرِيِّ الخَالِدِ الَّذِي لَا تُقَيِّدُهُ صَفَحَاتٌ مَكْتُوبَةٌ وَلَا كَلِمَاتٌ معجميَّةٌ استاتيكيَّةٌ (ثَابِتَةٌ).

قَالَ أَبُو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

أَنْـــتَ أَعْلَـــى مَحِلّـــةً أَنْ تُهَنّـــا بِمَكَـــانٍ فِـــي الأَرْضِ أَوْ فِـــي السَّـــمَاءِ
وَلَـــكَ النَّـــاسُ وَالـــبِلَادُ وَمَـــا يَسْـــ ـــرَحُ بَـــيْنَ الغَبْـــرَاءِ وَالْخَضْـــرَاءِ

[34]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعريّ، 53/4.

وَبَسَـــاتِيْنُكَ الجِيَـــادُ وَمَـــا تَحْـــ ـــمِلُ مِـــنْ سَـــمْهَرِيَّةٍ سَـــمْرَاءِ[35]

لَقَدِ اسْتَعْمَلَ المُتَنَبِّي الأَلْوَانَ الآتِيَةَ: الأَغْبَر، الأَخْضَر، الأَسْمَر؛ فَالأَرْضُ هِيَ الغَبْرَاءُ، وَالسَّمَاءُ هِيَ الخَضْرَاءُ، وَجَاءَ اللَّوْنُ **(سَمْرَاء)** فِي أَضَامِيْمِ صُوْرَةِ التَّشْبِيْهِ؛ إِذْ بَسَاتِيْنُ كَافُوْرٍ جِيَادٌ فَوْقَهَا رِمَاحٌ سَمْرَاءُ، وَهُنَا حُذِفَتِ الأَدَاةُ، ووجهُ الشّبهِ، فَجَاءَ التّشبيهُ بليغاً؛ وَلكنّهُ حُمِّلَ دِلالاتٍ ارتَقَتْ بِالصّورةِ مِنْ عَالَمِ الحِسِّ وَالمَادَّةِ إِلَى العَالَمِ المَعْنَوِيِّ الرُّوحِيِّ، وَكَأَنَّ أَبَا الطَّيِّبِ أَرَادَ أَنْ يَقُولَ: إِنَّ بَسَاتِينَكَ الجِيَادُ مِنَ الخَيْلِ، وَثِمَارُهَا الرِّمَاحُ، فَكَيْفَ أُهَنِّئُكَ بِالدَّارِ وَالبَساتِيْنِ المَادِّيَّةِ الزَّائِلَةِ؟ فَفِعْلُ الجِيَادِ مِنَ الخَيْلِ المُثْمِرَةِ بِالسَّمْهَرِيَّةِ السَّمْرَاءِ يَذْكُرُهُ الدَّهْرُ؛ لِأَنَّهُ يَكْتَنِزُ بِمَعَانِي الفُرُوسِيَّةِ النَّبِيْلَةِ الَّتِيلا تَغِيْبُ عَنِ الأَحْيَاءِ.

وَالمَدِيْحُ فِي ظَاهِرِهِ حَمَلَ كَثِيراً مِنَ المُبَالَغَةِ الَّتِي قَدْ تُخْفِي وَرَاءَهَا مَقْصِدِيَّةً مُمَوّهَةً مُنَاقِضَةً، فالَّذِي مَكَانُهُ لَا فِي الأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ مِنَ المَخْلُوقِيْنَ يَكَادُ أَنْ يَكُونَ عَدَماً، أَوْ يَبْدُو كَأَنَّهُ لَا شيءٌ، وَاللَّاشَيْءُ مَذْمُومٌ؛ إِذْ لَا وُجُودَ لَهُ فِي الحَقِيقَةِ، وَلَا وُجُوْدَ لَهُ فِي الطَّرْحِ المُتَخَيَّلِ المُمْكِنِ الوُجُودِ، وَلَا يُعْقَلُ أَنْ تَصِلَ المُبَالَغَةُ الشِّعْرِيَّةُ إِلَى حَدِّ الكُفْرِ وَعَدِّ المَمْدُوحِ إِلَهً يندُّ عَنِ الجِهَاتِ وَالأَمَاكِنِ، وَلَا سِيَّمَا إِذَا كَانَ الشَّاعِرُ هُوَ المُتَنَبِّي، وَالمَمْدُوحُ هُوَ كَافُور الإخشيديّ. وَلَا يَخرجُ البيتُ الثَّانِي عَنْ ذلكَ؛ إِذْ إِنَّ مَنْ لَهُ مَا بَيْنَ الغَبْرَاءِ وَالخَضْرَاءِ هُوَ اللهُ وحدهُ؛ وَعَلَى مَا تَقَدَّمَ لَمْ تَعُدِ الدَّوَالُّ النَّصِّيَّةُ بِنْتَ المَرجعيَّةِ المُعْجَمِيَّةِ القَامُوسِيَّةِ، بَلْ صَارَتْ رُمُوزاً مُشِعَّةً حُبْلَى بالدِّلالاتِ، يُرِيدُ أَنْ يَفْجَأَ بِهَا الشَّاعِرُ مَمْدُوحَهُ (كَافُور) بُغْيَةَ الحُصُولِ عَلَى المُؤَمَّلِ؛ وَلِذَلِكَ حَاوَلَ المُتَنَبِّي أَنْ يُجَنِّحَ بِخَيَالِهِ وَبِكَلِمَاتِهِ عَلَى نَحْوٍ حَادٍّ وَمُثِيْرٍ، فَجَاءَتْ رُمُوزُهُ اللُّغَوِيَّةُ صَادِقَةً عَلَى المُسْتَوَى الفَنِّي وَكَاذِبَةً مِنْ حيثُ المَرْجعيَّةِ الخَارجيَّةِ المَحْدُودَةُ. وَقَدْ يَكُونُ المُعَادِلُ الوُجْدَانِيُّ بَيْنَ الوَاقِعِ (سُلْطَة كَافُور) وَالطُّمُوحِ المُتَخَيَّلِ (سُلْطَة المُتَنَبِّي عَلَى ولايَةٍ مَوْعُوْدَةٍ) هُوَ الَّذِي عَدَلَ بِاللُّغَةِ صَوْبَ صُوَرِ المُبَالَغَةِ اللَّامَنْطِقِيَّةِ الَّتِي لَا وُجُودَ لَهَا فِي عَالَمِ الوَاقِعِ الخَارِجِيِّ، بَيْنَمَا تَشعُّ خُصُوبَةً وَثَرَاءً فِي عَالَمِ التَّخَيُّلِ، وَاللَّهْفَةِ، والانْتِظارِ، وَالحُلْمِ، وَالبَدِيْلِ المُؤَمَّلِ. وَإِذَا مَا تَأَمَّلَ المُتَلَقِّي إِيْقَاعَاتِ اللُّغَةِ فِي القَصِيْدَةِ الَّتِي تَنْتَمِي إِلَيْهَا الأَبْيَاتُ السَّابِقَةُ فَلَرُبَّمَا وَجَدَ أَنَّ التَّفْخِيْمَ المُبَالَغَ بِهِ لِشَخْصِيَّةِ المَمْدُوْحِ وَسِمَاتِهَا الخَارِقَةِ هُوَ نَوْعٌ مِنَ الذَّمِّ المُبَطَّنِ؛ لِأَنَّهُ مُقَدِّمَةٌ لِغَايَةٍ نَفْعِيَّةٍ عِنْدَ مُنْشِئِهِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَلِأَنَّ الوَاقِعَ المَوْضُوْعِيَّ يَشِي بِنَقِيْضِ ذَلِكَ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى، وَيَبْدُو أَنَّ القَصِيْدَةَ تَحْتَوِي عَلَى نوًى إِيْمَائِيَّةٍ سَلْبِيَّةٍ مِنْ نَاحِيَةٍ ثَالِثَةٍ؛ مِنْ مِثْلِ قَوْلِ المُتَنَبِّي:

تَفْضَـــحُ الشَّـــمْسَ كُلَّمَـــا ذَرّتِ الشَّمْـــ ـــسُ بِشَـــمْسٍ مُنِيْـــرةٍ سَـــوْدَاءِ[36]

[35]- المصدر السّابق نفسه، 36/4.

وَيُعِيدُنا المُتَنَبِّي –عَلَى نَحْوٍ غَيْرِ مُبَاشِرٍ– إِلَى ثَقَافَتِهِ الإِسْلَامِيَّةِ الَّتِي تَنْتَمِي إِلَى دائرةٍ مُنْحَازةٍ إِلَى الفُقَرَاءِ الَّذِين قَضوا وَهُمْ يُنَافِحُونَ عَنْ فِكْرَةِ العَدَالَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ وَالاقتِصَادِيَّةِ وَالسِّيَاسِيَّةِ، فَالغَبْرَاءُ وَالخَضْرَاءُ دَالَّانِ يَتَنَاصَّانِ مَع قَوْلِ رَسُولِ اللهِ محمّدٍ ﷺ فِي الصَّحَابِيِّ الجَلِيْلِ أَبِي ذَرٍّ الغفَارِيِّ ﷺ: "مَا أَظَلَّتِ الخَضْرَاءُ وَلَا أَقَلَّتِ الغَبْرَاءُ مِنْ ذِيْ لَهْجَةٍ أَصْدَقَ مِنْ أَبِي ذَرّ"[37]. وَعَلَى هَذَا فالمُتَنَبِّي الشَّاعِرُ صَادِقٌ مِنْ جِهَتِهِ، وَكَافُور (السُّلْطَةُ) لَا يُصَدِّقُهُ وَلَوْ أَنَّهُ شَنَّفَ مَسَامِعَهُ بِأَعْظَمِ الكَلَامِ، كَذَا كَانَ حَالُ الخَلِيْفَةِ الثَّالِثِ عثمان بنِ عَفَّانَ ﷺ فِي أَثْنَاءِ مُنَاسَبَةِ ذِكْرِ الحَديثِ السَّابِقِ؛ إِذْ لَمْ يَكُنْ مُصَدِّقاً لِلصَّحَابِيِّ الجَلِيلِ أَبِي ذَرٍّ الغفارِيِّ ﷺ.

خاتمة البحث ونتائجه:

إِنَّ مُتَابَعَةَ تَكْرَارَاتِ صُوَرِ التَّشبيهِ الَّتِي تَحْتَوِي أَلْوَاناً أَوَ تتعالقُ فِي امتداداتِها البنائيّةِ النَّصيَّةِ مع دوالِّ الألوانِ، سَوَاءٌ أَكَانَتْ ألواناً أساسيَّةً أَمْ كَانَتْ ثانويّةً، سَوَاءٌ أَكَانَتْ صَافِيَةً أَمْ مُتَمَازِجَةً عَلَى نَحْوٍ جزئِيٍّ، أَمْ مختلطةً عَلَى نَحْوٍ إِشْكَاليٍّ؛ إِنَّ التَّفَاعُلاتِ السِّيَاقِيَّةَ للبُنَى النَّصيَّةِ تشيرُ إِلَى نُقَاطٍ مُهِمَّةٍ تُكَثِّفُ نَتَائِجَ هَذَا البَحْثِ؛ وَهِيَ:

1– انْزَاحَ دَالُّ اللَّوْنِ فِي نسبتِهِ العُظْمَى عَنْ دِلالاتِهِ المعجميَّةِ والعُرْفِيةِ المُقَيّدَةِ، وَقَدْ تَنَوَّعَتْ دَرَجَاتُ انزياحِهِ عَلَى المُسْتَوَى الدِّلَاليِّ، وَلَكِنَّ مُعْظَمَ الانزياحاتِ كَانَتْ فَعَّالَةً، وَخَلَّاقَةً، وَشِعْرِيَّةً (Poetics).

2– التَصَقَ لَوْنُ السَّوَادِ السَّلبِيّ بِصُورَةِ كَافُور عَلَى نَحْوٍ طَاغٍ، وَقَدِ اقترنَ هَذَا اللّونُ بِأَصْلِ كَافُور الاجتماعيِّ؛ فَهُوَ (عَبْدٌ)، كَمَا حُمِّلَ بِالإِيْحاءاتِ النَّفْسِيَّةِ، والرُّوحِيَّةِ، والفَلْسَفِيَّةِ؛ فانْعَتَقَ مِنْ بُعْدِهِ المَادِّيِّ المَرْجِعِيِّ الخَارِجِيِّ، وَلَئِنِ انزاحَ هَذَا اللّونُ آنِيّاً عَنِ الدّلالاتِ السَّلبِيَّةِ نَحْوَ مَعَانِي البَيَاضِ، فَإِنَّهُ سُرْعَانَ مَا يَعُودُ إِلَى مِحْوَرِهِ الرَّئِيْسِ المُتَعَلِّقِ بِالسِّمَاتِ المَعْنَوِيَّةِ مُعَبِّراً عَنْ دِلَالَاتِ

---

[36]- يقول أبو العلاء المعرّيّ فِي أثناء شرحه لهَذَا البيت: "وهَذَا فِي ظاهره مَدْحٌ، وهُوَ مضمر الهجو؛ إِذْ الشّمس لا تكون سوداء"، شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 38/4. وأرانا نقول فِي هَذَا المقام: ربّما كان المُتَنَبِّي صادقاً عَلَى المُسْتَوَى الفنيّ فِي هذه اللّحظة الإشراقيّة، وصورة الشمس المنيرة السّوداء فِيها إبداعٌ ينمّ عَلَى تجديدٍ فِي زمانه، فهذه الصّورة وليدة لحظة الشّعور بالأمل عَلَى المُسْتَوَى التخيّليّ للأداء اللّغويّ المتحقّق، وفِي هذه اللّحظات الأيجابيّة يغدو كلّ ما فِي الكون حمّالاً للحالة الوجدانيّة الخاصّة، ويبدو أَنَّ الواقع كان سلبيّاً؛ من هنا غدا المديح عَلَى مساحة الكافوريّات منزاحاً إِلَى دائرة الذّمّ، ولا سيّما حينما يقرأ المرء قصائد الهجاء المصريّات (الكافوريّات).

[37]- شرحُ نهجِ البلاغةِ الجَامِعِ لِخُطَبِ وَحِكَمِ ورسائلِ أميرِ المؤمنينَ عليّ بن أبي طالب، ابن أبي الحديد المعتزليّ (عزّ الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائنيّ، ت656هـ)، مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، ط2، 1425هـ، 2004م، 42/3، و377/8.

اللُّؤْمِ، وَالكَذِبِ، وَالغَدْرِ، وَالإِخْلَافِ بِالوَعْدِ الَّتِي جَعَلَتْ كَافُورَ الإخشيديّ تمثَالاً يُجَسِّدُ مَخَازِيَ الكَوْنِ.

3- عَلَى الرَّغْمِ مِنِ احتلالِ لَوْنِ السَّوَادِ مَسَاحَةً كُبْرَى مِنْ شِعْرِ الكَافُورِيَّاتِ عِنْدَ المُتَنَبِّي فَإِنَّ الغَلَبَةَ كَانَتْ لِلَّوْنِ الأَبْيَضِ الَّذِي اقترَنَ بِدلالاتِ الأَصْل النَّبِيلِ، وَالفُرُوسِيَّةِ، وَالعُرُوْبَةِ، وَالكَرَمِ، وَالصِّدْقِ، وَالطَّيْبِعِيَّةِ، والصَّفَاءِ، وَالطُّهْرِ، وَكَرَمِ المَحْتِدِ/ الأَصْلِ...إلخ، وَقَدْ جَذَبَ هَذَا اللَّوْنُ إِلَى دَائِرَتِهِ كُلَّ الأَلْوَانِ المُنوِّرَةِ نَصِيّاً مِنْ مِثْلِ: الأَحْمَر، الأَصْفَر، الفِضِّيّ/ الشَّمْس/ الفضَّة، لَوْن النُّجُومِ، لَوْن القَمَرِ...إلخ. كَمَا ضَمَّ إليهِ دِلالاتِ اللَّوْنِ الأَسْمَرِ؛ الَّذِي تُشْتَمُّ مِنْهُ رائحةُ العُرُوبَةِ وَقَدْ جَسَّدَتْهَا حَرَكَةُ الرِّمَاحِ دَاخِلَ النَّتَاجِ الشِّعْرِيِّ فِي تَفَاعُلَاتِهَا السِّيَاقِيَّةِ المُنْفَتِحَةِ عَلَى الإِيْحَاءِ الثَّرِيِّ.

4- قَلَّمَا تَكَرَّرَ لَوْنٌ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَنْصَوِيَ دَاخِلَ دَائِرَةِ صُوَرِ المُشَابَهَةِ، وَلَا سِيَّمَا صُوَرُ التَّشْبِيْهِ، أَوْ أَنْ يَتَعَالَقَ مَعَ الدَّوَالِّ الَّتِي بُنِيَتْ عَلَى المُشَابَهَةِ، وَمَعَ ذَلِكَ فَقَدْ جَاءَ دَالُّ اللَّوْنِ – وِفَاقاً لِنِتَاجَاتِ التَّحْلِيْلِ النَّصِّيِّ – ذَا سِيْمِيَاءَ خَاصَّةٍ لَهَا بَصْمَةُ المُتَنَبِّي الشِّعْرِيَّةُ؛ إِنْ عَلَى مُسْتَوَى طَرِيقةِ العَرْضِ اللّغويِّ (الأُسْلُوبُ التَّعْبِيْرِيُّ)، أَوْ عَلَى مُسْتَوَى المَضْمُوْنِ النَّصِّيِّ النَّضَّاحِ بِوَثْبَةِ الأَمَلِ الَّذِي سَيَظَلُّ مُشْرَئِبّاً مَا دَامَ هُنَاكَ شَاعِرٌ اسمُهُ المُتَنَبِّي، وَمَا دَامَ هُنَاكَ قَارِئٌ يَتَذَوَّقُ الكَلِمَةَ الشَّاعِرَةَ .

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

القُرْآنُ الكَرِيْمُ

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق:هـ .ريتر. وزارة المعارف، استانبول، 1954م، ومكتبة المثنّى، بغداد، ط2، 1979م.
2) بلاغةُ الصّورةِ فِي شعرِ عبد الوهَّاب البيّاتيّ، دراسة تحليليّة جماليّة، إعداد تيسير جريكوس، إشراف: د.أحمد كمال زكي، رسالة دكتوراه ، القاهرة، جامعة عين شمس، 1996م.
3) جماليّات الشعريّة، د. خليل المُوسَى، اتّحاد الكتَّاب العرب، دمشق (سلسلة دراسات 4)، ط1،2008 م .
4) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحرٍ الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط3، 1388هـ-1969م .

5) الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إِلَى التّشريحيّة ، عبد الله الغذّامي، دار سعاد الصّباح ، القاهرة، الكويت،ط2، 1412هـ-1991م.
6) شرحُ صحيح مسلم، النَّوَوِيّ (محي الدّين أَبو زكريّا يحيى بن شرف، 631-676هـ)،خَرَّجَ أحاديثه: صلاح عويضة، وراجعه لغويّاً:محمّد شحاته، دار المنار، القاهرة، 1418- 1997م .
7) شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي(معجز أحمد)، تحق: عبدة عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989م.
8) شرحُ نهجِ البلاغةِ الجَامِعِ لِخُطَبِ وَحِكَمِ ورسائلِ أميرِ المؤمنينَ عليّ بن أبي طالب، ابن أبي الحديد المعتزليّ (عزّ الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائنيّ، ت656هـ)، مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، ط2، 1425هـ ، 2004م .
9) الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي إبراهِيَم، دار الينابيع، دمشق ، 1995م .
10) الصّورةُ بينَ القُدَمَاءِ وَالمُعَاصِرِين ، د. محمد إبراهِيَم عبد العزيز شادي ، مطبعة السّعادة ،الدّوحة، 1411هـ-1991م .
11) الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابيّ، د. مدحت الجيّار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.
12) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، الهِيَئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م.
13) العمدة، القيرواني(أبو عليّ الحسن ابن رشيق) ، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5،1414هـ- 1981م .
14) قَضَايَا النّقدِ الأَدَبِيِّ بينَ القَدْيمِ والحديثِ، د. محمد زكي العشماويّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1997م .
15) لسان العرب، ابن منظور(جَمَال الدِّيْن محمَّد بن مَكرم)، دَار صَادر، بيروت، 1955م .
16) المجازُ المرسلُ وعلاقاتُهُ الدّلاليَّةُ واللُّغَوِيَّةُ – دراسةٌ تحليليّةٌ تطبيقيّةٌ فِي شعر أبي القاسم الشّابّيّ– إعداد إبراهِيَم علي زينو، إشراف: د. طلال علامة، رسالة ماجستير، الجامعة اللّبنانيّة، بيروت، 1997م .
17) مفاهِيَمُ الصّورةِ الشّعريّةِ فِي النّقَدِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ ، إعداد: لطفِيّة برهم ، إشراف: أ. د . جابر عصفور، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996م.
18) نَظَرِيَّةُ اللُّغَةِ وَالجَمَالِ فِي النّقَدِ العَرَبِيِّ، د. تامر سلّوم، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، ط1، 1983م .
19) نظريّةُ النَّصِّ مِنْ بنيةِ المَعنَى إِلَى سِيميائيّةِ الدّالِّ، حسين الخمريّ، الدّار العربيّة للعلوم - ناشرون، بيروت، ط1، 1428هـ - 2007م .

قصة الحمامة القمرية ووظائفها الفنية في الشعر الجاهلي
قراءة تحليلية ثقافية

*د . سمران متوج

ملخّص

تقوم هذه الدراسة على بحث الصلة بين الأبعاد الثقافية المكنونة في النصوص الشعرية الجاهلية، والمكّونات الفنية التي تبني ملامح الفن الشعري الجاهلي؛ إذ يتسرب إليه ما يحمله الشاعر من ثقافة، وموروثات معرفية، أثّرت في صياغة كثير من المعاني المكنوزة فيه، مما يوفّر فرصة لدراسة الشعر القديم في ضوء قراءة جديدة، تُظهر النص بوصفه منظومة لغوية تحتاج إلى التحليل، وإعادة التركيب للكشف عن القيم الوجدانية القابعة فيه، ورؤية الأفكار والمواقف الإنسانية بوضوح أكثر.

يقوم البحث على قراءة قصة الحمامة القمرية بوصفها رمزاً فنياً متصلاً بجذور ميثية وخرافية، يحكي قصة مأساوية، تجعله موئلاً لكثير من الرؤى العميقة المتفكرة في حقائق الوجود، مما يمكّن توظيف هذه القصة في الشعر الجاهلي من إظهار الأفق التعبيري للذات الشاعرة بقدرة كبيرة، وأثره في عملية الإبداع الشعري.

الكلمات المفتاحية: الخرافة، الوجودي، الصراع، أنساق، الثقافة، الذات الشاعرة.

*مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بجامعة تشرين،اللاذقية، سورية.

The story of the lunar dove and its artistic functions in Arabic poetry before Islam are decided in cultural patterns

Dr. Samaran Mtawej

Abstract

This study is based on examining the link between the cultural dimensions hidden in pre-Islamic Arabic poetry texts, and the artistic components that build the artistic features of this poetry.

The culture and knowledge inherited by the poet infiltrates it that have influenced the formulation of many of the meaning teemed in it, which provides an opportunity to study ancient poetry in the light of a new reading that shows the text as a linguistic system that needs analysis and restructuring to reveal the emotional values residing in it and to see ideas and human attitudes more clearly.

The research is based on reading the functions of the story of the lunar dove as an artistic symbol connected to mythical and mythical roots that tell a tragic story that makes it a habitat for many deep insights into the realities of existence which enables the employment of this story in pre-Islamic Arabic poetry to show the poets cultural horizon with great ability and its impact on the process of.

Key words

Superstition, existential, conflict, formats, the culture, poetic self.

Associate prof Department if Arabic faculty of arts, and humanities Tishreen university, latakia, Syria.

مقدّمة:

تتبي قراءة قصة الحمامة القمرية في حضورها الفني في الشعر الجاهلي عن وعي الشعراء الجاهليين العمق الثقافي الذي يباطن هذه القصة؛ إذ إنّ اقترانها وفق المرويات العربية القديمة بعنصر المأساة، بسبب فقد الحمامة فرخها هديلاً، حفز قرائحهم الشعرية على النهل منها، وتوظيفها وظائف فنية، تتضمن أحاسيسهم، ومواقفهم، وأفكارهم حيال قضايا وجودية متفكرة في الحياة والموت، والفراق والرحيل، فقد حضرت هذه القصة في غير مشهد شعري جاهلي، فضلاً عن ورودها كقصة تحاكي قصتها المتوارثة في الذهنية المعرفية الجاهلية في عدد من النصوص الشعرية، وورودها في أجزاء من أحداثها، أو إشارات تشير إليها في مواقف شعورية تتأمل في تقلبات الوجود، وقسوة الأقدار، وفجائع الموت، وتباريح الفراق.

وستعمد الدّراسة إلى قراءة نصوص الحمامة قراءة ثقافية تكشف ارتباط النّص المدروس بقصة الحمامة المتوارثة في الذهنية الجاهلية، بوصفها ثوابت نمطية بعمق البعد الثقافي في أذهان الشعراء الجاهليين' من ذلك اشتراكها في أشعارهم بدوال أنساق الحزن، وأساق حس المأساة، فضلاً عن مفهوم القصة التزامني والذي يبيّن صلة نص الحمامة الشعري بالإرث الثقافي، وما يحتويه من معتقدات وأفكار وأساطير وخرافات وغير ذلك في محاولة للذهاب إلى ما هو أبعد من مكونات النص الفنية الظاهرة سعياً إلى كشف الروابط بين النص، والقيم، والرؤى، وثقافة المجتمع الجاهلي، استناداً إلى القراءة المتفحصة والمتأملة من أجل الكشف عن القيم الثقافية المضمرة في النص الشعري والتي تسربت إليه، واختزنها في ثنايا أساليبه التعبيرية، وقيمه الفنية؛ إذ إنّ النص الشعري يستطيع تضمين السياق الثقافي بداخله ويتمكن من إنتاجه في تراكيبه وصوره، فضلاً عن أن الكشف عن تنامي الدلالات في الأنساق المضمرة يحتاج إلى إدراك واضح للبنى الثقافية

للمجتمع، وأصول بنائها، وطريقة تعاطي المبدعين في هذا المجتمع مع أبعادهم الثقافية، ومفاهيمهم الخاصة إزاء مكوناتهم الثقافية.

مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه:

يقترن البحث في قصة الحمامة القمرية، وتوظيفها الفني في الشعر الجاهلي بالموروث الثقافي، والحكايات، والأساطير التي وصلت إلى ذهن الإنسان الجاهلي وعقله، وصاغها وفق مفهومه، مما جعل من تجليات هذه القصة متنوعة، تحضر في وظائف فنية تتسق مع الدفق الشعوري الخاص بكل شاعر، وتأتي أهمية البحث في أنه يحاول التثبت من كم الوعي الثقافي المستند إلى المرويات المتواترة، وكيفية توظيفه في مستويات النص الشعري، فضلاً عن أنّ البحث سينطلق من النص الشعري بصفة أساسية، ومحاكاة القصة كما وردت في المرويات العربية، مما يضفي على البحث قدراً من الجدة من أجل استكناه القيم التعبيرية ودلالاتها في هذا النص.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدف البحث إلى الكشف عن العمق الوجداني، والمستوى الفكري في النصوص المدروسة التي أوردت قصة الحمامة، فضلاً عن التعمق في الدلالات المضمرة في التوظيف الفني لهذه القصة في سياقات فنية اتسقت مع المشاهد الشعرية التي استودع فيها الشعراء أحاديثهم عن قضايا الوجود الكبرى، وبيان البعد الثقافي بين الشعراء الجاهليين، وموروثاتهم، ومعارفهم، وثقافتهم من خلال أثر الوعي الأسطوري المستقر في وجدانهم في تكوين كثير من تجاربهم الشعرية.

فرضيات البحث وحدوده:

استند البحث إلى النصوص الشعرية الجاهلية التي أوردت قصة الحمامة القمرية لإظهار أفكار الشعراء حيال حقائق الحياة، ومنطق وقوع أحداثها ووقائعها المأساوية، فضلاً عن المرويات التي تحدّثت عن هذه القصة، مما يوضح الأنساق الثقافية التي تتدرج فيها قصة الحمامة في عقول الشعراء الجاهليين.

منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة منهج التحليل الثقافي مستندة إلى استقراء النصوص الشعرية وتحليلها لقراءة تجليات قصة الحمامة، وكشف ماهية وظائفها الفنية في القصائد الشعرية التي وردت فيها، وتأويل تشكيلاتها في البنية العميقة للشعر الجاهلي، وذلك وفق دراسة ثقافية نصية، مولية اهتمامها بالبعد الثقافي الذي ينتمي إليه الشاعر الجاهلي، لرصد الدوال والمعاني التي تباطن التوظيف الفني لهذه القصة، وتعتمد، فضلاً عن ذلك، المنهج النفسي والاجتماعي والجمالي، وتأخذ بالحسبان أن الرموز النمطية التي يكررها الشعراء في قصة الحمامة أصبحت أنماطاً ثقافية أصيلة، تعبّر عن ثقافة الجماعة ووجدانها، وعن الأسطورة أو الحكاية أو الخرافة التي تشكل جزءاً من مفهمها الثقافي، وإرثها المعرفي.

قصة الحمامة القمرية في المرويات العربية:

مما لا شك فيه أن المرويات العربية تستند إلى ما وصل إلى أذهان مؤلفيها بوساطة التواتر من السلف إلى الخلف، وهي وثائق مكتوبة تورد كثيراً من معتقدات العرب قبل الإسلام، والتي شكّلت جزءاً من ثقافتهم وأفكارهم، تسّرب إلى الشعراء في عصور سبقت تدوينها، ومن هذه العلائم البارزة في هذه المرويات قصة الحمامة التي فقدت فرخها هديلاً، وقصة ذَكر القماري ساق حر. تكشف نظرة متأملة إلى قصة الحمامة في هذه

المرويات أنها اقترنت بقصة سفينة نوح، وبالأحاديث التي تحدّثت عن الطوفان، فقد كانت الحمامة مرتبطة ببشارة العثور على بر الأمان؛ لأنها جاءت حاملة بشارة الوصول إلى اليابسة، وبداية انحسار طوفان دام ردحاً من الزمن[1] .

ويبدو أن الذهنية الثقافية العربية قد ولّدت من قصة حمامة سفينة نوح عليه السلام قصة أخرى، تنسب صوت الحمام (الهديل) إلى فرخ حمام كان على عهد نوح، والهديل صوت ترجيع الحمام، وهو فرخ حمام كان على عهد نوح، خرج ولمّا يعد، فما كان من حمامة إلا وتبكي عليه إلى يوم القيامة[2]، ويذكر الفيروز أبادي أن الهديل فرخ على عهد نوح عليه السلام، مات عطشاً وضيّعه أو صاده جارح من الطير فما كان من حمامة إلا وتبكي عليه[3].

وتذكر بعض المصادر ذَكر القماري ساق حر مرجعة قصته إلى عهد ثمود[4]؛ إذ إنّ الحمامة القمرية فقدته منذ ذلك العهد، فكان نواحها عليه متواصلاً.

تفضي قراءة قصة الحمام في التراث النثري والشعبي العربيين إلى استشفاف ارتباطها بالسلام والأمان[5]، مما يخلق نسقاً ثقافياً راسخاً في أذهانهن، وقد يأتي ذلك من سفينة نوح عليه السلام، كما أن مجاورة الحمام البيوت، واعتقاد الناس بأنه يدفع عنهم الشر والخوف والمرض[6]، يجعل منه نسقاً مرتبطاً بمشاعر وجدانية عميقة في النفس العربية، هيّأ له دخولاً واثقاً في كثير من المواقف والأفكار والمعتقدات، ففضلاً عن ارتباط الحمام

[1] - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، مطبعة الظاهر، القاهرة، 1326ه-1958م، ص 367-368. وينظر حياة الحيوان الكبرى، الدميري، مطبعة الاستقامة، الفاهرة، 1374ه-1954م، الجزء الأول، ص 258-261، والجزء الثاني، ص 382. وينظر تاج العروس، الزبيدي، مكتبة الحياة، بيروت، مادة (حمم).

[2] - حياة الحيوان الكبرى، الدميري، مصدر سابق، ج2، ص 382.

[3] - القاموس المحيط، نجد الدين الفيروز أبادي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1913م ، مادة(هدل).

[4] - المصدر نفسه، مادة(الساق).

[5] - تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، مادة(حمم).

[6] - حياة الحيوان الكبرى، الدميري، مصدر سابق، ج1، ص 258-261.

بالسلام والأمان والبشارة ارتبط بغير فكرة وجدانية أخرى؛ إذ يشير الثعالبي إلى حمام الحرم الذي يُضرب به المثل في الأمانة والصيانة[7]. شكّلت قصة الحمامة في الذاكرة الجماعية الجاهلية جملة من المعارف، والأفكار تقاطعت في صورهم الشعرية الموظفة قصة الحمامة مع المعتقدات العربية القديمة، واتسقت معها، مستندة إلى أحاديث الطوفان، وسفينة نوح عليه السلام، وبصفة خاصة ما قدّمته القصة عن وفاء الحمامة، وسعيها في البحث عن برّ الأمان، فقد ذهبت لاستكشاف البّر بعد أن تأخر الغراب[8]، ومن المكن القول إنّ الحمام مقدّس في بعض معتقدات الجاهليين لارتباطه بنوح وبالأماكن المقدّسة، وهذا كله يقيم رابطاً وشيجاً بين قصة الحمامة، بما تمثله من ثقل معرفي وثقافي مرتبط بالمعتقدات، وقيم تعبيرية تسربت إلى التقاليد الفنية الشعرية الجاهلية، وعبّرت عن عمق وجداني، وتفكر متأمل في حقائق الوجود الإنساني، فضلاً عن إقامة مقاربات تجسيمية للمشاعر الإنسانية استندت إلى قصة الحمامة القمرية الباكية، ومأساة فاجعتها بَذكَرها وفرخها.

تمكننا القراءة الثقافية لهذه القصة المتسربة إلى تجارب الشعراء الجاهليين من تقديم الكشف البيّن عن هذه الحقائق " تسعى القراءة الثقافية إلى إعادة قراءة النصوص في بنائها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإيجاز تصور كلي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع"[9].

توظيف قصة الحمامة القمرية في التقاليد الشعرية الجاهلية:

[7] - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، مصدر سابق ، ص 367.

[8] - المصدر السابق، 367-368. وينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، بيروت، 1970م، ج3، ص 911.

[9] - النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم. يوسف عليمات، إربد، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، 1430ه-2009م، ص 11.

اقترنت صورة الحمامة في التقاليد الشعرية الجاهلية بمعاني الشوق والحنين، والتفكر في الموت، ورحيل الشباب، وارتبطت في عدد من المشاهد الشعرية بالديار المقفرة والموحشة، وتم توظيفها في تشكيلات مختلفة من غير أن يخرجها الشعراء عن نمطيتها، ودلالاتها على فضاء إنساني، ينبي عن خوف الإنسان من الموت والرحيل والفاجعة، ومشاعر الفقد المبرحة، وبكاء الوجود المزدحم بأحداث مأساوية تنقضّ على حياته، وتقلب موازين استقرار وجوده ومصيره.

ولعل اللافت للنظر في سياق الحديث عن توظيف قصة الحمامة في التقاليد الشعرية الجاهلية إيراد بعض الشعراء قصتها التي أوردتها المرويات العربية لاحقا، مثل أميّة بن أبي الصلت، وحميد بن ثور الهلالي، يقول أميّة مقرناً صورتها برمز البشارة والأمل والأمان من حلال سفينة نوح مبرزاً نسقاً ثقافياً للحمامة القمرية في الشعر الجاهلي:[10]

وأُرْسلتِ الحمامةُ بعدَ سَبْعٍ تَدِلُّ على المهالكِ لا تهابُ

تلَّمسُ هل ترى في الأَرضِ عَيْناً وغايَتُها من الماء العُبابُ

فجاءَتْ بَعْدَمَا رَكَضَتْ بقِطْفٍ عليه الثَّاطُ والطِّينُ اليُبابُ

فلمَّا فَرَّسوا الآياتِ صاغوا لها طَوْقاً كما عُقِدَ السحابُ

إذا ماتَتْ تَورَّثُهُ بنيها وإن تُقْتَل فليسَ لها استِلابُ

[10] - ديوانه، تحقيق: د. عبد الحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية، دمشق، الطبعة الثالثة، 1980م، ص 338-340.

استقّرت قصة الحمامة القمرية في مدارك أميّة فأبداها في شعره، مستجيباً للمكنون الثقافي الموروث بوساطة الذاكرة الجمعية في المجتمع العربي قبل الإسلام.

ويسرد حميد بن ثور الهلالي القصة المولدّة منقصة سفينة نوح، متمثلة بالهديل فرح الحمام المفقود، الذي فجّع قلب أمه الحمامة بعد أن صاده صقر، فجعلت تبكيه أبد الدهر من خلال أصوات بكاء الحمامات (صوت الهديل)، يقرن حميد صوتها ونواحها بصوته وإحساسه بفاجعته ومأساته، ولعل ذكره ذَكَرها (ساق حرّ) وفرخها هديل، يمنح قصيدته ارتباطاً وثيقاً بالموروث الثقافي العربي القديم، ويشير في الآن نفسه إلى البعد المعرفي المشترك بين الشعراء العرب القدماء[11]، مما يدل بوضوح على وعي الشعراء الجاهليين جزئيات هذه القصة، ومعرفتهم برمزيتها، ودخولها في نطاق ثقافتهم.

ويمكن لحظ انتخاب الشاعر الجاهلي معنى حِمام على أنه حَمام؛ أي رسخ في ذهنه وعقله معنى قضاء الموت، وهذا الفهم الثقافي مستند إلى انتماء الكلمتين حَمام وحِمام إلى جذر لغوي واحد وهو الجّر الثلاثي (حمم) الذي تدور معظم معانيه حول حتمية الموت، وغشمة الدهر وسطوته على الكائنات ونسبة المصائب والأرزاء والنازلات وحتمية الأقدار إليه[12]، بوصفها أنساقاً ثقافية مستقرة في مدارك الشعراء الجاهليين، وقد شكلت هذه المعاني أساقاً ثقافية في مداركهم وحافظاتهم وأذهانهم.

أ – توظيف قصة الحمامة القمرية في اللوحة الطللية:

يُظهر ذكر الشعراء الجاهليين صورة الحمامة في مشهد الطلل رغباتهم في التعبير عن إحساسهم العميق بالمأساة الوجودية، ومحاولة تجسيد حس الفاجعة الذي ينتاب نفوسهم، وما يعتلج في صدورهم **إزاء** مشاهد الدمار الحاصلة في الحياة من خلال الطلل،

[11] - ديوانه، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، 1951م، ص 24-27.

[12] - تاج العروس، الزبيدي، مصدر سابق، مادة (حمم).

مستندين إلى ما يوفره موقف الطلل من الكشف عن معاناتهم حيال تغيّر الأحوال، وتبدّلها، وتخرّب دعائم الحياة و وانهيارها بسبب تصريفات الدهر، وغدره، فبدا تفجعهم أشبه بفاجعة الحمامة، مما جعل حضورها وصوتها تعبيراً عميقاً عن الذات الشاعرة " فالطللية أفضل انكشاف لعذابات الإنسان الجاهلي؛ أي لنفسانيته الاجتماعية ولصياغة واقعه وروحه"[13] .

يتداخل صوت بكاء النّفس الشاعرة وصوت بكاء الحمامة الباكية في بكاء ناشج على أطلال حياة مفقودة، يبكيان فاجعة موجعة تنهك النّفس والعقل في آن واحد، يقول عبيد بن الأبرص باكياً ديار الأحبة كبكاء حمامة مفجوعة مرزأة بولدها[14]:

وَقَـفْتُ بِـهَـا أَبْكِـي بُكَـاءَ حَمَامَةٍ أَرَاكِيَّـةٍ تَـــدْعُـو حَـمَـامَـا أَوَارِكَـــا

إِذَا ذَكَرَتْ يَوْمَاً مِنَ الدَّهْرِ شَجْوَهَا عَلَى فَرْخِ سِاقٍ أَذْرَتِ الدَّمْعَ سَافِكَا

يبدو المشهد الذي يراه عبيد ببصره وهو يواجه الدّيار الخاوية صورة عن المشهد الذي تراه الحمامة ببصيرتها؛ إذ إنّها ترى بقايا الحياة بعد فاجعتها، وكذلك الشاعر يرصد بقايا الحياة بعد فراق الأحبة، فبدا البكاء واحداً وبصوت واحد ومن نفس واحدة (وَقَفْتُ بِهَا أَبْكِي بُكَاءَ حَمَامَةٍ)، هي تنادي فرخها، وهو ينادي الأحبة الراحلين، مما يجعل من الدّمع المصبوب هنا تعبيراً عن الإحساس العميق بالفاجعة، وكبر حجم المأساة في هذه النّفس.

يتقابل في هذا النّص نسقان ثقافيان، يتمثل النسق الأول بالوقوف والبكاء على الأطلال، ويتكشف النسق الثاني في الحمامة الباكية تبكي ولدها وذَكَرها، تحكمهما روابط البكاء المرير على فقد مُفجع، بصورة تصبح فيها الحمامة وبكاؤها تجسيماً للذات الشاعرة،

[13] - مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، الطبعة الثالثة، الجزائر، 1980م، ص 119.
[14] - ديوانه، تحقيق تشارلز ليال، طبع مطبعة ليدن،1913م، ص 51. الأراكية التي في شجر الأراك. الشجو: الحزن. الساق: عود الشجر الذي يقوم عليه. أذرت: صبّتْ، سفِكَا: صَبَّا.

غير أنّ إمعان التصوير الشعري في رسم فاجعة الحمامة وتذكرها مأساة فقدها استناداً إلى مفهومها الثقافي في الذهنية الجاهلية يكشف المعنى المضمر من الاتساع في تصويرها على حساب تصوير فاجعة الذات الشاعرة التي تحددت صورتها بالوقوف والبكاء المتماهي ببكاء الحمامة المفجعّة؛ إذ إنّ نسق الحمامة هو كشف عميق عن نسق هذه الذات، مما يجعل من بكاء الحمامة إشارة ثقافية فاعلة للإشارة إلى عمق المأساة الإنسانية المفجعّة، فقد أصبحت الذات الشاعرة مركزاً والحمامة هامشاً على الرغم من اتساع رقعتها التصويرية في النّص.

تتسق صورة الحمامة في نص طللي للنابغة الذبياني مع مشاعر البكاء والحزن والشوق في مكان مقفر أصابته صروف الدّهر، وقصفت علائم الحياة فيه، وأحالتها إلى خراب، عاونتها عوامل الطبيعة الرامزة بدورها إلى الشر والاعتداء، يقول[15]:

غـشـيـتُ مـنـازلاً بـعُرتـيـنـاتٍ فأَعلى الجِزْعِ للـحَـيِّ المُبنِّ

تـعـاوَرَهُنَّ صَرفُ الـدَّهْرِ حتـى عَفونَ، وكلُّ متْهمرٍ مُرِنِّ

وقفتُ بها القَلوصَ على اكتئابٍ وذاكَ تفارُطُ الشوقِ المُعنِّى

أسائلُـها وقد سَفَحتُ دموعي كـأَنَّ مـفِـضِـهنَّ غروبُ شنٍّ

بُـكـاءَ حـمـامةٍ تـدعـو هـديلاً مـفـجَّعةٍ عـلـى فـنـنٍ تُـغَنِّي

تتنازع النّص أنساق ثقافية تستند إلى ثقافة الحنين إلى الدّيار، ومعاودة أمكنة الأحبة الراحلين، وثقافة إحالة سبب دمارها إلى الدّهر المخاتل الغادر،وإلى رموز طبيعية كالريح

[15]- ديوانه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1990م، ص 125. غشيت منازلاً: أي أتيتها وحللت بها. تعاورهن: أي تداولهن وتعاقبن عليهن. المُرِنّ: الذي يسمع له صوتاً ورنيناً لشدة وقعه. القلوص: الفتية من النوق. المعنى: ذو العناء والمشقة. الشنّ: القربة البالية.

والمطر، فضلاً عن ثقافة الوقوف بها وسؤالها أملاً في الحصول على إجابة تحيي آمال النّفس العليلة، وثقافة قرن البكاء ببكاء الحمامة لاستظهار عنصر الفاجعة في حس الشاعر،

يصور النّص فعل الدخول إلى مكان مكتظ بمظاهر الدمار والاعتداء، تناوبت عليه قوى تدميرية يديرها الدّهر بقوته الطاغية، وتعاونه الأمطار الشديدة التي تضرب مصوّتة لشدة وقعها كضربات الدّهر، غيّرت معالم المكان المرتبط في ذاكرة الذات الشاعرة بالحياة والغبطة، مما يفسر كم الحزن وضراوة الشوق المحرق الذي يعتلج فيها وهي تواجه هذا التغيير المفجع، يزيدها عجز الدّيار عن الإجابة، وهذا ما يستدعي البكاء المرير المتجسم من خلال صورة القربة البالية المهترئة، يندفع منها الماء، لتكون تمثيلاً فنياً يقرّب صورة الدموع الباكية على مأساة الوجود، وعلى الحياة التي تنأى وتضيع وتفلت من يدي الشاعر.

يلوذ النّص بصورة فنية أخرى للتعبير عن الشعور القصي في النّفس الشاعرة لمقاربة ماهية إحساسها بفقد الحياة الهانئة، تمثلت هذه الصورة بالحمامة القمرية الباكية، بوصفها نسقاً قادراً على توليد الدلالات المشيرة إلى أعماق الذات الشاعرة، تدعو بصوتها المثقل بالحزن والأسى ابنها المفقود، تناديه بأنفاس مُجهَدة ، مما يوحد بين الصوتين صوت الشاعر المجهش في بكائه في أثناء سؤاله الدّيار، ومناداة الأحبة الراحلين، وصوت الحمامة التي تنادي ابنها الراحل.

يلفت النظر في هذا النّص الجمل الثقافية التي بدت في ظاهرها غير مترابطة في إظهار المعنى المأساوي العميق، غير أنّ التحليل الثقافي جمع أطرافها، وقارب بينها " إنّ

القراءة الثقافية تقارب النّص الأدبي بوصفه معطى ثقافياً، وسيرورة نسقية، وهي بهذا المفهوم الذي تجترعه تعلن فاعلية الثقافة وولادة المؤلف"[16].

يكشف تتبع الحضور النمطي لصورة الحمامة في المشهد الطللي أنها لا تخرج عن نمطيتها الأساسية، وارتباطها بعناصر المأساة والفاجعة والحزن والبكاء التي يشتمل عليها البعد الثقافي في الذهنية الجماعية الجاهلية، يقول عدي بن زيد العبادي:[17]

لِـمَنْ الـدَّار تَـعَفَّتْ بِـخِـيَمْ أَصْبحتْ غَشَّرهَا طُولُ القِدَمْ

مـا تَبِينُ الـعَيْنُ مـنْ آيَاتِهَا غيرَ نُؤيٍ مِثْلِ خطٍّ بالقَلَمْ

صالحاً قَدْ لَفَّهَا فَاسْتَوسَقَتْ لَفَّ بَازِيٍّ حَمَاماً في سَلَمْ

وثـلَاثٍ كـالـحَمامات بِـهَـا عِنْدَ مَجْثَاهُنَّ تَوْشِيمُ الفَحَمْ

ولَـعَمْرُ الـدَّارِ لَـو أنَّ بِهَـا أَهْلَهَا إذْ دَمْعُ عَيْنِكَ سَحَمْ

يرتبط هذا النّص من الوجهة الثقافية بقصة الحمامة التي ترتبط بنسق الموت والجفاف هنا، بسبب ارتباطها بالأثافي السود المحترقة، مما يكشف ارتباط الحمام هنا بالحِمام والذي يتكشف في قوله(وثلاثٍ كالحَمامات بِهَا عِنْدَ مَجْثَاهُنَّ تَوْشِيمُ الفَحَمْ)، وتقوي هذا المعنى صورة تشبيه النؤى الذي يلف الخيام بطائر البازي الذي يلف فرائسه من الحمام (لَفَّ بَازِيٍّ حَمَاماً في سَلَمْ)، وهذا ما يستجيب إلى ما هو متوارث ثقافياً من أحداث قصة الحمامة القمرية التي افترس فرخها الطائر الجارح، وتمدّ صورة الدمع الغزير

[16] - النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، مرجع سابق، ص 4.

[17] - ديوانه، جمع وتحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، 1965م، ص 73، تعفت: بليت. خيم: جبل معروف. آياتها:علاماتها. النؤى: حفر يحفر حول البيت ليرد ماء المطر.استوسقت: اجتمعت. توشيم الفحم: أراد بها آثار الوقود وقد صار فيها كالوشم. سجم وسجوماً وسِجَما: الدمع سال قليلاً ثم كثيراً. وأَسْحَمَ الدمع: صَبَّهُ، وينظر شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1400ه-1980م، ص 177.

الاستجابة إلى جزئيات قصة الحمامة برابط قوي، يدفع برمزية الحمامة إلى التعبير عن حس الفاجعة الذي يختلج في صدر الشاعر، مما يعني أنّ هذا النّص والنصوص الشعرية الجاهلية تنهل من المعين الثقافي المكنون في أذهان الشعراء الجاهليين حيال قصة الحمامة بصورة ملّحة ومكثفة، فبدت في دوال صريحة، ودوال مضمرة على أبعاد نفسية عميقة " بنى النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النّص مع إنتاج الدلالة في تمييز نوعين من الدلالة، هما: الدّلالة الصريحة، والدّلالة الضمنية؛ إذ تزداد أدبية النّص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدّلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين؛ إذ نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصاً كاملاً "[18]، وهذا يرتبط بالنوازع الداخلية التي تتبع النّفس الشاعرة، وما تريد تجسيمه من معاودة رمز أو قصة أو حكاية في إطار ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه.

ويوظف الأعشى في حديث طللي الحمامة التي تدعو فرخها للدلالة على ارتباط صورة هذه الحمامة بدوائر الأيام، وسطوة الدّهر، مما يجعل من نسق الحمامة الثقافي بؤرة دلالية، تنشّط حقلاً كاملاً متمثلاً في نسق الأطلال الثقافي بدلالات نامية:[19]

عَـرفْـتَ الـيَوْمَ من تَيَّا مُقَامَا بـجوٍّ أو عَرَفْتَ لَـهَا خَيَامَا

فَهَاجَتْ شَوْقَ مَحزونٍ طَرُوبٍ فأسْبَلَ دَمْعَهُ فيهَا سِجَامَا

ويَوْمَ الخرجِ من قَرْمَاءَ هَاجَتْ صبَاكَ حَمامَةٌ تَدْعُو حَمَامَا

فإنْ تَكُ لِمَّتي، يا قَتْلُ أَضَحتْ كَـأنَّ عـلـى مَـفَارِقِهَا ثَغَامَـا

[18] - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغدامي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2001م، ص 71.

[19] - ديوانه، تحقيق: د. محمد محمد حسين، طبع المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1968م، ص 231. تيا: اسم إشارة تصغير تي. انسجم الدمع: سال. الخرج: السحاب أول ما ينشأ. قرماء: موضع باليمامة. الثغام: نبت له نور أبيض يشبه به الشيب. الذكر: السيف الصارم، الحسام القاطع: الذي يحسم أي يقطع.

فـإنَّ دَوَائــرَ الأيَّــامِ يفْنـي تَتَابُعُ وَقْعِهَا الذَّكَرَ الحُسَامَا

يشتغل هذا النّص على مستويين، الأول: المستوى الظاهر أو السطحي للكلام، وهو ما يعبّر به الشاعر عن مشاعر الشوق التي حرضتها وأججتها معرفته المكان الذي أقامت فيه محبوبته المفارقة، وفيها إعلان واضح عن معاناته ومكابدته فعل الفراق، والثاني: المستوى المضمر الذي لم يعبّر عنه ويلّح البعد الثقافي على استشفافه وكشفه وتأويله من خلال المستوى الدلالي، مما يميط اللثام عن المعنى العميق المستتر وراء النسق الظاهر أو السطحي؛ إذ لا تنبتّ الحمامة وصلتها القصصية المتوارثة بمشاعر الفقد والبكاء والحزن في هذا النّص، غير أنّ الأعشى يوظفها بمعطياتها لكشف دلالات مضمرة تجول في عقله وقلبه، تجسّم مواقفه ورؤاه إزاء كيفية تتابع الأحداث، وحركية الأيّام، وغدر الدّهر، وهي جمل ثقافية يستعين بها الشعراء الجاهليون في كثير من تجاربهم الشعرية.

استخدم الأعشى صورة الحمامة بدفقها القصصي الراسخ في ثقافته للتعبير عن حالة فقد عميقة قصيّة في نفسه، وكانت الحمامة وسيلته التعبيرية لتمثيل إحساسه بفقد الشباب والدخول في دوائر الضعف، والانكسار النفسي " يعد الشيب في الثقافة الإنسانية نسقاً علامياً دالاً على تحول ما يطرأ على حياة الإنسان، ومظهراً بارزاً يشي بعبور الإنسان من مرحلة الحيوية وامتلاء الذات إلى مرحلة يحس فيها بعقدة السلب وهاجس الغياب " [20]، ولعل ما جاء في نصوص الشيب والشكوى من تبعات الزمان وتقلبات الدّهر، ما يثبت أنّ الشاعر الجاهلي قد تفكر مراراً بهذه الحقائق الوجودية، يغدو شوق الشاعر هنا وحزنه ودمعه قرين شوق الحمامة وحزنها وبكائها، فكما فارق الهديل أمه وأثكلها كذلك فقد الشاعر شبابه وغبطته وقوته، وبعبارة أدق ظهرت الحمامة مرتبطة بدوال النّص الداخلية المضمرة، وبحركة تحولاتها، فضلاً عن ارتباطها بالتقاليد الشعرية ونماذجها المولّدة من

[20] - جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م،ص 172.

أجل التعبير عن الحزن والشوق والخوف من الموت والفقد في أعماق الذات الشاعرة، وهذا جعل من صورة الحمامة نسقاً ثقافياً مركزياً، قام بتفعيل انفعالات التوق والحنين، والحضّ على التفكر في حقائق الوجود ومآسي الحياة.

ب- توظيف قصة الحمامة القمرية في مشهد رحيل الظعينة:

يتسع فضاء التجربة الشعرية الجاهلية إلى الاستعانة بصورة الحمامة في مشاهد فراق الحبيبة الظاعنة، مفيدة من ارتباط الحمامة في الموروث الثقافي الجماعي بمعاني الفقد والحزن؛ إذ إنّ الشاعر الجاهلي استعان بإيحاءات هذه الصورة النمطية لأداء وظيفتين أولاهما إضافة مشهد جديد إلى مشاهد الارتحال يضج بأصوات المشاعر المغلفة بالأسى، تنطوي على شوك العجز ومرارة القنوط، فتعلو أصوات البكاء الناحب على فقد الحبيبة الرامزة إلى الحياة، وثانيهما كشف إحساس الذات الشاعرة بالتفجع، وتجسيده فنياً إزاء ما يعتريه بفعل هذا الرحيل الموجع الرامز إلى رحيل الحياة، يقول جران العود:[21]

بانَ الخَليطُ فما للقلبِ مَعْقُولُ ولا على الجِيرةِ الغَادِينَ تَعويْلُ

يَحْفَونَ طَوراً فَأَبكي ثُمَّ يرفعُها آلُ الضُحى والهِبلّاتُ المَراسيلُ

حتَّى إذَا حَالت الشَّهلاءُ دونَهُمُ واستوقدَ الحرُّ، فقالوا قَولَةً: قِيلوا

واستَقبَلوا وادياً جَرْسُ الحَمَامِ بِهِ كأَنَّهُ نَتوحُ أَنْبَاطٍ مَثَاكِيلُ

لَمْ يُبْقِ مِن كَبِدِي شيئاً أَعيشُ بِهِ طُولُ الصَبَابةِ والبيضُ الهَراكيلُ

من اللافت للنظر في هذا النّص إغفال ذكر الهديل بلفظة صريحة؛ إذ جاء ذكره مضمراً، تتضمنته صورة النسوة النبطيات الثكالى النائحات على أبنائهن (جَرْسُ الحَمَامِ

[21] - ديوانه، رواية أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، 1931م، ص 34-36.

بِهِ نَوحُ أَنْبَاطٍ مَثَاكِيلُ)، فالصورة المقترنة بالحمام واضحة للسامعين تبعاً لموروثهم الثقافي، فضلاً عن أنّ صورة النسوة اللاواتي فجعّن بأبنائهن تنبي عن أنّ الحمام يبكي وينوح على هديل كما تقول قصة الحمامة ' استناداً إلى نسق الثكل والنوح الحاضر في صورتي الحمام والنساء، فقد أعانت صورة الأمهات الثكالى على رسم صورة المشبه به (جَرْسُ الحَمَامِ)، ليكزن هذا الجرس ترجيعاً للحن حزين مرتبط بأفكار الفقد والموت، فالشاعر يرثي وجوده وحياته الهانئة التي رحلت برحيل المحبوبة، وهذا ما دفع حسن البنّا عز الدين إلى القول عن هذه القصيدة بأنها " أشبه بمرثية للذات والآخرين"[22]، ولعل هذا ما يخلق من توظيف صورة الحمامة في هذا المشهد الظعني إضافة جديدة تجعلها أقرب إلى بكاء الحياة المرمز إليها بالمرأة الراحلة، مما يجعل من القراءة الثقافية لصورة الحمامة والنساء النائحات مركزاً يحفز على توليد الحياة البديلة لاحقاً في هذا النّص.

ظهرت صورة الحمامة في هذا النّص في نمطيتها، وارتباطها بالتقاليد الشعرية، غير أنّ جران العود أعاد تشكيلها وتوظيفها في سياق جديد يؤدي في التصور النهائي الانتقال من الموت إلى الحياة؛ إذ إنّ دوال الحمام والنساء الباكيات التي تشير إلى فقد حياة بكاملها اتجهت إلى الدلالة على الحياة من خلال حلول الحمام والنساء في صورة المرأة البدينة، بوصفها بديلاً عن الحياة الراحلة التي أفلت مع الحبيبة، وهذا يقوي رمزية نسق المرأة إلى الخصوبة والحياة في هذا النّص (لَمْ يُبْقِ مِن كَبِدِي شَيئاً أَعيشُ بِهِ طُولُ الصَلَابةِ والبِيضُ الهَراكِيلُ)، مما يكشف استجابة النّص لقصة الحمامة كما حفظتها الذاكرة الجمعية، وتوجيهها وجهات عميقة، اتسقت مع نوازع الشاعر ورؤاه حيال عبثية الوجود، والبحث عن مخارج تعوض ولو بقدر ضئيل الخسائر الفادحة التي تصيب الحياة.

[22] - قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص 43.

أضمر نسق الحمامات والنساء الباكيات –هنا– طاقة تعبيرية، ولّدت نسق الخصوبة من خلال بعد ثقافي جماعي يقرن الحياة بالمرأة البيضاء الممتلئة، مما آلف بين أنساق هذا النص وقاربها لأداء معاني النّص.

ج_ توظيف قصة الحمامة القمرية في مواقف الرثاء والتأسي:

تجسمت أصوات الإحساس بالثكل والتفجع في الشعر الجاهلي بغير صورة فنية ، غير أنّ صوت الحمامة الباكية على ذَكَرها (ساق حرّ)، وعلى فرخها (هديل) كان من أكثر الأصوات التي خلقت موازاة بينها وبين أصوات الشعراء الجاهليين المفجعين بفقد الأحّبة والأعّزة، ويمكن القول: إنّ الرثاء هو الموضوع الأكثر صلة بدلالات قصة الحمامة القمرية، وهي وفق هذا التصور نسق ثقافي واضح المعالم في مشاهد الرثاء.

تحلّ أصوات الحمامة النائحة حلولاً في أصوات النوح المفجّع في كثير من التجارب الشعرية الجاهلية في تواشج يصل إلى حدّ التماهي، فكانت الحمامة صوتاً معبّراً عن فيض شعوري عميق بالحزن وهول المأساة"وكانوا يوازنون بينها وبين علاقاتهم بعضهم ببعض في الحياة، وذلك مقارنتهم النائحة على عزيز بالحمامة التي تصيح على ساق حرّ" [23]، ومما يلفت النظر أنّ هديل في الشعر الجاهلي هو غير ساق حُرّ، فعلى الرغم من أنّ الفيروز أبادي أورد أنّ الهديل فرخها أو ذَكَرها، غير أنّه أردف قائلاً " أو هو فرخ على عهد نوح عليه السلام" [24]، ولعل الفيصل في هذه القضية يحضر في الشعر الجاهلي، فيكون هديل غير ساق حرّ.

وتستعين بعض التجارب الشعرية الجاهلية بنسق الحمامة القمرية لتجسيد مشاعر الإحساس بالخسف والظلم والاستلاب أمام غشمة الدّهر وسلطته في خضم صراع ناشب

[23] - الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي، طبع ونشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1998م، ص 41.
[24] - القاموس المحيط، مصدر سابق، مادة (هدل).

يُجهد الذات الإنسانية الجاهلية " كثيراً ما نعثر في النصوص الشعرية الجاهلية على صور للصراع بين الإنسان والدّهر حيث كان الدّهر يشكّل نسقاً مهيمناً داخل البنية الثقافية الجاهلية" [25]، يقول عبيد بن الأبرص في سياق تأملاته المتأنية في حقائق الوجود، متفكرا في عبثية الدّهر، وحتمية الموت:[26]

إنَّ الحَوَادِثَ قَدْ يَجِيءُ بِهَا الغَدُ والصَّبْحُ والإمسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدُ

والمَرْءُ مِنْ رَيبِ المَنُونِ بِغِرَّةٍ وعَدَا العَدَاء ولا تُوَدِّعُ مَهْدَدُ

وخَلَا عَلَيْهَا ما يُفَزِّعُ وِرْدَهَا إِلَّا الحَمَامَ دَعَا بِهِ الهُدهُدُ

فَدَعَا هَدِيلاً سَاقُ حُرٍّ ضَحْوَةً فَدَنَا الهَدِيلُ لَهُ يَصُبُّ وَيَصْعَدُ

يمكن لحظ السياق الفني المملوء بأفكار الفناء والمنية، وحتم الموت، وغدر الدّهر، وسوء صروفه المأساوية، وهي أفكار شكّلت نسقاً ثقافياً يقرّ به الشعراء الجاهليون في أشعارهم، ويذعنون لسلطانه " فقد كان الدّهر في ثقافة الجاهليين معادلاً للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى مسلوب الإرادة" [27]، وتأتي صورة الحمام وساق حُرّ وهديل في خضّم دفق هذه الأفكار، فكل شيء يأخذ منحى الزوال والانتهاء في اتجاه مندفع صوب النهاية المطلقة، تعلن صورة الحمام التي تجمع في هذا النص عناصر القصة كاملة لتشير إلى الصوت الإنساني الذي يبكي وجوده، فيكون نداء هديل وساق حُرّ، وتلبية هديل نداء أبيه في وسط جوقة من النواح والبكاء (إلّا الحَمَامَ دَعَا بِهِ الهُدهُدُ)، هو صوت الشاعر الذي يقطر مرارة وإحساساً عميقاً بالفجيعة الإنسانية، ولعل ذكر الهديل وساق حُرّ يستدعي إلى الذهن فاجعتين تفجّعت عليهما الحمامة، فرخها

[25] - جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، دز يوسف عليمات، مرجع سابق، ص 189.

[26] - ديوانه، مصدر سابق، ص 54-55. عدا العَدَاء أي صرفتنا الصوارِفُ. الهديل: فرخ وساق حُرٍّ الذكر من القماري. يصبّ ويصعد: أي ينحط مرة ويصعد أخرى.

[27] - جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليمات، مرجع سابق، ص 189.

وذَكَرها، وهذا بدوره يشير إلى عمق مأساة الشاعر، وحسه المثقل بفاجعته الوجودية حيال قوى وقدرات هائلة تترصد حياة الإنسان في كل زمان ومكان، بدت الذات الإنسانية –هنا– مركزاً تتمحور حوله سلطة الدّهر وقوة الموت تنالان من وجوده، تشاركه الحمامة المفجّعة بفرخها وذَكَرها في مركزيته؛ إذ كشفت القراءة الثقافية لنسقها اقتراناً واضحاً ومتيناً يشدّها إلى المصير الإنساني في ظل هذه القوى.

ويظهر ساق حُرّ في مرثية صخر الغي لولده تليد قريناً يجسّم ولده المفقود، ويحضر هديل في صوت الحمامة بصورة مضمرة' لتغدو صورة الحمامة بأبعاد قصتها المأساوية تمثيلاً فنياً يمثّل قلب أبي تليد الشاكي، يواصل شجوه عند المساء، ويمتدّ طيلة الليل، تلفه مرارة القنوط من عودة الابن الميت، يقول:[28]

وما إنْ صوتُ نائحةٍ بِلَيلٍ	**بِسَبْلَلَ لا تَنامُ مع الهُجودِ**
تَجَهْنا غادِيَين فساءلَتْنِي	**بواحدها وأَسألُ عن تَلِيدي**
فقلتُ لها فأمَّا ساقُ حُرٍّ	**فبانَ مع الأوائل من ثَمودِ**
وقالت لن ترى أَبداً تَلِيدًا	**بَعْينِكَ آخِرَ العمرِ الجديدِ**
كِلانا رَدَّ صاحَبه بيأسٍ	**وتأنِيبٍ ووجدَان بعيدِ**

توحد أنساق الحوار بين الحمامة والذات الشاعرة المُصاب المؤلم، فضلاً عن الأم الثكلى التي تبدو في هذه الحوارية تجسيداً حيّاً للمعاناة الموجعة من التفجع على فقد الابن، تُظهر الصورة السمعية صوتاً واحداً وإن تعددت مصادره؛ إذ إنّ الحمامة النائحة

[28] - ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385ه-1965م، ج1، ص 67.نائحة، يعني حمامة تنوح، سَبْلَل: موضع. لا تنام مع الهجود: لا تنام مع النيام. قوله: تَجَهْنا، أي تواجهنا وتقابلنا. غاديين: غدوتُ وغدتْ. العمر الجديد، يعني أن كل يوم جاء فهو جديد، يقول: يبعد منه وِجْدانهُ، أي لا يجده إلا بعيداً.

هو صوت النّفس الشاعرة وصوت الأم الثكلى، تثقله نبرا الحزن وأنات الوجع، فيصير لحن الحزن صوته، فكلاهما مسهّد يؤرقه الفقد المفجع والأسى الممعن في أذيته وقسوته.

يبلغ الحزن في نفسيهما مبلغاً عميقاً، يدخلهما في دوائر الضعف والاستلاب، يدفعهما إلى يأس مفرط في غيّه وخسفه، يتجلى في السؤال اليائس عن الابن الفقيد (فساءلتْنِي بواحدها وأسألُ عن تَلِيدي)، تدل لفظة (بواحدها) على كم الفقد في نفسها ونفسه في الآن عينه؛ إذ كشفت عن فقد عالمهما، وخسارة حياتهما بسبب سلطة الموت الطاغية.

تلوح محاولة المواساة من الشاعر يواسي بها الحمامة المفجعّة في إشارته إلى أنّ ذَكَرها (ساق حُرّ)مضت عليه الأزمنة الكفيلة بتحفيف مصابها (فبانَ مع الأوائلِ من ثَمود)، غير أنّ ردّها كان إقراراً بأنّ المأساة تتجدد، وينبعث ألمها ويقوى مع توالي الأيام، فهو كما هي لن ترى فقيدها " إنّ بكاء الحمامة على ساق حرٍّ في خيال الجاهلي ثابت على الأيام لأنه ظل يردد زمناً طويلاً، وهو دلالة الوفاء والحب، لذا أصبح أنموذجاً للتمثل" [29].

ويلفت النظر –هنا– استيعاب النّفس الشاعرة رسوخ قصة الحمامة في مداركه الذهنيّة حتى غدت جزءاً من ثقافته ومعرفته، وهذا ما مكّنه من استيعاب طاقاتها التعبيرية الممكنة في النّص الشعري فأعاد إنتاج كثير من جوانبها موظفاً إياها لتجسيم ما أراد الإفصاح عنه من مشاعر الفقد العميقة في وجدانه " فالمؤلف من منظور القراءة الثقافية يُعد مبدعاً منتجاً قادراً على فهم سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التاريخي"[30].

[29] - الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي، مرجع سابق، ص 42.
[30] - النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، مرجع سابق، ص 4.

ويتأسى الشنفرى بقصة الحمامة القمرية من خلال توظيفها فنياً لتجسيد شعوره المثقل بأحزان الفقد والهمّ والغمّ، فيكون نواحها ترجيع لحن صوت بكائه' يقول: [31]

وَنَائِحَةٍ أَوْحَيْتُ في الصُّبْحِ سَمْعَها فَرِيـعَ فُـؤَادِي واشْـمَـأَزَّ وَأَنْـكَرَا

فَخَفَّضْتُ جَأْشِي ثُمَّ قُلْتُ: حِمَامَةٌ دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ في حَمَامٍ تَنَفّرَا

لا تحتاج لفظة (نَائِحَةٍ) إلى أي إيضاح؛ إذ إنّها لصيقة في البعد الثقافي الجمعي الجاهلي بقصة الحمامة القمرية، ويمكن لحظ الثقل الدلالي الملقى على عاتقها في هذا النّص للتعبير عن العمق الشعوري في النّفس الشاعرة، بدليل إشارة النّص إلى المكان الذي يجول فيه ما أثارته هذه النائحة بصوتها (فَرِيعَ فُؤَادِي واشْمأَزَّ وَأَنْكَرَا).

تتجه دلالات النّص وإشاراته إلى التعبير عن طقس تأبيني واسع من خلال استخدام صيغة الجمع (حَمَام) لتصوير مشاركة الحمامة من عدد وافر من الحمام للبكاء على مُصاب كبيرٍ يوجع نفوسهم، وهذا بدوره كشفُ بيّنٌ عن معاناة الشاعر حيال ما فقده، وكأنّه يرى الوجود باكياً على مُصابه، من خلال طقس فجائعي مستقر في ثقافتهم، تسرّب إلى شعرهم في نسق ثقافي يعبّر عن مُصاب جماعي.

ويتواشج بكاء صخر الغي في تجربة شعرية أخرى مع بكاء الحمامة على ساق حرٍّ؛ إذ يمنح الحمامة وظيفة فنية تستند جدّتها إلى استحضار صورة الحمامة في الذاكرة الثقافية الجمعية في المجتمع الجاهلي، يقول: [32]

[31] - ديوانه، جمعه وحققه وشرح: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 46. ريع فؤادي خاف خوفاً شديداً. الجأش: النفس. تنفّر الحمام: وثب في ارتفاع رافعاً قوائمه جميعاً ثم واضعاً إياها من غير تفريق بينها.

[32] - ديوان الهذليين، مصدر سابق، ج2، ص 66. مرّ: موضع. ساق حرٍّ: في كتب اللغة ساق حرٍّ ذكر القماري، سميّ بذلك لصوته.

وذكَّرني بـكائيَ علـى تليدٍ حَمَامَةُ مَرَّ جاوبَت الحَمَامَا

تُرجِّعَ مَنطِقاً عجباً وأَوفتْ كنـائحة أتـت نَـوْحاً قِيامــا

تُنادِي ساقَ حُرٍّ وظَلتُ أدعو تَـليدًا لا تُبِين بِـهِ الـكَلامـا

تمكّنت الحمامة النائحة –هنا– من البوح بالنوازع النفسية المعتلجة في نفس الشاعر، ويجب التنبه –هنا– أيضاً إلى أنّ التماثل والتشابه بين البكائين يتكشف من خلال لفظة (ذكّرني)، مما يجعل من الصور الفنية الراسمة لحن صوت الحمامة نسقاً جمالياً يحاكي صوت بكاء الشاعر، فتكون الألفاظ والتراكيب(جاوبَت، تُرجِّع مَنطِقاً عجباً، كنائحة، تُنادِي ساقَ حُرٍّ) جملاً ثقافية تجسّد العمق الشعوري المضمر في نفس الشاعر المفجعّة في صور ناشجة، تغرق في مدامعها، " وقد يكون الولوج في أعماق المعنى عبر الغور في أسبار النسق المضمر إيضاحاً للجملة الثقافية التي تنعكس على نمط التحليل الثقافي للنّص " [33] .

نقع في معلقة طرفة بن العبد على توظيف عميق الدلالة، يمكن عدّه تشكيلاً جديداً لنسق قصة الحمامة في الشعر الجاهلي؛ إذ إنّ الهديل يحضر ممثلاً صوت الشاعر الذي يئن من سطوة سلطة الدّهر، وغدر الأيام بعد أن شرب من كأس المنية، وذاق طعم

[33] - الشعر الجاهلي في ضوء الأنساق الثقافية اللامنتمي اختياراً، نبأ باسم، وزارة الثقافة دار الشؤون الثقافية العامة، الأعظمية ، حي تونس، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2019م، ص 18.

المرارة والأسى، مما يجعل من هديل في هذا الظهور الفني رمزاً للحياة الراحلة ومركزاً لها، يقول: [34]

أَلَا إِنّنـي شَرِبْتُ أَسوَدَ حالِكاً أَلَا بَجَلِي من الشَّرابِ أَلَا بَجَلْ

فَلا أَعْرِفَنَّي إِنْ نَشَدْتُكَ ذِمَّتي كَداعِي هَديلٍ لا يُجابُ وَلا يَمَلْ

يستجيب النّص لجزئيات واسعة من قصة الحمامة في الموروث الثقافي الجمعي الجاهلي؛ إذ تبدو الحمامات في صورة انتظار دائم عودة هديل، تناديه بأناشيد دعائه والغناء له من أجل عودته، لكن هديلاً لن يعود، ونشيد الحزن لن يتوقف، ويتجلى التوظيف الفني لقصة الحمامة –هنا–في التعبير عن شعور الإنسان المحزون الخائف من الموت والافتقاد المفجع، وذلك من خلال استخدام دلالات الحمامة وهديل على الفقد واليأس والموت (أَلَا إِنَّني شَرِبْتُ أَسوَدَ حالِكاً)، يتوصل الشاعر إلى حقيقة مرَّة تتكشف في رؤيته القصة في عمقها حيال أفول الحياة، وحقيقة حتم الموت، بوصفها حقيقة ثقافية متوارثة تمارس سلطتها المهينة على عقول الجاهليين بصفة دائمة، إنّ الذي أفل وفنى لا أمل يرتجى من عودته (كداعِي هَديلٍ لا يُجاب)، يعمّق النفي (لا) هذه الحقيقة، يقابلها أمل لا ينقطع في رجاء العودة (لا يَمَلْ)، غير أنّ سلطة الموت تضاهي الأمل والرجاء، وتنتصر عليهما، وهذا ما بدا جليّاً في إذعان النّفس الشاعرة للموت الأسود، ولرحيل الحياة، وهي استجابة لبعد ثقافي اجتماعي يتجسد في رضوخ الإنسان لسطوة الموت.

[34] - ديوانه، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1395ه-1975م، ص 93. قوله" أسود حالكاً" يعني كأس المنية، وقيل أراد كأساً فاسداً، وقال بعضهم: أراد السم. الحالك: الشديد السواد. وقوله " بجلى" أي: حسبي وكفاني. وقوله " إن نشدتك ذمتي" أي: سألتك إياها، وطلبتها منك. والهديل: فيما تزعم العرب: فرخ ضلّ في عهد نوح عليه السلام.

تكشف قراءة نصوص الشعر الجاهلي وجود شواهد شعرية ترتبط فيها صور داعي هديل بذكر المنية، وبحتميّة حلوله، مما يمكّن التجربة الشعرية الجاهلية من صوغ جمل ثقافية، تستجلي قراءتها الثقافية عمق حس الشاعر إزاء تسليمه بقدرة سلطة الموت، واستحالة منعه، ومنها ما يذكره الأصمعي لكعب بن سعد الغنوي، يقول مصوراً خوف زوجه عليه من الموت: [35]

فإنكِ والـمـوتَ الـذي تَـرْهَـبينَـه علـيَّ، ومـا عَـذَّالـةٌ بـغَـفُولِ

كدَاعِي هَدِيلٍ، لا يُجابُ إذا دَعَا وَلا هو يَسْلُو عن دُعَاءِ هَدِيلِ

اقترن ذكر هديل –هنا– بالموت، فأصبح نسقه الفني في هذا النّص قرين حتمية وقوعه، وتجسيداً لثقافة عجز البشر عن ردّه، ولا يخفى ما يدلي به النّص من إشارات إلى حضور عنصر الأنثى الخائفة على من ترتبط به برابط إنساني وشيج من الموت، وهذا ما يستحضر بدوره نسق الحمامة الخائفة النائحة على هديل، الذي لن يعود مهما استمرّت مناداته، وطال النواح عليه، وبعبارة أدق استعان الشاعر بالصورة النمطية كما تمليها عليه ثقافته الجمعية، لكنه وظفها للتعبير عن رؤيته الخاصة حيال الموت والحياة " إنّ عالم الشاعر الجاهلي هو في الحقيقة بناء ثقافي" [36].

د– توظيف قصة الحمامة القمرية في مشهد الحنين والصِّبا:

[35] - الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، ق 19، ص 74. الهديل: فَرخ الحمام، تزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح، فمات ضيعة وعطشاً، فيقولون إنه ليس حمامة إلا وهي تبكي عليه.

[36] - جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، دز يوسف عليمات، مرجع سابق، ص 23.

لا تخرج صورة الحمامة المفجعّة حين تُوظف في مشهد الشوق والحنين إلى المحبوبة عن نسقها الثقافي في دوالها على الفقد والموت، فيكون بكاء الحمامة التي تدعو هديلاً ترميز فني واضح لصوت الشاعر الذي هاج صِبَاه وتوقه إلى الحبيبة بكاء الحمامة، فكلاهما فاقد، يعانيان لوعة ضياع المحبوب، وذهابه بغير رجعة، يقول جران العود، بعد أن أفاق صوت بكاء الحمامة في قلبه شعور فقد الحبيبة، وألهب نيران الوجد في صدره: (37)

وَذَكَّرَنِي الصَّبَا بَعْدَ التَّناهي حَمَامَةُ أَيكَةٍ تَدعو الحَمَامَا

أَسيلاً خَدُّهُ والجِيدُ منهُ تَقلَّدَ زينةً خُلِقَتْ لِزَما

كساهُ اللهُ يومَ دعاهُ نوحٌ نِظَاماً ما يريد به نِظاما

أُتيحَ لَهُ ضُحىً لما تَنَمَّى على الأَغصَانِ مُنصلِتاً قَطاما

فَقَدَّ حِجابَهُ بِمذرِّياتٍ يُرِيْنَ الحائِنَاتِ بِهِ الحِمَامَا

ترى الطيرَ الروائِدَ مُعصماتٍ حِذاراً مِنهُ بالغيلِ اعتِصَمَا

[37] - ديوانه، مصدر سابق، ص 33-34. الصَّبا: الشوف والحنين. التناهي: انقطاع الوصل،والفراق. أسيل: أملس ناعم. الجيد العنق. مقلّد زينة: المقصود هنا طوق الحمامة وهو طوق العنق.خلقت لزاماً: هي زينة لا تفارقه. منصلت: المقصود هما الطير الجارح الذي يفترس الفراخ. فقد حجابه: هنا الفزع. الحائنات: الحين والأجل. الحِمام: الموت. الطير الروائد: المتنقلات بين الأغصان. ورقا تؤما: الحمامات الأخريات. يلتد من به التداما: يصدحن خوفاً وألماً، وينظر ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص 231

ودَعَتْهُ فلمْ يُجِبْ فَبَكَتْهُ شَجواً فَـهَيَّـجَ شوقُها وَرْقاً تُؤامـا

كَـأَنَّ الأَيـكَ حينَ صَدحْنَ فيه نـوائـحُ يلتدِمْنَ به التدَامـا

فَهَيَّجَ ذَاكَ مِنِّي الشوقَ حتَّى بكيتُ وما فهمتُ لها كَلَامَا

يمكن لحظ الاستحضار **الكامل** أحداث قصة الحمامة القمرية كاملة في هذا النّص، وجاءت مرتبطة بمعاني الشوق والحنين، وقد لحظنا الاستخدام الفني للتركيب (ذكّرني) في عدد وفير من النصوص الشعرية التي درسناها مقرنة فعل التذكر بصوت الحمامة وبكائها، وهذا ما يجعل منها معلماً فنيّاً ثقافياً في عدد من نصوص الحمامة.

يرد في النّص ما هو متعارف عليه في الذاكرة الجمعية الثقافية التي تمتح منها المرويات العربية عن حمامة سفينة نوح، وفرخها في زمنه [38].

تنهل القصة الشعرية –هنا– من المعين الثقافي الجمعي والذي ذكرته المرويات العربية لاحقاً، منها ارتباط الطوق أو زينة الحمام ينوح عليه السلام؛ إذ إنّ معرفة عرب الجاهلية بقصة سفينة نوح والطوفان واضحة في أشعارهم، يروي الثعالبي عن الجاحظ أنّ الأعراب والشعراء قد أطبقوا على أنّ الحمامة التي كانت دليل نوح، وهي التي استجعلت عليه الطوق الذي في عنقها، وعند ذلك أعطاها الله تلك الزينة، ومنحها تلك الحلية بدعاء نوح حين رجعت إليه ومعها من الكرم ما معها وفي رجليها من الطين والحمأة ما فيها، فعوضت من ذلك خضاب الرجلين ومن حسن الدلالة والطاعة طوق العنق [39]، وهذا ما يؤكده النّص من خلال عبارات واضحة الإشارة إلى ذلك (تَقلَّدَ زينةً خُلِقَتْ لِزاما، كساهُ اللهُ يومَ دَعَاهُ نوحٌ نِظامَا ما يريد به نِظاما).

[38] - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، مصدر سابق،367.
[39] - المصدر السابق نفسه، ص 368.

يحكي النّص جزئيات افتراس الفرخ (هديل) من الطير الجارح الذي يفرس الطير والفرخ، ويقصف الحياة، مما يكسبه في النّص رمزية الحِمام والإماتة، ويجعله مركزاً يجسّد سلطة الموت (يَرينَ الحائناتِ به الحِاما)، وعندما نتأمل في مناسبة سرد هذه القصة شعراً في هذا النّص نجد جملة من الوظائف الفنيّة؛ إذ إنّ استدعاء القصة بمناسبة تذكير صوت بكاء الحمامة على فرخها المفقود بحب الشاعر المفقود الرامز إلى الحياة منح فرصة للتعبير عن رؤى الشاعر وأفكاره حيال سلطة الموت، ومعضلات الحياة، بدليل أن الصور الفنيّة تحاول تقديم صور عن تقلبات الحياة وغدرها، والتذكير بالمصير الذي يراصد الكائنات، ويبغي فرسها متمثلاً –هنا– بالطير الجارح الذي يحوّل حياة الطير الرامزة إلى الحياة الإنسانية إلى عالم مشحون بالخوف والفزع ، فبعد أن كانت الطير تتنقل نشطة وادعة بين الأغصان أصبحت متشبثة بالشجر، فزعة من مصير يضعها بين مخالب مفترس يقنص حياتها (ترى الطيرَ الروائدَ مُعصماتٍ)، وهذا يؤكد أنّ الطير الجارح –هنا– يمثل سلطة الموت، فضلاً عن رسم تناقضات الحياة من خلال نسق الفرخ الذي أصبح قادراً على بدء الحياة لكن الأقدار أتاحت له مفترساً فرس حياته في لحظة بلوغها(أُتيحَ لَهُ لما تَمّى)، مما يعمق حس المأساة، ويوضح ماهية شعور الأم الثكلى، فقد غالته قوة شرٍّ تفتقد إلى الرحمة أو المهادنة، وهي صورة عبثية من صور الحياة شكلت نسقاً ثقافياً في مفهومهم إزاء أحداث الواقع المعيش.

وفرت فنيّة النّص الأساليب التعبيرية المعبّرة عن مأساة الوجود الإنساني من خلال رموز الطير المقترنة بأبعاد ثقافية (الطير الجارح، الحمامة، الهديل)، وكيف يمكن للحياة أن تكون قبض مخالب قوة غاشمة، وهذا نسق ثقافي من أنساق رؤية الجاهلي للوجود (فقدَّ حِجابَه بمذرَّيات يُرينَ الحائناتِ الحِاما)، جاءت صيغة الجمع (الحائنات، الحِاما) لتجسيم كم الحضور القوي لسطوة الموت في كل حين وفي كل مكان.

يتعمق الشعور بالمأساة من خلال فعلي (ودعتْهُ، فبكته)، بعد تأكد الحمامة الأم من حقيقة فقده(فلمْ يُجبْ)، وهذا ما يكشف الثقل النفسي في ماهية صوت البكاء(فَبَكَتْهُ شَجواً)، يتحول البكاء الفردي إلى بكاء جماعي يتسق مع الخوف الجماعي من سوء المصير (فهيّجَ شوقُها وَرْقاً تؤاما، نوائح)، تزيدها أصوات البكاء التي تضج صادحة في أشجار الأيك دلالة على عمق الإحساس بمأساة الفقد(نوائح يلتدِمْنَ به التداما)، يتحول المشهد إلى جوقة من الأصوات الباكية التي تبكي الحياة، وتبكي الخسارة بسبب سلطة الموت، مما يجعل من هذا النواح وهذا الصدح نبرات أشبه بالعويل.

تنتقل عدوى البكاء إلى الذات الشاعرة، فيغدو فعل التذكر (وذَكّرَنِي)، حالة من النحيب والبكاء المفجّع على الحياة وعلى من فقدهم، وبعبارة أخرى أدق فسّر نسق الحمامة في شوقها وبكائها ومأساتها حس الشاعر الغارق في فاجعة الفقد في انسجام يعايش مشاعره، وجاء صوت الحمامة مستثيراً مهيّجاً مشاعره، ومفجراً نوبة من البكاء الناشج، فكانت الحمامة هامشاً ودلالة نامية كشفت كيفية سير منطق الحياة تحت سلطة الموت، مثلت مصير الكائنات في هشاشة وجودها أمام هذه السلطة الهائلة.

عبّر نسق الحمامة في هذا النّص عن الحالة الوجدانية القابعة في أعماق الشاعر وفي ثنايا مداركه، فجاءت وظيفتها الفنيّة كاشفة تصورات الذات الشاعرة عن ماهية المأساة الوجودية من خلال فاجعة الحمامة القمرية في اتساق واضح مع الأنساق الثقافية لحقائق الوجود، وعبثية الأقدار في المفهوم الثقافي الجاهلي، فضلاً عن نسق الحمامة الثقافي المقرون بمشاعر الفقد والأسى في هذا المفهوم.

الخاتمة:

شكّل رمز الحمامة في الشعر الجاهلي نسقاً ثقافياً واضح الأبعاد في ظهوره الفني الشعري، ودل على إفادة هذا الشعر من المحزون المعرفي، والموروث الثقافي المتواتر من عمق الثقافة العربية في الأساليب التعبيرية في التقاليد الشعرية الجاهلية.

وظفت تقانات النصوص الفنية قصة الحمامة القمرية في سياقاتها التعبيرية بما يتسق مع الموروث الثقافي، والبعد الفكري لهذه القصة، فأظهرت أحداثها المرتبطة بمعاني الفقد والثكل والفاجعة، وأضمرت في رسومها رؤى النّفس الشاعرة ومواقفها وأفكارها إزاء حقائق الوجود، واستبداد سلطة الموت، وانفصام العلاقات الإنسانية.

كشفت القراءة الثقافية للأشعار التي استعانت بهذه القصة العمق الدلالي المخبوء في أركان الصور الفنية، فضلاً عن أنّ كل نص مثّل الدفق الشعوري الخاص بكل شاعر ، وأنّ دلالات قصة الحمامة القمرية جاءت نامية وفق توظيفها الفني الشعري.

تمكنت أنساق الثكل والفقد والرثاء من تمثل روابط قصة الحمامة القمرية في الدلالة على مشاعر التفجع والبكاء العميق، والحزن المستبد بالذات الشاعرة، تبعاً للسياق التعبيري في النصوص الشعرية، فكانت نسقاً ثقافياً ثابتاً قي هذا الموضع من النّص الشعري.

استطاع نسق الحمامة ولوج عوالم الشعر الجاهلي، والدخول في بناء جزء من تقاليده الشعرية، فأبدى ثراء فنياً، وغنى دلالياً عبّر عن زوايا عميقة في نفس الشاعر حيال مواقف الفقد والفاجعة، فكان حضور الحمامة في أنساق الطلل والظعينة والحنين إلى المحبوبة نسقاً ثقافياً يؤدي المعاني والدوال المضمرة التي قصد إليها الشعراء الجاهليون بقدرة فنية وافية، تطورت ونمت تبعاً لهذه المرامي والمقاصد.

كشفت القراءة الثقافية للنصوص السابقة أعماقاً قصية، أظهرت الشخصيات الشاعرة بتجسيمات أكثر عمقاً، وأكثر قدرة على كشف المكنون في أعماقها من مشاعر وأحاسيس ورؤى وأفكار.

المصادر والمرجع:

1-أدب العرب في عصر الجاهلية، حسن الحاج حسن، الطبعة الأولى، 1984م.

2-الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر.

3-تاج العروس. الزبيدي، مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان.

4-ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، مطبعة الظاهر، القاهرة، 1326هـ-1938م.

5-جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نوذجاً، د. يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م.

6-حياة الحيوان الكبرى، الدميري، مطبعة الاستقامة بالقاهرة.

7-ديوان الأعشى، تحقيق: محمد محمد حسين، طبع المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1968م.

8-ديوان أميّة بن أبي الصلت، عبد الحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية، دمشق، الطبعة الثالثة، 1980م.

9-ديوان جران العود، رواية أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، 1931م.

10-ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية، 1951م.

11–ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

12–ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1395هـ– 1975م.

13–ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق تشارلز ليال، طبع مطبعة بريل، ليدن، 1913.

14–ديوان عدي بن زيد العبادي تحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، 1965م.

15–ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1969م.

16–ديوان الهذليين،نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،1385هـ– 1965م.

17–الشعر الجاهلي في ضوء الأنساق الثقافية اللامنتمي اختياراً، نبأ باسم، بغداد، الطبعة الأولى، 2019م.

18–شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق: د، فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1400هـ– 1980م.

19–الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي، عبد القادر الرباعي، طبع ونشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1998م.

20–القاموس المحيط، نجد الدين الفيروز أبادي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 2993م.

21–قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، حسن البنا عز الدين، عين للدراسات، القاهرة، 1993م.

22–المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، بيروت، 1970م.

23–مقالات في الشعر الجاهلي، د. يوسف اليوسف، دار الحقائق، الجزائر، الطبعة الثانية، 1980م.

24–النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، د. يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث،إربد الأردن، 2009م.

25–النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2001م.

References

1-ABD AL-KADER al-rabay, 1998 AD- the bird and his animal world in the pre- Islamic poetry. eastern Arabic to stady and publishing, Beirut, Lebanon, 200p.

2-ABDULLAH GHADAMI, 2001 AD- cultural criticism read in Arab cultural patterns. Second edition, Arab cultural center Casablanca, Beirut, Lebanon,312p.

3-ABEED IBIN ALABRAS,1913AD- his collection. Investigation by tsharlez, laial, eastern abril leaden,98p.

4-AL-ASHA maymon bin kess, 1968AD- his collection. investigation by Muhammad Muhammad Hussein, eastern bureau for publishing and distribution, Beirut, Lebanon,415p.

5-ALASMAI, alassmayat. Investigate and explain, ahmed mohammed shaker and abdul aalam haroun, third etitionm dar almaref, Egypt, 353p.

6-ALDAMIRI, the life of animal. Alestekamah press, cairo.

7-ALSHANFARA,1991AD- his collection. Exquisite bade emile yacoub, dar arab book, Beirut,123p.

8-ALFYROZABADI nagd aldhin, 1993AD- alqamoos almuheet. Almaktaba altejariyah alkobra, Egypt,203p.

9-ALTAYYIB,Abdullah, 1970AD- almurshid in understanding Arab poetry its industry. Beirut.

10-ALTHALEBI,1326AH 1938AD- themar alkoloob fee almodaf wa almansoob. Alzaher press,829p.

11-ALYOUSEF, yousef,1980AD- articles in pre-Islamic Arabic poetry. Dar alhkayk, second edition, Algeria,361p.

12-ALZOBEDY, taj alaros. Alhayat laybrary, Beirut, (hamm).

13-ALIMAT, yousef, 2009AD-cultural theme cultural reading in the format of ancient Arabic poetry. alam alkotoob alhadeth, irbid, gordan, 216p.

14-ALIMAT yousef, 2004AD- aesthetics of cultural analysis Arabic poetry pre-Islam was said as a model. Dar alfaris publishing and distribution, amman, Jordan, fist edition, 266p.

15-DIBAYANI alnabigha, 1990AD- his collection. Investigation by abu alfadel Ibrahim, dar almaarif, Egypt, 291p.

16-DIUAN ALHAZLYIN, 1965AD- photo coby for dar alkhatb, elder elqumia for printing, cairo, 646p.

17-HASSAN haj Hassan, 1984AD- Arab literature in the pre-Islamic. First edition, 116p.

18-HASSAN albanna ezzedin, 1993AD- the poem of the antelope in Arabic poetry before Islam, aeen for studiy, cairo,221p.

19-HAMEED bin sor alhelaly,1957AD- his collection. Investigation abd alazez almemany, aldar alkomyh for publishing, copy for dar alkhotb almasriyh,495p.

20-IBN ALABEED tarafh, 1975AD- his collection. Edited dorya alkatib and lotfi alsakal publications of the Arabic language academy in Damascus, 203p.

21-IBN ABI SALMA zuhair,1400AH-1980AD- his poetry mad by alalam alshantmari, investigation by fakahr aldin qabawa publications dar alafak aljadidh, Beirut, third edition, 203p.

22-IBN ZEID alabadi, 1965AD- his collection. Investigation mohammed habbar almaayybed, Iraqi ministry of colture, Baghdad, 328p.

23-JEERAN ALAOUD, 1931AD- his collection. Abi saed asokary, dar alkotob almasria, 68p.

24-NABA BASEM, 2019AD-arabic poetry before Islam in the light of cultural patterns that do not belong by choice. Of the adhamiya public cultural, affairs house tunis neighborhood, Baghdad, first edition, 296p.

25-OMAYA bin aby alsalat, 1980AD- his collection. Abd alhafeez alsatly, cooperative printing press, Damascus, second edition, 104p.

(المراجع in Arabic)

تجليات القبح في الشعر العربي السوري المعاصر "نماذج مختارة"

محمد بشير الأحمد[1] إشراف الدكتورة رشا العلي[2]
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البعث

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى كشف تجليات القبح في الشعر العربي السوري المعاصر، متوسلًا إلى ذلك ببعض النماذج الشعرية المختارة، التي تمثل عيّنةً للدرس التطبيقي الذي يأتي ليعزّز توجّهات البحث التنظيرية، بإقامة مقاربةٍ نقديةٍ تهدف إلى الإجابة عن أسئلة البحث التي اكتسبت مشروعية الطرح بناءً على المعطيات الجمالية والفنية للتجربة الشعرية، التي تحوي حمولاتٍ فكريّةً تجسّد قيمة القبح ومظاهره، وفق أنماطٍ وأشكالٍ تتنوع وتختلف بحسب طبيعة التجربة وخصوصيتها.

كلمات مفتاحية: القبح، القيمة الجمالية، النموذج، الشعر المعاصر

[1] طالب دكتوراه قسم اللغة العربية جامعة البعث.
[2] عضو الهيئة التدريسية، جامعة البعث

Manifestations of Ugly in Contemporary Syrian Arab Poetry

"Selected Models"

Abstract:

This research seeks to reveal the manifestations of ugliness in contemporary Syrian Arab poetry, using some selected poetic models, which represent a sample of the applied lesson, which comes to reinforce the theoretical research directions, by establishing a critical approach aimed at answering the research questions that acquired the legitimacy of the proposition based on the aesthetic data The artistic and poetic experience, which contains intellectual loads that embody the value of ugliness and its manifestations, according to patterns and forms that vary and vary according to the nature and specificity of the experience.

Keywords: ugliness, aesthetic value, model, contemporary poetry.

1- مشكلة البحث وأهمّيته:

كان للمتغيّرات التي طالت القيم والمُثل والعادات والتَّقاليد، أثرٌ بارزٌ في المفاهيم المرتبطة بما هو جميلٌ ومألوفٌ ومحبَّبٌ، لدرجةٍ تراجعت فيه القيم الجماليَّة الإيجابيَّة في المجتمع الذي يعاني من خلخلةٍ كبيرةٍ في منظومة القيم الاجتماعيَّة، بتأثير الظّروف الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة التي كانت لها إرهاصاتها الملحوظة، من خلال تنامي المظاهر السلبيَّة في المجتمع؛ فسادَ الفقر، وطغى الجوع، وتنامى الجشع، نتيجةً طبيعيَّةً لهذه المنغِّصات، وصارت صفات الكذب والخداع والغشِّ من الصِّفات الرئيسة لنماذج كثيرةٍ من شخصيَّات المجتمع، الذي تجلَّت فيه قيمة القبيح – إضافةً إلى غيرها من القيم السلبيّة – على نحوٍ يتجسَّد في كثيرٍ من جوانبهِ اختلال الاعتدال والانسجام والتَّناسب في الشَّكل، والضَّعف والتَّفاهة والدَّناءة في الفعل، التي يُعَدُّ تجسيدها في الشعر مظهرًا جماليًّا، لقدرته الفنيَّة والإبداعيَّة على تجسيد سلبيَّتها، وبراعته في إظهارها بصورٍ تُعمِّقُ القبح وسلبيَّته، وتبني الإحساس الجماليّ به[1]. ولعلَّ أهميّة البحث تتأتى من فاعليّة طرح هذه المسألة في الدرس النقدي المعزّز بنماذج تطبيقيّة يهيمن عليها القبح بوصفه قيمةً جماليّةً سلبيةً.

2- أهداف البحث وأسئلته:

يكتسب البحث مشروعيته من محاولة الإجابة على جملةٍ من الأسئلة، تمثّل نقاط انطلاقٍ رئيسة، للوصول إلى غايات البحث، وهي:

- ما أثر قيمة القبح في النص الشعري فنيًّا وجماليًّا؟
- كيف تجلّت قيمة القبح في النص الشعري؟

[1] – زغريت. خالد: القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام دراسة جمالية أدبية نقدية، ص245.

- هل تم الركون إلى نموذجٍ ثابتٍ لبلورة قيمة القبح في التجربة؟

3- فرضيات البحث وحدوده:

يفترض البحث إجراء مقاربةٍ نقديّةٍ لبعض النصوص الشعرية، التي تمَّ انتقاؤها وفق محدّدات البحث الزمانية والمكانية، التي وجّهت اعتناء البحث إلى الشعر العربي السوري المعاصر، بالنّظر إليه على أنّه يمثّل امتدادًا لحركة الشعر في الوطن العربي وتماهيًا معها في آنٍ معًا.

5- الدراسات السابقة:

في حدود الاطلاع لم تكن ثمة دراسةٌ توجّهت على نحو مباشرٍ لدراسة القبح في الشعر العربي السوري المعاصر. وقد توقف البحث عند بعض الدراسات التي لها صلة بالبحث، لعلَّ أبرزها:

- جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي، بحث للدكتور سعد الدين كليب في كتابه: في النقد الجمالي شعراء.. وتجارب، دائرة الثقافة، الشارقة، 2020.
- جماليات القبح في الشعر العباسي، للباحثة ريمة عثمان، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور أحمد ويس، جامعة حلب، 2011.

6- منهج البحث وإجراءاته:

يعتمد البحث النقد الجمالي منهجًا إجرائيًّا لمقاربة النصوص الشعرية وتحليلها، إضافةً إلى النقد الثقافي وبعض أدوات المنهج السيميائي، ولا سيما في أثناء تتبع الدلالات ومحاولة ربطها بالسياق العام للنص.

7- عرض البحث والمناقشة والتحليل:

كان لممارسة الناس الاجتماعية ونشاطهم الإنتاجي – المادي أثرٌ بارزٌ في تكوين المفاهيم الجمالية، التي تبلورت وتطورت في موازاة تطور التاريخ الإنساني[1]. ورغم أنَّ الحديث عن القبح – بوصفه نوعًا من الجمال أو صنوًا للجمال – له وقعٌ غير مألوف على الآذان، غير أنَّ كل ما يعنيه ذلك هو أنَّ الاستخدام المقترح لا يتماشى مع الطريقة التي اعتدنا أن نستخدم بها هذين اللفظين[2]. وإذا لم يكن ثمة ما هو أكثر جمالًا من الجميل، تبدّى القبح في مقابل ذلك وفق درجاتٍ تتابع منذ الشيء قليل القبح، حتى القبح الشنيع[3]. ومن الأهمية الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ جماليَّة القبح لا تعني تحويل القبح إلى جمالٍ، أو نفي القباحة عن الموضوع القبيح، أو التَّعامل معه كموضوعٍ مريحٍ أو ممتعٍ، ولا تعني أيضًا استنباط عناصر الجمال من القبح ممَّا هو مستترٌ أو خفيٌّ منها، لبلورتها وتسليط الضَّوء عليها، وإنَّما تعني التَّركيز على الطَّاقات الإيحائيَّة والتَّأثيريَّة التي يمكن أن يختزنها الموضوع القبيح، أو يمكن أن يتكشَّف عنها التشكيل الفنّيِّ، وفي الدَّلالات الجماليَّة والثَّقافيَّة معًا[4]، وأيًّا يكن؛ فإنَّ كلَّ إنسانٍ يستوعب الأعمال الفنية أو الشخوص والحوادث وفق معيار بصيرته ومشاعره[5].

وقد شكَّل الواقع المُنفِّر في تجربة المدينة فضاءً خصبًا لشعراء الحداثة، الذين نمذجوه بنصوصٍ فنيَّةٍ تعكس قيمة القبح من خلال الحامل الجماليِّ للنصِّ الذي يقوم على التقاط الجزئيَّات المُنفِّرة في مدينةٍ تسودها مظاهر القهر والبؤس والحرمان والتسلُّط، وتركيبها من ثمَّ وفق صورٍ موغلةٍ في البشاعة والقبح، ما يعطي انطباعًا ينفِّر من الواقع ويبعث على

1 – المرعي. فؤاد: الجمال والجلال دراسات في المقولات الجمالية، ص16.

2 – ستولنيتز. جيروم: النقد الجمالي دراسة جمالية، ص401.

3 – اسماعيل. عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص61.

4 – كليب. سعد الدين: في النقد الجمالي.. شعراء وتجارب، ص224.

5 – هيغل. فريدريك: علم الجمال وفلسفة الفن، ص47.

الشّعور بالقرف، نحو شخصيَّاته السلبيَّة، مثل شخصيَّة "السيِّد الطحلبيِّ"، في نموذج سعد الدين كليب، المُتحكِّمة في المدينة الحزينة، التي يأكل تجاويفها الخوف، وينخر البرد جدرانها، التي يحاول الفقراء التستُّر خلف صُمِّها، لإخفاء بشاعة الجوع والفقر، الذي دفعَ نساءها للكسب بطرقٍ قبيحةٍ جدًّا، وفقًا للمؤشِّرات الدّلاليَّة التي تعكس سلبيَّة الواقع المُقرف، والحالة المُزرية التي تضغط على أبنائه:

شارعٌ شاد أيَّامه بالمذلَّة

يملأ قيعانهُ بالصَّدى واللهيبْ

ثُلَّةٌ تكنزُ الخوفَ

حزنٌ يغذُّ الخُطا.. للمَقاهي

رؤى يستظلُّ بأفيائِها البردُ

بردٌ يقضُّ النَّشيدْ

والمَدينةُ بكماءْ

تأكلُ بالثَّدي

يلهو بنعمَائها فاحشٌ وطريدْ

كلُّ شيءٍ كما شاءَهُ السيِّد الطُّحلبيُّ

كما شيَّدته العظايا النّهوماتُ

والأغربة[1]

وفي نموذجٍ لا يبتعد كثيرًا عن النموذج السَّابق، من حيثُ انتماء دَوالّه الشعرية إلى دائرة البشاعة والفظاعة، يطالعنا محمد عمران بتجربةٍ جماليَّةٍ تهيمن عليها السّوداويَّة القاتمة، إذ تحدو به عوامل قاسيةٌ ومؤسيةٌ لأن يستشعر في داخله موتًا يجتاح "أناه"، على نحوٍ يُشيّئُها ويصيّرها يبْسًا، فتفقد الذَّات أمام هذا المنحى الضِّمنيِّ من الموت، مضموناتها الإنسانيَّة والحياتيَّة، وتغدو حينها على مفترق طريقين لا ثالث لهما: فإمَّا الخلاص المُتمثِّل بعودة تلك المضمونات – وهو أمرٌ مرتبطٌ بتحوُّلٍ فكريٍّ واجتماعيٍّ وجذريٍّ – وإمَّا الخلاص المُتمثِّل بالفناء والموت الحقيقيِّ الذي ربَّما يحقِّق ما لم تستطع الحياة تحقيقه.[2]

وفي محاولةٍ أسلوبيَّةٍ – جماليَّةٍ، تسعى إلى الاستحواذ على انفعالات المتلقي، عبر مخاطبة حواسّه، وتحريك خياله ومشاعره، يُشكِّل محمد عمران صور نموذجه القائمة على القبح، بطريقةٍ جماليَّةٍ على نحوٍ موضوعيٍّ، يضمن للذَّات تحقُّقها، تأسيسًا على أنَّها "تتحقَّق موضوعيًا في الصُّورة أكثر ممَّا تتحقَّق في أيِّ عنصرٍ آخر من عناصر البناء الشعريِّ"[3].

فصورة الأمّ التي تأكل الطِّفل، والشّيخ الذي يفصِدُ عِرْقَهُ ليشربه، صورٌ تحمل مضامين سلبيَّةً مناقضةً للقيم الإيجابيَّة التي تنتمي إليها التَّقويمات الجماليَّة، الكامنة في التفاؤل والأمل والحنان والبراءة.. وغيرها من المنظومات الإيجابيَّة التي تتعلَّق بثنائية "الطفولة والأمومة".

[1] – كليب. سعد الدين: وأشهد هاك اعترافي، ص18–19.

[2] – رزق. مجد سليمان: البنيات الدَّالَّة على الحياة والموت في شعر فايز خضور، ص49.

[3] – عبد الله. محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، ص111–112.

لكنَّ فظاعة الحياة وقساوة الظُّروف وصعوبة التكيُّف مع الواقع، لتوليد صورٍ جماليَّةٍ ضاغطةٍ بالقبح على المشهد الشعريِّ، الذي تكفل معطياته تنمية التفاعل بينه وبين المتلقي، الذي يقف حائرًا أمام جماليَّة هذه التَّجربة؛ إذ يتجاذبه قطبان رئيسان، ليس باستطاعته الانجذاب إلى أحدهما دون الآخر، تمثِّل القيمة الجماليَّة أحدهما، فيما يمثِّل مضمونها القطب الآخر. فإذا انجذبَ إلى القيمة، تمتَّع بلذَّتها، وفاته في مضمونها أثره الفكريُّ والفنيُّ، والعكس واقعٌ بالضَّرورة، يقول:

موتٌ على موتٍ

وأمٌّ تأكلُ الطِّفلَ الذي فطمَتهُ

يفصِدُ عِرقهُ شيخٌ ويشربهُ

الأنينُ امتدَّ أنفاسًا ليعبُرها الأنين

أتى حديثُ الغاشيهْ

يتساقطُ التَّاريخ

تنسلخُ الخرائطُ مثل شاةٍ

أرضٌ من اللَّحمِ المُمزَّقِ في المزادِ.[1]

ولا تقتصر قيمة القبح على البيئة الاجتماعيَّة الضيِّقة التي تشكِّل تجربة المدينة حيِّزًا كبيرًا منها، إذ يمكن أن تتحوَّل مظاهر الطبيعة الباعثة على الشعور – فطريًّا– بالجمال

[1] – عمران. محمد: اسم الماء والهواء، ص20–21.

والجلال، اللذين يرتبطان بالكمال ارتباطًا سببيًّا، بعكس القبح الذي يرتبط بالعدم[1]، إضافةً إلى ما ينطويان عليه من قيمٍ فرعيَّةٍ، تنمّي الإحساس باللذة من خلال الشعور بالرَّاحة والاطمئنان في بعض المظاهر، والخوف والرَّهبة الإيجابيَّة من هول المنظر الطبيعيِّ وعظمته في مظاهر أخرى. الأمر الذي يسهم في توكيد حقيقةٍ مفادها: أنَّ "المفاهيم الجماليَّة ليست صفاتٍ طبيعيَّةً موجودةً في الأشياء وجودًا مستقلًّا عن المجتمع الإنسانيِّ، بل هي صفاتٌ اجتماعيَّةٌ موضوعيَّةٌ تستندُ إلى صفات الواقع الطبيعيَّة"[2]، ومن ثمَّ يغدو وعي الإنسان لتلك المظاهر وإدراكه لجواهر الأشياء وكنهها، العامل الرئيس في منحها قيمها الجماليَّة العامَّة وما يتفرَّع عنها من قيمٍ خاصَّةٍ، بحسب التجربة ونوعها ودرجة الإدراك لسلسة القيم والمفاهيم التي تكتنفها.

ويمكاننا تمثُّل تلك القيم والمفاهيم بحدودها العدميَّة في النموذج الجماليِّ الذي يقدِّمه رضوان السِّح، من خلال هيمنة قيمة القبيح على تجربةٍ جماليّةٍ محورها الطبيعة، ومظاهرها السلبيَّة الباعثة على الخوف من المجهول؛ "ماذا بدا..!!"، والتوجُّس من الاصوات المدوّية في الليل" "كأنَّما صوت عواءٍ في التِّلال"، وهو خوفٌ مرتبطٌ بالهول والرّيبة ،إزاء الظَّلام والوحشة والوحدة والشعور بعدميَّة الأنس والإلفة، وهي روافد حسيَّةٌ تغذّي المشهد الشعريّ بما هو تخييليٌّ، وذلك من خلال الصّور الفنيَّة القائمة على الفظاعة؛ "الأرض أفعى من رمال"، "يلفّها السَّديم"، وهي صورٌ شعريَّةٌ تنتمي إلى شعريَّةٍ غرائبيَّةٍ، تسعى إلى إنتاج عوالم فنيّةٍ قائمةٍ على التخييل الغرائبيِّ، بابتكار مشاهد فنيَّةٍ غير ممكنةٍ كما هي على أرض الواقع، وذلك من خلال التوليف أو الجمع بين عناصر لا

[1] – كليب. سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص194–195.

[2] – المرعي. فؤاد: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ص14.

تجتمع عادةً، أو بين عناصر متباعدةٍ ومتناقضةٍ، ليس من باب التَّجريد أو الأسطرة، وإنّما من باب الإيهام أو التَّرميز الذي يحوِّل غير المُمكن واقعيًّا إلى ممكنٍ فنيًّا أو تخييليًّا[1].

ولا يكتفي الشاعر بهذا النوع من التصوير، وإنَّما يلجأ إلى إقامة المتناقضات في التراكيب الشعريَّة، التي من شأنها أن تفتح أفق النصِّ على فضاءٍ واسعٍ، بالاعتماد على المزاوجة بين العناصر اللغويِّة ومدلولاتها، على نحوٍ يحدث خلخلةً كبيرةً لدى المتلقي، يجعله يعيد القراءة لتفكيك التراكيب وإعادة بنائها من جديدٍ، كي يصير له إدراك قيمها الفنيَّة والجماليَّة.

ويأتي استحضار رمزيَّة هاديس الأسطوريَّة في هذا السياق النصيّ، نوعًا من أنواع "المزج الفنيِّ الواسع بين تلك الأبعاد الواقعيَّة الذَّاتيَّة، وتلك الدّلالات الأسطوريَة الرَّمزيَّة، ومن هذا التَّجاوب تنشأ العلاقة الدَّراميَّة الجدليَّة، ويولد المنطق الشعري الموضوعيِّ في القصيدة، ويصبح التعبير الصوري وليد الخلق الموضوعيِّ الشَامل، وهو ما يريد أن يقوله الشَّاعر لغةً وصورةً وتركيبًا وبناءً"[2].

وقد أسهم الاستحضار الرَّمزيِّ في زيادة بشاعة الصورة، التي ارتفعت فيها القيمة الجماليَّة السلبيَّة إلى حدِّها الأعلى، وذلك حينما صرَّح الشَاعر بفعل "هاديس" القذر، ما رفع من درجة التّوتُّر في النصِّ، من خلال الأثر الفظيع الذي ولَّدت هذه الشخصيَّة، التي يمثِّل فعلها قيمةً تافهةً، تولِّد السُّخط والغضب والاستنكار:

ماذا بَدا..!!

كأنَّما صوتُ عواءٍ في التِّلالْ

[1] – كليب. سعد الدين: في النقد الجمالي.. شعراء وتجارب، ص228.

[2] – لعكايشي. عبد العزيز: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص100.

والأرضُ أفعى من رمالْ

كأنَّما ((هاديسُ))

قد بالَ في ترابها

وضاحًا عدا بها الدَّجَّالْ

تَثَّاءَبُ الرِّمالْ

وتلعنُ الظَّلامَ والسَّديم[1].

وتأتي جماليَّة استحضار الشَّخصيَّة أو الحديث عنها في الشعر الحداثيِّ، جماليَّةً مُكمِّلةً جماليَات المكان والزَّمان والأحداث، وغيرها من الجماليَّات التي تسهم في بلورة القيمة – مدار التَّجربة، كونها المتبقّي من الموضوع الذي كثيرًا ما يغيب في لحظة الإبداع ليحضر بدلًا منه دلالته ومتعته وقيمته، إذ لا يعالج المبدع – عامّةً– الموضوع في شيئيَّته الحسيَّة، وإنَّما في قيمته الجماليَّة[2].

ومن ذلك ما نجده في النموذج الذي يكرِّس من خلاله نزيه أبو عفش أسلوبًا جماليًّا من أساليب استحضار الشخصيَّة القبيحة، على نحوٍ توصيفيٍّ يبعث على القرف والشعور بالقماءة، بسبب بشاعة الصُّورة، التي تتركَّب أجزاؤها لتخرجها من حيِّز القوَّة إلى حيِّز

[1] – السح. رضوان: طفل المعاني، ص35–36.

[2] – كليب. سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية، ص106.

الفعل، وذلك بفضل الكلمات التي تحقِّق وجودها وتمنحها حقَّ الظُّهور والتحقُّق الفعليِّ بعدما كانت في عالم الكمون مُجرَّد تصوُّرٍ ذهنيٍّ[1]، يقول:

حرباءُ، تنبشُ جثَّتي،

وتقيسُ أمعائي لتحتسبَ حصَّتي من عائدات الميِّتينْ

وتهزُّ أحشائي مخافةَ أن أُقامَ

فيبطُلَ السِّحرُ الخبيثُ ويُوطَأَ الموتُ

تحرسُ ظلَّهُ

وتعدُّ فوضاه[2].

ويعدُّ النموذج الذي يقدِّمه سعد الدين كليب واحدًا من النماذج التي ترتبط مضامينها بقيمٍ جماليّةٍ تستحقُّ التوقّف عندها، لما تحويه من تكثيفٍ لغويٍّ، تكشفه السياقات التي تحيل دلالاتها على مدلولات "تؤكِّد مقولة قبول النصِّ لعددٍ لا يحصى من القراءات، حيث تتناول كلُّ قراءةٍ مستوىً واحدًا أو عددًا من المستويات كموضوعٍ للقراءة أو المعاينة، وتعدّد المستويات وتنوّع الأصعدة السيميائيَّة لا يعني انغلاق كلِّ صعيدٍ أو مستوىً على نفسهِ، بل يعني انفتاحه على غيره من المستويات وعلى الواقع"[3].

[1] –لخضاري. صباح: الصورة الشعرية وحسية الإدراك، مجلة فكر، م6، 2014، ص85.

[2] – أبو عفش. نزيه: هكذا أتيت هكذا أمضي، ص55–56.

[3] – خمري. حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص103.

وهو في هذا النموذج الذي نستعرضه يقدِّم صورةً موغلةً في القبح، ينطلق في بنائها من استحضار شخصيَّةٍ نمطيَّةٍ موجودةٍ في الواقع المعيش، يرصد صفاتها الحسيَّة على نحوٍ يكشف دناءتها ووضاعة صاحبها، الذي يعشق العفن الموجود على الفلس، ما ينمُّ عن الجشع والطَّمع الذي يسيطر عليه، ويدفعه كي يكون وضيعًا إلى حدٍّ قذرٍ. ويصوِّر الشاعر بتقنيّةٍ فنيَّةٍ – جماليَّةٍ جسدَ الشخصيَّة بطريقةٍ منفِّرةٍ ومقزِّزةٍ، وفق ما تبديه هيئة تَمديد أفخاذه، وانكشاف عورته، إضافةً إلى الديدان التي تتغذّى من القروح الموجودة على جسده، الأمر الذي يرفع قيمة القبح إلى عتبة التَّنبيه العليا في هذه التجربة الجماليَّة، التي ترتكز إلى التَّبئير بشكلٍ يكشف عن مركز الثِّقل الدّلاليِّ والشّعوريِّ في النصِّ:

لا.. لن يعودْ

فها أراه عاشقًا للعفنِ الفلسيِّ.. نائمًا

ما قد يشاءْ

ما لا يشاءْ

ممدِّدًا فخذيه بين عورة السِّيقان والدّينار.. هائمًا يبوحْ

للوجع المسلول، للدِّيدان، للقروحْ

يكاد رأسه يلامس التّرابْ

بل لامسَ الصَّديد في محاجر التّراب

ولن يفيقْ[1].

[1] – كليب. سعد الدين: الشبح، ص25.

الإيحاء اللوني:

دخلت في صياغة التجربة الجماليَّة في الحداثة الشعريَّة عناصر جماليّةٌ عديدةٌ، تكشف وعيًا جماليًّا كبيرًا لدى شعراء الحداثة الذين استثمروا الطَّاقات الإيحائيَّة للمُدركات الحسيَّة والذّهنيَّة، على نحوٍ يسهم في تنمية مدار التجربة الجمالية، التي تضمُّ قيمًا جماليّةً تعكس ذوق المُبدعين وحساسيَّتهم تجاه الوسط المحيط، الذي يحاولون ما أمكن جعله وسطًا مفعمًا بالجماليِّ.

ومن تلك العناصر استثمر الحداثيّون طاقاتها الجماليَّة في حدودها القصوى: اللَّونُ؛ الذي يُعدُّ عنصرًا أساسيًّا في الحياة الكونيّة، إذ يُعدُّ أداةً رئيسةً في فنِّ الرَّسم والتَّصوير، فيما يحضر مُكوِّنًا أساسيًّا من مكوِّنات الصُّورة الشِّعريَّة، ويؤثِّر في تشكيلها وتحديد ماهيَّة مادَّتها اللغويَّة التي يتوسَّل الشاعر من خلالها، ما يجعل اللَّون عنصرًا أساسيًّا في التَّأثير الشِّعريِّ، ومن ثمَّ في قيمة هذا التَّأثير الفنيَّة والدَّلاليَّة والجماليَّة[1].

وتُعدُّ المفرداتُ اللونيَّةُ مفرداتٍ ذات إيحاءاتٍ جماليّةٍ كبيرةٍ، لما تملكه من طاقاتٍ تعبيريَّةٍ وتصويريَّةٍ تكشف التَّقلُّصات العميقة للنَّفسِ، من خلال المشاعر التي تبثّها في السّياق المُستَحضرة ضمنه.

ولعلَّ أبرز الألوان المُستحضرة في التجربة الجماليَّة دلالةً على القبح: "اللون الأسودُ؛ الذي حمَّلهُ الشعراء دلالاتٍ شعوريَّةً تبعث على القلق والخوف والشعور باليأسِ والإحباط، وقد ربطوه في كثيرٍ من النماذج الجماليَّة بالدَّالِّ الأكثر نفورًا وبشاعةً، وهو الموت؛ الذي تُعدُ فِكرتُهُ "من القضايا الأكثر إلحاحًا على الفكر الإنسانيِّ"[2]، الذي يتوجَّس من الموت،

[1] – المقداد. وجدان: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص194.

[2] – قاروط. ماجد: تجليات اللون في الشعر العربي الحديث، ص102.

ويعيشه في كلِّ لحظةٍ من لحظات الحياة، التي يتصارع فيها الإنسان مع ذاته، للتغلُّب عليها في سبيل إقصاء الموت عن مدار التَّفكير، لكنَّه يفشل أمام هذه الحقيقة المُرَّة في كلِّ مرَّة يحاول من خلالها طمس معالم الموت بالحياة الهانئة، التي قد تضحك لهُ مرَّةً وتبكيه مرَّاتٍ.

ومن يتتبَّع المدوَّنة الشعريَّة العربيَّة، يلحظ تكاثفَ الألوان بدلالاتها المختلفة لتعميق صورة الموت، فقلَّما نجد لونًا يقف موقفًا دلاليًّا مناقضًا للموت؛ إذ انزاحت الدَّلالات الإيجابيَّة لكثيرٍ من الألوان التي تحتفظ بها ذاكرتنا على أنَّها ألوانٌ تُجسِّدُ مفهومَ (الجميلِ) أو (البطوليِّ) في سياقٍ ما، وابتعدت عن المنطقِ البصريِّ[1]، للاقتراب من المنطق الفلسفيِّ – الجماليِّ، الذي يقوم على تتبّع دلالات اللون، لكشف إيحاءاته الجماليَّة في النَّماذج التي يُستحضر في سياقاتها النصيَّة.

وفي محاولةٍ للكشف عن جماليَّات اللون وتجلّياته في التجربة الحداثيَّة، نستعرض نموذجًا شعريًّا يشكِّل فيه "اللون الأسود" ملمحًا من ملامح القبح، نتيجة ارتباطه بدلالاتٍ سلبيّةٍ تحيل على المؤسي والمُفجعِ والمؤلمِ، لاسيما وأنَّه يرتبط بالتَّشوُّهِ حينما يرد في سياقِ تحملُ عناصره معاني الحياة: "بئرٌ – وردةٌ"، التي بدأت تنعدم نتيجة الرّؤيا الحزينة، التي ولَّدها الموت المفجع، الذي يبعث على الخوف وإشاعة الأهوال نحوه:

ليسَ

للهولِ

وجهٌ

[1] – نفسه، ص104.

له دكنةٌ تتعرَّى على أفقٍ من دمٍ

يتعرَّى على كوكبٍ من دمٍ...

ليسَ للهولِ

وجهٌ له سُرَّةٌ تَتَفتَّحُ بئرًا من الأسودِ

المُتفتِّحِ وردًا من الأسودِ المُتفتِّحِ

عاصفةً من سوادٍ تفتحُ عن قاعِ

موتٍ سحيقٍ...

وللهولِ

ذاكرةُ

المقبرةْ[1].

الأمكنة المعادية:

انطلاقًا من أنَّ "التخييل الشعريَّ هو في الأساس موقفٌ رؤيويٌ من العالمِ، لا مجرَّد تقنيّةٍ فنيّةٍ أو أسلوبيّةٍ شعريَّةٍ"[2]، دأب الحداثيّون في تجاربهم الجماليَّة على بناء عوالم خاصّةٍ من الواقعِ بمظاهره وجزئيَّاته المُدركة حسّيًّا، وسعوا إلى تحويلها إلى واقعٍ خياليٍّ، يقوم على استثمار الطَّاقات الإيحائيَّة للموجودات في الوسط المحيط، لجعلها بؤرًا دلاليَّةً مشعَّةً في

[1] – عمران. محمد: اسم الماء والهواء، ص14–15.

[2] – كليب. سعد الدين: في النقد الجمالي.. شعراء وتجارب، ص37.

تجارب جماليّةٍ لها قيمٌ خاصَّةٌ، تنبثق ممَّا هو تخييليٌّ، وباعثٌ على تنمية الإحساس بمشاعر لعلَّ القلق والخوف من أبرزها.

وفي سبيل ضمان تحقيق جماليَّة التجربة، يستثمر بعض شعراء الحداثة المكان الأليف، ويربطونه بهواجس الذَّات النفسيَّة التي تعمل على تحويلِهِ من مكانٍ واسعٍ وهادئٍ، إلى مكانٍ مُعادٍ، يجد فيه الفرد نفسه محاصرًا أو مطرودًا، كالغرفةِ والسَّرير، اللذين يغدوان في هذه التجربة أشبه بالسّجن أو القبر، ومن ثمَّ لا أهمّية للبحث في الخصائص الفيزيائيَّة للمكان المعادي، من حيث الاتساع أو الضِّيق أو الانفتاح أو الانغلاق أو الارتفاع أو الانخفاض. فالإحساس بضيق المكان – وإن لم يكن ضيِّقًا بالفعل – هو ما يجعله مكانًا معاديًا، ويجعل الجماليَّة فيه مبنيَّةً على إثارة الشُّعور بالألم والنُّفور.[1]

وهكذا يتحوَّل "البيت" وما فيه؛ "الغرفة" و"النوافذ" و"الباب" و"المسمار" في تجربة ماجد قاروط العذابيَّة، إلى دوالَّ منفِّرةٍ، لما توحي به من حزنٍ وألمٍ يعصف بالذَّات الشَّاعرة، ويجعلها تفقد القدرة على الإحساس بشيئيَّةِ الموجودات، التي تنمِّي الإحساس بالموت، وتعلي درجة الشّعور بهِ.

كما تتحوَّل "الوسائد" التي كانت ملجأً للرَّاحة والهدوء، إلى موجباتٍ عذابيَّةٍ غير منتهيةٍ، نتيجة الصِّراع الجدليِّ على النَّومِ، وعدم الاستقرار والاطمئنان. وتهربُ المنضَدةُ وتفقد جوهرها القائم على الثَّبات والاستقرار، الأمر الذي يعكس ما تعانيه الذَّات من تأزّمٍ وقلقٍ جعل السّرير الذي كان المأوى الأخير للشَّاعر، ضيِّقًا جدًّا، حتى أنه لم يعد يتَّسع لانهزاماته وخساراته. وهكذا تحوَّل المكان الأليف بتأثيرٍ ضاغطٍ من الحالةِ النَّفسيَّةِ المُزريةِ، إلى مكانٍ معادٍ، تتحرَّكُ فيه التجربة العذابيَّة، وقد تحوَّلت إلى تجربةٍ جماليَّةٍ قيمتها المهيمنة هي القبح:

[1] – نفسه، ص118.

"سألتِ سكوتي شظايا النَّوافذ

لا أقربُ البيتَ

عشرُ أصَابعَ دَاخلةٌ غرفةَ الجرحِ

تحمِلني خَارج الحلمِ من شفتيَّ

وتسلب من فتياتِ دمي شعرهنَّ

أحقًّا دموعي ستنفتحُ الآن حتَّى الضَّجيج

وبَابي عضَّ الهواء

أطلَّ بمسمارِهِ الحزنُ من كومةِ النَّهدِ

يهتفُ بي

أنّني أجعدُ الموتِ

أنَّ دمي قريةٌ من فراغ"[1]

"غفوتُ

هدَرتُ الوسائدَ

يهبِط من شفة الخبزِ جوعي

أدقُّ على عُلبة القلبِ

[1] – قاروط. ماجد: فصل الانتحار، ص18.

خاويةً...

ما لمنضدتي يفتحُ الصَّمتُ أرجلها للهروب..؟

أهرُّ على أضلعِ الكلماتِ

ألمُّ لبوحي نطافًا وأنثى

أجدًّا سرير عرائي صغيرٌ

ليرفضَ طفلَ انهزامي"[1]

إنَّ نظرةً تأمليةً في الوحدات اللغوية لهذا النص ستكشف انتماء دلالاتهِ إلى دائرة المعذّب الذي تزداد قيمته في هذه التجربة الجمالية من خلال ما توحي به الأبعاد النفسية للتراكيب التي تنمّي درجة الإحساس بمعاناة الشاعر في مكانٍ تحوّل نتيجةً لتضافر الوحدات اللغوية في سياق التجربة الخاصّ إلى مكانٍ معادٍ وغير أليفٍ، وهو ما يمكن استشفافه مما توحي به التراكيب الإضافية: "غرفة الجرح، شظايا النوافذ، فتياتُ دمي، كومة النهدِ، سرير عرائي، طفل انهزامي"، ومن ثمَّ يمكن القول: إنَّ تأثير العامل النفسي في هذه التجربة كان جليًّا لجعلها عذابيةً بإحالتها على درجةٍ من درجاتِ القبح، وفق أسلوبٍ أسهم في إبراز القيم الجمالية للمكان بمنظورٍ ورؤيةٍ مختلفةٍ.

8- نتائج البحث:

1- برزت قيمة التجربة في الشعر العربي السوري المعاصر من خلال وعي الشعراء للأبعاد الفنية والجمالية لهذه القيمة، وتوظيفهم لها في سياقات مختلفة تعبّر عن

[1] – قاروط. ماجد: فصل الانتحار، ص19.

الواقع وتعكس مظاهره السلبية، التي تضغط على الذات وتدفعها في كثير من الأحيان إلى التذمّر والشعور بالقرف والانحطاط.

2- كشفت النماذج الشعرية جمالية القبح في التجارب التي استثمرت الطاقات الإيحائية للون من خلال توظيف رمزيّته في سياقٍ يحيل في الأعمّ الأغلب على ما يرتبط بالقلق والخوف ويبعث على الشعور باليأس والإحباط والتوجّس من الموت، الأمر الذي أسهم في تنمية قيمة القبيح وإعلائها على حساب القيم الجمالية الأخرى.

3- دلّلت النماذج التطبيقية في البحث على أنّ العلاقة بين القبح والتجربة هي علاقةٌ فنيةٌ – جماليةٌ، وهذه العلاقة خاضعةٌ لمؤثرات نفسية واجتماعية وثقافية أيضًا، تسهم مجتمعةً في تكوين المناخ العام للنص الشعري، الذي تتجلى فيه قيمة القبح وفق أساليب وأشكال تتناسب وطبيعة التجربة وخصوصيتها.

4- تبدّت قيمة القبيح في النصوص التي تعرض جمالية المكان الأليف بتحويله إلى مكانٍ معادٍ بتأثير العوامل النفسيّة التي ترتبط بهواجس الذات ومخاوفها، وهو ما أسهم في بلورة التجربة الجماليّة التي تتبنّى قيمة القبيح وفق مستوياتٍ ونسبٍ متفاوتةٍ.

5- قدّم البحث نماذج متعدّدةً من الشعر العربي السوري المعاصر، تجلّت من خلالها قيمة القبح بمظاهر مختلفة ومتنوعة؛ الأمر الذي ينفي وجود نموذجٍ ثابتٍ لبلورة هذه القيمة في التجربة.

9- قائمة المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

- أبو عفش. نزيه: **هكذا أتيت هكذا أمضي**، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1989.
- السح. رضوان: **طفل المعاني**، دار أرواد للطباعة والنشر، طرطوس، 1998.
- عمران. محمد: **اسم الماء والهواء**، وزارة الثقافة، دمشق، 1986.
- قاروط. ماجد: **فصل الانتحار**، دار أرود للطباعة والنشر، طرطوس، 1998.
- كليب. سعد الدين: **الشبح**، المطبعة الحديثة بحماة، سورية، 1981.
- كليب. سعد الدين: **وأشهد هاك اعترافي**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، 1993.

ثانيًا – المراجع العربية:

- اسماعيل. عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، ط3، دار الفكر العربي، مصر، 1974.
- المرعي. فؤاد: **الجمال والجلال دراسات في المقولات الجمالية**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1991.
- المرعي. فؤاد: **الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام**، دار الأبجدية، دمشق، 1989.
- المقداد. وجدان: **الشعر العباسي والفن التشكيلي**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- الملائكة. نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1967.
- خمري. حسين: **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007.
- رزق. مجد سليمان: **البنيات الدَّالَّة على الحياة والموت في شعر فايز خضور**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014.

– عبد الله. محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، 1981.

– علوش. سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

– قاروط. ماجد: **تجليات اللون في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2008.

– كليب. سعد الدين: **البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

– كليب. سعد الدين: **المدخل إلى التجربة الجمالية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

– كليب. سعد الدين: **في النقد الجمالي.. شعراء وتجارب**، دائرة الثقافة، الشارقة، 2020.

– لعكايشي. عبد العزيز: **مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأدرن، 2010.

– نصار. نواف: **معجم المصطلحات الأدبية**، دار المعتز، عمان، 2011.

ثالثًا – المراجع الأجنبية:

- ستولنيتز. جيروم: **النقد الجمالي دراسة جمالية**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006.
- هيغل. فريدريك: **علم الجمال وفلسفة الفن**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2010.

رابعًا– المجلات والدوريات:

– لخضاري. صباح: **الصورة الشعرية وحسية الإدراك**، مجلة فكر، م6، 2014.

خامسًا– الرسائل الجامعية:

– زغريت. خالد: **القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام دراسة جمالية أدبية نقدية**، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، 2011.