مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 8

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**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

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 (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة 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 (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
معاني الفروسيّة في فنّ الغزل بين المشرق والأندلس - دراسة مقارنة-	د. وفاء جمعة	34-11
صورة الكاتب في استخدام الوقت لمشيل بوتور	رغد رمضان د. وفاء جمعة	60-35
بلاغة التّنكير في شعر ابن هانِئ الأندلسيّ	د. عمار البهلول	88-61
تجليّات السّرد في مرثيّة مالك بن الرّيب المازني	د. نزيهة طه	116-89
الأنا المُقاوِمة في شعر إبراهيم طوقان	طارق العباس د. روعة الفقس	148-117

معاني الفروسيّة في فنّ الغزل بين المشرق والأندلس
دراسة مقارنة

د. وفاء جمعة*

ملخّص

يحتلّ شعر الفروسيّة مكانة عالية عند العرب؛ لأنّه لسانٌ معبّر عن حالهم في أفراحهم وأتراحهم، والسّلاح المؤثر الذّائد عن القبيلة الذي لا تقلّ فاعليّته عن أدوات الحرب وفرسانها.

وتعدّ الفروسيّة والشّعر شيئاً واحداً لا يفصل بينهما، فما إن وجد الشّعر نجد للفروسيّة ذكراً فيه ولو كان عارضاً؛ لأنّ الفروسيّة ومضامينها جزء من حياتهم اليوميّة، فهي مغروسة في نفوسهم، اتّخذت من الشّعر جذوراً لها.

كما ارتبطت الفروسيّة بالغزل، وذلك لأنّ المرأة العربيّة تفضّل الفارس على غيره؛ فهو القادر على حمايتها والذود عنها، فالشّاعر الذي يتغزّل كان عليه أن يقرن ذلك بالحديث عن نفسه، وكرمه، وشجاعته؛ ليبيّن لمحبوبته أنّه أهل لها.

إنّ حبّ الفرسان من أعلى مراتب الحبّ، وغزلهم بعيدٌ عن الحسّيّة المبتذلة، تخالطه روح اللوعة والصّدق والانقياد للمحبوبة.

وظاهرة الخضوع والانقياد للمحبوبة، عرفت بالحبّ الفروسيّ، يقول ابن زيدون:

تِهْ أحتمِلْ واستطِلْ أصبِرْ وعزِّ أَهنْ ... وولِّ أُقبِلْ وقُلْ أسْمَعْ ومُرْ أُطِعِ

كلمات مفتاحيّة: الفروسيّة، الغزل، الأندلسيّون، المشارقة، التّروبادور.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب، جامعة تشرين، اللاذقيّة – سورية.

The meanings of chivalry in the art of spinning between the Orient and Andalusia- A comparative study

D. Wafa'a Jouma'a *

Summary

Equestrian poetry occupies a high position among the Arabs; Because it is an expressive tongue about their situation in their joys and sorrows, and the influential weapon that exceeds the tribe, whose effectiveness is no less than the tools of war and its knights.

Chivalry and poetry are considered to be one thing and there is no separation between them. Because chivalry and its contents are part of their daily life, it is embedded in their souls, and it has taken its roots from poetry.

Equestrianism has also been associated with spinning, because the Arab woman prefers the rider over others. He is able to protect it and defend it, so the poet who flirts with it had to combine that with talking about himself, his generosity, and his courage; To show his beloved that he is worthy of her.

The love of the knights is of the highest ranks of love, and their flirtation is far from vulgar sensuality, mixed with the spirit of adoration, honesty and submission to the beloved.

The phenomenon of submissiveness and submission to the beloved is known as chivalrous love. Ibn Zaydun says:

be patient and be patient And say, I hear, and say, I obey

Keywords: equestrianism, spinning, Andalusians, Mashariqa, troubadour.

---

* Assistant doctor , faculty of art , Arabic department tishreen university , Lattakia , Syria.

مقدّمة:

الفروسيّة لفظة تدلّ على القوّة والشّجاعة، وهي من الصّفات التي يرجوها أيّ رجل عربيّ لما فيها من معاني الرّجولة والكرم والشّجاعة والإقدام...وتحتلّ مكانة عالية عند العرب، والفارس مقدَّم على الشّاعر عندهم غالباً، وهذا نابعٌ من طبيعة النّفس الإنسانيّة المجبولة على حبّ الشّجاعة والإقدام.

والفروسيّة ثابتة ومثبتة في الشّعر، فلا يكاد يخلو ديوان شاعر قديم منها، فإمّا أن يكون هو مدارها، أو يتحدّث عنها كونها صفة لاقت هوى في نفسه، فأشاد بها في شعره، ولا غرو في ذلك فالفروسيّة صفة تمثل الشّخصيّة العربيّة المتكاملة التي استطاع الشّعر أن يتوّجها ويخلّد ذكرها، فهو لسانها النّاطق لحالها، الواصف لفعالها[1]... هذا وقد كان الشّعر ملازماً للإنسان، يتوّج بطولاته على مرّ الأزمان، قال الجاحظ: "فكلّ أمّة تعتمد في استيفاء مآثرها، وتحصين مناقبها على ضرب من الضّروب، وشكل من الأشكال، وكانت العرب في جاهليّتها تحتال في تخليدها، بأن تعتمد في ذلك على الشّعر الموزون، والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها"[2].

وقد ارتبطت الفروسيّة بالشّعر ارتباطاً وثيقاً؛ لذلك تعدّ عاملاً وغرضاً رئيساً في الشّعر منذ نشأته إلى عصرنا الحاضر، فالنّفس البشريّة تميل وترتاح لشعر البطولة والحرب، ترى فيه نصراً وعزّاً ومجداً، وعلاقتها بالشّعر علاقة ترابط بالأفكار والمفردات، وهذا التّرابط ممتدّ عبر الجذور التّاريخيّة، والعصور الأدبيّة؛ إذ اتّخذ الفرسان من الشّعر

---

[1] ينظر: بخيت بن عويد اللهيبي، منى. الفروسيّة في الشّعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ – دراسة موازنة، رسالة ماجستير، المملكة العربيّة السّعوديّة، جامعة أمّ القرى، 2008 م، ص1.

- بوزقزة، أمال؛ وعلالي، جوهر. الفروسيّة في الشّعر العربيّ – الأمير عبد القادر أنموذجاً، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، المركز الجامعي أكلي محمّد أولحاج، 2011–2012 م، ص2.
- مخيبر، روان. الفروسيّة في الشّعر العربيّ، موضوع، 13 مايو 2022 م https://mawdoo3.com.

[2] الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مصر، ط1، 1938 م، ج71/1 وما بعدها.

لغة لهم، فالشّاعر الفارس كان فارساً قبل أن يكون شاعراً، وليس بمستغرب أن يجمع الفارس بين الفروسيّة والشّعر، فاجتماعها دليلٌ على اكتمال القوّة الحركيّة والفكريّة لديه[1].

" فالفروسيّة فروسيّتان: فروسيّة العلم والبيان، وفروسيّة الرّمي والطّعان"[2]، وهذا ما عبّر عنه المتنبّي في قوله[3]: [من البسيط]

الخيـــلُ والليـــلُ والبيـــداءُ تعرفنـــي والسّـيفُ والـرّمحُ والقرطـاس والقلـمُ

ولن تظهر مدى قوّة العلاقة بين الفروسيّة والشّعر إلا من خلال التّعمّق في أبيات الشّعر التي قالها الشّعراء الفرسان؛ لأنّ الفارس الشّاعر هو الأقرب والأجدر بإدراك هذه العلاقة، أمّا الشّاعر غير الفارس فمهما برع في هذا الوصف فلن يصوّره كما فعل الفارس الذي خاض الحروب، وكان أحد أفرادها، فقد أعطى الشّعر للفارس القدرة على إبراز فروسيّته.

وقد ارتبطت الفروسيّة بالغزل؛ وذلك لأنّ المرأة العربيّة على وجه الخصوص تفضّل الفارس على غيره؛ لأنّه القادر على حمايتها والذّود عنها، فهي تطلب عنده الأمن والحماية[4].

" فالشّاعر الذي يتغزّل كان عليه أن يقرن ذلك الحديث عن نفسه، وكرمه وشجاعته؛ ليبيّن لمحبوبته أنّه أهلٌ لها، فالفخر والنّسيب يعدّان موضوعاً واحداً"[5].

وتزداد الفروسيّة سموّاً حين يجتمع الحبّ معها، فتظهر الغنائيّة والشّفافيّة والرّقّة، ويظهر الفارس المتمرّد متواضعاً ضعيفاً أمام المحبوبة فقط؛ لأنّ الفروسيّة حبّ، والحبّ مثلٌ رفيع يبتغيه الفارس، ورضا المحبوبة، أو رضا ذويها أمرٌ يسعى إليه الفارس.

---

[1] يُنظر: بخيت بن عويّد اللهيبي، منى. الفروسية في الشّعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ – دراسة موازنة، ص2.

[2] ابن قيّم الجوزيّة. شمس الدّين أبو عبد الله، الفروسيّة المحمّديّة، تح: أبي عبيدة مشهور، دار الأندلس، ط2، 1996 م، ص157.

[3] المتنبّي، أحمد بن حسين الجعفي. ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1983 م، ص332.

[4] يُنظر: بخيت، منى. الفروسيّة في الشّعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ، ص3-5.

[5] د. موافي، عثمان. في نظريّة الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، 1994 م، ص51.

إنّ حبّ الفرسان من أعلى مراتب الحبّ، وغزلهم بعيد عن الحسّيّة المبتذلة، تخالطه روح اللوعة والصّدق والعذريّة، فيخرج من أعماق النّفس متوّجاً بالعاطفة المتوهّجة ضمن قالب جميل، وبناء شعريّ فتّان[1].

ومن هنا جاء اختيارنا للبحث، محاولين رصد معاني الفروسيّة في الغزل بين المشرق والأندلس، متّكئين على المنهج الوصفي الذي يُعنى بدراسة الظّاهرة المقدَّمة للبحث، وتحليلها وتفسيرها، مستفيدين من المناهج الأخرى التي يتطلّبها البحث.

معاني الفروسيّة في الغزل المشرقيّ:

أعطى الشّعر للفارس القدرة على إبراز فروسيّته، فكثير من الفرسان لم يشتهروا لأنّهم فرسان، بل لأنّهم شعراء فرسان[2]، ومن خلال الاطّلاع على كتب التّراجم والتّاريخ والأدب نجد عدداً من الشّعراء الفرسان في العصر الجاهليّ والإسلامي، ولكنّ هذا العدد أخذ يقلّ تدريجيّاً مع مرور الزّمن لعدّة أسباب؛ منها:

- البعد عن النّشأة البدويّة التي كانت من أهمّ مقوّمات الفروسيّة، والاتّجاه إلى المدينة وحضارتها، والانشغال بالحياة المترفة وملذّاتها[3]،"فإنّ طبيعة البيئة، وطبيعة الحياة الاجتماعيّة جعلت العربيّ فارساً بالضّرورة؛ لأنّ الفروسيّة عنصرٌ مهمٌّ من عناصر حياة العربيّ ينشأ عليها، ويعايشها طيلة حياته "[4]، فمع تغيّر الحياة تغيّرت مفاهيم الفروسيّة لدى الشّعراء.
- اندماج العرب بغيرهم من الأمم أضعف لديهم بعض القيم التي كانت متداولة في شعر الفروسيّة، كنظم السّيادة مثلاً، ولم يعد للفروسيّة ذاك البريق الذي كان يلمع[5].

---

[1] ينظر: د. عمران، عبد اللطيف. شعر أبي فراس ودلالاته وخصائصه الفنّيّة، دار الينابيع، دمشق – سورية، 1999 م، ص115.

[2] ينظر: بخيت بن عويد، منى. الفروسيّة في الشّعر، ص5.

[3] المرجع السّابق، ص22.

[4] بومزار، فوزيّة. مفهوم الفروسيّة في التّراث العربيّ وأثره في القرون الوسطى في أوروبا، الموسوعة الصّغيرة، مطابع دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، العراق، 1986 م، ص30.

[5] ينظر: بخيت بن عويد، منى. الفروسيّة في الشّعر، ص23-24.

ولعلّ من أهمّ الأسباب تلك النّظرة المتعالية عند بعض الفرسان الذين يرون أنّ الشّعر عاجز عن تصوير براعتهم وشجاعتهم، فلم يهتمّوا لأمره، بل لقد تغيّرت المفاهيم الشّعريّة عندهم؛ لأنّ الشّعر أصبح حرفة للتكسّب، وهم يترفّعون عن التّكسّب بشعرهم، كما أنّ أغلب الشّعراء اكتفوا بالمال عن الجهاد، فأصبحت الفروسيّة عند أكثرهم رمزاً للبطولة أكثر من كونها واقعاً[1].

ذكرنا سابقاً أنّ الفروسيّة ارتبطت بالغزل؛ لأنّهم يرون ذلك من تمام الرّجولة وكمالها، ولهذا نجد (عنترة بن شدّاد) قد ربط بين فروسيّته وغزله، لمعرفته بأهمّيّة هذا الرّبط وأثره في نفس محبوبته، فهو يظهر لها بأنّه أهل لها؛ لبراعته وفروسيّته وشجاعته[2]. يقول من القصيدة التي مطلعها[3] [من الكامل]:

طــالَ الثــواء علــى رســوم المنــزلِ ... بــين اللكيــك وبــين ذات الحرمــل...

أفَمِــنْ بكــاءِ حمامــةٍ فــي أيكــةٍ ... ذَرَفَت دموعك فـوق ظهـر المحمـل

كالــدُّرِّ أو فضَــضِ الجمــان تقطّعــت ... منــه عقائِــدُ ســلكِهِ لــم يوصــلِ

لمّــا ســمعْتُ دعــاءَ مُــرَّةَ إذ دعــا ... ودعــاء عــبسٍ فــي الــوغى ومُحَلِّــلِ

ناديــتُ عبســاً فاســتجابوا بالقنــا ... وبكــلِّ أبــيض صــارِمٍ لــم يَنْجَــلِ...

إنّــي امـرؤ مـن خيـر عـبسٍ منصـباً ... شَــطري وأحمــي ســائري بالمُنْصــلِ

إن يُلحَقــوا أكْــرُرْ وإن يُسْــتَلحَمُوا ... أَشْــدُدْ وإنْ يُلْفُــوا بضــنكٍ أنْــزِلِ...

ولقــد أبيــتُ علــى الطّــوى وأظلُّــه ... حتّــى أنــالَ بــه كــريمَ المأكــلِ

وإذا الكتيبــةُ أحجمَــت وتلاحظَــتْ ... ألفيــتُ خيــراً مــن مُعِــمٍّ مُخْــوَلِ

والخيــلُ تعلــم والفــوارسُ أنّنــي ... فرّقْــتُ جمعَهُــمُ بطعنــةِ فيْصَــلِ...

---

[1] المرجع السّابق، ص25-26.

[2] المرجع السّابق، ص33.

[3] ابن شدّاد، عنترة. ديوان عنترة بن شدّاد، تح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، 2004 م، ص43-45.

أو قوله من معلّقته[1] [من الكامل]:

هـلا سـألت الخيـلَ يـا ابنـةَ مالـكٍ إنْ كنـتِ جاهلـةً بمـا لـم تعلمـي
إذ لا أزالُ علـى رحالـة سـابحٍ نهـدٍ تعـاوره الكمـاةُ مكلّـمِ
طـوراً يُجـرّد للطّعـانِ وتـارةً يـأوي إلـى حَصـدِ القِسِـيِّ عرمـرم
يخبـرك مـن شـهد الوقيعـةَ أنّنـي أغشـى الـوغى وأعـفّ عنـد المغـنم
ولقـد ذكرتـك والرّمـاح نواهـلٌ منّـي وبـيض الهنـد تقطـرُ مـن دمـي
فـودِدْتُ تقبيـلَ السّـيوفِ لأنّهـا لَمَعَـتْ كبـارقِ ثغـرِك المتبسّـمِ
أثنـي علـيّ بمـا علمـت، فـإنّني سـهلٌ مخـالقتي، إذا لـم أُظْلَـمِ
فـإذا ظلمـتُ فـإنّ ظُلمـيَ باسـلٌ مـرٌّ مذاقتـه كطعـمِ العلقـمِ...
فـإذا شـربتُ فـإنّني مُسـتهلِكٌ مـالي وعرضـي وافـرٌ لـم يُكلَـمِ
وإذا صـحوْتُ فمـا أقصّـرُ عـن نـدى وكمـا علمـتِ شـمائلي وتكرّمـي

فكما نلحظ في قصائد عنترة السّابقة معاني الفروسيّة التي يريد إظهارها للمحبوبة، فهو عزيز النّفس، أبيّ، صادق، وفي، لا يخضع للظّلم، ولا تهدأ ثائرته حتى يثأر لنفسه وكرامته، كريم، وهو لا يكتفي بتصوير صفاته الخلقيّة، بل يفخر أيضاً بشجاعته في الحروب، وببطولاته حتّى يُظهر لها أنّه يستحقّها؛ لبراعته وفروسيّته.

إنّ حبّ الفرسان من أعلى مراتب الحبّ، وغزلهم – معظمه – بعيد عن الحسّيّة المبتذلة، تخالطه روح اللوعة والصّدق، فيخرج من أعماق نفوسهم متوّجاً بالعاطفة المتوهّجة ضمن قالب جميل، وبناء شعري فنّان[2].

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني [3]، [من الطّويل]:

أراكَ عصـيَّ الـدّمع شـيمتُكِ الصّـبرُ أمـا للهـوى نهـيٌ عليـك ولا أمـرُ...

---

[1] الدّيوان، ص16-18.

[2] ينظر: د. عمران،عبد اللطيف. شعر أبي فراس الحمداني دلالاته وخصائصه الفنّيّة، ص291.

[3] الحمداني، أبو فراس. ديوان أبي فراس الحمداني، تح: د. خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1994 م، ص162-166.

إذا الليـلُ أضـواني بسـطْتُ يـدَ الهـوى وأذْللـتُ دمعـاً مـن خلائقـه الكبـرُ
تكـاد تضـيءُ النّـار بـين جـوانحي إذا هـي أذكتهـا الصّـبابةُ والفِكـرُ
معلّلتـي بالوصـل والمـوتُ دونـه إذا مـتُّ ظمآنـاً فـلا نـزل القطـرُ...
وفيْـتُ وفـي بعـض الوفـاءِ مذلّـةٌ لآنسـةٍ فـي الحـيِّ شـيمتُها الغـدرُ...
تسـائلني مـن أنـت ؟ وهـي عليمـةٌ وهـل بفتـى مثلـي علـى حالـه نكـرُ
فقلـتُ: كمـا شـاءت وشـاءَ لهـا الهـوى قتيلـك!، قالـت: أيّهـم ؟ فهـم كثـرُ
فقلـتُ لهـا: لـو شـئت لـم تتعنّتـي ولـم تسـألي عنّـي، وعنـدّكِ بـي خبـرُ...
فـلا تنكرينـي يـا بنـةَ العـمّ إنّـه ليعـرِفُ مـن أنكرتِـهِ البـدوُ والحضـرُ
ولا تنكرينـي، إنّنـي غيـرُ منكـرٍ إذا زلّـتِ الأقـدام، واسـتنزل النّضـرُ
وإنّـي لجـرّارٌ لكـلّ كتيبـةٍ معـوّدةٍ ألا يُخِـلُّ بهـا النّصـرُ...
فأظمـأ حتّـى ترتـوي البـيض والقَنـا وأسْـغَبُ حتّـى يشـبعَ الـذئبُ والنّسـرُ

فالشّاعر الفارس لا يعدّ خضوعه لعاطفته وتغنّيه بالشّكوى واللوعة علامة ضعف ينال من اكتمال بطولته، بل كانت شجاعته في المعارك تكتمل برقّته في حبّه، ويبدو أنّ تقاليد الفروسيّة الشّعريّة قد رسّخت في النّفوس واستقرّت، وأصبح الشّعر الفروسي قضيّة فنّيّة، وعلاقة نفسيّة، وموقفاً إنسانيّاً [1].

وما يلفتنا في قصيدة (أبي فراس الحمداني) أنّه لم ينسَ مكانته، ومن يكون، فهو الفارس الأمير المعروف عند البدو والحضر، ونجد عنده بروز الأنا أو ظهور الذات، ولاسيّما في قوله (إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطر)، فخضوعه لمن يحبّ، وتصويره لأشواقه الملتهبة لم ينسه أبداً الفخر بذاته، وبيان شجاعته والتّغنّي ببطولاته.

[1] ينظر: السّيّد، شاكر صبري محمّد. أشعار الغزل والوصف عند شعراء الفروسيّة العرب.

معاني الفروسيّة في الغزل الأندلسيّ:

انقسم الباحثون حول شعر الفروسيّة الأندلسي، فمنهم منكر لوجوده[1]؛ لأنّهم يرون أنّ الأندلسيين كانوا يتمتّعون بالكثير من الأمن والرّخاء وهذا ما انعكس في الموشّحات الأندلسيّة؛ وما أشاعته من جوّ المرح والطّرب، وفي شعر الطّبيعة بما احتضنته من مجالس الأنس واللهو.

ومؤيّد لوجوده؛ لأنّهم يرون أنّ الشّعر الأندلسيّ قد اهتمّ كثيراً بحياة السّلم والرّخاء، إلاّ أنّه لم يهمل الجانب الجادّ من حياة الأندلسيين الذي تمثّل في ذلك الصّراع المرير الذي خاضوه للمحافظة على وجودهم في الأندلس، وقد صوّر الشّعر هذا الجانب من حياة النّضال.

ربّما يكون هذا ظاهراً في شعر العصور الأولى، أمّا في عصر الطّوائف فقد لعبت الطّائفيّة السّياسيّة دوراً خطيراً في تفسيخ القيم العليا، فإذا ذهبنا إلى أنّ الظّواهر الفنيّة هي انعكاس للأوضاع الاجتماعيّة لعرفنا حينئذٍ تفسيراً لتلك الغزليّات والخمريّات التي تنشد الغيبوبة الشّعوريّة[2].

وقد أسفر قيام الطّوائف عن تكريس الطّائفيّة السّياسيّة، فقد توزّعت الأندلس ثلاث مجموعات من الممالك عربيّة وصقلية وبربريّة... ومن مظاهر التّرف الزّائد المقترن بالطّائفيّة محاولة اجتذاب الشّعراء، ليكونوا بطانة تتغنّى بفضائل هذا أو ذاك، كما اهتمّ ملوك الطّوائف بالعمائر والإنشاءات التي تخلّد ذكراهم[3].

إنّ هذا الرّبط بين حياة التّرف الأسطوري وبين الصّور الشّعريّة أمر ضروري؛ لأنّه يكشف عن الفراغ الرّوحي الذي عاش فيه هؤلاء المترفون الذين تخلّوا عن القضايا

---

[1] ينظر: ابن سلامة. الرّبعي، من شعر الفروسيّة في الأندلس، مجلّة جامعة قسطنطينيّة للعلوم الإنسانيّة، العدد الرّابع، ص50-51.

فقد اتّفقت الآراء على أنّ الأندلس كانت خالية من الشّعراء الفرسان. وأنّ شعر الحماسة فيها لم يتجاوز المدح ووصف المعارك..

[2] ينظر: د. محمّد سلامة. يسري، الأدب الأندلسيّ – صور فنيّة واجتماعيّة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة – مصر، ص30.

[3] كحيلة. عبادة، أندلسيّات، القاهرة – مصر ، ط2، 2001م، ص31.

الأساسيّة وهي المحافظة على أرض الأندلس؛ لذلك كان إيقاع الحياة بطيئاً، بعد أن سكتت سنابك الخيل، وسكتت السّيوف في أغمادها، وتفرّغ النّاس للشّجار، ودمّرهم حبّ الدّنيا[1].

وكان من نتائج هذه الحياة المترفة اللاهية التي استسلم إليها قسمٌ كبيرٌ من الأندلسيين أن ضعفت لديهم الرّوح الحربيّة، فتمكّن أعداؤهم منهم[2].

ولعلّ من أهمّ الأسباب التي أدّت إلى انحسار الرّوح الحربيّة ظاهرة (الأنسيّة) التي تحدّث عنها (هنري بيريس) وأظهر أنّ ملامح الكرم والشّجاعة مشتركة بين الأبطال العرب، أمّا ما هو أندلسيّ خالص فهو إدراك وزن الأشياء الفكريّة وحبّها وحالة الرّاضي[3] "نموذج أشدّ دلالة بكثير، لقد اظهر هذا الطّفل المدلّل لدى والده (المعتمد) ميلاً قويّاً إلى القضايا الفكريّة، وكان يؤثّر دراسة النّحو والفقه، ومجالسة الشّعراء والفلاسفة والرّياضيين والفلكيين على خوض معامع الحروب"[4].

ويعدّ المثال السّابق أشدّ وضوحاً للأنسيّة كما كانت تفهم في ذلك العصر، وثمّة توازن منسجم بين العلوم والآداب، والفنّ يكمّل الشّعر، ويجيء البحث عن (الإنسان) في أوجه قدرته في الخطّ الأوّل من اهتمامات العصر، كما أصبحت الاهتمامات الحربيّة غير ذات أهميّة بالنّسبة إلى القضايا الثّقافيّة والتّأمّلات الفكريّة[5].

---

[1] ينظر: د. محمد سلامة يسري، الأدب الأندلسي – صور فنيّة واجتماعيّة، ص31.

[2] رجب باشا. جمانة، الأندلسيّة وأثرها في أدب الأندلس حتّى نهاية عصر الموحدين، جامعة حلب، 1996م، ص31.

[3] يقول ابن الأبّار:"كان الرّاضي من أهل العلم والأدب، كلفاً بالمطالعة والدّراسة) ابن الأبّار. أبو عبد الله محمّد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي، الحلّة السّيراء، ت. د. حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، مصر ، ط2، 1985م، ص71.

[4] بيريس. هنري، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف – ملامحه العامّة وموضوعاته الرّئيسيّة وقيمته التّوثيقيّة، تر: د. الطّاهر أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة – مصر ، ط1، 1988م، ص43. وقد ذكر المؤلّف حالة الرّاضي عندما تحدّث عن (الأدباء الإنسانيين) الذين لا تقف دراستهم عند دراسة المؤلّفين العرب وحدهم، وشعراء المشرق من بينهم بخاصّة، وإنّما تمتدّ لدراسة المؤلّفين اليونان، وإلى اللاتين عن طريق التّرجمة.

[5] ينظر: بيريس. هنري، الشّعر الأندلسيّ في عصر الطّوائف، ص43.

وتكشف لنا حالة الرّاضي بن المعتمد – وأشرنا فيما سبق – إلى أنّه أوضح الأمثلة للأنسيّة التي شهدها القرن الحادي عشر، فقد أراد والده أن يكلّفه بقيادة حملة حربيّة على مدنيّة (لورقة)، ولكنّ (الرّاضي) تظاهر بالمرض، وغاضت فيه العزّة العربيّة، وبين رعب القتال والافتتان بالدّراسة والقراءة، ففضّل الثّانية دون تردد.

وقبل والده العذر دون أن ينخدع بالأسباب التي أبداها ابنه... وقد سخر المعتمد من هذا الأمير المسالم بأبيات شعريّة ذات إيقاع ساخر، ولكنّها تلقي الضّوء على المزاج الجديد، الذي سوف يصبح – فيما يبدو – السّائد بين الأجيال الجديدة من الأمراء الأندلسيين[1] خلال النّصف الثّاني من القرن الحادي عشر، يقول من مجزوء الكامل[2]:

المُلْـــكُ فـــي طـــيِّ الـــدّفاتر فتخـــلَّ عـــن قـــودِ العســـاكِرْ
طُـــفْ بالسّـــريرِ مُســـلِّماً وارجـــعْ لتوديـــعِ المنـــابِرْ
وازحـــفْ إلـــى جـــيشِ المعـــا رفِ تقهـــرِ الحبـــرَ المغـــامِرْ..
أولسْـــتَ رســـطاليس إن ذُكِـــرَ الفلاســـفة الأكـــابرْ
وكـــذاك إنْ ذُكِـــرَ الخليـــ ـــلُ، فأنـــتَ نحـــويٌّ وشـــاعرْ..
مـــن هـــرمسٌ مـــن سيبويـــ ـــهِ، مـــن ابـــن قُـــورك إن تنـــاظرْ
هـــذي المكـــارم قـــد حويْـــ ـــتَ، فكـــن لمَـــنْ حابـــاك شـــاكرْ
واقعـــد فإنّـــكَ طـــاعمٌ كـــاسٍ، وقـــل: هـــل مـــن مُفـــاخِرْ

لخّص لنا (المعتمد بن عبّاد) في الأبيات السّابقة صفات الفروسيّة الجديدة، ولا يخفى ما في هذه القصيدة من سخرية واضحة من ابنه، ولكنّها في الوقت نفسه أعطتنا فكرة واضحة عن المزاج الجديد السّائد لدى الأمراء الأندلسيين، بل إنّنا نلمح في البيت الثّاني تقديساً لهذه المعاني الجديدة، فالمعتمد يعلم تماماً قدسيّة هذه العلوم والمعارف عند ولده الرّاضي، (طف، توديع) والطّواف والوداع يكونان في الكعبة المشرّفة.

[1] ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص379.

[2] ابن عبّاد، المعتمد، ديوان المعتمد بن عبّاد، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، بإشراف الدّكتور: طه حسين، المطبعة الأميريّة، القاهرة – مصر ، ص46-47.

وقد اندهش (الرّاضي) من إيقاع هذه الأبيات الظّريف، وهي أكثر إثارة ممّا يبدو في ظاهرها، فردّ عليه بقصيدة على الوزن نفسه، والقافية نفسها، منها[1]:

مـــولايَ قـــد أصـــبحت كـــافر بجميـــعِ مـــا تحـــوي الـــدّفاترْ

وفللْـــــتُ ســـــكّين الـــــدّوا ةِ وظللـــــت للأقـــــلامِ كاســـــرْ

وعلمـــــتُ أنّ الملـــــك مـــــا بـــــينَ الأســـــنّة والبـــــواترْ...

ربّما يكون الرّاضي صادقاً لحظة الكتابة، عندما يعلن أنّ مجد الحروب هو الشّيء الوحيد الجدير بأمير؛ ولكنّ الشّك يعترينا في أنّه تخلّى عن دراساته المحبّبة إليه.

أمّا الشّعراء الفرسان الأندلسيّون فقد كان شعرهم الفروسيّ كما في المشرق ممتزجاً مع الغزل، فها هو ذا الأمير عبد الرّحمن الأوسط الذي كان شاعراً فارساً . وقد قاد غزوة إلى أراضي جليقية، وطالت بها غيبته، فقال متشوّقاً إلى جاريته طروب، ومفتخراً بفروسيّته وحسن بلائه في الحروب من المتقارب[2]:

فقدتُ الهوى مذ فقدْت الحبيبا فمـــا أقطـــع الليـــلَ إلاّ نحيبـــا

وإمّـــا بـــدَتْ لـــيَ شـــمسُ النّهـــار طالعـــــةً ذكّرتنـــــي طروبـــــا

فيـــا طـــولَ شـــوقي إلـــى وجههـــا ويـــا كبـــدا أورثتهـــا نـــدوبا...

عـــداني عنـــك فـــرار العـــدا وقـــودي إلـــيهم لهامـــاً لهيبـــا

فكـــم قـــد تخطّيـــتُ مـــن سبســـبٍ وجـــاوزْتُ بعـــد دروب درويـــا

ألاقـــي بـــوجهي حـــرَّ الهجيـــر إذا كـــاد مـــن الحصـــا أن يـــذوبا[3]

---

[1] ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمّد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تح: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الزّرقاء-الأردن، ط1، 1989م، ص117-119.
المقرّي. أحمد بن محمّد التّلمسانيّ، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: د. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت-لبنان، 1968م، المجلّد الرّابع، ص254-255.

[2] ينظر: د. ضيف. شوقي، تاريخ الأدب العربي – عصر الدّول والإمارات الأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر ، ص257.
– ابن سلامة. الرّبعي، من شعر الفروسيّة في الأندلس، ص53.

[3] ابن الأبّار، الحلّة السّيراء، ج1، ص114-115.

وكان الأمير محمّد بن عبد الرّحمن شاعراً فارساً أيضاً، كذلك مزج غزله ببيان شجاعته، وإن كنّا نجد عنده سلطان الهوى وفروسيّة العشق أشدّ تأثيراً فيه؛ يقول من الطّويل[1]:

قفلتُ فأغمدْتُ السّيوفَ عن الحرب وما أُغْمِدَتْ عنّي السّيوفُ من الحبِّ
صدرتُ وبي للبعد ما بي فزادني إلى الشّوقِ أشواقاً رجائي في القُربِ
أَحُلُّ شِدادي في السّرادق نازلاً وللشّوقِ عقدٌ ليس ينحلّ عن قلبي

لعلّ الجانب النّفسي في الأبيات الأندلسيّة، يؤثّر بشكل لافت في غزلهم، فهم في قلق دائم من فقدان أندلسهم الحبيبة بسبب الحروب الخارجيّة المتكرّرة التي كان يقوم بها الفرنجة من جهة، وبسبب الفتن الدّاخليّة من جهة أخرى؛ لذلك كنّا نلمح الرّوح الحربيّة في كثير من صورهم الغزليّة، بل كان الشّاعر يوغل أحياناً في هذا المنحى، فيحوّل مشهد الغزل إلى مشهد حربيّ يغصُّ بصور القتال وأدواته[2]، ومن هذه النّماذج ذكر قول ابن درّاج من الكامل[3]:

أوجفْتُ خيليَ في الهوى وركابي وقذفْتُ نبليَ بالصّبا وحرابي
وسللْتُ في سُبُلِ الغوايةِ صارماً عضباً ترقرقَ فيه ماءُ شبابي
ورفعت للشّوق المبرّح رايةً خفّاقةً بهوائجِ الأطرابِ
ولبسْتُ للوّام لأمة خالعٍ مسرودةً بصبابةٍ وتصابي..
فاسأل كميّ الوجد كيف أثرْتُهُ بغروبِ دَمع صائب النّسكابِ
واسأل جنودَ العذلِ كيف لقيتها في جحفلِ البُرَحاءِ والأوصابِ
ووقفتُ موقفَ عاشقٍ حلَّتْ له فيه غنيمةُ كاعبٍ وكعابِ

[1] المصدر السّابق نفسه، ص119-120.

[2] ينظر: رجب. جمانة، الأندلسيّة وأثرها في أدب الأندلس حتّى نهاية عصر الموحدين، المجلّد الثّاني، ص239.

[3] ابن درّاج. أبو عمر أحمد بن محمّد..، ديوان ابن درّاج، ت. د. محمود علي مكّي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق – سورية، الطّبعة الأولى، 1961م، ص181-182.

ومن جهة أخرى نجد أنّ تعلّق الأندلسيّ ببيئته مسيطرٌ على وجدانه وعقله، فها هو ذا ابن عبد ربّه يصوّر المعترك بصورة طريفة تشير إلى ذوقه الحضري؛ يقول من الطّويل[1]:

ومعتــــرك ضــــنْكٍ تعاطَــــتْ كماتُــــهُ كــؤوسَ دمــاءٍ مــن كُلــىً ومفاصِــلِ

يــديرونها راحــاً مــن الــرّوحِ بيــنهم ببــــيضٍ رقــــاقٍ أو بِسُــــمرٍ ذوابــــلِ

وتُســــمِعُهُم أمُّ المنيّــــة وسْــــطها غنــاءَ صليل البيضِ تحت المناصلِ

فلون الدّم استدعى إلى خياله لون الخمر؛ فكأنّ الفرسان يتبادلون فيما بينهم كؤوسَ الخمر مترعةً، ولكنّها خمرة النّصر، فهي من الكلى والمفاصل، أو هي من الأرواح التي لاقت حتفها بسيوفهم ورماحهم.

وفي مجلس الشّراب هذا لابدّ من مغنيّة تغنّيهم فكانت الحرب هي المغنيّة، وقد كنّى عنها بأمّ المنيّة (أم الموت)، وما غناؤها إلا صليل السّيوف، فقد جعل الشّاعر المعركة المحتدمة مجلس شراب كؤوسه الخمر، ومغنّيته الحرب، وغناؤها صليل السّيوف[2].

نلمح في هذه الأبيات منعطفاً خطيراً لمفهوم الفروسيّة، وذلك بتأثير البيئة الحضريّة المترفة.. هذا التّحوّل أو هذه المعاني الجديدة للفروسيّة نجدها في غزل فرسانهم، فشخصيّة الشّاعر الفارس العاشق شخصيّة مزدوجة، فهو الشّجاع المقدام الذي لا يهاب الموت أمام أعدائه، ولكنّه في مواقف الهوى وأمام حبيبته وديع هادئ ضعيف... ومن ذلك ما قاله الحكم الرّبضي في جوارٍ غاضبْنه وهجَرْنه؛ من البسيط[3]:

قُضْبٌ مـن البـان ماسَـتْ فـوقَ كُثبـانِ أعرضْـنَ عنّـي وقـد أزمعـنَ هجرانـي..

ملكنَنـــي مِلْـــكَ مـــن ذلّـــتْ عزائمُـــهُ للحـــبِّ ذلَّ أســـيرٍ موثـــقٍ عـــانِ

---

[1] ابن عبد ربّه. ديوان ابن عبد ربّه، ت: د. محمّد رضوان الدّاية، دار الفكر، دمشق – سورية، الطّبعة الثّانية، 1987م، ص152.

[2] د. جمعة. وفاء، الشّعر الأندلسي (محاضرات ألقيت على طلاّب السّنة الثّالثة، قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين)، اللاذقية – سورية، 2019–2020 م، المحاضرة الثّانية.

[3] ابن الأبّار، الحلّة السّيراء، 50/1.

ولعلّ اللافت في غزل فرسانهم انتشار الغزل العفيف، أو تيار الغزل العذري.. هذا الغزل الذي يتسامى فيه الشّاعر عن الحسّ والمادّة إلى النّقاء والصّفاء والطّهر وكأنّه يحبّ محبوبته لمعاني الحبّ والوجد في ذاتها[1].

ثمّ نجد بعد ذلك عالماً فقيهاً"هو (أبو داود الأصفهاني) يؤلّف كتاب (الزّهرة) الذي يعدّه (ماسينيون) أوّل محاولة لوضع منهج للحبّ الأفلاطوني وكان أهل الظّاهر أو الظّاهريّون – وابن داؤود منهم – يجدون في هذا اللون من الحبّ الظّاهر عوضاً عن الحبّ الإلهي الذي كان مذهبهم ينكره وكانوا يطلقون عليه (الحبّ العذري).. ووجدت هذه الدّعوة صدىً كبيراً في قرطبة في عصر الخلافة، فألّف ابن فرج الجيّاني كتاباً[2] على مثال (الزّهرة) كتاب ابن داؤود، وكان شاعراً محسناً[3]، ومن شعره العذري قوله من الوافر[4]:

وطائعــة الوصــال عففْــتُ عنهــا ومــا الشّــيطان فيهــا بالمطــاعِ

بــدت فــي الليــلِ ســافرةً فباتــتْ ديــاجي الليــلِ ســافرةَ القنــاعِ...

فملّكــت النُّهــى جمحــات شــوقي لأجريَ فــي العفــافِ علــى طبــاعي

وبــتُّ بهــا مبيــت السّــقْبِ يظمــا فيمنعــه الكِعــامُ مــن الرّضــاعِ

كــذاكَ الــرّوضُ مــا فيــه لمثلــي ســوى نظــرٍ وشــمٍّ مــن متــاعِ

[1] ينظر: د. ضيف. شوقي، تاريخ عصر الدّول والإمارات الأندلس، ص256.

[2] غومس. إميليوغرسيه، الشّعر الأندلسي – بحث في تطوّره وخصائصه، تر: حسين مؤنس، مطبعة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر ، ط3، 1969م، ص79.

[3] ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص80. صاحب الأبيات هو الأديب (أبو عمر أحمد ابن فرج الجيّاني) انظر ترجمته في مطمح الأنفس، ص332–336.

[4] ابن خاقان، مطمح الأنفس ومسرح التّأنس في ملح أهل الأندلس، ت. محمّد علي شوابكة، دار عمّار ومؤسسة الرّسالة، بيروت – لبنان، ط1، 1983م، ص335–336.

ابن سعيد، المُغرب في حُلى المغرب، ت. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر ، ط2، ص56.

ولســتُ مــن السّــوائمِ مُهْمــلاتٍ فأتّخــذَ الرّيــاض مــن المراعــي

يصف لنا الشّاعر جمال هذه المحبوبة الفتّان، وقد كانت طوع وصاله وحبّه، وكيف بات معها ليلة سافرة فاتنة.. ومع ذلك ظلّ معتصماً بالعفاف المفطور عليه، مترفّعاً بنفسه عن عالم الغريزة الحيوانيّة إلى عالم السّموّ والنّقاء والطّهر.

هذا الحب الأندلسي العفيف أو الرّوحي أثّر كثيراً في الأدبين الإسباني والفرنسي، وهو يتّضح عند الإسبان أشدّ الوضوح في قصّة (دونكيشوت) لـ (سرفانتس) وهو يذكر في سطورها الأولى أنّه يقصّها عن عربي.. ونشعر من خلال قراءتها كأنّما تجسّد في بطلها الفارس العاشق (دون كيشوت) الحبّ الرّوحي السّامي الأندلسيّ[1].

أمّا في جنوب فرنسا وشمال إسبانيا في القرون الوسطى فيظهر هذا التّأثير واضحاً في شعر شعراء (التّربادور) الذين كانوا يتجوّلون متغنّين بالشّعر العاطفي الذي يناجي المحبوبة، ويمجّدها، معلناً لها من خلال شعره استعداده للموت من أجل الحصول على نظرة منها.

هذا الشّعر الذي انتشر بين القرن الحادي عشر والثّالث عشر الميلادي في جنوب فرنسا (مقاطعة البروفانس) وشمال إسبانيا ثمّ في إيطاليا وفيما بعد في ألمانيا وإنجلترا، إذ ابتكر (التّربادور) شكلاً جديداً في الحبّ الفروسي الذي جعلوا منه جزءاً لا يتجزّأ من الفروسيّة، فلا حبّ فروسي من دون الشّعر، فهنا العلاقة الجدليّة ذات الأوجه الثّلاثة والتي صنعت ظاهرة شعر الفرسان وهي: الحبّ والشّعر والفروسيّة..[2].

إنّ هذا الإدراك الفريد للحبّ العفّ في الآداب الأوروبيّة إنّما ظهر في تلك الفترة بتأثير حب الفروسة العربي[3]. وما يهمّنا في بحثنا هذا، هو إظهار التّشابه في المضمون:

---

[1] ينظر: د. ضيف. شوقي، عصر الدّول والإمارات – الأندلس، ص262.

[2] ينظر: مهنّا. يسرى ناصر، التّأثير العربي على شعر التّربادور، الشّرق، موقع انترنت، 8/مارس/2015

[3] ينظر: د. هلال. محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت – لبنان، الطّبعة الخامسة، ص203–212.

تتكرّر معان مشتركة بين شعر (التّروبادور) والأشعار العربيّة، كوصف معاناة العاشق: فإنّ أغلب أشعار الأندلسيين تضمّ وتتطرّق إلى موضوع الهجر، وقسوة المحبوبة، وما يسبّبه الهجر للعاشق من هموم وسهد وهزال، وصبره على ظلم المحبوب[1].

ونجد هذا المعنى في قول (ابن عبد ربّه) في إحدى مقطوعاته؛ من الكامل[2]:

أسرفْتَ في قتلي بلا تِرَةٍ وسمعْتَ قولَ اللهِ في السَّرَفِ

إنّي أتوبُ إليك معترفاً إن كنْتَ تقبلُ توبَ معترفِ

طاعة المحبوب والانقياد له، والخضوع التّام للمحبّ لحبيبته، والتّفاني في سبيل الوصول إلى قلبها، بل بعضهم تركنا نلمح نوعاً من العبادة يستسلم فيها الرّجل العاشق إلى سيّدة أفكاره حتّى لو كان في هذا الاستسلام هلاكه. وقد عبّر الشّعراء المشارقة عن الأفكار نفسها كما فعل الشاعر العبّاس بن الأحنف، ولكنّها لم تكن أبداً بمثل هذه القوّة، ولا هذه الكثرة، ولم يكن لها العالميّة نفسها.

إنّ العاشق الجدير بهذا الاسم يعلن نفسه عبداً لمن يحبّ، وهو مسرورٌ بهذا الخضوع[3].

فالحكم الرّبضي الذي أوقع بأهل الرّبض من قرطبة الوقعة المشهورة التي ظهرت فيها قوّته وشجاعته وجبروته حتّى نسب إليها، أصبح ضعيفاً مملوكاً، عبداً لمن يحبّ[4] يقول:

ظلّ من فرط حبّه مملوكاً ولقد كان قبل ذاك مليكا

إن بكى أو شكا الهوى زيد ظلماً وبعاداً يُدني حِماما وشيكا

تركتْه جآذرُ القصر صبّاً مستهاماً على الصّعيد تريكا

يجعل الخدّ واضعاً فوق ترب وهو لا يرتضي الحرير أريكا

---

[1] ينظر: حملاوي. مليكة، أثر الشّعر الأندلسي في شعراء التّروبادور – دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة محمّد خضر – بسكرة، 2013–2015م، ص71.

[2] ابن عبد ربّه، ديوانه، ص130.

[3] ينظر: بيريس. هنري، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف، ص360.

[4] ينظر: حملاوي. مليكة، أثر الشّعر الأندلسي في شعراء التّروبادور، ص73.

هكـذا يحسـن التّـذلل فـي الحـبْ بِ إذا كـان فـي الهـوى مملوكـا

فالأمير أصبح مملوكاً بعد أن كانَ ملكاً، وهو لا يرى بأساً في هذا التّذلّل والخضوع ، بل هو شيء جميل؛ إذ لا يمكن الوصول إلى قلب المحبوب إلاّ بالخضوع له، والتّوسّل إليه.

ويبدو أنّ هذا التّذلّل في الحبّ والخضوع للمحبوب، أصبح مألوفاً في الشّعر الأندلسي، فنجد الخليفة سليمان الملقّب بالمستعين، يقول؛ من الكامل[1]:

عجبـاً يهـابُ الليـثُ حـدّ سـناني وأهـابُ لحْـظَ فـواتِرِ الأجفـانِ

فأقـارع الأهـوالَ لا متهيّبـاً منهـا سـوى الإعـراضِ والهجـرانِ

وتملّكـتْ نفسـي ثـلاثٌ كالـدّمى زهـرُ الوجـوهِ نـواعِمُ الأبـدانِ..

فـأبحْنَ مـن قلبـي الحِمـى وتركْننـي فـي عِـزِّ مُلكـي كالأسـيرِ العـانِي

لا تعـذلوا مَلِكـاً تـذلّل للهـوى ذلُّ الهـوى عـزٌّ ومِلْـكٌ ثـانِ

مـا ضـرَّ أنّـي عبـدهُنَّ صـبابةً وبنـو الزّمـانِ وهـنَّ مـن عُبـداني

إن لـم أُطِـع فـيهنَّ سـلطان الهـوى كَلَفـاً بهـنَّ فلسـتُ مـن مـروان

وهو في هذه الأبيات متأثّر بأبيات (هارون الرّشيد) كما يذكر ابن بسّام: ".. عارض بها هارون الرّشيد، فشعشَتْ بها الكؤوس، وتهادتها الأنفاسُ والنّفوس. وقد أثبتُّ القطعتين معاً ليُرى الفرق، ويُعرفُ الحقّ.. قال هارون الرّشيد؛ من الكامل:

مَلَـكَ الـثّلاث الآنسـاتُ عنـاني وحلَلْـنَ مـن قلبـي بكـلِّ مكـانِ

مـا لـي تطـاوُعني البريّـةُ كلّهـا وأطـيعُهُنَّ، وهـنَّ فـي عصـياني

مـا ذاك إلاّ أنّ سـلطان الهـوى -وبـه قَـوَيْنَ- أعـزَّ مـن سـلطاني"[2]

في فترة سياسيّة معيّنة بلغت الجواري مبلغاً عظيماً في تسيير أمور الرّعية، وفي التّدخّل في شؤون السّياسة.. فقد كانت قصور كثير من الخلفاء تكتظّ بالجواري اللائي

[1] ابن بسّام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت. د. إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت – لبنان، 1997م، القسم الأوّل، المجلّد الأوّل، ص47-48.

[2] ابن بسّام، الذّخيرة، القسم الأول، المجلّد الأوّل، ص47.

استولين على قلوبهم بجمالهنّ وظرفهنَّ وما يتقنّه من شعر ورقص وغناء.. وهذا يبيّن سطوة الجواري في ذلك الوقت[1].

يبدو أنّ ابن بسّام معجب بأبيات المستعين، وقد ظهرت معاني الفروسيّة في شعر المستعين بشكل أوضح وأكبر من أبيات هارون الرّشيد، بل إنّ هذا الخضوع والتّذلّل أو الفروسيّة في الحبّ عادةٌ متأصّلة في بني مروان كما أظهر لنا البيت الأخير.

ويصوّر لنا (ابن زيدون) حالته الشّعوريّة القلقة، وتذلّله وخضوعه لولاّدة، فيقول؛ من البسيط[2]:

بيني وبينك ما لو شئتِ لم يضع ... سرٌّ إذا ذاعت الأسرارُ لم يذعِ

يا بائعاً حظّه منّي ولو بُذلَتْ ... ليَ الحياةُ بحظّي منه لم أبعِ

يكفيكَ أنّك إن حمّلتَ قلبيَ ما ... لم تستطعْهُ قلوبُ النّاسِ يستطعِ

تِهْ أحتملْ، واستطلْ أصبر وعزّ أهُنْ ... وولِّ أُقبلْ، وقلْ أسمَعْ، ومُرْ أَطِعِ

ومن ذا الذي يمكن أن يشكّ في أنّ العاشق يصبح عبداً لمن يحبّ حين يقرأ أبيات الخليفة الأموي عبد الرّحمن المستظهر بالله، حين أراد الزّواج من حبيبة ابنة عمّه سليمان المستعين، فقال مخاطباً زوجة عمّه (مُشنف) من الطّويل[3]:

جعلْتُ لها شرطاً عليَّ تعبّدي ... وسقتُ إليها في الهوى مهجتي مهرا[4]

وقوله في بيت آخر، من الطّويل[5]:

وهبْتُ له روحي ومُلكي ومُهجتي ... ونفسي، ولا شيء أعزّ من النّفس

---

[1] ينظر في ذلك: الذّنيبات. عبد الله أحمد / المجالس الشّعريّة والنّقديّة في مجالس هارون الرّشيد، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة – الأردن، 2007م، ص51–66.

[2] ابن زيدون، ديوانه، رسائله، أخباره، شعر الملكين، تح: كامل كيلاني وعبد الرّحمن خليفة، طبع بمطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولادَه، بمصر، ط1، 1932م، ص279.

[3] ينظر: بيريس، هنري، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف، ص360.

[4] ابن بسّام، الذّخيرة، القسم الأول، المجلّد الأوّل، ص56.

ابن الأبّار، الحلّة السّيراء، 14/2.

[5] المصدر السّابق، 16/2.

أو قول ابن بقيّ؛ من البسيط[1]:

إن كنْـتَ تجهـلُ أنّـي عبـد مملكـةٍ مُرْنــي بمــا شِـئْتَ آتيــه وأمتثــلُ

وجدنا فيما سبق كيف يعدّ الشّاعر العاشق نفسه عبداً لمحبوبه، ويمضي إلى أبعد من ذلك في تبعيّته، حتّى إنّه ينادي حبيبته بلفظ (سيّدي أو مولاي) ويستخدم الشّعراء هاتين اللفظتين كثيراً، ولاسيّما عند ابن حزم، وابن زيدون[2] فقد بالغ الأندلسيّون بذكر خضوعهم للمرأة في أشعارهم، بل أكثر من ذلك فإنّنا نجد من جعلها ترفع شأن المرء معها وتضعه، فها هو ذا ابن زيدون يقول من البسيط[3]:

أرخصــتِني مِــنْ بعــدِ مــا أغْلَيْتِنــي وحَطَطْتِنــي، ولطالمــا أعلَيْتِنِــي..
كنــتِ المُنَــى فــأذقْتِني غُصَــصَ الأذى يــا ليتنــي مــا فُهْــتُ فيــكِ بليتنــي

ونخلص إلى القول: إنّ الأندلسيين ذهبوا بالخضوع إلى المرأة إلى حدّ كبير، وقد عكسوا أفكار مجتمعهم، وكان الحبّ الفروسيّ أو الفروسيّة في الحبّ تعني نوعاً من العبادة يستلم فيه العاشق إلى سيّدة أفكاره استلاماً تامّاً حتّى لو كان في هذا الاستسلام هلاكه.

[1] ابن خاقان، قلائد العقيان، ص924.
[2] ينظر: بيريس. هنري، الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف، ص371.
[3] ابن زيدون، ديوانه، ص273.

الخاتمة:

ارتبطت الفروسيّة بالغزل؛ لأنّ المرأة العربيّة تفضّل الفارس القادر على حمايتها والذّود عنها.. ووجدنا شعراء المشرق قد ربطوا بين فروسيّتهم وغزلهم؛ ليظهروا للمحبوبة أنّهم أهلٌ لها، وجديرون بحبّها.

أمّا في الأندلس ونتيجة لحياة التّرف التي عاشها قسمٌ كبيرٌ منهم، انحسرت روح الفروسيّة، وتحوّلت إلى ظاهرة الأنسيّة، إذ أصبحت الاهتمامات الحربيّة غير ذات أهميّة بالنّسبة إلى القضايا الثّقافيّة والتّأمّلات الفكريّة.

– إنّ الجانب النّفسي، والملمح القلق فضلاً على التّرف الأسطوري؛ هذه السّمات أثّرت – بشكل كبير – في أشعار الأندلسيين وصورهم، فكنّا نلمح الرّوح الحربيّة في بعض أشعارهم الغزليّة، كما كنّا نجد صورة الحياة المترفة في وصف معاركهم....

كما أنّ الشّخصيّة المزدوجة كنّا نجدها في غزل فرسانهم، فهو الشّجاع المقدام الذي لا يهاب الموت أمامَ أعدائه، ولكنّه في مواقف الهوى وأمام حبيبته وديع هادئ ضعيف..

وكما في الأندلس، كذلك في المشرق، مع ظهور النّزعة الذّاتيّة في الغزل المشرقي بشكل لافت.

– شاع في الأندلس الغزل العفيف أو ما أسموه بالفروسيّة، أو الحبّ الفروسيّ الذي يمجّد المحبوبة، والذي يعني نوعاً من العبادة يستسلم فيه العاشق إلى سيّدة أفكاره حتّى لو كان في هذا الاستسلام هلاكه، وقد أثّر كثيراً في الأدبين الإسباني والفرنسي ثم انتشر هذا التّأثير في إيطاليا وألمانيا وإنجلترا..

وقد عبّر الشّعراء المشارقة عن الأفكار نفسها كالعبّاس بن الأحنف، ولكنّها لم تكن أبداً بمثل هذه القوّة، ولا هذه الكثرة، ولم يكن لها العالميّة نفسها..

فقد بالغ الأندلسيّون كثيراً بذكر خضوعهم للمرأة في أشعارهم، ولا غرو في ذلك فقد بلغت المرأة الأندلسية مكانة مرموقة في المجتمع الأندلسي.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1- ابن الأبّار. أبو عبد الله محمّد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي (1985م). **الحلّة السّيراء**، تح: د. حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2.

2- ابن بسّام، أبو الحسن علي بن بسّام الشّنتريني (1997م). **الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تح: د. إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت – لبنان.

3- بومزار، فوزيّة (1986م). **مفهوم الفروسيّة في التّراث العربيّ وأثره في القرون الوسطى في أوروبا**، الموسوعة الصّغيرة، مطابع دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، العراق.

4- بيريس، هنري (1988م). **الشّعر الأندلسي في عصر الطّوائف- ملامحه العامّة وموضوعاته الرّئيسيّة وقيمته التّوثيقيّة**، تر: د. الطّاهر أحمد مكّي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1.

5- الجاحظ، عمرو بن بحر (1938م). **الحيوان**، تح: عبد السّلام هارون، مصر، ط1.

6- الحمداني، أبو فراس (1994م). **ديوان أبي فراس الحمداني**، تح: د. خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2.

7- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمّد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي (1989م). **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، تح: د. حسين خريوش، مكتبة المنار للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الزّرقاء-الأردن.

8- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمّد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي (1983م). **مطمح الأنفس ومسرح التّأنس في ملح أهل الأندلس**، تح: محمّد علي شوابكة، دار عمّار ومؤسسة الرّسالة، بيروت – لبنان، ط1.

9- ابن درّاج (1961م). **ديوان ابن درّاج**، تح: د. محمود علي مكّي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق – سورية، ط1.

10- ابن زيدون (1932م). **ديوانه، رسائله، أخباره، شعر الملكين**، ت: كامل كيلاني وعبد الرّحمن خليفة، طبع بمطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولادَه، بمصر، ط1.

11- ابن سعيد (د.ت). **المُغرب في حُلى المغرب**، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2.

12- سلامة، د.يسري محمّد (د.ت). **الأدب الأندلسيّ – صور فنيّة واجتماعيّة**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة – مصر.

13- ابن شدّاد، عنترة (د.ت). **ديوان عنترة بن شدّاد**، تح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2.

14- د. ضيف، شوقي (د.ت). **تاريخ الأدب العربي – عصر الدّول والإمارات الأندلس**، دار المعارف، القاهرة، مصر.

15- ابن عبّاد، المعتمد (د.ت). **ديوان المعتمد بن عبّاد**، ت: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، بإشراف الدّكتور: طه حسين، المطبعة الأميريّة، القاهرة – مصر.

16- ابن عبد ربّه (1987م). **ديوان ابن عبد ربّه**، تح: د. محمّد رضوان الدّاية، دار الفكر، دمشق – سورية، ط2.

17- د. عمران، عبد اللطيف (1999م). **شعر أبي فراس ودلالاته وخصائصه الفنّيّة**، دار الينابيع، دمشق – سورية.

18- غومس، إميليوغرسيه (1969م). **الشّعر الأندلسي – بحث في تطوّره وخصائصه**، تر: حسين مؤنس، مطبعة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر، ط3.

19- ابن قيّم الجوزيّة. شمس الدّين أبو عبد الله (1996م). **الفروسيّة المحمّديّة**، تح: أبي عبيدة مشهور، دار الأندلس، ط2.

20- كحيلة، عبادة (2001م). **أندلسيّات**، القاهرة – مصر، ط2.

21- المتنبّي، أحمد بن حسين الجعفي (1983م). **ديوان المتنبّي**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت – لبنان.

22- المقرّي، أحمد بن محمّد التّلمساني (1968م). **نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب**، تح: د. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت–لبنان.

23- د. موافي، عثمان (1994م). **في نظريّة الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر.

24- د. هلال، محمد غنيمي (د.ت). **الأدب المقارن**، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت – لبنان، الطّبعة الخامسة.

ثانياً: المجلات:

1- ابن سلامة، الرّبعي. **من شعر الفروسيّة في الأندلس**، مجلّة جامعة قسطنطينيّة للعلوم الإنسانيّة، العدد الرّابع.

ثالثاً: الرسائل:

1- اللهيبي، منى بخيت بن عويد. **الفروسيّة في الشّعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ – دراسة موازنة**، رسالة ماجستير، المملكة العربيّة السّعوديّة، جامعة أمّ القرى، 2008 م.

2- بوزقزة، أمال؛ وعلالي، جوهر. **الفروسيّة في الشّعر العربيّ – الأمير عبد القادر أنموذجاً**، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، المركز الجامعي أكلي محمّد أولحاج، 2011-2012 م.

3- حملاوي، مليكة، **أثر الشّعر الأندلسي في شعراء التّروبادور – دراسة مقارنة**، رسالة ماجستير، جامعة محمّد خضر – بسكرة، 2013-2015م.

4- الذّنيبات، عبد الله أحمد. **المجالس الشّعريّة والنّقديّة في مجالس هارون الرّشيد**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة – الأردن، 2007م.

5- رجب باشا، جمانة. **الأندلسيّة وأثرها في أدب الأندلس حتّى نهاية عصر الموحدين**، رسالة ماجستير، جامعة حلب، 1996م.

رابعاً: المحاضرات:

1- د. جمعة، وفاء. **الشّعر الأندلسي (محاضرات ألقيت على طلاّب السّنة الثّالثة، قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين)**، اللاذقية – سورية، 2019-2020 م.

خامساً: مواقع الانترنت:

1- السّيّد، شاكر صبري محمّد. **أشعار الغزل والوصف عند شعراء الفروسيّة العرب**، الشّعر والشّعراء، معين المعرفة.

2- مخيبر، روان. **الفروسيّة في الشّعر العربيّ**، موضوع، 13 مايو 2022 م

3- مهنّا. يسرى ناصر. **التّأثير العربي على شعر التّربادور**، الشّرق، 8/مارس/2015

صورة الكاتب في استخدام الوقت لمشيل بوتور

***رغد الرمضان، ** سوسن رجب**

***طالبة دراسات عليا (ماجستير) قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب**

****أستاذ في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب**

ملخص:

معظم الأعمال الأدبية هي سيرة ذاتية، استند فيها الكتاب الى تجاربهم الشخصية، ميشيل بوتور واحد من هؤلاء الذين ساعدتهم موهبتهم على تجسيد صورة الكاتب، علاوة على الصعوبات التي قد تحدث اثناء الكتابة وعالم الكتابة بشكل عام. في عمله الروائي " استخدام الوقت" خاصة من خلال شخصية جاك ريفيل الذي يجسد بوتور ويروي أحداث روايته.

الأسئلة التي تطرح نفسها الآن: ماهي الرسالة التي يود بوتور ان يرسلها لنا والتي تخص صورة الكاتب ومشروع الكتابة؟ هل بوتور يريد ان يعطينا صورة نرجسية عنه بكونه كاتب؟ او فقط يريد أن يطلعنا على الصعوبات التي تصاحب الكاتب أثناء الكتابة؟ ستحاول هذه المقالة الجابة على هذه التساؤلات.

الكلمات المفتاحية: الكتابة، الكاتب، القراءة، القارئ، صورة، تجسيد

La figure de l'écrivain dans *"l'Emploi du temps"* de Michel Butor

***Raghad al Ramadan**Saoussan Rajab**
*Étudiante de (MS), Département de Français, Faculté des Lettres et des sci
ences Humaines, Université d'Alep
**prof au département de français à la faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université d'Alep

Résumé

La plupart des œuvres littéraires sont autobiographiques. Les écrivains s'inspirent de leurs propres expériences.

Michel Butor est l'un de ceux dont leur talent les a aidés à nous incarner une figure de l'écrivain, de plus, les difficultés qui peuvent survenir lors de l'écriture et l'univers de l'écriture en général dans son œuvre *romanesque "L'Emploi du Temps"*. Surtout à travers son personnage principal Jaques Revel qui incarne Butor et narre les événements de son roman. Alors, les questions qui se posent: quel est le message que Michel Butor veut-il nous envoyer concernant la figure de l'écrivain et le projet de l'écriture? Est-ce que Butor veut nous donner une image narcissique de lui-même en tant qu'écrivain? Ou il veut nous (les lecteurs) mettre au courant des difficultés qui accompagnent l'écrivain durant l'écriture?

Cet article va essayer de répondre à ces interrogations.

Les mots clés: L'écriture, l'écrivain, la lecture, lecteur, la figure, l'incarnation.

Introduction:

L'écriture avant tout est un art, une créativité, un moyen d'expression et une porte qui s'ouvre vers la connaissance. Cette compétence exige tant de capacités créatives et linguistiques efficaces de la part de l'écrivain car, elle n'est pas une mission facile à réaliser. Au contraire, il faudrait prendre en considération le cas psychique et sociale de l'écrivain celui qui doit avoir une patience et un style original loin de la répétition et de l'imitation.

En effet, La naissance de l'écriture vient du besoin de traduire les pensées du cœur et de l'esprit de l'être humain d'une manière artistique et littéraire pour que ces écritures puissent formuler ce que l'on peut appeler ensuite " la littérature écrite"

Le fait d'écrire autour de n'importe quel sujet exige de l'auteur d'être conscient d'une part à ses objectifs de l'écriture de trouver un espace pour s'exprimer librement et de trouver un exutoire pour répondre à ses besoins et son ambition concernant l'amélioration de la société.

D'une autre part, il ne faut pas oublier ou ignorer les attentes du lecteur, celui qui a raison de trouver tout ce dont il a besoin et ce qui l'apprécie et ce qui y pense.

En ce sens, on peut arriver au fait que l'écriture se base sur une équilibration entre les attentes du lecteur et les besoins de l'auteur.

En revanche, réaliser ceci n'est pas facile, il demande un grand effort de l'écrivain qui devrait soigner son texte.

Cela est bien incarné dans *l'Emploi du temps* de Butor qui raconte l'histoire de Jaques Revel. Cet étranger français et Stagiaire chez Matthews and sons pendant un an.

Durant cette période, Revel essaie de profiter de son temps libre pour rédiger un journal dans lequel il enregistre ses souvenirs, ses aventures et ses remarques autour d'une ville magique comme Bleston. Enfin, Par l'écriture, Revel a réussi à trouver le salut perdu dès son arrivée à cette ville industrielle.

Butor à son tour a réussi à créer une œuvre romanesque autobiographique singulière par son individualité, l'originalité de son style et le génie de sa réflexion.

"Si j'ai apporté quelque chose de nouveau, c'est que j'ai été entrainé par l'élan de nouveauté qui vient du fond des siècles" [1]

Revel incarne Butor, cet écrivain qui veut se présenter indirectement par son narrateur qui est le personnage principal de son roman. Avec ce personnage on a vécu tous les moments et les circonstances généraux qui entouraient un écrivain si bien que les lecteurs deviennent des (créatures-lecteurs).

Ces lecteurs sont obligés de chercher à être présents au niveau de ce partenariat avec l'écrivain car, le désir de tout connaître et d'avoir une culture est un désir subjectif, il est le résultat d'un effort personnel, il n'est pas seulement la responsabilité de l'auteur.

[1] Butor Michel à travers **le Monde.fr** publié 24/8/2016. Consulté le 4/6/2022 à 8h.

Ce cas nous incite à approfondir notre réflexion autour de la situation de l'écriture et de l'écrivain pour découvrir ce que Butor veut manifester à travers son œuvre? Particulièrement en ce qui concerne la figure de l'écrivain incarné par Revel.

Les questions qui se posent maintenant comment l'écriture se fait-elle? Comment était l'écrivain lors de son acte d'écrire? Quelle figure de l'écrivain Butor veut-il dessiner? Quel est la relation entre la lecture et l'écriture? On trouvera la réponse à ces questions au cours de cet article.

Tout d'abord, il sera mieux de suivre la méthode descriptive et la méthode analytique pour faire une présentation générale du concept de l'écriture et ses objectifs, ensuite, on va étudier la relation de l'écriture-lecture, en arrivant aux attentes de l'acte d'écrire, puis, on va discuter la question de l'auteur par rapport à son impact, à son style et à sa théorie littéraire en s'appuyant sur le roman de Butor *L'Emploi du temps* qui forme le terrain de ce sujet?

1-Le projet de l'écriture:

Au début, l'acte d'écrire peut s'agir selon Le dictionnaire "**Larousse**":

"Adresser une lettre, un message écrit à quelqu'un" [1]

"Exprimer sa pensée par le langage écrit, composer une œuvre littéraire, scientifique" [2]

[1] https://www.Larousse.fr consulté le 6/6/2022 à 5h.

[2] https://www.Larousse.fr consulté le 6/6/2022 à 5h.

L'acte d'écrire peut signifier le désir d'envoyer un message ou une sagesse, de dire quelque chose par des signes et des lettres en langues différentes dans tous les domaines.

Mais ce qui nous intéresse est l'écriture littéraire surtout sous la forme romanesque " le roman" qui aborde souvent une question ou un état d'âme réel touchant le lecteur.

Dans le dictionnaire **le Robert** : l'écriture vise à élaborer un ouvrage littéraire.

"Composer un ouvrage scientifique, littéraire" [1]

Généralement, l'acte d'écrire indique une opération d'inscrire une idée, de traduire une pensée, de produire les contenus de l'esprit, d'exprimer le désir du corps et de l'âme pour transformer les paroles à l'orthographe à l'aide des langues au craint de se perdre. Donc, Ces lettres écrites sont la voix que l'auteur prononce à travers sa plume, en tapant à sa machine ou par l'encre de son stylo.

Pour l'écrivain; l'écriture est considérée comme un besoin de trouver son existence. Elle est une réponse à la question pourquoi "je suis là"? Ainsi qu'elle est la vérité de son existence dans ce monde et la cause qui l'incite à continuer sa vie dans ce domaine. Il est un moyen de se trouver dans cette vie absurde. Mais à quoi sert l'écriture?

[1] https://www.leRobert.fr consulté le 6/6/2022 à 5:30h

2-Les attentes de l'écriture?

En tout cas, chaque action a ses propres raisons, il y a toujours des motivations qui conduisent à faire une telle ou telle action qui en même temps justifient les raisons pour lesquelles on fait cette action.

Dans l'univers de l'écriture, chaque écrivain a des impulsions qui le poussent à agir librement dans son texte comme, à exprimer sa perspective pour entendre sa voix refoulé.

Par rapport à cette idée, à la question adressée à Michel Butor à propos de son projet pour l'écriture" pourquoi tu écris? Dans quelques entretiens il exprime:

"J'écris parce que le langage est, disons un des aspects les plus essentiels de notre humanité" (1)

Pour lui, l'écriture est une action humaine puisqu'elle est une production humaine suite à la capacité humaine de l'esprit représentée par tant de réflexion et de conscience. Il ajoute aussi:

"On écrit pour changer l'existence" (2)

Toujours, on fait accord à l'importance de la lecture et son rôle à modifier la personnalité de l'être humaine et à réaliser un progrès au niveau de sa culture et de sa conscience.

---

(1) Michel Butor dans un entretien avec Victor Kirtov, Michel Butor l'écrivain migrateur aux mille détours, consulté sur l'url: www.pielface.com publié 1/9/2016, consulté le 3/6/2022 à 2:15h.

(2) Michel Butor, Entretiens, volumes I, Joseph k, 1999. P.137, entretien accordé à Madeline chapsal pour l'express, le 14 janvier 1960.

En revanche, il faut admettre que cette lecture n'était pas possible sans une écriture orientée vers un tel but. Donc, à mesure que l'objectif de l'écriture est clair, la lecture arrive facilement à son but. En revanche, l'écriture est une matière de plaisir et ce n'est pas seulement une matière d'information, pas même de performance linguistique acrobatique

À propos de notre roman "*l'Emploi du temps*"; si on cherche les raisons pour lesquelles Revel a pris la décision de rédiger son journal intime on trouve:

" J'écris pour m'y trouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de crête, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcoure, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore" (1)

La solitude, la perte, la mélancolie, la peur et le labyrinthe (spatial-temporel) dans lesquels Revel se trouvait étranger dans une ville puissante telle Bleston. Ce sont les raisons qui forment chez lui un désir d'en sortir triomphant sur le sentiment de la faiblesse en face de la ville.

Revel lorsqu'il était à Bleston, il a bien souffert de deux types de labyrinthes l'un est **spatial** celui que Bleston suppose à travers ses routes et ses monuments multiples entre l'ancien et le

(1) BUTOR M., 1956- **l'Emploi du temps**. Éd de Minuit, 2014 pour l'édition électronique, Paris p.157

récent. En plus, Revel a mal à apprendre par cœur les places qu'il doit fréquenter durant son séjour à Bleston. C'est pourquoi il a acheté une carte de plan pour cette ville comme un guide pour l'aider à dépasser le problème des lieux (le labyrinthe spatial).

" J'espère qu'avec un bon plan de la ville, je pourrai me débrouiller" (1)

" Il me suffit de regarder ce grand plan de Bleston pour y découvrir d'immenses zones où je n'ai jamais pénétré" (2)

Il a peu réussi à dépasser cette crise au fur et à mesure qu'il apprend à bouger dans la ville, il s'habitue à ses routes et ses places. Le labyrinthe spatial disparaît grâce au fil d'Ariane "le plan de Bleston"

D'une autre part, Il est bien obsédé de la question du temps qui a marqué son vécu dans cette ville étrangère où il était conscient tardivement du danger de l'errance dans le temps.

" Il s'agissait maintenant de ne pas perdre une minute, de terminer au plus tôt les indispensables travaux préliminaires" (3)

Le fil d'Ariane cette fois-ci qui a sauvé Revel de son errance temporel s'incarne par l'acte d'écriture. Il a trouvé que pour saisir le temps, la meilleure façon est de relater les évènements qui lui sont arrivées dès son apparition.

(1) Ibid. p.32

(2) Ibid. p.37

(3) Ibid.p35

C'est pourquoi la structure de l'écriture se présente un peu complexe, car il se trouve qu'il est obligé de citer en détails les événements du passé en coïncidence avec le présent.

"Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte" [1]

Retournons à l'axe de notre étude par rapport aux objectifs de l'écriture et ceux qui conduisent Revel à rédiger son journal intime, donc l'écriture se montre comme le médicament tranquillisant qui donne au malade pour l'aider à la guérison de son état d'âme et de sa souffrance.

L'Emploi du temps n'est pas l'œuvre unique par laquelle on peut remarquer l'incarnation de ceux deux termes.

On peut remarquer dans *la Modification* (le troisième roman de Butor) une présence du projet de l'écriture chez le personnage principal Léon Delémont qui a décidé d'écrire un livre pour profiter de son temps libre surtout après avoir découvert qu'il a besoin de changer sa réflexion pour sa vie, quand il a pris conscience de son existence après l'état de sommeil qui le contrôle pendant son voyage de Paris à Rome en train pour rejoindre sa maitresse au but de lui informer qu'ils puissant rester ensemble à Paris et qu'il va quitter sa famille. Fuyant de la vie routinière après avoir lui trouvé un travail près de lui.

[1] Ibid. p.49

Pendant son voyage, il a compris qu'il a besoin de casser le système de sa vie condamné à l'habitude et à la routine par la visite de Rome. cette ville mystère pour lui et il a décidé de n'informer personne de ce voyage secret.

"Il me faudrait écrire un livre, ce serait pour moi le moyen de combler le vide qui s'est creusé, n'ayant plus d'autre liberté" (1)

" Vous commencerez à écrire un livre, pour combler le vide de ces jours à Rome sans Cécile, dans l'interdiction de l'approcher(2)

"Il faudrait montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à paris" (3)

Mais, il sera mauvais de passer sur les raisons qui incitent à écrire sans prendre en considération le désir d'être lu. En effet; l'écriture–lecture, ces deux termes ont pris une place remarquable dans l'écriture butorienne. Donc, quelle est la relation entre l'écriture et la lecture?

3-Rapport lecture-écriture:

Il ne faut pas ignorer que l'écriture ne se fait pas spontanément, il exige des compétences linguistiques et créatives. Des stratégies, des techniques de l'écriture thématique et formelle. De plus, une lecture profonde avant d'écrire.

(1) BUTOR M., 1957- ***la Modification***, Éd de Minuit, paris, p.124

(2) Ibid. p.125

(3) Ibid.p.127

Cela nous conduit au fait que l'écriture est lié à la lecture et le contraire. De plus, la relation qui existe entre l'écriture et la lecture est interminable et complémentaire puisque l'une a toujours besoin de l'autre. Par conséquent l'écrivain avant d'être un écrivain il était un lecteur.

En vérité il y a beaucoup d'écrivains que leurs écritures étaient une source d'inspiration pour d'autres écrivains et beaucoup d'ouvrages sont une succession aux autres ouvrages et cela était le résultat d'une lecture multiple. Prenons par exemple **Victor Hugo** qui voulait être **Chateaubriands** ou rien, cela nous fait comprendre que tout écrivain se met à remplir son carrier littéraire en imitant les autres. Cela est semblable à tous les domaines comme le chant, l'enseignement et d'autres activités. Par contre, le désir d'écrire vient automatiquement derrière la lecture.

De ce fait, *"**l'Emploi du temps**"* est inspiré du style Balzacien classique et de la modernité de Baudelaire. Non seulement dans ce roman en particulier, mais dans les autres œuvres romanesques telles "*passage de Milan* et *La Modification.*

L'Emploi du temps incarne bien ce mélange en respectant la règle de l'unité classique, car il y a cinq parties et chaque partie a cinq chapitres qui relatent les événements de cinq jours de la semaine dès lundi au vendredi. De plus, l'unité de lieu représenté par la ville de Bleston, l'unité de crise représenté par la souffrance de Jaques Revel de la ville de Bleston et enfin l'unité du temps représenté par la durée de son séjour à Bleston.

Dans le monde de linguistique on peut bien expliquer cette relation entre les textes à travers le terme d'intertextualité. Donc, Le but de cette technique est à profiter de l'expérience des autres, d'enrichir son bagage culturel, linguistique et stylistique. Butor a déclaré:

"J'ai été frappé du fait que chaque livre éclairait les autres" (1)

En ce qui concerne notre écrivain, Michel Butor nourrit ses écritures à travers ses lectures des autres, surtout Balzac qui lui a bien influencée par ses idées, sans oublier Baudelaire, Hugo et Henry James.

Je lis beaucoup James tandis que j'écrivais " l'Emploi du temps"(2),

Ce qu'il veut dire Butor que ses écritures ne viennent pas seulement de la fiction, mais, il a bien travaillé sur son texte profitant de ses lectures anciennes. Dans un entretien il était interrogé "d'où vient ce qu'il écrit?", il a dit:

"la première réponse, c'est que nous ne savons pas d'où vient le texte, et cela est tout à fait normal, puisque, si nous avons la passion d'écrire, c'est que nous avons à dire quelque chose qui n'est pas encore dit, qui était Presque impossible à dire, origine du texte, est ce que vous pouvez trouver dans le texte lui-même(3)

(1) Michel Butor dans un entretien avec Jean Louis Kuffer, le Balzac de Michel Butor est notre contemporaine, publié sur l'url: www.revuelepassemuraille.ch le 4/6/2020, consulté le 3/6/2022 à 3h.

(2) D'après l'url: www.maremurex.net/butor2.html. consulté 25/6/2022 à6h.

(3) BUTOR M, 2006; **les œuvres complètes**, VIII, répertoire v, **d'où ça vient**?, Éd la différence, paris, 1200p.

Il faut bien réfléchir à ce qu'il faut écrire et trouver les mots justes afin d'exprimer toute idée, ce qui exige de l'écrivain de tenir compte les normes esthétiques littéraires et artistiques.

" *Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entreprise par le moyen du langage*" (1)

Notre étude sur l'écriture doit nous diriger à déterminer de quelle écriture il s'agit-elle? Avec la multiplication des genres de l'écriture scientifique et littéraire. Donc la première concerne les faits, les informations, les théories et les règles etc. tandis que la deuxième se trouve suspendue entre la forme et le contenu intellectuel pour envoyer le message ou suggérer un état d'âme.

D'après **Barthes**,

"*Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos si l'on veut et ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage*"(2)

Dans l'écriture, tout a un sens et une signification, et cette mission est de la responsabilité de l'écrivain. Donc, Il est le temps de s'orienter vers la figure de l'écrivain.

(1) SARTRE J p, 1948- **Qu'est-ce que la littérature?,** Éd Gallimard, Paris, p.59

(2) BQRTHES, R 1953-**le degré Zéro de l'écriture**. Éd: Seuil, (OCR&Spellcheck:SK (ae-lib.org.ua) 2004. Consulté d'après L'URL: www.ae-lib.org.uafr.html le 4/6/2022 à 4h

4-La question de l'auteur et sa figure au cours de l'Emploi du temps:

L'auteur a lui-même tendance à être identifié, réduit à une œuvre majeur. (1)

Dans l'univers de l'écriture et les productions littéraires écrites, l'auteur est considéré comme la base essentielle à établir la construction littéraire, cette dernière se repose principalement sur les trois éléments triangulaires: (l'auteur, l'œuvre, le lecteur).

L'auteur celui qui est l'origine et la première référence de l'œuvre celle-ci peut formuler un miroir de celui-ci et sans cette figure l'œuvre ne peut voir le jour pour qu'il arrive ensuite à la main du récepteur.

Si l'on veut montrer une définition précise de la notion de l'auteur, il est nécessaire de se diriger vers les dictionnaires pour voir ce qu'ils disent à propos de ce terme.

"Personne qui rédige un ouvrage de littérature" (2)

"Personne qui a accompli une action, à qui l'on attribue la responsabilité d'un acte répréhensible ou dommageable " (3)

"Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose"(4)

(1) M. Antoine compagnon, **fonction de l'auteur**, consulté sur l'url: www.fabula.org le 5/6/2022 à 5h.

(2) Dictionnaire de Français, www.http://wikionary.org le 21/6/2022 à 5h

(3) www.larousse.fr le 21/6/2022 à 6h

(4) www.languefrancaise.com/dictionnaire/definition/auteur le 21/6/2022 à 5:30h

Il est presque impossible de trouver une définition unique dans tous les dictionnaires, car, l'histoire du mot et le contexte dans lequel il existe jouent un rôle très important dans sa signification. Mais généralement, on peut dire que la notion de l'écrivain vient du verbe écrire, donc, il est le responsable de l'acte de l'écriture.

A propos de la multiplication des appellations à ce terme tells (auteur, écrivain, romancier, dramaturge essayiste, poète, critique, producteur, émetteur, expéditeur, etc.) toutes ces appellations indiquent que cet élément est un créateur original qui contribue à donner naissance aux chefs d'œuvres artistiques, ceux qui aident à faire l'éloge de la notion de la littérature et d'où l'importance de l'écrivain .

Prenons le chemin vers l'univers de la critique littéraire surtout la traditionnelle pour remarquer la place de l'écrivain dans ses démarches tout au long de l'histoire de la critique littéraire.

En effet la critique traditionnelle a laissé une place pour s'occuper de l'écrivain, tout précisément dans la méthode de Saint Beuve qui s'intéresse à l'individualité de l'auteur et à son génie comme une référence pour comprendre la vision de l'œuvre littéraire.

" L'écrivain écrit pour se dire, où il s'exprime par le poème, Par le conte symbolique, par la nouvelle réaliste ou par le roman"(1)

Taine invite à prendre en considération le milieu et la race de l'écrivain pour bien comprendre son œuvre. Jusqu'au XXème siècle où Roland Barthes annonce la morte de l'auteur pour que le lecteur vienne prendre sa place.

Mais si l'auteur est mort dans les nouvelles méthodes critiques, cela ne signifie pas qu'il n'existait plus. Mais il n'est pas l'unique à qui on doit s'occuper dans l'analyse de l'œuvre littéraire, donc, il partage avec son lecteur la mission littéraire.

Cela tout à fait ce qu'il a fait Michel Butor par ses productions littéraires. Il aime entrer dans une relation interactive avec ses lecteurs à travers son œuvre romanesque. Il voudrait que ses lecteurs soient des créateurs-lecteurs, pour modifier leur regard de voir l'œuvre et le monde tout entier dans lequel ils vivent.

"J'aurais atteint mon but, si j'ai pu donner au lecteur l'envie non seulement de regarder le texte lui-même mais, aussi de surmonter l'irritation que celui-ci ne saurait manquer de lui inspirer"(2)

(1) Flardeau, J-C(1961). Écrivains et Écrivants. Liberté, v 3; n'5, 1961, p.712 consulté d'après l'URL www.i.erudit.org le 4/6/2022 à 10:57

(2) Butor M, 1964 ***Essais sur le moderne***, Gallimard, coll., tel, p.336.

Ce créateur choisit d'être à l'écart des canons dominants, il a tendance à casser les lois habituelles dans l'écriture du roman en respectant les normes classiques, tout ce qu'il a fait est d'établir une relation avec son lecteur, tous les deux doivent partager le travail, chacun a une tache à réaliser. Et cela vient grâce à l'école du Nouveau Roman qui a laissé à chaque auteur le choix du fond et de la forme en se libérant du joug des conventions de la littérature classique établi au $19^{ème}$ siècle par Balzac(1)

À travers *l'Emploi du temps* on peut remarquer l'image de cet écrivain incarné par le personnage principal Jaques Revel " l'écrivain d'un journal intime au cours de ce roman"; on peut dire qu'il est possible que Revel soit l'incarnation de Butor et son journal intime soit le roman qu'on est en train de lire. Cela est prévue par l'utilisation du pronom personnel singulier "**je**" qui est utilisé par l'habitude pour enregistrer des événements à propos de l'écrivain pour écrire une autobiographie ou u journal intime:

Sinon; ce roman est inspiré de son séjour à Manchester lorsqu'il était un lecteur à l'université où il était influencé par le climat dur et ceci est bien visible dans la description du climat de Bleston, la ville où Revel va rester un an pour faire son stage à propos de la correspondance chez Matthews and sons.

(1) Florance Dartois, Michel Butor qui souhaitait transformer son lecteur, compte rendu publié 13-9-2021 sur l'URL: https:// www.ina.fr le 4/6/2022 à 10:57

Après un peu du temps de son arrivé à cette ville étrangère, il a décidé de rédiger un journal intime pour donner sens à son séjour à Bleston, d'autre part dans une tentative de résoudre le problème du temps auquel il était obsédé pendant son séjour là-bas. Donc, l'écriture était pour lui une lutte contre le temps.

"L'écrivain cherche toujours peu à peu à reconstruire dans son œuvre il veut agir par l'intermédiaire de ses mots, de ses phrases de telle sorte que la société se transforme pour ne plus produire le malheur qu'il représente lui-même" (1)

Cela est possible que Butor lui-même voudrait enregistrer les événements qui lui étaient arrivés durant son séjour à Manchester. Par conséquent le journal intime de Revel ne serait qu'un miroir de l'Emploi du temps de Butor lorsqu'il était à Manchester.

Cette idée nous fait penser à une hypothèse qui suppose que Butor est un écrivain narcissique? Ou il s'agit seulement d'une représentation normale et moderne de sa théorie par rapport à l'écriture romanesque de mettre son lecteur dans un piège. De le mettre en face d'une énigme et lui demander de le résoudre au but de le rendre en mouvement avec le texte. Il faut toujours se rappeler que Butor souhaitait transformer son lecteur et la façon par laquelle il voit le texte littéraire.

(1) Butor Michel, entretien avec Dominique Viart, 1/92016, n'62, consulté sur https://www.cairn.fr le 20/6/2022 à 7h.

5-En ce sens, Est-ce que Butor est-il un écrivain narcissique?

Cela serait peut-être un signe d'un auteur narcissique, autrement-dit, Butor était admiré par ses écritures, par son style singulier, puisqu'il a choisi d'être différent et travaille bien sur ses textes. D'autre part, il voudrait se critiquer avant son lecteur en imaginant la réaction du lecteur en face de son texte.

"Je suis méchant plus que ça envers du lecteur" [1]

L'image narcissique du romancier apparait ainsi dans la deuxième partie du roman lorsque Jaques Revel a décidé de ne plus se fier aux impressions premières mais de commencer une vraie recherche.

" C'est maintenant que commence la vraie recherche" [2]

Pendant son séjour à Manchester pour deux ans comme un lecteur, Butor s'inspire de cette ville pour rédiger son roman dans une recherche à trouver un équilibre dans sa vie à cause de la guerre, du voyage et la mort qui marquent sa vie.

"Seul un travail d'enquête, d'interrogation, de remise en cause, de relecture en constituera la place de salut" [3]

---

[1] Florance Dartois, Michel Butor qui souhaitait transformer son lecteur, compte rendu publié 13-9-2021 sur l'URL: https:// www.ina.fr le 4/6/2022 à 10:57

[2] Butor, Michel, op.cit. p .60

[3] Gisèle leyicka Bissanga, Michel Butor : du roman à l'effet romanesque, thèse de Doctorat en littérature française, université de Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2014, p.60

L'écriture de ce roman était pour Butor une forme de la résistance contre le malaise qui marquait sa vie dans un moment du temps, l'écriture donc était pour lui un suicide positif. Surtout lorsqu'il se sent que rien ne marche pas bien avec lui. En écrivant autour de ce malais, il a essayé de trouver une solution juste pour lui résister ou pour le supprimer.

Par contre Revel qui passe des moments difficiles dans une ville cruelle à cause du labyrinthe spatial et temporel dont il a souffert, en plus les sentiments de solitude et de perte et de mélancolie qu'ils envahissent pendant son séjour là-bas.

Il était en train de chercher un fil d'Ariane pour l'aider à sortir devant des méfaits de l'environnement. Donc, l'écriture vient à le mettre en sécurité et sera le moyen de trouver le salut après avoir été heurté tant d'obstacles.

"J'ai décidé pour m'y retrouver" (1)

"Toutes ces phrases et ces pages, ce qui les a sauvées, m'a' sauvé, c'est leur nombre, c'est le temps qu'il aurait fallu, toute cette pile de pages, sur laquelle j'ai recommencé à en amasser de nouvelles" (2)

Ainsi, la figure de l'écrivain se manifeste chez Revel par sa stratégie de l'écriture, quand il a fait son texte du journal, il a fait de longues phrases, d'une structure complexe pour les dates des évènements.

(1) Butor Michel, op.cit. p.157

(2) Ibid. p.228

Parfois, il se trouve obligé de relire ce qu'il a écrit pour récrire de nouveau son texte en précisant tous les détails en remémorant les jours anciens. C'est, Butor lui-même qui était fatigué en construisant son roman.

"J'ai mené à allonger beaucoup les phrases et pour les rendre plus clairs, je les ai divisé en paragraphes et pour bien faire sentir que c'étaient des paragraphes à l'intérieur d'une même phrases, j'ai terminé le paragraphe précédent par une virgule ou par un point- virgule et j'ai commencé le paragraphe suivant par une minuscule" (1)

En lisant *L'Emploi du temps"* et après avoir remarqué le génie de Butor à s'incarner par son personnage principal, on s'interroge quel est son objectif de cette incarnation? Est-ce que Butor veut-il présenter une image narcissique de la figure de l'écrivain à travers cette œuvre romanesque?

Dans un entretien Butor annonce son opinion par rapport à la question de l'auteur narcissique, il a exprimé:

"L'écrivain n'est pas narcissique, mais il est inquiet de ce que 'il écrit et qu'on ne peut pas répondre à la question "êtes-vous un bon écrivain ? C'est aux autres et aux autres seuls de le dire.(2)

(1) Michel Butor dans un entretien avec Victor Kirtov, Michel Butor l'écrivain migrateur aux mille détours, consulté sur l'url: www.pielface.com publié 1/9/2016, consulté le 3/6/2022 à 2:15h.

(2) Michel Butor dans un entretien, paris, 12/12, compte rendu par Florance Trocme, n'47, 13/12/2009; consulté sur l'URL: www.poezibao.typepad.com, le 4/6/2022 à 2h.

Conclusion

La réponse de Butor nous évoque sa modestie, ainsi elle indique que son objectif d'incarner la figure de l'écrivain dans son œuvre romanesque n'est pas pour dire qu'il est admiré de ses écritures ou il est un écrivain narcissique. Au contraire, sa réponse évoque qu'il a toujours besoin de ses lecteur pour le juger et que la figure qu'il a présentée dans son œuvre romanesque indique seulement qu'il veut partager avec ses lecteurs la souffrance de l'écrivain durant l'écriture.

Pour conclure cet exposé, il nous faut dire que Michel Butor n'a pas facilement gagné cette grande réputation, elle vient après un grand effort. Il a bien travaillé ses textes surtout *l'Emploi du temps* comme un architecte qui se doit s'occuper de tout comme le peintre qui fait attention au moindre détail de son tableau. Donc, l'œuvre littéraire pour Butor est considérée comme un chef d'œuvre qui exige tant d'attention, du travail minutieux pour trouver à la fin une bonne réception et pour laisser un effet remarquable chez son récepteur qui est l'être si aimé chez Butor.

En fait, chacun d'entre nous est destiné à rencontrer un livre, son livre, un seul et unique livre qui l'attend quelque part dans les rayons d'une librairie, un livre qui donnera sens à son existence, éclairera sa route, fera écho à ses douleurs et à ses

espoirs en lui indiquant le chemin à emprunter, les valeurs à préserver et l'accompagnera jusqu'à la mort, c'est cela un livre lumière.

Cette influence de lecture d'un livre ne vient pas par une inattention de la part de l'auteur qui est le premier responsable de son travail, elle est un résultat d'un grand effort de la part de l'auteur qui annonce qu'il se trouvait de réécrire son texte jusqu'à cinquante fois la même page pour que le rôle du lecteur vienne ensuite pour compléter son acte de lire.

Bibliographie:

1. SARTRE J p, 1948; **Qu'est-ce que la littérature**?, Éd Gallimard, Paris 384p.

2. BUTOR M., 1956; **l'Emploi du temps**. Éd de Minuit, 2014 pour l'édition électronique, Paris 252p.

3. BUTOR M., 1957, **la Modification**, Éd de Minuit, Paris, 130p.

4. BAERTHES,R, 1953; **le degré Zéro de l'écriture**. Éd: Seuil, (OCR&Spellcheck: SK (ae-lib.org.ua) 2004. Consulté d'après L'URL: www.ae-lib.org.ua fr.html le 4/6/2022 à 4h

5. BUTOR M, 1960; **le roman comme une recherche**, **in Essais sur le roman**, Éd. Gallimard, Paris, 184p.

6. BUTOR M, 2006; **les œuvres complètes**, VIII, répertoire v, d'où ça vient?, Éd la différence, Paris, 1200p.

Entretiens:

1. Michel Butor, Entretiens, volumes I, Joseph k, 1999. P.137, entretien accordé à Madeline chapsal pour l'express, le 14 janvier 1960.

2. Michel Butor dans un entretien avec Victor Kirtov, Michel Butor l'écrivain migrateur aux mille détours, consulté sur l'URL: www.pielface.com publié 1/9/2016, consulté le 3/6/2022 à 2:15h.

3. Michel Butor dans un entretien avec Jean Louis Kuffer, le Balzac de Michel Butor est notre contemporaine, publié sur l'URL: www.revuelepassemuraille.ch le 4/6/2020, consulté le 3/6/2022 à 3h.

4. D Flardeau, J-C(1961). Écrivains et Écrivants. Liberté, v 3; n'5, 1961, p.712 consulte d'après l'URL www.i.erudit.org le 4/6/2022 à 10:57

5. après l'url: www.maremurex.net/butor2.html consulté 25/6/2022 à 6h.

6. M. Antoine compagnon, fonction de l'auteur, consulté sur l'URL: www.fabula.org consulté le 5/6/2022 à 5h.

7. https://www.Larousse.fr consulté le 6/6/2022 à 5h.

8. https://www.leRobert.fr consulté le 6/6/2022 à 5:30h

9. www.languefrancaise.com/dictionnaire/definition/auteurle 21/6/2022 à 5:30h

10. Pierre Dumoyet, lecture pour tous, 23 octobre 1957.

11. Michel Butor dans un entretien, paris, 12/12, compte rendu par Florance Trocme, n'47, 13/12/2009; consulté sur l'URL: www.poezibao.typepad.com, le 4/6/2022.

12. Florance Dartois, Michel Butor qui souhaitait transformer son lecteur, compte rendu publié 13-9-2021 sur l'URL: https:// www.ina.fr le 4/6/2022 à 10:57

13. Butor Michel, entretien avec Dominique Viart, 1/92016, n'62, consulté sur https://www.cairn.fr consulté le 3/6/2022 à 2:15h.

14. Butor Michel à travers le Monde.fr publié 24/8/2016.

Thèse de Doctorat:

- Gisèle leyicka Bissanga, Michel Butor : du roman à l'effet romanesque, thèse de Doctorat en littérature française, université de Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2014, p.60

بلاغة التّنكير في شعر ابن هانِئ الأندلسيّ

الدكتور: عمار ابراهيم البهلول *

ملخّص

يدرس البحث الدّور البلاغيّ للتّنكير ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ في شعر ابن هانئ الأندلسيّ؛ بوصفه أحد أساليب علم المعاني ضمن البلاغة؛ إذ إنّ هذا الأسلوب يُسهم في تشكيل الأثر البلاغيّ الفنّيّ من خلال أغراضه البلاغيّة، فورود النّكرة نكرة يُحقق أغراضاً بلاغيّة متنوّعة، كالتّكثير والتّقليل، والتّعظيم والتّحقير، ...، كما أنّ ما يحقّقه بلاغيّاً يختلف وفقاً لكون النّكرة مسنداً، أو مُسنداً إليه، أو غير المسند والمسند إليه.

يتناول البحث أبرز الأغراض البلاغيّة للتنكير في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، هذه الأغراض التي تتنوّع وفقاً لنوع النّكرة ضمن أقسام الجملة، وذلك عبر تتبّعه وتتبّع أغراضه في شعر هذا الشّاعر الأندلسيّ، فيقوم البحث على تقسيم المادة في اتجاهين رئيسين (المسند والمسند إليه، وغير المسند والمسند إليه)، ثمّ اختيار مقطع شعريٍّ على كل غرض بلاغيٍّ موجود في كلّ قسم من القسمين السّابقين، ودراسته دراسة تحليليّة .

الكلمات المفتاحية: بلاغة، دلالة، صورة، شعر، أثر.

* دكتور في اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الأندلسي، جامعة تشرين– اللاذقية– سورية .
بريد: Ammar.albahlool@tishreen.edu.sy

The Unknown eloquent in the Poetry of Ibn Hani Al Andalusi

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

ABSTRACT

The research studies the rhetorical role of denunciation within the artistic linguistic structure in Ibn Hani's Andalusian poetry; As one of the methods of semantics within rhetoric; As this method contributes to the formation of the artistic rhetorical effect through its rhetorical purposes, the occurrence of the indefinite object achieves various rhetorical purposes, such as multiplication, belittling, veneration and contempt, ..., and what it achieves rhetorically varies according to the fact that the object is not ascribed to it, or not attributed to it, Assigned and assigned.

The research studies the most prominent rhetorical purposes of denunciation in the poetry of Ibn Hani al-Andalus, these purposes that vary according to the type of denunciation within the sections of the sentence, by tracing it and tracing its purposes in the poetry of this Andalusian poet. to it), then choosing a poetic stanza for each rhetorical purpose found in each of the previous two sections and studying it analyzing study.

Keywords: eloquent, denotation, metaphor, Poetry, effection .

* Doctor In Arabic language, Andalusia literary, Tishreen University – Lattakia – Syria.

مقدّمة:

امتاز شعرنا منذ القديم بلغته البلاغيّة ذات القدرة التّأثيريّة العالية، هذه اللغة التي ارتكزت على شتى أنواع الأساليب البلاغيّة والصّور الفنّيّة بأقسامها المتعدّدة، ومن هذه الأساليب أسلوب التّنكير، فهذا الأسلوب (بوصفه أحد أساليب علم المعاني) يمتاز بقدرة عالية على تفعيل الطّاقة التّأثيريّة البلاغيّة للّغة النّصّيّة بما يوازي العناصر اللغويّة الأخرى ضمن النّسق اللغويّ؛ إذ إنّه أحد أهم العناصر اللغويّة الفنّيّة ضمن لغة الشّاعر في بنائه الفنّيّ.

بعد قراءة ديوان ابن هانِئ الأندلسيّ، اختار البحث هذا الأسلوب البلاغيّ؛ لكثرة وروده عنده، والارتكاز البلاغيّ عليه، وتنوّع أغراضه، فاتّجه البحث إلى الغوص في هذه الأغراض ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ الكلّيّ، أملاً في أن تغني هذه الدّراسة التّحليليّة الدّرس الأدبيّ، وتقدّم ما هو جديد ومفيد.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً لم يلقَ الاهتمام الكافي من الدّارسين في مجال الأدب والبلاغة، فالتّنكير يعدّ أحد أبرز الأدوات البلاغيّة في يد الشّاعر لإطلاق الفاعليّة التّأثيريّة ضمن النّصّ الشّعريّ، فهو أداة مهمّة؛ إذ إنّ مفعولها البلاغيّ التّأثيريّ جوهريّ، ويستطيع الشّاعر الارتكاز عليها في دعم الصّور الفنّيّة، ولا سيّما في حال استخدامها في المكان المناسب، وشعر ابن هانئ الأندلسيّ من الأشعار التي قلّ تناولها من هذا الجانب (جانب علم المعاني عموماً) .

ويهدف البحث إلى الوقوف على التّنكير بوصفه جزءاً من أسلوب التّعريف والتّنكير في علم المعاني وأبعاده البلاغيّة ضمن البناء اللغويّ الكلّيّ في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، وذلك من خلال استقراء هذا الأسلوب في ديوانه، وتتبع أغراضه، ثم دراسة الشّواهد المختارة على هذه الأغراض دراسة تحليليّة، للكشف عن الدّور البلاغيّ له بشقيّه (النّكرة المسند إليه، والنّكرة المسند) على مستوى لغة النّص عموماً.

منهجية البحث:

سيتّبع البحث البنيويّة التّكوينيّة وذلك لدراسة الأبيات الشّعريّة دراسة عميقة، للوقوف على دلالات هذا الأسلوب وأبعادها ضمن البناء اللّغويّ العميق في القصيدة من النّواحي كافة، وتقوم البنيويّة التّكوينيّة على مستويات خمسة: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والمعجميّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، وتتيح إدخال السياقين الاجتماعيّ والتّاريخيّ، وذلك كلّه بالاستفادة من أدوات علم النّفس وعلم الاجتماع .

وذلك للتّعمق في البناء الدّاخليّ للشّواهد الشّعريّة المُختارة، والكشف عن أثر التّنكير في البناء اللغويّ فيها.

أولاً: لمحة موجزة عن ابن هانئ الأندلسيّ:

هو " أبو القاسم محمّد بن هانئ الأزديّ الأندلسيّ "، وهو من أبرز شعراء المغرب العربيّ والأندلس، ولقّب بمتنبّي الغرب لأنّه كان من أعظم شعراء المغرب العربيّ على الإطلاق، فضلاً عن معاصرته للمتنبي، أمّا ولادته: فقد في إشبيلية في الأندلس ونشأ فيها، وتنقّل بينها وبين مدينة إلبيرة (ولقّب بالشّاعر الإلبيريّ إثر ذلك)، غير أنّ استهتاره بالملذات، وغلوّه في التّشيّع، وسلوكه مسلك المعزّيّ كان سبباً في إثارة أهل إشبيلية عليه، ثم أشار عليه الملك بالرحيل ، فتركها ابن هانئ وهو في السابعة والعشرين من عمره، وقصد المغرب ومدح جوهر الصقلي، ...، ووصل خبره إلى المعزّ أبي تميم معدّ بن منصور الفاطميّ فطلبه، فحضر عنده وأقام في المنصورية قرب القيروان، ومدحه ابن هانئ مدحاً مبالغاً فيه، أمّا شعره فقد عني فيه باللفظ أكثر من عنايته بالمعنى فاعتمد الألفاظ الكثيرة الجلبة، والقعقة، وهذا ما دفع المعزّي إلى انتقاده...، أمّا وفاته: فقد تُوفّي في الطّريق إلى مصر في 23 رجب 362 هـ [1].

[1] الحميدي، جذوة *المقتبس في ذكر ولاة الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ، د.ط، 1966، ص96 .

ثانياً: بلاغة التّنكير في شعر ابن هانِئ الأندلسيّ:

إنَّ التّنكير أحد أساليب البلاغة التي اعتمد عليها الشّاعر العربيُّ في العصر القديم بكثرة؛ إذ يعدّ أحد الأدوات التي يرتكز عليها الشّاعر في منح لغته الرّونق الإبداعيّ، والفنّيّة العاليّة؛ إذ إنّه يؤدّي دوراً في فنيّة اللغة، إلى جانب دوره في إيصال المعنى، وأمّا عن مفهومه: فهو **في اللغة:** من الجهل وعدم المعرفة فـ نَكِرَ الأمر وأَنكَرَه إنكاراً ونُكراً جهله، ... والمُنكر من الأمر خلافُ المَعروف [2]، **وفي الاصطلاح البلاغيّ:** النّكرة هي " ما شاع في جنسه دون أن يدلّ على معيّن، فإذا قلت: (زارنا رجل)، و(هذه امرأة)، فإنّهما لا يدلان على رجل بعينه، ولا على امرأة بعينها، بل يصلحان لكلِّ رجلٍ وامرأة " [3]، وقد يرد النّكرة لتحقيق أغراضٍ بلاغيّة متنوّعة [4]؛ إذ يرتكز عليه الشّاعر في تحقيق الفاعليّة التّأثيريّة في كثيرٍ من الأحيان، وللتّنكير قسمان رئيسان: ما يرد في المسند والمسند إليه ، وما يرد في غيرهما، وفيما يأتي نبحث في كلّ اتّجاه على حدةٍ.

[2] ينظر ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ، ط1، 1426هـ–2005م، مادة نكر: 4017/4 .

[3] غزّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، منشورات جامعة دمشق، د.ط، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004م، ص170.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص170 .

القسم الأوّل: ورود النكرة مسنداً ومسنداً إليه:

1- المسند إليه نكرة:

ويرد المسند إليه نكرة لتحقيق أغراض بلاغيّة عدّة يحدّدها السّياق، ومنها عند شاعرنا:

أ- **التّعظيم والتّحقير**: ومن **التّعظيم**: قوله من قصيدة (شمسٌ من الحقّ) مادحاً الخليفة المعزّ لدين الله، يقول: [5] /البسيط/

أَلُؤلؤٌ دَمْعُ هذا الغَيْثِ أَمْ نُقَطُ؟ ... ما كانَ أَحْسَنَهُ لَوْ كانَ يُلْتَقَطُ

بينَ السَّحائِبِ وبَيْنَ الرِّيْحِ مَلْحَمَةٌ ... قَعاقِعٌ وظُبًى في الجوِّ تُخْتَرَطُ **

كأَنَّهُ سَاخِطٌ يَرْضَى على عَجَلٍ ... فَما يدومُ رِضًى مِنْهُ ولا سَخَط

أَهدى الرَّبِيْعُ إلينا رَوضَةً أُنُفاً ... كَما تَنَفَّسَ عَنْ كافُورِهِ السَّفَطُ ***

غَمَائِمٌ في نَواحي الجَوِّ عاكِفَةٌ ... جَعْدٌ تَحَدَّرَ مِنْها وابِلٌ سَبِطُ****

يفيد تنكير لفظ (ملحمة) في البيت الثّاني التّعظيم، فهذا اللفظ يوحي بالعظمة بذاته، إذ إنّ " للكلمة قدرة ذاتيّة على الدّلالة " [6]، وقدرة كلمة ملحمة على دلالة التّعظيم مُتضَمَّنة في ذاتها فهي تعني " الوقعة العظيمة القتل " [7]، ونلاحظ الإسناد الدّلاليّ إلى ألفاظ الطّبيعة، ولا سيّما الألفاظ التي تتضح قوّة

---

[5] ابن هانئ الأندلسي، *الديوان*، دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت، د.ط، 1400هـ – 1980م، ص184 .

** قعاقع: حكاية صوت السّلاح والرّعد وغيرهما.

*** الروضة الأنف: التي لم ترعها دابّة، السفط: وعاء كالقفة ولم يُعبَّأ فيه الطّيب.

**** الجعد: الكثيف المتراكم من السحاب، السبط: المسترسل من الشّعر، وهنا طباق.

[6] *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، دار المريخ للنشر – الرياض، د.ط، 1409 هـ، 1989م، ص65 .

[7] ابن منظور، *لسان العرب*، مادة لحم: 3550/4 .

وطاقة، فالإسناد إلى لفظ (السّحائب) بصيغة الجمع (على المستوى الصّرفيّ) يطلق طاقة الملحمة على المستوى السّياقيّ ضمن الغرض الشّعريّ (المديح)؛ فالسّحاب هو رمز للخير، رمز للمطر الذي يُنبت الأرض، إنّ له قدرة عظيمة على العطاء، إنّه رمز للخير والعطاء، والقدرة، واستخدامه بصيغة الجمع يُطلق هذا العطاء وهذه القدرة ، إنّه بهذا الإسناد إلى هذا اللفظ يعزّز طاقة الملحمة، ويزيد الإطلاق المُتضمّن في التّنكير، ليأتي التّصوير الفنّيّ في البيت الذي يليه (كأنّه ساخط) وهو تشبيه الممدوح بالسّاخط ليرتبط دلاليّاً وتأثيريّاً مع دلالة التّعظيم في أسلوب التّنكير؛ إذ تتفاعل دلالة التّعظيم مع تهويل السّخط والرّضى من الممدوح، وسرعة كلّ منهما، ثمّ الإسناد إلى لفظ الطّبيعة الثّاني (الرّيح) في البيت ذاته، هذا اللفظ الذي يمتلك طاقة حركيّة عالية، فاستحضاره هنا ليكون مسنداً إلى لفظ (النّكرة: ملحمة) يطلق طاقتها دلاليّاً (على المستوى الدّلاليّ) ليحدث تفاعل من قبل المتلقي الذي يتخيّل هول هذه المعركة عقب رسم مخيّلته لصورتها في الذّهن.

إنّ لفظ (الرّيح) يتمتّع بطاقة عالية من الحركة السّريعة، ولا سيّما عبر حرف الرّاء (على المستوى الصّوتيّ) الذي يشكّل محوره، هذا الحرف الذي يدل على "التّحرك، والتّكرار والتّرجيع" [8] فحركة الرّيح سريعة للغاية، وكأنّ استحضاره يشير إلى هول البطولات في الملحمة، وسرعة تحقيقها، وسرعة إنجاز هذه الملحمة، والإسناد إلى الرّيح دلاليّاً يطلق طاقة الملحمة، فصيغة الجمع (على المستوى الصّرفيّ) في (السّحائب) من شأنها زيادة قدرة الملحمة، وزيادة الإطلاق المُتضَمَّن في التّنكير، ليأتي التّصوير الفنّيّ في البيت الرّابع (أهدى الرّبيع) مشبعاً بالطّاقة التّأثيريّة التي غمرت الأبيات السّابقة عبر استخدام ألفاظ الطّبيعة، وكأنَّ المحور الرّابط لها لفظ التّنكير (ملحمة بهذه الدّلالة)؛ إذ تفاعلت لمنحه هذه

[8] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، ص84 .

الدّلالــة فـنجح الشّــاعر فــي تحقيــق الانســجام بــين السّــابق واللاحــق عبــر الصّــورة الجديدة (صورة الرّبيع)، هذا الانسجام الذي دخل التنكير في صلبه.

ومــن **<u>التّحقيــر</u>** قولــه مــن قصــيدة (الأيــام أعــوان الوغــد السّــخيف): [9] /الخفيف/

إنّ شــأواً طَلَبتــه فــي زَمــانِ الــ ـــمَلكِ عِنــدي لشَــأو بَــينَ قَــذوفِ *

إنَّ رأيــــاً تُــــديرُهُ لِمُعَنَّــــى بِضَــــلالِ الإمْضــــاءِ والتَّوقيــــفِ

إنَّ لَفْظَــــاً تَلوْكُــــهُ لَشَــــبِيْهٌ بِــكَ فــي مَنْظَــرِ الجَفــاءِ الجَليــفِ

كَــاذِبُ الــزَّعْمِ مُسْــتَحِيْلُ المَعــاني فاسِــدُ الــنَّظْمِ فاسِــدُ التَّــأليفِ

نلاحـظ تـوالي ألفـاظ النّكـرة بيتـاً بعـد بيـت ضـمن توافـق تركيبـيّ، فـنلاحظ فـي البيـت الأوّل اللفـظ (شـأو) جـاء نكـرة (وهـو فـي أصـله مبتـدأ)، ليـأتي الإخبـار عنـه، بعـد تكـراره فـي الشّـطر الثّـاني مـن هـذا البيـت بـاللفظ (قـذوف) وهـو البعيـد، وهنـا التّكـرار جـوهريّ لارتبـاط لفـظ البعـد بـاللفظ المكـرر، " فللتكـرار مَواضـع يحسـنُ فيهـا، ومواضـع يَقـبحُ فيهـا " [10]، فهنـا إطـلاق البعـد وإسناده إلـى لفـظ النّكـرة (المكـرر) مـن شـأنه التّمهيـد لتحقيـر المهجـو فـي الأبيـات اللاحقـة التـي جـاءت ألفـاظ النّكـرة فيهـا أكثـر إيغـالاً فـي دلالـة التّحقيـر، أو أكثـر وضـوحاً، فعنـدما يسـتخدم الشّـاعر الفعـل (تلوكـه) ليجعـل مـن هـذه الجملـة خبـراً للفـظ النّكـرة (لفظـاً) فـي البيـت الثّـاني بهـذه الصّـيغة اللغويّـة مـن شـأنه تفعيـل دلالـة التّحقيـر ليكـون لفـظ النّكـرة ضـمن هـذا الإسـناد جـزءاً مـن صـورة مباشـرة (صـورة تشـبيه اللفـظ المهجـو) وتطلـق الطّاقـة التّأثيريّـة إلـى الأوج عبـر الاسـتناد علـى وجـه الشّـبه (منظـر الجفـاء)، وهنـا الصّـورة

[9] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص215 .

* قذوف: بعيد.

[10] ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة– مصر، ط1، 1325 هـ– 1907م، 2/ 59.

ارتكـزت علـى اللفـظ العـامّيّ [(تلوكـه: أي تمضـغه) علـى المسـتوى الـدّلاليّ]، لتكون طريقـة الشّـاعر فـي إطـلاق طاقتهـا مبنيّـة علـى عقـد مشـابهة بـين اللفـظ النّكـرة الـذي يعـدّ جـزءاً رئيسـاً منهـا والجفـاء...، فالصّـورة عمومـاً " هـي طريقـة فـي الكـلام "[11]، وهنـا حـدث إطـلاق لطاقـة الصّـورة بالارتكـاز علـى الإطـلاق فـي المشـبّه والإخبـار عنـه بلفـظ عـامّيّ، وبالارتكـاز علـى المشـبّه بـه، لتكـون صـياغة هـذا التّركيـب علـى المسـتوى التّركيبـيّ مشـابهة عمومـاً للتّركيـب فـي البيـت الـذي يسـبقه بالارتكـاز علـى لفـظ النّكـرة (رأيـاً) والإخبـار عنـه بالجملـة (تـديره) التـي تحتـوي علـى ضـمير يعـود إلـى المهجـو (الهـاء)، ليكـون اسـتخدام لفـظ (الضّـلال) إطلاقـاً لطاقـة التّحقيـر ويمثّـل نوعـاً مـن الارتبـاط المباشـر مـع اللفـظ العـامّيّ فـي البيـت الـذي يليـه (تلوكـه) وتمهيـداً فـاعلاً للصّـورة، فهـو يـرتبط معهـا فـي إطـلاق طاقـة الهجـاء علـى مسـتوى الغـرض النّصّـيّ، ليحـدث تـواؤم دلالـيّ تـأثيريّ عبـر الارتبـاط بـين لفظـي النّكـرة (رأيـاً، لفظـاً)، والإخبـار عنهمـا مـن جهـة، واسـتخدام لفـظ (ضـلال) فـي شـطر البيـت الأوّل واسـتخدام المشـبّه بـه فـي شـطر البيـت الثّـاني ليحـدث نـوع مـن التّقابـل التّأثيريّ:

رأياً / ب2 ← لفظاً / ب3 ← شطر 1

ضلال / ب2 ← الجفاء / ب3 ← شطر 2

ليكـون هـذا التّقابـل الـذي يسـهم فـي الانسـجام والتّـواؤم النّصّـيّ مـدعوماً باسـتخدام الشّـاعر لألفـاظ أكثـر كشـفاً، وأكثـر مباشـرة فـي البيـت الـذي يليـه (كـاذب الـزّعم)، فلفـظ (كـاذب) بهـذه الصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفيّ) تفيـد الفاعليّة.

لقـد دخـل أسـلوب التّنكيـر فـي الأبيـات السّـابقة فـي صـلب البنـاء اللغـويّ النّصـيّ القـائم علـى إظهـار صـورة غايـة فـي السّـوء للمهجـو، فكـان لتكـرار هـذا

[11] مورو: فرانسوا، *الصّورة الأدبية*، ترجمة: د. علي إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، 1995، ص25.

الأسلوب دور في التّصوير الفنّيّ (الصّورة السّابقة) على وجه الخصوص، وأثر فنّيّ في إطلاق الطّاقة على مستوى الغرض الشّعريّ (الهجاء) على وجه العموم.

ب- التّكثير والتّقليل: ومن **التّكثير** قوله في العشق: [12] /الطّويل/

لَقد أَشبَهتني شَمْعةٌ في صَبابَةٍ وفي هَوْلِ ما أَلْقَى وما أَتوقَّعُ

نُحولٌ وحُزْنٌ في فَناءٍ ووحْدَةٍ وتَسْهيْدُ عَيْنٍ واصفِرارٌ وأَدْمُعُ

إنّ القارئ يعتقد للوهلة الأولى أنّ لفظ (شمعة) – وهو جزء رئيس من الصّورة الفنّيّة هنا بعد أن جعلها مشبّهاً (وجعل نفسه المشبّه به) – يدلّ على التّقليل وأنّه اختار شمعة محدّدة وشبّه نفسه بها، ولكنّ السّياق يطلق لفظ (شمعة) ليجعل المقصود منها كلّ شمعة وأبعد من ذلك المقصود (ذوبان الشّمعة)، فالشّاعر يتعرّض لكمّ كبير من الذّوبان (النّحول) جرّاء ما يتعرّض له من آلام العشق، والدّليل لفظ (هول) الذي جاء هو الآخر نكرة، وهذا اللفظ يؤازر دلاليّاً لفظ (شمعة) ويطلقه على المستوى النّصيّ ضمن الإطار الدّلاليّ، ويسهم في انفتاحه على دلالة الكثرة، ليكون هذا اللفظ محوريّاً ضمن دلالة التّنكير؛ فالهول يعني الكثرة، والارتباط مع لفظ (شمعة) يطلقه دلاليّاً وتأثيريّاً، ليدخل ضمن طاقة الصّورة الفنّيّة هنا ويمنحها بعداً تأثيريّاً أقوى، فعندما توحي الشّمعة – التي تشحن الطّاقة السّياقيّة بذاتها عبر كثرة الذّوبان هذه الدّلالة المُتضمَّنة في لفظ الشّمع، فالشّمع سريع الذّوبان بطبيعته – بأنها واحدة من شموع كثيرة (عبر الانفتاح على لفظ /هول/)، هذا يقود إلى انفتاح على كثرة في الذّوبان على نحو مضاعف، وهذا كلّه نظراً لما يقاسيه الشّاعر، وما يكابده، ليكون الخيال هو الأداة التي يطلقها التّفاعل السّابق بين ألفاظ التّنكير، هذا الخيال الذي سيستطيع المتلقي الوصول عبره إلى مقدار المعاناة التي يمرّ بها الشّاعر، ليأتي تركيب البيت الثّاني داعماً ومسايراً للصّورة الفنّيّة وطاقتها القائمة والمرتكزة على لفظ النّكرة بهذه الدّلالة، فهو تفصيل للصّورة وبنيتها؛ إذ يؤكّد (بيريلمان) أنَّ الصّورة

[12] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص201 .

كي توجد لا بدّ من توفّر خاصيّتين: أن تكون لها صيغة تتمثّل في أحد المستويات النّحويّة أو الدّلاليّة فتكون بمنزلة (بنية) أو (تركيب)، وأن يتمّ استخدام هذه الصّيغة بشكل ملفتٍ للانتباه وبعيد إلى حدّ ما[13]، ولفظ النّكرة دخل في بنية الصّورة؛ إذ إنّ الشّاعر يدخل في وصف عمق المعاناة، من خلال عمق الذّوبان ومقداره من خلال هذا اللفظ، ليتوافق لفظ (نحول) دلاليّاً وتأثيريّاً مع لفظ (شمعة) ضمن التّصوير وبنيته (نحول الشّمعة – نحول الجسد)، ولفظ (حزن) يفسّر النّحول ويكون العامل الرّئيس له، ليأتي لفظ (السّهر: تسهيد عين) في الشّطر الثّاني فيمثّل أداة رئيسة لنحول الإنسان ليأتي الاصفرار نتيجة طبيعيّة لهذا النّحول، وهذا السّهر.

لقد نجح الشاعر – وعبر دلالة التّكثير في أسلوب التّنكير – في رسم صورة تنضح إحساساً وألماً بما يضمن تفاعل المتلقّي معه، ومع إحساسه، فإنّ " ما يعطي الصّورة فاعليّتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنيّة ترتبط نوعيّاً بالإحساس " [14]، وهنا فاعليّة الصّورة وطاقتها التّأثيريّة تنبعان من قدرتها على التّواصل المباشر مع إحساس المتلقّي عبر شحنها بالارتكاز على تكثير الذّوبان (أسلوب التّنكير)، فيتفاعل هذا المتلقّي مع الشّاعر بعد تخيّل كلّ هذه المعاناة تلقائيّاً، ليكون أسلوب التّنكير بهذه الدّلالة ركيزة من ركائز الصّورة هنا.

ومن **<u>التّقليل</u>** قول شاعرنا في مديح الخليفة المعزّ لدين الله، ويذكر الفتح الذي كان على يده في الرّوم: [15] /الكامل/

حَـــربٌ يُـــدَبِّرُها بِظَـــنٍّ كـــاذبٍ ... هَـــلّا يَقـــيْنُ الحَـــزْمِ مِنْـــهُ بَـــديْلُ

والظَّـــنُّ تَغريـــرٌ فَكيـــفَ إذا التقـــى ... فـــي الظَّـــنِّ رأيٌ كـــاذِبٌ وجَهـــولُ

وافَـــى وقَـــدْ جَمَـــعَ القَبائِـــلَ كُلَّهـــا ... وكَفـــاكَ مِـــنْ نَصْـــرِ الإلـــهِ قَبيْـــلُ

---

[13] عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000، ص55 .

[14] ويليك: رينيه، وارين: أوستن، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي، ص241 .

[15] ابن هانئ، *الديوان*، ص259 .

لقد افتتح الشّاعر الأبيات بلفظ نكرة (حرب)، ليأتي لفظ (ظن) نكرة أيضاً، فهذه الألفاظ التي يعتمد عليها الشّاعر هنا من شأنها الإطلاق، فإطلاق الحرب يقابله الحزم في الشّطر الثّاني ليكون الحزم بمقدار الإطلاق في الحرب، فالشّاعر لجأ إلى الإطلاق في البداية ليزيد فاعليّة الحزم في الشّطر الثّاني بما يدعم الاتّجاه النّصيّ (وغرض المديح فيه)، ونلاحظ موضع الاستشهاد في البيت الثّاني، فقد جاء المبتدأ نكرة مؤخّراً (في الظّنّ رأي) وهنا دلالة التّنكير تفيد التّقليل هذا التّقليل الذي مهّد له الشّاعر في الشّطر الأوّل بلفظ (الظّن) على المستوى، فهو يدلّ على أنّ هذا الرأي إنّما هو كاذب بعد الظّن (أي بعد الافتراض)، وقد ارتكز الشّاعر على هذا اللفظ (لفظ الظّن) لإطلاق دلالة التّقليل في لفظ النّكرة (رأي)، والدّليل تكرار هذا اللفظ (الظّن) فحدث امتداد دلاليّ في الشّطر الأوّل إلى الشّطر الثّاني، ليطلق هذه الدّلالة (دلالة التّقليل) عبر إسناد لفظ (النّكرة) إلى الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ: كاذب)، فجاء هذا الرأي قليلاً وغير صحيح؛ لأنّه قائم على الظّن أولاً، ولأنّ صاحبه كاذب ثانياً، فارتصفت الألفاظ لتطلق دلالة التّقليل في لفظ النّكرة، ومما يدعم ذلك لجوء الشّاعر إلى ألفاظ تتضح قوّة ضمن هذا الارتصاف فمثلاً ألفاظ (الحرب)، (كاذب)، (جَهول: وهي صيغة مبالغة على المستوى الصّرفيّ) وهو من الأمور المعروفة في شعر ابن هانئ " فالجزالة من أبرز خصائص فنّ الشّاعر ابن هانئ " [16]، فعلى المستوى المعجميّ (ألفاظ تتضح قوّة)، وعلى المستوى الصّوتيّ اختيار ألفاظ تتمتّع بحروف جزلة شديدة مثل الدّال فهو " حرف شديد " [17]: (يدبّرها، بديل)، والظّاء: (ظنّ)، و أيضاً القاف وهو " شديد ويلفظه بعضهم مجهوراً " [18]: (يقين)، ...، والجيم الجهوريّ [19] ...، ليحدث تكامل دلاليّ، صوتيّ، صرفيّ، يدعم دلالة

[16] الدّقاق: عمر، *ملامح الشعر الأندلسي*، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978، ص91 .

[17] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص66 .

[18] المرجع نفسه، ص141 .

[19] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص103 .

التّقليل في أسلوب التّنكير، الذي يسهم بدوره في تفعيل الطّاقة التّأثيريّة في الاتّجاه اللّغويّ في غرض المديح هنا.

ج- قصد النّوعيّة: والمراد بالنّوعيّة النّوع؛ أي نوع الشيء، ويرد ذلك عند شاعرنا في قوله في مديح الخليفة المعز لدين الله، ويذكر الفتح الذي كان على يده في الرّوم: [20] /الكامل/

رَجَعوا فأَبْدَوا ذِلَّةً وضَراعَةً ... وإلى الجِبِلَّةِ يَرْجِعُ المَجْبُولُ

إذ لا يَزالُ لَهم إليكَ تَغَلْغُلٌ ... وسُرًى ووَخْدٌ دَائِمٌ وَذَمِيْلُ *

وإنابَةٌ مُنقادَةٌ وإتاوةٌ ... ورِسالَةٌ مُعتادَةٌ ورَسولُ

فإذا قَبِلْتَ فَمِنَّةٌ مَشْكورَةٌ ... لَكَ ثَمَّ أنتَ المُرتَجى المأمولُ

لفظ (تغلغل) وهو اسم (لا يزال) ومعناه الإسراع في السّير جاء نكرة، وقد جاء نكرة ليبين نوع الرّجوع وهيئته، هذا الرّجوع الذي تحدّث عنه الشّاعر في البيت الذي يسبقه (رجعوا فأبدوا ذلّة)، هذه الرّجعة التي أسندها إلى لفظ (ذلّة)، والمقصود أنّهم عادوا مرغمين، وعلى الرّغم من الإجبار عادوا مسرعين، ليكون لفظ (تغلغل) مبيناً لنوع هذه العودة على أنّها عدوٌ معيّن من ضمن أنواع عدّة من العدو ذكرها الشّاعر (وخد، ذميل)، فكّأنّ لفظ (تغلغل) يطلق طاقة العودة فهو يعني الإسراع في السّير فهذا المعنى يحدد نوع العودة بأنّها سريعة على الرّغم من الإشارة إلى الإجبار في البيت السّابق، وورود هذا اللفظ نكرة يفيد الإطلاق (على المستوى الدّلاليّ) وبذلك يغدو هذا اللفظ بصيغة التّنكير حاجة سياقيّة ليوافق ما سبق ضمن غرض المديح، إنّ الأثر الأدبيّ " بنية لسانيّة تتحاور مع السّياق المضمونيّ تحاوراً خاصّاً؛ معنى ذلك أنّ النّصّ الأدبيّ يفرز أنماطه الذّاتيّة، وسننه العلاميّة والدّلاليّة، فيكون سياقه الدّاخليّ هو المرجع لقيم

[20] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص262 .

* التّغلغل: الإسراع في السّير.، خد و ذميل: نوعان من العدو.

دلالاتـه، حتّـى لكـأنّ الـنّصّ هـو معجـم لذاتـه " [21]، فعنـدما يتحـدّث الشّـاعر عـن الذّلـة بعـد الفعـل (رجعـوا) وهـو فـي معـرض المـديح هنـا يحتـاج إلـى المزيـد مـن الإعـلاء مـن شـأن الممـدوح ضـمن السّـياق المضـمونيّ، فيعمـد إلـى اختيـار هـذا اللفـظ بصـيغة النّكـرة لبيـان نـوع العـودة بأنّهـا سـريعة؛ وذلـك نظـراً لمـا يتمتّـع بـه الممـدوح (مـن وجهـة نظـر الشّـاعر)، فجعـل عـودتهم سـريعة وأطلقهـا (تنكيريـاً) إعـلاء لشـأن ممدوحـه، وانتقاصـاً مـن قـدر أعدائـه بمـا يتوافـق والتّركيـب (إلـى الجبلّـة) فـي البيـت السّـابق، والصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفي: مجبـول) ليجعـل هـذه الذلّـة مـن طـبعهم، ليكـون ذلـك بمنزلـة التّمهيـد لبيـان نـوع هـذه العـودة عبـر أسـلوب التّنكيـر بهـذه الصّيغة وبهذه الدّلالة.

وعلـى المسـتوى الصّـوتيّ نلاحـظ تفاعـل حـرف الجـيم الـذي تكـرّر ثـلاث مـرّات فـي البيـت ذاتـه (رجعـوا، الجبلّـة، المجبـول) مـع حـرف القـاف والمكـرر أيضـاً (منقـادة، قبلـت) فجـاء العامـل الموسـيقيّ داعمـاً لدلالـة التّنكيـر (بيـان نوعيّـة العـودة) وهيئتها، وهي عودة مجبرة فلا غنى عن الممدوح .

لقـد عمـل التّنكيـر، علـى دعـم التّماسـك النّصـيّ بـين الأبيـات ، ليـدخل بهـذه الدّلالـة بصـورة كلّيّـة فـي جانـب مـن جوانـب هـذا التّماسـك، فلفـظ [(منقـادة) وهـو أحـد تجليـات التّماسـك النّصّـيّ : عبـر حـرف القـاف] مـا هـو إلاّ نتيجـة لهـذه النّوعيّـة مـن الحركـة العائـدة لهـؤلاء؛ إذ إنّ هـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفيّ) والـذي يمثّـل أحـد نتـائج هـذه الدّلالـة لأسـلوب التّنكيـر يعـدّ أحـد ركـائز هـذا التّماسك (في البيت الثّالث) .

2- المسند نكرة:

كمـا يـرد المسـند إليـه نكـرة لتحقيـق أغـراض بلاغيّـة عـدّة يحـدّدها السّـياق، يـرد كـذلك المسـند نكـرة، ويحقّـق أيضـاً أغراضـاً بلاغيّـة، ومـن هـذه الأغـراض عنـد شاعرنا:

[21] المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت، ص114، 115 .

أ- **عدم إرادة التّعيين أو الحصر:** يقول ابن هانئ: [22] /الكامل/

وأرى الــوَرى لَغْــواً وأَنْــتَ حقيقــةٌ ... مــا يَسْــتوي المَعلُــومُ والمَجْهــولُ

شَــهِدَ البَريَّــةُ كُلُّهــا لَــكَ بــالعُلى ... إنَّ البَريَّــــةَ شَــــاهِدٌ مَقبُــــولُ

واللهُ مَــــدْلُولٌ عليــــهِ بِصُــــنْعِهِ ... فِيْنــا وأنْــتَ علــى الــدَّليلِ دَليْــلُ

نلاحظ صيغتي (المعلوم)، و(المجهول) وهما صيغتا اسم مفعول على المستوى الصّرفيّ، وهما يشكّلان طباقاً يدعم دلالة التّنكير في لفظ (دليل) في البيت الأخير، والتي يُراد بها عدم إرادة حصر الدّليل بذاته، وإنّما إطلاق الدّليل ليشمل الممدوح (لفظ دليل الثّاني)، فتتطوّر دلالة لفظ (الفكرة) في عدم إرادة الحصر إلى التّوكيد، فهنا يريد كمال صنعة الله تعالى، ليكون هذا الكمال متجسّداً في الممدوح دون الإشارة المباشرة، وإنّما من خلال وجود واسطة (لفظ المعرفة: الدّليل) ليعود على لفظ (مدلول) بصيغته الصّرفيّة في الشّطر الأوّل من البيت الثّالث، وليكون مقدّمة لإطلاق دلالة التّنكير في لفظ (دليل) الأخير، وليكون هذا البيت خطوة أخيرة بعد جعل الشّاعر البريّة كلّها شاهداً على رفعة مكانة ممدوحه، فبعد (البريّة) كلّها وهذا الإطلاق فيها ينتقل الشّاعر إلى لفظ الجلالة (الله) الذي يُمثّل إدخاله في هذا السّياق دعماً وشحناً للفظ (العلا) في البيت السّابق، وتأكيداً على رفعة الممدوح، هذه الرّفعة التي تجسّدت بالإطلاق عبر استخدام التّنكير، ليكون اللفظ المنكّر دليلاً على القدرة الإلهيّة ومبالغة في تأكيد أنّ الممدوح هو خيرة صنعة الله بين البشر ليرتقي عبر أسلوب التّنكير هنا إلى تفضيله على البشر كافّة.

لقد نجح الشّاعر في تحقيق شحن تأثيريّ باستخدام التّنكير في هذا الموضع على وجه الخصوص (بعد لفظ الجلالة) ليمنحه الأثر المطلوب؛ أي ليوجّه الأثر الذي يحدثه استخدام هذا اللفظ (لفظ الجلالة ذي الطّاقة التأثيريّة

[22] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص264 .

العاليـة) فـي خدمـة دلالـة التّنكيـر، ليزيـد مـن شـحن الدّلالـة فـي إطـار دعـم المـديح، فيرتقي الممدوح إلى أعلى درجات العلا.

ب- إفــادة التّعظــيم: والمـراد زيـادة العظمـة، وغالبـاً مـا يـرد فـي قصـائد المـديح، وقـد عُـرف عـن شـاعرنا غلبـة المـديح علـى شـعره، حتـى قيـل إنّـه لـيس فـي المغاربـة مـن هـو فـي طبقتـه، نظـراً لمدائحـه التـي أبهـرت كثيـراً مـن أبنـاء عصـره [23] يقول الشّاعر مادحاً جعفر بن علي: [24] /الطّويل/

مَليْـكُ رِقــابِ النَّــاسِ مَالِــكٌ وِدِّهــم كَـذلكَ فَلْيَستَصْـفِ قَوْمـاً مِـنْ استصْـفى

فَتًـى تَسْـحَبُ الـدُّنيا بِــهِ خُيلاءَهــا وقَـدْ طَمحَـتْ طَرْفَـاً وقَـدْ شَـمَخَتْ أَنْفـاً

نلاحـظ اللفـظ (فتـى) وهـو خبـر لمبتـدأ تقـديره (هـو)، وهـو نكـرة يفيـد إطـلاق دلالـة التّعظـيم فـي إطـار المـديح الـذي يسـوقه شـاعرنا لممدوحـه، فـالفتى مـن الفتـوّة؛ أي مـن القـوّة، وهـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة التّنكيريّـة يتوافـق ولفـظ (رقـاب) بصـيغة الجمـع (علـى المسـتوى الصّـرفيّ)، فلفـظ (فتـى) يطلـق الفتـوّة بصـيغة التّنكيـر علـى المسـتوى الصّـرفيّ، وهـذا الإطـلاق يتوافـق والجمـع للقيـام بـاحتواء هـذا الإطـلاق، فجـاء لفـظ (رقـاب) متوافقـاً مـع هـذا التنكيـر فمـن يمتلـك هـذه الفتـوّة يسـتطيع أن يمتلـك رقـاب النّـاس (بهـذا العـدد المُتَضَـمَّن فـي صـيغة الجمـع)، وأن يمتلـك (ودّهـم)، هـذا الـودّ المتضـمَّن فـي الصّـيغة الصّـرفيّة المصـدريّة (أيضـاً علـى المسـتوى الصّـرفيّ)، ليـأتي الفعـل الماضـي (شـمخت) الـذي يشـحن دلالتـه الفخـر تتويجـاً للطّاقـة التّأثيريّـة المُطلقـة ضـمن النّسـق السّـابق بالارتكـاز علـى المسـتوى الصّـرفيّ ومحـوره صـيغة التّنكيـر (فتـى)، فكـأنّ توافقـاً حـدث بـين صـيغة التّنكيـر والصّـورة الفنّيّـة (صـورة الـدّنيا: تشـبيه الـدّنيا بالإنسـان الـذي يشـمخ)، إنّ لفـظ (شـمخت) بوصـفه لازمـاً للصـورة الاسـتعاريّة يتوافـق علـى نحـو مباشـر مـع لفـظ (مليـك) بوصـفه صـيغة

[23] ينظر بالنثيا: *انخل، تاريخ الفكر الأندلسي*، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ط، د.ت، ص 64 .

[24] ابن هانئ، *الديوان*، ص211 .

صرفيّة، ويكون محور الرّبط على المستوى الدّلاليّ أسلوب التّنكير (المُمثَّل بلفظ الفتوّة: فتى)؛ إذ إنّ لغة الشّعر تتحقّق من خلال علاقة المفردات ببعضها في التّركيب، وليس فقط بالإيقاع، وأيضاً تتحقق بالتّصوير البلاغيّ، وليس من خلال المعنى فقط، فالمعنى في الشّعر يمكن التّعبير عنه بسهولة بتركيب نثري [25]، وهنا علاقة المفردات ببعضها واضحة على مستوى اللغة الشّعريّة في مستواها الأعلى (المستوى البلاغيّ التّأثيريّ)، فلا يمكن عزل لفظ (شمخت) عن اللفظ (طمحت)، ولا عن لفظ [(مليك): على المستوى الصّرفيّ بوصفه صيغة صرفيّة محوريّة على صعيد النّسق اللغويّ]، ولا عن اللفظ الرّئيس الذي يشكّل رابطاً، أو الرّابط للحلقة التّأثيريّة وهو لفظ النّكرة (فتى) بعد الرّبط بين الجزئيّات [(قد طمحت)، (قد شمخت)] باستخدام أقوى أنواع حروف الرّبط وفقاً للنّقاد قدامى ومحدثين، عرباً وغربيين، فها هو الجرجاني يقول: إنّ الجمع بالواو يعطي قوّة، ويعدّه أقوى أنواع الجمع والرّبط [26]، لتكون مع الجانب التّصويريّ، بل وجزءاً منه (صورة الدّنيا)، ليدعم الجانب الإيقاعيّ (على المستوى الصّوتيّ) الجانب الدّلاليّ سيطرة حروف بعيدة عن الجزالة (السّين، التّاء: تسحب، فليستصف ...، والنّون ...)، فتكون هذه الحروف تجسيداً لإيقاع نغميّ هادئ يوازي دفقات شعوريّة طويلة (البحر الطّويل) تعكس استعمالاً لألفاظ متوافقة على المستوى اللغويّ العميق للتّعبير عن نفسها (أي الدّفقات الشّعوريّة).

ت- إفادة التّقليل: يقول شاعرنا مادحاً الخليفة المعزّ لدين الله، وهذه من آخر القصائد التي بعث بها الشّاعر إليه بالقاهرة والنّاظم بالمغرب، يقول: [27]

/الطّويل/

---

[25] ينظر كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثّقافة – القاهرة، د.ط، 1990، ص50 .

[26] ينظر الجرجاني: عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق: د. محمد الداية و د. فايز الداية، ، دار الفكر – دمشق، ط1، 1428 هـ – 2007م، ص235 .

[27] ابن هانئ، *الديوان*، ص319 .

فأَمَّـا الليـالي الغـابِراتِ فَأَدْرَكَـتْ مَآرِبَهـا مِـنْ بَهْجَـةٍ وتَكَـرُّمِ
وأَمَّـا الليـالي السَّـالِفاتُ فَقَطَّعَـتْ أناملَهـا مِـنْ حَسْـرَةٍ وَتَنَـدُّمِ
ولا عَجَـبٌ أنْ كُنْـتَ خَيْـرَ مُتَـوَّجٍ فَجَـدُّكَ بالبَطْحَـاءِ خَيْـرُ مُعَمَّـمِ
ولَـمْ تَلْـبَسِ التِّيجـانُ للجِهَـةِ التـي أَرادَ بِهـا الأَمْـلَاكُ مِـنْ كُـلِّ جَهْضَـمِ
وأَشْـهَدُ أنّ الـدِّينَ أنْـتَ مَنـارُهُ وعُروَتَـهُ الـوثْقى التـي لَـمْ تُفصَّـمِ

نلاحـظ لفـظ (خيـر) فـي البيـت الثّالـث يفيـد الاختيـار ليكـون الإسـناد التّركيبـيّ (علـى المسـتوى التّركيبـيّ) الإضـافيّ إلـى لفـظ نكـرة آخـر وهـو (متـوّج) محـدّداً لشخصـيّة الممـدوح أنّـه كـان أفضـل متـوّج؛ أي أفـاد اختيـاراً واحـداً أي أفـاد التّقليـل خدمـة لغـرض المـديح، إنّـه الأفضـل، ليكـون أسـلوب التّفضـيل فـي البيـت الخـامس المُسـند إلـى الشّـهادة مـن قبـل الشّـاعر والـذي ينسـب منـارة الـدّين إلـى الممـدوح، متوافقـاً مـع مـا سـبق، فيحـدث توافـق وانسـجام دلالـيّ محـوره دلالـة التّقليـل فـي أسـلوب التّنكيـر السّـابق (إنّـه – أي الممـدوح– خيـر المُتَـوَّجين، وهـو وحـده منـارة الـدّين)، ليـدخل أسـلوب التّنكيـر بهـذه الدّلالـة فـي صـلب البنـاء التّركيبـيّ التّـأثيريّ، ولا سـيّما بالتّفاعـل مـع تركيـب (العـروة الـوثقى) فهـذه الألفـاظ الدّينيّـة وهـذه التّراكيـب المقدّسـة مـن شـأنها زيـادة التّـأثير الفنّـيّ، عبـر إسـباغ مزيـد مـن التّفاعـل، عبـر هالـة القداسـة التـي تمنحهـا، وإسـناد هـذه التّعـابير إلـى الممـدوح بمـا يرفـع مكانتـه، ويجعلـه حقّاً المتوّج الوحيد الذي يتمتّع بكلّ هذه الصّفات.

ث– إفـادة التّكثيـر: ومنـه عنـد شـاعرنا قولـه فـي قصـيدة يمـدح فيهـا (يحيـى بن عليّ الأندلسي): [28] /الكامل/

تَـأبى لَـهُ إلاّ المَكـارِمَ يَشْـجُب تَـأبى سَـنامَ المَجْـدِ غَيـرَ تَمَـوكِ *
بَيْـتٌ سَـما بِـكَ والكَواكِـبُ جُـنَّحٌ مِـنْ تَحْـتِ أَبْنِيَـةٍ لَـهُ وسُـموكِ

[28] ابن هانئ، *الديوان*، ص253.

* تموك: المرتفع، العالي.

كَـذَبَتْ نُفـوسُ الحاسِـديْنَ ظُنونَهـا مِــنْ آفــكٍ مِــنْهُم ومِــنْ مــأفُوكِ

إنّ السَّــماء لَــدُونَ مــا تَرْقَــى لَــهُ والــنَّجْمُ أَقْـرَبُ نَهْجِـكَ المَسْـلُوكِ **

عــاوَدْتَ مِــنْ دَارِ الخِلافَــةِ مَطْلَعــاً فَطَلَعْــتَ شَمْسـاً غَيــرَ ذاتِ دَلُــوكِ

نلاحـظ اسـتخدام ألفـاظ تتضـح قـوّة مـن قبـل الشّـاعر فـي معـرض المـديح هنـا (علـى المسـتوى الـدّلاليّ) فمـثلاً ألفـاظ مثـل: الكواكـب، الـنّجم، ...، إنّهـا ألفـاظ تمـنح النّسـق اللغـويّ بعـداً تأثيريّـاً ولا سـيّما عبـر التّـرابط مـع ألفـاظ أخـرى، واللفـظ (جـنّح) بصـيغة التّنكيـر يـؤدّي دوراً مركزيّـاً ضـمن هـذا التّـرابط بـين هـذه الألفـاظ القويّـة، فهـو يطلـق طاقـة الكواكـب؛ فعنـد الإخبـار عـن مجموعـة مـن الكواكـب، بـالجنوح، وإسـناد هـذا التّركيـب بكاملـه إلـى الفعـل (سـما: وهـو مـن السّـمو والرّفعـة) يحـدث إطـلاق لطاقـة الكواكـب، وللفـظ الخبـر بصـيغة التّنكيـر، لتكـون طاقـة هـذا اللفـظ هنـا مُسـتَمَدّة مـن التّفاعـل الـدّلاليّ التّركيبـيّ مـع الفعـل الماضـي (سـما)، ومـع لفـظ المبتـدأ ذاتـه (علـى المسـتوى التّركيبـيّ)، فـورود لفـظ (الكواكـب)، والارتبـاط الـدّلاليّ مـع لفـظ (سـما)، يمـنح اللفـظ بصـيغة التّنكيـر طاقـة عاليـة يـرتبط مـن خلالهـا مـع مـا بعـده (أبنيـة)، ...، بعـد الارتبـاط مـع سـابقه (لفـظ المجـد)، ليكـون التـواؤم ضـمن التّراكيـب محـوره هـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة (صـيغة الإخبـار عـن جماعـة الكواكـب)، ليـأتي مـا سـبق كلّـه، ومـن ضـمنه لفـظ النّكـرة تمهيـداً للصّـورة الأقـوى فـي البيـت الرّابـع هـذا البيـت التـي تـدخل كـل الألفـاظ السّـابقة، وكـلّ التّراكيـب السّـابقة فـي التّمهيـد للطّاقـة التـي يطلقهـا، فعنـدما يجعـل الشّـاعر السّـماء أقـل مراتـب رفعـة الممـدوح، فإنّـه يطلـق بـذلك طاقـة التّصـوير إلـى الأوج، وعنـدما تكـون هـذه السّـماء أقـل مراتـب رفعـة الممـدوح، يحـدث انتمـاؤه إليهـا، وممـا يؤكّـد ذلـك استحضـار الشّـاعر للفـظ (الـنّجم) ليسـاير التّصـوير السّـابق بمـا يرسـمه مـن صـورة فـي ذهـن المتلقّـي عبـر إثـارة الخيـال لمحاولـة تخيّـل مقـدار الممـدوح، ولعـلّ إسـناد لفـظ الـنّجم إلـى ظـرف

** النّجم: أراد به الثّريا.

*** الدّلوك: الميلان إلى الغروب.

المكان (أقرب) على المستوى التّركيبيّ، من شأنه جعل المسافة بينه وبين النّجم (وأيضاً السّماء بما أنّها موطن النّجم) قريبة، وهذا ما يؤكّد اتّجاه الشّاعر ضمن التّصوير لتثبيت فكرة انتماء الشّاعر إلى عالم السّماء، إنّه فوق كلّ البشر، وأسماهم، ليكون لفظ النّكرة (جنّح) أحد أبرز ركائز هذه الصّورة، وأحد أهما عوامل إطلاقها على المستوى التّأثيريّ، فهذا اللفظ مسند أيضاً إلى أحد ألفاظ السّماء (الكواكب) وهو على المستوى الدّلاليّ لا يقلّ اهميّة عن لفظ (السّماء ذاته)، ليكون هذا اللفظ (أي جنّح) محوريّاً ضمن إطلاق التّصوير، وتوجيهه خياليّاً ضمن ذهنيّة المتلقّي إلى ارتقاء الممدوح إلى عالم الرّفعة غير الإنسانية، إنّه من سكان السّماء، كما النّجوم، والكواكب، والشّمس، هذه الشّمس التي جعلها (في مسايرة مباشرة للصّورة) لا تغيب (غَيرَ ذاتِ دَلُوكِ)، فموطنه الثّابت في السّماء، إنّها داره الجديدة، ليكون مشّعاً كما الألفاظ التي استخدمها (النّجم، الكواكب، الشّمس).

لقد دخل أسلوب التّنكير بهذه الصّورة التّكثيريّة للكواكب، لتساير بقيّة الألفاظ في السّماء (كالنّجم، والشّمس) في إطار معرض المديح، ليؤدّي دوراً مركزيّاً ضمن إطلاق التّصوير تأثيريّاً، فيكون جزءاً لا يتجزّأ من الأثر الفنّيّ الذي يحدثه هذا التّرابط بين الألفاظ، والتّراكيب.

القسم الثّاني: ورود النكرة غير مسند ومسند إليه:

1- بيان النّوعيّة: يقول شاعرنا في مقدّمة قصيدة يمدح فيها الخليفة المعزّ لدين الله، ويذكر عيد النّحر: [29] /الكامل/

أتَظنُّ راحاً في الشّمالِ شَمولا ... أَتَظُنُّها سَكْرى تَجُرُّ ذُيولا

نَثَرَتْ نَدى أَنْفَاسِها فَكَأَنَّما ... نَثَرَتْ حِبالاتِ الدُّموعِ هُمولا

أو كُلَّما جَنَحَ الأَصِيْلُ تَنَفَّسَتْ ... نَفَساً تُجاذِبُهُ إليَّ عَليلا

[29] ابن هانئ، *الديوان*، ص265 .

تُهْـدَى صَـحائِفُكُمْ مُنَشَّـرَةً ومـا تُغْنِـي مُراقَبَـةُ العيـونِ فَتِـيْلا

نلاحظ لفظ (نفساً) وهو نكرة يبيّن نوع النّفس الذي تتنفّسه ريح الشّمال، هذه الرّيح التي وصفها الشّاعر منذ البداية بأنها (سكرى)، وهنا تشبيهها بالإنسان يحمل دلالات غنيّة؛ فهذه الرّياح تثير عند الشّاعر ذكريات متنوّعة، والدّليل لفظ (الدّموع) في البيت الثّاني، فكأنّ ندى أنفاسها (في مسايرة للصّورة: التّشبيه بالإنسان) يشكّل قطرات الدّموع، والمراد هنا مشاعر الحزن بما تحمله من ذكريات، ليكون لفظ التّنكير (نفساً) محوريّاً في الصّورة الفنّيّة، والتي تعدّ محور الأبيات، فأيّ إنسان لا يتنفّس، وهنا يوضّح الشّاعر عبر التّنكير نوع هذا النّفس، إنّه نفس عليل، يولّد المشاعر من خلال الذّكريات التي تثيرها هذه الرياح (بالارتكاز على الأبيات السّابقة).

إنّ التّرابط مع الأبيات السّابقة يبيّن ماهيّة النّفس، عبر الارتباط مع لفظ (الدّموع) وهو معرفة، فارتباط النّكرة هنا بلفظ معرفة يفعّله سياقيّاً، ليطلق دلالة تتجاوز ما ذكره الشّاعر في اللغة المباشرة (عليل) على المستوى الصّرفيّ، ليكون الإطلاق متلائماً والتّصوير الذي رسمه لهذه الرّياح، ليحدث – وبالارتكاز على أسلوب النّكرة وارتباطه بالمعرفة – تطوّر على التّصوير السّابق، فالمشبّه به هنا ليس إنساناً عاديّاً، إنّها إنسانة تحمل القدرة على إمتاع الشّخص الذي تداعبه (عليل)، وتحمل القدرة على إثارة عواطفه عبر إثارة الذّكريات، فيكون التّحرّر اللغويّ عبر الارتباط بين الألفاظ السّابقة مطلقاً للإبداعيّة ضمن النّسق اللغويّ؛ فالأدب " كنتاج إبداعيّ يستطيع التّحرّر من المرجعيّة " [30]، وتنفتح لغته على الارتباط بين الدّوال بما يتلاءم وعواطف المبدع.

ويعمد الشّاعر إلى دعم العامل الدّلاليّ في التّصوير، إلى جانب أسلوب النّكرة ودلالة تحديد نوعيّة النّفس ضمن الصّورة بالعامل النّغميّ الصّوتي (على المستوى الصّوتيّ) لتكون سيطرة حرف النّون واضحة على أبيات النّصّ، وأيضاً

[30] عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، ص75 .

دخولـه فـي اللفـظ المركـزيّ ضـمن التّصـوير السّـابق وهـو لفـظ النّكـرة (نفسـاً)، وهـذا اللفـظ مـن شـأنه دعـم الدّلالـة السّـابقة (دلالـة إثـارة العواطـف الحزينـة)؛ إذ إنّ هـذا الحـرف مـن أقـدر الأصـوات علـى التّعبيـر عـن حالـة الحـزن، ونلاحـظ تفعيـل دور هـذا الحـرف وشـحن قدرتـه ضـمن المسـتوى الصّـوتيّ عبـر التّفاعـل مـع حـرف الـرّاء ذي دلالـة الحركـة كمـا ذكرنـا سـابقاً، ودخولـه فـي لفـظ النّكـرة هنـا مـن شـأنه زيـادة شـحن طاقـة هـذا اللفـظ، ودعـم دوره السّـياقيّ وهـو تفعيـل نـوع الـنّفس الـذي تصـدره الرّيح (بعد التّصوير)، والكشف عن ماهيّته حقيقة.

2- التّعظـيم والتّهويـل: يقـول الشّـاعر فـي مـديح جعفـر بـن علـي، ويذكر وفوده على الخليفة المعزّ: [31] /الكامل/

هَـلْ آجِـلٌ مِمَّـا أُؤمِّـلُ عاجِـلُ ... أَرْجـو زَمانـاً والزَّمـانُ حُلاحِـلُ *

وأَعَـزُّ مَفْقُـودٍ شَـبابٌ عائِـدٌ ... مِـنْ بَعْـدِ مـا وَلَّـى وإِلْـفٌ واصِـلُ

مـا أَحْسَـنَ الـدُّنيا بِشَـمْلٍ جـامِعٍ ... لَكِنَّهـا أُمُّ البَنـينِ الثَّاكِـلُ

جَـرَّتِ الليـالي والتّنـائي بينَنـا ... أمُّ اللَّيـالي والتّنـائي هابِـلُ

نلاحـظ اللفـظ (زمانـاً) وهـو نكـرة يتوافـق والاتّجـاه الـدّلاليّ فـي البيـت ليكـون تنكيـر هـذا اللفـظ متوافقـاً مـع لفـظ (الـدّنيا) فـي البيـت الثّالـث هـذا اللفـظ المسـند إلـى (الشـمل)، ويمنحـه دلالـة التّهويـل، ودلالـة القـدرة المطلقـة، فلفـظ (الـدّنيا) هنـا يعـادل مـن ناحيـة الفاعليّـة لفـظ (الزّمـان)، ولفـظ (الجـامع) علـى المسـتوى الصّـرفيّ يعطـي فاعليّـة لمـا أُسـند إليـه، وهـو لفـظ (شـمل) وهـو أيضـاً نكـرة، ليكـون لفـظ (الـدّنيا) – وعبـر الإسـناد إلـى تركيـب فاعـل (حيـوي) وهـو تركيـب (شـمل جـامع) – متمتّعـاً بدلالـة القـدرة، والعظمـة، لتمتـد هـذه الدّلالـة علـى مسـتوى اللغـة العميقـة ضـمن السّـياق اللغـويّ فـي الـنّصّ إلـى الفـظ (الزّمـان) فـي المطلـع فيأخـذ منهـا، ويعطيهـا علـى مسـتوى الطّاقـة، فيحـدث تفعيـل لطاقـة التّعظـيم ممّـا يسـوّغ اسـتخدام صـيغة

[31] ابن هانئ، *الديوان*، ص292 .

* الحلاحل: السّيد، وهنا يريد الاستهزاء، والسّخرية من الزّمان.

التّفضيل (ما أحسن) لتكون سابقة على لفظ (الدّنيا)، وليكون استدعاء الشّباب في البيت الثّاني مرتكزاً أيضاً على لفظ (النّكرة) في المطلع، فالشّباب عموماً هو زمن، وهو يتوافق مع لفظ النّكرة (زمانا)، وينسجم معه، وضمن الفاعليّة السّياقيّة التي تفيد التّعظيم، يحدث شحن للفظ (أعزّ) بصيغة التّفضيل، ليكون لفظ (النّكرة) هو المتحكّم بمسار الأبيات هنا، وبمسار التّصوير، وبمسار الطّاقة، عبر تفاعله المباشر مع لفظ (الدّنيا) الذي يعطيه الفاعليّة السّياقيّة، وعبر التّرابط التّركيبيّ (على المستوى التّركيبيّ) مع تركيب (من بعد ما ولّى)، ليكون التّصوير الفنّيّ (أم البنين) وإلحاق الصّفة بها (الثّاكل) متفاعلاً مع هول اللفظ الذي جاء نكرة (الزّمان) فهو قادر على إحداث الحزن والألم، وقادر على إزالة هذه المشاعر.

3- التّحقير: يقول شاعرنا: [32] /الكامل/

هَبَّتْ قَبُولاً والرِّياحُ رَواكِدٌ ... وأتَتْ سَماءً والغُيومُ غَوافِلُ

تَسْمو بِهِ العَيْنُ الطَّموحُ إلى التي ... تَفْنى الرِّقابُ بها وَيَفْنَى النَّائِلُ

نَظَرَتْ إلى الأعدَاءِ أَوَّلَ نَظْرَةٍ ... فَتَزَايَلَتْ مِنْهُ طُلًى وَمَفاصِلُ

وَثَنَتْ إلى الدُّنيا بِأُخرى مِثْلَها ... فَتَقَسَّمَتْ في النَّاسِ وهي نَوافِلُ

لَمْ تَخْلُ أَرْضٌ مِنْ نَداهُ ولا خَلا ... مِنْ شُكْرِ ما يولي لِسانٌ قَائِلُ

نلاحظ لفظ (نظرة) مسنداً إلى الأعداء على المستوى التركيبيّ يطلق دلالة التّحقير أي الانتقاص من قدر الأعداء، ليطلق لفظ (نظرة) في امتداد دلاليّ إلى الشّطر الثّاني (تزايلت) وضمن ارتباط تركيبيّ (الفاء) ليكون لفظ (تسمو) في البيت السّابق ضمن صيغة المضارعة التي تفيد التّجدّد (على المستوى الصّرفيّ) متوافقة والصّيغ الصّرفيّة (اسم الفاعل: النّائل) التي تفيد الفاعليّة، لتدخل لفظة التّنكير (نظرة) مسندة دلاليّاً إلى لفظ (أوّل) في صلب

[32] ابن هانئ، *الديوان*، ص 294، 295 .

الحلقة التّواصليّة الدّلاليّة التي تطلق الطّاقة على المستوى العميق، فالنّظرة تتوافق مع لفظ (العين) في البيت الثّاني، هذا اللفظ الذي أُسند إليه السّمو دلاليّاً، ولفظ (أوّل) المسند إلى لفظ (نظرة) النكرة يتوافق والمبالغة في البيت الأخير (الانطلاق في لفظ أرض) النّكرة أيضاً، فالنّظرة الأولى فعلت فعلها في الأعداء ⇐ أي أرض على امتداد الكون لم تخلو من نداه ⇐ قوّة النّظرة = قوّة النّدى (وهو العطاء) ليكون التّوافق والانسجام على مستوى اللغة العميقة في إطار المديح وخدمة غرض الأبيات مُتحقّقاً، بل ويبلغ درجات عالية بفعل استخدام لفظ النّكرة (نظرة)، وإسناده إلى لفظ (أوّل)، فهذا الإسناد على المستوى التّركيبيّ يسهم في إطلاق الطّاقة التّأثيريّة لأسلوب المديح، وبالتّعاون مع لفظ النّكرة الثّاني (أرض) يحدث التّواؤم التّام في إطار الرّوابط اللغويّة السّابقة .

4- التّقليل: يقول شاعرنا من مقدمة قصيدة في المديح: [33] /الطّويل/

تَظَلَّمَ مِنَّا الحُبُّ والحُبُّ ظَالِمُ ... فَهل بينَ ظَلَّامَيْنِ قاضٍ وحاكِمُ

وفي البَيْنِ حَرْفُ معجَمٌ قَدْ قَرَأْتُهُ ... على خَدِّها لو أَنَّني مِنْهُ سَالِمُ

لَيالي لا آوي إلى غَيرِ ساجعٍ ... بِبَيْنِكِ حَتَّى كُلُّ شَيْءٍ حَمائِمُ

ولَمَّا التَقَتْ ألحاظُنا ووشاتُنا ... وأَعْلَنَ سِرُّ الوَشيِ ما الوَشيُ كاتِمُ

تأَوَّهَ إنْسيٌّ مِنَ الخِدْرِ ناشِجٌ ... فَأسعَدَ وَحشيٌّ مِنَ السِّدْرِ باغِمُ

نلاحظ لفظ (ساجع) الذي جاء نكرة ويفيد تقييد دلالة الفعل (آوي) عبر الإسناد التّركيبيّ (على المستوى التّركيبيّ) إلى اللفظ (غير) فيحصر فعل الإيواء إلى السّاجع، ليأتي لفظ الوشاة المكرّر في البيت التّالي على أنّه عنصر محارب للعاشقين، ثمّ يأتي الفعل (تأوّه) كاشفاً عن مشاعر جيّاشة تجتاح الشّاعر، وبالتّعاون مع العامل الموسيقيّ (على المستوى الصّوتيّ) نلاحظ حرف الهاء في هذا الفعل مع حرفي النّون والميم ليعمقا انعكاس المشاعر الحزينة على النّصّ

[33] ابن هانئ، *الديوان*، ص337 .

هذه المشاعر النّاجمة عن البعد عن المحبوبة (البين) الذي تكرّر ذكره حتّى بعد لفظ (النّكرة) مباشرة، ولعلّ ذلك ما دفع الشّاعر إلى ذكر (الوشي) إلى جانب (الظّلامين) في البيت الأوّل لتكون الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ: ناشج) وهي نكرة أيضاً متعاونة مع ما سبق، وامتداداً له، ومع الصّيغة الصّرفيّة (ساجع) اللفظ النّكرة الرّئيس، فيحدث توافق بين عناصر النّسق اللغويّ محوره لفظا النّكرة الأوّل الرّئيس (ساجع)، والثّاني (ناشج)، للكشف عن مشاعر جيّاشة تجتاح الشّاعر في هذه المقدّمة الغزليّة.

خاتمة:

بعد هذه الدّراسة التّحليليّة يمكن أن نصل إلى النّتائج الآتية:

- دخل أسلوب التّنكير في صلب البناء الدّاخليّ لقصيدة ابن هانئ الأندلسيّ، فأسهم في دعم طاقة الصّور الفنّيّة، وغلب دخوله على قصائد المديح منها.
- تعدّدت أنواع أسلوب التّنكير بين ورود النّكرة مسنداً ومسنداً إليه، وتنكير غير المسند والمسند إليه، كما تعدّدت دلالات أسلوب التّنكير ضمن الأنواع السّابقة بين التّعظيم، والتّكثير، والتّقليل، وبيان النّوعية، ...، وغير ذلك.
- حدث تعاون على مستوى اللغة بين أسلوب التّنكير وغيره من الأساليب اللغوية ضمن البناء اللغويّ، مما منحة دلالات سياقيّة خاصة ضمن السّياقات اللغويّة التي ورد فيها.
- دخل أسلوب التّنكير في بعض القصائد في صلب البناء التّصويريّ، فكان أداة داعمة لطاقة الصّورة الفنّيّة في بعضها، عبر زيادة الفاعليّة ضمن التّخييل الفنّيّ.

- تعاون أسلوب التّنكير مع أسلوب التّعريف في بعض المواضع – وهي نادرة – في إحداث الأثر الفنّيّ، وتفعيل هذا الأثر ضمن الارتكاز على أساليب أخرى، فكان محوريّاً على مستوى الرّبط اللغويّ ضمن البناء اللغويّ على مستوى اللغة العميقة.

- شكّل أسلوب التّنكير في بعض المواضع (وعبر الارتكاز على حسّ الشّاعر وبراعته في حسن اختيار اللفظ المنكّر) ركيزة لحلقة الوصل الدّلاليّ التّأثيريّ، فكان الأداة التي تربط الألفاظ ببعضها على مستوى اللغة العميقة.

- لقد نجح الشّاعر في اختيار لفظ النّكرة في معظم القصائد ليتوافق والغرض الشّعري للأبيات، والاتّجاه السّياقيّ اللغويّ حتّى ضمن البيت الواحد .

- أسهم أسلوب التّنكير في التّماسك النّصيّ عبر ارتباطه المباشر مع الأساليب الأخرى في بعض المواضع، وارتباطه غير المباشر معها في مواضع أخرى، فأحدث نوعاً من الانسجام، هذا الانسجام الذي دعم بدوره تماسك الأبيات (وأشطرها أيضاً) .

المصادر والمراجع:

1- ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة- مصر، ط1، 1325 هـ- 1907م .

2- ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ، ط1، 1426هـ- 2005م .

3- ابن هانئ الأندلسي، *الديوان*، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت، د.ط، 1400هـ – 1980م .

4- بالنثيا: *انخل، تاريخ الفكر الأندلسي*، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ط، د.ت .

5- الجرجاني: عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق: د. محمد الداية و د. فايز الداية، ، دار الفكر – دمشق، ط1، 1428 هـ – 2007م .

6- الحميدي، *جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ، د.ط، 1966 .

7- الدّقاق: عمر، *ملامح الشعر الأندلسي*، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978.

8- عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998 .

9- عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، دار المريخ للنشر – الرياض، د.ط، 1409 هـ، 1989م .

10- عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000 .

11- غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، منشورات جامعة دمشق، د.ط، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004م .

12- كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثّقافة – القاهرة، د.ط، 1990 .

13- المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت .

14- مورو: فرانسوا، *الصّورة الأدبية*، ترجمة: د. علي إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، 1995 .

15- ويليك: رينيه، وارين: أوستن، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي .

تجليّات السّرد في مرثيّة مالك بن الرّيب المازني

د. نزيهة طه *

الملخّص

نسلّط الضّوء في هذا البحث على الظّاهرة السّرديّة، أو القصة الحكائيّة بمشاهدها القصصيّة في شعرنا القديم، متّخذين من مرثيّة مالك بن الرّيب أنموذجاً؛ كونها تحفل بغير قليل من المشاهد الحكائيّة التي تحمل الملامح السّرديّة الواضحة، في إطار قصصيّ، تجلّت من خلاله ملامح القصّة الشّعريّة، بما تتضمّن من حدث، وشخوص، وسرد وحوار، وزمان ومكان، وغير ذلك، عكس من خلالها الشّاعر حالة شعوريّة وجدانيّة مؤثّرة، تمثّل تجربة فريدة في هذا المضمار؛ وهي رثاء النّفس التي أبدع فيها مالك، وأجاد.

كلمات مفتاحية:

مالك بن الرّيب، المشهد الحكائي، السّرد، الشّخوص، الزّمان، المكان، الاغتراب، الوحشة، الانفراد، الموت.

* أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب، جامعة تشرين، اللاذقيّة – سوريا.

Clarities of recital in the elegy of Malek ibn Alreeb Almazeny

D. Nazeeha Taha*

The summary

We focus the light in this investingation on the ricitical phenomenon or the told story with its storical views in our old poetry , depending in the elgy of Malek ibn Alreeb an example being contains many of told views which carry the clear recitical features in astorical style , seen clearly by the features of the poetical story , which contains events , charaters , recite and dialogue , place and time and other things. By which the poet reflected an effective asensetive and sympathetic state representing asole experience in this field , it is aself legizing by which invented and did an excellent thing.

opening words:

Malek ibn Alreeb , the told scene , the recite , the characters , the time , the place , the strangeness , the loneliness , the singularity , the death.

* professor assistant , faculty of art – Arabic department Lattakia – Tishreen university

المقدّمة:

يعدّ الشّعر أحد الأجناس الأدبيّة، مثله مثل الخطب والرّسائل كما ورد في مجال تقسيم الأدب عند النّقّاد العرب.

وتمثّل الأجناس الأدبيّة استجابة لرغبات الشّعوب، وميولها، وتعبّر عن وجدان المجتمع الذي نشأت فيه.

وقد ضمّ الشّعر في إطاره ضروباً من الشّعر الملحمي، والتّعليميّ، والقصصيّ، وحفل شعرنا القديم بالقصّ، إذ وردت القصّة الشّعريّة بوصفها لوناً أدبياً متميّزاً في أغراضهم الشّعريّة، وهي تجمع بين جنسين أدبيين، هما: القصّة والشّعر، وتتوافر فيها عناصر القصّة النّثريّة؛ من حدث، وشخوص، وسرد وحوار، وزمان ومكان، وعقدة وحلّ، فقد حرص العرب على تسجيل وقائع حياتهم بكلّ تفصيلاتها، وما كان يجري فيها من وقائع وأيّام، وأخبار وقصص غراميّة، ومغامرات مثيرة، وغير ذلك، بأسلوب يميل فيه الشّاعر إلى التّكثيف والاختزال.

وقد كثرت العناصر القصصية في القصائد التي اتّخذت طابع الغزل أو الرّثاء، أو القصائد التي تحكي قصّة محدّدة، كما وجدنا في قصائد اعتذار النّابغة من النعّمان الذّبياني في شعر العصر الجاهليّ، وفي القصائد الغزليّة لعمر بن أبي ربيعة في العصر الأمويّ، عندما حفل شعره بعناصر الشخصيّات والحوار والحدث وهي من مكوّنات القصّة، ونجد هذه المكوّنات أيضاً في شعر الرّثاء ولاسيّما في رثاء مالك بن الرّيب نفسه؛ إذ تبدو العناصر القصصيّة واضحة جليّة، في ذكر الشّخصيّات (ابنته)، الحوار (قالت)، وغير ذلك من العناصر.

وقد وقع الاختيار على مرثيّة مالك بن الريب لنفسه لتكون ميداناً لهذه الدّراسة لأسباب عدّة، أوّلها: أنّها تنتمي إلى شعر عصر صدر الإسلام الذي اهتمّ بالقضايا الدّينيّة والدّفاع عن الدّين الجديد أكثر من الموضوعات الأخرى، فقلّ الاهتمام بالغزل، مثلاً، ولم نجد شعراً خمريّاً، ... إلخ، فكان غرض الرّثاء في شعر هذا العصر امتداداً للرّثاء في العصر الجاهلي، مع اختلافٍ في بنية كلّ منهما، وثاني الأسباب أنّ هذه

القصيدة مثال واضح للقصّة الشّعريّة، التي تضمّ مكوّنات البناء الدّرامي بقالب شعريّ لا نثريّ، إلى جانب ما تمتّعت به هذه القصيدة من سمات شعريّة وجماليّة.

أهمّيّة البحث وأهدافه:

وفي هذا البحث المعنون بـ (تجليّات السّرد في مرثيّة مالك بن الرّيب المازني) أردنا أن نتبيّن حضور النّشاط القصصي عند العرب، وأن نؤكّد أنّ السّرد بوصفه صيغة جماليّة، فرض وجوده في موروثهم الشّعريّ؛ إذ توخّى الشّعراء أن يقدّموا الحدث بأسلوب قصصيّ ممتع؛ لذلك وقع اختيارنا على مرثيّة مالك بن الرّيب، لنتتبّع حضور الظّاهرة السّرديّة فيها بكلّ عناصرها، بملامحها الشّكليّة والسّياقيّة التي تسمح بانفتاح النّصّ الشّعريّ على آفاق مغايرة، فتكون فضاءً للحكي، تنقل الوقائع والأحداث، وتعكس الحياة بجوانبها المختلفة، دون أن يخلّ ذلك في النّصّ الشّعريّ.

منهج البحث:

أفاد البحث من المنهج الوصفيّ التّحليليّ، ومن معطيات المنهجين النّفسيّ والاجتماعيّ، لرصد الظّاهرة الشّعريّة، بأبعادها المختلفة.

التّعريف بالشّاعر:

هو مالك بن الرّيب بن حَوْط بن مُرط بن حسْل بن ربيعة بن كابية بن حُرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تيم، وأمُّه شَهْلة بنت سَنيح بن الحرِّ بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن، كان شاعراً فاتكاً لصّاً، ومنشؤه في بادية بني تميم بالبصرة، من شعراء الإسلام في أوّل أيّام بني أميّة[1].

[1] ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج . الأغاني، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، 1994م: 464/22. =
=– البكري، أبو عبيد . التّنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، دار الكتاب العربي، لبنان– بيروت، د.ت :55.
– البغدادي . خزانة الأدب ولبّ لباب العرب، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979م: 210/1.
– القالي، أبو علي . ذيل الأمالي، دار الكتاب العربيّ، لبنان، بيروت، د.ت: 135.

كان مالك بن الرّيب من أجمل العرب جمالاً، وأبينهم بياناً، وأحسنهم ثياباً، وكان شاعراً ظريفاً، أديباً، وفاتكاً لصّاً[1]، يقطع الطّريق هو وأصحاب له، منهم شِظاظ الضّبي الذي يضرب به المثل[2].

ويقال: لما استعمل معاوية بن أبي سفيان سعيد بن عثمان بن عفّان على خراسان، لقيه مالك بن الرّيب المازنيّ، وهو منحدر من المدينة يريد البصرة، فلمّا رآه سعيد أعجبه، وقال له: ويحك يا مالك ! ما الذي يدعوك إلى ما بلغني عنك من العداء وقطع الطّريق ؟ قال أصلح الله الأمير، يدعونني إليه العجز عن المعالي، ومساواة ذوي المروءات، ومكافأة الإخوان. قال: فإن أنا أغنيتك، واستصحبتك، أتكفُّ عمّا تفعل، وتتبعني؟ قال: نعم، أصلح الله الأمير، أكفُّ كفَّاً كأحسنِ ما كفَّ أحد، فاستصحبه، وأجرى عليه خمسمئة دينار في كلّ شهر[3].

مكث مالك بخراسان، فمات هناك، واختلفت الأقوال في سبب موته، فذكر بعضهم أنّه مات في غزو سعيد بن عثمان، طُعن فسقط، وهو بآخر رمق[4]، وذكر ابن عبد ربّه أنّه مات بسبب أفعى لسعته[5].

وذكر صاحب الأعلام، في ترجمة مالك أنّه توفي سنة ستين للهجرة، واشتُهر في أوائل العصر الأمويّ، وفي عهد معاوية بن أبي سفيان[6].

---

[1] الأصفهاني. الأغاني: 464/22، والبغدادي. خزانة الأدب: 210/1.

[2] ينظر: ابن قتيبة . الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2003م: 341/1.
– الميداني، أبو الفضل معجم الأمثال، تحقيق د. جابر عبد الله توما، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م: 268/3.

[3] ينظر الخبر باختلاف في الرّواية في:
الجاحظ . البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2، د.ت: 37/3.
والأصفهاني. الأغاني: 464/22، والقالي. ذيل الأمالي: 135، والبغدادي. خزانة الأدب: 210/1.

[4] ينظر: القالي. ذيل الأمالي: 135، والبغدادي. خزانة الأدب: 211/1.

[5] ابن عبد ربه. العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد التّرحيني، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3، 1987م: 202/3-203.

[6] الزركلي، خير الدين. الأعلام، قاموس تراجم، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7: 261/5.

وقد تحدّدت بعض ملامح شخصيّته من خلال موروثه الشّعري، وخاصّة يائيّته المشهورة، فقد ارتسمت فيها – من خلال حديثه عن نفسه – ملامح الشّعراء الفرسان الذين تمثّلوا قيم المروءة، وافتخروا فيها[1].

أمّا شعره، فهو قليل، يقارب مئتي بيت، كما ذكر عبد المعين الملوحي[2].

وتعدّ قصيدته اليائيّة من فرائد ما قيل في الرّثاء، لما تنضوي عليه من معانٍ متعدّدة، وصور متنوّعة، وفصاحة، وبلاغة، وعاطفة جيّاشة صادقة، تشي بكثير من الحنين المضني للوطن والأهل، وتحكي النّهاية المأساويّة المحتومة التي يترقّبها كلّ البشر، بكثيرٍ من القلق والخوف اللذين يعكران صفو الحياة دوماً. فيصف فيها مالك مشاعره، ومخاوفه من الوحدة، حين يثوي في قبره وحيداً، وقد تركه الجميع في هذه القفرة الموحشة.

فالقصيدة تتضمّن مشاهد متعدّدة، وصوراً متباينة، ووقائع وأحداثاً ساقها الشّاعر بأسلوبٍ سرديّ شائق، استوفى فيها عناصر القصّ جميعها.

أمّا باقي أغراضه الشّعريّة، فقد ضارع فيها الموضوعات التي خاض فيها أمثاله من الشّعراء الصّعاليك، وعبّر من خلالها عن مغامراته وحياته التي عاشها في الفيافي والقِفار، فغلب الوصف على موضوعاته، إذ وصف الصّحراء بكلّ ما فيها، وله شعر مؤثّر في وداع ابنته، وفي الحنين إلى الأهل والوطن، وشعر يعبّر فيه عمّا تموج به نفسه من مشاعر الحبّ الذي شابه الفخر والاعتزاز بالشّجاعة والإقدام.

السّردُ لغةً:

جاء في لسان العرب: "السّرد في اللغة: تَقدِمَةُ شيءٍ إلى شيء، تأتي به متّسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرداً، إذا تابعه. وفلانٌ يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه، ويستعجل فيه. وسردَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه"[3].

---

[1] ينظر: القيسي، نوري حمودي. شعراء أمويّون، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1396 هـ- 1976م: 14.

[2] الملوحي، عبد المعين. أشعار اللصوص وأخبارهم، دار الحضارة الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1993م: 296/1.

[3] ابن منظور. لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، مادة: سرد.

وفي القاموس المحيط: السّرد الخَرْز في الأديم، وسرد، كفَرِحَ: صار يَسْرُدُ صَوْمَه[1].

وفي المعجم الوسيط: سرَدَ الشّيء سرداً، ثقبه، والجلد: خرزه، والدِّرع نسجها فشكَّ طرفي كلّ حلقتين وسمّرهما، والشّيء تابَعَهُ ووالاه. ويقال سَرَد الصّوم، ويقال سَرَدَ الحديث: أتى به على ولاء، جيّد السّياق.

وتسرَّدَ الشّيء: تتابع، يقال: تسرَّدَ. وتسرَّدَ الدّمعُ. وتسرَّد الماشي: تابع خطاه[2].

السّرد اصطلاحاً:

هو قصّ حدثٍ أو أحداثٍ أو خبر، أو أخبار، سواء أكانت حقيقيّة أم خياليّة[3].

فالسّرد هو الكيفيّة التي تروى بها القصّة، وما تخضع له من مؤثّرات تتعلّق بالرّاوي والمروي له، أو تتعلّق بالقصّة ذاتها[4]؛ أي نقل الحكاية المكتوبة، أو المنطوقة إلى المتلقّي، وفق تسلسلها الزّمني، برؤية سرديّة خاصّة بالسّارد نفسه.

فهو – إذن – استعراض مجموعة من الأحداث والأفعال، تقوم بها الشّخصيّات في زمان ومكان معيّنين، ويتميّز بالحركة المتتابعة. فالصّورة الكليّة للبناء السّردي تقوم على "حكاية حدث، أو أحداث متعدّدة، تتسلسل في ترتيب معقول، وتتابع واضح، سواء في الأحداث أو التّصوير"[5].

وللسّرد أشكاله المتعدّدة، وتقنياته، يبدع السّارد من خلال رؤيته السّرديّة في نقل القصّة حسب المتن الحكائي، أو المبنى الحكائي.

---

[1] الفيروزآبادي. القاموس المحيط، تحقيق محمّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، ط5، 1996م، مادّة: سرد.

[2] مصطفى، إبراهيم؛ عبد القادر، حامد محمد؛ النجار، محمد علي. المعجم الوسيط، مكتبة المرتضوي، ط2، 1960، مادة: سرد.

[3] ينظر: وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م: 198.

– وعناني، محمد. معجم المصطلحات الأدبيّة الحديثة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط3، 2003م: 59.

– وبرنس، جيرالد. المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 1987م: 145.

[4] لحميداني، حميد. بنية النّص السّردي، المركز العربي للطّباعة والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م: 45.

[5] وادي، طه. جماليّات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م: 20.

جذور القصّ في شعرنا العربيّ القديم:

يُعدّ السّرد أحد الأدوات التّعبيريّة عند سائر الشّعوب، يعكس واقعاً، أو خيالاً بما حصل، أو سيحصل، وينقل تاريخاً وأدباً، يعبّر عن فكر الأمّة، وثقافتها، وواقعها، بكلّ أبعاده.

وللعرب موروث غنيّ وحاضر في فنّ القصّ والسّرد، إذ حفل الشّعر العربيّ القديم بما يُسمّى القصّة الشّعريّة، وهي لون أدبي يعدّ من أروع فنون الأدب وأغناها، إذ تجمع بين القصّة والشّعر، يسردها الشّعراء بأسلوب أدبيّ شائق، يبرز من خلاله عناصر القصّة النّثريّة، بشيء من الاختزال والتّكثيف، ينمّ على سعة خيال الشّاعر، ومقدرته اللغويّة.

فالنّشاط القصصيّ كان حاضراً منذ العصر الجاهليّ، وربّما قبل ذلك، فمنذ حقبة ما قبل الإسلام كان للسّرد زهوه وحضوره، ومثّل الحياة العربيّة بكلّ جوانبها[1].

وهذا ما أكّده الدّكتور يوسف خليف، بقوله "إنّ في الشّعر الجاهليّ نزعة قصصيّة يعرض الشّاعر موضوعه عن طريقها... وأكثر ما كانت تظهر هذه النّزعة في قصص الصّيد، والمغامرات الغراميّة، ومغامرات الصّعاليك"[2].

فالشّعراء كانوا يتوخّون أن يقدّموا الحدث بأسلوب قصصيّ ممتع، سواء أكان ذلك الحدث يخصّ تجاربه وما مرّ به، أم يرتبط بواقعه ومجتمعه والمحيط الذي يعيش فيه. ولا يكاد يخلو ديوان شاعر من هذه المشاهد القصصيّة التي تعكس جوانب حياتهم، وحياة مجتمعهم، ومعاناتهم، وتصوّر تطلّعاتهم، وما تصبو إليه نفوسهم. ففي الشّعر العربيّ القديم تتجلّى ملامح القصّة وسماتها العامّة، ويبدو هذا جليّاً في معظم المعلّقات التي تتضمّن أخباراً وحوادث، جرت للشّاعر، يسردها على سبيل التّفاخر بنسبه وشجاعته ومغامراته[3].

---

[1] ينظر: عبيد الله، محمد. السّرد العربيّ (أوراق مختارة من ملتقى السّرد العربيّ)، رابطة الكتّاب الأردنيين، ط1، 2011م، ص69.

[2] خليف، د.يوسف. الرّوائع في الأدب العربي، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، 1983م: 45/1.

[3] مريدن، د.عزيزة. القصّة الشّعريّة في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق – سوريا، 1984م: 27.

ويعدّ امرؤ القيس رائد القصّة الحكائيّة الشّعريّة، فمغامراته يغلب عليها السّرد والوصف، وتحضر فيها عناصر القصّ بعضها، أو كلّها، ونمثّل لذلك ما جرى في يوم دارة جلجل، ومغامراته الغزليّة مع ابنة عمّه فاطمة، وغيرها من النّساء[1].

ولا تغيب عنّا مغامرات عنترة العبسيّ، وحديثه المشوّق عن بطولاته، وشجاعته، وأخبار الحروب التي كان يقصّها على عبلة، بأحداثها المتواترة التي تدفعها دفعاً شخصيّته التي كانت محوريّة في كل حكاياته لها، إذ برزت كعنصر سياديّ، له أبعاده وملامحه[2].

ولا يمكن أن نغفل – في هذا المضمار – شعر النّابغة الذّبياني، وما انطوى عليه من مشاهد قصصيّة متنوّعة، إذ توافرت عناصر القصة النّثريّة في قصيدته المشهورة في مدح النّعمان والاعتذار منه، بشكل لافت[3].

وحفل شعر الصّعاليك الجاهليين بمشاهد قصصيّة متنوّعة، تحكي مغامراتهم في ارتقاء المراقب، وفي اشتيار العسل، عند الهذليين خاصّة، وفي صيد الجمان، وقد صوّرت هذه المشاهد سعيهم الدّؤوب من أجل البقاء، ساقها أصحابها بأسلوب قصصيّ رائع[4].

وفي صدر الإسلام، تطالعنا قصص المعارك والفتوحات، تحكي أخبار الانتصارات، بسردٍ قصصيّ مثير، تتساوق فيها الأحداث مع الزّمان والمكان والشّخوص بأسلوبٍ فنّي بديع.

[1] ينظر: القيس، امرؤ. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت: 10 على سبيل المثال.

[2] ينظر: العبسي، عنترة. ديوان عنترة بن شدّاد العبسي، تحقيق محمّد سعيد مولويّ، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964م: 253 على سبيل المثال.

[3] ينظر: الذبياني، النابغة. ديوان النّابغة الذّبياني، شرح وتقديم عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، ط3، 1996م: 9–17.

[4] ينظر: رومية، د. وهب. شعرنا القديم والنّقد الجديد، د. وهب روميّة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996: 332–335، 346.

ونلحظ تطوّر العمل القصصي بمختلف عناصره في قصيدة الحطيئة التي يفخر فيها بإكرام ضيفه، يروي فيها أحداثاً متسلسلة، تصل إلى عقدة الحدث، ومن ثمّ الانفراج[1].

ولا يغيب عنّا أن نذكر الملامح القصصيّة الجليّة، في القصيدة العينيّة لأبي ذؤيب الهذليّ، التي يرثي فيها أبناءه الخمسة، إذ كان من أكثر شعراء عصره عناية بالقصصيّة[2].

كما تظهر عناصر القصّ بشكل لافت في قصص العشّاق الأمويين، وتتّضح هذه العناصر بشكل خاصّ في شعر عمر بن أبي ربيعة، " فقد أشاع في الشّعر روح القصّ، ونشر في مقطوعاته نكهة الحكاية، وعبّر عن الأحداث والوقائع هذا التّعبير المباشر القريب"[3].

وتمثّل قصيدته الرّائيّة التي مطلعها[4]: أَمِنْ آلِ نعمٍ أنت غادٍ فمبكرِ أنموذجاً حقيقيّاً للقصّة الشّعريّة التي تتكامل عناصرها الفنيّة بشكلٍ جليّ: "فتتعدّد فيها الأصوات والشّخوص، وتتنامى فيها الأحداث، وتتصاعد حتّى تصل إلى ما يشبه العقدة، ثمّ تأخذ في الانفراج باتّجاه الحلّ، معتمدة على عنصريّ التّشويق والإثارة"[5]. فالاتّجاه القصصي في هذه القصيدة هو أبرز ما فيها.

فالامتداد القصصي واضح في الشّعر العربيّ، من حيث التّناسق والأداء والحوار في كثير من النّماذج الشّعريّة التي وصلت إلينا، في كلّ غرض من الأغراض[6].

---

[1] ينظر: الحطيئة. القصيدة في ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السّكيت، قدّم له ووضع هوامشه د. حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1995م: 256-257.

[2] ينظر: الهذلي، أبو ذؤيب. القصيدة العينيّة في ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق أحمد خليل الشّال، ط1، 2014م.

[3] فيصل، د. شكري. تطوّر الغزل بين الجاهليّة إلى الإسلام- من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط5، د.ت: 494.

[4] ينظر: عبد الحميد، محمد محيي الدين. القصيدة في شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزوميّ، مطبعة السّعادة، مصر، ط1، 1952م: 7-10.

[5] عيسى، د. فوزي سعد. النّص الشّعري وآليّات القراءة، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، 2006م: 151.

[6] ينظر: القيسي، د. نوري حمودي. لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ، منشورات دار الجاحظ، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، 1980م: 5.

تجليّات السّرد في مرثيّة مالك بن الرّيب:

تعدّ مرثيّة مالك بن الرّيب من عيون الشّعر، وفرائد الأدب، تمثّل تجربة فريدة في رثاء النّفس، وبكاء الذّات؛ إذ أبدع فيها الشّاعر، وأجاد، فعُدّ أبرع من قال في هذا المضمار، وعدّها أبو زيد القرشيّ من عيون المراثي[1]. وهذه القصيدة تقوم على مشاهد قصصيّة متنوّعة، وأحداث متتابعة، ومواقف دراميّة مؤثّرة، تعكس شخوص الحدث، وتعبّر عن نفسيّتها، ضمن إطار زمانيّ ومكانيّ محدّدين، ليصل بنا إلى حبكة شديدة التّرابط، يعرضها الشّاعر بكثير من التّشويق والإثارة.

وقد برع الشّاعر في تصوير معاناته من خلال عناصر القصّ التي بدت جليّة في مرثيّته؛ من حدث وشخوص، وزمان ومكان.. إلخ.

الأحداث والشّخوص:

قدّم مالك بن الرّيب تجربة شخصيّة فريدة في مرثيّته، تناغمت فيها مشاعر مختلفة، ماجت بها نفسه، وهو يحسّ أعراض التّمزّق النّفسيّ، في آخر أيام حياته، فأخذ يسرد معاناته، ويعكس تأزّم ذاته، من خلال مشاهد قصصيّة مؤثّرة، تحكي لحظات من التّذكّر في واقع الاغتراب المكانيّ القاسي الذي أطبق على نفس الشّاعر، في أحرج لحظات حياته.

إذ يبدأ قصيدته بمشهد تتصاعد فيه نغمة الحنين إلى الأهل والوطن، يمزج فيه بين ماضٍ جميل مشرق، وحاضرٍ مؤلم يفرض عليه جوّاً من الاكتئاب والحزن، فتمور نفسه بالتّمني والحلم تارة، والإحباط والتّشاؤم تارة أخرى، فالوحدة والشّعور باقتراب الأجل – وهو في مكان قصيّ – يشعرانه بالعجز، ويطبقان عليه بسوداويّة، تشي بمعاناته، وسوء حاله.

فالقصيدة عبارة عن ذكريات تتداعى بين الماضي والحاضر، واستشعار لما سيحدث مستقبلاً، وهو يستحضر هذه الذّكريات ليرفع من روحه المعنويّة، ثمّ ما يلبث أن يستفيق على حاضره القاتم الذي ينبئه بنهايته المأساويَّة، فهو يروي أحداث المشهد من

[1] القرشي، أبو زيد. جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، حقّقه علي البجاوي، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، د.ت: 607-613.

البداية؛ مشهد الشّوق والحنين ذاكراً ما خلّفه في وطنه، مستعيناً بتقنيّات الاسترجاع والاستباق والتّنبّؤ بالمستقبل، وما سيؤول إليه حاله، فنراه يعبّر عن صورة الوطن الماثلة في ذهنه بأبيات مؤثرة، يقول[1]:

ألا لَيــتَ شِــعري هــل أبيــتنَّ ليلــةً بجَنــبِ الغَضــى أُزجــي القــلاصَ النّواجيــا
فليــتَ الغضــى لــمْ يَقْطــعِ الرّكــبُ عَرْضَــهُ وَليــتَ الغضــى ماشــى الرِّكــابَ لياليــا
لَقد كـان فـي أَهْلِ الغضـى لَـوْ دنـا الغضـى مَــزَارٌ ولكــنَّ الغضــى لــيسَ دانيــا

"وهذه الصّورة في مجملها تمثّل مجرّد الإحساس بالغربة لذاتها، بصرف النّظر عن الشّوق إلى أحدٍ من النّاس، ولذلك كان التّركيز على الشّوق إلى الوطن نفسه"[2].

فهذا التّمنّي – الذي يتكرّر في هذا المشهد – يوحي بحسرة الشّاعر على تركه وطنه، والالتحاق بجيش سعيد بن عثمان، (ألا ليت، ليت الغضا، لو دنا الغضا)، فلم يجد أمامه سوى البوح بأشواقه المبرّحة، وحنينه المضني إلى بلاده التي أصبح قصيّاً عنها، وهو يصارع الموت المتربّص به.

وذكره (الغضا) أكثر من مرّة يشي بهذا الحنين الموجع، ويشعره ببعض الدّفء؛ فهو يرمز إلى الوطن وإلى كلّ ما فيه، وبذكره يدفع قتامة هذه اللّحظات القاسية المحبطة.

ويتابع سرد قصّته، ويخبرنا أنّه التحق بجيش الفتوح لمّا دعاه سعيد بن عثمان، فيتذكّر خروجه للغزو، وقد هُدي سبيل الرّشاد، وترك بلاده، وحالت قرى الكرد بينه وبين أهله وموطنه، ثمّ يذكر موقف ابنته الذي يثير الشّفقة، وهي تحاول أن تثنيه عمّا عزم عليه، يقول[3]:

أَلَــمْ تَرَنــي بِعــتُ الضَّــلالةَ بالهُــدى وأَصبحتُ فـي جـيشِ ابـن عفّـانَ غازيـا
أَقـولُ وقـد حالَـتْ قُـرى الكُـردِ بيننـا جَـزى اللهُ عمـراً خيـرَ مـا كـان جازيـا
إنِ اللهُ يُرجعنــي مــنَ الغَــزو لا أُرى وإنْ قــلَّ مــاليْ طالبــاً مــا ورائيــا
تقـولُ ابنتـي لمّـا رأتْ طـولَ رحلتـي سِــفارُكَ هــذا تــاركي لا أبــا ليــا

[1] القالي. ذيل الأمالي والنّوادر: 135.

[2] حنفي، د. عبد الحليم. مطلع القصيدة العربيّة، ودلالته النّفسيّة، الهيئة المصريّة للكتاب، 1987م: 166.

[3] القالي. ذيل الأمالي والنّوادر: 135–136.

لَعَمري لَئِنْ غالَتْ خُراسانُ هامتي لقد كنتُ عن بابي خراسانَ نائيا

فإنْ أنجُ من بابي خُراسانَ لا أَعُدْ إليها وإنْ منّيتموني الأمانيا

فهو في هذا المشهد يسرد معاناته، ويحكي مأساته، ويعبّر عن ندمه إثر خروجه، وتركه أهله ووطنه، ويشي القسم (لعمري) بالنّدم الشّديد في هذه الرّحلة المشؤومة، ويؤكّد إنْ كُتب له الرّجوع إلى بلاده، فلن يغادرها أبداً، ويؤكّد ذلك بأسلوب الشّرط المتكرّر، ويفصح عن هذه المشاعر بذكره التّفاصيل الدّقيقة التي أضفت على مشاهده الواقعيّة والمصداقيّة.

ويتابع سرده بتكرار أسلوب التّعجّب، إذ راح يتعجّب من نفسه، لأنّه ترك ماله وبنيه طائعاً مختاراً بأعلى الرّقمتين، ويتعجّب من الظّباء التي سنحت له، فكانت نذير شؤم، ويتعجّب من والديه اللذين توقعا هلاكه، إذ عزم على الرّحيل بعيداً عنهما، ولم يمتثل لنصائحهما، ويتعجّب من عدم استجابته لداعي الهوى حين دعاه، ولم ينتهِ عمّا عقد العزم عليه، من الارتحال والاغتراب[1]. "فلله درّي...، ودرّ الظّباء، ودرّ كبيريّ، ودرّ الرّجال، ودرّ الهوى"[2].

وتتنامى الأحداث الدّراميّة، وتتسارع في مشهد مؤثّر، تختلط فيه مشاعر مضطربة، حينما يشعر بدنوّ أجله، ويتذكّر وحدته، في هذا المكان القصيّ الموحش، ويعبّر عن قلقه وخوفه وتحسّره لشعوره بالوحدة والانعزال في قوله[3]:

تذكّرتُ من يبكي عليَّ فلِم أجدْ سوى السّيفِ والرُّمحِ الرُّدينيّ باكيا

وأشقرَ محبوكاً يجرّ عنانَه إلى الماءِ لم يترُكْ لهُ الموتُ ساقيا

[1] ينظر: شكر، إبراهيم علي. قراءة جديدة في يائيّة مالك بن الرّيب، مجلّة العربيّة والتّرجمة، العدد 27، 2016م: 93.

[2] ينظر الأبيات في القالي. ذيل الأمالي: 136.

[3] المصدر نفسه: 136.

فالنّفي هنا (لم أجد) يدلّل على قسوة شعوره بالوحدة القاتلة، ويتابع ممنّياً نفسه بشيء من الأمل، عندما يتذكّر النّسوة بأكناف السُّمينة. إنّه يتوق إلى الأهل، ولمّ الشّمل، ويُنشد الاستئناس بهم، ويسعى إلى الانتماء الذي افتقده، مذ غادر إلى خراسان، يقول[1]:

ولكــنْ بأكنــافِ السُّــمينةِ نِسْــوَةٌ عزيــزٌ علــيهنَّ العَشــيَّةَ مــا بيــا

أقــولُ لأصــحابي ارفَعــوني فإنّــه يَقَــرُّ بعينــي إنْ سُــهَيلُ بَــدَا ليــا

ويتابع حديثه موجّهاً خطابه لصاحبيه، يقول[2]:

أقيمــا علــيّ اليــومَ أو بعــضَ ليلــةٍ ولا تُعجلانـــي قـــد تبـــيّنَ شـــانيا

وقُومــا إذا مــا اســتُلّ روحــي فهيِّئــا لِــيَ السِّــدْرَ والأكفــانَ عنــد فنائيــا

وخُطّــا بــأطرافِ الأســنّةِ مَضــجَعي ورُدّا علـــى عينَـــيَّ فضْـــلَ ردائيـــا

ولا تَحْسُـــداني بـــاركَ اللهُ فيكمـــا مِـنَ الأرضِ ذاتِ العَـرضِ أن تُوسِـعا ليـا

خُـــذاني فجُرّانـــي بثـــوبي إليكمـــا فقــد كنــتُ قبــلَ اليــومِ صَــعباً قياديــا

هنا تعتلج في نفسه مشاعر الحنين، وتتقد جذوته، تحرقُ بأوارها ما تبقّى من نفسه المنكسرة التي شارفت على نهايتها، فنجده يستشرف المستقبل، وكأنّه يرى ما سيحدث بعد وفاته، فيلزم صاحبيه أن يقيما معه، ويُملي عليهما جملة من التّوصيات، بتكرار صيغة الأمر، أكثر من مرّة (انزلا، أقيما، خُطّا، لا تحسداني، خذاني، جرّاني) التي تنزاح في دلالتها من الزّمن الحاضر إلى المستقبل، وتحمل معاني الاستعطاف والرّجاء والالتماس؛ إذ يطلب إليهما أن يقيما على قبره، ويهيّأ له السِّدر والأكفان، ويخطّا مضجعه، ويردّا عليه رداءه، ثم لا يلبث أن ينكفئ إلى الماضي في محاولة منه للتّماسك، ودفع اليأس، وهذه اللحظات من التّذكّر فيها تعويض عن واقع الاغتراب القاسي، وتشي بالضّياع الرّوحي الذي يهيمن على نفس الشّاعر، فنجده يذكر شبابه، ولهوه، وفروسيّته وشجاعته، وإقدامه، في حديث خاطف وسريع (وقد كنتُ عطافاً، وقد كنتُ صبّاراً، فطوراً تراني، ويوماً تراني)[3].

---

[1] المصدر نفسه: 136.

[2] المصدر نفسه: 136-137.

[3] القالي. ذيل الأمالي: 137.

ويستيقظ من ذكرياته، ليعود ثانية في سرد ما سيحدث له بعد الانتهاء من مراسم دفنه، طالباً من رفيقيه أن يخبرا أهله بأنّهما خلّفاه بقفرة، تسفي رياحها بكلّ اتّجاه، ويطلب إليهما أن يذكراه دوماً، ولا ينسيا عهده[1].

وتتطوّر المشاهد الحكائيّة، وتتوالى الأحداث التي تدلّل على عظم المصاب وفداحته، لتصل بنا إلى ما يسمّى العقدة أو الحبكة، وهي وقوع موته حقّاً، ومن ثمّ حديثه عن مشاعره ومخاوفه من الوحدة، حينما يبقى وحيداً في مثواه الأخير[2].

ويأتي المشهد المؤثّر آخر القصيدة، عندما يتصوّر ردّة فعل زوجته وأولاده وأهله، حينما يُنعى إليهم، واصفاً وحشة المكان، ووحشة القبر، والتّراب الذي تراكم فوقه، وقد مرّت عليه السّنون.

فهو يطلب من أمّ مالك أن تزوره دوماً، علّها تُخفّف عنه هذه الوحشة التي يعبّر عنها بخوف شديد، ورعب واضح، بحشد هذه الألفاظ الموحية الدّالة على الغربة، والبعد، والخوف، والوحشة، واليأس (غريب، بعيد، ثاوٍ، قفرة، لا تدانيا)، يقول[3]:

غَريبٌ بعيدُ الدّار ثاوٍ بقفرةٍ يدَ الدّهرِ معروفاً بأنْ لا تَدَانِيا

وقد حرص في هذا المشهد أن يذكر كلّ أهله، من فيض شوقه إليهم، كي يستأنس بهم، ويبدّد وحشة نفسه، ووحشة المكان، يقول[4]:

فيا ليتَ شِعْري هل بكتْ أمّ مالِكٍ كما كُنتُ لو عالَوا نَعِيَّكِ باكيا
إذ مِتُّ فاعتادي القبورَ وسلّمي على الرّمسِ أُسقيتِ السّحابَ الغواديا
أُقلِّبُ طَرفي حولَ رحلِيْ فلا أرى بهِ من عُيونِ المؤنساتِ مُراعيا
وبالرّملِ منّا نسوةٌ لو شَهِدْنَني بكينَ وفدَّينَ الطّبيبَ المُداويا
فمنهنَّ أُمّي وابنتايَ وخالتي وباكيةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكيا

[1] ينظر: المصدر نفسه: 137.
[2] المصدر نفسه: 137.
[3] المصدر نفسه: 138.
[4] القالي. ذيل الأمالي: 137-138.

وقد اتّبع مالك بن الرّيب – في مرثيّته – طريقة السّرد التّناوبي للأحداث التي يجمعها خطّ دراميّ مشترك، وتحرّكها شخوص متعدّدة، حيويّة فاعلة، ومتفاعلة مع الأحداث.

فالشّخصيّة الحكائيّة تعدّ العنصر الأكثر جدلاً في النّصّ السّردي، ومكوّناً مهمّاً من مكوّناته، فهي "واسطة العقد بين جميع المشكلات، حيث إنّها هي تصطنع اللُّغة، وهي التي تبثّ أو تستقبل الحوار، وهي التي تنجز الحدث... وتتحمّل كلّ العقد والشّرور، وأنواع الحقد واللُّؤم فتنوء بها... وهي التي تتكيّف مع الزّمان في أهمّ أطرافه الثّلاثة الماضي، والحاضر، والمستقبل"[1].

وتتعدّد الشّخوص في مرثيّة مالك بن الرّيب، وتعدّ شخصيّة الشّاعر (الرّاوي) هي الشّخصيّة الرّئيسة في مشاهده كلّها تقريباً، إذ نسمع صوته مدوّياً فيها، فهي العنصر المتحرّك والفاعل في تتابع الأحداث، ونموّها، وتطوّرها، إذ تهيمن ذات الشّاعر على قصيدته، وتظهر شخصيّته من المشهد الأوّل الذي يتحدّث فيه عن لواعج الحنين التي أخذت تعصف به، وهو يحسّ دنوّ أجله في بلاد خراسان.

فتبرز شخصيّته من البيت الأوّل حتّى البيت الرّابع عشر، عبر الضّمائر المتعدّدة الدّالة على (الأنا) الطّاغية على المشهد، (ألا ليت شعري، ألم ترني، أقول وقد، إنْ الله يُرجعني، تقول ابنتي، لعمري لئن، فإن أنجُ، فلله درّي..)[2].

والملاحظ أنّ شخصيّة الشّاعر هي التي تتمحور حولها الأحداث؛ إذ تجسّد الأحداث، وترويها، وتتفاعل معها، وتعكس من خلالها جوانبها النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة.

ومالك بن الرّيب يجسّد شخصيّة واقعيّة، تركت بأبعادها المضطربة أثراً عميقاً في المتلقّي، إذ تفاعل معها، ومع الأحداث المأساويّة التي ساقها مالك إلينا.

[1] مرتاض، د. عبد الملك. في نظريّة الرّواية، (بحث في تقنيّات السّرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد (240)، 1998: 91.

[2] ينظر الأبيات في القالي. ذيل الأمالي: 135–136.

وتظهر شخصيّته ثانية متفاعلة مع شخصيّة صاحبيه، حينما نسمع صدى صوته المؤثّر في خطابه لهما، وهو يوصيهما، يطلب إليهما أن يرفعوه، علّه يقرّ عينه برؤية (سهيل)، وأن ينزلاه برابية لأنّه يحسّ دنوّ أجله.

وهنا تتطوّر الأحداث، وتتنامى بظهور شخصيتي صاحبيه المساعدتين في سرد الأحداث، وتطوّرها، والسّير نحو تأزّمها، ويقوم الحوار بينهم بدور فاعل ومؤثّر، يحمل أنّات التّوجّع، وآهات التّحسّر، ممّا يترك أبلغ الأثر في عواطف المتلقّي، ويضفي مسحة جماليّة على النّص، ومزيداً من الحيويّة والحركة، يقول[1]:

أقــولُ لأَصــحابي ارْفَعــوني فإنّــه يَقَــرُّ بعينــي إنْ سُــهَيْلٌ بــدا ليــا

فيــا صــاحبَي رَحلــيْ دنــا المــوتُ فــانزلا برابيــــةٍ إنّــــي مقــــيمٌ لياليــــا

والملاحظ في هذا الحوار، غلبة الأسلوب الإنشائي الذي يشي بكثير من القلق والتّوتّر اللذين انتابا نفس مالك بن الرّيب، وهو في أحرج لحظات حياته.

هذه الشّخصيّة تمثّل الصّراع على أوجه بفعل ما يعتمل في داخلها من اضطرابات نفسيّة قويّة، أجّجت الأحداث، وأذكت ردّات فعل المتلقّين بنجاحٍ وبراعة.

وتسهم عدّة شخصيّات ثانويّة – ذكرها مالك في مرثيّته – في تطوّر الأحداث، وتصاعدها، ودفعها تباعاً للوصول إلى مرحلة التّأزّم، أو ما يشبه العقدة، وذلك بما أوكل إليها من دور مهمّ، له بعد اجتماعيّ ونفسيّ ، يخلّف أثراً واضحاً في نفس المتلقّي.

وهذه الشّخوص لها وظيفة مرحليّة، وتكمل عمل الشّخصيّة الرّئيسة من جهة، أو تساعدها، وتخدم غرضاً معيّناً ضرورياً لبناء القصّة[2].

وتبرز شخصيّة ابنته بوصفها شخصيّة ثانويّة، إذ خطرت له في خضمّ ذكرياته، حيث يستذكرها، وهي تحاول منعه من السّفر، فيزداد الموقف حدّة، ويرفع من وتيرة قلقه واضطرابه وحزنه، وهي تلتمس منه ألاّ يغادرهم، وترجوه ألاّ يتركهم دون معيل. هذه

[1] ينظر القالي. ذيل الأمالي: 136.

[2] ينظر نجم، محمد يوسف. فنّ القصّة، دار الثّقافة، بيروت، ط5، 1966م: 98–100.

الشّخصيّة الثّانوية أسهمت في تأزّم حالته، ولاسيّما أنّه يشعر بالنّدم، لأنّه لم يمتثل لرجائها، وكذلك لم يمتثل لنصيحة والديه أيضاً، يقول[1]:

تقول ابْنتي لمّا رأت طولَ رحْلتي سِفارُكَ هذا تاركي لَا أبَا لِيَا
فإنْ أنجُ من بابي خُراسانَ لا أعُدْ إليها وإن منّيتموني الأمانيا
فللّه درّي يومَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيَّ بأعلى الرَّقمتين وماليا
ودرّ كبيريَّ اللَّذين كِلاهما عليَّ شفيقٌ ناصحٌ لو نهانيا
ودرّ الرّجالِ الشَّاهدين تفتُكي بأمريَ ألاّ يَقْصُروا مِنْ وِثَاقِيَا

فهذه الشّخوص التي خطرت بباله – وقد أخذه الحنين إليهم وإلى أهله جميعاً – قد وجّهت دفّة الحدث، وشاركت في الفعل الدّرامي، ورفعت وتيرة التّوتر لدى الشّاعر، وأبانت مدى قسوته على نفسه، وإحساسه بالنّدم لأنّه تجاهل نصائحهم، وهذا ما يوضّحه بقوله (فإن أنجُ، فلله درّي..). ويصوّر الحوار الدّائر – بينه وبين ابنته، وكبيريه – الصّراع الدّاخليّ والنّفسيّ الذي يعتريه في هذه اللّحظات القاسية.

وفي المشهد الأخير من قصّته المأساويّة حشد مالك بن الرّيب عدداً من الشّخوص، فذكر زوجته أمّ مالك، والنّساء المازنيّات، ونسوة أخريات سيبكينه دون شكّ، بعد سماعهنّ خبر نعيه؛ منهنّ أمّه، وابنتاه، وخالته، وباكية أخرى هي على الأرجح زوجته[2].

هذه الشّخوص مجتمعة تخدم فكرة الشّاعر، وتوضّح مرامه ومقصده، وتكشف الحالة التي وصل إليها، وهو يستشعر المستقبل، ويتصوّر ما سيكون من أمر أهله بعد موته. مشهد دراميّ، يثير المواجع، ويؤلّب الأحزان، له وقع مؤلم في نفس المتلقّي.

فللشخصيّة القصصيّة أهميّة الحدث ذاتها، فهي التي تقوم بالحدث، سواء أكانت خياليّة أم واقعيّة.

فالشّخصيّة القصصيّة تكون حيويّة فعّالة ومتفاعلة مع الأحداث، متطوّرة بتطوّرها من بداية القصّة إلى نهايتها، ويتوافر فيها عنصر الصّراع، ويقصد به الاحتكاك

[1] القالي. ذيل الأمالي: 136.

[2] ينظر: الأبيات في القالي. ذيل الأمالي: 138.

بينها وبين نفسها، وعواطفها الذّاتيّة أو عقيدتها، أو عقلها، أو بينها وبين شخصيّات أخرى[1].

الزّمان والمكان:

دارت الأحداث التي ساقها مالك بن الرّيب ضمن فضاء محكيٍّ تناغمت فيه عناصر "الزّمان، المكان، الشّخوص، الأحداث، من خلال تفاعل هذه العناصر بعضها مع بعض، فالفضاء بنية ضروريّة يرتبط بالزّمان والمكان، ولها علاقة وطيدة بالشّخصيّات التي تحرّك الحدث، وتحكي تصوّرات الشّاعر وخبراته. وللمكان سطوته الكبيرة على الشّاعر، فكلّ ما يمرّ به يحمّله بمضامين تجربته النّفسيّة، فالأمكنة تظهر على صفحة العمل الفنّي صوراً موحية بدخيلة نفس الشّاعر، ومعبّرة عن واقعه"[2].

ويظهر المكان والزّمان جليّان في مرثيّة مالك بن الرّيب، ويشكّلان فضاء النّص الشعري، واللافت تكرار الكثير من مفردات المكان في مرثيّته؛ فقد ذكر أسماء الأماكن والبلدان في ثلاثين موضعاً من القصيدة؛ إذ كرّر مفردة (الغضا) ستّ مرّات في مطلع القصيدة، و(الغضا) نبات صحراوي، يتوافر في بلاده، ويفتقده في هذا المكان النّائي، ويرمز إلى أرضه ووطنه، ويوحي بدلالات محمّلة بالذّكريات العزيزة على نفسه.

وكذلك يذكر (الرّمل) ثلاث مرّات، ليأنس بذكرها، ويدفع ظلمة الوحشة التي يعيشها في هذا المكان القصيّ.

فهذه الأماكن المحبّبة تلهب المشاعر، وتؤجّج الأشواق، وتذكي أُوار الحنين الموجع في قلب الشّاعر، وهذا ما دفعه إلى حشد هذه المفردات اللّصيقة بنفسه للأماكن التي تبعث على الرّاحة والسّكينة؛ وتثير ذكرياته الجميلة الأثيرة لديه، فيذكر (أعلى الرّقمتين، أكناف السّمينة، بئر السّمينة، رحا المثل، فلج، بولان، عنيزة، أود،... إلخ).

وقد يرمز الشّاعر إلى المكان باستخدام مفردات تدلّل عليه، فيذكر نجم (سهيل)، الذي يرمز إلى وطنه، فهو يتوق إلى رؤيته حقيقة، أو في الخيال، مدفوعاً بفيض من

[1] ينظر: مريدن، د. عزيزة. القصّة والرّواية: 27-28.

[2] عبد الله، د. محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهليّة، ومعانيها المتجدّدة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربيّ، القاهرة، د.ت: 153.

الحبّ والاشتياق لدياره ووطنه وخلاّنه، " فهو نجم يماني لا يُرى إلاّ في بلاد العرب، فرؤيته في هذا البلد غريباً كغربته، من هنا كان تمسّك الشّاعر بهذه الرّؤية، وإن كانت ضرباً من الخيال"[1]، يقول[2]:

أَقــولُ لأصــحابي ارْفَعُــوني فإنَّــه يَقَــرُّ بعينــيْ إنْ سُــهيلٌ بــدا ليــا

ويذكر في موضع آخر الخزامى والأقاحي، اللذين يرمزان إلى مكان وجودهما إلى بلاده، وذكرهما يوحي بالارتياح النّفسي، ويعكس جانباً من جوانب الحياة التي عاشها الشّاعر، كما يشي بالواقعيّة والمصداقيّة، يقول[3]:

رَعَــيْن وقــد كــادَ الظّــلامُ يُجنُّهــا يَسُــفْنَ الخُزامــى مــرَّةً والأقاحيــا

فكان للمكان وقع إيجابيّ أو سلبيّ في نفس الشّاعر، فغدا المكان أليفاً بما يثيره من ذكريات جميلة، يرحل إليه الشّاعر بذاكرته، ويستحضره وهو في أشدّ لحظاته يأساً وإحباطاً، يستفيء بظلاله الوارفة، فينجذب إليه، ويتشبّث به. وقد لجأ الشّاعر إلى ذكر بعض الأماكن العزيزة عليه، المحبّبة إلى نفسه.

على حين نجده يذكر بعض الأماكن التي يكنّ لها الكراهية والعداء؛ لأنها خلّفت في نفسه القلق والاضطراب، والوحشة والخوف، والإحساس المرّ بالاغتراب المكاني، وقد ذكر من هذه الأماكن المعادية: (خراسان، وقرى الكرد، ومرو، والرّابية، والرّحى المستديرة، والقفرة، والقبر، والرّمس).

فالشّاعر يحمل كلّ مشاعر الكراهيّة والبغض لهذا المكان (خراسان)، فهو سبب اغترابه، وبعده عن أهله ووطنه، وما آل إليه حاله من قلق واضطراب وإحساس بدنوّ أجله، وهو في هذه البلاد النّائية.

ويدلّل على ذلك شعوره بسياط النّدم تجلد نفسه الممزّقة ألماً وحسرة، وهو موقن باستحالة العودة إلى بلاده ثانية، يقول[4]:

---

[1] السويدي، د. فاطمة. الاغتراب في الشّعر الأمويّ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997م: 221.

[2] القالي. ذيل الأمالي: 136.

[3] المصدر نفسه: 137.

[4] القالي. ذيل الأمالي: 136.

أَقـولُ وقَـدْ حالَـتْ قُـرى الكُـردِ بيننـا جزى اللهُ عَمـراً خيـرَ مـا كـانَ جازيـا

إنِ اللهُ يُرجعنـــي مـــن الغـــزوِ لا أُرى وإنْ قـلَّ مـا لـــيْ طالبـاً مـا ورائيـا

ولعلّ أقسى اللّحظات التي مرّت على الشّاعر، حينما أحسّ باقتراب أجله، دون أمل يرتجى في عودته إلى وطنه، ولقاء أهله.

ويأتي تحديد المكان الذي سيضمّ جسده (القفرة) معزّزاً مشاعر الخوف من كلّ شيء، في مثل هذه اللّحظات الصّعبة، يقول[1]:

صـريعٌ علـى أيـدي الرّجـالِ بقفـرةٍ يُسَوّون لحـديْ حيـثُ حُـمَّ قضـائيا

بأنّكمـــــا خلّفتمـــــاني بقفـــــرةٍ تَهيـلُ علـيّ الـرّيحُ فيهـا السّـوافيا

غريـــبٌ بعيـــدُ الـــدّارِ ثـــاوٍ بقفـــرةٍ يـدَ الـدّهرِ معروفـاً بـأن لا تـدانيا

فهذا المكان قد أرخى بظلاله القاتمة على مشاعره، وأطبق على أنفاسه، وخلّف كلّ دلالات اليأس، والخوف، والوحدة، والاغتراب، والانفراد.

وقد أوحت دلالات الألفاظ بهذه المعاني (صريع، خلّفتماني، غريب، بعيد، ثاوٍ، بقفرة، لا تدانيا). فالمكان يؤثّر في حياة الشّخوص، ويضيء جوانب حياتهم، فقد عكست مفردات المكان – في مرثيّة مالك بن الرّيب – الحالة النّفسيّة للإنسان المغترب الذي يصارع الموت، في هذا المكان البعيد المنفرد.

ويشكّل الزّمن عنصراً مهمّاً في بناء شخصيّة الشّاعر المحوريّة، ويبرز عنصراً فاعلاً في بناء التّشكيل الفنّي للحدث والشّخوص. والزّمان في مرثيّة مالك بن الرّيب يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل، إذ يستحضر الشّاعر الماضي بكلّ ما فيه من ذكريات الأهل والوطن والخلاّن، في رحلة ذهنيّة ممتعة، يأنس بها، ويهرب من واقع مؤلم، لا يلبث أن يؤوب إليه مرغماً.

ونجده يعود في لقطات استرجاعيّة إلى الماضي، مفتخراً بشجاعته وفروسيّته وشيمه، ليعبّر عن المفارقة الواسعة بين ماضيه وحاضره، يقول[1]: (وقد كنت عطّافاً، وقد كنت صبّاراً، فطوراً تراني، ويوماً تراني).

[1] المصدر نفسه: 136-138.

ويقفز بمخيّلته في لحظات استشعاريّة مؤثّرة – إلى المستقبل، فيصوّر خوفه من الموت والمستقبل، حين يسرد طقوس وفاته ودفنه، وحال أهله إثر تلقيهم نبأ وفاته، وكيف سينعونه، ويبكون عليه، ولاسيّما أنّه دفن في أرض غريبة، بعيدة عن بلاده. ونجد الصّيغة الغالبة على حديثه هي صيغة الماضي التي تخرج – في كثير من الأحيان – إلى الدّلالة على المستقبل، وهذا ما يوضّحه سياق الكلام، (بكت أمّ مالك، كما كنت، إذا متّ، وأبصرتُ، لو شهدتني، بكين)[2].

وهذا يسمّى الزّمن المستقبلي الذي يستخدم فيه الشّاعر تقنيّة الاسترجاع والاستباق.

الحبكة أو العقدة:

من الملاحظ أنّ تدافع الأحداث وتطوّرها في هذه المرثيّة، بفعل الشّخوص التي كان لها الدّور الفاعل في خدمة المعنى، وسيرورة الحدث، وتصاعده، وصل بنا إلى مرحلة التّأزّم، أو ما يشبه العقدة، ثمّ أخذت الأحداث باتّجاه الحلّ، معتمدة على عنصري التّشويق والإثارة[3].

والعقدة هنا هي حدث وفاته، وقد تحقّق، كما يتصوّر هو، حين سيحمل في الأكفان، ليوضع في قبره، وحيداً منفرداً، لا أحد يبكيه، ثمّ يصف قبره بعد سنوات، ويذكر ما سيحلّ به، بفعل عوامل الطّبيعة، ثمّ يتذكّر كيف سيبكيه أهله بعد وفاته، في مواقف دراميّة مؤثّرة.

فتسلسل الأحداث بهذا الشّكل يجتذب القارئ، ويؤثّر في عواطفه وأحاسيسه، ويتطلّب مثل هذه الحبكة البسيطة التي تتسلسل أحداثها تسلسلاً منطقيّاً، يستميل عقل القارئ وقلبه، عندها تتشابك وقائع الأحداث كلها، لتكشف صراع الإنسان مع قدره، وتصوّر تهيّبه وخوفه من المصير الذي ينتظره، وتشي بالقلق الوجودي الذي لطالما أرّق الشّعراء، وتجلّى ذلك في موروثهم الشّعري.

---

[1] ينظر: القالي. ذيل الأمالي: 137.

[2] المصدر نفسه: 137-138.

[3] ينظر: عيسى، د. فوزي سعد: النّص الشّعري، وآليّات القراءة: 151.

الخاتمة:

نخلص إلى أنّ ظاهرة القصّ من الظّواهر الفنيّة البارزة في شعرنا القديم، عبّر الشّعراء من خلال مشاهدهم القصصيّة عن المهام المنوطة بهم، من خلال السّرد والحوار الموجز، وبعض العناصر القصصيّة التي كانت تأتي عفو الخاطر، دون قصد، ممّا وسم هذه المشاهد بالتّكثيف والاختزال.

وحفلت مرثيّة مالك بن الرّيب بغير قليل من المشاهد الحكائيّة القصصيّة التي توافرت فيها بعض أركان القصّ وعناصره؛ وأهمّها الشّخصيّات التي حرّكت الأحداث، وأسهمت في تطوّرها، ودفعها إلى النّهاية المحتومة.

فبرزت الشّخصيّة الرّئيسة إلى جانب الشّخصيّات المحوريّة التي ساعدت جميعها في إماطة اللّثام عن الجوانب النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيّة الرّئيسة، وعبّرت عن هواجسها ومعاناتها.

على حين اقتصر دور الشّخصيّات الثّانويّة – في مرثيّته – على إتمام المشهد الشّعري، وإكمال بناء الحدث، ودفعه إلى التّطوّر والتّأزّم، فهي ذات هدف وغاية في المشهد القصصي.

وقد اعتمد مالك بن الرّيب على تقنيّة السّرد الذي اتّضح دوره في ترتيب الأحداث وتنظيمها، وكذلك اعتمد الحوار الدّائر بينه وبين شخوص مشاهده، وهو نمط للتّواصل، يكشف من خلاله طبيعة الشّخصيّة وصراعها الدّاخلي والنّفسي، ويكسر رتابة السّرد وملله، كما يضفي شيئاً من الحيويّة على المشهد القصصي، ويخلق جوّاً دراميّاً.

ودارت أحداث المشاهد هذه في فضاء مكانيّ وزمانيّ، برزا بوصفهما عنصرين مهمّين في التّشكيل الفنّي للشّخصيّة القصصيّة، فقد توخّى مالك أن يكشف أسماء الأمكنة في هذه المرثيّة، فذكر الأماكن الأليفة عنده، والأماكن المعادية، وكان لكلٍّ منها

ارتباط وثيق بنفسه إمّا سلباً أو إيجاباً، وقد أضفى ذكرها الكثير من المصداقيّة والواقعيّة على مشاهده الشّعريّة.

أمّا الزّمان، فقد تراوح لديه بين ماضٍ وحاضر ومستقبل.

فكنّا نجده يقفز بمخيّلته بين هذه الأزمنة في عمليّة استرجاعيّة للماضي، أو استشرافيّة للمستقبل، تخلّل ذلك وقفات وصفيّة أدّت إلى إبطاء حركة الزّمن في مرثيّته.

كلّ هذه العناصر مجتمعة دفعت بالأحداث تترى، ليصل مالك إلى ما يسمّى الحبكة (العقدة) التي تشكّل معضلة الشّاعر التي رسم من خلالها نهايته المأساويّة.

ومن خلال هذه العناصر التي توافرت في مرثيّة مالك بن الرّيب، اتّضحت معالم القصّة الشّعريّة الحكائيّة التي عالجت موضوعاً إنسانياً، وثيق الصّلة بالبشر كافّة، وتميّزت بالصّدق والواقعيّة وقوّة التّأثير، لذلك عدّت هذه اليائيّة من فرائد ما قيل في رثاء النّفس.

ثبت المصادر والمراجع

1- الأصفهاني، أبو الفرج (1994م). **الأغاني**، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان.

2- برنس، جيرالد (1987م). **المصطلح السّردي**، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1.

3- البغدادي (1979م). **خزانة الأدب ولبّ لباب العرب**، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

4- البكري، أبو عبيد (د.ت). **التّنبيه على أوهام أبي علي في أماليه**، دار الكتاب العربي، لبنان بيروت.

5- الجاحظ (د.ت). **البيان والتّبيين**، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2.

6- الحطيئة (1995م). **ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السّكيت**، قدّم له ووضع هوامشه د. حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط1.

7- الحميداني، حميد (1991م). **بنية النّص السّردي**، المركز العربي للطّباعة والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

8- حنفي، د. عبد الحليم (1987م). **مطلع القصيدة العربيّة، ودلالته النّفسيّة**، الهيئة المصريّة للكتاب.

9- خليف، د. يوسف (1983م). **الرّوائع في الأدب العربي**، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر.

10- الذبياني، النّابغة (1996م). **ديوان النّابغة الذّبياني**، شرح وتقديم عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، ط3.

11- رومية، د. وهب (1996م). **شعرنا القديم والنّقد الجديد**، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.

12- الزّركلي، خير الدّين (د.ت). **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7.

13- السّويدي، د. فاطمة (1997م). **الاغتراب في الشّعر الأمويّ**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1.

14- شداد، عنترة بن (1964م). **ديوان عنترة بن شدّاد العبسي**، تحقيق محمّد سعيد مولويّ، المكتب الإسلامي، القاهرة.

15- عبد الحميد، محمّد محيي الدّين (1952م). **شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزوميّ**، مطبعة السّعادة، مصر، ط1.

16- ابن عبد ربه (1987م). **العقد الفريد**، تحقيق عبد المجيد التّرحيني، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3.

17- عبد الله، د. محمّد صادق (د.ت). **خصوية القصيدة الجاهليّة، ومعانيها المتجدّدة**، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربيّ، القاهرة.

18- عبيد الله، د. محمّد (2011م). **السّرد العربيّ (أوراق مختارة من ملتقى السّرد العربيّ)**، د. محمّد عبيد الله، رابطة الكتّاب الأردنيين، ط1.

19- عناني، د. محمّد (2003م). **معجم المصطلحات الأدبيّة الحديثة**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط3.

20- عيسى، د. فوزي سعد (2006م). **النّص الشّعري، وآليّات القراءة**، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة.

21- الفيروزأبادي (1996م). **القاموس المحيط**، تحقيق محمّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، ط5.

22- فيصل، د. شكري (د.ت). **تطوّر الغزل بين الجاهليّة إلى الإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة**، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط5.

23- القالي، أبو علي (د.ت). **ذيل الأمالي**، دار الكتاب العربيّ، لبنان، بيروت.

24- ابن قتيبة (2003م). **الشّعر والشّعراء**، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار الحديث، القاهرة.

25- القرشيّ، أبو زيد (د.ت). **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، حقّقه علي البجاوي، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر.

26- القيس، امرؤ (د.ت). **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4.

27- القيسي، د. نوري حمّودي (1980م). **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ**، منشورات دار الجاحظ، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد.

28- مريدن، د. عزيزة (1984م). **القصّة الشّعريّة في العصر الحديث**، دار الفكر، دمشق – سوريا.

29- مريدن، د. عزيزة (1980م). **القصّة والرّواية**، دار الفكر، دمشق.

30- مصطفى، إبراهيم؛ الزيّات، أحمد حسن؛ عبد القادر، حامد محمّد؛ النّجّار، محمّد علي (1960م). **المعجم الوسيط**، مكتبة المرتضوي، ط2.

31- الملوحي، عبد المعين(1993م). **أشعار اللصوص وأخبارهم**، دار الحضارة الجديدة، بيروت، لبنان، ط2.

32- ابن منظور (د.ت). **لسان العرب**، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان.

33- الميداني، أبو الفضل (2002م). **معجم الأمثال**، تحقيق د. جابر عبد الله توما، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.

34- نجم، محمّد يوسف (1966م). **فنّ القصّة**، دار الثّقافة، بيروت، ط5.

35- الهذلي، أبو ذؤيب (2014م). **ديوان أبي ذؤيب الهذلي**، تحقيق أحمد خليل الشّال، ط1.

36- وادي، د. طه (1994م). **جماليّات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط3.

37- وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (1984م). **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2.

المجلّات والدّوريّات:

1- شكر، إبراهيم علي (2016م). **قراءة جديدة في يائيّة مالك بن الرّيب**، مجلّة العربيّة والتّرجمة، العدد 27.

2- مرتاض، د. عبد الملك (1998م). **في نظريّة الرّواية، (بحث في تقنيّات السّرد)**، عالم المعرفة، الكويت، العدد (240).

الأنا المُقاوِمة في شعر إبراهيم طوقان

طالب الماجستير: طارق العباس قسم اللغة العربية–اختصاص الدراسات الأدبية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة البعث)
بإشراف: أ.د روعة الفقس (أستاذ في قسم اللغة العربية–جامعة البعث)
العام 2023م .1444هـ

ملخص البحث

إنَّ دراسةَ (الأنا المقاومة) في شعر إبراهيم طوقان هي رصدٌ لفاعليَّةِ الشاعرِ وموقفِه في النصِّ الأدبيِّ، وتعبيرٌ عن أفكاره وآرائه التي يصبُّها في قوالبَ دلاليَّةٍ عديدةٍ، وتمثِّلُ في مجملها رسماً عامَّاً لعلاقةٍ تبادليَّةٍ بين نقيضين في الوجود، هما (الأنا) وما يقابلها، ويكونُ مناقضاً في وجودِهِ وجودَها، ويسعى البحثُ إلى تقصِّي تبعيَّاتِ هذه العلاقة على الصعيد القوميِّ الوطنيِّ المتمثِّلِ في مقاومةِ (الأنا) أشكالَ الظلم والاستعمار الذي لحقَ بفلسطينَ وبقيَّةِ الأقطار العربية التي خصَّها الشاعرُ إبراهيم طوقان في قصائده الوطنيَّة. ويهدف التحليلُ الفنِّي إلى إبراز النواحي الجماليَّة في السياقات الدلاليَّة التي احتوتها قصائدُ الشاعر، ويكشفُ عن مدى اندماج (أنا) الشاعر بقضيَّة الأمة، وتمسُّكها بموقفها المقاوم، ويوضِّحُ نزعتَها الكبيرة إلى التحرُّر من الاستعمار، والنهوض بالوطن، وتبنِّي القيم الإنسانية الساعية نحو تحرير الإنسان من ضعفه وانهزامه أمام ما يحيقُ به من أخطار وتحدِّيات.

الكلمات المفتاحيَّة: الأنا، الشعر المقاوم، العدوّ، الزعامات الفاسدة، الشعب المستضعف، الفكرة المركزية، الفكرة المحفزة، المفارقة التصويريَّة.

The Resistant Self in Ibrahim Touqan's Poetry

Research Summary

The study of (the resistant self) in Ibrahim Touqan's poetry is an illustration of the poet's effectiveness and his position in the literary text, and an expression of his thoughts and opinions that he puts into many semantic templates, and represents in its entirety a general drawing of reciprocal relationship between two opposites in existence, which are the self and what corresponds to it, and it is contradictory. The research aims to investigate the results of this relationship on the national level, represented by the resistance of (The Self) to the forms of the oppression and colonialism that befell Palestine and the rest of the Arab counties, which were singled out by the poet Ibrahim Touqan in his patriotic poems. The technical analysis aims to highlight the aesthetic aspects in the semantic contexts that contained in the poet's poems, and reveals the extent incorporation (The Self) of the poet with the cause of the nation, and adherence to its resistant attitude, and explains its great desire for liberation from colonialism, the advancement of the homeland, and the adoption of human values that seek to liberate human from his weakness and defeat in the face of the dangers and challenges that surround him.

Key Words: The Self, Resistant Poetry, The enemy, The Weak people, The Corrupt Leaders, The Central Idea, The Motivating Idea, Pictorial Irony.

المقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد أبعاد الأنا المقاومة في شعر إبراهيم طوقان وأشكالها بناءً على موقفها من المعطيات السياسية والاجتماعية المحيطة بالشاعر، التي تكوِّنُ رؤاه وأفكاره وآراءه.

إذ تسلط الضوءَ على (الأنا المقاومة) لدى الشاعر إبراهيم طوقان، بوصفها طرفاً مستقلّاً في متأرجحةٍ تقوم على طرفين، أولُهما هو (الأنا)، وثانيهما هو (الآخر المقابلُ) الذي تُلقي عليه (الأنا) انطباعاتِها وأفكارها، فتشكِّلُهُ للقارئ مقدِّمةً إيَّاهُ على الهيئة التي تراه عليها، مسبغةً عليه رؤاها الفنيَّةَ، وأحكامَها، فيظهرُ ضمن العمل الأدبيِّ خاضعاً لتلك الأحكامِ والرُّؤى التي تمارسُ فاعليَّتها في تأطيرِهِ وتكوينه.

وينحصرُ مجال الدراسةِ في إبراز موقف (الأنا) المقاومِ، ودورِها في مواجهة أدوات العدوان والاحتلال كافة، ومحاربة أشكال الظلم والطغيان كلِّها، والتنديد بالمحتلِّ وسياساته الممنهجةِ القائمة على استعمار الأرض، فضلاً عن سعي (الأنا المقاومة) إلى التصدِّي لعوامل التدمير الداخلية المُمَثَّلَةِ بالحكَّام والزعماء الفاسدين، الذين أعاقوا مسيرة النضال والتحرير، والعملِ على إفاقة الشعوب وإيقاظها من سباتها، ودفعها للتنبُّهِ على ما يحيقُ بها من أخطار وتحدِّيات.

مشكلة البحث (فرضيَّاتُهُ وأسئلته):

إنَّ نواةَ هذه الورقة البحثيةِ ومحورها هو إبرازُ أشكال الأنا المقاومة في شعر إبراهيم طوقان وتحليلُها على صعيد البناء الفني للنص الأدبي، والكشفُ عن التراكيب والأساليب اللغوية التعبيرية وإبراز قدرتها الفنية على إيصال دلالات مقاومة (الأنا) ورفضها الظلمَ والطغيانَ.

ويفترضُ البحث أن (الأنا) ضمن العمل الأدبيِّ طرفٌ مؤثِّرٌ له بعدان، واحدٌ يحيل إلى رؤيا الشاعر وأفكاره، بوصفه خارج النصِّ، يدلُّنا عليه البناء اللغوي على صعيد التعابير والسياقات الدالة الرامزة له، والعائدة عليه، وبعدٌ آخرُ يجعلُ (الأنا) معادلاً موضوعيًّاً للشاعر، ويوكلُ أفعاله إليها بوصفها داخل النصّ.

ولتحقُّق هذه الفرضية لا بد للبحث أن يجيب عن أسئلةٍ متعدِّدة، منها: كيف أوكل الشاعرُ لـ(أناهُ) دورها الفعليَّ المؤثِّر؟ وكيف استطاع تحليلنا الفنيُّ إظهار أطرافِ الصلةِ بين (الأنا) داخل النصِّ، والشاعر (الموجِّه والمُحرِّك) خارجَ النصِّ؟ وما مدى قدرة الأنا المقاومة على أداء دورها في مواجهة الاحتلالِ والدفاع عن الوطن؟ وهل نجحت معاني الشاعر ودلالاته في إغناء التشكيل الشعري على صعيد رفع المستوى العاطفي في التعبير عن الانتماء الوطني والقومي للأرض؟

أهمِّيَّة البحث والجديد فيه:

تنبع أهمِّيَّةُ الدراسة من تناولها موضوعاً مرتبطاً بالبنية المكونة للعمل الأدبي، ليصل إلى قدرة المعاني الشعرية والتعابير الفنية التصويرية ونجاحها في تكثيف العاطفة، وشحنها إلى المتلقي لإلهاب مشاعره، وإيقاظ مكنونات نفسه وتحريضه على المقاومة، والمثابرة لتحرير الأرض، ومجابهة الأعداء الطامعين بها، فضلاً عن مشاركة المتلقي في صناعةِ الصورة الشعرية وتأليفِها، وبسط ذراعِ الدلالات للوصول إلى مستوى عالٍ من الأداء التعبيري الراسم لكل من فعل (الأنا المقاومة)، وردِّ فعل كلٍّ من المتلقِّي بوصفه خارجَ النصِّ، والمقابل لها سواءً كان (عدوًّاً، أم زعيماً فاسداً، أم شعباً مُستضعفاً)، بوصفه مكوِّناً فنّيًّاً داخل النصِّ.

أمَّا الجَّديد فيه فيتمثَّل في دراسة بعضٍ من نتاج إبراهيم طوقان، وتحليل نصوصه لتبيان مواضع الجمال والتفرُّدِ الدلاليِّ المستعملِ في الصناعة الفنِّيَّة للصورة والدلالة معاً، فضلاً عن تسليط الضوء على نتاج شاعرٍ معاصرٍ جايلَ أحمد شوقي، وعمر أبو ريشة، وغيرهم، ولا سيَّما أن الدراسةَ تعمِّقُ الغوصَ في تحليلها القصائدَ الشعريَّةَ وتقسيمِ الدلالات وتوزيعها على أطرافٍ عديدةٍ انطلاقاً من (الأنا مقاومة)، وصولاً إلى (الآخر المُقاوَم) سواءً تمثَّلَ في العدوِّ، أم الزعامات الفاسدة، أم الشعب المستضعَفِ المُستكِينِ لآلامه ومصائبه.

حدود البحث والدراسات السابقة:

يتأطَّر هذا البحث بحدود الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر إبراهيم طوقان، والتي تضمُّ مجموعَ نتاج الشاعر، ونشيرُ هنا إلى الوقوف عند نصوصٍ مُعيَّنةٍ من دونِ غيرِها، بما يخدمُ البحثَ، وقد درسنا في بحثنا مجموعَ الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان.

أمَّا عن الدراسات السابقة، فقد توقَّفنا على دراساتٍ عديدةٍ نذكرُ منها:

- إبراهيم طوقان–حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط:1، 2008م.
- إبراهيم طوقان–حياته ودراسة فنية في شعره، محمد حسن عبد الله، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،2002م.
- الاتجاه القومي في شعر إبراهيم طوقان، ياسر أبو عليان، مجلة جامعة بيت لحم، فلسطين، ع:16، 1997م.
- إبراهيم طوقان وجدان الشعب الفلسطيني–دراسة في شعره الوطني، صادق عبد الله أبو سليمان، دار المقداد، غزة، فلسطين، ط:1، 2002م.

- نماذج من شعر إبراهيم طوقان عبر المنهج التاريخي، علي شومان محمد علي أبودية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، ع:42، شباط 2019م.

منهج البحث وإجراءاته:

إنَّ فرضَ منهجٍ بعينه على النصِّ الأدبيِّ فرضاً خارجيَّاً مسبقاً أمرٌ يخالفُ منهجيَّة البحث العلميِّ الموضوعيِّ الهادفِ، إنَّما النصُّ هو الذي يفرضُ منهجاً يناسبه.

لذا فمن المفروض أن نترك طبيعةَ البحث هي التي تحدِّد مناهجَهُ، وبناءً على هذا يمكنُنا القولُ:

إنَّ المنهجَ الذي اقتضتْه طبيعةُ هذا البحث هو المنهج الوصفيُّ التحليليُّ بمعطياتِهِ وضوابطِهِ، كذلك لم يستغنِ البحثُ عن أدوات المنهج النفسيِّ، والنقديِّ الجماليِّ، وقد يتعدَّى البحثُ إلى مناهجَ أخرى وفقاً لمتطلَّباته.

التمهيد:

اسمه: إبراهيم عبد الفتاح داود الأغا طوقان، واشتهر باسم: إبراهيم طوقان–أمَّا صفة الشاعر فقد استحقها عن جدارة، وحملت مقالاته الصحفية صفاتٍ وكنىً أخرى، فهو (كما جاء في صحيفة الدفاع –الفلسطينية): شاعر الجامعة–شاعر الوطن–بلبل فلسطين الصداح–الأديب النابغ الأستاذ–شاعر فلسطين الألمعي–شاعر الحب والثورة–أبو جعفر[1].

1يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته ودراسة فنية في شعره، محمد حسن عبد الله، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،2002م، ص:11

ولد الشاعر إبراهيم طوقان عامَ (1905م) في نابلس، وفيها تلقى تعليمه الابتدائي، وقد نشرت أول أعماله عام (1923م)، وفي العام نفسِه رحل إلى بيروت ليدخل الجامعة الأميركيَّة، وقد أدَّى مرضه المتكرِّر إلى انقطاعِه سنةً دراسيَّة عن الجامعة، فتخرَّج عامَ (1929م)، وقد حصل على درجة البكالوريوس في العلوم[1].

وفي أيام دراسته في الجامعة كان قد أحاط به عدد من أقرانه المهتمين بالشعر والأدب، وقد امتاز بصيغته الشعرية الجزلة والمتفردة، ومن أقرانه الذين عاصرهم: عمر فروخ، وحافظ جميل، ووجيه البارودي، وقد قامت بينه وبينهم أسباب المحبة والأخوة، وكانت تجري بينه وبينهم المناظرات والمجالسات الشعرية الغنية[2].

وقد مرض الشاعر إبراهيم طوقان مرضاً شديداً في آخر أيامه، فقضى آخر أيامه علىلاً في المستشفى الفرنسي في القدس، وقد توفي مساء يوم الجمعة في الثاني من أيار عام (1941م)[3].

مصطلحات البحث الكبرى، وتعريفاته الإجرائيَّة:

1- الأنا: يدلُّنا على المفرد المتكلم، الذي يحيلُ الدلالةَ إلى ذاتهِ في السياق، ويُسنِدُ الحكمَ إلى نفسهِ في الكلام، ما يعكس لنا المرجعية الفردية، ويدل على طبائعَ وأفعال ومقاصدَ ذاتيةٍ تخصُّ المتكلِّمَ القائمَ على الفعل، أو العاملَ في الحدث، وتحيلنا إلى الذاتية البحتة في التعبير.

[1] يُنظر: إبراهيم طوقان، حياته ودراسةٌ فنيَّةٌ في شعره، محمد حسن عبد الله، ص:12-13
[2] يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2008م، ص:18
[3] يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته ودراسة فنية في شعره، محمد حسن عبد الله، ص:16

2- الأنـا المقاومـة: هـي المحـرِّك الـرئيسُ والنـواة الأساسـيَّة فـي هيكليَّـة صـراع الشـاعرِ النفسـيِّ الـدّاخليِّ الـذي ارتكـز علـى محـاورَ عديـدةٍ، تمثَّلـت فـي مقاومـة (الأنـا) العـدوَّ المغتصـبَ لـلأرض، ومقاومتهـا الزعامـاتِ الفاسـدةَ الانتهازيَّـةَ التـي تتـاجر بقضـايا الشـعب، ومقاومتهـا الشـعبَ المُستضـعَفَ المُسـتكين لآلامـه ومصائبه.

3- الشـعر المقـاوم: يجسِّـدُ شـعر المقاومـة رغبـة الإنسـان فـي محاربـة الظلـم ودفـع الأذى، والوقـوف فـي وجـه الطغيـان والاسـتبداد، ويُعَـدُّ شـكلاً مـن أشـكال ردِّ الفعـلِ الجمـاعي ضـدَّ الظلـم، وأداةً ثوريَّـةً تسـتخدمها الجماعـةُ لـردِّ العـدوان، وإدانـة الجـرائم التـي يرتكبهـا الاحـتلال، كمـا أنـهُ تصـويرٌ فنِّـيٌّ للنضـال الحـيِّ ضدَّ الأطماع الاستعمارية كافَّةً.

4- الفكـرة المركزيَّـة: هـي المنطلَـق الجمْعـيُّ العـام الـذي يـدفعُ جماعـةً مـا نحـو فعـل مشـتركٍ قوامـه التـأثير الجمـاعي الـذي يشـملُ أفـرادَ الجماعـةِ كُلَّهـم، وتعتمـدُ الفكـرةُ المركزيَّـة علـى فكـرةٍ مُحفِّزة، مـن أجـل تعزيـز الفعـل الجمـاعي وإثـارة رغبـة العقـل الجمعـي ودفعـه لتلبيـة رغبـات الأفـراد وفـق تسلسـلٍ متتـابعٍ يـؤدي إلـى تحقيق نتيجةٍ ملموسة.

5- الفكـرة المحفِّـزة: هـي المحـور الـذي يـتمُّ التركيـزُ عليـه لاسـتقطاب النـاس مـن خـلال مخاطبـة المعـاني الدّفينـة، وطـرح القضـيَّة المحسوسـة الملموسـة التـي تقـع في المجال الذي يرى فيه الفرد العادي دوره واضحاً وحاجته إليه ماسة.

6- المفارقـة التصـويريَّة: هـي أسـلوبٌ بلاغـيٌّ يعتمـد إبـرازَ التنـاقض بـين مشـهدين متقـابلين عبـر أنمـاط وأشـكال مختلفـة، وتسـعى إلـى إدخـال الأنمـاط المتداولـة فـي سـياقاتٍ دلاليَّـةٍ منـافرةٍ لهـا، مـا يبـرزُ عنصـر الإدهـاش، ويخـدمُ اللغـة الشعريَّةَ.

توطئة:

لقد نال الشعر الوطني حيزاً وافياً من الشعر العربي الحديث، ولا سيَّما في القرن العشرين، وتعدَّدت أغراضُه، وتنوعت مقاصده، وقد عبَّر أبرزهُ عن أهميَّة الدّفاع عن الوطن ضد الأعداء، وشحذ الهمم، وإثارة حماسة الجماهير لبلوغ النصر وتحقيقه.

ونجد أنَّ نموَّ فكرة الاستعمار الغربي في القرن العشرين، والذي نهب خيرات الشعوب العربيَّة، واستباح أراضيها، قد دفع بالشعر ليكون سلاحاً فعَّالاً في هذا الصّراع؛ وأدَّى إلى نشوء أدب مستقلٍّ بذاته هو (أدب المقاومة)، والذي عبَّر عن رغبة الإنسان في مقاومةِ الظلم ودفع الأذى، والوقوف في وجه الطغيان والاستبداد، لأن المقاومةَ "من الفطرة البشريَّة، وهي رد فعل مباشر وتلقائي بالفعل، أو القول، أو الإشارة، أو غيره، يصدرُ عن شخصٍ تجاه آخر اعتدى عليه؛ مما يعني أنَّ وقوعَ الاعتداء وعدمَ الاستسلام من الشروط الأساسيَّة لصدور المقاومة"[1].

وقد جاء شعرُ المقاومةِ شكلاً من أشكال ردِّ الفعلِ الجماعي ضدَّ الظلم، وأداةً ثوريَّةً تستخدمها الجماعةُ لردِّ العدوان، وإدانة الجرائم التي يرتكبها الاحتلال، فهو "من بين الفنون الشعريَّة الأكثر تعبيراً عما يجري في الوطن العربي، فهو يعكس صورةً حيَّة تجسدُ المعاناة والآلام المأساويَّة التي عاشها المجتمع العربي، ونضاله الطويل ضد الاحتلال"[2].

[1] المقاومة الفلسطينية في شعر محمد سعيد الغول، عبد الحافظ عبد المنصف عبد الحافظ، جامعة الأزهر، حولية كلية اللُّغة العربية-بنين بجرجا، مصر، ع:19، ج:2، 2015م، ص: 1317

[2] شعر المقاومة في الأدب الجزائري-ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعدالله، كارومي فاطمة-دحماني فوزية، رسالة ماجستير، جامعة العقيد أحمد دراية-ادرار، الجزائر، 2021/2020م، ص:2

وقد أخذ الصّراع الفلسطيني–الصّهيوني الحيِّزَ الأكبرَ من شعر المقاومة؛ فانبرى الشعراء يدافعون عن قضيَّة فلسطين المحقَّة، من خلال أشعارهم الثوريَّة ومواقفهم الوطنيَّة، ممَّا زاد رصيد أدب المقاومةِ في الشعر الحديث في القرن العشرين، ولا سيما في النصف الثاني منه، وذلك "عندما خاض الأدبُ العربيُّ تجاربَ شديدةَ الوطأةِ عقبَ نكبة (1967م)، فتوالتِ الأعمالُ الأدبيَّة والقصائد الشعريَّة من الأراضي المحتلَّة، فجاءت قصائدُ محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما، وعلى الرُّغم من ذلكَ، فإنَّنا لنْ نغفلَ إرهاصاتِ أدبِ المقاومة التي تمخضت عن وطأة الاستعمار الذي عانت منه مختلف الشعوب العربيَّة والإسلاميَّة، لذا لا بدَّ من الاعتراف أن أدب المقاومة له جذور منذ القرن التاسع عشر إلا أنه تبلور بشكله الحالي بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين"[1].

ولقد نالَ شعر المقاومة الحصَّة الأكبر من قصائد الشاعر إبراهيم طوقان، فلُقِّب بـ (شاعر فلسطين)؛ "وأهَّله لهذا اللقب أنَّ فلسطينيَّاتهِ أهمُّ قصائده، وكونه أول شاعر فلسطيني طارَ صيتُهُ بين العرب"[2].

واتَّسم شعرُه الوطنيُّ بالصِّدق؛ لأنه صرخةً ثوريَّةً يهتز لها الضمير العربي المقاوم؛ فهو فلسطينيٌّ نشأ من الأرض، وكتب للأرض، وجاهد في شعره المقاوم في سبيل تحرير الأرض، وجاء شعره الوطنيُّ "ممجِّداً للبطولات حيناً ومندِّداً بالزعامات حيناً آخر، فمنذ أنْ وعى شاعرنا رأى المؤامرات التي حيكت ضدَّ وطنه وشعبه، ورأى في شبابه ما يصنع المستعمرون في بلاده، تمثَّلت له أولى

[1] قدسيات أدب المقاومة، داليا محمود الحديدي، المجلة العربية، قطر، ع:304، 2008م، ص: 86
[2] إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1 ، 2008م ص: 92

الصّور التي أصبحت فيما بعد تلاحين لوطنه، فالشاعر كان ينظر إلى المأساة والمعاناة، فيهبُّ للدفاع عن وطنه بكلِّ مشاعره الملتهبة وأحاسيسه الفيَّاضة"[1].

وقد قدَّم الشاعر إبراهيم طوقان نفسه في شعره على أنه (وطنيٌّ حرٌّ مستقلٌّ لا يخضعُ لسلطانِ حكمٍ أو زعيم)، فهو ينتمي انتماءً خالصاً للحق، والعدالة، والحريَّة، وطموحه أن تتحقَّق آمال شعبه وأحلامُه، وجاء هذا التقديم واضحاً في قصيدة "غايتي":

"إنَّ قَلْبي لا لِحِزْبٍ أو زَعِيْمِ
لمْ أبِعْهُ لشقيْقٍ أو صديقٍ لي حَمِيْمِ
ليسَ منِّي لوْ أراهُ مرَّةً غيْرَ سَلِيْمِ
ولساني كَفُؤادي نِيْطَ منْهُ بالصَّمِيْمِ
وغَديْ يُشبِهُ يَوْمِيْ وحَدِيْثي كَقَديْمي
لمْ أهَبْ غَيْظَ كريمٍ لا ولا كَيْدَ لئِيْمِ
غايتيْ خِدمَةُ قَوْمي بشَقَائيْ أو نعيميْ"[2]

وقد شكَّلت (الأنا المقاومة) في شعر إبراهيم طوقان الوطني نواةً أساسيَّةً في هيكليَّة صراعه النفسي الدّاخلي الذي دار على محاورَ عديدةٍ، تمثَّلت في مقاومة (الأنا): العدوَّ المغتصب الأرضَ، والزعاماتِ الفاسدةَ الانتهازيَّة التي تتاجر بقضايا الشعب، ومقاومتها الشعبَ المستضعف المستكين لآلامه ومصائبه، وسنستعرض في بحثنا كلًّاً من المحاور السابقة.

[1] إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي ص: 93
[2] ا الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، دار كلمات، القاهرة، مصر، 2012م ص:227

أوَّلاً–مقاومة العدوّ:

تعـدَّدت قصـائد الشـاعر إبـراهيم طوقـان ذات الطـابع الثـوري التـي نـدَّدت بأفعـال المسـتعمر، وشـجبت ظلمـه وعدوانـه، وفـي نشـيد "مـوطني" تتجلـى هويَّـةُ (الأنـا المقاومة) ورفضها الذلَّ والاستعباد والهوان الذي يفرضه المحتلّ:

"مـوطِني الشـبابُ لـن هِمَّـه أن تَسـتقلَّ أو يَبِيـدْ
نسـتقي مـن الـرَّدى ولـنْ نكـونَ للعِـدى كالعبيْـدْ
لا نُريـدْ
ذلَّنـا المؤبَّـدا وعيشَـنا المُنَكَّـدا
لا نُريـدْ بـلْ نُعِيْـدْ
مَجْـدَنا التَّليـدْ
مَـوْطِنيْ"[1]

تبـرز فـي الأبيـات السـابقة قـدرة (الأنـا المقاومـة) علـى الـذوبان فـي روحِ الجماعـة، وربـطِ النصـرِ الفـرديِّ بالجمـاعيِّ؛ فـ(الأنا) – فـي الأبيـات هـي جـزءٌ مـن كـلٍّ؛ وعليـه فـإنَّ مـا هـو واقـعٌ علـى الكـل واقـعٌ علـى الأنـا، فهـي تمـزجُ طموحهـا الفـردي بالحريـة والاسـتقلال وإعـادة الأمجـاد بـالطموح الجمـاعي، وتجعـلُ أقصـى غاياتهـا أن يتحقَّـق حلـمُ الشـعبِ بالنصـر والحريَّـة والمجـد، وذلـك مـن خـلال توحيـد الإرادة، لأنَّ "الوطنيَّـة شـعور ذاتـيٌّ يرضـخُ الإنسـان بموجبـه إلـى دوافـع نفسـيَّة ومنـازع ذاتيَّـة يتألَّبُ مع المجموعة البشريَّة المنتمي إليها تألُّباً وجدانيَّاً انفعاليَّاً"[2].

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص:293
[2] ملامح المقاومة في شعر أبي القاسم الشابي، امير فرهنك نيا، مجلة دراسات في اللُّغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، ع:4، 2011م، ص:8

ونلاحظ الاندماج العضويَّ بين (الأنا المقاومة) والجماعة التي تنتمي إليها على شكلين:

الأول: اندماج (الأنا) بالشَّباب (اندماج غير مباشر) بوساطة الغائب (لن يكلَّ–همُّهُ–يبيد)، إذ استتر الفاعل في تقدير الضميرِ الغائب (هو)، العائدِ على (الشباب).

الثاني: اندماج (الأنا) بالشَّعب (اندماج مباشر) بوساطة المتكلم (نستقي–لن نكون–لا نريد–بل نعيد)، إذ استتر الفاعل في تقدير الضميرِ المتكلم (نحن)، العائدِ على (الأنا–الشعب) معاً.

وإنَّ التحام الوعي الفردي بالجماعي إزاء قضيَّة مصيريَّةٍ قوامها حريَّة الوطن واستقلاله، يحيلُنا إلى صدق الوطنيَّة الذي اتسمت به (الأنا المقاومة)، من خلال رفضها العبوديَّةَ والتبعيَّةَ للعدو، فهي مستعدَّةٌ (للاستقاء من الردى) مقابلَ ألا تخضعَ له، أو ترضخَ لنيرِ عبوديَّته، فالوطنيَّة الصّادقة" لا تخدم أغراضاً طبقيَّة ولا تسيرُ في ركاب حزبٍ ولا توحيها مناسبةٌ هزيلةٌ ضئيلةٌ لا تخرجُ في سطحيَّتها؛ وطنيَّة متمردة، وطنيَّة ذاك الشاعر الذي وعى رسالته فأحسَّ في أعماقه أنه مسؤول عن تبصير شعبه بمعاني الحياة الحرُّة الكريمة"[1].

وقد خصَّص الشاعر إبراهيم طوقان حصةً كبيرةً من شعره لـ(دمشق)، وصاغ لأهلها مدائحَ كثيرةً تعلي شأن شجاعتهم وإقدامهم، وتصدِّيهم للاحتلال الفرنسيّ الذي احتلَّ أرضهم، ففي قصيدة "ذكرى حميَّة أهل الشام" يردُ الشاعر على ذكرِ

[1] الشابّي وجبران، خليفة محمد التليسي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1947م، ص: 70

معركـة (ميسـلون) البطوليَّـة التـي أظهـرت بسـالةَ الدّمشـقيين وشـجاعتَهم فـي تصـدِّيهم للجيش الفرنسي الزاحف نحو دمشق، في معركةٍ غير متكافئة في العدد والعتاد[1]:

"يـــومَ كانـــت قلوبُنـــا تتلظَّـــى والعِـدى توسِـعُ الـبلادَ احتمـالا
بـــرجيمٍ لمـــا أتـــاهم وقـــاحٍ كـــان إتيانُـــهُ عليـــه وبـــالا
لـم يَبِـتْ غيـرَ ليلـةٍ كـان فيهـا يُبصـرُ المـوتَ حولَـهُ أشـكالا
وكـــأنِّي بـــه تجاذبُـــهُ الأوهـــامُ رعبـــاً فيســـتوي إجفـــالا
قلـــقٌ يرقـــبُ الصّـــباحَ فلمَّـــا أن تَجَلَّـــى شـــدَّ الرحـــالَ وقـــالا
الفـرارَ الفِـرارَ ألفيـتُ فـي الشـام نكـــالاً، وفتيـــةً أبطـــالا"[2]

نلاحـظُ فـي الـنصَّ تـداخلاً بـين الشـعر والسـرد[3]، لأنَّ معطيـاتِ السـردِ وأدواتِـه مـن مكان، وزمان، وشخصيات، وحدث، قد برزت جليَّة في مشهدٍ تصويريٍّ قصير:

- **الزمان:** (يومَ كانت قلوبُنا تتلظَّى)
- **المكان:** (الشام)
- **الشخصـيات:** (الأنـا المقاومـة): (كـأنِّي)، العـدو المغتصـب: (الـرجيم–القـاحي)، أهل الشام: (فتيةً أبطالا)
- **الحـدث:** مجـيء العـدو المغتصـب إلـى أرض الشـام، وفـراره منهـا بعـد أن فـوجئَ ببطولة أهلها وبسالتهم.

[1] يُنظَر: يوسف العظمة ونضاله في مواجهة الاستعمار الأوروبي لبلاد الشام، دراف أم الخير، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2021-2022م، ص:33

2الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص: 16

3(السردُ لغةً: تَقدِمَةُ شَيْءٍ إلى شَيْءٍ تأْتيْ بِهِ مُتَّسِقَاً بَعْضُهُ في إثْرِ بَعْضٍ مُتَتَابِعاً) يُنظَر: لسان العرب، ابن منظور، تح: عبدالله علي الكبير-محمد أحمد حسب الله-هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف-القاهرة، مصر، مادة (سَرَد). ويعني السردُ اصطلاحاً: (المصطلح العام الذي يشملُ على قصٍّ حدثٍ، أو أحداث، أو خبر، أو أخبار، سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال) يُنظر: معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م، ص:112

ويضفي دخول السرد على النصِّ الشعري بعداً دلالياً أوسع وأكثر شموليَّة لعنصر (الحدث)، من خلال توسِعَتهِ ليشمَل عناصر حركيَّة وصوتيَّة، تجلَّت في دخول (الأنا المقاومة) فجأةً في النصّ (كأنِّي به)، واختيارها الدّقيقِ للحظة الدّخول؛ بعد تحديدها الزمان والحدث، ممَّا زاد عنصُرَي التشويق والإثارة؛ فجعل البنية السرديَّة أكثر ليونةً وطواعيةً في خدمة المعنى؛ وأبعدها قليلاً عن إيحائيَّة الشعر، لأنَّ لغةَ الشعرِ "تميلُ إلى الغموض، وأحياناً كثيرةً إلى الإبهام"[1]، لذلك سعت (الأنا المقاومة) إلى جعل دخولها في البناء الفني تقريرياً واضحاً، واسترسلت وأسهبت في وصف ذاك الدّخول؛ لإغناء الوصف، وجعلِه أكثر دقةً وتفصيلاً على المستوى التعبيري، أمَّا على مستوى الدّلالي، فقد هدفت إلى تعزيز دورها المقاوم من خلال اقتحامها دائرة النصّ، واتّكائها على السردِ لوصف ذلك الاقتحام المفاجئ؛ لأن السردَ "يقومُ على الاسترسال والتتابع لسردِ الحدثِ بتفاصيلِهِ كلِّها"[2]، فحقق عبور السرد إلى النصّ الشعري توازناً بين كثافة الشعر واسترسال السرد، وساعد في رسم صورة دقيقةٍ لمقاومة (الأنا) وتصديها للعدوِّ المغتصب.

ثانياً–مقاومة الزعامات الفاسدة:

عانت الأمَّة العربية من أهوال الاستعمار على مرِّ العصور، وتمكَّنت من مقاومته ودحره، وتصدَّت للغزاة الطامعين بها، إلا أنها لم تسلمْ من فساد بعض الزعماء الذين خانوا بلادهم، وشعبهم، وقضيتهم.

ولم تسلم القضيَّة الفلسطينيَّة من تلك الخيانات التي جعلت طريق الانتصار وعراً على الشعب الفلسطيني، ووقفت في وجه طموحه بتحرير أرضه من الكيان

[1]شعريَّة المسرود في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) لمحمود درويش، روعة الفقس، مجلة جامعة البعث، سورية، مج:37، ع:19، ص: 6
[2]شعريَّة المسرود في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) لمحمود درويش، روعة الفقس، ص:7

الصّهيوني، فكان حريًّا بهذا الشعب أن يندد بعمالة هؤلاء الزعماء الذين باعوا قضيتهم وخانوا أرضهم، لأنَّ عاملَ الخيانةِ "بعيد الغوْر في ذاكرة الإنسان العربي، فهو –بعد المحتلِّ–يعدُّ العامل الثاني في تدهور أوضاع الأمة العربيَّة وعدم قدرتها على استعادة حقوقها المغتصبة، فخيانة الحكَّام هي التي جعلت نجمةَ اليهودِ ما زالت مشتعلةً على الأرض المحتلَّة حتَّى اليوم"[1].

وفي معرض دراستنا لشعر إبراهيم طوقان نجد أنَّنا إزاءَ شعرٍ وطنيٍّ يتَّسمُ بطابع قوميٍّ عروبيٍّ، ما يجعلُ الشاعر ذا دورٍ رقابيٍّ حادّ، فو غيورٌ على أرضه، يمارسُ فعلَهُ القضائيَّ أمام السلطة، ويوظِّف أسلحتَهُ الممكنة وغير الممكنة في محاربة فسادها، والحدِّ من جورها وظلمها، وقد شرع يحارب خيانة السلطة ويشجبها عبر قصائدَ عدَّةٍ، لمستْ عمقَ أوجاع الشعب الفلسطيني، يقول في قصيدة (أنتم)[2]:

"أنتُمُ (المخلصونَ) للوَطَنيَّة	**أنتُمُ الحامِلُونَ عِبءَ القضيَّه!!**
أنتمُ العاملون من غير قولٍ	**بارَكَ اللهُ في الزنودِ القويَّهْ!!**
(وبيانٌ) منكم يعادلُ جيشاً	**بمُعدَّاتِ زحفِهِ الحربيَّهْ**
(واجتماعٌ) منكمْ يَرُدُّ علينا	**غابرَ المجدِ من فتوحِ أُميَّهْ**
وخلاصُ البلادِ صارَ على البابِ	**وجاءتْ أعيادُهُ الورديَّهْ**
ما جحدنا (أفضالكم)، غيرَ أنَّا	**لم تَزَلْ في نفوسِنا أمْنِيَّهْ:**

[1] فلسطين في الشعر السوداني الحديث (الهادي آدم محمد الفيتوري، عبد القادر الكتيابي، نموذجاً)، قاسم خالدي نزاد، مجلة آداب الكوفة، جمهورية إيران الإسلامية، ع:37، تشرين الأول 2018م، ص: 155.

[2] (بلغت بإبراهيم السخرية المريرة من الوجهاء والزعماء ذروتها، فوصف مشاعره نحوهم في هذه القصيدة التي نُشرت في جريدة الدفاع بتاريخ 1935/3/10م، دونَ مجاملة)، يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، ص:340

فـــي يـــديْنا بقيَّـــةٌ مـــن بـــلادٍ... فاســتريحوا كــي لا تطيــرَ البقيَّــةْ"[1]

تبـرز مقاومـةُ (الأنـا) فـي الـنصّ عـن طريـقِ السُّـخرية والـتهكُّم مـن فسـاد الحكَّـام، وقـد تجلَّـت سـخريتها مـن خـلال المفارقـة التصـويريَّة " التـي تعتمـد علـى إبـراز التنـاقض بـين مشـهدين متقـابلين عبـر أنمـاط وأشـكال مختلفـة"[2]، فقـد اتَّسـمت العلاقـة الإسـناديَّة فـي الـنصّ بالتنـاقض علـى المسـتوى الـدّلالي، فقـد وظِّفـت الوحـدات اللغويَّـة فـي حقـول دلاليَّـة مناقضـة لمعانيهـا الأصـليَّة، ويمكننـا أن نسـتخلص المعنـى الحقيقـي مـن خـلال إبطـال التنـاقض، وعكـس المعـاني عكسـاً تامَّـاً لتتبـيَّن لنـا الدّلالـة الحقيقيَّـة المبطَّنـة خلـف المفارقـة، فالمفارقـةُ "هـي تلـك المسـاحةُ أو الخـطُّ الفاصـلُ بـين مـا هـو موجـود مـن المعـاني وبـين مـا ينبغـي أن يكـون موجـوداً، أو هـي المـرآة السـحريَّة التـي تُظهـر المتوقَّـع وتعكـسُ غيـر المتوقَّـع، فهـي التـي تُنقِـذ الـنصّ مـن البـرودة والتقريريَّـة السـاذجة مـن خـلال مـا يـنجم عنهـا مـن لغـة سـاخرة وشـعورٍ بالفكاهة أو الحزن على حدٍّ سواء"[3].

لعلَّنـا يمكننـا اسـتخلاص الدلالـة الحقيقيَّـة المضـمَّنة خلـفَ المفارقـة، مـن خـلال نفـي الإثبات، وإثبات النفي وفقَ الآتي:

- **نفي الإثبات:**

(أنـتم): لسـتم المخلصـين للقضـيَّة–لسـتم الحـاملين عـبءَ القضـيَّة–لسـتم العـاملينَ مـن غير قولٍ

(بيانٌ منكم): لا يعادلُ جيشاً

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص: 231
[2] المفارقة اللفظية والمفارقة التصويرية في شعر ابن سناء الملك(دراسة أسلوبية)، إبراهيم محمد أحمد الشاذلي، ص: 3
[3] المفارقة في شعر المدرسة الأوسية، عمر سمسم، مجلة جامعة البعث، سورية، مج:44، ع:7، 2022م، ص: 17

(اجتماعٌ منكم): لا يرد علينا غابرَ المجدِ

(خلاصُ البلادِ): ما صار على الباب–ما جاءت أعياده الورديَّة

- **إثبات النفي:**

(ما جحدنا أفضالكم): جحدنا أفضالكم

ونلاحظ تأثيرَ التضاد السابق في خدمة الدلالة الحقيقيَّة التي قمنا باستخلاصها، واستيعابَ المفارقة التصويريَّة لأكبر قدرٍ من المعاني المتضادة، وتطويعها في سبيل تأكيد الدلالة المباشرة الحقيقيَّة وإيصالها إلى المتلقِّي، لأنَّ "عماد المفارقة ليس التناقض، بل هو علاقة التضاد القائمة بين المعنى المباشر الحاضر في النصّ الأدبي، والمعنى الغائب الذي أضمره المبدع"[1].

ثم يأتي البيت الأخير لينقلَ الدلالةَ الحقيقيَّة نقلاً واضحاً من خلالِ إظهار الحسرة والألم (بقيَّة من بلاد)، ما يفسح المجال أمام خيال المتلقي ليستذكر حال البلاد الكاملة التي تقسَّمت وتقطَّعت أشلاؤها حتى لم يبقَ منها إلا القليل الذي مثلتهُ كلمةُ (بقيَّة) التي تدلُّ على مدى تآمر الزعامات الفاسدة وغرقها في العمالة والخيانة، مما دفع بـ(الأنا المقاومة) لرفض هذه الحكومات والتنديد بعمالتها ودعوة هؤلاء الزعماء الفاسدين كي يستريحوا من فسادهم وخيانتهم للحفاظ على القلَّة القليلة التي بقيت من أرض فلسطين.

وفي قصيدة (السماسرة)[2] تفتحُ (الأنا المقاومة) نيرانَها على الحكام الفاسدين، ويحملُ العنوان (السماسرة) في طيَّاته صورةً وافيةً عن المتن:

[1] المفارقة في شعر المدرسة الأوسية، عمر سمسم، ص:17-18

[2] (تصدَّى إبراهيم بكلّ قوَّته وجهده لسماسرة الأرض، وحمل عليهم، وفضح أمرهم، ولعلَّ أكثر ما كان يغيظه أن أولئك السماسرة كانوا يتظاهرون بأنهم يذودونَ عن الوطن، فقال هذه القصيدة ليزيلَ عنهم برقعَهم الزائف، ويعرِّي

"أمَّـا سماسـرةُ الـبلادِ فعصـبةٌ عـارٌ علـى أهـلِ الـبلادِ بقاؤهـا

إبلـيسُ أعلـنَ صـاغراً إفلاسَـهُ لمَّـا تحقَّـقَ عنـدَهُ إغراؤهـا

يتنعَّمـونَ مُكـرَّمينَ، كأنَّمـا لنعـيمِهِمْ عـمَّ الـبلادَ شـقاؤُها

هـمْ أهـلُ نجـدَتِها، وإنْ أنكَـرْتَهُم وهُمُـو، وأنفُـكَ راغـمٌ، زعماؤهـا!!

وحماتُهـا، وبهـمْ يـتمُّ خرابُهـا وعلـى يـديهم بيعُهـا وشـراؤها"[1]

نلاحـظُ ميـلَ اللُّغـة الشـعريَّة إلـى التقريريَّـة التـي تكسـبُ الـنصّ دلالـةً خاصـةً، فـالتقرير لا يختلـف بنيويَّـاً عـن الغمـوض أو الإبهـام فـي تأديـة المعنـى؛ إذ إن كـلاً مـن الوضـوح والإبهـام لهمـا ذات البنيـة الوظيفيَّـة، وهـي تقليـب المعنـى علـى وجوهـه بغيـةَ إدراك الدّلالـة التـي يقصـد إليهـا الشـاعر؛ وذلـك "بحسـب أكثـر مقاصـد الكـلام ومـواطن القـول، التـي قـد تقتضـي التصـريح عـن مفهوماتهـا أو إغماضـها. وكمـا قـد يقتضـي المعنـى تأديتـه فـي عبـارتين: إحـداهما واضـحة الدّلالـة عليـه، والأخـرى غيـر واضحة الدّلالة. لمقصد من المقاصد في نفس الشاعر"[2].

وقـد باشـرت (الأنـا المقاومـة) بالإخبـار التقريـري عـن السماسـرة، ولـم تعمـد إلـى التصـوير الفنِّـي–الجمـالي فـي توشـية المعـاني وتحليتهـا، لكنَّهـا أقـرَّتْ شـكلاً ومضـموناً بـأن (السماسـرةَ) عـارٌ علـى أهـل الـبلاد، وهـي تنتقـي لمقاصـدها مفـرداتٍ بعينهـا لا يمكـنُ اسـتبدالها فـي السـياق، فانتقاؤهـا لمفـرداتٍ مـن مثـل (سماسـرة–عصـبة–عـار–إبلـيس–شـقاؤها–خرابهـا) ومـن ثـم توظيفهـا فـي سـياق تقريـري، يمـنحُ المُوظَّـفَ خصوصـيَّةً لا يمكـنُ أن ينالهـا أيُّ تركيـبٍ آخـر، ويقرنـه بطـابع خـاصٍّ يميْـزُهُ مـن غيـرِه، لأن "المسـألة فـي الشـعر ليسـت مجـرد عمليَّـةَ تشـكيلٍ لمجموعـة مـن

مواقفَهم، وقد نشرها في جريدة الدفاع بتاريخ 1935/2/1م، وقد أشار في القصيدة إلى بعض الجرائد التي كانت تتستَّر على خياناتهم) يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، ص:317

[1] الأعمال الشعرية الكاملة-إبراهيم طوقان، ص:217

[2] في الشعرية العربية-قراءة جديدة في نظرية قديمة، طراد الكبيسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2004، ص: 91

الألفاظ كما هو الشأن في أيِّ عبارةٍ لغويَّةٍ، وإنما هناك طابعٌ خاصٌّ لهذا التشكيل يجعلُ من الكلامِ شعراً دونَ غيره من ضروب الكلام"[1]، فـ(الأنا المقاومة) تريدُ تحقيقَ رؤياها الخاصةَ في النصّ، ولا تريدُ لأيِّ رؤيا أخرى منازعتها، وهذه الرؤيا هي ما يمنحُ النصَّ بصمتَهُ المتفردة، ويعطي (الأنا) لمستها المقاومة التي تمتاز من غيرها، لأنَّنا " لو تأمَّلنا في منازع الشعراء في الشعر وخاصةً من اختصَّ منهم بمنزعٍ يتميزُ به شعرُهُ من شعر سواه... للاحظنا شدَّةَ التحام المعاني بالعبارات المعبِّرة عنها، بحيثُ إنَّك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها والإثلاج إليها من غير المهيَع الذي منهُ أثلجَ واضعُها، وجدتَ حسنَ الكلامِ زائلاً بزوال ذلك الوضع والدّخول إليه من غير ذلك المدخل"[2].

فإن هذا الميلَ إلى التقريريَّةِ يبرزُ الانفعال الوطني العروبيَّ الذي تضمره (الأنا المقاومة) تجاه شعبها الرازح تحت نيرِ الحكام الفاسدين، فمقامُ (الأنا) في النصِّ مقامُ تظلُّم؛ وشكوى المظلوم لا بدَّ أن تتسم بالمباشرة والوضوح، فالإسراعُ في الشكوى وسيلةٌ لالتماس العدالة والإنصاف؛ لا سيَّما أنها استنجدت بالموروث الدّيني واستعملتهُ وسيلةً لتسليط الضوء على فساد الحكام السماسرة الذين –لشدة خبثهم ودهائهم– تمكَّنوا من إغراء إبليسَ[3] ذاتِهِ الذي "بسماحٍ من الله اكتسبَ بعض السلطان على عناصر العالم الهيوليَّة، وهو يستخدمها لمقاصده الخبيثة،

---

[1] التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، مصر، ط:4، ص: 50

[2] (نحو قول أبي سعيد المخزومي:

ذنبي إلى الخيلِ كرِّيْ في جوانبِها إذا مشَى اللّيثُ فيها مشْيَ مُخْتَتِلِ

فإنك لو غيَّرتَ صيغةَ هذا البيت وأزلتها عن موضعها، فقلتَ مثلاً: (كم أذنبتْ إليَّ الخيلُ بكرِّي في جوانبها)، أو غيَّرتَهُ غير هذا التغيير، لم تجد له من حُسْنِ موقعٍ في النفس، ما له في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي) في الشعرية العربية-قراءة جديدة في نظريَّة قديمة، طراد الكبيسي، ص: 90

[3] (إبليس: هو الاسم الأكثر استعمالاً، وكان يُقرن أحياناً باسم الشيطان...، وإنه لفظ يوناني مُعرّب أصلُه "ديابوليس-ديابلس"، وهو بمعنى المشتكي زوراً، القاذف، المُجرِّب، الخبيث، الطاغي، العدو الكبير لله، المملوء من الكذب) الشيطان في التوراة والإنجيل والقرآن-دراسة مقارنة، عامر سلامة فلاح الملاحمة، مجلة المنارة، المملكة الأردنية الهاشمية مج:22، ع:4، 2016م، ص: 78

علماً بأنه ذكيٌّ يعرفُ صفات الإنسان وأميالـه، ويستخدمها للإيقاع به في الخطيئة"[1]، فالتوظيف الأدبي للتراث يربطُ حدثَ الإغراء في الزمن (الحاضر) بالإغراء في الزمن (الماضي) ربطاً من شأنه أن يزيد تماسك النصّ ويجعل المعنى أقرب إلى الفهم، فضلاً عن استخدام قرينة تربط التراث المستحضَر بالحدث الآني الذي يريدُ الشاعر التعبير عنه؛ إذ يشترك كلٌّ من الحكام الفاسدين وإبليس في الإغراء والخبث والخداع، لكنَّ قدرة الحكام الفاسدين على الإغراء فاقت قدرة إبليس، وهنا تتكثَّف الدّلالة، من خلال إحداث خلل في بنية التراث المستحضَر، وتوظيف هذا الخلل في خدمة الغرض الدّلالي الذي قصد إليه الشاعر، وإبراز البعد الدّلالي الذي سعى إليه النصّ.

وقد دلَّنا استخدام (الأنا المقاومة) التراثَ وتطويعَه في خدمة الحدث على رغبتها في تأكيد أنَّ هذا النموذج من الحكام الفاسدين ليس مستحدثاً عليها؛ فهو قديمٌ قدَمَ إبليس، ويكشف حزنها المضمر خلف ستار التقرير، ويظهرُ وطنيَّتها وحبِّها الجامح لشعبها ورغبتها في أن يدركَ هذا الشعبُ أن هؤلاءِ الحكام الفاسدين عارٌ كبيرٌ على تراثه وأرضه وماضيه وحاضره، مما يكشف لنا الحسَّ الوطنيَّ العالي لدى الشاعر إبراهيم طوقان الذي "تفانى في حب بلاده والذود عن حياضها، فهو لم يدع حادثةً تمرُّ في بلاده دون أن يبثَّ فيها شجونه الشعريَّة"[2].

ثالثاً–مقاومة الشعب المستضعف:

إن لقوة الشعوب دوراً مهماً في بناء حضارتها، فعاملُ القوةِ له دورٌ رئيسٌ في تحديد مسار حياة الشعوب، فالشعب القوي هو الذي يصنعُ نظامه الخاص، ويرسمُ الشكل العامَّ للسلطة التي تحكمه، ويحقق قيمه الاجتماعيَّة والفكريَّة

[1] الشيطان في التوراة والإنجيل والقرآن-دراسة مقارنة، عامر سلامة فلاح الملاحمة، ص: 85
[2] إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، ص:100

الخاصة به وفق التنظيم الذي يختاره، وعلى النقيض من ذلك، فإن ضعف الشعوب وتفككها وعدم اتحادها، يؤدي إلى هلاكها ودمارها، وخضوعها لبراثن الاستعمار، وعدم قدرتها على صنع مستقبلها، وعجزها عن تحقيق غاياتها وطموحاتها.

وعندما نتقصَّى دور (الأنا المقاومة) في مقاومة ضعف الشعوب، وحثِّها على النهضةِ، نقف عند الفكرة المركزيَّة التي ترتكز عليها (الأنا المقاومة) في تحفيز الشعوب، وإيقاظها، وحشد قواها، والفكرة المركزيَّة هي المنطلَق الجمْعيُّ العام الذي يدفعُ جماعةً ما نحو فعل مشتركٍ قوامه التأثير الجماعي الذي يشملُ أفرادَ الجماعةِ كُلَّهم، وتعتمدُ الفكرةُ المركزيَّة فكرةً مُحفِّزةً[1]، من أجل تعزيز الفعل الجماعي، وإثارة رغبة العقل الجَّمعيِّ ودفعه لتلبية رغبات الأفراد وفق تسلسلٍ متتابعٍ يؤدي إلى تحقيق نتيجةٍ ملموسة، فالفكرة المحفِّزة "هي المحور الذي يتمُّ التركيزُ عليه لاستقطاب الناس من خلال مخاطبة المعاني الدّفينة، وطرح القضيَّة المحسوسة الملموسة التي تقع في المجال الذي يرى فيه الفرد العادي دوره واضحاً وحاجته إليه ماسة. فيلتفُّ الناسُ حول هذه الفكرة وينصرونها ويبذلون في سبيلها الغالي والنفيس"[2].

وتنطلقُ (الأنا المقاومة) من فكرةٍ مركزيَّة هي مقاومةُ ضعف الشعب واستكانته لواقعه المرير، وتستدعي فكرةً محفِّزةً قوامها تحذيرُ المواطن العربي من خطورة

[1] (إن الفكرة المركزية وحدَها ليست كافيةً لتحريك الشرائح العظمى من الجماهير؛ بل لا بدَّ أن يصحبها فكرةٌ محفِّزة من صلب الفكرة المركزيَّة وتُبنى على تراثها)، يُنظر: القواعد الاستراتيجيَّة في الصّراع والتدافع الحضاري (قوانين النهضة)، جاسم سلطان، مؤسسة أم القرى، المنصورة، مصر، ط:4، 2010م، ص: 25

[2] القواعد الاستراتيجيَّة في الصّراع والتدافع الحضاري (قوانين النهضة)، جاسم سلطان، ص:24-25

واقعه في ظلِّ الاستعمار الظالم، والمعطيات المحيطة التي تعصف بوطنه، يقول في قصيدة "مناهج"[1]:

"أمامَكَ أيُّها العربيُّ يومٌ تشيبُ لهولِهِ سودُ النواصي
وأنتَ كما عهدتُكَ لا تُبالي بغيْرِ مظاهرِ العَبَثِ الرِّخاصِ
مصيْرُكَ باتَ يلمِسُهُ الأداني وسارَ حديثُهُ بينَ الأقاصي
فلا رحْبُ القصورِ غداً بباقٍ لساكنِها ولا ضيْقُ الخصاصِ
لنا خصمانِ: ذوْ حَوْلٍ وطَوْلٍ وآخرُ ذو احتيالٍ واقتناصِ
تواصَوا بينهمْ فأتى وبالاً وإذلالاً لنا ذاكَ التواصي
مناهجُ للإبادةِ واضحاتٌ وبالحُسْنى تُنَفَّذُ والرصاصِ"[2]

تنطلق الفكرةُ المركزيَّة في الأبيات السابقة من نقد حال الإنسان العربي الضعيف المستكين لواقعه المرير، وتتكئُ في مركزيَّتها على محفِّزاتٍ معنويَّة وماديَّة عديدةٍ شاركت في تكوينها وترسيخها في النصّ.

وقد بنيت الفكرةُ المركزيَّة ومحفِّزاتها على محورين هما التقرير والتحذير، فـ(الأنا المقاومة) تقرر الحقيقة كما هي، ثم تقرنها بتحذير ملازمٍ لها، وبُني المحوران السابقان على نمطين من أنماط استخدام اللُّغة هما التعامل والإفصاح، لأنَّ "للأداء اللغوي غايتَيْن هما التعامل والإفصاح، "فالتعاملُ هو استخدام اللُّغة بقصد التأثير في البيئة المحيطة بالفرد، ويدخلُ في ذلك الشراءُ والبيعُ والتعليمُ والبحثُ العلميُّ، والمناقشات...، والإفصاح هو: استعمالُ اللُّغة بقصد التعبير

[1](قال إبراهيم هذه القصيدة ليبيِّن للشعب أنَّ أمامه مستعمرٌ بريطانيَ، وصهيونية عالميَّة، وهؤلاء وضعوا ثقلَهم لتحقيقِ أهدافهم بتشريد الشعب وتهويد الوطن، وقد نَشرت جريدة الدفاع القصيدة بتاريخ 1935/3/3، وقد نبَّه إبراهيم الناس فيها بأن الطرفين يسيران بخطَّة ممنهجة لتحقيق هذا الهدف)، يُنظر: إبراهيم طوقان-حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، ص:320

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص:230

عن موقف نفسي ذاتيٍّ من دون قصد التأثير في البيئة، ومنهُ التعجُّب، والمدحُ والذم، والإنتاج الأدبي بكلِّ صوره، والشعر الغنائي بصفة خاصة"[1]،

وقد اعتمد محور التقرير على التعامل، ومحورُ التحذير على الإفصاح؛ لأن التقرير هو وصف موضوعي للحدث كما هو في الواقع الخارجي، بينما التحذير[2] هو انطباعٌ نفسيٌّ داخلي تصدرهُ النفسُ بناءً على قلقها الذاتي وخوفها من الحدث الخارجي، وقد برزا جليِّينِ في الأبيات السابقة كما يأتي:

التقرير-الواقعي الخارجي المبني على التعامل في اللُّغة	التحذير-النفسي الدّاخلي المبني على الإفصاح في اللُّغة
عدم اهتمام الإنسان العربي بقضاياه	هول المصير وسوء العاقبة- زوال القصور والأملاك والخيرات
كثرة الأعداء الطامعين واتفاقهم على سلب خيرات الأمَّة	إذلال الشعب العربي-خطورة خطط الاستعمار-حتميَّة الدّمار القادم-منهجيَّة الاحتلال وتنظيمه

ونلاحظ من الشكل السابق اعتمادَ التقرير الخارجي فكرةً مركزيَّةً بُنيت على أحداثٍ قد حصلت فعلاً، وقد انبثقت منها أفكارٌ محفزةٌ جاءت على هيئة صيغٍ تحذيريَّة لأحداثٍ لم تقعْ بعد، مما يظهرُ البعدَ النفسيَّ العميق لـ(لأنا المقاومة) التي أسقطت أحاسيسها ورغباتها الدّاخليَّة على جزئيات النصّ، وبثتْ فيه مشاعرها من خلال الاضطراب الشعوري الذي تجلى في صيغ التحذير المباشرة،

[1] العلامة الإعرابية بين القدماء والمحدثين، دراسة في أساليب (النداء، التعجب، المدح والذمّ، الإغراء والتحذير)، ابتهال محمد البار، هند الغامدي، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، ج:38، ع:136، 2021م، ص: 295

[2] عرف ابن هشام التحذير بأنه "تنبيهُ المخاطب على أمرٍ مكروهٍ ليتجنَّبه"، يُنظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام جمال الدين عبدالله(ت833م)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج:4، ط:5، دار الجيل، بيروت، 1979م، ص:75

وفي تسارع وتيرة الشعور الذي اعتمد مساراً تصاعديّاً غيرَ مستوٍ، وتدرُّجاً انفعاليّاً غيرَ متساوٍ، فـ(الأنا المقاومة) تخاف مما ترى، وتحذَّرُ مما سيقع، وتخشى مما هو حاصلٌ، مما جعل البنية الشعوريَّة متزعزعة غير مستقرة، وهذا ما يمنح النصّ دقَّةً عاليةً في تصوير مجرى الخط الشعوري–النفسي لـ(لأنا المقاومة)، فيما يمنحنا التحليل النفسي قدرةً على النفاذ إلى مكنونات البنية الجماليَّة للنص، ذلك لأن "تحليل الصّور الشعريَّة الجزئيَّة في ضوء الحقيقة النفسيَّة، وسيلةٌ ناجحةٌ لتمثُّل الإطار النفسي للقصيدة كلها، وتمثُّلنا للإطار النفسي للقصيدة، أيّ للدلالة، أو مجموعةِ الدّلالاتِ النفسيَّة التي تكمن خلفَ الألفاظ، وخلف التراكيب اللغويَّة، وخلف الصّور، وخلف التوقيعات، هو الضرورة التي يُسلِّم بها الآن كلُّ دارسٍ للأدب وكلُّ ناقدٍ على السواء"[1].

وتستكملُ (الأنا المقاومةُ) دورَها في مقاومةِ الشعب المستضعف، من خلال تصويرِ أحواله السيِّئة تصويراً فنيَّاً من زوايا بصريَّة وسمعيَّة عديدةٍ:

"عجَباً لقومي مُقْعَدينَ ونُوَّماً وعدوُّهم عنْ سَحقِهِمْ لا ينثَني
عجَباً لقومي كُلُّهمْ بُكْمٌ ومَنْ ينطقْ يَقُلْ يا ليتَني ولعلَّني
لمَ يوجِسونَ من الحقيقةِ خِيفةً؟ لمَ يصدفونَ عن الطريقِ البيِّنِ؟
إنَّ البلادَ كريمةٌ يا ليتَها ضنَّتْ على من عقَّها بالمدفَنِ"[2]

نلاحظُ من الأبيات السابقة أنَّ (الأنا) تأخذُ موقعاً محايداً، وتنظرُ من الأعلى إلى حال الشعب المستضعف، فتصور استضعافه واستكانته لعدوه تصويراً يعتمدُ آليَّتين: الثبات، والحركة، وذلك من خلال إيقاف اللحظة الزمانيَّة وتجميدها صوَرِيَّاً، وتضمين هذا التصوير بعضاً من معطيات الحركة والثبات، في محاولةٍ

[1] التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص:266
[2] الأعمال الشعرية الكاملة-إبراهيم طوقان، ص:22

لتطويع الموقف الواقعي، واستخدامه استخداماً مجازياً يؤدِّي إلى تجسيد موقف (الأنا المقاومة) وتضمين رأيها الخاص، وإيصال رؤياها المتفردة إلى ذهنيَّة القارئ.

وقد عمدت (الأنا المقاومة) في الأبيات السابقة إلى ربط ضعف الشعب واستكانته بالثبات والسكون، وربط هيمنة الاحتلال وبطشه بالحركة المستمرة الفاعلة:

ثبات الشعب–ضعفه: (مقعدين، نُوَّم)، فالقعود والنوم وضعيتان ثابتتان يشيرانِ إلى الضعف والاستكانة.

حركة الاحتلال–هيمنته: (عن سحقِهم لا ينثني)، فالسحق وضعيَّةٌ مستمرَّةٌ متحركةٌ تشيرُ إلى ديمومة الظلم واستمراريَّته رغماً وإكراهاً.

وتتابعُ (الأنا المقاومة) تصويرَها للمشهد، ففي قولها (ومن ينطق يقل يا ليتني ولعلني) تضيف إلى حال الشعب الساكنِ وصفاً توضيحيًّاً في ظاهره الحركة، وفي باطنه الضمور والسكون؛ لأنَّ تقدُّم القرينة الدّالة على السكون (قومي كلهم بكم) يمهِّدُ لحال العجز في عدم قدرة الشعب على النطق، ولو تمَّت له هذه القدرة فإنه لن ينطقَ إلا تمنِّياً في (ليتني)، وترجِّياً في (لعلَّني)، ومن المعلوم أن الفاعليَّة الصّوتيَّة (للتمني)، و(الترجِّي) تكونُ منخفضةً في مستواها الصّوتي، وأغلبُها يكون مضمَراً قلبيًّاً من غير تصويتٍ، مما يؤدي إلى رسمِ المشهد على أتمِّه.

وتضيفُ (الأنا المقاومة) ملحقاً تصويرياً آخر، يعتمدُ في بعده الحركيِّ السكونَ، وفي الدّلاليِّ الضعفَ والاستسلامَ، ففي قولها (يوجسونَ من الحقيقةِ خيفةً، يصدفون عن الطريق البينِ)، نجدُ انخفاض فاعليَّة الأداء الحركي الفيزيائي،

فالـ(وَجْسُ مـن الحقيقـة، والصّـدْفُ عـن الطريـق البـيِّن) لا يحتاجـانِ إلـى قـوةٍ فيزيائيـةٍ كبيـرة للقيـام بهمـا، فهمـا بوصـفهما وضـعيَّتينِ حـركيَّتين أقـربُ مـا يكونـان إلـى السـكون والثبـات، ونجـدُ ارتفـاع الأداء الـدّلاليِّ للتصـوير الفنـي، فقـد دلَّنـا كـلٌّ مـن (الـوجسِ مـن الحقيقـة، الصَّـدْفِ عـن الطريـق) علـى انهزاميَّـةِ الشـعب، وصـعفِه، وعـدم قدرتـه علـى التّحـدِّي والمقاومـة، وكـلُّ ذلـك فـي مشـهدٍ تصـويريٍّ حمـلَ إلينـا قـدرةَ (الأنـا المقاومـة) علـى شـحنِ عاطفتهـا فـي آليَّـة التّصـوير، لأن " الشـاعر كشـاعرٍ لا يقصـدُ مـن التّشـبيهِ مجـرَّدَ التّسـجيل البـارد لوجـوه الشَّـبَهِ المادِّيَّـة، مهمـا يكـنْ مـن دقَّتهـا، بـل هـو يسـتعينُ بـه لحملِ عاطفتـهِ إليك فـي تمـام قوَّتهـا وحرارتهـا"[1]، فاسـتعمال البصـري–السـمعي فـي خدمـةِ الـدّلالي–التّعبيـريَّ يعطـي المجـالَ الأوسـع للعاطفةِ كي تنالَ حصَّتها من البناء الفني العام.

ثـم يـأتي البيـتُ الأخيـر ليفجِّـرَ الدّلالـةَ التّعبيريَّـة، ويحطِّـم الصُّـورة التـي بنيـت علـى أسـاس ضـعف الشـعب–سـكونه الحركـي، فقـد أولـت (الأنـا المقاومـة) للـبلادِ وظيفـةً عاليـةَ الفاعليَّـة، وهـي أن تـرفضَ أن تضـم إلـى ترابهـا كـلَّ عـاق ضـعيفٍ لـم يضـحِّ فـي سـبيلِ عزتهـا وكرامتهـا، ففـي الصُّـورة التـي التقطتهـا (الأنـا) لـلأرض قـوةٌ تعبيريَّـة مـؤثرةٌ كـل التّـأثير، فلـيس أصـعبَ مـن أنْ يلفـظَ التّـرابُ الـدّفينَ، فقـد كثَّفـت (الأنـا المقاومـة) الحساسـيَّة العاطفيَّـة كثيـراً فـي هـذه الصُّـورة، ونجحـت فـي تحطـيمِ أبعـاد السـكون، وتـدميرِ أصـداء الصّـمتِ والانهـزام، وتصـوير عجَبِهـا مـن وضـع الشـعب المنهـزمِ أدقَّ تصـوير، وذلـك باعتمـادِ الخيـالِ والتّصـويرِ، وتركيـبِ المكوِّنـات البصـريَّة والسـمعيَّة للوصـول إلـى تتابعيَّـةٍ فـي المشـاهد، وتتـالٍ فـي الأحـداث، لأنَّ "الـذي يحتـاجُ إليـه هـذا الشـعرُ –دائمـاً وبـلا اسـتثناء– هـو أن نتخيَّـلَ المنظـرَ الموصـوفَ والهيئـةَ المُسـجَّلةَ والحركـةَ المنقولـة تخـيُّلاً بصـرياً بكـلِّ تفاصـيلها

[1]الشعر الجاهلي-منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ج:1، الدار القومية، القاهرة، مصر، ص: 116

ودقائقها، وأن نتأمَّلَ ترتيب أجزائها، ونتتبَّع تعاقب أحداثها بخيالنا البصري، أي أن نغمضَ عيوننا برهةً ننقطع فيها عن رؤيةِ ما يحيطُ بنا –حتى عن رؤيةِ الورق والكتابةَ المطبوعةَ عليه –لنستدعي المنظر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيَّلتنا البصريَّة التي تمكننا من استحضار الصُّورة المتذكَّرة للأشياء والأشخاص دون أن يكونوا ماثلينَ أمام عيوننا"[1]، وهذا يظهر قدرةَ الخيالِ واستطاعته الكبيرة على تجميع البصريِّ والسَّمعيِّ وربطهما بالمُتحرِّكِ والساكن في عمليَّةٍ معقَّدة تعتمدُ التشابكَ الصُّوَريَّ وسيلةً في إغناء الدفقة الشعورية.

خاتمة البحث:

كان شعر المقاومة شعراً عظيماً يحتوي على كثيرٍ من القضايا والجوانب النقديَّة التي تستحقُّ الدراسةَ والبحثَ، لا سيَّما أنَّه ارتبطَ بقضيَّةٍ محقَّةٍ شكَّلتْ أكبر همومَ الإنسانِ العربيِّ في القرن العشرين، وهي فلسطين السليبةُ، وكان قد عبَّرَ عنها شاعرٌ فلسطينيٌّ ولد من رحم معاناتها، وجايلَ أصعبَ نكساتها، وأصابه ما أصابها من آلامٍ ونكباتٍ تركتْ آثارها الكبيرةَ في نفسه، فانبرى ينشدُ شعرَهُ المقاومَ المنافحَ عن قضيةِ الإنسانِ العربيِّ أولاً، ثم الفلسطينيَّ ثانياً، وبرزت (أنا) الشاعرِ ضمن النصِّ قادرةً على إيصالِ أفكارهِ المضَمَّنة في قصائده التي تميَّزتْ بوحدتها العضوية وتلاحُمها على صعيد البنية الفكرية التي اتَّسمت بالنضال والمقاومة.

[1] الشعر الجاهلي-منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ص:110

نتائج البحث:

1- المقاومةُ شكلٌ من أشكال ردِّ الفعلِ الفرديِّ أو الجَّماعي إزاءَ قضيَّةٍ وطنيَّةٍ قوميَّةٍ ترتبطُ بمصير الأمَّةِ ومستقبلها، والشعرُ وسيلةٌ من وسائل التعبير الفنِّيةِ التي يستخدمُها الشاعرُ سلاحاً فاعلاً شأنُهُ أن يحدِثَ تغييراً في البنية الفكريةِ للجماعة، فيدفعُها نحو الثورة والتحرير.

2- استطاعَتْ الأنا المقاومة في شعر إبراهيم طوقان أن تحظى بثقَلٍ نوعيٍّ في عملية التغيير الكلِّي الشاملِ الذي يعتمدُ الشعبَ أداتهُ الأولى، ويدفعُ به لمقاومةِ كُلِّ من العدوِّ الغاصب، والزعماء الفاسدين، والشعب المستضعف المستكين.

3- مثَّلَ الشاعرُ في قصائده قدرةَ فنِّيَّةً عاليةً ومهارةً فذَّةً في استعمال الخيالِ أداةً تصويريَّةً لبناء تسلسلٍ صوريٍّ في تراكيبَ لغويَّةٍ ذاتِ نسقٍ بنيويٍّ متقلِّبٍ، وذلك تبعاً لتصاعدِ الأداء التمثيليِّ ضمنَ الصُّورةِ الفنيَّةِ الواحدة، للوصولِ إلى مشهدٍ متكاملٍ.

4- أبرزُ ما يميِّزُ الشعرَ المقاومَ اعتمادَهُ الاهتزازات العاطفيَّة العاليةَ في تأديةِ الدلالاتِ، وتحميل المفردات والتراكيبِ شحناتٍ شعوريَّةً مرتفعةً للوصولِ إلى حالٍ عاطفيَّةٍ تحريضيَّةٍ، تدفعُ المتلقِّي إلى التماسِ البؤر الدلاليَّةِ الخاصة التي قصد الشاعرُ إليها.

5- حملَ شعر إبراهيم طوقان الوطني بعداً حماسيَّاً، وشكَّلت البُنى الدلاليَّةُ المتماسكةُ أبرزَ مظاهر ذلك الحماس الذي درجَ على أكثر قصائدِهِ الوطنيَّةِ.

توصيات البحث:

1- دراسة نتاج إبراهيم طوقان الشعري من الناحية النفسية، والتماس مدلول الكلمة في السياق الشعري، وبيان البعدِ النفسي العميق في اختيار مفردة أو تركيب دون سواه في البناء الشعري العام.

2- التركيز على النواحي الجمالية الفريدة للصورة الفنية لديه، لما انمازت به صوره من قدرة إيحائيَّةٍ وطاقةٍ تعبيريَّةٍ قدرة على الوصول إلى أعماق المتلقي.

3- التركيز على ما لـ(الأنا) بوصفها معادلاً موضوعيّاً للشاعر ضمن العمل الأدبي من خصائصَ فنِّيَّةٍ تخدمُ البنية التكوينيَّة العامة للنص الأدبي، على اعتبار دراستها جزءاً من الدراسة الشمولية العامة للنص الأدبي بوصفه نتاجاً فنيّاً يعتمد الخيال، والمجاز، والصورة الفنية قبل كلِّ شيء.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم طوقان–حياته ودراسة فنيَّة في شعره، عبد الله محمد حسن، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2002م
2. إبراهيم طوقان–حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2008م، ص:18
3. الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، دار كلمات، القاهرة، مصر، 2012م ص:227
4. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام جمال الدين عبد الله(ت833م)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج:4، ط:5، دار الجيل، بيروت، 1979م
5. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، مصر، ط:4
6. الشابِّي وجبران، خليفة محمد التليسي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1947م
7. الشعر الجاهلي–منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ج:1، الدار القومية، القاهرة، مصر
8. في الشعرية العربية–قراءة جديدة في نظرية قديمة، طراد الكبيسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2004

المعاجم:

1– لسان العرب، ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير–محمد أحمد حسب الله–هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف–القاهرة، مصر
2– معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، مجدي وهبة–كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م

الدوريَّات:

1. شعريَّة المسرود في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) لمحمود درويش، روعة الفقس، مجلة جامعة البعث، سورية، مج:37، ع:44، 2015
2. الشيطان في التوراة والإنجيل والقرآن–دراسة مقارنة، عامر سلامة فلاح الملاحمة، مجلة المنارة، المملكة الأردنية الهاشمية مج:22، ع:4، 2016م

3. العلامة الإعرابية بين القدماء والمحدثين، دراسة في أساليب (النداء، التعجب، المدح والذمّ، الإغراء والتحذير)، ابتهال محمد البار، هند الغامدي، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، ج:38، ع:136، 2021م
4. فلسطين في الشعر السوداني الحديث (الهادي آدم محمد الفيتوري، عبد القادر الكتيابي، نموذجاً)، قاسم خالدي نزاد، مجلة آداب الكوفة، جمهورية إيران الإسلامية، ع:37، تشرين الأول 2018م
5. قدسيات أدب المقاومة، داليا محمود الحديدي، المجلة العربية، قطر، ع:304، 2008م
6. القواعد الاستراتيجيَّة في الصّراع والتدافع الحضاري (قوانين النهضة)، جاسم سلطان، مؤسسة أم القرى، المنصورة، مصر، ط:4، 2010م
7. المفارقة في شعر المدرسة الأوسية، عمر سمسم، مجلة جامعة البعث، سورية، مج:44، ع:7، 2022م
8. المقاومة الفلسطينية في شعر محمد سعيد الغول، عبد الحافظ عبد المنصف عبد الحافظ، جامعة الأزهر، حولية كلية اللُّغة العربية-بنين بجرجا، مصر، ع:19، ج:2، 2015م
9. ملامح المقاومة في شعر أبي القاسم الشابي، امير فرهنك نيا، مجلة دراسات في اللُّغة العربية وآدابها-جامعة الزهراء، ع:4، 2011م

الرسائل العلمية:

1. شعر المقاومة في الأدب الجزائري-ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعدالله، كارومي فاطمة-دحماني فوزية، رسالة ماجستير، جامعة العقيد أحمد دراية-ادرار، الجزائر، 2021/2020م
2. يوسف العظمة ونضاله في مواجهة الاستعمار الأوروبي لبلاد الشام، دراف أم الخير، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2021-2022م