

# تذوق النص الأدبي

الدكتور  
سامي يوسف أبو زيد





# تذوق النص الأدبي

Yaman



تذوق النص الأدبي

دار المسيرة

ريال ٥

52 000

دار  
المسيرة  
للنشر والتوزيع والطباعة

[www.massira.jo](http://www.massira.jo)

# تدقيق النسخ الأدبي

المكتبة  
سامي يوسف أبو زيد



١٢

١١

١٠٠

دار المسيرة  
للنشر والتوزيع والطباعة





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كتاب

تذوق النص  
الأدبي

رقم التصنيف : 810.9

المؤلف ومن هو في حكمه : سامي يوسف أبو زيد

عنوان الكتاب : تذوق النص الأدبي

رقم الإيداع : 2011/6/2114

الواصفات : التحليل الأدبي

بيانات النشر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة للناشر

#### حقوق الطبع محفوظة للناشر

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة لدار المسيرة للنشر والتوزيع عمان - الأردن  
ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو مجزأً أو تسجيله على اشرطة  
كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على إسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً

Copyright © All rights reserved

No part of this publication may be translated,  
reproduced, distributed in any form or by any means, or stored in a data  
base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher

الطبعة الأولى 2012م - 1433هـ



#### عنوان الدار

الرئيسي : عمان - العبدلي - مقابل البنك العربي هاتف : 962 6 5627049 فاكس : 962 6 5627059  
الفرع : عمان - ساحة المسجد الحسيني - سوق البتراء هاتف : 962 6 4640950 فاكس : 962 6 4617640  
صندوق بريد 7218 عمان - 11118 الأردن

E-mail: Info@massira.jo . Website: www.massira.jo

# تذوق النص الأدبي

الدكتور  
سامي يوسف أبو زيد



## الاهلاء

إلى قريتي الجميلة "دير قديس" التي تطلُّ على بحر يافا  
أُقدِّم هذا الكتاب

فلكم حدّوثُ الشمس في مغربها !

ولكم لبستُ فيها ثوب الشباب،

وكانت ملعبَ صباي !

وهي لم تزل بعيني نجمةً متلألئة

أرنو إليها كلّ صباحٍ ومساء

لعلي بهذا أردُّ شيئاً من حقّها

## الفهرس

المقدمة ..... 9

### الفصل الأول

#### النص الادبي

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| تمهيد .....                            | 15 |
| المبحث الأول: النص الأدبي .....        | 17 |
| المبحث الثاني: دراسة النص الأدبي ..... | 21 |
| المبحث الثالث: تذوق النص القرآني ..... | 30 |

### الفصل الثاني

#### مناهج تحليل النص الأدبي

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| تمهيد .....                                         | 41 |
| المبحث الأول: المنهج النفسي (دراسة نظرية) .....     | 42 |
| المنهج النفسي (دراسة تطبيقية) .....                 | 44 |
| المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي (دراسة نظرية) ..... | 47 |
| المنهج الاجتماعي (دراسة تطبيقية) .....              | 48 |
| المبحث الثالث: المنهج البنوي (دراسة نظرية) .....    | 51 |
| المنهج البنوي (دراسة تطبيقية) .....                 | 52 |
| المبحث الرابع: مناهج أخرى .....                     | 57 |

### الفصل الثالث

#### الشعر: طبيعته وأنواعه

|    |                                               |
|----|-----------------------------------------------|
| 63 | تمهيد .....                                   |
| 65 | المبحث الأول: الشعر الغنائي (الوجداني) .....  |
| 68 | المبحث الثاني: الشعر القصصي (الملحمي) .....   |
| 71 | المبحث الثالث: الشعر التمثيلي (المسرحي) ..... |
| 81 | المبحث الرابع: الشعر التعليمي .....           |

### الفصل الرابع

#### عناصر الشعر

|     |                                              |
|-----|----------------------------------------------|
| 87  | المبحث الأول: المعنى .....                   |
| 91  | المبحث الثاني: العاطفة .....                 |
| 95  | المبحث الثالث: لغة الشعر .....               |
| 101 | المبحث الرابع: الصورة الشعرية (الخيال) ..... |
| 106 | المبحث الخامس: الموسيقى .....                |

### الفصل الخامس

#### شعر التفعيلة

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| 117 | لمحة تاريخية .....          |
| 117 | تعريفه .....                |
| 118 | سمات شعر التفعيلة .....     |
| 121 | نموذج من شعر التفعيلة ..... |

### الفصل السادس

#### تحليل النصوص الشعرية

|     |                                                      |
|-----|------------------------------------------------------|
| 125 | المبحث الأول: دريد بن الصمة يرثي أخاه عبد الله ..... |
| 131 | المبحث الثاني: مالك بن الريب يرثي نفسه .....         |

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| المبحث الثالث: لامية مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن يزيد ..... | 140 |
| المبحث الرابع: وصف الجبل لابن خفاجة .....                     | 153 |
| المبحث الخامس: من الغزل العذري .....                          | 159 |
| المبحث السادس: قصيدة «رَحَلَ النهار» .....                    | 163 |

### الفصل السابع

#### فن الخطابة

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| المبحث الأول: فنّ الخطابة - دراسة نظرية .....    | 177 |
| المبحث الثاني: فنّ الخطابة - دراسة تطبيقية ..... | 180 |

### الفصل الثامن

#### فن المقامة

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| المبحث الأول: فن المقامة - دراسة نظرية .....    | 189 |
| المبحث الثاني: فن المقامة - دراسة تطبيقية ..... | 192 |

### الفصل التاسع

#### فن المقالة

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| المبحث الأول: فن المقالة - دراسة نظرية .....    | 199 |
| المبحث الثاني: فن المقالة - دراسة تطبيقية ..... | 205 |

### الفصل العاشر

#### القصة القصيرة

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| المبحث الأول: القصة القصيرة - دراسة نظرية .....    | 213 |
| المبحث الثاني: القصة القصيرة - دراسة تطبيقية ..... | 216 |

## الفصل الحادي عشر

### الرواية

- المبحث الأول: الرواية - دراسة نظرية ..... 225  
المبحث الثاني: الرواية - دراسة تطبيقية ..... 231

## الفصل الثاني عشر

### المسرحية

- المبحث الأول: المسرحية - دراسة نظرية ..... 247  
المبحث الثاني: المسرحية - دراسة تطبيقية ..... 252

## الفصل الثالث عشر

### نصوص أدبية

- أولاً: نصوص من الشعر ..... 273  
ثانياً: نصوص من النثر ..... 294  
المصادر والمراجع ..... 321

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، المبلغ عن ربه بلسان عربي مبين، وبعد:

فهذا كتاب في «تذوق النص الأدبي»، وهو في أصوله الأولى سلسلة محاضرات جامعية أقيمت على طلبة قسم اللغة العربية وآدابها، في كلية الآداب بجامعة الإسراء الخاصة، خلال عقد من الزمن. فلما أخذت هذه المحاضرات طريقها إلى النشر، كان لا بُد من إعادة النظر فيها، إذ لم تُعد مُلكاً للطلاب الجامعي وحده، بل أصبحت مُلكاً للقارئ العام والمتخصص معاً، فأعدنا كتابتها وأضفنا إليها المزيد من المادة العلمية، ومن النصوص بالقدر الذي يحتمله الكتاب المطبوع.

تقوم منهجية الكتاب على دراسة النصوص الأدبية وتحليلها وتذوقها، وهي نصوص متنوعة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، تُمكن القارئ من الاتصال بترائه الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً. ومن ثم فقد عُني الكتاب بجانبين اثنين: جانب نظري حول فنون الشعر والنثر، وجانب تطبيقي عالِج طائفة من النصوص الأدبية، يتوقف عليها التذوق الأدبي.

واقتضت طبيعة هذا المقرر أن نجعله في ثلاثة عشر فصلاً على النحو الآتي:

- الفصل الأول: النص الأدبي، وقد خصصته للحديث عن النص الأدبي وتذوقه ونقده، وتضمن نصاً قرآنياً، بقصد تذوقه من خلال شرحه وتفسيره.
- الفصل الثاني: وألقيت فيه الضوء على مناهج تحليل النص الأدبي، كالمناهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنوي، وعززته بنماذج من الدراسات النقدية.
- الفصل الثالث: وتناولت فيه طبيعة الشعر، وتحدثت عن أنواعه المعروفة، وهي: الشعر الغنائي فالقصصي فالتمثيلي، فالتعليمي. وعززته بنماذج من الشعر العربي.

- الفصل الرابع: وتحدثت فيه عن عناصر الشعر وهي: المعنى، والعاطفة، ولغة الشعر، والصورة الشعرية، والموسيقا. وحرصت فيه على الجانب التطبيقي.
- الفصل الخامس: وقد قصرته على شعر التفعيلة، من حيث نشأته، وخصائصه.
- الفصل السادس: وقد خصصته لتحليل نصوص شعرية، تمثل مختلف عصور الأدب العربي، بدءاً من العصر الجاهلي وانتهاءً بالعصر الحديث.
- ودرست في الفصول الأخرى (السابع - الثاني عشر) فنون النثر العربي، وهي: الخطابة، والمقالة، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرحية. وتناولت هذه الفنون على مستويين: مستوى نظري ومستوى تطبيقي.
- أما الفصل الأخير وهو الثالث عشر، فقد اشتمل على نصوص أدبية من الشعر ومن النثر، دون أن أعلق عليها بشيء، بل تركت للقارئ الفهم والتذوق والحكم.

أما الأهداف العامة لهذا الكتاب فهي:

- التعرف إلى مفهوم النص الأدبي ودراسته ونقده.
  - التعرف إلى مناهج تحليل النص الأدبي.
  - التعرف إلى عناصر الشعر.
  - دراسة شعر التفعيلة.
  - دراسة الفنون الأدبية كالقصة، والمقالة، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرحية.
  - قراءة نصوص أدبية من الشعر العربي قراءة منهجية، قراءة فهم وتذوق وتحليل.
  - قراءة نصوص أدبية من النثر العربي، قراءة منهجية، قراءة فهم وتذوق وتحليل.
- وبعد، فإن شخصية القارئ الأدبية وبخاصة الطالب، لا تنمو ولا تنضج إلا إذا أيقظ الأدب شعور الطالب، وهز وجدانه، وتبّه فكره. ولن يتأتى ذلك بالإطلاع على النصوص الأدبية فحسب، وإنما بقراءتها قراءة فهم وتذوق، من خلال ممارسة النقد الأدبي أصولاً وتطبيقاً.

ودعوتنا خالصة إلى زملائنا الأساتذة وأبنائنا الطلبة، ألا يرضوا علينا بملحوظاتهم والتي ستكون موضع الاهتمام، فنأخذ بها ونعيد النظر في الكتاب، فيصبح أقرب إلى

الجودة والإنقان، فما نحن إلا بشر نُخطئ ونصيب. ولعلّ هذا الكتاب يكون لهم خير صديق، ومرشداً إلى أصدقاء أوفياء.

وفي الختام أتوجه بالشكر الجزيل إلى دار المسيرة على إنجاز هذا الكتاب ونشره، كما أشكر كل من ساعدني على تحمل عناء البحث وصعوباته. وخصوصاً في مكتبة جامعة الإسراء الخاصة.

أسأل الله أن ينفع بجُهدي المتواضع القُرّاء الأعزاء على وجه العموم، وأبناءنا الطلبة، ليعيدوا بالعمل الجادّ والدراسة العميقة سيرة الآباء والأجداد، وقيمهم الجمالية والخلقية الرفيعة.

المؤلف



## النص الأدبي

- تمهيد
- المبحث الأول: النص الأدبي
- المبحث الثاني: دراسة النص الأدبي
- المبحث الثالث: تذوق النص القرآني



## الفصل الأول

### النص الأدبي

#### تمهيد

إذا عُدنا لمعاجم اللغة وجدنا النقد من قولهم نقد الدرهم والدينار، وهو التمييز بين الجيد والرديء، والصحيح والزائف منها. قال ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها»<sup>(1)</sup>.

ومن كلام ابن سلام، يتبين مفهوم النقد والناقد عند العرب، فالنقد هو فن تمييز جيد الكلام من رديئه، والناقد هو الذي يستطيع أن يميز بين الجيد والرديء من القول. ونخلص من ذلك إلى أن النقد الأدبي هو فن تحليل النصوص الأدبية، وإصدار حكم يتعلق بمقدار جودتها، من حيث القوة والضعف وبيان مواطن الجمال والقبح والصحة والخطأ فيها، وذلك بقصد مساعدة القارئ على تذوق ما فيها من جمال.

وقد اهتم النقاد الأقدمون ببيان دور الذوق في النقد، فقد أشار الآمدي إلى ذلك بقوله: «... ويبقى ما لم يكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يُعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الممارسة. وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلَّت دربته...»<sup>(2)</sup>.

(1) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص 1.

(2) الموازنة، ص 383 و384.

وهو يحدد هذه المَلَكَة بثلاثة مكونات، هي:

1. الطبع: قوة فُطر عليها الناقد واستعداد طبيعي.

2. الخلق: قوة يكتسبها بالممارسة والدربة.

3. الفطنة: امتزاج الطبع بالخلق، فصاحب الفطنة أقدر على التمييز والحكم من صاحب الطبع وحده، أو صاحب الخلق وحده. ويتبين لنا من ذلك أن الذوق هبة تولد مع الإنسان، فيعبر عنها بصفاء الذهن وخصب القريحة وجمال الاستعداد، ومن ثم يأتي التعليم والتهديب، وعندما يجمع المتذوق بينهما يتفوق على غيره من الناس<sup>(1)</sup>.

ومن ثم يمكن تعريف التذوق بأنه ملكة الإحساس بالجمال، والتمييز بدقة بين حسنات الأثر الفني وعيوبه<sup>(2)</sup>.

وتقوم عملية تفعيل الذوق على عدة خطوات، هي:

1. كشف الأثر الجمالي في النص الأدبي.

2. وصف هذا الأثر بالفاظ حسية جمالية.

3. تحليل هذه الآثار وتقييم جوالها.

وتتجلى قيمة الذوق في توجيه القارئ نحو العمل الأدبي الجيد بوصفه القدرة التي تعيننا على تقدير العمل الأدبي، وتميز قيمه الجمالية عن غيرها من القيم، ذلك أن العبقورية الأدبية أو الفنية تُنتج الجمال والذوق يتلقاه ويحتضنه ويكشف عن مواطنه، ويتحرى مظاهره ويتعهده بعنايته<sup>(3)</sup>.

(1) علي أدهم، فصول في النقد والأدب والتاريخ، ص 111.

(2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 118.

(3) علي أدهم، م. س، ص 111.

## المبحث الأول

## النص الأدبي

يُعد مصطلح "النص" من أكثر المصطلحات ذيوياً بين الكتاب على اختلاف تخصصاتهم. لكنه يحمل عندهم دلالات متعددة سنقف عند أقربها للمعنى اللغوي بعامة، وللمعنى الأدبي بخاصة.

فإذا عُدنا لمعاجم اللغة، وجدنا النص يحمل عدة دلالات لغوية، فنقول: «نصُّ الشيء، رفعه وأظهره: نصَّت الظبية جيدها: أي رفعت. ويقال: نصُّ الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه. ونصُّ المتاع: جعل بعضه فوق بعض. ونصُّ فلاناً: أقعده على المنصّة: ونصُّ الشيء: حرّكه؛ يقال: هو ينصُّ أنفه غضباً. ونصُّ الدابة: استحّثها شديداً. ويقال: نص فلاناً: استقصى مسأله عن شيء حتى استخرج كل ما عنده. ويقال: بلغ الشيء نصّه: منتهاه ومبلغ أقصاه. وبلغنا من الأمر نصّه: شدّته. والنص عند الأصوليين: الكتاب والسُّنة<sup>(1)</sup>.

وقد وردت لفظة "النص" في كلام العرب، في مثل قول امرئ القيس:

وَجِنْدٌ كَجِنْدِ الرِّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلَا بِمُعْطَلٍ

فقوله: «نصته» هنا بمعنى مدته أو رفعته.

وقيل:

وَنَصَّ الْحَدِيثَ إِلَى أَهْلِهِ فَإِنْ الْحَصَافَةَ فِي نَصِّهِ

أي ارفعه.

وقال الفقهاء: لا اجتهد في موضع النص.

فالنص عندهم: القول الذي يسوّغ الاعتماد عليه دليلاً لاستخراج الحكم

الشرعي.

(1) المعجم الوسيط، مادة (نص).

وتبعمهم اللغويون، فقالوا: «النص هو الكلام الذي يفهم السامع مدلوله من غير حاجة إلى التأويل»<sup>(1)</sup>.

وإذا أنعمنا النظر في هذا التعريف، وهذه النصوص، تبينت لنا الدلالات التالية:

1. الرفع والإسناد.

2. الإظهار.

3. التحريك.

4. بلوغ الشيء منتهاه.

5. الاستقصاء.

6. القرآن والسنة.

والمعنى اللغوي يقودنا إلى المعنى الاصطلاحي؛ فالنص اصطلاحاً هو<sup>(2)</sup>:

نسيج لغوي يتألف من ألفاظ وعبارات، تتردد في بناء منظم متناسق، في موضوع ما، من إنتاج مبدع إلى مُتلقٍ. يتميز بالجمالية وتشارك فيه اللغة والحضارة، ويحتل فيه الدال - بتعبير سوسير Soussure - مرتبة أعلى من مرتبة المدلول، مقارنة بالنص غير الأدبي.

وهذا التعريف يتضمن عدة عناصر هي، أنه:

• نسيج لغوي.

• إنتاج من مبدع إلى مُتلقٍ.

• يتميز بالجمالية وعلو المرتبة.

1. النص: وهو الكيان الإبداعي الذي يتجسد فيه فعل الإبداع، ويتألف من أجزاء تنمو باتجاه البنية الكلية. تحدد صورته جنسه الأدبي، فالقصة نص والمسرحية نص والقصيدة نص وهلم جرا.

2. المبدع: وهو الذات المبدعة، التي قامت بفعل الإبداع. اهتم به الباحثون فتناولوا الظروف التي أحاطت به، على مختلف الصعد الاجتماعية والنفسية والتاريخية. وهناك من دعا إلى عدم الاهتمام بالمؤلف الذي أوجد النص،... فقد نادى رولان

(1) الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مادة نص.

(2) انظر: إبراهيم خليل، النص الأدبي، ص 13.

بارت الناقد الفرنسي المعروف بـ «موت المؤلف»؛ بمعنى أن يُعامل وكأنه غير موجود، بوصف المتلقي هو الوارث الحقيقي له، والذي أصبح بمنزلة المبدع الحقيقي.

3. المتلقي: وهو القارئ أو الناقد الذي له دور فعال في قراءة النص وتفسيره وتأويله، وفي متابعة دلالاته وفي محاولة فهمه. ومن ثم لم تعد هناك قراءة واحدة، بل قراءات متعددة، ولم يعد هناك معنى واحد، وإنما ثمة معان كثيرة ودلالات معينة. فالنص هو الثابت والمتلقي هو المتحول، أما المبدع فهو الغائب الحاضر.

ويدور مفهوم النص عند القدماء حول مواطن عدة، منها ما يتصل بتركيب الكلام والتأليف بين أجزائه، كالفصل والوصل، ومنها ما يتصل بالعلاقة بين أجزاء العمل بصورة كاملة؛ فأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله<sup>(1)</sup>، بمعنى أن القصيدة التي تجمع الأجزاء (الآبيات) هي الكل الذي يستحق اسم «النص» وقس على ذلك الخطبة والمقامة والحكاية التي تجمع أجزاء الكلام.

أما مفهوم النص في النقد الحديث فهو:

«كيان متكامل يتألف من أجزاء تنمو باتجاه البنية الكلية»<sup>(2)</sup>، وهذا الكيان الأدبي له شكله الخاص الذي يحدده جنسه الأدبي، فالقصة نص وكذلك الرواية والمسرحية والمقالة وغيرها من الفنون الأدبية.

أسس النص:

تتوافر في النص جملة أسس يصبح بها مفهوماً صحيحاً، ومنها: الكمال والتماسك ووحدة الموضوع<sup>(3)</sup>.

1. الكمال: فالنص بوصفه جنساً أدبياً، لا بد أن تتوافر فيه شروط العملية الأدبية، وهي:

- الترابط: وهو اتصال الجمل بعضها ببعض دلاليًا ومنطقيًا، كما هو الحال في مختلف الفنون الأدبية، كالمقالة والقصة القصيرة والرواية والقصيدة وغيرها.

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، 213.

(2) إبراهيم السعافين، مناهج تحليل النص الأدبي ص 19.

(3) انظر: م. ن، ص 12 وما بعدها.

- التماسك: وهو الترابط الوثيق بين اللغة والفكر، على نحو نتجنب فيه الخلل في البناء النحوي والبناء الفكري، ولا يغدو هذا الترابط أمراً خارجياً يقوم على أدوات الربط النحوية أو على الأفكار والمفاهيم العامة.
- الانسجام: وهو التحام بنيات النص الفكرية الإبداعية، والتواصل بين المبدع (المنشئ) والقارئ (المتلقي).

2. وحدة الموضوع: فالنص يدور حول فكرة رئيسة واحدة، تقوم الأفكار الجزئية فيه على شرح وتطوير هذه الفكرة. وإذا خرجت الفكرة الجزئية عنها فيجب أن يُوظف هذا الخروج لمصلحة الفكرة الرئيسية.

وهذه الشروط تحقق تكامل النص، لتصبح له صورة خاصة تحدد جنسه الأدبي في الأغلب، سواء أكان قصيدة أم قصة أم رسالة أم خطبة أم مقالة.

## المبحث الثاني دراسة النص الأدبي

تعددت المناهج النقدية الدارسة للنص الأدبي، وتباينت بسبب تبدل الأذواق النقدية عبر الزمان والمكان، واختلاف هذه المناهج في تناول النص الأدبي، وستناولها في الفصل الثاني.

ونمر عملية النقد بمرحلتين، هما:

1. مرحلة التذوق: وتدور حول جمالية النص من خلال قراءة النص والاستمتاع به.
  2. مرحلة النقد: وتقوم على تفسير النص الأدبي وبيان قيمته من حيث المضمون ومن حيث الشكل. وستناول عناصر النص الأدبي في الفصل الرابع.
- وإذ ندرس النص الأدبي ونحلله لا بد من أخذ الملحوظات الآتية في الحسبان:
- أن يُحدد الطالب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
  - قراءة النص غير مرة قراءة ناقدة، وتفهم معانيه واستيعاب مضمونه.
  - تقسيم النص من حيث المضمون، ودراسة بنائه ومساره، وإبراز الفكرة العامة التي يدور حولها، وحصر أفكاره الجزئية (الفرعية)، وتلخيص هذا المضمون.
  - نقد الأفكار الواردة فيه، أهى واضحة أم غامضة؟ أهى عميقة أم سطحية؟ أهى مترابطة أم مفككة؟ أهى أصيلة أم تقليدية؟ وأين تظهر الجدة في النص؟
  - دراسة عناصر النص الأدبي من حيث لغته (الألفاظ والعبارات)، وصوره وأخيلته، واللوان البديع فيه، والإيقاع والموسيقا (وبخاصة الشعر)، والعاطفة من حيث صدقها، وتعليل ذلك.
  - دراسة التناص، ببيان تأثير النص بالنصوص السابقة، وبيان مدى تأثير صاحبه بالسابقين.
  - الحكم على النص وتقويمه، من خلال توافر العناصر التي يتألف منها، سواء أكان قصيدة أم مقالة أم خطبة أم قصة أم مسرحية. وبيان خصائص الأسلوب لهذا النص.

## خطوات تحليل النص الأدبي

يتألف النص الأدبي من شكل ومضمون (لفظ ومعنى)، ولا يمكن الفصل بينهما، إذ يولدان معاً، فالشكل لا ينفصل عن المضمون، وفهم الأول يقودنا الى فهم الثاني. فنبداً أولاً بالشكل (الصوت فالمفردات فنظم الجملة)، ثم نتقل الى المضمون (المعاني الجزئية والمعاني العامة).

### أولاً: الصوت (الجرس والايقاع)

اللغة مجموعة أصوات ترمز إلى معان. وقد كشف الأقدمون العلاقة بين الصوت والمعنى. ولا شك في أن الكاتب أو الشاعر يستغل هذه العلاقة بينهما في نقل شعوره إلينا ويربط بين صوت الحرف الواحد (الجرس) وتكراره بطريقة منتظمة (الايقاع).

تأمل هذه الأبيات لابن الرومي يصف روضة: <sup>(1)</sup>

حَيْتِكَ عَنَّا شَمَالٌ طَافَ طَائِفُهَا بِجَنَّةٍ نَفَحَتْ رَوْحاً وَرِيحَاناً  
هَبَّتْ سُحَيْراً فَنَاجَى الْغَصْنَ صَاحِبَهُ مُوسُوساً وَتَنَادَى الطَّيْرُ إِعْلَاناً  
وَزُقْ تُغْنِي عَلَى خُضِرٍ مُهْدَلَةٍ تَسْمُو بِهَا، وَتَمْسُ الْأَرْضَ أَحْيَاناً

فتلاحظ بروز ثلاثة أصوات موسيقية في كثير من ألفاظها، وهي الحاء (حَيْتِكَ، نَفَحَتْ، رَوْحاً، رِيحَاناً)، والنون (عَنَّا، بِجَنَّةٍ، نَفَحَتْ، رِيحَاناً، نَاجَى، الْغَصْنَ، نَشْوَانِ)، والسين (سُحَيْراً، مُوسُوساً، تَسْمُو، تَمْسُ). وقد استطاع الشاعر بهذا الايقاع الموسيقي أن يرسم جوَّ التواد والتواصل والألفة في تلك الرُّوضة.. <sup>(2)</sup>

وانظر إليه في قول آخر يُهنئ به الحسن بن عبيد الله ابن سليمان بشهر رمضان:

أَلَسْتَ تَرَى الْيَوْمَ الْمَلِيحَ الْمَغَايِظَا رِعَاكَ مَلِيكَ لَمْ يَزَلْ لَكَ حَافِظَا  
أَصَامَكُمْوَهُ اللَّهُ فِي ظِلِّ غِبْطَةٍ وَالْقَاكُمُ غِيظاً لَذِي الْغُلِّ غَائِظَا

فتلاحظ أنه استعمل حرف الظاء خمس مرات، وهو من الحروف الحوش الصعبة، وقد استطاع ابن الرومي أن يستحدث منه نغمات صعبة تبيّن مدى معاناته من الصيام، وقد أثر عنه أنه كان ينفر منه، لأنه لا يتحمل جوعاً ولا عطشاً.

(1) الديوان، 2460/6.

(2) م. ن، 1453/4.

## ثانياً: المفردات

تتفاوت المفردات من جهات عدة:

أ. تتفاوت من حيث الشبوع او الغرابة، فالكلمات الوحشية المهجورة يجب إسقاطها، لأنها فقدت دلالتها، فقد أخذ على بعض الشعراء استعمال الألفاظ الغريبة المهجورة، وعلى رأس هؤلاء الفرزدق، في مثل قوله:

حواسات العشاء خُبعتنات إذا النكباء راوحت السُمالاً<sup>(1)</sup>

فقد حار علماء اللغة في "حواسات" قال ابن السكيت: إبل حوس بطينة التحرك في مرعاها، وإبل حوس كثيرات الأكل<sup>(2)</sup>: وأما كلمة "الخُبعتنات" فهي من شوارد اللغة، مفردا خُبعتنة، والخُبعتنة الناقة الضخمة.<sup>(3)</sup>

وكذلك أخذ على أبي تمام استعمال الغريب في مثل قوله:

قذك انتد، أربيت في الغلواء كم تعذلون وأنتم سجرائي<sup>(4)</sup>!

فكلمة "سجرا" كلمة مهجورة، ومعناها الأصدقاء الأوفياء.

ويجب التنبه إلى أن المفردات تتفاوت من عصر إلى آخر، فلا نحكم بالغرابة على مفردات الشعر الجاهلي من خلال مقاييس اليوم، فالغرابة مسألة نسبية تتفاوت من عصر إلى آخر، وليست خاصة باللفظ وحده، وكذلك تتفاوت في العصر الواحد من بيئة إلى أخرى، ففي العصر الأموي كان شعر الحجاز يميل إلى الرقة والسهولة في حين كان شعر العراق يميل إلى الجزالة والصعوبة.

ب. تتفاوت من حيث الدقة في أداء المعنى: فالكلمات تختلف في أداء المعنى، وهو ما يُعرف بالفروق اللغوية، فكلمة "لحيًا" تصلح في المدح، وكلمة "لقفا" تصلح في الهجاء، وكلمة "الجيد" تصلح في الغزل، وكلمة "الصخر" تدل على القوة والصلابة، في حين تدل كلمة "الحجارة" على معنى الجمود وبلادة الحس.

(1) ابن منظور، لسان العرب، 263/7. النكباء: الريحة بين الرمحين.

(2) م. ن، 171/5.

(3) م. ن، 294/16.

(4) قذك: اسم فعل أمر بمعنى كف، انتد: تمهل. أربيت: زدت. الغلواء: المبالغة.

وقد انتقدت ليلي الأخيلية في قولها تمدح الحجاج:

إذا نزل الحجاجُ ارضاً مريضة تتبّع أقصى دائها فشفاهها  
شفاهها من الداء العضال الذي بها غلامٌ إذا هزّ الفُناة ثناها

فكلمة "غلام" لا تناسب مقام الحجاج المعروف بالقوة والشدة وإنما المناسب هو كلمة "هَمام".

وقد نبّه الله ﷻ على مكان اختيار الكلمة المناسبة من أدب الحديث، وذلك في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقُولُوا رَاعِنَا وَقُولُوا نَحْنُ رَاغِبُونَ﴾ (1) فكلمة "راعنا" من المراجعة وهي الإنظار والإمهال، واصطفاها من الرعاية وهي النظر في مصالح الإنسان، وقد حرّفها اليهود فجعلوها كلمة مسبّة مشتقة من الرعونة وهي الحمق. ولذلك نهى عنها المؤمنون. (2)

### ثالثاً: نظم الجملة

ونقصد به ترتيب أجزاء الجملة، وحذف جزء منها، أو إظهار جزء مع كونه مفهوماً من السياق، أو تقديمه أو تأخيره أو إيجاز المعنى أو تفصيله. وهي أنواع من الاختيار يُقدم عليها الكاتب أو الشاعر.

وهذه التراكيب جميعاً ندرسها في علم المعاني. وتكمن قيمتها في مدى التأثير الوجداني الذي يتميز به كل تركيب وعلم المعاني يقف عند حدود الجملة الواحدة أو الجمل القليلة، دون أن يُعرّفنا بأساليب الكلام تبعاً لاختلاف الموقف العام الذي يتخذه القائل من موضوعه أو سامعه أو قارئه. وهو ما يجدر بالناقد أن يدركه في دراسته لشكل النص الأدبي. فهناك ستة أشكال للأسلوب الأدبي هي: أسلوب العرض، والجدل، والحض، والوصف، والسرد (القصص)، والحكاية.

### رابعاً: تحليل الصور والمعاني الجزئية.

فالمعاني الجزئية هي الأفكار والآراء والمعتقدات والميول التي يُعبّر عنها الشاعر مهما يكن الشكل الذي يتخذه هذا التعبير. ولا شك في أن هذه المعاني تصل إلينا من خلال الأوصاف والتشبيهات المادية.

(1) سورة البقرة، الآية 104.

(2) انظر: صفوة التفاسير، 85/1.

فمن قبيل المعاني الحسية قول أبي تمام في وصف فتح عمورية:

لقد تركتَ أميرَ المؤمنين بها للنار يوماً ذليلاً الصخر والخشب  
غادرتَ فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صُبْحٌ من اللهب

فالمعنى الجزئي هو اشتعال النار في عمورية، وقد أوصله الشاعر إلينا بوساطة الصور الفنية من أوصاف واستعارات، فأثر في نفوسنا وجعلنا نحس بهذا المعنى الذي جلّته وأبرزته تلك الصور، وهو الإحساس بالهول والروعة.

صنو ذلك قول البحري في وصف الربيع:

أتاك الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكاً من الحُسنِ حتى كاد أن يتكلّما  
وقد نبّه التّيروزُ في غسقِ الدّجى أوائلَ وردٍ كُنَّ بالأمسِ نوماً  
يُفتّقها بَرْدُ النّدى فكأنه يبتُ حديثاً كان قبلُ مُكتّما

والمعنى الجزئي هنا وصف الربيع الطلق، وقد أوصله الشاعر إلينا باستعمال التشبيهات والاستعارات واستطاع أن يؤثر في نفوسنا، وجعلنا نخرج بإحساس موحد هو البهجة والنشاط.

وقد أسرف بعض الشعراء في استعمال التشبيهات والاستعارات، بحيث لم نعد نخرج بإحساس موحد كالذي خرجنا به آنفاً، وهو ما نجد عند كثير من شعراء الطبيعة في الأندلس، كقول ابن خفاجة يصف نهراً:

لله نهرٌ سألَ في بطحاءٍ أشهى وروداً من لمى الحسناء  
متعطّطٌ مثلُ السّوارِ كأنه والزهرُ يكتفُه تجرُّ سماء  
وغدت تحف به الغصونُ كأنها هُذبُ يحفُ بمقلةٍ زرقاء

ومن قبيل المعاني الجزئية غير الحسية، المعاني التي تخاطب الأفكار والميول مباشرة، ويمكن أن تؤثر فينا بصدقها أو بمطابقتها للحقيقة أو تعبيرها عن واقع مر.

فقول جميل بن معمر:

ألا ليت أيامَ الشبابِ جديداً ودهراً تولّى يا بُشَيْنَ يعودُ

فهذا البيت يخلو من الصور الحسية، ولكنه عبّر عن الحنين إلى الماضي بالفاظه العذبة اليسيرة، ونقل إلينا شعوره الذي يمتزج فيه ألم الذكرى بعدوبتها.

وقول المتنبي :

أعزُّ مكانٍ في الدُّنْيِ سرجُ سابعٍ وخيرُ جليسٍ في الزَّمانِ كتابُ  
فمثل هذا البيت يؤثر في نفوسنا بمطابقته للحقيقة.

وقول زهير:

ومَنْ لا يَذُّدُ عن حوضِهِ بسلاحِهِ يُهدَّمُ ومن لا يظلم الناسَ يُظلم  
فهو يُعبر عن معنى جاهليٍّ ومن لا يظلم الناسَ يُظلم كان مقبولا في عصره، ولم يعد مقبولا في الإسلام. ولكننا نحسُّ في كلمات الشاعر أنها تعكس تجربة مريرة، عبّر عنها الشاعر بصدق.

خامساً: تحليل البنية الكلية

لاحظ النقاد أن أصول المعاني واحدة، يتوارد عليها الشعراء والكتاب، وآية ذلك ما زعمه الجاحظ بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي<sup>(1)</sup> في حين انصرف كثير من النقاد إلى قضية السرقات الأدبية، ثم عادوا فقالوا: إن أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر<sup>(2)</sup>.

والأرجح أن التفاوت بين الشعراء والكتاب يقع في التفصيلات إذ يصبح للمعنى خصوصية وهو ما يسمى بالأصالة.

هذان شاعران كلاهما يصف المساء، أما الأول وهو خليل مطران، فيقول:

والشمسُ في شفقٍ يسيلُ نضارُهُ فوق العقيقِ على ذُرّاً سوداء<sup>(3)</sup>

(1) الحيوان، 3/ 131 و 132.

(2) الأملدي، الموازنة، 1/ 291.

(3) الشفق: الحمرة من غروب الشمس إلى وقت العشاء. النضار: الذهب. والمقصود بالذرا السوداء أعالي الأفق التي خيم عليها الظلام.

مرّت خلال غمامتين تحدراً وتقطرت كالدمعة الحمراء  
فكان آخر دمة للكون قد مُزجت بآخر أدمعي لراثي  
وكأنني أنست يومي زائلاً فرأيت في المرآة كيف مسائي  
وأما الثاني، وهو إيليا أبو ماضي، فيقول:

السحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين  
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين  
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين  
لكنّما عيناك ذا هبتان في الأفق البعيد  
سلمى بماذا تُفكرين؟ سلمى بماذا تحلمين؟

كلا الشاعرين يصف غروب الشمس، ولكن الشاعر الأول يتصور المساء غروباً له، وما المجدار الشمس بين الغمامتين سوى دمة حمراء يذرفها الكون في وداع النهار، وقد امتزجت بدمعة الشاعر الأخيرة، لتكونا معاً، رثاء للشاعر الذي يتأهب لوداع الحياة. ومن ثمّ نظر مطران إلى المساء نظرة تشاؤمية، فجعله يجلب الموت للنهار، ويجلبه بصورة حزينة بوصفه رثاءً له. وهي صورة مُفزعة ولكنها حلوة عذبة في الوقت نفسه. وذلك أن مطران كان يعاني من المرض، وقد نصحه بعض أصدقائه أن يذهب إلى الاسكندرية للاستشفاء مما ألمّ به. ولعله كان يعاني من مرض آخر هو مرض الحب، فقد أحبّ وأخفق في حبه.

أما الشاعر الثاني فإنه يصف منظر الغروب من خلال فتاة تدعى سلمى، كانت تسرح بعينها وراء الأفق البعيد، وتجمع بين زوال النهار وزوال العمر، تتأمل السحب وهي تركض في الفضاء خائفة مذعورة، وتبدو الشمس خلفها مريضة شاحبة بلونها الأصفر، وقطع السحب البيضاء التي تعصب بها رأسها، والبحر يبدو هادئاً صامتاً كأنه زاهد مُتعبّد. ولكن الشاعر يفاجئها بهذا النداء، ليوقطها من شرودها، ويسألها عما تفكر فيه، وتحلم به، ولا يلبث أن يقطع عليها أحزانها وتشاؤمها، فيبعث فيها الأمل والتفاؤل. ولعلك أدركت لماذا اختلف شعور أبي ماضي وهو يتأمل هبوط المساء عن شعور مطران الذي أرهقه المرض والحب، فهو لا يرى في المساء إلا نهايته ونهاية الوجود معاً.

وربما جاءت خصوصية المعنى من بعض الملابس المحيطة به، وهنا لا بد من الإلمام بالظروف التاريخية للنص، كما في قصيدة شوقي في رثاء عمر المختار:

|                                    |                              |
|------------------------------------|------------------------------|
| ركزوا زُفَاتِكْ في الرَّمَالِ لواء | يستنهض الوادي صباح مساء      |
| يا ويجهنم نصبوا مناراً من دم       | يوحى إلى جيل الغدِ البغضاء   |
| ما ضرَّ لو جعلوا العلاقة في غدٍ    | بين الشعوب مودَّةً وإخاء؟    |
| جُرْحٌ يصيحُ على المدى وضحيَّة     | تتلمَّسُ الحرِّيَّةَ الحمراء |
| تلك الصحارى غمدٌ كلُّ مُهنَّد      | أبلى فأحسنَ في العدوِّ بلاء  |
| خُيِّرَتْ فاخترت المبيت على الطوى  | لم تبنِ جاهاً أو تلمَّ ثراء  |
| إنَّ البطولة - أن تموتَ من الظما   | ليس البطولة أن تُعَبَّ الماء |

فقد اشتقَّ شوقي معانيه الجزئية من حادثة تاريخية هي إعدام عمر المختار شتقاً سنة 1931 على أيدي الايطاليين، لأنه قاد حركة الجهاد عليهم، وطالب بحرية بلده ليبيا. وقد ربط الشاعر هذه المعاني الجزئية المستمدة من الحادثة التاريخية بمعنى إنساني كبير، هو تمجيد البطولة والشهادة، وأنهما وحدهما كفيلا بترد المحتلين والغزاة.

على أننا لا يمكننا أن نُلغي تأثير ثقافة الكاتب أو الشاعر في المعاني التي يطرانها، فمن الطبيعي أن يتأثرا بما يقرآن، ومن هنا فلا ريب - مثلاً - أن يكون الأخطل قد قرأ هذا البيت للنابغة الذبياني في قصيدته التي مدح بها النعمان بن المنذر. <sup>(1)</sup>

وما الفراتُ إذا هبَّ الرِّياحُ له تمرى أواذيه العيرين بالزُّبْدِ <sup>(2)</sup>

فأعجب بما دلَّ عليه من جود الممدوح وعطائه، فلما مدح عبد الملك بيت يذل على هذا المعنى وهو قوله: <sup>(3)</sup>

وما الفراتُ إذا جاشت غواربُه في حافتيه وفي أوساطه العُشُرُ <sup>(4)</sup>

(1) ديوان النابغة، ص 36.

(2) تمرى: تحلب. الأواذي: الأمواج. العيرين: الشاطئين.

(3) ديوان الأخطل، ص 98.

(4) الغوارب: الأمواج. العُشُر: شجر.

ولكن الأخطل حَوَر الصورة وجدّد فيها، وأضاف إليها طرافة جديدة، استمدّها من تفصيل صورة الفيضان، ولم يكتف بموازنة ممدوحه بالفرات في الجود فقط، بل جعله مثله في الروعة والجسامة والفخامة؛ فالأصل "وما الفرّات بأجود منه حين تسأله، ثم زاد فقال: "ولا بأجهر منه حين يُجْتَهَر".

#### سادساً: التفسير

إن فهم النص الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً يتطلب تفسيراً له ولا يتم ذلك إلا من خلال منهج من المناهج الأدبية المعروفة. وقد أفردناها بدراسة مفصلة في الفصل الثاني بعنوان مناهج تحليل النص الأدبي.

## المبحث الثالث تذوق النص القرآني

### سورة القيامة أنموذجاً

سورة القيامة مكية، وهي تعالج موضوع «البعث والجزاء» الذي هو أحد أركان الإيمان، وتركز بوجه خاص على القيامة وأهوالها، والساعة وشدائدها، وعن حالة الإنسان عند الاحتضار، وما يلقاه الكافر في الآخرة من المصاعب والمتاعب، ولذلك سميت سورة القيامة.

ابتدأت السورة الكريمة بالقسم بيوم القيامة وبالنفس اللوامة، على أن البعث حق لا ريب فيه ﴿لَا أَقِيمُ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾ ① ﴿وَلَا أَقِيمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَامَةِ﴾ ② ﴿أَيَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنْ يُجْمَعَ عِظَامُهُ﴾ ③ ﴿بَلَىٰ قَدَرِينٌ عَلَىٰ أَنْ تُسَوَّىٰ بَنَانُهُ﴾ ④ (القيامة: 1-4).

ثم ذكرت طرفاً من علامات ذلك اليوم المهل، الذي يُخسف فيه القمر، ويحار البصر، ويجمع فيه الخلائق والبشر للحساب والجزاء ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ﴾ ⑤ ﴿وُخْصِفَ الْقَمَرُ﴾ ⑥ ﴿وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ﴾ ⑦ ﴿يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ إِنَّ الْفَرَّ﴾ ⑧ ﴿كَلَّا لَا وَزَرَ﴾ ⑨ ﴿إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ التَّنَفُّرُ﴾ ⑩ (القيامة: 7-12).

وتحدثت السورة عن اهتمام الرسول ﷺ بضبط القرآن عند تلاوة جبريل عليه، فقد كان عليه السلام يجهد نفسه في متابعة جبريل، ويحرك لسانه معه ليسرع في حفظ ما يتلوه، فأمره تعالى أن يستمع للتلاوة وأن يحرك لسانه به ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾ ⑪ ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ﴾ ⑫ ﴿فَإِذَا قَرَأَهُ فَأَنعِقْهُ إِنَّهُ﴾ ⑬ ﴿ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ﴾ ⑭ (القيامة: 16-19).

وذكرت السورة انقسام الناس في الآخرة إلى فريقين: سعداء وأشقياء، فالسعداء وجوههم مضيئة تتلألأ بالأنوار، ينظرون إلى الرب جل وعلا، والأشقياء وجوههم مظلمة وقائمة يعلوها الدُّل؟ والفترة ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ﴾ ⑮ ﴿إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ ⑯ ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بِاسِرٌ﴾ ⑰ ﴿تَطْنُ أَنْ يَفْعَلَ بِهَا فَاقرَةٌ﴾ ⑱ (القيامة: 22-25).

ثم تحدثت السورة عن حال المرء وقت الاحتضار، حيث تكون الأهوال والشدائد وينال الإنسان من الكرب والضيق ما لم يكن في الحسبان ﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ الرَّاقِيَ﴾ ⑲ ﴿وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ﴾ ⑳

(٢٧) وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ (٢٨) وَالْتَفَتَ السَّاقِ بِالسَّاقِ (٢٩) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ (٣٠) فَلَا صَدَقَ وَلَا صَلَّى (٣١) وَلَكِنْ كَذَبَ وَتَوَلَّى (٣٢) ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَتَنَطَّقُ ﴿ (القيامة: 26-33).

وختمت السورة الكريمة بإثبات الحشر والمعاد بالأدلة والبراهين العقلية ﴿يَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَن يُتْرَكَ سُدًى (٣١) أَلَمْ يَكُ نَفْثَةً مِنْ مَنِيٍّ يُمْنًى (٣٧) ثُمَّ كَانَ عَلَقَةً فَخَلَقَ فَسَوَّى (٣٨) جَعَلَ مِنْهُ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنثَى (٣٩) أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَدِيرٍ عَلَيَّ أَنِ مَخْنَى الْمَوْتَى ﴿ (القيامة: 36-40).

﴿لَا أَقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَمَةِ (١) وَلَا أَقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ (٢) يَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنَّنِجَّ عِظَامَهُ، بَلْ يُدْرِكُ الْإِنْسَانَ لِفَتْحٍ آمَمَةٌ، (٤) بَلْ يَرِيدُ الْإِنْسَانُ لِيَفْجُرَ أَمَامَهُ، (٥) يَسْتَلْ أَيَّانَ يَوْمِ الْقِيَمَةِ (٦) إِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ (٧) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (٨) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ (٩) يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ إِنِّ الْمَعْرُ (١٠) كَلَّا لَا وَزَرَ (١١) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ (١٢) يَبْتَوَا الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ مِمَّا قَدَّمَ وَآخَرَ (١٣) بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ (١٤) وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ، (١٥) لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ (١٦) إِنَّا عَلَيْنَا جَمْعَهُ، وَقُرْءَانَهُ، (١٧) إِذَا قَرَأْتَهُ فَاتَّبِعْ قُرْءَانَهُ، (١٨) ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ، (١٩) كَلَّا بَلْ تُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ (٢٠) وَتَذَرُونَ الْآخِرَةَ (٢١) وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاصِرَةٌ (٢٢) إِلَى رَبِّهَا نَاطِرَةٌ (٢٣) وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ (٢٤) تَطَئُ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ (٢٥) كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَافِيَ (٢٦) وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ (٢٧) وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ (٢٨) وَالْتَفَتَ السَّاقِ بِالسَّاقِ (٢٩) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ (٣٠) فَلَا صَدَقَ وَلَا صَلَّى (٣١) وَلَكِنْ كَذَبَ وَتَوَلَّى (٣٢) ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَتَنَطَّقُ (٣٣) أَوَّلَ لَكَ فَأَوَّلَى (٣٤) ثُمَّ أَوَّلَى لَكَ فَأَوَّلَى (٣٥) يَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَن يُتْرَكَ سُدًى (٣٦) أَلَمْ يَكُ نَفْثَةً مِنْ مَنِيٍّ يُمْنًى (٣٧) ثُمَّ كَانَ عَلَقَةً فَخَلَقَ فَسَوَّى (٣٨) جَعَلَ مِنْهُ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنثَى (٣٩) أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَدِيرٍ عَلَيَّ أَنِ مَخْنَى الْمَوْتَى ﴿ (القيامة: 1-40).

اللغة: (بنانه) البنان: أطراف الأصابع أو الأصابع نفسها جمع بنانة، قال النابغة:

بمخضب رخص كأنه بنانة عَنَّمْ يَكَادُ مِنَ اللطافه يُعْقَدُ<sup>(١)</sup>

(برق) فزع وهبت ونحير، وأصله النظر إلى البرق فيدهش البصر قال ذو الرمة:

ولو أن لقمان الحكيم تعرضت لعينيه مي سافراً كاد يبرق<sup>(٢)</sup>

(وَزَرَ) ملجأً وحصن يلتجئ إليه (ناصرة) حسنة مشرقة متهللة، والنظرة: النعمة وجمال البشرة والإشراق الجميلة (باسرة) شديدة الكلوحة والعبوس يقال: بَسَرَ وجهه

(1) تفسير القطراني 92/19.

(2) البحر المحيط، 8/382.

إذا اشتد في عبوسه وكلاحتة (فاقرة) الفاقرة: الداهية والأمر العظيم يقال: فقرته المصيبة أي كسرت فقار ظهره (يتمطي) يتبختر في مشيته اختيلاً وكبراً.

﴿لَا أَقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَمَةِ ۖ﴾ (١) وَلَا أَقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ ۖ ﴿٢﴾ أَلَيْسَ الْإِنْسَانُ أَلَّنْ يَجْمَعَ عِظَامَهُ. ﴿٣﴾ بَلْ قَدِيرٌ عَلَىٰ أَنْ نُسَوِّيَ بَنَانَهُ. ﴿٤﴾ بَلْ يُرِيدُ الْإِنْسَانُ لِيَفْجُرَ أَمَانَهُ. ﴿٥﴾ يَسْتَلْ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَمَةِ ۖ﴾

التفسير: ﴿لَا أَقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَمَةِ ۖ﴾ أي أقسم بيوم القيامة، يوم الحساب والجزاء ﴿وَلَا أَقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ ۖ﴾ أي وأقسم بالنفس المؤمنة التقية، التي تلوم صاحبها على ترك الطاعات، وفعل الموبقات، قال المفسرون: ﴿لَا ۖ﴾ لتأكيد القسم، وقد اشتهر في كلام العرب زيادة ﴿لَا ۖ﴾ قبل القسم لتأكيد الكلام، كأنه من الوضوح والجلاء بحيث لا يحتاج إلى قسم، وجواب القسم محذوف تقديره لتبعثن ولتحاسبين دل عليه قول ﴿أَلَيْسَ الْإِنْسَانُ أَلَّنْ يَجْمَعَ عِظَامَهُ. ۖ﴾ (١)؟.. أقسم تعالى بيوم القيامة لعظمه وهوله، وأقسم بالنفس التي تلوم صاحبها على التقصير في جنب الله، وتستغفر وتنب مع طاعتها وإحسانها، قال الحسن البصري: هي نفس المؤمن، إن المؤمن ما تراه إلا يلوم نفسه: ماذا أردت بكلامي؟ وماذا أردت بعملتي؟ وإن الكافر يمضي ولا يحاسب نفسه ولا يعاتبها (٢) ﴿أَلَيْسَ الْإِنْسَانُ أَلَّنْ يَجْمَعَ عِظَامَهُ. ۖ﴾ الاستفهام للتوبيخ والتقريع، أي أيطن هذا الإنسان الكافر، المكذب للبعث والنشور، أن لن نقدر على جمع عظامه بعد تفرقها؟ قال المفسرون: نزلت هذه الآية في «عدي بن ربيعة» جاء إلى رسول الله ﷺ فقال يا محمد: حدثني عن يوم القيامة، متى يكون؟ وكيف أمره؟ فأخبره رسوله الله ﷺ فقال: لو عاينت ذلك اليوم لم أصدقك يا محمد ولم أومن بك، كيف يجمع الله العظام؟ فنزلت هذه الآية، قال تعالى رداً عليه ﴿بَلْ قَدِيرٌ عَلَىٰ أَنْ نُسَوِّيَ بَنَانَهُ. ۖ﴾ أي بل نجتمعها ولنحن قادرون على أن نعيد أطراف أصابعه، التي هي أصغر أعضائه، وأدقها أجزاءً والطفها الثاماً، فكيف بكبار العظام؟ وإنما ذكر تعالى البنان - وهي رءوس الأصابع - لما فيها من غرابة الوضع، ودقة الصنع، لأن الخطوط والتجاويف الدقيقة التي في أطراف أصابع إنسان، لا تماثلها خطوط أخرى في أصابع شخص آخر على وجه الأرض، ولذلك يعتمدون على بصمات الأصابع في تحقيق شخصية الإنسان

(١) انظر التسهيل 163/4 والألوسي 135/29 وحاشية الصاوي 270/4.

(٢) تفسير الخازن 183/4.

في هذا العصر <sup>(1)</sup> ﴿بَلْ يُهْدَى الْإِنْسَانُ لِفَجْرٍ مُّامِنٍ﴾ أي بل يريد الإنسان بهذا الإنكار أن يستمر على الفجور، ويقدم على الشهوات والآثام، دون وازع من خلق أو دين، وينطلق كالحیوان ليس له هم إلا نيل شهواته البهيمية، ولذلك ينكر القيامة ويكذب بها ﴿يَسْتَلْ أَيَّانَ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾ أي يسأل هذا الكافر الفاجر - على سبيل الاستهزاء والتكذيب - متى يكون هذا اليوم يوم القيامة؟ قال الرازي: والسؤال هنا سؤال متعنت ومستبعد لقيام الساعة، ونظيره ﴿وَيَقُولُونَ مَتَى هَذَا الْوَعْدُ﴾؟ (يونس: 48) ولذلك ينكر المعاد ويكذب بالبعث والنشور، والغرض من الآية ﴿لِفَجْرٍ مُّامِنٍ﴾ أن الإنسان الذي يميل طبعه إلى الاسترسال في الشهوات، والاستكثار من اللذات، لا يكاد يقر بالحشر والنشر، وبعث الأموات، لثلا تتغص عليه اللذات الجسمانية، فيكون أبداً منكراً لذلك، قائلاً على سبيل الهزء والسخرية: أيان يوم القيامة <sup>(2)</sup>.

﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ﴾ <sup>(7)</sup> وَخَسَفَ الْقَمَرُ <sup>(8)</sup> وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ <sup>(9)</sup> يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ <sup>(10)</sup> كَلَّا لَا وَزَرَ <sup>(11)</sup> إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ <sup>(12)</sup> يُنَبِّئُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ <sup>(13)</sup> بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَىٰ نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ <sup>(14)</sup> وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِرَهُ <sup>(15)</sup>.

قال تعالى رداً على هؤلاء المنكرين ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ﴾ أي فإذا زاغ البصر وتحير، وانبهر من شدة الأحوال والمخاطر ﴿وَخَسَفَ الْقَمَرُ﴾ أي ذهب ضوءه وأظلم ﴿وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ﴾ أي جمع بينهما يوم القيامة، وألقيا في النار ليكونا عذاباً على الكفار، قال عطاء: يجمعان يوم القيامة ثم يُقذفان في البحر، فيكون نار الله الكبرى <sup>(3)</sup> ﴿يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾ أي يقول الفاجر الكافر في ذلك اليوم: أين المهرب؟ وأين الفرار والمنجى من هذه الكارثة الداهية؟ يقول قول الأيس، لعلمه بأنه لا فرار حينئذٍ ﴿كَلَّا لَا وَزَرَ﴾ له عن طلب الفرار، أي ليرتدع وينزجر عن ذلك القول، فلا ملجأ له، ولا مغيث من عذاب الله ﴿إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ

(1) التفسير الكبير للرازي 217/30

ثبت علمياً أن بشرة الأصابع مغطاة بخطوط دقيقة متناهية في الدقة، منها ما هو على شكل «اقواس، أو عراو، أو دوامات»، وهذه الخطوط لا يمكن أن يشابه إنسان فيها آخر، ولهذا اعتمدتها الدول رسمياً وأصبحت تميز الإنسان ببصمة الإبهام، فتبارك الله أحسن الخالقين.

(2) م. ن، التفسير الكبير للرازي، 218/30.

(3) تفسير الطبري، 113/29، وروي عن مجاهد أن المراد كورا كقوله تعالى: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ﴾ (التكوير: 1). وقيل: المراد جمعاً فطلعاً من الغرب، ولا يناسبه لأن الكلام عن القيامة..

الْتَشَرُّ أَي إلى الله وحده مصير ومرجع الخلائق، قال الألوسي: إليه جل وعلا وحده استقرار العباد، لا ملجأ ولا منجى لهم غيره<sup>(1)</sup>... والمقصود من الآيات بيان أهوال الآخرة العظيمة، والإنسان يطيش عقله، ويذهب رشده، ويبحث عن النجاة والمخلص، ولكن هيهات فقد جاءت القيامة وانتهت الحياة ﴿يَبْتَأُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ﴾ أي يُخَبِّرُ الإنسان في ذلك اليوم بجميع أعماله، صغيرها وكبيرها، عظيمها وحقيقها، ما قدّمه منها في حياته، وما أخره بعد مماته، من سنة حسنة أو سيئة، ومن سمعة طيبة أو قبيحة<sup>(2)</sup>، وفي الحديث (من سنَّ سنة حسنة فله أجرها وأجر من عمل بها إلى يوم القيامة، من غير أن ينقص من أجورهم شيء، ومن سنَّ سنة سيئة فعليه وزرها ووزر من عمل بها إلى يوم القيامة، من غير أن ينقص من أوزارهم شيء)<sup>(3)</sup> ﴿بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ﴾ أي بل هو شاهد على نفسه، وسوء عمله، وقبح صنيعه، لا يحتاج إلى شاهد آخر كقوله ﴿كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا﴾ (الإسراء: 14)، والهاء في ﴿بَصِيرَةٌ﴾ للمبالغة كراوية وعلامة، قال ابن عباس: الإنسان شاهد على نفسه وحده، يشهد عليه سمعه، وبصره، ورجلاه، وجوارحه<sup>(4)</sup> ﴿وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِرُهُ﴾ أي ولو جاء بكل معذرة ليسوغ إجرامه وفجوره، فإنه لا ينفعه ذلك، لأنه شاهد على نفسه، وحجة بينة عليها، قال الفخر الرازي: المعنى أن الإنسان وإن اعتذر عن نفسه، وجادل عنها، وأتى بكل عذر وحجة، فإنه لا ينفعه ذلك لأنه شاهد على نفسه<sup>(5)</sup> بما جنت واقترفت من الموبقات.

﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾ (١٦) إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْءَانَهُ (١٧) فَإِذَا قَرَأَهُ فَأُنْصِتْ لَهُ قُرْءَانَهُ (١٨) ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ (١٩) كَلَّا بَلْ تُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ (٢٠) وَتَذَرُونَ الْآخِرَةَ (٢١) وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاصِرَةٌ (٢٢) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ (٢٣).

وبعد هذا التبيان انتقل الحديث إلى القرآن، وطريقة تلقي الوحي عند تلقي الوحي عن جبريل فقال تعالى مخاطباً رسوله ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾ أي لا تحرك بالقرآن لسانك عند إلقاء الوحي عليك بوساطة جبريل، لأجل أن تتعجل بحفظه مخافة أن يتفلس

(1) روح المعاني، 140/29.

(2) هذا معنى ما روي عن ابن عباس وابن مسعود وهو الأرجح، وقيل: بما قدم في أول عمره وما أخره في آخره.

(3) الحديث في الصحاح.

(4) تفسير الطبري، 115/29.

(5) التفسير الكبير، 222/30.

منك ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ﴾ أي إن علينا أن نجمله في صدرك يا محمد وأن تحفظه ﴿فَإِذَا قَرَأَهُ فَأَنبَحْهُ بِصَوْتٍ﴾ أي فإذا قرأه عليك جبريل، فأنبحت لاستماعه حتى يفرغ، ولا تحرك شفطيك أثناء قراءته ﴿ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ﴾ أي ثم إن علينا بيان ما أشكل عليك فهمه يا محمد من معانيه وأحكامه، قال ابن عباس: كان رسول الله ﷺ يعالج من التنزيل شدة، فكان يحرك به لسانه وشفطيه، مخافة أن ينفلت منه يريد أن يحفظه فأنزل الله ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَتَنَبَّلَ بِهِ﴾ الآيات، فكان رسول الله ﷺ بعد ذلك إذا أتاه جبريل ﷺ أطرق واستمع، فإذا ذهب قرأه كما وعد الله ﷻ (1). قال ابن عباس: ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ﴾ (القيامة: 17) قال: فاستمع وأنصت ﴿ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ﴾ (القيامة: 19) قال: أن نبينه بلسانك (2) وقال ابن كثير: كان ﷺ يبادر إلى أخذ القرآن، ويسابق الملك في قراءته، فأمره الله ﷻ أن يستمع له، وتكفل له أن يجمعه في صدره، وأن يبينه له ويوضحه، فالحالة الأولى جمعه في صدره، والثانية تلاوته، والثالثة تفسيره وإيضاح معناه (3)، ثم عاد الحديث عن المكذبين بيوم الدين فقال تعالى مخاطباً كفار مكة ﴿كَذَٰلِكَ يُخَيِّبُ الْعَاجِلَةَ﴾ (٢٠) ﴿وَيَذَرُونَ الْآخِرَةَ﴾ أي ارتدعوا يا معشر المشركين، فليس الأمر كما زعمتم أن لا بعث ولا حساب ولا جزاء، بل أنتم قوم تحبون الدنيا الفانية، وتركوا الآخرة الباقية، ولذلك لا تفكرون في العمل للآخرة مع أنها خير وأبقى ﴿وَيُؤْمِنُ بِوَعْدِ رَبِّهِ﴾ لما ذكر تعالى أن الناس يؤثرون الدنيا الفانية ولذا نذرها الفانية على الآخرة ومسراتها الباقية، وصف ما يكون يوم القيامة من انقسام الخلق إلى فريقين: أبرار، وفجار والمعنى وجوه أهل السعادة يوم القيامة مشرقة حسنة مضيئة، من أثر النعيم، وبشاشة السرور عليها، كقوله تعالى ﴿تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ﴾ (المطففين: 24) ﴿إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ أي تنظر إلى جلال ربها، وتهيم في جماله، أعظم نعيم لأهل الجنة رؤية المولى جل وعلا والنظر إلى وجهه الكريم بلا حجاب، قال الحسن البصري: تنظر إلى الخالق، وحق لها أن تنضر وهي تنظر إلى الخالق (4).

﴿وَيُؤْمِنُ بِوَعْدِ رَبِّهِ﴾ (٢٤) ﴿تَنْظُرُ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ﴾ (٢٥) ﴿كَذَٰلِكَ إِذَا بَلَغَتِ النَّرَاقَ﴾ (٢٦) ﴿وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ﴾ (٢٧) ﴿وَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْفَرَأْقُ﴾ (٢٨) ﴿وَالنَّفْعُ الْسَاقُ بِالْسَاقِ﴾ (٢٩) ﴿إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾ (٣٠) ﴿فَلَا صَدَقَ وَلَا ضَلَّىٰ﴾ (٣١) ﴿وَلَكِنْ كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ﴾

(1) أخرجه الشيخان وأحمد.

(2) هذه الرواية عن ابن عباس ثابتة في الصحيحين.

(3) مختصر تفسير ابن كثير، 3/ 576.

(4) تفسير الطبري، 120/ 29.

وبذلك وردت النصوص الصحيحة<sup>(1)</sup> ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بِآسِرَةٍ﴾ أي ووجوه يوم القيامة عابسة كالحة، شديدة العبوس والكلوح، وهي وجوه الأشقياء أهل الجحيم ﴿تَنْظُرُونَ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ﴾ أي تتوقع أن تنزل بها داهية عظيمة، تقصم فقار الظهر، قال ابن كثير: هذه وجوه الفجار تكون يوم القيامة كالحة عابسة، تستيقن أنها هالكة<sup>(2)</sup>، وتتوقع أن تحمل بها داهية تكسر فقار الظهر ﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ﴾ ﴿كَلَّا﴾ ردع وزجر عن إثارة العاجلة أي ارتدعوا يا معشر المشركين عن ذلك، وتنبهوا لما بين أيديكم من الأهوال والمخاطر، فإن الدنيا دار الفناء، ولا بد أن تتجرعوا كأس المنية، وإذا بلغت الروح ﴿التَّرَاقِيَ﴾ أعالي الصدر<sup>(3)</sup>، وشارف الإنسان عل الموت ﴿وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ﴾ أي وقال أهله وأقرباؤه: من يرقيه ويشفيه ممّا هو فيه؟ قال أبو حيان: ذكرهم تعالى بصعوبة الموت، وهو أول مراحل الآخرة، حين تبلغ الروح التراقي - وهي عظام أعلى الصدر - فقال أهله: من يرقى ويطب ويشفي هذا المريض<sup>(4)</sup>؟ ﴿وَلَقَدْ أَتَى الْفِرَاقُ﴾ أي وأيقن المحتضر أنه سيفارق الدنيا والأهل والمال، لمعاينته ملائكة الموت ﴿وَالْقَفَى أَلَسَاقُ﴾ أي والتفت إحدى ساقي المحتضر على الأخرى، من شدة كرب الموت وسكراته، قال الحسن: هما ساقاه إذا التفتا في الكفن<sup>(5)</sup>، وروي عن ابن عباس أن المراد اجتمعت عليه شدة مفارقة الدنيا، مع شدة الموت وكربه، فيكون ذلك من باب التمثيل للأمر الهائل العظيم، حيث يلتقي عليه شدة كرب الدنيا، مع شدة كرب الآخرة، كما يقال: شمرت الحرب عن ساق، استعارة لشدتها<sup>(6)</sup> ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَوْمَئِذٍ أَلَسَاقُ﴾ أي إلى الله جل وعلا مساق العباد، يجتمع عنده الأبرار

(1) هذا هو مذهب أهل السنة، ويؤيده ما ورد في الصحيحين إنكم سترون ربكم عياناً كما ترون هذا القمر... الحديث وفي صحيح مسلم فيكشف الحجاب فما أعطوا شيئاً أحب إليهم من النظر إلى ربهم تبارك وتعالى، وأنكر المعتزلة رؤية الله في الآخرة، وأولوا (ناظرة) بمعنى منتظرة ثواب ربها، وهذا باطل لأن نظر بمعنى انتظار يتعدى بغير حرف الجر، وانظر الأدلة وافية في تفسير الخازن، 4/ 186.

(2) مختصر ابن كثير، 3/ 578.

(3) قال الفخر الرازي: واعلم أنه يكن يبلوغ النفس التراقي عن القرب من الموت، ومنه قول ابن الصمة: ورب عظيمة دافعت عنها وقد بلغت نفوسهم التراقي

(4) تفسير الطبري، 29/ 123.

(5) انظر البحر المحيط: 8/ 390.

(6) تفسير الخازن: 4/ 187.

والفجار، ثم يُساقون إلى الجنة أو النار، قال الخازن: أي مرجع العباد إلى الله تعالى، يساقون إليه يوم القيامة ليفصل بينهم.. ثم أخبر تعالى عن حال الجاحد المكذب فقال<sup>(1)</sup> ﴿فَلَا صَدَقَ وَلَا وَعْدَ﴾ أي لم يصدق بالقرآن، ولم يصل للرحمن، قال أبو حيان: والجمهور على أنها نزلت في «أبي جهل» وكادت أن تصرح به في قوله ﴿يَتَمَطَّى﴾ فإنها كانت مشيته ومشية قومه بني مخزوم، وكان يكثر منها<sup>(2)</sup> ﴿وَلَكِنْ كَذَّبَ وَتَوَلَّى﴾ أي ولكن كذب بالقرآن.

﴿ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَمُتُّ﴾ (٣٢) أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ (٣١) ثُمَّ أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ (٣٥) أَيَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى (٣٦) أَلَمْ يَكُنْ لَكُمْ نَفْثَةٌ مِنْ مَّيِّمَةٍ (٣٧) ثُمَّ كَانَ عِلْقَةً فَمَخْلَقَ فَسَوَّى (٣٨) فجعل منه الزوجين الذكر والأنثى (٣٩) أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَدِيرٍ عَلَيَّ أَنْ يَخِفَّ الْمَوْءُونَ.

ثم أعرض عن الإيمان ﴿ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَمُتُّ﴾ أي ذهب يتبختر في مشيته، وذلك عبارة عن التكبر والخيلاء ﴿أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ﴾ أي ويل لك يا أيها الشقي ثم ويل لك، قال المفسرون: هذه العبارة في لغة العرب ذهبت مذهب المثل في التخويف والتحذير والتهديد، وأصلها أنها أفعل تفضيل من وليه الشيء إذا قاربه ودنا منه أي وليك الشر وأوشك أن يصيبك، فاحذر وانتبه لأمرك... روي أن النبي ﷺ أخذ بيد أبي جهل ثم قال له: ﴿أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ﴾ (٣١) ثُمَّ أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ ﴿ فقال أبو جهل: أنتوعدني يا محمد وتهددني؟ والله لا تستطيع أنت وربك أن تفعل بي شيئاً، والله إنني لأعز أهل الوادي، ثم لم يلبث أن قتل ببدر شر قتلة ﴿ثُمَّ أَوْلَكَ لَكَ فَأُولَكَ﴾ كرهه مبالغة في التهديد والوعيد، كأنه يقول: إنني أكرر عليك التحذير والتخويف، فاحذر وانتبه لنفسك، قبل نزول العقوبة بك.. ولما ذكر في أول السورة إمكان البعث، ذكر في آخر السورة الأدلة على البعث والنشور فقال ﴿أَيَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى﴾ أي أفيظن الإنسان أن يُترك هملأً، من غير بعث ولا حساب ولا جزاء؟ ومن دون تكليف بحيث يبقى كالبهائم المرسلة؟ لا ينبغي له ولا يليق به هذا الحسبان ﴿أَلَمْ يَكُنْ لَكُمْ نَفْثَةٌ مِنْ مَّيِّمَةٍ﴾ الاستفهام للتقرير أي أما كان هذا الإنسان نطفة ضعيفة من ماء مهين، يراق ويُصب في الأرحام؟ والغرض بيان حقارة حاله كأنه يقول إنه مخلوق من المني الذي يجري مجرى البول ﴿ثُمَّ كَانَ عِلْقَةً فَمَخْلَقَ فَسَوَّى﴾ أي ثم أصبح بعد ذلك

(1) البحر المحيط: 389/8

(2) م. ن، 391/8

قطعة من دم غليظ متجمد يشبه العلقه، فخلقه الله بقدرته في أجمل صورة، وسوى صورته وأتقنها في أحسن تقويم ﴿فَجَعَلْنَاهُ الرَّؤُوفَ الذَّكَرَ وَالْأُنْثَى﴾ أي فجعل من هذا الإنسان صنفين: ذكراً وأنثى بقدرته تعالى، هذا هو أصل الإنسان وتركيبه، فكيف يليق بمثل هذا الضعيف أن يتكبر على طاعة الله؟ ﴿أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَدِيرٍ عَلَى أَنْ يُحْيِيَ الْمَوْتُ﴾ أي اليس ذلك الإله الخالق الحكيم، الذي أنشأ هذه الأشياء العجيبة، وأوجد الإنسان من ماء مهين، بقادر على إعادة الخلق بعد فنائهم؟ بل إنه على كل شيء قدير روي أن النبي كان إذا قرأ هذه الآية قال: «سبحانك اللهم بلى».

البلاغة: تضمنت السورة الكريمة وجوهاً من البيان والبديع نوجزها في ما يلي:

1. الطباق بين ﴿قَدَّمَ .. وَأَخَّرَ﴾ وكذلك بين ﴿صَدَقَ .. وَكَذَّبَ﴾.
2. الاستفهام الإنكاري بغرض التوبيخ أَيْحَسِبُ الْإِنْسَنُ أَنْ يَجْمَعَ عَظَامَهُ؟ ومثله ﴿أَيْحَسِبُ الْإِنْسَنُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى﴾ لأن الغاية التوبيخ والتفريع.
3. استبعاد تحقق الأمر ﴿يَسْتَلْ أَيَّانَ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾ فالغرض من الاستفهام الاستبعاد والإنكار.
4. الجناس غير التام بين ﴿بَنَانَهُ﴾ و ﴿بَيَانَهُ﴾ لاختلاف بعض الحروف.
5. المقابلة اللطيفة بين نضارة وجوه المؤمنين، وكلاحة وجوه المجرمين ﴿وُجُوهٌ يُؤْمِنُونَ وَوُجُوهٌ يُؤْمِنُونَ بِأَيَّةٍ﴾ إلخ.
6. الجناس الناقص بين لفظ ﴿السَّاقِ﴾ و ﴿بِالسَّاقِ﴾.
7. المجاز المرسل ﴿وُجُوهٌ يُؤْمِنُونَ﴾ عبر بالوجه عن الجملة فهو من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل.
8. الالتفات ﴿أَوَلَيْكَ فَأُولَئِكَ﴾ فيه التفات من الغيبة إلى المخاطب تقييحاً له وتشنيعاً.
9. توافق الفواصل ويسمى في علم البديع السجع المرصع مثل ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ ۖ وَخَسَفَ الْقَمَرُ ۖ وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۖ يَقُولُ الْإِنْسَنُ يَوْمَئِذٍ إِنَّ الْفَرَّ ۖ وَهَذَا مِنْ خِصَائِصِ الْقُرْآنِ، معجزة محمد ﷺ.

## مناهج تحليل النص الأدبي

- تمهيد
- المبحث الأول: المنهج النفسي
- المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي
- المبحث الثالث: المنهج البنيوي
- المبحث الرابع: مناهج أخرى



## الفصل الثاني مناهج تحليل النص الأدبي

### تمهيد

تعددت مناهج النقد الأدبي التي تحاول دراسة النص الأدبي، ويمكن أن نُجملها في قسمين:

1. مناهج ذات بعد خارجي (النفسي، والاجتماعي، والواقعي).
  2. مناهج ذات بعد داخلي (البنوي، والأسلوبي).
- وهناك المنهج التكاملي، وهو منهج حديث ينتفع بجميع المناهج النقدية الحديثة، ولا يقتصر على منهج واحد بعينه.
- والناقد الأدبي الذي يتعامل مع النص الأدبي يتخذ من أحد هذه المناهج وسيلة تعينه على تقديم دراسة نقدية تراعي أطراف العملية النقدية وهي: النص الأدبي (الأثر) والمبدع (المرسل)، والقارئ (المتلقي)، إلا أن النقد الأدبي يقوم على دعامتين، هما:
- الموهبة: وهي الاستعداد الفطري.
  - ثقافة الناقد الأدبي.
- وستتناول في ما يأتي المناهج التالية: المنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنوي، فضلاً عن مناهج أخرى.

## المبحث الأول

### المنهج النفسي : دراسة نظرية

يتطلب فهم الأدب أن ننفذ من خلال معانيه إلى نفسية صاحبه، والمنهج الذي يدرس هذه العلاقة بين علم النفس والأدب هو المنهج النفسي. وقد ارتبط هذا المنهج بالعالم النفسي «فرويد Freud»، صاحب نظرية التحليل النفسي، إذ درس الجهاز النفسي، ووجد أنه يتألف من ثلاثة جوانب<sup>(1)</sup>:

1. الهو (Id): ويُعد منبع الطاقة الحيوية والنفس، إذ يولد مع النفس مُشكلاً الصورة البدائية للشخصية قبل أن يبدأ المجتمع بتهذيبها.
2. الأنا الأعلى (Supe-Ego): ويعد بمنزلة سلطة داخلية أو رقيب نفسي، لكونه مستودع المثاليات والأخلاقيات والضمير والمعايير الاجتماعية والتقاليد والقيم والصواب والخير والحق، وهو لا شعوري إلى حد كبير.
3. الأنا (Ego): وهو مركز الشعور والإدراك الحسي والعمليات العقلية، والمشرف على جهازنا الحركي والإداري.

وقد نشر فرويد كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنس» وترجم كتابه «تفسير الأحلام»، إلى عدة لغات. وراقت نظرياته بعض النقاد والأدباء، إذ فسروا كثيراً من التصرفات الإنسانية، في ضوء عقدة «أوديب» و«الرجسية» فدرس إيرنست جونز مسرحية «هاملت».

ومن أخذوا بالتفسير النفسي للأدب من النقاد العرب «عباس محمود العقاد»، فهو في دراسة أدب الشخصيات تناول بعض الشعراء العرب في كتيابين اثنتين، أولهما: «ابن الرومي: حياته من شعره»، وثانيهما: «أبو نواس: الحسن بن هانئ»، ركز في الأول على الطبيعة الفنية عند ابن الرومي، وهي التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته، وتماها «أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع

(1) حامد زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص 63.

حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه<sup>(1)</sup>. وركز في الكتاب الثاني على نرجسية أبي نواس.

وتبع العقاد في هذا التأثر «محمد النويهي» في سلسلة دراسات نقدية، هي: «ثقافة الناقد الأدبي» و«شخصية بشار» و«نفسية أبي نواس»، وهناك دراسات أكاديمية تأثرت بالمنهج النفسي نذكر منها كتاب «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» لمحمد أحمد خلف الله، و«التفسير النفسي للأدب» لعز الدين إسماعيل.

ومن الأدباء الذين تأثروا بعلم النفس الأستاذ توفيق الحكيم، الذي ابتعث النرجسية في مسرحية «بيجماليون».

ولكن يؤخذ على التفسير النفسي للأدب أن ما سماه العقاد «الطبيعة الفنية» للشاعر أو الكاتب قد لا تكون مطابقة لما يُعرف من سيرته، فجيرير يقول أرق النسيب وهو لم يعشق قط، والبحثري يتميز بجمال شعره ولكنه كما صوّره معاصروه كزّ الخلق، كربه المحضر. ولهذا علينا أن نأخذ من هذا التفسير ما يُعيننا على فهم التجربة الإنسانية التي ينطوي عليها النص الأدبي.

(1) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره، ص 7.

### المنهج النفسي: دراسة تطبيقية

من كتاب "ابن الرومي: حياته من شعره" لعباس محمود العقاد  
مزاجه وأخلاقه

فها نحن أولاء نكتب سيرة ابن الرومي، ولا نعرف ما الفرق مثلاً بين سحته وسحنة شاعر من شعرائنا الآخرين. نعم، إن ابن الرومي كما نعلم سليل أبوة يونانية فارسية، ولكن ألم يكن من الجائز أنه كان أقرب إلى ملامح الأمومة منه إلى ملامح الأبوة؟ أو أقرب إلى ملامح الأبوة منه إلى ملامح الأمومة؟ أكان له وجه فارسي أو وجه يوناني أو وجه فيه مسحة من سمات الشعبين، أو لا مسحة فيه من هؤلاء ولا هؤلاء؟ ما نظن ذلك مما يُستغنى عنه في ترجمة أو صاحب ترجمة كائناً ما كان.

فإذا كنا سنرجع إلى ذخيرتنا التي نعتمد عليها من شعر الشاعر وإلى القليل من أخباره التي تسربت إلينا، فلا ندحة لنا في هذا الصدد ولا حيلة، وعزاؤنا بعض العزاء أننا قد نهتدي من شعره وأخباره إلى صورة له تعين على تخيله وتمثيله، وإن لم تغن عن صورته الحقيقية ولا عن وصفه الدقيق كل الغناء.

كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة، بادياً عليه وجوم وحيرة، وكان تخيلاً بين العصبية في نحوه، أقرب إلى الطول أو طويلاً غير مفرط، كثيف اللحية أصلع، بادر إليه الصلع والشيب في شبابه. وأدركته الشيخوخة الباكرا، فاعتل جسمه، وضعف نظره وسمعته، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين، كما يحس غيره العلل والأسقام. فكان إذا مشى اختلج في مشيته، ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو يغربل، لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه معتدل القسمات، لا يأخذه الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه. أما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه، وتقوس ظهره، ولحق به ما لا بد أن يلحق بمثله من تغيير الأسقام والهموم.

هذه خلاصة الصورة التي استخرجناها من شعر الشاعر وأخباره، وقد كان ينبغي أن نكتفي بها، ونقف عندها لو كانت «الترجمة لذاتها» هي الغرض الوحيد من هذا الكتاب، ولكن «الترجمة» ليست هي كل ما نقصد إليه، ولا أهم ما نقصد إليه. لأن

الطريق المؤدي إلى الترجمة غرض كبير من أغراض الكتاب لا يقل عن بيان الترجمة لذاتها، ووسيلة الوصول إلى النتيجة مطلوبة كالوصول إلى هذه النتيجة. والصيد مقصود هنا كما تقصد المائدة والطعام الذي على المائدة، فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومي، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكميل من كلامه في وصف نفسه عامداً وغير عامد، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية، لاشتمال وجدان الرجل، وفرض استيعابه لنفسه في شعره، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه.

فأما أنه كان صغير الرأس مستدير أعلاه فيؤخذ من رده على من عاب صغر رأسه<sup>(1)</sup>:

إذ تنقصتني بصعلكة الرأس، سفاهاً فاذنمت غير ذميم<sup>(2)</sup>  
ما تعديت أن وصفت خشاشاً لودعياً كالحية المشهوم<sup>(3)</sup>  
وقديماً ما جرب الناس قبلي ثقل الهام في الخفاف الخلوم  
واعتبر أن أفشل الطير في الطير، وفينا كروسات اليوم<sup>(4)</sup>

فهو يقول لعائنه: إن صغر الرأس لا يزري به لأن الحية المشهوم - وهي موصوفة بالحكمة واليقظة - صغيرة الرأس، والبومة كبيرته، وهي مضعوفة فاشلة بين الطير والناس.

وأما أنه كان أبيض اللون، فذلك غير عجيب في رجل له جد من الفرس وجد من الروم، وقد قال هو يصف ديباجة وجهه في نضرة العمر:

يا هل تعود سوائف الأزمان أو لا؟ فمُنصَرَفٌ إلى السلوان  
كيما أروح وللشبية حبرة أرني العيون بفاحم فتان  
وبمشرق صافي الأديم كأنما فيه ائتلاق من صفيح يمان  
والإشراق والصفاء والائتلاق أشبه بالبياض منها بأي لون من ألوان الوجوه.

(1) ديوان ابن الرومي، 6/ ص 119 (طبعة بيروت).

(2) صعلكة الرأس: استدارته

(3) الخشاش: الماضي من الرجال، اللودعي: الحديد الفؤاد، واللسن: الفصيح كأنه يلذع بالنار من ذكائه وتوقد خاطره. وابن الرومي يصف نفسه في هذا البيت. المشهوم: الخائفة.

(4) أفشل الطير: أضعفها وأرذلها، الكروس: العظيم الرأس

وأما أنه كان «يخالط وجهه شحوب في بعض الأحيان وتغير، وأنه كان ساهم النظرة بادياً عليه وجوم وحيرة» فيفهم من قوله وقد لاحظت عليه بنت صغيرة لعبيد الله ابن عبد الله أنه كان كثير السكون والتفكير:

وشقيقة قالت أراه مفكراً حتى أراه من السكينة نائماً  
فأجبتها إني امرؤ هيامة في كل واد ما أفيق هماًهما  
أُمني وأصبُح للشوارد طالباً بهواجسي، طول الأوابد حائماً

وهي ملاحظة صادقة بسيطة كأكثر ملاحظات الأطفال -ولا سيما البنات- على الرجال الذين يرونهم عند آبائهم فيتفرسون فيهم، ويطلقون النظر إليهم، ثم إن أناساً كانوا يعيون عليه انقباضه، كما يؤخذ من قوله في هجاء بعضهم: «يعيب انقباضي معجباً بانبساطه».

وكما قال علي بن إبراهيم كاتب مسروق البلخي: «كان إذا فاجأه الناظر رأى منه منظراً يدل على تغير حال» ولو لم يكن هذا واضحاً في شعره وأخباره لتوسمناه من صحته وخيبة أمله وكثرة شكواه.

وأما نحول "العصبي" المعروف فالدلائل عليه في شعره وأخباره كثيرة منها قوله:

أنا من خَفّ واستدقّ فما يُثقل أرضاً ولا يسدّ فضاء  
أنا ليث الليوث نفساً وإن كنت بجسمي ضئيلة رقشاء

ومنها:

يقول القائلون ضويت جداً ولم تُنضجك أرحامُ النساء  
ومن إنضاجها إياي أعرتُ عظامي من لحومهم الوطاء  
إذا ما كنتُ ذا عود صليبٍ فيكفيني القليل من اللحاء

ومنها:

وزاريرة عليّ بأن رأيتني من الهزلي حقيراً في السّمان

## المبحث الثاني المنهج الاجتماعي (دراسة نظرية)

هو منهج نقدي يُعنى بدراسة المجتمع، ويتتبع الأعمال الأدبية التي تصور المجتمع بخيره وشره، وتدعو إلى تقدمه. ويعد هذا المنهج الأب الشرعي للنظرية الواقعية، وقد بدأ تطبيقه بكتاب «مدام دي ستيل» عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية الذي صدر في الأعوام الأولى من القرن التاسع عشر. ومنذ وضع (تين Tain) أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب، فإن من الصعب على أي ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها<sup>(1)</sup>.

ومن أخذ به من الغرب «بلزاك - 1850م»، إذ كتب قصصاً اجتماعية، وصف فيها واقع المجتمع الفرنسي في عصره، وبرع في تصوير الشر كما يراه، للثورة عليه، وما يترتب على ذلك من تغيير في نظام المجتمع من وراء هذا التصوير.

وإذا كان المنهج النفسي يميل إلى دراسة الأعمال الأدبية على أساس الربط بين هذه الأعمال وسير أصحابها، أو نزعاتهم النفسية الدفينة، فإن المنهج الاجتماعي يميل إلى دراسة هذه الأعمال في مجموعات تربط بينها اتجاهات واحدة، وهنا تتوارى شخصيات الأفراد خلف الظروف الاجتماعية التي ساعدت على هذا الاتجاه، ويصبح الشاعر الفرد نموذجاً من عدة نماذج.

ومن مالوا إليه من النقاد العرب «طه حسين»، وإليك نموذجاً من تفسيره لنشأة الغزل في البادية العربية في العصر الأموي.

(1) انظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الأدب، ص 25.

## المنهج الاجتماعي: دراسة تطبيقية

من كتاب "حديث الأربعاء" للدكتور طه حسين

### الغزل والغزلون

ولا بد من أن نجتهد في بيان الأسباب التي نشأ عنها هذا الفن في البادية العربية. ولعلك لم تنس ما قدمناه في غير هذا الفصل من حال هؤلاء الأعراب بعد أن استقر الأمر للمسلمين. فقد قلنا إنهم كانوا في شيء من اليأس والفقر غير قليل، وإن هذا اليأس والفقر قد أحدثا في البادية مثل ما أحدث اليأس والغنى في الحاضرة من نشأة هذا الفن الشعري. ولكن يأس البادية وفقرها أحدثا هذا الغزل العفيف على حين قد أحدث يأس الحاضرة وغناها هذا الغزل العابث الماجن.

يكفي أن توازن بين حياة البدو بعد الإسلام وقبله، لترى أن هناك فروقاً عظيمة بين هذين النوعين في الحياة. ولكن هذه الفروق تكاد تقتصر على الحياة المعنوية وحدها. فلم تكد الحياة المادية تتغير عند هؤلاء الناس بعد الإسلام، وإنما كانوا في ظل الخلفاء كما كانوا في عصر الجاهلية: يخضعون لقوانين البداوة ويقاسون من شظفها وخشونتها مثل ما كانوا يقاسون في العصر الجاهلي. وربما أتيح لهم شيء من سعة الحياة، ولكنه لم يكن كثيراً ولا موفوراً. ذلك لأنهم لم يكونوا يشتركون في الحياة السياسية. فإن فعلوا فلم يكونوا يحتفظون بالحياة البدوية. أربد أن البدويين الذين كانوا ينظمون في الجيش أو يتصلون بالخلفاء والأمراء والعمال لم يكونوا يحتفظون بحياة البداوة، وإنما كانوا يتحضرون فيستقرون في العراق أو الشام أو مصر أو غيرها من بلاد المسلمين. أما الذين كانوا يبقون في الجزيرة العربية فقد كانوا لا يكادون يستمتعون بشيء من هذه الثروة الضخمة التي أفاءها الإسلام على المسلمين.

لم تتغير إذن حياتهم المادية في جملتها، بل ظلوا يلقون من الضيق ويقاسون من الشظف مثلما كانوا يلقون ويقاسون في العصر الجاهلي. أما حياتهم العقلية والمعنوية بنوع خاص فقد تغيرت تغيراً شديداً. وحسبك أن تقارن حياة بدوية متأثرة بهذه الطائفة من الآراء التي كان يتأثر بها الجاهليون، بحياة بدوية أخرى متأثرة بالقرآن الكريم وما فيه من دين وخلق وأدب وحكمة ونظام، لتشعر بالفرق بين نفسية البدوي المسلم في أول

عهد الناس بالإسلام ونفسية البدوي الجاهل. كان هذا الفرق عظيماً وكان التوازن مختلفاً بين الحياة العقلية والحياة المادية، تغيرت الأولى تغيراً تاماً، ولم تتغير الأخرى أو لم ينلها من التغير إلا شيء قليل.

ومن هنا نشأ في نفوس هؤلاء الناس شيء من اليأس الذي أشرت إليه آنفاً ووصفته وصفاً مفصلاً في غير هذا الفصل، شيء من اليأس في الحياة المادية تبعه شيء من الأمل في حياة أخرى ليس واضحاً في هذه النفوس الساذجة وضوحه في نفوس أهل الحضرة. ومن هذا اليأس والأمل تكون هؤلاء البدو مزاج خاص لا هو بالبدوي الغليظ ولا هو بالحضري الرقيق، وإنما هو شيء بين بين.

ولعل أوضح ما يمتاز به هذا المزاج ميله إلى أن ينكب على نفسه انكباباً خاصاً، فيتعرف أسرارها ودخائلها، ويحاول أن يستكشف فيها هذه الحاجات الغريبة التي تشعر بها دون أن تستطيع لها إرضاء أو شفاء. لعل أوضح ما يمتاز به هذا المزاج شيء من الحزن الساذج المؤلم غير المحدود ولا البيان، هذا الحزن العام الغامض الذي نستطيع نحن بوجه من الوجوه أن نتبين أسبابه في هذا اليأس وفي هذا الفقر وفي هذه العزلة التي كانت تحول بين هؤلاء الناس وبين العمل السياسي وغير السياسي. نستطيع نحن أن نتبين أسباب هذا الحزن فنفهمه ونفسره. أما أولئك الناس فلم يكونوا يتبينون هذه الأسباب ولا يشعرون بها. بل لعلهم لم يكونوا يشعرون بهذا الحزن نفسه، مثلهم في ذلك مثل غيرهم من الشعوب المختلفة التي أحدثت أعظم الأحداث وخضعت لضروب من الثورات المادية والعقلية والعنيفة، حتى إذا هدأت العاصفة وأخذت الأمور تستقر في نصابها، نظرت هذه الشعوب فإذا هي لم تجن من هذه الثورات والاضطرابات العنيفة شيئاً أو لم تكد تجني منها شيئاً، فما أسرع ما يأخذها اليأس ويملكها الحزن، وتنشأ فيها فنون أدبية جديدة ما كانت لتنشأ فيها لولا هذه الثورات وما أحييت من أمل قوي تبعه يأس قوي، وما لم نذهب بعيداً والمثل قائم بين أيدينا لا تزال له حياته وقوته! أريد الشعب الفرنسي بعد الثورة، والأدب الفرنسي بعد أن أخفقت الثورة والإمبراطورية الأولى، والعقل الفرنسي في هذا العصر الذي يقع بين الإمبراطورية الأولى والإمبراطورية الثانية والذي أنتج هذا النوع من الأدب الحزين البائس بل اليائس الذي نقرؤه في (شاتوبريان) و(لامارتين) و(موسيه) و(فيني). أتظن أننا كنا نقرأ هذه الآثار الحزونة المؤلمة

التي تركها هؤلاء الكتاب والشعراء لو لم يحدث الشعب الفرنسي هذه الثورة العنيفة التي كانت على روعها وفظاعتها مفعمة بالآمال ثم انجلت عن «واترلو»؟ كلا! وما كنا لنقرأ شعر جميل والمجنون وابن ذريح لو لم تحدث الأمة العربية هذه الثورة العنيفة التي اضطرب لها العالم القديم وتغير لها فيه كل شيء، والتي كانت مملوءة أملاً والتي استتبع ألواناً من الفظائع والآثام فيما أحدثت من فتن وما شنت من حروب، والتي انتهت بالقياس إلى هؤلاء البدو إلى ما وصفت لك من هذه الحياة الخاملة الضيقة الخشنة الغليظة التي كان يحياها الأعراب في صحاري جزيرة العرب، حينما كان الخلفاء والأمراء ومن إليهم يستمتعون بالملك والمجد والثروة وألوان الترف.

إن الشبه لشديد جداً بين أثر الثورة الفرنسية في نفوس هؤلاء الشعراء والكتاب الذين ذكرتهم، وأثر الثورة العربية في نفوس جميل وقيس بن ذريح ومن إليهما من الشعراء الغزلين في البادية. الشبه شديد، ولكن على أن تلاحظ الفرق بينهما الأمة الفرنسية التي كانت متحضرة مترفة عالمة بارعة في الفن حينما أحدثت ثورتها، والأمة العربية التي كانت بادية ساذجة جاهلة خشنة العيش حينما أحدثت ثورتها أيضاً.

مهما يكن من شيء، فإن حركة عقلية وشعورية أنشأت في أهل البادية من العرب -بعد أن انتهت الفتوحات والفتن- فناً أدبياً يشبه من بعض الوجوه هذا الفن الذي أحدثته في فرنسا هذه الحركة العقلية الشعورية التي نشأت بعد فشل الثورة والإمبراطورية الأولى. والغريب أنك تجد في هذين الفنين العربي والفرنسي وجهين مختلفين في مظهرهما متفقين في أسبابهما، تجد عند العرب وعند الفرنسيين شعراء يشعرون بالحب وتغنوه في غير فجور ولا مجون، وآخرين يشعرون بالهوى وأسرفوا في اللهو وتغنوا لهوهم وإسرافهم. ولو أن أولئك هؤلاء وجدوا من الحياة العملية ما يحول بينهم وبين اليأس، ويصرفهم عن أنفسهم إلى الحياة وعقباتها ومصاعبها لما تركوا لنا من الآثار ما تركوا. أتظن أن جميلاً وعمر بن أبي ربيعة -وهما يمثلان هذين اللونين من اليأس- كانا يقضيان حياتهما في حزن عميق يمثله هذا الغزل العفيف أو هذا اللهو المبتسم، لو أنهما وجدا من الحياة العملية ما يصرفهما عن أنفسهما إلى هذا الجهاد الخصب المنتج الذي كان يعن فيه أهل العراق والشام!

## المبحث الثالث

### المنهج البنيوي (دراسة نظرية)

هو منهج نقدي حديث يدرس النصوص الأدبية من داخلها. ويرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء. وتضفي هذه القوانين على البنية سمات كلية تختلف عن سمات العناصر كل منها على حدة، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر.

برزت البنيوية في الستينات من القرن العشرين في فرنسا بشكل واضح وبذلك احتلت مكان الصدارة في مجالات معرفية متعددة: اللغويات، والنقد الأدبي، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وتاريخ الثقافة، وظهرت في المجال الفكري شخصيات مثل: (ياكوبسون) و(لاكان) و(جان بياجه) و(فوكوه) و(ليفي شتراوس) و(دي سوسير) وغيرهم.

تعد البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتجاوز منجزاتها المادية والروحية. إنها ذات صلة بمحركة الحداثة من جانب وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد من جانب آخر، إنها في النقد الأدبي ثمرة من ثمار التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة.

وقد اهتم أدباؤنا ونقادنا في الأدب العربي الحديث بالبنيوية في دراساتهم وطبقوا مبادئها على النصوص التي درسوها أمثال خالدة سعيد في كتابها «حركية الإبداع»، وكمال أبو أديب في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي»، وعبد الله الغدامي في كتابه «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التركيبية» ودرس فيه الشاعر السعودي حمزة شحاته. وكان هؤلاء يعدون النص بنية<sup>(1)</sup> مغلقة على ذاتها، ولا يسمحون بتفسير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي.

(1) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص 56-62.

## المنهج البنيوي (دراسة تطبيقية)

من كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبو ديب

ابن الرومي: تحية

«حيثك عنا شمال طاف طائفها  
بجنة نفحت ريحاً وريحاناً  
هبّت سحيراً فناجى الغصن صاحبه  
موسوساً وتداعى الطير إعلاناً  
وزق تغني على خضر مهدلة  
تسمو بها وتمس الأرض أحياناً  
فتخال طائرهما نشوان من طرب  
والغصن من هزه عطفه نشواناً»

تبدأ القصيدة بتشكيل ثنائية أساسية هي الأنا / الأنت، تسود بين طرفيها علاقة بعد مكاني تشير إليه التحية التي تحمل للريح. عدا البعد المكاني، ليس للعلاقة بين الأنا والأنت من طبيعة محددة. لكن البعد المكاني نفسه يجسد انفصاماً فعلياً قائماً. وتلعب الريح دوراً متوسطياً في هذا الموقف بين الأنا والأنت. ويتأكد دورها المتوسطي دلاليًا في حملها التحية من الأنا إلى الأنت. كما يتأكد لغويًا في الضميرين (نا) و(ك) فالريح تنوب عنا / تمثلنا وتتجه إليك لتحريك ناقلة تحيتنا نحن.

سوف أحاول الآن أن أظهر أن الجملة الأولى في القصيدة «حيثك عنا» والدلالات التي تمثلها تشكل نواة أولية أو لباباً تصبح القصيدة تطويراً له على كل صعيد: أي أن القصيدة كلها تصبح صورة أكثر شمولاً واتساعاً للجملة الأولى فيها. بذلك تشكل القصيدة بنية متلاحمة متكاملة مطلقة. وسيتجلى ذلك في كون البنية الأساسية للجملة الأولى (A) (أنا/ أنت = انفصام، الريح = توسط) هي البنية الأساسية للقصيدة كلها (B)، أي أن (B) صورة مطلقة مكبرة لـ (A).

كما تشكلت بنية الجملة الأولى من طرفي ثنائية ضدية هي الأنا والأنثى، تشكل عبر القصيدة ثنائيات متعددة تمرني الثنائية الأولى. في البيت الأول ثمة الثنائية روح / ريحان: وفي البيت الثاني الغصن / الغصن (صاحبه)، والطائر / الطائر الآخر = مجموعة الطيور، وفي البيت الثالث الورقاء / الورق = مجموعة، وحركة الأغصان تسمو / تمش الأرض.

تتخلل وجود هذه الثنائيات، على صعيد الذوات، ثنائيات أخرى على صعيد التصور أو الحركة، أو الفعل أو الحالة الوجودية. في البيت الأول تنفخ الريح روحاً وريحاناً، وفي البيت الثاني استجابتان: النجوى (دعاء خافت داخلي = موسوساً والإعلان)، وفي البيت الثالث تشكل حركة الأغصان باتجاهين فهي تسمو / وتمس الأرض، كما ينقسم الزمن إلى غمطين: زمن تتم فيه الحركة، وزمن لا تتم فيه (أحياناً)، وفي البيت الأخير ثمة ثنائية تتحرك على صعيد الوهم / الواقع (تخال)، وثنائية حركية تنبع من الاستجابة (النشوة تتجسد طرباً / النشوة تتجسد في هزة العطف). ثم إن هناك ثنائية جدلية في «عطفه».

عبر شبكة الثنائيات المعقدة، تتنامى حركة القصيدة لتخلق توسطاً مطلقاً بين طرفي كل ثنائية مرئية توسط الريح بين طرفي الثنائية الأساسية: أنا / أنت: (المفرد / الجمع). ويبدو هذا التوسط باهراً في البيت الثاني، ذلك أن استجابة اللجنة لهبوب الريح تتمثل في حركتين تمثل الثانية تنامياً للأولى: إذ إن الغصن ينجي صاحبه، والغصن مفرد مذكر، وذات منفصلة عن صاحبها، تقف قبالة عملياً، وحين تهب الريح ينجي الغصن الغصن هامساً. أما في حالة الطير، فإن الصورة لا تبرز طائراً ينجي طائراً، بل تبرز الطير في صيغة اسم الجمع مُشكلة وحدة متكاملة يتداعى أفرادها بصورة علنية صريحة. وينعكس هذا التنامي في الفعلين المستخدمين: ذلك أن الفعل المنسوب إلى الغصن فعل متعد فاعله أحد الغصنين ومفعوله الآخر «ناجى الطير صاحبه»، أي أن الفاعلية ترتبط بـ (M) المتجه إلى (N). أما في صورة الطير، فإن الفعل له صيغة المشاركة (تفاعل) غير المتعدي، والذي يدل على صدور الدعوة من كل طير من الطيور، وعلى أن استجابتها زمنياً تأتي في لحظة واحدة وتكون متحدة الهوية. وليس للفعل مفعول. هكذا تتنامى الحركة من انفصام مكاني إلى وحدة مكانية ومن فاعلية وتعد إلى مشاركة متحدة الهوية، ومن صورة التقابل إلى صورة التجمع والكيونة معاً.

وحين يتم هذا الانتقال يكتمل التوسط بين الذوات المنفصمة (الأنَا / الأنت؛ الغصن / صاحبه؛ الطائر / الطيور الأخرى). ويتبلور هذا التكامل المطلق الآن في تحقق لحظة الغناء والحيوية التي يمثلها البيت الثالث الذي يصور الطيور كلها والأغصان كلها باستخدام صفة واحدة لكل منهما توحد الحالة الوجودية للأفراد وتوحد هويتهم جميعاً، فالطيور الآن وُزق، والأغصان خُضر. بل إن التوحد ليتحقق بين الفئتين، الأغصان / الطير، عبر الترابطات العميقة القائمة بين الصيغ اللفظية وُزق = وَرَق = إِرَاق = اخضرار، وعبر صورة النمو التي تتجه من الإِراق إلى الاخضرار (والاخضرار حالة أسمى وأكثر تكاملاً وتحقيقاً من حالة الإِراق). كما يتجسد هذا التوحد بين الطير والأغصان في توحد حركتهما، ذلك أن حركتهما كانت متميزة مختلفة في البيت الثاني (الغصن يناجي الغصن هامساً / الطير تنداعى معلنة). أما في البيت الثالث فإن حركتهما متحدة الهوية، متزامنة، متماكنة. لأن الأغصان المهذلة تتحرك فتحرك الورق حركة متحدة الهوية بحركتها: فهي حين تسمو تسمو بها، وحين تمس الأرض تمس الأرض بها.

وحين يصبح اتحاد العناصر المختلفة على هذه الدرجة من الكمال. إذ يتوحد النبات بالطائر، الحي بالأكثر حياة؛ ما يتكلم (نحوى) بما يغني؛ تخلق لحظة الكمال، اللحظة المطلقة، في زمن النشوة، فتملاً النشوة كلاً من الغصن والطائر، وتجدد استجابة كل منهما للنشوة. وطريقة تعبيره عنها تكاملاً مطلقاً بين الداخلي والخارجي، بين النفسي والمادي. ذلك أن النشوة تتبلور طرباً في الطائر (حساً داخلياً وغناءً في الوقت نفسه) بينما تتبلور في الغصن هزاً لعطفيه، وهز الأعطاف تجل من تجليات النشوة والطرب. وينعكس هذا التكامل في استيفاء تركيب الجملتين لغوياً للإمكانيتين التركيبيتين الوحيدتين للتعبير عن علاقة السبب - المسبب: فجملة الطائر تصفه بأنه «نشوان من طرب» مقدمة الصفة (المسبب (هز العطفين) على المسبب (النشوة). كما يتبلور التكامل في استيفاء الطائر والغصن لطريقتي التعريف الرئيسيتين في اللغة. التعريف بالإضافة والتعريف باللام: طائر+ها (الجنة)/ ال + غصن (التعريف باللام)، وفي استيفاء نمطي التركيب: من طرب (إطلاق لا يخصص بفاعل)/ من هزه عطفيه (تخصيص للهِز عن طريق الهاء بفاعل).

يتجسد التنامي في بنية القصيدة على غير صعيد، ولعل أحد أسمى تجلياته أن يكون تجليه في الحيوية التي تبدأ بأول لفظة في القصيدة وتتكامل في آخر لفظه منها: "حيثك / نشواناً". ذلك أن التحية ترتبط بالحياة وتخلقها (والحياة ترتبط بالحيوية المتجلية في حركات الطير والغصن)، ثم تبتعث النشوة الذروية. وللتنامي تجل آخر ينبض في حركة سلسلة الأفعال التي تتضمنها القصيدة: في البيت الأول ثمة حركة طواف شمولية (طاف) تنتقل إلى فعل أكثر حيوية (نفحت) ثم تكتمل ذروباً في هبت التي تكمل فاعلية الريح، وتبدأ بعدها الاستجابة للريح. وتتجلى الاستجابة في صور متنامية داخلياً، إذ تبدأ باستجابة صوتية خافتة داخلية (ناجى) ثم تتجلى في صورة أوضح (موسوساً) ثم ترتفع في (تداعى) وتصل ذروتها في إعلاناً.

أولاً: ثم في (تغنى)، ثانياً: التي تحول ما كان تداعياً علنياً غير منغم إلى نغم يغنى ويعلو ويطغى على المشهد كله. ويقترن الغناء بالحركة (حركة الأغصان والطير). وفي اقتران الغناء بالحركة امتلاء واكتمال (الغناء يقترن بالرقص) يصل ذروته الأخيرة في لحظة النشوة المطلقة التي تتجسد أيضاً في اقتران للغناء (الطرب) بالحركة (هز العطفين). ويتجسد التنامي المتقضي هنا في انسيابية حركة أولى من آخر شطر أو بيت إلى حركة ثانية في أول الشطر أو البيت التالي:

طاف، نفحت، هبت، ناجى، موسوساً،  
تداعى، إعلاناً، ورق تغنى، تسمو،  
تمس، نشوان من طرب، من هزه عطفيه

أي أن التنامي الدلالي الذي يحقق وظيفة بنوية جوهرية هي التوسط وخلق الوحدة يصبح أيضاً تنامياً لغوياً له وظيفة معادلة على صعيد التركيب اللغوي للقصيدة، فهو يربط كل نهاية ببداية وكل بداية بنهاية ويخلق وحدة لغوية مطلقة. يتجسد التنامي بوظيفته التوحيدية التي تخلق الروابط والوشائج، على صعيد التركيب الصوتي أيضاً: ففي البيت الأول تغطي ثلاثة عناصر هي الطاء (طاف طائفها) والحاء (حيثك/ نفحت/ روحاً وريحاناً) والنون (عنا/ بجنة/ نفحت/ ريحاناً). ويبرز في هذا البيت أيضاً الصوت "الشين" في الكلمة الأساسية (شمال)

التي تخلق بفاعليتها القصيدة كلها. في البيت الثاني ثمة حدوث لكل من الأصوات الأساسية: الطاء والحاء (الطير / صاحبه / سحيرا) والنون ثلاث مرات (ناجى / الغصن / إعلاناً). لكن صوتاً آخر يبرز هو (السين) (سحيرا / موسوساً) خصوصاً في اللفظة الأساسية التي تخصص زمن الفاعلية (سحيرا). في البيت الثالث يختفي أحد الأصوات الأساسية (الطاء) بينما يحدث صوت ثان مرة واحدة فقط (الحاء: أحياناً). ويطغى الصوتان السين والنون (تسمو / تمس، تغني، أحياناً).. إلا أن البيت الرابع يأتي ليعيد بروز الطاء بقوة ويجمع إليها الشين التي كانت قد اختفت نهائياً. ويبرز النون المهمة أيضاً (طائرهما / طرب / عطفه / نشوان / من / غصن / من). وهكذا تعود الوشائج لتتأكد صوتياً على كل مستوى ولا يختفي إلا الحاء. لأن دور الريح عملياً ينعدم من البيت الرابع (لا حركة الريح).

أخيراً: تتلاقى في القصيدة حركتان ضديتان، يجسد تلاقيهما النهائي توحد التصورات الأساسية في بنية مكتملة مطلقة: هاتان الحركتان هما الحركة الأفقية التي تتجه من الأنا إلى الأنثى (حركة الريح التي تسمى طوافاً)، ثم الحركة الشاقولية التي تصل الأرض بالفضاء (حركة الأغصان). وإذا تكامل الحركتان وتحدان في نشوة الغناء والطرب. تنضجان بنشوة جنسية تنبع من حركة الاتصال الأفقية والاهتزاز الشاقولي الصاعد الهابط. ومن هنا تصبح لحظة النشوة لحظة مطلقة تنفصل عن الزمن: عن التقطع الزمني (أحياناً) وعن اللحظة المحددة زمنياً (سحيراً).

## المبحث الرابع مناهج أخرى

### المنهج الواقعي

هو منهج نقدي حديث يُعنى بدراسة الواقع، ويدعو أتباعه إلى التصدي لقضايا المجتمع ومحاربة شعار الفن للفن.

وقد قامت الواقعية على أنقاض الرومانسية التي دعت إلى الذات وطالبت بمشاركة فاعلة في تقييم الأحداث العظيمة لعصرها، والواقعية هي: موقف فحواه أن يصور الحياة وأن يعيد رسم الطبيعة في كل أشكالها بكل إخلاص ممكن. وهي ترفض تزيين الواقع لمصلحة الجمال سواء في أسلوب التعبير أو في معالجة الموضوع السامي، وما فوق الطبيعة، إنها واقعية تسجيلية تعنى بتسجيل الواقع كما هو بخيره وشره. بهدف تبصير الإنسان بالواقع الذي يعيش فيه.

وقد تطورت الواقعية بوصفها حركة واعية في أوروبا عقب الثورة الفرنسية، وكانت النزعة المسيطرة في الأدب الأوروبي من 1850 إلى 1880، وقد رفضت الواقعية اعتماد الكلاسيكيين على النماذج الفنية العظيمة (في نظرهم)، كما رفضت موقف الرومانسيين الذاتي، وطالبت بمشاركة فاعلة في تقييم الأحداث العظيمة لعصرها. وهنا نود أن نشير إلى رائعة بلزاك (الملهاة الإنسانية) التي يعد صاحبها من رواد الواقعية.

ولا تكتفي الواقعية الجديدة برؤية الظاهر المائل في حياة المجتمعات وإنما تمد بصرها إلى ما وراء الظاهر من نقيضه المادي الذي يصطرع معه حتى يدبل منه، وينشق بعد ذلك نقيض لهذا الجديد يصطرع معه حتى يغيره وهكذا.

وتؤمن الواقعية الجديدة بأن الأفكار هي وليدة الظروف المادية وأن العلاقة جدلية بين الإنسان وظروفه، كل منهما يؤثر ويتأثر بالآخر. والواقعية الجديدة تؤمن بالفرد من خلال الجماعة بعكس البرجوازية التي تؤمن بالجماعة من خلال الفرد.

ومن بين هذه الأعمال الأدبية التي اتبع فيها الأدباء العرب واقعية القرن التاسع عشر في أوربا ما كتبه عيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمود تيمور، وتوفيق يوسف عواد.

كما نجد الواقعية تبدو بشكل واضح في نتاج الشرقاوي، والخميسي، ويوسف إدريس وغيرهم الذين كان أبطالهم من عامة الشعب، مثل: سائقي القاطرات والعمال والفلاحين والحرفيين ... أو يركزون فيها على الصراع بين الأغنياء والفقراء<sup>(1)</sup>.

### المنهج التكاملي

يجمع هذا المنهج النقدي جميع المناهج النقدية الحديثة التي أشرنا إليها وسواها. فهو منهج «متكامل» أو «تكاملي» لا ينظر إلى العمل الأدبي من زاوية محددة، وإنما «يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ. فهو لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يقرأها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، ويجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص»<sup>(2)</sup>.

ومن الدراسات النقدية العربية الحديثة التي طبق أصحابها هذا المنهج العقاد في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، وطه حسين في كتابه «حديث الشعر والنثر»، وشوقي ضيف في عدد من كتبه.

### النقد الثقافي

يعد النقد الثقافي أبرز الاتجاهات النقدية في العصر الحديث. ويقوم على نقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه. وبالتالي فهو أحد فروع علم اللغة، وهو بديل عن النقد الأدبي الذي فقد وظيفته بعد بلوغه حد التشبع من جهة، وعدم قدرته على كشف الأنساق الثقافية من جهة أخرى، وذلك أنه توقف عند جماليات النصوص دون الكشف عن أنساق مضمرّة تكمن في هذه الجماليات.

(1) انظر: إبراهيم السعافين وزملاؤه، مناهج تحليل النص الأدبي، ص 65 وما بعدها.

(2) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، ص 251-254.

ونعني بالنسق المضمّر النسق الثقافي والتاريخي الذي يتكوّن عبر البنية الثقافية والحضارية ويتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص، وله دور سحري في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ورسم سيرتها الذهنية والجمالية<sup>(1)</sup>.

ومن هذا المنطلق نجده يتجاوز الأدب الجمالي الرسمي إلى الإنتاج الثقافي أيّاً كان نوعه ومن ثمّ فهو يركّز على نقاط الضعف والسلبيات والمسكوت عنه في الثقافة العربية المتوارثة، والتي غدّى الشعر كثيراً منها بوصفه ديوان العرب الذي ليس لهم من ديوان سواء، فقد كان الوسيلة الراعية لهذه الثقافة، والمروّجة والناشرة لها، وعليه فإن هذا النقد يمكن أن يكون نقداً للذات العربية ممثلة بالسلطة، وبالتالي نقد نسق السلطة والتعريض بها، لكونها قصّرت في حقه، فصّورها سلطة قمعية لا ترضى بوجود الآخر، بل تقوم بالغائه ونفيه إن شعرت بأنه يمكن أن يتفوق عليها وينافسها على ما بين يديها حتى لو كان هذا الآخر من صنع يديها.

من ذلك ما وجده النقاد من أنساق مضمرة في قصيدة أبي فراس الحمداني «أراك عصي الدمع»<sup>(2)</sup> نستشفّ من خلالها تقاعس سيف الدولة الحمداني عن تخليص ابن عمه من ربقة الأسر ذلك أنه وجد فيه منافساً خطيراً، وخشي من تفوقه، فأثر إبقاءه في غياهب سجنه.

(1) انظر عبد الله القذامي، النقد الثقافي، ص 83.

(2) انظر: أمل نصير، روميات أبي فراس الحمداني، المجلة الهاشمية، العددان الثاني والثالث، حزيران 2007 الزرقاء/الأردن.



## الفصل الثالث

### الشعر: طبيعته وأنواعه

- تمهيد
- المبحث الأول: الشعر الغنائي
- المبحث الثاني: الشعر القصصي
- المبحث الثالث: الشعر التمثيلي
- المبحث الرابع: الشعر التعليمي



## الفصل الثالث

### الشعر: طبيعته وأنواعه

#### تمهيد

يُعد الشعر الصورة الأدبية الأولى التي عبر بها الإنسان عن انفعالاته، وعن موقفه إزاء ظواهر الطبيعة من حوله. واقتصر هذا التعبير في أول الأمر على أبيات قليلة. يقول محمد ابن سلام الجمحي: «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته»<sup>(1)</sup>. فلما اتسعت الحاجة التمس الإنسان مجالاً أرحب للتعبير عن تجربته وإحساسه، فاتسعت آفاق الشعر.

ويمكن القول بأن الشعر «فن يعتمد الصورة، والصوت، والجرس، والإيقاع ليوحي بإحساسات وخواطر، وأشياء لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة، للتعبير عنها في النثر المؤلف»<sup>(2)</sup>.

ومن الصعوبة بمكان تعريف الشعر، فقدمه بن جعفر يُعرفه بأنه: «قول موزون مُقفى يدل على معنى»<sup>(3)</sup>، وهو ما أيده ابن رشيق في محاولة تعريفه، إذ حدده في أربعة أشياء، هي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية<sup>(4)</sup>.

وبوصف الشعر بناءً لغوياً، يقوم على استخدام الكلمة في تشكيل بنائه، فإنه يتميز بخصائص، منها:

- يمتاز الشعر بلغة مكثفة مركزة.
- وبمعجم لفظي له خصوصية.
- وبغلبة الصورة والعاطفة عليه.

(1) طبقات فحول الشعراء، ص 5.

(2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 148.

(3) نقد الشعر، ص 3 وص 7.

(4) العمدة، 1/ 77.

- وينفرد بإيقاع موسيقي خاص.
  - ويمتاز بحضور القافية، وبخاصة الشعر العمودي، أما الشعر الحر فيتخلص منها أحياناً.
- وهذه الخصائص ينفرد بها الشعر الغنائي، دون سائر أنواع الشعر. وهو ما ينقلنا إلى الحديث عن أنواع الشعر.

### أنواع الشعر

- تعددت أنواع الشعر وتميز كل نوع منه بجملة خصائص ترتبط بموقف الشاعر من مادة شعره، وهذه الأنواع هي:
- الشعر الغنائي (الوجداني).
  - الشعر القصصي (الملحمي).
  - الشعر التمثيلي (المسرحي).
  - الشعر التعليمي.

## المبحث الأول الشعر الغنائي (الوجداني)

يُعد الشعر الغنائي أقدم أنواع الشعر التي عرفها الإنسان، لأن الشاعر يتحدث فيه عن ذاته ويُصور مشاعره، بتأثير العوامل التي تتصل به وبحياته، وهو يتميز بالتدفق العاطفي، وقد ارتبط منذ نشأته بالموسيقا والغناء، ومن هنا عُرف بهذه التسمية.

وقد اختلف الأقدمون والمحدثون في تحديده، فانطلق الفريق الأول من الشكل الخارجي (الوزن والقافية) في التعريف به. في حين نظر المحدثون إليه على أنه تعبير عن العاطفة الإنسانية. وقد أجمع الفريقان على أن الشعر الغنائي هو غناء النفس<sup>(1)</sup>.

عرفه العرب منذ تاريخهم الجاهلي، ولم يتجاوزوه إلى غيره. إلا في عصور لاحقة. فقد عرفوا الشعر التعليمي في العصر العباسي. أما القصصي فكان محدوداً في أشعارهم. ولم يعرفوا الشعر المسرحي إلا في العصر الحديث، وكذلك توسعوا في الشعر القصصي.

وتشترك موضوعات الشعر الغنائي في التعبير عن الذات الإنسانية. وإذ أفرغ العرب طاقاتهم الفنية في هذا النوع من الشعر فقد تعددت أغراضه كالغزل والوصف والمديح والرثاء والهجاء والفخر والزهد والحكمة. وتطورت هذه الأغراض خلال العصور الأدبية المختلفة.

من ذلك أن المديح كان يقوم على أربع فضائل، هي: العقل والعفة والعدل والشجاعة، ثم أخذ مفهومها يتغير، فالعفة في الجاهلية كانت تعني الترفع عن الغنائم، فعنترة يغشى الوغى، ولكنه يعف عند المغنم، وكانت تعني الترفع عن النظر إلى الجارة (فأقسمت لا أمشي إلى سر جارة)<sup>(2)</sup> و(أغض طرفي ما بدت لي جارتني)<sup>(3)</sup>.

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 151.

(2) من بيت لحاتم الطائي، وشطره الثاني:

مدى الدهر ما دام الحمام يُغردُ

(3) من بيت لعنترة، وشطره الثاني:

حتى يوارى جارتني مأواها.

ثم اتسع هذا المفهوم بمجيء الإسلام، فشمّل الترفع عن الآثام، وتقوى الله، وإقامة فرائض الدين.

وكذلك تطورت الأنواع الأخرى، فأصبح الشاعر يتغنى بأمجاد الأمة، ورثى الشعراء المدن والدول، ورثى أبو نواس كلبه، ورثى بعضهم قميصه. واتجه الرثاء في العصر الحديث نحو الأبطال والشهداء.

وتطور أيضاً من ناحية صوره وأخيلته ومعانيه، وخرج الشعراء أيضاً في بعض أشعارهم عن رثاء الأشخاص، فنجد أبا العتاهية مثلاً يرثي شبابه كما في قصيدته البائية:

بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ بَدَمْعَ عَيْنِي      فَلَمْ يُغْنِ الْبُكَاءُ وَلَا التَّحِيْبُ  
فِيَا أَسْفًا أَسْفَتْ عَلَى شَبَابٍ      نَعَاهُ الشَّيْبُ وَالرَّأْسُ الْخَضِيْبُ  
عَرِيتُ مِنَ الشَّبِّ وَكَانَ غَضًّا      كَمَا يَعْرِى مِنَ الْوَرَقِ الْقَضِيْبُ  
فِيَا لَيْتَ الشَّبَابِ يَعُودُ يَوْمًا      فَأَخْبِرُهُ بِمَا فَعَلَ الْمَشِيْبُ

بل نجد من الشعراء من يرثي كلبه، من ذلك رثاء أبي نواس كلبه «حلاب» في أرجوزة مطلعها:

يَا بؤْسَ كُلِّي سَيِّدِ الْكَلَابِ      قَدْ كَانَ أَغْنَانِي عَنِ الْعُقَابِ  
وَكَانَ قَدْ أَجْزَى عَنِ الْقَصَابِ      وَعَنْ شِرَاءِ الْجَلْبِ الْجَلَابِ  
يَا عَيْنُ جُودِي لِي عَلَى حَلَابٍ      مَنْ لِلظَّبَاءِ الْعُفْرِ وَالذَّنَابِ؟!

ثم ظهر رثاء المدن التي تأتي على محاسنها الفتن وأحداث الزمان، فهذا ابن الرومي يرثي البصرة، فيستعرض حال مسجدها الجامع ليستثير همم المسلمين، ويقوي عزائمهم للأخذ بالثأر، فيخاطب صاحبيه، قائلاً:

بَلِ الْمَا بِسَاحَةِ الْمَسْجِدِ الْجَا      مَعَ إِنْ كُنْتُمَا ذَوِي إِمَامٍ  
فَاسْأَلَاهُ وَلَا جَوَابَ لَدِيهِ      أَيْنَ عُبَادُهُ الطُّوَالِ الْقِيَامِ؟  
أَيْنَ عُمَّارُهُ الْأَلَى عَمْرُوهُ      دَهْرَهُمْ فِي تِلَاوَةِ وَصِيَامِ؟  
أَيْنَ فِتْيَانُهُ الْحَسَانُ وَجَوْهًا      أَيْنَ أَشْيَاخُهُ أُولُو الْأَحْلَامِ؟

واتجه الرثاء في العصر الحديث إلى الأبطال الذين يبذلون أرواحهم في سبيل الله  
ثم الوطن.

يقول إبراهيم طوقان:

|                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| ربما غاله الردى      | وهو بالسجن مُرتَهَن    |
| لم يُشَيِّغْ بدمعة   | من حبيب ولا سَكَن      |
| ربما أدرج التراب     | سليبا من الكفن         |
| لست تدري بطاؤها      | غَيْبَتْهُ أم القُنَن  |
| لا تقل أين جسمه      | واسمه في فم الزمن      |
| إنه كوكب الهدى       | لاح في غَيْهَبِ المحن  |
| أرسل النور في العيون | فما تعرف الوسن         |
| ورمى النار في القلوب | فما تعرف الضُغْن       |
| أي وجه تهللاً        | يَرُدُّ الموتُ مُقبِلا |
| صعد الروح مُرسلاً    | لحنه ينشدُ الملا       |

أنا لله والوطن

## المبحث الثاني الشعر القصصي (الملحمي)

هو في الفنون الأدبية قصيدة سرديّة، بطولية، خارقة للمألوف، مادتها الحروب المتصلة والأبطال الذين يخوضونها، وتستند إلى أحداث تتمزج فيها الحقيقة بالخيال، والوقائع بالأساطير، وتنسج منها قصة متصلة الحلقات، تُرضي الشعوب الناشئة، فتستثير فيها مختلف العواطف من حب وحق ورهبة واعتزاز. وهي عواطف جماعية تختفي فيها ذات الشاعر إلى حد كبير<sup>(1)</sup>.

فالقصيدة القصصية (الملحمة) تتضمن في جذورها بذرة تاريخية حقيقية، يُضيف إليها الشعراء ما يحلو لهم من أحداث. ومن الطبيعي أن تطول هذه القصيدة فتصل إلى آلاف الأبيات بحسب ما تُصوره من أحداث وبطولات. وعلى الرغم من هذا الطول، لا بد من أن تكون لها وحدة، نسيجها حدث رئيس، تتفرع عنه أحداث ثانوية ترتبط معاً متتابعة متشابكة، وشخصية رئيسة تدفع الأحداث شيئاً فشيئاً حتى النهاية، وهذه الشخصية تتجاوز نطاق البشر العاديين، بحيث تتحول إلى رمز بطولي خارق، يعشقه الناس ويصبح بطلاً قومياً.

وقد عرف اليونان الشعر القصصي، وفي تراثهم منه ملحمتان، هما: «الإلياذة» و«الأوديسة»، وقد تراكمت أحداثهما ثم جاء هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد فجمع هذه الأحداث وأضاف إليها.

وتقع الإلياذة في ستة عشر ألف بيت من الشعر، وعلى وزن واحد، وموضوعها الحرب التي نشبت قبل الميلاد بين اليونان ومملكة طروادة. أما الأوديسة فتُصور عودة اليونانيين إلى وطنهم بعد أحداث مثيرة وصراع عنيف، وقصص تمثل ألواناً من الغدر والوفاء، والخيانة والعفاف.

ومن أشهر الملاحم ملحمة «الإنيادة» للشاعر الروماني «فرجيل»، وأنشودة رولان الفرنسية، والراميانا والمهابهارتا الهنديتان، والشاهنامة الفارسية.

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 264 و265.

ومن الملاحم العربية «الإلياذة الإسلامية» لأحمد محرم، في أربعة أجزاء، تتحدث عن حياة الرسول ﷺ وغزواته. و«فتاة الجبل الأسود» لخليل مطران و«عيد الرياض» لبولس سلامة، وتدور حول سيرة الملك عبد العزيز آل سعود. ومن الملاحم الشعبية ملحمة عنتره أبي الفوارس، وتغربية بني هلال، وهي ملاحم تراكت أناشيدها عبر عصور متباعدة.

ومهما يكن، فإن الشعر الملحمي بدأ ينحسر منذ عهد بعيد، إذ لم يعد الإنسان المعاصر تعجبه البطولات الخارقة، التي تُروى في إطار الخوارق والأساطير.

استمع إلى أحمد محرم وهو يتحدث في ملحمة «ديوان مجد الإسلام» التي سُميت «الإلياذة الإسلامية» عن غزوة بدر.

يقول أحمد محرم<sup>(1)</sup> في غزوة بدر:

|                                             |                                                 |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| ما للنفوس إلى العَمَايَةِ تَجْنَحُ          | أَنْظُرُنَّ أَنَّ السَّيْفَ عَنْهَا يَصْفَحُ    |
| داوَيْتُ بِالْحَسَنِ فَلَجَّ فِسادُهَا      | ولديكَ إِن شِئْتَ الدَّوَاءُ الْأَصْلَحُ        |
| الإِدْنُ جَاءَ فَقُلْ لِقَوْمِكَ أَقْبِلُوا | بِالْبَيْضِ تَبَرَّقْ وَالصَّوْافِنُ تَضْبَحُ   |
| أَفِيطْمِعُ الْكُفَّارَ أَلَا يُؤْخَذُوا    | بَلْ غَرَّهْمُ حِلْمٌ يُمَدُّ وَيُفْسَحُ        |
| أَمِنُوا نَكَالَكَ فَاسْتَبَدُّ طُغَانُهُمْ | أَفَكُنْتُ إِذْ تُزْجِي الزَّوْاجِرَ تَمْزَحُ؟! |
| ظَمِئْتُ سَيُوفَكَ يَا مُحَمَّدُ فَاسْقِهَا | مَنْ خَيْرَ مَا تُسْقَى السُّيُوفُ وَتُنْضَحُ   |
| الْيَوْمَ تُورِدهَا الدَّمَاءُ فَتَرْتَوِي  | وَتَرْدُهَا نَشْوَى الْمُتَوْنِ فَتَفْرَحُ      |

ويتناول غير قريش بقيادة أبي سفيان وما نُمي إليه عند اقترابه من المدينة واستنجاهه بقومه وحدث الواقعة التي نصر الله فيها جنده:

|                                        |                                            |
|----------------------------------------|--------------------------------------------|
| ذهب ابنُ حرب في تجارة قومه             | ولسوف يعرف من يفوز ويربح                   |
| نَسَرَّ مَضَى مُتَصَيِّدًا وَوَرَاءَهُ | يَوْمَ تُصَادُّ بِهِ النُّسُورُ وَتُذْبَحُ |
| بينا يحيد عن السهام أصابه              | نَبَأُ تَصَابٍ بِهِ السَّهَامُ فَتُجْرَحُ  |
| بعث ابنُ عمرو: ما لكم من قوة           | إِذْ مَا لَكُمْ أَمْسَى يُلْمُ وَيُكْسَحُ  |

(1) شاعر مصري من العصر الحديث توفي سنة 1946م.

واهاً قريشُ إنه الدم فاعلموا  
 إني صدقتكم البلاغ لتعلموا  
 جفَلت نفوسُ القومِ حتى ما لها  
 نفروا يريدون القتالَ وجرهم  
 غنت بهجو المسلمين وإنها  
 الضاريات على الدفوف فإن هم  
 من دون بيضتكم يُراق ويُسفع  
 وجبالُ مكة شُهَدَّ والأبطح  
 لجسم ترُد ولا مقاود تكبح  
 عبثُ اللواتي في الهوارج تنبح  
 لأضل من يهجو الرجال ويمدح  
 ضربوا الطلى فالناديات النوح<sup>(1)</sup>

ثم يصف أحمد محرم احتشاد جيش المسلمين بقيادة الرسول ﷺ فيقول:

جَدَّ البلاءُ وهبْ إعصارُ الردى  
 نظر النبي فضجَّ يدعو ربه  
 تلك العصابة ما لدينك غيرها  
 لا همَّ إن تهلكَ فما لك عابدُ  
 يرمي بأبطال الوغى ويُطَوِّحُ  
 لا همَّ نصرَكَ إننا لك نكدح  
 إن شد عادٍ أو أغار مُجَلِّحُ  
 يغدو على الغبراء أو يترَوِّحُ

فاستجاب الله لدعاء رسوله وأنزل كتيبة من الملائكة:

الله أرسل في السحاب كتيبةً  
 جبريل يضرب والملائك حوله  
 للقوم في أعناقهم وبنانهم  
 تَهْفُو كما هفت البروق اللُّمُخُ  
 صَفَّ تُرَصُّ به الصفوف وتُرَضِّحُ  
 نارُ تُربك الداء كيف يُبرِّحُ

وهو يلتزم فيها بوقائع التاريخ الإسلامي، لأنه لا يستطيع أن يُغير في معالم سيرة النبي ﷺ. وقد تناول هذه السيرة في أوقات السلم وفي أوقات الحرب. ولا شك أن حياة الرسول الأعظم هي حياة قائمة على الجهاد، منذ نشأته في مكة إلى نهاية حياته في المدينة المنورة. ويغلب على هذه الملحمة طابع الشعر الغنائي مما أفقدها الوحدة الفنية وجعلها تميل إلى التفكك والغنائية.

(1) يشير إلى النساء اللاتي كن يُحِمسن جيش قريش على القتال، والطلّى هي الأعناق.

### المبحث الثالث الشعر التمثيلي (المسرحي)

عرف اليونان هذا اللون من الشعر، وعماده الحوار والتمثيل، إذ تشترك مجموعة من الأفراد في تصوير حادث تاريخي مستلهم من واقع البشر. وتخفي في هذا الشعر ذات الشاعر لأنه لا يصور عواطفه وأحاسيسه الفردية وإنما يصور عواطف الشخصيات التاريخية أو الخيالية التي يصورها.

وقد عرفت الأمم القديمة وبخاصة اليونان واللاتين، نوعين من الشعر التمثيلي: المأساة (تراجيديا) والملهاة (كوميديا). أما المأساة فتصور فاجعة حدثت لشخص من ذوي المكانة الرفيعة، يستمدّها الشاعر من التاريخ أو من الأسطورة. وكان أسلوبها رفيعاً يتناسب مع المكانة الاجتماعية لهذه الشخصية. وأما الملهاة فكانت تتناول شخصيات عادية وحوادث لها صلة بالحياة العامة، وتركز على تمثيل العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك.

وتطورت المأساة في العصر الحديث فأصبحت تختار شخصياتها من بين أبناء الشعب العاديين، وتستقي موضوعاتها من مشكلات حياتهم العادية، بحيث أصبحت تتناول اليوم أي مشكلة في حياة الفرد العادي، تنتهي في الغالب بنهاية مؤسفة، دون أن تخلو من مواقف هزلية أو من شخصيات كوميدية فيها.

يُعد أحمد شوقي رائد الشعر المسرحي في الأدب العربي، إذ ارتفع بمسرحياته إلى منزلة الأدب الرفيع. واستوحاها من أحداث التاريخ العربي والمصري القديم. وهي: مصرع كليو باترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعنترة، وعلي بك الكبير. وكتب مسرحية اجتماعية هي: «الست هدى». ويغلب على هذه المسرحيات طابع الشعر الغنائي، مما أضعف الحركة المسرحية فيها.

وتابع الشاعر عزيز أباظة منهج شوقي المسرحي، فكتب «قيس لبنى» و«العباسة» و«عبد الرحمن الناصر» و«شجرة الدر» و«عروس الأندلس» و«شهریار» و«قافلة النور»، وقد استوحاها من أحداث التاريخ العربي الإسلامي. وله مسرحية اجتماعية هي «أوراق الخريف».

## من فن الشعر المسرحي

أولاً: مشهد من الفصل الخامس من مسرحية (مجنون ليلي) لأمير الشعراء أحمد شوقي

◦ تمهيد للمشهد

◦ مكان الرواية : بادية نجد

◦ وزمانها : صدر الدولة الأموية

◦ ومن أشخاص المشهد:

1. المهدي : أبو ليلي من بني عامر

2. ورد : زوج ليلي من ثقيف

3. قيس : ابن عم ليلي وحبيبها

4. زياد : راوية قيس وصديقه

5. بشر : رجل من بني عامر

6. مجموعة من الصبيان والمارة.

والأحداث السابقة للمشهد تحكي لنا الحب العذري الذي جمع ليلي وقيساً، وكان شاعراً مرهف الإحساس فتغزل بليلى وسرت الأنباء بغزله في حي بني عامر حتى عُمْتُ نَجْدًا، فتدخلت التقاليد العربية لتمنع زواج الحبيين، وتتزوج ليلي من ورد، وهو إنسان كريم من ثقيف ذو كبرياء وسماحة، فأحسن رعاية ليلي التي غلب عليها الوجد فماتت مصونة عذراء.

وتبدو صورة المشهد في مقابر على سفح جبل (توباد) وجمع من بني عامر وقد انتهوا من دفن ليلي، ويبدأ المُشَيِّعُونَ في الانصراف وهم يُعَزُّون المهدي أبا ليلي، وكلهم بالك حزين، وفي أثناء انصرافهم يمر رجل في الطريق فيسأل أحد الصبية:

المار : قبر من يا صبي؟

الصبي : قبرها يا أبي

المار : امرأة؟

الصبي : نعم

المار : ومن تكون؟

الصبي (مشيراً إلى المهدي) : بنت ذا الرجل

ليلى ابنة المهدي ألسـت من نجد؟

صبي آخر: أجل قد دُفنت ليلى وما جف لها لحد

وذا الشيخ أبو ليلى وذا صاحبها ورد

هنا الوالد والزوج

المار : وقيس

الصبي : لم يجى بعد

ورد: (تجمل أبا ليلى)

|                                     |                                |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| المهدي-مصافحاً إياه-تجملت طاقتي     | ولست بخوارٍ قليل التجلّد       |
| حملت فضول الناس يا وردُ حقبة        | إذا قمت من باغٍ عثرت بمعتدي    |
| يعيشون في عرضي فمن كل مقولٍ         | ومن كل مقراضٍ؛ ومن كل مبردٍ    |
| ويا ورد لو لم تُرخِ سترًا على ابنتي | لظلت بعرض في البوادي مبدد      |
| حفظت ابنتي حفظ الشقيق ومُرّضت       | بيتك تمريض الصغير الممهد       |
| وصيّرت ليلى في حماك وخدرها          | كعذراء ديرٍ أو كدُمية معبد     |
| لقد صنتها يا وردُ فاذهب فما أنا     | بناسٍ لك المعروف أو جاحدٍ اليد |
| وليلى فتاة حرة بنت حرة              | أحبت غلاماً سيّداً وابن سيد    |
| وأعلم أنني كنت حربَ هواهما          | وكنت مع الواشي، وعون المفند    |

(ينصرفان، ويبدو المسرح خالياً، ثم يظهر قيس وزِياد، حيث لا يعلم قيس بموت ليلى):

قيس:

|                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| جبلُ التوبادِ حياك الحيا | وسقى الله صباناً ورعى |
| فيك ناغينا الهوى في مهده | ورضعناه فكنت المرضعا  |

وحدونا الشمس في مغربها      وبكرنا فسبقنا المطلعا  
وعلى سفحك عشنا زمنا      ورعينا غنم الأهل معا  
هذه الربوة كانت ملعباً      لشبابينا وكانت مرتعا  
كم بنينا من حصاها أربعاً      وانشيننا فمحوها الأربعا  
وخططنا في نقى الرمل فلم      تحفظ الريح ولا الرمل وعي  
لم تزل ليلى بعيني طفلة      لم تزد عن أمس إلا إصبعاً  
ما لأحجارك صمّاً كلما      هاج بي الشوق أبت أن تسمعا  
كلما جئتكَ راجعت الصبا      فأبت أيامه أن ترجعا  
قد يهون العمرُ إلا ساعةً      وتهون الأرضُ إلا موضعا  
(يظهر بشر قادماً إلى المقبرة من ناحية الحي).

بشر : عزاء قيسُ

قيس : من، بشر؟

بشر : أجل

قيس : فيمن تعزيني؟

أنا الميت يا بشر وإنْ أخَرَ تكفيني

(يضطرب بشر، وقد أدرك جهل قيس، وخرج الموقف، ثم يميل هامساً):

بشر:

يجهلُ قيسٌ موتَها      ولم أخلُ ان يجهلَها  
ويخُ له وويخُ لي      ماذا عسى أقول له  
إن الحبيب نعيه      إلى الحبيب معضله  
إنني أخاف إن أنا      خبرته أن أقتله

(تغرق عينا بشر بالدموع)

قيس : ما جرى؟ ما الذي أثاركَ ابن العم؟

ما هذه الدموع البوار؟

بشر : قيس لاشيء

قيس :

بل كُتِمَتْ جليلاً هذه وجهَةُ النُّعِيِّ المُحَاذِرِ

بشر : قيس

قيس :

لا - لا تَحْجُم لا تَخَفْ شيئاً أنا يا بشر بالفجيرة شاعر  
خُلِجْتُ قبل نلتقي عيني اليس رى وريع الفؤاد روعة طائر

بشر :

أعفني، أعفني برُّبك ما أن تَ على ما أقوله لك قادر

قيس : أهَي ماتت؟

بشر : أجل قضت أمس

قيس : واليلاه

بشر : لله ما أشد المقادر

[يقترَب قيس إلى القبر باكياً فيكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره]

قيس :

أعيني هذا مكان البكاء وهذا مسيلك يا أدمع

هنا جسم ليلي هنا رسمها هنا رمقي في الثرى المودع

هنا فم ليلي الزكي الضحوك يكاد وراء البلى يلمع

هنا سحر جفن عفاه التراب وكان الرُقى فيه لا ينفع

هنا من شبابي كتاب طواه وليس بناشره البلقع

هنا الحادثات، هنا الأمل الحلو يا ليل، والأمل الممتع

طريد المقادير هل من يجيرُ  
تَذُلُ الحياة لسلطانها  
طريد الحياة ألا تستقرُ  
بلى قد بلغت إلى مفزع  
ك منها سوى الموت أو يمنعُ  
وللموت سلطانها يخضع  
ألا تستريحُ ألا تهجع؟  
وهذا التراب هو المفزع

ثانياً: مشهد من مسرحية "أوراق الخريف" للشاعر عزيز أباظة

واستمع إلى عزيز أباظة في المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية «أوراق الخريف» والشخصية الرئيسة في هذا المشهد هي «أم الهنا»، وهي عانس متبرمة ساخطة، تضيق بأخبار من يقدمون على الزواج من الشباب، وتعيش في بيت أخيها «قاسم» وزوجته «وداد» وابنته «إقبال».

أم الهنا:

هذي حياة كلُّها متاعبُ  
البيت والجيران والأقاربُ  
لا أعرف الراحة والأمانا  
كأنما أعاشِرُ الشيطانا  
الناس هل هم سيئون أو أنا؟  
مَن مجرمٌ وَغَدُ الطُّباعِ بيننا؟  
لا شك أن الظلم في دمائهم  
وأني ضحيةُ اعتدائهم!

(تدخل فاطمة<sup>(1)</sup> ومعها أربع زجاجات فارغة)

فاطمة (في خوف): هذي زجاجات الدواء خاويه

أم الهنا : والله قد شربتها يا غاويه!

فاطمة : شربتها؟!

أم الهنا : نعم!

فاطمة : وما انتفاعي؟

أم الهنا (تعدّ على أصابعها):

عندك ألف سبب وداع  
لتحرميني أولاً من ملكي  
وثانياً حقداً ومقتاً منك

(1) خادمة تعمل في الدار.

وَالثَّأْكَى تَفْرَحِي وَتَنْعَمِي  
أَنْ زَادَ دَائِي وَتَوَالَى أَلْيِي  
وَرَابِعاً تَسْتَعْجِلِينَ مَوْتِي  
وَهَذَا مُنَى رُبَّةٍ هَذَا الْبَيْتُ<sup>(1)</sup>

إقبال<sup>(2)</sup> (في خوف): هذا اتهام ظالمٌ تأدبي

أم الهنا : تأدبي

عَلَّمَكَ الْمَكْتَبُ سُوءَ الْأَدَبِ!  
إِنْ بَنَاتِ الْيَوْمِ هَمٌّ وَنَكْدُ  
لَيْتِ الَّتِي قَدْ وَلَدَتْكَ لَمْ تَلِدْ  
يَا لَعْنَةَ اللَّهِ أَنْزَلَنِي بِهِئِنَّ  
لَا تَرْحَمِي وَاحِدَةً مِنْهُنَّ

إقبال (وهي تحاول غيظ عمتها):

إِنْ فَنِيْتُ يَا عَمَّتِي الْبَنَاتُ  
تَوَقَّفْتُ عَنْ سِيرِهَا الْحَيَاةُ

أم الهنا : وكيف ذا؟

إقبال : ينقطع التناج

إِذَا اسْتَحَالَ عَمَّتِي الزَّوْجُ

أم الهنا:

وَمَنْ بِهِذَا كُلُّهُ أَنْبَاكَ؟ لَا تَكْذِبِي

إقبال : أنبأني إدراكي

أم الهنا:

لَا يَنْبِئُ الْإِدْرَاكُ إِلَّا مَنْ دَرَسَ  
هَذَا لِعَمْرِي دَنْسٌ مِنَ الدَّنَسِ

(1) تشير إلى وداد زوجة أخيها.

(2) بنت أخي أم الهنا.

إِنَّ الزَّوْجَ نِقْمَةٌ مِنَ النُّقَمِ  
تُسْتَعْبَدُ الْحُرَّةُ فِيهِ مِنْ قَدَمٍ

إقبال (في خبث): من أجل هذا ملت عنه؟!

أم الهنا : أي نعم!

وكان خُطَّابي ولا حَضَرَ لهم!

(في مرارة):

رددتهم مُكْرَمَةً حَيَاتِي  
وبعد ردي خطبوا لِذَاتِي

(في اعتزاز)

إقبال يا بُنْتِي خُذْنِي مِثْلًا  
أكرمت نفسي فازدريتُ الرجال!

(تَهَبُ أم الهنا واقفة وقد تقلَّصت عضلات وجهها في سعال شديد، تخرج فاطمة وإقبال لإحضار ماء بعد أن تمتحنا القُلة فيظهر أنها فارغة).

أم الهنا (مستمرة وتشير بيدها مهددة):

يَا لِي مِنْ مَنْبُوذَةِ جَدْبَاءٍ  
مَوْحِشَةٍ كَالْقَبْرِ فِي الْبِيدَاءِ  
مَكْرُوهَةٍ وَقَدْ كَرِهْتَ نَفْسِي  
مَطْرُودَةٍ بَيْنَ بَنَاتِ جَنْسِي  
أَعِيشْ كَالْعَيْنِ بِغَيْرِ نَوْرٍ  
وَالْعَشْبِ تَحْتَ الطُّلَلِ الْمَهْجُورِ  
أَوْ كَذَوَاتِ الشُّوكِ مِنْ بَيْنِ الشُّجَرِ  
جَرْدَاءٍ لَا ظِلَّ لَهَا وَلَا ثَمَرِ

تتبن من مسرحية (أوراق الخريف) التي تحكي قصة أسرة سعيدة تعرضت لعوامل اجتماعية كادت تهدم سعادتها، أن التفرقة الحاسمة بين المأساة والملهة كما قررها النقاد

الأقدمون لم تعد قائمة. ففي بعض المسرحيات الحديثة كأوراق الخريف تمتزج عناصر المأساة والملهاة معاً. كذلك لم تعد المأساة مقصورة على أحداث تاريخية أو خيالية خارقة، ولا على شخصيات تتسهم مكانة اجتماعية عالية، فقد ظهرت المسرحية التي تتناول مشكلة اجتماعية، ويشارك في أحداثها أشخاص عاديون.

ونلاحظ أن الشاعر استعمل الحوار في تحليل شخصية (أم الهنا) تحليلاً دقيقاً يُظهرنا على العقدة النفسية التي تحكم تصرفاتها، والتي ترجع إلى عدم زواجها في شبابها، وهي تعذب نفسها هذا الشعور فتظن أنها مكروهة منبوذة، ولذلك تجابه بالعداء كل من في البيت مع أنهم يُكنون لها الحب والعطف ويتفانون في خدمتها، بل إنها تُجابه ب عداء الجيل الجديد من الفتيات لحصولهن على فرصة التعليم وإقبالهن على الحياة، في حين أنها لم تنل حظها من العلم وقد أدبرت عنها الحياة فصارت بلا زوج أو ولد.

ونلاحظ أيضاً أن الشاعر كان أوسع تصرفاً في القوافي من شوقي مما أعطى حواراً حيوية وقدرة على تحليل شخصية (أم الهنا) في هذا المشهد<sup>(1)</sup>.

(1) انظر: شكري عياد (مع آخرين)، البلاغة والنقد، ص 88..

## المبحث الرابع الشعر التعليمي

وهو قصائد ينظم فيها الشاعر علماً من العلوم، ليسهل حفظه وتذكره، ذلك أن هدفه لم يكن فنياً محضاً، وإنما هو وسيلة من الوسائل التعليمية.

عرف اليونان الشعر التعليمي، من ذلك القصيدة التي وضعها «هزبود» بعنوان «الأعمال والأيام»، وضمنها نصائح في الأخلاق ودروساً عملية في الزراعة والملاحة. وبرزت نماذج من هذا الشعر في الأدبين اللاتيني والعربي، لتعليم القواعد والمنطق، على وجه الخصوص كما كان لهذا الشعر وجود في معظم الآداب العالمية الأخرى<sup>(1)</sup>.

وقد ظهرت بدايات الشعر التعليمي منذ القرن الثاني الهجري. فقد نظم محمد بن إبراهيم الفزاري قصيدة في الفلك، وكذلك نظم إسحاق بن حنين قصيدة في تاريخ الطب. ويعد أبان بن عبد الحميد اللاحي (200هـ) الشاعر التعليمي الأول في الأدب العربي، فهو إلى جانب نظمه الفرائض نظم قصائد تعليمية في تاريخ الفرس، ونظم أيضاً في باب الحكمة والأسمار كتاب السندباد، وكتاب كليله ودمنة.

فما نظمه في باب الفرائض قوله في قصيدة يشرح فيها أحكام الصوم والصلاة، افتتحها بقوله:

قصيدة الصيام والزكاة      نَقْلُ إِبَانٍ مِنْ فَمِ الرِّوَاةِ  
جاء فيها:

هذا كتاب الصوم وهو جامع      لكل ما قامت به الشرائع  
من ذلك المُنَزَّلُ في القرآن      فضلاً على من كان ذا بيان  
ومنه ما جاء عن النبي      من عهده المتبع المرضي

ويقول في باب الأسد والثور:

وإن من كان دنيء النفس      يرضى من الأرفع بالأخس

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 151.

كمثل الكلب الشقي البائس      يفرح بالعظم العتيق اليابس  
وإنَّ أهل الفضل لا يرضيهمُ      شيء إذا ما كان لا بدّ يعينهمُ  
كالأسد الذي يصيد الأرنباً      ثم يرى العَيْرَ المُجَدَّ هرباً

وقد عمد في شعره التعليمي إلى نظام القافية المزدوجة، إذ لا تطرد القافية في الأبيات، بل تختلف من بيت لبيت، وعادةً تنظم على بحر الرجز.

وظل الشعر التعليمي قائماً بعد أبان، فأخذ ينمو عند بعض الشعراء، في مقدمتهم أبو العتاهية صاحب قصيدة «ذات الأمثال» ومنها قوله:

ما انتفع المرء بمثل عقله      وخير ذُخر المرء حُسن فعله  
إن الشباب والفراغ والجَدَّة      مفسدةٌ للمرء أيُّ مفسدة  
أصحب ذوي الفضل والدين      والمرء منسوب إلى القرين  
إياك والغيبة والنميمة      فإنها منزلة ذميمة

وابن المعتز وابن دُرَيْد، وأما ابن المعتز فله أرجوزة في سيرة الخليفة المعتضد، تصور استقرار الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وما عمَّ البلاد من عدل في عهده. وهي في نحو أربعمائة بيت، من ذلك قوله:

بسم الإله الملك الرحمن      ذي العزِّ والقدرة والسلطان  
الحمد لله على آلائه      أحمده والحمد من نعمائه  
أبدع خلقاً لم يكن فكانا      وأظهر الحُجَّة والبيانا  
وأرسل الرُّسل بحق ساطع      قاهر كل باطل وقامع  
وجعل الخاتم للنبوه      أحمد ذا الشفاعة المرجوه  
الصادق المذهب المطهرا      صلى عليه ربنا فأكثرنا  
مضى وأبقى لبني العباس      ميراث مُلك ثابت الأساس  
برغم كل حاسد يبغيه      يهدمه كأنه يبنيه  
ثم انقضى أمر الإمام المعتضد      وكل عمر فإلى يوم يعد  
ومات بعد مائتين قد خلت      في عام تسع وثمانين مضت

والحيُّ مُنْقَادٌ إِلَى الْفَنَاءِ وَالرِّزْقُ لَا بُدَّ إِلَى انْتِهَاءِ

وأما ابن دريد، فكان عالماً لغوياً، ينظم الشعر، وله ديوان مطبوع. وقد عُني بتضمين طائفة من أشعاره بعض المعارف، منها مقصورة بنى قافيتها على الحرف المقصور، في مائتين وخمسين بيتاً. ويُقال إنه ضمَّنها ثلث المقصور في اللغة، وقد استهلها بالنسيب مفتتحاً لها بقوله:

يا ظبية أشبه شيء بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا<sup>(1)</sup>

وإذا استكمل الشعر التعليمي خصائصه الفنية في العصر العباسي، من حيث جمعه بين الفائدة العلمية والمتعة الفنية، فإنه في العصور اللاحقة صار نظماً جافاً للعلوم الصرفة، كالفية ابن مالك في النحو ولامية الشاطبي في علم القراءات، وبذلك خلا من الإمتاع الفني واستهدف المادة العلمية فقط.

(1) المهار: بقر الوحش؛ الخزامى: نبات طيب الرائحة؛ النقا: القطعة من الرمل.



## عناصر الشعر

- المبحث الأول: المعنى
- المبحث الثاني: العاطفة
- المبحث الثالث: لغة الشعر
- المبحث الرابع: الصورة الشعرية (الخيال)
- المبحث الخامس: الموسيقى



## الفصل الرابع

### عناصر الشعر

تُعد القصيدة عملاً فنياً متكاملًا، ونحن إذ ندرس هذا العمل نحلله إلى خمسة عناصر، هي: الفكرة، والعاطفة، واللغة، والصورة، والموسيقا، وذلك في ضوء هذا التكامل. وستتناول هذه العناصر في خمسة مباحث.

#### المبحث الأول

##### المعنى

تقوم القصيدة على فكرة رئيسة، تتألف من مجموعة أفكار جزئية. وهذا هو حال القصيدة الكلاسيكية، في حين تقوم القصيدة الحديثة على موقف شعوري واحد أو تجربة إنسانية مفردة، وتشكل بناءً شعورياً وفكرياً متكاملًا، له نقطة بداية تتطور وتنمو حتى يصل هذا الموقف إلى غايته مع ختام القصيدة<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت العاطفة تحتل مركزاً مهماً في الأسلوب الشعري، فإن الفكر هو الذي يشرف على العاطفة ويسندها، ويحدث التسلسل بين المشاعر. ومن ثم يبرز المعنى من خلال وجدان الشاعر وينطبع بنظرته وتأثره النفسي.

تأمل قول طرفة بن العبد:

فمالي أراني وابن عمي مالكاً متى أدنُ منه يَنأ عني ويبعد  
يلوم وما أدري علامَ يلومني كما لامني في الحي قُزط بن معبد  
إلى قوله:

وظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على المرء من وَقَع الحسام المهند

(1) انظر: شكري عياد (مع آخرين)، البلاغة والنقد، ص 111.

فالأبيات تمثل فكرة تدور حول ظلم الأقارب، عبر عنها الشاعر من خلال إدراكه الوجداني، وهو يصف ظلم ابن عمه مالك. ونحن نتفاعل مع هذا الشاعر بعواطفنا وأحاسيسنا، وبخاصة حين جعل هذا الظلم أشد وقعاً من السيف القاطع<sup>(1)</sup>.

وانظر إلى أبيات أبان بن عبد الحميد اللاحي:

قصيدة الصيام والزكاة      نَقْلُ أَبَانٍ مِنْ فَمِ الرِّوَاةِ  
هذا كتاب الصوم وهو جامع      لكل ما قامت به الشرائع  
من ذلك المنزل في القرآن      فضلاً على من كان ذا بيان  
ومنه ما جاء عن النبي      من عهده المتبع المرضي

تجد الشاعر يُعدد فيها بعض الفرائض الدينية، ومنها الصيام والزكاة والصلاة، بطريقة تقريرية تعليمية، وهو لا يمزجها بوجدانه وحسه العاطفي، وإنما يكتفي بشرحها.

وتأمل أبيات العباس بن الأحنف يصف شوقه إلى محبوبته:

أَزِينَ نِسَاءَ الْعَالَمِينَ أَجِيبِي      دُعَاءَ مَشُوقٍ بِالْعِرَاقِ غَرِيبِ  
كَتَبْتُ كِتَابِي مَا أَقِيمُ حُرُوفَهُ      لِشِدَّةِ إِعْوَالِي وَطُولِ نَحْيِي  
أَخْطُ وَأَمْحُو مَا كَتَبْتُ بِعَبْرَةٍ      تَسُحُّ عَلَى الْقِرَاطِ سَحٌّ غُرُوبِ  
أَيَا فَوْزٍ لَوْ أَبْصَرْتَنِي مَا عَرَفْتَنِي      لَطُولِ نَحْوِي بَعْدَكُمْ وَشُحُوبِي  
وَأَنْتِ مِنَ الدُّنْيَا نَصِيبِي فَإِنْ أُمْتُ      فَلَيْتِكَ مِنْ حُورِ الْجِنَانِ نَصِيبِي

تجد الشاعر يعبر عن أفكاره من خلال إدراكه الوجداني. فالمطلع هو مطلع وجداني، فيه لهفة الشوق والحنين، فكأنما مَرَّقَ البعد قلبه، وإذا هو يبتهل إلى محبوبته أن تحببه وتلي نداءه.

ومضى يصف حاله بعد رحيل المحبوبة، فإذا هو إنسان غريب في وطنه (العراق) يذرف دموعه عليها وهي في (الحجاز). وهو لا يقوى على الكتابة إليها لنحوه وشحوب وجهه. ويتذكرها متحسراً لأنها غادرت ولم يعد يقوى على اللقاء بها، متمنياً أن تكون نصيبه في الآخرة، وقد بلغ به اليأس شأواً بعيداً، وكأنه يُعزي نفسه.

(1) شرح المعلقات السبع للزوزني، ص 142 وما بعدها.

وهكذا عاش الشاعر بصدق مع التجربة، واستطاع أن يُصور من خلالها كثيراً من الأحاسيس البشرية، كلوعة الحب والحزن الشديد لفراق المحبوبة.

أما الأفكار التي نجدتها على شكل أحداث ووقائع فهي:

- يتهلل الشاعر إلى محبوبته أن تحببه وتلي نداءه.
- يكتب رسالة إلى المحبوبة.
- شحوبه ونحوه بعد فراق المحبوبة.
- يتمنى أن تكون نصيبه في الآخرة.

وقد عالج القدماء بعض القضايا التي تتعلق بمضمون الشعر، ومنها قضية صحة الفكرة، سواء ما تعلق منها بجهل الشاعر بالحقيقة العلمية أو اختلاها، فمن ذلك ما أخذ على رؤية ابن العجاج قوله<sup>(1)</sup>:

كنتم كمن أدخل في جحر يداً فأخطأ الأفعى ولاقى الأسودا  
فجعل الأفعى دون الأسد في الإيذاء، مع أنها أخبت منه وأشد خطراً.

وكذلك أخذ على أبي نواس في قوله يصف عين الأسد<sup>(2)</sup>:

كأنما عينه إذا نظرت بارزة الجفن عين مخنوق  
ولا يوصف الأسد بمحوظ العينين، لأن عينيه غائرتان.

ومن ذلك أن أبا تمام سُئل عن قوله<sup>(3)</sup>:

كأن بني نبهان يوم وفاته نجوم سماء خرّ من بينها البدرُ

فأراد أن يعبر عن سوء حال بني نبهان بعد وفاة المرثي. وهذا غير صحيح؛ فالنجوم أحسن ما تكون إذا لم يكن معها قمر.

(1) انظر: أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، ص 368 وما بعدها.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 165.

(3) الديوان، 4/ 79..

وهناك قضية الغموض في المعاني، فقد عاب النقاد على الفرزدق وأبي تمام والمتنبي بعض أشعارهم، ومثال ذلك قول الفرزدق في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي، خال هشام بن عبد الملك<sup>(1)</sup>:

وما مثله في الناس إلا مُملَكاً أبو أمه حيُّ أبوه يُقاربه

وترتيبه: «وما مثله في الناس حي يقاربه، إلا مُملَكاً، أبو أمه أبوه». وهو من أقبح الضرورات، وأهجن الألفاظ، وأبعد المعاني<sup>(2)</sup>، أتعب النحاة بما أوقع فيه من التقديم والتأخير، وحاولوا شرحه وتأويله دون أن «يبلغوا منه ما يُقنع ويُرضي»<sup>(3)</sup>. ولا شك في أن هذه العيوب تُفقد الشعر جماله وتأثيره في النفوس.

(1) الديوان، ص 84.

(2) المبرد، الكامل، 1/ 28.

(3) المرزباني، الموشح، ص 104.

## المبحث الثاني العاطفة

تُعد العاطفة من العناصر الرئيسة في العمل الأدبي، فهي مادته، سواء أكان شعراً أم نثراً. وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون في جمهوريته انتقص من أهميتها، إذ طرد الشعراء من هذه الجمهورية، لأنهم يتركون المجال للمشاعر والعواطف، كي تتحكم بالنفس، بدلاً من العقل، أي أن الشعر يثير العواطف. وخالفه أرسطو تلميذه في هذه النظرة، فذهب في كتابه «فن الشعر» إلى أن الشعر يؤدي إلى التطهير بإثارته لمشاعر الإشفاق والخوف.

والنصوص نوعان، علمية وأدبية، فالنصوص العلمية تكاد تنعدم فيها العاطفة، والنصوص الأدبية، هي التي تتجلى فيها العاطفة بكل وضوح، سواء في الشعر الغنائي أو في الفنون الأدبية الأخرى.

وقد فطن النقاد الأقدمون إلى دور العاطفة في القصيدة، من خلال أحكامهم النقدية، من ذلك قولهم عن أشهر الجاهلين: «امرؤ القيس إذا ركب، والنابعة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب»<sup>(1)</sup>.

وهم بذلك يربطون بين الإجادة والعاطفة، فامرؤ القيس يجيد الوصف لأنه معجب بمحصانه، والنابعة يجيد الاعتذار لأنه يخشى النعمان ويهرب منه، وزهير يجيد المدح لأنه معجب بممدوحه، والأعشى يجيد نعت الخمر إذ اقترن اسمه بذكرها<sup>(2)</sup>.

وربط ابن قتيبة الدينوري في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» بين العاطفة، وكل من ذكر الديار والنسيب؛ فهو يذكر الديار لما تبعثه من مشاعر الحنين إلى أهلها الظاعنين عنها، ويذكر النسيب لأن المرأة أقرب ما تكون إلى النفوس، ويذكر الصبابة والوجد ليميل نحوه القلوب.

(1) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص 51.

(2) الشعر والشعراء، ص 20 و 21.

ويتميز الشعراء بحدة عواطفهم وسرعة انفعالاتهم النفسية وهم يربطون ذلك كله بالموضوع الذي يصبح جزءاً من تجربتهم النفسية، فامرؤ القيس تتحد عاطفته بالليل، فيتحدث من خلاله عن همومه وقلقه، إذ يقول:

وَلَيْلَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَزْحَى سُدُولُهُ      عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْتَلِي  
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِضُلْبِهِ      وَأَزْدَفَ أَغْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّكَ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي      بِضُبْحٍ، وَمَا الْإِضْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ  
فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَانَ نُجُومُهُ      بِأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

فليل امرئ القيس هو ليل القلق والشقاء والألم، إذ تأمله فوجده موحشاً كامواج البحر، وثقيلاً بطيئاً كالبعير وهو يهيم بالبروك، ثم يمضي فيتخيّل نجومه - من خلال عاطفته، وكأنها ثابتة لا تتحرك، وقد سُدت بحبال من الكتان إلى صخرة صلبة. وامرؤ القيس بحكم عاطفته لم يفكر في الحقيقة العلمية لليل أو النجوم، بل تخيلهما في صورة مغايرة هدته إليها عاطفته.

وانظر كيف صوّر عنتره الحرب من خلال إحساسه العاطفي وإدراكه الوجداني، إذ يقول:

لَمَّا رَأَيْتَ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ      يَتَذَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمِّمٍ  
يَدْعُونَ عَنَتَرَ وَالرَّمَاخَ كَأَنَّهَا      أَشْطَانُ بَثْرٍ فِي لَبَانِ الْأَدْهَمِ  
مَا زِلْتُ أُرْمِيهِمْ بِثَغْرَةِ نَحْرِهِ      وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبِلَ بِالْدَمِ  
فَازَوْرُ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بَلْبَانَهُ      وَشَكَا إِلَيَّ بَعْبَرَةَ وَتَحْمِيحُمِ  
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى      وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مُكَلِّمِي

فهو يصور الحرب من خلال معاناته ومعاناة حصانه، وقد آلمته رؤية هذا الحصان وقد تغطى بالدم. إثر توالي الرماح عليه، وهو يتقيها عبثاً، فأخذ يشكو متألماً، ويزدرف دموعه ويكاد ينطق، ولكن هيهات.

وأياً كان، فنحن ننظر إلى الموضوع الواحد، نظرتين مختلفتين، نظرة موضوعية، تخلو من العاطفة، ونظرة ذاتية تجعلنا ننظر إليه من خلال مشاعرنا وأحاسيسنا.

فالبهر مثلاً حقيقة طبيعية، يتميز بأواجه الهادرة، وتجري فيه الفلك، ويشكل نسبة عالية من سطح الأرض، وله فوائد كثيرة. ويمكن للجغرافيين أن يتحدثوا عنه،

وينظروا إليه نظرة موضوعية، بحيث لا تتصل عواطفهم به. فإذا ما وقف عليه شاعر نظر إليه من خلال عاطفته، إذ يصبح إنساناً ذا إرادة وعقل وشعور.

اقرأ الأبيات الآتية لأحمد شوقي وحاول أن تستقصي نظراته إلى البحر:

رَبُّ إِن شِئْتَ فَالْفُضَاءُ مُضِيقٌ وَإِذَا شِئْتَ فَالْمُضِيقُ فُضَاءٌ  
يتولى البحار مهما ادهُمْتُ منك في كل جانب لآلاءُ  
وإذا ما عَلَتْ فذاك قيامٌ وإذا ما رَغَتْ فذاك دعاءُ  
فإذا راعها جلالك خَرَّتْ هيبةً، فهي والبساط سواءُ

فهذا بحر عابد لله، سواء أكان هائجاً أم هادئاً، أمواجه العالية صلاة لله، وصوت أمواجه ابتهالات، وسكون أمواجه خشوع أمام جلال الله.

واقرا الأبيات الآتية لحافظ إبراهيم:

عاصِفٌ يَرْتَمِي وَبَحْرٌ يُغِيرُ أَنَا بِاللَّهِ مِنْهُمَا مُسْتَجِيرُ  
وَكَأَنَّ الْأَمْوَاجَ وَهْيَ تَوَالِي مُحْنَقَاتٍ أَشْجَانُ نَفْسٍ تَشْوُرُ  
أَزْبَدَتْ ثُمَّ جَرَجَرَتْ ثُمَّ ثَارَتْ ثُمَّ فَارَتْ كَمَا تَفُورُ الْقُدُورُ  
ثُمَّ أَوْفَتْ مِثْلَ الْجِبَالِ عَلَى الْفُلِ كِ وَلِلْفُلِكِ عَزْمَةٌ لَا تَخُورُ  
وَعَلَيْهَا نُفُوسُنَا خَائِرَاتٌ جَازِعَاتٌ كَادَتْ شِعَاعاً تَطِيرُ

وواضح هنا أن العاطفة هنا قد كشفت عن بحر مندفع كأنه جيش مُغير، أمواجه الهائجة حانقة ساخطة، وكأنها نفوس نائرة، وقدور فائرة، ولكنه لا يلبث أن يهدأ ويستكين أمام عظمة الخالق.

واقرا هذا المقطع من قصيدة "الطلاسّم"، لأبي ماضي، وحاول أن تتبين نظراته

التأملية، إذ يقول:

قد سألْتُ البحرَ يوماً: هل أنا يا بحرُ منكأ؟  
هل صحيحُ ما رواه بعضهم عني وعنكأ؟  
أم تُرى ما زعموا زوراً وبُهتاناً وإفكأ؟

ضحكت أمواجهُ مني وقالت: لست أدري  
 فالشاعر يقف حائراً تائهاً إزاء البحر، فيسأله عن سر الوجود، فتُجيب أمواجه  
 ضاحكة: لست أدري. ولو كانت تعرف الحقيقة لأجابت.  
 وهكذا وقف شوقي أمام البحر وقفة العابد الذي امتلأ خشوعاً وهيبة لله، فكان  
 بحره عابداً في ثورته وفي سكونه.  
 أما حافظ فقد وقف أمام البحر وقفة الحامد الشاكر، ذلك أنه أمام بحر عاصف  
 حائق، لا يلبث أن يهدأ ويسكن حين يأمره الله.  
 وأما أبو ماضي، فقد وقف أمامه وقفة الحائر المتشكك. فكان يحره مثله، لا يعرف  
 حقيقة هذا الكون، وبدأت أمواجه ضاحكة منه، قائلة: لست أدري.  
 لقد اتحدت عاطفة كل من الشعراء الثلاثة بالبحر، فكان أن رأينا بحوراً مختلفة. بحر  
 ضارعٌ عابدٌ لله، وبحر عاصف، لا يلبث أن يهدأ مُرغماً، وبحرٌ حائر عاجز عن الجواب.  
 ومن ثم، فإن الشعر لا تنفضل الفكرة فيه عن العاطفة، سواء أكان هذا الشعر  
 غزلاً أم رثاءً أم وصفاً. وهي قد تصدر عن فرد واحد، يعبر عن عاطفة ذاتية، وقد تكون  
 جماعية تعبر عن وجدان جماعي، حين يتحدث الشاعر عن القبيلة أو الوطن.

## المبحث الثالث

## لغة الشعر

تقوم لغة الشعر على سمات خاصة تختلف عن لغة النثر، بوصفها مجموعة من الألفاظ ذات نسق معين، في ارتباط كلماتها «تكون في القصيدة مجموعة من الصور، تلك الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة»<sup>(1)</sup>. ومن ثم فإن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة النثر من عدة أوجه:

- يمتاز الشعر بالإيقاع الموسيقي المنتظم، الذي تضبطه مقاييس يلتزمها الشعراء جميعاً، في حين يخلو النثر من هذا الإيقاع المنتظم، وهو يشارك الشعر في لون من الجانب الصوتي يعتمد على التوازن، والازدواج، والسجع، والترادف الصوتي، والمجانسة اللفظية وما إلى ذلك. وهو ما نجده في المقامات<sup>(2)</sup> وفي المقالة الأدبية.
- يتجه الشعر إلى التعبير عن الوجدان، لأنه يهدف إلى التأثير والإيحاء بالمعنى، على حين يتجه النثر إلى لغة العقل، إذ ينقل الأفكار والآراء متخذاً من الأسلوب الأدبي وسيلة للتأثير والإقناع. ويفقد الشعر جماله حين يُترجم أو يُنثر؛ «فالترجمة قد تحافظ على جوهر المعنى، ولكنها لا مفرّ من أن تُضيع صيغته وشكله»<sup>(2)</sup>، ومن ثمّ فجمال الشعر يعود إلى قوة صياغته التي ننفذ من خلالها إلى معان وراء المعاني اللغوية العادية.
- يميل الشعر إلى التكثيف والتركيز اللغوي من خلال المجازات والرموز ليختصر الحيز الذي تحتله القصيدة، ويكثف تجربته في أوجز شكل ممكن.
- اختلاف دلالات الألفاظ، فالنثر يتحمل المترادفات التي ينوب بعضها عن بعض، ولا يتحملها الشعر؛ فلكل مرادف دلالة لغوية خاصة به. ومن الأمثلة الدالة على ذلك، قول أحدهم للشاعر ابن هرمة:

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 138.

(2) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 349.

## ألست القائل<sup>(1)</sup>:

بإله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب

فقال له ابن هرمة: لم أقل قائماً، أكنت أتسول؟ ولكنني قلت:

بإله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة واقفاً بالباب

فابن هرمة لم يستحسن لفظة «قائماً» لأنها توحى بنبو الذوق وسقمه، وأنه ذليل. أما «واقفاً» فلفظة مستحسنة توحى بعزة نفسه، فإن شاءت دخل وإلا انصرف.

وقد نبه أبو هلال العسكري إلى ضرورة اختيار اللفظ الموحى المناسب للمعنى دون تكلف، إذ يقول: وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضره المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحملها<sup>(2)</sup>.

## تأمل قول الفرزدق:

لنا العزة القعساء والعدد      الذي عليه إذا عد الحصى يُتخلفُ  
ومنا الذي لا ينطق الناس عنده      ولكن هو المستأذن المتصرفُ  
تراهم قعوداً حوله وعيونهم      مكسرة أبصارها ما تصرف  
ترى الناس ما سرنا يسرون خلفنا      وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا  
ولا عز إلا عزنا قاهر له      ويسألنا النصف الذليل فينصفُ

فاللغة هنا تعبر عن معاني الفخر والشموخ والعزة والهيبة وكل مظاهر القوة، بتألف الألفاظ وبموسيقاها القوية التي تعبر عن عاطفة الشاعر وانفعاله الشديد، وتتمثل في الألفاظ:

العزة - القعساء - الحصى - العدد - المستأذن

وهي ألفاظ جاءت مشددة الحروف ذات جرس قوي: متصرف - مكسرة - تصرف - وقفوا، فضلاً عن أن الشاعر يتحدث بلسان القبيلة، في مثل قوله: لنا - ومنا - خلفنا - أومأنا - عزنا - يسألنا.

(1) الصناعتين، ص 107.

(2) م. ن.

ولاحظ تكرار كلمة «العزة» إذ وردت ثلاث مرات، وإن كانت الأولى وردت معرفة، في حين وردت الثانية والثالثة «نكرتين». ولو عُدت إلى المعجم اللغوي لتعرف معنى «العز والعزة» فإنك تجد أن معناهما هو: القوة - البراءة من الذل - الشدة والمشقة - الغلبة والقهر.

وتأمل كذلك أبيات إبراهيم ناجي التي يقول فيها:

لا تقل لي ذاك نجمٌ قد خبا      يا فؤادي كلُّ شيءٍ ذهباً  
ذلك الكوكبُ قد كان لعيني      السمواتُ وكان الشُّهابُ  
هذه الأنوار ما أضيّعها      صرن في جنبي جراحاً وظبى  
كلما أهدت شُعاعاً      عدّه سجناً ومدّت قُضباً

إذا قرأت هذه الأبيات وتأملت ألفاظها، لاحظت أنها ألفاظ لا يمكن أن تصدر إلا عن شاعر رومانسي، وإذا أردت معرفة عصر هذا الشاعر فهو العصر الحديث، وهو من شعراء جماعة أبوللو التي ظهرت في ثلاثينيات القرن العشرين. وهي مدرسة تتجه اتجاهاً رومانسياً، إذ يتحدث الشاعر عن إخفاقه في حبه، ويميل إلى الانطواء واليأس والهروب إلى الطبيعة.

وقد استدعت لغته ألفاظاً «تصور روح اليأس المسيطرة عليه، ولذعة الألم التي يُحسها، وكراهة القيد التي يستشعرها»<sup>(1)</sup>. أما الألفاظ التي استدعى ذكرها لهذه الحال التي مر بها الشاعر فهي:

- نجمٌ قد خبا / كل شيء ذهباً / هذه الأنوار ما أضيّعها / صرن جراحاً وظبى / خلفت بعده سجناً / ومدّت قُضباً.
- تتميز لغة الشعر باستعمال ألفاظ، وأساليب لا يستعملها النثر، وإن وقعت فيه كانت باردة، من ذلك ما يذكره إبراهيم السامرائي أن الصيغة في الشعر قد تنصرف إلى غير ظاهرها، في مثل قول الخطيئة في هجاء الزيرقان:

دع المكارم لا ترحل لبغيّتها      واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي  
أراد المطعوم المكسو، وليس هذا معروفاً في لغة النثر.

(1) انظر: شكري عياد وآخرون، البلاغة والنقد، ص 93 وما بعدها.

• وفي مقابل مقاييس الإيقاع التي يلتزم بها الشاعر، ونعني بذلك التزامه الوزن والقافية، فإنه يتاح له قدر من الحرية في استعمال الضرورات الخاصة بالشعر، كأن يقصر الممدود أو يصرف الممنوع صرفه، في حين أن النثر لا يتاح له ذلك.

#### عيوب لغة الشعر

إذا كانت التجربة الشعرية غير ناضجة، والانفعال فاتراً، فإن لغة الشعر في هذه الحال تكون متعثرة ومضطربة، إما لأنها سوقية أو غريبة أو شاذة أو مخالفة لقواعد اللغة أو مخالفة للتاريخ، وقد عاب النقاد على الشعراء ذلك كله.

فمن الألفاظ السوقية ما ورد في قول ابن الرومي في الأخفش<sup>(1)</sup>:

قولا له ينطح الجدار إذا أعياء، وضَمَّ الصِّفا إذا امتعضا

فعبارة «ينطح الجدار» هي عبارة سوقية يأتي بها لإظهار عدم المبالاة بمهجوه.

ومن الغريب قوله<sup>(2)</sup>:

إن للدهر منجنوناً فعالج — عسى أن يدور لي منجنونه

فلفظة «منجنون» جاهلية، ومعناها الدولاب أو المحالة التي يُستقى بها.

ومن ألفاظه الغريبة في وصف الأسد<sup>(3)</sup>:

خُبعتنة (صفة الأسد)، تجفاف (درع)، حُجن (مقوسة)، ذمرات (زججرة)، السَلام (الحجارة). وهي ألفاظ تجعله جاهلياً أكثر من الجاهليين، ليظهر براعته في اللغة وعلمه بغريبها.

ومن ذلك قول أبي تمام:

قد قلت لما اطلختم الأمر وانبعثت عشواء تالية غُبسا دهاريسا

فقد استعمل ألفاظاً غريبة، بعيدة عن روح العصر، وبما تقتضيه التجربة الشعرية.

(1) الديوان، 4/ 1411.

(2) م. ن، 6/ 2482.

(3) م. ن، 3/ 1044.

ومن الشاذ قول الفرزدق:

وإني لرام نظرةً قَبْلَ التي لعلِّي وإن شطَّت نواها أزورها  
فمن النادر في كلام العرب أن نجد موصولاً صلته جملة إنشائية. وقد منع البصريون  
أن تكون الصلة إنشائية، وتأولوه.

ومن التعقيد اللفظي قول المتنبي:

أنى يكون أبا البرايا آدم وأبوك، والثقلان أنت، محمد  
فقد ساقه سوء التأليف إلى لون من التعقيد المعنوي. والترتيب: أنى يكون آدم أبا  
البرايا، وأبوك محمد وأنت الثقلان، بمعنى أنك جميع الإنس والجن، جمع الله فيك ما فرقه  
فيهما من الفضل والكمال.

ومن الخطأ الإعرابي قول ابن الرومي في هجاء قينة:

رأيتُ كل القيان تألفني وأنتِ عني أراك مُنعرجه  
ثم تجودي لكل ملتمس بفقحة لا تزال مختلجه  
فكم تكوني - تعست - رافعة -----

إذ لا يخفى أن قوله: «تجودي» في البيت الثاني، و«تكوني» في البيت الثالث خطأ،  
والصحيح أن يقول: «تجودين» و«تكونين»، بإثبات نون الرفع في الفعلين لأنهما من  
الأفعال الخمسة، ولم يسبقهما ناصب أو جازم.

ومن الأخطاء التاريخية قول زهير بن أبي سلمى:

فتنتج لكم غلماناً أشأم كلهم كأحر عادٍ ثم تُرضع فتفطم  
فعاقر الناقة هو أحر ثمود، واسمه قُدار بن سالف، وليس أحر عاد.

ثقافة الناقد الأدبي

ونحن إذ ندرس نصاً أدبياً يتوجب علينا أن نراعي الأمور الآتية:

1. معرفة المعنى اللغوي (المعجمي) وهو المعنى الأصلي الذي يحدده المعجم اللغوي.
2. معرفة المعنى اللغوي تسوق إلى المعنى الإيحائي الذي توحيه الكلمة من خلال سياق النص.

3. معرفة ما وراء النص، أي الباعث عليه، وهذا يتطلب ثقافة واسعة من الناقد الأدبي، من ذلك قول بدر شاكر السياب:

الشمس أجمل في بلادني من سواها، والظلام  
حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

فهو يستحضر الغربة التي أحس بها في غربته في الكويت، وهي غربة نفسية، ذلك أن الكويت تجاوز العراق. وفي هذه القصيدة الموسومة بـ"غريب على الخليج"، والتي ورد فيها النص السابق. وهو هنا يشترك إلى وطنه العراق، حتى صار الظلام في هذا الوطن أجمل من الظلام في غيره من الأوطان وعلى الدارس أن يُعنى بالظواهر الفنية في القصيدة، سواء القصيدة القديمة أو القصيدة الحديثة.

ومنها ظاهرة التكرار، إذ تشير كثيراً إلى سيطرة شعور توحى به العبارة أو الكلمة المكررة، من ذلك تكرار عبارة "يذكرني الشباب" في قصيدة ابن الرومي، البائية التي يبكي فيها شبابه ويربطه بالطبيعة، إذ يقول:

يذكرني الشبابَ جنانُ عدنٍ على جَنَبَاتِ أنهارِ عذابِ  
يذكرني الشبابَ رياضُ حزنٍ ترثمُ فوقها زُرْقُ الذبابِ  
يذكرني الشبابَ سراهُ نهْيٍ نَميرِ الماءِ مطُردِ الحبابِ  
تُذكرني الشبابَ صَبًا بليلٍ رَسيسَ المسِّ لاغية الرُّكابِ<sup>(1)</sup>  
يُذكرني الشبابَ وميضُ برقٍ وسجُّ حمَامَةٍ وحنينُ نابِ

فالطبيعة بمفاتها تذكّر شبابه، ومنها جنان عدن التي تجري من تحتها الأنهار، والرياض التي يهوم فيها الذباب الأزرق (وهي مستوحاة من وصف عنتره للروضة)، والماء النمر المتفرق، والصبا محركتها ورائحتها الطيبة، وصورة البرق بما تشتمل عليه من سرعة وزوال ترمز إلى شباب الشاعر الذي انتهى سريعاً.

(1) رسيس المس: لينة الهبوب رُحاء.

## المبحث الرابع الصورة الشعرية (الخيال)

عرفنا من خلال حديثنا عن المعنى أن الشاعر لا يعبر عن معانيه بوصفها حقائق مجردة، بل من خلال إدراكه الوجداني وإحساسه العاطفي بها. فالعاطفة تُلون المراثيات، وتخلع عليها صفات ليست لها في الواقع المشاهد، وتنتخب من بين صفاتها ما يلائمها. أما الملكة التي تجعل الشاعر يبني من رُكام الواقع الحسي عالماً جديداً في نسق مثالي وواقع جديد فهي الخيال ونعني به القدرة على ابتكار الأشياء وتشخيصها «ويرى شلوفسكي أن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر ليست وجود الأخيـلة، وإنما الطريقة التي تستخدم بها»<sup>(1)</sup>. وعليه «فإن الصورة ليست أبسط دائماً من الفكرة، بل قد تكون الصورة معقدة، ومهمة الشاعر المحافظة على طزاجة الوجود، وذلك بعدم اتباع الروتين، لأننا حين ننظر إلى المألوف لا ننتجـه إليه ولا نراه. ومن هنا، يضعف إحساسنا بالعالم»<sup>(2)</sup>.

يستمد الخيال قوته من عنصرين رئيسيين: أولهما، الرصيد المختزن في العقل من المحسوسات والتجارب، وثانيهما، العاطفة أو الوجدان الذي يتحكم في هذا الرصيد ويُسيطر عليه. والشاعر الكبير هو الذي يملأ جوابه بهذين العنصرين، وتقوم الصورة الشعرية على الخيال الذي ينقل الأشياء من رُكامها الحسي. إلى عالم جديد، أو يؤلف بين الأشياء المتباعدة، أو يبعث الحياة في ما لا يعقل.

وتقوم الصورة الموفقة على توافر الشروط التالية:

1. أن تُصور بصدق الحالة النفسية للشاعر؛ فإذا رأيت الشاعر العباسي بشار بن بُرد قد وَقَدَ على يعقوب بن داود وزير الخليفة المهدي، فحرمه جائزته، ثم سمعته يقول:  
يعقوب قد ورد العفاة عشية مُتعرِّضين ليسبك المتناب  
فسقيتهم وحسبتي كمؤنة نبتت لزارعها بغير شرابٍ

(1) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 81.

(2) م. ن، ص 82.

مه لا أبا لك إنني ريمحانة فاشمم بأنفك واسقها بذناب  
طال الشواء على تنظير حاجة شَمَطْتُ لَدَيْكَ فَمُرْ لَهَا بِخَضَابِ

تجد الشاعر قد صور نفسه بالكمون تارة، وبالريحان تارة أخرى، ثم لم يكتف بذلك بل عمد إلى استقصاء الصورة، فجعل الكمون نباتاً لا يحتاج إلى سقاية ليدل على أنه ليس بحاجة إلى مكافأة الوزير. وهو لم يكتف بالريحان، فقال: اشمم بأنفك / واسقها بذناب، وكلها بدائل لجأ إليها الشاعر، فقد صور نفسه بالريحان، والريحان بحاجة إلى السقي، ليدل على أنه بحاجة إلى المال، ثم دعاه إلى أن يتذوق شعره (فاشمم) وأن يقدم له المكافأة (واسقها).

ويصور حاجته التي طال عليها الأمد بالمرأة الشمطاء، فهي بحاجة إلى الخضاب حتى تخفي شيبها، ومن ثم فهو بحاجة إلى المال ليسدَّ عوزه.

لقد صور بشار حالته النفسية بكل صدق، بحيث جعلنا نشعر أن الصور التي أوردها قد أريد منها تصوير حالة الحزن والألم والكآبة الموجهة التي سيطرت عليه.

وقد استمدَّ بشار صوره من البيئة الحضارية المتصلة بالزراعة، حيث الكمون والريحان والحناء، فضلاً عن مراثياته ومعارفه العامة.

وبذلك عبر الشاعر عن معانيه من خلال هذه الصور الخيالية الغنية بألوانها وظلالها، التي يتميز بها الشعر أكثر مما يتميز بها النثر، وقد يقترب الأديب من هذه الصور ليغدو نثره قريباً من حدود الشعر.

وتأمل معنا قول ابن المعتز في وصف هلال الفطر عقب رمضان<sup>(1)</sup>:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حُمولة من عنبر

تجد الخيال فيه مصنوعاً، لأنه ينقل إلينا شعوراً غير صادق بجمال الهلال وروعته؛ فالشاعر «يبحث عن نظير حسي لما يراه دون أن يتصل هذا النظير بشعور محدد أو فكرة»<sup>(2)</sup>.

(1) ديوان ابن المعتز، ص 313.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 445.

## 2. أن ترابط أجزاء الصورة الشعرية وتكامل

اقرأ مثلاً على ذلك أبيات المتنبي يصف بحيرة طبرية، وحاول أن تستقصي صورته الرائعة<sup>(1)</sup>:

لولاك لم أترك البحيرة والغور ذفئ وماؤها شِبْمٌ  
والموج مثلُ الفحولِ مزبدة تهدرُ فيها وما بها فطمٌ  
والطير فوق الحباب تحسبها فرسانٌ بُلقي تخونها اللجمُ  
كأنها والرياح تضربها جيشاً وغى: هازمٌ ومُنهزمٌ  
كأنها في نهارها قمرٌ حَفَّ به من جنانها ظلمٌ

لتجد وراء هذه الصور عاطفة مسيطرة على الشاعر، تمتد من صورة إلى أخرى، وتلون هذه بلون تلك، حتى تخلق بينها وحدة شاملة.

فقد شبه الشاعر الموج بفحول الإبل وهي تهدر مندفة. إذ تثور بها رغبتها، ثم عمد إلى استقصاء الصورة فوصف طير الماء وقد اعتلى الزبد الأبيض مثل فرسان يمتطون صهوات جيادهم البيض. ولم يكتف بذلك فقال: كأن الرياح التي تهب وتؤثر في حركة الأمواج جيشان يقتتلان، ثم عمد إلى الاستقصاء، فقال: إن المعركة تنجلي عن فريق منتصر وآخر منهزم.

وأراد أن يزيد المعنى وضوحاً فقال: إن الظلام والضوء قد اجتمعا اجتماعاً غريباً، وهو يقصد بالظلام الخضرة التي تكاثفت حول البحيرة، وبالضوء البحيرة المضيئة التي حاكت في لمعانها قمراً فضياً، يُبدد هذا الظلام.

ولو أنك أنعمت النظر في خيال المتنبي لوجدت أنه قد استمدّه من الحياة البدوية المرتبطة بالفروسية، فهو فارس يعشق الخيل، وبدوي يعيش مع الإبل، وقد صوّر الموج بفحول الإبل وهي تهدر، والطير بالفرسان وهم يمتطون خيولهم البيض، وصوّر حركة الأمواج بجيشين في معركة تسفر عن منتصر ومنهزم. واستمد بقية الصور من ثقافته ومرثياته.

(1) ديوان المتنبي، 4/ 187 و 188.

### 3. الاعتدال وعدم المبالغة

فالمبالغة في التعبير عن العاطفة يؤدي إلى إفساد الصورة. من ذلك قول المتنبي<sup>(1)</sup>:  
في الخد أن عزم الخليط رحيلاً مطرّ تزيدُ به الخدودُ مُحولاً

فقد جاء الخيال مصنوعاً لبعده عن الصدق الفني وانفصاله عن الحس العاطفي والإدراك الوجداني. فهو يريد أن يعبر عن حزنه لفراق المحبوبة، فجعل دموعه مطراً، ولم يكتف بهذه المبالغة، بل مضى في تخيله الكاذب فسلب المطر حقه في الإمراع والإخصاب، وجعله مصدر إمحال وجفاف للخدود، التي ستتقرح بالدموع.

وتميزت لغة بعض الشعراء المحدثين بالإبهام والغموض، بحيث اختلف النقاد في فهمها، ومن هؤلاء أدونيس (علي أحمد سعيد)، وسعيد عقل وخليل حاوي وغيرهم.  
يقول أدونيس:

الورق النائم تحت الجرح  
سفينة للجرح  
والزمن الهالك مجد الجرح  
والشجر الطالع في أهدابنا  
بحيرة للجرح

فهذا شعر غامض يحتاج إلى التأويل، يقول د. خالد سليمان<sup>(2)</sup>: «فماذا يريد أدونيس بالجرح؟ ولو افترضنا أنه يريد المصائب التي يحتاج التعبير عنها إلى مساحات واسعة، فإن الشجر الطالع يحتاج إلى تأويلات لا يعلمها إلا الله. وربما القائل، ونضيف وربما الراسخون في العلم.

وقوله أيضاً:

يتكئ السجن على قملتين  
إحدهما حبل، وتلك التي  
ماتت، تصب الأكل في قصعتين

(1) ديوان المتنبي، 349/3. والمراد بالخليط الحبيب.

(2) خالد سيمان، ألفاظ من الغموض، ص 63-81.

فهذه صورة غامضة لا تبعث على الدهشة وإنما تبعث على التّقزز وما العلاقة بين القملة الحبلّى والقملة التي ماتت؟ وكيف تصب الأكل وهي ميتة؟  
ويقول محمد الماغوط:

وبكيت أنا مزمار الشتاء البارد  
ووردة العار الكبيرة، ثم  
«ذاكرتي تهرول كالساقطة بين الشوارع»  
«وطني أيها البدوي المشعث الشعر»

فهذه رؤية غامضة ضبابية، لم نفهم منها سوى صورة البدوي المشعث الشعر.

صنو هذه البضاعة قول أنسي الحاج:

أحشائي تهاجم الآنية تنسفها

رفعت ضحكك وهربت

عدوتُ ألقطُ ثأراً سبقتي إلى رجائك دقة عيني المهمجية

تؤدين أدوارك في عيني، تفتحين شبابيك في نخاعي.

اغرزي ابتعادك في كبدي، فوق الخطر.

إنني أكل لحمي وملكي وعيدي

صراخي يُسجن تحت الشمس والخوف.

فهذه صور غامضة تنأى بنفسها عن منطق الواقع، وبالتالي تبدو مستحيلة. ومع هذا كله فنحن لا نعدم الشعر الرمزي الذي يجعل القصيدة ذات أبعاد واسعة ودلالات عميقة، وهو ما نجده عند السياب في كثير من أشعاره، مثل "غريب على الخليج" والنهر والموت" وقصيدة المطر" وغيرها. وعند شعراء الأرض المحتلة ومحمود درويش وسميح القاسم على وجه الخصوص.

## المبحث الخامس

### الموسيقا

يُعد الشعر أكثر أنواع الأجناس الأدبية ارتباطاً بالموسيقا وقد غالى الشعراء الرمزيون في ربط الصوت بالمعنى، بحيث دعوا إلى نبذ المعنى عند دراسة الشعر والنظر فيه بوصفه نوعاً من الموسيقا<sup>(1)</sup>. وهذه النظرة لا تعني خلو النثر الأدبي من الموسيقا، إذ لا نعدم وجود لون من التلوين الصوتي في هذا النثر. تنشأ من الموازنات المتتابعة التي تنشأ من توازن الجمل، ومن تكرار بعض الألفاظ ذات النغمة الجميلة التي تنبع من الترادف وتكرار السجع، وهو ما نجده في المقامات على سبيل المثال إذ يطفى التشكيل الصوتي على أي شكل آخر. ولكن هذه الموسيقا غير منتظمة وغير إلزامية على نحو ما نجده في الشعر.

### الموسيقا الخارجية

وتقوم على الوزن والقافية؛ فالوزن يُعد أعظم أركان الشعر، لما فيه من إيقاع مطرب، وهو يتألف من مجموعة وحدات إيقاعية نطلق عليها اسم «التفعيلات». وتشارك القافية مع الوزن في موسيقا الشعر، إذ لا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية<sup>(2)</sup>.

وقد ساعدت اللغة العربية بثروتها اللفظية ومشتقاتها على استعمال القافية الموحدة، ثم ظهرت أشكال جديدة في العهد العباسي كالمزدوجات والمسمطات والرباعيات، وعرف الأندلسيون الموشحات ذات الإيقاع الجميل.

واشترط النقاد الأقدمون أن تكون القافية متمكنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة، سلسلة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى<sup>(3)</sup>. فقد أجمع أهل الأدب أنهم لم يسمعوا قافية أحق بمكانها من «قلت كل» في قول أبي العتاهية<sup>(4)</sup>:

(1) إحسان عباس، فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ط3، ص 65 و66.

(2) انظر: ابن رشيق، العمدة، 1/ 151.

(3) انظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، ص 345 و346.

(4) انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 228.

قالت: فأَيُّ الناس يعدُّ — ما تقول، فقلتُ: كل

وفي المقابل قد يركب بعض الشعراء القوافي الثقيلة، محاولين إثبات قدرتهم على ركوب القوافي الصعبة، ومنها القوافي النُفَر والقوافي الحوش التي تعد نادرة في الشعر العربي، مثل الذال والزاي والطاء، والقوافي الغريبة، على نحو ما نجده عند ابن الرومي في قصيدة زائفة مطلعها<sup>(1)</sup>:

يسمو إلى المجد أقوامٌ فتلهزمهم أركانُه وابن يحیی غير ملهوز<sup>(2)</sup>

ومن قوافي هذه القصيدة: محروز، ومهزوز، وملزوز، ومحجوز، وموكوز، وملموز، وجرموز، وأمعوز.

وقد التزم بعض الشعراء ما لا يلزم في القافية. فكان ابن الرومي ولعاً بذلك، وكان إرهاباً لأبي العلاء المعري الذي يُعد من أكثر الشعراء التزاماً بما لا يلزم في القافية.

وفي العصر الحديث وجد شعراء التفعيلة أن القافية قيد تغلُّ قدرة الشاعر على التعبير وتمنعه من تصوير عواطفه في حرية، وتضطره إلى التكلف، فتعددت القوافي أولاً، ثم أخذ بعض الشعراء يتخلون عنها مقترين من حدود الشر.

فاقرأ معي هذه المقاطع من قصيدة «هجم التار» لصلاح عبد الصبور<sup>(3)</sup>:

وهناك مركبة مُحطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

والعين تدمع في انكسار

والأذن يلسعها الغبار

والجندُ أيديهم مُدلاة إلى قرب القدم

قمصانهم مخنية، مصبوغةً بنثار دم

(1) ديوان ابن الرومي، 1152/3.

(2) هُز الشيء فلاناً: ظهر فيه، خالطه فهو ملهوز، ولهزه بالرمح، طعنه في صدره.

(3) ديوان الناس في بلادي، ص 14.

والأمهاتُ هربن خلف الربوة الدكنا من هول الحريق  
أو هول أنقاض الشقوق  
أو نظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه  
أو كفهم تمتد نحو اللحم في نهم كرية  
زحف الدمار والانكسار  
وابلدتي هجم التتار

فهذه القصيدة ذات المقاطع المتعددة تسير وفق إيقاع ملحوظ، يتكون من تردد  
تفعيلة «فاعلاتن» في سطور القصيدة، وهذا الوزن سماه العروضيون «وحدة التفعيلة»  
التي ترد مرتين، وأربع مرات. وهو يقابل «وحدة البحر» الذي يُميز وزن الشعر  
العمودي.

إن هذه القصيدة تتنوع فيها القافية، وليس لهذا التنوع نظام يحكمه، لاحظ  
الكلمات الآتية:

انكسار - الغبار / القدم - دم / الحريق - الشقوق / الوجوه - كرية / انكسار  
- النهار.

ثم اقرأ هذه السطور من قصيدة لمنذر عبد الحر:

عبثاً هذا الهديل  
مسرّاتنا أقبية  
ووقتنا رماذ  
نمضي - كل غروب - إلى النهر  
نَجْمُلُ نَعُوشَ أَيْامِنَا  
نُشْشِذُّ دُمُوعِنَا  
وَنُكْفُّنُ الْقَلْق

فأنت لا تعثر على قافية في هذه الأسطر سوى قوله: (أيامنا - دموعنا).

واقراً معي هذه الأسطر ليوسف أبولوز:

أنا إذن ابن سيدة كانت أميرة على جبال وسُهب وطيور، وكانت تُعلمني اصطيد الطير بالمقلع، فاصطدت الطيور لها.

وقلْتُ: الـرِيشُ لي  
والـبـاقـي لـجـوع الذئب  
هـالـدنـيا بـلا صـيد كـآبة  
الحياة بـلا جـدَّة كـآبة أيضاً.

لتجد نفسك على حدود النثر، إذ تخلص الشاعر من نظام القافية، وأخذ يقترب من السرد القصصي.

أما الوزن وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، فقد أعد العروضيون عشرة أنواع منها. والتفعيلة هي وحدة كبيرة متكررة في البيت الشعري، وتختلف البحور الشعرية في عدد التفعيلات ونسجها. وقد كشف الخليل بن أحمد الفرهيدي (170-هـ) خمسة عشر مجزأً، ثم زاد عليها تلميذه الأخفص وزناً آخر سماه المتدارك.

وتكرار التفعيلة بشكل منظم يسمى الإيقاع، ويهتم الإيقاع بأمرين:  
أولهما: الوحدة الموسيقية التي تتمثل فيها التفعيلة (مثل فعولن مفاعيلن ...) وما يحدث في بنيتها من تنويع بالزحاف والعلل يؤدي إلى كسر الرتبة التي تنشأ من التكرار المطلق، ويؤدي بالتالي إلى إيجاد تنويع إيقاعي غني<sup>(1)</sup>.

وثانيهما: حركة الأصوات الداخلية وتألفها دون الاعتماد على التفعيلة<sup>(2)</sup>، فقد يكون الوزن سليماً ولكن الإيقاع ضعيف، وقد يكون الوزن معلولاً ولكن الإيقاع أخاذ.

### الموسيقا الداخلية:

وإذ تناولنا الوزن والقافية اللذين يؤلفان «الموسيقا الظاهرة»، فهناك الموسيقا الداخلية التي تنشأ من اختيار ألفاظ ذات إيقاع خاص، ومن العاطفة الصادقة، ومن توالي بعض المحسنات البديعية كالجناس ورد العجز على الصدر.

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 93 و94.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 374.

من ذلك أبيات مالك بن الريب التي وردت في مستهل قصيدة يرثي بها نفسه، إذ يقول:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلةً      بوادي الغضا أزجي القلاص النواجيا  
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه      وليت الغضا ماشى الركاب لياليا  
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا      مزاراً ولكن الغضا ليس دانيا

ففي الأبيات تكرار بليغ الوقع والتأثير، إذ كرر كلمة «الغضا غير مرة» منها ثلاث في البيت الثالث، وهو تكرار جميل يبعث على الأسى والحزن؛ ذلك أن الشاعر كان يمر بتجربة الاحتضار، فكان يتقجع ويتذكر وطنه وأهله ويمجد نفسه بعيداً.

وخذ هذه الأبيات من سينية البحري:

صُنت نفسي عما يُدنس نفسي      وترفعتُ عن جداً كل جبس  
وتماسكتُ حين زعزعي الدهر      رُ التماساً نمة لتعسي ونُكسي  
بُلغ من صُبابة العيش عندي      طففتها الأيامُ تطيف بخس

تجد الشاعر يستخدم فيها أصواتاً مهموسة الجرس مثل الصاد والسين وائتلافهما في كلمات (صنت نفسي / يدنس نفسي / كل جبس / تماسكت / التماساً منه / لتعسي ونكسي) له وقع خاص يناسب المعنى، وأحالت كلمة (زعزعي) الهمس جهراً، وأدت هذه الثنائية دوراً في التعبير عن الجو النفسي الحزين الذي مر به الشاعر.

واقرأ الأبيات الآتية لابن الرومي:

عجبتُ / لمن حزمه حزمه      تكون يده / يدي حاتم  
عجبتُ / لمن جوده جوده      تكون له / عُقدة الحارم  
عجبتُ / لمن حلمه حلمه      تكون له / صولة الصارم  
عجبتُ / لمن حده حده      تكون له / رافة الراحم

لاحظ توازن التراكيب في هذه الأبيات، يُقابل كل تركيب في البيت الأول تركيب موازن في البيت الثاني، فالثالث، فالرابع. وهذه التوازنات الدقيقة تكشف عن وحدة موسيقية داخلية في الأبيات، وكشفت هذه الطبقات المتوالية الصراع بين الحزم والجود والحلم والصرامة.

ونحن نلمس هذه التوازنات في كثير من شعر ابن الرومي، عبر فيها عن انفعالاته المتناقضة، وعلاقاته المتوترة بينه وبين الآخرين.

واقرا الأبيات الآتية من قصيدة لابن الرومي يبكي فيها شبابه والمتع واللذات المرتبطة به، ولاحظ التكرار فيها:

نبكي الشباب لحاجات النساء ولي      فيه مآرب أخرى سوف أبكيها  
أبكي الشباب لروق كان يعجبني      منه إذا عاينت عيني مرأيها  
أبكي الشباب للذات القنيص إذا      ثقلت عنها وغادها مغادها  
أبكي الشباب للذات الشمول إذا      غنى القيان وحث الكأس ساقها

تأمل هذا الجزء من قصيدة ابن الرومي تجد أربعة أبيات متوالية تبدأ بجملة فعلية واحدة (نبكي / أبكي الشباب). والبعد الدلالي لهذا التكرار هو تحسره على انقضاء شبابه الذي لن يعود أبداً، فضلاً عن أن هذا التكرار يكسب الأبيات إيقاعاً موسيقياً. إذ هو مرتبط بالموسيقا، ولا يسوغ استعماله في غير الشعر.

واقرا هذا المقطع من قصيدة «غريب على الخليج»، لبدر شاكر السياب، وهي قصيدة معروفة مشهورة:

الريحُ تصرُخُ بي: عراق!  
والموجُ يُغولُ بي عراق! عراق! ليس سوى عراق!  
البحرُ أوسعُ ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون.  
والبحر دونك يا عراق.  
بالأمس حين مررتُ بالمقهى سمعتك يا عراق.

إذا أنعمت النظر في هذه السطور وتأملت ما فيها من كلمات وحروف، لاحظت تكرار الشاعر لكلمة «عراق». ولو تساءلت عن سبب هذا التكرار لوجدت الشاعر يتشوق بجرقة إلى وطنه العراق، ويأسى ويتحسر لهذا البعد النفسي الذي حال بينهما، ذلك أن البعد الجغرافي لم يكن إلى هذا الحد/ فالكويت التي نظم الشاعر فيها أبياته بلد مجاور للعراق.

ولكن هذا التكرار أضفى بُعداً فنياً، يتمثل في هذا الجرس الصوتي الذي يلح عليه الشاعر، لارتباطه بالجو النفسي الذي كان يمر به، وهو جو الغربة النفسية. ويُعد الجناس نوعاً من التكرار الصوتي الذي يبعث انسجاماً وتناسقاً موسيقياً في مثل قول شوقي:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسى جرحها الزمان المؤسي  
فالجناس التام بين (سلا وسلا)، وجناس الاشتقاق بين (مؤسي) و(أسى) قد شكّلا صوتاً مهموساً يناسب المعنى، ويعبر عن الجو النفسي الذي يحياه الشاعر، وهو إحساسه بالغربة والحنين إلى الوطن.

ويستغل الشعراء لونا آخر من البديع هو «رد العجز على الصدر»، وهو لون يُكسب النص جمالاً، من خلال الموسيقى الداخلية التي تندمج في الموسيقى الخارجية الناشئة عن الوزن، في مثل قول العباس بن الأحنف:

وأنت من الدنيا نصيبي فإن أمث فليتك من حور الجنان نصيبي  
أرى البين يشكوه الأحبة كلهم فيا رب قرب دار كل حبيب  
ونجد هذا اللون البديع في البيت الأول (نصيبي / نصيبي)، وفي البيت الثاني (الأحبة / حبيب).

وهناك لون من التزيين الموسيقي سماه البلاغيون «الترصيع» وهو «تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به»<sup>(1)</sup>، وقد أخذوه من ترصيع العقد، بحيث يكون في أحد جانبي العقد من الجواهر مثلما في الجانب الآخر، ومن ذلك قول ابن الرومي:

حوراء في وطف / قنواء في ذلف لفاء في هيّف / عجزاء في قَبَب<sup>(2)</sup>

وقول:

أبدانهن / وما لبسن / من الحرير / معاً حرير

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

(2) الوطف: كثرة شعر الحاجين والعينين؛ والقنواء: المحدودية الأنف، والذلف: صغر الأنف ودقته؛ واللفاء: الضخمة الفخذين.

أردافهن / وما مَسَسَنَ نَ / من العبير / معاً عبير

وقوله في آل وهب:

مَنْ أ يُساويكم / أَمَنْ يقاربكم في رُحْب أفنية / أو لين أكتاف /  
أو حلم أندية / أو خصب أودية أو طيب أردية / أو حُسن أعطاف؟

فجمع صفاتهم الطيبة في ترصيع يتسم بروعة التقسيم اللفظي والإيقاع الجميل.

يُضاف إلى ما سبق ضرب من الإيقاع هو التصريع، إذ يبدأ الشعراء قصائدهم به في أغلب الأحيان، بحيث أصبح ملمحاً من ملامح مطلع القصيدة، يتساوى فيه صمت نهاية الشطر الأول مع الشطر الثاني، من ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه:

أَمَنْ المنون وريبها تتوجعُ والدهر ليس بمُعْتَب من يجزع

فالشطر الأول ينتهي بكلمة «تتوجع»، في حين ينتهي الشطر الثاني بكلمة «يجزع».

وقد أضفى ذلك لونا من الموسيقى.

وللشاعر أن يقدم ويؤخر ويحذف من أركان الجملة ويضيف إليها مراعاة للموسيقا، بحيث يستقيم له الوزن، وهو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول: «هو باب كثير الفوائد ... يفتر لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»<sup>(1)</sup>، من ذلك:

قول ابن الرومي:

إلى الله أشكو سُخف دهري فإنه يُعَاتِبني مذ كنتُ غيرَ مُطَائِب

ويلاحظ هنا أن الجار والمجرور مقدمان على فعلهما، بقصد إسناد الكلام الواقع

بعد المسند إلى المجرور دون غيره.

وقول أبي العتاهية:

إنني تركتُ عواقب الدنيا فتركت ما أهوى لما أخشى

(1) دلائل الإعجاز، ص 137.

فقد استعمل الفعلين (أهوى / أخشى) دون أن يذكر مفعوليهما، وكأنه يريد أن يقول: تركت ما أهواه لما أخشاه، وفي هذا الحذف اختصار جميل.

وفي المقابل قد يستخدم الشاعر جملة هو في غنى عنها، إذ يضطره الوزن لهذا الاستخدام، كقول محمد بن وهيب الحميري:

وبدا الصبأ كأن غُرتَه      وجه الخليفة حين يُمتدح

فاستخدم جملة «حين يُمتدح»، التي توحى بأن وجه الخليفة لا يُشرق ولا يتهلل إلا حين يُمتدح. وقد أدرك الشاعر ذلك، فبدد الظن السيئ، فقال:

نشرت بك الدنيا محاسنها      وتزينت بصفاتك المدح

وخلاصة القول، فإن الموسيقى تحتل المقام الأول في الأسلوب الشعري، لكونها تفصل بين الشعر والنثر، وهي في رأي النقاد تمثل جوهر القصيدة.

## شعر التفعيلة

- لمحة تاريخية
- تعريفه
- سمات شعر التفعيلة
- نموذج من شعر التفعيلة



## الفصل الخامس

### شعر التفعيلة

#### لمحة تاريخية

أدى تطوّر الحياة العربية المعاصرة إلى تغير أنماط كثيرة من أنماط حياتنا المألوفة، ومنها النمط الشعري القديم، وقد أخذ النمط يتغير منذ الاتصال بالثقافة الغربية، إذ تأثر بعض الشعراء بهذه الثقافة سواء عن طريق الاتصال المباشر بالأدب الغربية أو عن طريق الترجمة والتعريب.

وقد اختلف الدارسون في تحديد الفترة التي ظهر فيها شعر التفعيلة، فرأى بعضهم أن شعراء المهجر وبخاصة جبران خليل جبران ونسيب عريضة قد مهدا لهذا الشعر، وأن تجاربه الأولى قد انبجست عند بعض شعراء جماعة أبولو ولا سيما أحمد زكي أبو شادي، وقد ظهرت هذه الجماعة في مصر منذ سنة 1932م.

وترى نازك الملائكة أن حركة هذا الشعر ظهرت في العراق منذ سنة 1947م، ثم انتقلت هذه الحركة إلى الأقطار العربية الأخرى، وغدت ظاهرة أدبية فنية عند كثير من الشعراء الشباب -يومئذ- ومن بينهم: السياب، وبلند الحيدري وأدونيس، ونزار قباني، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وفدوى طوقان، ومحمد القيسي وغيرهم.

#### تعريفه

شعر التفعيلة هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور متعددة من البحور العربية الستة عشر المعروفة<sup>(1)</sup>. ومن ثم يختلف هذا الأسلوب عن أسلوب البيت في الشعر العمودي، الذي ينقسم إلى شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 58.

أما أسلوب الشعر الجديد فهو: شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، بل يتغير عدد التفعيلات فيه، من شطر إلى شطر وفق قانون عروضي خاص<sup>(1)</sup>، تعد فيه «التفعيلة» لا «البحر» أساس الوزن في هذا الشعر.

وغالباً ما ينظم هذا الشعر على نوعين من البحور المعروفة، هما:

1. البحور الصافية: وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة، وهي: الكامل، والرملي، والرجز، والهزج، والمتقارب، والمتدارك. والنظم في هذه البحور سهل، لأن الأشرط فيها تتم بتردد التفعيلة الواحدة مرة أو مرتين أو أكثر بحسب ما يحتاج إليه المعنى.

2. البحور الممزوجة: وهي التي يتألف الشطر فيها من غير تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، وهي: السريع والوافر. والنظم في هذه البحور أصعب من النوع الأول.

3. أما البحور الأخرى من مثل الطويل، والمديد، والبسيط، والمنسرح، فهي كما ترى نازك الملائكة لا تصلح لشعر التفعيلة، لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها<sup>(2)</sup>. غير أن الشعراء نظموا على هذه البحور، من أمثال: أدونيس، والسياب، ومحمود درويش وغيرهم.

### سمات شعر التفعيلة

- التحرر من قيود الوزن والقافية: فهذا الشعر يقوم على وحدة التفعيلة كما مر بنا آنفاً. وتنتهي فيه القافية مع نهاية كل سطر وتدخل في هذا الشعر الزحافات والعلل، وتسميها نازك الملائكة التشكيلات.
- الجمع بين بحرین أو أكثر في القصيدة الواحدة، وهي ظاهرة وُجدت في الموشحات وفي الشعر المهجري. وإذ خفت صوت الموسيقى الخارجية في قصيدة الشعر الحر، فقد اهتم الشعراء المعاصرون بالموسيقى الداخلية التي تعبر عن تجربة إنسانية عميقة متكاملة، وليس عن انفعال آني صاخب.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 63-78.

◦ التدوير (الجران): وهي سمة عرفت في الشعر القديم القائم على البيت. أما في شعر التفعيلة القائم على السطر، فتصل سطور القصيدة بعضها ببعض اتصالاً يغلب عليه اتصال المعنى والإيقاع.

وهو نوعان:

1. تدوير تفعيلة: وهو ما تُشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة، ومنه قول خليل الخوري:

أنا في انتظار المعجزة

من أين

لا أدري: ولكني هنا ألتا

يوجعني انتظار المعجزة

ففي السطر الثالث ابتدأ بجزء من تفعيلة من البيت الثاني.

2. تدوير كلمة: ومثاله قول جورج غانم:

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الز

رفيق البعيد.

فقد فصل بين أداة التعريف والمعرف

◦ الوحدة الموضوعية: كان من أهم ما دعا إليه رواد هذا الشعر جعل القصيدة مقصورة على موقف شعوري واحد وتجربة إنسانية مفردة، وبذلك أصبحت بناءً شعورياً وفكرياً متكاملًا، له نقطة بداية تتطور وتنمو حتى يصل إلى غايته مع ختام القصيدة<sup>(1)</sup>.

◦ استخدام الرمز والأسطورة: استخدم شعراء هذا الشعر الرمز والأسطورة بدرجات مختلفة، ووظفوهما في نقل تجربتهم الشعرية توظيفاً فنياً. وأفادوا من الرموز القرآنية فضلاً عن الرموز الإغريقية البابلية والسومرية. وكذلك أفادوا من شعراء الغرب و(ت، س إليوت) على وجه الخصوص ومن أصحاب المذهب الرمزي في الآداب الغربية.

(1) انظر: شكري عياد، البلاغة والنقد، منشورات وزارة المعارف، السعودية، ص 111.

- الغموض والإبهام: وهو من أهم العناصر التي تتوافر في قصيدة الشعر الحر، ويقوم على استبطان الصور الفنية واستنطاق دلالاتها المختلفة، وإثارة إحساس من الدهشة والمفاجأة الفنية لدى المتلقي. وهو ليس هدفاً في حد ذاته من ناحية فنية، ولا يعنى بالطلاسم والألغاز التي تباعد ما بين النص والمتلقي<sup>(1)</sup>.
- الالتزام: فقد التزم الشاعر المعاصر بقضايا الأمة والتعبير عن همومها وآمالها وطموحاتها. وأرسى قواعد المنهج الاجتماعي الذي يركز على القضايا الاجتماعية المهمة.
- وإلى جانب شعر التفعيلة هناك أشكال أخرى للشعر الحديث، منها:
  - الشعر المنشور: وهو شعر يخلو من الوزن والقافية، يسميه النقاد «الشعر الحر» الذي يعد ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي «Free Verse». ومن شعرائه أمين الريحاني، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمد الماغوط. ومنه قول الريحاني:

إني أحمل هدية لك من الشمس وأخرى من القمر وقد جئتُك بغيرها من الهدايا  
الغالية الخالدة، إن في هذه الحقيقة مجراً من شذى الورد والياسمين ومن طيب  
الرياحين.

- الشعر المرسل: وهو شعر مقيد بالوزن ومرسل في القافية. ومنه قول جميل صدقي الزهاوي:

لَمَوْتُ الْفَتَى خَيْرٌ لَهُ مِنْ مَعِيشَةٍ      يَكُونُ بِهَا عِبْثًا ثَقِيلًا عَلَى النَّاسِ  
وَأَنْكَدُ مَنْ قَدْ صَاحَبَ النَّاسَ عَالِمٌ      يَرَى جَاهِلًا فِي الْعِزِّ وَهُوَ حَقِيرُ  
يَعِيشُ نَعِيمَ الْبَالِ عُسْرٌ مِنَ الْوَرَى      وَتَسْعَةُ أَعْشَارِ الْوَرَى بِؤْسَاءُ

(1) انظر: إبراهيم السعافين، مناهج تحليل النص الأدبي، ص 229 وما بعدها.

## نموذج من شعر التفعيلة

### هجم التار<sup>(1)</sup>

صلاح عبد الصبور

هجم التار  
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار  
رجعت كتابنا ممزقة ... وقد حمي النهار  
الراية السوداء والجرحى، وقافلة موات  
والطبله الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات  
وأكفُ جندي تدق على الخشب.  
لحن السَّغَب<sup>(2)</sup>  
والبوق ينسلُ بانبهاز  
والأرض حارقة، كأن النار في قرص تُداز  
والأفقُ مختنق الغبار  
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق  
والخيلُ تنظر في انكسار  
والعينُ تدمع في انكسار  
والأذن يلسعها الغبار  
والجندُ، أيديهم مُدلاة إلى قرب القدم  
قمصانهم محنية، مصبوغة بنثار دم  
والأمهات هربن خلف الربوة الدكناء من هول الحريق  
أو هؤل أنقاض الشقوق  
أو نظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه

(1) من ديوان: الناس في بلادي، ص 14.

(2) السَّغَب: الجوع.

أو كفهم تمتد نحو اللحم في نهم كرية  
زحف الدمار والانكسار  
وابلدتي هجم التناز

ما الفرق الذي لاحظته بين هذه القصيدة والنصوص التي مرت بك في الشعر المنشور والشعر  
المرسل؟

هناك فروق كثيرة، منها:

1. أن هذه القصيدة تسير وفق إيقاع ملحوظ، يتكون من تردد تفعيلة «فاعلاتن» في  
سطور القصيدة، وهذه التفعيلة تكون مرة واحدة في السطر، ومرتين، وثلاث مرات،  
وأربع مرات، وهذا الوزن سماه العروضيون «وحدة التفعيلة» وهو يقابل «وحدة  
البحر» الذي يميز وزن الشعر العمودي.

2. إن هذه القصيدة تنوع فيها القافية، وليس لهذا التنوع نظام يحكمه، لاحظ الكلمات  
الآتية:

بالدمار - النهار / موات - التفات / الخشب - السغب / بانبهار - تدار / الغبار  
- انكسار...

3. الصور الشعرية المعبرة التي تتألف مع الوزن والقافية المتنوعة في صنع إيقاع منتظم  
هو الذي يميز الشعر من غيره.

وهكذا تتضح الصور الشعرية في شعر التفعيلة، إلى جانب نظام التفعيلة وتنوع  
القافية.

## تحليل النصوص الشعرية

- المبحث الأول: دريد بن الصمة يرثي أخاه عبد الله
- المبحث الثاني: مالك بن الريب يرثي نفسه
- المبحث الثالث: لامية مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن يزيد
- المبحث الرابع: وصف الجبل لابن خفاجة
- المبحث الخامس: من الغزل العذري
- المبحث السادس: قصيدة "رحل النهار"



## الفصل السادس

### تحليل النصوص الشعرية

#### المبحث الأول

#### دريد بن الصمة يرثي أخاه عبد الله

1. أَرْتُ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ      بَعَاقِبَةٍ وَأَخْلَفْتُ كُلَّ مَوْعِدٍ
2. وَبَانَتْ وَلَمْ أَخْهَدْ إِلَيْكَ وَصَالَهَا      وَلَمْ تَرْجُ فِينَا رِدَّةَ الْيَوْمِ أَوْ غَدٍ
3. أَعَاذَلْ إِنْ الرُّزْءَ فِي مِثْلِ خَالِدٍ      وَلَا رُزْءَ فِيمَا أَهْلَكَ الْمَرْءَ عَنْ يَدِ

\*\*\*

4. أَمَرْتَهُمْ أَمْرِي يُنْعَرِجَ اللَّوَى      فَلَمْ يَسْتَبِينُوا الرُّشْدَ إِلَّا ضَحَى الْغَدِ
5. فَلَمَّا عَصَوْنِي كُنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرَى      غَوَايَتَهُمْ وَأَنِّي بِهِمْ غَيْرُ مُهْتَدٍ
6. وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ      غَوِيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّتُهُ أَرُشِدٍ

\*\*\*

7. رَعَانِي أَخِي وَالْمَوْتُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ      فَلَمَّا دَعَانِي لَمْ يَجِدْنِي بَقَعْدٍ
8. أَخِي أَرْضَعْتَنِي أُمُّهُ بِلْبَانِهَا      بِشَذِي صَفَاءٍ بَيْنَنَا لَمْ يُجَدِّدْ
9. تَنَادَوْا فَقَالُوا: أَرَدْتُ الْخَيْلَ فَارْسَاءً      فَقُلْتُ: أَعْبُدُ اللَّهَ ذَلِكَمُ الرَّدْيُ؟
10. فَجِئْتُ إِلَيْهِ، وَالرِّمَاحُ تَنْوِشُهُ      كَوَقْعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِجِ الْمُمَدِّدِ
11. فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدَتْ      وَحَتَّى عَلَانِي حَالُكَ اللَّوْنِ أَسْوَدِ
12. قَتَالَ أَمْرِي أَسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ      وَيَعْلَمُ أَنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مُخْلَدٍ

\*\*\*

13. فَإِنْ يَكُ عَبْدُ اللَّهِ خَلَى مَكَانَهُ      فَمَا كَانَ وَقَافاً وَلَا طَائِشَ الْيَدِ
14. وَلَا بَرَمًا إِذَا الرِّيحُ تَنَاوَحَتْ      بَرَطِبَ الْعِضَاءُ وَالضَّرِيحُ الْمُعْضِدِ
15. كَمِيشُ الْإِزَارِ خَارِجٌ نَصْفُ سَاقِهِ      صَبُورٌ عَلَى الْعِزَاءِ طَلَاغُ الْهَجْدِ

16. قليل التشكّي للمصيّباتِ حافظٌ من اليوم أدبارَ الأحاديثِ في غدٍ  
17. صَبَا ما صبا حتى علا الشَّيبُ رأسُهُ فلما علاهُ قال للباطل: ابعِدِ

\*\*\*

18. وغارة بين اليوم والليل فلتةٌ تداركها ركضاً بسيدٍ عمَرِدِ  
19. سليم الشَّظا عبلِ الشَّوى شَنِجِ النَّسا طویل القرا نَهْدِ أسيل المقلدِ

\*\*\*

20. وهوَن وَجدي أَنني لم أَقل له كَذِبْتُ، ولم اَجْخُل بما ملكت يدي

### ترجمة الشاعر

هو دريد بن الصمة، واسمه معاوية بن الحارث، من بكر هوازن. جعله محمد بن سلام أول شعراء الفرسان، فكان أطولهم غزواً وأبعدهم أثراً، وأكثرهم ظفراً، وأمينهم نقيبة عند العرب. غزا نحو مائة غزوة ما أخفق في واحدة منها، خطب الخنساء الشاعرة وامتنعت منه لكبر سنه، فتهاجيا بسبب ذلك.

وهو أحد الشجعان المشهورين، وذوي الرأي في الجاهلية. كان له إخوة أربعة، هم: عبد الله الذي قتله غطفان، وعبد يغوث قتله بنو مُرة، وقيس قتله بنو أبي بكر بن كلاب، وخالد قتله بنو الحارث بن كعب، وقد رثاهم جميعاً.

أمه ریحانة بنت معد يكرب الزبيدي أخت عمرو بن معد يكرب، كان الصمة قد سبها، ثم تزوجها، فأولدها بنيه. وإياها يعني أخوها عمرو بقوله في شعره:

أمن ریحانة الداعي السميع يؤرقني وأصحابي هُجوعٌ  
إذا لم تستطع شيئاً فدَعُهُ وجاوزهُ إلى ما تستطيعُ

أدرك الإسلام فلم يسلم، إذ خرج مع قومه في يوم حنين مُظاهراً للمشركين، ولا فضل فيه للحرب، وإنما أخرجوه تيمناً به، وليقتبسوا من رأيه، فمنعهم مالك بن عوف من قبول مشورته، وخالفه لثلاثين سنة، فقتل دريد يومئذ على شركه سنة ثمان للهجرة، وقاتله هو ربيعة بن رُفيع السلمي. وكان لدريد ابن يقال له سَلَمَة، وكان شاعراً. وكانت له أيضاً بنت يُقال لها عمرة، وكانت شاعرة، ولها فيه مرث كثيرة.

## جو النص

نظم الشاعر قصيدته الدالية في رثاء أخيه عبد الله، الذي قتل في يوم اللوى، بعد أن غزا مع فرسان آخرين، ومنهم دريد، فأصابوا كثيراً من الإبل واستاقوها، فلما كانوا في الطريق نزل عبد الله ليستريح، وليقسم المال بين أصحابه، فاعترض دريد وحذر أخاه وصحبه من ثار غطفان، فلم يسمعوا له، فلحقوا به وبمن معه بمتعرج اللوى، فغلبوهم، واستردوا ما كان قد أخذ منهم، إثر معركة قُتل فيها عبد الله وجرح دريد.

ورثاء شقيقه دريد، بعد أن ظفر بمن قتل أخاه، ورفض مفاداته وقتله. وقد أورد الأصمعي في "الأصمعيات" قصيدة لدريد يذكر فيها ثاره لأخيه، إذ يقول<sup>(1)</sup>:

قتلتُ بعبد الله خيرَ لداته ذؤابَ بن أسماء بن زيد بن قارب  
وكانت أم دريد تُحَرِّضُ ابنها على الثأر لأخيه عبد الله، وتُلحُّ عليه في ذلك، حتى تحقق له ذلك في يوم «الغدير».

## تحليل النص

بنية النص ومساره: يتألف هذا النص من ست شرائح، على النحو الآتي:

1. الشريحة الأولى: مقدمة غزلية (1-3).
2. الشريحة الثانية: الشاعر والعصبية القبلية (4-6).
3. الشريحة الثالثة: الحديث عن المعركة (7-12).
4. الشريحة الرابعة: رثاء أخيه (13-17).
5. الشريحة الخامسة: وصف الخيل (18-19).
6. الشريحة السادسة: ختام القصيدة (20).

في الشريحة الأولى: تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية (1-3) تحدث فيها الشاعر عن فراق المحبوبة، زوجته «أم معبد»، وهي امرأة تحدث القدماء عنها، فقالوا: إنها كانت زوجته ثم طلقها، لأنها كانت تأخذ عليه شدة حزنه على أخيه، إذ عاتبته وصغرت من شأن أخيه.

(1) انظر: الأصمعيات، ص 111-113.

وكأنه يمهّد بهذا الفراق إلى فراق أشدّ وقعاً. ولكن «ليس من عادة الشعراء أن يُقدّموا قبل الرثاء نسبياً»<sup>(1)</sup>. إلا قصيدة دريد بن الصمة.

**ويرسم في الشريحة الثانية: (4-6) نزعة العصبية الجاهلية في أجلى مظاهرها، باستعمال التضاد بين الأنا والنحن: أمرتهم - عصوني**

وكان الشاعر قد نهى أخاه وأصحابه من المكوث في الطريق، لئلا يلحق بهم الأعداء، فرفضوا، ثم لحقت بهم فزارة في «منعرج اللوى» حيث دارت معركة بين الفريقين انتهت بمصرع أخيه، وتلك هي الخسارة التي تُشكل محور القصيدة. وهو إذ يُحدد المكان (منعرج اللوى) فإنه يُحدد الزمن (ضحى الغد) لتسير الأحداث سيراً طبيعياً.

ودريد إذ يدعو قومه إلى الهدى والرشاد، لا ينساق وراء هذه النصيحة، بل ينصاع لهم، إذ يقول: «وما أنا إلا من غزية» فهو تابع وليس بمتبوع.

ويقول أيضاً: «فلما عَصَوْنِي كنت منهم»؛ أي أنه لم يشق عصا الطاعة، فذلك أسلم، وإن كان على غير هدى، وعلى غير اقتناع.

**ويتحدث في الشريحة الثالثة: (7-12) عن شجاعته وهو يخوض الحرب، فحين دعاه أخوه، ليذوذ عنه في الموقف الصعب، هبّ للدفاع عنه، ولم يخذله. ولعل فاجعته تبدو في هذا النداء القانط (دعاني أخي)، وقد حالت بينهما خيل الأعداء، أي الموت. كيف لا يلي دعوة أخيه، وقد توحدت ذاته به، إذ رضعا ثدياً واحداً، وعاشا معاً في مودة وصفاء (أرضعتني أمه بلبانها / بشدي صفاء بيننا).**

وإذ تتوالى الأحداث (أردت الخيل فارساً - الرماح تنوشه - تبددت «الخيّل»). نراه يربط مصير أخيه بمصير البشر؛ لعلمه أن المرء غير مخلد.

**وفي الشريحة الرابعة: (13-17) يُعدد مناقب أخيه عبد الله، الذي رُزئ به، فيوسع أبعاد هذا الرزء برسم صورة مشرقة له امتلأت بالقيم الجاهلية، وكأنه يريد أن يُخلّده بها، وهذا هو الخلود المتاح للبشر القانين في هذه الحياة. ويحشد طائفة من المشتقات، وبخاصة صيغ المبالغة التي تحمل هذه القيم:**

- ما كان وقافاً / لم يكن جبانا

(1) العمدة، 2/ 362.

- لا طائش اليد / سهمه يصيب
- لا برماً / واسع الصدر
- كميش الإزار / مَثَل في الجد والتشمير
- خارج نصف ساقه / وصف آخر بالتشمير
- صبورٌ على العزاء / يتحمل الشدائد
- طلاع أنجد: يركب أصعب الأمور
- قليل التشكي للمصيبات: جَلَد على النوائب
- حافظ من اليوم: يصون أعماله

أما الصبوات التي تصحب الإنسان أيام فتوته وشبابه فقد ولَّت، بعد أن علا الشيب رأسه، مُضيفاً عليه صفة الرزانة.

وفي الشريحة الخامسة يصف الخيل: (18-19)، فيسجل بادئ ذي بدء بعض ملامح الغارات، إذ كان للعرب ساعة يقال لها "أفلتة" يُغيرون فيها، آخر ساعة من أيام جمادى الآخرة ما لم تغب الشمس، وهي ساعة يدركها الشاعر بسرعة فرسه، الذي وصفه بمجمل صفات، فهو:

- سيلم الشظا<sup>(1)</sup>.
- غليظ القوائم.
- منقبض عرق النسا.
- طويل الظهر.
- مرتفع الجسم / كجذع النخلة المتجرد.
- طويل العنق.

وهي صفات تجعله يسبق الخيول الأخرى، ويتصدرها جميعاً. والشاعر يلجأ إلى تكرار الحروف، كالشين في قوله: الشظا، الشوا، شنج، وكذلك تكثر حروف المد في مثل قوله: الشظا - الشوا - القرا/ طويل - أسيل.

(1) الشظا: عظم لازق بالرُكبة.

إن هذه العلاقة بين الألفاظ والإيقاع الحزين لتشير إلى معاناته التي تحولت إلى إحساس بالفجيعة، وهي أنه خسر أخاه.

وتبرز صورة المأساة حين سمع الصياح والعيول، وأن الفارس قد سقط، لقد كان يدرك أن عبد الله هو الذي مات. وأن إحساسه يوحى له بتلك الخسارة العظيمة، وإذ هرع إليه، ألقى الرماح تنوشه من كل جانب، بوقعها المؤلم. والشاعر يصف مصرع أخيه وقد أحاط به الأعداء من كل حَدَبٍ وَصُوبٍ. وقد اكتمل المشهد بوقوف الشاعر في ساحة الوغى يطعن الأعداء حتى انجلوا، وعلاه القتام. لقد قاتل حتى تكسرت النصال، وفقد فارساً، جمعته به أواصر الدم والمصير، ووقف إلى جانبه وهو يعي خطاه. أرأيت كيف ينشر الموت وشاحه الأسود في ساحة المعركة؟ وهل أشعرك هذا العطف المتلاحق، بالفاء صور الموت في هذه الساحة: تنادوا - فقالوا - فقلت - فجئت إليه - فطاعنت

وتمثل الشريحة السادسة (البيت الأخير) خاتمة القصيدة، فيتحدث عن أخيه الذي لم ينعته يوماً بالكذب، بمعنى أنه لم يجفه يوماً ما، مما خفف من حزنه وألمه. ويبدي غضبه لمقتله، وهو غضب سيدركه الناس عندما يأخذ بثأر أخيه، حيث تدور الدائرة على العدو ويكون النصر لدريد وقومه، وهو ما أثبتته الأيام.

تبدو العاطفة أبرز عنصر في النص، إذ عبر الشاعر عن تفجعه على أخيه، وتجرحه مرارة جريرة الآخرين. إنه لم يكُ حراً، إذ ربط مصيره بالعصبية القبلية ورابطة الدم، وأصبح غُفلاً لا وجود له إلا مع الآخر. لقد حاول أن ينصح قومه بعد المكوث في الطريق، لكنهم عصوه، وهذه هي الصدمة الأولى، واضطر إلى الانصياع لرأي الجماعة. مهما تكن العاقبة، ودافع عن أخيه في المعركة، وكانت النتيجة هذه الخسارة الفادحة، لقد خسر كل شيء، أما قومه فلم يتنبهوا ولم يستفيقوا إلا بعد الفجيعة الكبرى، في ضحى الغد.

## المبحث الثاني

### مالك بن الربيع يرثي نفسه \*

1. أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَ لَيْلَةً      بجنب الغصْنى أُرْجِي القِلاصَ النواجيا<sup>(1)</sup>
2. فَلَيْتَ الغضا لم يقطع الركْبَ عَرْضَهُ      وليت الغضا ماشى الرِّكَّابَ لياليا<sup>(2)</sup>
3. لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا      مزارًّا ولكنَّ الغضا ليس دانيا

\*\*\*

4. أَلَمْ تَرْنِي بَعْتُ الضلالةَ بالهدى      وأصبحتُ في جيش ابن عفَّانَ غازيا
5. لعمرني لئن غالتُ خراسانُ هامتِي      لقد كنتُ عن بابي خراسانَ نائيا<sup>(3)</sup>

\*\*\*

6. فلهِ دَرِّي يومَ أتركُ طائِعاً      بَنِي بأعلى الرِّقْمَتَيْنِ وماليا
7. ودُرَّ الظِّباءُ السانحاتِ عَشِيَةً      يُخْبِرُنَ أَنِّي هالكٌ مَنْ وراثيا<sup>(4)</sup>
8. ودُرَّ كَبِيرِي اللذينِ كلاهما      عَلَيَّ شَفِيقٌ ناصحٌ لو نَهانيا
9. ودُرَّ الهوى من حيث يدعو صحابه      ودُرَّ لِحاجاتي ودُرَّ انتهائيا<sup>(5)</sup>
10. تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فلمْ أَجْذُ      سوى السيفِ والرمحِ الرُّدِينِي بأكيا
11. وأشقرَ خَنْذِيذٌ يَجْرُ عِناهُ      إلى الماءِ لم يتركْ له الموتُ ساقيا<sup>(6)</sup>
12. ولكنْ بأطرفِ السُّمَيْتَةِ نسوةٌ      عزيزُ عليهنَّ العشيَّةُ ما بيا
13. صرِيْعٌ على أيدي الرجالِ بقفرةٍ      يُسَوُّونَ لحدي حيثُ حُمَ قضايا

\*\*\*

(\*) جبهة اشعار العرب، ص 957 وما بعدها.

(1) الغضا: شجر ينبت في الرمل. أُرْجِي: أسوق. القِلاص: جمع قلوص، وهي الفتية من الإبل. النواجي: السراع.

(2) الركاب: الإبل التي تحمل القوم.

(3) غالت خراسان هامتِي: أهلكت هامتِي، والهامة: الرأس.

(4) السانحات: أي سَنَحَتْ له الظباء فتطيرُ منها.

(5) لحاجاتي: جمع لحاجة، وهي التمادي.

(6) الخنذيذ: الطويل من الخيل.

14. وَلَمَّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرَوْ مِئْتِي  
15. أَقُولُ لِأَصْحَابِي ارْفَعُونِي فَإِنِّي  
16. وَيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَانْزِلَا  
17. أَقِيمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ  
18. وَقُومَا إِذَا مَا اسْتَلَّ رُوحِي فَهَيِّئَا  
19. وَخُطَّاءَ اطْرَافِ الْأَسِنَّةِ مُضْجَعِي  
20. وَلَا تَحْسُدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا  
21. خِذَانِي فَجَزَّانِي بِثُوبِي إِلَيْكُمَا

\*\*\*

22. وَقَدْ كُنْتُ عَطَافاً إِذَا الْخَيْلُ أَدْبَرَتْ  
23. وَقَدْ كُنْتُ مَحْمُوداً لَدَى الزَّادِ وَالْقَرَى  
24. وَقَدْ كُنْتُ صَبَّاراً عَلَى الْقِرْنِ فِي الْوَغَى  
25. فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَى  
26. فَيَا لَيْتَ شِعْرِي: هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِكٍ  
27. إِذَا مِتُّ فَأَعْتَادِي الْقُبُورَ وَسَلِّمِي  
28. تَرَيَّ جَدَثاً قَدْ جَرَّتِ الرِّيحُ فَوْقَهُ  
29. رَهِينَةُ أَحْجَارٍ وَبِشْرِ تَضَمَّنَتْ

\*\*\*

30. فَيَا رَاكِباً إِمَّا عَرْضَتْ فَبَلِغْنِي  
31. وَبَلِّغْ أَخِي عِمْرَانَ بُرْدِي وَمُنْزَرِي  
32. وَسَلِّمْ عَلَى شَيْخِي مِنِّي كِلَيْهِمَا  
33. وَعَطِّلْ قُلُوصِي فِي الرِّكَابِ فَإِنَّهَا  
34. أَقْلَبُ طَرَفِي حَوْلَ رَحْلِي فَلَا أَرَى

\*\*\*

(1) عالوا النعي: أظهروه.

(2) القسطلاني: الغبار. الهايي: السافي.

35. وبالرمل مَنِي نَسوة لَو شَهَدَنِي بَكِينٌ وَقَدَيْنَ الطَّيِّبَ الْمَدَاوِيَا  
36. فَمَنْهَنَ أُمِّي وَابْتَتَاهَا وَخَالَتِي وَبَاكِئَةً أُخْرَى تَهَيَّجُ الْبَوَاكِيا  
37. وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِهِ ذَمِيمًا وَلَا وَدَعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا

\*\*\*

### مدخل إلى القصيدة

مالك بن الربيع<sup>(1)</sup> شاعر مُقَلِّ، وهو من شعراء الإسلام في أوائل العصر الأموي، عُرف بقصيدته التي رثى بها نفسه فضلاً عن مقطوعات شعرية في الوصف والحماسة وردت في كتاب الأغاني. نشأ في بادية بني تميم بالبصرة، وكان شاباً شجاعاً فاتكاً، لا ينام الليل. إلا متوشحاً سيفه، ولكنه كسائر الصعاليك استغلَّ فروسيَّته في قطع الطريق هو وثلاثة من أصدقائه.

وذاث يوم مر عليه سعيد بن عثمان بن عفان، وإلى خراسان لعهد معاوية وكان مُتوجهاً لإخماد تمرد في خراسان، فأغراه بالجهاد في سبيل الله بدلاً من قطع الطريق، فاستجاب مالك لنصح سعيد وذهب معه وأبلى بلاءً حسناً.

وفي أثناء عودته إلى وادي الغضا في نجد وهو مسكن أهله، مرض مرضاً شديداً، وقيل: لدغته أفعى كانت نائمة في نعله، يقول الرواة إن شاعرنا نظم هذه القصيدة وهو يحتضر، يرثي بها نفسه، ومات في خراسان.

### بنية النص ومساره

إن المتأمل في قصيدة مالك بن الربيع يشعر بجوّ نفسي يتخللها من بدايتها إلى نهايتها، إذ تحققت فيها الوحدة الموضوعية، فانسقت أجزاءها في نسيج متكامل، وهي تنتقل عبر الأزمان الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، التي اتضحت معالمها في القصيدة، ثم امتزجت في خاتمتها.

ونحن إذ نقسم القصيدة إلى شرائح عدة فلغايات الدرس والتحليل. ومن ثم فقد تمحورت القصيدة في سبع شرائح على النحو التالي:

(1) انظر ترجمته في جهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، تحقيق د. محمد علي الهاشمي، المجلد الثاني، ص 759. والشعر والشعراء، 1/ 353، والأغاني، 22/ 304 وما بعدها.

1. الشريحة الأولى: مشاهد من الماضي تُصور حنينه إلى مرابع صباه. (الآيات 1-3)
2. الشريحة الثانية: انطلاقه إلى خراسان. (الآيات 4-5)
3. الشريحة الثالثة: مشاهد الحزن التي ستعقب موته. (الآيات 6-13)
4. الشريحة الرابعة: مشهد الاحتضار في مرو بخراسان. (الآيات 14-21)
5. الشريحة الخامسة: مشاهد من حياة الشاعر ومآثره. (الآيات 22-29)
6. الشريحة السادسة: تساؤلاته ورسائله. (الآيات 30-34)
7. الشريحة السابعة: مشهد النساء الباقيات بعد موته. (الآيات 35-37)

يستهل مالك قصيدته بالحنين عبر شجر الغضا، إلى مرابع صباه في وادي الغضا بنجد. ومالك كان ربيب الفلوات، وكانت حياته مليئة بالمغامرات. فنراه يتمنى أن يعود إلى هذا الوادي فيبيت فيه ليلة، ويُزجي قلاصه. وهكذا يحس أن هذه الليلة التي ينتظر بها عودة الماضي كانت تميل به إلى الفراق الأبدي، إذ يستحيل الشوق إلى موطنه إلى نوع من اليأس الذي يُفصح عن نفسه من تكرار كلمة «الغضا» وهو شجر يرمز به لهذه المرابع إذ يكررها غير مرة، منها ثلاث في البيت الثالث، وهو تكرار جميل يبعث على الأسى والحزن، يصدر عن شاعر يمر بتجربة الموت، يتفجع ويتذكر أهله وموطنه ويمجد نفسه بعيداً غريباً عنهما.

ويُهد هذا المطلع لولادة الشريحة الثانية من القصيدة، ذلك أن الشوق إلى منابت الغضا يوجب على الشاعر ذكر السبب الذي جعله يترك هذه المنابت منطلقاً إلى خراسان. والجواب أنه انضم إلى جيش ابن عفان، إذ أغراه سعيد بالجهد بدلاً من قطع الطريق. وكان ينتابه إحساس بأنه سيلقى حتفه في خراسان، لكنه لم يندم على قراره بالانضمام إلى هذا الجيش. ثم أخذ يتحدث عن رحلته تلك، فيذكر لنا كيف ترك أهله وماله طائعاً في رحلة الذهاب إليها مفقود، وآية ذلك أن الأطباء السانحات التي مر بها وهو في طريقه إلى خراسان كانت تُبشر بموته، مع أن العرب كانوا يتفاءلون بالسانح من الصيد، بل إن أبويه كانا يدركان أنه سيموت، فينصحانه مُشفقين عليه حيناً، وناهيين له حيناً آخر، لكنه يمضي غير نادم على شيء، مُبدياً إعجابه بهذا المصير على نحو ما كانت تعجبه صباباته وهواه وهو في مُقبل العمر.

وتأتي الشريحة الثالثة من هذه القصيدة لتكون امتداداً طبيعياً للشريحة السابقة، فالشاعر كان يتوقع الموت، وها هو طيف الموت يزوره، وهذا يمثل لحظة اتصال بين الحلم والواقع، فيتصور أن اشد المفجوعين عليه هم رفاق دربه، أسلحته (السيف والرمح الرديني) وحصانه الأشقر الذي لم يترك له الموت ساقياً، ثم النساء الحبيبات في موطنه اللائي سوف يتحدث عنهن بالتفصيل في الشريحة الأخيرة. وهذا إحساس غريب، كإحساس الحالم بأنه لا يزال حياً وهو ميت.

بعد ذلك يظهر الشاعر على مسرح القصيدة، فتركز الشريحة الرابعة على أمرين أولهما: لخطات الاحتضار في مرو بخراسان، حيث يرفعه رفيقه على الأيدي، في وداع لا لقاء بعده، فيرنو في لهفة إلى السماء صوب سهيل - وهو نجم يماني - فيذكره بأهله ومرايع صباه، في نجد وثانيهما على وصيته لهذين الرفيقين، والتي تضمنت طلباته الأخيرة:

- أن يُقيماً لديه بعض الوقت، يوماً أو بعض ليلة.
- أن يحفرا قبره بالأسنة تكريماً له، ويُهيئاً له الصدر والأكفان.
- ألا يبخلا عليه بقبر واسع وهو يُدفن في الصحراء.

هذه القائمة من الطلبات تفتح سداً كان قائماً أمام تيار الانفعال الذاتي، وتنقلنا إلى فضاء الشريحة الخامسة وتتضمن افتخاراً بالصفات التي يفخر بها العرب، على أنه يبدأ الحديث عنها بمقارنة مبكية بين حاله اليوم وهو يُجْرُ جراً وحاله يوم كان فاتكاً صعب الانقياد. ثم يذكر تلك الصور المشرقة التي امتلأت بالقيم العربية الأصيلة، ويحشد لها طائفة من المشتقات، في سلسلة أقواله:

- وقد كنت عطافاً سريعاً إلى من دعانيا (من مشاهد الفروسية).
- محموداً لدى الزاد والقرى (من مشاهد الكرم).
- عن شتمي ابن العم والجار وانيا (من مشاهد صلة الرحم).
- وقد كنت صباراً على القرن في الوغى (من مشاهد الصبر).
- ثقيلاً على الأعداء عضباً لسانياً (من مشاهد الصمود).

وتشير الشريحة إلى جملة تساؤلات، وكأنه لا يزال هناك واقفاً يراقب الأحداث، فيتساءل كيف ستسير أحوال الحرب والسلام بعد موته، ويتساءل عن موقف أمه بعد

موته، ويطلب منها أن تزور القبور في الصحراء، وتنظر بعين الخيال قبراً بعيداً غطاه الغبار الأحمر السافي.

بعد ذلك يُقدم رسائله الأخيرة، وهي:

- إبلاغ نعيه إلى عشيرته بني مالك.
- أن تُسلم ثيابه إلى أخيه، وأن تبلغ زوجته بوداعه إياها.
- حمل تحياته إلى أبويه وبعض أقاربه.
- أن تُترك ناقته ترعى طليقة، فيشعر الصديق بالأسى لفراقه في حين يشمت به الأعداء.

وتشير الشريحة الأخيرة إلى موطنه الأول «الرمل»، وهو الموطن الذي عبر عنه في الشريحة الأولى بالغضا، فهذا عود على بدء، فضلاً عن أن الشاعر يكرر كلمة «الرمل» ليتلذذ بذكر عهده السعيد.

والشاعر الذي بدأ بذكر «الغضا» وانتهى بذكره «الرمل» ليستعيد صورة الديار التي نشأ فيها، يجد نفسه وحيداً، يُقلب الطرف يائساً دون أن يلقي حبيبة واحدة، ونراه يتخيل النساء وهن يبكينه بعد أن مات، فيزداد وجداً على وجد، ولقد سمى الشاعر أولئك النسوة ولكنه ترك واحدة دون تسمية، كانت أشدهن حزناً، وقد تعتمد الشاعر أن يفعل ذلك، فلا ينبغي أن نتطفل على السر الذي أوصد بابه دوننا<sup>(1)</sup>.

### التحليل

1. أول ما يلفت القارئ هو تكرار لفظي الغضا والرمل، فقد وردت لفظة «الغضا» في الشريحة الأولى ست مرات، ووردت لفظة «الرمل» في الشريحة الأخيرة، ثلاث مرات، وذلك لشدة تعلق الشاعر بهذين الموضعين، حتى لنراه يُكرر لفظة «الغضا» ثلاث مرات في بيت واحد هو البيت الثالث. يقول غازي القصيبي: «وأشهد الله أنني لم أعثر في قراءاتي كلها على تكرار جميل يسقيك الأسى جرعة بعد جرعة كتكرار الغضا في هذه الأبيات»<sup>(2)</sup>.

(1) غازي القصيبي، قصائد أعجبتني، ص 104.

(2) م.ن، ص 93.

ولعل الإيقاع الناشئ من تكرار صوت (الضاد) في ألفاظ الغضا، وعرضه، والضلالة، وهو من الأصوات المفخمة والمجهورة، وله علاقة بالحالة النفسية التي يمر بها الشاعر<sup>(1)</sup>.

2. تطغى صيغة المتكلم على القصيدة، ذلك أن الشاعر يقف أمام مشكلة الموت، متحدثاً عن ذكرياته الخاصة، وأيامه الخوالي، ومصوراً اللحظات الأخيرة من حياته. كما أنها تجري بصيغة الخطاب، التي يتوجه فيها الكلام إلى غير جهة، وبخاصة رفيقاه اللذان يلح عليهما في الطلب (انزلا - أقيما - لا تُعجلاني - قوما - هيتا - ابكيا - خطأ - رُدا - لا تحسداني - خُذاني - جُراني).

3. تتوزع كلمات القصيدة في أربعة حقول، هي: الإنسان والمكان والحيوان والنبات. والطابع الغالب على هذه الكلمات هو الإنسان (أهل الغضا - ابن عفان - كبيرى - الرجال - الأصحاب - صاحبي رحلي - أم مالك - راكبا - بني مالك - عمران - عجوزي - شيعي - عمي - ابن عمي - خاليا - الجار - المؤنسات - نسوة - الطبيب - أمي - خالتي - باكية أخرى (الزوجة)).

ويمكن أن نلحق بعالم الإنسان السيف والرمح وحصانه الأشقر بوصفها ترتبط مباشرة بالشاعر.

وتتردد في القصيدة أسماء الأماكن ذات الصلة بالشاعر وتدخل في حقل المكان، كجنب الغضا، خراسان، الرقمتين، السمينية، مرو، سهيل، فلج، الرمل، وكذلك أسماء الحيوان كالقلاص والظباء والخيل، فضلاً عن أسماء النبات كالغضا والسدر.

4. العاطفة متقدة في القصيدة، يبدو فيها الشاعر إنساناً رقيق القلب في أوج الصدق والحرارة، وهي عاطفة حزينة فيها بكاء وعويل حين يرثي نفسه، وتفجع وحنين حين يتذكر وطنه وأهله. إذ يجد نفسه بعيداً نائياً، هذا الفارس الذي خاض الملاحم الضارية، لم يمت بضربة سيف أو طعنة رمح، بل من لدغة أفعى كانت نائمة في نعله،

(1) إبراهيم خليل، النص الأدبي، ص 90.

يقول الرواة إنه نظم قصيدته وهو محتضر<sup>(1)</sup>، غير أن المدائني يقول إنه رثى نفسه قبل موته بسنة<sup>(2)</sup>.

5. المعاني فيها ابتكار وروعة كحديثه عن سيفه ورمحه وحصانه، وهي تبكي بطولته وفروسيته. وفي توصياته لرفاقه تأثير موجه حقاً، ومن معانيه الطريفة قوله: «خُطأ بأطراف الأسنة مضجعي»، ومن أجمل معانيه مقارنته بين حاله وهو ميت يسهل على أصحابه أن يجرؤه، وحاله وهو في كامل صحته، حين كان يصعب على الفرسان أن يتمكنوا منه، وفي ذكره لأمه وقربياته وإشارته إلى زوجته، وتصوير شعورهن إبداع ممتاز.

6. الصور والأخيلة الواردة في معظم القصيدة بدوية، ولكن بعضها يوضح جو الفتوحات الإسلامية. ومن الإشارات البدوية قوله: أزجي القلاس النواجيا، لم أجد سوى السيف والرُمح الرديني باكيا، يا صاحبي رحلي.

7. يرى بعض الرواة أن الشاعر لم ينظم سوى ثلاثة عشر بيتاً، وأن الباقي أضافه شعراء آخرون عبر فترات متعددة<sup>(3)</sup>.

8. يؤدي الزمن في القصيدة دوراً مهماً، يمتزج فيها الماضي والحاضر والمستقبل، الماضي: ويتمثل في وادي الغضا والرميل حيث بدأ حياته وعاش أحلامه، والحاضر: ويتمثل في غربته وبعده عن الأهل والوطن، إذ يبدو وحيداً يائساً. وأما المستقبل: فمشهد النساء الباقيات بعد موته. ولقد ذكر الشاعر أسماءهن سوى واحدة لعلها زوجته مكتفياً بالإشارة إلى أن حزنها هو أعظم حزن.

9. تؤدي الموسيقى دوراً عظيماً في التعبير عن حالة الشاعر النفسية، فالموسيقا الخارجية تبدو في الوزن والقافية، فالقصيدة من بحر الطويل، وهو بحر يتسع لفن الرثاء، وهي قصيدة يائية اتصلت برويها ألف الإطلاق. وأما الموسيقى الداخلية فتبدو في العاطفة المتقدة وفي تكرار بعض الألفاظ.

(1) جبهة أشعار العرب، 2/ 767.

(2) المرزباني، معجم الشعراء، 364.

(3) انظر: الأغاني، 22/ 364.

وهكذا استطاع الشاعر أن ينقل إلينا مشاعر الأسى والحزن من خلال الإيقاع المنتظم الذي يركز على تتابع ألفات المد في النص.

وأياً كان، فإن جمال هذه القصيدة وروعيتها لا للغتها ولا لصورها ولكن لأنها تُصور بروعة وأمانة ودقة موقفاً حقيقياً لإنسان حقيقي، يوشك أن يدخل أبواب أعنف التجارب البشرية: الموت، تصور هذا الموقف بكل ما فيه من متناقضات وجزع واضطراب دون حرص على رضا جمهور من المستمعين أو كتيبة من النقاد<sup>(1)</sup>.

---

(1) غازي القصيبي، قصائد أعجبتني، ص 105.

### المبحث الثالث

#### لامية مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن مزيد

##### ترجمة الشاعر

هو مسلم بن الوليد الأنصاري، شاعر عباسي ارتبط اسمه بالتجديد والبدیع، ولد في الكوفة سنة 140هـ. سماه الرشيد «صريع الغواني» لقوله في إحدى قصائده<sup>(1)</sup>:

هل العيش إلا أن تروح مع الصبا وتغدو صريع الكأس والأعين البخل؟

وهو لقب كان يرضى عنه الشاعر في أيام شبابه، فلما أدركته الشيخوخة تنسك ورفض هذا اللقب.

كان شاعراً متكسباً، فقد مدح القائد يزيد بن مزيد ومدح الرشيد والأمين والمأمون والبرامكة، حيث عاش في بغداد سنوات جنى فيها المال الوفير، وعاصر فيها نخبة من الشعراء أمثال أبي نواس وأبي العتاهية ودعبل، وتفوق عليهم بسحر بيانه وجزالة شعره. استقر في أواخر حياته بمرجان، وبها مات سنة 208هـ، بعيداً عن موطنه الذي طالما تغنى به وملاه الحاناً وأنغاماً.

##### النص

لامية مسلم بن الوليد في مدح يزيد بن مزيد<sup>(2)</sup>

##### مقدمة في الشكوى

أجررتُ حبل خليع في الصبا غزل  
هَاجَ البكاءُ على العين الطموح هوى  
كيف السُّلُوْ لقلبٍ راح مختبلاً  
عاصى العزاء غداةً البين مُنْهَمِل  
لولا مرارة دمع العين لانكشفت  
وشمرتُ هممُ العُدَال في العَدَل  
مُفَرَّق بين توديعٍ ومُحْتَمَل  
يهذي بصاحب قلبٍ غيرٍ مُخْتَبِل؟!  
من الدموع جرى في إثر مُنْهَمِل  
مني سرائرُ لم تظهر ولم تَحِل

(1) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 235.

(2) الديوان، ص 7 وما بعدها.

حتى رمانى بلحظ الأعين النجل  
صبايةً خُلِسَ التسليم بالمُقل  
وردُّ في الرأس منى سكرة الغزل  
منى بنات غذاء الكرم والكَلل  
هتكتُ فيها الصبا من بيضة الحَجَل  
شُرِب وعزفُ القينة العُطل  
شكواي فاحمراً خذاها من الخجل  
أيامه بالصبا في اللهو والجَدَل!  
كأفاته بمديح فيه مُتخل  
أفضيتها بوجيف الأيتى الذُل  
دنا النجاء وحان السيرُ فارتحل  
ميل الجماجم والأعناق فاعتدل  
لا يولغُ السيف إلا مُهجةً البطل

أما كفى البين أن أرمى بأسهمه  
مما جنى لي وإن كانت مُنى صدقت  
ماذا على الدهر لو لانت عريكته  
جُزُم الحوادث عندي أنها اختلست  
وليلةً خُلِسَتْ للعين من سِنَة  
وقد كان دهري وما بي اليوم من كِبَر  
إذا شكوت إليها الحب خفرها  
كم قد قطعت وعين الدهر راقدةً  
وطيب الفرع أصفاني مودته  
وبلدةً لمطايا الركب مُنضبةً  
فيَمَ المقام وهذا النجمُ معترضاً  
يا مائل الرأس إن الليث مفترس  
حذار من أسد ضرغامة بطل

مدح يزيد بن يزيد:

أو مائل السَّمك أو مُسترخي الطُول  
أقام قائمه من كان ذا مِيل  
لولا يزيد بني شيبان لم يَصُل<sup>(1)</sup>  
ما افتُرت الحربُ عن أنيابها العُصَل<sup>(2)</sup>  
فلإن قرن «يزيد» غيرُ مختل  
بقائم السيف لا بالختل والحيل  
حامي الحقيقة لا يؤتى من الوهل<sup>(3)</sup>  
يرضى لمولاه يوم الرُوع بالفشل

لولا «يزيد» لأضحى الملك مُطرحاً  
سل الخليفة سيفاً من «بني مطر»  
كم صائل في ذرا تمهيد مملكة!  
ناب الإمام الذي يفتُر عنه إذا  
من كان يَحْتَلِ قرناً عند موقفه  
سد الثغور «يزيد» بعدما انفرجت  
كم قد أذاق حمام الموت من بطل!  
أغرأ أبيض يُغشي البيض أبيض لا

(1) الصائل: الهائج، تمهيد مملكة: إنشاء مملكة.

(2) العصل: المعوجة، وهي أشد من المستقيمة ووجدناها أعصل.

(3) الوهل: الجبن.

يغشى الوغى وشهاب الموت في يده  
يفتر عند افتتار الحرب مبتسماً  
موف على مَهج في يوم ذي رَهج  
ينال بالرفق ما يعيا الرجال به  
لا يُلْقح الحرب إلا ريث يَنْتُجها  
إن شيمَ بارقه حالت خلائقه  
يُغشي المنايا المنايا ثم يَفْرُجها  
لا يرحل الناس إلا نحو حُجرتِه  
يَقري المنية أرواح الكُماة كما  
يكسو السيوف دماء الناكثين به  
يغدو فتغدو المنايا في أَسِنَّتهِ  
إذا طغث فثَّه عن غِب طاعتها  
قد عود الطير عادات وثقن بها  
تراه في الأمن في درع مُضاعفة  
صافي العيان طموح العين همته  
لا بعبق الطيب خديهِ ومفرقه  
إذا انتضى سيفه كانت مسالكه  
وإن خلَّت بحديث النفس فكرته

يرمي الفوارس والأبطال بالشعل  
إذا تغيَّر وجه الفارس البطل  
كأنه أجل يسعى إلى أمل<sup>(1)</sup>  
كالموت مُستعجلاً يأتي على مهل  
من هالك وأسير غير مختل<sup>(2)</sup>  
بين العطية والإمساك والعِلل<sup>(3)</sup>  
عن النفوس مُطلات على الهبل  
كالبيت يُضحي إليه ملتقى السبل  
يقرى الضيوف شحوم الكوم والهُزُل  
ويجعل الهام تيجان القنا الذُبل  
شوارعاً تتحدى الناس بالأجل  
عباً لها الموت بين البيض والأسل  
فهنَّ يتبعنه في كل مُرحل  
لا يأمن الدهر أن يدعى على عجل  
فك الغناة وأسر الفاتك الخطل  
ولا يُمسح عينيه من الكُحل  
مسالك الموت في الأبدان والقلل  
حيي الرجاء ومات الخوف من وجل

### جو النص

نظم الشاعر قصيدته اللامية المشهورة ذات الأبيات التسعة والسبعين في مدح القائد يزيد بن يزيد الشيباني، تحدث فيها عن انتصاره على الوليد بن طريف الخارجي الثائر بالجزيرة لعهد الرشيد.

- (1) موف على مَهج: يوفي عليها بالقتل، في يوم ذي رَهج: أي في يوم غبار من الحرب.
- (2) لا يُلْقح الحرب: أي لا يهيجها، يَنْتُجها: المعنى اللفظي يستولدها والمقصود هنا القتل.
- (3) إن شيمَ بارقه: إن نظر الى سحابة عطائه.

وقد استهل قصيدته بقوله:

أَجْرَزْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصَّبَا غَزَلٍ    وَشَمَرْتُ هِمَمُ الْعُدَالِ فِي الْعَدَلِ

وقد نال عليها الشاعر مائة ألف درهم، إذ أعطاه يزيد خمسين ألفاً مختاراً، ثم أعطاه خمسين ألفاً أخرى بأمر الرشيد.

نظم الشاعر قصيدته، وقد تقدم به العمر، إذ راح يشكو الدهر، متذكراً أيام لهوه ومجونه، فتحدث عن غزله ولوعة صد المحبوبة، ثم انصرف إلى وصف الخمر، بوصفها إحدى لذائذه أيام الصبا، ثم تخلص من ذلك إلى غرضه الرئيس وهو المديح، فصور فروسية يزيد وكرمه، عارضاً قدرته على مواجهة الأعداء وإلحاق الهزيمة الساحقة بهم، ومتناولاً ما يتسم به من مروءة كاملة.

#### التحليل والدراسة

##### بنية النص ومساره

يتمحور النص في شريحتين، هما:

- مقدمة في الشكوى.
- مدح يزيد بن يزيد الشيباني.

**الشريحة الأولى:** فالقصيدة تبدأ بالتحول في الزمن الماضي، وهو زمان الشباب «أَجْرَزْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصَّبَا غَزَلٍ - دلالة على تهاديه في لهوه وغزله، وتنتهي بهذا الزمن إلى الحاضر «وما بي اليوم من كبر». وذلك أن الشاعر بدأ حياته بزمن أنس به، إذ لقب بصريع الغواني، وعبر عن مسلكه فيه بأبياته في الخمر والغزل، ثم تتقدم به العمر، فيأسى على ماضيه، ويشكو الدهر الذي قسا عليه وحرمه من لذائذه، وتتجلى الشكوى في قوله:

- أما كفى البين أن أرمى بأسهمه (كناية عن مصائب الدنيا).

- ماذا على الدهر لو لانت عريكته!!

أما اللذائذ التي افتقدها بفقد شبابه فهي: المرأة والخمر والغناء، ولا يلبث أن يتخلص من هذا الحديث إلى موضوعه الرئيس وهو المديح بقوله:

فيمَ المُقام وهذا النجمُ معترضاً دنا النجاء وحان السَّيرُ فارتحل

الشريحة الثانية: وتدور حول مدح القائد يزيد بن مزيد، إذ خلع عليه جملة من الصفات المثالية، تحدث فيها عن رفعة شأنه، وشجاعته الخارقة، وجوده وكرمه، وتأهبه ومروءته، وهي صفات يتداخل بعضها ببعض، في جو ملحمي، يضيفي على القصيدة طابع الملحمة الشعرية.

فجعل الملك من دونه مخذولاً فاسداً، مائل السَّمك، مسترخي الطول، بوصفه سيفاً قاطعاً على الخارجين على طاعة السلطان. وقد استمد صورته من البادية وخيامها وما يطوى فيها من حبال وأعمدة، ويمضي في صوغ ألفاظه في نطاق المعنى الجميل، إذ يقول:

أغر أبيض يغشي البيض أبيض لا يرضى لمولاه يوم الرُّوع بالفشل، ثم صوره بالسيف القاطع: فاستعار الشهاب للسيف، وجعله شهاب الموت، تسقط الشعل منه على رؤوس الأعداء، فتحرقهم حرقاً، منزلاً بهم هزيمة ساحقة ماحقة، إذ يقول:

يغشى الوغى وشهابُ الموت في يده يرمي الفوارسَ والأبطالَ بالشُعْل  
يفترُّ عند افترار الحرب مبتسماً إذا تغَيَّرَ وجْهَ الفارسِ البطلِ

وفي البيت الثاني يتلاعب مسلم باللفظ ويصوغ عبارته صوغاً جميلاً، من خلال المجانسة بين يفترُّ وافترار إذ يبدو الممدوح مبتسماً، ثم يغمس هذا الجناس في وعاء المطابقة بين ابتسام الممدوح وتكشير الفارس البطل.

وهما بيتان استمدهما المتنبي بيتيه الرائعين في مدح سيف الدولة، إذ يقول:

وقفتَ وما في الموت شكٌ لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائم  
تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً ووجهك وضاحٌ وثرغك باسمٌ

قد يكون المتنبي يفضلُه في صوغ العبارة وفي تشكيل الصورة ولكن مسلماً أسبق منه في الفكرة، وهو في بيتيه أشد حماساً وأدق تعبيراً عن الحرب. ولعل الشاعرين يلتقيان في تعظيم الخصم، فكلما كان يزيد يرمي الأبطال والفوارس بالشعل، فقد كان سيف الدولة يلحق الهزيمة النكراء بالأبطال (تمر بك الأبطال كلمى هزيمة) وهذه سُنَّة ابتدعها

عنتره، الذي كان يقضي على خصمه بطعنة واحدة، وهو خصم مدجج يخشاه الكُماة، لكونه من كرام الفرسان.

ومضى يصور فتكه بالأبطال تصويراً بديعاً، إذ تسيل على سيفه دماء الأعداء، وتسقط على رمح رؤوسهم، أما الجود والكرم، فقد صورهما من خلال صحبة الطير له التي تتبعه في رحلاته واثقة بما سيُميرُها به.

وصورة الطير وهي تتبع الجيش وتاكل لحوم القتلى تتردد في الشعر العربي، وأول من ابتكرها هو الأفوه الأودي (570م)، إذ يقول<sup>(1)</sup>:

وترى الطيرُ على آثارنا رأي عينٍ ثقةٌ أن سثُمار  
ثم تبعه الشعراء، فقال النابغة الذبياني<sup>(2)</sup>:

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب  
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب  
وتبعه مسلم بن الوليد فقال:

قد عود الطير عاداتٍ وثقن بها فهن يتبعنه في كل مُرحل  
وهي صورة فاق بها مسلم الشعراء جميعاً؛ وقد نسل المتنبي صورته، بقوله<sup>(3)</sup>:

يطمع الطير فيهم طول أكلهم حتى تكاذ على أحيائهم تقع  
ويأتي استعداده للحرب، متمماً لصفة الشجاعة، لا يفارقه درعه في أوقات أمنه وصلحه.

وهذا المعنى يرتبط بمحاذة بعينها متعلقة بيزيد<sup>(4)</sup>، فيزيد ابن أخ معن بن زائدة الفارس المغوار الكريم المعطاء، وكان معن يقدم يزيد على جميع أبنائه، فلاحظت ذلك امرأته، فكلمته في هذا الشأن، فقال لها: كُفي، سأريك فضله على أولادي، فبعثت في

(1) الأودي، الموازنة، 66/1، قمار: تحصل على الطعام.

(2) ديوان النابغة، ص 10.

(3) ديوان المتنبي، 334/2.

(4) انظر: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 242 و 243.

طلبه وطلب أولاده ليلاً، فأتوه مكتحلين متعطرين في الثياب اللينة على بطء ومهل، وأتاه يزيد في كامل سلاحه في الحال، فقال له: ما أتى بك في هذه الحلية؟ أي لباس الحرب، فأجاب: أتاني رسولك ليلاً، فخفت أن يكون هناك حدث، فإن يكن كذلك فقد أخذت أهبتة، وإن يكن غير ذلك هان علي حله، فعجبت من ذلك امرأة عمه، وصاغ مسلم هذه الحادثة تلك الصياغة البارة في بيته الذي مر ذكره.

ومن المظاهر التي يتحلى بها، أنه لا يتعطر ولا يكتحل شأن المترفين اللاهين، فعطره شجاعته وما يسيل على سيفه من دماء الأبطال. ويتجلى ذلك في قوله:

لا يعبقُ الطيبُ خديه ومفرقه      ولا يمسحُ عينيه من الكُحلِ  
وهو بيت نال إعجاب النقاد والرواة، فضلاً عن الممدوح الذي أمر جاريته أن تبعد عنه المرأة وألا تقرب منه الطيب<sup>(1)</sup>.

ويقال إن يزيد بن مزيد رهن ضيعته لكي يصل الشاعر بخمسين ألف درهم، ويعلم الرشيد بذلك، فيأمر ليزيد بمائتي ألف درهم قائلاً: اقض الخمسين ألف درهم التي أخذها الشاعر وزده مثلها، وخذ مائة ألف لنفقتك، فاسترجع يزيد ضيعته، وأعطى مسلماً خمسين ألفاً أخرى وبقي له بعد ذلك مائة ألف<sup>(2)</sup>.

ومن الغريب أن يهجو الشاعر يزيد بن مزيد، شأنه في ذلك شأن كثير من الشعراء الذين انقلبوا على ممدوحيههم، لكنه لم يلبث أن ندم على ذلك ورثاه بعد موته. وتجدد الإشارة إلى أن الشاعر جريراً قد هجا الفرزدق وقومه بالتعطر والتكحل، إذ يقول<sup>(3)</sup>:

خذوا كحلاً ومجمرَةً وعطراً      فليستم يا فرزدق بالرجال

(1) انظر: ديوان مسلم، ص 367 وما بعدها.

(2) م. ن.

(3) ديوان جرير، المجلد الثاني، ص 550.

## الطبائع الفنية

إذا كان الباعث الأول للنظم في هذه القصيدة يصدر عن عاطفة إعجاب الشاعر بمدوحه، سواء بشجاعته الخارقة أو بكرمه ومروءته، فإنه أسرف في خلع صيغ المدح عليه، مستخدماً أسلوبه الجزل الضخم الذي أُشربت فيه أبنية الشعر القديم، مضيفاً إليه روح العصر، عبر خيال إبداعي يعمد إلى الغلو في الصورة، التي يزركشها بألوان البديع.

## أولاً: الصورة

وهي ذات طبائع متعددة، ألم فيها بأساليب البيان المختلفة، سواء في استعاراته التي ازدحمت بها قصيدته أو تشابهه المباشرة أو كناياته الجميلة.

فمن استعاراته التي أَلَمَّ بها:

- الدهر الذي تلين عريكته.
- الحوادث التي تختلس منه.
- لقاء الراح والخلل.
- عين الدهر راقدة.
- حذار من أسد.
- سل سيفاً/ شهاب الموت.
- الحرب تكشر عن أنيابها.
- يقري المنية أرواح الكمأة.
- لا يأمن الدهر.
- حيي الرجاء.
- مات الخوف.

وهذه الصور مستمدة من الحياة الحربية التي كان الممدوح يخوض غمارها، ومن البيئة البدوية التي كان يحيا فيها الشاعر بنخامها وما يطوى فيها من حبال وأعمدة، وما فيها من أدوات القتال.

أما التشبيه فقد أُلِّمَّ به في مواطن قليلة، وجاء به واضحاً وصريحاً، في مثل قوله:

- كأنه أجل يسعى إلى أمل.
- كالموت مستعجلاً.
- كالبيت يضحي إليه ملتقى السبل.
- يقري المنية كما يقري الضيوف.
- ونقع على كثير من كنياته التي ترسم في صور متعددة، في مثل قوله:
- احمرَّ خداه (كناية عن الخجل).
- أرمى بأسهمه (كناية عن المصائب).
- أجزرت حبل جرير خليع غزل (كناية عن انفلاته في حبه وغزله، وتركه يصنع ما يشاء).
- يرحل الناس نحو حجرته (كناية عن الكرم).
- يقري المنية أرواح الكُماة (كناية عن فتكه بالأبطال).
- عوّد الطير عاداتٍ وثقن بها (كناية عما ستجد من أشلاء القتلى).
- لا يعبق الطيب خديه (كناية عن خشونته).
- تراه في درع مضاعفة (كناية عن الاستعداد للحرب).

#### ثانياً: البديع

حرص مسلم بن الوليد على تزيين شعره بالصنعة البديعية التي تركزت أكثر ما تركزت في الطباق والجناس اللذين أكثر منهما كثرة مفرطة.

#### • تأليف المتناقض أو الطباق

اتخذ مسلم «البديع» في شعره، وعني بضروب التصنيع والزخرف، ومنها الطباق الذي التزمه وحشابه شعره، ممثلاً فيه الأحوال المتناقضة، من ذلك:

- انكشفت مني سرائر (الابتسام والتكشير) فالممدوح يتسم عند افتراق الحرب، في حين تُكشَّر الحرب عن أنيابها.

- الاستعجال والمهل
- الحرب والسلام
- الأمن ولا يأمن
- سدّ الثغور وانفجرت
- فكّ وأسر.
- الأخذ بالرفق والأخذ باللين (وهو طباق خفي).

#### • الجناس

ونقع عليه في ما يلي: أقام قائمه -صائل ويصل- يفتّر وافترت- يَحْتَل ويَحْتَل- حمام وحامي- أبيض والبيض أبيض- يفتّر وافترار- مهج ورهج- أجل وأمل عوّد وعادات- الأمن ويأمن.

وهو جناس يقوم في معظمه على الاشتقاق.

#### ثالثاً: اللغة

ارتبطت مفردات القصيدة بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتسب إليه، وهو شعر الحرب، فجاءت في معظمها معبرة عن معاني الفروسية والبطولة الخارقة مثال ذلك: سل الخليفة سيفاً/ افترت الحرب عن أنيابها/ حمام الموت/ يغشى الوغى/ شهاب الموت/ موفٍ على مهج/ كأنه أجل/ كالموت مستعجلاً/ يُغشي المنايا المنايا/ يعترى المنية أرواح الكمأة إلخ..

ويعتمد الشاعر الجملة الفعلية أكثر من اعتماده الجملة الاسمية، وإن كانت هذه الأخيرة ترد في مواضعها وعند الحاجة إليها.

وقد يعتمد إلى بعض صيغ الجمع ليوحى من خلالها بالكثرة، مثال ذلك:

- ترمي الفواس والأبطال بالشُعْل.
- يُغشي المنايا المنايا.
- يقري المنية أرواح الكمأة.
- يكسو السيوف دماء الناكثين به.

— تغدو المنايا في أستته.

— مسالكه مسالك الموت.

وقد يعمد الشاعر إلى توليف صورة جديدة من رحم صورة قديمة، فصورة الطير وهي تتعقب الجيش وتأكل لحوم القتلى صورة متداولة في الشعر، على نحو ما ذكرنا آنفاً. وقد ورد البيت في سياق قصيدة مفعمة بالانفعال والمبالغة في كل شيء. فحينما كان مسلم يقول:

قد عود الطير عادات وثقن بها فهنّ يتبعنه في كل مرتحل

فقد كانت اللغة لديه متوازنة، إذ أسند الفعل «عود» إلى الممدوح، واشتق منه تلك «العادات» التي عُرف بها. ثم أسند فعلين إلى الطير، هما:

وثقن: أي الطير.

يتبعنه: أي الطير.

فكأنما هذه الثقة تدفع الطير إلى تتبع الممدوح حيث سار.

أما الانفعال ببطولة الممدوح فهو يطغى على القصيدة بكل ملامحها، أي بمظاهر التفوق والبطولة فيه. وربما تولد الغلو من الصفات التي خلعها الشاعر على ممدوحه.

ومن الأساليب اللغوية التي نفع عليها:

• الإخبار عن الكثرة

باستعمال كم الخبرية حيناً، ورب

— كم صائل في ذرا تمهيد مملكة... حيناً آخر.

— كم قد أذاق حمام الموت....!

— كم قد قطعت أيامه بالصبا....!

— وبلدة لمطايا الركب منصته

— وليلة خلست للعين

## الاستفهام

- كيف السلو لقلب راح مختلاً؟
- أما كفى البين أن أرمى بأسهمه؟
- ماذا على الدهر لو لانت شريكته؟؟

وفي الإجمال، يبدو الشاعر في قصيدته صانعاً ماهراً، إذ احتفلت بألوان البديع وبخاصة الطباق والجناس، كما احتوت كثيراً من الصور البيانية، إذ تراكت فيها الاستعارات والكنائيات وجاءت محكمة، ومتصلة بعمود الشعر القديم. بحيث جمع بين صفاء الشعر الجاهلي ومكانته، والصوغ الجميل المزخرف.

## رابعاً: الموسيقى الخارجية

وتقوم على وحدتي الوزن والقافية. فالوزن هو البحر البسيط، وهو أشبه بالوزن الطويل والكامل في تيسره للنبرة الخطابية. وأما القافية فقد جاء رويها على اللام المكسورة المشبعة بالمد، وهذا الامتداد يساعد على إبراز معاني البطولة ومشاعر الأنفة والاعتزاز بالقوة والانتصار على الأعداء.

## • الموسيقى الداخلية

ونلمسها في المعاني الأصيلة التي خلعتها على ممدوحه في مجالي الحرب والسلام، وفي العلاقة بين الصوت (الجرس والإيقاع). والمعنى، في الألفاظ التي تتكرر فيها بعض الحروف، مثل:

- يغشى / شهاب / الشعل.
- يفتر / افتزار / الحرب / الفارس.
- مهج / رهج.
- أجل / أمل.
- سل / سيفاً.
- أقام / قائمة.
- يختل / مختل.

- حمام/ حامي.
- أبيض/ البيض.
- يكسو/ السيوف.
- عود/ عادات.

ونجد هذه الموسيقى في بعض المحسنات البديعية ومنها رد العجز على الصدر، ونجده في عدة أبيات:

1. مختبلاً- مختبلاً (البيت الثالث).
2. منهمل- منهمل (البيت الرابع).
3. بطل- البطل (البيت التاسع عشر).
4. صائل يصل (البيت الثاني والعشرون).
5. يختل- يختل (البيت الرابع والعشرون).

أظهر تحليل هذه الأبيات نزعة عربية عند مسلم بن الوليد، من خلال إشارات البطولة والفروسية عند القائد العربي يزيد بن يزيد الشيباني، نائياً بنفسه عن الشعبية التي عرف بها بشار بن برد وأبو نواس.

## المبحث الرابع

وصف الجبل لابن خفاجة<sup>(1)</sup>

## جو النص

تُمثِّل قصيدة ابن خفاجة في وصف الجبل تجربة نفسية عاناها الشاعر فنقلها إلينا، وترجمها بصدق، إذ تقدّمت به السن وفقد معظم أصحابه، وأخذ يشعر بالغربة النفسية وبدنو الأجل، وكان في عهد الشباب مقبلاً على اللهو والمجون، فدبّج هذه القصيدة في وصف الجبل ومناجاته على نسق جديد، إذ أشرك النفس الإنسانية بسرّ الطبيعة وهو ما يُسمى "حسن الطبيعة" فانبرى يصف الجبل وصفاً وجدانياً، يبلغ حد الروعة، دون أن يكتفي بتصوير الظاهر له وإنما نفذ إلى داخله.

## النص

وأرعن طمّاح الذؤابة باذخ  
يسدُّ مهبَّ الرّيح عن كلّ وجهةٍ  
وقورٍ على ظهْرِ الفلاةِ كأنه  
يلوثُ عليه الغيمُ سُودَ عمائم  
أصخّتْ إليه وهو أحرصُ صامتٍ  
وقال: ألا كم كنتُ ملجأً فاتك  
وكم مرّ بي من مُذلجٍ ومؤوِّبٍ  
ولاطم من نُكبِ الرّياحِ معاطفي  
فما كان إلّا أن طوّتهم يدُ الرّدى  
فما خفقُ أيكي غير رجفة أضلعُ

يطاولُ أعنانَ السماءِ بغاربٍ  
ويزخُمُ ليلاً شُهْبَهُ بالمناكبِ  
طوال الليالي مُطرقٍ في العواقبِ  
ها من وميضِ البرقِ مُحرُّ ذوائبِ  
فحدّثني ليلَ السّرى بالعجائبِ  
وموطنَ أوّاهِ تبثّلُ تائبٍ!  
وقال بظلي من مطيٍّ وراكبٍ!  
وزاحم من خُضرِ البحارِ جواني  
وطارت بهم ريحُ النّوى والنوائبِ  
ولا نوحُ ورُقي غيرَ صرخةِ نادٍ

(1) هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة، ولد في جزيرة شُقر، وهي جزيرة في شرقي الأندلس، مشهورة بجمال طبيعتها. عاش حياة هادئة بعيداً عن الأحداث السياسية، كان مقبلاً على اللهو والمجون في شبابه وكهولته، ولما تقدّمت به السن تاب وتنسك إلى أن وافته المنية سنة 335. وقد عُرف بأنه شاعر الطبيعة الأكبر في الأندلس، وبأنه صنوبري الأندلس وجنّانها، إذ وصف الطبيعة الأندلسية بكل مظاهرها.

وما غيَّضَ السُّلْوانُ دمعِي وإِذَا  
فحتى متى أبقي ويظعنُ صاحبُ  
وحتى متى أرعى الكواكبَ ساهراً  
فرُحماكُ يا مولاي دعوةً ضارع  
فأسمعني من وُغْظِهِ كَلِّ غِبرَةٍ  
فسلِّ بما أبكى وسرى بما شجا  
وقلتُ وقد نكبتُ عنه لِطِيهِ :  
نَزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الْأَصَاحِبِ  
أودعُ منه راحلاً غيرَ آيبٍ؟!  
فمن طالع أُخرى الليالي وغارب؟!  
يمدُّ إلى نِعَمائك راحةً راغبٍ  
يُترجِّمُها عنه لسانُ التُّجَّارِبِ  
وكان على ليل السُّرى خيرَ صاحبٍ  
سلامٌ فإنَّا من مُقيمٍ وذاهبٍ

### بيئة النص ومساره

يتمحور النص في ثلاثة محاور هي: وصف الجبل، وحديثه، والتعقيب على حديث الجبل .

### المحور الأول: وصف الجبل :

يتحدث ابن خفاجة في هذا النص عن جبل عالي القُتَّة، يطاول السماء بكاھله ويحول دون سير الريح وهبوبها، ويزاحم الكواكب بمناكبه. ثم لا يلبث أن يضفي عليه بُعداً إنسانياً فشخصه فإذا هو شيخ وقور يطوي الليالي مفكراً في العواقب، وجعل له عمامة سوداء، لفَّتْها السحب التي ارتطمت به، وقد تَدَلَّتْ منها ذوائبُ حُمُرٍ من وميض البرق. ولعله يوحي بذلك إلى أن الجبل مثله مثقل بالهموم وأنه دائم التفكير.

### المحور الثاني: حديث الجبل

يسرد علينا الشاعر الحوار الطريف الذي دار بينه وبين الجبل، فنراه يُصْغِي إليه، بوصفه صاحب تجربة، مع أنه أخرس صامت، ثم أخذ يحدثه بالعجائب ويقصُّ عليه قصصاً غريبة، وذكر بين يديه أخبار من يفرون إليه، من مجرمين، ومن تقاة صالحين، فضلاً عن المسافرين والركبان.

وهو بذلك جمع بين صنفين مختلفين من البشر: القتلة والعُباد ليدلل على أن الإنسان يحمل صفات الخير والشر معاً، وكأنه يومئ إلى نفسه فقد تحوّل من الجون واللهو (عهد الشباب) إلى الزهد والتبُّل (عهد الشيخوخة).

ويذكر المصير الذي آلوا إليه وهو الموت، فيبكي عليهم ويندب حاله بعدهم، معبراً عن ضيقه بالحياة وطول البقاء، الذي ليس وراءه سوى الأسى على فراق الأحبة، وتوديع الأخلاء إلى غير رجعة، بحيث أصبح يعيش وحيداً في غربة نفسية.

### المحور الثالث: التعقيب على حديث الجبل

وإذ يفرغ الجبل من حديثه، يظهر الشاعر على مسرح القصيدة، ويُشعرنا أنه يُعبر عن نفسه في هذه الأبيات، كاشفاً القناع عن الجبل. ويأخذ الاعتبار من حديثه، فالجبل مثله محزون لما يرى من مصير الناس جميعاً إلى الموت، وهو مثله أيضاً يستطيل البقاء بعد رحيل أصحابه عنه ولذا فهو ينتظر نهاية رحلته في هذه الحياة. ويضع على لسانه حسرته على نفسه، في البيت الأخير، إذ يبقى الجبل مُقيماً على حاله، أما هو فسيرحل.

### اللغة

ارتبطت مفردات القصيدة بطبيعة فن الوصف، وجاءت مناسبة للموضوع الذي يتصدى له، فهو عندما أراد أن يصف الجبل وشموخه اختار ألفاظاً قوية مثل: (أرعن، طمّاح، باذخ، المناكب، وقور) وهي ألفاظ جزلة تناسب الجبل المشمخّر. وعندما أراد أن يُعبر عن حزنه وألمه لمصير الناس اختار ألفاظ الرقيقة والعبارات السهلة مثل: (طوتهم يد الردى، طارت بهم ريح النوى، أرمى الكواكب...). وقد ترددت عبارته على الصيغ التالية:

أ. الأفعال: يطغى الفعل المضارع على المحور الأول من القصيدة، إذ ترد فيه الأفعال المضارعة الآتية: يطاول، يسدّ، يزحم، يلوث: وهي أفعال تدل على بقاء الجبل واستمراره على حاله منذ وُجد، تسعفها في ذلك بعض المشتقات (طمّاح، باذخ، وقور، مطرق). في حين يطغى الفعل الماضي على المحور الثاني، إذ ترد فيه الأفعال الماضية الآتية (أصخّْتُ، فحدّثني، وقال، كنت، مرّ، لاطم، زاحم، طوتهم، وطار) وهي أفعال تناسب أسلوب السرد، فالجبل يتحدث بالعجائب ويقصّ على الشاعر قصصاً وقعت أحداثها في الزمن الماضي.

ب. التّداء: استعمل المنادى المضاف (فرحاك يا مولاي) وقصد به الدعاء، ذلك أن الشاعر فقد كثيراً من أصحابه، وأحسّ بالغربة، فابتهل إلى الله على لسان الجبل بأن يرحمه ويُخلّصه مما هو فيه من هذه الحال.

ج. الاستفهام: استعمل الاستفهام للتعبير عن دهشته من طول عمره، فهو يستطيل البقاء بعد أن مات معظم أصحابه، فيتساءل على لسان الجبل الذي بدا محزوناً مثله حين يرى مصائر الناس والمخلوقات إلى الموت:

- فحتى متى أبقى؟!

- وحتى متى أرعى الكواكب ساهراً؟!

وكانه يستعجل الموت.

د. كم الخبرة: استعمل كم الخبرة للدلالة على الكثرة، كثرة الذين التجأوا إلى الجبل، من القتلة، والعُباد التائبين، والمسافرين، وذلك في قوله:

وقال: ألا كم كنتُ ملجأً فاتكٍ وموطنٍ أوَاه تبتّل تائب!

وكم مرّ بي من مُذْلَجٍ ومُؤَوِّبٍ وقال بظليّ من مطيّ وراكبٍ!

#### الصور والأخيلة

يمثل الخيال عنصراً مهماً في القصيدة، إذ تمثل -برمتها- صورة خيالية، ومن أبرز معالمها ما نجده في البيت الثالث:

وقورٍ على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مُفكّرٌ بالعواقب

فقد صوّر الجبل بأنه شيخ وقور، يفكر في الأيام التي مرّت من عمره، والأحداث التي جرت فيها وكذلك في قوله:

يلوئُ عليه الغيمُ سودَ عمامٍ لها من وميض البرقِ حُمُرُ ذوائبٍ

فقد صوّر السُحب التي تحيط بقمة الجبل بالعمامة السوداء، وصور وميض البرق بذوائب حُمُر تتدلّى من تحت تلك العمامة.

وفي قوله:

فما كان إلا أن طوتهم يدُ الرّدى وطارت بهم ريح النوى والنوائب

فقد صوّر الردى بمخلوق هائل له يد تطوي الناس جميعاً، وصوّر النوى والنوائب بالطيور الضخمة التي تحمل الخلق وتطير بهم، ليدلّل على حتمية الموت والفناء.

## ألوان البديع

استعان الشاعر ببعض ألوان البديع لتوضيح معانيه وإكساب أسلوبه شيئاً من الجمال والإيقاع الموسيقي كالطباق في قوله: "سود عمائم، وحر ذوائب" و"أبقى، ويظعن" و"طالع، وغارب" أو الجناس في قوله: "النوى، والنوائب" وهو جناس ناقص أفاد به معنى الزوال والفناء والتشتت.

كما استعمل الترصيع، وأحدث به لوناً من التكرار الإيقاعي في تناسق ألفاظه، في قوله:  
ولا طمّ من نكبّ الرياح معاطفي / وزاحم من خضر البحار جوانبي  
ويمكن ملاحظة هذا التوازن بإعادة كتابة البيت على النحو التالي:

ولا طمّ / من نكبّ / الرياح / معاطفي  
وزاحم / من خضر / البحار / جوانبي

وقوله:

فما خفق أيكى غير رجفة أضلع / ولا نوح ورفى غير صرخة نادب  
ويمكن ترتيبه على النحو التالي:

فما خفق / أيكى / غير رجفة / أضلع  
ولا نوح / ورفى / غير صرخة / نادب

## الموسيقا

أ. الموسيقا الخارجية: جاءت القصيدة على وزن البحر الطويل وأجزأه فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن في كل شطر. وهو من البحور المركبة، التي يلجأ إليها الشعراء كثيراً. وأما القافية فقد قام رويها على الباء المكسورة المسبوقة بحرف صحيح، وقبله حرف مد هو الألف وهو ما يُسمى بالتأسيس. ومطلع القصيدة هو:

بعيشك هل تدري أهوجُ الجنائب / تخبُّ برحلي أم ظهورُ النجائب؟<sup>(1)</sup>

ب. الموسيقا الداخلية: وتقوم على براعة الشاعر في اختيار الكلمات في نسق معبر، وهو ما أشرنا إليه آنفاً. وقوام هذه الموسيقا أن الشاعر نقلنا إلى تجربته النفسية بما فيها من تأمل في مظهر من مظاهر الطبيعة، ويطل من خلاله بروحه وقلبه وفكره. كذلك نجد

(1) هوج الجنائب: رياح الجنوب الهوجاء، النجائب: مفردا نجبية وهي الناقة الكريمة..

في بعض الصور الخيالية وفي المحسنات البديعية نوعاً من الموسيقى الداخلية وأظهر تحليل هذه الأبيات براعة الشاعر في وصف الطبيعة، ونجح في إدخال إحساس موحد في نفوسنا هو الهيبة والروعة.

### التأثر بالشعراء السابقين

تأثر ابن خفاجة في حديثه عن الجبل بأبيات مجنون ليلى في جبل التوباد، تجعلنا نحس بأنها صدى لها. وإذا يصف ابن خفاجة حواراه مع الجبل فإن مجنون ليلى يخاطبه وقد مرّ به، فأجهش بالبكاء، وراح يقول:

وأجهشتُ للتوباد حين رأيته      وكبرّ للرحمن حين رأيته  
وأذرفتُ دمع العين لما عرفته      ونادى بأعلى صوته فدعاني  
فقلتُ له: أين الذين عهدتُهم      حواليك في خضبٍ وطيبٍ زمان؟  
فقال: مَضَوْا واستودعوني بلادهم      ومن ذا الذي يبقى على الحدان  
وإني لأبكي اليوم من حذري غداً      فراقك والحَيان مجتمعان

والنّصان متقاربان الى حد كبير مع اختلاف غرض الشاعرين، فابن خفاجة قال قصيدته في معرض وصف الطبيعة، ويتحدث عن الناس جميعاً في حين يقصد المجنون بالناس ليلى وأهلها. ومجنون ليلى قال مقطوعته في معرض الغزل العذري. أما التشابه بينهما فيبدو في جملة أمور:

النّصان يجريان على وزن البحر الطويل.

كلا الشاعرين يحاور جبلاً.

كلا النصين يتسم بجمال الأسلوب وصدق العاطفة.

النّصان يهدفان الى الاعتبار بأحداث الدنيا، وتقلبات الزمن ومصائر الناس<sup>(1)</sup>.

(1) انظر: صلاح جرّار، قراءات في الشعر الأندلسي، ص 108-111.

## المبحث الخامس

## من الغزل العذري

للعباس بن الأحنف

أَزَيْنَ نِسَاءَ الْعَالَمِينَ أَجِييَ  
 كَتَبْتُ كِتَابِي مَا أَقِيمُ حُرُوفَهُ  
 أَخْطُ وَأَعْمُومًا كَتَبْتُ بَعْبَرَةَ<sup>(1)</sup>  
 أَيَا فَوْزُ لَوْ أَبْصَرْتَنِي مَا عَرَفْتَنِي  
 وَأَنْتِ مِنَ الدُّنْيَا نَصِييَ فَإِنْ أُمْتُ  
 سَأَحْفَظُ مَا قَدْ كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ  
 وَكُنْتُمْ تَزِينُونَ الْعِرَاقَ فَشَانَهُ  
 وَكُنْتُمْ وَكُنَّا فِي جِوَارٍ بِغِبْطَةٍ  
 فَإِنْ يَكْ حَالُ النَّاسِ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ  
 فَلَا ضَحِكَ الْوَاشُونَ يَا فَوْزُ بَعْدَكُمْ  
 وَإِنِّي لَأَسْتَهْدِي الرِّيحَ سَلَامَكُمْ  
 وَأَسْأَلُهَا حَمَلَ السَّلَامِ إِلَيْكُمْ  
 أَرَى الْبَيْنَ يَشْكُوهُ الْأَحْبَةُ كُلُّهُمْ

دُعَاءَ مَشُوقٍ بِالْعِرَاقِ غَرِيبِ  
 لِشِدَّةِ إِعْوَالِي وَطُولِ نَحْيِي<sup>(1)</sup>  
 تَسِخُ عَلَى الْقِرْطَاسِ سَخَ غُرُوبِ<sup>(2)</sup>  
 لَطُولِ نَحْوِي بَعْدَكُمْ وَشُحُوبِي  
 فَلَيْتَكَ مِنْ حُورِ الْجِنَانِ نَصِييَ  
 وَأَرَعَاكُمْ فِي مَشْهَدِي وَمَغْيِي  
 تَرْحُلُكُمْ عَنْهُ وَذَاكَ مُذْيِي  
 نُحَالِسُ لَحْظَ الْعَيْنِ كُلَّ رَقِيبِ  
 فَإِنَّ الْهَوَى وَالْوَدَّ غَيْرُ مَشُوبِ  
 وَلَا جَمَدَتْ عَيْنٌ جَرَتْ بِسُكُوبِ  
 إِذَا أَقْبَلْتُ مِنْ نَحْوِكُمْ بِهُبُوبِ  
 فَإِنَّ هِيَ يَوْمًا بَلَّغَتْ فَأَجِييَ  
 فَيَا رَبُّ قَرِّبْ دَارَ كُلِّ حَبِيبِ

## جو النص

ارتبط اسم العباس بصاحبته «فوز»، وهي جارية أحبها الشاعر، كانت تصدُّ عنه حيناً وتزوره خلصة حيناً آخر، فيجزع أشد الجزع ويبكي أحر البكاء. رحلت إلى الحجاز فمضى يبكيها بدموع غزار مصوراً حبه لها وهيامه في أشعار كثيرة، منها هذه الرسالة الشعرية.

(1) إعوالي: بكائي.

(2) العبرة: الدمعة.

## تحليل ودراسة

1. حول المضمون: لعل المطلع هو مطلع وجداني، فيه لهفة الشوق والحنين، فكأنما مزق البعد قلبه، وإذا هو يبتهل إلى محبوبته أن تجيبه وتلي نداءه.
- لقد وصف الشاعر حاله بعد رحيل "فوز" فإذا هو إنسان غريب في وطنه، يذرف دموعه عليها، لا يقوى على الكتابة إليها لنحوه وشحوب وجهه.
- ونراه يمضي في تذكر "فوز" ويتحسر لأنها غادرت ولم يعد يقوى على أن يلتقيها فيتمنى أن تكون نصيبه في الآخرة، وكأنه يعزي نفسه.
- وإذ يتحدث عن ذكرياته مع محبوبته نراه يناجيها عبر الرياح حيناً وعبر الدعاء حيناً آخر.
2. العاطفة: القصيدة من الشعر الوجداني الذي يتيح فرصة لظهور الذاتية. والشاعر عاش بصدق مع التجربة، واستطاع أن يصور من خلالها كثيراً من الأحاسيس البشرية، كلوعة الحب، والحزن الشديد لفراق المحبوبة، والوفاء لها والحفاظ على العهد، والعفة التي تبدو في حرصه عليها.
- أما الوشاة فيمثلون بالنسبة له الوجه الآخر من شقائه، ومن هنا اتصفت عاطفته نحوهم بالكراهية.
3. الصور والأخيلة: صور الشاعر حنينه إلى محبوبته ومناجاتها، في صورة متكاملة متماسكة، فيها حيوية وتجسيم.
- في البيت الثاني يصور اضطراب نفسه، فيده لا تستطيع رسم الكلمات لأنه دائم البكاء والنحيب.
- وفي البيت الثالث يصور دموعه الغزيرة التي تمحو ما يكتبه على القرطاس، بالماء الذي ينسكب من الدلاء فيزيل ما يقع عليه.
- وفي البيتين الحادي عشر والثاني عشر يصور الرياح بإنسان يحمل السلام من الشاعر وإليه.
4. اللغة: ارتبطت مفردات القصيدة بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتسب إليه، وهو شعر الغزل العذري فجاءت في معظمها معبرة عن الحزن والفراق، مثال ذلك: غريب، البين، إعوالي، نحبي، عبرة، نحولي، شجوني، مذبي إلخ.

كذلك اتسمت التراكيب بسمات الغزل العذري، كالعفة والوفاء والحزن واللوعة وصدق العاطفة.

ويعتمد الشاعر الجملة الفعلية أكثر من اعتماده الجملة الاسمية، وإن كانت هذه الأخيرة ترد في مواضعها وعند الحاجة إليها.

كذلك تعددت الأساليب التي استخدمها وهي:

1. النداء: استخدمه الشاعر في البيت الأول، (حرف الهمزة) للدلالة على أنها قريبة من نفسه حاضرة في قلبه. واستخدم حرف النداء «أيا» في البيت الرابع للدلالة على أنها تقيم في الحجاز. بعيداً عنه وجاء النداء في البيت العاشر مقترناً بالدعاء على الواشين. أما النداء في البيت الأخير فقد خرج للدعاء.
2. التمني: وإذا كان النداء يمثل معالم التعلق بمحبوبته، فإن التمني يجسد عالم الفرار في نفسه، ونقع على التمني في قوله: «فليتك من حور الجنان نصيبي» وأداته «ليت» دل بها، من خلال التمني، على شدة الحزن والألم لفراقها، واليأس من لقاءها.
3. صيغة الجمع: وهناك أسلوب خاص ابتدعه الشاعر، هو صيغة الجمع أفاد منه التفخيم وإعلاء منزلة محبوبته في قلبه، فضلاً عن الغلو وشدة الانفعال كقوله: «بينكم»، «أرعاكم»، «ترحلکم»، «سلامکم»، «إليکم» إلخ.
4. الشرط: لم يسرف الشاعر في استخدام الشرط، وقد جاء به عبر تنويع إيقاعه وتخليصه من الرتابة والآلية، على نحو ما نجد في البيتين التاسع والثاني عشر.
5. الطباق: لم يتعمده الشاعر كأبي تمام ومن جاء بعده من البديعيين. وقد بدا في مثل قوله: «أخط» و«أحمو» «مشهدي» و«مغيبي» وقوله: «تزينون» و«شانه».
6. رد العجز على الصدر: وهو لون بديعي يكسب النص جمالاً. ونجده في البيت الخامس (نصبي / نصيبي)، والبيت الأخير (الأحبة / حبيب).

#### الموسيقا

○ الموسيقا الخارجية: تقوم على وحدتي الوزن والقافية، فالوزن هو بحر الطويل، وأجزاؤه فعولن مفاعيلن أربع مرات، وهو بحر يتسع لعدة أغراض منها الغزل،

إذ استطاع الشاعر أن يطويع لهذا الغرض. وأما القافية فقد جاء رويها على الباء المكسورة المسبوقة بحرف مد، وهذا الامتداد الصوتي يساعد على تنفيس أحاسيس الحزن المسيطرة على مشاعره.

- الموسيقى الداخلية: ونلمسها في الأفكار الإنسانية النبيلة، وبخاصة الوفاء والإخلاص، كما نلمسها في مشاعر الحزن والخين، وهي مشاعر صادقة قوية، ونلمسها في الألفاظ المعبرة عن تجربة الشاعر.

#### الأحداث والوقائع

- كتبت كتابي ما أقيم حروفه: وهذه الحادثة تُظهر عجز الشاعر عن الكتابة لكثرة بكائه على فراق محبوبته.
  - أخط وأمحو ما كتبت بعبرة: وهي تكرار للأولى وامتداد لها.
  - أيا فوز لو أبصرتني ما عرفتني: حادثة تجلو لنا شحوب الشاعر ونحوه بعد فراق المحبوبة.
  - فشانه ترحلكم عنه وذاك مذبي: أحداث وصفية تعظم من أثر الرحيل ووقعه في النفس.
  - وإنني لأستهدي الرياح سلامكم: وهي حادثة يتواصل بها الشاعر مع محبوبته، إذ تؤدّي الرياح دور الوسيط.
  - وأسأله حمل السلام إليكم: وهي تكرار للحادثة السابقة، ولكن في اتجاه معاكس.
- وتدور أحداث القصيدة في العراق والحجاز.

#### الشخصيات والمواقف

نقع في مثل هذه القصيدة على شخصيتين رئيسيتين هما: العباس بن الأحنف، وصاحبته فوز التي يتغزل بها في تلك الأبيات. وهناك شخصيات ثانوية كالوشاة الشامتين الذين حالوا بين الشاعر ومحبوبته. ويجوز أن نعد الرياح وكأنها شخص من الأشخاص لما تؤدّيه من دور وسيط بين الشاعر ومحبوبته، ولتأثيرها العميق في نفس الشاعر.

## المبحث السادس

### قصيدة "رَحَلَ النَّهَارُ"<sup>(1)</sup>

لبدر شاكر السياب

(1)

رَحَلَ النَّهَارُ  
ها إنه انطفأت دُبالته على أُفقٍ توهَّج دون نازٍ  
وجلسَتِ تنتظرين عودةَ سندباد من السَّفارِ  
والبحرُ يصرخُ من ورائكِ بالعواصف والرَّعودِ  
هو لن يعود  
أو ما علمتِ بأنه أَسْرَتُهُ آلهةُ البحارِ  
في قلعةٍ سوداءٍ في جُزُرٍ من الدَّمِ والمخازِ  
هو لن يعود

(2)

فلترحلي، هو لن يعود  
الْأَفُقُ غاباتٌ من الشُّجْبِ الثَّقِيلَةِ والرُّعودِ  
الموتُ من أثمارهنَّ وبعضُ أرمدَةِ النهارِ  
الموتُ من أمطارهنَّ وبعضُ أرمدَةِ النهارِ  
الموتُ من ألوانهنَّ وبعضُ أرمدَةِ النهارِ  
رحل النهارِ

(3)

رَحَلَ النَّهَارُ

(1) ديوان السياب، المجلد الأول، ص 229-232.

وكانَ مِعْصَمَكِ الْيَسَارُ  
وكانَ سَاعِدُكِ الْيَسَارُ وراءَ سَاعَتِهِ فَنَارُ  
فِي شَاطِئِ الْمَوْتِ يَحْلُمُ بِالسَّفِينِ عَلَى انْتِظَارِ  
(4)

رَحَلَ النِّهَازُ  
هِيَهَاتَ أَنْ يَقِفَ الزَّمَانُ تَمَرُّ حَتَّى بِاللَّحُودِ  
خُطَى الزَّمَانُ وَبِالْحِجَارَةِ  
رَحَلَ النِّهَازُ وَلَنْ يَعُودَ  
الْأَفْقُ غَابَاتٍ مِنَ السُّحُبِ الثَّقِيلَةِ وَالرَّعُودِ  
الْمَوْتُ مِنْ أَثْمَارِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النِّهَازِ  
الْمَوْتُ مِنْ أَمْطَارِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النِّهَازِ  
الْخَوْفُ مِنَ الْوَانِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النِّهَازِ  
رَحَلَ النِّهَازُ

(5)

رَحَلَ النِّهَازُ  
خُصَلَاتُ شَعْرِكَ لَمْ يَصْنَعْهَا سَنْدَبَادُ مِنَ الدِّمَازِ  
شَرِبْتُ أَجَاجَ الْمَاءِ حَتَّى شَابَ أَشْقَرُهَا وَغَازَ  
وَرَسَائِلُ الْحُبِّ الْكَثَاثُ  
مَبْتَلَةً بِالْمَاءِ مَنْظَمَسٍ بِهَا أَلْقَى الْوَعُودُ  
وَجَلَسْتُ تَنْتَظِرِينَ هَائِمَةً الْخَوَاطِرِ فِي دُورِ  
سَيَعُودُ، لَا. غَرَقَ السَّفِينُ مِنَ الْمَحِيطِ إِلَى الْقَرَارِ  
سَيَعُودُ، لَا. حَجَزَتْهُ صَارِخَةُ الْعَوَاصِفِ فِي إِسَارِ

يا سندبادُ أما تعودُ ؟  
 كاذَ الشَّبَابُ يزولُ، وتنطفئُ الزنابقُ في الحدودِ  
 فمتى تعودُ؟  
 أوَاه، مَدَّ يدِيكَ بينَ القلبِ عالمه الجديدُ  
 بهما، ويحطُمُ عالمَ الدمِ والأظافرِ والسُّعارِ  
 يبني و لو لهُنَّه دُنياه  
 آه متى تعودُ؟

(7)

رَحَلَ النَّهَازُ  
 و البحرُ مَتَّسَعٌ و خاوٍ لا غِناءَ سِوَى الهديرِ  
 وما يُبْنِ سِوَى شِراعٍ رَنَحَتْهُ العاصِفَاتُ و ما يطيرُ  
 إلا فَوادِكُ فَوْقَ سَطْحِ المَاءِ يَخْفِقُ في انتظارِ  
 رَحَلَ النَّهَازُ  
 فلترحلي، رَحَلَ النَّهَازُ.

#### العوامل المؤثرة في أدب السياب

تضافرت عوامل متعددة للتأثير في أدب السياب، شكلاً ومضموناً ومهما يحاول الباحث أن يُحصيها فإنها تظل شديدة الاتصال بنبوغه وفي طبيعة إبداعه في عالم الشعر.  
 أولاً: نشأته

ولد السياب في قرية جيكور، وهي قرية صغيرة هادئة، في جنوبي العراق، حيث أمضى طفولته المبكرة بين أشجار النخيل وبيوت الطين ومياه «بُويب» التي سجلها في شعره في «أنشودة المطر» و«النهر والرماد». حُرِمَ حنان الأم، إذ فجَّع بوفاة أمه سنة 1932م، ثم حُرِمَ حنان الأب الذي تزوج ثانية سنة 1935م، فانتقل إلى بيت جده، وكان لهذه التطورات أثر في حياته وشعره.

وفي عام 1938م أنهى بدر دراسته الثانوية، فأرسله جده إلى البصرة لمتابعة دراسته الثانوية، حيث سكن مع جدته لأمه.

#### ثانياً: الموهبة

وهي تلك القدرة التي تدفع بصاحبها نحو الإبداع، وإذا كانت الموهبة وراء كل أديب، فإنها تتخذ في السياق مستوى عالياً. وقد بدأت ملامح هذه الموهبة تظهر منذ كان طالباً في المرحلة الثانوية، إذ بدأ ينظم الشعر باللهجة العراقية الدارجة، ف جذب بذلك انتباه معلميه الذين شجعوه على النظم باللغة الفصيحة. ومع أن الأيام والسنين لم تمتد إلى أكثر من الشباب، فقد حَفَلت حياته بتجارب شعرية متعددة الألوان، قلما تُتاح للإنسان في مثل هذا العمر القصير.

#### ثالثاً: بيئته الاجتماعية والسياسية

نشأ السياب إبان الانتداب البريطاني على العراق، وقد حاول الشعب العراقي أن ينتزع استقلاله من الإنجليز، فقام بعدة ثورات. وعاش في عصر استبد به الفقر والظلم، يفتك قويه بضيعفه، وغنيه بفقيره، إذ سيطرت طبقة غنية على مقاليد الأمور، وعاش الناس تحت وطأة الفقر والبؤس والحرمان، وكثيراً ما تعرضت أسرته للظلم والاستغلال.

شهد السياب ذلك كله، فشارك في الحركة الوطنية، وألقى قصائده في المهرجانات الوطنية، وقد التحق عام 1945م بالحزب الشيوعي لكن علاقته بهذا الحزب أخذت تتداعى لأسباب عدة. وسجن مراراً، ولم يلبث أن هرب إلى إيران إثر المظاهرات التي اندلعت في العراق عام 1951م. ومن إيران ذهب إلى الكويت، حيث كتب قصيدته المعروفة «غريب على الخليج» ثم عاد إلى العراق.

#### رابعاً: ثقافته وريادته

مرت ثقافة السياب بمراحل متعددة، إذ نمت وهو في بغداد، حين التحق بدار المعلمين العالية (1943-1948)، في فرع اللغة العربية، ثم اللغة الإنجليزية، اطلع خلالها على الأدب الإنجليزي بكل فروع.

وقد أفاد من الأنشطة الأدبية إذ أخذ ينشر شعره في الصحف العراقية، وأصبح عضواً في جماعة أدبية.

واطلع على شعر ت. س. إليوت الشاعر الإنجليزي صاحب قصيدة «الأرض اليباب» التي استلهم فيها أسطورة الموت والانبعث، وفي خريف عام 1954م اطلع على أجزاء من كتاب أدونيس التي ترجمها الكاتب جبرا إبراهيم جبرا.

اقرأ هذا الجزء من قصيدة «ما زال المطر يسقط» للشاعرة الإنجليزية إديث سيتويل

(1964) (Edith Sitwell):<sup>(1)</sup>

ما زال المطر يسقط

مظلماً كمعالم الإنسان، قائماً كضياءنا

أعمى كآلف وتسعمائة وأربعين مسماراً

فوق الصليب

ما زال المطر يسقط

بصوت كنبض القلب الذي تحول إلى مطرقة

على حقل الفخار والمقبرة ووقع القدم المستخفة

على القبر

ما زال المطر يسقط

فالشاعرة تكرر عبارة (ما زال المطر يسقط) وتذكر المقبرة، وسقوط المطر وهو ما نجده في «أنشودة المطر». إذ يكرر السياب عبارة «ويهطل المطر» ويردد في كثير من مقاطعها لفظة المطر:

مطر

مطر

مطر

(1) انظر: إبراهيم خليل، النص الأدبي، ص 180 وما بعدها.

ويشير في أحد أجزائها إلى القبر، وهذا التشابه بين الشاعرين يقوم على التناص الذي يقوم على التداخل بين النصوص، وليس لونا من السرقات الأدبية.

ومن ثم استطاع السياب أن يوظف الأسطورة في شعره بعامه، وفي قصيدة «أنشودة المطر» بخاصة. ومن رموزه الشعرية: تموز وعشتار، وجيكور «قريته» وبُوب (أحد أنهارها).

وهكذا، فقد تأثر السياب بالأساطير اليونانية فضلاً عن استخدامه الأسطورة البابلية، ذات المنشأ العراقي، في شعره.

تعرف إلى الشاعرة نازك الملائكة منذ سنة 1946م، ليتنازعا ريادة الشعر الحر. وتعد قصيدته «هل كان حباً؟» أول نص في هذا اللون الجديد، في حين كانت قصيدة «الكوليرا» أولى محاولات نازك الملائكة فيه.

عُرف السياب بقصائده الطوال، ومنها: أنشودة المطر، والموسم العمياء، والأسلحة والأطفال، والمعبد الغريق، ومنزل الأقنان، وشناشل ابنة الجلبي، وقد جمعت أشعاره في ديوان سُمي «ديوان السياب».

#### خامساً: المرأة

أثرت المرأة في حياة السياب وفي شعره، فقد فجع وهو في السادسة من عمره بوفاة أمه سنة 1932م، وهي في الثالثة والعشرين من عمرها. وفي أواخر سنة 1942م فجع بوفاة جدته لأمه التي كانت مصدر حنان له بعد أمه. وكان لفقداهما تأثير عميق في نفسه، إذ حزن عليهما كثيراً، وكذلك في شعره.

اقرأ هذا الجزء من قصيدة «أنشودة المطر»:

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لجَّ في السؤال

قالوا له: بعد غدٍ تعود

لا بُد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنامُ نومة اللحد  
تسف من ترابها وتشرب المطر

في هذا الجزء من القصيدة يتحدث الشاعر وقد ألم به إحساس غريب كإحساس الحالم، بأنها ستعود إليه «بعد غد» ويؤكد ذلك بقوله: «لا بُد أن تعود»، لكن الشاعر الذي كان يحلم بمصير أمه يدرك أن هذه الأم قد ماتت كما يموت الناس. فقبرها هناك، في جانب التل.

وأحب الشاعر ابنة عمه وفيقة السمر، دون أن يبوح بوجده بها، إذ كانت تكبره. وقد ماتت في ميعة الصبا، وبقي الشاعر يذكرها في شعره، فخصها بقصائد في دواوينه الأخيرة، وخاطبها وكأنها حية سوية. وعرف وهو في دار المعلمين فتاة أخرى تدعى لميعة، وقد أهداها واحداً من دواوينه الشعرية. وتعرف وهو في بيروت إلى فتاة شقراء، كانت تتعهد وترعاه وهو على سرير المرض، تدعى «ليلى» ويبدو أنها كانت تنظر إليه بعين العطف والمدارة، بالرغم من أنه كان مُتوَلِّهاً بها، ولم يمنعه الداء من أن يذكر تقاطيع جسمها، بدءاً من شعرها الأشقر وانتهاءً بنهديها وساقها، إذ يقول:

شعرك الأشقر شِعَّ اليوم شمساً في جناني  
يتراءى تحتها ساقاك، ياللزنبق

هذا الفتاة كانت ملهمته، ففيها نظم أجمل شعره.

وفي حياة السياب امرأتان من نسج الخيال، هما هالة الراعية وابن الجلبي، تمثل الأولى حلم البراءة، وتمثل الثانية حلم الثراء والعافية والنعيم. ولا ننسى زوجته الصابرة الصامدة، المنجبة غيداء وغيلان، والتي تغار عليه، فهي إذ علمت بأمر الفتاة البيروتية جمعت رسائله الكثار وخصلات الشعر التي كان يودعها تحت وسادته وألقت بها جميعاً في البحر.

وكان السياب وهو في حمأة الداء، يذكر المرأة ولا ينفك يتحدث عن مفاتن جسدها. فكانت النعيم الذي افتقده بمرضه، وكانت الجحيم الذي يصطلي بناره. ومن خلالها كان يتحسر على شبابه المفقود.

### سادساً: غربته ومرضه

لم يكن السياب مستقراً في حياته، فقد فصل من عمله، واعتقل وسُجن في بغداد أولاً ثم في بعقوبة وإذ أُطلق سراحه، هرب إلى الأقطار المجاورة، إلى إيران فالكويت، ثم سافر إلى بوخارست لحضور مؤتمر الشبيبة، ثم عاد إلى بغداد، حين عُين في مديرية الاستيراد سنة 1953م، وفي عام 1955م يتزوج بدر، وفي عام 1956م تولد ابنته غيداء.

وإذ كان متحمساً لثورة تموز 1958م فقد صدمته الأحداث السياسية التي توالى على العراق، وأحس أن بلاده تعود إلى الوراء.

ثم حلَّ به المرض فقد أُصيب بالشلل الذي تسلسل إلى جسمه عضواً فعضواً، وأخذ ينتقل من مستشفى إلى آخر، ومن عاصمة إلى أخرى، فقد عاش الشاعر مغترباً عن العراق، إذ كتب وهو في الكويت قصيدة الغربة «غريب على الخليج» وفي هذه الفترة كان الشاعر يتشوق إلى العراق، ويأسى لما حلَّ به، ويستعرض في ذاكرته صورة الوطن وماءه ونخيله، ويتمنى العودة إليه. لقد عزَّ عليه المال في الغربة، وعاش تحت ذل الفقر وعطف الناس، وبقي يحن إلى العراق حتى صار الظلام فيه أجمل من الظلام في غيره من الأوطان. أما الوجه الآخر لغربته فهو رحلته متنقلاً بين بغداد وباريس وبيروت ولندن والكويت.

فمن نافذته المطلّة على البحر؛ بحر بيروت كان يُطل على الموت ويتسرب إليه اليأس. وحين سافر إلى لندن أحاطت به الغربة من كل جانب، وهو يحمل عكازه وحيداً، لندن التي «مات فيها الليل ومات تنفس النور». وكانت الكويت نهاية المطاف في غربة المريض الذي عزَّ عليه الشفاء، وقد نخره الداء، ولم يبق منه سوى الأشباح، عاش أشهره الأخيرة في المستشفى الأميري، حيث مات يوم 1964/12/24 ومنها إلى مثواه الأخير في العراق.

## وقفة مع قصيدة "رحل النهار"

قال السياب هذه القصيدة وهو في بيروت، التي قدم إليها طلباً للعلاج، وقد ألمّ به الداء. وأقام في مستشفى خاص، حيث تعهده طبيب أجنبي. وإبان مرحلة العلاج هذه تعلق بالفتاة التي كانت تتعده وترعى شؤونها، وتدعى «ليلى».

ومن العجيب أن ينظم الشاعر قصائده تلك، وهو في قمة مأساته، لقد كان الداء ينخر جسمه، وكان السياب يشعر بدنو أجله، ويحس بالهزيمة أمام الموت. لقد كان إنساناً محطماً أسره الداء ولم يُشف منه، كان يجب نحو الأربعين من عمره القصير. تشبّه بالسندباد الذي «أسرته آلهة البحار، والنهار تنطفئ ذيلته على الأفق دون نار».

ولعل أول ما يسترعي انتباهنا في هذه القصيدة هو نبرتها الحزينة الحاملة، فالشاعر لا يزال يتمسك بأهداب الحياة وهو بين برائن الموت. لقد كان يُعاني من الداء الذي لا شفاء منه، ويتوقع الموت الذي ينشب أظفاره فيه. أما الفتاة التي كانت تتعده فقد تولّاه بها، ومن أجلها نظم قصيدته «رحل النهار» وغيرها من القصائد التي تعد أجمل شعره كله.

والشاعر الذي يُناجي فتاته، وهو على فراش المرض وينبري لها بنغمة حزينة يائسة، وقد انتابه إحساس غريب كإحساس الحالم، بأنه لا يزال حياً وهو ميت. يتخيلها وهي تنتظر عودة السندباد، هو نفسه السياب الذي أثقله الداء، إنه لن يعود، إنه يتذكرها وقد «غدت بالنسبة إليه رمزاً كلياً ونهائياً للحياة، وهو يتحسر من خلال حبها الذي لم يتحقق، على أمانيه الضائعة وشبابه المفقود»<sup>(1)</sup>.

ويتمنى السياب العودة لكنه لن يعود، فقد أسرته آلهة الموت في قلعة الداء والوهن. وغدت المسافة بينه وبين المحبوبة شاسعة جداً، بحيث أخذ يهتف ويردد لازمته الجنائزية: «رحل النهار» ويتحدث عن نفسه بضمير الغائب «هو لن يعود».

أتظن أن المسافة بينه وبين المحبوبة شاسعة إلى هذا الحد، بالطبع لا. فهي تُمضي سحابة نهارها معه، تُعنى به وتتعهده، تأتي صباحاً وتمضي مساءً، غير أن إحساسه بمأساته الفاجعة جعله يدرك بأنه لن يعود، إنه يرى الموت ويصير نهاية الأشياء، بما فيها خصلات الشعر التي لم يَصُنْها من الدمار، ورسائل الحب الكثائر التي غرقت في الماء.

(1) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 262.

ويُقال بأن زوجته قد علمت بأمر تلك الفتاة، فأسرعت إليه وهو راقد في سريره، وجمعت أشياءه تلك وألقت بها في البحر، فتسمعه يقول<sup>(1)</sup>:

خُصِّلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار  
شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار  
ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء، مُنْطَمِسٌ بها ألقى الوعود

والشاعر الذي يُقيم مناخة على نفسه. يدرك أن النهار قد ارتحل، وأن السندباد لن يعود، ومن ثم تعتريه صحوة الموت، فقد رنَّحت شراره العاصفات. ولم يبق سوى المحبوبة، التي كان فؤادها يخفق بعودة السندباد، وكأنه لا يزال واقفاً هناك يرعاها بعينه.

### الرموز والأساطير في القصيدة

اعتمد السياب في قصيدة "رحل النهار" على الرمز والأسطورة، اللذين دأب عليهما في سائر قصائده، إذ وظفهما في شعره توظيفاً فنياً، وتوحداً بآلامه وبأسه، في حلة جديدة، ورؤيا حاملة.

فقد تشبه بالسندباد، الذي تنتظر الفتاة عودته، لكنه لن يعود إليها فقد أسرته أهته البحار، وحبسته في قلعة الداء والوهن والموت. وهناك الساعة التي ترمز إلى الزمن، الذي يُعد عنصراً مهماً في سير القصيدة، فقد رحل النهار، وأودى الداء بشباب الشاعر ونضارته، ولم تعد الفتاة بحاجة إلى عودة السندباد فلترحل قبل أن يزول الشباب، وقبل أن تنطفئ الزنابق في الحدود. أما المعصم والساعد فيرمزان إلى نبض الحياة وتدفقها في عروق الفتاة. وأما السفينة التي تقلع بالشاعر فهي سفينة الداء التي تعبت بها الرياح والريعود، وأما الشراع فهو الشاعر نفسه الذي رنَّحته العاصفات.

إن أسطورة السندباد وهذه الرموز التي تملأ القصيدة، تخلق جواً جنائزياً في القصيدة، إذ انسابت خلاقة فيها، وخلصته من الأسلوب المباشر الذي يقف عند حدود الأشياء، ولا يتغلغل فيها. والسياب الذي أهلكته الشهوة في سائر قصائده تبدو هنا

(1) انظر: إيليا حاوي، في النقد والأدب، ص 260.

خافته، مغلفة بروح الهزيمة واليأس، إذ نراه يتسامى بحبه، ويطلب التطهير وهو بين برائن الموت، إذ تخيل فتاته، وقد جلست تنتظر عودته، فيوصيها بأن تنسحب من عالمه، وقد أنهكه الداء (رنحته العاصفات). ويظهر الشاعر على مسرح القصيدة، مودعاً ولم يبق سوى قلب فتاته الذي يخفق في انتظار، إنه يضع على لسانه حسرته على نفسه:  
فلترحلي، رحل النهار



## فن الخطابة

- المبحث الأول: فن الخطابة - دراسة نظرية
- المبحث الثاني: فن الخطابة - دراسة تطبيقية



## الفصل السابع

### فن الخطابة

#### المبحث الأول

#### فن الخطابة - دراسة نظرية

#### تمهيد

تعد الخطابة من فنون النثر الأدبي الشفاهي، تُلقي على جمهور من السامعين. وقد عُرِفَت منذ عهد بعيد، فكانت من أهم الفنون الأدبية عند الأمم القديمة كالليونان والرومان. وقد عرفت الخطابة منذ العصر الجاهلي، فكانوا يستخدمونها في مناظراتهم ومفاخراتهم، وفي عرض قضاياهم أو في الرد على خصومهم، أو لإقناع الآخرين لاستمالتهم، وكانت تتميز بالسجع والصنعة البيانية المنمقة، ويُعد قس بن ساعدة من أبرز خطبائهم في هذا العصر.

وفي صدر الإسلام عرف العرب الخطابة الدينية في صلاة الجمعة والعيدين، وخطابة الوعظ والإرشاد والتشريع في الأحداث والمناسبات. وقد برئت الخطابة في ذلك العصر من تكلف الصنعة والسجع والإغراب. واتخذها الرسول ﷺ أداة للدعوة إلى الدين الحنيف. وأثرت عن الخلفاء الراشدين خطب كثيرة، فكانت تُخطب الإمام علي رضي الله عنه من أكثر الخطب العربية بلاغةً وصدقاً بعد خطب النبي ﷺ.

ثم نشأت الخطابة السياسية في العصر الأموي، بسبب ظهور الأحزاب السياسية وتنافسها، كذلك نمت الخطابة الدينية وخطابة الوعظ والإرشاد على أيدي القُصاص. ومن مشاهير خطباء ذلك العصر: زياد بن أبيه، والحجاج بن يوسف الثقفي، وأبو حمزة الخارجي، وقطري بن الفجاءة.

واستمرت الخطابة في العصر العباسي والعصور التالية حتى وقتنا الحاضر، ولم تختف من بين فنون النثر على الرغم من كونها فناً شفاهياً يزدهر في العصور التي يقل فيها الاعتماد على الكتابة.

وأياً كان الأمر، فإن الخطابة لها مجالاتها التي لا يمكن لأي فن أدبي آخر أن يُغني عنها، بحكم طبيعتها التي تلازمها على مدى العصور.

### الخطابة وعناصرها

يمكننا أن نُعرف الخطابة فنقول إنها فن مشافهة الجمهور وإقناعه واستمالته، ذلك أن الخطيب الذي يتصل بالسامعين دون وساطة وينقل إليهم أفكاره ومشاعره مباشرة ومشافهة. ومن ثم لا بد أن تتوافر فيه جملة صفات، هي:

- الاستعداد الفطري، فيكون الخطيب ذا مواهب خاصة تجعله قادراً على نقل أفكاره إلى سامعيه بطريقة مؤثرة ومُقنعة، بوصف الخطابة استعداداً فطرياً، لا يتوافر عند كل إنسان، ولو كان أدبياً بارزاً.
- الإفصاح والبيان، والثقافة.
- سرعة البديهة، والقدرة على معرفة نفسية الجمهور الذي يخاطبه.
- جهارة الصوت وحلاوته، والخلو من العيوب الخلقية وقد أشار الجاحظ إلى كثير منها.
- جمال المظهر وسمو الخلق، وصدق العاطفة.

### بناء الخطبة

قسم أرسطو الخطبة إلى أربعة أجزاء: المقدمة، والعرض، والتدليل، والخاتمة. وزاد بعضهم على هذه الأجزاء التنفيذ، في حين قصرها آخرون على ثلاثة أجزاء، هي: المقدمة والعرض (ويشمل الأدلة والتنفيذ) والخاتمة.

1. المقدمة: ويُعهد الخطيب بها لموضوعه، ويحاول أن يجتذب بها انتباه الجمهور، بوصفها أول ما يطرُق الأسماع. ويجب أن تناسب موضوع الخطبة سواء من حيث الطرح أو من حيث الطول والقصر.

ولا بد أن تكون الخطبة واضحة مناسبة لأذهان السامعين، (تثير الشوق فيهم).

2. العرض: ويعرض فيه الخطيب فكرته الأساسية التي تدور حولها الخطبة فيعرضها ويشرحها في وضوح، ويؤيدها بالأدلة والبراهين، ويتدرج فيها من الجزئيات إلى الكلّيات، بحيث يعرض الخطيب موضوعه متسلسلاً، يُسلم كل جزء فيه إلى ما بعده.

3. الخاتمة: وفيها يُلخص الخطيب فكرته في عبارات موجزة قوية التأثير، بوصفها آخر ما يبقى في آذان السامعين وأذهانهم.

### أنواع الخطابة

تتعدد أنواع الخطابة بحسب مجالاتها المختلفة، ولكن أهم أنواعها:

1. الخطابة الدينية: وهي التي تُلقى في المساجد في صلاة الجمعة والعيدين، وفي المناسبات الدينية المختلفة كالوعظ والإرشاد والحث على الاستمسك بالفضائل الإسلامية.
  2. الخطابة السياسية: وهي التي تُلقى في المحافل السياسية سواء الداخلية أو الخارجية. وتتناول قضايا عالمية تدور حول الحرب والسلام، أو مشكلات محلية.
  3. الخطابة الاجتماعية: وهي التي تُلقى في المناسبات الاجتماعية، كالزواج والتكريم، أو التي تتناول مشكلة اجتماعية تحتاج إلى معالجة وإصلاح، أو تدعو إلى الإسهام في الأعمال الخيرية وقيام المؤسسات الاجتماعية.
- وهذا فضلاً عن الخطب العسكرية التي تُلَقَى في المناسبات العسكرية، وخطب الوفادة التي تُلَقَى عند الوفود إلى الحكام أو تقديم أوراق اعتماد.

## المبحث الثاني

### فن الخطابة - دراسة تطبيقية

#### خطبة الإمام علي عليه السلام في الحث على الجهاد

#### تمهيد

عُرف الإمام علي عليه السلام ببلاغته، وبأنه أعظم خطيب شهدته اللغة العربية بعد النبي صلى الله عليه وآله، فكان يخطب في الناس بروح القائد الفارس حيناً، وبروح الزاهد الفقيه حيناً آخر، غير غافل عن الأحوال التي كانت تحيط به.

وهناك عوامل متعددة كونت عبقرية الخطابية، هي:

1. نشأته في بيت النبوة على يدي النبي صلى الله عليه وآله، وتلمذه على بلاغته.
2. ثقافته الواسعة، فهو مُلم بكتاب الله وتشريعه ومقاصده، وهو يعرف العربية وأسرارها.
3. حياته الحافلة بالبطولة، وتقلب الأحوال السياسية بعد توليه الخلافة، والتي شهدت الفتن والأحداث المضطربة.

ومن ثم كانت خطبه من أكثر الخطب العربية بلاغةً وصدقاً بعد خطب النبي صلى الله عليه وآله، وإذا صحَّ أن جميع الخطب التي وردت في نهج البلاغة هي للإمام علي، فهو من أعظم الخطباء قاطبةً.

#### مناسبة الخطبة

أغار سفيان بن عوف الغامدي بخيل معاوية على الأنبار بالعراق، وكانت تابعة للإمام علي عليه السلام، فقتل عامله عليها، واسمه حسان بن حسان البكري، ثم دخل الجند الدور، فنهبوا حلي النساء، دون أن يلقوا مقاومة تذكر. وإذ بلغ الخبر الإمام علي عليه السلام، خرج غاضباً وألقى هذه الخطبة في أهل الكوفة:

## النص

أما بعد، فإن الجهاد باب من أبواب الجنة، فتحه الله لخاصة أوليائه، وهو لباس التقوى، ودرع الله الحصينة، وجُنته الوثيقة<sup>(1)</sup>. فمن تركه رغبة عنه ألبسه الله ثوب الذل، وشمله البلاء، وذُيِّث<sup>(2)</sup> بالصغار والقماء<sup>(3)</sup>، وضُرب على قلبه بالأسداد، وأدِيل الحق منه<sup>(4)</sup> بتضييع الجهاد، وسيم الخسف<sup>(5)</sup>، ومنع النصف<sup>(6)</sup>.

ألا وإني قد دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً وسراً وإعلاناً، وقلت لكم: اغزوهم قبل أن يغزوكم فوالله ماغزي قوم قَط في عقر دارهم<sup>(7)</sup> إلا ذلوا، فتواكلتم وتحاذلتم حتى شُنَّت عليكم الغارات ومُلِكْت عليكم الأوطان.

هذا أخو غامد<sup>(8)</sup>، قد وردت خيله الأنبار، وقد قتل حسان بن حسان البكري وأزال خيلكم عن معاقلها. ولقد بلغني أن الرجل منهم كان يدخل على المرأة المسلمة والأخرى المعاهدة فينتزع حجلها<sup>(9)</sup> وقلبها<sup>(10)</sup> وقلائدها ورعائها<sup>(11)</sup>، ما تُمنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام، ثم انصرفوا وافرين، وما نال رجلاً منهم كَلَمٌ، ولا أريق لهم دم. فلو أن امرأ مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ماكان به ملوماً بل كان عندي به جديراً. فيا عجباً والله يُميت القلب، ويَجْلِبُ لهم، من اجتماع هؤلاء على باطلهم، وتفرقكم عن حقكم فقبحاً لكم وترجاً حين صرتم غرضاً يُرمى، يُغار عليكم ولا تُغيرون، وتُغزون ولا تُغزون، ويُعصى الله وترضون.

(1) جُنة: وقاية.

(2) ذُيِّث: ذلل.

(3) الصغار والقماء: الذل والضعفة والسقوط.

(4) أدِيل الحق منه: ضاع حقه.

(5) سيم الخسف: أنزل به الذل.

(6) مُنِع النصف: حُرم العدل.

(7) عقر الدار: وسطها.

(8) أخو غامد: سفيان بن عوف الغامدي.

(9) الحجال: الخلاخيل.

(10) القُلْب: السوار.

(11) الرعاث: جمع رعث، وهو القرط.

فإذا أمرتكم بالسير إليهم في أيام الصيف، قلتم: هذه حمارة القيظ<sup>(1)</sup>، أمهلنا ينسلخ عنا الحر، وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء قلتم: هذه صبرة القر<sup>(2)</sup>، أمهلنا ينسلخ عنا البرد، كل هذا فراراً من الحر والقر، فأنتم والله من السيف أفرّ.

يا أشبابة الرجال ولا رجال، حلوم<sup>(3)</sup> الأطفال، وعقول ربات الحجال<sup>(4)</sup>، لوددت أني لم أركم ولم أعرفكم، معرفة والله جرّت ندماً، وأعقبت سدماً<sup>(5)</sup>، قاتلكم الله لقد ملأتم قلبي قبحاً، وشحتتم<sup>(6)</sup> صدري غيظاً، وجرّعتُموني نُغب<sup>(7)</sup> التهمام أنفاساً، وأفسدتُم عليّ رأيي بالعصيان والخذلان، حتى لقد قالت قريش: إن ابن أبي طالب رجل شجاع، ولكن لا علم له بالحرب، لله أبوه!! وهل أحدٌ منهم أشد لها مراساً، وأقدم فيها مقاماً مني؟ لقد نهضت بها وما بلغت العشرين، وها أنا قد ذرُفتُ<sup>(8)</sup> على الستين ولكن، لا رأي لمن لا يُطاع.

### تحليل الخطبة

#### أولاً: بنية النص ومساره

قامت الخطبة على مقدمة وعرض وخاتمة:

#### 1. المقدمة: وتضمنت الفكرتين الآتيتين:

- الترغيب في الجهاد، بوصفه باباً من أبواب الجنة، فتحه الله لأوليائه، معتمداً على رؤيته الدينية في الحث عليه، فهو لباس التقوى، ودرع الله الحصينة، وجنته الوثيقة.
- التهيب من ترك الجهاد، بذكر العواقب الوخيمة التي تنجم عن ذلك، من ذل ومهانة وظلم.

وهو بهذه المقدمة يمهد لموضوعه ويبين مكانة الجهاد في سبيل الله.

(1) حمارة القيظ: شدة الحر

(2) صبرة القر: شدة البرد

(3) حلوم: عقول

(4) ربات الحجال: النساء

(5) السدم: الهم والأسف

(6) شحتتم: ملأتم

(7) نغب: جمع نُغبة، وهي الجرعة.

(8) ذرُفت: زدت على

2. العرض: وقد تضمن الأفكار الآتية:

- تذكير أهل الكوفة بأنه قد دعاهم إلى القتال قبل أن تُباغتهم الخيل، وكيف أنهم تحاذلوا حتى هاجهم العدو في عقر دارهم.
- إخبارهم بما كان من إغارة خيل معاوية على الأنبار، وبالفظائع التي ارتكبت، وبخاصة سلب النساء، وما كان من عودتها سالمة.
- إظهار الأسف والعجب، لحال أصحابه الذين أصبحوا في وضع مخجل، فأين هم من عدوهم؟ تلك هي المسألة:
  - اجتماع عدوهم على الباطل وتفرقتهم عن الحق.
  - يُغار عليهم ولا يُغيرون.
  - يُغزون ولا يُغزّون.
- إعلان نقمته على أهل الكوفة على مستويين:
  - فضح موقفهم وقعودهم عن الجهاد، وتعللهم بأوهى الأعذار، كالحر والبرد.
  - توبيخ عنيف لهم، جراء العصيان والتخاذل، إذ يقول: يا أشباه الرجال ولا رجال، حلوم الأطفال، وعقول ربات الحجال.
- إبداء غيظه ويأسه منهم، وظهر ذلك جلياً في قوله:
 

قاتلكم الله، لقد ملأتم قلبي قبحاً، وشحتهم صدري غيظاً، وجرعتموني نُغب  
التهام أنفاساً.

الخاتمة

- رد فيها على المشككين ببطولته، وجهله بأمور الحرب، مع اعترافهم بأنه رجل شجاع، مفنداً ذلك بالدليل والحجة:
- بأنه قائد متمرس، خاض الحروب وهو دون العشرين.
  - تقاعس أهل الكوفة وتمردهم على أوامره، فلا رأي لمن لا يُطاع.

لقد كانت كلمته مدوية: لله أبوهم!! وهل أحدٌ منهم أشدّ مراساً لها. لكن هذه الصيحة لم تُسكت غضبه، ولم تُفلح في إيقاف يأسه، فنسمعه يُردد بأسى ومرارة: ولكن لا رأي لمن لا يُطاع. فالمشكلة إذاً ليست في الإمام البطل، وإنما هي في المحيطين به.

### ثانياً: طبائع الأسلوب وأدواته

وبتأمل الخطبة تتضح لنا خصائص الإمام علي الخطابية وطبائع أسلوبه والأدوات التي استعملها، أما خصائصه الخطابية فهي:

1. تدرجه في ألفاظه ومعانيه، فالخطبة تتطور تطوراً ارتقائياً، من اللين إلى العنف، إذ بدأ هادئاً نسبياً وهو يتحدث عن الجهاد وفضله، ثم اشتد حين تعرض لقصة أخي غامد حتى بلغ ذروة العنف حين رماهم بأوصاف النساء والأطفال. وعلى صعيد اللفظ قدم لفظة التعجب (فيا عجباً) على لفظة التقييح واللعنة (فقبحاً لكم وتزحاً).

2. ظهور أثر الثقافة في الخطبة، الثقافة القرآنية والثقافة اللغوية والأدبية، فمن الألفاظ القرآنية التي وردت في خطبته: الجهاد، الجنة، فتحه الله، لباس التقوى. وتبدو ثقافته اللغوية في انتقاء ألفاظه المؤثرة، مع صعوبة بعضها بالنسبة إلى عصرنا، مثال ذلك: دُيث بالقماء، ضرب على قلبه بالأسداد، حجارة القيقظ، صبرة القر، نُغب التَّهمام، وهي قليلة العدد، لكنها تنم عن تضلعه باللغة، وتحيره منها اللفظة المناسبة لمعناها.

3. قدرة الإمام على إثارة النفوس بوسائل بلاغية مختلفة، فهو يثير النخوة حين يتحدث عن استباحة النساء وصراخهن، ويبعث فينا حب الجهاد حين يتحدث عن فضله، ويجعلنا نشمئز من المتخاذلين عن لقاء العدو والدفاع عن حرمة الدين والوطن.

### أما المؤثرات الفنية التي استعملها الإمام في خطبته، فمتعددة:

1. فقد توسل بالقسم والنداء والتعجب والاستفهام والتمني والشرط. فجاء بالقسم ليؤكد به معانيه، في مثل قوله: فوالله ما غُزي قومٌ...، فأتتم والله من السيف أفر. وبالنداء لأغراض بلاغية كالتعجب في مثل قوله: فيا عجبا، أو للتحقير في مثل قوله: يا أشباه الرجال. وبالتعجب ليبيدي دهشته واستغرابه في مثل قوله: لله أبوهم!!

ويأتي الاستفهام في قوله: وهل من أحد أشد لها مراسا!! وقد أجراه مجرى بلاغياً، أفاد به النفي، وبالتمني في قوله: لوددت أني لم أعرفكم، وهو كغيره من الأساليب السابقة يمثل حالة من حالات الانفعال، والشرط في قوله: فمن تركه رغبةً عنه ألبسه الله ثوب الذل فإذا أمرتكم بالسير إليهم...

2. المحسنات البديعية، كالجناس والطباق والمقابلة والسجع، فيأتي بجناس الاشتقاق: اغزوهم قبل أن يغزوكم - يُغار عليكم ولا تُغيرون - تُغزون ولا تغزون.

ويعتمد على الطباق في توضيح معانيه، في مثل قوله: ليلاً ونهاراً، سرّاً وإعلاناً، يُغار ولا تغيرون، تُغزون ولا تغزون. ويأتي بالمقابلة أحياناً في مثل قوله: اجتماع هؤلاء على باطلهم وتفرقكم عن حقكم - حمارة القيظ وصبارة القر.

3. الصورة والفكرة: وهو يأتي بالصور الطريفة ليوضح بها أفكاره وخواطره، فقد جسد التقوى في قوله: لباس التقوى، وجسد الذل في قوله: ألبسه الله ثوب الذل، وجسد الضلال في قوله: وضرب على قلبه بالأسداد.

وهذه الصور تنم عن تأثيره بالقرآن الكريم، كما استطاع أن يُوحّد فيها بين المشهد الحسي والمضمون النفسي، ففي قوله: "لباس التقوى" نرى تماثلاً بين اللباس، وهو مظهر حسي، يضمّر دلالة معنوية توحى بالتقوى.

4. الإيقاع: تميزت خطبة الإمام بحسن إيقاعها وتدرجه من اللين إلى العنف، إذ تقوم خطبته على إثارة الانفعالات وتهدف إلى التأثير في النفس. وقامت الموسيقى الداخلية على مقومات عدة، كالسجع والجناس والتضاد، على نحو ما أشرنا إليه آنفاً. وتقوم أيضاً على توازن العبارات، كقوله: هو لباس التقوى ودرع الله الحصينة - اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقكم عن حقكم.

5. التكرار: فهو يكرر المعنى الواحد ويؤكد من خلال ترادف الألفاظ في مثل قوله: هو درع الله الحصينة، وجنته الوثيقة؛ فالجئة هي تكرار معنوي لفظي للدرع، والوثيقة هي تكرار للحصينة في معناها، وكذلك في قوله: «وألبسه ثوب الذل وذيت بالصغار والقماء، وانطوت ألفاظه (الذل والصغار والقماء) على معنى واحد.



## فن المقامة

- المبحث الأول: فن المقامة - دراسة نظرية
- المبحث الثاني: فن المقامة - دراسة تطبيقية



## الفصل الثامن

### فن المقامة

#### المبحث الأول

#### فن المقامة - دراسة نظرية

المقامة نوع أدبي يشبه القصة القصيرة، ظهر على يدي بديع الزمان الهمذاني (358-398هـ) في القرن الرابع الهجري. وقد اختلف مؤرخو الأدب حول الفترة الزمنية التي أُملى فيها البديع مقاماته وهو خلاف ينحصر بين عامي 382 و392هـ.

#### تعريف المقامة

المقامة في أصل وضعها اللغوي تعني «المجالس» وهو معنى ورد في قول زهير بن أبي سلمى<sup>(1)</sup>:

وفيهـم مقاماتٌ حسانٌ وجوهـم      وأنديـةً يتنابها القولُ والفعلُ  
وإن جثتهم ألفيتَ حول بيوتهم      مجالسَ قد يُشفى بأحلامها الجهل  
ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس<sup>(2)</sup>: مقامة. ومقامات الناس: مجالسهم<sup>(3)</sup>.

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن العرب توسعوا في هذا المعنى، فأصبحوا يطلقونه على خطبهم وأحاديثهم التي يقولونها في مجالسهم، ومن ثم اختار بديع الزمان اسم المقامات منه، فكان يختتم مقامه أو مجلسه في نيسابور بهذا اللون القصصي.

وإذا تجاوزنا المعنى اللغوي لكلمة مقامة وتطورها الدلالي (المجلس - الناس - الحديث في مجلس) إلى المعنى الاصطلاحي. فيمكن تعريفها بأنها «قصة قصيرة الحجم، تكتب بلغة مُوسقة (إيقاعية)، وموضوعها يدور على حدث واحد مُتخيل، وشخصياتها

(1) ديوان زهير، ص 113.

(2) انظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 247.

(3) انظر: لسان العرب، مادة قام.

الثانوية محدودة، ويؤدي دور البطولة فيها بطل محتل، جَوَّاب آفاق، ويشاركه راوية يتعرف إليه إثر كل مغامرة ويرويه عنها. وتقع أحداثها في حدود مدينة أو منطقة واحدة، وفي زمن لا يتجاوز مقدار يوم وليلة<sup>(1)</sup>. وهي بذلك تُعد عملاً أدبياً يتخذ القلب القصصي طابعاً عاماً، ولغة المقامة تميل إلى السجع، لها راو وبطل.

وقد اتخذ بديع الزمان لقصصه بطلاً هو أبو الفتح الإسكندري، يظهر في شكل أديب متسول، يروي مغامراته وأخباره راو واحد هو عيسى بن هشام، غير أن بعض مقاماته تخلو من ذكر البطل. كما في المقامة البغدادية، وقد لا يُسمى البطل في بعضها كما في المقامة الصفرية، وقد يشترك البطل والراوي في البطولة معاً كما في المقامة الموصلية. وسار الحريري على هذا النهج، فاتخذ أبا زيد السروجي بطلاً، وبنى مقاماته على الرواية، فكان الحارث بن همام يروي أحاديثه.

وخرج كثير من كُتّاب المقامات على أصول هذا الفن، فأسقط بعضهم شخصيتي البطل والراوي، من أمثال الزمخشري (538 هـ) الذي بنى مقاماته على موقف وعظي وإرشادي، والسيوطي (911 هـ) الذي جعل مقاماته تدور حول المناظرة والمفاضلة كما في مقامة «الرياحين» و«المقامة اللؤلؤية».

#### الأصول الفنية للمقامة

اختلف النقاد ومؤرخو الأدب في تحديد الجذور التاريخية لفن المقامة، فهي إذ تكاملت على يدي بديع الزمان الهمداني فقد سبقتها إرهاصات فنية، أشار إليها الحصري القيرواني في «زهر الآداب»، فذكر أن بديع الزمان ألف هذه المقامات معارضة لأحاديث ابن دريد (321 هـ)، إذ رآه قد أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها إلى الأفكار والضمائر، في معارض حوشية، وألفاظ غنجية، فجاء أكثرها ينبو عن قبول الطباع ... عارضه بأربعمائة مقامة في الكدية تذب ظرفاً وتقطر حسناً<sup>(2)</sup>.

(1) محمد رجب النجار، النشر العربي القديم، ص 282.

(2) الحصري، زهر الآداب، 307/1.

ووازن د. شوقي ضيف بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع فذكر أن ما رواه القالي في أماليه يدور غالباً حول حكايات عربية قديمة في حين تدور المقامات على التسول والكدية، غير أنهما ألفتا لغاية واحدة، هي تعليم الناشئة اللغة<sup>(1)</sup>.

وذهب الثعالبي إلى أن ابن فارس (390 هـ) يُعد من المصادر المهمة التي تأثر بها بديع الزمان حين أنشأ مقاماته. فأشار إلى تلمذة البديع له<sup>(2)</sup>.

ويرى الحريري (516 هـ) والقلقشندي غير هذا الرأي، فقد اتفقا على أن بديع الزمان هو الذي فتح هذا الباب.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الفن جاء وليد مؤثرات شكلت دافعاً مشتركاً لكتابة المقامات، نوجزها في قسمين:

1. مؤثرات فنية: هي قصص الوعاظ وأحاديث الأعراب التي تقوم على الكدية ووصف الجوع والفقر. والحكايات التي سجلها الجاحظ في غير كتاب من كتبه، وكلها تدور حول البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء والسطار والعيارين. وحكاية أبي القاسم البغدادي لأبي المطهر الأزدي.
  2. مؤثرات اجتماعية: هي عصر بديع الزمان الذي كثر فيه أهل الكدية، وظهر الساسانيون وهم طائفة تنسب إلى ساسان أحد أبناء فارس يقال إن أباه حرمه من الملك، فهام على وجهه محترفاً للكدية، وقد صورت المقامات حياة هؤلاء الأدباء السيارين الذين كانت لهم مكانة أدبية في ذلك العصر<sup>(3)</sup>.
- وهذا يعني أن بديع الزمان قد ابتكر فن المقامة في إطار هذه المؤثرات.

(1) انظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 248.

(2) انظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، 3/ 463.

(3) انظر: شوقي ضيف، م.س، ص 248.

## المبحث الثاني فن المقامة - دراسة تطبيقية

من مقامات بديع الزمان الهمداني

المقامة البغدادية <sup>(1)</sup>

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

(1)

اشْتَهَيْتُ الْأَزَادَ، وَأَنَا بِبَغْدَادَ، وَلَيْسَ مِنِّي عَقْدٌ عَلَى نَقْدٍ، فَخَرَجْتُ أَنْتَهَزُ مَحَالَهُ حَتَّى أَحْلَنِي الْكَرْخَ، فَإِذَا أَنَا بِسَوَادِي يَسُوقُ بِالْجَهْدِ حِمَارَهُ، وَيُطَرِّفُ بِالْعَقْدِ إِزَارَهُ، فَقُلْتُ: ظَفِرْنَا وَاللَّهِ بِصَيْدٍ، وَحَيَّاكَ اللَّهُ أَبَا زَيْدٍ، مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتَ؟ وَأَيْنَ نَزَلْتَ؟ وَمَتَى وَافَيْتَ؟ وَهَلُمَّ إِلَى الْبَيْتِ، فَقَالَ السَّوَادِيُّ: لَسْتُ بِأَبِي زَيْدٍ، وَلَكِنِّي أَبُو عُبَيْدٍ، فَقُلْتُ: نَعَمْ، لَعَنَ اللَّهُ الشَّيْطَانَ، وَأَبْعَدَ النَّسْيَانَ، أَنْسَانِيكَ طُولَ الْعَهْدِ، وَاتَّصَالَ الْبُعْدِ، فَكَيْفَ حَالُ أَبِيكَ؟ أَشَابَ كَعَهْدِي، أَمْ شَابَ بَعْدِي؟ فَقَالَ: قَدْ نَبَتِ الرِّبْعُ عَلَى دِمْنَتِهِ، وَأَرْجُو أَنْ يُصَيِّرَهُ اللَّهُ إِلَى جَنَّتِهِ، فَقُلْتُ: إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ، وَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ، وَمَدَدْتُ يَدَ الْبِدَارِ، إِلَى الصِّدَارِ، أُرِيدُ تَمْزِيْقَهُ، فَقَبَضَ السَّوَادِيُّ عَلَى خَصْرِي بِمُجْمَعِهِ، وَقَالَ: نَشَدْتُكَ اللَّهُ لَا مَرْفُتَهُ.

(2)

فَقُلْتُ: هَلُمَّ إِلَى الْبَيْتِ نُصِيبْ غَدَاءَ، أَوْ إِلَى السُّوقِ نَشْتَرِ شِوَاءَ، وَالسُّوقُ أَقْرَبُ، وَطَعَامُهُ أَطْيَبُ، فَاسْتَفَزْتُهُ حُمَةُ الْقَرَمِ، وَعَظَفْتُهُ عَاطِفَةُ اللَّقْمِ، وَطَمَعُ، وَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّهُ وَقَعَ، ثُمَّ أَتَيْنَا شِوَاءَ يَتَقَاطَرُ شِوَاؤُهُ عِرْقًا، وَتَتَسَايَلُ جُودَابَاتُهُ مَرَقًا، فَقُلْتُ: أَفِرْزُ لِأَبِي زَيْدٍ مِنْ هَذَا الشِّوَاءِ، ثُمَّ زَنَ لَهُ مِنْ تِلْكَ الْحَلْوَاءِ، وَاخْتَرْتُ لَهُ مِنْ تِلْكَ الْأَطْبَاقِ، وَانْضَيْدُ عَلَيْهَا أَوْزَاقَ الرِّقَاقِ، وَرُشَّ عَلَيْهِ شَيْئًا مِنْ مَاءِ السَّمَاقِ، لِيَأْكُلَهُ أَبُو زَيْدٍ هَنِيئًا، فَأَنَحَى الشِّوَاءَ بِسَاطُورِهِ، عَلَى زُبْدَةِ تَنُورِهِ، فَجَعَلَهَا كَالْكُحْلِ سَخَقًا، وَكَالْطِخْنِ دَقًا، ثُمَّ جَلَسَ وَجَلَسْتُ، وَلَا يَيْسُ وَلَا يَيْسْتُ، حَتَّى اسْتَوْفَيْنَا، وَقُلْتُ لِصَاحِبِ الْحَلْوَى: زِنْ لِأَبِي زَيْدٍ مِنَ اللُّوزِ بِنَجِ رِطْلَيْنِ

(1) مقامات بديع الزمان الهمداني، ص 91-95.

فَهُوَ أَجْرَى فِي الْحُلُوقِ، وَأَمْضَى فِي الْعُرُوقِ، وَلَيْكُنْ لَيْلِي الْعُمْرُ، يَوْمِي النَّشْرُ، رَقِيقَ الْقِشْرِ، كَثِيفَ الْحَشْوِ، لَوْلُوِي الدَّهْنُ، كَوَكَيْي اللَّوْنُ، يَذُوبُ كَالصَّمْغِ، قَبْلَ الْمَضْغِ، لِيَأْكُلَهُ أَبُو زَيْدٍ هَنِيئًا، قَالَ: فَوَزَنَهُ ثُمَّ قَعَدَ وَقَعْدْتُ، وَجَرَدَ وَجَرْدْتُ، حَتَّى اسْتَوْفَيْنَاهُ، ثُمَّ قُلْتُ: يَا أَبَا زَيْدٍ مَا أَخَوَجْنَا إِلَى مَاءٍ يُشْغِشِعُ بِالثَّلْجِ، لِيَقْمَعَ هَذِهِ الصَّارَةَ، وَيَفْتَأَ هَذِهِ اللَّقْمَ الْحَارَةَ، اجْلِسْ يَا أَبَا زَيْدٍ حَتَّى نَأْتِيكَ بِسَقَاءٍ، يَا تَيْكَ بِشَرْبَةِ مَاءٍ.

## (3)

ثُمَّ خَرَجْتُ وَجَلَسْتُ بِحَيْثُ أَرَاهُ وَلَا يَرَانِي أَنْظُرُ مَا يَصْنَعُ، فَلَمَّا أَبْطَأَتْ عَلَيْهِ قَامَ السَّوَادِيُّ إِلَى حِمَارِهِ، فَأَعْتَلَقَ الشَّوَاءَ بِأَزَارِهِ، وَقَالَ: أَيْنَ ثَمْنُ مَا أَكَلْتُ؟ فَقَالَ: أَبُو زَيْدٍ: أَكَلْتُهُ ضَيْفًا، فَلَكُمْهُ لَكَمَةً، وَثَنِي عَلَيْهِ بِلَطْمَةٍ، ثُمَّ قَالَ الشَّوَاءُ: هَاكَ، وَمَتَى دَعَوْنَاكَ؟ زَنْ يَا أَخَا الْقِحَّةِ عِشْرِينَ، فَجَعَلَ السَّوَادِيُّ يَبْكِي وَيَحُلُّ عُقْدَهُ بِأَسْنَانِهِ وَيَقُولُ: كَمْ قُلْتُ لِدَاكَ الْقَرِيدَ، أَنَا أَبُو عُيَيْدٍ، وَهُوَ يَقُولُ: أَنْتَ أَبُو زَيْدٍ، فَأَنْشَدْتُ:

أَعْمِلْ لِرِزْقِكَ كُلَّ آلَةٍ لَا تَقْعُدَنَّ بِكُلِّ حَالَةٍ  
وَأَنْهَضْ بِكُلِّ عَظِيمَةٍ فَالْمَرْءُ يَنْجِزُ لَأَحْوَالَةٍ

## دراسة وتحليل

هذه المقامة هي المقامة الثانية عشرة في ترتيب مقامات الهمذاني، وإذا ما قارنتها ببقية المقامات فإنك ستجدها قصة تمثيلية ذات فصل واحد، في ثلاثة مشاهد تدور أحداثها في أحد شوارع بغداد، وفي أحد مطاعمها، بين عدد محدود من الشخصيات، هي:

- عيسى بن هشام: ويؤدي دور البطل والراوي في هذه المقامة، فهو -كأبي الفتح الإسكندري- صاحب الحيلة والمكر والخداع، وهو غاية في الفصاحة، يتمشى في أحد شوارع بغداد، وقد انتهى الطعام، وليس بقادر على شرائه، فاتخذ الحيلة في اصطيد قروي ساذج من أهل السواد، واستغله في تناول وجبة طعام في أحد مطاعم بغداد.
- السَّوَادِي: وهو رجل من أهل الريف، مغفل وساذج، أبصره ابن هشام وهو يسوق بالجهد حماره، ولح ضرر نقوده التي خبأها في ثيابه، حتى لا يسرقها اللصوص، وقد وقع في شرك هذا المحتال، لكونه ساذجاً، أوقعه الطمع في ورطة، دفع ثمنها باهظاً.

وهناك شخصيات ثانوية، تتمثل في الشَّوَاء النُّشِط الذي لَقِّن السَّوَادِي درساً قاسياً، إذ انهال عليه لكاماً وضرباً، وانتزع منه ثمن الطعم والحلوى انتزاعاً، وصاحب الحلوى الذي اقتصر دوره على وزن الحلوى وتقديمها، والسقاء الذي افترض أن يأتي بالماء، ولكنه اتخذ وسيلة لهرب البطل المحتل.

وتدور أحداث المقامة في ثلاثة مشاهد متتابعة:

1. المشهد الأول: وتدور أحداثه في أحد شوارع بغداد، وقد ضمَّ عيسى والسَّوَادِي. وتمثلت في هذا المشهد جملة حركات مسرحية تنمُّ عن حيل هذا البغدادي الماكر في الإيقاع بذلك القروي الساذج، وتشمل في:

- مناداة القروي باسمه، والسؤال عن والده، والحزن الذي اصطنعه، دون أن يعطيه فرصة للرد، سوى تصحيح الاسم الذي ناداه به، والإخبار عن والده الذي مات.
- دعوته إلى الغداء، إذ يشير إلى بيته مكاناً لها، إمعاناً في المكيدة، ثم ينتقل به إلى مطعم في السوق لأنه أقرب وطعامه أطيب.

2. المشهد الثاني: في المطعم، وقد ضم عيسى والسَّوَادِي والشَّوَاء، حيث يُعامل القروي معاملة الضيف، ويُطلب له الطعام الدسم، والحلوى اللذيذة، مع المبالغة في إكرامه. وإذ امتلأت البطون بما لذ وطاب، فقد مضى عيسى في التخلص من هذا المأزق بالمضي قُدماً في إحضار الماء البارد، ولكنه يختفي عن مسرح الأحداث، ويكتفي بدور المراقب.

3. المشهد الثالث: وتدور أحداثه في المطعم ويضم السَّوَادِي والشَّوَاء، ويعد خاتمة المقامة، إذ تبلغ الأحداث ذروتها، فالسَّوَادِي يجلس وحيداً، وقد طال عليه الانتظار، وإذ لم يجد بُداً من الانصراف بعد أن لبي دعوة صديقه، فإنه يُفاجأ بالشَّوَاء الذي أمسك بتلابيبه يطلب الثمن، دون أن يدرك المطبَّ الذي وقع فيه.

والخاتمة مزدوجة، واحدة تتضمن الحل، وهو الثمن الباهظ الذي دفعه السَّوَادِي (السب والشتم والضرب واللكم ودفع ثمن الطعام والحلوى)، مع الإجهاش بالبكاء لهذا المصاب الجلل. والثانية تتضمن المغزى (الغاية تبرر الوسيلة)، ويأتي مباشراً على لسان عيسى بن هشام الذي مضى إلى سبيله وهو يُنشد شعراً ينمُّ عن بعد هِمَّته واعتداده

بفعلته التي أقدم عليها، دون أن يستسلم لليأس. ولا شك في أن هذا المغزى ورد في سياق المقامة بطريقة غير مباشرة.

### ملحوظات حول المقامة

1. الفكرة الرئيسة: تُظهر المقامة المصير السيئ الذي ينتهي إليه أصحاب الغفلة والسذاجة (السوادي - أهل الريف) فيما يفوز ويتنصر أصحاب المكر والحيلة (البطل - أهل المدينة)، دون نظر في قيود الخير والشر والحلال والحرام.
  2. تحتشد في المقامة أساليب اللغة والتعبير من بيان وبديع، وهي أساليب تقوم على الإفراط في السجع المصنوع. ولم تحل هذه الأساليب من تصوير الحدث والشخصية معاً، لا بل إنها حققت غاية فنية استجابت لرغبة الكاتب في تصوير النموذج الإنساني، فضلاً عن تصوير ألوان من الطعام (اللحم المشوي وحلوى اللوزينج).
  3. تقوم هذه المقامة على التهكم والسخرية بفئة من الناس عُرفت بالغفلة والسذاجة (السوادي / الضحية) خاصة في اللحظة التي انهال فيها الشواء على السوادي سباً ولكماً ولطماً، حتى أخذ يبكي وهو يُخرج نقوده التي كان قد خبأها في ثيابه، ويدفع ثمن غفلته وسذاجته.
  - لقد قدّم الهمداني هذا القروي المغفل الساذج ببراعة، لكنه قسا عليه بهذه السخرية الحادة، وجعلنا نشفق عليه بوصفه الضحية، ونتفهم المنحى الواقعي الذي لحاه الكاتب من جهة أخرى.
  4. هذه المقامة ذات طابع مسرحي، لما تحويه من عناصر المسرحية من حوار نابض بالحياة، ومشاهد تمثيلية متتابعة منطقياً، بدءاً من اللقاء بين المحتال والضحية وانتهاءً بالسوادي وهو يناجي نفسه، وعيسى بن هشام وهو يُنشد الشعر.
  5. دلالة المقامة على العصر: زمان المقامة هو القرن الرابع الهجري، وقد أخذت الموازين الاجتماعية والاقتصادية تميل لمصلحة الأقلية الموسرة التي حصلت على الثروة بطرق ملتوية، على حساب الأكثرية من العامة.
- المطعم رمز للغنى، إذ حَفَلَ بالوان الطعام والشراب والحلوى التي لا يستطيع تناولها أحد من الناس سوى الأثرياء.

عيسى بن هشام رمز لفئة مثقفة مسحوقة، متمرد على واقعه وعصره، يُسَعفه ذكاؤه وسعة خياله في تحقيق ما يصبو إليه بالمكر والحيلة.

السوادي رمز لفئة تعيش على هامش الحياة، يوقعه طمعه وغباؤه في ورطة تجعله فريسة ضعيفة وساذجة.

لقد نقل بديع الزمان من خلال مقاماته، ذات الخيال الواسع أحوال الناس في عصره، ونمط حياتهم ومعشتهم، في المآكل والملابس والعادات الاجتماعية.

## فن المقالة

- المبحث الأول: فن المقالة - دراسة نظرية
- المبحث الثاني: فن المقالة - دراسة تطبيقية



## الفصل التاسع

### فن المقالة

#### المبحث الأول

#### فن المقالة - دراسة نظرية

#### نشأة المقالة

المقالة (Essay) فن حديث تطور عن فن الرسالة الأدبية القديمة؛ إذ لم يعرف تاريخنا الأدبي المقال بالصورة التي نراها عليه في وقتنا الحاضر، ولكن كان لدى العرب فن نثري قريب في خصائصه الفنية من هذا الفن، كانوا يسمونه الرسائل، ولا نقصد بها الرسائل الديوانية التي كان ينمقها الكتاب على لسان الخلفاء والأمراء والقادة، ويبعثون بها إلى الولاة والأفراد، ولا الرسائل الإخوانية (الشخصية) التي يتبادلها الأدباء في المناسبات المختلفة، ولكننا نقصد الرسائل التي كان يخصصها الكتاب لموضوعات بعينها، كرسالة الجاحظ في القيان، ورسالة أبي حيان التوحيدي في علم الكتابة وغيرها. وذهب بعض الباحثين إلى أن المقالة فن قديم وليس ظهورها إلا عودة إلى الأصول العربية التقليدية. يقول عبد اللطيف حمزة: «على أنه ربما كان من الخطأ - فيما أرى - أن ننظر إلى المقال الصحفي على أنه شيء جديد كل الجدة في تاريخ الأدب العربي، في حين هو شيء له مقدماته التي مهدت لظهوره في تاريخ الأدب العربي<sup>(1)</sup>».

إن المقال في الأدب العربي الحديث لم ينشأ بوصفه فناً أدبياً مستقلاً، بل ارتبط منذ نشأته بالصحافة، واستمد منها وجوده، وتنوعت موضوعاته بحسب الاتجاهات التي سادت الصحافة العربية، فكان في بدايته محدود الأفق، يتناول موضوعات وطنية واجتماعية ضيقة المجال، ثم اتسعت آفاقه ليشمل كل شؤون المجتمع وأحداثه، كما اختلفت أساليبه تبعاً لتطور أسلوب الكتابة في الصحف والمجلات منذ مطلع النهضة الحديثة.

(1) عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، 4/1.

وهكذا فالمقالة كما نعرفها اليوم فن سبقنا إليه الغرب منذ بضعة قرون على يد الكاتب الفرنسي مونتين (1533 - 1593م) الذي يعد رائد المقالة الحديثة، وفرنسيس بيكون الإنجليزي (1561 - 1626م). وقد ارتبط هذا الفن بالصحافة وتقدم بتقديمها من جهة وباتساع الحرية الفكرية من جهة أخرى. إذ تفتحت آفاق جديدة من المعرفة، وتعددت جوانب الثقافة، وأخذ الكتاب يهتمون بتقديم وجهات نظرهم والتدليل عليها بطريقة مباشرة.

### مفهوم المقالة

المقالة لغة: مصدر ميمي من الفعل «قال» بمعنى القول، في مثل قول النابغة الجعدي:

مقالةُ السوء إلى أهلها أسرع من مُنحدر سائلٍ

ولكن المقالة بالمعنى الاصطلاحي بحث قصير في العلم أو الأدب أو السياسة أو الاجتماع، ينشر في صحيفة أو مجلة. ويرى محمد يوسف نجم أن المقالة: «قطعة نثرية، محدودة في الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من التكلف، وشرطها الأول أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب»<sup>(1)</sup>.

وهي بشكل أوضح « نص نثري يدور حول فكرة واحدة تناقش موضوعاً »<sup>(2)</sup>. وليست غاية المقالة الانفعال الوجداني بل الإقناع الفكري، بطريقة مشوقة ممتعة. وتمتاز لغتها بالسلاسة وأسلوبها بالجاذبية؛ ثم أخذت تتخلص من بهارج اللغة وزخرفها.

وقد مرت المقالة بخمسة أطوار، هي:

الطور الأول: ويمثله كتاب الصحف الرسمية حتى الثورة العراقية. ومن أبرزهم رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وقد حفلت لغتها بالزخارف والمحسنات البديعية.

(1) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 25.

(2) حسني محمود وزميله، فنون النثر العربي الحديث، 1/ 122.

الطور الثاني: وفيه تحرر الكتاب من قيود السجع إلى حد كبير. ومن أبرز كتاب المقالة في هذا الطور. أديب إسحاق، وعبد الله النديم، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبي.

الطور الثالث: وتتميز بالنزعة السياسية والاجتماعية، إذ ظهر إبان الاحتلال الإنجليزي. وفيه تخلصت المقالة من قيود الصنعة والسجع. ومن أبرز كتابها في هذا الطور أحمد لطفي السيد. وشكيب إرسلان. وقاسم أمين.

الطور الرابع: وقد ظهر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأبرز كتابها في هذا الطور: المنفلوطي، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ومي زيادة، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، وخليل السكاكيني، وطه حسين، وهيكمل، والمازني، والعقاد، وأحمد أمين، وأحمد زكي، ومارون عبود. وامتازت المقالة فيه «بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى الثقافة العامة لتربية أذواق الناس»<sup>(1)</sup>.

الطور الخامس: وقد ظهر بعد منتصف القرن العشرين، ومن أعلامه: عيسى الناعوري، ورجاء النقاش، وشاكر مصطفى، ومحمد جابر الأنصاري، وعبد العزيز المقالح، وإبراهيم العسكري وغيرهم.

وقد أعجب النقاد بالمازني الذي نال حظوة عندهم، فهو «نسيج وحده في أدبنا، بل هو ظاهرة لم تتكرر في أدبنا المعاصر، وإن تكررت مرتين في أدبنا في الجاحظ والشدياق»<sup>(2)</sup>.

وتتميز المقالة بالقصر لأن الكاتب لا يحاول أن يحشد كل الحقائق والأفكار في الموضوع الذي يتناوله، وإنما يقتصر على فكرة محددة أو على جانب من الموضوع يركز عليه ويعرضه بأسلوب مقنع جذاب وبطريقة متراكبة متسلسلة، «ولا بد أن تكون فقرة متوازنة، ليست مسرفة في الطول أو مفرطة في القصر إلا عند الضرورة التي يقتضيها المقام»<sup>(3)</sup>.

وليس من السهل تحديد الموضوعات التي تدور حولها المقالة فهي متنوعة بتنوع التجارب الإنسانية، وتتصل بالماضي والحاضر والمستقبل.

(1) انظر: إبراهيم السعافين وزملاؤه، أساليب التعبير الأدبي، ص 257 و258.

(2) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 85.

(3) انظر: إبراهيم السعافين وزملاؤه، م. س، ص 259.

## عناصر المقالة

### تألف المقالة من العناصر الآتية:

1. اللغة: يختار الكاتب الناجح الكلمات المناسبة، بحيث يراعي الأمور الآتية:
  - يتخلص من الكلمات غير الضرورية، نحو قولنا: يعد الرجل خبيراً في السياسة بدلاً من: وهو يعد خبيراً في حقل السياسة.
  - يتجنب تكرار الأسماء واستخدام الضمائر المناسبة بدلاً عنها، نحو قولنا:
    - يتعرض قطاع غزة إلى الحصار، ويواجه سكان قطاع غزة خطر المجاعة، إذ تكتب: يتعرض قطاع غزة إلى الحصار، ويواجه سكانه خطر المجاعة.
  - لا يستعمل صيغة المبني للمجهول من غير ضرورة، نحو قولنا:
    - منح ثلاثة علماء جائزة الملك فيصل العالمية من قبل لجنة التحكيم، فتكتب: منحت لجنة التحكيم ثلاثة علماء جائزة الملك فيصل العالمية.
  - لا يستخدم جملة أو شبه جملة بدلاً من كلمة واحدة، «كان محمود درويش هو الذي تم الاحتفاء به في حفلة الأمس».
- فيقول: كان محمود درويش هو المحتفى به في حفلة الأمس.
- يتجنب استعمال المفردات والمصطلحات المبتذلة، ويراعي أموراً في تركيب الجمل، هي:
  - أن تكون الجملة تامة، سواء أكانت اسمية أم فعلية.
  - أن تكون واضحة بعيدة عن التداخل، مثل:
 

« ألقى الخطيب كلمته بحماس وكانت موجزة».

فيقول: ألقى الخطيب كلمته بحماس وإيجاز».
  - لا يستعمل الجملة الطويلة ولا يفصل بين أركانها الأساسية، مثل الفصل بين المبتدأ والخبر أو بين الفعل والفاعل والمفعول، نحو:
 

« يذهب إلى المدرسة مبكراً الطالب»

فتقول: «يذهب الطالب إلى المدرسة مبكراً».

- لا يفصل بين أركان الجملة بمجمل اعتراضية طويلة، مثل: مكتبة الجامعة الأردنية - التي يرتادها طلبة الدراسات العليا في مختلف التخصصات- منظمة.

2. الفكرة: تدور المقالة حول فكرة رئيسة واحدة، يستمد الكاتب عناصرها من تجربته الخاصة، ومن تجارب الناس في الحياة. ومن ثقافته العامة وقراءاته المستمرة. إن الفكرة تشكل عنصراً مهماً في المقالة، إذ تجعل لها معنى وتحدد لنا الهدف منها، بأسلوب سهل، وتناهى بنفسها عن الفكرة المعقدة أو العميقة. فهذه مجالها البحث العلمي الدقيق.

3. العاطفة: تشكل العاطفة عنصراً أساسياً في المقالة الذاتية، التي تظهر فيها شخصية الكاتب. بما فيها من مشاعر وأحاسيس وآراء خاصة. أما المقالة الموضوعية فتكاد تخلو من العاطفة، إذ تختفي فيها ذاتية الكاتب إلى حد كبير، وخصوصاً المقالة العلمية.

#### أنواع المقالة

يمكننا أن نميز أنواع المقالة بحسب موضوعاتها فنقول: مقالة سياسية، أو اجتماعية، أو أدبية، أو تاريخية، أو علمية إلخ، أو بحسب ميلها إلى الذاتية أو الموضوعية، فإذا قسمنا المقالة إلى نوعين رئيسيين: ذاتية وموضوعية عني بذلك أن النوع الأول تغلب عليه الذاتية، وأن الثاني تغلب عليه الموضوعية.

وهذا تقسيم مال إليه محمد يوسف نجم، لكنه لم يستطع أن يبدد اللبس العالق بهما. إذ نبه إلى أنهما «ينبعان من منبع واحد، هو رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن شيء ما. وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية وقد يكون موضوعاً من الموضوعات»<sup>(1)</sup>.

ويميز عبد اللطيف حمزة بين أصناف ثلاثة من المقالات هي: المقالة الصحفية، والمقالة الأدبية والمقالة العلمية، وهذا تقسيم يشعرون بأن المقال خطاب تلونه أجناس مختلفة، وتجري في ركابه أنماط متباينة.

(1) انظر: أحمد السماوي، المقال السردي، ص 199.

## المقالة الذاتية

تظهر شخصية الكاتب في هذا النوع قوية أسرة تشد انتباه القارئ بما فيها من عاطفة مشبوبة وانفعال قوي، وتعتمد المقالة الذاتية على أسلوب يتدفق بالموسيقا والإيقاع الذي يترجم الفكرة، كما تعتمد على التصوير الخيالي الذي ينبع من وجدان الكاتب ومن أنواعها: مقالة الصورة الشخصية. ومقالة النقد الاجتماعي، والمقالة الوصفية، والمقالة التأملية، ومقالة السيرة.

وقد ظهرت مدرستان في كتابة المقالة في النثر العربي الحديث، هما:

- مدرسة التألق اللفظي: وتقوم على جودة السبك وتأنق العبارة، ومن أنصارها: مصطفى لطفي المنفلوطي، ومصطفى صادق الرافعي، وشكيب إرسلان.
  - مدرسة الترسل: وهي مدرسة الأسلوب المرسل المتحرر من التألق اللفظي والتصنع البديعي. وتقوم على تقديم الفكرة في عبارات سلسلة، جيدة السبك في غير ابتذال، ومن أنصارها: طه حسين والعقاد والمازني ومارون عبود وغيرهم.
- ولاشك في أن المقالة الذاتية أصعب في إعدادها من المقالة الموضوعية: إذ هي تتطلب - فوق حسن الاستعداد - المزاج الملائم<sup>(1)</sup> فضلاً عن أنها تنبع من عاطفة فياضة، وشعور قوي، فإذا لم يتوافر هذا عند الكاتب خرجت المقالة فاترة باردة<sup>(2)</sup>.

(1) أحمد أمين، فيض خاطر، ص 178.

(2) م. ن.

## المبحث الثاني فن المقالة - دراسة تطبيقية

من مقالة لإبراهيم عبد القادر المازني عنوانها: "ابنتي"

في بعض الأحيان أكون جالساً إلى مكتبي قبل طلوع الشمس، وأمامي الآلة الكاتبة، أدقُّ وأرمي بورقة إثر ورقة، وإلى جانبي فنجان القهوة أرشف منه، وأذهل عنه، فأحسُّ براحتيك الصغيرتين على كتفي.

فأدير وجهي إليك، وأرفع وجهي إليك، وأرفع وجهي لأصْبَح على بستان وجهك، وأستمد من عينيك النجلاوين وافترار ثغرك النضيد ما أفتقر إليه من الجلد والشجاعة، وأرفع يدي فأطوقك بذراعي، وأضمك إلى صدري، وألثم خدك الصابح، وأمسح على شعرك الأثيث المرسل على ظهرك وجانب محياك الوضيء.

وأتملّئ بحسبك، وأنشر في كهف صدري المظلوم نور البشر والطلاقة، فتدفعين ذراعك الغضة، وتتناولين ببنانك الدقيقة ورقة مما كتبت، وترفعينها أمام عينيك، وتزوين ما بينهما، وتتخذين هيئة الجدِّ الصارم، وتفيضين على نفسك السمحة العطوف وأنت مضطجعة على ذراعي - سمتا وأبهة يغريان بالابتسام، وأنا أنظر إليك، وفي قلبي سكينه وجوى من قربك المعطر يمثل أنفاس الروضة الأنف في البكرة الندية، وألح شفتيك الرقيقتين تحتلجان، وعينيك تلمعان، فتطيب نفسي بسرورك الصامت، ثم أسمع ضحكك الفضية وأراك تغطين وجهك الحلو بالورقة، فيستطيرني الفرح، ويستخفني الجذل.

ولكنني أظاهر بالخوف على الورقة التي لا قيمة لها أن يمزقها أنفك الجميل، فترمين رأسك على ذراعي وينسدل شعرك الذهبي المتموج كالستار، وتصافح سمعي من ضحكاتك العذبة موجات ليئة، ثم تعتمدين على ساقي، وتدفعين ذراعيك فتطوقين بهما عنقي، وتجذبين وجهي إليك، ولكنك تشفقين على رقة شفتيك من خشونة خدي، فتلثمين أذني الطويلة، وتعضينها أيضاً فأصرخ، فتشبين إلى قدميك خفيفة مرحة.

وتخرجين بعد أن خلفت في صدري انشراحاً، وفي قلبي رضاً، وفي روحي خفة، وفي نفسي شفوفاً، وفي عقلي قوة، وفي أمني بسطة واتساعاً، وفي خيالي نشاطاً، فأضطجع مرتاحاً، وأغمض عيني القريرة بمبك.

### التحليل والنقد

1. مهد الكاتب لموضوعه بمقدمة تتسم بالطرافة والحيوية لاجتذاب القارئ والاستثارة بانتباهه، إذ يقول: «في بعض الأحيان أكون جالساً إلى مكتبي قبل طلوع الشمس، وأمامي الآلة الكاتبة، أدق وأرمي بورقة إثر ورقة، وإلى جانبي فنجان القهوة أرشف منه، وأذهل عنه، فأحس براحتيك الصغيرتين على كتفي...» وكل ما جاء بعد ذلك في المقال هو تحليل وشرح للفكرة، استعان فيه الكاتب بصورة هذا اللقاء الذي عاش في وجدانه، حرص على أن يكشف عقب كل لقطة من هذه الصورة، عن أثرها في نفسه. ثم يأتي ختام المقال ليكشف للقارئ الأثر العام لهذا اللقاء، إذ تخرج ابنته فيقول: «وتخرجين بعد أن خلفت في صدري انشراحاً، وفي قلبي رضاً، وفي روحي خفة، وفي نفسي شفوفاً، وفي عقلي قوة، وفي أمني بسطة واتساعاً، وفي خيالي نشاطاً، فأضطجع مرتاحاً، وأغمض عيني القريرة بمبك».
2. تجدد في أسلوب الكاتب إيقاعاً موسيقياً ينفذ إلى نفسك يعتمد على التوازن الدقيق بين العبارات، انظر إلى قوله: «والمح شفتيك الرقيقتين تحتلجان، وعينيك تلمعان» وقوله: «ثم تعتمدين على ساقي، وتدفعين ذراعيك فتطوقين بهما عنقي...» ويأتي الإيقاع في بعض المواضع من تكرار بعض الألفاظ وبعض الحروف كما في قوله: «فأدير وجهي إليك، وأرفع وجهي إليك، وأرفع وجهي لأصبح على بستان وجهك...».
3. تجد الكاتب بارعاً في اختيار ألفاظه وفي تأليفها بوحى انفعاله العاطفي، وحسه الوجداني. إنها لغة القلب المحب، جرى بها القلم لتنفذ إلى قلب القارئ، وإذا عدت إلى أول المقال ترى الجد والدأب والجهد، فإذا قاربت نهايته لمحت العين القريرة وقد أغمضت جفניה على نشوة اللقاء. وبهذا الانفعال استطاع أن يضع أفكاره

في صورة خيالية بديعة تجلو خطراته النفسية وتجسمها وتوضح تجربته وتقررهما في نفوس قارئيه، كصورة البستان التي استعادها لوجه ابنته، وأنفاس الروضة الأنف التي صور بها رائحتها العطرية.

تجدر الإشارة إلى أن الكاتب فقد ابنته، وأخذ يتخيلها ناقلاً إلينا تجربته وروحه المرحه وفكاهته العذبة وكأنما نشاهد حقيقة حية أمام أعيننا.

4. لم يُعن الكاتب في مقالته بالحقائق من حيث هي، بل كما يراها من خلال نفسه، وأن شخصيته واضحة لك من خلال أفكاره وصوره التي يمزجها بإحساسه، وبذلك نلمس صدق عاطفته. وهي عاطفة تبدو في رسم الصورة الملائمة التي تتدرج مع الإحساس.
5. جاءت المقالة في صورة وصفية قريبة من فن القصة إذ يقول: « تدفعين ذراعك الغضة، وتتناولين ببنانك الدقيقة ورقة مما كتبت، وترفعينها أمام عينيك، وتزوين ما بينهما.... وألح شفيتك تحتلجان وعينيك تلمعان» وكذلك جاءت كلماته دقيقة في التعبير عن عبث الطفولة، في مثل قوله: «فترمين رأسك، وتدفعين ذراعيك وتجذبين وجهي إليك... فتلثمين أذني الطويلة، وتعصينها أيضاً فأصرخ».

### المقالة الموضوعية

تتميز المقالة الموضوعية بظهور الموضوع، ومحاولة كاتبها إخفاء شخصيته وعواطفه وأفكاره الذاتية. وتتناول بحثاً في رأي فرع من العلوم الطبيعية أو الإنسانية. ويرى عبد الكريم الأشر أن المقالة الموضوعية «يحكمها منطق البحث ومنهجه الذي يقوم على بناء الحقائق على مقدماتها، ويخلص إلى نتائجها»<sup>(1)</sup>.

ومن هذا المنطلق يلتزم كاتبها بما يفرضه عليه المنهج العلمي من جمع المادة وترتيبها وعرضها بصورة منطقية متسلسلة، وبأسلوب واضح ميسر، بعيد عن الاختلاف في التأويل أو الإبهام، ولا يلتفت الكاتب كثيراً إلى الصور الخيالية أو الإيقاع الموسيقي للعبارات والألفاظ، لأنه لا يعرض الحقائق من وجدانه وإحساسه العاطفي، بل كما ينبغي أن تكون. وكل ما يعينه أن ييسط حقائق الموضوع الذي يكتب فيه، وأن يوصلها إلى قارئه في وضوح.

(1) عبد الكريم الأشر، تعريف بالنثر العربي الحديث، ص 175.

وتتعدد أنواع المقالة الموضوعية بحسب اختلاف الموضوعات، فهناك المقالة العلمية والتاريخية، والنقدية، والسياسية، والاقتصادية، والفلسفية، وغيرها مما شاع في صحافتنا اليوم التي أصبحت تهتم بهذه الموضوعات أكثر من اهتمامها بالمقالة الأدبية، نظراً لانتشار المعرفة العلمية بين الناس واهتمامهم بأمور السياسة، والاقتصاد، والفنون، والتطور العلمي، لتأثير ذلك كله في حياتهم تأثيراً مباشراً<sup>(1)</sup>.

ولننظر في جزء من مقالة للدكتور أحمد زكي، عنوانها: "ضوء الشمس" <sup>(2)</sup> لتبين أهم خصائص المقالة الموضوعية، يقول الكاتب:

وضوء الشمس أبيض اللون، فهكذا أثره في العين، ولكنك ترسل الشعاع منه إلى منشور ثلاثي من الزجاج، فيدخل الشعاع إلى الزجاج من سطح ليخرج من سطح آخر من أسطحه الثلاثة، ولكنه لا يخرج أبيض كما دخل، إنه يخرج وقد تفرق إلى شعاعات كثيرة، ومال بعضها عن بعض، وتجنب بعضها بعضاً، ليظهر كل منها على حقيقته - أحمر أو أخضر أو غير ذلك - ولو أنك جمعت هذه الشعاعات الملونة مرة أخرى، فخلطتها فخرجت شعاعاً واحداً، لكان شعاعاً أبيض كالذي كان أول مرة، فذلك هو الطيف؛ شعاع أبيض تفرق إلى ما احتواه من شعاعات ذات ألوان.

وأنت ترى الطيف - أحمره وأخضره - في بيتك، فيما تثلك من زخرف الزجاج، فيما يتدلى من ثريات المصابيح ونحوها، وأنت ترى الطيف في السماء، وقد بَلَّ المطر هواءه، إنه قوس قزح بألوانه المعروفة المألوفة.

وما سبب تفرق هذا الشعاع إلى مكوناته من شعاعات حمراء، وخضراء، ونحوها؟ سببه أن كل شعاع ذي لون، إنما هو أمواج متواصلة من الضوء وتختلف أطوال الموجات للشعاعات فتختلف ألواناً، وأهم من هذا أن مجراها ينكسر عند خروجها من الزجاج، والانكسار ميل عن مجرى إلى مجرى، والشعاعات التي تختلف ألوانها، يختلف ميلها عند انكسار مخرجها من الزجاج، لهذا تخرج متفرقة.

الشعاعات الحمراء تميل عن مجراها الأول، مجرى الضوء الأبيض قليلاً، والشعاعات البرتقالية التي تميل عن ذلك المجرى الأول أكثر، لأن طول موجتها أصغر،

(1) انظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 103.

(2) من كتاب «مع الله في السماء»، نشر دار الهلال، العدد 62، مايو، سنة 1956، ص 197.

والشعاعات الصفراء التي تليها تميل عن الشعاعات البرتقالية لأن موجتها أصغر منها، وتلي الشعاعات الصفراء الخضراء، فالزرقاء فالنيلية، فالبنفسجية، سبعة ألوان تميزها العين فيما ترى من الطيف، تصغر موجاتها كلما ذهبنا من الطرف الأحمر من الطيف إلى الطرف البنفسجي منه.

ونقول شعاعات سبع، وما هي بسبع، إنما هي آلاف، يندمج بعضها في بعض، ويتدرج بعضها إلى بعض، في موجات تتراوح أطوالها ما بين سبعة آلاف إلى ثلاثة آلاف وتسعمائة وحدة، لا سبيل إلى وصفها باللون.

### التحليل والنقد

إذا دقت النظر في المقالة السابقة وجدت أنها مقالة موضوعية، من نثر المقال العلمي المتأدب ذي المضمون العلمي. ويدور حول قضية علمية، هي قضية ضوء الشمس، من حيث هو لون.

• عرض الكاتب موضوعه بطريقة متسلسلة منطقية مترابطة. واستعان بثقافته العلمية الواسعة، ليعرض علينا فكرته، التي ذكرها في الجزء السابق لهذا النص، وهي: أنه يتناول ضوء الشمس من حيث هو نار ونور. وهو هنا يقرر أن ضوء الشمس يترأى للعين أبيض اللون، ثم يحلل عناصره المكونة له.

• الأفكار الجزئية التي تناوّلها الكاتب، هي:

1. ضوء الشمس أبيض اللون.
2. ينقسم ضوء الشمس إلى إشعاعات متعددة الألوان.
3. سبب انقسامه إلى إشعاعات.
4. حقيقة العدد في ألوان الطيف السبعة.
5. تعريف الطيف والإشعاعات.
6. عرض تجربتين علميتين.

• جاءت لغة المقالة محققة لهدف الكاتب، فهو يعرض مادته العلمية في أسلوب سهل مُيسّر، بعيداً عن الجفاف العلمي، إذ نلمس فيه تكراراً وإيقاعاً جميلاً، مثل: مال

بعضها عن بعض، تجنب بعضها بعضاً، وأنت ترى الطيف أحمره وأخضره، وأنت ترى الطيف في السماء.

وهو يثير الاهتمام والتشويق سواء بالاستفهام (وما سبب تفرق هذا الشعاع؟)، والاستدراك (فهكذا أثره في العين، ولكنك ترسل الشعاع منه)، والنفي بعد التصوير (ونقول شعاعات سبع، وما هي بسبع) والقصر الذي يحمل معنى التأكيد (إنما هي آلاف).

- أسلوب المقالة علمي متأدب، فالكاتب حريص على تحديد الفكرة وتحليلها، وقد استدل عليها بمنهج علمي أبرز معالمه الترتيب والترابط والتدرج بين عناصر المقالة. ولهذا جاءت صورته قليلة، أشرنا إليها آنفاً.
- هدف الكاتب أن يقنع القارئ بفكرته ويدفعه إلى التمسك بها، وهي بيان عظمة الخالق من خلال النظر في عظمة مخلوقاته. وهو ما دأب عليه الكاتب في كتبه وبخاصة كتاب «مع الله في السماء» وكتاب «مع الله في الأرض» اللذين نشرهما في سلسلة مقالات علمية في مجلتي الهلال والعربي.

## القصة القصيرة

- المبحث الأول: القصة القصيرة - دراسة نظرية
- المبحث الثاني: القصة القصيرة - دراسة تطبيقية



## الفصل العاشر

### القصة القصيرة

#### المبحث الأول

#### القصة القصيرة - دراسة نظرية

#### تمهيد

ولدت القصة بمفهومها العام منذ أقدم العصور الأدبية، إذ ظهرت بأشكال متعددة، كالحكاية والخرافة والأسطورة، وورد لفظها وكثير من اشتقاقاته في القرآن الكريم، في آيات متعددة، منها قوله تعالى:

﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ﴾ [آل عمران: 62]

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ﴾ [الكهف: 13]

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ [يوسف: 3]

وقد وردت بمختلف أشكالها في كتب التراث العربي، مثل: كلیلة ودمنة، و«البخلاء»، والمقامات، وقصص الأمثال، وحي بن يقظان، وألف ليلة وليلة، وحديثاً في «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي.

ولكن القصة بمفهومها الحديث فن أدبي غربي، انتقل إلينا في عصر النهضة الأدبية الحديثة ضمن فنون أدبية أخرى. كالمقالة والرواية والمسرحية. وقد ترسخت على أيدي كُتّاب، أبرزهم: بلزاك، وموباسان في فرنسا، وإدغار آلن بو في أمريكا، وأنطون تشيخوف في روسيا.

وقد ارتبطت نشأة القصة القصيرة بظهور الصحافة الأدبية وازدهارها في نهايات القرن التاسع عشر، إذ ظهرت عدة مجلات منها، «الجنان» و«المشرق» في لبنان، و«الضياء» و«فتاة المشرق» في مصر، و«النفاثس العصرية» في فلسطين. وكانت هذه المجلات تنشر القصص الموضوعية والمترجمة والمعرّبة عن الآداب الغربية.

ثم ظهر جيل الرواد، فظهر محمد تيمور (1921م) رائد القصة القصيرة في مصر، إذ كتب أول قصة قصيرة بعنوان "في القطار" ونشرها في مجلة "السفور" عام (1917م). وتلاه آخرون أبرزهم محمود تيمور (1973م) الذي يعد أبرز كتاب القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ويحيى حقي (1992م) الذي أغنى هذا الفن إبداعاً ونقداً.

وبرز في المهجر جبران خليل جبران (1932م) صاحب مجموعة "عرائس المروج" التي نشرها عام (1906م)، وميخائيل نعيمة (1988م) صاحب قصة "العاهر" التي نشرها عام (1915م)، وتعد من أنضج المحاولات القصصية.

أما الأعلام الذين تلووا جيل الرواد فهم كثر، من أبرزهم:

1. في مصر: يوسف الشاروني، وأمين يوسف غراب، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس.
2. وفي سوريا: وداد السكاكيني، وغادة السمان، وزكريا تامر.
3. وفي فلسطين والأردن: محمود سيف الدين الإيراني، وسميرة عزام، ومحمود شقير، ومؤنس الرزاز وغيرهم.
4. وفي لبنان: كرم ملحهم كرم، وسهيل إدريس، وإلياس خوري.
5. وفي السودان: الطيب صالح.

### مفهوم القصة القصيرة

تعددت تسميات فن القصص بحسب الطول، ومنها:

الرواية Novel، والقصة Story، والقصة القصيرة الطويلة Novella، والقصة القصيرة (الأقصوصة) Short Story، والقصة القصيرة جداً Sketch.

ولعل أشمل تعريف لها أنها «نوع من السرد اللغوي، يصور قطاعاً من الحياة، ويقتصر على حادثة أو بضع حوادث. يتألف منها موضوع مستقل بشخصه ومقوماته، وتصور موقفاً تاماً من حيث التحليل والمعالجة والأثر الذي يتركه في المتلقي»<sup>(1)</sup>.

وإذ نقف عند هذا التعريف، تتبين لنا سمات لهذا الفن، منها:

1. صغر حجم القصة القصيرة، فهي لا تقل عن خمسمائة كلمة ولا تزيد على عشرة آلاف، بحيث ينتهي القارئ من قراءتها خلال وقت قصير.

(1) محمود حسني، فنون النثر العربي الحديث، ص 12.

2. تتسم بالوحدة والتركيز، فهي تدور حول حادثة واحدة وموقف مفرد، وشخصية واحدة، وزمن مُحدد. وإذا كثرت شخصياتها «وجب أن يجمعها غرض واحد وإلا انقطع تطور الحدث بتشتت ذهن القارئ بين شخصيات متباينة»<sup>(1)</sup>.
3. وحدة الانطباع (وحدة التأثير): إذ تعمل جميع عناصرها وأجزائها معاً، بقصد إحداث أثر وجداني ذهني في المتلقي. ولأجل ذلك عدّ النقاد قصة «اللس والكلاب» لنجيب محفوظ -على الرغم من طولها- ليست إلا قصة قصيرة.

#### أنواع القصة القصيرة وأبرز أشكالها

تعددت أنواع القصة سواء بحسب موضوعاتها، أو بحسب اتجاهاتها ومواقف كتابها، وبحسب أشكالها، فمن حيث الموضوعات هناك القصة الاجتماعية والنفسية والبوليسية وغيرها. ومن حيث الاتجاهات هناك القصة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها.

#### وأما بحسب أشكالها<sup>(2)</sup>، حيث يتم التركيز على نوع الحكبة:

1. قصص ذات حبكة شخصية، وتسمى قصة ذات حبكة فضفاضة أو مفككة<sup>(3)</sup> Loose. وتعتمد وحدة العمل القصصي على الشخصية والجو الذي تتحرك فيه القصة أكثر من اعتمادها على التسلسل المنطقي للأحداث، في مثل القصة النفسية الحديثة التي تقوم على تيار الوعي والتداعي الحر.
2. قصص ذات حبكة حدث، وتسمى حبكة عضوية Organic، حيث تسير الحوادث بشكل منطقي متسلسل، يعتمد كل جزء على الذي يسبقه بالتوالي والسببية.
3. وهناك أشكال تقوم على أسلوب العرض كاليوميات، أو على شكل رسائل متبادلة أو على شكل حوار، أو على شكل يجمع بين طريقتين أو أكثر من الطرق السابقة.

(1) شكري عياد وآخرون، البلاغة والنقد، ص 145.

(2) انظر: حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، ص 32 وما بعدها.

(3) انظر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص 73.

## المبحث الثاني القصة القصيرة - دراسة تطبيقية

### اليوم تبدأ الحياة (أقصوصة)

د. محمد مصطفى هدارة

#### النص

فتح إبراهيم عينيه في ثفاقل، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشه قاعداً، وألقى نظرة سريعة إلى ساعته، فوجدها تشير إلى التاسعة. لقد تأخرت كثيراً هذا الصباح، ماذا سيقول عني الموظفون في مكنتي وقد تعودوا أن يضبطوا ساعاتهم على موعد حضوري في تمام الساعة الثامنة! لا يهتم، يوم واحد أتأخر فيه منذ خمسة وعشرين عاماً، لا يهتم.

وأراح إبراهيم رأسه على كتفه وسرح ببصره بعيداً: لقد كافحت طويلاً ومشيت فوق الشوك أتعثّر وأمشي، حتى صرت إلى ما أنا عليه: أنا إبراهيم السالم صاحب شركة الاستيراد والتصدير، يعمل تحت إمرتي عشرات الموظفين كلهم ذوو شهادات عالية، أنا لا أوظف عندي إلا ذوي الشهادات العالية، مع أنني لم أحصل حتى على الشهادة الابتدائية.

قطع والدي رحلة حياته فجأة وأنا في الخامسة من عمري، وتركنتني أمي بعد شهور في بيت جدتي، وذهبت لتجرب حظها مرة أخرى في زواج جديد. تأملت كثيراً لذلك، لم أكن أتصور أن يحل رجل آخر محل أبي، وكنت أتمنى أن تعتمد أمي عليّ أنا، أنا رجلها الصغير، ولكنها سخرت مني، وأردت أن أثبت لها أنني أستطيع أن أكون شيئاً فاندفعت للعمل ولم أستكف من شيء ما دام يضمن لي مالاً. وتعلمت الكثير في مدرسة الحياة. وكنت أدخر معظم ما كان يتجمع في يدي من مال، وكان يأتي لجدتي بعض المال عن طريق أمي، متسرباً من مال زوجها بطبيعة الحال.

وكانت أمي تأتي لزيارتنا كلما لاحت الفرصة، ولكننا لم نزرها قط، لا هي دعتنا إلى بيتها، ولا نحن وجدنا الرغبة الملحة لزيارتها بل كنت أنتحل المعاذير لمغادرة البيت

عند قدومها إلينا. لقد جرحتنني في أعماقي بزواجها ولم أغفر لها ذلك قط، وتباعدت زياراتها لنا على مرّ الأيام، بعد أن ملأت بيت زوجها أولاداً، ما فكرت يوماً في رؤية وجوههم القبيحة.

ونقلت من بلد إلى بلد بعد وفاة جدتي، وأحسست أنني أريد الهروب من الماضي بكل ما فيه من أسباب تشدني إلى القاع وتشعرنني بالخجل! الحياة فسيحة أمامي، والمال يتدفق من يدي. كل شيء أصبح ميسوراً لي، ولكنني لم أكن سعيداً، كنت دائم الحزن في أعماقي، وكان العمل سلوتي الوحيدة أغرق فيه همومي.

ونهض إبراهيم من فراشه واتجه إلى المرأة، وتطلّع إلى وجهه طويلاً: لا، لا، لست مريضاً، في وجهي شيء من الاصفرار والذبول، لا بأس، لعله إرهاق العمل، ولكن ما بال هذه التجاعيد التي بدأت ترسم على صفحة وجهي؟

ويحي، لقد تغيرت كثيراً! لا وقت عندي للتطلّع في المرأة، هذا عمل النساء، أنا أكره النساء، ولم أفكر في الزواج قط، كنت أخاف أن أموت صغيراً كوالدي وتذهب زوجتي إلى رجل آخر، ويُقاسي أولادي ما قاسيت. عجباً! ما هذا البياض الذي بدأ يُخالط شعري؟ إنني لم أكبر حتى أشيب. إنني لم أتجاوز... لم أتجاوز ماذا؟ ما تاريخ اليوم؟ العاشر من شباط! عجيب إنه يوم ميلادي، لقد نسيت ذلك تماماً كم يبلغ عمري اليوم؟ عشرون، ثلاثون، خمسون، نعم، بالضبط، هذا هو عامي الخمسون في الحياة! ما أشدّ غفلتي! أجمع المال والمال، ثم ماذا؟ عندي الكثير ولا أرى منه إلا القليل. لقد ظلمت نفسي بظلمي للمرأة، ماذا فعلت أُمّي غير أنها مارست حقها في الحياة ليتني تزوجت! ليتني أنجبت! لو أنني مارست حقي في الحياة لكان أولادي الآن قد تخرجوا، وسمع إبراهيم طرّقاً على الباب فصاح قائلاً:

ادخل.

وفُتح الباب وظهر خادمه العجوز إسماعيل وعلى وجهه علامات الدهشة والاستغراب: سيدي، لقد قلقت عليك، تأخرت كثيراً في النوم على غير عادتك، لقد أعددت طعام الإفطار منذ الصباح الباكر، واتصل موظفو الشركة عن طريق الهاتف عدة مرات للاطمئنان عليك.

وقال إبراهيم في هدوء:

قل لهم: لا عمل اليوم، اليوم عطلة!

وردَّ إسماعيل وقد اتسعت دهشته:

عطلة؟ أي عطلة يا سيدي؟

وقال إبراهيم وهو يبتسم:

أعطيت نفسي هذه العطلة، أليس من حقي ذلك يا إسماعيل؟

بلى: من حَقِّك يا سيدي، لا شك في ذلك، ولكن ....

ولكن، ماذا أيها العجوز؟ أسرع إلَيَّ بالطعام، فاليوم تبدأ الحياة.

#### حياته

ولد محمد مصطفى هدارة بالإسكندرية عام 1930م، حيث تخرج في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإسكندرية. ثم نال الماجستير سنة 1957م، فالدكتوراه سنة 1960م.

وقد جمع بين النشاط الأدبي والعلمي المتمثل في روايته "المنصورة" وكثير من كتبه الأكاديمية، ومنها: "مشكلة السرقات في النقد العربي" وأتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، فضلاً عن تحقيق بعض كتب التراث، ومنها: "ضرائر الشعر" للقرطبي، ومختارات البارودي.

عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية، حيث وضع خطة لترجمة أمهات أعمال المستشرقين، وعلى رأسها كتاب تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان، وإعداد مجلد حول موقف المستشرقين من الحضارة العربية الإسلامية.

ثم عمل أستاذاً بجامعة الإسكندرية، وأُعير إلى عدد من الجامعات العربية. وقد عمل في أواخر حياته بجامعة الملك سعود. توفي سنة 1997م.

## "اليوم تبدأ الحياة" دراسة وتحليل

## بنية القصة ومسارها

اعتاد إبراهيم (بطل الأقدوصة) أن يكون في مكتبه في تمام الساعة الثامنة صباحاً، ولكنه في هذا اليوم الذي اقتطعته الأقدوصة من حياته تجاوز هذا الموعد، بعد أن انتظمه لمدة خمسة وعشرين عاماً.

وذكره هذا الزمن بقصة كفاحه، إذ نجح في تكوين ثروة وأدار عمله بنجاح. ولكن كان ينقم على أمه التي تزوجها رجل آخر، إذ عاش محروماً من كل شيء، سوى المال، فهو لم يتزوج ولم يُكوّن أسرة يجد فيها سعادته، إلى أن تقدمت به السن، وعندما ينظر إلى نفسه في المرأة، يصدمه الزمن حين يرى الشيب يسري في رأسه، وحين يتذكر عيد ميلاده الخمسين. وهنا يقرر إبراهيم -بفعل وطأة الزمن- أن يتخلص من عقده القديمة وأن يبدأ الحياة من جديد.

وهكذا انتهت الأقدوصة وقد استعاد إبراهيم روح الأمل والحياة. فهل لهذه النهاية ما يسوغها من ناحية موضوعية فنية؟ وما دلالتها على رؤية القاص؟

## شخصيات القصة

الشخصية الرئيسة Protagonist في هذه الأقدوصة هي إبراهيم الذي فتح عينيه على يوم جديد، عقب خمسة وعشرين عاماً، أمضاها في عمله بشكل روتيني ودفن خلالها شبابه وسعادته.

لا شك في أن الأقدوصة لم تهتم بوصف إبراهيم من الخارج، وإنما اهتمت بعالمه الداخلي، فهو إنسان يؤمن بالعمل، ويرى فيه ملاذاً، ولكنه لم يحقق سعادته بالمال، إذ بقي دائم الحزن في أعماقه، فكان العمل سلوته الوحيدة ووسيلته في نسيان همومه. ولم يُعرفنا الكاتب بمظهره الخارجي؛ لأنه لا يرتبط بالحدث في الأقدوصة ولا مجال له فيها.

وفي مقابل هذه الشخصية السلبية هناك شخصية إيجابية هي «الأم» وهي واقعية، فقد تزوجت بعد وفاة زوجها الأول بقليل، وكانت تزور ولدها إبراهيم كلما لاحت لها الفرصة، مع أنها جرحته في أعماقه. ولكنها تخرج في النهاية منتصرة، عبر إقرار هذا

الابن بممارساته غير السليمة إزاءها، لقد أحس أنه قد ظلم أمه، التي لم تفعل سوى أنها مارست حقها في الحياة.

وهناك شخصية الخادم العجوز إسماعيل الذي ترسم على وجهه علامات الدهشة والاستغراب، ويُبدى قلقه من تأخر إبراهيم عن دوامه. ويمثل حلقة وصل بينه وبين موظفي الشركة، وتزداد دهشته عندما يعطي إبراهيم نفسه عطلةً هو وسائر الموظفين. ويبدو نشيطاً من خلال إعداد طعام الإفطار مع الصباح الباكر، وكذلك يبدو مخلصاً لسيدته.

### الزمان والمكان

يؤدي الزمان دوراً مهماً في هذه الأقصوصة، وقد وظفه القاص توظيفاً ذكياً، ولم يرد بوصفه إطاراً زمنياً لحوادث القصة، بل كان له دور بناء، فهو يكشف عن عالم إبراهيم الداخلي ويسجل سيرة حياته خلال خمسين عاماً.

فإبراهيم يبدأ عمله في تمام الساعة الثامنة منذ خمسة وعشرين عاماً، وقد أوحى له عقله الباطن أن يكسر هذا النمط، فاستيقظ في الساعة التاسعة صبيحة اليوم الذي تبدأ فيه حياته الجديدة. وهو يوم ميلاده الموافق العاشر من فبراير (شباط)، الذي يُذكره بعامه الخمسين، وكأنما قد أيقظه من غفلته، وجعله يحاسب نفسه وينقلب عليها. لقد قرر أن يجعله يوم عطلة، ينطلق منه إلى حياة تبدأ من جديد.

وواضح أن عقله الباطن استند في قراره إلى ذكرى عيد ميلاده الخمسين، ولم يكن تذكره له صدفة اقترنت بملاحظة الشيب.

وتؤدي «المرأة» وظيفة مهمة في تذكيره بوطاة الزمن عليه، فكلما نظر إلى نفسه فيها، كان الزمن يصدقه حين يرى الشيب يسري في رأسه.

### المقزى

لقد رأيت عزيزي القارئ أن إبراهيم خرج منتصراً على ماضيه المعقد، دون أن ينال منه، ومع ما أصابه من يأس وهروب من الحياة، فإن الأمل يعود إليه في ذكرى عيد ميلاده الخمسين، وينتصر على عُقده التي كبلته طوال هذه السنين، ولا شك أن امتداد الأمل في اليوم الجديد هو الرؤية المستقبلية التي تنتهي إليها الأقصوصة.

## لغة القاص والحوار

لغة القاص سردية موحية، مستمدة من طبيعة الفن القصصي، إذ ينمو الحدث نمواً طبيعياً، وتنساق بسياقه، وتقتفي أثره دون حشو أو تزئيد، فعباراته تؤدي دوراً تعبيرياً مهماً.

نجدته يكرر بعض ألفاظه ليؤدي معانيه بدقة، كقوله:

1. فوجدها تشير إلى التاسعة. التاسعة.
  2. وأنا لا أكاد أحسها؟! كيف لم أحسها؟!
  3. إنني لم أتجاوز ... لم أتجاوز ماذا؟!
  4. أعمل وأعمل وأعمل.
  5. ليتني تزوجت! ليتني أنجبت! ليتني وليتني
- وقد برع القاص في استخدام حروف العطف، في نطاق السرد اللغوي في مثل قوله:

1. فتح إبراهيم عينيه....، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشه قاعداً.
2. ونهض إبراهيم ... وتطلع إلى وجهه....

أما الحوار فقد ألم به في نهاية القصة، وكان قد احتاض عنه بالسرد في مطلعها:

فتح إبراهيم عينيه في تناقل، وتثاءب في فتور، ثم استوى في فراشه قاعداً...، وألقى نظرة سريعة إلى ساعته، فوجدها تشير إلى التاسعة....

فهذا المقطع ينطوي على سرد، كانت تحتمة طبيعة القص. ونقع على الحوار في خاتمة القصة.

وقال إبراهيم في هدوء:

قل لهم: لا عمل اليوم، اليوم عطلة!

وردّ إسماعيل وقد اتسعت دهشته:

عطلة؟ أي عطلة يا سيدي؟

وقال إبراهيم وهو يتبسم:

أعطيت نفسي هذه العطلة، أليس من حقي ذلك يا إسماعيل.

نعم، نعم يا سيدي، لا شك في ذلك، ولكن....

ووضع إبراهيم يده على كتف خادمه وهو يقول:

ولكن ماذا أيها العجوز؟ أسرع إلي بالطعام، فاليوم، اليوم تبدأ الحياة!

ولا شك أنه يأتي بالحوار ليصور به الحدث حتى يبلغ نهايته. وهو كما ترى حوار

يسير تجاوز به الكاتب إشكالية العامية والفصحى، ملتزماً الصدق الواقعي، محافظاً في

الوقت ذاته على حيوية الحدث وتولده بشكل منطقي أخاذ.

## الرواية

- المبحث الأول: الرواية – دراسة نظرية
- المبحث الثاني: الرواية – دراسة تطبيقية



## الفصل الحادي عشر

### الرواية

#### المبحث الأول

#### الرواية - دراسة نظرية

#### نشأة الرواية العربية

يرى بعض الباحثين أن الرواية والقصة شيء واحد، وأنهما تتساويان في نظرهم من حيث المدلول «غير أنه يلاحظ عادةً أن لفظة الرواية، بمعناها العصري حديثة العهد، ولفظة القصة قديمة قدم الآداب العالمية»<sup>(1)</sup>.

لكن النقاد ومؤرخي الأدب يختلفون في نشأة هذا الفن وظهوره في الأدب العربي، إذ انقسموا إلى ثلاثة أفرقة<sup>(2)</sup>:

1. فريق يرى أن الرواية العربية فن حديث، وصل إلينا من الغرب في عهد متأخر، وحجتهم في ذلك تشابه البناء الفني بين الروايتين الغربية والعربية، فضلاً عن أن رواد الرواية العربية درسوا في الغرب وتأثروا بأدابه، مثل محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرهما.
2. فريق يرى أن الرواية العربية الحديثة تطور طبيعي للقصص التراثي، وبخاصة فن المقامة.
3. فريق يرى أنها وليدة الظروف الاجتماعية التي مر بها العرب مع مطلع القرن العشرين، تشبه الظروف والمتغيرات التي أدت إلى نشوء الرواية الغربية، إذ ظهرت البرجوازية الشرقية إلى جانب نهضة صناعية اقترنت بظهور الطباعة والصحافة والتعليم الحديث.

(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 128.

(2) انظر: شكري الماضي، فنون الشر العربي الحديث، ص 23 وما بعدها.

ولعل الموقف الأول أكثرها صحةً، ذلك أن فن الرواية العربية ألصق بالرواية الغربية من حيث البناء الفني، وأن الرواد العرب قد ربطوا هذا الفن بالحياة العربية. وعندما كتب محمد حسين هيكل روايته "زينب" سنة 1914م، كتبها أولاً باسم فلاح مصري، ثم كتب اسمه في الطبعة التالية.

لقد ظهرت الرواية الغربية إبان الثورة الصناعية وقيام البرجوازية الغربية في بداية القرن الثامن عشر، حيث صدرت رواية "باميل" لصموئيل ريتشاردسون سنة 1740م، ورواية "دون كيشوت" لسرفانتيس سنة 1714م، وروبنسن كروزو لدانيال ديفو سنة 1719م.

على أن رواية "زينب" تعد أول رواية عربية، عمد فيها هيكل إلى التعبير عن تعلق الفلاح المصري بأرضه، وصوّر فيها الريف المصري وتقاليده القروية المصرية، فركز على حياة فتاة مصرية من لحم ودم، أرغمها أهلها على الزواج من رجل غير الذي يحبها قلبه<sup>(1)</sup>.

ثم ظهرت أجيال من كتّاب الرواية العربية، على رأسها الأستاذ نجيب محفوظ.

### بناء الرواية

يقوم البناء الروائي على جملة عناصر تتمثل في: السرد، والشخصية، والحبكة، والزمان والمكان، والحوار واللغة، والفكرة.

- إن طبيعة هذه العناصر الروائية تختلف عن طبيعتها في القصص القديم.
- تتصف هذه العناصر بالتأثر والانسجام والوحدة.
- إن التفاعل بين هذه العناصر يُمكننا من الحكم على جودة الرواية أو رداءتها. ومن ثم فإن الرواية تبرز من خلال هذا البناء.

### 1. السرد

فالسرد يعني القص، أو الحكاية، وهي سلسلة من الأحداث الجزئية، مرتبة على نسق خاص جذاب، يشد القارئ إلى الرواية. وتفاوت طرق السرد من رواية إلى

(1) انظر: المعجم الأدبي، ص 504.

أخرى، فالكاتب الروائي قد يلجأ إلى تقنية سردية ويترك أخرى. وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنيات تهدف إلى تحقيق التوازن للبناء الروائي. ومن هنا نتبين أهمية الوقوف عندها.

وأبسط طريقة لعرض الأحداث هي أسلوب ضمير المتكلم. وفيها تُروى الحكاية على لسان شخصية بطل من أبطالها، فتسرد لنا أحلامها وخواطرها، وعيها أن جميع الأحداث وما ترتبط به من شخصيات تُحكى من وجهة نظر الشخصية التي تسرد القصة. وأحياناً يحكي الراوي الأحداث متتابعة ومرتبطة بالشخصيات حتى تبلغ الرواية نهايتها، لكونه يعرف كل شيء عن هذه الشخصية، بل يعرف ما يدور في باطنها من هواجس وانفعالات وأحلام، وهذه هي طريقة السرد المباشر، وعيها أن الراوي قد يتدخل بعواطفه وآرائه في مواقف الشخصيات ومشاعرها.

ومن بين طرق حكاية الأحداث اليوميّات والمذكرات والرسائل المتبادلة بين بعض شخصيات الرواية. فالراوي من خلال هذه الوثائق يرتب الأحداث ويوضح الشخصيات حتى يصل بالرواية إلى نهايتها.

وقد شاعت في الرواية الحديثة طرق أخرى للحكاية، منها:

تيار الوعي، إذ تخرج الأحداث عن التابع المنطقي لتسير في اتجاه التابع العاطفي، فتدّ إلى الذهن دون ترتيب أو تنسيق.

## 2. الشخصية

ترتبط الشخصيات بالأحداث وتتفاعل معها، ويختلف عددها تبعاً لنوع الرواية واتجاهها الموضوعي، فالرواية الاجتماعية تحتوي على عدد كبير من الشخصيات المتباينة، فينشأ صراع بينها وتسري الحركة في الرواية، في حين يقل عدد الشخصيات في الرواية النفسية ليتوفر الكاتب على دراسة كل شخصية وتحليلها من خلال الأحداث.

ويقسم النقاد الشخصيات إلى رئيسة وثنائية. تتولى الأولى دور البطولة، وتؤدي الثانية أهدافاً عدة، ويُعنى بعض الكتاب بالشخصيات الثانوية، على نحو ما نجد في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، وكذلك لم تعد شخصية البطل تقوم على الفروسية والأعمال الحارقة، وإنما أصبحت الشخصية عادية تحمل أعباء الحياة وهمومها.

وهناك الشخصية المسطحة Flat Character التي تتصف بالثبات، مثل شخصية العمدة أو الخلاق، والشخصية النامية Round Character التي تتنامى مع الأحداث وتتطور بتطورها.

وللشخصية «أبعاد متعددة» كالبعد الجسماني الذي يحدد ملامح الشخصية الجسدية، والبعد الاجتماعي الذي يحدد مستواها الاجتماعي من حيث التحصيل العلمي، والغنى والفقر، والبعد العقدي، ويحدد انتماء الشخصية الفكري أو الديني. والبعد النفسي، ويدرس ما يدور في أعماق الشخصية من مشاعر وانفعالات. وعلى أية حال، لا بُد أن تسير الأحداث سيراً طبيعياً، بعيداً عن المصادفات والافتعال. وعلى الكاتب أن يقنعنا بهذه الأحداث حتى يسهل فهمها.

وقد تسير الأحداث في خطوط متوازية، كما هو الحال في القصة التحليلية، ثم تلتقي عند الحل في النهاية، دون أن تفقد الرواية عنصر التشويق والإثارة. والكاتب الجيد يُدير الصراع بين الشخصيات من خلال نسج الأحداث، وبذلك يُغنيها عن العقدة. وليس من الضروري أن يكون الحل هو خاتمة القصة، فقد يكون الحل هو بداية مشكلة جديدة، كموت البطل في الحكاية مثلاً.

### 3. الحبكة (بناء القصة)

بناء القصة هو المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والأحداث حتى تبلغ القصة نهايتها في تسلسل طبيعي منطقي، لا نحس فيه افتعلاً لحدث وإقحاماً لشخصية. وهناك نوعان من الحبكة.

الأول : الحبكة المتناسكة (Organic Plot) وتعتمد على تسلسل الأحداث تسلسلاً أخذاً، يشد القارئ إليه. ويقدم فورستر مثلاً عليه، فقول الكاتب: «مات الملك ثم ماتت الملكة»، يعد عرضاً بدائياً، فإذا قال: «مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه» أصبحت طريقته في العرض أكثر فنية<sup>(1)</sup>.

الثاني : الحبكة المفككة (Loose Plot) ويعتمد هذا النوع على الشخصيات وما يصدر عنها من أفعال وتوترات، بحيث تصبح الأحداث غير مقصودة لذاتها، بل وسيلة لتحليل هذه الشخصيات وفهمها.

(1) شكري، عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص 28.

وفي بعض الروايات تتجه خيوط الأحداث إلى التشابك والتعقيد، وتصل إلى ذروتها. وهو ما يُسمى «العقدة»، مما يتطلب «الحل» وهو أن تسير الأحداث في اتجاه جديد للوصول إلى النهاية.

#### 4. الزمان والمكان

تمثل الرواية عصرًا وبيئة، أي أن لها بُعداً زمنياً وآخر مكانياً، ومن المؤلف أن يكون زمانها طويلاً ممتداً، بل ربما اتسع البعد الزمني، فاستغرق عمر البطل أو أعمار أجيال متتابعة، مثلما نرى في ثلاثية نجيب محفوظ، التي تمتد حوادثها على مدى أجيال. ولا ينحصر تأثير الزمن في تطور الأحداث ومصير الشخصيات، بل يمتد أحياناً إلى عنوانها، مثل: «هارب من الأيام» لثروت أباطة، و«الماضي لا يعود» لمحمد عبد الحليم عبدالله، و«أين عمري» لإحسان عبد القدوس.

يقوم الزمن في الرواية التقليدية على التتابع والتسلسل، ثم أخذت نظرة الكتاب تتغير نحوه، فشاع اتجاه تيار الوعي، وهو شرح كل ما يدور في خواطر الشخصيات كما ترد إلى الذهن دون ترتيب أو تنسيق ودون أن يسبق الماضي البعيد الحاضر القريب.

وكذلك الشأن في البعد المكاني، فالرواية تتسع لأماكن عدة، وقد تنتقل من قارة إلى أخرى. ويتفاوت ذلك من كاتب إلى آخر، ففي رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل يبدو المكان وهو الريف هادئاً جميلاً بمناظره الخلابة، في حين يبدو في رواية «دعاء الكروان» لطفه حسين مرتعاً للجهل والخرافة.

وقد تتغير رؤية الكاتب نحوه، ففي رواية «قنديل أم هاشم» اتسمت رؤية إسماعيل بطل الرواية للقنديل بالنظرة الروحية، فلما عاد من أوروبا إثر حصوله على شهادة في طب العيون، ثار وحطم القنديل. ثم عاد وعدل نظرته إلى القنديل واقترب من الرؤية الأولى.

#### 5. الحوار واللغة

لا شك في أن الحوار له دور أساس في الرواية، يتعرف به القارئ على الشخصية، وهو أداة جيدة يستعين بها الكاتب لتزويد القارئ بالأوصاف والتحليلات والأخبار التي يتطلبها الموقف، ولهذا يجب أن يكون مركزاً، قوي الدلالة على الشخصية، زاخراً بالانفعال والحركة في المشاهد المختلفة.

## والحوار نوعان:

- الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي): إذ تتحدث الشخصية مع نفسها، حين يتطلب الموقف ذلك. ويكشف أعماق هذه الشخصية ويوضح خصائصها وما تنفرد به، وغالباً ما يمتزج مع تقنيات سردية مثل تيار الوعي والتداعي والتذكر، على نحو ما نجده في أعمال عبد الرحمن منيف، مثل "شرق المتوسط".
- الحوار الخارجي: وهو حوار بين طرفين أو شخصيتين ونجاح الحوار يتوقف على تجنب الحشو والاستطراد، والالتزام بالفصحى، ذلك أن العامية تهبط بمستوى الرواية الفني، وقد يحول استخدامها دون فهم الرواية في بيئات عربية أخرى. وفي الوقت نفسه لا بد أن يتجنب الكاتب اللغة البلاغية المزخرفة، حتى لا تثقل الرواية على الفهم.

أما اللغة فلا بد أن تكون قادرة على تصوير الرواية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها. وأن تبعد عن الأسلوب التقريري المباشر، حتى لا تبعد عن رحاب الفن والأدب. وقد مالت الرواية الحديثة نحو لغة الشعر، وهي لغة مكثفة موحية رامية، على نحو ما نراه في رواية "الفهد" لحيدر حيدر.

## 6. الفكرة

ينبغي أن يكون لكل رواية فكرة أساسية تدور عليها، وتتداخل معها أفكار جزئية أخرى. والراوي البارع هو الذي يوصل إلينا فكرته بطريقة غير مباشر، من خلال سرده للأحداث. والفكرة التي يبني عليها الراوي روايته لا يعلن عنها أو يُروّج لها، بل تتسرب إلى عقولنا مع تيار الأحداث والشخصيات التي تتفاعل معها، حتى إذا انتهت الرواية أدركنا الفكرة التي قامت على أساسها هذه الرواية.

## المبحث الثاني

### الرواية - دراسة تطبيقية

#### «هارب من الأيام» لثروت أباطة

سيقف التحليل عند رواية «هارب من الأيام» للروائي العربي المصري «ثروت أباطة»، فنقدم عرضاً موجزاً لمضمونها، وتعليقاً نقدياً على الشخصيات والسرد واللغة، وسائر العناصر الفنية لبناء هذه الرواية.

#### ترجمة الكاتب

ولد الروائي العربي المصري ثروت أباطة في 15 يوليو 1927م، بمنيا القمح بمحافظة الشرقية، من أسرة تنحدر من أصول شركسية، قدمت للأدب العربي عدداً من عمالقة الأدب، منهم والده دسوقي أباطة، وعمه الشاعر عزيز أباطة، وعمه الكاتب الصحفي فكري أباطة.

يحمل ليسانس حقوق من جامعة فؤاد الأول (القاهرة) منذ عام 1950م. واشتغل بالحمامة فترة من الزمن، ثم شغل عدة مناصب في الإذاعة والتلفزيون، وجريدة الأهرام، فمجلس الشورى، فالمجلس الأعلى للثقافة.

حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام 1958م، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1982م، توفي في 17 مارس 2003م.

من أعماله الأدبية: «شيء من الخوف»، و«هارب من الأيام»، و«ثم تشرق الشمس»، و«الغفران»، و«الضباب»، و«أحلام في الظهيرة»، و«طارق من السماء»، و«لؤلؤة وأصداف»، وغيرها.

#### تلخيص أحداث الرواية

تدور أحداث الرواية في قرية مصرية، تدعى «السلام» وهو اسم له مغزاه يتصل برؤية الكاتب، كما سترى. إذ تحاول أن تقدم تحليلاً شاملاً لقطاعات القرية الاجتماعية، بشخصياتها المتنفة، فتركز على عمدة القرية «الشيخ زيدان» و«الشيخ عبد الودود» مأذون

القرية، وهناك شخصيات أخرى تؤدي أدواراً مهمة في الرواية، وعلى رأسها أشرار القرية وزعيمها "كمال" الطبال.

وقد شهدت القرية الأمانة عدة حوادث سرقة وسطو، وتحولت حياة السلام فيها إلى فرع ورعب. ثم يحدث التغيير المطلوب الذي ينقذ القرية من الحال التي وصلت إليها فيتنازل العمدة عن منصبه لشاب مثقف، ويتم القضاء على أفراد العصابة، وعلى زعيمها "كمال" وبذلك تنتصر قوى الخير والفضيلة على قوى الشر والرديلة.

### تحليل البناء الفني للرواية

تبدو شخصيات رواية "هارب من الأيام" إنسانية واقعية، اختارها الكاتب من بيئة القرية المصرية، التي تحوي نماذج متعددة من الناس.

فتلاحظ أن الكاتب يبرز شخصية مأذون بلدة "السلام" وهو (الشيخ عبد الودود)، بملاحه الجسدية أولاً، فهو "رجل طويل القامة، عريض المنكبين، ليس بالسمين المفرط، ولا هو بالهزيل الذي تأخذه العين...، ثم يبرز ملاحه النفسية، فيتغور في أعماق نفسه، من خلال تصوير بخله الذي عُرف به في القرية، فهو يموت في سبيل القرش، وهو يمتلك عشرة أفدنة يزرعها لحسابه الخاص، ويكثري لها العمال بأجنس الأجور، وهو يكتز أمواله ولا يُنفقها حتى على نفسه وعياله، ثم يصور جُبنه، فيروي لنا قصة الخزام الذي كان يضع فيه أمواله ثم يربطه حول بطنه. ويتحدث عن سذاجته ونقاء سريره، وسهولة خُذاعته، كقوله: فإن ألقيت إليه مثلاً أن إنجلترا قد احتلت لندن، أسرع يقول لك: سبحان الله! أهكذا؟ ومتى كان هذا؟ ولكنك لا تستطيع أن تخدعه في أمور المال، إنك لا تحتاج إلى كثير ذكاء لتخدع الشيخ عبد الودود، ولكنك -مهما يكن ذكاؤك- لن تستطيع أن تنال من الشيخ عبد الودود قرشاً واحداً. ثم ربط الكاتب شخصيته بالأحداث الرئيسية في الرواية، حين جعله أول ضحية لعصابة المجرمين في القرية.

أما شخصية العمدة «الشيخ زيدان» الذي يتولى أمور القرية، فهو متدين، مقيم للفرائض، ولكنه يغض الطرف عن أخذ الرشوة من الناس، ما دامت تساعد على حل مشكلاته، ثم ربط بينه وبين الشيخ عبد الودود، الذي يروي نواذر بخله، مع أن نواذره في الرشوة لا تقل عنها شأنًا.

وقد عُني الكاتب بملاء روايته بالشخصيات سواء الرئيسة منها أو الثانوية، وذلك ليرسم الصراع بين هذه الشخصيات التي وُجد فيها الصالح والطالح. فهناك الشيخ (رضوان) معلم القرية وإمام مسجدها الذي يتسامح في الحق، كلما وجد ذلك يتماشي مع مصالحه الخاصة. وهناك عصابة الأشرار، وكان على رأسها (النمرود) الذي جمع حوله رفاق السوء، وهم جماعة يقوم على خدمتهم (كمال) الطبال الذي يعلن عن مآثم القرية وأفراحها ليكسب عيشه. وهناك شخصية الشاب المثقف الذي يبدو شجاعاً في مُناصرة الحق خلال أحداث الرواية.

وهكذا، فقد نجح الكاتب من خلال الأحداث تقديم نماذج إنسانية خيرة، في مقابل إبراز رذائل الشخصيات الرئيسة، مما ساعد على نمو الشر في القرية.

### الزمان والمكان

وهما في رواية «هارب من الأيام» يرتبطان برؤية الكاتب وفكرة الرواية الرئيسة، وينطويان على دلالات فنية متعددة. ولهذا تلاحظ أن اختيارهما لم يأت مصادفة، فالزمن يمتد إلى العنوان، تعبيراً عن إحساس الكاتب بوطأة الزمن وجبروته.

أما أحداث الرواية فتدور في قرية مصرية تدعى «السلام» وقد ربط الكاتب هذا الاسم بما كانت تنعم به هذه القرية من أمن وسلام، حيث تمضي الأيام رخيّة هادئة، ثم أخذت الحياة تضطرب فيها إذ توالى جرائم الإرهابيين، فانقلبت حياة القرية الوداعة إلى جحيم.

### السرد واللغة

يلاحظ قارئ رواية «هارب من الأيام» أنها تقوم على السرد الروائي، في مثل قوله: «فقد كان الشيخ عبد الودود يضع هذه الأموال في حزام خاص ... لقد كان الشيخ عبد الودود حريصاً كل الحرص على إلصاق هذه الأموال بكيانه ... ومع هذا الخوف الراعد الذي يتملك الشيخ عبد الودود على أمواله نجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً...». مما يعني أن السرد يتم بضمير الغائب من بداية الرواية وحتى نهايتها، وهذه تقنية قديمة، تعني أن الكاتب مُلم بأحوال الشخصية، ويعرف ما يدور في خَلْدِها من هواجس وانفعالات، كالحديث عن الشيخ «عبد الودود»: إذ نجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً

ينخوض الليل الأسود والطريق المقفر بلا صديق ولا رفيق ولا حارس، وإن يكن هذا الخوض في سبيل القرش الذي يكسبه...

ويصوره في موطن آخر بأنه جبان ورعديد: ... فينكفى الشيخ من الرعب، ولكن قدم صاحب اللثام تُعاجله بركلة، فيقوم مهرولاً في طريقه إلى البلدة، ينكفى فيحس قدم اللص التي ركلته، فيقوم ثم ينكفى ويقوم حتى يدخل البلدة ذاهلاً هلعاً...». وهكذا كانت شجاعة عبد الودود عادةً فقط، وليست متأصلة فيه، وقد ظهر على حقيقته حين قابله اللص.

ونلاحظ أن لغة الكاتب فنية، تمتلك طاقات تعبيرية في تصوير عالم الرواية بأحداثه وشخصياته، بجزئياته وتفصيلاته الدقيقة، فهو يرسم شخصياته بعناية وتؤده رسماً تفصيلياً ويؤدي بعض المعاني في صور حية كالقرش الذي يستقر غير مفرع، ويهدأ غير قلق في حزام الشيخ عبد الودود لأن أحداً لن يُزعجه بالإخراج، وكالقروش التي سوف تصب في حافظته، ومن ثم في حزامه. وباختصار، فإن لغة الكاتب قادرة على التأثير.

كذلك نجد الكاتب يُنوع أساليبه فيلجأ مرة إلى الأسلوب الوصفي ليضفي الحقيقة على مشاهد الرواية، ومرة أخرى إلى الأسلوب التحليلي الذي يفسر سلوك الشخصيات، وثالثة إلى أسلوب الحوار الذي يهدف إلى استمرار الأحداث وتحليل الشخصيات، وإلقاء الضوء على كثير من المواقف.

وتلاحظ أن الكاتب نأى بنفسه عن اللهجة العامية، واستطاع أن يُنطق بشخصياته بلغة فصيحة جميلة، بعيدة عن الزرثرة اللغوية، والصور البلاغية المقحمة، ذلك أن واقعية الأدب لا تعني إنطاق الشخصية باللهجة التي يتحدث بها في الواقع. فالأدب فن، وليس تسجيلاً آلياً للحياة، إنه تعبير عن هذه الحياة وتصوير لها من خلال إدراك الكاتب.

وكذلك استعمل الكاتب الطاقات التعبيرية للغة استعمالاً جيداً، فكلية «الشيخ» ذات بعد اجتماعي، وكلية «القرية» ذات بعد ديموغرافي أوسع.

## الحبكة

تتوالى أحداث رواية «هارب من الأيام» متسلسلة ومُنسابة بشكل آخاذ جميل، أتقن الكاتب حبكةها، وأشاع فيها الترابط والتتابع، وهو ما يُعرف بالحُبكة المتناسكة، وحين تصل هذه الأحداث ذروتها وبخاصة جرائم عصابة الأشرار التي يتزعمها «كمال» الطبال، وسلب أموال في ثلاث ليال متوالية، أشاعت الفزع والرعب في القرية، عندئذ يلجأ الكاتب إلى الحل، ويصل بها إلى خاتمة روايته، فيتنازل العمدة العجوز الجاهل عن منصبه لشاب مثقف، يتسم بالشجاعة ومساندة الحق، إذ يتم في عهده القضاء على عصابة الأشرار وعلى زعيمها «كمال» الطبال المنحرف الذي قاده الطمع بالثروة إلى تحدي قوى الخير والفضيلة. وبذلك عاد السلام إلى قرية «السلام» وهو ما يقودنا إلى مغزى الرواية، والفكرة التي قامت على أساسها.

## الحوار الروائي

نقرأ اليوم رواية «هارب من الأيام» بعد مرور عقود من الزمان على صدورها، فنجدها تحتفظ بجمالها وألقها، بما فيها من حركة في أحداثها، وبما فيها من حوار زاخر بالحياة، كشف به الكاتب عن شخصياته التي نراها تتحدث بعفوية لا تخلو من إيحاءات غنية ودلالات على بساطتها، وقد تخلل هذا الحوار لون من السرد الجميل، فلنستمع إلى مشهد من هذا الحوار:

قف!

صوت انبعت من الليل واضحاً جلياً، ولكن الشيخ لا يُصدق أذنيه، ويهْمُ بالمسير بعد أن توقف هُنيهة، ولكن الصوت يعود مرة أخرى.

أقول قف!

ويقف الشيخ لأنه أصبح لا يستطيع المسير، وفي همهمة لا يفهمها وهو يقول:

مَنْ! عفريت! بسم الله الرحمن الرحيم ... الله لا إله إلا هو ...

ويصل إلى قفا الشيخ حديد صلب بارد، ويزداد التصاق الحديد بقفا الشيخ، فيحس عيني بندقية ملتصقة بشدة إلى قفاه، كما يلتصق الحزام بجسمه، ويرتفع صوت الشيخ:

الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا...

ويأمر الصوت الممسك بالبندقية في صوت خفيض حازم:

أخرس!

حاضر.

هات.

ماذا؟

نقودك.

ويغمغم الشيخ قائلاً: ليلة سوداء ... عفريت أم لص؟

ومالك أنت؟

إنه مالي والله العظيم!

إذن هاته.

كان العفريت أرحم.

أسرغ.

فقد وظف الكاتب الحوار توظيفاً فنياً، للتعبير عن طبيعة الشخصيات وحيوية الموقف، والتمهيد به لما سيأتي من أحداث. ولعل جمال الحوار آتٍ من لغته الجميلة التي تنأى بنفسها عن اللهجة المحكية. كما أنه جاء مُركزاً قوياً للدلالة.

### الفكرة

واضح أن الكاتب نجح في إيصال الفكرة الرئيسة التي قامت على أساسها رواية "هارب من الأيام"، من خلال سرد الأحداث وتحليل الشخصيات، فالقرية ترمز إلى المجتمع بأكمله، والشخصيات تمثل أصحاب المناصب الذين يستغلون وظائفهم لتحقيق أهدافهم الذاتية، بوسائل رخيصة.

فالشيخ عبد الودود يشغله المال ولا يهمله خراب البيوت، وعمدة القرية الشيخ زيدان يتعاطى الرشوة، والشيخ رضوان معلم القرية هو رجل انتهازي، يتسامح في الحق

ما دام يحقق مصلحته الشخصية، وكمال الطبال ينضم إلى عصابة الأشرار من أجل الحصول على المال والنفوذ.

وهكذا فإن المخراف أصحاب المناصب العامة أدى إلى إشاعة الفساد في بيئتهم، وكان وبالاً عليهم وعلى غيرهم. ولعلك لاحظت الموقف الذي تعرض له الشيخ عبدود، إذ جعله الكاتب أول ضحية لعصابة الأشرار في القرية.

فالفكرة تنادي بأن المخراف أصحاب السلطة، يؤدي إلى خراب المجتمع كله، وفساد الأمة بأكملها. وأن مقاومة هذا الانحراف واجب كل إنسان، وأن هذا الواجب يفرضه علينا الدين الحنيف، وتقتضيه المصلحة العليا للبلاد.

وهكذا انتقلت رواية "هارب من الأيام" من وسيلة ترويح وتسلية إلى وسيلة نفذ اجتماعي، دون أن يوجد تعارض بينهما، وباختصار فإن الفكرة في هذه الرواية تتمثل في انتصار قوى الخير والفضيلة، على قوى الشر والرذيلة. وهي فكرة نبيلة.

### موقف من رواية "هارب من الأيام"

يُمثل من جهة شخصية الشيخ (عبدود) مأذون القرية ومن جهة أخرى بداية أحداث العنف التي تعرضت لها القرية.

(الشيخ عبدود مأذون بلدة السلام، رجل طويل القامة، عريض المنكبين، ليس بالسمين المفرط ولا هو بالهزيل الذي تأخذه العين. جامد الوجه، إن رأيته خُيل إليك أن العاطفة لم تمر على وجهه في يوم من الأيام. يضحك - إن ضحك - بفمه، يُوسعه حسبما يقتضي سبب الضحك. فإن اضطره الأمر إلى القهقهة، خرجت من حلقه، ولكنه أبداً لا يضحك من قلبه وإن حزن الشيخ عبدود فهو لا يحتاج إلى أي تعبير يضيفه على سحته، فهو عبوس لا تحتاج سحته إلى علامات أخرى لتكون حزينة.

والشيخ عبدود رجل نقي السريرة، سريع إلى تصديق ما يسمعه، تسهل خادعته، فإن ألقيت إليه مثلاً أن إنجلترا قد احتلت لندن أسرع يقول لك: «سبحان الله! أهكذا! ومتى كان هذا؟» فإذا أنت لم تبسم، وظللت تروي عليه كيف أن إنجلترا خدعت لندن وأوهمتها أنها تساعدها ثم احتلتها ولم تقبل أن تتركها أبداً، راح يحوّل ويستعيد بالله من الشيطان وإذا أنت قلت له إن الإنجليز قد تدخلوا في الأمر وإنهم الآن يحاولون

أن يعقدوا صلحاً بين إنجلترا ولندن، قال لك: «والله يُشكر الإنجليز» وهكذا تستطيع أن تصل به إلى تصديق أية خرافة تلقى عليها، على شرط ألا تضحك وأنت تلقي هذه الخرافة. وهو يعلم في نفسه هذه الطيبة، ولذلك فهو حريص كل الحرص إن أنت حاولت أو حاول غيرك أن يتحدث معه في أمر ينتهي به أن يُخرج بعض المال من حزامه. نعم حزامه وليس حافظته، إنك لا تحتاج إلى كثير ذكاء لتخدع الشيخ عبد الودود، فلترو عليه ما شاء خيالك من خرافات فسيصدقها ولكنك -مهما يكن ذكاؤك- لن تستطيع أن تنال من الشيخ عبد الودود قرشاً واحداً، وإن كان هذا القرش ذاهباً إلى أمر فيه خير للشيخ عبد الودود نفسه، إن هذا الخير -مهما يعظم أمره- أقل شأناً وأهون خطراً من إخراج قرش كان قد استقر غير مُفزع، وهذا غير قلق في أموال الشيخ عبد الودود.

والشيخ عبد الودود -كما قد عرفت- يملك عشرة أفدنة يزرعها لحسابه الخاص، لا يؤجر منها قيراطاً ولا يزارع في سهم منها أحداً، وإنما هو الذي يزرع ويكتري لها العمال بعد أن ينزل بأجورهم إلى أقل حضيض يمكن أن تنزل إليه، والشيخ عبد الودود -كما تعرف مأذون البلدة وتلك مهنة ذات خطر وربح، والبلدة -كما لا تعرف- عدة بلدان، فإن القرى عندنا ضواحي كثيرة تتبع البلدة الأصلية في الحكم والمأذونية، وهكذا كان الشيخ عبد الودود ذا موارد ضخمة تنسكب عليه من الحب والكره. والعجيب أن هذه العواطف التي كانت سبب نعمته لا تعرف سبيلاً إلى قلبه أبداً فقد كان لا يعرف الحب لغير المال ولا يعرف الكره لغير إخراج هذا المال. المهم أن الشيخ عبد الودود كان يستقبل هذه الأموال جميعها مع ما تخرج الأرض من محصول ثم يُخرج لبيته ما يُقيم الأود أو يكاد، ويحتفظ بباقي المبالغ جميعها حتى تُتم ثمن فدان فيشتريه.

وقد آن لنا أن نروي قصة الحزام الذي عرضنا له في أول هذا الحديث. فقد كان الشيخ عبد الودود يضع هذه الأموال في حزام خاص يربطه حول بطنه، ويلصقه بها ما أمكن حتى يحسه دائماً، وحتى يظل واثقاً من بقائه حيث هو، وحتى لا تتعد هذه الأموال عن جسمه، وهل كانت إلا جزءاً من جسمه. وقد صار هذا الحزام مشهوراً في القرية والقرى المجاورة شهرة الشيخ نفسه. لقد كان الشيخ عبد الودود حريصاً كل الحرص على إلصاق هذه الأموال بكيانه، لا يفصلها عنه إلا ذلك الجلد الذي صنع منه الحزام والذي لا يملك حيلة فيه، فلو كان مستطيعاً أن يضع المال على نفسه بغير حائل

من الحزام لفعل. فهو إنما يفعله والحزام منه بمرصد، فإنه إن يسمح بأن يفارق الحزام جسمه، فهو لا يسمح مطلقاً بأن يفارق عينيه. ومع هذا الخوف الراعد الذي يتملك الشيخ عبد الودود على أمواله نجد الشيخ في عامة حياته شجاعاً يخوض الليل الأسود والطريق المظفر بلا صديق ولا رفيق ولا حارس، وإن يكن هذا الخوض في سبيل القرش الذي يكسبه من عقود الزواج والطلاق، إلا أنها -على أية حال- شجاعة تُحمد له. وقد بدأ هذه الشجاعة منذ عُين مأذوناً، وقد قام برحلاته الأولى وهو لا يكاد يقيم خطواته من فرائص ترتعد به، وهلع يهز فؤاده هزاً، ثم تعود الطرق المظلمة والليالي الخالكة فأصبحت العادة شجاعة، وأصبح يقطع الطريق إلى أعمال البلدة وقراها المجاورة وحيداً بلا صديق ولا رفيق ولا حارس.

ولا يحسن أحد أن هذه الأعمال قريبة من قرية السلام، فإنها قد تبعد عنها كثيراً، والطرق وعرة، لا تحيط بها الحقول، خلت من زارعيها بلا دُور فيها ولا أناس، ولا تخلو من العفاريث التي تخيلها الوهم في كثير من مناطق هذه الطريق.

ولكن الشيخ عبد الودود يقطع هذه المخاوف جميعها ليعقد زواجاً، أو يقرر طلاقاً، وحول وسطه الأموال تكدست مئآت ومئات.

وفي هذه الليلة خرج الشيخ عبد الودود من قرية السلام بعد صلاة المغرب مباشرة قاصداً إلى عزبة النمايلة الواقعة في نطاق دائرة السلام إدارة ومأذونية. وكان خروجه هذا بناء على دعوة وافته قبيل العصر تطلب إليه أن يذهب إليها، ليطلق اثنين كان قد زوجهما منذ خمس سنوات، وكانت له فلسفته في الطلاق، تلك التي رواها العمدة لزواره، ولكن العمدة نسي أن يذكر العيب الوحيد في الطلاق، ذلك أن الشيخ عبد الودود يخرج من الطلاق غالباً دون أن يتناول العشاء الذي يُتاح في الزواج دائماً، ثم إن أجر الطلاق معلوم، لا يزيد مليمًا عما قدرته له الحكومة، والفلاحون أعلم الناس بما تُقدره الحكومة في مثل هذه الأمور. أما في الزواج فقد كان الشيخ عبد الودود يطمع إلى جانب العشاء أن يأخذ ما يزيد على أجره المعلوم.

خرج الشيخ من قريته قاصداً إلى الرجل الذي سيصيب في حافظته -ومن ثم في حزامه- خمسة وعشرين قرشاً ثمناً له على تطبيق زوجته. وأخذ الشيخ يفكر في زهادة

المبلغ الذي يتقاضاه إزاء هذا المعروف الكبير الذي سيؤديه لذلك الرجل، إنه سيخلصه من زوجته التي آذته ونكدت عيشه، ثم لا يصيب من بعد إلا هذه الصَّبابة الضئيلة من المال. ولم يكن الشيخ يعلم -ولا يعنيه أن يعلم- إن كانت المرأة هي التي آذت الرجل المطلق أو أن الرجل هو الذي آذاها، وإنما كل همه ذلك المبلغ الذي سيجري إلى جيبه. وبلغ الشيخ منزل الطلاق وراح يقول للزوج: «إن أبغض الحلال عند الله الطلاق» وراح يقول: «تمهل واصبر وفكر وسأعود إليك غداً» وهو في صميم نفسه يتمنى ألا يطيع الرجل نصائحه التي كان يلقيها إلقاءً يجري به لسانه في موات، فلا تبلغ شفثيه حتى تصبح غمغمة غير مبينة، يكاد السامعون -لولا سابق العلم بها- ألا يفهموا منها شيئاً. ويَصِرُ الرجل على الطلاق، كما قدر الشيخ عبد الودود، ويأخذ الشيخ الخمسة والعشرين قرشاً، ويترك له البيت بلا عشاء - كما قدر أيضاً - ويأخذ سبيله إلى قرية السلام.

الليل أسود والطريق طويل مقفر ولكن الشيخ عبد الودود يسير، يفكر في هذا المبلغ الجديد الذي أضافه إلى ثروته، والذي لم يأخذ طريقه بعد إلى الحزام، فقد تعود ألا يضيف إلى الحزام دخله الجديد إلا في البيت. وراح الشيخ يحسب، وما كان محتاجاً لحساب، ولكنه يلتذُّ التفكير في المبلغ الذي يرتفع كل لحظة في حزامه، راح يحسب ... لقد كان معه سبعمائة وخمسة وعشرون جنيهاً وخمسة وعشرون قرشاً، والآن حين يصل إلى البيت سيصبح بالحزام سبعمائة وخمسة عشر ...

قف!

صوت انبعث من الليل واضحاً جلياً، ولكن الشيخ لا يصدق أذنيه، ويهم بالمسير بعد أن توقف هنيهة، ولكن الصوت يعود مرة أخرى:

أقول قف!

ويقف الشيخ لأنه أصبح لا يستطيع السير، وفي همهمة لا يفهمها هو يقول:

مَنْ!

عفريت!

نعم!

بسم الله الرحمن الرحيم ... الله لا إله إلا هو ...

ويصل إلى قفا الشيخ حديد صلب بارد، ويزداد التصاق الحديد بقفا الشيخ، فيحس عيني بندقية ملتصقة بشدة إلى قفاه، كما يلتصق الحزام بجسمه، ويرتفع صوت الشيخ:

الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا ...

ويأمر الصوت الممسك بالبندقية في صوت خفيض حازم:

اخرس!

حاضر.

هات.

ماذا؟

نقودك.

ويغمغم الشيخ قائلاً:

ليلة سوداء ... عفريت أم لص؟

ومالك أنت؟

إنه مالي والله العظيم!

إذن هاته.

كان العفريت أرحم.

أسرع.

وتومض في رأس الشيخ فكرة رائعة، لم لا يعطي هذا الرجل حافظته التي لا تحمل غير خمسة وعشرين قرشاً وثلاثة قروش كانت فيها قبل أن يخرج من البيت، والرجل لن يعرف من أمر الحزام شيئاً فتصبح المصيبة هينة، وأين ثمانية وعشرون قرشاً من سبعمائة ... وقبل أن يكمل الشيخ تفكيره يصيح به حامل البندقية وقد أصبح في مواجهته: أسرع.

ونظر الشيخ ملياً في اللص الذي يهدده، فلم يتبين منه في غبش المساء غير وجه يحيط به اللثام من جميع نواحيه وقد حمل بندقية قصيرة ووضع فوهتها في صدر الشيخ، وعاد صاحب اللثام يقول:

أسرع!

وأخرج الشيخ حافظته وهو يقول في تظاهر بالحزن:

تفضل.

ويأخذ صاحب اللثام الحافظة ويمد يده مرة أخرى:

أسرع.

ماذا؟

هات.

ماذا؟

الحزام؟

لماذا؟

الحزام!

ويمد صاحب اللثام يده إلى بطن الشيخ عبد الودود، وضع يده من فوق الجلباب على الحزام..

هذا الحزام.

يا ابني اتق الله!

ويدفع صاحب اللثام البندقية في صدر الشيخ وهو يقول:

أسرع وإلا قتلتك .... أسرع.

يا أخي حرام .. حرام .. خذ نصف ما به.

هات الحزام .. هات الحزام قلت لك.

ومدَّ صاحب اللثام يده إلى جلباب الشيخ عبد الودود وجذبه منه جذبة قوية شقَّت الجلباب عن قميص أبيض أصبح هو الحائل الوحيد بين الحزام وبين يد الرجل. هات الحزام.

وتمالك الشيخ عبد الودود نفسه بعض الشيء وهو يقول:  
والله يا ابني أنا لا أستطيع أن أعطيك الحزام بيدي، فخذهُ أنت إن شئت.  
فارفع هذا القميص.

لا أستطيع يا ابني .. يدي لا تقوى.

ويمزق صاحب اللثام القميص أيضاً، ويفك أربطة الحزام، فيخلص إليه، فيدفع الشيخ بعيداً عنه ويصبح في وجهه:  
امض .. اذهب الآن.

اذهب؟

أسرع.

يقولها ويطلق عياراً في الهواء، فينكفئ الشيخ من الرعب، ولكن قدّم صاحب اللثام تُعاجله بركلة، فيقوم مهرولاً في طريقه إلى البلدة، ينكفئ فيحسُّ قدم اللص التي ركلته، فيقوم ثم ينكفئ، ويقوم حتى يدخل البلدة ذاهلاً هُلَعاً، لا يسمع حتى تلك الأعيرة التي تعالت متكاثرة بعد العيار الذي أُطلق لإخافته، فقد ظن الحراس أن هذا العيار قد أُطلق لإيقاظهم فراحوا يظهرون مقدار يقظتهم بأعيرة عالية الصوت، تجاوب صداها في وسيع الفضاء).



## المسرحية

- المبحث الأول: المسرحية - دراسة نظرية
- المبحث الثاني: المسرحية - دراسة تطبيقية



## الفصل الثاني عشر

### المسرحية

#### المبحث الأول

#### المسرحية - دراسة نظرية

#### نشأة الفن المسرحي العربي

نشأ الفن المسرحي العربي على أيدي ثلاثة من الرواد هم: مارون النقاش في لبنان، وأبو خليل القباني في الشام، ويعقوب صنوع في مصر. ويعد النقاش أول من قدم محاولة في هذا الفن، وهي مسرحية "ألبخيل" التي مثلها في بيته في أواخر سنة 1847م. وتبعه أبو خليل القباني الذي قدم في الشام عدة روايات، منها رواية أبي الحسن المغفل التي أثارت حفيظة المحافظين، فأغلق مسرحه وانتقل به إلى مصر. وكانت المحاولات المتميزة لهذا الفن في مصر على أيدي يعقوب صنوع (-1912م). وقد بذل هؤلاء الرواد جهوداً كبيرة في تطور المسرح العربي.

ومهما يكن من أمر، فقد حظي المسرح بمكانة ممتازة منذ القديم عند اليونان، فقد خص أرسطو في كتابه "فن الشعر" المأساة باهتمامه. وظل المسرح أداة مهمة في تثقيف الجماهير وتنويرها، وساهم في الإصلاح الاجتماعي.

كان المسرح شعرياً، ثم تسرب إليه النثر، وقد بدأ باللغة الفصيحة ثم غلبت عليه اللهجات العامية، على نحو ما نرى في الأعمال المسرحية التي تُقدم اليوم.

تشارك المسرحية مع القصة في عدد من العناصر، حتى قيل إنّ المسرحية قصة لا تُقرأ بل تُمثل. إلا أن هذه العناصر تتفاوت بين هذين الفنين.

## العمل المسرحي: بناؤه وأركانه

### أولاً: البناء

تتألف المسرحية من فصول ومشاهد، تتفاوت من مسرحية إلى أخرى، فهي أحياناً في ثلاثة فصول مفردة أو أربعة أو خمسة، وكذلك تتفاوت المناظر بحسب موضوع المسرحية، فإذا كان تاريخياً احتاج إلى عدة مناظر لوجود أحداث كثيرة متلاحقة. وينقسم بناء المسرحية إلى أجزاء هي:

- نقطة البداية (الهجوم) وتحتاج إلى مهارة فائقة في إعداد حوار يُنبئ عن طبيعة الموضوع ومكانه وزمانه وملامح الشخصيات.
- الصراع: ويأتي من تدرج الأحداث والمواقف ويشتد حتى يصل إلى الذروة (الأزمة).
- الحل (القرار).

### ثانياً: أركان العمل المسرحي

وتتمثل هذه الأركان: في النص، والممثلين، والإخراج، ومبنى المسرح، والديكور. فلا مسرح من دون نص متميز، ولا مسرح من دون ممثلين محترفين، وللمخرج اليد الطولى في تقديم العمل المسرحي للجمهور، على شكل مشاهد وفصول. وهو الذي يتابع عمل الممثلين، ويتحكم في المشاهد ترتيباً وتنسيقاً وصياغةً. ويتألف مبنى المسرح من عدة أماكن، هي: حلبة التمثيل، والقاعة وملحقاتها، وأماكن الإدارة، ومستودعات الملابس، والديكورات، ومقاصير الممثلين. وقد تُقدم المسرحية في مختلف الأمكنة، في الهواء الطلق في ساحة عامة، أو في بناء غير مسقف، أو في قاعة مغلقة. ولكن لا بد من توافر قاعات تخضع لبعض المقتضيات، مثل: السمع، والرؤية، وعدد المقاعد، وشروط السلامة.

ويؤدي الديكور دوراً مهماً في تقديم العمل المسرحي وفهمه في إطاره الزمني والمكاني، بحيث تتألف المشاهد وتبدو في شكلها الطبيعي، وظروفها التاريخية المناسبة. وليس من شك في أن مستويات المشاهدين الثقافية لها دخل كبير في تحديد مستوى المسرحية، ولكن ذلك لا ينفي وجود مستويات متفاوتة للمسرحية تراوح بين الجودة

والرداءة. فما عناصر المسرحية التي تمكنا من الحكم على العمل المسرحي بالجودة أو الرداءة؟ إنها عناصر المسرحية.

## 1. الفكرة

لكل مسرحية فكرة أساسية تدور حولها، وترتبط أشد الارتباط بالشخصيات ولغتها وحركتها، من بدايتها إلى نهايتها، دون أن تتداخل معها فكرة أخرى.

والكاتب المسرحي يتخير فكرته من مختلف جوانب الحياة المختلفة، سواء السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الأسطورية، تسعفه تجربته الخصبية ووعيه بمشكلات الحياة الإنسانية وقضاياها، وخيال إبداعى يمكنه من بعث الحياة والحركة في شخصياته من خلال الأحداث والمواقف التي تصور هذه الفكرة.

وإذ يستمد الكاتب المسرحي موضوعه من التاريخ، فإن مهمته تقوم على ابتكار عالم خاص تقع فيه الأحداث، وتتصرف الشخصيات ويدور الصراع فيما بينها، من خلال وقائع التاريخ بعيداً عن التسجيل الحرفي لها.

ويُخفي الكاتب شخصيته المتمثلة في آرائه وعواطفه، حفاظاً على استقلالها، بحيث لا تكون دُمى متحركة يحركها كيفما يشاء.

وتدور الفكرة في العمل المسرحي حول أزمة أو حادثة تتعرض لها حياة إحدى الشخصيات خلال فترة زمنية محددة، دون الحديث عن حياتها سواء في الماضي أو الحاضر أو وصفها داخلياً أو خارجياً. وفي هذا تختلف المسرحية عن الرواية.

## 2. الشخصية

تقوم المسرحية على شخصية محورية تسمى البطل الأول، وتتولى القيادة في العمل المسرحي سواء في الحركة أو الموقف، وتثير الصراع وتدفع الأحداث إلى نهايتها. وهناك الشخصيات الثانوية التي تتكامل بها المسرحية.

يختار الكاتب المسرحي شخصياته، ويجعلها تختمر في خاطره، ووجدانه، حتى تشكل أبعادها الجسمانية والاجتماعية والنفسية:

• البعد الجسمانى: وتتحدد فيه بنية الشخصية ومظهرها الخارجى من حيث الطول أو القصر، والبدانة أو النحافة، والقبح أو الجمال.

- البعد الاجتماعي: وتتحدد فيه البيئة الاجتماعية التي نشأت فيها الشخصية، والمستوى الاجتماعي الذي تعيش فيه، ومستواها العلمي، والعمل الذي تقوم به.
- البعد النفسي: ويحدد مزاج الشخصية وطباعها ونوازعها وخطراتها، التي تعد انعكاساً للبُعدين السابقين.

وما يهمنا في هذه الشخصيات هو أفعالها التي تظهر من خلال الحوار والحركة في العمل المسرحي.

### 3. الصراع

يتولد الصراع -بصورة عامة- بين الخير والشر، بحيث تكون الشخصيات متناقضة فيما بينها، وهو ما نجده في مواطن متعددة في الحياة. وقد يكون الخلاف بين الشخصيات حول مبدأ ما، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ففي الحياة مواقف كثيرة تؤدي معنى هذا الصراع، تتصل بمشكلات تقع بين الناس، وقد يمتد إلى العالم الداخلي للنفس البشرية.

ولا بد أن يتدرج الصراع في قوته، فينمو نمواً طبيعياً، بحيث يربط الأحداث ويرتبطها بطريقة سببية. وقد يكون إلى جانب هذا الصراع الرئيس صراع فرعي، لكنه لا يصرف المشاهد ولا يأخذه بعيداً، ذلك أن الصراع الرئيس هو الذي يبت الحياة والحركة في المسرحية، ويجعل الأحداث تتلاحق متفاعلة مع الشخصيات، والوصول بها إلى الذروة (قمة الأزمة) ثم النزول بها إلى النهاية، حيث الحل، وقد تكون النهاية مفتوحة بلا حل، إذ تضعنا أمام احتمالات شتى.

### 4. الحركة

ونعني بها استمرار الأحداث والصراع دون توقف لحظة واحدة، لأن هذا التوقف يؤدي إلى تسرب الملل في نفوس المشاهدين. وتتولد الحركة من الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ومن الصمت الذي يطغى على الموقف أحياناً، والحركة الجسمية غير المفتعلة، وبذلك تتطور الأحداث وتتأزم المواقف، ويشد الصراع، وهذا معناه شد انتباه المشاهد، وجعله يتابع العمل المسرحي دون انقطاع.

## 5. الحوار

الحوار هو العنصر الرئيس في المسرحية، وهو بمنزلة الوزن والقافية في الشعر، إذ لا عمل مسرحي دون حوار. ومن ثم فهو الوسيلة الوحيدة لتصوير الأحداث والصراع والتعبير عن الفكرة الأساسية والتعريف بالشخصيات.

ويدور الحوار بين شخصيتين على الأقل، وقد يكون بين الشخصية ونفسها، فيسمى الحوار الداخلي (المونولوج). ويتوقف بخاصة على تجنب الحشو والاستطراد، بحيث تصدر العبارات والألفاظ بشكل طبيعي، فيقترب من الواقعية، بمعنى أنه يصبح قادراً على تصوير الأحداث والشخصيات بكل أبعادها، ويدفع بالحركة المسرحية قدماً حتى النهاية.

واقعية الحوار لا تعني إنطاق الشخصية بالعامية التي تتحاور بها في الواقع، ذلك أن الأدب ليس انعكاساً للحياة كما هي، بقدر ما هو تصوير لها بلغة راقية.

## 6. الحدث

يرتبط الحدث بالشخصيات التي تتحرك داخل النص المسرحي أو على خشبة المسرح. وهذه الشخصيات لا تروي أحداثاً، بل هي تقوم بها، ذلك أن الحدث ينمو من خلال الحوار المستند إلى الحركة والفعل معاً.

إن الصراع هو الذي يجعل الأحداث تتلاحق متفاعلة مع هذه الشخصيات، وهي شخصيات متناقضة فيما بينها، على نحو ما نشاهده في الحياة.

## المبحث الثاني

### المسرحية - دراسة تطبيقية

نموذج تطبيقي لمسرحية تاريخية

أولاً: مسرحية الرسالة

للدكتور سامي أبو زيد

## الفصل الأول

### (المشهد الأول)

(يقف عبد الله بن خُذافة أمام قصر كسرى مُناجياً نفسه): الحمد لله، لقد وصلت أخيراً إلى بلاد فارس ووقفت على أبواب قصر كسرى، بعد رحلة طويلة مُضنية، على راحلة هزيلة، من طيبة مدينة الرسول ﷺ... قطعت الفياقي والقفار وحيداً ليس معي إلا الله... ودُعت عيالي ومضيتُ في رحلة خطيرة، الذاهبُ فيها مفقود والعائد منها مولود...

كل ذلك في سبيل الله ومن أجل رسالة الإسلام ... ما زلت أذكر قول الرسول ﷺ لأصحابه رضوان الله عليهم: "إني أريد أن أبعث بعضكم إلى ملوك الأعاجم، فلا تختلفوا عليّ كما اختلف بنو إسرائيل على عيسى بن مريم" ولن أنسى قول أصحابه رضوان الله عليهم: "نحن يا رسول الله نؤدي عنك ما تريد فابعثنا حيثما شئت".

وهأنذا قد أصبحتُ على بعد خطوات من قصر كسرى، سأسلمه رسالة النبي ﷺ يدأ بيد، عسى الله أن يهديه للإسلام.

أحد حراس كسرى: أيها الحراس! أيها الجنود! يا للعجب! انظروا انظروا.

حارس آخر : ما بك أيها الحارس الهمام!.

الحارس الأول : ها ها .. ها ها إني أرى أعرابياً وقد نزل لتوّه عن فرسه.

الحارس الثاني : وما العجب في ذلك؟

الحارس الأول : إنه يحمل صحيفةً بيده، وبيده الأخرى يحمل عصا، ها هو ذا قد أقبل إلينا.

الحارس الثاني : دعه يقترب، كُنْ حذراً منه.

الحارس الأول : حسناً، سأفعل ذلك. ولن أدعه يفلت مني.

### (المشهد الثاني)

(يقف عبد الله بن حذافة أمام القصر وقد أحاط به جنود كسرى وحراسه، ينظرون إليه بدهشة وسخرية).

أحد الحراس : من أنت أيها القادم! تكلم وأفصح عما تريد.

عبد الله : حسناً سأذكر ولكن سأبين لك من أنا. وَلَمْ جئت؟

الحارس : قل .. قل .. وأرحنا.

عبد الله : أنا رسولُ رسولِ الله محمد ﷺ.

الحارس : ومن محمد هذا؟ وماذا تبغيان أنت ومحمد؟ أتريدان مالاً؟ أم ماذا؟!

عبد الله : أريد مقابلة كسرى.

حارس آخر : (ساخراً)، ها ها .. ها ها .. تريد مقابلة كسرى؟ هيتَ لك.

تريد مقابلة كسرى بهذه العباءة الضّفيقة؟ أفُ لك.

عبد الله : أيها الحارس. لا تهزأ بي. فالعباءة لا تكلمك. ولكن يكلمك من فيها.

حارس ثالث : دعنا من هذا الهراء. ماذا تريد أيها الرجل؟

عبد الله : جئت أحمل رسالة من نبي الهدى محمد ﷺ؛ ومن أجل ذلك ودّعت عيالي، وتركت ديارى، قطعت الصّحاري، وصعدت الجبال ونزلت الوديان.

الحارس الثالث : ومن محمد هذا؟

عبد الله : محمد. هو رسول الله ﷺ، أرسله إلى الناس كافة. إلى الأغنياء والفقراء، إلى الأقوياء والضعفاء. إلى الملوك وإلى العبيد.

الحارس الثالث : وإلام يدعو محمد؟ وماذا يقول؟

عبد الله : يدعو إلى عبادة الله الواحد القهار ويدعو إلى المساواة بين الناس، فلا فضل للإنسان على آخر إلا بالتقوى والعمل الصالح، إنه يدعوهم لينقذهم من الضلال.

الحارس الثالث: وأيُّ ضلال تقصد؟

عبد الله : عبادة الأصنام وعبادة النار.

الحارس : تباً لك، وهل عبادة النار ضلال؟

عبد الله : أجل .. أجل.

الحارس : حسناً. سننقل ذلك إلى مولانا، إلى كسرى ملك الملوك.

عبد الله : هذا ما أبتغيه.

الحارس الثالث : إذاً ما عليك إلا أن تنتظر. فقد يأذن لك بالدخول.

### (المشهد الثالث)

(أحد أعوان كسرى منحنياً له ثم مستأذناً).

أحد الأعوان : مولاي كسرى، أتاذن لي بالكلام؟!

كسرى : (هازأً رأسه). قل ما عندك. تكلم أيها الرجل. هل من جديد؟

أحد الأعوان : مولاي لقد قدم إلينا رجل من بلاد العرب يحمل رسالة دسّها في جيبه من رجل يدعى محمداً.

كسرى : ومن هذا الأعرابي؟ ما أوصافه؟ وماذا يريد؟

أحد الأعوان : إنه رجل طويل القامة ذو لحية كثة وعباءة صفيقة خشنة... لكنه يا مولاي والحق يقال رجل مرفوع الرأس لا ينحني إلا لخالقه.

كسرى : (في غضب) ومحمد!! من هو؟؟ ما خبره وما شأنه؟

أحد الأعوان : لا أدري يا مولاي، لا أدري!

كسرى : إذاً لماذا قدم إلينا؟ قل لنا ماذا يريد؟

أحد الأعوان : يريد مقابلة مولاي، ومعه رسالة.

كسرى : عجيب أمر هذا الأعرابي. وهل جاء من بلاد العرب النائية وقطع الصحاري والقفار من أجل رسالة؟ إن في الأمر لخبراً، ولعلّ فيها سرّاً! وأي سرّ. إن الأمر غريب بل خطير. خطير جداً.

أحد الأعوان : ماذا تأمر يا مولاي. أنطرد الأعرابي أم نسمح له بالدخول؟  
كسرى : حسناً. زينوا الإيوان. وأحضروا عظماء فارس واسمحوا للأعرابي بالدخول.

أحد الأعوان : سمعاً وطاعة (ثم مصفقاً بيديه ومنادياً).  
ادخل. ادخل أيها الأعرابي. فقد نلت شرف الدخول واللقاء بمولانا.

### (المشهد الرابع)

(يدخل عبد الله على كسرى مرتدياً عباءته"، وحاملاً عصاه وبيده الرسالة". يومئ كسرى إلى أحد رجاله بأن يتناول الكتاب من يد عبد الله).  
كسرى : أيها الوزير. خذ الرسالة من الأعرابي، وهاتها دون تأخير.  
الوزير : سمعاً وطاعة يا مولاي. (ملتفتاً إلى عبد الله ومخاطباً).  
هات الرسالة أيها الأعرابي.

عبد الله : عفواً أيها الملك. لقد أمرني رسول الله محمد ﷺ أن أناولك الرسالة يدأ بيد وأنا لا أخالف أمراً لرسول الله ﷺ.  
كسرى : (لرجاله). إذا اتركوه يدنو مني.

أحد الجنود : مولاي. مولاي. مر بما تشاء إن أردت رأس الأعرابي قطعته في الحال لأنه لا يعرف مخاطبة مولاي كسرى، إنه لا يحسن الكلام، يا له من رجل صفيق!.

كسرى : دعوه يقترب، دعوه يقترب.  
عبد الله : (يقترب من كسرى ويناول الرسالة).

السلام عليكم أيها الملك، تفضل فهذه رسالة محمد ﷺ.

- كسرى : قف مكانك أيها الأعرابي. وقل لي. مَنْ محمدٌ هذا؟ أهو شيخ قبيلة؟ أم هو ساحر دجال. وشاعر صعلوك؟ أم هو سيّد من سادات العرب؟! قل لي بربك. ماذا يريد محمد هذا؟ مالاً؟ سلاحاً؟ ماذا يريد؟ ماذا يريد؟
- عبد الله : سبحان الله أيها الملك. محمد هو غير ما تقول، إنه رسول الهدى والرشاد. أرسله الله إلى الناس كافة هادياً وداعياً إلى طريق الخير.
- كسرى : اسكت. اسكت أيها الأعرابي، كفك هذراً! وسنعرف ما تحويه الرسالة (يدعو مترجماً ليرجمها). أيها الترجمان : دون زيادة، أو نقصان.
- المترجم : سمعاً وطاعة، سأفعل ما تريد يا مولاي (يتناول الرسالة)
- كسرى : خذ. وأسرع في الترجمة.
- المترجم : "يفضّ الرسالة ثم يبدأ بترجمتها".
- بسم الله الرحمن الرحيم. من محمد رسول الله إلى كسرى عظيم فارس. سلام على من اتبع الهدى. أسلم تسلم، يؤتك الله أجرَك مرتين..
- كسرى : في غضب وانفعال كفى كفى، هات الرسالة أيها الأحمق.
- كيف يجرؤ محمد على مخاطبتي بهذا الأسلوب وهو عبد من عبيدي.
- المترجم : تفضل وخذ الرسالة يا مولاي. أنا لست مذنباً، أنا ترجمت لك ما فيها.
- كسرى : (يأخذ الرسالة ويبدأ في تمزيقها صائحاً).
- أيكتب لي بهذا وهو عبيدي!! سوف أقتل محمداً وسوف أظل عظيم فارس، لا، بل وعظيم العالم كله.
- (ثم يأمر بطرد عبد الله) اطرّدوا هذا الأعرابي. اطرّدوا هذا الوغد. قَبِّح الله وجهه. لقد نَغَضَ عليّ يومي. لا بد من تأديبه. لا بد من ردعه ليعتبر العرب جميعاً.
- قاتله الله! أنى وُجد، وحيثما حلّ.

(المشهد الخامس)

(يقف كسرى مزجراً ونيران الغضب تتأجج في صدره).

كسرى : أين الأعرابي؟ إلى أين ذهب؟ فتشوا عنه في كل مكان وأحضروه مكبلاً بالسلاسل. هيا إلى الأمام.

الجنود : سمعاً وطاعة يا مولانا، لقد أمرتم بطرده، ولا ندري إلى أين ذهب، لقد ولى الأدبار.

كسرى : أيها الأوغاد، أيها اللثام، فتشوا عنه في كل مكان في البر والبحر، أحضروه، أحضروه حياً أو ميتاً.

الجنود : سمعاً وطاعة. سنفتش عنه في كل مكان، سنطارده، لن ينجو منا، ولن نسمح له بالفرار.

كسرى : هيا هيا. أريده في الحال سيحلّ عليه غضبي، وسأقطعه إرباً إرباً.

(ينصرف الجنود ثم يأخذ كسرى بمناجاة نفسه).

أنا كسرى عظيم الفرس، كيف يجروّ محمد على ذكر اسمه قبل اسمي، ثم يدعوني إلى الإسلام بهذه السهولة، الناس كلهم تحت إمرتي، والعالم كله ملك لكسرى، أيجروّ أحد على مخاصمتي؟! كلا وألف كلا.

أحد الجنود : (يدخل خائفاً ومذعوراً ثم يتكلم متلعثماً) مو مو مولاي.

كسرى : ماذا أيها الرعديد، ماذا أيها الصعلوك؟ قل تكلم. تكلم. هل عثرتم على الأعرابي؟!

الجندي : لم نعثر عليه أبداً يا مولاي، لقد فتشنا عنه في كل مكان. لقد انشقت الأرض وابتلعتته، لقد توارى في ظلام الليل الدامس.

كسرى : أيها الحمقى. أيها الصعاليك. عليكم اللعنة كيف استطاع الأعرابي أن يتوارى عن الأنظار، أهو عفريت من الجن؟! أرسلوا وراءه الفرسان كي يُمسكوا به أريده حالاً. أريده حياً، أريده ميتاً، ليس مهماً. المهم أن تحضروه لي. وإلا حلّت عليكم لعنتي وحلّ عليكم غضبي.

الجنود : (جميعاً)، سمعاً وطاعة.

كسرى

: اذهبوا اذهبوا، وليبارككم إله النور. (ثم مزجراً).  
أما محمد صاحب الرسالة، فسألته درسا لن ينساه، سأخلص منه،  
وسأكتب إلى والي اليمن (باذان) بأن يحضر محمداً في أقرب وقت.  
يا للهؤل. أنا عظيم فارس، لا، بل سيد العالمين جميعاً.

## الفصل الثاني

### (المشهد الأول)

عبد الله

(يقف عبد الله بن خُذافة في ساحة قرب المسجد النبوي بالمدينة المنورة).  
: أحمدك يا رب. يا رب العالمين يا ذا العزة والجلال الحمد لك، والشكر  
لك، هأنذا في مدينة الرسول ﷺ، عُدت سالماً إلى عيالي وعُدْتُ من  
هذه الرحلة الشاقة، لقد استراح ضميري بعد أن سلمت رسالة محمد  
ﷺ إلى الطاغية كسرى، إلى من يسمونه عظيم الفرس وهو أحقرهم، يا  
له من طاغوت، تَبَّأَ له إنه معتد أثيم.

أحد المسلمين

: سلام الله عليك يا ابن خُذافة، وأهلاً بمن حمل الرسالة. رسالة الحبيب  
محمد ﷺ، لقد حللت أهلاً ونزلت سهلاً.  
لقد أوصلت رسالة السلام والمحبة والوثام إلى كسرى. كسرى الطاغية،  
ولكن. قل لي يا أخي عبد الله، ماذا عمل كسرى بالرسالة وما موقفه  
من الإسلام؟

عبد الله

: قاتل الله كسرى. قاتله الله أنى أفك، إنه رجل أهوج، عندما سمع  
الرسالة هاج وغضب وانتفخت أوداجه واحمرَّ وجهه، كأنه جهنم  
الحمراء.

أحد المسلمين

: قبح الله كسرى. ماذا عمل هذا المأفون؟  
: ماذا عمل؟ عمل ما هو منكر. ما هو قبيح، كان عمله طائشاً، إنه  
إنسان أرعن، لا بل إنه أحق ومجنون.

عبد الله

أحد المسلمين

: أضربك بسيفه؟ أطعنك برمح؟ أطمك على خدك أم ماذا؟  
: (في حزن وأسى) لقد مزَّق الرسالة.

عبد الله

- أحد المسلمين : مزق الرسالة!! مزق رسالة النبي ﷺ يا للهول! يا للمصيبة! قاتله الله، إنه كافر فاجر، ذلك الجوسي الضال الذي اتخذ النار معبوداً.
- عبد الله : نعم. نعم. مزق كسرى الرسالة. مزق رسالة الرسول ﷺ ولم يستجب للنداء الخالد، وخرجت من مجلسه مطروداً، ووليت الأدبار وأنا خائف من بطشه، يا له من طاغية؟!
- أحد المسلمين : وماذا قال الرسول ﷺ عندما علم أن كسرى مزق الرسالة؟
- عبد الله : لقد دعا عليه دعوة تهز الجبال الراسيات.
- أحد المسلمين : وما هي؟
- عبد الله : دعا اعليه ، قائلاً: مزق الله ملكه.
- أحد المسلمين : الله أكبر، الله أكبر، لقد سقط كسرى.

### (المشهد الثاني)

- (يقف (باذان) على خشبة المسرح وهو والي كسرى على اليمن ومعه رجلا؛ كان قد أرسلهما إلى محمد ﷺ).
- باذان : (للرجلين) هل ذهبتما إلى المدينة؟؟ وهل قابلتما محمداً؟ وهل وقفتما على خبره؟! واستقصيتما أمره؟
- الرجلان : نعم يا مولانا. وصلنا إلى المدينة وقابلنا محمداً في المسجد.
- باذان : وماذا قلتما له؟
- الرجلان : قلنا له : إن كسرى أرسل إلى باذان بأن يبعث رجلين إليك لإحضارك. وإن أُتيَتْ فهو مَنْ قد علمت سطوته وبطشه وقدرته على إهلاكك وإهلاك قومك.
- باذان : وماذا قال لكما محمد؟ ما رده عليكما؟ هل استجاب لكما؟ أم ماذا؟
- الرجلان : لقد كان رده جميلاً، لقد ابتسم لنا يا مولانا.
- باذان : ابتسم!! وهل هذا موقف يحتاج إلى ابتسام أم هناك أمر غريب؟ وأمرٌ جَلَلٌ؟!

- الرجلان : لا تستغرب يا مولانا!!
- باذان : إذن. لماذا ابتسم محمد؟
- الرجلان : لقد ابتسم محمد ﷺ لأمر عظيم.
- باذان : لأمر عظيم؟ وما هو هذا الأمر؟ ما هو...؟
- الرجلان : لقد قال لنا محمد: ارجعا وعودا غداً.
- باذان : وهل عدتما في الغد؟
- الرجلان : نعم. نعم يا مولانا لقد عدنا.
- باذان : وبعد أن عدتما. ماذا قال لكما؟
- الرجلان : قال لنا محمد: لن تلقيا كسرى بعد اليوم، فلقد قتله الله حيث سلط عليه ابنه شيرويه في ليلة كذا .. من شهر كذا.
- باذان : كسرى قُتل؟ يا للهول!! ويا للعجب! ولده شيرويه هو الذي قتله!!
- الرجلان : نعم. نعم يا مولانا. لقد قتل شيرويه كسرى. قتل والده. هكذا أعلمنا محمد .
- باذان : (مندهشاً) ومن أنبا محمداً هذا الخبر العظيم.
- الرجلان : الله. الله أنباه بذلك يا مولانا فمحمد نبي الله ورسوله إلى العالم كله.
- باذان : حقاً. لئن كان هذا النبأ صحيحاً فإن محمداً نبي مؤيد من السماء وإن لم يكن كذلك، فلنا فيه رأي، وأي رأي؟!

### (المشهد الثالث)

- (باذان جالساً على كرسیه وحوله حاشيته).
- باذان : أيها القوم: ما رأيكم في مقتل كسرى؟ ماذا تقولون في هذا النبأ العظيم؟
- أحد الأعوان : يا مولانا. لا ندرى ماذا نقول، ولكن سيأتيك من يؤكد لك النبأ أو ينفيه.

- بإذن : أريد الخبر اليقين: كي أقف على حقيقة هذا النبأ العظيم وهذا الأمر الجلل.
- أحد الأعوان : إذاً لنتنظر يا مولانا إلى الغد. فإن غداً لناظره قريب.
- بإذن : حسناً. لابدّ من الانتظار.
- (يدخل أحد الجنود).
- الجندي : لقد جاءتنا رسالة. الآن، إنها رسالة عاجلة.
- بإذن : الآن. الآن. ومن أين؟ ومن أرسلها؟
- الجندي : من مولانا الجديد. من شيرويه.
- بإذن : هات الرسالة.
- الجندي : سمعاً وطاعة. تفضّل يا مولاي!!
- بإذن : (يفتح الرسالة) يا للهول!!
- أندرون ماذا كتب شيرويه في هذه الرسالة؟
- الحاشية : وماذا كتب شيرويه يا مولانا.
- بإذن : لقد كتب أمراً عظيماً.
- الحاشية : عسى أن يكون ما كتبه خيراً.
- بإذن : نبأ عظيم. لا، بل وخطير جداً.
- الحاشية : عظيم. نبأ عظيم!! ما هو؟ أنبئنا به.
- بإذن : إن شيرويه يقول في رسالته:
- أما بعد فقد قتلت كسرى. ولم أقتله إلا انتقاماً لقومنا، فقد استحلّ قتل أشrafهم وسي نسايتهم وانتهاب أموالهم، فإذا جاءك كتابي هذا فخذ لي الطاعة ممن عندك.
- الحاشية : الله أكبر. إن محمداً صادق وأمين.
- بإذن : (يطرح الكتاب جانباً ويعلن إسلامه).

أشهد أن لا إله إلا الله.

وأشهد أن محمداً رسول الله.

الحاشية : ونحن أيضاً (بصوت واحد):

أشهد أن لا إله إلا الله.

(ثم يقف أحد أفراد الحاشية ويردد صوت):

الله أكبر الله أكبر

أشهد أن لا إله إلا الله

وأشهد أن محمداً رسول الله

(يسدل الستار)

### تحليل مسرحية "الرسالة"

#### مصادر المسرحية ومضمونها

هذه مسرحية تاريخية دينية، قصيرة، تتألف من فصلين اثنين، وتتميز المسرحية التاريخية عن سائر أنواع المسرحية، بأنها تُكتب بلغة عربية فصيحة، بحكم سياقها التاريخي، إذ يُفترض أن تتحدث الشخصيات فيها بلغة فصيحة. وقد استلهم الكاتب مسرحيته من تاريخ الصحابة، ومن كتب السيرة التي تروي صوراً من حياتهم، وبخاصة كتاب "صور من حياة الصحابة"، للدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، الذي سجل فيه صورة من حياة الصحابي عبد الله ابن حذافة. وقد شكلت هذه الصورة هيكلاً أساسياً لأحداث المسرحية.

"عبد الله بن حذافة" بطل مسرحيتنا هذه، رجل من الصحابة أتاح له الإسلام أن يلقي سيدي الدنيا في زمانه: كسرى ملك الفرس، وقيصر عظيم الروم.

أما قصته مع كسرى ملك الفرس، فكانت في السنة السادسة للهجرة، حين بعث النبي ﷺ طائفة من أصحابه بكتب إلى عدد من الملوك والأمراء، يدعوهم فيها إلى الإسلام. وكان عبد الله بن حذافة أحد هؤلاء الصحابة؛ إذ مضى بكتابه إلى كسرى في إيوانه، حيث سلّمه إليه وقرأه ثم تُرجم له، وجاء فيه:

"بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد رسول الله إلى كسرى عظيم فارس، سلام على من اتبع الهدى..." ثم إن كسرى مزق السرالة، وأمر بطرد عبد الله من مجلسه. وإذ قَدِمَ على النبي ﷺ أخبره بما حصل، فدعا عليه، قائلاً: "مزق الله ملكه" وكتب كسرى إلى باذان نائبه على اليمن، بأن يبعث إليه بـ "محمد" ﷺ. فبعث باذان برجلين إلى المدينة ليقتل علي خبره ﷺ، حتى إذا لقياه وأخبراه بما هو مطلوب منهما، أعلمهما بأن كسرى قد قُتل على يدي ابنه "شبرويه".

وعاد الرجلان إلى باذان، وأنبأه بمقتل كسرى، وكان قد وصلهما كتاب "شبرويه" الذي أخبره فيه بأنه قتل كسرى.

وما إن قرأ "باذان" كتاب "شبرويه" حتى أعلن دخوله في الإسلام.

### الشخصيات والصراع

تُعد شخصية "عبد الله بن حذافة" الشخصية الأولى في المسرحية، إذ تتولى القيادة فيها، وتدفع الأحداث إلى نهايتها، تليها شخصية كسرى عظيم فارس، وهاتان الشخصيتان متناقضتان، تمثل أولاهما الخير وهو الإسلام، في حين تمثل الثانية الشر وهو الشرك.

وهناك شخصيات ثانوية أبرزها شخصية "باذان" نائب كسرى على اليمن. وقد أعلن دخوله في الإسلام، وبذلك تحقق جانب من فكرة المسرحية.

أما الصراع فيتولد من الصراع بين شخصيتين متناقضتين، هما شخصية عبد الله، وشخصية كسرى، وهو صراع مألوف، ينتهي غالباً بانتصار الخير، إذ قُتل كسرى على يدي ولده شبرويه.

ويمثل مقتله انتصاراً للإسلام على الشرك، الذي انتهى بسقوط دولة الأكاسرة، وكأنما تحققت كلمة الرسول ﷺ فيه ودعاؤه "مزق الله ملكه" ومن البدهي ألا تظهر شخصية النبي ﷺ بشكل مباشر، فالأنبياء والرسل عليهم السلام لا يظهرون في مثل هذه الأعمال.

## ثانياً: موقف من مسرحية (أبو دلالة)

لعلي أحمد باكثير<sup>(1)</sup>

تدور هذه المسرحية حول مواقف ضاحكة لشخصية "أبي دلالة" التي استوحاها الكاتب من تاريخ أدبنا العربي القديم، فأبو دلالة من شعراء العصر العباسي، عاش في القرن الثاني الهجري، وكان من أصل حبشي، اشتهر بمواقفه الساخرة وإضحائه للناس حتى في أشد المواقف حزناً وأسى، وقد استطاع الكاتب أن يستوحي من تاريخ هذه الفترة عشرين شخصية أخرى تشترك مع أبي دلالة في تمثيل أحداث هذه المسرحية الضاحكة التي جعلها الكاتب في أربعة فصول يحتوي الأول منها والثاني على ثلاثة مشاهد، ويتكون الثالث من مشهدين وكذلك الرابع. وقد اضطر الكاتب إلى تعدد المناظر لتتاح له فرصة تقديم مواقف مختلفة من حياة أبي دلالة، لأننا نعلم أن أي مسرحية لا يمكن أن تتناول حياة كاملة لشخصية وإنما تُقدّم شريحة من حياة تمثل أزمة أو مشكلة أو موقفاً.

تُعَدّ ملهاة (أبو دلالة) نوعاً من ملهاة المواقف التي تعتمد على التداخل والتضاد في الأحداث والمواقف مع اعتمادها أيضاً على شذوذ هيئة أبي دلالة وأقواله التي تبعث على الضحك.

والموقف الذي اخترناه هو قسم من المشهد الأول في الفصل الرابع ويدور في خيم أمير الجيش روح بن حاتم المهلي الذي بعث به الخليفة لقتال الخوارج في خراسان وكان أبو دلالة من بين جنده وقد حاول الهروب من القتال، ولكن القائد أجبره على الخروج إلى المبارزة، فطلب من القائد سيفه وفرسه، ولم يجد بُدّاً من الخروج إلى ساحة المعركة.

(1) ولد باكثير في أندونيسيا من أبوين عربيين من حضرموت 1329 هـ / 1910 م، تخرج في جامعة القاهرة بقسم اللغة الإنجليزية، وعاش في مصر إلى أن توفي في القاهرة في رمضان 1389 هـ / 10/11/1969 م. ويعد باكثير أحد الرواد الأوائل لفن المسرحية العربية، وربما كان هو الرائد التالي للأستاذ توفيق الحكيم في هذا المضمار ... وقد تعددت أعماله فتجاوزت أربعين مسرحية، وتنوعت واتخذت ألواناً شتى متفاوتة بين المسرح الاجتماعي، والمسرح التاريخي، والمسرح السياسي ولعل ميزته الكبيرة التي اتسم مسرحه وتفرد بها بين نظرائه من الكتاب المسرحيين مع محافظته على أصول الفن ورعايته الواعية لقواعده وحدوده - هي توجيهه وتوظيفه توجيهاً وتوظيفاً عربياً وإسلامياً قوياً ... فتلك هي سمته وميزته في كل أعماله الفنية والأدبية التي لم تقتصر على المسرح وحده ...

(يُسمع صهيل فرس ووقع حوافرها على الأرض)

: انظرا! هذا أبو دلامة تحبُّ به فرسك!

ثمامة

: (يقهقه ضاحكاً) والسيف مشهور في يمينه!

روح

: يهزه يمينه ويسرة!

ثمامة

(تُسمع همهمة الجنود من خارج المخيم كأنهم يعجبون من فعل أبي دلامة)

: ويله ... قد وقف هناك!

روح

: ما له وقد وضع يده على رأسه؟

ثمامة

: لعله يفكر في نادرة يُضحك بها العدو!

روح

: (يُسمع صوته وهو ينادي) يا أعداء أنفسهم! هل من مبارز!

أبو دلامة

: ها هو ذا قد نطق؟

ثمامة

: من شاء منكم أن تشكله أمه فليبرز إلي!

أبو دلامة

(يُسمع صدى صوت غير واضح)

: إنهم يقولون له شيئاً.

ثمامة

: أوعيتَ ما يقولون؟

روح

: لا والله.

ثمامة

: (صوته) ثكلتكم أمهاتكم! إن ساعة المحاجزة<sup>(1)</sup> لا تحول دون المبارزة،

أبو دلامة

فليخرج لي الشجاع منكم:

أنا الذي سَمَتني أمي زَنداً من يبغ موتاً فليجئني فرداً

أورده من جَوْن المنون وزدا

: ما أحسن ما قال والله!

روح

: انظرا! هذا فارس منهم قد برز إليه!

ثمامة

: ويلك! كأن هذا كبشهم<sup>(2)</sup> الذي قاتل أمس بسيفين؟!

روح

(1) التوقف عن القتال.

(2) فارسهم وبطلهم.

- ثمامة : أي والله إنه هو بعينه!
- روح : يا ويح أبي دلامة أبد الدهر!
- أبو دلامة : (صوته) ألا ترتحز<sup>(1)</sup> يا هذا ويلك!
- الفارس : (صوته) ثكلتك الثواكل! إني لا أحسن الارتحاز إلا بسيفي!
- أبو دلامة : (صوته) انتظرنني يا هذا فقد نسيت شيئاً، أنا عائد في الحال إليك فإياك أن تبرح مكانك وإلا عددتك قد جئنت عن لقائي ففررت!
- ثمامة : ويله .. كز راجعاً وترك قرنه!
- روح : أجل .. لقد فضحنا الكلب.
- الفارس : (صوته) تباً لكم يا جبئاء! تدعوننا للنزال ثم تفرون!
- ثمامة : دعني أنزل له يا روح.
- روح : مهلاً حتى ترى ما خطب أبي دلامة ... فهذا هو قد طلع علينا.
- (يدخل أبو دلامة ومعه خالد).
- روح : خست لقد أخزيتنا، والله لأخرجنك لتقاتل في الصف!
- أبو دلامة : مهلاً هداك الله حتى تسمع ما عندي.
- روح : ماذا عندك غير الخزي والعار؟
- أبو دلامة : (يشرف من الكوة ويصيح بأعلى صوته) أنا عائد في الحال إليك، فإن كنت رجلاً فلا تبرح مكانك حتى أعود! (يلتفت إلى روح) هل تعرفون هذا الذي برز لي! إنه كبشهم الذي زلزلكم بالأمس.
- روح : وويلك أنتنصل من لقائه بعد أن برز لك؟
- خالد : ما أغناك عن هذا يا شيخ!
- أبو دلامة : كلا والله، لقد فرحت به لما رأيته، وإني لأرجو أن يكون كفواً لنزالي ولكني لا آمن أن يقتلني فيكون يومي هذا أول يوم في الآخرة، وآخر

(1) أي يقول شعراً في بحر الرجز من قبيل الحماسة.

يوم في الدنيا، وأنا والله الساعة جائع تتلوى من الطوى<sup>(1)</sup> كل جارحة مني، ولست أطمع أن أدخل الجنة فأطعم فيها لأنني إنما أقاتل مسلماً مثلي لغير سبب! فمُر لي أيها الأمير بشيء آكله ثم أخرج.

روح : قبّحك الله ... أتترك قرنك في الميدان وتجيء عندنا لتملأ بطنك؟! أبو دلامة

: لن أبطئ على قرني أيها الأمير .. سأكل طعامي في طريقي إليه. ثمامة

: دعني أخرج إليه يا ابن حاتم؟ أبو دلامة

: ويحك إنه قرني ولا تقدر عليه فقد قتل أمس من هو أقوى منك! ثمامة

: اسكت. ويلك! روح

: أعطوه الطعام الذي يريد. أبو دلامة

: هل لي أن آخذ ما أريد بنفسي لأكون أسرع؟ روح

: افعل وعجل. أبو دلامة

: (يهجم على مخالي الطعام في المخيم فيخرج منه دجاجتين مشويتين طواهما في رغيفين قصرهما في طرف رداءه ثم انطلق نحو الباب لينزل). روح

سترى الساعة أيها الأمير كيف أكفيك هذا الكبش الخطير!

(يخرج)

: انزل خلفه يا خالد (يخرج خالد). روح

: (صوته منادياً) يا جيش بغداد ويلكم أين فارسكم الذي هرب؟ هل الفارس

قتله الخوف عندكم فمات؟ إن لم تخرجوا لي غيره فإنني راجع؟

: (صوته صائحاً) مكانك يا هذا! هأنذا قد رجعت إليك! (يهبط ستار أبو دلامة

خاص يستر النصف الأقصى من المسرح فيحجب المنظر الأول خلفه

ليظهر منظر آخر بسيط هو جانب من الميدان الذي يفصل بين الفريقين

المتحاربين).

: (يسمع صوته من جهة اليسار دون أن يُرى على المسرح): أبو دلامة

أنا الذي سَمَّني أمي زندا لم يرَ سيف مثل زندي زندا  
إذا ركبْتُ الفرس العلندي وجردت يميني الفرذا

هزمت وحدي كالرمال جُنْدًا<sup>(1)</sup>

الفارس : (يُسمع صوته من جهة اليمين دون أن يرى على المسرح بعد) أقصر يا  
هذا فلتجدنْ مني الفرد الذي يصارعك!

أبو دلامة : (صوته)

فكيف بالذي أتاني فردا لقد أتى والله أمراً إذا  
فليقترح عليك كيف يُردى يريد قطعاً أم يريد قدأ

فلن يرى من الحِمام بُدًا<sup>(2)</sup>

الفارس : (صوته) إن قدرت مني على شيء فاضربني بسيفك كيف شئت فإني  
لا أبالي.

ويلك أتشدّ عليّ أو أشدّ عليك؟

أبو دلامة : (صوته) ألا تحب أن ترتجز أولاً كما ارتجزت؟

الفارس : (صوته) قد أخبرتك آنفاً أنني لا أحسن الارتجاز إلا بسيّفي.

أبو دلامة : (صوته) هل تنزل من على جوادينا فنتبارز راجلين؟

الفارس : (صوته) فيم ويلك؟ أما تستطيع أن تقا تل فارساً؟

أبو دلامة : (صوته) بلى ولكني أحب ألا يدع أحداً للآخر سبيل الفرار من وجه

قرنه، فإن كنت شجاعاً ولا تنوي الفرار من وجهي فترجلْ عن جوادك

وأرسله ليعود إلى معسكرك، وأنزل أنا من على جوادي وأرسله إلى

معسكري، فماذا ترى؟

الفارس : (صوته) قد فعلت.

(يُسمع صهيل الجوادين وحركتهما مبتعدين).

(1) العلندي: السريع القوي، والفرند حد السيف.

(2) أمراً إذا: أي ثقيلًا والحِمام: الموت، والقطّ: القطع عرضاً والقد: القطع طولاً.

- أبو دلامة : (يظهر على المسرح من اليمين بخطأ بطيئة وهو يلعب بسيفه).
- الفارس : (يظهر من اليسار متمهلاً في خطوه أيضاً) أتبدؤني أو أبدوّك؟
- أبو دلامة : بل أبدوّك أنا إن شئت.
- الفارس : فافعل!
- أبو دلامة : يا هذا إن قتلك عليّ هُيْنٌ ولكني أود أن أسمعك شيئاً فهل تُصني لي إلى حديث؟
- الفارس : (في ارتياب وحذر) ماذا تريد أن تقول؟
- أبو دلامة : إني امرؤ لا أقاتل إذا غضبت فدعني أسألك عن نفسك لعلك تكشف لي عن عداوة قديمة بيننا وتذكرني بها فاغضب فأقاتلك!
- الفارس : ويحك يا هذا إني لم أفهم قصدك.
- أبو دلامة : خبرني هل تعرف في أعدائك من يدعى زند بن الجون<sup>(1)</sup>
- الفارس : لا والله ما سمعت بهذا الاسم إلا الساعة.
- أبو دلامة : وا أسفاه، إنه اسمي فما اسمك أنت؟
- الفارس : الليث بن أسامة.
- أبو دلامة : الليث بن أسامة! لا أذكر بين أعدائي رجلاً بهذا الاسم فخبرني من أي قبيلة أنت، لعل بين قومك وقومي عداوة أو ترة<sup>(2)</sup>؟
- الفارس : من بني تميم.
- أبو دلامة : (يتنهد) واحسرتاه!
- الفارس : ويحك ماذا يؤسفك؟
- أبو دلامة : أنا من موالي قومك، فكيف بالله تطاوعني نفسي على قتلك؟ ولكن خبرني الآن ما دينك؟

(1) هذا هو الاسم الحقيقي لأبي دلامة.

(2) أي ثار.

أبو دلامة : (يغمد سيفه ثم يرمي به خلفه) إليك عني يا سافك الدماء! يا قابض الأرواح، يا قاطع الأرحام، يا قاتل النفوس التي حرّمها الله إلا بالحق!  
 الفارس : (يُغمد سيفه فيرمي به وراء ظهره كذلك) إني لأراك صادقاً فيما عرضت.

أبو دلامة : ويحك كيف أطمع في صداقتك وأكاذبك؟ (يتقدم ماداً يده إليه) امدد يدك نتصافح (يتصافحان) لقد أحضرت معي طعاماً شهياً فهل لك في مؤاكلتي لتتوثق بيننا عرى الصداقة والأخوة؟ هلم فلنجلس هنا، فما علينا من خراسان والعراق؟ (يفرش رداءه على الأرض ويجلس صاحبه ويضع الطعام بينهما).

الفارس : (مبتسماً) ما الذي أحضرته يا صاح؟  
 أبو دلامة : رغيفان وافران ودجاجتان مشويتان يأكلهما صديقان حميمان، أليس هذا خيراً من حرب العراق وخراسان؟  
 الفارس : بلى يا صاح! (يأكلان)...

### تعليق

- صوّر الكاتب في هذا المشهد الجبن والضعف في موقف يتطلّب الشجاعة واليأس.
- استطاع أبو دلامة أن يستر هذا الجبن بسلوكه الغريب الماكر، إذ أقنعنا بصحة موقفه معتمداً على ثقافته الدينية فهو إنسان مسلم ولا يجوز أن يقاتل مسلماً آخر، فالقاتل والمقتول منهما في النار.
- تعتمد الملهاة هنا على التناقض في الموقف والسخرية التي تشيع في الحوار.
- لغة الملهاة فصيحة، لأنها تدور حول شخصية أدبية، هي شخصية الشاعر أبي دلامة. وقد أفاد الكاتب من بعض أشعاره، فأدخلها في الحوار.

## نصوص أدبية

- أولاً: نصوص من الشعر
- ثانياً: نصوص من النثر



## الفصل الثالث عشر

## نصوص أدبية

## أولاً : نصوص من الشعر

1. ألا ليت أيام الصفاء جديد<sup>(1)</sup>

جميل بن معمر العذري

أَلَا لَيْتَ أَيَّامَ الصَّفَاءِ جَدِيدُ      وَدَهْرًا تَوَلَّى يَا بُنَيْنَ يَعُودُ<sup>(2)</sup>  
فَنَغْنَى كَمَا كُنَّا نَكُونُ وَأَنْتُمْ      صَدِيقُ، وَإِذْ مَا تَبْدُلِينَ زَهِيدُ<sup>(3)</sup>  
وَمَا أَنْسَمَ الْأَشْيَاءِ لَا أَنْسَ قَوْلَهَا      وَقَدْ قُرْبَتْ نَضُوي: أَمِضَرَ تُرِيدُ؟<sup>(4)</sup>  
وَلَا قَوْلَهَا: لَوْلَا الْعُيُونُ الَّتِي تَرَى      أَتَيْتُكَ فَأَعْذَرْنِي فَدَتِكَ جُدُودُ<sup>(5)</sup>  
خَلِيلِي مَا أَخْفَى مِنَ الْوَجْدِ ظَاهِرُ      وَدَمْعِي بِمَا قُلْتُ الْغَدَاةَ شَهِيدُ<sup>(6)</sup>  
أَلَا قَدْ أَرَى وَاللَّهِ أَنَّ رُبَّ عَنَبَةٍ      إِذَا الدَّارُ شَطَطَتْ يَبْنِنَا سَتْرُودُ<sup>(7)</sup>  
إِذَا قُلْتُ: مَا بِي يَا بُنَيْنَةَ قَاتِلِي      مِنَ الْوَجْدِ قَالَتْ: ثَابِتٌ وَيَزِيدُ<sup>(8)</sup>  
وَأِنْ قُلْتُ: رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعْشَ بِهِ      مَعَ النَّاسِ قَالَتْ: ذَاكَ مِنْكَ بَعِيدُ<sup>(9)</sup>

(1) انظر: نصوص من الأدب الأموي، تحقيق الدكتور حسين عطوان، ص 36.

(2) الصفاء: مُصَافَاةُ الْمَوَدَّةِ، أَيْ مَصَادَقَتُهَا وَإِعْضَاؤُهَا وَإِخْلَاصُهَا. وَتَوَلَّى: أَدْبَرَ وَمَضَى، أَوْ ذَهَبَ وَانْقَضَى.

(3) نغنى: نعيش، وتبدلين: تُعْطَيْنِ أَوْ تَجُودِينَ. وَزَهِيدٌ: قَلِيلٌ يَسِيرٌ.

(4) قربت: لعله يريد قربت إليها، أي أدنت منها. والنضو: البعير المهزول. ويروي: «وقد قربت بصرى»

(أمالى القالي 1: 272). وهو أجود. وبُصْرَى: موضع بالشام من أعمال دمشق، وهي قصبة حوران،

يمر بها السائر من الشام إلى مصر.

(5) عذره: قبل عذره، وصفح عنه، وحقيقة عذرت: محوت الإساءة وطمستها.

(6) الوجد: الحزن. ووجد به في الحب لا غير. وإنه ليجد بفلانة وجداً شديداً إذا كان يهواها ويحبها حباً شديداً.

(7) العبرة: الدمعة. وشططت: بغدت. وتروود: تذهب وتحجى، أي تتردد وتتحير في العين.

(8) ثابت: مقيم لا يبرح. ويزيد: ينمو ويكثر.

(9) بعيد: صعب غير ممكن.

- فما ذُكِرَ الخُلاَنُ إِلَّا ذَكَرْتُهَا      ولا البُخلُ إِلَّا قُلْتُ: سَوْفَ تَجُودُ<sup>(1)</sup>  
 إِذَا فَكَّرْتُ قَالَتْ قَدْ أَدْرَكْتُ وَدِهَ      وما ضَرَنِي بُخْلٌ فَكَيْفَ أَجُودُ<sup>(2)</sup>  
 فَلَأَنَا مُرْدُودٌ بِمَا جِئْتُ طَالِبَا      ولا جِهَا فِيمَا يَبِيدُ<sup>(3)</sup>  
 جَزَتْكَ الْجَوَازِي يَا بُثَيْنَ مَلَامَةً      إِذَا مَا خَلِيلٌ بَانَ وَهُوَ حَمِيدُ<sup>(4)</sup>  
 وَقُلْتُ لَهَا: يَبْنِي وَيَبْنِيكَ فَاعْلَمِي      مِنْ اللَّهِ مِثَاقٌ لَهُ وَعَهْدُ<sup>(5)</sup>  
 وَقَدْ كَانَ حُبِّكُمْ طَرِيفاً وَتَالِداً      وما الحُبُّ إِلَّا طَارِفٌ وَتَلِيدُ<sup>(6)</sup>  
 وَإِنَّ عَرُوضَ الْوَصْلِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      وَإِنْ سَهَّلْتُهُ بِالْمَنَى لَصَعُودُ<sup>(7)</sup>  
 فَأَفْنِيْتُ عَمْرِي بِانْتِظَارِي نَوَاهَا      وَأَبْلَيْتُ فِيهَا الدَّهْرَ وَهُوَ جَدِيدُ<sup>(8)</sup>  
 فَلَيْتُ وَشَاةَ النَّاسِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      يَذُوفُ لَهُمْ سَمًا طَمَاظِمٌ سَوْدُ<sup>(9)</sup>  
 وَلَيْتَ لَهُمْ فِي كُلِّ عَمْسَى وَشَارِقُ      تُضَاعَفُ أَكْبَالُ لَهُمْ وَقِيُودُ<sup>(10)</sup>

- (1) الخُلاَن: جمع خليل، وهو الصديق المختص، أي الذي أصفى المودة وأصحها. وتَجُود: تبذل.  
 (2) أدرك الشيء: بلغه وفاز به. والود: الحب. وضدّه: فعل به ما يكره، أي ساءه وآذاه.  
 (3) فلا أنا مردود بما جئت طالباً: يريد أنه يعود خائباً مخذولاً لم يظفر بمجاءته. ويبيد: يذهب وينقطع، أي يفنى.  
 (4) جزتك الجوازي: أي أفعالك، أي وجدت جزءاً ما فعلت. وقيل: الجوازي: جمع جازية، مصدر على فاعلة، مثل عافية وراغية وثاغية، بمعنى الجزاء، أي جُزيت كما فعلت. والملامة: اللوم، أي العذل.  
 وبان: فارق وارتحل. وحيد: محمود، أي غير مذموم.  
 (5) الميثاق: العهد.  
 (6) الطريف: الجديد الحادث. والتلید: القديم الموروث.  
 (7) العروض: الطريق في غرض الجبل في مضيق، ويريد الطريق إلى وصلها. والوصل في الحب: النظر والحديث: وسهلتها: وطأته ومهدته، أي يسرته. والمنى: جمع منية، وهي ما يتمنى الرجل، أي يتشناه ويريده وصعود: يشتد صعوده على الراقي، أي يُرهقه ويحمله مشقة، يريد أن وصلها صعب عسير.  
 (8) أفنيت عيشي: استهلك حياتي واستنفذتها. والنوال: القبلية واللمسة. (انظر ديوان جرير 2: 939، وشرح نقائض جرير والفرزدق 1: 212). وأبلته: جعلته بالياً خلقاً.  
 (9) الوشاة: جمع واش، وهو النمام: ويذوف: يخلط. والسم: السم القاتل، بفتح السين وضمها، والأفصح الضم. والطماطم: جمع طمطم بكسر الطاءين، وهو الأعجم الذي لا يُفصح.  
 (10) الممسي: المساء. والشارق: وقت شروق الشمس. وتضاعف: تزداد على أصلها، وتُجعل مثليه أو أكثر، والأكبال: القيود.

- ويحسب نسوان من الجهل أنني  
فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى  
فأعرضنّ إنني عن هواكنّ معرض  
لكل لقاء نلتقيه بشاشة  
علقت الهوى منها وليدا فلم يزل  
فلو تكشف الأحشاء صودف تحتها  
يذكرنيها كل ربح مريضة  
ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة  
وهل ألقين سغدى من الدهر مرة  
وقد تلتقي الأهواء من بعد يأسه  
وهل أزجرن حرفاً علاه شملة
- إذا جئت إياهن كنت أريد<sup>(1)</sup>  
وفي النفس بون بينهن بعيد<sup>(2)</sup>  
تماحل غيطان بكنّ ويد<sup>(3)</sup>  
وكل قتيل عندهن شهيد<sup>(4)</sup>  
إلى اليوم يئمي جُها ويزيد<sup>(5)</sup>  
لبشة حب طارف وتليد<sup>(6)</sup>  
لها بالتلاع القاويات وثيد<sup>(7)</sup>  
بوادي القرى إني إذن لسعيد<sup>(8)</sup>  
وما رث من جبل الصفاء جديد<sup>(9)</sup>  
وقد تطلب الحاجات وهي بعيد<sup>(10)</sup>  
بخرق ثباريها سواهم قود<sup>(11)</sup>

- (1) يحسب: يظن، وهو بكسر السين وفتحها.  
(2) أقسم طرف العين: العين: أفرقة، أي أصرفه عنها وأنظر إلى غيرها. وأن يعرف الهوى: أي خوف أن يعرف الهوى وينكشف أمره. والبون: مسافة ما بين الشيئين، أي البعد بينهما.  
(3) أعرضن: أصددن وانصرفن، أي نأين وابتعدن. وتماحل: بُعد، على الدعاء عليهن بالبعد. والغيطان: جمع غوط وغائط، وهو المتسع من الأرض مع طمأنينة. والبيد: جمع بيداء، وهي الفلاة والمقازة لا شيء بها.  
(4) البشاشة: طلاقة الوجه. والمرد اللقاء الفرح ببينة والانبساط إليها والآنس بها.  
(5) علقت الهوى منها: تعلقت بها، أي أحببتها. والوليد: الصبي والغلام.  
(6) الأحشاء: جمع حشا، وهو ما في البطن. وصودف: وجد.  
(7) الريح المريضة: الضعيفة الهبوب. والتلاع: جمع تلعة، وهي مجرى الماء من أعلى الوادي إلى بطون الأرض. والقاويات: المقفرة. والويد: صوت الريح، وهو دويها وحفيفها.  
(8) وادي القرى: هو واد بين المدينة والشام من أعمال المدينة كثير القرى.  
(9) رث: خلق وبلي.  
(10) تلتقي الأهواء: تجتمع العواطف والرغبات وتتفق. والياسة: اسم مرة من لباس، وهو القنوط وفقدان الرجاء.  
(11) زجر الناقة: نهرها وحثها على السير. والحرف من الإبل: النجبية الماضية التي أنضتها الأسفار، شُبّهت بحرف السيف في مضائها ونجائها ودقتها. وقيل: هي الضامرة الصلبة، شُبّهت بحرف الجبل==

على ظهر مرهوب كأنَّ نشوزَه  
سبَّتي بعيني جؤذُرَ وسط ربرب  
تزيّف كما زافت إلى سَلِفاتها  
إذا جتَّها يوماً من الدهر زائراً  
يصدُّ ويغضي عن هوايَ ويجتني  
فأصرُّمها عمداً كأنِّي مُجانبٌ  
فمن يُعطى في الدنيا قريناً كمثليها  
فذلك في عيش الحياة رشيدٌ<sup>(7)</sup>

== في شدتها وصلابتها. والعلا: الناقة الطويلة الجسيمة، وقيل: ناقة علا: مرتفعة السير لا تُرى أبداً إلا أمام الركاب. وناقة شملة: خفيفة سريعة مشمرة: والخرق: الفلاة الواسعة، سميت بذلك لانحراف الرياح فيها. وتُباريها: تُعارضها. وإبل سواهم: غيرها السفر. والساهمة: الناقة الضامرة المهزولة. والقود: الذليلة المنقادة.

(1) ظهر الأرض: ما ارتفع منها واستوى. وقيل: ما ارتفع وصلب. والمرهوب: الذي يُرهب السير فيه. والنشوز: جمع نشز، وهو ما ارتفع من الأرض. وجار: ضل. وهلاك الطريق: المنتجعون الذين ضلوا الطريق فلهلكوا. والوفود: جمع وفد، وهم القوم يخرجون إلى ملك أو أمير، أو هم القوم يجتمعون فيردون البلاد.

(2) سبَّتي: أسرتني، أي فتنني. والجؤذُر: ولَد البقرة. والربرب: القطيع من بقر الوحش. والفائور: الخوان يتخذ من رخام أو فضى أو ذهب. والجيد: العنق. والسياق: وجيد سباني.

(3) زافت المرأة في مشيتها: إذا رايتها كأنها تستدير، أي تمايلت وتبخترت واختالت. والسلفات: جمع سلفة، وهي زوجة أخي الزوج. والمباهية: المفاخرة. وطى الوشاح: أي ضامرة البطن رقيقة الخصر. والوشاح: حلي النساء، وهو كرسان، أي قلاذتان، من لؤلؤ وجوهر منظومان، يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، أي تشده على عاتقها وكشحتها، أي على ما بين منكبيها وعنقها وخصرها. وميود: تمايلة متبخترة.

(4) تعرض: تصدى. ومنقوص اليدين: يعين قليل الخير بخيلاً بالمعروف. وصدود: أي يعرض بوجهه عني.

(5) يصد: يُعرض ويتنحى. وأغضى على الشيء. سكت عنه. وأغضى عيناً على قذى: صبر على أذى. وأغضى عنه طرفه: سده وصدّه. واجتنى عليه ذنباً: تجناه عليه، أي تقوله عليه وهو بريء منه، أو ادعاه عليه وهو لم يفعله. والعنود: العنيد: أي الجائر عن القصد الباغي الذي يرد الحق مع العلم به.

(6) أصرمها: أهجرها وأجفوها. وعمداً: أي عن قصد. ومجانب: مبتعد متنع معتزل. ويغفل: يسهو.

(7) يُعطى: يوهب ويمنح. والقرين: المصاحب. والرشيد: الراشد، أي المهتدي الموفق.

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها      ويحيا إذا فارقتها فيعود<sup>(1)</sup>  
يقولون: جاهدا جيلُ بغزوة      وأيُّ جهاد غيرهن أريد<sup>(2)</sup>  
ومن كان في حُبِّ بثينة يمترى      فبرقاء ذي ضال عليّ شهيد<sup>(3)</sup>  
لئن كان في حب الحبيب حبيبهُ      حدودٌ لقد حلت عليّ حدودُ<sup>(4)</sup>  
وأحسن أيامي وأبهج عيشتي      إذا هيجَ بي يوماً وهنَّ قعودُ<sup>(5)</sup>  
ألم تعلمي يا أمّ ذي الودع أنني      أضاحك ذكراكم وأنتِ صلودُ<sup>(6)</sup>

(1) فارقتها: باينتها وابتعدت عنها.

(2) جاهد: قاتل وحارب. والغزوة: المرة الواحدة من الغزو، وهو السير إلى قتال العدو وانتهابه.

(3) يمترى: يشك ويرتاب. وبرقاء ذي ضال: هضبة كان جميل يلقي فيها بثينة، روى أبو الفرج الأصفهاني: «أن رهط بثينة قالوا: إنما يتبع جميل أمه لنا، فواعد جميل بثينة حين لقيها ببرقاء ذي ضال، فتحدثا ليلاً طويلاً حتى أسحرا. ثم قال لها: هل لك أن ترقدي؟ قالت: ما شئت، وأنا خائفة أن نكون قد أصبحنا فوسدها جانبه، ثم اضطجعا ونامت، فأنسل واستوى على راحلته فذهب، وأصبحت في مضجعها. فلم يرع الحي إلا بها راقدة عند مناخ راحلة جميل». (الأغاني 8: 127). وشهيد: أي شاهد على براءتي.

(4) «حدود الله تعالى: الأشياء التي بين تحريمها وتحليلها، وأمر أن لا يتعدى شيء، فيتجاوز إلى غير ما أمر فيها ونهى عنه منها، ومنه من مخالفتها، واحداً حد. وحد القاذف ونحوه يحده حداً: أقام عليه ذلك، قال الجوهري: فحدود الله ﷻ ضربان: ضرب منها حدود حدّها للناس في مطاعهم ومشاربهم ومناكحهم وغيرها، مما أحل وحرم، وأمر بالانتهاء عما نهى عنه منها، أو نهى عن تعديها. والضرب الثاني عقوبات جعلت لمن ركب ما نهى عنه، كحد السارق، وهو قطع يمينه في ربع دينار فصاعداً، وكحد للزاني البكر، وهو جلد مائة وتغريب عام، وكحد المحصن إذا زنى، وهو الرجم، وكحد القاذف، وهو ثمانون جلدة، سميت حدوداً لأنها تحد، أي تمنع من إتيان ما جعلت عقوبات فيها، وسميت الأولى حدوداً، لأنها نهايات نهى الله عن تعديها». (اللسان: حدد). وحلت: وجبت.

(5) أبهج عيشتي: أحسنها وأنضرها وأنعمها. هيج بي: أزعجت ونفرت: وقعود: جلوس.

(6) «ذو الودع» في بيت جميل: الصبي، لأنه يقلد الودع ما دام صغيراً، أي يوضع الودع في عنقه. (اللسان: ودع وأضاحك: أناجي وأناغي. ويروى: «أهش»، أي أرتاح وأفرح وأخف. وامرأة صلود: قليلة الخير. وقيل «صلود» في بيت جميل: صلبة لا رحمة في فؤادها. (اللسان: صلد).

## 2. لكل امرئ من دهره ما تعودا

من قصيدة له في مديح سيف الدولة الحمداني: تهنئته بعيد الأضحى (342 هـ/

953م)<sup>(1)</sup>

أبو الطيب المتنبي

لـكـل امرئ من دهره ما تعودا  
هو البحرُ ، غص فيه إذا كان ساكناً  
فإنني رأيت البحر يعثرُ بالفتى  
تظل ملوك الأرض خاشعةً له  
وتحيي له المال الصوارمُ والقنا  
هنيئاً لك العيدُ الذي أنت عيدُه  
فيا عجباً من دائل أنت سيفُه  
و من يجعل الضرغامُ بازاً لصيده  
رأيتك محض الحلم في محض قدرةٍ  
وما قتل الأحرارَ كالعفو عنهم  
إذا أنت أكرمت الكريم ملكته  
ووضع الندي في موضع السيف بالعلا  
ولكن تفوق الناس رأياً وحكمةً  
يدق على الأفكار ما أنت فاعلٌ  
و ما الدهر إلا من رُواة قصائدي  
فسار به من لا يسير مُشمرأ  
أجزني إذا أنشدت شعراً فإنما  
ودغ كل صوتٍ غير صوتي فإنني

وعادات سيف الدولة الطعن في العدا  
على الدر واحذره إذا كان مزبداً  
وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمداً  
تفارقه هلكى و تلقاه سُجداً  
ويقتل ما يُحيي التيسم والجدا  
وعيد لمن سمى و ضحى وعيدا  
أما يتوقى شفرتي ما تقلدا؟  
تصيده الضرغامُ فيما تصيدا  
ولو شئتُ كان الحلم منك المهندا  
و من لك بالحر الذي يحفظ اليدا  
و إن أنت أكرمت اللئيم تمرداً  
مُضرٌ كوضع السيف في موضع الندى  
كما فقتهم حالاً و نفساً و محتداً  
فبترك ما يخفى و يؤخذ ما بدا  
إذا قلت شعراً أصبح الدهر مُنشداً  
وغنى به من لا يغني مغرداً  
بشعري أذاك المادحون مُردداً  
أنا الصائحُ المحكي و الآخرُ الصدى

(1) ديوان المتنبي، 2/ 3-15.

3. أراك عصي الدمع<sup>(1)</sup>

أبو فراس الحمداني

أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟  
ولكن مثلي لا يُذاع له سر!  
وأذلتُ دمعاً من خلائقه الكبر  
إذا هي أذكتها الصبابة والفكر  
إذا مت ظمناً فلا نزل القطر!  
وأحسن من بعض الوفاء لك العذر  
ليعرف من أنكرته البدو والحضر  
لأحرفها من كف كاتبها بشر  
هوأي لها ذنب وبهجتها عذر  
لأذنا بها عن كل وأشيّة وقر  
أرى أن داراً لست من أهلها فقر  
ولياي لولا حبك الماء والخمر  
فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر  
لأنسه في الحيّ شيمتها الغدر  
فتأرن أحياناً كما أرن المهر  
وهل يفتي مثلي على حاله نكر؟  
قتيلك! قالت: أيهم؟ فهم كثر  
ولم تسألني عني وعندك بي خبر!  
فقلت: معاذ الله! بل أنت لا الدهر  
إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر  
ولا فرسي مهر ولا ربه عمر!  
فليس له برّ يقيه ولا بحر!

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر  
بلى أنا مشتاق وعندى لوعة  
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى  
تكاد تضيء النار بين جوانحي  
معلّتي بالوصل والموت دونه  
حفظت وضيعت المودة بيننا  
فلا تنكريني يابنة العم إنه  
وما هذه الأيام إلا صحائف  
بنفسي من الغادين في الحيّ عادة  
تروغ إلى الواشين في وإن لي  
بدوت وأهلي حاضرون لأنني  
وحاربت قومي في هواك وإنهم  
فإن يك ما قال الوشاة ولم يكن  
وفيت وفي بعض الوفاء مذلة  
وقور وزيعان الصبا يستفزها  
تسألني: من أنت؟ وهي عليمه  
فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى:  
فقلت لها: لو شئت لم تتعني  
فقلت: لقد أرى بك الدهر بعدنا!  
وما حاجتي بالمال أبغي وفوره؟  
أسرت وما صحي بعزل لدى الوغى  
ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ

(1) ديوان أبي فراس، 209/2 وما بعدها.

وقال أضحابي: "الفراز أو الردى؟"  
 وَلَكِنِّي أَمْضِي لِمَا لَا يُعِينِي  
 يقولون لي: "بعت السلامة بالردى"  
 وهل يتجافى عني الموت ساعة  
 هو الموت فاختر ما علا لك ذكره  
 ولا خير في دفع الردى بمذلة  
 يَمُنُّونَ أَنْ خَلَوْا ثِيَابِي وَإِنَّمَا  
 وقائم سيفي فيهم اندق نضله  
 سَيَذْكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدَّهُمْ  
 فَإِنْ عِشْتُ فَالطَّغْنُ الَّذِي يَغْرِفُونَهُ  
 وَإِنْ مِتُّ فَالْإِنْسَانُ لَا بُدَّ مَيِّتٍ  
 ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به؛  
 وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا تَوْسُطَ عِنْدَنَا  
 تَهُونُ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نُفُوسُنَا

فَقُلْتُ: هُمَا أَمْرَانِ أَحْلَاهُمَا مَرٌّ  
 وَحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيْرُهُمَا الْأَسْرُ  
 فَقُلْتُ: أَمَّا وَاللَّهِ مَا نَأَلْنِي خُسْرُ  
 إِذَا مَا تَجَافَى عَنِّي الْأَسْرُ وَالضَّرُّ؟  
 فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر  
 كما ردها يوماً بسوءته عمرو  
 علي ثياب من دمائهم حمز  
 وأعقاب رُمح فيهم حُطَمَ الصَّدْرُ  
 وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ  
 وتلك القنا والبيض والضمر الشقر  
 وَإِنْ طَالَتِ الْأَيَّامُ وَانْفَسَحَ الْعَمْرُ  
 وما كان يغلو التبر لو نفق الصفر  
 لَنَا الصَّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرُ  
 ومن خطب الحسنة لم يغلبها المهر

## 4. غير مُجد في ملتي واعتقادي

من قصيدة لأبي العلاء المعري في رثاء فقيه كان صديقاً له:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>غَيْرُ مُجِدٍ فِي مَلَّتِي وَاعْتِقَادِي<br/>         وَشَبِيَّةُ صَوْتِ النَّعِيِّ إِذَا قِيَدُ<br/>         أَبْكَتْ تَلَكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غُنْدُ<br/>         صَاحٍ! هَذَا قَبُورُنَا تَمَلُّ الرِّيحُ<br/>         خَفَفَ الْوُطءُ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْوَدِّ<br/>         وَقَبِيحُ بِنَا وَإِنْ قَدُمُ الْعَهْدُ<br/>         سِرَّ إِنْ اسْطَعَتْ فِي الْهَوَاءِ زُويْدًا<br/>         رَبُّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مَرَارًا<br/>         وَدَفِينٍ عَلَى بَقَايَا دَفِينٍ<br/>         فَاسْأَلِ الْفَرَقْدِينَ عَمَّنْ أَحْسَنًا<br/>         كَمْ أَقَامَا عَلَى زَوَالِ نَهَارٍ<br/>         تَعَبَ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعَدَّ<br/>         إِنْ حَزَنًا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْعَا<br/>         خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ<br/>         إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَا<br/>         ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ</p> | <p>نُوحُ بَاكِ وَلَا تُرْنَمُ شَادِ<br/>         سَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِ<br/>         تَ عَلَى فَرْعِ غَصْنِهَا الْمِيَادِ؟<br/>         بَ فَأَيْنَ الْقَبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟<br/>         أَرْضُ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ<br/>         دُ هَوَانُ الْأَبَاءِ وَالْأَجْدَادِ<br/>         لَا اخْتِيَالًا عَلَى رُفَاتِ الْعِبَادِ<br/>         ضَا حَكٍ مِنْ تَزَا حَمِ الْأَضْدَادِ<br/>         فِي طَوِيلِ الْأَزْمَانِ وَالْأَبَادِ<br/>         مِنْ قَبِيلٍ وَأَنْسَا مِنْ بِلَادِ<br/>         وَأَنَارَا لِمَدْلَجٍ فِي سَوَادِ<br/>         جُبُ إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي ازْدِيَادِ<br/>         فُ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ<br/>         أُمَّةٌ يَحْسِبُونَهُمْ لِلنَّفَادِ<br/>         لِ إِلَى دَارِ شِقْوَةٍ أَوْ رَشَادِ<br/>         الْجِسْمُ فِيهَا وَالْعِيشُ مِثْلُ الشُّهَادِ</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

5. قصيدة المساء<sup>(1)</sup>

إيليا أبو ماضي

1. السحبُ تركضُ في الفضاء الرَّحْبَ ركضَ الخائفينُ  
والشمسُ تبدو خلفها صفراءَ عاصبةَ الجبينُ  
والبحرُ ساجٍ<sup>(2)</sup> صامتٌ فيه خشوعُ الزاهدينُ  
لكنما عيناكِ باهتان في الأفق البعيد

سلمى ... بماذا تُفكرين؟  
سلمى ... بماذا تحلمين؟

2. أرايت أحلامَ الطفولة تختفي خلف التخوم<sup>(3)</sup>؟  
أم أبصرت عيناك أشباحَ الكهولة في الغيوم  
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم  
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما

أظلالها في ناظريك  
تَنِمُّ، يا سلمى، عليك

3. هذي الهواجسُ لم تكن مرسومةً في مُقلتيك  
فلقد رأيتك في الضحى ورأيتَه في وجنتيك  
لكن وجدتك في المساء وضعتِ رأسك في يديك  
وجلستِ في عينيك الغاز، وفي النفس اكتئاب

مثلُ اكتئابِ عاشقين  
سلمى ... بماذا تُفكرين

4. بالأرض كيف هَوَتْ عروش النور عن هضباتها  
أم بالمروج الخضر ساد الصمت في جنباتها

(1) ديوان أبي ماضي، ص 764-768.

(2) ساج: ساكن.

(3) التخوم: الحدود.

أم بالعصافير التي تعدو إلى وُكُناتها<sup>(1)</sup>  
أم بالمسا؟ إن المسا يُخفي المدائن والقُرى

والكوخ والصرح المكين  
والشوك مثل الياسمين

5. لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع  
يُخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع  
أن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع  
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى

أحلامه ورغائبه  
سماؤه وكواكبه؟

6. إن كان قد سترَ البلادَ سهولها ووعورها  
لم يسلب الزهر الأريج ولا المياه خريزها  
كلا، ولا منع النسائم في الفضاء مسيرها  
ما زال في الورق الحفيف وفي الصبا<sup>(2)</sup> أنفاسها

والعندليب صداحه  
لا ظفـره وجناحه

7. فاصغني إلى صوت الجداول جاريات في السفوح  
واستنشقي الأزهار في الجنات ما دامت تفوح  
وتمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح  
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان

لا تبصرين به الغدير  
ولا يلد لك الخريز

(1) الركناات: الأعشاش.

(2) الصبا: الريح الطيبة.

8. لَتَكُنْ حَيَاتُكَ كُلُّهَا مَلَأَ جَمِيلاً طَيِّباً  
ولتَمَلَأْ الأَحْلَامُ نَفْسَكَ فِي الكَهُولَةِ وَالصُّبَا  
مِثْلُ الكَوَاكِبِ فِي السَّمَاءِ وَكَالْأَزَاهِرِ فِي الرُّبَا  
لِيَكُنْ بِأَمْرِ الحُبِّ قَلْبُكَ عَالِماً فِي ذَاتِهِ

أَزْهَارُهُ لَا تَذُبُلُ  
وَنَجْمُوهُ لَا تَأْفُلُ

9. مَاتَ النَّهَارُ ابْنُ الصَّبَاحِ فَلَا تَقُولِي: كَيْفَ مَاتَ؟  
إِنَّ التَّأَمُّلَ فِي الْحَيَاةِ يَزِيدُ آلَامَ الْحَيَاةِ  
فَدْعِي الْكَأَبَ وَالْأَسَى وَاسْتَرْجِعِي مَرَحَ الْفَتَاةِ  
قَدْ كَانَ وَجْهُكَ فِي الضَّحَى مِثْلَ الضَّحَى مُتَهَلِّلاً

فِيهِ الْبَشَاشَةُ وَالْبَهَاءُ  
لِيَكُنْ كَذَلِكَ فِي الْمَسَاءِ

6. النهر والموت<sup>(1)</sup>

بدر شاكر السياب

(1)

نويب ...

نويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحْر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضخ الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

« نويب .. يا نويب »

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا نويب

يا نهري الحزين كالمنزل

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع كاني أحمل الندور

إليك، من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسيرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

و يملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر.

(1) ديوان أنشودة المطر، ص 125-127.

أودُّ لو أخوض فيك، أتبع القمر  
وأسمع الحصى يصلُّ منك في القرار  
صليلَ آلافِ العصافير على الشجر  
أغابةً من الدموع أنت أم نَهْر؟  
و السمكُ الساهر هل ينام في السَّحَر؟  
وهذه النجوم هل تظل في انتظار  
تُطعم بالحرير آلافاً من الإبر؟  
وأنت يا بُوَيْب ...

أود لو غرقتُ فيك ألقط المحاز  
أشيدُ منه داز

يُضيء فيها خُضرةُ المياه والشجر  
ما تنضجُ النجوم والقمر،  
و أعتدي فيك مع الجزر إلى البحر  
فالمت عالم غريب يفتن الصغار  
وبابه الخفي كان فيك يا بويب

(2)

بويب .. يا بويب،  
عشرون قد مضين، كالدهور كل عام  
واليوم حين يُطبق الظلام  
وأستقرُّ في السرير دون أن أنام  
وأرهِف الضمير: دَوْحَةً إلى السحر  
مُرَهفَةً الغصون والطيور والثمر  
أحسُّ بالدماء والدموع كالمطر

ينضحهنَّ العالمُ الحزينُ  
أجراسُ موتى في عروقي تُرْعشُ الرنينُ  
فيدلهمُ في دمي حنينُ  
إلى رصاصة يشقُّ ثلجها الزوَامُ  
أعماقَ صدري ، كالجحيم يُشعلُ العظام  
أودُّ لو عدوتُ أعضدُ المكافحينُ  
أودُّ لو غرقتُ في دمي إلى القرازِ  
لأحملُ العبء مع البشرِ  
و أبعثُ الحياةَ ، إن موتي انتصاراً!

7. ارحل لا تتأخر<sup>(1)</sup>

د. محمد سمير اللبدي<sup>(2)</sup>

يُصارع الإنسان نفسه، فيصرعها  
أو تصرعه .... فمن هو الصريع؟  
ومن هو البطل؟  
قالت، وعلى خديها دَمْعٌ يتحدّر:  
ارحل، سافر، لا تتأخر  
حَلِّقْ في الجو، أو اركب متن البحر أو البر  
لكن لا تتأخر  
فالليلُ بجاراتِ مدينتنا يتبخترُ  
وعلى شفّته شَواطِءٌ يتفجز  
في يده سوطٌ أحمرُ  
يتصيدُ مَنْ في العتمة يظهرُ  
اذهب، لا تتأخر  
ارحل  
فالموت حَوَالِينَا يتجولُ  
وله أنيابٌ حبلَى بالسّم وبالحنظلِ  
اذهب  
قل لي إنك ذاهب  
أو أنك تنوي أن تذهب  
قل لي، هدى روعي  
حتى لا أغضب

(1) ديوان كروم وعناقيد، ص 69-73.

(2) كاتب وشاعر وأكاديمي من الأردن.

أَجَلْتُكُمْ<sup>(1)</sup> في ذلك بقدر ما يأتي الخبرُ الكوفةَ ويرجعُ إلي، وإيائي ودغوى الجاهلية<sup>(2)</sup>؛ فإنني لا أجدُ أحداً دَعَا بها إلا قطعْتُ لسانه! وقد أخذتُم<sup>(3)</sup> أحداثاً لم تكن، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة، فَمَنْ غَرَّقَ قوماً غَرَّقته<sup>(4)</sup>، وَمَنْ حَرَّقَ علي قوم حَرَّقناه<sup>(5)</sup>، ومن نَقَبَ بيتاً<sup>(6)</sup> نَقَبت عن قلبه، وَمَنْ نبش قبراً<sup>(7)</sup> دَفَنْتُهُ فيه حَيّاً، فَكُفُوا عَنِّي أيديكم والسَّتكم أكفُفُ يدي وأذاي، ولا يَظْهَرُ من أحدٍ منكم خلاف ما عليه عامتكم إلا ضربت عنقه.

وقد كانت بيني وبين أقوامٍ إْحَنَ، فجعلْتُ ذلك دَبْرَ أذني<sup>(8)</sup>، وتحت قَدَمي<sup>(9)</sup>، فَمَنْ كان منكم محسناً فليزدد إحساناً، ومن كان مُسيئاً فليَنزِعْ<sup>(10)</sup> عن إساءته. إنني لو علمتُ أَنَّ أحدكم قد قتلَه السُّلُّ من بُغْضِي لم أكشِفْ له قناعاً، ولم أهتِكْ له سِتراً<sup>(11)</sup>، حتى يُبْدي لي صفحته<sup>(12)</sup>، فإذا فَعَلَ لم أناظْره<sup>(13)</sup>، فاستأنِفُوا<sup>(14)</sup> أموركم، وأعينوا على أنفسكم، فَرُبُّ مُبْتَسِ بِقَدومنا سَيَسُرُّ، ومسروِرٍ بِقَدومنا سَيَنْتَسُ.

(1) أجله: أنظره وأمهله.

(2) التداعي والادعاء: الاعتزاء في الحرب، وهو أن يقول الرجل: أنا فلان بن فلان، لأنهم يتداعون بأسمائهم. وفي الحديث: «ما بال دعوى الجاهلية». وهي قولهم: يا فلان! كانوا يدعون بعضهم بعضاً عند الأمر الحادث الشديد، ومنه حديث زيد بن أرقم: «فقال قوم: يا للأنصار! وقال قوم: يا للمهاجرين! فقال عليه السلام: دَعُوهَا فإنها مُتَنَت». (اللسان: دعا).

(3) أحدث الشيء: ابتدعه. ومحدثات الأمور: جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع. وفي الحديث: «كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة» (اللسان: حدث).

(4) يعني من غَرَّقَ زرع قوم غُرْقَة في الماء. (انظر أنساب الأشراف 5: 207).

(5) يعني من حَرَّقَ دار قوم حَرَقَة بالنار. (انظر أنساب الأشراف 5: 207).

(6) نَقَبَ الْبَيْتَ: نَقَبَ جِدَارَهُ لِيَسْرِقَهُ..

(7) نَبَشَ الْقَبْرَ: اسْتَخْرَجَ مِنْهُ الْمَيِّتَ لِيَأْخُذَ ثِيَابَهُ.

(8) الْإِحْنُ: جَمْعُ إِحْنَةٍ، وَهِيَ الْحَقْدُ.

(9) من الجاز: اجعل ذلك تحت قدميك: اعف عنه، وجعل ذلك تحت قدميه: أهدره، أي أبطله ونسيه وتركه.

(10) نَزَعَ عَنِ الشَّيْءِ: كَفَّ عَنْهُ وَأَقْلَعَ.

(11) هَتَكَ سِتْرَهُ: فَضَحَهُ.

(12) صفحة الرجل: غَرْضُ وَجْهِهِ. وَأَبْدَى لَهُ صَفْحَتَهُ: كَاشَفَهُ، وَأَظْهَرَ لَهُ فَعْلَهُ الَّذِي كَانَ يُخْفِيهِ.

(13) ناظره: فاوضه وحاوره. وفي بعض الروايات: ((أنظره))، أي أمهله.

(14) استأنف أمره: استقبله.

أيها الناس، إنا أصبحنا لكم ساسة<sup>(1)</sup>، وعنكم ذادة<sup>(2)</sup>، نسوسكم بسلطان الله<sup>(3)</sup> الذي أعطانا، ونذودُ عنكم بقيء<sup>(4)</sup> الله الذي خولنا<sup>(5)</sup>، فلنا عليكم السمع والطاعة فيما أحببنا، ولكم علينا العدل فيما وُلينا، فاستوجبوا<sup>(6)</sup> عدلنا وفيئنا بمناصحتكم<sup>(7)</sup>. واعلموا أنني مهما قصرتُ عنه فإني لا أقصرُ عن ثلاث: لستُ محتجياً عن طالب حاجة منكم ولو أتاني طارقاً بليل، ولا حابساً رزقاً<sup>(8)</sup> ولا عطاءً<sup>(9)</sup> عن إبانته<sup>(10)</sup>، ولا مجمراً<sup>(11)</sup> لكم بعثاً، فادعوا الله بالصّلاح لأنتمكم؛ فإنهم ساستكم المؤدّبون، لكم وكهفكم الذي إليه تأوّن، ومتى تصلّحوا يصلّحوا، ولا تُشربوا قلوبكم<sup>(12)</sup> بغضهم فيشتدّ لذلك غيظكم، ويطول له حزنكم، ولا تُدركوا حاجتكم، مع أنه لو استجيب لكم كان شراً لكم. أسأل الله أن يعينَ كلاً على كلِّ، وإذا رأيتموني أنفذ فيكم الأمر فأنفذوه على أذلاله<sup>(13)</sup> وإني لله إن لي فيكم لصرعى كثيرة، فليحذر كلُّ امرئ منكم أن يكون من صرعاي».

- (1) الساسة: جمع سائس، وهو القائم بأمر الناس.
- (2) الذادة: جمع ذائد، وهو المدافع عن الناس المحامي عليهم.
- (3) سلطان الله: أمره وقضاؤه.
- (4) بقيء: الغنيمة والخراج.
- (5) خوله: أعطاه وملكه.
- (6) استوجب الشيء: استحقه وصار أهلاً له.
- (7) المناصحة: إخلاص النصيحة، وهي إرادة الخير للمنصوح له.
- (8) الرزق: الحبوب من الحنطة وغيرها.
- (9) العطاء: المرتب من الدنانير والدراهم.
- (10) إبان كل شيء بالكسر والتشديد: وقته وحينه الذي يكون فيه.
- (11) جمر الأمير الجيش: أطال حبسهم بالغر، ولم يأذن لهم في العود إلى أهاليهم.
- (12) أشرب قلبه الأمر: أي حل محلّ الشراب، أو اختلط به كما يختلط الصنغ بالثوب. والمراد داخله وخالطه.
- (13) الأذلال: جمع ذل: وهو ما مُهد من الطريق وذلّل، وأمور الله جارية على أذلالها: أي على مجاريها وطرقها. وفي المثل: «أجر الأمور على أذلالها»: أي على وجوهها التي تصلح عليها وتسهل وتيسر. (مجمع الأمثال، 1: 310، واللسان: ذلل).

## نموذج للمقالة الأدبية

2. القشور واللباب<sup>(1)</sup>جبران خليل جبران<sup>(2)</sup>

ما شربت كأساً علقميّة إلا كانت ثمالتها عسلاً.  
وما سعدت عقبه حرجة إلا بلغت سهلاً أخضر.  
وما أضعت صديقاً في ضباب السماء إلا وجدته في جلاء الفجر.  
وكم مرة سترتُ ألمي وحُرقتي برداء التجلّد متوهماً أن في ذلك الأجر والصلاح،  
ولكنني لما خلعت الرداء رأيت الألم قد تحول إلى بهجة والحُرقة قد انقلبت برداً وسلاماً.  
وكم سرّتُ ورفيقي في عالم الظهور فقلت في نفسي: ما أحقه وما أبلده! غير أنني  
لم أبلغ عالم السرّ حتى وجدتني الجائر الظالم والفيتة الحكيم الظريف.  
وكم انتشيتُ بخمرة الذات فحسبتي وجليسي حملاً وذنباً، حتى إذا ما صحوتُ  
من نشوتي رأيتني بشراً ورأيت بهشراً.  
أنا وأنتم أيها الناس مأخوذون بما بان من حالنا، متعامون عمّا خفي من حقيقتنا.  
فإن عثر أحدنا قلنا هو الساقط، وإن تماهل قلنا هو الخائف التّلف، وإن تلعثم قلنا هو  
الأخرس، إن تأوّه قلنا تلك حشرة النزع فهو مائت.

(1) المنتخب من أدب المقالة للقراءة والإنشاء، د. كمال اليازجي ود. إميل المعلوف، دار العلم للملايين، بيروت، ص 67.

(2) جبران خليل جبران بن ميخائيل بن سعد، شاعر لبناني، ولد في 6 يناير 1883م في بلدة بشري شمال لبنان وتوفي في نيويورك 10 أبريل 1931م بداء السل، سافر مع أمه وإخوته إلى أمريكا عام 1895م، فدرس فن التصوير وعاد إلى لبنان، وبعد أربع سنوات قصد باريس لمدة ثلاث سنوات، وهناك تعمق في فن التصوير. عاد إلى الولايات الأمريكية المتحدة مرة أخرى وتحديداً إلى نيويورك، وأسس مع رفاقه «الرابطة القلمية» وكان رئيسها. جمعت بعض مقالاته في كتاب «البدائع والطرائف». كان والده خليل جبران الزوج الثالث لوالدته كاملة رحمة التي كان لها ابن اسمه بطرس من زواج سابق ثم أنجبت جبران وشقيقته مريانا وسلطانة. من مؤلفاته بالعربية دمعة وإبتسامة 1914م، الأرواح المتمردة 1908م، الأجنحة المتكسرة 1912م، العواصف / المواعيد 1918م، ومن مؤلفاته الإنجليزية النبي مكون من 26 قصيدة شعرية وترجم إلى ما يزيد على 20 لغة، 1932م، المجنون 1918م، رمل وزيد 1926م، آلهة الأرض 1931م.

أنا وأنتم مشغوفون بقشور «أنا» وسطحيات «أنتم» لذلك لا نبصر ما أسرّه الروح إلى «أنا» وما أخفاه الروح في «أنتم».

وماذا عسى أن نفعل ونحن بما يُساورنا من الغرور غافلون عما فينا من الحق؟

أقول لكم، وربما كان قلبي قناعاً يغشى وجه حقيقي، أقول لكم ولنفسي: إن ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب أن نشاهده ببصائرنا وما نسمعه بأذاننا ليس إلا ظنطنة تُشوش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا فإن رأينا شرطياً يقود رجلاً إلى السجن فعلينا ألا نجزم في أيهما المجرم. وإن رأينا رجلاً مُضرباً بدمه وآخر مُخضَّب اليدين فمن الحصافة ألا نحتّم في أيهما القاتل وأيهما القتيل إن سمعنا رجلاً ينشد وآخر يندب فلنصبر ريثما نتبيّن أيهما الطروب.

لا يا أخي لا تستدل على حقيقة امرئ بما بان منه، ولا تتخذ قول امرئ أو عملاً من أعماله عنواناً لطويته. فربّ من تستجهله لثقل في لسانه وركاكة في لهجته كان وجدانه منهجاً للفظن وقلبه مهبطاً للوحي. وربّ من تحقره لدمامة في وجهه وخساسة في عيشه كان في الأرض هبة من هبات السماء وفي الناس نفحة من نفحات الله.

قد تزور قصرأ وكوخأ في يوم واحد، فتخرج من الأول متهيّباً ومن الثاني مشفقاً، ولكن لو استطعت تمزيق ما تحوكه حواسك من الظواهر لتقلص تهيبك وهبط إلى مستوى الأسف، وانبدلت شفقتك وتصاعدت إلى مرتبة الإجلال.

وقد تلتقي بين صباحك ومسائك رجلين فيخاطبك الأول وفي صوته أهازيج العاصفة وفي حركاته هول الجيش أما الثاني فيحدثك متخوفاً وجلأً بصوت مرتعش وكلمات متقطعة، فتعزو العزم والشجاعة إلى الأول، والوهن والجن إلى الثاني، غير أنك لو رأيتهما وقد دعتهما الأيام إلى لقاء المصاعب، أو إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ، لعلمت أن الوقاحة المبهرجة ليست ببسالة والخجل الصامت ليس ببجانة.

وقد تطوف في الأرض باحثاً عما تدعوه حضارة وارتقاء، فتدخل مدينة شاهقة القصور فخمة المعاهد رحبة الشوارع، والقوم فيها يتسارعون إلى هنا وهناك فذا يخترق الأرض، وذاك يُلحَق في الفضاء، وذلك يمتشق البرق، وغيره يستجوب الهواء، وكلهم بملابس حسنة الهدام، بديعة الطراز، كأنهم في عيد أو مهرجان.

وبعد أيام يبلغ بك المسير مدينة أخرى حقيرة المنازل ضيقة الأزقة إذا أمطرتها السماء تحولت إلى جزر من المدر في بحر من الأوحال. وإن شخّصت بها الشمس انقلبت غيمة من الغبار. أما سكانها فما برحوا بين الفطرة والسذاجة كوتر مسترخ بين طرفي القوس. يسرون متباطئين ويعملون متماهلين وينظرون إليك كأن وراء عيونهم عيوناً تحدّق إلى شيء بعيد عنك، فترحل عن بلدك ماقثاً مشمئزاً قائلاً في سرّك: إنما الفرق بين ما شهدته في تلك المدينة وما رأيته في هذه هو كالفرق بين الحياة والاحتضار. فهناك القوة بمدّها، وهنا الضعف بجزره. هناك الجذ ربيع وصيف وهنا الخمول خريف وشتاء. هناك اللجاجة شباب يرقص في بستان وهنا الوهن شيخوخة مستلقية على الرماح. ولكن لو استطعت النظر بنور الله إلى المدينتين لرأيتهما شجرتين متجانستين في حقيقة واحدة. وقد يمتد بك التبصر في حقيقتيهما فترى أن ما توهمته رقيقاً في إحداها لم يكن سوى فقايع لماعة زائلة. وما حسبه خمولاً في الأخرى كان جوهرأ خفياً ثابتاً. لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفائها، ولا المراثي بقشورها بل بلبابها، ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم.

لا ولا الفن بما تسمعه بأذنيك من نبرات وخفضات أغنية، أو من رنات أجراس الكلام في قصيدة، أو بما تُبصره بعينيك من خطوط وألوان صورة. بل الفن بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تحيي بين النبرات والخفضات في الأغنية. وبما يتسرب إليك بوساطة القصيدة مما بقي ساكناً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصورة فترى وأنت مُحدِّقٌ إليها ما هو أبعد وأجمل منها.

لا يا أخي ليست الأيام والليالي بظواهرها، وأنا، أنا السائر في موكب الأيام والليالي، لست بهذا الكلام الذي أطرحه عليك إلا بقدر ما يحمله إليك الكلام من طويقي الساكنة. إذن لا تحسبني جاهلاً قبل أن تفحص ذاتي الخفية، ولا تتوهمني عبثياً قبل أن تجرّدني من ذاتي المقتبسة. لا تقل هو بخيل قابض الكف قبل أن ترى قلبي، أو هو الكريم الجواد قبل أن تعرف الواعز إلى كرمي وجودي. لا تدعني محبباً حتى يتجلى لك حي بكل ما فيه من النور والنار، ولا تعدّني خليئاً حتى تلمس جراحي الدامية.

## نموذج للقصة القصيرة

### 3. الصبي الأعرج

#### كل ذي عامة جبار

لتوفيق يوسف عواد

كان اسمه «خليل» ولكن الناس لا يعرفونه بهذا الاسم. هم ينادونه «الأعرج» حتى كاد هو نفسه ينسى اسمه الحقيقي.

ولا أحد يعرف من أبوه وأمه وأين مسكنه. نكرة من النكرات، مُشرد من ملاعين الدنيا، قذفته الحياة قذفاً، كالمار على رصيف يبصق بصقة ثم يدوسها ويتابع الطريق. في الثالثة عشرة من عمره، على وجهه بقع من الغبار الزمن، وأخايد من الذل. يجرّ، طول النهار وقسماً كبيراً من الليل، رجله العوجاء من مكان الى مكان.

كلّما خطا خطوة اندفع رأسه الى الأمام وراء العرجة اندفاعاً تكاد تخلع رأسه من بين كتفيه. وهو مضطّر الى الدوران في الشوارع، من شارع إلى شارع، ومن دكان إلى دكان، من رجل إلى رجل، ومن امرأة إلى امرأة، ويمدّ كفه ويتسمم ابتسامة باكية! رفاقه الشحاذون -صغاراً وكباراً- لكل واحد منهم أغنية يرددها على المحسنين. يطلبون من الله أن يحفظ لهم حياتهم.

أما هو فلا يُجيد الثروة بل يبقى صامتاً كالأخرس. لولا ابتسامته الحزينة، ولولا عيناه الناطقتان بألف لغز ولغز من ألغاز الطفولة المقهورة، ولولا يده الممتدة نصف امتداد، المغلولة بعبودية الفقر، الراجفة، الممصوصة كورقة الخريف، لولا ذلك لظنه الناس صنماً. والبشر يحبّون الثروة، يحبّون الدعاء، لا يعطون الصدقة إلا بئسها عدداً ونقداً. ولكن الأعرج لا تتحرك له شفتان بدعاء ولا رجاء، كأنما في قلبه إيمان بأن له على هؤلاء البشر ضريبة. فلا تتحرك شفاته بدعاء ولا بشكر قبل الاستجداء ولا بعده.

في فرن الشبّاك، على مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء، كوخ حقير جدرانه من أخشاب صناديق الكاز، وماركات الشركات ما تزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، وبعضها الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون.

وللكوخ سقف من تنك الكاز أيضاً، وللتنكات قهقهة ساخرة عندما تهبّ الرياح، وبينها ثقب ينزل فيها المطر فيحوّل الكوخ في الشتاء إلى مستنقع.

والأعرج ليس وحده فيه، بل هو تحت حماية العم إبراهيم. شحّاد متقاعد، بين الخمسين والخامسة والخمسين من عمره، كسيح، مقصوف الظهر، ملتوي الذقن إلى الشمال، بارز الأسنان، كتلة من الخرق والعظام المحطّمة ملقاة في زاوية الكوخ.

كان الليل قد أظلم، وأقفرت طريق فرن الشباك. وكان الأعرج يمشي على حافة الطريق. كان عليه أن يصل. استقبله العم إبراهيم، حسب العادة، هاشاً بوجهه وراء قنديل الزيت قائلاً: ادن مني لأرى، هات الحساب!

وكان العم إبراهيم على طراحته في الزاوية، مُسَمِّراً عليها، لا يستطيع حراكاً إلا بيديه، فهما له رجلان أيضاً، فحمل الأعرج القنديل وجاء به فركع أمام الطراحة، وأخذ يعدّ القروش واحداً وراء واحد، ويفتش في قعر جيبه وينفضها ليؤخر غضب العم إبراهيم. لكن العم إبراهيم كان واقفاً على كل حركة وسكنة من الصبي، فأرسل إليه نظرة من عينيه الحمراوين، المدوّرتين، يكاد يلتهمه بهما التهاماً، وصاح به:

- سبعة وعشرون قرشاً من أوّل النهار إلى آخره! أنت تلعب كلّ الوقت يا ابن الملعون. لك إذن ثلاث وعشرون عصاً. حساب مضبوط.

وكشّر، ولوى ذقنه إلى الشمال فوق ما لواه الله، ولبث منتظراً الأعرج. وكان الأعرج يعرف ما يجب عمله في مثل هذا الموقف: كلّ قرش ينقص عن الخمسين بعصاً. والعصا معلقة في الحائط. فنهض من ركعته مطيعاً عبوديته، وجاء بالعصا فسلمها إلى العم إبراهيم ووقف أمامه مكتوف اليدين. فرفع الجلاد عصاه السوداء السمينة، وطفق يضرب بها الصبي. والأعرج يعدّ العصا بصوت عالٍ: واحد، اثنان، ثلاثة... خمسة... تسعة، وهو يخنق الصراخ خنقاً.

ذات يوم رجع الأعرج إلى الكوخ مطروداً من الشوارع. كانت الحكومة قد سنّت قانوناً يمنع التسوّل، فلقيه شرطي فظّ وضربه بالكرباج على قفاه قائلاً:

ممنوع ! ... ممنوع مدّ الأيدي من الآن وصاعداً ! ممنوع طرق الأبواب، وإيقاف المارة، والدعاء بطول الأعمار.

على أن العم إبراهيم كان مطلعاً على كل شيء. ولما عاد خليل إلى الكوخ ساعه بالثماني والأربعين عصاً وقال له:

- ستكون بعد اليوم تاجراً، كما تريد الحكومة.!

وأصبح خليل تاجراً. لقنه العم إبراهيم كل شيء. اشترى له صندوقاً ودله على دكان حلويات في «الناصره»، وأوصاه أن يملأ من الدكان كل صباح صندوقته هذه بقطع «الكاتو»، ويدور في المدينة تاجراً.

ولكن العم إبراهيم أوصاه بوجوب بيع الثماني والأربعين قطعة كلها. ولما انقضى نصف النهار ورأى الأعرج أنه لم يبع إلا سبع قطع حط صندوقته على رصيف شارع «المعرض» وأحس بحاجة جديدة إلى البكاء.

على أن القدر كان يجتبيء للأعرج الصغير - لبصقة الحياة على الرصيف - أشد مما كان يتخيل هو. فلما أظلم الليل، وهم بالرجوع إلى الكوخ، دنا منه وراء المدرسة اللعازرية، في ذلك الطريق الموحش، ثلاثة صبيان، الكبير فيهم من سنه. وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتى خاف، كأن إلهاماً نزل عليه بأنهم يريدون شراء به.

وقف الأعرج على رجله الصحيحة، وأدار وجه صندوقته إلى حائط المدرسة، وانتظر. فتقدم الزعيم ونظر يميناً وشمالاً، ولما تيقن من أن أحداً لا يراه، صفع التاجر الصغير على وجهه صفعة طاش لها دماغه في رأسه، وهجم الثلاثة على الصندوق، ونهبوا أكثر ما فيها، وأطلقوا سيقانهم للريح.

وحينما عاد الأعرج في المساء إلى الكوخ نال نصيبه أربعاً وثلاثين عصاً: حساباً مضبوطاً على سعر البيع... كما حدثه قلبه في الطريق.

ذات يوم أطبق الغلمان الأشرار على خليل في حي «الكرأويا». وأخذوا يشدون شعره، وأمسكه أحدهم برجله العوجاء يدقها بحجر ويضحك عليه قائلاً:

- يا أعرج! يا أعرج!

وإذا برجل يصيح بهم مهّداً، فيهربون كل واحد الى صوب. فرفع خليل وجهه من التراب ليجد صندوقته، فإذا به أمام كريم الحلواني، صاحب الدكان الذي يأخذ من عنده بضاعته كل صباح. أحس بقلبه يكبر، ومسح دموعه، ونفض ثيابه من الغبار وقال:

- كل يوم يلحقون بي ويضربوني ويأكلون الحلويات.

وقام إلى الصندوقة يلتقطها، ويلتقط الحلويات عن الأرض، وقد تبعثرت هنا وهناك ولبست ثوباً من الأقدار. فقال له كريم عاقداً أجفانه بكبرياء :  
- سأعطيك غيرها.

فرفع إليه الأعرج عينين كأنهما تسألان: ولكن ثمنها؟ فقال له كريم :  
قم. ما عليك. أعطيك أربع دزيئات كاملة ولا آخذ منك قرشاً. وسأعلمك كيف تتغلب على هؤلاء

وكان كريم من «القبضيات» المشهورين في الحي، ويقال إن في عنقه ثلاثة قتلى. وأبناء الحي يتناقلون حوادثه، ويهابون جانبه، ويشدون أنفسهم بظهره في الملمات. ولما ترجل كريم على «الناصر» قاد الأعرج بيده إلى الدكان، وأدخله إلى القسم الخلفي منه وقال له:

- ألا تعرف البوكس؟

- لا!

- اجمع كفك اليمنى.

- ها! هكذا؟

فتناول كريم كفه وسواها له جميعاً وقال :

- إذا جاء إليك الأولاد مرة أخرى، فاجمع كفك مثل الآن واضربهم. وصوب الضربة دائماً إلى الذقن أو الأنف أو الخصر. أفهمت؟ اضربني لأرى !

فصعد الأعرج إلى كريم وهم بالضربة، ولكن كريم تلقاها بيده وقال له:

- عليك أن تتمرن. اذهب إلى هذا الكيس واعمل فيه البوكس!

وكان هناك كيس مملؤ بالفحم، فأخذ الأعرج يوسعه ضرباً بيديه حتى اسودتا وكتلتا. حينئذ قام كريم إليه وربت على كتفه قائلاً :

- تأتي كل يوم إلى هنا وتتمرن قليلاً. وأنا أضمن لك أنك بعد أسبوع تهزم أكبر

شرير في السوق.

وشعر الأعرج بأن أعجوبة من السماء أرسلت إليه هذا المنقذ، فشرع يتردد عليه. وفي الصباح، حين يأتي ليملاً صندوقته، يمكث عنده ساعة ويذهب إلى كيس الفحم ويتمرن على البوكس بفرح يغمر قلبه، فتلمع عيناه، بين غبار الفحم المتطاير، لمعاناً بساماً. ذات مساء تأخر الأعرج في سوق المعرض. كان لا يزال في صندوقته ثلاث قطع. فأخذ يطوف بها من رصيف إلى رصيف، بين اختلاط السيارات والناس والضجيج، منادياً عليها:

كاتو ! كاتو !

وإذا بثلاثة غلمان حفاة، مبعثري الشعور، بارزي الصدور من شقوق قمصانهم المهلهلة، يهجمون عليه وقد عرفوه. فتراجع إلى جدار أحد الحوانيت، وأسند ظهره إليه ووضع الصندوقة إلى جانبه، وشمر عن ساعديه، ونفخ بمنخريه وصاح بهم:

- تعالوا ! اقتربوا من هنا

فقهقه الصبيان هُزءاً. أما هو الأعرج نفسه ؟ أما هو الذي يسلبونه كل يوم ويشبعونه ضرباً، فلا يقابلهم إلا بالذل والبكاء؟

ها ! ها ! ها ! ها ! ...!

ودنا زعيمهم ذو القنباذ المشقوق بين الفخذين. دنا ببطء، برباطة جأش، وهم بإدخال يده في الصندوقة. فما كان من الأعرج إلا أن جمع كفّه اليمنى وأمسك باليسرى ناصية خصمه ثم ضربه بوكساً على يافوخه فانطرح تحتة على الأرض. وقد سبق رأسه رجله. فهجم الثلاثة الآخرون. فشد خليل رجله الصحيحة على بلاط الرصيف وانهال على الثلاثة: لهذا ضربة على أنفه، ولذاك ضربة على خصره - كما علمه كريم - فما صمدوا له لحظة حتى تفرقوا هارين.

حينئذ رفع الأعرج أنفه في الفضاء، ولبت دقيقة طويلة مُنتشياً بالظفر، جامداً، إلا دمه يفور في أعصابه ويتمشى في جسمه من أم رأسه الى أخمص قدميه. دم جديد قوي، كأن الله خلق الأعرج خلقة ثانية.

ثم انحنى على الصندوقة فتناول القطع الثلاث الباقية، والتهمها واحدة وراء واحدة، يكافئ نفسه. ومشى يبحث عن الغلمان الأشرار يميناً وشمالاً، وخلفاً وقداماً، ليريهم كيف تؤخذ الثارات !

مضى موعد رجوعه الى الكوخ، والمطر يتساقط، ولما همّ بالصعود إلى الحافلة الكهربائية، بعد تردد، رآه قاطع التذاكر، في قذارته، حافياً، مكشوف الرأس، بارز الصدر، مبلولاً كالدجاجة، ملطخاً بالوحل، فدفعه بيده دفعة قوية فوقع في الشارع على ظهره، وجاء رأسه في بركة ماء وسخ، ودخل الماء إلى فمه وأذنيه، ومرت سيارة مستعجلة على صندوقته فحطمتها شر تحطيم...

ومرّ الترامواي بأزيزه، ومَرّت السيّارة بهديرها، وقام الأعرج كتلة من الأسماك والأوحال. ولكنه لم يبك. لم يحسّ بالألم. مسح وجهه بطرف قمبازه، ورفس أشلاء الصندوقة برجله العوجاء، محترقاً إياها، لاعناً.

هذه المرّة، رأى العمّ إبراهيم من الأعرج ما لم يكن له به عهد. انكبّ الجلاد عليه بالعصا يضربه دون نظام أينما جاءت الضربة ودون حساب على قروش ولا قطع كاتو. ولم يعدّ الأعرج العصي وقد تجاوزت المئات ... وخليل، تحت الضرب، لا يتجنّد له وجه من الألم، ولا تنزل له دمعة، ولا تلحس يد له ضربة. مع أن العصا جاءت على عينه اليسرى وأورمتها حالاً، حتى ثقلت في الحذقتين كقطعة من رصاص.

وكان الصبي هذه الليلة جريئاً جداً، اعترف بكل شيء: بأنّه ركب الترامواي، وحطّمت السيّارة صندوقته، وأكل ثلاث قطع كاتو. ولو بقي أكثر من ذلك لأكله أيضاً، حتى جن جنون الشحاذ المتقاعد، وود لو يستطيع نهش هذا الأعرج الملعون بأسنانه.

وكان العمّ إبراهيم يتأفّف من مرضه، ولأنه لا يقدر على القيام لسحق الصبي بقدميه سحقاً ... وكان يزحف في الكوخ على قفاه، مستنداً على يديه يغرزهما في الحضيض، ويلحق بالأعرج من جانب إلى جانب، كالقطة وراء فأرة صغيرة.

وفي ساعة متأخرة من الليل سمع الأعرج غطيظ العمّ إبراهيم. وكان هو لا يزال سهران حاجباً وجهه باللحاف، فازاح طرفه عن عينه التي لم تجئ عليها الضربة، ونظر على ضوء القنديل الضئيل، فرأى رأس عمّه مستلقياً وراء المخدة، والضوء يتماوج على حاجبيه الكثيفين، ولحيته الكثّة، وأنفه الطويل، وشاربيه المسترخيين، وذقنه الملتوية. ورأى فمه مفتوحاً، منفرج الشفتين.

وكأنّ انفراجهما حفّز الأعرج ودعاه، فازاح الغطاء عنه وركع على ركبتيه يريد الوقوف، يريد الانقضاض على هذا الوحش للانتقام منه بالبوكس - كما علّمه كريم-

وبالعصا التي هنا. العصا التي مضى عليها سنون وهي تأكل من جلده ولا تشيع! هذه العصا نفسها يجب أن ترتدّ على الذي تعود حملها عليه: على قفاه، وذراعيه، وكتفيه.

وإنّ الأعرج ليهمّ، إذا بالعمّ إبراهيم يوقف غطيّطه فجأة وينقلب على جنبه. فصعق الصبي في مكانه واضطربت ركبته، وخيل إليه أنّ عمّه مطلع على ما يجول في دماغه، وأنّه على وشك أن يعود بالعصا ضرباً على عينيه ورجله العوجاء.

وكان للعمّ إبراهيم ولع خاص بضرب خليل على رجله العوجاء، صائحاً به:

- يا أعرج الملعون !

يا أعرج الملعون! سمع الأعرج هذه الجملة تطنّ في أذنيه وتضج في نفسه، فاخلت عزمته - عاد الى ثيابه العبد - وأرخى نفسه على الفراش، وغطى وجهه قاطعاً أنفاسه. حينئذ دخل من شقوق الكوخ وملاه برق هائل، ثم قصف الرعد قصفات متتابعة، مزجرة، بعثت في جسم الأعرج رعشة قوية، مثلجة.

ووطن الأعرج نفسه على النوم. ولكنّ عينيه وقعت فجأة على صورة «رأس الهندي» - ماركة إحدى شركات الكاز- فوق رأس العمّ إبراهيم. صورة ما تزال على إحدى خشبات الكوخ جديدة بارزة، كأنها محفورة منذ يومين. والريش المحدد يحيط بذلك الرأس هالة مخيفة. فلبث الأعرج محدّقاً إليها على الضوء الشاحب، المتمایل فوق أمتعة الكوخ العتيقة وعلى حيطانه، ثم قال في نفسه:

- كم يجب أن يكون قوياً هذا الهندي؟

وقام على الأثر من فراشه كالآلة، لا يخاف ولا يفكر بشيء. ذهب توّاً إلى العصا المعلقة فوق رأس عمّه، وتناولها بيده، وقبضها جيداً، ثم أخذ ينظر إلى شاربى العمّ إبراهيم يصعدان ويهبطان، ويصغي إلى غطيّطه يشتد ويخفت. ثم كشّر عن أسنانه كابن النمر، ورفع العصا إلى فوق، بكلتا يديه، وانهاه بها على وجه العمّ إبراهيم وعلى شاربىه ضربة، وأتبعها بالثانية والثالثة على الجبين والذقن، قبل أن يستطيع عمّه صياحاً.

ولمّا أفاق العمّ إبراهيم عاجله الأعرج بضربة رابعة وخامسة وسادسة... دون حساب أيضاً.

وكان العم إبراهيم تحت العصي المتراكمة عليه يعوي عواء الذئب أصابه الصياد،  
ويتململ، ويجذف، ويحرك يديه وأصابه في الهواء. يحاول النهوض، ولكن عبثاً.  
إنه كسيح!

وكان يلحق بالأعرج من زاوية إلى زاوية في الكوخ لعله ينزع العصا منه، فيناوله  
حاملها الضربة على يده، وعلى رأسه، وعلى بطنه، فيشتد عواؤه، ويختلط بقصافات  
الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ في تلك الليلة الليلية.

واتفق أن العصا لطمت القنديل بينما كان الأعرج يرفعها على العم إبراهيم  
متراجعاً من أمامه، فانكسرت بقايا زجاجته المسودة بالدخان وانقلب على الفراش  
فاندلق زيتته، فهبت النار دفعة واحدة، ونشرت في الكوخ المظلم ضوءاً كبيراً. فكان  
الأعرج أسرع من بروق تلك الليلة: ركض إلى الباب وفتحه وخرج، ثم حاول إغلاقه،  
فإذا بالعم إبراهيم يهرب من الحريق ويهجم على الباب فيمسكه من حافته، وهو يعوي  
ويستغيث، لأن الكوخ كان قد تحول إلى أتون.

وأخذ الصبي يشد من جهة، وعمه يشد من جهة، ثم انحنى الأعرج على اليدين  
الضخمتين الممسكتين بحافة الباب، وعضهما عضّة ذاق بها طعم دمهما، فارتختا، فأقفل  
الباب بالمفتاح جيداً، وابتعد عن النار التي كانت حرارتها قد وصلت إليه ودخانها في  
أنفه وعينه.

وكان بالقرب من الكوخ شجرة من الزنزلخت قديمة العهد، فوقف الأعرج يتقي  
المطر المتساقط، وينظر إلى الكوخ تتداعى جدرانه، وتندلع منه السنة النيران، وتنقض  
تنكات الكاز بعضها فوق بعض بقرقة شديدة.

وأرھف الأعرج أذنيه لسمع صوت العم إبراهيم. فإذا صوت مثل خوار البقر بدأ  
قوياً... قوياً... ثم أخذ يضعف شيئاً فشيئاً، ثم عاد إلى الخوار أقوى منه قبلاً، ثم هوى  
الكوخ هويّاً واحداً، فلم تبق له قائمة، محدثاً ضجة غريبة تنخر الأذن نخرأ، ضجة ارتعدت  
لها فرائص الأعرج بالرغم من شجاعته وهول ما كان يحس به من نشوة الانتقام.  
حينئذ مشى الأعرج إلى الشارع، وهو يرسل بين الخطوة والخطوة نظرة إلى الحريق  
ونظرة إلى الأمام.

أما الكوخ فقد صار رماداً بمن فيه... إلا بعض جمرات تطفئها الأمطار على مهل.  
وأما الشارع فمقفّر، ليس فيه إلا ظلّ الأعرج يلقيه المصباح الكهربائي المعلق  
على محطة الترامواي. ظل طويل، مستقيم، كلما تقدم الأعرج في المشي زاد في طوله  
واستقامته، واختفت منه العرجة... حتى خيل إليه أن أوله عند رجله العوجاء، وآخره  
معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء.

## نموذج للمسرحية

## 4. أصحاب الغار

علي أحمد باكثير

وتدور هذه المسرحية حول قصة الثلاثة الذين حَبَسَتْهُمْ الصخرة في الغار - كما ورد في الحديث النبوي الشريف بروايات<sup>(1)</sup>، فصاروا في مأزق صعب لم يجدوا منه مخرجاً إلا بتوسلهم إلى الله تبارك وتعالى بصالح أعمالهم السالفة التي أتوها في ما مضى، فانحلت عُقْدَتُهُمْ وانفرجت أزمَتُهُمْ.

## (الْمَنْظَرُ)

(واد ضيق بين جبلين، السماء مجللة بالسحاب الداكن، والرعد يقصف بشدة، والمطر يهمي بغزارة).

(ثلاثة رجال يمشون في الوادي، وهم يتلفتون نحو الجبل ونحو السماء في وَجَل. اثنان منهم قد سبقا يعدوان، والثالث يمشي متمهلاً كأنه يفكر في طريقة للنجاة).

يوسف : ما خطبك يا هارون؟ دعنا نواصل سيرنا السريع.

هارون : (وقد توقف قليلاً) ولكن صاحبنا متى متخلف عنا.

يوسف : لا شأن لنا به. إنه يتعمد البطء في السير.

هارون : ما يكون لنا أن نترك رفيقنا يا يوسف (ينادي بأعلى صوته) متى متى.

متى : (صوته من بعيد) هارون!.

هارون : ماذا تصنع هناك؟ أسرع والحق بنا.

متى : انتظر قليلاً.

يوسف : ننتظر! أنتظر حتى يدركنا السيل ونحن في بطن الوادي فنهلك؟

هارون : انتظر! ها هو ذا يعدو مسرعاً إلينا.

(1) مسند أحمد 2/ 116 و 142 وفتح الباري شرح صحيح البخاري 5/ 356 و 313/7.

- يوسف : ها هو ذا قد أقبل إلينا. ..
- متى : (يظهر وهو يلهث من الجري) في رأيي يا صاحبي أن نقف هنا عن السير.
- يوسف : لكي يطوينا السيل إذا جاء؟ أتريد أن تهلكنا يا رجل؟
- متى : بل أنت الذي تريد أن تهلكنا برأيك السقيم. ليس في وسعنا أن نسبق السيل إذا أقبل، ولكن في وسعنا أن نتقيه.
- يوسف : وكيف نتقيه؟
- متى : نلجأ إلى ذلك الغار في سفح الجبل.
- (يُسمع هدير السيل من بعيد)
- هارون : وَيْ<sup>(1)</sup>! اسمعاً! هذا السيلُ قد أقبل! هذا هديره !
- متى : هيا بنا. أسرع.
- يوسف : لكن. لكن هذه الصخرة المتقلقلة على فم الغار....
- متى : ما بالها؟
- يوسف : ألا تخشيان أن تقع فتنطبق علينا فيه؟!
- متى : هذه الصخرة ظلت واقفة هكذا منذ دهور... أفلا تسقط إلا يومنا هذا؟
- يوسف : من يدري؟
- متى : (مُحتدًا) أوه. إذن نموت جميعاً ونستريح من صحبتك!
- هارون : زويدكما.. لا وقت عندنا للشجار.. إلى الغار ليفعل الله ما يشاء.
- (يصعدون مشرعين في سفح الجبل)
- (داخل الغار يتسرب إليهم بعض النور من فم المغارة، وقد اشتد هدير السيل)
- متى : أرايت يا صاحب الرأي الحصيف؟ لو لم ندخل هذا الغار لجرفنا هذا السيل الهائل.
- يوسف : إذا انطبقت هذه الصخرة علينا...

(1) وي: اسم فعل بمعنى (أتعجب).

- مَتَّى : (يُقَهِّقُهُ سَاخِرًا) حِينْتِذْ أَعْتَرَفَ بِصَوَابِ رَأْيِكَ.
- هارون : ويلكما! أليس خيراً من هذه المجادلة أن نذكر الله ﷻ ونَدْعُوهُ أنْ يَحْسِنَ عَاقِبَتَنَا؟
- (تُسْمَعُ قَرْقَعَةٌ مِنْ نَاحِيَةِ فَمِ الْغَارِ)
- هارون : وَي! مَا هَذَا؟
- يوسف : هذه الصخرة تتحرك!.
- مَتَّى : قَالَ اللَّهُ وَلَا فَالْكَ.
- يوسف : ها هي ذي انطبقت!.
- (يَنْسُدُّ فَمِ الْغَارِ الَّذِي يَتَسَرَّبُ مِنْهُ النُّورُ فَيَسُودُ الظَّلَامُ)
- هارون : لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ.
- يوسف : أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنَّهَا غَيْرُ ثَابِتَةٍ وَتَوَشَّكَ أَنْ تَقَعَ؟ دَبَّرْ لَنَا الْآنَ مَخْرَجاً يَا سَيِّدَ مَتَّى، يَا صَاحِبَ الرَّأْيِ الْخَصِيفِ.
- مَتَّى : لَوْ بَقِينَا فِي بَطْنِ الْوَادِي لَكَانَ هَلَاكُنَا مُحَقَّقاً.
- يوسف : وَهَلَاكُنَا الْآنَ غَيْرَ مُحَقَّقٍ؟!
- مَتَّى : كُلُّ هَذَا مِنْ سُوءِ تَشَاؤُمِكَ.
- يوسف : تَشَاؤُمِي هُوَ الَّذِي حَرَّكَ الصَّخْرَةَ؟
- مَتَّى : نَعَمْ.
- هارون : يَا أَخَوَيَّ كَفَى مِرَاءً وَمَجَادَلَةً. مَا أَظُنُّ هَذَا الَّذِي أَصَابَنَا إِلَّا عَقُوبَةٌ لَكُمْ مِنْ اللَّهِ عَلَى هَذَا الْجِدَالِ وَاللَّدَدِ.
- يوسف : لَا حَقَّ لَكَ يَا هَارُونَ أَنْ تُوجِّهَ اللَّومَ إِلَيَّ. غَيْرِي هُوَ الْمَلُومُ.
- هارون : بِاللَّهِ عَلَيْكَ يَا يَوْسُفُ دَعْنَا مِنْ هَذَا الْآنَ. أَيْنَ مَتَّى؟ مَاذَا تَصْنَعُ هُنَاكَ يَا مَتَّى؟
- يوسف : إِنَّهُ يَحَاوِلُ أَنْ يُزَحْزَحَ الصَّخْرَةَ!.

- متى : لا تسخر مني يا يوسف.
- هارون : يوسف، ألا تريد أن تكف؟
- يوسف : يا أخي أنا لا أسخر، ولكن هذه قطعة جبل لا يقدر أن يُزحزحها ولا مائة رجل.
- هارون : تعال يا متى اجلس قريباً مني. إننا لا محالة هالكون إلا أن يتداركنا الله بلطفه. اقرب مني أنت أيضاً يا يوسف... هات يدك.
- يوسف : هاك يدي.
- هارون : (يضع يد يوسف في يد متى) تصافياً أولاً وتسامحاً، فإن الله لن ينظر إلينا وبيننا هذه القطيعة.
- يوسف : سامحني يا متى.
- متى : سامحتك. وأنت سامحني يا يوسف.
- يوسف : سامحتك يا أخي.
- هارون : الحمد لله، والآن اصغيا إليّ. لقد سمعت من بعض علمائنا أن أحسن ما يدعو به المرء ربه في ساعة الشدة أن يتوسل إليه بصالح أعماله؛ فليذكر كل واحد منا أصلح عمل عمله في حياته فليدع الله به.
- متى : ابدأ أنت يا هارون.
- يوسف : أجل أنت أصلحنا نحن الثلاثة.
- هارون : الله وحده يعلم أينما الأصلح، وإنني لكثير الذنوب جُم الخطايا وما أعرف لي من عمل صالح، اللهم ما كان من برّي بوالديّ الكبيرين.
- متى : فاذا ذكر ذلك فإن برّ الوالدين من أفضل الأعمال.
- هارون : كان من عادتي إذا رجعت من المرعى أن أحلب فأسقى أبويّ الكبيرين أولاً قبل زوجتي وأولادي وقبل أي واحد في الدار. وذات يوم تأخرت في المرعى ولم أعد إلى أهلي إلا بعد ما أمسى المساء. فاستقبلتني زوجتي في قلق.
- (ينقل المنظر إلى بيت هارون)

(هارون واقفاً ويده صحيفة من اللبن وأمامه زوجته حنة)

الزوجة : ماذا أحرّك يا هارون اليوم؟

هارون : نأى بيّ الشجر يا حنة فأبعدت. أين أبي وأمي؟

الزوجة : انتظرك طويلاً حتى غلبهما النوم فناما.

هارون : ويجهما ناما قبل أن يتعشيا.

الزوجة : هات هذا الذي حلبته لأسقيه للأولاد فإنهم يتضاغون جوعاً.

هارون : كلا يا حنة.. لن أسقي قبلهما أحداً.

الزوجة : اسقِ هذا لأولادك ثم احلب لأبويك حين يستيقظان.

هارون : كلا لن أُخلّ بعادتي معهما أبداً.

الزوجة : إذاً فأيقظهما ثم احلب لأولادك.

هارون : لا ينبغي أن أزعجهما من نومهما الساعة.

الزوجة : فماذا أنت صانع؟

هارون : سأبقى هنا واقفاً حتى يستقيظا فأقدّم لهما اللبن.

الزوجة : ما هذا الذي تصنع؟ لم تُلصق الصحيفة هكذا بيطنك؟

هارون : ليبقى اللبن دفيئاً يا حنة. اذهبي أنت إلى الأولاد.

الزوجة : ماذا أصنع لهم؟

هارون : علّليهم<sup>(1)</sup> حتى يناموا.

(عود إلى الغار)

متى : ومتى استيقظ أبواك؟

هارون : حينما برق الفجر.

يوسف : وبقيت طوال الليل واقفاً بصحفة اللبن؟

(1) علّليهم: أشغليهم بما يسكت جوعهم.

- هارون : نعم وأنا أضُمَّها إلى بطني من تحت الثياب.
- متى : طوبى لك يا هارون! ما سمعنا بولد برّ والديه كهذا قط.
- هارون : (يرفع يديه مبتهلاً بالدعاء) اللهم إن كنت تعلم أنني فعلت ذلك ابتغاء وجهك ففرج عنا ما نحن فيه.
- متى : انظر يا هارون! الصخرة انفرجت؟!
- يوسف : أجل، هذا الوادي قد ظهر.
- هارون : اللهم لك الحمد.
- متى : وئي! لكننا لا نستطيع الخروج بعد.
- هارون : دوركما الآن. أذكرا أزجى عمل عملتما.
- متى : بل ابدأ أنت يا يوسف.
- يوسف : بل تبدأ أنت. أنت أفضل مني.
- هارون : لا بأس. ابدأ أنت يا يوسف.
- يوسف : ماذا أقول؟
- هارون : أذكر ما تعرف .. ولا تحقر شيئاً من العمل فإن الله لا يحقر شيئاً.
- يوسف : في بالي شيء ولكنني أستحي أن أذكره.
- هارون : ويحك إن العمل الصالح لا يُستحي من ذكره.
- يوسف : إنه يمسّ عرضَ قريبة لي.
- هارون : نُعاهدك ألا نُفسيَ هذا السر لأحد.
- يوسف : كانت لي ابنة عم أحبها كأشد ما يحب الرجال النساء وظل حبها نامياً في قلبي. فوسوس لي الشيطان أن أغريها بالمال فاستعصمت مني ... إلى أن ألمّت<sup>(1)</sup> بها سنة من السنين فجاءت تطلب عوني.
- (ينتقل المنظر إلى بيت يوسف)

(1) أصابتها شدّة.

يوسف : مرحباً بالحبيبة، لعلك اليوم رضيت عن ابن عمك المذلل بحبك. اجلسي على هذا الفراش الوثير.

هي : هات يا يوسف الستين ديناراً التي وعدتني بها.

هو : وتجودين عليّ بوصلك؟

هي : إذا أردت.

هو : خذي إذاً ضعف. ما طلبت. خذي مئة وعشرين ديناراً، وإن شئت زدتك فوق ذلك.

هي : لا يا ابن عمي، هذا يكفي وزيادة.

هو : هاك يا منية النفس (يُناولها كيساً من الدنانير).

هي : جُزيت خيراً يا يوسف

هو : لكنك تبكين. ما خطبك؟

هي : إني أخاف الله رب العالمين.

هو : (يرتعد خوفاً) يا ويلي من كافر بنعمة الله. تخافينه أنت في الشدة ولا أخافه أنا في الرخاء؟. والله لا تمسّ يدي ثوبك أبداً!

هي : والمال يا يوسف؟ خذه إذاً.

هو : كلا قد وهبتك إياه لوجه الله.

(عود إلى الغار)

متى : وانصرفت بالمال من عندك؟

يوسف : نعم وإن قلبي ليزوب إليها شوقاً (يدعو الله مبتهلاً) اللهم إن كنت تعلم أنني فعلت ذلك ابتغاء وجهك فأفرج عنا ما نحن فيه.

متى : (هائفاً) الصخرة تتزحزح!

هارون : اللهم لك الحمد.

متى : ها هي ذي السماء! أستطيع الآن أن أرى السماء!.

يوسف : الحمد لله.

متى : لكن واحسرتاه! الخروج مُتَعَذِّر بعد.

يوسف : هاتِ أنتِ يا متى الآن.

متى : ما عندي غير عمل واحد مرجو عند الله. وكنت أحب أن أحفظه سرّاً بيني وبين ربي.

يوسف : أذكره يا متى وتوسل إلى الله به.

متى : كانت لي مزرعة في ما مضى. فاستأجرت ذات يوم أجراً ليعملوا في أرضي، فلما انقضى النهار أعطيتهم أجورهم ما خلا واحداً اسمه سليمان أبى أن يأخذ أجره مستقلاً إياه. وأردت أن أزيده فأعرض عني ومضى. فوقع في قلبي منذ ذلك همٌّ عظيم. وبحث عنه في كل مكان فلم أعر له على أثر، فبدأ لي أن أئتمّر له أجره هذا؛ فإذا الله يبارك فيه حتى نما وتكاثر. وجاءت جائحة فأتت على مالي فلم يبق في يدي غير مال سليمان هذا فصارت زوجتي تحرضني على الأخذ منه.

هو : كلا يا تامار. إنه مال ذلك الأجير.

هي : أنت الذي ثمرته ونميته.

هو : لكنّ الأصل حقّه هو وقد بارك الله له فيه. ولو كنت خلطته بمالي لأتت عليه الجائحة في ما أتت.

هي : خذ من هذه الأنعام ولو شاة واحدة تذبجها لنا في العيد لتوسّع بها على العيال.

هو : كلا والله لا أمس منها شيئاً حتى يجيء صاحبها.

هي : ومتى يجيء صاحبها؟ لعله قد مات.

هو : إن يكن قد مات فلعلّي أهتدي يوماً إلى ورثته فأسلمها لهم.

(عود إلى الغار)

يوسف : وهل جاء صاحبها يا متى؟

مَتَّى : نعم جاء سليمان بعد خمس سنين.

(بيت مَتَّى من جديد)

سليمان : مَتَّى، متى ألا تعرفني؟

مَتَّى : من؟ سليمان؟.

سليمان : أجل .. أنا سليمان. إنك لتذكر اسمي.

مَتَّى : أين كنت يا أخي؟ لطالما بحثت عنك.

سليمان : لتستأجرني مرة أخرى فتظلمني حقي؟

مَتَّى : بل لأعطيك حَقَّك. والله لقد بحثت عنك في كل مكان.

سليمان : لتعطيني صاع الأرز الذي تركته لك؟ اعلم يا مَتَّى أن الله قد أغناني اليوم عن ذلك الصاع.

مَتَّى : تعال انظر. أترى هذه الأنعام ورُعاتها؟

سليمان : أجل. قد أثريت يا مَتَّى بعدي.

مَتَّى : كلا. هذه ليست لي يا سليمان. هذه كلها لك أنت قد ثمرتها من صاع الأرز الذي رفضته.

سليمان : ماذا تقول؟

مَتَّى : ظلت أمانة عندي فخذها اليوم وأرحني من حفظ أمانتك.

سليمان : لا تستهزئ بي يا مَتَّى فلست اليوم فقيراً فأحتمل سُخريتكَ.

مَتَّى : إني والله لا أستهزئ بك.

سليمان : أحقاً؟

مَتَّى : إني والله الذي لا إله إلا هو إن هذه الأنعام كلها مُلْكٌ له.

سليمان : ما أعظم والله أمانتك!. سأترك لك نصفها يا مَتَّى.

مَتَّى : لا وجزاك الله خيراً. لن آخذ منها شيئاً.

سليمان : ربما تحتاج إليها يا مَتَّى.

متى : ويحك يا سليمان أتراني كنت أحفظها لك لو لم يغني الله عنها؟ الحمد لله،  
الخير عندي كثير.

(عود إلى الغار)

يوسف : واستاق الأنعام كلها؟

متى : نعم، وغاضبتني زوجتي شهراً لا تكلمني من أجل أنني رفضت ما عرض  
سليمان عليّ وقلت لها إن الله هو الواهب الرزاق.

يوسف : طوبى لك يا متى. هذا والله أعظم من عملي وعمل يوسف، فادعُ الله به أن  
يفرج عنا ما نحن فيه.

متى : (يبتهل بالدعاء) اللهم إن كنت تعلم أنني فعلت ذلك ابتغاء وجهك فأفرج  
عنا ما نحن فيه.

يوسف : (هاتفاً) انظروا الصخرة تتقلقل من مكانها! يا الله! إنها تدرجت!.

(ينفتح فم الغار أوسع مما كان ويُسمع تدرج الصخرة إلى أسفل)

هارون : الحمد لله، نَجَوْنَا، نَجَوْنَا.

الثلاثة : (يتعانقون في بهجة وفرح). الحمد لله.

## المصادر والمراجع

1. الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد صقر، مجلدان، مصر، دار المعارف، ط3، 1976.
2. أباطة، ثروت، هارب من الأيام، سلسلة روايات الهلال، مصر، 1962.
3. أدهم، علي، فصول في النقد والأدب والتاريخ، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
4. إسماعيل، عز الدين:
  - أ. الأدب وفنونه، مصر، دار الفكر العربي، ط6، 1976.
  - ب. الأسس الجمالية في النقد العربي، مصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1986.
3. الأشر، عبد الكريم، تعريف بالثر العربي الحديث، سوريا، مطبعة جامعة دمشق، 1991.
4. الأصمعي، عبد الملك بن قريب، الأصمعيات، تحقيق أحمد شاکر وعبد السلام هارون، مصر، دار المعارف، ط7، 1993.
5. أمين، أحمد، فيض الخاطر، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط5، 1958.
6. باكثير، علي أحمد، أبو دلامة (مسرحية)، مصر، دار مصر للطباعة والنشر.
7. بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، مصر، دار نهضة مصر، د.ت.
8. الجرجاني، الشريف، كتاب التعريفات، لبنان، مكتبة لبنان، د.ت.
9. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاکر، مصر، مكتبة الخانجي، لا طب، 1984.
10. الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ج5، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979.

11. حسين، طه، حديث الأربعاء، مصر، دار المعارف، د.ت.
12. الحصري، القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، جزآن، تحقيق علي محمد البجاوي، مصر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط2، 1969.
13. حمزة، عبد اللطيف، أدب المقالة الصحفية، مصر، دار الفكر العربي، 1964.
14. خليل، إبراهيم، النص الأدبي- تحليله وبناءؤه، الأردن، دار الكرمل، ط1، 1995.
15. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، لبنان، دار العلم للملايين، ط2، 1981.
16. ابن رشيقي، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جزآن، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، لبنان، دار الجيل، ط5، 1981.
17. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، الديوان، تحقيق حسين نصار، مصر، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، ط1، 1973-1981، 6 أجزاء.
18. زكي، أحمد، مع الله في السماء، العدد 62، مصر، نشر دار كتاب الهلال، مايو 1956.
19. زهران، حامد عبد السلام، الصحة النفسية والعلاج النفسي، لبنان، عالم الكتب، ط4، 1977.
20. زهير بن أبي سلمى، ديوانه، تحقيق فخر الدين قباوة، لبنان، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1980.
21. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، لبنان، دار اليقظة العربية، 1969.
22. أبو زيد، سامي، ابن الرومي (قراءة نقدية لشعره)، الأردن، دار حنين، ط1، 2011.
23. السعافين، إبراهيم (وزملاؤه)، مناهج تحليل النص الأدبي، الأردن، جامعة القدس المفتوحة، ط2، 2003.
24. ابن سلام، محمد الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مجلدان، تحقيق محمود محمد شاكر، مصر، ط2، 1974.

25. السياب، بدر شاكر، أنشودة المطر، لبنان، دار مكتبة الحياة، 1969.
26. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مصر، مكتبة نهضة مصر، ط10، 1999.
27. الشنقيطي، أحمد الأمين، شرح المعلقات العشر، لبنان، المكتبة المصرية، 2002.
28. الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، مصر، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، د.ت.
29. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط4، 1960.
30. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1982.
31. عباس، إحسان، فن الشعر، لبنان، دار الثقافة، ط3، د. ت.
32. عبد الصبور، صلاح، الناس في بلادتي (ضمن المجموعة المتكاملة)، لبنان، دار العودة، ط1، 1997.
33. عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، لبنان، دار العلم للملايين، ط1، 1979.
34. العسكري، أبو هلال، الصناعتين، لبنان، دار الشروق، تحقيق مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط2، 1984.
35. عطوان، حسين، نصوص من الأدب الأموي، الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 2011.
36. العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، لبنان، دار الكتاب العربي، ط6، 1967.
37. عياد، شكري (وآخرون)، البلاغة والنقد، السعودية، وزارة المعارف السعودية، ط9، 1413هـ / 1992م.
38. أبو فراس الحمداني، الديوان، تحقيق د. سامي الدهان، سوريا، المعهد الفرنسي، 1944.
39. فضل، صلاح:
- أ. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصر، دار المعارف، ط2، د.ت.
- ب. نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.

40. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر، دار المعارف، ط2، 1966.
41. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم حجاجي، لبنان، دار الكتب العلمية، د.ت.
42. القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد علي الهاشمي، سوريا، دار القلم، ط2، 1986.
43. قطب، سيد: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، لبنان، دار الفكر العربي، د.ت.
44. اللبدي، محمد سمير نجيب، كروم وعناقيد، الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2006.
45. الماضي، شكري عزيز، فن النثر العربي الحديث، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996.
46. المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، 4 أجزاء، شرح عبد الرحمن البرقوقي، لبنان، دار الكتاب العربي، 1980.
47. محمود، حسني (وزميلة)، فنون النثر العربي الحديث، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1995.
48. مسلم بن الوليد، ديوانه، تحقيق سامي الدهان، مصر، دار المعارف.
49. ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، مصر، دار المعارف، ط3، 1976.
50. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، لبنان، دار العلم للملايين، ط8، 1989.
51. النجار، محمد رجب، 2002، النثر العربي القديم، الكويت، مكتبة دار العروبة، ط2، د.ت.
52. نجم، محمد يوسف:
- أ. القصة في الأدب العربي الحديث، لبنان، دار الثقافة، ط3، 1966.
- ب. فن المقالة، لبنان، ط3، 1963.

53. هلال، محمد غنيمي، 1987، النقد الأدبي الحديث، لبنان، دار العودة.
54. الهمذاني، بديع الزمان، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محيي الدين، لبنان، دار الكتب العلمية د.ت.
55. اليازجي، كمال (بمشاركة إميل المعلوف)، المنتخب من أدب المقالة للقراءة والإنشاء، لبنان، دار العلم للملايين.

