مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العام الثاني – العدد 8 يونيو 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشي

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر

د.مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا

د.خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

المنسق العام: أ. جمال بلبكاي

رئيس اللجنة العلمية: أ.د .الطاهر روابنية ،جامعة باجي مختار/ الجزائر

اللجنة العلمية :

أ.د. عبد الحميد عبد الواحد،جامعة صفاقس،تونس

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار،العراق

أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين

د. سليمة لوكام، جامعة محمد الشريف مساعدية،الجزائر

د.محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر

د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر

د.مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني جامعة الموصل (العراق)

أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري، جامعة الموصل،العراق

د.كريم السعودي، جامعة القادسية، العراق

د.نبيل الشاهد الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

د. لطيف يونس الطائي معهد الفنون الجميلة/ محافظة ديالى(العراق)

د.هيثم محمد إبراهيم سرحان جامعة قطر(قطر)

د.عبد القادر بن فرح جامعة سوسة (تونس)

د. ادريس جرادات مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي-الخليل-(فلسطين)

د.جيلالي بوبكر جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)

أ.ناصر بوصوري المركز الجامعي أحمد صالحي . النعامة (الجزائر)

د.لحسن عزوز جامعة الوادي(الجزائر)

د. حمد محمود محمد عبدالله الدوخي جامعة تكريت(العراق)

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

	الصفحة
• الافتتاحية	7
• الشعر والمنفى: مقاربات لتيمة المنفى في الشعر الموريتاني المعاصر / د. ولد متالي لمرابط أحمد محمدو ، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية	9
• عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني: دراسة تحليلية لنماذج مختارة / د. محمد الأمين بحري- جامعة بسكرة- الجزائر	27
• شخصية المكان في الفن: دراسة في رواية" غرفة العناية المركزة" لعز الدين شكري / د. أحمد يحي علي محمد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر .	47
• الاعتراض العكبري وأثره في الدراسات النحوية / د.أسامة محمد موسى عبدالرزاق، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. السعودية .	85
• الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة في النّقد الفرنسي / أ . غنيـّة كبيـر، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج ، الجزائر	101
• صورة الحرب في الشعر الجاهلي المفضليات "أنموذجًا" / د. ثامر إبراهيم محمد المصاروة، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية.	117
• حلب في الأدب التركي الحديث: مؤلفات علي كمال نموذجاً / أ.عبد الستار الحاج حامد، جامعة أولوداغ/بورصا، جامعة اسطنبول.	149
• سيمياء البحر وإيحاء التكرار: قراءة في (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش، الأستاذة عايب فاطمة الزهراء ، جامعة تبسة ، الجزائر .	167

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم لكم هذا العدد سياحة معرفية وأدبية ممتعة ،ثرية ومتنوعة ،وقد ركز الباحثون في هذا العدد على تقديم دراسات في السرد وأخرى في الشعر ، ورغم أنها توزعت على هذين المحورين إلا أننا لم نلتزم تنظيمها وفق هذا المعيار التصنيفي ، توخيا للمتعة ودهشة الولوج إلى عوالم سردية وشعرية متنوعة.

وقد استضفنا في هذا العدد أسماء من أقطار عربية وإسلامية مختلفة كماهي عادة مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية ، والتي حافظت على خطها العام الذي سطرته منذ نشأتها والمتمثل في نبذ المركزيات القطرية أو الجيلية الضيقة.

وعليه نتمنى لقرائنا متعة الاطلاع والاستكشاف والمساءلة ،هذا ولا ننسى .توجيه شكرنا الكبير إلى أسرة المجلة (هيئة تحرير .اللجنة العلمية .ولجنة التحكيم) والذين ساهموا من خلال جهودهم الكبيرة في صنع تميزها في كل عدد مقدم ، وكذا إلى الباحثين المشاركين على إسهاماتهم القيمة وقبلها سعة صدورهم في تقبل ملاحظات الخبراء ثم انتظار زمن يطول دائما حتى ترى بحوثهم النور.

نقول في الأخير مرحبا بمشاركاتكم ، بملاحظاتكم ، بتوجيهاتكم ، ورمضان مبارك وكل عام وأنتم بخير

رئيسة التحرير

أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشعر والمنفى

مقاربات لتيمة المنفى في الشعر الموريتاني المعاصر

د. ولد متالي لمرابط أحمد محمدو، أستاذ مساعد (تخصص الأدب والنقد)، وأمين مجلس قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

يعالج هذا البحث قضية مهمة، وهي تجليات تيمة المنفى في الشعر الموريتاني الحديث، وهو موضوع لا يخلو من الطرافة، إضافة إلى عدم تناوله من قبل الدراسات النقدية الموريتانية الحديثة. وقد رصد البحث تيمة المنفى عبر إنتاج مجموعة من الشعراء الموريتانيين المغتربين، وتوقف عند إحساسهم بمفهوم الزمن، وكيف أثر المنفى على نظرتهم الأدبية والثقافية والفنية، وما أمدهم به من آليات ووسائل للتجريب والرؤيا ساهمت في تطوير رؤيتهم الشعرية وطقوسهم في الكتابة والإبداع؛ وهي أمور انعكست بوضوح على مرايا إنتاجهم الشعري الموشوم بلغة المنفى والمعبأ بهمومه وآلامه وتجلياته.

الكلمات المفتاحية

(الشعر الموريتاني المعاصر، المنفى، مقاربة)

١. إضاءة

نسعى عبر هذه الإطلالة البحثية إلى تقديم مقاربة نقدية لتيمة المنفى في الشعر العربي المعاصر، عابرين إلى هذا المنحى من بوابة الشعر الموريتاني المعاصر، راصدين تداعياته في شعر أبرز من عانى تجربة المنفى من الشعراء الموريتانيين، وهو مجال بحثي يثير الكثير من الإشكالات والتساؤلات التي تظل بحاجة إلى الطرح والمعالجة والمناقشة، خصوصا أن الموضوع لم ينل بعد حظه من الاهتمام في مسيرة البحث النقدي الموريتاني الحديث، وهو ما يجعلنا نحتفي به في هذا المقاربة المركّزة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢. حفريات في المعجم والمصطلح

جاء في لسان العرب ما يلي: «نفى: نفى الشيء نفيا: تنحى، نفيته أنا نفيا [...] وانتفى شَعَر الإنسان إذا تساقط. والسيل ينفي الغثاء: يحمله ويدفعه، ونفيا السيل: ما فاض من مجتمعه كأنه يجتمع في الأنهار الأخاذات، ثم يفيض إذا ملأها، فذلك نفيانه، ونفى الرجل عن الأرض ونفيته عنها: طردته فانتفى [...] قال الله تعالى: (**أو يُنْفوا من الأَرْض**) [المائدة:٣٣]؛ قال بعضهم: معناه من قتله فدمه هدر؛ أي لا يطالب قاتله بدمه [...] ونفي الزاني الذي لم يحصن: أن ينفى من بلده الذي هو به إلى بلد آخر سنة [...] ونفي المخنث ألا يقر في مدن المسلمين [...] وانتفى منه تبرأ. ونفى الشيء نفيا: جحده، ونفى ابنه جحده [...] ونفت الريح التراب نفيا ونفيانا: أطارته. والنفي: ما نفته. وفي الحديث: المدينة كالكير تنفي خبثها. أي تخرجه عنها، وهو من النفي الإبعاد عن البلد، يقال: نفيته أنفيه نفيا إذا أخرجته من البلد وطردته. ونفي القدر ما جفأت به عند الغلي [...]، ونفيان السحاب ما نفته السحابة من مائها فأسالته [...] والنضوة: الخرجة من بلد إلى بلد. والطائر ينفي بجناحيه نفيا كما تنفي السحابة الرمش والبرد. والنفي: ما نفته الحوافر من الحصى وغيره في السير [...] ونفاية الشيء بقيته وأردؤه [...]. وخص ابن الإعرابي بها رديء الطعام».[1]

تتأرجح معاني النفي في حقل دلالي متقارب تؤسسه له معان متداخلة هي: التساقط، الحمل والدفع (نفي السيل)، الطرد (نفي الرجل)، الجحود والنكران لشيء ما (وهو المنفي/ نفى ابنه: جحده)، الإبعاد: (المدينة كالكير تنفي خبثها)...، وهو ما نكتشف من خلاله أهم محددات المنفى وهواجسه وآلامه التي قلما يسلم منها من عاش تجربته الخاصة بمختلف تجلياتها.

أما واقع المنفى اصطلاحا فيمكن أن نرسمه بتعريف إدوارد سعيد الذي يصفه بأنه «عزلة تعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدة، حيث يُشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الموطن المشترك».[2] وهو من هذا المنظور «ذو طبيعة معقدة؛ إنه مفروض ومرغوب، يجري السعي إليه والإقامة فيه، وكذلك ذمه بوصفه حالة من الإبعاد والاغتراب الذي يدفع المرء إليه ويجبر على عناقه».[3] على هذا الأساس يقدم أشكروفت مفهوم المنفى بوصفه يقابل «فكرة الانفصال والابتعاد عن الوطن الأم أو عن الأصل الثقافي أو العرقي».[4]

---

[1] – ابن منظور/ لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط ونديم مرعشلي، المجلد الثالث، مطابع أوفست تكنو برس الحديثة، ص ٦٩٦-٦٩٧.

[2] – إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ١١٧-١٢١.

[3] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد ١٠، اكتوبر، ٢٠٠٧، ص ١.

[4] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد ميز بعض النقاد المعاصرين بين المنفى والاغتراب، وذلك على اعتبار أن المنفى مفروضٌ على صاحبه، فهو لا يستطيع العودةَ إلى الوطن نظرًا للضغوط التي يتعرض لها، بينما المغتربُ خرج من وطنه اختيارًا، وإن كان هذا الاختيار تدفع إليه بعض الأسباب القاهرة أحيانًا، بيد أن بعض النقاد يرى أن هذا الفصل لا يخلو من إجحاف؛ إذ «ثمة تداخل ومساحات رمادية تصل ما بين هذين المفهومين، كما تندرج حالتا الوجود الخاصتان بالمنفى والاغتراب في تشابهات تجعل من الصعب التمييز بين المنفيّ والمغترب... [مما] يُفضي إلى تعقيد مفهوم المنفى، وضرورة النظر إليه من جوانب مختلفة وعدم الاكتفاء بالمعنى اللغوي ذي الدلالات السلبية».[1] بينما رسم البعض الآخر حدودًا للاغتراب بوصفه الشعور بالغربة داخل الوطن، والمنفى غربة خارج حدود هذا الوطن.[2]

هذا التغير في المفهوم، هو ما جعل النظرة إلى أدب المنفى تشهد تحولات جذرية في الدراسات النقدية الحديثة، فقد خضع «مفهوم أدب المنفى [...] خلال الربع الأخير من القرن العشرين لتحولات وتعديلات عديدة، حيث غادر معناه اللغوي الذي يجعل منه دالاً على أدب الغربة والهجرة والاقتلاع والنفي والتشرد، ليصبح تجربة مجازية تدل على النظر بعيون جديدة إلى العالم وتجارب البشر وتفاعل الثقافات ومفهوم الحرية والرؤية غير المتحيزة والابتعاد عن مفهوم الهوية المغلقة، وطرح مفاهيم مثل الأصل والقومية والآداب الوطنية على بساط البحث مجددا».[3] وقد تدحرجت إحالات المصطلح وخلفياته المعرفية والفلسفية إلى دوائر شتى في أعمال أبرز المنظرين لهذا المفهوم، مثل إدوارد سعيد، وفرانز فانون، وألبير ميمي، وعبدول جان محمد... وغيرهم.

٣. هواجس المنفى

صبغ المنفى ذاكرة كثير من الأدباء والمفكرين بطابع خاص وألهمهم من وحيه وتجلياته، كما قومتهم دروبه ومسالكه الصعبة المراس. وتظل ذاكرة المنفي موزعة بين الماضي والحاضر، بين الخفاء والتجلي، بين البنية العميقة والبنية السطحية لمسيرة حياته المغلفة بكثير من الطلاسم والرموز. يقول إدوارد سعيد: «يجبر المنفى المرء على التفكير به ويا لها من تجربة فظيعة. إنه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي: فلا يمكن البتة التغلب على ما يولده من شجن أساسي. وإذا ما كان صحيحا أن الأدب والتاريخ يحفلان بحوادث بطولية ورومانسية مجيدة، بل وظافرة حدثت في حياة النفي، إلا أن هذه الحوادث لا تعدو أن تكون

---

[1] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ١.

[2] – علي ناصر كنانة/ المنفى الشعري العراقي: انطولوجيا تاريخية للشعراء العراقيين في المنفى، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣، ص ٥.

[3] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جهودًا يقصد منها التغلب على أسى الغربة الشال. فمآثر المنفى لا يني يقوضها فقدان شيء ما خلفه المرء وراءه إلى الأبد».[1]

تشكلت شخصية كثير من العظماء في المنفى، حيث ابتعدوا عن الحواجز والمثبطات في أوطانهم الأم، وهذا ما جعل مفكرا مثل إدوارد سعيد -احترق بنيران المنفى- يتساءل في ذات الوقت سؤالا عميقا، حيث يقول: «ولكن إذا ما كان المنفى الحقيقي حالة فقدان مبرم، فكيف أمكن له أن يتحول بتلك السهولة إلى حافز قوي، بل ومخصب من حوافز الثقافة الحديثة؟».[2] وهذا ما جعله يسم الثقافة الغربية الحديثة بأنها «نتاج المنفيين والمهاجرين واللاجئين. والفكر الأكاديمي والنظري والجمالي في الولايات المتحدة لم يصل إلى ما هو عليه اليوم إلا بفضل أولئك الذين لجؤوا إليها هربا من الفاشية والشيوعية وسوى ذلك من الأنظمة المجبولة على قمع الخارجين عليها وطردهم، بل إن الأمر قد وصل بالناقد جورج شتاينر حد اقتراح أطروحة ثاقبة مفادها أن أدب (المهجر) يمثل جنسا قائما بذاته بين الأجناس الأدبية في القرن العشرين، أدب كتبه المنفيون وعن المنفيين، ويرمز إلى عصر اللاجئين».[3]

وكان من أبرز من كتبوا جل أعمالهم من عمق المنفى: دانتي، فيكتور هوجو، أوسكار وايلد، أليوت، عزرا باوند، همنغواي، سكوت فيتزجيرالد، ميلان كونديرا...، فيما كانت تيمة المنفى حاضرة في وعي كثير من الأدباء والكتاب العرب المعاصرين، وتصدرت عناوين كثير من أعمالهم، مثل: (الولد الشقي في المنفى) لمحمود السعدني، و(أوراق المنفى) لحيدر حيدر، و(ألم الكتابة عن أحزان المنفى) لواسيني الأعرج، و(الحب في المنفى) لبهاء طاهر، و(تأبط منفى) لعدنان الصائغ...، وغيرها كثير.

٤. تيمة المنفى

ظهرت تيمة المنفى لدى كثير من الشعراء قديما وحديثا، وعاش جزء كثير منهم هموم المنفى وأحلامه وانكساراته المرعبة، حتى عرف بعضهم الشاعر بأنه «رجل منفى؟ وهو ما يوحي بأن رحلة الشاعر الأساسية إنما هي في حقيقة الأمر انطلاق من (الهنا والآن)، مهما اختلفت أوجهه، للوصول إلى الديمومة».[4]

والمتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث يدرك أن جزءا كثيرا من الشعراء احترق بنار المنفى، واختار دروب المنفى خيارا أبديا يوائم رؤيته الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، يقول محمد بنيس في رسالته الموجهة إلى رامبو:

---

[1] – إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، م. س، ص ١١٧.

[2] – م. ن، ص ١١٧.

[3] – م. ن، ص ١١٧–١١٨.

[4] – صلاح ستيتية/ في مسببات الشعر وشروده، تعريب الأستاذ : محمد المنصوري، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٢، ص ٢٠–٢١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

«وأفكر كذلك في الهروب، في اللجوء إلى المنافي بعيدا عن هذا المغلق الذي لا يزداد إلا انغلاقا. الرداءات منتصرة بلا هوادة. **ولربما كان الشاعر ابن المنافي**».[1]

ونجد «الحاجة إلى لم شتات الهوية انطلاقا من انكسارات المنفى وانقطاعاته في القصائد الباكرة لدى محمود درويش، الذي يرقى عمله الكبير لأن يكون ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة حتى إشعار آخر».[2] وقد ظلت تيمة المنفى حاضرة بشكل باذخ في كثير من أشعاره:[3]

ولكني **أنا المنفي** خلف السور والباب

خذيني تحت عينيك

خذيني أينما كنت

خذيني كيفما كنت

أرد إلي لون الوجه والبدن

وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللحن

وطعم الروض والوطن

وعلى مستوى الشعر الموريتاني الحديث تبدو تيمة المنفى مركزية في أعمال كثير من الشعراء المعاصرين، فديوان بدي ولد أبنو[4] بعنوان (**صلوات المنفى الباريسي**)، وديوان محمد ولد عبدي[5] بعنوان (**الرحيل**)، وديوان أدي ولد آدبه[6] بعنوان (**تأبط أوراقا**)، وتهيمن على معجم هؤلاء الشعراء المفردات التي ترمز إلى الرحيل والنفي: **كالمرافئ، والمدائن، والرحيل، والتيه، والبحار، والسفائن...**

---

[1]- محمود عبد الغني/ من أنت أيها النص؟ مفكرة الدروب الهاربة، منشورات وزارة الثقافة المغربية، سلسلة أبحاث، مطبعة دار المناهل، ٢٠١١، ص ١٤٤-١٤٥.

[2]- إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، م. س، ص ١٢٤.

[3]- محمود درويش/ الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، ص ١٣٩.

[4]- شاعر وكاتب موريتاني مقيم في أوروبا منذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم، معروف بمعارضته للنظام الموريتاني الذي حكم البلاد في عقد التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة، وهي معارضة أجبرته على التعايش مع سياقات المنفى.

[5]- شاعر وناقد موريتاني مقيم بأبوظبي منذ مطلع التسعينيات لارتباطه بالعمل في بعض الهيئات العلمية والثقافية وقد طال به المقام هناك.

[6]- شاعر وناقد موريتاني أقام فترة طويلة بالمغرب لأغراض دراسية وعملية، وهو الآن مقيم بالخليج لارتباطه العملي ببعض المؤسسات الثقافية هناك.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٥. فلسفة المنفى

لقد كان المنفى سببا لطرح العديد من القضايا الجوهرية في الشعرية الموريتانية الحديثة، كما أن هناك بعض الهواجس والأسئلة المركزية التي ظلت مهيمنة في قصائد الشعراء الموريتانيين الذي كتبوا من عمق المنفى، وأبرزها:

١.٥. الزمن

غالبا ما يكون المنفى دافعا للتأمل الماورائي وطرح أسئلة وجودية معمقة، كسؤال الموت الذي ظل هاجسا حاضرا في قصائد الشاعر الموريتاني المقيم بأوربا بدي ولد أبنو، حتى أو شك أن يكون تيمة مركزية في شعريته، ولعل في هذا الأمر ما يعضد ما ذهب إليه بعض النقاد المعاصرين حين أشار إلى أن «الموت ليس مكونا من مكونات الشكل ولا من مكونات المعنى فحسب، وإنما هو محدد من محددات كون الشعر، ومنبع من منابع شعرية القصيدة المعاصرة، بل منتج لحدث قراءة ذي طقس مخصوص».[1]

ويفترض سؤال الموت طرح سؤال الزمن الأكثر إثارة وإشكالا في الوجود، وهو سؤال يبدو أكثر إلحاحا في المنفى حيث يجد الشاعر متسعا من الوقت للتفكير الفلسفي الوجودي، كما أن احتراقه بنار الزمن وعجلته السريعة خارج مداره الاجتماعي والثقافي ومرابع طفولته وصباه يزيد من غرابة الموقف ورعبه، هكذا يترجم ولد عبدي رؤيته للزمن في المنفى:[2]

كأن المسافات لا تنتهي

في نزيف التشهي

ولا تبتدي الأرض إلا ابتداء القبور

كأن الزمان الذي خاطنا

ناء بالأين

واختار منفاه فينا

قرابين مفعمة بالنذور

كأنا ولدنا لذرع الخطايا

---

[1] – الهادي إسماعيلي/ شعريات معاصرة، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٠.

[2] – محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، م. س، ص ٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وما قالت الأرض في سرها للبذور

نصلي كسوف الرؤى في مدار الخطى

أرجلا أوغلتها المفازات

في لجة من متاه العثور

ويبدو سؤال الموت والزمن أكثر إلحاحا في ديوان الشاعر بدي ولد أبنو (**أسفار العشق والموت**)[1] إذ يتناول فيه تجربة المنفى والزمن والموت بوصفها تجربة كونية لها مداراتها المرعبة، وهي تنحت في جسد الإنسان وتفعل فعلها في مسيرة وجوده في دنياه العابرة.

أما الشاعر محمد ولد عبدي فيحس بثقل المنفى وضراوته؛ فتنطلق شرارته كالبركان الثائر. إنه شاعر تسكنه العبقرية وجنون الإبداع فيخرجه الزمان من حظيرته ليغني شذا الأبدية عبر صلوات المنفى:[2]

شُدّ	جرحَكَ	**منفاك**	فيك
وبركانُ	حزنك	فيك	اتقد
فلست	سوى	شاعر	عبقري
نفاه	الزمان	فغنى	الأبد

ويحس الشاعر بدي ولد أبنو بوطأة الزمن ورعبه وهو يمر سريعا في عتمات المنفى حيث لا وطن للشاعر يأوي إلى حضنه الدافئ الحنون:[3]

هنا في الأقاصي،

وفي الأزمنة . التيه،

لم يعد الفستق لي،

ولم يعد النخل لي،

---

[1]- صدر عن اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١، ٢٠١١. وسبق أن صدرت منه طبعة بالفرنسية عن دار لارماتان سنة ٢٠٠٤، تحت عنوان: (Par chemins d' amour et de mort).

[2]- محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، م. س، ص ٤٥.

[3]- بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ولم يعد الشاي يجمع جمعا،

ولا الذكريات الجميلة.

لم يبق غير الرحيل،

ولم يبق بعد الرحيل سواه.

وهو هنا يستدعي بعض الرموز الغارقة في الشعبية والتي ترمز إلى أحضان وطنه الأم وبنيته التاريخية والثقافية والاجتماعية (**الفستق، النخل، الشاي، الذكريات الجميلة...**). كما يظل موّال الرحيل والهجرة ثابتا في **المعجم** الشعري لبدي ولد أبنو وكأن الرحيل خياره الوجودي الذي لا مفر منه:[1]

وظنوا كما ظنت الأرض أنا سنطمر تحت الرحيل.

وقلنا لهم سنعود إليكم نردد قصة هجرتنا القادمةْ.

والرمال التي تتماثل ثمة تعرف أن الليالي

ستكتب ظلا بديعا ولكنها قد تطيل الرحيل.

تقول: وموعدنا الصبح.

إن معي القادم الصبح يعرف ذكرى الظلال البديعة،

يعرف وجها ينادي هنا عل يوما سيحضر رحلتنا القادمة.

ضاربة بعدما خرجوا،

واقفة في دروب الفناء المرتل،

والأفق الفرد يعرف أنا نكون.

فكأن الرحيل هو زمن الشاعر، فقد عاشه في الماضي، ويعيشه في الحاضر، وهو خياره في المستقبل (هجرتنا القادمة، رحلتنا القادمة...)، وهو بهذا يرسم ملامح رحلته الوجودية وينغرس في ذاكرته الواعية.

[1] – بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، م. س، ص ٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢.٥. المكان

ظلت قضية (المكان/ الوطن) الهاجس المركزي في وجدان شعراء المنفى الموريتانيين، وظل حلم البحث عن وطن أبهى يسكن عمق متخيلهم الشعري، بيد أن هذا الأمر غير مقتصر على الشعراء المغتربين، وإنما نجده لدى بعض الشعراء غير المغتربين، حيث البحث الدائم عن الوطن الحلم، وهذا ما أفصح عنه الشاعر محمد ولد أعلي:[1]

لديّ شعر ولكن لا لسانَ له ولي وجودٌ ولكن خارجَ الزّمَنِ
إني لأعشقُ دَوْمًا غُرْبَتِي فَبِهَا عطّرتُ شعري لكي ينجو من العَفَنِ
لعلني ألتقي في غُرْبَتِي وَطَنًا يمشي فيحمِلُنِي يومًا إلى وَطَنِي

ويستحضر الشاعر الخليل النحوي هذا الوطن الحلم، وهو يرثي صديقه الشاعر فاضل أمين الذي مات في المنفى غريبا بعد أن ناضل بعزة في سبيل الوطن، يقول:[2]

أيها العائدُ العزيزُ المسجّى في خشوع الجباه والأجفان
هل سئمت **المنفى** فهزك شوقٌ وحنينٌ إلى ربى الأوطان
فتلقتك بالدموع الهوامي وتسامت إليك بالأحضان
بادلتك الحنينَ شوقًا بشوق وحنانا مؤثرًا بحنان

إنه يعود إلى الوطن بعد طول انتظار ولكن يعود مسجى في أكفانه بعد أن رحل عن هذا العالم مخلدا إياه عبر نضاله المستميت في سبيل حريته وكرامته، وهو نضال ألقى به بعيدا في خرائب المنفى.

ويحضر هاجس المكان بصورة جذرية في شعر محمد ولد عبدي، وهو ما أفصح عنه في كثير من أعماله الشعرية:[3]

معاً كنّا نخيط الفجر

نبني - في فراغ الحصّتين- لمن سيولد بعدنا وطناً،

نبالغ في التأنّق كلّما بلغ المدرّس في البلاغة منتهى التشبيه

---

[1] – محمد ولد أعلي/ صرخات الصمت، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١، ٢٠٠٧، ص ٦٩.

[2] – القصيدة ملحقة بديوان فاضل أمين / الشعر في مواكبة النضال، جمع وتحقيق : أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ٢٠١١، ص ١١٩.

[3] – محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٦-١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وانفتحَ المجاز على الفضاء:

شوارعاً تمشي،

مدارس تلهم الصحراء سرَّ البحر،

ساحاتٍ، حدائقَ،

أغنياتِ الليل تنْفذها النوافذ للصباح فتنتشي الأحلام...

إن مفهوم الوطن لدى ولد عبدي مشحون بأبعاده الوجودية والفلسفية، يقول في قصيدة (**تشاكل**):[1]

هل صحيح أنك ازدرتني

فصرتني؟

هل صحيح أني ازدرتك

فصرتك؟

إذن أينا الوطن؟

وتؤشر هذه الرؤية على علاقة الشعراء بأوطانهم الأم التي غالبا ما يهمن عليها الغبن والإقصاء، رغم أن الشعراء العرب كان لهم الدور الأكبر في تخليد أوطانهم كما تشهد على ذلك مسيرة الشعر العربي الحافلة بالكثير من النماذج في هذا المضمار.

وقد هيمنت مناخات المنفى على مجموعة (الفصوص) لمحمد ولد عبدي وهو ما جعل بعض النقاد يصف هذه المجموعة بأنها «تنطوي على مراجعة نافذة لشرط المنفى والترحال والتيه».[2]

كما يستحضر الشاعر بدي ولد أبنو مناخات الوطن، فينبعث التساؤل من أعماق الذات، ويظل الوطن غائبا إلا من وجدان الشاعر:[3]

لا أرى في التلال التي تتقدم نحوي هنا موطئا،

لا أرى في الظلال التي قد نصبنا هنا نفسا،

---

[1]- محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل، م. س، ص ١٠٩.

[2]- كاظم جهاد / شعرية المنفى وتاريخانية القصيدة، ضمن كتاب : ولد متالي لمرابط بن أحمد / مرايا الحلم والكتابة : قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ٢٠١٣، ص ٢٤-٢٥.

[3]- بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، م. س، ص ٢١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لا أرى في ضجيج الذئاب التي تتنادى هنا وطنا،

لا أرى في عيون التماسيح مهما تباكت دموعا.

إلى أرضنا يوم تولد أبعث ألف سلام،

وأبعثه قمرا آخرا،

وأبعث ما قد بقي من الفجر،

أسأل كيف نعيد رفاقي الذين أضاعت رمال

الصحارى؟

٣.٥. القصيدة

شكل المنفى فضاء خصبا للتجريب من قبل الشعراء الموريتانيين، حيث انفتحوا على ثقافات وعوالم جديدة، وسافروا في فضاءات ثقافية متعددة ومتنوعة، واطلعوا عن قرب على مسارات الحركة الشعرية العربية والعالمية، وتخففوا من ضغوط البيئة الثقافية والفكرية والاجتماعية الموريتانية وحواجز التلقي الجمعي الوطني.

لقد استطاع ولد عبدي تجريب القصيدة النثرية والإفصاح عن رؤيته الشعرية عبر هذا الفن الشعري الوليد في الساحة العربية، فتمكن من إصدار المجموعة الشعرية الموريتانية الأولى والوحيدة لحد الآن من هذا النمط الشعري، وهي مجموعة (**الفصوص**). كما وسع بدّي ولد أبنو رؤيته الشعرية عبر الإطلاع على تيارات الشعر الغربي ومدارسه والولوج إلى عمق الثقافة الغربية الأدبية من الداخل، وهو ماساهم في تنويع مساره الشعري مما كان من أبرز نتائجه ظهور مطولاته الشعرية وأبرزها: (**أسفار العشق والموت**)، و(**وقصيدة الزمن والدم**) فضلا عن اهتمامه مؤخرا بالكتابة الروائية التي تكللت بإصداره لرواية (**أودية العطش**).[1]

كما ساهمت إقامة أدي ولد آدبه الطويلة في المغرب في توسيع فضائه الشعري، وضخ دماء جديدة في مسيرته الشعرية، وهو ما تكلل بالإفصاح عن رؤيته الشعرية الطريفة التي سماها (**الشعر الحار**)[2] وهي رؤية تستند إلى أبعاد وخلفيات نقدية معمقة، وقد تأثر ولد آدبه بشكل واضح بمسيرة الحركة الأدبية المغربية المعاصرة وتحولاتها

---

[1] – صدرت عن منشورات عرفان، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٢.

[2] – نشرت هذه الرؤية على شكل بيان كتابي تحت عنوان (**الشعر الحار .. رؤية**) ضمن كتاب: الشعر وتحولات العصر، أعمال ملتقى عيون الشعر العربي، النسخة الأولى: يوليو ٢٠١٠، مطبعة المناهل، وزارة الثقافة، المغرب، ٢٠١١، ص ١٤٢_١٥٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الكبرى، فضلا عن استفادته الباذخة من المنجز النقدي المغربي بحركيته وتفاعلاته المستمرة مع النص والقارئ والكاتب.

في ضوء ما سبق، لا غرابة أن يعلن ولد عبدي عن القصيدة بوصفها وطنًا ثانيا في المنفى، في مقابل الوطن الأولي الحاضر دائما في الوجدان، وهو ما يترجمه الوعي الشعري بوضوح:[1]

غريمان يعتصران فؤادي

ويستمطران الرؤى

كلما في انخطافي تقلبت في صبوات مدادي:

قصيدة عشق تطوحني في **المنافي**

ووجه **بلادي**.

من هذا المنظور يبدأ ولد عبدي تجريب رؤيته الشعرية الجديدة المحترقة بنار المنفى، والمعبأة بالتساؤلات الرؤيوية عن جوهر الشعر:[2]

فَيا أيها الشعرُ

يا ضَرْبَةَ النَّردِ

يا مُتسحيلاً تَفَصَّدَ في رئَتِي

أيُنا بالمرايا اخْتْلىَ؟

أنتَ لما نَصَبْتَ الفِخاخَ

وأَغويْتَنِي بالتَّنصتِ للصَّمتِ؟

أم أنا لما اشْتَبَكْتُ بِحَبلِكَ

منذُ وداع المَشيمَةِ في صَرخَتي؟

كُنْ عطوفا قليلاً

وقَلِّبْ على جَمرِكَ المتلألئ حُلمي

---

[1]- ولد متالي لمرابط بن أحمد / مرايا الحلم والكتابة : قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المغرب، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢٢٦.

[2]- ولد متالي لمرابط بن أحمد/ مرايا الحلم والكتابة، م. س، ص ٢٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فما زال في «المُتقارب» مُتَّسعٌ لغدٍ آخرٍ

لم يشِمْهُ «الخَليلْ»

غدٍ لم تُسَوِلْهُ لي لُغتِي في «كتاب الرَّحيلْ»

أيها المستحيلْ

لاهِثٌ أنا خَلْفَ مَداكَ

أَهُشُّ القصيدَ «بلايِي»

التي أثْخَنَتها **المنافِي**

وترفُضُ أن تَستقيلْ

فحتَى مَ أركضُ والعاطلون عن الحُلْمِ

في المَنْكِبِ/ التِيهِ

يَستنْفرونَ ورائي القبيلْ

تَشَرَّبتُ رَفْضِي

وما بيدي في غَدي غير هذا المجازْ

يُدَوْزِنُهُ القلْبُ في «مَكَّ مُوسَ»[1]

أو النَّهاوَنْدِ

أو الجازْ

أو في مَقام الحجازْ

أينما القلبُ وَلَّى وأَوْجَسَ في نفسهِ وَطنًا

سيكونُ لهذا الكَمانِ انْحِيازْ...

فيا سُلَّما يَتَصَعَّدُ في الرُّوح، رُحماكَ،

أَورَثْتني **غُربتين**

---

[1]- مقام من مقامات الموسيقى الشعبية الموريتانية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جَرَّعتَنِي زمنينْ

أَشْرَبْتني وَطنينْ

سَلْطَنْتَنِي فَتَمايَلْتُ فوقَ سَماكَ

وأَسلمتَنِي للمقاماتِ تَعبثُ بِي

فامّحَيْتُ لأرسُمَ وجهَ بلادِي.

وقد ظلت جدلية الوطن والقصيدة حاضرة بقوة في أعمال ولد عبدي، بوصفهما مساران وجوديان يتنازعان الشاعر، ويرسمان رؤيته الشعرية والفلسفية والثقافية.

كما ترتسم ثلاثية: الوطن/ المنفى/ القصيدة، في شعر أدي ولد آدبه، الذي توزعته هو الآخر مسارات المنفى وكان لها أثر جذري في توجيه كثير من خياراته الرؤيوية والكتابية، وهو يقول:[1]

ما يبتغي الجراح في قلب القصيدة؟

إنه **المنفى** المقدس

إنه الوطن الذي نحميه..

ما بين الفواصل

إنه ملكوت رب العشق

رب الشعر..

٦. الصعلكة

ظهر رمز **الصعلكة** في إنتاج كثير من الشعراء الموريتانيين المعاصرين مرادفا لتيمة المنفى ومغذيا لشحنتها الدلالية والرمزية، فقد احتفى الشاعر محمد ولد عبدي بالصعاليك في ديوانه (**الأرض السائبة**)، ونجده يعلن بوضوح عن هذا الاحتفاء في مقدمة الديوان حيث يقول: «جئت لأكون رابع ثلاثة: محمد ولد الطلبة اليعقوبي، محمود مسومة، محمد ولد امسيكه. الشعر والعشق والصعلكة و(أنا): أربعة أقانيم شكلت جغرافيا الأرض السائبة».[2] كما احتفى

---

[1]- أدي ولد آدبه/ رحلة الحاء والباء، الأعمال الشعرية الأولى، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٣.

[2]- محمد ولد عبدي / الأرض السائبة، م. س، ص ٧ــ٩ والأسماء التي أحال عليها الشاعر هي مجموعة شعراء موريتانيين قدماء تحيل سيرهم إلى التصعلك ومغالبةالصعاب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ولد آدبه بسيرة الصعاليك العرب القدماء في شبه الجزيرة العربية وهو ما يبدو جليا من خلال عنوان إحدى مجموعاته الشعرية (**تأبط أوراقا**)[1] الذي هو تحوير فني لاسم الصعلوك الجاهلي الشهير (**تأبّط شرًّا**).

ولدى الشاعر بدي ولد أبنو احتفاء باذخ بالصعلوك الجاهلي **الشنفرى** حيث أحال عليه كثيرا في ديوانه (**قصيدة الزمن والدم**)؛ وهو ديوان يتأسس على لازمة مستدعاة من لامية الشنفرى الشهيرة، وهي: (**وفي الأرض منأى...**) وهي إحالة لا تخلو من دلالة إيحائية عميقة في صلب النص وسياقه الذي كتب فيه. يقول الشنفرى.[2]

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القِلَى مُتَعزل

فكأن الشاعر ولد أبنو يرمي إلى القول بأنه يعيش حالة «شنفرية» من خلال معاناته في الغربة والمنفى، ومصارعة الأنظمة السياسية. إنها «صعلكة» من نوع جديد تفرض على الشاعر مجابهة الواقع المر، وتحدياته الجسام.

لقد سجل الشاعر الموريتاني الصعلوك رحلته مع المنفى بما تحمله من مفارقات ومتعة وأوهام ورؤية للوجود والحياة، ليصور ذلك بدقة، يقول محمد ولد عبدي في قصيدته (**مذكرات لاجئ شعري**)،[3] قائلا:

تائهٌ ليس لي رشفةٌ في بلد
لاجئ في صحارى الرّؤى والجسَد
كلما أوردتني نعالي قصيدًا
رمتني الهمومُ إلى اللاّبلد
كلما أبصرت قدمايَ يقينًا
تراءى على ناظري الكَمَد
كلما أوحشتني الحروفُ تجلّى
على صدَفِ الحبر حرّ الرّمَد
رغبتي كلما ناطحتني انكسرتُ
وعدت فعادَ إلي المدَد
وكم "كلما" كثرت في القصيد
كما غربتي انحسرت في العدد

---

[1]- صدر ضمن الأعمال الشعرية الأولى للشاعر، عن وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٩.

[2]- الشنفرى عمرو بن مالك/ الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ١٧.

[3]- محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، سابق، ص ٤٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لاجئٌ جبّتي أجهشتها الحروفُ
وجيم وجودي براه النّكَد
كيف لي أتخلص يا متداركُ
من أحرف خُلقت في كَبَد
لست أقسم بالحزن في كلماتي
ولا **بالمنافي** ولا بالبلد
أنه كلّما حاصرتني القوافي
تحركَ في وطني وارتعَد
أنه إن يفتّشني جُمْرُكي
سيلقى النّخيل بقلبي انعقد

٧. تركيب

كانت تلك مقاربة نقدية في الشعر الموريتاني الحديث لرصد تيمة المنفى المهيمنة في مسرح هذا الشعر، وقد ركزنا من خلالها على إنتاج ثلاثة شعراء عاشوا -وما يزالون- تجربة المنفى بأشكال مختلفة (ولد عبدي،[1] ولد أبنو، ولد آدبه)، وإن كنا لم نقتصر على هؤلاء الثلاثة فقط، وهو ما أتاح لنا الوقوف على مجموعة من الخصائص والومضات الفنية الكامنة في النصوص وراء حجاب اللغة والمعنى، كما لمسنا أبعاد تيمة المنفى في الشعر وخلفياتها المؤثرة. وتبقى الملاحظة الأهم أن المنفى يتيح للشاعر فضاءات أرحب للكتابة والتأمل والإبداع، كما يوفر قنوات اتصال تهتم بالمبدع أكثر مما يُهتم به في وطنه. وفي المنفى ينفتح الكاتب على عوالم ثقافية جديدة ومتنوعة على الصعيد الفكري والسياسي والأيديولوجي والأدبي والثقافي والأكاديمي. وفي المنفى يغني الشاعر تغريبة الوجد والحنين، ويدمن سفره اللانهائي في عوالم المجهول، ويبني مدائنَ عشقه فوق أوراق مكتبه الصغير، هناك يعيش الحلمَ في المنفى، والرؤيا في الكتابة، والوطنَ في القصيدة.

[1]- قبل أيام قليلة رحل الدكتور الشاعر محمد ولد عبدي، إثر وعكة صحية مفاجئة ألمت به في دولة الإمارات العربية المتحدة التي أقام بها لأكث ر من عقدين من الزمن، رحمهُ الله تعالى، وكنت ساعتها أضع اللمسات الأخيرة على هذا البحث في شكله النهائي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصادر والمراجع

١. ابن منظور (محمد بن مكرم):

- لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط ونديم مرعشلي، المجلد الثالث، مطابع أوفست تكنو برس الحديثة، د. ت.

٢. إسماعيلي (الهادي):

- شعريات معاصرة، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط١، ٢٠٠٦.

٣. أمين (فاضل):

- الشعر في مواكبة النضال، جمع وتحقيق: أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ٢٠١١.

٤. بن أحمد (ولد متالي لمرابط):

- مرايا الحلم والكتابة: قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المغرب، ط١، ٢٠١٣.

٥. جهاد (كاظم):

- شعرية المنفى وتاريخانية القصيدة، ضمن كتاب : ولد متالي لمرابط بن أحمد/ مرايا الحلم والكتابة: قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ٢٠١٣.

٦. الحلاج (الحسين بن منصور):

- الأعمال الكاملة، تحقيق: محمد قاسم عباس، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

٧. درويش (محمود):

- الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٨. ستيتية (صلاح):

- في مسببات الشعر وشروده، تعريب الأستاذ: محمد المنصوري، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٢.

٩. سعيد (إدوارد):

- تأملات حول المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٠. الشنفرى (عمرو بن مالك):

- الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

١١. صالح (فخري):

- معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد ١٠، اكتوبر ٢٠٠٧.

١٢. عبد الغني (محمود):

- من أنت أيها النص: مفكرة الدروب الهاربة، منشورات وزارة الثقافة المغربية، سلسلة أبحاث، مطبعة دار المناهل، ٢٠١١.

١٣. كنانة (علي ناصر):

- المنفى الشعري العراقي: انطولوجيا تاريخية للشعراء العراقيين في المنفى، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢.

١٤. ولد أبنو، بدي:

- قصيدة الزمن والدم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٦، ٢٠٠٦.

١٥. ولد أعلي (محمد):

- صرخات الصمت، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١، ٢٠٠٨.

١٦. ولد عبدي (محمد):

- الأرض السائبة، أبوظبي، ١٩٩٥.
- كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني : دراسة تحليلية لنماذج مختارة

د/ محمد الأمين بحري- جامعة بسكرة- الجزائر

الملخص:

يعد إبراهيم الكوني من الكتاب القلائل في الوطن العربي ممن استطاعوا فتح نهج سردي قائم بذاته. مستقل عن مسار السردية العربية من حيث الموضوع و الطرح و الخصائص، وحتى النوع، الذي سماه البعض أدب الصحراء، و البعض الآخر الأسطورة الشخصية. بينما سنسميه في هذه الدراسة: **السرد العجائبي**؛ الذي لا يتأسس منطقه إلا على عملية قلب للمنطق المعقول بكل ما يبث التردد و الارتياب والدهشة في نفسية القارئ.

يتعلق الأمر بمنطق سردي يصنع قوانينه من نسيج علاقات مفارقة للواقعي والمعتاد و المحسوس، و أعراف لم يسنها التواضع البشري يوماً، و نواميس تقع بين الممكن و المحال، بين الواقعي و المتخيل، و بين الطبيعي و ما فوق الطبيعي، و بين الحسي و المجرد. و ذلك من خلال تناولنا نماذج سردية للكاتب، تتراوح بين القصة و الرواية. في سرد تتآزر كائناته و عوالمه في حبك تصور نوعي لعلاقات العالمين الطبيعي وما فوق الطبيعي.

سرد يسكن ذلك البرزخ الذي قد نسمع به و نتخيله و نهفو إلى هتك حجبه دون أن نؤمن تماماً بوجوده. إنه فضاء **العجائبي** الذي تنسجه علاقات تمنح المشروعية للغيبي و الروحي و الماورائي و المحتجب والخرافي، وفق سرد يمنح الدور الرئيس للدرويش والممسوس و المسحور و المسموم . و يفتح نافذة على عوالم السحرة والعفاريت، الجن و الغيلان و الملائكة، الكرامات و الفراديس و الخطايا و اللعنات، المحظوظون و المناحيس، المقدسات و الأطهار، المدنسات و الأنجاس... الخ.

و كل تلك العوالم وعلاقاتها السردية العجائبية يحبكها الكوني وفق منطق سنبحث في تجلياته النصية والميتانصية، في خطابه الذي تنطق به الكائنات العجماء و الأجسام الصماء و الطبيعة الخرساء، التي تصبح في عالم إبراهيم الكوني، كائنات ناطقة بألف لسان..

الكلمات المفتاحية:

العجائبي- أدب الصحراء- منطق السرد- السحر- الناموس- الفضاء- الماوراء- أهل الخفاء- البرزخ- الخلود- الفناء- المقدس- المدنس- الكون- التحولات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مقدمة:

لابد في مستهل هذه الدراسة أن نتبين الفرق بين العجيب (Le merveilleux) و العجائبي(Le fantastique)؛ حيث يعد المفهوم الأول؛ (العجيب) هو الأصل الذي جاء منه العجائبي، حيث يقدم لنا العجيب عالمه الخارق بصورة منطقية دون أن يخرق به تماسك عالمنا[1]؛ لأن الخصائص الغريبة تكون من الطباع الملازمة لعالم السحر و الجنيات و المسوخ و الغيلان الذي تصفه، إضافة إلى طبيعة الصراع القائم بين هذه الكائنات حيث تبرز بينها شخصيات عجيبة و لكنها مسالمة تحارب المخلوقات و الأرواح الشريرة الآتية من عالم الخوارق الذي هو عالمها، حينما يهدد هذا الأخير عالم البشر، فتقف بعض الشخصيات الخيرة ذات القوى الخارقة إلى جانب عالمنا و ضد مخلوقات عالمها العجيب[2].

ذلك أن خوارق الساحرات مثلاً تكون هي الأنسب لعالم يكون السحر فيه هو القاعدة، و الغريب فيه هو الأصل و مركز القوة و محرك لأحداث، و من ثم يلغى من الحكاية تلقائياً كل من يفتقر إلى تلك الصفات، أو بتعبير آخر يتم استبعاد كل ما هو عادٍ و مألوف و طبيعي من السياق العجائبي للقصة، حيث لا يكون لوجوده هناك أية وظيفة فاعلة أو قوة مؤثرة، ما لم يكتسب قوى تفوق الطبيعة و المألوف و منطق البشر. و ما يحفز القارئ على الحفاظ على كل عناصر الغرابة في القصة، و طرد كل عناصر المألوف هو نهاياتها السعيدة التي تخلص بالنفوس الخيرة سواء كانت بشرية أو ما فوق بشرية إلى بر الأمان، و هو ما يصنفها في جنس العجيب ذي النهاية السعيدة.

أما العجائبي فإن العجيب و الخارق فيه أمر طارئ و غريب، لا يمثل عنصراً متجانساً مع الفضاء العادي للقصة، و بالتالي يعتبر مجرد وجوده خرقاً فضاً لتماسك الفضاء السردي، و اجتراحاً غير مبرر لمنطق الأحداث فيه، و هو ما يَسِمُ مجريات قصته بميسم الوقائع الغريبة، و الطوارئ الرهيبة، و يزرع حقلها بالمفارقات المفجعة مثل الموت الغامض، أو الاختفاء الغريب، أو اللعنة الماحقة أو المسخ إلى كائن مقزز... الخ. "لذا تبدو الفظاعة خاصية للعجائبي الذي يعيش ويمتاح من الحثالة و بالأخص مما يرميه العلم جانباً من انفعالات و استيهامات مرعبة، تلك التي تؤكد لنا أن العالم المألوف قد يكون نفسه لغزاً و كابوساً"[3].

و المشترك بين الفضاءين العجيب و العجائبي، أنهما لا يتحققان البتة إلا بتحطيم حواجز المعقول و المألوف، باختراقٍ يكون إما كلياً يصبح العجيب فيه هو المنطق البديل الذي يرمي بكل مألوف إلى خانة النشاز و عدم الملاءمة للسياق. و إما إن يكون اختراقاً جزئياً، للمنطق المألوف في صورة انكسارات طارئة يكون حدوثها مرعباً

---

[1] – ينظر حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠. ص ٤٧.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص ٤٨.

[3] المرجع نفسه، ص ٤٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و مدوياً يكسر نمطية العالم المألوف الذي يبقى لدى القارئ عالماً هشاً على الدوام يهدده خطب ما قد يقلب بهجته و سكينته في أية لحظة، بحادث درامي غير متوقع و لا مألوف.

أولاً- عجائبية التداخل بين العالمين البشري و ما فوق البشري عند إبراهيم الكوني

يتواتر الفضاء السردي عند إبراهيم الكوني بين العجيب و العجائبي، مع سيطرة شبه مطلقة للعجيب الذي جعل من فضاء الصحراء وعاءه الطبيعي. و نسج من أديمه منطقه الخارق الذي طرد بشكل شبه نهائي المنطق المألوف. و نسج على أنقاضه فضاءً بديلاً يشرع أبواب القصة من بدايتها إلى نهايتها على عوالم مسكونة من حيث المنشأ بكائنات خرافية تلف عالم البشر، الذي حاز دور البطولة فيه من يمكنه مجارات تلك الكائنات ذات القدرات الميتافيزيقية. و المقصود تلك الفئة المتميزة من البشر الذين تسيدوا غيرهم من أفراد المجتمع الروائي و القصصي من أمثال السحرة و الدراويش وحلفاء الجن، وشيوخ الطرائق الدينية، و الرهبان، و النساك، و الممسوسين، و أصحاب النبوءات والرؤى. ترافقهم أدوات عالمهم التي لا تقل غرابة عما يقومون به من طقوس و عوائد تخص عالمهم ذاك. مما جعلهم قبلة تؤمها الطبقات المغلوب على أمرها من البشر العالقين في مطبات و مآزق عالمهم الأرضي البائس. و هم عاجزون عن حل مشاكلهم هناك، في غياب المنقذين من المخلوقات ذات القوى الجبارة التي يرون فيها مصدر خلاصهم رفقة حلفائها أو وسطائها من البشر، ممن وجدوا مكاناً لهم في العالم الآخر، فسخروا كائناته و قدراته و أدواته التي تنجح تارة فتحول شقاء العالم البشري إلى سعادة مشروطة بالحفاظ على العهد الممهور بالطلاسم.

كما يمكن أن ينهار مشروع السعادة تارة أخرى بارتكاب خطأ ما، إما من طرف البشري البائس الذي يأمل في تحسين وضعه فيقلبه وبالاً، و إما من طرف الوسيط السحري الذي توسله منقذاً، و إذا به يهلك و يجر معه إلى الهاوية عالمه و أهله و تعاويذه معاً. و لا يتبقى لهم من أثر إلا السير و الأحاديث التي سيكتب لها الخلود بما تنفخه في روح حكاياتها و مستمعيها من سحر مشاهدها، و غرابة أطوارها و عجيب أحداثها وشخصياتها.

أ- اختراق الناموس (رواية المجوس- المجموعة القصصية "القفص")

في رواية المجوس، يُمسخ الفتى "**أوداد**" إلى "**ودان**"، و هو حيوان جبلي أقرن يسكن القمم. لا لشيء إلا لأنه اخترق أحد نواميس الصحراء و تطاول على القمم السماوية و على الجن سكان الصحراء الأوائل: "**أوداد تطاول على أهل الوطن، اعتدى عليهم بالعين، بالرؤية، بالمشاهدة،"((أوداد)) تجسس، و تفرج، على وطن الظلمات"**[٤]، فالجن هم مالكو الصحراء في عرف البدو: "**الصحراء وطنهم و ما نحن إلا ضيوف عندهم"**[٥]. و لما هتك هذا الفتى ستر هذا العالم المتعالي استحال وعلاً جبلياً يسكن القمم و مسكون بالقمم، و هذا جزاء من

---

[٤] – إبراهيم الكوني : المجوس، الجزء الثاني ، دار التنوير بيروت، تاسيلي للنشر و الإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية ١٩٩٢.، ص ٣٩٤.

[٥] – المرجع نفسه ، ص ٣٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يخترق الناموس و يتناسى العهود و المواثيق الأزلية بين أهل الوطن و ضيوفهم، "و التعدِّ على المحرم كما في كل الأساطير يوجب العقاب السماوي؛ التحول إلى حيوان بهيم غير ناطق[٦]. و بهذا عوقب صاحب الخطيئة من طرف الجن الذين مسخوه حيواناً قلبه معلق بالقمم، و أنهوا بذلك حياته الأرضية، فاختفى بدوره و لحق بعالم الميتافيزيقا المجهول لقاء انتهاكه للمحرمات، و جرأته على أهل الخفاء.

و في الجزء الرابع من قصة "القفص" من المجموعة القصصية التي تحمل العنوان نفسه[٧] و تحت عنوان فرعي: "**المنفى**" ينفتح عالم العجيب على مصراعيه حيث يفرض منطقه و يجعل من منطق البشر و عالمهم العادي عنصراً دخيلاً على نواميس عالم الخفاء الموازي لعالمهم و المتحكم بلا منازع في فضاء الصحراء التي هي موطن أهل الخفاء الذي حل فيه البشر أضيافاً غير مدركين لقوانينه و أعرافه. و بالتالي هم من سيدفع ثمن خطاياهم إذا لم يحترموا نواميسه و خطوطه الحمراء.

ففي هذا الجزء من القصة المعنون بـ: "**المنفى**،" يقودنا الكوني إلى صحراء الحمادة، التي تميزت بوجود الكثير من الأشباح المارة التي أثارت قلق العرافين والفقهاء. هناك حيث تجد شخصية "**بركة**"، وهو أحد المعتدين عليهم، ولولا وجود عراف النجع الذي حرر له عقدًا كاملاً من التعاويذ وعلقها في رقبته، وقرأ علية تراتيل سحرية بلغة الهوسا، لما شفي، حيث اختلى به أهل الخفاء وضربوه حتى فقد الوعي.ـو لأن الصحراء موطنهم، حيث تتزايد بلواهم على الناس، ازداد تمسك أهل الصحراء (الطوارق) بالعرافين والمشعوذين و مختلف الوسائل الوسيطة بين العالمين الطبيعي وما فوق الطبيعي، لتخليصهم من الشرور و أرواحها المتربصة بهم.

ذلك أن للصحراء قوانينها الخاصة التي يفترض أن يؤمن بها كل من يسكنها و يتقيد بنواميسها التي لا ترحمه عند الزلل أو الوقوع في الخطيئة. وفي هذه القصة يقتل الفتى بركه أفعى قبيل الأصيل دون أن يقطع رأسها، ثم يصطاد غزالة عند الغسق قبيل الغروب، فيقول له العجوز الخبير بخفايا هذا العالم الغامض: "**لا حول الله، من يصيد الغزلان عند الغسق؟ كأنك نزلت من القمر، كأنك لم تولد في الصحراء، تقتل أفعى ولا تفصل رأسها تصطاد الغزلان في الغسق**"[٨].

---

[٦] – ينظر : ميرال الطحاوي: محرمات قبلية، المقدس و تخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص١٢٣.

[٧] – إبراهيم الكوني: القفص، دار التنوير للطباعة و النشر لبنان، تاسيلي للنشر و الإعلام، ليبيا، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢. ص ١٤١.

[٨] –المصدر نفسه، ص١٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فخليق بكل من يحي في الصحراء أن يعرف نواميسها و محرماتها التي تقيده، فتباركه لقاء احترامها أما إن اخترقها عن خطأ أو عن خطيئة فتلعنه أو تمسخه أو تنفيه نكال ما اقترفت يداه، يقول العجوز في هذه القصة: **"من يستهتر بقوانين الصحراء لا بدّ أن يدفع الثمن قاسيًا، المنفى أرخص ثمن"**[٩].

و لم ينجُ من هذا المصير حتى الفقيه الذي حاول أن يعالج "**بركة**" ويبعد عنه أهل الخفاء عن طريق القرآن الكريم و قد اعتبر أهل الخفاء صنيعه هذا حرباً معلنة من الشيخ حينما تصدى للعراف الزنجي و قرنائه من الجن(أهل الخفاء)، و هو المخلوق الذي حرر معهم عهوداً بموجب التعاويذ المعلقة في رقبة الفتى بركة. لكن الشيخ الفقيه أراد نقل بركة من يد الجن إلى يد إله الجن، فناظر الزنجي المجوسي، و أشهر في وجهه ترتيل آيات القرآن الكريم، متحدياً العراف المجوسي و مريده بركة البشري الممسوس و أهل الخفاء جميعاً. يقول الفقيه بنبرة لا تخلو من نشوة الانتصار: " **إن عدوان أهل الظلمات على بركة ضربة سماوية موجهة للإطاحة بأمجاد العراف المجوسي، و سوف يأتيه الفرج بمجرد أن يغرب الزنجي المشؤوم عن النجع. و لكن الفرج لم يأت. بل إن أهل الخفاء فتحوا على الفقيه حرباً أشرس. رجموه بالأحجار، و أضرموا النار في خيمته. أحرقوا كتبه و أمتعته و لاحقوه باللكمات و هو يركض بين المضارب باحثاً عن مأوى. سخر منه الأطفال و كتم أنصار العراف شماتتهم، و في الليل سمع هاتفاً: ((الصحراء وطننا. و من أراد أن يعيش بيننا فعليه أن يحترم قوانيننا...)). قضى الفقيه الليل يهذي. أحاط به العقلاء و تمتموا بما يحفظونه من آيات، و لكنه في الصباح مات (لم يمض شهر على وفاة الشيخ عندما شب الحريق في الدكان، و برغم أن الفاعل الحقيقي لم يخف على أحد في الواحة إلا أن بركة رفض في مركز البوليس أن يتهم أحداً(...) كيف يجسر على اتهام الناس من يشك في قيام أهل الظلمات بالتخريب؟ (...). لم يصرح بشكوكه حتى لزوجته(...) و ذهب إلى الخلاء ليلقي بالتهمة في وجه أهل الخفاء، كان على يقين أنهم خانوا الوعد و لاحقوه بالنار إلى الواحة. في الليل زاره العراف العجوز، استنكر التهمة و عنفه على سوء الظن و قال بلغة واضحة (حكموا عليك بالمنفى ولم يخونوا العهد ويلاحقوك أبدًا)**"[١٠]. و هذه نتيجة مباشرة لمن يعبث بالعهود مع أهل الخفاء في موطنهم الغريب و منطقهم القاهر للبشر الأضعف موقعاً، و الأهزل قوة في هذا العالم الذي لا حول ولا قوة لهم في إدارة شؤونه، أو بالأحرى إدارة شؤونهم فيه، بالإضافة إلى الغشامة و قلة الحيلة والضعف والصغار الذي يصفهم به الروائي في خطابه.

و من دواعي لعنة البشر المغلوب على أمرهم؛ جهلهم و طمعهم و جشعهم اللامتناهي، الذي قد يقودهم إلى انتهاك المحظور. و هو ما نشهده في رواية المجوس، حينما انتقلت مخلوقات الجن من الخفاء إلى الجلاء لتلقن البشر درساً في احترام النواميس. و ذلك بعد طغيان البشر، و تفاقم جشعهم. إذ بلغ بهم التجاسر و التجبر أن

---

[٩] –المصدر السابق، ص١٤٥.

[١٠] – المرجع نفسه ، ص ١٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

طمعوا في اكتساب التبر (الذهب). و هو معدن الجن الذي يعرف أهل الصحراء بأن اللعنة ستلحق كل من يمتلكه، و سيسلط عليه مُلَّاكه الأوائل من أهل الخفاء ليستردوه، و يلقنوا المعتدي درساً في احترام العهود الأزلية.

بهذه الصورة قام أهل الخفاء ليستردوا كنزهم المسلوب و "**ألبسوا حكيمهم جبة فضفاضة، خشنة، من النوع الذي تعود أتباع الطرق الصوفية أن يرتدوه في الصحراء. و أرسلوه إلى السهل (...) ما زال الشيوخ العقلاء يتناقلون العبارة الحكيمة التي استهل بها حكيم الجن حديث الدعوة، قال ((كل مالك مملوك. اعلموا ذلك. و كل من ملك ذهباً ملكناه و مسخناه و سكناه. اعلموا ذلك...))**"[11] و هي لهجة لا تخلو من وعيد صريح إذا خالفوا العهد، و هي الخطيئة التي قام بها شيخ الطريقة حينما امتلك المعدن الملعون، فأغارت عليه جيوش الجن و خربت مملكته على بكرة أبيها: "**عندما قضى الجيش الخفي على مملكة شيخ الطريقة أشار إصبع الاتهام إلى الجبل. لأن نقطة ضعف شيخ الطريقة في جهله بما يعنيه أن تملك في أمتعتك صندوقاً من التبر!**"[12]. إنه جزاء منتهك الناموس السائد، في عالم مسكون بالخوارق، دانت فيه السلطة للخفي الذي تسيد بمنطقه الفضاء العجائبي لهذا الكون الروائي، حيث طُرد العالم العادي و بشره إلى ضفاف النشاز و الجهل و الخسران. مما يؤكد أن هذا الفضاء من جنس العجيب لسيادة منطق هذا الأخير على عالم الكوني الذي يسوده الميتافيزيقي على حساب الطبيعي الذي حشره في زاوية الضعف و الضآلة، و وسم أهله بقلة الحيلة، حينما يتلقون مختلف العقوبات و اللعنات جراء ردود أفعالهم المتهورة تجاه عالم لا يمثلون فيه سوى الحلقة الأضعف.

ب- العدوان و الحروب- (المجموعة القصصية الربة الحجرية)

في زاوية أعمق من زوايا فضاء العجيب نشهد هذه المرة موقعة حربية ناتجة عن لعنة سماوية يسلط فيها سلطان القدر جيشاً من أهل الخفاء على البشر، حيث تبدأ قصة "**العهن المسموم**" من المجموعة القصصية **الربة الحجرية** بالعبارة التالية: " **في هجوم الليلة الثانية سلط عليه القدر: ذلك الخصم المجهول، مارداً من الجن. تدفق الأعداء في حلفهم الثلاثي الذي قدسته الأصول القديمة (...) الوحوش أول فريق خرج من النفق، و اندفع نحو أسوار الواحة التي لحقها الدمار و أنهكها تخريب الليلة الأولى، (...) هذا الصوت المتوعد، الوحشي، الفجيع، هو ما أثار فيه القشعريرة(...) رأى ذيول الغبار، و أنصت فسمع أنيناً فاجعاً كمريض يحتضر:غ.غ.غ.غ.غ.غ (...). تحولت الغنغنة البشعة إلى غمغمة أبشع. قفزت الوحوش في رقاب المحاربين في نية للانتقام، فدافع الرجال عن أنفسهم بحد السيف. تساقط الرجال. تساقط الوحوش**"[13].

---

[11] – إبراهيم الكوني: المجوس، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، الجزء الأول، ص ٥٥.

[12] – المصدر نفسه، ص ٥٦.

[13] – إبراهيم الكوني: الربة الحجرية، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع، ليبيا، الطبعة الثانية ١٩٩٦. ص ٦٧-٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يحتدم الصراع بين العالمين الطبيعي و ما فوق الطبيعي. يتلقى الأول وبال الثاني، و يزحف الثاني بغرائب أهواله على ما تبقي من طمأنينة و ألفة عالم الإنس إمعاناً في اختراق المألوف، و تشتيت يقينيات المنطق، و العبث بمصداقية الواقع، وبث منطق جديد تغشاه كائنات خرافية صنيعها العبث بكل ما رسخه المنطق البشري من حقائق و ألفة بين الإنسان و عالمه. و ها هو سيل العجائب المنكرة يتدفق من كل صوب: "**نزل جيش الخفاء على السهل كالجراد. زحفوا نحو الأسوار بسكون الطيف. يرتدون أزياء باهتة، بعضهم تشبّه بأهل الصحراء فلف رأسه بأقنعة قماش، في حين آثر البعض الآخر أن يداهم العدو بلا رؤوس إمعاناً في التخويف و بث الرعب في النفوس الجبانة. و يستطيع أخماد أن يقسم بتانيت و أضرحة الأولياء أنه شاهد نفراً من الجن يسيرون على رؤوسهم و أرجلهم معلقة في الفضاء. عادوا فرفعوا أصواتهم بالهسيس. ثم حولوا الهسهسة إلى الغنغنة البغيضة، فعاد ثوب الشوك يتلبس جلده. و لم يعرف أحد لماذا قرروا الخروج من دنيا الخفاء و التبدي للناس برغم قدرتهم الطبيعية على الاختفاء**"[١٤].

حينما تلحق اللعنة سكان العالم الطبيعي من البشر ينكل بهم أهل العالم ما فوق الطبيعي، محولين عالمهم البائس إلى خراب، فيما لا يكف البشري الشقي عن الدفاع عن نفسه إزاء قوى خفية جبارة و مهولة لا قبل له بها و لا بأشكالها المنكرة و لا بأسلحتها الفظيعة المجهولة. كأنما لم يعد يبالي بغرائب يعايشها و وحوشاً يناوشها، ببساطة لأنها تقاسمه عالمه، أو بالأحرى هو من يقاسمها عالمها فيحدث الصدام بين الكائنين في فضاء لم يعد يستغرب الغريب أو ينبهر بحلول المستحيل حينما أضحى الغريب هو المنطق الذي يسير هذا العالم القصصي الذي يستحل المحال و يستأنس بالمفارقة و يفترش العجائب و يرشحها ينبوعاً لا ينضب لمختلف بنيات الخطاب.

ثانياً - فضاء الشخصيات العجائبية:

أ- شخصية العرافة

تمثل شخصية العراف و الساحر و الممسوس شخصيات بشرية فائقة تلعب دور الوساطة بين البشر الضعفاء و الكائنات الخارقة من العالم الآخر من جن و عفاريت ممن يطلق عليهم في قاموس الكوني "**أهل الخفاء**". حيث يقسم الكوني بنية هذه الشخصية إلى عدة أقسام سنقف عند أبرزها:

أ١ : وصف غرابة سيمائها- (رواية جنوب غرب طروادة – جنوب شرق قرطاجة)

عادة ما تتخذ العرافة اسماً مفارقاً لعالم البشر قد يكون اسم مسخ أو حيوان كما في تصويره التالي لمظهر العرافة المستعار من عالم المسوخ و السعالي و ذلك في روايته "جنوب غرب طروادة- جنوب شرق قرطاجة، في القسم المعنون بـ"**العرافة**" فيقول: "**في خلوته في جناح الحريم أمر الباشا بعد القيلولة، باستدعاء السعلاة التي**

---

[١٤]- المصدر نفسه ص ٧٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تحولت كاهنة للبلاط (...) أقبل الجرم المنفوش كقربة ماء، الملفوف في لحاف السواد، يسعى كأنه يتدحرج، إلى أن مثل بين يدي الباشا، حاولت أن تستر وجهاً مدوراً، منفوخاً كالبطيخ، بطرف لحافها في محاولة يائسة لإخفاء البثور العميقة التي خلفها على الوجنتين المنفّرتين بقايا جدري قديم"[١٥].

يعمد الكوني في هذا الأسلوب التهكمي إلى تشويه خلقة هذا المخلوق الكريه بكل ألوان البشاعة المستمدة من عالمنا الطبيعي، (النفخ كالبطيخ، البثور العميقة، الوجنتين المنفرتين و آثار الجدري القديم) بحيث تزيد هذه اللواحق المقززة في كراهة الخلقة و غرابة الخلق و امتساخ اللئيان، الذي يواصل وصفه في مقام آخر قائلاً في مظهر هذه المخلوقة الشائه: "**تبدو في الباب سعلاة الدهور الملقبة باسم ((عرافة البلاط))... و قفت ببدنها البدين متكئة على عكاز أنيق لا يتناسب مع ذمامة خلقتها(...)فابتسمت كاشفة عن أسنان منخورة بالسوس**"[١٦].

ليس من العجيب أن تكون البشاعة و كراهة المنظر، و اكفهرار السيماء من صفات العرافة الساحرة، و ليس من المفاجئ أن تفارق بهذه السحنة القبيحة أوصاف البشر الذين أحسن الله خلقهم. إذ يشترط في عالم الغرابة هذا أن يستجمع كل صفاته و صوره و نعوته التي تُلحِق شخصياته بكائنات غريبة التشكيل و الطباع و الهيئة. فيؤسس الفضاء الغرائبي منطقه و يعزز نطاقه، و يجسد هيمنة خطابه، بهذه المورفولوجيا الواصفة و الموصوفة، كي يتساوق مع بقية البنيات المكونة لفضاء حركة الشخصية و منطق أفعالها المتماثل مع منطق شكلها المورفولوجي الناطق بسيمائها المشاكلة لدنس منبت هذه الشخصيات.

أ٢ : غرابة مسكنها- (رواية المجوس)

في مقام آخر يصف الروائي فضاء المكان المخصص لشخصية العرافة و هو خيمتها التي بدت أشبه بوكر من أوكار الوحوش في إشارة أخرى لدنس المنبت و نغولة الأصل: "**خيمتها المرقعة ملفقة من قطع نسيج مختلفة. شريحة منسوجة من وبر الإبل، شهباء، متآكلة نهشها الغبار و الشمس تخرق الخيمة و تشطرها نصفين، ثم تليها ثلاث قطع منسوجة من شعر الماعز الأسود، بادت أيضاً و بهتت و امتص شعاع الشمس لونها الداكن. ثم يمتد شريط من الجلد الباهت موسوم برموز و تعاويذ و خطوط غامضة لا يعرفها إلا العرافون، أما من الجانبين، عند الركائز الجانبية ، فأحلقت بالخيمة قطع مختلفة من الخرق البالية من القماش الرث و بقايا**

---

(١٥) – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإمارات العربية المتحدة الطبعة الأولى ٢٠١١، ص٣١٦.

(١٦) – المصدر نفسه، ص ١١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الملبوسات البائدة. هذا المزيج الغريب من الرقع صنع من خباء العرافة بيتاً فريداً و مميزاً يثير سخرية المكابرين المستهترين، و يزرع الخوف في قلوب المؤمنين الذين يخشون السحر و يتجنبون العرافين"[١٧].

يتعزز الحقل الدلالي لصورة العرافة بهذا الفضاء المكاني المؤثث بغرائب الأشياء و الرموز الدالة على الأصل الغريب و المنشأ المريب لهذه الشخصية الإشكالية التي تدفع بالخطاب إلى مزيد من الإغراب و ما يشاكله من مظاهر الغموض و الفزع و الرهبة في أعين البشر العاديين. مما يصب في خانة أفق توقعهم الحافل بكل الأوصاف الكريهة لصورة الساحرة و مكان إقامتها، و ها هو الروائي يعزز البنيتين السالفتين بثالثة لا تقل عنهما إمعاناً في الإغراب و هي بنية الأفعال الموافقة لمظهر هذه الشخصية الشيطانية.

أ-٣: وصف غرابة أفعالها - (المجموعة القصصية القفص)

يتوقف الكوني تارة ثالثة ليقدم لنا جانباً هاماً و لعله الأهم في التأطير الغرائبي لشخصية العرافة التي يقدم لنا في هذه المشاهد غرائب أعمالها و طقوس سحرها في قصة (**النبوءة**) قائلاً: **اشتهر منهج الساحرة التباوية في الواحات الجنوبية بسبب التزاوج بين استخدام التمائم الوثنية التي عكف أشهر السحرة الزنوج في (كانو) على استعمالها، و بين التعاويذ المستحدثة المستوحاة من نصوص القرآن.**

هذا المزج كان من ابتكار التباوية التي ولدت و ولد معها السحر شأنها شأن كل العرافين في الصحراء. واحترفت هذه المهنة بعيد عودتها من رحلتها الطويلة إلى أوساط القارة(...)و عادت بالعلم الغزير لتنفع به أبناء الواحات الأشقياء الذين تركتهم يعانون اضطهاد الأرواح الشريرة و عادت لتجدهم على نفس الحال في معاركهم مع الجن و خوفهم من المستقبل(...) إذ أشاحت عنهم الأرواح الخيرة و أغار الأشرار على الدنيا بحملات الكسوف و الخسوف فانقشع الغيم سبع سنوات و عم الجفاف و الوباء"[١٨].

هذا و قد صور الكوني معشر العرافين بوصفهم أشد المخلوقات حرصاً، و أكثرهم تحصناً من كيد الزمان، بما يلفون به شخصياتهم و أبدانهم من تمائم و حروز و تعاويذ، طلباً للنجاة مما قد يصيبهم من شرور المكائد التي يحيكونها مع قرنائهم و شركائهم من العالم الآخر. و هذا ما جعل الغرابة تلف كيانهم، بداية من مظهرهم الشائه، بما يلبسونه من تليد أسمال و غريب أشكال: "**أجل. العرافة التباوية تعلق عدداً كبيراً من التعاويذ على صدرها محفوظة في جلود الحيوانات و الزواحف و موسومة بنار التمائم (...) حجاب ضد الجن**

---

[١٧] – إبراهيم الكوني – المجوس، الجزء الأول، ص ١٩٠.

[١٨] – إبراهيم الكوني: القفص، ص ٧٦-٧٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و آخر ضد الإنس، و ثالث ضد إبليس، و الرابع ضد مكائد الزمان و غدر الدهر، و خامس ضد الرصاص و البارود و السلاح الأبيض (...) التباوية جنية كبيرة"[١٩].

هذه الصفات هي التي تجعل هذه الفئة في مركز الوساطة المهيب بين العالمين فلاهي إنسية تماماً بفضل ما تحيط به نفسها من هالات التعاويذ و التمائم و أسلحة الجان و عالم الخفاء و العلوم المجهولة التي تتجاوز القدرة البشرية، و لا هي جنية تماماً لاستخدامها الجن من جهة و ولائها لهم من جهة أخرى.

أ٤ : مفعول السحر- (المجموعة القصصية الربة الحجرية)

حينما تبدأ العرافة باستلال سلاحها يميد العالم الطبيعي و يختل منطقه و يفتح نوافذه على اللامعقول فيختبل منطق المألوف و يجن العقل ويغادر منطقه ليحل محله اللامنطق و تحولات الطبيعة التي تتنكر لأصلها الوديع الذي يكفهر بفعل السحر و ينقلب على أهله التعساء بالويلات و الخطوب التي لا تنتهي إلا بالموت الرغام، و ها هي ساحرة الكوني تشرع في نفث عقدها في وجه من عادتهم من بشر بسطاء: "**دست الساحرة الشريرة الانتقام في السر. انتظرت حتى اختلت بها في المرعى [المقصودة عجوز تشاجرت معها في القبيلة] فجاءتها بعيون تشتعل بالاحمرار و الجنون و وقفت فوق رأسها دون أن تتوقف عن مضغ لبانها الكريه. ابتسمت بخبث الساحرات و سلطت على وجهها النظر و شرعت تمص الدم من عروقها. تزلزل رأس الجدة بالدوار، و أحاطت بها الأشباح و المردة. حاولت أن تحتكم إلى التمائم، و لكنها عجزت عن النطق و قيّد الجن لسانها و أطرافها. عجزت عن ذكر حتى الإله (آمناي)، بعد قليل بدأ أهل الظلمات يضربون الأرض بأقدامهم فمادت الصحراء و رأت بعينيها كيف تركض الأرض و تبتعد عن القطعان. اختفت القطعان و ابتعدت عن القطعان و الخلق، فانفردت بها الجنية الخلاسية و ألّبت عليها الجن. رأت كيف تحدق الساحرة في وجهها لتسرق منه الدم و الحياة. كانت تبتسم و تلوك اللبان. شحبت الجدة و هربت منها الحياة. في النهاية استطاعت أن تصرخ. بعد الصرخة تحررت يدها اليمنى، فأخذت حفنة تراب و رمتها في وجه الجنية. ترنحت و غطت عينيها الوحشيتين بيديها. فاستطاعت الجدة أن تهرب و تحتمي بالرعاة. كانت شاحبة هزيلة، ممصوصة الوجنتين، هرب الدم من وجهها و أكلت المارة الشريرة اللحم من جسمها. ماتت بعد ثلاثة أيام"**[٢٠].

إنه فعل انتقامي من جنس المخلوقات التي تقوم به، مخلوقات سبق وصفها بكل أنواع البشاعة و الكراهة سواء في خلقتها أو مسكنها أو رائحتها ليأتي فعلها و يكمل دائرة عالمها الشيطاني، كي ينبئ عن مصدر كراهتها و سبب نفور البشر منها و تخوفهم من الاقتراب من مجالها من جهة، و يعزز من جهة أخرى المكانة الغرائبية الآتية من

---

[١٩] — المصدر نفسه، ص ٨٣-٨٣.

[٢٠] — المصدر نفسه، ص ٥٠- ٥١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الهالة الميتافيزيقية التي تحيط بها نفسها في أعين البشر البسطاء الذين يقودهم ضعفهم للخوف منها تارة و للاستنجاد بقدراتها السحرية تارة أخرى دون أن ينجوا من كيدها في الحالتين.

أ- : الترياق المضاد للسحر- دور الحكيم (المجموعة القصصية: "الربة الحجرية"):

يقدم لنا إبراهيم الكوني في العادة أسماء التعاويذ السحرية على غرار ما يصفه في الفقرة الموالية عن ضرب من السحر يسمى **"ضربة المخلب"** التي أصيب بها جد بطلة أول قصة في المجموعة القصصية **"الربة الحجرية"**، حينما كان شاباً صحراوياً عشق امرأة كانت من نصيب شاب آخر من **تينبكتو** يتعاطى هذا الضرب من السحر: فحين اختلى الجد **"في إحدى هذه الجولات الغرامية بفتاة خلاسية طلبها شاب ينتمي إلى تينبكتو، و لكنه يتقن استعمال الضرب بـ ((المخلب)) المخيف، فاستضافه على العشاء و دس له خمسة أظافر بشرية في الطعام. فأصابه المخلب في الكلية. و ما إن غادر الجد نجع الغريم و عاد إلى القبيلة حتى صرعته الأوجاع الشيطانية. أوجاع لم تفد كل حيل العجائز الصحراوية في تهدئتها أو التخفيف من وحشيتها. فقد فيه الأهل الأمل، و لكن القدر جاء إلى القبيلة بقافلة عابرة يرافقها حكيم عليم بأسرار سحر الأدغال. أخرج من جرابه حجراً من النطرون. أذابه في قدر الماء و سقاه للمريض، سهر فوق رأسه عدة ليال و هو يسقيه مياه النطرون. ما إن هاجمته نوبة القيء حتى قذف معه أول مخلب بشري. و ظل يتقيأ مخلباً آدمياً بشعاً كل يوم إلى أن بلغ العدد خمسة مخالب. هناك كتبت النجاة للمريض و قال المهاجر أن مهمته قد انتهت"**[٢].

يقف وراء استحضار كل جني ساحر عراف، بينما يقف أمامه حكيم يعطل سحره و يشل عزيمته. لذلك كثيراً ما تصارع العرافون مع الحكماء في معركة غرائبية سلاحها الدهاء و المكر و أغرب وسائل الشيطان كيداً. حتى إذا فرغ أحدهما من الآخر وجد المنتصر نفسه وجهاً لوجه مع أهل الخفاء دون وسيط. ولا سحر و لا سلاح. فينتهي به الأمر إلى أبشع المصائر. و لا تنتهي المعركة بين الرجلين في قصص الكوني لمصلحة أحد حتى يعرف الآخر مصيراً لا يقل شؤماً كما ينتهي المسموم بعد معركة ضارية مع كائن سام أصابه في مقتل.

ب- شخصية الدرويش: (رواية المجوس)

بعد الجني و العراف، تأتي شخصية لا تنتمي إلى أية فئة من الفئتين السالفتين، و لا أي من الكائنات الغريبة التي ذكرناها. تعلم حيل السحر و تتعاطاه، تعرف حكمة الحكماء و تصدرها، تعرف أهل الخفاء و تتصدى لكيدهم، تعرف البسطاء من الناس و تعيش بينهم، تعرف الملوك والحكام و الزعماء وتجول في قصورهم و بلاطاتهم، و تدس نفسها بين النساء و الصبايا و تعرف خفايا أسرارهم، تخالط هؤلاء و هؤلاء. حيث لا يستطيع أي منهم سبيلاً للتخلص منها، ولا التخلي عنها. إنها شخصية **"الدرويش"**، التي لا تقل غرابة و لا تمل الوساطة بين

---

[٢١] – المصدر نفسه، ص ٥٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

العوالم المتناقضة بروح غرائبية لا يعرف المرء هل هي جد أم دعابة، أم طبع لجنس متفرد من المخلوقات لا قبل له بها.

لا ينفك الدرويش أن يكون إحدى الشخصيات الميتافيزيقية الخارقة التكوين و الغريبة المنشأ و الخطيرة المراودة ، له قدرات عجيبة لا قبل لبني البشر بها. حيث يقدم الكوني عدة صور للقدرات الخارقة لدرويشه، و الصور الغرائبية التي يتخذها في رحلته الوسائطية بين عوالم الطبيعة و ما فوق الطبيعة. فإذا كانت الكائنات الأرضية لا تصبر على الجوع لأكثر من يوم، فإننا نرى في رواية المجوس الدرويش موسى و قد :"**امتنع عن الطعام حتى برزت عظام وجنتيه، غارت عيناه. و بدت العروق في يديه كعروق الأشجار الصحراوية. أصبح هيكلاً من العظام المتنقلة. استولى الشحوب على البشرة و تخلى عنها الدم. فاز أيضاً بلون أخضر نفس اللون المدهش الذي عبر به ((أوداد)) و تميز به سكان الكهوف في تادرارت و متخندوش**"[٢٢].

يعتبر الراوي هذه الدرجة المتقدمة من الزهد و التصوف و الصوم التي أورثت الدرويش هزالاً و شحوباً و امتساخاً و تغيراً للونه البشري إلى الأخضر، فوزاً و مغنماً، كأنما بلغ درجة من الرقي تفصله عن البشر، أو مرتبة تلحقه بالقديسين و المرابطين و كبار الزهاد الذين عرفتهم الصحراء، حتى صاروا ظاهرين للعيان و معروفين بسيماهم :"**العجائز الفضوليات و المحترفات قرأن الإشارة في لونه المدهش و أجمعن على أن الدرويش في صيامه لم يخالف سلوك أجداده المرابطية (الذين يجذبون و يضربون صدورهم بالسكاكين و يصومون على الطعام شهوراً عند وقوعهم في العشق الإلهي) (...) لم تستطع أدهى تلك العجائز و أكثرهن خبرة بالحياة و العشق أن تدل القبيلة على موضوع عشق الدرويش: هل هو الله ؟ أم مخلوقة أرضية بائسة**"[٢٣].

إنه لغز أشد غموضاً بكثير منه لدى سابقيه من أهل الخفاء و السحرة. حيث لا يمكن لأحد أن يجزم بأمر في شأن الدرويش أو يؤكد حوله خبراً أو ينفيه تماماً لأنه مخلوق يسكن الـ (ما بين)، إنه من أهل الأعراف و البرزخ القائم بين الواقعي و الميتافيزيقي. في ذلك الفضاء الوسيط يرسم عوالمه و يستوحي أفعاله التي لا يحمل البشر حولها سوى التوقعات و الظنون، حتى و إن كان هؤلاء البشر أئمة و فقهاء، حيث صرح الراوي غير مرة بأن: " **الإمام تجنب دائماً الإساءة للأولياء و الدراويش. و يعتقد أهل السهل أن الدرويش لا يجوع حتى إذا صام لأن الملائكة تتولاه و تطعمه**"[٢٤].

و لكي يصل مخلوق من المخلوقات البشرية إلى هذه المرتبة من القداسة سيكون عليه المرور بامتحانات أرضية يجتاز فيها أهوالا و محن تجبره على ترك ما في أيدي البشر، و هجران طبيعة حياتهم تماماً كما يصف

---

[٢٢] – إبراهيم الكوني: المجوس. ص ١٨٢-١٨٣.

[٢٣] – المصدر نفسه ص ١٨٣.

[٢٤] – المصدر نفسه. ص ١٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشيخ في رواية **المجوس** معشر الدراويش لسلطان المدينة المجوسية الذي حاول بناء الجنة على الأرض قائلاً: **"نحن دراويش لا لأننا نرفض الدخول إلى الفردوس، و لكن لأننا قايضنا الحياة نفسها بعدم، بفناء، بضياع أبدي اسمه الحرية (...) ما سبب هذا التيه الخالد إن لم يكن تلك المحاولة الجليلة و الشجاعة في التخلص من الاستعباد و السعي العنيد إلى الفضاء"**[٢٥].

إنه سعي جاد نحو تخطي تخوم الطبيعة البشرية و الوجود الفاني و تمرد مكابر على سنن الواقع و عدم الاكتفاء بمواضعات منطقه البسيط. إن الدرويش كائن يعرف منذ البدء أنه لم يخلق أرضياً و هو يحاول جاهداً التخلص من قيده و سجنه هذا و يعانق أوطانه الفوقية، حتى أن أهل هذه الأرض من البشر يحذرون تقلباته و يحيطونه بمهابة خاصة إذا وجد بينهم: **"دموع الدراويش في معجم أهل الصحراء، أسوأ من عدوان القبائل الغادرة، دموع الدرويش تحرق القلب و البدن، و تجر البلاوي و الويلات"**[٢٦]. تخوله هذه المهابة المتفردة بين أفراد القبيلة مكانة مقدسة من حيث إنه:**"مرابط، أو حفيد لمرابط، حين يتعرض للظلم أو الاتهام بالقتل، فإن ذلك يطلق يطلق نبوءة مختلفة المنشأ"**[٢٧]. و بهذا ينظم الدرويش إلى فئة المخلوقات غريبة المنشأ و الصورة و السلوك و الأطوار ليكمل دائرة الترسيمة العجائبية لهذا العالم الروائي المتفرد.

و من هنا تتضح الصورة النمطية لتراتب طبقات العالم القصصي لإبراهيم الكوني؛ إذ يحتل فيها أهل الخفاء من جن و عفاريت و غيلان و مسوخ أعلى درجات الهرم، بينما يحتل البشر الضعفاء أسفله، فيمَ يضطلع العرافون و السحرة و الدراويش بمركز الوساطة بين العالمين يرضون من فوقهم من أهل الخفاء فيربحون مساندتهم و عونهم، و أحياناً سخطهم و انتقامهم إن أخطأوا النهج أو أخلوا بالميثاق الغليظ الذي قيدوا أنفسهم به، و يرضون من تحتهم من البشر السذج الذين يغدقون عليهم بألوان الهدايا و نفائس الحلي و باهض الأثمان التي يبتزونهم بها. إذا كان المقابل هو الخلاص من سطوة الجن و عداء الأقران و غارات أهل الخفاء و سوء الحظ والطالع.

و تتدرج الشخصيات العجائبية في مدونة إبراهيم الكوني حسب قراءتنا متخذة الترتيب التالي:

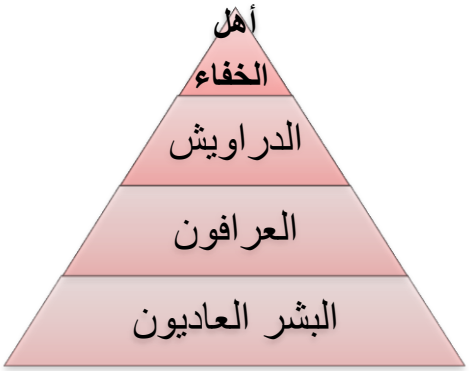
---

[٢٥] – المصدر نفسه، ص ٤٤٤-٤٤٥.

[٢٦] – إبراهيم الكوني: المجوس، الجزء الثاني، ص ١٩٢.

[٢٧] – ميرال الطحاوي: محرمات قبلية، المقدس و تخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً . ص ١٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015



الشكل- تراتب الشخصيات العجائبية حسب القيمة في الناموس الصحراوي عند ابراهيم الكوني

بهذا الشكل يرتب إبراهيم الكوني كائنات عالمه الغرائبي الممتد من أقصى آفاق الميتافيزيقا الماثل في عالم الغيبيات الذي يسكنه الجن ممثلون في "**أهل الخفاء**" المسيطرون على فضاء الصحراء جباله و سهوله، وديانه و شعابه، و يتلوهم في مرتبة ثانية أقل مفارقة للواقع فئة السحرة و العرافون، كونهم مخلوقات وسيطة تعيش بين العالمين الخفي و الظاهر، و تتعامل مع أهل العالمين و تستفيد منهما في قضاء شؤونها فتلحقها منهما المباركة تارة و اللعنة تارة أخرى. و في مرتبة ثالثة يحل الدراويش و المرابطون، كمخلوقات وسيطة هي الأخرى لكن مع اختلاف طفيف، كونها تعيش مع البشر و لا تتعامل مع الفئتين السالفتين بقدر ما تلجأ إلى محاربتهما و إعانة البشر على التخلص من شرهما و كيدهما، و هي في كل ذلك أعلم من في الأرض بما يخفى على البشر الذين تعيش معهم و تخدمهم دون أن يخدموها.

أما البشر فهم الفئة المستضعفة في هذا العالم، حيث يعتبر منطقها العقلاني في حد ذاته خرقاً لناموس العالم الميتافيزيقي الذي تحتله و تعيش فيه بقية الفئات الفوقية على عالم البشر من أهل الخفاء و العرافين و الدراويش.

ثالثاً - فضاء التحولات:

لا يكتفي الكوني بتقسيم و تصنيف الفئات المختلفة من الكائنات الغرائبية في فضائها الميتافيزيقي، و يتركها معلقة و منعزلة في الهناك بل يعمد في مرحلة تالية إلى إقامة علاقات لا منطقية بينها تصنع قوام منطقها الغرائبي و توطد أواصر أركانه و بنياته، و يتمثل أساس هذه العلاقة القائمة بين عناصر العالم الغرائبي و كائناته في خاصية التحول، إذ نشهدها مخلوقات تملك القدرة على التحول و تغيير الجنس بالمرور عبر مسالك لا تقل غرابة عن العالمين اللذين تمر بينهما أو المخلوقين اللذين تحل فيهما.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١- فضاء العبور- (البرزخ).

يمثل البرزخ فضاءً سحرياً فاصلاً بين نقيضين أو حياتين متناقضتين، يقوم بدور خليق بمنطقة الأعراف الفاصلة بين النعيم و الجحيم، و بين السعادة و الشقاء، و بين الوجود و الفناء، يقول سعيد الغانمي واصفاً هذه المساحة الغرائبية الوسيطة الكثيرة الحضور لدى إبراهيم الكوني: "**بين الخير و الشر، يوجد ((البرزخ)) ذلك الوسيط الذي يستمده الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي، حيث البرزخ وسيط يؤاخي بين نقيضين. البرزخ هو الظلمات الغائمة بين الوجود و العدم، فيما بين الموت و الحياة، في ما بين الغياب و الحضور، ذلك الفاصل الخفي الذي يرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر. هناك إذن رحلة قوامها الانتقال في الأسطورة تبدأ بالدخول في أرض أهل الخفاء و تناول النبتة الخرافية (...) لينتهي إلى ماذا؟ إلى الميلاد الجديد و البعث، إي إلى أن يكون جنيناً. إلى أن يخرج من رحم أمه مثلما يخرج الجنين**"[٢٨]. و تجدر الإشارة إلى أن هذا العبور يتعدد، فمنه؛ العبور الرمزي الذي يمثله الإحساس بنشوة الانتقال، و سكر الرحلة الميتافيزيقية التي يعبرها المرء دون أن يتحرك جسده، في رحلة روحية من الحلم: "**حلم بالخلاص، حلم فوز بالحقيقة، حتى لو كان هذا الفوز لا يستغرق سوى غمضة (...)، و لكن في الانتقال يسكن سحر. في استبدال القيد بقيد آخر إغواء لا يقاوم. إن متعة العبور من متن إلى متن آخر (...) لا تعادلها متعة في الدنيا برغم الخطر المحدق بالمجازفة. إن (...)السباحة في مياه الأعراف، تعادل السباحة في مياه المطهر المؤدي إلى ضفاف الفردوس(...) إن إحساس هذه النقلة هو ما نسميه عادة سعادة**"[٢٩].

إذا كان لكل عبور غاية و في كل تحول ميلاد صورة جديدة و بعث جديد، خاصة إن كان هذا العبور رمزياً، فلاشك أن هذا المسعى يروم تحقيق قدر من السعادة؛ هذه العنقاء التي تستحق في عين مريدها خوض ما تطلبه من مخاطر، و إلقاء الروح و الجسد معاً في غياهب المجهول الذي لا قاع له و لا قرار.

غير أن هناك عبور مادي فيزيقي الحدوث ميتافيزيقي الكيفية، يتم فيه تحول المخلوق من جسده الأول إلى جسد ثان، من صورته الأصلية إلى صورة المسيخة و من شكله الأولي إلى شكله النهائي. لكن الغرائبية الحقة لا تكمن في أي من الصورتين بقدر ما تكمن في كيفية التحول و طرائقه و هذا ما سنراه في العنصر التالي.

٢- وسائل العبور (النبتة الخرافية- آسيار)

تتدخل النبتة الخرافية في كثير من النصوص الروائية لإبراهيم الكوني لتسعف عملية التحول و تعبر بصاحبها إلى الضفة الأخرى، و هذا ما نشهده في نموذج لهذا الوسيط الخرافي من رواية التبر، حين يصاب الأبلق و

---

[٢٨] – سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ٨٠.

[٢٩] – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة، ص ٢٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هو جمل البطل أوخيد، بالجرب نتيجة نُزُوِهِ على إحدى النوق المصابة. حيث يخبره الشيخ موسى بأن لا أمل في شفاء جمله إلا بتناول النبتة ذات المفعول السحري المسماة ((آسيار)) التي طالما نقلت الكثيرين من الموت إلى الحياة و من الشقاء إلى السعادة و من دنيا الزوال إلى دنيا الخلود و من الفناء إلى البعث. لكن في كل هذه الحالات يجب أن تمر هذه النبتة بصاحبها على سراط البرزخ، و تغمسه في مياه الأعراف كفضائين يمثلان فجوة العبور اللازمة بين العالمين النقيضين. و في كل ذلك مجازفة رهيبة يحايثها الفقدان و إخفاق الرحلة و خيبة المسعى.

فبعد أن يتناول"الأبلق عشبة ((آسيار)) و يمضغها (...) سيجن الجمل و يقطع الأودية و الوهاد و الوديان(...) في هذه المرحلة سيمر الجمل أولا بموت رمزي و فقدان للوعي في حين يبقى أوخيد محتفظاً بوعيه، و بعد ذلك مباشرة يصحو الجمل و يسترد وعيه أو ((عقله))، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي"[٣٠]. مما لا يتوقعه القارئ هنا أن يتجاوز تأثير النبتة السحرية جسد الجمل ليحل في جسد صاحبه. فيمر بنفس تجربة الحيوان العليل، و ينتقل بدوره من حالة الحضور و الوجود في العالم إلى حالة الغياب و العدم. يتعلق الأمر بتماهٍ خرافي بين البشر و الحيوان بحلول كل منهما في الآخر عن طريق هذه النبتة المعجزة التي يشرحها إبراهيم الكوني في هامش روايته على النحو التالي:" آسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم. و هو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، و يجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواءً سحرياً لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. و كان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر و ما وراء البحار. و يعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض"[٣١].

و من تأثير المفعول السحري يدخل الجمل في سلسلة من التحولات إلى كائنات أخرى، حينما يبدأ مفعول آسيار في العمل:"**الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر الثعبان**"[٣٢] و لا يخفى على أحد بأن :"الثعبان سليل الأساطير القديمة، رمز لتجدد الحياة. و ها هو الأبلق ثعبان ينزع جلده، و يستقبل الحياة بميلاد جديد. مر الجمل إذن بمرحلتي الموت و الميلاد، الغياب و الحضور"[٣٣]. و في المجموعة القصصية: "**الربة الحجرية**" يجيب العراف المجوسي الزعيم التائه الباحث عن الحقيقة قائلاً :"**في صحرائكم شجرة واحدة تستطيع أن تخرجك من ظلمات النسيان: آسيار! إنها آسيار! هل تعرف آسيار؟ هل تعرف ماذا يفعل هذا النبات؟ إنه يميتك و يبعثك من جديد حياً. يجعلك تولد مرتين، ابحث عن آسيار**"[٣٤].

---

[٣٠] – سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، ص ٧٣.

[٣١] – إبراهيم الكوني: التبر، دار التنوير لبنان– تاسيلي للنشر و التوزيع، الطبعة ٣، ١٩٩٢. ص ٢٠.

[٣٢] – المصدر نفسه ص ٤٤.

[٣٣] – سعيد الغانمي، ملحمة لحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، ص ٣٨.

[٣٤] – إبراهيم الكوني: الربة الحجرية، ص ١٣٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إنه الإعجاز الناتج عن المفعول السحري للنبتة الخرافية التي جعل منها الكوني في أكثر من رواية و قصة، وسيلة تحول بين وجودين متناقضين، أو الانتقال بين عالمين منفصلين لا طريق إلى العبور بينهما إلا بعناصر سحرية تتمثل عجائبية وجودها في كونها ذات مصدر طبيعي و مفعول ما فوق طبيعي، لذلك فهي تحمل المفارقة في كيانها قبل أن تنقله عن طريق طاقتها السحرية إلى بقية المخلوقات.

٣- العبور دون وسائل- التحول الميتافيزيقي.

إذا كنا قد شهدنا صورة نموذجية لعبور يتم عن طريق وسائط و عقاقير ذات مفعول سحري، فإن الكوني في مقام آخر يقدم لنا نوعاً آخر من العبور من كيان إلى كيان، و هو ما يطلق عليه في لغة الأساطير بالتحول [La métamorphose]، حينما يولد المخلوق في جسد ثم يتحول في منتصف رحلة حياته إلى جسد ثان، و لا يشترط في عالم العجيب أن يكون الجسد معروفاً أو مألوفاً، بل ربما يكون جسداً لوحش خرافي لا أصل له، أو كيان مركب من أعضاء حيوانات مختلفة إمعاناً في تعميق هذا العالم الميتافيزيقي الحافل بالكائنات الخرافية و قصص التحولات العجائبية، العابرة للذوات.

وفي مغامرة بحرية مهولة على متن بارجة عسكرية تجوب رواية "**جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة**" يهجم الغرائبي على ربان السفينة فتطرأ على البحَّار السجين ((ويليام راي)) عدة تحولات تجعله يتيه في عالم مجهول يمتد بين الحلم و الحقيقة ، و ذلك حينما وجد نفسه ذات ليلية أمام القبطان الذي سجنه، و ها هو ينظر إلى سجانه مستغرباً: "**تطلع إليه باشمئزاز قبل أن يجد نفسه و قد تحول في لحظة إلى كتلة حيوانية مزمومة ليثب إلى خناقه. نشب في نحره يدين تصلبت أصابعهما فانقلبتا قطعتين حديديتين (...) لا يملك عليهما سلطاناً، أطبق بهما على النحر ليقينه الغامض بأنه لا يخنق إنساناً، و لكنه يمحو من الوجود مسخاً كريهاً يهدد الإنسانية بأمر جلل، جحظت عينا الضحية المزرية و بدأ اللسان من الفم يتسلل، و يتدلى كأنه الحية. حشرج بأنفاس كفحيح الحية أيضاً، بعد لحظات بدأ ينقلب ليتحول بين يديه إلى حية. تحول بين يديه أفعواناً حقيقياً يسدد نحوه نظرة ساخرة من حدقته الخرافية، بعد عراك طويل قذف المسخ في وجهه برضاب لزج، مقزز، ليغمره بهذا المخاط في وجهه، في عينيه، في منخريه، في فمه الفاغر بالحقد، و بالاشمئزاز و الفزع**"[٣٥].

تخرج دلالة المشهد من واقعية الحدث إلى رمزية تركيب صوره الغرائبية التي تحوز على جل اهتمام القارئ كأنما تضطلع بدور آليات قارئ ضمني يستجمع شتات المشهد القرائي و يوجهه نحو زاوية التركيب المشهدي دون التركيز على حيثيات الصراع نفسه، و هذا ما يتعزز أكثر في المشهد الموالي: حينما يطالعنا قبطان السفينة ((بينبريدج)) الذي يعيش تجربة مماثلة حيث: " **أقبل مُطارداً بشبح خفي، لم يتبينه في ظلمة الدغل، و لكن الحدس أوحى له بأنه ثعبان. كان المكان مبهماً، و الشبح كان مبهماً أيضاً، و النهر الذي غاص فيه فراراً من**

---

[٣٥] – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة ص ٣١٤-٣١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشبح كان مهماً أيضاً، لأنه ما لبث أن انقلب بحراً، ثم خضماً متلاطماً كأنه المحيط (...) ليكتشف بأن المسخ الخفي الذي ظن أنه تخلف، قد تحول مسخاً له رأس تمساح، و جرم ثعبان، و مسلك إنسان. مسلك إنسان ؟ في سيمائه أيضاً لاحظ حضور روح إنسان ! كان يحوم حوله بحركات كأنها الدعابة. كان يبتسم بمكر أثناء هذا اللهو الذي ذكّره على نحو غامض بلهو الهر قبل أن يلتهم الفأر. ثم .. ثم بدأ بدن المسخ ينتفخ. انتفخ فعظم حتى صار رابية، أو جبلاً، أو جزيرة، في متاهة المحيط. غاب رأس التمساح، و اختفى بدن الثعبان، و انقشعت سيماء الإنسان، ليصير المخلوق كله جسداً. صار كتلة جسد لم يعرف كيف وجد نفسه يخوض في الظلمات و يتجول في جوفها، سبح هناك زمناً قبل أن يحدثه الهاجس بلا جدوى البحث عن منفذ، لأنه سجين في بطن الحوت. الحوت ؟(..) و لكن الخلاص حل فجأة بزلزلة كأنها الانفجار. الانفجار الذي دمر القمقم فتنفس الصعداء"[٣٦].

يخرج القارئ من هذه المشاهد الروائية بتساؤلات عديدة حول مكمن الدلالة النصية و التناصية، و كذا المغزى التركيبي الذي ينشده الروائي من ورائها، و كذا الأسلوب القصصي المعتمد على تنويع المشاهد و تغيير نمط التحولات وطرائقها، وقد ارتأينا بلورة هذه النقاط بشكل مختصر في ختام هذه الدراسة.

خاتمة:

لا شك أن القارئ لأعمال ابراهيم الكوني سيحصد من الأسئلة الإشكالية أكثر مما يحصد من الأجوبة و اليقينيات، و قد حاولنا تحليل جل الإشكالية العجائبية التي عرضت لنا من خلال هذه النماذج السردية (القصصية و الروائية) التي تناولناها بالدراسة، النصيغ نتائجنا التي تمخضت عن تلك التساؤلات في ختام هذه الدراسة في النقاط التالية:

- تقع هذه التحولات المسخية في عالم مواز لعالم البشر، و عادة ما قد يخطئ الحدس إذا نسبها لعالم معين بصورة نهائية. و لا يفيد في هذه الحال إلا ترجيح كونه حلماً أو كابوسا. صراع داخلي لشخص مهووس، أو قطعة من قطع قصص الخيال العلمي التي تسللت إلى المخيال الروائي الذي ما فتئ ينوع المشهد الغرائبي و ينثر مغامراته ويعدد فضاءاته و مخلوقاته بصور شتى، لا تحمل دلالاتها في الأحداث التي تسفر عنها المغامرات، بقدر ما تحملها في رمزية التحولات و نوعية تراكيب عناصرها.
- يمكن أن نميز في هذه المشاهد المتنوعة التي تتآزر لتنسج أديم الفضاء الغرائبي عند إبراهيم الكوني، أسلوباً يتحدد بنوعية الربط بين المشاهد حيث تتركز الدلالة في كامل هذه المشاهد و الصور الموصوفة على مستوى الروابط القائمة بين العناصر أكثر منها في العناصر ذاتها.

---

[٣٦] – المصدر نفسه ،ص ٦٢-٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- كما تتركز الأبعاد التناصية في تركيب المخلوقات الغرائبية لا لتتنوع و تختلف و لكن لتشترك، و تتخذ ملامح و صفات بعضها، في صورة خلاقة توزع المعنى الرمزي لطباع البشر خاصة. حينما يتخذ البشري ميزة حيوان أو عضو من أعضائه فيتصف بصفته زيادة في بلاغة الوصف و تعميقاً للدلالة التأويلية التي تغادر السياق النصي لتحايث في تناصها معانٍ مجاورة يزداد عمقها بازدياد الهوة و المفارقة بين العضوين الملتحمين، أو الكيانين المتوحدين.

- تقوم آلية الترميز على استدعاء البعد الصوفي في رسم المشهد الغرائبي حينما يعمد الروائي إلى استعمال قاموس صوفي دقيق و ذلك عندما يصف الرقي من الأرضي إلى الميتافيزيقي، و يرتب كائنات العالمين فيضع البشر في حضيض العالم السفلي و بقية المخلوقات الغرائبية في مراتب فوقية.

- كما يعمد إلى توظيف معجم اصطلاحي صوفي من قبيل الحلول، التوحد، الوجد، البرزخ، التحرر... الخ، ليتم شرحه و التمثيل له بالوقائع الغرائبية، و المشاهد التخييلية لا باللغة الصوفية و خلفياتها الدينية أو الطرقية.

- تتسم نهايات المشاهد و القصص الغرائبية بالمأساوية و هذا كما ذكرنا آنفاً ليس من صفات الغرائبي بل من صفات الغريب (ينظر التقديم). و هذا دليل كافٍ على أن الكوني يزاوج في مشاهده التصويرية لفضائه الروائي الصحراوي بين العجيب الذي يمثل مادة المشهد و أصل بنائه، أين يلقي بالمنطق العادي المألوف إلى خانة الاستهجان و عدم الملائمة، حينما نجد بأن جل الخطاب الروائي يتنفس روح الغريب في كافة تفاصيله مما يجعلنا نستهجن وجود المشهد المألوف بين طيات هذا النوع من الخطاب.

فيمَ تتسم نهايات المشاهد و القصص بالفجائعية، و هي خصيصة الغرائبي كأنما فرغنا للتو من مشاهدة منظر مألوف أفجعنا بإصابة صاحبه بمكروه طارئ شوه صورته، أو حلول مصيبة نازلة حسمت مصيره.

- و تدلل هذه المزاوجة التركيبية بين العجيب في المتن، و العجائبي في خواتمه، على أن الكوني لا يشيد نصاً روائياً بفضاء عجائبي رمزي فحسب، بل يشكل في نصه قارئاً قادراً على استيعاب الخطابين معاً، مميزاً في آن بين ما تنصه النظرية الغربية البنيوية و الوظيفية للخطاب الغرائبي، و بين صنعة الروائي العربي الذي بإمكانه تأسيس غرائبية عالمه القصصي و رسم معالم أسطورته الشخصية في خطاب يتجاوز بمسافات متفاوتة، تخوم التنظير بثقل محموله البلاغي و الجمالي و الأسطوري الذي تقوم عليه البنية الدلالية لرؤيته للعالم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شخصية المكان في الفن: دراسة في رواية" غرفة العناية المركزة" لعز الدين شكري

د. أحمد يحيي علي محمد / أستاذ الأدب والنقد المساعد. كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

ملخص بحث

تتناول هذه الدراسة عنصر المكان في الرواية، وتحاول دراسته بوصفه شخصية من الشخصيات وليس مجرد عنصر جامد ثابت وفق النظرة التقليدية له، في محاولة لمعرفة كيف يؤثر في صناعة الحدث وفي حركته، وكيف يؤثر بدلالالته في المعنى الكلي للرواية، من خلال نموذج تطبيقي هو رواية غرفة العناية المركزة للأديب المصري عز الدين شكري، ومن خلال دراستها له تقوم بإجراء مقابلات بين عمل شكري وتجارب أدبية أخرى في ثقافتنا العربية، ثم في الثقافة العالمية تكشف أثر المكان ودوره المهم في صنع الحدث الروائي وفي حركته وما يترتب على ذلك من دلالات تعبر عن واقع الجماعة الاجتماعي وعن حال الجماعة الإنسانية عمومًا؛ لذا فإن معرفة السياق الخارجي المحيط بالنص الروائي والوقوف على تجربة مبدع النص في داخل هذا السياق أمر ضروري في عملية التأويل.

This study deals with component location in the novel, and trying to study it as a figure of the characters and not just a component of a rigid fixed in accordance with the traditional view of him, trying to figure out how it affects the industry event in the movement, and how it affects Bdalalalth in the whole meaning of the novel, through the model applied is a novel room intensive Care for the writer Egyptian Ezzedine Choukri, and through the study his conduct interviews between the work of thanks and the experiences of other literary in our Arab culture, then in the global culture reveal the impact of the place and its important role in making the event a novelist in his movement and the consequent implications reflect the reality of the group social and human community in general anyway; therefore, knowledge of the external context surrounding text novelist and stand on the experience of the iconic text within this context is essential in the process of interpretation.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- مدخل

يرتبط فعل الكتابة - إلى حد كبير- بلحظة قرار باختيار؛ إذ يلي مرحلة الالتقاط من العالم والتخزين في صندوق الوعي رغبة في تمثيل هذا الذي تم التقاطه وتجسيده في هيئة معينة تتسق والصورة الذهنية له لدى الذات القائمة بهذا الفعل؛ الأمر الذي يجعل لهذا العالم الملتَقَط حضورين:

- واقعي مرجعي: يحظى بدرجة كبيرة من الاتفاق من حيث هيئة الظهور بين أفراد الجماعة.
- ذاتي ذهني: يعد وثيق الصلة بالفن، هو منطقة عمله؛ ففي مرآة هذا الأخير تنشأ حالة من التفاعل شديدة الخصوصية والتميز بين هذه الذات الفردية ومفردات السياق المحيط بها، وينجم عن هذا التفاعل إعادة ظهور لهذا الموضوع/العالم الخارجي بهيئة هي من نتاج وعي الفرد، هذه العملية المعتمدة على ما يمكن تسميته الاستنساخ تقيم رباطا من الترادف/التماثل بين الفاعل الرائي (هذه الذات)، والمفعول/الموضوع محل الاهتمام؛ ومن ثم يتسنى الحديث عما يمكن تسميته سلطان التجربة وأثرها فيما تتم صياغته من عوالم فنية تخضع في تشكيلها - بدرجة كبيرة - لتجربة الذات المبدعة وأثرها في عالم الخارج وتأثرها بما فيه [1].

وما من شك في أن نهضة الدرس اللغوي اللساني التي قامت منذ بدايات القرن العشرين على يد المفكر السويسري فرديناند دي سوسير وعمله الذي أفادت منه كثيرًا الدراسات اللغوية الوصفية - كتاب محاضرات في علم اللغة العام – قد قدم طرحًا لهذه القضية يتلخص في هذه العلاقة القائمة بين طرفي ثنائية (الدال والمدلول)؛ إن الغلاف الخارجي الظاهر للعالم يعبر عنه وفق رؤية دي سوسير مصطلح الدال، بينما يأتي المدلول معبرًا عن الروح/المعنى الذي ينتجه وعي الذات وفق متابعتها المتأملة لهذا الشكل (الدال) بغض النظر عن أيهما أسبق، هل الشكل؟ أم المعنى الذي دفع إلى اختيار صيغة ما يتجسد بها ليظهر أمام الفرد والجماعة في إطار بناء ثقافي محدد له لغة يتم التواصل بها بين أفراده؟ وفي الحديث عن المدلول تتحرك المعالجة اللغوية في طريقين:

- طريق المرجع الخارجي الذي يعبر عنه هذا الدال ويلتقي عنده كل أفراد الجماعة.
- طريق التصور الذهني: الذي يتنحى جانبًا بعيدًا عن المرجع لينشئ له حضورًا موازيًا يعكس تجربة الذات وحالتها العقلية والوجدانية في ظل وعاء زماني ومكاني شهد ظهور هذه التجربة [2]

---

١ – انظر: د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص ٢١ إلى ص٢٣، طبعة ٢٠٠٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة..

٢ – انظر : جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة : د.عز الدين إسماعيل، من ص ١٦ إلى ٢٢، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إذًا فإن الحديث عن لحظة القرار باختيار التي ترتبط بعمل المبدع في عالم الفن يعد بمثابة حكاية إطار حاضنة لمنتجه الفني المتولد عنها، هذه اللحظة تحدها وتكشف عنها أسئلة يأتي لسان حال الفن المصنوع مجيبًا عنها إلى حد كبير:

- ما المعنى/الفكرة التي يتضمنها هذا المصنوع؟ (سؤال المعنى).
- ما المأخوذ من عالم الواقع الذي سيتحول على يد الفنان في إبداعه أيًا كان مظهره إلى أداة/مطية يرتدي هذا العالم من خلالها ثوبًا يبين بجلاء هذه اللعبة الأثيرة التي يتميز بها الفن - بصفة عامة – ألا وهي الرمز؟ (سؤال يتصل بعملية الاقتناص من الواقع).
- ما نقطة الانطلاق التي سيستهل بها هذا الفن نشاطه؟ (سؤال البداية)
- كيف يتشكل هذا المنجز الفني من داخله ؟ (سؤال الإجراء، وفي حقل السرد يمكن أن نسميه وفق مصطلح موجود فيه سؤال الخطاب)[1]
- ما القصد/الغاية التي ينشدها المبدع من وراء رسالته الفنية التي يلقي بها في فضاء التداول؟ (سؤال الغاية/الأثر).

وتتحرك هذه الدراسة بصحبة أحد أعمال الأديب المصري عز الدين شكري، إنها روايته غرفة العناية المركزة التي صدرت في العام ٢٠٠٨م عن دار شرقيات بالقاهرة تالية لعملين سابقين عليها، هما: "مقتل فخر الدين" التي صدرت في العام ١٩٩٥م، و"أسفار الفراعين" التي صدرت في العام ١٩٩٩م، ويعكس نشاطه في حقل الرواية خطين متوازيين، الأول: العمل الدبلوماسي المنشغل به منذ تخرجه في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام ١٩٨١م، وبجواره كتابة الرواية [2].

والحديث عن جانب من السيرة الذاتية للمبدع يقدم للمعني بالتحليل والتأويل إسهاما في عملية استكشاف المعنى خلال معالجته لهذه الرسالة الفنية؛ بوصف هذه السيرة وعاء تسكن فيه تجربة في ظرف زماني ومكاني محدد، بها يتصل العمل الذي تم إبداعه، في إطار علاقة تقوم على الجناس - بالإفادة من هذا المصطلح في بلاغتنا العربية - بين طرفين: تجربة شعورية، تشير إلى حضور المبدع في عالمه وتأثره بما يقع فيه وتأثيره فيه، وتجربة شعرية/جمالية يمثلها المنتج الفني له في ظهوره أمام المتلقي.

---

١ – انظر: انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة : عابد خزندار، مصطلح (Discourse)، ص٦٢، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة....

٢ – انظر: عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، بيانات المؤلف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، دار شرقيات، القاهرة..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والدراسات النقدية بصفة عامة تعتمد على عناوين تحكم عمل أصحابها والخطوط المنهجية التي اختاروها في معالجة ما يتصدون له من إبداع، ويتوقف اختيار هذه العناوين/الخطوط المنهجية - غالبا- على خصوصية العمل محل الاهتمام وهويته المميزة له على مستوى البناء التركيبي الذي يمثل موطن جمال أصيل فيه؛ فلكل عمل صيغة شكلية ظاهرة تؤدي دورًا فاعلا مؤثرًا في خيارات من يتصدى له بالدرس النقدي؛ ومن ثم فإن علة اختيار المكان ليكون محور عمل هذه الدراسة يمكن تبريرها بالنظر إلى البناء الكلي لهذه الرواية:

إن عنوانها "غرفة العناية المركزة"، وهي تتكون من أربعة فصول، لكل فصل عنوان مخصوص، وتقوم في بنائها على أربع شخصيات رئيسة؛ إن المكان إذًا بنظرة أولية كلية يتم الانطلاق منها والنباء عليها مع متابعة القراءة يهيمن على بنيتها من حيث عدد الفصول وعدد الشخصيات المحورية المؤثرة في صناعة الحدث وتطويره؛ إن الغرفة/مكان يتكون من أضلاع أربعة، هذه الرباعية نجدها تلقي بظلالها على هذين الجانبين سالفي الذكر. ولكل شخصية رئيسة في داخل الرواية مكانٌ مميز تؤدي فيه دور الراوي المتكلم بضمير الأنا، السارد لبعض من تجربته في الزمن الماضي، وفي ثناياها إشارات إلى العلاقات التي تحكمه بباقي شخصيات العمل، هذا المكان هو الفضاء السردي/الفصل الخاص به في الرواية:

- العميد أحمد كمال في الفصل الأول: "موت سريري"
- الصحفي أشرف فهمي في الفصل الثاني: "أسمنت السقف"
- المحامية داليا الشناوي في الفصل الثالث: "وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية"
- المحامي نشأت غالب في الفصل الرابع: "جدار لا ينكسر"

والدافع إلى قيامهم بهذا الدور المتكرر، أي الراوي بمضير المتكلم (الأنا) حدث انفجار في مكان ذي طبيعة مرجعية، هو القنصلية المصرية بالخرطوم،الذي ألبسه الكاتب لباسًا زمنيًا مرجعيًا عندما ربطه بالعام١٩٩٥م، وقد أدى هذا الانفجار إلى حصارهم تحت الأنقاض، تبقى هذه الحالة المأساوية ملازمة لهم دون أن تتغير إلى نقيضها منذ البدء حتى المنتهى؛ لتظل العلاقة القائمة بين العنوان الذي يعد مظهرًا يشير إلى الحل وانفراج العقدة، أي غرفة العناية المركزة وتفاصيل العمل من الداخل سمتها انفصال لا اتصال، في ظل ثنائية مكانية لا تبرح مكانها ولا تفقد سطوتها على هذا العالم الفني (المكان الأزمة/القنصلية المصرية المنهارة، والمكان الحل/غرفة العناية المركزة) [1].

١ – انظر: عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، الرواية من ص٦ إلى ص٢١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتعتمد الدراسة على تضافر منهجي، تتعانق فيه:

بعض مقولات النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث[1] .

- عدد من المصطلحات المستقاة من حقل الدرس النقدي الحديث كمصطلح (التناص) [2] وفي الدراسات اللسانية الحديثة مصطلح الإحالة في علم لغة النص بنوعيه: المقامية والنصية[1] والتكرار والحذف في مجال علم الأسلوب على سبيل المثال [2]

وانسجاما مع هذه الحالة الجمالية التي يكتسبها كل عمل فني بالنظر إلى خصوصية تشكيله يمكن القول : إن المكان بوصفه أحد مكونات الحكاية الأربعة : الزمان، والمكان، والحدث، والشخصيات يشجع على التعامل معه بالنظر إلى هذا العالم الفني لعز الدين شكري بوصفه أحد الفواعل /الشخصيات المؤثرة في صناعة الحدث الحكائي وتطوره؛ بحكم ارتباطه بتجربة المبدع واتصال هذه التجربة بسياق زماني ومكاني راهن يحيل إلى واقع الجماع ة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من الألفية الثالثة الذي شهد ظهور هذا العمل لشكري هذا من جانب، من جانب ثانٍ الروابط التفاعلية ا لم نعقدة بينه وبين باقي أركان المنظومة السردية، وبالإفادة من النظرة الحديثة إلى مفهوم الشخصية التي لم تعد تقصرها على ما هو بشري فحسب، بل تسمح بتوسعها لتجعل من الجماد ومما هو معنوي مجرد شخصياتٍ تدلي بدلوها في عملية إنتاج الحدث الحكائي من الداخل

- انظر: Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, P.g 36, General Editor, Gulian Wolfreyes

١ – مثل: مصطلح راوي السيرة الذاتية، أي الراوي الذي يتحدث عن قصته وعن الآخرين وعلاقته بهم، ويُطلق عليه سرد الشخص الأول؛ لذا يصير وعيه وما ينطلق منه بمثابة النبع الذي يتحرك نحو السرد بدءًا منه، ولا يخفى ما تتميز به هذه الطريقة في الحكاية من طبيعة مونولوجية تتسق وأحادية الصوت الناطق، وهذا النوع من الرواة يشكل السمة الأساسية لعملية الحكي في غرفة العناية المركزة

– انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٨٩.

وكذلك مصطلح (الاسترجاع/Analepsis) الذي يشكل مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة تبعًا لمسبب معين يعد دافعًا فاعلا يستنهض المعني بالرواية للقيام بهذا الدور، وفي سرد عز الدين شكري يعد حدث الانفجار وما تلاه في حاضر الشخصيات الأربعة بمثابة مثيرٍ خارجي يلقى بظلاله وبأثره في صياغة الراوي الذي تعاقب عليه الأربعة الأساسيون على هذا النحو، ألا وهو الراوي المتكلم بمضير الأنا .

– انظر: السابق، ص٢٥.

ومصطلح (النهاية/ End)، تحتل هذه المحطة في عالم السرد وضعًا حاسمًا؛ لأنها تلقي الضوء على دلالة الوقائع التي أفضت إليها، وتسهم في استخراج الدلالة الساكنة خلفها، وتعد – بدرجة لا بأس – بها تبريرًا يكشف مسار الحدث الروائي على نحو معين.

– انظر: السابق، ص٧٤.

ومصطلح (المونولوج/Monologue) الذي يقدم الشخصية والحدث في ظل أحادية صوتية، تنشطر فيها الذات إلى متكلم ومستمع مع انسياب الخواطر على وعيها، في عملية تعيش فيها هذه الذات حياة فردية تتنحى فيها جانبًا لتج الس وعيها الناطق حتى وإن كانت حاضرة بشكل مادي ملموس وسط مجموع.

– انظر: السابق، ص١٣٦.

٢ – مصطلح أطلقه التفكيكيون في نقد الحداثة وفي مقدمتهم جاك دريدا؛ يعبر عن تجاوز النص حدوده الذاتية وأحادية الصوت الناطق ومن ثم الرؤية بانفتاحه علي أصوات وسياقات ونصوص أخرى؛ بما يجعل من النص المشكل عبر اللغة معادلاً لمجتمع إنساني حواري صغير.

– انظر: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديث (معجم ودراسة)، ص٤٦، ٤٧، طبعة ١٩٩٦م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

– انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص٢٩٨، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الإفادة من تيار ما يسمى بالحساسية الجديدة، التي تربط بين العالمين الداخلي للذات والخارجي في إطار حالة من التداخل والالتحام بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بخلاف الحساسية التقليدية التي تربط الإنسان بعالمه الواقعي المادي ربطًا مباشرًا، فتفصله عن عالمه الذاتي [3].

وتنقسم الدراسة إلى محاور عدة:

أ - طبقات المعنى في بناء العنوان.

ب -دوائر الفضاء المكاني.

ت -ثنائية الثابت والمتحرك في تشكيل المكان.

ث -انفتاح النص الروائي: يتكون هذا المحور من فكرتين، الأولى: اللقاء بالحديث النبوي الشريف، الثانية مكان "غرفة العناية المركزة في مكتبة السرد"

أ - طبقات المعنى في بناء العنوان

يقدم النظام اللغوي في شقه الخاص بالأداء، أي في استخدام الفرد والجماعة له في أشكال التعبير المختلفة افتراضين:

---

١ – يتصل هذا المصطلح بعلم لغة النص الذي يرصد مقومات التماسك وآلياته ومظاهره داخل النص اللغوي، والإحالة المقامية تشير إلى علاقة الانسجام القائمة بين النص والسياق الخارجي المحيط به وتأثره بما فيه؛ بوصفه نتي جة أو مرادفا جماليا له، أما الإحالة النصية فإنها تعبر عن أمارات التماسك اللغوية في داخل النص ذاته.

– انظر: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، من ص١٥ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢ – التكرار ظاهرة في اللغة تشكل آلية في صياغة الفكرة وفي عرضها بمظاهر تعود في اختيارها إلى أولويات المؤلف وقناعاته وعلاقته بمادته المؤلفة من جهة، وبنظرته إلى عالمه الخارجي وتجربته فيه من جهة ثانية، ولا شك في أن لهذا التكرار تجليات منها، التكرار على مستوى اللفظة أو ا لجملة، أي التكرار اللفظي، والتكرار على مستوى المعنى/الفكرة، عندما يتكرر حضورها في داخل النص بصياغات متنوعة.

– انظر: د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص٢٨٩ إلى ص٢٩٨، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

أما الحذف فإن البعد الجمالي المميز له يعود إلى أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، بل يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل المقصود، وعملية التخيل هذه التي يقوم بها المتلقي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص م ن قبل هذا المرسل وتكملة هذا الرقص من جانب المتلقي.

- انظر: د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، من ص١٣٩ إلى ص١٤١، طبعة ١٩٩٧م، مكتبة الآداب، القاهرة.

٣ – انظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، من ص١٢ إلى ص١٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الأول: معجمي الطابع، أي أن يكون هذا البناء مقصودًا بدلالته المباشرة التي تتراءى للوهلة الأولى أمام العيون المتلقية.

- الثاني: يعتمد سبيل العدول/الانحراف، عندما يخرج عن هذه الدلالة الظاهرة/المباشرة لمقاصد أخرى، تفتح النص على مكونات للمعنى تتطلب في الوقوف عندها نشاطًا خارج النص وداخله، ومعها التحام بحقول معرفية تتعامل مع هذا العدول كالدرس البلاغي العربي التقليدي وما يتصل به حديثًا، ألا وهو الدرس الأسلوبي على سبيل المثال [1] وما من شك في أن اللعبة الأدبية - عمومًا - على اختلاف فنونها تقوم على هذا الخروج/المجاز، ويعد هذا أحد مقومات الجمال فيها [2].

يعد تركيب العنوان من أوائل ما يصادفه القارئ في رحلته في عالم المبدع الفني، ومن علاقة الاثنين معًا يبدأ وعي هذا المتلقي في التشكل إزاء مكونات هذا العالم الداخلية، وفي هذا التركيب الإضافي "غرفة العناية المركزة" معنيان، الأول: يمكن القول: إنه بمثابة دلالة مباشرة غير مقصودة صراحةً، ألا وهي هذه الغرفة الموجودة في إطار مكاني أكبر (المستشفى) الذي يوفر ظروفًا استثنائية لمريض بحاجة ماسة إلى رعاية لا يتطلبها غيره من المرضى، أما الثاني: فهو بمثابة الدلالة البعيدة العميقة المقصودة بالنظر إلى السياق الكلي لرواية شكري هذه؛ إننا معها أمام أربع شخصيات انهار فوقهم مبنى، وأضحوا وأمسوا في حصار تحت أنقاضه، واللافت للنظر أنهم بقوا في هذا الوضع المأساوي ولم يتم نقلهم بشكل واضح إلى مستشفى ومن ثم غرفة عناية مركزة حقيقية.

إذًا نحن أمام معطى جمالي/فني يقدم للوهلة الأولى رؤية للمكان تتصالح في ظاهرها مع أفق توقعات القارئ، لكنها في جوهرها تتجاوزها وتخاصمها؛ ومن ثم تبدو العلاقة بين هذا المجمل (بناء العنوان)، والمفصل (هذا العالم الروائي من الداخل) مؤسسة على ما يمكن تسميته التورية الدرامية التي تكشف عن سلوك مراوغ من قبل المبدع عبر الراوي القائم بعملية السرد يرسخ لحال الانفصال بين المعنى المعجمي الظاهر للعنوان والمعنى العميق الذي ينتجه عالم الفن [3] بناء على حركة الشخصيات والحدث من الداخل؛ إن سيارات الإسعاف لا تصل لنجدة هؤلاء الأربعة؛ فيبقى حصارهم على حاله؛ ولا يتحول إلى ختام مغلق بغرفة عناية مركزة يتم وضعهم فيها؛ لتبقى النهاية مفتوحة لا يصل معها المتلقي إلى حالة من التطهير/التخلص/الإشباع.

---

١ – انظر: د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، من ص٦٣ إلى ص٦٨، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. .

٢ – انظر: د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص٦٥ إلى ص٧٠، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٣ – يقترب هذا التصور من الطبيعة المرنة لألفاظ اللغة بصفة عامة التي تعكس قابليتها للتطور على مستوى الاستعمال ومن ثم المعنى بالنظر إلى مسير اللغة في الزمن عبر الفرد والجماعة وما يصاحب ذلك من تغيرات.

– انظر: د.إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الفصل الخاص بأعراض التطور الدلالي، من ص١٢٣ إلى ص١٢٦، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إذًا يصير استحضار سياق المقام المحيط بهذا السياق الفني (الرواية) ضرورة في محاولة فهم العلة/القصد الذي يدفع المبدع إلى اعتماد هذه الآلية في صياغة عالمه على هذا النحو الذي يرسخ لأزمة ويثبت أركانها، كأننا في ظل هذه الصلة بين الطرفين، أي العنوان والعمل من الداخل على موعد مع نسق إنشائي درامي يتأسس على النداء بطريقة غير مباشرة؛ فوفق الظاهر من العنوان فإن ساكن غرفة العناية المركزة تجب زيارته ومواساة أهله؛ إذًا نحن أمام لسان حال فني ينشد من يزور، ووفق مسار الحدث في الرواية نجد أن هذا الإنشاء/النداء يتخذ منحى آخر يمتزج فيه النداء بالسؤال الباحث عن منقذ لهؤلاء المحاصرين تحت الأنقاض، إن هذا المنقذ يُرمز إليه عند شكري بعربة الإسعاف التي لم تقم بالمتوقع منها حتى الختام.

وما من شك في أن هذه الصبغة الإنشائية الكلية التي يتلون بها هذا العالم السردي تأتي منسجمة مع دلالة أثيرة لكلمة (الأدب) ألا وهي فكرة الدعوة [1] التي يمكن الانتقال بها بقدر من التوسع والتجاوز في الدلالة من مجرد الدعوة إلى الطعام والشراب إلى معنى الدعوة للقراءة/التأمل/التدبر، ومع "غرفة العناية المركزة" إلى المتأثِّر الذي يرتقي فوق حالته ليؤدي دور المنقذ الذي يسهم في إزالة أسباب الأزمة وإحالة المأساة إلى نقيضها؛ إننا بصدد شخصية يحتاجها عالم الفن ليكتمل بناؤه؛ فبنيته الدرامية بجمود هذا الوضع/ الأزمة على مكانه تدلل على أنها تعاني نقصا في شخصياتها بحاجة إلى من يسده، في محاولة من جانب عالم الفن إلى اختراق حدوده وصولا إلى خارجه حيث جمهور المتلقين له عسى أن يصادف منهم من ينهضون بهذا الدور شديد الإيجابية (المنقذ/المخلص)، هكذا يقول ختام الرواية المفتوح ومسار الحدث وعلاقة الاثنين معًا التي لا تقوم على اتصال في المعنى بالعنوان.

وفي إطار الحالة التساؤلية المنعقدة - غالبًا - بين الفن والمستقبلين له تنشأ حزمة من الأسئلة [2] من هذا المزور؟ هل فرد؟ أم جماعة؟؛ إذًا فنحن على موعد مع ناقص في تركيب العنوان، قد يكون: أنا في غرفة العناية المركزة، أنت، هو، هي، نحن، أنتم، هم..في غرفة العناية المركزة؛ لذا يكون لزامًا على من ينهض بدور الزائر/الفاعل/المنقذ/المخلص مسئوليةُ إنجاز التفات هو بمثابة الحد الفاصل بين الحياة والموت، يتحول بها هذا المريض المزور إلى سليم عُوفي قد برأ من مرضه.

ويضفي سرد عز الدين شكري منذ البداية على المكان طابعًا أنثويًا ، يظهر ذلك من المضاف والمضاف إليه وصفته في صيغة العنوان "غرفة العناية المركزة"، وتحيل هذه الهيئة الأنثوية إلى ما هو موجود في الوعي الثقافي الجمعي منذ زمن من رصيد متراكم يرى في الأنثى وعاء حاضنًا لقيم إيجابية تتصل بالرحمة والحنان والعطاء والمنح

---

١ – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: أدب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

٢ – تأتي هذه الحالة ضمن إطار تفاعلي أكبر، ي ضم الطرفين، يُطلق عليه في نظرية التلقي التي قُدِّر لها الظهور والانتشار في ألمانيا ثم في أمريكا مصطلح "استجابة القارئ للنص" ومن خلالها يتم إنتاج حزمة من الدلالات التي تأتي موازية لحركة القارئ مع النص وصيغته الشكلية الظاهرة.

– انظر: روبرت سي هول، نظرية الاس تقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل عواد، من ص ١٠٠ إلى ص١٠٣، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

[1] ويستحضر هذا الحضور ذو الصبغة المثالية على الفور نقيضه في سرد عز الدين شكري، الذي يبدو جليا في معاني الفقد/الانفصال/ بين الشخصيات وأفعالها من جانب، وفردوسها المفقود وحلمها الغائب أو لو شئنا قلنا الضائع من جانب ثانٍ؛ إننا إذًا بصدد حالة من التضاد الدرامي، يكشف عنها مكان أنثوي الوجود ذو طابع مثالي، هو "غرفة العناية المركزة"، وفي مواجهته واقع/مضارع ذكوري الطابع، عنوانه الدلالي (الفقد/الانفصال) الذي تنضوي تحته حركة الشخصيات الأربعة الرئيسة التي تفضي في النهاية إلى حصار تحت الأنقاض، يشكل بنية فنية سطحية ظاهرة تواري خلفها واقعًا مأزومًا.

ب - دوائر الفضاء المكاني

في هذا المحور تتم معالجة التعددية المكانية داخل السرد الروائي، ليس بحكم امتدادات الحدث وتفصيلاته التي تميز فن الرواية عمومًا عن فن القصة، بل يُضاف إلى ذلك - أيضًا – ما يمكن وصفه هذا الالتحام الذي ينشأ بين الشخصية حال ممارستها للفعل وإطار المكان الذي يشكل مسرحًا يتم إنجاز الفعل عليه؛ فكأن المكان - من هذه الزاوية تحديدًا- يكتسب هوية خاصة بحكم تعاقب الشخصيات عليه؛ ومن ثم يمكن معالجة المكان في إطار ثنائية (الثابت والمتعدد) وخلف هذه الثنائية بالإمكان متابعة التجليات المتعددة والمتنوعة للمكان بالتزامن مع الحركة الدرامية للشخصيات وتفاعلها به وأثر ذلك في هيئته [2]

وبجوار هذا البعد، أي الشخصية والمكان بعد ثانٍ يختلف في وجوده وفي طريقة توظيفه من عمل فني إلى آخر هو تقاطع ما هو متخيل بما هو تاريخي أو له حضور في سياق الواقع المعيش، وذلك عندما يلجأ الراوي إلى الإشارة إلى أزمنة وتواريخ تحوي أحداثًا لها موقعها في الذاكرة الجمعية وقد احتفى بها قلم المؤرخ، أو يكتفي هذا الراوي بالإشارة إلى أزمنة مجردة من أية أحداث تاريخية، كأن يقول مثلا ١٩٨٥م، أو١٩٩٠م، أو١٩٩٥م، دون ربط بين المذكور الزمني وأية إشارات لها مرجعيتها في كتب المؤرخين، كأن الراوي بذلك يداعب وعي المتلقي ليقوم بعملية استدعاء للمخبوء في ذاكرته من أحوال ومواقف تخصه هو تتصل بهذا الزمن أو ذاك، وبالطبع ما يلحق بهذه الأحوال والمواقف من أمكنة تتصل بها وتعد قرينة عليها؛ إذًا فنحن في هذا البعد أمام (المكان والزمن والتاريخ) [3]

---

١ – تقترب هذه الرؤية للمكان/الأنثى في سرد عز الدين شكري من نظرة أسطورية للمرأة ذات طابع مثالي في الحضارات القديمة؛ فعشتار البابلية، وعشتروت الفينيقية، وأرتميس اليونانية، وديانا الرومانية، والعزى لدى عرب الجاهلية القدماء جميعها يشكل انعكاسات ثقافية حضارية لنظرة إلى المرأة في أزمنة فائتة؛ بوصفها رمزًا تأوي إليه قيم نبيلة تتعامل معها الجماعة؛ بوصفها فردوسًا أو مدينة فاضلة لا تفتأ تحرص عليها وتحتفي بها في ممارساتها الفعلية المختلفة وتحتفظ بصلة إيجابية معها.

– انظر: د.أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة، من ص١٧ إلى ص٣٥، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– دائرة المعارف على شبكة المعلومات الدولية، أسطورة عشتار، www.wikipedia.org

٢– انظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، من ص٣٢ إلى ص٣٦، طبعة ٢٠١٠م، دار نينوى للنشر.

٣ – انظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاف، من ص١٤ إلى ص١٩، طبعة ١٩٩٠م، وزارة الثقافة، دمشق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وإلى جوار هذين الاثنين يأتي في قراءة المكان بعد ثالث وثيق الصلة بالتصميم الذي يعتمده المبدع لعمله ويقوم بتنفيذه من خلال مستوى الرواية، ألا وهو تقسيم العمل إلى فصول أو عناوين على سبيل المثال؛ من هنا يكتسب المكان دلالة مستقاة من فضاء النص في شكله الكتابي، وتبدو جلية في تقسيم الفصول: الأول، الثاني، الثالث..إلخ أو من تسمية العناوين وهي تسمية تصف حالة فكرية قد تكون نابعة من الحدث في حال إنتاجه وفي مساره الأفقي عبر عالم الرواية [1].

وفي "غرفة العناية المركزة" نجد هذا السطوع المكاني المرتبط بتقسيم الفصول وتسمية العناوين واضحًا:

- الفصل الأول: موت سريري
- الفصل الثاني: أسمنت السقف
- الفصل الثالث: وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية
- الفصل الرابع: جدار لا ينكسر

وفي هذه الرواية يمكن متابعة هيئات المكان عبر نوافذ عدة يتيحها الحدث وحركة الشخصيات من جانب، ومن جانبٍ ثانٍ الخروج في عملية تأويل الفن إلى ما هو واقعي، أي زمن التأليف وما فيه من ظروف وملابسات ذات صبغة جمعية تتعلق بحال الجماعة/الوطن عمومًا؛ ففي الصفحة التي تلي العنوان مباشرة نقف عند هذا النص:

" تقع أحداث هذه الرواية عام ١٩٩٩م، هي تقوم على خيال محض وأي تشابه بين مضمونها وأحداث وأشخاص وهيئات قائمة في الواقع هو من قبيل المصادفة.." [2]

إن حادثة انفجار القنصلية المصرية كانت في الخرطوم وكانت في عام ١٩٩٩م؛ ومن ثم فنحن أمام:

- القنصلية المصرية: وعاء مكاني أصغر ينضوي تحت وعاء أكبر (الدولة/مصر)
- المدينة ذات الوجود المرجعي التي شهدت حصول هذا الحدث: الخرطوم.

وقد اقتضى ذلك في فن شكري حكم تجلى في هيئة مكانية هي "غرفة العناية المركزة"؛ إذًا نحن بصدد أبجدية مكانية يتضافر في تكوينها ما هو مرجعي، فيه: مصر والسودان، وما هو جمالي يبدو بدايًة بطبيعة الحال في

---

١ – انظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، من ص٩٢ إلى ص٩٥، طبعة ١٩٩٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٢ – عز الدين شكري، "غرفة العناية المركزة"، ص٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دور الفن وعمله الأصيل في إعادة صياغة هذا المرجعي، ثم في هذا المتخيل الموجود فيه الذي بقي غير محدد الملامح في هذا العالم الفني، ألا وهو هذه الغرفة السحرية المثالية الطابع "غرفة العناية المركزة".

إن هذه الإشارات ذات الصبغة الواقعية تأخذنا إلى هذا النص/العتبة الآتي تاليًا للعنوان مباشرة، ويؤدي دورًا في عملية التحليل والتفسير؛ ففيه هذه العلامة النصية "المصادفة" التي يدعي صوت المؤلف وجودها في أي تشابه قد يكون موجودًا بين مضمون روايته وأحداث أو أشخاص أو هيئات في العالم الخارجي المحيط بالنص؛ وهو ما يتولد عنه أسئلة تنبع من رافدين:

- الأول، قريب مباشر: من المسئول عن هذا الانفجار؟ ولماذا؟ وهذه النوعية تنهض بها شريحة من المتلقين تكتفي من النص بمعانٍ ظاهرة قريبة لا تُعَنِّي نفسها ببحثٍ فيما وراءها.

- الثاني، عميق غير مباشر: ومن يجلسون على شواطئ هذا الأخير يدركون في اقترابهم من نصوص الفن ما تتميز به وما تتشكل منه من رموز، وأسئلتهم تأتي من هذه النماذج: هل المقصود بالانفجار الانهيار والتردي الذي يكون نتيجة ممارسات سلبية فردية وجمعية تجعل من وجوده نتيجة حتمية؟ هل المقصود بالقنصلية المصرية هاهنا الوطن/مصر؟ إننا في السؤال الأول أمام صيغة تساؤلية في شكل استعارة تصريحية، فيها الانفجار بمثابة غلاف جمالي للسقوط/الانهيار، وفي السؤال الثاني نحن بصدد مجاز مرسل علاقته الجزئية؛ إذ أطلق الفن الجزء (القنصلية المصرية) وأراد بتوجهه الواقعي الكل (الوطن مصر)؛ إن سنة إصدار هذه الرواية لشكري ٢٠٠٩م، أي قبيل الأحداث التي شهدتها الدولة المصرية في ٢٥ يناير ٢٠١١م، وما تلاه بزمن وجيز؛ إذًا يمكن القول إن زمن الرواية المضارع الذي يتجسد في حدث الانفجار يتحول في سياق الواقع إلى مستقبل منتظر مجيئه عما قريب؛ ليصبح هذا المكان المرجعي شاهدًا على ما هو فني من جهة، أي الانفجار ورمزيته، وعلى ما هو واقعي: موجة ثورية في بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة من جهة أخرى؛ لذا يأتي قرينًا لهذا الطرح سؤال يعالج مبررات وعلل: لماذا حدث هذا الانفجار؟[1] وإذا نظرنا إلى فن شكري يمكن أن نلمح عبر صيغته التركيبية سعيًا إلى تقديم مكونات/أجزاء لجواب هذا السؤال بطريقته - أي باستخدام الرمز – يبدو ذلك على سبيل المثال في هذه الإسقاطات الواقعية التي يتم عرضها سرديًا على ألسنة شخوص الرواية الأربعة، كلٌّ في فضائه السردي الخاص، أي في الفصل الذي يتحدث فيه بضمير المتكلم الأنا؛ ويمكن الوقوف على نماذج لذلك - على سبيل المثال لا الحصر - عند أحمد كمال ضابط المخابرات في الفصل الأول:

---

١ – يحيل هذا الطرح إلى أنماط القراء والفروق الحاصلة فيما بينهم التي تجعل من عملية التفاعل مع النص والمعنى المولود المترتب عليها أ شكالا شتى تعود إلى تفاوت هو من المسلمات بين المعنيين بالقراءة وبعضهم بعضًا في العلم والثقافة والاهتمام والرغبة والهدف من القيام بهذا السلوك في حد ذاته.
– انظر: د.عبد الهادي السيد عبده ود.فاروق السيد عثمان، سيكولوجية القراءة، من ص٤٠ إلى ص٤٤، طبعة ١٩٩٥م، دار المعارف، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"الجو حار هذا الصباح..فتحت باب الشرفة وخرجت أرقب النيل، ورد النيل يواصل انتشاره على سطح الماء...في كل صباح ...وأنا أتناول القهوة..أراقب عمال السطحات وهو يزيلون الورد، عندما تراهم منهمكين مع هذا النبات الشيطاني الأخضر تظن أنهم يعملون بهمة ونشاط..في البداية يلقون بكابلات وبراميل حول مساحة من الورد بدعوى حصاره..الذي يحدث أن البراميل والكابلات لا تعوق انتشار الورد، بعد أن يفرغوا من جمعه من المنطقة المحصورة، وهي عملية بطيئة جدًا يكون قد انتشر خارجها؛ ومن ثم يبدءون من جديد..دون أن يبدو أن الفشل يؤثر فيهم، كأنهم آلات، وفي يوم بلغ بي الاستغراب حدًا جعلني أتصل بأحد أصدقائي في شرطة المسطحات المائية، أسأله عن هذه الظاهرة الغريبة، صديقي دُهش من السؤال:

- انت ما تعرفش واللا إيه يا سيادة العميد؟
- لا والله يا سيادة المقدم نورني.
- دي كلها مناظر، ورد إيه اللي هنشيله؟ هو احنا قد ورد النيل؟...ورد النيل بيظهر نتيجة عوامل كثيرة بتأثر على مياة النهر، والسيطرة على الورد تتطلب تنسيقًا بين كمية رهيبة من الهيئات..ده هيئة البحث العلمي، وبتوع الري والصرف، واللي ماسكين الخزانات والقناطر والملاحة النهرية..وغيره وغيره...
- وبعدين؟
- ولا قبلين يا باشا احنا نطلع شوية عساكر، ووزارة الري تبعت شوية عمال يقعدوا يعملوا المناظر اللي بتشوفها سيادتك، ونثبت في الدفاتر إننا صرفنا كذا وكذا واشتغلنا قد كده، واهو ناس بتسترزق، ونعمل لنا منظر، وادينا برضه بنلم شوية ورد وسلامتك" [1]

إن هذا الاقتراب الذي يصل إلى درجة تماهٍ مع ما هو واقعي يعكس فضيلة تميز بعض عوالم الفن، ألا وهي أنها تفتح للمتلقي نافذة على ما في العالم الخارجي مما قد لا يُتاح إدراكه والوقوف عند تفاصيله، كلها أوبعضها؛ إن ورد النيل عبر معالجة الراوي له يحمل رمزية سلبية تشير إلى ظواهر مرضية في الفكر والسلوك موجودة في البناء الاجتماعي المصري، يمكن وضع محدد لغوي لها على هذا النحو: الاحتفاء بالشكل على حساب الجوهر، هذه الشكلية المعتمدة على ضبط أوراق واستيفاء خانات ناقصة فيها ما هي إلا صورة مصغرة لحالة مأزومة على مستوى أكبر، ألا وهي تزييف الوعي، وغياب منظومة فاعلة من الثواب والعقاب؛ نظرًا لغياب الإيمان بفكرة المسئولية وغياب الاستشعار بأهمية أن يؤدي كلٌّ دوره دون تفريط أو تخلٍّ واجباته، في مقابل هذه الجدية المفتقدة تأتي حالة تمثيلية عبثية تحل محلها "...ونعمل لنا منظر وادينا برضه بنسترزق".

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص ١٩، ٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن ورد النيل هاهنا بمثابة مشترك لفظي جمالي ينضوي تحته وفق منطوق السرد ظواهر سلبية متراكمة تحيل إلى سياق اجتماعي خارجي يعاني المرض والهزال؛ إن هذا الثابت (الورد) يظهر في داخل إطار مكاني ذي طبيعة حركية (ماء نهر النيل) المتصل في جريانه بإطار مكاني أكبر (مصر)[1] إننا إذًا بإزاء حركة على المستوى الجغرافي يقوم بها فنًا الراوي أحمد كمال؛ فماء النهر المتدفق من الشمال إلى الجنوب يوازيه في سرد هذا الراوي مسيرًا بالحدث يأخذنا إلى تعددية مكانية تصطبغ بصبغة واقعية؛ فمن الانفجار الذي كان في الخرطوم حيث القنصلية المصرية هناك يصعد أحمد كمال ليدير من منطقة الوعي وعبر هيمنة صوته الناطق بضمير المتكلم (أنا) حوارًا مع الوالدة الساكنة في أسيوط، ثم يأخذنا شمالاً إلى الجيزة وشقة الزوجية ومشاهداته لورد النيل منها [2] ومع هذا البعد الجغرافي يأتي بعد زمني يتصل بحركة الجماعة المصرية التاريخية وما شابهها من عوارٍ وعثرات تمثل أسبابًا أفضت في النهاية إلى هذا التردي/الانهيار الذي رمز له فن شكري بانهيار مبنى القنصلية وما نجم عنه من انفجار..

هنا يقدم أحمد كمال بمنطوقه مسببًا آخر، الاقتراب منه يأتي ليغطي جانبًا متعلقًا بالبعد الزمني/التاريخي في مسير الجماعة المصرية؛ ففي نشاط الراوي الاسترجاعي نتوقف في التاريخ القريب مع حرب ١٩٧٣م، وبالتحديد مع يوم الرابع عشر من أكتوبر ثم ثغرة الدفرسوار:

١٤ أكتوبر، اليوم هو الرابع من أيام الانتظار الطويل ومن الأوامر المتضاربة والتكهنات والتساؤلات والتوترات والضغوط، صدرت الأوامر إلينا بتحريك القوات على الجبهة في اتجاه المضايق، كانت هذه الأوامر كارثة محققة؛ فات الوقت ونحن نعلم ذلك، والتقارير الواردة من الجبهة تقول ذلك..كان معظم القادة الموجودين في منطقة العمليات مقتنعين بأن الوقت قد فات لمثل هذا التحرك، لكن الخطأ ذلك الخطأ الذي يسبح في مكان ما، ذلك الفيروس الغامض الذي ينخر في عظامنا لا يزال نشطًا..صمتنا مرة أخرى، وابتلعنا غصة الحلق، واحتملنا ضغط الدم الذي يرتفع في رءوسنا ونفذنا الأوامر..ظللنا طوال اليوم واجمين، في غرفة العمليات نتلقى الأنباء الكارثية الآتية من الجبهة...كنا نقطع لحمنا بأيدينا ودمنا ينزف...من الذي يأخذ القرارات؟ وبناءً على ماذا؟...جميعنا ضحايا ومذنبون...في اليوم التالي كانت أنباء ثغرة الدفرسوار قد بدأت في الوصول للمركز، ومع بداية قصة الثغرة بدأت نهايتي بوصفي ضابطًا، وربما نهايتي بشكل عام، وعلى الرغم من الثغرة واتساعها المتزايد...بدت حركتنا بعيدة عن التخطيط العقلاني...بدت القرارت متضاربة..أنا الذي مت في الدفرسوار، بعدها لم يعد أي شئ مثلما كان، مات الحلم وماتت القدرة..يكتبون ما يكتبون، يقولون انتصرنا، ويقولون انهزمتم..كل ذلك أصبح غير ذي معنى..انفجر قلبي داخلي، ثم سكن الغبار وانتهى الأمر" [3]

---

١ – تكرر ذكر ورد النيل عبر منطوق داليا الشناوي في الفضاء السردي الخاص بها في الفصل الثالث من الرواية، وجاء ذكره ممزوجا كذلك بإشارات سلبية.
– انظر: عز الدين شكري، "غرفة العناية المركزة"، ص١٢٧، ١٢٩.

٢ – انظر: السابق، ص٢١، ٢٢، ٢٣.

٣ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٥١ ، ٥٢، ٥٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إننا هاهنا بصدد وعاءين رمزيين:

- ورد النيل
- ثغرة الدفرسوار

كلاهما وفق منطوق الراوي يقدم نفسه بوصفه من مسببات أزمة أدت في نهاية المطاف إلى الانفجار/الانهيار، ومن الواضح بالنظر إلى نشاط الراوي والتفاته من الجغرافيا/ورد النيل إلى التاريخ/ثغرة الدفرسوار أنه يقدم دائرة إدانة متكاملة، يضع فيها الكل الجمعي في خانة المحاسبة، وفي سبيل ترسيخ ذلك الفهم نراه يلجأ أسلوبيًا إلى هذه الصياغة "جميعنا ضحايا ومذنبون"؛ إننا بإزاء عملية تقديم وتأخير، غرضها ترسيخ وجهة نظر محددة وتأكيدها بلفت الانتباه إليها؛ لذا فإن حركة الدلالة التي تنشأ جنبًا إلى جنب مع جهد الراوي تضع أمام المستقبل لعالم السرد عددًا من الثنائيات، المسئول عن إنجاز طرفيها النقيضين فاعل واحد: (الظالم والمظلوم)، (الجلاد والضحية)، و(المعتدي والمعتدى عليه)، هذا الفعل هو (نحن)؛ إنه الجماعة حاكمًا ومحكومًا بكل مكوناتها التي تلتقي عند نقطة تماثل يجليها الراوي في هذا المقول سالف الذكر؛ فإذا كان ورد النيل انعكاسًا لحالة سلبية مأزومة يطل الراوي المتكلم بضمير المتكلم الأنا/العميد أحمد كمال ضابط المخابرات من نافذة الفن عليها فإن لهذه الوضعية جذورًا في الماضي القريب؛ إنها الثغرة التي تسمح وفق معالجة الراوي لها بدلالات تتجاوز مجرد اختراق تم في جبهة الجيش المصري في حرب١٩٧٣ م إلى كونها عنوانًا لبناء اجتماعي وحضاري بدأت تدب فيه أمارات ضعف وتداعٍ تمثل ثغرات ينفذ منها أعداء ليسوا بالضرورة ذا طابع إنساني؛ إن الراوي العائد للوراء يدين أنماطًا في الفكر والسلوك قبل أن يدين شخوصًا، يظهر ذلك في منطوقات ترتفع بعمق مضمونها فوق الخاص المتصل بسياق زماني ومكاني معين، مثل:

- "لكن الخطأ ذلك الخطأ مجهول الهوية، الذي يسبح في مكان ما، ذلك الفيروس الغامض الذي ينخر في عظامنا لا يزال نشطًا"
- " أنا الذي مت في الدفرسوار"

إن حضور المكان في سرد عز الدين شكري يرتبط بدائرتين:

- دائرة مرجعية: تتصل بما هو واقعي تاريخي، وفيها نتوقف عند علامتين مكانيتين رئيستين: مصر والسودان، وفي هذه الأخيرة تقبع القنصلية المصرية بالخرطوم التي يعتمد عليها حدث الرواية، الذي يقيم عالم "غرفة العناية المركزة" جسورًا للصلة بينه وبين المتلقي عبر حاسة ظاهرة هي السمع؛ بحكم طبيعة هذا الحدث/الانفجار، ويبدو أنه في داخل هذه الدائرة قد استطاع أن يقيم عناقًا وربطا منطقيا بين ورد النيل من جهة، وثغرة الدفرسوار من جهة ثانية، بوصفهما يقدمان إطارًا لأزمة يأتي صوت الانفجار في داخل الرواية حتمية مترتبة عليها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- دائرة فنية: تتصل بما هو جمالي، وفيه نتوقف عند العلامة المكانية/الحل، ألا وهي غرفة العناية المركزة التي يجعلها المبدع عنوانًا لعمله هذا؛ إنها تأخذ موقعها في وعي المتلقي منذ اللحظات الأولى لدخوله هذا العالم، ويزداد تعلقه الذهني والنفسي بها مع ولوجه أكثر في غرفات الرواية الأربعة التي تعد انشطارًا فنيا للغرفة الأم في العنوان، لكن دون انسجام واتفاق بين الاثنين على مستوى المعنى؛ إن الأربعة الذين حوصروا تحت الأنقاض لم تتغير حالتهم؛ فلم يظهر هذا المكان بشكل ملموس؛ إننا لا نعرف مع الراوي في أية مستشفى هو، ولم يضع أمامنا آليات/طرقًا توضح كيفية الوصول إليه؛ ليظل الانتظار على مكانه، أي انتظار الأربعة في داخل الرواية ومعها متلقٍ باحث عن تطهر لمشاعره واستقرار لحالته الوجدانية.

إذًا هي رغبة من قبل الفن الذي يمثله شكري في تشكيل واقع على طريقة خاصة يعاني حالة انفصال مزمنة بين مكان/أزمة، ومكان/غاية/حل، هل يفرض هذا الواقع المصنوع تساؤلا مفاده: هل نفتقد مقومات من شأنها إزالة ما نحن فيه؟ هل نفتقد الجدارة بأن نتغير بالانتقال إلى واقع نقيض نرجوه وتفرض علينا مأساة الحاضر أن نحلم به؟ هل لأننا على المستوى الفردي ومن ثم الجمعي المتركب منه والمترتب عليه لم نغير من أوضاعنا ومن أنفسنا ومن طرائقنا في الفكر ومن أساليبنا في الفعل لذا فبقاء الحال على ما هو عليه يعد أمرًا منطقيا لهذه المحنة التي صاغها الفن بشحنة خيالية عالية الكثافة؟

إن غرفة العناية المركزة (المكان/الحل/واقع مثالي مبتغى) ليس بالأمر اليسير إدراكه إلا بشروط يبدو أنها ليست موجودة بعد؛ ومن ثم يمكن القول: إن مساحة هذا المكان/العقاب الذي يتجسد جماليا في الحصار تحت الأنقاض تعد قابلة للاتساع لتشمل كل ذات متلقية متلبسة بعيوب ومثالب تؤثر سلبًا في عالمها المعيش؛ كأننا إذًا في تشكيل المكان بدائرتيه المرجعية والفنية على موعد مع صوت أكثر عمقًا يسكن خلف صوت الانفجار الظاهر هو صافرة إنذار يطلقها سرد شكري تدوي في نفس كل متلقٍ تطاله أدلة اتهام وإدانة.

وفي خط موازٍ لحركة الحدث ولهذه التعددية المكانية يبقى لتجربة المؤلف ظلالها؛ فاختيار المكان ذي الطبيعة الواقعية (القنصلية المصرية بالخرطوم) يحيل إلى حياة شكري المهنية؛ بوصفه مشتغلا في وزارة الخارجية بدرجة سفير هذا من ناحية، من ناحية ثانية ميلاده في غير وطنه كذلك، فهو من مواليد الكويت عام١٩٦٦م كما تشير سيرته على غلاف روايته هذه؛ إن شكري حاول أن يشيد إطار المكان في شقه المرجعي هذا مفيدًا من حوادث واقعية حصلت بالفعل، لكنه أعاد صياغتها بما يرضي منطقة الخيال التي يتصف بها الفن عمومًا، ويبتعد بها درجةً عما هو تاريخي محض؛ ففي عام١٩٩٦م حدث بالفعل تفجير للسفارة المصرية في إسلام اباد بباكستان، لكن المبدع في مراوغة منه وتلميح وراءه تصريح يختار سنة قبل١٩٩٥م) كما تقول كلمة الرواية المفتاحية، ويتنحى جانبًا بالمكان لتكون الخرطوم بدلاً من إسلام أباد.

ومن الواضح إذًا في إطار ما يمكن تسميته شراكة منعقدة بين مرسل العمل ومستقبله في إنجاز النص أن الغائب/المسكوت عنه في بناء العنوان نستطيع صياغته بالنظر إلى هذه المسافة الجمالية بين المكان/الأزمة،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والمكان/الحل ليكون على النحو الآتي مثلاً: (الطريق إلى غرفة العناية المركزة لم يحن بعد) أو(الطريق إلى غرفة العناية المركزة طويل) أو(هل من باحث عن سبيل إلى غرفة العناية المركزة؟) أو (ما شكل غرفة العناية المركزة؟) أو(ما هوية غرفة العناية المركزة؟).

بعيدًا عن كون هذه الافتراضات التي تتعامل مع المحذوف داخل النص خبرية أو إنشائية فإن هذا الواقع الخصامي الاغترابي الذي يمكن نعته بالمتوتر وتجليه حركة الشخصيات الدرامية يبقى شاغلا هذه المساحة الفاصلة بين المكانين في عالم الرواية.

ت -ثنائية الثابت والمتحرك في تشكيل المكان

في لعبة السرد قد يصبح المكان سلطة تفرض نفسها على بعض مكونات العملية الحكائية التي يشرف عليها في مجملها السارد الرئيس، وبالنظر إلى رواية شكري هذه نجد أن أية غرفة بصفة عامة تتكون من جدران أربعة، وقد تركت هذه الرباعية أثرها في عدد فصول الرواية الأربعة، وفي اختيار الشخصيات التي يقع على عاتقها مهمة إنتاج الحدث وتطويره وعددها؛ إننا مع أربع شخصيات رئيسة تعد بمثابة أداة فنية ووسيلة تشخيص جمالية لفكرة متصلة بالبناء الكلي للرواية، ألا وهي فكرة الانفصال/التخلي/ابتعاد الذات عن فردوسها المفقود الذي تسكنه بالطبع قيم مثالية تمنح هذه الذات وجهًا طيبًا إذا ما التحمت بها ووضعتها نصب عينيها، لكن بانسلاخها منها وممارساتها الفعلية بمنأى عنها تتحول إلى الضد؛ إذًا فنحن أمام حياة فنية يعيشها كل واحد من هؤلاء الأربعة سمتها الانشطار؛ لذا يأتي صوت الانفجار وما يليه من تبعات بمثابة لحظة توقف جمالية/سكون/مراجعة/اعتراف/عودة للوراء (استرجاع) بغية النظر إلى ما كان [1] وكان مدعاة إلى ما هو كائن الآن، ولا شك في أن خطاب الحكاية عند شكري يمنح الراوي وجودًا جمعيًا؛ إنه يتفكك إلى كيانات أربعة:

- أحمد كمال
- أشرف فهمي
- داليا الشناوي

---

١ – يتسق هذا الموقع الفاعل للمكان وأثره في منظومة السرد بالوضعية الرمزية المميزة لعالم الفن بصفة عامة، التي تجعل من مفرداته بمثابةأوعية حاملة للمعنى وللأحوال النفسية والذهنية المنتشرة بين ربوعه التي تجمعها بمبدعه وبمكونات تجربته في عالمه الخارجي صلة؛ ومن ثم فإن المكان بوصفه أحد أجزاء هذا العالم المؤسس على الرمز يكتسب طبيعة حركية؛ بحكم ما ينضاف إليه من أدوارًا تكسب هذه الكلمة المعبرة عنه (مكان) دلالات خاصة بإزاء هذه التي له في الواقع، كأن الفن إذًا يؤدي دور صانع المعجم لكن بذوق مخصوص يعيد قراءة كلمات اللغة التي يستعين بها في تكوينه مانحًا إياها مدلولات تضاف إلى ما هو معلوم لها قبلاً، أوقد تتعارض معها وتنقضها.

– انظر: شاكر عبد الحميد، الفن والغرابة، ص١٠٩، طبعة ٢٠١٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– انظر: د.سيد قطب وآخرون، فلسفة الرمز، من ص٦٤ إلى ص٧٢، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، دار الهاني، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- نشأت غالب

جمعها يؤدي هذا الدور بتوظيف أسلوب أثير، ألا وهو السرد بضمير المتكلم المفرد [1] إننا أمام ما يمكن وصفه بأنهار حكائية عدة، منبعها، ومصبها هذا المكان/ الأزمة (أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم)، بينها نوع من التماثل الدرامي، أو بمصطلح أهل اللغة (ترادف) تفرضه وحدة الحالة الجامعة بينها في إطار المكان الذي وُجِدوا فيه، والمصير الذي انتهوا إليه؛ فبالإمكان وضع عنوان لهذه الحالة يتم تبريره دراميا وفقًا لتطور الحدث ولعمل الراوي في تقديمه، ألا هو (الوعي الصادق والوعي الزائف) [2]؛ فحادثة الثغرة بالنسبة إلى العميد أحمد كمال – على سبيل المثال – تعكس حدًا مفصليًا بين ما كان في تكوينه وقناعاته وما هو كائن بعد ذلك، وقد جاء منطوقه "أنا الذي مت في الدفرسوار" مرآة فنية عاكسة حالة من الشرخ/الانشطار؛ فالحديث عن الموت هاهنا يأتي ضمن رؤية مجازية تجعل الشخصية وعاءً حاملا لقيم، تتخلص من المضيئ/الجميل فيها لصالح غيرها؛ إنه الموت المعنوي إذًا؛ ومن ثم فإن عالم الفن يقدم صورة جمالية بهذه المعالجة تتمثل في مجاز مرسل علاقته المحلية، في إطار التعامل مع ثنائية (الإنسان وحزمة القيم/المبادئ التي يقيم بينه وبينها صلات سمتها التصالح أحيانًا والقطيعة أحيانًا أخرى).

وهاهي ذي شخصية أحمد كمال في فضائها السردي الخاص/الفصل الثاني" أسمنت السقف" تتناول في عزلتها تحت الأنقاض في ظل حالة من التدفق الفكري جانبًا من سيرتها التي تجسد لحظة الانفجار/الحصار فيها دافعا/مسببًا لأدائها هذا الدور على مستوى السرد؛ لتتحول بذلك شأنها شأن الباقين في داخل الرواية من موقع المعايش للحدث والصانع له إلى موقع الراوي له:

"رأيت كل شئ من البداية، خرجت فلم يسمعني أحد، لوحت بذراعي فلم يرني أحد..رأيت كل شئ من البداية، لكن أحدًا لم ينتبه لي ولم يطلب شهادتي، ولم يسألني، والذي سألني لم يسمع إجابتي، والذي سمعني لم يفهمني..كانوا جميعًا يصرخون في وجهي ..ينعتونني بقلة الإيمان..لأني أشرت إلى هذا الباكستاني الذي بدأ يصلي فجأةً في العاشرة صباحًا في ساحة القنصلية، قلت لهم إنه إرهابي، وإني أعرفه..وأنا أصرخ في وجه ضابط الأمن

---

١ – تضع هذه الصيغة في السرد المضمون المسرود في دائرة ملؤها مرهون بالمتدفق من وعي المتكلم وما تفرضه وتمليه عليه حالته الذهنية والنفسية، ولا يبتعد ذلك عن هذه العلاقة التفاعلية التي تتصل بالمقام الذي يبث إليه هذا الناطق رسالته.

– انظر: د. محمد قاسم عبد الله، سيكولوجية الذاكرة، من ص٢٢ إلى ص٢٥، طبعة ذي القعدة ١٤٢٣هـ، فبراير، ٢٠٠٣م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٢ – انظر: محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، من ص١٢ إلى ص١٥، إصدارات منتدى مكتبة الإسكندرية، دون تاريخ.

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عندما أكمل عقرب الدقائق دورته وتمت الساعة العاشرة تخلخل الهواء قليلا وماعت الأشياء في وقتها ثم تبعثرت وتطايرت..وانفجرت وانهارت وملأ الغبار الهواء"[1]

إن إطار المكان هاهنا يقدم نفسه بوصفه وعاءً حاملا لحدث محوري، منه تنتقل الشخصية من مدار صانع الحدث إلى مدار صانع الخطاب، فيه ترتدي ثوب الراوي المتذكر/المستحضر من فضاء زمن قد مضى، من هذه الناحية تصير العلاقة الناشئة بين المكان والشخصية معتمدة على تبادل المواقع في ظل ثنائية (الفاعل المؤثر والمفعول المتأثر)؛ فكلاهما يؤدي الدورين معًا ، ويحتفظ عالم "غرفة العناية المركزة" بهوية خاصة يجليها هذان الخيطان اللذان يربطان بينه وبين الجمهور المتلقي، ألا وهما حاستا السمع والبصر؛ الأولى تتصل بالصوت الناجم عن الانفجار، والثانية يمكن القول: إن حضورها تقليدي في أي عمل فني - عمومًا - لكنها في سرد عز الدين شكري تصل اتصالاً وثيقًا بلون الدم، الذي خلفه هذا الانفجار مع الضحايا الناجمين عنه؛ ومن ثم فإن القارئ جنبًا إلى جنب مع شخوص الرواية يؤسس وعيه الإدراكي بحياة ما بعد الانفجار تبعًا لنشاط هاتين الحاستين.

وهاهو ذا أشرف فهمي يعود إلى الماضي من تحت الأنقاض في ظل حالة سمتها المفرد الذي ترتدي فيه الشخصية ثوب المتكلم الأنا، تنطق محدثةً نفسها:

" لا شئ يزحزح هذا الحزن البغيض عني، ثلاثون عامًا وأنا أفر منه، وهو يلاحقني أينما كنت، ثلاثون عامًا وهو يحتل صدري ويخنقني من رقبتي، نجحت وتألقت وابتسمت، وأحببت وتزوجت وطلقت، وخنت وخانوني، حاربت وانتصرت وانهزمت وانكسرت وعدت وانتصرت..رأيت الناس والدنيا من كل زاوية وركن، وفي كل ذلك لم يفارقني الحزن يومًا واحدًا، ، منذ دخل القطار بي القاهرة، منذ تركت أمي وآخر حقول بلدتنا الصغيرة، وعبرت النيل على كوبري بنها الحديدي البارد، وجئت لعشش الصفيح، والزاوية الحمرا ومحطة رمسيس...منذ خطوت خطواتي الأولى المترددة في ساحة كلية الإعلام..منذ بكيت بحرقة في ليل غرفتي الموحش بعد عودتي من المطار مودعًا أبي المسافر لليمن السعيد الذي أتعس أمي وأبكاها لياليا لم أعد أعدها..منذ نشب اليأس أظافره في قلبي ومنى تجمع أشياءها ..وتمضي وفي يدها ابنتي، منذ ذهولي الأول أمام مدير التحرير وهو يبيع ضميره لرئيس التحرير كي يظل مديرًا..منذ مات يحيى إبراهيم من التعذيب في أمن الدولة، منذ قال لي ناصر الخضري إنه مسافر إلى غير رجعة...صار الحزن جدارًا من الزجاج السميك بين قلبي والدنيا، أرى من خلاله وأسمع، لكني لا أشعر لا بالفرح ولا بالألم ولا بالغم ولا بالنصر..صعدت حتى صار قلبي من زجاج...صرت أكثر من صحفي، صرت مؤسسة كاملة، وزارة إعلام مستقلة، رأيت كل شئ من البداية ووجعتني عيناي مما رأيت" [2]

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٥.

٢ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٦، ٦٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن الموت المعنوي الذي يشير إليه أحمد كمال منذ ثغرة الدفرسوار يرادفه دراميًا الحزن الذي لم يفارق أشرف فهمي منذ ثلاثين عامًا، وهاهي ذي "منذ" تشكل مطية زمنية تتحرك فوقها هذه الشخصية لتقدم من خلال بنيتها التكرارية هذه مسببات حالتها النفسية السلبية (الحزن) التي تسكن في وعاء الماضي الذي تقوم باجتراره، يهيمن عليها حالة من الانشطار/الانفصال/الاغتراب، وما الانفجار وما نتج عنه من حصار تحت الأنقاض إلا لحظة ذروة أو بمثابة عقدة وصلت فيه هذه الحالة السلبية إلى قمة اكتمال تنتظر بعدها نقصانا تدريجيًّا، ومن الواضح أن حدث الرواية ومسار السرد بواسطة هذه الشخصيات الأربعة القائمة بدور الراوي يرسخ لهذا الوضع/العقدة ولا يسير باتجاه لحظة تنوير تقليدية يتوقعها المتلقي؛ قياسًا على جُل الأعمال الحكائية التي تعقب فيها هذه العقدة عملية فك لخيوطها؛ لذا يبقى في سرد عز الدين شكري المكان/الأزمة بمثابة سلطان مهيمن يفرض شروطه ويملي إرادته ويضع خصائصه على كل ما فيه ومن فيه.

وامتدادًا لحالة التماثل الدرامي تأتي شخصية ثالثة لتسكن القالب نفسه في منظومة السرد؛ إنها المحامية داليا الشناوي في فضائها السردي الخاص/الفصل الثالث من الرواية "وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية":

" كل ما حولي تراب وقطع صغيرة مبعثرة من الأسمنت..ثم رأيت سلمان أحمد واقفًا يصلي في الصالة، فقدت التركيز ثانية أو ثانيتين وأنا أنظر لسلمان أحمد، وحين برقت الإجابة في ذهني أظلمت الدنيا من حولي" [1]

كل من أشرف فهمي وداليا الشناوي قد رأى المفجر المسئول عن هذه النتيجة التي تعكس الغلاف الفني الظاهر للمكان الأزمة، أشرف فهمي يقف بنا على وصفه (باكستاني إرهابي)، وداليا الشناوي تعرفنا باسمه "سلمان أحمد"؛ إذًا نحن في قنصلية مصر بالخرطوم أمام مشهد الختام وسبب قريب المأخذ، إرهابي باكستاني اسمه سلمان أحمد يؤدي هذه العملية؛ ترى هل هو توارد خواطر في ذهن عز الدين شكري له ظلاله في واقع وتاريخ ليس ببعيد؟ إن الإشارة إلى الشخصية منفذة الهجوم "باكستاني" تسافر برصيد المتلقي المعرفي إلى حادثة تأخذ مكانها في كتاب التاريخ كانت في العام١٩٩٦م في إسلام أباد عاصمة باكستان، لكن الفن من الواضح أنه لا يكترث بهذا الفاعل القريب الذي يجعله بمثابة بنية سطحية ظاهرة تأوي وراءها بنية عميقة يسكنها فاعل حقيقي يفتش عنه الفن ويرمز إليه من خلال الشخصيات الأربعة الرئيسة والدورين الأثيرين اللذين يؤديهما كل واحد من الأربعة: صناعة الحدث ومعايشته ثم روايته بطريقة متكررة، هي الراوي المتكلم المستحضر للفائت مما يخص تجربته هو.

إذًا فنحن أمام مخطط رأسي للمكان يصل داخل النص بخارجه، فيه طبقتان للمكان على مستوى الداخل الروائي

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٢١، ١٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- ظاهرة: المكان/الأزمة/القنصلية المصرية بالخرطوم/الانفجار/المسئول عنه إرهابيون يمثلهم هذا الباكستاني سلمان أحمد، في تلميح غير بعيد عما هو في الزمن القريب واقعًا، تحديدًا في١٩٩٦م(انفجار السفارة المصرية في إسلام أباد).
- باطنة: المكان/الأزمة/الوطن مصر/الانهيار/المسئول عنه فاعل جمعي تمثله الجماعة وطرائق في الفكر وممارسات سلوكية سلبية/يرمز إلى هذه الجماعة فنًا: أحمد كمال، أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب.

وبالعودة إلى منطوق داليا الشناوي نجد أنها تجعل من هذا المضارع المتوتر الذي تعيشه (انفجار القنصلية المصرية بالخرطوم) نقطة انطلاق نسافر منها معها ونرى بعينيها جانبًا من سيرتها الذاتية:

" أريد أن أعرف ما حدث لأحمد كمال..إن كان هناك ما يستحق هذه الميتة فهو ذلك المريض بتهذيبه الزائف، بابتسامته الباردة وهدوئه الإجرامي، كان المظروف الأصفر ملقى على المنضدة بيننا وأنا أنظر إليه وكلي غضب مكتوم، كنت جالسة على مقعد حديقة النقابة أتصبب عرقًا وأحاول أن أتماسك..نظرت للعميد أحمد كمال وراعني أن أراه يبتسم، أنا آسف حضرتك اللي اضطرتينا لكده..

مددت يدي للمظروف وفتحته، كانت الأوراق بالفرنسية، مستشفى بيت الرب بباريس، نظرت لاسمي المدون عليه، ولتوقيع الطبيب المختص كلود إيمييه الذي كان يولدني...

تتحرك السيارة مبتعدة عن قسم الشرطة وتأخذ الطريق العمومي، كان الشاب قد تعرض للضرب طيلة الليل...أبلغني وأنا معه على انفراد في داخل القسم رسالة لأحملها لأحد الأخوة..والآن ماذا أفعل؟ لن أسلم هذه الرسالة ولا غيرها، على من اختاروا القتال أن يتدبروا أمرهم دون توريطي أنا، أنا محامية ولست مقاتلة..

كان اسمه إبراهيم معتز إبراهيم...التقيته بباريس خلال دراستي وما كنت لأنجز الماجستير دون مساعدته...طلب مني الزواج بدا لي الأمر طبيعيًا..تزوجنا في مصر بعدها بثلاثة أشهر...

باريس، يونيو١٩٧م:

عزيزي نشأت، أتمنى من الله أن يصلك خطابي هذا قبل سفرك، شكرًا على إعادتك لخطاباتي السابقة...كي لا يكتشف زوج المستقبل أني كنت متيمة برجل آخر،رجل رفض أن يغير مبادئه ولو مرة من أجلي..

ثم جاءت قضية الاحتساب الكبرى ضد أشرف فهمي...كان هناك نشأت غالب وهو محامي أشرف فهمي...ما قاله أشرف عن الدين والدولة أمر كرره كثيرون ولا يتضمن بالضرورة ما يثبت أنه قد كفر بالله

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سبحانه وتعالى...لقد أدار أشرف معركة جيدة، دخلنا كلنا في معركة مصارعة رومانية بلا قواعد، لطخنا بعضنا بالطين وبكل ما استطعنا..." [1]

إن المكان المنطلق/أنقاض القنصلية المصرية يقدم نفسه بوصفه شاهدًا فنيًا على تعددية في الأماكن والشخصيات يطرحها الحدث المتحرك في وعي المعني بالسرد، تعد هذه التعددية بمثابة مولودات جمالية لهذا المكان، يضاف إلى ذلك أمر مهم هو أن كل واحد من الأربعة ليس بمعزل عن الآخر، فبينهم روابط وعلاقات تتجمع في النهاية عند هذه النقطة المحورية التي تعد بذرة تخلق منها هذا العالم الروائي برمته؛ إنها هذا المكان ذو الصبغة المرجعية (القنصلية المصرية بالخرطوم)، ولا تتكشف هذه الروابط التي تظهر الشخصية في حياة جمعية تفاعلية إلا من خلال هذه الحياة الفردية شديدة الخصوصية التي تعيشها الذات وتقيم فيها حوارًا أحاديًا يتدفق فيه ما هو كامن في صندوق الوعي؛ إننا نمر على هذا الصاخب في حياة الشخصيات من بوابة صمت يعادله فنًا هذا الحديث التذكري من تحت الأنقاض، هنا يتبادر سؤال: هل كان ممكنا معرفة هذه التفاصيل وهذه المخبوءات لو لم تصادف الشخصية هذا المصير؟ هل كان من الممكن أن نصادف صيغة حكائية أخرى غير هذه؟ هل الأزمة تعد عاملا مهما وحاسمًا في دفع الذات إلى الاعتراف وإضاءة المظلم في سجلها الحياتي فتكون هذه بداية حيوية في طريق التخلص من مرض؟ هل نحن بصدد مُغتسل سردي تجليه هذه المنطوقات الأربعة مونولوجية الطابع التي نقف أمامها منصتين مع كل واحد من شخوص الرواية الأربعة؟ إن المكان وفق هذه الحزمة التساؤلية يبدو بما جرى فيه بمثابة حكاية إطار/جذر جمالي تنبت فيه هذه الفروع السردية المتعددة بكل ما يتعلق بها من أوراق فكرية ونفسية وتاريخية.

إن هذا المكان المنطلق يسلط ضوءًا على لعبة السرد وكيف تتم إدارتها من قبل السارد الرئيس المسئول عنها[2] والشخصية وفقًا لذلك تظهر عبر مدارين:

- الأنا: نظرتها إلى نفسها في مرآة منطوقها في ظل ما يمكن أن نسميه (أدب الاعتراف).

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، من ١٢١ إلى ص١٥٩.

٢ – الحديث عن السارد يحيل بصفة عامة إلى العلاقة الفاصلة بين المؤلف في الواقع وهذه الأداة المصنوعة في الفن، ألا وهي الراوي، وبالنظ ر إلى موقعه في سرد شكري نجده مشغولاً بهؤلاء الأربعة، الذي يتلبس به ضمن موقع محدد، هو الفصل الخاص به في داخل الرواية، أما عن السارد الرئيس (Main narrator) فإنه المسئول عن العملية السردية برمتها.

– انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص١٢٦.

ويمكن أن نطلق عليه لقب راوي الرواة، وعليه تقع مهمة وضع هذا التصميم الذي يخرج من خلاله عالم الحكاية في شكله النهائي، إنه بمثاب ة إسقاط على الحالة المهيمنة على المؤلف خلال قيامه بعملية الإبداع وإنجاز تجربته في الكتابة وما تمليه عليه من إرادات تترك أثرًا لا يُرى له أماكن بين جنبات هذا العالم من داخله.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الغير: نظرة الآخر إليها أثناء عملية الاستدعاء التي يجريها لجزء من سيرته؛ بحكم حضورها في محطة أو أكثر من محطات سيرته.

إننا إذًا بصدد بنية تكرارية درامية، تبدو عبرها الشخصية في فضائها السردي الخاص بثوب الأنا الحاكي، وفي سرود الثلاثة الأخريات في ثوب الغائب هو (المتحدَّث عنه) [1] في ظل ما يمكن تسميته مرآتين أو نافذتين سرديتين تمنحان العين المتلقية حظوظًا وافرة في متابعة الحدث بصياغات متعددة؛ خصوصًا أن إطار المكان الذي يلتقي عنده مصيرهم حتى الختام واحد، ولا شك كذلك في أن هذا التكرار للشخصيات بالرداءين الأنا والهو ينطوي على إحالات نصية: قبلية وبعدية تجعل من النباء السردي لحمة واحدة وكلا متماسكًا [2] فصوت الأنا الساردة في الفصل الأول "العميد أحمد كمال" وتناوله لعلاقته بغيره من الشخصيات: أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب يحيل إلى ما بعد، وهو ما ظهر في الفضاء السردي الخاص بأشرف فهمي في الفصل الثاني، وفي سرد داليا الشناوي في الفصل الثالث.

وكذا يبدو الحال الفني في سرد المحامي القبطي نشأت غالب في الفصل الرابع "جدار لا ينكسر":

"سقوط الجدار..ماذا سيحدث؟ سأجلس هنا في هذه الغرفة التي صارت بلا مخارج ومداخل كزنزانة محكمة الإغلاق..سيأتي ولا ريب عمال الإنقاذ، فنحن في الطابق الأرضي والقنصلية من طابقين، والجدران متماسكة ولم تتفتت وإنما هوت بكاملها تقريبًا..ستكتب الجرائد المصرية..وستنشر الصحيفة الأكثر إثارة تحقيقًا عن ردود الفعل لدى كبار الأقباط حول مقتل نشأت غالب في التفجير الذي قام به أصوليون مسلمون" [3]

ومن المضارع إلى الماضي يمارس نشأت غالب الدور نفسه الذي قام به سلفه:

"أحيانًا تختلط على الأمور، أحاول استعادة السبب الذي من أجله تركتني داليا..لم يكن قد مضى على وصولي باريس أكثر من أسبوع، وكانت داليا مقيمة في باريس منذ حوالي العام..رأيتها بالصدفة..وظللنا واقفين دون حديث لفترة..ثم مشينا حتى شارع مونبارناس..وقفنا أمام البيت ثم قالت فجأة وأنا أهم بالرحيل "مش عايز تشرب قهوة من إيدي؟"..وجلست على أريكة صغيرة..ثم اقتربنا أكثر، وسكنتها وسكنتني ونمنا حتى الصباح..

---

١ – يراجع في آلية الرواية بضمير الغائب (هو) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٨٩ .

٢ – انظر : كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ترجمة : د.سعيد حسن بحيري، من ص ٧٢ إلى ص٧٦، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، مؤسسة المختار، القاهرة.

٣ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كيف انهارت الأمور في مصر إلى هذه الدرجة؟ كيف ضربت الفوضى والإهمال والتسيب والانحدار وسوء الكفاءة كل شئ بهذه السرعة؟ من الرقابة على الغذاء، إلى فشل الطب..وتدهور مستوى الثقافة..وإعلاء قيمة المال..وانهيار دور الدولة في إدارة الشئون العامة..أبي وأمي والجيل الذي يمثلونه يلومون الثورة واستيلاء الضباط على السلطة..والإطاحة بالطبقة الوسطى..وزملائي بالجامعة ممن درسوا معي يلومون السادات والانفتاح وسقوط المشروع القومي وتفكك المؤسسات الاجتماعية الذي نتج عن الانهيار المفاجئ للقوانين والمعايير..أحيانا أفكر أننا لو أردنا أن ننظم انهيارًا لمجتمع ووضعنا كل قدراتنا في هذا الأمر لما نجحنا في إحداث انهيار مماثل لما جرى في مصر بهذه السرعة"[1]

نخلص مما سبق إلى أن هناك ظاهرة روائية لافتة وحاضرة كمًا وكيفًا في عالم "غرفة العناية المركزة" إنها تكرار المكان الأزمة وحدث الانفجار المصاحب له، ويتخذ هذا التكرار مظاهر عدة تعد بمثابة توكيد جمالي لحالة التماثل الدرامي القائمة بين شخوص العمل:

- **المصير**: الأربعة حوصروا تحت الأنقاض.
- **الحالة النفسية**: كل شخصية تعاني حالة انفصال وافتقاد لحلم مثالي في مسيرها الحياتي.
- **الرواية**: كل واحد من هؤلاء الأربعة ينهض بدور القاص الذي يقوم بعملية استرجاع/عودة للوراء يدفعه إليها دفعًا واقع مضارع يعيشه.
- **الصيغة الفنية للشخصية**: كل واحد من هؤلاء الأربعة يتناوب شكلين، الأول: (الأنا) المتكلم في فضائه السردي الذي خصصه له السارد الرئيس، الثاني (ضمير الغائب هو) في أفضية الآخرين السردية؛ لذا يمكن الحديث عن أن البطولة في سرد شكري جمعية وليست حكرًا على أحد بعينه[2].
- **الواقعية الرومانسية**: إن هذا التماس الشديد مع واقع مأزوم بالنظر إلى هذه الوفرة في التواريخ والأزمنة والأمكنة ذات اللون الواقعي واتصالها جميعًا بهذا المصير المأساوي (الانفجار والحصار تحت أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم) يأتي في داخل عالم عز الدين شكري من بوابة رومانسية، تتجلى بوضوح في هذا الحضور للأنا في شعورها بالانفصال عن حلمها واغترابها من جانب، وفي ممارستها لفعل السرد في ظل حالة مونولوجية هي فيها المتكلم والمستمع معًا من جانب ثانٍ، ويأخذنا هذا المظهر في التكرار إلى هذا التوجه الأدبي (الحساسية الجديدة)

---

١ – السابق، من ص١٦٧ إلى ص٢٠٠.

٢ – في الفصل الخاص بأحمد كمال ذكر للثلاثة الباقين، على سبيل المثال صفحات : ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٥٩، ٦٠، وفي الفصل المتعلق بأشرف فهمي ذكر لرفاقه الفنيين أحمد كمال، داليا الشناوي، نشأت غالب، على سبيل المثال صفحات : ٩٦، ٩٨، ١٠٧، ١١٢، وكذا الحال في فصل داليا الشناوي، على سبيل المثال صفحات : ١٢٦، ١٥٦، ١٦٢، وبالمثل نشأت غالب في الفصل الرابع الذي خصصه له السارد الرئيس، على سبيل المثال صفحات : ١٧٢، ١٧٤، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ٢٠٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والفرق بينها وبين الحساسية التقليدية؛ فهذه الأخيرة تربط الإنسان بعالمه الواقعي المادي ربطًا مباشرًا فتفصله عن عالمه الذاتي الخاص وعن تساؤلاته وأشواقه ورغبته في مجاوزة حدود هذا العالم المادي، أما الحساسية الجديدة فتعيد إلى الذات الداخلية مكانها المميز وتربط بين العالم الداخلي والخارجي معًا؛ ومن ثم جاء هذا المزج بين الواقعية والرومانسية في نظرية واحدة تدرك خصوصية الذات الفردية في استعمال حواسها والتفاعل مع العالم بها [1]

- **التكرار الأسلوبي**: في ثنايا هذا العالم عبارتان تتكران على ألسنة شخصيات عدة، يبدو أنهما يعكسان موقفًا فكريًا يقصده المؤلف، الأولى "رأيت كل شئ"[2]، والثانية "فانفجر كل شئ في وجهي"[3] إن البطولة الجمعية في "غرفة العناية المركزة" تعطي هذا المصير الفني (انهيار القنصلية المصرية بالخرطوم) موقع النتيجة المسئول عنها ليس فردًا، بل جماعة؛ ومن ثم فإن هذه الجماعة الفنية المكونة من أربع شخصيات تسكن موقعين، الأول: الفاعل/الظالم/الجلاد الذي رأى/عرف فقامت عليه الحجة، هكذا تقول عبارة "رأيت كل شئ"، الثاني: المفعول/الضحية الذي عليه أن يتجرع مرارة هذا المصير بحكم مسئوليته، يعبر عن ذلك هذه الصيغة الجمالية "فانفجر كل شئ في وجهي"، ولعل منطوق أحمد كمال في فضائه السردي الخاص "جميعنا ضحايا ومذنبون" الذي أشار من خلاله وعالج محنة ثغرة الدفرسوار يعد بمثابة تلخيص وإجمال لهذا المفصل الذي يتجسد في هذين القولين معًا؛ إن الأنا الرائية التي تجليها تاء الفاعل في "رأيتُ" تضعنا في ماضٍ يعد وعاءً/رحمًا حاضنًا لمولود/أزمة ستحيق بهذه الذات وهي في موقع بعيد عن الفاعل، وستحكي نفسها بها ومعها وهي متوجعة، هكذا تشير ياء المتكلم في "وجهي"؛ إن الجهاز الإدراكي يعول كثيرًا على هذه المنطقة، أي الوجه، وما فيها من عقل هو مناط الفكر، وحواس مساعدة هي السمع والبصر، واللسان أداة التذوق والكلام. هنا يتبادر سؤال: هل تشكل هذه الرباعية على مستوى الشخصيات بالنظر إلى سياق الواقع المحيط بالعمل مجازًا مرسلاً علاقته الجزئية؟ هل يطلق السارد الرئيس الجزء ويريد خارج النص الكل، ألا وهو الجماعة المصرية وحركتها التاريخية منذ الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢م، حتى هذا التاريخ الأزمة المتصل بحدث الرواية ١٩٩٥م، ثم زمن تأليف الرواية نفسها ألا وهو النصف الثاني من العقد الأول من الألفية الثالثة؟ إن الوقوف عند منطوق نشأت غالب في الفصل الأخير من هذه الرواية يؤكد حالة الالتحام الحاصلة بين التاريخي والمتخيل في غرفة العناية المركزة؛ فتساؤلاته حول انهيار الأمور في مصر والتسيب والفوضى والإهمال ومن المسئول عنها، هل ثورة يوليو في حد ذاتها وما نتج عنها؟ أم السادات وسياسات الانفتاح وما أفرزته من تداعيات اجتماعية وسياسية واقتصادية وتخليه عن مشروع عبد الناصر الحلم بالقومية العربية ووحدة

---

١ – انظر: د.سيد قطب وآخرون، الإدراك الجمالي، ص٢٥، ٢٦، طبعة ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م، دار الهاني، القاهرة..

٢ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، على سبيل المثال صفحات:٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٧، ٧٢.

٣ – السابق، على سبيل المثال صفحات:١٧، ٤٩، ٦١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شعوبها؟ تضعنا أمام قناعة مفادها أن البذرة أو لو شئنا القول: الخلية النصية التي تخلقت منها هذه الشجرة السردية "غرفة العناية المركزة"، ألا وهي القنصلية المصرية بالخرطوم قد خرجت من حاضنة واقعية تتمثل في هذا المنطوق التساؤلي الذي أنجزه السارد الرئيس من خلال أحد شخوص العمل "نشأت غالب"؛ كأننا إذًا بصدد مفعول جمالي (رواية شكري هذه) لفاعلين يتعاونان عليه، الأول: مرجعي يبدو في هذا المنحنى الهابط للوطن/الجماعة منذ يوليو١٩٥٢م، حتى زمن تأليف هذه الرواية، الفاعل الثاني:فني (انفجار القنصلية المصرية بالخرطوم)؛ إن هذا المصدر الخماسي (الانهيار) في منطوق نشأت غالب الذي يتصل بما هو مرجعي وتاريخي يحيل إلى مصدر ثانٍ على مستوى الفن خماسي أيضًا، ألا وهو (الانفجار) الذي يمكن نعته بمادة لغوية خام تم تصنيع هذا المنتج السردي منها.

التكرار على مستوى اللهجة : للهجة العامية المصرية انتشار لافت في سرود الشخصيات الأربعة في داخل الرواية، ويثير ذلك مسألتين يمكن معالجتهما في إطار إنشائي استفهامي؛ الأولى: هل يتسق هذا الانتشار مع توجه واقعي واضح يسم عز الدين شكري في روايته؛ ومن ثم فإن السياق الاجتماعي الذي يضعه عالم الرواية في بؤرة اهتمامه يزداد جلاء ليس فقط بعلامات زمانية ومكانية وشخصيات مرجعية (عبدالناصر، السادات على سبيل المثال)، لكن أيضًا بتوظيف هذا المستوى في الاستخدام اللغوي المنتشر على ألسنة أهله في الواقع؟ وقد يستدعي هذا التصور ما أشار إليه السعيد محمد بدوي في كتابه "مستويات العربية المعاصرة" حيث أوضح أن هناك خمسة مستويات للغة بالنظر إلى المجتمع المصري المعاصر على وجه التحديد:

- فصحى التراث
- فصحى العصر
- عامية المثقفين
- عامية المتنورين
- عامية الأميين

وترتبط هذه المستويات بشكل وثيق بالأنشطة الاجتماعية المعاصرة؛ فالفصحى التراثية تبدو في طريقة استخدامها وفي ألفاظها أكثر ميلا إلى الشكل التراثي مقارنة بالفصحى المعاصرة التي تقترن بألفاظ وتراكيب بنت الزمن الحالي، إلى جانب طبيعة الموضوعات التي تتضمنها..أما العامية فتتدرج من حيث المستوى الاجتماعي والثقافي وخصوصية المضمون الذي تحمله، أواتصافه بطابع العمومية والشمول، وطبيعة الألفاظ والعبارات المتداولة إلى هذه المستويات الثلاثة؛ فتبدأ بالأرقى (عامية المثقفين)..وتنتهي بالأدنى (عامية الأميين) [1] وبالنظر إلى الشريحة

١ – انظر: د.السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، من ص٨٩، إلى ص٩٢، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الاجتماعية لشخصيات غرفة العناية المركزة نجد أن نمط اللهجة المستخدم على ألسنتهم يمكن إدراجه وفق تصنيف د. السعيد بدوي تحت ما يسمى بعامية المتنورين، وهذه نماذج على سبيل المثال لا الحصر:

- في الفصل الأول: "طيب وليه مضطر ما احنا ممكن لسه نلاقي حل"[1] "والبلاوي دي مين اللي استلمها؟" [2]
- في الفصل الثاني: "يا جماعة ياللي هنا آلو" [3] "تيجي مكاني؟ هو في الحقيقة يا ريت نغير المكان كله" [4]
- في الفصل الثالث: "مش قوي كده يا ماما أنا مش عاوزة أعقدهم خليهم براحتهم" [5] "أنا آسف حضرتك اللي اضطرتينا لكده" [6]
- في الفصل الرابع: "متنساش إني احنا أقلية في البلد دي" [7] "آه إنت هنا؟"[8]

وفي ظل هذه المسألة يمكن القول: إن هذا التوظيف للعامية المصرية يقيم تماسكًا عبر مستويين، داخل النص: من خلال هذا التكرار لتعبيرات عامية على ألسنة شخوص الرواية الأربعة، وينضاف هذا النمط إلى مقومات التماسك الأخرى سالفة الذكر، المستوى الثاني: بين داخل النص وخارجه: بالنظر إلى هذا الحضور لوجه الجماعة المصرية المعاصرة الذي يمكن رؤيته في مرآة السرد بواسطة هذا الاستخدام للعامية المصرية [9]

لكن هذه الدائرة الثقافية الضيقة محلية الطابع في معالجة مدلول الرواية لا تعد الوحيدة في فضاء الدلالة الخاص بها؛ فالحالة الاغترابية للشخصيات، النابعة من شعورها بالانفصال بين منطقة المثال في داخلها التي تمثل فردوسًا مفقودًا وممارساتها الفعلية على أرض الحاضر وما ترتب عليه من مصير مؤسف تعد بمثابة حالة إنسانية عامة لا تقتصر على جماعة لغوية وثقافية ولا على عرق بعينه؛ فالكبد الإنساني ومنحنى الشخصية الصاعد حينًا في سلم المثالية والهابط حينًا إلى درك من القبح يعد مشتركًا بشريًّا يلتقي تحته كل أفراد هذا الجنس؛ ومن ثم فإن غرفة شكري ذات الأركان الأربعة تتطور في دلالتها من القريب الجمالي في الفن المتمثل في هذه الرباعية

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٥.

٢ – السابق، ١٦.

٣ – السابق، ص٧٤.

٤ – السابق، ص ٧٨.

٥ – السابق، ص١٢٤.

٦ – السابق، ص١٢٦.

٧ – السابق، ص١٧٤.

٨ – السابق، ص١٨٠.

٩ – يراجع في ظاهرة التكرار وعلاقتها بقضية تماسك أجزاء النص، محمد خطابي، لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب) ص٢٣، ٥٢، ٥٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشخصية في الرواية إلى البعيد في الواقع في إشارة إلى المكان المأزوم مصر في سياق زماني ومكاني محدد إلى الأبعد كوكب الأرض باتجاهاته الأربعة الحاضن لكل أفراد العنصر البشري [1].

المسألة الثانية التي يثيرها هذا الاستخدام اللافت للهجة المصرية يمكن تحديدها أيضًا بصيغة إنشائية تساؤلية: هل يعود هذا التوظيف إلى المكون الثقافي للكاتب نفسه ومدى اقترابه من معجم اللغة وقدرته على توظيف مفرداتها وتراكيبها في المستوى الأعلى لها، أي المستوى الفصيح؟ إن لغة الرواية في مجملها هي مزيج مركب من فصيح ينتمي في مفرداته وفقًا لتصنيف د. السعيد بدوي إلى العصر المعيش، وعامي يتصل بما هو شائع على ألسنة الجماعة المصرية في دفتر يومياتها.

نخلص من كل ما سبق إلى أن ظاهرة التكرار بكل تجلياتها في عمل عز الدين شكري تنضوي تحت ما يمكن تسميته قانون بناء الرواية (البنية الشكلية التي اعتمدها الكاتب لعالمه التي تختلف من رواية إلى أخرى بحكم رؤية كل أديب وخصوصية كل تجربة تدفع صاحبها إلى إنجاز إبداع)؛ فاتصالا بظاهرة التكرار هذه في "غرفة العناية المركزة" وما تنم عنه من دلالات نجد أن الحالة النفسية المتكررة (الشعور بالانفصال عن الحلم والاغتراب الذاتي) وطريقة الشخصيات في الحكي المتكررة أيضًا المعتمدة على تدفق الخواطر في وعيها في ظل حالة مونولوجية تشترك فيها جميعها يبررها ويتسبب فيها دراميًا استهلال الرواية :"صمت مفاجئ يغلف المكان، كأن الحياة توقفت، أو كأن أحدًا داس على زر عزل الصوت" [2] إن الحديث عن علل جمالية تنبع من داخل النص ذاته لحالة لانعزال كل شخصية عن الأخرى حال قيامهم جميعًا كلٌّ في فضائه السردي الخاص بدور السارد/الراوي من تحت الأنقاض في ظل حالة مونولوجية يتحدث فيها بتعبير مجازي العقل والوجدان ولا ينطق اللسان تعد بمثابة تفاصيل أو لو شئنا القول مولودات فنية قد خرجت من هذا الجذر أو الرحم الكائن في أول هذا العالم السردي؛ إنه الصمت في الاستهلال؛ نحن بصدد مصدر لا يعبر عن حدث ولا زمن، منه يشتق فن شكري الفعل والفاعل وفق رؤية فرضها على إبداعه [3]؛ إننا أمام فعل "صَمَتَ" يتعاقب في ممارساته فواعل أربعة: أحمد كمال، أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب، بالنظر إلى هذا الحكي بضمير المتكلم الأنا، يمكن تحديدها لغويًا في هذه التراكيب:

---

١ – هذه الرؤية المرنة حركية الطابع في تفسير النص من خارجه، أي من خلال العالم المحيط به في تجليه الثقافي والاجتماعي وما قد يستتبعه ا من توسيع في المعالجة يسمح بقدر من التعميم الذي يتوجه إلى مخاطبين (أنتم) يمثلون الأسرة الإنسانية في مجملها تقترب كثيرًا من المنهج الاستقرائي في القراءة والحكم الذي يعرج من الجزئيات والتفاصيل المتعلقة بها إلى الكليات التي تتركب منها وتكتسب هويتها ووصفها تبعًا لها.

– انظر: د.سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص٢٨ إلى ص٣٢، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

٢ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٧.

٣ – ينسجم هذا الحضور للاستهلال مع وظيفة سردية ينجزها فضاء الرواية ألا وهي (التحفيز) التي ترسم ملامح البيئة الفنية فيما يتعلق بالحدث/البطل/الزمان/المكان؛ وهو ما يساعد على الرحلة الواعية من قبل المتلقي بإزاء هذا العالم الجمالي الذي يتعامل مع مفرداته..والرائد لهذا المصطلح هو فيكتور شكلوفسكي واحد من المنتمين إلى مدرسة الشكليين الروس ..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- أنا أحمد كمال أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا أشرف فهمي أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا داليا الشناوي أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا نشأت غالب أحدث نفسي من تحت الأنقاض

إن الصمت لحظة سكون قد يكون للتأمل وفي هذه اللحظة يتوقف فيها عضو اللسان عن الكلام تاركًا المجال لكيان آخر يؤدي هذه المهمة؛ هذا ما تفصح عنه دراميًّا البنية الشكلية للرواية التي يأتي ختامها بمكوناته الأربعة بالنظر إلى نهاية كل فصل متحالفًا مع استهلالها ليؤدي دورًا في الكشف عن هذا المضارع/الحاضر/الأزمة الذي يعد بمثابة عقدة بلا لحظة تنوير تبدد مظاهرها:

- ختام الفصل الأول الخاص بأحمد كمال: " أحاول مرة ثانية وثالثة وألف، الألم يغمر رأسي، لا ضوء، لا شئ، سوى الظلام" [1]
- ختام الفصل الثاني الخاص بأشرف فهمي: " ما زلت أرى ضوء سيارات الإسعاف يأتي من بعيد، وأكاد أسمع أصوات عمال الإنقاذ يحول بيني وبينهم هذا الأسمنت" [2]
- ختام الفصل الثالث الخاص بداليا الشناوي: " ثم يأتي ذلك الصفير المتقطع، وصوت طفلة باكية، ثم الهواء مرة أخرى يغمرني فجأة، ..وأنا أترنح وصوت سيارات الإسعاف يأتي ويغيب" [3]
- ختام الفصل الرابع الخاص بنشأت غالب: "اخترت أن أظل هنا، أن أظل واقفًا وسط الخرائب..سأقول يومًا ما ربما عند مماتي، ربما الآن تحت هذه الأنقاض وفي هذه الأوراق: إني اخترت أن أعود لوطن تركني ومضى"[4]

إن هذه الصورة المأساوية التي يتعانق في رسمها: الاستهلال، والحركة الدرامية للشخصيات التي تعد تفصيلا له، والختام تضع البناء الكلي لغرفة العناية المركزة في قالب إنشائي استفهامي (ماذا بعد؟)؛ فإذا كانت بنية العنوان في فحواها تنطوي على تركيب إنشائي/نداء، فيه داعٍ ومدعو، زائر ومزور ؛ فإن نهاية الرحلة بهذا العمل تأخذه إلى محطة إنشائية ثانية في هيئة تساؤلية تنشد تكوين صورة/ماهية للمستقبل خارج حدود هذا المتخيل الذي تمثله الرواية.

- انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، من ص٤٧ إلى ص٤٩، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، دار الوفاء، الإسكندرية.

١ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٢.

٢ - السابق، ص١١٩.

٣- عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٦٥.

٤ - السابق، ص٢١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن هذه الحالة الإنشائية بشقيها: النداء والاستفهام تضع "غرفة العناية المركزة" لشكري في ثوب استعاري تمثيلي يجعل منه مرادفًا رمزيًّا جماليًّا لواقع يلمح إليه المبدع تلميحًا أقرب للتصريح؛ بفضل هذه العلامات المرجعية من تواريخ وأزمنة وأمكنة وأحداث وشخصيات لها مكانها في حقل التاريخ، في تلاحم بين الاثنين يصبح الفصل بينهما أمرًا عسيرًا، يدلل على ذلك المكان المنطلق/الأزمة (أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم) الذي منه يستهل السرد نشاطه وعنده ينتهي؛ إنه يحتمل الوجهين، الحقيقة: إذ هناك بالفعل مكان يحمل هذه التسمية في مدينة بالفعل بهذا الاسم، والخيال: فحدث التفجير وما تلاه من تبعات تتمثل في الشخصيات، أسمائها وما جرى لها وما قامت به تحيل جميعها إلى منطقة الخيال في وعي المبدع، ويدلل على ذلك أيضًا إحدى شخصيات هذا المكان ألا وهي نشأت في غالب في منطوقها عن انهيار الأمور في مصر[1].

ث - انفتاح النص الروائي

أولا: اللقاء بالحديث النبوي الشريف

في خاتمة هذه الدراسة تناول لتجاوز التجربة الجمالية للمبدع حدودها الذاتية باقترابها وتماثلها مع سياقات أخرى في إطار ما يمكن أن نطلق عليه التراكم المعرفي لدى صانع العمل الذي يفيد منه في أثناء الكتابة، وبالنظر إلى "غرفة العناية المركزة" يتبين استلهام مؤلفها لهذا الحديث النبوي الشريف "حَدَّثَنَا أَبُو الْيَمَانِ ، أَخْبَرَنَا شُعَيْبٌ ، عَنِ الزُّهْرِيِّ ، حَدَّثَنِي سَالِمُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ ، أَنَّ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ ، قَالَ : سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، يَقُولُ : " انْطَلَقَ ثَلَاثَةُ رَهْطٍ مِمَّنْ كَانَ قَبْلَكُمْ ، حَتَّى أَوَوْا الْمَبِيتَ إِلَى غَارٍ فَدَخَلُوهُ ، فَانْحَدَرَتْ صَخْرَةٌ مِنَ الْجَبَلِ فَسَدَّتْ عَلَيْهِمُ الْغَارَ ، فَقَالُوا : إِنَّهُ لَا يُنْجِيكُمْ مِنْ هَذِهِ الصَّخْرَةِ إِلَّا أَنْ تَدْعُوا اللَّهَ بِصَالِحِ أَعْمَالِكُمْ ، فَقَالَ رَجُلٌ مِنْهُمْ : اللَّهُمَّ كَانَ لِي أَبَوَانِ شَيْخَانِ كَبِيرَانِ ، وَكُنْتُ لَا أَغْبِقُ قَبْلَهُمَا أَهْلًا وَلَا مَالًا ، فَنَأَى بِي فِي طَلَبِ شَيْءٍ

---

١ – يحيل هذا التصور إلى الطابع الاستعاري المميز لسياق الفن – بصفة عامة – عندما تعتمد الذات المبدعة منظورا للرؤية يتيح لها قدرة أوسع على الحركة (المناورة/المراوغة) في تقديم موقف فكري يوظف آليات تنتمي إلى هذا السياق؛ وهو ما يضع مساحة فاصلة بين الاثنين: الواقع من جانب، والفن من جانب آخر يمارس فيها فضاء التلقي نشاطا تأويليا مقارنا سمته الاستكشاف.

– انظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية : قراءة أخرى، بنية الاستعارة، من ص ١٦٠ إلى ص١٦٢، طبعة ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

– انظر: محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، من ص٢٤ إلى ص٢٦، الطبعة الثانية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، دار الشروق، القاهرة.

ويتضح من ذلك سطوة مص طلح (الاستعارة) على وعي الذات الفنانة بصفة عامة وهي تقيم عماد عالمها الفني على مستوى الإجراء بإزاء سياق المرجع المحيط..ومن ثم فإن الحديث عن ماهية الرموز في عالم الفن عموما على تنوع أشكاله يمثل مرحلة لاحقة ..إن هذا التضافر يعتمد على اقتراب من الصيغة الشكلية التي يبدو عليها هذا العالم وتسكن في خلفيتها آثار/نتائج تفرزها تجربة المؤلف مع سياق الخارج فتبحث لها عن آليات تشكيل في فضاء الإبداع..

– انظر: جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، من ص٨٧ إلى ص٩٢، طبعة ٢٠٠٥م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يَوْمًا ، فَلَمْ أُرِحْ عَلَيْهِمَا حَتَّى نَامَا ، فَحَلَبْتُ لَهُمَا غَبُوقَهُمَا فَوَجَدْتُهُمَا نَائِمَيْنِ ، وَكَرِهْتُ أَنْ أَغْبِقَ قَبْلَهُمَا أَهْلًا أَوْ مَالًا ، فَلَبِثْتُ وَالْقَدَحُ عَلَى يَدَيَّ أَنْتَظِرُ اسْتِيقَاظَهُمَا حَتَّى بَرَقَ الْفَجْرُ ، فَاسْتَيْقَظَا فَشَرِبَا غَبُوقَهُمَا ، اللَّهُمَّ إِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ذَلِكَ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ ، فَفَرِّجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ مِنْ هَذِهِ الصَّخْرَةِ ، فَانْفَرَجَتْ شَيْئًا لَا يَسْتَطِيعُونَ الْخُرُوجَ ، قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : وَقَالَ الْآخَرُ : اللَّهُمَّ كَانَتْ لِي بِنْتُ عَمٍّ كَانَتْ أَحَبَّ النَّاسِ إِلَيَّ ، فَأَرَدْتُهَا عَنْ نَفْسِهَا ، فَامْتَنَعَتْ مِنِّي حَتَّى أَلَمَّتْ بِهَا سَنَةٌ مِنَ السِّنِينَ ، فَجَاءَتْنِي فَأَعْطَيْتُهَا عِشْرِينَ وَمِائَةَ دِينَارٍ ، عَلَى أَنْ تُخَلِّيَ بَيْنِي وَبَيْنَ نَفْسِهَا ، فَفَعَلَتْ حَتَّى إِذَا قَدَرْتُ عَلَيْهَا ، قَالَتْ : لَا أُحِلُّ لَكَ أَنْ تَفُضَّ الْخَاتَمَ إِلَّا بِحَقِّهِ ، فَتَحَرَّجْتُ مِنَ الْوُقُوعِ عَلَيْهَا فَانْصَرَفْتُ عَنْهَا وَهِيَ أَحَبُّ النَّاسِ إِلَيَّ وَتَرَكْتُ الذَّهَبَ الَّذِي أَعْطَيْتُهَا ، اللَّهُمَّ إِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ فَافْرُجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ ، فَانْفَرَجَتِ الصَّخْرَةُ غَيْرَ أَنَّهُمْ لَا يَسْتَطِيعُونَ الْخُرُوجَ مِنْهَا ، قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : وَقَالَ الثَّالِثُ : اللَّهُمَّ إِنِّي اسْتَأْجَرْتُ أُجَرَاءَ فَأَعْطَيْتُهُمْ أَجْرَهُمْ غَيْرَ رَجُلٍ وَاحِدٍ تَرَكَ الَّذِي لَهُ وَذَهَبَ فَثَمَّرْتُ أَجْرَهُ حَتَّى كَثُرَتْ مِنْهُ الْأَمْوَالُ ، فَجَاءَنِي بَعْدَ حِينٍ ، فَقَالَ : يَا عَبْدَ اللَّهِ ، أَدِّ إِلَيَّ أَجْرِي ، فَقُلْتُ لَهُ : كُلُّ مَا تَرَى مِنْ أَجْرِكَ مِنَ الْإِبِلِ ، وَالْبَقَرِ ، وَالْغَنَمِ ، وَالرَّقِيقِ ، فَقَالَ : يَا عَبْدَ اللَّهِ ، لَا تَسْتَهْزِئُ بِي ، فَقُلْتُ : إِنِّي لَا أَسْتَهْزِئُ بِكَ فَأَخَذَهُ كُلَّهُ ، فَاسْتَاقَهُ فَلَمْ يَتْرُكْ مِنْهُ شَيْئًا ، اللَّهُمَّ فَإِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ذَلِكَ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ ، فَافْرُجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ ، فَانْفَرَجَتِ الصَّخْرَةُ ، فَخَرَجُوا يَمْشُونَ" [1]

إن فكرة الحصار/المحنة وما قد نجم عنها من استدعاء لما هو في الزمن الماضي تمثل حلقة وصل قوية تربط الفن عند شكري بسياق الحديث؛ ففي الاثنين خروج/سفر ثم وصول إلى مكان، ثم حصار وما استتبعه، لكن في مضمون الحديث نجد أن حكايته تصل إلى لحظة تنوير/انفراج للعقدة/زوال للأزمة يساعد عليها عمل صالح، دعا كل واحد من الثلاثة به ربه فكان سببًا لنجاة لا تتحقق كاملة ولا تشمل بمظلتها الجميع بجهد فردي، بل بتعاون منهم جميعًا؛ فلولا صلاح الثلاثة واعترافهم وندمهم ما خرجوا كلهم، على العكس في فن عز الدين شكري تبقى الأزمة على حالها، في احتياج أكيد لمخلص جمعي، وليس واحدًا بعينه يؤدي هذه المهمة؛ إذًا في اللقاء بين الاثنين:

- أزمة/حصار
- قيام كل واحد بدور الراوي المسترجع لتجربة خاصة كائن في الزمن الماضي.

ثانيًا: مكان "غرفة العناية المركزة" في مكتبة السرد

ومن سياق الحديث النبوي تتحرك تجربة عز الدين شكري الفنية لتعانق أخوات لها في عالم الرواية؛ إن التوجه الواقعي لها والختام المفتوح المترتب عليها الذي يفضي إلى سؤال ينشد المستقبل (ماذا بعد؟) يضعها في منطقة التقاء مع "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ؛ فبالوقوف عند زمن تأليفها ١٩٤٥ م والرباعية التي تقوم عليها

---

١ - البخاري (محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري، كتاب الإجارة، باب من استأجر أجيرًا فترك الإجارة، حديث رقم ٢١٢١، موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية، www.islamweb.net/hadith.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شخصياتها: محجوب عبدالدايم، مأمون رضوان، أحمد بدير، علي طه، ومع حركة السرد والمنحنى الهابط لعدد من شخصياته، أمثال: محجوب عبدالدايم، والمرأة إحسان شحاتة [1] نجد أن العملين معًا في اتصالهما بسياق واقعي يتمثل في البيئة الاجتماعية المصرية في ظرف زماني محدد يقدمان ما يمكن تسميته سردًا استباقيًّا أو إرهاصًا لما سيأتي بعد [2] فقاهرة محفوظ الجديدة الموجودة في عنوانها تخالف تمامًا تفاصيل عالمه الفني من داخله؛ إنها تسعى إلى الميلاد والخروج من رحم ما في الحاضر وملابساته السلبية؛ وفي تاريخ قريب هو يوليو١٩٥٢م تسعى هذه القاهرة الجديدة إلى أن تكون، وغرفة العناية المركزة عند شكري لم نجد لها وجودًا في داخل فنه وبقيت حبيسة العنوان، هذه الغرفة تتغيا البناء وترجو الوجود في زمن قريب وقع بعد خروج هذا العالم الفني بثلاث سنوات؛ أي في٢٥ يناير٢٠١١م؛ إن الصورة الاستعارية الكلية إذًا التي يقوم عليها هذا العمل يأتي موازيًا لها شكل سردي سمته الاستباق [3] يرسخ له ختام العمل المفتوح، وهذا التركيب الاستفهامي المتولد عنه (وماذا بعد؟) الذي يبحث عن مستقبل بمخلص يزيل آثارًا سلبية في المضارع/الحاضر وفي الماضي ، وهذه مفارقة؛ فعلى الرغم من قيام شخصيات الرواية الأربعة بدور واحد هو الراوي المستحضر من زمن مضى فإننا نجد أن هذا العالم الفني في شكله الكلي يقدم ما يمكن تسميته جرس إنذار لصانعي الأزمة في الحاضر، وذلك بالتحامه الشديد معه خارج حدود الفن؛ فتدهور الأوضاع على مختلف المستويات من اجتماعية واقتصادية وثقافية وتعليمية الذي يشير إليه نشأت غالب في الفصل الرابع يؤكد حالة الالتحام القائمة هذه؛ لذا فإن هذا الفن يرتدي ثياب المتنبئ برد فعل متوقع حدوثه مستقبلاً، وهذا ما حصل بعد سنوات معدودات من العام٢٠٠٨م الذي ظهرت فيه الرواية في يناير٢٠١١م.

وتمثل هذه الصيغة الاستفهامية (وماذا بعد؟) كذلك حلقة وصل تجمع شكري بكل من: غادة السمان في روايتها "بيروت٧٥"[4] ، وخيري شلبي في روايته "موت عباءة"[5] ، وتعد "غرفة العناية المركزة" على ما يبدو مصدر تأثير في عمل أتي بعدها هو "أيام النوافذ الزرقاء" لعادل عصمت [6].

إن الحركة الدرامية لشخصيات "بيروت٧٥" الخمسة تضع عملها في مصاف رؤية فنية رمزية لما يمكن تسميته الأسباب/المقدمات التي أوصلت إلى عاقبة مأساوية تمثلت في الحرب الأهلية اللبنانية التي دارت رحاها منذ

---

١ – انظر: نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٢ – الإرهاص (Foreshadowing) وسيلة يتم بها التلميح إلي واقعة أو موقف سوف يحدث في المستقبل.

– انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٩٠.

٣ – يراجع بشأن الاستباق (Prolepsis) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص ٧٦، ٧٧، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

٤ – انظر: غادة السمان، بيروت ٧٥، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م، منشورات غادة السمان، بيروت.

٥ – انظر: خيري شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦ – انظر: عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

العام١٩٧٥م، أي بعد عام واحد فقط من تأليف غادة لروايتها [1]، أما خيري شلبي في "موت عباءة" فإنه يقدم معالجة ناقدة للمجتمع المصري وما طرأ على الشخصية المصرية من عوامل سلبية أصابتها منذ النصف الثاني من القرن العشرين، جاعلاً من موت جمال عبدالناصر حدثًا مفصليًّا ترك أثرًا قويا في تماسك الأسرة الموجودة في داخل الرواية، ألا وهي أسرة حشلة التي يرمز بها إلى الجماعة المصرية في سياق الواقع، وقد سلط عبر راويه الضوء بشدة على الأزمة/العقدة، ألا وهي الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المصرية في السبعينيات من القرن الماضي وسياسات الانفتاح التي أقرها وباركها نظام السادات آنذاك وأفضت في نهاية المطاف إلى تفكك كيان هذه الأسرة، التي لم يعد لها أثر في داخل الرواية ولا صوت يُسمع؛ لم يعد باقيا منها إلا بيت فارغ ليس به أحد، يبدو هذا التفكك في ختام عمل شلبي مشابهًا منطوق نشأت غالب في فصل "غرفة العناية المركزة" الأخير وحديثه عن انهيار البناء الاجتماعي المصري؛ كأننا إذًا أمام نقطة صفر، ولحظة صمت تؤشر لما بعدها، في إطار عمل طرفي ثنائية (الفعل ورد الفعل) [2]

ولا يبتعد عادل عصمت في "أيام النوافذ الزرقاء" عن هذا التماس مع الواقع المصري، الذي جعل من ستينيات القرن الماضي نقطة انطلاق له، ومن حدث مفصلي في داخل عالمه الذي أبدعه محطة عبور إلى مأساة بقيت تلقي بظلالها على الأسرة الفنية التي كانت تسكن إحدى مدن الدلتا/طنطا؛ فبالنظر إلى صوت الراوي المتحدث بضمير المتكلم (أنا) نجده يسلط أضواء ساطعة على موت الخال فؤاد في حرب الاستنزاف سنة١٩٧٠م - وهي السنة التي مات فيها جمال عبدالناصر- وينظر إلى هذا الحدث بوصفه قاصمة ظهر في حياة الأسرة وفي تماسكها فيما تلا ذلك من أحداث، وتبقى النوافذ الزرقاء التي تشير إلى حرب١٩٦٧م ووقت الإغارات التي كانت تدفع إلى هذا السلوك بغية التمويه على العدو المغير إشارة رمزية وواقعية في الوقت ذاته على زمن ماضٍ يستذكره ويستحضره ذلك البطل المتكلم بضمير الأنا؛ إن زمن خروج هذه الرواية إلى النور هو٢٠٠٩م، وفيها كما في رواية شلبي موقف فكري ناقد من النوع المهاجم لمنظومة الأفكار والقيم التي طغت على واقع الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، مع درجة من الانحياز الضمني لزمن سابق عليها، لكن بالنظر إلى عز الدين شكري نجده

---

١ – انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٣٣، الطبعة الأولي، ١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.

٢ – إن الوصول إلى هذه الحالة الصفرية التي تنشأ فنًا تعني – إلى حد كبير – أن سياق الفن قد استكمل عملية الهدم ذات المنطلق الثوري؛ إنه يفكك /يفند الحاضر مخاصمًا سلبياته لصالح مستقبل منشود، هذه العدمية (الصفر) التي تتغيا حضورا (بناء) يمكن أن نرمز إليه بالرقم (١) الذي يمثل دلالة وجود تقرب هذا الفن مما يمكن تسميته بأدب الثورة الذي يعتمد منطقًا هجوميًّا على مكونات اللحظة الحاضرة في سبيل التأسيس لواقع جديد مغاير، و يدخل مع هذه اللحظة في علاقة تقوم على الضد في معظم تجلياته..

– انظر : سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع ا لعربي، من ص ٢٥٥ إلى ص٢٥٧، طبعة ٢٠٠٢م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وفق منطوق نشأت غالب يضع الحقبة الناصرية والساداتية في ميزان النقد؛ يدينهما معًا وينظر إليهما بوصفهما يتحملان وزرًا في هذا الانهيار الذي أصاب الجسد المصري وبلغ ذروته بالتأكيد في العقد الأول من الألفية الثالثة.

إذًا فإن الصيغة الواقعية لغرفة العناية المركزة وتماسها مع الحالة المصرية وحركتها التاريخية في النصف الثاني من القرن العشرين وابتغاءها مستقبلا لم يأت بعد يفتح نوافذ هذا العالم الفني على تجارب فنية تتقارب معه ليدخل الاثنان معًا فيما يمكن تسميته علاقة تشبيه جمالية، بين طرفيها مساحات اتفاق ومناطق اختلاف تبعًا لخصوصية كل تجربة:

- مشبه: غرفة العناية المركزة.
- مشبه به: "القاهرة الجديدة"، "بيروت٧٥"، "موت عباءة"

وهي في الوقت نفسه تعد مشبها به بالنسبة إلى عمل تال لها من حيث زمن الظهور:

- مشبه: "أيام النوافذ الزرقاء"
- مشبه به: "غرفة العناية المركزة".

إن هذه العلامة الروائية إذًا تتخذ موقعها/مكانها في نص السرد العربي وفهمها ينبع من طبيعتها التعالقية، أي في اتصالها بالسابق عليها زمنًا واللاحق الآتي بعدها، ومكانها هذا يتحدد من خلال:

- شكل التيار الأدبي الذي تنتمي إليه، ألا وهو التيار الواقعي.
- البنية التركيبية لها على المستوى الشكلي ممثلة في آلية الاسترجاع المعتمدة من قبل الراوي والمؤدين لدوره؛ إذ تأتي بوصفها مهادًا فنيًا لصيغة تساؤلية تنشأ من منطقة التلقي، وتأخذ إلى مستقبل يقع خارج حدود هذا العالم الفني، ألا وهو (ماذا بعد؟).

إن هذا الخيط الواصل إذًا بين الشكل (آلية الاسترجاع داخل الرواية) والمضمون (سؤال المستقبل: ماذا بعد؟ الآتي من موقع المتلقي) يجعلنا بصدد ما يمكن تسميته حقل سردي - بالإفادة من مصطلح الحقول الدلالية في علم الدلالة - تنبت فيه أشجار سردية عدة تنتمي إلى هذا التيار الواقعي من جانب، وتضع البيئة الاجتماعية الخارجية القريبة بصياغات واضحة داخل عوالم الفن في دائرة معالجاتها الجمالية من جانب آخر ؛ لتفرز بعد ذلك في وعي القارئ هذه الصيغة التساؤلية القلقة التي تنشد المستقبل تبعًا لمعطيات العملية السردية وملابساتها من الداخل.

وبالعودة إلى غرفة شكري للعناية يتبين أن تغييبها المتعمد في عالمه الفني بالإصرار على هذه الخاتمة المفتوحة يجعلها الشخصية الخامسة التي يمكن وصفها بأنها الحاضر شكلا على مستوى الصيغة اللغوية الظاهرة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

في فضاء الرواية، لكنها الغائب بالفعل وبالتأثير أي بالمضمون؛ إن سلوك الأربعة وأحلامهم ومصيرهم يدعو إلى الحكم على هذه الحالة السردية بأنها ناقصة غير مكتملة، وكمالها لا يكون إلا بوجود هذه الشخصية الرمز وأدائها لدورها، ألا وهي غرفة العناية المركزة؛ إذًا نحن بصدد مضارع ناقص/مأزوم في داخل الفن يتطلع إلى مستقبل خارجه يكتمل به، وفي تطلعه هذا رحيل بفن شكري إلى ما هو عالمي؛ إنه يعانق صمويل بيكيت في مسرحيته الأثيرة "في انتظار جودو"؛ إن تناول مسائل الفردوس المفقود، وافتقاد الحلم، وورطة الواقع ومحنته التي تجلت فنًا في الحصار، وانتظار ما لا يأتي يجعل من غرفة العناية المركزة معادلاً فنيًا ثقافيا عربيًا لشخصية جودو/الحلم/المخلص في عمل صمويل بيكيت، وربما كان في صياغة هذه المسرحية في الفن العالمي استلهام لما هو ديني أصيل في الثقافة المسيحية يعالج وضعية المسيح ومعتقد المنتسبين إلى هذه الشريعة تجاهه؛ بوصفه في وضع المنقذ/المخلص الذي يقع عليه مسئولية تحقيق الراحة والسعادة للبشرية، يبدو ذلك في تطلع شخوص المسرحية إلى السماء في عمل بيكيت، وما ينطوي عليه ذلك السلوك من رمزية واضحة، تشير إلى طبيعة هذه النظر لنبي الله المسيح في معتقدهم الحالي، ويشير كذلك إلى تطلع العنصر البشري إلى جنته المفقودة التي خرج منها ويحن إلى العودة إليها هربًا من غربة واقعه فوق كوكب الأرض [1].

قائمة المصادر والمراجع

١ - د.إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الفصل الخاص بأعراض التطور الدلالي، من طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ.

٢ - د.أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٣ - إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.

٤ - د.السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

٥ - البخاري (محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري ، موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية، www.islamweb.net/hadith

٦ - جوناثان كلر، فردينان دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة..

٧ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الطبعة الثانية ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

---

١ – انظر: صمويل بيكيت، مسرحية "في انتظار جودو"، ترجمة: فايز إسكندر، نسخة إلكترونية على موقع الكتب الإلكترونية على شبكة المعلومات الدولية www.4shared.com

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٨ - جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، ، طبعة٢٠٠٢م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٩ - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مصطلح ، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١٠ - خيري شلبي، موت عباءة، طبعة٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١١ - روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل عواد، من ، الطبعة الأولى١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

١٢ - د.سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، الطبعة الأولى١٤٢١هـ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

١٣ - سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، طبعة٢٠٠٢م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

١٤ - د.سيد قطب وآخرون، فلسفة الرمز، الطبعة الأولى١٤٢٣هـ٢٠٠٢م، دار الهاني، القاهرة

- الإدراك الجمالي، الطبعة الأولى١٤٢٣هـ٢٠٠٣م، دار الهاني، القاهرة.

١٥ - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، طبعة١٩٩٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٦ - شاكر عبد الحميد، الفن والغرابة، طبعة٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

١٧ - د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الثانية١٩٨٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٨ - صمويل بيكيت، مسرحية "في انتظار جودو"، ترجمة: فايز إسكندر، نسخة إلكترونية على موقع الكتب الإلكترونية على شبكة المعلومات الدولية www.4shared.com

١٩ - عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة..

٢٠ - عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٣٣، الطبعة الأولى١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.

٢١ - د.عبد الهادي السيد عبده ود.فاروق السيد عثمان، سيكولوجية القراءة، طبعة١٩٩٤م، دار المعارف، القاهرة.

٢٢ - د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص٢١ إلى ص٢٣، طبعة٢٠٠٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٣ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، دار شرقيات، القاهرة.

٢٤ - د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٥ - غادة السمان، بيروت ٧٥، الطبعة الخامسة، ١٩٨٢م، منشورات غادة السمان، بيروت.

٢٦ - د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة ١٩٩٧م، مكتبة الآداب، القاهرة.

٢٧ - كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ترجمة: د.سعيد حسن بحيري، من الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، مؤسسة المختار، القاهرة.

٢٨ - د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢٩ - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، الطبعة الأولى ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٣٠ - د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة

- البلاغة العربية: قراءة أخرى، بنية الاستعارة، طبعة ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

مناورات الشعرية، الطبعة الثانية، ١٤١٦هـ ١٩٩٦م، دار الشروق، القاهرة.

٣١ - د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديث (معجم ودراسة)، طبعة ١٩٩٦م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٣٢ - د. محمد قاسم عبد الله، سيكولوجية الذاكرة، طبعة ذي القعدة ١٤٢٣هـ، فبراير ٢٠٠٣م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٣٣ - محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، إصدارات منتدى مكتبة الإسكندرية، دون تاريخ.

٣٤ - د. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، دار الوفاء، الإسكندرية.

٣٥ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: أدب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣٦ - ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاف، طبعة١٩٩٠م، وزارة الثقافة، دمشق.

٣٧ - نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٣٨ - ياسين النصير، الرواية والمكان، طبعة٢٠١٠م، دار نينوى للنشر.

٣٩ - Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, General Editor, Gulian Wolfreyes

٤٠ - دائرة المعارف العالمية على شبكة المعلومات الدولية، www.wikipedia.org

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الاعتراض العكبري وأثره في الدراسات النحوية

د.أسامة محمد موسى عبدالرزاق / جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية . السعودية .

الملخص

لقد أخذت الدراسات النحوية أنماطا مختلفة في عرض أساليبها وأشكالها منها:الآراء والاعتراضات النحوية التي كانت لها أهمية كبيرة في إثراء الدرس النحوي ، وذلك لإيضاح ما وهم فيه المتقدمون ومناقشة الآراء النحوية وترجيحها مع الاستدلال العقلي أو النقلي.

ويلاحظ أن تعدد الأوجه في بعض المسائل النحوية، وتحليل أحد العناصر التركيبية أمرٌ شائعٌ ومألوفٌ في الدراسات النحوية، ومن هنا اعتاد الباحث أو القارئ أساليب الجواز والاعتراض عند النحاة، وهكذا شاع الجواز في تحليلهم وكثر الأخذ والاعتراض بالترجيح والتضعيف والرفض في حوارهم.

وسبب الاعتراض والتعدد في التحليل النحوي عند كثير من النحاة لأمرين:

المعطيات السياقيّة التي يتشكل منها المعنى.

طبيعة المتلقي من حيث التكوين الفطري والمكتسب.

ولهذا كان العلماء الأوائل يعتمدون على السماع كمصدر أساسي ، فكان جلهم يأخذ به ويعتمد عليه في إثبات حجته للأحكام النحوية فيختار ما يراه صحيحا ويعترض على ما لا يرض به

أهمية الاعتراض وأثره في الدراسات النحوية:

الاعتراض في اللغة مصدر للفعل الخماسي (اعترض) ورد معناها في المعاجم اللغوية بمعان كثيرة أهمها : الحائل، والمنع، والرد .

قال الجوهري (1): " واعترض الشيء صار عارضا كالخشبة المعترضة في النهر، يقال : اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه. واعترض الفرس في رسنه لم يستقم لقائده " .

---

(١) الجوهري،إسماعيل بن حماد ،الصحاح : من ض-ي ، دار الحضارة العربية . بيروت ،م ٢/٩٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقال ابن فارس في مجمل اللغة (1):" واعترض فلان عرضي، إذا وقع فيه . وتعرض فلان لي بما أكره وتعرض لمعروفي. وتعرض الشيء إذا فسد وهو قول لبيد:

فاقطعْ لُبانةَ منْ تعرَّض وَصْلُهُ ولَشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها (2)

وقال الفيروزبادي (3):" والاعتراض المنع ، واعترض الفرس في رسنه : لم يستقم لقائده".

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أكثرهم مجمعين على المنع والرد في تعريف الاعتراض لغويا.

وعلى هذا نستطيع أن نعرفه اصطلاحا:رد الحكم النحوي لتوضيحه أو تحسينه أو لتوكيد الكلام.

وقد عرفها بعض النحاة: " بأنها التي تعترض بين شيئين متلازمين لتوكيد الكلام أو توضيحه أو تحسينه ، وتكون ذات علاقة معنوية بالكلام الذي اعترضت بين جزأيه وليست معمولة لشيء منه " (4)

والاعتراض له أثر بالغ وأهمية كبيرة في الدراسات النحوية ليكسبها تصرفا في القول، ومرونة في الأسلوب وتسهيلا على الدارسين والباحثين للوصول إلى معرفة نقاط الاختلاف وتدارسها بأسلوب سهل ومبسط.

وفي ذلك يقول ابن جني ت٣٩٢ هـ : " اعلم أن هذا القبيل من هذا العلم كثير ، قد جاء في القرآن ، وفصيح الشعر، ومنثور الكلام.وهو جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم، أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل (منه) بغيره إلا شاذا أو متأولا. (5)

ويعد الاعتراض من المصطلحات أو الموضوعات المهمة في الدراسات النحوية المعاصرة لدراسة اعتراضات وآراء العلماء النحويين وأسباب الخلاف فيما بينهم على الدليل النحوي وهو ما يمنع به المعترض استدلال المستدل بدليله .

ومن أغراض الاعتراض في كل ذلك تقوية الكلام أو تحسينه وذلك كالتورية في قوله تعالى :" ويجعلون لله البنات سبحانه ولهم ما يشتهون ". (6)

---

(١) فارس، أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة : تح: زهير سلطان، ط/١ ، مؤسسة الرسالة ،م ٦٥٩/٣ .

(٢) البيت من الكامل التام لـ لبيد بن ربيعة. في ديوانه: اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة ، بيروت،ط٢، ٢٠٠٤م، ص ١٠٩

(٣) الفيروزبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٨ هـ،م ٣٣٥/٢-٣٣٦.

(٤) ابن الحاجب،أبو عمرو جمال الدين عثمان بن أبي بكر بن يونس، الكافية في النحو: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م،م٢٥٧/٢-٢٥٨.
والسيوطي، أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين ، همع الهوامع مع شرح جمع الجوامع في علم العربية: دار المعرفة ، بيروت،م٢٤٧/١٠.

(٥) ابن جني،أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص:تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت،م ٣٣٥/١.

(٦) سورة النحل : (٥٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والاعتراض كما يكون بالكلمة يكون بالجملة ويكون في المواضع التالية :

" بين الفعل ومرفوعه . بين الفعل ومفعوله . بين المبتدأ والخبر. بين ما أصله المبتدأ والخبر. بين الشرط وجوابه . بين الموصوف والصفة . بين الموصول وصلته . بين أجزاء الصلة . بين المتضايفين مثل : (هذا كتاب والله محمد) . بين الجار ومجروره . بين الحرف الناسخ ومدخوله . بين حرف التنفيس الفعل . بين قد والفعل . بين حرف النفي ومنفيه . بين جملتين مستقلتين .والجملة المعترضة في كل مواقعها جملة لا محل لها من الإعراب ، وضابط وجودها صحة سقوطها دون اختلاف في المعنى والتركيب معا ". (1)

وهذا يجعلنا نقول: إن الاعتراض وارد على علماء النحو لا ينقص من قيمتهم أو رأيهم أو يبطل حجتهم أو يخل بفساد معنى الرأي فكل له رأيه وحجته ودليله دون تعسف أو تعصب إلا ما ندر.

ويبقى مفهوم الاعتراض عند النحويين مستقرا بخلاف ما هو عند البلاغيين فقد كان مضطربا فعندهم بمسميات مختلفة منها : الالتفاف، والاحتراس، والتتميم، والتكميل، والحشو...

ومن أمثلة الاعتراضات النحوية اعتراض الرضي على سيبويه :" فلم يثبت بنحو أسْود أن الوصفية الأصلية تعتبر بعد زوالها. فلا حجة إذن لسيبويه في منع صرف أحمر المنكر بعد العلمية كما أنه لم يثبت بأربع : أن الوصفية العارضة لا تعتبر ". (2)

فنخلص من هذا أن الاعتراض النحوي ولّد مدار س نحوية ولعل نشأتها عندما كان الخلاف في واضع علم النحو بين نصر بن عاصم وقيل الليثي وقال آخرون: عبدالرحمن بن هرمز وأكثر الناس على أبي الأسود الدؤلي فذهبوا بين مؤيد ومعارض.

وبعد أن ظهر الخليل بن أحمد ويونس بن حبيب اكتمل النحو في تلك المرحلة وسميت " مرحلة النضج" فصار هذا منهاج النحاة من بعدهم .

ونستنتج من هذا أن النحو نشأ بالبصرة وتكاملت أركانه ثم ظهر نحاة بالكوفة تتلمذوا على نحاة البصرة وبعدها ظهر خلاف بين المدرستين البصرة والكوفة وذلك لعوامل عدة :

١) عامل الموقع ، فالبصرة قريبة من البادية والكوفة بعيدة عنها.

---

(١) الدجيني ، فتحي ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا: مكتبة الفلاح ـ الكويت ط/٢ ، ١٤٠٨ هـ ، ص١٠٦ .

(٢) المالكي ، محمد عبدالله، اعتراضات الرضي على سيبويه في شرح الكافية: رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٥هـ، ص١٠٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢) منهج المدرستين :

فأهل البصرة اعتمدوا وتمسكوا بالسماع، وتشددوا فيه فلا يقبلون إلا من عرف بالأصالة والفصاحة.حتى أنهم كانوا يأخذون من قبائل معينة دون غيرها ممن كان لهم احتكاك بالأمم الأخرى .

أما الكوفيون فكانوا لا يكتفون بالأخذ من فصحاء الأعراب بل من سكن من العرب في حواضر العراق. (1)

ولعل مسألة الزنبورية هي بداية الخلاف الواسع بين المدرستين والاعتراض الحقيقي لتلك .وكان لهذا الخلاف أثر كبير في بداية الدراسات النحوية ، فذهب كل عالم نحوي إلى صورة إعرابية أو معنى أداة أو مصطلح نحوي لنفسه أو ينحى لمنهج مدرسته ويتعصب لها ومن أمثلة ذلك ما ذكره أبو البقاء العكبري في حد الاسم (2) حيث يقول:" اختلفت عبارات النحويين في حد الاسم وسيبويه لم يصرح له بحد .

فقال بعضهم: الاسم ما استحق الإعراب في أول وضعه.

وقال آخرون: ما استحق التنوين في أصل وضعه.

وقال آخرون: حد الاسم ما سماه بمسماه فأوضحه وكشف معناه.

وقال آخرون: الاسم كل لفظ دل على معنى مفرد في نفسه ..." الخ.

وهناك خلاف واعتراض بين تلميذ وأستاذه في إطار منهج المدرسة الواحدة على ما نجد من مخالفة سيبويه أستاذه الخليل والأخفش للخليل وسيبويه.

و لهذا الخلاف والاعتراض مظاهر متعددة أهمها:- المناظرات والمجالس

ظهرت مصنفات وكتب تدور حول الخلاف بين المدرستين وردود واعتراضات وتوضيح الخلافات مما أدى إلى توسع الدراسات والأبحاث في ذلك ومن تلك الكتب (3) :.

١ . اختلاف النحويين لثعلب(٢٩١هـ)

٢ . المسائل على مذهب النحويين مما اختلف فيه البصريون والكوفيون لابن كيسان المتوفى سنة(٣٢٠هـ) وقد رد فيه على ثعلب.

٣ . الرد على ثعلب في " اختلاف النحويين " لابن درستويه المتوفى سنة(٣٤٧هـ).

---

(١) ضيف، شوقي، المدارس النحوية: دار المعارف، مصر، ص١٦٠.

(٢) العكبري ، أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين،التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين : تحقيق : د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان ١٤٢١ هـ،ص ١٢٢ .

(٣) البقعاوي، نورة سليمان عبيد، مسائل الخلاف النحوية بين ابن مالك وأبي حيان: رسالة ماجستير،جامعة الإمام.١٤١١هـ، ص١١-١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤. التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين لأبي البقاء العكبري.

٥. الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين لأبي البركات الأنباري المتوفى(٥٧٧هـ).

٦. الخلاف بين النحويين للرماني المتوفى سنة(٣٨٤ هـ).

٧. الخلاف بين سيبويه والمبرد للرماني أيضا.

٨. الإسعاف في مسائل الخلاف لابن إياز المتوفى سنة(٦٨١هـ).

٩. مسائل الخلاف في النحو لابن العرس عبدالمنعم بن محمد الغرناطي المتوفى سنة(٥٩٧).

وبعدها جاءت مرحلة النضج والكمال والتي كانت تمثلها المدرسة البغدادية بعد منتصف القرن الثالث الهجري بسبب نزوحهم إلى بغداد لينهلوا من علمائها، فدرسوا القواعد واللغة، وفصلوا الصرف عن النحو، واختصروا ما طال، وشرحوا ما أجمل، وأجازوا ما منع ومع ذلك انقسمت المدرسة البغدادية إلى ثلاث طوائف :

١. طائفة مالت إلى المدرسة الكوفية.

٢. طائفة تشبثت بآراء البصريين.

٣. طائفة تجمع وتعتدل بينهما.

وكان لهذه الطائفة الأخيرة منحى قوي في تعدد الأوجه المتباينة والآراء النحوية الجديدة، فجمعت التشتت والتفرق، فتوصلت إلى رأي سديد بعيد عن التحيز والتعصب .وكان من أشهرهم شيخنا أبو البقاء العكبري، فهو يعد من المدرسة البغدادية المتأخرة.

وعلى سبيل المثال إليك أهم المسائل التي وقع فيها الخلاف بين البصريين والكوفيين كما وردت في كتاب التبيين للعكبري (1)

١. الفعل مشتق من المصدر عند البصريين ، وقال الكوفيون المصدر مشتق من الاسم. (2)

٢. فعل الأمر مبني عند البصريين ، ويرى الكوفيون أنه معرب. (3)

٣. نعم وبئس فعلان ماضيان، وقالوا اسمان . (4)

---

(١) العكبري ، التبيين (الرأي الأول للبصريين والثاني للكوفيين)

(٢) التبيين : ص١٤٣ .

(٣) التبيين : ص١٧٦.

(٤) التبيين : ص٢٧٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤. لا يبنى فعل التعجب من الألوان، وقالوا يبنى من السواد والبياض فقط. (1)

٥. خبر(ما) الحجازية ينتصب بها، وقالوا بحذف حرف الجر. (2)

٦. لا يجوز دخول (لام) التوكيد على خبر (لكن) وقالوا يجوز . (3)

٧. لا تكون (إلا) بمعنى (الواو) وقالوا تكون . (4)

٨. لا يجوز إضافة النيف إلى العشرة ، وقالوا يجوز. (5)

٩. الإعراب أصل في الأسماء فرع في الأفعال، وقالوا أصل فيهما . (6)

١٠. سوى لا تقع إلا ظرفا ، وقالوا تقع ظرفا وغير ظرف. (7)

وكان ظهور الفارسي وتلميذه ابن جني إيذانا بظهور الوسطية لاستنباط آراء جديدة . وأن يتأثر بهما نحاة آخرون، وعكفوا على مصنفاتهم، ودراستها وكان أوسعهم شهرة: الزمخشري، وابن الشجري، وأبو البركات الأنباري، وأبو البقاء العكبري، وابن يعيش، والرضى الاستراباذي.

" وكان أبو البقاء العكبري .له صلة بالشيخين أبي علي الفارسي وابن جني تتضح في شرحه لإيضاح الأول ولمع الثاني ، فيتوقف مرارا ليرد ويعترض على الكوفيين بعض وجوههم في الإعراب وكان يختار لنفسه أحيانا من آراء الكوفيين " (8)

وهذه أمثلة من مسائل النحو الاعتراضية ، والتي تبين بوضوح كثرة اعتراضهم والردود إما بالأدلة النقلية أو العقلية في ترجيح آرائهم وذلك حسب المدارس التي ينتمي إليها بعضهم.

مسألة:(البناء أو الإعراب في اسم لا النافية للجنس إذا كان مفردا)

اختلف النحاة في مسألة اسم لا المفرد أمبني أم معرب نحو قوله : " لا رجل في الدار " حيث تم الاختلاف في حركته : هل هي حركة بناء أم حركة إعراب ؟

---

(١) التبيين: ص٢٩٢.

(٢) التبيين: ص٣٢٤ .

(٣) التبيين: ص٣٥٣.

(٤) التبيين : ص٤٠٣ .

(٥) التبيين: ص٤٣٢.

(٦) التبيين: ص١٥٣ .

(٧) التبيين: ص٤١٩ .

(٨) المدارس النحوية :ص٢٧٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ونجده هذا الاختلاف ظاهراً في قول سيبويه حيث أكد على بناء اسم لا المفرد المنفي في ظاهر قوله : " (لا) تعمل فيما بعدها فتنصبه بغير تنوين، ونصبها لما بعدها كنصب " إن" لما بعدها ، وترك التنوين لما تعمل فيه لازم؛ لأنها جعلت وما تعمل فيه بمنزلة اسم واحد نحو : خمسة عشر؛ وذلك لأنه لا يشبه ما ينصب وهو الفعل، ولا ما أجري مُجراه؛ لأنها لا تعمل إلا في نكرة، و " لا " وما بعدها في موضع ابتداء فلما خولف بها عن حال أخواتها خولف بلفظها كما خولف بخمسة عشر ... "(1)

ولهذا ذهب معظم البصريين بأن هذه الحركة حركة بناء ومنهم الأخفش(2)والمازني(3) والمبرد(4) وأبو علي الفارسي (5) وحجتهم في ذلك لبناء الاسم بعد لا بأن (لا) مركبة مع اسمها والتركيب يوجب البناء كخمسة عشر وبيان أنها مركبة مع الاسم أنها إذا فصل بينهما أعرب كقوله تعالى : [لَا فِيهَا غَوْلٌ] (6) وإذا لزم الفتح مع الوصل وزال مع الفصل دل على أنه حادث للتركيب والتركيب يوجب البناء.(7)

وأيضا استدلوا على بنائه لتضمنه معنى " مِنْ " الاستغراقية ؛ لأن الأصل في قولك : " لا رجلَ في الدار " : لا من رجل في الدار ، لأنه جواب من قال : هل من رجل في الدار . (8) واستدلوا أيضا بظهورها أي من الاستغراقية في قول الشاعر :

فقامَ يَذُودُ الناسَ عنْهَا بِسَيْفِهِ وقال: ألاَ لاَ مِنْ سَبِيلٍ إلى هِنْدِ (9)

والشاهد في ذلك : في قوله : " ألا من سبيل " حيث ظهرت " من " بعد " لا " وهذا يدل على أن اسم لا إذا لم تظهر معها من فهو يتضمنها كما جاء في البيت السابق. (10)

ومذهب الكوفيين في اسم لا المفرد النكرة معرب منصوب بها (1) فالحركة عندهم حركة إعراب لا حركة بناء ، وأما التنوين فقد حذف تخفيفاً ؛ وذلك بسبب أنها جعلت مع نا بعدها شيئاً واحداً فطال الاسم، فخفف بحذف التنوين منه. (2)

---

(١) سيويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب : تحقيق وشرح: عبدالسلام هارونت، دار الجيل، بيروت، (ط) ١ ، ١٤١١هـ ،م١/٣٤٥ .

(٢) أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب: تحقيق: مصطفى أحمد النماس، مطبعة المدني، ط(١) ، ١٤٠٨هـ ،م٢/١٦٤.

(٣)المصدر السابق ١٦٤/٢ .

(٤) المقتضب ٣٥٨/٤ .

(٥)الفارسي، أبو علي، المسائل المنثورة : تح: مصطفى الحدري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص٨٤ .

(٦) الصّآفات:٤٧.

(٧) التبيين : ٣٦٣ .

(٨) الإنصاف ٣٦٧/١ .

(٩) البيت من الطويل بلا نسبة لقائله في أوضح المسالك ١٣/٢ ، .والجنى الداني : ٢٩٢ .

(١٠) ابن هشام ، أبو محمد عبدالله جمال الدين الأنصاري،أوضح المسالك : دار الجيل، ط (٥) بيروت، ١٣٩٩هـ، م ١٣/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ومن وافق هذا المذهب أن الاسم الواقع بعد " لا " معرب هو الجرمي (3) وأبو اسحاق الزجاج (4) والسيرافي (5) والرماني (6)

واحتجاج الكوفيين بذلك من عدة أمور :

أولا : أن " لا " بمعنى " غير " وغير هنا بمعنى " ليس " ألا ترى أنك تقول : " زيدٌ لا عاقلٌ ولا جاهلٌ " أي : غير عاقلٍ ، وتقول: " قام القوم ليس زيداً " وهو في المعنى قام القوم غيرُ زيدٍ ، فلما أشبهت الكلمات الثلاث " لا " و " ليس " و " غير " وكانت "غير" تَجُر ، و " ليس " تنصبُ كان حملها على " ليس" أولى؛ لأنها غير جارة وهي مثلها في النفي فحُمِلَتْ عليها في النصبِ. (7)

ثانيا : قالوا : " لا رجلَ وغلاماً عندك " والواو نائبة عن "لا" (8) فلو لم يكن معربا لما صح العطف على لفظه بالمعرب ولا وصفه والإخبار عنه به، وعملها فيها واحد. (9)

ثالثا : أن "لا" محمولة على " إنَّ " من قبل أن كلا منهما يدخل على المبتدأ والخبر، وأنه لا يعمل ما قبلها فيما بعدها (10) . كما أن "إنَّ" لتوكيد الإثبات و"لا" لتوكيد النفي والعرب تحمل الشيء على ضده كما تحمله على نظيره، فكما أن "إنَّ" تنصب كذلك "لا" فرعا على "إنَّ" في العمل أُسقط معها التنوين لينحط الفرع عن درجات الأصل (11)

واحتج البصريون على الكوفيين بكونها مبنية لا معربة من عدة مسالك :

---

(١)الارتشاف ١٦٤/٢ ، والإنصاف ٣٦٦/١ .

(٢)شرح التسهيل ٥٨/٢ .

(٣) الموصلي، ابن القواس، شرح ألفية ابن معطي : تح.د.علي موسى الشوملي، ط(١) ، مكتبة الخريجي، الرياض، ١٤٠٥هـ، م٩٣٨/٢.

(٤)السيرافي، أبي سعيد، شرح كتاب سيبويه : تح: د. رمضان عبد التواب. محمود فهمي حجازي ود. محمد هاشم عبدالدايم. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب،م ٨٢/٣ .

(٥)المصدر السابق ٨٣/٣ .

(٦)الارتشاف ١٦٤/٢ .

(٧) التبيين : ٣٦٥ .

(٨) اللباب ٢٢٩/١ .

(٩) شرح ألفية ابن معطي ٩٤٠/٢ .

(١٠)التبيين: ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(١١) أسرار العربية: ٢٤٦، ٢٤٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المسلك الأول :

قولهم : إن "لا" قد نصبت لأنها جاءت بمعنى "ليس" للفرق بينها وبين التي بمعنى " غير "، وهذا مردود عليهم بأنه لو كان كذلك لرفع بها على القياس ولم ينصب بها والعرب ترفع بها إذا كانت بمعنى "ليس " (1) ونستدل على ذلك بقول الشاعر :

مَنْ صَدَّ عَنْ نِيرَانِهَا فأنا ابْنُ قَيْسٍ لا بَرَاحُ (2)

المسلك الثاني :

أما عن قولهم لو لم يكن معربا لما صح العطف على لفظه بالمعرب ولا وصفه والإخبار عنه بالمعرب فَرُدَّ عليهم بأن المعطوف لم يُبن ، لانتفاء سبب البناء عنه ولأنه معارض بعطف المعرب على المبني كما في النداء نحو: (يا زيدُ وعبدَالله). (3)

المسلك الثالث :

وأما عن قولهم يحمل "لا" على " إنّ " : لو كان الاسم معربا لتعيَّن بقاء التنوين لا حذفه ؛ لأن التنوين ليس من عمل " إنّ " بل هو شيء استحقه الاسم في الأصل ، وإذاً فلا داعي لحذفه لينحط الفرع عن درجة الأصل؛ لأن انحطاط الفرع إنما يكون في ما كان من عمل الأصل، وإذا لم يكن التنوين كذلك وجب أن يكون ثابتا مع الفرع كما كان ثابتا مع الأصل (4)

وأرى العكبري يوافق مذهب جمهور البصريين ويفسد من قال : هو معرب أنه لو كان كذلك لنون كما ينون اسم إن ، فإن قيل: إنما لم ينون ، لأن " لا " ضعفت إذ كانت فرعَ فرعِ فرعٍ ، وذلك إن " كان " فرعٌ في العمل على الأفعال الحقيقية ، و" أنَّ " فرع على " كان " و " لا " فرع على " إنَّ " فلما ضعفت خولف باسمها بقية المعربات (5)

والذي أراه في هذه المسألة أن الاسم المفرد بعد لا النافية للجنس مبني للتركيب بينهما كتركيب خمسة عشرَ ، والتركيب كما نعلم يستوجب البناء .ولو فصل بينهما لأعرب كما جاء قوله تعالى : [لَا فِيهَا غَوْلٌ](6)

---

(١) الإنصاف ٣٦٧/١ .

(٢) البيت من مجزوء الكامل لسعد بن ثعلبة في الكتاب ٢٨/١ ، والمقتضب ٣٦٠/٤ ، وشرح المفصل ١٠٨/١ ،

(٣) شرح ألفية ابن معطي ٩٤٠/٢ .

(٤) أسرار العربية ٢٤٧ .

(٥)اللباب ٢٣٠/١ .

(٦) الصّآفات:٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وأستدل على أنّ اسم لا مبني بأنه لو كان معربا لكان إعرابه بفعل محذوف كما لو قلنا في مثل: " لا طالب في المدرسة " : لا أحد أو لا أرى ، وهذا التقدير بعيد، لأنك تقول: " لا إله إلا الله " وليس تقديره : لا أجد وإلا لكان النفي منسوبا إلى وجدانك. وهذا غير مُراد، بل المعنى أن عدم الآلهة غير الله لمعنىً في المنفي نفسه، وهو عدم تصوره ، لا عدم وجدانك . (1)

مسألة (عامل النصب في المفعول معه)

هذه المسألة خلافية بين البصريين أنفسهم كالزجاج والكوفيين من جهة أخرى ، وانشق عنهم الأخفش أيضاً .فذهب البصريون إلى أنه منصوب بالفعل الذي قبله بتوسط الواو (2) .

فنرى أن مذهب سيبويه والمحققين في ناصب المفعول معه أنه الفعل المذكور ، كقولك : (قمت وزيداً) فالناصب (قمت) لأن الاسم منصوب، والنصب عمل ، ولا بد للعمل من عامل، و (الواو) غير عاملة للنصب، ولا شيء هناك يصلح للعمل إلا الفعل (3) .

فهذا هو مذهب سيبويه ووافق عليه أكثر البصريين واختاره كثير من المتأخرين .

وحجة البصريين في ذلك قولهم : " إنما قلنا إن العامل هو الفعل وذلك لأن هذا الفعل وإن كان في الأصل غيرَ متعدٍّ إلا أنه قويَ بالواو فتعدى إلى الاسم فنصبه كما عُدِّيَ بالهمزة في نحو " أَخْرَجْتُ زَيْدَاً " وكما عُدِّيَ بالتضعيف نحو " خَرَّجْتُ المتاعَ " وكما عُدِّيَ بحرف الجر نحو " خَرَجْتُ بِهِ " إلا أن الواو لا تعمل ؛ لأن الواو في الأصل حرف عطف ، وحرف العطف لا يعمل .. " (4)

وذهب أبو اسحاق الزجاج من البصريين إلى أنه منصوب بتقدير عامل في قوله:(واستوى الماءُ والخشَبَةَ)والتقدير:(ولابَسَ الخشبةَ) وما أشبه ذلك ؛ لأن الفعل لا يعمل في المفعول وبينهما الواو (5) .وضعَّف العكبري (6) رأي الزجاج ؛ لأن الفعل المذكور إذا صح أن يعمل لم يُجْعَل العمل لمحذوف، وقد صحَّ بما تقدم .

وأما الواو عند العكبري في رأي الزجاج فغير مانعة لوجهين :

أحدهما : أن بها ارتبط الفعل بالاسم فأثر فيه في المعنى فلا يمنع من تأثيره فيه لفظاً .

---

(١) التبيين : ٣٦٣ ، ٣٦٤ . (بتصرف يسير) .

(٢) الإنصاف ٢٤٨/١ .

(٣) الكتاب ٢٩٧/١ .

(٤) الإنصاف ٢٤٨/١ ، ٢٤٩ .

(٥) الإنصاف ٢٤٨/١ .

(٦) اللباب ٢٨٠/١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والثاني : أنها في العطف لا تمنع كقولك : ضربت زيداً وعمراً ، فالناصب لـ (عمرو) الفعل المذكور لا الواو ، ولا فعلٌ محذوف .

ونرى رأياً ثالثاً للأخفش بقوله :

" ينتصب انتصاب الظرف.كما ينتصب" مع " في نحو " جئت معه " لأنه ناب عن (مع) ، كما أن (غيرًا) في الاستثناء تعرب إعراب الاسم الواقع بعد (إلا) (1) .

وضعَّف العكبري رأي الأخفش وذلك بسبب بعد ما بين هذه الأسماء وبين الظروف (2)

فعلل العكبري سبب عجز واو المعية عن العمل فقال : " لم يبق في الواو معنى العطف ألا ترى أنك إذا قلت : قمْ أنت وزيدٌ كان المعنى أنك آمرٌ لهما . وإذا قلت: قمْ أنت وزيداً . كنت آمراً للمخاطب دون زيد، وإنما أمرته بمتابعة زيد حتى لو لم يقم زيد لم يلزم المخاطب القيام " (3)

وضعف ابن يعيش وابن الأنباري رأي الأخفش فقال ابن يعيش : " وأما ما ذهب إليه الأخفش فضعيف " (4) ومما قاله ابن الأنباري مضعفا رأي الأخفش بقوله: " وأما ما ذهب إليه الأخفش من أنه ينتصب انتصاب " مع " فضعيف أيضاً ؛ لأن " مع " ظرف ، والمفعول معه في نحو " استوى الماءُ والخشبةَ ، وجاء البردُ والطيالسةَ " ليس بظرف ولا يجوز أن يجعل منصوبا على الظرف " (5)

وذهب الكوفيون إلى أنه : ينتصب على الخلاف (6) وحجتهم في ذلك : " لأنه إذا قال " استوى الماءُ والخشبةَ " لا يحسن تكرير الفعل فيقال: استوى الماء واستوت الخشبة ، فلما لم يحسن تكرير الفعل كما يحسن في : " جاء زيدٌ وعمرٌو " فقد خالف الثاني في الأول، فانتصب على الخلاف كما بينا في الظرف نحو : " زيدٌ خلفك " وما أشبه ذلك (7) .

---

(١) البيان : ٣٧٩ . والإنصاف ٢٤٨/١ ، واللباب ٢٨٠/١ .

(٢) اللباب ٢٨٠/١

(٣) التبيين : ٣٨٢ .

(٤) شرح المفصل ٤٩/٢ .

(٥) الإنصاف ٢٤٩/١ .

(٦) التبيين : ٣٧٩ .

(٧) الإنصاف ٢٤٨/١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويستدلون على صحة قولهم أيضا بقولهم : " والذي يدل على أن الفعل المتقدم لا يجوز أن يعمل فيه أن نحو استوى وجاء فعلٌ لازم، والفعل اللازم لا يجوز أن ينصب هذا النوع من الأسماء ؛ فدل على صحة ما ذهبنا إليه " (1)

وأبطل ابن الأنباري قول الكوفيين بقوله : " أن العطف يخالف بين المعنيْن نحو قولك : " ما قام زيد ولكنْ عمرو ، وما مررت بزيد لكن بكر، وما بعد لكن يخالف ما قبلها ، وليس بمنصوب ... فلو كان كما زعمتم لوجب ألا يكون ما بعدها إلا منصوبا لمخالفته الأول " (2)

وأفسد العكبري قول الكوفيين بقوله :" وقد أفسدناه في باب (ما) ومعنى كلامهم أن الاسم الثاني غير مشارك للأول في الفعل المذكور فلم يرفع لذلك، بل نصب كما ينصب المفعول للخلاف (3) .

وخالفهم ابن يعيش في ذلك معترضاً عليهم بعدم جواز ذلك بقوله : " لو جاز نصب الثاني لأنه مخالف للأول لجاز نصب الأول أيضاً لأنه مخالف للثاني" (4)

وهناك مذهب رابع نسب للجرجاني (5) إلى أنها ناصبة للمفعول معه في نحو " استوى الماءُ والخشبةَ " وضعفه المرادي ؛ لأن الواو لو كانت عاملة لاتصل بها الضمير ، في نحو : " سرتُ وإيَّاكَ " .

والصحيح أن المفعول معه منصوب بما قبل الواو من فعل أو شبهه ، بواسطة الواو (6)

وأفسد المرادي قول الكوفيين بقوله : " وهو فاسد ؛ لأن الخلاف معنى ، والمعاني المجردة لم يثبت النصب بها " (7)

ونخلص من هذا أن الصواب والأقوى ما ذهب إليه سيبويه وجمهور البصريين ووافق على رأيهم في ذلك ابن السراج (8) وأبو علي (9) وابن الأنباري (10) والعكبري (1) وابن يعيش (2) والرضي (3) والسيوطي (4) والمرادي (5)

---

(١) المصدر السابق ٢٤٨/١ .

(٢) المصدر السابق ٢٥٠/١ .

(٣) اللباب ٢٨٠/١ .

(٤) شرح المفصل ٤٩/٢ .

(٥) هو عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، واضع أصول البلاغة ، توفي سنة ٤٧١ هـ . ينظر الكتبي، محمد شاكر، فوات الوفيات : تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت،م ٢٩٧/١ .

(٦) الجنى الداني : ١٥٥ .

(٧) المصدر السابق : ١٥٥ .

(٨) الأصول ٢٥٣/١ .

(٩)الإيضاح : ١٩٣ .

(١٠)الإنصاف ٢٤٨/١ ، ٢٤٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وامتدح الدكتور مهدي المخزومي الخلاف وعد الأخذ به وسيلة من وسائل التيسير في النحو (6)

(المسألة الزنبورية)

ذهب البصريون إلى ذلك وحجتهم : إنما قلنا إنه لا يجوز إلا الرفع؛ لأن (هو) مرفوع بالابتداء ولا بد للمبتدأ من خبر ، وليس ها هنا ما يصلح أن يكون خبراً عنه ، إلا ما وقع الخلاف منه، فوجب أن يكون مرفوعا ولا يجوز أن يكون منصوبا بوجهٍ ما ؛ فوجب أن يقال " فإذا هو هي " فهو : راجع إلى الزنبور لأنه مذكر . وهي : راجع إلى العقرب لأنه مؤنث (7)

وحجة الكوفيين من وجهين :

أحدهما : أن جماعة من العرب شهدوا عند يحيى بن خالد حين اجتمع سيبويه والكسائي وأصحابه بقول الكوفيين .

والثاني : أن (إذا) التي للمفاجأة يجوز أن يرتفع ما بعدها بأنه مبتدأ وخبر، وأن ينتصب على إضمار (أحد) وعلى ذلك جاءت الحكاية . (8)

وهناك رأي ثالث لثعلب : (9) قال : " هو عماد ، أي وجدته أيَّاها (10) ونصبت " إذا " لأنها بمعنى وجدت . (11)

واعترض العكبري على الكوفيين بقولهم عن الحكاية من وجهين :

أحدهما : أن الذين اجتمعوا بباب يحي بن خالد من العرب بذل لهم أصحاب الكسائي والفراء مالاً على أن يقولوا بما يوافق قولهم ، ولم يشعر بذلك الكسائي والفراء .

---

(١)التبيين : ٣٧٩ ، واللباب ٢٨٠/١ .

(٢)شرح المفصل ٤٩/٢.

(٣)شرح الكافية ١٩٥/١ .

(٤)الهمع ١٢١٩ .

(٥) الجنى : ١٥٥ .

(٦)المخزومي، مهدي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو : ط(٣) دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٦هـ ،ص ٢٩٧.

(٧) الإنصاف ٧٠٤/٢ .

(٨) اللباب ٤٩٨/١ .

(٩) ثعلب : هو أبو العباس أحمد بن يحي بن يسار (ت: ٢٩١ هـ) إمام الكوفيين في النحو واللغة . ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء : ط(٩) مؤسسة الرسالة ، ١٤١٣هـ ،م ٥/١٤.

(١٠) اللباب ٤٩٨/١ .

(١١) الإنصاف ٧٠٤/٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والثاني: أن ذلك من شذوذ اللغة، كما شذ فتح لام الجر ، والجر بـ (لعل) والجزم بـ (لن) وغير ذلك . (1)

وشاهد الجر بـ لعل :

فقُلْتُ ادْع أخْرى وارفَعِ الصَّوْتَ دعْوَةً لعلَ أبِي المِغْوار منْك قريب (2)

ومن العرب من يجزم بـ (لن) تشبيها لها ب (لم) لأنها للنفي مثلها ، وأن النون أخت الميم في اللغة قال الشاعر :

فلن يَحْلَ للعَيْنَيْنِ بعْدكِ منظرُ (3)

وابن هشام له رأي في ذلك بقوله : " فالعاملة للجر مكسورة مع كل ظاهر نحو لزيد ولعمرو إلا مع المشتقات المباشر لیا فمفتوحة نحو (يا الله)...ومن العرب من يفتح اللام الداخلة على الفعل،ويُقْرَأ:[وَمَا كَانَ اللهُ لِيُعَذِّبَهُمْ](4)

ويستطرد العكبري اعتراضه على هذه المسألة بقوله : " وأما النصب بعد (إذا) فلا يكون إلا على الحال و (إيًا) لا يكون حالاً ، ولا يصح النصب بـ (يجد) لأنها تفتقر إلى مفعولين ، وليسا في الكلام على تقدير ذلك لا دليل عليه . ولا يصح جعل (هو) فصلا لأن االفصل يكون بين اسمين ، وليسا هنا " (5)

واستند سيبويه في قوله " فإذا هو هي " بأنه هذا هو وجه الكلام مثل : فإذا هي بيضاء " و " فإذا هي حيةٌ " وأما " فإذا هو إيَّاها " إن ثبت فخارج عن القياس واستعمال الفصحاء كالجزم بـ " لن " والنصب بـ " لم " والجر بـ " لعل " .

وسيبويه وأصحابه لا يلتفتون لمثل ذلك وإن تكلم بعض العرب به . (6)

ووجَّهَ ابن هشام الإعراب في (فإذا هو إيَّاها) خمسة أوجه تلخص في :

أولاً : إذا : ظرف فيه معنى وجدت ورأيت ، فجاز له أن ينصب المفعول .

ثانياً : إياها : ضمير نصب استعير مكان ضمير الرفع .

ثالثاً : إياها : مفعول به ، والتقدير : فإذا هو يساويها .

رابعاً : إياها : مفعول مطلق ، والتقدير : فإذا هو يلسع لسعتها .

---

(١) اللباب ١/٤٩٨ ، ٤٩٩ .

(٢) البيت من الطويل بلا نسبة في رصف المباني : ٤٣٦ .

(٣) البيت من الطويل بلا نسبة في رصف المباني : ٣٥٧ .

(٤) الأنفال:٣٣.

(٥) اللباب ١/٤٩٩ .

(٦) المغني ١/١٠٦ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

خامساً : حال من الضمير في الخبر المحذوف ، فإذا هو ثابت مثلها . (1)

وقد ردَّ ابن هشام بعضها وأجاز بعضها .

وأما ما جاء به ثعلب فهو باطل عند الكوفيين والبصريين ؛ لأن العماد عند الكوفيين الذي يسميه البصريون الفصل يجوز حذفه من الكلام ، ولا يختل معنى الكلام بحذفه ولو حذف ها هنا من قولهم : " فإذا هو إيَّاها " لاختل معنى الكلام وبطلت فائدته . (2)

وأرى ما ذهب إليه سيبويه أنه لا يجوز فيه إلا " فإذا هو هي " لأن (هو) مرفوع بالابتداء فوجب أن يكون مرفوعا ولا يجوز أن يكون منصوباً فهو راجع إلى الزنبور ؛ لأنه مذكر و (هي) راجع إلى العقرب ؛ لأنه مؤنث .

وما جاء به الكوفيون فمردود عليهم ، فهو من الشاذ الذي يخرج عن القياس ، وما روي عنهم أنهم أعطوا على متابعة الكسائي جُعْلاً ، فهذا لا يكون لهم حجة فيه .

المراجع والمصادر

- ابن جني،أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص:تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت.

- ابن الحاجب،أبو عمرو جمال الدين عثمان بن أبي بكر بن يونس، الكافية في النحو: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م.

- البقعاوي، نورة سليمان عبيد، مسائل الخلاف النحوية بين ابن مالك وأبي حيان: رسالة ماجستير،جامعة الإمام١٤١ هـ.

- ابن هشام ، أبو محمد عبدالله جمال الدين الأنصاري،أوضح المسالك : دار الجيل، ط (٥) بيروت،١٣٩٩ هـ

- أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب: تحقيق: مصطفى أحمد النماس، مطبعة المدني، ط(١) ١٤٠٨ هـ

- الجوهري،إسماعيل بن حماد ،الصحاح : من ض-ي ، دار الحضارة العربية .بيروت .

- الدجيني ، فتحي ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا: مكتبة الفلاح .الكويت ط١٤٠٨/٢ هـ

- الذهبي، سير أعلام النبلاء : ط(٩) مؤسسة الرسالة١٤١٣ هـ

---

(١) المصدر السابق ١٠٦/١ ، ١٠٧ .

(٢) الإنصاف ٧٠٦/٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- سيويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب : تحقيق وشرح: عبدالسلام هارونت، دار الجيل، بيروت، (ط)١ ، ١٤١١هـ.

- السيرافي، أبي سعيد، شرح كتاب سيبويه : تح: د. رمضان عبد التواب. محمود فهمي حجازي ود. محمد هاشم عبدالدايم. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

- السيوطي، أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين ، همع الهوامع مع شرح جمع الجوامع في علم العربية: دار المعرفة ، بيروت.

- ضيف، شوقي، المدارس النحوية: دار المعارف، مصر.

- عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، واضع أصول البلاغة ، توفي سنة٤٧١ هـ . ينظر الكتبي، محمد شاكر، فوات الوفيات : تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

- العكبري ، أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين،التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين : تحقيق : د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان١٤٢ هـ

- فارس، أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة : تح: زهير سلطان، ط١ ، مؤسسة الرسالة .

- الفارسي، أبو علي، المسائل المنثورة : تح: مصطفى الحدري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

- الفيروزبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، دار الفكر ، بيروت١٣٩٨ هـ

- المالكي ، محمد عبدالله، اعتراضات الرضي على سيبويه في شرح الكافية: رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٥هـ.

- المخزومي، مهدي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو : ط(٣) دار الرائد العربي، بيروت١٤٠٦هـ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة في النّقد الفرنسي

أ – غنيّة كبيـر / جامعة محمّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج –

الملخّص :

جدّد الأدب الجزائريّ الحديث في كثير من الأنواع الأدبيّة، منها الرّواية التي بلغت مستوى عاليا من حيث الشّكل والمضمون، ومن حيث الموقف الفلسفي والمبادئ الفنيّة، فجذبت إليها النّقد الغربي الذي ركّز في معظم الدّراسات على الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسيّة.

الدّراسات التي اشتغلت على الرّواية الجزائريّة كثيرة مقارنة بالرّواية المغاربيّة، منها المؤلفات والأنطولوجيات والمقالات المحكمة، نظرا لأنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة قد حظيت باهتمام النّقد الغربي لأسباب إيديولوجيّة، فاليسار الفرنسي ساند الكتّاب الجزائريين لأنّهم كانوا يكتبون عن ثورتهم ضدّ الامبرياليّة الفرنسيّة، وبالتالي فدعمهم لهؤلاء الكتّاب هو إشارة إلى ظلم اليمين المتطرّف للشّعوب المستعمرة، إذ دعمهم واعتبر نصوصهم وصفا دقيقا للمأساة التي تعيشها الجزائر في ظلّ الاستدمار الغاشم، وقد حاول معظم هؤلاء النقاد اكتشاف مميزات تلك الأعمال الإبداعية التي لا تقلّ أهمية عن الأعمال الإبداعية الغربية، وأقرّ لثير منهم بأنها روايات حداثية من حيث توظيفها للزمن والفضاء والشخصيات والتبئير، في المقابل حاول نقاد اليمين المتطرّف التّعتيم على مضامين تلك الروايات التي اعتبرها روايات فرنسية ناتجة عن سياسة التحضير التي انتهجتها فرنسا مع الشعب الجزائري.

الكلمات المفتاحيّة: الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، النقد الفرنسي، النقد الرّوائي ، مؤلفات، أنطولوجيات، مجلات، الإيديولوجيا.

تعتبر رواية "الحمار الذّهبي" للوكيوس أبوليوس أوّل رواية إنسانيّة، كتبت حوالي عام ١٥٠ م وتعرف في المصادر القديمة باسم Metamorphoses التحوّل أو التحوّلات أو المسخ، وعرفت أيضا باسم "الجحش الذّهبي" Assinus Aureus وذلك لأنّ أبوليوس اتّبع في كتابتها أسلوب القصّاصين الذي ينتحي أحدهم جانبا من السّوق، ويصيح ليجمع المستمعين "اعطني قطعة من النّحاس وسأقصّ عليك حكاية ذهبيّة"، فكلمة الذّهبي أو الذّهبية إذن كانت وصفا للقصّة فصارت وصفا لجحش أبوليوس.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شكّلت رواية أبوليوس نوعا أدبيا جديدا ضمّ مجموعة من القصص يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلّم، وهناك العديد من الرّوايات الحديثة والمعاصرة التي كتبت بالطريقة نفسها، وحملت الصّفات نفسها في فترات تاريخية مختلفة.

وقد ترجم أبوالعيد دودو رواية "الحمار الذهبي" ليقدّم خدمة أخرى للأدب الجزائري الذي قدّم له الكثير، وليفتح الأذهان إلى حقيقة هامّة هي أنّ الإنسان الجزائري لا يمكن حصر إبداعه في بعدين لغويين العربية أو الفرنسية، بل يمكن أن تتعدّد لغات إبداعه والأهمّ هو أن يبدع، وربما جاءت ترجمته للرواية ردّة فعل على هؤلاء الذين يعيبون على الجزائري أنه يكتب باللغة الفرنسية، في وقت حرمته فرنسا من تعلّم لغته الأمّ وفرضت عليه لغة أصبحت لغة إبداعه ودفاعه عن هويّته .

- لمحة عن الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة :

يرجع المؤرّخ والباحث "جان ديجو" Jean Déjeux أوّل نص أدبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية إلى سنة١٨٩٤، وهو عبارة عن قصة بعنوان "انتقام الشيخ"، مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، كتبها "محمد بن رحال"، إلّا أنّ الباحث بعدها يذكر أنّ عملية المسح الشامل التي قام بها للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر، في الفترة مابين١٨٨٠م و١٩٢٠م، بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزيلة[1]، ويذكر ديجو اسم(أحمد بوري) الذي نشر سنة١٩١٢م في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون ومسيحيون"، ويعلّق على الرّواية بأنّها كتبت بماء الورد، كناية على القفز المتعمّد للمؤلف على تناقضات الواقع، حيث يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين في غاية الانسجام والوئام.

لقد استطاع الاستعمار الفرنسي نتيجة للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الجزائر، ولتمركز آلياته الاقتصادية وأجهزته الإيديولوجية التّعليمية والإعلامية أن يسحب من بورجوازية "الأهالي" (les indigéne) ذات النزعة الأرستقراطية التركية المدينية، أبناءها ليمدجهم في مؤسّساته كوسطاء بين السّلطة الجديدة وبين الأهالي، ولأن هذا سيكون طريقا لبروز "الأندجينا المدجنة" (الأهالي المدجنين) والتي ستعكس اللحظات التاريخية الأولى لبداية التاريخ الطويل لاغتراب المثقّفين الجزائريين، وتعكس في الوقت نفسه مرحلة "محاكاة" الآخر في فنّ خاص به، هو "فن الرواية"، وقد حدّد أمين الزاوي فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين(١٩٩٢-١٩٤٥) وفيها ظهرت أصوات روائية حاولت محاكاة الآخر أدبيا [2] .

---

[1]- Jean Déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais,Edition Naaman , Canada, p18

[2]- أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، دس ،(ص ، ص) (٩٠،٩١).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ونظرا للفراغ المسجل بين سنة ١٨٩٢م وسنوات العشرينات من القرن العشرين، فإن "جان ديجو" يتخذ سنة ١٩٢٠م كانطلاقة حقيقية لهذا الأدب الناشئ، ويعد القايد بن الشريف، الموسوم بـ "أحمد بن مصطفى القومي" بداية تلك الانطلاقة [1].

والحقيقة هناك عوامل وأسباب عديدة أخّرت ظهور فنّ الرّواية إلى غاية بداية القرن العشرين أبرزها سياسة العدوان التي أنتجها الاستعمار طوال احتلاله للجزائر الشّيء الذي جعل العلاقة بين المحتلّين وأهل البلد علاقة حرب وتوتّر، منعت أيّ احتكاك بين الطرفين.

وقد ظهرت أصوات روائيّة حاولت محاكاة الآخر أدبيا وترديد أطروحاته الاندماجية سياسيا لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتّاب من الأهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين هذه الأنتلجنسيا (الأهلية) وبين مثيلتها (المستعمرة)، فالأعمال الروائية التي كتبها كل من (رونيه بوتيه rené pottier)، و(سليمان بن ابراهيم) مع إتيان دينيه etienne dinet ، أبرز المرحلة الديداكتية الروائية التي احتل فيها الروائي الأهلي موقع التلميذ. [2]

وعلى هذا النحو ظهرت في عشرية ١٩٢٠-١٩٣٠ خمسة أعمال أدبية أشرنا من قبل إلى بعضها، وهي مجموعة سالم القبي الشعرية، والسيرة الذاتية للقايد بن الشريف، ونضيف إليهما رواية "زهراء" "امرأة المنجمي" لشكري خوجة التي صدرت سنة ١٩٢٤م، والعلج "أسير بربروسا" للكاتب نفسه التي صدرت سنة ١٩٢٩م [3] ، وواضح أنّ هذا العدد القليل من الأعمال الأدبية لا يشكّل عامل فخر إذا قيس بطول فترة الاحتلال، خصوصا أنّ فرنسا قد حضّرت إعلاميا حدث احتفالها بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وشجعت على مثل تلك الأعمال الإبداعية لتظهر أمام الرأي العام العالمي وكأنّها فعلا قد حملت رسالة حضارية إلى هذا البلد المتخلّف، وقد نجحت تلك الرسالة بدليل تلك الأعمال التي يظهر فيها الجزائري على أنّه قد تعلّم لغة سيّده.

وقد شكّل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب ١٩٥٢م، منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الروائي المكتوب بالفرنسية على مستوى المضمون، فلأوّل مرّة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقّفين ومناقشاتهم القومية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السّلمي بين "الأهالي" والمعمرين، عن طريق الدّعوة إلى الاندماج، لتنزل إلى الطّبقات الدنيا من المجتمع وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدّث عن النضال السياسي الجزائري [4] ، أما طريقة الكاتب في عرض تلك الصور فتدفع بالقارئ أن يحبّ هذا الشعب وأن يشعر بمأساته،

---

[1] -déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p30 Jean

[2] – أمين الزاوي : صورة المثقّف في الرّواية المغاربيّة ، ص (٩١).

[3] -déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p30 Jean.

[4] -déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p35 Jean

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وبنظرة ثاقبة تتغلغل في أعماق نفوس أولئك البسطاء لتحكي قصّة ولادة الوعي الطّبقي والشّعور بمأساة الحياة[1]، وقد تأكّد هذا التوجّه في أعمال الكاتب اللّاحقة "الحريق" ١٩٥٤م ومهنة الحياكة ١٩٥٥م فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف، ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع والاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كلما حاولوا أن يحتجّوا على وضعهم المزري، وصوّرت الثّانية حياة الحرفيين في المدن التي لم تكن تختلف عن حياة الفلاحين، وظهرت في الفترة نفسها أعمال روائية أخرى لكتّاب آخرين تسير في الاتّجاه نفسه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، نذكر منها على الخصوص رواية "نوم العدل" ١٩٥٥ لمولود معمري، و"نجمة" ١٩٥٦ لكاتب ياسين "من يذكر البحر" ١٩٦٢ لديب، و"التلميذ والدرس" ١٩٦٠ و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب" ١٩٦٠ لمالك حداد، و"أطفال العالم الجديد" ١٩٦٢ لآسيا جبار، و"الأفيون والعصا" ١٩٦٥ لمولود معمري و"أصابع النهار الخمسة" ١٩٦٧ لحسين بوزاهر و"أسلاك الحياة الشائكة" ١٩٦٩ لصالح فلاح [2].

إنّ نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكنها أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزّة داخل المثقّف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ما حصل، إذ تركت الثّورة الجزائرية ظلّا كبيرا على الرّواية الجزائرية خاصّة والرّواية المغاربيّة بشكل عام، وقد حبست الرّواية نفسها في موضوع "الحرب التّحريرية الكبرى" إلى غاية صدور رواية "التّطليق" ١٩٦٩ لرشيد بوجدرة، وبصدورها تعلن الرّواية الجزائرية عن جيل جديد ومرحلة جديدة من معاناة الكتابة، ويجيئ صدور "النّهر المحوّل" ١٩٨٢، و"طمبيزة" ١٩٨٤ لرشيد ميموني، و"اختراع الصّحراء" ١٩٨٦ للطّاهر جعّوط، و"موسم الحجارة" ١٩٨٦ لعبد القادر حقّي [3].

والملاحظ على الروايات التي ظهرت بعد سقوط نظام الرئيس بن بلة، وقيام النظام البومدييني أنها كانت تغلب عليها النّزعة السياسية الانتقادية، فأعمال محمد ديب التي ظهرت في الفترة ما بين ورواية مراد بوربون "المؤذّن" ١٩٦٨، و"التّطليق" ١٩٦٩، و"ضربة شمس" ١٩٧٠ لرشيد بوجدرة و"موت صالح باي" ١٩٨٠ لنبيل فارس، فكل هذه الأعمال يجمعها قاسم مشترك واحد يتمثل في النقد الشديد اللهجة للأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر، وفي مطلع التسعينات، ومع صعود المدّ الإسلامي، ودخوله بقوة معترك السياسة في هذه الفترة، أخذت تظهر أعمال روائية تنتقد هذا المدّ نقدا لاذعا ، ثمّ مع العشرية الحمراء برزت أعمال روائية تسجل لهذه المرحلة السوداء في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، وأبرز الروائيين الذين ظهروا محمد بولمسهول المعروف باسم "ياسمينة خضرة" وقد وصل بإبداعاته إلى العالمية.

---

[1] ـ سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيداء، بيروت، ١٩٦٧، ص(١٥١) .

[2] -Jean Déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p35

[3] – أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص(٩٥).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسية في النّقد الفرنسي :

- أوّلا :مؤلّف

Le roman algéren de langue française : Charles Bonn , edition L/ Harmattan ,Paris , 1985

يتكوّن الكتاب من ٣٥١ صفحة، قسمه الكاتب إلى مدخل وثلاثة فصول، المدخل بعنوان: أي حوار! Quel dialogue ذكر شارلس بون أنّ الدارس للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية يجد نفسه في تناقض، خصوصا الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، لأنّ الناقد لا يستطيع أن يكون حياديا خصوصا اتجاه قضية استخدام الروائيين للغة الآخر، ويرى أنّ الروائي الجزائري قد وجد نفسه مجبرا على استخدام لغة ليست لغته، لغة العدو الذي استلب أرضه [1].

يرى الناقد أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في جزء كبير منه هو تلك الرقصة التي تحدث عنها الروائي المغربي "عبد الكبير الخطيبي"، رقصة رغبة قاتلة أمام مرآة مصنوعة من طرف الغرب، مرآة لا نتوقّف عن تكسيرها وإعادة تركيبها حتى نصل إلى نهاية نطالب فيها بالاعتراف بنا وقد أورد النّاقد قول عبد الكبير الخطيبي :

- (Quand je danse devant toi , Occient , sans me dessaisir de mon peuple

توصل الناقد إلى أنّ اللغة الفرنسية بالنسبة للروائي أو الناقد ماهي إلا وسيلة، والرواية بالرغم من وجود الشعر كمنافس لها إلا أنها تقدمت بسرعة، وفي ظرف قصير، فهي النوع الأدبي الأكثر انتشارا والأكثر تحكيما للقضايا الثقافية والسياسية.

يقترح الناقد في هذه الدراسة توضيح كيفية تكوّن فضاء للرّواية الوطنية باللغة الفرنسيّة في الجزائر بعد الاستقلال، وقد تناول أعمال الرّوائيين الآتية أسماؤهم: الطّاوس عمروش(١٩٧٦٩١) رابح بلعمري، مالك بن نبي، رشيد بوجدرة، محمد ديب، الطّاهر جاووت، آسيا جبار، نبيل فارس مولود فرعون، مالك حداد، كاتب ياسين، مولود معمري، رشيد ميموني، ليلى صبار، حبيب تانغور حسان زهّار.

قدّم الناقد خاتمة بعنوان "الفضاء والإنتاجية الأدبية"، ككل الآداب التي تعتبر مجموعة متتالية من النصوص داخل فضاء ثقافي معين، فإن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد التزم منذ البداية بصقل فضائه الدلالي مع تاريخه الوطني، وحتى القراءات التي تناولت هذا الأدب قد ربطته بالواقع التاريخي والسياسي للجزائر.[2]

---

[1] - Ch Bonn : Le roman Algérien de langue française , édition L Harmattan , Paris , 1985 , p(5)

[2] -Ch Bonn , Le roman algérien de langue française , p(323).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد كان الأدب أحد الوسائل التي تصدّى بها الجزائريون للاستعمار، إذ تبنت الروايات الجزائرية الإيديولوجيا السائدة، ويثني الناقد على بعض الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية واعتبرها روايات مؤسّسة منها رواية "نجمة" لكاتب ياسين.

والجدير بالذكر أن الناقد شارل بون له عدّة دراسات حول الأدب الجزائري نذكر منها:

1- La littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et discours d idés [1].

٢- Problématique spatiale du roman algérien[2].

٣- Lecture presente de Mohamed Dib [3].

- ثانيا : مؤلّف

Mohammed Dib-écrivain Algérien- par Jean Dejeux, edition Naaman Canada, 1977.-

يعتبر جين ديجو Jean Dejeux من أكبر المهتمين بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عامة، وبالرواية خاصة، كتاب (محمد ديب، كاتب جزائري) نموذج يبيّن اهتمامه وإعجابه بهذا الأدب.

يرى ديجو أنّ محمد ديب واحد من أكبر المؤسّسين للرواية الجزائرية، أعماله معروفة في عدد كبير من الدّول، اثنا عشر رواية ومختارات قصصيّة وثلاث مجموعات شعرية وكتابان موجهان للأطفال (حتى سنة١٩٧٧)، وتظهر أعماله كاستكشاف مستمرّ يهتمّ بإنسانية الإنسان، ويركّز اهتمامه على التراب الجزائري، والإنسان الجزائري المستعمر بالأمس، إنسان متّجه إلى حتمية أكبر بعد الاستقلال وهي مرحلة البناء.

هذه الأعمال هي رحلة بحث عن إنسانية متصالحة، فمنذ الخمسينات قام محمد ديب بالحفر عن حقائق إنسانية في بلده حتى وإن كان يعيش بالمهجر منذ العديد من السنوات، اعترف الناقد أيضا بأنّ محمد ديب يحتل مكانة راقية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وبدون شك فإن عديد الجوائز التي تحصل عليها ومنها جائزة إتحاد الكتاب الجزائريين١٩٦٦ قد توجت أعماله، وإذا كانت تلك الجوائز تكريما لثلاثيته المشهورة فإن الناقد يدعو إلى الاهتمام بباقي رواياته لأنّ لها بعدا إنسانيا حتى وإن لم تتناول القضية الجزائرية، لأنها مدخل إلى تصوّر شخصي بخصوص جزائري اليوم وكذلك المجتمع ومجمل الأسئلة الجوهرية التي يطرحها الإنسان [4].

قدم الناقد ملخّص بيبليوغرافي لحياة محمد ديب، وأهمّ الأحداث التي عاصرها، ليربط بعد ذلك تلك الأحداث بالكاتب أي تأثيرها على إنتاجه الأدبي، ثمّ قدّم نبذة تاريخية بعنوان: "من الجزائر المستعمرة إلى الجزائر المستقلة"،

---

[1] - Sherbrouke , Naaman , Canada, 1974 .
[2] -Entrprise nationale du livre , Alger , 1986.
[3] -Entrprise nationale du livre , Alger , 1988.
[4] - Jean Dejeux : Mohamed dib, écrivian Algérien, edition Naaman, Canada, 1977, p(10)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ثم لخّص ثلاثية محمد ديب، وما قيل في تلك الرّوايات، إذ تطرّق إلى عديد النقّاد الذين درسوا روايات محمد ديب منهم: جون برين Jean Brune، محمد أعراب Mohamed arab، صادق هجرس Sadek Hadjerés لويس أراغون louis Aragon، ر. جيسترابو R.Justrabo.

وقد كتب ألبيركامي بعض الانطباعات حول روايات محمد ديب سلّمها إلى الروائي نفسه، ومن جانبه كان محمد ديب يكتب أيضا انطباعاته حول أعمال ألبيركامي ويسلمها إليه، وبعد وفاة ألبيركامي أرسل محمد ديب انطباعاته إلى جريدة "سيمون" Simon، إذ كتب محمد ديب عن ألبيركامي أنه قد جاء إلى عالم محطّم، عالم من أنقاض، بذوق الرّماد، أين لا يمكن اعتبار الإنسان بأنّه حي ولكنه ظلّ إنسان هيروشيما، ولكن ألبيركامي اتجه إلى ما يهمّه وتجاهل بعماء الحقائق التي يعيشها الإنسان الجزائري، لقد كان ألبيركامي يتبع اكتشافات دوستوفسكي بموت الإله، لقد كان اتّجاها فلسفيا وتناسى موت الإنسان الجزائري أمام عينيه، فألبيركامي حسب محمد ديب كان يكتب التفاؤل ولكنه يكتبه لنفسه فقط، في ظل استدمار عذب الإنسان الجزائري [1].

اعتبر جون ديجو كتابات "محمد ديب" بأنها نداء ومشروع حياة يكون حقيقة انتصارا على الموت في أرض الأحياء [2].

- ثالثا : أنطولوجيا

Anthologie de la littérature algérienne , Charles Bonn , librairie générale française , Paris , 1990 -

شارلس بون أستاذ في جامعة Villetaneuse بشمال باريس، يترأّس فريق بحث مكوّن من أكثرمن خمسين باحثا مهتم بالأدب المغاربي، طبع عديد الكتب ذكرنا بعضها سابقا.

جاء في مقدمة كتابه أنّ هناك كتابا جزائريين قد تجاوزوا منذ زمن حدود الجزائر، وتجاوزوا العلاقات المتوترة التي يعيشها البلد مع فرنسا باختيارهم للغة الفرنسية وسيلة للإبداع، وقد كتبوا أدبا حداثيا، سواء في السّرد أو في الشعر.

قسّم الناقد كتابه إلى ثلاثة أقسام، القسم الأوّل بعنوان: الأدب الجزائري والاستعمار، وضمّ ثلاثة عناصر أيضا :

- وصف الإشكالية: Une description problématique

- Mouloud Feraoun : Le fils de pauvre, La terre et le sang .
- Mouloud Mammeri : La colline oublié
- Mouhamed Dib : La grande maison, L' incendie

---

[1] - Jean Déjeux , Mohamed Dib écrivain Algérien , p(11).
[2] - Ibid, p(44)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- Reda Houhou : Un entretien avec l'âne d alhakim

ـ الاتجاه الإنساني: Le procés de l hummanisme

- Malek Hadad : Le malheur en danger
- Mouloud Feraoun : Les chemains qui montent
- Mouloud Mammeri : Le sommeil du juste
- Assia Djebar : Les impatients

ـ النص التأسيسي الكبير: le grand texte fondateur

- Kateb yacine : Nedjma

ـ أما القسم الثاني فكان بعنوان :

Les questionnements de l indépendance

ضم عنوانين يخصّان الرواية:

- Les romanciers et la guerre .
- Ville , mémoire et indentité dans les romans des années 70

ـ أما القسم الثالث فكان بعنوان: Pérspéction actuelles

تحدث فيه عن بعض روايات كاتب ياسين، وآسيا جبار، ورشيد بوجدرة. و الجدير بالذكر أن كثيرا من النقاد والباحثين في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد وضعوا أنطولوجيات لهذا الأدب و نضرب مثالا بالجزائريّة " كريستيان عاشور Christiane Achour التي ألفت كتابا بعنوان " Anthologie de la littérature algérienne de langue française.[1]

- رابعا: مجلة Œuvres et critique,édition Jean – Michel,Paris,1979

Œuvres et critiques هي مجلة تصدر كل ستة أشهر عن منشورات Jean michel تحت إدارة Wolfgang Leiner، هذه المجلة متخصصة في دراسة الأعمال الأدبية وتبحث في النقد الأدبي أيضا، تناولت في أعدادها العديد من قضايا الأدب والنقد العالمي، وخصصت أعداده كالآتي :

[1] -Christiane Achour , Anthologie de la littérature algériennne de langue française , ENAP BORDAS , Paris , 1990 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

N :1 De Jodelle à Guilleragues .

N :2 De Ronsard à Molière .

N :3 Prose romanesque du XXe siecle .

N :4 Rezeption asthetik , contributions allemandes récentes à une nouvelle approche critique , L esthétique de la réception .

N :5 Lectures des (Confessions) de J, J Rouseau .

N :6 Réception critique de la littérature africaine et antillaise d expression française .

ونظرا لأهمية الإبداع الروائي المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، خصّصت ذات المجلّة عددا كاملا لتناول هذا الأدب، من عدّة زوايا وبتطبيق مناهج النّقد الحداثية على عدّة روايات مغاربية، إذ تضمنت المجلة أربعة عشر دراسة، واحدة تخص رواية إدريس شرايبي من المغرب الأقصى، وأخرى تخص الروائي التونسي هيدي بواروي، والبقية كلّها ركزت على الإبداع الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، هذه الدّراسات أنجزها نقاد من مختلف الجنسيات.

- في مقال بعنوان: Sur Nedjma de Kateb Yacine par Jacqueline Arnaud

استهلّت الناقدة مقالها بحادثة روتها عن كاتب ياسين، تقول :"بعد انتهاء الحرب والمنفى، التقى كاتب ياسين في مدينة عنابة بحلاق شبه أميّ، سأله الحلاق: لماذا كتبت نجمة، أنا كنت سأكتبها ؟"

لم يهتم كاتب ياسين بكلام الحلاق، لأنّه لا يفضّل هذا النوع من المتلقّين، فهم لا يجيدون اللغة الفرنسية، ولا يقرؤون عادة إلا أوراقا من روايته أو يكتفون بالعنوان فقط .

تقول الناقدة:" إن كاتب ياسين يهتمّ بآراء المثقّفين والنقاد المرموقين لأنهم يفهمون نصوصه ويحلّلونها بشكل إيجابيّ".

هذه الحكاية تعدّ بمثابة تقرير عن الإشكاليّة التي يعاني منها الكاتب الذي يكتب باللغة الفرنسيّة، خصوصا في الفترة مابين ١٩٥٠-١٩٥٦ حتى سنة ١٩٦٠، إذ أنه يخاطب جمهورا لا يفهمه – هذا من جهة – ومن جهة أخرى ، فإن كاتب ياسين قد عاني كثيرا بعد صدور روايته "نجمة" بسبب النقد الفرنسي الذي اتخذ منه موقفا عند صدروها، لأنّ محتوى الرواية يمثّل عالما غريبا عنه، فهو يصوّر الثّورة التحريرية الكبرى، والعادات الجزائرية، وبالرغم من إجادة الكاتب للغة الفرنسيّة، لكنّه من الصعب على النّاقد الفرنسيّ أن يعطي شبه استحسان للرّواية مباشرة بعد اندلاع الثّورة، فبعد الأوّل من نوفمبر ١٩٤٥ لكلّ نقد – أراد ذلك أم لم يرد – فهو يتموقع في صراع إيديولوجي بين الجزائر وفرنسا .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

في المقابل هناك نقد اعترف بميلاد كاتب اسمه " كاتب ياسين" بعد إصداره لروايته " نجمة ".

من هؤلاء الناقد أندري روسو André Rousseaux إذ كتب في مجلّة Figaro littéraire بأنّ بعد صدور رواية " نجمة "، نقرّ بميلاد كاتب جديد .[1]

- من النقّاد الذين كتبوا عن رواية " نجمة " لكاتب ياسين :

- إيميل أوريو Emile Henriot : إذ كتب في مجلّة Le monde بأنّ "نجمة" ترمز إلى الرّوح الوطنيّة العربيّة التي هي بصدد التشكّل والتكوّن ضدّنا (يقصد ضد الامبريالية)، وتساءل "هل يمكن تصنيفها في خانة رواية الرّمز؟".[2] فالناقد Emile Henriot لا يقدّم في دراسته لرواية نجمة نقدا منهجيا فقط بل يمرّر نظرته الكولونيالية التي لا تستحسن الإيحاءات التي جاءت في رواية لكاتب من بلد " تابع أو مستعمرة ".

- موريس نادو Maurice Nadeau : ترى الناقدة بأنّ موريس نادو ينظر إلى مسألة الحداثة الأدبية بحساسية كبيرة، فيقرّ بأنّ حداثة الأدب عند كاتب ياسين ناتجة عن تظافر حداثتين: حداثة السّرد وحداثة الأفكار، فمنذ البداية تمرّد هذا الكاتب الشّاب على قواعد الرّواية الكلاسيكيّة، لكنّ موريس يذكر بأنّ كاتب ياسين ينبذ اللغة العربيّة ويصفها بأنّها لغة ميّتة .

وتنتقد Jacqueline Arnaud هذا الموقف بشدّة، وتقول " كان على موريس نادو أن يضيف بأنّ كاتب ياسين لا يعرف اللغة العربية الأدبية (الفصحى)، وأنّه يستحق الاحترام للجهد الذهني الذي يبذله، فهو يفكّر بالعربية الدّارجة ويكتب بالفرنسية الفصحى، وهو يميل في إبداعه اللغوي إلى كافكا Kafka وفولكنير Faulkner وجويس Joyce .[3]

كما تقول الناقدة بأنّ نادو حين تكلّم عن البطلة نجمة كان يتكلّم وكأنّها الجزائر، البلد الحرّ.

- جينيفياف صارو Geneviève Serreau : تساءل في مجلة Les lettres nouvelles حول البنية السّردية لرواية نجمة، خاصّة طريقة انتقاء الشخصيات، وذلك الأسلوب الذي يجمع بين الواقعيّة والرّمزية، ويرى بأنّه من الصّعب التعبير عن مأساة الجزائر في الكفاح بهذه الطريقة الرائعة التي تمثّل ميثولوجيا عاطفيّة .

- أوليفي دماني Olivier Demagny : يصنّف رواية "نجمة" على أنّها تنتمي إلى الرواية الجديدة، إلى جانب روايات جويس وفولكنير، ويقول بأنّ الكاتب وظّف شخصيّة نجمة الأسطورية للتعبير عن الجزائر الواقعيّة، وتشير صاحبة المقال بأنّه يجب التّذكير بأنّ هذه الدّراسة الأخيرة أجريت بعيدا عن المخابر الباريسيّة .

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p37.
[2] - Ibid, p38
[3] - Ibid, p38.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- بيرنار دور Bernard dort : كتب في مجلّة Cahier de sud بأن رواية نجمة هي حقيقة العالم، واعتبرها رواية ارتباط الكاتب بأرضه، رواية الرّمزية تناقش مأساة الجزائر المستعمرة [1].

- عبد الكريم الخطيبي: في رسالته لنيل الدكتوراه درجة ثالثة بجامعة السوربون والتي صدرت في كتاب عام ١٩٦٨ تحت عنوان" الرّواية المغاربيّة "، خصّص النّاقد فصلا لأدب كاتب ياسين، استهلّه بكلمة مؤثّرة عن الكاتب العربي الثائر الذي ساندته اليسار الفرنسي، ووجد فيه مشروع شراكة سياسية ضدّ اليمين المتطرّف، وعدّد الخطيبي ميزات رواية" نجمة"، ففيها جمال الأسلوب، وإعادة إنتاج الواقع إبداعيّا باستخدام الرّمز، وقد تكلّم عن البطلة مرّة "امرأة معشوقة" ومرّة " البلد الأمّ الجزائر" ، كما أشاد بالتّوظيف الجيد للتيمات ولتنظيرات بارت في الرواية [2] ، والملاحظ على دراسة الخطيبي – بالرغم من أنّه باحث عربي – تركيزه على تمظهرات التنظيرات الغربية للسرد داخل رواية نجمة لأن البحث أجري داخل الجامعة الفرنسية.

- من النقاد الذين تكلمت عنهم Jacqueline Arnaud الناقد Jean Déjeux إذ قسّم تطوّر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى مرحلتين رئيسيتين سبقتهما مرحلة تمهيديّة تمثلت فيما كتبه الفرنسيون الذين حطّوا الرّحال بالجزائرLa litérature éxotique ، وكان الدافع لذلك هو الانبهار الكبير بالأرض العذراء، والطبيعة المختلفة والعادات والتقاليد المغايرة لنمط الحياة الفرنسيّة ، فنجد رواية Khadra, La danseuse de Ouled Nail (خضراء، راقصة أولاد نايل) ، لإيتيان دينيه سنة رفقة سليمان بن براهيم ١٩١٠، ثمّ ما كتبه إيزابيل إبرهاردت وغيرهما، كلّ هذه الروايات التي كتبها فرنسيون لم تقدّم شيئا للقضيّة الوطنيّة ولا للشعوب المستعمرة باستثناء غوديه موباسان الذي قدّم حقائق عن الاستعمار باعتباره كان صحفيا وكتاباته لم يكن دافعها تقديم الدعم للشعوب المستعمرة .

ثم تأتي مرحلة أخرى للرواية في العشرينات، يجسّدها رائد الرّواية الجزائريّة القايد بن الشريف، بروايته "أحمد بن مصطفى القومي" Ahmed Ben Mostafha le gourmier سنة ١٩٢٠، إضافة للإخوة زناتي، أحمد ورابح، خاصّة رابح زناتي برواية (بولنوار) وهو موال ولاء تاما لفرنسا، والحائز على الجائزة الأدبية الأولى في الجزائر سنة١٩٤٣ وهو القائل " أدين بكلّ شيء لفرنسا " ، وغيرهما كثيرون .

مما ميّز رواية العشرينات أنها مكتوبة هذه المرّة من طرف جزائريين استخدموا لغة المستعمر، دافعها الأوّل هو إثبات الذّات مثلما يقول Jean Déjeux " الدّافع الأوّل هو إثبات أنّه بإمكاننا الكتابة باللغة الفرنسيّة بدون أخطاء نحويّة " ، رواية العشرينات كانت مجرّد تقليد أعمى للرواية الغربيّة باعتبار أنّ أغلب كتّابها من خريجي المدارس الفرنسيّة نهلوا من مقرّراتها الدراسيّة فكانت رواياتهم صورا مشوّهة عن الواقع .

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques, p39 .
[2] - Ibid,p40

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الميزة الأساسية في هذه الرواية هي أنها اتّسمت بازدواجيّة الخطاب ، خطاب الموالاة لفرنا وتمجيد ما تقوم به ، أي تمجيد مهّتها الإنسانيّة النبيلة في نقل الحضارة إلى بلد متخلّف ، خصوصا مع سلطة الرّقابة المفروضة على هذا النّوع من الرّوايات ومنعها من الصّدور وكذا سلطة المصحّح الفرنسي الذي يسمح بمرور الخطاب الذي يخدم مصالحه فقط، الخطاب الثاني هو خطاب رمزي نتيجة عجز هؤلاء الكتّاب عن إبداء رأي صريح حول الإدماج (إدماج الشّعب الجزائري) وفقا لمقولة الجزائر فرنسيّة، حيث يتبنى الكاتب بطلا يدخل في مغامرة إدماجية غالبا ما تكون نتيجتها الموت سواء الموت البيولوجي أو الموت الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي[1] .

إذن فهذه الرّواية حسب ديجو هي رواية هجينة مولّدة، قوبلت بتنكّر كبير من طرف النقد الغربي الذي وصفها " بالأدب الإثنواغرافي " litérature ethnographique ، قد تبدو هذه التسمية لأوّل مرّة تسمية بريئة لكنها تحمل عارا كبيرا لهذه الرّواية، لأنها تحيل برمزيتها إلى أن الشعب الجزائري شعب متخلّف بعيد عن الحضارة ، بينما تمجد بطولات فرنسا الأم وتشيد بمهمتها الإنسانية في نقل الحضارة إلى شعب بائس.

ومما يثبت سوء النيّة في إطلاق تسمية الأدب الإثنوغرافي على مرحلة من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، باعتبار أنها تتناول ثقافة شعب من ناحية العادات والتقاليد ونمط الحياة، هو أنّ هناك في الأدب الفرنسي روايات واقعية مشابهة لم يطلق عليها هذا الاسم ، كالكوميديا الإنسانية لبلزاك ، والتي تحمل بين طياتها حوالي تسعين عنوانا من مؤلفات بلزاك عن المجتمع الفرنسي، وبالتالي فإن أحدا من النقاد الغربيين لم يجرؤ على تصنيف الرواية البلزاكية على أنّها رواية إثنوغرافية[2].

إنّ التفسير الوحيد للتنكر الذي واجهته هذه الرواية هو أنّ ردود فعل النقد كان من صميم السياسة الفرنسية الإستدمارية، التي تهدف إلى إضعاف الآخر من أجل السيطرة عليه، من هنا كان لزاما على الكتّاب والروائيين باعتبارهم صفوة المجتمع ، اللجوء إلى نوع من الوعي، ومن خلال هذا الوعي تبدأ رواية سنوات الخمسينيات في الظهور، وقد برزت نتيجة عاملين أساسيين وهما الفشل الذي واجهته رواية العشرينات وولاءها التام للمستعمر، والوعي السياسي الذي بدأ بالتشكّل لدى الجزائريين خاصّة وأنّ هاته الرّواية التي تنتحصر بين ١٩٤٥-١٩٥٤ احتلّت حيزا مهما بين حدثين تاريخيين هما : أحداث ٨ ماي ١٩٤٥ واندلاع الثّورة التحريرية، وما صاحبها من تنامي الوعي السياسي، وبالتالي فإنّ هاته الرّواية ابتعدت شيئا فشيئا عن تمجيد الاستعمار إلى طرح أسئلة وجودية مهمة كانت بدايتها : من أكون؟

والدافع لهذا السؤال هو معاناة الرّوائي الجزائري من انفصام الشخصيّة نتيجة انتمائه لثقافة موروثة عن الأجداد، وثقافة مكتسبة هي ثقافة الآخر، المستعمر من هنا يبدأ السؤال الوجوديّ الذي يعكس تساؤلات شعب بأكمله.

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p45

[2] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques , p46.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تميّزت هاته الرّواية بخاصية المكان الذي غالبا ما يكون في شكل مزدوج أي مكانين مختلفين: البيت العائلي، الحيّ إذ يمجدهما الكاتب ويضفي عليهما طابعا مثاليا كما في رواية ابن الفقير لمولود فرعون، أو الدار الكبيرة لمحمد ديب، ثمّ تتغيّر صورة المكان بعد خروج النص الرّوائي لعالم أكبر غالبا ما يكون المدرسة، حيث يكون على البطل بذل مجهود للتأقلم مع ظروفه الجديدة .

وقد أقرّ الناقد بأن رواية نجمة تحيل على الواقع الجزائري من خلال رمزيتها والشخصيات والزمن وتوظيف التراث الشعبي الجزائري .

- في دراسة ل Marc Gontard بعنوان Nedjma de Kateb Yacine, Essai sur la structure formelle du roman صدرت عام ١٩٧٥ م، ذهب الناقد بعيدا في التحليل وتعمّق في دراسة البنية السّرديّة للرواية، ليصل في النهاية إلى أنّها شكل من أشكال الفانتازيا، فيقول بأن عمل كاتب ياسين لا يمثّل سوى فانتازيا، استحضرت التاريخ وربطته بالموروث الشّعبي الجزائري، وقد توقّف كثيرا عند توظيف الرّمز عند كاتب ياسين وعدّه السبب الذي جعل الرواية تفلت من الرقابة، وقارن بين الزمن الواقعي، المرجعي والزمن الروائي، كما وصف الرّواية بأنّها تكشف عن اللاوعي الجماعي الذي ظهر في إبداع كاتب ياسين، كما يقر الناقد بأنّ الرواية تعتمد على تكرار الأحداث وزلزلة الأوقات واستخدام الزمن بطريقة حلزونية تماما كما هو موجود في الرواية الغربية [1].

- تطرّقت الناقدة أيضا إلى مقال ل Antoine Raybaud بعنوان Roman algérien et quéte d'identité - l'ecriture - délire de Kateb Yacine et Nabile Farés ، تقول:

اختار الناقد أن يحلّل وظيفة الكتابة عند كاتب ياسين، وأكّد بأنّ هذه الرّواية تحتوي على الواقع وليس مجرّد فانتازيا، وقام بالمقارنة بينه وبين كاتب جزائريّ آخر هو نبيل فارس، كما قام باستخراج الدّلالات التي تظهر بأنّ كاتب ياسين يطرح عدّة إشكاليات من خلال نصّه حول الهويّة، والانتماء، والاغتراب، ممّا يكشف معاناة المثقّف الجزائري [2].

- في مقال بعنوان : Les Lettres Françaises et la literature algérienne 1954-1962 par Yvonne Llavador .

ورد أنه في العام الذي اندلعت فيه الثّورة الجزائريّة، التزمت أسبوعيّة Les Lettres Françaises بتقديم النّصوص الذي تتناول الوضعيّة الاستعماريّة، كما انعكست في الأدب المغاربي، وكما يعبّر عنها كتّاب الجزائر البلد المحتلّ .

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p46.
[2] -Ibid, p48.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد كانت هذه الجريدة تتمتّع بشهرة كبيرة، نتيجة توجّهها الشّعبي وشهرة طاقمها المسيّر الذي يضمّ على سبيل المثال لا الحصر: Aragon, Elsa Triolet, Vercors و متابعتها لنشاطات الاتحاد الوطني للكتاب الفرنسيين، أين ينشط Jean Paul Sartre, Guillevic, Maurice Druon الذين ينظّمون مهرجان "احتفال الكتاب" أو "القراءة في احتفال" الذي شارك فيه محمّد ديب عامي ١٩٥٥ و١٩٦١ م، ومالك حدّاد عامي ١٩٥٩ و١٩٦١ م[1].

هذه الجريدة خرجت من رحم المقاومة (مقاومة النازيين) وشكّلت قاعدة لمثقّفي اليسار إبّان الثورة التحريرية الجزائرية، وهكذا صدرت نداءات ضدّ توقيف Robert Barrat في ١٩٥٥م، Georges Arnaud في ١٩٦٠م، Mohammed Abdelli (محمّد عبدلي) ، وضدّ الرّقابة التي مورست على أعمال La Gangrène, Le Déserteur .

قبل اندلاع الثّورة بفترة قصيرة، قام Anne Villelaur بتحليل روايتي ابن الفقير Le fils de pauvre والأرض والدّم La terre et le sang ، ولاحظ الناقد بأنه من اللحظة الأولى التي تطالع الرّوايتين تظهر وطنيّة مولود فرعون وانتماءه بالرّغم من استخدامه للغة الفرنسيّة في الكتابة، وتلك الوطنيّة أغضبت الاستدمار لأنها كانت مباشرة بعيدة عن الرّمز[2].

أمّا بالنسبة لأراغون Aragon فقد كتب عن محمّد ديب مقالا طويلا، ووصفه بأنه Un Jean Christophe algérien لم يخرج بعد من طفولته، وصار محمّد ديب الكاتب الجزائري المفضّل لدى جريدة "آداب فرنسيّة" ، ونشروا له قصائده التي جمعت في ديوان عام١٩٦م، وكتب مقدّمة الدّيوان أراغون .

كما نشرت عدّة مقالات حول روايات مختلفة منها: "الدّار الكبيرة"، "الحريق" لمحمّد ديب، "نجمة" لكاتب ياسين، وهكذا فإن هذه الجريدة قد قامت باستقراء الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسيّة والتعليق عليه بالتّوازي مع أحداث الثّورة، وكان ذلك النقد واقعيا في مجمله .

وقد وجدت الجريدة في الأدب الجزائري ما انتظرته منه ، فهو أدب واقعيّ ملتزم بقضية الوطن، وموازيا للخطاب السياسي الذي حاول تقديم حلول، لذلك كانت الجريدة فضاء رحب للكتّاب الجزائريين، من خلال عدد المقالات المنشورة، وملخّصات الأعمال الأدبيّة، وكان موقف اليسار الفرنسي اتجاه القضيّة الجزائريّة واضحا من خلال هذه الجريدة، إذ رفض الممارسات الاستدماريّة ضدّ الشّعب المحتلّ .

- في مقال بعنوان:

La coline oubliée 1952 de Mouloud Mammeri, un prix littéraire, une polémique politique par Jean Déjeux .

---

[1] - Yvonne Llavador, Les ettres françaises et la littérature algérienne, Œuvres et critique, p51.
[2] - Yvonne Llavador, Les ettres françaises et la littérature algérienne, Œuvres et critique, p52.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ذكر الناقد بأنّ الأعمال الرّوائية الجزائرية الصّادرة في فترة الثّورة التحريريّة الكبرى، توضّح مميّزات المرحلة وآمال الطبقة الوطنيّة المشدودة إلى كلّ الأعمال الأدبيّة التي باستطاعتها التعبير عن معركتهم، إنها توضّح كذلك ضعف السّلطات الكولونياليّة التي تبرّر نجاح تلك الرّوايات بنجاح فرنسا في تثقيف الشّباب الذين ينتمون إلى ما تسمّيه "مدرسة الجزائر" .

أشاد الناقد كثيرا برواية " الرّبوة المنسية " ، وانتقد ما قامت به مطبعة Plom الفرنسيّة ، إذ قدّمت الرّواية على أنها رواية أمازيغيّة باللغة الفرنسيّة ، وهي تحكي عن الحياة اليوميّة لقرية أمازيغيّة في السّنوات الصّعبة، فالرّواية حسبهم لا تتكلّم عن الجزائر إنما عن مجتمع الأهالي، والأمازيغ لا يمثّلون عرب الجزائر، وهنا أشار Jean Déjeux بأنّ القائمين على المطبعة ينتهجون نهج السياسة الفرنسية "فرّق تسد".[1]

الملاحظ على النقد الفرنسي للرواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة أنه منقسم بسبب الإيديولوجيا إلى قسمين، قسم ينظر إليها على أنها أدب وطني جزائري يحاكي المأساة الوطنية، واللغة الفرنسية كانت ضرورة نظرا لعدم إتقان هؤلاء الكتاب للغة العربية الفصحى بسبب سياسة الاستدمار وغالبا يكون ذلك النقد هو نقد اليسار الفرنسي، ونقد آخر ينظر إليها على أنّها رواية فرنسية لأنّ هؤلاء الكتاب هم نتاج المدرسة الفرنسية، وكثيرا ما تحامل النّقد اليميني على تلك الروايات إذا لاحظ أنّها تنتقد السياسة الاستدمارية الفرنسية .

خاتمة :

إنّ من أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال استقرائنا للنقد الفرنسي الذي تطرّق إلى الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة ما يلي:

- النقد الفرنسي انقسم بسبب الإيدبولوجيا، فاليمين الفرنسي يصنّف تلك الرواية على أنها رواية فرنسية، وأحيانا يعلل أسباب استخدام كتابنا للغة الفرنسية بأنّهم يرون اللغة العربيّة لغة ميّتة، وفي معظم الأحيان يسلّطون

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

صورة الحرب في الشعر الجاهلي المفضليات "أنموذجًا"

الدكتور ثامر إبراهيم محمد المصاروة أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد/جامعة الجوف / المملكة العربية السعودية/كلية العلوم والآداب بالقريات/ قسم اللغة العربية.

ملخّص

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى تجليةِ صورةِ الحربِ ومفرداتها الواردة في مختارات المفضل الظبي المسماة بـ(المفضليات)معتمداً الوصف التحليلي والدلالي لهذه الدراسة، فتكشفت لي صورة الحرب كغول ورحى وناقة ونار، وبعض الصور الأخرى كصورة الكراهية للحرب، وما لها من مذاق مرّ ولظى حارق، ودرستُ بعض المفردات أو العناصر التي تبدت للحرب في نصوص المفضليات، كالحماسة والفخر وصفة الجيش والمقاتلين معرجاً على الأسلحة التي استخدمت في ساحة القتال بالإضافة إلى ذكر الخيل ودورها في تلك الحرب والمعارك .

الكلمات المفتاحية: المفضل الضبي، صورة الحرب، الأسلحة، الحرب .

Abstract

The image of war in old poetry " Almufadhaliyat" as a sample

This study aims at clarifying the image of war which is stated in the selections of "Almufadhal Al dhabee" in his book (Almufadhaliy)

The method of this study was analatical in its nature , so the image of war appeared like a monster and like a distructive grinder , and also like a female camel which is a fertile one, that only gives birth to male camels which have sharp teeth.

In addition to other images like the discusting image of war, which has a bitter taste, and a burning touch .

المقدمة :

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فقد تعددت الدراسات التي تبحثُ في النص الجاهلي القديم، ونتج عن هذا التعدد تعدُّدٌ في الآراء والموضوعات، ومن بين الموضوعات التي استهوتني "صورة الحرب في الشعر الجاهلي" فعمدت لدراسة هذا الموضوع، متخذا من مختارات المفضل الظبي المسماة بـ"المفضليات" أنموذجًا لاستجلاء هذا الموضوع؛ لأنها من أهم المنتخبات العامة التي جمعت أشعار عدد كبير من الجاهليين، فهي تحتوي على مائة وست وعشرين قصيدة تزيد في بعض النسخ أربع قصائد فتصبح مائة وثلاثين قصيدة.

وإنني لأرجو من وراء هذا الجهد المتواضع، أن يُفيد طالب العلم عامة وباحث الأدب الجاهلي خاصة، وأن يُشكل نقطة في بحر من سبقنا في الحديث عن موضوع الحرب في الشعر الجاهلي بشكلٍ عام وصورتها المتبدية فيه بشكلٍ خاص، وقد سعيت جاهدًا إلى الإحاطة بجوانب هذا الموضوع، محاولاً استخلاص أبرز الصور الواردة للحرب في (المفضليات)، على أنني اعتمدت على عدد من المصادر والمراجع إلاّ أنّ أولها وأساسها كتاب "المفضليات" للمفضل الظبي .

وفي النهاية أتمنى أن أكون قد وفقت في الوصول إلى الطريق الصحيح الذي يُضيء جوانب هذا البحث، وإن أخطأت فهي حقيقة الكون وطبيعة الوجود، فهذا الجهد جهد البشر، وإن لم يوجد فيه الخطأ لم يعدّ جهدًا بشريًا، والله الموفق .

ملامح صورة الحرب في المفضليات :

إن طبيعة الحياة التي عاشها العرب في القِدَم فرضت نمطًا معينًا من الحياة عليهم، فطبيعة الحياة الصحراوية وما توافر فيها من أسباب الجدب والفقر والجوع، أوجدت نمطًا من العلاقات بين القبائل يقوم على النزاعات والحروب، "ومما لا شك فيه أن الأسباب الاقتصادية، كانت في كثير من الأحيان، وراء هذه الحروب، فإذا عم المحل والجدب راح الجاهلي مع أفراد قبيلته وفرسانها يبحث عن مساقط الماء، ومواقع الكلأ"[(1)].

وفي دراسة موضوع . صورة الحرب في المفضليات . نجد "أن ثمة فرقًا بين الحرب في الواقع المعاين المنظور والحرب في الخيال الشعري، وقد استمد الشعراء تجربتهم الفنيَّة في تصوير الحرب من واقعهم ولكنها انمازتْ عنه؛ لأنها تحوَّلتْ إلى تشكيل فنيٍّ مدهشٍ عبر سياقاتٍ لغويةٍ تأويليّةٍ"[(2)]. بمعنى أنها تشكلت بصورة جديدة وإدراك جديد، فهي بذلك عملية إكمال لما قد يشوب ذاك الواقع من نقص أو إرهاص بشيءٍ جديد[(3)]. فمن الطبيعي أن لا يستغني العقل الإنساني عن الصور ومعرفتها، وتتأتي هذه المعرفة من خلال الممارسة والتجربة، والواقع هو

---

(١) الشحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، دائرة المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م، ص ٢٧.

(٢) الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي**، مجلة جامعة قطر للآداب، ع ٢٨، ٢٠٠٦، الدوحة، ص ٩٣ .

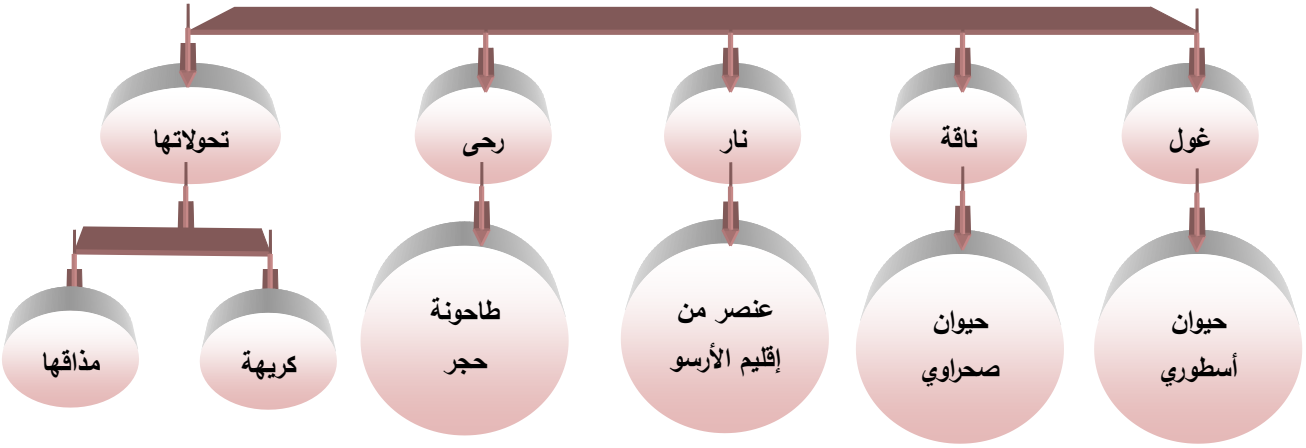
(٣) انظر: **مقدمة في نظرية الأدب**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٢١٠، نقلاً عن المرجع السابق، ص ٩٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأرضية التي تُبنى عليها الصور والأخيلة المستحدثة، ولعلنا نشبه ذلك بعملية الولادة، فالواقع هو الأم أو الرحم والصورة هي المولود الجديد .

إن الحديث عن الصورة الشعرية أو الرمزية قد يطول في هذا المجال، ولعلّ دراسة منفردة تقوم به لاستجلاء مظاهرها من خلال النصوص الشعرية، أمّا حديثي هنا فسيكون عن بعض صور الحرب التي تكشّفت من دراسة نصوص المفضليات .

صورة الحرب



الحرب غول :

تُعتبر صورة الغول من الصور الخرافية والأسطورية التي استحدثها العقل البشري، وقد يرجع ذلك إلى البيئة التي نمت فيها هذه الفكرة، فمجابهة الموت والمخاطر أوحت للعقل بهذه الأمور، التي تُثير الخوف والفزع، وما يترتب على ذلك من شدة الحذر والتماس الشجاعة كسلاحٍ لمواجهة هذه المخاوف، والشاعر الجاهلي ابن البيئة يأخذ منها وتأخذ منه الصور والألفاظ الجديدة .

وقد صور الشعراء الحرب غولاً يغتال الأنفس ويقضي عليها، ومن ذلك قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري متحدثًا عما تحدثه الحرب من تأثيرات في فرسانها ومقاتليها :[1].

قالتْ، ولم تَقْصِدْ لِقِيلِ الخَنَا مَهْلاً فقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي[1]

(١) الضّبي، المفضل، **المفضليات**، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٦، ١٩٧٩م، مفضليه (٧٥)، ص ٢٨٤، ب ١، ٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جج

أَنْكَرْتِهِ: حِينَ تَوَسَّمْتِهِ والحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجاعِ

ج ج

ج

يتحدث الشاعر عن زوجه التي أنكرته بعد زمن خاضه في الحرب، فالإنكار كان حصيلة تغيرات أحدثتها الحرب في المقاتل، لذلك يسمها. الحرب. بالغول، وهي صورة توحي بالوحشة التي يلقاها المقاتلون في المعارك .

وفي موضع آخر تتشكل صورة الحرب بالحوادث التي تذيق الإنسان الهوان والذل، فيحرّض الشاعر قومه على التصدي لهذا الغول، ما دامت القوة موجودة والموت أمرٌ محتم لا بد منه، وهو ما يقصده شامة بن عمرو[*] في قوله :[2].

فإن لم يكنْ غَيرُ إحداهما ج

فَسِيرُوا إلى الموتِ سَيْرًا جميلاً

ولا تَقعدُوا وبِكُمْ مُنَّةٌ

ج كَفَى بالحوادثِ للمرءِ غُولاً

ج

إن تصور الجاهلي لصورة الغول نابعٌ من البيئة والظروف المحيطة به، والحرب أمرٌ واقعي عاشه وخاض غماره، "وما غوله في الحقيقة إلاّ الظمأ الذي يشوي حشاه، والجوع الذي يفري أمعاءه، ووقدة الهاجرة التي تصب

(١) إسماعي: وردت بفتح الهمزة: جمع سمع، وبكسرها مصدر .

(*) وهو بشامة بن الغدير، شاعر محسن مقدم، وهو خال زهير بن أبي سلمى، ولد معقدًا ولا ولد له، كانت غطفان تستشيره إذا أرادت الغزو، للم زيد ينظر: الضبي، مفضليه (١٠)، ص ٥٥، وينظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٩٢ .

(٢) **المرجع السابق**، مفضليه (١٠)، ص ٥٩، ب ٣٢، ٣٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على رأسه أتونًا مستعرًا من حرارة الشمس، والوحدة القاتلة التي تزيد في وحشته، فهو يتلمس الخلاص منه"[1]. بشتى الوسائل، وقد وجد في الشعر متنفسًا لهذه الخلجات التي تعتمل في نفسه جرّاء ذلك، وكانت صورة الحرب القالب الذي يسكب فيه تلك التصورات.

الحرب رحى :

الرحى : الحجر العظيم وهي انثى، وهي التي يطحن بها، ورحيت الرحى عملتها وأدرتها، يقال دارت رحى الحرب اذا قامت على ساقها، وأصل الرحى إذا قامت على ساقها، وأصل الرحى التي يطحن بها[2].

والرحى، والطاحونة، عملها طحن الحبوب وتحويلها إلى طحين كما تفعل ألاضراس داخل فم الإنسان، تطحن الطعام، كطحن الحرب للرجال وتحويلهم الى مجرد أسماء، ومثلما تأتي الرحى على الحبوب، فتغير معالمها، كانت تفعل الحروب ذلك، حيث تمحو ملامح الأشياء من خلال القتل والتخريب والتدمير التي تأتي على كل شيء سواء كان انساناً أو حيواناً أو جماداً.

استعار الشعراء مفردة الرحى للدلالة على الحرب؛ لعامل مشترك بينهما في الأداء، فالرحى تُستخدم لسحق وطحن الحبوب الزراعية، والحرب تطحن ما يعتمل فيها من بشرٍ وحيوانٍ وطبيعةٍ، ومعنى الطحن الذي نيط بالحرب راجع لما تخلفه الحرب من قتلى ودمار في الأرض والحرث، فكأنها بذلك تسحقهم لتعيدهم إلى التراب، وفي هذا المعنى يقول ربيعة بن مقروم :[3].

وساقَتْ لَنَا مَذْحِجٌ بالكُلاَبِ ج
ج مَوالِيهَا كلَّهَا والصَّمِيمَا
فَدَارتْ رَحانَا بِفُرْسانِهِمْ ج
جج فَعَادُوا، كأَنْ لم يكونُوا، رَمِيمَا
ج
ج

(١) الدسوقي، عمر، **الفتوة عند العرب أو أحاديث الفروسية والمثل العليا**، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ط، د.ت، ص ١١٣.

(٢) لسان العرب: **مادة (رحا)** .

(٣) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (٣٨)، ص ١٨٤، ب ٣٢ . ٣٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالحرب هنا رحى تطحن الفرسان، فتحيلهم إلى عظامٍ بالية مطحونة، ويصف الشاعر كيف كانت عملية الطحن، وذلك بالطعن وقتل الكثير من الأعداء؛ ليصبحوا جثثاً هامدة، وهي نتيجة حتمية لويلات الحرب، وما تلحقه بمحيطها من خراب ودمار، "وكلُّ هذا السَّحق يتمُّ بإرادة الإنسان القوي المدمّر الذي هو في الحقيقة تدميرٌ لجوهر الحياة وتحويلٌ لمساراتها من النماء الغريزيّ إلى أفولٍ وزوالٍ محققين"[1].

ويتطور وصف صورة الحرب من خلال الرحى،إلى حيوانٍ مفترسٍ يقتل ويدوس من يعترض طريقه، يقول مُحرِز بن المُكَعبرِ الضَّبيُّ[*] مفتخرًا بما كان من قومه يوم الكُلاَب الثاني :[2].

دَارَتْ رَحانَا قَلِيلاً ثُمَّ صَبَّحَهُمْ ضَرْبٌ يُصيّحُ مِنْهُ جِلَّةُ الهَامِ

ظَلَّتْ ضِبَاعُ مُجَيْرَاتٍ يَلُذْنَ بِهِمْ وأَلْحَموهُنَّ مِنْهُمْ أَيَّ إلحامِ

سارُوا إلينَا وهُمْ صِيدٌ رُؤُوسُهُمُ فقدْ جعلنَا لهُمْ يومًا كأَيَّامِ

حَتَّى خُذُنَّهُ لَمْ نَتْرُكْ بِها ضَبُعًا إلاَّ لهَا جَزَرٌ من شِلوِ مِقدامِ

ظَلَّتْ تَدُوسُ بَنِي كَعْبٍ بِكَلكَلِها وهَمَّ يَوْمُ بَنِي نَهْدٍ بإظلاَمِ

فقوله "دارت رحانا" كناية عن بدء الحرب ودورانهم فيها، ونلحظ أن دورانها كان قليلاً أو بطيئا ثم ازداد العراكُ فيه؛ ليسمع صوت الطحن والضرب مرددًا صيحات رؤوس القتلى وهي تتهاوى في المعركة، لتحيل تلك الرؤوس إلى طعام تقتات منه الضباع والوحوش البّرية، والشاعر هنا يقيم علاقة مقابلة بين الحبوب الزراعية

---

(١) الرفوع، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي**، ص ١١٠، ١١١ .

(*) هو مُحرِز بن المكعبرالضبي، من ولد بكر بن ربيعة بن كعب بن ثعلبة بن سعد بن ضبة بن أد بن طابخة بن الياس بن مضر، ومحرز لم يلحق يو م الكلاب، وسمي المكعبر؛ لأنه ضرب قوماً بالسيف، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٦٠)، ص ٢٥١ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٦٠)، ص ٢٥٢، ب ٣ . ٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والرؤوس، فكلاهما يصبح طعامًا يُؤكل، وتتغير صورة الحرب شيئًا فشيء لتصبح حيوان ما يدوس ما يواجهه من البشر بصدره، وهنا تشي ساحة المعركة فيصبح لها "كلكل" أي صدر يطحن ويقتل .

فهذه المعاني كلها مألوفة شائِعَةٌ بينَ شُعَراء الجاهلية، فهذا زهير بن سلمى يصور الحرب تصويراً رائعاً، فانظر إلى هذه التشبيهات التي تزدحم، حتى يكاد بعضها أن يَرْكب بعضًا :

فَتَعْرُكْكُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثفالِها وَتَلْقَحْ كشَافاً ثمَّ تُنْتَجْ فتُتئِمِ

فَتنْتَجْ لكمْ غِلمانَ أَشْأَم كلُّهمْ كأَحْمَر عادٍ ثم تُرْضعْ فَتَفْطِمِ

فَتغْلِلْ لَكمْ ما لا تُغِل لِأَهْلِها قُرى بِالْعراقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهِمِ

فمن النص تظهر "الحرب مُشَبَّهة بالرَّحى، وهي مشبهة بالناقة، وهي مشبهة بالنار، وهي مشبهة بالأرض الخصبة التي تغل لأهلها الغلة الموفورة، وكل هذا في لفظ جزل وسهل معاً"([1]).

الحرب ناقة :

ارتبطت الناقة في الشعر الجاهلي بمواضيع عديدة تمثل حياة الإنسان الجاهلي في تلك الفترة، ويتبادر إلى أذهاننا في الحديث عن الناقة كمعادل موضوعي للحرب "قصة ناقة نبي الله صالح .عليه السلام ."[(2)]، وما ترمز إليه من مكانةٍ دينية، فقد ارتبطت بالعذاب والهلاك الذي حلَّ بأقوام بائدة . عاد وثمود . جرّاء الاعتداء على الناقة، حيث شجعت على عقرها امرأة بارعة الجمال وهبت جسدها إلى"قدار" عاقر الناقة، جزاء على ما عقرها"([3])، ومن هنا تظهر لنا المرأة بوجهها الأسود، راعية للحروب داعية لاشتعالها. وهذا ما يجعلنا نرى الناقة صورة من صور عشتار ربة الحرب والدمار.

وكذلك تدخل الإبل في أساطير العرب "كرمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجددة لذلك جعلوا من الناقة ما يشبه السفينة في الملاحم الكونية القديمة، تحملهم إلى العالم الثاني، وهو ظاهر في مفهوم "البلية" التي كانوا يربطونها عند قبر الميت ساعة دفنه، والبلية ناقة تعقل إلى جانب القبر حتى يدركها الموت، فإذا نهض الميت من قبره وجدها قريبة منه وامتطاها عابراً عليها إلى العالم الآخر، فهي إذن تُشير في بعض معانيها إلى القداسة الدينية، لذلك فلا عجب أن كُثر الحديث عنها في الشعر الجاهلي سواءٌ بالوصف أو التشبيه أو المقابلة، ومن هنا ظهرت صورة الحرب المستقاة من الناقة وما يتصل بها من أمور ساعدت على تكثيف الصورة الحربية وتوضيحها.

([1]) حسين، طه: حديث الأربعاء، ج١، هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٩٤ .

(٢) قال تعالى :﴿ ويا قوم هذه ناقة الله لكم آيةً فذروها تأكل في أرض الله ولا تمسوها بسوءٍ فيأخذكم عذابٌ قريب، فعقروها فقال تمتعوا في داركم ثلاثة أيام ذلك وعد غيرُ مكذوب ﴾ هود/ آية:٦٤،٦٥ .

([3]) جاد المولى، محمد أحمد وآخرون: أيام العرب في الجاهلية، دار الجبل، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٠٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالحرب تلقح كالناقة، وعملية الإلقاح تدل في أبسط معانيها على الخصب والنماء، أو تدل على الولادة والحياة، لكن العملية هنا اختلفت من حيث الوجهة وإن لم تختلف من حيث المعنى، فالمراد هنا تلقيح قتال يسفِرُ عن دمار وخراب، ويظهر ذلك من خلال قول المُزَرِّدُ بن ضِرَارٍ الذُّبْيانيُّ (*) : [1].

وعندي إذا الحَرْبُ العَوَانُ تَلقَّحَتْ وأَبْدَتْ هَوَادِيها الخطُوبُ الزَّلازِلُ

يدل التلقيح على المفاعلة والمطاوعة، وتلقيح الحرب له دلالتان، دلالة الإخضاع ودلالة الانتقام والإبادة[2].والدلالة الأولى تخص السيطرة على مجريات الحرب ومحاولة إمساك زمامها؛ لنيل النصر، أمّا الدلالة الثانية فهي الولادة، أي نتائج المعركة.

وهذا يزيدُ بن الخذَّاق(*) يستعد للقتال فيهيء سلاحه وفرسه (الشموس) التي حظيت باهتمام بالغ، إذ جعل ألبان إبله جميعها حسبًا عليها : [3]

أَلا هَلْ أَتاهَا أَنَّ شِكَّةَ حازِمٍ لَدَيَّ، وأَني قد صَنَعْتُ الشَّموسا

ودَاوَيْتُها حتَّى شَتَتْ حَبَشِيَّةً كأَنَّ عليها سُنْدُساً وسَدُوسَا

قَصَرْنا عليها بالمَقِيظِ لِقَاحَنَا رَباعِيَةً وبازِلاً وسَدِيسَا

أخذ الإلقاح صورة جديدة تخص مفردات الحرب، وهي الفرس، فالتلقيح حدث بطريقة غير مباشرة، فقصر ألبان الإبل على الخيل دلالةٌ على شحذها بالقوة والطاقة التي تمكنها من تلقيح الحرب باعتبار الفرس أداة قتال رئيسية، إذن فالمزاوجة والإلقاح حاصلة في مفردات الحرب أيضًا .

(*) وهو يزيد بن ضرار بن حرملة بن صيفي، يرجع نسبه إلى غطفان، وهو شاعر وفارس مشهور، أدرك الإسلام فأسلم، واشتهر بكثرة الهجاء وخبث اللسان، للمزيد ينظر: الضبي، المفضليات، مفضليه (١٥)، ص ٧٥، و اللسان، ٤/ ٤٨٤ .

(١) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (١٧)، ص ٩٥، ب ١٥ .

(٢) انظر: الرفوع، **المرجع السابق**، ص ٩٥ .

(*) هو يزيد بن الخذاقالشني العبدي، من بني شن بن أفصى بن عبد القيس بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، وهو شاعر جاهلي قديم، للمزيد انظر: الضبي، مرجع سابق، مفضليه (٧٨)، ص ٢٩٥ .

(٣) **المرجع السابق**، مفضليه (٧٩)، ص ٢٩٧، ب ١ . ٣، الرباعية والبازل والسديس: من أسنان الإبل .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وبعد عملية الإلقاح يكون الحمل أو النتائج التي تسفر عنها الحرب من نصر قوي وهزيمة للعدو الضعيف، ومثال هذه الصورة قول الحارث بن حِلِّزة اليشكُري، متحدثًا عن نهاية القتال وخمود عملية الإلقاح:[1]

ولَئِنْ سَأَلتِ إِذَا الكَتِيبَةُ أَجْحَمَتْ وتَبَيَّنَتْ رِعَةُ الجَبانِ الأَهوَجِ

وحَسِبتِ وَقْعَ سُيُوفِنا بِرُؤُوسِهِمْ وَقعَ السَّحَابِ عَلَي الطِّرَافِ المُشْرَجِ
وإِذَا الِّلقاحُ تَرَوَّحتْ بِعِشيَّةٍ رَتْكَ النَّعامِ، إلى كَنِيفِ العرْفَجِ

وربط بعض الشعراء الحرب وشدّتها بالناقة العوان، وهي "الناقة التي ولدتْ بعد بطنها الأولى"[2]، والحرب العوان هي التي قوتل فيها مرة بعد مرة، وإلصاق هذه الصفة بالحرب يدلُّ على القوة والاستمرارية للقتل وسفك الدماء سواءأكان ذلك في آنية الحدث أم في غيرها من المعارك الشديدة، يقول المزرد في هذا المعنى :[3]

وعندي إذا الحَرْبُ العَوَانُ تَلقَّحَتْ وأَبْدَتْ هَوَادِيها الخطُوبُ الزَّلازِلُ

نلحظ أن الشاعر قوى صورة الحرب العوان بالتلقيح، ويقابلها بصورة الزلازل وهي الأمور العظيمة التي تصيب الناس، فيضفي بذلك صورة جلية لحرب عتية لا يخوضها إلاّ الرجال الأشاوس الذين تمّرسوا القتال وفنونه، فهي موت لا يُخرج منه إلاّ من قدر عليه بالمراس والدربة والمهارة .

وتحتاج هذه الحرب . العوان . إلى عدّة وعتاد، لذلك غالبًا ما يتوارد هذا الوصف مع ذكر أسلحة القتال التي تُعين الفرسان في القتال، فهذا ثعلبة بن عمرو العبدي يفخر بأسلحته كالدرع والقوس والرمح والسيف، ويعقب أنها عتاد الرجل القوي المقدام المستهين بالموت الذي تحويه الحرب العوان :[4]

عَتَادُ امرِئٍ في الحرب لا وَاهِنِ القُوَى ولا هو عمَّا يَقْدِرُ اللهُ صارِفُ
بِهِ أَشهَدُ الحربَ العَوَانَ إذا بَدَتْ نَوَاجِذُها واحْمَرَّ منها الطَّوَائِفُ
ج

(١) **نفسه**، مفضليه (٦٢)، ص ٢٥٦، ب ٩٠٧ .

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "عون"، وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى : ﴿ قالوا ادعُ لنا ربك يبيّن لنا ما هِيَ قال إنه يقولُ أنّها بقرةٌ لا فارضٌ ولا بكرٌ عوانٌ بين ذلك فافعلوا ما تؤمرون ﴾ البقرة/ آية ٦٨ .

(٣) الضبي، مفضليه ١٧، ص ٩٥، ب ١٥ .

(٤) **نفسه**، مفضليه ٧٤، ص ٢٨٢، ب ١١، ١٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"وغني عن البيان أن الصورة التي تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه في بيتٍ واحدٍ غير الصورة التي تنأى عن الشيء وشبيهه وتخرج إلى آفاق أرحب، وتنّقل القارئ إلى أجواء نفسيه غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية"[1]، فاستعارة صفة العوان للحرب توحي بمدلولات أقوى لضراوة القتال، وصفته المتكررة عند العرب في الجاهلية .

ولعلاقة الإبل الوثيقة بالحرب استعاروا للحرب صورة الناقة الضروس العضوض التي لا تلد غير الذكور، الكثيرة التناسل أو المقطوعة الأخلاف أو غيرها من أحوالها السيئة(2)، وقولهم ناقة ضروس أي سيئة الخلق، ونعت الحرب بذلك؛ دلالة على صعوبتها وشدتها، يقول بِشرُ بنُ أبي خَازِمٍ(*) متحدثًا عن القتال في (يوم النسار) : (3)

وكنّا إذا قُلنا : هَوازِنُ أَقبِلي إلى الرُّشْدِ، لم يأتِ السَّدادَ خَطيبُها

عَطَفنَا لَهُم عَطفَ الضَّرُوسِ منَ المَلا بِشَهباءَ لا يَمشي الضَّرَاءَ رَقِيبُها

اقترن العطف هنا بـ(الضروس)؛ لتكثيف صورة المكروه والشرّ المرادة في هذه الحرب وهو هنا شرّ شديد معلن، لا شيء يخفيه لجدّتهِ وضراوتهِ، ولعلّ الشاعر أتى بهذا المعنى من باب الافتخار بشدة فرسان قبيلته في الحرب الشديدة، التي لا يخوضها إلاّ القوي ولا ينتصر فيها إلاّ الشجاع الذكي بأفانين القتال .

وتمتد صفة الناقة الضروس إلى أسلحة الحرب أيضًا، مثلما يقول يزيد بن الخذَّاق متحدثًا عن يوم الروع وسيفه الذي أعدّه وهو ضروس في عملهِ في الأعداء بالقتل والقطع : [4]

نُعِدُّ لِيَوْمِ الرَّوْعِ زَغْفًا مُفَاضَةً دِلاصًا وذَا غَرْبٍ أَحَدَّ ضَرُوسَا

وللحرب عند الجاهليين أنياب، والناب في الحيوان وسيلة من وسائل البقاء على قيد الحياة من جهة، وإشارة إلى القوة من جهة أخرى، ولعلّ تصوير الحرب بحيوان له أنياب يزيد من وحشة الصورة، والحرب التي نقصدها هنا

---

(١) العشماوي، محمد زكي، **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص ٢٥٤ .

(٢) أبو سويلم، **المرجع السابق**، ص ١٤٦ .

(*) شاعر فارس فحل جاهلي قديم، شهد حرب أسد وطيء، وشهد هو وأبنه نوفل بن بشر الحلف بينهما، للمزيد ينظر، الضبي، المفضل، المرجع السابق، مفضليه (٩٦)، ص ٣٢٩ .

(٣) الضبي، مفضليه (٩٦)، ص ٣٣١، ب ٩، ١٠ .

(٤) **نفسه**، مفضليه (٧٩)، ص ٢٩٨، ب ٥، وردت (نعدُّ) و (يُعدُّ)، والزغف: الدرع .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هي ناقة تُكشِّرُ عن أنيابها، فعلى الرغم من طبيعة الناقة الأليفة إلاّ أنها إذا جدَّ جدُّها تكشفُ عن ضراوة ووحشة قاتلة، تغتال من يقترب منها، يقول بِشرُ بنُ عمرو بنِ مَرثَدٍ(*) مهددًا عدّوه بحرب شعواء :(1)

قُلْ لابنِ كُلثُومٍ السَّاعِي بِذِمَّتِهِ أَبشِرْ بحَربٍ تُغِصُّ الشَّيخَ بالرِّيقِ

وصاحِبَيهِ فلا يَنعَم صَباحُهُما إذ فُرَّتِ الحربُ عن أَنيابِها الرُّوقِ

تتجلى الحرب في البيتين السابقين بأن لها أنيابًا، وليست مجرد أنياب عادية بل جعلها "روّقًا" أي طويلة، كل من يراها يرتابه الرعب والخوف، ويزيد من كثافة التصوير بشدتها التي تُخيف حتى الشيخ المجرب البصير بالحرب، فيكاد لشدتها أن يغصُّ بريقه، وهي سيماءُ خوف تظهر على الإنسان العادي فكيف بالفارس الشجاع أن يخاف لهولها!!، وهذا المعنى يظهر في بيت سابق في صفة العوان، وهو قول ثعلبة بن عمرو العبدي :(2)

بِهِ أَشهَدُ الحربَ العَوَانَ إذا بَدَت نَوَاجِذُها واحْمَرَّ منها الطَّوَائِفُ

قِتالَ امرئٍ قد أيْقَنَ الدَّهْرَ أَنه مِنَ الموتِ لا يَنجُو ولا الموتُ جَانِفُ

إن استخدام الشاعر أنياب الناقة في وصف حربه، يدّل على فكر وعقلية واعية بما حولها وما هذا التوظيف "إلاّ نظام فكري في داخل القصيدة، يُبدعُ دلالة عميقة أقرب إلى ابتلاع حيوانات أخرى"(3)، فنحن نعلم أن الناقة حيوانٌ مسالم وحيوان يقتات على أعشاب الأرض وأشواكها، إلاّ أن التصوير المستعار بالأنياب إنما قُصد به حيوانًا مفترسًا، خلع صورته على الناقة التي تُشارك في ميادين القتال بحمل الأمتعة أو باعتبارها أداة قتال مساندة للخيل .

استخدم بعض الشعراء نوخ الناقة بطريقة تخدم الحرب، فمن المعروف أن النّوخ هو بروك الناقة وليس فيه أي إشارة إلى القتل أو الدمار، لكن مخيلة الشعراء وظفت هذا النّوخ لمعاني الدمار والتحكيم، فالحرب تبرك على الأعداء وتقضي عليهم، كقول خُراشةُ بنُ عمرو العبسيُّ :(4)

وعُذْرَةَ قد حَكَّتْ بها الحَربُ بَرْكَهَا وأَلقَت عَلى كَلبٍ جِرَانًا وكَلْكَلاَ

(*) هو بشر بن عمرو بن مرثد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصي بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، وللمزيد انظر : الأغاني، ٨/ ٧٧، ولبشر بيتان آخران في حماسة البحتري ١٨١ وسماه "بشر بن عمرو بن مرثد الشيباني" .

(١) الضبي، مفضليه (٧٠)، ص ٢٧٤، ب ١ . ٢ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٧٤)، ص ٢٨٢، ب ١٢ . ١٣ .

(٣) الخطيب، عماد، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٤٧ .

(٤) الضبي، مفضليه (١٢١)، ص ٤٠٦، ب ١٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الحرب كريهة :

أمرٌ طبيعي أن توسم الحرب بالكريهة، فقتل الأنفس وهلاكها إضافة لتدمير الحياة والطبيعة، ليس بالأمر المحبب أو البيّن، ولكن الحرب في بعض الأوقات أو إن صحَّ تعبيري في أغلبها في ذاك الوقت من الزمن - العصر الجاهلي - أمرٌ لا مناص منه، فالبقاء على قيد الحياة يتطلب قبول تلك الكراهية، بل إن القبول يتحول أحيانًا إلى تحبب وافتخار حين يشعر الإنسان بلذة الانتصار، يقول الكلحَبَةُ العُرنيّ[*] :[1]

إذا المرءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أَوْشَكَتْ حِبالُ الهُوَيْنَا بالفتى أَن تَقَطَّعَا

فخوض المصاعب والأهوال التي تسببها الحرب؛ سبب إمّا لبقاء الإنسان على قيد الحياة، أو هلاكه وموته، على أن خوضها لا بدَّ منه، فالمواجهة أمرٌ حتميّ، والنصر مرتبط بمن يخوض غِمارها، يقول الحادرة[*] :[2]

ونَخوضُ غَمْرَةَ كلِّ يومٍ كَريهةٍ تُردِي النُّفوسَ وغُنْمُها لِلأشْجَعِ

لقد دارت أغلب مصطلحات الكريهة، حول تجربة الحرب ومعرفة خباياها، وهي دربة المقاتلين وممارستهم القتال والحرب، فيفخرون بأنهم أهل حرب وليسوا ممن لم يجرب الصعاب ويخبرها، يقول عون بن عطية[*] مفتخرًا بممارسته الحرب هو وقومه:[3]

لَعمْرُكَ إِنَّني لأَخُو حِفَاظٍ وفي يوم الكَرِيهَةِ غَيرُ غُمْرِ

يقودنا الحديث عن كراهية الحرب، للولوج إلى طعم الحرب ومذاقها، وأي مذاق سيكون للحرب ؟! .

الحرب مذاق:

تدل كلمة (ذاق) على معرفة الشيء وخبره، ولعلّ ارتباطها بالطعام آتٍ من معرفة ما هو طيب من الطعام وما هو رديء أو غير مستحسن للأكل، أمّا المذاق بالنسبة للحرب فلا خيار أو لون له ألاّ الشدّة والقسوة والمرار، فهي

(*) الكلحبة: هو صوت النار ولهيبها، وهذا لقب للشاعر وهو هبيرة بن عبد مناف ابن عرين بن ثعلبة ويصل نسبة لبني تميم، فهو أحد فرسانها وساداتها .

(١) الضبي، مفضليه (٢)، ص ٣٢، ب ٧، وللمزيد انظر: زراقط، عبد المجيد، **الفرد والجماعة في الشعر الجاهلي**، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد ٥٤، ١٩٨٨، ص ٦٩ وما بعدها، و طريفي، محمد نبيل، **الشعر الجاهلي وقضايا المجتمع العربي القديم** ، مجلة التراث العربي، سوريا، دمشق، العدد ٣٥ و ٣٦، ١٩٨٩م، ص ٤ وما بعدها .

(*) الحادرة: لقب، وأصله الحادر بمعنى الضخم، واسمه قطبة بن محصن بن جرول بن حبيب بن عبد العزى بن خزيمة بن رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان، وهو شاعر جاهلي مقل، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٨)، ص ٤٣، و اللسان، ٥/ ٣٦٦ .

(٢) نفسه، مفضليه (٨)، ص ٤٥، ب ١٢ .

(*) هو عوف بن عطية بن الخرع التميميُّ من تَميم الرَّبَابِ، وقع خلاف في إسلامه والأرجح أنه جاهلي لم يسلم، ينظر: الضبي، ص٣٢٧

(٣) نفسه، مفضليه (٩٥)، ص ٣٢٨، ب ١، الغمر: الذي لم يجرب الأمور .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سبب للويلات وسفك الدماء، ويُعرفُ مذاقها من خوض ميدانها، ومشهد القتل فيها سواءٌ أكان الذوق بتسديد الطعنات أو بتلقيها، يقول أبو قيس بن الاسلت الأنصاري :[1]

من يذُقِ الحربَ يجدْ طَعْمَهَا مُرًّا، وتَحبِسْهُ بِجَعْجاعِ

ومن صور الحرب الأخرى التي تتعلق بمذاقها، تصوير الحرب بكأسٍ مذاقها مرٌّ لا يستساغ وكل من يحتسيه يكرهه فهو كالعلقم، ولعلّ هذه الصورة تتعالق وصورة الخمرة التي تسلب العقل وتغيبه عن الواقع، وفي رأيي أن هذا التصوير يشي بنتائج الحرب وويلاتها التي تسلب الحياة وتقتل الأرواح، ففي كليهما الحرب والخمرة مذاق السلب والإزالة .

وذلك كقول بِشر بن أبي خازم :[2]

حتَّى سَقَيْناهُمْ بكأْسٍ مُرَّةٍ مَكْرُوهَةٍ حَ ُسَ ُوَانُها كالعَلْقَمِ

ويرد المعنى نفسه عند سِنان بن أبي حارثة المُرِّيّ(*) :[3]

تَلْقَ الَّذِي لاَقَى العَدُوُّ وَتَصْطَبِحْ كأْسًا صُبابَتُها كَطَعْم العَلْقَمِ

الحرب نار :

وتسمى نار الأُهبة والإنذار[4]، قال البغدادي[5]: كانوا إذا أرادوا حربًا أو توقَّعوا جيشًا، وأرادوا الاجتماع أوقدوها ليلاً على جبلهم لتجتمع إليهم عشائرهم، فإذا جَدُّوا وأعجلوا أوقدوا ناريين، فلا عجب إذن أن ترتبط النار بصورة الحرب، وأن يتوارد هذا الارتباط بذكرها في أشعارهم، يقول بشامة بن عمرو:[6]

وحُشُّوا الحُروبَ إذا أُوقِدَتْ رِماحًا طِوالاً وخيلاً فُحولا

---

(١) سمّاها البغدادي (نار الأهبة)، أنظر: الخزانة، ج٧، ص ١٥٢، وسمّاها النويري (نار الحرب)، قال: وتسمى "نار الأهبة والإنذار"، أنظر: نهاية الأرب، ج١، ص ١١١، وانظر: الحيوان، ج٤، ص ٤٧٤، والقلقشندي، صبح الأعشى، ج ١، ص ٤٠٩، نقلاً عن: أبو سويلم، أنور، **مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي**، دار عمّار، د.ط، ١٩٩١م، ص ١٥١ .

(٢) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (٩٩)، ص ٣٤٨، ب ٢٢ .

(*) شاعر فارس شريف جاهلي، له مواقف مشهودة في أيام العرب، في يوم داحس والغبراء، وفي يوم شعب جبله، وفي يوم الرقم وغيرها، وابنه هرم بن سِنان من أجواد العرب، للمزيد ينظر: الأغاني، ٩/ ١٤٤، ١٤٥ .

(٣) الضبي، مفضليه (١٠٠)، ص ٣٤٩، ب ٢ .

(٤) البغدادي، خزانة الأرب، ج٧، ص ١٥٢، نقلاً عن **السابق**، ص ١٥١، ولقد كان هناك صنمٌ عكف عليه عربُ بكر بن وائل واسمه "محرق"، للمزيد ينظر: الخطيب، عماد، **المرجع السابق**، ص ٣٢٠ .

(٥) البغدادي، **المرجع السابق**، ج٧، ص ١٥٢ .

(٦) الضبي، مفضليه (١٠)، ص ٥٩، ب ٣٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالحرب بهذا المعنى توقد كالنار، وحطبها هنا هي الرماح الطوال والخيول، وهي دلالة استعداد لبدء الحرب، وكأنها الشَّرر الذي تستعر به الحرب، ولا ينساق الاشتعال على أسلحة الحرب بل على الجيش بأكله، كما في قول المُمزِّقُ العبدي(*):[1]

فلمَّا أَتى مِن دُونِها الرِّمْثُ والغَضَا ولاحَتْ لها نارُ الفَرِيقَينِ تَبْرُقُ

ووَجَّهَهَا غَرْبِيَّةً عَنْ بلادِنَا وَوَدَّ الَّذِينَ حَوْلَنَا لَوْ تُشَرِّقُ

نلحظ هنا تحولاً للنار إلى برق وهي دلالة استعارها واتقادها، لدرجة أنّ من في الشرق يتمنون لو تتجه هذه الحرب صوب الغرب، ويتمنى من في الغرب لو تتجه نحو الشرق، وهذا المعنى شبيه بقول بشر بن أبي خازم، حين يذكر استعار هذه الحرب في جبلي طيء وهما أجأ وسلمى :[2]

وشَبَّتْ طَيِّئٌ الجَبَلَينِ حَرْبًا تَهِرُّ لِشَجْوِها منها صُحَارُ

فالحرب شديدة لدرجة أن البلاد البعيدة تفزع وتخاف من لهيبها الذي يمكن أن يمتد إليها .

بعض مفردات الحرب في المفضليات

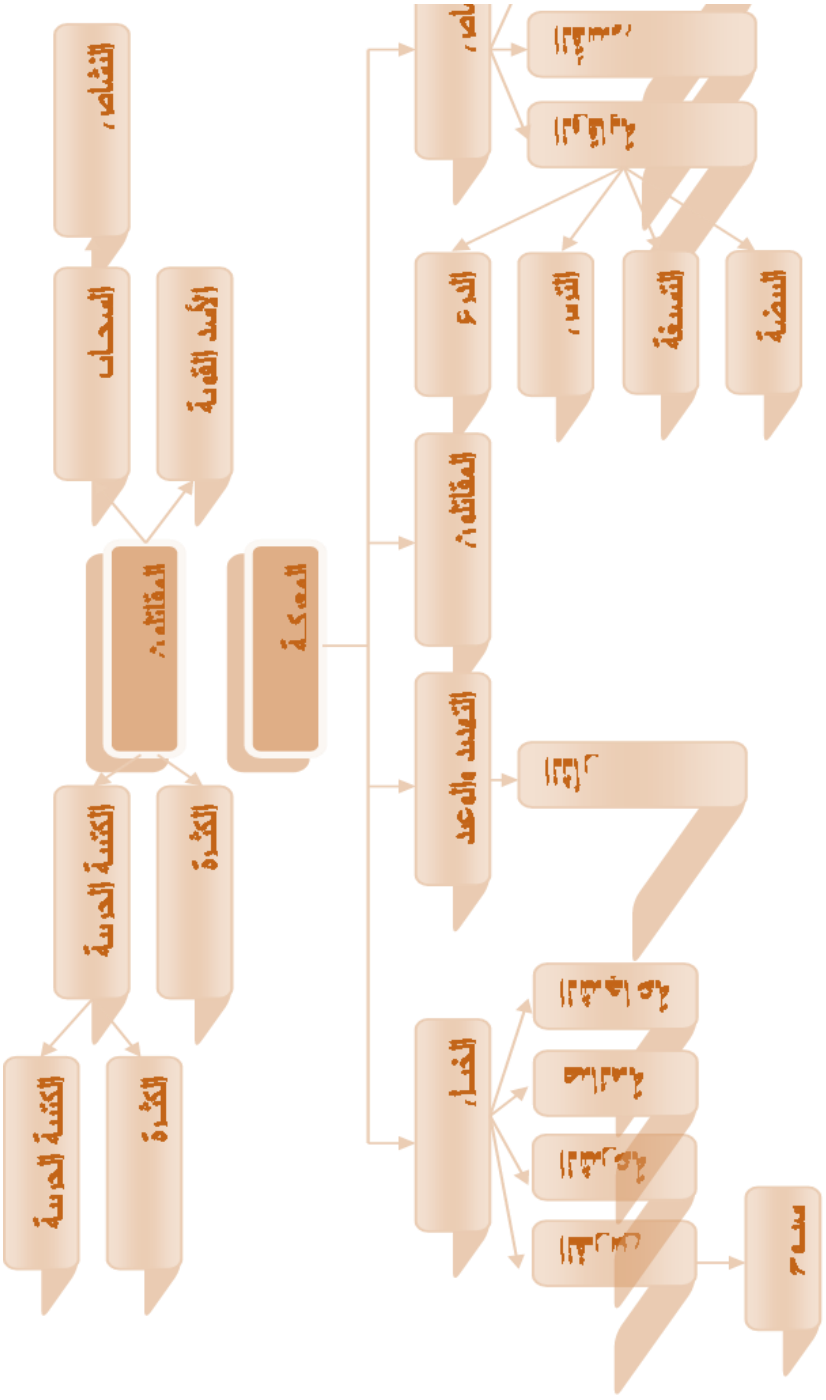
مفردات الحرب

(*) المزق بفتح الزاء وكسرها كما نص عليه اللسان، واسمه شأس بن نهار بن أسود بن جزيل بن حيي بن عساس بن حيي بن عوف بن سود بن عذرة بن منبه بن نكرة بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس، وهو ابن أخت المثقف العبدي، للمزيد ينظر : المفضل، مفضليه (٨٠)، ص ٢٩٩، و المرزباني، الشعراء، ص ٤٩٥ .

(١) الضبي، مفضليه (٨١)، ص ٣٠٢، ب ٨ . ٩ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٩٨)، ص ٣٤١، ب ٢٤، صحار: منزل الأمراء بعمان، وهي بلاد أزد عمان .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015



جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المقاتلون والجيش :

يعتبر المقاتلون أو الفرسان الأداة الأولى لخوض المعارك وبدء القتال، ولقد اهتمت القبائل في الجاهلية بكثرة عدد فرسانها، فهم حماة الديار الذين يحفظون العرض والأرض ويذودون عن حياض قبيلتهم، ومن خلال دراسة نصوص المفضليات وجدت لهذه الفئة المساحة الواسعة الرحبة، فهم يترددون في مجال الفخر أو الهجاء أو الرثاء، ولعلنا نجد لهم الذكر الكثير في الحديث عن أيام العرب التي كانوا يخوضونها، ومن ذلك قول ثَعْلبَةُ بنُ صُعَيْرِ بن خُزَايِيّ المازني[*] : [1]

حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوَّحُوا لا يَنْثَنُونَ إلى مَقَالِ الزَّاجِرِ
ومُغيرةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها قبلَ الصبَّاحِ بِشِيِّنَانٍ ضَامِرِ
ج ج

يتحدث الشاعر عن كثرة هؤلاء الفرسان وهو يفتخر بهم، وهم على جيادهم القوية التي تبادلت مع فرسانها صفة القوة .

ونجد صورة أخرى للمقاتلين عند الشاعر بِشر بنُ أَبي خازِمٍ يقول : [2]

وما يَنْدُوهُمُ النّادي ولكِنْ بكُلِّ مَحَلَّةٍ مِنهُمْ فِئَامُ
وما تَسْعَى رِجالُهُمُ ولكِنْ فُضُولُ الخَيْلِ مُلْجَمَةٌ صِيَامُ
ج

نلاحظ أن صورة المقاتلين هنا شبيهة بالصورة السابقة فهم يملؤون النادي بكثرتهم وهم دائمًا يركبون الخيل، وتتكرر الصورة عند بشر أيضًا وخصوصًا كثرة المقاتلين، وهو في الأبيات التالية يشبههم بالسحاب الذي تجره رياح جنوبية، يقول:[3]

عطَفْنَا لَهُم عَطْفَ الضرَّوُسِ مِنَ المَلاَ بِشَهْبَاءَ لا يَمشي الضَّرَاءَ رَقيبُها
فلَمّا رَأَوْنا بِالنّسَارِ كأنَّنا نَشاصُ الثُّرَيَّا هَيَّجَتْها جَنُوبُها
ج

وتشبيه الجيش بالسحاب متوافر بشكل جلي في الشعر العربي القديم[1]، وهذا التشبيه يضفي على الصورة الحربية قوةً تدميريةً ونقمةً عارمةً، فإيرادها بهذا الأسلوب يقلب الصورة التي ينبغي أن تكون عليها وهي الإحياء، لتصبح هنا عنصر موت وتدمير للإنسان والأرض والحرث [2].

(*) شاعر جاهلي قديم، قال الأصمعي : " ثعلبة أكبر من لبيد "، وقيل " ثعلبة بن أبي صعير " وهو الذي رجحه الدارقطني وغيره، للمزيد ينظر المفضليات، مفضلية (٢٤)، ص١٢٨.

(١) المرجع السابق، مفضلية (٢٤)، ص١٣١، الشيفان، بتشديد الياء المكسورة : الشديد النظر الكثير الاشتراف، وأراد به الفرس .

(٢) نفسه، مفضلية (٩٧)، ص٣٣٦، ب ٢٤-٢٥.

(٣) نفسه، مفضلية (٩٦)، ص٣٣١، ٥، ١٠، ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ومن التشبيهات التي خلعت على الجيش والمقاتلين، تشبيههم بالأُسد القوية التي تزأر في الغابة، وهي هنا المعرك، وذلك في قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري:[3]

نذُودُهُمْ عَنَّا بِمُسْتَنَّةٍ ذاتِ عَرَانِينُ ودُفَّاعِ
كأَنَّهُمْ أُسدٌ لَدَى أَشبُلٍ يَنْهَتْنَ في غِيلٍ وأجْزاعِ

ج

ويصف المثقف العبدي كتيبة الجيش بالعقبان التي تثير الرعب في قلوب طرائدها، والعقاب طائر قوي كاسر فخلع هذه القوة منه ووضعها في كتيبة الجيش بما تمثله من فرسان وأسلحة، يقول :[4]

وجأْوَاءَ فيها كوكَبُ الموْتِ فخمةٍ يُقَمَّصُ في الرض الفَضَاءِ وئيدُها
لها فَرَطٌ يحْوي النِّهابَ كأَنَّهُ لوَامِعُ عِقْبانٍ مَرُوعٍ طَرِيدُها

ج

وصف الخيل :

ما يكاد يُذكر موضوع الخيل إلاّ وتذكر معه الفروسية والشجاعة، وقد لا أذهب بعيدًا إن قلت أن الخيل استأثرت بحب الإنسان لدرجة وصل فيها هذا الحب وهذه العناية مرحلة أسطورية، بل إنّ تفكيري يذهب بي إلى القول بأن القتال والحرب وما يتبعهما من فنون قتالية إلهام من حب هذا الحيوان، ومن ذلك قول أبي دؤاد الإيادي[5]:

عَلِق الخيلَ حبُّ قلبي وليداً وإذا ثاب عندي الإكثارُ
علقت همتي بهنَّ فما يمـ ـنع مني الأعنَّةَ الإقتار

(١) انظر : أبو تمام، ديوان الحماسة برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨ م، ص٦٣، ٦٤، وأبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمان، ١٩٨٧م، ط، ص١٨٦، ١٨٩. وديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ١/٨٤-٨٥. ولمزيد من التفصيل ينظر: الرفوع خليل، صورة السحب في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة، مجلد٢، عدد ٣، ٢٠٠٦، ص٤٣، ٤٤.

(٢) انظر: الرفوع، خليل، المرجع السابق، ص٤٤.

(٣) الضبي، المرجع السابق، مفضلية (٧٥)، ص٢٨٥/ ب١٣، ١٤.

(٤) نفسه، مفضلية (٢٨)، ص١٥٢، ب ٢١، ٢٢، وتجر الإشارة أن علاقة الإنسان الجاهلي بالطير مميّزة في مجال الحرب، وقد كثرت المقابلات الشعرية بين الفرسان وعتاق الطير أو جوارحها، وفي مجال الارتباط بين الإنسان والطائر في وصف الحرب، نجد مقارنة واسعة عقدها الشعراء بين الطير ولواء الجيش، للمزيد ينظر : الخطيب، المرجع السابق، ص٢٢٧-٢٣٨، وينظر : الرباعي، عبد القادر، الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، م٨، ع٢٩، ١٩٨٨م، ص١١٦، ١٥٦.

(٥) الأندلسي، علي بن عبد الرحمن بن هذيل، **جلبة الفرسان وشعار الشجعان**، تحقيق : محمد عبد الغني حسن، دار المعارف، ١٩٥١م، ص١٨٢، قلاً عن الدقس، كامل سلامة، **وصف الخيل في الشعر الجاهلي**، دار الكتب الثقافية، الكويت، (د.ط)، ١٩٧٥، ص٣٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويقول بشر بن أبي خازم في ذكر اهتمام العرب بالخيل منذ القِدم [1]:

وجدنا في كتابِ بني تميمٍ ج	" أَحَقُّ الخيلِ بالرّكضِ المُعَارِ"

تطلبّت الحروب الكثيرة التي شنّت بين العرب أن يعنوا بأدوات الظفر والقتال، ومنها الخيل، بل إنّه يعتبر أولها فاعتنوا بتدريبها على التحمّل والصبر؛ لاحتمال المعارك التي كانوا يخوضونها[2].

ولا عجب أن نجد أفراس الشعراء مثلاً جميعها مثالية، فهي وسيلة الشاعر للغزو من جهة ووسيلة من وسائل مواجهة الزمن وصعوباته، وليستعد لذلك فعليه إعداد فرسه خير إعداد لهذه المواجهة [3]، وكثيرًا ما تحدث النقاد عن وصف الخيل وأشادوا ببعض الأفراس، ولاحظ الباحثون المتقدمون أن بعض الشعراء أعلم بالخيل، فكان طفيل الغنوي يلقب باسم طفيل الخيل لجودة وصفه إياها [4].

احتوت المفضليات على عدد وفير من الأبيات والقصائد التي تتحدث عن الخيل وأهميتها في ذلك الوقت وأوصافها الخاصة سواءٌ المتعلّقة بالحرب أم غيرها، ومن الأوصاف التي وصفت بها الخيل عند العرب في الجاهلية، الشجاعة والجرأة ومن ذلك قول الحصين بن الحمامِ المُرّيُّ : [5]

لَدُن غُدْوَةً حتى أَتَى الليلُ ما تَرى ج	مِن الخيلِ إلاّ خارجيًّا مُسَوَّما
وأجْرَدَ كالسِّرحْان يَضرِبُهُ النَّدى	ومحبوكةً كالسِّدِ شَقَّاءَ صِلْدِمَا
يطأْنَ مِن القتلَى ومِن قَصَد القَنَا	خَبَارًا فما يَجْرِينَ إلاّ تَجَشُّمَا
علهنَّ فِتيانٌ كساهُمْ مُحَرِّقٌ	وكان إذا يَلْسُو أجاَ وأكْرَما

يصف الشاعر نفسه وفرسه بالشجاعة والجرأة والأصالة وهي نابعة من الذات دون أن يكون لها أصول قديمة، وفيما يخص الخيل فهي معلّمة بعلامة بارزة تميّزها عن غيرها في الحرب، وهي مخلوقة بإحكام ودقة وأنها صُنعت صَنعًا تستطيع من خلاله تجشم الصعاب ولا يركبهن إلاّ الملوك ويتابع الحصين في وصفها بالشجاعة والقوة .

---

(١) الضبي، مفضلية (٩٨)، ص٣٤٤، ب ٥١ . والظاهر أن هذا البيت قديم جدًا، وهو الذي حكى بشر أنّه وجده في كتاب بني تميم، فروى شطره الأخير، وانظر : **شرح المرصفي**، على الكامل، ٤/١٠٨، ١٨٢.

(٢) انظر : الدسوقي، **المرجع السابق**، ص٤١.

(٣) انظر : الشحادة، المرجع السابق، ص١٩٨.

(٤) انظر : الشحادة، المرجع السابق، ص١٩٨.

(٥) ناصف، المرجع السابق، ص٧٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويقدم لنا سويد بن أبي كاهل اليشكري وصفاً رائعاً للخيل، إذ يقول فيها [1]:

فَرَكِبناها عَلى مَجهولِها بِصِلابِ الأَرضِ فيهِنَّ شَجَع
كَالمَغالي عارِفاتِ للسُرى مُسنَفاتِ لَم توشَم بِالنَسَع
فَتَراها عُصُفاً مُنعَلَةً بِنَعالِ القَينِ يَكفيها الوَقَع
يَدَّرِعنَ اللَيلَ يَهوينَ بِنا كَهَوى الكُدرِ صَبَّحنَ الشَرَع
فَتناوَلنَ غِشاشاً مَنهَلاً ثُمَّ وَجَّهنَ لأرضٍ تُنتَجَع

فالخيل من خلال هذه الأبيات صلابُ الحوافر قوية وهذه الحوافر هي أرضها، ومن شدة نشاطها وُسمت بالجنون وهي بالإضافة إلى ذلك ضامرة ورشيقة مما يساعدها على الجري السريع، فهي بذلك كالسهام، ومع هذه المتاعب فهي صبورة متحمّلة لمشاق الليل والنهار.

وتأتي صورة الخيل أشدَّ تكثيفاً لصورتها الحربية، حيث تصوَّر صائمة وعطشى وحوافرها منثلمة وشعرها مغبر فهي شعثاء ولشدة عدوها وشعثها فشعرها قائم منتصب، وهي ضامرة تشبه الجلاح وهو الجحي، وهذه الوصاف من أهم أوصاف خيل العرب، يقول في ذلك بشر بن أبي خازم [2]:

وَما تَسعى رِجالُهُمُ وَلَكِن فُضولُ الخَيلِ مُلجَمَةٌ صِيامُ
فَباتَت لَيلَةً وَأَديمَ يَومٍ عَلى المَمهى يُجَزُّ لَها الثَغامُ
فَلَمّا أَسهَلَت مِن ذي صُباحٍ وَسالَ بِها المَدافِعُ وَالإِكامُ
أَثَرنَ عَجاجَةً فَخَرَجنَ مِنها كَما خَرَجَت مِنَ الغَرَضِ السِهامُ
ج

(١) نفسه، مفضلية (٤٠)، ص١٩٣، ١٩٤/ب ٢٥-٢٩.
(٢) السابق، مفضلية (٧٩)، ص٣٣٦،٣٣٧/ب ٢٥-٣٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بِكُلِّ قَرارَةٍ مِن حَيثُ جالَت رَكِيَّةُ سُنبُكٍ فيها اِنثِلامُ
ج ج
إذا خَرَجَتْ أوائِلُهُنَّ شُعْثًا مَجَلِّحَةً،نواصِبِهَا قيامُ

ووصف عدو الخيل ومشيها في الحرب في أكثر من موضع منها، قول بشر بن أبي خازم [1]:

نَعْلُو القَاوِنِسَ بالسُّيُوفِ ونَعْتَزِى والخَيلُ مُشعَلَةُ النُّحُورِ منَ الدَّمِ
يَخْرُجْنَ منْ خَلَلِ الغُبارِ عَوابِسًا خَبَبَ السباعِ بِكُلِّ أكْلَفَ ضَيْغَمِ

فالخيل هنا ملطخة بالدماء لأنها كريهة المنظر ويرجع ذلك ؛ للجهد الذي تبذله في الحرب، ويصف لنا الشاعر عدوها بـ (خبب السباع)، وذكر الخيل توصف بالإشراق في جريها، أمّا الإناث فتوصف بالخضوع، وهو ما يورده الجميح في أبياته التالية [2]:

ينعونَ نَضلة بالرِّماحِ على جُردٍ تَكَدَّس مِشيَةَ العُصمِ

مِن كُلِّ مُشتَرِفٍ ومُدمَجَةٍ كالكَرِّ مِن كُمتٍ ومِن دُهمِ

الأسلحة :-

يرتبط وصف الأسلحة ارتباطاً وثيقاً بالحديث عن الخيل، فكأنهما حديث واحد مكونٌ من عدة أجزاء تكون جسداً واحداً وهو المعارك والقتال، وفي المفضليات نجد حضوراً لأسلحة لا يقل عما سبق مما يتصل بالحرب كالحماسة والفخر والخيل وغيرها مما يخص حديثنا عن الحرب .

"عرف العرب من أدوات الحرب في عتيق عهدهم مثلما عرفت الأمم هذه الأدوات في قديمها، ولئن كان لكل أمة عتيقة طراز من السلاح، قد لا يشبه جميعه ما عند غيرها من الأمم، فإن العرب وقد تمرسوا بالحرب أعدوا لها عدتها من آلة من الحديد ومطايا النزال، ولقد أحاطوا بأوصاف السلاح وعدة الحرب بما لم تحط به أمة من أمم الحرب، فحذقوا الكلام عليها وأجالوا البيان في وصف آلاتها وأكثروا من العناية بتصورها وتصويرها، حتى ألموا بدقائقها وأشكالها، وكان هذا الشعر الواصف للعدة والسلاح شغل شاغل شعرائهم الشاغل .... حتى صار ما قالوه في أوصاف السلاح وعدة القتال تراثاً أدبياً في شعرنا العربي نكاثر فيه آداب الشعوب".[3]

---

(١) نفسه، مفضلية (٩٩)، ص٣٤٧، ب ١١-١٢.
(٢) نفسه، مفضلية (١٠٩)، ص٣٦٧، ب ٩-١٠.
(٣) المحاسني، **المرجع السابق**، ص٤٥، ٤٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ومن أوصاف السلاح كما وردت في نصوص المفضليات، قول الجُميح واصفاً رمحه:[1]

في كَفِّهِ لَدْنةٌ مُثقَّفَةٌ فيها سِنانٌ مُحَرَّبٌ لَجِمُ

ج

ج

فالشاعر ينعت رمحه [2]، بأن " قناته لينة ومقومة " وهو كناية عن غنائه وبالغ أثره، كما أن لطول الرمح أهمية كبيرة في المعركة، ويكاد بشامه بن عمرو في وصفه له ان يجعله وقوداً للحرب تستعر به : [3]

وحَشُّوا الحُروبَ إذَا أُوقِدَت رِماحًا طوالاً وخيلاً فُحولاً

ج

ج

ومن الأوصاف التي وصف بها أيضاً، سمرة قناته، بالإضافة إلى ما سبق من أنه مثقف صلب العود، صار النصل له سنان كاللهب، كقول الحصين بن الحُمَامِ المُرِّيُّ : [4]

يَهُزُّونَ سُمْرًا مِن رماحِ رُدَيْنَةٍ إذا حُرِّكتْ بَضَّتْ عَوَامِلُها دَمَا

والرماح الردينية من أجود أنواع الرماح وسميت بهذا الاسم " نسبة إلى امرأة تُسمى ردينة اشتهرت بتقويم الرماح وإصلاحها "[5]، وتجدر الإشارة أن صورة الرماح الردينية التي تضطرب عند اهتزازها من أكثر أنواع الرماح وروداً في الشعر الجاهلي [1]، ومن الأوصاف التي وصف بها الرمح الرديني وصف سنان الرمح بصفاء سنا النار، يقول عُميرة بن جَعل [*] في ذلك : [2]

---

(١) الضبي، **مرجع سابق**، مفضلية (٧)، ص ٤١، ب٢

(٢) فالرمح هو سلاح المشاة والخيالة الذي يوظَّف في مهاجمة العدو، انظر : ربابعة، حسن، **من أدب الحرب عند المتنبي**، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، ط١، ٢٠٠٤ م ،ص٣١

(٣) **السابق**، مفضلية (١٠)،ص٣٤

(٤) **نفسه**، مفضلية(١٢)،ص٦٦،ب١٦

(٥) علام، علي، **المفضليات وثيقة لغوية وأدبية**، دار أبها للثقافة والنشر، الرياض، ط١٩٨٤،١م، ص٢٢٢، ويذهب ياقوت الحموى إلى أن "ردينة" جزيرة ترفأ إليها السفن، للمزيد ينظر : الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ٤١/٣، والرماح كانت تصنع من الأخشاب، وبالأخ ص من أشجار الوَشيج والمرّان، أمّا أسنتها فقد نهض بصناعتها القيَّون، للمزيد ينظر: الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، مكتبة الجامعة العربية، ط٣، ١٩٦٦م، ص٤٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جَمَعْتُ رُدَيْنِيًّا كأنَّ سِنانَهُ سَنَا لَهَبٍ لَمْ يَسْتَعِنْ بِدُخانِ

ومن أنواع الرماح المشهورة عند العرب والمستحبة في القتال "الرماح اليزنية" وهي منسوبة إلى ذي يزن الملك ويطلق عليها اسم آخر هو "الآزِنّية " [3]، ويقول أو ذؤيب[*]:[4]

وكلاهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمَنارَةِ أصْلَعُ

السيوف :

يعد السيف سلاح العربي الأشهر في الجاهلية، فهذا السلاح لا يفارقه في حلّه وترحالهِ أو سِلمِهِ وحربه، ويكاد لا يفارقه حتى في وقت نومه، فكأنه جزء من جسده، ويعدّ في أغلب الأحيان من تقاليد وزينة الجاهلي في ذلك الوقت، وخير شاهدِ على ذلك كثرة ذكره في أشعارهم، وتزخر المفضليات بكم ليس بالقليل يتحدث عن السيف وأوصافهِ ومواطن الافتخار به وغيرها من الأمور .

ومما يدل على محبتهم للسيف كثرة الأسماء والألقاب الدالة عليه ،حتى بلغ ما يمكن أن يحصى منها المائة، ومن أجود سيوفهم الملقبة بـ(الهندية)، كما في قول المزرد في مجال وصف السيف أيضاً :[5]

سُلافٌ حَدِيدٍ ما يَزالُ حُسامُهُ ذَلِيقًا وقَدَّتْهُ القُرونُ الأوائِلُ
وأمْلَسُ هِنْديٌّ متى يَعْلُ حَدُّهُ ذُرى البَيْضِ لا تَسْلُمْ عليه الكواهِلُ
إذا ما عَدَا العادي بِهِ نَحْوَ قِرْنِهِ وقد سامَهُ قَوْلاً : فَدَتْكَ المَناضِلُ
ألَسْتَ نِقيًّا ما تُلِيقُ بكَ الذُّرى ولا أنْتَ إنْ طالتْ بكَ الكفُّ ناكِلُ
حُسامٌ خفيٌّ الجَرْسِ عندَ استِلالِه صَفِيحَتُهُ ممَّا تَنَقَّى الصَّيَاقِلُ

---

(١) انظر المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، ط١،٢٠٠٦م، ص١٨١.

(*) هو عُميرة بن جَعل بن مالك بن الحرث ويصل نسبه إلى بني نزار شاعر جاهلي، للمزيد ينظر:الضبي، مفضليه (٦٣) ص٢٥٧.

(٢) الضبي، مفضلية (٦٤)، ص٢٥٩، ب٩.

(٣) الضبي، مفضلية (١٢٦)، ص٤٢٨، وينظر: المبيضين، **مرجع سابق**، ص١٨٢.

(*)أبو ذؤيب كنيته اشتهر، واسمه خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد، ويصل نسبه إلى نزار وهو احد المخضرمين ممن ادرك الجاهلية والإسلام ،أسلم فحسن إس لامه، للمزيد ينظر : الضبي، مفضلية (١٢٦)، ص٤١٩.

(٤) **السابق** ،مفضلية (١٢٦)، ص٤٢٨، ب ٦٢.

(٥) نفسه، مفضليه(١٧)،ص٩٩، ب٤٩،٤٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ج

ج

فهذا السيف هنديٌّ أي منسوب للهند " مما يوحي بأن مثل هذه السيوف كانت تُجلب من الهند؛ لوجود العلاقات التجارية بين العرب في شبه الجزيرة العربية والهند ،ومن هنا تكرّرت صورة السيف الهندي والهنداوي والمهند[1].

وقد احتفت المفضليات بأبيات التشبيه الخاصة بالسيف ،فقد شبه في مواضع مختلفة بالغدير، وبالملح، وبالمخراق، وبأذناب صغار البقر، كما شبه وقعه على الأعداء بوقع المطر، ومن الأمثلة قول الشنفرى الأزدي[*] :[2]

إذا فَزِعُوا طارّتْ بأبيضَ صارِمٍ ورامَتْ بما في جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ
حُسامٍ كَلونِ المِلحِ صافٍ حديُهُ جُرَازٍ كأقطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ

ينعت الشنفرى سيفه بأنه قاطع وسهم في قطعه أجزاء الماء في الهواء التي تقطع فيبدو بريقها، كما يشبه بريقه بلون الملح فهو صافٍ عذب المعدن، ويتابع تشبيهه للسيف فيشبهه وهو مرتوٍ بالدماء بأذناب البقر الصغير حينما تحركها عندما ترى أمهاتها:[3]

تَرَاها كأذناتِ الحَسِيلِ صَوَادِرًا وقد نَهِلَتْ مِنَ الدِّماءِ وعَلَّتِ

ومن أنواع السيوف التي استخدمها المقاتل في الجاهلية (السيوف المشرفية) المنسوبة إلى المشارف، وقيل: " هي قرى من أرض اليمن"[4]، وذهب المبرّد إلى أن المشارف هي الموضع الملقّب بمؤتة الذي قُتل به جعفر بن أبي طالب وأصحابه:[5]

ومن الافتخار بالسيوف المشرفية قول راشد بنُ شهاب اليشكري مهددًا قيس بن مسعود الشيباني:[6]

ولا تُوعِدَنّي إنَّني إن تُلاقني معي مَشْرَفِيٌّ في مضارِبِه قَضَمْ

---

(١) المبيضين، **المرجع السابق**، ص١٨٧.

(*)الشنفرى شاعر جاهلي من بني الحرث بن ربيعة بن الإواس بن الحجر بن الهن بن الأزد بن الغوث، وقد ضرب المثل به في العدو فقيل " أعدى من الشنفرى " للمزيد ينظر : الضبي، مفضليه (١)، ص٢٧، وينظر، مفضليه (٢٠)، ص١٠.

(٢) الضبي، مفضليه (٢٠)، ص ١١١، ب ٢٥، ٢٦.

(٣) **نفسه**، مفضليه (٢٠) ١١١، ب ٢٧.

(٤) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغو والأدب**، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣م، ١٢٦/٣، نقلاً عن السابق، ص١٨٦.

(٥) الضبي، مفضليه (٨٦)، ص٣٠٨، ب٥.

(٦) الضبي، مفضليه(١٢١)، ص٤٠٦، ب١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نلاحظ مما سبق مدى اهتمام الجاهلي بسيفه، حتى بلغ الأمر ذكره في مواطن الغزل والنسيب، فيذكر قطعه وحدته وجودة صنعه والافتخار بأصله ونوعه، كما مرّ سابقاً كالهندي والمشرفي: بالإضافة إلى السيوف "السُريحية"[1]، وسيوف"بصْرى"[2]، وغيرها من الألقاب والصفات التي خلعها الشعراء على السيف في حديثهم وأشعارهم. كما ذكر صاحب القاموس المحيط أن أسماء السيف تُنَيِّفُ على ألف، وليس الأمر كذلك، فإن كثرة اسمائه جاءته من قِبَل أنه قد ينسب الى صانعه أو مكان صناعته، أو إلى مَضائِه وأثره وفاعليته أو الى شكله وحجمه، كما هو موضح في الجدول التالي:

السيف أسماؤه ودلالاته

ما جاء من جهة مكان صنعه	ما جاء من جهة أثره وفاعليته	ما جاء من جهة حجمه وشكله	ما جاء من جهة صانعه
الهندي والهندواني والمهند، وقد يضاف ألها فيقال سيوف الهند، وهي نسبة إلى الهند	الحسام والصارم والباتر والمخزم والقرضاب والماضي والحاد والصِّمصام والمرهف والعضَب، وهذه كلها سيوف قاطعة حادة، ومنها : الكَهامُ والقَضْمُ والفَلّ والمِعْضَدُ وهذه مُثلَّمة غير قاطعة.	الصفيحة (العريض) والمُفَقَّر (في متنه حزوز) والقضيب (اللطيف) والمِشْمَل (صغير يشتمل عليه الرجل بثوبه).	السُرَيجيّ (نسبة إلى قَيْنٍ يسمى سُريج)
اليماني نسبة إلى اليمن			الهالكي (نسبة إلى الهالك بن عمرو)
المشرفي، نسبة الى مشارف الشام			اليَزني (نسبة إلى ذي يزن)
البصراوي المنسوب الى بصرى بالشام			التَّبعي (نسبة إلى التتباعة ملوك اليمن)

القسيُّ والسِّهام:

استخدم العرب منذ القدم هاتين الأداتين لرمي أعدائهم من بعيد كما أن استخدامهما كان ماثلاً بكثرة في عمليات الصيد التي كانوا يقومون بها خصوصاً صيدهم الحيوانات المفترسة التي لا يستطيعون منازلتها، فهما إذن من أدوات القتال والحرب التي تساعد المقاتل على قتل عدوه دون الالتحام به، مما جعل للرماة دوراً مهماً في المعارك والحروب [3]، ومن البديهي أن يرتبط

(١) **نفسه**، مفضليه (١٢١)، ص٤٠٦، ب١٣.

(٢) **نفسه**،مفضليه (١٢)، ص٦٦، ب١٥.

(٣) الخطيب، علي أحمد عبد الهادي، فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م،ص٢٦٤،٢٦٣، وينظر : المبيضين، ص١٩٦ وما بعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

حديث الشعراء بهما معاً في أغلب الأحيان، ومثال ذلك استعراض ذي الإصبع العدواني[*]، أسلحته الحربية مفتخراً بها ومن بينها القسيّ والسِّهام، يقول : [1]

إما تَرَيْ شكَّتِي رُمَيْحَ أَبي سَعْدٍ فَقَدْ أَحمِلُ السِّلاحَ مَعَا
السَّيْفَ والرُّمحَ والكِنَانَةَ والـ ـنَّبْلَ جِيادًا مَحشُورَةً صُنُعَا
قَوَّمَ أَفوَاقَها وتَرَّصهَا أَنبَلُ عَدْوَانَ كُلِّهَا صَنَعَا
ثمَّ كَسَاهَا أَحَمَّ أَسوَدَ فَيْـ ـنَانًا وكانَ الثَّلاثَ والتَّبَعَا

يفتخر ذو الإصبع بجودة صنع أسلحته، فكان يتخير لها أجود أنواع الحديد فيما خص السيوف والنصال، وأجود الأخشاب فيما يخص القسي والسهام .

أسلحة الوقاية والحماية :

استخدم المقاتل بعض الأدوات التي تساعده على المحافظة على نفسه أثناء القتال، ومن هذه الأدوات : "الدرع" و" الترس "و" التسبغة "و" البيضة "، والناظر في حرص الجاهلي على حماية حياته يستنتج مدى الصراع الذي كان يجابهه في تلك من حياة البشرية .

الدرع:-

كان المقاتلون يلبسون الدروع [2]، لتلقي الطعنات القاتلة، ويرجع بعضهم نسبتها إلى داوود عليه السلام، وفي هذه الإشارة دلالة واضحة على قِدم استعمالها [3]، قال تعالى (وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ، أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ) [4]

ويَرد هذا المعنى في قول الحصين بن الحمام المُرِّيُّ [*]:[5]

---

[*]اسمه حُرْثان، بضم الحاء، وسكون الراء، وسمي ذا الإصبع؛لأن حية نهشت إبهام قدمه فقطعها، وقيل لأن كان في رجله إصبع زائده، وهو ابن الحرث بن محرث بن شباث بن ربيعه بن هبيرة بن ثعلبه بن الظرب بن عمرو بن عياذ بن يشكر بن عدوان، شاعر فارس قديم جاهلي، له غرات كثيرة في العرب ووقائع مشهورة، للمزيد ينظر : الضبي، مفضلية (٢٩)، ص١٥٣.

(١) نفسه، مفضليه (٢٩)، ص١٥٤، ب٧-١٠ .

(٢) ويعتبر الدرع من ضمن أسلحة الوقاية والحماية للبدن ولها أنواع عديدة منها : (الدلاص الزغف، والجوشن، والسربال، والسابغات)، للمزيد انظر : ربابعة، المرجع السابق، ص ٣٨

(٣) المبيضين ،المرجع السابق، ص١٨٩.

(٤) سبأ آية ١٠،١١.

[*]هو الحصين بن الحمام بن ربيعة بن مساب بن حرام بن وائلة بن سهم بن مرة بن عوف لبن سعد بن ذبيان بن ريث بن غطفان، كان سيداً شاعراً يعد من أوفياء العرب، للمزيد ينظر : الضبي، مفضليه (١٢)، ص٦٤.

(٥) السابق، مفضليه (١٢)، ص٦٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

صَفَائِحَ بُصْرَى أَخْلَصَتْهَا قُيونُها ومُطَّرِدًا مِن نَسْجِ داوودَ مُبْهَمَا

وأراد الشاعر بـ " المطّرد" الذي ليس فيه اختلاف، أي أنها لا فتق فيها والمقصود بها الدّروع، وافتخارهم بنسبها إلى داوود – عليه السلام - ؛ دلالةٌ واضحةٌ على اهتمامهم البالغ في صناعتها، والمحافظة على التزام ارتدائها في معاركهم وحروبهم، ويذكر أنهم حرصوا على صناعتها على طبقتين أو حلقتين، وهذا المعنى واردٌ في كثير من أشعارهم، يقول الجُميح :[1]

مُدَّرِعًا رَيْطَةً مُضَاعَفَةً كالنَّهي وَقَّى سَرَارَهُ الرِّهَمُ

ويصفها المزرد بقوله :[2]

ومَسْفُوحَةٌ فَضْفَاضَةٌ تُبَّعِيَّةٌ وَآهَا القَتِيرُ تَجْتَوِيها المَعابِلُ
دِلاصٌ كظَهْرِ النُّونِ لا يَستطيعُها سِنَانٌ ولا تلكَ الحِظَاءُ الدَّوَخِلُ
مُوَشَّحَةٌ بَيضاءُ دَانٍ حَبِيكُها لهَا حَلَقٌ بَعْدَ الأَنامل فاضِلُ
مُشَهَّرَةٌ تُحْنَى الأَصابِعُ نحوَها إذا جُمِعَتْ يومَ الحِفَاظِ القَباشِلُ

نلحظ من الأبيات السابقة فناً في وصف الدرع، وهي دلالة على بالغ أهميتها في حياتهم الحربية، لذلك حرصوا على جودة صُنعها فهي عنده " المزرد" مصبوبة بشكل جيد، ومن مميزاتها أنها واسعة، وهي منسوبة إلى تبّع أحد ملوك اليمن، ويشبهها بالسمكة في ملاستها ولينها، ورغم ذلك فهي قوية لا تستطيع السهام أو غيرها الولوج فيها، ولهذه الجودة يشار إليها بالأصابع .

الترس :-

وهو من أدوات الدفاع ، و" كان العربي يُحيط به جسمه؛ ليصد به واغل النبل والسهام التي تأتيه من كل جهة وصوب وهو عنها غافل، ولهذا كان الترس أخف حملاً من الدرع ولا يعوق لابسه عن الحركة السريعة الخفيفة " [3] .

يقول فيه المزرد:[4]

وجَوْبُ يُرَى كالشمَّمِس في طَخْيَةِ الدُّجَى وأَبْيضُ ماضٍ في الضَّرِيبَةِ قاصلُ

---

(١) نفسه، مفضليه (٧) ص٤٢، ب٩.

(٢) نفسه، مفضليه (١٧) ص٩٨، ب٣٨-٤١.

(٣) الخطيب،فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي ،ص٢٥٥، والدسوقي، المرجع السابق، ص ٥، وعلام، المرجع السابق، ص ٢٢٤، وخليف، مي، القصيدة الجاهلية في المفضليات، مكتبة غريب، الفجالة، د. ط، ص ٣٢ .

(٤) الضبي، مفضليه (١٧)، ص٩٩، ب٤٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والجَوْب هو الترس وشبهه هنا بالشمس التي تُشع في القتام، ويقول أبو قيس بنُ الأسلتِ الأنصاري في الترس :[1]

صَدْقٍ حُسامٍ وَادِقٍ حدُّهُ ومُجْنَاءٍ أَسمَرَ قَرَّاعِ

والترس هنا أتى بلفظة " مُجْنَاءٍ" وجعله أسمر؛ لأنهم كانوا يتخذون الترس من جلود الإبل .

التسبغة والبيضة :-

تكاد هاتان الأداتان أن تكونا أداة واحدة ؛ لحماية رأس المقاتل من ضربات السيوف ورشق السِّهام، فالتسبغة " نسيج يكون من حلق يلبس تحت البيضة المستدسرة "[2]، يول المزرد في ذلك :[3]

وتَسْبِغَةٌ في تَرْكَةٍ حِمْيرِيَّةٍ دُلامِصَةٍ تَرْفَضُّ عنها الجَنَادِلُ

وعادة ما تكون التسبغة سهلةً لينةً ؛ لأن ذلك أجود من استخدامها وليسهل حملها على الرأس، شريطةَ أن تكون قوية تتحمل الضربات والمخاطر .

أمّا البيضة [4] فهي: قلنسوة من حديد، وهي تشبه ما يسمى اليوم بـ "الخوذه " التي يلبسها الجندي على رأسه في القتال، وقد مضى الذكر أنها تُلبس فوق التسبغة، ومن ذلك نلحظ مدى حرص الجاهلي على حياتهِ، وقد أتى ذكر " البيضة " على لسان الأخنس بن شهاب التغلبي[*]، مفتخراً بقتل القائد أو رئيس القوم :[5]

هُمُ يَضربونَ الكَبْشَ يَبْرُقُ بَيْضُهُ على وجهِهِ منَ الدِّماء سَبَائِبُ
بِجَأْوَاءَ يَنفي وِرْدُها سَرَعانَهَا كأَنَّ وَضِيحَ البَيْضِ فيها الكَوَاكِبُ
ج

ومن عجيب قتاله أيضاً لجوؤهم إلى الحجارة أحياناً في بعض قتالهم، وقد ورد ذلك في قول الخَصَفيُّ بن مُحاربٍ، واسمه عامِرٌ المحارِبيُّ[*]:[1]

---

(١) نفسه، مفضليه (٧٥)، ص٢٨٥، ب٨ .

(٢) نفسه، مفضليه (١٧)، ص٩٨.

(٣) نفسه مفضليه (١٧)، ص٩٨، ب٤٢

(٤) هي من تجهيزات المعركة التي يعرِضُها الجندي مصفوفةً على الدروع، بلباس المعركة الكامل، انظر: ربابعة، المرجع السابق، ص٣٧.

(*) هو الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم بن عدي بن معاوية بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل، وهو شاعر جاهلي قديم قبل الإسلام ب دهر، وفيه خلاف أهو صحابي أم لا، ولقب بالأخنس؛ لأنه رجع ببني زهرة من بدر، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٤١) ص٢٠٣.

(٥) السابق، مفضليه (٤١)، ص٢٠٧،ب٢٣،٢٢، وللمزيد ينظر : الخطيب، عماد، ص٢٧٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويَوْمَ رُجَيجٍ صَبَّحَت جَمْعَ طَيِّءٍ عَنَاجيجُ يَحْمِلنَ الوَشِيجَ المُقَوَّمَا
نُراوِحُ بالصَّخْرِ الأَصَمِّ رُؤُوسَهُمْ إِذَا القَلَعُ الرُّومِيُّ عنها تَثَلَّمَا
ج

ولا أريدُ الغلو كثيراً في هذا الموضع، ولعلّ الاستخدام هنا جاء رمزياً، يدل على ضراوة القتال وشدته فاستخدم الشاعر الحجارة لتشارك في القتال، وهي ردة فعل لما أصاب السيف من تثلمٍ جرّاء قطع الأعضاء والرؤوس .

الخاتمة :

بعد هذا العرض المبسط لموضوع هذا البحث . **صورة الحرب في المفضليات** . نجد أن الحديث عن الحرب وصورتها التي تمثلت في النصوص الشعرية قد احتلت مساحة كبيرة من مختارات المفضل الظبي، وبالأخص أشعار الشعراء الجاهليين، ولعلّ ذلك يرجع في رأيي إلى أن نقطة التمركز القبلي ما تزال في أوج قوتها، وخلاصة القول إن موضوع الحرب أحتل مساحة واسعة في الشعر الجاهلي، فاتصفت اللغة فيه بفخامة اللفظ وقوة التعبير. كما أن صورة الحرب ظهرت عند الشعراء الجاهليين من أصحاب المفضليات مطابقة لمعطيات ذلك العصر، فشاهدنا صورتها كالغول بوجهه البشع المخيف، أو كالرحى التي تطحن الحبوب، أو كالناقة، ربة الحرب والدمار، وملقحة الأسنة والرماح، النموذج الأعلى للقتل والخراب وغيرها من الصور التي تتماشى وروح العصر وثقافة الشعراء. ولا غرابة في أن صورة الحرب تتعلق وتتناغم في المفضليات الجاهلية مع الخوالج النفسية التي مرَّ بها الشعراء في حياتهم فاتخذوا من شعرهم وسائل تنفيس عما يعتمل في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس. بل يمكن أن نقول إن معظم الصور الشعرية استمد مادته من البيئة الاجتماعية للشاعر الجاهلي،فاستطاعت هذه الأشعار أن تثبت فكراً ونزعة منطقية تأملية تعتمد على الصور الشعرية المتكاملة النابظة الحية.

ولابد من القول أخيراً بأن الشعر الجاهلي جاء مرآة للموروث الانساني، إذ ارتبطت المرأة بالحرب، والمرأة بالناقة والغولة والحيوان والنار، والرحى، والماء فجميعها تعود الى حضن الأم الكبرى عشتار، ولكن ليس في وجهها الأبيض المضيء، بل في وجهها الأسود المقيت.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم .

١. ابن منظور، العلاّمة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري(٦٣٠هـ١١٩٩م)، **لسان العرب**، المجلد التاسع، الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت .

٢. مجمع اللغة العربية، النشر (بلا)، جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة.

(*)اختلف في اسمه وهويته وورد أكثر من نسب له، للمزيد ينظر : الضبي، ص٣١٨.

(١) السابق ، مفضليه(٩١)، ص٣١٩، ب١٠،٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ثانيًا: المؤلفات .

١. ابن الصمة، دريد، **الديوان**، جمع وتحقيق: محمد خير البقاعي، دار قتيبة، د.ط،١٩٨١م .

٢. ابن الطفيل، عامر، **الديوان**، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن ثعلب، دار صادر، بيروت، د.ط،١٩٧٩م .

٣. أبو تمام، **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٩٨،١م .

٤. أبو سويلم، أنور عليان، **الإبل في الشعر الجاهلي "دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث"**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١٩٨٣،١م .

٥. أبو سويلم، أنور، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار، عمان،١٩٨٧م.

٦. أبو سويلم، أنور، **مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي**، دار عمّار، د.ط،١٩٩١م .

٧. الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، تحقيق: بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢ ، د.ت.

٨. الأندلسي، علي بن عبد الرحمن بن هذيل، **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، تحقيق ك محمد عبد الغني حسن، دار المعارف، القاهرة،١٩٥٨م .

٩. البستاني، بطرس، **الشعر الجاهلي**، دار المعلم بطرس البستاني، د.ط،١٩٦٩م .

١٠. البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن٢ هـ (دراسة في أصولها وتطورها)**، دار الأندلس، بيروت، ط١٩٨٣،٣م .

١١. جاد المولى، محمد أحمد وآخرون: **أيام العرب في الجاهلية**، دار الجبل، بيروت،١٩٨١م .

١٢. الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط١٩٦٣،٣م.

١٣. حسين، طه: **حديث الأربعاء**، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج٢٠١٢،١م .

١٤. الخطيب، علي أحمد عبد الهادي، **فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي**، **مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١٩٩٠،١م .**

١٥. الخطيب، عماد، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، ط٢٠٠٢،١م .

١٦. خفاجي، محمد عبد المنعم، **الشعر الجاهلي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١ ، د.ت.

١٧. الدسوقي، عمر، **الفتوة عند العرب أو أحاديث الفروسية والمثل العليا**، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ط، د.ت .

١٨. الدقس، كامل سلامة، **وصف الخيل في الشعر الجاهلي**، دار الكتب الثقافية، الكويت، د.ط،١٩٧٩م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٩. الدليمي، عبد الرزاق خليفة، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأمور**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م .

٢٠. الربابعة، حسن محمد، **من أدب الحرب عند المتنبي**، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، الأردن، ط ١، ٢٠٠٤م .

٢١. الشحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، دائرة المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م .

٢٢. الضّبي، المفضل، **المفضليات**، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٦، ١٩٧٩م .

٢٣. ضيف، شوقي **العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط ١٩٩٤م .**

٢٤. **عبد الرحمن، عفيف**، الشعر وأيام العرب، **شركة الفجر العربي، بيروت، د.ط، ١٩٨١م.**

٢٥. العشماوي، محمد زكي، **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م .

٢٦. عكاشة، محمود، **الحكم القبلي في العصر الجاهلي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م .

٢٧. علام، علي، **المفضليات " وثيقة لغوية وأدبية "**، دار أبهى للثقافة للنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٤م.

٢٨. علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، جامعة بغداد، ط٢، ج٥، ١٩٩٣م .

٢٩. المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق : محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

٣٠. المبيضين، ماهر أحمد علي، مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي، **دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٦م .**

٣١. المحاسني، زكي، **شعر الحرب في أدب العرب "في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة "**، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٠ م .

٣٢. ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت .

٣٣. النصر، إحسان، **العصبية القبيلة وأثرها في الشعر الأموي**، دار اليقظة العربية، المطبعة التعاونية اللبنانية، د.ط، ١٩٦٣م .

٣٤. النعيمي، أحمد إسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

ثالثًا : الأبحاث المنشورة .

١. الرباعي، عبد القادر، **الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، م٨، ع٢٩، ١٩٨٨م.

٢. الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي** ، مجلة جامعة قطر للآداب، قطر،عدد ٢٨، ٢٠٠٦م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣. الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة السحب في الشعر الجاهلي**، مجلة مؤتة، الأردن، مجلد ٢، عدد ٣، ٢٠٠٦ م .

٤. زراقط، عبد المجيد، **الفرد والجماعة في الشعر الجاهلي**، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد ٥٤، ١٩٨٨ .

٥. طريفي، محمد نبيل، **الشعر الجاهلي وقضايا المجتمع العربي القديم** ، مجلة التراث العربي، سوريا، دمشق، العدد ٣٥ و ٣٦، ١٩٨٩م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

حلب في الأدب التركي الحديث مؤلفات علي كمال نموذجاً

أ.عبد الستار الحاج حامد / طالب دكتوراه الأدب التركي الحديث في جامعة أولوداغ/بورصا، محاضر في كلية الآداب/ جامعة اسطنبول.

ملخص

علي كمال روائي وصحفي وسياسي تركيّ من أبرز المفكرين والأُدباء في الأدب التُّركيّ الحديث. نفي إلى حلب عام١٨٨٩م وأُعدم ميدانياً بسبب مواقفه السياسة عام١٩٢٢ م. أقام علي كمال في ولاية حلب ستّ سنوات، عمل خلالها في وظائف مختلفة، وكتب في تلك الفترة روايتين تدور أحداثهما في سورية. أُتيحت له فرصة التّعرف على الولاية ومناطقها المختلفة. أعطى حيزاً لا بأس به لولاية حلب في مؤلفاته، ولا سيما في مذكّراته ورواياته. قدم الكاتب معلومات قيمة تسلط الضوء على الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التّاسع عشر. تحدث عن الإيجابيات التي رآها في الولاية ولم يهمل ذكر سلبياتها،كما أورد بعض الحكاية الغريبة المتعلقة بأهلها.

الكلمات المفتاحية: علي كمال، الأدب التركيّ الحديث، ولاية حلب،مذكّرات.

مقدمة:

أعطى الأدب التّركيّ الحديث، الذي يؤرخ لبدايته بعام١٨٣٩م مع صدور مرسوم التنظيمات** في الدولة العثمانيّة، مكانةً هامةً لولاية حلب، وبشكلٍ خاص في الفترة التي كانت فيها تحت سيطرة الدولة العثمانيّة. فولاية حلب كانت من أكبر وأهم الولايات العثمانية، لموقعها الاستراتيجي، وأهميتها الإقتصادية، حيث كانت تشمل كل من إدلب والرقة ودير الزور وحماة في سورية، إضافة إلى أنطاكية وكلس وعينتاب الواقعة ضمن حدود الجمهورية التركية.

ثمة قسم لا بأس به من الأدباء الأتراك عاشوا قسماً من حياتهم في ولاية حلب، فمنهم من عاش طفولته فيها، مثل الروائيّة والكاتبة فاطمة عالية جودت، والروائي محمد جلال، ومنهم من مر خلالها، من أمثال الشاعر والطبيب المشهور جناب شهاب الدين، والروائيّة خالدة أديب أدوار، والروائيّ نابي زادة ناظم، ومنهم من نُفي إليها، مثل الكاتب والسياسيّ الكبير علي كمال، والروائيّ رفيق خالد قايا. لذلك كان من الطبيعي أن يُفرد هؤلاء الكتاب لتلك البلاد في كتاباتهم، ولا سيما في جنسي الرواية والمذكّرات، حيزاً لا بأس به.[1]

إن أول رواية تناولت حلب في الأدب التركي رواية "فلسفهء زنان" (فلسفة النساء) للكاتب أحمد مدحت أفنديﷺ ١٨٤٩-١٩١٢)، وسبب حديث الكاتب عن حلب هو تعين أحد شخصيات الرواية محسن باشا والياً على حلب، ومرافقة بطلة الرواية زكية خانم له إلى مدينة حلب. في هذه الرواية تحدثت زكية خانم عن حلب من الناحية الجغرافية في أول رسالة أرسلتها لأهلها في

** مرسوم أصدره السلطان عبد المجيد عام ١٨٣٩ يتضمن إصلاحات واسعة في الدولة في جميع المجالات على النمط الغربي

[1] Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006. S148,153,164.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إسطنبول، وتناولت في حديثها حرارة الصيف في حلب التي تجعل الناس فيها ينامون على سطوح منازلهم هرباً من الحر.[1] وفي روايته "أمانتجي" (صاحب الأمانات) أيضاً يقوم بطل الرواية بجلب الأمانات من حلب وإرسالها إليها.

كما تحدث الطيب والشاعر جناب شهاب الدين (١٨٨٧-١٩٣٥) في كتابه "سورية مكتوبلر" (رسائل سورية) عن مدينة حلب التي زارها بداية القرن العشرين ذاكراً قلعة حلب، ومقبرتها الكبيرة، وبيوت قراها التي ليس لها نوافذ، وفلاحي تلك القرى الذين يعملون بجد لإحياء أراضيهم.[2]

أما الطبيب والسياسي شرف الدين مغمومي(١٨٦-١٩٣٤) فقد أفرد صفحات عن حلب في مذكراة التي جمعت في كتاب "بر عثمانلى دكتورنك أنلرى" (مذكرات طبيب عثماني)، حيث زار المدينة مع مجموعة من الأطباء في فترة انتشار وباء الكوليرا في أواخر القرن التاسع عشر. تحدث المغمومي عن مدينة حلب بالتفصيل مقارناً أسواقها بأسواق إسطنبول، مبدياً إعجابه بقلعتها، وبموقعها الاستراتيجي، متذمراً من ضيق شوارعها، ونمط بناء بيوتها، ذاكراً أهم منتزهاتها ومزاراتها ومعابدها ومساجدها والمركز العلمية فيها.[3]

ومن الروائيين الذين تناولوا حلب في رواياتهم الروائي رفيق خالد قايا(١٨٨٥-١٩٦٥) الذي نفي إلى حلب ١٩٢٢ وأصدر فيها جريدة، كما طبع بعض رواياته فيها. ففي رواية (المنفى) التي تجري أحدثها في إسطنبول وحلب وبيروت حيث يسافر حلمي أفندي بطل الرواية إلى بيروت تاركاً ابنته وزوجته في إسطنبول بعد صدور قرار نفي بحقه، لينتقل بعد فترة من الزمن إلى حلب التي جاءت إليها ابنته للعمل في ناد ليلي فيها، وتقود الصدفة حلمي إلى هذا النادي مع مجموعة من المسؤولين، ليصاب بجلطة قلبية عندما رأى ابنته في النادي.[4]

في هذا البحث سنتوقف عند مؤلفات أهم هؤلاء الكتاب، وهو الكاتب والسّياسيّ والصّحفيّ المشهور علي كمال، الذي تكمن أهميته في كونه رجل سياسة وفكر، إضافة لكونه أديباً وشاعراً عاش في حلب ما يقارب ستّ سنوات في الفترة مابين عامي ١٨٩٥-١٨٨٩ م،كما كتب روايتين؛ "الأختان"و"مغامرة في الصحراء" تدور أحداثهما في ولاية حلب، واختار شخصيات هاتين الروايتين من السكان المحليين والموظفين الأتراك في سوريّة.

١ - حياة علي كمال وآثاره

ولد علي كمال في حي السُّليمانيّة أحد أقدم أحياء إسطنبول في١٨٦ م لأسرة غنيةٍ، وذات صلة بكبار الموظفين في قصر السّلطان العثمانيّ. كان والد علي كمال تاجراً كبيراً ،ورجلاً متديناً، يمجد السّلطان والدولة العثمانيّة، أما أمه فقد كانت جارية جركسيّة. درس علي كمال في مكتب الرشديّة إلا أنه، وبسبب مشاكله الكثيرة، طُردَ بعد سنوات من اِلتحاقه به، بعدها التحق بدكان والِده مع مواظبته على متابعة الدروس في جامع السّليمانيّة، جذب علي كمال الذي كان صاحب ذكاء انتباهَ بعض المسؤلينَ في القصر الذين كانوا على صلةٍ بوالده فتوسطوا له، وأعادوه إلى المكتب. تتلمذ على كمال في مكتب الملكيّة على أيدي

---

[1] Ahmet Midhat Efendi, *Felsefe-i Zenan; Letaif-i Rivayat*, hzl: Fazıl Gökçek,İstanbul, Çağrı yayınları, 2001.S 85

[2] Cenap Şahabettin, *Suriye Mektupları*, haz, Top, Baki, 1991.

[3] Şerafettin Mağmumi, *Bir Osmanlı doktorunun anıları yüzyıl önce Anadolu ve Suriye*; çev. Cahit Kayra, İstanbul, Büke Yayınları, 2001. S. 224-235

[4] Refik Halit Karay, *Sürgün*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1969.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أساتذة كِبار في الأدب التّركيّ، من أمثال الشّاعر والنّاقد معلم ناجي، والشّاعر والكاتب رجائي زاده محمود أكرم، في عام١٨٨٩ أصدر على كمال برفقة أصدقائه في مكتب الملكيّة أول جريدةٍ له، ولم يتجاوز يومها السّابعة عشرة من عمره، نشر فيها بواكير أشعاره وبعض كتاباته. وفي عام١٨٨٨ قرّر مع صديق له الهرب إلى فرنسا لمتابعة دراسته هناك، إلا أنه ما لبث أن عاد بعد سنةٍ بسبب وفاةِ والدِهِ. عادَ علي كمال من فرنسا بأفكارٍ جيدةٍ حملها معه، فأراد أن يؤسس جمعيةً طلابيةً في مكتب الملكيّة كتلكَ التي رآها في فرنسا، لكن مالبث أن قُبض عليه مع زملائه أثناء اجتماع الجمعيّة السِّري الثاني الذي كان يترأسه في منزله، وبعد التحقيق معه سجن لمدة ستة أشهر نُفي بعدها إلى ولاية حلب في عام١٨٨٩م .حضر علي كمال إلى حلب برفقة عائلته الصغيرة ليعمل أولاً كاتباً في الولاية ثم مفتشاً وجابياً للضرائب يجوبُ المناطق والمدن المجاورة لحلبَ، كما عمل فترة من الزمن مدرساً للّغة التّركيّة في المكتب الإعداديّ في حلب، عرف علي كمال بين زملائه بنزاهته وبتفانيه في عمله. في عام١٨٩٥ م عاد إلى إسطنبول، لكنه مالبثَ أن غادرها من جديدٍ إلى فرنسا، حيث درس الحقوق والسياسة، كما عمل خلال تلك الفترة مراسلاً لجريدةِ "إقدام" الإسطنبوليّة في باريس، وانضمَّ إلى صفوف حركة "جون ترك" المعارضة إلا أنه غادر صفوفها سريعاً لقناعته بعدم جدواها ليلتحق بوظيفة كاتبٍ في سفارة الدولة العثمانيّة في سويسرا. في عام١٩٠م توجه إلى مصر حيث عمل مديراً في مزرعةٍ لأحد باشوات العثمانيين هناك، ولكن حدثَت مشكلةٌ بينه وبين صاحب المزرعة فترك مصر عام١٩٠م ليعود إلى إسطنبول. في فترة إقامته في مصر تزوج بفتاة إنكليزيّة تعرف عليها عندما كان يقضي عطلته في بريطانيا. بعد عودته إلى إسطنبول عمل رئيس تحرير في جريدة "إقدام"، ولكن وبسبب إنقلاب٣١ أذار غادر اسطنبول إلى أوروبة، ولم يعد إليها إلا بعد إصدار عفو عام١٩١٢م بعد الإطاحة بالإتحاديين الذين كانوا سبباً لمغادرته إسطنبول. بعد عودته أصدر جريدة الصباح، وأسّس حزباً سياسياً. كما عين مدرساً في جامعة إسطنبول، وفي عام١٩١٩م شغل منصب وزير المعارف لمدة شهرين، ثم شغل بعدها منصب وزير الداخليّة بضعة أشهر.[1]

علي كمال عاش حياته معارضاً للسُّلطة، فقد انتقد سياسات السّلطان عبد الحميد، وانضمَ إلى معارضيه فترة من الزمن، كما كان خصماً قوياً لحركةِ الاتحاد والتّرقيّ، وللحركة الوطنيّة بقيادة مصطفى كمال أتاتورك، حيث انتقدَ هاتين الحركتين في كتاباته الأمر الذي أدى لإعدامه ميدانياً دون محاكمةٍ في إزميت عام١٩٢٢ م بعد نجاح الحركة الوطنيّة في الوصول إلى إسطنبول.

علي كمال وإن كان قد عارض بعض سياسات الدولة العثمانية وانتقدها في مقالاته، إلا أنه بقي طوال حياته مدافعاً عن الخلافة العثمانيّة، الأمر الذي جعل الروائيّ بيامي صفا(١٩٦١-١٨٩٩) يقول:"السياسة العثمانية أُعدمت ميدانياً مع علي كمال في إزميت"[2]

يتقن علي كمال التركيّة والعربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة، وخَلّفَ العديد من الكتب والروايات أهمها: عُمري (مذكرات نشرها على شكل مقالات في جريدة الصباح أولاً ثم جُمعت في كتاب بعد وفاته)، صفحة التّاريخ، الأختان(رواية)، مغامرة في الصحراء(رواية)، فترت(رواية)، رجال الاختلال، صفحة الشَّباب، تونس، راشد مؤرخ أم شاعر، علم الأخلاق، إضافة لعدد من

[1] **Uzun, Mustafa, "Ali Kemal"** *DİV,* Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, s. **405-407**
[2] Gezgin, Faruk, *Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi*, İsis yay. İstanbul 2010. S 238.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الكتب التي ترجمها عن الفرنسية، ناهيك عن مقالاته الأدبية والسياسيّة التي تزيد عن١٠٠ مقالة، عرف من خلالها بأسلوبه القويّ وجرأته.كما تُرجمت بعض أثاره إلى اللغة الفرنسيّة[1].

٢ - حلب في مذكرات علي كمال

عاش علي كمال في حلب بين عامي١٨٨٩و١٨٩٩م، وبحكم وظيفته كمفتشٍ وجابٍ للضرائب أتيحت له فرصة التجول في مختلف مناطق الولاية، والتّعرف على السكان المحليين والبدو، إضافة للموظفين والولاة الأتراك الذين كانوا يعملون هناك، وقد تحدث في مذكراته المسماة "عُمري" بشيء من التّفصيل عن ولاية حلب.

٢.١ - الحياة السياسية.

٢.١.١ - ولاة حلب

تحدث الكاتب في مذكّراته عن ولاة حلب الذين عاصرهم مبرزاً سلبيات وايجابيات كل والٍ من هؤلاء الولاة، ذاكراً أهم صفاتهم وأعمالهم التي قاموا بها في الولاية، مبيناً السياسات التي انتهجوها في إدارة الولاية وانطباعات الأهالي عنهم. من الولاة الذين تحدث عنهم الكاتب جميل باشا الذي يبدو في مذكرات الكاتب والياً شجاعاً صارماً، لا يفرق بين الأشراف وعوام الناس، استطاع تحقيق الأمن والاستقرار في الولاية، كما وضع حداً لتدخل القناصل في شؤون الولاية، وقام بتوسيع مدينة حلب بإنشاء الحي المعروف حتى يومنا هذا بحيّ الجميليّة نسبة لهذا الوالي، لكن هذا الوالي كان يُدير الولاية بطريقة كيفيّة بعيدة عن القانون، مما جعله عرضةً لشكاوي الأهالي، الأمر الذي أدى لعزله.

أما حسن باشا فيبدو والياً متديناً ونزيهاً، لا يأخذ الرشوة، يمضي جلّ وقته في قراءة القرآن الكريم، ومثنوي جلال الدين الرومي، يُحب السلطان عبد الحميد الثاني كثيراً، بيد أنه ضعيف إلى درجة أنه لا يستطيع عزل الموظفين الفاسدين في الولاية، كما أنه يخاف من الأجانب الذين يعيشون في المدينة، وينجز أعمالهم بسرعة.

أما عارف باشا فيبدو في مذكّرات علي كمال والياً فاسداً ضعيفاً، ليس لديه خبرة في إدارة أمور الولاية، فقد عَمَّت الفوضى الولاية في فترة ولايته، ولم يستطع توفير الأمن والاستقرار في الولاية، الأمر الذي جعله عرضة لشكاوى الأهالي، وفي مقدمتهم عبد الرحمن الكواكبيّ.

٢.١.٢ - سلبيات وايجابيات الدولة العثمانية

يذكرُ علي كمال أهم السّلبيات للدولة العثمانية في ولاية حلبَ، يرى الكاتب الذي عمل مفتشاً وجابياً للضرائب في الولاية أن الرشوة والفساد من أهمّ السّلبيات في الولاية، فقد كانت الرشوة شائعةً إلى درجة أن النّاس لم يعودوا يتصورون موظفاً لا يأخذ رشوة، فحتى المتدينين من الموظفين كانوا مرتشين. على الرغم من تحريم الدين والقانون الرشوة إلا أنها بقيت منتشرة في الولاية لانتشار الفساد. وبسبب هذا الفساد كانت الدولة تخسر الكثير من الأموال، فالسّكان كانوا يتهربون من دفع الضرائب للدولة عن طريق إرشاء الموظفين، أما ما كان يُجمع من أموال الضرائب فيسرق قسم منه من قبل الموظفين الفاسدين، وكان يتم ذلك بشكل علنيّ دون خوف أو وجل، لكن الكاتب يعود ويقول في مكان آخر من مذكّراته أن الموظفين على الرغم من ذلك كانت مخافة الله ومخافة السلطان تسكن قُلوبهم، فلا يتمادون في أخذ الرشوة والفساد كثيراً.

---

[1] Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004. S .٢٤٨-٢٤٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويورد الكاتب في مذكّراته بعض الحكايات المتعلقة بالفساد المنتشر في الولاية، بعض تلك الحكايات جرى أمامه عينه، وبعضها الآخر سمعه من الناس. فمن حوادث الفساد التي كان شاهداً عليها حادثة سرقة ضرائب الأغنام في قضاء "الباب"، حيث أرسل للتحقيق في هذه القضية، فقد كانت بعض القبائل البدوية تحط رحالها في هذا القضاء، الأمر الذي يوجب عليها دفع ضريبة للدولة، لكن القائم مقام ومدير المال وأمين الصندوق في قضاء الباب اتفقوا على سرقة قسم كبير من الضرائب، وذلك من خلال إعطاء إيصالات للبدو بالمبالغ التي دفعوها، وتسجيل واحد بالمئة من تلك المبالغ في دفتر الإيصال.

ومن الأمور التي أشار إليها الكاتب غياب تطبيق القانون على المتنفذين. ومن حكايات تسلط الأقوياء على البسطاء التي يروي الكاتب حكايات المتنفذ حسن بيك زاده الذي كان يتهرب من دفع الضريبة، إضافة إلى تصرفه وكأنه هو الحاكم في الولاية. ومن هذه الحكايات حكاية شاب مسيحيّ مر راكباً على عربة يجرها بغل بالقرب من أحد بساتين المتنفذ حسن، فقطع غصن من أغصان شجرة دراق ليستعمله كرباجاً، وفي تلك الأثناء رآه البستاني، فأخذه إلى المتنفذ حسن الذي بدأ بحساب قيمة الثمار التي كان سينتجها هذا الغصن في السنوات القادمة، فنتج عن هذا الحساب مبلغ كبير من المال يساوي ثمن البغل والعربة فأخذهما وخلّى سبيل صاحبهما.

ويذكر الكاتب حكاية أخرى من حكايات هذا المنتفذ سمعها من الناس، ولا يعرف مدى صِحَّتها، تقول الحكاية أن حسن بيك كان عنده بيت كبير بمحاذاة حي بحسيتا، وأراد أن يوسع هذا البيت قليلاً، وكان بجانب البيت بيتٌ صغيرٌ ليهودي فقير، فقرر حسن بيك أخذ هذا البيت ليوسع بيته، لكنه لم يرد دفع المال مقابل ذلك، فوجد حيلةً استطاع من خلالها الاستيلاء على البيت، حيث طلب من جاره اليهودي الفقير الاعتناء بدجاجاته لأنه سيذهب إلى منزله الصيفيّ، لم يستطع اليهودي رد طلب حسن بيك خوفاً منه، ولأنه فقير لم يكن يستطيع إطعام الدجاجات، في نهاية المطاف اضطر إلى بيعها، وبعد سنوات طلب حسن بيك من اليهودي الدجاجات قائلاً "فين جيجات فين بيضات" (أين الدجاجات وأين البيضات)، ولكن اليهودي كان قد أضاع الدجاجات، فبدأ حسن بيك بحساب ثمن الدجاجات وثمن الفراخ التي كانت ستفقس من البيض، فنتج عن هذا الحساب أن اليهودي أصبح مديناً لحسن بيك بمبلغٍ كبيرٍ من المال يعادل ثمن منزله الصغير، فاستولى على هذا المنزل.[1]

وعلى الرغم من الفساد المستشري في الولاية إلا أن الدولة كانت توليها اهتمام كبيراً، لأهميتها بالنسبة للدولة العثمانية، يتحدث الكاتب في مذكّراته عن هذا الاهتمام ذاكراً أهم المنشآت التي بُنيت في الولاية في ذلك الوقت، ومن أهمها المكتب الاعدادي (ثانوية المأمون حالياً) الذي لم يكن له مثيل حتى في إسطنبول، فقد جُلب أثاثه خصيصاً من باريس، بالإضافة إلى مزرعةٍ تجريبيةٍ تم انشاؤها بمساعٍ من مدير الزراعة واهان سورينيان.

٢.١.٣ - العلاقة بين الشعب والدولة العثمانية

في ما يتعلق بعلاقة الشعب مع الدولة العثمانيّة، لاحظ الكاتب أن السكان كانوا يحبون السّلطان عبد الحميد الثّاني، والدولة العثمانيّة، ويظهرون هذا الحب، ويحاولون أن يُطبقوا أوامر السلطان قدر المُستطاع، وعندما كانوا يتعرضون للظّلم كانوا يفضلون مراجعة السّلطان على اللجوء إلى السّلاح أو الثّورة.

كما كان أشرف القوم من الحلبيين يتهافتون للحصول على وظيفة في الحكومة المحلية في حلب، لأنهم بحصولهم على وظيفة يستطيعون تسيير أمورهم، وأعمالهم داخل الولاية بيسر وسهولة، أما الذين لا يحصلون على وظيفة في الدولة فيعانون

---

[1] المرجع السابق ص: 170-169

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من صعوبة تسيير أعمالهم، فالبعد عن الحكومة أشبه بالموت بالنسبة لأشراف الحلبيين. فَهَمُّ معظمهم هو الاستفادة من الفساد المتفشي في الدولة للحصول على الثروة والمال. و"كان الأشراف يتطلعون للحصول على نيشان أو ثناء من السّلطان، فاذا حصل الواحد منهم على ثناء أو نيشان من السلطان كان يُجن من الفرح".[1]

٢.١.٤ - القنصليات

إن الموقع الاستراتيجي لحلب جعلها مركزاً لقنصليات الدول المتقدمة في ذلك الوقت. إنّ كثرة القنصليات في حلب أثارت انتباه الكاتب واندهاشه، وعلى حد تعبيره "حتى البرتغال كان لها قنصلية في حلب". أما العاملين في هذا القنصليات فقد كانوا على قسمين قسم منهم قدم من البلدان الأجنبية، كما هو الحال في قنصليات إنكلترة وفرنسا وروسيا وإيطاليا. أما القسم الثاني فكان من التجار الأجانب الساكنين في حلب من غير المسلمين منذ مئات السنين، وكانوا يتهافتون للحصول على وظيفة في هذه القنصليات للاستفادة من الامتيازات الممنوحة للعاملين فيها، وأهمها الإعفاء من الضرائب.

لقد كان للقنصليات دور كبير في الحياتين السياسية والاجتماعية، فقد كان القناصل يتدخلون في شؤون الدولة مستفيدين من الامتيازات الممنوحة لهم، وفي هذا الصدد يقول الكاتب:" إن القناصل في هذه الولاية اعتادوا، ومنذ زمن بعيد، على التدخل في كل شيء مستفيدين من العهود القديمة"[2]، كما كانوا يقومون بنشاطات اجتماعية كإقامة الحفلات والمسامرات بشكل دائم في قنصلياتهم، كتلك التي تقام في أوروبة. فقد كان القنصلان البريطاني والروسي يقيمان في يومين مختلفين مرة كل أسبوع حفلةً ، يدعوان إليها أكابر القوم في حلب، أما قنصل النمسا اليهودي فكان نادراً ما يدعوا الناس للحفلات، ولكنه حفلاته كانت مميزة.

٢.٢. الحياة الاجتماعية

٢.٢.١ - البنية السكانية

أولى الكاتبُ أهميةً كبيرةً للتركيبة السّكانية لمدينة حلب ذاكراً أهم الطّوائف التي كانت تسكن هناك وأشهر العوائل في المدينة. يذكر الكاتب أهم العوائل الحلبيّة المُسلمة من مثل الجابري وكيخيا والمدرّس والشريف والسباعي، ويتحدث عن وضع كل عائلة من هذه العوائل، فيذكر أن عائلة الجابري هي الأكثر عدداً، وكان زعيم هذه العائلة "حجي أفندي" والد نافع أفندي الجابري الذي كان يبلغ الثمانين من عمره ، لكنه كان قوي البنية، ففي الوقت الذي كان يزوج فيه أحفاده كان عنده ولد في المهد. أما نافع أفندي الجابري الذي انتخب عضواً في مجلس المبعوثان كان ذكياً داعياً من دعاة الحرية ،محارباً للاستبداد.

أما عائلة كيخيا التي تتركز معظم أملاكها في منطقة حارم، فقد كان رئيسها أحمد أفندي الذي كان يملك العديد من الخانات بجوار القلعة مليئة بالسجاد والتحف القديمة، بالإضافة لقصره الكبير، أحمد أفندي كان يعرف بأخلاقه الحميدة وتدينه، فقد كان عضواً مستقيماً نزيهاً في مجلس الولاية لا يعرف التملق، وكان لا يهاب الاصطدام مع الولاة في سبيل الحق، إلا أنه كان يُربي أولاده وفقاً للأصول القديمة ولا يُحب التّجديد.

أما عائلة المدرّس فقد كانت أغنى العوائل في المدينة، كان رئيس هذه العائلة زكي بيك الذي كان عضواً في مجلس الإدارة، كان غنياً جداً وماكراً ومتملقاً. زكي بيك كان كاتباً صغيراً لكن بدهائه أصبح أحد أعضاء مجلس الولاية. كان يحب نفسه

---

[1] المرجع السابق ص: ١٩٣

[2] المرجع السابق ص: ١٧٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كثيراً ففي الفترة التي انتشرت الكوليرا في حلب انزوى في مزرعة له، ولم يعد يخالط الناس، كما كان يرتدي معطفه في شهر آب خشية البرد.

ويذكر الكاتب من العوائل المسيحيّة الثّريّة العوائل التالية: مركوبولي، صولا، حمصي، خياط، غزالي وأنطاكي.كانت عندهم قصور وممتكات عظيمة، فممتلكات هذه العوائل تتركز في مدينة حلب، فقد لاحظ الكاتب أنّ أكثر الأملاك في المدينة كانت في عهدة المسيحيين. وكان قسم من أبناءِ هذه العوائل يعمل في القنصليات الأجنبية كقنصل فخري أو كمترجم.

ويرى الكاتب أن لليهود مكانة خاصة في حلب على الرغم من أن معظمهم من الفقراء، فقد لاحظ الكاتب أنهم يعيشون في حي "بحسيتا" الخاص بهم، وأشار إلى دورهم الكبير في الحياة الاقتصادية للولاية، فيذكر من هؤلاء منسي التاجر اليهودي الذكيّ الذي كان يُقرض صندوق مال الولاية عندما يقع في ضائقة، مع ذلك كان يظهر تواضعاً كبيراً، فعندما يحضر إلى غرفة الوالي كان يجلس في آخر المجلس لاوياً عنقه، ناظراً إلى الأرض وكأنه أضعفُ مخلوقٍ على وجه الأرض.[1]

لعل إقامة كل طائفة من طوائف المدينة في حي لا يسكنه إلا أفراد هذه الطائفة هو أغرب ما لاحظه الكاتب في مدينة حلب، يقول " إنه أمر عجيب في هذه البلاد الطوائف الثلاثة المسلمون والمسيحيون واليهود يعيشون بشكل منفصل بعضهم عن بعضهم الآخر ما أمكن ذلك، ولا يوجد علاقات وثيقة بينهم، فالتّعصب في هذه الطوائف يفصل بعضهم عن بعض فصلاً كاملاً . لكن هذا الأمر يقتصرُ على الحلبيين أما غير الحلبيين من المسلمين وغير المسلمين فلا يصلون لهذه المرتبة من التّعصب فهم يختلطون ببعضهم أكثر من أهل المدينة."[2]

تحدث الكاتب في مذكراته بشكل مفصل عن الموظفين والمنفيين الأتراك الذي كانوا يشكلون مجموعة كبيرة في حلب، حيث يعمل معظم هؤلاء كموظفين إلا أنهم كانوا يقضون جلّ وقتهم في اللهو، كان بعضهم يقوم بفعاليات سياسية كنيقولا هاجر بيك المنتمي إلى عائلة مسيحية غنية، نفي من إسطنبول لأنّه كان يعمل في "سلاح شور" السّلطان مراد، كان نيقولا قد أسّس محفلاً ماسونياً في حلب اسمه "نجمة سورية"، وكان على صلة بكبار الماسونيين في أوروبة، نذر ماله وحياته للماسونيّة، كان يحاول ما بوسعه لضم أفرادٍ جدد إلى محفله.[3]

٢.٢.٢ - وضع المرأة

أما فيما يتعلق بوضع النساء في الولاية فيذكر الكاتب "أنّه حتى النساء غير المسلمات في هذه البلاد يرتدين الشّراشف (الملاءات) أثناء التجول، ويبدون وكأنّهنّ يهربن من الرجال في الشّوارع"[4]

٢.٣. الحياة الثقافية والعلمية

٢.٣.١ - التعليم

تحدث الكاتب في مذكّراته عن الحياة الثقافية والعلمية في الولاية في ذلك الوقت، فتحدث عن التَّعليم التقليديّ حيث كان الطلاب يدرسون على أيدي العلماء الكبار في المدينة، من مثل الشيخ بشير الغزيّ الذي كان له فضل كبير على الكاتب في

---

[1] المرجع السابق ص: ١٩٨

[2] المرجع السابق ص: ١٩٨

[3] المرجع السابق ص:١٦٤

[4] المرجع السابق ص:١٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجال تعلم اللغة العربية والعلوم الدينيّة، حيث كان يلتحق بحلقة الشيخ الغزيّ في حجرته الصغيرة، لم ينس الكاتب فضل هذا العالم عليه، فقد وجه شكراً له في مقدمة أحد كتبه.

إلى الجانب التعليم التقليدي كان هناك التعليم الحديث المُتمثِّل في المكتب الإعدادي الذي عمل فيه علي كمال مدرساً للّغة التركيّة. لقد لاحظ الكاتب أن معظم الطلاب في المكتب الإعداديّ كانوا أذكياء ومجتهدين، فقد تعلموا اللغة التركيّة خلال سنوات قليلة بشكل ممتاز، وقد أصبح معظمهم في مواقع ممتازة، الأمر الذي جعل الكاتب يشعر بالفخر بهؤلاء الطلاب الّذين كانوا يظهرون له الاحترام والتقدير دائماً.

٢.٣.٢ - الشعراء والمفكرون

علي كمال شاعر بدأ كتابة الشعر في بداية شبابه، وهو يحب الشعر العربي كثيراً، ويستشهد به في مقالاته، فقلما نجد مقالة من مقالات الكاتب تخلو من بيت شعرٍ عربي أو حكمة أو مثل، وكثيراً ما كان يستشهد بأقوال المتنبي والمعري في مقالاته وكتبه. لهذا ليس من الغريب أن يمنح الشعر العربي حيزاً في مذكراته، فقد لاحظ الكاتب سيادة الشعر في الأدب العربي، وتقدمه على بقية الاجناس الأخرى في تلك الفترة، كما لاحظ كثرة الشعراء الأمر الذي دفعه للاعتقاد بأن نظم الشعر عند العرب سهل. ويرى الكاتب أن ٨٠ % من المفكرين المسيحيين في حلب وبيروت ينظمون الشعر، إلا أن معظم أشعارهم عبارة عن ألعاب لفظية على حد تعبيره . ويرى الكاتب أن أفضل الشعراء العرب في تلك الفترة هم الشعراء الذين نشأوا في بيروت ومصر، ويذكر منهم الشّيخ ناصيف اليازجي وابنه إبراهيم اليازجي، ويرى أن أشعارهما تصل إلى مرتبة الكمال، أما شعراء حلب من أمثال قسطاكي الحمصي وجبرائيل الدلال فلا يصلون إلى المرتبة التي وصل إليها شعراء لبنان ومصر.

ويذكر الكاتب من المفكرين الحلبيين الذين التقى بهم في حلب عبد الرحمن الكواكبي الذي كانت عداوة والي حلب عارف باشا تجمع بينهما. فقد كانا يجتمعان لكتابة شكوى للباب العالي ضدّ الوالي عارف باشا. لقد أعجبَ الكاتبُ بذكاء الكواكبي وبراعته. ويورد الكاتب في مذكّراته برقيّة شكوى بعث بها الكواكبي إلى الباب العالي يُبيّن فيها وضع المدينة في زمن الوالي عارف باشا، يذكر فيها الكواكبي أن الولاية وصلت إلى درجة لا يمكن تحملها من انعدام الأمن بسبب سوء إدارة الوالي.[1]

٢.٣.٣ - الرقابة

تحدث الكاتب عن الرقابة على الأدباء في الولاية، فيتحدث عن سجن ونفي الشاعر الممتاز على حد تعبيره جبرائيل الدّلال بسبب قصيدة "العرش والهيكل" التي نظمها في أيام شبابه، كما ذكر الكاتب في مقالة له أنّ الولي حسن باشا كلفه بتدقيق أشعار شاعر أرمنيّ ألقي القبض عليه، إلا أنّ علي كمال، وبعد تدقيق الشعر تبين له أنه لايوجد فيه أي شيءٍ جديّ يستوجب التّوقيف، عندها أمر الوالي بإطلاق سراح الشاعر.[2]

---

[1] المرجع السابق ص: ١٨١-١٨٢

[2] Ali Kemal, "Tûl-i Emel" *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, s.1.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢.٤. اللهجة المحلية

تفاجأ علي كمال الذي كان قد درس اللغة العربية الفصحى في إسطنبول، بالفرق الشاسع بين العربية الفصحى واللهجات الدارجة في المدن العربية التي زارها. وبحسب رأي الكاتب أن من يتعلم اللغة العربيّة من المعاجم وكتب النحو والصرف لن يستطيع أن يتكلمها في بلاد العرب، ولن يتمكن من توصيل مراده.[1]

لقد لاحظ الكاتب أن الناس في ولاية حلب يخلطون في كلامهم بين اللغتين العربية والتركية، ويذكر حادثة طريفة جرت له عندما كان يجبي الضرائب من الفلاحين في قرى أنطاكية، فعندما سأل الكاتب الفلاح عن المحصول أجابه الفلاح بـ "قلدروا" حاول الكاتب تحليل الكلمة بناء على ماتعلمه من معلومات نحويّة وصرفيّة في المدرسة، فظن الكلمة من جذر "قول"، لكن تَبيَّن في نهاية الأمر أنّ الفلاح أدخل على المصدر التركيّ "قلدرمق" الذي يعني "الحمل أو الرفع" ملحقاً عربياً، فيكون معنى الكلمة "حملوها". ويذكر في هذا الصدد أنّ أهالي حلب يكثرون من المزج بين اللغتين التركية والعربية في أثناء حديثهم، فيقولون مثلاً "ما بجاليش" و "ما بقارش" أي "لا أعمل" و"لا أتدخل" مدخلين حرف النّفي على الفعل التركيّ.[2]

٢.٥. العمران

تحدث الكاتب في مذكراته عن الأهمية الاستراتيجية لموقع ولاية حلب، وما جلبه هذا الموقع من ثراءٍ وتقدمٍ للمدينة. لقد أصبحت مركزاً تجارياً وممراً يربط الشرق بالغرب، فقد عَدَّ الكاتب مدينةَ حلب أفضل مدينة في سورية، فهي متفوقة من ناحيتي العمران والثروة على كل من دمشق وبيروت. إلا أن الكاتب رأى عيباً في مدينة حلب، إلا وهو عدم توسيع هذه المدينة، فقد بقيت محصورةً داخل أسوارها فترة طويلة من الزمن، إلى أن جاء الوالي جميل باشا الذي شقّ شارعاً جديداً في الجهة الغربية من المدينة، وأسس حيّ الجميليّة، وبني فيها بيوتاً وقصوراً على الطرز الأوروبيّ، ويرى الكاتب أنّ الإقامة في حي الجميلة أفضل ألف مرة من الإقامة في حارات المدينة القديمة المغلقة والضّيقة التي لم يعجبه على ما يبدو طرز بنائها، فقد كان طرزُ بناء البيوت في حلب القديمة مدعاةً لاستغراب الكاتب، حيث يقول في هذا الصدد "إنّ النمط المعماري لبيوت المدينة عجيب، فهي مبنيّة بصورة لا تَحفظ سكانها لا من البرد والمطر شتاءً ولا من الحرارة صيفاً، لأنّ كل واحدٍ منها يحوي في وسطه فسحة (حوشاً) مكشوفة من الأعلى لا لزوم لها"[3]

٣. حلب في روايات علي كمال

كتب علي كمال روايتين تدور أحداثهما في ولاية حلب، هما"الأختان"، و"مغامرة في الصحراء"، سنقف عندهما لاتفصيل. تعتمد هاتان الروايتان القصيرتان على مشاهدات الكاتب في مدينة حلب، ففي مقدمة كتابه "صفحة الشَّباب" يقول الكاتب أنَّ هاتين الحكايتين حقيقيتان، وأنَّ أحداثهما قد جرت أمام عينيه، فتأثر كثيراً لدرجة أنه أحس نفسه مجبراً على كتابتهما.[4]

---

[1] Ali Kemal,"Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça " *İkdam,* nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3.
[2] Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, s 201-202
[3] المرجع السابق ص: 172
[4] Ali Kemal, *Bir Safha-ı Şebâb*, İkdam Matbaası, Dersaadet 1329/1913,s.3

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣.١. الأختان

انتهى الكاتب من كتابة هذه الرواية في حزيران عام١٨٩٩م في مدينة حلب، ونشر جزء منها في جريدة "مكتب" في العام نفسه ، وطبعت بشكل كامل لأول مرة عام١٨٩٩م.

٣.١.١ - أحداث الرواية

تدرو أحداث الرواية في مدينة حلب عام١٨٩٩م بين مجموعة من الموظفين الأتراك، ومجموعة من البغايا قدمن من دمشق إلى حلب، إضافة إلى فتاتين غير مسلمتين تعيشان في حلب، فالرواية تعطي صورة للحياة الإجتماعية في حلب في أواخر القرن التاسع عشر من وجهة نظر الكاتب.

تبدأ أحداث الرواية عندما يصادف الكاتب بطل الرواية في أثناء تجوله في أوسع شارع في مدينة حلب، فتاتين شابتين هما "ويوا" و "سلفيا"، وهما تتمشيان هناك، وبدا للكاتب أنهما تعيشان حياة كريمة وسعيدة، ولا يعوزهما شيء. وبعد فترة وجيزة من مرور هاتين الفتاتين غير المسلمتين تمر في الشارع نفسه قافلة قادمة من دمشق، يلفت انتباه الكاتب في هذه القافلة فتاتان شابتان أرهقهما السفر، بنظراتهما وضحكاتهما، هما "شريفة" و"زنوب"، بدا للكاتب أنهما تعيشان حياة صعبة وغير مستقيمة، تعقبهما بنظراته لفترة ثم انصرف بعدها إلى بيته، لكنه ظل يفكر في المشهدين المتباينين اللذين رآهما في شارع المدينة.

بعد فترة من الزمن يُدعى الكاتب إلى حفلة باليه أقيمت في أحد بيتوت التجار الأوروبيين المقيمين في حلب، في الحفلة يلتقي بالفتاتين اللتين شاهدهما، وهما تتنزهان في الشارع، ويدور حديث بينه وبينهما، لكن الفتاة الكبيرة "ويوا" تجذب انتباهه أكثر من أختها الصغيرة، فيرقص معها، ويتحدث معها حتى ساعات الفجر الأولى. لقد ذكرت هاتان الفتاتان الكاتبَ بالفتاتين الأخرتين اللتين صادفهما في المكان والزمان نفسه، فقرر السؤال عنهما، فذهب إلى صديق له يقضي جلّ وقته في اللهو والسكر، وسأله عنهما فوجد عنده معلومات كافيه عنهما، كما تطوع صديقه بإيصاله إلى المكان الذي تسكنان فيه، وذهب مع صديقه بعد تردد إلى بيتهما الذي يقع في أحياء المدينة القديمة، تعرف عليهما وعلى عمتهما التي كانت تسكن معهما، حيث تبين للكاتب أن رُقية عمة الفتاتين تقوم بتشغيل ابنتي أخيها زنوب وشريفة في الدعارة واللهو، وأن صديقه يحب شريفة، وأن شريفة أكثر شهرة من أختها زنوب، فهي فتاة لعوب تقوم بكل ما يمكنها القيام به للايقاع بالشباب في فخها، على العكس منها أختها زنوب التي لا تحب هذه الأعمال لكنها مرغمة على فعلها.

الكاتب الذي كان يفضل حضور الحفلات التي يقيمها الأجانب في حلب ويختلف إليها، يعود ويلتقي بويوا وسيلفا في إحدى الحفلات المقامة في إحدى القنصليات الأجنبية، تبين له خلال الحفلة أن ويوا قد خطبت وستتزوج قريباً، يتأثر من سماع هذا الخبر.

تحبل شريفة محبوبة صديق الكاتب من أحد الأغاوات، فتخطط عمتها رُقية لإسقاط الجنين، فتأتي بداية يهودية، تبدأ الدَّاية بالعمل على إسقاط الجنين، بعد ثلاثة أيام من المحاولات الفاشلة، تنجح الدَّاية بإسقاط الجنين، لكن شريفة تصاب بنزيف يؤدي إلى وفاتها. يشترك الكاتب وصديقه الذي حزن حزناً شديداً لفقد محبوبته في الجنازة التي لم يشهدها سوى عددٍ قليلٍ جداً من الناس، وبعد الانتهاء من مراسم الدَّفن في المقبرة التي تقع خارج أسوار المدينة القديمة، يمر الكاتب من أمام إحدى الكنائس فيرى النَّاس محتفلين بعرس "ويوا" فيحزن كثيراً.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

صديق الكاتب وبعد وفاة شريفه يصاب بالمرض لأنه يتناول الكحول بكميات كبيرة، في يوم من الأيام يذهب الكاتب لزيارته، فيجد عنده مجموعة من الموظفين الأتراك يلعبون القمار، يحاول مغادرة البيت لكنهم يصرون على بقائه لتناول الطعام معهم. وبعد ساعات من اللعب تحدث مُشكلة يقرر اللعبون بعدها إنهاء اللعبة، ويبدؤون بتناول المشروبات والطعام، وبعد أن يأخذ السكر منهم كل مأخذ يرسلون لجلب عازف عودٍ يهودي ليعزف لهم، لكنهم لا يعضهم لا يكتفي بذلك فيقرر الذهاب إلى إحدى أماكن اللهو بحلب لإكمال سهرتهم هناك. صديق الكاتب بعد فترة قصيرة يصاب بالوهم الأمر الذي يؤدي به إلى الانتحار.

في يوم من الأيام، وفي أثناء مرور الكاتب من أمام قلعة حلب يصادف رقية، فتطلب منه أن يعطيها عنوان بيته، ثم تزوره في اليوم الثاني، وتدعوه لزيارتها، يلبي الكاتب الدعوة، فيذهب في اليوم التالي إلى بيت رقية، فيرى أن زنوب قد أصيبت بمرض جعلها تبدو ضعيفة جداً، قدم للكاتب المشروبات بعدها جاء مجموعة من العازفين، بدأت زنوب بالعزف على العود مع العازفين، لكن أحد العازفين بدأ بغناء أغنية تدور كلماتها حول شريفة، الأمر الذي جعل زنوب تتأثر كثيراً وتنفجر باكيةً، فخرجت من الغرف حاملة كأس البيرة في يدها لتجلس في باحة البيت، لكن بعد فترة سمع الكاتب والذين يجلسون معه في الغرفة أنينها فخرجوا ليروا زنوب وقد كسرت الكأس وجرحت يدها محاولة الانتحار، وبعد أن ساعد الكاتب رقية على ربط الجرح الذي أحدثته زنوب في يدها، أعطى رقية بعض المال وعاد إلى بيته ليجد على مكتبه دعوة موجه له من والد ويوا وسلفيا يدعوه فيها لحضور حفل زفاف ابنته الصغرى سلفيا.

٣.١.١ - حلب في الرواية

٣.١.١.١ - المجتمع الحلبي

في هذه الرواية القصيرة التي تدور جميع أحداثها في مدينة حلب يقدم الكاتب لنا ثلاثة طبقات اجتماعية تعيش في المدينة، المجموعة الأولى تتمثل بالموظفين والتجار الأجانب الذين يعشون في حلب، المجموعة الثانية هي جزء من السكان المحليين الجاهلين الذين يقومون بأعمال لا أخلاقية، وأما المجتمع الثالث فهو مجموعة الموظفين والمنفيين الأتراك الغارقين في اللهو والسكر.

الكاتب يقارن بشكل دائم بين المجموعة الأولى والثانية، فهو يقارن بين زنوب وشريفة من جهة، وويوا وسلفيا من جهة أخرى، فشريفة وأختها تعيشان في وسط يختلف تماماً عن الوسط الذي تعيش فيه ويوا وأختها اجتماعياً ومكانياً وثقافياً.

٣.١.١.١.١ - السكان المحليون

شريفة وأختها تعيشان حياة صعبة و قذرة، فقد توفي والداهما، وهما في سن صغيرة، ونشأتا في كنف عمتهما رقية التي كانت تزاول أعمالاً لا أخلاقية في دمشق، لكنها بعد أن شاخت بدأت بتشغيل الفتاتين الصغيرتين. رقية همها الأكبر جمع المال بأي وسيلة، لا يهمها صحة أو سمعة ابنتي أخيها، كما أنَّها تتظاهر بالتَّدين، فهي ترتدي الحجاب، وتحمل سبحة في يدها، كما أنها تؤدي الصلاة أحياناً. من الملاحظ أن هذه الشخصيات جاهلة لم تنل أي حظ من العلم أو الثقافة.

على هامش هذه الشخصيات الثلاثة توجد بعض الشخصيات الثانوية التي تنتمي للمجتمع المحلي. من هذه الشخصيات شخصيات يهودية، من مثل الداية وعازف العود. من الملاحظ أن الشخصية اليهودية في الرواية سلبية أيضا، وتتصف بصفات سيئة، وتقوم بأعمال بسيطة أو غير قانونية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣.١.١.١.٢ - الأجانب

أما الفتاتان الأجنبيتان فهما شخصيتان إيجابيتان، على العكس من شريفة وزنوب ويوا وأختها تعيشان حياة مرفهة وسعيدة، فهما تحبان الموسيقى، وتعزفان على البيانو، وتحضران الحفلات التي تقام في القنصليات، أو التي يقيمها التجار الأجانب في حلب، تحبان الأدب والقراءة كثيراً، وهما مثقفتان تتحدثان في مواضيع تتعلق بالأدب، تتنزهان في شوارع حلب، وتقومان بالتجول في الريف على الخيل، باختصار هما لا تواجهان أي مصاعب في الحياة.

٣.١.١.١.٣ - الموظفون الأتراك

لقد قدم الكاتب الموظفين والمنفيين في حلب بصورة سلبية في الرواية، فهولاء يتمتمون بصفات سيئة. فهم منغمسون في اللهو، يقضون جل وقتهم في أماكن التسلية ولعب القمار، وبسبب تناولهم للكحول، ولعبهم للقمار يعانون من مشاكل إقتصادية، فرواتبهم لا تكفيهم، وفي بعض الأحيان يأخذون ديوناً من الناس لكنهم لا يستطيعون إيفاءها بل ويتذمرون من مطالبة أصحاب الديون لهم.

٣.١.١.٢ - المكان

الكاتب يقدم لنا في الرواية مكانيين مختلفين تماماً في مدينة واحدة،كل مكان يختلف تماماً عن المكان الأخرى، المكان الأول هو المكان الذي تعيش فيه رقية وابنتي أخيها، يتمثل في الحارات الضيقة والمتعرجة داخل أسوار المدينة القديمة، هذه الحارات غير نظيفة، شوارعها وأرصفتها مليئة بحفر الصرف الصحي، وأكوام الحجارة، وغارقة في الظلام الدامس، بيوتها صغيرة ومحاطة بجدران ليس لها نوافذ أو شرفات، فالبيت الذي تسكنه رقية أشبه ما يكون بالسرداب فيه حوش صغير جداً. أما المكان الذي تعيش فيه ويوا وأختها فيتمثل بالأحياء التي تقع خارج السور، البيوت فيها واسعة ولها شرفات، كما أنها محاطة بالأشجار، فالبناء الذي تقام في الحفلات الأسبوعية، بناء قاعاته كثيرة، وواسعة لها نوافذ وشرفات واسعة محاطة بالأشجار الكبيرة.

يفهم من كلام الكاتب أن حلب كانت تعج بمراكز التسلية واللهو التي تقدم خدماتها للراغبين بها حتى ساعات متأخرة من الليل، فبالإضافة إلى أمكان التسلية والحفلات التي يقيمها الأجانب في حلب يمكن أن نضيف هذا الحوار الذي دار بين اثنين من الموظفين الأتراك كانا يرغبان في الذهاب إلى أحد أماكن اللهو:

"- الساعة تقترب من الرابعة صباحاً

-لا يزال هناك وقت، هناك وقت، أولا نذهب إلى (رقوش) إذا لم نجدها نذهب إلى (سلوم) خارقة حلب خارقة."[1]

٣.١.١.٣ - الثقافات والعادات

يجد القارئ للرواية نفسه أمام مجتمعين مختلفين ثقافياً تماماً، يتجلى هذا الاختلاف في اللباس والأدوات الموسيقية والتسلية، فرقية وابنتا أخيها يرتدين غطاء الرأس والملاءة، أما ويوا وأختها فترتديان أثواباً ملونة صفراء وحمراء إضافة قبعات. من الملاحظ أن الحفلات الصغيرة التي تقام في بيت رقية يعزف فيها على العود والزيل إضافة إلى الطبلة الصغيرة، وهي آلآت شرقية. أما الحفلات التي تحضرها ويوا وأختها فيعزف فيها على الآلآت الموسيقية الغربية من مثل البيانو والقيثار المندولينا،

[1] المرجع السابق، ص: ٩٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويغنى فيها بالفرنسية واليونانية إضافة إلى العربية. ولانسى أن نذكر أن زنوب عازفة ممتازة على العود، أما ويوا فهي عازفة ماهرة على البيانو.

لقد تحدث الكاتب في الرواية عن بعض العادات السائدة في المدينة في ذلك الوقت. فمن ذلك حديثه عن حفلة الباليه التي أقيمت في بيوت أحد التجار الأجانب في حلب، هذه الحفلة أشبه ماتكون بالحفلات التي تقام في أوروبة وقتئذ، حيث يشترك فيها الرجال والنساء، ويرقص المدعون رقصات "والس" و"قادريل" على نغمات البيانو، تتخلل هذه الرقصات فترات استراحة للطعام والشراب وتبادل أطراف الحديث.

ومنها أيضاً الاجتماع الذي كان يقام صيفاً ببناء إحدى القنصليات الأجنبية الفاخرة الواقعة خارج أسوار المدينة القديمة والمحاطة بالأشجار الكبيرة ، ففي هذه القنصلية يجتمع الرجال والنساء مرة كل أسبوع بعد الظهر في اجتماع أشبه ما يكون بحفلة يعزف فيها على البيانو والقيثارة، ويغنى فيها بالعربية واليونانية والفرنسية، ومعظم رواد هذه الاجتماعات من النساء.

ومن العادات التي ذكرها الكاتب جلب العازفين والمغنين إلى البيوت لخلق جوٍ من المرح وتسلية الضيوف. كذلك عادة اتباع الجنائز، فعلى الرغم من أن شريفة فتاة ليس لها أي أقرباء في المدينة إلا أن بعض الناس من الاتقياء شاركوا في حمل الجنازة، والصلاة عليها، رغم أنهم لايعرفونها.

٣.٢. مغامرة في الصحراء

انتهى الكاتب من كتابة هذه الرواية في عام ١٨٩٩م في مدينة حلب، ونشرت أجزاءً في جريدة "ثروت" عام ١٨٩٩م، ثم طبعت في العام نفسه ، وتُرجمت إلى الفرنسية عام ١٨٩٩م. تدور أحداث الرواية حول فتاة إسطنبولية اسمها سحر، اضطرت للسفر مع ولدها الذي نفي إلى مدينة تدمر التي كانت تابعة لولاية حلب آنذاك، صرح الكاتب في مقدمة الرواية أنه رأى سحر وأن أحداث الرواية حقيقة وإن كان فيها شيء من الخيال.

٣.٢.١- أحداث الرواية

تبدأ أحداث الرواية مع وصول سحر وزوجة أبيها صفوت إلى ميناء اسكندرون قادمتين على متن باخرة من إسطنبول للّحاق بصبحي أفندي الذي عين مديراً لمملحة تدمر.

سحر فتاة في السادسة عشرة من عمرها، ولدت في إسطنبول ألتحقت بمكتب تعليم الفتيات في اسطنبول، تعرفت على مجموعة من الفتيات في المكتب، وأصبح عندها صديقات، مات والده سحر وهي في سن صغيرة على إثرها تزوج والدها بصفوت الفتاة الشابة التي كانت تعمل في بيتهم. سحر تحب رفيقاتها ومدينة إسطنبول كثيراً، إلا أنها تضطر لمغادرة إسطنبول بسبب تعين والدها في مدينة تدمر.

صبحي أفندي رجل في الخامسة والخمسين من العمر، مهمل لعمله، الأمر الذي أدى إلى تعيينه في تدمر بعد محاكمة دامت سنوات. صبحي أفندي يحب زوجته الشابة كثراً، لكنه لم يكن يكترت بأمر ابنته سحر وأختها الصغرى نوبر. عندما وصلت عائلة صبحي أفندي إلى ميناء إسكندرون كان من المفترض أن يكون بانتظارها رجل أرسله صبحي أفندي لاصطحابهما إلى حلب، ومنها إلى تدمر. ولما أن الرجل لم يحضر اضطرت العائلة للذهاب مع عائلة إسطنبولية قادمة إلى حلب، يعتقد أن هذه العائلة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هي عائلة، حيث بقيت عائلة صبحي أفندي في حلب عدّة أيام، أقامت خلالها في منزل العائلة الاسطنبولية في حلب، قبل أن تكمل طريقها إلى تدمر.

في البداية سحر شعرت بالملل الضيق من هذا السفر، كما أنها لم تحب طبيعة البلاد الصحراوية، ولا أثار مدينة تدمر التي كانت تظن أنها ستكون جميلة وممتعة، لأنها كانت قد قرأت مقالة حولها، فالأوروبيون يقطعون المسافات الشاسعة لرؤية هذه الأثار القديمة. سحر كانت تعيش منعزلة عن محيطها، كما كانت زوجة أبيها تكرهها، لذلك كانت تقضي جل وقتها برفقة أختها الصغرى "نوبر" بين أثار المدينة القديمة التي بدأت تحبها، لقد كانت نوبر ذات الخمس سنوات صديقة سحر الوحيدة، إلا أنها تصاب بمرض يؤدي إلى وفاتها، فتبقى سحر وحيدة في الصحراء لا يوجد ما يسليها سوى الرسائل التي كانت تتبادلها مع صديقتها خيرية.

بعد فترة من الزمن يعين في المملحة كاتب اسمه رجب أفندي، وهو شاب تركي وسيم، لقد أحبته سحر عندما سمعت عنه، حتى قبل أن تراه، وبدأت تنسج أحلام الزواج من هذا الشاب الوسيم، رجب أفندي أيضاً لم يكن يخفي رغبته في الزواج من سحر، ولكن في إحدى الليالي عندما كان رجب أفندي يسكر مع محمد رئيس الحراس في المملحة بدأ يتكلم بكلام سيئ ينم عن خساسته، فالرجل لم يكن ليكتفي بالحديث عن سحر، بل أفصح عن رغباته حول صفوت زوجة صبحي أفندي، الأمر الذي أغضب محمد، وجعله ينهال عليه ضرباً، الأمر الذي أدى إلى اجتماع كل من في المملحة. وهكذا ظهر وجه رجب أفندي الحقيقي أمام الجميع. وبعد أيام جاءت رسالة من دمشق إلى صبحي أفندي تطلب منه أن يرسل الكاتب لأخذ زوجته التي تركها في دمشق لوحدها، حيث بدأت الأشاعات السيئة تنتشر حولها.

سحر أصيبت بخيبة أمل كبيرة بعد هذه الحادثة، فقد بلغت العشرين من عمرها ولم تتزوج، كما زادت مضايقات زوجة أبيها التي كانت تريد أن تتخلص منها، فكان تطلب من زوجها بشكل دائم أن يزوج سحر، بحجة أنها قد كبرت. وبعد فترة وجيزة يأتي مدير ناحية جديد إلى تدمر مع عائلته، ابن مدير الناحية الجديد شاب في العشرينات من عمره، لكنه لم يكن وسيماً أبداً، طلب يد سحر فوافقت على الزواج منه، بسبب الضغوط المتزايدة عليها من قبل أبيها المريض وزوجته. تم تحديد موعد الزواج لكن من حسن حظ سحر، وبسبب الظروف الصحراوية ظهرت أعراض مرض الفرنك على الشاب الذي كان يخفي إصابته بهذا المرض المعدي، فأبطل الزواج.

وبسبب إلحاح صفوت في تزوج سحر قرر صبحي أفندي أن يصطحب ابنته إلى مركز اللواء دير الزور عله يستطيع أن يزوجها لموظف من الموظفين هناك. شعر سحر بحزن شديد جداً، لأن والدها يريد التخلص منها، وتزوجها لأي شخص كان، فكتبت له رسالة صغيرة مفادها أنه أبوها وأن من واجبها إطاعته، لكنها لا تستطيع أن تستوعب أن والدها الذي تعب في تربيتها يزوجها بهذه الطريقة لرجل لا يعرفه في مكان لا يعرفه.

رق قلب صبحي أفندي حينما قرأ الرسالة، وبكى قليلاً، لكن اصرار زوجته، وهجرها له يرغمانه على هذا الفعل، ومن حسن حظ سحر رفضت الإجازة التي تقدم بها صبحي أفندي لكي يأخذ ابنته إلى دير الزور لكونه طلب الاجازة في موسم عمل المملحة.

سحر كانت تقضي جل وقتها بين أثار مدينة تدمر القديمة أو تصعد إلى أحد التلال المحيطة بها تتأمل عالم الصحراء من حولها، وفي أحد الأيام اضطرت للعودة إلى البيت بعد خروجها منه بربع ساعة بسبب حرارة الجو، ولكنها عندما عادت إلى البيت، فوجدت باب البيت مفتوحاً، فتسللت إلى غرفتها، لكنها سمعت صوتاً في البيت، فنظرت من شق الباب، فرأت "حسن"

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أحد حراس المملحة يخرج من غرفة صفوت، لم تكد تصدق ما رأت، فقد أصيبت بصدمة جعلتها تبقى في غرفتها طوال اليوم، وهي تفكر فيما ستفعل، في النهاية قررت السكوت، لأن أباها لن يصدقها، وحتى لو صدقها لافائدة من ذلك، بل على العكس إن هذا الخبر قد يسبب وفاة والدها المريض، لكنها قررت أن لا تخرج من البيت في فترة تواجد والدها في العمل.

في يوم من الأيام خرجت سحر إلى أثار المدينة، وبينما هي غارقة في تأملاتها ظهر أمامها فجأة مجموعة من البدو يتقدمهم شاب وسيم، تفاجأ بدوره أيضاً برؤية سحر. نهضت سحر من مكانها، وغادرت المكان، لكن خيال الشاب لم يفارقها لحظة واحدة طوال تلك الليلة.

في اليوم التالي جاء مدير الناحية ليزف البشرى لصبحي أفندي، لقد طلب من الشيخ سطعان أن يطلب يد سحر لابنه نبهان الذي رأها جالسة في مدينة تدمر القديمة، وأخبره بأن الشيخ سطعان سيدفع له ٢٠ ليرة مهراً لسحر. سحر رفضت هذا الأمر رفضاً مطلقاً، فكيف لفتاة نشأت في إسطنبول أن تعيش مع البدو في وسط الصحراء. لكن والدها أعطاها مهلة للتفكير حتى صباح اليوم التالي، ظلت سحر تفكر طوال اليوم بذلك الشاب البدوي، وفكرت أيضاً بوضعها في البيت الذي حولته زوجت أبيها إلى جحيم لا يطاق، وفي حال زميلاتها في الدراسة اللاتي تزوجن في إسطنبول بأزواج في منتهى السوء والانحطاط. فقررت القبول بالعيش مع هذا الشاب البدوي الشهم في وسط الصحراء، وهجرت عالم المدينة إلى الأبد.

بعد رحيل سحر مع زوجها البدوي عن تدمر تعرض والدها لصدمة كبيرة أدت لوفاته حينما رأى حارس المملحة في بيته مع زوجته التي هربت مع حارس المملحة حسن إلى دمشق إثر وفاة زوجها.

٣.٢.٢- المكان

تدور أحداث الرواية في إسطنبول، وفي تدمر التابعة لولاية حلب، وفي الطريق بين هذين المكانين. المكان الأول إسطنبول المكان الذي ولدت وعاشت فيه سحر مع عائلتها، لهذا المكان مكانة خاصة في نفس سحر، فإسطنبول هي الوطن الذي يحوي ذكريات الطفولة إلى جانب جماله الطبيعي، غادرت سحر هذا المكان الجميل مكرهة للحاق بأبيها المنفي في وسط الصحراء. لكن هذا المكان ما يلبث أن يفقد بريقه في عيني سحر بسبب ما كان يصلها من أخبار منه من جهة، وبسبب الصحراء التي بدأت تحبها، وتعتاد على الحياة فيها. إسطنبول على الرغم من جمالها الطبيعي باتت موطن الفاسدين والمنحطين من الرجال بالنسبة لسحر.

أما المكان الثاني فهو الصحراء التي يقدم لنا الكاتب لها تصويراً دقيقاً نقتطف منه هذه المقطع الذي يصور منطقة تدمر.

"واد لانهاية له، يجري في وسطه جدول ماء بهدوء، اخضرت الأرض على طرفيه، حتى أن بعض الزهور النادرة الصفراء بدت على الأطراف. تسير قطعان الجمال في نهاية هذه الوادي أفواجاً. إذا نُظر إلى الخيام والنساء التي فوقها، والخيل والرجال الذين يحيطون بها تبدو كبلد كبير يسير..."[1]

[1] المرجع السابق ص: ١٨٥-١٨٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لعل أكثر شيء استرعى انتباه سحر ليالي الصيف المقمرة الساكنة التي لايعكر صفوها شيء، حيث كانت تصعد إلى هضبة بالقرب من آثار تدمر لتتأمل هذا منظر السماء والنجوم الجميل الذي قالت عنه في رسالة كتبتها إلى صديقتها في إسطنبول أنه أجمل ما في بلاد العرب.[1]

لقد بدت الصحراء في هذه الرواية مكاناً يسكنه الطيبون والشرفاء، ليس فيه مكان للفاسدين والمنحطين، إلى جانب ذلك بدت الصحراء لغزاً وسراً يريد الكاتب أن يكتشف أشياء جديدة عنه.

٣.٢.٣- البدو والبادية

من الطبيعي أن يكون للبدو والبادية مكان مركزي في رواية تدور أحداثها في بادية ولاية حلب، لقد رسم الكاتب في هذه الرواية صورة إيجابية للبدو ولحياة الصحراء، فالبدو في الرواية يتميزون بصفات جيدة، وأخلاق حميدة. فهم نجباء وأعفاء وشرفاء لايفعلون الأفعال القبيحة، ينطقون بالصدق، علاوة على ذلك وجوههم، وأجسامهم جميلة. فهذه الصفات الحميدة جعلت سحر تحبهم، وتميل إليهم، وتتحدث عنهم في الرسائل التي كانت تبعث بها إلى صديقتها المقيمة في إسطنبول، ففي إحدى تلك الرسائل تتحدث لصديقاتها عن جمال فتاة بدوية رأتها في تدمر. وفي رسالة أخرى تحدثت عن شهامة البدو، واحترامهم للآخرين. وفي مكان آخر من الرواية يتحدث الكاتب عن وسامة الشاب البدوي الذي رأته سحر أثناء وجودها في مدينة تدمر القديمة، فصورة هذا الشاب الوسيم الضحوك ذو العينين السوداوتين، والرموش الطويلة لم تفارق ذهن سحر طوال اليوم.

لقد أشار الكاتب إلى الغنى المادي الذي يتميز به زعماء القبائل البدوية، فعندما طلب الشيخ سطعان سحر زوجة لابنه، شجع مدير الناحية صبحي أفندي على قبول طلب الزواج مشيراً إلى أن الشيخ غني جداً، وسيعطي لصبحي أفندي مبلغاً كبيراً من المال كما أن سحر سوف تعيش في بحبوحة من العيش طوال حياتها.

لقد فضل الكاتب البدو على الموظفين الأتراك ذوي الأخلاق السيئة في أكثر من موضع في الرواية، فكثيراً ما يجري الكاتب على لسان شخصياته مقارنة بين البدو والموظفين الأتراك في المملحة، ويخلص إلى أن البدو لا يمكن أن توجد فيهم الصفات القبيحة المستشرية في الموظفين الأتراك مثل الدناءة وقلة الشرف، فمكان هذه الصفات السلبية توجد صفات إيجابية، مثل السماحة والشجاعة والصفاء.

الخاتمة

لقد تناول الأدباء الأتراك حلب في رواياتهم ومذكراتهم، فتحدثوا عن تلك الولاية، مبرزين أهم جوانبها وخصائصها. ومن هؤلاء الأدباء علي كمال الذي قدم في آثاره للقارئ التركيّ صورة عن ولاية حلب تعكس الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة فيها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

لقد لفت التنوع الثقافي في حلب انتباه الكاتب وانعكس ذلك في كتبه، فبدت حلب فيها مكاناً متعدد الثقافات، والأعراق، والأديان، تَتَلاقى فيه الثقافات المختلفة، وتتعايش جنباً إلى جنب، حيث يعيش فيها المسلمون والمسيحيون واليهود والعرب والترك والأرمن والأجانب.

---

[1] المرجع السابق ص: ١١٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما بدت حلب منفى للمعارضين للسلطة والمهملين لأعمالهم من الأتراك، حيث يكثر فيها المنفيون من مركز الدولة العثمانية، ولا غرابة في ذلك، لأن الكاتب عاش في فترة كانت فيها سياسة النفي مُطبَّقة بشكلٍ كبيرٍ، وكانت حلب من أهم المنافي بالنسبة للأترك. أما المنفيون إلى حلب فقد كان معظمهم أشخاصاً سلبيين.

إن التنوع الثقافي في المدينة، واستقطابها الأجانب من كل أنحاء العالم، إضافة إلى كونها مركزاً للمنفين الأتراك جعل مراكز التسلية واللهو فيها كثيرة، فقد بدت حلب في آثار الكاتب مدينة تعج بأماكن اللهو والتسلية المتنوعة، ففيها تقيم القنصليات الأجنبية، والتجار الأجانب الحفلات الأسبوعية، إضافة لأماكن التسلية واللهو التي يرتادها المنفيون من الأتراك، والسكان المحليون.

حلب علي كمال التي أحبها وأحبَّ الحياة فيها، سكانها المحليون بسطاء، والأجانب فيها أثرياء يعيشون في قصور عالية محاطة بالأشجار، وفقراؤها يعيشون في بيوت صغيرة تقع داخل السور، أما البدو الذين يعيشون في باديتها فهم نجباء يتمتعون بجمال خَلقي وخُلقي.

المصادر والمراجع:

- Ahmet Midhat Efendi, *Felsefe-i Zenan; Letaif-i Rivayat*, haz: Fazıl Gökçek, İstanbul, Çağrı yayınları, 2001.
- Ali Kemal, "Tûl-i Emel" *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, s.1
- Ali Kemal, *Bir Safha-ı Şebâb*, İkdam Matbaası, Dersaadet 1329/1913,
- Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004.
- Ali Kemal,"Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça " *İkdam,* nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3-4
- Cenap Şahabettin, *Suriye Mektupları*, haz, Top, Baki, 1991
- Gezgin, Faruk, *Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi*, İsis yay. İstanbul 2010
- Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz***.** İstanbul, 3F Yayınevi, 2006.
- Refik Halit Karay, *Sürgün,* İstanbul : İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1969.
- Şerafettin Mağmumi, *Bir Osmanlı doktorunun anıları yüzyıl önce Anadolu ve Suriye;* haz: Cahit Kayra, İstanbul, Büke Yayınları, 2001.
- **Uzun, Mustafa, "Ali Kemal"** *DİV,* Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, s. **405-408**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سيمياء البحر وإيحاء التكرار قراءة في (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش

الأستاذة : عايب فاطمة الزهراء / طالبة دكتوراه/ جامعة تبسة / الجزائر

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على ترصد سيمياء علامة **"البحر"** في " **ملحمة مديح الظل العالي"** **للشاعر محمود درويش** ، حيث يعدّ **التكرار** بذلك بحثا عن المصادر المكوّنة لنص القصيدة جماليا ، وفكريا عن طريق القبض على أهم الإحالات القابعة في الملحمة الشعرية لما فيها من سرد تاريخي ، وما تحمله من صراع بين **أنا** المقاوم الباسل والصامد، **والآخر** المستبد الممارس لكل أنواع القمع. وقد تمّ اعتماد **السيمياء** بوصفها إجراءا للكشف عن أسرار دفينة يريد الشاعر البوح بها عبر تكرار علامة " **البحر** " الصانعة في كل مرة مفارقة أسفرت عن اشتغال حدّة الصراع القائم في مكان شكّل بؤرة التحوّل لما خلّده من أحداث درامية

الكلمات المفتاحية : البحر ، ملحمة ، التكرار، السيمياء.

المقدمة

- يعدّ الشعر الحديث والمعاصر ترجمان فكر الشاعر في قالب فني جميل إذ يعبّر فيه عن مواقفه ، ويفصح بلغته عن خلجاته ومكنوناته، ويصير النص الشعري متنفسا وروحا تُبثُ للمتلقي عبر مجموعة الكلمات أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها، وأمام هذا التحدي الصارخ للشاعر وعلاقته الحميمة بالورق تمّ اختيار ملحمة الشاعر محمود درويش " **مديح الظل العالي** " لما حملته من معاناة شاهدها فأحسن وصفها ، فكانت كلماتها معبّرة وموحية ، وعليه تعترضنا جملة من التساؤلات : هل نحن أمام ملحمة أسطورية ؟ أم قصيدة درامية ؟ أم ملحمة شعرية ؟

- إن جملة ما يدور من أفكار حول هذه التساؤلات تجعلنا نساير تسمية " **ملحمة** " كونها قصيدة طويلة سرد فيها الشاعر بطولات الشعبين الفلسطيني ، واللبناني بنفس ملحمي ، وذكر المقاومة التي أبداها كل منهما

- إزاء الحرب، والحصار الذي شنته إسرائيل على بيروت، والقارئ لهذه القصيدة يجدها متنوعة الموضوعات من خلال الأحداث الواقعة التي تمّ طرحها مستعينا ببعض **الرموز**، **القصص**، **والروايات** التي تنمّ عن أعمال البطولة وبذلك: "**فإن الملحمة في أبسط أشكالها ما هي إلا تعبير عن توق أو تطلع أو طموح أعلى أو هي تعبير عن الفرد باعتباره ممثلا للشعب من أجل حياة أكثر استقرارا ،فكل ما يراق في الملحمة من دم ، إن هو إلا معادل لما في نفس صانع الملحمة من أمل يدفعه نحو عالم ينشد ويتوق إليه .**"[1] انطلاقا من الإقرار ببطولة الأحداث الدرامية المروية المتعلقة في كل مرة بالمكان بيروت استعنا **بالسيمياء** بوصفها منهجا للمقاربة التحليلية إذ هي الأنسب لتتبع علامة " **البحر**" التي تكررت في كل مرة حاملة معاني خفية ، وقبل اعتمادها في الدراسة سنتطرق بعجالة لمفهوم مصطلح **السيمياء** إذ نجد هذا المصطلح " **السيمياء**" أو " **السيميائية** " أو "**علم**

[1]- ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود رويش ، دار العودة ، بيروت ، ط١،٢٠٠١، ص ٨١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

العلامات " يتقارب مفهومها مع مفهوم السّمة والأمارة والأثر والدّليل وقد ورد في القرآن الكريم ست مرّات منها **قوله تعالى** (**تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا**)[1].

- وارتبطت السيمياء عند العرب بكلّ ما يتعلّق بالدّلالة ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر رأي **الجرجاني** في قوله "**كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر** "[2]أي أنه يربطها بمفهوم الأمارة والأثر كما يذهب **أبو هلال العسكري** في هذا الأمر حين كان بصدد الحديث عن العلامة والدلالة " **يمكن أن يستدل بها ، أقصد فاعلها ذلك ،أو لم يقصد والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها ، وليس لها قصد على ذلك .. وآثار اللص تدل عليه ... وهو معروف في عرف اللغويين يقولنا استدللنا عليه بأثره،وليس فاعل لأثره من قصد** "[3]وعليه فالدلالة والأثر والأمارة كلّها تتقارب مع مفهوم **السيمياء** حسب آراء النقاد القدامى، ونظرا لهذا فجهود النقاد العرب كانت كثيرة ومعتبرة ،ولكن بنظرة استقرائية للتراث العربي فإن المجهودات المبذولة لم تكن ممنهجة ، ولم تؤسس نظرية متماسكة ، ولذلك فالبحوث الغربية هي التي أسست للمصطلح وطوّرته **يقول مبارك حنون** " **إلا أن تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة ، بقيت معزولة عن بعضها البعض ، ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلّها ، وبقيت عاجزة أنت تتبنى لنفسها كيانا تصوريا ، ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس** "[4] ويعدّ **سوسير** أول من بشر بميلاد هذا العلم في محاضراته الصادرة١٩١٦ إذ قال " **اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار**"[5]فهو يرى أن السيمياء هي العلم الذي يدرس حياة العلامات أيا كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية وقد جعله مقتصرا على دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية مما يفهم البشر بعضهم بعضا باعتبار اللغة نظاما من العلامات "[6].

- ومع تطور البحوث في هذا المجال صارت **السيمياء** علما قائما بذاته بفضل جهود الرائد الأمريكي **بورس** فالعلامة حسب وجهة نظره تمثل دور الدافع والمحرك للسيرورة المنتجة للدلالات ، وهذه الحركة أطلق عليها **السيميوز** التي ربطها بالمنطق " **إن السيميوز هو المسؤول عن إقامة العلاقة السيميائية االرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول ، وعلى هذا الأساس فإن السيميوز يتحدد باعتباره سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة** "[7].

- وفكرة تأويل النص الإبداعي لا يمكن أن يتم ّإلا إذا ارتبط بمقولات السيمياء (المنطق) أي أن الرابط القانوني هو المؤطر لصحة العلامة ومعقوليتها لأن التأويل ينبثق من حركة الإحالات التي تولّد العلامة"[8]

---

١ . سورة البقرة: الآية ٧٦

٢ . العسكري أبو هلال:الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٦٣، ص١٣

٣ . مبارك حنون : (السيميائيات بين التوحد والتعدد) ، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد٢ ، فبراير،١٩٨٨ ،ص٨

٥ . جون كلود كوكي ، السيميائية مدرسة باريس ، ترجمة : رشيد بن مالك ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، (د ط) ، ٢٠٠٣ ، ص٨

٦ . ينظر بنكراد سعيد : مدخل لسيميائيات ش س بورس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ٢٠٠٥ ، ص٦١

٧ . المرجع نفسه ص ص ٩٠ – ٩١

٨ . ينظر المرجع نفسه ص ١٦٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- وهكذا يتسلح القارئ الحاذق بمنطق التأويل منتجا قراءة منطلقة مما أفرزه النص من انزياحات محاولا كشف الخبايا الموغلة في البنية العميقة ، وبذلك لم يكن اختيار ملحمة الشاعر **محمود درويش** اعتباطيا ، وإنما جاء نتيجة صدق " **العاطفة الوجدانية الواعي، والتجاوب مع المشكلات اليومية التي تواجه العربي في ظل احتلال صهيوني** "[1] فانفعال الشاعر بتلك الأحداث الواقعية المؤلمة كان سببا في كتابة رائعته "**مديح الظل العالي**" التي تعدت التعبير إلى التأريخ فكانت " **بمنزلة الخطاب السياسي للمجلس الوطني حيث انعقد في دمشق في بداية الثمانينات** "[2] فصوّر الشاعر ما عايشه من معاناة في ملحمته الشهيرة التي تكررت فيها العلامة "**بحر**" في كثير من مقاطعها فاتحة آفاق الإيحاءات المتوالدة.

- وقبل المقاربة التحليلية نورد بعجالة مفهوم **التكرار** لغة واصطلاحا ثم بوصفه ظاهرة فنية في الشعر الحديث والمعاصر. أ - **التكرار لغة: هو مصدر الفعل كرّر أو كرّ وكرّر الشيء وكرره، أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة: المرّة والجمع الكرّات، ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته، والكرّ الرّجوع على الشيء ومنه التكرار....."**[3]

- ب- **التكرار اصطلاحا** : يعرفه **القاضي الجرجاني** في كتابه **التعريفات** " **عبارة عن الإثبات بشيء بعد مرة أخرى**"[4] وهنا يعطيه دور **التأكيد** غير أننا نجد **السيوطي** ربطه بمحاسن الفصاحة المرتبط بالأسلوب ، وهذا ما ورد في كتابه **الإتقان** بقوله : " **أبلغ من التوكيد ، وهو من محاسن الفصاحة** "[5] وعموما لم يتوسع النقاد القدماء في دراسة ظاهرة **التكرار** إذ أُعتبرت أسلوبا ثانويا لكنهم جعلوا له معاني مختلفة تختلف مع حاجة الشاعر وغرضه.

- ج - **التكرار في الشعر الحديث والمعاصر** : برز **التكرار** في الشعر العربي الحديث والمعاصر بشكل ملحوظ ، وصار عنصرا أساسيا في القصيدة مما أتاح للناقد فرصة الكشف عن المعاني ، والإحالات الهاربة المتخفية ،كما أصبح نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة العربية ، وشكّل وسيلة من وسائل التأثير " **إذ يتميّز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة ، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي ، وإن كان التكرار التراثي ينزع يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج ، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي**"[6]

- يوظف **التكرار** بوصفه ظاهرة جمالية في الشعر العربي الحديث والمعاصر فيبعث الانفعال في نفسية المتلقي مما يجعله يخوض غمار البحث عما وراء الكلمات فيكون - **دافعا دلاليا** - لأن "**تصاعد التكرير يقود إلى**

---

[1] . نشاوي نسيب : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ،المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية ، الجزائر ، ط١٩٨٤،١،

[2] . ابن منظور :لسان العرب ، ج٥ ، دار صادر ، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٧ ،ص ٣٩٠

[3] . رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، (د ط) ،١٩٧٥ ، ص٦٠

[4] . بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط٢ ، ٢٠٠١، ص١٥٢

[5] . الغرفي حسن : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، (د ط) ،٢٠٠١ ، ص٨٢.

[6] . الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط١٩٨٣،١ ، ص٢٦٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تصاعد التنوع الدلالي.»[1] وقد بحث النقاد في هذا المجال، وركّزوا على ثلاث أنواع **تكرار الحرف وتكرار اللفظ وتكرار العبارة**.

- وستسلط الدراسة الضوء على **تكرار اللفظ** لأننا بصدد رصد **سيمياء البحر وإيحاء التكرار** لذا سيتمّ تعريفه باعتباره نمطا من أنماط التكرار الشائعة وهو " **تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة** "[2] ولكنه ينبغي الحذر منه لأنه يحمل بعدا جماليا إيحائيا يتطلب ثقافة وذوقا من طرف الدارس تقول **نازك الملائكة** " **لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة ، والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه ، و إنما على بعد الكلمة المكررة** "[3]. ونظرا لما زخرت به ملحمة الشاعر **محمود درويش** من تكرار علامة "**البحر**" بوصفها تقنية جمالية، كانت **السيمياء** هي الأنسب في الدراسة التي اقتصرت في الجانب التطبيقي على عنصرين :

- **أ – شعرية العنوان**
- **ب – سيمياء البحر وإيحاء التكرار**
- **المقاربة التحليلية**

- **أولا شعرية العنوان** : يحتل **العنوان** الصدارة بوصفه لافتة ومفتاحا أوليا ، ولبنة أساسية لسبر أغوار النص ، وتأويله فهو الرحم الخصب الذي ينمو فيه- **فمديح الظل العالي**- يبدو جملة مضغوطة فهو من الناحية النحوية جملة اسمية خبرها في المتن ، **مديح** مبتدأ معرف بالإضافة و**العالي** صفة مجرورة أما بالنسبة للمعنى **فالمديح** من الفعل **مدح** بمعنى شكر وأثنى ،لكن التناقض يبدو صريحا مع الصفة المنسوبة للمدح فالظل متعلق بالأثر لا الأصل فتتجلّى **المفارقة** ففي العادة نمدح - **الذات الفاعلة** - لا الأثر التابع ، فيصير الهجاء معنى متخفي يطرح جملة من التساؤلات أيّ سخرية مقصودة يا ترى ؟ وما علاقة تكرار **البحر** بالعنوان ؟ ومن المقصود بالهجاء ؟ ولماذا تخفت الذات الفاعلة بظلها ؟ ،كل هذه التساؤلات تحمل أسرارا تتجلّى في المتن الشعري الذي تكررت فيه علامة "**البحر**" حاملة إيحاءات خفية سنتتبعها .

- ب – **سيمياء البحر وإيحاء التكرار** : يشكّل النص مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها ، وقد عبّر الشاعر بلغة انزياحية عن أشجانه موظفا تكرار علامة " **البحر**" الحاملة من ورائها الكثير من الإيحاءات .

---

[1] . درويش محمود : مديح الظل العالي ، دار العودة، بيروت ، لبنان ، ط٢ ،١٩٨٤ ،ص٥٤

[2] . سليمان خالد: المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١، ١٩٩٩، ص١٩٢١

[3] . سرجي نيلوس : الخطر اليهودي (بروتوكولات حكماء صهيون) ، ترجمة : محمد خليفة التونسي ، شركة الاستخراج الصناعي والصور الميكانيكية ، تونس ، (د ط) ، (د ت) ، ص ٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- **يقول الشاعر: بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب**
- **بحر لنشيد المرّ ، هيأنا لبيروت القصيدة كلّها**
- **بحر لمنتصف النهار**
- **بحر لرايات الحمام، لظلّنا، لسلاحنا الفردي**
- **بحر لزمان المستعار**[1]

- تتكرر العلامة "**بحر**" في الملحمة حاملة قلقا دلاليا مشكّلة مراوغة تزدحم فيها الدلالات، وتتجلّى مفارقات عديدة تتقاطع فيها الإيحاءات باحثة عن سخرية متخفية تحمل الكثير من المتناقضات ، والصراعات ، والمفارقة في أبسط تعريف "**شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر ، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر**"[2] وعليه عُدت شكلا من أشكال الانزياح توحي في الغالب بالسخرية ، وهذا ما يتقاطع دلاليا مع العنوان الذي يخفي هجاء من وراء مدح .

- تتقمص العلامة "**بحر** " في المقطع الشعري دور الحرب الواضحة المعالم مكانها بيروت كحيز جغرافي، وزمانها نهار واضح للعيان، فتضرب هذه الحرب كل جهود السلام والاستقرار، مما يشكّل مفارقات ساخرة تتخفى في البنية العميقة للنص - **فالبحر** - المعلن عنه الغاضب اقترن بالنشيد لكنه انزاح عن وظيفة الترويح مشكّلا مرارة معزوفة يشهدها العالم كله إنها - **سيمفونية** - الحزن المعبّر عنها بالألم والموت والحسرة ،فالأنشودة المعزوفة تخص لبنان التي تحولت لقصيدة الحزن مع قدوم هذا "**البحر**" الدموي المقرون بالدمار، وبالحمام الرامز للسلام فكانت الدهشة - **عنوانا للموت** - بدل الهدوء والاستقرار، إنه الواقع الشاهد والمؤرخ فلا سلام مع لغة الدمار المؤمنة بالقتل ، فتتحد لغة الشاعر بحبره واصفة "**البحر**" المحيل لحرب مدمرة عايشها فتتقاطع الكلمات المتلاعبة بالحروف مشكّلة عدم التوازن : **بحر – حرب – حبر** فالعلامة الأولى **بحر** تحيل للحرب المباغتة التي أرخها الشاعر، فتتقابل الصفات المتشابهة للعلامات الثلاث، **فالبحر** واسع وثائر وغاضب، **والحرب** طويلة وظالمة وغاضبة ،**وحبر الشاعر** شاهد أيضا ومعاند ، فاليهود الصانعون للمشهد المأسوي شكّلوا حربا شبيهة **بالبحر** فزرعوا الدمار والموت ليبيّنوا للعالم مقولة **أوسكار ليفي** "**نحن اليهود لسنا إلا سادة العالم ومفسديه ، ومحركي الفتن فيه وجلاديه** "[3] ، وهذا ما يفسر ثورة الغضب في بيروت المسالمة التي قال عنها **نزار قباني** " **بيروت مثل الطفولة ومثل الأنوثة ومثل القصيدة ومثل رسائل الحب الأولى**" [4] ولكن المؤلم في ذلك أن الحرب تشهد السلاح الفردي ، والظل الوهمي فتتجلّى السخرية من عرب تلاحظ ساكنة ولا تدافع.

---

[1] . قباني نزار: وحيدا على القمة، دار الأمين: مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٧

[2] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- يوحي تكرار **البحر** إذن لقسوة الحرب فالجمل الاسمية الظاهرة فونولوجيا تعكس في بنيتها العميقة جملة التناقضات فهي تدل على الظلم الحاصل من طرف العدوّ ، والسكوت المميّت من العرب بوصفهم إخوة وأصدقاء فيصير **البحر** الواسع والجارف عنوانا للمعاناة يغرق فيه الشعب اللبناني والفلسطيني دونما حراك للعرب .
- وتتواصل الرحلة التأويلية مع مقطع شعري آخر
- **ضع شكلنا للبحر، ضع كيس العواصف عند أول صخرة**
- **واحمل فراغك .. وانكساري**[1]
-
- يعلن الشاعر عن إلزامية مكررة عبر العلامة "**ضع** " مخاطبا المقاوم آمرا إيّاه أن يشكّل بحره.فيتولد من الخطاب طرفا نقيضي لكل **حربه** أي **بحره**. واختيار المسار يعود للواقع المر المعاش ، فالحرب المعلنة تجاوزت كل ما هو متوقع ، وألزمت خلق التضاد ، فشتان بين بحر ثائر هائج مدعوم بأقوى الأسلحة ، وبين بحر يسبح فيه المظلوم بيد واحدة لا ساعد له إلا شجاعته ، فالكيس الفارغ يحيل لعرب تساعد قولا لا فعلا ، وهي بهذا تعدّ مفارقة ساخرة لبحر لا يصنعه إلا مقاوما يعيش المرارة أمام أمة عربية تؤمن بالفراغ ، فالقول لا يجدي نفعا أمام عاصفة البحر الإسرائيلي الهائج. وأمام هذه الخيبة يجيء الإعلان الصريح فحرب **المقاوم** الفلسطيني، واللبناني مكوّنة من إصراره، وهمته وحده دون إخوته.
- وعليه يحمل "**البحر**" فراغا لا مجديا صنعه الخذلان العربي الذي جسده حبر الشاعر الغاضب الشاهد، والمقارن بين البحرين ،وتتواصل درامية الأحداث مع كشف دلالات " **البحر** " التي تتزاحم مع غيرها من العلامات مشكّلة أزواجا من الثنائيات المتشاكلة حينا ، والمتقابلة حينا آخر ، فصورة **البحر** تقابل مرة بشاعة **الحرب** ، وأخرى تقابل **حبر الشاعر** راسمة درامية ساخرة لمشهد عربي يخذل لبنان المكان ، فتتوحد صورة "**البحر**" مع حبر الشاعر مكوّنة قصة خالدة هي جزء من أحداث التاريخ . فرغم خيانة العرب المؤمنة إلا بالفراغ والانكسار **فبحر المقاوم** في أرضه يوحي بثورة الغضب ضد جبروت البحر الإسرائيلي الدموي، فماء **البحر** القادم صنعه العدوّ بالدماء التي صنعت ملحمة درامية. وهكذا شكّل **التكرار** في هذا المقطع الشعري فنية لافتة ومؤثرة صوّرت انهزامية العرب أمام غطرسة حرب مدمرة.
- **وتستمر حكاية المقاوم العازم مع حبر الشاعر الواصف "البحر" المباغت:**

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- **بحر جاهز من أجلنا**
- **دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا**[1]

- يصوّر الشاعر أشجانه – **فالبحر**- المحيل للحرب الضروس قدر محتوم لابد من خوضه ، فتكرار العلامة كل مرة فيه تذكير لضرورة المواجهة ، والتصدي فما على المقاوم الثائر بجسمه وروحه ، والشاعر الثائر بحبره إلا أن يشكّلا معبرا للخوض ، وحسن السباحة طالما الإخوة العرب لم يهمهم الظلم الحاصل ، فالصورة المأسوية تشهد البحر الواسع والثائر المحيل للغرق و الموت .وترسم أجراس التصفيق مفارقة ساخرة تحمل جنون حرب لا ترحم زادها الصمت العربي ألما وجراحا. ويسجل التاريخ ذلك بتصفح بيان أصدرته الجماعة الإسلامية في لبنان بتاريخ ١٦ تموز جاء فيه:" **يأتي الاحتلال الإسرائيلي اليوم وفق خطة أعدتها أمريكا ، ونفذتها إسرائيل ،وقابلها الاتحاد السوفيتي حتى الآن بالاستنكار ليس إلا، وسكتت عنها الأنظمة العربية التي باركت سلفا نتائجها مما وضعنا نحن المسلمين في لبنان ، والمنظمة العربية بكاملها أمام مرحلة جديدة ، فيها كل التهديد والخطر على مصيرنا ، ومستقبل بلادنا و أجيالنا**".[2]

- تستفزنا العلامة "**بحر**" في كل مرة حاملة إيحاءات خفية لحرب مدمرة صوّرها الحبر كأداة لشحذ الهمم، والدفاع عن النفس ضد ظلم حاصل أمام صمت قاهر. وتبقى لغة خطاب الشاعر موجهة للمقاوم الفلسطيني واللبناني داعية إيّاه بعدم الاستسلام لهذه الحرب.

- وتتكرر العلامة "**بحر**" في كل مرة حاملة معاني خفية مصوّرة الواقع المعاش أثناء حرب ضروس.

- **بحر لأيلول الجديد وأنت إيقاع الحديد تدقني سحبا على**
- **الصحراء**[3]

- يعبّر الشاعر بلغة انزياحية عن إطلالة أخرى - **للبحر**- المنساق في زمن ليس ككل الأزمنة، فأيلول بداية فصل الخريف الغاضب الذي تتعرّى فيه الأشجار من الأوراق وتهاجر فيه الطيور أوكارها، فكأنما وقت الحرب يوحي بدمار حاصل مع بحر يحمل ضرورة الهجرة والفرار ،فالموت صار عنوانا للمعاناة ورغم ذلك فقوة البحر لم تترك مجالا للهروب فما كان من المقاوم إلا أن يواجه بالسلوك الفعلي لتكتمل الدراما مع لغة الشاعر المخلّدة بالقلم، فتتشكّل الأحداث المروية فتصير المقاومة لغة حديدية واقعية يرويها الراوي الشاهد المتفائل رغم صمت العرب بشجاعة تلوح بعيدا مثلما تتمنى الصحراء القاحلة مجيء الأمطار برؤية السحب .

- يوحي التكرار المستخدم للعلامة **بحر** بضرورة لفت الانتباه للأحداث الحاصلة فالتقاطع الدائر للعلامة "**بحر** " يحمل في طياته صمودا خفيا لمواجهة الحرب ،فتتشكّل الكلمات من الحروف نفسها، فكلمة **بحر** تحمل الكثير من الإيحاءات انطلاقا من تغيير الحروف في كل مرة فتصبح اللعبة مكشوفة.

---

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص٦

[2] . يكن فتحي ، القضية الفلسطينية من منظور إسلامي ، بناية صمدي وصالحة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٥،ص ٩٤

[3] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- بحر يحيل ← للغدر والغرق وحرب تحيل ← للموت والدمار
- بالمقابل حبر الشاعر يصف ويصوّر ← يدعو للمقاومة رغم قوة البحر
  ← ينتظر الانتصار رغم غطرسة الهود
- وتستمر حكاية المقاوم مع طول الحرب المشكّلة من دم بحر لا يرحم

سقط السقوط ، و أنت تعلو

- **فكرة**
- **ويدا**
- **و .. شاما**
- **لا بر إلا ساعداك**
- **لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك** [1]
-

- تتضح السخرية الواضحة ، فالساقطون هم " **العرب** " الهاربون من بحر يعنيهم ، فتتقابل كلمة "**سقط**" بوصفها حالة للخذلان الجماعي العربي مع نقيضها الفردي المجسد في " **المقاوم** " الذي يعلو مبرهنا عن فكرة قضيته ، وسابحا في **بحره** الثائر بيديه راسما آثرا لا تنسى ، فتصير المفارقة لعبة مكشوفة ، فالبر و البحر كلاهما يشكّلان منفذا لهذا المقاوم . فيتحقق بر الآمان بشجاعته فلا مساندا له ، ولا بحر بوصفه إحالة لحربه المعاشة إلا بالغموض ، والمجهول الذي ينتظره .فيدل التفكير المنصب نحو " **البحر**" عن السفر والهروب ، والذي لن يتحقق أيضا لأنه يحمل مجهولا كحليا ،فالحرب حصار لا مفر منه سوى المواجهة .

- وهكذا يصبح **البحر** بؤرة تأويلية تتصاعد من خلالها جملة النبوءات ، فالامتداد الشاسع يحيل للهجرات المتوالية والعمق مركز دفن الأسرار المجهولة، **فالبحر** لطالما كان ملهم الشعراء ومكان البوح عما يختلج في الصدر لذلك كان ملاذ الشاعر لإعلان جملة ما يستشرفه مستقبلا ليتحوّل هذه المرة - موطن المجهول - الذي سيسفر عن رحيل دائم مادام السلام غير منشود والهدوء حلم عابر، فتتقاطع الأحلام المستقبلية مع حاضر الحرب المدمرة مشكّلة انزياحا دلاليا عبر **تكرار** يوحي بمصير مجهول، وتواصل الذات الشاعرة روايتها عن "**بحر** " يحمل الكثير من الغموض ليرتبط هذه المرة بعملية النبوّة النابعة عن عملية التبصر.

- **حدقت في كفي**
- **لأبصر ما وراء البحر**
- **تلك وسيلتي لتبصر الأشياء**

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ٢٠-٢١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- -بحر – ثم بحر – ثم بحر
- من رآني عد أكفاني
- وغطى جرحكم كي يشتري جبلا
- ويباعا الصراعا
- يا أهل لبنان... الوداعا[1]

- يستشرف الشاعر كنبيّ المستقبل ليرى ما وراء "**البحر**" الدال عن الحرب فيتبصر عبر **التكرار** بوصفه جمالية إبداعية **بحر – ثم بحر – ثم بحر** عن توالي هجرات جراء حصار حاصل، فيتحسر كل مرة من أزمة اللانتماء ، فالأرض الفردوس المفقود عنوانها دوما حروبا لا تتوقف ، وعليه فلا ملاذ إلا الرحيل عبر " **البحر**" الحامل لأسرار حنين يتدفق مع أمواجه المعبّرة عن غضب ثائر يبحث عن هوية مسلوبة ، ويعلن الشاعر الصامد رغم دعوته للشجاعة عن وداعه فلا ملاذ للبقاء ،فالموت سبيل البحر القادم الذي أسفر عن جرائم شنيعة يصعب وصفها، فيوحي "**البحر**" كل مرة عن بشاعة المشاهد ومرارة الدمار الحاصل لتكون بيروت القصيدة الحيز الجغرافي الشاهد عن الوحشية المرتكبة ، فيتحدّ القلم ويصبح دما ينزف مصوّرا بركانا دمويا جرفه البحر الشاسع فتتجلّى المفارقة الساخرة، فالماء سر الحياة ومنبع الصفاء تحوّل عبر التكرار للموت ، فالدنس والحقد اليهودي كان سببا للغة واحدة عنوانها الموت ،فلم يجد الشاعر المعبّر بالقلم من ملاذ سوى استشراف الهجرات المتوالية أمام خذلان عربي يؤمن بالكلام الفارغ متناسيا أن لغة - **البحر الجارف** - تُكتب بالسلاح وعليه كان التكرار المتوالي - **للبحر** - فيه سخرية متخفية لحرب عجز الشاعر عن وصفها معلنا وداعه ، فكانت رسالة الوداع عبر البحر الذي عبّر في كل مرة عن حال المقاوم، وهو يسبح في دمائه أمام العالم المصوّر دونما حراك .

- **الخاتمة:**

- حاول الشاعر **محمود درويش** شاعر المقاومة، والمدافع عن وطنه بحبره عبر رائعته "**مديح الظل العالي** " أن يعطي للعلامة " **بحر** " دلالات متعددة في كل مرة ، جاعلا منها مرتكزا تأويليا للتعدد ما استفزنا لتتبع الدلالات الإيحائية لتكرارها مستندين على **السيميائية** بوصفها إجراءا للتحليل.

- وانطلاقا من القراءة التأويلية لعبت العلامة "**بحر** " دورا فعالا في إبراز مدى تأثر الذات الشاعرة في الوصف والسرد للأحداث المروية ،إذ أبرزت أزمة الهوية والحرية المسلوبة ، ومدى معاناة شعب أعزل أمام قوة متغطرسة وظالمة ، وأسفر البحث جملة من مهام التكرار ونحن نستكشف أسرار البنية العميقة في كل مرة والتي أسفرت عما يلي :

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ١٠٠- ١٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- **أولا- صوّر تكرار العلامة "بحر" انهزامية العرب من خلال صمتهم.**
- **ثانيا – شكّل تكرار العلامة "بحر" أداة بارزة من أدوات تحقيق المفارقة التي أحالت لسخرية متخفية لعرب شاهدة دونما حراك وكأنها تتفرج مسرحية درامية .**
- **ثالثا - برز التكرار بوصفه فنية جمالية كشفت براعة اللغة المستخدمة مما فتح باب تعدّد الدلالات فكان بحر اليهودي الغاصب سجلا لحقد دفين يكشف انعدام الإنسانية إزاء مقاوم لم يستسلم.**
- **رابعا – تقاطع حبر الشاعر مع "البحر" لوصف الحرب فصنع فنية عالية أوضحت دور القلم الذي شكّل سلاحا لاذعا فصوّر شهادة تحكي مما صنع درامية الأحداث عند توظيف التكرار كل مرة.**
- **خامسا – أكد تكرار "البحر" بشاعة الحرب من خلال الوصف البشع لهمجية العدوّ فعمل بشكل مباشر بوصفه فنية جمالية على إبراز الأحداث بمصداقية.**
- **سادسا - برزت أهمية تكرار علامة "البحر " في التأثير على نفس المتلقي بتعدد الدلالات المصوّرة المقاومة الفردية أمام غطرسة يهودية محملة بالموت والدّمار.**
- **سابعا: تحوّل البحر إلى بوابة نحو المجهول من خلال دلالاته على الهجرات وعدم الاستقرار**
- المصادر والمراجع العربية

- **أ – المصادر:**
- ١- القرآن الكريم
- ٢- درويش محمود: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤
- **ب – المراجع العربية:**
- ٣- السيوطي جلال الدين : الإتقان في علوم القرآن ، ج٣ ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨
- ٤- العسكري أبو هلال، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٦٣
- ٥- الغرفي حسن ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠١
- ٦- القاضي الجرجاني : التعريفات ، تحقيق : نصر الدين الدين التونسي ، شركة القدس للتصوير، القاهرة ، مصر ، ط١، ٢٠٠٧
- ٧ – الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط٧ ، ١٩٨٣
- ٨- بنكراد سعيد: السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيميائيات س ش بورس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١،٢٠٠٥
- ٩- بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢، ٢٠٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- ١٠- خالد سليمان : المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط ١، ٢٠٠١
- ١١- عيد رجاء: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، ١٩٧٥
- ١٢- قباني نزار: وحيدا على القمة، دار الأمين، مصر، ط١، ٢٠٠١
- ١٣- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١
- ١٤- نشاوي نسيب ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية ، الجزائر ، ط١، ١٩٨٤
- ١٥- يكن فتحي: القضية الفلسطينية من منظور إسلامي، بناية صمدي وصالحة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٥
- **المراجع المترجمة :**
- ١٦- جون كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس ، ترجمة : رشيد بن مالك ، الجزائر ، دار الغرب ، (د ط) ، ٢٠٠٣
- ١٧ – سرجي نيلوس : الخطر اليهودي (بروتوكولات حكماء صهيون) ، ترجمة : محمد خليفة التونسي، شركة الاستخراج الصناعي والصور الميكانيكية ، تونس ، (د ط) ، (د ت)
- **المجلات والدوريات:**
- ١٨- مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٤٩٣، ديسمبر ١٩٩٩
- ١٩ – الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد ٢، السنة ١، فبراير ١٩٨٨
- **القواميس:**
- ٢٠- ابن منظور: لسان العرب، ج ٣، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015