مدخل إلى
تحليل النص الأدبي

د. عبد القادر أبو شريفة
حسين لافي قزق

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل
الى تحليل النص الادبي

عنوان الكتاب: مدخل الى تحليل النص الأدبي
المؤلف عبد القادر ابو شريفة - حسين لافي قزف
رقم التصنيف: 8.0.0285
رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 1990/6/351
الموضوع الرئيسي: 1- الادب العربي. 2- تحليل
تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الرابعة
1428 - 2008

حقوق الطبع محفوظة لـ

www.daralfiker.com

المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان
ساحة الجامع الحسيني - سوق البتراء - عمارة الحجيري
هاتف: 4621938 6 962+ فاكس: 4654761 6 962+
ص.ب: 183520 عمان 11118 الأردن
بريد الكتروني: info@daralfiker.com
بريد المبيعات: sales@daralfiker.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن مسبق من الناشر.

مدخل

الى تحليل النص الادبي

تأليف

د. عبد القادر أبو شريفة حسين لافي قزق

الطبعة الرابعة

1428-2008

دار الفكر

ناشرون وموزعون

خطبة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد خاتم الانبياء والمرسلين. . وبعد،

فاننا نتقدم من ابنائنا وبناتنا الطلبة بهذا الجهد الذي نرجو أن يكون خالصاً لوجهه تعالى، ليسد نقصاً في المكتبة العربية، ويقدم كتاباً يجمع بين النظر والعمل. والحقيقة ان المكتبة العربية تفتقر الى كثير من الكتب في التحليل الأدبي. وما يقع تحت أيدي الدارسين، سواء أكانوا في المرحلة الثانوية أم في المرحلة الجامعية، يتجه الى التنظير، وما جاء في الكتب المدرسية أولي لا يرقى الى منزلة الطالب الجامعي، ولا يشفي غليله، ولا يبصّره بأدوات التذوق الفني.

هذه المحاولة في الجمع بين النظر والعمل تسير وفق خطة وزارة التعليم العالي لمادة «المدخل الى تحليل النص الادبي»، إلا أننا جمعنا الوحدة الثالثة والرابعة في فصل واحد للشبه في الأصول، وخشية الاطالة والتكرار، فجاء هذا الكتاب في أربعة فصول هي:

الفصل الاول: النص الأدبي النثري.

الفصل الثاني: النص الشعري.

الفصل الثالث: النص القصصي: القصة القصيرة والرواية.

الفصل الرابع: المسرحية.

وشفعنا ذلك بخطوات عملية وأسئلة هادية للوصول الى تحليل عميق، ثم اتبعنا ذلك بنماذج تطبيقية وأنشطة.

هذا وقد تفضل الاخ الأستاذ حسين لافي بكتابة مادة القصة وأشرف على مراجعة الكتاب فله جزيل الشكر.

وختاماً نقول إن جهد البشر لا يخلو من نقص أو عيب، ومع ذلك نرجو أن يكون فيه نفع عظيم، والحمد لله رب العالمين.

المؤلفان

د. عبد القادر أبو شريفة　　حسين لافي قزق

الفصل الأول

النص الأدبي

١ ـ الأدب واللغة

٢ ـ الأدب والمضمون

٣ ـ الأدب والخيال

النص الأدبي

تعريـــف:

يشير هذا العنوان الى مفهومين: النص والأدب. أما النص فهو صيغة الكلام الأصليـة التي وردت من المؤلف، وجمعها نصـوص. وحين نقـول: نَصُّ الحديث كـذا. . ، نقصد متنـه دون سلسلة السند، وحـين نقول: نَصٌّ شعـري، نقصـد القصيدة كلها أو أي جزء منها يعطي فكرة تامة، وكذلك الحال في قولنا نص نثري؛ إذ قد يكون النص من كتب التاريخ القديمة أو من الخطب أو من الأمثال. . الخ، وعليه يكون مفهوم النص كلام المؤلف دون تحديد نوعه كأن يكون شعراً أو خطبة أو رسالة أو شرحاً أو قصة. . . الخ. وقد اعتاد الطلاب أن يقرأوا نصوصاً مختارة من الشعر والنثر. . ومن القرآن والحديث. . ومن الكتب والرسائل.

ثم يأتي المفهوم الثاني محدداً للنص وجاعله مقصوراً عـلى الأدب، بمفهومـه الخاص، وبذلك ننفي في هذا الكتاب نصوصاً من كتب التاريخ والجغرافيا والعلوم وكتب تاريخ الأدب والنقد والبلاغة والنحو. . . الخ؛ لأنها ليست نصوصـاً أدبية بالمفهوم الخاص. ولعل هذا الاستثناء يلمح الى تطور مفهوم كلمة أدب عبر ما يزيد على خمسة عشر قرناً.

الاصل الاشتقاقي لكلمة أدب:

وقبل ايجاز التطور الدلالي لكلمة أدب، فإنّ من المفيد الاشارة إلى الأصـل الاشتقاقي لهذه الكلمة. فمن العلماء من أرجعها الى أصل غير عربي كما فعل الأب انستاس الكرملي الذي اعتبرها يونانية اللفظ والمعنى، ومن معانيها عندهم الغنـاء والمنادمة والمجالسة والاحاديث الرائقة(١). وردّها الأستاذ أحمد حسن الـزيات الى

---

١ ـ مجلة المقتطف، عدد مارس سنة ١٩٣٣ ص ٣٢٢ نقلاً عن كتاب تطوير مناهج تعليم الادب والنصوص في مراحل التعليم العام في الوطن العربي. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس. سنة ١٩٨٦.

السومريين الذين سكنوا في جنوبي العراق، وهناك انتقلت الى العربية ومنها الى اللغات السامية بالاحتكاك حوالي القرن الثلاثين قبل الميلاد، ثم تحولت الى كلمة آدم واستعملت كذلك في اللغات السامية، وبقيت العربية وحدها محتفظة بالأصل لقدمها وعدم اختلاطها. وما زلنا حتى يومنا هذا نستخدم بعض معانيها حين نقول: رجل آدمي، أي رجل مؤدب(٢)..

ورأى المستشرق الايطالي كارلو نالينو أنها مشتقة من الدأب بمعنى العادة، وأن دأب جُمعت على أدْآب، ثم قُلب الجمع الى آداب، كما جمعت بئر ورئم على آبار وآرام، وأصلها أبْآر وأرآم. ثم اشتقت كلمة أدب المفردة من الجمع آداب(٣). في حين رأى الاستاذ مصطفى جواد أنها مشتقة من الهذب، وقلبت الهاء همزة كما في هيا وأيا، وهراق وأراق، ثم قلبت الذال دالا.

تطور دلالة كلمة أدب عبر العصور:

لقد ورد الفعل والاسم في العصر الجاهلي بمعنى رياضة النفس بالتعليم وتمرينها على حسن الخلق، من ذلك قول بلعاء بن قيس الكناني:

وإن أُمِتْ، والفتى رهن بمصرعه فقد قضيت من الآداب آرابا

وقول عتبة بن ربيعة لابنته يصف لها خاطبها أبا سفيان: «يؤدب أهله ولا يؤدبونه» وردها عليه «وإني لآخذه بأدب البعل مع لزوم قبتي وقلة تلفتي».

والى هذا يشير الجواليقي في شرح أدب الكاتب، بقوله: «والأدب الذي كانت تعرفه العرب هو ما يحسن من الأخلاق وفعل المكارم».

وورد الاسم في هذا العصر الجاهلي أيضاً، بمعنى الداعي الى الطعام، ومنه قول طرفة:

نحنُ في المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدِب فينا يَنْتَقِر(٤)

---

٢ ـ في أصول الادب، ص ٨.

٣ ـ تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية ص ١٤. دار المعارف القاهرة سنة ١٩٥٤.

٤ ـ الآدب: الداعي الى الطعام، ينتقر يختص فريقاً من الناس دون غيرهم. الجفلى والأجفل: الجماعة من الناس.

واستمر هذان المعنيان: المعنوي (الخلق) والمادي (الدعوة الى الطعـام) عبر العصور، إلا أن المعنى الخلقي شاع اكثر. ففي صدر الاسلام استعملها الرسول والصحابة بالمعنى الخلقي، وأخذ ينضاف اليها في نهاية القرن الأول الهجري معنى التعليم، فأصبح لفظ المؤدب يرادف معنى المعلم، وأصبح لفظ الأدب يدل على ما يلقيه المعلم الى تلاميذه من شعروقصص وأخبار وأنساب. وظل لفظ الأدباء يطلق على العلماء المؤدبين حتى أواخر القرن الثالث الهجري. ثم انفرد الشعراء والكتاب بهذا اللقب.

ومن المعاني المستجدة في القرن الثاني وما بعده أنها أخذت تظهر ضمن عناوين موضوعات أو كتب؛ فابن المقفع ألّف الأدب الصغير والادب الكبـير، وتضمنت حماسة أبي تمام باباً اسمه الأدب. . . وكذلك وضع القاضي ابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦هـ) كتاباً في أدب الكاتب. ومن خلال هذه المؤلفات نجد أن مفهوم كلمة أدب أخذ يتسع ليدل على الكلام الجيد من الشعر والنثر وما يتصل به من شرح ونقـد وبلاغة وأخبار وأنساب وعلوم تتعلق بالعربية عامة، بل ينسب للحسن بن سهل (المتوفى ٢٣٦هـ) قوله الآداب عشرة: ثلاثة شهرجانية وثلاثة أنوشروانية(٥) وثلاثة عربية وواحدة أرْبت عليهن. فأما الشهرجانية فضرب العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج، وأما الانوشروانية فالطب والهندسة والفروسية، وأمـا العربيـة فالشعـر والنسب وأخبار الناس. وأما الواحدة التي أرْبَت عليهن فمقتطفات الحديث والسمر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس». ويَعُدُّ الجاحظ (ـ ٢٥٥) أصول الآداب أربعة: «منها النجوم وأبراجها وحسابها، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير، ومنها الكيمياء وما يتشعب منها، ومن اللحون ومعرفة اجزائها ومخارجها وأوزانها».

وفي هذا العصر العباسي المزدهر بأنواع العلوم والثقافة والفنون، رأينا اتساع كلمة الأدب، حتى جعلها اخوان الصفا في ق ٤ هـ تدل على علوم: الكتابة والقراءة، والنحو واللغة، والحساب والمعاملات، وعلم الشعر والعروض، والسحر والعزائم

---

٥ ـ الشهرجانية نسبة الى الشهارجة وهم اشراف الفرس. والانوشروانية نسبة الى انوشروان ملك الفرس.

والكيمياء والحيل وما يشاكلها، والحِرَف والصنائع، وعلم البيع والشراء والتجارات، والسير والأخبار».

واعتبر ابن خلدون الأدب، حسب ما وصل اليه الرأي في عصره، أنه: الأخذ من كل علم بطرف، يقول: «. . . ثم انهم اذا أرادوا حدَّ (تعريف) هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف، يريدون من علم اللسان والعلوم الشرعية»(٦).

ثم أخذ هذا المفهوم ينحسر ويتخصص مع الزمن، وينفصل عن العلم والعلماء؛ فأصبح الأديب هو الكاتب أو الشاعر أو من يزاول الأدب حرفة كما وضح القلقشندي ذلك(٧). .

وفي العصر الحديث أصبح للكلمة معنيان مختلفان: أحدهما الأدب بمعناه العام وهو الانتاج العقلي الذي يعتمد على الكلمة كأداة تعبير مهما يكن موضوعه ومهما يكن اسلوبه، سواء أكان علماً أم فلسفة أم طبيعة ما دام أنه يصدر عن العقل الانساني. والثاني الأدب بمعناه الخاص المتعارف عليه من شعر ونثر أدبي كالرسالة أو الخطبة أو المقالة أو القصة مما يتصل بالعقل والقلب معاً. ويكاد يكون هذان المعنيان مفهومين عالميين يتفق عليهما العلماء في كل مكان، ويستعملان بهذين المحورين، والقرينة المعنوية أو السياقية توضح دلالة كلمة أدب هل هي بالمفهوم العام أو الخاص.

ولتوضيح تعريف الأدب بمعناه الخاص نقول إنه تعبير مبدع عن الذات بلغة مؤثرة ومناسبة، أو هو اعادة صياغة للحياة أو تأثيراتها على النفس بأسلوب رائق(٨).

وهذا التعريف يركز على أن النص الادبي تتعاوره أطراف هي: الملقي أو المنتج وهو الأديب، والثاني الموضوع أو النص، والثالث هو المتلقي أو المستمع، والرابع عناصر

---

٦ ـ مقدمة ابن خلدون. كتاب الشعب القاهرة. ص ٥٢١ ـ ٥٢٢.

٧ ـ صبح الأعشى في صناعة الانشا . جـ ١

٨ ـ انظر احمد أمين. النقد الادبي ط ٥ القاهرة مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٣.

مشتركة مصهورة أو منسوجة تؤدي الموضوع وتعكس ذات الاديب وتؤثر في نفس المتلقي. وهذه العناصر المشتركة هي اللغة والعاطفة والصور. ومن المعروف ان هذه العناصر حين تنسجم تُحِدث تأثيراً بل سحراً في نفس المتلقي ينتقل من جيل الى جيل حسب قوته وانسانيته، وذلك ما يسمى بخلود الأدب.

اختلاف النقاد والمتذوقين للنصوص:

ومع أن النصوص الأدبية تحدث تأثيراً في نفس المتلقي، الا أن هذا التأثير يختلف من ناقد الى آخر ومن متذوق للأدب الى آخر. وسر ذلك يرجع الى عوامل عدة، أهمها: أن دلالة الألفاظ ليست متساوية في أفهام الناس، كما أن تجارب الناس أنفسهم ودرجة ذكائهم غير متساوية أيضاً، وليست بيئاتهم ومناهل ثقافتهم واحدة؛ لهذا فان من المتوقع أن تكون ردود الفعل (التذوق) مختلفة.

ذلك على مستوى المتذوقين، أما النقاد فهم أصناف كثيرة ومدارسهم متشعبة، وقد حاول د. علي جواد الطاهر أن يحددها فوجد من مناهجهم: المنهج اللغوي والبلاغي والتاريخي والنفسي والشكلاني والجمالي والابداعي والانطباعي والفلسفي والاجتماعي والماركسي والوجودي والبنيوي والتحليلي والرمزي. . الخ(٨) وتزداد المناهج في الاوساط الأكاديمية الغربية والعربية باستمرار الى حد أخذت تستعصي حتى على المختصين(٩).

هذا الاختلاف لن يقودنا الى نتيجة سلبية تجعلنا ننكمش أمام النص الأدبي، بل يجعلنا نقول إن باب الاجتهاد مفتوح، ولكل باحث شخصيته واستقلاليته.

وهذه المناهج على تعددها تلتقي في أنها تحاول تذوق النص الأدبي، وهي في سبيلها لذلك ـ مع كثرتها ـ تتمحور حول اتجاهين كبيرين: أحدهما يتناول النص من الخارج بكل ما يحيط به وبالمؤلف من ظروف وأشياء كالمنهج النفسي والتاريخي

---

٨ ـ د. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الادبي ط ٢، بغداد سنة ١٩٨٣ ص ٣٩٦.

٩ ـ د. عبد الكريم حسن. الموضوعية البنيوية. بيروت ١٩٨٣ ص ٣٠١.

والاجتماعي، والثاني يدرس النص من داخله ويسعى الى الكشف عن العلاقات الداخلية التي تتحكم به دون اللجوء الى السياقات الخارجية للنص(١٠)، كالمنهج الشكلاني الروسي ومدرسة النقد الجديد الامريكية والمنهج البنيوي. واذا كان كتاب الله قد تعددت تفاسيره واستنبطت منه أحكام خلافية، فمن باب أولى أن يختلف الناس في أقوال الشعراء وهم في كل واد يهيمون. وخير مثال نجده قصيدة السياب التي تحمل عنوان الديوان «أنشودة المطر»*، فقد رأى فيها الاستاذ ايليا الحاوي كل

(١٠) مرشد الزبيدي. مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث. الاقلام ع ٨ سنة ١٩٨٩، ص ١٠٨-١٠٩.

** وأول القصيدة * قوله:

عَيْناكِ غابَتا نَخيلٍ ساعة السَّحَرْ،
أَوْ شُرْفَتَان رَاحَ يَنْأى عَنْهُمَا القَمَرْ،
عَيْناكِ حِين تَبْسمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ،
وتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ.. كالأقْمَار في نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْذافُ وَهْناً سَاعَةَ السَّحَرْ
كأنَّما تَنْبضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...

- ٢ -

وتَغْرقانِ في ضَبَابٍ مِنْ أسى شَفيفْ
كَالْبَحْر سَرَّحَ اليَدَيْن فَوْقَهُ المَسَاء،
دفءُ الشتاءِ فيه وارتعَاشة الخريف
والمَوْتُ، والميلادُ، والظلامُ والضِّياء،
فَتستفيقُ مِلء رُوحي، رعْشَةُ البُكَاء،
ونشوةٌ وَحشيَّةٌ تُعَانِقُ السَّمَاء،
كَنشوَةِ الطِّفْلِ إذَا خافَ مِنَ القَمَرْ!

- ٣ -

كَأنَّ «أقوَاسَ السَّحَاب» تَشْرَبُ الغُيُومْ،
وقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَرْ...
وكَرْكَرَ الأطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرومْ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافيرِ عَلَى الشَّجَرْ

أَنْشُودَةُ المَطَرْ...
مَطَرْ...
مَطَرْ...
مَطَرْ...

- ٤ -

تثاءبَ المَسَاءُ، والغُيُومُ مَا تَزَالْ
تَسِحُّ ما تَسِحُّ مِنْ دُمُوعِهَا الثَّقَالْ
كأن طفْلا باتَ يَهْذِي قَبْلَ انْ يَنَامْ:
بأنَّ أُمَّهُ - الَّتي أفَاقَ مُنذُ عامْ
فَلَمْ يَجِدْها، ثُمَّ حينَ لَجَّ في السُّؤالْ
قَالُوا لَهُ: «بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ..»
لَا بُدَّ انْ تَعود
وإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ انَّها هُناكْ
في جَانِبِ التَّل تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ،
تَسفُّ مِنْ تُرابِهَا، وتَشْرَبُ المَطَرْ،
كَأنَّ صَيَّاداً حَزِينا يَجْمَعُ الشِّبَاكْ
ويَلْعَنُ المِيَاهَ والقَدَرْ،
ويَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأفُلُ القَمَرْ
مَطَرْ...
مَطَرْ...

السلبيات من تفكك وتشرذم، بينما وجد عدد من الدارسين لها أن فيها مزايا رائعة.

اقرأ التقرير التالي لتوضيح ذلك؛ يقول الحاوي:

«ففي مستهل القصيدة يتخيل الينا ان الشاعر يعبر عن تجربة عاطفية، وقد شخص امام حبيبته بعينين مغمضتين بالانفعال والتبتل والصلاة. ولقد خطفت في هذا المطلع بعض الصور الصادقة الرؤيا، كصورة غابة النخيل غب السحر، كما ظهرت، في الآن ذاته، صور متمهلة، متباطئة، استطالت حتى أوشكنا ان نستشف فيها شيئاً من الاستطراد الذي لا ينفك يتثاءب ويتمطى في قصائد السياب جميعاً فهو لا يكتفي بتشبيه ألق الاضواء في عيني حبيبته بالأقمار في نهر، بل ينعطف الى استكمال صورة النهر وذكر بعض الدقائق، حتى ينتهي بتشبيه عينيها بالنجوم. لا شك ان القارىء الذي يغشى الشعر بعصب خاطف، مبتسر، يترنح بشيء من الذهول والبراح اللذين يفيض بهما قرار النغم في هذه الأبيات. الا ان الناقد الذي ينفذ من ظاهر الأبيات، يتحقق له ان الشاعر ما برح يخبط ويهذي، بعد أن انطفأت شعلة المنطق الخافتة التي يستضيء بها شعراء الموهبة والثقافة، فيما يغشون ظلمة

- ٥ -

أتَعْلَمينَ أيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ المَطَرْ؟
وَكَيْفَ تَنْشجُ المزاريبُ إذَا انْهَمَرْ؟
وَكَيفَ يَشْعُرُ الوحيدُ فيه بالضَّيَاعْ؟
بلَا انْتهاء ـ كالدّم المُرَاق، كالجياعْ،
كَالحُبّ، كالأطفَالِ، كالمَوْتَى ـ هُوَ المَطَرْ!
وَمُقْلَتَاك بي تُطيفَان مَعَ المَطَرْ،
وعبر أمواج الخَليج تَمسحُ البرُوقْ
سواحل العرَاق بالنّجُومِ والمَحَارْ،
كأنهَا تهمّ بالشُرُوْق
فيَسْحَبُ الليلُ عليْهَا مِنْ دَمٍ دِثَارْ
أصِيح بالخَليجِ: «يَا خَليجْ

يا وَاهبَ اللُّؤلُؤ، ، والمحَارِ والرَّدَى»!
فيُرْجعُ الصَّدَى
كَأنَّهُ النَّشيجْ:
«يا خَليج
يا وَاهِبَ المحَارِ والرَّدَى..»

- ٦ -

أكَادُ أسْمَعُ العراقَ يَذْخَرُ الرُّعُودْ،
ويَخْزُنُ البروقَ في السهول والجبَالْ،
حَتَّى إذا ما فَضّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرِجالْ
لَمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ
في الوادِ مِنْ أثَر.. الخ

التجربة ويتولاهم ذهول الرؤيا. فالسياب يحاول ان يعبر عن الشعاع الذي يتوهج او يرنو في عيني حبيبته. لذلك رأيناه يحشد الصور التي توحي بأنواع شتى من الضوء. فهنالك السحر في غابتي عينيها، وهناك القمر الذي نراه، في البدء، وهو ينأى عن شرفتيهما، ثم وهو يرقص في نهريهما. وفي النهاية يتحول القمر الى نجم ينبض في غوريهما. ولست أود أن التفت الى تناقض الرؤيا التي تمثلت بها عيناها في الضوء الابيض الرقيق، ساعة السحر، والضوء الاسود الموحش الذي يسكبه القمر، وذلك لأن الشاعر ينقل حالة لا ترتبط بهذه الصور ارتباطا منطقيا، عقلياً، بل ارتباطاً عاطفياً وجدانياً. الا انه لا يسعنا الا ان نشير الى ان الشاعر وقع خلالها بنوع من التكرار المقيت الذي لم يفطن له ووقع في الآن ذاته بنوع من العلاقات غير المألوفة. لقد تصدى للكواكب ثلاث مرات في هذه الأبيات المجزوءة القليلة، مميزاً، حيناً، القمر بذاته، وحيناً آخر غير مميز بينه وبين النجوم، لأنه يشير اليه بصيغة الجمع، «كالأقمار في نهر» وحيناً يجعل القمر في الليل، وحيناً يجعله في السحر. وذلك، يسوقنا الى الاعتقاد بأن ذائقة الشاعر النقدية لا تسعفه، دائماً، فيفطن الى ما شخص في شعره من تكرار وتمضغ وتناقض وعبث باللفظة الواحدة في صور متقاربة ومتناقضة. ويخيل الينا ان الشاعر ما برح يؤخذ بالصورة، بحد ذاتها، دون ان يدرك انها لا تستقيم الا بالنسبة لما سلف قبلها، ولما يلي بعدها. لذلك رأيناه يخبط في هذه الصور المتشابهة المتخالفة، التي تتجاور دون ان تستقيم الواحدة بالاخرى، ودون ان تتصل بها، بل على العكس، تستعبدها او تشوهها، او تميتها. هذه هي ظاهرة التفكك التي توفي بالشاعر، في أحيان كثيرة الى الهذر الشبيه بهذر البدائيين الذين انعدمت في نفوسهم الثقافة المنطقية والعصب الهندسي البناء. والأبيات السابقة ليست أبياتاً، وانما مجموعة مبعثرة من الصور والألفاظ، والأنغام في خاطر مشوش مضطرب، لا دربة نقدية ترصده ولا منطق يثقفه، وينيره بأضوائه الصامتة الخفية.

«أما في المقطع الثاني، فإن الشاعر غالى بالانحراف حتى اصبح اعوجاجاً ظاهراً للعيان، بعد ان كان خفيا مستورا. فهو يشبه ضباب الاسى في عينيها بالبحر الذي سرح المساء يديه فوقه. وبدلاً من ان يكتفي بهذا التشخيص الجميل، نراه يتحول الى استكمال صورة البحر، كما تحول في الصورة السابقة الى استكمال صورة

النهر، ذاكراً «دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والظلام والضياء» متخطياً حدود التشبيه الى نوع من الاسهاب الذي أوشك ان يوهمنا بأن الشاعر قد انصرف الى تحليل رمز البحر، ناسياً انه عرض له كوسيلة للتعبير عن أسى العينين وليس كغاية بذاته. وهكذا، فان تحليل رموز البحر وتفتيق معانيه كان مظهراً لضعف التوازن والانضباط الفنيين في شعر السياب، ودلالة حاسمة على ان طبيعة الصورة التي تغلب على شعره، هي شبيهة بطبيعة الصورة القديمة، تنبو عن الموضوع، وربما تستقل عنه.

«أما في المقطع الثالث، فان الانحراف والاستطراد يطغيان على الشاعر، فتنشطر القصيدة وتوشك ان تتعطل فيها وحدة الموضوع، فضلاً عن الوحدة العضوية. وكما تحقق لنا ان الشاعر انحرف عن الموضوع الاصيل في قصيدة «مرحى غيلان» بتأثير لفظة «الأرض»، كذلك يتحقق لنا انقياده الى لفظة «مطر» وتغرره بها في هذه القصيدة أدى الى بترها والتحول الى موضوع جديد، لا نسرف اذا قلنا انه منقطع الصلة بالموضوع القديم. فبينما كان الشاعر، خلال المقطعين الأولين من القصيدة يسفح صلاة الوجد والحنين، اذا بنا نراه يشطر في المقطع الثالث الى نوع من الرؤيا المتفككة التي ترتسم فيها صورة المطر، ثم ذلك الطفل الذي ما برح يرقب عودة أمه من رقدة اللحود. وقد بدت هذه الأبيات، التي تغشى صفحة كاملة من الديوان، كصورة مرتجة شوهاء، تضخمت فيها قصة الطفل وأمه وانجرفت بها القصيدة انجرافاً نهائياً في تيار من التشويش النفسي والطيش والعبث. أما فيما تبقى من مقاطع القصيدة، فنرى الشاعر يسرف في تشويشه وانقياده لتداعي الألفاظ والصور العرضية حتى يتعفى كل ارتباط بين المقاطع الاخيرة والمقطعين الأولين، وبينما ابتدأت القصيدة وجدانية، غزلية، نراها تنتهي سياسية اجتماعية، موحية بأن الشاعر مصاب بنوع من التفكك في خلايا شخصيته الفنية.

«هذا ما يدفعنا الى الاعتقاد بأن شعر السياب، هو كقصص جبران، فكما ان جبران كان يبتدع حبكة قصصية واهية ليجمع ما يحتشد في نفسه من آراء اصلاحية، كذلك فان السياب يبتدع موضوعاً واهياً ليجمع حوله الصور التي تزخر بها نفسه. لهذا جاء معظم قصائده مفتقداً الوحدة الموضوعية بالاضافة الى الوحدة العضوية،

متشتتاً، مفكوكاً متناثراً، كالخراب»(١١).

بل ان الحاوي قد لطف من حدته هذه في كتابته عن السياب في حين نجد معظم الدارسين لهذه القصيدة ـ كما أسلفنا ـ يقفون بإكبار عند قدرة السياب الشعرية. وفيما يلي اقتباسات من دراسة د. علي الشرع لهذه القصيدة(١٢)، يقول:

«يستهل الشاعر نصه بجملة شعرية مثقلة بايحاءاتها مثقلة بألوانها وصورها، جملة تضع القارىء إزاء عدد وافر من الاحتمالات الدلالية، جملة تستثير القارىء وتدفعه للتسلح بكل خبراته الاستطلاعية بحيث لا يوفر مجالا من مجالات معرفته: اللغوية، والتراثية، والجمالية، والطقوس الاجتماعية والمواضعات المحلية التي انبثق منها النص الشعري... إلا وقد استثاره...

«في مثل هذا الشعر يفاجأ القارىء بمعان وصور لا يقوى على انكارها ولكنه مع ذلك قد يتعثر في ادراكها. والقارىء التقليدي يجد نفسه عاجزا عن فهم هذه الافتتاحية (وكذلك النص كله) إذا عول فقط على محفوظة من القوالب البلاغية التقليدية المعروفة.

مما لا شك فيه ان العينين في هذه الافتتاحية لا تلتقيان، على المدى السطحي، مع الغابة (غابة النخيل في ساعة السحر) بعلاقة من علاقات التشبيه التقليدية، وكذلك الحال فيما يتعلق بربط العينين «بشرفتين راح ينأى عنهما القمر». ولكن مع ذلك فلا بد من اللجوء الى الشكل او العلاقات الشكلية التي غالبا ما تكون انطلاقاً أو مدخلا لا يقوى الناقد على تجنبه اذا أراد ان يتغلغل الى ما هو أكثر عمقا او اكثر تجريداً. ترى! هل وجد السياب علاقة شكلية (مساحية) بين العين والغابة ـ علاقة الاتساع على سبيل المثال؟ وهل وجد علاقة لونية (واللون شكل) بين العين وغابة في وقت السحر المظلم؟ وهل هذه العلاقات الشكلية: المساحة واللون هي التي أملت على السياب أن يشبّه العينين بشرفتين مظلمتين (شرفتان راح ينأي عنهما القمر)

---

(١١) ايليا الحاوي. في النقد والأدب، ج ٥، ص ١٠٣ ـ ١٠٥.
(١٢) مجلة جامعة اليرموك، المجلد الثالث، العدد الثاني ص ٦٦.

بحيث وجد علاقة تشابه ـ الاتساع بين عينين وشرفتين، وعلاقة تشابه لونية ـ بين لون عينين ولون شرفتين تطلان من بعيد بعد ان بدأ القمر يغيب عنهما؟ وهل هناك علاقة شكلية جديدة غير ما ذكر في قوله «أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر» وهي العلاقة التي أسميها العلاقة الاشرافية: التشابه بين عينين متشوفتين وشرفتين عاليتين مطلتين باشراف على مدى مكاني ما؟

الدارس لا يستبعد ان يكون السياب قد انطلق من هذه العلاقات الشكلية الخارجية، ولكنه أمر حتمي ان يسلم بأن هذه العلاقات الشكلية الخارجية تتقاصر عن احتواء ما نوه به من الدلالات الشعرية الوفيرة التي تنطوي عليها افتتاحية «انشودة المطر». ولعله ليس مثار جدل القول بأن العينين في هذه الافتتاحية لا ترتبطان بغابة النخيل «ساعة السحر» ارتباط المشبه بالمشبه به بالمفهوم البلاغي التقليدي. والحال نفسها تنطبق على قوله: «عيناك شرفتان راح ينأى عنهما القمر». ويظن الدارس أن العينين هنا هما بؤرة تفجير دلالات وايحاءات شعرية اكثر من كونهما مشبهين متعطشين لتوضيح أو تقريب أو تفخيم كما اعتاد آباؤنا البلاغيون القول. بمعنى ان الشاعر هنا لا يريد أن يسجن عيني صاحبته بقوالب جامدة مهما كانت هذه القوالب جميلة، انه يريد ان ينقل احساسه هو ازاء هاتين العينين وبالتالي فان هاتين العينين تذوبان في زخم من العلاقات والابعاد الجمالية والنفسية وهي العلاقات والابعاد التي انطلقت اليها نفس الشاعر الواقعة تحت سطوة تأثير هاتين العينين.

وشيء من هذه التساؤلات يمكن طرحه بخصوص قول السياب: «عيناك ـ شرفتان راح ينأى عنهما القمر» فبالاضافة الى العلاقات الشكلية التي تربط بين العينين والشرفتين اللتين راح ينأى عنهما القمر (الاتساع، واللون)، نلاحظ ان هناك دلالات اخرى يمكن استشفافهما من خلال السياق الذي وردت فيه هذه الصورة. لماذا يشبه السياب العينين بشرفتين؟ هل لأنهما يشتركان في صفة التشوف والتطلع والكشف ـ وهنا أذكر مرة اخرى بالغموض والرهبة المصاحبين لربطه العيون بغابة ساعة السحر ـ؟ أو هل لأنهما عينان غزلتان دافئتان مرتبطتان بالعشق والدفء والاستقرار والبساطة وهي الدلالات المصاحبة للشرفات أو الشبابيك او البرندات حيث صورة العشق من خلال هذه النوافذ المحلية البسيطة؟

ان الايحاءات التي تفجرها افتتاحية «أنشودة المطر» ايحاءات مكثفة مفعمة بالدلالات. فالشاعر في افتتاحية نصه، على ما في وصفه للعيون من ايحاء بالرهبة والتوجس والخوف، يرسم صورة لعيني صاحبته، صورة مشرفة نزاعة للحياة.

إن إشراقية هذا الوصف تكمن في هذا الاقتران الجميل بين العيون ومعالم الحياة والجمال، فبينما تبسم العينان يبتسم الوجود الخارجي: تورق الكروم ويعم الخصب، وحينما تبسم العينان. . . . حين تتوهج نظرات العيون تضع المتأمل في غوريها في جو شعري ساحر ينتقل معه المتأمل الى تلك البيئة النهرية ـ العراق ـ حيث في ساعات متأخرة من الليل يجدف عاشقان بقارب صغير فتتعانق نشوة العشق مع جمال أشعة النجوم المنعكسة عن سطح مياه النهر.

وكما هي الحياة وكما هو الوجود، فإن الصفاء والاشراق أمران لا يدومان، بل هما والشر متلازمان. انها الدورة الوجودية التي تتجلى كل حين للكائن البشري من خلال مراقبته لانبثاق الحياة وانطفاء شعلتها: ظهور واختفاء، إشراف وانطفاء، حياة وموت. من هنا نفهم هذا الوصف المأساوي للعيون ذاتها في الفقرة الشعرية الثانية من «أنشودة المطر»:

وتغرقان في ضباب عن أسى شفيق
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

إن الضمير «الف الاثنين» في تغرقان عائد الى العْينين المستهل بهما. والعينان، كما اشرقتا وأشرق معهما الوجود في الفقرة الشعرية الأولى، يعلوهما حزن وينساب فوقهما ضباب دامع يغطيهما، فتقفز مخيلة الشاعر حالا الى البحر حيث يسرّح المساء يديه فوق ارجائه اللامتناهية، ويسود حينها جو حزين ندي دامع كهذه الحالة التي غشيت عيون صاحبته. ولكن مرة اخرى، ان العيون هنا لا تشبه البحر بعلاقة التشابه التقليدية. صحيح ان القارىء العربي يصادف تشبيه العيون بالبحر في بعض ما يقرأ من شعر، ولكنه لم يجرب وصفا ممتدا متسعا كهذا الوصف البسيابي الذي يخلق علاقات جديدة بين العيون والبحر. ان السياب في هذه الفقرة كما كان الحال في الفقرة السابقة، قد جعل من العيون بؤرة تفجير دلالات وايحاءات. لقد بدأ فقرته

هذه بالعينين اللتين «تغرقان في ضباب من أسى شفيق كالبحر. . .» ولكنه مضى مع البحر وفي البحر لدرجة أن القارىء ما عاد يفطن للعيون. ان العيون هنا نوافذ على الوجود، نوافذ على دورة الوجود الكلية: حياة أو موت. ان السياب ينفذ من خلال العيون الى البحر. والبحر منبع الحياة ومصبها، منه خرجت واليه تعود.

مفهوم البناء الفني للعمل الأدبي:

كثيراً ما يلتبس الأمر على الطالب حين يُسأل عن السمات الفنية، فيأخذ بعضهم بالحديث عن الافكار وبعضهم عن العواطف وآخرون يتحدثون عن الأسلوب اللغوي. وقبل توضيح هذا المفهوم، لا بد لنا من توضيح مفهوم البناء الفني.

تعرّف المعاجم العربية لفظ بناء بالانشاء وهو نقيض الهدم. وقد وردت في كتب النقد العربية القديمة بمعنى الانشاء والتكوين(١٣). يقول ابن قتيبة: «المديح بناء والهجاء بناء»(١٤). . . فهي هنا بمعنى انشاء وتكوين، ومثيله قول ابن طباطبا: «اذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره. . .»(١٥)، ويقول عبد القاهر الجرجاني: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويُبنى بعضها على بعض»(١٦). وقد استخدمت صيغة بنية الكلمة (بكسر الباء) في الصرف لتدل على صيغتها وهيئة بنائها وتركيبها.

والبنية في النقد الحديث مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الاجزاء على بعضها وترتبط كلها بالنص لتشكل وحدة عضوية. وحين ندرس البناء الفني للنص فاننا ندرس عباراته وصوره وموسيقاه، وأفكاره وتركيباته اللغوية والعواطف وعلاقة كل ذلك بعضه ببعض. وعليه فان بناء النص أوسع وأشمل من الأسلوب

---

(١٣) انظر مقالة مرشد الزبيدي: مفهوم البناء الفني للقصيدة، الاقلام عدد ٨ سنة ١٩٨٩ ص ١١٠

(١٤) الشعر والشعراء جـ ١ القاهرة سنة ١٩٥٨ ص ٩٤.

(١٥) عيار الشعر. بيروت سنة ١٩٨٢ ص ١١.

(١٦) دلائل الاعجاز القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٩٧.

الذي هو نسيج لغوي(١٧).

بعد هذا التعريف بالبناء الفني للعمل الأدبي، يجدر بنا أن ننبه الى أن هذا البناء كل متماسك لا تجوز تجزئته الا لأغراض الدراسة في المرحلة الأولية؛ فان المتخصصين يدرسون العمل الأدبي دون تفريع الى فكرة وصورة وعاطفة واسلوب بل تنصهر كل هذه معاً لتبين تماسك النص وقوته وجماله. وربما تعكف بعض المناهج على دراسة التضاد بين العناصر وتكتشف قدرة الأديب على خلق عمل منسجم من تلك المتضادات، تماماً كما يفعل الموسيقي في النغمات المتباينة حين يجعلها عملاً منسجماً يطرب الآذان.

والآن نخلص الى الاجابة عن السؤال المطروح بخصوص السمات الفنية؛ فالسمات أو الميزات تعني ما يميز النص عن غيره او ما يمتاز به النص دون سواه. فالفكرة شيء مشترك بين الاعمال الأدبية،فما هو الذي يميز النص المدروس عما سواه؟ واللغة عنصر مشترك، فما هو الجديد في ذلك؟ أو، هل هناك ظاهرة جديرة بالالتفات اليها في هذا النص؟! والصور؟..كل عمل أدبي يجب أن يلجأ الى التصوير فما قولنا في صور النص المدروس؟ والعواطف هي ألوان أو أصباغ تصبغ النص فتجعله ينتقل الى القارىء أو المتلقي برنات انفعالية تحدث أثراً شبيهاً بما عند المؤلف؛ فهل استطاع الأديب نقل تلك الاصباغ الانفعالية؟! وما مدى قدرته على ذلك؟... الخ.

فالعناصر المذكورة قد تحمل الواحدة منها ميزة فنية أو اكثر يجب التوقف عندها، وقد تكون شيئاً تقليدياً لا يميز النص ولا يسمه بالجودة. خذ مثلاً لذلك لامية العرب للشنفرى، فان مطلعها ظاهرة تستحق الدراسة، وصيغ التفضيل المبثوثة في القصيدة ظاهرة أخرى، وخروج الجملة على الأصل في كل القصيدة ظاهرة ثالثة صوره... عواطفه... أفكاره.. كل ذلك ظواهر تستحق الدراسة والتحليل وسوف نلم بها في حينه.

---

(١٧) د. عز الدين اسماعيل. الادب وفنونه ٢٦ ـ ٢٧ وانظر د. صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧.

كيف نعالج النص الأدبي :

حين يقرأ شخص ما نصاً أدبياً قراءة عجلى، فان هذه القراءة لا تعتبر تحليلاً للنص. إذ إن القارىء حين يقف على النص وقفة سريعة، فانه يكون قد وقف على الخطوة الأولى في التحليل. بل ربما تحتاج الخطوة الأولى في التحليل (فهم النص) الى القراءة أكثر من مرة حسب طبيعة النص. فإذا ما أدرك مغزى النص ووجد فيه عناصر الجمال أو عناصر الفشل فانه يكون قد دخل الى منطقة أخرى هي نقد النص التي كثيراً ما نتوقف عندها في ممارساتنا القرائية اليومية؛ لأننا لا نقصد أن نكون ناقدين وانما نريد أن نتذوق النص الأدبي. وأثر التذوق ـ ماديًا ـ يبدو في تذكرنا لعصير الليمون الحامض الذي يتذوقه ويترجع حموضته شخص يتلمظ بقطعة ليمون حامض، فان لعابنا يسيل ونحن نتصور تلك العملية. أما في الادب فإننا ننشدُّ الى النص لدرجة أننا لا نحس بما حولنا، أو ربما تظهر علامات التقزز والاشمئزاز على وجوهنا.

هذه العملية التذوقية نمارسها آلياً وعفوياً على المستوى الاولي البسيط في قراءتنا للنصوص الأدبية. أما عملية التحليل الفني التي نحن بصددها فانها تحتاج الى جهد ووقت وخبرة وبحث. فاذا أردنا تحليل معلقة زهير بن أبي سلمى مثلاً، فلا بد أن نتوقف عند عصره، وأبرز مظاهر حياته وحياة العرب في ذلك العصر. ثم اننا حين نطلع على اسم القصيدة ونجد استعمال معلقة فلا بد لنا من معرفة مدلول هذه اللفظة. ثم نقرأ القصيدة فنجد أنه يتحدث عن الدمنة والديار المهجورة ويختار اسم امرأة يكنيها أم أوفى، ثم يتحدث عن الرحلة و. . . . فما الرابط بين كل ذلك، وما علاقته بالموضوع؟ وما علاقة الصور التي عرضها بموضوعه ثم كيف عبر عن فكرته. . . الخ.

وحين ندرس قصيدة كعب بن مالك في الرد على ابن الزبعرى في غزوة الخندق، فلا بد من دراسة الجو المحيط بالنص كما لا بد من التعرف الى هذا الفن الجديد الذي نجد له أمثلة كثيرة في صدر الاسلام وهو فن النقائض. وعليه فلا بد من الرجوع الى قصيدة ابن الزبعرى ومقارنتهما ببعض.

صحيح ان بعض المدارس النقدية تتجاهل تماماً كـل شيء خارج النص، ولكن الحقيقة والممارسة العملية تجعلنا نقول: إن معرفتنا بكـل ما يتعلق بـالنص ستثري تحليلنا وتفيدنا في اكتشاف أبعاد النص ومراميه. إلا أننا ننبه الى أن هـذه المعلومات المسبقة الخارجية أو السياقية يجب ألا تكون أحكامـاً نلقيها عـلى النص وبالتالي نحلله وفق المعلومات المسبقة، بل تكون هذه المعلومات إضاءات كاشفة تعيننا على فهم النص واستنباط مزاياه. لهذا، كثيراً ما يخطىء الطلاب في تحليلاتهم للصور أو العواطف؛ فيقول أحدهم ـ حين يسأل عن نوع العاطفة ـ : انها صادقة جياشة. وهذا حكم على العاطفة وليس نوعاً لها. وفي مجال الصورة يقول: الصور واقعية أو خيالية محلقة، وهذا حكم وليس بياناً للنوع. وفي الأسلوب يقولون: إنه سلس وعباراته جزلة قوية، وهذا تناقض لأن السلاسة رقة ونعومة ولا يناسب ذلك ألفاظ جزلة قوية.

نعود للسؤال المطروح آنفاً: كيف نعالج النص؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست يسيرة لأنها تعتمد على خبرة ينميها الفرد تدريجيا بمطالعاته للمجلات التي تهتم بالأدب وبالكتب التي تتحـدث عن العملية الأدبية، ولأن مستويات التحليل متفاوتة في العمق. ومع ذلك فاننا نقدم المبادىء العامة لمراحل التحليل ثم نتبعها بشرح لعناصر النص الأدبي.

١ ـ **فهم النص**: ولتحقيق ذلك يقرأ الطالب النص قراءة (أو اكـثر) واعية متـأنية فاهمة. وعليه أن يدرك العلاقات النحوية، ويتفحص طريقة الاداء اللغوي، والدلالات المركزية والهامشية للألفاظ، ويتوقف عند الكلمات التي يبدو أنها تحمل معاني غير معروفة او جاءت بمعان أخرى وعليه أن يستشير المعجم الوسيط أو أي معجم لغوي.

٢ ـ **تحديد موقع النص وجَوِّه العام**: فاذا كان النص مقتطفاً أو مختاراً من نص كلي فيجب أن يطلع على الأصل، وأن يتعرف إلى أفكار الكاتب، وموقع هذا النص من انتاجه، والتعرف الى المناسبة ان كان هناك حدث يرتبط بالنص.

٣ ـ تحديد الفكرة والموضوع: تتشكل عادة، في ذهن القارىء أفكار عامة أثناء قراءة النص. ولكن بعض النصوص، ولا سيما في الأدب الحديث، تحتاج الى جهد حتى يصل الى الفكرة العامة. وخير وسيلة للوصول الى الفكرة العامة هي دراسة النص وتسجيل الافكار الفرعية، ثم النفاذ منها الى الفكرة الكلية. وعلى الدارس أن يقف على الانسجام والترابط بين الافكار الفرعية والفكرة العامة، كما عليه أن يتفحص حسن انتقال الأديب من فكرة الى فكرة لنقل مشاعره وأفكاره للقارىء.

قد يتعجل الدارس في استخراج الفكرة العامة وبالتالي يبني تحليله على شيء خطأ. ومن الأمثلة الميدانية أن كثيراً من الطلاب ـ لدى تحليلنا سورة الشرح ـ ظنوا أن الفكرة العامة تعداد نعم الله على الرسول، لأن هيئة السورة توحي بذلك، فقالوا النعمة الاولى شرح الصدر، والثانية رفع الذكر، والثالثة غفران الذنب، والحقيقة غير ذلك. صحيح إن السورة اشتملت على هذه النعم ولكنها جاءت في مقام يفصح عنه النص على النحو التالي: ان الرسول قد مر في ضيق وشك به من أقرب الناس اليه، ولم يأته الوحي ليسلي عنه وقتئذ، فانهمَّ الرسول وحزن. فلو كانت الآيات تعدد نعم الله عليه لأضافت الى حزنه حزناً آخر هو أنه لم يشكر الله. ثم ان بقية السورة شيء اخر هو «. . . إن مع العسر يسرا. فاذا فرغت فانصب والى ربك فارغب» إنه العسر المتبوع باليسر ثم النصح بمتابعة العبادة. اذن الموضوع ليس تعداد النعم وانما هو شرح الصدر. والحقيقة ان اسم السورة يدل على الموضوع دلالة دقيقة جداً وهو «الشرح». ان الرسول قد امتلأ قلبه حزناً وقهراً وانقطع الناس عنه أو أحس هو ذلك في بداية الدعوة الى الاسلام حتى أخذ «اليأس» يتسلل الى نفسه، ولكن معاذ الله أن يبقى على تلك الحال «حتى اذا استيأس الرسل وظنوا أنهم قد كُذِبوا أتاهم نصرنا» فجاءته هذه البشارة وجاء الشرح.

ابتدأت السورة بتذكير الرسول بعناية الله له في الماضي لأن الاستفهام هنا للتقرير، ولم مع الفعل المضارع تفيد الماضي، وكأن الأية تقول لقد شرحنا لك صدرك لكن المضارع يفيد الحال والاستمرار؛ فعناية الله كانت وكائنة وستكون. فلم الحزن؟!. لاحظ الجار والمجرور «لك» مع أن الفعل «شرح» استوفى مفعوله «صدرك» ولكن «لك» لها قيمة معنوية عظيمة، انها تربيت على كتفي

الرسول ﷺ ومسح على شعره واستلال لكـل أنواع الاحتقـان النفسي من قلبه، بالاضافة الى موقعها اللغوي كنغمة موسيقية مهدئـة، اقرأ «ألمْ نشـرحْ صدركْ». وقارنها بالآية: «ألم نشرح لك صدرك» تجد روعة الموسيقى والحركة،بينما تجد التوقف والجمود في كل كلمة من الكلمات الأولى.

وعلى هذا يكون الجزء الأول من هذه السورة تعداداً لنعم الله على رسوله، ولكن هذا الجزء ليس كل السورة، فالسورة تمضي برابط جميل مألوف وهـو الفاء وفاصلة جديدة وهي الراء المطلقة (يسرا)، لتقرر فكرة جزئية ثانية وهي ان العسر لا يستمر ولا تستمر آثاره ولا سيما اذا اتبع بيسرين لاحظ كلمة العسر معرفة والمعرفة مهما تعددت تبقى واحدة، واليسر نكرة والنكرة متعددة). وتستمر السورة باستئناف جديد وفكرة جديدة، فاذا فرغت فانصب... وهي الطلب وحث الرسـول على العبادة. وربما يستغرب المرء لأول وهلة كيف ذلك والمعروف ان الرسول كان يقوم معظم الليل في العبادة حتى قبل البعثة؟! وهذا صحيح ولكن الانسان اذا انشغل بنفسه وأخذ يتفكر في المبدأ نفسه فانه يتقوقع ويندثر، أما اذا نسي نفسه وأخذ يعمل فانه ينسى الألم ويحقق كثيراً من المكاسب على الصعيد المبدئي. وعليه، فان الآيات تطلب منه الا ينظر الى داخل نفسه، ولا الى الوحي: متى سيـأتي؟! بل يعمـل، ويتعبد، ويرغب، ويطمع في إلله.

والنتيجة التي نراها من خلال الأفكار الفرعية الثلاث: تعداد النعم + زوال العسر + الاجهاد في العبادة لا في التفكير بما وراء ذلك، هي تنقية قلب الرسول من الهموم واليأس، أو شرح صدره فلا تؤثر فيه وساوس الشيطان.

ولو تفحصنا الافكار الفرعية وربطناها بالفكرة العامة لوجدنـاها منسجمـة بالمنطق وباللغة والموسيقى، ومثل هذا يعتبر جمالاً وبيانا بل اعجازا.

نؤكد ثانية في موضع الأفكار الفـرعية ان يـلاحظ الدارس ارتبـاط الافكار وانسجـامها وحسن الانتقـال والربط، كـما يلاحظ الـدارس ايضاً عمق الافكـار وابتكارها وأصالتها فان عكس ذلك (السطحية والتقليد والتكرار) يحط من القيمة الفنية للأدب.

٤ ـ **الصور**: تشكل الصورة عنصراً بارزاً ومهماً في النص الأدبي. اذ يلجأ الأديب عادة الى تغليف أفكاره وتثبيتها في نفس القارىء عن طريق الصور، كما أنها توقظ العواطف اذ هي لغتها التصويرية. وكلما كان الأدب تعبيرياً كانت الصور هي التي تتشكل في أذهان القارىء. أما حين يكون الأدب تقريرياً فان الافكار تطغى على الصور. ولادراك ذلك يمكن للدارس أن يستحضر في ذهنه مسلسلاً تلفزيونياً ومحاضرة أو مقالة ويقارن بينهما من حيث بروز الفكرة؛ فالمسلسل قد يستغرق عشر ساعات ليقول فكرة واحدة كالمساواة بين الرجل والمرأة أو الخداع الاجتماعي أو الاثراء الفاحش على حساب المجتمع.. بينما قد تتناول المقالة أو المحاضرة الفكرة نفسها فيما لا يزيد عن ساعة. والسبب في ذلك أن الصور في الأولى هي التي ترسم الفكرة وتقودها وتوضحها بينما تأتي الفكرة في المقالة أو المحاضرة واضحة ولكنها تعزز وتثبت في الذهن بالصور.

وفي الأدب عامة لا بد من الصور التي تأتي على شكل مباشر او جزئي كالصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز أو تأتي على شكل تأليفي يلتحم ليكون رقعة كاملة مترابطة.

وفي العادة، يراوح الأديب بين الصور الكلية والجزئية، وكثيراً ما يميل الادب الحديث الى الصور الكلية التأليفية. ويمكن للقارىء الرجوع الى قصيدة السياب ليرى التحام الصور لتقول إن العراق عانى القهر من الاستعمار والمستغلين ولكنه سائر الى التحرير والاستقلال.

والدارس للنص الأدبي يلتفت الى تكوين الصور في النص وترابطها وانسجامها مع الفكرة، ويلحظ كذلك طابع الصورة هل هي مادية أو حسية معنوية أو خيالية بعيدة تتكاثف في الآفاق. كما ينتبه الى حركة الصورة وعمقها وتلوينها. ويأتي التلوين عادة بأصباغ الانفعال النفسي عند الأديب الذي يحاول نقلها الى القارىء.

٥ ـ **العواطف**: هي الانفعال النفسي المصاحب للنص(١٨). وقد يكون الانفعال

---

(١٨) انظر د. احمد الشايب: اصول النقد الأدبي ط ٨ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٣ ص ١٩٣.

هادئاً أو متوسطاً أو جامحاً؛ فالغزل يناسبه الهدوء والحزن يناسبه الهـدوء وبين الاول والثاني اختلاف في اتجاه الهدوء، فالاول هدوء ايجابي متمدد فرح والثاني هدوء منكمش حزين. والغضب انفعال جامـح والحض على الثـورة والقتال انفعال جامح لكن الاول يختلف عن الثاني في النوع. . والعاطفة تختلف عن الفكرة، اذ إن العاطفة فيها تحرك نفسي والفكرة شيء عقلي، فالذهاب فكرة وحب الذهاب عاطفة. . . وعلى الدارس أن يختار اللفظ الدال لوصف العاطفة

والأهم من ذلك الا يخلط بين القضايا التالية المتعلقة بالعاطفة :

- نوع العاطفة: والمقصود به ما هي العاطفة التي يحس بها القارىء: هل هي حب أم كره أم حزن أم فرح أم تقزز أم تألم أم اعجاب أم فخر. . . الخ.
- دافع العاطفة: هل هو ديني أم قومي أم وطني أم انساني أم شخصي. . .
- عمق العاطفة ودرجتها: هي هي متنوعة أم ثابتة؟ هل هي عميقة أم سطحية؟ هل هي فردية أم جماعية انسانية. . .
- الحكم على العاطفة: بعد مناقشة كل ما تقدم يذكر الدارس حكمه على العاطفة من خلال تحليله. فهل العاطفة عميقة، صادقة، ملونة، ثابتة، جياشة، هـادئة. . الخ. . وبعد ذلك يربط بين حكمه وموضوع النص وصوره.

٦ ـ دراسة البناء الداخلي والشكل الخارجي وعلاقة كل ذلك بالموضوع والعناصر السابقة. وهنا يتفحص الدارس أدق مستويات النظام اللغوي الى اعـلاها. فينظر في الاصوات وطابعها من حيث المخارج وارتباطها بالموضوع. فالحروف الحلقية تناسب الموضوعات التي تحتاج الى جهد من فخر وحض وتقريع ومدح ورثاء. . . والاصوات هي النواة الأولى للألفاظ ومنها تتشكل، ولذلـك فان دراسة الألفاظ وارتباطها بالموضوع كثيراً مـا يقودنـا الى دراسة مفيـدة للنص الأدبي.

بعد ذلك ينتقل الدارس الى جمل النص وتراكيبه، فيرصد طابع الجملة من حيث الطول والقصر، والرتابـة والتنوع والانتقـال بين ضـروب الانشاء والخبـر،

والتقديم والتأخير، والحشو والتكرار وسبب أي ظاهرة تتكرر. فمثلاً لامية العرب تتميز بالتقديم والتأخير وربما يكون السبب المباشر لذلك هو شعور الشاعر بالظلم الذي وقع عليه من قومه فرحل عنهم فأخّروه مع أنه يتصف بصفات القيادة. . . كما نجد ظاهرة اخرى هي الاكثار من صيغ اسماء التفضيل وربما يكون ذلك بسبب نظرته للأمور فهي إما بيضاء أو سوداء ولا وسطية في ذلك.

وفي الشعر يلتفت الدارس الى الروي والوزن الموسيقي وأثر كل ذلك في النص مما سنبيِّنه في موقع آخر.

الاجناس الأدبية:

يختار الأديب الشكل الذي يضمن قوة التعبير عن نفسه، فإما أن يكون ذلك بالنثر أو الشعر. وينضوي تحت كل منهما فنون متعددة. فهناك النثر التخيلي (Fiction) (Prose كالقصة والرواية والمسرحية النثرية والمسلسلات التلفزيونية والافلام ، والنثر الأدبي (Non Fiction Prose) كالرسائل الأدبية، والمقالة والخاطرة والخطبة والتوقيعات والابيجراما والسيرة والمحاضرة والمناظرة.

أما الشعر فيقسم الى الشعر الغنائي وهو الذي يعبر عن ذات الشاعر كالمدح والغزل والهجاء. . . ، والشعر القصصي وهو الشعر الذي يقوله الشاعر على لسان شخصياته متخذاً القصة وما فيها من أحداث موضوعاً له، ويندرج تحت هذا الفن، الشعر التمثيلي والشعر الملحمي الذي يحكي أنباء الابطال والمعارك، كالإلياذة والاوديسا للشاعر اليوناني هوميروس والشاهنامة الفارسية وملحمة جلجامش البابلية. . وأيا كان شكل الأدب فان له مكونات أوجزنا الحديث عنها سابقاً ونتحدث عنها بشيء من التفصيل فيما يلي:

الأدب النثري واللغة

عرفنا الأدب بأنه تعبير مبدع عن الذات بلغة مؤثرة، أو إعادة صياغة للحياة بلغة مؤثرة. فنلاحظ ان اللغة عنصر أولي وأساسي في الأدب، اذ لولاها لكان التعبير عن الذات بطريقة اخرى كالرسم او النحت او الموسيقى ـ وهذه فنون غير فن الأدب

مع أنها تلتقي في التعبير عن الذات ـ وقد جعلها الله آية من آياته حين قال: «ومن آياته خَلْقُ السمواتِ والأرضِ واختلافُ ألسنتكم وألوانكم»(١٩) وجعل اللغة أرقى معجزة مؤيدة للرسل لأن العقل البشري أخذ يرتقي من الايمان بالخرافات والمحسوسات الى الايمان بالرموز. فمعجزة موسى عليه السلام اندثرت بموته ونسخت بمعجزة عيسى عليه السلام التي اندثرت بموته أيضاً، فلم يُعْطَ أحد قدرة لاحياء الموتى. وأما معجزة الرسول محمد عليه السلام فهي باقية الى يوم الدين: «إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون»(٢٠)، لان العقل البشري اخذ يتعامل بالرموز، وبقيت هذه الرموز وستبقى الى يوم الدين. ونقصد بالرموز اللغة، لأن اللغة نظام من الرموز الصوتية يعبر بها كل قوم عن اغراضهم كما يقول ابن جني(٢١).

فاللغة اداة تعبير ووسيلة نقل الفكر وتوصيله على المستوى الجماعي. اما على المستوى الفردي فهي وسيلة تفكير، اذ لا يمكن للمرء أن يفكر بدون لغة، وهي أيضاً وسيلة لما يفكر به. وعليه فإن الأدب ثمرة التفكير، واللغة أداة التفكير والتعبير والتوصيل.

ومن الطبيعي أن ندرك انه ليس كل ما يفكر به الانسان يعتبر ادبا، اذ لا بد للأدب من فكرة نابعة من القلب ولغة رائقة وناقلة لهذا الشعور، وقد كان موضوع العلاقة بين اللفظ والمعنى مناط بحث وجدل عند علماء العربية ومفكريها منذ اوائل العصر العباسي. ومع ان الجاحظ ممن غلّب أهمية اللفظ على المعنى الا أنه قرر ان الأدب الجيد لا يكون الا بالمزاوجة بين المعنى الشريف واللفظ البليغ، يقول: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه. . . فاذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة»(٢٢).

---

(١٩) آية ٢٢ من سورة الروم.

(٢٠) آية ٩ من سورة الحجر.

(٢١) ابن جني الخصائص ١/٣٣.

(٢٢) الجاحظ، البيان والتبيين ١/٨٣

وكان سبب تغليب اللغة (اللفظ) على المعنى في رأي أنصار اللفظ أن المعاني مطروحة في الطريق فالكرم والبخل والحب والكره وغير ذلك من المعاني متداولة بين الناس، ولكن طرق التعبير عن ذلك مختلفة، ولهذا فان التقدير يذهب لأصحاب اللفظ والتعبير.

والحقيقة أن التعبير عن الأفكار لا يكون بالبحث عن الألفاظ، بل يجب أن يكون الكاتب عالماً بأسرار اللغة والفروق بين المترادفات، فتأتي الألفاظ على السليقة.

والكاتب المقتدر هو الذي يستطيع الاختيار والبناء ولديه خبرة ومهارة بشحن الالفاظ بالدلالات المعبرة. فاللغة القاموسية تعبر عن الحقائق والمسائل العقلية، وعلى الكاتب تجاوز هذه المعرفة الى اضفاء معان على الالفاظ، بحيث تصبح المعاني الهامشية أبعاداً وأعماقاً للفظة التي تعبر عن نفس صاحبها وتحدث تأثيراً في نفس متلقيها. ومن هنا تختلف الطاقة اللغوية من شخص لآخر، ولعل الحديث التالي يوضح هذه المقولة أيما توضيح(٢٣): فعن أم سلمة زوج النبي ﷺ أن رسول الله ﷺ سمع جلبة خَصْم بباب حُجرته فخرج اليهم فقال: «إنما أنا بشر، وإنه يأتيني الخصمُ فلعلَّ بعضَهم أن يكون أبلغ من بعض فأَحْسِبُ أنه صادق، فأقضي له، فمن قضيتُ له بحق مُسْلم فإنما هي قطعة من النار فَلْيحْمِلْها أو يَذَرْها». وبالتالي ندرك مغزى قوله عليه السلام: ان من البيان لسحراً وإن من الشعر لحكمة. وندرك أيضاً رد فعل المكابرين من كفار قريش حين استمعوا الى القرآن فقالوا: «إن هذا الا سحر مبين»(٢٤). وقال واحدهم: «إن هذا الا سحر يؤثر»* وكان غيرهم يتحول الى

---

(٢٣) صحيح مسلم، باب الاقضية ج ٥ ص ١٢٩. دار المعرفة بيروت. وانظر المواصفات التي وضعها القلقشندي للكاتب (والكاتب رئيس الديوان وهي بمنزلة الوزير حالياً) صبح الاعشى في صناعة الانشاء ج ١.

(٢٤) انظر الايات ١١٠ من المائدة، و٧ من الانعام و٧٦ يونس، و٧ هود و١٣ النمل... الخ.

(*) الاية ٢٤ من سورة المدثر.

الايمان(٢٥). فتحولت اللغة برموزها الصوتية وصياغة أبنيتها المختلفة وتراكيبها النحوية ودلالاتها المعجمية والهامشية الى معان مؤثرة تغزو القلب والعقل وتجعل المتلقي يترنح تحت وقع الكلمات فيجف ريقه أو يسبل لعابه. . حسب الموقف.

ونحن الآن أمام نص نثري ـ وسيأتي الحديث عن الشعر ـ نريد أن ندرسه من الناحية اللغوية. وسنجد أنفسنا غير قادرين على تفريغ النص وعزله عن مضمونه، فاذاً لا بد من البحث عن المعنى وعن دلالات الالفاظ أولاً وبعدها نتفحص مستويات النظام اللغوي(٢٦)، ونجد العلائق بينها وأثرها على المتلقي. ليكن النص سورة الزلزلة وهي من السور المدنية المبكرة وقيل انها مكية(٢٧).

بسم الله الرحمن الرحيم: «اذا زُلْزِلَت الأرضُ زِلْزالَها * وأخرجت الأرض أثقالها * وقال الانسان مالها * يومئذ تحدث أخبارها * بأن ربك أوحى لها * يومئذ يصدر الناسُ أشتاتاً ليروا اعمالهم * فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره * ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره * .

ندرك بعد قراءة السورة أنها تتحدث عن مشهد من مشاهد اليوم الآخر الذي تكرر وصفه في مواضع شتى من القران الكريم. وقد وردت لفظة الزلزلة ست مرات في القرآن الكريم: ثلاث مرات بصيغة الفعل الماضي المبني للمجهول وثلاث مرات بصيغة المصدر. وهنا نتوقف قليلاً لدراسة بعض القضايا المتعلقة باللفظة الرئيسة في السورة وهي الزلزلة وأهمها: ورود الفعل زُلزل على هيئة المبني للمجهول. ما السر في

---

(٢٥) منها قصة اسلام عمر. ومن روايات ايمانه انه كان ذاهبا الى جلسائه في حانوت (بار) فلم يجد أحداً منهم فذهب الى الكعبة ليطوف فاذا رسول الله ﷺ قائم يصلي. . . «حين رأيته: والله لو أني استمعت لمحمد الليلة حتى أسمع ما يقول! . . . فدخلت تحت ثياب الكعبة ما بيني وبينه الا ثيابها. فلما سمعت القرآن رق له قلبي فبكيت ودخلني الاسلام».

(٢٦) يفترض ان الطالب قد الم بهذه المستويات من خلال دراسته للثقافة العامة في اللغة العربية وعلم الدلالة . وتتلخص هذه الانظمة بالنظام الصوتي والصرفي والتركيبي والمعجمي والدلالي والبياني والكتابي. للتعرف الى العلائق بين هذه الأنظمة انظر كتابنا دراسات في اللغة العربية ط ٢ ص ١١ ـ ٣٠.

(٢٧) انظر كتاب د. عائشة عبد الرحمن. التفسير البياني للقرآن الكريم. ص ٦٧، وسنعتمد على شرحها بتصرف.

ذلك؟ ثم دلالة المصدر وعلاقته بالقضية الأولى. ثم ما معنى الزلزلة معجمياً وما معناها وارتباطاتها من خلال النصوص القرآنية؟!.

يقول النحويون إن الفاعل حذف للعلم به ولهذا جاء الفعل مبنياً للمجهول. ولكننا نجد هذه الظاهرة القرآنية في كثير من الأفعال التي وصفت اليوم الآخر. فجاءت إما مبنية للمجهول أو مسندة الى ما تقع عليه بطريقة المطاوعة أو المجاز كقوله تعالى:

«**اذا السماء انشقت * وأذنت لربها وحُقَّت * واذا الارض مُدّت * وألقت ما فيها وتخلّت * وأذنت لربها وحُقَّت**»(٢٨). فالفعل انشق مساوٍ للفعل المبني للمجهول لأن السماء لا تشق نفسها وإنما أسند اليها الفعل بطريق المطاوعة مثل انكسر الاناء بدل قولنا كُسِر الاناء. وقوله ألقت وأذنت وتخلت أفعال مسندة الى السماء أو الأرض على سبيل المجاز فهي مساوية للمجهول في المعنى. في حين لا نشاهد مثل هذه الظاهرة في الأفعال الدالة على الرحمة أو الخلق فهي مسندة الى الله. فما هو تفسير ذلك؟!.

قبل أن نجيب عن ذلك لنستمر في تحليل الظاهرة الثانية وهي ان المصدر يدل على الحدث دون ارتباط بزمن معين. وهو بهذا في ناحية بعيدة يلتقي مع الفعل المبني للمجهول. فلماذا التركيز على الحدث دون المحدث الحقيقي لذلك؟.

تقول بنت الشاطىء ان ذلك «يدل على.. ما نسميه التلقائية والاقناع النفسي بأن الكون كله مهيأ يومئذ للحدث الخطير، وأن الكائنات مسخرة بقوة لذلك الحدث، فما تحتاج فيه الى أمر، ولا الى فاعل: فالأرض تزلزل تلقائياً.. في طواعية تلقائية»(٢٩).

وفيه تركيز الانتباه في الحدث ذاته، وحصر الوعي فيه، فلا يتوزع في غيره. وعليه فان المصدر مؤكد لفعله (زلزلت ـ زلزالها) وكلاهما يتحدث عن الزلزلة. فما هي الزلزلة لغة واستعمالاً؟ استعملت الزلزلة في الحسيات كالحركة العنيفة والاضطراب

---

(٢٨) الايات الأولى من سورة الانفطار. راجع التفسير البياني لمزيد من الأسئلة ص ٦٩.

(٢٩) التفسير البياني ص ٧٠.

الشـديد والهـول المخيف. . . وزَلّت الصفاة أي ملست حتى تنـزل القدم عليهـا مضطربة. والفعل زلزل رباعي مضعف يوحي بـالتكرار والحـدوث. وفي القرآن جاءت الصيغ الست تتحدث عن ساعات مؤلمة مخيفة كساعات النشر (إن زلـزلة الساعة شيء عظيم. يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد»(٣٠) أو ساعات قاسية في الحرب: «إذ جاءوكم من فوقكم ومن أسفل منكم، واذ زاغت الأبصار، وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الـظنونـا، هنالـك ابتلي المؤمنـون وزُلزلوا زلزالاً شديداً»(٣١).

هذا التقرير الظاهر في الفعل الماضي والمؤكد بمصدره يوحي بأن الأمر يقيني لا شك فيه، ولكنه لم يقع بعد، فجاءت اذا لتنقل الحدث من الماضي الى المستقبل مع الابقاء على حتمية الزلزلة. وترى بنت الشاطىء أنّ «إذا» تفيد المباغتة امعانـا في الترهيب واتساقاً مع تلقائية الحدث وطواعيته. وإضافة الزلزال الى ضمير الارض متسق أيضاً مع التلقائية الملحوظة في هذه الآية والتي بعدها: وأخـرجت الارض أثقالها. فالحديث عن زلزال عظيم يهدّ الأرض ويخرج ما في باطنها على سطحها. .

تلك الآية الأولى، لاحظنا أصوات الأزيز والتكرار وكأننا نعيش حـالة من الذعر والقلق في أثناء قراءتنا للآية. فهذه الأصوات دالة، وتلك الصيـغ موحيـة بالمعنى، وهذا التكرار مُبْقٍ على الشعور بالرهبة، وذلك القصر والجرس يوحي بالشدة والكرب. .

تتـوالى الأحداث في الفـاصلة الثـانيـة «وأخـرجت الأرض أثقـالهـا» ونحس بـأن الأرض تعاني هي الأخرى مما فيها وكأنها مثقلة تحمل عبئاً ثقيلاً(٣٢) تريد التخلص منه، فما أن تحين الفرصة حتى تلقي ما فيها «وألقت ما فيها وتخلت». ولو كانت العبارة

---

(٣٠) الآية الاولى من سورة الحج.

(٣١) الآية ١٠، ١١ من سورة الأحزاب وانظر آية ٢١٤ من سورة البقرة.

(٣٢) اثقالها: قال المفسرون كنوزها وأمواتها، وكأن الناس ينظرون الى الكنوز التي كانوا بسببها يتقاتلون وهم الآن مذهولون عنها.

«وأخرجت ما فيها أو ما في جوفها» لضاع هذا الايحاء المثير. ويدخل في الآية الثالثة عنصر جديد هو صاحب القضية، فيتساءل بدهشة وخوف: ما لها؟! قد يكون المقصود بالانسان الكافر ولكن رهبة الزلزلة تصيب الكافر والمؤمن ، على أن دهشة المؤمن وخوفه لا تقارن بخوف الكافر الذي يقول «ياليتني كنت تراباً».

هذا السؤال الذي أثاره الانسان الخارج من قبره لا يحتاج الى جواب بالالفاظ وانما تتحدث الأرض بالأعمال وتشهد على أهلها بما كانوا يفعلون. . . وتنقلنا الآية الى ذلك المشهد بالتذكير باليوم الآخر (يومئذ تُحَدّث. . . » فتعمق فينا شعور الرهبة، وتربط الزلزلة وخروج أثقال الأرض من الانس وغير ذلك بجو الرعب المسيطر فيتساءل الانسان عما يجري! فيأتيه الجواب بأن الله أوحى لها. ولاحظ استخدام الآية لـ ربك بدل الله واستخدام لـ بدل الى فلم تقل الآية بأن الله أوحى اليها. فالتركيب الصوتي يختلف، وذلك الوقع المؤثر يتلاشى، بالاضافة الى أن المعنى يختلف قليلاً فأوحى لها تُشْعِرُ السامع بأن الأرض متهيئة للعمل، والايحاء قريب الى الموحى اليه (الأرض) فلا توجد فواصل صوتية كما هو الحال في اليها التي تبدأ بهمزة القطع. ونلفت النظر الى التراكيب التي تنتهي بالهاء المطلقة المتبوعة بحرف العلة الألف. وحرف العلة صوت ممدود غير مقطوع. فكأن الموقف آهات متواليات تجسدها تلك الآيات القصار، وتؤكدها التكرارات في المواقف والالفاظ. فالآيات التي تتحدث عن اليوم الآخر تأتي ألفاظها موحية مثيرة: إما يعنفها، مثل: الزلزلة والرّج والدّك والنّسف والطامة والغاشية والواقعة والقارعة. . . وإما بدقتها مثل: مثقال ذرة، والهباء المنبث، والعهن المنفوش، والفراش المبثوث، والسراب، والدخان. . .

هذه الملاحظات على مستويات النظام اللغوي تدلنا على الترابط الوثيق بين وظيفة الاصوات والصيغ والتراكيب والمعاني في تأدية المفاهيم المؤثرة. فإن استطاع الاديب توظيف هذه الأنظمة لخدمة مغزاه فانه لا ريب مؤثر في نفوس المتلقين، وسيبقى أدبه خالداً على مر العصور.

الأدب النثري والمضمون:

المضمون أو المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها في ذهن الكاتب واللفظ البليغ هو الذي يبرز المعاني الى الواقع المادي الملموس أو المتخيل.وقد

نسج تنوع البيئة العربية الاسلامية وطول عمر الالفاظ وتنوع التجربة حالات من المعاني حول الفاظ اللغة، اخذت تتراكم مع مرور العصور، فأصبحت اللفظة واسعة الأفق بعيدة المدى. وأصبحت كل لفظة تحمل أطيافاً من المعاني التي أغرم الموهوبون باستعمالها، والتي يسعى المتذوقون الى تلمسها واكتشافها.

أما المعاني التي يطرقها النثر فهي وثيقة الصلة بالانسان. والانسان مهما تغيرت أحواله وبيئاته فإنه يبقى إنساناً: يفرح للخير، ويبتهج للجمال، ويحزن للفراق، ويزمجر في الغضب... ومن جهة اخرى، فإن الانسان يحلم بالمستقبل، ويتذكر الماضي، ويعيش الواقع. وكل ذلك يعكس أبعاده في الأدب... ومن جهة ثالثة، فإن الانسان يتحدث عن الحقائق والعلوم، ويتحدث عن وقائع الماضي والحاضر. وهو أيضاً يتحدث عن عواطفه ورؤاه. وكل ذلك يعكس أثره في الأدب.

إن المضمون هو الوعاء الحاوي للنص الأدبي، ولا نتصور أدباً دون مضمون والمضمون قد يبدو جلياً، وقد يحتاج الى إعمال فكر ورويّة. وعليه فإن الأدب باستطاعته ـ حسب قدرة الأديب ـ أن يعبر عن كل شيء: محسوس، ملموس، مشموم، مرئي، مسموع، متخيل.. فكري، فلسفي، اجتماعي، ديني، دنيوي... عميق، سطحي، جدي، هزلي، شخصي، جماعي(٣٣)... الخ.

وقد رأينا في السورة التي درسناها، بعض آياتها تتحدث عن يوم القيامة الذي لم يحدث، وكثير من الماديين لا يرونه يحدث أو يرونه بعيدا. أما السورة فقد جعلته قريباً، مدركاً، بل معاشاً بأهواله ومخاوفه.

واقتفى بعض الكتاب أمثلة جديرة بالتأمل كالحديث عن توابع الشعراء من الجن أو محاكمات الشعراء في الآخرة، أو تخيل انسان يعيش في ظروف لم يعهدها العقل. وربما ليس من الغريب أن نقول: ان الادباء بكتاباتهم عن العالم الجديد، وعن عالم الحياة على كواكب اخرى وبوسائل تقنية متقدمة، وعن عالم الروبات (الانسان الآلي)، قد مهدوا للعلماء أن يكتشفوا أو يحققوا تلك الخيالات التي عاشها الأدباء أو كتبوا عنها.

---

(٣٣) انظر د. شكري فيصل. مناهج الدراسة الادبية ط ٦. دار العلم للملايين. بيروت سنة ١٩٨٦.

ولدى دراستنا لأغراض النثر العربي عبر العصور*، فاننا نجد الادباء قد كتبوا نثراً في مواضيع مختلفة، يمكن للطالب اخذ عينة منها في كتب الرسائل والمقامات: ليجد ان موضوعات النثر تتناول امور الحياة الخطيرة كأمور الحرب والأمور الشخصية والعاطفية كالتهنئة بمولود أو التعزية، مع أن المواضيع الأخيرة مما يحسن فيها الشعر.

وقد خاض بعض النقاد قديماً وحديثاً في مضامين النثر والشعر أو موضوعاتهما، فنتج عن هذه الدراسات القضايا التالية المتعلقة بمسألة المضمون:

١ ـ المفاضلة بين الشعر والنثر.

٢ ـ الموضوعات التي لا تصلح للشعر وتصلح للنثر، والعكس.

٣ ـ العلاقة بين اللفظ والمعنى.

وفيما يتعلق بالقضية الأولى فإن النقاد العرب الأقدمين لم يعطوا للنثر ما أعطوه للشعر من العناية والدراسة والمنزلة، والكتاب النثري الوحيد الذي لقي من العناية ما لقيه الشعر بل أعظم ـ هو القرآن الكريم. ومن مظاهر ايثارهم للشعر على النثر حفظهم له ودراسته ونقده... الا ان بعض النقاد الاقدمين فضلوا النثر على الشعر، وخير مثال على ذلك الثعالبي في نظم النثر وحل العقد، ... والقلقشندي في «صبح الأعشى في صناعة الانشا»، ومجمل رأيهم أن «الكُتّاب وهم ألسنة الملوك انما يتراسلون في جباية خراج، أو سد ثغر، أو عمارة بلاد، أو اصلاح فساد، أو تحريض جهاد، أو احتجاج على فئة، أو دعاء الى الفة، أو نهي عن فرقة، أو تهنئة بعطية، أو تعزية في رزية، أو ما شاكلها من جلائل الخطوب، ومعاظم الشؤون التي يحتاجون فيها الى ان يكونوا ذوي آداب كثيرة، ومعارف مفننة»(٣٤). وألح جميع المؤثرين للنثر على أن الرسل والملوك ترفعوا عن قول الشعر، وأنهم استخدموا الخطابة بدل الشعر، وأن القرآن هاجم الشعراء، وأن الشعراء انحطت قيمتهم بسبب تكسبهم...

(*) يفضل ان يعطى الطلبة أبحاثاً في موضوعات النثر فيدرسوا مثلاً كتباً في الموازنة وفي الطبقات وفي الاخبار، والتوابع، والرسائل وكتب الاسمار والقصص... الخ.

(٣٤) نثر النظم وحل العقد، القاهرة ١٣١٧ ص ٣.

أما القلقشندي ففضل النثر لناحية فنية فذكر أن الشعر وان كان فضيلة تخصه من حيث تفرده باعتدال أقسامه، وتوازن أجزائه، وتساوي قوافيه وطول بقائه، وتداوله على ألسنة الرواة، وجمال انشاده، فان النثر ارفع منه درجة وأعلى رتبة، وأشرف مقاماً، وأحسن نظاماً، لأن الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معهما الى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير وقصر الممدود، ومد المقصود، وصرف ما لا ينصرف. . . . (٣٥)

وقد رد غيرهم كابن رشيق في العمدة وعبد القاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز تلك التهم وقرر الأول ان كلام العرب منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة وردية.

فاذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة كان الحكم للشعر، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه. ويضرب لذلك مثلاً الدر المنثور الذي لا ينتفع به، فاذا اخذه سلك الوزن وعقد القافية تألفت أشتاته وبدا جماله(٣٦).

أما عبد القاهر الجرجاني فقد نص على ان الالفاظ لا تتفاضل وهي مجردة وانما تثبت لها الفضيلة او خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها، فربما يحسن لفظ في موقع فيصل الى الاعالي، وربما يثقل ذلك اللفظ في موقع آخر فيلصق بالحضيض(٣٧).

أما القضية الثانية وهي ما يصلح للشعر من موضوعات ولا يصلح للنثر، أو العكس، أو يصلح لكليهما، فان أبا هلال العسكري في الصناعتين (الشعر والنثر) قد أوضح أن الخطب والرسائل متشاكلتان في انهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، ويتشاكلان ايضاً من جهة الالفاظ والفواصل، فلا فرق بينهما الا أن الخطبة يشافه بها والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة، ولا

---

(٣٥) صبح الأعشى حـ١ ص ٥٨ ـ ٥٩

(٣٦) العمدة ص ٤ ـ ٥

(٣٧) دلائل الاعجاز ص ٣٨ ـ ٣٩

يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه واحالته الى الرسائل الا بتكلف، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعراً الا بمشقة. ويرى ان الشعر لا يقوم مقامه شيء في مجالس الظرفاء والأدباء ولا تؤنس الا بانشاد الشعر، والشعر أصلح للألحان التي هي أهنى اللذات، ولا تتهيأ صنعتها الا على كل منظوم من الشعر(٣٨).

ويبين بعض صفات الشعر ـ في هذا المضمار ـ ان الانسان اذا اراد مدح نفسه فانشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة، وان عمل في ذلك أبياتاً من الشعر احتمل. ومن ذلك أن صاحب الرياسة والأبهة لو خطب فوصف عشقه وحنينه وبكاه لاستهجن منه ذلك وتنقص به فيه، ولو قال في ذلك شعراً لكان حسنا(٣٩).

ويرى د. زكي مبارك أن الموضوعات هي التي تحدد نوع الصياغة، فلا يفترض ان الشعر صالح لكل موضوع ولا أن النثر صالح لكل موضوع، . . . فاذا كان موضوع القول متصلاً بالمشاعر والعواطف والقلوب كان الشعر أوجب، لأن لغته أقدر على التأثير والاقناع، فاذا كان الموضوع متصلاً بأعمال العقل والفهم والادراك كان النثر أوجب، لأن لغته أقدر على الشرح والايضاح والافهام والتبيين والاقناع(٤٠).

وأما القضية الثالثة وهي العلاقة بين اللفظ والمضمون فقد انقسم النقاد الاقدمون ازاءها الى خمس فئات(٤١):

الفئة الاولى لا تركز على المعنى لكنها لا تهتم، في المقابل، باللفظ وحده. ومن انصار هذه الفئة الجاحظ الذي يقول:

«حُكْم المعاني خلاف حكم الالفاظ، لأن المعاني مبسوطة الى غير غاية، وممتدة

---

(٣٨) الصناعتين ص ١٠٢

(٣٩) السابق ص ١٠٣.

(٤٠) النثر الفني في القرن الرابع جـ١ ط ٢ ص ٢٥ ، ٢٦

(٤١) انظر كتاب د. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. ص ١١٣

الى غير نهاية، واسماء المعاني مقصورة ومعدودة ومحصلة ممدودة»(٤٢) وكذلك يقول: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فان الشعر صناعة أو ضرب من النسيج وجنس من التصوير».

الفئة الثانية: تقول بالترابط بين اللفظ والمعنى ترابطا تاماً. وقد قال بهذا كثير من النقاد العرب منهم قدامة بن جعفر في الوساطة والآمدي في الموازنة والباقلاني في الاعجاز، وعبد القاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز. وقد عبروا عن هـذا الترابط بالروح والجسد أو حسن الائتلاف أو النظم.

الفئة الثالثة: وهي تنتصر للمعنى ولا تسقط اللفظ من حسابها، ومن القائلين بهذا الرأي ابن الأثير، اذ يقول: فان رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية اذ ذاك انما هي بالألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني»، ويقول: «فالعرب انما تحسن الفاظها وتزخـرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها، فـالالفاظ خـدم للمعاني، والمخـدوم لا شك أشـرف من الخادم»(٤٣).

الفئة الرابعة: متناقضة مترددة ويمثلها أبو هلال العسكري. ونرى ذلك من خلال تأييده للفظ أحياناً، وللمعنى أحياناً أخرى، إذ يقول: «ليس الشأن في ايراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والأعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه...» ولم يلتزم بهذا الرأي حيث تحول عنه وقال «ان الكلام ألفاظ تشتمل على المعاني التي تدل عليها وتعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ... والمعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة...»(٤٤).

---

(٤٢) البيان والتبيين حـ ١ ص ٧٦.

(٤٣) المثل السائر جـ١ ص ٣٥٣، ٣٥٥.

(٤٤) الصناعتين ص ٥٧، ٦٩.

الفئة الخامسة: وهي تَفْصل بين المعنى واللفظ فصلاً لا يظهر فيه ترجيح احدهما على الآخر، وعلى رأس هذه الفئة ابن قتيبة الذي قسم الشعر الى أربعة أخرى: حسن اللفظ، جيد المعنى، وسيء اللفظ سيء المعنى، ومنهما ولّد القسمين الآخرين.

وفي العصر الحديث انقسم النقاد الى اقسام حسب مدارسهم، فالشكليون اهتموا بطريقة القول وتنظيم أقسامه، بينما عني النقاد الأخلاقيون بماهية المعنى. وانصب اهتمام (الانسانيون الجدد) على اعتبار الادب نقداً للحياة، وغايته مرتبطة بأثر الأدب في الانسان ويلخص ويلبر سكوت (Wilbur Scott) مداخل النقد في خمسة هي: المدخل الأخلاقي، والنفسي، والاجتماعي، والشكلي، والنموذجي(٤٥).

من كل ذلك نخلص الى القول إن مضمون النثر سابق للفظه وظاهر على السطح، وإن هذه الألفاظ تتأثر بالمعنى. وعلى الأديب أن لا يتشبث بالوقائع كما هي فيسردها دون إضفاء شيء من نفسه عليها، أو دون استخراج الجمال الكامن في هذه الاشياء أو الاحداث؛ فإن تلوين الأفكار بأصباغ جمالية ونفسية له أثر كبير في تقدير النقاد والقراء. وهذا التلوين يكون عن طريق التصوير والخيال.

ثالثاً: الأدب والخيال:

عرّف الجرجاني الخيال بأنه «القوة التي تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة». وعرّفه صمويل جونسون بأنه: «القدرة التي يستطيع العقل بها ان يشكل صوراً للأشياء أو الاشخاص او الوجود»(٤٦). فالخيال قدرة تنمو مع الفرد وتتغذى من تجاربه، وبهذه القدرة يستطيع أن يشكل صوراً من الطبيعة وما يحيط بها ليعبر عن أفكاره. والانسان القوي الخيال هو الذي ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما في الطبيعة.

---

(٤٥) ويلبر سكوت. خمسة مداخل الى النقد الادبي. ص ١٢٥ ـ ١٤٠.

(٤٦) كامل وهبة مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ط ٨ مكتبة لبنان سنة ١٩٨٤ ص ١٦٣.

والتصوير هو نتاج الخيال. فاذا أراد شخص ان يعبر عن فكرة مثـل صفاء القلب فانه يختار من تجاربه صورة تعبر عن هذه الفكرة، فيسعفه خيـاله بتـركيب الصورة المادية التالية:

«قلبي أبيض مثل الثلج أو مثل الحليب» حسب بيئته. ولو درسنا هذه الصورة من حيث الواقع فاننا لن نجد قلباً أبيض، وإنما القدرة العقلية استوعبت من خلال التعلم ومرور الوقت (الخبرة) أن البياض مثال الطهر والصفاء؛ فجعل القائل القلب أبيض، وأكد هذا الصفاء فشبهه بالثلج أو الحليب.

وقد قرر النقاد العرب والأعاجم أن الصورة هي الوسيلة الفنية لنقل التجربة وهي «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن» (٤٧). ولكنها أداة تقـوم على التصـوير بـاللون، والحركة، والايقاع. وكثيراً ما يشترك كل ذلك مع الحوار وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في ابراز صورة من الصور. وهذا التناسق يجعل الصورة بالغة التأثير والحيوية. أما الصورة القائمة على البرهان والعقل فإنها ضعيفة؛ لأن الأدب يقوم على التصوير الحسي الحيوي، والاحتجاج أقرب الى التجريد الجاف.

من هذا يتبين أن الخيال مرتبط بالعاطفة ارتباطاً شديداً، وكلاهمـا موضـح للفكرة ومثبت لها في نفس المتلقي فالصور تخلق احاسيس معينة، وهذه الأحاسيس هي العواطف. وتلوُّن الصور وتغيُّرها يغير تلك الأحاسيس ويوجهها نحو الفكرة المقصودة. ومن أمثلة ذلك نهي الله تعالى عن الغيبة، ثم تصويرها بصورة منفرة، فقـال «ولا يغتب بعضكم بعضـاً؛ **أيحبُّ أحـدُكم أن يـأكـل لحم أخيـه، ميتـاً؟ فكرهتموه!**»(٤٨).

ومثال آخر: تصوير أعمال الكافرين بالسراب الذي يظنه العطشان ماء في أرض منقطعة، فبقي يتابعه فلم يجد شيئاً بل وجد نهايته. يقول: «والذين كفروا أعمالهم كسراب بِقِيعة يحسبه الظمآن ماءً، حتى اذا جاءه لم يجده شيئا، ووجد الله عنده فوفاه حسابه، والله سريع الحساب * أو كظلمات في بحر لُجيٍّ يغشاه موج من

---

(٤٧) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن ص ٢٩.

٤٨) سورة الحجرات آية ١٢.

فوقه موج من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض اذا أخرج يده لم يكد يراها. ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور*(٤٩). هذا الغوص في الفكرة، يجعل العقل والقلب متعلقين بالصورة في غاية التنبه. فالكافرون يعملون من الخير ما يعملون، ولكن عملهم هذا سراب ليس له وجود ولا قيمة؛ لأنه لا يقوم على أساس. بل أعمالهم أشد ايهاماً من السراب لأن ذلك يقع في النهار، فهي ظلمات في جو عاصف مرعب تتلاطم أمواج البحر فيه بحيث لو أخرج يده فانه يوشك أن لا يراها. ذلك لأنه لم يهتدِ الى نور الله والايمان.

ذلك هو الخيال الموحي وهو خيال ابداعي يقوم على ايجاد علاقات بين الصور الطبيعية والحالات النفسية. أما التوهم فهو تكوين صورة غير منسجمة ولا منسقة كأن يتصور الانسان تصوراً عرضياً حيواناً له رأس طائر وجسم كلب، فهذا ليس من الخيال في شيء وانما هو وهم.

وبما ان قدرة التخيل مختلفة من شخص لآخر، لأسباب فطرية وثقافية وحياتية فان تصوير الاشياء مختلف من شخص لآخر، وقد قسم د. أحمد الشايب(٥٠) انواع الخيال الى ثلاثة أقسام هي:

١ ـ **الخيال الابتكاري**: وهو الخيال الذي يؤلف العناصر المعروفة من قبل ليحدث فيها صوراً جديدة بديعة. وقد يكون في القصص أو في الشعر أو في النثر حين يعمد الكاتب الى ابداع صور جديدة لم يسبقه اليها أحد. ومثال ذلك قوله تعالى: «كمثل الحمار يحمل أسفاراً» فالحمار معروف والكتب معروفة ولكن تركيب الصورة بديع مبتكر على سهولته وبساطته.

٢ ـ **الخيال التأليفي أو التوفيقي**: وهو الذي يستفيد من الصور الماضية فيربطها بحالة أو فكرة يريد تأكيدها. ويضرب لذلك مثلاً قولنا في وصف شجرة بأنها «خضراء مورقة تزينها الازهار أو الثمار. فلما حل الشتاء أصبحت حزينة عارية الأغصان

---

(٤٩) سورة النور آية ٣٩ ـ ٤٠.

(٥٠) أصول النقد الأدبي، أنظر فصل الخيال.

مجـردة من الثمار والازهـار، تعصف بها الـريـاح البـاردة، وقلما يـأوي اليهـا عصفور». وهذه الأوصاف يقولها رجل عادي لتقرير حالة الشجرة. أما الأديب فانه يربط هذه الصور التقليدية بما تثيره في النفس فيقول: «عجباً لتلك الاوراق المصفرة، متعلقة بأغصان عجفاء تهتز في هذا الجو البارد، وقد كانت منذ حين منابر للطيور الصدّاحـة: أهكذا يُـطوى العمر ويذهب الشباب!» فاستدعت الصورة الأولى صورة أخرى.

- ٣ ـ الخيال البياني أو التفسيري: وهو الخيال المعتمد على أساليب البيان من استعارة ومجاز وتشبيه، ويتميز هذا الخيال بقربه وسرعة ادراكه من المتلقي ليفسر أسباب الجمال ويوضحها.

وفي العادة يقدم الخيال الوظائف التالية(٥١):

١ ـ يكسب الاسلوب قوة وروعة ويحبب الأدب الى القراء.

٢ ـ الخيال لغة العاطفة ووسيلة تصويرها.

٣ ـ الخيال ضروري لايقاظ العواطف وابرازها.

٤ ـ يضفي على اللغة القاموسية هالات جديدة من المعاني.

٥ ـ يجسم المعاني ويقرب الافكار الى القراء.

وعلى الناقد ان يتفحص نجاح الخيال في تحقيق تلك الوظائف فيتساءل عن ارتباط الخيال بالعواطف والتأثير عليها، وعن جمال التصوير ودقته، وعن الجدة وعدم الابتذال والتقليد في الصور، وعن قدرة الخيال على ابراز المعاني. فاذا حقق الخيال هذه الاهداف كان مجسداً للفكرة وناجحاً.

وننبه هنا الى أن الأديب قد يجمح ويبتعد كثيراً بخياله، فتـأتي الصور غـير مترابطة؛ مما يولد غموضاً واجهاضاً للفكرة في ذهن المتلقي.

---

(٥١) د. احمد الشايب الاسلوب. ص ٥١.

الفصل الثاني

النص الشعري

١ ـ الشعر واللغة

٢ ـ الشعر والمضمون

٣ ـ الشعر والخيال

ـ الصورة الشعرية.

ـ الرمز

٤ ـ الشعر والموسيقى

ـ اوزان الشعر والايقاع

ـ الايقاع في الشعر القديم والحديث

٥ ـ التفاعل بين اللغة والمضمون والخيال والموسيقى.

النص الشعري

تحدثنا ـ فيما مضى ـ عن معنى الأدب، وقلنا إنه الكلام المعبر المؤثر من المنظوم والمنثور. وهذا التعريف ينطبق على الشعر وعلى النثر. فهل يستوي الشعر والنثر في البنية والتأثير والمكونات. . . ؟ أم هل يختلفان في كل ذلك؟

الحقيقة أن طبيعة الشعر مباينة للنثر على جميع المستويات: القائل وطبيعته وموهبته وقدرته، والنتاج ولغته وصوره ومضامينه وأسلوبه، والتأثير الناتج عن كليهما. ولا يقصد بالمباينة تفضيل الشعر على النثر أو العكس، مع أن النقاد العرب مالوا الى تفضيل الشعر على النثر، وقليل منهم من فضل النثر على الشعر لأسباب اجتماعية ودينية(١). ولكن العرب القدماء عامة ـ وهم أصحاب الشعر وأهله ـ قد أدركوا أن للشاعر منزلة خاصة، فاحتفلوا به حين نبوغه، وحفظوا أشعاره في الصدور، وفي السطور على الكعبة، ورووها في السهول وفي النجاد. . وظنوا أن له شيطاناً يلقي اليه هذا الكلام الساحر العجيب. فما هو هذا الشعر؟!

ليس من اليسير تحديد معنى الشعر لأنه مرتبط بعناصر كثيرة متعلقة بالانسان الذي ما زالت بعض جوانبه مجهولة. ولكن ذلك لا يعني أن أحداً لم يقدم تعريفاً له. فالثقافة العربية القديمة تعرفه بأنه كل قول موزون مقفى. والتطورات الجديدة التي اصابت الشعر جعلت هذا التحديد عاجزا عن الوفاء بمدلول الشعر، لهذا يمكن القول: إنه تعبير عن الاحاسيس الانسانية (الوجدانية والعقلية. .) وتوصيلها بلغة مكثفة موزونة.

أولاً: الشعر واللغة:

من خلال التعريف السابق للشعر تبين لنا أن لغة الشعر مختلفة عن اللغة اليومية، ومختلفة عن لغة النثر أيضاً. فاللغة اليومية هي لغة مبتذلة يُقصد بها

---

(١) انظر زكي مبارك. النثر الفني، ص ١٧ ـ ٢٦.

الاستعمال الآلي؛ كلباس العامل الذي يلبسه يوماً بعد يوم دون أن يحس برونقه أو بجدته. و يقرر جاكبسون بأن هناك مستويين للكلام: الكلام العادي (ويسميه الخطاب النفعي)، والكلام الفني (ويسميه لغة الخطاب الأدبي) ويسعى الأول الى مطابقة الواقع، في حين يحمل الخطاب الأدبي شحنة عاطفية بكثافات متفاوته(٢)، بمعنى انها قادرة على الإثارة وتصدرُ عن وجدان عميق. ولو لم يكن فرق في التأثير بين لغة الأدب واللغة اليومية أو لو لم ينجح الأدب في قول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله لما كان هناك مبرر لوجوده.على أنه لا بد من القول ان الكلمة تصبح شاعرة (ولو كانت عامية) حين تلائم السياق وتتفاعل مع غيرها وتتأجج حرارتها بانفعال الشاعر، ويمكن اعتبار شعر مظفر النواب ومصطفى وهبي التل من الامثلة على ذلك.

وأما اختلاف لغة الشعر عن النثر فيمكن رؤيتها من عدة وجوه وهي:

* أن الشعر أسبق من الناحية التاريخية ـ من النثر الفني (وليس من الكلام العادي).

* أن لغة النثر هي لغة العقل؛ لأن غاية النثر نقل الأفكار. أما لغة الشعر فهي لغة العاطفة؛ لأن غاية الشعر التأثير والايحاء بالمعنى. لذا، فان من المؤكد أن يفقد الشعر خاصيته الايحائية التأثيرية بنسبة كبيرة حين يترجم أو يشرح وبعدها لا يعدُّ شعراً. وبهذا المعنى قال الشاعر روبرت فروست: إن الشعر ما يستعصي على الترجمة(٣). وبتعبير البنيويين، اننا حين نحول لغة الشعر الى لغة نثرية فاننا نحافظ على جوهر المعنى ولكننا نُحْدِث اعتداء وجرحاً لشفرة اللغة(٤).

* النثر لا يلائمه التعبير المختصر، فلا بد من تعميق الدلالات بأنواع متتالية من الجمل حتى يتضح المعنى.. أما الشعر فانه يميل الى التكثيف والتركيز ـ ولا سيما في الشعر الحديث ـ مما يجعل الناس يختلفون في تفسير الرموز (اللغة ودلالاتها) فعلى

---

(٢) د. عبد السلام المسدي. الاسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ١٩٧٧، ص ٢٩.

(٣) نقلاً عن د. عدنان عبد الله. النقد التطبيقي التحليلي ص ٢٠.

(٤) انظر د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي ص ٣٦٠.

سبيل المثال نصف في لغة النثر حدثا ما بعدد من الصفحات بل ربما نجعله قصة طويلة، ولو أردنا صياغة ذلك الحدث شعراً فلا يمكن أن تتجاوز صياغة الحدث صفحة واحدة أو صفحات قليلة والسبب في ذلك أن الشاعر بما أوتي من : موهبة، وقدرة على التصوير، ورهافة حس، وتملك للغة يشحن الألفاظ القليلة بايحاءات كثيرة «ويسيس اللغة من خلال المجازات والرموز ليختصر الحيز الذي تحتله القصيدة ويكثف خبرته في أوجز شكل ممكن»(٥)، وربما يتساءل المرء لماذا لا تسمي لغة الشعر الأشياء بأسمائها؟! والجواب ان التناقض والتنافر قائم بين المعنى الفكري والمعنى الايحائي أو العاطفي؛ فكلاهما لا يتعايش مع الآخر في ضمير الشاعر. ولهذا فان الشعر شيء ضد النثر، ومغاير له في التعبير.

* اختلاف التركيب الصوتي للشعر عن النثر؛ فسطر الشعر لا يختلف عن سطر النثر بالوزن فقط بل بالشكل أيضاً. ويمكن للقارىء ملاحظة سطور أي فقرة في هذه الصفحة أو في قصة من القصص ليجد القول النثري يعبر عن الفكرة بطريقة متتابعة وبلغة قلما يشوبها تقديم وتأخير، ووصل وفصْل وحذف واثبات.. كما هو الحال في الشعر الذي يهدف الى التجانس الصوتي، فيقدم ويؤخر.. ومن جهة أخرى نرى حركة الصوت في الشعر دورية حسب التفعيلات: يبدأ الصوت مثلاً بـ فـ عـ ولـ ن ثم يعود ليبدأ بـ فـ عـ ولـ ن وهكذا... أما مسار النثر فهو طولي مستمر.

*الوحدة العضوية للغة الشعر، فالكلمة واصواتها مرتبطة بالكلمة السابقة والتالية. والرابط لهما على نوعين: الأول المعنى والايحاء والثاني الوزن والايقاع. واختفاء الايقاع يؤدي الى اختفاء خاصية الشعر الاساسية. وربما يتساءل المرء عن النثر الموقع الذي يظهر فيه تنظيم موسيقي. أليس ذلك شعرا؟! والحقيقة انه ليس بشعر لأن الدور الوظيفي للايقاع في النثر عنصر فرعي بينما هو اساسي في الشعر. وبمعنى آخر ان هذا النوع من النثر لا يستثمر من لغة الشعر سوى الجانب الصوتي، وهو النظم. أما المعنى والايحاء فان النثر يتحمل المترادفات وينوب بعضها عن بعض، أما في

---

(٥) النقد التطبيقي التحليلي ص ٤٢. وانظر نظرية الانواع الادبية. ترجمة حسن عون. ص ٥٥.

الشعر فان لكل مرادف دلالة دقيقة. ومن الامثلة الدالة على ذلك قول احدهم للشاعر ابن هرمة ألست القائل:

بـــالله ربِّـــك إنْ دخـلت فقـــل لهـــا هـذا ابن هـرمـــة قـائـــما بـالبـــاب؟

فقال له ابن هرمة: لم اقل قائما. أكنت أتسول؟! ولكني قلت:

بـــالله ربـــك ان دخـلت فقـــل لهـــا هـــذا ابن هـرمـــة واقفـــا بـــالبـــاب

فرأى الشاعر ان لفظة قائما بالباب توحي بأنه ثقيل الظل ملازم لبابها لا يبرحه، أما «واقفا» فانها توحي بعزة نفسه، فان شاءت دخل والا انصرف.

وقد نبه ابو هلال العسكري على ضـرورة اختيار اللفظ المـوحي والموسيقي المناسب للمعنى دون تكلف، يقول: واذا اردت ان تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخـطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه ايرادها وقافيةٍ تحتملهـا . . ولأن تعلو الكلام؛ فتأخذه من فوق، فيجيء سلسلا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً. . . فاذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها: بـإلقـاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصـار على مـا حسن وفخم. . . بابدال حرف منها باخر اجـود منه حتى تستـوي اجزاؤهـا، وتتضارع هواديها وأعجازها(٦). . . وضرب امثلة على سوء التأليف وترتيب الألفاظ، من ذلك قول بعضهم:

يـضحـك مـنهـا كـل عضـوٍ لهـا من بهجـة العيش وحـسن الـقـوام
تَـرْفُـلُ في الـدار لهـا وفـرة كـوفـرة الملط الخـليـع الـغـلام

حيث قـدم الصفة (الملط الخليـع) على المـوصوف، وهـذا رديء في صنعة الكلام(٧)

* تتميز لغة الشعر باستعمال ألفاظ وأساليب لا يستعملها النثر، وان وقعت فيه كانت فاترة، من ذلك ما يذكره د. ابراهيم السامرائي(٨) أن الصيغة في الشعر قد تنصرف

---

(٦) الصناعتين ص ١٠٧.
(٧) المصدر السابق ص ١٥١ وانظر ص ١٦٧ و ١٧٠.
(٨) في لغة الشعر ٢٦ وما بعدها.

الى غير ظاهرها، ومثال ذلك قول الحطيئة في هجاء الزبرقان:

دع المكـارم لا تـرحـل لبـغيـتهـا واقعـد فانـك انت الطاعم الكـاسي

أراد أنت المطعوم المكسو، وليس هذا معروفا في لغة النثر. ومن هذا ايضا ذلك الخروج عن قواعد العربية والذي يسمى الضرورة الشعـرية، ومنـه أيضاً اسلوب التـرخيم والتجريـد. . . واستعمال الاك في الشعـر فقط في مثـل قـول الشاعر:

ومـا عـليـنـا اذا كـنـت جـارتـنـا ألاّ يجـاورنـا إلاك ديـار

ومع كل هذا التميز للشعر ولغته، فان النقاد العـرب عابـوا على الشعـراء استعمال الالفاظ السوقية او الغريبة أو الشاذة أو المخالفة لقواعد العربية، أو التعقيد اللفظي أو التعقيد المعنوي(٩)، ومن ذلك قول ابي تمام:

والمجـد لا يـرضى بـأن تـرضى بـأن يـرضى المعـاشـر منـك الا بـالـرضـا

وقال المتنبي:

أنَ يـكـون أبـا الـبـرايـا آدم وأبـوك ، والثقـلان أنـت، محمـد

* * *

ومن الناحية العملية، يتوجب حين ندرس نصا ان نهتم بالأمور التالية فيما يتعلق بلغة الشعر(١٠):

١ ـ المعنى المعجمي، وهو المعنى الاصلي للكلمة كما يحدده المعجم.
٢ ـ المعنى الهامشي او الايحائي وهو المعنى الاضافي الذي توحيه الكلمة من خلال السياق. وتأتي هذه المعاني الهامشية بسبب الاستعمال على مستوى فردي كأن يكون الفرد موهوبا فيرى في الكلمـة معنى هامشيـا (بعيدا) ويجعله مقصـودا بالدلالة مثل كلمة «الدّسم». فاصل معناها الوسخ والقذر وما يسد به خرق

(٩) لمزيد من الامثلة راجع: بيئات نقد الشعر عند العرب من الجـاهلية الى العصـر الحديث للدكتـور اسماعيل الصيفي ص ٢٩ ـ ٣٢.
(١٠) انظر النقد التطبيقي التحليلي. ص ٢٢.

السقاء ونحوه. ثم ارتقت لتدل على الدهن أو الشحم، وحين نقول فلان لا يحب الاتجار بالأمور البسيطة وانما يحب الدسم، فكلمة الدسم استعملت بمعنى هامشي وهو الشيء الوفير او المال الكثير. . .

وقد يشيع هذا المعنى الهامشي وتصطلح الجماعة عليه، وقد يكون المعنى الهامشي مشتركا بين الثقافات؛ فحين نقول فلان أفعى لا نقصد حقيقة الافعى وانما توحي هذه الكلمة بالسلاسة المرتبطة بالغدر واللؤم والنفاق والخلسة.

فعلى الناقد وهو يتعامل مع لغة النص ان يتوقف عند الكلمات ذات الدلالات الخاصة او الايحاءات المثيرة، ويربطها بمعنى النص العام.

٣ ـ التلميح: وهو شبيه بالايحاء الا انه متخصص بكلمات او بعبارات لها مناسبات او معانٍ معينة ويضمنها الشاعر لنصه فتحمل تلك الكلمة او العبارة المعنى المعجمي والمعنى المشار اليه في المناسبة الاصلية، وهذا يحتاج من الناقد ثقافة واسعة حتى يرصد هذه الظاهرة. ومثال ذلك قول فدوى طوقان في قصيدتها «على ابواب يافا يا أحبائي»: . . وقفت وقلت للعينين قفا نبك. . . فهي هنا تستحضر بكاء الشعراء العرب على اطلال حبيباتهم ولوعتهم الشديدة التي نجدها في معظم مقدمات القصيدة العربية. وكذلك قولها: . . «غريب الوجه واليد واللسان». فهي تستحضر الغربة التي احس بها المتنبي في شعب بوان فرأى الانسان العربي فيه غريب الوجه واليد واللسان، مع أن الاصل أن تكون له قيمة، وله احترام.

٤ ـ التكرار وقد يكون التكرار بإعادة الكلمة أو العبارة، وعلى الناقد دراسة ظاهرة التكرار في القصيدة ليتحقق من انه أدى غرضا او انه ضَعْفٌ أو استرسال وراء صنعة بديعية. على ان التكرار في الشعر الحديث يعتبر منبها للقارىء، كي يلتفت الى المعنى المكرر، أو كي يلتفت الى الصور المرتبطة باللفظ المكرر. فمثلا جاءت كلمة مطر مكررة عند السياب في انشودة المطر في مواضع مختلفة وكل موضع متعلق بصورة وفكرة جديدة: فالمطر الأول يشير الى نزول المطر المرتبط بالفرح الغامر الذي يشير الى بداية الثورة على المستعمر وفرح الناس بهذه الثورة. ثم يأتي المطر مرتبطا بالدموع

والاحزان، وكأن الثورة في استمرارها وقع عليها ضغوط وخسائر. . ثم يأتي النظر مرتبطا بالعشب والخضرة ليدل على ان نهاية الكفاح والصبر خير.

وكثيرا ما يشير التكرار الى سيطرة شعور توحي به العبارة او اللفظة المكررة فعلى الدارس الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام. لاحظ تكرار كلمة صخر في رثاء الخنساء له:

وإن صخراً لكافينا وسيدنا وان صخرا اذا نشتو لنحّار
وإن صخراً لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار(١١)

وكذلك تكرار ابي ذؤيب لجملة: «أودى بَنِيَّ» (بمعنى ماتوا) من قصيدته في رثاء أولاده الذين أهلكهم الطاعون في طريقهم لفتح مصر:

فأجبتها: أما لجسمي أنه أودى بَنيَّ من البلاد فودعوا
أودى بنيّ وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع(١٢)

ثانيا: الشعر والمضمون

← المضمون هو كل ما يشتمل عليه العمل الادبي من معنى أو فكر، او فلسفة، أو وصف، أو اخلاق، أو دين. . . انه الفكرة التي تجول في ذهن الاديب وتسبق الالفاظ، ثم تنصهر في عملية نفسية فتحملها ألفاظ النص في غلالة من الصور الكثيفة او الواضحة القريبة حسب الموضوع.

وقد حدد الفيلسوف الايطالي كروتشه المضمون بقوله: «يكون تارة بما يلذ، وتارة بما يتفق مع الاخلاق، وتارة بما يسمو بالانسان الى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية»(١٣)

وقد سبق الحديث عن مضمون النثر واختلافه عن مضمون الشعر، ذلك ان

---

(١١) ديوان الخنساء.
(١٢) المفضليات.
(١٣) كروتشة. المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي. القاهرة سنة ١٩٤٧، ص ٥١.

الأول يعبر عن أفكار الاديب بينما يعبر الشعر عن مشاعره. وقد تلتقي اداة التعبير عن موضوع واحد بالشعر والنثر، ولكن الصور المستعملة في الشعر مكثفة واداء المعاني مختلف. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المثل التالي: الموضوع هو فتح القدس بعد هزيمة الفرنج في حطين سنة ٥٨٣هـ. والقائل هو الاديب: الكاتب الشاعر العماد الاصفهاني يقول في ذلك:

«رحل السلطان من عسقلان للقدس طالبا، وبالعزم غالبا، وللنصر مصاحبا، ولذيل العز ساحبا، والاسلام يخطب من القدس عروسا، ويبذل لها في المهر نفوسا، ويحمل اليها نعمى ليحمل عنها بؤسى، ويهدي بشرى ليذهب عبوسا. ويسمع صرخة الصخرة المستدعية المستعدية لاعدائها على أعدائها، واجابة دعائها وتلبية ندائها، واطلاع زهر المصابيح في سمائها، واعادة الايمان الغريب منها الى وطنه، ورده الى سكونه وسكنه... وطار الخبر الى القدس، فطارت قلوب من به رغبا وأطاشت، وخففت افئدتهم خوفا من جيش الاسلام وجاشت، وتمنت الفرنج لما شاعت الاخبار انها ما عاشت.. وأيس الفرنج من الفرج، واجمعوا على بذل المهج. وقالوا هنا نطرح الرؤوس، ونسلو النفوس، ونسفك الدما ونهلك الدهما، ونصبر على اقتراح القروح واجتراح الجروح... وتصح ندامتنا، وتسيح علامتنا، وبها غرامتا وعليها غرامتنا... وهاج هائجهم، وماج مائجهم، وحضتهم قسوسهم، وحرضتهم رؤوسهم، وحركتهم نفوسهم، وجاءتهم بنجوى السوء جواسيسهم... فدام القتال والنزال وفرسانهم في كل يوم يباشرون دون الباشورة أمام جموعهم المحصورة المحشورة، ويبرزون ويبارزون ويطاعنون ويحاجزون، والمطيعون لله عليهم يحملون، ومن دمائهم ينهلون وينهلون. كما قال الله تعالى فيهم: يجاهدون في سبيل الله فيقتلون ويُقتلون»... وقالوا: ما لنا الا الاستئمان، فقد اخذ لنا بخطة الخذلان والحرمان. واخرجوا كبراءهم ليأخذوا لهم الامان، فأبى السلطان...»(١٤) ويقول في المناسبة نفسها: ومن قصائدي التي هنأت بها السلطان بفتح القدس وهو مخيم عليه:

---

(١٤) الروضتين جـ ٢ ص ٩٣.

أطيب بـأنفـاس تـطيب لكم نفسـا ... وتعتـاض من ذكراكـم وحشتي انسـا
جـنـودك امـلاك الـسـماء وظـنهـم ... عداتك جن الارض في الفتك لا الأنسا
فلا يستحق القدس غيـرك في الورى ... فـأنت الذي من دونهم فتـح القدسـا
ومن قبـل فتح القـدس كنت مقدسـا ... فلا عدمت اخلاقك الـطهر والقـدسا
وطهـرتـه من رجسهم بـدمـائهـم ... فأذهبت بالرجس الذي ذهّب الرجسا
نزعت لباس الكفر عن قدس أرضها ... وألبستهـا الدين الـذي كشف اللبسا
وعـادت ببيـت الله احكـام دينـه ... فـلا بـطركـاً أبقيت فيهـا ولا قسـا
وقـد شـاع في الآفـاق عنـك بشـارة ... بـأن أذان القدس قـد ابـطل النقسـا
جرى بالذي تهوى القضاء وظاهـرت ... مـلائكةالـرحمن اجنادك الخمسـا(١٥)

وقال غيره في هذا الفتح شعرا، منه قول الجويني:

جنـد السـماء لهـذا المـلك اعـوان ... من شـك فيهم فهذا الفتـح بـرهـان
متى رأى النـاس مـا نحكيـه في زمن ... وقـد مضت قبـل ازمـان وأزمـان
هـذا الفتـوح، فتـوح الانبيـاء ومـا ... لـه سـوى الشكـر بـالافعـال أثمـان
أضحت ملوك الفرنج الصيـد في يده ... صيـدا وما ضعفـوا يـومـا ومـا لانـوا
كم من فحـول ملوك غـودروا وهم ... خـوف الفـرنجـة ولـدان ونسـوان
تسعـون عامـا بـلاد الله تصـرخ وال ... اسـلام انـصـاره صـم وعـميـان
فـالآن لبى صـلاح الـدين دعـوتهم ... بـأمـر من هـو للمعـوان معـوان
للنـاصر ادخـرت هذي الفتـوح ومـا ... سمت لهـا همم الأمـلاك مـذ كـانـوا
حباه ذو العرش بـالنصر العـزيز فقـا ... ل النـاس: داود هـذا ام سليمـان
فـأيـن مسـلمـة عـنهـا وأخـوتـه ... بل أين والدهم بل أين مروان(١٦). .

وقال غيره (الجوّاني):

أتـرى منـامـا مـا بعيني أبـصـرُ! ... القـدس يفتـح والفـرنجة تكسـر
وقمـامـة قمت من الـرجس الـذي ... بـزوالـه وزوالهـا يـتـطهـر

---

(١٥) الروضتين جـ ٢ ص ١٠٢.
(١٦) المصدر السابق ص ١٠٥.

ومـليكـهم في الـقيـد مـصفـود ولم يُـرَ قبـل ذاك لهم مـليـك يؤسـر
قـد جـاء نصـر الله والفتـح الـذي وعد الرسول فسبحوا واستغفروا(١٦)

مما مضى وبالمقارنة بين النص النثري والنصوص الشعرية من حيث عرض فكرة الفتح نجد اختلافا واضحا في طرح الفكرة ومعالجتها، وقـد بدت القـطعة الشعرية للعماد وكأنها ليست لكاتب القطعة النثرية، تماما كما بدا الفرق بين العماد والشاعرين التاليين له.

قلنا سابقا ان النقاد العرب حفلوا بالشعر اكثر مما حفلوا بالنثر، فعالجوا عددا من القضايا التي تتعلق بمضمون الشعر. من ذلك العلاقة بين اللفظ والمعنى وأوجزنا رأيهم في ذلك.

ومن القضايا الهامة التي عالجها النقاد العرب القـدماء أيضـا قضية صحـة الافكار. فقد دعوا الى انتقاء المعاني والافكار السليمة. من ذلك ما رواه احمد بن عبيد بن ناصح انه قال: قلت لابي تمام: اخبرني عن قولك:

كـأنَّ بـني نـبـهـان يـوم وفـاتـه نجـومُ سـماء خَـرَّ مِنْ بينها البـدرُ

أردت ان تصف حسن حالهم بعده أو سوء حالهم؟ قـال: لا والله الا سوء حالهم لأن قمرهم قد ذهب. فقلت والله ما تكون النجوم أحسن ما تكون الا اذا لم يكن معها قمر. ألا قلت كما قال أبو يعقوب اسحق بن حسان الخريمي:

بقيـة اقمـار من الـعـز لـو خبـت لـظلت معدٌّ في الـدجى تتسكـع
إذا قـمـر منهـا تـغـوَّر او خـبـا بـدا قمـرٌ من جانب الافـق يلمـع

قال: فوجم وسكت.

وقد صنّف بعض الدارسين العرب(١٧) أخطاء الشعراء فيما يتعلق بعرض المعنى الى انماط، منها الخطأ بسبب الجهل بالحقائق كقول أبي نواس يصف الأسد:

---

(١٧) د. داود غطاشة. قضايا النقد العربي ص ١٦. و د. احمد بدوي. أسس النقد الادبي ص ٣٦٨ و د. مصطفى ناصف. نظرية المعنى في النقد الادبي ط ٢ دار الاندلس بيروت سنة ١٩٨١.

كـأنمـا عـيـنـه اذا نـظرت بـارزة الجـفـن، عـين مخـنـوق

ولا يوصف الاسد بجحوظ العينين وانما بغورهما.

ومن الاخطاء مخالفة القول للتاريخ كقول زهير في احمر عاد، والصحيح انه احمر ثمود. ومنه الخطأ اللغوي كقول البحتري:

تشق عليـه الـريـح كـل عشيـة جيـوب الغـمـام بـين بكـر وأيـم

فالأيم هي التي لا زوج لها، والبكر غير المتزوجة. فهما ليستا من المتضادات كما اراد الشاعر. ومن الخطأ الخروج عن المعقول كتفاخر عمرو بن كلثوم بقوله، فجعل الجبار يخر للصبي وجعل قومه يملؤون (وتكتب ايضا يملأون) سطح البحر بالسفن مع ان العرب لم تعتمد في حياتها على البحر. . . ولكن بعض النقاد اباحوا للشاعر الكذب كأن يمدح الشاعر او يهجو شخصا بما ليس فيه، كما اباحوا له ذلك في عملية التصوير الشعري يقول قدامة بن جعفر في بيت امرىء القيس: «فمثلك حبلى قد طـرقت ومرضع. . .» فعلى ما فيه من فحش المعنى، ومجانبة الخلق، ولكن هذا لا يزيل جودة الشعر فيه».

ومن القضايا الاخرى التي ناقشها النقاد العرب قضية الغمـوض في المعاني فعابوا على أبي تمام والمتنبي بعض اشعارهم. ومثال ذلك قول ابي تمام في اللائم على الحب:

ومـا صـار في ذا اليـوم عـذلـك كله عـدوي حتى صـار جهلك صـاحبي

ومـا بك اركـابي من الـرشـد مـركبـا ألا إنمـا حـاولت رشـد الـركـائب

يقول للعاذل انني لا اكره لومك لأنني عرفت جهلك. انك تحاول ان تنصحني وتحملني على النصيحة، ولكنك في الحقيقة نصحت ما أركب بألاّ يتوقف عند ديار المحبوبة.

من المعروف ان الشعر لا يهدف الى تفسير الظواهر تفسيرا علميا، وانما يصور الشاعر الاشياء بمنظوره الخاص، ويعرض هذا المنظور ليقنع القارىء ويؤثر فيه.

---

(١٨) نقد الشعر ص ٤ وانظر رأي الجرجاني في اسرار البلاغة ص ٢٣٦ ورأي العسكري في الصناعتين ص ١٣١.

ومن هنا يجب ان نفرق بين الصدق الفني وهو ترابط العمل الادبي ومنطقيته، والصدق الواقعي وهو وصف الشيء على الحقيقة؛ فالشمس حارة مشتعلة في الواقع ولكنها في الادب قد تكون باردة في بعض المواقف، وعلى الاديب ان يقنع المتلقي ببرودة الشمس، كأن يجعل شخصا في حالة نفسية تفرز شعورا بالتجمد والبرودة في شهور الصيف القائظة.

مما مضى يمكن القول ان الشعر يتسع لمشاعر الناس على اختلاف نوعها ودرجاتها، وان مضامينه متعددة تعدد الناس عبر العصور والبيئات، وان هذه المضامين تتجدد وتعرض في أشكال شتى حسب قدرة الشاعر وثقافته؛ فقد يعرض مضمونه بشكل تقليدي يحاكي فيه غيره، وقد يعالج موضوعا لم يتطرق اليه غيره. صحيح أن هموم الناس ومشاعرهم مشتركة وتلتقي بأنماط عامة ولكن هذه الانماط يتفرع عنها انساق خاصة. فمهما سارت السيارات في خط واحد فان عجلاتها لن تتطابق طول المسافة. ولإثبات ذلك يمكن للدارس الرجوع الى موضوعات الشعر العربي فانه يجدها محدودة معدودة كالمدح والهجاء والفخر والغزل... الخ ولكن لكل شاعر طريقته في بناء الفكرة العامة بأفكار فرعية وانساق خاصة. فالحياة عند ابي نواس لهو ولعب، وهي عند ابي العلاء المعري زهد واحتقار ولكنها عند المتنبي جد وآمال...

ذلك تصوير نظري تاريخي لقضية الشعر والمضمون. أما من الناحية العملية، فعلى الدارس بعد قراءة النص الشعري تحديد الافكار العامة في النص، فقد يكون النص مكونا من فكرة عامة واحدة او من عدة افكار عامة كما هو الحال في القصائد العربية القديمة. فهل هذه الافكار العامة اجزاء مستقلة ام انها مرتبطة ومنصهرة مع الموضوع العام؟ واذا بدا عدم انسجامها فلا بد ان نغوص في المعنى وإلا فنقرر ذلك وننتقده. اليك هذين المثلين،اولا: قول المتنبي يمدح كافورا الاخشيدي بقصيدة مطلعها:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكنَّ أمانيا
تمنَّيْتُها لما تمنيتَ أن ترى صديقاً فأعيا، أو عدواً مداجيا

ثم يقول:

أبا المسك ذا الوجه الذي كنتُ تائقاً اليه، وذا اليوم الذي كنت راجياً

فالأبيات تمثل فكرة تدور حول حوار بين الشاعر وقلبه يتمنى خلاله الموت لأنه لم يجد في الدنيا صديقاً كما لم يجد عدواً يتظاهر بالصداقة. . . . ثم ينتقل الى المدح، فأين موقع الممدوح من نفس الشاعر الذي لم يجد صديقاً مخلصاً ولا عدواً مخاتلاً؟ انه أخرجه من كلا الدائرتين. ومدحه الذي يقول فيه ابا المسك تعريض واستهزاء، فاختياره المسك وهو عطر أسود: وتشبيهه بكافور الأسود ينفي وجود الشوق للسواد، هنا يجب أن نبحث عن رابط بين الفكرتين، فإن استطعنا دون تكلف كان ذلك عمقا في التحليل وإن لم نجد فعلينا تقرير ذلك. إن الرابط هو أن المتنبي كان أثيراً عند سيف الدولة حتى فرق بينهما الحساد فجاء الى مصر طامعاً في الحكم لأن شخصية المتنبي مستعلية طامحة، فأخذ يمدح كافوراً مع انه غير مقتنع به، فجاء النص على ما نرى.

ثانيا: قول البحتري يمدح المتوكل بقصيدة مطلعها غزلي أوله:

أُخفي هوى لك في الضلوع وأُظهر وأُلام في كمد عليك وأُعْذَرُ

وآخر الغزل:

إني، وإن جانَبْتُ بعض بطالتي وتوهَّمَ الواشون أني مقصِّر

لَيشوقُني سحر العيون المجتلي ويروقني ورد الخدود الأحمر

ثم ينتقل الى المدح:

الله مكن للخليفة جعفرٍ مُلْكا يحسِّنه الخليفةُ جعفر

فالعلاقة بين المطلع الغزلي والمدح معدومة، مما جعل الترابط بين الفكرتين مفقوداً، والانتقال بينهما غير محكم. ولا يمكننا تأويل سبب مقنع لذلك سوى ما قاله النقاد القدماء من أن البحتري غير حسن التخلص بمعنى انه لا يحسن الانتقال من المقدمة الى الموضوع كما ظهر.

ومن الجدير التنبيه عليه هنا ان القصيدة العربية القديمة التي تبدأ بغزل ثم

وصف الرحلة والراحلة ثم الموضوع مترابطة ترابطاً عضوياً في الغالب. وما الغزل الا بعد من أبعاد القصيدة. فالمثقب العبدي حين يبدأ قصيدته بالغزل فيقول:

أفاطم قبل بينك متّعيني ومنْعُكِ ما سألت كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذبات تمر بها رياح الصيف دوني
فإني لو تخالفني شمالي خلافك ما وَصَلْتُ بها يميني
اذاً لقطعْتُها ولقلت بيني كذلك أجتوي مَنْ يجتويني

لم يكن يتحدث مع فاطمة هذا الحديث الغاضب، وانما كان من خلالها يتحدث الى صاحب الموضوع وهو عمرو بن هند. لاحظ درجة الانفعال وتشابه الموقف اذ يقول له:

الى عمرٍو ومن عمرو أتتني أخي النجدات والحِلْم الرصينِ
فإمّا أن تكون أخي بحق فأعْرِفَ منك غثّي أو سميني
وإلاّ فاطّرحني واتخذني عدواً أتقيك وتتقيني(١٩)

فليس، اذاً، من الحق أن ندرس القصيدة الجاهلية مثلاً وكأنها وحدات ثلاث، وإنما هي وحدة عضوية واحدة.

أما في القصيدة الحديثة فقد يتحدث الشاعر في ظاهر الأمر متغزلاً ولكنه في الحقيقة يشير الى معانٍ اخرى كأن تكون المرأة رمزاً للوطن... مما سنناقشه تحت فصل الرمز فيما سيأتي.

ثالثاً: الشعر والخيال:

قلنا إن الخيال هو القدرة وراء تكوين الصور. والشعر عامة عماده الصور، وإلا فهو نظم كالشعر التعليمي الذي يعتمد على تقديم الحقائق والأفكار. وهو بهذا يهبط إلى مستوى النثر سوى أنه يتمتع بالوزن. فالصورة جوهر فن الشعر وليست حلى زائفة؛ لأن المعنى الشعري يتولد من تلك الصور. ويرى شلوفسكي أن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن

---

(١٩) المفضليات ص ٢٨٨ ـ ٢٩٢

الخاصية المميزة للشعر ليست وجود الأخيلة وإنما الطريقة التي تستخدم بها. وعليه، فإن الصورة ليست أبسط دائماً من الفكرة، بل قد تكون الصورة معقدة، ومهمة الشاعر المحافظة على طزاجة الوجود، وذلك بعدم اتباع الروتين، لأننا حين ننظر إلى المألوف لا ننتبه إليه ولا نراه. ومن هنا، يضعف إحساسنا بالعالم(٢٠).

ومن جهة أخرى، أشرنا الى أن الشعر يستثمر اللغة استثماراً خاصاً بأن يثير في الكلمة طاقاتها الكامنة، ويولّد منها معاني ذات أبعاد متباينة. والناس يختلفون في قدرتهم على كشف تلك الابعاد. وفيما يلي توضيح لهذين الأمرين: الصورة الشعرية، والرمز.

الصورة الشعرية (الاحساس المرئي):

يقترن الشعر عند النقاد العرب بالتصوير، ذلك أن الشاعر والمصور يوصلان المعنى بطريقة بصرية: الاول عن طريق الألفاظ والثاني عن طريق الأصباغ، وكلاهما يعتمد على المحاكاة، فالشاعر أو الرسام حين ينقل العالم في نمط فني فانه يحاكي الواقع، فيقدم لنا صورة تتخطى الأطر الظاهرة للواقع ولكنها لا تفارق قوانينه الأساسية، وقد تكون الصورة المرسومة (شعراً أو رسماً) أفضل من الواقع أو اسوأ منه حسب قدرة المصوّر. ويرى النقاد العرب ـ المتأثرون بالنظرة الارسطية في المحاكاة ـ أن الشاعر أو الرسام يعمد في نقل الواقع الى عوامل متصلة بالحواس لديه ولدى المتلقين. ومن هذه الزاوية يرى الفارابي وابن سينا وابن رشد ان المحاكاة الشعرية تتناول عالم الانسان الداخلي بجميع ما فيه من انفعالات وأحاسيس بالاضافة الى أفعاله الظاهرة. فالشاعر يظل يتوسل بلغة تبعث الاحساسات في مخيلات المتلقين، وترمي الى ايقاع أقصى حدّ ممكن من التناسق بين عناصر مادته(٢١). ومن هذا النحو قول ابي الطيب المتنبي يصف رسول الروم الواصل الى سيف الدولة:

أتاك يكاد الرأس يجحد عُنْقَه ... وتنقدُّ تحت الذعر منه المفاصل
يُقوّم تقويم السماطين مشية ... اليك اذا ما عوّجته الأفاكل(٢٢)

(٢٠) د. صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الادبي ط ٣. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد سنة ١٩٨٧ ص ٨١

(٢١) مجلة اليرموك. العدد الثاني: «المقارنة بين الشعر والتصوير» د. قاسم المومني.

(٢٢) الافاكل جمع أفكل وهي الرعدة من الخوف او البرد. والسماط: الصف، فهو يحاول تعديل مشيته لانه مضطرب من الخوف.

الا أن طبيعة الصورة في الشعر العربي القديم استطرادية، أي أن الشاعر ينصرف ـ كما يرى ايليا الحاوي(٢٣) ـ بصقلها وذكر جزئياتها عن الموضوع الأصيل حتى تصبح شبه موضوع مستقل عن الموضوع العام. فصورة البقرة الوحشية أو الناقة قد تستغرق عشرة أبيات فيها تشخيص للدقائق والملامح العابرة مرسومة رسماً كاملاً قائماً بذاته أو فلذة قصيدة قائمة بذاتها». والحقيقة أن ايليا الحاوي قد بالغ في جعل هذا الوصف «كاملاً قائماً بذاته أو قطعة من قصيدة مستقلة»، لأن صورة الناقة أو وصف الطريق (طريق الرحلة) أو رقعة الصيد مما له علاقة بالموضوع وبحالة الشاعر النفسية، ويمكن مراجعة ذلك في المفضليات.

ومع ذلك يمكننا القول إن كثيراً من الشعر العربي تطغى عليه الذهنية، بمعنى أنه شعر معان أو صور واعية شبيهة بالمعاني، لأن الانفعال لا يتسرب بكامله الى الخيال بل يتولاه العقل ويحتضنه فيتحول الى أفكار، الا في القليل حين يهيم الشاعر مع انفعالاته وصوره. مثال الأول المدح والهجاء والرثاء وبعض الغزل والفخر.. الخ من اغراض الشعر العربي. الا ترى أن الشاعر يذكر كثيراً من الحقائق أو الأفكار في القصيدة بل ربما يحمل كل بيت فكرة. وأما مثال الثاني فحين يسترسل الشاعر مع همومه وانفعالاته فيرسم صورة جميلة توحي بالمعنى ايحاء. ومن ذلك قول متمم بن نويرة في تأبين أخيه مالك، فهو يرثيه بصفات مباشرة تقريرية منها:

لقد كفن المنهال تحت ردائه ... فتى غير مبطان العشيات، أروعا
ولا برماً تهدى النساء لعرسه ... اذا القشع من حس الشتاء تقعقعا
لبيبٌ أعان اللبَّ منه سماحةٌ ... خصيب اذا ما راكبُ الجدب أوضعا
تراه كصدر السيف يهتز للندى ... اذا لم تجد عند امرىء السوء مطمعا

فهو يصفه بالايثار والجود في الأزمات وقد وردت هنا بعض الصور البلاغية الجميلة لكنها لم تصل الى جودة الصورة التالية في القصيدة ذاتها، اذ يقول:

وما وَجْدُ أظْآرٍ ثلاثٍ روائمٍ ... أَصَبْنَ مَجرّا من حُوَار ومصرعا
يُذَكِّرْن ذا البثِّ الحزينَ بِبَثّه ... اذا حنت الاولى سجعن لها معا

---

(٢٣) ايليا الحاوي. في النقد والادب. جـ٥ ص ٩٨.

اذا شـارف منهن قـامت فـرجّعت حنينـاً فأبكى شجـوهـا البـركَ أجمعـا
بـأوْجَـدَ مـني يـوم قـام بمـالـك منـادٍ بصـيرٌ بـالفـراق فـأسمعـا

يصف حزنه بأنه أعظم من حزن النوق اللاتي فقدن حوارهن (ولدهن) الذي يعطفن عليه وكلما نسيت الاولى ذلك المصاب قامت الأخرى بالبكاء فبكت الاخرى بكاء مريراً حتى انتقل البكاء الى جميع الابل (البرك: الالف من الابل) فأخذ الجميع يبكي متذكراً مصائبه ومشاركاً تلك الناقة المسنة بكاءها لفقدها حوارها..

وفي الآداب الحديثة يرى النقاد أن الخيال فيض تلقائي للعواطف القويـة، فهذه العواطف تلح على صاحبها مستفيدة من قدرته التخيلية على افراز صور مؤثرة غير وهمية لان الوهم يسخّر الصورة لمشاعر فردية عرضية غير منسقة أو مؤثرة. وعليه فإن الصورة في الشعر الحديث معقدة لان مكوناتها تتسامى الى المطلق والى ما فوق الـواقع. ولئن كـان النقاد العـرب يتحدثـون عن الخيـال الابتكـاري والتأليفي والبلاغي، فإن النقاد الغربيين يتحدثون عن الخيال الجمـالي والمنتج والمـولّد عـلى الترتيب(٢٤). والخيال المولّد هو الذي يقابل التصور عند كوليردج. والخيال المنتج هو الذي يقابل الخيال الاولي أو الخيال التأليفي الذي هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل ادراك انساني، أي يمكّن الفهم من القيام بعمله في التفكير المتسلسل، وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الاشياء. أما الخيال الجمالي فهو غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم، فهو ينتج صوراً يراها الشاعر في عالمه ابتداء من الحسي الى المطلق والحلم وقد تصل الى الايقاع السريالي بما فيه من تشرذم الصور وتشردهـا وامتناع التـرابط الظاهر بينها، وكأنها أشبه ما تكون بشريط من الصور شبه الهاذية(٢٥)، وهذا الخيال هو الذي أخذ يسود في معظم الشعر الحديث.

خصائص الصورة الشعرية:

ـ تقوم الصورة الشعرية على ثلاثة أمور وتهدف الى تحقيقها وهي: الدهشة بمعنى لفت نظر المتلقي، والكشف بمعنى مساعدة المتلقي على فهم المعنى، والتغير بمعنى التأثير

---

(٢٤) د. محمد غنيمي هلال. في النقد الادبي الحديث ص ٧٥ و ٢٤٤.

(٢٥) ايليا الحاوي. في النقد والادب حـه ص ٧٢، ٧٤.

على المتلقي. فهي تُلبس الفكرة لغة جذابة(٢٦)، وتلفت نظر المتلقي وتشرقه الى كشف المعنى.

ـ تثبت العلاقة بين اللغة والحواس الخمسة. وبقدر ما تثير انتباه الحواس تكون الصلة قوية بين العالم الخارجي وأحاسيس المتلقي الداخلي، وتصبح بذلك الحواس بمثابة الجسر بين العالم الخارجي ونفس المتلقي.

ـ تتميز بأن كلماتها محدودة في معظم الاحيان ولكنها تحدث حركة بين العناصر الطبيعية ونفس المتلقي، وقد تتعدد أبعاد الحركة وتتموج، كدوائر الماء المنداحة عن سقوط حجر في نهر وكلما كانت فريدة أصبحت أشد فعالية وقدرة على ايجاد أبعاد جديدة.

ـ تثير خيال المتلقي بعملية عكسية، فالشاعر ركب من المادة المفككة صورة مؤثرة، والمتلقي يأخذ الصورة ويفككها حسب قدرته العقلية التخيلية. وبذلك تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية والْتماس المتعة(٢٧).

هذا العرض النظري للصورة ومكوناتها وميزاتها يجب أن يكون معيناً لنا في فهم الصورة الشعرية من الناحية العملية، وعلى الدارس أن يتأنى في تحليل الصورة ليفهمها ويربطها بالموضوع العام، فان رأى الشاعر يقول مثلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

او شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ظن أن هذا غزلٌ، وأن مطلع القصيدة تقليدي. لذا يجب ان يقرأ القصيدة كلها ثم يحلل الصور ويجد لها علاقة بالمعنى الجزئي ثم الكلي. ثم عليه ان يقرر ما نوع الصور المستعملة هل هي بلاغية أم كلية؟ وما هي عناصر ذلك؟ بعيدة محلقة أم قريبة منتزعة من البيئة؟ وهل هي ملونة أم حادة؟ وما دلالة ذلك؟ وهل هي متحركة نامية

---

(٢٦) انظر مقالة Fancy and Imagination, R. Brett. التصور والخيال. موسوعة المصطلح النقدي ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ص ١٩٥.

(٢٧) د. صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي.

أم ثابتة مقطعية شرائحية؟ وحين تكون ملونة ومتحركة فانها تعكس انفعالات معينة. فما علاقتها بالانفعالات؟ وهل يكرر الشاعر صورة بعدة أشكال؟ وما الانفعال المصاحب لكل صورة؟ وهل تنمو الصور نمواً ظاهراً أم نمواً منطقياً؟ . . الخ.

الرمز

هو وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، او هو-كما يرى يونج - وسيلة ادراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي. أما حقيقته وكنهه فهو اشارة شيء حسيّ، أو حادثةٍ ما، أو كلمةٍ ما، الى شيء آخر عقلي أو باطني يختاره الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي. ومن أشكاله في البلاغة العربية الاستعارة والمجاز. ومن أمثلته قول امرىء القيس يخاطب الليل:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازاً وناء بكلكل. . .

فانه جعل الليل الذي اخذ صورة حيوان مارد اسطوري كابوسي مزعج رمزاً لهذه المعاناة والتجربة الاليمة(٢٨).

وفي العصر الحديث اخذنا نستخدم غصن الزيتون رمزاً للسلام، والأم رمزاً للعطاء والحنان، والحمل رمزاً للوداعة، والبوم عند العرب رمزاً للشؤم والخراب. . . وبالمناسبة، فإن البوم عند الامريكان رمز للحكمة والذكاء، والبقرة رمز للخصب عند الهنود، وهذا يجعلنا نقرر ان الرمز يكتسب دلالته من تفاعل معطيات ثقافية وانسانية. وقد تلتقي هذه الدلالات عند الأمم كنظرتهم للافعى رمزاً للخبث والثعلب للخداع والفراشة للطيش.

وقبل الحديث عن الرمز في الادب العربي القديم والحديث ننبه الى الفرق بين الرمز والرمزية. فالرمز وسيلة قديمة حديثة للتعبير. أما الرمزية فهي اتجاه أدبي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خلفاً للرومانسية بل رداً عليها، لأن

---

(٢٨) د. نصرت عبد الرحمن. في النقد الحديث، مكتبة الاقصى عمان ١٩٧٩. ص ١٥٠ ـ ١٥٢ وانظر كتابه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص ١١٥.

الرومانسيين حاولوا وصف العواطف الانسانية كما يحسونها بلغة صريحة. أما الرمزيون فانهم يعبرون عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صور محسوسة وانما يعبرون عنها بإعادة خلقها في ذهن القارىء بوساطة رموز غامضة(٢٨). والأدباء العرب استخدموا الرمز ولكنهم عبروا عن أفكارهم بصور محسوسة فهم ليسوا رمزيين وانما استخدموا الرمز. والرمزيون يرون اللغة عاجزة عن التعبير عن مكونات النفس الا عن طريق الايحاء بالرمز المنوط بالحدس، ولكي تتوفر الصفات الايحائية للصور يرون ان على الشاعر ان يهيم فيأتي بالجديد، ولا مانع من تبادل معطيات الحواس(٢٩)، كأن يستخدم الشاعر الألوان وصفاً للمشمومات أو المسموعات والانغام وصفا للمرئيات فيقول: «وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ» والأصل ان يقول كان لون السماء أبيض صافياً» ويقول رائحة الورد نغم هادىء. . . الخ.

وحتى تكون اللغة وجدانية موحية يتبعون وسيلة رمزية اخرى غير تراسل الصفات المذكورة، وهي إضفاء شيء من الغموض والابهام على الصورة الشعرية بحيث لا تغيب في الغموض كلياً، بل تشف عن دلالتها للمتأمل ـ ويختارون لذلك لغة أنيقة مثيرة مثل: مصرع الشمس الدامي، رقصت على الأمواج، عيون الفوانيس الكبيرة الحمقاء. . . الخ. فكل شاعر رمزي يستخدم الرموز والاساطير في شعره، وليس كل من يستخدم الرمز رمزياً. ففي الادب العربي القديم نلاحظ وجود رموز أسطورية قبل وجود الرمزية ـ ، كقول بعضهم:

عادت خراباً وعادت أرضها بدداً أخنى عليها الذي اخنى على لبد

ولبد هو آخر نسور لقمان، ومع انه عمر طويلاً الا انه مات، فأصبح رمزاً لهذا. ومثال آخر قول زهير:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد، ثم ترضع فتفطم

---

(٢٨) في النقد الأدبي الحديث ص ١٥٢. وانظر د. محمود السمرة. مقالات في النقد الادبي. دار الثقافة بيروت ص ٥٧ ـ ٦٠

(٢٩) د. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث ص ٤١٨ ـ ٤٢٣.

فالذي عقر الناقة اصبح رمز شؤم في الثقافة العربية. . . أما الرموز اللغوية فهي أكثر من أن تحصى، فالريح والمطر والليل والرعد والبرق والفجر والسماء والشمس والقمر والرماد والزهور والورد والربيع. . . . رموز استخدمها الشعراء قديماً وما زال بعضها يستخدم.

أما الرمز في الأدب الحديث فأصبح استجابة لاحساس حضاري، أو تقليداً للمبدعين أو لبعض المدارس الأدبية الغربية، أو تلهفاً لما هو جديد وعصري، أو خوفاً من السلطة، أو نوعاً من التداعي الحر للمعاني، أو رغبة من الشاعر في أن يجهد المتلقي في تحليل رموزه، أو هرباً من المباشرة وتجنباً للتسطح وعدم التعمق. فرأى الشعراء في الرمز مادة للشعر الحديث بما يثيره من صور لدى القارىء أو بما يستحضره من حكايات أو قصص أو أفكار. . . يكثفها بكلمات قليلة ولكنها ما تزال تحمل حين فكها وتحليلها أبعاداً كثيرة. والقارىء حين يباغته الرمز فانه يلفت انتباهه ويمتعه. . . ومن جهة أخرى فإنه يوسع اللغة على الشاعر والمتلقي ويبعد عنها النمطية.

ويصنف النقاد الرمز الى ثلاثة أصناف، هي:

١ ـ **الرمز الشخصي**: وهو الذي يبتدعه الشاعر، وتبقى معرفته لدى القارىء ظنية قائمة على التخمين والثقافة المتخصصة. ومثاله قول أدونيس:

آه، أطعمت عيني لجوع الشجرة

ولكم سرت على أهدابي المنكسرة

للقاء. . لعناق. . وثني(٣٠)

٢ ـ **الرمز السياقي**: وهو الذي يمكن فهمه من السياق مثل استعمال السياب كلمة «مطر» في قصيدته «أنشودة المطر».

٣ ـ **الرمز التقليدي**: وهو الرمز الاسطوري، والديني، والتاريخي والشعبي(٣١) ولما

---

(٣٠) الآثار الكاملة مجلد ١ ص ٤١٣

(٣١) انظر النقد التطبيقي التحليلي: ص ٣٣

كان الشعراء المحدثون يكثرون من تكرار الاساطير القديمة التالية، فان من المفيد ايجاز حكايتها، وهي(٣٢):

● فينيق: وهو اسم إغريقي (يوناني قديم) لطائر يعمر ٥٠٠ سنة كان يعيش في القفار العربية، وكان حين يحين موعد موته يحرق نفسه، ويتحول جسده الى رماد، فيخرج من هذا الرماد فنيق آخر ويعيش المدة نفسها وهكذا تستمر الحياة والبعث.

وهذا الطير قد يرد في الاساطير القديمة باسم مختلف فهو في الفرعونية بِنو، وفي الهندية طائر الرعد، وقد سمى سميح القاسم ديوانه بـ «في انتظار طائر الرعد» وورد في شعر ادونيس قوله:

فينيق، إذ يحضنك اللهيب، أي قلم تمسكه
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟
وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده، اللون الذي تحبه؟

●أدونيس: إله الخصب في الاسطورة الفنيقية. وكان إلها جميلا جداً، ذهب في رحلة صيد فصرعه خنزير بري، فتوقفت الارض عن العطاء والخصب، وعم الخراب وجه الارض، ولكن حبيبته عشتار (عشتروت) تبحث عنه في العالم السفلي حتى تجده، وتجد أن إلهَ العالم السفلي قد أحبته أيضاً، فتتفقان بعد صراع على أن يعود الى الحياة (الارض) مرة كل عام في فصل الربيعْ، وبذلك يرجع الخصب الى الارض. وقد وردت أسماءٌ أخرى لأدونيس في أساطير الاقوام الأخرى، فهو «تموز» في الاسطورة السومرية والبابلية (العراق) و «بعل» في الاسطورة الكنعانية و «اوزيريس» في الاسطورة الفرعونية مع بعض الاختلاف في التفصيلات فأوزيريس يتم قتله على يد أخيه «ست» وتقوم «ايزيس» أخته بجمع اشلائه ونحرقها وتذري رماده ليعود الخصب في الربيع.

---

(٣٢) انظر انماط من الغموض، ومعجم المصطلحات الادبية، ومقالة د. نذير العظمة: بدر شاكر السياب والمسيح. الفكر العربي، آذار سنة ١٩٨٢ عدد ٢٦ ص ١٧١. وموسوعة الفولكلور والاساطير العربية. شوقي عبد الحليم.

● **موت**: إله الموت، ويبقى في صراع مع إله الحياة والخصب، ويخطط فل واحد للآخر كي يغلبه فيستمر الصراع.

● **سيزيف، اكسيون**: حكمت الآلهة على كل منهما بسبب الخديعة بالعذاب، مدى الحياة، وكان الحكم على سيزيف بأن يدحرج صخرة من الوادي الى قمة الجبل، وحين يصل الى قمة الجبل تتدحرج نازلة الى الوادي، فيقوم مرة ثانية بدحرجتها الى القمة وهكذا، أما «اكسيون» فيعلق على عجلة من نار تدور به الى الأبد.

● **تنتالوس**: يختبر معرفة الآلهة، فيطبخ لهم ابنته بيلُوبس، ولكن يكتشف أمره، فيحكمون عليه بالحبس في الماء الى العنق، ومع ذلك لا يستطيع الشرب حين يعطش.

● **برميثيوس**: غش الآلهة وسرق النار فحكمت عليه الآلهة بالعذاب المستمر، فعلّق على سفح جبل لتأتي النسور وتمزق كبده ثم يعود للحياة ثم تأتي النسور وتمزق كبده ليعيش في عذاب مستمر.

ومن الرموز الدينية قصة المسيح والصليب، فكثيراً ما يوظف الشعراء المسلمون وغيرهم قصة الصلب رمزاً للتضحية والخلاص، او رمزاً للاغتراب(٣٣) مع أن الاسلام ينفي حدوث الصلب.

وقصة «لعازر» الذي أحياه المسيح بعد أيام من موته.

أو قصص بعض المتصوفة مثل الحلاج ورابعة العدوية...

ومن الرمز التاريخي قصص القادة العرب (خالد، وعمر..) أو الصعاليك العرب (الشنفرى، وعروة) أو قادة اعداء العرب (رستم)، أو أسماء معارك حاسمة (القادسية) أو مجموعات مميزة (التتار، والفرنج).

ومن الرمز الشعبي: حكايات التراث عن الناس والاشياء والاحداث، مثل «عنترة» و «ابو زيد الهلالي» و «الغول» و «الجن» و «السندباد» والف ليلة وليلة.

---

(٣٣) انظر مقالة د. نذير العظمة. بدر شاكر السياب والمسيح، عدد ٢٦ ص ١٧١ - ١٩٠.

لكن المسألة لا تقف عند هذه الرموز التقليدية أو السياقية، فهـذا مما يمكن التغلب عليه وفكّه أحياناً. فالملاحظ ان الشعر الحديث أخـذ يلج في عالم الـرموز بكثافة يضيع معها القارىء العادي والمثقف بسبب الغموض والابهام(٣٤). وانقسم النقاد بين شاجب لهذا الشعـر الحديث؟! ومتـوجس خيفة أن ينعـزل الشعر عن الناس، ومفاخر بهذا الشعر الذي استورد المظاهر الاجنبية كلها واستوعبها.

فهذه أمثلة يذكرها د. خالد سليمان تمثل انماطاً مكررة من الغموض، حتى تميز بعض الشعراء بهذه اللغة كأدونيس واسمه الحقيقي علي سعيد، وخليل حاوي والبياتي. . . يقول الأول(٣٥) وهو من نوع الغموض الدلالي:

الورق النائم تحت الجرح
سفينة للجرح

---

(٣٤) ناقش عدد من الدارسين قضية الغموض في القديم والحديث. ولعل دراسة د. خالد سليمان: «أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر»، في نحو مائة صفحة من القطع المتوسط، ذات استيعاب واسع ومناقشة هادئة محيطة. فقد جعل الدراسة في فصلين، عالج في الفصل الأول ظاهرة الغموض في الدراسات النقدية القديمة والحديثة. ومن الدراسات القديمة المستقصية كتاب حـازم القرطـاجني «منهاج البلغاء وسراج الادباء» ردّ فيه أسباب الغموض إما الى المعاني نفسها أو الى الألفاظ أو الى كليهما، ثم يفصّل ذلك. ومن الدراسات الحديثة ما جاء في كتاب وليام امبسون William Empson : «سبعة أنماط من الغموض» Seven Types of Ambignity ومن الدراسات العربية ما جاء في كتب الأساتذة د. شكري عياد: «الأدب في عالم متغير» ، ود. عـز الدين اسمـاعيل: «الشعـر العربي المعاصر»، ود. محمد الهادي الطرابلسي. مقالة في مجلة فصولٌ سنة ١٩٨٤و د. كمال خير بك: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»ود. احمد بسام ساعي: «حركة الشعر الحديث في سورية من خلال اعلامه».

وعرض في الفصل الثاني أهم أنماط الغموض وهي: غموض الرموز، والغموض الدلالي للألفاظ والتراكيب، والغموض النحوي والغموض الناتج عن استحالة الصورة التي تأثر أصحابها بالفرويدية والسريالية والتجريدية. ونضيف ان من اسباب الغموض ما يتعلق بالمتلقي الذي تعود منذ طفولته على الشعر الواضح والاستعارات القائمة على المقارنة المباشرة. وباختصار ان القصيدة الحديثة لم تعد استراحة أو تسلية وانما تحتاج الى جهد كبير في الوصول الى مكنوناتها.

(٣٥) د. خالد سليمان، انماط من الغموض ص ٦٣، ٨١.

والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح.

وقوله أيضاً:

يتكىء السجن على قملتين
احداهما حبلى، وتلك التي
ماتت، تصب الأكل في قصعتين

ويقول أيضاً (وهو من الغموض الناتج عن استحالة الصورة):

ألمح جدراناً من الحرير
ونجمة قتيلة
تسبح في قارورة حمراء

فماذا يريد أدونيس بالجرح؟ ولو افترضنا أنه يريد المصائب التي يحتاج التعبير عنها الى مساحات واسعة فان الشجر الطالع يحتاج الى تأويلات لا يعلمها إلا الله وربما القائل. وكذلك الحال في القملتين اللتين يتكىء السجن عليهما. ما الرابط بين الحبلى والتي ماتت، وهي مع ذلك تصب الأكل... ثم ما علاقة النجمة القتيلة بالقارورة الحمراء؟؟!!

ومن شعر السياب قوله في قصيدة المطر:

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.

ففي هذا المقطع اشارتان رمزيتان: دينية (ثمود) ، وشعبية (فضّ عنها ختمها الرجال)، والأولى واضحة لورود حكايتها في القرآن الكريم. أما الثانية فهي غير واضحة. ويذكر د. خالد سليمان أنها تشير الى ذلك الصياد في قصص ألف ليلة وليلة الذي انتشل القمقم، وحين فضّه خرج الجني، فكافأ الصياد أحسن مكافأة وبقي عبداً له. فان كانت الاشارة على هذا النحو ـ مع أن الضمير يعود على السهول والجبال، والرجال هم الذين فضوا الختم وليس رجلا ـ فما علاقة الرمز الأول بالثاني؟ ولا سيما أنه ربط بينهما بإذا الشرطية؟! لهذا يتبادر الى الذهن ـ من خلال السياق ـ أن الشاعر يصف حالة العراق وانتشار الثورة في كل مكان فيه، حتى اذا ما سيطر الرجال الثوار على مقاليد السلطة فانهم لن يتركوا من اولئك الطغاة أحداً.

ومع هذا كله نقرر أن الرمز اذا وظف توظيفاً فنياً فإنه يقدم خدمة جليلة للعمل الأدبي تتمثل فيما يلي:

١ ـ يجعل الفكرة المسطحة ذات أبعاد واسعة ودلالات عميقة.

٢ ـ انه مصدر قوة في اللغة الشعرية، وكسر للنمطية والرتابة.

٣ ـ إنه منبه فعال للقارىء بما يحدثه من مفاجأة وبما يعيد الى الشعر ما فقده من موسيقى.

٤ ـ وسيلة تعبير. وفي ذلك يقول الشاعر البياتي: فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الاسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة... عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الانسانية عامة والأمة العربية خاصة(٣٦).

٥ ـ اعطاء تفسير قصصي (في الاسطورة) شبه منطقي لتجارب الانسان اليومية.

٦ ـ تكشف عن نفس الشخصية ومخاوفها وآمالها.

ولتوضيح هذه الوظائف، ولبيان نجاح الرمز والاسطورة في بعث حيوية في القصيدة نذكر قصيدة فدوى طوقان «نبوءة العرافة» تقول(٣٧):

---

(٣٦) ديوانه مجلد ٢ ص ٤٢.

(٣٧) على قمة الدنيا وحيدا. دار الآداب، بيروت ١٩٧٣، ص ٥٣.

نبوءة العرّافة

- ١ -

حين بلغتُ عاميَ العشرين
قالت لي العرافة الدهرية:
«تنبئني عنك الرياح في هبوبها»
«تقول
«تعويذة الشر المحيق ههنا»
«ببيتك المهلهل المشطور»
معقودةً تظلُّ لا تزول»
«حتى يجيء الفارس المكرس المنذور»
«تنبئني الرياح في هبوبها»
«عن فارسٍ يجيء»
«لا واهناً ولا بطيء»
«تقول لي يجيء من طريق»
«تشقها من أجله الرعود»
«والبروق»

- ٢ -

هلاَّ سألتِ لي الرياح يا
عرَّافة الرياح
متى يجيء الفارس المنذور؟
«حين يصير الرفض»
«محرقةً وجلجله»
«تلفظه أحشاء هذي الأرض»
«من جسمها بضعه»
«لكنما الرياح في هبوبها»

«تقول حاذري»
«أخوتك السبعة»
«تقول حاذري»
«أخوتك السبعة»

- ٣ -

كانت خطاه حين جاء جرساً
يقرع في أقبية الظلام
والريح كانت حين جاء فرساً
تركض تحته وتنفض الحطام
أردفني وراءه وقال يا حبيبتي
حبك يحمي ظهريَ العريان
التصقي بي، لا تخافي الليل والذؤبان
فالحب لا يخاف

- ٤ -

يوم امتطيناها ظهور الخيل
راحت أغانينا
تومض مثل الخنجر العريان
على ضفاف الليل

. . . . .

على ضفاف الليل
تسامقت أشجارنا وأطلعت
الزهر والأثمار والنجوم
وكلما نجم هوى

في موسم الإعصار والسموم
انتفضت أشجارنا واطلعت
سواه افواجاً من النجوم

- ٥ -

قابيل الأحمر منتصبٌ في كل مكان
قابيل يدقُّ على الأبواب
على الشرفات
على الجدران
يتسلق يقفز يزحف ثعباناً ويفحُّ
بألف لسان
قابيل يعربد في الساحات
يلفُّ يدور مع الإعصار، يسدُّ ـ
مسالك
ويشرّع ابواباً لمهالك
يحمل في كفَّيه غسولَ الدمِّ
توابيت النيران

- ٦ -

مددتُ نحوهم يدي
ناديت في حزني وفي نحيبي
يا اخوتي لا تقتلوا حبيبي
لا تقطفوا العنق الفتيّ
سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان
يا اخوتي لا تقتلوه
لا تقتلوه
لا تَقْـ . . . . .

- ٧ -

حين استراح الموت
وعرُشتْ حولي غصون الصمت
حنوت فوقه أنوء بالأسى
أمسح صدره المهشم الضلوع
أمسحه بالحب والأحزان والدموع
لملمتها اشلاءه المتبّله
بالدم والدخان والحصى
لملمت ليل غابة الشعر
والشفة التي تمزّقت كما الزهر
وماستى عينيه
(واهاً كانت العينان تثقبان
غابة الظلام، كانتا
مستودع الرؤيا وموطن
الحلم)
لملمته شلواً فشلواً
باقةً من الزهر
أسلمتها الى الرياح
وقلت يا رياح
هذي شظاياه ابذريها
في السفوح والقنن
وفي السهول؛ في ثنايا الغور
في مسارب النهر
خذيه وانثريه عبر كل ساحة الوطن

. . . . . .

. . . . . .

فالمتكلمة هنا فتاة تنتظر فارس أحلامها الذي وعدتها به العرّافة. ولكن هذا الفارس تحيق به تعويذة الشر، وتتابعه قوى الغدر حتى تبطش بـه وهو في ريعـان الشباب. وتحذرها العرافة من إخوتها، فانهم يريدون قتله.

جاء هذا الفارس المنذور بقوة واعتزاز ليبدد الظلام، واحتوى الفتاة، وهـو يعلم أن هناك ليلاً يحاك فيه الشر، وأن الذئاب ستقف في وجهه، ولكن ثقته بنفسه جعلته يقرر أن حب التضحية والفداء لا يخاف.

أعتقد أن هذه الـرموز واضحـة كل الـوضوح، فـالفتاة التي بلغت عـامها العشرين هي أرض فلسطين المغتصبة، وليس بالضرورة أخذ حرفية الرمز بأن أرض فلسطين قد سقطت بين الاعداء منذ عشرين سنة؛ أو أن الارض مغتصبة فكيف تلتصق بالفارس؟! فالرمز يخدم الفكرة ويشد الأنباه لمعرفة المزيد عن هذا الفارس.

واذا كان الرمز غير واضح لأي فئة من المتلقين فها هي ذي الشـاعرة تحيط الرموز بقرائن دالة: فالفارس ظاهرة وجنس وليس فرداً، فان هوى نجم أطلعت الأشجار سواه أفواجاً من النجوم، ثم إن الخيل، والضفاف، والسهل، والغور، والنهر قرائن مادية تجعل الرمز سهلا يسيرا وعميقا في الوقت ذاته.

في ظل الفرح الغامر، والالتحام بين الارض والفارس تتذكر الفتاة (الارض/ القضيّة) تحذير العرافة من إخوتها السبعة، واختارت السبعة للدلالـة على الكثـرة العددية دون تخصيص لدول عربية، وتحاول مكاشفته بالأمر حتى يبقى على حذر، ولكن ثقته ونظره البعيد يصرفه عن التفكير بخطورة اخوتها حتى تقع الجريمة. وهنا يدخل قابيل الأحمـر رمزاً آخـر واضحاً للدلالـة على الاجـرام، ويتصاعـد النفس الدرامي الى ذروته، وتنتشر مظاهر الشر في كل مكان وتحاول التدخل ولكن سبق السيف: لا تقتلوه.. لا تقـ وكانت نهاية مرحلة.

وتنفتح دائرة جديدة ليدخل رمز آخر، رمز الاسطورة التموزية، فتجمع الفتاة أشلاء حبيبها وتنثرها في كل مكان عبر ساحة الوطن، وتنتظر عودته في فصل قادم في فصل الربيع الجميل الذي يمسح الأحزان ويفتح القلوب على الأمل.

رابعاً: الشعر والموسيقى:

يعتقد اكثر النقاد بأن قول الشعر موهبة وطبع، ثم تأتي الـدربة والصقـل. واللغة ميدان الشعر. وهي ظاهرة صوتية (منطوقة مسموعـة) مكوّنـة من مقاطـع صوتية. والشاعر يعمد الى هذه المقاطع بفطرته وإلهام الله له فيكـوّن منها نـظاماً متجانساً يمتزج باحساس الشاعر وعواطفه وأفكاره ليكون شعراً مؤثراً.

هذا النظام الذي ينتظم الكلمات في البيت أو السطر يسمى وزناً. فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وهي مختلفة في الشعر كـماً وكيفاً. ومن اختلاف هذه التفعيلات وعددها تتشكل البحور ومجزوءاتها التي تشكل الوزن العام. فالبحر الطويل يختلف عن الرمل في عدد التفعيلات ونسجها، كما أن البحر البسيط يختلف عن الكامل. وقد استطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي (ـ١٧٠) أن يميز بين خمسة عشر سلّما موسيقياً وتدارك تلميذه الأخفش البحر السادس عشر.

ومن الملاحظ ان الشعر كان قبل الخليـل وبعده، ومـا فعله الخليل هـو أنه اكتشف المعايير أو الأنماط التي يسير عليها الشعر العربي. وقد كانت القصيدة تنسج على نغمة بحر واحد وقافية واحدة، حتى عدّ النقاد الوزن والقافية ركنين للشعر. وبقي هذا المفهوم متداولاً حتى العصر الحديث، اذ لـم تعد القافية عنصراً هاماً في الشعر الحديث.

الايقاع: أما الايقاع فيوضّحه الشاعر G. Fraser (١) بقوله: «عندما نقف على شاطيء البحر نراقب الامواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، نجد تشابهاً أساسياً في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً، وقد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الامواج بالايقاع». فالايقاع هو وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر، ومثاله في الكلام (النثر) السجع المتساوي أو المرصع عـلى نحو مـا نراه في كتـابات العمـاد الاصفهاني أو في بعض الخطب. أما في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي. فمثلاً «فاعلاتن» في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت.

---

(١) Metre, Rhyme and Free Verse الوزن والقافية والشعر الحر. المصطلح النقدي ص ٤٢١.

من هذا كله، يبدو ـ بعيداً عن تضارب الآراء واختلافها ـ أن الايقاع يهتم بأمرين:

ـ **الأول**: الـوحدة المـوسيقية التي تتمثـل فيهـا التفعيلة (مثـل فعـولن، فـاعلن، مفاعيلن. . الخ) وما يحدث في بنيتها من تنويع بالزحاف والعلل يؤدي الى كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، ويؤدي بالتالي الى ايجاد تنويع ايقاعي غني(٢).

ـ **الثاني**: حركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة (٣). فقـد يكون الوزن سليماً ولكن الايقاع ضعيف، وقد يكون الوزن معلولاً ولكن الايقاع أخّاذ متماسك وقد لا يكون وزن كما في النثر ولكن الايقاع حيوي كما في الخطب.

وقد حاول بعض النقاد العرب قديماً وحديثاً ايجاد علاقة بين الوزن والموضوع، ولكنهم لم يصلوا الى رأي قاطع(٤)؛ لأن كثيراً من الموضوعات المختلفة منظومة على بحر واحد، فلو كان للموضوع علاقة نفسية او وجدانية أو ذهنية بالـوزن لجاءت

---

(٢) د. كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ص ٩٣ ـ ٩٤. وانظر د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ص ٧٧ ـ

(٣) د. عز الدين اسماعيل: الاسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٤

(٤) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. مشروع دراسة علمية. ومن أشهر النقاد القدماء الذين درسوا قضية الوزن والموضوع، ابن طباطبا في عيار الشعر وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

ولعلّ أكثر المحدثين قطعاً بوجود علاقة بين الوزن والموضوع هو الشاعر البستاني في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس، إذ تناول البحور الشعرية وما يصلح له كل بحر من أغراض والمعاني التي تصلح لبحر دون غيره. فقد لاحظ أن الطويل يتسع لكثير من المعـاني ولذلـك يكثر في الفخـر والحماسـة والوصف والتاريخ. والبسيط يقرب من الطويل وان كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني. . ولكنه يفوقه رقة. والكامل أتم البحور السباعية يصلح لاكثر الموضوعات وهو في الخبر أجود منه في الانشاء وأقرب الى الرقة. والوافر ألين البحور، يشتد اذا شددته ويرقّ اذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر، وفيه تجود المراثي، والخفيف أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، وهو يشبه الوافر ليناً ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً. والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الاحزان والأفراح، ولهذا صاغ الاندلسيون موشحاتهم عليه، والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف. . . الخ (انظر: أصول النقد الأدبي ص ٣٢٢).

قصائد الرثاء مثلاً على بحر واحد، ولكن الميدان الشعري ينفي ذلك. ويؤكد د. ابراهيم أنيس هذه المقولة بأن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بالربط بين موضوع الشعر ووزنه؛ فالعرب كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر التي عاشت عندهم. ولكنه يقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلاّ في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فاغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر. ويرى أن المدح يناسبه بحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل. أما الغزل الثائر العنيف الملوع فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة، وألاّ تطول قصائده؛ ومثله شعر المجون(٥)

وكما حافظ العرب على الوزن في أشعارهم حافظوا على الايقاع. ويظهر ذلك في الترصيع والتصريع ووحدة القافية. . والأول هو تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو شبيه به كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

حامي الحقيقة، محمودُ الخليقة مهـ ديُّ الطريقة نفاع وضَرّار
جواب قاصية، جزار ناصية عقّاد ألوية، للخيل جرّار

وكقول أبي تمام في مدح السيوف التي فتحت عمورية والازراء بصحف المنجمين:

بيض الصفائح، لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والرِّيَب

ومن التصريع قول المتنبي:

فنحن في جذل والروم في وجل والبحر في خجل والبرُّ في شغل

---

٥) د. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص ١٧٧ ـ ١٧٨

ويبدو أن التصريع يمثل حالة من الهدوء بعد انفعال نفسي شديد، فهذا الشنفرى يصف الذئب ـ مسقطاً عليه حالته النفسية ـ وهو يبحث عن الطعام في اطراف الصحراء وشعابها ، ولكنه لم يجد شيئاً، فأخذ يصيح وكأنه يستنجد بنظائره، فجاءته وهي أشدُّ منه نحولاً وجوعا. فالتقط هذه اللوحة النفسية الرائعة التي تمثل تفريغ الكبت والقهر بهدوء متوتر:

وأغْضَى وأغْضَتْ، واتّسى واتّست به مَراميلُ عَزَّاها وعزّتْه مُرْمِلِ
شَكا وَشَكَتْ، ثم ارْعوى بَعْدُ وارعوت ولَلصبرُ إنْ لم ينفعِ الشكوُ أجْمَلُ
وفاءَ وفاءتْ بادرات، وكلُّها على نَكَظٍ مما يكاتِمُ مُجْمِلُ(٦)

وأظن القارىء لهذه الابيات يتوقف عند هذا التقسيم الايقاعي، ويتسرب الى نفسه هذا الشعور بالمرارة وخيبة الأمل، ولو حاول قراءتها متصلة دون توقف لتعثرت قراءته وضاع المعنى.

والتصريع يحقق كذلك رنةً موسيقية منبهة، ذلك أن صمت نهاية الشطر الأول يتساوى مع الشطر الثاني، وكثيرا ما نجد فحول الشعراء يبتدئون قصائدهم ببيت مصرع دون شعور وتكلف، ومثاله قول أبي ذؤيب الهذلي معزياً نفسه بموت ابنائه في الطاعون في بداية الفتوحات الاسلامية:

أمِنَ المنون وريبها تتوجَّعُ والدهر ليس بمعتب من يجزعُ

---

(٦) الشنفرى. لامية العرب. شرح وتحقيق د. محمد بديع شريف. ص ٤٥ ـ ٤٦.

والمعنى للبيت الاول: أن الذئب أسبل عينيه بسبب خيبة أمله، ثم أجابته ذئاب جائعة مُرْمِلة لا قوت عندها بمثل ما فعل، فعزّى نفسه بهذه الذئاب الجائعة الضعيفة وهي تعزّت به.

ومعنى البيت الثاني: أنه شكا حزنه وهي بثت حزنها كذلك، ثم ترك ذلك واستسلم للصبر وفعلت هي مثله. فالصبر هو أجمل شيء إن لم يستطع الانسان عمل اي شيء.

ومعنى البيت الثالث: رجع هذا الذئب يبحث عن قوته، وهي رجعت مسرعة، وكل يتلوى من الجوع، ولكنها محكمة بصبر جميل..

وبالتأكيد، فإننا لا نتوقع أن تكون القصيدة كلها مرصعة أو مصرعة لأن الرتابة تخنق الحيوية الشعرية، ثم ان الموسيقى في البيت تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت الى آخر، فوجب أن يختلف الايقاع(٧).

أما القافية(٨) فقد نالت من الاهتمام ما ناله الوزن، بل اعتبرها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر. واذا ذكروها فانهم يلاحظون معها الروي، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة وإليه تنسب، فتكون ميمية أو لامية أو عينية أو سينية...

واشترطوا لها كي تكون مؤثرة أن تكون متمكنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة، سلسلة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى(٩)، فيتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان بانتظام... ورأوا أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تكون رويًا، ولكن بنسب مختلفة، على النحو التالي(١٠):

---

(٧) يرجع د. محمد غنيمي هلال أسباب الاختلاف الى ثلاثة أمور هي:

أ ـ اختلاف التفعيلات بسبب الزحاف والعلل

ب ـ اختلاف حروف الكلمات وأصواتها، فالمقطع الطويل قد يتكون من حرفين صحيحين (متحرك فساكن) أو من حرف صحيح وحرف علة..

ج ـ الانشاد وما يتعلق به من فن الالقاء والتنغيم والنبر حسب المعنى.

(٨) اختلف العلماء في حدّها، فمنهم من جعل القافية الحرف الذي تتعاقب عليه أبيات القصيدة جميعاً. ويقفو أحدها الآخر على إثره، كالروي. وهذا رأي قطرب النحوي وابو العباس ثعلب. ومنهم من جعل القافية آخر كلمة من البيت. ومن أصحاب هذا الرأي الأخفش. وأما رأي الخليل بن أحمد فهو أن القافية هي ذلك الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما ممثلاً في كلمة يجري( )، (انظر العروض . د. ممدوح حقي).

(٩) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ود. أحمد احمد بدوي: أسس النقد الادبي ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦.

(١٠) د. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٨. وانظر تقسيما آخر للدكتور ممدوح حقي. العروض الواضح ص ١١٢.

أ ـ حروف تجيء روياً بكثرة، وتلك هي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال.

ب ـ حروف متوسطة الشيوع: وهي التاء والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والفاء، والياء والجيم.

ج ـ حروف قليلة الشيوع: وهي الضاد، والطاء والهاء.

د ـ حروف نادرة وهي: الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والظاء، والواو.

وبلغ الاهتمام بالقافية لدى المعري أنه ألزم نفسه بتقفية القصيدة كلها بأكثر من حرف؛ ليجعل القصيدة تحفل بمحسّن بلاغي هو لزوم ما لا يلزم، كما تحفل بايقاع صوتي غزير. مثال ذلك قوله:

تروم شفاء ما الأقوام فيه ... رويدَك، إن داء القوم أعيا
وألقت هذه الأيام علما ... اليك، فلم تصادف منك وعيا
اذا الانسان كف الشرّ عنا ... فسقياً في الحياة له ورعيا

ومما يندرج ضمن مقومات تكثيف النمطية الايقاعية ما يسمى باسلوب التطريز، وهو أن يأتي الشاعر في الأبيات بمواضع متقابلة كأنه طراز. ومثاله:

أمسي وأصبح من هجرانكم وَصِباً ... يرثي لي المشفقان: الأهل والولد
قَد خدَّدَ الدمع خدي من تذكركم ... واعتادني المضنيان: الوجد والكمد
وغاب عن مقلتي نومي، ونافرها ... وخانني المسعدان: الصبر والجلد
لو رمت احصاء ما بي من جوى وضنى ... لم يحصه المحصيان: الوزن والعدد

وبلغ اهتمام العقاد، أيضاً بالقافية حداً جعل الخروج عليها يُضعِف موسيقى

القصيدة، بل يقبض سمعه عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقده لذة القراءة الشعرية(١١).

وذهب اكثر النقاد الى وجود علاقة بين الموضوع واختيار الروي والقافية بعامة، لأنهما بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الايقاع وقوة التأثير(١٢). من ذلك أن القاف تجود في الشدة والحرب، والـدال في الفخر والحمـاسة والميم والـلام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب(١٣). وأن استعمال الكسر مناسب للرقة والعواطف اللينة والمنكسرة، والضم يناسب الفخامة والعواطف القوية.

من هذا كله يتعين على الناقد ان يلتفت الى الروي، ويلتمس العلاقة بينه وبين موضوع القصيدة، كما يلتفت الى الايقاع ودوره في التأثير على العقل والنفس. لأن وظيفة الايقاع بخاصة، والوزن بعامة أن يحقق تأثيراً عقلياً وجمالياً ونفسيـاً ممتعاً، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة الى العقل، ويزين الشعر ويخلق جواً من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أن يحس بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشعري، والصقل اللطيف لمعانيـه؛ فتلج القلب دون عناء، بل ربما يأخذ المتلقي بترديد ما سمعه أو قرأه في حالات نفسية أو مواقف مشابهة ومتصلة بالمعنى.

إن اعجاب القدامى بالقافية والتنبيه الى ما يمكن أن يعيبها، أصبح في نظر كثير من المحدثين وصمة تخلف عن ركب المدنية المعاصرة وقيداً يعيق الشاعر عن التعبير بعفوية. وقال أيسرهم طريقة إن القافية قيد، يجب كسره والخروج عليه الى فضاء السطر الذي يصب فيه شاعرهم ما شاء من تفاعيل حسب الزخم النفسي. وهم بذلك كأنهم ينكرون أن الشاعر العربي لم يكن يفرغ زخمه النفسي أو لم يكن لديه زخم. وربما فاتهم ان الشعر الأجنبي الذي تأثروا بتعـدُّد قوافيـه واختلاف طـول

---

(١١) د. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد القديم. ص ١٨٤.

(١٢) منهاج البلغاء ص ٢٧٥، قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٨٦.

(١٣) البستاني: الياذة هوميروس، ص ٩١.

سطوره يعبّر عن طبيعة لغتهم التي لا تقوى على القوافي. فليس في اللغات الأجنبية كثرة من المترادفات أو من الألفاظ كتلك التي تعتز بها العربية ويجهلها ابناؤها. فان كانت القافية قيداً في اللغات الأخرى فانها مهارة ورنة موسيقية طبيعية في الشعر العربي على رأي كوترل (Cotterill)(١٤).

صحيح أن الشعراء في العصور الماضية تاقوا الى التجديد في بناء القصيدة العربية، كالذي ظهر في الموشحات، ولكنهم لم ينكروا فضل القافية ولم يتنكروا لطبيعة الشعر العربي، وإنما أضافوا إليه أنماطاً جديدة. أما في العصر الحديث فقد أخذت تتعالى الصيحات بأن الشكل الحديث للقصيدة العربية هو البناء العصري، وأما الشعر العمودي فهو قيود يجب التحرر منه. فهل حقاً نسلم بهذه المقولات وندعي الحداثة والعصرية، أم علينا الا نبخس الشعر حقه مهما كان حديثاً أو قديماً، ونسقط الدعاوى الزائفة ونردّها، ونقول إن الشاعر الحق هو الذي يستطيع أن ينظم الشعر الجيد بالشكل العمودي أو بالشكل الحر، ونوصل ما يكاد ينقطع من قنوات حضارتنا بثقافة عصرنا الحاضر. إن المسألة كما يقول د. يوسف بكار ليست قضية وزن أو قافية بل قضية سيطرة على المادة اللغوية وتحكم في أوزان الفن(١٥).

إن تنازل الشعراء المحدثين عن القافية هو تنازل عن عنصر من عناصر الايقاع، ولكن هذا التنازل لم يكن كلياً، فما زالت القصيدة الحديثة تحتفظ بعناصر أخرى للايقاع تتمثل في الوزن (التفعيلة)، والموسيقى الداخلية(١٦) والتنغيم في الالقاء (ويقابله الترقيم في الكتابة)، بالاضافة الى وقع الألفاظ التي تقع في أواخر السطور.. وربما بالقافية دون اعتمادها في كل سطر..

---

(١٤) د. يوسف بكار. بناء القصيدة ص ١٧٦ نقلا عن نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي ص ٨٨ نقلاً عن Cotterill: An Introduction to the Study of Poetry. P. 78.

(١٥) بناء القصيدة ص ١٩٥ ـ ١٩٨.

(١٦) يقول د. شوقي ضيف: ووراء الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات.. وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء ويشتهرون كما اشتهر البحتري بهذه الصنعة الخفية وجمال شعره «الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٧٩ ـ ٨٠».

الايقاع في الشعر بين القديم والحديث:

قلنا ـ فيما سبق ـ إن الايقاع من عناصر الشعر، وان هذا الايقاع يعتمد على الوزن الخارجي والداخلي من بين ما يعتمد عليه. ولو نظرنا الى تفعيلات بحور الشعر لوجدناها متنوعة تنوعاً ينتج عنه ذاك الاختلاف الموسيقي من بحر الى بحر، بل ربما تختلف نغمة البحر الواحد اذا اختلفت زحافات ذلك البحر وعلله. وكمثال سريع على هذا البحر المتدارك؛ فتفعيلاته هي فاعلن / ٤ مرات في كل شطر، وتمثلها أغنية «ريدها ريدها». وقد تأتي صيغة فاعلن على فعلن / ٤ مرات في كل شطر، وتمثلها أغنية «يا ليلُ الصبُّ متى غده». والمتغني بهاتين الأغنيتين يلحظ سرعة الحركة والايقاع في الأغنية الثانية.

وكل بحر من بحور الشعر له نغمات مختلفة. ومن المشهور أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالباً ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة أو التي لا تتشابه تفعيلاتها. وعليه فان الرمل أو الكامل أغنى بالموسيقى من البحر الطويل. على أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة القصيرة أغنى بالموسيقى من التفعيلات الطويلة.

وهذا ما يفسر مجيء معظم الاناشيد على المتدارك أو المتقارب وبنسبة أقل على الرجز والهزج، ومن المشهور أيضاً أن البحور القصيرة (مجزوءة أو تامة) اكثر موسيقية من البحور الطويلة، وعليه فان الخفيف أغنى من البسيط وهما أغنى من المديد والطويل. والهزج أغنى منها جميعاً.

ومن المعروف أنَّ هذه التفعيلات كانت متساوية في الشطرين؛ من أول القصيدة الى آخرها، وأن كل بيت يستقل عن البيت الذي يليه، ويشترك معه في القافية، مما عُرف بوحدة البيت. هذه الوحدة تختلف عما يسمى بالوحدة الموضوعية أو العضوية. ذلك أن القصيدة تترابط أجزاؤها لتشكل موضوعاً واحداً، وقد تعتمد في اداء ذلك على أبيات مستقلة بمعناها وموسيقاها، وقد تعتمد على أبيات مستقلة

بموسيقاها فقط ولكنها متصلة تركيبياً، أما الوحدة العضوية في القصيدة فهي أن يصهر الشاعر تجاربه وعواطفه في نص شعري يعبر عن شعوره تجاه شيء أو قضية. ومن المؤسف حقاً أن معظم النقاد تناولوا القصيدة على أنها أبيات منفصلة ومستقلة عن بعضها بعضاً بحيث تتقطع أوصال الموضوع وتتمزق تجربة الشاعر وعواطفه في أبيات لا يربط بينها سوى القافية والوزن. والحقيقة إن كثيراً من القصائد الكلاسيكية القديمة فيها من الوحدة العضوية والموضوعية ما يبعث على الاكبار والدهشة لو تذوقناها في ضوء النظريات النقدية الحديثة(١٧) وسنعرض فيما سيأتي لعدد من الأمثلة التحليلية.

أما حركة الشعر الحديث ـ منذ منتصف هذا القرن ـ فقد عملت على نقض وحدة البيت باعتباره الوحدة البنائية للقصيدة العربية،(١٨) وأحلت محلها وحدة التفعيلة، إذ يقوم الشاعر على بث انفعالاته في أسطر تتفاوت عدد تفعيلاتها قصراً وطولاً. وقد جاء ذلك بسبب ادراك الشعراء أن الوحدة الايقاعية في الوزن العروضي هي التفعيلة الواحدة (فعولن، مستفعلن، فاعلن.. الخ) وليس شكل البحر المكون من عدد محدد من هذه التفعيلات. أما الالتزام بعدد معين من التفعيلات التي يعتمد عليها البحر فلم يجدوا له مبرراً. ولهذا اكتفوا باستخدام الأساس الايقاعي، وهو التفعيلة، ثم أعطوا أنفسهم الحق في أن يستخدموا من التفعيلات في السطر الشعري ما يجدون أنفسهم في حاجة اليه. فقد يمتد السطر ليشغل ثماني تفعيلات، وقد يقصر حتى لا يحتاج الشاعر الا الى تفعيلة أو جزء منها.

وتتميز القصيدة الحديثة كذلك بالخروج عن نمطية الفاصل (وحدات القصيدة: المقدمة، والموضوع، والخاتمة) وصهر انفعالات الشاعر وتجاربه في وحدة

---

(١٧) انظر بحث د. يوسف بكار في بناء القصيدة، الفصل الرابع، وفيه مناقشة غنية لآراء الاقدمين والمحدثين في مسألة وحدة القصيدة. وأنظر أيضاً اتجاهات الشعر الحر. بقلم حسن توفيق ص ٢٥ ـ ٥٥.

(١٨) د. عبد السلام المسدي. في جدل الحداثة الشعرية. مهرجان المربد الشعري السادس سنة ١٩٨٥.

عضوية موضوعية بدون مفاصل كالتي في الشعر العمودي. كما تتميز بعدم التقيد بقافية معينة، بل ان الشاعر ينوع في أواخر سطوره بما يتلاءم مع انفعالاته. ويمكن للقارىء الرجوع الى قصيدة فدوى طوقان ليقارن بين اختلاف ايقاع القصيدة حسب انفعالات الشاعرة والصور التي تعرضها(١٩).

وفي الناحية العملية التطبيقية يجدر بالناقد أن يتفحص حركة الايقاع والأصوات المشتركة فيه والجمل، ويتوقف عند ظاهرة التكرار الحرفي أو الكلمي أو الجملي ويربطها بالانفعالات وبالموضوع. كما يتوقف عند ظاهرة التقسيم في بيت الشعر أو السطر التي غالباً ما ترتبط بتلون انفعالي. . .

خامساً: التفاعل بين اللغة والمضمون والخيال والموسيقى:

ان تقسيم العمل الأدبي الى عناصر يمكن اعتماده لأغراض الدراسة والتحليل، أما في الواقع فان ذلك مستحيل؛ لأن العمل الأدبي كلٌ متماسك متفاعل: فاللغة هي اللبنات الأولى التي تبني النص، والمضمون هو المعنى الذي

(١٩) لاحظ المقطعين التاليين من قصيدتها نبوءة العرافة: المقطع الأول يمثل حالة الغليان:

قابيل الأحمر منتصب في كل مكان
قابيل يدق على الأبواب
على الشرفات
على الجدران
يتسلّق يقفز يزحف ثعبانا ويفحُّ
بألف لسان. .

المقطع الثاني بعد تنفيذ القتل، ونورد هنا ما قبل هذا المقطع ليظهر نداؤها لاخوتها:

يا أخوتي لا تقتلوه
لا تقـ. . .
حين استراح الموت
وعرشت حولي غصون الصمت
حنوت فوقه أنوء بالأسى

. . . . الخ،ديوان فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً ص ٤٧، ٥١.

نشكله من اللغة، ونشكل اللغة بناء عليه. والخيال هـو الصورة التي تتـراءى من انسجام المعنى واللغة، وتولد هذه الصورة عادة عاطفة في نفس المتلقي(٢٠) وتقوم هذه العاطفة بتوليد اتجاه لدى المتلقي تجاه الموضوع المطروق، وتأتي الموسيقى لتعضد كل ذلك. وفيما يلي نماذج نثرية وشعرية قديمة وحديثة محلّلةً بمناهج مختلفـة كي يكوّن القارىء تجربة يتعامـل في ضوئهـا مع النص الادبي ويقيس عليهـا ويستفيد منهـا لا أن يستـظهرهـا. وهذه النصـوص هي، سورة الشـرح، ومعلقـة امـرىء القيس، ولاميـة العرب، وقصيدة ابي تمام في مدح المعتصم، والمصباح لأدونيس، وخروج لصلاح عبد الصبور.

تطبيقات: أولاً: سورة الشرح*

بسم الله الرحمن الرحيم

أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ۝١ وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ ۝٢ ٱلَّذِىٓ أَنقَضَ
ظَهْرَكَ ۝٣ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ۝٤ فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٥ إِنَّ
مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٦ فَإِذَا فَرَغْتَ فَٱنصَبْ ۝٧ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَٱرْغَب ۝٨

سورة الشرح من السور المكية، نزلت بعد سورة الضحى، وهي متصلة بها في اكثر من سبب، وقد قرىء بهما في الركعة الواحدة من غير فصل بالبسملة. وهذه الرواية تشد أنباهنا الى سبب نزول سورة الضحى، وما لقيه الرسول من استهزاء الكافرين لانقطاع الوحي، نتج عنه ألم اعتصر قلبه... فجاءت سورة الضحى كي تؤكد للرسول العناية الالهية به. كما جاءت هذه السورة تؤكد استمرار تلك العناية وتوجيه الرسول لما فيه خيره وخير الدعوة.

---

(٢٠) عند الحديث عن العاطفة في الادب يُقصد بها عاطفة المتلقي أو ما يثيره النص في نفس المتلقي وليس المقصود به عاطفة الاديب. وان كان الأديب يعمل لنقل ما في نفسه الى نفوس الآخرين. ويسوّي الناس بين العاطفة والانفعال مع أن الانفعال سريع الزوال والعاطفة اكثر ثباتا.

* انظر التفسير البياني للقرآن الكريم ص ٤٥ ـ ٦٦.

* تم تحليل القصيدة في ضوء المنهج النفسي. وانظر دراسة يوسف اليوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. ص ٢٠٩ ـ ٢٨٣.

فما هي الفكرة العامة في السورة؟

قلنا في بداية الكتاب ان الاجابة عن هذا التساؤل لا تكون الا بعد قراءة النص وفهم معانيه، واستخراج افكاره الجزئية ثم استنباط الفكرة العامة التي تتصل بالافكار الفرعية ـ فحين نقرأ السورة نجدها تبدأ بالاستفهام المتبوع بالنفي. فهل هذا الاستفهام حقيقي؟! هل يستفهم الله من رسوله عن وقوع الشرح أم لا. والجواب يأتينا من كل مكان بالنفي. فالاستفهام ـ اذن ـ خرج عن مقتضى الظاهر ليفيد شيئاً آخر محصلته تقرير الشرح، وكأن المعنى المقصود أصبح «لقد شرحنا لك صدرك» ولكن الجملتين تختلفان في المعنى وتتفقان. ووجه الاختلاف ان الاستفهام استحضار للرسولﷺ وتقريب له، وكأن يداً حانية تمسح على رأسه، وتربت على كتفه، وتهون عليه مصابه. والشرح هو البسط والتوسعة وازالة اللبس، فكم يتضايق المرء لما يغلق عليه، ويحس بارتياح حين يشرح ذلك الشيء. وقد رأى بعض المفسرين أن الشرح قد يكون على المجاز باخراج الرسول من الحيرة التي كان يضيق لها صدره، بما كان يلاقيه في سبيل الله من جمود قومه وعنادهم، وقد يكون على الحقيقة بأن جبريل شق صدر الرسول واخرج قلبه وغسله ونقّاه من المعاصي، ثم ملأه علما وايمانا. وترى بنت الشاطىء، من خلال تتبعها لهذه اللفظة في القرآن الكريم، أنها وردت خمس مرات بصيغة الفعل مقترنة بلفظ الصدر، مما يقوي المعنى المجازي لها من طمأنينة نفس، وهدى وارتياح الى اليقين، وكلها من حالات النفس. وهذا ما يثبته استعمال القرآن للصدر؛ فكلمة صدر جاءت مقترنة بأحوال نفسية منها شرح الصدر، وضيق الصدر... وبذكر الفعل والفاعل والمفعول به تتم الجملة (نشرح صدرك)، ولكن الآية فيها (لك)، فهل هي زائدة ام انها ذات فائدة؟ لقد اورد المفسرون ان فائدة (لك) هي الاجمال ثم التفصيل وإرادة الاختصاص. وقال الامام محمد عبده «والاتيان بالجار والمجرور: «لك وعنك» وتقديمه على المفعول في الآيات الثلاث لزيادة التقرير والاسراع بالتبشير. وربما يضاف الى ذلك توجيه آخر ذو شقين الاول ان لك خففت شدة وقع المقاطع الساكنة تشرح صدرك بهذين الحرفين المتحركين لك وادخلت انسيابية وموسيقية على الآية. والثاني أن لك استحضار آخر للرسول وتقريب له وتلطف به. وهذا التقريب نلحظه في آيات القرآن

وفي الاسلوب العربي، فحين يكون الانسان في مقام الضيق المادي او النفسي او الابتهال تجده يؤكد على حضور الذات، لاحظ قول موسى عليه السلام: رب اشرح لي صدري ويسر لي امري» وقول المؤمن في الدعاء «رب اغفر لي ولوالدي» «فاغفر لنا ذنوبنا وكفر عنا سيئاتنا..».

«ووضعنا عنك وزرك الذي انقض ظهرك».

الوضع: الحط والالقاء والطرح والاسقاط. واكثر ما يستعمل فيما يثقل، فقد استعمل الوضع في الولادة ومع الحرب ومع الاغلال... وكلها مما يثقل النفس والجسد. والوزر: الحمل الثقيل واصله الجبل. وقد جاءت هذه الكلمة في القرآن الكريم على صيغ مختلفة من اسم وفعل ومفرد وجمع لتدل على الثقل، ومع انه ثقيل الا ان الآية استمرت في وصفه بأنه ينقض الظهر. والانقاض في الاستعمال اللغوي والقرآني هو الحل والانتثار والتمزق تحت وطأة الثقل والمعاناة.

وفي استعمالنا الحالي نقول: عبء يحل الظهر، وعلى هذا المعنى ما جاء في القرآن: «كالتي نقضت غزلها» أي حلته واتلفته. والظهر من الظهير وهو المساند والمقوي. والسؤال: ما هو هذا الثقل الذي حل ظهر الرسول؟ قيل: الشرك الذي كان فيه أيام الجاهلية، وقيل: اعباء الرسالة وقيل الحيرة التي كان فيها قبل البعثة وربما يكون بالاضافة الى كل ذلك الهمّ النفسي والألم الذي لقيه من تكذيب قومه له سنوات عديدة.

ابتدأت الآيات السابقة بتصوير الرسول في نقطة تحتية غاصت به همومه وآلامه، ثم أخذت الآيات تسري عنه وتنتشله الى درجة الاستواء بحط هذه الاثقال والمصاعب التي جعلته يغوص، فأخذ يتحرك نحو الامان. لاحظ تصوير الآيات لهذه الحالة عن طريق المقابلة البلاغية (وضع ـ رفع، عنك ـ لك، وزرك ـ ذكرك) وهنا تنتهي الفاصلة الاولى باخراج الرسول ﷺ من هذا الضيق الى الافق الرحيب.

«فان مع العسر يسر * إن مع العسر يسرا».

ويلفت النظر هنا الفاء ومع والتكرار. فالفاء تفيد معنى الترتيب، فهي تقرر حلول الفرج بعد الهمّ. إذ شرح الله صدر نبيه، ووضع عنه وزره، ورفع له ذكره. وهذا التقرير يأتي مؤكدا بان، ثم يقوى التأكيد فيه بتكرار الجملة مرتين.

وأما «مع» فان المتوقع ان تكون الجملة «إن بعد العسر يسرا» لتوضيح التفاوت الزمني بين العسر واليسر. وأوضح المفسرون ذلك بقولهم ان مع للصحبة فالعسر مقرون باليسر ومصاحب له وليس بعده.

وأما التكرار فهو تكرار جملة، وهذه الجملة الثانية مؤكدة للأولى. وقيل في تكرار الكلمات ان العسر معرفة فمهما تكررت تبقى تشير الى شيء واحد، واليسر نكرة والنكرة اذا تكررت تعددت. فكأن المعنى اصبح يقضي بوجود عسر واحد مقابل يسرين ولن يغلب عسر يسرين. والعسر هو اشد الضيق واليسر هو الغنى والراحة.

وبهاتين الآيتين. تنتهي الفاصلةالثانية المطلقة، وكأنها وضعت الرسول في مكان آمين لا يؤثر عليه هم او ألم او ضيق. وتأتي الفاصلة الأخيرة لتوجيه الرسول الى عمل يشغله عن كل ألم وضيق هو النَّصَب:

فاذا فرغت فانصب. والى ربك فارغب.

والفراغ هو الخلو بعد الامتلاء، والنصب هوالجهد والتعب. وهنا توجه الآية نظر الرسول ﷺ الى العمل والتعب وبذل الجهد في العبادة بعد الفراغ من الدعوة. وبمعنى آخر: تقدم هذه الآيات درسا نفسيا لكل انسان بأن يشغل نفسه في وقت فراغه بما يرغبه في الله، والا فقد يلتفت الى المتاعب والى اقوال الناس واعمالهم فيجد نفسه في حالة لا تسر، ثم ان التفكير بما لا يسر يولِّد شعورا اسوأ، فيتضاعف الهم والضيق، وقد يطبق ذلك على منافذ حريته وطاقته فيخنقها أو على الاقل يوهنها، لهذا جاءت هذه النصيحة مشروطة بالفراغ «فاذا فرغت . . .»

وتذكر د. بنت الشاطىء أن المفسرين علقوا الفراغ بأشياء مع ان القرآن لم يحدد الفراغ من ماذا، ولا النصب في ماذا، فقالوا فاذا فرغت من صلاتك او من جهاد عدوك او من أمر الدنيا، فانصب الى ربك في الدعاء أو في العبادة أو في الصلاة. . . وأما هي فانها ترى ان الله سبحانه وتعالى قد افرغ بال رسوله مما كان يجهده من حيرة. . . وهو فراغ اليسر بعد العسر، والراحة النفسية بعد الشدة والكرب. واذ ذاك فلينصب الرسول أي فليقم في عبادة ربه وشكره وحمده جهد طاقته، لقاء ما من به عليه من نعم وما هيأ له من يسر وراحة بال».

وباختصار، فان السورة تتكون من ثلاث فواصل (الكاف، والراء المطلقة، والباء الساكنة) وتتحدث الاولى عما انعم الله به على نبيه، والثانية تطمين له باليسر، والثالث توجيه له باستمرار العمل دون أن ينكفىء على نفسه. فلا تكـون الفكرة العامة تعداد نعم الله عليه لأنها جزء من كل. لهذا نجد اسم السورة «الشرح او الانشراح» افضل فكرة لهذه السورة بما توحيه الكلمة من النعمة والتطمين.

أما الصور التي تعرضها السورة فهي صور بيانية وابتكارية. فالاستعارة في الشرح، والوضع والوزر والانقاض والظهر، وهي كنايات ايضا (إذ كل استعارة كناية). وهذه الآيات ايضا تصوير لحالة الرسول النفسية التي كانت بابتداء السورة تحت خط الاستواء النفسي، ثم اخذت تتماثل للاشراق والاستواء..

وأُنزل الرسول منزل المنكر في زوال العسر فجاء التوكيد بإنّ وبتقديم مع العسر على اسم ان، ثم تكرار الجملة، ليقطع دابر الشك بان العسر سيزول ويحل محله اليسر، وآيتا هذه الفاصلة غير مرتبطتين بضمير كما هو الحال في ما سبق وما لحق، مما يجعلها قاعدة انسانية عامة.

وهي بهذه التصويرات للرسول ترصد عواطفه، ما بين متألم ومستبعد لقرب رحمة الله ولا سيما انه في بداية الدعوة الى افتراض انفراج لما هو فيه من هم وغم. وقد جاءت الآية مشتملة على ألوان البديع الهادىء الممتع. ففيها سجع وترصيع ومقابلة، وطباق، وجناس، وفيها من تجانس الاصوات وانسياب الموسيقى ما يجعل السورة شارحة لكل نفس متذوقة مبعدة كل هم.

ثانيا: لامية العرب*

يطالعنا الشنفرى في قصيدته اللامية بانذار قومه لبقائهم على تعامل لا يرضاه، فيهجرهم الى قوم سواهم:

أقيمـوا بني امي صـدور مـطيكم فـإني الى قـومٍ سـواكم لأميـل

ويظن القارىء انه سيلتجىء الى قبيلة انسية غير قومه، ولكنه يصف اهله الجدد من عالم آخر لأنهم يتصفون بصفات كأنه افتقدها في قومه:

ولي دونكم أهلون: سِيْدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلولٌ وَعَرْفاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الرهطُ، لا مُسْتَوْدَعُ السرِّ ذائعٌ لَدَيْهم، ولا الجاني بما جَرَّ يُخْذَل
وكُلُّ أبيٍّ باسلٌ، غيرَ أنني إذا عرضت أُولى الطرائدِ أَبْسَلُ

فأهله هم: الذئب والنمر والضبع. وهم يتصفون بعدم اذاعة السر، وبعدم خذلان الجاني وتمتاز بالبسالة والقوة.

تظهر الابيات المتقدمة عدم انتماء الشاعر الى قومه، وعدم تكيفه معهم. وتكشف عن بداية المشكلة التي تتمحور حولها القصيدة وهي معاناة الشاعر اللامنتمي. فاختياره المجتمع الحيواني البديل كان تعويضا عن المجتمع الأول لأنه يحقق له أولاً غريزة الانتماء، فالانسان مدني بالطبع، ثم يحقق له الفوقية في هذا المجتمع المثالي الذي وصفه بالصفات السابقة وكان قد حُرم منها ومن الاحترام، ثم جعل نفسه متميزا عليهم (غير أنني. . . أبْسَلُ)، وكأنه ينتمي في الواقع لذاته. لهذا يتخذ لنفسه في هذا المجتمع الجديد القائم على الكفاءة والقوة سلاحاً ذا ثلاث شعب: قلب شجاع، وسيف مصلت، وقوس طويلة مكتملة، اخذ يصفها في بيتين من الشعر.

تنمو القصيدة بهذا الاتجاه نحو الذات نموا ملحوظا، اذ يفتخر بنفسه في ما يزيد عن عشرة أبيات: فهو ليس بغرٍّ ولا جبان ولا ضعيف ولا خائف. . . ولكنه حين يمعن في نفي المخاطر والمخاوف التي تتهدده تنكسر نفسه ويمضي في الفخر بصفات تثير الشفقة عليه:

أُديم مِطالَ الجوعِ حتى أميتَهُ وأَضرِبُ عنه الذكر صفحاً فأَذْهَلُ
وأستفُّ تُرْبَ الأرض كيلا يَرَى لَهُ عَليَّ من الطول امرؤٌ متطوِّلُ
ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يُلْفَ مَشربٌ يعاش به، الا لديّ، ومَأكَلُ

بل يمضي في استرحام مبطن مُسْقطاً ما في نفسه على ذئب تتقاذفه القفار يبحث عن لقمة عيش فيذهب يمينا ويسارا من الجوع ومدافعة الرياح له، ولما عجز صاح مستنجدا فأجابته ذئاب، مثله في الضعف، شيب الوجوه ليس لها غير الجلد والعظم، تتقلقل عظامها ويُسْمَعُ لها صوت كصوت القداح التي تعبث بها يد مقامر:

وأَغْدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا أَزَلُّ تهاداه التنائف أطحل
غدا طاوياً يعارض الريح هافياً يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه القوتُ من حَيْثُ أمُّهُ دعا، فأجابَتْه نظائرُ نُحَّلُ
مُهَلْهَلةً شِيبُ الوجوهِ كأنها قِداح بكفَّيْ ياسرٍ تتقلقل

وهذه المجموعة ومعها الذئب تشعر باحباط مذهل، رَصَده الشاعر بلوحة فنية بارعة وصف خلالها ارعواء الذئب، وكأنه ندم الشاعر على سلوكه غير المتكيف مع الجماعة. لكنه اكتشف هذا السقوط، فتحول مرة اخرى الى فوقيته، وراح يجري مباراة بينه وبين القطا ويسجل لنفسه هدف الفوز، فيصل الى الماء ويشرب ثم يستريح وحينها يتابع وصولها الى حوض الماء وتشرب سؤره (ما تبقّى)

وتشرب أسآري القطا الكدْرُ بعدما سَرَتْ قَرَباً أحناؤها تتصلصل
هَمَمْتُ وهَمَّتْ، وابتدرنا، وأسْدَلَت وشمّر مني فارط مَتَمهِّلُ
فَوَلَّيْتُ عَنْها وهي تكبو لِعَقْرِهِ يباشره منها ذُقونٌ وحوصل

ثم يعاوده الشعور بالاستكانة والضعف مما يثير الشفقة والأسى، فيتحدث عن نحوله وافتراشه الارض... ومع ذلك لا يستسلم بل يتسلح بالصبر والقوة، ويُثار ثانية ويكابر أيما مكابرة فيروي قصة غارة جريئة قام بها كالصاعقة في يوم بارد... ثم يختم قصيدته بتكيفه مع المجتمع الحيواني... وكأنه حقق ذاته وفوقيته؛ فهذه الاراوي (الوعول) تذهب وتجيء حوله باستئناس واطمئنان مُقرّةً له بالسيادة:

ترود الاراويُّ الصُّحْمُ كأنَّها عذارى عليهن الملاء المذيلُ
وَيَرْكُدْن حولي كأنني من العُصْمِ أدفى ينتحي الكَيْحَ أعْقَلُ

بعد هذا الاستعراض السريع لمعاني القصيدة يتبين لنا أن الشاعر عبر عن معاناته من خلال لوحات حيوانية تشكل القيم التي يبحث عنها من انتماء وتقدير له. وقد جاءت قصيدته متماسكة البناء تنبئ عن وحدة عضوية ظاهرة.

لم يكن التعبير عن المعاناة تقريرياً واضحاً وإنما يلمح بما رسمه من صور دقيقة ملوّنة متحركة ناطقة وبما أودعه في الكلمات من طاقة ايحائية. لقد كانت الصور

مترابطة وكأنها تقص أحداثا مسلسلة ويمكن للقارىء مراجعة صورة الذئاب أو المباراة أو عمليته التي قتل فيها الرجال فأيم نسواناً وأيتم أولادا. . . وهذا التصوير مرتبط بجرس موسيقى ينقل الاحداث أو يوحي بها. وكمثال على ذلك نورد بيتين من حديث الغارة:

وليلة نحسٍ يصطلي القوسَ ربُّها وأقْطُعَهُ اللاتي بها يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غطشٍ وَبَغْشٍ، وصحبتي سُعار وارزيزٌ وَوَجْرٌ وأفكل
فأيمْتُ نسوانا. . . . . .

لاحظ وصفه لليلة الباردة التي يتا.فأ صاحب القوس فيها بقوسه لبردها، مع ذلك قام هو بهذه العملية فخرج في الظلمة والمطر فكان البرد من الخارج ونار الجوع والحقد من الداخل ومع أن الخوف أخذ طريقه الى قلبه والرعدة أصابت جسمه الا أنه وصل الى هدفه بسرعة خاطفة.

وقد اعتمد في تصويره على تشابيه بيانية وصور عنقودية تتنامى لتكون الصورة الكلية كصورة السباق بينه وبين مجموعة القطار. . أو صورة الذئاب أو صورة جسمه النحيل. .

واختلاف الصور وتنوعها وارتباطها بالموضوع العام جعل العواطف المأساوية متنوعة ذات أعماق مختلفة ولكنها تشكل الاحساس العام بالقهر والمعاناة. أما الاسلوب فإن الملاحظ على القصيدة بروز عدد من القضايا اللغوية التي لها علاقة وطيدة بالموضوع، ذلك الفصل بين أركان الجملة، فلا يكاد يخلو بيت واحد من تقديم او تأخير أو فصل بين المبتدأ او الخبر أو الفعل والفاعل. . . خذ البيت الأول مثلاً

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فاني الى قوم سواكم لأميل

اذ فصل بين الفعل والمفعول به بجملة النداء بني أمي، وفصل بين خبر إن بشبه جملة متعلقة بـ لأميل (فاني لأميل الى قوم سواكم). ودلالة ذلك أن الشاعر متأثر بالخلل الاجتماعي الذي جعله من الصعاليك، وجاءت الجمل تعج بهذا الخروج

عن الأصل. ثم إن هذه الالفاظ ذات مستويين سهلة مأنوسة، ووحشية غريبة وكأنها تعكس نوعين من الحياة: حياة الانسجام المرغوبة البعيدة وحياة الشقاء المكروهة الموجودة كما تعكس القافية جزءاً كبيراً من نفسية الشاعر وتجلي الموضوع. فالشاعر حاد المزاج طيب لاقصى درجة وقاس لأقصى درجة. لاحظ كثرة اسماء التفضيل وصيغة أفعل فقد جاء منها ما يساوي ثلث القصيدة، كما جاءت صيغ مشددة تعكس شدة الشاعر وتعبر عن انفجار الكبت والقهر المسيطر عليه.

ثالثاً ـ معلقة امرىء القيس

إن الناظر الى الشعر العربي القديم يلاحظ أن القصائد فيه مبدوءة بمقدمة تقليدية غزلية ثم انتقال الى وصف الناقة، الطريق، الصيد، الرحلة، الفرس، المطر.. ثم ينتقل الى موضوعه في المدح او الفخر أو الهجاء أو المدح أو الشكوى أو... وهذا النمط الشعري يتجلى في شعر الجاهليين والإسلاميين والأمويين وكثير من العباسيين...

والحقيقة أن دراستنا للشعر العربي القديم في ضوء هذا المنهاج القائم على تعدد الاغراض ستفضي بنا الى الشعور بتفكك القصيدة او على الاقل بعدم وضوح الوحدة الفنية. لهذا كان لا بد من دراسة القصيدة العربية القديمة في ضوء آخر قد يكون نفسياً أو بنيوياً أو رمزياً أو غير ذلك أو جميع ذلك. والقصيدة التي بين أيدينا هي واحدة من عيون الشعر العربي القديم، أو هي واحدة من القصائد التي علقت على أستار الكعبة.. ومع ذلك فهي مكونة من الأغراض التالية: الوقوف على الأطلال، مغازلة النساء وما لقيه من تباريح الهوى، وصف الليل، وصف الفرس ثم وصف المطر العنيف.

فما الرابط بين هذه الأغراض؟ وماذا أراد الشاعر بالأطلال؟ ولماذا ذكر عدداً من النساء؟ وإن كان صاحب لهو فلماذا البكاء وطول الليل؟ وما علاقة كل ذلك بالمطر العنيف؟!.

يحاول بعض الدارسين المحدثين إيجاد علاقة ما بين هذه الأغراض لتصبح

(*) عرضنا لعدد من التحليلات النفسية لهذه المعلقة، لنبين تعدد الوجوه النقدية للنص الواحد احياناً.

القصيدة متماسكة، ومع ذلك تبقى الأجزاء ظاهرة الـوصل مـع بعض. وحاول بعضهم تحويل الأجزاء الى معان رمزية منصهرة بعضها ببعض. فسلطوا عليها أضواء مما وصل اليه علم النفس أو الاجتماع ووجدوا من خلال سيرة امرىء القيس ما يثبت وجهة النظر. فخرجت القصيدة بعد التحليل في ثوب طريف جميل. . .

من المعروف أن امرأ القيس قضى حياته كلها غير مستقر في كنف أبيه وأهله. فمن قبل مقتل أبيه أطلق لنفسه عنان المجون وراح مع زمرته يرتاد الغدر والرياض، ويعاقر الخمر. وبعد مقتل أبيه سار متنقلاً في القبائل يستنجدهم على قتلة أبيه بني أسد. ومن هنا يذهبون مذاهب شتى في استكناه الرمز.

فمن قائل إنَّ الوحدة الفنية مرتبطة بالبواعث الاجتماعية والذاتية. . . فحياة الجاهليين انتقال ورحيل. . والرحيل الدنيوي يذكِّر بالرحيل الأبدي، ولم تكن لديهم عقيدة دينية تفسِّر لهم الحياة والموت. . فيقبل أحدهم على الدنيا الى ما شاء الله له ذلك حتى يصطدم بما يذكِّره بالحقيقة المرة وهي الموت، فيرتد باحثاً عن ملجأ يلتجىء إليه. . .

وعلى هذا تكون القصيدة منبثقة عن الاحساس بتجربة الفقـد(١)، وتكون الاطلال ناقوساً ينذر بالخطر، والشاعر أكثر إحساساً بالمعاني: فكيف لا يحس بالأشياء الحادة كالأطلال؟ إنه يذعر بهذا المنظر. وبصيغة آمرة يستوقف أصحابـه ليعتبروا فيمن رحل.

قفـا نبـك من ذكــرى حبيب ومنـزل بسقط اللوى بـين الدخـول فحومـل

وهذه الأطلال ليست آية واحدة تذكر بالرحيل، وإنما هي آيات متتاليات فيها من الاشياء الصغيرة ما يذكر بالحياة الذاهبة: بعر الأرام، الرحيل. . . وهذا الفراق يتكرر، والحياة تذوي يوماً بعد يوم والحبيبات رمز الحياة يغادرنه واحدة بعد اخرى.

كـدأبـك من أم الحــويـرث قبلهـا وجـارتهـا أم الـربـاب بمـأسـل

---

(١) انظر د. انس داود، الرؤية الداخلية للنص الشعري. دار الجيل، مصر سنة ١٩٧٥، ص ٩٤ ـ ١٠٧. وانظر ايليا الحاوي في النقد والأدب، ج١ ط٤ ص ٢٦٣ ـ ٢٦٩

وفي غمرة هذا الحزن يتذكّر أياماً أخرى قضاها وتمتع بها، ولكنها مع الأسف انقضت واقترب شبح الموت، وكأن الليل أسقطه في كمين فأصبح ينوء تحته ولا يكاد يتحرّك من وقع كوابيس الموت عليه. ومن الملاحظ أنّ الشاعر قد انتقل من لذة الحب الى ذكر القتل والموت.

أغـرك مـني أنّ حـبـك قـاتـلي وأنّـك مهـما تـأمـري القلب يفعـل
وأنـك قـسمـت الفـؤاد، فنـصـفـه قتيـل ونصف بـالحـديـد مكبـل
وليـل كمـوج البحـر أرخى سـدولـه عـلي بـأنـواع الهمـوم ليبتـلي...

ومع اقتراب الموت لا ينفع الصبح كما لم ينفع الليل..

ويخرج من جبِّ الليل محمولاً على جواد ليس كمثله جواد.. فهو عالم مثالي.. ويأتي المطر ليجرف كلَّ شيء ويغرق كلَّ شيء: السباع، النباتات، الأشجار... ولكن هـذا المطر الـذي أهلك كلَّ شيء هـو نفسه الـذي أنبت العشب وصنوف الأزهار...

وشبيه بهذه الفكرة، ما جاء عند د. كمال أبو ديب في تحليله البنيوي لمثل هذه المعلقة، وفكرته تقوم على التقابل بين الموت والحياة(٢).

لكن حديث الرمز لمّا ينته بعد. فهناك من يقيم الوحدة الفنية على فكرة التطهر الذي تنتهي اليه القصيدة حين يغسل المطر الكون كله، فتغرق السباع.. وتستأنف الطبيعة دورتها. فما قصة التطهر هذه؟

ترجع قصة التطهر الى البداية نفسها، فامرؤ القيس كما ذكرنا لم يهنأ بالعيش في كنف أبيه وأهله. والروايات مختلفة لسبب هذا الحرمان: أهو لقوله الشعـر وأبناء الملوك أسمى مقاماً من الشعر؟ أم لأنه تغزل بامرأة أبيه؟ من المهم أن امرأ القيس لم يكن إنساناً سويّاً من الناحية النفسية. فمن الغريب أن يتغزل الشاعر بحبيبتين في آن واحد:

---

(٢) انظر مقالة د. كمال ابو ديب في مجلة المهد ٥٤ سنة سنة ١٩٨٥ بعنوان امرؤ القيس وعبثية الفعل ونعمة الاياب ص ٩ ـ ٢٩.

إذا قـامتـا تضـوَّع المسـك منهـما نسيم الصبـا جاءت بـريًـا القـرنفـل

فما دلالة ذلك، وما سببه؟ ولا سيما أن غزله لم يتوقف عند هاتين بل ذكر منهن أمَّ الحويرث، وأمَّ الرباب، وعنيزة وفاطمة وغيرهن.

يرى د. عفَّت الشرقاوي أن هذا التفتح الواعي لحضور المرأة والاحساس بها مرتبط بما سماه «عقدة الذنب والحنين الى دفء الأمومة»(٣). فامرؤ القيس في لهوه بالمرأة غير معجل لأنه يريدها دفئاً له أكثر مما يريدها للحب والمتعة الزائلة. وفي تأكيد الملكية تعبير عن حرمان كان يعاني منه. ويفصح عن هـذا الذي كـان يعاني منـه ويتلمسه بمحبوبته في الوقت نفسه، فيقول:

تصـد وتبـدي عن أسيـل وتـتقـي بنـاظـرة من وحش وجـرة مـطفـل

وكلمة مطفل لها دلالة نفسية خاصة مرتبطة بالأمومـة. وأما فكـرة التطهـر فمصدرها إحساس بعقدة الذنب وأفصح الشاعر عن رغبته الحقيقية في التطهر بذلك الماء النقي المقدس الذي يصحبه برق يبدو متحرك اليدين او كمصابيح الراهب. فالماء رمز النقاء والتطهر، والراهب رمز التوبة.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد اعتمد في وصفه الفرس على فكـرة السيل التي اتبعها بفكرة المطر.. فالماء مرتبط بالغزل (دارة جلجل، نمير الماء...) وهو مرتبط أيضاً بوصف الفرس، ومرتبط بوصف الليل (وليل كموج البحر)، فالمـاء يتخلَّل القصيدة جميعها، مما يدل على فكرة التطهر..

على أنَّ هذه الآراء في تفسير رمزية الأشياء في المعلقة ليست نهاية المطاف. فهناك تفسير رمزي سياسي مرتبط أيضاً بسيرة امرىء القيس، ولكنه يسلط الأضواء على الجانب الآخر من علاقته بأبيه، ألا وهو مقتله. وحكايته تتلخص في أنَّ أباه تملك على بني أسد وغطفان وبدأ حياته معهم بداية صالحة، ولكن عهده طال فثقلت وطأته على بني أسد، وقسا عليهم، واشتطَّ في فرض الأتاوات وجبايتها بالقسر، فنفضوا أيديهم من طاعته، ولما أمكنتهم الفرصة قتلوه. وفي هذا يقول امرؤ القيس: «ضيعني

---

(٣) د. عفت الشرقاوي: محاضرات في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت سنة ١٩٧٨ ص ١٥٥ ـ ١٦٦.

صغيراً وحملني دمه كبيراً» وعليه يكـون تفسير أجـزاء القصيدة عـلى طلب النصرة لادراك الثأر(٤). وهناك من الاشارات ما يؤيد هذا الرمز فالنساء رمز للقبائل التي باشرها في طلب المساعدة، ولكنها لم تعطه الشيء المطلوب وهكذا ينتقل الى غيرها وغيرها واخيراً يتمنى مجيء المطر كي يخلصه من القتلة.

وبهذا تلتقي المقدمة الحزينة الباكية مع مضمون القصيدة.

ومع جمال هذه التأويلات الرمزية الاّ أنها تبتعد عن روح ذلك العصر، وعن روح القصيدة نفسها. ذلك أن هذه التفسيرات ترتبط بمقتل أبيه وبتشريده زمن أبيه، وتغفل جانباً آخر في نفس الشاعر لاحظه الرواة في شعره فقالوا انه «كان يتعهّر»، ويروون أيضاً انه كان ثقيلاً على النساء فيكرهنه. وقد فضلت ام جندب شعر علقمة الفحل عليه، فطلقها بعد أن اتهمها بأنّها له محبة. يضاف الى ذلك ان محور القصيدة يدور حول النساء وأيامه معهن، لهذا كله أرى ان القصيدة تقوم وحدتها الفنية على اساس التفسير النفسي، فيترجح أنّ الرمز لا يخرج عن كون الشاعر قد عانى من مشكلة القصور الجنسي، وأراد المكابرة بقوته واعجاب النساء به. ومن الملاحظ على مجموعات النساء اللاتي ورد ذكرهن أو اسمهن في القصيدة أنهن إما متزوجات أو مرضعات أو عذارى في اعمار تتراوح ما بين أول النضج الى اشده(١)، كما أنّ لقاءه بهن كان شاملاً: واحدة واحدة، واثنتين معاً، وجماعات.. وكأنه يريد ان ينفي عن نفسه تهمة الضعف.

ولكنه في حقيقة نفسه يعلم ضعفه، ويعلم ان شبابه الى زوال، فهو يتشبث بالحياة فيراها مولية مدبرة، وينظر الى الأطلال فتذكره بهذه الحقيقة المرة فيبكي بكاء مراً على الأيام الماضية... ويأتي الليل فتتعاظم فيه المشكلة ويراه كابوساً مطبقاً على صدره فيتمنى مجيء الصبح، لكن الصبح يعني زيادة الضعف ولهذا فهو ليس بأفضل من الليل، فيهرب الى الماضي مرة أخرى والى حصانه كي يخفف عنه ألم الحاضر،

---

(٤) د. ابراهيم عبد الرحمن. قضايا الشعر، ص ١٩٢

(٥) مقدمة شرح المعلقات العشر للتبريزي

ولكنه يواجه بالحاح حقيقة ضعفه ولا يجد ما يواسيه من دين او قيم تقيم توازناً نفسياً لديه فيحس ان الموت جاء عن طريق نفسه بأن دورة الحياة ستستمر فبعد هذا الدمار ستحلق الطيور فرحة وستنبت الأزهار الجميلة . . .

هذه التفسيرات الرمزية، أيًا كان أقربها الى الصواب، تجعل النص زاخراً بالحياة مرتبطاً بعضه ببعض ارتباطاً عضوياً، وبالتالي فانها تزيد من تذوقنا جمال النص وابداعه.

رابعاً: قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم

١ ـ رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهْي تَمَرْمَرُ ... وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يتَكَسَّرُ
٢ ـ نَزلَتْ مُقَدِّمَةُ المَصيفِ حَمِيدةً ... ويَدُ الشِّتاءِ جَدِيدَةً لا تُكْفَرُ
٣ ـ لَوْلا الذي غرَسَ الشِّتاءُ بكَفِّهِ ... لاقَى المَصيفُ هَشَائِماً لا تُثْمِرُ
٤ ـ كَمْ لَيْلَةٍ آسَى البِلادَ بِنَفْسِهِ ... فيها ويَوْمٍ وَبْلُهُ مُتَعَنْجِرُ
ـ مَطَرٌ يذُوبُ الصَّحْوُ منه وبَعْدَه ... صَحْوٌ يَكادُ مِنَ الغَضَارة يُمْطِرُ
٦ ـ غَيْثانِ فالأنْوَاءُ غَيْثٌ ظاهِرٌ ... لكَ وَجْهُهُ، والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضمَرُ
٧ ـ ونَدَى إذا ادَّهَنَتْ به لَمِعُ الثَّرَى ... خِلْتَ السَّحابَ أتاهُ وهو مُعَذِّرُ

() ديوانه ج٢ ص ١٩٠ ـ ١٩٧ . ونعرض تحليل هذه القصيدة بالمنهج البنيوي.
(١) تمرمر: تموج وتضطرب لينا. الثرى: التراب، اي نباته يتكسر لرطوبته.
(٢) يقول جاء الربيع محمودا وصنيعة الشتاء ظاهرة مشكورة لا تكفر، لأن فيه تنبت الحبوب . . .
(٣) شبه الشتاء بالانسان الذي يغرس، ولولاه لما كان في الصيف نبات أخضر بل شجر يابس.
(٤) أي آسى الشتاء البلاد بنفسه وبمطره الغزير. الوبل: المطر الشديد الضخم منعنجر: السيل الكثير.
(٥) يصف مطر الربيع وطيب الوقت. فالمطر في الربيع لا يدوم بل يتخلله الصحو، والصحو لا يستمر بل يتخلله الندى والمطر الخفيف، وهو لغضارته ورقته كأنه مطر. . . وقد يقصد تفتح الأزاهير.
(٦) يقول: ان الربيع يشهد نوعين من المطر: مطر ظاهر مرتبط بالأنواء (حركة الشتاء) وآخر مرتبط بالاشجار وتزينها فهو مضمر.
(٧) يقول: إذا سقط الندى ليلا ورأيت تلك القطرات بالنهار حسبت السحاب قد نزل الى الأرض واقام كأنه يعتذر.

٨ ـ أَرَبِيعَنَـا في تِسْـعَ عَشْـرَةَ حِجَّـةً حَـقًّـا لَهَنَّكَ لَـلرَّبِـيـعُ الأَزْهَـرُ
٩ ـ مـا كـانتِ الأيَّـامُ تُسْلَبُ بَهجـةً لَـو أَنَّ حُسْنَ الأرضِ كـان يُعَمَّـر
١٠ ـ أَوَلَا ترى الأشْيَاءَ إنْ هيَ غُيِّرَت سَمُجتْ وحُسْنَ الأرضِ حـينَ تُغَيَّرُ؟
١١ ـ يـا صـاحِبَيَّ تَقصَّيـا نَـظرَيْكُـمَا تـرَيَـا وُجُـوهَ الأرْضِ كيفَ تصـوَّر
١٢ ـ تَـرَيَا نَهاراً مُشْمِسـاً قـد شَـابَـهُ زَهْـرُ الـرُّبَـا فكـأَنَّمـا هـو مُقْمِـرُ
١٣ ـ دُنْيـا مَعـاشٌ للوَرَى حتَّى إذا جُـلِي الـرَّبيـعُ فـإنمـا هيَ مَنْـظَرُ
١٤ ـ أضحَتْ تَصُوغُ بُطُونُها لِظُهورِها نَـوْراً تكـادُ لـه الـقُلُوبُ تُنَـوَّرُ
١٥ ـ مِنْ كـلِّ زَاهِرَةٍ تَـرقْرَقُ بـالنَّدَى فـكـأَنَّها عَـيْنٌ عـلَيْـهِ تحدَّر
١٦ ـ تَبْـدُو ويَحجُبُهـا الجَمِيمُ كـأَنَّها عَـذْرَاءُ تَـبْـدُو تـارَةً وتَخَـفَّـرُ
١٧ ـ حتَّى غَـدَتْ وهَدَاتُهـا ونِجَادُهـا فِتَّـين في خِلَعِ الـرَّبـيـعَ تَبَـخْـتَرُ
١٨ ـ مُـصْـفَـرَّةً مُحْـمَـرَّةً فـكـأَنَّها عُـصَبٌ تَـيَمَّـنُ في الـوَغى وتَمَـضَّـرُ
١٩ ـ مِنْ فـاقِعٍ غَضِّ النَّبـاتِ كـأَنَّـهُ دُرٌّ يُـشَـقـق قَـبْـلُ ثُـمَّ يُـزَعْـفَـرُ

---

(٨) لهنك: للقسم او التعجب والله انك الربيع الزاهر. ينادي الربيع ويقول لم يأت ربيع مثلك خلال ٢١٩ سنة.

(٩) لو دام حسن الأرض لدامت بهجة الأيام وحسنها.

(١٠) اذا تغيرت الأشياء فقدت زهوها.

(١١) كيف تصوّر: كيف تصبح بألوان الزهر.

(١٢) شابه: خالطه.

(١٣) معاش: خلق الله الدنيا ليقتات منها أهلها، ورزقهم ما تُخرج أرضها، فاذا جاء الربيع لم يكن منها الا النظر الى محاسنها وانوارها ومبادىء ثمارها المبشرة بالقوت الذي يكون منه العيش.

(١٤) لأنّها تسقي العروق الماء الذي به تحصل الأنوارُ والخضر.

(١٥) أي من كل شجرة زاهرة، «ترقرق» أي تضطرب فيها بين أوراق نَورها قطرات للطل، فكأنها عين تدمع، يقال عين فلان تتحدّر أي يتحدّر دمعها.

(١٦) يقول: هذه الشجرة الزاهرة تتحرك (فيخفي زهرها الجميم)، وهو ما تكاثف من النبات، ثم يزول عنها فتظهر، فشبهها بجارية تظهر وتختفي.

(١٧) الوهدة: ما انخفض من الأرض.

(١٨) رايات اليمن صفر ورايات مضر حمر.

(١٩) الفاقع: من صفات اللون الأصفر، ويدل على الصفاء والنصاعة، ويشقق من الشق. يقول: هذه الأنوار كانت كالدر قبل التنوير في البياض، ثم انشق فخرج نوره الأصفر كالزعفران.

٢٠ ـ أوْ ساطِعٍ في حُمْرةٍ فكأنّ ما ... يَـدْنُـو إليْـه من الهـواءِ مُعصفـرُ
٢١ ـ صُنْعُ الذي لَـوْلا بَدائـعُ لُطْفِـهِ ... مـا عـادَ أصفـر بَعْـدَ إذْ هُـوَ أخْضَـرُ
٢٢ ـ خُلُقٌ أَطَـلُّ مِنَ الرَّبيـعِ كأنـهُ ... خُـلُقُ الامـامِ وهَـدْيُـهُ المُتَيَسِّـرُ
٢٣ ـ في الأرضِ مِنْ عَدْل الامام وجُودِه ... ومِنَ النَّبـاتِ الغَضِّ سُـرْجٌ تَـزْهَـرُ
٣٤ ـ تُنْسِي الرِّياضُ وما يُرَوِّضُ فِعْلُه ... أَبَـداً عـلى مَـرِّ اللّيـالي يُـذْكَـرُ
٢٥ ـ إنَّ الخَليفـةَ حينَ يُـظلِمُ حادِثٌ ... عَـيْنٌ الهُـدَى ولـه الخِـلافـةُ مَحْجـرُ
٢٦ ـ كَثُرتْ بهِ حَـركاتُهـا ولقَدْ تُـرَى ... مِـنْ فَـتْـرَةٍ وكـأنهَا تَـتَـخَـيَّرُ
٢٨ ـ سَكنَ الزَّمانُ فـلا يَدٌ مَـذْمُومَـةٌ ... لـلحـادِثـاتِ ولا سَـوَامٌ يُـذْعَـرُ
٢٩ ـ نَـظَمَ البِلادَ فـأَصبَحتْ وكـأنّها ... عِقْـدٌ كـأَنَّ العَـدْلَ فيـهِ جَـوْهَـرُ
٣٠ ـ لم يَبْقَ مَبْدَى مُوحِشٌ إلاّ ارْتَوَى ... مِـنْ ذِكْـره فـكـأنّمـا هُـوَ مَحْضَـرُ
٣١ ـ مَلِكٌ يَضِـلُّ الفَخْـرُ في أيّـامِـهِ ... وَيـقِـلُّ في نَـفَحـاتِـهِ مـا يَكـثُرُ

---

(٢٠) ساطع: واضح او منتشر او مرتفع وهو من صفات الأحمر، يُقال: سطع النور: وضح وسطعت الرائحة فاحت وانتشرت، وسطع الرجل: رفع رأسه ومد عنقه، يدنو: يقترب، معصفر: مصبوغ بالعصفر وهو نبات يستخرج منه لون احمر يصبغ به الحرير ونحوه. يدنو اليه من الهواء معصفر: أي ينزل اليه من الهواء ما يعصفره.

(٢٢) أطلّ: أشرف، المتيسر: السهل.

(٢٣) جوده: كرمه وعطاؤه، النبات الغض: النبات الطري. سُرج: مفردها سِراج وهو المصباح الزاهر، اي الشديد الحسن، نقول: جبينٌ سارجٌ اي واضح كالسراج. تزهر: تتلألأ وتشرق.

(٢٤) الرياض: مفردها الروضة وهي الأرض ذات الخضرة او البستان الحسن. وما يروض فعله: يصعب محاكاة فعله؛ مما يجعله متميزاً عالقاً في الأذهان.

(٢٥) يعني ان الخلافة لا تتم امورها الا به، فهو كالعين والخلافة كالمحجر.

(٢٦) أي انبسط به سلطانها، فيقتل بها هذا، ويخلع على هذا (أي يعطيه)، ويولي ويعزل، ونحو ذلك. وهذا ما عناه بحركاتها. فترة: مدة.

(٢٧) أي ما زلتُ اعلم ان الخلافة لا تؤثر عليه احدا مذ خليت تتخير من يصلح لها من الرجال.

(٢٨) سكن الزمان: وقفت حركته، ولعله يعني استقرار الأحوال والطمأنينة في عهد الخليفة مذمومة: معابة، الحادثات: النوائب، المصائب. سوام: ماشية. يذعر: يخاف

(٢٩) جوهر: أصل.

(٣٠) مبْدى: أي موضع بالبدو، أي صار من يعيش في البادية بسبب ارتوائه من ذكر الخليفة متحضرا.

(٣١) النفح: الريح الباردة، واللفح الحارة، ويعبر عن الأولى بالعطاء.

٣٢ ـ فَلَيَعْسُرَنَّ على اللَّيالي بَعْدَهُ أَنْ يُبْتَلى بِصُروفِهِنَّ المُعْسِرُ

تتمحور هذه القصيدة حول صور مترابطة متداخلة في القصيدة كلها يمكن ردها الى صورة اساسية هي صورة التحول التي تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية كالماضي والحاضر، الانقطاع والاستمرار، الأرض والسماء، التربة والزارع. وهذه الثنائيات تخترق ثنائية ضدية جوهرية هي الطبيعة (الربيع) والانسان (المعتصم).

تبدأ القصيدة بالتحول الجوهري في الزمن الماضي (رَقَّتْ)، وتُفجِّرُه لتتحول دلالته الى الحاضر. ذلك ان الرِّقة عملية مستمرة بدأت واكتملت وتسير الآن في البرهة الحاضرة: «فهي تمرمر». ويقيم الشاعر الثنائية الضدية بين «حواشي الدهر» مؤنث والثرى في الشطر الثاني وهو مذكر. ومع أنَّ العلاقة تبدو علاقة تضاد الا انها عملية تكامل وتنامٍ؛ فكلاهما يخضع لعملية التحول نفسها ويتفجران بالرقة والليونة: الحواشي تتمرمر أي تموج ليناً.. والثرى يتكسر أي يتقطع عذوبة وليناً. وكلاهما يتكاملان على صعيد الدلالة الزمنية لفعليهما: رقت حواشي / غدا الثرى. فالفعل الأول (رقَّ) يشير الى الماضي، والفعل الثاني (غدا) يشير الى حركة الزمن باتجاه المستقبل. وهما من ناحية ثالثة يتكاملان من حيث البنية الصوتية بدءا بالحاء المشتركة في (حواشي / حلية) ومروراً بالتاء المتكررة وانتهاءً بالراء في (تمرمر / يتكسر). وتتعمق الدلالة الصوتية بتكرار الميم والراء (تمرمر) تكراراً يحدث اهتزازات نغمية لا تنتهي آثارها الى ان تبدأ حروف الروي في (يتكسر).

وهكذا يجسد البيت الأول حركات متصلة مستمرة تتنامى في الزمن الماضي وتستمر الى الحاضر والمستقبل. وتشكل بؤرة انفعالية تؤثر في حركات بقية القصيدة: ففي البيت الثاني تتضح ثنائية الماضي / الحاضر في منظور الاستمرارية والتكامل لتلتقي في بؤرة واحدة هي اطلالة الربيع. ويصف هذه الاطلالة بأنها حميدة وما صنعتها (وهي يد الشتاء) حميدة ايضا (لا تكفر).

---

(٣٢) يَعْسُر: يصعب، يُبتَلى: يُصاب، يُمتحن، الصروف: النوائب، المصائب، المعسر: الذي يعاني من ضيق ذات اليد، او الذي يعاني من القر وضيق الحال.

وفي البيت الثالث يتعمق حس الاستمرارية والحضور الكلي للزمن، فيؤكد الشاعر ان نعمة اللحظة الحاضرة واخضرارها متصل باللحظة الماضية، فلولا كف الشتاء بذرت البذور لجاء الصيف والشجر يابس. وهكذا يظهر التكامل بين الثنائية الضدية الشتاء / الربيع في البيت الرابع أيضا: فالشتاء آسى البلاد بوبله المنهمر، مما أدى الى ربيع مخصب.

وتتلاقى الثنائيات الضدية في بؤرة واحدة في الأبيات ٥ ـ ٧: فالمطر يذوب في الصحو، والصحو يكاد يمطر وبمعنى آخر: المطر من شفافيته وصفائه مثل الصحو. والصحو الذي يأتي بعده من الطراوة والرقة والعذوبة مثل الماء (المطر). وفي البيت السادس يلتقي الاثنان (الصحو والمطر) ويبرزان في صيغة المثنى (غيثان)، لكن الانفصال مؤقت؛ فيعودان مرة اخرى ليصبحا وجهين لحقيقة واحدة: فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصحو (غيث مضمر).

وفي البيت السابع تتفاعل هذه الثنائيات الضدية وتلتقي في ثنائية ضدية مكونة من الثرى والسحاب، والأرض والسماء. وتنتهي عملية التحولات الثنائية والاستمرارية في البيت الثامن لتمهد لحركة جديدة. .

تشكل الحركة الجديدة نقيضاً للحركة الاحتفائية المبهجة الاولى، وتنتقل من الاستمرارية الى الانقطاع:

ما كانت الأيام تسلب بهجة لو أن حسن الروض كان يعمر

فالطبيعة لا تدوم، ولو دام حسن الروض لدامت بهجة الايام. ولكن هذا محال فأراد الشاعر أن يقيم توازناً منطقياً مع دوران الزمن لأنه يتجه الى الخريف، فيصبح التغيير سمحاً، ومن هنا تتوقف لحظة الزمن في اتجاهها من الحاضر الى المستقبل، ويصبح من الطبيعي أن تمجد اللحظة المباشرة.

وهنا تبدأ الحركة الثالثة، ويداخلها عنصر إنساني، متمثلاً في النداء «يا صاحبي»، وطالبة من الإنسان أن يمد بصره الى لحظة الحضور لتشهد روعته وجماله في صور متعددة: وجوه الأرض كيف تنوّر، نهار مشمس. . . مقمر.

مرة اخرى عاد الشاعر الى الثنائيات الضدية: الشمس/ القمر، الزهر/ الأرض ثم جمعها في بؤرة واحدة هي تمازج لون الزهر الأصفر مع لون الشمس فتصبح الشمس قمراً..

وفي البيت الثالث عشر تتوقف الاستمرارية قليلاً للرجوع الى الماضي ليقيم المفارقة الحادة. فقد كانت الدنيا قبل الربيع مجرد حياة يومية يسعى فيها الانسان الى طلب رزقه، أما حين يأتي الربيع فإنها تتحول الى شيء آخر: حضور جمالي غامر:

أضحت تصوغ بطونها لظهورها نوراً تكاد له القلوب تنور

تتوحد الثنائيات الضدية في بؤرة واحدة: فيتوحد الباطن بالخارج والذات بالموضوع لينتج عنها التوحد الانفعالي في تكامل الباطن بالخارج والذات بالموضوع، فتلتقي القلوب مع النوار وتتحد معه (تكاد له القلوب تنور) ومن جهة أخرى تتحد الأزاهير بالعيون:

من كل زاهرة ترقرق بالندى فكأنها عين عليه تحدر
تبدو ويحجبها الجميم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفّر

... وتستمر الأبيات (١٣ ـ ٢٠) في الثنائيات الضدية وتوحدها بالفعل واللون والحركة.. وبهذه السلسلة تكتمل حلقات التداخل والتشابك التي شكلت حركات القصيدة وصورها.

على صعيد البنية اللغوية انعكس هذا التشابك والتصوير، فكثرت صيغ التشبيه ابتداءً من البيت الخامس الى نهاية هذه الحركة. ومن هذه الصيغ: كأن، كأنما، يكاد، بينما خلت الأبيات الخمسة الأولى من هذه الصيغ تماماً. وهذا موضوع آخر من الثنائية الضدية من حيث شكل القصيدة وتفاعلها مع المعنى، فحين استعملت هذه الصيغ التقريرية التشبيهية في الأبيات (٥ ـ ٢٠) جاءت صيغتان تأكيديتان (حقا لهنك للربيع الأزهر)، (فإنما هي منظر) وكلتاهما ترتبطان بروعة اللحظة الحاضرة والمنظر القائم، أي ترتبط صيغة التأكيد بلحظة الثبات المؤكدة. وفي هذا أيضاً ثنائية ضدية لغوية: لغة التشبيه والتقريب/ لغة التأكيد والتقرير.

في البيت الحادي والعشرين تبدأ حركة جديدة بثنائية ضدية هي الله / الوجود ثم ثنائية اخرى هي المعتصم / الرعية. ويتضح الربط والالتقاء البؤري بينهما في ثنائية الزمن / الطبيعة.

تقرر هذه الحركة أن الله الخالق هو الذي حوَّل الأخضر الى أصفر وجعل النبت الأخضر ينتج زهراً أصفر، كما ان خلق الإمام الطيب أنتج رعية طيبة وتحولت البلاد الى زمن خصب خيِّر. ثم تلتقي هذه الثنائيات الضدية في بؤرة واحدة بتداخل الصور تداخلاً رائعاً في البيت الثالث والعشرين.

في الأرض من عـدل الإمـام وجـوده ومن النبـات الغض سُـرج تـزهـر

فبرز عدل الإمام في الناس وفي الأرض على حد سواء.

لكن التوحد بين الإمام والربيع لا يستمر، لأن الربيع ينتهي. وقد أكد الشاعر على تحول الربيع وعدم ثباته في بيت ٩ و١٣. وهذا يعني أن الانفصال بين الإمام والربيع هو تميز للإمام على الربيع، فالإمام ديمومة فاعلة والربيع فـاعلية منقـطعة (تُنسى الرياض) (فعل الإمام أبدا على مر الليالي يذكر)، فـارتبط الإمام بـالزمن وخلوده، وتكامل معه. ومن مظاهر هذا التكامل انصياع الخلافة اليه، فهـو عين والخلافة الإطار الذي يحيط بها (محجر) وهذه العين تتحرك، وحيثما تحركت وفكرت جاء سلطانه مهيمناً وأصبخت الخلافة لا تُؤثر عليه أحداً..

هذا هو الفرق بين الربيع والإمام: ذاك محدود والإمام وعصره يتنامى من الشر الى الخير، من الظلم الى العدل المستقر:

سكن الـزمـان فـلا يـد مـذمـومـة لـلحـادثـات ولا سـوام يـذعـر
لم يبق مـبـدى مـوحش الا ارتـوى مـن ذكـره فـكـأنمـا هـو محضـر
نـظم الـبـلاد فـأصبـحت وكـأنها عقـد كـأن العـدل فيـه جـوهـر

هذا التضاد بين الإمام والربيع هو تضاد في الجوهر لا في الشكل، فالإمـام جوهر ثابت والربيع زائل. أما من حيث الشكل ففي الإمام ما في الربيع من جمال. ويؤكد الشاعر على هذين المفهومين في البيتين الأخيرين.

وكما ان البنية اللغوية في الأبيات الأولى تأثرت بالمعاني، فإنَّ الحركة الأخيرة هي الأخرى تأثرت، إذ نراها تكونت من سلسلة من أفعال الثبات والديمومة المرتبطة بالإمام. ويلاحظ على الأبيات (٢١ ـ ٣٢) طغيان الجمل الاسمية التي تدل على ثبات اللحظة الحاضرة، وطغيان الفعل المضارع على الجملة الفعلية بدلالته الحاضرة على الثبات. وأما ما جاء من أفعال ماضية (بيت ٢٨ و ٢٩) فهو تشخيص للزمن ساكناً ثابتاً (سكن الزمان، نظم البلاد). وهذان البيتان يتوسطان صورة الخلافة الاولى وهي قلقة (من بيت ٢٥ ـ ٢٨) وصورتها الثانية وهي ثابتة مستقرة (من بيت ٣٠ ـ ٣٢).

ومن جهة اخرى لو تفحصنا الصور والتشابيه في صور الربيع نجد انها متحركة متحولة بينما جاءت صور الإمام ثابتة دائمة كما يتضح من المثال التالي:

الزهرة: كأنها عذراء تبدو تارة وتخفر

الحكم: كأن العدل فيه جوهر.

ويلخص د. كمال ابو ديب رؤيته للقصيدة بأنَّها ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤيا متصلة تعاين الوجود من خلال منظور معقد يصوغه إدراك علاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود على المستوى المعنوي واللغوي. ومن هذا المنظور تتطور قصيدة ابي تمام الى بنية معقدة متشابكة تخرج عن كونها جسماً لا حياة فيه الى رؤيا شعرية متميزة تسبر غور الإنسان الحاكم والمحكوم من خلال الطبيعة.

خامساً: المصباح*

يحمل في رابعة النهار
مصباحه، يبحث عن انسان
لا رمل في عينيه
يسير في خف من الغبار
ينام في برميل
ملتحفا كفيه

(*) أدونيس: الاعمال الشعرية الكاملة، الجزء الاول، ص ٣١٣. والتحليل للدكتور خالد سليمان من كتابه. أنماط من الغموض في الشعر الحر. ص ٨٧ ـ ٩١

ـ وأنت، ماذا؟
ـ ليس لي عينان
بيني وبين اخوتي قابيل
بيني وبين اخوتي الطوفان
حين ينام الليل والنهار
أغافل السفاح
أمشي ويمشي خلفي الغبار
لكنني أمشي بلا مصباح

يقول: د. خالد سليمان:

ان قـراءة هذه القصيـدة تثير في ذهن القـارىء مجمـوعـة من الاشكـالات والتساؤلات، يمكن تلخيصها فيما يلي:

ـ ارجاع الضمائر التالية الى عائد

الهاء المتصلة في: مصباحه ـ عينيه ـ كفيه

الضمير المستتر في: يحمل ـ يبحث ـ يسير ـ ينام ـ أغافل

الياء في: بيتي ـ اخوتي ـ أمشي ـ لكنني

ـ المعنى النصي لمفردات، مثل:

مصباحه ـ السفر ـ رمل ـ برميل ـ الطوفان

ـ التوافق والتضاد بين ال «هو» وال «أنا» (المتكلم) وما يتعلق بهما من صور:

يحمل في رابعة النهار/ مصباحه
يسير في خف من الغبار
ينام في برميل/ ملتحفا كفيه
حين ينام الليل والنهار
أمشي ويمشي خلفي الغبار
لكنني أمشي بلا مصباح

ولنحاول الان مناقشة التساؤلات السابقة بشيء من التفصيل. تحتوي القصيدة على مجموعتين من الضمائر. الأولى راجعة الى غائب، والثانية راجعة الى متكلم. فمن هو هذا المتكلم ومن هو ذاك الغائب؟

من الافضل ان نترك الاجابة عن هذين السؤالين حتى تتكشف بعض الجوانب التي اثارتها التساؤلات السابقة. ولنبدأ بتسليط الضوء على المعاني النصية للمفردات التي ذكرناها.

المصباح والسفر: هل المصباح في النص مجرد اداة حسية أو وسيلة ملموسة تساعد على تبين الطريق في الظلام، وليس يهم أن تكون هذه الأداة بدائية تعمل بواسطة الزيت، أو حديثة تعمل بواسطة التيار الكهربائي، أم أنها شيء آخر معنوي، كالبصيرة أو الفطنة، أو نور اليقين كالذي عند الصوفي؟ واذا ما رجحنا المعنى الثاني فان السفر في القصيدة يصبح كسفر الصوفي، وليس سفرا جسمانيا أو جغرافيا.

رمل: هل الرمل هنا تلك الذرات الدقيقة من الغبار، ام انه شيء مختلف؟ نقول مثلا في حديثنا اليومي «أحس كأن في عيني رملا». فمتى يقول الانسان ذلك؟ ومتى يحس بمثل هذا الاحساس؟ الا يكون مثل هذا الاحساس نتيجة ارهاق ما، او نتيجة معاناة ما؟

برميل: وهل البرميل هنا مجرد وعاء خشبي أو معدني، كالذي نتمثله بحواسنا، أم هو حصر الذات او النفس في مكان مغلق تمتنع فيه الرؤية داخله وخارجه، وبالتالي تستحيل القدرة على كشف الظواهر المحيطة بنا، وفهمها، والتعامل معها؟

الطوفان: هل دلالته هنا تلك المرتبطة بالدلالة التي وردت في القرآن الكريم وفي التوراة أيضاً، وهي دلالة ايجابية مرتبطة بالخير، واستمرار الحياة للفئة التي امنت، والهلاك للفئة التي ضلت، ام هي الدلالة المضادة، الشريرة، المتمثلة في بعض الاساطير القديمة كأسطورة «جلجامش» مثلا، حيث تتجه تلك الدلالة الى

الطوفان «الذي يكرُر وجوه البشر، ويدمر الحصون»؟ ان الدلالة الثانية ترجح هنا لوجود القرينة المتمثلة في السطر التاسع (بيني وبين اخوتي قابيل).

التوافق والتضاد

واضح ان القصيدة هنا قد جعلت من التضاد والتوافق بين ما تمثله ال «أنا» أو ذات الشاعر، وال «هو» او ذات الآخرين العمود الذي نهضت عليه القصيدة وقد جاء التوافق في عنصر واحد فقط بينما تعددت عناصر التضاد.

التوافق يكمن في عملية السفر او السير، فكلا الذاتين ذات الشاعر وذات الأخرين في رحلة وسفر.

أما التضاد فيمكن إجماله في النقاط التالية:

١ ـ السفر والرحلة عند ال «هو» ليست رحلة شاقة، ولا تحمل شيئا من المخاطرة او المعاناة (يحمل في رابعة النهار مصباحه/ . . . لا رمل في عينيه). بينما هي عند ال «أنا» (الشاعر) رحلة شاقة، وفيها معاناة شديدة، ومخاطرة أشد (حين ينام الليل والنهار/ أغافل السفاح).

٢ ـ الرحلة والسفر عند ال «هو» عملية بطيئة متمهلة (يسير في خف من الغبار) بينما هي سريعة خاطفة عند ال «أنا». تخيل مركبتين تسيران في طريقين ترابيين. احداهما تقطع الطريق ببطء والاخرى تقطع الطريق بسرعة كبيرة. كلا السيارتين ستثيران الغبار ولا شك، لكن السيارة البطيئة ستكون سائرة ضمن المنطقة او المساحة المكانية التي يغطيها الغبار الذي أثارته (يسير خف من الغبار) أما السيارة الثانية فانها ستخلف الغبار وراءها (امشي ويمشي خلفي الغبار).

٣ ـ وقت الرحلة عند ال «هو» رابعة النهار، أي في الوقت الذي تكون فيه الاشياء واضحة مرئية، بينما وقتها عند ال «أنا» لحظات الفجر الاولى او لحظات الغروب، حين تختلط العتمة بالضياء، والضياء بالعتمة. واختيار هذا الوقت من قبل الشاعر للرحلة والسفر يحمل بلا شك عنصر المغامرة والمخاطرة، بينما ينتفي هذا العنصر في الوقت الأول.

٤ ـ اذا كانت الرحلة عند ال «هو» وعند ال «أنا» كما ذكرنا في ١، ٢، ٣، فان صاحبي الرحلة يقفان ايضا على طرفي نقيض. اليس ال «هو» هنا اعمى البصيرة، بدليل سيره في رابعة النهار يحمل مصباحا؟ ثم اليس ال «أنا» هنا بصير البصيرة. كالصوفي الذي بلغ مرتبة عليا في رحلته، فاصبحت الحواس عنده شيئا ثانويا لا يعول عليه في رحلته في طريق الرؤية والكشف؟

والان بعد ان تكشفت لنا هذه الجوانب، يصبح من السهل علينا ارجاع الضمائر التي ذكرناها الى مرجعها. فالهاء في مصباحه، وعينيه، وكيفيه، والضمير المستتر في يحمل ويبحث ويسير وينام مرجعها ذاك الاخر، الذي يقف على طرف نقيض للشاعر. اما الياء في بيني واخوتي وامشي ولكنني، وكذلك الضمير المستتر في اغافل، فمرجعها «أنا» الشاعر.

فاذا ما تمكن القارىء من تمثل مثل هذه الاشكالات في القصيدة، وتمثل تفسير لها، وربما لا يكون التفسير الذي ذكرناه التفسير الوحيد هنا، تصبح عملية تذوقه للقصيدة عملية واعية ناضجة. ويمكن له بالتالي أن يدعي انه استطاع ان يخرج بالدر بعد مخاطرته بالغوص.

«خروج» لصلاح عبد الصبور*

يوحي عنوان القصيدة بحالة مؤثرة عاشها الشاعر مستلهماً حالة الهجرة وما سبقها من آلام للرسول ﷺ، ولكن هجرة الشاعر تبدو هجرة رومانسية، اذ خرج من المدينة بكل ما فيها من الام الى السماء. . . الى النجوم:-

اخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطّرحاً أثقال عيشي الأليم
دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم

(*) انظر مقالة عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة: فصول. المجلد الرابع، العدد الرابع سنة ١٩٨٤، وفي هذا التحليل توضيح للقصيدة الرومانسية الرمزية.

أنْسَلُّ تحت بابها بليل
لا آمَنُ الدَّليلَ حتى لو تشابهتْ عليَّ طلعةُ الصحراء

وظهرها الكتوم.

يعلن الشاعر عن خروجه من مدينته... من التصاقه بنظام الحياة الجارف والقديم فيها طارحاً بل مطّرحاً بوعي وقوة ما نتج عن هذه الحياة من أثقال. إنه يريد أن يتخلص من كل ما هو أرضي ليدفنه قبل أن يلج الى السماء ويرتقي الى عالم المثال والنقاء.

واذا كان الرسول ﷺ خرج من أم القرى واتجه الى المدينة، فان الشاعر خرج من المدينة الى المثال. والرسول حمل الاعباء وواجه الناس والشاعر طرح أثقاله ودفن مادیته مرة اخرى. والرسول مطارد من قومه أما هو فمطارد ولكن من نفسه يتحمل أعباء الدعوة وأعباء الناس وأعباء الحياة؟! أم أن الزخم الرومانسي هو الذي صور للشاعر تعاسة المدينة وأعباءها؟ فيخرج منها شاكّا، تائها، ساعياً الى السماء تحت جنح الليل. ومع ان الليل موحش الا أنه مأمن، ولهذا لا يأمن الدليل، ويفضل الليل، ويفضل وحشة الصحراء ومجاهلها لانها تدل على النقاء والفطرة. أما الدليل فهو من مظاهر المدينة بل المدينة الحديثة التي يراها الرومانسي سبب الدمار والضياع.

اخرج كاليتيم
لم أتخير واحداً من الصحاب
لكي يفدّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادرْ في الفراش صاحبي يضلل الطّلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم
حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم.

مرة اخرى يكرر الخروج، وتتضح صورة الربط والانفصال بينه وبين هجرة الرسول. فهو يشترك بمواقف التفرد والوحدة الرومانسية مع الرسول ولكنه يختلف

عنه أيضاً. فهو يخرج كـاليتيم مثل الـرسول، ولكنـه يخرج وحيـداً والرسـول مع صاحبه، والرسول يحافظ على الحياة ويواجهها أما هو فيريد التخلص من ثقله، من ماديته مرة اخرى. والرسول مطارد من قومـه أما هـو فهو مـطارد ولكن من نفسه الارضية ومن ماديته. لهذا نجده يصر على الخروج ويهدد نفسه بأن يتحول حجراً ورمزاً للمادية اذا قبل التفاوض مع «أنا القديم» أو قبل الحياة في الموطن القديم.

سوخي اذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم
وانطفئي مصابيح السماء
كي لا ترى سوانح الألم
ثيابي السوداء
تَحَجُّري كقلبك الخبيء يا صحراء
ولْتُنْسني آلام رحلتك
تذكار ما اطَّرحتُ من آلام
حتى يشفَّ جسمي السقيم
إن عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم

متابعة اخرى لرحلة الرسول ﷺ ومنظر سُراقة الذي تبعه فساخت سيقـان فرسه حتى تعهد بألا يتبعه ولا يشي به الى قريش..

إنه يطلب من مصابيح السماء أن تنطفىء لأنها من الـدليل، وهـو لا يأمن الدليل، ولا يريد المادية، لأن المصـابيح (الحيـاة) تفوّت عليـه نعمة الاشتمـال. بالظلماء، ومن ثم تبعده عن الفطرة.

مرة أخرى يكرر نفوره من المادية والمدنية التي تمثلهـا وتبرزهـا الآلام، فلا يـريدهـا أن ترى أو تعبث بفـطرته المتمثلة بثيابه السـوداء. ويعود لـرمز الفـطرة «الصحراء» مخاطباً إياها بأن تبقى بعيدة مخفية كالقلب، وألاّ تنفتح على هذه المدنية؛ وبذلك ينساها وينسى آلامها ويبقى على فطرته وطهارته الى أن يموت. والموت في

الحقيقة هو بعث أبدي لدى الصوفي والرومانسي.

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالاضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمجُّ ضوءا
هل انت وهمٌ واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

قد يرى المستعجل تناقضاً في موقف الشاعر الذي كان يتحدث عن رغبته في الظلام وكرهه للضياء المادي، والآن يريد ان يعيش في المدينة المنيرة، والضياء الذي لا يفارق الظهيرة؟!

والحقيقة أن الشاعر وصل الى قمة التعقد في حالته النفسية فتشابكت الخيوط الصاعدة مع خيوط الحل. ذلك أنه لا يريد المدنية الحديثة بما فيها من آلام وأنانية. إنه يريد أن يعيش في عالم المثال، ولاحظ تعبيره: «لو مت عشت»، فهو لم يمت ليعيش، وانما هو ايمان بحتمية سيطرة الفطرة وانتصارها وانتصار الخير. وهذه المدينة الجديدة والمدنية التي وصل اليها الشاعر عبر طريق الخلاص هي المدينة المأمولة التي تتميز بالأبدية دون أن يؤثر في طهرها ونقائها شيء: «مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء» فالأضواء الزاخرة المليئة والكثيفة هي أزلية، والوقت الثابت هو الوقت الأزلي: «والشمس لا تفارق الظهيرة» إنها تأملات رومانسية صوفية دينية للوجود على أفضل طريقة. ولكن الحزن الذي كان يسيطر على الشاعر منذ البدء، يعود ثانية في آخر القصيدة؛ ليندب مدينته المثالية الفاضلة لأنها لم تتحقق بعد. وينادي بها ويصرخ بصفاتها: انها مدينة الرؤى والأحلام؛ فهل رؤيته وهم أم أنها حقيقة؟

وهنا يلتقي خروجه مع هجرة الرسول في أن كليهما سعيا لإقامة مدينة فاضلة، مدينة الفطرة، ولكن الرسول حقق مدينته، والشاعر حائر في هذا العصر كيف يحقق مدينته. مدينة الرسول تشرب النور وتنتظم بالوحي الالهي وتمج هذا النور والضياء للناس، ولكن مدينة العصر متخبطة متعثرة، فهل يا ترى تنبثق الاضواء الالهية وتعمر هذا الكون؟ هل هذا وهم بعيد التحقق أم هو حقيقة ستكون؟!

أنشطة:

١ ـ ارجع الى المفضليات، واختر قصيدة وحللها تحليلاً جمالياً.

٢ ـ في شعر الحروب الصليبية نجد الشعراء يلحون على ربط صلاح الدين بيوسف الصديق. ارجع لبعض النصوص في كتاب الروضتين لأبي شامة المقدسي، الجزء الثاني. ثم حلل أبعاد الرمز.

٣ ـ ما وجه الاختلاف بين الصورة الشعرية القديمة والحديثة. وضّح ذلك بأمثلة من دواوين الشعراء القديمة والحديثة.

٤ ـ حلل الصورة التالية تحليلاً نفسياً. يقول نصيب الشاعر حين علم برحيل محبوبته ليلى:

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاةً عزها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان، قد تُركا بوكر ... فعشهما تصفّقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نصّا ... وقد أودى به القدر المتاح
فلا في الليل نالت ما ترجّي ... ولا في الصبح كان لها براح

٥ ـ ارجع الى معلقة زهير بن أبي سلمى. ثم أجب عما يلي:

أ ـ ما علاقة أم أوفى بموضوع القصيدة؟!

ب ـ ما هي أجمل صورة أعجبتك، ولماذا؟

ج ـ ما هي صفة زهير كرجل من خلال قصيدته؟

د ـ وردت بعض الرموز في المعلقة عينها، ثم اربط دلالتها بموضوع القصيدة؟

٦ ـ من خلال الابحاث التي تكلف بها أو تقرأها عن تحليل قصائد في المجلات المتخصصة بالادب وتلك التي تجدها في الكتب التي تعرض تحليل قصائد قديمة ـ هل تجد اختلافاً في المنهج، أيهما يستهويك أكثر؛ التحليل القديم أم الحديث؟ ولماذا؟

الفصل الثالث

النص القصصي

النص القصصي

أخذ النص القصصي يحتل مكاناً بارزاً في الدارسات الحديثة، كما أخذ يحتل مكانة هامة من حيث كونه عملاً أدبياً، فلا تكاد تصدر صحيفة يومية أو مجلة ثقافية إلا تحمل في ثناياها قصة أو أكثر.

ومع أن الأدب القصصي قديم النشأة عالمياً إلا أنه من الفنون المستحدثة في الأدب العربي. فترجع نشأته عالميا الى القرن الثاني بعد الميلاد في الأدب اليوناني. أما في الأدب العربي، فقد جاء عن العرب حكايات وقصص تعتمد على أسلوب القص كأيام العرب وحكايات الفرسان، ولكنها تستند الى مقومات غير مقومات القصة الحديثة مثل ارتكازها على الأمور الغيبية أو العرض اللغوي أو تدخل الكاتب أو اهتمامها بالماضي. . . مما يجعلها تقع تحت مفهوم الحكاية. ومع ذلك يجب التذكير بأن قصة يوسف عليه السلام الواردة في القرآن الكريم تحتوي على عناصر القصة الحديثة ومقوّماتها. بل لقد اشتملتِ على تقنيات القصة الحديثة من استخدام الحلم والسرد والحوار والرموز وتشابك الأحداث. . . . مما يجعلها نموذجاً رائعاً للقصة وبالتالي التأكيد على التسليم بأنها «أحسن القصص». ولكننا ننبه أيضاً الى أن الأدب العربي لم يقدم نماذج من القصص على هذا النحو.

وعلى هذا يمكن فهم التضارب في أقوال المحدثين بأن الأدب العربي فيه نماذج قصصية؛ أو أنه لا يوجد فيه قصص. ذلك أن نماذج القصة محدودة في الأدب العربي كما هو الحال في قصص القرآن والقصص المترجمة. وأما الحكايات وأحاديث المسامرات والمقامات فلا ترقى فنياً الى القصة(١). وبالتالي لم يكن للعرب قصص فني وافر لأن توجههم كان منصباً على الشعر والخطابة. . ولم يهتموا كثيراً بآداب اليونان لأنه أدب وثني يقوم على الأساطير وتعدد الآلهة. . .

---

(١) راجع كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص ٥٢٣.

وفي العصر الحديث، أقبل الأدباء على التراث يقلدونه وينهلون منه بعد فترة من الركود. فظهر في ما يتعلق بالقصص مقامات وحكايات تشبه ما كان في عصر الازدهار العباسي. مثل مقامات عيسى بن هشام للمويلحي وليالي سطيح لحافظ ابراهيم وشيطان بنتاؤور وقصة لادسياس لأحمد شوقي والوجديات لفريد وجدي. .

وفي الطور الثاني أخذ بعض المثقفين يترجمون من القصص الغربي ترجمة يشوب بعضها كثير من التحريف أحياناً وإلباس القصة لبوساً عربياً. ومثال هذا الطور قصة «مغامرات تليماك» التي ترجمها الطهطاوي بعنوان «وقائع الأفلاك في حوادث تليماك» وقصة «بول وفرجيني» التي ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان «الأماني والمنة. .» وترجمها مصطفى المنفلوطي بعنوان «الفضيلة».

ثم أخذت تظهر قصص مترجمة أكثر دقة في النقل، وقصص أخرى مؤلفة على نهج غربي. . وقد كان للمجلات دور بارز في دفع القصة نحو التأصيل وتعريف الناس بأهمية هذا الفن(٢)، منذ الربع الأخير من القرن الماضي حتى الحرب العالمية الأولى.

ويلحظ الانسان اختلاط المفاهيم في فروع هذا الفن القصصي في مطلع هذا القرن، فالقصة والرواية والمسرحية قد ترد بمعنى واحد.

لذا فان من المفيد الفصل بين هذه المصطلحات وتوضيحها، وان كانت جميعها تشترك في عناصر متشابهة وتعريف عام*؛ إذ إنها إعادة تصوير الحياة كما يراها الأديب بأحداث وأفعال تصدر عن شخصيات أو تقع لهم في مكان وزمان مرسومين، ولكنها ـ مع هذا القدر الكبير المشترك ـ تختلف في التركيز والأسلوب والزمن المخصص للأحداث. . فتنقسم بذلك الى:

---

(٢) انظر كتاب د. عبد الرحمن ياغي: تطور الجهود الروائية ص٢٣ ـ ٤٩.

* ورد في كتابنا: دراسات في اللغة العربية ط ١ ص ٢٠٨ أن القصة فن أدبي يتناول حادثة أو مجموعة من الاحداث التي تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة في بيئة زمانية ومكانية ما، وتنتهي الى غاية مرسومة، وتصاغ بأسلوب أدبي مؤثر.

أ ـ الأقصوصة أو القصة القصيرة جداً (الاسكتش)Skitch وتكون في صفحة أو اكثر قليلاً.

ب ـ القصة القصيرة: Short Story ويتراوح طولها تقريباً ما بين ثلاث صفحات وعشرين، أو تستغرق قراءتها ما بين ربع ساعة الى ساعة.

ج ـ الرواية القصيرة Novelette وهي اكبر من القصة القصيرة، وأصغر من الرواية.

د ـ الرواية: Novel وهي القصة الطويلة التي تملأ كتاباً أو أكثر.

هـ ـ الحكاية: ترد في مقامين مختلفين: الحكاية كعنصر مستقل من القصة وهي فن يرتكز على السرد المباشر المعتمد على التشويق والاثارة عن طريق الخوارق والمغامرات والشخصيات فيها غير نامية أو واضحة، مثل حكايات ألف ليلة وليلة. وقد ترد الحكاية كجزء من القصة لتدل على التسلسل في الاحداث. . .

و ـ المسرحية: وهي القصة التي تعتمد على الحوار بين الشخصيات دون تدخل الكاتب أو الرواي. . وسنفرد لها فصلاً خاصاً.

وكتعريف اجرائي، حين يرد لفظ القصة فان المقصود هو الفرعان معاً: القصة القصيرة والرواية كنوع أدبي واحد. وحين يلزم التفريق بينهما نخصص الحديث بذكر المقصود.

عناصر القصة:

١ ـ اللغة:

تشكل اللغة عنصراً هاماً في الأعمال اللسانية، فلا نتصور حياة عادية أو أدبية بدون لغة. وقد سبق الحديث عن اختلاف اللغة العامية عن اللغة الأدبية، ونعيد الى الذهن هنا أن اللغة العامية لغة مبتذلة لا تقوى على إقامة معانٍ ذات ايحاءات متعددة مؤثرة كما هو الحال في اللغة الأدبية.

وليس لدى كاتب القصة وسيلة أخرى غير اللغة يوصِل بها أفعال شخوصه وأفكارهم وصراعهم. ومع هذه الأهمية، فإن بعض الدارسين أثار قضية اللغة في

النصوص القصصية: هل تكون على نمط واحد في السرد والحوار؟ هل تكون ذات مستوى واحد عند جميع الشخوص؟ وهل تكون اللغة السائدة لغة عامية أو فصيحة؟! أم هي مزيج بين هذا وذاك؟

إن قضية اللغة ونوعيتها ما زالت موضع نقاش، وكانت كذلك منذ بداية هذا القرن. وقد كتب بالعامية محمد تيمور وتوفيق الحكيم وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم خلال عقود متعاقبة من هذا القرن، وأقلع بعضهم وراوح بعضهم بين العامية والفصحى(٤). وأعاد محمد حسين هيكل كتابة روايته «زينب» بالفصحى بعد أن كانت مكتوبة بالعامية . من هؤلاء الذين عقبوا على تجربة الكتابة بالعامية عبد الحميد جودة السحار، إذ يقول: «إن العامية لا تحلّق أبداً، وبعد أن جُبْتُ البلاد العربية كلها وجدت أنّ الكلمة العامية تختلف في المعنى من بلد الى آخر، وقد تختلف من اقليم الى اقليم، وقد لا تفهم خارج نطاقها المحلي. . . ولو سلمنا جدلاً بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية في الحوار فإن التضحية بهذه الواقعية أقل بكثير من التضحية بالحوار وقد قاسيت من هذه التجربة عندما قرأت بعض الاقاصيص الواقعية المكتوبة باللغة الدارجة المحلية، ولم أفهم منها شيئا»(٣).

وعلى النقيض من ذلك نرى د. رشاد رشدي يقول: «من غير المعقول في القصة على الاطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد، وخاصة اذا كانت اللغة المستعملة غير التي يتكلم ويفكر بها في الحياة. . . والكتاب ليسوا أحراراً في ان يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصيحة كما يتراءى لهم، فالكاتب عليه ان يكون واقعياً يحاكي الواقع وليس معقولاً أن يتكلم الفلاح الفصحى». . . (٥).

فالواقعية هي سبب رفض العامية عند السحار (لأنها غير مفهومة لدى

---

(٣) القصة من خلال تجاربي ص ٢١ .

(٤) فن القصة ص ١١٥ ـ ١١٦، يفضل محمود تيمور اللغة الفصيحة التي ليست بالعالية ولا المابطة المجوجة.

(٥) القصة القصيرة، ص ١٠٠، وانظر فن كتابة القصة ص ٨٨ و ١١٢ .

الجميع)، والواقعية سبب التمسك بالعامية عند الفريق الآخر. والحقيقة أننا ننظر الى الأدب على أساس أنه إعادة تصوير للحياة، وحق للكاتب أن يصور الحياة بالطريقة التي يراها مقنعة ومؤثرة. فكما أنه يجعل الانجليزي يتحدث بالعربية أو يقول شعراً فصيحاً في القصة المسرحية يمكنه أن يجعل الفلاح يتحدث باللغة الفصيحة، دون أن يخطر في بالنا هل هذا صحيح أو معقول. لأن الصدق الواقعي ليس شرطاً في الصدق الفني(٦). على أن الكاتب ليس حراً في أن يتعمد اختيار الألفاظ القاموسية أو الوحشية لأن ذلك تدخل مباشر من الكاتب في لغة الشخوص، وعليه، فان اللغة الفصيحة هي الشائعة لدى معظم الكتاب في مناطق السرد أو في حديث الراوي، أما في الحوار فهي تتراوح بين اللغة المثقفة العامية واللغة الفصيحة مع استعمال علامات الحذف والجمل القصيرة أو تنزل الى لغة السوقة، وكمثال على ذلك كتابات نجيب محفوظ(٧).

وتختلف لغة الرواية عن القصة في أن الأولى تميل الى البساطة والوضوح والسعة، أما لغة القصة القصيرة فهي أكثر ايحائية، بل ربما تصل في الاسكتش الى درجة الشفافية الشعرية.

٢ ـ الفكرة / المغزى:

قبل أن يشرع الأديب بالكتابة، لا بد أن تساوره فكرة يحاول عرضها وايصالها للمتلقي. وقد يسلك لذلك طريق الشعر أو النثر غير التخيلي أو القصة... وفي الحالة الأخيرة يجند لفكرته أحداثاً وأشخاصاً يُنشب بينهم صراعاً فتتجلى الفكرة من خلال تفاعل عناصر العمل الأدبي. فهو لا يقدم صيغاً جاهزة وقوالب أخلاقية جامدة، بل يخلق من عمله مرآة متعددة الزوايا، يرى المتلقي فيها الفكرة من جوانب

---

(٦) الصدق ـ حتى عند الواقعيين ـ ليس معناه حكاية الواقع كما هو، أو سرد رواية التاريخ كما حدث، اذ الفن يستلزم الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو خاص مقنع فنياً، بحيث توحي في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو اليها. (د. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث ص ٥٣٨ ـ ٥٣٩).

(٧) انظر دراسة ايفلين بارد. نجيب محفوظ والقصة القصيرة ص ٢٠٠ ـ ٢١٣.

مختلفة بحيث تتكامل بتكامل عناصر القصة. ونسمي الدرس الذي يفهمه المتلقي بعد قراءة العمل الادبي «مغزى». والحكم على القصة لا يكون من خلال المغزى فقط بل من تفاعل مختلف عناصر القصة وتركيبها بالاضافة الى القيم الجيدة المطروحة.

ولهذا فان ادراك المغزى «فكرة الكاتب أو الدرس الذي يريدنا أن نتعلمه) ليس سهلاً فقد يفشل المتلقي في فهم القصة دون عيب فيها لأسباب منها:

- عدم فهم وظيفة الأدب. فالقصة مثلاً لا تقول المغزى مباشرة، وفيها أحداث وأشخاص يتحركون. . . وهذا ربما يقود المتلقي الى تفكير آخر.
- قلة التجربة والخبرة لدى المتلقي.
- الاراء الفكرية المطروحة وعمقها. .

لذا يفضل قراءة القصة أكثر من مرة واستبعاد الأحكام المسبقة والتركيز على العلاقة بين الأشخاص والاحداث والأفكار المطروحة، وربط كل ذلك بعنوان القصة واسماء الشخوص وطبقاتهم الاجتماعية. . وحين تكون القصة رمزية على المتلقي النفاذ الى ما تحت القشرة واستكناه الرمز، اذ لا بد أن تنتشر قرائن في النص تعين على فهم المغزى.

٣ ـ الحدث:

الحدث مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملاً له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى(٨) وهي المحور الاساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطاً وثيقاً كارتباط الخيوط معاً في نسيج يشكل قطعة قماش.

وتتحقق وحدة الحدث عندما يجيب الكاتب عن أسئلة أربعة هي: كيف وأين ومتى ولِمَ وقع الحدث؟ ولا يشترط في الأحداث أن تكون كبيرة ضخمة، أو متعلقة

---

(٨) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي ص ٥٩، وانظر القصة القصيرة في أمريكا ص ٤٣. والقصة القصيرة (لرشاد رشدي ص ٤٠).

بشخصيات مرموقة، بل يستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة، أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية، أو يتخذها من الشخصيات دون أن يشعرنا أنه واقف خلف خيال الظل يحرك دمى صغيرة كما يشاء(٩).

كما أنه لا يشترط في الكاتب أن ينقل وقائع مصوَّرة من الحياة اليومية، وانما يستمد مادته لبناء أحداث قصته من كل ما يقع تحت سمعه وبصره بما لديه من قدرة على لقط الظواهر وتصويرها، دون ان يتقيد بالأحداث الحقيقية التي سمعها أو رآها، وإنما يزيد فيها أو ينقص منها منتخباً ما يراه صالحاً لبناء قصته وفق المنطق، وهذا هو الصدق الفني. لهذا يجب أن يتصف القاص بمهارة فنية: ينتقي، ويؤلف، ويتعمق، ويتجاوز بها سرد الواقع، فتبدو الأحداث واقعية مع أنها مبنية على الايهام أو الخيال أو المحاكاة.

وليس هناك من طريقة محددة يتبعها الكاتب لعرض أحداثه، فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخوصه تطوراً أمامياً متبعاً المنهج الزمني. وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصور الحادثة ثم يعود بنا الى الخلف كي نكتشف الاسباب والأشخاص... وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي، فيبدأ من نقطة معينة ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي... وقد يترك لبطل القصة الحديث عن نفسه ليخلق الشعور بالألفة... كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكنه من أدوات الكتابة.

على أن هناك أمراً هاماً يتعلق بحركة الأحداث من حيث السرعة والبطء وهو ما يسمى الايقاع. فإذا رجع الكاتب الى الوراء في الزمن ليوضح لنا الموقف، فعليه ان يكون سريعاً حتى لا يبرد الحدث أو يقف طويلاً. وتظهر سرعة الاحداث كذلك بعد التأزم في طريقها الى النهاية. في حين تكون سرعة الاحداث أقل قبل تشكل الأزمة، وكذلك الحال حين يصور الشخصيات فانه يحتاج الى وقت أطول، لأن توضيح الصورة بأفعال يحتاج الى تركيز، وبطء نسبي.

---

(٩) سيد قطب. النقد الادبي ص ٨٩.

وسرعة الأحداث وبطْؤها يقتضيان تنـويعاً في الأسلوب واللغـة، فسرعـة الأحداث يناسبها جملٌ فعلية قصيرة كي تنقل الحركة وتَغَيُّرَ الأحـداث. . في حين تطول الجمل وتكثر الجمل الاسمية في الاحداث البطيئة.

طرق عرض الحوادث:

لكل أديب طريقة في عرض قصته، وقد يتبـع أكثر من أسلوب في القصـة الواحدة كما قد يلتزم بأسلوب واحد. ومن طرق عرض الحدث الرئيسية ما يسمى بوجهة نظر الراوي Point of View ، ويقصد به من يقص علينا القصة، فقد يكون الراوي شخصاً غير شخوص القصة وقد يكون واحداً من الشخوص. وهذا الراوي ـ أيا كان ـ يقدّم لنا معلومات على درَجات: كلية أو جزئية، كما يلي(١٠):

أ ـ الراوي كُلّي العلم:

ويقصد به الراوي الذي يملك حرية التنقل من شخصية لأخرى، ومن حدث لآخر، ويملك القدرة في اعطاء المعلومات أو حجبها، والتعليق على الشخصيـات مادحاً أو قادحاً. أي هو الراوي الذي يملك كل المعومات حول كل ما في قصته، وهذا يعني أن هذا الاسلوب إجباري بحت. وقد ساد هذا النوع في روايات القرن الثامن عشر في الأدبين الانجليزي والامريكي. ولكنه قليل الاستخدام الآن، وذلك بسبب تطور الحياة المادية والفكرية وما عكسته على فن القصة.

ب ـ الراوي محدود العلم (السرد القصصي باستخدام صيغة الشخص الثالث)

ويطلق على هذا النوع تسميات مختلفة منها الراوي الانتقائي او الاصطفائي لأنه ينتقي الاحداث والمعلومات التي تناسبه. ويكون هذا الراوي أحد شخوص الرواية. ومن الواضح ان هذا الراوي يقدم معلومات منتقاة من زاويته الخاصة. ولا يصلح لتقديم كافة المعلومات. وعلى القارىء ان يكون حذرا امام هذا الراوي. فقد يكون غير صادق او دقيق، لأنه يقدم تحليلاً للاحداث من ثقافته.

---

(١٠) النقد التطبيقي التحليلي ص ٨٦ ـ ٩٠

ج ـ الراوي بصيغة الانا (السرد باستخدام صيغة المتكلم):

والراوي هنا أيضاً يروي الاحداث من زاوية خاصة تحتمل الصواب والخطأ، وقد يعاب على هذه الطريقة أن القراء قد يظنون أن الاحداث قد جرت للمؤلف نفسه. يقول السحار: وقد كتب بعض النقاد ان قصة «وكان مساء» ـ وهي مروية بضمير المتكلم ـ قصة تروي فترة من تاريخ حياتي»(١١). ومن عيوبها أيضاً أن الرواي الأنا لا يستطيع تصوير مشاعر وانفعالات الشخصيات الاخرى لأنها بعيدة عن التأثير في شخصية الرواي، او لأن الرواي الأنا لا يمكنه التدخل في الشخصيات الأخرى حتى لا تلتبس شخصيته بشخصية المؤلف.

د ـ وقد لا يكون في القصة راوٍ أو قاص، وانما يعتمد الحدث اذ ذاك على حوار الشخصيات والزمان والمكان وما ينتج عن ذلك من صراع يطور الحدث ويدفعه الى الأمام. وبما أن الراوي غير موجود فان القاريء يستخلص الأحداث والتفاصيل من خلال كلام الشخوص والسياق. وهذا الاسلوب يبتعد عن الاخبار ويقترب من الكشف والعرض ـ وسيأتي بيان ذلك في الشخصيات.

ومن جهة أخرى، قد يعتمد الكاتب أساليب متعددة في نقل الأحداث وتصوير الشخوص، من ذلك: الحديث الداخلي، أو ما يسمى أحلام اليقظة، والوصف، والترجمة الذاتية والتأمل والحلم والرسائل والارتجاع الفني والتكتيك السينمائي.. وأي أسلوب يهتدي اليه الكاتب.

وفي العادة، تتشكل القصة من حدث رئيسي وحدث فرعي، أو أحداث فرعية؛ ولا سيما في الرواية، وتتداخل هذه الأحداث لتوضح الشخوص والفكرة وتؤثر في نفس المتلقي. هذا التداخل يسمى التعقد أو الحبك.

٤ ـ القصة والعقدة (الحبكة):

الحَبْكة: (بفتح فسكون) من حَبَك حَبْكا أي أحكم صناعة الشيء. وحبك الثوبَ: أجاد نسجه. وحبك الحبل: شد فتله. والحُبْكة (بضم فسكون) الحبل يشدُّ

---

(١١) القصة من خلال تجاربي ص ٣٦.

به على الوسط(١٢). وبعض النقاد يستخدم مصطلحاً آخر هو العقدة(١٣). ويعرفها فورستر بأنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً، يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج(١٤)، وتَتَابُعُ هذه الاحداث يفضي الى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما، وتعمل على شد القاريء اليها.

ويفرق النقاد بين الحبكة والحدث على أساس أن الحدث يرتكز على السرد والتتابع، أما الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث، وبمعنى اخر يكون السؤال في الحدث ماذا بعد ذلك؟ أما في الحبكة، فالسؤال هو لِمَ حدث ذلك(١٥).

وتنقسم القصة من حيث تركيب الحبكة الى قسمين:

١ ـ القصة ذات الحبكة المتماسكة: وفيها تكون الاحداث مترابطة متفاعلة، وكل حدث يؤدي إلى الحدث التالي حتى تبلغ القصة نهايتها، مثل بداية ونهاية ومدام فلوبير ودعاء الكروان لطه حسين والنقاب لعبد الحميد جودة السحار. .

٢ ـ القصة ذات الحبكة المفككة: وهي التي تبنى عَلى سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي لا يربط بينها رابط سوى الشخصية، أو البيئة الزمانية أو المكانية، وتكون وحدة العمل فيها معتمدة على البيئة التي تتحرك فيها الشخوص، أو على النتيجة العامة التي ستنجلي عنها الاحداث، أو على الفكرة الشاملة التي تنتظم الحوادث والشخصيات(١٦) ومن الأمثلة على الحبكة المفككة (غير المتماسكة) رواية الحرب والسلام لتولستوي وثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) التي تدور أحداثها في القاهرة وتصور حياة عائلة برجوازية ومظاهر التقاء الحضارية الغربية بالتقاليد والعقائد ما بين الحربين العظميين.

---

(١٢) المعجم الوسيط (مادة حبك) جـ ١ ص ١٥٣

(١٣) حسين قباني فن القصة ص ٥٧، وانظر د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص ٦٤.

(١٤) اركان القصة ص ١٠٥.

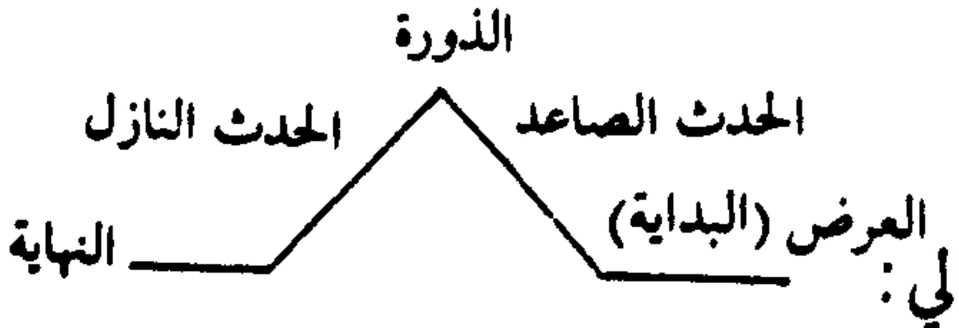
(١٥) قضايا النقد الادبي ص ١٦٢

(١٦) في النقد الأدبي ص ٢٨ ـ ٢٩.

ويغلب أن تكون الحبكة مفككة في الاعمال التي تحلل الشخصيات من الناحية النفسية والاجتماعية:

ولدى دراسة الانتاج القصصي يستنبط الدارس أنماطاً للحبكة من حيث سيرها وتعقدها وفيما يلي أشهر أنواع الحبكة(١٦):

أ ـ الحبكة المتوازنة وهي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد لتصل الى درجة الأوج (الذروة أو الأزمة أو النقطة الوسطى عند أرسطو) ثم تبدأ القصة بالنزول نحو النهاية وفي العرض نتعرض الى شخوص القصة ومكانها وزمانها وبداية الأزمة. ويكون العرض فى القصة القصيرة قصيراً. أما في الرواية فقد يشغل فصلاً كاملاً على النحو التالي:



وفي العرض أيضاً تبدأ الحوادث دون أن توحي بالنتيجة. «لكنها تكون وسطاً بين الغموض والوضوح، تتضح بمقدار ما تبين لك الخيوط الاساسية التي ستتألف منها العقدة، وتكون غامضة بحيث تدعك متلهفاً متشوقاً الى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية.

ـ الحدث الصاعد: هو الانتقال من العرض الى أسباب الخلاف أو الأزمة. وفي الحدث الصاعد يبدأ المؤلف بتطوير العقدة بتركيز وبطء شديدين.

ـ الازمة ـ العقدة: هي اللحظة التي تصل فيها الاحداث الى اقصى درجات التكثيف والانفعال، وهي نقطة التحول في القصة وتعتبر بداية تمهد للحل.

ـ الحدث النازل (حل العقدة او فك الحبكة): ويسجل حصيلة الصراع الفكري او العاطفي او الديني) وحالة الادراك او الوعي الذي تصل اليه الشخصية بغض النظر عن عمق الادراك او مدى دوامه او استمراره.

غير انه يشترط في الحل ان يكون منطقيا، وألاّ يخالف ما سبق وتقدم من

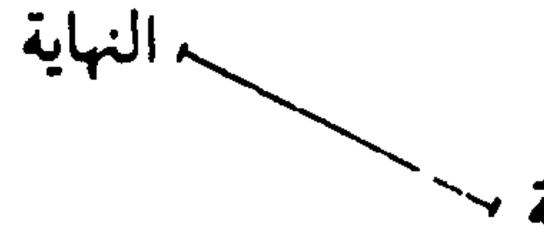
---

(١) عالج د. عدنان خالد عبد الله في كتابه: النقد التطبيقي التحليلي ص ٧٥، الحبكة معالجة واعية، وقد افدنا منه كثيراً في هذه المادة. وانظر كذلك كتاب د. سمير المرزوقي: مدخل الى نظرية القصة.

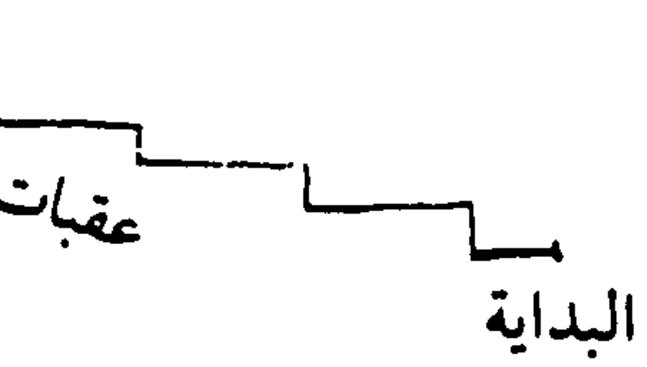
احداث، وقد تكون القصة بلا حل كما هو عند تشيخوف، ويقصد من وراء ذلك ترك المجال امام القارىء للمشاركة في التفكير بحل لهذه القصة.

ب ـ **الحبكة النازلة**: وهي التي تبدأ باندحار البطل وفشله ثم تستمر في النزول به الى الحضيض ومثال ذلك أن يكون البطل قاتلا فيعرض الكاتب هذا البطل وهو يتردى في المشاكل النفسية وعدم التوفيق، ثم يضيف اليه مصائب اخرى تزيد من تحطيمه، فمع أنه هارب من يد العدالة مثلا الا انه يلقى الجزاء الأليم. ويمكن رسمها على الشكل التالي:

جـ ـ **الحبكة الصاعدة**: وهي عكس السابقة، ففيها ينتقل البطل من نجاح الى نجاح. كأن يكون البطل تاجراً صادقا فتربح تجارته، ويتزوج فيسعد بزواجه ثم ينجب أطفالاً يملؤون عليه حياته بهجة وسرورا. ويمكن رسمها كما يلي:



د ـ **الحبكة الناجحة في النهاية**: وفيها يواجه البطل اخفاقات عديدة ولكنه ينتصر في النهاية وهي أكثر انواع الحبكات شيوعا واظهرها صراعا وتشويقا ولا سيما في المسلسلات التلفزيونية. اذ تبدأ القصة بالبطل الطيب وشخصيات اخرى تساعده، وفي المقابل يترصده شخص شرير لا يني يوقع به ويعرضه للمخاسر؛ فيترنح ويكاد يسقط، ولكنه لطيبته يجد من يساعده وينقذه في كل مرة حتى يستطيع التغلب على الشر. ويمكن رسمها على النحو التالي:



هـ ـ **الحبكة المقلوبة**، وفيها يحرز البطل انتصارات مزيفة، فيبدو عليه النجاح وعلامات السعادة، ولكنه في الحقيقة يكون قد بنى مكاسبه على الغش والظلم، فحين يصل الى القمة يهوي الى الحضيض، كالتاجر او المسؤول الذي يستغل عمله ويرتكب المحرمات ويسير مخالفا للقانون، ومع ذلك يثري ويجني أرباحا طائلة فيبني بيتا فاخرا ويركب سيارة فارهة ويقدم له الكثير من الطاعة والاحترام، الا نفرا قليلا

يشكون في صلاحه ويسعون الى كشفه للناس والقانون، وفعلا يفتضح أمره كأن يكون متاجرا بالمخدرات او الممنوعات او يعقد صفقات سرية او يأخذ رشوة كبيرة فينكشف ويخسر كل ممتلكاته وتسقط هيبته وسمعته. ويمكن رسم الحبكة كما يلي:

الزمن في الحبكة

ثمة اساليب فنية متعددة لتنظيم الحبكة، أهمها:

أ ـ **الزمن التاريخي**: وفيه ينظم الحدث او الحبكة بحسب الخطوات السابقة. العرض فالازمة فالحل. والزمن يكون متسلسلا ويبدأ من نقطة معينة ثم يسير الى الامام حتى تنتهي القصة. والاحداث تكون مرتبة بحسب الزمان حدثا بعد آخر دونما ارتداد في الزمان. وهو أبسط اشكال النثر الحكائي(١٨).

ب ـ **الزمن النفسي**: وهنا لا ينظم الزمن حسب وقوعه تاريخيا، بل حسب الاحساس به. وهو يرتبط بما يسمى تيار الوعي (المونولوج الداخلي) وهو تسجيل عفوي للافكار في اذهان الشخوص بطريقة تداعي المعاني الحر في العقل. ومن الامثلة على ذلك عوليس لجيمس جويس(١٩)، والصوت والغضب لفولكنر.

جـ ـ **الارتجاع الفني (فلاش باك:Flash Back)**وفيه تبدأ القصة من نهايتها ثم تعود الى البداية. وقد يقطع الكاتب تسلسل الاحداث ليعود الى الوراء فيقدم حدثا من الماضي يفسر غموضا في الوقت الحاضر. وأول ما انتشرت هذه الطريقة في السينما ثم انتقلت الى الرواية.

د ـ **التنبؤ القصصي (Foreshadow)**: وفيها ترتب الاحداث بطريقة تهيء القارىء للأحداث التالية، ويكون بعدة أشكال منها: أن القاص يلجأ الى اضفاء جو معين

---

(١٨) انظر: نحو رواية جديدة ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

(١٩) دراسات لاعلام القصة الانجليزية ٣٩ وانظر تيار الوعي في النقد الادبي ٢٣٢ والنهاية المفتوحة ـ شاكر النابلسي ٧٥ والقصة السيكلوجية ١١٦ وتيار الوعي لهمفري وعنده ان قصص تيار الوعي نوع من القصص يركز فيه اساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات. ص ٢٠

على حدث معين لاستباق القارىء وتهيئته نفسيا للأحداث القادمة، أو من خلال حدث يوضع في بداية القصة، او من خلال ادلة مادية ملموسة توضع في البداية كما يفعل معظم كتاب القصة البوليسية.

تقويم الحبكة

تعد وحدة الحبكة معيارا أساسا من معايير الحكم على نجاح القصة او اخفاقها في بناء الحبكة. ويقصد بوحدة الحبكة تماسك الاحداث وتتابعها تتابعا منطقيا او نفسيا. ويمكن الحكم على تماسك الحبكة ووحدتها باللجوء الى معيار ارسطو في المحاكاة (Mimesis) وهو مدى مطابقة النتاج الادبي للواقع. ويقصد بذلك ما يمكن ان يحدث لا ما هو حادث فعلا. ومن عيوب الحبكة اللجوء الى الصدفة لحل الحبكة.

ولفهم الحبكة يمكن للقارىء ان يسأل نفسه الأسئلة التالية:

* ما هو الصراع الذي تدور حوله الحبكة؟ أهو صراع داخلي (في نفس الشخصية) أم خارجي (بين الشخصية الرئيسة وبين المجتمع او الدين او الافراد او بقية الشخوص)
* ما هي أهم الحوادث التي تشكل الحبكة؟ وهل الحوادث مرتبة على نسق تاريخي أم نفسي؟
* قارن بين بداية الحبكة ونهايتها. دوّن التغييرات الاساسية التي حصلت بين الاثنين. ما هي هذه التغييرات؟ وهل هي مقنعة أم مفتعلة؟ هل الحبكة متماسكة، هل تتابع الاحداث منطقي أم أنه يعتمد على الصدفة؟!
* هل يمكن شرح الحبكة بالاعتماد على عناصرها من عرض وحدث صاعد وأزمة وحدث نازل وخاتمة؟

٥ ـ القصة والشخوص:

لا يسوق الكاتب افكاره وقضاياه منفصلة عن محيطها الحيوي والاحداث. ولا يمكن ان نتصور احداثا تقع دون ان يشارك في احداثها شخص أو اشخاص. والشخص القصصي يتصف بمجموع صفات عقلية وخلقية يتصف بها الانسان

العادي وتميزه عن غيره من الشخصيات الاخرى. (٢٠) وهذه الصفات العقلية والقيم الاجتماعية والحيوية التي تتحرك فيها الشخصيات، لا بد لها من مجال تعيش فيه، وتتفاعل مع موجوداته كما هو الحال في الحياة العادية، لكن بتوجيه وتكثيف. من هنا تتبين العلاقة المتفاعلة بين الاحداث والشخوص.

يختار الكاتب شخوصه من الحياة عادة (الحياة الحاضرة أو الماضية في التاريخ او المستقبلة في الخيال) كما هو الحال في الاحداث، وقد يعيد رسم الشخصية باضافة صفات جديدة خيالية، أو يكثف سلوكه ليظهره على حقيقة معينة. وهو اذ يقدم شخصيته يكون حريصا على ان يعرضها واضحة الابعاد، وهذه الابعاد هي:

أ ـ البعد الجسمي: ويتمثل في صفات الجسم المختلفة من طول وقصر، وبدانة ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنه وجنسه... أثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحللها.

ب ـ البعد الاجتماعي: ويتمثل في انتماء الشخصية الى طبقة اجتماعية. وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع، وثقافته ونشاطه وكل ظروفه، التي يمكن ان يكون لها اثر في حياته وكذلك دينه وجنسيته وهواياته...

جـ ـ البعد النفسي: ويكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها. ويشمل ايضا، مزاج الشخصية من انفعال وهدوء، وانطواء أو انبساط..

واذا كانت الرواية القديمة (البلزاكية ـ كما يسميها بعضهم)، تهتم بابراز أبعاد الشخصية الثلاثة، فان الرواية الحديثة قد أخذت تتخلص من هذا الاسار. فهي لا تعير الجانب الخارجي او الجسمي أيَّ اهتمام **الا بقدر ما يخدم القصة**. فلم تعد تهتم بملابس البطل أو لون بشرته او رباط عنقه او اسم عائلته. بل ربما يظهر البطل دون ان يحمل اسما، وربما يشير له الكاتب بحرف، وربما يشير له بضمير الغائب فقط، وذلك لأن كل هذه الامور اصبحت حشوا في نظر الروائيين المحدثين(٢١). يقول

---

(٢٠) الاسلوب: ص ١٢٦.

(٢١) روب جرييه. نحو رواية حديثة ص ٣٦. وانظر كتاب نظرات في مستقبل الرواية. ترجمة حسين جمعة ص ٤١، وقضايا الرواية الحديثة ص ٩٥. ومثال هذه الرواية قصة صنع الله ابراهيم. تلك الرائحة.

روب جرييه: «لقد كان الاسم مهما جدا في زمن البرجوازية البلزاكية. كـان «الطابـع» مهما جدا؛ فقد كان سلاحا يبارز به، وأملاً في النجاح والتمرين على السيادة والغلبة. كان مهما ان يكون للمرء وجه في هذا الكون الذي كانت الشخصية تمثل فيه وسيلة كل بحث وغاية. أما اليوم فعالمنا اقل ثقة بنفسه، وربما اكثر تواضعاً ما دام قد تخلى عن فكرة القوة العـظمى للشخص، ولكنه اكـثر طموحـا ما دام يبحث عـما بعد ذلك.(٢٢)».

فالطابع البارز في تصوير الرواية اليوم هو أنها تتناول الشخصية من الداخل وانها تخلت عن القشرة الظاهرة.

ومن جهة اخرى، لم يعد بطل القصة مثاليا في سلوكه وقـدرته عـلى تخطي الصعاب . بل ان المذهب الماركسي رفض فكرة البطل من اساسها، وأحلّ محلها انماطا للشخصية غاية في البراعة والتأثير مع انها مختلفـة عن المنهج التقليـدي (٢٣) واصبح بطل القصة ـ بعامة ـ من الطبقة المتوسطة او الفقيرة، كما يبدو ذلك في كتابات نجيب محفوظ او قصص غسان كنفاني الذي صور شخصيات فلسطينية في ظروف قاسية. . . فالمهم عند النقاد اليوم هو طريقة رسم الشخصيات وتكوينها، بحيث تكشف لنا عن اكبر قدر ممكن من خصائصها(٢٣).

أنواع الشخصيـــة

وتبدو الشخوص في القصة للقارىء على احد نوعين:

١ ـ مُسَطَّحةFlat Character ، ويسميها بعضهم الثابتة، او الجامدة او الجاهزة او النمطية، وكلها تفيد كون الشخصية لا تتطور ولا تتغير نتيجة الأحداث، وانما تبقى ذات سلوك او فكر واحد او ذات مشاعر وتصرفات واحدة. والتغيير الذي يجري هو خارجها كأن تتغير العلاقات مع باقي الشخوص، كما هو الحال في ابطال قصص المغامرات والقصص البوليسية.

---

(٢٢) قضايا الرواية الحديثة: ص ٩٥.

٢٣ ـ احمد كمال زكي. دراسات في النقد الادبي ص ٤٢

٢٣ ـ سيد قطب. النقد الأدبي ص ٨٩

وهذا النوع ايسر تصويرا واضعف فنا، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على اساس بسيط، لا يكشف كثيرا عن الأعماق النفسية لها(٢٤).

٢ ـ مدوّرة Round Character ، وبعضهم يسميها النامية او المتطورة. وهي الشخصيات التي تأخذ بالنمو والتطور والتغير ايجابا وسلبا حسب الأحداث ومعها، ولا تتوقف هذه العملية الا في نهاية القصة. ومن الجدير بالذكر ان الذوق الحديث يفضل الشخصية النامية على الثابتة(٢٥). ومع ذلك، فقد تقتضي فنية القصة شخصية ثابتة، فتؤدي دورها وتخدم القصة على خير وجه.

ومن جهة اخرى تنقسم الشخصيات من حيث ارتباطها بالأحداث الى شخصية : رئيسة وثانوية. والرئيسة هي التي تدور حولها او بها الأحداث ، وتظهر اكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى اي شخصية عليها، وانما تهدف جميعا لابراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب اظهارها. وقد تكون الشخصية رمزا لجماعة او احداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة. . . وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه، وجعلها معبرة عن الموقف دون تصَنّع (أي مقنعة).

وأما الثانوية فهي تضيء الجوانب الخفية او المجهولة للشخصية الرئيسة، او تكون امينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارىء.

طرق تصوير الشخصية (التشخيص)(٢٦)Characterization

ثمة طريقتان لتصوير الشخصية ورسمها ، هما: الاخبار والكشف او العرض.

الأولى: الاخبار: وفيها يقدم القاص كل ما يلزم عن الشخصية بوضوح

---

٢٤ ـ د. محمود السمرة في النقد الادبي، ص ٢٤ . وانظر كتاب د. محمد يوسف نجم: فن القصة ص ١٠٣ ـ ١٠٤، ود. محمد غنيمي هلال والنقد الأدبي الحديث ص ٥٦٥.

٢٥ ـ د. عز الدين اسماعيل. التفسير النفسي للأدب ص ١٩٣.

٢٦ ـ النقد التطبيقي التحليلي ٦٨ وما بعدها.

ومباشرة فاذا قال: انه شاب مثقف فان القارىء لا يستطيع ان يتخيل انه عجوز او أميّ. واسلوب الاخبار يكون بطرق عديدة منها:

أ ـ التشخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية. ويكون بوصف المظاهر الخارجية للشخصية القصصية (من شكل وملبس) ليدل الكاتب على نفسية الشخوص وحالتهم الاجتماعية...

ب ـ التشخيص بالاعتماد على وصف القاص: ويكون بتقديم صفات الشخصية واعطاء احكام اخلاقية عليها او على اعمالها. وهذا نمط قديم اقلع عنه معظم الكتاب لأنه يبيح للكاتب التدخل في تقييم الشخصية ويقطع على القارىء لذى الاستنتاج ومتعة المشاركة الانفعالية والفكرية في سبر اغوار الشخصية.

ج ـ التشخيص بعرض افكار الشخصية: وهو ان يتبنى القاص شخصا للتكلم عوضا عنه، فتكون الشخصية القصصية بمثابة الناطق بلسان المؤلف. او ان يتكلم احد الشخوص عن شخصية اخرى ويقدم حكما اخلاقيا عنها. وهذه الطريقة افضل من السابقة، لأنها تجعل المؤلف مختفيا وراء ستار دون ان يظهر تدخله في سبباً الشخوص.

وهناك اسلوب حديث في الحوار هو اسلوب «تيار اللاوعي» الذي يقوم على استجابات غير منظمة تتداعى بلغة داخلية (حوار داخلي) لدى رؤيه الشخصية لشيء يذكرها بشيء آخر، كأن يتلقى البطل خبرا مؤسفا فيأخذ يحدث نفسه «هل هذا معقول»؟ لقد عرفته جيدا انه كذا وكذا..» ثم تأخذ الصوت تتداعى.. وعادة تظهر في المسلسلات التلفزيونية على شكل صور داخل مخيلة انسان اولا ثم تستقل الصورة.. وفي الكتابة تتخذ الجمل ترقيما دالا، وربما تظهر الطباعة بشكل مخالف للسرد.

الثانية: الكشف: وفيها لا يقدم القاص كل شيء، وانما يترك عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من اقوالها ومواقفها المختلفة في القصة. ويفضل الكتاب المعاصرون هذه الطريقة على الأولى.

وهناك طريقتان اساسيتان للكشف عن الشخصية على نحو غير مباشر.

أ ـ التشخيص باستخدام الحوار: ودور الحوار في القصة انه ينمي الحدث بطريقة او بأخرى. وقد يكشف الحوار عن شخصية صاحبه وطريقة تفكيره او اسلوب تعامله مع الأشياء او افكاره او قيمه كما انه يكسر رتابة السرد وينبّه القارىء ولاصدار حكم صحيح على شخصية ما، يجب وضع حوار الشخصية وكلامها ضمن الاطار العام للحدث، لا ان نأخذه مجردا ومعزل عن السياق العام القصصي.

ب ـ التشخيص بتصوير الأفعال: وهذه الطريقة من احدث الطرق، لأن القارىء يحكم على الشخصية من خلال العمل، فما تفعله الشخصية القصصية او تخفق في عمله او ما تختار ان تفعله، دلالات واضحة على نفسيتها وتركيبها العقلي والعاطفي. فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية..

هاتان هما طريقتا تصوير الشخصية، ويميل معظم الكتاب المعاصرين الى الطريقة الثانية« الكشف». ولكن هذا لا يعني ان هناك طريقة واحدة مفضلة بعينها لأن دمج الأسلوبين امر شائع، «ويعتمد اختيار اي من الطريقتين على اختيارات القاص الجمالية والفكرية وظروفه ودرجة القرب او البعد التي يريد تحقيقها من شخوصه وفلسفته في ماهية الواقع وكيفية نقل صورة الواقع الى القارىء ونوعية العمل القصصي نفسه ودرجة تعقيده»(٢٧).

تقييم الشخصية

توجد طريقتان لتقييم الشخصية.

الأولى: تقييمها من حيث تناسقها وانسجامها مع العمل القصصي كلا، كذلك من حيث اتزان افعالها وتوافقها مع ما نفهم عنها فاذا تحولت الشخصية الرئيسة الى خائنة لسبب تافه، مع ان سير القصة يدل على انها وطنية؛ فان هذا السبب ليس مقنعا لهذا التحول. وتصلح هذه الطريقة غالبا لتقييم الشخصية الرئيسية.

---

٢٧ ـ المصدر السابق ٦٩

الثانية: هي مدى تطابق الشخصية كنموذج بشري مع وظيفتها في النتاج القصصي كله من حيث تأثيره ودوره ومساهمته. وتستخدم هذه الطريقة لتقييم الشخوص الثانوية.

٦ ـ **القصة والبيئةSetting** تقع الأحداث بفعل الشخوص. ولا بد للأحداث والشخوص من بيئة مكانية وزمانية تمارس وجودها. وبذلك يبدو جو من الواقعية على العمل القصصي. فالبيئة هي الوسط الطبيعي الذي تجري ضمنه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص وتنبع اهمية البيئة ـ بالاضافة الى اسباغ جو من الواقعية على القصة ـ من دوره في تلوين الأحداث واظهار مشاعر الشخوص والمساعدة على فهمها، فالمكان الجميل يوحي بأن البطل سعيدُ والمنظر الكئيب يوحي بالحزن. وتغير المكان او انتقال البطل من مكان لآخر يوحي او يهيء القارىء لأحداث جديدة. وقد يخلق المكان صراعا في نفس البطل. فحين يزور البطل الفقير صديقه القديم ويجده يعيش في قصر فخم مع انه صاحب مبادىء فانه يشعر بالغضب وربما بالانتقام منه (كما في اللص والكلاب). وربما يحدث العكس حين يزور البطل الغني مساكن الفقراء فانه يتولد لديه احساس بالتعاطف او التقزز، وبذلك يصور فكر الشخصية. وقد يقف المكان كطرف آخر للصراع مع الانسان، كما في رواية الشيخ والبحر لارنست همنغواي، ففيها يحتل البحر جزءا مهما من الرواية ويمكن اعتباره الشخصية الثانية التي تساهم في خلق الصراع في نفس البطل، وهو يشكل احد طرفي الصراع: الانسان والبيئة.

وفي كثير من الروايات العربية تجد ان المكان لم تستغل كل طاقاته، وانه ليس له دور كبير فيها. والقراءة المتأنية تعطيك انطباعا ان الكتاب قد عالجوا مشكلة المكان بطرق فنية متباينة، فثمة من الطرق ما هو تقليدي فج، لا تحصل منه الا على اشارات ومسميات بلا روح، ومنها ما هو تجديدي تحصل منه على الكثير، وخير مثال على حسن توظيف البيئة نجده عند نجيب محفوظ(٢٨).

---

٢٨ ـ الرواية والمكان ص ٩ وانظر مقال وليد ابو بكر: «البيئة في القصة ـ مقدمة نظرية، مجلة اقلام عدد ٧ تموز ١٩٨٩ ص ٦٠.

واما الزمانِ، فهو ـ اضافة لما ذكر في المكان ـ يساعد على تطور الأحداث، وهو يقوم بتوضيح السببية التي تحرك الأحداث وتدفع بها الى الأمام. ويسمح بتغير الشخصيات والأماكن من خلال حركته داخل القصة. والفصل بين حدث واخر بمدة زمانية كبيرة يسمح باجراء تغيير كبير في الشخصيات والبيئة وكل شيء. وبالتالي فهو يقدم خدمة كبيرة في سير الاحداث الى الامام وفي تطور الشخصيات.

ويمكن تحديد الزمان بشكل مباشر، كأن يذكر المؤلف ان الزمان هو صباح يوم كذا.. او بطريق غير مباشر، من خلال وصف المكان وعادات الناس والمظاهر الحضارية المختلفة من ملابس وآلات وغير ذلك. فمثلا استخدام التلفون القديم يشير الى زمن قديم نسبيا، واستعمال الحصون والسيوف والدروع او اسم حاكم في التاريخ يشير الى زمن قديم.

ومع وجود العلائق التي اشرنا اليها بين الحدث والشخصية والزمان والمكان، فان للغة دورا في تصوير الزمان والمكان وتسهم مع المناظر في تحديد البيئة التي تخدم بناء القصة.

نماذج تطبيقية: ١ ـ قصة قصيرة. وفيما يلي نصها:

قضية حب*

١ ـ الفاتحة:

لم أكن قد تعديت مرحلة الطفولة... يوم دعاني ابي وقال: ـ مليحة لك.. قرأنا فاتحتها يوم وُلِدْتَ... صحيح انها أكبر منك لكنها لك.. وأنت لها.. مكتوب هذا في تاريخ العائلة. ولم يضحك ابي... ولم يربت على كتفي.. بل قبض على ذراعي في قوة... وحملق في وجهي برعب واضاف: ـ

---

* ابراهيم محمد العبسي، عمان ١٩٧٧ ص ٢٥ ـ ٢٩

ـ لذا يجب ان تكون رجلا شجاعا حتى تليق بمليحة. . . فمليحة عروس جميلة. . تهفو اليها كل القلوب.

وكان ابي لا ينفك يحدثني عن عروس اختطفها رجل شرس من عريسها. . وكان العريس جبانا فلم يجد غير الدموع يذرفها على عروسه.

٢ ـ الحب:

ومنذ ذلك اليوم. . اصبحنا انا ومليحة نلتقي: نركض بين الحواكير. نبني بيوت الطين الصغيرة. . ونتسلق اشجار البرقوق. . نضحك. . نغني. . نحلم. . ونقول كلاماً كثيراً:

ـ يوم زفافنا يا «سالم» سيكون لنا بيت صغير من ثلاث غرف. . غرفة للاولاد. . وغرفة للضيوف وغرفة لنا.

ـ غرفة لنا وحدنا؟

ـ نعم غرفة لنا وحدنا. . حتى تأخذ راحتك بعيدا عن الاولاد حينما ترجع من الحاكورة. . .

ـ وماذا ايضا يا مليحة. . . ؟

ـ وسيكون امام البيت حديقة جميلة. . . فيها ورود بيض وحمر وصفر.

وتسكت مليحة. . . تروح عيناها بملمان الغيوم فوق صفحة السماء

ـ ويوم زفافنا يا مليحة. . سأجيء لك «بمكحلة» تكحلين بها عينيك. . . وبفستان «مدني» تخطرين به في شوارع البلدة. . فأي الالوان تريدين؟ وتتطلع مليحة الي بعينين فيهما دهشة لذيذة وتصفق بفرح طفولي. . . وتقول:

ـ اللون الاخضر.

٣ ـ الزفاف:

يوم الزفاف. . كانت شوارع البلدة. . مخضبة بالحناء. . . . وكانت السقائف

الـطينية مـزينة بـاغصان الـزيتون. . فيـما كان مـوكب العرس يشق بنـا الحارات والساحات: مليحة عروس جميلة تـرتدي ثـوبا أبيض. . وتمشي وسط دائـرة من الصبايا والفرح. . وانا أمشي في صف عريض من الرجال. . رجال عن يميني ورجال عن شمالي:

عريسنا زين الشباب
زين الشباب عريسنا

وفجأة انطلقت زخة كثيفة من الـرصاص. . . انـزرع معظم رصـاصها في اجساد الرجـال. . . فسقطوا جثثـا ميتة. . زعقت النسـاء. . ولولن. . . عفـرن رؤوسهن بالتراب. . صرخت انا. . قاتلت. واجهت الرصاص. . وكان الرصاص ينهب جسدي. . فوقعت. . وقعت بلا وعي. . . غير ان صراخ مليحة كان يصلني قوياً واضحاً:

ـ بعدك سوف ألبس ثوب الحداد الأسود
وسأظل أبكيك حتى تعود
ولن أسلّم قلبي للغرباء

٤ ـ العراء:

كان العراء الذي وجدت نفسي ملقى فيه رهيباً. . معتماً. . بارداً. . تنزرع فرق مساحته اللانهائية. . مدن متفرقة. . متنـاحرة. . تغـرق في عتمة سـوداء. . وتتنفس الخـوف والجـوع. . ورغم بقـع الـدم ا لتي كـانت تلطخ جسـدي فقـد تحاملت. . ونهضت. . ثم شرعت امشي في ليل العراء.

ارتديث ثياب «البقج» وأكلت فتات «الأمم» مطبوخة بزيت الصويا اشتغلت في المقاهي. . والحوانيت. . . والمكـاتب. . . كبرت في العـراء. . وكبر الحب في قلبي. . وظل صراخ مليحة يوم الزفاف يحفر رأسي. . فخرجت أجوس الليل.

٥ ـ البحث عن مليحة:

الطريق الى مليحة: موحلة. . ملتوية. . ضبابية. . . تمر عبر مدن العراء.

وتجثم فوق منعطفاتها وحوش اسطورية.. لا تنفك تزأر في شراسة.. وتعوي في رعب.. والمطر فوق مساحة الطريق.. اشد ما يكون غزارة.. وفوضوية.. وصخباً.. ورغم هذا فانني لم أكن لاتراجع كنت أشق طريقي بعناد اسطوري.. اعبر مدن العراء في تحد.. فتعترضني الوحوش.. تتلقفني افواهها.. تلوكني.. تمضغني.. ثم تلفظني.. ـ كنتْ مثل اسفنجة غير سهلة الهضم ـ فأعاود المشي.. تقودني عينا مليحة.. تنيران لي الطريق. كنت اغوص في الوحل.. واسقط في برك المطر الصغيرة.. ثم انهض من جديد لاعاود المشي.. ولا أكاد ابتعد حتى اصل الى منعطف رهيب لا اقدر ان اتجاوزه.. حيث ينتصب فوق رأسي.. جدار من المطر الرمادي.. يعمي عيني.... ويسمر قدمي.. فلا اقدر أن أتقدم خطوة واحدة الى الامام.. فاصرخ.. اصرخ بقهر.. غير ان صدى صراخي يرتد الي مثل صفعات قوية تلطم وجهي.

٦ ـ المدن الغريبة:

انا الآن انتقل بين المدن الغريبة.. اتسكع.. اجوب الحانات.. والمقاهي.. وأدق بقدمي الارصفة.. ارقب لوحات المرور وأعمدة الكهرباء.. استمع الى اغنية حزن شتائية تنبعث من غرفة مضاءة.... وأتسلى بما تلتقطه عيناي من مشاهد في زوايا الشوارع... ووراء النوافذ المضاءة في البنايات العالية.

تثيرني الاضواء المنبعثة من الغرف المضاءة... فينطلق من جوفي صراخ همجي:

ـ أععععع

واظل امشي في الليل.

■ * ■

تبدو هذه القصة، من خلال عنوانها وأحداثها لدى القارىء المتعجل، ذات موضوع اجتماعي. والحقيقة انها تدور حول موضوع سياسي. وسبب الخلط لدى الطلاب الذين عرضت عليهم، من السنة الاولى والثانية، انها تتحدث في الظاهر عن قضية زواج «العطية»، فالوالد اعطى ابنه الصغير مليحة وقرأ القوم الفاتحة، ولم

يكن للولد خيار، وتمضي الأيام ويكبر الطفل وتكبر علاقته بمليحة. . . الى أن توشك الفرحة أن تتم بالزفاف. . ولكن الطلقات النارية تفرق الجمع وتصيب العريس فيغمى عليه. . . وبعد فترة يسترد وعيه في مكان آخر يسمع فيه صوت مليحة ولكنه لا يجدها يبحث عنها فلا يعثر على طريق توصله اليها ويبقى يبحث.

إن الكاتب قد أودع قصته كثيراً من القرائن كي تنفي أن تكون قضية اجتماعية. كما ان السياق ينفي ذلك، فمن المستحيل أن نجد كاتباً عصرياً يسكت او يرضى بزواج العطية، فكيف يباركه ويزينه؟!

لهذا، فإن القصة رمزية تهدف الى تصوير قضية فلسطين. ويطالعنا أول شيء العنوان الذي يشد أنباهنا الى قضية حب، ولكن هذا الحب ليس الذي نعهده فهو قضية وفلسطين والحب أصبحا مترادفين.

يقسم الكاتب قصته الى ستة مشاهد: الفاتحة والحب والزفاف والعراء والبحث عن مليحة وأخيراً المدن الغريبة. فماذا يقصد بهذه المشاهد؟!

يبدأ المشهد الأول بحديث الراوي الذي هو الشخصية الأولى في القصة، واصفاً حاله يوم دعاه أبوه وسلمه الأمانة، وقرنها بالقداسة (قرأنا فاتحتها). وهذه الامانة ليست ثقيلة بل هي مليحة (لاحظ الاسم والدلالة) ولكنها أكبر منه، وللكبر هنا دلالات رمزية هي أنّ مليحة (فلسطين) اقدم من الراوي (العربي الفلسطيني) ولكن التاريخ يؤكد هذه القضية (هي لك وأنت لها)، ثم ان هذا المتسلّم للامانة غير مجرب وضعيف فهي أكبر من طاقته اذا لم يعِ ما يجري حوله. ولذلك كان ابوه جاداً ولم يكن فرحاً: «بل قبض على ذراعي في قسوة». كان الوالد يشعر باطماع الاعداء في هذه الارض، لذا يحذر ابنه بوضوح: مليحة عروس جميلة تهفو اليها كل القلوب. . وحدثه عن الرجل الشرس (المستعمر) الذي اختطف العروس ولم يجد العريس سوى الدموع. . .

تختفي صورة الأب ويبقى الراوي الذي لا نعرف اسمه حتى اللحظة ومليحة. وتبدأ المرحلة الثانية بالحب. . باللقاء. . بالفرحة الغامرة اللاهية. . بالنظر الحالم

للمستقبل المنيء. . وعن طريق الحوار نتعرف إلى اسم الراوي سالم (مرة اخرى لاحظ الاسم ودلالة السلم والرقة). ومن خلاله ايضاً نتعرف إلى فكر الشخصيتين: سالم ومليحة على المستوى البشري ثم على المستوى الرمزي. فهو يعرفنا على مليحة «الانسان» البسيطة الريفية التي تعيش على ارض خصبة، ولكنها بعيدة النظر، فان كان الاجداد ينامون واولادهم في غرفة واحدة، فانها تخطط لهذا التحضير والبحث عن الهدوء والسلام: «سيكون لنا بيت صغير من ثلاث غرف. . غرفة للأولاد وغرفة للضيوف وغرفة لنا». هذا الاستشراف الحضاري يقصر دونه سالم فيستغرب «غرفة لنا وحدنا؟» فيسلك سلوك التلميذ امام معلمه: «وماذا أيضاً يا مليحة». ويشاركها الآمال العذاب والفرحة في اليوم الموعود: «ويوم زفافنا يا مليحة. . سأجيء لك بمكحلة. . . .»

ومليحة الأرض هي أقدم من الانسان، وتعي أطماع العالم فيها، وتريد لحبيبها وابنها أن يتذوقا عطاءها وتريده ان يتحضر ويساير الزمن. . ومليحة البيئة أرض خصبة عليها أشجار البرقوق. . . ويشملها فستان اخضر (لاحظ الخضرة ودلالتها على الخصب والحيوية).

وتنتهي الأحلام الوردية بالنضج، ويحتفل سالم بتسلم الامانة من التراث والاجداد، وتتزين مليحة الأرض والفتاة بأبهى زينة. ويخرج سالم في صف عريض من الرجال ليمارس وجوده وحقه بشهادة الرجال الأقوياء الذين يعتبرونه «زين الشباب». تكون القصة قد وصلت بذلك الى ذروتها، فالنضج اصاب الاحداث والشخوص والبيئة ايضاً. وهنا تنحرف الاحداث وتتسارع كالرصاص الذي انزرع في صدور الرجال، وهبط الى الارض. . الى التراب وزعيق النساء يعلو، وصراخ مليحة التي تؤخذ يبتعد، والعريس سالم يتهاوى شبه فاقد للوعي، ويسمع وعد مليحة: «بعدك سوف البس ثوب الحداد الاسود، وسأظل أبكيك حتى تعود، ولن أسلم قلبي للغرباء» فالرصاص ليس رصاص الفرح وزخته لم تكن في الفضاء ولكنها كانت موجهة الى صدور الرجال، ومليحة تسقط بأيدي الغرباء، فالرمز هنا رمز الحرب التي بوغت فيها سالم او تلك التي لم يكن بامكانه فعل أكثر مما فعله، فأصيب بالرصاص، وعانى في ارض العراء ما عانى.

تختلف البيئة الجديدة بناسها وأرضها وواقعها، فهناك التآلف والدفء. هنا العتمة والبرد، وهناك الوحدة وهتاف الرجال بالفرح واحد، وهنا مدن متفرقة.. متناحرة... وهو هناك يأكل الفاكهة ويمرح وهو هنا يلبس ثياب البقج ويأكل فتات الامم. (لاحظ كلمات: البقج، والأمم، وزيت الصويا، اشارة لحياة المخيمات ومساعدات الامم المتحدة للاجئين» ومع كل ذلك ما زال يحب مليحة ويبحث عنها.

ما زال الراوي يتحدث بأسلوب الماضي في وصف ما أصابه في العراء، ولكنه حين ينتقل الى المرحلة الخامسة «البحث عن مليحة» يبدأ باستعمال المضارع: «أعبر مدن العراء في تحد...» ويقف الزمان والمكان ليدلل على معاناة البطل الطويلة المريرة. الطريق.. موحلة.. ملتوية.. ضبابية»، وفيها كل انواع الكوابيس «تعترضني الوحوش.. تتلقفني افواهها.. تلوكني.. تمضغني..» ومع ذلك يستمر في البحث ويستمر وخز الضمير.. «غير أن صدى صراخي يرتد الي مثل صفعات قوية تلطم وجهي».

ويصل الزمان من الماضي الى الحاضر الى الآن، ولا جديد في قضية الحب قضية فلسطين، وكأنه أدمن على طريق البحث عن البحث للعودة الى مليحة، فأخذ يحس بالغربة في الداخل والخارج، ويرقب اشارة الأمم المتحدة كي تجيز له السير او توقفه، وبرغم ذلك فهو يسير، ولو كان سيره في ليل طويل.

نلاحظ ان هذه القصة القصيرة خلت من تعدد الشخوص (الاب، والرواي، ومليحة)

وما جاء في يوم الزفاف فهو من البيئة، التي لعبت دوراً بارزاً في توضيح الحدث ونفسية الشخوص والمساعدة في فهم الرمز. كما نلاحظ أنها خلت إلا من الحدث الرئيسي الذي تمركزت عقدته في منتصف القصة، ولاحظنا ان سرعة الحدث بعد العقدة أكثر من سرعته قبل الذروة.

وأما زمان القصة فهو طويل في الواقع، ولذلك جاءت العناوين كفواصل زمنية بين كل مرحلة واخرى، ويمكن للقارىء تحديد الذروة بحرب عام ٤٨ وما قبلها يتحدث عن حياة العرب في فلسطين، وما بعدها يتحدث عن القضية وأهل فلسطين..

كل ذلك جاء بلغة موحية احياناً، ورمزية احياناً اخرى، مما يدل على تمكن الكاتب من أدواته مع بساطة الأحداث وعدم تشابكها.

تطبيق ٢ :

رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ*

تصور رواية «بداية ونهاية» حياة طبقة فقيرة، ورد فعل أسرة من هذه الطبقة على الفقر. فبعد وفاة رب الأسرة فريد أفندي، انفرط عقد الأسرة، وأخذ كلٌّ يسعى لتحقيق وجوده الاقتصادي: حسن أصبح تاجر مخدرات ويعتمد على نفسه بقوته (فتوّة)، وحسين يمثل الوسط في السلوك والاسم، فكان اكثرهم قناعة، وحسنين يحاول الخروج من طبقته الى طبقة الأغنياء ولا سيما أنه صار ضابطاً بمساعدة أهله. ويتنكر لماضيه وطبقته الفقيرة، فيرحل الى مصر الجديدة، ويترك خطيبته بهية، ويتقدم لكريمة أحمد بك التي رأى فيها نموذج الطبقة البرجوازية. ونفيسة البنت العانس الخياطة التي لم تجد حظاً في حياتها اذ طلقها خطيبها، فاتجهت بسبب الفقر تمارس البغاء. والأم، أضنى عليها الدهر، وحاولت بكل ما لديها من قوة وخبرة أن تنقذ الاسرة ولكنها استحالت الى شبح، حتى ماتت.

ورغم مهارة كل واحد في عمله الا أن الفشل كان حليفهم؛ فشل حسنين في خطوبته وتحركه نحو الارستقراطية، ويفشل حسن في فتوته ولصوصيته ويجرح ويطارد، وفشلت نفيسة في دعارتها بسبب القبض عليها. أما حسين فينجح بتوازنه ويعيش حياة سعيدة.

وبذلك يريد الكاتب بيان تأثير الفقر على الحياة الاجتماعية وخطورة التحرك

---

* استأنسنا في تحليل هذه الرواية بمقالة د. طه وادي من كتاب حركات التجديد في الادب العربي ص ٢٢٣.

من طبقة متوسطة الى طبقة ارستقراطية، لأن من يفعل ذلك يتنازل عن كثير من قيمه وراحته النفسية ومع ذلك لا يحقق ما يريد. وبذلك تنقد الرواية المجتمع المعاصر والطبقية المدمرة فيه التي تقضي على العلاقات الاجتماعية وتزرع الانانية والمادية. وقبل فحص الشخوص، لا بد من التذكير بضرورة موافقة الشخصية لمنطق الواقع الاجتماعي. فاذا كان حسن لصاً مستهتراً، فان سلوكه وحواره وعلاقاته قائمة على هذا التصور، فهو يعيش في هذه الدنيا «على افتراض أنه ليس فيها أخلاق ولا ربٌّ ولا بوليس».

كما أن هذه الموافقة ترتبط بالتجانس مع بقية الشخوص في الرواية، بمعنى أن تضيء الشخصية على الأخرى، فحسين القانع المؤمن يجعل صورة حسنين الانتهازي أكثر وضوحاً، دون أن تضعف شخصية أحدهما أو تتورم على حساب العمل القصصي.

وفيما يلي وصف لثلاثة شخوص هامة في الرواية، وكيفية رسم الكاتب لها:

شخصية حسنين:

حسنين أصغر أبناء الأسرة ومع ذلك نال أهمية كبيرة في الرواية، التي تهتم بتحديد ملامحه الجسدية، وتؤكد على سلوكه الاجتماعي القلق ونفسيته المضطربة. وأول وسيلة فنية يقدمه لنا بها الكاتب هي «الوصف السردي» الذي يساعد على تحديد ملامحه. فحين سمع بوفاة والده «كان في حيرة من كرب الموت، لا يدع للعقل راحة للتأمل والتفكير. وكان يسلم بالايمان تسليما وراثيا لا شأن للفكر فيه. وقد حملته أمه يوما على أداء الفرائض فأداها دون وعي، ثم هجرها في شيء من التردد دون تكذيب أو زيغ، ولم تتسلط العقيدة على فكره» فهذا الوصف تمهيد لما سوف تؤكده الرواية عن شخصيته القلقة غير المؤمنة. من هنا ينمو الخط البياني للشخصية في اطراد منطقي، يدعم الدور المحدد الذي تقوم به الشخصية في الرواية.

ثم يأتي ثانية (دوره في بناء الرواية» ـ على امتداده ـ ليساعد على نمو شخصيته، بمعنى أن الدور الجزئي الذي تسهم به الشخصية في بناء الحدث الكلي للرواية وسيلة

من وسائل نمو الشخصية والتعرف عليها. فحين يموت أبوه لا يجزع للموت بقدر جزعه على تواضع السرادق الذي أقيم لمأتمه وفقر القبر الذي دفن فيه. وعندما يعترض على اشتغال نفيسة بالخياطة، ويريد أن يستأثر بملابس أبيه القديمة، ويتطلع اشتهاء الى بهية في ثوبها الأحمر، ويزين لحسين العمل بعد الثانوية، ويختار الحربية دون غيرها من الكليات، وبعد أن يصبح ذا مكانة اجتماعية يتنصل من علاقاته القديمة حتى بأسرته.. كل هذه المواقف وغيرها الكثير تؤكد أن الكاتب يقدم الشخصية على مراحل متعددة بحيث تفضى كل مرحلة الى تنمية الصورة التي تبدأ بها الشخصية، وهكذا يستمر النمو الانساني للشخصية حتى تتضح الملامح التي يريد الكاتب أن يسهم بها. وهذه المواقف المتعددة التي تنسي بناء الشخصية في الرواية تخضع لمنطق النموذج البشري الذي تمثله الشخصية في الحياة، بحيث تجعل شخصية حسنين انتهازياً يريد أن يحقق لنفسه كل شيء باسم الصالح العام».

«الحوار» أداة فنية أخرى تكشف عن ملامح الشخصية الروائية وتساعد القارىء على تمثلها، حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها، ويدعم المواقف التي تظهر على طوال الرواية.

والحوار التالي بين حسين وحسنين يؤكد الطابع الانساني الذي يريد الكاتب ان يميز به كلا من هاتين الشخصيتين المتقابلتين. شخصية المؤمن الراضي وشخصية القلق الساخط. فحين يذكر حسنين أنه يشك في أن يعينه الله على مصائب الدنيا بعد وفاة أبيه، يرد عليه حسين قائلا:

ـ المؤمن لا تخونه طمأنينته.

ـ إني مؤمن وقلق معا.

ـ فقال حسين في غير إيمان حق بما يقول:

ـ هذا من ضعف الايمان.

ـ أوه، ليكن، أعرف تلاميذ يجاهرون بالشك.

ـ اعلم

ـ هم أذكياء ومطلعون.

ـ أتحب أن تكون مثلهم؟

ـ فقال في خوف:

ـ كلا. لست من هواة الاطلاع. أنت نفسك تقرأ كثيرا.

ـ فقال حسين مبتسما:

ـ هذا حق، ولكني لم أنتزع الله من قلبي. والحق أننا نغالي في تحميل الله مسؤولية مصائبنا الكثيرة. الا ترى أن الله إذا كان مسؤولا عن موت والدنا، فليس مسؤولا بحال عن قلة المعاش الذي تركه».

فهذا الحوار المتبادل بين الاخوين يكشف صادقا عن الملامح النفسية المحددة لكل منهما، بحيث يؤكد حسنين بنفسه شكه وضعف إيمانه وعدم رغبته في القراءة وأنه يحكم على الأمور بظواهرها دون تأمل عميق لأسبابها، بينما تؤكد شخصية حسين صفات مغايرة لما يمكن أن يوصف به حسنين. وهذا يعني أن الرواية الجيدة لا توظف الحوار لتنمية الحدث العام للرواية فحسب، وإنما ليكشف أيضاً عن الملامح الذاتية: النفسية والفكرية لكل شخصية في الرواية، بحيث يفصح بناء الرواية عن نماذج إنسانية متنوعة، تمنح عالمها حيوية وخصوبة متجددتين.

أداة فنية أخرى يستعين بها الكاتب لتنمية بناء الشخصية في الرواية، وهي «المنولوج الداخلي» أو النجوى الذاتية، حيث تحدث الشخصية نفسها متأملة حالها، فيزول حينئذ ما بين الوعي واللاوعي من حجب وأستار، وينتفى البعد الزمني بين الماضي والمستقبل، بذلك تكشف الشخصية عن نفسها لقارئها وتوضح له خفاياها وأسرارها. من ذلك: هذه الخواطر التي يحدث بها حسنين نفسه حين حمل حسن مجروحا مطاردا الى بيت الأسرة «قضى علينا، قلبي لا يكذبني على الأقل في الشر، قضى علينا في مصر الجديدة كما قضى علينا في شبرا. وسيطاردنا البوليس جميعا

كالمجرمين. أكاد أرى بعيني رأسي المحموم الضابط وهـو يفتش الحجرات ويلقي القبض على المجرم الهارب. هل سدت منافذ الحياة؟ أتقـول إنه أخي؟ أجـل إنه أخي، ولكنها حياتي تتحطم تحت قدميه في طريقـه الوعـرة. أف، لشد مـا ضاق صدري».

وهذه الوسيلة الفنية في الكشف عن أبعاد الشخصية لا يستخدمها الكاتب إلا مع الشخصيات المؤثرة بقوة في بناء الرواية، لذلك تكثر مع شخصية حسنين وحسين ونفيسة.

عامل فني آخر يمكن أن يساعد على تمثل الشخصية وينمّي صورتها في الرواية، وهو «حديث الآخرين عنها» ووصفهم لها، بحيث يكون كـلام الآخرين مكمـلا لجوانب الصورة، التي تتكون عنها بالأدوات الفنية التي سبق ذكرها؛ فـالأم تقول لحسنين حين يرفض بشدة عمل نفيسة خياطة: «أنت ثور، تأكل وتنام، ولا تدري عن الدنيا شيئا، وهيهات أن يفهم عقلك الغبي حقيقة حالنا».

ومرة أخرى تقول له حين تقدم لخطبة كريمة أحمد يسري: «من عجب أنك ترمي بنفسك في أمور خطيرة دون أن تأخذ العدة لها».

فهذه الأحكام التي تطلقها الأم على حسنين والصفات التي تصفه بها، تكمل صورته الانسانية، وتؤكد السمة العامة للنموذج البشري الذي يمثله.

على هذا تمثل شخصية حسنين نموذج الشاب البرجوازي القلق الشاك، الذي وجد نفسه في واقـع مضطرب، تتفـاوت فيه أقـدار البشر لاختـلاف مستويـاتهم الاقتصادية، فتفتحت عيناه بشوق جنوني لينتهز كل ما يقع في طريقه، دون امتلاك للقدرات الحقيقية التي توصله لما يريد. ودفعه الحرمان والتطلع الى أن ينسلخ عن كل ما تعيش فيه أسرته حين رأى بهية حركت أشواق الغريزة المكبوته عنده وأصر على خطبتها. رفض عمل نفيسة وكان وحده الطامِع في كسبها. دخل الكلية الحربيـة بفضل حسن وعندما تخرج تمرد عليه وتنكر له. وهذا ما جعل أمه تنصحه ـ دون جدوى ـ قائلة: «إذ لم تروض نفسك على التسليم بالواقع وتأخذها بالصبر، شقيت وشقينا».

وحين صار ضابطا توهم أنه قادر على أن يتجاوز أفقه الطبقي، فانتقل إلى مصر الجديدة، وبدأ يقطع علاقاته بعالمه القديم، وتنصّل من خطبته لبهية، وتأزم الموقف بينه وبين حسن عندما طلب منه البحث عن عمل شريف.. فقال له حسن ساخرا: «يا لك من ضابط واهم!.. حياتك أنت أيضاً غير شريفة، فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار إلى الصورة) فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات.ومن العدل إذا كنت ترغب حقا في أن أقلع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة، فاخلع هذه البدلة ولتبدأ حياة شريفة؟».

ولكن الضربات بدأت تقضى على أوهامه وترده بقوة الى كل ما حاول الهروب ـ بالوهم ـ منه حيث رُفض طلب خطبته لكريمة أحمد بك يسرى، وأذاع زميله أحمد رأفت أنباء أسرته التي يخفيها، وخطب حسين بهية، وجاء حسن الذي هرب منه الى البيت الجديد مطاردا جريحا، وتكوّن فضيحة نفيسة نهاية لكل المآسي التي صنعها واقعه به. ولم يتبين حسنين الحقيقة إلا لحظة انتحاره حين حدث نفسه قائلا: «كنا جميعا فريسة الشقاء، فما كان ينبغي لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه» ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذي فعل، ولكني قضيت عليها (نفيسة) بالعقاب الصارم. أي حق اتخذت لنفسي. أحقٌّ انني الثائر لشرف أسرتنا؟ إني شر الأسرة جميعا، حقيقة يعرفها الجميع، وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي أقبح ما فيها. ما وجدت في نفسي يوما إلا تمنيات الدمار لمن حولي، فكيف أبحت لنفسي أن أكون قاضيا وأنا رأس المجرمين؟..

إن على قارىء الرواية أن يكشف ملامح الشخصية الروائية، وان يحاكمها وأن يقيِّم تصرفاتها وأعمالها وأقوالها في الرواية.. ولكن الشخصية هنا أصدرت الحكم على نفسها.. ومن ثم قضت على نفسها بالموت. وتنتهي حياة حسنين ـ على نحو تراجيدي فاقع ـ جثة غريقة. فماذا تعني بدآية حياته ونهاية انتحاره؟

إن شخصيته ـ من خلال الرواية ـ تؤكد أن رفض الايمان بقيم المجتمع عبث وسخف. ما لم نكن قادرين على وضع بديل أكثر إنسانية وسلامة منها. كما تؤكد

استسلام المرء لأوهامه الذاتية وتجاهله لعذاب أهله وفساد مجتمعه بسبب اغتراب الانسان وتأزمه نفسيا واجتماعيا. ومن ثم تصبح شخصية حسنين نموذجا صارخا يعكس أثر الأزمات الاجتماعية ـ والفقر أهمها ـ في تدمير حياة البشر.

شخصية نفيسة:

تقدمها الرواية على أنها فتاة عانس في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب ولم يقلق على مستقبلها سوى شخصين: أبيها الذي خطفه الموت وأمها التي شغلت عنها بهموم بقية أبناء الأسرة. مات الأب ولم تجد من المجتمع مساعدة أو رعاية، فاشتغلت خياطة لتساعد أسرتها. وأحاطت بها هموم الحياة الخاصة والعائلية من كل جانب، وكانت غريزتها الأنثوية هي الشيء الوحيد الذي سلم من النقص والضعف. وكان سليمان أول رجل بعث فيها الثقة وطمأنها إلى أنها أنثى فسقطت في أول مرة تختلي فيها برجل، ولكن والد سليمان رفض أن تكون زوجة لابنه لفقرها. وكما سقط حسن وتمزق حسنين، هوت نفيسة مستسلمة للفقر والرذيلة.

والكاتب هنا يؤكد أثر الفقر وجعله عاملاً من عوامل السقوط، ولكنه ليس بالضرورة أن يؤدي الى السقوط، ولهذا عرض شخصيتين أخريين عانتا من الفقر ولكنهما لم تنحرفا. أما نفيسة فقد تكالبت عليها ظروف اجتماعية سيئة غذتها سياسة المستعمرين الانجليز وساعدت على تهيئة الجو لسقوطها.

شخصية حسين:

تمثل شخصية حسين في الرواية صورة إنسان يبحث عن القيم في عالم مضطرب، تحيط به السلبيات من كل جانب، ويسقط أفراد أسرته واحدا تلو الآخر، بينما يبقى وحده متماسكا واعيا، وعلى هذا يعد حسين ـ بالاضافة إلى شخصية الأم ـ أكثر شخصيات الأسرة تكيفا مع واقعه، وبالتالي كان أكثرهم نبلا في التعامل معه وتقدمه الرواية منذ البداية موازيا لشخصية حسنين ومسايراً لها وتقرن حركتها بحركته، ليبدو كل منهما نقيضا للآخر، فالمفارقة بينهما شديدة ومقصودة، لتثرى بناء الرواية وتعمقه، فحسين مؤمن، راض، مثقف، ضابط لعواطفه، متفائل. وحسنين

شاك، متطلع، لا يهوى القراءة، سادر في أهوائه متشائم. لذلك كان حسين هو الشخصية الوحيدة التي سلمت من التمزق ونجت من الأزمة، وقد ساعده الايمان بقيم الجماعة والرغبة الصبور في الثقافة على أن يدرك حقيقة واقعه فلم يرفضه أو يتجاوزه، كما عرف أن الاستعمار والفقر هما سر عذاب أسرته وكان يقرن آلام اسرته دائما بآلام الناس، وكانت تأملاته الحزينة لا تسلمه إلى اليأس، ولكنها كثيراً ما توحى بشيء من الصبر والعزاء.

كانت أناته تدفعه الى التفكير في مصير مجتمعه، والوسيلة التي يمكن أن تخرجه من أزمته، وهنا يدخل الكاتب مفاهيمه ورؤيته الخاصة لحل الأزمة، فيرى وهو في عام ١٩٤٩ أن الخلاص إنما يكون باتباع المنهج الاشتراكي، وعليه يدرك حسين «أن النظام الاشتراكي لا يتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق، كان في وحدته وضيقه يسعد بأحلام الاصلاح، ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذي يعيش بين احضانه وحالا خيراً من الحال المقدورة له، وأسعده الأمل في إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التي أشرب حبها والايمان بها منذ طفولته».

وهكذا لا تصوغ الشخصية السوية الايجابية علاقتها الخاصة في الرواية بشكل جيد فحسب، بل يصيبها التوفيق أيضاً حين تفكر تفكيراً سليماً في وسيلة لحل أزمة الواقع العام الذي تعيش فيه.

ونجد حسين في الرواية يصحح أخطاء أخيه حسنين ويتمسك ببهية ويرى فيها ما لم يره أخوه، حيث وجد فيها حسين «الوداعة والفضيلة اللتين ترويان الحنان الظامىء الى حياة البيت السعيد».

وعلى هذا تستمر حياة حسين وتنتهي نهاية سعيدة متفائلة على جميع المستويات، ويكون هو الشخصية الايجابية الواعية المستمرة الوحيدة، وإن كان الكاتب لم يتعمقه كثيراً، ولم يصوره بالحرارة التي صور بها الشخصيات المأزومة في الرواية.

وأخيراً، تكشف الرواية عن قدرة صاحبها على تشكيل البناء الفني لها، حيث

نجد أن بناء الرواية ـ منذ بدايته ـ يحافظ على وحدته العضوية دون شوائب زائدة. فالرواية ترصد حركة أفراد الأسرة، ولا تقدم من الشخصيات الأخرى إلا من يتفاعل معها ويدور في فلكها. في البداية تقدم أفراد الأسرة وحدة واحدة، يوم كانوا أسرة واحدة ليس هناك تمايز كبير بينهم، وحين يتميزون تبدأ في رصد حركتهم واحدا واحداً في فصل بعد آخر. حيث تبدو حركتهم في الرواية متوازية هادئة، ثم تصبح أزماتهم قوية عنيفة حين تتصدع وحدتهم، ويصير لكل منهم مأساته الفاجعة. فضياع حسن الاجتماعي يبدأ في نفس الوقت الذي تنشأ فيه مأساة نفيسة الأخلاقية وأزمة حسنين النفسية، بينما تذبل صحة الأم ويبتعد حسين ويرحل الى طنطا وحده.

هذا يعني أن بناء الرواية ذو صياغة فلسفية، يسير في إحكام هندسي وتضافر متقن، ليعبر عما قصده المؤلف من خلاله.

نشاط

ادرس القصة القصيرة الآتية ثم أجب عن الأسئلة التالية:

١ ـ لخص حدث القصة؟

٢ ـ أيها الحدث الرئيسي: مرض البقرة ورفضها للأكل أم زواج محمد. وكيف خدم الحدث الفرعي الحدث الرئيسي؟.

٣ ـ ما هي فكرة القصة؟ وما القضية التي تصورها؟

٤ ـ ما رأيك في منطقية الأحداث؟ هل تجد وصف الكاتب لأُمية الحاج صابر متفقة مع عدم رؤيته لصورة الفتاة التي تقف الى جانب ابنه في الجريدة؟

٥ ـ ما علاقة البقرة في حالتيها (رفض الأكل ـ والبدء به أخيراً) مع حالة الحاج صابر؟

٦ ـ أي الشخصيات التالية تعتبرها شخصية رئيسية؟ شخصية الحاج صابر أم ابنه محمد أم الحلاق؟ كيف عرفت ؟.

٧ ـ ما الطرق التي اتبعها الكاتب في تصوير الشخصية الرئيسية؟

٨ ـ وضح دور شخصية الأم في الاضاءة على الشخصية الرئيسية، ودفع الاحداث وتوضيح الفكرة؟

٩ ـ كم استغرق الحدث؟ وأين وقع؟

١٠ـ كيف ساهمت البيئة (Setting) في نقل الفكرة؟

١١ـ من راوي القصة؟ هل هو البطل نفسه أم الكاتب (الهو)؟ هل هو كلّي العلم أم حيادي؟

١٢ـ أي الأساليب التالية اتبعها الكاتب في بناء قصته، صنفها حسب كثرة استخدامها مع الدليل إن وجد.(الأسلوب :الحوار، السرد، الارتجاع (الفلاش باك، التأمل والحوار الداخلي (المنولوج) اللاوعي والتداعي، الرسائل، الحلم..)

العرس

بقلم: الدكتور فاضل محمد مشالى

حينما سمع طرقا على باب الدار، كان في حظيرة المـواشي، يعتني باحـدى الأبقار. منذ فقدت وليدها وهي ترفض الأكل تماما، جرب الحاج صابر كل الطرق التي يعرفها. . الفول الناشف المخلوط بالبرسيم الأخضـر، (الكسبة) المـطحونـة الممزوجة بحبات الذرة المجروشة، ثلاثة أيام وهي صائمـة عن الطعـام. . البقرة ليست ملكا له. . هي لأحد تجار المواشي بالقرية. . عليـه فقط اطعامهـا مقابـل الاستفادة من خدماتها في الحقل. . اللبن الحليب بالنصف مشاركة مع التاجر، أما العجل الذي وضعته من حق التاجر. . جاء وساقه لينضم الى قطيعه. . الا أن البقرة كانت ترفض ذلك على ما يبدو.

ازداد الطرق على باب الدار، أصبح متصلا لا ينقطع، قلَّب الطعام للمرة الأخيرة وقربه من فم البقرة، أشاحت برأسها بعيدا. . ربَّت على رقبتها في حزن. . تركها وسار ببطء في اتجاه باب الدار. . مر بغرفة النوم. . رأى زوجته تجلس على الأرض، كانت بجوار السرير، تصب الماء على كومة دقيق، في انـاء محشور بـين ركبتيها.

ـ لم لا تردين على الطارق؟

رفعت أم محمد وجهها عن الاناء، ونظرت نحوه، لمعان عينيها لا يوحى بأنها تجاوزت الخمسين. . غاصت بيديها في الوعاء.

ـ وهل ترى يَدَيَّ خاليتين. . ارفع ظهرك. . لا تنحن بهذا الشكل. .

اردفت وهو يختفي من أمام عينيها. .

ـ هل أكلَت البقرة؟

لم يرد عليها. واصل طريقه الى باب الدار. . فتحه. . رأى وجه «الأسطى» حسنين الحلاق. كان رجلا لامع الوجه حليق الذقن، يرتدي «طـاقية» بيضـاء و «جاكيتاً» بلا لون فوق جلباب مقلم. ضغط جسده كي يدخل من فتحه الباب.

ـ يا ساتر. . أما زلت نائما يا أبا محمد؟

ـ حرام عليك يا رجل. . ألم نصلِّ الفجر في المسجد معاً؟

ضحك «الأسطى حسنين» وقال مداعبا:

ـ ربما طاب النوم لعينيك بعد الصلاة. . ! وربما. . !

قاطعه الحاج صابر. . كان يعرف «ربَّمات» الحلاق والى أين تؤدي. .

قل يا رجل. . ماذا وراءك؟

أخذ «الأسطى» حسنين مجلسه في غرفة الضيوف، مد يده الى جيب سترته وأخرج جريدة. .

ـ جريدة اليوم. . بها صورة ولدك. .

خطفها بلهفة. .

ـ أين؟

أشار الى مكان الصورة. . نظر الحاج صابر اليها. . فرك عينيه. . حينما تلاشت اهتزازات الورقة بين يديه، وامتزجت تفاصيل الوجه الحبيب مع حبات الحنين المترسبة في أعماقه، انفرج وجهه عن ابتسامة عريضة. سعيدة ومندهشة وفخورة.

ـ نعم. . نعم. . هذا ولدي. .

احتضن الجريدة وانطلق كالسهم الى غرفة النوم. .

ـ المهندس في الجريدة يا أم محمد. . المهندس في الجريدة. . رفعت يديها بسرعة من الوعاء. حاولت الامساك بالجريدة. . أبعدها وصرخ فيها. .

ـ امسحي يديك يا امرأة. .

بسرعة حركت يديها على فخذيها لتمسحهما. . وامسكت الجريدة.

ـ هذه صورة ولدي. . ما أبهاه وما أجمله!!

كم هـو رائع يـا أبا محمـد، دمعت عيناهـا. . مسحتها بيـديهـا. . زادت الشعيرات البيضاء في حاجبيها، وتلونت الـرموش بلون العجـين الأبيض فجأة، وكأنها تذكرت شيئا. . دقت على صدرها. .

ـ خيرا يا أبا محمد. . هل فعل شيئا لا سمح الله. . نهرها زوجها.

ـ اسكتي يا امرأة. . المهندس عاقـل وزين الشباب واصلت وكـأنها تحدث نفسها. .

ـ سترك يا رب. . اللهم اجعله خيرا واحفظه في الغربة. .

تسرب الشك الى رأس الحاج صابر، تساءل في خوف: لماذا نشرت الصورة؟! . . هل فعل ولدي شيئا أغضب الحكومة؟. . أم فعل شيئا أرضاها؟. . أمسـك بالجريدة وحملق في الكلمات المكتوبة أسفل الصورة، تمنى لو كان يعرف القراءة. . تذكر أن «الأسطى» حسنين لا يزال في غرفة الضيوف. . عاد اليه.

ـ لماذا ظهرت صورة ولدي أيها الرجل الطيب؟!

ـ لم تعطني فرصة لأشرح لك. .

ـ هأنذا أسمع يا صديقي. .

ـ تركت المحل وجئت لأشـرب الشربـات. . زغرد قلب الحـاج صابـر. . استحث محدثه. .

ـ لا تقتلني يا رجل. . قل ما عندك. .

أمسك «الأسطى» حسنين بالجريدة وأخذ يقرأ. .

«يتم الليلة عقد قران المهندس الناجح محمد صابر على الآنسة نوال حسيب. . الحفل بفندق النجمة».

ثم أردف وهو يعطيه الجريدة.

ـ ألم تلاحظ صورة العروس. . انها بجوار المهندس. . نظر مرة أخرى الى الجريدة. . رأى العروس. . دقيقة الأنف واسعة العينين. الكحل يحدد أبعـادهما

بدقة. . وشعرها العاري المرفوع لأعلى يظهر أذنيهـا في الصورة كبيـرتين بـالنسبة لوجهها. رآها تبتسم في وجهه. . لا يدري لماذا اغتاظ من لون أسنانها. .

انتبه على صوت «الأسطى» حسنين. .

الزبائن بالمحل. . السلام عليكم. .

لم يطلب منه الانتظار ليشرب الشربات، أغلق خلفه الباب وعاد الى غرفة الضيـوف، جلس الى أحد المقـاعد، ونـظر من جديـد الى صورة ولـده وصـورة العروس. . كيف يصدق أن المهندس يفعلها دون علمه. .

الفتاة لا تشبه أيًّا من تلك الوجوه التي تخيلها زوجة لابنه، وأُمّاً لأحفاده. . كيف استطاع. .؟! بل كيف طاوعه قلبه؟!. . نوارة الدار، وفرحة القلب، وراحة الروح. . نظر من النافذة. . كانت الأشجار والحقول الممتدة حتى الأفق في أماكنها، لكنه لم يرهـا. . كان عقله قـد أخذ عينيـه الى الوراء. . الى الليلة التي ولـد فيها المهندس. . بعد خمس سنوات من الشوق والانتظار. . جاء الى الدنيا خابطا يديه وقدميه في الهواء. . تذكر كيف حمله على يديه، وأخذ يجري في قاع الدار. . تذكر كيف رحلت التعاسة وحلت الفرحة بقدوم محمد. . من اللحظة التي جاء فيها، هجر الحاج صابر المقهى. . وسهرات الليل، وتفرغ للأرض والدار. .

تحول الفدان الذي ورثه عن أبيـه الى معشوقـة جميلة. . هدهـدها وقلمهـا وروّاها. . من أجل عيون محمد، احتضنت الدار ـ التي ورثها عن أمه ـ أسرة صغيرة وسعيدة. . وعندما انضمت اليهم خديجة بعد ذلك بعامين، حمد ربه وأثنى عليه. أعطاه أكثر مما يستحق، تحول الى المسجد وواظب على الصلاة. . الصلاة والعمل والجلوس في البيت، كانت متعتهم. . عندما حصل ولده على الثانوية العامة ودّ لو يستطيع الصعود الى مئذنة المسجد، لينادي أهل القرية بأن ولده سيدخل الجامعة. . مثله في ذلك مثل ابن العمدة. . منعه الحياء وخوف الحسد. . كانت فرحته لا يؤرقها سوى فكرة رحيل محمد الى القاهرة. . تلك المدينة البعيدة التي سمع عنها الأهوال. . أخفى خوفه من أجل عيون محمد، ومن أجل كلية الهندسـة. . القاهـرة. . أيتها الساحرة. . ماذا تفعلين مع الأولاد؟

كل من يدخلك يلتصق بك كأنك قدره. . منذ أخذته من بين يدَيَّ وزياراته تقل. . أعذاره تكثر. . بعد تخرجه من الكلية أصبحت فرحة الحاج صابر غيابية ـ خطابات. . أخبار. . دعوات. . حوالات نقدية. . أصبحت حياته معلقة ببعض سطور يقرؤها عليه «الأسطى» حسنين، وها هو اليوم مطالب بأن يبتهج بصورة ظهرت في جريدة. . انتبه الحاج صابر على صوت أم محمد تناديه. . قام من مقعده وسار ببطء. .

أحسَّ أن عمره تقدم، وأن آلام ركبتيه ازدادت، وأن نفسه بدأ يضيق. .

ـ نسيت نفسك مع الحلاق وتركت النار تأكلني!

ـ لا تخافي. . كل شيء على ما يرام. .

ـ لماذا نشرت الصورة؟!. .

قدم لها الجريدة.

ـ انظري. . هذه عروس ولدك. . مبارك يا أم محمد. .

رددت وهي تنظر الى الصورة. .

ـ الحمد لله. . الحمد لله. .

أضافت. .

ـ ما أجملها. . انظر كم هي جميلة. .

أجابها الحاج صابر:

ـ لكنها ليست أجمل منه. . ثم انها أكبر منه سنا. . وأذناها كبيرتان. .

ـ اتق الله يا رجل. .

ـ أنا لا أكذب. . أنظري جيدا.

تفرست من جديد في الصورة. . سكتت للحظة، ثم قالت:

ـ أراها جميلة. . والأهم أنه اختارها بنفسه. . على هواه. .

نكأت جرحه. . همس بصوت منخفض.

ـ ألم يكن من الواجب. . أعني! . . اليس من المفروض. .

قاطعته بسرعة. . كانت تخاف عليه من أحزانه الخاصة. .

تعرف أن الحلاق ثرثار. . القرية كلها باتت الآن تعرف الخبر. .

ـ لماذا لا تخرج وتشترى الشربات؟

ـ شربات؟! . .

ـ نعم. . انه يوم العمر. . سيأتي الناس للتهنئة؟!

ـ تهنئة. . ؟!

ـ ما بك يا رجل؟ . . هل أطاحت الفرحة بعقلك؟

ـ فرحة؟!

كانت تُقَطِّعُ العجين الى قطع صغيرة، ترصها بعد ذلك متجاورة في وعاء الى يمينها، توقفت وقالت بجدية.

ـ خيراً يا أبا محمد. . ما بك؟!

صاح فيها

ـ كل هذا نتيجة لتدليلك. . يفعل ما يريد وكأننا متنا. .

ـ ماذا تقول يا رجل؟ . . لقد تزوج على سنة الله ورسوله. .

ـ ونحن. . ألسنا ضمن السنة. . أليس رضانا واجبا عليه. .

ـ ومن قال أننا غير راضين.

ـ أنا. . أنا. . أنا يا أم محمد. .

تحاشت النظر الى وجهه المرتعش. تشاغلت بمسح يديها من آثار العجين العالق بهما، أمسكت «القلة» ورفعتها الى فمها. استعاد الحاج صابر هدوءه بسرعة، استغفر الله وطلب منه العفو، تمتم لنفسه. .

ـ لقد حلمت طويلا بهذا اليوم . .

أضاف وهو يأخذ «القلة» من زوجته!

ـ تخيلت نفسي الى جواره . . ولكن . . ربما أصبحت عاراً على ولدي!!

لاحظت أم محمد ان آلامه ستزداد . . خاطبته بحنان .

ـ كيف تظن ذلك يا رجل؟ . . ألا يرسل النقود والخطابات كل شهر، هل أهمل المهندس ـ حماه الله ـ في شيء؟

ـ أنا لا أعني الخطابات . . أعني . . أعني . .

اختنق صوته . . لملم نفسه ونهض من جوارها . ترك غرفة النوم . ارتفع صوت أم محمد من خلفه . .

ثلاث زجاجات من «الشربات» وكيلو سكر . . لا تنس المرور على خديجة . . اطلب منها الحضور مع زوجها . .

واصلت تقطيع العجين الى قطع صغيرة، سقطت منها قطعة على الأرض ازاحتها بعيدا . . هبطت يداها بعصبية على العجين تفرك فيه بقوة، حمدت الله، لأن أبا محمد لم يلاحظ الدمعة التي سقطت من عينيها، أسرعت ومسحتها، ثم استمرت في تقطيع العجين .

خرج الحاج صابر قاصدا دار ابنته خديجة، كانت شمس الريف قد ارتفعت بضوئها ودفئها على أسطح البيوت، وكانت رياح شمالية خفيفة قد جلبت هواءها المنعش . . حاول ان يفتح ياقة جلبابه لأقصى مدى، ويأخذ قسطا كبيرا من الهواء حتى يشعر بالراحة . . الجريدة تحت ابطه، ويده اليمنى ترفع جلبابه الواسع حتى لا يدوس عليه . . الصبايا يحملن الجرار ويتجهن صوب مضخة المياه . .

نظر اليهن . . فساتين مزركشة وطويلة حتى الكعب . . وجوه حبيبة وبهية وأصيلة . . مناديل ملونة تخرج منها ضفائر سوداء طويلة . . هز رأسه في حسرة . . ما ها بنت شيخ البلد يا محمد؟ . . بنت ناس . . وكلمة من أبيها ترج البندر؟ ليس لك

في الطيب نصيب يا ولدي . . استمر يحدث نفسه ويدفع بالهواء الى صدره علّه يستريح . . انتبه على أصوات تناديه . .

وجد نفسه أمام مقهى المعلم بهلول.

ـ مبارك يا حاج صابر . .

منه لله «الأسطى» حسنين، يصلي الفجر وينتشر في القرية «كأبي قردان» يقص الشعر ويطيل الكلام!!

ـ شكرا يا معلم . . «عقبال» أولادك . .

شد المعلم بهلول على يده بقوة، تحول الى صبي المقهى وناداه،

ـ وزع شربات المهندس يا ولد . .

جلس الحاج صابر على أحد المقاعد يتلقى التهاني . . دبت الحيوية في أعضائه . . أخرج الجريدة وفتحها على صورة محمد وعروسه . . تناثرت الكلمات الطيبة من حوله . . سأله شيخ الخفراء وهو يقرأ الكلمات أسفل الصورة . .

ـ أمسافر أنت اليوم الى القاهرة؟

اعتدل الحاج صابر في جلسته . ابتسم كأعرض ما تكون البسمة .

قال بصوت واثق .

ـ المهندس مُصر على سفري . . يقول بأنه لا فرح الا بوجودي . .

أجابته أصوات كثيرة .

ـ عنده حق . . يجب أن تسافر . .

ـ والأرض . . من يعتني بها؟

ـ صمت للحظة ثم أضاف . .

ـ الأرز يحتاج للماء كل يوم . .

رفع عينيه للسماء . لمح سربا من الطيور يحلق في نصف دائرة .

رأى أشعة الشمس تلمع على أطراف الأجنحة. . أكمل كلامه. .

ـ السنابل ممتلئة، والطيور كما ترون تتربص بالسنابل. .

لملم الجريدة وطبقها بعناية. . أعادها الى مكانها تحت الإبط. . وواصل كلامه:

ـ ولدي طيب. . سيفهم. . سيعذر ظروفي. . لم يحدث أن خيب رجائي فيه أبدا. . حماه الله من كل سوء. .

نهض واقفا. . عندما وصل باب المقهى التفت الى الخلف وخاطب الجميع. .

ـ كما أنني لا أستطيع ترك البقرة. . ما زالت ترفض الطعام. . سار في طريقه واستمر يخاطب نفسه. .

ـ يجب أن تأكل. . يجب أن تأكل. .

بعد صلاة العصر تحولت دار الحاج صابر الى ما يشبه الفرح الحقيقي، وانتشرت في أرجاء الدار حيوية خديجة وبهجتها، طار صوتها الحلو من نوافذ الدار واختلط بنسمة العصارى. كانت تغني لأخيها وهي تحرك السكر في أكواب «الشربات» أيادي الصبايا من بنات القرية لا تكف عن التصفيق المنغم. . انشغلت أم محمد بتقطيع قالب الثلج الى قطع صغيرة، اقترب منها الحاج صابر، قال دون ان ينظر الى وجهها.

ـ عنك يا أم محمد. .

تحولت الى زجاجة شربات وفتحتها، أخذت تصب محتواها في وعاء الماء.

ـ سنزوج أولاده بإذن الله. .

أخذ يضيف قطع الثلج الى الوعاء. .

ـ سامحه يا حاج. .

وضع كمّ جلبابه على عينيه. . مسحها بسرعة. . أعطاها ظهره.

قال وهو يتحرك الى غرفة الضيوف. .

ـ إنه ولدي . . ليحرسه الله . .

جلس بين الرجال، يوزع الابتسامات ويتقبل التهاني. أخذ يحكي القصص عن والد العروس: حسيب بك، عين أعيان الصعيد . . رجل بمعنى الكلمة . . عائلة لها أصل وسمعة . . سأله جاره عبد المولى.

ـ هل رأيته يا حاج؟

أجاب بسرعة . .

ـ طبعا . . طبعا . . وهل تظن أن يذهب المهندس بدوني؟!

ثم زاد مؤكدا . .

ـ في الشهر الماضي . . ذهبنا الى قصره في مصر، وخطبنا ابنته، واتفقنا على موعد عقد القران.

استمر موضحا . .

هو أصلا من الصعيد، لكنه يسكن مصر منذ عشر سنوات . . هو الآن موظف كبير جدا هناك . . التفت الى الشيخ اسماعيل مقرىء القرآن وقال . .

ـ عندما قلت لحسيب بك انني لن أحضر كَتْبَ الكتاب، تأثر كثيرا وسألني عن السبب.

تخيل أحدهم يسأله فاستمر في الكلام . .

. . قلت له انني لا أستطيع ترك الأرض وجدها . . اذا غضبت الأرض مني فماذا أفعل؟!

خاطب الجميع هذه المرة . . تعرفون . . الأرز يحتاج الى الماء . . والسنابل تحتاج الحماية . . والبقرة يجب أن تأكل . .

أحس بصدره يضيق أكثر وأكثر، وبأن الكلمات تخرج من فمه جافة غير مكتملة، وبرغم نسمة الهواء الباردة شعر بحرارة الجو. العرق يتصبب من تحت أبطيه. توقف عن الكلام ونهض واقفا، ترك غرفة الضيوف، مر بقاع الدار، الصبايا

لا ينقطعن عن الغناء، تحرك بينهم وسار في اتجاه حظيرة المواشي، نظر الى البرسيم والفول المجروش، كان كما تركه لم تلمسه البقرة، جلس أمامها وأخذ يقلب الطعام.

ـ كلي أيتها الطيبة..

نظر في عينيها.. الواسعتين.. خيوط دموية متشابكة تملأ البياض، يسيل منهما شيء شبيه بالدموع..

ـ وليدك العجل سيعتني بنفسه..

مر بيده على جبهتها.. أخذ يدلك رقبتها.. تناول حزمة برسيم ودسها في فمها.

ـ صدقيني سيعتني بنفسه.. الأبناء يعتنون بأنفسهم..

أشاحت برأسها بعيداً.. عادت من جديد لتنظر اليه بعينيها المفتوحتين الصامتتين.. لم يستطع الصمود.. دفن رأسه في وجهها وأجهش بالبكاء.. هبطت البقرة برأسها الى أسفل.. غاصت بفمها في طبقات البرسيم الأخضر..

رفعت رأسها وأخذت تلوك ما بفمها ببطء شديد.

الفصل الرابع

المسرحية

المسرحية والحدث

المسرحية والعقدة
المسرحية والشخوص
المسرحية والحوار
المسرحية والفصل والمشهد
نموذج تطبيقي

المسرحية

مقدمـــة

اذا كان الجدال قد ثار حـول وجود القصـة في الأدب العربي منـذ العصور القديمة، فان أحداً لم يمارِ في عدم معرفة العرب لهذا الفن. لهذا تأخرت الكتابة فيه أو الحديث عنه الى عصر الاتصال مع اوروبا. وقبل هذا العصر لم يؤثر عن العرب أنهم فكروا في انشاء مسرح أو كتابة مسرحية، مع أن تاريخ المسرح العالمي قديم جدا يرجع الى عدة قرون قبل الميلاد. ولعل ذلك يعود لأسباب: دينية؛ فمادة المسرح اليوناني وثنية، واجتماعية وفكرية؛ فالعقلية العربية لم تطمئن الى هذا الفن، والحياة العـربيـة لا تسمـح بـه... ولاغتنـائهم بـالشعـر.. والجهـاد... والعلوم... ويرى بعض المفكرين المصريين أنّ قدماءهم أسبق من اليونانيين لهذا الفن(١). إلا أن الكلمة اليونانية دراما هي المستخدمة في اللغات الاوروبية وتدل بخاصة على التمثيلية والمسرحية التي هي فن استعراضي حي يمثل الحياة في أفراحها وآلامها، موجّهة الى سمع المتفرج ونظره وعاطفته وخياله وفكره معاً(٢).

ويتحمس بعض الدارسين فينسب للعـرب الاشتغال بهـذا الفن منذ عهـد الايوبيين فيما يسمى خيال الظل... ثم الدمى المتحركة.. ولكن هـذين الفنين يختلفان مبدأً وغاية عن المسرح(٣). والحقيقة أن أول اتصال للعرب بالمسرح كان على أرض مصـر حين حملت الحملة الفـرنسيـة رجـالا من أصحـاب الفنـون الجميلة والموسيقى للترفيه عن ضباطهم. وبنى الجنرال مينو أول مرسح (مسرح) للتمثيل سماه «مرسح الجمهورية والفنون»(٤).

---

١ ـ انظر كتاب د. لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث. ص ١٢

٢ ـ جبور عبد النور. المعجم الادبي. مادة دراما

٣ ـ انظر دراسة ابراهيم حمادة: «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» وله ثلاث بابات (مسرحيات). وانظر د. عبد الرحمن ياغي. في الجهود المسرحية ص ٨٥ ٩٢.

٤ ـ انظر وصف الجبرتي لمسرح الازبكية الذي تم سنة ١٨٠٠ م في عجائب الآثار في التراجم والأخبار جـ٣ ص ١٤٩، وانظر كذلك كتاب د. محمد يوسف نجم: المسرجية في الأدب العربي الحديث ص ٢٤.

أما المسرح العربي والتمثيل فقد بدآ في لبنان على يد مارون النقاش التاجر المثقف (١٨١٧ ـ ١٨٥٥)، وكانت أولى مسرحياته البخيل سنة ١٨٤٨ . . . ثم في سوريا على يد أبي خليل القباني (١٨٤٣ ـ ١٩٠٣) . . . . ثم في مصر على يد يعقوب صنوع (١٨٣٩ ـ ١٩١٢) . . . وأصبحت مصر مركز التمثيل والانتاج المسرحي .

والمسرحية المكتوبة من حيث عناصرها تشترك مع القصة بتوفر العناصر الأساسية، ولكنها تختلف في درجة الارتكاز وفي بعض الأمور الأخرى. من ذلك ان القصة كتبت لتقرأ، واما المسرحية فقد كتبت لتمثل، او قل كان الجمهور والممثلون في ذهن الكاتب حين كتابتها كما ان مؤلف القصة غير مؤلف المسرحية. فالثاني يجب أن يبذل جهدا خاصاً ليكون واضحا ومفهوما، لأن قارىء القصة يستطيع أن يتوقف لمراجعة النص أو ما يشكل عليه، في حين لا يستطيع المشاهد للمسرحية أن يستوقف الممثلين. وتختلف ثقافة كاتب المسرحية عن كاتب القصة في أن الأول ملمٌ بكتابة القصة والاخراج ولديه ثقافة أوسع بالنواحي النفسية للشخوص من كاتب القصة. والمسرحية كالقصة فيها حدث أو أحداث، ولكن القصة تهتم على الأخص بوصف الحياة والاشخاص عن طريق السرد، في حين لا يوجد سرد في المسرحية، فهي تعتمد على الحوار. والحوار المسرحي وضع ليقال، لذا فان لغته لها ايقاع خاص، وجمله ليست طويلة ولا قصيرة، في حين قد تطول جملة الوصف والسرد في القصة.

ومن جهة أخرى فان المسرحية محددة بالزمان والمكان ونوع الاحداث. فمن ناحيةالزمان فهي مقيدة بالجمهور، إذ لا يمكن أن يستمروا بالمشاهدة أكثر من ثلاث ساعات متوالية، في حين قد تطول القصة الى أكثر من ذلك بكثير وقد وصل بعض القصص الى نحو ألف صفحة (ثلاثية نجيب محفوظ وبعض كتابات يوسف السباعي وشريف حتاتة). والمسرحية، من ناحية المكان محدودة بالمسرح فلا يمكننا أن نتخيل مسرحية تحدث في الجو أو في البحر، ولا نتصور أن يتقاتل جيشان أو غير ذلك مما لا يتسع له المسرح. وكذلك الحال بالنسبة للأحداث اذ لا يمكن ان تتحدث المسرحية عن معركة جوية أو تصور رحلة صيد أو انطلاق مركبة فضاء، في حين يمكن ذلك في القصة لأن التصوير ينتقل الى الذهن، وفيه تتكون الصور الحسية والمعنوية.

بالاضافة الى ذلك فان مجال الشرح والتفسير في القصة وربط الشخصيات فيما بينها وبين الاحداث اوسع في القصة. .

ومع هذا التشابه في العناصر الاساسية والاختلاف فيها، فانه يمكن للدارس أن يستفيد من العرض المقدم عن القصة ويضيفه الى ما سنعرضه من عناصر تالية :ـ

أ ـ المسرحية والحدث

يعتبر أرسطو الحدث أساس الفعل المسرحي ومحور العملية الفنية، ويرى أن يكون الحدث محاكاة للحياة البشرية بمعنى أن يكون منطقيا طبيعيا محتملا لا تكلف فيه ولا خروج عن منطق الحياة. وهذا ما نسميه الصدق الفني كما يعتبر حدث المأساة فعلا نبيلا يهدف الى تطهير النفس بعكس الملهاة التي تثير الضحك ويكون أبطالها. . . أراذل الناس.

ويتحرك الحدث تدريجيا بفعل الصراع بين الشخوص، ويبقى مستمرا لا يتوقف لحظة واحدة. وليس من الضروري أن تكون هذه الحركة المسرحية حركة ظاهرة كالمشي بل قد تكون بالاضافة الى ذلك بالوقفةالساكنة. فكل ما يؤدي الى دفع الحدث سواء أكان قولا أم صمتا أم حركة جسمية فانه يسمى حركة «Action».

وقد يكون الحدث الكلي واحدا، وقد يتعدد في وحدة عامة تربط الشخوص ومصيرهم ببعض، فيكون الحدث الرئيسي بمثابة المحور الذي تتخلله أحداث فرعية تشترك فيها الشخوص لتعرض الفكرة ويسمى ذلك الوحدة العضوية أوالفنية. هذا الترابط بين الاحداث والانسجام بينها وبين الشخوص والفكرة يعرف بوحدة الحدث التي هي عنصر من عناصر الوحدة الفنية. وقد اعتبرها ارسطو والنقاد المحدثون كذلك من ضرورات العمل المسرحي الناجح. كما نصوا على أن تبلغ الاحداث قمتها وذروتها في منظر من المناظر حسب عدد الفصول في المسرحية، فمن الكتاب من جعلها في الوسط، ومنهم من جعلها في الفصل الرابع أو الخامس في المسرحيات ذات الفصول الخمسة.

ب ـ المسرحية والعقدة:

أشرنا سابقا الى أن العقدة تدل عند بعض النقاد على الحبكة التي هي سلسلة

الحوادث التي تجري في المسرحية مرتبطة برابط السببية(٥). ومنهم من يجعلها نقطة التأزم في الحدث الواحد، فاذا كان في المسرحية عدد من الاحداث فان فيها عددا من العقد بناء على ذلك. وهذه العقد مرتبطةبالعقدة الرئيسة تماما كارتباط الاحداث الفرعية بالحدث الرئيسي. هذا الارتباط في الاحداث والعقد يسمونه الحبكة. وهذا الارتباط يعمل مع عناصر المسرحية على شد المتلقي اليها.

إلا انه لا يفهم من هذا الارتباط ان تكون الاحداث متجهة اتجاها واحدا، بل ان بعض الاحداث الفرعية تعترض ذلك السير وتلهب الصراع بين الشخوص. وحين يصل الصدام الى اقصاه وينتج عنه انكسار في خط سير الحدث الرئيسي يسمى ذلك نقطة التحول أو الأوج أو الذروة أو القمة(٦)، وكلها تدل على أقصى درجات التأزم في العمل القصصي والمسرحي. ويسمى ما قبلها بالحدث الصاعد وما بعدها بالحدث المتهاوي. ويكون سير الحدث المتهاوي أسرع من الأول. والعلاقة وطيدة بين موضوع المسرحية وحبكتها. فالحبكة يجب أن توضح الموضوع وتعرضه عرضا منطقيا. وللتعرف إلى الفرق بين الموضوع والحبكة يمكن القول ان ايجاز قصة الصراع بعبارات قليلة هو الموضوع، أما اذا كانت قصة الصراع مفصّلة فان هذا التفصيل هو الحبكة(٧).

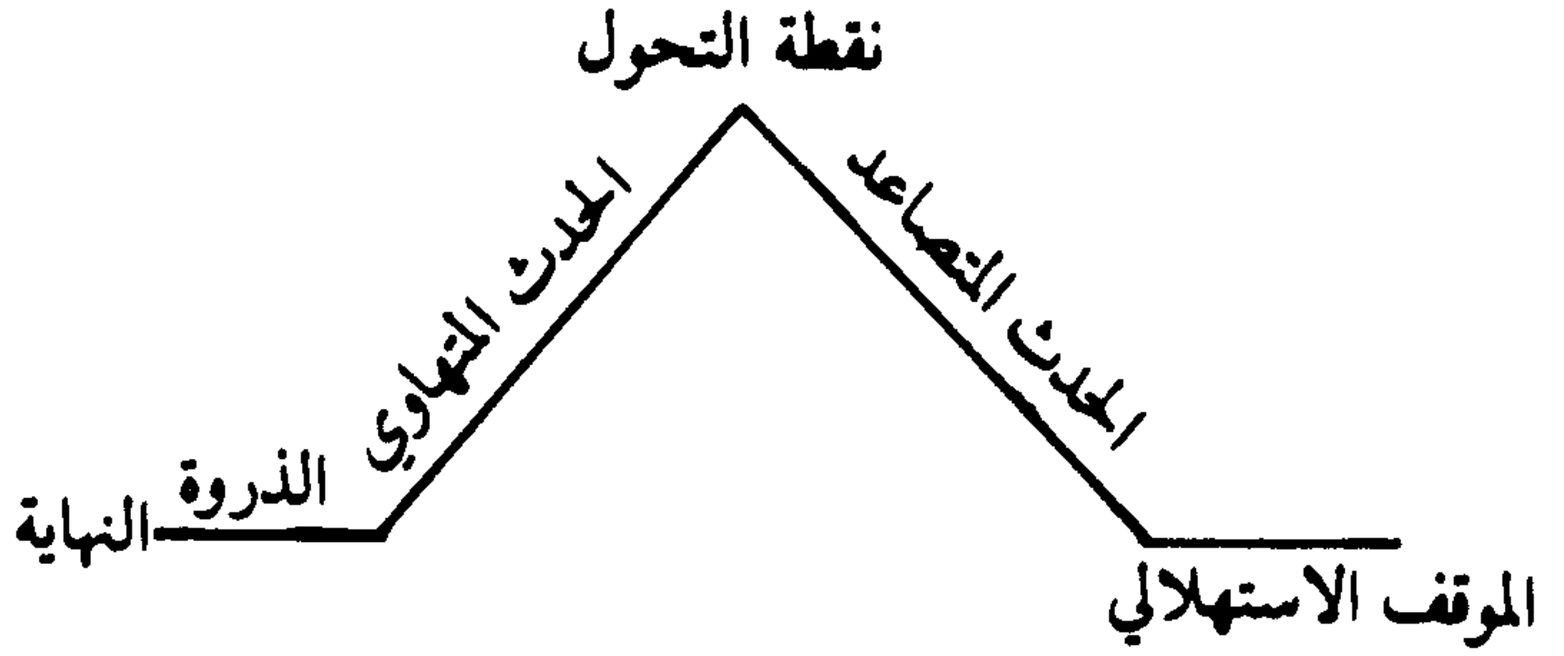
وفي دراسة للدكتور ملتون ماركس عن مسرحيات شكسبير والمسرحيات اليونانية وجد أن نقطة التحول في مسرحيات شكسبير تكون في الوسط ويكون كل من الحدثين المتصاعد والمتهاوي بطول الآخر تقريباً، كما يلي:

---

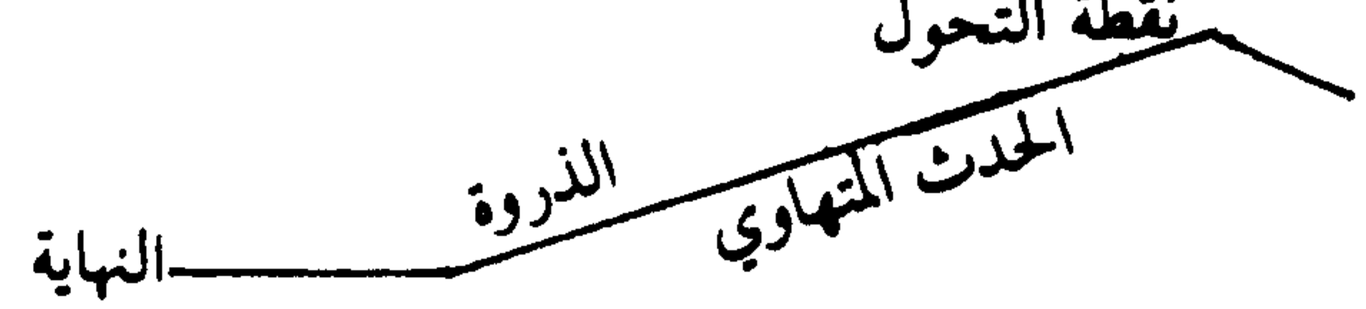
٥ ـ د. محمد يوسف نجم، فن القصة ص ٦٣

٦ ـ يفرّق د. ملتون ماركس بين نقطة التحول والذروة،فيعتبر الاولى النقطة التي يتحول عندها الحدث الصاعد الى متهاوٍ، وأما الذروة فهي اقصى ما تبلغه المسرحية من اثارة وتشويق، وتكون عادة حوالي نهاية المسرحية، ويضرب لذلك مثلا، ويقول: ان نقطة التحول في مستقبل رجل ما هي العمل أو الحادث الذي يؤدي في النهاية الى النجاح أو الفشل، كأن يفوز محام في أول قضية كبرى دافع فيها، أو أن يقرر ذلك الرجل أن يتعامل بالممنوعات والسرقة. تلك هي نقطة التحول أما الذروة في حياة المحامي فهي تأتي بعد ذلك حين يتسلم وظيفة مرموقة في المحكمة العليا. والذروة في حياة المجرم تأتي بعد نقطة التحول وهي أنه يلقى القبض عليه فيكون مصيره السجن مدى الحياة. فالذروة هي اللحظة التي يكون فيها الاهتمام بالمسرحية على أشده (انظر كتابماركس المسرحية ص ١١٠ ـ ١١٢)

٧ ـ د.ملتون ماركس: المسرحية ص ٦٨ ـ ٧٢



في حين وجد أن المسرحية اليونانية قد حصرت الحدث ضمن حدود يوم واحد. ونتج عن ذلك أن المؤلف لا يسرد الحدث المتصاعد مباشرة بل بواسطة شخصيات المسرحية أو الجوقة بطريقة غير مباشرة؛ لذا كان المؤلف المسرحي اليوناني يشدد على الحدث المتهاوى، كما هو موضح في الرسم التالي:



ويرى أن نقطة التحول في المسرحية اليونانية من حيث البناء تقع في منتصفها أو بعد ذلك. أما المسرحيات العصرية فان ذروتها تقترب من نقطة التحول وقد تتطابق النقطتان(٨).

ومن الناحية التحليلية العملية نطرح الاسئلة التالية لنصل الى تحليل عميق للحبكة:

- ما الحدث الرئيسي؟ وما ارتباطه بالفكرة؟ وما قيمة الفكرة؟
- هل هناك أحداث فرعية؟ وهل أدت الى تعميق الفكرة وتوضيحها؟
- هل الأحداث مما نشاهدها في حياتنا؟ هل هي مكثفة ام هي تصوير مبتذل للحياة اليومية؟
- هل الحبكة مقنعة ومنطقية ومترابطة؟
- هل وردت الأحداث مرتبة ترتيباً زمنيا ام ترتيبا لاواعياً؟
- هل تتدرج المسرحية تدرجاًسلساًناعماً؟ وهل هي ممتعة بكاملها ام ان فيها اجزاء مملة وثقيلة الحركة؟

---

٨ ـ المصدر السابق ص ١٠٦ ـ ١٠٩.

ـ اين يبدأ الحدث الصاعد؟

ـ أين تبدأ الذروة؟

ـ ما هي القوة المصادمة؟ وهل هي فردية أم جماعية؟ هل هي شخصية ام جماعية؟ محسوسة ام معنوية؟

ـ هل النهاية منسجمة مع تطور الأحداث؟ هل هي متوقعة أم مفاجئة؟ . . .

ان الاجابة عن هذه الاسئلة وقراءتها قبل قراءة المسرحية تزود القارىء بأدوات النقد السليمة.

ج ـ المسرحية والشخوص:

سبق الحديث عن الشخوص في القصة، وطرق تشخيصهم، والأبعاد التي يحاول رسمها الكاتب لشخوصه. ولكن الشخصية المسرحية تحتاج الى عناية فائقة في رسمها وجعلها تتكلم وتتحرك بحرية دون ان يكون الكاتب من خلفها يفرض نفسه عليها او يلقنها بما يريد. ثم ان هذه الشخصية تتحاور مع الشخصيات الأخرى دون سرد او تدخل من الراوي فتبدو اغزر حيوية واصدق من الشخصيات البشرية لأنها رسمت بعناية. لهذا يجب على الكاتب ـ كي يوفق في رسم شخوصه ـ ان يتعرف الى شخوص مسرحيته واحدا واحدا، ويعيش معهم في ذهنه مدة كافية، حتى يقرر او يكتشف لكل واحد منهم ابعاده الثلاثة: الجسمية (الشكلية) والاجتماعية والنفسية(٩) ولا يجوز ان يشرح هذه الأبعاد مباشرة، بل تظهر من خلال مجرى الحدث والحركة المسرحية.

والشخصية كائن حي يعيش في عالم حقيقي ويتفاعل مع الأحداث ، فيؤثر فيها ويتأثر بها ومع استقلالية الشخصية في حركتها ونموها الا انها مرتبطة مع الشخصيات الأخرى التي تتمحور حولها او تقف في الطرف النقيض لها. وبين هاتين الشخصيتين شخصيات رابطة ومتداخلة تنقل الحدث من جهة الى جهة اخرى. وتسمى القوة الأولى القوة المسيطرة والثانية القوة المدافعة.

وحتى يكون الصراع بين الشخصيات مثيراً وقوياً يعمد الكاتب الى جعل القوتين متكافئتين تقريباً، لأن الصراع المثير يكون اذا تواجه رجلان متكافئان . اما

٩ ـ علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ص٦٤.

اذا كان الصراع بين خمسة رجال مقابل رجل واحد فإن الاثارة تكون ضعيفة. وقد تظل القوة المسيطرة غالبة وقد تندحر امام القوة المدافعة فينقلب الوضع. وقد تتبادل القوتان النصر ثم تنتصر اخيراً احداهما.

ويأخذ الصراع اشكالاً ثلاثة: أولها وابسطها ذلك الصراع الذي تتمركز فيه القوتان المتصارعتان في شخصين يشتبك الاثنان ويخطط كل واحد منهما لدحر الآخر فينشد الجمهور او المتلقي ليرى نتيجة الصراع والثاني صراع ينشأ بين الفرد والقوى الخارجية كالمجتمع او القوى الخارقة والقضاء والقدر وهنا قد لا تعلم الشخصية القوة التي تكافح ضدها فتثير شفقتنا عليها او سخطنا. والثالث صراع بين الفرد ونفسه. وقد تجتمع ثلاثة الأنواع في المسرحية الواحدة.

ينتج عن هذه الاشكال ست قوى تتجاذب المسرحية هي: قوة البطلProtagonist وقوة المعارض للبطل Antagonist، والقوة الثالثة هي الخير المطلوب او الشر المرهوب، والقوة الرابعة هي الشخص او الشيء الذي يطلب له الخير او يدفع عنه الشر، والقوة الخامسة هي قوة الحكم المتمثلة في السلطة او القدر. والقوة السادسة هي القوة المساعدة للخير(١٠).

وللكشف عن الشخصية في المسرحية والحكم عليها من الناحية العملية، نطرح هذه الاسئلة:

- من هي الشخصية الرئيسة في المسرحية؟ وما هي الشخصية المعادية؟ وما نوعها؟
- ما هي اهمية الشخصيات الأخرى؟ وما دورها؟
- هل الشخصيات ولا سيما الرئيسة منها - افراد حقيقيون لهم امثلة في المجتمع ام هي نماذج رمزية؟ هل هي مخلوقات بشرية حية متطورة ام انها نمطية جامدة؟
- ما دور الشخصيات الثانوية؟ هل مهمتها توضيح شخصية البطل ام هي وسيلة لابراز التناقض بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى؟!
- هل اقوال الشخصيات واعمالها منطقية ومناسبة لرسمها؟

---

١٠ - د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ص ٦٢٢

ـ ما الأسلوب الذي اتبعه الكاتب في رسم الشخوص؟ وما هي الأبعاد التي ظهرت واضحة في الشخصية! هل تدخل الكاتب في حركتها او حديثها؟!

ـ أيها اكثر وضوحاً وقوة حركة الشخوص وحيويتها ام الأحداث والحبكة؟ وهل حسّنت الشخصيات الأحداث والحبكة وقوّتها ان كانتا ضعيفتين؟.

د ـ المسرحية والحوار:

سبق الحديث في الفصل الماضي عن اهمية الحوار في القصة، وهنا نؤكد على اهميته القصوى لأنه في القصة عنصر ثانوي، اما في المسرحية فهو اهم عناصر التأليف المسرحي، لأنه يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويوضح الشخصيات ويرسمها بطريقة غير مباشرة، ويدفع الصراع الصاعد حتى النهاية دون ان يعتمد على السرد والشرح. وما تلك التعليمات التي يضعها الكاتب بين قوسين الا مساعدة للمخرج على فهم ما يريد الكاتب. كما انه يبقى المتلقي يقظاً لما يحدث من تغيير بين الشخوص ومداولة للأفكار.

لهذا كلّه فإن مهمة الكاتب محفوفة بالمخاطر اذا لم يتصرف بالحوار تصرفاً حكيماً دون انزلاق في متاهات النقاش الذي يخرج عن الفكرة او السرد الممل او التدخل المباشر من الكاتب، وبما ان الحوار بين الشخصيات فعلى الكاتب **ألاّ** يخلط بين شخوصه والمتفرجين فينتقل من الحوار الى الخطاب. وعليه فان لغة الحوار يجب ان تكون مناسبة للشخصية وثقافتها وفكرتها، وان تكون جملة ذات طول متوسط بعيدة عن الحشو الاسهاب، لها ايقاع خاص مثير للفكر والخيال ومحرك للعاطفة. ويلاحظ ـ في هذا المقام ـ ان لغة كبار الكتاب تتصف بالطابع الشعري لاستغلالهم الجيد لطاقات اللغة التعبيرية.

وقد ناقشنا سابقاً قضية الحوار واللغة واللهجات المحلية، واوضحنا ان هناك فرقاً بين لغة الشخصية وفكرتها. فقد يتكلم الفلاح باللغة الفصيحة ولكنه يعرض افكاراً بسيطة، ولغته وافكاره تختلف نوعياً عن لغة استاذ او محام قدير، لأن اللغة الفصيحة درجات ولها ايحاءات تُظهر شخصية صاحبها(١١). ثم ان العمل الأدبي

---

١ ـ انظر المرجع السابق ص ٦٥٨ وباكثير، فن المسرحية ص ٧٦.

ليس تسجيلا فوتوغرافياً للحياة وانما هو تصوير لها وتعبير عنها كما يراها الأديب. . فحينما كتب شكسبير مسرحية «عطيل» فإن شخوصه من اهل البندقية وهي مدينة ايـطالية، فكيف انـطقهم شكسبير الانجليـزية؟ ثم تـرجمت الى العربيـة وتكلموا العربية، فهل كانوا يعرفون العربية والانجليزية؟!

وقد حازت بعض المسلسلات التلفزيونية اعجاب الكثير من الناس، كما بدا ذلك واضحاً من متابعة التلفزيون السوري لرأي الشارع في المسلسلات المعروضة خلال العام، فكـانت معظم الآراء ومن فئـات اجتماعيـة مختلفة تـظهر اعجـابها بالمسلسل العربي «اليتيم».

ومن الجدير بالذكر ان قضية الحوار بالعامية ليست مسألة خلافية عنـد غير العرب بالشكل الذي يطرحه النقاد العرب فيما يتعلق بلغتهم «ونلاحظ ان اساتذة الحوار في العصر الحديث كما يقول باكثير ـ امثال برنارد شو وجالز ورثي وسومر ست موم يتبعون اسلوباً خاصاً لا يعكس مطلقاً الكلام الدارج الذي نسمعه من الناس حولنا. ويرى نقادهم ان العامية لغة اكليشيهيةStereotyped وهي تطمس الشخصية وتخفيها اكثر مما تفصح عنها وتبديها. ومنهم هيرمون اولد الذي يقول في فن المسرحية: «الاختيار هو كل شيء. فالكلام المنقول نقلاً فوتوغرافياً ليس من الحوار في شيء. ان مهمة الكاتب المسرحي ان يخلق طرازاً من الكلام يجمع بين الدلالـة الواعيـة ومشابهة الواقع. (١٢)

ان اصلح اداة لرسم الشخصية وتوضيح ملامحها النفسية وتمييزها عن غيرها من الشخصيـات هي اللغة المحـايدة التي ليس لهـا صبغة محليـة صارخـة تجعـل الشخصيات في مستوى واحد. وتلك اللغة المحايدة هي الفصيحة. . .

ولدراسة الحوار نقدياً، نطرح الاسئلة التالية:ـ

ـ ما هي السمات العامة للحوار وهل هو مناسب لمستوى الشخصيات وافكارها؟!

ـ هل لغة الحوار عامية، فصيحة، جزلة، غامضة؟ وما اثرها في نقل الفكرة؟

---

١٢ ـ فن المسرحية ص ٧٨ ـ ٧٩

- هل يوضح الحوار هوية الشخوص؟
- هل الحوار علني ام داخلي مسموع؟ او ما هي اساليب الحوار؟.
- هل نبرات الحوار واحدة، ام ان الكاتب يوضح الحالات النفسية المرافقة للحوار؟
- هل ادى الحوار اغراضه المنصوص عليها في الشرح؟
- كيف ينتقل الحوار من شخصية الى اخرى؟ وهل الانتقال منطقي ام لا؟ وضّح؟ وهل هو حيوي ام جامد؟

هـ ـ المسرحية والفصل والمشهد:

يعرض الكاتب فكرته في المسرحية على هيئة فصول قد تتعدد فتصل الى خمسة فصول، وقد تقل فتصل الى فصل واحد. وكان السائد في المسرحيات الكلاسيكية ان تكون المسرحية ذات خمسة فصول على غرار المأساة اليونانية التي كان يفصل بين فصولها الخمسة موسيقى واناشيد.

ويغلب على المسرحيات الحديثة ان تتألف من ثلاثة فصول، وبدرجة اقل شيوعاً، تتألف بعض المسرحيات من اربعة فصول او خمسة. وفي تلك المسرحيات التي تتألف من ثلاثة فصول يحتوي الفصل الأول على المقدمة والعرض وبداية الحدث المتصاعد والتعقيدات. ويكمل الفصل الثاني الحدث المتصاعد ويطور الحبكة بتطوير التعقيدات او باضافة احداث جانبية اخرى تزيد في التعقيد. اما الفصل الثالث ففيه نقطة التحول والذروة وحل التعقيدات والخاتمة.

أما المسرحيات المؤلفة من اربعة فصول فان الفصل الثالث فيها يحمل نقطة التحول والتعقيد، ويشهد الفصل الرابع (الأخير) الذروة وحل العقدة. وفي المسرحيات ذات الفصول الخمسة فإنّ الفصل الثالث ايضا يشهد نقطة التحول، بينما يحمل الفصل الرابع مشاهد مؤثرة تلفت الأنظار، ويجمع الكاتب خيوط المسرحية ويتأزم الموقف ثم يأتي الحل والنهاية في الفصل الخامس.اما المسرحيات ذات الفصل الواحد فإنه من الواضح ان يكون وقت المسرحية وشخوصها واحداثها اقل، ويكون اول الفصل المقدمة ثم تأخذ الأحداث بالتعقد والتأزم وبعدها يأتي الحل.

وغالباً ما تقسم هذه الفصول الىمشاهد، وتكون هذه المشاهد باسدال الستار لمدة قصيرة للدلالة على تغير وضع ما او مرور زمن او كليهما معاً. وغالباً ما يرتبط المشهد بدخول شخصية لها دور هام في المشهد الجديد اوخروج شخصية هامة أيضاً. ويختلف عدد المشاهد في المسرحية اختلافاً بيناً، فقد وصل عدد مشاهد بعض المسرحيات اثنين واربعين مشهداً في خمسة فصول كما في مسرحية شكسبير! «انتوني وكليوباترا» وفي الجهة المقابلة نجد مسرحية درايْدن «كل شيء في سبيل الحب» غير مقسمة الى مشاهد مع انها جاءت في خمسة فصول. ونلاحظ في مسرحية غروب الاندلس لعزيز أباظة انها تتكون من ثلاثين مشهداً تقريباً في خمسة فصول. أما العرض العام المتّبع الآن فهو ان الفصل الواحد يعرض في مشهد أو مشهدين فقط.

يعتبر المشهد الأول تهيئة للمسرحية؛ فيكون المشاهدون على علم بنوع المسرحية التي سيشاهدونها، أهي رومانسية ام اسطورية ام تاريخية ام اجتماعية واقعية . . ؟ وهل هي مسرحية تتناول مشكلة خاصة اوعهداً معيناً. . . ؟ وهل هي مأساة ام ملهاة.

ويقدم الفصل الأول ـ سواء كان بمشهد واحد أو اكثر ـ معظم اشخاص المسرحية مبيناً بوضوح أيهم رئيسي وأيهم ثانوي. ولتقديم الشخصية وسيلتان: احداهما أن يتحدث عنه الآخرون ممهدين لدخوله الى المنصة، أو أنه يدخل بدون تقديم الشخصيات، ولكن هيبته تنبىء عن دوره في المسرحية. . ويتضمن الفصل الاول بداية القصة وشيئاً من سياقها. وكلما كانت الحركة المسرحية ناجحة في البداية فإنها تخلق جواً من النجاح العام. وقد قال وليم ارتشر تعقيباً على مقدمة ناجحة «لو عرض علي عند هذه النقطة مبلغ ٥ جنيهات لأترك المسرح قبل مشاهدة الفصل الثاني لما قبلت».

بعد أن يفرغ الكاتب من وضع أسس الفصل الأول ينتقل الى تطوير الحدث، والهاب الصراع في الفصل الثاني، وفيه تحدث نقطة التحول أو الأزمة وهي النقطة الحاسمة في اصطدام القوتين: المسيطرة والمدافعة، فإمّا تثبت فيها القوة المسيطرة قوتها أو تفقدها بصورة حاسمة أمام القوة المدافعة وتتهاوى الاحداث مشيرة الى الخاتمة. وبذلك تعود المسرحية بالمشاهدين الى الارض بعد التحليق في سماء العاطفة.

نموذج تطبيقي: مسرحية غروب الاندلس لعزيز أباظة.

عزيز أباظة ١٨٩٨ ـ ١٩٧٣

بعد وفاة أحمد شوقي بعقد من الزمان تقريبا نبغ الشاعر المصري عزيز أباظة في الاربعين من عمره اثر وفاة زوجته، فأصْدَرَ ديوانه «أنات حائرة) سنة ١٩٤٢، ثم فاجأ الجمهور بمسرحيته العاطفية الاجتماعية (قيس ولبنى) سنة ١٩٤٣.

ولد الشاعر في بداية شهر آب سنة ١٨٩٨ في قرية الربعماية مركز مينا القمح، وتخرج في مدرسة الحقوق سنة ١٩٢٣. وبحكم صلاته الأسرية اتصل بالشعراء والمفكرين من أمثال محمد السباعي والشيخ عبد العزيز البشري وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي.. عمل بالمحاماة ثم التحق بالنيابة العمومية سنة ١٩٢٥.. ثم فاز بعضوية مجلس النواب.. وزار عددا من الدول العربية، ومنها الاردن وعددا آخر من الدول الاوروبية.. ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ على انتاجه المسرحي(١) ويصف محمود تيمور هذا الانتاج بأنه (نماذج فنية ممتازة.. وإطارها الفني مع ذلك يدل على خبرة بمطالب التأليف المسرحي(٢).

أصدر عزيز أباظة عشر مسرحيات كان أولها (قيس ولبنى) سنة ١٩٤٣، وأعقبها ـ كما تذكر ابنته ـ بمسرحية (ديك الجن) التي كتب منها فصلا كاملا، ولكن يد الضياع تناولتها فاختفت. وفي سنة ١٩٤٥ نشر مسرحيته الثانية (العباسة) أخت هارون الرشيد، وقد حضر هذه المسرحية الملك فاروق وأنعم عليه برتبة الباشوية. وفي سنة ١٩٤٧ أصدر مسرحيته الثالثة (الناصر) الخليفة الأموي في الاندلس، مصدَّرة بخطاب اعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفي ومقدمة للاستاذ أحمد حسن الزيات. وفي سنة ١٩٥١ أصدر مسرحيته الرابعة (شجرة الدر). وبعد قيام الثورة المصرية أصدر مسرحيته الخامسة (غروب الاندلس) بتقديم د. طه حسين. وفي سنة ١٩٥٤ خرج عن تاريخ العرب وكتب مسرحيته السادسة من أساطير ألف ليلة وليلة فكانت مسرحية (شهريار). وفي المسرحية السابعة خرج عن التاريخ العربي القديم

---

(١) انظر عفاف أباظة، أبي عزيز أباظة

(٢) طلائع المسرح العربي ص ١٠١

والاساطير الى الواقع فألف مسرحيته (أوراق الخريف) سنة ١٩٥٧، ثم عاد الى التاريخ الاسلامي فكتب مسرحيته الثامنة (قافلة النور). ومن التاريخ الشرقي كتب مسرحيته التاسعة (قيصر) وهي من الموضوعات التي عالجها شكسبير. وأما مسرحيته العاشرة فهي (زهرة).

غروب الاندلس:

وموضوع هذه الدراسة يتناول المسرحية الخامسة (غروب الاندلس) التي كتبها الشاعر بعد سقوط فلسطين سنة ١٩٤٨ لتكون عظة وعبرة بالمشاهدة بدلا من العظة بالنصيحة. إنها مسرحية مستمدة من تاريخ العرب في الاندلس، ذلك التاريخ الذي تميز بدرامية وقائعه وكثرة أحداثه التي أدت الى خروج العرب المسلمين من الاندلس الى غير رجعة. وقد رجع الشاعر الى عدد وفير من المصادر العربية والأجنبية.. مما أضفى على شخوص مسرحيته صبغة تاريخية إلى حد كبير.

ابتدأت المسرحية بمشهد وطني وعاطفي بين بثينة متبناة عائشة ومحمد بن سراج أحد الوطنيين ومن خلال حديثهما يطرح فكرة المسرحية الاساسية.. ويأخذ الصراع المادي يتشكل حيث تنذر بثينة عاشقها بأن حبه لها سيثير حقد الملك وزوجته الثانية (الثريا) التي أصبحت تسيطر على عقله وتريدها زوجة لابنها يحيى. ومن هنا تجد بثينة متنفسا لتصف بطش الملك وخضوعه لزوجته الثانية. وفي المشهد الثاني يدخل الزغل أخو الملك وموسى بن أبي الغسان الوطني الثائر ويدور حديث بينهما حول الاحداث الراهنة ورغبة الفرنج بالقضاء على العرب في اسبانيا. ويرى موسى أن الاسباب كثيرة لنجاح الافرنج في تحقيق رغبتهم.

ويلخصها بقوله:

الخلف والحكم المهجن والهوى والبغي تستعدي علينا الغاصبا

وتكمل عائشة هذه الاسباب في المشهد الثالث بقولها:

الملك يلهو والحوادث حوله متظاهرات والخطوب سراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته ويبيت يروى اثمها ويذاع

والحكم فـوضى لبـه وقـوامـه ذمـم تسـام رخـيصـة فـتبـاع
والشعب مكـدود القـوى متحفـز إن الضعيف يصـول حـين يـراع

والحقيقة أن هذه الاسباب هي العناصر الاساسية التي أقام عليها عزيز أباظة صراعه في المسرحية ولكنه استغل الخلاف بين أفراد الاسرة الحاكمة فجاء واضحا بينا. . بينما كـان الحكم المهجن أضعفهما عـلاجا مـع ان استغلالـه يثري الفعـل المسرحي والصراع والموضوع اغناء جيدا لو فعل ذلك.

ويعاتب الزغل عائشة لانها مسؤولة مع أخيه عن تلك الحالة التي وصل اليها الحكم، فهي التي كانت تمد الملك بالاراء. لكنها تبرىء نفسها من هذه التهمة، لأن الثريا أخذت مكانها.

ومع أن أبا الحسن (الملك) قد تبع هواه وسار على هدى الثريا إلا أنه ما زال في بعض الاحيان يتشبث برجولته وعروبته فها هو ذا يطرد رسول الافرنج الذي جاء يطلب الجزية والخضوع. . . ولكنه عاد الى اللهـو في غمرات تقلبـه بين المـاضي الرجولي والحاضر المنهار.

ألقى بصيحتـه وعـاد لـلهـوه فـاذا الحجى والحـزم وهم بـاطـل

ويدخل ابنها في المشهد الرابع ثائرا لتولية أبيه الحُكم ليحيى من بعده فتكون هذه هي الشعلة التي تفجر الصراع. . ويجد السلطان أبو الحسن رائحة مقاومة فيهرع الى قاعة الاجتماع ويلقى القوم مجتمعين ويظنهم يخططون لانقلاب عليه. . فيدور نقاش حاد يؤكد فيه الملك تولية الامير يحيى ولاية العهد، فيغضب الزغل (أخوه) ويتبنى موقف عائشة وينتهي المشهد الخامس بدخول أمين القصر الذي خبر الملك في المشهد السادس بحدوث ثورة شعبية من أنصار عائشة، فيأمر بالقاء القبض عليهم:

أمـرت فـأوثقهمـو في القيـود وضم الى ابن الملوك الـوضيـعـا

وبانتهاء الفصل الاول يكون عزيز أباظة قد طرح فكـرة المسرحيـة وانشب الصراع بين مجموعتين فهذا القصر يشهد أسوأ اضـطراب وينقسم أهله الى فئتين متحاربتين. . ويدخل الشعب في حومة الصراع مع عائشة وابنها والزغل ومحمد بن

سراج وموسى بن ابي الغسان ضد السلطان والامير يحيى والثريا والوزير ابي القاسم، في حين يتزايد طمع الفرنج بغرناطة آخر معقل للمسلمين ويزداد اصرارهم بسبب رفض الملك دفع جزية لهم.

وينتقل عزيز أباظة باضوائه إلى قصة الحب الثانوية ويدفع بالصراع الرئيسي الى التعقيد. وملخص قصة الحب الثانوية هو أن أمل تهيم بالامير يحيى وهو يهيم ببثينة، وهذه تهيم بمحمد بن سراج وهو يهيم بها.. وفي المشهد الاول تتجاذب وجد وأمل (الوصيفتان) أطراف الحديث حول حب الامير يحيى، بينما تدخل بثينة ويتبعها الامير يحيى في المشهد الثاني فيشكو لها ما يعانيه ويستعطفها فتمثل عليه دور الهائم:

حسب مولاي لا تقد قلبي الكلوم نارا ولا تزده ندوبا

فيسألها عن هذه الندوب فتقول في بكاء:

تلك أمي يضمها السجن أوْ كالام حاقت بها الخطوب الصلاب
شيخة شجها من الذل ظفر ومن الضعف والزمانة ناب
فارمِ عنها أغلالها وابذل العفو فأنت المؤمل الوهاب

ويفزع الامير لهذا الطلب الثمين، فكيف يرضى بأن يعصف الثوار بأمن البلاد ولا سيما أنّ جيش الفرنج بالمرصاد؟ وتحاوره فيستطلع رأيها، فتشير عليه بأن يطلق سراحهم.. وما أن يحس بوقع اقدام حتى ينصرف.. وتمضي بثينة في حديث نفسي.

أتراه يفعل؟ بل سيفعل إنه استخذى لكاذب مدمعي المترقرقِ

ويدخل الوزير ابو القاسم في المشهد الرابع ويمازح الوصيفتين ولكنه يُخرج مكنونه ويلقي بأله ملخصا حالته وأوضاع القصر في غرناطة:

القصر في حالاته كالزمن يعلى فيلقى في قرار مهين
ما نام ملء العين في سربه ولا تهنّى حاجب أو وزير
مكايد الاعداء تلوي به فان نجا منها فختل العشير

وفي حديث نفسي آخر يصور نفسية هذا الوزير وهو يتحدث عن مآل هذه

الدولة فيقول:

مخمـورة يعيـث سـواسـهـا والغـاصب العـادي عـلى بـابهـا
لـو أنني أخلصـت نصـحي لهـم وقلت يمحـو المُـلْك مـا تفـعلون
لم يـدفعـوا الغي الـذي لفّـهم واستـوزروا من لا يرى ولا يبـين

ومع موقف النفاق المدروس يطري أبو القاسم الوزير قائدَ الجيش (العطار) مع أنه يختلف عنه سلوكا ويحاول ان يجرفه الى تياره ليجدَ له عَوْنا مُؤمنا بفلسفته التبريرية النفاقية ولكنه لا يفلح أبدا. . يقول ابو القاسم.

هـو الحكم إن رُمْتـه فـاتضـع وداهـن

العطار: اعـوذ بـرب الـفـلق

فهـذا النفـاق، وهـذا الفسـوق

ابو القاسم: . . . ولِمْ لا تقول الحجا واللبق

وقبل أن يدخل على الملك ينصحه مرة أخرى بالتلطف والتخشع اذا أراد اقناع السلطان باطلاق سراح السجناء (عائشة ومجموعتها. .) وفي المشهد الخامس يبقى العطار على نهجه القويم ويقول كلمة الحق ويقنع السلطان بها برغم العراقيل الكثيرة التي أقامتها الثريا، بل يحمله على ردع الثريا عن التدخل في أمر الدولة:

ثـريـا دعينـا انـه أمـر دولـة نصـون بناهـا الضخم أن يتـأبـدا

ويجيب مطلب العطار شريطة أن يقبلوا يحيى وليا للعهد. . ويفاجأ الجميع بأن الامير يحيى كان قد أطلق سراحهم فيشتاط الملك غضبا. . ويأتي أمين القصر ليخبر الملك بتأزم الموقف واستفحال أمر عائشة بانضمام القبائل اليها في جيش ضخم، فيصدر الملك أمره لعلي العطار:

انهد لهم في جحفـل لجب فـإنْ نـاشبتهم فاضـرب وشُـدّ وحـطم

ولكن العطار يرى غير ذلك، يرى حقن الدماء العربية المسلمة. ولا يجد الملك طريقاً آخر سوى الهياج والتهديد، مدركا في داخله أنه يترنح تحت اصرار عائشة وجيشها:

من لم يـدعّم بـالأسـنّـةِ ملكـه والحـزمِ بـات مفـزعـا لم يسلم

وهكذا يتأزم الموقف وتتضح الحركة مع نهاية القسم الثاني من الفصل الاول ويصبح الملك في أمر عسير يفقد كل ادواته المساعدة، وبالمقابل تزداد قوة عائشة وتمهد لانهاء شخصية السلطان.

وينتقل مكان الاحداث في الفصل الثاني الى وادي آش ليصف في حركة بطيئة اطراد الاحداث وموقف القبائل، فيقرأ الكاتب على حامد بن سراج في المشهدين الاول والثاني رد الحكام المجاورين.. ويزيد في بطء الاحداث برودة القاها ذلك الحوار الطويل بين محمد بن سراج وموسى وحامد بن سراج حول تضحية بثينة وضرورة العمل السريع لانقاذها فتتأرجح شخصية محمد بن سراج الوطنية الثائرة التي أرادها الشاعر أن تكون وتنهار في سوداوية فردية توقعه في خصام مع موسى وحامد:

ظننتكما لي صاحبا فتكشفت طواياكما عن حائل الود كاذب

ويبدأ المشهد الرابع بدخول عائشة والزغل فيلحظان الجو المكفهر، وتحاول عائشة تقريب وجهات النظر، وتنتقل الى وضع البلاد وتقع في حوار طويل مع الزغل بسبب ما تراه من ضرورة الهجوم على غرناطة، ويرى الزغل الحل الهادىء ولكنه يسكت حين تواجهه بدليل مادي على تعامل الثريا مع الفرنج سرا، إذ يقع في الاسر رجل يحمل رسالة من الثريا الى ايزابيلا. ومرة أخرى يدخل عنصر المفاجأة في المشهد السادس حين يأتي علي العطار ويخبر عائشة بتنازل الملك عن حكمه، وأن الشعب اختار ابنها محمداً ليكون حاكما.. وهنا ينتهج الزغل خطا قبليا دون مبرر، فبعد ان كان وطنيا ثائراً اصبح يهددهم بقوله:

لا تأمنوا الايام ان هي أقبلت فصدورها موصولة بظهور

في الفصل الثالث يعود عزيز أباظة ليقوي جذوة الصراع الذي أشار اليه في الفصل الاول من تخطيط الفرنج للقضاء على العرب بسبب رفضهم دفع الجزية، فانتقل الى وادي الحامة حيث يخيم الملك فردناند وايزابيلا.

يبدأ هذا الفصل بتقرير يقدمه الكاهن لورو نزو للحبر كارلو عن تذمر الفرنج بسبب تقاعس الحكام عن غزو العرب ولا سيما ان الفرصة مؤاتية. وهنا يكشف الحبر

عن خطة تأتي لهم بالنصر دونما خسائر. صحيح انهم اسروا الملك ابا عبد الله ولكن العرب لهم تاريخ عريق فطالما صالوا وبزوا. لهذا يرى نهج طريق آخر أطول ولكنه أسهل وأضمن وذلك عن طريق إحداث عداوات فيما بينهم بأن يستغلوا الملك الاسير:

أؤلِّبُه وأطمِعُه فيمضي وأدفعه لغزوهمُ فيغزو

ويطالع الحبر في المشهد الثاني تقارير عن مجيء الامراء الاسبان ما بين طامع في غنيمة ومشفق من هزيمة. ويمضي بعض الوقت يفكر ويصرّف الامور حتى يدخل قائد الجيش كابرا الذي يخبره بقدوم الملكة بعد انتهائها من استقبال الامراء الاسبان، ويدور حديث بينهما تتضح فيه شخصية الحبر ودهاؤه.. وتدخل الملكة في المشهد الثالث فيقترح عليها ان تستمر المفاوضات العقيمة حتى تصح عنهم العزيمة. ويدخل الملك فردناند وملك نابولي ويستمر الحديث وتفتر الحركة المسرحية حتى يصل الوفد العربي الذي جاء ليفدي الملك.

بعد المجاملات يتقدم الوفد العربي بطلب لفداء الملك، فيرد عليهم فردناند باقتراح من شأنه تخفيف هذه الحرب القائمة وبث السلام الذي يراه:

فاجعلوا امركم الينا تُراحوا ويؤمن في حضننا الاسلام

ويحتدم النقاش ويدلي كل بحجته في احقيته بالاندلس. ويهدأ الفعل المسرحي خلال تلك الصفحات الاربعة.. حتى يعيد حامد بن سراج الظلب في موضوع الاسير. فيمضي الملك في خطته لشرخ الصف العربي وتقسيم البلاد واضعافها فيطلب احضار الاسير ليقدِّر هو فديته.

يدخل أبو عبد الله الاسير في المشهد السادس وتتوهج الاحداث ثانية ويرتفع خط الصراع بين العرب انفسهم، ويسمع الوفد كلاماً جارحا من ملكهم الاسير لتأخرهم في فدائه ولتوليتهم الزغل مكانه مع انه حارب ببسالة، فكان الاجدر بهم انتظاره ليبقى ملكا... لهذا كله اختار مسالمة الفرنج واسترداد حقوقه بالقوة قوة الفرنج:

ستلقونها قب البطون فوارها يموج حواليها العديد المجمهر

فيستنكر موسى عليه هذا التفكير:

أتثـأر من أهـل وصحب وامـة مكـانـك فيهـا البـاذخ المتصـدر
تهـورت ان اقدمت في حمـأة الخنى وجُللت عـارا آخر الـدهر يـذكـر

ويشتد الصراع بمحضر الملك كما كان يرسم ويتمنى. . ويخرج موسى منذرا.

ستعلم يـوم الـروع أنّ سيـوفنـا يهـون عليهـا العـاهـل المتجبـر
فـإن تدبـر الاقدار فـالصبـر جُنـة وإنْ تكبرِ الاحـداثُ فـالله اكبـر

في تلك الاثناء تكون عائشة قد سافرت الى مصر لطلب النجدة، فينتقل عزيز أباظة بمشاهده إلى هناك، لينقل الينا شريحة أخرى من تدهور الأوضاع العربية في أكثر من مكان، وربما ليلمز الحكام المعاصرين لسقوط فلسطين سنة ١٩٤٨. . فهذه مصر بعظمتها منغمس حاكمها في الفساد وأنها مهددة من الخارج ووزيرها الغوري وأمير الجيش ازبك منافقان نفعيان كأبي القاسم وزير غرناطة، وفلسفتهما واحدة.

ولا يـرضـى الملوكُ الـنصْـحَ إلّا من الأذنـاب طغـيـانـا وكبـرا
فـرَدُّوا عنهمـو من جـل قـذراً وضمـوا حـولهم من هـان قـدرا

كما قصد في الفصل الرابع الى ابراز عناصر الذكاء والشجاعة والقدرة عند عائشة على الاقناع من خلال حديثها مع السلطان قايتباي اذ تقنعه أخيرا بارسال وفد يهدد البابا اذا ما استمر في مضايقة المسلمين. . ولكن الجميع يفاجأ بدخول القهرمان ووراءه محمد بن سراج في المشهد الرابع جاء يحمل خبر عودة أبي عبد الله الى الحكم بمساعدة الفرنج. . وتنتهي محاولة السلطان مساعدة أهل غرناطة وتنحسر عن تشجيع عائشة ونصحها بالوحدة. . فتتماسك عائشة رغم قوة الصدمة وتلقي بحِكَم تنال فيها من كل العرب وتدعوهم لقهر اهوَائهم:

كـلٌ يقـول (أنـا) ولـو قـد قلتمـو (نحن) اتقينـا هيـضـةَ الأيـام
تتنـاحـرون ممـالكـا وطـوائفـا والشـرق بينكمو الجـريح الـدامي
بـاسم العروبـةِ والجـوار دَعَـوْتكم والـدينِ والحـرمـات والارحـام
فصـددتمـو متـوجسـين كـأنمـا ادعـوكـمُ لـكـبـائـر الآثـام
واضيعـةَ الاسـلام إن لم تقهـروا أهـواءكم. واضيعـةَ الاسـلام

ومع أن هذا الفصل يبلغُ عُشْر المسرحية إلا أن الشاعر قصد اليه واعيا لما سبق ذكره من اعطاء صورة عن الوضع العربي عامة ولإلقاء مزيد من الاضواء على شخصية عائشة التي أظهرها ذكية وطنية وربما لم يجد من ناحية تكتيكية بدأ من اخراجها من غرناطة متجاوزا التاريخ ليتيح المجال للأحداث بأن تتعقد وأن يدخل أبو عبد الله غرناطة تحت أسنة رماح الفرنج، فيعزل عمه ويقهر الشعب، ويعقد هدنة مع الفرنج تكون فيها نهاية الحكم العربي الاسلامي في الاندلس.

وعلى الرغم من صدارة هذه التبريرات وأهميتها، الا أن الافضلَ الاستغناءُ عن هذا الفصل والحشو الذي فيه، وتلخيص أهم احداثه عن طريق جعل احدى الشخصيات الوطنية مثل بثينة تصف حاجة البلاد الى عائشة وتتمنى أن تعود من مصر بقوة تقهر فيها الفرنج . . لهذا أجمع الباحثون على أن هذا الفصل حشو أضعف الفعل المسرحي وشتت وحدتي الزمان والمكان.

وقد فرض عليه التكتيك الذي نهجه أن ينهي أزمة قصة الحب الثانوية في أول الفصل الخامس، فأدار المشاهد الثلاثة الاولى لحل هذه الازمة. . . مع أن المُشاهِدَ كان يتوقع من عائشة مباشرة الأحداث الجسام التي تمر بها غرناطة.

تتأزم العلاقة بين محمد بن سراج وبثينة في هذا الفصل حين تبوح له بسر تمكينها يحيى من نفسها مقابل اخراجهم من السجن في الفصل الاول. . . وقد اعتبرت فعلها اضافة الى التضحيات الوطنية التي تقدمها الحرائر.

كانت نجاتكمو أمرا ركبت له ... الاهوال والكره حتى كان ما وقعا
وبتّ حيرى فان لم أشف غلتـه ... ؟قتّلتمو فتداعى الملك وانصدعا
بذلت اكرم ما أقنى وأقدسه ... وقمت كالروض ديس الروض وانتجعا

ويستنكر ابن سراج عليها هذا الفعل، فتردّ:

قل كيف شئت فلي عذر أراح له ... كالجرح إن يعتلج بالنار يبترد
اذا هويتم هوت أركان اندلس ... وهان عرضي اذا يفدى به بلدي

وبذلك يضيف عزيز أباظة بعدا جديدا في مفهوم العرض، بدأ يظهر في الادب العربي الحديث كرمز للتضحية ينفي العيب المتعارف عليه.

يقتنع محمد بن سراج بهذا العذر ولكن بثينة تحاول الخروج ـ فيستبقيها محمد. . . وتدخل عائشة في المشهد الثالث وتلطف الاجواء بينهما وتعِدُه بأن تجمع بينهما بعد الانتهاء من الكره الذي تمر به البلاد. . . وبذلك تكون البطلة قد تفرغت للاحداث الرئيسية والمهمة، وبذلك ايضا يستقيم سير المسرحية على أحسن ما يكون.

تسأل عائشة ابن سراج عن أحوال غرناطة فيقدم لها التقرير التالي مع أنه كان معها في مصر:

الشعب قد ضاق ذرعا بهذه الاهوال
محاصر من يمين مُرَوّعٌ من شمال

وبينما هم في تحليل الموقف اذا ابو عبد الله والوزير وشيخ القضاة ورؤساء العشائر يدخلون في المشهد الرابع، ويبادئها الملك ابو عبد الله بقوله:

أماه. مشيخة البلاد تجمعوا ليروك فاستمعي لهم ثم اقطعي

ويتكلم شيخ القضاة، وينصح أنه (لا بد من صلح مع الافرنج) فيرفض محمد ابن سراج وعائشة هذا الصلح كونه صلح الساجدين، ولكن ابنها يواجهها بالحقيقة المرة وهي عدم استطاعتهم مواجهة الفرنج، فلا داعي للمكابرة والعناد:

لا تهلكي بجموح رأيك امة تأبى الروية ذاك والانصاف

ويثنّي الوزير على قوله ويقدم تقريره الاقتصادي، ويوضح ان الحصار الذي فرضه الفرنج ادى الى ضيق مادي وقلق نفسي وتخاذل عسكري. .

ومع هذا الوضع المتأزم تأتي الحلقة النهائية في الذورة بدخول الحبر الذي جاء لوضع حد للحروب، وهذا سيكون اما بحرب نهائية او صلح تدخل فيه البلدان الاسلامية تحت حكم الفرنج. . فترفض عائشة ويرفض معها الوطنيون، وتطلب الاستعداد للجهاد:

يا قوم ان الموت حتم فلنمت شهداء يحصدنا الردى فيفاخر
شدوا، فان تثاقلوا او تنكصوا حمل اللواء كرائم وحرائر

وفي المشهد الاخير يدخل موسى والزغل، ويحذران من ألاعيب الفرنج باسم السلم فقد غدروا في مالقه وسبـوا وقتلوا(١). . . وهنا لا يسـع الحبر الا ان يقف كالسيف منذرا ومهددا:

آن لي أن أعود فالتمسوا الرأي بهَدْي التقليب والتجريب
إن أجزتم فأنزلوا العلم الخفاق والشمس تنثني للغروب
الغروب الميقات. لا تتعدوه والا فالويل للمغلوب

ويغادر الحبر القاعة، فيدب صراع مرير بينهم. ويتهم كل فريق الآخر ويحمله مسؤولية الفشل في الحفاظ على آخر معقل لهم فتنهاهم عائشة وتقول:

أجـدال، والنـار تعصف بـالـدار　　فـأيـن الـنهى وايـن الـعـقـول
لا تقولوا هذا الفضول فان أعملتم　　الـرأي في الخـلاص فـقـولـوا

ويصرُّ كل فريق على موقفه. . . وعلى مسمع من آيات تتلى من مسجد بعيد يأمر ابو عبد الله بانزال العلم باكيا، فتقول عائشة في صرخة وألم واحساس بالفشل:

تذكر اللهَ باكيـا! هل يـردُّ الدمـعُ　　مجـداً ثـوى وعـارا اقـامـا
هـدّني فـوق خـطبنـا انـك ابني　　يـالأم تسقـى العـذاب تـؤامـا
لم تصن كـالرجـال ملكـا فـأمسى　　ركنـه انـدك فـابكـه كـالأيـامى

تلك هي أحداث المسرحية وفكرتها وهدف عزيز أباظة من كتابتها وقد عدل عزيز أباظة في أحداث التاريخ الواقعي ليخرجها بالشكل الـذي يتضح فيـه ربط الواقع الاندلسي بالواقع العربي بعد سقوط فلسطين، وكأنه يحذر العرب من ضياع فلسطين كما ضاعت الاندلس.

---

(١) انظر كتاب د. محمد عبده حتاملة. التنصير القسري لمسلمي الاندلس في عهد الملكين الكاثوليكيين ص ١٩ ـ ٥٥، عمان، سنة ١٩٨٠.

وقد جعل د. طه حسين محور رأيه في المسرحية قائما على الربط بين ماضي الاندلس وحاضر مصر. فسماها قصة (مصرية أندلسية)... «تصور لنا حياتنا التي نحياها والاحداث التي تقع بين أظهرنا».

وبالطبع فان للكاتب حقا في إعادة صياغة الحياة بمنظاره الخاص ليقدم للقارىء أو المشاهد رؤية يمتزج فيها الواقع بالخيال. ولكنها رؤية منسوجة بمنطق يجعل الخيال كأنه الواقع. والواقع كأنه الخيال. ومن هذا المنطلق لا تثريب على الشاعر عزيز أباظة في مفارقته للتاريخ لانه لا يكتب تاريخا ولكنه يكتب أدبا، ولكن بعض هذه المفارقات أغنى المسرحية وبعضها أثّر على تصاعد الخيال الدرامي.

ومن هذه المفارقات التاريخية اختلاقه لقصة الحب الثانوية بين بثينة ومحمد بن سراج وقد أثْرَتْ هذه القصة شخصية بثينة كثيرا. أما قصة حب الوصيفة أمل للامير يحيى فلم تزد في القصة الا حجمها.. وكان بالامكان توظيف أمل للحديث عن حب الامير يحيى الكاذب لبثينة والقاء أضواء على هذا الحب النقي الذي انتهى بالمواقعة....

ومن المفارقات الهامة ما تعلق بشخصية عائشة والزغل ومحمد بن سراج. والحقيقة أن الشاعر لم يفد كثيرا من هذه التغييرات التي أحدثها...

أما عائشة فقد جعلها تخرج من السجن ومجموعتها بسبب الثمن الباهظ الذي دفعته بثينة للامير يحيى. وكتب التاريخ تذكر أن أنصارها من بني سراج هم الذي عملوا(١) على مساعدتها والمفارقة الثانية هي ان الكاتب أفرد فصلا خاصا لرحلتها الى مصر مع ان الثابت انها لم تذهب ولم يذهب ابن سراج... وانما استنجد الزغل بسلطان مصر حينما حاصر الفرنج مالقه وقد نتج عن نقل الاحداث الى مصر (الفصل الرابع) هدوء في الصراع والاحداث في الفصول السابقة، بالاضافة الى تشتيت المكان.

اما المفارقات التاريخية في الأحداث المتعلقة بشخصية الزغل فهي متعددة، وقد فقدت هذه الشخصية نموًّها بل جعلتها تتقلب دونما سبب واضح في المسرحية،

---

(١) محمد عبد الله عنان، نهاية الاندلس وتاريخ العرب المستعربين.

وعلى غير ما اراد الشاعر تصويرها عليه. فالزغل مهتم بالاوضاع التي تعيشها غرناطة ويأتي ليقنع أخاه السلطان بالكف عن تولية الامير يحيى بناء على طلب عائشة، ولكنه يتشكك في نواياها ويدافع عن اخيه فتقنعه بسوء سيرة أخيه وضعفه عن مـواجهة الفرنج، وبينما هم في اجتماع يتناقشون في أمور الوطن اذا السلطان يدخل ويأمر بعد نقاش بالقاء القبض عليهم وسجنهم بتهمة التحريض على الثورة.

ومـع أن هذه المفـارقة واضحـة الا أنها خدمت الفعـل المسرحي وحـركت الاحداث، والواقع التاريخي يشير الى أن السلطان أبا الحسن وأخاه قد أمضيا فترة من النزاع والحروب وانتهيـا الى تقسيم البلاد على أن يكون للاول غرناطة وما جاورها ويكون للزغل مالقه وأعمالها فلم يحـدث بعد ذلـك سجن ولا مناوشـات بينهما. والمفارقة الثانية تقع حين تنجح عائشة ومناصروها في الثـورة وينزل السلطان عن الحكم لابنه ابي عبد الله. ويأتي العطار قائد الجيش ليبلغ عائشة بذلك، ومع أن الزغل كان ما يزال في الخط الثوري إلا أنه دون مبررات يقلب ظهر المجن ويعلن لعائشة وجماعتها بأنه سوف يذهب الى مالقه ليتسقبل اخاه قبل وصوله اليها:

إن خـالبـوه فـأخـرجـوه فـإنـه	ضيفي هنـاك وسيـدي واميـري
إني لـسـابقـه لهـا فـمعـدُّهـا	للقـائـه كـالفـاتـح المنصـور
لا تـأمنـوا الايـام ان هي اقبلت	فصـدورهـا مـوصـولـة بـظهـور

وتختفي شخصية الزغل الى المشهد الاخير من المسرحية حين يظهر ملثما في غرناطة بعدما سقطت مالقه، ويصلها بحضور الحبر الذي جاء يتحدث عن معاهدة سلام، وتقع المفارقة الثالثة حين يحذر الزغل قومه وابن اخيه السلطان أبا عبد الله من عقد اي معاهدة لأنهم غدروا به في مالقه، والواقع التاريخي يشير الى أنه اتفق مع فردناند على تسليم ما في حوزته مقابل مبلغ وفير من المال اخذه وذهب الى تلمسان، وقيل انه فعل ذلك انتقاما من ابن اخيه وغدرا به(١).

ولعل رغبة عزيز أباظة بجعل هذه الشخصية وطنية ولكنها محكومـة بدافـع السيطرة وحب السلطة جعلته يضطرب في رسمها، فبدأت وطنية وانتهت وطنيـة

---

(١) انظر عبد المحسن عاطف سلام: عن مسرحيات عزيز أباظة ص ٣٠٧.

ولكنها ضاعت عشائريا في الوسط، وكان بامكانه تعميق هـذه الشخصية وتحليـل صراعها الداخلي فيجعل منها نموذجا انسانيا رائعا.

والمفارقة التاريخية الاخيرة هي تلك التي أضعفت شخصية محمد بن سراج الوطنية فقد اضاء الشاعر على قصة حبه لبثينة بحيث جعل حبه للوطن صدى من أصداء حبها فلا يلمح القارىء الا موقفا وطنيا واحدا بسيطا في آخر المسرحية، اما ما عدا ذلك فقد كان قدريا، فسجن ولم يكن له يد في ذلك، وقامت الثورة ولم يكن له هم سوى بثينة وجاء الى مصر رسولا ليخبر عائشة بمجيء ابنها للحكم وكل ذلك لا يجعله وطنيا كما وصفه عزيز أباظة (وطنيا ثائرا.. متفقاً مع موسى في نزعته الوطنية وخطته التي لا هوادة فيها) فشتـان بين شخصيـة موسى وشخصيـة ابن سراج في التصوير المسرحي.

الشخصيات:

وما دام الحديث قد توجه الى الشخصيات فان عزيز أباظة قد بذل جهدا في رسم شخوصه وجعلها كما وصف في مقدمة المسرحية ما عدا شخصيتي الزغل ومحمد ابن سراج كما تبين سابقا اما بقية الشخوص فقد صورها تصويرا خارجيا ولم يتغلغل في نفوسهم من الداخل الا في عدد قليل من المواقف، أهمها مواقف الوزير ابي القاسم وموقف السلطان ابي الحسن حين اصدار أمر الاعتقال وموقف بثينة حين مثلت دور المحب ليحيى وحين اعترفت لمحمد بن سراج عن تضحيتها.. وعائشة حين ناقشت السلطان أبـا الحسن في تهـوره وحبه للثـريا.. ففي هـذه المواقف واشبـاهها تجـد الشخصية تنفعل بما تقول وتتحدث بحرقة وحرارة يصل لهيبهاالى السامع دونما تدخل من الكاتب في لغة الشخصية او في موقفها.

تنقسم شخصيات المسرحية الرئيسية الى أربع مجموعات، مجموعتين في كل اتجاه. فالسلطان ثم ابنه من بعده اتجاه فاعل والوزير وقاضي القضاة والثريا والامير يحيى توابع يدورون في الفلك نفسه والمجموعة الثانية تتكـون من عائشـة الاتجاه الفاعل واعوانها موسى والعطار وابن سراج وبثينة والزغـل في أول أمره.. كلهم توابع. والباقي شخصيات ثانوية جداً.

أما مجموعة شخصيات الفرنج وشخصيات مصر فهم شخصيات فرعية تكمل صورة الصراع وتضيء على بعض الشخصيات الرئيسية والاحداث . .

ويضيق مجال هذا البحث عن تحليل جميع الشخصيات، ولهذا سنكتفي بتحليل أهم شخصيتين هما: عائشة وابو عبد الله.

يصف الشاعر عزيز أباظة شخصية البطلة عائشة في المقدمة بقوله: (ويتمثل فيها جهاد العرب في الاندلس في موقفهم الحاسم الاخير. مدبرة ملك، وقائدة ثورة، وراسمة سياسة ومؤلبة دول) وقد ابرز هذه الصفات في رسمها واضاف اليها ثلاثة أبعاد أخرى هي حبها لابنها وغيرتها على زوجها من زوجته الثانية ورجولتها الطامحة، وبذلك تحكم في شخصيتها اربعة دوافع اهمها طموحها وحب الوطن.

وتظهر عائشة على خشبة المسرح في المشهد الثالث من الفصل الاول بعد وصول الزغل من مالقة بناء على طلبها، فترحب به وتعظم شأنه قائلة:

أهلا بمن ترجوه اندلس اذا ... عاث الذئاب بها فعز دفاع
واذا الكوارث اظلمت وتهولت ... فيها فأنت صديعها اللماع

وتؤكد له الصورة التي نقلها موسى بن ابي الغسان عن تردي الوضع بسبب الخلف والحكم المهجن والهوى والبغي فتقول:

الملك يلهو والحوادث حوله ... متظاهرات والخطوب سراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته ... ويبيت يورى اثمها ويذاع
والحكم فوضى. لبه وقوامه ... ذمم تسام رخيصة فتباع
والشعب مكدود القوى متحفز ... ان الضعيف يصول حين يراع

فيجيبها بما يكشف عن شخصيتها ويصفها بالحكمة والقدرة على تحمل المسؤولية. وبذلك تكون مسؤولة عن كل ما جرى. فترد هذا الاتهام كاشفة عن غيرتها من ضرتها، وتحملها المسؤولية فهي السبب في ضعفه والهائه عن شؤون الحكم. وقد اعلنت هذه التهمة على مسمع من الملك قائلة:

لقد سلبتك النهى فاندفعت ... تتابع نزوتها الجائشة

وحين تأكد الزغل من طموحها اظهر انكاره لما تنتهجه من اثارة الفتن حتى تصل الى السلطة، وأبدى استعداده لنصرة الوطن لكن دونما اثارة الفتنة، يقول:

فجئت ابذل من جهدي وحرِّ دمي ... وما أقلها في نصره ثمنا
حتى تكشف لي ما أنت هادفة ... له فهاج بقلبي الشك والحزنا
دعوت لابنك في رفق فحين نبا ... مسعاك خضت له الاحداث والفتنا

من خلال هذا الموقف يظهر التعارض بين مطامع الزغل ومطامع عائشة، ويبدو الدافع الوطني خطا طويلا منضويا تحت القوة الرجولية الطامحة. ولعل مرجع ذلك اهتمام عزيز أباظة الفائق برسم شخصيتها واضعاف باقي الشخصيات أمامها وقد فعل ذلك في مسرحياته التي تكون بطلتها امرأة. ولنلاحظ مواقف الرجال الاشداء امامها. ومن هذه المواقف قول الزغل حين جاء من مالقة بناء على طلبها:

أقبلت حين بعثت فاستقدمتني ... واذا امرت فانني مطواع

وقول حامد بن سراج حين طرحت فكرة الهجوم على غرناطة:

مولاتنا احتكمي لرأيك وحده ... فاذا قطعت بخطة فمريني
هذي جيوشك عبأت أيمانها ... للغزو قبل وشيجها المسنون

وقول موسى في ذات الموقف:

فلتجمعي ولنمض اما حجة ... لجني المنى او حجة لمنون
قولي نثب، والله داعم أزرنا ... بالنصر والتوفيق والتمكين

وقول سلطان مصر:

لبيك انا مسعفوك فبيني ... كيف السبيل؟...

وازبك امير الجيش المصري يصفها:

وعائشة لها لسن وسحر ... فتحسب زيف حجتها صوابا

والغوري وزير مصر يقول عنها:

لقد هجمت على السلطان تدلي ... بدعوتها فيدفعها ويأبى

الى ان لان جـانبـه فـامسى يمـنيـهـا الامـاني الـعـذابـا

وحين يفرح ابو عبد الله بسقوط مالقه (بلد عمه) امام الفرنج تقول له:

أقْصِرْ، أحقدٌ حين قومك حُطِّموا حَطم الزجاجِ وحين ملكـك دائر

وتتجلى القوة الرجولية الطامحة مسرحيا في ذهاب عائشة الى مصر ونجاحها. رغم العقبات الكثيرة في اقناع السلطان ارسال وفـد يحذر الحبـر من مغبة حـرب اسلامية. ولما تولى ابنها الحكم، كانت حاكمة معه، وحين خرج عن مشورتها وذهب للغزو وقفت تثنيه بحزم، كما يقول الحبر:

أجـل، وثنتـه عـائشـة وظلت تـذافـعـه فقـال: قـتـلت أُمّـا

وقد ادى تفرده بالقرار الى الاسر، وحين اسر لم تبذل جهدا في أمر تحريره بل ذهبت الى مصر، وتركت أمر الحكم مُعطلا.. حتى استدعى اهل الحـل والعقد الزغل ليحكمهم.

ويرى المحلل لهذه الشخصية تداخل هذا الدافع مع دافع الامـومة، وقـد دافعت عائشة كثيرا عن هذه الشبهة وأظهرت عدم أهمية هذا الدافع في غير موقف امام الزغل وامام السلطان قايتباي، تقول للاخير:

مـا في سبيـل ابني سجينـا عـانيـا انحت عليـه الحـادثـات بكلكـل
مـا في سبيـل ابني ولا من أجـله ادعـوك للحدث الجليـل المعضـل
لـكـنـه ديـن يـزول ودولـة شـماء تغـرب كـالنجـوم الافـل

فهي تعبر عن دوافعها المتحكمة فيها، وتصرح بانها الدين والدولة، اما الغيرة فقد زالت بزوال السلطان عن الحكم، وأما امومتها فهي ليست بالمرأة الضعيفة التي تقودها عاطفتها كما رأينا بل هي قوية تسيطر على عواطفها، وحين تهاوت قوتها بدا من تحتها أمومتها وشعرت بخسارتين: خسارة طموحها وخسارة ابنها، تقول حين علمت بتوقيع المعاهدة بين ابنها والفرنج:

يـا لَـذلي بـين النسـاء وعـاري بـين أهـل العـروش والتيجـان

وحين أمر ابنها بانزال العلم قالت بألم:

هـدّني فـوق خـطبنـا أنـك ابني يـا لَأم تسقـى العـذاب تـؤامـا

فالخطب وهو زوال الدولة والطموح أولا وانحراف ابنها ثانيا.

وحتى يجعلها الكاتب قوية رجولية زج بها في مواقف تتعارض مع الوطنية او تؤثر فيها تأثيراً سلبيا ذلك أنه جعلها قاضيه بين محمد بن سراج وبثينة في قصة حبهما بعدما اعترفت له بخطيئتها مع يحيى في غمرة الاحداث الوطنية التي تنذر بالدمار. فأرادها ـ ان تنظر في صغير الامور وكبيرها في اشد الظروف واقساها، وجعلها تتحكم بالاحداث مع أن الاحداث الاخيرة اقوى منها.

مما تقدم نجد ان الشاعر قد رسم شخصية عائشة رسما دقيقا كما أرادها أن تكون في المقدمة بل أضاف عليها من الرتوش ما جعلها مثالية.

اما الشخصية الثانية فهي التي نفّذت المأساة وتم على يدها سقوط غرناطة. انها شخصية ابي عبد الله محمد بن السلطان ابي الحسن. وقد بدأت شخصية ضعيفة كطفل يعتمد على امه وأقرته امه على هذا التعامل وعاملته كالطفل، وانتهرته حين اخبرها ان اباه يدبر لهم مكيدة وانه عامله بجفوة:

أمـاهُ ليس اختـلاقـا ذاك إنّ أبي ألـقى اليّ بـه في جـفـوة عـلنـا

عائشة في تحذير: بني امسك.

وبقي ممسكا عن الكلام حتى نهاية الفصل الثالث. لكنه تولى الحكم في المسرحية في نهاية الفصل الثاني عندما تنازل ابوه عن الحكم. وبين توليه الحكم وظهوره على المسرح حدث تطور كبير على هذه الشخصية، فأصبح رجلا يحكم بقوته ويحاول التمرد على نصائح امه ولكنه أسير فأحسّ بالعزلة: العزلة من أمه التي عصى امرها والتي تركته، والعزلة عند الفرنج بسبب الأسر. ولما لم يتدرب على تحمل المسؤولية ويذوق حلاوة الاعتماد على النفس أحس بضرورة الالتجاء الى الآخرين كالاطفال، فانتقل من حماس متهور ادى به الى الاسر ثم خيانة قومه، واصبح حب التملك عنده والالتجاء الى الاخرين اقوى من حب الوطن.

سطوتم بملكي ثم جئتم بغاصب فـولیتمـوه، فهـو فیکـم مؤمـر

ویذکره موسی بالوطن وینذره:

تهورت ان اقدمت في حمأة الخنی وجللت عـارا آخر الـدهر یـذکـر

ولکنه رأی في الفرنج وفي الحبر أماً ثانیة یستریح علی صدرها وتغذیه بحنانها سواء في الاسر أو بعده:

ادخلوا الحبر وامنحوه من التکریم مـا تمـنحـون شـیخـا جـلیـلا

کـان بردا عـلي في وحشـة الاسـر ورفـهـا وکـان ظـلا ظـلیـلا

ولم تدرك سذاجته الطفولیة ان الحبر انما یفعل ذلك مقابل ثمن باهظ هو التنازل عن غرناطة:

عـهـد الـنـزول عـن المـلك لفـرنـانـد عـاهـل الاسبـان

یـوم سقنـا لـه الجیـوش کـما رام فـرادکمـو بهـا غـیر وان(١)

وکالطفل مرة ثالثة یناشد امه بأن ترضی الصلح مع الفرنج، لانه ضعیف بقوله، ضعیف بعواطفه، محتار بین قوة امه التي شب عنها وقوة امه الفرنج التي وقع تحت اسرها:

امـاه لا یجـدی العنـاد فـانـه سیـل طغـی دُفّـاعـه القـذّاف

لـو نستطیـع دفـاعـه لم نـألـه جهـدا ولکن الجهـود عـجـاف

لا تهلکي بجمـوح رأیـك أُمّة تـأبی الـرویـة ذاك والانصـاف

ان هذا السلوك الطفولي هو التفسیر الوحید لاضطراب هذه الشخصیة الذي نجده في المشاهد الثلاثة الاخیرة من المسرحیة. فهو في الوقت الذي یدعي فیه تقدیم کل الجهود للمحافظة علی وطنه نجده یکرم عدوه ویطلب من امه الموافقة علی الصلح بل ویهش للخبر الذي حمله الحبر عن مالقه بلد عمه. ثم ان ابا عبد الله یعلم مسبقا أنه وقع علی الصلح وشرطه کما یذکر به الحبر:

---

(١) رادی: ساور

شَـرْط هـذا ان يـتـرك المـلك الملْك كـريمـا في مشهـد ومغيب
ثم تجلون عن معـاقـل غـرنـاطـة في مـوعـد وشـيـك قـريـب
ثـم انـتـم لـنـا ولي وجـار بـين عـدل هـامٍ ورفـهٍ سكـوب

فأي جيرة تلك وأي صلح هذا الذي يريده ابو عبد الله، واين الجهود التي بذلها لانقاذ غرناطة؟ بل إن الشعور النفسي الظاهر من سلوك ابي عبد الله يدل على ميله للفرنج فكأنه اصيب بانفصام او حالة نفاق.

ليس غير الاذعان للباطش الجبار هذا هو الطريق السوى

ويعقب على رأى شيخ القضاة بقبول الصلح بقوله:

ذاك عين الصواب لا تقطعوا اليوم نقاشا فجا ورأياً عقاما

واخيرا يخالف الجماعة ويدعى الخير لهم وبـدون اذنهم ولا موافقتهم يـأمر بانزال الاعلام:

اشهـد الله اني قد نشـدت الخـير ما اسطعت، فـاخفضوا الاعـلاما

الا ان الشاعر عزيز أباظة لم يعن بتحليل شخوصه تحليلا نفسيا كافيا الا في مواقف قليلة وربما يعود ذلك لانصرافه الى اقـامة الصـراع المادي بـين الشخوص لاظهار فكرة تاريخية فجاءت لغة الشخوص وعواطفهم رتيبة لهذا بدت الشخوص متشابهة ومسطحة وبلا اعماق نفسية كافية، لكنها ادت الفكرة التي قصدها الشاعر بوضوح.

بنية المسرحية:

تقع مسرحية غروب الاندلس في خمسة فصول متباينة. اطولها الفصل الاول (٣٩ صفحة) واقصرها الفصل الرابع (١٢) صفحة فالثاني (١٤ صفحة) ويقع كل فصل في ستة مشاهد ما عدا الفصل الاول فقد جاء في قسمين كل قسم ستة مشاهد ايضا. وقد طرح الشاعر موضوع المسرحية منذ أول مشهد حين ظهرت بثينة مهمومة تحدث نفسها:

ارى الارزاء مسـرعـة خـطاهـا ونـحن ازاءهـا نمشي الهـوينا
اذا لم نـسبـق الاحـداث وثبـا تصلينـا لـظاهـا فـاكتـوينـا
اعـان الـله مـولاتي، واضـفى رعـايـتـه ورحمتـه عـلـيـنـا

وبـذلك جعلت محـور الاحداث تـدور حول مـولاتها عـائشـة وهي بـطلة المسرحية. وما ان ينتهي الفصل الاول حتى يعرفنا الكاتب إلى معظم شخوصه وإلى موضوع قصته وينشىء الصراع فتتصاعد الاحداث وتتعقد وتتجه الى النمط المأساوي.

وكذلك يطرح الشاعر قصة حب ثانوية تصب في خط المسرحية، وينشىء الصراع بين شخوصه حول موضوع الحب. فبثينة متبناة عائشة تحب محمد بن سراج وهو يحبها ولكن الامير يحيى يحب بثينة، وأمُّه (الثريا) تريدها زوجة له، والثريا لها كلمة مسموعة عند الملك. وبثينة مع أنها لا تحب الامير يحيى تجد نفسها مرغمة على اظهار حب كاذب له. وتستخدم هذا الحب اداة لنجاة امها (عائشة) وحبيبها محمد ابن سراج والثائرين. . .

يلتقي هذا الصراع مع الصراع الدائر بين الثريا وعائشة في تنصيب ولي العهد فكل منهما يسعى لذلك، وترجح كفة الثريا بالملك وتوغر صـدره وتتهيأ الـظروف فيلقي القبض عليها بتهمة التحريض على الثورة. ومن جهة آخرى يأتي الزغل من مالقه بناء على طلب عائشة ويجتمع معها فيكون مصيره كمصيرها. ومن ناحية آخرى يقوى خطر الفرنج ولا سيما بعد ان طرد الملك رسولهم واخـذ يتراخى ويستمتـع بملذات الحياة تاركا امر الفرنج يعلو دون مراقبة او اعداد. . .

تتجمع هذه الاحداث وتسير سيرا منطقيا ويدخل قائد الجيش (صمام الامان) وينصح السلطان بأن يفرج عن الثائرين لأن الشعب ثار احتجاجا على سجنهم، وحين يقتنع الملك بذلك يفاجأ بأن ابنه قد افرج عنهم فينذر بالبطش. . .

بعد نجاح عزيز أباظة في تأسيس الفصل الاول يمضي قدما ليتابع احداث الثائرين فيعقد الفصل الثاني في وادي آش حيث ترد الرسائل تترى من الاعمـال المحيطة ويرفع الوالي حامد بن سراج تقريرا نهائيا لعائشة عن استعداد الجيش لأي عمل عسكري ضد غرناطة. ويرى الزغل خطأ هذه الخطة فيدور نقاش تثبت فيه

عائشة ضرورة الهجوم العسكري لأن الثريا لها علاقات مريبة مع الفرنج، ويصدق حدسها، اذ يعتقل بعض الحرس رسولا منها الى ايزابيلا، فيسكت اذ ذاك الزغل ولكن المفاجأة تحْرِف الاحداث فيتنازل الملك بسبب الثورة الشعبية ويأتي قائد الجيش يطلب ابا عبد الله ليحكم غرناطة...

وبذلك يكون عزيز أباظة قد انهى دور السلطان ابي الحسن والقوى الفاعلة المشاركة له (الثريا ويحيى) واحل محله ابنه ليصور لنا الفترة الحرجة في سقوط غرناطة. ويمكن اعتبار هذا القسم من المسرحية مسرحية قائمة بذاتها من فصلين توفرت فيهما كل عناصر المسرحية.

لكنه انتقل الى قوة الفرنج وأقام الصراع بين العرب والفرنج، فانتقل الى معسكرهم في وادي الحامة ليصف حماس الفرنج للقضاء على آخر معقل للمسلمين، كما وصف توافد امراء اوروبا لنهش ما يمكن نهشه من هذه الفريسة. لكن الحبر وهو الرجل السياسي المخطط لا يأبه كثيرا باقوال عامة الشعب لأنه يرى التأني افضل وسيلة للقضاء على العرب بأيديهم دون ان يخسر قطرة دم واحدة. ومفتاح هذا التخطيط هو استخدام الملك الاسير ابي عبد الله ويستطيع فعلا ان يؤجج حقد الاسير وغضبه على بني رحمه منطلقا من نقطة ضعف الملك وهي حب السلطة بعد العزلة التي عاشها بسبب اهمال قومه وامه له. وحين يأتي الوفد العربي يكون قد وقّع على المعاهدة بارجاعه الى الحكم وفي مقابل ذلك يكون خاضعا لهم. لهذا اغلظ القول للوفد العربي وحدثت مشادة كلامية بينهم بحضور الفرنج وأنهت مهمة الوفد بالقطيعة.

يقف الفعل المسرحي في الفصل الرابع قليلا لوجود عائشة في مصر ولانتقال المشاهد اليها، وكان الاولى ان يشير الى خروجها لطلب النجدة على لسان شخصيات آخرى ليتيح المجال لابي عبد الله لدخول غرناطة بمساعدة الفرنج، ولكنه عرج على مصر واعيا لربط الماضي بالحاضر لتحذير العرب من أن ما اصاب الاندلس قد يصيب فلسطين التي ذهب جزء منها عام ١٩٤٨م.

على اية حال تعود عائشة لتجد الوضع متفجراً متهاويا وتتعقد الاحداث

وتصل الازمة الى ذروتها حين يطلب الحبر تسليم البلاد قبل الغروب، ويحاول الملك ابو عبد الله اقناع امه بقبول الصلح حقنا للدماء، ويقف معه قاضي القضاة والوزير ابو القاسم، ويرفض الوطنيون الاستسلام. وتقترب الساعة من الصفر وهم في جدال، وعلى مسمع من آيات تتلى (واذا اردنا أن نهلك قرية امرنا مترفيها.. فحق عليها القول فدمرناها تدميرا) يأتي الحل سيفا قاطعا، ويأمر ابو عبد الله بانزال العلم...

ويلاحظ القارىء لهذه المسرحية، وبعد هذا التحليل، أن الشاعر قد نجح في تصوير فكرته مسرحيا كما نجح في تحريك الافعال بشكل متنام ما عدا الفصل الرابع، وادخل عنصر المفاجأة في فصوله بشكل تصلح معه لتكون حلا لأزمة كل فصل.

ففي الفصل الاول تتأزم الاحداث بسبب تولية الامير يحيى الحكم ويسجن الوطنيون ويأتي الحل مفاجئا باطلاق سراحهم قبل قرار السلطان.

وفي الفصل الثاني تتأزم الاحداث بثورة الشعب والاعمال المجاورة لغرناطة وتقرر عائشة مهاجمة غرناطة بعد ثبوت تعامل الثريا مع الفرنج، ويأتي الحل مفاجئا بتنازل الملك عن الحكم.

وفي الفصل الثالث يأتي الوفد العربي لفداء ملكهم ويجدون الملك في حال اخرى فتحدث خصومة بين الوفد والملك الاسير، ويعلن فيها الملك عن عزمه على محاربة بني رحمه بجيش الفرنج.

وفي الفصل الرابع تستقطب عائشة حاكم مصر الى جانبها ويقرر ارسال بعثة تهدد الحبر ويأتي الحل مفاجئا بوصول الامير محمد بن سراج ليعلن رجوع ابنها وقهره للشعب وطرده للزغل.

وفي الفصل الخامس يشتد الصراع بين المستسلمين والوطنيين في حين يقف الفرنج على الابواب.. ويأتي الحل مفاجئا بقرار الملك انزال العلم.

اما مكان المسرحية فقد تحققت احداثها في غرناطة واعمالها ما عدا الفصل الرابع الذي جرى على ارض بعيدة هي مصر.. واما زمانها فقد استغرق تحقيق

الاحداث كلها قريبا من سنتين ونصف ووقعت الازمة والحل في النهار حتى مغيب الشمس(١).

اما الحوار فقد اقامه بين الشخصيات بعناية كادت تنجو المسرحية معها من المواقف الغنائية والخطابية والاسترسال الا في بعض المواقع(١). لكن اهم مأخذ في هذا الجانب يؤخذ عليه تأنقه اللفظي وميله الى الغريب، والشواهد على ذلك كثيرة جدا فقلما تجد صفحة تخلو من الالفاظ الصعبة التي شرحها المؤلف نفسه في الحاشية. وهذه الالفاظ وضعها على ألسنة شخوصه دون تفريق بين ذكر وانثى او كبير وصغير او عربية واعجمية ومولدة. يضاف الى ذلك ان بعض الحوارات محكومة بتيار نفسي واحد وعلى وزن واحد وكأنها قصيدة طويلة قسمها الشاعر على شخصيتين او اكثر(٢). ومن ذلك ايضا تعمده استخلاص نتائج وعظية تأتي حكما في نهاية المشاهد والفصول تدعو الى التمسك بالاخلاق الفاضلة، والحفاظ على الارض والدفاع عنها.

وقد نال د. طه حسين من هذه المسرحية بطريقة غير مباشرة فجعلها قصيدة لم يسمع بشعرها منذ وقت طويل، واعفى نفسه من الحديث عن تحليلها لانه ليس له علم بهذا الفن مع انه كتب فيه ودرّسه وترجم منه كما اعرب عن عدم ميله للشعر المسرحي لاسباب أهمها:

١ ـ أن التمثيل شب عن طوق الشعر وتمرد على اوزانه وقوافيه.

٢ ـ ان التمثيل صاحب الشعر في طفولته لارتكازه على الغناء.

٣ ـ ان النثر ايسر للاداء والكتابة دونما تحكم.

٤ ـ ان في الشعر غرابة لا تكاد تلائم المألوف من اذواقنا الحديثة، ولا سيما ان الشعر المسرحي اسرف في الرجوع الى القديم.

---

(١) انظر عبد المحسن عاطف سلام ص ٣١٠ ـ ٣١٤

(١) انظر المسرحية ص: ٢٢، ٥٩، ٩٢، ١٠٤.

(٢) انظر المسرحية ص: ١٦، ١٧، ٤٢، ٤٣، ٥٥.

وهو بهذا كأنه ينتقد مسرحية عزيز أباظة انتقاداً لاذعا مع أنه في ظاهر الأمر يبدي اعجابه بجزالة ألفاظه . . .

والحقيقة ان الشعر المسرحي او النثر يستطيعان تأدية المعاني والافكار اذا كان صاحب الشعر أو النثر قادراً على وضعهما في اطار مسرحي متكامل .

وعليه فلا يضير عزيز أباظة ان جعل قالب مسرحيته شعـرا لولا انـه تعمد الجزالة والغرابة . اما ما عدا ذلك من مآخذ فمن المحتمل وجودهـا شعرا أو نثـرا فالغنائية والاسترسال من أبرز سمات المسرحية في عصر التأصيل . الا ان هذه المآخذ لا تنقص حق الشاعر من الثناء والنجاح بل تضعه في عصره من غير تأخير.

قائمة المصادر والمراجع

* د. ابراهيم انيس ـ موسيقى الشعر. مكتبة الانجلو مصرية، ط ٣ ـ القاهرة سنة ١٩٦٥

* ابراهيم حمادة. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال. المؤسسة المصرية العامة. القاهرة سنة ١٩٦١

* د. احمد بدوي ـ أسس النقد الادبي ـ دار نهضة مصر. القاهرة.

* د. احمد الشايب ـ اصول النقد الادبي ـ مكتبة النهضة المصرية ط ٨. القاهرة سنة ١٩٧٣.

* د. احمد كمال زكي ـ دراسات في النقد الأدبي ـ دار الأندلس ـ ١٩٨٠م.

* ادونيس ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ جـ١

* اسماعيل الصيفي ـ بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية الى العصر الحديث.

* ألان روب جرييه ـ نحو رواية جديدة ـ ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ـ تقديم د. لويس عوض ـ دار المعارف بمصر.

* د. أنس داود. الرؤية الداخلية للنص الشعري. مكتبة عين شمس . مصر ١٩٧٥.

* انطون كرم غطاس ـ الرمزية في الادب العربي الحديث ـ دار الكشاف للطباعة والتوزيع ـ بيروت ـ ١٩٨٧.

* ايفلين يارد ـ نجيب محفوظ والقصة القصيرة ـ عمان: دار الشروق،

* ايليا الحاوي ـ في النقد والادب ـ جـ ٥ ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت سنة ١٩٨٠

* برنيس سلوت ـ الاسطورة والرمز ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ ط ٢ ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٠.

* البياتي ـ ديوانه. مجلد ٢ . ط ٣، دار المعارف , .
* ابو تمام ـ ديوانه. القاهرة: دار المعارف.
* الجاحظ ـ البيان والتبيين. القاهرة: مطبعة لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ١٩٤٨ .
* جان ريكاردو ـ قضايا الرواية الحديثة ـ ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم ـ وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٧٧ .
* جبور عبد النور ـ المعجم الأدبي ـ دار العلم للملايين ـ ط ١ ـ آذار ١٩٧٩م
* الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ القاهرة ـ ١٩٦٩ .
* حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء ـ ت الحبيب بن الخوجة ـ تونس ـ ١٩٦٦ .
* د. حسن توفيق ـ اتجاهات الشعر الحر ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧٠ .
* د. حسين جمعه ـ (تعريب وتقديم) نظرات في مستقبل الرواية ـ ط ١ ـ عمان: رابطة الكتاب الاردنيين، ١٩٨١ .
* حسين القباني ـ فن كتابة القصة ـ مكتبة المحتسب ـ عمان ط ٢ ـ ١٩٧٤ .
* د. خالد سليمان ـ انماط من الغموض في الشعر العربي الحر ـ مط اربد : جامعة اليرموك ـ ١٩٨٧ .
* الخنساء ـ ديوان الخنساء. ط ٩. بيروت: دار الاندلس ، ١٩٥٣ .
* داوود انيس ـ الرؤية الداخلية للنص الشعري ـ دار الجيل ـ مصر ـ ١٩٧٥ .
* داود غطاشة وحسين راضي ـ قضايا النقد العربي: قديمها وحديثها ـ دار القدس للنشر والتوزيع عمان ـ ١٩٨٩
* راي ب وست ـ القصة القصيرة في أمريكا ـ ترجمة سميرة عزام ـ مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ـ دار صادر ـ دار بيروت ـ بيروت ـ ١٩٦٠ .
* د. رشاد رشدي ـ القصة القصيرة. . ط ٣ ـ القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٧٠ .

* روبرت همفري ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود الربيعي دار المعارف بمصر.
* رينيه ويليك، وأوستن وارين ـ نظرية الادب ـ ترجمة د. محيي الدين صبحي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨١.
* زكي مبارك ـ النثر في القرن الرابع. مكتبة نهضة مصر: القاهرة.
* د. سعيد علوش ـ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ ودار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٥.
* سيد قطب ـ التصوير الفني في القرآن. ط ٨ ـ بيروت: دار الشروق، ١٩٨٣.
* سيد قطب ـ النقد الادبي أصوله ومناهجه. ط ٥. ـ بيروت: دار الشروق، ١٩٨٣.
* د. شكري عياد ـ موسيقى الشعر العربي ـ مشروع دراسة علمية ـ دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦٨
* شكري فيصل ـ مناهج الدراسة الادبية. ط ٦. دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٨٦.
* الشنفرى ـ لامية العرب ـ ت وشرح د. محمد بديع شريف ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٨.
* د. شوقي ضيف ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط ١٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
* شوقي عبد الحليم. موسوعة الفولكلور والاساطير العربية. دار العودة. بيروت، ١٩٨٢.
* د. صلاح فضل ـ نظرية البنائية في النقد الادبي ـ ط ٣ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٧.
* طه محمود طه ـ دراسات لأعلام القصة في الأدب الانجليزي الحديث ـ عالم الكتب ـ القاهرة.
* ابن طباطبا ـ عيار الشعر، بيروت، ١٩٨٢م.

* د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) ـ التفسير البياني للقرآن الكريم ـ دار المعارف، مصر، ١٩٦٢ .

* عبد الحميد جودة السحار ـ القصة من خلال تجاربي ـ معهد الدراسات العربية العالمية ـ جامعة الدول العربية ـ ١٩٦٠ .

* عبد الرحمن ياغي ـ الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ ـ دار العودة، دار الثقافة بيروت سنة ١٩٧٢ .

* عبد الرحمن ياغي ـ في الجهود المسرحية .

* د. عبد السلام المسدي ـ الاسلوبية والاسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الادب، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ .

* د. عبد السلام المسدي : في جدل الحداثة الشعرية ـ بحث مكتوب بالآلة الطابعة مقدم لمهرجان المربد الشعري السادس ١٩٨٥ .

* د. عبد الفتاح نافع ـ عضوية الموسيقى في النص الشعري ـ مكتبة المنار ـ الاردن ١٩٨٥ .

* د. عبد القادر ابو شريفة وشركاه ـ دراسات في اللغة العربية ـ دار الفكر ط ١ ١٩٨٩ .

* د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة العربية . بيروت سنة ١٩٧٨ .

* د. عبد الكريم حسن. الموضوعية البنيوية. بيروت ١٩٨٣ .

* د. عبد الله محمد الغذامي ـ كيف تتذوق قصيدة حديثة ـ مجلة «فصول» المجلد الرابع. العدد الرابع ١٩٨٤ .

* د. عبد الواحد لؤلؤة (مترجم) موسوعة المصطلح النقدي ـ المجلد الثاني ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٢ ص ٩٧ ـ ١٠٨ .

* د. عدنان خالد ـ التقد التطبيقي التحليلي ـ آفاق سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط ١ ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .

* د. عز الدين اسماعيل ـ الادب وفنونه ـ دار الفكر العربي ـ ط ٥ ـ ١٩٧٣ .

* د. عز الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٣ .
* د. عز الدين اسماعيل ـ الاسس الجمالية في النقد العربي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ١٩٥٥ .
* د. عفت الشرقاوي ـ محاضرات في قضايا الادب الجاهلي ـ بيروت سنة ١٩٧٨
* علي أحمد باكثير ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ـ دار المعرفة . القاهرة ص ٦٤
* علي جواد الطاهر ـ مقدمة في النقد الأدبي ـ منشورات المكتبة العالمية ـ بغداد ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٨٣ .
* د. علي الشرع ـ مقالة بعنوان : قراءة في «انشودة المطر» للسياب ـ مجلة ابحاث اليرموك ـ المجلد الثالث ، العدد الثاني ١٩٨٦ ص ٦٣ .
* د. عمر الدسوقي ـ المسرحية ـ نشأتها وتاريخها وأصولها ـ ط ٥ (فريدة ومنقحة)ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٠ .
* فتحي الابياري ـ فن القصة عند محمود تيمور ـ دراسة نقدية تحليلية. ط ١ ـ ١٩٦٤، مطبعة الإستقامة ـ القاهرة.
* فدوى طوقان ـ على قمة الدنيا وحيداً ـ دار الاداب ـ بيروت ١٩٧٣ .
* ا.م. فورستر ـ أركان القصة ـ ترجمة كمال عباد جادر ـ مراجعة حسن محمود ـ دار الكرنك ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ .
* ڤنست، آبي ـ نظرية الانواع الادبية ـ ترجمة حسن عون.
* قاسم مومني ـ المقارنة بين الشعر والتصوير ـ مجلة اليرموك ـ العدد الثاني.
* قدامه بن جعفر ـ نقد الشعر . القاهرة، ١٩٣٤ .
* القلقشندي ـ صبح الاعشى في صناعة الانشا.
* كامل وهبة مجدي ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ط ٨ مكتبة لبنان ١٩٨٤ .

* كروتشه ـ المجمل في فلسفة الفن ـ ترجمة سامي الدروبي ـ القاهرة ١٩٤٧ .
* د. كمال ابو ديب مقال بعنوان «امرؤ القيس وعبثية الفعل ونعمة الاياب» مجلة المهد عدد ٥ ـ ١٩٨٥ .
* د. كمال ابو ديب ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر ـ دار العلم للملايين بيروت ـ ١٩٧٩ .
* د. لطفي عبد البديع ـ الشعر واللغة ـ ط ١ ـ مكتبة نهضة مصر ـ ١٩٦٩ .
* د. لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث. دار المعرفة . مصر، ١٩٦١ .
* ليون ايدل ـ القصة السيكلولوجية ـ دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة ـ ترجمة محمود السمرة ـ المكتبة الاهلية ـ بيروت . بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ـ بيروت ـ نيويورك ـ ١٩٥٩ .
* مجمع اللغة العربية ـ المعجم الوسيط.
* د. محمد حسن عبد الله ـ مقدمة في النقد الأدبي . دار البحوث العلمية . ط ١ ـ ١٩٧٥ دار البحوث العلمية ـ الكويت.
* د. محمد غنيمي هلال ـ النقد الادبي الحديث ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٧٣ .
* د. محمد مندور . المسرح . دار المعارف . القاهرة. ١٩٦٣ .
* د. محمد يوسف نجم ـ فن القصة ـ دار الثقافة ـ بيروت.
* د. محمد يوسف نجم ـ المسرحية في الأدب العربي.
* محمود تيمور ـ دراسات في القصة والمسرح.
* محمود تيمور ـ طلائع المسرح العربي ـ المطبعة النموذجية.
* د. محمود السمرة ـ في النقد الادبي ـ الدار المتحدة للنشر ـ بيروت ط ١ ـ ١٩٧٤ .
* مرشد الزبيدي ـ مفهوم البناء الفني للقصيدة . مجلة «الأقلام» عدد ٨ سنة ١٩٨٩ .

* مسلم ـ صحيح مسلم، باب الاقضية ـ دار المعرفة ـ بيروت.
* د. مصطفى السعدني ـ البنيات الاسلوبية، في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٨٧.
* مصطفى عبد اللطيف السحرتي ـ الفن الأدبي ـ مكتبة الانجلو المصرية.
* د. مصطفى ناصيف: نظرية المعنى في النقد الأدبي. مراجعة عبد اللطيف قطيش ط ٢. دار الأندلس ـ بيروت ـ ١٩٨١.
* المفضل الضبي: المفضليات ـ تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط ٤. دار المعارف مصر ١٩٦٤م.
* ملتون ماركس. المسرحية، كيف ندرسها ونتذوقها. ترجمة فريد مدوّر. دار الكتاب العربي. سنة ١٩٦٥.
* د. ممدوح حقي: العروض الواضح ـ ط ٣. دار اليقظة العربية. بيروت.
* نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية. دار المعارف. القاهرة سنة ١٩٥٤.
* نجيب محفوظ اللص والكلاب. مصر ١٩٦٢.
نجيب محفوظ بداية ونهاية.

* نذير العظمة: «بدر شاكر السياب والمسيح» مجلة الفكر العربي. آذار سنة ١٩٨٢.. السنة الرابعة ـ عدد ٢٦.
* د. نصرت عبد الرحمن ـ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى. عمان، ١٩٧٦.
* د. نصرت عبد الرحمن في النقد الحديث. مكتبة الأقصى. عمان. ١٩٧٩م.
* د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث. ط ٢ مطـ دار المجد، دمشق ١٩٨٦.
* وليد أبو بكر: «البيئة القصصية.. مقدمة نظرية» مجلة أقلام عدد ٧ تموز ١٩٨٩.

* ياسين النصير ـ الرواية والمكان ـ الموسوعة الصغيرة ٥٧ ـ منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ الجمهورية العراقية ـ ١ شباط ١٩٨٠ .
* د. يوسف البكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ط ٢ . دار الاندلس . ١٩٨٣ .
* يوسف اليوسف ـ مقالات في الشعر الجاهلي ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق سنة ١٩٧٥ .

فهرس الكتاب

خطبة الكتاب ٣
١ ـ الفصل الاول:
النص الادبي ٥ـ٤٣
النص الادبي .....
الاصل الاشتقاقي لكلمة ادب ٧
تطور دلالة كلمة أدب عبر العصور ٨
اختلاف النقاد والمتذوقين للنص ١١
مفهوم البناء الفني للعمل الفني ١٩
كيف نعالج النص الادبي ٢١
الاجناس الادبية ٢٧
الادب النثري واللغة ٢٧
الادب النثري والمضمون ٣٣
الادب والخيال ٣٩
٢ ـ الفصل الثاني:
النص الشعري ٤٣ـ١١٦
النص الشعري ٤٥
الشعر واللغة ٤٥
الشعر والمضمون ٥١
الصورة الشعرية ٥٩
الرمز ٦٣
الشعر والموسيقى ٧٦
الايقاع في الشعر بين القديم والحديث ٨٤
تطبيقات:
١ ـ سورة الشرح ٨٧
٢ ـ لامية العرب ٩١
٣ ـ معلقة امرىء القيس ٩٥

٤ ـ قصيدة ابي تمام في مدح المعتصم ١٠٠
٥ ـ خروج لصلاح عبد الصبور ١١١
٣ ـ الفصل الثالث:
النص القصصي ..... ١١٧ ـ ١٦٦
النص القصصي ١١٩
عناصر القصة ١٢١
اللغة ١٢١
الفكرة ١٢٣
الحدث ١٢٤
الراوي ١٢٧
العقدة ١٢٧
الزمن في الحبكة ١٣١
التنبؤ القصصي ١٣١
الشخوص ١٣٢
انواع الشخوص ١٣٤
طرق تصوير الشخصية ١٣٥
تقييم الشخصية ١٣٧
تطبيقات:
١ ـ قصة قضية حب ١٣٩
٢ ـ رواية بداية ونهاية ١٤٦
٣ ـ قصة العرس ١٥٦
٤ ـ الفصل الرابع:
المسرحية ..... ١٦٧ ـ ٢٠٤
مقدمة ١٦٩
المسرحية والحدث ١٧١
المسرحية والعقدة ١٧١
المسرحية والشخوص ١٧٤

المسرحية والحوار ١٧٦
المسرحية والفصل والمشهد ١٧٨
تطبيقات :
١ ـ غروب الاندلس .....
قائمة المصادر والمراجع ٢٠٥

مدخل إلى تحليل النص الأدبي

دار الفكر
ناشرون وموزعون

عمّان - ساحة الجامع الحسيني - سوق البتراء - عمارة الحجيري
هاتف 4621938 فاكس 4654761 ص.ب: 183520 عمّان 11118 الأردن
www.daralfiker.com info@daralfiker.com