من مناهج شرح النّصّ وتحليل المقال

قراءات في شعريّة النّصّ بيْن عراقة المرجع وتحديث الخطاب

نماذج موجّهة إلى تلاميذ السّنتيْن الثّالثة والرابعة من التّعليم الثّانويّ (شعبة الآداب)

جليلة يعقــوب (أستاذة مبرّزة)

2015

الكتاب: من مناهج شرح النّصّ وتحليل المقال

المؤلّفة: جليلة يعقــوب

النّاشر:

الطّبعة الأولى

السّحب:

ر م د ك:

© جميع الحقوق محفوظة للنّاشر

الإهداء

إلى الّذين ماتوا.. وأجدبوا روحي..

المقدّمة

ظاهر هذه الأعمال المنشورة أنْ تكونَ موجَّهة لصنف معيّن من التّلاميذ، وهُمْ تحديدًا تلاميذ الثّالثة والرّابعة ثانويًّا (شُعبة الآداب)؛ وربّما بدا التّخصيص أكثر إذَا نُظِرَ إلى محتوى هذا الكتاب قياسًا إلى البرامج الرّسميّة بالنّسبة إلى تلاميذ المستويَيْن المذكوريْن، وهذا صحيحٌ بنسبة كبيرة جدّا لأنّنا أنشأنا هذه الأعمال استجابة إلى البرامج الرّسميّة المُدْرَجة في تدريس المستويَيْن، ولكنّنا مع ذلك، نرى في محتوى ما نشرنا ألاّ يكون أسيرَ تجربة تدريس، ولا مرحلة تعليم، بقدر ما يمكن تعميمه لتُطْرحَ المسألة عامّةً من زاويّتيْن كبريَيْن: أولاهما منهجيّة استنادًا إلى ما يُمليه نصّ ما، مهما يكن نوْعه: من الشّعر أمْ من النّثر، أو موضوع ما من خصوصيات قراءة وتفكيك وتأليف؛ وهو المنهج الّذي ينبثق من النّصّ ذاته، في مبانيه وفي معانيه، وما يتطلّبه كلّ ذلك من رؤية نقديّة تقييميّة أحيانًا. وثانية الزّاويتيْن هي مضمونيّة تطرح علاقة الإنسان عامّةً بالأدب، وليْس شرطًا أنْ يكون الفرد رهين رحلة دراسة حتّى ينظر في ثقافته نظرة قد تكون آنيّة ظرفيّة لا تتجاوز حدود الفائدة الحِينيّة، إنْ تحقّقتْ، ليكون بعْد ذلك، التّجاوزُ والنّسيان.

وإنّ ما يبرّر اعتباراتنا هذه أنّ المختارات، وخاصّةً الّتي تكون مُدْرَجَةً ضمن برامج التّدريس، نراها مِنْ أجود الأدب العربيّ، قديمه وحديثه، شِعره ونثره، وهو ما يحبّب النّفس في الاطّلاع عليْها والتّطلّع إلى ما يمكن أنْ تفتحه مِنْ آفاق دراسة وتأويل؛ مستويات تشحذ الفكر وتبعث على التّأمّل في القضايا المطروحة في النّصوص، سواء أ كانت المُنْتَجَة منها أمْ المستقاة منها مواضيع وإشكاليات تُصاغ؛ وربّما كانت الرّغبة لدى البعض في النّظر إليْها من حيْث علاقة الإنسان بالأدب، وعلاقة كليْهما بالحياة والوجود عامّة.

ويُخطِئ مَنْ يتصوّر أنّ ما صِيغَ أوْ أُنْشِئَ مِنْ آثار أدبيّة في أزمان قد مضتْ وولّتْ، أصبح جزءًا من تاريخ لا يُقْرأ إلاّ في إطاره وفي سياقه الّذي قد يكون في أحيانٍ كثيرة قَيْد التّعلّم ومناهجه، والمعهد ومقاعده؛ أو ربّما لا يمثّل الأثرُ الأدبيُّ الأثر الفكريّ والوجوديّ، بل يبقى في حدود تاريخ الأدب ممثّلاً لإحدى مراحله، خاصّة بالنّسبة إلى التّلاميذ، فَلِمَ لا يتعلّم هؤلاء، والإنسان عامّةً، القدرة على التّعرّف إلى قيمة الأدب، وإلى جماليّة النّصّ بما يُجلي لغة البيان؟!، والدّليل أنّ ما نقدّم من وجهات نظر في نصوص أوْ إشكاليات بعيْنها، إنّما نجد له أشباهًا ونظائرَ في حياتنا وعصرنا، لأنّ قضايا كالهويّة والثّقافة والعلاقة

بالآخر وكيفيّة التّفاعل بيْن الشّعوب والحضارات وثنائيّة التّراث والحداثة أو الأصالة والمعاصرة وحروب البقاء، كلّها قضايا توجَد في كلّ آنٍ ومكان، وما يختلف ويتغيّر هو الأسباب والخلفيات والمظاهر والتّجلّيات، ثمّ النّتائج الّتي يرجوها المرء مِنْ أجل حياةٍ أفضل. والمجال دائمًا هو الصّراع، وإن اختلفت أدواته وآلياته.

ما نريد أنْ نبيّنه، هو ألاّ يكون محتوى هذا الكتاب حِكْرًا على فئة مخصوصة، قد يقف عدد كبير منها موقف القارئ المتعلّم، ولكن، فلتكن الغاية هي تطوير ملكة التّفكير والنّقد، وما قد يُثيره فينا موضوعٌ ما مِنْ إشكاليات وتساؤلات.

تناولنا في هذا الكتاب:

1 – خمسة نصوص شعريّة[1] في نصّ أصل هو جزء من شعر نزار قبّاني؛ وما يجمع بيْنها هو الأهداف المميِّزة من حيْث:

- تبيُّنُ الخصائص الفنّيّة في الشّعر الحديث عند نزار قبّاني في:
  بنية القصيدة: مفاصلها – ترابط أجزائها – تدرّجها؛
  خصائص الجملة الشّعريّة: الاختزال – التّكرار والتّواتر – بساطة العبارة – التّقديم والتّأخير؛
  الصّورة الشّعريّة: مكوّناتها – طرافتها – سماتها المميِّزة (المفاجأة، العجيب...) – أدوات التّعبير فيها (التّشخيص، المجاز بأنواعه، التّشابيه...)؛
  الإيقاع والموسيقى.
- استجلاء معاني الكوْن الشِّعريّ لعالم المرأة عنده: الجمال، الحبّ، الجنس، الحرّيّة، الإلهام...[2]

القصيدة الأولى هي الموسومة بِـ: ***"القِرطُ الطّويلُ"*** عن ديوان: "قَالَتْ لِي السَّمْرَاءُ"، واهتممنا فيها بِـ:

– الوصف والتّصوير: التّحوّل فيهما من الحسّيّة والوضوح، إلى الكناية والتّخييل؛

– توظيف معاجم ذات مرجعيات مختلفة وعودتها إلى مرجع واحد: التّغزّل بالمرأة؛

---

[1] اعتمدنا هذه التّسمية لأنّه ليْس كلّ ما حلّلنا هو من القصائد؛ فهناك نصوص من الشّعر الحرّ، وإنْ كانت التّسميات والمصطلحات ذاتها محلّ دراسة وبحثٍ لا يمكن اختزالها في هذا المجال.

[2] البرامج الرّسميّة بالمعاهد الثّانويّة – العربيّة – جوان 1998، ص 49.

– مِنْ مواضيع الغزل عند نزار قبّاني التّحوّل من الشّيْء إلى الكيان، ومن الجزء إلى الكلّ؛

– تحديد منزلة المرأة عند الشّاعر: حسّيًّا، ووجدانيًّا.

النّصّ الشّعريّ الموسوم بِـ: ***"الْقَصِيدَةُ الْبَحْرِيَّةُ"*** عن ديوان: "الرَّسْمُ بِالْكَلِمَاتِ"، واهتممنا فيه بِـ:

– بنية القصيدة: تنظيمها من العامّ الكلّيّ، إلى الخاصّ الجزئيّ مِنْ حَيْث: مفاصلها – ترابط أجزائها – تدرّجها؛

– خصائص الجملة الشّعريّة؛

– الصّورة الشّعريّة: بيْن الحسّيّة والذّهنيّة؛

– أبعاد خصوصيات المبنى في الكشف عن تجربتيْ الشّاعر الوجدانيّة والإبداعيّة علامةً من علامات الحداثة.

القصيدة الموسومة بِـ: ***"غَرْنَاطَةُ"*** عن ديوان: "الرَّسْمُ بِالْكَلِمَاتِ"، واهتممنا فيها بِـ:

– الأساليب المُعْتَمَدَة في تصوير جزئيات من جسد المرأة؛

– التّقابل في مستوييْ الدّلالات والرّؤى؛

– أسماء الأعلام ووظائفها الرّمزيّة؛

– وجه من وجوه المرأة في شِعر نزار قبّاني: مختلف الدّلالات الّتي تولّدتْ عنه؛

– طَرْح مستويات مُعقَّدة من قضايا واقعيّة ذات الأبعاد الحضاريّة العامّة.

النّصّ الشّعريّ الموسوم بِـ: ***"قَصِيدَةُ الْحُزْنِ"*** عن ديوان: "قَصَائِدُ مُتَوَحِّشَةٌ"، واهتممنا فيه بِـ:

– توظيف الأصوات بصفاتها: الأوّليّة، والثّانويّة؛

– أهمّيّة الاستناد إلى المرجعيّة النّحويّة؛

– المقابلة: تجلّياتها – أبعادها؛

– الصّورة الشّعريّة؛

– نظرة الشّاعر إلى الواقع؛

– مقوّمات العالم البديل.

النّصّ الشّعريّ الموسوم بِـ: ***"قَصِيدَةُ بَلْقِيس"*** عن الدّيوان الّذي يحمل التّسمية ذاتها، واهتممنا فيه بِـ:

– المراوحة بيْن الأسلوبيْن: الخبريّ التّقريريّ، والإنشائيّ؛

– تعدّد المعاجم والمراجع؛

– الصّور الشّعريّة؛

– تواشج الفجيعة في الزّوجة مع ألوان أخرى من المعاناة؛

– تجاوز تأبين المرثيّة إلى التّأمّل في الحياة، وفي مصير العرب.

2 – "**قصيدة**": ***"مِنْ تَعَالِيمِ حُورِيَّة"*** عن ديوان: "لِمَاذَا تَرَكْتَ الْحِصَانَ وَحِيدًا" لمحمود درويش، واهتممنا فيها بِـ:

– بناء النّصّ العامّ (التّوزيع – الصّياغة)؛

– اللّفظ والأسماء: بيْن لغة المعجم ومستويات الصّورة: الشّعْر والإنسان؛

– المعاجم المُعْتَمَدَة: المرجع والدّلالة: الأصْل والإيحاء؛

– المقابلة لبنة من لبِنات البناء وجزء من صدى المعنى؛

– البيان جُزْء من نشْر الذّات ومِنْ تكثيف الأصوات؛

– الذّات وهاجس الحياة والبحْث عن الوجود؛

– الجنسُ الأدبيّ: الحُدود والتّجاوز والعُبُور.

هذا في ما يخصّ ما استلهمنا من برامج تلاميذ السّنّة الثّالثة من التّعليم الثّانويّ (شعبة الآداب).

وتناولنا أيْضًا:

3 – **نصًّا** من مسرحيّة: "مُغَامَرةُ رَأْسِ الْمَمْلُوكِ جَابِرٍ" لسعد اللّه ونّوس، وقد أنجزنا وفق أهدافه النّوعيّة والإجرائيّة[3]، على النّحو التّالي:

في الجانب الفنّي:

- بناء النّصّ العامّ:

التّناوب بيْن السّرد والحوار؛

التّداول بيْن المرئيّ والمحْكيّ؛

الإشارات المسرحيّة ودوْرها في بناء النّصّ المسرحيّ؛

عناصر الفُرجة.

- الشّخصيّة المسرحيّة:

البطل التّراجيديّ الكوميديّ: بناء الشّخصيّة – خطابها – رمزيّتها: المغامرة في سبيل المكافأة؛

الرّاوي: بناء الشّخصيّة – دوْرها – مراجعها؛

المتفرّجون: التّنوّع والاختلاف – أوجه الاتّفاق.

- العلاقات بيْن الشّخصيات:

الحبّ؛

ثنائيّة الظّاهر والباطن.

- الحوار المسرحيّ:

أصنافه: منفرد (الطّرادة خاصّةً) – جماعيّ (بيْن الرّكح والمتفرّجين)

= هو حوارُ دلالةٍ لا حوار لغةٍ وكلام؛

بناؤه: مواضيعه – أطرافه – مُوَجِّهاتُه – تناميه؛

تنظيمه: توزيع الأدوار – تنظيم المواقف – توقيت التّدخّلات؛

لغته: بنية الجملة – أساليب الحذف والاختزال – المعاجم المُتَداوَلةُ؛

أساليبه: الغنائيّة – التّقريريّة الحجاجيّة؛

سجلاّته: العاميّة – الفُصحى.

[3] انتقيْنا منها ما له صلةٌ مباشرة بالنّصّ محور الاهتمام، وهي كثيرة، لثراء النّصّ وعمقه: بناءً ودلالةً.

في الجانب المضمونيّ:

- علاقة الرّاعي بالرّعيّة؛
- الحبّ والسّياسة؛
- العقْل والعاطفة؛
- مفهوم السّعادة والشّرف؛
- الزّمن والتّاريخ – توظيف التّراث في الفنّ المسرحيّ.[4]

4 – **مقالاً** استقيْنا من رواية: "**حَدَّثَ أَبُو هُرَيْرَةَ قَالَ...**" لمحمود المسعدي، وقد أنجزنا وفق الأهداف التّالية:

- تَبَيُّن العلاقات الّتي تربط المسألة المدروسة بالأثر محور الاهتمام: رواية: "حَدَّثَ أَبُو هُرَيْرَةَ قَالَ..."، وبصيغة الموضوع المُقْتَرَح، وبكيْفيّة تناوله: تطبيقًا وإنجازًا، بَعْدَ فَهْمِه والتّعرّف إلى خصوصيّة المنهج الّذي يتطلّبه؛
- خصائص الأثر الفنّيّة والمضمونيّة: هل هي من المُسَلَّمات، أمْ هي موضوع نقاش وجدل؟ وهل مِن الضّروريّ، أو مِن القطعيّ، أَنْ ينظرَ كلّ مِنْ صاحب الأثر وقارئه بنفس الخلفيات والتّوجّهات؟
- كيْف يُمْكِن لأثرٍ ما تنظيرًا، ولِـ "حَدَّثَ أَبُو هُرَيْرَةَ قَالَ..." تحْديدًا أنْ يُبِينَ عن علاقة الأدب بالمرجع وفق ثنائيّة التّراث والحداثة، أو الأصالة والمُعاصرة؟ الزّمان ودوْره في إنتاج النّصّ والنّقد!

5 – وفي مرحلةٍ أخيرة، **مقالاً** عن شِعر الحماسة كما أنشأه كلّ من أبي تمّام، وأبي الطّيّب المتنبّي، وابن هانئ، استنادًا إلى برامج تلاميذ البكالوريا (شعبة الآداب)، وقد أنجزنا وفق الأهداف التّالية، وهي تساؤلات منهجيّة معرفيّة أكثر منها تقارير جاهزة ومسلّمات:

- الطّرح الإشكاليّ للمسألة مِنْ جانب أو جوانب مُشْتَرَكَة بيْن شعراء المُدَوَّنة؛
- شعريّة القصيد: ثنائيّة المبنى والمعنى، وطبيعة العلاقة بيْنهما؛
- كيْف يتمّ التّحوّل من النّقل إلى العقل، ومن المعرفة إلى نقدها؟

[4] برامج العربيّة: السّنتان الثّالثة والرابعة من التّعليم الثّانويّ، سبتمبر 2006 – ص 36.

- العلاقة بيْن الشّعر والمرجع: هل هي لازمة إبداعيّة، أمْ هو الخُلْفُ الّذي يؤسّس للواقع ليتجاوزه احتفالاً بالخياليّ، وربّما الأسطوريّ؟!
- هل الجَمْعُ بيْن عددٍ من الشّعراء، أو الأدباء عامّةً، في إطار مُدوّنة درْس واحدٍ، يعني بالضّرورة، الاتّفاق دون الاختلاف؟!
- هل منهج الدّرس سابقٌ للمادّة المعرفيّة، إذْ على ضوئه تتحدّد الاختيارات وتُبَوَّبُ المداخلُ، أَمْ أنّ طبيعة المُدَوَّنة هي الّتي تُوَجِّهُ الدّارسَ وتضبط مسارات بحْثه؟

وأخيرًا، هل يمكن لتحديد الأهداف التّعليميّة أنْ يُقلّصَ من أهمّيّة المُدَوَّنَة، أَمْ أنّها مفاتيح للبناء والإثراء؟

وعسى أنْ تكون الاستفادة من هذا الكتاب في أوجه ثلاثة: منهجيّ، ومعرفيّ، وفكريّ بما يساعد على التّأمّل والنّقد.

تونس، جوان 2013

جليلة يعقـــوب

القسم الأوّل:

يخصّ تلاميذ السّنة الثّالثة ثانويّا (شعبة الآداب)

الشّعر العربيّ الحديث:

مختارات من شعر نزار قبّاني،

ومحمود درويش.

النّصّ الأوّل: "الْقُرْطُ الطَّوِيلُ" لنزار قبّاني

القصيدة (السّريع):

جَارَانِ لِلسَّالِفِ.. مَـــــــــــــنْ رَأَى

عَلَى بِسَاطٍ.. رُزْمَتَيْ جَوْهَـــــــــــرِ..

قَدْ فُكَّتَا.. فَانْفَرَطَتْ أَنْجُـــــــــــــمٌ

عَلَى طَرِيقٍ مُعْشِبٍ.. مُزْهِـــــــــــرِ..

حَبْلاَ بَرِيقٍ.. رَافَقَا جِيـــــــــــــدَهَا

وَاسْتَأْنَسَا بِالْهُدْبِ وَالْمِحْجَـــــــــــرِ

وَشْوَشَةُ الْبَحْرَاتِ [5].. مَسْمُوعَـــــــةٌ

مِنْ مَقْعَدِي وَضَجَّةُ الأَنْـــــــــــــهُرِ

يَا طِيبَ شَلاَّلَيْنِ مِنْ فِضَّـــــــــــــةٍ

سَالاَ عَلَى مَقَالِعِ الْمَرْمَـــــــــــــرِ

كَمْ غَلْغَلاَ خَلْفَ ذُؤَابَاتِـــــــــــــهَا

وَخَوَّضَا فِي الْمِسْكِ وَالْعَنْبَـــــــــرِ..

مَا تَعِبَا رَقْصًا عَلَى جِيـــــــــــــدِهَا

وَلاَ انْتَهَى الْهَمْسُ مَعَ الْمِئْـــــــــزَرِ

أُرْجُوحَةٌ مِنْ قَلَقِي خَيْطُـــــــــــــهَا

مِنْ نَزَقِ الْمُدَوَّرِ الأَسْمَـــــــــــــرِ..

أَسْلاَكُها تَمْضِي عَلَى كَيْفِـــــــــــــهَا

---

[5] **الْبَحْرَاتِ:** اسم مُفرده بَحْرة، ويُجْمع على بِحارٍ وبِحَر؛ والبحرة من الأرض: الواسعة – وهي أيْضًا الرّوضة المتّسعة – والقريةُ على نهرٍ. *(لسان العرب، ا، 167؛ المنجد في اللّغة، 2005، 27)*

تَمْضِي وَتَمْضِي.. فِي مَدًى مُقْمِـــــرِ

تَحُطُّ إِنْ شَاءَتْ عَلَى شَعْـــــــــــرِهَا

أَوْ.. لاَ فَفَوْقَ الْبُؤْبُؤِ الأَخْضَـــــــــــرِ

يَرُدُّنِي الْقُرْطُ كَأَنِّي بِـــــــــــــــهِ..

يَخَافُ أَنْ أَعْلَقَ بِالأَحْمَـــــــــــــــرِ

رَغْمَ امْتِنَاعِ الْقُرْطِ أَجْتَاحُـــــــــــــــهُ

أَشْرَسَ مِنْ عُصْفُورَةِ الْبَيْـــــــــــــــدَرِ

"**قالت لي السّمراء**"

الأعمال الشّعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني،

بيْروت 1983، ج. 1، ص ص: 65 – 66.

الموضوع:

جماليّة القرط وما كان لها من أبعاد في إبراز مفاتن المرأة من ناحية، وفتنة الشّاعر وسعيه إلى الانتشاء بجزءٍ مِنْ عالم المرأة من ناحية ثانية.

أقسام النّصّ: (باعتبار تحوّل الموضوع وفق تحوّل العلاقات):

- ب (1) ⟵ (10): وصف القرط (جامدًا ومتحرّكًا) ⟵ تماهي جماله مع جمال المرأة.
- بقيّة القصيدة: صراعٌ وتنازع بيْن القُرط والشّاعر.

التّحليل:

كيْفيّة القول	مضمون القول	مقاصد القول
	العنوان:	⟸ العنوان: يختزل الشّاعر العبارات كلّها المفضية من الحسّيّة والوضوح إلى التّخييل والكناية = الجمع بيْن الطّرف الأوّل من العبارات والطّرف الأخير على أساس قلب المنهج ≅ خصوصيّة نزار قبّاني في تجربته الشّعريّة في المرأة. كان المنطلقُ الشّيْءَ للوصول إلى بيان جمال المرأة ⟸ أصبحت المرأة موصلة إلى التّعبير عن أشيائها.
التّميّز بخاصّيّتيْن: 1. التّعريف بِـ "ال"	← أ هو التّخصيص المقصود به الحديث عن الشّيْء من حيْث هو مفرد مراد لذاته، أم هو الإطلاق المقصود به الشّيْء من حيث هو علامة دالّة على المدلول في مختلف الأحوال والأطوار؟!	
2. الاستناد إلى التّركيب الجزئيّ بالنّعت: منعوت + نعت (موصوف + صفة) = "القرط الطّويل"	← الموصوف: جزء من لوازم المرأة = لئن لم تحضر ذاتًا فقد حضرت من خلال لازمة من لوازمها ← الموصوف من العلامات الدّالّة على الزّينة والجمال ⟸ هل أصبح جمال المرأة في ذاتها شيْئًا هامشيّا	

	مقارنة بالاهتمام بأشيائها؟ الصّـــفة: المنطلـــق شـــيْء محسوس (القرط) ← الإغـراق فـي الحسّـيّة مـن خـلال النّعـت: طويـل: قـديمًا: "بعيـدة مهـوى القـرط" ← طويلـة الجيد = الجمال ← التّعبير عنه من خلال الكناية. **القسم الأوّل:**	⇐ يستلهم الشّـاعر صـور المـرأة فـي جمالهـا ممّـا لـه علاقـة بهـا علـى أسـاس التّمـاهي: جمـال أشيائها جزء من جمالها.
– اعتمـــاد الأســـلوب الخبـــريّ التّقريـريّ بكثافـة: المراوحـة بـيْن الجمل الاسميّة: "جاران للسّالف" (1) "حبْلاَ بريق.." (3) "وشوشة البحرات" (4) "أرجوحة من قلقي.." (8) "أسلاكها تمضي.." (9)	← المنطَلَق: اهتمـامٌ بجـزءٍ مـن المرأة = الشَعْر؛ لكن سرعان ما ينـزاح الوصـف مـن المـرأة: مـن جـزء مـن جمالهـا المطبـوع إلـى اهتمام بِـ: ما يحيل على جمالها المصنوع: القرط في أشكاله، وألوانه، وزينته، وحركاته؛ مـا يحيـل علـى بعـض عناصـر الطّبيعة = تـأثير كـلّ ذلـك فـي نفسـيّة الشّاعـر وفي وجدانه.	← اضـطلاع الجمـل الاسـميّة بوظيفتي الوصف و التّصوير: هـي الأسـلوب الأنسـب لـذلك، إذْ يهتمّ الشّاعر بالموصوف جامدًا.
والجمـل الفعليّـة: جـاءتْ فـي صِيَغٍ متنوّعة: المبنيّ للمجهول: "قد فُكَّتا" (2) الأفعال المزيدة: في صِيَغِ **فَعَّلَ**: شدّة القيام بالفعل والمبالغة فيه؛	← القُـرْطُ فـي حركتـه لـمْ يكـن الاهتمام به ذاتًا منفصلة، بل من خـلال علاقـة تـلازم بـيْن القـرط والذّات الّتي يدلّ عليْها: **المرأة**: ↓	⇐ دلّت الجمل الفعليّة على: – أنّ اهتمـام الشّـاعر بـالقُرط لـمْ يكـن إلاّ اهتمامًـا بموْضـعه ← بصاحبته؛ – تجريـد الفاعـل نحـوًا مـن

انْفَعَلَ: الوقوع تحت تأثير فاعل آخر = الفاعليّة المنسوبة إليْه هي من باب المجاز؛ **اسْتَفْعَلَ:** طلب القيام بالفعل.	حضورها من خلال أجزاء عديدة من جسمها: "السّالف" (1) – "جيدها" (3) – "الهُدْب – المحجر" (عجز ب 3) – "الوجه والجيد كناية: "في مدى مُقْمِرٍ" (عجز ب 9).	فاعليّته، ونسبتها حدثًا إلى المرأة = القرط أسير المرأة ورهين سكونها وحركتها، والشّاعر رهين جمالهما معًا: ← حضور البُعد الوجدانيّ في القصيدة و إقحام الأنا الشّاعر. ⇦ يرمق الشّاعر القرط فيصفه في حركته وتغيّر مواضعه مؤثِّرًا فيما حوله متأثّرًا به، وهو ما يجعل الشّاعر مندرجًا في هذا العالم المادّيّ الحسّيّ، مغرقًا في تأمّله، مقابل غفلته عن أيّ حركة أخرى بما في ذلك حركة الزّمان.
المعاجم المُعْتَمَدَةُ: 1) معجم الحواسّ: البصر:"رأى.." (1) السّمع: "وشوشة – مسموعة – ضجّة" (4)؛ "الهمس" (7) الشّمّ: "طيب – المسك – العنبر" (5 – 6) 2) معجم الجسد: "الجيد" (3 – 7 – 9) "الهُدب"؛ "الْمِحْجَر" (3) "مقالع المرمر" [الخدّان] (عجز ب5) "الشَّعر" (1 – 10) "البؤبؤ الأخضر" [العيْنان] (10) 3) معجم المعادن الثّمينة والأحجار الكريمة: "جوهر" (عجز ب 1)	← الرّؤية هي الحاسّة الأولى المُشار إليْها في القصيدة ← علاقة تماهٍ وانصهار بيْن الحواسّ الثّلاث.	⇐ هي إشعاعٌ للقصيدة بأكملها. ⇐ تجميع كلّ مظاهر المتعة والانتشاء في ذات المرأة محور الاهتمام والقول الشّعريّ. ← هي حقول صغرى يشملها، بطريقة أو بأخرى، حقل معجميّ كبير هو حقل "**الرّفاهة**" = توزيع ألفاظ هذه الحقول المعجميّة الصّغرى في الجُمل الشّعريّة داخل المجموعة يشهد بذلك.

"فضّة" (5) 4) معجم الطّبيعة: "بساط (1)؛ أنجم – مُعشب – مُزهِر (2)؛ البحرات – الأزهر (4)؛ شلاّلَيْن (5)؛ المسك – العنبر (6)؛ مُقْمِر (9). **الصّور الشّعريّة:** الوحدة بأكملها قائمة على التّخييل من خلال الاستناد إلى علم البيان في تجلّياته المختلفة: تشبيه – استعارة – كناية – مجاز.	← اختيار الشّاعر من عناصر الطّبيعة ما دلّ على الجمال والرّقّة والنّعومة، صفات اختزلها في ذات الموصوفة الأصل: المرأة: (الرّمز: القرط). ← أدوات التّعبير: التّشخيص؛ التّشبيه (بمختلف درجاته)؛ المجاز = استلهام المعاني من عناصر الطّبيعة: البحث عن الجمال والحرّيّة والجنس (وصف المرأة من حيْث زينتها ولباسها وجسمها، وتأثير كلّ ذلك في الشّاعر.	⇐ الصّور الشّعريّة اقترن فيها وصف المرأة – أو لازمة من لوازمها – بالإحالة على الطّبيعة في حالة خصوبتها: ← خصائص الوصف: حضور عناصر الطّبيعة؛ وصف حسّيّ؛ محاكاة = امتزاج الوصف الواقعيّ بالوصف التّخييليّ. يُقيم الشّاعر علاقة تخييليّة يتفاعل فيها حقل الرّفاهة المادّيّة مع حقل الجسد تفاعلا قوامه التّشبيه والاستعارة والمجاز.
الإيقاع الموسيقيّ: مأتاه: – المقاطع الطّويلة المنفتحة خاصّة/ "جاران – بريق – رافقا جيدها... "؛ – اختيار الألفاظ ذات التّكرار والتّرديد الحرفيّ = الصّيغ الرّباعيّة: "وشوشة (4) –	← هي المقاطع والألفاظ الّتي تحاكي فيها أصواتُها المعجميّةُ أصواتَها الطّبيعيّةَ، فيكفّ الانفصال بيْن الدّالّ والمدلول: **البناء العامّ للوصف محكوم بجدليّة التّمييز/**	⇐ الموازنة بيْن أساليب التّعبير ومضمونه: هي حركة يُعبّر عنها الصّوت والنَّفَس والسّمع. أراد الشّاعر التّحرّر من عموديّة القصيدة، وأنْ ينعتق من ثنائيّة الصّدر والعجُز – وإنْ بصفة

غلغـــلا (5)؛ والتّضعيف: "فكّتا (2) – ضجّة (6) – المدوّر (8) – تحطّ (10)".	**المماهاة.**	صـوريّة – يشـي بـذلك توزيـع القصـيدة وتجـاوز بنيـة البيْـت النّمطيّـة، لكـن، لـمْ يكـن ذلـك إلاّ مجازًا وتخييلاً كمضامين النّصّ = إيقاعاته الّتي انبنى عليْها هي مـن المُشْـتَرَكِ بـيْن النّصـوص الشّـعريّة المنظومـة علـى بحـر السّـريع مـن بحـور الخليـل بـن أحمد: الوحدة مترابطـة لفظًـا ومؤصـولة بناءً، تُصوِّر الصّوت وتحكيه في الوقت ذاته.
استعمال **الضّمائر**: التّحـوّل مـن القسـم الأوّل إلـى القسم الثّاني اقترن بـالتّحوّل من ضمير الغائب المفرد "**هـي**" إلى ضمير المتكلّم **الأنا** الشّاعر ↓ اقترانه بِـ: **القرط:** "يردّني القـرط.." (11)؛ "يخـاف أنْ أعلـق.." (12)، وبـالمرأة كنايـةً: ".. بالأحمر": كناية عن الشّفاه.	**القسم الثّاني:** ← 1.اسـتعمال ضـمير الغائـب المفـرد اقتـرن بجملـة صـفات وأفعـال نُسِبَتْ مجـازًا إلـى لازمـة مـن لـوازم المـرأة: القـرط: مفـرد مؤنّث ≠ مذكّر مُفرد = بـيْن الطّـرفيْن جـدل علـى المستوى المعجميّ جعله الشّاعر محاكـاةً علـى مسـتويي الصّـفات والأفعـال ← أصبح كلاهمـا دالاّ علـى الآخـر فـي إطـار علاقـة اتّصال وتواصل. 2.اسـتعمال ضـمير المـتكلّم المفـرد جـاء فـي إطـار علاقـة صراع (محوره المرأة) وتوتّر بيْن الشّاعر والقرط (هو حارس المرأة	⇐ التّـذكير بمقوّمـات الشّـعر الغزليّ القديم وهي: – الشّاعر: العاشق؛ – المرأة: المعشوقة؛

	الّذي يسعى إلى الحفاظ عليْها بإحاطتها من كلّ ركن).	– القرط: الشّخصيّة المعرقلة = من وجوه الطّرافة والحداثة في شعر نزار قبّاني في المرأة.
الاستناد إلى **المرجعيّة الصّرفيّة** من خلال: المصدر: "امتناع القرط" (12)	← هو أصل الأشياء؛ من علامات الاحتواء والشّمول: القرط هو الأمين على جمال سيّدته منها يستمدّ جماله.	
اسم التّفضيل: "أشرس" (عجز ب 12)	← ارتقاؤه وتميّزه عن سائر الصّيغ يمهّد لنهاية الصّراع بيْن القرط والشّاعر بانتصار ثانيهما، رغم ما توحي به البداية، وما يحيل عليْه السّياق:	
= المقابلة: "أشرس ≠ عصفورة"	القوّتان غيْر متكافئتيْن: للقرط حرّيّة التّصرّف والامتلاك (تعدّد مواطنه)؛ للشّاعر القوّة في الفعل (أشرس)	
= اسم التّفضيل: "أشرس"	≠ الضّعف في الذّات = ثنائيّة التّأثير (المرأة) والتّأثّر (الشّاعر)	
	اللّفظة في دلالتيْها: الصّرفيّة (المبالغة في المدلول)؛ والمعجميّة (القوّة والشّدّة)	
	≠ الامتناع والتّحصّن: ← يحطّم الشّاعر كلّ الحواجز، ويتجاوز كلّ العراقيل ليحقّق الوصل.	⇐الإباحيّة في الشّعر تُذكّر بحركة التّجديد في المورُوث الشّعريّ:
نقاط التّتابع: هي من الثّوابت في هذه القصيدة:		تواصلٌ وامتداد بيْن الشّعر المُحْدَثِ والشّعر الحديث ←

	← التّعبير بالكلمات وبالفراغات: الامتلاء يعمّ الفضاء الشّعريّ.	الأصالة والحداثة. ⇐ شظايا متناثرة في بناء إيقاعيّ متماسك = المفصل الإيقاعيّ النّاتج عن تزاحم النّصّ الشّعريّ.

التّأليف:

- رغم المألوف والعاديّ في اللّغة والصّيغة، واللّفظ والعبارة، فإنّ هناك تغييرًا في طبيعة علاقة المحتوى بالشّكل، إذْ تقوم على ثنائيّة الانحسار والاتّساع في دوائرها، ممّا يعكس إيقاعًا مخصوصًا مُزْدَوَجًا بيْن الشّعور والشّعر، وبيْن نسق الحدث والحركة، ونَظْم الحديث والصّورة؛ بنية إيقاعيّة مُرَكَّبة تنضاف إليْها نقاط التّتابع: مفصل في النّصّ الواحد، وفي سياق تجربة الشّاعر: رغبة عميقة ومُلحّة في تفجير البنية الإيقاعيّة الأمّ بحثًا عن جوهرها الإيقاعيّ الحيّ.
- يمثّل المفصل الإيقاعيّ قنطرة إلى ما هو أبعد من مرونة البحر الخليليّ إلى تفجير البنية والدّلالة = لمْ يكن مسار التّطوّر الإيقاعيّ، في أغلب مظاهره التّكوينيّة الخاصّة بعيدًا عن حركة الواقع وقضاياه، ممّا يكشف عن الخلفيّة الاجتماعيّة الّتي استجاب لها ذلك المسار، أو الّتي يبدو أنّه انبثق عنها.
- صراع بيْن التّركيب اللّغويّ والإطار الإيقاعيّ في الجانب التّخييليّ الحرّ؛

← المواءمة والملاءمة بيْن المجالات الثّلاثة ضمن انحصار اللّفظة في دلالة واحدة، أو إخراجها من دلالتها المعجميّة لتكتسب دلالات تخييليّة من زوايا نظر مختلفة وتوظيفات متعدّدة منها الجمع بيْن دلالات مختلفة في إطار النّظام الواحد؛ وهذه الدّلالات هي حقول يوائم بيْنها في مجال واحد: "**مجال المرأة**".

- تنشأ هذه القصيدة شيْئيّةً أصلها جماد وهو القرط لتتحوّل إلى فعل وحادثة يحتلاّن حيِّزًا من المكان بل آثارًا في الأشياء والأشخاص والزّمان؛ عناصر تنحصر في بناء القصيدة وتُكسبها خصوصيّة

"هيكلها الهرميّ".[6] وتتجاوز الحركة الشّكل والبناء لتمتدّ وتتّسع، وتضيق وتنحسر مخلّفة آثارًا وفوارق في الوجدان والعاطفة، يبدآن في هدوء ليتطوّرا مع نماء القصيدة، إلى حركة فاندفاع فَـ"صراع"، و"تبلغ القصيدة أعلى مراتب التّوتّر، ويحسّ القارئ أنّه إزاء مشكلة فنّيّة إنسانيّة. وسرعان ما تبدأ النّهاية بَعد ذلك، حين يبدأ الشّاعر بفكّ المشكلة وحلّ العقدة وتشتيت القوى المجتمعة". *(نازك الملائكة، 1996، 246)*

[6] تَحُدّ نازك الملائكة هذا المفهوم بأنّ الشّاعرَ مع "**الهيكل الهرميّ** (...) يمنح الأشياءَ بُعْدها الرّابع. بدلا من أنْ توصف الأشياء وهي ساكنة ذات ثلاثة أبعاد في لحظة واحدة مِنْ لحظاتها كما في الصّور، يبدو وكأنّ الشّاعرَ قد تجرّد من الزّمن، فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلُّها واحدًا". *(1996، 246 – 247)*

النّصّ الثّاني: "الْقَصِيدَةُ الْبَحْرِيَّةُ" لنزار قبّاني

النّصّ (المتدارك المُحْدَث):

1. فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــكِ الأَزْرَقْ

أَمْطَارٌ مِنْ ضَوْءٍ مَسْمُـــــــــــوعْ

وَشُمُوسٌ دَائِخَةٌ.. وَقُلُـــــــــــوعْ

تَرْسُمُ رِحْلَتَهَا لِلْمُطْلَـــــــــــقْ

5. فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــكِ الأَزْرَقْ

شُبَّاكٌ بَحْرِيٌّ مَفْتُـــــــــــوحْ

وَطُيُورٌ فِي الأَبْعَادِ تَلُـــــــــوحْ

تَبْحَثُ عَنْ جُزُرٍ لَمْ تُخْلَـــــــــقْ..

فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــكِ الأَزْرَقْ

10. يَتَسَاقَطُ ثَلْجٌ مِنْ تَمُّـــــــوزْ[7]

وَمَرَاكِبُ حُبْلَى بِالْفَيْـــــــــرُوزْ

أَغْرَقَتِ الْبَحْرَ وَلَـــــــــمْ تَغْرَقْ

فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــكِ الأَزْرَقْ

أَرْكُضُ كَالطِّفْلِ عَلَـــــــى الصَّخْرِ

[7] **تَمُّوزْ**: الشّهر العاشر من الشّهور السّريانيّة، يُقابله يوليو من الشّهور الرّوميّة. *(المنجد في اللّغة، 2005، 64)*

15. أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْبَحْـــــــرِ..

وَأَعُودُ كَعُصْفُورٍ مُرْهَـــــــــقْ..

فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــــــكِ الأَزْرَقْ

أَحْلُمُ بِالْبَحْرِ وَبِالإِبْحَـــــــــــارْ

وَأَصِيدُ مَلاَيِينَ الأَقْمَـــــــــــارْ

20. وَعُقُودَ اللُّؤْلُؤِ وَالزِّنْبَـــــــقْ

فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــــــكِ الأَزْرَقْ

تَتَكَلَّمُ فِي اللّيْلِ الأَحْجَـــــــــــارْ

فِي دَفْتَرِ عَيْنَيْـــــــــــكِ الْمُغْلَقْ

مَنْ خَبَّأَ آلاَفَ الأَشْعَـــــــــــارْ؟

25. لَوْ أَنِّي.. لَوْ أَنِّـــــي.. بَحَّارْ

لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِـــــــــــــي زَوْرَقْ

أَرْسَيْتُ قُلُوعِي كُلَّ مَسَـــــــــــاءْ

فِي مَرْفَإِ عَيْنَيْـــــــــــكِ الأَزْرَقْ

"الرّسم بالكلمات"

الأعمال الشّعريّة الكاملة – ج. 1، ص ص: 377 – 379

الموضوع:

توق الشّاعر إلى أن يجد ذاته وقراره في عالم الجمال والحلم والخيال يستوحي دلالاته من زرقة عيْني المرأة.

أقسام النّصّ: (بحسب المعاني إذْ تنطلق من عالم المرأة لكن، تتجاوزه منفتحةً على عوالمَ أخرى)

- ب (1) ← (6): مكوّنات "المرفإ"؛
- بقيّة النّصّ: أثر ذلك في الشّاعر والشِّعر.

التّحليل:

كيْفيّة القول	مضمون القوْل	مقاصد القول
تركيب جزئيّ بالنّعت: "القصيدة البحريّة" ← التّعريف بِـ: "ال"	**العنوان:** ← التّخصيص ← كأنّنا بالشّاعر يُؤسّس لها نمطًا من القول مخصوصًا يُعطيها مقوّماتها الّتي بها تكون وتتأسّس مغايرة لبنات جنسها (إذْ تستدعي إلى الذّهن – مثلا – "القصيدة البرّيّة")، كما تطرح إشكاليات تتعلّق بثنائيّة الأصالة والحداثة. * "القصيدة" هي مِيزة الثّقافة العربيّة؛ هي مفهوم جاهليّ في أُسُسِه ونُظُمِه، فهل استجاب نزار قبّاني لها، أمْ أنّه لمْ يأخذ من ذلك غيْر الاسم؟! * "البحريّة": نسبة إلى البحر بما	⇐ يضعنا العنوان في إطار الغموض: بناءً، وبيانًا؛ وما الغموض إلاّ من لوازم الشِّعر، فهو ضروريّ للتّركيز وإحداث وقْع حسن في النَّفْس، وإن اختلفت درجاته وتجلّياته.

	يحيـــل عليْـــه مـــن عُمـــق ولا محدوديّـة؛ وهو قرين الكنوز، لكن مـع هـذا، تأخـذ الألفـاظ دلالاتٍ ثواني وفق سياقهـا والألفاظ الّتي تقتـرن بهـا؛ فهـل يعنـي هـذا أنّ القصيدة اكتنزتْ ألفاظًـا ومعانيَ ودلالاتٍ؟	
بناء النّصّ العامّ: القصـيدة فـي أربعـة عشـر بيْتًـا، علـى البحـر المتـدارك المحـدث: (فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ)[2]	**القسم الأوّل:** يطرح هذا البناء إشكالاً من حيْث الانتمـاء إلـى القصـيدة مفهومًـا يرجـع بأصـوله إلـى الجاهليّـة أو التّوجّـه الذّاتيّ إلـى نحْت أسلوب وبنـاء يفـي بترجمـة الشّـاعر عـن عمق الإحساس والفكْر. = إنّ توْزيـــــــع الأبيـــــــات وخصوصيات القافيـة تضـعنا فـي أُطُرٍ جديدة: – خضـــــعت الأبيـــــات فـــــي تفعيلاتهـــا وتقسيمها وفق البحـر الخليلـــيّ إلـــى صـــدورٍ وأعجـــاز نظامًـا متعارفًـا عليْـه منـذ القـديم. لكن، يُعلن الشّـاعر التّمرّد، فيوزّع الأبيات مساحة، ويحطّم النّموذج ليضـعنا فـي إطـار نظـام بنـائيّ يُعْتَبَرُ في حدّ ذاته استجابةً لنوازع الـذّات وخصوصـيات العصـر = إنّـه نظـام "الموشّـح" الّـذي تجلّـى في مظهريْن:	

"في مَرْفَإِ عيْنيْكِ الأزرق"	التـزم الشّـاعر ترديـد عبـارة معيَّنَـة فـي مواضـع مـن الـنّصّ مخصوصة كانت كاللاّزمة تُذْكَرُ وتُعـاد أو كالطّـالع فـي الموشّـح يعـود قفـلاً ويرجـع فـي الختـام خرجـةً. *(الطّرابلسـي، 1992، 63)* شَكَّلَ الشّاعرُ بناء الأبيات بما يُشَاهَدُ قبْل بنائها بما يُسْمَعُ.	⟸إنّما تُشَكَّلُ القصيدة بمقوّمات الكلمـات والرّسـم ↔ يسـتمدّ الدّيوان المرجع شرعيّةَ تسميته.
* توزّعـت القصـيدة علـى سـبعة أقسـام يخـتصّ كـلُّ قسـمٍ منهـا بموضـوع جزئـيّ؛ والجـامع بيْنهـا نمطٌ مخصوص في الإيقاع وهو كالتّالي: I."أ – ب – ب – أ" II. "أ – ج – ج – أ" III. "أ – د – د – أ" IV. "أ – هـ – هـ – أ" V. "أ – هـ – هـ – أ" VI. "أ – هـ – أ – هـ" VII. "هـ – أ – و – أ"	<u>على مستوى القافية:</u> المراوحة بيْن المبتدإ والمنتهى = كـذلك الشّـأن بالنّسـبة إلـى المعـاني ← يجعـل الشّـاعر القصـيدة محكومـةً بلازمـة تُحـدّدُ مسـارها علـى مسـتويي اللّغـة والدّلالات. القافيـة مقيَّـدَة ← كأنّهـا قرينـة الشّاعر في رحلته الوجوديّة بحثًا عن <u>المُطْلَق واللاّمحدود</u> ↓ يتّفـق فـي الدّلالـة ويختلـف فـي المدلول: هو البحر، وهو السّماء. ← الجـامع بيْنهمـا: اللّـون؛ الزّرقة؛ المدى الّذي تُبصره العَيْن ولا تطاله اليد = كـذا الشّـأن بالنّسـبة إلـى الشّـاعر: يبقـى أسـير عيْنـي محبوبته، يبحث عن الأمان فلا	⟸ تَـوزّع الكـلام علـى فضـاء الصّـفحة توزّعًـا عموديّـا خاضـعا لوحدتي البحر والتّفعيلةّ لكن، مع تشكيل الأبيـات والقافيـة: اعتماد نمـط جديد مـن الـوزن: قطـع مـع وحدة القافيـة: قيـام علـى نمطيْن: التّتابع والتّناوب، ذلك أنّ "وظيفة البنيـة الوزنيّـة للقصـيدة تتمثّـل فـي أنّ تلك البنيـة حين تكسر النّصّ إلـى عناصـر، فإنّهـا تُشـير – فـي ذات الوقـت – إلـى انتمائـه إلـى الشّـعر، وهـذا الّـذي نـراه مـن التّعويـل علـى البنيـة الوزنيّـة فـي تمييـز الشّـعر عمّـا لـيْس بشـعر وقيامها بدوْر الإشارة إلى التّجربة الجماليّـة الخاصّـة فـي الـبلاغ النّصّيّ" *(لوتمان، 1995، 83)*

	يجد إلاّ الضّياع.	
* اعتماد الأسلوب الخبريّ التّقريريّ القائم على الجُمل الإسميّة ← يمثّل كُلُّ قسم من الأقسام الثّلاثة جملة ⇐ قامت هذه الجُمل على خاصّيّتيْن: لازمة هي المُنْطَلَق في القول والتّعبير: "في مرفإ عيْنيْكِ الأزرق"؛ ثنائيّة التّقديم والتّأخير: تقديم الخبر، وتأخير المبتدإ ⇐ تفسير ذلك ارتباطًا بِالألفاظ المنتقاة، وبالمعاجم الْمُعْتَمَدَةِ = **الألفاظ المنتقاة:** "مرفأ" "شبّاك" (عجز ب 3)	← تُوَظَّف عادة في الوصف المُحيل على التّأمّل والتّصوير، تأمّل الشّاعر في عيْنيْ حبيبته ← اتّخاذهما نافذة للإطلالة على العالم الخارجيّ (عجز ب 3) ← لئن ارتبط ذلك بقاعدة لغويّة ارتباطًا بالمرجعيّة النّحويّة، فإنّ له دلالاته الإيحائيّة وتبريراته المقترنة بنسيج القصيدة الكلّيّ والجزئيّ. ← الوصول – نهاية الرّحلة – الإحساس بالأمان ≠ أراد الشّاعر اللّفظةَ دالّة على النّهاية المحيلة على بداية رحلة في الوجود واللاّمحدود: " تَرْسُمُ رِحْلَتَهَا لِلْمُطْلَقْ " " تَبْحَثُ عَنْ جُزُرٍ لَمْ تُخْلَقْ.. " ← نافذة ينظر من خلالها الشّاعر إلى خارج الفضاء المحدود ← يتطلّع إلى امتلاكه والانطلاق فيه (محاكاة عناصره)	

"الأزرق"	← صفة مشْتَرَكَةٌ بيْن المرفإ والعيْنيْن والبحر، في العطاء والجود بِـ: - الهدوء والسّكينة؛ - تولّد المعاني الشّعريّة المُعبّرة عن المشاعر والرّؤى؛ - الكنوز والدُّرر: مادّيّة ومعنويّة لكنّها معاني مناقضة للصّفة المركز: "**الأزرق**": لون كوكب زحل قرين الحزن ولون العُقم والموت والدّمار.	⇐ أراده الشّاعر لون الثّورة والتّمرّد ← رمز الرّحلة إلى المنشود.
المعاجم المُعْتَمَدَةُ: المعجم الطّبيعيّ: "أمطار – شموس – بحريّ – طيور – ثلج"	← الانطلاق من الطّبيعة: من البحر بأمواجه المضطربة الثّائرة لكنّها المتكسّرة على الصّخور، وفي امتزاجها بأشعّة الشّمس ← سيْطرتها عليْها (الشّمس) ≠ التّخلّي عن كلّ ذلك: عِوَض أنْ تكون مشاهد الطّبيعة موحية بعيْنيْ المرأة تصبح عيْناها "شبّاكًا مفتوحًا" منه ينفذ إلى عالم البحار وما فيها من أسرار.	⇐ التّناظر بيْن ما توحي به عيْنَا الحبيبة وما تكتنز به عناصر الطّبيعة المتحرّكة من دلالات لا تنافرَ بيْنها: ↓ تأسيس خطاب الرّؤية (وهي ذاتيّة) المُسْتَمَدَّةِ من الرّؤيا.
المعجم الأسطوريّ: "**تمّوز**"	– إله الخصب في الدّيانة البابليّة، وهو راعٍ ملك تزوّجَ عشتار (أو عشتروت). ارتبطت حياته ومعاناته وموته بتعاقب الفصول الزّراعيّة ⇐ هو	⇐ صورة العيْنيْن تتلبّس الرّمز الأسطوريّ: تذوب فيه: معانقة الرّمز ← دوْر الأسطورة في تحويل معاني القصيدة من المألوف

	أدونيس في الأساطير الفينيقيّة واليونانيّة؛ – الشّهر العاشر من الشّهور السّريانيّة يقابله يوليو من الشّهور الرّوميّة. = حضور رمز الخصوبة والميلاد (تمّوز) ← التّزاوج بيْن الرّمزيّ والواقعيّ.	الحقيقيّ إلى الغريب الخياليّ = البعد الرّمزيّ في القصيدة.
الصّور الشّعريّة: الوحدة بأكملها قائمة على الإيحاء والرّمز: ظاهر اللّفظ بساطةٌ ووضوح، وباطنها تعقيدٌ وغموض = عباراتٌ غامضة بَنَتْ الصّورة الشّعريّة.	← جمع الشّاعر بيْن حقول دلاليّة متنوّعة، وألّف بيْنها في بناءٍ متماسك تجاوز به الدّلالات الأولى ليضفيَ على الكلمات دلالات أخرى: الغموض في هذا النّصّ، راجعٌ إلى العلاقة الجديدة الّتي خلقها الشّاعر بيْن الكلمات.	⇐ الجدليّة القائمة بيْن ما يختاره الشّاعر وما يتبنّاه وتخضع له الألفاظ واللّغة من قيود وشروط تواصل. **تجلّى الغموض في مظاهرَ ثلاثة:** **1/ الغموض بسبب الرّمز؛** **2/ الغموض اللّغويّ: في التّركيب، الدّلالة...** **3/ الغموض المَبْنيّ على الصّورةْ.** = الاستناد في التّعبير إلى: التّلميح دون التّصريح؛ الإيحاء دون التّبيين والإفصاح ↔ يخرج الرّمز من سياق التّعبير الذّاتيّ ليكون الدّليل الجامع لكثير من القِيم الحضاريّة.
تواتر **الجُمل الفعليّة:**	**القسم الثّاني:**	

"أركض (7) – أستنشق، أعود (8) – أحلم (9) – أَصيد (10)" كثافة صيغة المضارع = الدّلالة على الدّيْمومة والاستمراريّة في القيام بالفعْل ≠ صيغة واحدة في الماضي "أرسيْتُ" واقترانها بأداة الشّرط "لـوْ" الدّالّة على امتناع وقوع الفعل واستحالته ← اتّخاذ هذه الأداة لازمةً من خلال التّكرار "لو أنّي.. لو أنّي.. لو أحد.." (13)	← كثافة هذه الصّيغة تحيل على رغبة الشّاعر في الفاعليّة بإثبات قدرته على الحركة، حركة التّغيير في مخاض الرّحلة والبحث. ≠ وجود قرينتيْن تنفيان الإرادة: إرادة الفعل لِتُؤسِّسا العَجْزَ: **التّشبيه:** "أركض كالطّفل على الصّخر" (عجُز 7) "أعود كعصفور مُرْهَق" (عجُز 8) ← تتالي التّركيبيْن تأكيدٌ على أنّ العَجْزَ كامنٌ في ذات الشّاعر؛ **التّركيب الشّرطيّ التّلازميّ:** الّذي يؤسِّس الاستحالة والعدم منذ بداية القول.	⇐ مكابدة تجربة الموت والخروج من البحر للانبعاث واستعادة الحياة، شأن الشّاعر في هذا شأن "تمّوز" رمز الخصوبة الّذي يولد من رحم الأسطورة ليجدّد الحياة.
التّحوّل في بنية الزّمن تَزَامَنَا مع التّحوّل في نمط الخطاب من الوصف والتّصوير الممزوجيْن بالسّرد المحض من خلال خطاب مباشر يعقده الشّاعر مع حبيبته/ "في مرفإِ عيْنيْكِ.." "في دفتر عيْنيْكِ الْمُغْلَق" (12)	← تحوّل في الدّلالة من انعقادها على ما هو محسوس واقعيّ قرين اللّحظة المرتبط بالرّؤية إلى الرّؤيا واستشراف المستقبل: "أحلم.." (9) ↓ قرين الرّغبة في الحصول على الكنز الّذي بحَث عنه الشّاعرُ "في دفتر عيْنيْكِ الْمُغْلَق" ← هذا الكنز هو معاني القصيدة يستلهمها مِنْ عيْني	⇐ لمْ يهتمّ الشّاعرُ بعيْني حبيبته في ذاتهما ← كان ذلك باعتبارهما مصدر إلهام وبحْث في القول الشّعريّ: اللّون الأزرق حَصَرَ القصيدة في إطار البحر ومكوّناته.

توظيف **المعجم الزّمنيّ:** "تتكلّم في اللّيْل الأحجار" (11) "أرسـيْتُ قُلـوعي كُـلّ مسـاء.." (14)	معشوقته. ← يكـفّ الـزّمن عـن أنْ يكـون موضـوعيًّا فيزيائيّـا، أو نحويًّـا تركيبيًّا ليصبح الزّمنَ: – الأسـطوريّ الّـذي يكـون معـه الإنسـان البطـل الّـذي يقـف فـي وجـه العراقيـل والقـوى المُضـادّة ليبلغ معنى الحيـاة وكنه الوجود؛ – الـذّاتيّ الّـذي يقتـرن بنهايـة رحلـة البحـث والاطمئنـان بالوصـول إلـى جـوهر الأشـياء الّذي يقاوم الفنـاءَ والعدم.	⇐تـراوح الخطـاب الشّـعريّ بـيْن الـذّاتيّ والموضـوعيّ إذْ تُلْحَـق مشـاهد الحاضـر بـالحنين إلـى الماضـي المُفْعَـم بـالحنين إلـى الرّمـز العشتاريّ؛ وتنبعث رؤيا المستقبل من عمق التّزاوج بـيْن الـواقعيّ الحسّـيّ والخيـاليّ الرّمزيّ.

التّاليف:

- تجاوز الشّاعر وحدة الإيقاع بأنْ تنوّعُ أشكاله في النّصّ (إيقاع الألفاظ – الأزمنة – الصّور...)؛ ووحدة الموضوع (الغرض في القصيدة التّقليديّة)، وانفتحت الدّلالة على دلالات متعدّدة تصوّر الحياة لكنْ، تتجاوزها إلى مجالٍ أرحب: الخيال/ الأسطورة لمعانقة الوجود في كلّ معانيه وأبعاده الرّمزيّة تُسْتَمَدّ مِنْ تفاعل الأبنية في النّصّ تلتقي لتكوّن بنية عامّة تجعل النّصّ يتعلّق بعناصر الوجود الخالدة مقاومةً للتّكسّر والذّبول والموت، فإذا الطّبيعة تُصْبِغ معانيَها على الشّاعر في أحاسيسه، ونظرته إلى الوجود، وطموحه إلى ما وراء الوجود.
- ينطلق الشّاعر من الواقع بما فيه من قضايا وعلاقات بيْن الإنسان والأشياء تفرض آثارها وأبعادها عليْه، إلاّ أنّ الشّاعر إذْ يلتقطها ينفي حضورها وينشئ الغياب خارج عالم الفوضى؛ فهو يعيد التّسمية والتّصنيف، والنَّظْمَ والبناء "ليحقّق وجوده الفاعل المغيّر" *(اليوسفي، 1992، 33)*، فتصبح إعادة صياغة الكلام في لغة الشّعْر من جنس رؤية الحدث وتحويله "حديثًا، أي يفلت من شرط الزّمن، ويصبح عبارة عن خطاب يتضمّن رؤية متجدّدة لمفارقات الوجود، على نحوٍ يسهم

في تغيير العالم يتمّ بتغيير الإنسان الفاعل فيه. ويكون تغيير الإنسان بمثابة الصّدى المباشر للطّاقات الشّعريّة الّتي يتميّز بها الخطاب الشّعريّ نفسه أيْ تلك الطّاقة الّتي سمّاها العرب "بالتّخييل"". *(اليوسفي، 1992، 34)* في إعادة صياغة الواقع والمرجع عبْر اللّغة والصّورة الشّعريّة.

النّصّ الثّالث: "غَرْنَاطَةُ" لنزار قبّاني

القصيدة (الكامل):

غَـرْنَـاطَةُ[8]

1. فِي مَدْخَلِ الْحَمْرَاءِ[9] كَانَ لِقَاؤُنَـا.. مَا أَطْيَبَ اللُّقْيَا بِلاَ مِيعَـــــــــادِ

عَيْنَانِ سَوْدَاوَانِ.. فِـــــي حَجَرَيْهِمَا[10] تَتَوَالَدُ الأَبْعَادُ مِنْ أَبْعَـــــــــادِ..

هَلْ أَنْتِ إِسْبَانِيَّةٌ.. سَاءَلْتُهَـــــــا قَالَتْ: وَفِي غَرْنَاطَةٍ مِيـــــــلاَدِي

غَرْنَاطَةٌ! وَصَحَتْ قُـــــــرُونٌ سَبْعَةٌ فِي تَيْنِكَ الْعَيْنَيْنِ.. بَعْدَ رُقَـــــــادِ

5. وَأُمَيَّةٌ.. رَايَاتُهَا مَرْفُوعَـــــــــةٌ وَجِيَادُهَا مَوْصُولَةٌ بِجِيَـــــــــادِ

مَا أَغْرَبَ التَّارِيخَ.. كَيْفَ أَعَادَنِـــــي لِحَفِيدَةٍ سَمْرَاءَ.. مِـــــنْ أَحْفَادِي

وَجْهٌ دِمَشْقِيٌّ.. رَأَيْتُ خِلاَلَـــــــــهُ أَجْفَانَ بَقِيسٍ[11].. وَجِيـــــــدَ سُعَادِ

وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ.. وَحُجْـــــــــرَةً كَانَتْ بِهَا أُمِّي تَمُـــــــــدُّ وِسَادِي

وَالْيَاسَمِينَةَ، رُصِّعَتْ بِنُجُومِـــــــــهَا وَالْبِرْكَةَ الذَّهَبِيَّةَ الإِنْشَـــــــــادِ..

10. وَدِمَشْقُ.. أَيْنَ تَكُونُ؟ قُلْتُ تَرَيْنَـهَا فِي شَعْرِكِ الْمُنْسَابِ نَهْرَ سَـــــوَادِ

فِي وَجْهِكِ الْعَرَبِيِّ، فِي الثَّغْرِ الَّـــــذِي مَازَالَ مُخْتَزِنًا شُمُوسَ بِـــــــلاَدِي

فِي طِيبِ (جَنَّاتِ الْعَرِيفِ)[12] وَمَائِهَـــــا فِي الْفُلِّ، فِي الرَّيْحَانِ، فِي الْكُبَّـادِ

سَارَتْ مَعِي.. وَالشَّعْرُ يَلْهَثُ خَلْفَهَـــــا كَسَنَابِلٍ تُرِكَتْ بِغَيْرِ حَـــــــصَادِ

---

[8] **غرناطة:** مدينة أندلسيّة اتّخذها محمّد بن نصر مُؤسِّس مملكة بني الأحمر عاصمة له (1235 م)، فاستمرّتْ قاعدةَ هذه الدّولة حتّى سقوطها (1492 م) – أهمّ آثارها قصر الحمراء. *(المنجد في الأعلام، 2005، 389)*

[9] **الحمراء:** بِلاط أمراء بني الأحمر أو بني نصْر في غرناطة. بناه محمّد بن الأحمر سنة 635 هـ/ 1238 م؛ وزيّنه خلفاؤه؛ تُعْتَبَرُ قاعاتُه ومنها قاعة الأُسُودِ والنّافورة مَثَلاً لجمال العِمارة الإسلاميّة في الأندلس. *(نفسه، 225)*

[10] **حَجَرَيْهِمَا:** الْحَجَرُ مِنَ العيْن: ما دار بها. والمَحجر والمِحجر مِنَ العيْن: ما دار بها. جَمْعُهَا: مَحَاجِرُ. *(لسان العرب، 11، 30؛ المنجد في اللّغة، 2005، 119)*

[11] **بلقيس:** اسمٌ أطلقته العرب على ملِكة سبإ، وهي الّتي قصدتْ سليمان الحكيم. *(المنجد في الأعلام، 2005، 135)*

وهو أيْضًا اسم زوجة الشّاعر النّانيّة. وقد قال فيها بعضَ شعره بعد موتها في تفجير السّفارة العراقيّة ببيْروت في مطلع الثّمانينات.

[12] **جَنَّاتُ الْعَرِيفِ:** جمْع جنّة العريف؛ وهو قصر في غرناطة قُرْبَ الحمراء؛ مِنْ قُصُور الأندلس المشهورة. *(نفسه، 205)*

يَتَأَلَّقُ الْقُرْطُ الطَّوِيلُ بِجِيـــــــــــــدِهَا مِثْلَ الشُّمُوعِ بَلَيْلَةِ الْمِيـــــــــلاَدِ..

15. **وَمَشَيْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ خَلْفَ دَلِيلَتِـــي وَوَرَائِيَ التَّارِيخُ.. كُومُ رَمَـــــــادِ..**

الزُّخْرُفَاتُ أَكَادُ أَسْمَعُ نَبْضَـــــــــــــهَا وَالزَّرَكَشَاتُ عَلَى السُّقُوفِ تُنَـــادِي

قَالَتْ: هُنَا الْحَمْرَاءُ.. زَهْـــــــوُ جُدُودِنَا فَاقْرَأْ عَلَى جُدُرَانِهَا أَمْجَـــــــادِي

أَمْجَادُهَا!! وَمَسَحْتُ جُرْحًا نَازِفًـــــــــا وَمَسَحْتُ جُرْحًا ثَانِيًا بِفُـــــوَّادِي

يَا لَيْتَ وَارِثَتِي الْجَمِيلَةَ أَدْرَكَـــــــــــتْ أَنَّ الَّذِينَ عَنَتْهُـــــــمُ أَجْدَادِي...

20. **عَانَقْتُ فِيهَا عِنْدَمَا وَدَّعْتُهَـــــــا رَجُلاً يُسَمَّـــى (طَارِقُ بْـــنُ زِيَادِ)**

"**الرّسم بالكلمات**"

الأعمال الشِّعريّة الكاملة، ج. 1، ص ص: 566 – 568.

الموضوع:

استرجاع الشّاعر مجد الأمويّين بالأندلس وذكريات طفولته انطلاقًا ممّا أوحتْ به إليْه جزئيات من جسم المرأة.

الأقسام:

يمكن اعتبار القصيدة وحدة معنويّة متكاملة كانت المراوحة فيها بيْن جمال المرأة وبيْن جمال الأندلس في بعض معالمها.

التّحليل:

كيْفيّة القول	مضمون القول	مقاصد القوْل
"غرناطة"← اسم علم دالّ على المكان، إلاّ أنّ تعريفه اقترن بمرجعيّة زمانيّة: الماضي: المحدوديّة الجغرافيّة؛ الحاضر والمستقبل: تجاوز الحدّيْن الزّمانيّ والمكانيّ ← تحوّل المكان من مادّة إخبار إلى مادّة إيحاء.	**العنوان:** ← مدينة مِنْ مُدُن الأندلس: شَهِدت بعض مجد الدّولة الأُمويّة في عصرها الذّهبيّ الإسلاميّ؛ لكن، لمْ تعد اسم إعلام، بل اسم إيحاء: ↔ تبرير ذلك اندراج القصيدة في إطار الاهتمام بشِعر نزار قبّاني في المرأة: 1. ما الصّلةُ بيْن المرأة وهذه المدينة؟ 2. بماذا أوحى هذا الاسم للشّاعر؟	⇐ اختيار هذا الاسم لمْ يكن اعتباطيًّا ولا عفويًّا، بل لِما له من صلة بمرجعيّته التّاريخيّة المجيدة: هو مجد وقوّة كامنة في المبنى وفي المعنى؛ لكن، إلى أيّ مدًى يتجلّى ذلك على مستويي الواقع والخيال الشّعريّ؟ = هناك خصائص "للمكان (...) لا تتناقض مع ديْمومة الشّعر، ليْست مجرّد حالة تاريخيّة من الماضي المنتهي، بل إنّ كيْفيّة التّوظيف (...) هي الّتي تحدّد أهمّيتها، وأفضل طريقة هي الامتصاص، وهذا لا يتمّ إلاّ بالتّقاطع مع التّجربة والمعاناة". *(المناصرة، 1995، 291)*

	محتوى القصيدة:	
توظيف **أسماء الأعلام:** "في مدخل الحمراء" (1)	← الحمراء: بلاط أمراء بني الأحمر أو بني نصر في غرناطة – بناه محمّد ابن الأحمر سنة 635 هـ/ 1238 م، وزيّنه خلفاؤه. تُعْتَبَرُ قاعاته، ومنها قاعة الأسُود والنّافورة، مثلا لجمال العمارة الإسلاميّة في الأندلس. ← الابتداء بظرف المكان (الحمراء) الّذي يحتوي الأحداث (لها مرجعيّة واقعيّة تاريخيّة)، ومعانيَ القصيدة (لها مرجعيّة خياليّة فنّيّة).	⇐ المزاوجة بيْن التّاريخ والفنّ.
"جنّات العريف" (12)	← قصْر في غرناطة قُرب الحمراء؛ مِنْ قصور الأندلس المشهورة.	
أسماء الأماكن: "غرناطة" – 2 – " (3 – 4) "دمشق" (10) = أسماء المدن	← كانتا من مصدريْن: 1. الغرب (الأندلس أو إسبانيا)؛ 2. الشّرق (الشّام) ↔ الجامع بيْن الطّرفيْن هو الدّولة الأمويّة.	⇐ كناية عن دكّ الحواجز وتجاوز الزّمان. ← التّأسيس لعالم مثاليّ يتحدّى كلّ القيود. ⇐ حوَل الشّاعر هذه الأعلام من كونها قيْد مكان إلى قيْد زمان؛ وفي تحويله إياها، قد استخدمها في سياق الإيحاء لأنّه لمْ يقصد الحديث عنها بل الوقوف عند بعض صفاتها.

"بلقيس" (عجُز ب 7)	← اسم يجد جذوره في القصص القرآنيّ: (بلقيس وقصّتها مع سليْمان) = هو اسم وُظِّف لدلالته المزدوجة: 1/ بحقيقته في سياقه التّاريخيّ الواقعيّ؛ 2/ بدلالته المجازيّة الإيحائيّة على أساس الكناية/ الرّمز: يترجم نظرة الشّاعر وفق الموضوع والظّرف اللّذيْن جاء فيهما.	⇐ تجاوز السّجلاّت مقابل الاندراج في السّياقات.
"سعاد" (عجُز ب 7) "أمِّي تمدّ وسادي" (8)	← يوهم الشّاعرُ بالإحالة على شخصيّة لها وجود واقعيّ تاريخيّ ≅ قد يتأكّد هذا التّوجّه استنادًا إلى المرجعيّة الواقعيّة، فأمّه ذكرها في سياق كلّ ما فيه يؤصّل في الواقع؛ وبلقيس زوجته وحبيبته فعلا وحقيقةً! إنّ الشِّعْر – باعتباره تجربة شعوريّة وإبداعيّة – قد ينطلق من الواقع ويستمدّ منه بعض مقوّماته، لكنّ أساس الشِّعر رمز وتلميح، وتلويح وإشارة، وكناية وغموض، وإلاّ أصبح من الكلام العاديّ المألوف وتجرّد من شعريّته وأدبيّته.	⇐ الاسم في طبيعته اسم وكيان، وفي توظيفه رمز وإيحاء؛ فإذا الأسماء تدور على غير أسمائها ← أسماء الإيحاء دلالاتها ليْست في ذاتها وإنّما في ما وراءها من أبعاد: هي في الجملة، تعكس ثقافة وتبلور فكرة وتُجدي صورًا وخيالات.
"رجلا يُسمّى طارق بن زياد" (عجُز ب 20)	← المبتدأ في القصيدة كان مدخل غرناطة: أوّل علامة مميِّزة لها؛ والمنتهى كان مبتدأ	⇐ إضفاء صبغة أسطوريّة على القصيدة: اختيار هذا الاسم باعتباره رمز البطولة والشّجاعة

	غرناطة أيْضًا: طارق بن زياد هو فاتح الأندلس ومحقّق أوّل مجد للعرب في الأندلس على حساب الشّعوب والحضارات الأخرى (القوط قبْل أنْ يفتحها العربُ)	والغيرة على العرب: عِرقا ودينًا وحضارةً؛ = اختياره على صلةٍ بخصائص النّصّ، وأهدافه، ومبناه، ومعناه. ← هذه الأسماء كانت ذات مرجعيّات مختلفة: جغرافيّة؛ تاريخيّة؛ قصص قرآنيّ، جمَعَها الشاعر وجعلها أعلام إيحاء وارتضاها في العمليّة الإبداعيّة لقيمتها الرّمزيّة: كلّ ذلك وفق الشّعور الدّينيّ/ الإسلاميّ، العربيّ الحضاريّ.
توظيف **المعجم الزّمنيّ**: "كان لقاؤنا" (1) "قالت، وفي غرناطة ميلادي" (عجُز ب 3) "وصَحَتْ قُرونٌ سبعةٌ" (4) "ما أغربَ التّاريخ.. كيْف أعادني.." (6) "رأيْتُ خلاله.." (7) "ورأيْتُ منزلنا القديم.." (8) "كانت بها أمّي.." (عجُز ب 8) "رصّعتْ بنجومها" (9) "قلتُ.." (10) "سارتْ معي.." (13) "تُرِكَتْ بِغيرِ حصاد" (13) "ومشَيْتُ" (15) "قالت: هنا الحمراء.." (17) "ومسحتُ.. – 2 –" (18) "عانقتُ فيها حين ودّعتها.."	← هي أحداث قرينة الزّمن الماضي، الّذي يتوزع إلى ماضييْن: 1/ الماضي التّاريخيّ الوقائعيّ، السّرديّ القائم على الاسترجاع والاستذكار؛ 2/ الماضي الفنّيّ الخطابيّ إذْ يقترن – من خلال السّرد – برؤية واقعيّة لذات امرأة..؛ وبرؤيا تنبعث من رحم التّاريخ القديم لتُخَلِّف في نفس الشّاعر لوعة وأسى على مجدٍ ضائعٍ حاول تخليده من خلال معالمَ هي آثار حضاريّة عربيّة مجيدة، كما احتواءَه بالإلمام بجوانبَ عديدة مِنْ جسم المرأة الحَدَث والحديث	

(20)	= كانت التّورية سبيله في تحقيق علاقة التّماهي بيْن حضارةٍ أنثى وامرأة أنثى.	
"تتوالد الأبعاد مِنْ أبعاد" (عجُز ب 2) "والشَّعْرُ يلهثُ وراءها" (13) "أكاد أسمع.." (16) "والزّركشات تنادي" (16)	← أحداث قرينة الزّمن الحاضر، حاضر الحدث وبداية الإحساس بالمرارة لدى الشّاعر = جاءتْ بعض الأفعال في إطار تحديد أحوال: أحوال امرأة جميلة شدّتْ انتباه الشّاعر؛ لكنّها أحوال نحويّة تقوم على اصطلاح لغويّ = هو رمز التّواصل. لئن اتّفقت بعض العبارات في الصّيغة وتزامنت في وقوع الحدث، إلاّ أنّها تعكس مفارقة كبرى بيْن: - الحقيقة ≠ المجاز؛ - الواقع ≠ الحُلْم.	⇐ **التّقابل** بيْن: 1. الزّمن من وجهة نظر الآخر (الإسبانيّة) ← الحاضر بالنّسبة إليْها مَبْعَث نخوة و اعتزاز ⇐ السّيْطرة على رمز التّحضّر والتّفرّد؛ 2. الزّمن مِنْ وجهة نظر الذّات (الشّاعر) ← الحاضر بالنّسبة إليْه: حسرة و ألمٌ. ⇐ الكشف عن صورة الأندلس وصورة الذّات في تلك الجدليّة بيْن الماضي/ الرّقيّ والمعمار وبيْن الحاضر/ التّفويت والاضمحلال.
توظيف **التّورية:** "ومشيْتُ مثل الطّفل خلْف دليلتي" (15)	← الاختلاط والتّداخل بيْن: - دليلة: اسم عَلَم يحيل	⇐ اهتمّ نزار قبّاني بملامح المرأة من حيْثُ: صفاتها الخَلْقيّة،

"والزّخرفات أكاد أسمع نبْضَها والزّركشات على السّقوف تنادي **قالتْ:** هنا الحمراء.. زهو جُدودنا فاقرأْ على جدرانها أمجادي" (16 – 17)	على حبيبة الشّاعر، المرأة الّتي شغف بها وأَبْرَزَ مواطن الجمال فيها؛ - دليلة: الوظيفة أو الصّفة: الدّليل السّياحيّ! ← الاختلاف والتّداخل بيْن: - ما يوحي به التّركيب النّحويّ مِنْ نسبة القوْل إلى "الزّخرفات والزّركشات" على سبيل المجاز؛ - ما يوحي به السّياق والمعنى مِنْ نسبة القول إلى قائلته "المرأة" على سبيل الحقيقة ⇐ هذا الوهم إنْ هو إلاّ جزءٌ من اختلاط الأمور بالنّسبة إلى الشّاعر وما يتنازعه من عواطف وأفكار متضاربة محورها ماضٍ مفقود وحاضر مرفوض = الزّمان غَدَرَ بالأندلس وبالشّاعر ← التّوحّد في العدوّ وفي المأساة. ≠ مقاومة ذلك بالبنيان: **المعمار** ← إشارة إلى المفارقات الّتي تحكم الظّواهر والقِيَم والوجود عامّةً = تمحّض القصيدة بدْءًا ونهايةً للتّعبير عن دلالاتٍ مختلفة	وزينتها. ← إنّ ذلك هو ما يلفت انتباه الشّاعر في المرأة المُتَحَدَّثِ عنها. غابت ذاتها وحضرتْ اللّوازم الدّالّة عليْها. ≠ تتحوّل المرأة من الذّات إلى الرّمز ≅ حضارة الأمويّين بالأندلس إذْ غابتْ ≠ بقيت معالمها شاهدةَ مجدها ورقّتها. ⇐ التّورية هي الأسلوب الّذي ساعد الشّاعر على تجاوز عالم المرأة المحدود للنّفاذ إلى قضايا إنسانيّة عامّة: التّورية مِنْ مظاهر استغلال الطّاقة الدّلاليّة في اللّغة إذْ تُحيل على المعجم والاصطلاح لا على أساس التّنافر أو الاستغناء عن معنًى والإبقاء على آخر بل للجمْع بيْن المعنييْن وبيان التّفاعل بيْنهما.

	انصهر فيها الموضوعيّ والذّاتي؛ قيام حركة القصيدة على توتّر في القول أسلوبًا ودلالةً.	

التّأليف:

إقرار الشّاعر بجملة من الحقائق التّاريخيّة هي مرجعه وملجؤه الوجدانيّ النّفسيّ.

= اقتران الحقيقة المُثْبَتَةِ بنقيضتها في علاقتهما بالزّمن حاضرًا ≠ ماضيًا.

← الحياة محكومة بالجدليّة الّتي تحكم وجود الإنسان بيْن السّعادة والشّقاء

= استقراء التّاريخ لإبراز تأصّل القديم في الوجود

↔ الحِدّة الشّعوريّة والشّعريّة الّتي تصاعدتْ لتبلغ أَوْجَهَا مع آخر القصيدة: مَردّ ذلك وجود شخصيّتيْن مختلفتيْن في وِجهتي النّظر ≠ التّوافق على المستوى الجماليّ (الاهتمام بجمال المرأة)

↓

لمْ يكن اهتمامًا مقصودًا لذاته = ما جزئيات جسد المرأة المذكورة إلاّ إحالة على انشطار النّصّ إلى خطابيْن متمايزيْن:

⇐ ينطلق الشّاعر من تجربة في الحياة مخصوصة (مع المرأة الإسبانيّة) إلاّ أنّ هذه التّجربة قد توفّرتْ في المُقابل، على ما يسمو بها إلى مرتبة التّأمّل في الوجود، ومردّه أساسًا انقلاب الزّمان عدوّ الإنسان منذ القديم:

← القصيدة صوْغٌ لرؤية الشّاعر للوجود والزّمن بما تعكسه مِنْ أبعاد إنسانيّة عامّةً تجلّتْ من خلال مرايا عديدة توزّعتْ بيْن التّاريخيّ (أماكن وشخصيات)، والرّمزيّ (أسماء الأعلام)، والزّمان (الحاضر، الزّمان المكسور، الحُلم، التّاريخ، القرن العشرون)، و"هذا التّنوُّع يُشير إلى أنّ الشّاعرَ يحاول أنْ لا تُفلت من مرآته الصّور الكونيّة الّتي تهمّه في الماضي والحاضر، في الزّمان والمكان (...) إنّها مرآة كبيرة تُرفع لتلتقط صورة التّاريخ حسب نظرة الشّاعر الانتقائيّة". *(عبّاس، 1992، 120)*

النّصّ الرّابع: "قَصِيدَةُ الْحُزْنِ" لنزار قبّاني

النّصّ (على تفعيلة المتدارك الخَبَب):

1. عَلَّمَنِي حُبُّكِ.. أَنْ أَحْزَنْ

وَأَنَا مُحْتَاجٌ مُنْذُ عُصُورْ

لامْرَأَةٍ تَجْعَلُنِي أَحْزَنْ

لامْرَاَةٍ أَبْكِي فَوْقَ ذِرَاعَيْهَا

5. مِثْلَ الْعُصْفُورْ

لامْرَاَةٍ.. تَجْمَعُ أَجْزَائِي

كَشَظَايَا الْبِلَّوْرِ الْمَكْسُورْ

عَلَّمَنِي حُبُّكِ سَيِّدَتِي، أَسْوَاَ عَادَاتْ..

عَلَّمَنِي.. أَفْتَحُ فِنْجَانِي

10. فِي اللَّيْلَةِ، آلاَفَ الْمَرَّاتْ..

وَأُجَرِّبُ طِبَّ الْعَطَّارِينَ..

وَأَطْرُقُ بَابَ الْعَرَّافَاتْ..

عَلَّمَنِي.. أَخْرُجُ مِنْ بَيْتِي..

لأُمَشِّطَ. أَرْصِفَةَ الطُّرُقَاتْ

15. وَأُطَارِدَ وَجْهَكِ..

فِي الأَمْطَارِ..

وَفِي أَضْوَاءِ السَّيَّارَاتْ..

وَأُطَارِدَ ثَوْبَكِ..

فِي أَثْوَابِ الْمَجْهُولاَتْ

20. وَأُطَارِدَ طَيْفَكِ..

حَتَّى.. حَتَّى..

فِي أَوْرَاقِ الإِعْلاَنَاتْ..

عَلَّمَنِي حُبُّكِ...

كَيْفَ أهِيمُ عَلَى وَجْهِي.. سَاعَاتْ

25. بَحْثًا عَنْ شَعْرٍ غَجَرِيٍّ

تَحْسُدُهُ كُلُّ الْغَجَرِيَّاتْ

بَحْثًا عَنْ وَجْهٍ.. عَنْ صَوْتٍ..

هُوَ كُلُّ الأَوْجُهِ وَالأَصْوَاتْ

أَدْخَلَنِي حُبُّكِ.. سَيِّدَتِي

30. مُدُنَ الأَحْزَانْ..

وَأَنَا مِنْ قَبْلِكِ لَمْ أَدْخُلْ..

مُدُنَ الأَحْزَانْ..

لَمْ أَعْرِفْ أَبَدًا..

أَنَّ الدّمْعَ هُوَ الإِنْسَانْ

35. أَنَّ الإِنْسَانَ بِلاَ حُزْنٍ

ذِكْرَى إِنْسَانْ...

عَلَّمَنِي حُبُّكِ..

أَنْ أَتَصَرَّفَ كَالصِّبْيَانْ

أَنْ أَرْسُمَ وَجْهَكِ بِالطَّبْشُورِ

40. عَلَى الْحِيطَانْ..

وَعَلَى أَشْرِعَةِ الصَّيَّادِينَ

عَلَى الأَجْرَاسِ، عَلَى الصُّلْبَانْ

عَلَّمَنِي حُبُّكِ.. كَيْفَ الْحُبُّ

يُغَيِّرُ خَارِطَةَ الأَزْمَانْ..

45. عَلَّمَنِي.. أَنِّي حِينَ أُحِبُّ..

تَكُفُّ الأَرْضُ عَنِ الدَّوَرَانْ

عَلَّمَنِي حُبُّكِ أَشْيَاءً..

مَا كَانَتْ أَبَدًا فِي الْحُسْبَانْ

فَقَرَأْتُ أَقَاصِيصَ الأَطْفَالِ..

50. دَخَلْتُ قُصُورَ مُلُكِ الْجَانْ

وَحَلُمْتُ بِأَنْ تَتَزَوَّجَنِي

بِنْتُ السُّلْطَانْ..

تِلْكَ الْعَيْنَاهَا..

أَصْفَى مِنْ مَاءِ الْخُلْجَانْ

55. تِلْكَ الْشَفَتَاهَا..

أَشْهَى مِنْ زَهْرِ الرُّمَّانْ

وَحَلُمْتُ بِأَنِّي أَخْطُفُهَا مِثْلَ الْفُرْسَانْ..

وَحَلُمْتُ بِأَنِّي أُهْدِيهَا أَطْوَاقَ اللُّؤْلُؤِ وَالْمَرْجَانْ

عَلَّمَنِي حُبُّكِ، يَا سَيِّدَتِي، مَا الْهَذَيَانْ

60. عَلَّمَنِي.. كَيْفَ يَمُرُّ الْعُمْرُ..

وَلاَ تَأْتِي بِنْتُ السُّلْطَانْ..

عَلَّمَنِي حُبُّكِ..

كَيْفَ أُحِبُّكِ فِي كُلِّ الأَشْيَاءْ

فِي الشَّجَرِ الْعَارِي، فِي الأَوْرَاقِ الْيَابِسَةِ الصَّفْرَاءْ

65. فِي الْجَوِّ الْمَاطِرِ.. فِي الأَنْوَاءْ..

فِي أَصْغَرِ مَقْهَى.. نَشْرَبُ فِيهِ..

مَسَاءً.. قَهْوَتَنَا السَّوْدَاءْ..

عَلَّمَنِي حُبُّكِ.. أَنْ آوِي..

لِفَنَادِقَ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءْ

70. وَكَنَائِسَ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءْ

وَمَقَاهٍ لَيْسَ لَهَا أَسْمَاءْ

عَلَّمَنِي حُبُّكِ.. كَيْفَ اللَّيْلُ

يُضَخِّمُ أَحْزَانَ الْغُرَبَاءْ..

عَلَّمَنِي.. كَيْفَ أَرَى بَيْرُوتْ

75. امْرَأَةً.. طَاغِيَةَ الإِغْرَاءْ..

امْرَأَةً.. تَلْبَسُ كُلَّ مَسَاءٍ

أَجْمَلَ مَا تَمْلِكُ مِنْ أَزْيَاءْ

وَتَرُشُّ الْعِطْرَ عَلَى نَهْدَيْهَا

لِلْبَحَّارَةِ.. وَالأُمَرَاءْ..

80. عَلَّمَنِي حُبُّكِ أَنْ أَبْكِيَ مِنْ غَيْرِ بُكَاءْ

عَلَّمَنِي كَيْفَ يَنَامُ الْحُزْنُ

كَغُلَامٍ مَقْطُوعِ الْقَدَمَيْنِ..

فِي طُرُقِ (الرّوشة) وَ(الحمراء)..

عَلَّمَنِي حُبُّكِ أَنْ أَحْزَنْ..

85. وَأَنَا مُحْتَاجٌ مُنْذُ عُصُورْ

لامْرَأَةٍ.. تَجْعَلُنِي أَحْزَنْ..

لامْرَاَةٍ أَبْكِي فَوْقَ ذِرَاعَيْهَا

مِثْلَ الْعُصْفُورْ..

90. لامْرَاَةٍ تَجْمَعُ أَجْزَائِي..

كَشَظَايَا الْبِلَّوْرِ الْمَكْسُورْ

"**قصائد متوحّشة**" – الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج. 1، ص ص: 701 – 704 .

الموضوع:

تعبير الشّاعر عن شقائه وسعادته وهو يحاول أنْ يجد ذاته في صورة المرأة بيْروت الأنموذج الّذي انتشرت ملامحه في عوالم متباعدة متنافرة.

الأقسام: (باعتبار ثبات شخصيّة الشّاعر على امتداد النّصّ في رحلته عبْر الزّمان والمكان)

- السّطر (1) ← (61): رحلة الشّاعر بحْثًا عن طيْف حبيبته؛
- بقيّة النّصّ: جنيُ الشّاعر ألمًا وحزنًا من رحلة مريرة.

التّحليل:

كيْفيّة القوْل	مضمون القوْل	مقاصد القوْل
تركيب جزئيّ بالإضافة: "قصيدة الحزن"	**العنوان:** ← المضاف: ذو مرجعيّة فنّيّة تعتبر في مفهومها الأوّل الأنموذج الّذي يُحتذى ويحقّق الخلود = يتجاوز قيْدي الزّمان والمكان. ← المضاف إليْه: تأكيد للمعنى الّذي اقترن به المضاف في بُعْده الكَوْنيّ جاء المضاف مُعَرّفًا بِـ "ال" = لا يقترن مضمون القصيدة بتجربة محدودة وجدانًا ومكانًا وزمانًا، بل يختزل معنى "الحزن" مُطْلَقًا؛ فهل يعني ذلك أنّ نزار قبّاني يستمدّ مقوّمات نصّه من الموروث الثّقافيّ والإرث الحضاريّ؟	⇐ المنطلق فرديّ ذاتيّ انطباعيّ ≠ المنتهى مشتَرَكٌ يتّسع للذّاكرة الجماعيّة ← يتّخذ صبغة موضوعيّة.

توظيف **المرجعيّة النّحويّة**: كثافة الجُمَل الفعليّة	**محتوى القصيدة:** ← توزّعتْ وفق فاعليْن: **المرأة:** (الكناية عنها بِـ: - الضّمير المتّصل المخاطَب المفرد؛ - الأفعال المنسوبة إليْها؛ - الأحوال الّتي ميَّزها الشّاعر فيها؛ - التّأثير الّذي تركتْه في نفس الشّاعر: واقعًا وحُلمًا؛ **الشّاعر**: في تجربته مع المرأة والحياة والوجود، وفق زمنيْن: الماضي من ناحية، والحاضر قرين المستقبل من ناحية أخرى.	
"علّمني حبّكِ..": لازمة اتّخذها الشّاعر مدخلاً لغويًّا ومعنويًّا	← هي العبارة الإيذان بالتّحوّل على مستويي القول الشّعريّ، والفعل في رحلة البحث عن معنى الوجود. المنطلق مفعوليّة: وقوع الشّاعر تحت تأثير المرأة والقيْد الّذي يأسره هو الحبّ (الأداة معنويّة، والحدث مادّيّ)	⇐ هو التّكرار بمعنى التّوازي في نطاق الفنّ الشّعريّ والمقارنة بنوْعٍ من التّشابه بعلامة الفعل الّذي يوزّع الموضوعات ويوازن بيْنها في ضرْبٍ من إعادة المعنى الضّمنيّ يكمن في نفسيّة الشّاعر وينتشر في بنية النّصّ التّكامليّة المركّبة على مستوى الصّور الشّعريّة، ولكنّها تمثّل شحنة دلاليّة واحدة هي منظومة العلاقات الموجودة في النّصّ.[13]

[13] انظرْ لوتمان، 1995، ص ص: 129 – 131.

" أنْ أحزن (1) – أبكي (4) –	≠ سرعان ما يكون الانفتاح على الفاعليّة في مجالات وتجلّيات متعدّدة	⇐ يتّخذ الشّاعر من تجربته العاطفيّة ميْدانًا للتّجربة والممارسة والمعرفة، معرفة حقيقة الحياة والإنسان.
"أفتح فنجاني في اللّيْلة آلاف المرّات.. وأجرّب طبّ العطّارين.. وأطرق باب العرّافات.." (9 ← 12)	← يستلهم الشّاعر القصص الشّعبيّ الّذي يكفّ عن أنْ يكون عنصر بناء ليكُون هو البناء ذاته، ففي إطاره، يُنجز الشّاعِر الفعل في علاقته بالمرأة المُتَحَدَّثِ عنها = هي علاقة تلميذ بمعلّمته منها يتعلّم، ويتعرّف إلى حقيقة الوجود.	
"أنْ أتصرّف كالصّبيان" (38)	← التّلقائيّة – الغريزة – الوجدان – اللاّوعي: غياب العقل الّذي لا يحضر إلاّ ليكون أسير الشّيْء المرغوب فيه.	
"فقرأتُ أقاصيص الأطفال.. . . . وحلمتُ بأنّي أُهديها أطواق اللّؤلؤ والمرجان" (49 ← 58)	← النّصّ – في بعض معانيه – هو قصّة طفلٍ أو صبيّ يبحث عن العجيب والغريب.	⇐ ينطلق الشّاعر من العاديّ المألوف لينسج النّصّ من الخيال؛ فيصبح النّصّ هو ذاته خيالاً ووهمًا ↔ الغموض النّاتج عن الإغراق في التّخييل.
"علّمني أخرج من بيْتي.." (13)	← اقترنت اللّفظة بدلالتيْن متنافرتيْن، لكن اتّفقتا في توجّه الشّاعر وبُغيته: الأمان – السّكون – الرّاحة (ما يرفضه الشّاعر)	

	السّـجن – الأسْـر – الضّـيق (مـا يريـد الشّـاعر التّخلّصَ منـه) ← يَنْشُدُ الانعتـاق = الرّحلـة فـي المكان للانفتاح على عالم آخر.	
المفعول لأجله: "لأمشِّط.. أرصفة الطّرقات (14) ↓ **التّراب** .. في الأمطار (16) ↓ **الماء** وفي أضواء السّيّارات (17) ↓ **النّور** من لوازم **النّار** وأُطارد طيْفك (20) ↓ ذاتٌ مجـرَّدَة: جـزء مِـنْ خَيـالٍ ← قـرين **الهـواء** فـي الإحسـاس بـه وتصـوّره دون الإمساك به.	← تدور القصيدةُ في فلك أقانيم الوجود الأربعة (التّراب – الماء – النّـار – الهـواء): أصـل الكـون والوجود.	← يبحث الشّاعر عن وجهة تحقّق لـه إيجاد المفقودة في سماتها المميّزة الّتي احتفظ بها في ذاكرته، ولكنّها نأتْ عنه في الواقع، فيحاول أنْ يجدها فيفقد الوجهة رغم تعدّد السُّبُل واختلافها، فلا هو بالقادر على الانفصال عنها، ولا بالمتمكّن من عبورها. ⇐ إنّ الكوْنَ الّذي يبحث عنه الشّاعر ويسعى إلى اللّجوء إليْه هو زمن البدايات، زمن الانتشاء، الخلود، الحُلْم، السّعادة الأبديّة: **زمـن الخَلْقِ والكمال.**
المفعول فيه: – ظرف المكان؛ – ظرف الزّمان: "في أثواب المجهولات (19)	← كلّ النّساء نكرات بالنّسبة إلى الشّاعر مقارنةً بحبيبته ↔ لمْ ير فيهنّ ذاته.	
حتّى.. حتّى.. في أوراق الإعلانات.. (22)	← ينحت الشّاعرُ صورة حبيبته خيالاً وطيْفًا في ذاكرته، ويسعى إلى البحث عن هذه الصّورة في	⇐ في هذه الصّورة، يركّز على مظاهر التّفوّق والتّميّز (من وجهة نظره).
"أنْ أرسم وجهكِ بالطّبشور		

على الحيطان.. (40) ↓ الثّبات – الصدّ – المقاومة. "وعلى أشرعة الصّيّادين" (41) ↓ المساعدة على الوصول إلى المبتغى. "على الأجراس، على الصّلبان" (42)	كلّ مكانٍ. ← وجه الحبيبة قِبلة الشّاعر: هي دينه وشِرْعته؛ اختزل الدّيانة المسيحيّة في رمزيْها: جرس الكنيسة + الصّليب = أفادا: **الإيحـــاء:** يحيلان على الدّيانات السّماويّة كافّة باعتبارها جزءًا من عالم الغيْب واللاّمحدود؛ **الإخبار:** التّأكيد على **المسيح:** "ضحيّة" التّأسيس لدِين وشريعة في الحياة.	⇐ يُخْرج هذه الشّخصيّة من سياقاتها: التّاريخيّة، الدّينيّة، الرّمزيّة ليكُون التّماهي بيْنها، والشّاعر في الصّراع مع الواقع من أجل بلوغ المنتهى: اتّفاق في الأسباب وفي التّجلّيات لكنّه الاختلاف في المبتغى: - المسيح: الدّعوة إلى ذات الحقّ؛ - الشّاعر: الدّعوة إلى ذات الحبيبة.
".. في الشّجر العاري، في الأوراق اليابسة الصّفراء . .	← يتحوّل الشّاعر من تصوّر الحلم إلى تصوير الحقيقة = **الحزن** ↓	⇐ بالنّسبة إلى الشّاعر، فقدان المرأة "الطّيْف" يعني أنّ كلّ شيْء لا معنى له؛ فما الحياة إلاّ العبث والعدم: لا معنى

. ومقـاهٍ لـيْس لهـا أسـماء" (64 – 71)	أســاس المفارقــة الإيمــان بأنّ الإنسانَ لا يوجد له كيان في غيْر عالمه المحدود.	للاجتماع، وللدّين، وللحضارة.
"في طُرُقِ (الرّوشة) و(الحمراء) (83)	← اسم موضع على البحر في لبنان. ← اســم شــارع مشــهور فــي بيْروت. = ابْتُدِئَ النّصّ حديثًا عن امرأة جـزءٍ مـن حُلْـمٍ وخيـال، رغـم مـا اتّصـف بـه تصـوير الشّـاعر لهـا مِـنْ مادّيّـــة وحسّـيّة، لينتهـيَ حديثًا عن مدينة هي بيْروت.	⇐ ما المرأة المعشوقة الّتي تعلّق بهـا الشّـاعر وتغنّـى بتفرّدهـا وأراد أنْ يرجعها كما كانت إلاّ بيْروت، بيْروت الحُلْم ↔ التقاء الحبّ والمرأة والسّياسة في شِعر نزار قبّاني في المرأة. ⇐ "**عَلَّمَنِـــي**" لفظــة تصــدّرت النّصّ وكانت متحكّمة في سائر أجزائه مبنًى ومعنًى: هي اللّفظة الجامعـة للمعـاني: تتولّـد منهـا، وتنتهي إليْها؛ هي مفتاح الطّالع، ومفتـاح الـنّصّ: **لفظـه المحـوريّ وأُسّ شـكله** ⇐ حركـة استقطاب وإشعاع في الآن ذاته.
توظيف **الأصوات:** **/ الصّوت المعزول من الوحدة الدّلاليّة الدّنيا:** النّون – الرّاء – العين – اللاّم – الصّاد – الطّاء (باعتبارهما صوتيْن مفخّميْن)	← يندرج هذا في إطار تعزيز إيقاع النّصّ وتحقيق شعريّته. = توزّعتْ هذه الأصوات على مساحة الـنّصّ فحكمت بدايتـه، وبداية كلّ مقطع فيه، والقوافي، ومتْن النّصّ أيْضًا. جعـل الشّـاعر هـذه الأصـوات شـبكةً تـتحكّم فـي بنـاء الـنّصّ وتُحْكِمُه ← رغم أنّ هذه الأصوات تمثّل أدنـى مظهـر لغـويّ، فقـد كانـت	

	مـادّةً ولّـدتْ طاقـة إبداعيّـة فـي النّصّ: - الـنّصّ لـيْس غنائيّـا، بـل هـو نـصّ شـديد الوقـع صـلب بعيـد عـن الرّقّـة واللّين؛ - الخـروج مـن ربقـة التّقفيـة إلى مساحة التّسجيع؛ - جعل بنية النّصّ الدّاخليّة مُوَقَّعَـةً بضـروب مـن التّوقيـع المميّـزة، ولكنّهـا ضـروب مناسـبة لبنيـة النّصّ.	
الأصـوات اللّغويّـة: مـن خـلال: التّرديد، والتّكرار، والتّرجيع = "علّمني.." "أحـزن – مـدن الأحـزان – بـلا حزن – كيْف ينام الحزنُ" "أبكي – من غيْر بكاء" "حلمتُ" "امرأة"	← نقصـد بـذلك إعـادة اللّفـظ بعيْنـه لكـنْ، بفـارق دلالـيّ جزئـيّ فـي اسـتعماله ثانيًـا لـيْس فـي استعماله أوّلاً: هذا الفارق الدّلاليّ بـيْن اسـتعماله فـي الحـاليْن نـاتجٌ عـن الاسـتعمال الشّخصـيّ الخاصّ بالسّياق الّذي وضعه فيه الشّاعـر وليْس وليد الاستعمال اللّغويّ المُشْتَرَك = التّكرار من لوازم النّصّ ولبناته الأصليّة. في تكرار الألفاظ تأكيد لمعانيها: اجترار الشّاعر لحزنه وألمه؛ غربتـه غربـة نفسيّة وجدانيّـة، ووجوديّة.	⇐ توظيفهـا طبيعيّـا ولغويًّـا؛ تفاعلـتْ فكـان للّفظـة الواحـدة إيقاعهـا ومعناهـا، لكـن، لهـا صداها إنْ تكرّر وترجّع. إنّ الصّـوتَ المعـزول، وإن انقطعت صلته بالدّلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدّلاليّ الأدنى، فإنّه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صـلةً بالمـدلول إثـر ربْـط هـذه الأصوات بعضها ببعض، وربْط المعاني بعضها ببعض: يصبح ذا طاقـة دلاليّـة فـي البيْـت. *(الطّرابلسي، 1992، 64)* ← رغم اعتباطيّة العلاقة بيْن الدّالّ وبيْن المدلول، فإنّ هناك

		علاقة حقيقيّة بيْن بعض مظاهر الدّوال معزولـة والدّلالة.
توظيف **المقابلة:** "لامرأة تجمع أجزائي (6) ≠ كشظايا البلّور المكسور"	← هي مقابلة سياقيّة: = التّناثر – اللاّهويّـة: ألاّ وجـودَ حقيقـيّ بغيـاب امـرأة فاعلـة تُخـرج الشّاعر من تأزّمه؛ لـمْ تكـن هـذه المقابلـة متحّضـة لمعنـى التّقابـل، بـل تُفضـي إلـى معنى التّكامل بيْن: - الشّاعر/ المرأة؛ - الـــذَّكَر/ الأنثـــى؛ أو المذكّر/ المؤنَّث.	⇐ كانت المقابلة فـــي الألفاظ، والتّراكيب، والمعني سياقيّة: المقابلة مقوّم أساسيّ للنّصّ على مستويي البنـاء والشّكل، والدّلالـة بـالخروج مـن المـألوف وعنـه تأسيسًا لعالم الفرد المفرد.
"أدخلني حبّكِ.. سيّدتي مدن الأحزان.. وأنا من قبلك لم أدخل.. مدن الأحزان لمْ أعرف أبدًا.. أنّ الدّمع هو الإنسان أنّ الإنسانَ بلا حزن ذكرى إنسان... (29 – 36) "بحثًا عن وجه.. عن صوت.. هو كلّ الأوجه والأصوات (27 – 28)	← هي مقابلة لغويّة: مقابلـة سـلب اتّخـذها الشّـاعر ليعبّر عن تجربـة وجدانيّـة ذاتيّـة، لكنّـه يتجاوزهـا ليختـزل مفهـومَ الكيـان البشـريّ أو الإنسـانيّ فـي صـفاتٍ هـــي الحيويّـة والشّـعور والانفعال. ↔ مـردّ هـذا البُعـد الشّـموليّ أنّ تجربـــة الشّـــاعر الوجدانيّـــة متضـخّمة تفـيض علـى حـدود الزمان والمكان تنتفـي دلالاتهمـا إلاّ بقـدْر مـا يـوفّران للشّـاعر النّشـوة القصـوى تتجلّـى فـي: العبقريّـة (الشّـاعر)، والتّفرّد (المرأة).	⇦ تتّخذ بيْروت أبعادًا مفتوحة بـلا نهايـة، وآفاقًا تشـي بالمغامرة والجموح؛ فإذا هـي إيحـاء بعوالم الخيـال والحلـم، والتّـوق إلـى المجهـول رغبـة فـي اكتشـافه وكشـفه، بحثًـا عـن الأقاصـي وتطلّعًا إليْها.

الصّور الشّعريّة: " علّمني.. كيْف أرى بيْروت امرأة.. طاغية الإغراء.. امرأة.. تلبس كلّ مساء أجمل ما تملك من **أزياء** وترشّ العطر على نهديْها للبّحّارة.. والأمراء.. (74 – 79)	← اكتنزها الشّاعر في آخر النّصّ على أساس الكشف والمكاشفة. الجبل / السّهل / النّهر ← = التّبرّج / التّغنّي بجمال بيْروت ← الباحثون عن الثّروة: عن اللّؤلؤ والمرجان، ← الباحثون عن المجد والسّلطان، الطّامحون إلى التّفرّد في مختلف تجلّياته = تستهويهم، فهي: 1. ميناء هامّ جدًّا عبْر البحر الأبيض المتوسّط؛ 2. موقع تجاريّ بالنّسبة إلى كلّ بلدان الشّرق الأدنى.	
"علّمني كيْف ينام الحزن" (81) الاستعارة	← الرّكون والاستسلام: مع نهاية النّصّ الشّعريّ، تنتهي معاناة البحث بالوصول إلى معنى الحياة: هو الفناء في ذات المحبوبة المعشوقة: **بيْروت الحزن، بيْروت الطّاغية: طاغية الجمال والإغراء.**	⇐ ما عشق الشّاعر وهذيانه إلاّ لبيْروت وببيْروت = مردّ الحزن هو ما أصابها من دمار التّماهي بيْن الشّاعر وبيْروت
"لامرأة تجمع أجزائي.. كشظايا البلّور المكسور.." (89	← صورة مِنْ صُور بيْروت تنعكس	⇐ **كانت الصّور الشّعريّة وقفة تأمّل: جاءتْ مُعبّرة عن صورة**

(90 –	وتعكس صورة الشّاعر المتألّم الّذي لا يجد ذاته ولا يحقّق كيانه إلاّ في ذات المحبوبة وأحضانها.	**شعريّة استعاريّة كبرى تقوم فيها المرأة مقام المستعار لمستعارٍ له هو بيْروت ← المماهاة بيْن المرأة وبيْروت مظهرٌ من مظاهر التّوليد في النّصّ الشّعريّ.**

التّأليف:

- تجاوز نزار قبّاني في هذا النّصّ، وحدة الرّويّ بحثًا عن قيم وقوانين أخرى للقافية ارتباطًا بتجربة شعريّة تستهدف التّخلّص، إلى حدّ ما، من القافية للعبور على جسر الرّؤيا نحو الإيقاع من الباطن. إنّ الشّاعر يعيد ترتيب البناء الدّاخليّ للنّصّ بتأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشّعر، إذْ يحسّ الشّاعر بضرورة التّعبير عن تجربته من خلال إيقاعات متعدّدة، فتتموّج موسيقاه مع تموّج عاطفته واختلاف معانيه؛ لكن، يظلّ الوزن دائمًا خاضعًا للمعنى الّذي قصد له الشّاعر ولألوان الزّخرفة المختلفة الّتي يتطلّبها الفكر والإحساس.
- هذا النّصّ هو قصيدة تفعيلة تجاوز فيها الشّاعر النّمطيّة إلى التّجريبيّة بالخروج من طُرُق التّعبير المستقرّة في محاولة تأسيس لرؤية جديدة للأشياء وللمفاهيم، فقد تعدّدت أشكال الإيقاع وتداعتْ جزءًا من كثرة المرجعيات وأبعادها المختلفة؛ وهو إيقاع يقوم على التّفاعل بيْن الأبنية البلاغيّة والصّيغ الرّمزيّة والأبعاد الدّلاليّة ترتسم في معالم المكان، ولكنّه يستحيل عليْها، فلا تحضر ملامحه إلاّ في الصّورة والخيال يجهد الشّاعر في تجميعهما في حركة لغويّة يستعيض فيها عن تشتّت الفعل في الواقع بانسجام البناء في الشّعر "في صُلْب التّناقض يلاحق حركاتٍ هاربة تتطلّب ذاكرة تسجّل ما يحدث دون أنْ يخلط بيْن تلك الحركات ومصادرها وتوجّهاتها، لاسيما أنّها تشهد تفرّعات عديدة، منها ما ينبثق عن الواقع المعيش، ومنها ما يأتي من الماضي البعيد" *(اليوسفي، 1992، 62)* يتكرّر في سياقات متعدّدة تقترن ببنية الزّمن وببنية الشّعر.

النّصّ الخامس: "قَصِيدَةُ بلقيس" لنزار قبّاني

النّصّ (على تفعيلة الكامل):

1. شُكْرًا لَكُمْ..

شُكْرًا لَكُمْ..

فَحَبِيبَتِي قُتِلَتْ.. وَصَارَ بِوُسْعِكُمْ

أَنْ تَشْرَبُوا كَأْسًا عَلَى قَبْرِ الشَّهِيدَهْ

5. وَقَصِيدَتِي اغْتِيلَتْ

وَهَلْ مِنْ أُمَّةٍ فِي الأَرْضِ..

– إِلاَّ نَحْنُ – نَغْتَالُ القَصِيدة ؟

بِلْقِيسُ [14]..

كَانَتْ أَجْمَلَ الْمَلِكَاتِ فِي تَارِيخِ بَابِلْ

10. بِلْقِيسُ..

كَانَتْ أَطْوَلَ النَّخْلاَتِ فِي أَرْضِ الْعِرَاقْ

كَانَتْ إِذَا تَمْشِي..

تُرَافِقُهَا طَوَاوِيسُ..

وَتَتْبَعُهَا أَيَائِلْ..

15. بِلْقِيسُ.. يَا وَجَعِي..

وَيَا وَجَعَ الْقَصِيدَةِ حِينَ تَلْمَسُهَا الأَنَامِلْ

هَلْ يَا تُرَى..

مِنْ بَعْدِ شَعْرِكِ سَتَرْتَفِعُ السَّنَابِلْ؟

يَا نَيْنَوَى الْخَضْرَاءُ..

20. يَا غَجَرِيَّتِي الشَّقْرَاء..

يَا أَمْوَاجَ دَجْلَة..

تَلْبَسُ فِي الرَّبِيعِ بِسَاقِهَا

---

[14] **بلقيس:** انظر التّعريف ص: 35.

أَحْلَى الْخَلاَخِلْ..

قَتَلُوكِ يَا بِلْقِيسُ..

25. أَيَّةُ أُمَّةٍ عَرَبِيَّةٍ..

تِلْكَ الَّتِي

تَغْتَالُ أَصْوَاتَ الْبَلاَبِلْ؟

اَيْنَ السَّمَوْأَلُ[15]؟

وَالْمُهَلْهِلُ[16]؟

30. وَالْغَطَارِيفُ[17] الأَوَائِلْ؟

فَقَبَائِلُ أَكَلَتْ قَبَائِلْ..

وَثَعَالِبٌ قَتَلَتْ ثَعَالِبْ..

وَعَنَاكِبٌ قَتَلَتْ عَنَاكِبْ..

قَسَمًا بِعَيْنَيْكِ اللَّتَيْنِ إِلَيْهِمَا..

35. تَأْوِي مَلاَيِينُ الْكَوَكِبْ..

سَأَقُولُ، يَا قَمَرِي، عَنِ الْعَرَبِ الْعَجَائِبْ

فَهَلِ الْبُطُولَةُ كِذْبَةٌ عَرَبِيَّةٌ؟

أَمْ مِثْلَنَا التَّارِيخُ كَاذِبْ؟

بِلْقِيسُ

40. لاَ تَتَغَيَّبِي عَنِّي

فَإِنَّ الشَّمْسَ بَعْدَكِ

لاَ تُضِيءُ عَلَى السَّوَاحِلْ..

سَأَقُولُ فِي التَّحْقِيقِ:

إِنَّ اللِّصَّ أَصْبَحَ يَرْتَدِي ثَوْبَ الْمُقَاتِلْ

---

[15] **السّمَوْأل:** شاعرٌ جاهليّ تُوفِّي 560 م. صاحب الحصان المعروف بالأبلق. يُضْرَبُ به المثَل في الوفاء لأنّه ضحّى بابنه في سبيل الحِفاظ على وديعة لآمرئ القيْس. *(المنجد في الأعلام، 2005، 319)*

[16] **الْمُهَلْهِلُ:** هو عُدي بن ربيعة مِن بني جُشم بن بَكر مِن بني تغلب. مِن أقدم الشّعراء الّذين وصلت إلَيْنا أخبارهم وأشعارُهم. رأس قومه وقادهم في حرب البسوس على إثْر مقتل أخيه كُلَيْبٍ. وقيل هو أوّل مَنْ هَلْهَلَ الشِّعر أيْ أرَقَّه. توفّي 530 م. *(الأعلام، IV، 220)*

[17] **الْغَطَارِيفُ:** مُفرده غِطريف، وهو السّيّد الكريم؛ مُتعلِّقٌ بالفعْل غَطْرَفَ أيْ عبث واختال وتكبّرَ؛ وتغطرف: اختال في المشْي، وهو أيْضًا بمعنى غطرف. *(لسان العرب، V، 44؛ المنجد في اللّغة، 2005، 554)*

45. وَأَقُولُ فِي التَّحْقِيقْ:

إنَّ الْقَائِدَ الْمَوْهُوبَ أَصْبَحَ كَالْمُقَاوِلْ

وَأَقُولُ:

إنَّ حِكَايَةَ الإِشْعَاعِ، أَسْخَفُ نُكْتَةٍ قِيلَتْ..

فَنَحْنُ قَبِيلَةٌ بَيْنَ الْقَبَائِلْ

50. هَذَا هُوَ التَّارِيخُ.. يَا بَلْقِيسُ..

كَيْفَ يُفَرِّقُ الإِنْسَانُ..

مَا بَيْنَ الْحَدَائِقِ وَالْمَزَابِلْ

بَلْقِيسُ..

أَيَّتُهَا الشَّهِيدَةُ.. وَالْقَصِيدَةُ..

55. وَالْمُطَهَّرَةُ النَّقِيَّةُ..

سَبَأٌ تُفَتِّشُ عَنْ مَلِيكَتِهَا

فَرُدِّي لِلْجَمَاهِيرِ التَّحِيَّهْ..

يَا أَعْظَمَ الْمَلِكَاتِ..

يَا امْرَأَةً تُجَسِّدُ كُلَّ أَمْجَادِ الْعُصُورِ السُّومَرِيَّهْ

60. بَلْقِيسُ..

يَا عُصْفُورَتِي الأَحْلَى..

وَيَا أَيْقُونَتِي[18] الأَعْلَى

وَيَا دَمْعًا تَنَاثَرَ فَوْقَ خَدِّ الْمَجْدَلِيَّهْ

أَ تُرَى ظَلَمْتُكِ إِذْ نَقَلْتُكِ

65. ذَاتَ يَوْمٍ.. مِنْ ضِفَافِ الأَعْظَمِيَّهْ

بَيْرُوتُ.. تَقْتُلُ كُلَّ يَوْمٍ وَاحِدًا مِنَّا..

وَتَبْحَثُ كُلَّ يَوْمٍ عَنْ ضَحِيَّهْ

وَالْمَوْتُ.. فِي فِنْجَانِ قَهْوَتِنَا..

وَفِي مِفْتَاحِ شِقَّتِنَا..

---

[18] **الأيْقُونة:** (Icone) هي صورة المسيح والعذراء والقدّيسيّين في كنائس الشَّرْق ذات التّقاليد البيزنطيّة. *(المنجد في اللّغة، 2005، 22)*

70. وَفِي أَزْهَارِ شُرْفَتِنَا..

وَفِي وَرَقِ الْجَرَائِدِ..

وَالْحُرُوفِ الأَبْجَدِيَّهْ...

هَا نَحْنُ.. يَا بَلْقِيسُ..

نَدْخُلُ مَرَّةً أُخْرَى لِعَصْرِ الْجَاهِلِيَّهْ..

75. هَا نَحْنُ نَدْخُلُ فِي التَّوَحُّشِ..

وَالتَّخَلُّفِ.. وَالْبَشَاعَةِ.. وَالْوَضَاعَةِ..

نَدْخُلُ مَرَّةً أُخْرَى.. عُصُورَ الْبَرْبَرِيَّهْ...

حَيْثُ الْكِتَابَةُ رِحْلَةٌ

بيْنَ الشَّظِيَّةِ وَالشَّظِيَّهْ

80. حَيْثُ اغْتِيَالُ فَرَاشَةٍ فِي حَقْلِهَا..

صَارَ الْقَضِيَّهْ..

"قصيدة بلقيس"

منشورات نزار قبّاني، بيْروت، ط. 1، 1990، ص ص: 1 – 16

الموضوع:

التّجربة الّتي عاشها الشّاعر وأبعادها الذّاتيّة والموضوعيّة.

الأقسام:

يمكن اعتبار النّصّ وحدة معنويّة متكاملة تقوم على المراوحة بيْن الحديث عن المرأة/ الحبيبة، وبيْن ما سبّبه موتها من انفتاح على معاناة الذّات وفظاعة الواقع العربيّ.

التّحليل:

كيْفيّة القول	مضمون القول	مقاصد القول
تركيب جزئيّ بالإضافة: "قصيدة بلقيس"	**العنوان:** **المضـــاف:** مجهـول، مُـبْهَم، نكـرة لفظًـا، لكنّـه يسـتمدّ تعريفـه وقيمتـه مـن مرجعيّتـه التّاريخيّـة الإبداعيّـة: أعـرق فنـون الإنشـاء الشّـعريّ الّتـي بلغتنـا وأفضـلها: اسـتمدّت ذلـك مـن اكتمالهـا فـي مرحلة نشأتها شكلا ومضمونًا. ويسـتمدّ المضـاف تعريفـه وخصوصـيّته أيْضًـا مـن سـياقه اللّغـويّ مـن حيْـث علاقتـه بالمضاف إليْه: **المضـاف إليْـه:** مُعرَّف مُحَدَّدٌ باسم العلم، ولهذا الاسم دلالات على مستوييْن: واقعيّ اجتماعيّ؛ تاريخيّ قصصيّ.	⟸ تنحـت الكلمتـان فـي إطـار تركيب يتجاوز الدّلالـة المعجميّة للّفظـة الواحـدة، ليؤسّـس معنًـى سـياقيًّا اصـطلاحيًّا ↔ الإيحـاء بالجدليّـة بـيْن القيمـة الجماليّـة للـنّصّ وبـيْن قيمتـه الوثائقيّـة النّقديّة.

بناء النّصّ العامّ:	**محتوى النّصّ:** توزيع النّصّ وفق سطور غيْر متوازية ولا متوازنة ولا متساوية طولا وامتدادا في إطار العلاقة بيْن الفضاءيْن: الأبيض والأسود، بما يوحي باندراجها ضِمن الشّعر الحرّ = هي بنية منفرطة توحي بالتّشتّت؛ وقد يُربط ذلك بالمناسبة الّتي قِيلَ فيها النّصّ (الموت) ← هي لحن ألم ومعاناة لا إيقاع لفظ ومغالاة.	⇐ هي القصّة الّتي تستمدّ مقوّماتها البنيويّة الجماليّة من الشّعر في إيقاعه وخيالاته عامّةً، ومقوّماتها المعنويّة من الواقع والتّاريخ والأسطورة = التّاسيس لأسلوب جديد في ترتيب التّفعيلات الخليليّة وتصوير لحظة التّقرير واقترانها بلحظة الانفعال.
توظيف **الأسلوب الخبريّ**: تجلّياته: المفعول المُطْلَق: "شكرًا لكم.. شكرًا لكم.." (1 – 2)	← خطابٌ يتوجّه به المتكلّم إلى الجماعة: الكناية عنها بالضّمير المتّصل الجمع؛ الخطاب مباشر: الحوار من علامات التّواصل بيْن أطرافه شكلاً؛ صيغة المفعول المطلق بما تحيل عليْه من اختزالٍ للمعنى وتكثيف له تؤكّد هذا التّوجّه. = انفتاح القصيدة بوضْع بداية يحيل على الهدوء والاستقرار والسّكينة ≠ وجود قرينتيْن تغيّران مسار الأحداث والحديث: 1. وجود متمّم يشترط – لغةً – وجود نواة إسناديّة يشتقّ من فعلها ≠ جاء مبتورًا منبتًّا ← هل هو	⇐ خطاب يقوم على التّنافر والتّضادّ بيْن ظاهرٍ مفرح وبيْن باطن مؤلم؛ العلاقة بيْن المتكلّم والمخاطَب هي علاقة توتّر وصراع أساسها <u>الإدانة</u>.

	الإيذان بانقطاع الرّوابط والصِّلات؟ 2. كثافة الألفاظ المُسْتَمَدَّة من معجم الموت وغرض الرّثاء.	
كثرة الجُمل الدّالّة على السّرد: "فحبيبتي قُتلتْ وصار بوسعكم أنْ تشربوا كأسًا على قبْر الشّهيدة وقصيدتي اغْتِيلت" (3 ← 5)	← إسناد الأفعال إلى المجهول: 1/ الصّيغة بما تحيل عيْه من لا محدوديّة في الفعل فيها تعبير عن إدانة كُلّيّة في موت فقيدته؛ 2/ قد يكون ذلك تعمّدًا من الشّاعر في احتقار الفاعل، وفي إنكار الواقع بكلّ فظاعته إذْ بات عاجزًا عن استيعابه: = إبراز أثر الفقيدة في نفس الشّاعر.	⇐ تضاعفتْ معاناة الشّاعر لموت الفقيدة من ناحية، وللطّريقة البشعة الّتي ماتت بها من ناحية أخرى: إيمان بحتميّة الموت، وجزعٌ من هول المصاب.
"فقبائل أكلت قبائل وثعالب قتلت ثعالب.. وعناكب قتلتْ عناكب" (31 ← 33) ← وجود خاصّيّتيْن لغويّتيْن: 1. التّكرار:	← أحال على اتّفاقٍ في اللّفظ والجنس والنّوع ≠ اختلاف في الوضعيّة والفعل والعلاقة.	⇐ التّكرار مع تغيير في المعنى على أساس المفارقة: ↓ القوّة ≠ الضّعف
2. معجم الحيوان: = "ندخل مرّةً أخرى لعصر	← اختار منه الشّاعر ما يحيل على: * الخداع والمكر والدّهاء (الثّعلب)؛ * مَنْ يُتْقن نسج الخيوط مِنْ	⇐ الانطلاق مِنْ جنسيْن ونوعيْن مختلفيْن ينتهي بهما الشّاعر إلى المماهاة والتّطابق ← إنّ التّاريخَ يُعيد نفسه: أحداث القرن العشرين هي امتدادٌ

الجاهليّة.. ها نحن ندخل في التّوحّش.. والتّخلّـــــف.. والبشـــــاعة.. والوضاعة.. نــدخل مــرّةً أخــرى.. عصــور البربريّة.. حيْث الكتابة رحلة بيْن الشّظيّة.. والشّظيّة (74 ← 80)	حولـه للاحتمـاء بهـا ≠ الخيـوط ذاتها هي الّتي يوقع بها ضحيّته: هــي خيــوط الجريمــة ينســجها "العنكبـــوت البشـــريّ" يوقـــع بـالآخرين ليضـمن لنفسـه البقـاء الأفضل. ← الكتابــة باعتبارهــا تســجّل فظــائع المــوت والاغتيــال منــذ الأزل = إنّ الشّــاعر يعــود إلــى التّاريخ ويبحث فيه عمّا يخالف الموِت، فلا يرى فيه غيْر الظّلم والقهر وتكـــريس الموت والشّقاء والألم. ↔ لا ينظر الشّاعر إلى التّاريخ إلاّ مـن جهـة واحـدة، تلـك الّتـي تعبّـر عـن حزنــه وعـن رؤيتــه للوجود.	لمـا كـان يعيشـه الجـاهليّون مِـنْ تعصّــب وانغــلاق وسـفْك دمــاء وتناحر.
كثافـة الوصـف: وصـف الفقيـدة: "بلقيس.." كانـت أجمـل الملكـات فـي تـاريخ بابل بلقيس.. (8 ← 10)	← توظيف **معاجم** متعدّدة: = *المعجم التّاريخيّ:* **بابل:** أكبر مدن الشّرق القـــديم و أشـهرها؛ أنقاضـها علـى الفرات بشــرقيّ بغــداد؛ ازدهــرتْ فيهــا الدّولـة البابليّـة الأولـى نحـو الألـف الثّاني قبل الميلاد. **ســبأ:** مملكــة قديمــة بــالجنوب الغربيّ للجزيرة (في اليمن حاليًّا)؛ أوّل ملِكة لها **بلقيس** وقد ذُكِرَت فـي التّــوراة وفـي القرآن، وعُرفتْ بحكمتهــا ورجاحة عقلها.	⇐ هــي رحلــة فــي الفضــاء (المكــان) والحضــارة (الزّمــان) والشّاعر أسير قيْديْهما: يتجـاوز المُصـابُ الـذّاتَ الفـرد ليتّخـذ بُعْـدًا كونيًّـا شـموليّا منـذ القدم. ⇐ المنطلــق إعــلامٌ وإخبــار ≠ المنتهى مجازٌ وإيحاء: خرج بها عـن حـدود دلالتهـا ليختـزل مجـد التّـــاريخ وعصـوره الذّهبيّـة فـي ذات الفقيدة: ← التّأكيد على معنى الإبـــداع والحُسْـن والإتقـان والخـروج عـن المألوف.

	نيْنــوى: عاصـمة الامبراطوريّـة الآشـوريّة، أُقيمـت علـى الضّـفّة الشّرقيّة لنهر دجلـة قبالـة مدينـة الموْصل الحاليّة (العراق)؛ عُرِفتْ بمجـدها وبقيـتْ أنقـاض معالمهـا شـــاهدة عصـــر مـــن الرّقـــيّ والحضارة. ← هـو مصـدر ثقـافيّ حضـاريّ ينـزع بـه الشّـاعر مـن الواقعيّـة والتّوثيق إلى الرّمز والتّجريد.	
"يا أيْقونتي الأعلى ويا دمعًا تناثر فوْق خدّ المجدليّة" (62 – 63)	*معجم القصص الدّينيّ:* **الأيقونة:** صورة المسيح والعـذراء والقدّيسـيّين فـي كنـائس الشّـرق ذات التّقاليد البيزنطيّة. **المجدليّة:** امرأة يُضرب بها المَثَلُ في الحزن على المسيح	⇐ مـــن المرجعـــات الموظّفـــة المقـدّس: نشـأت القصـيدة فـي فضـــائه ← اتّخـــذ المقـــدّس مضـمونًا مغـايرًا: لـمْ يبـقَ قـرين الكون المثاليّ، بل أضـحى يرتكز علـــى تأصـــيل الكيـــان ارتباطًـــا بوضعيّة الإنسان الجديدة ومنزلته في دنس المدينة المُكَرِّسِ للموت!
اســـتنجاد الشّـــاعر بالضّـــمائر المتّصـلة لتكـون وسـائل مسـاعدة على تحقيق التّماهي بيْن: - بلقيس الواقع؛ - بلقيس التّاريخ؛ - مـــريم العـــذراء. (62 – 64 – 65)	← التّعبير عن: إفناء زهرة الحياة وزينـة الوجـود بالنّسبة إلى الشّاعر (بلقيس)؛ تحـوّل الوجـود قبـرًا للأنثـى: حورية الفردوس.	
"كانت أطول النّخلات في أرض العراق	*معجم الطّبيعة:* ← اختـار الشّـاعر مـن عناصـر الطّبيعة ما يحيل على:	⇐ هـمّ المـوت والفـراق يُرهـق

كانت إذا تمشي.. ترافقها طواويس.. وتتبعها أيائل.." (11← 14) "هل يا تُرى.. مِـن بعـد شـعرك سـوف ترتفـع السّنابل؟ يـا أمـواج دجلـة" (17 – 18 – 21) "يا عصفورتي الأحلى" (61) "وفي أزهارِ شُرفتنا" (70) "حيْث اغتيال فراشة في حقلها.." (81) توظيف **الأسلوب الإنشائيّ**: تجلّياته: النّداء: "بلقيس.. يا وجعي ويـا وجـعَ القصـيدة حـين تلمسـها الأنامل" (15 – 16) " يا نيْنوى الخضراء.. يا غجريّتي الشّقراء.. يا أمواج دجلة" (19 ← 21) " قتلوكِ يا بلقيس" (24) "بلقيس" (39) "هـذا هـو التّـاريخ.. يـا بلقـيس" (50) "أيّتهـا الشّـهيدة.. والقصـــيدة..	العلوّ والارتفاع والعطاء الدّائم، الجمال البديع، الحياة والخصب، الرّقّة والشّفافيّة والحساسيّة ← استمدّ الشّاعرُ من الطّبيعة أبرز ما فيها واختزله في ذات حبيبته الفقيدة = ما يجمع بيْن هذه العناصر، رغم اختلاف أنواعها، أنّها من العناصر المتحرّكة، والحركة حياة: كأنّنا بالشّاعر يحاول تجاوز لحظة الواقع الّتي تضع عليْه بكلكل الموْت بتجميع تجلّيات عديدة للحياة. ← اتّفقت العبارات الدّالّة عليْه في: – توزّعها على كامل النّصّ ← هي من الثّوابت المتحكّمة فيه في إطار المراوحة **بيْن الخبر (هدوء واستقرار)، وبيْن الإنشاء (انفعال وتوتّر واضطراب)**؛ – انحكامها بنقطة مركز منها تُشِعّ سائر العبارات والمعاني وإليْها تعود: هذه النّقطة المَرْكز هي المرأة محور الحدث القادح للقول الشّعريّ، وأيْضًا محوره: بلقيس؛ لكن، ما سائر العبارات إلاّ كناياتٌ عن أصل في علاقته بوجدان الشّاعر (15)؛	الشّاعر، فيريد التّخلّص منه بالارتماء في أحضان الطّبيعة إذْ تتناغم وتأتلف عناصرها، فتؤلّف لحن حياة يقاوم وقع الموت وهوله. ⇐ خلَق الشّاعر كوْنًا شعريًّا جديدًا إذْ: – واءم بيْن الواقع ودخائل ذاته؛ – جعَل الألفاظ توحي بالواقعيّة و البساطة والوضوح ≠ المعاني فقد جعلها الشّاعر في جوهرها، إيحاءً لا تقريرًا: = يروم الشّاعر بواسطة الكَلِمِ، تأدية تجربته الفنّيّة والواقعيّة. = ارتباط هذه المعاني بحالة الباثّ/ الرّاوي/ الشّخصيّة النّفسيّة إذْ يتنازعها متضارب الأحاسيس والمشاعر والمواقف من الفاجعة ومن الواقع.

والمُطَهَّرة النّقيّة.." (54 – 55) "يا أعظم الملكات.. يا امرأة تجسّد كلّ أمجاد العصور السّومريّة بلقيس يا عصفورتي الأحلى.. ويا أيْقونتي الأعلى ويا دمعا تناثر فوق خدّ المجدليّة (58 – 63) "يا بلقيس.."(73)	وبالتّجربة الشّعريّة: فمِن هذا الأصل، ينشأ الإيقاعُ، وتتولّد أنغامها الحزينة؛ وبالتّاريخ والمجد والحضارة. (20) ≠ اختلفتْ هذه العبارات في: رُكني الجملة النّدائيّة؛ فلئن كان المنادى "**بلقيس**" ثابتًا فإنّ أداة النّداء تراوحتْ بيْن الحضور والغياب وفي حضورها، "يا" دلّتْ على معنييْن متنافريْن بدرجاتٍ متفاوتة وسياقات متعدّدة؛ اقتران المنادى بسياق واقعيّ، أو بسياق تخييليّ.	الإخبار والتّقرير. الإيحاء والتّصوير. صراع حادّ بيْن ما تُؤمن به الذّاتُ وترومه، وبيْن ما يفرضه الواقعُ والتّاريخ.
الاستفهام: "وهل مِنْ أمّة في الأرض.. – إلاّ نحن – نغتال القصيدة؟" (6 – 7) "هل يا تُرى.. مِنْ بَعد شعرك سوف ترتفع السّنابل؟ " (17 – 18) "أيّة أُمّة عربيّة.. تلك الّتي تغتال أصوات البلابل؟ أيْن السّموأل؟ والمهلهل؟ والغطاريف الأوائل؟ " (25 –	← من تجلّيات الانفعال والاضطراب والإنكار: فالشّاعر لا يرى في المرأة حبيبة أو فقيدة بل مُلْهمته الشِّعْر؛ هي شعوره وإحساسه اللّذان فَنيَا بموتها: هي العطاء في أَوْجِهِ، لكنّه لمْ يُجْنَ إذْ جُنِيَ عليْه: جنى عليْه عدوّ الحياة الّذي يغتال أعذب الألحان والإيقاعات. = هو العصر الّذي اجتمعت فيه المتناقضات، وانقلبتْ فيه القِيم والمفاهيم.	⇐ هي أسطورة التّاريخ تتكرّر عبْر الزّمن بتكرّر معاناة أبطالها و مأساتهم إذْ يكتسبون بطولاتهم بذرْف الدّمع و نزْف الدّم.

30) "فهل البطولة كِذبة عربيّة؟ أَمْ مثلنا التّاريخ كاذب؟" (37 – 38) "كيْف يفرّق الإنسان.. ما بيْن الحدائق والمزابل" (51 – 52) "أتُرى ظلمتكِ إذْ نقلتكِ ذات يومٍ من ضفاف الأعظميّة" (64 – 65) **الصّور الشّعريّة:** تجلّياتها: "وقصيدتي اغْتِيلتْ.." (5) ".. نيْنوى الخضراء.. .. يا أمواج دجلة..." (19 – 21) "إنّ القائد الموهوبَ أصبح كالمقاول.." (46) "حيْث اغتيال فراشة في حقلها.. صار القضيّة.. " (81 – 82)	↔ اكتساب النّصّ إيقاعه الحزين وتفجيره المبنى والمعنى للانفتاح على مفارقات الوجود. ← تراوحتْ بيْن التّشبيه في أبسط مظاهره والمجاز المُغْرِق في التّخييل من خلال الإيحاء بالمعنى دون التّصريح به إلاّ في إطار السّياق الّذي اندرجتْ فيه الصّورة أو الصّوَرُ. = استخرج الشّاعر هذه الصّور من أبواب عديدة: - الثّقافة/ الشّعر؛ - الطّبيعة المتحرّكة؛ - الواقع. وتراوحت الصّورُ بيْن عَقد الصّلة بيْن المحسوس بالمحسوس، وبيْن المحسوس بالمجرّد إلى حدّ: – الفصْل بيْن الموصوف (المرأة) والصّفة (جملة المعاني المستقاة من غيْر سجلّ المرأة)	⇐ قيام الصّور على نمطيْن من المقاربة: 1. علاقات التّشابه (التّشبيه)؛ 2. علاقات التّداعي (المجاز). أدّى التّوجّهُ الدّراميّ إلى بروز إيقاعٍ داخليّ جديد لا ينهض على المحسّنات البديعيّة بقدر ما يتولّد عن نظام الحركات والعلاقات الّتي تنشأ بيْن الشّخصيات والصّور أيْ مِنْ طريقة تشكيل النّصّ ودفعه نحو ذُرًى دراميّة؛ ← كسْرُ الشّاعرِ مساحة الصّورة الّتي تنبني على التّقنيات البلاغيّة دفعَ بالنّصّ الشّعريّ نحو ذرى جديدة قوامها الصّورة المُركّبة.

	– تجاوز الحدث والحقيقة إلى التّأمّل في ما أصبح يُسيِّرُ الحياة مِنْ قوانين وصور بشعة: صور القتل والاغتيال. كذلك صور الهدْم، فارتفاع البناءات والصّروح إنْ هو إلاّ إفناءٌ للعنصر البشريّ على أساس الغدر والخيانة. = سلْب الإنسان أجمل ما لديْه وأحبّ النّاس إليْه: هو شأن الشّاعر إذْ يردّد مِنْ خلال أصوات نشيده المعاناة والألم، ويعزف موسيقاه الحزينة: بهما يناجي طيْف حبيبته؛ فلئن غابتْ ذاتًا في الواقع، فقد نحتَ الشّاعر صورتها رمزًا للوفاء والتّضحية. كذلك هي الكائن الأسطوريّ الّذي يولد مِنْ رحم المأساة والموت في صراعٍ أزليّ أبديّ؛ فحبيبة الشّاعر الفقيدة هي قرينة الكوْكب الّذي يتنبّأ به المجوس أنّ المُخَلِّصَ قدْ وُلِدَ: = التّحوّل من التّجربة الواقعيّة إلى استحضار الفِكر الأسطوريّ بإعادة تشكيلهما في إطار تجربة شِعريّة حديثة.	⇐ تداخل الذّاتيّ بالموضوعيّ، والواقعيّ بالحُلْم = تُصبح الحياةُ بكلّ أبعادها ومفارقاتها موضوع النّصّ الّذي تتمازج به فَتُصْهَر في صلبه لتقوله وتسمّيه.
"أيْن السّموألُ؟ والمُهَلْهِلُ؟ " (28 – 29) قَسَمًا بعيْنَيْكِ اللّتيْن إليْهما.. تأوي ملايين الكواكب.. " (34 – 35)		

التّأليف:

- أراد الشّاعر تحقيق ائتلاف اللّفظ مع المعنى فاستند إلى:

"أوّلاً: المساواة: أنْ يكون اللّفظ مساويًا للمعنى حتّى لا يزيد عليْه ولا ينقص عنه؛

ثانيًا: الإشارة: أنْ يكون اللّفظ القليل مُشتملاً على معانيَ كثيرة بإيماء إليْها، أو لمحة تدلّ عليْها؛

ثالثًا: الإرداف: أنْ يريد الشّاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتيَ باللّفظ الدّالّ على ذلك بل بلفظ يدلّ على معنى هو رِدفه وتابعٌ له، فإذا دلّ على التّتابع أبان عن المتبوع؛

رابعًا: التّمثيل: أنْ يرى إشارة إلى معنى، فيضع كلامًا يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عمّا اراد أنْ يُشير إليْه. *(المناصرة، 1995، 51)*

- النّصّ واقع وثورة نتيجة الإحساس بالاغتراب والوحدة ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة القائلة بأنّ الإنسانَ محتوم عليْه أنْ يواجهَ مصيرًا إشكاليًّا. فيعبّر الشّاعر انطلاقًا مِنْ تجربة حياتيّة، عن حقيقة ذلك بِـ "إبدال التّعابير والمفردات القديمة الّتي استنزفت حيويّتها، بتعابير ومفردات جديدة مُسْتَمَدَّةٍ مِنْ صميم التّجربة ومن حياة الشّعب" و"تطوير الإيقاع الشّعريّ العربيّ وصقله على ضوْء المضامين الجديدة؛ فليْست للأوزان التّقليديّة أيّة قداسة"؛ و"الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حرّيّته وعُبوديّته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأوّل والأخير في إطار علاقة قائمة منذ الأزل بيْن الإنسان والمصير". *(الطّرابلسيّ، 1992، 38)*

- يعكس هذا النّصّ الشّعريّ ضيقًا بأسباب الغُربة وخلفياتها، فهي "غربة (...) لانبتات الصّلة بالمكان والزّمان (التّاريخ) (...) وعدم الرّضى عن العلاقات الاجتماعيّة، و(...) ربّما كان فيها شيْءٌ من الضّيق "بمستنقع التّاريخ" أيْ بالواقع الحضاريّ، إلاّ أنّها في الجملة "غربة وجود"" *(عبّاس، 1992، 47)* لا يجد له الشّاعر تفسيرًا ولا تبريرًا منطقيًّا لِمَا يحدث فيه.

النّصّ: "مِنْ تَعَالِيمِ حُورِيَّة" لمحمود درويش

النّصّ (على تفعيلة الكامل):

I. فَكَّرْتُ يَوْمًا بِالرّحِيلِ، فَحَطَّ حَسُّونٌ عَلَى يَدِهَا وَنَامَ. وَكَانَ يَكْفِي أَنْ

أُدَاعِبَ غُصْنَ دَالِيَةٍ عَلَى عَجَلٍ... لِتُدْرِكَ أَنَّ كَأْسَ نَبِيذِيَ امْتَلَأْتْ.

وَيَكْفِي أَنْ أَنَامَ مُبَكِّرًا لِتَرَى مَنَامِيَ وَاضِحًا، فَتُطِيلَ لَيْلَتَهَا لِتَحْرُسَهُ.

وَيَكْفِي أَنْ تَجِيءَ رِسَالَةٌ مِنِّي لِتَعْرِفَ أَنَّ عُنْوَانِي تَغَيَّرَ، فَوْقَ قَارِعَةِ

السُّجُونِ، وَأَنَّ أَيَّامِي تُحَوِّمُ حَوْلَهَا... وَحِيَالَهَا

II. أُمّي تَعُدُّ أَصَابِعِي الْعِشْرِينَ عَنْ بُعْدٍ تُمَشِّطُنِي بِخَصْلَةِ شَعْرِهَا الذَّهَبِيِّ.

تَبْحَثُ فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءٍ أَجْنَبِيَّاتٍ، وَتَرْفُو جَوْرَبِي الْمَقْطُوعَ.

لَمْ أَكْبُرْ عَلَى يَدِهَا كَمَا شِئْنَا! أَنَا وَهِيَ افْتَرَقْنَا عِنْدَ مُنْحَدَرِ الرُّخَامِ...

وَلَوَّحَتْ سُحُبٌ لَنَا، وَلِمَاعِزٍ يَرِثُ الْمَكَانَ. وَأَنْشَأَ الْمَنْفَى لَنَا لُغَتَيْنِ:

دَارِجَةً... لِيَفْهَمَهَا الْحَمَامُ وَيَحْفَظَ الذِّكْرَى؛ وَفُصْحَى... كَيْ أُفَسِّرَ

لِلظِّلاَلِ ظِلاَلَهَا.

III. مَازِلْتُ حَيًّا فِي خِضَمّكِ. لَمْ تَقُولِي مَا تَقُولُ الأُمُّ لِلْوَلَدِ الْمَرِيضِ.

مَرِضْتُ مِنْ قَمَرِ النُّحَاسِ عَلَى خِيَامِ الْبَدْوِ. هَلْ تَتَذَكَّرِينَ طَرِيقَ هِجْرَتِنَا

إِلَى لُبْنَانَ، حَيْثُ نَسِيتِنِي وَنَسِيتِ كِيسَ الْخُبْزِ(كَانَ الْخُبْزُ قَمْحِيًّا).

وَلَمْ أَصْرُخْ لأَلاَّ أُوقِظَ الْحُرَّاسَ. حَطَّتْنِي عَلَى كَتِفَيْكِ رَائِحَةُ النَّدَى.

يَا ظَبْيَةً فَقَدَتْ هُنَاكَ كِنَاسَهَا وَغَزَالَهَا...

IV. لاَ وَقْتَ حَوْلَكِ لِلْكَلاَمِ الْعَاطِفِيّ.

عَجَنْتِ بِالْحَبَقِ الظَّهِيرَةَ كُلِّهَا. وَخَبَزْتِ لِلسُّمَّاقِ عُرْفَ الدّيكِ.أَعْرِفُ

مَا يُخَرِّبُ قَلْبَكِ الْمَثْقُوبَ بِالطّاوُوسِ، مُنْذ طُرِدْتِ ثَانِيَةً مِنَ الْفِرْدَوْسِ

عَالَمُنَا تَغَيّرَ كُلُّهُ، فَتَغَيَّرَتْ أَصْوَاتُنُا. حَتَّى التَّحِيَّةُ بَيْنَنَا وَقَعَتْ كَزِرِّ الثَّوْبِ

فَوْقَ الرَّمْلِ، لَمْ تُسْمَعْ صَدًى. قُولِي: صَبَاحَ الْخَيْرِ.

قُولِي أَيَّ شَيْءٍ لِي لِتَمْنَحَنِي الْحَيَاةُ ظِلاَلَهَا

V. هِيَ أُخْتُ هَاجِرَ. أُخْتُهَا مِنْ أُمِّهَا. تَبْكِي مَعَ النَّايَاتِ مَوْتَى لَمْ يَمُوتُوا.

لاَ مَقَابِرَ حَوْلَ خَيْمَتِهَا لِتَعْرِفَ كَيْفَ تَنْفَتِحُ السَّمَاءُ، وَلاَ تَرَى الصَّحْرَاءَ

خَلْفَ أَصَابِعِي لِتَرَى حَدِيقَتَهَا عَلَى وَجْهِ السَّرَابِ، فَيَرْكُضَ الزّمَنُ الْقَدِيمُ

بِهَا إِلَى عَبَثٍ ضَرُورِيٍّ: أَبُوهَا طَارَ مِثْلَ الشَّرْكَسِيِّ عَلَى حِصَانِ الْعُرْسِ.

أَمَّا أُمُّهَا فَلَقَدْ أَعدَّتْ، دُونَ أَنْ تَبْكِيَ، لِزَوْجَةِ زَوْجِهَا حِنَّاءَهَا وَتَفَحَّصَتْ

خَلْخَالَهَا...

VI. لاَ نَلْتَقِي إِلاَّ وَدَاعًا عِنْدَ مُفْتَرَقِ الْحَدِيثِ.

تَقُولُ لِي مَثَلاً: تَزَوَّجْ أَيَّةَ امْرَأَةٍ مِنَ الْغُرَبَاءِ أَجْمَلَ مِنْ بَنَاتِ الْحَيِّ.

لَكِنْ، لاَ تُصَدِّقْ أَيَّةَ امْرَأَةٍ سِوَايَ. وَلاَ تُصَدِّقْ ذِكْرَيَاتِكَ دَائِمًا. لاَ

تَحْتَرِقْ لِتُضِيءَ أُمَّكَ، تِلْكَ مِهْنَتُكَ الْجَمِيلَةُ. لاَ تَحِنَّ إِلَى مَوَاعِيدِ النَّدَى.

كُنْ وَاقِعِيّاً كَالسّمَاءِ، وَلاَ تَحِنَّ إِلَى عَبَاءَةِ جَدِّكَ السّوْدَاءِ، أَوْ رَشَوَاتِ

جَدَّتِكَ الْكَثِيرَةِ، وَانْطَلِقْ كَالْمُهْرِ فِي الدُّنْيَا. وَكُنْ مَنْ أَنْتَ حَيْثُ تَكُونُ.

وَاحْمِلْ عِبْءَ قَلْبِكَ وَحْدَهُ... وَارْجَعْ إِذَا اتَّسَعَتْ بِلاَدُكَ لِلْبِلاَدِ وُغُيِّرَتْ

أَحْوَالُهَا...

VII. أُمّي تُضِيءُ نُجُومَ كَنْعَانَ الأَخِيرَةَ، حَوْلَ مِرْآتِي، وَتَرْمِي، فِي قَصِيدَاتِي الأخيرَةِ، شَالَهَا.

"لماذا تركت الحصان وحيدا"،

رياض الريس للكتب والنّشر، ط. 1، ص 79.

الموضوع:

مسيرة الشّاعر ورحيله عبر الزّمان وأرجاء المكان عسى أنْ ينتهيَ إلى لمِّ شتات ذاتٍ قد تبعثرتْ.

الأقسام: (معيار التّقسيم: ثنائيّة الاتّصال والانفصال)

I. الشّاعر بين الإدراك (الوصول إلى الشّيْء) والدَّرَكِ (الضّيْم).

II. تجربة الشّاعر بين الإثبات والنّفي.

III. الشّاعر بيْن الوجْد (الإيجاد والشّوْق) والفقْد.

IV. تعلّقُ الشّاعر بالأمّ الحُلْم/ الواقع.

V. عبثيّة الحياة عند الشّاعر من خلال صورة الأمّ/ الرّمز/ الألم.

VI + VII. صورة الأمّ بالنّسبة إلى الشّاعر: - نفي للنّفي

- إثبات للفِعْل.

التّحليل:

كيْفيّة القول	مضمون القوْل	مقاصد القوْل
مركّب جزئيّ بالجرّ: "من تعاليم حوريّة" - حرف الجرّ: "مِنْ" يفيد التّبْعيض أو التّركيز على جزء من كلّ ترسّخَ في الذّاكرة فأفاض الشّاعر على سطحها أعمق ما نُحت فيها فأنشأه فنّا قوْليّا. - "تَعَالِيم" قرينة تتّخذ بُعدا إرشاديّا ذا طابع طُقُسيّ ⇐ فيم هذه المزاوجة بيْن الدّينيّ	**العنوان:** أوّل بما يُحيل عليْه من: وَسْم هو حصول على حقيقة الشّيء والعلم به معرفة ويقينا، وهو الشّعور بالشّيْء وإدراكه علامات وأمارات دالّة عليْه / المنارة يُهتدى بها ؟ ↓ أرادها الشّاعر: "حوريّة": لفظة تتجاذبها دلالتان: 1. على وجه الإخبار، تكون معه الكلمة اسم	

والإنشاء الفنّيّ خاصّة وأنّ المنطلق في الفهم والتّأويل هو المعجم معنى؟	عَلَمٍ إحالة على مرأة مخصوصة؛2. على وجه الإيحاء اندراجا في الزّمن في أعرق دلالاته وأكثرها تجذّرًا في عمق التّاريخ، تاريخ الإنسان إذْ فَقَدَ الفردوْس وبقي في حنين أبديّ إليْه وأنين سرمديّ هو لازمة من لوازم حياته ووجوده بصفة إراديّة أوْ لاإراديّة، دون أنْ يضمحلّ الأمل كنّى عنه محمود درويش باللّون الأبيض إحالةً على اكتمال الخَلْق.	
بناء النّصّ العامّ : * النّظر إلى النّصّ في صبغته المكتوبة يحيل على توزيعه وفق مقاطع مرقّمة من 1 إلى7 بما يعنيه في الذّاكرة الأسطوريّة العربيّة من دلالة على اكتمال الخَلْق (إذْ خلق اللّه الكون في ستّة أيّام، وفي اليوم السابع على العرْش استوى)	كأنّ الشّاعر يريد أيضا أنْ يُعيد صياغة ذاته أوّلا والحياة عامّة ثانيا بالحشر، وبالنّشر بالبحث عن الذّات في الحياة والوجود بِبَسْط هذه الذّات (المفردة كناية عن الذّات الجماعيّة) وإذاعة ما به من هُموم وهواجس، وأفكار ورؤى عسى أنْ يَخْلُصَ بهذه الذّات من عالم الموْت والفناء إلى عالم الحياة والخِصب رِيحًا طيّبة ولَمَّ شتات ما ومن تفرّق أو تفرّقوا، وختْم الذّات بميْسم الذّات: شعورا وحياة وفكرا.	هذه المقاطع وإن اندرجت ضمن أجناسيّة النّثْر، فإنّ لها بالشّعر أواصر وروابط تُختزَلُ مبدئيّا في مظهريْن : – هي نسيج نصّيّ تُؤَلِّف أجزاءَه تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن)، وإنْ أسّس الشّاعر لنفسه نظرة مخصوصة يكفّ معها الشّعر عن أنْ يكون معايير ومقاييس موضوعيّة متعارفا عليْها لتكون الذّات هي الّتي تبني الذّات بالطّريقة الّتي تستوعب خصوصيّات لحظة الإبداع الفنّيّ. ومن تجلّيات العُدول، أنّ التّفعيلة لا تتمّ مع السّطر الشّعريّ بمفهوم الشّعر الحرّ،

	هذه المقاطع متفاوتة أيْضا، طولا وقصرا ، وقد يُبَرَّرُ ذلك بالحالتيْن النّفسيّة والإبداعيّة اللّتيْن يمرّ بهما الشّاعر بما في ذلك من قلق وأرق، فإذا كلّ مقطع هو جانب من الذّكرى وبحْث في الذّاكرة، عسى أنْ يلمّ شتات وجوده وكيانه وذاته.	وإنّما تنساب مع المعنى فلا يحدّها إلاّ نَفَسُ الشّاعر يتردّد بيْن الجهد والإجهاد ينشأ نفسيّا وينتهي زخما من الأفكار تتزاحم في ذهن الشّاعر وتعجز اللّغة ألفاظا وبيانا عن الإيفاء بها، فتكون الاستعاضة عن كلّ ذلك بنقاط التّتابع، وينشأ التّعبير بالصّمت كما بالكلام، ويُدْرَج المُتلقّي في عمليّة بناء النّصّ وصياغة الذّات، وطرح أسئلة المعرفة؛ – القافية: ولكنّها ليست تقفية البيْت أو السّطر الشّعريّ، وإنّما هي الخاصّيّة اللّغويّة الّتي تؤلّف بيْن المقاطع السّرديّة نهايات تُفضي إلى البدايات: "حِيَالَهَا – ظِلاَلَهَا – غَزَالَهَا – دَلاَلَهَا – خَلْخَالَهَا – أَحْوَالَهَا – شَالَهَا" ⟸ إنّ هذه العلامات المميّزة تحيل على أمرين: 1. هي علامات قطْع ووصْل في نظام النّصّ وأنساقه، و عَقْد يتواضع عليْه الشّاعر مع القارئ ومع ضمير المُؤنّث المفرد الّذي يحيل عليْه بطُرُقٍ شتّى ومعان عدّة؛ 2. يوهم الضّمير بمُعادلة آليّة بيْنه و"حوريّة"، إلاّ أنّ متن

		الـــــنّصّ يعكـــــس كثافـــــة في المعاني وربّما يؤسّس لتداخلٍ بيْنها.
* كلّ مقطع من مقاطع النّصّ يتميّز بإيقاع مخصوص يتجلّى في ترديد صوت معزول أو أكثر دون غيْـــره أو غيْرهـــا مـــن الأصوات: **م.1:** الحاء؛ **م.2:** السّـين والشّـين؛ **م.3:** السّـين والضّـاد والظّـاء والطّـاء؛ **م.4:** الفاء والقاف؛ **م.5:** الهاء؛ **م.6:** الهمزة؛ **م.7:** الميم. * قيام هذا النّصّ على كثافة الأفعال، وهي موزّعة إلى قطبيْن اقترانا بالأطراف الفواعل: إمّا على أساس التّفاعل والانسجام (بـــيْن هـــي والأنـــا)، وإمّا على أساس الانفعال توتّرا وإعلان قطيعة بيْن هي والأنا مقابـــــــــــــــــل الآخـر)، وهـذا يعكـس ثنائيّـة الفاعليّـــــة والمفعوليّـــــة؛ واقترانا أيْضا بصِيَغ الأفعال في أبعادها الزّمانيّـة ، فـإذا الأمـر علـــى النّحـــو التّـــالي : 1. أفعال في الماضي الّذي يدلّ على التّحديد والانقضاء حدثا قضـويّا لكنّـه متجـدّد فـي ذهـن الشّـاعر وجوهـا متعـدّدة لمأسـاة واحـدة وفـق ثنائيّـة الفَقْـد واقعـا	إنّ احتفاء الشّاعر باللّغة العربيّة بترديد أصوات بُغْية نحتها كتابة تُفني الزّمان يُحيل أيْضا على غِنائيّة حزينة تتجاوز ذات محمود درويش لتشمل كلّ فلسطينيّ بل كلّ عربيّ يبحث عن الانتماء ويسعى على إثبات ذاته وهويّته في عصور الطّمس والتّهميش في صراع أبديّ بين الأنا والآخر.	

والنّقد فِكْرا: "فَكَّرْتُ – حَطَّ – نَامَ – امْـتَلَأَتْ – تَغَيَّـرَ – شِـئْنَا – افْتَرَقْنَـا – لَوَّحَـتْ – أَنْشَـأَ – مَرِضْـتُ – نَسِـيتِنِي وَنَسِـيتِ – حَطَّتْنِـي – فَقَـدَتْ – عَجَنْـتِ... وَخَبَـزَتِ – طُـرِدْتِ – تَغَيَّـرَ – تَغَيّرَتْ – وَقَعَتْ – طَارَ – أَعَدَّتْ – تَفَحَّصَتْ"؛ 2. أفعال منسوبة لغة وصرفا إلى **الأنـا** و**هـي** (بصـيغ مختلفـة) ولكنّها لا تحيل إلاّ على تصريف شـؤونهما وإرادتهمـا وفـق الآخـر الفرْع/ العَرَض الّذي يسـعى إلـى نفي الأصْل/ الجوْهر من أجل أنْ يكون. ويطفـو عنصـران طبيعيّـان يُمـثّلان الحسـن والجمـال ونشـوة الحياة (حَسُّون: س: 1 – النّدَى: س:15) ليُقاومـا قُـبْح الحيـاة ويُرْدفـا الشّـاعر ويشـحناه بأمـل <u>الطّمأنينة والاستقرار</u>	اشـتراك هـذين العُنصـريْن الطّبيعيّيْن في نفْس مرجعيّة الفعل المُعجميّة (حَطَّ) مـنزلا وأرضا. واختيـار هـذا الصّـنف الإخبـاريّ يتجاوز الدّلالة الأولى لِيُحِيل على لاوعي الشّاعر وربّما على وعيه فـي تضـخيم لحظـات أثيـرة لديْـه يُحسّ فيها ومـن خلالها بوجـوده الحقيقـيّ إذْ يشـعر بجمـال الوجـود علاقة انصهار بيْن الأنا وضمير	
3. أفعال في المضارع الّذي يدلّ على: – الدّوام والاستمراريّة في القيام بالفعـل؛ – الأحـداث المُتتابعـة فـي استرسـال بـيْن مـاض/ حاضـر، وحاضـر/		

مستقبل: "كَانَ يَكْفِي – أُدَاعِبُ – لِتُدْرِكَ – يَكْفِي – أَنَامَ – لِتَرَى – فَتُطِيلَ – لِتَحْرُسَهُ – تُحَوّمُ – تَعُدُّ – تُمَشِّطُنِي – تَبْحَثُ – تَرْفُو – لَمْ أَكْبُرْ – يَرِثُ – لِيَفْهَمَهَا – يَحْفَظَ – أُفَسِّرَ – لَمْ تَقُولِي – تَقُولُ – تَتَذَكَّرِينَ – لَمْ أَصْرُخْ لِأَلاَّ أُوقِظَ – أَعْرِفُ – يُخَرِّبُ – لِتَمْنَحَنِي – تَبْكِي – لَمْ يَمُوتُوا – لِتَعْرِفَ – تَتْفَتِحُ – لاَ تَرَى – لِتَرَى – يَرْكُضُ – دُونَ أَنْ تَبْكِيَ – لاَ نَلْتَقِي – تَقُولُ – لِتُضِيءَ – تُضِيءُ – تَرْمِي"	المؤنّث المفرد في دلالاته على: الطّبيعة (دَالِيَة: س : 2 + ظَبْيَة : س : 16)، وعلى الكِتابة (رِسَالَة: س: 4)، وعلى الأمّ (أُمِّي : س:6)، وعلى الوطن/ الأرض (بِلاَدُكَ: س: 35 + شَالَهَا) ↓ قرينة تنصهر فيها ومن خلالها الأمّ، في معناها الأوّل بالأمّ في معانيها الثّواني ↓ تتجلّى في المقطع السّابع بأكْمله فهو الغاية والمُنْتهى في النّصّ إنشاء فنّيّا، كما في رؤى الشّاعر آمالا يراها نجوما مضيئة في قتامة الظّلم والقهْر والاستبداد، هي نجوم يُضيء بها مسيرته في الحياة، ويصوغ من خلالها "قَصِيدَاتِه" بياناتِ حبّ وشقاء، وفناء ووفاء يتجلّيان في إنشاء أعمال قوْليّة طلبيّة في ثنائيّة تُبَرّر العنوان وتجعل مَتْنَ النّصّ انتشارا له، وما نَشْرُ الذّات إلاّ في علاقتها بالأمّ/ الوطن/ الأرض/ مِحنة الحياة والوجود ومن أجلها، (وهو ما يبرّر كثافة المفعول لأجله وظيفة نحويّة تُعِيد ترتيب ما يبعثره	الأعمال القوْليّة الطّلبيّة أساسها الأمر والنّهي "قُولِي – تَزَوَّجْ – لاَ تُصَدِّقْ – لاَ تَحْتَرِقْ – لاَ تَحِنَّ – كُنْ – انْطَلِقْ – احْمِلْ – ارْجِعْ"

	الزّمـان ويسـعى إلـى تكريسـه العُدوّ).	
توظيف الأسماء الأعلام: إضـافة إلـى اسم "حُورِيـة"، ذَكَـرَ محمـود درويـش اسـميْن آخـريْن: "هـاجِر – كَنْعـان"، وهمـا اسـمان لهمـا مـن الدّلالـة الإخباريّـة مـا يُؤصّـل الـنّصّ ضـمن مرجعيّـة تاريخيّـة واقعيّـة، بمـا أنّ الاسـميْن يحـيلان علـى شخصـيْن لهمـا وجود حقيقيّ فَ: هَاجِر:هي إحدى زوْجتـيْ إبـراهيم، عليـه السّـلام؛ وكنعـان: هـو بـن سـام بـن نـوح: إليْه يُنسب الكنعانيّون وكانوا أمّةً يتكلّمون بلغة تُضَارِعُ العربيّة.	دروِيـش يريـد المعـانيَ الأصـليّة ولكنّ إنشائيّة النّصّ تتجاوز ذلك فيتحوّل المعنـى إلـى حقل دلاليّ مُقترن بحنين إلى الأصول الأولى في وحدتها، فإذا معاني الاسميْن تـدُور علـى الشّـيْء ونقيضـه فـي ثنائيّـة الهجْـر والوصْـل، بـل الخروج والإقامـة، فالواقع والحُلْم، فـي إقامـة العَهْـدِ مـع الأرض واللّغـة والدّين.	
المعاجم المعتمدة: معجـم الألـوان : يُختـزل فـي: "حَسُّـون – دَالِيَـة – نَبِيـذِي – الذَّهَبِيّ – الْحَمَام – قَمَر – قَمْحِيًّا السُّـمَاق – عُـرْف الـدِّيك – الطَّـاوُوس – الرَّمْـل – السّمَاء – الصّحْرَاء – حِنّاءَها – لِتُضيء – السَّوْدَاء – نُجُوم – شَالَها" "تَحْتَرِق لِتُضيء" معجم الزّمان :	احتفـال محمـود درويـش هـو احتفـال بالطّبيعـة فـي صـفائها ونقائها وجمالها ولامحدوديّتها = هو السّعي إلـى التّخلّص من قـبح الماضـي والحاضـر تحديـدا لملامـح المسـتقبل الّـذي يـراه وضّاءً فيُنشئ مراسم الاحتفال بـه حيـاة لا تكـون إلاّ بـالموْت (س: 18)، ونُـورا لا يتجلّـى إلاّ بالنّـار ومنها. الزّمـان زمانـان فـي هـذا الـنّصّ: وقائعيّ مُقترن بتجربة الشّاعر في الحيـاة الّتـي ألقـى بظلالهـا علـى الإبـداع الفنّـيّ فانصـهر فيـه	هذه الثّنائيّات إنْ هـي إلاّ الفُروع لأصل: الأنـا/ هـي، أو الشّـاعر/ الأرض = **الشَّـــــــــــال**: العلامة المميّزة – الوِشاح – عَلَم فلسـطين الّـذي نَشَـر محمـود درويـش ألوانـه مـن خـلال تعـداد عناصر الطّبيعة. ⟺ مُبـرّر اعتبـار هـذا الـنّصّ مَزيجـا مـن شـعر ونثـر بالانفتاح على : * الأقصوصة من حيْث:

"فَكَّرْتُ يَوْمًا بِالرّحِيلِ" (س:1) "أُمِّـي...تَرْمِـي، فِـي قَصِـيدَاتِي الأَخِيرَةِ، شَالَهَا"	وتحوّل إلى زمن سرديّ قصصيّ يقـوم علـى التّصـوّر الجمـاليّ للـذّكريات مـن ناحيـة، وللتّطلّعات المُستقبليّة من ناحية أخرى.	انحكام النّصّ بثنائيّة كبرى بيْن بدايـة هـي الرّحيـل؛ ونهاية هي الاستقرار الّذي يتجلّى لغـةً فينتشـر أيْضـا فـي مـتن النّصّ، ويظلّ الحلمَ الغايةَ؛ الحيّز النّصّيّ: الضّيق؛ الموضوع: هو موْقف وإحساس ولحظة وعي؛ طبيعـة مـادّة الموضـوع ووحـدة المكوّن:الأنا/ الآخر؛ المكـان : ذو علاقـة عُضـويّة دقيقة مع سائر العناصر؛ أسلوب وصف المكان: محكوم بالاقتضاب والانتقاء؛ الـزّمن : وإنْ تباعـد حـدّاه (البداية والنّهاية)، إلاّ أنّه يتكثّف في حيّزٍ قصير، إذْ يعمد محمود درويش إلى انتقاء لمحات سريعة مـع التّركيـز علـى الاهتمـام بِـ "اللّحظة"، لحظة التّذكّر فالتّعبير الشّعْريّ؛ الشّخصـيّات: متّصـلة أساسـا برؤيـةِ مُنْشَـئها أو إحساسِـه فـي لحظة معيّنة[19]؛ وصف الشّخصيّات: الاقتضاب والاقتصار على ما يُوافق وحدة التّأثير أو وحدة الانطباع؛

[19] نعْمَدُ في إبراز الخصائص الأجناسيّة، إلى الاختزال لأنّنا في مرحلة تأليفيّة من ناحية، ولأنّنا لا نرْغب في التّكرار بما أنّ الجزئيّات والتّفاصيل سبق أنْ ذَكَرْناها، و ما نريد في هذه المرحلة من العمل هو تبيّن وجوه الالتقاء بيْن نصّ محمود درويش، النّصّ محور الاهتمام، والأقصوصة جنسا أدبيّا مخصوصا.

		نسق البناء: نسق غيْر خطّيّ يغلب عليْه الانتقاء والإسقاط (وحتّى الارتداد) ولا يحكمه إلاّ هاجس بلوغ وحدة الانفعال؛ منطق البناء: مبدأ التّناقض أو الإدهاش أو التّضادّ حتّى حصول المُفاجأة أو التّنوير أو المَآل غيْر المُنتظر؛ الإيقاع : قفزات لا انتظام في إيقاعها؛ مركز الاهتمام: الوحدة، ثنائيّة الأنا/ هي في إطار علاقة تلازميّة؛ موضع الذّروة أو مركز الثّقل: لحظة النّهاية، وهي ليست تعقّدا، وإنّما إدهاش أو مفاجأة أو مآل غيْر مُنتظر، ولا تكون إلاّ في نهاية العمل: "**شَالَهَا**": اللّفظة البديل عن عنوان النّصّ بل حتّى عن متنه، فإذا المقصود ليْس ما يقوله النّصّ تصريحا وإنّما ما يُحيل عليه تلميحا؛ الأسلوب: أسلوب نثريّ، لكنّه ذو روح شعريّة، وهو قائم على الإضمار والإيحاء؛ الحيّز المتحكّم في توجيه العمل: نهاية العمل حيْث تأتلف جميع العناصر في "لحظة التّنوير" الّتي يُضاء بها كلّ ما سبق؛ *(قسومة، 2000، 51–*

		(53
فنّ القصّ والسّرد مُغرقٌ في القدم مُنفتح على أشكال عديدة وحضارات متنوّعة اصطبغت في أحيان كثيرة بِبُعْدٍ طقسيّ ملحميّ غنائيّ؛
تدفّق الحياة تَحُدّه الشّخصيّة إذْ تنبتّ عن الواقع وتتصهر في بوْتقة الإيحاء ومرجعيّات مختلفة من خلال تصريف الضّمائر وشحنها بخبايا النّفْس الإنسانيّة.
(قسومة، 2000، 5)
* السّيرة الذّاتيّة مِنْ حيْث:[20]
الأنا/ هو: جدليّة تحكم الخطاب لغةً ومُحتوى، إذْ ينبع الحديث من الأنا ليرتدّ إليْها محورا ينشر الذّات من خلال الحديث عن الآخر حياة وتجربة وفكرا تترك آثارها في النّفْس فيُعيد الشّاعر صياغتها جدلا بيْن الواقع والفنّ؛
التّقدّم بالارتداد: أمّا التّقدّم فيقترن بنسقيّة الخطاب وزمنيّته

[20] عنايتنا بهذيْن الجنسيْن الأدبيّيْن (نقصد الأقصوصة والسّيرة الذّاتيّة) لها ثلاثة مبرّرات:

1. صلتهما بشِعريّة النّصّ محور الاهتمام، وهو ما بيّنتُه شرحا وتحليلا؛

2. هو مَدخل نقديّ يساعد المُتعلّم على التّذكّر من خلال استعادة ما قد يكون حصل لديْه من معارف، وتعهّد ذلك بالإثراء والإضافة؛

3. المقارنة بيْن الأجناس الأدبيّة: وجوه الاختلاف فإمكانيّة الاتّفاق والتّآلف في إطار رؤية أدبيّة مخصوصة.

وهي الأهداف الّتي تحيل أيْضا على تجاوز حدود النّصّ المقروء إلى النّصوص المجاورة خصوصيّات، ووظائف؛ وأبعادا دلاليّة ونقديّة.

		تقدّمًا خطّيًّا، وأمّا الارتداد فيقْترن بالخبر أحداثا وَقَعَتْ ويبْحث الشّاعر في الذّاكرة لِيسْتعيدها، فيَذْكُرها في زمن مُطلق تتداخل قرائنه وتفْقِد حدود معانيها لأنّها تنصهر في دلالة واحدة: هي المُعاناة مطلقًا؛ الواقع: الوقائع والحوادث إنْ هي إلاّ قادح للكتابة، إذْ يوهم كاتب السّيرة الذّاتيّة بالحديث عن الواقع وعن الذّات تماهيًا بيْن الشّخصيّة والكاتب/ الرّاوي، لكنّ هذه الخصائص تقف عند عَرَضِ النّصّ، أمّا جوْهره فهو تصوّر الكاتب/ الذّات للواقع وانطباعاته عن الحوادث ونقْده للمواقف، فتكون السّيرة الذّاتيّة بناءً على ذلك، رُؤية عن الواقع وليْست رؤية له؛ هي مَزيج ممّا هو فِطريّ عفويّ تلقائيّ، وما هو واقعيّ يأتي في شكْل اعترافات، وما هو نمطيّ بمثابة القواعد العامّة الّتي تَحْكُم السّيرة الذّاتيّة جنسا أدبيّا يتميّز عنْ غيره من الأجناس[21].

[21] « Le récit et sa représentation » – Colloque de Saint – Hubert : 5 – 8 Mai 1977, Edition Payot – Paris – 1978, p.14 .

التّأليف:

- يبدو هذا النّصّ متغيِّرًا إذْ يأخذ البناء أشكالاً وأساليب عديدة، إلاّ أنّه يحافظ على نظام فقراته وإيقاعه. وتُعتبر الصّبغة النّثريّة فيه جزءًا من شعريّته الّتي تقوم على الانعطاف في مستوياتٍ هي: "أ. النّزوع نحو التّجريبيّة أيْ المحاولة الدّائمة للخروج من طُرُق التّعبير المستقرّة أو الّتي أصبحتْ قوالبَ وأنماطًا وابتكارَ طُرُقٍ جديدة؛

ب. تفجير الوحدة الصّغرى الّتي قال العرب بضرورة استقلاليّتها في صُلْبِ القصيدة، ونعني بذلك البيْت الشّعريّ لصالح الوحدة الكبرى، أي القصيدة. فلم نعد نجد الحدود الفاصلة بيْن الوحدات معنى ذلك أنّ التّوجّهَ الشّعريَّ الجديد يطرح النّصّ كوحدة كلّيّة؛

ج. الانتقال من المرحلة الغنائيّة إلى المرحلة التّركيبيّة في الشّعر" *(السّعيدي، 2012، 200)* بالمزج بيْن أجناس أدبيّة متعدّدة.

- إنّ الثّنائيات العديدة الّتي حكمتْ هذا النّصّ الشّعريّ تبيِّنُ "طبيعة العلاقة بيْن تجربة الشّاعر في الواقع وتجربة الذّات المتلفّظة في القصيدة بما هي علاقة لا تقوم على الانعكاس، بلْ تأسّس على إعادة الخلق والتّشكيل" *(الحاج، 2008، 11)* باستبدال الحياة الأصل في استعارات شعريّة تحوّل سيرة الذّات مفهومًا وتجلّيًا، و"الحقيقة الموضوعيّة إلى حقيقة ذاتيّة" *(Hamburger، 1986، 249)* في الرّؤية والتّجربة تتّخذ بُعديْن: أوّلهما واقعيّ من حيْث العلاقة بالزّمان، وثانيهما شعريّ من حيْث العلاقة بيْن الذّات واللّغة وتجلّي كليْهما في أصداء الآخر إيقاعًا تحقّقه الأساليب الفنّيّة من ناحية، ونوازع الشّاعر وأفكاره من ناحية أخرى.
- هذا النّصّ الشّعريّ هو مزيجٌ من واقع في المرجع، وخيال في الصّياغة الفنّيّة. وهو صورة من الأنا في العالم إذْ تمثّل جزءًا منه، وفي الكوْن الشّعريّ إعادة صياغة للذّات إذْ تريد أنْ تنفصل عن التّاريخ، فإذا هي متجذّرة فيه دلالات تتكثّف عبْر الرّمز والتّلميح في اللّفظ، وتتناثر وتتشظّى عبْر نشْر الذّات إنشاءً للذّكرى، ورغبةً في جعلها استمرارًا في الحدث من وجهة نظر الأنا اختيارًا وانتقاءً، ونفيًا لمعنى الزّمان الموضوعيّ.

التّقويم: إنتاج كتابيّ[22]

فِيمَ ترى قيمة هذا النّصّ الشّعريّ: في نزوعه إلى الحداثة من خلال التّجريب، أمْ في الالتزام بقضايا الإنسان وشواغله؟

ادْعَمْ موقفك بثلاث حجج مختلفة نوْعا ومرجعا.

1/ في الالتزام بقضايا الإنسان وشواغله	حُجّة شِعريّة	شِعر درويش نفْسه إذْ كان تعبيرا عن: • وجوده الذّاتيّ. • ذات أمّته الّتي تحتضنه بِـ "آلامها الطّويلة، وأحلامها الجميلة بالعَوْدَة"[23] • فلسطين : ألم العِشق والنّبع الأصل.
2/ في التّجريب الشّعريّ جزءا من الحداثة بُعْدا إبداعيّا مقترنا بالبُعد الزّمانيّ	حُجّة نفسيّة وِجدانيّة	الوظيفة التّأثيريّة الّتي يسعى الشّاعر إلى تحقيقها في المُتلقّي هي قَبَسٌ من نبرات قوله، وإيقاع نفسه، ومنابع شِعره. = الشّاعر إذْ يتأثّر وينفعل بِمَنْ وما حوْله، فإنّ نسيج النّصّ يكون بصفة فطريّة انعكاسا لمختلف

[22] أُتْبِع شرحَ نصّ درويش بشكلٍ مِنْ أشكال الإنتاج الكتابيّ لغاياتٍ هي:

- ✓ اتّخاذ القراءة على أنّها ممارسة اجتماعيّة تضع في الاعتبار تمثّلاتٍ وقِيَمًا واستعمالاتٍ وعمليات نفسيّة وفيزيائيّة ومعرفيّة مركَّبَةً، غايتها بناء المعنى بالرّجوع إلى مكتوبٍ؛ والكتابةُ – إذْ تقوم على نفس خصائص المنهج والمرجع – تُنشئ المكتوبَ أيْضًا؛
- ✓ أنّ النّصّ، أيّ نصّ ، يُمكن أنْ يُقْرأ قراءات متعدّدة، والقراءة قد تفتح المجال أمام تصوّرات دراسة تربط بيْن النّصّ وبيْن مساره التّاريخيّ إنشاءً وبحْثًا في بُعْدٍ أدبيّ أوّلاً، وحضاريّ ثانيًا؛
- ✓ رغم ما قد يتميّز به النّصّ مِنْ خصوصيّة وذاتيّة في مستوى التّجلّي، وقبْله في دوافع التّعبير وإخراج التّجربة من كوامن الذّات إلى ظواهر الجماعة وردود أفعالها، فإنّ النّصّ يُفسح المجال أمام البحث في التّفاعلات النّاشئة بيْن النّصّ مُنْتَجًا ومُنْتِجًا؛
- ✓ إنّ مسألة البحث في تطوير الإنشاء الفنّيّ، لا يمْكن أنْ يُنْظَرَ إليْها من خلال شاعر واحد، أو كاتبٍ واحد؛ فهي مسألة خلافيّة، سواء أ تعلّق الأمر بقراءة آنيّة، أو بأخرى زمانيّة؛ وفي أيّ حال من الأحوال، فإنّ القراءات تُفضي إلى ثراء المخزون الثّقافيّ الإنسانيّ عامّةً ربْطًا بيْن التّفكير والنّقد القائم على الجدل خاصّةً.

وهي أهدافٌ ليْستْ بمعزلٍ عن الأهداف البيداغوجيّة والتّعليميّة الّتي يُفْتَرَضُ أنْ تكُون مباشرة – إذَا كان التّوجُّهُ فقط، إلى التّلاميذ المَعنيّين بالعمل إنْ رُبِطَ ببرامج التّدريس الرّسميّة – لكنّنا منذ مقدّمة الكتاب، أعلنّا الرّغبتة في اتّساع دائرته لمرونة أدوات الدّراسة ومنهج البحث فيها بحيْث تشمل أكثر منْ مجال؛ فجعلنا الغايةَ البعيدةَ هي الأصل، أمّا القريبة، فأردناها فرعًا قد ينمو ويتطوّر فيحاكي الأصلَ في جوهريّته واستمراريّته إعمال عقلٍ لا إثارة وجدانٍ.

[23] الحبيب هولة: "محمود درويش شاعر المُقاومة" – مجلّة : "مرآة السّاحل"، السّنة 7 – العدد 27 – أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر، ص: 18.

		المشاعر والأحاسيس الّتي تعتمل في نفسه. ⇦ جميع مُكوّنات النّصّ وخَلفيّاته هي مرايا للجانب الانفعاليّ الوِجدانيّ.
3/ مِنَ العبث الفصل بيْن الفنّ والالتزام	حُجّة منطقيّة عقليّة	إذَا كانت القضايا الّتي يتناولها محمود درويش وغيْره من شعراء المُقاومة ،هي ممّا يعيشه في الواقع عَبْرَ الذّاكرة أوْ من خلال القصيدة، فمن الطّبيعيّ أنْ تكون هناك علاقة تلازميّة بيْن الشّكل والمُحتوى تجاوزًا للحُدود وكسرًا للقيود إفاضةَ شعور على الشّعريّة: ⇦ تنتج عن ذلك إقامة توازن معقول بيْن العناصر الفكريّة والعاطفيّة [24]

[24] عبد القادر القطّ: "شعراء المقاومة بيْن الفنّ و الالتزام، ا محمود درويش" – مجلّة : " المجلّة " – العدد172 – أفريل 1971، ص ص: 8–9.

القسم الثّاني:

يخصّ تلاميذ السّنة الرابعة ثانويّا (شعبة الآداب)

1. المسرحيّة:

نصّ عن مسرحيّة: "مغامرة رأس المملوك جابر "، لسعد اللّه ونّوس.

النّصّ:

1. ***زبون 1*** **: وَجَابِرُ!**

زبون 3 **: مَاذَا حَدَثَ لَهُ؟**

الحكواتي **: وَلَمْ يَكُنْ جَابِرٌ يَعْرِفُ مَنْ هُوَ هَذَا الرَّجُلُ الَّذِي يُمْسِكُهُ بِقَبْضَةٍ مِنْ حَدِيدٍ، وَيَجُرُّهُ وَرَاءَهُ غَيْرَ عَابِئٍ بِذُهُولِهِ أَوْ قَلَقِهِ. وَمِنْ دِهْلِيزٍ إِلَى دِهْلِيزٍ، حَتَّى وَصَلَ بِهِ إِلَى غُرْفَةٍ بَدَتْ غَرِيبَةً. تَمْتَلِئُ بِالسِّيَاطِ وَالسَّلاَسِلِ وَالْبَلْطَاتِ[1]. وَكَانَ لَهَبٌ نَفْسُهُ تَفُوحُ مِنْهُ رَائِحَةٌ شَبِيهَةٌ بِرَائِحَةِ الْمَقَابِرِ. وَكُلَّمَا سَرَقَ جَابِرٌ نَظْرَةً إِلَى وَجْهِهِ الْمَعْدَنِيِّ، أَوْ تَطَلَّعَ فِي الْغُرْفَةِ شَعَرَ بِقَلْبِهِ يَغُوصُ فِي أَعْمَاقِهِ وَبِالصَّمْتِ ثَقِيلاً يَزِيدُ الْغَمَّ غَمًّا، وَالْخَوْفَ خَوْفًا. وَحَاوَلَ جَابِرٌ أَنْ يُبَدِّدَ رَهْبَةَ الْجَوِّ، فَرَاحَ يَتَكَلَّمُ آمِلاً أَنْ يَجْعَلَ قَسْوَةَ مُرَافِقِهِ تَلِينُ، لَعَلَّهُ يَفْهَمُ مَا يَحْدُثُ لَهُ.**

(غُرْفَةُ "لَهَبٍ".. حُجْرَةٌ ضَيِّقَةٌ مُعَتَّمَةٌ، ذَاتُ لَوْنٍ قَاتِمٍ صَدِيءٍ فِيهَا سَلاَسِلُ وَبَلْطَاتٌ وَسِيَاطٌ وَقَاعِدَةٌ خَشَبِيَّةٌ مُلَطَّخَةٌ بِأَلْوَانٍ حَمْرَاءَ وَسَوْدَاءَ. عَلَى أَحَدِ الْجُدْرَانِ ثَمَّةَ رَأْسٌ مُعَلَّقٌ. وَعَلَى حَائِطٍ آخَرَ عُلِّقَ قِنَاعٌ مُخِيفٌ.. يَجُولُ جَابِرٌ بِبَصَرِهِ فِي أَرْجَاءِ الْغُرْفَةِ، فَتَرْتَعِشُ مَلاَمِحُهُ رُعْبًا وَيَبْدَأُ بِالتَّعَرُّقِ.

"لَهَبٌ" صَامِتٌ، جَامِدٌ، وَجْهُهُ مَعْدَنٌ بَارِدٌ. وَيَبْدُو شَدِيدَ اللاَّمُبَالاَةِ...)

جابر **:** (يَتَكَلَّمُ بِلاَ ضَابِطٍ.. الْخَوْفُ وَالذُّهُولُ يَمُوجَانِ فِي عَيْنَيْهِ، وَيَخْتَلِجَانِ فِي صَوْتِهِ)

أَعْرِفُ.. أَعْرِفُ.. صَحِيحٌ أَنَّ بِلاَدَكُمْ بَعِيدَةٌ. وَلَكِنْ سَمِعْتُ مِنْ بَعْضِ الرَّحَّالَةِ وَالْمُسَافِرِينَ كَثِيرًا عَنْ عَادَاتِكُمْ. لاَ تَتْرُكُونَ زَائِرًا يُغَادِرُ بِلاَدَكُمُ الْجَمِيلَةَ، قَبْلَ أَنْ تُكْرِمُوهُ، وَتَعْرِضُوا لَهُ مَا لَدَيْكُمْ مِنْ تُحَفٍ وَأَشْيَاءٍ نَادِرَةٍ. وَاللَّهِ أَعْتَقِدُ أَنِّي سَمِعْتُ أَيْضًا عَنْ هَذِهِ الْغُرْفَةِ. لاَ شَكَّ أَنَّ لَهَا قِصَّةً هَائِلَةً، يَشِيبُ لَهَا الشَّعْرُ.. (لَهَبٌ لاَ يَكْتَرِثُ بِهِ.. فَبَعْدَ أَنْ يُغْلِقَ بَابَ الْغُرْفَةِ بِالْمِزْلاَجِ[2] يَنْصَرِفُ إِلَى تَحْضِيرِ بَعْضِ الأَدَوَاتِ) **تُرْوَى قِصَصٌ مُشَوِّقَةٌ وَجَمِيلَةٌ عَنْ بِلاَدِ الْعَجَمِ! يَتَحَدَّثُ النَّاسُ أَيْضًا بِلُعَابٍ يَسِيلُ عَنْ لَذِيذِ مَآكِلِكُمْ وَعَادَاتِكُمْ فِي الْكَرَمِ وَفِي إِجْبَارِ الزَّائِرِ عَلَى تَنَاوُلِ كُلِّ مَا يُقَدَّمُ لَهُ، حَتَّى وَلَوْ صَارَتْ مَعِدَتُهُ كَبَطْنِ**

---

[1] **بَلْطَاتٌ**: جمْعٌ مفرده بلطة، وهي عامّية. أمّا الفصيح، فهو البلْط، والبلط المِخراط، وهو الحديدة الّتي يَخرِط بها الخرّاط. *(لسان العرب، ا، 246؛ المنجد في اللّغة، 2005، 48)*

[2] **الْمِزْلاَجُ**: اسم آلة متعلّق بالفِعْل زَلَجَ؛ ويُقَالُ زَلَجْتُ وأَزْلَجْتُ البابَ، أيْ أغلقته، والمِزلاج المِغْلاق، إلاّ أنّه يُفْتَحُ باليد؛ والمِغْلاق الّذي "لا يُفْتَحُ إلاّ بالمفتاح"، سُمِّيَ بذلك لسرعة انزلاجه. *(لسان العرب، ااا، 132؛ المنجد في اللّغة، 304،2005)*

20.الحَامِلِ. وَاللَّهِ كُنْتُ أَتَمَنَّى لَوْ أَبْقَى هُنَا وَقْتًا طَوِيلاً أَتَفَرَّجُ عَلَى بِلاَدِكُمْ وَأَتَعَرَّفُ إِلَى عَادَاتِكُمْ. لاَ بُدَّ أَنَّهَا عَادَاتٌ لاَ مَثِيلَ لَهَا. (لَهَبٌ يُسِنُّ بِهُدُوءٍ بَلْطَةً كَبِيرَةً) **وَلَكِنْ تَنْتَظِرُنِي فِي بَغْدَادَ أَشْيَاءٌ لاَ تَقْبَلُ التَّأْجِيلَ** (يُحَاوِلُ أَنْ يَضْحَكَ بِأُلْفَةٍ، فَتَأْتِي ضِحْكَتُهُ صَفْرَاءَ). **إِنَّ امْرَأَةً يَدُوخُ الْمَرْءُ بِمُجَرَّدِ النَّظَرِ إِلَيْهَا، تَتَزَيَّنُ الآنَ فِي بَغْدَادَ انْتِظَارًا لِعَوْدَتِي. وَأَقُولُ لَكَ، مُنْذُ اللَّحْظَةِ الَّتِي سَلَّمْتُ فِيهَا الرِّسَالَةَ، لَمْ أَعُدْ مَمْلُوكًا كَسَائِرِ الْمَمَالِيكِ. لَقَدْ أَجْزَلَ الْوَزِيرُ فِي مُكَافَأَتِي. يُهَيِّئُ لِي مَرْكَزًا مَرمُوقًا، وَيُزَوِّجُنِي، وَيُعْطِينِي ثَرْوَةً** (يُرَبِّتُ عَلَى 25.كَتِفِهِ بِتَوَدٍّ، وَيَبْتَسِمُ) **مُكَافَأَةٌ مُغْرِيَةٌ لاَ يَحْلُمُ بِهَا رَجُلٌ!** (يَهْمِسُ وَكَأَنَّهُ يَتَقَرَّبُ مِنْهُ) **أَنَا الَّذِي دَبَّرْتُ الْحِيلَةَ لِلْخُرُوجِ بِالرِّسَالَةِ مِنَ الْمَدِينَةِ، رَغْمَ شِدَّةِ الْحُرَّاسِ عَلَى أَبْوَابِهَا. كَمْ كَانَ سُرُورُهُ عَظِيمًا! لَوْ تَرَى عِنَاقَهُ لِي عِنْدَمَا أَرَدْتُ الرَّحِيلَ، لَقَدْ عَانَقَنِي، تَصَوَّرْ.. وَاللَّهِ الْوَزِيرُ نَفْسُهُ عَانَقَنِي كَمَا أُعَانِقُكَ الآنَ.** (يُحَاوِلُ أَنْ يُعَانِقَ "لهب" مُتَظَاهِرًا بِالْمَرَحِ، لَكِنَّ الآخرَ يَدْفَعُهُ بِقَسْوَةٍ فَيَرْمِيهِ جَانِبًا)، **يَا اللَّهُ.. مَا أَقْوَى ذِرَاعَكَ! وَلَكِنْ لاَ تَبْدُو مَرِحًا.** (يَنْهَضُ لَهَبٌ، وَيُهَيِّئُ الْقَاعِدَةَ الْخَشَبِيَّةَ، كَمَا يُحْضِرُ السَّلاَسِلَ. يُتَابِعُهُ جَابِرٌ 30.جَاحِظَ الْعَيْنَيْنِ) **أَعْرِفُ.. أَعْرِفُ. كُلُّ إِنْسَانٍ وَلَهُ طَبْعُهُ. وَلَكِنْ، هَلْ فَهِمْتَ الآنَ سِرَّ عَجَلَتِي. إِنِّي لاَ أَسْتَطِيعُ حَتَّى أَنْ أَبِيتَ لَيْلَتِي هُنَا. إِنَّهَا الآنَ تَتَزَيَّنُ وَتَنْتَظِرُ. تَعْرِفُ! الْمَرْأَةُ تَضْجَرُ بِسُرْعَةٍ مِنَ الانْتِظَارِ** (بَعْدَ أَنْ يَنْتَهِيَ لَهَبٌ مِنْ إِعْدَادِ كُلِّ شَيْءٍ، يُمْسِكُ جَابِرًا مِنْ ذِرَاعِهِ. وَبِقَسْوَةٍ، يَرْبِطُ يَدَيْهِ بِالسَّلاَسِلِ وَيُوثِقُهُمَا خَلْفَ ظَهْرِهِ.. يَمْتَقِعُ جَابِرٌ. يَتَشَدَّدُ بَصَرُهُ، وَيَتَلَعْثَمُ لِسَانُهُ بِالْكَلِمَاتِ) **وَلَكِنْ.. مَاذَا تَفْعَلُ؟ بِاللَّهِ عَلَيْكَ مَا هَذَا. لاَ شَكَّ أَنَّ مَوْلاَيَ مُنْكَتم يُرِيدُ أَنْ يُمَازِحَنِي.** (لَهَبٌ يَطْرَحُ جَابِرًا أَرْضًا.. يُجْبِرُهُ عَلَى الرُّكُوعِ، وَيُوثِقُ رِجْلَيْهِ 35.أَيْضًا. جَابِرٌ يَصْرُخُ كَمَا لَوْ أَنَّهُ يُحَشْرِجُ[3]) **يَا اللَّهُ.. مَاذَا تَفْعَلُ؟ أَنَا الآنَ رَجُلٌ رَفِيعُ الْمَقَامِ، وَلِي زَوْجَةٌ وَثَرْوَةٌ. بَلَّغْتُ الرِّسَالَةَ عَلَى أَحْسَنِ وَجْهٍ، وَسَأَعُودُ لأَنَالَ الْمُكَافَأَةَ. مُكَافَأَتِي. الرَّحْمَةَ.. الرَّحْمَةَ.**

(يَخْتَفِي الصَّوْتُ، وَإِنْ كُنَّا لاَ نَزَالُ نَرَى جُحُوظَ عَيْنَيْ جَابِرٍ وَحَرَكَاتِ فَمِهِ وَهُوَ يَصْرُخُ، وَيَسْتَغِيثُ.. يُحَاوِلُ الإِفْلاَتَ.. وَلَكِنَّ الأَوْثِقَةَ مُحْكَمَةٌ.. يَسْتَمِرُّ الْمَشْهَدُ وَيَتِمُّ إِيمَائِيًّا عَلَى صَوْتِ الْحَكَوَاتِي..)

الحكواتي **: وَلَمْ يَعْرِفْ جَابِرٌ أَنَّ هَذَا الرَّجُلَ الَّذِي يُنَادُونَهُ "لهب" هُوَ بِالذَّاتِ سَيَّافُ بِلاَدِ الْعَجَمِ. 40.وَالسَّيَّافُونَ يَتَّصِفُونَ دَائِمًا بِالدِّقَّةِ. لاَ يُهْمِلُونَ شَيْئًا، وَلاَ يُحِبُّونَ الْكَلاَمَ. وَمَا أَنْ أَصْبَحَتْ كُلُّ الأَدَوَاتِ جَاهِزَةً حَتَّى أَمْسَكَ لَهَبٌ بِيَدِهِ الْمَعْدَنِيَّةِ رَأْسَ الْمَمْلُوكِ جَابِرٍ. وَضَعَهُ عَلَى الْقَاعِدَةِ الْمُلَطَّخَةِ بِالدَّمِ الْيَابِسِ. وَبِضَرْبَةٍ مِنْ بَلْطَتِهِ الْمَسْنُونَةِ، فَصَلَ رَأْسَهُ عَنْ جَسَدِهِ.**

(يَتِمُّ ذَلِكَ إِيمَائِيًّا، وَأَمَامَ الْمُتَفَرِّجِينَ. يَنْتَشِرُ اللَّغْطُ بَيْنَ الزَّبَائِنِ.. ثُمَّ تَرْتَفِعُ الاحْتِجَاجَاتُ)

---

[3] **حَشْرَجَ**: غرغر [صات الرّجل وجاد بنفسه عند الموت] عند الموت وتردّد نفسُهُ. *(لسان العرب، ا، 89؛ المنجد في اللّغة، 2005، 135)*

زبون 2 **: مَا هَذَا؟**

زبون 3 **: يَقْطَعُونَ رَأْسَهُ بَعْدَ كُلِّ مَا فَعَلَ!**

زبون 2 **: لاَ يَجُوزُ.**

زبون 1 **: مَا هَذَا الْجَزَاءُ!**

زبون 4 **: قُلْتُ لَكُمْ، يُمْكِنُ أَنْ تَنْتَظِرَهُ أَيْضًا أَسْفَلَ الْمَرَاتِبِ.**

زبون 2 **: إِنَّنَا لاَ نَقْبَلُ.**

زبون 1 **: نِهَايَةٌ غَيْرُ عَادِلَةٍ.**

زبون 3 **: يَنْبَغِي أَنْ يَنَالَ مَا تَسْتَحِقُّهُ فِطْنَتُهُ.**

الحكواتي **:** (يَعْلُو صَوْتُهُ، وَيُحَاوِلُ السَّيْطَرَةَ عَلَى الضَّوْضَاءِ). **وَبَعْدَ أَنْ تَدَحْرَجَ رَأْسُ الْمَمْلُوكِ جَابِرٍ، حَمَلَهُ السَّيَّافُ لَهَبٌ، وَالدَّمُ يَقْطُرُ مِنْهُ وَتَأَمَّلَهُ طَوِيلاً، ثُمَّ انْفَجَر يُقَهْقِهُ.**

(السَّيَّافُ يَتَقَدَّمُ مِنَ الزَّبَائِنِ، حَامِلاً الرَّأْسَ الْمَقْطُوعَ.. يَنْظُرُ إِلَيْهِمْ وَيُقَهْقِهُ).

زبون 2 **: أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنْ هَذِهِ الْخِلْقَةِ.**

زبون 1 **: هَيْئَةُ عَزْرَائِيلَ.**

زبون 3 **: قَطَّعَ اللَّهُ يَدَكَ.**

السّيّاف **:** (يَتَوَقَّفُ عَنِ الْقَهْقَهَةِ. يَتَفَرَّسُ فِيهِمْ بِعَيْنَيْهِ الْحَجَرِيَّتَيْنِ، فَيَفْرِضُ عَلَيْهِمِ الصَّمْتَ وَالرَّهْبَةَ. يَضَعُ الرَّأْسَ بَيْنَ رَاحَتَيْهِ وَيُقَرِّبُهُ مِنْهُمْ).

كَانَ مَوْتُهُ تَحْتَ فَرْوَةِ رَأْسِهِ،

وَلَمْ يَدْرِ.

قَطَعَ الْبَرَارِي يَحْمِلُ قَدَرَهُ عَلَى رَأْسِهِ،

وَلَمْ يَدْرِ.

كَانَ يَحْلُمُ بِالْعَوْدَةِ رَجُلاً عَالِيَ الرُّتْبَةِ،

تَنْتَظِرُهُ زَوْجَةٌ وَثَرْوَةٌ.

لَكِنْ بَيْنَ الْمَوْتِ وَهَذِهِ الْعَوْدَةِ،

الْمَسَافَةُ سُؤَالٌ.

الحكواتي **: وَلَمْ يَسْأَلِ السُّؤَالَ.**

(تَتَفَجَّرُ قَهْقَهَةُ السَّيَّافُ كَقَهْقَهَةِ عِفْرِيتٍ... ثُمَّ يَرْوِي الرَّأْسَ لِلْحَكَوَاتِي، فَيَلْتَقِطُهُ وَيَضَعُهُ بَيْنَ يَدَيْهِ.. بَيْنَمَا يَخْرُجُ السَّيَّافُ حَامِلاً مَعَهُ الدِّيكُورَ).

زبون 1 **: أَعُوذُ بِاللَّهِ. هات شاي يا أبو محمّد.**

زبون 3 **: وَأَنَا أَعْطِنِي فِنْجَانًا مِنَ الْقَهْوَةِ.**

سعد اللّه ونّوس. مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة، دار الآداب – بيْروت، 2004. ص ص: 313 – 317.

بناء النّصّ العامّ:

يُصاغ النّصّ مبتدأً تعجّبًا واستفهامًا مُولّديْن لتطوير النّسق السّرديّ على أساس علاقة تواصل اضطراريّ بيْن الزّبائن والحكواتيّ (بما أنّه لا يستجيب لرغباتهم فعليًّا، بقدر ما يسير على نهجٍ وضَعَه هو إجراءً؛ بل منشئ الكتاب "السّميك العتيق" المَرْجِع الّذي به ومنه يستمدّ الحكواتيّ سلطته المعرفيّة وكذلك "التّاريخيّة" الفكريّة)؛ فإذا الحكاية أقوالٌ مِنْ قِبَلِ الحكواتيّ، وأفعالٌ وانفعالاتٌ على مستوى السّرد كما الوصف صلة شخصيّة (جابر) بغيْرها (لهب)، وبالمكان غرابةً، وبالزّمان صراعًا.

ويتقاطع صوْت الحكواتيّ مع صوْت سعد اللّه ونّوس (إشارة مسرحيّة)، وما التّقاطُع إلاّ التقاءٌ يصِل بيْن نصّ المسرحيّة إنجازًا وإجراءً، وفكرةً وتصوّرًا مخصوصًا لبلْورتها وفق رؤية للمسرح مخصوصة بنيةً، وطُرُقَ إخراج، وتأسيسًا لرؤية فنّيّة جماليّة وواقعيّة تاريخيّة ونقديّة أساسها التّجريب والتّغريب؛ فإذا مكوّنات الخطاب النّصّيّ النّقديّ تشي بِـ "**المصير الفاجع**" يحاول "جابر" أنْ يراه بمِنظار غيْر المنظار، لكنّ الصّراعَ الخفيّ الّذي يضع بكلكله على الشّخصيّة يُحوّل أفعالها وأقوالها إلى ضَرْبٍ مِنَ العبث يتجلّى في قطيعة كلّيّة بيْن جابر وسائر القوى الّتي تُطوّقه وهي المكان، والزّمان، و"لهب" ، والسّلطة خاصّة متمثّلة في الأمر (الوزير العبّاسيّ)، وفي القضاء (منكتم ملك العجم أو التّتار): أنْ يكون لفائدة الآخر، أو لفائدة الذّات!!

وما يُرشِّح صبغة النّصّ المأسويّة هو ما يعيشه "جابر" مِنْ مُتناقض الأحوال والأحاسيس: يعيش على أنقاض ماضٍ هو جملة آمال تُؤْذِنُ بالتّحوّل إلى آلامٍ يسعى "جابر" إلى طمْس ملامحها بوَضْعِ قِناعٍ، صورة حياة مُشرقة جميلة، لكن بيْن قناعة الأنا وبيْن إقناع الآخر هُوّة فاصلة تتمثّل في الخطاب أحاديّ الطّرف، وهو **طِرادة** يحضر مِنْ خلالها "جابر" مُهَيْمِنًا على القوْل، ويحضر مِنْ خلالها "لهب" مُهَيْمِنًا على الفِعل متملّكًا لناصيته. هي ذات المفارقة الّتي تفصل بيْن الواقع سلطة نفوذ وعقل، وبيْن الحلم سلطة أهواء و"أوهام".

ويمتدّ الكلام ويتمطّط، وتضيق الأحداث وتنحسر لتنحصر في الحدث المركز: **خاتمـــة** "**جابر**" وانحباس صوته. ومقابل ذلك، تأخذ الأحداث مسارًا آخر تجلّى بيْن الحكواتيّ والزّبائن مسرح مقهى، وبيْن هذا المسرح وبيْن مسرح الخشبة يمثّله "لهب" السّيّاف لا تمثيلاً قطعيًّا بيْن المسرحيْن، ولكن تواصليّا يُفْسِح

المجالَ للنّصّ/ النّقد عسى أنْ يكون الانتهاءُ إلى اعتبار "جابر" بطلاً أو ضحيّة: الأسباب والمُبرِّرات!؛ **فإذا النّصّ جدلٌ بيْن المَقول والمسكوت عنه.**

الموضوع:

مساعي "جابر" لرؤية الواقع المُريب بمنظار الآمال الكبيرة، وفشله في ذلك سقوطًا في القدر المحتوم، وما كان مِنْ رُدود أفعال متعدّدة تجاه الفاجعة.

أقسام النّصّ:

معيار التّقسيم: طبيعة الحركات وخصائصها:

1. مِنِ بداية النّصّ ← "... شديد اللاّمبالاة...": حركة **نفسيّة** (رهبة "جابر" وفزعه: الأسباب والتّجلّيات)؛
2. مِنْ: "جابر: (يتكلّم بِلا ضابط..." ← "... عَنْ جسده": حركتان متناقضتان:

حركة **قوليّة كلاميّة** (جابر: محاولة تبديد الفزع) **≠** حركة **فعليّة** (لهب: الفِعْل والتّفاعل مع الجماد دُون الإنسان): الإعداد والاستعداد للفاجعة.

3. بقيّة النّصّ: حركة ردود أفعال: التقاء مسرح الخشبة بمسرح المقهى، أو "التّاريخ" بالواقع

≠ انقطاع العقل عن الوجدان

≠ التقاء العقل مع الفكر إنشاءً مسرحيًّا فنّيًّا نقديًّا.

التّحليل:

كيفيّة القول	مضمون القول	مقاصد القول
الشّخصيات: ✓ **جابر:** - شخصيّة مضطربة، لكنّها تحاول أنْ تجدَ استقرارها في الإسهاب في الكلام، كلام مُفارق للسّياق موضوعًا (س 16 – 17)، زمانًا: الماضي (س 22 –	← الحقيقة هي ضَرْبٌ مِنَ الوهم يظنّ مِنْ خلالها "جابر" أنّ الفواصل والحدود المُتكلِّسة الّتي تُمَيِّزُ الخاصّةَ عن العامّة قد تهاوتْ، ولكنّ الهاويةَ هي مصير	⇦ هو بطل بمفهوم التّراجيديا الكلاسيكيّة من حيْث: إيمانه بالذّات؛ رفض حدود المنزلة "الطّبيعيّة" والسّعي إلى المنزلة الرّفيعة

23) – المســـــتقبل (س 24 – 25)؛ – شخصـيّة ترغـب فـي الجمـال حيْثمـــا وُجِـــد (س 23 – 24)، ولهـا طموحـاتٌ كبيـرة (س 27 – 33)؛ – تبدو شخصيّة في غاية الذّكاء والفطنـة، إذْ تـدبّر مـا عجـز عـن تـدبيره أربـاب السّـلطة وممثّلوهـا (س 31 – 32) ← عقلهـــــــا مُطوّقٌ بالغريزة والأهواء والتّعالي عـنْ حـدود المنزلـة "الطّبيعيّـة"/ الاجتماعيّـة الّتـي كَرَّسَـها انحكـام الاجتمـاعيّ بالسّياســيّ تفاضــلاً طبقيًّا ووجوديّا. تجلّى التّعالي في (س 34 – 35).	"جابر" الّذي ينتظره: يراه ولا يراه (س 43 – 44). إنّ "جـابر" لـمْ يفتأ يعلّل نفسه بالآمال والأحلام (س 44 ← 46) رغـم مصـيره المنظور؛ وإنّ في ذلك لسِمة مِنْ سِمات البطل التّراجيديّ: يتعالى عن حـدود منزلتـه، ويسـعى إلـى الفِعْل بـإرادة ومسؤوليّة؛ وهـو مـا يتنافى وتجاهلَه الحقيقة أو إهماله لخصوصيّة الصّراع (صراع غيْر متكـافئ ضـدّ قـوى منظـورة هـي: "لهـب" السّـيّاف، وكـلّ القـرائن الدّالّـة علـى النّهايـة المحتومـة؛ وضـدّ أخـرى غيْـر منظـورة هـي الموت ومرجعها الوزير العبّاسـيّ [محمّـد العلقمـيّ]، وملـك العَجَـم [منكتم بـن داوود]: يُظهِران غيْـر مـا يُبْطِنان، ويمثّلان السّلطةَ في مختلف تجلّياتها. إنّ طبيعة هذا الصّراع ترشّح الطّابع المأسويّ، وهنا تُطْرَحُ الإشكاليّة: هل "جابر" بطل أمْ ضحيّة؟)	مهمـــا تكـن الحـواجز والعراقيل يراهـا البطـل التّراجيـديّ مجـرّد أعراض أمام الجوهر الّذي يبحث عنه ويراه جوْهرًا فرْدًا؛ تحلّيـــه بـــالإرادة والمســؤوليّة والفعل فالوعي؛ لكن يقابل مُطْلَقَ مـا سـبق بحـدوده؛ فبقـدْر مـا رأى "جـابر" نفسـه "داهيـة"، كمـا قـال عنـه بعـضُ الزّبـائن، فـإنّ هنـاك ثغـرتيْن تحـدّان مـن "عبقريّتـه": أولاهما: التّكالب على المادّة في مختلف تجلّياتها إقصاءً للمعاني والمصـلحة العامّـة، إغراقًـا فـي التّمسّـك بالمصـلحة الخاصّـة؛ وثانيتهمـا: أنّـه اعتمـد الخديعـة، ومَنْ يخـادع مرّةً يمكِن أنْ يخدع إلى ما لا نهايةَ، فكيْف للوزير أنْ يأتمنـه بعْد ذلك وقد ترك "جابر" باب الغدْر مفتوحًا عليْه! (↔ مُبـرِّر إغـراق الـوزير فـي التّفكيـر وقطْعِـه ديوانَـه جيئـةً وذهابًـا وهـو يكتـب الرّسـالة علـى "رأس المملـوك جـابر"، الرّسـالة الّتـي بهـا ينحـت "جـابر" بطـلاً تراجيديّا مصيره المحتوم اختيارًا.) ⇦ هـو ضـحيّة القـدَر والزّمـان والسّلطة والنّظام الاجتماعيّ: هي القوى المنظـورة الّتـي أراد "جـابر" أنْ يتجاوزهـا، فبقـيَ رهـين الإرادة (س 46).

✓ **لهب (السّيّاف):** شخصـيّة نكـرة مِـنْ حيْـث الهُويّـة، مُخَصَّصَـة لُغـةً وخطابًـا باسم الإشارة و"ال" التّعريف: "هذا الرّجل" (س 3)؛ قوّة جسديّة (س 3): "**يُمْسِكُهُ بِقَبْضَةٍ مِنْ حَدِيدٍ**"؛ وتحجُّرٌ نفسيّ/ وجدانيّ: "**وَجْهُهُ الْمَعْدَنِيُّ**" (س 6)؛ هـو رمـز الموت: "**وَكَانَ لَهَبٌ نَفْسُهُ تَفُوحُ مِنْهُ رَائِحَةٌ شَبِيهَةٌ بِرَائِحَةِ الْمَقَابِرِ**" (س 5 – 6)؛ شخصيّة تبعث على النّفور والاشمئزاز (س 6 ← 8). إنّها شخصيّة تمرّست بالموت حتّى أصبحتْ جزءًا منه: تعيش خارج حدودي الزّمان والمكان الموضوعيّيْن إلاّ حدود غرفة/ قبر، فالوجود بالنّسبة إلى "لهب" مُخْتَزَلٌ في أدوات الموت ورموزه (س 53 – 54).	← في الجزء الأوّل من النّصّ، تتمسّك الشّخصيّة بصمتٍ رهيب رهبة الفعْل الّذي تُقْدِمُ عليْه، والأفعال الّتي سبقته جميعًا إنْ هي إلاّ جزءًا منه، لمْ يتكلّمْ "لهب" فكأنّه يرى في ذلك تبديدًا للجهد والتّركيز اللّذيْن يكثّفهما **حدَثًا أصلاً** للنّصّ الصّغير (محور الاهتمام)، وللنّصّ الكبير (مسرحيّة: "مغامرة رأس المملوك جابر" ككلٍّ)، وبعْده يكون الكلام والفِعْل (في اتّجاهٍ عكسيّ)، فإذَا كلامه صدى للجوقة في المسرح الكلاسيكيّ تعليقًا على الحَدَث وتفسيرًا له وتعليلا (س 74 ← 81)؛ وإذَا فِعْلُهُ الأوّل (في الجزء الأوّل من النّصّ) وفعله الثّاني (في الجزء الثّاني منه) علامة تواصل لمْ تُقطع مشهدًا وإخراجًا (لكن فقط على مستوى النّصّ المكتوب) بيْن مسرح الخشبة	= ارتباطًا بهذا المشهد – في حدوده المسرحيّة: ركح خشبة – فإنّ سعد اللّه ونّوس لمْ يخالف خصوصيات بناء شخصيّة البطل التّراجيديّ كما رُسِمتْ منذ الإغريق، لكن هل ينفي هذا محاولات التّجريب عند ونّوس في رسْم الشّخصيّة؟ ⇦ إنّها ردود أفعال آنيّة تعكس مدى وعي المتفرّج بما يشاهد، بلْ بما أراده ونّوس كُلاًّ تنفصل أجزاؤه حدودًا لكنّها متّصلة تركيبًا (س 72 – 73 + س 82 – 83). وأَنْ يجعل ونّوس السّيّاف – ممثِّلاً – "**يَخْرُجُ (...) حَامِلاً مَعَهُ الدِّيكُورَ**"، فلكيْ يكرّسَ لدى الزّبائن/ المتفرّجين أنّ ما كانوا يروْنه صورة مِنْ واقع تضمحلّ تجلّياته سيْرورة زمانيّة لكن تبقى آثاره في إعادة النّظر فيه ونقده؛ وإنّ في ذلك لعلامةً مِنْ علامات التّجريب والتّأسيس لمسرح جديد لا يقطع مع المسرح الكلاسيكيّ لكنّ أُسُسَه هي تصوُّرٌ آخر للمشهد، وللشّخصيّة، وللفعل/ ردّة الفعل؛ كلّ هذا في إطار علاقة أفقيّة بيْن الممثِّل والمتفرّج، وبيْن النّصّ الْمُنْتَجِ وبيْن النّصّ الْمُنْتَجِ حوله: جدلٌ في الخطابيْن

✓ **الزّبائن:** – لهفة في التّعرّف إلى بقيّة أحداث الحكاية: قد تؤسّس المصالحة بيْن العقل والوجدان لكنّها تغلّب ثانيهما، ولعلّ في ذلك ما يقلّص رغبة الحكواتيّ بل رغبة سعد اللّه ونّوس في أنْ يكون الزّبون واعيًا يرى الأحداثَ واقعًا، لا متفرّجًا ينحكم بلحظة المشاهدة (س 1 – 2)؛ – استغرابٌ وتعجّبٌ من النّهاية الّتي آلَ إليْها "جابر" (ردود أفعال الزّبـــائن: س 1 ← 3) ≠ ردّة فعل الزّبون الرّابع (س 61): "***زبون 4*** : **قُلْتُ لَكُمْ، يُمْكِنُ أَنْ تَنْتَظِرَهُ أَيْضًا أَسْفَلُ الْمَرَاتِبِ.**"	وبيْن مسرح المقهى، والكلّ في دائرة الأفعال يدور. ← ردّة الفعل، بأيّ شكْل من الأشكال، تمثّل الوعي لكن بدرجاتٍ متفاوتة، وتفاوتها رهين النّظرة إلى الحياة بتفاؤلٍ: زبون 1، 2، 3، أو بتشاؤم: زبون 4، لكنّه التّشاؤم الّذي يجعل الفرد يعيش واقعه بكلّ أحداثه المريرة، وأنْ يكون واقعيًّا تجاهها؛	السّياسيّ والاجتماعيّ، كما في الخطابيْن المسرحيّ والنّقديّ. ⇦ الاحتكام إلى المنطق أو اللاّمنطق: لكن ما الّذي يعنيه كلاهما، ومَنْ يحدّد هذا المعنى؟ ووفق أيّ معايير؟!
✓ **الحكواتيّ:** إنّه المحور الّذي يستقطب كلّ الأحداث ويؤلّف بيْنها مسرحيّتيْن، وزمانيْن، وواقعيْن، ورؤى مختلفة إلى درجة التّباين في الكثير من الأحيان، وإلى ائتلافٍ في أحيانٍ قليلة. إنّه يتسلّم الرّواية مجازًا، مِنْ سعد اللّه ونّوس، ويسلّمها بدوْره، إلى شخصيات الممثّلين اختيارًا منه، وإلى شخصيات الزّبائن اضطرارًا، وهم يحتكمون		

إلـى الفوْضـى والآراء الانطباعيّـة الانفعاليّـة: "**يَنْتَشِـرُ اللّغْـطُ بَـيْنَ الزَّبَائِنِ.. ثُمَّ تَرْتفِعُ الاحْتِجَاجَاتُ**"؛ لكنّــه يســترجعها متــى شــاء وبالصّيغة الّتي يريدها (س 65) إيــذانًا باســتئناف الحكــي، أو إعلان نهايته، النّهاية الّتي تكون فسحة زمانيّة لا تقوم على تقديم "المعرفـة" لكـن، علـى ملاحظـة كيْفيّـة استصـاغتها مشـكلة ثقافـة وأوضاع. **الحوار:** **الخصائص:** • **أطرافه:** متعدّدة تراوحتْ بيْن التّعريف: (جـــابر – لهـــب – وربّمـــا الحكـواتيّ: "العـمّ مـؤنس"، ربـط نـصّ لاحـق بـآخر سـابق علـى أسـاس المعرفـة المُضْـمَرة)؛ وبـيْن التّنكير: (زبـون 1 – زبـون 2 – زبـــون 3 – زبـــون 4)؛ كمـــا تراوحـت بـيْن التّخصـيص إفـرادًا إمّا ترقيمًا: زبـون 1 – زبـون 2 – زبــون 3 – زبــون 4)، وإمّــا مفــردة خاصــيّة تتعلّــق بكــلّ الشّخصـيات بمـا أنّهـا فرديّـة لا جماعيّـة؛ وبيْن التّخصيص صفةً (الزّبائن – الحكواتيّ – السّيّاف):		

هـذه الخاصـيّة الأخيـرة أُقْصِـيَ منهـا "جـابر" وشـملت سـائر الشّخصيات. • **توزيعه:** غيْـر متكـافئ: الغلبـة فيـه والهيْمنة كمًّا لـ**جابر** الّذي استأثر بالخطـاب فتحـوّل خطابـه إلـى **طرادة**، كما جُعِل الحوار سردًا.	← قد يُبرّرُ ذلك بثنائيّة الزّوال خروجًا من مسرح الأحداث فعلا، والبقـاء فيهـا موضـوعَ حـديث؛ والبقـاء ديْمومـة تواصـل ذي بُعْـديْن: أوّلهمـا ثنائيّـة الحيـاة والمـوت فـي علاقـة تلازميّـة تتابعيّـة، وثانيهمـا تواصـل بـيْن المسرحيّتيْن حتّى ينصهر الواقعيّ في الفنّيّ، والتّصوّر في الإنجاز، والقناع صورة مِنْ صور "التّاريخ" فـي المُقنّـع صـورة مِـنْ صـور "الواقع". ← تـداخلتْ فـي الطّـرادة ومـن خلالهـا مواضـيعُ شتّـى وانفعـالات عـدّة وفـق جملـة مـن الثّنائيـات هـي: الخفـاء والتّجلّـي؛ الـذّهول فـالتّجلّي واللاّمـبلاة فالتّجاوز؛ الموت والحياة؛ السّعادة والشّقاء؛ الأمـل واليـأس؛ الجمـال والقُـبح؛ المـادّة والمعنـى؛ الواقـع (الحقيقة) والحُلم (الوهم والزّيْف)؛	⟻ إنّ استئثار "جابر" بـالقول لـمْ يكـن إلاّ شـكلاً مـن أشـكال تمكينـه مـن الحيـاة قبْـل زوالهـا، فكأنّـه يستنزفها فـي كلّ مظاهرها ومتناقضـاتها وإنْ علـى سـبيل القوْل لا الفعل؛ وهذا مِنْ مميّزات البطـل التّراجيـديّ: يعتقـد أنّـه يتصـاعد ولكنّـه يتهـاوى نحـو **انحدار**.

وبدرجة أقلّ مِنْ "جابر"، يتحكّم **الحكـواتيّ** فـي مختلـف مسـارات النّصّ وخصائصه ودلالاته.	القوّة والضّعف؛ الثّبات (المقاومة) والانهيار (العجْز). ← تدخّلاتُـه دقيقـة مضـبوطة موضـوعة فـي سـياقاتها بمـا لا يُفْسِـح مجـالاً للفوْضـى أو الاضـطراب فـي نسـيج الـنّصّ ومكوّناته. وطريقة الحكواتيّ في الكـلام فيهـا كثيـر مـن الاتّـزان والرّصـانة، وهـي ذات صـبغة تقريريّة جافّة.	⇦ تدخّلاته فاصلة واصلة بيْن مسرحي الخشبة والمقهى تـأطيرًا لنظرة ونّوس التّأليفيّة، ولتأسيسه علاقـة أفقيّـة بـيْن ممثّلِـي المسرحيْن. وتـأتي هذه التّخّلات فـي مفاصـلَ دقيقـةٍ مـن الـنّصّ إيـذانًا بالبدايـة، والتّحـوّل والتّغيّـر علـى مسـتوى الحـدَث، والنّهايـة. ويـزاوج الحكـواتيّ فـي تدخّلاتـه، بيْن صورته ووظيفته التّراثيّة وهي الحكايـة قصْـد الإمتـاع، وبـيْن صورته ووظيفته كما رآهما سعد اللّه ونّوس، تجلّياتِ فنٍّ تجريبيّ تتعدّد فيه ومِنْ خلاله المرجعيات دون أنْ تتنافر أو تتباعد؛ فيكون السّرد حكاية ومحاكاة، هو الخيْط النّاظم بيْنها جميعًا.
بـيْن **الزّبـائن:** الحـوار متكـافئ مِنْ حيْث الكمّ والتّوزيـع. جـاءتْ تدخّلات البعْض في مطْلع النّصّ لتتكثّـف البقيّـة فـي آخـره ردود أفعالٍ تعدّدتْ وربّما اختلفتْ. أقـوال الزّبـائن مُقْتَضَـبَةٌ يغلـب عليْها الانفعال.	← توزيعها بهذه الطّريقة محكومٌ بطبيعـة الـنّصّ لتسليط الأضـواء على الحدث كما على الحديث. ← هـي مـرآة تعكـس هامشـيّتهم وقِصَـرَ نظرهـم وقُصُـورهم عـن بلـوغ المـدى مـن أحـداث مسـرح الخشـبة بـلْ مـن أحداثهم أحداثِ	= يظـلّ الحكـواتيّ هـو رمـز المُثقّف في صلته بالمجتمع رمزِ تهمـيش وتخلّـف؛ لكـنّ الحكـواتيّ هـو المثقّـف الّـذي لا يُنْـتِج المعرفـة، ولكـن يسـتقيها مِـن أصـولها وثوابتهـا، ويسـعى إلـى تبليغها للآخر. وتُطْـرَحُ إشـكاليّة إلـى أيّ مـدى وُفِّق سعد اللّه ونّوس في اختيار هـذه الشّخصـيّة وجعْلهـا نمطًـا/

	الواقع. **الوظائف:** – فتح أفق السّرد، وتوسيع دائرته تمهيدًا للنّهاية (س 1 – 2)؛ – إرجاء الحدث/ الفاجعة بسردنة الحوار، وجعْله ينفتحُ على الوصف أيْضًا من خلال تكثيف دلالات النّهاية الحتميّة (س 3 ← 9)؛ – إبراز ملامح الشّخصيّة المحوريّة (جابر) وفق جملة من المتناقضات (الطّرادة)؛ – إبراز طبيعة العلاقة بيْن "جابر" (التّودّد – التّقرّب – محاولة رؤية الحُسْن المنشود في خضمّ القُبْح الموجود – محاولة تخفيف وطأة الفناء والموْت، إذْ يُثْقِلان كاهل "جابر" قرائنَ مرئيّة محسوسة لا مجال لتجاوزها؛ وتؤول كلُّها إلى تلاشٍ وخُواءٍ أمام ملامح "لهب")، وبيْن "لهب" (ديْدنه القطيعة التّامّة مع الإنسان مقابل "الانسجام" الكلّيّ مع المكان رغم بشاعته، شيْءٌ يسكت عنه كلامًا ويعبِّر عنه صمتًا رهيبًا (الطّرادة)؛ – الخروج من دائرة السَّتْر إلى هتْك السّتر، بالتّحوّل من التّلميح	رمزًا؟ ⇦ إنّ الصّراع الفعليَّ هو الّذي يخوضه المُثقّفُ/ المفكِّر في مجتمعٍ تغلب عليْه العتمة والتّمسّك بها.

	إلى التّصريح: الكشْف عن حقيقة "لهب" وعن الحدث/ الفاجعة (س 50 ← 54)؛ – الكشْف عن مختلف جزئيات الحدث وتفاصيله ↔ فظاعة الواقع وبشاعته (س 65 – 66)؛ – الكشْف عن الجدل القائم بيْن العقل (س 82) وبيْن العاطفة (س 69 ← 71)؛ – الرّجوع إلى الواقع لا باعتباره انعكاس مشهد تمثيل وإعادة صياغة له، بل الواقع نقطة بدْء (س 85 – 86) من خلاله يبدو الزّبائن أسيري حلقة مُفرغة أو بنية لوْلبيّة يتوهّمون الخروجَ من إحدى دوائرها لكنّهم يجدون أنفسهم في نفس المسار دائرة أخرى لا تزيدهم إلاّ دُوَارًا في خضمّ صراعات لا تنتهي مِنْ منظورهم إلاّ تمسُّكًا بصورةٍ أنموذج هي صورة القائد الظّاهر بيبرس.	
الإشارات المسرحيّة: **الخصائص:** – هي قليلة مقارنةً بالحوار؛ – تكاد تكُون متوازنةً مِنْ حيْث الكمّ والتّوزيع، باستثناء الإشارة المسرحيّة الأولى لموْقعها مِنْ سياق الأحداث/ الحدث؛	**الوظائف:** – وصف المكان وجعْله يُؤذن ويُحيل على "المصير الفاجع" (س 10 ← 12). إنّه مصيرٌ/ حدثٌ، ولكنّه حلقة في سلسلة	⇦ ما تُحيل عليْه هذه الإشارات المسرحيّة هو الاتّصال بالمسرح/ الخشبة أساسًا؛ على أنّ بعضَها يشي بتدخّل سعد اللّه ونّوس ناقدًا ومتصوِّرًا

– يغلب عليْها الوصف (لصلة ذلك بسياق الكلام والأحداث معًا)؛ كما يغلب عليْها التّقطّعُ إمّا ارتباطًا بطبيعة الشّخصيّة الْمُتَحَدَّثِ عنها، وإمّا تحقيقًا لعنصر التّشويق مراوحةً بيْن التّصريح والتّلميح، وبيْن الوضوح والإيماء؛ – تراوحتْ بيْن الجمل الفعليّة وبيْن الجمل الإسميّة، وفي الحالتيْن، لها صبغة خبريّة إخباريّة تقريريّة؛ – تتوزّع على النّصّ بأكمله، وتتعلّق بجميع الشّخصيات، وإنْ بدرجات متفاوتة.	اقترنتْ فيها الحُمرة حداثةَ عهْد بالموت، بالسّواد قِدَمَ عهْدٍ به و"أُلْفَةٍ" عبْر الزّمان في مختلف قرائنه يمثّلها "لهب" بما أنّ المكانَ غُرفته؛ – إبراز مواقف الشّخصيات من المكان: "**جابر**": فزعٌ ورُعْبٌ (س 12 – 13 + 15) ≠ "**لهب**": برودةٌ ولامبالاة (س 14)؛ – إبراز طبيعة العلاقات بيْن الشّخصيات: اتّصالٌ مِنْ قِبَلِ "**جابر**" (س 35) ≠ انفصال مِنْ قِبَلِ "**لهب**" (س 35 + 40 ← 43)؛ – تقدّمُ نسق الأحداث نحو الانحدار والتّلاشي والاضمحلال (س 47 ← 49)؛ – تحقيق التّواصل بيْن المسرحيْن وضمانه (س 55 – 56 + 67 + 72 – 73 + 83 – 84)، وفي الأخير الإعلان عن نهاية مسرحيّة الخشبة.	لخصوصيات إخراج المشهد. الإشارات المسرحيّةُ في ظاهرها نَسْجٌ على مِنوال هو المسرح الإغريقيّ؛ أمّا باطنها فيُكْسِبُ النّصَّ خصوصيات **التّجريب** مِنْ خلال العلاقات بيْن المسرحيْن والرّوابط، ومميِّزات **التّغريب** بإدخال عُنصري الغرابة والغربة على المشهد، كما على الواقع؛ وما أوّلهما إلاّ محاكاةً لثانيهما بما أنّ سعد اللّه ونّوس لا يَنْقُلُ التّاريخ إنّما يُحاكيه ويستلهمه لكَشْفِ **قضايا العصر والمعاصرة**.

التّأليف[4]:

- الأنا والآخر: إشكاليّة الهُويّة وصراعات الذّات؛
- الصّراع: الرّغبة والقانون: المكائد: تحوّلات ومصائر؛
- التّاريخ إذْ يُصاغ بطريقة فنّيّة يتحوّل إلى مجموعة أسئلة وأجوبة، صيغة مِنْ صِيَغِ إعادة تشكيل التّاريخ مِنْ منظور الواقع السّياسيّ العربيّ عبْر أسلوب التّغريب الزّمانيّ والمكانيّ للحديث عن أزمة الحاضر؛
- يرمي سعد اللّه ونّوس إلى أنْ تُصبِح القضيّة السّياسيّة والاجتماعيّة داخلة في نسيج العمل المسرحيّ، مُلتحمةً به التحامًا فنّيًا بجميع عناصرِه، كما كان يفعل "بريخت" في "تعليم النّاس الأخلاق مِن خلال نسيج فنّيّ بعيدًا عن الوعظ"[5]؛
- من خلال هذا النّصّ، تبدو المسرحيّة وقد "اتّكأتْ على حِقبة من التّاريخ العربيّ القديم لِتُلْقِيَ الضّوْء على واقعنا العربيّ المأزوم، وقد تمّ ذلك بأسلوبٍ فنّيّ رفيع استغلّ فيه الكاتبُ أسلوب التّناصّ والمفارقة والتّقاطع والتّقابل والتّكامل والرّموز، كما أفاد منْ إمكانات المسرح الكلاسيكيِّ والواقعيّ والبريختيّ والرّمزيّ، في إخراج نصّ مسرحيّ جديد ومُثير، أو نصّ إشكاليّ غنيّ بالأسئلة"[6]؛
- "مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"، كغيْرها مِنْ مسرحيات سعد اللّه ونّوس، تدور في فضاءي التّراث والتّاريخ، على أنّ طرافة النّصّ عنده، أيّ كان، إنّما تُقَاسُ "بمقدار عُدوله عن السُّنن المَعنيّة، أيْ بمِقدار ما يُحْدِثُه مِنْ تصدّعٍ في الأبنية التّقليديّة"[7].

---

[4] لمْ نُرِدْ مِنْ خلال هذا التّأليف التّمسّكَ بالنّصّ محورِ الاهتمام في كلّ جزئياته وتفاصيله، ما دُمْنا قدْ أنجزنا ذلك في التّحليل، لكنّنا أردنا به فسحَ مجالٍ لمواقفَ نقديّة تخصُّ **مسرحيّة**: "**مغامرة رأس المملوك جابر**"، وتتعدّاها إلى سائر مسرحيات **سعد اللّه ونّوس** تصوّرًا لمنهج مقارنة بيْنها: ائتلافًا واختلافًا مِنْ حيْث:

- الصّياغة الفنّيّة؛
- المرجعيات: بيْن السُّنّة والعُدول؛
- المضامين: المعاني والدّلالات؛
- النّصّ المرجع والخطاب النّقد.

[5] بريخت، نظريّة المسرح الملحميّ، ص: 115.

[6] سمير قطامي: دراسة في الرّؤية والتّشكيل، ص: 9.

[7] محمّد النّاصر العجيمي، وضعيّة الرّاوي في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد اللّه ونّوس، ص: 1.

المسرح عند ونّوس هو "إيقاظٌ وتحريض، ووعْيٌ وفِكْرٌ، وسياسةٌ واجتماعٌ، وكشفٌ واكتشاف. قضايا وهواجس تتبلور عِند ونّوس مِنْ خلال جُملة مِنَ الخصائص الفنّيّة هي:

– الخروج عن التّقاليد المسرحيّة؛

– تقديم مفهوم جديد للمسرح "مسرح التّسييس" حوارًا بيْن مساحتيْن: الأولى هي العَرْض المسرحيّ الّذي تقدِّمه جماعة تُريد أنْ تتواصل مع الجمهور وتحاوره؛ والثّانية هي جمهور الصّالة الّتي تنعكس فيها كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته؛

– خلفيّة "المعاصرة والحداثة" – "الرّمز والواقع" ← "أُمثولة الواقع"؛

– التّرابط بيْن الشّكْل والمضمون في المسرح التّجريبيّ "حيْث يكون لكلّ شخصيّة مِنَ الشّخصيات أكثر مِنْ بُعْدٍ واحد، بُعْدٍ يخدم المضمون السّياسيّ البعيد، وبُعْدٍ مبنيٍّ على أُسُسٍ التّكوين النّفسيّ ووحدة الانطباع وفقًا لحركة الدّراما. وهذا الأُسلوب المُركَّبُ يتناسب مع الهدف" [8]

[8] مُؤمنة عوف، نظرات في مسرح سعد اللّه ونّوس، ص: 5.

2. المقال الأدبيّ:

أ – حــول : "حــدّث أبــو هريْــرة قــال..." لمحمــود المسعدي؛

ب – حـول: "شـعر الحماسـة" مـن خـلال المُدَوَّنـة الّتــي يمثّلهـا كـلّ مِـنِ أبــي تمّـام، وأبــي الطّيّــب المتنبّي، وابن هانئ.

أ ـ حول : "حدّث أبو هريْرة قال..." لمحمود المسعدي؛

الموضوع:

قِيل: "لـمْ تكُنْ غايـةُ محمـود المسـعدي فـي "حَدَّثَ أبـو هُريْرة قـال.." روايـة الحكايـة، وإنّمـا حكايـة الرّواية تستمدّ أُصولَها وأصالتها من التّراث"

إلى أيّ مدًى يصحّ هذا التّوجّهُ؟

المقدّمة:

ينشأ الجنس الأدبيّ وهو متجاذب بيْن عناصر عديدة بعضها موضوعٌ هو المشترك بينه وغيره من أشكال التّعبير، وبعضها مأمول يسعى الأديب إلى إبرازه خصوصيةَ أثرٍ وذاتٍ في آنٍ.

هو الشّأن مع "حدّث أبو هريْرة قال..." حديثٌ رأى فيه البعضُ التّراثَ الأصالةَ وجهًا يُبرِز خصوصية هذا الأثر روايةً.

بقي بأيّ مفهوم نُظِرَ إلى الرّواية، ووفق أيّ علامات دالّةٍ عليْها وعلى الأثر في مميّزاتٍ هي مثارُ خلافٍ وجدلٍ؟

جوهر الموضوع:

I. التّحليل (الأطروحة) :

الإشكال المطروح هو ذو وجهيْن: أوّلهما: من حيث المفهوم؛ وثانيهما: من حيث التّجلّي.

الرّواية المفهوم	الرّواية التّجلّي
هي الصّيغة الّتي اختارها محمود المسعدي منذ عنوان الأثر: سندًا هو:"حدّث أبو هريْرة قال..." يستدعي،	والمراد بذلك المرجعيّات الّتي منها استقى محمود المسعدي مقوّمات روايته جنسًا أدبيّا يمتح من التّراث رغبة في الأصالة، يتجلّى ذلك في:

ضرورة، متْنا هو الأثر في امتداداته وتجلّياته المختلفة.

والصّيغة في أصولها الشّفويّة هي الثّقافة العربيّة جاهليّها تداول أخبار، وإسلاميّها راويًا هو أبو هريْرة بما يعنيه الاسم من:

– الصّحابيّ وحافظ الأحاديث وراويها؛

– النّحويّ الّذي اشتهر بآرائه تمكّنا من سنن الخطاب وقوانين اللّغة رواية وردًّا.

← إنّه الاختلاف في السّياق زمانا ولكنّه الاتّفاق في المرجع تاريخا عربيًّا يجعل الرّواية/ السّند/ الإطار تتفرّع إلى رواة: أمّا الجامع بينهم فصيغة وصبغة فنّية هي شأن كلّ إنشاء أدبيّ ينوس في إطار الواقع لكنّه يتجاوزه ويتعالى عليه ليكون المكوّنُ اللّغويُّ علامة تختزل جدليّة الواقع/ التّاريخ فالفنّ/ الرّواية، أدبا سرديّا تتمركز فيه الرّواية ذاتا فرديّة مفردة هي أبو هريرة عنوانا/ أصلا، وفروعًا/ رواية أجزاء من تجربة ← هذا الصّوت يصبح في صيغة الجمع بما أنّ الأحاديث تتداول أصواتٌ عديدة في روايتها هي: رجل من الأنمار، أبو المدائن، أبو سعيد، معن بن سليمان ، كهلان، أبو إسحاق عمرو بن زيادة السّعديّ، حرب بن سليمان، ابن مَسلمة السّعديّ: رواية عربيّة وأنساب عرب بما أنّ أسماء الرّواة الّذين يُحدّثون عن أبي هريْرة تُجذِّرُهُمْ، كما البطل، في نسب عربيّ شرقيّ صِرْف.

ولكنّ الجامع بيْن هذه الأصوات الرّوائيّة أيضا يتوزّع بيْن أمريْن اثْنين آخريْن:

– الأسماء أعلام ولا إخبار عنها ذواتٍ، لكن هو الانصهار في ذات أبي هريْرة ذوبانًا فيه، وإذا هي رموز وأُطُرٌ للاستيعاب فالنّقلِ، فلا وجود

- البيئة: عربية أصيلة، أماكن هي:

المدينة ومكّة الحضارة والدّين/ الكعبة ورحابها، قبلة الإسلام و الشّعائر؛

الجبل/ الكهف/ الارتفاع؛

الصّحراء البيْداء، ينتقل النّاس فيها على النّوق والنّجب؛

طُرُق القوافل؛

أحياء العرب (حيّ الأنمار في الصّحراء تحجبه عن مكّة كثبان ورمال): الحِلّ والتّرحال، بما يستدعيانه من الضّيافة والقِرى قيمةَ جودٍ وسخاء.

- الشّخصيات: ريحانة: السّبيّة ← العبوديّة إفراز أنظمة سياسيّة فاجتماعيّة صورة من العصر الجاهليّ في وجوه هي: الصّعلكة والغزوات والتّناحر واللّصوصيّة؛

كهلان:"من صعاليك العرب وشِدَادِ لصوصها"؛

لبيد: الشّعر ولبيد الفتى العربيّ رمز الشّجاعة والسّيادة والمنزلة الرّفيعة في القوم.

- الرّوافد: الأحاديث: مثّلتْ قالبًا فنّيّا شكّل في تراث العرب أداة تواصل و تبليغ روحًا سلفيّة؛

القرآن: تأثّر المسعدي به هيْكلاً: لغة ولفظا، وأسلوبا: تراكيب ونسجا، إيحاءً؛

أيّام العرب؛

الشّعر العربيّ/ غرض الغزل: لغةً ومضامينَ ومعانيَ؛

الأمثال السّائرة.

أسطورة إساف ونائلة، تردّدا بيْن المدنّس والمقدّس، وبيْن الجاهليّة والإسلام، وبيْن رمز العشق الحرام وأسطورة الفرح الكوْنيّ:

← حكايات الشّرق القديمة شجرًا وماءً.

لهؤلاء الرّواة إلاّ في نسق جماعيّ/ موحِّد. – وكما يكون السّند رواية عن طرف واحد فإنّه يكون سلسلة/ "هشام بن حارثة عن أبي عبيْدة"؛ "مَكين بن قَيْمة السّعديّ قال: حدّثني هشام بن صفرة الهُذَلِيّ قال"؛ وما ذلك إلاّ انفتاح على الثّقافة العربيّة في وجهيْن: * شموليّ لا يقتصر على نوع من الخطاب دون آخر، ولكن هي رواية الشّعر والنّثر، ورواية أشكال الثّقافة الشّعبيّة كما "الثّقافة العالمة"؛ * إسلاميّ تحديدًا نقل أحاديث الرّسول: سُنة وشريعةً وسيرة باعتباره الأنموذج الّذي لا نظيرَ له إلاّ نبوّة ورسالة، أمّا الختم ففرادة وتميّز. ⇦ إنّ صيغة الكلام روايةً تجانس الخطاب خصائص ودلالاتٍ. ← إنّ الرواية أيْضا في "**حدّث أبو هريْرة قال...**" صيغة أشمل لا تتعلّق بالأصوات الفرعيّة بقدر ما تعكس طبيعة الرّؤية الّتي تُشعّ منها رواية أبي هريْرة ورؤيته: إنّها العتبات/ الأقوال/المدخل/ التّصدير صيغة في الخطاب تعكس مفهوما مخصوصا للرّواية لدى محمود المسعدي لا يخرج عن إطار التّراث الأصالة، فإذا أبو هريْرة الرّاوي ليْس فقط ما يستدعيه من دين، وحديثٍ وعلمه، أو نحوٍ وأصوله، ولكن هو إلى ذلك كلّه الدّين في تجربة التّصوّف، والأدب والفلسفة تتبع من أبي حيان التّوحيدي "شيْخ الصّوفيّة وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ومحقّق الكلام ومتكلّم المحقّقين" *(كما عرّفه ياقوت الحمويّ في" إرشاد الأريب")*، ومن الغزالي، ومن الرّاغب الجرجاني . ⇦ إنّ التّصدير في بُعْدٍ من أبعاده، صيغة من	القصص الشّعبي/ أخبار العشّاق/ ▪عنترة وعبلة. ▪ كثيْر وعزّة. ▪ مجنون ليْلى... = القصص بيْن الواقع والخرافة والأسطورة بما هي جزء من عقائد العرب وطقوسهم.

صيغ الرّواية هي في منزلة وسطى بيْن الصّوت المفرد أبي هريرة، والأصوات الفرديّة/ الجماعيّة الّتي تتوزّع منه وتؤول إليْه روايةَ أحاديث فرعية.	

II. النّقاش (نقيض الأطروحة):

ممّا لاشكّ فيه أنّ أغلبَ ما أُسِّستْ عليْه رواية "**حدّث أبو هريْرة قال...**" هو ضمن التّراث أصالةً جزءا من الذّات العربيّة الّتي تسعى إلى تأصيل كيانها في خضمّ السّياسات الاستعماريّة والغزوات الفكريّة الثّقافيّة سواء أ تعلّق الأمر بفترة إنشاء الرّواية (بيْن سنتيْ 1939 و1940) أو زمان نشرها (1973)؛ أو هو زمان الإنسان العربيّ في مطلق دلالته، ينشأ من البدايات اللاّمحـــدودة، ويتواصل إلى اللاّمحدود أيْضًا، تصوّرا للحياة والموت، ثنائيّة تَحْكُم الوجود البشريّ وتوجِّه مسيرة الإنسان.

إنّ هذا الإطلاق في الزّمان مقوّما من مقوّمات السّرديّة أو أجناسيّة الرّواية في "**حدّث أبو هريْرة قال...**" تفتح المجال أمام الحدّ من التّوجّه القائل بأنّ هذا الأثر حكر على التّراث والأصالة سواءٌ أ تعلّق الأمر بالمفهوم أم بالتّجلّي:

محدوديّة القول على مستوى المفهوم	**محدوديّة القول على مستوى التّجلّيات**
إنّ من مقوّمات التّصدير، شكلا من أشكال الرّواية، ما يؤصّلها ضمن: 1/ التّـراث: لكـن لـيس فـي صـبغته العربيّـة المحضـة و لكن انفتاحا على الآخر كما صاغها كلٌّ من: ▪ ابسن: اشتهر بمسرحيّات ذات أبعاد فلسفيّة واجتماعيّة ، وعُرف بجمعه بيْن : - الرؤّية والرّؤيا؛ - الحسّ والمعرفة؛ - المحدود واللاّمحدود؛	المنطلق والعاديّ هو دراسة رواية "**حدّث أبو هريْرة قال...**" ضمن الرّواية العربيّة لكنْ ، لابدّ من الإحالة على أنّ نشأة الرّواية جنسا أدبيّا إنّما يؤول إلى الغرب، لكنّ أصول الآخر لا تنفي خصوصيّة الذّات كما أرادها محمود المسعدي مزاوجة بيْن تصوّريْن، وثقافتيْن، وحضارتيْن، كلّ ذلك في إطار الرّواية بما يجعلها جُمَّاع مفاهيم عديدة وتجلّيات مختلفة، وأهمّ هـذه التّجلّيات ومركزها هو الوجوديّة تيّارا فلسفيّا صاغه المسعدي كيانا/ أبا هريْرة إذ تأتلف فيه المتناقضات وتتجلّى تجربة في الحياة

- المقيّد والمطلق. ▪ بوبير ← مسرح ورواية وفلسفة؛ والالتقاء هو في طريقة استشهاد من تقاليد الغرب = تتعارض هذه " الغربيّة" في أسلوب الاستناد مع تلك "الشّرقيّة" في طريقة الرّواة ← ينتفي عن الشّكل صفاؤه التّراثيّ بل وانسجامه الفنّي ويصير موتَّرا ثقافيّا، بيْن قطبيْن متقابليْن: شرق وغرب. 2/ الرّواة من مستوى ثانٍ يجعلون الرّواية نقلَ خطاب واختزالا له يشعّ أيضا على ثقافة الغرب صِيَغَ رواية ليس بالمعنى المحدود للمفهوم أيْ تناول أخبار مشافهة ، ولكن باعتبارها جدلاً ثقافيّا لا يجعل الشّكل رهين حدوده الأجناسيّة أو المقاميّة بل هو صهر المختلف في إطار المؤتلف كلٍّ متجانس هو رواية "**حدّث أبو هريْرة قال...**"	والوجود والمطلق ذات مستويات عديدة: هي الحرّية والانطلاق والاتّحاد بالطّبيعة صفاءً وامتلاءً؛ وهي حيْرة تفرز ثورةً وتمرّدًا. وإنّ من تجلّيات الرّواية نزوعا نحو الغرب تعدّد الأصوات وتقاطعها وتسليم الرّواية من فرد إلى آخر، وهو النّزوع نحو الاغتراب المكانيّ والزّمانيّ أسطورة تتبع من ملاحم الإغريق وتُبْعَثُ من رحم الثّقافة الإنسانيّة الكونيّة نشيدا/ موسيقى تغنّيا بالأمجاد.

III. التّأليف:

● الرّواية في وجه من وجوهها، هي إعادة صياغة للتّراث السّرديّ خطابا أُنْشِئَ جدلاً بيْن المشافهة والتّدوين في الجنس الأدبيّ إذْ "تتكثّف وجوه الأصالة بشكلٍ خاصّ في (...) "حدّث أبو هريْرة قال..." من حيْث هو مُؤَلَّفٌ لمْ يتّبع فيه المسعدي سبيل القصّة بمفهومها الغربيّ المعاصر الصّرف، وإنّما شاء له صياغة نهلتْ من أشكال الرّواية القديمة، ونَقَل الكلام في أعرق صورة له وأقدسها، ونعني به "الأحاديث" كقالب فنّيّ شَكَّلَ في تراث العرب أداة تواصل وتبليغ (...) بِحُكْمِ أنّه وسيلة من وسائل نقْل الخبر في صورة من القص بليغة ومتينة ومُؤَكَّدَةٍ في سياق ما يعرض من أسانيدَ وما ترتكز عليْه من سلاسل نقل". *(الغريبي، 1994، 34)*

● "تحدّد كلمة "حديث" [في "**حدّث أبو هريْرة قال...**"] مصطلح القصص وترتفع كاللاّفتة تُعلن، منذ البدء، عن شكْل النّصّ، وهو شكْلٌ تليد تحفّ به هالة من المعاني الثّواني تحيل على ثلاث قيم

أصليّة: عراقة – عروبة – إسلام، ويعبّر اختيار هذا الشّكل عن موقف فكريّ حريص في ميْدان الإبداع الفنّيّ على إثبات الأصالة العربيّة تجاه الزّحف الحضاريّ الغربيّ، فيُصبح النّصّ طرفًا في صراع تاريخيّ كبير بيْن ثقافتيْن بلْ بيْن عالميْن: شرْق وغرْب، وتدشّن بذلك جدليّة محوريّة تجتاز النّصّ مِنْ أدناه إلى أقصاه وتنتظم حولها سائر الدّلالات"[9]. بهذا التّوجّه الّذي اختار المسعدي، لم تكن الرّواية الجنس الأدبيّ المحض بقدر ما كان رحلة بحث مستمرّ لا يؤمن صاحبها بالنّهاية بقدر إيمانه بالبداية مغامرة فنّية وفكريّة هي أحاديث مَتْنُهَا طاقات إيحائية وتجربة ومجاهدة.

● الرّواية مفهوما وتجلّيًا، أرادها محمود المسعدي ثقافة عربيّة إسلاميّة، وأنساقا سرديّة روائية عالميّة: تنوّعا وتقاطعا والتقاءً، يقول محمّد الباردي: "لقد أكّد كتاب "حدّث أبو هريْرة قال..." الإمكانيات الواسعة الّتي يُمكن أنْ يُتيحها التّراث السّرديّ، ولكنّه في نفس الوقت، أبرز القدرة على معانقة أحدث التّقنيات الفنّيّة، الرّوائيّة في الرّواية العالميّة في مناخ الثّقافة العربيّة الإسلاميّة.

فمن خلال أسلوب الحديث كما عُرف في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، استطاع أنْ يُعدّد الرّؤى وأنْ يقطع الزّمن الرّوائيّ في أسلوب حديث لمْ تَرتقِ إليْه الرّواية العالميّة إلاّ في النّصف الثّاني من القرن العشرين". *(67 ،1996)*

⇐ إنّها إيمان بالتّحوّل والتّبدّل خروجا من الضّوابط المسطورة، وُلوجا في اللاّمحدود إنجازا قوليّا؛ وإنتاجا فنّيّا؛ وإرادة إنسانيّة لا تحدّها إلاّ منزلتها البشريّة.

الخاتمة:

إنّ الرّواية في بُعْديْها المفهوميّ والأجناسيّ، هي محور يستقطب جملة من الثّنائيات لا تخرج عن إطار الأصالة قاعدة ومبتدأً، وعن المعاصرة تصاعدًا في بناء الأثر ثنائيّة سنُّة وعُدول؛ وهي أيضا الآخر الغرب في وضع المنوال ونسجه، كما الذّات/ الأنا في تصوّراتها الحضاريّة الفكريّة الذّهنيّة والإنشائيّة الفنّية.

[9] توفيق بكّار: "جدليّة الشّرق والغرْب" تحليل نصّ: "حديث العمى" – مجلّة: "الحياة الثّقافيّة"، عدد 13 – جانفي – جويليّة 1981، ص ص: 10 – 22.

ب – حول: ''شعر الحماسة'' من خلال المُدَوَّنة الّتي يمثّلها كلّ مِنِ أبي تمّام، وأبي الطّيّب المتنبّي، وابن هانئ.

الموضوع:

إلى أيّ حدّ يمكن اعتبار ما درستَ من نماذج في شعر الحماسة وصفا لذّات العربيّ الأصيـــل وبيئته؟

المقدّمة:

تعدّدتْ مناهج دراسة الشّعر العربيّ القديم ومداخله، فهي مفهوميّة اصطلاحيّة، أو بنيويّة أسلوبيّة، أو واقعيّة تاريخيّة. لكنّ الثّابت فيها جميعًا هو الشّاعر سواء أ كان بصفته هذه أو باعتباره إنسانًا؛ وقد تلتقي الصّفتان تأليفا بيْن الشّعر إنشاءً خطابيّا، وبيْن الشّعر مرجعا في علاقته بالبيئـة والواقع، وهو ما حدا بالبعض إلى القول بأنّ شعر كلّ من أبي تمّام وأبي الطّيّب المتنبّي، وابن هانئ الأندلسيّ هو التقاء بيْن الشّاعر ذاتا مُفردة، وبيْن أطرافٍ أخرى عديدة تختزل في المرجع.

فكيف كان التّأليف بيْن الذّاتيّ والموضوعيّ فيما أنشأه الثّلاثة من شعر حماسيّ؟

ثمّ، لماذا التّركيز في شعرهم على هذا المفهوم دون سواه، واستنادًا إلى الوصف تحديدًا؟

وهل الأصالة في هذا الشّعر الحماسيّ تتمثّل في المرجع ينظر إليه فقط، من زاوية ذات العربيّ؟

الجوهر:

I. التّحليل (الأطروحة):

النّماذج المقصودة وفق المدوّنة المدروسة هي أبو تمّام، المتنبّي، ابن هانئ

← إنّ لهم في شعر الحماسة تجلّيات ← ذات العربيّ الأصيل ↓ بيئته } عبّروا عن ذلك من خلال **الوصف**

⇐ 1/ وصف ذات العربيّ الأصيل من خلال المدوّنة: (هناك علاقة تلازم بين المباني والمعاني على أساس التّوازي؛ وإنّ اللّفظة من الإشكاليّة قد توحي بأحاديّة الجانب ≠ هي الوحدة محور اهتمام الشعراء الثلاثة؛ ولكنّ التّعدّد في السّجلاّت والمرجعيات)

- اعتماد النّعوت استنادًا إلى اسم الفاعل وصيغ المبالغة والصّفات المشبّهة للدّلالة على أنّ الذّات قادرة على الفعل، بل إنّ هذه القدرة تتجاوز الحدود المألوفة لتكون صفة ثابتة في الذّات وتجعلها ← تحاكي منزلة الأبطال الأسطوريّين/ أبي تمّام؛
  ↓ تستمدّ صفاتها من الذّات الإلهيّة/ ابن هانئ.
- الاستناد إلى الجملة في تركيبيْها الاسميّ والفعليّ، ولا ينافي أحدُهما الآخرَ

⇐ إنّ الشّاعر عندما يتحدّث عن الممدوح، المرثيّ، الأنا، لا يهتمّ بسياق محدود إنّما يتغنّى بقيم عربيّة متأصّلة في ← ذاته (شاعرا وإنسانًا)
↓ ذات المُتَحَدّثِ عنه (ممدوحًا – مرثيّا)

⇐ يُركّز في وصفه على الفرادة والتّميّز بالنّسبة إلى الأنا كما إلى الآخر في جملة من القيم تأتي أحوالا، أفعالا، أقوالا

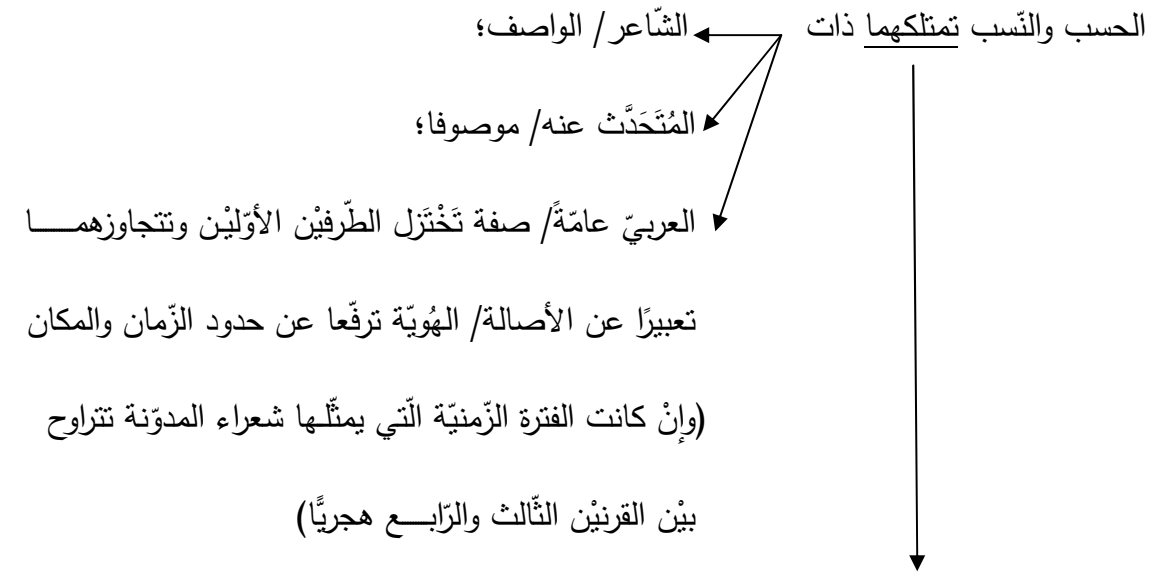
↓

تتعلّق بالموصوف كما بالواصف، وكلاهما يستمدّها من صورة نموذجيّة متجذّرة ثابتة: * إيمانا + عقيدة؛
* هُويّةً + عِرْقًا.

= هذه القيم هي: الشّجاعة – القوّة – الإقدام – الحَمِيّة – الانتصار للذّات في بُعديْها الفرديّ والجماعيّ (بما أنّ هذه المعاني إذْ تمثّل جوانب من حماسة الشّعر، تَرِدُ في أغراض متعدّدة: المدح – الرّثاء – الفخر) – الكرم والجود (يعبّر عنهما الشّاعر في معنييْهما الأوّليْن وفي معنى مستطرف و هوأقصى درجات الكرم: الجود بالنّفْس من أجل المثال الّذي يؤمن به ويكرّسه)

↓

- أصالة عربيّةً لا تقبل التّهجين؛
- عقيدة دينيّة واجتماعيّة.



إنْ حقيقة (وراثةً) أو مجازًا (تعبيرا شعريّا يقوم على المبالغة والتّجوّز) أو اكتسابًا بما يُحَقَّقُ من انتصارات ذات بُعْديْن: مادّيّ ومعنويّ؛

النّخوة والاعتزاز إباءَ ضيْم وتعلّقًا بالمنزلة الرّفيعة.

- الاستناد إلى المعاجم: – الطّبيعيّ: خاصّة العناصر الّتي تدلّ على الغضب، الثّورة نفي فعل الآخر وإثبات فعل الذّات في شدّتها، وصلابتها، وصمودها؛

– القِيَمِيّ/ الأخلاقيّ: دينا ومجتمعًا؛

– الحربيّ (لئن كان المعجمان السّابقان يحيلان على الجانب الخطابيّ القوليّ بما هو تعبئة نفسيّة وروحيّة، فإنّ هذا المعجم الثّالث يمثّل أوْج ما تتحمّس له الذّات العربيّة إثباتًا لها وثباتًا في صراع أزليّ مع الزّمان، والمكان، والإنسان، وربّما الأقدار)

⇐ أساليب الوصف ومرجعيّاته تتعلّق بدرجة أولى وأساسيّة بالذّات وأبعادها الثّلاثة: شاعرا – موصوفا – صورة نموذجيّة؛ لكن، لا يمكن الحديث عن هذه الذّات بمعزل عن البيئة الّتي عاشتْ فيها ووجّهتْ بصفة إراديّة أو لا إراديّة، القول الشّعريّ كما الدّوافع الّتي كانت وراء إنشائه.

2/ وصف البيئة في شعر الحماسة استنادًا إلى شعراء المُدوّنة انعكست هذه البيئة في شعر كلّ من أبي تمّام، والمتنبّي، وابن هانئ، بما هي حوادث ووقائع كانت دافعا للقول الشّعري: تعلّق بعضها بالفتن والثّورات الدّاخليّة (الممدوح أو المرثيّ أنموذج للاستبسال في الحروب والمواجهات مع الخصوم من أجل إخماد نارها)؛ وتعلّق أغلبها بالمعارك والحروب الّتي خاضها العرب (في رموزهم ارتباطا بالمدوّنة،:

- المعتصم في حماسة أبي تمّام؛

- سيف الدّولة في حماسة المتنبّي؛

- المعزّ لدين اللّه الفاطميّ في حماسة ابن هانئ) ضدّ الرّوم.

⇐ تركيز الوصف على أطوار المعركة من حيْث:

* الاستعداد (خاصّة بالنّسبة إلى الرّوم إذْ يبالغون في حمل العتاد والعُدّة رهبة واضطرابا نفسيّا يسعون للتّغلّب عليه بالتّعويل على القوّة المادّيّة)؛

* المواجهة في اتّجاهيْن متوازيين متعاكسيْن: - تصاعد نحو الانتصار بالنّسبة إلى العرب (وصف يأتي من خلال صورة القائد/ الرّمز)؛

- تنازل نحو الانحدار بالنّسبة إلى العجم (رغم القوّة المزعومة!)

⇐ يصوّر الشّعراء الثّلاثة جحافل العدوّ "عظمةً وقُوّةً ": عددا - عُدّةً - عتادًا، وما ذلك إلاّ على سبيل السّخرية والاستهزاء

= مبرّرات ذلك: **1 -** الإحساس بالعجْز أمام العرب في رمزهم/ قائدهم السّياسيّ والعسكريّ والدّينيّ؛

2 - أنّ كلّ ما يحمله الرّوم يؤول على العرب غنيمة وانتصارا (هو بالنّسبة إلى العرب، معنويّ + مادّيّ)؛

3 - الصّورة الرّمزيّة الّتي يُبْرِزُ من خلالها شعراء الحماسة وتحديدًا أبو تمّام والمتنبّي وابن هانئ ممثّلو المدوّنة، العدوَّ وهو مهزوم عاجز عن المَسْك بزمام جيْشه بل جيوشه إذْ تستنجد به!

⇔ مبرّر امتزاج الأغراض (وإنْ يكن للقصيدة الواحدة غرضها المميِّزُ) المدح بالفخر بالهجاء: ذات عربيّة أصيلة ≠ عدوّ عَجَم يُفرّط في خصوصيّته

⇐ البيئة الّتي يهتمّ بها شعراء الحماسة هي خصوصيات عصْرٍ فيها فِتن واضطرابات ومعارك وحروب يصفها كلّ من أبي تمّام والمتنبّي وابن هانئ بكثير من الحميّة والغيرة على حمى "الوطن" والدّين عامّة،

والمذهب خاصّة تسعى الذّات فتوّة وعروبة، إلى التّعبير عنها: مشاهد حربيّة أساسها حركتان: فعليّة ونفسيّة؛ وصورًا شعريّة أساسها المراوحة بيْن الحقيقة والخيال؛ فإذا إيقاع القصيدة إيقاعان يختلفان من حيْث المرجعيّة، لكنّهما يتّفقان وصفًا وتصويرًا:

* إيقاع المعركة المتأتّي من ← أصوات الرّماح والسّيوف؛

← وَقْعِ أرجل الخيول قوّة وشدّة وصلابة تغيب مع الغبار الّذي تُثيره – ملامح الصّورة عيْنيًّا ويحلّ الصّوت محلّها؛

← أصوات الفرسان تشجُّعًا وتحمّسًا من أجل الانتصار حفاظا على العِرْض والشّرف.

* إيقاع القصيدة، إذْ يكفّ الوصف عن أنْ يكون عبْر المرئيّ ليكون عبْر المسموع محاكاة لغة في أصواتها وكلماتها للأصوات الطّبيعيّة المذكورة:

⇐ تبدو العلاقة تلازميّة بيْن: – الوصف وما يحيل عليْه في شِعْر الحماسة؛

– القصيدة وصاحبها، وما يُعبّر عنه، ومَنْ وصفه؛

– الحدث القوليّ، والحدث الوقائعيّ.

تأتي كلّ هذه المقوّمات منسجمة متكاملة في القصيدة الحماسيّة كما أراد كلّ من أبي تمّام والمتنبّي وابن هانئ؛ بقيَ أنّ المسألة وإنْ تناولت جوانبَ توهم بالشّموليّة، فإنّها لا تمثّل كلّ مقوّمات شعر الحماسة سواء أ كان الأمر متعلّقًا بشعراء المدوّنة، أمْ إذا نُظِرَ إلى المسألة برؤية أوسع.

II. النّقاش (نقيض الأطروحة):

1) صحيح أنّ النّقّاد والدّارسين قد أرجعوا أغراض الشّعر كلَّها إلى الوصف، لكنّ الإشكاليّة تُطرح في اعتبار الوصف المرآة الوحيدة الّتي يمكن من خلالها التّعرّف إلى ذات العربيّ الأصيل وإلى بيئته

⇐ الوصف هل يُنظر إليْه على أنّه: – غرض؟

– نمط من أنماط التّعبير؟

– شكل يجمع مختلف الأدوات والأساليب الّتي يستعملها الشّاعر

ليضمن الوظيفة التّأثيريّة المباشرة لما ينشئه من قول شعريّ

مقترن أساسا بوقائع + أحداث؟

← تبيّن من خلال التّحليل/ الأطروحة أنّه لا يمكن الحديث عن وصف بمعزل عن سائر مكوّنات القصيدة العربيّة: أغراضًا، بنية، معانيَ ودلالاتٍ. لكنْ، يجب ألاّ تفقد هذه المكوّناتُ خصوصياتها بأنْ تُعْتَبر جزءًا من كُلٍّ يحتويها هو الوصف = إنّ لها من الشّعريّة ما يجعلها تُدْرَسُ لذاتها وفي إطار شعر الحماسة، وعند شعراء المُدَوَّنة أيْضًا.

↓

إنّ أبا تمّام والمتنبّي وابن هانئ قد عمدوا إلى الانتقاء واختيار أحسن ما يمكن أنْ تجود به قريحة شاعر على مستوى: – بنية القصيدة: في بنائها العامّ من حيْث الأغراض، والأقسام وكيفيّة التّأليف بيْنها، والمنطق الّذي صيغت وفقه: الخلفيات، والمظاهر، والغايات؛

– اللّغة والمرجعيات وسجلاّت القول؛

– المعاني: بيْن الذّاتيّة والموضوعيّة: الواقع والخيال؛

2) وهي أُسُسٌ ركّزَ عليْها الشّعراء الثّلاثة، بل سعَوْا إلى تنميقها حتّى كان شعرهم الحماسيّ ممثِّلاً لأوْج ما انتهى إليْه الشّعر العربيّ القديم، ومُبَرِّرُ ذلك أنّ الحماسةَ عندهم: تنشأ أحاسيس

ومشاعر؛ وتتجلّى أفعالاً (في ساحة الوغى أساسًا وهي جُمّاع كلّ هذه المعاني الحماسيّة)؛ وتُتَوّج قولاً شعريًّا قد:

– يحقّق مفهوم الشّعريّة كما أراده العرب شعراء ونقّادًا ودارسين، منذ الجاهليّة؛

– يكون التّحمّس فيه للذّات الشّاعرة أكثر منه للممدوح، أو المرثيّ، أو لمناسبة أو لوقعة لا تكون إلاّ مدخلاً للتّغنّي بالأنا أكثر منه بالآخر؛

– يكون شعر الحماسة تحمّسًا بل تكلّفا وتصنّعًا في التّغنّي بأنموذج/ رمز العروبة، ربّما، و لكنّه رمز الدّولة والمذهب خاصّةً.

← استنادًا إلى شعراء المدوّنة، فإنّ الشّكل الأوّل يمثّله أبو تمّام خاصّة، ويعكس ثانيهما أبو الطّيّب المتنبّي، ويجسّم ثالثَها ابنُ هانئ؛ على أنّ الاختلافَ لا يعكس الفُرقة، وتؤكّد ذلك الأطروحة بما هي تأليف بيْن شعراء المدوّنة جميعًا، لكن تُؤخذ المسألة من وجهٍ آخر وهو نسبيّة ما جاء في الأطروحة: إذْ الذّات الّتي تتجلّى في شعر الحماسة عند الثّلاثة هي ذاتٌ آنيّة وليدة الظّرف أكثر منها انعكاسًا لأنموذج مثاليّ مُطْلَقٍ؛

⇔ 3) لمْ يكن الاهتمام بالبيئة لدى الشّعراء الثّلاثة مقصودًا لذاته، فما الأحداث والوقائع إلاّ جزء منها، فتكون مناسبة للقول الشّعريّ، ومع تقدّم مسار القصيدة، يوهم الشّاعر بالحديث عن واقع لكن الصّور الشّعريّة تُغيّب هذا الواقع وتُوغِلُ المتلقّيَ في عالم الخيال وربّما الأسطورة.

← البيئة تتجلّى من زاوية مخصوصة: ما كان يعيشه العرب، سواء على مستوى داخليّ أمْ خارجيّ، من صراعات كانوا مدفوعين لمواجهتها إبقاءً على الحياة وسعيًا إلى إبراز الذّات/ الأنا. والشّاعر من خلال المبالغة والتّخييل، يجعلها ذاتًا عربيّة في معنى شموليّ كلّيّ.

⇐ صحيح أنّ أبا تمّام والمتنبّي وابن هانئ قد تغنّوا بالذّات، ولكنّ هذه الذّات ليْست إلاّ ذوات مُسَيَّجَةً بأبعاد موضوعيّة وذاتيّة خاصّة.

ولم يدلّ الحديث عن صلة الذّات بالبيئة على تفاعل إيجابيّ بيْنهما بقدر ما أحالت على صراع من أجل البقاء وقلق نفسيّ يحكم الموصوف، وقد يجعله ضحيّة في صورة بطل، كما يحكم الواصف، فيسعى إلى تجاوزه تضخيمًا للقول الشّعريّ تضخّم معاناة فرديّة وجماعيّة.

III. التّاليف:

شعر الحماسة عند كلّ من أبي تمّام وأبي الطّيّب المتنبّي وابن هانئ هو نموذج من شعر يتجاوز تاريخً وحضارة، العروبة والإسلام ليرتدّ بجذوره إلى عصور ما قبل التّاريخ عبْر الشّعر الملحميّ من حيْث الخصائص الفنّيّة والنّفسيّة أيْضًا[10]. "ولئن عابَ النّقّاد على الشّعراء عامّةً، ميْلهم إلى الغُلُوّ والإفراط نظرًا إلى مفارقتهم للمنطق والعقل، فإنّ طبيعة القوْل الشّعريّ في نظرنا، لا تعترف بهذه الحدود ولا تُقيمُ وزنًا لهذه التّقييدات خاصّة إذَا تعلّق الأمرُ بفنّ الحماسة، وهو الفنّ المُتّصل بعوالم البطولة والإنجازات الحربيّة الخارقة، فالالتقاء القويّ بيْن الحماسة بوصفها قوّة نفسيّة بالساس، والقول الشّعريّ باعتباره قوّة تخييليّة جماليّة من شأنه أنْ يُضفيَ على الخطاب هذه الشّحنة القوليّة من المبالغة والتّضخيم والغلوّ والإفراط، ويصبح المتعامل مع هذا الشّعر مُلْزَما بوضعه في هذه الدّائرة الإبداعيّة المميّزة" *(الشّعيبيّ، 2009، 100 – 101)*.

ويتّخذ شعر الحماسة إذْ يوافق بمعنى من المعاني، شعر الحرب بعدا إنسانيّا كونيّا فيه يتجلّى الفنّ الحماسيّ في اللّفظ وفي المعنى: صياغةً وتزويقا وتهويلا وغلوّا *(المحاسني، شعر الحرب، 199)*، والغاية هي الإثارة للحرب أحيانًا، وللسِّلْم أحيانًا أخرى وكان ذلك من خلال الوصف والصّورة ذلك أنّ وظيفتها هي "نقْل الحماسة من الفعل التّاريخيّ والحدث الواقعيّ إلى المستوى الشّعريّ القائم على التّخيّل والتّخييل والإثارة" *(الرّقيق، 2008، 44)* وإعادة الواقع لا باعتباره حقيقة، بل من خلال المُتَخَيَّلِ الشِّعريّ.

إنّ الحماسة هي من أبرز المعاني الّتي شغلت الشّعراء إنشاء شعريّا واختيارات، وكذلك النّقّاد والدّارسين الّذين رأوا أغلب ما يمثّلها من شعر مداره الحروب والقتال مباهاة بيْن عرب وعجم، أو بيْن مشرق ومغرب، بما أنّ للحماسةَ، تعبيرا وتجلّيات، خلفياتٍ سياسيّةً ودينيّة وعِرقيّة وفكريّة تبرّر اقتران اللّسان بالسّيف فيها للذّود عن المثال الّذي يؤمن به الفرد ويسعى إلى الإشادة به قولا وفعلاً، فيمتزج الواقعيّ بالخياليّ، والإنشاء الفنّيّ التّخييليّ بالخطاب العقليّ المنطقيّ، أو بالخطاب الدّينيّ المذهبيّ، والذّاتيّ بالموضوعيّ الّذي وإنْ صِيغَ بأشكالٍ في التّعبير مخصوصة، فإنّ شعر الحماسة يتميّز بصبغة تاريخيّة حتّى اعتبره بعض النّقّاد والدّارسين وثيقة أو وثائق للتّعرّف إلى المشرق العربيّ، كما إلى المغرب فيما شهده المجالان السّياسيّ والدّينيّ مِنْ فِتَنٍ ومِحَنٍ، كما من أمجاد وبطولات أبرَزَها كلّ من أبي تمّام

[10] انظرْ في ذلك: زكيّ المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصريْن الأُمويّ والعبّاسيّ إلى عهد سيْف الدّولة، دار الفكر العربيّ، مصر، د. ت.

والمتنبّي وابن هانئ وتوسّعوا في تصويرها توسّعا ملحميّا إذْ أجادوا تصوير المعارك؛ ووصف زحف الجيوش والتحامها؛ وتبيان أسلحتها؛ تفصيل حركات الخيْل وانتقالاتها، في حُسْن سبْك، وطرافة معان، وقوّة تعبير، وسعة خيال.

← كانت هذه الخصائص مجتمعةً سببًا لاعتبار كلٍّ من أبي تمّام والمتنبّي وابن هانئ نماذج في شعر الحماسة، لكن يجب ألاّ يُنظر إلى ما أنشؤوا في شعر الحماسة على أنّه الأجود إلاّ من زاوية فنّيّة جماليّة شملت التّفنّنَ والإتقان على مستويي الأساليب والمعاني؛ أمّا من حيْث تجلّي المعاني الحماسيّة و"الصّدق" في التّعبير عنها، فإنّ ذلك يبرز خاصّةً في شعر عنترة بن شدّاد بصفة عامّة، وفي معلّقة عمرو بن كلثوم بصفة خاصّة.

وهكذا، يمكن دراسة شعر كلّ من أبي تمّام وأبي الطّيّب المتنبّي وابن هانئ من مدخل مقارنة في إطار الحماسة دائمًا:

1. دراسة زمانيّة تبحث في الثّوابت والمتغيّرات منذ الجاهليّة حتّى القرن الرّابع للهجرة (جدلاً بيْن المشرق والمغرب)؛
2. دراسة في إطار الأدب المقارن بيْن تجلّيات الحماسة في القصيدة العربيّة، وتجلّياتها ملحمة عند الغرب.

الخاتمة:

ائتلفتْ مقوّماتٌ عديدة لتؤسّس نسيج القصيدة الحماسيّة كما أرادها كلّ من أبي تمّام، وأبي الطّيّب المتنبّي، وابن هانئ، في نزعة ذاتيّة حينًا، وأرادها غيْرُهم في اتّجاهٍ وتوجّهٍ موضوعيّيْن أحيانًا أخرى. فكان شعر الحماسة جدلاً بيْن عدّة ثنائيات تختلف في المرجعيات وتتّفق في ثنائيّة التّقليد والتّجديد، يُتَّخَذُ فيها الواقع بل الوقائع والأحداث مرجعًا لكن تُجرّد بصبغة وصيغة عقليّتيْن لتكُون للقصيدة الحماسيّة مناهج في الإنشاء الشّعريّ متعدّدة، لكنّ تعدّدها لا يمسّ بجوهرها ولا بماهيّة القصيدة العربيّة عمومًا.

الخاتمة

في نهاية هذا العمل، نوضّح النّتائج العامّة الّتي أردنا أنْ نبلغ، ذلك أنّ ظاهر ما أنجزنا انفراطٌ ولا منطق يربط بيْنها أو يؤلّف، ولكن يمكن بيان التّواصل من جوانبَ مختلفة مؤتلفة متكاملة هي:

1. حرصنا على أنْ نسير على نفس النّهج في الشّرح والتّحليل، بقي قد تبدو بعض التّغييرات تهمّ الجزئيات والتّفاصيل، وهذا مرتبطٌ بأمريْن: أوّلهما يتعلّق بخصوصيّة كلّ نصّ أو موضوع؛ وثانيهما تفرضه مميّزات الجنس الأدبيّ الّذي يندرج فيه كلّ عملٍ من الأعمال المُنْجزَة، مقوّمات قد توجّه المنهج وتحدّد بعض ملامحه لكن دون أنْ تكون تابعة له؛

2. من الطّبيعيّ بالنّسبة إلى تلاميذ الثّالثة من التّعليم الثّانويّ شعبة الآداب إذا اقتنوا الكتاب، أنْ يستفيدوا منه لسنتيْن متتاليتيْن على الأقلّ في مسائل رأيْنا أنّ التّلاميذ يجدون عسرا ومشقّة في التّعامل معها وفي استيعابها لخصوصيّة بنائها ومضامينها؛

3. بالنّسبة إلى شعر الحداثة:

– كثيرًا ما نُظِر إلى نزار قبّاني على أنّه شاعر المرأة بمفهوم يندرج ضمن غرض الغزل من منظور تقليديّ قديم، فأردنا أنْ نوضّح المسألة، وأنْ نبيّن أنّ شعر نزار قبّاني وإن اتّخذ من عالم المرأة مدخلاً وإطارًا لنسج القصيدة، فليْس ذلك إلاّ جزءًا من عالم أوسع منه بكثير يتّخذ أبعادًا إنسانيّة كونيّة، وبحثًا في ما يمكن أنْ يحقّق به الإنسان عامّة والعربيّ خاصّة وجوده الفعليّ في خضمّ الصّراعات بمختلف مظاهرها واتّجاهاتها؛

– محمود درويش هو عَلاَمَة مميّزة في شعر الحداثة والمقاومة والالتزام، ومن الطّبيعيّ أنْ ننظر في بعض ما نَظَمَ من القول الشّعريّ بكلّ ما فيه من ثراء في البناء والمعنى. و"مِنْ تَعَالِيمِ حُورِيَّةَ" من النّماذج الّتي يمكن أنْ تبيّن الجوانب المذكورة، وأنْ تساعد التّلاميذ على التّعرّف إلى خصوصيّة شعر الحداثة عامّة، وشعر درويش خاصّةً إذْ يوهم بالبساطة في اللّفظ وبالسّلاسة في الأسلوب ولكنّه مُكْتَنَفٌ بالغموض والتّعقيد في التّصوير وفي المعنى؛

4. إنّ ما أنجزنا في ما يتعلّق بتلاميذ البكالوريا شعبة الآداب يُبَرِّرُ اختياره بثلاثة اعتباراتٍ هي:

– بالنّسبة إلى مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد اللّه ونّوس هي من الأدب الّذي لمْ يألفْه التّلاميذ ويحتاج بناءً على ذلك، إلى تقديم الإضافة والبيان والتّوضيح خصوصياتٍ في المنهج وفي الرّؤيتيْن الإبداعيّة والنّقديّة؛

– بالنّسبة إلى مؤلّفات محمود المسعدي عامّة، ورغم كثرة ما كُتِبَ حولها، فإنّنا نرى أنّها لمْ تبحْ بعْدُ بجميع أسرارها، فعسى أنْ نساهم في إبراز بعض خصائصها؛

– بالنّسبة إلى شعر الحماسة، تتمثّل الدّقّة في اعتبار المسألة مُكْتَنَفة بالمقارنة الصّريحة منها والضّمنيّة بيْن مُمَثّلي المُدوّنة، إذْ أنّ خصوصية المسألة ليْست في الاعتناء بكلّ شاعر من الثّلاثة (نقصد أبا تمّام وأبا الطّيّب المتنبّي وابن هانئ الأندلسيّ) كلّ على حدة، أو دراسة شعره في حدّ ذاته، ولكن ينبغي أنْ يعيَ التّلميذ أنّ الهاجس والغايةَ هما العناية بشِعْر الحماسة في المفهوم والتّجلّي والغرض والمنتهى الّذي يُراد بلوغه من خلال نماذج لها قيمة رفيعة لا محالة في تاريخ الأدب العربيّ، ولكنّها مع ذلك، ليْست هي الوحيدة الّتي يُمكن أنْ تمثّل شعر الحماسة.

وعسى أنْ نكون قد بلغنا الغاية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

درويش (محمود):

* لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟، الرّيس للكتب والنّشر، لندن، ط. 1، 1995.

قبّاني (نزار):

* الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج. 1، بيْروت: منشورات نزار قبّاني، ط. 1، 1983.

* قصيدة بلقيس، بيْروت: منشورات نزار قبّاني، ط. 4.

ونّوس (سعد اللّه):

* مغامرة رأس المملوك جابر: الأعمال الكاملة، بيْروت: دار الآداب، ط. 1، 2004.

المراجع:

I. الكتب العربيّة والمُعرَّبة:

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم):

* لسان العرب (7 مجلّدات)، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيْروت – لبنان، ط. 1، 1997.

الباردي (محمّد):

* في نظريّة الرّواية، دار سيراس للنّشر، تونس، ط. 1، 1996.

بريخت (برتولد):

* نظريّة المسرح الملحميّ، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيْروت، د. ط.، د. ت.

الحاج (نور الدّين):

* الأنا الغنائيّ في "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، دار أمل للنّشْر والتّوزيع، صفاقس – تونس، ط. 1، 2008.

الرّقيق (حافظ):

* الحداثة والحماسة: دراسة في الأساليب والمعاني من خلال ديوان أبي تمّام – مقارنة بيْن شعره وشعر المتنبّي – الحماسة في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، مطبعة التّسفير الفنّيّ، صفاقس، ط. 1، 2008.

الزّركليّ (خيْر الدّين):

* الأعلام: قاموس تراجم: لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين المستشرقين (المجلّد الرّابع)، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط. 14، 1999.

السّعيدي (جميلة):

* بنية النّصّ في شعر محمود درويش، مطبعة فنّ الطّباعة، تونس، ط. 1، 2012.

الشّعيبي (محمّد المولدي) & الشّعيبي (إسماعيل):

* خصائص شعر الحماسة: أبو تمّام – المتنبّي – ابن هانئ، سلسلة فوانيس، دار محمّد علي الحاميّ للنّشر، صفاقس – تونس، ط. 1، 2009.

الطّرابلسي (محمّد الهادي):

* تحاليل أسلوبيّة، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنّشر، تونس، ط. 1، 1992.

عبّاس (إحسان):

* اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، بيْروت – لبنان، ط. 2، 1992.

الغريبي (خالد):

* جدليّة الأصالة والمعاصرة في أدب المسعدي، سلسلة نصوص وقراءات، دار صامد للنّشر والتّوزيع، تونس، ط. 1، 1994.

قسومة (صادق):

* الرّواية: مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربيّ الحديث، سلسلة مفاتيح، تونس: مركز النّشر الجامعيّ، ط. 1، 2000.

* طرائق تحليل القصّة، سلسلة مفاتيح، تونس، دار الجنوب للنّشر، ط. 1، 2000.

لوتمان (يوري): (1972)

* تحليل النّصّ الشّعريّ: بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

المحاسني (زكيّ):

* شعر الحرب في أدب العرب في العصريْن الأُمويّ والعبّاسيّ إلى عهد سيْف الدّولة، دار الفكر العربيّ، مصر، د. ت.

الملائكة (نازك):

* قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط. 2، 1965.

المناصرة (عزّ الدّين):

* جمرة النّصّ الشّعريّ: مقدّمات نظريّة في الفاعليّة والحداثة، منشورات الاتّحاد العامّ للأدباء والكتّاب العرب – بدعم من مؤسّسة عبد الحميد شومان، دار الكرمل للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، ط. 1، 1995.

المنجد في اللّغة والأعلام، دار الشّرق، بيْروت، ط. 41، 2005.

اليوسفي (محمّد لطفي): (1985)

* في بنية الشّعر العربيّ المعاصر "السّيّاب/ سَعدي يوسف/ درويش/ أدونيس" نموذجا، دار سيراس للنّشر، تونس، ط. 2، 1992.

II. الكتب الأجنبيّة:

Hamburger (Kate) :

* Logique des genres littéraires, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Editions du Seuils, Paris, 1986.

III. الدّوريات:

بكّار (توفيق):

* "جدليّة الشّرق والغرْب" تحليل نصّ: "حديث العمى" – مجلّة: "الحياة الثّقافيّة"، عدد 13 – جانفي – جويليّة 1981، 10 – 22.

العجيمي (محمّد النّاصر):

* وضعيّة الرّاوي في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد اللّه ونّوس، مجلّة "فصول" مجلّة النّقد الأدبيّ – دراسات في النّقد التّطبيقيّ، المجلّد الثّامن/ العددان 1، 2، ماي 1989، 200 – 207.

عوف (مؤمنة):

* نظرات في مسرح سعد اللّه ونّوس، مجلّة "الموقف العربيّ"، العدد 103 – نوفمبر 1979، 72 – 76.

القطّ (عبد القادر):

* شعراء المقاومة بيْن الفنّ والالتزام، ا محمود درويش – مجلّة : " المجلّة " – العدد172 – أفريل 1971، ص ص: 2 _ 9.

قطامي (سمير):

* مسرحيّة منمنمات تاريخيّة لسعْد اللّه ونّوس: دراسة في الرّؤية والتّشكيل، مجلّة: "دراسات" العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 24، (ملحق)، 1997، ص ص: 605 – 615.

هولة (الحبيب):

* محمود درويش شاعر المُقاومة – مجلّة : "مرآة السّاحل"، السّنة 7 – العدد 27 – أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر، ص ص: 17 – 22.

المحتوى

المقدّمة 1

القسم الأوّل: يخصّ تلاميذ السّنة الثّالثة ثانويّا (شعبة الآداب) 8

الشّعر العربيّ الحديث: 9

مختارات من شعر نزار قبّاني، 9

ومحمود درويش..... 9

النّصّ الأوّل: "الْقُرْطُ الطَّوِيلُ" لنزار قبّاني 10

النّصّ الثّاني: "الْقَصِيدَةُ الْبَحْرِيَّةُ" لنزار قبّاني 21

النّصّ الثّالث: "غَرْنَاطَةُ" لنزار قبّاني..... 33

النّصّ الرّابع: "قَصِيدَةُ الْحُزْنِ" لنزار قبّاني..... 43

النّصّ الخامس: "قَصِيدَةُ بلقيس" لنزار قبّاني 59

النّصّ: "مِنْ تَعَالِيمِ حُورِيَّة" لمحمود درويش 74

القسم الثّاني: يخصّ تلاميذ السّنة الرابعة ثانويّا (شعبة الآداب) 92

1. المسرحيّة: 93

نصّ عن مسرحيّة: "مغامرة رأس المملوك جابر "، لسعد اللّه ونّوس. 93

2. المقال الأدبيّ: 111

أ – حول : "حدّث أبو هريْرة قال..." لمحمود المسعدي؛ 112

ب – حول: "شعر الحماسة" من خلال المُدَوَّنة الّتي يمثّلها كلّ مِنِ أبي تمّام، وأبي الطّيّب المتنبّي، وابن هانئ. 119

الخاتمة.....129

قائمة المصادر والمراجع 131

المحتوى.....136