مجلة جامعة حمص

سلسلة العلوم الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 5

1448 هـ - 2026 م

الأستاذ الدكتور طارق حسام الدين رئيس جامعة حمص **المدير المسؤول عن المجلة**

أ. د. وليد حمادة	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الإنسانية**
د.نعيمة عجيب	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية**

د.محمد فراس رمضان	عضو هيئة التحرير
د. مضر سعود	عضو هيئة التحرير
د. ممدوح عبارة	عضو هيئة التحرير
د. موفق تلاوي	عضو هيئة التحرير
د. طلال رزوق	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الجاعور	عضو هيئة التحرير
د. الياس خلف	عضو هيئة التحرير
د. روعة الفقس	عضو هيئة التحرير
د. محمد الجاسم	عضو هيئة التحرير
د. خليل الحسن	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. أحمد حاج موسى	عضو هيئة التحرير

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة حمص

سورية . حمص . جامعة حمص . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.homs-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : journal.homs-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة حمص

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

ـ كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي ـ العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة ـ الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة ـ سنة النشر ـ وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة ـ دار النشر وتتبعها فاصلة ـ الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

ـــ بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة ـــ المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة ـــ أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة حمص

1. **دفع رسم نشر (50000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (200000) ل.س مئة الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (15000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
انزياح اللغة وتوظيف الصورة الشعرية في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للكاتب أنس الدغيم	د.خالد علي	46-11
توظيف شخصية ابن زريق البغدادي في شعر عبد الكريم (الناعم) – مجموعة مكابدات ابن زريق الحمصي نموذجاً	د.ايمان عبد القادر	80-47
الأجوبة المسكتة في صدر الإسلام وعصر بني أميَّة تعريفها، وخصائصها	د. رنا شاهين	104-81
الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة حقل الحبّ أنموذجاً	هبه علي ضامر د. بانا بلال شباني د. محمد حسن يونس د. بانا	134-105

انزياح اللغة وتوظيف الصورة الشعرية في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للكاتب أنس الدغيم

الدكتور خالد علي

قسم اللغة العربية / الاختصاص النقد الأدبي الحديث

كلية الآداب و العلوم الإنسانية – جامعة حمص

ملخص البحث

يتناولُ هذا البحثُ دراسةً نقديةً تحليليةً لرواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للأديب أنس الدغيم، مستهدفاً الكشف عن بنية اللغة وانزياحاتها الجمالية. تنطلق الدراسة من إشكاليةٍ جوهريةٍ وهي كيفية تحويل تجربة الاعتقال القاسية من حيزها المادي الضيق إلى آفاقٍ فلسفيةٍ رحبةٍ عبر توظيف الأدوات الشعرية. يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لتفكيك مستويات النص، بدءاً من العتبات الأولى وصولاً إلى الصراعات الفكرية داخل الزنزانة. وتخلص الدراسة إلى أنَّ النَّصَ يمثلُ نموذجاً لـ "الرواية الشاعرة" التي تعيد الاعتبار للإنسان في مواجهة أدوات المحو والتحطيم النفسي، محولةً الألم إلى طاقةٍ معرفيةٍ وقدرةٍ على التجاوز.

كلماتٌ مفتاحيةٌ : الانزياح، الصورة الشعرية ، الفلسفة

Language Shift and the Use of Poetic Imagery In the novel "Philosophers in Cell 25" by Anas Al-Dughaim

(Abstract)

This research presents a critical and analytical study of the novel "Philosophers in Cell 25" by the writer Anas Al-Dughaim, aiming to uncover the structure of its language and its aesthetic shifts. The study begins with a fundamental question: how to transform the harsh experience of imprisonment from its narrow physical confines into expansive philosophical horizons through the use of poetic devices. The research employs a descriptive-analytical approach to deconstruct the levels of the text, starting from the initial stages and culminating in the intellectual conflicts within the cell. The study concludes that the text represents a model of the "poetic novel," which restores dignity to humanity in the face of the tools of erasure and psychological destruction, transforming pain into cognitive energy and the capacity for transcendence.

1- مقدمة:

يُعد أدب السجون في سورية بعد عام 2011 امتداداً لتجربةٍ مريرةٍ بدأت ملامحها الأدبيةُ منذ ثمانينيات القرن الماضي، إلاَّ أنَّ رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للشاعر أنس الدغيم تأتي لتُحدثَ قطيعةً فنيةً مع النمط "التسجيلي الصرف". فبينما كانت الروايات السابقة تركز على رصد "تكنولوجيا التعذيب" وأسماء الجلادين، يذهب الدغيم إلى "تكنولوجيا الروح" وصمود العقل.

إنَّ كتابة شاعرٍ للرواية تفرض نوعاً من "الاستبداد اللغوي" الجمالي، حيث تطغى الصورة على الحدث، ويصبح اللفظ بحد ذاته فضاءً للمقاومة. تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن تساؤلاتٍ ملحةٍ: كيف يساهم الانزياحُ اللغويُ في أنسنة الوجع؟ وكيف استطاعت الشخصيات (الفلاسفة) أن تُعيدَ تعريف الحرية والعبودية تحت سياط الجلاد؟ وما هو دور "المكان" في تشكيل الوعي الفلسفي للأبطال؟

2- مشكلة البحث

تتمثل مشكلة البحث في رصد "الصدمة الجمالية" التي يحدثها النص، فالقارئ يواجه مفارقةً صارخةً بين بشاعة المكان وأناقة اللغة. تكمن المعضلة في مدى قدرة "الانزياح الشعري" على ملامسة الحقيقة دون تزييفها، وهل تحولت اللغة الشاعرة هنا إلى أداةٍ لتعميق مأساة السجين أم لتجاوزها؟ كما يبحث في إشكالية "الشخصية الرمز" مقابل "الشخصية الواقعية" في ظل ظروف الاعتقال.

3- أهمية البحث

* الأهمية المنهجية: تقديم قراءةٍ نقديةٍ لعملٍ يمزج بين السرد الروائي والكثافة الشعرية، وهو مجال يتطلب أدواتٍ نقديةٍ مزدوجةٍ.

* الأهمية المعرفية: استجلاء العلاقة بين الفلسفة والألم، فالبحث يدرس كيف تصبح الأفكار أدوات بقاءٍ وليست مجردَ ترفٍ فكريٍ. تعد الرواية رحلةً في نفسية المعتقل الذي يحول الزنزانة الضيقة إلى عالمٍ فلسفيٍ واسعٍ، وهي تُصنف كأدب سجونٍ يركز على الفكر أكثر من مجرد سرد التعذيب.

* الأهمية التوثيقية الجمالية: يساهم البحث في توثيق الذاكرة السورية ليس كحدثٍ سياسيٍ فحسب، بل كمنجزٍ إبداعيٍ يرفض الهزيمة الثقافية، محاولةً لتوثيق الذاكرة وإبقاء تفاصيل السجن حيةً (كرسائل من وراء الموت).

4- حدود البحث:

حدود المكان: الزنزانة هي "المركز"، لكن عبر تقنية (التذكر والاسترجاع) المدعوم بلغةٍ شاعريةٍ، ينفتح المكانُ على توثيقٍ فنيٍ لأحداثَ وتجاربَ داخل سجن تدمر، أحد أبشع السجون في التاريخ.

حدود الزمان: في السجن، الزمن دائريٌ أو متوقف. يكسر الدغيم رتابة الزمن عبر "الصور الشعرية" التي تخلق أزماناً موازيةً، مما يجعل لحظة التعذيب ثانيةً، ولحظة التأمل دهراً من خلال نصٍ كثيفٍ مشحونٍ بالفلسفة، وتأمل في الحرية، ومحاكمة للزمن، وكيف تتحول العتمةُ إلى مرآةٍ للذات الإنسانية.

تصوّر الرواية الزنزانة كفضاءٍ للتأمل، والحرية، وتآكل الزمن، مستعرضةً تجارب إنسانيةَ عميقةً وهشةً خلف القضبان.

5- الدراسات السابقة

تفتقر الرواية بالنظر لحداثة صدورها (2021) إلى دراساتٍ أكاديميةٍ مستقلةٍ، لكن يمكن الاستناد إلى ما يلي:

* القراءات النقدية الانطباعية: التي ركزت على "لغة الشاعر" في الرواية وأشارت إلى أنَّ أنس الدغيم ظلَّ مسكوناً بإيقاع القصيدة.

* دراسات أدب السجون السوري (مثل دراسات رضوان زيادة): التي أرخت للمكان (السجن) كبنيةٍ سلطويةٍ، وهو ما يفيد بحثنا في فهم السياق التاريخي للزنزانة 25.

* نظريات المكان (باشلار وفكو): وهي المرجعية الفلسفية التي سيعتمد عليها البحث في تحليل ثنائية "السجن والمختبر الفكري".

6- منهج البحث

اعتمد البحث لتحقيق أهدافه المنهج الوصفي التحليلي الذي يُعنى بتتبع الظاهرة ووصفها و تحليلها، بهدف الوصول إلى النتائج المطلوبة .

7- عرض البحث

تعريف بالشاعر أنس الدغيم: [1]

أنس إبراهيم الدُّغيم (1979) شاعرٌ وكاتبٌ سوريٌّ، ولد في بلدة جرجناز في منطقة معرة النعمان ونشأ بها. ترك دراسته بجامعة دمشق في الهندسة المدنية، ثم درس الصيدلة في جامعة فيلادلفيا بالأردن وتخرج سنة 2008، نشر ديوانه الأول سنة 2002 ، وحين اندلعت الثورة السورية في 2011، كانت نقطة تحولٍ في حياته الأدبية.

تعريف بالرواية: [2]

رواية "فلاسفةٌ في الزنزانة 25: رسائل من وراء الموت" هي عملٌ أدبيٌ يوثق تجربة الاعتقال المريرة في سجن تدمر، الذي يُعَدُّ من أبشع السجون في التاريخ. تسلط الرواية الضوء على معاناة المعتقلين، وتصوّر كيف يتحول السجناء إلى "فلاسفة" يصنعون الأمل والفكر من قلب الألم والظلمة.

تتناول الرواية رسائل وخواطر تجسد صمود المعتقلين ومواجهتهم للموت بصلابةٍ نفسيةٍ وفكريةٍ، تدور الأحداث حول سجن تدمر الشهير بظروفه القاسية، فالرواية بمثابة توثيقٍ إنسانيٍ وتاريخيٍ لقصص المعتقلين المظلومين. توفر الرواية نظرةً عميقةً على النفس البشرية تحت الضغط الشديد، وهي عملٌ يوثق حقبةً مظلمةً ومؤلمةً.

<u>عتبات النص (سيميائية العنوان)</u>

تعدُّ عتبة العنوان في رواية "فلاسفةٌ في الزنزانة 25" للشاعر والروائي أنس الدغيم مفتاحاً سيميائياً عالي الكثافة، فهو ليس مجرد لافتةٍ تعريفيةٍ، بل هو "نصٌ موازٍ" يختزل الصراع الوجودي القائم بين جدران المعتقل.

صراع "المطلق" و"المقيد"، فالفلاسفة: توحي بالانعتاق، التساؤل، والبحث عن الحقيقة. اختيار هذا اللفظ بدلاً من "المعتقلين" أو "المساجين" ينقل المعركة من مستوى الجسد إلى مستوى الفكر .

[1] - أنس إبراهيم الدُّغيم (1979) شاعر وكاتب سوري. ولد في بلدة جرجناز في منطقة معرة النعمان في سوريا.
[2] - أنس الدغيم ، فلاسفة في الزنزانة 25، صدرت عن دار آرام للنشر والترجمة عام 2022

"ففي العنوان إشارتٌ وعتبات واضحةٌ أو ضمنيةٌ إلى السجن بوصفه حبساً ومحبساً" [3] **و"مؤسسة للإنسان الانضباطي"**[4] **"ودالاً على التوقيف والحبس والإخفاء والاحتجاز والنسيان والعقاب، إذ هو مؤسسة عقابية قبل كل شيء"** [5]

وفي تحليل هذه العتبات من منظورٍ سيميائيٍ نرى :

1. سيميائية المفارقة (جدلية الاتساع والضيق)

العنوان يقوم على بنية "المفارقة الصادمة". فكلمة "فلاسفة" توحي بالانطلاق الذهني، والبحث عن الكليات، والتحليق في فضاءات الفكر التي لا تعرف الحدود، في المقابل، تأتي "الزنزانة" لتمثل "الغلق" الفيزيائي، والقهر، واختزال الوجود الإنساني في أمتارٍ مربعةٍ ضيقةٍ.

يشير هذا التقابل إلى أنَّ "الفلسفة" هنا ليست ترفاً فكرياً، بل هي أداةُ مقاومةٍ. الزنزانة تحاول محاصرة الجسد، لكنَّ العنوان يعلن انتصار "الفكر" (الفلاسفة) الذي يحوّل القيد إلى موضوعٍ للتأمل، والظلمة إلى فضاءٍ للتحليل.

رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للكاتب أنس الدغيم تحمل في طياتها الكثير من الرمزية حول الرقم (25)، حيث لا يمثل مجرد رقم لمكان ضيق، بل يتحول إلى فضاء واسع من الفكر والتأمل.

"التاريخُ أكبر من جغرافيا الطغاة والمستبدين، أقوى منهم بألف حقيقة، وأبعد من كراسيهم بألف قرن، وأطول من سياطهم بمراحل. مهما كادوا به فلن يحصروه بين أربعة جدران، ولن يحدوه بالرقم (25) هذه الزنزانةُ التي تضع حداً لتواريخَ كثيرةً كما يتوهمون، هي ذاتها التي تبدأ بكتابة تواريخ أخرى لأجيالٍ ستقرأ ذات يوم" [6]

يوضح الدغيم في ثنايا الرواية أنَّ الزنزانة لم تكن سجناً للجسد بقدر ما كانت مخبراً للعقل، حيث يقول في موضعٍ آخر ما معناه: إنَّ الرقم 25 صار رمزاً للمواجهة بين فكر الفيلسوف وبطش السجان.

"إنَّهم في هذا السجن الذي لا يرحم يضربوننا كل يومٍ أو كلَّ ساعةٍ ولا يشبعون من دمنا ولحمنا وآهاتنا، بل ويكسرون عظامنا وربما رؤوسنا ولا يشبعون ولا يكتفون، فلماذا كانت الزنزانة 25"[7]

---

[3] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3 :1414/ 203/13

[4] - ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة: والدة السجن، ترجمة: علي مقلد، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ،1990، ص 31

[5] -المرجع السابق نفسه، ص .235

[6] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص94

[7] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 106

الزنزانة هي المكان الذي تُختبر فيه المبادئ حين يغيب كلُّ شيءٍ ماديٍ ولا يتبقى إلاَّ الإنسان

2. الرقم (25): من الرمزية إلى التوثيق

تحديد الرقم "25" يضفي لمسةً من الواقعية القاسية (التسجيلية). فالزنزانة مكانٌ ضيقٌ، مظلمٌ، ومحددٌ، وهو النقيض التام لآفاق الفلسفة الرحبة، انتقال العنوان من العام (فلاسفة) إلى الخاص الدقيق يحمل أبعاداً سيميائيةً عميقةً: فلو كان العنوان "فلاسفة في السجن" لبقي في إطار الفلسفة الوجدانية العامة. لكن الرقم "25" يهبط بالقارئ إلى أرض الواقع المباشرة القريبة من ذهن المتلقي و وجدانه.

يحوّل الكاتب "الزنزانة" من مكان للاعتقال إلى فضاء للتأمل.

لم يكن الرقم (25) مجرّد ترتيبٍ حسابيّ لغرفةٍ ضيّقة، بل كان اتّساعاً لا نهائياً للفكرة، يمثل 'الحدَّ الفاصلَ' بين الوجود والعدم فالجدرانُ التي حاصرت أجسادنا، لم تستطع يوماً أن تحبسَ أرواحنا التي حلّقت وراءَ حدودِ السجّان، في تلك المساحة، اكتشفنا أنّ الفلسفة ليست ترفاً فكرياً، بل هي السلاح الوحيد الذي يمنع الجدران من سحق أرواحنا. لقد استحال الرقم (25) من زنزانةٍ ماديةٍ إلى 'فضاءٍ كونيٍّ' يثبتُ فيه الإنسانُ أنَّ عقلهُ أوسعُ من قيده، وأنّ الفكرة لا تُعتقل مهما أحكموا رتاجات الأبواب.

"**علينا أن نريهم، أنَّ الزنزانة (25) هي كأيِّ مهجعٍ من هذه المهاجع، وأنَّ ما قبل الزنزانة (25) كما بعدها، حينها سنسجل انتصارنا بغير سيفٍ ولا سوطٍ**"[8]

وفي موضعٍ آخر يشير إلى رمزية الصمود المرتبطة بهذا الرقم قائلًا:

صار مهجعنا يشبه إلى حدٍ كبيرٍ الساعة الرملية التي ينزل رملها من أعلى إلى أسفل ببطءٍ شديدٍ، ولكنَّه ينزل على كلِّ حالٍ حتى ينفد، وكذلك حال مهجعنا مع الزنزانة (25)[9]

في الزنزانة رقم 25، تعلّمنا أنّ الحريّة ليست في غياب القضبان، بل في حضورِ المعنى، وأنّ القيد الذي يدمي المعصم قد يكون هو نفسه الجسر الذي يَعبرُ بنا نحو الخلود.

تتجاوز عتبة العنوان في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" دلالتها الرقمية لتصبح رمزاً مكثفاً لمركزية التجربة الاعتقالية وقسوتها في مواجهة الوعي الإنساني. وقد سعى الكاتب من خلال هذا التحديد

[8] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص106

[9] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 139

إلى رصد جدلية الصراع بين "سلطة القمع" (المتمثلة في السوط والعتمة) و"سلطة الفكر" (المتمثلة في التثاقف والحوار الوجودي)، محولاً الحيز المكاني الضيق من أداة للتحجيم إلى مختبر معرفي لاستنطاق التجارب التاريخية الكبرى.

ومع ذلك، يبرز في هذا السياق تباين منهجي يستوجب التوقف؛ حيث جمع النص بين رموز تنتمي لمدارس فكرية متباينة، وهو ما يقتضي التصنيف العلمي التالي:

* التيار الفلسفي: ويتمثل في استحضار شخصيات مثل سقراط، الذي يجسد صمود الفلسفة في وجه المحاكمة الأخلاقية والسياسية.

* التيار الفقهي والشرعي: ويتمثل في استحضار علماء ومجددين مثل شيخ الإسلام ابن تيمية، الذي يمثل صمود الفقيه المبدئي داخل معتقله، وهو استحضار يرتكز على "ثبات الموقف الديني" أكثر من كونه "تأملًا فلسفيًا" بالمعنى الاصطلاحي.

إن هذا الجمع، وإن كان يخدم الوحدة الشعورية لمفهوم "السجين صاحب المبدأ"، إلا أنه من الناحية المنهجية يدمج بين حقول معرفية مختلفة؛ فابن تيمية يُقرأ في سياق العلوم الشرعية والفقاهة، بينما يُصنف سقراط في سياق الفكر الفلسفي. وقد أراد الكاتب بهذا التمازج أن يثبت أن الزنزانة لم تكن مجرد مكان للعقاب، بل فضاءً تتلاقى فيه أرواح العظماء عبر العصور لتعزيز صمود السجين المعاصر.الرقم 25 في السياق السوري (خاصة سجن صيدنايا و تدمر) يرتبط بذاكرة الرعب والتعذيب الممنهج. سيميائياً، يعمل الرقم هنا كـ "شاهد إثبات"، يحول الرواية من عملٍ تخييليٍ صرفٍ إلى وثيقة تدين الجلاد، وتمنح الضحية صوتاً "فلسفياً" بدلاً من صرخة الألم المجردة.

ينسج أنس الدغيم علاقةً عميقةً ومؤلمةً بين الأرقام وبين الروح البشرية، حيث يتحول الرقم من مجرد رمزٍ حسابيٍ إلى شاهدٍ على الوجع.

"لقد فُتح باب الزنزانة (25) لَتوه، كان صوته اليوم أثقلَ علينا من أيٍ يوم آخر، وكأنَّه وهو يفتح كان يغلق على أنفاسنا منافذ الهواء والحياة. وكانت القيود في أقدامهما وهما في طريقهما إلى المشانق، تسحب على عيوننا وأعناقنا لثقلها على القلوب والنفوس. هذا ما أحسسته وقرأته على وجه كل واحد منا، باستثناء الشيخ هاشم الذي تركنا مع عذابنا وقام للصلاة " [10]

[10] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 149

كان الرقم (25) هو الوجع الذي لا يهدأ، والندبة التي لا تندمل في جسد الوقت. لم يكن مجرد رقمٍ يُكتب على الباب الخشبيّ المهترئ، بل كان كميةً مُركّزةً من الألم، اختُصرت فيها سنواتُ القهر، حتى صارَ الرقمُ سِياطاً تنهشُ الذاكرة كلما حاولنا نسيان طعم القيد.

يشير الدغيم إلى أنَّ الرقم "25" ليس مكاناً فحسب، بل هو عمرٌ يُسرق، ولحظاتٍ من الألم المتواصل التي تُحفر في وعي السجين، لم يعد الألم جسدياً ناتجاً عن التعذيب فقط، بل أصبح ألماً "فلسفياً" ناتجاً عن حصار الفكرة داخل جدران تحمل هذا الرقم، يصور الكاتب الرقم 25 وكأنَّه "كيانٌ" حيّ يشهد على صرخات المعتقلين، مما يجعل الارتباط بين الرقم والألم ارتباطاً عضوياً لا ينفصل.

" **اليوم سأجرب المشي إلى الزنزانة (25) لأول مرةٍ منذ عشرِ سنواتٍ، وسأقيس المسافة بالأنفاسِ لا بالأمتارِ، سأقيس طول الظلم نفساً نفساً**"[11]

يتجاوز الكاتب أنس الدغيم التوصيفَ المادي للسجن ليدخل في عمق الفلسفة الوجودية للرقم، حيث يجعل من "25" رمزاً للمواجهة بين العدم والخلود.

"**كان هذا اليوم مقتطعاً من النار، فلا هواؤه هواء، ولا ماؤه ماء. وكانت المرة الوحيدة التي لا يسرع أحدٌ منَّا لينظر إلى باب الزنزانة (25)**"[12]

توضيح للبعد الفلسفي في الرواية:

* الفكرة ضد القيد: يطرح الدغيم فكرة أنَّ الرقم "25" هو المختبر الذي يُختبر فيه جوهر الإنسان، فالسجان يرى الرقم "حدوداً" للسجين، بينما يراه الفيلسوف (السجين) "منطلقاً" للتأمل في الحرية المطلقة.

* التكثيف الوجودي: يشير الكاتب إلى أنَّ تكثيف الألم والوقت في رقم واحد (25) يجبر الإنسان على مواجهة أسئلته الكبرى: "من أنا؟ ولماذا أنا هنا؟ وما قيمة المبدأ الذي سُجنتُ لأجله؟".

* تجاوز المادة: البعد الفلسفي يكمن في تحويل "الرقم الصماء" إلى "كيانٍ ناطقٍ" يحاور الفلاسفة العظام (مثل سقراط وابن تيمية) الذين استحضرهم الكاتبُ في تلك الزنزانة، ليكون الرقم هو القاسم المشترك بين مظلومية المفكر عبر التاريخ.

[11] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 140
[12] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 149

إنَّ وضع "الفلاسفة" داخل "الزنزانة" يوحي بأنَّ الحقيقةَ لا تُكتشف في الأكاديميات المريحة، بل في "أقبية الموت" فتصبح الزنزانة هي "المختبر" الذي تُختبر فيه الأفكار الكبرى (الحريةُ، العدالةُ، الإلهُ، الموتُ).

إنَّ عنوان الرواية هو إعلان عن "أنسنة الألم". إنَّه يحوّل المعتقلين من "أرقامٍ" في سجلات السجان إلى "عقولٍ" تفكر وتحلل وتنتقد. العنوان يخبرنا أنَّ الجسد قد يكون في الزنزانة 25، لكن الروح تجالس سقراط ونيتشه وكانط، وتناقشهم في جدوى الوجود من قلب العدم.

العنوان يجمع بين نقيضين: "الفلاسفة" (الذين يمثلون قمة الحرية الفكرية) و"الزنزانة 25" (التي تمثل قمة القيد المادي). هذا التضاد يوحي بأنَّ الرواية لا تتحدث عن سجناء عاديين، بل عن عقولٍ تحاكم واقعها رغم القيد.

وفي النهاية وجود اسم "أنس الدغيم" (المعروف بنفسه الشعري) يضيف عتبةً أخرى، وهي أنَّ الفلسفة هنا ستكون مغلفةً بـ لغةٍ شاعريةٍ، تخفف من وطأة القسوة دون أن تمحو أثرها.

انزياح اللغة وتجليات الصورة الشعرية:

في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25"، يبرع الكاتب أنس الدغيم في استخدام اللغة ليس فقط كأداةٍ للتعبير، بل ككائنٍ حيٍّ يتمرد على السجان وقسوة الجدران. يتجلى "انزياح اللغة" لديه في تحويل المفردات القاسية (قيد، جدار، عتمة) إلى معانٍ مغايرةٍ تماماً تخدم الحرية والفلسفة.

في الزنزانة رقم (25)، خضعتِ اللغةُ لعمليّةِ انزياحٍ كبرى؛ فلم يعدِ 'القيدُ' أداةً للحبس، بل صارَ مسبحةً لترتيلِ الصبر، ولم تعدِ 'الجدرانُ' حدوداً للمكان، بل تحوّلت إلى صفحاتٍ بيضاء نكتبُ عليها تاريخَ الروح. لقد أعدنا صياغةَ القاموسِ تحتَ وطأةِ الألم، ليكونَ الرقمُ (25) هو المبتدأ، والحريةُ هي الخبرُ الذي لا يجرؤُ السجّانُ على حذفه.

نتأمل في انزياح اللغة داخل الرواية:

* اللغة كفعل مقاومةٍ: الدغيم يرى أنَّ السجين الذي يملك "اللغة" يملك القدرة على إعادة تعريف عالمه، فالسجان يضع السجين في "ضيق"، لكن اللغة تنزاح بهذا الضيق نحو "سعة" الفكر.

* أنسنة الجمادات: يمنح الكاتب للأرقام والجدران صفاتٍ إنسانيةٍ وفلسفيةٍ، مما يخرجها من دلالتها المعجمية الجافة إلى دلالاتٍ شعوريةٍ عميقةٍ.

* انتصار الرمز: انزياح اللغة هنا يعني أنَّض "25" لم يعد رقماً حسابياً، بل أصبح رمزاً لحالةٍ وجوديةٍ كاملةٍ، حيث تصبح الكلمات هي الجسور التي تربط بين ضيق الزنزانة ورحابة الفلسفة عبر التاريخ.

الرواية تعتمد على الحوار الفلسفي والسجال الفكري بين السجناء. كلُّ شخصيةٍ قد تمثل تياراً فكرياً أو موقفاً أخلاقياً تجاه الظلم والحرية، مما يجعل الزنزانة "مختبراً" للأفكار البشرية تحت الضغط.

بدلاً من الوصف التقليدي، تعتمد الرواية على "الحوار الجدلي". هذا الأسلوب يجعل القارئ شريكاً في التفكير، وكأنَّ الزنزانة أصبحت "أكاديميةً" فلسفيةً لكن في ظروفٍ قاهرةٍ.

بما أنَّ أنس الدغيم في الأصل شاعرٌ، فإنَّ لغته الروائية تتسم بالشاعرية العالية وكثافة الصورة، مما يخفف من وطأة القسوة السردية ويمنح الألم بعداً جمالياً وفلسفياً.

في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25"، لا يكتفي أنس الدغيم بنقل الحدث، بل يعيد صياغة "الواقعة السجنية" من خلال لغةٍ مشحونةٍ بالتوتر الشعري. إنَّ الانتقال من "النثر التقريري" إلى "اللغة البنائية" هو ما يمنح الرواية خصوصيتها الأكاديمية كعملٍ يدمج بين السرد والفلسفة والشعر.

وفي توسعٍ نقديٍ في تجليات هذا الانزياح والصورة الشعرية نرى:

تجسيد المعنويات من خلال سيميائية "تشخيص" الألم إذ ينزاح الدغيم باللغة من سياقها الوصفي (الذي يكتفي بنقل الشعور) إلى سياق "التجسيد"، فالخوف في الزنزانة ليس مجرد حالةٍ ذهنيةٍ، بل هو "نزيلٌ" إضافي.

الرواية مشحونة بلغةٍ شاعريةٍ عميقةٍ تصف المعاناة الإنسانية داخل المعتقلات، حيث يتحول الألم من مجرد شعورٍ جسديٍ إلى حالةٍ وجوديةٍ وتأمليةٍ.

"كنت لا أزالُ أعجبُ من صبر شيخنا أحمد بن حنبل وقد ضُربَ بين يدي المعتصم بالسياط حتى غشي عليه فلم يتحول عن رأيه؛ فعلمت أنَّه لم يجعل في نفسه للضرب معنى الضرب، ولا عرف للصبر معنى الصبر الآدمي، ولو هو صبر على هذا صبر الإنسان لجزع وتحول، ولو ضُرِبَ ضرب الإنسان لتألم وتغير، ولكنَّه وضع في نفسه معنى ثبات السنَّة وبقاء الدين، وأنَّه هو الأمة كلها لا أحمد بن حنبل، فلو تحولَّ لتحوَلَّ الناس، ولو ابتدع لابتدعوا، فكان صبره صبر أمةٍ كاملةٍ لا صبر رجلٍ فردٍ، وكان يُضربُ بالسياط ونفسه فوق معنى الضرب، فلو قرضوه بالمقاريض

ونشروه بالمناشير لما نالوا منه شيئا؛ إذ لم يكن جسمه إلاَّ ثوباً عليه، وكان الرجل هو الفكر ليس غير"[13]

وفي تحليلٍ سريعٍ لثيمة الألم في الرواية نرى :

* الألم النفسي مقابل الجسدي: يركز الدغيم على أنَّ عذاب الذاكرة والشوق أصعب بمراحلَ من التعذيب الجسدي.

* الألم كطريق للتطهر: يصور السجن كأنَّه "قرنٌ" يصهر الإنسان ليزيل عنه الزيف، وهي رؤيةٌ صوفيةٌ وفلسفيةٌ للألم.

* اللغة الشاعرية: بما أنَّ الكاتب شاعر في الأصل، ستجد أنَّ وصف الألم لا يأتي كتقريرٍ واقعيٍ جاف، بل كصورةٍ فنيةٍ بليغةٍ. يستخدم الكاتب تقنية "المراوغة الدلالية"، حيث يتم تحويل المجرد (الخوف، الموت، الصمت) إلى كائناتٍ لها "فيزيولوجيا" كاملة (رائحة، ملمس، صوت). هذا الانزياح يجعل القارئ "يتحسس" الألم بدلاً من أن "يقرأ" عنه.

ينسج أنس الدغيم الخوف ليس كجبنٍ بشري، بل كوحشٍ يقتات على الصمت والظلام. الخوف في الزنزانة عنده هو "خوف الانتظار" وأين يتجه العقل عندما تغلق الأبواب.

"**صوتٌ في الأعلى يقترب، الشُر يطل علينا برأسه من الشراقة، والأصواتُ تنخفض شيئاً فشيئاً، وأمَّا عنَّا فبقينا جالسين، وكأنَّ الحديث الذي كنَّا فيه قد طرد عنَّا الخوف أو شيئاً منه.**

صوت في الأعلى يبتعد، هكذا تماماً كحالنا المُعلق إلى خيطين من أخذٍ وردٍ، شَدة وشدة أقسى، موت ونجاةً مؤجلة إلى إشعارٍ آخر"[14]

الخوفُ في الزنزانةِ ليس من الموت، بل هو من 'الآن' التي لا تنتهي. إنَّه ذلك الشعور بأنَّ الجدران تضيقُ شعرةً بعد شعرة، وأنَّ السقف يتهالكُ على صدرك دون أن يسقط. في الزنزانة 25، يتحول الخوف إلى حاسةٍ سادسةٍ؛ تسمعُ به وقع خطى السجان قبل أن يصل، وتشمُّ به رائحة القلق في أنفاس رفاقك. الخوف هو أن تجلس وحيداً مع فكرتك، فتخشى أن تخونك فكرتك، أو أن يبتلعك الصمتُ فتنسى صوتك

[13] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 184

[14] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 85

في هذا النص نرى "فلسفة الخوف" عند الدغيم من خلال :

* أنسنة الجدران: يُصوّر الكاتب الزنزانة وكأنَّها كائنٌ يراقب السجين، مما يحوّل الخوف من خوفٍ من "شخص" (السجان) إلى خوفٍ من "الفراغ".

يطلق (لو تمان) في دراسته للتقاطب من أنّ "**المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرّة.. تقوم بينها علاقاتٌ شبيهةٌ بالعلاقات المكانية المألوفة (كالاتصال والمسافة...)**"[15]

* الخوف من فقدان الذات: يركزُ النَّص دائماً على أنَّ الرعب الأكبر ليس في التعذيب، بل في أن يفقد الإنسان اتصاله بعقله أو بهويته تحت وطأة العزلة.

* الترقب: الخوف في الرواية مرتبط بالصوت؛ فكلُّ صرير باب أو صدى صوت في الممر هو مشروع "فاجعة" جديدةٍ، مما يجعل الأعصاب في حالة استنفار دائم.

وتبرز الوظيفة الجمالية في منح الخوف جسداً يجعلهُ ملموساً، وبالتالي قابلاً للمواجهة أو المصادقة أو حتى السخرية، وهي استراتيجيةٌ نفسيةٌ ولغويةٌ لتقليل وطأة الرعب السجني.

" **وبدأنا نحن في المهجع بالتكبير، حتى وكأنَّ جدران المهجع صارت تتجاوب معنا وتكبر. لقد شقت التكبيرات ثوب الصمت وشظت هواء الخوف فلم نعد آبهين بالنتائج** " [16]

ومن خلال أنسنة المكان وجمالياته بين باشلار والدغيم وفقاً لرؤية غاستون باشلار في "جماليات المكان"، فإنَّ الكائن البشري يميل لتحويل الفضاء المحيط به لمسرح ليجعله مألوفاً فينزاح الجدار في الرواية من كونه "أداة حجز" صماء إلى "كائن علامِيّ" فيصبح الجدار كذاكرة تتجلى في الاستعارة هنا التي لا تعمل كزينةٍ لغويةٍ، بل كأداة "تحريرٍ". عندما يصبح الجدار "مستمعاً"، فإنَّه يكسر عزلة السجين المطلقة.

[15] - يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنيّ ، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّ ار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1988 ، ص 65

[16] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 149

فالمكان كما يقدّمه (باشلار) يتعلّق بـ" **جوهر العمل الفنيّ، فهو الصّورة الفنية ذاتها، التيّ يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادراً على استحضار الصّورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف**"[17]

وبذلك تظهر ميزة قلب الوظيفة وانزياحها فتتحول أدوات القمع (السلاسل، الأبواب الحديدية) من مفردات في قاموس الجلاد إلى "مواضيع للتأمل الفلسفي". هذا الانزياح يسلب الأداة سلطتها القمعية ويمنحها بعداً شعرياً يكسر هيبة المكان المعادي، محولاً إياه إلى "مكان أليف" ذهنياً رغم وحشيته المادية.

يتجاوز أنس الدغيم وصف الألم كحدثٍ عابرٍ، ليجعله حالةً من "التحسس" الوجودي، حيث يصبح السجين مراقباً لأوجاعه كأنَّها كائنٌ حيٌّ يشاركه الغرفة، ففي الزنزانة، تتعلم كيف تتحسس ألمك كما يتحسس الأعمى وجوه العابرين؛ تمر أصابع روحك على جراحك جرحاً جرحاً، لتعرف أيُّها أعمق، وأيُّها سيهدأُ قبل الآخر. الألم هنا ليس صرخةً، بل هو ملمسٌ خشنٌ على جدران الصدر، هو نبضٌ في مكانٍ لم تكن تعرف أنَّ لك فيه عرقاً ينبض. نحن نتحسس أوجاعنا لنشعر بأنَّنا لا نزال أحياء، ففي المكان الذي يغيب فيه كل شيء، يصبح الوجع هو الدليل الوحيد على أنَّ الروح لم تغادر هذا الجسد المنهك بعد.

"**لم يكن في المهجع ما يوحي بالحياة.. الجدران والوجوه والبطاطين البالية والدشكات المهترئة التي تتداخلُ أطرافها مع أحذيتنا الأكثر اهتراء، مع حركات أجسادنا المثقلةِ بأوجاع التعذيب وهموم الغد القادم بأسوأ مما ذهب به يومنا الحاضر. مع تمتمات أفواهنا التي تغالب الألم لتقول شيئاً ما لا على التعيين**" [18]

نرى في هذا المقطع:

* الألم كدليل وجود: يطرح الكاتب فكرةً غريبةً وصادمةً؛ وهي أنَّ السجين قد "يتمسك" بألمه أو يتحسسه لأنَّه اليقين الوحيد المتبقي له وسط العدم والوحدة.

* الدقة الحسية: استخدام مفردات مثل "تحسس"، "ملمس خشن"، و"نبض" ينقل الألم من فكرةٍ مجردةٍ إلى تجربةٍ فيزيائيةٍ يشعر بها القارئ.

[17] - غادة إمام، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ص 290

[18] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 12

* تحويل الوجع إلى رفيق: في الزنزانة، تنشأ علاقةُ "ألفةً" إجباريةً مع الألم، فيبدأ السجين بتصنيفه وفهمه بدلاً من الهروب منه.

ومن هنا تظهر محاولة اظهار جماليات القبح و شعريّة الألم العابر للجسد، فتتجلى عبقرية الدغيم في قدرته على صياغة "جمالية القبح"، أي كيف يمكن تحويل "التعذيب" كفعلٍ وحشيٍ ومقززٍ إلى صورةٍ شعريةٍ مكثفةٍ؟

يبرع أنس الدغيم في وصف تلك اللحظة الفارقة التي تتروض فيها الروح على القيد، ليس استسلاماً، بل لأنَّ الروح تخلق عالمها الخاص الذي يتجاوز حدود الفولاذ.

يجسد الكاتب حالة "ألفة السجن" وتحول المكان من وحشٍ كاسرٍ إلى حيزٍ مألوف، مع مرور الأيام، كفّت الأبوابُ عن الصراخ في آذاننا، وصارت السلاسلُ خلفنا كأنها عقودٌ من زينةٍ ثقيلة. لقد تآلفنا مع العتمة حتى صرنا نقرأُ وجوه بعضنا بالبصيرة لا بالبصر. الزنزانة التي كانت تبتلعُ أنفاسنا في البدء، أصبحت الآن رداءنا الذي نرتديه ونأوي إليه؛ فالسجنُ حين يطول، يكفُّ عن كونه مكاناً ليصبح حالةً ذهنيةً، وحين تتحرر الروح من الداخل، تفقدُ الأقفالُ هيبتها، ويصبح الضيقُ في الصدر لا في الجدران. لقد جعلنا من أنيننا نشيداً، ومن قسوة الحجر مخدةً لآمالنا الكبيرة.

"**ما دمنا أنا وأنت في هذا السجن معا، فما أحصله أنا من أملي أفضل مما تحصله أنت من يأسك، فاليأس موجع للذاكرة والأمل محفز لها، واليأس آسر للروح كقضبان زنزانة، والأمل مطلق لها كمفتاح. اليأس يجعل السجن سجنين، والأمل ينقلك إلى خارج السجن ولو لم تفعل ذلك حقيقة**" [19]

المتأمل في فلسفة "الألفة مع القيد" عند الدغيم يجد:

* كسر هيبة المادة: يوضح الكاتب أنَّ "الخوف" هو ما يعطي للسجن قوته، فإذا ذهب الخوف وتآلف السجين مع واقعه، تحولت السلاسل إلى مجرد "معدنٍ" لا قيمة له.

* الانتصار النفسي: تحول المكان من "مخيفٍ" إلى "أليفٍ" هو قمة الانتصار على السجان؛ لأنَّ الغاية من السجن هي كسر الروح بالوحشة، فإذا استأنست الروح برفاقها وفكرتها، سقطت غاية السجن.

[19] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 52

* الحرية الداخلية: يركز المقطع على أنَّ "الألفة" تأتي من الداخل، فالأبواب تظلُّ مغلقةً، لكن العقل يفتح نوافذ تتجاوزها.

يتجلى الانزياح هنا في "نقل مركز الألم". في الرواية، لا تقع السياط على الجلد (الفعل المادي)، بل تقع على "فكرة الكرامة" أو "وجه الحرية" (الفعل الرمزي).

تتحول أجساد المعتقلين إلى ساحة معركةٍ، لكنَّ أرواحهم تظلُّ عصيةً على الكسر. يصور أنس الدغيم الكرامة ليس كفعلِ مقاومةٍ فحسب، بل كدرعٍ إلهيٍ وفلسفيٍ يحمي الإنسان من الانهيار أمام سوط الجلاد.

يجسد الكاتب عنفوان الكرامة وقوة الصمود تحت وطأة التعذيب، حيث كانوا يظنون أنَّهم بسياطهم يمزقون جلودنا، وما علموا أنَّهم كانوا يمزقون خوفنا منها. في اللحظة التي يرتفع فيها السوط، ترتفع الروح إلى سماءٍ لا يطالها جلاد، هناك حيث الكرامةُ ليست كلمةً تُقال، بل هي يقينٌ يسري في العروق أشدَّ من الدماء. كان الوجعُ ينهشُ الأجساد، لكنَّ العيون كانت تلمعُ ببريقٍ غريب، بريقُ مَن اكتشف أنَّ الحريةَ تسكنُ في الصرخة التي ترفضُ الانكسار، وفي الصمت الذي يرفضُ الاعتراف. تحت التعذيب، تسقطُ كلُّ الأقنعة، ولا يتبقى إلاَّ الجوهر، إمَّا مَعْدَنٌ يذوب، أو فكرٌ يتصلبُ كالماس، ونحنُ اخترنا أن نكون الماس الذي يخدشُ زجاج ظلمهم ولا ينكسر.

" **بعدُ كلِّ هذا القهر والسجن يأتيك الفراق، وكأنَّ هناك مساحةً في جسدك وقلبك لم تمر عليها سرايا الألم والوجع، حتى يأتي الفراق فيطوها بقدميه، أو كأنَّك لن تصل إلى نقطةِ الموتِ المرسومة لك حتى تفارق.**

ثَم إنَّ هذا هو الفراق الحقيقي الذي لا يدع لك شبراً لا قهر فيه، فأنت تغادر سجنك إلى سجن آخر، وتفارُق مسجونين لتتعرف إلى مسجونين آخرين، وتترك قصصاً من الألم والموت لتتعرف إلى قصصٍ جديدةٍ من ألمٍ وموت مثلهما أو أقسى منهما" [20]

في فلسفة الكرامة عند الدغيم:

* تجاوز الجسد: يطرح الكاتب فكرة أنَّ التعذيب يحرر الروح من عبودية الخوف على الجسد، فبمجرد أن يتقبل الإنسان الألم، يفقد الجلاد سلطته.

* ثنائية (الماس والزجاج): استخدام تشبيه "الماس" يعكس الصلابة والشفافية في آنٍ واحدٍ، فالكرامة هنا ليست غطرسةً، بل هي ثباتٌ على المبدأ أمام القوة الغاشمة.

[20] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص 133

* الانتصار النفسي: الكرامة في السجن تعني ألاَّ يمنح السجينُ جلادَه "لذة الهزيمة"، فكلما زاد التنكيل وزاد الصمود، انقلبت موازين القوة لصالح الضحية أخلاقياً.

في موقعٍ آخر تنزاح اللغةُ الأنيقةُ مقابل الفعل القبيح فاستخدام اللغة الشاعرية في وصف التعذيب ليس "تجميلاً" للظلم، بل هو محاولةٌ لتعرية "الجوهر الروحي" للمأساة. إنَّها "صدمةٌ معرفيةٌ" تجعل القارئ يدرك أنَّ التنكيل بالجسد هو في الحقيقةِ محاولةٌ فاشلةٌ لاغتيال الفلسفةِ الكامنة في روح السجين.

ينسج أنس الدغيم رؤيةً صوفيةً وفلسفيةً عميقةً للتعذيب، حيث لا يعود مجرد فعل تنكيلٍ جسدي، بل يستحيل في وعي السجين "الفيلسوف" إلى أداةٍ للتطهر واختبار جوهر الحرية، فلم يعد السوطُ أداةً للوجع، بل صار ريشةً ترسمُ خارطة الصمود على جلودنا. لقد تحول هذا الفعل الوحشي من محاولةٍ لكسر الإرادة إلى طقسٍ من طقوس الانعتاق، فكلُّ ضربةٍ كانت تسقطُ قشرةً من قشور الخوف، وكلُّ صرخةٍ مكبوتة كانت لبنةً في بناءِ جدارِ الكرامة. إنَّهم يمارسون مهنة القبح، فيما يمارس السجين فنَّ الثبات. لقد صار التعذيبُ مصفاةً للروح، تفصلُ الذهب الخالص عن شوائب الطين، حتى غدا الجلادُ دون أن يدري خادماً يقرب السجين من ذاته.

" **فهنا يكون التعذيب حبا في التعذيب، والقتل حبا في القتل ، ولا يكون للألم حد يقف عنده، ولا للقهر سقف لا يتجاوزه.**

في أيامي الأولى هنا، كان الوجع يأكل جسدي ليل نهار، وكنتُ أحس ببطءِ اليوم على حياتي، وبثقله على قلبي، حتى لو كان بالإمكان أن ألمسَ عقارب الساعة بيدي وأقدمها إلى الأمام لفعلت"[21]

نرى هنا فلسفة تحويل الألم عند الدغيم: من خلال قلب موازين القوى يرفض السجين هنا أن يكون "ضحية" سلبيةً، وهذا يمنح السجين تفوقاً أخلاقياً وجمالياً يقهر به السجان.

المبحث الثالث: البنية السردية والحوار الفلسفي (الديالوج)

[21] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص95

تُعد رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" نموذجاً سردياً يتجاوز كونه مجرد توثيقٍ لأدب السجون، لينتقل إلى فضاء "الرواية الذهنية" التي تجعل من الجسد المعتقل هامشاً مقابل مركزية الوعي.

وفي تحليلٍ نقديٍ للبنية السردية والديالوج الفلسفي في الرواية نرى انتقال البنية السردية من الانحباس المكاني إلى الانفتاح الفلسفي فتعتمد الرواية بنية "المفارقة المكانية"، فبينما يضيق الحيز الجغرافي (الزنزانة)، يتسع الفضاء السردي عبر الفكر وذلك من خلال إحلال الفعل الفكري محل الفعل الحركي، في بيئة السجن، يُصادر السجان "الحركة"، مما يؤدي تقنياً إلى شلل السرد التقليدي القائم على الأحداث. هنا، يعوض الدغيم هذا الشلل بتحويل "الأفكار" إلى أحداث والانتقال من الشك إلى اليقين هو "حركةٌ" سرديةٌ، والوصول إلى استنتاجٍ فلسفيٍ هو "ذروةٌ" دراميةٌ.

يطرح أنس الدغيم الصراع بين الجلاد والسجين كصراع بين "المادة" و"الفكرة". الجلاد يملك الجسد (المادة) والسجين يملك الفلسفة (الروح)، وفي هذا التضاد يكمن عجز القوة الغاشمة.

"**على مذبح الحرية، تتم تصفيةُ الدّمِ السّاخن الثائر، الذي سيؤسّس لنهرٍ كامنٍ سينفجرُ في الوقتِ الذي لا يحسب له الطُغاةُ حسابًا. لقد كانت الزنازينُ محطاتٍ للشبابِ الحُر، والطاقات الواعدة، والعقول الحالمة بعالَمٍ أفضل، ليس فيه سوطٌ والجلاد والسجن والسجان. وكانت في نظر الطغاة والمستبدين، فُرَصا تطيلُ أعمارَهم. ولكنّهم لم يكونوا يعلمون، أنّها مسابح الدم التي تعومُ عليها كراسيُّهم، وأنّها هي ذاتها التي ستغرقهم بكل جبروتهم ذات طوفان**"[22]

في تحليل فلسفي لهذا الصمود:

* تعجز المادة أمام المعنى: يرى الدغيم أنَّ السجان يخطئ في تشخيص "الهدف"؛ فهو يعذب الجسد ظناً منه أنَّه سيصل إلى القناعات، بينما القناعات محصنة في "قلعة الروح" التي لا يملك الجلاد مفاتيحها.

* ثنائية (الدم والفكرة): يصف الكاتب الجسد بأنَّه "أرخص ما نملك" في لحظة المواجهة الكبرى، وهذا التحرر من الخوف على الجسد هو ما يجعل السجين "فيلسوفاً" حقيقياً، حيث تصبح الفكرة أغلى من الحياة نفسها.

يلجأ الكاتب إلى تطويع الزمن السجني، فالسجن هو "زمن ميت" بطبعه (رتابة وتكرار). والبنية السردية هنا تكسر هذا الزمن عبر الحوار، فالفلسفة تمنح الزمن بُعداً عمودياً (عمق المعنى) بدلاً من البُعد الأفقي (مرور الأيام). طرح أنس الدغيم رؤية عميقة حول "تجسيد الفكرة"، حيث لا تبقى

[22] - فلاسفة في الزنزانة 25، أنس الدغيم ،ص63

الفلسفة مجرد ترفٍ ذهنيٍ خلف القضبان، بل تتحول إلى فعل مقاومةٍ يومي، وإلى "أحداث" تصنع واقعاً موازياً يكسر رتابة السجن وقسوته.

"لم يرحمْنا صوت عصام، ولكنّه سحب دموعَنا من عيونِنا جميعا، فلم يبق منّا أحد لم يجهش بالبكاء، حتّى الشيخ هاشم الأكثر صبرا بيننا.

لبس محمود وعصام ثوبَيهما الجديدَينِ وجلسا.

قال محمود مبتسمًا: ها قد تميزنا عنكم بلَون الموت.

قال مصطفى: بل بلَونِ الشّهادةِ يا صديقي.

كنتُ أسمعُ أبي وهو يقول: «بمجرَّد أن تقاوم فأنت منتَصر، مهما كانت النتائج فالسّكوتُ أمام الظالم والمستبدّ هو الخسرانُ بعينه».. قالها محمودُ وهو يتلمَّس جدار المهجعِ بيمينه، والدموعُ تلمعُ في عينَيه، ولكنّه كان يحبسها حتّى لا يكون آخر عهده بنا وهو يبكي. كانت هذه اللحظات هي اللحظات الأسوأ في تاريخ مهجعنا، فللمرة الأولى يُساقُ أَحَد من مهجعنا إلى الزنزانة (25)، أي يُساقُ إلى الإعدام. لحظاتٌ تتنفّسُ فيها ولا تتنفّس، وترى فيها ولا ترى، وتسمعُ فيها ولا تسمع.

كلُّ الوجوه في المهجع أصبحتْ صفحاتٍ تَقرأُ فيها المأساة بمعانيها الحقيقية، وصرت تحسّ بانعدامِ الطاقةِ في الأجسام، فلم يبقَ في أحدنا طاقةٌ على الكلامِ ولا على الحركة"[23]

يقوم الدغيم بتحويل "المجرد" إلى "واقع":

* الفكرة كفعل مقاومة: الفكرة هنا ليست ساكنة، بل هي "حدث" يغير الحالة النفسية للسجين؛ فالتفكير في الحرية هو بحد ذاته ممارسة لها داخل العقل.

* تجاوز الحواس: يصف الكاتب كيف تتحول الفكرة إلى "رائحة" و"ملمس"، مما يعني أنَّ السجناء استطاعوا خلق واقعٍ بديلٍ يتفوق في واقعيته على جدران السجن الصلبة.

* الوجودية والنضال: عبارة " بمجرَّد أن تقاوم فأنت منتَصر " تلخص الفلسفة الوجودية في الرواية، فالتفكير هو الأداة التي تمنح السجين كينونته وتحميه من الذوبان في آلة القمع.

[23] - فلاسفة في الزنزانة 25،ص 42+43

لأنَّ "**الروايةَ ليست تجسيداً للواقع فحسب ولكنَّها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكل إلاَّ بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص**".[24]

وفي الحوار تتعدد الأصوات ويبرز صراع الهويات استناداً إلى مفهوم "باختين" عن الرواية الحوارية، وتعد "تعددية الأصوات" عند ميخائيل باختين نموذجاً سردياً لا يهيمن فيه صوت المؤلف، بل تتعايش فيه أصوات الشخصيات مستقلة ومتساوية. هذا التفاعل يبرز "صراع الهويات" عبر حوارية الخطابات، حيث تمثل كل شخصيةٍ وجهة نظرٍ اجتماعيةٍ أو ثقافيةٍ مختلفةٍ، مما يُحدث صراعاً حوارياً بين هوياتٍ متنوعةٍ.

يستقبل الكاتب الروائي داخل إبداعه الأدبي تعددية اللغة الأدبية وغير الأدبية لأجل طرح مختلف المنظورات الأيديولوجية للشخصيات، مما يفيد في تكسير التعبير عن نوايا المؤلف، دون إضعاف عمله الإبداعي، " **فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم**"[25]

فالرواية هي " **التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا**"[26]

تبرز الزنزانة 25 كبؤرةٍ تتصارع فيها الرؤى، فالشخصيات في الرواية ليست مجردَّ أسماءٍ، بل هي حاملةٌ لتياراتٍ فكريةٍ. هذا التعدد يحول الزنزانة من مكانٍ للاعتقال إلى "مختبرٍ للأفكار".

يتوقف الزمن الفيزيائي (ساعاتٍ وأيام) ليبدأ زمنٌ آخر، هو زمن "الروح والفكرة". يصور أنس الدغيم الفلسفة كأداة لترويض الوقت، وتحويل الدقائق الرتيبة إلى رحلات وجودية لا نهائية.

"**في السجنِ أنت بين أمنيتَين تتنازعان قلبَك في كل لحظة، أو في كلِّ ليل. لا تريد للزّمن أن يتوقّف ولا للَّيلِ أن يطول، وفي الوقت ذاته لا تريدُ للصّباح أن يأتي ولا للشَّمس أن تشرِق وأنت هنا.. شعوران يتناوبان على قلبِك بألمِهما وثِقلِهما.**"[27]

خارج السجن، الزمنُ مجردُ عقاربَ تلهثُ خلف المواعيد، أما هنا، فالفلسفةُ هي التي تضبطُ إيقاع الوجود. في الزنزانة 25، يتعلمُ السجين كيف يطيل اللحظةَ الواحدةَ لتسعَ تاريخاً كاملاً من التأمل. لم يعد اليومُ يُقاس بشروق الشمس أو غروبها، بل يُقاسُ بمدى العمق الذي غصنا فيه داخل فكرةٍ

---

[24] - عباس إبراهيم، الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار كوكب للعلوم، الجزائر،ط1، 2014، ص52

[25] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة: د محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1 ، 1987، ص 68

[26] -المصدر نفسه ص 39

[27] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص127

ما. الفلسفةُ تمنح 'الزمن العمودي'؛ فبينما يمرُّ زمن السجان أفقياً ومملاً، يهبطُ السجين نحنُ في آبار ذواته ليستخرجَ منها معاني لا يطالها الصدأ. إنَّ السجن يحاولُ قتل السجين بالانتظار، لكنَّ الفلسفة تحولُ الانتظار إلى خلوة، واللحظة الجامدة إلى نهرٍ متدفقٍ من الأسئلة التي لا تشيخ.

المتأمل في فلسفة "الزمن" عند الدغيم يرى:

* الزمن الأفقي / العمودي: يطرح الكاتب مفهوماً فلسفيا، فالزمن الأفقي هو زمن السجان الرتيب (أكل، نوم، تعذيب)، أما "الزمن العمودي" فهو الغوص في المعنى، حيث تصبح الدقيقة الواحدة في الزنزانة أعمق من سنوات في الخارج بفضل التأمل الفلسفي.

* هزيمة الانتظار: السجن سلاحه "الوقت"، والقضاء على السجين يكون بجعله ينتظر المجهول. الفلسفة هنا تقلب الطاولة، فتجعل السجين "يستثمر" في الوقت بدلاً من "انتظاره".

* الخلوة لا العزلة: الفلسفة تحول "العزلة الإجبارية" إلى "خلوةٍ اختياريةٍ، مما ينزع عن السجن صفة العقوبة ويجعله مكاناً للميلاد الفكري الجديد.

وفي ثنائية (اليقين والشك) لا يقدم النص الفلسفة كإجاباتٍ جاهزةٍ، بل كصراعٍ وجوديٍ. الصدام بين "الصبر" كقيمةٍ إيمانيةٍ و"العدمية" كإفرازٍ طبيعيٍ للقمع، يخلق توتراً درامياً يشد القارئ، حيث لا يسود صوتٌ واحدٌ، بل تُترك المساحة لكل تيارٍ ليعبِّرَ عن مبررات وجوده.

يقلب أنس الدغيم الموازين التقليدية للسجن؛ فبدلاً من أن تكون الزنزانة مكاناً لـ "تفريغ" الإنسان من محتواه، تصبح هي المختبر الحقيقي الذي "يملأ" الروح بالفلسفة.

لقد أخطأ السجانُ حين ظنَّ أنَّه يحشرهم في زاويةٍ ضيقةٍ ليخنقَ أحلامهم، فما فعلَ إلا أنَّه منحهم 'صومعةً' لم يكن ليعثروا عليها في ضجيج الخارج. في الزنزانة 25، كفَّ المكانُ عن كونه جدرانًا صماء، واستحالَ إلى مدرسةٍ كبرى؛ فكلُّ شبرٍ في هذا الضيق صارَ فضاءً شاسعاً للفكرة. فهم لا يعتبرون أنفسهم معتقلين، بل هم 'معتكفون' في محرابِ الحقيقة. لقد استبدلوا الخوفَ بالدهشة، والانتظارَ بالبحثِ الوجودي، حتى غدت الزنزانةُ –بكلِّ قسوتها– هي المكانُ الأنسبُ لولادةِ الأسئلة الكبرى. هنا، في هذا الحيز الصغير، يملكون العالمَ كله في رؤوسهم، بينما السجانُ الواقفُ خلف الباب هو السجينُ الحقيقيُّ في ضيقِ أفقه وجهله.

في تحليلٍ فلسفيٍ لهذا التحول نجد:

* قلب المسميات: يستخدم الدغيم لغة "القلب"، فالسجن يصبح "صومعة"، والمعتقل يصبح "معتكفاً"، وهذا ليس مجرد تلاعبٍ بالكلمات، بل هو إعادة صياغة للواقع النفسي للسجين لكي لا ينكسر.

* المكان كفضاء للفكر: يركز المقطع على فكرة أنَّ "السعة" و"الضيق" هما صفتان للعقل لا للمكان. فبينما يرى السجان غرفةً صغيرةً، يرى الفيلسوف فيها كوناً لا نهائياً من الأفكار.

* سخرية القدر: يطرح الكاتب مفارقةً ذكيةً؛ وهي أنَّ السجان "الحر" جسدياً هو السجين الحقيقي لأنَّه يفتقر إلى الفكر، بينما السجين "المقيد" هو الحر الحقيقي لأنَّه يملك ناصية التأمل.

ومن هنا يبرز الديالوج (الحوار السقراطي) كأداة للمقاومة فالحوار في هذه الرواية ليس "حشواً" ، بل هو جوهر البناء الدرامي فتعتمد الشخصيات السجال الذي يولد الحقيقة من رحم المعاناة. الحوار حول "الله، الحرية، والعدالة" ليس ترفاً فكرياً، بل هو محاولة لإعادة تعريف العالم الخارجي الذي حُرموا منه.

يخوض أنس الدغيم في غمار النفس البشرية وهي تصارع أمواج الشك في عتمة السجن، لتصل في النهاية إلى شاطئ اليقين عبر بوابة الصبر التي لا يراها إلاّ المؤمن بالفكرة والهدف.

"**استيقظتُ على تمتمات من جهة الشيخ هاشم، وتأوّهاتٍ من جهةِ (عَطا). فحالُ عطا تزداد سوءً ليلًا بعد ليلٍ وشمسًا بعد شمس. وكان همس دعاءِ الشيخ هاشم يتناهى إلى سمعي بدفئه وروحه، وكأنّني استسلمتُ بكل ذرّةٍ في كياني لهذا الهَمْس القادم من زاويةِ المهجع.**

كان يقول: اللّهم أعطِنا اليقين الذي أعطيتَه لنبيّك موسى وهو يقول لأتباعه: {كلّا إنّ معيَ ربّي سيهدين} وأعطِنا الإيمانَ الذي أعطيتَه لنبيّك محمّدٍ وهو يقول لصاحبه: {لا تحزنْ إنّ اللهَ معنا}.

يا الله، كأنّني كنت على وعدٍ مع هذه الكلمات، وقد أُنجِز الوعد. أو أنّني كنت بأمَس الحاجة لسماعها، وقد سمعتُها، فنزلت على قلبي كحَبات البرد النّاعمة. اللّيلُ غطاءٌ ثقيل، تزيد من ثقله تأوّهات (عطا) العميقة."[28]

الشكُّ في الزنزانةِ ليس كفراً، بل هو أولُ درجاتِ السلّم نحو اليقين، فهو الذي يختبرُ صلابةَ انتمائنا لما نؤمنُ به. في عتمةِ الزنزانة، والأسئلةُ تنهشُ العقول كما ينهشُ الجوعُ الأمعاء: أين الحق؟ ومتى النصر؟ وهل للظلمِ من نهاية؟ لكنَّ الصبرَ يأتي كمسحةٍ إلهيةٍ على القلوبِ المتعبة، ليخبرنا أنَّ

[28] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص127+128

الانتظارَ ليس ضياعاً، بل هو عبادةٌ وصناعةٌ للإنسان. لقد أدركنا أنَّ الصبرَ ليس مجردَ احتمالٍ سلبيٍّ للأذى، بل هو 'قيمةٌ إيمانيةٌ' فاعلةٌ، إنَّه الوقوفُ بثباتٍ حين تزلُّ الأقدام، واليقينُ بأنَّ الفجرَ يولدُ من رحمِ الليلِ الأكثرِ حلكة. فصاحبَ الحقِّ لا يُهزمُ وإن طالَ ليلُ قيودِه.

نتأمل في فلسفة الصبر واليقين عند الدغيم نجد:

* شرعية الشك: يمنح الكاتب السجين الحق في "الشك"، فهو يراه مرحلة طبيعية من المعاناة الإنسانية، لكنَّه يجعل من هذا الشك وقوداً للبحث عن يقين أصلب وأعمق.

* الصبر والايمان كفعلٍ إيجابيٍ: يرفض الدغيم تعريف الصبر بأنَّه استسلام، بل يرفعه لمرتبة "العبادة" و"القيمة الإيمانية"، أي أنَّه طاقةٌ روحيةٌ تمنح السجين التفوق على جلاده.

* رؤية ما وراء الجدران: اليقين في الرواية مرتبط بالبصيرة؛ فبينما يرى السجان جسداً مكبلاً، يرى السجين "باليقين" فجراً قادماً، وهذا التباين في الرؤية هو ما يحمي السجين من الانهيار.

فتبدو الفلسفة كدرع يُفهم الحوار هنا كفعل ممانعةٍ، حيث يسيطر السجان على "النحن" الجسدية، لكن الديالوج الفلسفي يحرر "الأنا" الفردية. السجين الذي يسائل الوجود هو سجين كسر "سلطة الحقيقة المطلقة" التي يحاول السجن فرضها.

ينسج أنس الدغيم الحوارات بين السجناء لا كطريقةٍ لتمضية الوقت، بل كعملية "إعادة خلق" للواقع. الجدال هناك هو الأداة الوحيدة التي يملكونها لاسترداد العالم الذي سُلب منهم، وإعادة بنائه وفق رؤيتهم هم، لا وفق ما يريده السجان.

يجسد الدغيم هذه الفكرة بعمق فالحوار و الجدل في الرواية ليس ترفاً فكرياً، بل كان 'معركةٌ وجوديةٌ' لإعادة تعريف كلِّ شيءٍ خلف تلك الجدران. فالجدل و الحوار يعيد رسمَ ملامحِ الحرية والعدالةِ والوطن، فالحوارُ الطريقةَ الوحيدةَ لكسرِ حصارِ الزنزانةِ فالسجانَ الذي صادرَ الاجساد فشلَ في مصادرةِ الخيال. مما يساهم في اعادة تعريف 'العالم الخارجي' فصارَ الحوارُ هو النافذة، والجدالُ هو الضوء، والكلمةُ هي الجسرُ الذي يُعبَّرُ عليه فوق الأسلاكِ الشائكة .

"وخالد العقلة (أبو مدين) هو معتقَلٌ قديم، فقد كان في الدّفعة الأولى التي أتَوا بها إلى سجنِ تدمر. وهو من إحدى قرى ريف معرة النعمان الشرقيّ، عضو في حزب البعث العراقي (اليمين العراقي).

سألته: وما قصّةُ القلب الذي سيتوقّف عن العمل؟

قال: عندما اعتقلوني في إدلب، حوّلوني بعدها إلى دمشق، واستضافوني في فرع الحلبوني، واستقبلوني الاستقبال الحافل كالمعتاد.

لقد ضربوني ضربَ قاتلٍ ومقتول، أُغمي عليّ والدم ينزف من جبيني، ثمّ صحوت على صوت طبيب الفرع وهو يقول لهم: لا تقتلوه، لا تضربوه، فمن الممكن في أيّ لحظةٍ أن يتوقّف قلبه عن العمل

ثمّ ضحك مرَّةً أخرى وقال: وما زال هذا القلبُ يقاوم حتّى الآن.

ثمّ أتبعَ فقال: أذكر أنّني كنت في اليوم الذي يليه صائمًا، وعندما طلبَ المحقّقُ لي كأس ماء، قلت له: أنا صائم.

حينها صُدم، وشعرت بالصدمة على قَسَمات وجهه الذي لا ماء فيه.

اِلتفَتَ إلى كاتب محضر التحقيق بجانبه وقال: إذا كان كل هذا الصّبر وهو صائم، فمتى سيعترف؟

أمّاعنّي فإنّني اهتززت من أعماقي عندما قال لي المحقّق وهو يضربني: أنتَ خائن.

أجبته حينها: أنا لستُ خائنًا، الخائن مَن يتعامل مع إسرائيل. فصرخ في وجهي وقال: يا «عرص»، لو كنتَ مرتبطًا

بإسرائيل لكان أشرف لك."[29]

إنَّ فلسفة "الحوار كإعادة خلق":

* الحوار كأداة تحرر: يوضح الدغيم أنَّ الكلام والجدال هما "النافذة" الحقيقية؛ فالسجين الذي يتوقف عن الحوار يبدأ في الذوبان في جدران السجن، أمَّا الذي يجادل فهو يعيد تأكيد وجوده ، والسجان يفرض تعريفاته (أنتم مجرمون، أنتم ضعفاء)، وبالحوار يعيد السجناء تعريف أنفسهم (نحن فلاسفة، نحن أصحاب حق)، وهذا هو قمة الانتصار الفكري. و الحوار يسمح للسجناء "بالخروج" من الزنزانة ذهنياً، فمن خلال الكلمات يستحضرون المدن والأشجار والقيم، مما يجعل العالم الخارجي حاضراً رغماً عن القيد.

حتى تبدو الوظيفة الوجودية للغة هي "الملاذ الأخير". عندما يتحدث السجناء فلسفياً، هم في الواقع يعيدون بناء جدران العالم المنهار حولهم بكلمات من نور ومنطق.

[29] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص114+115

يطرح أنس الدغيم صراعاً من نوعٍ خاص، هو صراع "الإرادات". السجين هنا لا يحاول كسر القفل بيديه، بل يحاول كسر "هيبة" السجان في نفسه، ليتحول الجلاد من مصدر رعبٍ إلى مجرد كائنٍ عاجزٍ أمام صمود الضحية.

فالمعركةُ الحقيقيةُ تدورُ في نظرات العيون، لا في ممرات الزنزانة. يحاول السجانُ بصوته الرعدي ووقع خطاه الثقيلة أن يكسر صمود المساجين، حين تشعر الجلاد بأنَّك لا تخشى ما يملك، تسقط هيبته ويصبح قيده عبثاً. لقد كنا نهزمه بابتسامةٍ هادئةٍ وسط الوجع، في تلك اللحظة، تنقلب الأدوار، فيبدو السجانُ مرتبكاً خلف سلاحه، إنَّ كسر سلطة السجان يبدأ حين تكفُّ عن رؤيته كإلهٍ يملك مصيرك، وتبدأ في رؤيته كإنسانٍ مسكينٍ اختار أن يكون أداةً للظلم بينما اخترتَ أنتَ أن تكون صوتاً للحقيقة."

المتأمل في فلسفة "كسر السلطة" عند الدغيم يجد:

* سلاح الاستغناء: يرى الكاتب أنَّ قوة السجان مستمدةٌ من "خوف" السجين. فإذا استغنى السجين عن الرغبة في النجاة الجسدية وتمسك بكرامته، فَقَدَ السجان كل أوراقه الضاغطة.

* انقلاب الأدوار: يصور المقطع حالة من "التفوق النفسي"، حيث يصبح السجين هو القوي ببروده وصموده، والسجان هو الضعيف بقلقه ومحاولاته المستمرة لإثبات سطوته.

* تحطيم الصنم: كسر السلطة عند "فلاسفة الزنزانة" يبدأ من تحطيم "صورة السجان" في الذهن، أي نزع صفة القوة المطلقة عنه ورؤيته على حقيقته كـ "أداةٍ" مأمورةٍ فاقدةٍ للإرادة.

لقد نجح أنس الدغيم في تحويل "الزنزانة" من قبوٍ مظلمٍ إلى "أكاديميةٍ" مفتوحةٍ. الرواية تثبت أنَّ العقل الفلسفي قادرٌ على تأميم الألم وتحويله إلى وعيٍ. إنَّها ليست قصة سجناء فحسب، بل هي قصة "الفكر" في مواجهة "القيد"، حيث ينتصر الديالوج على الصمت، وتنتصر الكلمة على القيد.

المبحث الرابع: الزمان والمكان (جدلية القيد والانعتاق)

مع التركيز على البنى الجمالية والفلسفية التي استخدمها أنس الدغيم لتحويل الزنزانة من حيزٍ "جغرافيٍ" ضيقٍ إلى فضاءٍ "شعريٍ" رحب تظهر الصورة الشعرية في الزمان والمكان (جدلية القيد والانعتاق)

تتجلى في رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" ظاهرة نقدية تُعرف بـ "جماليات المكان المغلق"، حيث لا يعود المكان مجرد خلفية للأحداث، بل يصبح بطلاً درامياً ومولداً للصورة الشعرية التي تصارع العدم.

في هذا المحور، يمكن تقسيم الصورة الشعرية للمكان إلى مستويين متناقضين يمثلان جوهر الجدلية:

* المكان القيد (المنظور الحسي):

يرسم الدغيم الزنزانة بأدوات "التقزيم"، فهي القبر الضيق، وهي الجدران الصماء التي تفتقر للنوافذ. الصورة هنا حسية ثقيلة، مشبعة برائحة الرطوبة وأصوات الأغلال، تهدف هذه الصورة إلى تجسيد "الاغتراب المكاني"، حيث يشعر السجين أن المكان يلفظه ويحاول محو هويته الفيزيائية.

إنَّ السجن قد شكل مكان إقامةٍ إجبارًيا للشخصيات، من خلاله تجلت مشاعرها، ووجهات نظرها حوله وحول العالم، وقد كان في الرواية كلها مصدر ألم وحجر واغتراب للشخصيات التي مرت به.

تتحول الزنزانة من مكان للهدم إلى ورشة بناءٍ روحية. يرى أنس الدغيم أنَّ السجين الفيلسوف هو الوحيد القادر على ترميم "إنسانية العالم" التي انهارت في الخارج، وذلك من خلال صياغة قيم جديدة وسط الركام.

فالعالمَ في الخارجِ قد انهار، ليس لأنَّ الأبنيةَ سقطت، بل لأنَّ المعاني قد فُرغت من محتواها. لذا أخذ المساجين على عاتقهم إعادةُ بناءِ جدرانِ هذا العالمِ المنهارِ داخل الأرواح أولاً. وإشادة أعمدةً للحقِّ أصلبَ من جدرانِ المعتقل. فالعالمُ الذي دمرته الوحشيةُ لا يُرممه إلا الذين ذاقوا مرارةَ القيدِ فصاروا يعرفون قيمةَ النور، والذين حولوا زنازينهم إلى مختبراتٍ لترميمِ كرامةِ الإنسان.

"فرغَ الشيخ هاشم من قراءة سورةِ الرّحمن، وكسا الخشوع المكانَ بكِسوته، حتّى لكأنّنا لم نسمع سورةَ الرحمنِ قبل اليوم، ولا سمعنا الشيخَ هاشم يقرأ القرآن.

قام محمود وعصام لتوديعِنا، وقُمنا جميعاً وكأنّنا نشيعُ مَيتَين واقفَين على أقدامِهما.

فُتح الباب برفسةٍ من أحَد عُنصرين دخال المهجع، صاح أحدُهما بصوتٍ عالٍ: محمود خوجة، عصام وزان، «يالله

والك». خرجا معًا تحت الضَرب واللّطم، وأمّا أنا فالتفَت إلى الجدار حتى لا أراهما وهما خارِجَين للمرةِ الأخيرة.. وللموت الأخير. وكأن الصَّمت طائر واقف على رأس كلّ واحدٍ منّا، أو كأنّه حجر وقد اَلقم أفواهَنا جميعاً"[30]

يرى الدغيم أنَّ السجن ليس نهاية العالم، بل هو فرصة لفرز القيم. فالعالم ينهار حين تسقط الأخلاق، والسجين الفيلسوف يعيد بناء هذه الأخلاق في ذاته ليكون جاهزاً لإعمارها في الواقع.

و يؤكد على أنَّ التغيير الحقيقي يبدأ من الزنزانة (الداخل)، فإذا استطاع السجين أن يبني عالماً حراً في عقله، فإنَّ الجدران المادية تصبح مجرد وهمٍ، فالسجناء هنا لا يرون أنفسهم ضحايا ينتظرون المساعدة، بل "بناة" يحملون أمانة استعادة القيم التي ضاعت في صخب الظلم.

* المكان الانعتاق (المنظور الرؤيوي):

هنا تتحول الزنزانة عبر "الصورة المتخيلة" إلى كونٍ موازي. يقول الدغيم ما معناه أنَّ الروح لا تعترف بالخرسانة.

تتحول الزاوية الضيقة إلى منصة يحاضر فيها "سقراط"، ويتحول السقف الأسود إلى سماءٍ مرصعةٍ بالأسئلة الوجودية. هذا هو "الانعتاق بالمجاز"، حيث يتم كسر جدار السجن بـ "إزميل الكلمة".

يطرح أنس الدغيم قضية "الاغتراب" ليس كبعدٍ عن الديار فحسب، بل كأداةٍ ممنهجةٍ يستخدمها السجن لمحو ملامح الإنسان وجعله مجرد "رقم" أو "جثة" مؤجلة.

كأنَّ المكان يسعى بكلِّ برودته وجدرانهِ المتقشرةِ إلى إقناعنا بأنَّنا نسينا مَن نكون. الاغترابُ في الزنزانة ليس مجردَ بُعدٍ عن بيتٍ أو شارع، بل هو محاولةٌ دؤوبةٌ لمحوِ 'الأنا' وإحلالِ الصمتِ مكانها. السجنُ يريدُ أن يجردكَ من اسمك، من تاريخك، ومن رائحةِ خبزِ أمك، ليحولكَ إلى صدىً خافتٍ في ممرٍ طويل. كانوا يراهنون على أنَّ الغربةَ داخل الجدران ستجعلنا ننظرُ في وجوهِ بعضنا فلا نعرفُ ملامحنا، لكنَّنا كنا نقاومُ هذا المحو بالذاكرة، كنا نستحضرُ تفاصيلنا الصغيرة، وننادي بعضنا بأسماءٍ لها وقعُ الحياة، لنصفعَ وجهَ الاغتراب بيقينِ الهوية. إنَّهم يغربوننا عن العالم، لكنَّهم لا يعرفون أنَّ الفيلسوفَ يحملُ وطنهُ في فكرته، وأنَّ الهويةَ التي عُمدت بدمِ الجرحِ لا يمحوها ضيقُ المكان ولا وحشةُ الزمان.

[30] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص144

يصور الكاتب السجن ككيانٍ نشطٍ يحاول "إقناع" السجين بنسيان ذاته، وتحويله من كائنٍ له تاريخ إلى "كائنٍ بيولوجي" مجرد من المعنى. فتصبح "الذاكرة" هي السلاح الثوري. استحضار التفاصيل (رائحة الخبز، الأسماء، التواريخ) هو فعل ممانعةٍ يمنع الذوبان في فناء السجن في مواجهة الاغتراب المكاني.

يقدم الدغيم حلاً لمأزق الاغتراب، وهو أنَّ الفيلسوف لا يغترب أبداً لأنَّ "مكانه" الحقيقي هو فكرته وقيمه، وهي أشياء لا يمكن مصادرتها عند باب السجن.

الزمان في الرواية ليس زمناً خطياً (ساعات ودقائق)، بل هو زمنٌ شعريٌ خاضعٌ للحالة النفسية، يصور الدغيم الزمان داخل الزنزانة كأنَّه "بئرٌ لا قاع له". هو زمنٌ رتيبٌ يتكرر فيه الألم، مما يخلق صورةً شعريةً للزمن بوصفه سجّاناً آخر، يصبح الانتظار في الرواية "جسماً ملموساً" يضغط على صدر السجين، وهي صورةٌ بلاغيةٌ تحول المجرد (الزمن) إلى مادي .

و لا يعود الزمن تلك الساعة المعلقة على الحائط، بل يصبح عدواً تارةً وصديقاً تارةً أخرى، ومادةً خاماً يشكلها السجين الفيلسوف كيفما يشاء لكي لا تقتله الرتابة.

"صوت تلقيم البندقية كان يترك في رؤوسنا صَكةً أبشع من صوتِ السَّجّان نفسِه، وأعمق ألمًا، صوتٌ كان يصطدم بالرؤوس، فتقفُ عنده مدّةً مِن خارج الزَّمن، لا تفكرُ ولا تحاولُ أن تفكرَ فيما بعدَه.

أذكرُ تمامًا ذلكَ العسكريَّ الذي كان ينظرُ إلينا من الشراقة، كان هزيلَ الجسمِ قصيرَ القامة، وكان ظلُّهُ أطولَ من قامته بعشرِ كرابيج، كان يقف بيننا وبين الشّمس، وكان يرتطم شعاعُ الشّمس ببزّته العسكريّة المتّسخة التي لم يغسلها منذ أكثر من عشرينَ نَوبة حراسةٍ أو وجبةِ تعذيب"[31]

لربما أراد الدغيم أن يقول لنا أنَّ الزمنُ في الزنزانةِ أعمى، لا يرى الوجوهَ ولا يكترثُ للأنين، هو كتلةٌ هلاميةٌ تحاولُ أن تخنقكَ ببطءٍ. في الخارج، يمرُّ الزمنُ من أمامكَ، أما هنا، فيمرُّ الزمنُ فوقك، يطأُ بقديمه الثقيلةِ على صدرك، ويتركُ في كلِّ دقيقةٍ أثراً يشبهُ الجرح. لقد تعلمنا أن نكسرَ رتابةَ هذا الزمنِ بالخيال، فكنا نسحبُ الساعاتِ كما يُسحبُ خيطُ الحرير، نغزلُ منها قصصاً وحواراتٍ وحيواتٍ موازية. إنَّ السجانَ يملكُ الساعة، لكننا نحنُ نملكُ 'اللحظة'، فبينما ينتظرُ هو

[31] - فلاسفة في الزنزانة 25 ص 11

انتهاءَ نوبتهِ ليغادر، نغوصُ نحنُ في أعماقِ زمننا الخاص، حيثُ لا شمسَ تغيبُ ولا فجرَ يتأخر، وحيثُ تصبحُ الثواني في معملِ الفكرِ أطولَ من سنواتِ الطغاة.

يرى الكاتب أنَّ السجين يعيش في زمنين، زمن السجان (الرتابة والانتظار)، وزمن الفيلسوف (التأمل والغوص في الذات). والانتصار يتحقق حين يسيطر الزمن الروحي على المشهد. الزمن الفيزيائي مقابل الزمن الروحي

حيث يمر الزمن "فوق" السجين وليس "أمامه" يعكس الضغط النفسي الهائل؛ فالزمن في السجن ليس مراقباً، بل هو "عبء" يُحمل على الأكتاف، والفلسفة في الرواية هي الأداة التي تفكك "قنبلة الانتظار"، فبدلاً من أن يحترق السجين بنار الوقت، يحول هذا الوقت إلى "معمل" لإنتاج المعنى والأسئلة.

يتحرر البطل من قيد اللحظة الراهنة عبر "القفز الزمني". من خلال محاورة فلاسفة من عصور غابرة، يدمج الدغيم "الآن" بـ "الأزل"، هذا التداخل يخلق "صورة زمانية" عابرة للحدود، حيث يصبح السجين معاصراً لكل الأحرار في التاريخ، مما يمنحه شعوراً بالخلود والانتصار على الجلاد المؤقت.

يستخدم أنس الدغيم تقنية "تراسل الحواس" لبناء صورته الشعرية، وهي أداة فعالة لفك القيد:

* عتمة مضيئة: يصف الظلام بصفات الضوء عندما يتعلق الأمر بالبصيرة الفلسفية.

* جدران ناطقة: الجدران لا تكتفي بالصمت، بل تنطق بحكايات من سبقوا، مما يحول "جمود المكان" إلى "حيوية الحوار".

" **وبدأنا نحن في المهجع بالتكبير، حتّى وكأنَّ جدران المهجع صارت تتجاوب معنا وتكبِّر. لقد شقَّت التكبيراتُ ثوب الصمت وشظَّت هواء الخوف فلم نَعُد آبهينَ بالنتائج.**" [32]

يصف أنس الدغيم حالةً فريدةً من "تراسل الحواس" تفرضها العزلة والظلام، حيث تتعطل الحواس المعتادة، فتبدأ حاسةٌ ما بالقيام بدور حاسة أخرى، ويصبح للخيال ملمس وللصوت لون.

ففي عتمة الزنزانة 25، كفّت الحواس عن وظائفها التقليدية، وصارت الروح هي التي تبصر وتسمع وتلمس، لقد تداخلت الأشياءُ حتى صار للصمتِ ملمسٌ خشن، وللذكرى رائحةُ الياسمين المبلل

[32] - فلاسفة في الزنزانة 25، ص149

بالمطر، هذا التراسلُ العجيب لم يكن جنوناً، بل كان محاولةً من الجسد المقموع ليبتكر نوافذ جديدة.

تحليل فلسفي لتراسل الحواس في الرواية:

* التعويض الحسي: عندما يُحرم السجين من المحفزات البصرية (الضوء، الطبيعة)، يقوم العقل بتعويض هذا النقص عبر تحويل الأصوات أو الأفكار إلى صور ومشاعر ملموسة.

" **غرفةُ مهجعِنا لا تسكنُها الجرادين إلاَّ مضطَرةً، ورائحةُ دورة المياه التي تشاركنا حياتَنا بكلّ ما في هذه الكلمة من معنىً لا تفارقُ أنوفَنا. ولكنَّ الاعتياد يجعلُ كلَّ سيّءٍ عاديًّا، ما دامت رائحةُ الظُّلم هي التي تُزكِمُ الأرواحَ هنا**"[33]

* انصهار المادة بالمعنى: "لمس الكلمات" و" شم طعم الحرية" يعكس كيف تتحول المفاهيم المجردة إلى "يقين حسي" يقتات عليه السجين ليبقى على قيد الحياة.

"**ما لا نستطيعُ أن نُبصره بعيوننا، نبصِره بقلوبنا. نستشعر جمالاً ما بعيدًا عنّا، فنقربه بالاستغراق فيه وتحسُّسِ تفاصيله وتلمُّس أجزائه، حتّى يصير منّا ونصير نحن منه، فنتحدّث عنه وكأنّنا نتحدَّث إليه**"[34]

* اللغة الشاعرية: يبرز هنا خلفية أنس الدغيم كشاعرٍ؛ حيث يستخدم الاستعارات ليعبر عن الحالة النفسية للسجين الذي لم يعد يرى العالم بعينيه، بل بقلبه.

" **هم يقاتلون الحُبَّ فينا، لأنَّ الحُبَّ مولّدٌ للحُرّيّة. أجل، يقاتلون الحُبَّ لأنّه عدوّهم الأول، وهو الذي يجعلُك تنطلق إلى فضاء هذا العالَم لتُبدعَ ولتقولَ ولتفعلَ ولتُنجِز.**

ولأنَّ الحُب هو الذي يطير بقلبكَ إلى ما وراءَ الجِهاتِ وهم لا يريدون لقلبِكَ أن يكون خارجَ قضبانهم، ولأنَّ الحُب هو الذي يدفعُك للتّغيير، وهم لا يريدون منك أن تتغيّر إلّا كما يريدون وإلى النقطة التي يريدون" [35]

إنَّ جدلية القيد والانعتاق في الرواية ليست صراعاً بين السجين والسجان بقدر ما هي صراع بين "الجسد المكبّل" و"الفكرة الطليقة". الصورة الشعرية هنا هي الجسر الذي يعبر عليه السجين من ضيق الزنزانة إلى سعة الفلسفة. تُعد المفارقة بين "سجن الجسد" و"حرية الفكرة" هي العمود الفقري

[33] - فلاسفة في الزنزانة 25ص 22

[34] - فلاسفة في الزنزانة 25 ص40

[35] - فلاسفة في الزنزانة 25 ص 131

لرواية "فلاسفة في الزنزانة 25". في هذا العمل، يبرهن أنس الدغيم على أنَّ الجدران ليست عائقاً أمام العقل الذي قرر التحليق، وأنَّ القيد الحقيقي هو قيد الروح لا قيد الحديد.

"سنحتاج إليها يومًا ما، في تحويلِ جدارِ هذا السّجنِ إلى مَشجَبٍ تتعلّقُ عليه جُثث السّجّانين، ولو كان بإمكاني أن أحوّل هذا الجدار إلى دفترٍ لأوثّقَ عليه كلَّ صغيرةٍ وكبيرةٍ لفعلت، ولكنْ كلُّ ما نستطيعه الآن هو الكتابة بالأظافر على ألواح الصّابون ريثما نحفظ ما نكتب" [36]

يطرح المقطع رؤية "أفلاطونية"، حيث الجسد مجرد سجن مؤقت، بينما الفكرة هي الجوهر الحر الذي لا يمكن إخضاعه للقياس أو الحجز وتكمن قوة هذا الاقتباس في السخرية من "وهم السيطرة" لدى السجان؛ فهو يمتلك الأقفال والمفاتيح، لكنه لا يملك أي سلطة على ما يدور في عقل السجين الذي يتواجد في حيزين متناقضين في آنٍ واحد: "الزنزانة" (مكان ضيق) و"الخيال" (فضاء لامتناهٍ)، وهذا الانقسام هو ما يحمي السجين من الجنون في زنزانة انفرادية، جدران إسمنتية، تتزاح إلى صالونٍ فلسفي، فضاءٍ كوني. هنا رمزية الانتصار على المادة.

" جميلٌ أن تسجّلَ انتصارًا وأنتَ لا تملكُ حتّى أبسطَ أدواته. والأجملُ من ذلك أنْ يشعرَ خصمُكَ بهذا ولو لم يعترف بلسانه، والأجمل من ذلك كلّه أن تنتهي هذه المواجهة بسؤالٍ يكونُ جوابُهُ ذاتُه نَصراً. كأن يكون السؤالُ : مَن أنتَ ؟ ومَن أنا" [37]

الزمان لحظات تعذيب، دقائق بطيئة. تتزاح الى زمن حضاري، حوار مع الأسلاف. هنا رمزية الأبدية والخلود.

الحركة قيودٌ حديديةٌ، حركةٌ مشلولةٌ. تتزاح الى تحليقٍ ذهنيٍ، سفرٌ عبر الكتب. هنا رمزية حرية الإرادة.

يقدم أنس الدغيم رؤيةً مذهلةً لكيفية انتصار "الروح الحضارية" على "المادة الصماء"، حيث تتحول الكتلة الإسمنتية الباردة إلى فضاء ممتد عبر الزمن بفضل الفكر والتحرر الداخلي.

تظهر الكلمة ليس فقط كوسيلة للتواصل، بل ككائنٍ حيّ يمتلك القدرة على اختراق الخرسانة وتجاوز الأسلاك الشائكة. يرى أنس الدغيم أن الكلمة هي الرصاصة التي لا تُخطئ هدفها في قلب الظلم.

[36] - فلاسفة في الزنزانة 25 ص 29
[37] - فلاسفة في الزنزانة 25 ص 51

الكاتب يستخدم تشبيهاتٍ ماديةٍ قويةٍ ليقول إنَّ الكلمة في السجن ليست مجرد "هواء"، بل هي "قوةٌ فيزيائيةٌ" قادرةٌ على التغيير. هذه الرؤية تمنح السجين تفوقاً نفسياً يجعله يرى سجنه مجرد زجاج قابلٍ للكسر في أي لحظةٍ بصرخة حقٍ. الكلمة هنا هي "الشهادة" التي تسجل جريمة الجلاد وتمنع ضياع الحقيقة.

8- خلص البحث إلى النتائج التالية:

تُعد رواية "فلاسفة في الزنزانة 25" للشاعر والأديب أنس الدغيم نقلة نوعية في سرديات الاعتقال، حيث تخرج من حيز التوثيق المباشر إلى فضاء الفلسفة والشعرية.

فيما يلي إعادة صياغة لنتائج الدراسة بأسلوب أكاديمي رصين، يعتمد الدقة في المصطلحات والعمق في التحليل الوظيفي للنص:

نتائج الدراسة: بلاغة الصمود وفلسفة الانزياح

خلصت الدراسة في قراءتها التحليلية لرواية "فلاسفة في الزنزانة 25" إلى النتائج الجوهرية التالية:

أولاً: التحول من "المظلومية السردية" إلى "الوعي الفلسفي"

نجحت الرواية في إعادة تشكيل بنية "أدب السجون" السوري؛ فبدلاً من الاكتفاء برصد الانتهاكات الجسدية (المظلومية الباكية)، ارتقى الكاتب بالتجربة لتصبح تساؤلاً وجودياً حول ماهية الإنسان. هذا التحول منح الرواية صبغة عالمية تتجاوز السياق المحلي، لتخاطب الوجدان الإنساني العام في قضايا الحرية والقهر.

ثانياً: اللغة بوصفها فعلاً وجودياً للمقاومة

أثبت البحث أن استخدام اللغة الشاعرة والعدول (الانزياح) لم يكن ترفاً جمالياً، بل كان "فعل مقاومة" ضد العدم. لقد استطاع النص ترميم الذات المنكسرة للشخصيات من خلال:

* تسامي المعاناة: تحويل الألم العضوي إلى تجربة روحية من خلال الصورة الشعرية.

* إعادة بناء الواقع: استخدام الاستعارة والتشخيص لتحويل الموجودات الجامدة داخل الزنزانة إلى كائنات حية تشارك السجين عزلته، مما كسر الرتابة القاتلة للمكان.

ثالثاً: الانزياح اللغوي وكسر الزمكانية الضيقة

وظّف الكاتب تقنيات الانزياح اللغوي لتحقيق "اتساع الرؤية مقابل ضيق الحيّز"؛ فحول الزنزانة من مكان مادي مغلق إلى فضاء تأملي رحب. وتجلى ذلك في:

* تشخيص الزمن: فلم يعد الزمن يُقاس بالوحدات التقليدية (ساعات/أيام)، بل بصور شعرية تعبر عن ثقله أو سيولته، مما جعل الفلسفة "حقيقة محسوسة" لا أفكاراً جافة.

* أنسنة الجماد: منح الأشياء الميتة روحاً، مما خلق توازناً نفسياً للسجين في مواجهة العزلة الاجتماعية.

رابعاً: ثنائية "المقدس والمدنس" وتخليق اللغة الثالثة

كشفت الدراسة عن قدرة الكاتب على دمج اللغة الدينية المتعالية بالواقع اليومي المرير للسجناء. هذا المزج أنتج "لغة ثالثة" فريدة، تزاوج بين قدسية النص ويقين العقيدة وبين وجع التجربة الإنسانية، مما أضفى طابعاً روحياً على اليومي والمعاش.

خامساً: الانتصار الأخلاقي وهزيمة "المعنى"

تؤكد النتائج أن الرواية تطرح رؤية فلسفية مفادها أن الهزيمة الحقيقية لا تكمن في سلب الحرية الجسدية، بل في سلب "المعنى". وما دام السجين يمتلك القدرة على صياغة لغته الخاصة وتأمل قيده، فهو المنتصر أخلاقياً ووجودياً، حيث تظل الذات حرة ما دامت قادرة على ممارسة التفكير والتشكيل الجمالي.

خلاصة:

"فلاسفة في الزنزانة 25" هي وثيقة أدبية تثبت أن اللغة هي الحصن الأخير ضد المحو، وأن الاستعارة في سياق الظلم ليست مجرد زينة، بل هي أداة لاسترداد الكرامة الإنسانية. **الخاتمة**

أنس الدغيم فنان وكاتب وفيلسوف عربي يسعى من خلال أعماله إلى تحفيز الإنسان على التفكير، والنقد، والبحث عن الحقيقة. تتجلى رؤيته في تقديم محتوىً فني وفكري يتناول قضايا الوجود والإنسان وحقوقه، بأسلوبٍ يعكس عمق فلسفته واهتمامه في ذات الوقت بمصالحة الفكر مع الواقع. في هذه الرواية لم يكتب فقط عن "سجن"، بل كتب عن "انتصار الروح" في أصعب اختباراتها، وقدم لنا درساً في كيف يمكن للفكرة أن تكون أقوى من السوط، وكيف يمكن للعقل أن يبني وطناً حراً حتى خلف القضبان. حيث يمتلك قدرة على المزج بين التحليل العميق للأفكار الفلسفية، والطرح الأدبي الذي يلامس قضايا الإنسان المعاصر. يتسم أسلوبه بتحديد وتفصيل القضايا المهمة، مع قدرة على إبراز أصداء التاريخ، الفلسفة، والأحداث السياسية التي تتداخل مع موضوعات روايته.

يطرح رؤىً نقديةً حادةً تجاه أنظمة السلطة، ويشجع على التفكير في حلول لمشاكل الحرية والعدالة. يُعلي من قيمة الإنسان ككائن فاعل وواعي، ويُشدد على أهمية الفكر المستقل والمعرفة في بناء مستقبل أكثر حرية واستقلالية.

تتضمن الرواية رسائل قوية عن مقاومة الظلم والتمسك بالكرامة الإنسانية، مع تسليط الضوء على أهمية الوعي النقدي والفكر الحر في مقاومة أجهزة القمع. بالإضافة إلى ذلك، فهي تطرح تأملات حول طبيعة السلطة، والتاريخ، والثقافة، من منطلقٍ فلسفيٍ وإنسانيٍ، وتحث القارئ على التفكير في دوره ومسؤوليته تجاه مجتمعه وقضاياه.

"فلاسفة في الزنزانة 25" ليست مجرد روايةٍ عن معاناة السجناء، بل هي بيانٌ فلسفيٌ وفكريٌ يعكس أهمية المقاومة الفكرية والإنسانية في مواجهة القهر، مع التركيز على قوة الفكر والإرادة. أنس الدغيم يُبرز من خلال عمله أهمية توظيف الأدب والفلسفة في دعم القيم الإنسانية، والمحافظة على الروح الحرة، وهو من الكُتاب الذين يسعون لتغيير الواقع عبر الفكر والوعي.

10- المصادر والمراجع

- أولاً: المصادر (النص الروائي محل الدراسة)
- الدغيم، أنس. (2022). *فلاسفة في الزنزانة 25*. دار آرام للنشر والترجمة.
- ثانياً: المراجع (بالترتيب الهجائي)
- إبراهيم، عباس. (2014). *الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي* (ط. 1). دار كوكب للعلوم.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. (1994). *لسان العرب* (ط. 3). دار صادر.
- إمام، غادة. (2010). *جماليات الصورة* (ط. 1). التنوير للطباعة والنشر.
[ملاحظة: غاستون باشلار هو مؤلف المحتوى الأصلي أو المترجم عنه، يُدرج الاسم الأول في التوثيق كصاحب العمل الأساسي في النسخة العربية المتاحة].
- باختين، ميخائيل. (1987). *الخطاب الروائي* (ترجمة محمد برادة، ط. 1). دار الفكر.
- باشلار، غاستون. (2000). *جماليات المكان* (ترجمة غالب هلسا). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- فوكو، ميشيل. (1990). *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن* (ترجمة علي مقلد). مركز الإنماء الحضاري.
- * لوتمان، يوري. (1988). *مشكلة المكان الفني* (ترجمة سيزا قاسم، ط. 2). عيون المقالات.

توظيف شخصية ابن زريق البغدادي في شعر عبد الكريم (الناعم) – مجموعة مكابدات ابن زريق الحمصي نموذجاً

د. ايمان عبد القادر [1]

الملخص

يدرس هذا البحث توظيف شخصية (ابن زريق البغدادي) التراثية في شعر عبد الكريم (الناعم)، في مجموعته الشعرية (مكابدات ابن زريق الحمصي)، ويبحث في دوافع التوظيف، وإبراز إسقاطات التجربة الشعرية على الشخصية الأدبية، وكذلك الإفادة مما تحمله هذه الشخصية ببعديها العاطفي والاغترابي، من خلال حضورها الإشاري، أو من خلال تماهيه في سياق نصوص المجموعة عموماً. وقراءة بنية نصوص المجموعة، والتوقف عند التقنيات التي استعملها الشاعر في عملية التوظيف الشعرية فنياً.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الإسقاط، الاغتراب، الشاعر عبد الكريم الناعم، الشاعر ابن زريق البغدادي.

1) عضو هيئة تدريسية في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة حماة.

Hama Research Period Literature and Huma Sciences Series

The Employment of Ibn Zurayq Al-Baghdadi's Character in the poetry of Abdul karim Al-Na'im:The Collection "strauggles of Ibn Zurayq Al-Homsi" as a Model.

Dr. Iman Abd Al Qader [1]

Abstract

This research will examine the employment of the figure of Ibn Zurayq Al-Baghdadi's in the poetry of Abdul Karim al-Na'im, specifically in his collection "The Struggles of Ibn Zurayq Al-Homsi." It will explore the motivations behind this use, highlighting the projections of the poet's own experience onto the literary figure. Furthermore, it will analyze the emotional and alienating dimensions of this figure, both through its symbolic presence and its integration within the overall context of the collection's texts. The research will also delve into the deeper structure of the collection's poems and analyze the techniques employed by the poet in this artistic application.

Key words: Employment, Projection, Alienation, Abdul Karim Al-Na'im , Ibn Zurayq Al-Baghdadi's.

1) Doctor in Arabic Department - Faculty of Arts and Humanities - Hama University.

المقدّمة:

سعى الشعراء في العصر الحديث إلى استدعاء الشخصيات التراثية؛ مثل شخصية (المتنبي، أبي نواس، ديك الجن..إلخ)، التي تعبر عما يجول في أذهانهم، غير متغافلين عما تحمله هذه الشخصيات في بعدها التراثي أولاً، وقدرتها على حمل أبعاد التجربة المعاصرة ثانياً، وتتجلى هذه الشخصيات في شعرهم؛ من خلال الأقنعة الفنية التي يستعملونها لإيصال رؤيتهم الشعرية، أو من خلال حضور الشخصية التراثية، فتكون الملهم الأوّل لهم، فيضمنون جزءاً من سيرتها أو من نصوصها الشعرية، مما يشكل توظيفها في الشعر مشهداً دلالياً يأخذ أبعاده الفنية والجمالية والمعنوية. والشاعر ابن زريق البغدادي تحفل قصته المأساوية بغنى وثراءٍ دلاليين، ويمكن لها أن تحمل ببعديها العاطفي والاجتماعي قضية الشاعر عبد الكريم (الناعم)، وهو شاعرٌ سوري، استدعى هذه الشخصية لتحمل تجربته المعاصرة، عندما غادر سورية إلى الجزائر بغرض التعليم.

أهمية البحث: يبحث البحث في نصوص مجموعة شعرية لشاعرٍ سوريٍّ معاصرٍ، امتدت تجربته الشعرية إلى أكثر من نصف قرن، وهي تجربة غنية بمضامينها الشعرية العميقة، وتستحق الوقوف عندها؛ لأنّها تتميز بلغةٍ قويةٍ، لها علاقاتٌ دلاليةٌ متعدّدة، وتؤدي إلى نصٍّ شعريٍّ مفتوحٍ ثريٍّ يحتاج قراءاتٍ متعددة.

هدف البحث: قراءة البنية العميقة لنصوص المجموعة الشعرية (مكابدات ابن زريق الحمصي)، والتركيز على توظيف الشخصية التراثية الأدبية (ابن زريق البغدادي)، وكيفية استغلالها معنوياً وفنياً لتكون قادرةً على حمل التجربة الشعرية والشعورية للشاعر.

حدود البحث: (مجموعة مكابدات ابن زريق الحمصي)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، د. ط، 2004م. درس البحث قصائد المجموعة التي كتبت في الجزائر من قبل الشاعر، وبتصريح منه أنّ القصائد القليلة تقع في فصلٍ بعنوان (الوعل)؛ هي ملحقة بالدّيوان، لأنّها تشبه الجوّ العام لها، واستثنينا من المجموعة أيضاً قصيدتين، لأنّهما خارج موضوع البحث؛ (العامري– السندباد يخاف السّفر)، فالشخصيتان التراثيتان اللتان استدعاهما الشاعر في القصيدتين هما: (قيس بن الملوح العامري، والسندباد).

فرضيات البحث: يفترض البحث حضور ابن زريق البغدادي بوصفه شخصية تراثية، استدعاها الشاعر بوصفها قناعاً فنياً يتخفى وراءه ليبث الألم والشكوى، أو حضوراً إشارياً أي إنّ

الشاعر قد يشير إلى ملامحها من دون التصريح مباشرةً باسمها، أو تضميناً أدبياً؛ ويعني ذلك أن يضمّن أبياتاً من قصيدة الشاعر (البغدادي) (لا تعذليه).

صعوبات البحث: قلّة الدراسات الأدبية والنقدية في شعر الشاعر. وتقتصر الدراسات في شعره على بعض المقالات المنشورة في بعض المواقع على الشّابكة، وأغلبها نشر ذاتي لبعض الباحثين والصحفيين، وهي غير موجودة في مجلات علمية أكاديمية.

الدراسات السابقة: من الدراسات المهمّة التي درست توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: – دراسة د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997م. وهي دراسة أكاديمية بحثت في دوافع استدعاء الشخصيات التراثية، وآليات التوظيف.

– دراسة د. علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، القاهرة، مصر، ط1، 1984م. وهي دراسة أكاديمية خصصت لدراسة شخصية السندباد فنياً.

– الدراسات عن الشاعر ابن زريق البغدادي: – دراسة د. علي عبد الظاهر علي عبد اللطيف: فراقية ابن زريق البغدادي على ضوء المنهج النفسي، مجلة كلية التربية، ع 24، ج 3، جامعة عين شمس، مصر، 2018م. وهذه الدراسة أغفلت دراسة القصيدة من النواحي الجمالية والأسلوبية وركّزت على المنهج النفسي.

– الدراسات في شعر الشاعر عبد الكريم (الناعم): وجدنا دراستين في شعر الشاعر ((الناعم)):

– عصام شرتح: رؤى جمالية في شعر عبد الكريم (الناعم)، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م. وهذه الدراسة فيها فصل بعنوان: مكابدات ابن زريق الحمصي: شعرية المنفى والاغتراب. وفيه إغفالٌ تامٌّ لذكر شخصية ابن زريق البغدادي التراثية، لأنّ التركيز كان على الأسلوب، والبعد الرومانسي في صنع الصور الشعرية، مع ملاحظة أنّ أغلب الأمثلة الشعرية كانت من الفصل الأخير من المجموعة الشعرية وهي تقع خارج دراستنا الشخصية التراثية.

– رسالة ماجستير للطالبة: غيداء يونس: (الخصائص الأسلوبية في شعر عبد الكريم (الناعم) (دراسة أدبية نقدية)، جامعة حمص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2019م.

ودرست الرسالة شعر ((الناعم) أسلوبياً)، وفي فقرة الرمز التراثي الأدبي أغفلت دراسة الرمز التراثي للشخصية الأدبية ابن زريق البغدادي في المجموعة التي يدرسها هذا البحث.

منهج البحث: تفرض نصوص المجموعة اعتماد بعض أدوات مناهج النقد: (النفسي والجمالي والسيميائي)، فهي تقرأ بنية النص العميقة نفسياً: من خلال استعمال أدوات المنهج النفسي من كبتٍ وحرمانٍ ونكوص، وتبيان الدوافع النفسية لدى الشاعر (الناعم) التي استدعت شخصية ابن زريق البغدادي، لتشابه الظروف المادية والمعنوية لديهما. وجمالياً: من خلال بعض مصطلحات علم الجمال التي أفاد البحث منها. أما سيميائياً: فالإفادة منه في تحليل المستوى المعجمي، والحقول الدلالية التابعة له في تحليل بنية العنوان، وتحليل المستوى الصوتي في بعض المقاطع الشعرية.

عرض البحث:

تمهيد:

ارتبطت شخصية (ابن زريق البغدادي) التراثية بقضية عاطفية غنية؛ كما بدت في قصة القصيدة (لا تعذليه)، وهي قصيدة يتيمة للشاعر، حملت العتاب والشكوى، والألم والحكمة، والإيمان والاستسلام، فغدت طاقتها التعبيرية تحتمل الألم، والمكابدة، وأصبحت إيحائية معاً، وهي تكفي لحمل ما أراده الشاعر عبد الكريم الناعم؛ لأنّ ابن زريق البغدادي أصبح شخصية نموذجية درامية؛ بسبب النهاية المأساوية التي أودت بحياته، فطابعها الدرامي، وما تحمله من انفعالات نفسية وجدانية، زادت شعور الشاعر (الناعم) للتعلق بها، فهو قد أشار إلى أنّ ابن زريق البغدادي، كان يطفو على سطح الذاكرة تلقائياً، كلما تمكّنت منه المعاناة، والمكابدة ، وتمكّن منه ألم الغربة والاغتراب في الجزائر.

– **التوظيف:** يّعدّ التوظيف مصطلحاً شائعاً في الدراسات الأدبية، فهو "استلهام المبدع واستعانته بتقنياتٍ وعناصر، ومواد بنائية تعبيرية، من خارج النصّ، وإعادة بنائها بناءً فنياً يخدم رؤيته الفنية، وينسج ضمن بنية النصّ نفسه"[1].

– **الإسقاط:** يتبلور مفهوم الإسقاط في معنى عامٍّ يتصل بعلم النفس "للدلالة على العملية التي تزاح فيها واقعة عصبية أو نفسية كي تُموضع في الخارج"[1].

[1] عبد، خليفة أحمد داوود: توظيف القناع في شعر عبد الرحيم، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، ع 17، الملكة العربية السعودية، 2019، ص 236.

– **الاغتراب:** المقصود بالاغتراب نمط من التجربة يعيش فيها الإنسان نفسه بوصفه غريباً عن ذاته، عن مجتمعه، عن عمله[2]، أي الانعزال والشعور بالوحدة.

– **الشاعر عبد الكريم (الناعم):**

هو شاعرٌ سوريٌّ معاصر، وُلد 1935م، وحصل على أهلية التعليم الابتدائي. ثم عمل بالتعليم، وفي الصحافة والإذاعة، وعاد إلى التعليم حتى تقاعد. ودعي للمشاركة في المؤتمرات الأدبية القطرية والعربية في كل من سورية، ولبنان، وتونس، والجزائر، والأردن، وليبيا. كتب الشعر، والدراسات الأدبية والنقد والمقالة، والدراسة السياسية والفكرية[3].

– **الشاعر ابن زريق البغدادي:**

هو شاعرٌ من العراق، "أبو علي الحسن بن زريق الكاتب الكوفي، من ساكني الكرخ* كان كاتباً في ديوان الرسائل، ويبدو أن حاله رقّت فخطر له أن يذهب إلى الأندلس متكسّباً بشعره. فإذا صحّ أنّ وفاته** كانت نحو 420هـ، فيكون قد جاء إلى الأندلس في أيام الفتنة –400 422هـ، واضطراب الأحوال، وتنازع الخلفاء، والولاة، والعرب، والبربر، ولم يكن ذلك الحين موافقاً للتكسب بالشعر. ويقال إنّ ابن زريق مدح ملك الأندلس ولا سبيل إلى معرفة اسمه (بقصيدة لم تصل إلينا)، فأجازه بجائزةٍ ضئيلة. فعاد ابن زريق آسفاً إلى الخان الذي كان ينزل فيه ونظم القصيدة العينية المشهورة. وقيل أيضاً؛ إنّ صاحب الأندلس كان قد أراد امتحان نفس ابن زريق بالجائزة الضئيلة، فطلب ابن زريق بعد بضعة أيام– فوجده في الخان ميتاً والقصيدة عند رأسه"[4]

---

[1] بونتاليس، ج.ب و لابلانش، جان: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: د. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص 70.

[2] انظر حماد، حسن: الإنسان المغترب عند إريك فروم، مكتبة دار الحكمة، القاهرة، مصر، 2005م، ص 59.

[3] انظر كتاب: عبد المولى، محمد علاء الدين: من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص، بيبلوغرافيا: د. شاكر مطلق، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط1، 2000م، ص 448.

* الجانب الغربي من بغداد.

**الجملة ركيكة، وأبقيناها للمحافظة على صحّة النقل من المرجع، تحقيقاً للأمانة العلمية.

[4] فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ج 3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط3، 1981م، ص 20 وأخذنا الأبيات من الكتاب نفسه.

وهي "عينيته" المشهورة في وصف حاله وشكوى أيّامه، ونزوح داره"[1] وذكر بروكلمان أنّ اسم صاحب الأندلس هو: (أبو عبد الرحمن الأندلسي)[2]. وأمّا القصيدة إذا استقرأناها ففيها إبداعٌ شعريٌّ، يشده خيط شعوري منسجم، "كأنه يحكي سيرة ذاتية استخلصها فيما يشبه فضفضة إنسانية"[3]، ونرى فيها "صدقها الفني الناتج عن صدق التعبير عن المعاناة النفسية التي مرّ بها"[4] .ويبدو للمتلقي من القراءة الأولى أن القصيدة يحدّها الألم من الرحيل والبعد وفراق الأحبة، ومطلعها:

لا تعذليه فإنّ العذلَ يولِـــــعه ... قـــــد قلتِ حقاّ ولكن ليس يسمعُهُ
فاستعملي الرّفقَ في تأنيبِهِ بدلاً ... منْ عذلهِ فهو مضنى القلبِ موجِعُهُ
قد كان مضّطلعاً بالخطبِ يحمله ... فضُلِّعَتْ بخطـــوبِ الدّهرِ أضلعُهُ[5]

فالذي شعر به ابن زريق البغدادي في القصيدة يمكن أنْ يشكّل طاقةً شعريةً غنيةً وثريةً، تزداد ثراءً حينما يوظّفها الشاعر عبد الكريم الناعم. فقد كان كلٌّ من الشاعرين يعاني الفقر، ثم يرتحل من بلده طالباً الرزق، وكلا الشاعرين وقعا في صدمة نفسية وانفعال وجداني مؤلمٍ جراء الواقع الذي تفاجأ به، فابن زريق البغدادي عانى الفقر ومشقة الرحلة ونهاية قصته كانت الموت، أما عبد الكريم الناعم فقد عانى الفقر ومشقة الرحلة واصطدم بواقع المكان الذي وجد فيه، لكنّه استمر فيه كأن يعمل في لوحةٍ قديمةٍ يرمّمها ويزيدها بهاء.

فمسبّبات الألم لديهما تتفق في الغربة والاغتراب والبعد عن المحبوبة والوطن. وتزيد مسبّبات الألم لدى الشاعر (الناعم)، عند فراغ المكان من أهله وأحبابه، ومعاناته من الوحشة، وعدم

---

[1] بروكلمان، كارل: تاريخ الادب العربي، ج 2، تر: د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 5، د.ت، ص 66.

[2] انظر المرجع السابق: ص 66، وأشار بروكلمان إلى أنّ قصيدته العينية تقع في أربعين بيتاً، مخطوطة موجودة في برلين 7606–7607، وتوجد في (طبقات الشافعية الكبرى) لتاج الدين بن السبكي1، تح: عبد الفتاح محمد الحلو ومحمود الطناحي، مطبعة عيسى الحلبي الجابي، 1964، 163 وما بعدها، وتوجد في مجموع المزدوجات لمحمود بن محمد الجزائري، طبع الإسكندرية 1278، والقاهرة 1283,1299هـ.

[3] عبد اللطيف، علي عبد الظاهر علي: فراقية ابن زريق البغدادي على ضوء المنهج النفسي، مجلة كلية التربية، ع 24، ج3، جامعة عين شمس، مصر، 2008م، ص 20.

[4] المرجع السابق: ص 20.

[5] فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ج 3، ص20.

الانسجام مع النسيجين الإنساني واللغوي غير المفهوم لديه، المتمثّل باللغتين الأمازيغية والفرنسية، فتزداد معاناته وتصل إلى حدود المكابدة، والقهر، والحرمان العاطفي، والاغترابين: (النفسي، المكاني).

دوافع استدعاء الشخصية:

يمكننا أنْ نبلور دوافع استدعاء شخصية ابن زريق البغدادي في عاملين: الأول فني: لأن الشاعر عبد الكريم الناعم من الشعراء الذين لديهم "إحساس بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها"[1] وهو يمتلك تجربة شعرية جدّية في البحث عما له دلالات تغني النص الشعري وتثريه، فهو متمكن من أدواته الشعرية في التعبير عما يريد.

والثاني: عاطفي انفعالي: سببه الاغتراب والبعد عن الأهل، إذ يصرّح الشاعر عبد الكريم (الناعم) في تقديمه لمجموعته الشعرية (مكابدات ابن زريق الحمصي) بذهابه إلى الجزائر، طالباً الرزق تدفعه الحاجة إلى تأمين حياةٍ إنسانيةٍ وعيشٍ كريم، فيقول: " ولم يجرِ شيءٌ كما أعددتُّ له، ففوجئت بأنني في بُليدة صغيرة (سيدي عيش) في منطقة القبائل الصغرى، وكان ابن زريق البغدادي حاضراً في كثيرٍ من الأوقات"[2]. وفي كلامه ما يدلّ على كتابته قصائد المجموعة في سيدي عيش، وقد أشار إلى البعد الاغترابي حينما كان هناك، فيقول: " فقد كان زمناً مرّاً من الغربة والعزلة، في وسطٍ حدّه الواسع أناسٌ يتكلمون الأمازيغية والفرنسية، وقليلاً من العربية، وحدّه الضيق مجموعة من المشارقة سوريين، وفلسطينيين، ومصريين، لم تكن الغربة فيهم وبينهم أرحم من غيرها إلا بقليل"[3]. وحينما نستكشف بعد استقرائنا قصائد المجموعة؛ أنّ الأمل عند (الناعم) هو موقفٌ مضادٌّ لموقف الغربة والاغتراب، إذ يقول في قصيدة (إيقاعات لزمنٍ اسمه الغربة):

قلبي خيمةٌ للحزنِ والعشقِ الذي

---

[1] زايد، د علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997م، ص 16.

[2] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2004م، ص 3.

[3] المصدر السابق: ص 3 – 4.

لا يعرفُ الوصلَ

ولا ييأسُ من لحظة وصلٍ قد تجيء.[1]

ومما يؤكّد ذلك قوله: (ولقد عملت فيها ما يفعله رسّام يعود للوحة قديمة...)[2]، تاركاً ثلاث نقاط كي يكملها المتلقّي، وهنا يجب أن نعود إلى نصوص المجموعة، لنراه كيف يرتق روحه، ويرمم نفسه شطر الأمل، وهو مفعمٌ بالحنين إلى الوطن، والحبيبة، والأهل، والأصحاب، بعيداً عن الغرباء، راجياً عودة الغيّاب.

والتصريح مباشرة في مقدمة المجموعة، يحيلنا إلى الشاعر ابن زريق البغدادي؛ الشاعر العراقي، الذي حفلت قصته بدراما إنسانية مأساوية، تتلخّص بنهايةٍ فاجعةٍ، ترك يتيمته "لا تعذليه" (عينيته المشهورة) شاهداً عليها:

وإنْ تـــــغلُ أحدٌ منّـــا منيّتَهُ فما الّذي في قضاءِ اللهِ يصنَعُهُ

هذه القصيدة كانت برهاناً على الانفعالات النفسية، التي جاش بها وجدان ابن زريق البغدادي لذلك " تتميز بالوحدة العضوية إلى حدٍّ كبير، فهي تسير في خيطٍ شعوريٍّ واحد من أوّلها حتى آخرها، كما تتسلسل في خيطٍ فكريٍّ واحد"[3]، وإذ ضاق صدره، فأحاطت به الغربة والحزن من كل جانب، فكانت المعاناة.

لذلك يمكن القول: إنّ الموقف الذي تعرض له الشاعر (الناعم) من فقرٍ ورحيل، وغربة وحزن وحنين، أدّى إلى استدعاء تلك الشخصية التراثية الأدبية في أدبنا العربي القديم (الأدب العباسي)، وتوظيفها وتحميلها تلك الأبعاد بما يتفق مع معاناتها.

فضاء العنوان:

خصّص الشاعر (الناعم) عنوان مجموعته باسم القصيدة الأولى فيها، (مكابدات ابن زريق الحمصي)، إذ "درج الشعراء على تسمية مجموعاتهم الشعرية باسم قصيدة من قصائدهم، بمعنى أنها أخذت اسمها في ظرف شعري وكتابي معين، وحين يأتي الشاعر ليقدم مجموعة قصائد تمثل مرحلة من مرحله الشعرية، يعمد إلى انتخاب عنوانه للمجموعة من إحدى قصائدها"[4]، وهذا

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 69.

[2] المصدر السابق ، ص 4.

[3] عبد اللطيف، علي عبد الظاهر علي: فراقية ابن زريق البغدادي على ضوء المنهج النفسي، ص 25

[4] عبيد، محمد صابر: صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2007م، ص 190.

ما عنيناه تماماً بأنّ الشاعر خضع لظروف حياتية، جعلته يختار هذا العنوان بما يؤدّي الغرض الذي يرمي إليه، من خلال قصائد المجموعة عموماً.

من خلال العنوان؛ نستطيع أن نكتشف أن صاحبه صاحب قضية اجتماعية (الفقر)، يسلط الضوء عليها، وهي قضية شخصية في الوقت نفسه، وبذلك فإن العنوان يرتبط ارتباطاً مباشراً بقضية الشاعر، التي عاشها في مرحلة من مراحل حياته.

يشكّل العنوان بؤرة نصية، "فهو نظام دلالي رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق، مثله مثل النص تماماً"[1]، ومن خلال هذه البؤرة نحاول تفسير العنوان، فالعنوان واضح تماماً في إشارته السيميائية للشاعر ابن زريق البغدادي، ويفارق العنوان البغدادي ليحل محله الحمصي، خارجاً من عباءة الماضي، ولا بدّ من ربط عنوان المجموعة مع عناوين القصائد التي تحتويها: وهي على الترتيب الذي أراد له الشاعر الخروج إلى التلقي، تاركاً تاريخ القصائد يتحكم في ترتيبها، وتبدأ بـ: (مكابدات ابن زريق الحمصي، إعراض، ناي مرهق بالحنين، مرآة الصمت، الغريب يقرع الهواء، عودة طائر الحزن، عشرٌ من سورة القهر، الوقوف على حد السكين، إيقاعات لزمن اسمه الغربة).

ويمكن أن نخرج بدالّات على الشكل الآتي:(مكابدة، إرهاق، حنين، صمت، غريب، فراغ، حزن، القهر، القطع والنزف، الألم، الغربة، الخوف). هذه الدالات تحوي إشارات سيميائية تصب في المعنى الدلالي لكلمة مكابدة، ورد في المعجم: "الكبَد الشدة، وكابدتّ الأمر قاسيتُ شدّته"[2]، وهذه الشدّة تتجلى في الإرهاق، والحنين والصمت تارة، والغربة، والاغتراب، والحزن، والقهر، والألم، والخوف، تارة أخرى، فتحملها هذه المجموعة الشعرية التي انطلقت من كلمة مكابدة إلى صيغة الجمع مكابدات؛ وهذا يعني؛ أنّها مكابدات في عدة أبعاد، أو اتجاهات.

ولهذا وجد الشاعر (الناعم) منذ عنوان أول قصيدة أن الشخصية هي المحور الأساسي لاحتضان تجربته الحياتية عن طريق التعبير بها، وإعطاء البعد الأشمل للمعاناة، كونها لا تقترب فقط بل هي في المركز تماماً، فجعل العنوان (مكابدات ابن زريق الحمصي) في قصيدة طويلة

[1] قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001م، ص 37.

[2] ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، ج 3، الدار المصرية للتأليف والنشر، مصر، مادة (ك – ب – د).

لها مدلولاتها التراثية الفنية مستعيراً سمات الشخصية، وبعضاً من ملامحها في قصيدة(لا تعذليه)، وبعضاً من عناصرها، مثل المكان، ثم نجدها تتلاشى في قصائد المجموعة، ليبقى الجو العام مسيطراً عليها ودافعاً لعرض التجربة والمعاناة التي نشأت عنها.

ظهر اسم ابن زريق في القصيدة الأولى، في استحضارٍ مباشرٍ لشخصية الشاعر ابن زريق البغدادي، في قصته المعروفة في قصيدته لا تعذليه، ولكن في العناوين التالية لها تغيب الإشارة، ولكنها تبقى محتفظة بما حمّلها الشاعر من أبعادٍ أساسيةٍ ومحوريةٍ وهي جزءٌ مما تعرضت له الشخصية التراثية، وملمحٌ من ملامح ما قاسته، وهذه الأبعاد تتجلّى في الفقر والحزن والقهر والاغتراب والغربة والرحيل والسفر.

توظيف شخصية ابن زريق البغدادي:

بما أنّ التوظيف يعني "عملية مزجٍ بين الماضي والحاضر"[1]، فإنّ الشاعر يمكنه أنْ ينتقل بالشخصية التراثية من الماضي إلى الحاضر، "أي إنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها – أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة"[2]. والشخصية التي طفت على سطح ذاكرة (الناعم) شخصية أدبية من تراثنا الأدبي، وهي قريبة بما تحمله من نفس الشاعر، فمن " الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[3].

تقدّم القصيدة صورةً للشاعر ابن زريق البغدادي، صورة إنسانٍ عانى فقراً، وأنشد رحلةً، وتحمّل عناءً، فوظفها الشاعر عبد الكريم الناعم لحمل أبعاد تجربته الشعرية، فأصبحت الشخصية بقصتها الدرامية التي صورتها قصيدته اليتيمة (العينية) المشهورة (لا تعذليه)، رمزاً لحال أيّ مهاجرٍ يرحل من بلده مغترباً، طالباً الرزق من شدّة الفقر، ولكن ليس كلٌّ من رحل وجد كنوزاً، كما كان السندباد البحري يجد، بل إنّه اصطدم بالواقع الذي قضى أن ينال شيئاً يسيراً لمدحه، فما كان إلاّ الموت أمامه يقرع بابه ويفتح له الطريق إلى نهاية الوجود فتحصل المأساة.

---

[1] المسدّي، عبد السلام: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، ع412، 1993م، ص 85.

[2] زايد، د علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 13.

[3] المرجع السابق: ص 138.

وبرزت الشخصية في قصائد المجموعة بثلاثة وجوه: الوجه الأول: القناع، وقد هيمن على القصيدة الأولى وهو قناعٌ متداخل بين ابن زريق البغدادي والحمصي، والوجه الثاني: القصدية والمباشرة بتضمين أبيات لابن زريق البغدادي أيضاً كان ذلك في القصيدة الأولى، والوجه الثالث كان إشارياً، ففيه إشارات لملامح الشخصية من دون ذكرها، وهذا نلمحه في قصائد المجموعة التالية للقصيدة الأولى.

تكنّى الشاعر (الناعم) باسم الشخصية الأدبية ابن زريق ولكنه انزاح عنه فكنّاه بالحمصي دلالةً على انتمائه لمدينة حمص، مثلما انتمى ابن زريق إلى بغداد. لذلك فإن صورة ابن زريق الحمصي تتوازى معنوياً مع شخصية ابن زريق البغدادي، وبهذا الانزياح لا يوجد تحريف في مدلول ابن زريق البغدادي، بل هو إسقاط تجربة ابن زريق الحمصي الشاعر (الناعم) على شخصية ابن زريق البغدادي والإفادة منها.

ومن خلال العناوين التي استقرأناها يلتحم الشاعر بالشخصية في القصيدة الأولى، ثم تطل علينا الشخصية في السياق المضمر في بقية القصائد، وتسير فيها في نسق واحد وهو المكابدة وتتوزع على أنساق: (الغربة، الغرباء، المعاناة، المكان، الزمان، الوطن، المرأة، النفس).

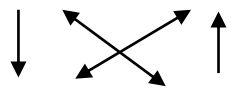
الوجه الأوّل: القناع: ويدل هذا المصطلح في النقد الأدبي الحديث على استعمال " لفظ القناع للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أنّ المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكلمة، ويظهر ذلك جليّاً في ضمير المتكلم مثلاً في الرواية أو في القصيدة حيث لا يشترط أبداً أن يعادل (أنا) الراوي (أنا) المؤلف الحقيقي"[1].

إنّ توظيف شخصية ابن زريق البغدادي التراثية في القصيدة الأولى (مكابدات ابن زريق الحمصي): له بعده الخاص، وفي القصائد التالية لها له بعده العام، فتكون شخصية ابن زريق إطاراً عاماً لقصائد المجموعة. والإطار الرمزي العام لرؤيا شعرية متكاملة في قصيدة من القصائد إطارٌ " تتعانق خلاله بقية الرموز والصور والأدوات التعبيرية بحيث تكون الشخصية

[1] المهندس، كامل، وهبة، مجدي: (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، 1979م، ص 164.

هي المحور الأساسي الذي تدور حوله عناصر القصيدة، والإطار الرمزي الذي تتعانق فيه وسائل لتصوير كلها".[1] فتتماهى الشخصيتان معاً، شخصية (الناعم) وشخصية ابن زريق البغدادي، وبذلك تؤدي الرؤيا الشعرية قصديتها. ونستشف من خلال هذه القصيدة المطولة وجه ابن زريق حيث يطل الشاعر من خلال قناع ابن زريق الحمصي، ولكنّ الوجه التراثي لابن زريق البغدادي يتقاطع مع ابن زريق الحمصي، وهذا يشبه تماماً ما قام به أدونيس في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) حينما تقنع بقناع مهيار، وحلّل ذلك بسام قطوس في كتابه سيمياء العنوان؛ فأشار إلى أنّ أدونيس" قام بعملية إبدال الأسماء:

مهيار الدليمي



أدونيس الدمشقي

هكذا يصبح مهيار هو أدونيس، ويتقنع الثاني ويختفي وراء الأول، أي يختفي الحاضر وراء الغائب، وتتراكب الأصوات ويتداخل القول ويمتزج مخفياً أو معلناً عما بينها من وجوه شبه عبر الأقنعة"[2] فما يربط مهيار الدليمي بمهيار الدمشقي التمرّد، والشعر، ولكنّ الصفات التي تمتّع بها الأخير "انسربت في شبكة علاقات الدلالية للديوان، لتؤدي وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند الدليمي"[3] ويمكننا أن نستشف من قناع مهيار أنّه كان تعويضاً نفسيّاً، "فهو رمزٌ ينطوي على عملية تعويضٍ بالوهم"[4]، أمّا ابن زريق الحمصي فهو قناع لا يشكّل تعويضاً، بقدر ما يفسح المجال، حينما ربط (الناعم) بين تجربته وتجربة (البغدادي). ولكنّ أدونيس و(الناعم) يتفقان من ناحيتين: تداخل الصوتين صوت الشخصية وصوت الشاعر معاً، ومواجهة الواقع بالحلم. ونستعير المخطط السابق ونرسمه فيكون لدينا:

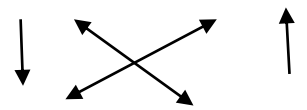
[1] زايد، د. علي عشري: الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 90.

[2] قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ص 97.

[3] عصفور، جابر: (رؤى العالم – عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 222.

[4] المرجع السابق: ص 267.

ابن زريق البغدادي



عبد الكريم (الناعم) الحمصي

ويمكن أن نقول: إنّ (الناعم) الذي تقنع بابن زريق الحمصي، لم ينفصل عن تجربة ابن زريق البغدادي في القصيدة الأولى، وفي القصائد التالية لها، نجدهما منفصلين، ويجمعهما جوّ الغربة فقط. ويمكن توصيف الملامح الأساسية للشخصية: بالوداع والرحيل: فيقول ابن زريق البغدادي:

لا تعذليـــــه فإنّ العذلَ يولِعُهُ ... قد قلتِ حقاً ولكنْ ليسَ يسمعُهُ

ودّعته وبودّي لو يـــــودّعني ... صفوُ الحياةِ وأنّي لا أودّعُـــــهُ

إنّي أوسِعُ عذري في جنايـــتِهِ ... بالبينِ عنّي وجرمـــي لا يوسعُهُ

رُزقتُ مُلكاً فلم أحسِنْ سياستَه ... وكلُّ من لايســوسُ الملكَ يخلعُهُ

وهي الملامح الملهِمة في القصيدة اليتيمة لابن زريق البغدادي لحظة الوداع والرحيل، فيأخذ القناع زمام الرحيل، وعن طريق السرد الشعري، يتضافر بيت ابن زريق مع نص (الناعم) الشعري، فنرى لحظة الرحيل واحدة: لأنّ الحال النفسية التي كتب بها ابن زريق البغدادي قصيدته؛ تتسم فيها عاطفته بمرارة المأساة، فكانت الصدمة مع الواقع وانكسار الحلم؛ فحينما ثابر –البغدادي– على الرحيل واصطدم بالواقع المزري الذي وصل إليه، أدرك حجم معاناته بالابتعاد عن الأنثى، وودّ لو أنّ الحياة بصفوها تذهب عنه على ألا يودّع محبوبته. ولكن شاءت الأقدار وحلّت المأساة. وكذلك ابن زريق الحمصي، ففي يوم الرحيل تعبيرٌ عاطفيٌّ، إذ يبدأ خيطٌ شعوري متوازٍ من لحظة إشعال القلب، ولابد له أن يستغلَّ تلك اللحظة يقول (الناعم):

أشعلتُ قلبي

نثرتُ الأفق

مغلقةً كانت رؤاي وكانتْ

لوعتي قبساً

والليلُ ناياً،
وأسرابُ النجوم قطا
والتوقُ درباً،
وأزهاراً مغرّبةً
والزّغبُ الصغارُ على
نضارةِ الأملِ المجروحِ، أقدارُ
هيأتُ قلبي
ولما غابت الدارُ
بكيتُ في السرّ[1].

ويتحول الشاعر مع الرحيل إلى يتيمٍ، يشعر بالفقدان، إذ ترك دياره، وأنثاه، وأطفاله الصغار خلفه مكابرةً. ومع لحظات الندم وتحمل مسؤولية الرحيل التي عاناها ابن زريق البغدادي كان ابن زريق الحمصي يترنح بها، فصوّر لنا ما بعد الهجرة، فيصرّح بها بكلمة هاجرتُ، وتتكشف المعاناة واستخدام لو الشرطية التي ينتفي معها تحقيق الحلم فيقول:

هاجرتُ
الليلُ يغادرُ عروةَ قلبي
يزرعني ورداً شتوياً....
الأرضُ تدورُ، / تضيقُ/ تدورُ،/
تظلُّ تضيقُ، / البحرُ يلاحقني،
وطيورُ البحرِ تلاحقني،
حتى الميناءُ يلاحقني،
أتفصّلُ بين الرعبِ وسهمِ الماء[2].

لايسعف ابن زريق الحمصي شيء، فهو محاصرٌ، والحصار نوعان: ماديٌّ ومعنويٌّ، المادي لبعد المكان والمسافات الطويلة بين سورية والجزائر، والمعنوي هو شعور أعمق من المادي لأنه

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 10.
[2] المصدر السابق: ص 14-15.

يحاصر النفس والروح معاً، وهذا تماماً ما كان يشعر به الشاعر من البعد، والحزن، والضيق، والفقر، وكلاب القهر، والدروب القاحلة، مع أمنيات تفرغ من مضمونها:

لو أنَّ الشّعرَ يصيرُ طعاماً، سكناً

آه لو أنّ اليدَ الورقاءَ

تمتدُّ قناطرَ

ساعةً واحدةً ما كنتُ أبقى في الجزائر[1].

في المقطع السابق يحاول الشاعر الهروب من الحقيقة؛ من خلال الشعر، والشعر خيال، لأنّ؛ "الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال. فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان"[2]. وكان يستكمل الخيط الشعوري المحمّل بالنأي والاغتراب:

وأنا

أنأى

أنأى

أنأى.[3]

هذا التوتر الانفعالي جعل الشاعر يوصّف الفعل المضارع، الذي يعطي استمراريةً للحدث، ويمكن أن ينبئ عن صراع نفسي عميق؛ أي مونولوج، يتدرج على بياض الصفحة، منزاحاً من مكانه في السطر الشعري، ومغيِّراً متنه بنقاط فراغية، ومكَرَّراً كي يعطي بعداً خاصّاً للنأي، ويشدّد على فعل الابتعاد. فالتكرار "هو السهم الذي يبيّن لنا واجهة الشاعر ومشاعره، وهو المفتاح الذي يسلمنا إيّاه للدخول إلى عالمه الداخلي المتمثّل في النصّ"[4]. وإنّ مبررات هذا التوتر الانفعالي سببه في بداية القصيدة، حيث الرؤى الحلمية المغلّفة بطابع الأمل تطغى على حلم ابن زريق الحمصي حينما أراد القيام بالرحلة، فيقول:

---

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص17.

[2] إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م، ص44.

[3] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 16.

[4] العرود، زهير محمد: ظاهرة التكرار في لغة القصيدة العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي ، الجزائر، مج 15، ع1، 2026م، ص19.

خلتُ الرحيلَ زهرةً
تضيءُ لي ظلامَ حزني العتيقِ،
كانت الأحلامُ نجمةً...
لم يكنْ كسباً...،
وكنتُ آملُ الطوافَ باذخاً
على فضاءِ رحلةِ النارنجِ والندى..
وسقسقةِ فضةِ الدروبِ والنساءْ
وخلتُ أنّني أعودّ من دروبِها
متوجاً بفيضِها والبهاء.[1]

رسم القناع أحلاماً سيحقّقها من خلال الرحلة في طلب الرزق، وتراءت له الحياة بشكلها المثالي الذي يتمناه، أو ربّما كان يسعى في حلمه مسعى السندباد الذي ذكره في إحدى قصائد المجموعة. وسرعان ما يضعنا قناع ابن زريق الحمصي في أجواء المعاناة فيقول (الناعم):

وها أنا
ما إن أطلَّ طائرُ المساءْ،
في أوّلِ الأيامِ من نزوحِ طائري
حتى وجدتُّ مهرتي
مغسولةً بالجريِ والبكاء[2].

هذه المعاناة الأولى، بعد رسم الحلم، وتتجلى في البكاء، والإحساس بالغربة والاغتراب، ويكمن الإشارة إلى التضاد في معاني الكلمات في النصين السابقين؛ فالكلمات (زهرةً، تضيء، نجمة، البذخ، والفيض، والبهاء) تحمل معاني الفرح والسرور والضحك. ويقابلها في النص الثاني: الكلمات (الجري والبكاء)، فتحمل معنى مضادّاً للفرح، فـ" يكتسب التوتر النفسي شدّته من آثار التضاد التي تعصف بالذات وتبدد استقرارها، وتشنّج فيها الاحاسيس...، وهي حالة إن سكنت الذات المبدعة، تصعّدت إلى لغتها، تجعلها أشدّ حرارة وتوقّداً، وتعتري عبارتها فتحيلها

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 5-6.
[2] المصدر السابق: ص 6.

إلى لغة مضطربة، قصيرة النفس. وكأنّ الصدر يضيق بها عند انطلاقها فلا تخرج إلاّ مهشّمة"[1] . فيبرز وجه ابن زريق البغدادي:

يكفيهِ من روعةِ التفنيد أنَّ لهُ منَ النّوى كلّ يومٍ ما يروّعُهُ

لأنّ الشاعر يرى في ملامحه الانكسار والانهزام، والفقر، والرحيل، والاغتراب النفسي العميق، فكل النّوى تحيط بالبغدادي، وهو ما يروّع خلده. وابن زريق الحمصي الذي يتخذه الشاعر (الناعم) قناعاً هو تعبيرٌ عن تجربة واقعية، وتعبيرٌ عن تجربته المؤلمة التي تتجلى في المعاناة من الفقر وعدم الانسجام مع الواقع. فاستعار (الناعم) من شخصية ابن زريق ملامحها العامة، وأسقط تجربته عليها، ثم حمّلها مكابدته فنرى ابن زريق الحمصي والبغدادي واحداً.

الوجه الثاني: التضمين: يمكن أن نعرّف التضمين بأنْ "يضمّن الشاعر شعره بيتاً من شعر الغير، مع التصريح بذلك، إنْ لم يكن البيت المقتبس معروفاً للبلغاء"[2]. ويلفت انتباه المتلقّي تضمين بيتين من قصيدة البغدادي، اختارهما الشاعر لسببين؛ الأول: أنّهما يحملان جانباً فنياً جمالياً، والثاني: أنهما يبرزان حجم البعد والألم عن المحبوبة، من خلال الإشارة التناصية. والتناص: هو مفهومٌ اتخذ اتجاهين: الأول يرى في التناص أداة أسلوبية ولسانية معاً، والثاني يحمل التناص مفهوماً شعرياً، يقتصر التحليل فيه على استعادة البلاغات الأدبية من خلال (الاقتباس، التلميح، التحوير)، ثم نجد المفهوم يعني حوار الثقافات[3]، أي التداخل النصي البارز بينهما وبين والنص الشعري لدى (الناعم) فنجد توظيف البيت الذي يقول فيه ابن زريق البغدادي:

أستودعُ اللهَ في بغداد لي قمراً بالكرخ من فلك الأزرار مطلعُهُ

ودّعته وبودّي لو يـــــودّعني صفوُ الحياةِ وأنّي لا أودّعُـــــهُ

يوظّف ((الناعم)) البيت الأوّل في صورٍ جزئية فيقول :

يا قمر الرجاء، هذا الكرخ في دمي يمور[4].

[1] مونسي، حبيب: توترات الإبداع الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، د. ط، 2009م. ص 89.

[2] المهندس، كامل، وهبة، مجدي: (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، ص 61.

[3] ساميول، نيفين: (التناص ذاكرة الأدب)، تر د نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، 2007م، ص14.

[4] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 7.

الأنثى هي قمر الرجاء، المتسم بطابع الأمل، والحياة، والحركة، فمن خلاله يعوّض حرمانه من المرأة، ويتفاعل النصّ مع أبيات ابن زريق البغدادي، ويصبح الانفعال حادّاً في صورة (الكرخ في دمي يمور)، أي إنّ الحركة التي تتماوج في دمه تشير إلى حركة الصراع الداخلي لديه. ثمّ تتواتر الإشارات اللفظيّة، إلى قمر الكرخ في القصيدة:

يا مشرقاً من قمر الأزرار تأتي قمراً

قرأت فيك سورة العذاب والسفر

ويقول:

يا قمراً يجيءُ من مدائنِ المطر

يا قمراً يغيب كل ليلة عشرين طلعةً

أما رأيت وجهها الودودَ في الظلام

يطرد الظلام؟!

[...]يا قمراً يطلُّ من أبوابها[1].

تتبع جمالية بيت ابن زريق ونص (الناعم) من خلال الحركة، وهي "كون حيوية الشيء في السكون لأنها تخرج من الطبيعة الساكنة المعبّر عنها بالقوّة لأنها كامنة إلى الفعل لأنّه متحرّك"[2]، والحركة يتصل بها التجلي، وهو " الانكشاف والظهور،...، حركة ذاتية يقوم بها شيء لإثبات وجوده لدى الآخر"[3]، وتكمن جمالية الحركة في بيت (البغدادي)، وفي نصوص (الناعم) في الطلوع، " والطلوع هو التجلي المشرق الممتلئ نوراً فياضاً بلحظة التجلي الجمالي...فيفيض شعوراً جمالياً"[4] ، وتبدأ الحركة بالرمز الطبيعي (القمر)، الذي يحمل في الذاكرة الجمعية للشعراء أنه يرمز إلى المحبوبة، وفي تجليه تتجلّى المحبوبة بالجمال، المادي والمعنوي، وحركة الطلوع عند ابن زريق تكون من فلك الأزرار في الكرخ في بغداد، وهذا يشبه طلوع الشمس من مشرقها، أما (الناعم) فإنّ قمره مشرقٌ من قمر الأزرار، والإشراق حركة باتجاه النور أيضاً، ويأتي قمره قمراً، يجيء في صورة تخييلية من مدائن المطر، فاستبدل الإشراق والمجيء بحركة الطلوع،

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 13.

[2] جميل صليبا المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت ،لبنان، 1978، ص 457.

[3] الحبيب، عبد الكريم: البنية الجمالية في شعر منيف موسى، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 137.

[4] المرجع السابق: ص 140.

ويستعمل التضاد حينما يشير إلى (الغياب، والطلوع)، (يغيب– طلعة)، ولتسريع الحركة هنا فإنه يغيب عشرين طلعةً في ليلةٍ واحدة، وكلَّ ليلة. وهذا يؤكد اللحظات الشعورية لدى (الناعم) ببعده عن المحبوبة الذي يتوازى مع بعد ابن زريق عن محبوبته في الكرخ. وتكمن الإشارة إلى إيقاع التكرار الهرمي[1]، وهو يحتاج إلى قدرات شعرية لإنتاج المعنى والدلالة، فكلمة قمر تأتي هندستها الإيقاعية من خلال التكرار الذي يعطي مواءمة وانسجام، فالقمر (يشرق، يجيء، يغيب، يطلّ). ويمكننا أن نقول: إن ابن زريق البغدادي، كان هدفه تحديد المكان في بغداد، وهدف (الناعم) تحويل المعنى والرمز إلى صورة، وإعادة إنتاج، بما يتناسب مع لغته الشعرية الحداثية، وصوره المنفعلة.

<u>الوجه الثالث: الإشاري:</u> أي الإشارة إلى ملامح الجوّ العام التي عاشه ابن زريق البغدادي، من دون ذكره أو التلميح إلى أبياته. فيبرز وجهه من خلال ملامح قصته وتتلخّص في المعاناة من الفقر، والرحيل، والبعد الذي يأخذ أبعاده فيتوزع إلى بعدٍ عن الديار، وعن الأهل، وعن المحبوبة. وتمتزج الغربة بالحنين المُطعّم بالذّكريات، ويأخذ وجهه – ابن زريق البغدادي– بالتراجع، لتبقى الملامح فقط، ولا نجد له ذكراً قطّ، إلا بإشارات نؤوّلها ونفسّرها. إذ نرى الشاعر معلناً عن نفسه أي عن وجه الشبه بينه وبين ابن زريق البغدادي، فقط، ويبرز جلياً وواضحاً وجه ابن زريق الحمصي قناع ((الناعم)) لهيمنة عناصر الحاضر على الوجه التراثي لابن زريق البغدادي. وبهذا أسقط تجربته بملامح رحلته الشخصية حيث البحر والميناء، والطائر المسافر والعذاب والسفر.

ويتجلى في قصائد الديوان الضياع الروحي، وانتظار المصير، ولكنّ الحلم يتصاعد بنبرة رومانسية تتناسب طرداً مع الغضب النفسي، أي الانفعال الشعوري، فيؤدي إلى التنفيس عن فائض الشعور المؤلم[2]، يقول في قصيدة (مرآة الصّمت):

أحلمُ أنّ الغربةَ حلمٌ،

أنّ سطيفَ كحمصَ

أفاتحُ ذاكرتي بالشجرِ الصاعدِ فوقَ

[1] انظر عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص 195.

[2] إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ص 48.

جبالِ قبائلِهِ الصغرى[1].

ويعلن السرد عن الوضع المزري الذي أفضى بابن زريق الحمصي ليشعر بالمعاناة، والقهر وصولاً إلى المكابدة، ولغة الشاعر (الناعم) تهيم في علاقاتها، متخذة طابع الحكي والقص، مع ذكر الأمكنة، وتبدو صورته حيوية متحركة، تجعل المتلقي يعيش الحدث، يقول في قصيدة (الغريب يقرع الهواء):

...ومنذ أن أُبعدتُ عن ديارها
أطوفُ في الّدجى
على قرى
توسّدتْ مفارقَ الذرى
في آخرِ الجبالِ والشجر[.....]
في قريةٍ نائيةٍ
أدورُ في الأزقّةِ الخواء
علّ عائداً تأخرتْ أقدارُهُ
يجيءُ، يرتدي كلامَه فنفردُ الكلامَ قبةً،
لعلَّ ومضةً
لكنّني أظلُّ كالرّحى
تعودُ كلَّ دورةٍ لنقطةِ ابتدائها
تدورُ أو أدورُ،
كلُّ ما في هذه الدَّشراتِ موغلٌ[2].

على الرغم من أنَّ الزمن متباعدٌ بين البغدادي والحمصي فإنّهما يلتقيان دوماً إذ يشكل الثاني شرارة المعاناة والأول يخرج ليحمل التجربة. ويصور لنا النص الشعري المكان الذي يعيش فيه الشاعر غربته، ومن خلال الحركة المتواترة في النص الذي يؤديها فعل (أدور) نعرف تماماً كيف كانت حال الشاعر، فهو محاصرٌ، من كلِّ مكان، ويعود فيكرّر أنّه كالرّحى، تدور في مكانها، وهو يدور في مكانه، حيث القرى بين الجبال تتشابه في حالها، وهو بينها غريب، باحثٌ

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 35.
[2] المصدر السابق: ص 39-40.

عن حياةٍ، عن نورٍ، عن أحدٍ يستطيع الكلام معه، فقد أشار إلى أنّ اللغة هناك كانت مختلفة عن لغته، وهو لا يفهمها، حيثما يبحث عما ينفي اغترابه، ويصيح في قصيدة (الغريب يقرع الهواء)[1]:

أصيح: يا

يردد الصدى: "يا..يا..ييا"

ويجمد النداء في فراغِ ذروةٍ،

ويغربُ.

وتخرج الذئاب من جلودها

تخالط الأوهام عالمي،

أفيقُ من هواجسي فما أرى

غير الذئاب والعواصف التي تحدّرت

من شاهق القرى[2].

يكشف الإيقاع الداخلي عن تكثيف نفسي، يعكس القلق والتوتر، ويأخذ النداء حيّزاً زمنياً، وارتداد الصوت بتدرجٍ متلاشٍ، فيضعف شيئاً فشيئاً، وهنا يبرز صوت الشاعر الداخلي، والنقاط تعطي انقطاعاً في الزمن.

أمّا الذين يستجيبون لندائه، فيرمز لهم بالذئاب الخارجة من جلودها، ومع الهواجس كلها يستيقظ، فيجد الذئاب والعواصف والظلام الموحش.

هذه هي حال ابن زريق الحمصي، تتكرّر في القصائد كلِّها، تدنو وتقترب من ابن زريق البغدادي، وتبتعد من حيث الوجه التراثي الذي يغيب عنها له، فنرى الشاعر الذي يتكلم بضمير المتكلم وقناعه هو الذي يهيمن على القصائد، ويمكن أن نرى الحنين إلى الوطن والمحبوبة هو من ملامح ابن زريق البغدادي:

---

[1] ونستضيء بأنشودة المطر للسياب: (أصيح بالخليج: يا خليج/ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى / فيرجع الصدّى كأنه النشيج). انظر السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، ج2، دار العودة، بيرونت، 2016م، ص 123.

[2] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، 42.

إنّي لأقطعُ أيّامي وأنفدها بحسرةٍ منه في قلبي تقطّعُهُ

بمن إذا هجع النوّام بتّ له بلوعةٍ منه ليلي لستُ أهجعه

أما ابن زريق الحمصي فيقول في قصيدة (إعراض):

آهٍ يا حبيبي

قمرُ الرحلةِ هذا اليوم

في وادي المحاق

وأنا منذُ رحيلي وأنا

لا أشتهي غيرَ العناق

[.....]

هو الليلُ يأتي فأشعِلُ قلبي،

أطيرُ وحيداً،

يطيرُ بي الحزنُ[1].

في هذين المقطعين الشعريّين نستشف حال الشاعر الاغترابية، وبعده عن محبوبته، وهي حال تشبه حال ابن زريق البغدادي، الذي كان لا يستطيع النوم وهو بعيدٌ عن محبوبته في الكرخ، ومحبوبة ابن زريق الحمصي في حمص، وهنا نستشف النوازع التي يتخللها الكبت، والحرمان من المحبوبة، فالكبت هو "عملية يرمي الشخص من خلالها إلى أن يدفع عنه التصورات، من أفكار، أو صور، أو ذكريات، المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي أو أن يبقيها فيه"[2]، ويمكن القول: إنّ الانفعال الشعري النفسي تجاه الأنثى مازال متدفقاً من بداية القصيدة الأولى، فهي تتوالى في دفقات شعرية، و فيتذكر البيت، وهو محاصر بالذكريات، يريد الخلاص ولا خلاص، يقول في قصيدة (نايٌ مرهقٌ بالحنين) :

يا غرباءَ الليلِ تعالوا

إنّي الليلة مختصرٌ حتى الإعياء....

أتذكرُ أهلي البدو،

أقيمُ لهم دعواتِ القلبِ المقمر،

[1] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 18.

[2] بونتاليس، ج.ب و لابلانش، جان: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 416.

أملؤها رقصاً وغناءً ريفياً[1].

في الحوار السابق نراه يتجه إلى الغرباء، والحوار يحمل صراعاً نفسياً، فالذكريات تنتابه، وهو يستجيب لها، فيقيم لهم الدعوات. ويقول في قصيدة (مرآة الصمت):

أتنظّرُ أن تؤنسني الوحشةُ،
أنْ يرعشني جرسُ الموتِ
أنْ أتظلّلَ ذاتَ مساء
ذاكَ البيت[2].

أمّا الشعور بالحرمان من الأنثى يكون في أوجه عندما يقول في قصيدة (الوقوف على حدّ السكّين):

شجرُ الزيتونِ يسائلني عن وجهكِ
يا وطنَ الأحزانْ
والخضرةُ ترحلُ حينَ يكون
القلبُ بعيداً عن ميناءِ
الحبُّ الدالف،
تغربُ[3].

المرأة والوطنُ واحدٌ، يندغمان معاً في المقطع الشعري، يستدعيان حالاً نفسية تتوارى خلف الألم، فالمرأة تصبح وطناً، وتتسع قضية الحرمان منه في صورة الحبّ الدالف، حيث الخضرةُ ترحل حينما يبتعد الشاعر، وتفترق القلوب، و"يباغتنا الشاعر بالصور الرومانسية التي تؤنسن الطبيعة بجميع مثيراتها الحسية / والتجسيدية التي تعمق مدلول الجملة، أو العبارة المقتنصة بأسلوب غاية في الحساسية والإثارة التصويرية خاصة"[4].

---

[1] المرجع السابق: ص 26–27.

[2] ،الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي: ص37.

[3] المصدر السابق: ص 57.

[4] شرتح، عصام: رؤى جمالية في شعر عبد الكريم (الناعم)، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م، ص 181.

وحينما يصور لنا ابن زريق البغدادي العهود بينه وبين المحبوبة، فإنه يصوّر لنا بحرارة صادقة، وهو يعرف تمام المعرفة بأن شعوره وشعورها واحدٌ:

من عندَهُ لي عهدٌ لا يضيِّعُهُ كما لَهُ عهدُ صدقٍ لا أضيِّعُهُ

فإنّ ((الناعم) – ابن زريق الحمصي) يصوّر لنا ذلك العهد ولكن بصورةٍ مختلفة، يقول في قصيدة (عشرٌ من سورة القهر):

الليلُ يمدّ أياديه وعباءتَهُ،
يتدرَّجُ منْ سفحِ الوديانِ
إلى ناشبةِ الوقتِ....
كانَ الأفقُ وحيداً
وكلانا ينتظرُ الآخرَ....
منفردان وتفصلنا القممُ الشمّاء
منفردان بغيرِ سماء
تخطفنا الوحشةُ
نستجلي البرقَ المتفجرَ من أعماقِ
الصّمتِ المطبق[1].

ونلاحظ أن الشاعر يتوجّس مصيره، قبل فوات الأوان، يقع بين الخوف والهلع، من أن يدركه الموت، وهو في عزلة ونسيان، في بلاد الغربة، يقول في قصيدة (عشرٌ من سورة القهر):

قفْ يا هذا الطائرُ قربَ الوادي،
عندَ قفيرِ النّحل الشارد،
قفْ في سيدي عيش
على أطلالِ البحرِ الراكدِ،
قفْ حتى يأتي السوريُّ الآخر من أعماقِ الغابة
قبل فواتِ الوقت
الوقتُ الموت[2].

[1] (الناعم) عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 51.
[2] المصدر السابق: ص 55–56.

(السوري الآخر)؛ تعطينا هذه العبارة دلالتين: الأولى الشاعر، والثانية: أي سوري قد يكون في سيدي عيش مثل الشاعر، يعاني، ويكابد.

أما ما كان من اعتراف ابن زريق البغدادي بذنبه فهو يعكس مدى استيعابه لاقتراف فعل الرحيل، وتذكر المحبوب:

كم قائلٍ لي (ذقت البين) قلتُ له الذّنبُ والله ذنبي لستُ أدفعُهُ

وابن زريق الحمصي لا يفتأ مسمياً ما فعله بالعصيان في قصيدة (الوقوف على حدّ السكين):

فهو يراجعُ أسئلةً في الشجرِ الأخضرِ

عن وجهٍ ألفتْهُ جراحي

يومَ تعلّمتُ العصيان[1].

وهو هنا أيضاً يعترف بأنّ ما فعله عندما رحل كان عصياناً، ولكن لا يدرك ذلك إلا حينما حلّ في أرض الغربة، فنتج عنه الاغتراب، والقهر والمعاناة.

ونرى المكان الواقعي يبرز ليعزّز وجهة نظرنا في هيمنة الحاضر على الماضي، لأنّ المكان يشكّل محوراً رئيساً في اغتراب الشاعرين، (الدّيار، الوطن، الكرخ، حمص) يقول (الناعم) في قصيدة (مكابدات ابن زريق الحمصي):

الدّيارُ في دمي

بروجُ هذا القلبِ: نسغ حمص طافحاً[2].

ويكون المكان أكثر وضوحاً ودلالةً على الزمن الحاضر، إذ تهيمن الأمكنة في قصائد المجموعة بذكرِ الأمكنة التي يعيش فيها الشاعر اغتراباً ماديا أي جسدياً ومعنوياً، وبذكرِ الأمكنة التي تركها حين الرحيل، وهي ما نسمّيه الديار، وجاء على ذكر الدّيار تأكيداً لانتمائه إليها من خلال الحنين المتشبّع بالذكريات:

يا أحبابُ ظمئتُ.

فهلْ شاهدتم (نهرَ العاصي)

---

[1] المصدر السابق: ص 59.

[2] (الناعم) عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 8.

يخرجُ من أبوابِ براءتِهِ

ويهاجرْ ؟![1].

ونهر العاصي نهرٌ يمر بمدينة حمص، وهذا النّهر هو رمزُ الديمومة الجارية في روح الشاعر. ومن ذلك يبرز الوطن، ويبرز الأمان والحضن الدافئ، لكنّ ((الناعم)) من خلال قناعه ابن زريق الحمصي يتلاشى وجه ابن زريق البغدادي، ويهيمن الوجه المعاصر كما نرى في قصيدة (إيقاعات لزمنٍ اسمه الغربة):

وبلادي غصةٌ

في كلّ جرحٍ نافرٍ أو مستكينٍ[2].

لم يكن الوطن الذي صوره (الناعم) وطناً جميلاً، ويبرر الحنين إليه لأنّ الوطن كما عبر(وطني قلبي)[3] هو تعبيرٌ عن الانتماء، وشعوره تجاهه بالحب في البعد والاغتراب في قصيدة (إيقاعات لزمنٍ اسمه الغربة): **تذكرت بأني كنت طفلاً**

وبأني من بلادٍ ينبت الفقر

على جبهتها[4].

لذلك يمكن ملاحظة أن (الناعم) ذهب باتجاه النكوص في القصيدة نفسها، وتجاه الوطن، وهذا طبيعيٌّ، أو يمكن تبرير ذلك بعد المكابدة التي تعرض لها، فكان النكوص إلى زمن الطفولة والأحلام تارة:

قلتُ للطّفلِ: أعطني الحلمَ

وأعطيكَ قصيدةً

ضحكَ الطفلُ وشعَّتْ مقلتاه[5].

وتارة ذهب باتجاه البيت والمحبوبة بعد أن خصّصهما في قصيدة (إعراض):

أتيتُ النوافذَ

---

[1] المصدر السابق: ص 36.

[2] المصدر السابق: ص65.

[3] المصدر السابق: ص 69.

[4] المصدر السابق: ص 66.

[5] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 68.

كانَ الضياءُ نحيلاً،
وكانَ على وجنتيكِ طيوفُ حنينٍ قديم،
نقرتُ...فغادرَ طيرٌ،
كتبتُ على الباب أنّي أتيتُ،
أردتُّ النكوصَ
وجدتُكِ قبلي[1].

النّكوص في علم النفس "عملية نفسية تتضمن معنى المسار أو النمو، عودة في اتجاهٍ معاكس من نقطة تم الوصول إليها إلى نقطة تقع قبلها"[2]. وهذا ما حصل لدى (الناعم)، من عملية تغيير المسار وعودة إلى زمنٍ ماض، وهذا الزّمن كان ينطوي على الطفولة والأحلام التي طالعنا بها في مقدمة القصيدة الأولى:

كانتِ الأحلامُ نجمةً
وكنتِ بابي الذي عبرتُ منْهُ
باتجاه العشب،
كنتِ لهفةً[3].

وكان في غير موضع يصور لنا وجه ابن زريق الحمصي في حالٍ حلمية، مع مسميات المكان الواقعي< إذ يقول في قصيدة (مرآة الصّمت):

وسأوغلُ في الحلمِ المتوجّعِ بين بجاية
والجبلِ المنسوبِ لكاهنةِ السِّحرِ القبليّ
سأوغلُ حتى ترجعني الأحزان[4].

---

[1] المصدر السابق: ص 19.

[2] بونتاليس، ج.ب و لابلانش، جان: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص 555.

[3] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 5.

[4] الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، ص 33.

وهنا أيضاً نستشف نكوص الشاعر في حلمه، حتى ترجعه الأحزان. أما الأمل، فلاحظنا عند ابن زريق البغدادي استسلامه للموت، ولكنه كان يرجو بأنه سيكون مع محبوبه، والأمل لديه مقترنٌ بالصبر والجلد:

لأصبرنّ لـــــدهرٍ لا يمتّعنـــي به ولا بي في حـــــالٍ يمتّعُهُ
علماً بأنّ اصطباري مُعقبٌ فرجاً فأضيقُ الأمرِ إنْ فكّرتُ أوسعُهُ

ويقول ابن زريق الحمصي معبراً عن أمله، الذي يتناظر مع أمل ابن زريق البغدادي، في الأمل بالعيش مع الأنثى لو بعد حين فيقول في قصيدة (إيقاعات لزمنٍ اسمه الغربة):

قلبي خيمةٌ للحزنِ والعشقِ الذي
لا يعرفُ الوصلَ
ولا ييأسُ من لحظةِ وصلٍ قد تجيء
وقلبي حين لا يدّخرُ العشقَ
يعاني سكرةَ الموت البطيء[1].

فيلتقي الشاعران معاً، الأمل واحد، والحياة واحدة، والزمن سائرٌ، والقلق مرصوفٌ على جباه العابرين له.

ونلاحظ من خلال وقوفنا عند قصائد المجموعة أنّ الحمصي له مفردات عصرية حديثة، والتوحيد بينه وبين ابن زريق البغدادي؛ يكمن خلال الجو العام للقصائد، فمثلما عانى ابن زريق البغدادي، عانى ابن زريق الحمصي، الذي اتخذه (الناعم) شكلاً قناعياً، ليبث لنا ما عاناه من ألم الغربة والاغتراب، وهو شبيهٌ بما عاناه ابن زريق البغدادي. وقد وفق الشاعر (الناعم) في إعطاء نصوصه بعداً إنسانياً ودرامياً، وأن يحمل ابن زريق البغدادي في مواضع كثيرة من المجموعة، عناء تجربته. كذلك تتمتع النصوص الشعرية في المجموعة؛ بترابطات معنوية، ومتواليات لفظية، تؤكد الحالين الشعرية والشعورية، والإرهاق النفسي المتواتر.

خاتمة البحث ونتائجه:

درس البحث حضور شخصية ابن زريق البغدادي التراثية في مجموعة (مكابداتابن زريق الحمصي) للشاعر عبد الكريم الناعم، ويمكننا القول: إنّ الشخصية حملت في القصيدة اليتيمة للشاعر البغدادي والمشهورة باسم "العينية: الألم والشكوى والحنين، وهي رمزٌ تراثيٌّ قادرٌ على

[1] المصدر السابق: ص 69.

حمل التجربة الشعرية، التي خاضها الشاعر عبد الكريم الناعم، عندما ذهب إلى الجزائر معلّماً طالباً الرزق، وقد اصطدم بالواقع الذي وُجد فيه، ويمكننا أن نجمل النتائج التي خلص إليها البحث كالآتي:

– استعار الشاعر (الناعم) من شخصية ابن زريق بعضاً من أحداث حياتها، مثل الرحيل، والوداع، والصدمة بالواقع بعد الرحيل، والاستسلام له، والحنين للمرأة. والمعاناة من الغربة والاغتراب.

. هيمنة وجه ابن زريق البغدادي بوجهه التراثي في القصيدة الأولى لكنه ليس بطريقة تسجيل الموروث، أمّا في القصائد التالية للقصيدة الأولى يبدأ وجه ابن زريق بالتلاشي، فيبرز من خلال إشارات إلى ملامح شخصيته، وقصته معاً.

– أما موقفه من الشخصية المستدعاة، فإنه يتمثل في التحدث بصيغة ضمير المتكلم، لأن ابن زريق الحمصي هو ابن زريق البغدادي، لأنّ (الناعم) يمزج بينهما من حيث الملامح. فالخيوط بين الشخصيتين متماهية، فما إن ننسل الخيط الشعوري الأول للرحيل نتابعه بتواز عند ابن زريق البغدادي وهكذا.

– تطغى غنائية الشاعر بضمير المتكلم وتهيمن على النصوص الشعرية التالية للقصيدة الأولى، حتى نلاحظ أنّها تتجه اتجاهاً رومانسياً، بمفردات عذبة، ورقيقة، وقدرة على إيصال الألم، ضمن إطار من العاطفة الشعورية العالية.

. تبرز نزعتا الحرمان والكبت من عدم وجود الأنثى واضحة في قصائد المجموعة.

. تتعانق الرؤى الذاتية في قصيدة ابن زريق البغدادي للتلاحم مع قصائد المجموعة (للناعم) الذي كان يتخفّى خلف قناع ابن زريق الحمصي، وهي رؤى مغلقة، مغلفة بالحزن، والأمل الراكض خلف المجهول.

ـ استعمل الشاعر عبد الكريم (الناعم) تقنيات فنية لإيصال المكابدة، من خلال القناع، والسرد.

ـ برز المكان عنصراً أصيلاً في قصائد المجوعة، وفيه إحالة إلى الأمكنة في الماضي والحاضر، ففي الماضي يطل علينا الكرخ، وفي الحاضر ابن زريق الحمصي يطل علينا: مدينة حمص، نهر العاصي، وأمكنة الغربة المكانية: جبال البربر، بجابة، سيدي عيش، جبل لالا.

ـ دائماً نرى الشاعر في المجموعة يبرز بين صورتين: الأولى واقعية لها ما يؤكد واقعيتها، مثل ذكر مدينة حمص، والانتماء إلى المشرق، وسورية والثانية: حلمية تخييلية، أي ما يشبه حلم اليقظة، تدعمها الحال النفسية المزرية التي كان عليها الشاعر في ذلك العالم الغريب، ويعتمد في ذلك التشخيص.

توصيات:

– يمكن الوقوف عند تحليل الإيقاعين الخارجي والداخلي، وتبيان صلتهما باغتراب الشاعر.

– التوسّع بدراسة حضور الأنثى، والرموز التي توحي إليها ضمن إجراءات التحليل النفسي، الدالة على نزعتي الحرمان والكبت.

قائمة الصادر والمراجع:

أوّلاً: المصادر:

1. ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، ج 3، الدار المصرية للتأليف والنشر، مصر.

2. الناعم، عبد الكريم: مكابدات ابن زريق الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2004م.

ثانياً: المراجع:

1. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م.

2. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ج 2، تر: د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 5، د.ت.

3. بونتاليس، ج.ب و لابلانش، جان: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: د. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1997م.

4. الحبيب، د. عبد الكريم: البنية الجمالية في شعر منيف موسى، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

5. حماد، حسن: الإنسان المغترب عند إريك فروم، مكتبة دار الحكمة، القاهرة، مصر، 2005م.

6. زايد، د علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1997 م.

7. زايد، د علي عشري: الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، القاهرة، مصر، ط1، 1984م.

8. ساميول، نيفين: (التناص ذاكرة الأدب)، تر د نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، 2007.

9. ابن السبكي، تاج الدين: طبقات الشافعية الكبرى، ج1، تح: عبد الفتاح محمد الحلو ومحمود الطناحي، مطبعة عيسى الحلبي الجابي، 1964.

10. شرتح، عصام: رؤى جمالية في شعر عبد الكريم (الناعم)، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م.

11. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت ،لبنان، 1978.

12. عبد، خليفة أحمد داوود: توظيف القناع في شعر عبد الرحيم، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، المملكة العربية السعودية، ع 17، 2019.

13. عبد اللطيف، د. علي عبد الظاهر علي: فراقية ابن زريق البغدادي على ضوء المنهج النفسي، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، مصر، ع 24، ج 3، ، 2018م.

14. عبد المولى، محمد علاء الدين: من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص، بيبلوغرافيا: د. شاكر مطلق، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط1، 2000م.

15. عبيد، د محمد صابر: صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2007م .

16. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م،

17. العرود، زهير محمد: ظاهرة التكرار في لغة القصيدة العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي ، الجزائر، مج 15، ع1، 2026م،

18. عصفور، د. جابر: (رؤى العالم – عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

19. غيداء يونس: (الخصائص الأسلوبية في شعر عبد الكريم (الناعم) (دراسة أدبية نقدية)، رسالة ماجستير، جامعة حمص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2019م.

20. فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ج 3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ط3، 1981.

21. قطوس، د. بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001م، ص 37.

22. المسدّي، عبد السلام: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، ع412، 1993م.
23. المهندس، كامل، وهبة، مجدي: (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د. ط، 1979م.
24. مونسي، د. حبيب: توترات الإبداع الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، د. ط، 2009م.

الأجوبة المسكتة في صدر الإسلام وعصر بني أميَّة
تعريفها، وخصائصها

الباحثة: د. رنا شاهين، جامعة حمص، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية.

الملخَّص:

يهدف فن الأجوبة المسكتة إلى إفحام المُبْتَدِئ والتَّمكُّن منه بصوغ المجيب قولاً سديداً على البديهة مع الإيجاز في استحكام الحجج. ويسعى البحث إلى دراسة نماذجَ من الأجوبة المسكتة في صدر الإسلام وعصر بني أمية تحت العنوانين الآتيين:

- تعريف الأجوبة المسكتة.
- خصائص الأجوبة المسكتة:
  - ✓ السرعة في الإجابة.
  - ✓ إصابة المعنى.
  - ✓ إيجاز اللفظ.
  - ✓ بلوغ الحجة.

الكلمات المفتاحية:

الأجوبة المسكتة، صدر الإسلام، عصر بني أمية.

Conclusive Answers
In The Early Islamic Period and The Umayyad Era.
Its definition and Characteristics

Abstract:

The purpose of conclusive answer is to silence and over whelm powerful, spontaneous while concisely presenting compelling argument. This research seeks to examine examples of conclusive answers from the early Islamic period and the Omayyad era under the following two topics:

- Definition of conclusive answers.
- Characteristics of conclusive answers:
  - ✓ Speed of response.
  - ✓ Accuracy of meaning.
  - ✓ Brevity of expression.
  - ✓ Reaching the point.

Keywords: conclusive answers in the Early Islamic period

مقدمة البحث:

احتلت الأجوبة المسكتة حيِّزاً بارزاً في المصنفات الأدبية للعرب.

وقد وجدتُ أن حظَّ هذه الأجوبة من الدراسة ضئيل جداً إذا قيس بنصيب الأنواع النثرية الأخرى على الرغم مما لهذه الأجوبة من قيمتين: فكرية، وفنية بوصفها أجوبة تَفُلُّ المِحزَّ، وتصيب المَفْصِل وتقيم الحجة على الخصم.

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث من تخصيصه الأجوبة المسكتة في صدر الإسلام وعصر بني أمية بدراسة نقدية تبرز أهميتها؛ إذ يُعلي هذا الفن من شأن القول البليغ في مواجهة المواقف الطارئة. وكانت العرب تقول: رُبَّ قول أشد من صول.

هدف البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على فن الأجوبة المسكتة بتعريفها وإبراز أهم خصائصها.

منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي.

المناقشة:

1- تعريف الأجوبة المسكتة:

يقال في تعريف الأجوبة المسكتة إنها: "مجموعة من الأجوبة الحاذقة الذكية يرد بها المسؤول على من يسأله؛ ليفحمه بالجواب المسكت"[1].

وقد يُطلق على تلك الأجوبة مصطلح "(القصص الإخباري البسيط)؛ إذ تشير كل وحدة فيها إلى حادثة معينة"[2].

وتأتي كلمة "المسكتة" نعتاً حقيقيّاً[3] ينصبُّ على المتبوع مباشرة؛ لغرض إزالة الاشتراك اللفظي في المتبوع المعرفة[4]. وقد جاءت مشتقة عاملة عمل فعلها؛ فالتقدير:

---

[1] ابن أبي عون إبراهيم، 1996 –الأجوبة المسكتة، تحقيق: مي يوسف. الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ص37. وتورد المعاجم الأدبية الحديثة مصطلحاً قريباً من مصطلح "الجواب المسكت" هو: "حوار السطر الواحد (المبارزة الكلامية) Stichomythia. وتعرفه بالقول: "في الأصل يشير التعبير إلى حوار في مسرحية إغريقية تتبادل فيه الشخصيات عبارات لا تزيد على سطر واحد. وقد اتسع معنى المصطلح بعد ذلك ليشمل كل حضور للبديهة يتجلى في الإجابة السريعة، وكل المبارزات الكلامية التي تدور بين الشخصيات في المسرحيات، أو الأنواع الأدبية الأخرى. ومن أمثلته ما تبادله هاملت وأمه من حديث في المنظر الذي قُتل فيه بولونيوس (...) ومن أمثلته الحديثة خطابات الفرسان الموجهة إلى توماس بيكيت في سطور أربعة كل منها كالنصل الحاد". فتحي إبراهيم، دون تاريخ –معجم المصطلحات الأدبية. دون طبعة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص149.

[2] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص42.

[3] إنْ دلَّ النعت على معنى في المنعوت نفسه، فهو النعت الحقيقي، وإن دلَّ على معنى في غير المنعوت مما له صله به، فهو النعت السببي. ينظر: بيطار عاصم، 2000–2001م –النحو والصرف. الطبعة السابعة، منشورات جامعة دمشق، ص272.

[4] من أشهر المعاني التي يفيدها النعت: الإيضاح إن كان المتبوع معرفة، أي لإزالة الاشتراك اللفظي الذي يكون في المعرفة. ينظر: المرعب عبد الكافي، الكوسى عصام، نبهان عبد الإله، 2010_2011م _النحو والصرف2. منشورات جامعة البعث، ص 169.

المسكتة للخصم. وقد جعل ابن الأثير (ت 637هـ) مدار البلاغة كلها على استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم والصمت عن الجواب[1].

وكم من مجيب غالب خصمه بإظهار الحجة عليه، من ذلك جواب الأحنف في النص الآتي:

"قال رجل للأحنف: أخبرني الثقة عنك بسوء. فقال الأحنف: الثقة لا ينم"[2].

فحال الجواب دون وصول الرجل إلى غايته المتمثلة في ذم الأحنف، والعرب تقول في أمثالها: الرَّاويةُ أحدُ الهاجيَيْن[3]. وتقول في أشعارها:

لَعَمْرُكَ ما سَبَّ الأميرَ عدوُّه ولكنَّما سَبَّ الأميرَ المبلِّغُ[4]

فقطع الأحنف الطريق على الرجل رامياً إياه بثالثة الأثافي[5].

---

[1] ابن الأثير ضياء الدين، دون تاريخ –المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار نهضة مصر، ج2 / ص250.

[2] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص20.

[3] اليوسي الحسن، 1981 –زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمد حجي، محمد الأخضر. الطبعة الأولى، دار الثقافة، المغرب، ج3/ص69.

[4] ابن المعذَّل عبد الصمد، 1970 –شعر عبد الصمد بن المعذَّل، حققه وقدم له: زهير غازي زاهد. دون طبعة، ص128.

[5] مما تقوله العرب في أمثالها للرجل يرمي صاحبه بما يسكته:

- رماه بأَقْحافِ رأسه.
- رماه بثالثة الأَثَافيِّ.
- كأنما أفرغ عليه ذَنوباً.

ينظر: ابن سلام أبو عبيد القاسم، 1980 –الأمثال، حققه وعلق عليه وقدم له: عبد المجيد قطامش. الطبعة الأولى، دار المأمون للتراث، دمشق، بيروت، ص75–76.

وبالمقابل كم من مبتدئ ترك المقول له ولم يُجِرْ جواباً على النحو الذي يبينه النص الآتي:

"ضرب الزبير بن العوام يوم الخندق عثمان بن عبد الله بن المغيرة، فقطَّعه إلى القربوس، فقالوا: ما أجود سيفك! فغضب"[1].

ولعلَّ في قولهم: "ما أجود سيفك" حسداً، ولو أنَّ الزبير أجابهم بقول كقول الشاعر العباسي البحتري في شعره[2]:

وما السَّيفُ إلا بَزُّ غادٍ لزينةٍ إذا لم يكن أمضى من السَّيفِ حاملُه

لكان كمن أفرغ عليهم ذَنوباً. لذا قالت العرب: "ما التصدي للحراب والقضاب ومبارزة الأبطال بأصعب من التصدي للجواب لمن أمَّك[3] بالسؤال"[4].

2- خصائص الأجوبة المسكتة:

لا بد للجواب حتى يتخذ صفة "المسكت" من أن يتسم بخصائص يُجملها التوحيدي (ت 400هـ) في قوله: "أحسن الجواب ما كان حاضراً مع إصابة المعنى، وإيجاز اللفظ وبلوغ الحجة"[5]. وفيما يأتي تفصيل ما أُجمل:

---

[1] ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، 1996م –عيون الأخبار. الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1/ص129.

[2] البحتري، دون تاريخ –الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي. الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ص1612.

[3] الأَمُّ، بالفتح، القَصْد. أَمَّهُ يَؤُمُّهُ أَمّاً إذا قَصَدَه. ابن منظور محمد بن مكرم، دون تاريخ –لسان العرب. دون طبعة، دار صادر، بيروت، مادة (أمم).

[4] الأصفهاني الراغب، 1999م –محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق: عمر الطباع. الطبعة الأولى، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ج1/ص98.

[5] التوحيدي أبو حيان، دون تاريخ –الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين. دون طبعة، مكتبة الحياة، بيروت، ج3/ص163. وقد أضاف بعض الباحثين الخصائص الآتية: حسن البيان، الوضوح، الغياب النسبي للتصوير، السيرورة. ينظر: فاعور منيرة، 2014م –الأجوبة المسكتة (فن الإقناع والإمتاع). دون طبعة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

2-1- السرعة في الإجابة:

قد يواجه المجيب موقفاً وقع على غير طَرْءٍ، فتقع منه الإجابة وقد أعمل فيها ذهنه، وأجال فكره، فيأمن الزلل، ومواقع الخَطَل على نحو ما يبين النص الآتي:

"استعمل عمر بن الخطاب (ر) رجلاً من قريش على عمل، فبلغه أنه قال:

اســـقني شَـــرْبَةً أَلَـــذُّ عليهـــا واســقِ بــالله مثلَهــا ابــنَ هشــامِ

فأشخص إليه، وذكر أنه إنما أشخصه من أجل البيت. فضمَّ إليه آخر. فلما قدم عليه، قال: ألست القائل:

اســـقني شَـــرْبَةً أَلَـــذُّ عليهـــا واســقِ بــالله مثلَهــا ابــنَ هشــامِ

قال: نعم يا أمير المؤمنين:

لعلَّــه عســلٌ بــاردٌ بمــاءِ ســحاب إننـــي لا أحـــبُّ شـــربَ المـــدامِ

قال: ارجع إلى عملك"[1].

يبين النص السابق أن القرشي قد تهيأ لمواجهة الموقف؛ إذ علم أنه أُشخِصَ إليه بسبب المعنى الذي يشير إليه البيت، فَحَسُنَ تخلصه حين سأله عمر (ر) عنه؛ إذ أتبعه بآخر أخرج معناه من حيز سلبي إلى آخر إيجابي.

[1] ابن الجوزي عبد الرحمن، 2003م –أخبار الأذكياء، بعناية: بسام عبد الوهاب الجابي. الطبعة الأولى، دار ابن حزم، بيروت، ص156.

وإن أمهل الوقت القرشي سانحاً له تزوير كلامه ليتمكن من مواجهة موقف وقع على غير طَرْء، فإن بعض المواقف تطرأ غير ممهلة أصحابها، ولا بد لهم لمواجهتها من بديهة مسعفة على نحو ما يتبين في النص الآتي:

"لقي الحجاج أعرابياً بفلاة، فسأله عن نفسه، وعن عماله، وسعاته، فأخبره بكل ما يكره، فقال له: أنا الحجاج، قتلني الله إن لم أقتلك. قال: فأين حق الاسترسال؟ فقال: أولى لك[1]، ما أحسن ما تخلَّصت. وخلى سبيله"[2].

فسبق قولُ الأعرابي "أين حق الاسترسال" سيفَ الحجاج في إشارة منه إلى الحديث النبوي: "غبن المسترسل حرام"[3]. والاسترسال: الاستئناس والطمأنينة إلى الإنسان والثقة به. وقد اطمأن الأعرابي إلى الحجاج – ولم يكن يعرفه – وحدَّثه، فلا يحلُّ للحجاج بعد ذاك سفك دمه استناداً إلى الحديث المذكور.

ونظير ذلك ما جاء في النص الآتي:

"أنشد إسماعيل بن يسار النسائي عبد الملك بن مروان قصيدة مدحه بها، يقول فيها:

جعلتَ هشاماً والوليدَ ذخيرةً ... وليين للعهدِ الوثيقِ المؤكَّدِ

فنظر إليهما عبد الملك مبتسماً، والتفت إلى سليمان، فقال: أخرجك إسماعيلُ من هذا الأمر، فغضب سليمان ونظر إلى إسماعيل نظر مُغْضَبٍ، فقال: يا أمير المؤمنين، إنما وزن الشعر أخرجه من البيت الأول، وقد قلت بعده:

---

[1] أي دَنَوْتَ من الهَلَكة. وقال الأصمعي: أولى لك: قاربَكَ ما تكره. ينظر: ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (ولي).

[2] ابن الجوزي عبد الرحمن، أخبار الأذكياء، ص164.

[3] الصَّنعاني محمد بن إسماعيل، 2011م –التنوير شرح الجامع الصغير، قدم له: صالح اللحيدان، عبد الله الغنيمان، دراسة وتحقيق: محمد إسحاق إبراهيم. الطبعة الأولى، مكتبة دار السلام، الرياض، (ح5738).

وأمضيتَ عزماً في سليمانَ راشداً ومن يعتصمْ بالله مثلُكَ يَرشُدِ

فأمر له بألفَيْ درهم"[1].

فالسرعة في الإجابة ضرورة يتطلبها الموقف؛ لذا عُدَّت الأجوبة المسكتة "أصعب الكلام مركباً، وأعزه مطلباً، وأغمضه مذهباً، وأضيقه مسلكاً"[2]. وقد أورد الجاحظ (ت 255هـ) تحت عنوان "محاسن الجواب" قولَ مسلمة بن عبد الملك: "ما شيء يؤتى العبد بعد الإيمان بالله تعالى أحب إلي من جواب حاضر، فإن الجواب إذا انعقب لم يكن شيئاً"[3]. فيجعل الجاحظ سرعةَ البديهة في الرد أمراً لا بد منه لاستحسان الجواب. وقد مدحت العربُ الجوابَ السديد على البديهة، فقد قيل:

وأجوبةٌ كالرَّاعِبيَّةِ وخزُها يبادِهُها شيخُ العراقَيْنِ أمردا[4]

2-2- إصابة المعنى:

لا يكفي للجواب حتى يكون نافذاً أن يُسرع المجيبُ في إلقائه فلا يبطئ، بل ينبغي له أن يصيب فلا يخطئ على النحو الذي تبينه المقارنةُ بين جوابَيْ خالد بن صفوان (ت 133هـ)، وإياس بن معاوية (ت 122هـ) في النصين الآتيين:

---

[1] ابن حمدون محمد بن الحسن، 1996م –التذكرة الحمدونية، تحقيق: إحسان عباس، بكر عباس. الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ج7/ص202.

[2] ابن عبد ربه أحمد بن محمد، 1983م –العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني. الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ج4/ص89.

[3] الجاحظ عمرو بن بحر، 1969م –المحاسن والأضداد، حققه وقدم له: فوزي عطوي. دون طبعة، ص16.

[4] البيت منسوب إلى الطرماح. ينظر: ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (بده). ولم أجده في ديوان الطرماح. وبَدَّه الرجل إذا أجاب جواباً سديداً على البديهة.

"قال رجل لخالد بن صفوان: إنك لتُكْثِر. فقال: أُكثر لضربين: أحدهما فيما لا تغني فيه القِلَّة، والآخر لتمرين اللسان، فإن حبسه يورث العُقْلَة[1]"[2].

و"قيل لإياس: ما فيك عيب إلا كثرة الكلام. قال: فتسمعون صواباً أم خطأ؟ قالوا: لا، بل صواباً. قال: فالزيادة من الخير خير"[3].

يُرجع ابن صفوان إكثاره إلى سببين:

الأول: بلاغي، فهو يزيد اللفظ على المعنى؛ لفائدة. وهو ما يُعرف بلاغياً بالإطناب. فإكثاره إطنابٌ لا تطويلٌ. وبين الإطناب والتطويل فرق، فـ "الإطناب بلاغة، والتطويل عيٌّ؛ لأن التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب. والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوي على زيادة فائدة"[4]. ويقول ابن عبد ربه (ت 328هـ) من كلام العرب الاختصار والإطناب. والاختصار عندهم أحمد في الجملة، وإن كان للإطناب موضع لا يصلح إلا له"[5]. وقد قيل في تعريف البلاغة إنها إيجاز من غير خلل أو إطناب من غير خطل.

والثاني: عضوي يرتبط بحرص أبي صفوان على تمرين لسانه وهو القائل "إنما اللسان عضو إذا مرنتَه مرن، وإذا أهملتَه خار، كاليد التي تخشِّنُها بالممارسة، والبدن الذي تقويه برفع الحجر، وما أشبهه، والرِّجْلُ إذا عُوِّدت المشي مشت"[6].

---

[1] اعْتَقَلَ لسانُه: امْتَسَك. وعن الأصمعي: مرض فلان، فاعْتُقِل لسانه، إذا لم يقدر على الكلام. ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (عقل).

[2] المبرد محمد بن يزيد، دون تاريخ –الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دون طبعة، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، ج2/ص44.

[3] الجاحظ عمرو بن بحر، 1998م –البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. الطبعة السابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1/ص99.

[4] العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله، 1952م –كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، ص191.

[5] ابن عبد ربه أحمد بن محمد، العقد الفريد، ج4/ص238.

[6] المبرد محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ج2/ص44.

وكان العتابي يقول: "أقدر الناس على الكلام من عوَّد لسانه الركض في ميادين الألفاظ، طول الصمت حبسة، وترك الحركة عُقْلة"[1].

فيصيب ابن صفوان المعنى في حين يُقابَل قول إياس بالرفض؛ إذ يقول فيه الجاحظ: "ليس كما قال، للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية. وما فضل من قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهَذَر، وهو الخَطَل، وهو الإسهاب الذي تعيبه الحكماء"[2].

فالمجيب إما أن يرمي فيخصل، وإما أن يقصر عن رميَّته. وقد أوردت بعض المصنفات التي عُنيت بجمع الأجوبة المسكتة النص الآتي:

"هوت جرة نحو يزيد بن المهلب، فلم يتوقها، فقال أبوه: ضيعت العقل من حيث حفظت الشجاعة"[3].

ولعل نعت جواب المهلب بالمسكت في النص السابق فيه نظر؛ إذ يذهب البحث إلى أن المهلب لم يصب المعنى في قوله؛ فـ "العقل أصل الفضائل؛ بحدوثها عنه"[4].

وعليه فإن ضياع العقل يعني ضياع الفضائل الأخرى والشجاعة أحدها. وما بدر عن يزيد في عدم توقِّه الجرة يتجاوز حد الشجاعة إلى التهور[5]، فربما أصابته

---

[1] الأصفهاني الراغب، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج1/ص94.

[2] ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1/ص99.

[3] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص11.

[4] الماوردي علي بن محمد، 1981م –تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق المَلك وسياسة المُلك، تحقيق: محيي السرحان، مراجعة وتقديم: حسن الساعاتي، دون طبعة، دار النهضة العربية، بيروت، ص12.

[5] الفضائل توسطٌ محمودٌ بين رذيلتين مذمومتين من نقصان يكون تقصيراً، أو زيادة تكون سرفاً. فيكون فساد كل فضيلة من طرفيها: فالسخاء واسطة بين التقتير والتبذير، والشجاعة واسطة بين الجبن والتهور. ينظر: الماوردي علي بن محمد، تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق المَلك وسياسة المُلك، ص17.

الجرة، فأردته قتيلاً. ولو قال المهلب: ضيعتَ الشجاعة حين ضيعتَ العقل، لاستقام له المعنى.

2-3- إيجاز اللفظ:

لا بد للجواب حتى يكتسب صفة "المسكت" أن يتسم بالإيجاز. وحينما سئل الرومي: ما البلاغة؟ قال: حُسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة[1]. و"الإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى. وهو على وجهين: حذف، وقصر. فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام. والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[2].

ويتم إحضار المعنى في الأجوبة المسكتة بأقل ما يمكن من العبارة باعتماد أسلوبَيْ الإيجاز بالحذف، أو الإيجاز بالقصر، من ذلك ما جاء في النص الآتي:

"قيل لعلي (ر): ما طعم الماء؟ قال: طعم الحياة"[3].

فحُذف المسند إليه في جواب الاستفهام؛ إذ المراد: "طعمه طعم الحياة". والحذف ليس عبثاً، لكن تجنباً للحشو في الكلام؛ إذ لا يتحقق من ذكره فائدة؛ لأنه مفهوم من السياق، فيتوجه الاهتمام نحو المسند الذي عُرِّف بإضافته إلى المعرفة "الحياة"؛ فلا حياة من دون ماء. وقد ورد في الذكر الحكيم: {وجعلنا من الماء كل شيءٍ حيٍّ}[4]. ومما جاء في تفسيره: "صيرنا كل شيء حي متصلاً بالماء؛ أي مخالطاً له

---

[1] الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1/ص88.

[2] ينظر: الخطابي حمد بن محمد، الرماني علي بن عيسى، الجرجاني عبد القاهر، دون تاريخ -ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام. الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، ص76. ويُرجع ابنُ سنان تسميتي الحذف والقصر إلى الرماني. ينظر: ابن سنان الخفاجي عبد الله بن محمد، 1982م -سر الفصاحة. الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ص211.

[3] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص89.

[4] الأنبياء: 21.

غير منفك عنه، والمراد أنه لا يحيا دونه"[1]. فجاء جواب علي على غاية الإيجاز وإيضاح المعنى.

ومما جاء من الأجوبة الموجزة إيجاز قصر ما يبينه النص الآتي:

"تكلم رجل بحضرة معاوية (ر)، فهذَرَ، ثم قال: أسكت يا أمير المؤمنين؟ قال: وهل تكلمت؟"[2].

فجاء جواب معاوية (ر)، على إيجازه، معبراً عن معنى كثير؛ ذلك أن المراد به أنه ينبغي للكلام أن يُظهر مقصود المتكلم باللفظ البليغ، وإن كان بخلاف ذلك فإنه مما لا يُلتفت إليه. وقد قيل: "خير الكلام ما ظرفت معانيه، وشرفت مبانيه، والتذَّت به آذان سامعيه"[3]. وقد قال خالد بن صفوان لرجل كثر كلامه: "إن البلاغة ليست بكثرة الكلام، ولا بخفة اللسان، ولا كثرة الهذيان، ولكنها إصابة المعنى والقصد إلى الحجة"[4].

وإنَّ صوغ الجواب بأسلوب بياني يسهم في إظهار المعنى في أسهل الطرق، وأقصرها على النحو الذي يتبين في جواب زياد في النص الآتي:

"قدم رجل على زياد، فقال: إن أبونا مات، وأخينا وثب على مال أبانا، فضيعه. فقال زياد: الذي ضيعته من لسانك أضر عليك مما ضيعه أخوك من مالك"[5].

---

[1] الألوسي محمود، دون تاريخ –روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني. دون طبعة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج17/ص36.

[2] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص15.

[3] القرطبي يوسف بن عبد الله، دون تاريخ –بَهجة المجالس وأنس المُجالس وشحذ الذاهن والهاجس، تحقيق: محمد مرسي الخولي. دون طبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1/ص72.

[4] المصدر نفسه، ج1/ص71.

[5] الأصفهاني الراغب، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج1/ص91.

يشكل قول زياد "الذي ضيعته من لسانك" تعبيراً استعارياً. و" من خصائص الاستعارة التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"[1]. وقد أراد زياد بإخضاعه القول لنشاط مجازي التأثيرَ في الرجل موجهاً انتباهه للضرر الذي لحق به لإهمالهالإعراب في كلامه[2]، فالإعراب ضرورة يتطلبها وضوح المعنى، وهو ما بينه علماء اللغة؛ إذ يقول ابن فارس (ت 395هـ): "فأما الإعراب، فبه تُميَّز المعاني، ويوقف على أغراض المتكلمين؛ وذلك أن قائلاً لو قال: (ما أحسنْ زيد) غيرَ معرب، أو (ضربَ عمرْ زيد) غير معرب، لم يوقف على مراده، فإذا قال: (ما أحسن زيداً)، أو (ما أحسنَ زيدٌ) أبان بالإعراب عن المعنى الذي أراده"[3].

ويقول ابن قتيبة (ت 276هـ) بأهمية الإعراب في الإبانة عن المعاني. ويعده إلى جانب ذلك مظهراً من مظاهر الجمال التي تميز اللغة العربية: "ولها؛ أي العرب، الإعراب الذي جعله الله وَشْياً لكلامها، وحِلْية لنظامها، فارِقاً في بعض الأحوال بين الكلامين المتكافئين، والمعنيين المختلفين، كالفاعل والمفعول، لا يُفرق بينهما، إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكل واحد منهما، إلا بالإعراب. ولو أن قائلاً قال: (هذا قاتلٌ أخي) بالتنوين. وقال آخر: (هذا قاتلُ أخي) بالإضافة، لدلَّ التنوين على أنه لم يقتله، ودلَّ حذف التنوين على أنه قد قتله"[4].

---

[1] الجرجاني عبد القاهر، 1991م –أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. الطبعة الأولى، دار المدني بجدة، ص43.

[2] ترد الاستعارة على نوعين: نوع يكون ورودها مفيداً ومحققاً الأغراض الجمالية والفنية التي جاءت الاستعارة من أجلها، ونوع يكون ورودها غير مفيد، ولا قيمة جمالية ترجى منها. عيسى محمد، دهمان أحمد، 2002–2003م. البلاغة العربية (البيان والبديع). منشورات جامعة البعث، ص172. وعليه يمكن عد الاستعارة في جواب زياد مفيدة.

[3] ابن فارس أحمد، دون تاريخ –الصاحبي، تحقيق: السيد أحمد صقر. دون طبعة، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ص309.

[4] ابن قتيبة عبد الله، دون تاريخ –تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر. دون طبعة، المكتبة العلمية، ص14.

فـالمعنى يختلـف بـاختلاف الإعـراب. وعليـه فـإن الضـرر الـذي لحـق بالرجـل لإهمالـه أمـر الإصـلاح مـن لسـانه يزيـد الضـرر الـذي لحـق بـه لضـياع مالـه. ففَـلَّ زيـاد بجوابه، المِحَزَّ، وأصاب المَفْصِل.

ولا بـدَّ مـن القـول إن خاصـية إيجـاز اللفـظ هيـأت لهـذه الأجوبـة أن تسـير بـين الناس، وتتداولها ألسنتهم وأقلامهم.

2-4- بلوغ الحجة:

نعـت الجـواب بأنـه مسـكت للخصـم يعنـي وجـود جـدل. والجـدل يقتضـي مقابلـة الحجـة بالحجـة. وقـد سُـميت الحجـة بهـذا الاسـم؛ لأنهـا تُحَـجُّ؛ أي تُقصـد، فـلا بـد للمجيـب مـن أن يقصـد إلـى حجـة يصـيب بهـا مـراده، فالمبتـدئ يُبـرم قـولاً يهـدف مـن خلالـه إلـى سـدِّ الفجـاج أمـام الخصـم، فإمـا أن يظفـر بغايتـه، أو أن يُفجئـه خصـمه بحجـة تـنقض عـرى مـا أبرم. والعرب تمدح الرجل يغلق الحجة على الخصم، يقول مهلهل بن ربيعة:

إنَّ تحـــت الأحجـــار حَزْمـــاً وجـــودا وخصـــــيماً ألـــــدَّ ذا مغـــــلاق[1]

تتطلـب عمليـة إغـلاق الحجـة علـى الخصـم قـدرة حجاجيـة عاليـة. وقـد "قـال رجـل لبعضـهم: بـم تحـتجُّ علـي؟ قـال: بمـا لا ينكـره الخصـم"[2]. فـإذا سـيقت الحجـة ممـا يوافـق

[1] في الديوان: إن تحت الأحجار جداً ولیناً وخصيماً ألد ذا معلاق
ابن ربيعة مهلهل، دون تاريخ –ديوان مهلهل بن ربيعة، شـــرح وتقديم: طلال حرب. دون طبعة، الدار العالمية، ص59. فمن روى (ذا مغلاق)، فتأويله أنه يغلق الحجة على الخصم، ومن قال (ذا معلاق)، فإنما يريد أنه إذا عَلِقَ خصماً، لم يتخلص منه. ينظر: المبرد محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ج1/ص88.

[2] ابن أبي عون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص38.

عليه الخصم، فلا مطعن له فيها. ومما قاله الجاحظ في مدح الأسلوب النبوي: "كان لا يلتمس إسكات الخصم إلا بما يعرفه الخصم"[1].

وكثيراً ما كانت الأجوبة المسكتة في صدر الإسلام وعصر بني أمية تعتمد آي الذكر الحكيم؛ لإفحام المبتدئ، من ذلك ما جاء في رد الرجل على الحجة التي أقامها عليه الحجاج في النص الآتي:

"وقف رجل للحجاج، فقال: أصلح الله الأمير، جنى جانٍ في الحي، فأُخذتُ بجريرته وأُسقط عطائي. فقال: أما سمعت قول الشاعر[2]:

جانيك مَن يجني عليك وقد ... تُعدي الصِّحاحَ مَبارِكُ الجُربِ[3]

ولرُبَّ مأخوذٍ بذنب صديقه ... ونجا المقارفُ صاحبُ الذَّنبِ

فقال الرجل: كتاب الله تعالى أولى ما اتُّبع، قال الله عزَّ وجلَّ: {معاذَ اللهِ أن نأخذَ إلا من وجدنا متاعنا عندَه}[4]. فقال الحجاج: صدقت. وأمر برد عطائه"[5].

---

[1] الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج2/ص17.

[2] وجدتُ البيتَ الأول بصيغته المُثبتة منسوباً إلى ذؤيب بن كعب التميمي في كتابَي:

- الجرجاني علي بن عبد العزيز، دون تاريخ –الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي. دون طبعة، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص283.
- الزمخشري محمود بن عمر، 1987م –المستقصى في أمثال العرب. الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2/ص49.
- ووجدته على اختلاف في: الضبي المفضل، 1983م –أمثال العرب، تحقيق: إحسان عباس. الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت، ص81. وفيه تعدي الصِّحاحَ فتَجْرَبُ الجُرْبُ.

[3] قوله "جانيك من يجني عليك" مثل يُضرب في أخذ البريء بذنب صاحب الجناية. ينظر: ابن سلام أبو عبيد القاسم، الأمثال، ص273.

[4] يوسف: 79.

[5] ابن حمدون محمد بن الحسن، التذكرة الحمدونية، ج7/ص200.

يلجأ الحجاج إلى الشعر، فيتخذ من أبيات ذؤيب حجة يقيمها على الرجل حتى يأخذ عليه الفجاج، ويسد عليه المخارج، فللشعر مكانته في حياة العرب، فهو "ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون"[1]. غير أن الرجل يفجأ الحجاج بحجة تحلُّ عرى ما أبرم، فيدحض دلالة الأبيات بآية من الذكر الحكيم، فيقول: "كتاب الله تعالى أولى ما اتبع، قال الله عز وجل: {معاذَ الله أن نأخذ إلا من وجدنا متاعنا عنده}". وقد جاء في تفسيرها: "معاذ الله أن نأخذ البريء بالمجرم"[2]. فيطبق الرجل المفصل دافعاً الحجاج إلى إصدار أمر برد عطائه.

وقد يوظف المجيب آيات من الذكر الحكيم بوصفها مقدمات تدفع المتلقي إلى التوصل إلى لزوم قياسي من قبيل جواب ابن عمر (ر) الذي يثبته النص الآتي:

"قيل لابن عمر (ر): إن المختار يزعم أنه يوحى إليه. قال: صدق. {وإن الشياطين ليوحون إلى أوليائهم}[3]"[4].

يبني ابن عمر (ر) جوابه بناء حجاجياً مباشراً[5] معتمداً تقنية القياس المضمر، فينطلق من فكرة يسلِّم بها القائل: {وإن الشياطين ليوحون إلى أوليائهم}؛ ليدفعه لاستخلاص النتيجة التي يريدها دونما توجيه لفظي صريح لها. وإن حثَّ ابنِ عمر القائلَ على بذل جهدٍ استدلالي لاستنباط النتائج المترتبة على المقدمات يحسم

---

[1] ابن سلام الجمحي محمد، دون تاريخ – طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر. دون طبعة، دار المدني بجدة، ج1/ص24.

[2] القرطبي محمد بن أحمد، 2006م –الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: عبد الله التركي. الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج11/ص421.

[3] الأنعام: 121.

[4] ابن أبيعون إبراهيم، الأجوبة المسكتة، ص19.

[5] يرد الحجاج في النص إما مباشراً صريحاً، أو ضمنياً غير مباشر. وقد أطلق النقاد على الشكل الأول لورود الحجاج مصطلح المقصد الحجاجي، وسموا الشكل الثاني بعداً حجاجياً. للتوسع ينظر: مجموعة من المؤلفين بإشراف محمد القاضي، 2010 –معجم السرديات. الطبعة الأولى، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ص53.

الحوار؛ إذ يدفع القائل للذهاب إلى ما يريده، "ذلك أن من يتوصل بنفسه إلى نتيجة ما ينزع إلى التمسك بها تمسكه ببؤبؤ عينيه"[1].

وتختلف الحجج الموظفة في حيزي الابتداء والجواب، وتختلف في درجة قوتها؛ ففي النص الآتي يحاول المبتدئ سد المخارج على المقول له بالمثل، فـ "المثل مقرون بالحجة"[2]؛ لأن "للأمثال قداستها في نفوس الناس، ولها سلطانها عليهم بما تتضمنه من أحكام يرتضونها، ويجمعون على الإذعان لها"[3]. غير أن المجيب يفلُّ حجة خصمه بمسكتات حكمه:

"قال رجل للأحنف: تسمع بالمُعَيْدِيِّ خيرٌ من أن تراه. قال: وما ذممْتَ فيَّ يا ابن أخي؟ قال: الدمامة، وقصر القامة. قال: لقد عِبْتَ ما لم أؤامر[4] فيه"[5].

يحاول الرجل الحط من شأن الأحنف، وسد منافذ القول عليه، فيستحضر المثل القائل: تَسْمَعُ بالمُعَيْدي خيرٌ من أن تراه. وهو مثل يُضرب لمن خبره خير من مرآه[6]. وحينما علم الأحنف أنه إنما عاب عليه أموراً ترتبط بخَلْقه لا بخُلُقه، قال: لقد عبت علي ما لم أؤامر فيه. ومعلوم أن "الخَلق والخُلق في الأصل واحد، ولكن خُصَّ الخَلق بالهيئات والأشكال والصور المدركة بالبصر، وخُصَّ الخُلق بالقوى والسجايا

---

[1] المرجع نفسه، ص54.

[2] ابن وهب الكاتب إسحاق، دون تاريخ –البرهان في وجوه البيان (الذي نُشر من قبل تحت اسم "نقد النثر" لقدامة بن جعفر)، تقديم وتحقيق: جفني محمد شرف. دون طبعة، مكتبة الشباب، ص118.

[3] قطامش عبد المجيد، 1988م –الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية. الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، ص250.

[4] أشاور.

[5] ابن حمدون محمد بن الحسن، التذكرة الحمدونية، ج7/ص201.

[6] الميداني أحمد بن محمد، دون تاريخ –مجمع الأمثال. دون طبعة، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية، ج1/ص136.

المدركة بالبصيرة"[1]. ومعلوم أن الخَلق لا يملك له الإنسان إرادة التغيير في حين أنه المسؤول عن الارتقاء بنفسه عما يدنِّسها من ذميم الأخلاق، فلما عاب الرجل على الأحنف ما يقع خارج حدود إرادته صرعه ابن قيس بقول كمثل النار في الحطب الجزل.

وقد يبلغ المجيب الحجة حينما ينتزعها من فم مبتدئه على النحو الذي يبينه النص الآتي:

"روي أن عروة بن الزبير إذا أسرع إليه إنسانٌ بسوء، لم يُجبْه، ويقول: إني لأتركك رفعاً لنفسي عنك. فجرى بينه وبين علي بن عبد الله بن عباس كلام، فأسرع إليه عروة بسوء، فقال علي: إني لأتركك لِمَا تترك الناس له. فاشتد على عروة"[2].

يظهر النص السابق أن عروة كان يحجُّ خصمَه بقوله: "إني لأتركك رفعاً لنفسي عنك". وحينما أسرع عروة إلى علي بن عبد الله بسوء عمد علي إلى استحضار حجة عروة ليعيد توظيفها في جوابه، وهو ما يعرف بمحاجة الإنسان بكلامه[3]. وقد أعاد علي توظيف حجة عروة كنايةً؛ إذ قال: "إني لأتركك لما تترك الناس له". فترك التصريح بالحجة إلى الكناية والتعريض بها، فحقق جوابه غاية الإفحام.

وقد يبلغ المجيب الحجة حينما يجابه مبتدئه بأسلوبه نفسِه، كما يتبين في الخبر الآتي:

---

[1] الأصفهاني الراغب، 2009م –مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: صفوان عدنان داوودي. الطبعة الرابعة، دار القلم، دمشق، ص297.

[2] ابن المعتز عبد الله، 1982م –البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوسكراتشقوفسكي. الطبعة الثالثة، دار المسيرة، بيروت، ص64.

[3] محاجة الإنسان بكلامه، أو من فمك أدينك: تقال بحق الخصم الذي تقارعه سواء كانت هذه الحجة قائمة على خطأ أم كانت مبنية على تردد الخصم وتراجعه. لالاند أندريه، 2001م –موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، أشرف عليه: أحمد عويدات. الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص31.

"قال خالد بن صفوان للفرزدق، وكان يمازحه: ما أنت يا أبا فراس بالذي {لمَّا رأيْنَه أكبرْنَه وقَطَّعن أيديَهُنَّ}[1]. قال: ولا أنت يا أبا صفوان بالذي قالت فيه الفتاة لأبيها {يا أَبَتِ استأجِرْهُ إنَّ خيرَ من استأجرتَ القويُّ الأمين}[2]"[3].

عبَّر ابن صفوان عن رأيه بالفرزدق بطريقة جمالية. وقد جاء التعبير الدلالي عن الفكرة في تركيب إسنادي منفي بـ (ما) العاملة عمل ليس، وجاء بخبرها معرفاً بالاسم الموصول، وإن كان الأصل في المسند أن يأتي نكرة، لكنه ههنا جاء معرفاً؛ لإفادة التعيين، فعُرِّف بالاسم الموصول الذي دل على مراد أبي صفوان بجملة الصلة التي جاءت آية قرآنية. ثم جاء الجواب مقتفياً السنن الأسلوبي نفسه، فعبر بتركيب إسنادي منفي بـ (ما) العاملة عمل ليس، وجاء الخبر معرفاً بالاسم الموصول الذي دل على مراد أبي فراس بجملة الصلة التي جاءت آية قرآنية. فرمى المجيب الجندل بالجندل، ليحقق جوابه غايتي الإفحام والإمتاع.

عرض البحث تعريف الأجوبة المسكتة وبيَّن أهم خصائصها، وخرج بالنتائج الآتية:

- الأجوبة المسكتة أصعب الكلام مركباً فهي وليدة مواقف طارئة لا تمهل المجيب حتى يتدبَّر الرأي وينظر فيه، فلا بد له أن يسرع فلا يبطئ، ويصيب فلا يخطئ قاصداً إلى حجته بقليل اللفظ.
- إن إلقاء الجواب سديداً على البديهة بكلام موجز بليغ يقصد فيه صاحبه إلى الحجة يكسب القول صفة الإفحام، فيقرع المجيب صاحبه ويصرع منازعه بالكلمة.
- يعلي فن الأجوبة المسكتة من شأن الكلمة في مواجهة الموقف الطارئ، حتى يمكن القول: إن فن الأجوبة المسكتة يرفع شعار قوة المنطق بديلاً لمنطق القوة.

---

[1] يوسف: 31.

[2] القصص: 26.

[3] ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، عيون الأخبار، ج1/ص316.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. ابن أبي عون، إ. (1996)– *الأجوبة المسكتة*، تحقيق: مي يوسف. الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة.
3. ابن الأثير، ض. (دت)– *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار نهضة مصر.
4. ابن الجوزي، ع. (2003)– *أخبار الأنكياء*، بعناية: بسام عبد الوهاب الجابي. الطبعة الأولى، دار ابن حزم، بيروت.
5. ابن حمدون، م. (1996)– *التذكرة الحمدونية*، تحقيق: إحسان عباس، بكر عباس. الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت.
6. ابن ربيعة، م. (دت)– *ديوان مهلهل بن ربيعة*، شرح وتقديم: طلال حرب. دون طبعة، الدار العالمية.
7. ابن سلام، ق. (1980)– *الأمثال*، حققه وعلق عليه وقدم له: عبد المجيد قطامش. الطبعة الأولى، دار المأمون للتراث، دمشق، بيروت.
8. ابن سلام الجمحي، م. (دت)– *طبقات فحول الشعراء*، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر. دون طبعة، دار المدني بجدة.
9. ابن سنان الخفاجي، ع. (1982)– *سر الفصاحة*. الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت.
10. ابن عبد ربه، أ. (1983)– *العقد الفريد*، تحقيق: عبد المجيد الترحيني. الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت.
11. ابن فارس، أ. (دت)– *الصاحبي*، تحقيق: السيد أحمد صقر. دون طبعة، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.
12. ابن قتيبة، ع. (دت)– *تأويل مشكل القرآن*، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر. دون طبعة، المكتبة العلمية

13. ابن قتيبة، ع. (1996)– *عيون الأخبار*. الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة.
14. ابن المعتز، ع. (1982)– *البديع*، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوسكراتشقوفسكي. الطبعة الثالثة، دار المسيرة، بيروت.
15. ابن المعذل، ع. (1970)– *شعر عبد الصمد بن المعذل*، حققه وقدم له: زهير غازي زاهد. دون طبعة.
16. ابن منظور، م. (دت)– *لسان العرب*. دون طبعة، دار صادر، بيروت.
17. ابن وهب الكاتب، إ. (دت)– *البرهان في وجوه البيان* (الذي نُشر من قبل تحت اسم "نقد النثر" لقدامة بن جعفر)، تقديم وتحقيق: جفني محمد شرف. دون طبعة، مكتبة الشباب.
18. الأصفهاني، ر. (1999)–*محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء*، تحقيق: عمر الطباع. الطبعة الأولى، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت.
19. الأصفهاني، ر. (2009)– *مفردات ألفاظ القرآن*، تحقيق: صفوان عدنان داوودي. الطبعة الرابعة، دار القلم، دمشق.
20. الألوسي، م. (دت)– *روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني*. دون طبعة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
21. البحتري، (دت)– *الديوان*، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي. الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة.
22. بيطار، ع.(2000_2001)–*النحو والصرف*. الطبعة السابعة، منشورات جامعة دمشق.
23. التوحيدي، (دت)– *الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين. دون طبعة، مكتبة الحياة، بيروت.
24. الجاحظ، ع. (1998)_*البيان والتبيين*، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. الطبعة السابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة.

25. الجاحظ، ع. (1969) – *المحاسن والأضداد*، حققه وقدم له: فوزي عطوي. دون طبعة.
26. الجرجاني، ع. (1991) – *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. الطبعة الأولى، دار المدني بجدة.
27. الجرجاني، ع. (دت) – *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي. دون طبعة، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
28. الخطابي، ح. الرماني، ع. الجرجاني، ع. (دت)-*ثلاث رسائل في إعجاز القرآن*، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام. الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر.
29. الزمخشري، م. (1987) – *المستقصى في أمثال العرب*. الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت.
30. الصَّنعاني، م. (2011) – *التنوير شرح الجامع الصغير*، قدم له: صالح اللحيدان، عبد الله الغنيمان، دراسة وتحقيق: محمد إسحاق إبراهيم. الطبعة الأولى، مكتبة دار السلام، الرياض.
31. الضبي، م. (1983) – *أمثال العرب*، تحقيق: إحسان عباس. الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت.
32. العسكري، ح. (1952) – *كتاب الصناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية.
33. عيسى، م. دهمان، أ. (2002_2003) – *البلاغة العربية*، دون طبعة. منشورات جامعة البعث.
34. فاعور، م. (2014) – *الأجوبة المسكتة (فن الإقناع والإمتاع)*. دون طبعة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
35. فتحي، إ. (دت) – معجم *المصطلحات الأدبية*. دون طبعة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

36. القرطبي، م. (2006) – *الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان*، تحقيق: عبد الله التركي. الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت.
37. القرطبي، ي. (دت) – *بَهجة المجالس وأنس المُجالس وشحذ الذاهن والهاجس*، تحقيق: محمد مرسي الخولي. دون طبعة، دار الكتب العلمية، بيروت.
38. قطامش، ع. (1988) – *الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية*. الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق.
39. لالاند، أ. (2001) – *موسوعة لالاند الفلسفية*، تعريب: خليل أحمد خليل، أشرف عليه: أحمد عويدات. الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، باريس.
40. الماوردي، ع. (1981) – *تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق المَلك وسياسة المُلك*، تحقيق: محيي السرحان، مراجعة وتقديم: حسن الساعاتي، دون طبعة، دار النهضة العربية، بيروت.
41. المبرد، م. (دت) – *الكامل في اللغة والأدب*، تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دون طبعة، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية.
42. مجموعة من المؤلفين بإشراف محمد القاضي، (2010) – *معجم السرديات*. الطبعة الأولى، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين.
43. المرعب، ع. الكوسى، ع. نبهان، ع. (2010_2011) – *النحو والصرف 2*. دون طبعة، منشورات جامعة البعث.
44. الميداني، أ. (دت) – *مجمع الأمثال*. دون طبعة، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية.
45. اليوسي، ح. (1981) – *زهر الأكم في الأمثال والحكم*، تحقيق: محمد حجي، محمد الأخضر. الطبعة الأولى، دار الثقافة، المغرب.

الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة
حقل الحبّ أنموذجاً

د. بانا بلال شباني*

د. محمّد حسن يونس**

هبه علي ضامر***

ملخّص

تشكّل العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة ركيزة أساسيّة في بناء تجربة الشّاعر عمر أبو ريشة الوجدانيّة؛ إذ يتبلور الوعي الإنسانيّ بالذات والآخرين من خلال تجسيد القيم والمعايير والهوية، ولاسيّما في نطاق التّصريح بتجربة الحبّ التي اكتنز لها الشّاعر علاقات عديدة في ترادف وتنافر وتضاد ومشترك لفظيّ، شاركت في الكشف عن الحبّ بوصفه قيمة إيجابيّة لها رواسبها المختلفة في أعماق الشّاعر.

لقد أحسّ الشّاعر في سياق الحبّ بالمفارقة بين عالمه الوجدانيّ المُشبع بالحبّ، وما يمثله من إحساس دافئ، وبين الفراق بوصفه تجربة مؤلمة أساسها البُعد عن الأحبّة، والإحساس بالألم والقهر والخيبة في لحظات البُعد عنهم، فصاغ هذه التّجربة عبر تماهي حقول عديدة، أبرزها: حقلا الخيبة، والجمال؛ إذ اندمج هذان الحقلان في مشاهد الحبّ، ممّا عمّق التّناسق الرّوحيّ، وسما بالذّات الشّاعرة إلى مراتب التّنامي الرّوحيّ.

وأبرزت العلاقات الدّليّة في سياق التّعبير عن الحبّ حجم الألم الكبير الذي أحسّ به الشّاعر في حضرة الحبّ، ممّا أشعل معاناته، وزاد إحساسه بها، وقد كثرت الألفاظ الدّالّة على الحبّ في شعره، وتنوّعت ما بين ألفاظ دالّة على الحبّ، وأخرى مرتبطة بالخيبة، وثالثة مرتبطة بالجمال.

الكلمات المفتاحيّة: الحقل، الدّلالة، الحبّ، العلاقات، عمر أبو ريشة.

*أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة اللاذقيّة، اختصاص فقه اللغة .
** مدرّس في قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة اللاذقيّة، اختصاص علم اللغة.
*** طالبة دكتوراه – قسم اللّغة العربيّة – كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة اللاذقيّة– اللاذقيّة

Semantic Fields in the Poetry of Omar Abu Risha The Field of Love as a Model

Dr.. Bana Bilal Shabani*
Dr.. Muhammad Hassan Younis**
Heba Ali Damer***

Summary

Social and human relationships form a fundamental pillar in building the emotional experience of the poet Omar Abu Risha; as human awareness of self and others is crystallized through the embodiment of values, standards and identity, Especially in the context of expressing the experience of love, for which the poet accumulated many relationships in synonymy, dissonance, contrast, and shared vocabulary, which contributed to revealing love as a positive value with its various sediments in the depths of the poet.

In the context of love, the poet sensed the paradox between his emotional world, saturated with love and the warm feelings it represents, and separation as a painful experience based on being away from loved ones, and feeling pain, oppression, and disappointment in moments of being away from them, He shaped this experience through the convergence of several fields, most notably: the fields of disappointment and beauty; as these two fields merged in the scenes of love, which deepened the spiritual harmony and elevated the poetic self to levels of spiritual growth.

The contrasting relationships in the context of expressing love highlighted the great pain that the poet felt in the presence of love, which ignited his suffering and increased his feeling of it. The words indicating love were numerous in his poetry, and varied between words indicating love, others related to disappointment, and a third group related to beauty.

Keywords: field, meaning, love, relationships, Omar Abu Risha.

*Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Latakia University, specializing in Philology.

** Lecturer in the Arabic Language Department, Faculty of Arts, Latakia University, specializing in linguistics.

*** PhD student - Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Human Sciences – Latakia University - Latakia.

مقدّمة:

للحبّ حيّز خاصّ في الشّعر العربيّ الحديث، وهذا ما تجلّى لدى الشّعراء السّوريّين، ومنهم: عمر أبو ريشة الذي كان شاعر الوجدان النّابض بالإنسانيّة؛ لذا اخترنا شعره ليكون ميداناً لبحثنا، فكان العنوان: (الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة – حقل الحبّ أنموذجاً)، ولدى الخوض في قصائد الحبّ نجدها متنوّعة لديه، فهي تتجلّى في ثنائيّات عدّة، منها: (الحبّ والخيبة)، (الحبّ والجمال)، وغير ذلك من ثنائيّات شكّل الحبّ المحور الجامع لها، ففي حقل الحبّ – المرأة، نرى مفردات الحبّ مكتظّة، نحو: (الحبيب، الخدّ، الجمال، النّظرة)، وغير ذلك ممّا شكّل عمقاً وجدانيّاً راقياً تماهى فيه الحبّ بكلّ سبل الوجدان والانتماء والإعجاب، ولذا نرى تركيزاً على الصّفات الجماليّة في المحبوب، وما يتركه وجوده وغيابه من أثر في أعماق الحبيب الذي يحوّل تجربة الحبّ إلى عالم من المتعة والجاذبيّة، **وتنطلق إشكاليّة البحث** من كون الحب غرضاً شعريّاً مميّزاً في دواوين الشّعراء، وقد ارتبط بعناصر عدّة في شعر عمر أبو ريشة، لم يلتفت إليها الباحثون السّابقون، فقد درسوا الحبّ بوصفه موضوعاً شعريّاً قائماً بذاته، في حين سيدرس بحثنا ارتباطه بموضوعات أخرى تتعلّق به.

أسئلة البحث:

ينطلق البحث من الأسئلة الآتية:

– ما الألفاظ والمفردات الأكثر تكراراً التي تشكّل حقل الحبّ في ديوان عمر أبو ريشة؟.

– ما العلاقات الدّلاليّة (ترادف، تضاد، اشتمال) التي تربط بين مفردات الحبّ في شعره؟.

– إلى أيّ مدى تعكس هذه الحقول الدّلاليّة تجربة الشّاعر الذّاتيّة وتطوّره الفنّيّ؟.

– ما الأثر الجمالي والأسلوبيّ الذي أحدثه اختيار هذه الألفاظ دون غيرها في بناء الصّورة الشّعريّة؟.

فرضيات البحث:

تقوم الدّراسة عادة على عدّة افتراضات، وهي:

– الفرضية الأولى: أنّ معجم الحبّ عند عمر أبو ريشة يتميّز بخصوصيّة لغويّة تمزج بين الرقّة الرّومانسيّة والجزالة اللغويّة، ممّا يجعله حقلاً ثريّاً للدّراسة.

– الفرضيّة الثانية: وجود صلة وثيقة بين الحالة الشّعوريّة للشّاعر وبين اختيار الحقول الدّلاليّة، إذ تختلف مفردات الحبّ في مراحل شبابه عنها في مراحل نضجه.

– الفرضية الثالثة: أنّ حقل الحبّ لا يقتصر على العاطفة المجرّدة، بل يتداخل مع حقول أخرى مثل الطّبيعة والوطن واليأس.

الصّعوبات التي واجهت الدّراسة:

واجه الباحث صعوبات منها:

– اتّساع النّتاج الشّعريّ للشّاعر عمر أبو ريشة، فهو شاعر مكثر.

– تداخل الحقول الدّلاليّة، ممّا أدّى إلى صعوبة الفصل بين المفردات؛ فكلمة واحدة قد تنتمي لحقل الحبّ"وحقل الموت أو الألم في آنٍ واحد، ممّا يجعل التّصنيف الإحصائيّ معقّداً.

– ندرة المراجع المتخصّصة: رغم شهرة الشّاعر، إلا أنّ الدّراسات التي تتناول الحقول الدّلاليّة بشكل لغويّ محض على شعره قد تكون أقلّ وفرة من الدّراسات النّقديّة العامّة.

أهمّيّة البحث:

تنبثق أهمّيّة البحث من قدرته على فتح آفاق تفاعليّة تثير الوجدان الإنسانيّ عبر نافذة الوعي الوجوديّ لعاطفة لا تكتمل الإنسانيّة من دونها، فالحبّ في شعر عمر كان حبّاً إنسانيّاً امتدّ إلى عوالم الإنسان والوطن والدّاخل، والإنسانيّة كلّها.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تفكيك الحقل الدّلاليّ للحبّ في شعر عمر أبي ريشة، تفكيكاً لسانيّاً من خلال حصر وحداته المعجميّة، وتحليلها وفق مبادئ علم الدّلالة بتحديد العلاقات الدّلاليّة ونسق ظهورها، للكشف عن البنية اللغويّة للحقل، وطبيعة تنظيمه الدّلاليّ داخل المعجم الشّعريّ لديوان عمر أبو ريشة.

منهج البحث:

يستند البحث إلى النّظريّة الأسلوبيّة التي جعلتنا نقف عند الحقول الدّلاليّة في ظاهرة الحبّ، ونصفها، وندرسها في زمانها ومكانها.

منهجيّة البحث:

اعتمد البحث في منهجيّته على أمرين، الأوّل: تعريف بالحقل الدّلاليّ، والثاني: دراسة حقل الحبّ في شعر عمر أبو ريشة، عن طريق دراسة الحبّ المرأة، الذي تفرّع بدوره إلى: الحبّ والخيبة، الحبّ والجمال، وانتهت الدّراسة بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

تمهيد:

الحقل لغة:

جاء في معنى الجذر (حقل) ما يأتي: الحقل: الموضع البكر الذي لم تتمّ زراعته قبل ذلك[1]. فالحقل هو المساحة المحدّدة التي تمتدّ على طولٍ ما، وعرضٍ ما، ولها تضاريسها وحدودها.

الحقل اصطلاحاً:

هو "العمود الذي تندرج ضمنه وحدات لغويّة تجمعها خصائص مشتركة، كالألوان والأمراض، والصّفات وغيرها، فهو يجمع كلمات مرتبطة دلاليّاً تُصنّفُها –ضمنَ لفظٍ عامّ في زمن محدّد– لغةٌ معيّنةٌ محدّدةٌ"[2].

فالحقل مجال دلاليّ لجزئيّات ترتبط فيما بينها بصلة ما، وهذه الجزئيّات قد تكون كلماتٍ أو محسوسات، أو مجرّدات، أو أفعال، أو غير ذلك، فالحقل في لغة الاصطلاح حقل ممتدّ متّسع، وله في كلّ مجال مساحة خاصّة؛ لأنّ الانطلاق من الرّؤية العامّة للأجزاء يسهّل فهم علاقة الأجزاء بعضها مع بعض؛ ولذا كان الحقل عند اللغويّين عالم من العطاء؛ لأنّه يهب الدّارس والمتلقّي كثيراً من المستويات المعرفيّة المتعلّقة بالدّلالات المتنوّعة.

الدّلالة لغة:

وردت في لسان العرب تحت الجذر اللغويّ (دلل)، وفيها: "الدّليل ما يستدلّ به، والدّليل: الدّالّ، وقد دلّه على الطّريق يدلّه دلالة بفتح الدّال أو كسرها أو ضمّها، والفتح أعلى...

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، تح: أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصّادق العبيديّ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ الإسلاميّ، بيروت – لبنان، ط3، 1419 هـ – 1999 م، مادّة (حقل).

[2] عبد الجليل، عبد القادر: علم اللسانيّات الحديثة، دار صفاء، عمّان – الأردن، ط1، 2002م، ص370.

والدّليل والدّليلي الذي يدلّك.. والدّليلي علمه بالدّلالة ورسوخه فيها، ... أدلّة: جمع دليل"[1]، فالمعنى لدى ابن منظور انحصر في نطاق العلم والإرشاد.

الحقل الدّلاليّ:

شكّلت الحقول الدّلاليّة محاور مهمّة في ميدان التّأسيس لمعالجات كثيرة تستدعيها تلك الحقول، ويمكن الوقوف على مفهومه وفق الآتي:

الحقل الدّلاليّ "هو المكان الذي تدور ضمنه عدّة كلمات، مثل: مجال الزّراعة، والصّناعة والصّحّة"[2]، وهو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عامّ يجمعها"[3]، وهذه الكلمات لها حضورها القويّ في فتح المجال للاتّساع الدّلاليّ، وتعميق فاعليّات الدّلالات المختلفة، ويرى ليونز أنّ الحقل اللغويّ "مجموعة جزئيّة لمفردات اللغة"[4]، إنّها مجموعة تربطها حدود منظّمة. والحقول الدّلاليّة تستدعي العلاقة بين الدّالّ والمدلول، وهي علاقة موجودة منذ الأزل، فهناك دائماً ارتباط بين هيكليّة القول وصياغته، وبين ما يؤدّيه من دلالة.

عمر أبو ريشة حياته:

تكاد تتّفق معظم المصادر والمرويّات التي تُرجمت لعمر أبي ريشة في الخطوط الرّئيسة التي شكّلت حياته، غير أنّ اختلافاً يسيراً وقع بينهم في تاريخ مولده، فبعض المصادر ذكرت أنّ مولده كان في عام 1908، في عكّا، في حين ذكرت مصادر أخرى أنّ مولده كان في عام 1910م في عكّا.

ولد أبو ريشة لأب ينتمي إلى عشيرة تعود أصولها إلى طيء، ذات القوّة والبأس والشّاعريّة، وأمّ عُرِفت بالتّديّن والتُّقى والذّكاء المتّقد، فانعكس ذلك في شخصيّة شاعرنا، تلقّى تعليمه الأوّل في مدارس حلب، ثمّ أتمّ تحصيله العلميّ في الجامعة الأمريكيّة في بيروت عام

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادّة (دلل).

[2] مبارك، مبارك: معجم المصطلحات الألسنيّة فرنسي – إنكليزي – عربي، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت – لبنان، ط1، 1995م، ص259.

[3] عمر، أحمد مختار: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط4، 1993م، ص79.

[4] المرجع السّابق، ص79.

1924م، انتقل بعدها إلى إنكلترا لدراسة صناعة الأصباغ والنّسيج، لكنّه تحوّل عن هذا الاتّجاه إلى عالم الشّعر، وخطَّ لنفسه طريقاً في هذا المضمار، حتّى غدا قمّة في الشّعر العربيّ الحديث، وأتاحت له رحلته إلى إنكلترا فرصة الاطّلاع على الأدب الإنكليزيّ، قرأ لشكسبير، وقرأ لبودلير، وأعجب بهما جدّاً، عاد بعدها إلى حلب واستقرّ فيها زمناً، عُيِّن خلالها مديراً لدار الكتب الوطنيّة بحلب، هاجم الاستثمار وأذنابه، وشارك في المناسبات الوطنيّة بحسّه وشعره، فطارت شهرته في الآفاق وتجاوزت حدود سوريا، وخلال مسيرته الحافلة تلك تعرّض للاعتقال مراراً، تلت هذه المرحلة مرحلة جديدة بدأت عام 1950م، تقلَّب فيها عمر بين البرازيل والأرجنتين وشيلي والهند والولايات المتّحدة الأمريكيّة، سفيراً لبلده، وكان عهده ذهبياً ارتفع فيه اسم العرب والعروبة، كان مخلصاً حريصاً على خدمة مواطنيه.

بعد هذه المرحلة، أُحيل للتّقاعد عام 1970م، فاستقرّ في بيروت مستوطناً، عاشقاً إيّاها، توثقت خلال هذه الفترة علاقته بالأسرة السّعوديّة الحاكمة في ذلك الوقت، وفي عام 1990م تردَّت حالته الصّحيّة وأُدخل مستشفى الملك فيصل في الرّياض، ومكث عدّة أشهر حتّى وافته المنيّة في 14-7-1990م، حُمِل جثمانه بعدها إلى حلب ودُفِن بها.

كُرِّم مراراً، ومُنِح خلال مسيرته ألقاباً علميّة، ومناصب فخريّة، والعديد من الأوسمة من دول مختلفة عربيّة وأجنبية. وقد ترك أبو ريشة تراثاً ضخماً من الأشعار الوطنيّة والعاطفيّة والإنسانيّة، وفي شتّى الأغراض[1].

حقل الحبّ في شعر عمر أبو ريشة:

تشكّل العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة دعائم رئيسة في حياة المرء؛ لأنّها إطار يتبلور فيه الوعي الإنساني بالذات والآخرين، وهي أيضاً وسيط تتحقّق بوساطته القيم والمعايير والهوية، فالمرء اجتماعيّ بطبعه، ولا يمكنه أن يحيا بمعزل عن الآخرين؛ لأنّ وجوده يتحقّق من خلال تفاعلاته معهم، ولا تقف العلاقات الإنسانيّة عند حدود المادّيّات أو الأدوار الاجتماعيّة، بل تمتدّ لتشمل الميدان العاطفيّ الوجدانيّ الذي تترسّخ فيه المشاعر، وتتوطّد العلاقات، ممّا يمنح المرء توازناً نفسيّاً، وإحساساً بالطّمأنينة. وأهمّ ما تمثلت به هذه العلاقات هو علاقة الحبّ.

[1] يُنظر: الدّهان، محمّد سامي: الشّعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت-لبنان، ط2، ص307-315.

فقد اهتمّ عمر أبو ريشة بالمرأة اهتماماً بالغاً، و "خصّص لها أكثر من نصف ديوانه بقليل، وجمع كلّ قصائده فيها تحت عنوان (هي)" [1]، فهو يرى "أنّه لا سعادة في الدّنيا بدون حبّ، فهو الذي يمنح الدّنيا الجمال، ويدفع إلى التّعلّق بها، فإذا خمدت جذوة الحبّ خمدت في النّفس الشّهوة"[2]، ومن المعلوم أنّ للحبّ مظاهر عديدة، أهمّها: حبّ المرأة، وحبّ الوطن، وفي هذا البحث سنقف عند حبّ المرأة الذي يتوزّع إلى الحبّ والخيبة، والحبّ والجمال.

حقل الحبّ والمرأة:

يشكّل الحبّ والمرأة وقوداً شعوريّاً يحرّض مخيّلة الشّاعر، ويُحيي إلهامه، ويُطلق إبداعه في صوره ومعانيه؛ لأنّ الحبّ أسمى عاطفة إنسانيّة، وهو يمثل جوهر التّجربة الإنسانيّة التي تحرّك العواطف، وتكشف خبايا النّفس، والمرأة في الشّعر رمز للجمال والخصب والعطاء والحياة والحلم والوطن أيضاً، فهي السّحر الذي يُثير دهشة الشّاعر، ويلهمه، محوّلاً كلماته إلى أنغام وجدانيّة.

أ- حقل الحبّ والخيبة:

الحبّ تجربة إنسانيّة تمنح الحياة معاني القدرة والعطاء والجمال معاً، إنّه قوّة روحيّة تنعش الإنسان، وتوقظ في أعماقه الكثير من المشاعر، والعواطف السّامية، ومع ذلك قد يقترن هذا الحبّ بالخيبة عندما يصطدم بالواقع، وتبدو الخيبة لحظة صراع بين المثال والواقع، وبين الحلم والخذلان، فـ "الرّجل مضطهد يعاني من برودة المرأة واستهتارها به، وإهمالها إيّاه، وإنكارها عهوده"[3].

للحبّ دائماً محطّات في حياة الشّعراء، ومنها ما نراه في قول الشّاعر عمر أبو ريشة[4]: [من الخفيف]

---

[1] دندي، محمّد إسماعيل: عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحيّاته، دار المعرفة، دمشق – سورية، ط1، 1408هـ- 1988م، ص80.

[2] النّعماني، عبد العزيز: عمر أبو ريشة شاعر الحبّ والوطن، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة – مصر، ط1، 1418هـ- 1997م، ص60-61.

[3] دندي، محمّد إسماعيل: عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحيّاته، ص83.

[4] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة- القصائد، تحقيق: فايز الدّاية، وسعد كليب، ومحمّد قجّة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق – سورية، ط1، 2017م، ص177-179.

وافترقنـــا... ولـــم يمـــرَّ بجفنِـــي منـــكِ طيـــفٌ.. عبـــرَ الليـــالي الطّويلَـــــــــــــــــــــــهْ

وتلـــوَّى الـــدّانوبُ بـــينَ يـــديها مُتْعَبـــاً .. ســـاحباً خُطـــاه الثّقيلَـــهْ!

إنّهـــا أنـــتِ.. أنـــتِ جُـــزتِ إلـــيَّ والليـــــلَ والرّيـــــاحَ البليلَـــــهْ! السّـــــــــــــــــــــــحبَ

وأوينـــــا إلـــــى مخـــــابئ كهـــــفٍ ردَّ أيـــــدي زمانِـــــهِ مغلولَـــــهْ!

فـــــي زوايـــــاه للعناكِـــــبِ مَسْـــــرَى لـــــم تشـــــأ صـــــحبةُ الأســـــى أن تُزيْلَـــــــــــــــــــــــهْ!

لســـــتُ أنســـــى يـــــومَ الرّحيـــــلِ .. مـــــن حيـــــاتي.. شـــــيَّعتُ فيـــــه وشـــــــــــــــــــــــيئاً رحيلَـــــــــــــــــــــــهْ!

وحثثـــتُ الخُطَـــا .. ووحشـــةُ أيَّـــامِي الخَـــوالِي.. علـــى خُطـــايَ قتيلَـــهْ!

وتوقّفـــتُ عنـــدَ بيتـــكِ.. مـــا أوجعَهـــا وقفـــــــةً هنـــــــاك.. ذليلَـــــهْ!

عشـــتُ فيهـــا هنيهـــةً .. خاشـــعَ الطّـــــــــــــــــــــــرفِ ذبـــيحَ الرَّجـــا، جـــريحَ الرّجولَـــهْ!

بدا الحقل الوجداني المتمثل بحقل الحبّ مكوّناً من الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ
طيف، يديها، حياتي، أيّامي، الخوالي، بيتك، الرّجا، الرّجولة

لكنّ الشّاعر استحضر معه حقل الخيبة الذي يرافق تجربة الحبّ الفاشلة، وقد تكوّن هذا الحقل من الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الخيبة
افترقنا، الطّويلة، الليالي، تلوّى، متعباً، ساحباً، الثقيلة، الليل، الرّياح، مخابئ، كهف، مغلولة، للعناكب، الأسى، الرّحيل، شيّعت، رحيله، وحشة، قتيله، أوجعها، ذليله، وقفة، ذبيح، جريح، خاشع

وهذان الحقلان ترافقا مع عدد من العلاقات الدّلاليّة، فـ "الحقل الدّلاليّ مكوّن من مجموعة من العلاقات، حيث يأخذ فيها كلّ مصطلح علّته"[1]، وهذه العلاقات هي:

- التّرادف: (مخابئ، كهف)، (الرّحيل، شيّعت)، (وحشة، الخوالي)، (ذبيح، جريح).
- التّنافر: (السّحب، الرّياح).

فقد حاول الشّاعر الاستعانة بالمترادفات ليبرز التّقارب المعنويّ عبر كلمات وتعابير عديدة تكثّف المعنى الذي يريد إبرازه، فقوله: (خالي، وحشة) تعميق لأثر الفراغ العاطفيّ والوحدة بعد الفَقْد، ونجد استناده أيضاً إلى علاقات التّضاد، وذلك لإبراز التّناقض والصّراع الدّاخلي، فالرّجولة قوّة، والجرح ضعف، وكذلك (افترقنا، طيفك)، فالفراق بُعد، والطّيف حضور، وليس هذا فحسب بل نجد (حياتي، شيّعت) تبرزان صراع الحياة والموت، بينما (مخابئ، كهف) كانا مترادفين يبرز كلّ طرف منهما التّواري والقِدَم، ويستحضر الشّاعر ما يحرّك جمود الكهوف والمخابئ عبر صورة الرّياح، فيقول: (السّحب، الرّياح) معطياً بهذه الثنائيّة مشهده حركة وديناميّة.

وهذه العلاقات تبرز الكثير من لواعج القهر والمرارة التي عاشها الشّاعر في دروب العشق الخائب الذي انتهى به إلى الصّدمة بغدر المحبوبة التي كانت قد تملّكت ذاته وأعماقه، وشاءت الأقدار أن يعلم أنّها بيّاعة هوى.

وفي قوله في قصيدة (حماة الضّيم)، كان يردّ على من تعاتِب قائلاً[2]: [من الرّجز]

تلك البقيّةُ من سُلافَةِ حُلمه نَضبتْ ولم تنقِع غليلَ أواره
أوما لمحتِ على كآبةِ صمتهِ ما شَقَّت الأقدارُ من أستارِهِ
كانت له خيلاؤهُ، أيّام لم تَهتِكْ بناتُ الدّهرِ حُرمةَ دارِهِ

نجد الحقل المعجميّ للحبّ مكوّناً من عدد من الكلمات التي "تشكّل وسيلة الاتّصال بين بني الإنسان... وأنّ لكلّ كلمة من كلمات هذا الاتّصال معنى"[1]، وهذه الكلمات صنّفت في حقول دلاليّة مختلفة، هي:

[1] جيرو، بيير: علم الدّلالة، ترجمة: د. منذر عيّاشي، تقديم: د. مازن الوعر، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق – سورية، ط1، 1988م، ص156.

[2] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص30.

الألفاظ الدّالّة على الحبّ
سلافه، حلمه، خيلاؤه

وترافق هذا الحقل مع حقل الخيبة المكوّن من الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الخيبة
البقيّة، نضبت، غليل، أواره، كآبة، صمته، شقّت، الأقدار، تهتك، الدّهر

وهذا الحقل المليء بألفاظ الخيبة جعل الشّاعر يبدو إنساناً كئيباً متحسّراً ممّا ألمّ به من خيبة عندما عاتبته الأنثى، وهو الشّاعر الجريح المُعذّب، فاستحضر لتجلية هذه التّجربة المليئة بالخيبة علاقات لغويّة تجلّت بالتّرادف في قوله: (غليل، أواره)، والتّضاد في قوله: (تهتِك، حرمة).

ويبدو أنّ الشّاعر في تجربة الخيبة وصل إلى مرحلة الإحساس بالمفارقة بين ما كان وما آلت إليه حاله؛ لذا قال: (كانت له خيلاؤه)، معلناً قساوة الواقع في قوله: (تهتّك بنات الدّهر حرمة داره)، فالخيّلاء في زمن نقيض لزمان الهتك الذي أدمى أعماقه.

وفي قوله[2]: [من الخفيف]

**وأَرَى تَوْبَةَ الزَّمَانِ بِعَيْنَيكِ		فَأَنْسَى مَا قَدْ أَسَاءَ إِلَيَّا!!**
**أَوُجُومٌ فيمَ الوجومُ مُنَى النّفْسِ		وفيمَ الذّهولُ يكسو المُحيَّا**
**ويحَ نفسي، ما للعواصِفِ تخبو		ويَفُتُّ الخِذلانُ في ساعِدَيَّا؟؟**
**أنا طفلُ الحياة يا ضِلَّةَ الرّوحِ		فعفواً إنْ جئتُ أمراً فرِيَّا؟**
**قَبّليني! فقد شعرتُ بروحي		وثَبَتْ وارتمتْ على شفتيَّا!!!**

أحسّ الشّاعر بألمه الدّاخليّ وخيبة تجاربه الحياتيّة، ولاسيّما أنّه مُتعطّش للحبّ، فاستحضر حقلي الحبّ والخيبة الذي تكوّن كلّ منهما من الآتي:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ

[1] الشّيخ، عبد الواحد حسن: العلاقات الدّلاليّة والتّراث البلاغيّ العربيّ – دراسات تطبيقيّة، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، القاهرة – مصر، ط1، 1419 هـ– 1999م، ص39.

[2] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص232.

منى، النّفس، المُحيّا، عينيك، الحياة، طفل، الرّوح، قبّليني، شعرت، شفتي
الألفاظ الدّالّة على الخيبة
وجوم، الذّهول، أساء، ويح، العواصف، الخذلان، ضلّة، فريّا

وقد بنى الشّاعر الحقلين وفقاً للعلاقات الآتية:

- التّرادف: (الوجوم، الذّهول)، (ضلّة، فريّا)، (وثبت، ارتمت).
- التّضاد: (توبة، أساء).

فـ "النّصّ علاوة على اعتماده على العناصر اللفظيّة الشّكليّة في اتّساق أركانها، وتنسيق لاحقها بسابقها، وسبك مفرداتها وتراكيبها، فإنّ في مضمونها مجموعة من العلاقات المنسجميّة التي تعتمد عليها الوسائل الاتّساقيّة المعنويّة في النّصّ، فهذه الوسائل ذات طابع دلاليّ يساهم في تحقيق انسجام الخطاب"[1]، وهذه العلاقات تُفصح عن مقدار الألم الذي أحسّ به الشّاعر في حضرة الحبّ الذي زاد من عمق إحساسه بالمفارقة بين من تغنّى للحبّ، وبين ما سبّبه له الحبّ من ألم، ففي قول الشّاعر: (أنسى ما قد أساء إليّ)، نوع آخر من الخيبة يرافقه تأنيب الذات على الاسترسال في عالم الحبّ المُخفق.

وقد أبرزت الأبيات السّابقة تجربة وجدانيّة، فالشّاعر مفعم بالعاطفة المتأجّجة التي استدعت البدء بقوله: (ويح نفسي)، والاستعانة بالمترادفات (الوجوم، الذهول)، (ضلّة، فريا)، (وثبت، ارتمت) وهي ترادفات حاول الشّاعر من خلالها تعزيز مشهد الصّدمة وحركيّة الأحداث، عبر تكرار المترادفات الدّالّة عليها، أو التي تبرز تعطّشه لإشباع انفعاله الدّاخليّ عبر طلبه أن يحصل على التّقبيل الرّامز إلى الإنقاذ والاستقرار.

وبرز التّضاد بين (توبة، أساء) ليبرز المصير المتباين بين التّوبة والمعصية، ممّا يرتبط بالذات الدّاخليّة من جهة، والأثر النّاجم من سلوكاتها من جهة أخرى، لكنّه حين قال: (العواصف تخبو) أشار إلى الألم والاضطراب، وأعطى شعوراً بانحسار الأذى، فكان هذا التّضاد بين عنف العواصف وهدوء (تخبو). وفي قوله: (وثبت، ارتمت) فضاء داخليّ، فالثبات صمود،

[1] البالكي، نهاد نادر حمد؛ حامد، هشام فالح: العلاقات الدّلاليّة المنطقيّة وأثرها في انسجام النّصّ دراسة في قصائد عربيّة لعدد من شعراء الكورد، مجلّة (لغة – كلام)، جامعة غليزان – الجزائر، مج 7، ع4، سبتمبر 2021م، ص146–147.

والارتماء حركة، وكأنّ الشّاعر يحاول إرساء دعائم عالم وجوديّ يحقّق له استقرار الذات، فقد جاء تصوير القبلة فعلاً وجوديّاً، ووسيلة للارتقاء الرّوحي والاتّحاد، وكأنّنا أمام ألقٍ صوفيّ، وقد تراءى التّناصّ في قوله: (إنْ جئت أمراً فريّا) وهو تناصّ مع الآية القرآنية: ﴿**فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً**﴾[1]، وهذا التّناصّ انطلق من عتبة الاتهام بشيء لم تكن السيّدة مريم العذراء لتقوم به، إلا أنّه نابع من المفاجأة وعدم توقّع المحيطين بها أن تلد طفلاً من دون زواج، وقد وظّفه الشّاعر هنا في سياق الاعتذار عن فعل ربّما كان خارج توقّع المحيطين به، فكان التّداخل النّصّي محمّلاً بمضمون جديد، وظّفه الشّاعر ليرسّخ فكرته في المتلقّي.

وفي قوله[2]: [من الخفيف]

قِفـــي، لا تخجلـــي مِنّـــي فمـــا أشـــقاكِ أشـــقاني
كلانـــا مـــرَّ بـــالنُّعمَى مـــرورَ المُتعَـــبِ الـــوانِي
وغادرَهـــا كـــومضِ الشّـــوقِ فـــي أحـــداقِ ســـكرانِ
قِفِـــي لـــن تســـمعِي مِنّـــي عتـــابَ المُـــدْنَفِ العـــانِي
فبعـــدَ اليـــومِ لـــن أســـألَ عـــن كأســـي ونُـــدماني
خـــذي مـــا سَـــطَّرَتْ كَفَّـــاكِ مـــن وَجْـــدٍ وأشـــجانِ
صـــحائفُ طالمَـــا هـــزّتْ بِـــوَحْي منـــكِ ألحـــاني
خلعـــتُ بهـــا علـــى قـــدميكَ حُلْـــمَ العـــالمَ الفـــاني!
لنطـــوِ الأمـــس، ولنســـدِلْ عليـــه ذيـــلَ نســـيانِ
فـــإن أبصـــرتني، ابتســـمي وحييـنـــي بتحنـــانِ
وسِـــيري سَـــيرَ حالِمَـــةٍ وقـــولي ... كـــان يهـــواني!

نجد الحقل المعجميّ للحبّ مكوّناً من الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ

[1] سورة مريم، الآية 27.

[2] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص209.

النّعمى، الشّوق، أحداق، وجد، حلم، يهواني، سكران

وقد ترافق حقل الحبّ مع حقل الخيبة الذي كوّنته الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الخيبة
أشقاك، أشقاني، المُتعب، الواني، غادرها، المدنف، عتاب، العاني، أشجاني، خلعت، الفاني، كان

فقد ارتأى الشّاعر هذين الحقلين محاولاً تعميق حضور تجربة الحبيبة وأثرها في حياته؛ لذا أقامَ هذه التّجربة على العلاقات الدّلاليّة الآتية:

- التّرادف: (المتعب، الواني) فالمفردتان تعنيان الضّعف، و (المدنف، العاني)، تعنيان التّعب.
- التّضاد: (مَرّ، غادرها).

إذ إنّ "دراسة العلاقات الدّلاليّة داخل المجال الدّلاليّ الواحد من الأمور المهمّة المتعلّقة بعلم الدّلالة؛ إذ تختلف هذه العلاقات عن استعمال إلى آخر بحسب أنواع الألفاظ ومعانيها التي يقصدها المتكلّم، وبحسب حال المتلقّي وفهمه"[1]، فيتحرّك المعنى العامّ للحبّ ضمن سياق الحبّ، وهذا السّياق ينبض بملامح المعاناة العاطفيّة، فقوله: (ما أشقاك أشقاني)، (المدنف، العاني)، (وجد)، (أشجان)، إبراز لعلاقات تظهر المعاناة المتبادلة بين الشّاعر ومن يحبّ، ونجد قوله: (مرّ بالنّعمى وغادرها)، صورة واضحة لتغيّر الأحوال من اللذة إلى الحرمان، ومن الحضور إلى الغياب؛ لذا لم يكن غريباً أن يلجأ إلى (كأس، ندمان) مبرزاً لرموز تشير إلى لحظات المتعة الممزوجة بالفَقْد، ثمّ نجد القرار (لن تسمعي منّي عتاباً)، فالشّاعر يتجاوز لحظة الخذلان إلى مراحل الصّفح والسّكون، مبرزاً أنّ الحبّ إهداء وتضحية، فالذات تفنى لتمنح العطاء والشّعور الإيجابيّ للآخر؛ إذ يتحوّل الحبّ في خضم الواقع إلى حلم وطيف وذكرى، الأمر الذي يستحضر قوله: (وجد، أشجان)، وهذه الثنائيّة تعبّر عن الشّوق والألم والحزن، ويقابلها (كأس، ندماني) عبر ترادف مجازي أساسه علاقة التّفاعل المتينة لتصوير الحبّ واللذة،

[1] الزّيدي، ابتهال كاصد ياسر: العلاقات الدّلاليّة بين ألفاظ الإبدال الصّوتي في القرآن الكريم، مجلّة كلّيّة التّربيّة للبنات، العراق، مج 19، ع2، 2008م، ص2.

وهنا تحضر مفردة (ابتسمي) مع (حييني بتحنان) ليمثلا فعل استقبال رقيق ينتظر المعاملة بالمثل، وهنا يقول: (بوحي، ألحاني) ليجعل من ترادفه وسيلة تعبير كثّفت الأثر الوجداني؟.

ويأتي (المدنف) المريض بالحبّ في سياق الحالم المتفرّد بعالمه وخياله، وكأنّ الشّاعر يزاوج بين المرض الذي أصابه بسبب الحبّ، والحلم الفاني في خضم ثنائيّة (الأمس، نيسان) ليجعل الماضي مقابل الحياة الجديدة من بعدها.

لقد حاول الشّاعر أن يبرز وفقاً لأدواته التّعبيريّة ذاك المصير الخائب الذي انتهت به تجربة الحبّ؛ لذا قال: (قولي كان يهواني)، ليضع الفعل النّاقص موضع المحور الذي جلّى المفارقة بين هوى الأمس وكره الحاضر وحقده مع أنّ قلبه خالٍ تماماً من الحقد والضّغينة على المحبوبة السّابقة التي زرعت في نفسه خيبةً يصعب نسيانها، وهذا ما عمّق المستوى الشّعوريّ، وأعطى القصيدة ذاك البُعد الدّلاليّ المُشبع بإحساسها.

وفي قول الشّاعر[1]: [من الكامل]

كم جئتُ أحملُ من جراحاتِ الهوى ... نجوى، يردُّدها الضّميرُ ترنُّما

سألَتْ معَ الأملِ الشّهيّ لترتمي ... في مَسْمَعيك، فما غمزتِ لها فَما

فخنقتُها في خاطري! فتساقَطَتْ ... في أدمعي، فشربتُها مُتَلَعثما

ورجعتُ أدراجي أصيدُ مِن المُنَى ... حلماً، أنام بأفْقه مُتوهِّما

إنْ تهتكي سِرَّ السّراب وجدتِه ... حلمَ الرّمالِ الهاجعاتِ على الظَّما

نجد حقل الحبّ يتكوّن من الآتي:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص212.

الهوى، نجوى، الأمل، الشّهي، المنى، حلماً، غمزت

ونجد حقل الخيبة المكوّن من الآتي:

الألفاظ الدّالّة على الخيبة
جراحات، خنقتها، تساقطت، أدمعي، متلعثما، رجعت أدراجي، متوهّما، تهتكي، السّراب، حلم، الهاجعات، الظّما

وقد بنى الشّاعر الحقلين السّابقين وفقاً لعلاقات التّنافر التي برزت في قوله: (مسمعيك، فما)، والتّرادف في قوله: (حلماً، المُنى)، والتّضاد في قوله: (تهتكي، سرّ)؛ إذ "تتكفّل العلاقات الدّلاليّة بمهمّة الرّبط المفهوميّ، لتكون أنجع الوسائل الانسجاميّة الممهّدة لكشف معيار الحبك إلى التّماسك النّصّيّ"[1].

وهذه العلاقات الثريّة بمضمونها تشير إلى صعوبة الخيبة وما جرّته على الشّاعر الذي حاول إبراز كيفيّة تعامله مع ظروف القهر المُتمثّلة بتجربة خيبته في سياق الحبّ، ومحاولاته العديدة أن يُحييه تباعاً، لكنّه فشل في إحيائه.

وفي قوله[2]: [من الرّجز]

أضعتُها.. وكانت الدّنيا ... التي أضعتُها
عرفتُ بعضَ صحبِها! ... من بعدِ ما عرفتُها!
كم غمزوا من لهوها ... الطّاغي وكم زَجَرتُها
كم أقسَمَت لي أنّها ... تابتْ.. وكم صدّقتها!
أينَ اختفَتْ؟ كلُّ ... مغانيها اليتامى زرتُها!
لم أُبقِ داراً خلتُها ... فيها.. وما طرقتُها
أين تُراها؟ طالَ تهيامي ... وما وجدتُها!
ويَحي.. أظُنُّ أنّني ... في سَكْرَةٍ، قتلتُها!!

[1] عبّاس، زهرة خضير: العلاقات الدّلاليّة في شعر ابن دريد الأزديّ (ت321هـ) دراسة تحليليّة في ضوء لسانيّات النّصّ، مجلّة الاستاذ، كلّيّة التّربيّة، جامعة بغداد، ع227، كانون الأوّل، 1440هـ- 2018م، ص140.

[2] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص218.

يتراءى حقل الخيبة مُسيطراً على النّصّ السّابق، وقد تكوّن من الألفاظ الآتية:

الألفاظ الدّالّة على الخيبة
أضعتها، لهوها، الطّاغي، زجرتها، اختفت، اليتامى، ما وجدتها، ويحي، أظنّ، قتلتها

إنّ "دلالة أيّ نصّ شعريّ ليست في معنى افتراضي مسبق له، وإنّما هي محصّلة مجمّعة لكلّ وسائله الإشاريّة والمجازيّة، وتكنيكه في التّعبير والرّمز"[1]، وقد صنّف الشّاعر ألفاظه في المقطع السّابق في حقل دلاليّ مليء بالعلاقات التي شاركت في إبراز شدّة خيبة الشّاعر، وتأثّره بمصير الحبّ الفاشل الذي جمعه بمحبوبته التي أضاعها القدر منه، وقهره بمزيد من الشّكوك، ومن تلك العلاقات: التّضاد في قوله: (غمزوا، زجرتها)، وهذه العلاقة نجدها مشوبة بالصّراع الدّاخليّ النّاتج من المفارقة، فالجميع حاول الغمز أمام سُبل الحياة المليئة بمخادع الهيام، لكنّ الشّاعر لم يغمز مُستجرّاً إيّاها، بل زجر سبل هذه الحياة، ثمّ نجد كذب محبوبته: (أقسمت لي أنّها تابت)، ويصف تصديقه لها (كم صدّقتها) بالكثرة، فكانت (كم) الخبريّة التّكثيريّة خير وسيلة للإفصاح عن عمق خيبته ومعاناته، بسبب تصديقه لها مرّات كثيرة نابعة من محبّته الغامرة، وحسن ظنّه بها.

ب-حقل الحبّ والجمال:

الحبّ والجمال حقلان دلاليّان، بل هما من أوسع الحقول الدّلاليّة التي اكتنفها الأدب العربيّ بشعره ونثره، بل والفكر الإنساني عبر العصور كلّها؛ لأنّهما مرتبطان بالوجدان الإنساني وتجاربه الشّعوريّة، فالذّهن "يميل دائماً إلى جمع الكلمات، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، فالكلمات تثبت في الذّهن دائماً بعائلة لغويّة"[2]؛ فكان الحبّ والجمال أداتا بهجة واستحسان وخيال.

إنّ الحبّ عاطفة نراها في الغزل والمحبّة الإنسانيّة والعشق الصّوفيّ، وحبّ الوطن، وهذا الحبّ يعكس المقدار العظيم للوَجْد والتّضحية والحنان والحبّ والشّغف الرّوحيّ، فهو قوّة

[1] فضل، صلاح: إنتاج الدّلالة الأدبيّة، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة – مصر، ط1، د.ت، ص34.

[2] عزّوز، أحمد: جذور نظريّة الحقول الدّلاليّة في التّراث اللغويّ العربيّ، مجلّة التّراث العربيّ، دمشق – سورية، السّنة الحادية والعشرون، ع85، شوّال 1423هـ، كانون الثاني (يناير) 2021م، ص76.

تحثّ على الإبداع، وتماهي الذات مع من تحبّ، وكذلك الجمال المُجسّد لقيمة تثير التّأمّل، وهذا الجمال نراه في كلّ شيء حَسَن في هذا الوجود، كجمال الطّبيعة والجسد والرّوح والفكرة، ممّا يزيد مساحة الانسجام والصّفاء والسّموّ الرّوحي؛ لأنّ الجمال يستدعي الانجذاب الإنسانيّ، وهو يشعل جذوات الحبّ في الأعماق؛ لذا غالباً ما يندمج حقلا الحبّ والجمال ويتداخلان في صور شعريّة ثريّة بترادفاتها وتضاداتها.

تحدّث الشّاعر عمر أبو ريشة عن الحبّ والجمال في قوله[1]: [من السّريع]

عيناكِ سوداوانِ وحشيَّتانْ
أقرأُ في طَرفَيْهُما عُمري!
فكم طواني في مداه الزّمانْ
وما طَوَتْ نجواهما صَبري!
فهذهِ ليلتُنا الحاليهْ
عادت بأشتاتِ المُنى الغاليهْ
ما بكِ يا حسناء، يا سَمْرا؟
يا قطعةً من روحيَ الحرَّى

الحبّ مرتبط بالجمال والحُسن؛ لذا كان له نغَمه الخاصّ وتعبيره المُميّز لدى الشّاعر عمر أبو ريشة الذي استعان بها في الحقل المعجمي للجمال والحبّ، إذ تشير هذه الأبيات إلى تجربة وجدانيّة مليئة بالحبّ، فقوله: (أقرأ في طرفيهما عمري)، (يا قطعة من روحي الحرى) إبراز لتجسّد العمر والحياة في عينيّ المحبوبة، والوَجْد يظهر معلناً شدّة الحبّ والشّوق في قوله: (فكم طواني في مداه الرّفاق)، يظهر المعاناة والاحتراق الرّوحي، وفي قوله: (ما طوت نجواهما صبري) إعلان عن كون العيون تحمل سرّاً لا يخفى، يكشف تضاريس الرّوح، وكان النّداء (يا حسناء، يا سمراء)، في مترادفة توحي بالجمال، وتؤكّد أنّ العاطفة متّقدة يرافقها حضور شعوريّ قويّ.

ويصرّ الشّاعر على إبراز ملامح الجمال الشّرقيّ عندما قال: (عيناك سوداوان وحشيّتان) تعكسان الجمال والجاذبيّة، فسواد العيون رمز للسِّحر والعمق والحُسن، والوحشيّة

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص203-204.

تعطيهما غموضاً آسراً، ثمّ تأتي الرّوح الحرّى لتشمل جزءاً انفعاليّاً متّقداً، إنّه استدعاء جماليّ فريد يكشف جمال صورة المحبوبة وجمالها الأنثويّ السّاحر، ويأتي التّضاد في (طواني الزّمان، ليلتنا الحاليّة)، ليعلن الفرق بين زمن الوصال والفراق؛ لذا كان الصّبر على الكتمان واضحاً مقابل لحظة انتظار تحقّق الأمنيات في قوله: (ما طوت نجواهما صبري)، وهذا يوضح اندماجاً روحيّاً زمانيّاً مشبعاً بجمال المحبوبة.

وقد برز الحقل المعجميّ للجمال والحبّ وفقاً للآتي:

الألفاظ الدّالّة على الجمال
عيناك، وحشيّتان، سوداوان، حسناء، سمراء
الألفاظ الدّالّة على الحبّ
عمري، روحي الحرّى

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الغزل من التّصريح بأثر المحبوبة في الشّاعر، وهذا ما تراءى واضحاً لدى الشّاعر عمر أبو ريشة الذي بنى الحقلَين السّابقين على مفاهيم عامّة ألّفت بين ألفاظ الحقلين في شكل منتظم عبر الانتماء للمحور العامّ لكلّ حقلٍ منهما، كاشفاً عن العلاقات وأوجه التّرابط بين الدّلالات التي شاركت في خلق دلالة واضحة عن تجربة الحبّ التي عاشها الشّاعر.

ولو تأمّلنا المبنى الدّلاليّ لمفردات النّصّ السّابق لوجدنا المفردات ترتبط بأكثر من علاقة دلاليّة، وفق الآتي:

- المشترك اللفظي: الذي ورد في الفعل (طوى) فقد جاء هذا الفعل مرّتين، إحداهما بمعنى (أرداني) في قوله: (كم طواني في مداه الزّمان)، والأخرى بمعنى (أزالت) في قوله: (ما طوت نجواهما صبري)، وكان السّياق هو المحور الذي كشف دلالة هذا المشترك.
- التّرادف: الذي ورد في قوله: (عيناك، طرفيهما)؛ إذ أشارت المفردتان كلتاهما إلى العين، والشّاعر هنا يقصد عينَي المحبوبة.
- التّنافر: الذي ورد في صورة طباق السّلب المُتجلّي في اللفظتين الآتيتين: (طواني، ما طوت)، وهذا طباق سلبيّ أثار خيال المُتلقّي من خلال إبراز التّناقض الحادّ بين الطّيّ وعدمه.

وفي قول الشّاعر[1]: [من قبيح الوافر]

عَزَفَـــتْ وحَسِـــبْتُ أناملَهـــا ... فـــي نَشـــوتِها ســـالتْ لَمَســـاتْ
مُطْرقـــةٌ تُغـــرِقُ عالَمَهـــا ... فـــي يـــمٍّ مُصْـــطخِبِ الموجـــاتْ
وضَـــفائِرُها السّـــوداءُ علـــى ... الأوْتـــارِ مُرَوَّعـــةُ الوَثَبـــاتْ
عَزَفَـــتْ... عَزَفَـــتْ حتَّـــى جَفَّـــتْ ... فـــي حُمـــرةِ خَـــدَّيْها العَبَـــرَاتْ
ورَمَـــتْ بـــالعُودِ وهَمســـتُها ... فـــي ســـمعي تَخْنقُهـــا الزَّفَـــراتْ
قالـــتْ يـــا شـــاعرُ هـــل بَلَّغْتُـــكَ ... مـــا فـــي قلبـــي مـــن آهـــاتْ
يـــا شـــاعرُ... مـــا أضـــيَعَ لَحْنِـــي ... هـــو حُبِّـــي يَبْحَـــثُ عـــن كَلِمَـــاتْ!!

نجد التّصريح بالحبّ والجمال عبر ترائي حقلَيهما المكوّنين من الآتي:

الألفاظ الدّالّة على الجمال
أناملها، ضفائرها السّود، خدّيها

الألفاظ الدّالّة على الحبّ
نشوتها، لمسات، خمرة، قلبي، حبّي

لقد حاول الشّاعر إقامة دعائم تجربته الوجدانيّة عبر الاتّكاء على الحقلين المعجميين السّابقين، رابطاً بينهما بعلاقات دلاليّة عدّة، هي:

- علاقة الجزء بالكلّ: نحو ما نراه في قوله: (يمٍّ، الموجات)، فالموجات جزء من اليمّ، وهي جزء حقيقيّ منه.

يرسم الشّاعر كلمات الحبّ مشبعة بعاطفته المتّقدة، ولاسيّما أنّه أجاد اختيار مفرداته بما حقّق للدّلالة حضوراً مؤثراً، فحين ذكر العزف في قوله: (عزفت) جعلها في سياق تكراريّ أشار إلى مدى التّفاعل بينه وبين محبوبته التي ذرفت دموعها وهي تصغي إلى هذا العزف.

- التّضاد الحادّ الذي يتّضح من المفردتين (جفّت، العبرات)؛ لأنّ العَبَرات سائل مائي، والجفاف انعدام الماء.

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص268.

يشعر الشّاعر بالضّياع، وهذا ما نلمحه في قوله: (ما أضيع لحنِي)، ثمّ يقوم بإبراز ماهية هذا اللحن حين قال (هو حبّي)، ليكون الضّياع سبباً استدعى آليّة البحث عن الهداية (كلمات)، في قوله: (يبحث عن كلمات)، وهذا البحث يُعزّز ما ورد في الأبيات السّابقة من علاقات دلاليّة، ومن ألفاظ تنضوي تحت تجربة الحبّ، من خلال تمثّل هذه التّجربة في حقلَي الحبّ والجمال.

ويُكثر الشّاعر في ديوانه من إيراد تفاصيل الحبّ التي ارتأى لها الكثير من المشاهد الموحية، نحو قوله[1]: [من الوافر]

أنـــا فـــي خِـــدْرِ مَـــنْ أَهـــوَى أراقِـــبُ كـــلَّ مـــا تَفْعَـــلْ
غِطـــاءُ سَـــريرِها مُلْقـــى وَراءَ وِسَـــادِها مُهْمَـــلْ
ومِئْزَرُهـــا علـــى الكُرســـيِّ لا يُطْـــوَى، ولا يُنْقَـــل...
أتَـــتْ مِرآتَهـــا وَرَنَـــتْ إلـــيَّ بِطَرْفِهـــا الأَكْحَـــلْ
وَأَنْمُلُهـــا تُلَمْلِـــمُ مِـــنْ ضَـــفائرِ شَـــعْرِها المُرسَـــلْ
ولمَّـــا ازَّيَنَـــتْ خَلَعَـــتْ عليهـــا بُرْدَهـــا الأفضـــلْ
وماسَـــتْ وهـــو مَزْهُـــوٌّ يُحـــيطُ بِقَـــدِّها الأمْثَـــلْ
فقالَـــت كيـــف تلقـــاني بـــه يـــا شـــاعري الأوّل؟!
فقلـــتُ وطرفـــي المشـــدود مـــن آلائهـــا يَنْهَـــلْ
جميـــلٌ لِـــبْسُ مَـــنْ أَهـــوَى ولكـــن عُرْيُهـــا أجْمَـــلْ!!!

يشير الشّاعر إلى تعلّقه بالمحبوبة، فالشّاعر يراقب بدقّة (أراقب كلّ ما تفعل)، وهذا يعكس اهتمامه وانشداده للمحبوبة، وإعجابه وانبهاره بها، ولاسيّما حين يصف هيئتها ولباسها وكلّ ما يتعلّق بها حتّى زينتها وحركاتها، نحو قوله: (أنملها تلملم عن ضفائر شعرها المرسل)، ولا يكتفي بذلك بل يستحضر حواراً حميمياً معها، ومع أنّه قصير إلا أنّه يبرز العلاقة الوطيدة بين الشّاعر والمحبوبة في قولها: (كيف تلقاني به يا شاعري الأوّل)، فكان جوابه (جميل لبس من أهوى ولكن عريها أجمل)، ممّا يؤكّد الصّلة العاطفيّة والجسديّة بينهما، فالمحبوبة جميلة الجسد

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص274.

بعيونها الكحلاء، وأناملها وشعرها المرسل، وقدّها المرهف، ونجد زينتها ولباسها (بُردها الأفضل)، و (مئزرها)، ووقف الشّاعر أيضاً عند (غطاء سريرها) لإبراز جمال كلّ ما يتعلّق بهذه المحبوبة.

ومن الطّبيعي أن يرافق جوّ الحبّ والجمال المحبوبة، فقد جسّد الشّاعر الحركة عندما قال: (وماست وهو مزهوّ)، معلناً رشاقتها، فشكّل السّلوك المفعم بالمراقبة والحبّ أساس المشهد حين قال: (أراقب)، (طرفي المشدود)، (أهوى)، فكانت عناوين واضحة لعلاقة وجدانيّة ومنزلة خاصّة بالمحبوبة في أعماق الشّاعر الذي استحضر التّضاد بين (العري، اللباس) ليبرز الفرق بين الطّبيعيّ العفويّ والمصطنع، وكذلك الملاحظة الصّامتة المتأنّية بمراقبة المحبوبة والتّحوّل إلى الحوار والبوح.

برزت تجربة الحبّ متمثّلة بحقلي الجمال والحبّ، وفقاً للآتي:

الألفاظ الدّالّة على الجمال
مرآتها، طرفها، الأكحل، أنملها، ضفائر، شعرها المُرسَل، ازّينت، الأفضل، جميل، أجمل
الألفاظ الدّالّة على الحبّ
أهوى، أراقب

فقد جاء حقل الجمال بمفردات تشير إليه، وبعض هذه المفردات جاء ليُعطي صورة واضحة وصريحة تعترف بهذا الجمال نحو: (الأمثل، أجمل)، وبعض تلك المفردات تكرّر ليُعطي التّجربة الشّعوريّة مزيداً من العُمق نحو تكراره لفظة (أهوى) التي رسّخت هذا الحبّ وزادته حضوراً وتأثيراً.

يحاول الشّاعر أن يكوّن من مفردات حقلَيه الدّلاليَّين مشهداً وجدانيّاً تراءى بوساطة الكثير من الوحدات الدّلاليّة المُتضمّنة في الآتي:

- أنا في خَدر من أهوى.
- رَنَتْ إليّ بطرفها الأكحل.
- تلملم من ضفائر شعرها المُرسَل.
- لمّا ازّينت خلعت عليها بردها الأفضل.
- يُحيط بقدّها الأمثل.

- جميل لبس من أهوى.

فالشّاعر يتوق للمحبوبة؛ لذا على الرّغم من كلّ ما يغمره حيالها من شعورَي الفتنة بجمالها والإعجاب بها، فهو يتوق إلى ذاك العريّ الفاضح لشهوته تجاه هذه المحبوبة التي وصف: (عريها بالأجمل)، وهذا يبوح بالمستوى اللاشعوريّ الذي يحكم العلاقات الدّاخليّة التي تتّقد في أعماق الشّاعر بين إعجابه بمن يهوى، وحبّه إيّاه.

وفي قوله[1]: [من المجتث]

وحينمـــــا الشّـــــمسُ هَمَّـــــتْ تغيـــــبُ لـــــم تطمئنّـــــي
وملـــــتِ عنّـــــي كـــــأنّي غَوايـــــــة المُتجنّـــــي
وقلـــــت لـــــي باضـــــطراب أخـــــافُ قربَـــــك منّـــــي
وحينمـــــا الليـــــل أســـــرى مـــــا بـــــينَ جَفـــــنٍ وجَفْـــــنِ
ضـــــممتني بـــــذراعَيْ تلهّـــــفٍ وتمنّـــــي
وقلـــــت لـــــي فـــــي ذهـــــولٍ أخـــــافُ بُعـــــدَكِ عنّـــــي

إنّ إحساس الشّاعر مُتّقد استدعى وقوفه أمام المُتغيّرات الوجدانيّة الطّارئة على تجربته الشّعوريّة موقف البصير بكلّ أبعاد هذه التّجربة التي استحضر لها علاقات دلاليّة شتّى، هي:

- التّرادف: الذي ورد بين مفردتي (تلهّف، تمنّي)، وكلتاهما لفظتان تشيران إلى الرّغبة في الشّيء، فالشّاعر يُصرّح عن لهفة المحبوبة لضمّه ورغبتها في هذا الضّمّ: (ضممتني بذراعي تلهّف وتمنّي)، وهذا وفقاً للحقل المعجميّ للحبّ الذي تمثّل في الآتي:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ
قربك، ضممتني، تلهّف، تمنّي، أخاف بعدك

وهذا الحقل وضّح تجربة الحبّ وزادها حضوراً في المستوى الدّلاليّ.

الشّاعر متعلّق بعاطفته وحبّه، وهذا ما نراه بقوله: (ضممتني بذراعي تلهف وتمنّي)، فهو يترجم الحبّ إلى سلوك وفعل جسديّ حميم يعكس الحبّ، ثمّ نجد التّناقض (قربك منّي،

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص275.

بعدك عنّي) الذي يعكس اضطراب القلب أمام الحبّ، والإحساس بالخوف على المحبوب في القرب والبُعد؛ لذا كان جوّ الخطاب لحظة من لحظات الرّغبة في استمراريّة الحوار مع المحبوبة.

ويأتي التّضاد الزّمنيّ العاطفي المنتقل بين الغروب والليل موحياً باستمرار حضور الحبّ في كلّ الأوقات، وتناوب الجمال وتماهيه مع الطّبيعة التي برزت في: (الغروب/تغيب، الليل)، كإطار واضح لتجربة الغرام؛ لذا كان حال المحبوبة بين اضطراب وذهول إعلاناً لصدق العاطفة التي امتلأت بالرّغبة الشّديدة التي أبرزتها ثنائيّة التّرادف (تلهّف، تمنّي).

وفي قول الشّاعر[1]: [من الرّمل]

سَطَّرَ الحُبُّ للورى	من دمي آيةَ العِبَرْ
آيةً صُوِّرَتْ على	لوحِها أحزنُ الصُوَرْ
هذه سَلوة الفؤادِ تلاشتْ	فحرامٌ على فؤادي التَّسلِّي
يا سراجَ الآمالِ قد نضَبَ الزّيتُ	فبَدِّدْ هذي الخيوطَ وأَبلي
يا فؤادي دَعِ الوجيبَ لأقرا	فوق رأسِ الحبيبِ سُورةَ ثُكلي
عدتُ للحُبّ والهوى	يا مُنى السّمعِ والبَصَرْ
ولُبانات خافقي	بين جنبيّ تستَعِرْ

يتراءى أمامنا حقل الحبّ مُتمثلاً بالآتي:

الألفاظ الدّالّة على الحبّ
الحبّ، سلوة، الفؤاد، فؤادي، الآمال، الحبّ، الهوى، لبانات، خافقي

وهذه المفردات تضافرت مع الحقل المعجميّ للمعاناة بسبب ما استجرّه هذا الحبّ، نحو ما نراه في الآتي:

الألفاظ الدّالّة على المعاناة
دمي، أحزن، تلاشت، حرام، نضب، بدّد، أبلي، ثكلي، تستعر

وقد رسم الشّاعر الحقلَين السّابقين في نوافذ دلاليّة تشير إلى فداحة ما تعرّض له بسبب الحبّ، وقد أقام هذه النّوافذ وفقاً للعلاقات الدّلاليّة الآتية:

[1] أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة، ص276-277.

- التّرادف: الذي برز بين مفردتي (الحبّ، الهوى).
- التّنافر: الذي تمثّل بمفردَتي (السّمع، والبصر)، وهما تشيران إلى انتساب اللفظتين إلى الحواس، لكنّهما يمتلكان دلالتين متنافرتين.
- علاقة الجزء بالكلّ: في قوله: (سراج، الزّيت)، وهما مفردتان تشيران إلى أنّ الزيت جزء من السّراج، فلا سراج من دون زيت، أي اجتمع الجزء مع الكلّ في علاقة دلاليّة تشي بإشعاعات تلك الدّلالة.

ويحاول الشّاعر دائماً أن يرسم لمشاهد الحبّ مزيداً من الحضور الجماليّ حين يُبرز للمُتلقّي ما أثاره هذا الحبّ في أعماقه من قهر وألم ومعاناة، لأنّ هذه المعاناة محمّلة بالفَقْد (سلوة الفؤاد تلاشت)، ومُحمّلة بالحرمان (حرام على فؤادي التّسلّي)، وهي تجربة مبنيّة على التّضحية في المعاناة (سطّر الحبّ للورى من دمي آية العبر)، ثمّ نجد تفاقم هذه المعاناة، نحو قوله: (أحْزن الصّور)، فالشّاعر يشعر بالكآبة التي عمّقها قوله: (أقرأ فوق رأسِ الحبيب سورة ثكلي).

وقد استمدّ الشّاعر لفظة (لبانات) من الجذر (لبن) الذي يفيد معاني الرّجاء، والرّغبة، وكانت لفظة خافقي مركزاً ينتمي إلى حقل الأحاسيس الدّاخليّة، لكنّ الشّاعر حدّد حاجة الخافق بتركيب (بين جنبي) الذي أشار إلى موقع مكانيّ داخليّ، فأفاد دلالة الاحتواء، ثمّ استحضر لفظة (تستعر) لتبرز دلالة التّصاعد والشّدّة، وبناء على هذه الدّلالات نجد استناد الشّاعر إلى علاقات دلاليّة عديدة، نحو: علاقة الجزء بالكلّ، فـ (خافقي) جزء من الشّاعر وجنبه، ونرى علاقة الإسناد الدّلاليّ بين (لبانات) و (تستعر)، عبر إسناد غير مباشر منطقيّ، فالأمنيات لا تشتعل، لكن تمّ نقل الدّلالة باستعارة لغويّة نقلت الدّلالة من حقل الرّغبة إلى حقل الاشتعال، وتراءت الصّورة اللغويّة بوساطة الدّمج بين الحقلين؛ فأعطت الرّغبة سمات حراريّة.

خاتمة:

كان الحبّ لوناً من ألوان المشاهد الوجدانيّة التي استعان بها الشّاعر عمر أبو ريشة، ، فكان حقل الحبّ عند عمر أبو ريشة المختبر الحقيقيّ الذي انصهرت فيه لغته الرّشيقة مع عاطفته المتأجّجة، ليقدّم لنا تجربة إنسانيّة فريدة، تتقاطع فيها ملامح الجمال الشّرقيّ بظِلال الخيبة الوجوديّة، ممّا جعل من شعره مرآة تعكس انكسارات الذّات الإنسانيّة، وبعد الوقوف على هذا الحقل الدّلاليّ في شعره، توصّل البحث إلى النّتائج الآتية:

- كشف البحث أنّ تجربة الحبّ عند (أبو ريشة) ليست عاطفة أحاديّة الجانب، بل هي جدليّة مستمرّة بين حقلين متقابلين؛ حقل الجمال الذي يمثل القوّة الباعثة على الخلق والإبداع والدّهشة، وحقل الخيبة الذي يجسّد الانكسار أمام الواقع وتهاوي المثاليّة الرّومانسيّة.
- تعدّدت الألفاظ الدّالّة على الحبّ في شعر عمر أبو ريشة، محمّلة بطاقة الإحساس وأثره في النّفس الشّاعرة.
- ظهرت تجربة الحبّ من خلال علاقات عديدة، نحو: التّرادف والتّنافر والتّضاد وغيرها من العلاقات التي كشفت الحب بوصفه قيمة إيجابيّة، وما يتركه من رواسب في رحلتي الوصل والخيبة المرافقة للفراق والصّدّ.
- تبيّن من خلال الحقول المعجميّة أنّ المرأة في شعر (أبو ريشة) تتجاوز الحضور الجسديّ لتصبح رمزاً للوجود بأسره؛ فهي الوطن، وهي الحياة، الأمر الذي يستوجب الدّهشة والاعتذار.
- أبرز التّضاد مقدار الألم الذي أحسّ به الشّاعر في حضرة الحبّ، ممّا زاد من عمق إحساس الشّاعر بالمفارقة بين الحبّ بوصفه إحساساً دافئاً، والفراق بوصفه حالة مؤلمة استدعت الألم والاضطراب والقهر والخيبة.
- كشفت الدّراسة أنّ حقل الحبّ لا ينفصل عن الحقول الأخرى؛ فكثيراً ما يستعير الشّاعر ألفاظاً من حقول الطّبيعة، مثل: (الزّهر، الغيم، النّور) ليُضفيها على المحبوبة، ممّا يوسّع الدّلالة.

ويمكن القول: إنّ إحساس عمر أبو ريشة بالحبّ استدعى وقوفه أمام المتغيّرات الوجوديّة الطّارئة على تجربته الوجدانيّة، متأمّلاً أبعاد تلك التّجربة، مجسّداً إيّاها في شعره بكلّ إتقان وروعة.

ثبت المراجع والمصادر

القرآن الكريم

أوّلاً: المصادر:

1- الدّهان، محمّد سامي: الشّعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت–لبنان، ط2.

2- أبو ريشة، عمر: الأعمال الكاملة- القصائد، تحقيق: فايز الدّاية، وسعد كليب، ومحمّد قجّة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق – سورية، ط1، 2017م.

3- ابن منظور: لسان العرب، تح: أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصّادق العبيديّ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ الإسلاميّ، بيروت – لبنان، ط3، 1419 هـ – 1999 م.

ثانياً: الكتب:

1- جيرو، بيير: علم الدّلالة، ترجمة: د. منذر عيّاشي، تقديم: د. مازن الوعر، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق – سورية، ط1، 1988م.

2- دندي، محمّد إسماعيل: عمر أبو ريشة دراسة في شعره ومسرحيّاته، دار المعرفة، دمشق – سورية، ط1، 1408هـ- 1988م.

3- الشّيخ، عبد الواحد حسن: العلاقات الدّلاليّة والتّراث البلاغيّ العربيّ – دراسات تطبيقيّة، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، القاهرة – مصر، ط1، 1419 هـ- 1999م.

4- عبد الجليل، عبد القادر: علم اللسانيّات الحديثة، دار صفاء، عمّان – الأردن، ط1، 2002م.

5- عمر، أحمد مختار: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط4، 1993م.

6- فضل، صلاح: إنتاج الدّلالة الأدبيّة، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة – مصر، ط1، د.ت.

7- مبارك، مبارك: معجم المصطلحات الألسنيّة فرنسي – إنكليزي – عربي، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت – لبنان، ط1، 1995م.

8- النّعماني، عبد العزيز: عمر أبو ريشة شاعر الحبّ والوطن، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة – مصر، ط1، 1418هـ- 1997م.

ثالثاً: الدّوريّات:

1- البالكي، نهاد نادر حمد؛ حامد، هشام فالح: العلاقات الدّلاليّة المنطقيّة وأثرها في انسجام النّصّ دراسة في قصائد عربيّة لعدد من شعراء الكورد، مجلّة (لغة – كلام)، جامعة غليزان – الجزائر، مج 7، ع4، سبتمبر 2021م.

2- الزّيدي، ابتهال كاصد ياسر: العلاقات الدّلاليّة بين ألفاظ الإبدال الصّوتي في القرآن الكريم، مجلّة كلّيّة التّربيّة للبنات، العراق، مج 19، ع2، 2008م.

3- عبّاس، زهرة خضير: العلاقات الدّلاليّة في شعر ابن دريد الأزديّ (ت321هـ) دراسة تحليليّة في ضوء لسانيّات النّصّ، مجلّة الأستاذ، كلّيّة التّربيّة، جامعة بغداد، ع227، كانون الأوّل، 1440هـ- 2018م.

4- عزّوز، أحمد: جذور نظريّة الحقول الدّلاليّة في التّراث اللغويّ العربيّ، مجلّة التّراث العربيّ، دمشق – سورية، السّنة الحادية والعشرون، ع85، شوّال 1423هـ، كانون الثاني (يناير) 2021م.