مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 9

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
الرمزيَّة في شخصية كبار السنِّ في روايتَي (هوى، امرأة من طابقَين) لـهيفاء بيطار	د.حسين المرعي	40-11
بنية الحوار الدّاخلي، وأبعاده الغرائبية في مجموعة (حريق في سنابل الذّاكرة)، لأنيسة عبّوّد	د. هدى الحافي	62-41
الآلات الموسيقية الوترية في العصر المملوكي (648_ 923ه/ 1250_ 1517م)	د. عماد حنّا ديب	98-63
الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة حقل الحنين إلى المكان أنموذجاً	هبه علي ضامر د. بانا بلال شباني د. محمد حسن يونس	120-99

الرمزيَّة في شخصية كبار السنِّ في روايتَي (هوى، امرأة من طابقَين) لهيفاء بيطار

د. حسين المرعي

د. وئام العلي

الملخَّص:

تُعدُّ السرديات النسويَّة انعكاساً صادقاً لمشكلات النساء وقضاياهن وهواجسهن؛ إذ تُوفر فضاءً ملائماً لكشف ما يجري خلف ستار الحياة اليوميَّة للمرأة. وقد استطاعت الكاتبات عبر توظيف مهاراتهن الإبداعيَّة، الإشارة بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة إلى آلام مجتمعهن ومعاناته. ويلاحظ أن الكاتبة تتقصد في اختيار الشخصيات وتحديد مواقعها وملامحها الظاهريَّة والباطنيَّة تحقيقَ غايات دلاليَّة محدَّدة؛ فقد لا يتنبه القارئ في القراءة الأولى إلى هذه الأبعاد، غير أن التحليل المتعمق يُفضي إلى إدراك الطبقات الخفيَّة للنصِّ. وغالبًا ما تلجأ الكاتبة إلى الرمز والتلميح لنقل مفاهيم مخصوصة تكشف الجراح الاجتماعيَّة المستترة. يتناول هذا البحث روايتَين اختيرتا منهجيّاً، تتكرّر فيهما شخصية الرجل المسنِّ بصورةٍ لافتة، مع تشابه ملحوظ في طرق بنائها وعرضها في أعمال الكاتبة. ويبدو أن هذا التكرار ليس اعتباطيًّا، بل ينطوي على دلالة مقصودة. وتسعى الدراسة إلى نقد البنية الأبويَّة والذكوريَّة بوصفها عنصراً محوريّاً في السرد النسويِّ، وتحليل كيفيَّة توظيف شخصيَّة الرجل المسنِّ في الروايتَين المختارتَين. وتخلص إلى أنَّ الكاتبة تومئ من خلال هذه الشخصيات إلى قضايا اجتماعيَّة وثقافيَّة وجندريَّة مضمَرة، مؤكدة أنَّ روايات النساء ليست سرداً فحسب، بل تشكل فضاء للاحتجاج والتوعية وتجسيد الطموحات النسويَّة.

كلمات مفتاحيَّة: النسويَّة، الأبويَّة، الهيمنة الذكوريَّة، الرواية العربيَّة.

Symbolism of Elderly Characters in the Novels Hawa and A Woman of Two Floors by Haifa Bitar

Abstract

Feminist narratives represent an authentic reflection of women's problems, concerns, and anxieties, as they provide an appropriate space for revealing what lies behind the veil of women's everyday lives. Through the employment of their creative skills, women writers have been able to Indicate—either directly or indirectly—the pain and suffering experienced within their societies. It can be observed that the author deliberately selects her characters and determines their positions, as well as their external and internal characteristics, in order to achieve specific semantic and symbolic purposes. Although the reader may not perceive these dimensions during the first reading, a deeper analytical approach reveals the hidden layers embedded within the text. The writer often resorts to symbolism and allusion as narrative strategies to convey particular concepts that .expose concealed social wounds

This study examines two novels selected through a systematic approach, in which the character of the elderly man appears recurrently and in a striking manner, accompanied by a notable similarity in the methods of constructing and presenting this character in the author's works. Such recurrence does not appear to

be arbitrary; rather, it carries a deliberate and meaningful significance. The study seeks to critique patriarchal and masculine structures as a central component of feminist narrative discourse and to analyze the ways In which the character of the elderly man Is employed in the two selected novels. The study concludes that, through these characters, the author implicitly refers to underlying social, cultural, and gender-related issues, emphasizing that women's novels are not merely narrative texts, but also constitute a discursive space for protest, awareness-raising, and the articulation .of feminist aspirations

Keywords: Feminism, Patriarchy, Masculine Dominance, Arabic Novel

المقدّمة:

بدأت الكتابة النسويَّة عندما تحوَّلت النساء من مجرد قارئات للأعمال الأدبيَّة إلى مؤلِّفات لها. وقد بدأ هذا التحول مع نشر كتاب «غرفة تخصُّ المرء نفسه» للكاتبة فيرجينيا وولف. فمن خلال هذا الكتاب، أكدت وولف على أنَّ النساء يجب أن يكنَّ قادرات على التعبير عن التجارب النفسيَّة والاجتماعيَّة الأنثويَّة من خلال أسلوب كتابة خاصٍّ بهن. بالإضافة إلى هذا، كانت تسعى إلى فهم كيفية تصوير المرأة في الأعمال التي كتبها الرجال. وكان افتراضها أنَّ الرجال لا يملكون فهمًا كاملًا لعقليَّة المرأة وشخصيتها وتجاربها الحياتيَّة والداخليَّة، وأن

الصور التي يقدمونها عن النساء تقتصر على القوالب النمطيَّة السائدة في الثقافة والمجتمع. أدَّت الجهود الثقافيَّة والسياسيَّة لوولف ومثيلاتها إلى ظهور الحركة النسويَّة. وتهدف هذه الحركة، بالإضافة إلى متابعة حقوق النساء، إلى التغلُّب على السمات الذكوريَّة في كتابة النساء وسردهن. لذلك، تسعى النسويَّة إلى الدفاع عن مكانة المرأة وتقديم صورةٍ واقعيَّة وحقيقيَّةٍ عنها في الأدب.

ومن الأعمال الأخرى المؤثرة في مجال النسويَّة بعد وولف كتاب «الجنس الآخر» للكاتبة سيمون دي بوفوار. يُعرف هذا العمل غالبًا بأنَّه بيان نسويٌّ بامتياز، ويتناول مفهوم «الآخر» من منظور وجوديٍّ فيما يتعلَّق بالنساء والرجال؛ أيْ إنَّه يُعرف الرجل باعتباره معيار الإنسان الكامل والصحيح، بينما تُعرف المرأة على أنَّها «الآخر» الضعيف والناقص. ويتناول الكتاب قضايا تدني مكانة النساء كـ«الآخر» وتأثير ذلك على مختلف جوانب حياة النساء. تتضمن الموضوعات الأساسيّة فيه أسباب كون المرأة «الآخر»، وخصائص «الآخر»، واستراتيجيَّات تجاوز هذه الحال. وتقوم النظرية الأساسيَّة لدي بوفوار على أنّ النساء «لا يولدن إناثاً، بل يصبحن نساءً؛ لا يحدِّد أيُّ قدرٍ بيولوجيٍّ أو نفسيٍّ أو اقتصاديٍّ الصورة التي يتخذها الكائن البشريُّ في قلب المجتمع. فالحضارة هي التي تُنتج هذا الكائن الوسيط، الذي يُسمّى مؤنثاً» (دي بوفوار، ج1، 1379هـ.ش، ص13).

في عام 1957، نشرت هيلين سيكسوس «ضحكة الميدوسا» في مجلَّة أرك، وطرحت فيه مصطلح «الكتابة النسائيَّة» على وجه التحديد. وفقًا لها؛ يجب على النساء الكتابة عن أنفسهن؛ لأنَّ شعورهن، وأجسادهن، ونفسيَّاتهن، وجنسياتهن، وتجاربهن تختلف عن الرجال، مما يمكن أن يؤدِّي إلى اختلاف وتميّز في الأنماط والهياكل اللغويَّة. وأكدت سيكسوس في نظرية «الكتابة النسائيَّة» أن صفة «نسائيَّة» لا تقتصر على الجنس المؤنث فقط، بل يمكن أن تتجاوز التصنيفات التقليديَّة للذكور والإناث (تانغ، 1394هـ.ش، ص356).

في الكتابة النسائيَّة التي تظهر غالبًا في هيئة قصص وروايات، يُركَّز على أسلوب الكتابة النسائيَّة، والأدب النسائيِّ، والكتابة الأنثويَّة، واللهجة الأنثويَّة. وفي هذه الكتابات تعبِّر النساء عن تجاربهن ومعتقداتهن وحقوقهن والعلاقات الاجتماعيَّة، والعادات القمعيَّة الذكوريَّة في الأسرة والمجتمع، ونظام الطبقات التمييزيِّ، وحرمان النساء من الفرص الاجتماعيَّة، ورغباتهن، وطموحاتهن. كما تشمل الموضوعات التي تنعكس في الكتابة النسائيَّة القضايا الخاصة بالنساء مثل: كراهية النساء والمواجهة مع الذكوريَّة، ووصف الجسد، والطلاق، والزواج الثاني، والاعتداء الجنسيِّ، واللذَّة الجنسيّة للمرأة، وقضايا العمل، وخيانة الرجال للنساء، وهموم المرأة، والعواطف النسائيَّة، والعلاقات الأسريَّة، والمشاعر الأموميَّة، والدورة الشهريَّة، ومتع الحمل والخوف منه، وتجربة الولادة، والإجهاض، والحفاظ على العذريَّة ومخاوف فقدانها، والصراع بين الرغبات الداخليَّة، والضغوط الاجتماعيَّة، وجرائم الشرف، وحقوق المرأة، والزواج، وأدوارها الأسريَّة، ورعاية الأطفال، ودور المرأة في المجتمع، وغيرها من القضايا التي تهتمَّ بها الكاتبات (انظر: فتوحي، 1400هـ.ش، ص402).

عمومًا يمكن القول إنَّ جميع التيارات والكاتبات النسويَّات تشترك في مبادئ أساسيَّة، منها: مصدر كلِّ أشكال القمع وعدم المساواة هو الجنس «الذكوريُّ» في العلاقات الاجتماعيَّة التقليديَّة «الأبويَّة»، وجوهره الرئيس يكمن في الهيمنة الجنسيَّة للرجال. الدين هو نتاج الفكر الذكوريِّ للتحكم بالنساء، ولذلك لا تؤمن النسويات المتطرفات بالقيم الدينيَّة، ويعتبرن القضايا السياسيَّة والقانونيَّة والاجتماعيَّة خارج نطاق أيِّ دين أو معتقد دينيٍّ. وفي هذا السياق، يعتبرن الإجهاض من متطلبات حريَّة المرأة. (بيشكاهي فرد، 1389هـ.ش، ص117).

يبدو أنَّ جميع التيارات النسويَّة منذ بداية ظهور الفكر النسويِّ، على اختلاف أنواعها، تتفق على نقطة واحدة هي: الدفاع عن حقوق النساء أمام الرجال، والتأكيد على وضعيَّة النساء الضعيفة في المجتمع، ووضع حد للهيمنة الذكوريَّة على النساء. وتعتقد جميع هذه

التوجُّهات أنَّ السبب في قمع النساء والتمييز ضدَّهن هو الاختلالات والأنماط الثقافيَّة التي صاغها الرجال والمجتمع.

وقد استخدمت النسويات استراتيجيَّات وإجراءات وأفكارًا مختلفة لمواجهة النظام الأبويِّ وتقليله أو إزالة هيمنته، منها:

1. تعزيز مفاهيم المساواة بين الجنسَين، والتركيز على المرأة، ونقد النظام الأبويِّ من خلال التعليم في المدارس والجامعات ووسائل الإعلام.

2. السعي إلى تعديل القوانين التمييزيَّة في مجالات الزواج، وحضانة الأطفال، والطلاق، وحقِّ العمل، وتحقيق حقوق المرأة في مختلف ميادين المجتمع مثل الحصول على حقِّ التصويت والمساواة القانونيَّة مع الرجال، والحريَّة في الملبس، والإصلاحات القانونيَّة لصالح النساء، وتعديل قوانين الملكيَّة، والتعليم المتساوي، وحقِّ المرأة في السياسة، والنقد الأسريِّ والزواج، ومناهضة الذكوريَّة.

3. سنُّ القوانين لمكافحة العنف المنزليِّ وأشكال التحرش الجنسيِّ التي تتعرض لها النساء من الرجال.

4. تشجيع مشاركة النساء في المجالات العلميَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة.

5. في الأدب، حاولت الكاتبات تحليل صورة المرأة ونقدها في الأدب الذكوريِّ، وكشف التمييز ضدَّ النساء في هذه الأعمال، كما سعين إلى دراسة الصورة المقدَّمة عن النساء وخلق أعمال أدبيَّة وفنيَّة من منظور نسائيٍّ لتعكس أصواتهن وهمومهن وأهدافهن.

6. الوصول إلى مكانةٍ متساوية مع الرجال في المجالات الثقافيَّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة، والقضاء على الظلم المفروض على النساء في مجال اللغة والأدب، إذ تؤكد

النسويَّات جميعهن أنَّ النساء، بحكم كونهن نساء، وُضعن في موقع التمييز والتبعيَّة تجاه الرجال (فريدمان، 2010، ص5).

وفي ما يخصّ الرمز والرمزيّة في الأدب فإنّ الرمز أسلوب إيحائيّ يقوم على التعبير غير المباشر عن الحالات النفسيّة والأفكار العميقة التي تعجز اللغة في دلالتها المباشرة عن استيعابها. فهو يشير إلى معنى خفيّ يتجاوز المعنى الظاهر للكلمة، بحيث يصبح المقصود الحقيقيّ متوارياً خلف دلالة أو مفردة ظاهرة، مما يستدعي من المتلقي فعل التأويل. يعدّ الرمز من الوسائل التعبيريّة المهمّة التي يلجأ إليها الأديب في بناء عمله الأدبيّ، وذلك بوصفه أداة تمكّنه من مواجهة قسوة الواقع ومظاهر الاستبداد وغياب الحريات الفكريّة والأنظمة السائدة في المجتمعات سواء أكان النظام السياسيّ أو الاجتماعيّ أو حتّى الدينيّ وغيره، إذ يتيح له التعبير عن آمال الجماعة وطموحاتها بصورة غير مباشرة. وبالتالي تمثّل الرمزيّة تيارًا أدبيّاً وفنيّاً يقوم على جعل الرمز محوراً أساسيّاً في بناء النصّ وإنتاج دلالاته. فالرمز وسيلة رئيسية لتشكيل الرؤية الفنيّة عند الأديب، حيث تُستبدل الدلالة المباشرة بالدلالة الإيحائيّة، ويُعاد إنتاج الواقع في صورة رموز وإشارات تتطلب من القارئ مشاركة فاعلة في فكّها وتأويلها. ومن هنا، فإنّ الرمزيّة الأدبيّة تقوم على تحويل اللغة من وظيفتها التقريريّة إلى وظيفة إيحائيّة تعتمد على التلميح والإيحاء بدل التصريح والتوضيح. كما أنّها أسهمت في الأدب الغربيّ في ترسيخ هذا الاتّجاه، إذ سعت إلى تجاوز التعبير المباشر عن الواقع والانفعالات، لصالح بناء عالم أدبيّ قائم على الرموز التي تعكس التجربة الداخليّة والبعد النفسيّ والروحيّ للإنسان. وبذلك تصبح الرمزيّة امتدادًا طبيعيّاً لمفهوم الرمز، لكنّها ترتقي به من مستوى الوسيلة اللغويّة إلى مستوى الاتّجاه الفنيّ المتكامل الذي يعيد تشكيل اللغة والواقع معًا داخل النص الأدبيّ (انظر: النسور،2023، ص129).

وبالنسبة إلى مسألة منشأ الفروق بين النساء والرجال في المجتمعات فإنّ الحركة النسويّة ترى أن الفروقات الجندريّة ليست مقتصرة على الخصائص البيولوجيّة للرجال والنساء، بالرغم من أنّ جزءاً كبيراً منها يستند إلى البعد الجسميّ، إذ تُعد التمايزات الجندريّة في جوهرها بناءً اجتماعيّاً، يتم إنتاجه وإعادة إنتاجه ضمن السياقات الثقافيّة. بمعنى أنّه عندما يمنح المجتمع الرجل والمرأة أدواراً محدّدة بوصفها أدواراً «أنثويّة» و«ذكوريّة»، فإنّه يتوقع منهما أن يتصرفا ويتعاملا وفق هذه القوالب الجندريّة. ومن هذا المنظور، تُعدّ العوامل الثقافيّة والمعتقدات والقيم المحدّد الأساسيّ للاختلافات الجندريّة، وبالتالي فإنّ المجتمع هو الذي يُنتج الجندر ويشكله (انظر: بيلجر،1399، ص113).

ويذهب هوليندیل في ما يتعلّق بـ**الهيمنة الذكوريّة في الحقول المهنيّة وانعكاسها في السرد النسويّ** إلى أنّ جزءًا كبيرًا من أيّ عمل أدبيّ يعكس رؤية الكاتب للعالم الذي يعيش فيه، بما في ذلك تصوّراته عن الجنس الآخر، وأنماط المهن، والقدرات والمهارات، والقيم الأخلاقيّة، إضافة إلى طبيعة العلاقات بين الأفراد من الجنس نفسه أو من الجنس الآخر، وهي تمثلات قد تختلف باختلاف جنس الكاتب، وعند مطالعة الرموز المضمرة في كيفيّة توزيع المهن والأعمال بين الرجال نرى كيف توظف الكاتبات هذا الأمر لتبين العنصريّة على النساء في هذا المجال. ووفقًا لبيتر هوليندیل فإنّ هذا التوظيف يكشف عن المعتقدات الأخلاقيّة والاجتماعيّة، بل وحتّى السياسيّة، لدى الكاتبة، والتي تتجلّى داخل النصّ على أساس النوع الاجتماعيّ بصورة متميزة (انظر: Hollindale، 1988، ص15)

في ضوء ذلك، فإنّه من الممكن أن نشير إلى أنّ بعض المهن ذات المكانة العليا نظير مجالَي النشر والطباعة والكتابة، وحتّى في مهن أخرى كالطب والسياسية وغيرها، قد ارتبطت تاريخيّاً وبنيويّاً بهيمنة ذكوريّة واضحة، ممّا ساهم في ترسيخ حضور الرجل بوصفه الفاعل المسيطر داخل هذه الحقول المهنيّة. كما أنّ المرأة، عند سعيها إلى إثبات نفسها في هذا المجال، قد تواجه تمثلات اجتماعيّة ضمنيّة تجعل من الرجل رمزًا للسلطة المهنيّة والثقافيّة

في المجالات الأدبيّة ذات النفوذ، وهو ما ينعكس في الخطاب الأدبيّ بوصفه جزءًا من البنية الثقافيّة والاجتماعيّة السائدة.

إشكاليّة البحث:

تنبع إشكالية هذا البحث من تكرار صورة الرجل المسنِّ في أعمال هيفاء بيطار، ولا سيَّما في علاقته بالمرأة الشابة، حيث تبدأ العلاقة غالبًا في إطار أبويٍّ حامٍ أو داعم، ثم تتحوَّل تدريجيًّا إلى علاقة تقوم على التملك أو الرغبة أو فرض سلطة الزواج. ومن هنا تتحدّد الإشكاليّة في السؤال الآتي: كيف توظّف الكاتبة شخصية الرجل المسنِّ لكشف آليات السلطة الذكوريَّة والبنية الأبويَّة في المجتمع العربي؟ وهل تمثل هذه الشخصية نموذجاً فرديّاً أم تجسيداً لبنية ثقافيَّة واجتماعيَّة أوسع قائمة على الهيمنة؟

فرضيات البحث:

1. تفترض الدراسة أن شخصيّة الرجل المسنِّ في قصص هيفاء بيطار تمثل رمزًا للسلطة الأبويَّة المتجذرة في المجتمع العربيِّ.

2. تفترض أن العلاقة بين الرجل المسنِّ والمرأة الشابَّة ليست علاقة عاطفيَّة بقدر ما هي علاقة قوّة وهيمنة.

3. تفترض الدراسة أنَّ الرجل المسن يؤدِّي وظيفة سرديَّة تقوم على تكريس القهر الاجتماعيِّ والنفسي للمرأة.

4. تفترض وجود سمات مشتركة بين شخصيات الرجال المسنين في النصوص المختارة بما يجعلها نموذجًا دالًّا لا حالة فرديَّة.

5. تفترض أنّ المرأة رغم وقوعها تحت الضغط تحمل في بعض النصوص بذور الوعي والتمرد على السلطة الذكوريَّة.

أهمية البحث:

1. تسليط الضوء على قضية العلاقات غير المتكافئة بين الرجل المسنِّ والمرأة الشابّة في الأدب العربيّ المعاصر.

2. الكشف عن تمثلات السلطة والهيمنة الذكوريَّة في السرد النسويِّ.

3. إبراز إسهام هيفاء بيطار في نقد البنية الأبويَّة في المجتمع العربيِّ.

4. الإسهام في الدراسات النقديَّة التي تتناول صورة الرجل في الأدب النسويِّ لا صورة المرأة فقط.

5. فتح أفق لدراسات مقارنة حول صورة الشيخوخة والسلطة في الأدب العربيِّ.

أهداف البحث:

1. تحليل صورة الرجل المسنِّ في النصوص المختارة وبيان أبعادها الرمزيَّة والاجتماعيَّة.

2. الكشف عن آليات اشتغال السلطة الذكوريَّة في العلاقات السرديَّة.

3. دراسة طبيعة العلاقة بين الرجل المسنِّ والمرأة الشابة من منظورٍ نقديٍّ اجتماعيٍّ.

4. تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين نماذج الشخصيات المسنَّة في الأعمال المختارة.

5. بيان موقف الكاتبة من هذه العلاقات وهل تنحاز إلى تفكيك السلطة أم إعادة إنتاجها؟

الدراسات السابقة:

أطروحة الماجستير: بن زروال، آسيا؛ غرنوق، نرجس (2017) بعنوان «الهوية الأنثويَّة في الرواية النسويَّة (امرأة من طابقَين) لهيفاء بيطار نموذجاً»، وتهدف إلى كشف الهويَّة الأنثويَّة في النص الروائيِّ العربيِّ وتحديد القضايا التي طرحتها الكاتبة في الرواية. توصل البحث إلى أن هيفاء بيطار استطاعت التعبير عن الهوية الأنثويَّة في روايتها. وقد تناولت الكاتبة مسائل تتعلَّق بالنساء مثل الاعتداء والخيانة وغيرها في روايتها.

مقال: أيوب، كرنفال (2016) بعنوان «الذكوريَّة وفاعليتها والذات الأنثويَّة في الخطاب الروائيِّ العربيِّ»، نشر في مجلَّة فصل الخطاب. درس الباحث عددًا من الروايات من مختلف الدول العربيَّة من منظور سيطرة الرجل وحضور أفكاره في مجال الرواية. كما تناول العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية العربيَّة المعاصرة، ودراسة سيطرة الذكوريَّة ودورها في ظهور التوتر بين المرأة والرجل في الحياة اليوميَّة وانتشاره إلى مجال الرواية والسرد.

مقال: أفضلي، فرشته (2024) بعنوان نقد نسويّ لرواية «هوى» لهيفاء بيطار استنادًا إلى رؤية سيمون دي بوفوار، نشر في مجلَّة الجمعيَّة الإيرانيَّة للغة العربيَّة وآدابها. درس المقال تيار النقد النسويِّ من خلال عنصرَين: الانغماس وإعادة بناء رؤية الفرد للواقع في رواية «هوى»، ومدى توافق القضايا المتعلِّقة بالنساء في هذه الرواية مع النظرية النسويَّة لدي بوفوار.

رسالة ماجستير: بوقطاية وسعد الله (2015) بعنوان «مفارقات الواقع المراوغ ومتغيراته: قراءة في رواية هوى لهيفاء بيطار». تُظهر أنّ بيطار تتبنى في هذه الرواية نظرة واقعيَّة تجاه مسائل النساء، وهذه النظرة واضحة في اختيار الراوي والزوايا والشخصيات.

منهج البحث:

يتناول هذا البحث دراسة روايتَين معاصرتَين للكاتبة السوريَّة هيفاء بيطار. تمَّ اختيار هذَين العملَين وفقًا لمعايير مثل: تاريخ النشر، وتكرار التركيز على القضايا النسائيَّة، وبروز الهوية الأنثويَّة، وانعكاس القضايا الاجتماعيَّة والفرديَّة. ويندرج هذان العملان ضمن الفترة الأخيرة (العقدَين الماضيَين)؛ إذ شهدت سورية خلالها تحوُّلات كبيرة في المجالات الاقتصاديَّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة، ما أدَّى إلى زيادة وعي المجتمع، واهتمام الكتَّاب بالقضايا الفرديَّة والاجتماعيَّة.

أسئلة البحث:

تُعدّ هيفاء بيطار من الكاتبات اللواتي يكشفن من خلال لغتهن الجريئة عن أوجه عدم المساواة بين الجنسَين، وعلاقات السلطة في المجتمع العربيِّ؛ ومن المواضيع المتكرِّرة في أعمالها العلاقة بين كبار السن والنساء الشابات. غالباً ما تبدأ هذه العلاقات في شكل أبٍ داعم، لكنَّها تنتهي تدريجيًّا بطلب علاقة جنسيَّة أو زواج.

1- ما المعاني المرتبطة بالسلطة والسيطرة والمجتمع الأبويِّ في شخصيات كبار السن؟

2- هل يلعب كبار السن في روايات هيفاء بيطار دور القمع ضدَّ المرأة؟

3- هل ثمة تشابه في شخصيات كبار السن في الروايتَين المختارتَين؟

4- هل كانت شخصيَّة المرأة أمام الرجل المسنِّ مطيعة، أو سلبية، أو خاضعة، أو متمردة؟

5- ما أنواع كبار السن؟ وكيف يظهر كلٌّ منهم في الأبعاد الاجتماعيَّة، أو الثقافيَّة أو النفسيَّة المختلفة؟

التعريف بالكاتبة:

هيفاء بيطار، كاتبة سوريَّة معاصرة، وُلدت عام 1960 في مدينة اللاذقية بسورية، ونشأت في أسرة متعلِّمة مثقَّفة. كانت والدتها معلِّمة فلسفة، ووالدها مدرِّس لغة عربيَّة في المدينة نفسها. التحقت هيفاء بكلية الطبِّ في جامعة تشرين باللاذقية وتخرَّجت فيها عام 1982 بتقدير امتياز. ثم انتقلت إلى دمشق وأتمّت تخصُّصها في طبِّ العيون عام 1984. عرفت هيفاء بيطار في الأوساط الثقافيَّة بأعمالها التي تتناول القضايا الاجتماعيَّة والنسائية والإنسانيَّة، وقد حصلت على جوائز عدّة على المستوى الوطنيِّ والإقليميِّ، من بينها جائزة أبي القاسم الشابي. نُشر أوَّل عمل أدبيٍّ لها عام 1992. تناولت في أعمالها قضايا نسائيَّة عدَّة بجرأة في المجتمعات العربيَّة، ومع ذلك لا تصرُّ على أن تصنّف ضمن حركة المرأة (النسويَّة). من أبرز أعمالها: مجموعات قصصيَّة: دخول لن تموت (1992)، وقصص مهاجرة (1993)، وضجيج الجسد (1993)، وغروب وكتابيه (1994)، والساقطة (2000)، ونساء بأقفال (2007). روايات: يوميات مطلقة (1994)، وقبو العبَّاسين (1995)، ونسر بجناح واحد (1998)، وامرأة من طابقَين (1999)، وأيقونة بلا وجه (2000)، وامرأة من هذا العصر (2006)، وأبواب موارية (2007)، وهُوي (2007)، وامرأة في الخمسين (2015)، والشحاذة (2017) (انظر: العلي، 2025، ص9).

العرض والمناقشة:

تمكَّنت هيفاء بيطار، من خلال استخدام الفلسفة النسويَّة والتركيز على الشخصيات المسنَّة، من تصوير اهتمامات النساء العربيَّات ومشكلاتهن من خلال دراسة علاقتهن بالرجال المسنِّين. تتراوح أعمار الشخصيات المسنَّة في القصص المختارة ضمن فئات عمريَّة متقاربة (60، 74، 75). يمكن تفسير اختيار هذه الشخصيات في هذا العمر بأنَّ الرجال المسنِّين يمثلون فئة من الرجال الذين نشؤوا في إطار النظام الأبويِّ، ويُعدُّون ذاكرة المجتمع الأبويِّ الحاملة والناقلة للقيم والآراء والسلوكيات الخاصّة بهذا النظام. يتمتع الرجال المسنُّون في هذه

الأعمال بمكانة رفيعة من حيث العمل والمركز الاجتماعيُّ والاقتصاديُّ، ما يعني أنَّهم أفراد مؤثرون في المجتمع.

هؤلاء الرجال ليسوا شخصيات عاديَّة، بل يمكنهم التدخل في حياة النساء، ولهم دور أساسيّ فيها. لهذا، أخرجت الكاتبة هذه الشخصيات من الإطار النمطيِّ المعتاد الذي غالبًا ما تصوُّر فيه الشخصيات المسنَّة على أنها مسنُّون متقاعدون ولطيفون فقط. يُنظر في المجتمعات العربيَّة التقليديَّة بناءً على المعتقدات المفروضة إلى الرجال المسنِّين على أنَّهم رمز للحكمة والعقلانيَّة والخبرة والوقار، إلَّا أنَّ هيفاء بيطار تقدِّم صورة متناقضة عنهم: شهوانيُّون، مستغلون، يفتقرون إلى الأخلاق.

تحاول الكاتبة قلب الصورة الشائعة للرجل القويِّ في المجتمعات الشرقيَّة؛ فشيخوخة الرجال ترتبط بالسلطة والقوة والحكمة، وغالبًا ما ترتبط المرأة المسنَّة بالتحقير، وانعدام القيمة، والتجاهل. ومن خلال الإشارة إلى هذا التفاوت، تؤكد الكاتبة على استمرار الهيمنة الذكوريَّة والتمييز ضدَّ النساء.

في رواية «هوى»، نجد شخصية (إيمان)؛ امرأة مطلقة وممرضة، ولديها طفل واحد. تتعرَّف بعد انفصالها عن زوجها على رجل آخر، لكنَّه لا ينوي الزواج منها، ويخونها لأنَّه يراها امرأة مطلقة غير ملتزمة بالمعايير الأخلاقيَّة، ويتزوج امرأة أخرى. تعيش إيمان مع والدَيها وتشعر بعدم وجود خصوصيَّة في منزلهم. وبغية الهروب من هذا الوضع التعيس وكسب المال تسرق معدَّات جراحيَّة من المستشفى، لكن يُلقى القبض عليها وتُسجن. بعد خروجها من السجن، تتعرَّف على رجل مسنٍّ ثريٍّ. في البداية يقدِّم نفسه على أنّه «أب» ويُساعد إيمان في منطقة حدوديَّة بين لبنان وسورية، إذ تواجه إيمان صعوبة في عبور الحدود لعدم وجود تصريح للسفر، فيقترح الرجل أن يأخذها بسيارته إلى دمشق، وتقيم ثلاثة أيام في أحد الفنادق الفاخرة، ويعطيها بعض المال وهاتفاً محمولاً؛ إذ تقول « تنبهت لكهلٍ أنيق يقف

بجانبي ويسألني بصوت رخيم هادئ: أتسمحين لي أن أقدِّم لك أيّة مساعدة» (بيطار، 2007، ص178). بعد إخفاق إيمان في الزواج والعلاقات العاطفيَّة، ترى إيمان مستقبلها مع هذا الرجل المسنِّ. تُصوَّر إيمان في هذه الرواية امرأةً ضعيفة ينظر إليها الرجال على أنها سلعة أو أداة جنسيَّة. إنَّ تكرار إخفاقات إيمان جعل حضور الرجل المسنِّ في حياتها يبدو معجزةً: « منذ لقائي بالرجل الذي هبط في حياتي كمعجزة، لم تعد المدينة سجنًا، ولم يعد قلبي مثقلًا بالأحزان والإخفاقات» (المصدر السابق، ص210). ترى إيمان في هذا الرجل وسيلة نجاة لنفسها، وبسبب ثروته ومكانته الاجتماعيَّة، توافق على الزواج منه لتأمين مستقبلها ومستقبل طفلها والحصول على الجنسيَّة الأمريكيَّة. تتزوج إيمان هذا الرجل وتنتقل إلى بيروت، فتعيش في منزلٍ فخم، وتتمتع إيمان بحياة ماليّة جيدة، وتشعر بالارتياح بعد زواجها لأنّها تتحرَّر من مدينتها الأصليَّة في سورية؛ اللاذقية، التي كانت دائمًا تقارنها ببيروت. لكن مع مرور الوقت، تدرك إيمان الواقع، وتكتشف أنها تزوجت رجلاً مسنّاً يعاني من العجز الجنسيِّ، ولا يستطيع تلبية احتياجاتها العاطفيَّة والجنسيَّة. بالإضافة إلى ذلك، لا يتمتَّع بأخلاق حسنة، ويظهر سلوكيات غريبة. نتيجة لذلك، ينشأ فراغ نفسيٌّ وعاطفيٌّ في شخصية إيمان. إنَّ زوج إيمان مثقف وأستاذ في كلية العلوم السياسيَّة بواشنطن، وعاش سنوات طويلة في أمريكا، ويشتهر بخطاباته ومحاضراته. إلا أنَّ الزواج لم ينجح؛ لأنَّ إيمان لم تتمكَّن من ملء الفراغ العاطفيِّ الذي تعاني منه في هذا الزواج الفاخر. كان الرجل المسنُّ قد تزوج مرتين سابقًا، وإحدى زوجاته انتحرت بسبب سلوكه السيِّئ «أعرف أنّك مفكر معروف ومشهور بأفكارك الثوريَّة الناقدة للمجتمع العربيِّ، وتدعو بقوة لتحرير المرأة وأعرف أنَّكَ أستاذ في جامعة مشهورة في واشنطن» (المصدر نفسه، ص191)، تشير بيطار إلى التناقض في شخصية الرجل المسنِّ فهو يظهر عكس ما هو عليه.

كما يظهر في رواية هوى صديق زوج إيمان وهو رجل مسنٌّ، ولكن يتمتَّع بصحة جيِّدة ومظهر لائق « إنَّه كهل يقارب زوجي في العمر لكنّه يحب، ولا تزال روحه متوهجة وجسده

مقبولًا» (بيطار، 2007، ص308). هنا تشير الكاتبة إلى الإعجاب بالرجل المسنِّ والمقارنة بين مسنَّين، وتشير إلى أنَّ جسد الرجل، حتَّى في الكبر، أداة للسلطة والقبول الاجتماعيِّ.

واجهت الكاتبة في رواية «امرأة من طابقَين»، بوصفها امرأة مبدعة، صعوبات جمّة في إيصال إنتاجها الأدبيّ إلى فضاءات النشر والانتشار، وذلك في ظلّ هيمنة بنية ذكوريّة متحكّمة في الحقل الثقافيّ، تتّسم في كثير من الأحيان بالتنافسيّة الإقصائيّة تجاه الإبداع النسويّ. أمام هذا الواقع، تتشكّل لدى الكاتبة قناعة بأنّ القرب من أحد رموز المؤسسة الأدبيّة، قد يشكل منفذاً محتملاً نحو الاعتراف الأدبيّ، لا سيّما أنّه يحتل موقعاً مركزيّاً في فضاء الرواية الرسميّة وسوق النشر. وقد رأت في هذا الكاتب المسنّ، الذي يُلقب بـ"كاتب البلاد"، بوابةً رمزيّة يمكن أن تفضي إلى إدراج نصوصها ضمن دور النشر، عبر علاقته بناشر نافذ يُعرف بـ"شيخ الناشرين"، وهي تسميات تعكس طبيعة البنية الذكوريّة المتضخمة في الحقل الثقافيّ. غير أن هذا التصوّر لم يكن قائماً على معايير مهنيّة صرفة، بل تحكّمت فيه أيضاً اعتبارات ذات طابع رمزيّ ونفسيّ، حيث جرى إسقاط دور "**المخلّص**" أو **المفتاح السريّ** لدخول عالم الشهرة والمجد على شخصية الكاتب، مقابل واقع أكثر تعقيداً تحكمه علاقات القوّة والهيمنة داخل المؤسسة الأدبيّة. كما أنّه ثمّة بُعد نقديّ يظهر في النصّ يتعلّق ببنية السلطة الرمزيّة للكاتب، حيث يُقدَّم بوصفه شخصية تعاني من تضخم **الأنا** وتراجع المصداقية الإبداعيّة، مع استمرار حضوره في المشهد الأدبيّ رغم كبر عمره وخرفه، ويعكس السرد حضورًا مكثّفاً لآليات التحليل النفسيّ، لا سيّما ما يتعلّق بتفاعل اللاوعي مع الرغبات المكبوتة، وآليات الدفاع النفسيّ مثل التبرير والإسقاط والتسامي. وفي ضوء ذلك، يمكن النظر إلى تجربة الكاتبة على أنّها نموذج لصراع مركب بين الطموح الإبداعيّ من جهة، والبنى الاجتماعيّة والثقافيّة الضاغطة من جهةٍ أخرى، حيث لا ينفصل المسار الأدبيّ عن شبكة معقدة من التمثلات والسلطات والعلاقات الرمزيّة التي تحدّد شروط الظهور والاعتراف.

إنّ الشخصية الثانية ناشر مشهور ومحترف يبلغ من العمر ستين عامًا. طويل القامة وأنيق جدًّا. ينجذب إلى نازك بسبب جمالها الخارجيِّ ويعدها بنشر روايتها. لكنّ نازك تكتشف لاحقًا أنَّ وراء هذه الصفقة والوعود دوافع منحرفة، وأنَّ جسدها هو الثمن مقابل نشر الرواية. تسافر نازك مع الناشر المشهور إلى بيروت؛ الشخص الذي وعدها بأن يجعل منها كاتبة بارزة ويحوِّل روايتها إلى حدثٍ ثقافيٍّ كبير، بشرط أن تمنحه كلَّ ما يطلبه. لكنَّ ضمير نازك يستيقظ فجأة، فترفض الشهرة والمال مقابل لمسةٍ واحدةٍ من الناشر المشهور.

أمّا الشخصية الثالثة: صحفيّ يبلغ من العمر ستين عامًا، يتحرش بنازك. إذ تقول: «أشعر أنَّه كان يبالغ في إظهار فرحه تمهيداً للوصول إلى غايته التي يبدو أنَّه صبر عليها كثيرًا... قد انحنى فوقي وانفض على شفتَي يعصرهما بعزم وقوة بأسنانه وشفتَيه» (بيطار، 2006، ص42). في هذا الجزء تصوِّر الكاتبة تفاصيل العنف الجنسيِّ واستغلال النساء.

والشخصية الرابعة: رجل مسنٌّ ذو صفات إيجابيَّة (رجل داعم لنازك)، زاهر صديق والد نازك، «كان صديق والدي، الذي غدا صديقي بعد وفاة والدي، وكنت أعتز بصداقته بسبب مثاليته النادرة في هذا العصر الذي سلَّع كلَّ شيء حتَّى الأخلاق، ولعلمه وثقافته، كنت أسميه في سري (الرمز)» (المصدر السابق، ص7). شخصية زاهر تمثل الوفاء والمقاومة في مواجهة انهيار القيم، وتظهر ملاذًا في القصة، على عكس الرجال المسيطرين والمستغلين.

يظهر في القصة أنّ الكاتب المشهور والناشر المحترف يمدحان قصتها، ومثال ذلك: « مع مديح صريح لأسلوبي وإعجاب شديد بموهبتي» (المصدر نفسه، ص11). وقال الناشر: « في الحقيقة أعجبني أسلوبك جدًّا، إن نثرك حيٌّ، وإحساسك رفيع باختيار الكلمات، وقدرتك على التعبير عالية » (المصدر نفسه، ص170). تشير هذه الأمثلة إلى تأكيد موهبة نازك الأدبيَّة التي غالبًا ما يتجاهلها الرجال مع اعترافهم بها. كما يظهر أن المرأة تحتاج إلى تأييد

المؤسسات الذكوريَّة لإثبات نفسها. حتَّى الناشر المحترف يقول لنازك إنَّ قلمها أفضل من قلم الكاتب المشهور، ما يشير إلى أنَّ الكاتب المشهور ينشر الأعمال الأدبيَّة مع عدم جودتها.

بهذا، تشير هيفاء بيطار إلى عدم المساواة بين النساء والرجال في مجال الكتابة والنشر وتعرض صعوبات النساء في هذا المجال. ومع وجود الموهبة لدى نازك ومدح الكتاب والنقاد لأعمالها، يجب عليها تقديم سلسلة من التنازلات لنشر روايتها. تصور الكاتبة معاناة المرأة في عالم الصحافة والنشر، مؤكدة أنّ الموهبة وحدها غير كافية؛ إذ يتوقع الرجال مقابل هذه الخدمات نوعاً آخر من التعويض (علاقات جنسيَّة) حيث تشير الكاتبة إلى رفض نازك عرض الناشر فتقول: « ستجبره موهبتي أن يطبع الرواية، لكنِّي لن أدفع جسدي بالمقابل أبدًا » (المصدر نفسه، ص175).

تحوَّل الدور الأبويُّ (من الأب الحامي إلى الرجل المعتدي) عند الرجال المسنِّين في قصص هيفاء بيطار، يظهر في البداية أباً داعماً، رحيماً، موفراً للدعم النفسيِّ والفكريّ، ومرشداً ثقافيّاً ونفسيّاً يدخل حياة النساء الشابات. إحدى النماذج المتكرِّرة في هذه القصص هي أنَّ الرجال المسنِّين يبدؤون بدور الأبويِّ والداعم، لكنَّهم يتحوَّلون تدريجيّاً إلى أشخاص يطلبون علاقة جنسيَّة، وهو ما يظهر بوضوح في القصتَين. تشير هيفاء بيطار إلى هذا التحوُّل للتعبير عن فقدان الثقة في العلاقات بين الأجيال.

في الروايات، يحاول الكاتب المشهور تقديم نفسه أباً، ويخاطب نازك دائمًا بـ«ابنتي»، لكنَّ الأحداث تكشف عكس ذلك. تظهر الأمثلة التحوُّل التدريجيَّ من صورة الأب الحامي إلى المعتدي، حيث يستخدم الرجال كبار السنِّ موقعهم ونفوذهم للاقتراب من النساء: «أتناديني ابنتي وأنت تغرقني بقبلاتك النهمة منذ لحظات» (بيطار، 2006، ص57). « أيّة شهرة يا ابنتي » (المصدر السابق، ص14). «اكتبي لي دومًا يا ابنتي، بوحي لي بكل ما يخطر ببالك، فكلماتك جعلتني أقاوم الشيخوخة » (المصدر نفسه، ص19). تتمنى نازك أن يتعامل

الناشر معها كابنته كما يقول، لكنَّه للأسف ينظر إليها بوصفها عشيقة: « تمنيت لو يعتبرني بمثابة ابنته، لكنِّي كنت أعرف عيوب تمنياتي، فهو يشتهيني بكلِّ طاقة شيخوخته » (المصدر نفسه، ص188).

وفي رواية هوى تشير الكاتبة إلى نفس الفكرة العلاقة الأبويَّة بين إيمان والرجل المسنِّ: « ومنذ هذه اللحظة اعتبريني مسؤولًا عنك» (بيطار، 2007، ص204). « نسيت أنَّ هذا الرجل عجوز بعمر والدي، إنَّه كيان كبير، حنون، محبّ وقادر على تغيير حياتي» (المصدر السابق، ص217). « وأدركت بعمق أني لو رغبت لركزت على مشاعره الأبويَّة تجاهي، في الواقع كان مهذّباً جدّاً وحنوناً وخجولاً أيضاً... لكنْ ثمَّة شكٌّ صار يزداد كلَّما أقنعت نفسي أنَّ ما بيننا أشبه بمشاعر بين ابنة ووالداها» (المصدر نفسه، ص211).

الجنس مقابل الخدمات إذ تُستَغلُّ النساء جنسيّاً مقابل تقديم خدمات لهن في هاتَين الروايتَين، يظهر وصف العلاقات الجنسيَّة بين الرجال المسنِّين والنساء الشابات سواء في إطار الزواج أو خارجه، واستغلالهن مقابل تقديم خدمات نموذجاً متكرراً، ويهدف إلى إظهار كيفيّة استخدام الرجال الأثرياء وذوي النفوذ سلطتهم الاجتماعيَّة والسياسيَّة لتلبية احتياجاتهم الجنسيَّة، وكشف واقع المجتمعات العربيَّة الخفيّ. فالنساء في هذه الروايات يتعرضن للاستغلال الجنسيِّ، وغالبًا ما يكن ضحايا، ووحيدات، وعاجزات ومطلقات، ويضطررن إلى تقديم خدمات جنسيَّة لتحقيق احتياجاتهن. يقدِّم الناشر اقتراح السفر إلى بيروت، وتعرف نازك سبب الدعوة جيداً: « سافري إلى بيروت واقضي برفقتي ثلاثة أيام؛ أطبع لك الرواية ». (بيطار، 2006، ص175). « أحسسته يسبر عمق أعماقي ويحاول أن يقدر ثمني، أجل هذا ما أحسسته تمامًا، أنَّه فعلاً يحاول أن يثمنني، لكن هل يثمن كتابي أم جسدي؟ » (المصدر السابق، ص174).

الضعف الجنسيُّ لبعض الرجال يظهر في الروايات، لتقويض صورة البطولة والرجولة لديهم، حيث غالبًا ما يسعى المجتمع الشرقيُّ إلى عرض الرجال في موقع القوة والسلطة، لكنّ الكاتبة تختار شخصيات كبار السنِّ العاجزين جنسيًّا لتوضح ضعفهم وهشاشتهم. هذا التناقض بين الرغبة الجنسيَّة والضعف الجسديِّ يظهر بوضوح، ويشير إلى أن الدافع الجنسيَّ ليس بالضرورة رغبة في الجنس، بل رغبة في السيطرة والسلطة على أجساد النساء. مثال ذلك: « ترى هل يشعر رجل تجاوز السبعين بالشهوة رغم السنوات التي هزمت رجولته » (المصدر نفسه، ص48). « ويبكي عجزه الجنسي أمامها». (المصدر السابق، ص61). وفي رواية هوى أيضًا يتكرّر هذا النمط: يطلب الرجل المسنُّ الزواج من إيمان رغم ضعفه الجنسيِّ « اعترف لي ذات مساء، بعد أن شرب كأس النبيذ الثالث بأنَّه عنين وأنَّه خضع لعملية استئصال البروستات منذ عشر سنوات » (بيطار، 2007، ص225).

عادةً ما تكون شخصيات كبار السنِّ أنانيَّة ومغرورة: « هو لا يتنازل للاتّصال بأنثى، يسكره شعوره أنَّه زير النساء، يتلقى مكالماتهن ومجاملاتهن وشهوتهن للتحدث إليه » (بيطار، 2006، ص19). « كلُّ النساء تباركن بقبلاتي» (المصدر السابق، ص59). « رجل تافه، مدع ومغرور، عجوز كريه وخرف ومصاب بالهوس الجنسيِّ». (المصدر نفسه، ص62). «أحسسته ممتلئًا بنفسه، كطاووس كهل منفوش الريش غرور» (المصدر نفسه، ص12). كما يظهر هذا النمط في رواية هوى: « هناك كهول تشعّ منهم الوداعة واللطف، أمّا زوجي المغرور والمتكبر فروحه مشبعة بالكآبة والنزق، شخص لا يُطاق في الواقع» (بيطار، 2007، ص239).

يريد الكاتب المشهور تغيير حياة امرأة لأنَّها في أزمة، لكنّه لا يملك إرادة حقيقية لحلِّ مشكلتها؛ إذ تصوِّر الكاتبة أنّ ما يقدّمه الرجل المسنُّ وعود أو أشياء ماديَّة فقط: « كاتب البلاد يحسّ بغيرة شديدة منك، وقد حدّثني عنك كمتطفلة تُرهقينه باتصالاتك ورسائلك، وقال

إنَّ موهبتك دون الوسط » (بيطار 2006م، ص180). « لماذا لا تساعدني! لماذا لا تقدم لنا شكرك؟ لماذا لا تتوسط لي؟ » (المصدر السابق، ص76).

قدّم نفسه في البداية بصفة "أب" يساعد فتاة شابّة أكثر منه باسم "إيمان". تبدأ القصة على الحدود السوريّة اللبنانيّة؛ حيث واجهت إيمان مشكلة في العبور لعدم امتلاكها وثيقة اللا مانع، فاقترح الكهل عليها إيصالها إلى دمشق بسيارته الخاصّة. بعد ذلك يستضيفها في فندق فخم من فنادق دمشق لمدّة ثلاثة أيّام. أعطاها في هذه المدّة هاتفًا محمولاً ومبلغاً من المال أيضاً.

في البداية يساعدها بنيّة أبويّة صافيةٍ صادقة "تنبهت لكهلٍ أنيقٍ يقف بجانبي ويسألني بصوتٍ رخيم هادئ: أتسمحين لي أن أقدّم لك أيّة مساعدة" (بيطار، 2007، ص178)، "اللعنة عليهم كيف يستغلون ظروف المرأة" (المصدر السابق، ص195).

الرجال المسنُّون في هذه القصص رمز للسلطة الذكوريَّة التي تظهر نيَّة المساعدة، لكن في الحقيقة لا توجد إرادة لتغيير حياة النساء. إنّ المساعدات الماديَّة مثل المال والهاتف أدوات مؤقتة، لكنَّها لا تحقق تغييرًا جوهريّاً في وضع النساء. ردود النساء، مثل سؤال « لماذا لا تساعدني؟ »، نقد لسلوك الرجال واستغلالهم لظروف النساء، ويبرز وعي النساء واعتراضهن على الواقع.

الرجال المسنُّون في روايات هيفاء بيطار يمتلكون مكانة اجتماعيَّة رفيعة: « معظم الرجال الذين تعرفت بهم حتَّى الآن الذين يحتلون منابر ثقافيَّة... كان هاجسهم الأوَّل حالما يتعرفون على امرأة متحرِّرة... هو مضاجعتها» (بيطار، 2006، ص41). يمكنهم بسهولة استغلال النساء. والكاتب المشهور، على شهرته ومكانته الرفيعة، لا يريد مساعدة نازك في نشر روايتها: « استغرب موقف كاتب البلاد، لقد أعطته الحياة أكثر ممَّا يستحق، فلماذا لا

يساعدني؟ أليس من واجب الكبار أن يتعهدوا بالصغار؟ » (المصدر السابق، ص181). إنّ شخصية الكاتب والناشر رمز للسلطة الذكوريَّة المخفيَّة في البنية الثقافيَّة والصناعيَّة. يبرز الكاتب كيف أنه حتّى في البيئة المثقفة والمستنيرة، تُطبع الروايات بناءً على معايير جنسيَّة وليس على الجودة وحدها. اختيار شخصيات كبار السنِّ الثقافيَّة نموذجاً ساخراً يدلُّ على دور الرجال المتجذِّر في سلم السلطة. النساء يسعين إلى تحقيق الذات والاستقلال، لكنَّهن يواجهن عقبات ليست من الجهل أو الأميّة، بل من المؤسسات الثقافيَّة والنخبة، ما يوضح كيفية إعادة إنتاج التمييز الجنسيِّ بين النخبة.

تظهر شخصية إيمان ونازك بوصفهما نموذجاً لامرأة وظّفت جمالها، وكونها مطلّقة وذات جاذبية أنثويّة، كأداة استراتيجيّة لتحقيق طموحها في الوصول إلى الشهرة والاعتراف الأدبيّ، إذ تسعى منذ البداية إلى توظيف حضورها الجسديّ والاجتماعيّ بوصفه رأس مال رمزيّ يفتح لها أبواب الوسط الثقافيّ. فهي لا تتعامل مع الرجال بوصفهم شركاء في علاقات إنسانيّة متكافئة، بل تُقدِّم نفسها بصورة واعية بوصفها موضوعاً للإغواء، محاولةً استدراجهم إلى شبكة علاقاتها من منطلق قناعة مسبقة بأنّ الرجل لا يرى المرأة إلّا جسداً للمتعة واللهو، وهو ما يتجلّى في تشكيكها المستمر حتّى في العلاقات التي تبدو بريئة أو قائمة على الاحترام.

وتتعمّد نازك منذ لقائها بالكاتب أن توظّف أنوثتها بشكلٍ محسوبٍ ومدروسٍ، فتستعد للقاء باعتبارها لحظة اختبار لجاذبيتها، حيث تنشغل بمظهرها وتقول في حوارها الداخليّ: « هل يهمك أنْ يراك كاتب البلاد العجوزُ جميلة؟...» (بيطار، 2006، ص8)، في دلالة على وعيها بأنّ الجمال هو وسيلتها الأساسية لفرض حضورها. كما تعبّر صراحة عن قناعتها بأن المطلّقة تمتلك جاذبية مضاعفة، وأنّ تحرّرها من العلاقة الزوجيّة يمنحها قدرة أكبر على التأثير في الرجال (بيطار، 2006، ص8)، ما يعكس توظيفها لخبرتها الشخصيّة في بناء صورة أنثويّة مغوية. وتتدرج الرواية في كشف هذا التوظيف المتعمد للأنوثة، إذ تعترف نازك بإعجابها بنظرة الكاتب إليها، وتقول:" جلستُ مقابله مستمتعة كونه رَمَقَ ساقَي بإعجاب...

» (المصدر السابق، ص10)، كما تُصرّح بخطتها الواضحة: « سأثبت موهبتي الأصيلة للكاتب الكبير، سأحاصره بموهبتي من جهة، وأنوثتي من جهة أخرى... » (المصدر نفسه، ص17)، ممّا يؤكد أن مشروعها لا يقوم على الإبداع وحده، بل على مزاوجة الموهبة بالجسد بوصفه وسيلة ضغط وإغواء. وتتخذ عملية الإغواء عند نازك شكلاً أكثر وضوحاً عبر الكتابة العاطفيّة المتكلّفة، حيث تعترف بأنّها كانت تُنتج مشاعر غير حقيقيّة بهدف استثارة الكاتب: « صرتُ أبثُّهُ أشواقا لا أحسّها... » (المصدر نفسه، ص20)، في إشارة إلى وعيها الكامل بصناعة خطاب أنثويّ موجه لتحقيق هدف محدّد. كما تذهب أبعد من ذلك في توصيف ذاتها بوصفها امرأة تستخدم شبابها وجمالها لإثارة الرجل حتّى لو كان متقدّماً في السنّ: « تحبّ الأنثى لفتَ نظرِ الرجل حتّى لو كان على فراش الموت... » (المصدر نفسه، ص42–43). ومع تطوّر العلاقة، تكشف الرواية عن تصاعد استخدام نازك لجسدها بوصفه وسيلة مباشرة للإغواء، حيث تتعمد إبراز مفاتنها وتستثمر نظرات الرجل وإعجابه، قائلة: " كنتُ أتسلّى بإغواء عجوز والتّفرّج عليه كيف يفرحُ بالفتات... » (المصدر نفسه، ص43–45). هنا يتجلّى البعد الرمزيّ في السرد، إذ لا تُقدَّم نازك فقط بوصفها امرأة مغوية، بل بوصفها فاعلاً واعياً يراقب أثر أنوثته في الآخر ويستمتع بتجربة السلطة التي يمنحها له الجسد.

غير أنّ الرواية، في بعدها الرمزيّ النقديّ، لا تقدّم نازك بوصفها منتصرة بالكامل، بل تكشف أنّ استثمارها للجمال والأنوثة لم يكن بريئاً، بل كان إعادة إنتاج للصورة ذاتها التي تنتقدها عن المرأة في وعي الرجل. فهي، رغم خطابها المعلن عن احتقارها لنظرة الرجل، تعيد إنتاج هذه النظرة عبر ممارساتها، ما يجعلها في نهاية المطاف شريكة في ترسيخ التصوّر القائم على اختزال المرأة في الجسد. إنّ الجمال الخارجيُّ الرأسمال الاجتماعيّ الذي تستخدمه النساء وسيلةً لدخول الساحة الاجتماعيَّة والثقافيَّة. إنَّ نازك وإيمان جميلتان في القصتَين، إذ تشير الكاتبة إلى أنَّ نازك تعرف أنَّها جميلة وتستخدم جمالها للوصول إلى أهدافها في طبع الرواية: «أنا أهديه شبابي وحيويتي الذي يدخل السرور إلى قلبه وهو عليه أن يقدّم لي

خدمات. أريد أن يلفت نظر ناشره إليَّ» (بيطار، 2006، ص66). وتشير الكاتبة في رواية هوى أيضاً إلى جمال إيمان فتقول « شابَّة في حيويتك وجمالك، كيف لا تكون على علاقة مع رجل يوازيها في شبابها وحيويتها» (بيطار، 2007، ص225). « فأنت لا تزالين شابَّة وجميلة » (بيطار، 2007، ص226). يعمل جمال النساء كجواز سفر يسهل دخولهن إلى المؤسسات الثقافيَّة والاجتماعيَّة أو تحقيق احتياجات أخرى.

بما أنَّ الأب من الشخصيات التي تندرج ضمن النظام الأبويِّ، فقد تطرقنا في هذه المقالة إلى علاقة الأب وابنته في الروايتَين، بغية تحديد السمات الذكوريَّة في هذه العلاقة. تقدم الكاتبة صور الأبويَّة في قصتَي امرأة من طابقَين وهوى:

– حرمان الفتاة من حقِّ اختيار شريك حياتها: والد نازك في هذه القصة لا يقبل زواج ابنته من شاب مسلم، ويعارض ذلك مع أن نازك تحب هذا الشاب المسلم. كما يظهر في القصة أنَّ والدتها تتفق مع والدها في الرأي: « نتمنى أن يموت أولادنا ولا يتزوجون خارج دينهم » (بيطار، 2006، ص95).

– إنّ سبب الظلم وعدم مساواة الرجل بالمرأة يكمن في العلاقات الحياتيّة الاجتماعيّة المتعارف عليها "الهيمنة الذكوريّة"، وبالإمكان تلخيص مصدره الرئيس في التفوق الجنسيّ للرجل. إنّ الدين من صنع الفكر الرجوليّ للسيطرة على الرجال، ولهذا النسويّات المتشدّدات لا تعتقدن بالقيم الدينيّة، وتعتبرن القضايا السياسيّة، والقانونيّة والاجتماعيّة خارج دائرة أيّ دين ومعتقدٍ دينيّ. وعليه يرين أنّ إسقاط الجنين من لوازم الحريّة للنساء (بيشكاهي فرد، 1389هـ.ش، ص117).

– عدم الحريّة الدينيَّة: فالأب يجبر أبناءه على الالتزام بتعاليم الدين المسيحيِّ: « كان والدها مؤمناً بأهمية دخول أولادهم في جمعيات التعليم الدينيِّ التابعة للكنيسة، فمنذ طفولتها تعوَّدت أن تحضر اجتماعات الجمعية الأرثوذكسيَّة» (بيطار، 2006، ص26). « كان

والدها حفيد كاهن» (المصدر السابق، ص25). « كانت تخشى أن تعترف أمام والديها بأنَّها تشعر بوطأة الخوف والقلق بسبب هذه الدروس » (المصدر نفسه، ص27). تبيِّن الأمثلة رفض نازك للتعاليم الدينيَّة ولكنَّ إصرار الأب يحول دون ذلك.

– نموذج الأب الذي يفرض نمط تفكيره على الأبناء إذ يسلب الأبناء حريَّة التفكير، ويُجبرون على اتّباع نهجه: « كانت تشعر أنها تركب في زورق يقوده الأب عابرًا بهم نهر الوهم، ومغلقاً عقولهم عن التفكير الحرّ» (المصدر نفسه، ص95).

– الإشارة إلى الأب المكافح إذ يشير الكاتب إلى جهد الآباء رغم الرقابة الصارمة التي يمارسها الأب، ويبرز تضحية الأب، لأنّه يعمل عملَين لتأمين حياة كريمة لأولاده: « ساعات العمل الإضافيِّ التي يفني والدها نفسه فيها لأجل تأمين أقصى ما يستطيع من الرفاهية لأولاده » (بيطار، 2006، ص100).

– في رواية هوى يمكن ملاحظة سيطرة الأب على المشاعر الجنسيَّة والعاطفيَّة لابنته. هذا تأكيد على السلطة الذكوريَّة التي تريد السيطرة على جسد الفتاة ومشاعرها وعقلها. إنَّ الأب على علم برغبات واحتياجات ابنته العاطفيَّة، ويشعر بالاشمئزاز والعار حين يتخيلها تمارس الجنس مع رجل: «تستعيد وجه والدها المتجهم دومًا، كيف يتأملها معتقدًا أنَّها لا تلحظ نظراته – بطرف عينه باحتقار، نظرة تقيس حرارة عواطفها الجنسيَّة، تشعر أنَّه يتمنى لو يختنها كي لا تشعر بحاجة لعشيق، إنَّه يعرف أنها مكبوتة وتعاني من حرمان عاطفيٍّ لا إنسانيٍّ ومديد ولكنَّه يحس بالقرف والعار حين يتخيل أنَّ ابنته تضاجع رجلاً» (بيطار، 2007، ص80). تشير الكاتبة أيضاً إلى مفهومَي «الغيرة والشرف» في المجتمعات الشرقيَّة، وهما من أدوات الأبويَّة التقليديَّة للسيطرة على جسد المرأة وحياتها.

تدخل الأب في حياة الابنة وتوجيهها: تتصرف المرأة وفق معاييرهم وتستقبل توجيهاتهم. ورغم وجود الرقابة والرعاية، تظهر في القصة إشارات لانحراف المجتمع نحو التوازن وتراجع سلوكيات التطرّف والتعصب: « مسكين حقّاً، بل إنَّها تعذره تماماً، خاصَّة حين تتذكر المكالمات الليليَّة التي تتلقاها لتخبره أن ابنته قحبة... الله يعينه على هذه الكارثة لو يمكن متحضِّراً لذبحها والله جرائم الشرف يجب أن تكون مباحة » (المصدر السابق، ص81). هنا تشير الكاتبة إلى جرائم الشرف في المجتمعات العربيَّة، ونفي أنّ النساء اللاتي يقمن بعلاقات جنسيَّة غير شرعيَّة يجب قتلهن لتجنُّب الفضيحة. وتشير إلى أنَّ القتل دفاعاً عن الشرف، الذي هو من أدوات السيطرة الأبويَّة التي نُقش في عقول الرجال، قابل للتغيير، كما يظهر من خلال شخصية الأب (والد إيمان) الذي لم يقتل ابنته لأنّه مثقف، مؤكدة على إمكانيَّة تغيير الفكر الأبويِّ.

الكذب بوصفه ردَّة فعل للسيطرة الأبويَّة: يُعتبر الكذب في المجتمعات عادةً خللاً أخلاقيّاً أو تربية غير صحيحة، لكنّ القصة تكشف حقيقة مؤلمة عن علاقة السيطرة بين الأب وابنته بوصفها مقاومة للبنية الأبويَّة. تحاول شخصية إيمان فهم سبب كذبها: « كم يحزنني الألم والشفقة على تلك الطفلة الصغيرة التي حولها الخوف من سلطة الأب الخانقة والمدمِّرة إلى مزورة » (المصدر نفسه، ص184). الكذب هنا لم يكن اختياراً شخصيّاً، بل ردَّة فعل على القمع والخوف والعار من الأب.

الرقابة: يلعب الأب دوراً بارزاً كما لو أنَّه حارس للعادات والتقاليد، فتتحوّل حياته إلى مراقبة مستمرة: « كنت أشعر أني مراقبة دوماً وأنا أدرس على الشرفة، فيقوم والدي بمسح دقيق للشرفات ونوافذ الجيران، مكتشفاً كل مرَّة مراهقاً؛ أتبادل معه النظرات والابتسامات فيمطرني بمواعظ غامضة تصيبني بالاختناق». (بيطار، 2007، ص185).

الخاتمة والنتائج:

تركز بيطار بوضوح في قصصها على الرجال، لكنَّها تضع الشخصيات النسائيَّة، ولا سيّما الشابّات والمطلقات، تحت المجهر. فحتَّى النساء في هذه القصص هن مسؤولات جزئيّاً عن المواقف التي يواجهنها، ويستخدمن بدورهن الرجال المسنِّين لتحقيق مصالح شخصيَّة. وهنا يقع الخطأ عند بعض النساء العربيَّات اللواتي يلجأن إلى هذه العلاقات هربًا من إخفاقاتهن، إلا أنَّهن في النهاية لا يفلحن في اكتشاف هويتهن الحقيقيَّة.

تستند فلسفة بيطار النسويَّة إلى وضع سلطة الأبويَّة في موقف مأساويٍّ. فالرجال يتظاهرون بالقوة، لكنَّهم عمليًّا عاجزون عن ممارسة هذه السلطة. النساء في روايات بيطار يقمن علاقات مع رجال مسنِّين للهروب من شعورهن بالفشل، غير أنّ هذه العلاقات لا تُنتج لهن سوى الإحباط والملل، وفي النهاية يتحولن إلى نساء مضطربات. تُظهر هذه الروايات أن النساء يسعين وراء حياة فاخرة، وبيوت فارهة، ومال، وشهرة، وغيرها من الطموحات الزائفة والعابرة، إلا أنَّ هذه الأمور لا تساعد المرأة على اكتشاف ذاتها الحقيقيَّة. هنا توجِّه بيطار نقداً مبطناً للحركات النسويَّة، مؤكِّدة أنَّ النساء يجب أن يتجاوزن هذه المطالب السطحيَّة للوصول إلى الحريَّة والاستقلاليَّة الحقيقيَّة. الجمال بالنسبة إلى المرأة العربيَّة يُعتبر رأس مال في سوق المجتمع الذكوريِّ الماكر، فالنساء في روايات بيطار يعرفن كيف يستغللن جمالهن لتحقيق احتياجاتهن الخاصة. وتظهر هذه القصص كيف تبرز النساء جمالهن عمداً أمام الرجال المسنِّين، ما يجعل بيطار توجه نقدًا صريحًا للنساء أيضاً.

في المجمل، تعكس بيطار صراعاً بين المرأة الشابّة والرجل المسنِّ، وهذا الثنائي يظهر في معظم قصصها. تكرار هذا الصراع له معنى محدد؛ فالكاتبة لا تضع هذا الصراع عبثاً؛ فهدفها إظهار الصراع بين طاقة الشباب وطاقة الشيوخ، لكنَّ المأساة في المجتمعات العربيَّة تكمن في أن القوة الشبابيَّة، على حيويتها وشراستها الظاهريَّة، تخضع في النهاية إلى سلطة

القوة الكاذبة للمسنِّين. في هذا الصراع، تظهر كذلك الطبيعة الوهميَّة لقوة الرجال، وتفقد النساء هويتهن تحت تأثير هذه السلطة الزائفة. في قصة امرأة من طابقَين لبيطار، مع أنَّ الشخصيَّة النسائيَّة وصلت إلى حياة مريحة، لم تكتشف هويتها، وعادت فاشلة وحزينة إلى نقطة البداية. تحاول الحركات النسويَّة إحداث تغيُّر داخليٍّ في المجتمعات العربيَّة، لكنَّها غالبًا لا تحقق أهدافها. المرأة الشابة ضحيَّة، صحيح أنَّها تختار الرجال المسنِّين، لكنَّ الاختيار ليس حرّاً، بل من باب الإكراه. الزواج من المسنِّين وإقامة علاقات معهم لا يُنتج إلا الملل والفشل للمرأة. هؤلاء النساء الشابات يحملن طموحات وهميَّة سطحيَّة، ويحدقن بعينيهن في متع زائلة، مثل السيارات الفاخرة والمنازل الفخمة والحياة المترفة، من دون التعمّق في معنى الحياة الحقيقيِّ. في النهاية يمكن القول إنَّ هناك تشابهاً في طرح الموضوعات المتعلِّقة بعلاقة الرجل والمسنِّ والنساء الشابّات في كلتا الروايتَين.

المصادر والمراجع:

- بيشكاهي فرد، زهرا، (1389). النظريات الثقافيَّة للفيمينيزم وتداعياتها على المجتمع الإيرانيِّ. في أمير قدسي (محرر)، المرأة في الثقافة والفنون (ص. 109-122). طهران.

- بيطار، هيفاء، (2006). امرأة من طابقَين. بيروت: الدار العربيّة للعلوم.

- بيطار، هيفاء، (2007). هُوى. بيروت: الدار العربيَّة للعلوم.

- بيلجر، جين، (2020). تحقيقات في اللغة والجندريّة، جامعة طهران.

– تانغ، رزمري، (1394). نقد ونظر: مدخل شامل إلى النظريات النسويَّة (الطبعة الرابعة، منيژه نجم عراقى، مترجمة). طهران: ني.

– دي بوفوار، سيمون، (1388). الجنس الآخر (قاسم صنعوي، مترجم). طهران: توس.

– العلي، وئام (2025)، أطروحة دكتوراه: دراسة أسلوب الكتابة الرجاليّة والنسائيّة في القصص العربيّة والفارسيّة المعاصرة، جامعة الشهيد بهشتي، طهران.

– فتوحي، محمود، (1400). أسلوبيّةَ: نظريات، مناهج، وطرق (الطبعة الخامسة). طهران: سخن.

– فريدمان، جين، فمينيسم [النسويّة]، ترجمه بالفارسيّة: فيروزه مهاجر، الطبعة الرابعة، طهران: انتشارات آشتيان، 2010.

المقالات:

– نسور، تيسير، (2023). تجليات الرمز في القصة القصيرة السورية المعاصرة، مجلّة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد(89)، مارس، صص126–152.

المراجع الأجنبيّة:

- Hollindale, Peter (1988) ideology children book, Thimble press.

بنية الحوار الدّاخلي، وأبعاده الغرائبية في مجموعة (حريق في سنابل الذّاكرة)، لأنيسة عبّود

الباحثة : د. هدى الحافي

دكتوراه في الأدب العربي، اختصاص: نثر حديث، كلية الآداب، جامعة اللاذقية

ملخص:

تطرح قراءة بنية الحوار الدّاخلي، وأبعاده الغرائبية في مجموعة حريق في سنابل الذاكرةلأنيسة عبود، إشكاليات متنوعة لا تنحصر عند حدود التّعرف إلى دلالتها، بل تتعدّى ذلك بغية الوصول إلى الهدف الذي تسعى الكاتبةإلى تحقيقه، من خلال استغلال مقدرة الذّهن البشريّ، وغناه في التّعبير عن الانفعالات النّفسيةالمختلفة التي تبدو في جزء كبير منها غريبة وشاذّة عن المنطق ، ومن هذه الزّاوية فإنّ تفحّص هذا الفضاء الذّهني من شأنه أن يقدّم نظرة كاشفة للتّحولات النّفسيّةوالفكريّة التي تصيب الإنسان، وما يرافق ذلك من تغيّر في طريقة رؤيتها لنفسها وللعالم، وهنا تكمن أهمية البحث، أمّا الغاية من البحث فهي تقديم فهم أعمق للذات الإنسانية، ومحاوله تسليط الضّوء على الدّوافع الكامنة وراء السّلوك الإنساني من جهة، ومن جهةأخرى الوقوف عند الصّراع الدّاخلي، ودوره في توجيه مسار الإنسان، وتحديد أفعاله، وقد استخدم البحث لتحقيق هذه الغاية المنهج النّفسي وخلص إلى جملة من النّتائج أهمّها:

إبراز دور الحوار الدّاخلي، في تعميق البعد النّفسي، ودوره أيضاً في إعطاء الأفكار والهواجس المتدفقة، بعدها الغرائبيّ. .

الكلمات المفتاحيّة:

حوار داخلي، غرائبية، أنيسة عبّود.

Internal Dialogue and The Fantastical Dimensions in the Collection Fire in the Spikes of Memory by Anisa Abboud

Dr:HudaAl Hafi, phd in arabic literature, specialization: Modern Prose, university of latakia

:**Abstract**

A reading of the structure of internal dialogue and its fantastical dimensions in the collection Fire in the Spikes of Memory by Anisa Abboud raises various issues that are not limited to identifying their implications alone. Rather, it goes beyond that in order to reach the goal the writer seeks to achieve through exploiting the capacity of the human mind and its richness in expressing different psychological emotions. A large part of these emotions appears strange and illogical. From this perspective, examining this mental space can provide a revealing view of the psychological and intellectual transformations that affect human beings, and the accompanying change in the way they .perceive themselves and the world. Here lies the significance of this research

The aim of this study is to present a deeper understanding of the human self and to shed light on the underlying motives behind human behavior. It also seeks to examine internal conflict and its role in directing the course of a .person's life and determining their actions

.To achieve this aim, the study employs the psychological approach

The research concludes with several findings, the most important of which is highlighting the role of internal dialogue in deepening the psychological dimension, as well as its role in giving the flowing thoughts and obsessions .their fantastical dimension

Keywords: Internal dialogue, the fantastical, Anisa Abboud

مقدمة:

يُعدّ الحوار الداخلي من أبرز التقنيات السردية التي لجأ إليها الأدب الحديث للكشف عن أعماق النفس الإنسانية، إذ يتيح للكاتب فرصة التوغّل في العالم الباطني للشخصيات، ورصد ما يعتمل في داخلها من أفكار وهواجس وصراعات نفسية قد لا تظهر في السلوك الخارجي. ومن خلال هذه التقنية يتجاوز النص السردي حدود الوصف الخارجي للأحداث، ليغدو فضاءً نفسياً تتجسد فيه الانفعالات والتوترات الداخلية، حيث تتحول الذات إلى ساحة حوار دائم مع نفسها ومع العالم المحيط بها.

يتخذ الحوار –في بعض الأحيان–طابعاً غرائبياً، نتيجة انفتاحه على عوالم الخيال واللاوعي، حيث تختلط الحقيقة بالوهم، ويتقاطع الواقع مع الخيال، فتنبثق صور وأفكار تبدو أحياناً خارجة عن المألوف والمنطق الظاهري، لكنها تعكس في جوهرها تعقيدات التجربة الإنسانية وعمقها النفسي.

وضمن هذا الإطار، تبرز مجموعة «حريق في سنابل الذاكرة» لأنيسة عبّود[1] بوصفها نموذجاً سردياً يوظّف الحوار الداخلي توظيفاً لافتاً، إذ تتكشّف عبر نصوصها عوالم نفسية متشابكة تتداخل فيها الذكريات والهواجس والرؤى الغرائبية. فالشخصيات في هذه المجموعة لا تتحرك في إطار الحدث الخارجي فحسب، بل تنخرط في حوارات باطنية تكشف عن صراعاتها الداخلية، وتعبّر عن رؤيتها لذاتها وللعالم من حولها.

مشكلة البحث وأهميته:

تحدّد مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن عدد من التّساؤلات، ومن أهمها:

- ما الدّور الذي يقوم به الحوار الدّاخلي، وكيف يكشف عن الكيان النفسيّ للشخصيّة، وصراعاتها الدّاخليّة؟

–إلى أيّ مدى ينجح الحوار الدّاخلي في التّعبير عن رغبة الذّات في امتلاك هويّة خاصّة.

أمّا أهميّة البحث فتنبع من كونه يتناول تجارب إنسانيّة معقدة، فلجوء الأديب إلى واقع خيالي، وظهور الهذيانات الكامنة في اللاوعي، إنّما هي تعبير ع أزمة الإنسان المعاصر، ومن هنا فأهميّة

- [1]ولدت في جبلة، درست الهندسة الزراعية . وهي عضو في اتحاد الكتاب العرب، تكتب الشّعر، والقصّة القصيرة، والرواية ، والمقالات الصحفية في الصحف السّوريّة والعربية، حائزة على جائزة الرواية العربية من المجلس الأعلى للثقافة في مصر عن رواية (النعنع البري) التي أعيدت طباعتها مرات كثيرة وترجمت إلى ثمانية لغات، لها العديد من الروايات، والمجموعات القصصية، والشعرية.

البحث تكمن في كونه يكشف عن توترات الذّات وتحولات وعيها، فالغرائبيّة ليست مجرد خرق لقوانين الواقع، وإنّما هي وسيلة للكشف عن مأزق الذّات.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف لعلّأبرزها:

-الوقوف عند التحولات النّفسيّة، والفكريّة التي يمر بها الإنسان ، ومحاولة فهمها ، وتفسير الدّوافع الكامنة وراء بعض التّصرفات الغامضةوالغريبة التي تقوم بها بعض الشّخصيات.

-إلقاء الضّوء على الصّراع الدّاخلي، وتوضيح دوره في توجيه سلوك الشّخصية، وفي الوقت ذاته إبراز دور التّحولات الفكريّةوالنّفسيّةالغامضةوالغريبة، التي يمرّ بها الإنسان في رحلة بحثه عن ذاته.

-تحديد مظاهر الغرائبيّة التي برزت في الحوار الدّاخليّ وتحليل دورها في إظهار أبعاد الأزمة الوجودية للفرد، وذلك من خلال دراسة أثرالصّراع الدّاخليفي توضح الاغتراب النّفسي، وطريقة الشّخصيّة في البحث عن ذاتها.

فرضيات البحث وحدوده:

الفرضية الأولى: يشكّل صراع الذّات مع الواقع الاجتماعي ، أحد الدّوافع التي تجعل الشّخصيّة تتجاوز الواقع العادي المألوف،إلى واقع يبدو غرائبياً، وذلك لأنّ التّوتر النّفسي من شأنه أن يخلق تهيؤات غريبة.

الفرضيةالثانية: إنّ صراع الأفكار واختلافها مع بعضها بعضاً في ذهن المبدع، من شأنه أن يقدّم أبعاداً عميقة وكاشفةالتجربةالإبداعية، وما تحمله من توتر خلّاق ، يجعل صاحبها في بعض المحطات أقرب إلى الجنون.

أمّا حدود البحث فتقتصر على مجموعة حريق في سنابل الذاكرة عند القاصةوالروائيةأنيسة عبّود؛ وذلك نظراً لما تتمتع به هذه المجموعةثراء في الدّلالات، وعمق في التّحليل.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

يقوم البحث على مصطلحين أساسيين، أوّلهما: مصطلح الحوار الدّاخلي، فالمعنى اللغويلكلمة الحوار كما وردت في المعجم: حاوره محاورة وحواراً: جاوبه وجادله. والحوار هو حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح أو نحوه[2]. ابن منظور الأفريقي،

[2]معجم لسان العرب، ج٤، دار صادر، بيروت، ط٣، مادة حور،ص٢٦٤

وقد صاغ (همفري) في كتابه تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، تعريفه للحوار الدّاخلي بقوله: " هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص، بغية تقديم المحتوى النّفسيّ للشخصيّة، والعمليات النّفسيّة لديها دون التّكلّم بذلك على نحو كليّ أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليّات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود، وهكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاصّ، إنّه تكنيك لتقديم المحتوى النّفسي، والعمليّات النّفسيّة، في المستويات المختلفة للانضباط الواعي"[3]

وقد حصر (الصادق قسومة)– في كتابه باطن الشخصيّة القصصية– التّسميات المطلقة على الحوار الداخلي بخمس عبارات هي: الكلمة الداخلية، الخطاب الفوري، الحوار الداخلي المستقل، الخطاب المنقول، الحوار الباطني الخالص، الحوار المنقول.[4] وقد تطورمفهوم الحوار الداخليّ في النّقد العربي الحديث من كونه تقنية سرديّة ثانويّة في الرواية والمسرح، إلى أداة نقدية تحليليّة نفسيّة عميقة، تستهدف الكشف عن جوهر الشّخصيّة وتناقضاتها المختلفة، والبحث في أعماقها عن الأسباب الكامنة وراء تصرفاتها التي تبدو غريبة.

ولعلّ ما قدمه لطيف زيتوني في كتابه(معجم مصطلحات نقد الرواية)، لا يخرج عن ذلك، ولكنّه أضاف فكرة تقوم على أنّ " الحوار الدّاخلي هو طريق للانفلات من الدائرة الضيقة، لأنّه يتيح للفرد الدّخول إلى وعي أفراد آخرين، ولو كان هذا الدّخول وهميّاً" [5]

أمّا مصطلحالغرائبية، فقدعرّفه القزويني " كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة" [6]فالغرابة "لا تظهر إلّا في إطار ما هو مألوف، الشيء الغريب ما يأتي خارج منطقة الألفة، ويسترعي النّظر بوجوده خارج مقرّه" [7].قدّم تودوروف تعريفاً له بقوله: " هو التّردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي، حسب الظّاهر، فإذا قرّر أن قوانين الواقع تظلّ غير محسوسة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى

[3]همفري، روبرت، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، ترجمة: محمّد الرّبيعيّ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠،ص٥٩

[4]قسومة، الصادق، باطن الشخصيّة القصصية، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٨، ص٩٧–٩٨.

[5]زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٦

[6]القزويني، زكريا، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مطبعة المعاهد، القاهرة، د.ت، ص ٩.

[7]كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٦٠

جنس آخر هو الغريب، وبالعكس إذا قرّر أنّه لا ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطّبيعة مفسّرة من خلاله، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[8].

فالغرابة إذاً هي " إحساس يختلّ عنده الشّعور بالتمايز بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف، وهي تتعلّق أيضاً بوجود شيء غريب، لكنّه يومئ إلينا ويذكرنا بشيء مألوف كان قد أبعد عن الذّات، كان قد كبت، نُسي، لكنّه يعود الآن من جديد"[9]

منهج البحث:

لقد وجد البحث في المنهج النّفسي، جملة من الخصائص والمزايا التي مكنته من الغوص عميقاً في أعماق الشّخصيّات، والتّعرف على القوى الدّاخليّة الغامضة التي تحركها، فالقلق وانعدام الشّعور بالأمان، والإحساسبالعجز، جميعها تجعل الحوار الدّاخلي يحضر وبقوّة، كما أنّه يفسّر جملة من التّصرفات الغامضة والغريبة، التي تقوم بها هذه الشّخصيّات.

الدّراسات السّابقة:

–أفاد البحث من بعض الدّراسات التي سبقته في هذا المضمار، يذكر منها: تيار الوعي في الرّواية الحديثة لروبرت همفري، وقد أفاد البحث منه فيما يخصّ مصطلح الحوار الدّاخلي، والحدود التي تميّزه عن غيره من المصطلحات. وأمّا الجديدالذي قدمه البحثفيكمن في محاولته تطبيق هذا المفهوم النّظري على قصص من مجموعة (حريق في سنابل الذاكرة)

- وكتاب مدخل إلى الأدب العجائبي، لتودوروف ، وقد أرسى هذا الكتاب حدود المصطلح، وميّزه عن المصطلحات القريبة منه، ولا سيّما العجيب.
- بحث بعنوان (الرّمز في قصص تيار الوعي عند أنيسة عبود وغادة السّمان)، للباحثة هدى الحافي، وقد ركّزت الباحثة على الرموز التي يستخدمها الذّهن بطريقة خاصّة به وحده، ولعلّ الجديد الذي يقدّمه هذا البحث هو في الرّبط بين الحوار الداخلي، والجانب الغرائبيّ، والتّركيز على منطق الذّهن الغريب في الرّبط بين الأحداث.

[8]تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصّديق بو علّام، دار شرقيّات، القاهرة، ١٩٩٤، ص٩٥

[9]عبد الحميد، شاكر، الغرابة(المفهوم وتجلياته في الأدب) ، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣٨٤، يناير، ٢٠١٢، ص ٢٢.

- بحث بعنوان (الظّواهر السّرديّة في الإبداع الرّوائي والقصص للأدبية أنيسة عبوّد)، وقد قامت الباحثة برصد الظّواهر السرديّة التي استخدمتها الكاتبة بطريقة تعبّر عن خصوصيّة تجربتها الإبداعيّة بعيداً عن التّأثر بطريقة سرد الرّواية الغربية.

أمّا الجديد الذي قدمه البحث فيكمن في طريقة دراسته للسرد القصصي عند الكاتبة، وذلك من خلال تركيزه على حركية الذّهن، وانسياب الأفكار، بطريقة تبدو في أغلب الأحيان غريبة وشاذة عن الواقع.

عرض البحث والمناقشة:

أولاً: الصّراع النّفسي:

تُظهر الأفكار الذّهنيةالمنسابة، حوارات شتّى تجري في أعماق الإنسان، وهي إذ تعبّر عن دوافع شديدة التّناقض ، فإنّها تكشف في الوقت ذاته عن عالم من الأفكار، مشوّش ومظلم، إنّه عالم الذّهن الذي يخوض صراعات على مختلف الأصعدة، وهو في صراعاته تلك إنّما يرسم أجواء مفعمةبالغرابة،فالغرائبية في أهم جوانبها تقوم على خلط الحدث، بين كونه واقعيّاً أو غير واقعي.

ولعلّ الأفكار الذّهنية، وما تولده من مواقف غريبة، وأحداث مشتتة منتزعةمن الماضي والحاضر، تشكّل باباً من أبواب الدّخول إلى العمق الإنساني، وما ينطوي عليه هذا العمق من التّعقيد والغرابة في الوقت ذاته، " فالحوار الداخلي في وجه من وجوهه ، هو تعبير عن حيرة المرء في ذاته، وإمكان تردّده الدّائم بين ما يريد وما لا يريد ، من جهة كونه المحاور والمتحاور، ومن جهة كونه المسكون بأصوات حوار تعنيه في الصّميم ، الحوار الذي يستشرف به ما لا يريد للآخرين أن يطلعوا عليه"[10]وبناء على ذلك فإنّ رغبة الإنسان في إخفاء ما يدور في ذهنه من صراعات داخلية، ستكون هي السّبب المسؤول عن توليدتصرفات تبدو للآخر شاذة، وغريبة، لقد استغلت القصّة هذا التفاعل الصراعي، لعرض ما تعانيه الشّخصيات من أزمات نفسيّة حادّة من جهة، ولعكس الواقع ، وما فيه من قيود تكبّل الذّات وتجعل حياتها سلسلة من الاحباطات من جهةأخرى، وضمن هذا الإطار يمكننا أن ندرس(قصّة الظّل)؛ إذ يظهر الصّراع النفسي بوضوح فيها، ولعلّ العنوان بحد ذاته يغدو معبّراً عن هذا الصّراع بوضوح، فالمراهقة التي تظهر جنباًإلى جنب مع الفتاةالشّابة، ما هي إلّا الجانب الخفي من الذات، حيث النّزوات في أوج قوّتها وجبروتها، ولأنّ الفتاةالشّابة لا تعي رغبتها الجسديّة،والنّفسيّة بصورة واضحة، فإنّ

[10]محمود، إبراهيم ، الصّائد الخفي (جدل الصّامت في حوارات نبيل سليمان)، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ٢٠١٠ ، ص ٣٤.

الصّراع يبلغأوجه إذ تجتمع الفتاتان (المراهقة،والشابة) مع بعضهما بعضاً، وتتبادلان الحوار بطريقة تبدو غريبة، فما تريده الفتاةالمراهقة، ترفضه الأخرى الشابة وبالعكس، ولعل يونغ في استخدامه لمصطلح (الظلّ)إنّما أراد التّعبير "عن ذلك الجزء اللاشعوري من الشّخصيّة نظراًلأنّه غالباً ما يظهر عملياً في الأحلام بهيئة شخص"[11]ولكنّ الظّلّ يظهر هنا بوصفه شخصاً من لحم ودم، تسترسل الكاتبة في سرد الحوار المحتدم الذي تقوم به فتاة شابة تجلس وحيدة في المقهى ، الأمر الذي لفت انتباه النادل وأثار استغرابه الشّديد:

"أين الفتاة؟

سمعت أمي تصرخ في وجهي.

– قلت أتعرفينها يا خالة يا أماه..يا...يمّة.

اخرسي...أنتِ جئت بها إلى هذا المكان.

–أبداًأقسم لك... رأيتها تطاردني ...تغني... ترقص... تضحك بصوت مرتفع، أردت أن أطردها ...لم أستطع ظلّت تلاحقني. وجوه تدخل ذاكرتي.

هو ذا سديم قديم يخرج منه وجه فتاة يتبعه وجه البدويةالصّارم

أصرخ...أنا لا أعرفها لا أعرفها

يقترب النادل مني ....ماذا تريدين...؟

وهل ناديتك ؟

لا ولكن الجميع سمع صوت صراخك وأنت تجلسين وحدك"[12] فالصّراع الدّاخلي الدّائر في الذّهن ، يتحوّل إلى صراع ثنائي بين شخصيتين تنتميان إلى مراحل عمريّة مختلفة، فالفتاة المراهقة تعبّر عن الدّوافع اللاشعوريّة التي تسعى جاهدةإلى التّعبير عن ذاتها، دون تفكير فيالنّتائج، ولذلك غالباً ما يشبه نشاط الظّلّ " نشاط عفريت،إنّه يفعل في اللحظة التي نقوم فيها بحماقة ما،أو عندما نكتشف بهلع خاصّ، وبحركة غير مهتمة ظاهرياً، دوافع شديدةالأنانية"[13]يأخذ الصّراع دوره البارز، في الكشف عن طائفة كاملة من الأفكار المتناقضة التي تخفي وراءها ما تخفيه من رغبات متصارعةمتضادّة وغير متوافقة، تقول:

---

[11]يونغ، كارل، الإنسان ورموزه(سيكولوجيا العقل الباطن)،ترجمة: عبد المنعم ناصيف، دار التّكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢، ص٢١٧

[12]عبّود، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، دار الحصاد، حمص، ١٩٩٤، ص٩٤.

[13]يونغ، كارل، الإنسان يبحث عن
نفسه، ترجمة: سامي علّام، دار المدى، العراق، ١٩٦٦، ص٢٤

" لست أدري لماذا كل الخوف أو القلق...أو الاكتشاف يدهشني ويجعلني عاجزة عن الكلام. فجأةأرى طيف الفتاة، وقد تحوّل إلى نسيم هفيف كموجة عطر.... لم أعد أشعر بالضّيق منها ...شعرت أنّي أحبّها أحبّها كثيراً، تمنيت أن أكون هي....هي بفرحها وعفويتها ورعونتها...وعندما انسابت يده على خصري، شعرت أنّي أتلاشى بأنفاسه...خفت ان أطير مع الفتاه فاقتربت منه أكثر ، تذكرت كلّأسمائي فلم يعجبني واحد منها ، غير أنّي سمعت أم حامد تناديني بقسوة فارتعشت، وابتعدت عنه "[14]

إنّ حضور الأم المفاجئإلى مسرح الأفكار، يعكس خوفاً لا شعوريّاً من الأنا الأعلى، ورغبة في تسوية الأمر بين الأنا والأنا الآعلى، وذلك تخفيفا لعناء تأنيب الضّمير الذي سيأتي في مرحلة تالية لمرحلة تحقيق الرّغبة، ولأنّ الرّجل هو من يمنح المرأة اسمها ، ويعطيها الهوية يغدو تنازل الفتاة عن بعض مبادئها مبرراً، ما دامت الغاية من ذلك الحصول على كيان خاص، ولذلك سرعان ما تشرع الذّات بالتّبرير وفي الوقت ذاته تكتسب النّزوات هنا قوة حضور قصوى من خلال الفتاةالمراهقة التي أحبتها الشابة، وتمنت أن تكون مثلها ، ولعلّ هذا التّمني هو رغبة لا شعورية بأن تعيش دوافعها بلا قيود، كما كانت تفعل في مرحلةالمراهقة، تستمرّ الفتاة في حديثها وحوارها الذاتي الذي تواجهه إلى شخصيّةأخرى، وهي الفتاةالمراهقة شارحة وموضحة لدوافعها، وهي بذلك إنّما تسعى إلى فهم ذاتها أكثر، ومن ثمّامتلاك كيانها الخاصّ بها :"أكاد أسقط على الأرض... سديم حولي... سديم ملأ فجوات ذاكرتي، مشيت إليه احتمي به .....ركلني بعيداً قذفني كوسادة يلقي بها إلى السّرير.... قلت أعط الفتاة ثيابها، قال لا .... ستظل عارية" [15]ومن هنا فالانسياق وراء الدوافع والنّزوات ،لا يمكن أن يعود على الذّات بالرّاحةأبداً، مهما كانت التّبريرات والمسوغات، بل على العكس إنّه سيحرمها الهدوء ويعذبها باستمرار .

إنّ الصّراع الدّاخلي الدّفين وما تولّد عنه من حوارات ذاتية صاخبة ومحتدمة،أدخل القصّة في عالم غرائبي، وأبعدها عن الواقع في محطات مختلفة، ولا سيما في تلك المشاهد التي أبرزت فيها القصّة الحوار المحتدم الذي كانت الشّابةتتبادله مع الفتاةالمراهقة، تلك الفتاة غير المرئيةللآخرين، ممّا يكشف عن أزمة وجوديّة حادّة، عانت منها الذّات في رحلة استعادتها لنفسها وامتلاك هويتها.

ثانياً: صراع الذّات مع الواقع الاجتماعي:

[14]عبّوّد، أنيسة، حريق في سنابل الذاكرة، ص١٠٢
[15]حريق في سنابل الذّاكرة، ص ١٠٦

كثيراً ما تجد الذّات نفسها في مواجهة المجتمع ، عندما تسعى إلى بناء هوية مستقلة خاصّة بها، إذ يقف الآخر في كثير من الأحيان عائقاًأمام هذه الرغبة، ممّا يجعل الصّراع معه شديد الوطأة على الذّات، التّي تقابل هذا الصّراع الخارجي بصراع داخلي أشدّ وأعقد، تتسلّل شخصيات الخارج إلى داخل الذّات، وهنا يبدأ الحوار الدّاخليّ في الاتّساع، حتّى يبدو وكأنّه مسرح تتعدّد فيه الأصوات والشّخصيات ، ومن هنا يظهر الجانب الغرائبي إذ تبدو الذّات ، وكأنّها تتحاور مع شخصيات لا وجود لها ، إلّا في الذّهن المحموم ، كما في قصه (الخردل)[16]إذ يشكّل الاعتراف بجريمة القتل نقطة محورية تجمع أشتات الذّهن المبعثرة افكاره، فالقتل إنّما هو فعل عنيف يعاقب عليه القانون، بأشد العقوبات، والمرأةإذ تختار هذا النّوع من الجرائم بالتّحديد، إنّما تحاول أن تتخلّص من انفعالاتها، وأن تقاوم ضعفها، وأن تعيد لذاتها الثقة من جديد، تقول: "أجل يا سيدي... لقد قتلت مختار قريتنا، قتلته مرّة واحدة، دون مقدمات ودون خطط ومؤامرات..... ودون لفّ ودوران....واعترفت بذلك ...أجل، قلت لي: هذا ليس اعترافاًإنّه بوح....أي بوح هذا وجريمة القتل تنز من أصابعي"[17] يصرّ القاضي أنّ ما تقوله المرأة ليس اعترافاً وإنّما بوح، فما الفرق بينهما؟ الاعتراف إقرار معلنبارتكاب جريمة ما ، والخروج بذلك عن القانون،أمّا البوح، فهو تفريغ لمشاعر داخلية، البوح يتطلب الثّقة بالطّرف الآخر، والارتياح له، بينما الاعتراف يحمل خوفاً داخليّاً من ردّة فعل الطّرف الآخر، نظراً لأنّ ما يتمّ الاعتراف به غالباً هو أخطاء يرفضها المجتمع ، لقد حاولت المرأةأن تتطّهر من أفكارها المتمردة، والتي تعلم مسبقاً،أنّ المجتمع لن يرضى بها، وما الجريمة التي تنزّ من بين أصابعها إلّا تعبير عن شعور ثقيل بالذّنب، لقد أدرك القاضي أنّه أمام امرأةمختلفة امرأةمتمردة، ولعلّ ذلك كان سبباً في إخفائه شعوراً مبهماًبالإعجاب بها، والخوف منها في الوقت ذاته، تقول: " ينظر القاضي في عيني فيرى امرأةمتوحشة، يشعر القاضي بالخوف، يُخرج الحضور كلّهم من مقاعدهم، ويطوقونني،أنده باسمك..... باسمك أيّها الرّجل الظّالم المظلوم السّاكن في يدي وصوتي، أناديك ...يا ...كم ناديتك لأنّأمي تقول: ظلّ رجل ولا ظلّ حيط" [18] نحن أمام ذهن محموم، يعكس أفقاً نفسيّاًمتأزماً،فالمرأةالمتمردة على الأعراف والتّقاليد، تشعر بالضّياع في رحلة بحثها

[16]قصة تتحدّث عن امرأة متمردة، تحاول الخروج عن أعراف الجماعة ، باحثة عن الرّجل المثالي الذي يحترمها ويصونها، ولكنها تفشل بذلك بفعل وجود الشخصيات القامعة بدءا من الملك إلى القاضي والمختار، وأخيراً رجل الدين، ندخل إلى دهاليز الوعي، والأفكار الداخلية، التي تنجح في نقل الأزمة الوجودية للنساء في مجتمع لا يهتم بالمرأة ولا يثق بها.

[17]عبود، أنيسة، حريق في سنابل الذاكرة، ص٤١-٤٢.

[18]المرجع السّابق، ص٤٢

عن الرّجل الحقيقيّ الذي يحترمها ويصونها، ومن هنا يمكننا القول: إنّ مجمل الأفكار الذّهنيّة التي تراود الفتاة، تدور حول " الصّراع بين غرائز الحياة (إيروس)، وغرائز الموت، والواقع إنّ هذا الصّراع هو المحور الذي تدور عليه عمليّة التّطوّر الثّقافي للإنسانيّة، بل وعمليّة تطوّر الفرد نفسه" [19] ومن هذه النّقطة تتصارع الفتاة مع العادات والتّقاليد، والتي تقع لاحقاً في شركها، أمّا الأمّ التي تظهر على مسرح الذّهن وبقوّة، فهي منتتولـغرس تلك التّقاليد في ذهن ابنتها منذ الطّفولة، والأمّ بذلك إنّما " تجسد التّقليد وتحميه وتنقله، ولو أنّها في الواقع أكثر الكائنات تعرضاً لغبن ذلك التّقليد"[20]. يساعدها في ذلك بقيةأفراد الأسرة، ولا سيّما (الخال)، ولعلّ ذلك يغدو الخيط الناظم لجموع الرجال الذين يقوم ذهن الفتاة بذكرهم وتذكرهم في الوقت نفسه، فالمختار هو نموذج للرّجلالمتسلّط وكذلك القاضي، أمّا الملك الذي يستدعيه ذهنها هو الآخر فيقف على رأس الهرم.

إنّ السّوط الذي يظهر بوصفه مرافقاً دائماً للملك، هو أداة قمع وعقاب في الوقت ذاته.

يفرض الملك على النّاس الالتزام بالقوانين والأنظمة بقوة السّوط، وبقوة السّوط تتحوّل الرّعيةإلى قطيع يمتثل للأوامر دون نقاش.

" فجأة تخرج أفعى وتطوّق جسد الملك ....يصرخ ينادي حراسه.... يكتمون ابتسامة..

إنّه السّوط يا سيدي

– لا هذه أفعى يا كلاب

– كما تشاء يا سيدي إنّها أفعى

يركض الملك... والملك رجل يخاف الله، والنّظام الجديد... ويخاف الشّعر الأسود.... والذهب الأسود"[21]

إنّالسّلطةالقمعية التي يمتلكها الملك، لا تنجح في الحدّ من مخاوفه ، بل على العكس من ذلك، إنّها تتحوّل إلى مصدر دائم للخوف والتّهديد ، وما السّوط الذي تحوّل إلى أفعى مرعبة، إلّا تعبير خوفه الدّاخلي –من استخدام السلطة القمعيّة – ولكن بطريقةرمزيّة، فالرّمز هنا " يحلّ محلّ العقل، بل يعطي أو يحجب ما هو منطقي، وسببيّ، ودقيق، فالرّمزي يحكم أكثر ممّا يفعله العقلاني في مجال السّلطة،

[19] سيجموند، فرويد، الحبّ والحضارة والموت، ترجمة: عبد المنعم الحفني، دار الرّشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص٩٩

[20] حجازي، مصطفى ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور)، معهد الإنماء العربي، ط٤، ١٩٨٦، ص٢٢٤

[21] حريق في سنابل الذّاكرة، ص٤٣.

والفعل السياسي"[22] ومن هذه النّقطة، فالأفعى وما تثيره في الذّهن من مخاوف، تصبح في ذهن الملك رمزاً لقوّة السلطة التي يمتلكها، و مصدراًللخوف السّاكن في أعماقه في الوقت نفسه.

" يظهر الملك حاملاًأفعاه ماشياً بين الخلق، يصرخ الأفعى... الأفعى... بينما النّاس تردد: هذا سوطك يا سيدي، يغضب الملك، فيقول قائل : انحروا النساء كي يعود الملك إلى رشده"[23]فلماذا يرّكز ذهن الفتاه على نحر النساء دون الرجال؟

تعكس النّساء الضّعف، والامتثال لقوانين الجماعة، وأعرافها، ونحرها هنا يشكل خوفاً دفيناً من تمرّد الرّعية، ولذلك فنحر النّساء هو نحر رمزي للرعية، في محاولةإسكات صوتها، ووأد وعيها.

نقف عند مشهد آخر تظهر فيه المرأة مجدداً،أمام القاضي الذي تأمره سلطة جماعيّةمجهولة،تقول جملة من المعلومات الملفقة:

" القاضي يخاف قطع لسانه، قالوا له: قل إنّ المرأة تراود المختار، والمختار لا يريد ذلك... قل هي دخلت منزله، وجردته من عمامته، وقالت له ما قالته زليخة ليوسف. قل...أيّها القاضي" [24]

يمكننا من خلال هذه الأقوال، أن نقرأ الآليّة التي يتعامل معها المجتمع مع المرأةالمتمردة، وكيف يتمّ تشويهها أخلاقيّاً، وتحويلها إلى رمز للغواية والفتنة، وهي رموز شيطانيّة،تعطي للمجتمع الحقّ برجمها، عقاباً لها :

" مسح على شعرها فاحترقت أصابعه، نظر حوله خائفاًفرأى الملك يرمي عليه الأفعى كي تطوقه،لأنّه خالف الأمر ووقع في المحظور، وأحبّامرأة... والمرأةأخت الشّيطان ، وأمّ الإنسان ...ولكن الأفعى، رفضت أن تترك جسد الملك، كان الملك واقفاً مندهشاً من أفعاه....وكانت المرأة تحتضر، وكانت المدينة تخلع ثوبها لتغطي عريّ الملك" [25]

إنّأفعى الملك التي لم تمتثل لأوامره، تعبير عن أنّ الخطر الذي يهدّد سلطة الملك،أو سلطة المجتمع القامع، لا يأتي من المرأة–بوصفها قرينة للشيطان– وإنّما يأتي من النّظام الاجتماعي ذاته، ولعلّإسراع المدينة في ستر عري الملك، إنّما هو في الحقيقة ستر لعيوب هذا النّظام، وخوف من رؤية النّاس لهذه العيوب، ومن ثمّ انقلابهم على الأنظمةالاجتماعية جميعها، أمّا احتضار المرأة ما هو إلّا رمز للعمليةالنفسيةالمعقدة التي وقعت المرأةضحية لها، بوصفها الحلقة الأضعف ، فالتّمرد على قوانين

[22]زيعور، علي، الأحلام والرّموز(أدلة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصيّة والاضطرابات النّفسيّة والفكر) ،دار المناهل، لبنان،ط١، ٢٠٠٢، ص٤٥.

[23]عبّود ، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، ص٤٤.

[24]المصدر السّابق، ص٤٤

[25]المصدر السّابق، ص٤٥

المجتمع وسلطته، خلقت في نفسها شعوراً مؤلما بالذّنب، تبعه تحوّلها إلى شيطان خبيث في نظر المجتمع ، ولعلّ هذين الأمرين كانا كافيين لقتل المرأة نفسيّاً، إنّ ما يؤكد ذلك قول المرأة للقاضي "العري مخيف يا سيدي، خفت وأنا أجول في مدينة نائمة"[26]إنّ وصول المرأةإلى هذه الدرجة من الوعي والادراك، ورؤية ما يحيط بها على حقيقته، يغدوأمراً بالغ القسوة، يجعل مشاعر الخوف تتجدّد في أعماقها باستمرار، أمّا المدينةالنائمة، فتعبير عن اغتراب روحيّ يعكس حجم الضّياع الذي تعاني منه المرأة، في مجتمع لا يهتمّبما تشعر به، ولذلك فلا غرابة أن تهاجر الحقول في ذهنها ، ويحلّ الخريف والخراب والقهر.

يظهر رجل الدين في ذهنها بوصفه قيمة روحيّة تحمل دلالات التّسامح ، ولكنّ حقيقته تنكشف في النّهاية، ليغدو هو الآخر وجهاًآخر للسلطة الملك: "أرى رجلاً يرتدي ثياباً خضراء، ولا يكلّم أحداً ولا يجفّ دمعه، مضيت إليه مجتازة تواريخاً وكتباً ولغات، فأجد الرجل غارقاً في حزنه، أشار بيده فجلست وقدّم لي تمراًفأكلت، وفجأة سقط غطاء رأسي، فنهض الرّجل وأشعل ناراً في شعري" [27]

تجتمع سلطة الملك، وسلطة رجل الدّين، وسلطة القاضي معاً لتقرّر أنّ المرأة شرّ، ولتجد المرأة نفسها عاجزه عن تغيير أي شيء، ونادمة على تمردها، تسعى السّلطات الثلاثةإلى تشويه صورة المرأة، حفاظاً على استمراريةالسّلطة.

إنّنا أمام أفكار ذهنيّة غنيّة، تتداخل فيها الشّخصيات والمواقف بطريقه تبدو عشوائية، ولكنّها في الحقيقةتأخذ بيد القارئ منمحطةإلى أخرى بطريقة رمزيّة.

وفي قصة(رجوع)[28]لا يختلف الأمر كثيراً،فالأفكارالذّهنيةالمتدفقة تعكس حجم القهر والانسحاق اللذين تتعرض لهماالشّخصية منذ بداية تفتح وعيها على الحياة، عندما يدرك الأب أنّأحلام ابنته أكبر من أن يسمح بها المجتمع، يدعو يتوسل إلى الله، طالباً قتل أحلام ابنته:

" يا ربّ الكون اقتل أحلام ابنتي الوحيدة"[29]،إنّ الماء الذي يستحوذ على ذهن الفتاة، في مفاصل مختلفة من حياتها، يتحوّل إلى رمز، يحمل في طياته دلالات الخصب والنّماء، ولذلك فلا عجبأن يسيطر

[26]المصدر السّابق، ص٤٥

[27]المصدر السابق، ص٤٦

[28]تعبّر هذه القصّة عن مراحل نمو الفتاة، وتطور وعيها، في ظل أفكار اجتماعيّة موروثة، نلج إلى الأفكار الذهنية للشخصية، التي تتولى نقلنا من مرحلة عمريّة إلى مرحلة أخرى، بدءاً من مرحلة الطفولة مروراً بمرحلة الشباب، وانتهاءً بمنزل الزوجيّة، وفي كل مرحلة هنالك الكثير من العذاب والمعاناة والصراع مع المحيط.

[29]عبّود، أنيسة، حريق في سنابل الذاكرة، ص٧

المولى بوصفه السّلطة العليا على نبع القرية الوحيد، ويتحكم بأبناءالقرية " سيدي يجلس وحيدا وبيده يجري نبع القريةبأمر من المولى،وبأمر من المولى يوزّع منه على عباد الله الفقراء الذين يخرون سجداًأمامه"[30] وفي موضع آخر تصرخ المرأة طالبة الماء من الأب: "أكاد أموت من العطش، أحلم بالماء، الماء يا أبتاه، خذ هذا التّاج عن رأسي وامنحني الماء، أريد الماء يا ابتي.

قابعاً على الصّخرة يظلّأبي صامتاً، يظلّ التّاج يثقل رأسي، أريد الانحناء للماء، العطش يا أبتاه . أمدّ يدي على رأسيفإذا بي بي أقبض على عمود غبار"[31]فالأبّ هو الشّخصيّةالذّكوريّة الأولى التّي ترافق الفتاة في مسيرة تفتّح الوعي، وامتلاك المعرفة، ولذلك فهي تطلب الماء منه بإلحاح لسببين:أولاًلأنّها تريدهأن يقدّم الدّعم الذي يمنحها القوّة لامتلاك أسباب الحياه ، ثانياً: تريد أن تضع بين يديه التّاج الذي يعيق حركة الرأس،فالتّاج الذي تريد أن تتخلّص منه بمساعدة الأب ما هوإلّا الأفكار الثّقيلة التي يتولى المجتمع غرسها في رؤوس الإناث، لمنعهن من التّفكير وامتلاك المعرفة والوعي .

يأخذ التّاج بعدا تزينيّاً جماليّاً واجتماعياًّ في الوقت ذاته، وهو بعد يحبّه النّاس ويرضون به، ولكنّهم يجهلون كميّة الألم النّاتجة عن تقييد حركة الرأس ، أي تقييد حركة التّفكير والابداع ، لتكون نتيجة ذلك كلّه ؛ عدم التفكير في الخروج عن النّمط المرسوم سلفاً للمرأة.

في المحطةالثانية تعرض القصّةللعقاب الذي نالته الفتاة جرّاء أحلامها:

" قيدوها إنّها فلّاحة، ومع ذلك تحلم مثلكم أيّها السّادة المعظّمون، هذه الأحلام ليست لك هيا خذوها، جردوها من كلّ الأحلام، ولتبقَ في السّجن مدة عام ، عقاباً لما حلمت.. به"[32] في هذه المرحلة من العمر تعتاد الفتاة على القيود، وتألفها و ترفض الخروج منها، وفي هذه المرحلة تجد الماء ولكن القيود الدّاخليّة التي غرست فيها تجعل أمر الحصول على الماء بالغ الصعوبة، تقول:

"أقف في الطّابور طويلاًأدوس وجهي. يقتلني العطش، والماء أمامي. لا أجرؤ على الاقتراب من الماء"[33]

لقد اعتادت قوانين الأسرة وتعايشت معها، ولم تعد ترغب بامتلاك الحريةأو مغادرة السّجن، ولذلك فقد أُجبرت على ذلك عنوة، بغية الالتحاق بسجن آخر، أو مرحلة جديدة:

---

[30]المصدر السّابق، ص٦

[31]المصدر السّابق، ص٧

[32]المصدر السّابق، ص١١

[33]المصدر السّابق، ص١٢

" خفت على السّرير وجدت نفسي مقيدة، ربطت بجنزير ضخم، رحت استغيث يا ربّ..يا ابتاه.. يا أمي، لم أسمع غير قهقهة. كنت أبكي، وكان الصّوت يقهقه.أريد ماء شعرت بالعطش الفظيع.. أريد ماء عطشى، والكأس أمامي وأنا لا أجرؤ على مدّ يدي إلى الكّأس"[34]

يجد القارئ نفسه داخل ذهن الشّخصيّة، يخوض غمار أمواجه العاتية، عالم لامتناهي من الأفكار المشوّشة، والتي تبدو لا واقعيّة، إنّ جميع الشّخصيات التي تظهر على مسرح الذّهن، هي شخصيات عدائيّة قامعة، الأمر الذي يعمّق من حدّة القلق. "ذلك أنّ القلق محموم على الغالب مهتاج وثرثار، وهذه الثّرثرة تقابل المبالغة في العواطف القلقة"[35]. ومن هذه النّقطة يكون القلق مصدراً لأفعال عديدة تندّ عن طبيعة الشّخص ،ولعلّ التّناقض بين رغبات المرء ورغبات الأشخاص المحيطين به، لها دور محوري تأجيج القلق ، ولذلكلا غرابة أنتكون حياة الفتاة، كما صورتها القاصّة عبارة عن قلق مستمر بدءاً من الطّفولة إلى المدرسة ، وأخيراً إلى الحياة الزّوجيّة..

في الواقع إنّ هذا الصّراع الذي تحياهالشّخصيّة يشكّل عمليةمتأزمة، وشديدة التّعقيد ، ونظراً لأنّه" يعاش على شكل توتر عاطفيّ نفسيّ، وينشأ في ظروف تدركها الشّخصيّة على أنّها صعبة"[36].فإنّ التّرابط الذّهني غير المعلن بين محطات الحياةالمختلفة التي مرت بها المرأة، يقدّم تفسيراً للأزمةالنّفسيّة التي تعيشها، والتي تجعل أفكارها وتصرفاتها لا واقعية، وردود أفعالها تبدو هي الأخرى شديدةالغرابة، فالزوج يظهر هنا للشخصية بوصفه قوّة قامعة، هو السّيد وهي الجارية، تقول:

زوجك وسيدك

لا أريد الخروج. القضبان أرحب مدى القضبان....ال..ق...ضبان..."[37]

يرفض ذهن الفتاة هذا النّوع من العبوديّة، لتكون محصلة ذلك سلوك عدائي، يتخذ من فعل القتل أداة للتعبير أو الرفض، وفي خروج الفتاة من بيت زوجها ، والعودةإلى منزل الأهل تعبير عن قسوة هذه المرحلةوصعوبتها، ولذلك فقد فضّلت قيود الأسرة ووجدتها أوسع مدى من قيود الزّوج، وإذ تحاول القصّةأن ترسم حركيّة الذّهن وأفكاره الداخليّة التي لا تنتهي، فإنّ ذلك لا يتم لمجرد عرض محطات الألم فقط ، وإنّما من أجل الكشف عن سرّ هذا الألم ومعرفته، ومن ثمّ تجاوزه، والتّخلص من أثاره، وبذلك تكون مرحلة جديدة من مراحل بناء الذّات، وتخطي العقبات التي تقف في طريقها.

---

[34]المصدر السابق، ص١٢

[35]لوغال، أندريه، القلق والحصر، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثّقافة، ١٩٨٨، ص٢٣

[36]مجموعة من المؤلفين، علم الصّراع، ترجمة: إبراهيم استنبولي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١٣، ص١٢٥

[37]عبّود ، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، ص١٣

دائما مراحل تغيير الواقع ، وتدمير القوانين المألوفة لا تحدث بطريقة سهلة، وإنّما بطريقة صداميّة، وقد عكس ذلك صراخ الأم وخوفها وغضبها على تجرؤ ابنتها، وخروجها عن الأعراف والتّقاليد، وإظهار الأبّ بمظهر العاجز عن تربية ابنته، على الوجه الذي يرضى به المجتمع، ولذلك فقد انهالت الأمّ على ابنتها بالتأنيب والصراخ ووصفتها بأبشع الصفات: "أيّتها العاقةأيتها الفاجرة، أتعرفين من المقتول..؟ الأمّ تبكي. البنت ترفع الجرّة إلى فمها..تصرخ: أمي إنّيعطشى..أينالماء..الجرةفارغة يا أماه..

- أريد ماء يا أمي
- – لقد قتلت أباك"[38]

بقيت الفتاة تشعر بالظّمأ الشّديد ، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ الأشخاص المحيطين بها لم يساعدوها، ولم يقدّموالها الدّعم الدّاخلي الذي من شأنه أن يمنحها القوة والثّبات، والنتيجة شخصيّةمأزومة منفصلة عن الواقع، ومستسلمة لعالم الذّهن استسلاماً كاملاً.

ثالثاً: عالم الإبداع، وصراع الأفكار:

تنطوي العمليّة الإبداعيّة في جوانب كثيرة منها، على الرّغبة في التّحرر من الواقع المألوف،ممّا يتيح للمبدع الدّخول إلى عوالم ذهنية معقدة .

في الواقع إن المبدع يعيش التّوتر، والقلق الناجم عن انغماسه الكبير في عالمه الخاصّ"ولذلك قد لا يكون من المنطقي البحث عن شخصية مستقرة لدى فرد مبدع على نحو استثنائي "[39]ومن هذه النقطة فإن عملية الإبداع هي حالة ذهنيّة مركبّة، يتقاطع فيها الخيال مع الانفعالات النّفسية.

يرى" أفلاطون أنّ الفنّ حلم العقول اليقظة، إنّه عمل الخيال المنسحب من الحياة العادية"[40]ولذلك فالحوار الداخلي يصبح هنا أداة أساسية في بناء المبدع، ولا سيّما القاص لعالمه الابداعي ، أو لعالمه القصصي، وفي كشفه عن الخبايا النفسية لشخصياته، وصراعاتها الفكرية، يمكننا نتتبع ذلك في قصة (وجوه في الغرفة الضيقة)**لأنسية عبود،** في هذه القصةلا تقدّم الكاتبة قصة تقوم على حدث وشخصيات، وإنّما تحاول الغوص في ذهن الكاتب، والكشف عن سرّ الابداع،والمعاناة التي يكابدها المؤلف ، وهو يصارع أفكاره، محاولاًالسيطرة عليها، لكن شخصيات الكاتب هنا تخرج عن السّيطرة، تتحوّل إلى كيانات مستقلة لها رأي، و قادرة على النّقاش والمحاورة، وربّما استخدمت العنف ضدّ كاتبها

[38]المصدر السّابق، ص١٦

[39]روبنسون، أندرو، العبقرية، ترجمة: رحاب صلاح الدين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ٢٠١٤، ص٨٠

[40]فراي، نورثروب، الخيال الأدبي، ترجمة: حنّا عبّود، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص٦١

ومبدعها، ومن هنا وعلى الرّغم من أنّ هذا العالم الذّهني المعّقد يبدو غريباً بعيداً عن الواقع، إلّاأنّه – وفي الوقت ذاته– يسعى إلى تصوير خصوبة الذهن البشريّ المبدع، ورصد قدرته على تأمّل النّفس البشريّة والتّعبير عنها، ومن هذه النقطة يغدو خوف الكاتب من فقدان سيطرته على شخوصه، خوفاً مبرراً.

تحاول الكاتبةأن تصوّر رحلة الابداع الفكري بالتّدريج، ولذلك فهي تعرض لأزمة المبدع من اللحظة الأولى التي تبزغ فيها الفكرة، وترى الشّخصيات النّور، فتُحدد ملامحها، ومستواها الفكري، وما تؤمن به وما تخشى، وهكذا تتطّور الشّخصيات، وتكبر وتصل إلى المرحلة الأصعب، وهنا لا يستطيع المبدع السيطرة عليها فتخرج عمّا هو مخطط لها، وتتحوّل الكتابة بذلك من فعل سيطرةإلى فعل صراع، وهنا تكمن مأساة المبدعين، التي ربّما يجهلها من لم يمارس فعل الابداع والخلق.

ولعلّالكاتبة (أنسية عبّوّد) تحاول في هذه القصّةأن تطلع القارئ على جزء ممّا يكابده المبدع من صراع يحتدم حتى يستحوّذ على كيانه الفكريّ والنّفسيّ، فيغدو غير قادر على الخروج منه، تقول على لسان الكاتب: " هناك وجه آخر مفلطح له شفاه غليظة؛ تعلو رقبة نحيلة تظهر تفاحة آدم صاعدة نازلة عد تناول الطّعام، أو عند الصّراخ والكلام...حرّك الكاتب أوراقه جانباً....تأمّل رتل الوجوه المتزاحم على الطاولة، وفي كوب الشّاي ..ماذا يصنع من هذه الملامح المعذبةالمضطهدة...؟!إنّهم لا يصلحون للتجارة، ولا...سأصنع منهم حراساً وعمّالاً...صمت برهة..إنّه حائر، أخذ يمزّق الأوراق واحدةواحدة، فجأة انتفض الوجه المفلطح وصرخ... لا أريد أن أكون حارساً، أريد أن أكون تاجراً كبيراً" [41]

الكاتب يعيش حالة حلم يقظة يستحوذ عليه تماماً، ولذلك فهو يتعامل مع الأشخاص الذين يكتب عنهم ، بوصفهم شخوصاً حقيقيين من لحم ودم،يفكرون يتصارعون ، يرفضون ويعبّرون عن رأيهم ، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى شدّة اندماج الكاتب مع شخوصه، فالمبدع بشكل عام هو إنسان يبدع عالمه الخاصّ، " ومن هنا ، فالكاتب لم يعد يتمتع بعقله الصحيح،بلتزوره أصوات تأتيه من عميق داخل النّفس. أمّا العقل الصحيح، يكون في عقل آخر، هو من وجهه نظر الحياةالعاديةوالعملية عقله الخاطئ حتماً، أمّا من وجهة نظر الحياةالتخيلية فإنّه العقل الأسطوري "[42]ولذلك فلا عجب أن تستنكر زوجته تصرفاته ،وتستغربها في الوقت ذاته، إنّ الكاتب يبدو غريب الأطوار وكأنه ينتمي إلى عالم آخر، عالم يخصّه هو دون غيره من الأشخاص المحيطين به: " انفتح الباب ودخلت زوجته صارخة...ألم تنتهي

[41]عبّوّد، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، ص١٨
[42]ريد، هربت، طبيعة الشّعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص ١١٥

بعد من الكتابة؟ صوتك !! وجلبة المطبخ، نريد أن ننام .. والله لن تأخذ جائزة نوبل حتى لو بعت اسمك... حرام عليك....أشفق علي... قال ذلك وأغلقت الباب خلفها بغضب.. لم يتحرك الكاتب، ولم يرد على تساؤل واحد ... ظلّ سلبياً هائماً في عوالمه اللامرئية"[43].

إنّأحلام اليقظة عند الكاتب ، لا تقدّم نفسها بوصفها أحلاماًبسيطة، بل على العكس من ذلك تماماً، لقد حاولت تلك الأحلام أن تزّج بالأحداثصمن دائرة كبيرة، تستوعب الشّخصيّات المتباينة في مواقعها، وردود أفعالها، الأمر الذي جعل الحوارات المتبادلة بين الكاتب وشخصياته حواراً ثريّاً قويّاً متدفقاً وغريباً في الوقت ذاته، والكاتب في ذلك كلّهإنّما يريد أن يعبّر عن ردّات فعل شخوصه، أوأن يخبر القارئ أنّردات فعل شخوصه مهما بدت متنوعةومتباينة، إلّا أنّها في السّياق الذّهني للمبدع تغدو موظفة لتحقيق أكبر قدر من الابداع المتوازن القادر على مواكبة العقل البشريّ، وصراع أفكاره وطموحه الدّائم لتحقيق الحياة التي يحلم بها، ومن هنا فعندما يتصاعد التّباين بين رغبة الكاتب، ورغبةشخوصه، تتفجّر الطّاقةالكامنة لخلق المزيد من الصّراعات.

من المفروض في عالم الإبداع القصصي،أنّ الكاتب هو من يتحكم بمجرى الأحداث والشّخصيات، وليس العكس، ولكن في القصة يعرض الكاتب لجانب ممّا يكابده في رحلةالكتابةالشاقة، يقول:" لقد وجد ضالته الجديدة... بطله الجديد طالب حقوق، طويل القامه مكتنز الجسم، يبتسم مع كل كلمة ويشير بيده إلى كلّ همسة، بينما صديقته تظلّ صارمة الملامح ، جديّة..

سأحاولأن أجعل من قصة حبّهما قصة عابرة.. هذا الشّاب لا يصلح أن يكون فارس أحلام هذه الفتاة.

ابتسم الشّاب الحقوقي وأظهر وداً مع أنّه يغلي في داخله... وهكذا هكذا أمره الكاتب..أمره أن يحكم ضد رغباته، وأن يكون قاضياً عادلاً، يهجر حبّه لأجل مصلحه الأسرة..

رفع الشّاب يده محتجاً –لا يمكن يا أستاذ– لا أريد أن أكون عادلاً كيف إذاً ابني مستقبلي؟! مالي والآخرين... أريد أن أحبّ، واشتري سيارة"[44] هذا الصراع المحتدم بين العالم المثالي الذي يؤمن به الكاتب إيمانا مطلقاً،و العالم الواقعي، يجعله يتصارع مع شخوصه التي تريد أن تحيا حياة مرفهة، وترفض حياة التّقشف والتّعفف التي يريد الكاتب أن يقحمها بها ، ولعلّ ذلك إنّما يعكس صراعاً داخليّاً يعاني منه المبدع، من جهة يميل إلى المثل الأعلى، ومن جهةأخرى يعلم تعاسة هؤلاء الأشخاص المثاليين،وصعوبة ظروفهم.

[43]عبود، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، ص٢١

[44] عبّود، أنيسة، المصدر السابق، ص٢٤

"وإذيعي الفنّان الأصيل عالمه الدّاخلي الذي ينبغي له أن يعبّر عنه ، والمواد الخارجية التي يحوزها، فإنّه يمكنه بكل وعي أن يستخدم المادة ليعبّر عن الاستيهام،إنّه يشاطر العصابي جميع صعوبات الاكتئاب غير المحلول، والتّهديد المستمر بانهيار عالمه الخارجي، ولكنّه يختلف عن العصابي، بمعنى إنّه قادر أكثر منه بكثير على احتمال الحصر والاكتئاب" [45]

ولكنّ الكاتب هنا لم يستطيع أن يرمّم الآثار التي ولدّها استغراقه الكامل في أعماله الفنيّة، وشخوصه الوهمية كبقيه المبدعين، ربّما لأنّهيستغرق فيها استغراق المخترع في تجاربه ، إنّه يتوحّد مع العوالم التي يرسمها، بالطّريقة التي تجعله عاجزاً عن مواجهتها ، يمتد الدّمار الذي يحيط بهذه العوالم، حتى تكاد تفتك به، على الرّغم من أنّه خالقها ومبدعها ، وانطلاقاً من هذه الفوضى ، وهذا الدّمار يقف المبدع على حافة الجنون، توصلنا القصّة رويداً رويداً لنعاين المقولة التي تجمع بين الجنون والإبداع ، ونقف متأملين وواثقين أنّ هذه المقولة لم تكن عبثية في يوم ما.

ومن هنا يمكننا القول: إنّ مجموعة(حريق في سنابل الذاكرة)، قد قدمت تجربة سردية، تتجاوز حدود الحكايةالتّقليدية لتغدو رحلة بحث في أعماق الذّات الإنسانية، حيث تحوّل الحوار الداخليّ إلى مرآة عكست صراع الإنسان مع ذاته ومع العالم ، وربّما تكمن المفاجأة في المجموعة أنّ هذا العالم المليءبالغرابة والاضطراب ليس بعيداً عنّا ، وإنّما هو موجود في أعماق كلّ منّا. كما أنّ التّركيز على الدّاخل النّفسي قد أتاح للشخصيات– ولا سيّما الشّخصيات الأنثوية– الإحاطة بمختلف الأبعاد لاجتماعية والنفسيّة، حيث بدت الشّخصيات مأزومة قلقة تعيش حالاً من الاضطراب والقلق ، نتيجة عجزها عن التأقلممع الواقع الذي بدا بالنسبة إليها واقعاً شديد السطوة والبطش.

أهم النّتائج :

–أدّى توظيف الحوار الداخلي إلى تفكيك البناء التقليدي للحكاية، ممّا أسهم في تحرير الدّلالات السّرديّة، وفتح النّص على تأويلات متعددة تعكس عمق التّجربة الإنسانية التي تعالجها القصص.

–أسهم الحوار الدّاخلي في قصّة(الخردل) في تعميق البعد النّفسيّ ، وإبراز الحالة النّفسيّةالمأزومة للشخصيّة، ممّا جعلها تبدو شخصيّة متشظيّةومضطربة.

– إنّ تدفق الأفكار والهواجس ، وتداخل الشّخصيّات الوهمية في قصّة (وجوه في الغرفة الضيقة) قد منح القصة طابعاً غرائبيّاً، عكسحال الألم والجهد الذي يكابده المبدعأثناء عملية الإبداع .

[45]مجموعة مؤلفين، النّصعيد دروب الإبداع، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٠٧

–تعددت الطّرائق التي سلكتها الشّخصيات في سبيل الحصول على ذات مستقلة، ففي قصّي(الخردل، ورجوع)، كان القتل الوهمي لجميع الشّخصيّات المستبدة، أمّا في قصّة الظّل، فكان اجتماع الفتاة في مرحلة المراهقة، وفي مرحلة الشّباب، بطريقة غريبة، ومن هذا المنطلق فقد تلاشى اهتمام القاصّة بالسّمات الخارجيّة المميزة للشخصيّة، على حساب عالمها الذّهني، وعلى الرّغم من أنّ ذلك جعلها تبدو مهشّمة، وبلا ملامح، إلّا أنّه– في الوقت ذاته– أكبسها بعدها الواقعي، الذي جعلها تحاكي في كثير من المواقف ما يجري في الواقع.

المراجع والمصادر:

• ابن منظور، ابو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، لبنان،ط٣، ١٩٩٤

- –تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصّديق بو علّام، دار شرقيّات، القاهرة، ١٩٩٤
- حجازي، مصطفى ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور)، معهد الإنماء العربي، ط٤، ١٩٨٦.

- –روبنسون، أندرو، العبقرية، ترجمة: رحاب صلاح الدين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ٢٠١٤

- –ريد، هربت، طبيعة الشّعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، وزارة الثّقافة، دمشق،١٩٩٧

- –زيعور، علي، الأحلام والرّموز(أدلة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصيّة والاضطرابات النّفسيّة والفكر) ،دار المناهل، لبنان،ط١، ٢٠٠٠.

- عبد الحميد، شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد٣٨٣، يناير، ٢٠١٢.

- عبّود، أنيسة، حريق في سنابل الذّاكرة، دار الحصاد، حمص، سورية، ١٩٩٤.

- –فراي، نورثروب، الخيال الأدبي، ترجمة: حنّا عبّود، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٥
- –فرويد، سيجموند، ، الحبّ والحضارة والموت، ترجمة: عبد المنعم الحفني، دار الرّشاد، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.
- القزويني، زكريا، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مطبعة المعاهد، القاهرة، د.ت.
- قسومة، الصّادق، باطن الشّخصيّة القصصيّة (خلفياته وأدواته وقضاياه)، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٨ .
- كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- لوغال، أندريه، القلق والحصر، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثّقافة، ١٩٨٨.
- –محمود، إبراهيم ، الصّائد الخفي (جدل الصّامت في حوارات نبيل سليمان)، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ٢٠١٠
- مجموعة من المؤلفين، علم الصّراع، ترجمة: إبراهيم استنبولي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١٣.
- مجموعة مؤلفين، التّصعيد دروب الإبداع، ترجمة: إبراهيم استنبولي، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٦.
- همفري، روبرت، تيّار الوعي في الرّواية الحديثة، ترجمة: محمّد الرّبيعيّ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠
- يونغ، كارل:

– الإنسان ورموزه(سيكولوجيا العقل الباطن)،ترجمة: عبد المنعم ناصيف، دار التّكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢

–الإنسان يبحث عن نفسه، ترجمة: سامي علّام، دار المدى، العراق، ١٩٦٦.

الآلات الموسيقية الوترية في العصر المملوكي (648_ 923هـ/ 1250_ 1517م)

الدكتور عماد حنّا ديب

الملخص

تطور علم الموسيقا في الحضارة العربية الإسلامية كسائر العلوم الأخرى، وكان العصر المملوكي (648_923هـ/ 1250_1517م) من أهم عصور تلك الحضارة؛ نظراً لاستمراره لأكثر من قرنين ونصف من الزمن في مصر وبلاد الشام اللتين كانتا من أرقى بلدان العالم علماً وأدباً.

تناول هذا البحث التعريف بأهم الآلات الموسيقية الوترية التي استخدمت في العصر المملوكي، والتطورات التي طرأت عليها في ذلك العصر الذي تميز بأنه عصر الانتصارات والاحتفالات.

كلمات مفتاحية: العود_ القانون_ الجنك_ الرباب_ الكمنجة_ الطنبور_ الموسيقا_ الوترية.

Stringed Musical Instruments in the Mamluk Era

(648-923 AH / 1350-1517 AD)

Abstract

The science of music developed in Arab-Islamic civilization, like other sciences. The Mamluk era (923-648 AH / 1250-1517 CE) was one of the most important periods of that civilization, given its continuation for more than two and a half centuries in Egypt and the Levant, which were among the most advanced countries in the world in science and literature.

This research addresses the most important stringed musical instruments used in the Mamluk era and the developments that occurred to them during that era, which was characterized as an age of victories and celebrations.

Keywords: Oud, Qanun, Harps, Rabab, Violin, Tanbur, String, Music.

_مقدمة:

وصف البعض العصر المملوكي (648_ 923هـ/ 1250_ 1517م) بعصر الانحطاط والضعف في مجالات الحياة الثقافية والفكرية كافة، وأن الإنتاج الفكري في ذلك العصر تقليدي وجامد، ويكاد يخلو من الإبداع(الفاخوري، 1987م؛ ضيف، 1987م)، وهو حكم جائر غرضه إلقاء ستار مظلم على هذا العصر، ليحجب حقائقه العلمية عن أنظار المعاصرين، وعلى الرغم من أن الغزو المغولي قوّض أركان الحضارة في بغداد، لكن هناك مدناً عربية أخرى متعددة مثل حلب، ودمشق، والقاهرة، وقرطبة، أخذت منذ القرن الرابع الهجري _العاشر الميلادي_ تزاحم بغداد بقوة في رفع لواء الحضارة العربية الإسلامية(ضيف، 1987م).

وقد اشتهر العصر المملوكي في مصر وبلاد الشام بتطور شتى العلوم والفنون، وكانت الموسيقا والغناء من أهم الفنون التي شغلت حيزاً واسعاً من الحضارة العربية في عصر المماليك، عصر الضرب والحرب، فالضرب على آلات الطرب لم توقفه طبول الحرب، ولا جيوش جرارة في ذلك العصر بلا موسيقا عسكرية، تستنفر الهمم، وتبعث الجرأة، وتدفع الجنود بقوةٍ وعزيمةٍ إلى ميدان القتال، ولا احتفال بنصرٍ، إلا وكانت تدق البشائر في مصر والشام لتعزف لحن ذلك النصر، فإذا كان هذا حال الجيوش فكيف هو حال عامة الناس، الذين لم يتركوا مناسبة تمرّ إلا وأقاموا فيها الحفلات، التي كان يدعى إليها أرباب الموسيقا والغناء والرقص، والمخايلون الذين يلعبون بخيال الظل، أما مجالس الطرب التي كان يقيمها السلاطين والأمراء في قصورهم ومتنزهاتهم فقد فاقت الوصف، من كثرة الطرب، وشدة القصف، إذ كان يدعى إليها الناس، فيأكلون ويشربون ويطربون، ولا يبرحون المكان حتى انتهاء الحفل الذي قد يستمر أياماً أو أسابيعَ أو حتى شهوراً(ابن إياس، 1960_ 1975م؛ البقلي، 1984م).

وكانت الآلات الموسيقية ركن أساسي لقيام الحفلات في العصر المملوكي، فلم تكن تقام مناسبة شعبية أو سلطانية؛ عامة أو خاصة؛ إلا وتخللها العزف على آلات موسيقية وترية أو آلات إيقاعية، وآلات نفخ وزمر، ولم تشتهر مغنّية بنظر السلاطين والعامة إلا إذا اتقنت العزف على آلة موسيقية ما، لا سيما الوترية منها(عبد العزيز، 1980م)، ولأن العصر المملوكي اتصف بازدهار هذه الفنون كان لا بد من البحث فيها ودراستها وتسليط الضوء عليها، لتعريف القراء بها كمادة مثيرة وممتعة، ولأن هذا

البحث لا يتسع لمعالجة تلك الفنون؛ فقد تم تناول الآلات الموسيقية الوترية منها؛ على أمل دراسة باقي الفنون والصناعات في دراسات أخرى.

_إشكالية البحث:

تتجلى إشكالية البحث في الإجابة على أسئلة عدّة، منها

_ ما هي الآلات الموسيقية الوترية التي استخدمت في العصر المملوكي؟ وما هي التغيرات والتعديلات التي طرأت عليها؟

_ كيف صور الأدب المملوكي الآلات الموسيقية؟

_أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بأنه يشكل مادة علمية قيمة، بالنسبة للباحثين المهتمين بتاريخ الموسيقا، وصناعة الآلات الموسيقية الوترية في الحضارة العربية الإسلامية.

_أهداف البحث: يهدف البحث إلى تبيان دور الآلات الموسيقية الوترية في العصر المملوكي، وأهميتها، وصناعتها، وتقديم وصفي لها استناداً لما ورد في آداب ذلك العصر.

_منهج البحث: إن المنهج الذي تم الاعتماد عليه لإنشاء هذا البحث هو المنهج التاريخي، إذ يتناول دراسة المادة العلمية التاريخية من المصادر والمراجع ذات الصلة المباشرة والوثيقة بمشكلة البحث، واتباع الاستقراء والاستنتاج، وتحليل المعلومات ومقارنتها، بغية تشكيل صورة واضحة عن دور الآلات الوترية في الموسيقا التي كانت سائدة أيام المماليك، بهدف الاقتراب قدر الإمكان من الحقيقة التاريخية.

أولاً_ لمحة الآلات الموسيقية في العصر المملوكي:

لقد اهتم الناس بأنواع الموسيقا في العصر المملوكي اهتماماً كبيراً، ومما جعل لها أهمية كبيرة تشجيع السلاطين للموسيقيين وإغداقهم عليهم(عاشور 1992م)، وليس من الغرابة بمكان أن ترد أسماء آلات موسيقية متنوعة ومتشعبة، خاصةً أن العصر المملوكي هو عصر الجاه والسلطة، والترف والبحبوحة، والاحتفالات والأفراح(البقلي، 1984م)، لكن من المؤسف أن معظم المصادر التي تحدثت عن الموسيقا في ذلك العصر لم تكن متخصصة، وإنما مرت عليها مروراً عابراً، ومع ذلك فقد وردت أسماء كثيرة لآلات موسيقية استخدمت في ذلك العصر، وقد ذكر صاحب كتاب كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب أسماء سبع آلات أساسية، وآلات أخرى اشتقت منها أو صنعت على منوالها، مثل:

1- العود: ومنه استخرج القبز التركي وهو شبهه.
2- القانون: وقد استخرج منه السنطور _السنطير_.
3- الجنك: وهو أعجمي، واستخرج منه الجنك المصري وهو من نوعه.
4- الطار: ومنه استخرج الدف وهو عوضه.
5- الشبابة: استخرج منها الموصول وهو من جنسها.
6- الرباب: واستخرجت منها الكمنجة.
7- الشعيبية: ولم يستخرج منها شيء(كشف الهموم 1984م).

أما الحلبي فقد عدد في رسالته الموسيقية المسماة بلوغ الأوطار في بيان أسماء ترنيم الأطيار، سبع آلات أساسية في الطرب وهي العود، الناي، القانون، الكمنجة، الجنك، الموصول، وطبقات الزمر، أما بقية الآلات فهي توابع تتشابه (الحلبي 1891م).

وابن خلدون قد ذكر في مقدمته آلات النفخ والآلات الوترية، فآلات النفخ هي:
1_المزمار: ويسمونه الشبابة.
2_الزلّامي: وهي من جنس المزمار.
3_ البوق: وهو أيضاً من جنس المزمار.

أما الآلات الوترية فهي:
1_البربط (العود)، 2_الرباب، 3_القانون(ابن خلدون، 2001م).

وقد قال ابن نباتة في كتابه سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون: ((فأما الأوتار والأنقار فإشارات إلى الآلات المطربة الملهية من العيدان والدِّففة وما أشبه ذلك))(ابن نباتة، 1963م، ص236).

ولم يذكر أحد من المؤرخين المعاصرين الآلات التي ابتدعت في عصر المماليك، ولم يكتبوا بشيء من التفصيل، ولكنهم ذكروا الموسيقا على نحو من الإجمال الذي يعطي القارئ أسماء تلك الآلات الموسيقية التي استخدمت في عصر المماليك، بحيث لا يكاد يجد الباحث من بينها اسماً غريباً لآلة لم

تكن من قبل، لكن هذا لا يعني أن الآلات الموسيقية كانت بحجمها وهيئتها، وأن عصر المماليك على امتداده الزمني لم يضف إليها شيئاً جديداً(البقلي، 1984م).

والمختار من كل هذه الآلات وأطيبها نغمةً أربع آلات، وهي العود، والقانون، والجنك، والدف(عبد العزيز، 1980م)، وقيل: ((العود أجلّها خطراً وأوقعها في القلوب أثراً))(الغزولي، 1982م، ج1، ص236؛ النواجي، 1922م، ص179).

والملاحظ مما سبق أن الآلات الموسيقية في العصر المملوكي كانت ثلاثة أنواع: الآلات الوترية، وآلات النقر والقرع، وآلات النفخ.

ثانياً_ الآلات الموسيقية الوترية في العصر المملوكي:

1- العود

لم يكن موسيقيو العرب أو المستعربين بعيدين عن صناعة العود، وعدّ بعضهم الفارابي (ت339هـ/ 951م) أول من قام بذلك، في حين رأىَ آخرون أن الفارابي صنع العود معشراً _بعشرة أوتار_، أي أن العود كان موجوداً قبل الفارابي، لكن هذا الأخير زاد عليه أنغاماً وأتقنه(كشف الهموم 1984م؛ الخلعي، 2012م؛ عبد العزيز، 1980م)، إذ إن منصور زلزل (ت174هـ/ 791م) كان أضرب أهل زمانه بالعود(رزق، 2012م)، وكان يزلزل الدنيا حين يضرب على العود، ومعه إبراهيم الموصلي (188هـ/ 804م) يغني بحضرة الخليفة هارون الرشيد، وقال عنه ابن منظور: ((زلزل أول من أحدث هذه العيدان الشبابايط، وكانت قديماً على عمل عيدان الفرس فجاءت عجباً من العجب))(ابن منظور، 1927م، ص117)، ومهما تعددت الروايات حول أصل العود، فالعيدان الأعجمية قليلة، ومتباينة المقادير وليس لها حد معروف(ابن الطحان، 1976م).

وقد ورد أن أوتاره ركبت على طبائع الوجود الأربع(الحلبي 1891م)، النار والتراب والهواء والماء، وهذا الترتيب للأوتار كان قبل العصر المملوكي بكثير(النويري، 2004م).

إذاً فأوتار العود عددها أربعة، وهي الزير، ثم المثنى، ثم المثلث، فاليم _الأبح_، والجدير بالذكر أن بعضهم كانوا يشدون للعود وتراً خامساً(ابن الطحان، 1976م).

ولا يشك في حسن صوت العود، وروعة أدائه، وجمال نغمته، وأهميته في مجالس الطرب المملوكية، إذ قال العمري في العود: ((آلةٌ لا يضرب بها إلا مجيد، ولا تكون إلا بين صدر وجيد، يسر وقد وُتِر، ويطلق وهو في قبضة اليد قد أُسر، كأنما علمته الحمائم أصواتها حين نشأت في الدوح، وألقتها عليه فنقلها إلى الغناء من النوح، كم عمّر مجالس السرور وهو في مثل الحرب، وأطرب وهو في تقييد وضرب، ماس رطيباً، وطاب ولا غرو للعود إذا نفخ طيباً))(العمري، 1894م، ص215).

وقد شاع استخدام العود كآلة مطربة في العصر المملوكي، وكثيراً ما ذكر لقب عوّاد، أو عوّادة، وكثيراً ما تَغنى الشعراء بالعود تارةً، وبمن يعزف عليه تارةً أخرى، فها هو أحد الشعراء الذي لم تفصح المراجع عن اسمه، قد وصف جارية تعزف على العود فقال:

وكأنه في حُجْرِها ولدٌ لها ضَمَّتْهُ بين ترائبٍ ولبانِ
أبداً تدغدغُ بطنَه فإذا هفَا عركَت له أذناً من الآذانِ(النويري، 2004م، ج5، ص120)

والعود في العصر المملوكي كان أفخر آلات الطرب، وأرفعها قدراً، وأطيبها سماعاً، حتى أنه قيل له: ((هل يسمع أحسن منك؟ فقال: ((لا))، وأمال رأسه إلى خلفه فهي ممالة لأجل ذلك))(القلقشندي، 1914م، ج2، ص143؛ العنزي، 2010م، ص370).

وهو آلة من الخشب جوفاء، على شكل قطعة من الكرة(ابن خلدون، 2001م)، له عنق، ورأسه ممال إلى خلفه، وكانت تسميه العرب المِزْهر(القلقشندي، 1914م)، وهو محدوب الظهر، أرسح البطن، له أربعة أوتار، إذا حركت لم يسمعها أحد إلا حرك أعطافه وهز رأسه (ابن عبد ربّه، 1983م)، وسبب ذلك أنه الآلة الكاملة الوافية لجميع النغمات، وهو مركب على حركات نفسانية، حيث جعلت أوتاره بإزاء الطبائع البشرية، وقال ابن نباتة: ((قد جعلت أوتاره أربعة بإزاء الطبائع البشرية، فالزير المِرَّة السوداء، والمثنى بإزاء الدم، والمثلث بإزاء البلغم، واليم بإزاء المِرَّة الصفراء، فإذا اعتدلت أوتاره المرتبة على ما

يجب جانست الطبائع، فأنجبت الطرب، وهو رجوع النفس إلى الحالة الطبيعية دفعةً واحدةً))(ابن نباتة، 1963م، ص263)، لأن هذه الطبائع منها تنبعث الشجاعة والغزل والعفة والحلم، فيلزم الزير القسوة والإقدام، والمثنى الطرب والسرور، والمثلث الجبن، واليم الحزن(ابن الطحان، 1976م).

وقال بدر الدين العيني: ((طبائع الإنسان أربعة حارٌ رطبٌ، وحارٌ يابس، وباردٌ رطب، وبارد يابس، فكذلك أوتار العود، زيرٌ، وقريب من الزير، وبمٌّ، وقريب من اليمّ، فالزير كالبارد اليابس، والقريب منه كالبارد الرطب، واليمّ كالحار اليابس، والقريب منه كالحار الرطب، فكذلك ترى طبائع الإنسان في السماع فمنهم، يميل إلى الزير، ومنهم يميل إلى اليمّ))(العيني، 1998م، ص116).

وبالنسبة لصناعة الوتر، فلابد من أن يكون حرير الأوتار من الأبريسم([1])، والتحفظ فيها من الاختلاف، فإنها إذا اختلفت تشعث النغم ونبت من السمع وبعث الطرب(ابن الطحان، 1976م) ، وعندما تركب الأوتار على العود يجب أن يكون الزير وزناً، والمثنى وزن الزير وزيادة الثلث، والمثلث وزن المثنى وزيادة الثلث، واليم وزن المثلث وزيادة الثلث(ابن الطحان، 1976م؛ المهدي، 1982م)، وقد أورد الأرموي في كتاب الأدوار الذي كتب في العصر المملوكي، كيفية تسوية أوتار العود لاستخراج الأدوار منه، فقال: ((التسوية المشهورة في هذه الآلة هي أن تجعل نغمة مطلق كل وتر مساوية لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه، وعدد الدساتين([2]) التي تحدّ أماكن النغمات على الأوتار سبعة))(الأرموي، 1986م، ص18_ 67).

([1]) الأبريسم: ذكر ابن الطحان أنه الحرير المختار السالم من العقد والغلظ والرقة، وأيضاً ابن منظور ذكر أنها كلمة معرّبة، وربما هو الحرير الذي لم يغزل بماء ساخن، ابن الطحان: (حاوي الفنون)، ص103؛ ابن منظور: (لسان العرب)، مج1، ج4، ص257؛ المهدي: (مقامات الموسيقا)، ص93.

([2]) الدساتين: كلمة فارسية عربها العرب، فأطلقوا عليها العتب، وهي حدود النغم على الأوتار، ومنها تخرج الأنغام، وهي المجنب، والسبابة، ووسطى الفرس، ووسطى العرب، والبنصر، والخنصر، وزلزل، وتكون علامات على ساعد الآلات تدل على مخارج النغم مدار الألحان، أبو طالب: (كتاب الملاهي)، ص50، (حاشية70,71) ابن الطحان: (حاوي الفنون)، ص100، 101.

أما أسماء وأصناف العود فهي كثيرة، منها البربط، والعود، والمزهر، والوزن، والكران، وثعلب، والعرطبة.

ومن أصوات العود: بظ _يبظ_ إذا تحركت أوتاره، والطرق: ضرب من أصواته(عبد العزيز، ، والطنطنة: صوته (الأرموي، 1986م)، ويقال: ((عود هزج)) أي متقارب الضرب(عبد العزيز، 1980م)، وصوت النغم في العود إنما يحدث نتيجة اهتزاز الأوتار، وتموج الهواء حولها، حيث تدخل الموجات عبر منافذ _في الوسط_ إلى تجويف العود، لتدور وتخرج من حيث دخلت فيحدث الهواء دوياً(ابن الطحان، 1976م؛ العيني، 1998م)، أما طبقة العود فهي الرخيم(الحلبي 1891م).

كما نُعت العود في العصر المملوكي بسلطان الطرب، فإذا مسك أحد من الناس العود وجسه بيده جساً، ثم ساواه على الوضع، وضرب به على الضرب المفهوم بالعمل المقسوم، حتى يوافق ضربه ضرب العروق الساكنة أو المتحركة التي في جسد ابن آدم، حنّت تلك العروق إلى ذلك السماع الطيب، وانجذبت إليه جميع الأعضاء، فلا يبقى فيه عرق ولا عضو ولا مفصل إلا دخله الطرب، لأن العود أقرب إلى الطرب من جميع الآلات كلها، فهو سلطان الطرب(عبد العزيز، 1980م).

يضاف إلى ذلك أن في سماعه نفعاً للجسد واعتدالاً في المزاج، فهو يرطب الدماغ ويرزن العقل، وهو غذاء الأرواح، ويجلب الأفراح ويذهب الأتراح، وينعش القلوب ويجلي الكروب(الخلعي، 2012م).

وأصح الأعواد هو العود المحكم، وقد اختلفت الآراء حوله، فمنهم من قال: ((إنه العود المفكك الذي يفرد ويجمع))(كشف الهموم 1984م، ص139)، أي أنه يتألف من عدة قطع سهلة الفك والتركيب، فإذا جُمِعَتْ أجزاؤهُ أصبح عوداً كاملاً من غير نقصٍ، تُشَدُّ أوتاره على وجهه بشكل متناسق، وهذا العود صُنع للملوك والسلاطين لأجل خفته، فإذا كانوا في سفر، حُمِلَ العودُ معهم مفككاً قطعاً متفرقة، وإذا استقروا في مكان جُمِعَ لهم من غير عناءٍ، ثم يضرب عليه بحضرتهم.

وقال آخرون: ((إنه العود الذي خفَّ خشبُه، ورقَّ طربه، وقلَّت أوتاره، واستوى دوره ومداره))(كشف الهموم 1984م، ص139؛ عبد العزيز، 1980م، ص123_124).

وقد وصف الشعراء العود منذ كان خشباً أخضر فمنهم من قال:

وعودٍ له نوعان من لذّةِ المُنَى فَبُورِكَ جانٍ يجتنيه وغارسُ
تَغنّتْ عليه وهو رطبٌ طيوُرها وغنَّتْ عليه قينْةٌ وهو يابسُ

ومن قال أيضاً:

جاءَتْ بعودٍ تُتَاغيه فيسعدُها انظرْ بدائعَ ما تأتي به الشجرُ
غنّت عليه ضروبُ الطيرِ ساجعةً حيناً، فلما ذوى غنّى به البشرُ(ابن خلكان، 1977م، ج5، ص348)

ولم يفت أدباء العصر المملوكي وصف شمائل العوّاد نفسه، إذ قال الأديب شمس الدين النواجي:

فُتِنْتُ بِحُسْنِ عوَّادٍ بديعٍ مليحِ الشكلِ معشوقِ الشمائلْ
يحركُ عودَه فينا بلطفٍ فيقتلنا بأطرافِ الأناملْ (ابن إياس، 1960_ 1975م ج2، ص325)

وكلما خف خشب العود، كان أصلح وأجود، وأطيب نغمةً(عبد العزيز، 1980م)، وذكر الغزولي والنواجي أن العود: ((يؤخذ خشبه، فيشقق ويرقق ويلصق، ثم يعلق عليه هذه الأوتار، وتحركها الحسناء الجارية، فينطق بأحسن من وقع القطر في البلد القفر))(الغزولي، 1982م، ج1، ص231_ 232؛ النواجي، 1922م، ص180)، وكان المتقدمين في صناعته، يختارون خشبه من بين أربعة أنواع سليمة، تعد أطيب للآلة وأطرب، وأقوى حساً وأصبر للعمل، وهي خشب الزان، والدردار، والشربين، والجوز، وإذا تعذر الحصول على أيٍّ منها، استعاضوا عنها بأنواع أخرى، أقل جودة، ولا يمكن أن تحل محلها في المظهر أو العمل(عبد العزيز، 1980م).

2- الجنك:

والراجح أن الجنك آلة أعجمية الأصل، إذا قال العمري عن الجنك: ((وأحدث فأحدث الطرب، واختص العجم منه بما لم يعهده العرب))(العمري، 1894م، ص215)، وحُكي أن أول من صنعه هو شهريار بن خاقان، وسماه جنك ويعني آلة تفسير، وبالفارسية زخم، لأن له زخم عظيم إذا ضرب به، ولحسّه دوي إذا اشتدت أوتار(كشف الهموم، 1984م).

والجنك من الآلات الموسيقية التي شاع استخدامها في العصر المملوكي(العنزي، 2010م)، وقد عرف القلقشندي الجنك بقوله: ((وهو آلة محدثة، طيبة النغمة، لذيذ السماع، يقارب العود في حسنه، وشكله مباين لشكل العود، ورأسه ممال إلى أسفل، يقال أنه قيل له: ((هل يسمع أحسن منك))، فقال: ((نعم))، يريد العود))(القلقشندي، 1914م، ج2، ص144).

والجنك على نوعين، الأول أعجمي _الصنج وهو القديم_، والثاني مصري وهو المحدث(كشف الهموم، 1984م؛ فامر، 1989م)، والفرق بينهما أن الجنك الأعجمي له وجه واحد، أي أنه يتألف من إطار_ محيط – خشبي فقط، ولا يوجد سطح خشبي في وسط الإطار، مما مكن العازف من الضرب عليه من الناحيتين حيث لا يوجد ستر بين أوتاره.

أما الجنك المصري فله وجهان، وفيه دفة من خشب حائزة بين أوتاره، ولهذه الدفة ثلاث فوائد، أولها أن هذه الدفة تزيد من تماسك الخشب ومتانته، وتزيد من عمر الآلة، وثانيها أنها تستر يد الضارب عن أعين الناظرين، فيرى من جانب ولا يرى من جانب آخر، وثالثها بأن إيقاع الخشب إذا طرق عليه الوتر يعطي رنة، لا تسمع له في الجنك الأعجمي، لأن اهتزاز الوتر يكون على الفراغ(كشف الهموم، 1984م؛ عبد العزيز، 1980م).

والراجح أن هذا التعديل للجنك تم بمصر في العصر المملوكي، إذ قال العمري: ((هو آلة محدثه، وضمت من الجنك ما طال عنقاً، وطاب عبقاً.....، لا يبعد من مقاربه فهم، ولا يكون سهم سرور إلا والجنك دونها هو المتصل بالسهم))(العمري، 1894م، ص215)، وقال القلقشندي: ((آلة محدثة))(القلقشندي، 1914م، ج2، ص143)، وأيضاً ذكر صاحب كتاب كشف الهموم أن: ((الجنك المصري له وجهين وهو محدث))(كشف الهموم، 1984م، ص139).

وكثيراً ما ورد مصطلح جنكي أو جنكية في العصر المملوكي، ونالوا حظهم من الشعراء الذين تغنوا بروعة الجنك وطيب نغمته، وحسن الضارب عليه، ومن ذلك ما قاله النور الأسعردي _محمد بن محمد (ت656هـ/ 1258م)_ في جارية جنكية:

لِبنتِ شعبانَ جنكٌ حين تضربُه يغدو بأصنافِ ألحانِ الهوى هازي

لا غروَ إنْ صادَ ألبابَ الرجال بها أماَ تراهُ يُحاكي مِخْلَبَ البَازي(الغزولي، 1982م، ص259؛ النواجي، 1922م، ص203)

والضارب بالجنك يضرب باليمين واليسار، فإذا ضرب باليمين، وأمسك باليسار، سمي ضربه ضرب التمكين، لأن اليمين أقوى من اليسار في الضرب، وأما ضرب اليسار، فسمي بالضرب المعين، لأن اليسار معينة لليمين في ضربها، أما إذا نقل الضارب الجنك من جهة لأخرى، وضرب باليسار وأمسك باليمين، فالحكم بالضرب يتغير، كما تتبدل الأسماء، فيسمى ضرب اليسار ضرب التعيين، لأن اليسار تعين على اليمين، ويسمى ضرب اليمين الضرب المعين، لأن اليسار قد صارت معينة لليمين في ضربها(كشف الهموم، 1984م).

وبالنسبة لأوتار الجنك فلا يُشترط كثرتها أو قلتها، فمنهم من صنع الجنك بمئة وتر، ومنهم من صنعه بأقل من ذلك، وكلما كثرت الأوتار فيه، ازداد حساً وكثر زخمه، وكلما قلت أوتاره، صحت قسمته وبان الضرب فيه، والأصح بينهم الجنك الذي فيه من الأوتار ستين(كشف الهموم، 1984م؛ عبد العزيز، 1980م).

ومن الآلات التي تشبه الجنك: الشلباق، وهي آلة كانت لليونانيين والروم، ولها أربعة وعشرون وتراً، والقيثارة، وكانت للروم، وعليها اثنا عشر وتراً(عبد العزيز، 1980م).

3- **الطُّنْبُورُ:**

لقد تعددت الروايات حول أول من ضرب على الطنابير، فقيل أن أول من ضرب بالطنابير هم قوم لوط، فكان إذا أعجبهم الغلام الأمرد استمالوه بضرب الطنبور(أبو طالب، 1984م؛ ابن الطحان، 1976م)، وكانت الفرس تقدم الطنبور على كثير من الملاهي، كما أن غناء أهل الري وطبرستان والديلم كان بالطنابير(ابن الطحان، 1976م)، كما قيل: ((أول من ضرب بالعود والطنبور والصنج بنو اسرائيل أيام داود عليه السلام))(العيني، 1998م، ص115).

والطنبور من الآلات الوترية المعربة التي استخدمت في عصر المماليك(ابن إياس، 1960_1975م)، وتُجانس العود في استخراج أنغامها من الأوتار(عبد العزيز، 1980م؛ علي، 2010م)، والطنطنة هي صوته وصوت العود(عبد العزيز، 1980م)، والعرطبة هي اسم للطنبور وللعود(ابن منظور، 1984م)، أما شكله فيشبه إلية الحمل، وهي بالفارسية: ((دنَبْ برَه)) فقيل: ((طنبور)) على ما ذكره الجواليقي(الجواليقي، ورقة 47 و)، أما ابن الطحان فقد رأى أن التسمية جاءت من بربرته، فقيل عن العامل به: ((طَنْ برَهْ))(ابن الطحان، 1976م).

وكان للطنبور صنفان: الخرساني، والميزاني _العربي_ أو البغدادي، والأخير يمتاز بطول عنقه، وحجمه أصغر من الخرساني(عبد العزيز، 1980م؛ علي، 2010م)، وعلى الرغم من هذا التباين في الشكل والحجم، إلا أن تركيب الآلة هو نفسه، إذ إنه في كليهما قائمة متشابهة، يشد منها وتران متوازيان، يمتدان على حاملة تقع على وجه الآلة، ومنها إلى ملويين منصوبين على مكانين متوازيين من جانبي الآلة(عبد العزيز، 1980م).

ومما قيل في حسن نغمة الطنبور:

وطُنبورٍ مليحُ الشكلِ يحكي بنغمتهِ الفصيحةِ عندليبا
روى لما ذوى نغماً فصاحاً حواها في تقلبه قضيبا
كذا من عاشرَ العلماءَ طفلاً يكون إذا نشا شيخاً أديبا(ابن خلكان، 1977م، ج5، ص347)

وقال آخر يصف الطنبور:

مُخَطَّفُ الخَصرِ أجوفُ جِيْدُهُ نصفُ سائِرِهْ
أَنطقَتْهُ يدا فتىً فَاترِ اللَّحْظِ سَاحرِهْ
فَجَلا عن ضميرِهِ ما حَوَى في خواطرِهْ(النويري، 2004م، ج5، ص122)

ولعل مجالس الطرب والأنس في العصر المملوكي لم تخلُ من الطنبور(ابن إياس، 1960_1975م).، إذ قال عنه العمري: ((آلة لولاها لما حصل النفاق لدنانير، ولا احتاج الطرب في دخوله إلى دستور الدساتير، حسن موضوعاً، وتفرق كل طرب فيه وجاء مجموعاً))(العمري، 1894م، ص215).

4- السنطير(القانون):

وقيل عن القانون: ((أول من صنعه حكيم من حكماء الروم اسمه قانون))(كشف الهموم، 1984م، ص140)، فسمي به، وكلمة قانون تعني قانون الحكمة، لأنه كان حكيماً عارفاً عنده علم ومعرفة(عبد العزيز، 1980م)، وقيل أيضاً: ((إنما سمي بالقانون لأنه قانون الحكمة وميزانها، وقانون الصنعة هو ميزانها))(كشف الهموم، 1984م، ص140)، والبعض اعتقد أن آلة القانون من صنع الفارابي(الأبشيهي، 1933م؛ الزركلي، 2002م؛ كرد علي، 1983م)، وربما أخذها عن الفرس، فوسعها وزادها إتقاناً فنسبها الناس إليه (الزركلي، 2002م).

والقانون تسمية شامية، أما السنطير فلغةُ المصريين(كشف الهموم، 1984م؛ العنزي، 2010م؛ عبد العزيز، 1980م)، وفي العصر المملوكي كان هناك فرق طفيف بين الآلة المصرية وبين الآلة الشامية، فالقانون مربع الشكل، وليس له رجل زائدة حسب ما ورد في كتاب كشف الهموم وفي مقدمة ابن خلدون(كشف الهموم، 1984م؛ ابن خلدون، 2001م)، أما السنطير فمستوٍ من جوانبه الثلاثة، وفيه رجل زائدة على ما ذكر في كشف الهموم(كشف الهموم، 1984م).

والسنطير قد يقدم أصواتاً ونغماتً شتى، ويعوض عن كثير من الآلات الموسيقية، لأنه أطرب من جميع الآلات، وأطيبها، وأحلاها، وأرقها حساً(كشف الهموم، 1984م؛ العنزي، 2010م؛ فارمر، 1989م).

والعزف على السنطير يعطي رنة وطنانة، لأن أوتاره مثبتة على خشب، كما أن الرنين يعلو ويزداد، إذا وقعت أوتاره على بروج من نحاس أو عظم(عبد العزيز، 1980م)، والسنطير من الآلات التي تعتمد في ضربها على اليد اليمنى، أما اليسرى فتبقى دوماً معينة لليمنى، حيث إن يمين الضارب على السنطير تضرب على الأوتار، في حين أن يساره تقوم بشد الأوتار وإرخائها حسب الحاجة، لتقديم الألحان المطلوبة، والضارب على السنطير سريع الحركة، وقد يضرب باليسار واليمين على الأوتار، فيكتمل الضرب معه(كشف الهموم، 1984م؛ عبد العزيز، 1980م).

وإذا ضُرب باليسار وبطُل باليمين فيتحول السنطير عن موضعه، ويبقى الضرب مقلوباً للأعسر الذي يضرب باليسار، ويشترط أن يكون الخشب تحت حجر الأوتار، ليصعد الطرب ولا يحبس النغم(كشف الهموم، 1984م).

وفيه قال فتح الدين بن الشهيد (ت800هـ/ 1398م):

غَنَّى على القانونِ حتى غدا من طربٍ يهتزُّ عطفَ الجليسِ

فحَنَّتِ الأرواحُ مِنْ شدوهِ إلى أنيسٍ يا لَه من أنيسِ

داوى قلوباً من عليلِ الأسى و كان فيها من هواه رسيسِ([1])

فصاحت الجلاسُ عجباً به يا صاحب القانون أنت الرئيسِ(النواجي، 1922م، ص203؛ ابن إياس، 1960_ 1975م، ج1، ق2، ص500_ 501)

وقال صلاح الدين الصفدي، خليل بن أيبك (ت764هـ/ 1363م):

لي مطرب كملت جميعُ صفاتِه متأدبُ الحركاتِ والتسكينِ

فإذا دعاه لمجلس ندماؤه يأتي و يجلس فيه بالقانونِ(النواجي، 1922م، ص202_ 203)

وقد غالوا في صناعة السنطير حتى كادوا أن يصنعوه من الفضة ومن النحاس، لكن المعدن لم يطاوعهم لثقله، وطاوعهم الخشب لخفته، ثم إن الخشب يعطي ليناً ورقةً، على خلاف المعدن لأن فيه صلابة ورزانة، ويشترط أن يكون في الخشب ثقوب صغيرة كما في العود، لكي يصعد الطرب ولا ينحبس

([1]) رسيس: مصاب بالحمى، ابن منظور: (لسان العرب)، مج3، ص1641.

النغم(كشف الهموم، 1984م)، وأحسن ما صنع منه الخشب من الأنواع الأربعة التي يصنع منها العود، أما أوتاره فتصنع من النحاس(كشف الهموم، 1984م؛ عبد العزيز، 1980م؛ العنزي، 2010م).

فالسنطيرُ فيه رقةً وحلاوة بخلاف غيره، وفيه ميزة بخلاف جميع الآلات، وذلك أنه لو مشت عليه النملة يسمع لها حس بوطء أرجلها عليه، وهو رابع طبقة من الموسيقا حيث قال صاحب كتاب كشف الهموم: ((فإن عدمت الموسيقا عرضناها بالسنطور، وهو رابع طبقة من الطرب اجتمعت فيه أربع طبقات، وهي أربع مراتب، المرتبة الأولى نص الموسيقا ومخرج أنغامها يخرج منه، الثانية العود فيه رقة أوتاره وحلاوة ضربه، الثالثة استوى ضرب الجنك وكان داخله فيه، الرابعة وهو رابعهم وقد حوى معانيهم))(كشف الهموم، 1984م، ص140).

وبالنسبة لأوتار السنطير في العصر المملوكي، فلم تكن تحمد كثرتها أو تذم قلتها، فكلما زادت أوتاره كبر حسه (عبد العزيز، 1980م؛ العنزي، 2010م)، وكلما قلت أوتاره صحت فيه النغمة ورقت، لكن يضعف إحكامها، فإن كان مائة وتر أسقط منها أربعة _وهي القاعدة الأصل_ تبقى ستة وتسعين، تقسم على أربعة أدوار، كل دور يخصه من العدد أربعة وعشرون، تدور على اثنتي عشرة نغمة))(كشف الهموم، 1984م).

هذا ومن فصيلة السنطير: النزهة، والمغنى _عود مقوس_، وكلاهما على ما قيل من اختراع الأرموي صفي الدين عبد المؤمن (ت693هـ/ 1293م)(عبد العزيز، 1980م).

5- الرُباب:

وقد اختلف المؤرخون حول أول من صنع الرباب، فابن الطحان رأى أن الرباب من الآلات الرومية، وتسمى اللورا، ولها ثلاثة أوتار، وأربعة، وخمسة، وستة(ابن الطحان، 1976)، أما العيني فقد عدّ اليونانيين هم أول من ضربوا بتلك الآلة(العيني، 1998م)، إلا أن صاحب كتاب كشف الهموم لم يغفل دور العرب في الموسيقا، وخاصة في ضرب الرباب، فهذه الآلة لطالما بقيت شعار العرب، يلحنون

عليها أشعارهم، ويغنّون قصائدهم، وعدّ أن أول من صنع الرباب هي امرأة من آل طيء، تدعى سعدا بنت عامر العبسي(كشف الهموم، 1984م)، وسبب صناعتها لها، أنها لما فقدت ولدها المحبوب ربيب أو رباب، وصارت تنعيه ليلاً ونهاراً، فقطع أهل الحي لسانها، فلما اشتد وجدها، بذلت شيء كثير من مالها لصناعة آلة تنعيه عليها، فلما اشتهر أمرها بين الناس، وفطنوا لتلك الرباب، صاروا _العرب جميعهم_ يغنّون عليها قصائدهم الجاهلية، والأشعار الحزينة، ويرثون عليها ويبكون، ويغنّون عليها ويفرحون(عبد العزيز، 1980م).

وذكر في كشف الهموم: ((أن أول ما سمعها عنترة بن شداد وهو في البادية قال: ((ما هذه الآلة التي يضرب بها فإني اسمع لها صوتاً حاداً))، فقالوا: ((هو صوت الرباب))، فقال: ((هل هو فيه شيء من أثر الخيل.....))، قالوا: ((نعم فيه من شعر الخيل))، قال: ((لأجل هذا فيه نزقة))(كشف الهموم، 1984م، ص141).

وحتى العصر المملوكي كان أكثر من يستخدم الرباب هم العرب حسب رأي القلقشندي(القلقشندي، 1914م)، كذلك أورد المؤرخ ابن أيبك الدواداري بعض الإشارات في كتاباته، تظهر أن العرب هم من كان يضرب الرباب مع الغناء الحزين(ابن أيبك الدواداري، 1960م)، وفي مصر كانت تسمى رباب الشاعر(المهدي، 1982م).

والرُّباب آلة وترية، كانت تصنع في العصر المملوكي من الخشب، على شكل قطعة من الكرة مجوفة(ابن خلدون، 2001م)، أو نصف بيضوية، ومغطاة بغشاء رقيق من الجلد، ومشدود فوقه الأوتار التي كان عددها في عصر سلاطين المماليك أربعة أوتار(عبد العزيز، 1980م)، وربما عدد أوتار الرباب قد تأثر بالزمان والمكان أو حتى بالعازف، فرباب العرب كان لها وتر واحد، وربما تشبه الرباب التي تشاهد حتى الآن في البوادي الشامية، حيث ذكر القلقشندي أنه: ((مركب عليها خصلة لطيفة من شعر))(القلقشندي، 1914م، ج2، ص144)، وكان الرباب المصري يشد عليها وتران وهي من أقدم أنواع الرباب(عبد العزيز، 1980م).

والضرب على الرباب يتم بواسطة قوس، يصل بين طرفيه وتر من شعر(ابن خلدون، 2001م، القلقشندي، 1914م)، يطلى بالشمع والكندر، ويمرر على الأوتار فيسمع لها حسٌ طيبٌ، ويقطّع الصوت، وتتبدل النغمة، بتخفيف اليد في أثناء تمرير القوس، أو نقله من وتر إلى وتر، واليد اليسرى توقع بأصابعها على أطراف الأوتار فتحدث الأصوات متناسبة ملذوذة(ابن خلدون، 2001م).

ولم يخلُ الشعر في العصر المملوكي من ذكر الرباب، إذ ذُكر أن القاضي شهاب الدين بن فضل الله العمري كتب إلى الأمير الجائي الدوادار يصف مصر فقال:

وحديقةٍ غنَّى الرَّبا بُ لها بتوقيع السَّحاب

فتمايلَت حتى لقد رقصَت على صوتِ الرُّباب(السيوطي، 1968م، ج2، ص212)

كما أن نغمة الرباب تستخرج بقسمة الأوتار الأربعة التي فيها، وإذا اشتدت أوتارها وزعقت، يخيل لمستمعها أن بني آدم ينوح ويعدد، وإذا انحط الطرب، وضرب بها في الطبقة الوطيئة، أطربت مستمعها، وخيل له أنه أحد يفرح ويضحك، ولها صوت إذا اشتد تسمع له زعجة وفيه نزقة، لأن فيها شيء من أسرار الحيل.

وحكم الرباب في الضرب على حكم العناصر الأربعة، فإذا وافق الضرب عليها ضرب العروق الساكنة والمتحركة التي في جسد ابن آدم، وعناصر الكون الأربعة، وصحت القسمة، طُرب مستمعها، وهام بذلك الضرب، وازداد وجده(عبد العزيز، 1980م)، وفي ذلك قال العمري: ((وضرب بالرباب فتذكر زمانه بالحبائب، وأيامه بتلك الربائب.....، وطاب صوته على الترديد، ورق وقلبه من حديد، فلاحت به لأوقات السرور شارقة، وحثت به كؤوس المدام، ولا غرو أن يكون للرباب بارقة))(العمري، 1894م، ص215).

6- **الكمنجة:**

لقد اشتهرت آلة الكمنجة في العصر المملوكي، وهي مشتقة من الرباب، لكنها أطيب حساً وأشجى من الرباب(القلقشندي، 1914م؛ مجهول، 1984م)، وحكمها في ضرب الوترين على خلاف حكم الرباب، أما في ضرب الأربعة فهي موافقة لها، لأن ضربها يكون على حكم العناصر الأربعة، والأوتار

الأربعة خير من الوترين، حيث يقع حكمها على حكم العناصر الأربعة، ولأن الأربعة أحكم في المغنى من الاثنين(عبد العزيز، 1980م).

وصندوق الكمنجة من شروط صناعته في عصر المماليك، أن يكون لطيف القدر في التدوير(القلقشندي، 1914م)، خفيفاً، قليل الثخانة في الخشب، ويكون البخش فيه بالمقدار، لا يوسّع فيه فيبدد الطرب منه، فيجيء طرباً مشتتاً بغير لذة، ولا يضيّق فيه فينحبس الطرب، ولا يصعد منه إلا بالتكليف، ويصير صعباً في عمله(عبد العزيز، 1980م)، وكان يشد على الكمنجة وتران من شعر الخيل، إحداهما وهي الأرق من جهة الشمال، والثانية وهي الأغلظ من جهة اليمين(الخلعي، 2012م).

وكان لابدّ لضارب الكمنجة من معرفة أمرين، الأول هو معرفة الأنغام، ومدارها على الآلة، وتلحين الأشعار وترتيبها على المغنى، والثاني هو العمل بالآلة وتوفيقها على الأنغام الدائرة على دائرة الطرب(كشف الهموم، 1984م)، وقسمة تفريقهم ومخرجهم من نفسها، حتى تصح القسمة ويكتمل الضرب(عبد العزيز، 1980م).

ومن أجمل ما قيل في الضرب عليها في العصر المملوكي، ما ورد عن ابن حجر العسقلاني أنه أنشد جارية تلعب بالكمنجة، فقال:

ما بَالَها هجرت و كم مرّ لي منها الرضى في سالف الأعصار

وقضيتُ منها إذ شدَتْ بكمنجةٍ ما بين سالفِ نغمةٍ أوطار(الغزولي، 1982م، ج1، ص259؛ النواجي، 1922م، ص203) ([1])

وكما اشتقت الكمنجة من الرباب، فهذه الآلة تطورت أيضاً وأطلق عليها الكمان، وظهرت في أوربا باسم الفيولا في أواخر القرن السادس عشر(رزق، 2012م؛ المهدي، 1982م)، وربما كانت قد دخلت الكمنجة أوربا عن طريق الأندلس(عبد العزيز، 1980م).

([1]) الغزولي: (مطالع البدور)، ج1، ص259؛ النواجي: (حلبة الكميت)، ص203.

وعلى الرغم من أن معظم الكتابات التي تناولت فن الموسيقا في العصر المملوكي كانت ذات طابع أدبي؛ إلا أنها على ما يبدو ساهمت بشكل كبير في سد بعض الثغرات التاريخية، إذ لم تخلُ الشام ومصر طيلة ذلك العصر من المؤلفين في هذه الفنون، ومن الذين ألّفوا في فن الموسيقا في العصر المملوكي كان الأرموي (عبد المؤمن بن أبي المفاخر ت693هـ/ 1294م) صاحب كتاب ((الأدوار في الموسيقا))، وجمال الدين المعروف بابن منظور (محمد بن مكرم ت711هـ/1311م) صاحب كتاب ((مختار الأغاني في الأخبار والتهاني))(ابن منظور، 1927م؛ فارمر، 1989م)، وابن الأكفاني، (محمد بن إبراهيم ت749هـ/ 1348م) الذي ألف كتاب ((إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد))، وكانت أشبه بدائرة معارف خصص فيها فصلاً للموسيقا (ابن الأكفاني، 34؛ فارمر، 1989م)، والشيخ شمس الدين ابن كُرّ(محمد بن عيسى ت763هـ/ 1362م)، وهو مؤلف كتاب: ((غاية المطلوب في علم الأنغام والضروب))(الصفدي، 1991م؛ فارمر، 1989م) ، وابن الطحان (محمد بن الحسن) الذي عاش في القرن الثامن الهجري _الرابع عشر الميلادي_ ووضع في علم الموسيقا كتاب ((حاوي الفنون وسلوة المحزون))، وجمال الدين المارديني (عبد الله بن خليل ت809هـ/ 1406م) وكتب ((مقدمة في علم قوانين الأنغام))، و((أرجوزة في شرح النغمات))، والمقريزي (أحمد بن علي ت845هـ/ 1441م) الذي ألف كتاب ((إزالة التعب والعناء في معرفة أحوال الغناء))؛ وكثيرون غيرهم ممن اهتموا في هذه الفنون وكتبوا عنها (فارمر، 1989م).

_خاتمة:

يُستنتج مما سبق إنّه على الرغم من قلة المصادر والمراجع المتخصصة في فن الموسيقا وآلاته على زمن المماليك؛ إلا أن كتب الأدب أفاضت في وصف تلك الآلات، وتفردت في الحديث عن

صناعة الموسيقا والغناء، والعازفين والمغنين، وأشهر الآلات الموسيقية التي ضربوا عليها، سواء كانت آلات وترية أو إيقاعية أو غيرها من آلات النفخ والزمور.

ومن التغيرات التي طرأت على صناعة الآلات الموسيقية الوترية؛ أن صناعة العود لقيت عناية خاصة، ووضعت لها معايير مميزة؛ فأوتاره صارت تصنع من الحرير الأبريسم، وهو الحرير النقي الخالي من العقد، والمتناسق الشكل حتى لا يتشتت النغم، وظهر نوع جديد من العيدان وهو ((العود المحكم))، التي تميز بأنه قابل للفك والتركيب وخفة الوزن، وصنع خصيصاً لمجالس الملوك والسلاطين في أسفارهم، ولقب العود في ذلك العصر بـ((سلطان الطرب))، وصنع من أفخر الأخشاب كالزان والجوز.

أما الجنك فبعد أن كان أعجمياً بوجد واحد _إطار خشبي دون سطح_ صار مصرياً له وجهان، وفيه دفة بين الأوتار، وأطيب نغماً وأكثر متانة، وصار العدد المفضل لأوتاره سبعين وتراً، لتحقيق التوازن بين قوة الزخم ووضوح القسمة الموسيقية، وقبل ذلك لم يكن هناك عدداً محدداً للأوتار.

وبالنسبة لآلة الطنبور لم ترد إشارات واضحة تدل على التعديلات التي طرأت على صناعتها، إذ إن الطنبور العربي وُجد قبل العصر المملوكي، وكان يشد عليه وتران، إلا أنه على ما يبدو من وصف بعض الشعراء له ربما صار أصغر حجماً وألطف شكلاً، هذا بالإضافة لطول عنقه مقارنةً مع الطنبور الخراساني.

واشتهر السنطير _القانون_ في العصر المملوكي بنوعيه المصري والشامي، فتميز الشامي بشكله المربع، أما المصري فكان بثلاثة جوانب، ولكل من القانون الشامي والسنطير المصري رجل زائدة، وجرت محاولات لصناعة تلك الآلة الموسيقية من النحاس والفضة، إلا أن الخشب كان الأفضل لصناعته، وذلك لخفة وزنه ورقته، أما عدد أوتاره وفقاً لحسابات أهل الصناعة في ذلك العصر فكان ستة وتسعين وتراً.

أما الرباب فكان يشد عليه عرب البوادي وتراً واحداً من شعر الخيل، لكن عدد الأوتار ازداد بشكل تدريجي إلى أن صار في عصر المماليك أربعة أوتار، وبقيت تصنع من الخشب، ولها غشاء جلد.

كما أصبحت الكمنجة أخف وزناً وأقل ثخانة في الخشب، ولها وتران من شعر الخيل، والثقب فيها يتناسب مع حجم تجويفها لتقسيم النغم، وهي اشتقت من الرباب، وتطورت فيما بعد لتظهر في أوروبا باسم ((الفيولا)).

ويلاحظ أن جميع الآلات الموسيقية في العصر المملوكي لم تبقَ على حالها، وإنما تعرضت للتعديل والتطوير مع الزمن، وأسهمت في إحياء الاحتفالات التي أقيمت في ذلك العصر، ولعبت دوراً مهماً في المسيرة الفكرية للحضارة العربية الإسلامية، وشكلت تراثاً يُعتز ويُعتد به في بناء الهرم الموسيقي العالمي.

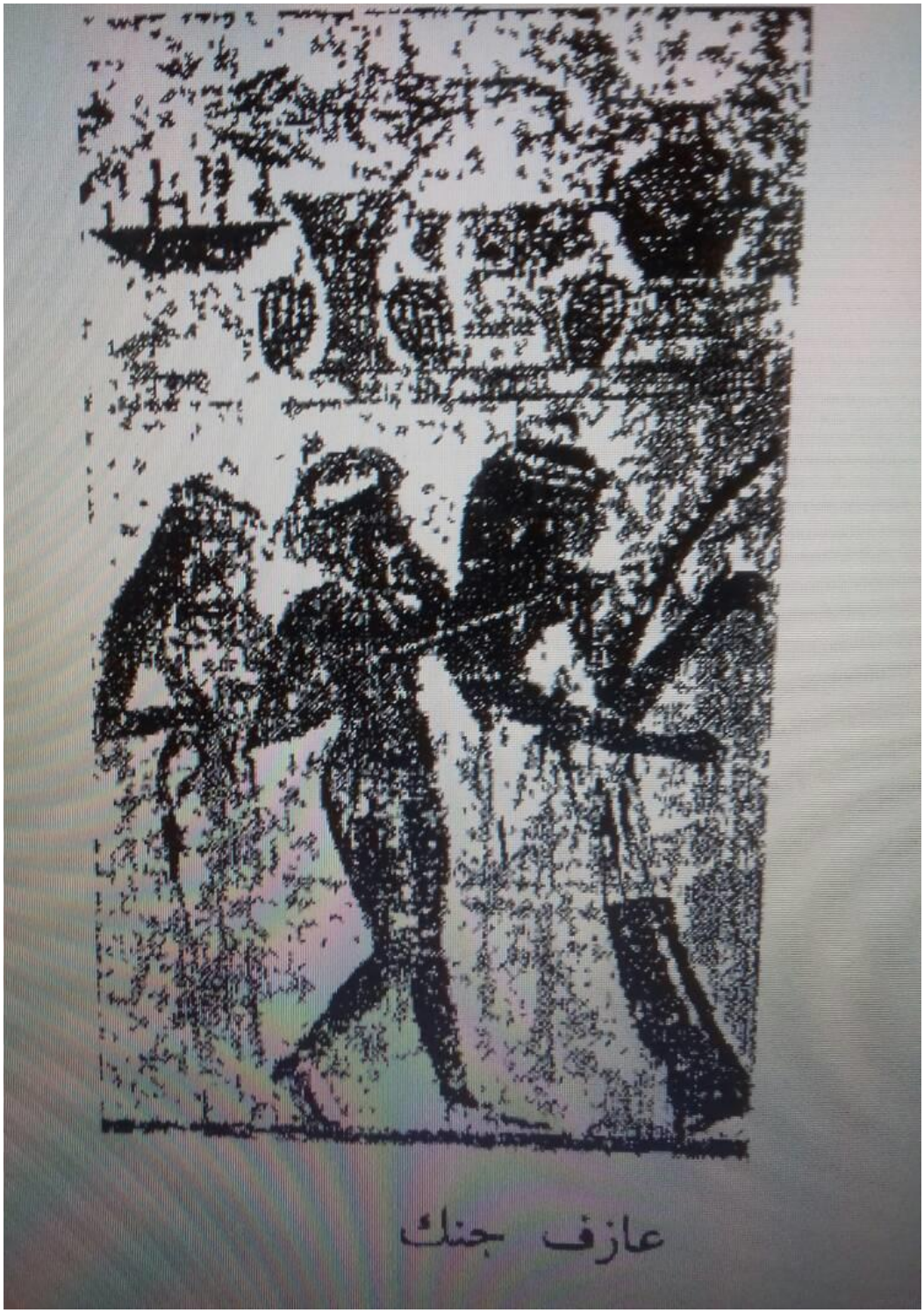
_ملاحق:

أمسك يدك فأنت رئيس القوم وقد جعلناك
عليهم فجلس المرزبة جميعهم يضربون بمزاديهم
وهذه صفتهم

صورة لحزب الطرب، _ضرب الجمع_ في العصر المملوكي، تظهر ستة أشخاص ورئيسهم، والجميع يضربون على الدفوف والشبابات، مؤلف مجهول: (كشف الهموم)، ص144.

صورة فيها شخص يعزف على السنطير _القانون_ في العصر المملوكي، مؤلف مجهول: (كشف الهموم)، ص143.

رسم لبعض العازفين يشيرون لبحور الطرب، مؤلف مجهول: (كشف الهموم)، ص142.


عازف جنك

تظهر الصورة جنك مصري قديم كبير الحجم، يُعزف عليه وقوفاً، الخطيب: (معجم المصطلحات)، ص128.

صورة يظهر فيها عازف رباب، يضرب بين يدي سيده بعد أن أكرمه وأعطاه لأنه قام بتعليم جاريته، عبد العزيز: (الطرب وآلاته)، ص170.

عازف كمنجة، فارمر: (مصادر الموسيقا)، ص113.

الناي والطنبور، فارمر: (مصادر الموسيقا)، ص37.

_ قائمة المصادر والمراجع

1- ابن الأكفاني، محمد بن إبراهيم ت749هـ/ 1348م: (إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد) مخطوط بخزانة الأزهر، الرقم الخاص 1579، الرقم العام 28856.
2- الجواليقي، موهوب بن أحمد ت539هـ/1145م: (المعرب من الكلام الأعجمي) مخطوط بالمكتبة الأزهرية، رقم 10595، ق 120 لغة.
3- الحلبي، ناصر العودي: (بلوغ الأوطار في بيان أسماء ترنيم الأطيار)، مخطوط بمكتبة جامعة الملك سعود، رقم 4906_ ق511074، كتبه محمد أبو السعود مراد سنة 1891م.
4- الأبشيهي، محمد بن أحمد ت850هـ/ 1446م: (المستطرف في كل فن مستظرف) مطبعة المعاهد، القاهرة، 1933م.
5- الأرموي، عبد المؤمن بن أبي المفاخر ت693هـ/ 1294م: (الأدوار في الموسيقا)، تحقيق: غطاس خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
6- ابن إياس، محمد بن أحمد ت930هـ/1524م: *(*بدائع الزهور في وقائع الدهور) تحقيق: محمد مصطفى، القاهرة، 1960_ 1975م.
7- ابن أيبك الدواداري، أبو بكر بن عبد الله: (كنز الدرر وجامع الغرر) الجزء التاسع المسمى (الدر الفاخر في سيرة الملك الناصر)، تحقيق: هانس روبيرت رويمر، القاهرة، 1960م.
8- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد ت808هـ/1406م: (تاريخ ابن خلدون) تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، 2001م.
9- ابن خلكان، أحمد بن محمد ت681هـ/1282م: (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977م.
10- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر ت911هـ/ 1505م: (حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة) تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، ط1، 1968م.
11- الصفدي، خليل بن أيبك ت764هـ1363م: (الوافي بالوفيات) تقديم: ديدرينغ، فرانز شتايز، ألمانيا، 1991م.

12- ابن الطحان، أبو الحسن محمد بن الحسني: (حاوي الفنون وسلوة المحزون) تحقيق: زكريا يوسف، دار الفنون الموسيقية، بغداد، 1976م.

13- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد الأندلسي ت328هـ/940م: (العقد الفريد) تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

14- العمري، أحمد بن يحيى ت749هـ/ 1348م: (التعريف بالمصطلح الشريف) مطبعة العاصمة، مصر، 1894م.

15- العيني، محمود بن أحمد ت855هـ/1451م: (السيف المهند في سيرة الملك المؤيد) تحقيق: فهيم شلتوت، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1998م.

16- الغزولي، علي بن عبدالله ت815هـ/ 1412م: (مطالع البدور في منازل السرور) مطبعة إدارة الوطن، القاهرة، ط1، 1882م.

17- القلقشندي، أحمد بن علي ت821هـ/ 1418م:(صبح الأعشى في صناعة الإنشا) دار الكتب الخديوية، القاهرة، 1914م.

18- ابن منظور، محمد بن مكرم ت711هـ/1311م: (مختار الأغاني في الأخبار والتهاني) المطبعة السلفية، مصر، 1927م.

19- ابن منظور، محمد بن مكرم ت711هـ/1311م: (لسان العرب) تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

20- ابن نباتة، جمال الدين المصري ت768هـ/1367م: (سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون) تحقيق: محمد أبو الفضل، منشورات دار الكتب العصرية، بيروت، 1963م.

21- النواجي، محمد بن الحسن ت859هـ/ 1455م: (حلبة الكميت في الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات) مصر، 1922م.

22- النويري، أحمد بن عبد الوهاب ت733هـ/ 1333م: (نهاية الأرب في فنون الأدب) تحقيق: يحيى الشامي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.

23- البقلي، محمد قنديل: *(الطرب في العصر المملوكي)* الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

24- الخطيب، مصطفى عبد الكريم: (معجم المصطلحات والألقاب التاريخية) مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1996م.

25- الخلعي، محمد كامل: (كتاب الموسيقا الشرقي) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
26- رزق، قسطندي: (الموسيقا الشرقية والغناء العربي) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
27- الزركلي، خير الدين: (الأعلام) دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.
28- ضيف، (شوقي): في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، 1987م.
29- عاشور، سعيد عبد الفتاح: (المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك) دار النهضة العربية، القاهرة، 1992م.
30- عبد العزيز، نبيل: (الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك) المكتبة الأنجلو أمريكية، القاهرة، ط1، 1980م.
31- العنزي، أحمد شامخ الحميد: (الحياة الفكرية في العصر المملوكي الثاني) الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م.
32- الفاخوري، (حنّا): الجامع في تاريخ الأدب العربي _الأدب القديم_، دار الجيل، بيروت، 1987م.
33- فارمر، هنري جورج: _(مصادر الموسيقا العربية) ترجمة: حسين نصار، مكتبة مصر، ط2، 1989م.
34- كرد علي، محمد: (خطط الشام)، مكتبة النوري، دمشق، ط3، 1983م.
35- المهدي، صالح: (مقامات الموسيقا العربية) المعهد الرشيدي للموسيقا التونسية، تونس، 1982م.
36- علي، محمد صبحي: (الموسيقا والغناء من خلال مخطوطات العصر المملوكي في مصر)، رسالة ماجستير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة، 2010م.
37- أبو طالب، المفضل بن سلمة ت290هـ/ 903م: (كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقا) تحقيق: صادق الجميلي، نشرته مجلة المورد، بغداد، 1984م، مج13، ع4.
38- مؤلف مجهول: (كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب) دراسة وتعريف: ظمياء عباس، المؤسسة العامة للآثار والتراث، قسم المخطوطات، نشرته مجلة المورد، بغداد، 1984م، مج 13، ع4.

الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة
حقل الحنين إلى المكان أنموذجاً

د. بانا بلال شباني* د. محمّد حسن يونس** هبه علي ضامر**

ملخّص

الحنين إلى الوطن ظاهرة بارزة في ديوان عمر أبو ريشة؛ إذ جعل المكان والزّمان والأشخاص فضاءً لتصوير تجربته الوجوديّة النّابضة بذاك الحنين الذي امتزج بألم الفَقْد حيناً، وبمعشوقٍ حيناً آخر، وبألم وجوديّ أحياناً أخرى، إنّه شعور يشدّ المرء إلى الماضي بكلّ شخوصه وأحداثه وأمكنته وفضاءاته، فكان هذا الشّعور بوحه الذي يشي بقلق داخليّ منبثق بين الحال والمآل وما كان في الماضي.

ويمثّل الحنين لدى عمر أبو ريشة رؤية وجدانيّة وجوديّة في الآن ذاته، إنّه يصوّر علاقة الإنسان بالمكان والزّمان، والفَقْد والذاكرة في لحظات البُعد حين تتأجّج مشاعر الشّوق، ويتحوّل الحنين إلى منظومة متكاملة من الأحاسيس تعكس ارتباط الإنسان بجذوره وعالمه الإنسانيّ والحضاريّ.

لقد نبض الحنين في شعر عمر أبو ريشة بوجدانيّات عميقة بالهويّة والذاكرة الثقافيّة، فكان متّصلاً بتجربة الشّاعر وعلاقته بالوطن والأرض والنّاس والقيم، وهذا جعل الحقول الانتمائيّة تتنامى تاركة رواسب الآهات والدّموع والأماني بالاستقرار والعودة إلى الوطن، وهذا ما جعل الشّاعر عمر أبو ريشة يجسّد حنينه في إطار مشاهد صراع نفسيّ اعتمل في داخله حين أراد الوصال مع الأحبّة، فلاقى البعد والصّدّ، وأراد العيش في الوطن، فكان مصيره البعد والهجرة القسريّة، ما جعله يبوح بفلسفة وجدانيّة خاصّة حوّلت المشهد بمحتوياته المادّيّة إلى حقل دلاليّ معنويّ حاضن لتجربته الشّعوريّة.

وتنوّعت العلاقات التي رصد فيها الشّاعر عمر أبو ريشة حنينه، فاستند إلى التّنافر، والتّضاد، وعلاقة الجزء بالكلّ، والتّرادف، الذي أبرز وعيه للمكان والإنسان، وقدرته على تجسيد بنية نابضة بفلسفته وعواطفه ورؤاه.

الكلمات المفتاحيّة: الحقول الدّلاليّة، عمر أبو ريشة، الدّلالة، الحنين، العلاقات.

* 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 Nostalgia for Place as a Model

Dr.. Bana Bilal Shabani*

Dr.. Muhammad Hassan Younis**

Heba Ali Damer **

Summary

Nostalgia for the homeland is a prominent phenomenon in the poetry of Omar Abu Risha; he made the place, time, and people a space to depict his existential experience pulsating with that longing that was mixed with the pain of loss at times, with a beloved at other times, and with existential pain at other times, It is a feeling that pulls one towards the past with all its people, events, places and spaces. This feeling was a reflection of an internal anxiety arising between the present and the future and what was in the past.

For Omar Abu Risha, nostalgia represents an existential and emotional vision at the same time. It reflects the relationship of man to place and time, loss and memory in moments of separation when feelings of longing are inflamed, and nostalgia turns into an integrated system of feelings that reflects man's connection to his roots and his human and civilizational world.

Nostalgia pulsated in Omar Abu Risha's poetry with deep emotions of identity and cultural memory, and it was connected to the poet's experience and his relationship with the homeland, the land, the people, and the values. This made the field of belonging grow, leaving behind residues of sighs, tears, and wishes for stability and return to the homeland, This is what made the poet Omar Abu Risha embody his longing within the framework of scenes of psychological conflict that raged inside him when he wanted to connect with his loved ones, but he encountered distance and rejection, and he wanted to live in the homeland, but his fate was distance and forced migration, which made him express a special emotional philosophy that transformed the scene with its material contents into a symbolic and moral field that embraced his emotional experience.

The relationships in which the poet Omar Abu Risha observed his longing were varied, and he relied on dissonance, contradiction, the relationship of the part to the whole, and synonymy, which reflected his awareness of place and man, and highlighted his ability to embody a structure pulsating with his philosophy, emotions, and visions.

Keywords: Semantic fields, Omar Abu Risha, meaning, nostalgia, relationships.

---

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

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

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

مقدّمة:

الحنين شعور وجدانيّ ينبض في أعماق الأحبّة والخلان وأبناء الوطن في فيافي الغربة، وقد برز في شعر عمر أبو ريشة، فاخترنا أن تكون دراستنا حول هذا الحقل الدّلاليّ بعنوان: (الحقول الدّلاليّة في شعر عمر أبو ريشة – حقل الحنين أنموذجاً)، وذلك لإبراز جماليّة هذا النّزوع العاطفيّ المعبّر عن صلة الإنسان بجذوره وذاكرته وأحبّته، فصار الحنين استدعاءً لذاكرته الرّاغبة في استعادة الماضي، واللحظات مع الأحبّة في رحاب الوطن.

أهمّيّة البحث:

تتجلّى أهمّيّة البحث من سعيه للكشف عن البنية الدّلاليّة والعاطفيّة لظاهرة الحنين في شعر عمر أبو ريشة، وفقاً لحنينه إلى الأشخاص والأماكن والأحداث واللحظات الماضويّة، وتذوّق حقوله الدّلاليّة المكوّنة لمفردات ذاك الحنين.

هدف البحث:

كان هدف البحث الإسهام في توسيع آفاق الدّراسات الدّلاليّة حول الحنين عبر تقديم نموذج تطبيقيّ لدراسة مفردات الحنين في قصائده، وتداخلها مع الذاكرة الثقافيّة والذاتيّة لتجربة الشّاعر المعيشة في الغربة، وإبراز القيمة الجماليّة والفكريّة لتلك الظّاهرة في تكوين رؤية الشّاعر للعالم والوجود.

الدّراسات السّابقة:

حفل شعر عمر أبو ريشة باهتمام الباحثين، وقد تعدّدت الدّراسات السّابقة حوله، منها:

- عمر أبو ريشة شاعر الحبّ والوطن، عبد العزيز النّعماني، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة – مصر، ط1، 1997م.

وقد تضمّن هذا الكتاب ثلاثة فصول، درس في الأوّل بدايات عمر أبو ريشة، وفي الثاني الجانب الإنساني والحسّ القوميّ لديه، وخصّص الفصل الثالث لدراسة الشّاعر وقضايا عصره (الحبّ والوطن).

- معجم الحقول الدّلاليّة في قصيدة (في أذن الشّرق) للشّاعر الجزائريّ محمّد العيد آل خليفة ، وهو بحث منشور في مجلّة عود النّد، مجلّة ثقافيّة فصليّة، الجزائر، السّنة (8)، العدد (85)،

2013. وقد ألقى البحث الضّوء على أهمِّيّة معجم الحقول الدّلاليّة في تحليل النّصّ الأدبيّ عامّة، والشّعريّ منه خاصّة.

وينماز هذا البحث عن غيره من الدّراسات السّابقة، في دراسة جانب من الجوانب التي لم تدرس سابقاً، وبيان دور العلاقات الدّلاليّة في تحديد المعنى.

منهج البحث:

استند البحث إلى المنهج الوصفيّ التّحليليّ الذي أفادنا في تحديد الظّاهرة وتذوّقها وتحليلها، واستقراء مفرداتها، وتمحور البحث وموضوعه في إطار توصيفيّ أساسه حقول الحنين إلى الوطن، والمحبوبة، والأهل، والماضي والشّباب وغير ذلك، ما أسهم في منح البحث مجالاً لرصد العلاقات الدّلاليّة النّاشئة بين تلك الحقول.

منهجيّة البحث:

اقتضت الدّراسة أن تكون وفق مقدّمة وتمهيد يعرّف بالحقول الدّلاليّة، ومن ثمّ دراسة حقل الحنين إلى الوطن، بحنينه إلى المكان، وانتهت الدّراسة بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

في المفاهيم:

مفهوم الحقل الدّلالي:

يتكوّن الحقل الدّلاليّ من مفردتين هما:

- الحقل.
- الدّلالة.

وللمفردتين معانٍ معجميّة لغويّة، وأخرى اصطلاحيّة، نُبيّنها وفقاً للآتي:

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.

[1] لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحه أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصّادق العبيديّ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ الإسلاميّ، بيروت – لبنان، ط3، 1419 هـ – 1999 م، مادّة (حقل)، ج262/3.

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"[1].

فالحقل مجال دلاليّ لجزئيّات ترتبط فيما بينها بصلة ما، وهذه الجزئيّات قد تكون كلماتٍ أو محسوسات، أو مجرّدات، أو أفعال، أو غير ذلك، فالحقل الدّلاليّ 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 عالماً من العطاء؛ لأنّه يهب الدّارس والمتلقّي كثيراً من المستويات المعرفيّة المتعلّقة بالدّلالات المتنوّعة.

الدّلالة لغة:

من الجذر اللغويّ (دلل)، وفيها: "الدّليل ما يستدلّ به، والدّليل: الدّالّ، وقد دلّه على الطّريق يدلّه دلالة، والفتح أعلى... والدّليل والدّليلي الذي يدلّك.. والدّليلي علمه بالدّلالة ورسوخه فيها، ... أدلّة: جمع دليل"[2]، فالمعنى لدى ابن منظور انحصر في نطاق العلم والإرشاد.

الحقل الدّلاليّ:

شكّلت الحقول الدّلاليّة محاور مهمّة في ميدان التّأسيس لمعالجات كثيرة تستدعيها تلك الحقول، والحقل الدّلاليّ "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، 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.

[1] علم اللسانيّات الحديثة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمّان – الأردن، ط1، 2002م ، ص370.
[2] لسان العرب، ابن منظور، مادّة (دلل)، ج394/4.
[3] علم الدّلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط4، 1993م، ص79.

الحنين إلى الوطن في شعر عمر أبو ريشة:

يعدّ الحنين إلى الوطن من أكثر الرّواسب الوجوديّة تأثيراً في الوجدان الإنساني، فالحنين ليس شعوراً عابراً بالشّوق إلى مكان نشأ فيه الإنسان، ومساحة وُلِد وترعرع فيها، لكنّه منظومة وجدانيّة تتّصل بالهوية والذاكرة الثقافيّة، فيرتبط المرء بالأرض والنّاس والقيم، وهذا يولّد لديه حلقات انتمائيّة، تتحدر من داخل الوطن وتنمو في روح الإنسان الذي يشعر عندما تنقطع الصّلة بينه وبين ماضيه وانتمائه ومحيطه الأصلي بالحنين، مشوباً بالألم والرّغبة في استرجاع ذكريات الماضي، ما يجعل مشهد الحنين مليئاً بالدّموع والآهات، وأماني الاستقرار والعودة إلى الوطن.

ويبدو الحنين في شعر عمر أبو ريشة في مظاهر عدّة، منها:

أ- الحنين إلى المكان:

يُشكّل الحنين إلى المكان ركناً مهمّاً من أركان المساحة النّفسيّة؛ لأنّ المكان لا يغدو مجرّد جغرافيا تحتضن المرء، إنّما يصبح مأوى للذكريات والمشاعر، وأرضاً صلبة للتّشبّث بالهوية والانتماء؛ لذا يستدعي هذا المكان كلّ ما احتضنه من أحداث يعيش الشّاعر مع ذكرياتها، فينشأ صراع بين اللذة والألم، وبين الطّمأنينة في ذاك المكان والقهر الذي عاشه في بعده عنه، وهذا يعمّق الإحساس بالفَقد، وقدرة المكان على تشكيل ذاكرة تنبض بالحنين والرّغبة والألم معاً.

يُشكّل الحنين إلى المكان ميداناً واسعاً للتّفريغ الشّعوريّ، ففي قول الشّاعر في قصيدة عنوانها (طلل)[1]: [من المتقارب]

قِفـــي قـــدمي! إنّ هـــذا المكـــان يغيـــبُ بـــه المـــرءُ عـــن حِسّـــهِ

رِمـــالٌ وأنقـــاضُ صـــرحٍ هـــوتْ أعاليـــه تبحـــثُ عـــن أُسِّـــهِ

[1] الأعمال الكاملة- القصائد، عمر أبو ريشة، تحقيق: فايز الدّاية، وسعد كليب، ومحمّد قجّة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق – سورية، ط1، 2017م، ج50/1.

أُقلّـــبُ طَرفِـــي بـــه ذاهِـــلاً وأَســـألُ يَـــومِي عـــن أمسِـــهِ

أكانـــت تســـيلُ عليـــه الحيـــاةُ وتغفـــو الجفـــونُ علـــى أنســـهِ

وتشـــدو البلابـــلُ فـــي سَـــغْدِه وتجـــري المقـــاديرُ فـــي نَحسِـــهِ

أأســـتنطِقُ الصّـــخرَ عـــن ناحِتَيـــه وأســـتنهضُ الميْـــتَ مـــن رَمْسِـــهِ؟

حـــوافرُ خيـــلِ الزّمـــانِ المُشـــتّ تكـــاد تُحـــدِّثُ عـــن بؤسِـــه!

فمـــا يرضَـــعُ الشّـــوكُ مـــن صـــدرِهِ ولا ينعَـــبُ البـــومُ فـــي رأسِـــهِ

وتلـــك العناكِـــبُ مـــذعورةٌ تريـــدُ التّفلُّـــتَ مـــن حَبسِـــهِ

يتراءى حقل الحنين إلى المكان في النّصّ السّابق عبر استعمال الشّاعر لكثير من الألفاظ التي تشير إلى الحنين والمكان، وفق الآتي:

الألفاظ الدّالة على المكان
المكان، رمال، أنقاض، الصّخر، رمسه، حبسه

الألفاظ الدّالّة على الحنين
تبحث، أُقلّب طرفي، أمسه، أستنطق، أستنهض، صدره، مذعورة

يتراءى الحقلان السّابقان وفقاً لسلسلة من العلاقات الدّلاليّة التي تمثّلت بالظّواهر الآتية:

- التّضاد: الذي تبدّى في قوله: (هوت، أعاليه)، كما يبدو التّضاد الحادّ بين المفردتين (سعده، نحسه).
- التّنافر: في قوله: (يومي، أمسه).
- علاقة الجزء بالكلّ: في قوله: (حوافر خيل الزّمان)، فالحوافر جزءٌ حقيقيٌّ من الخيل.

إنّ "إدراك الإنسان للزّمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقّق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين إدراك الإنسان للمكان إدراك حسّيّ مباشر، وهو يستمرّ مع الإنسان خلال سِنِيَّ عمره، ما يُؤكّد حتميّة العلاقة التي تربط بين الإنسان والمكان، ومباشرتها وملازمتها لحركة الإنسان"[1]، وهذا يستدعي الإقرار بأثر المكان في المرء، ولاسيّما الشّاعر بما يملك من رهافة وحسّ يقظ، وقد أبرزت علاقات اللغة التي وقفنا عندها تراوح المكان بين عنصري الزّمن (يومي، أمسه)، والمصير (هوت، أعاليه)، و (سعده، نحسه)، ما يعني غلبة هيمنة المكان على الدّلالة العامّة.

يضجّ النّصّ بالعلاقة بين الماضي وواقع الغربة المؤلم، وبين الحياة والموت، والأمل والانكسار، ففي قول الشّاعر: (رمال، أنقاض) يبرز حضور الخراب والاندثار في المكان المتهدّم

[1] بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة، محمّد السّيّد إسماعيل، دار الثقافة والإعلام، الإمارات – الشّارقة، ط1، 2002م، ص12.

المُشبع بالفقد، ثمّ نجد قوله: (أقلّب طرفي ذاهلاً) مبرزاً دهشة الصّدمة؛ لذا كان ردّ الفعل (أستنطق الصّخر، أستنهض الميت)، في مفارقة صادمة لمحاولة يائسة يسعى من خلالها إلى إحياء ما اندثر، واستعادة الحياة وصور الماضي وأصواته، مواجهاً الصّمت والعدم، ثمّ تأتي حوافر خيل الزّمان لتعبّر في علاقة الجزء بالكلّ عن أثر الفناء والتّعاسة اللاحق بالمكان، ومع هذه اللوحة التّراجيديّة نجد التّضاد في (يغيب، أستنطق)، (هوت، أعاليه)، (سعده، نحسه) يتضافران مع المفارقة التّنافريّة في (يومي، أمسه)، فغياب المرء عن حسّه عمليّة مشبعة باللاوعي والذهول والصّدمة، في حين مثّل الاستنطاق حضور الوعي والبحث عنه، ما يعزّز الصّراع بين الغياب والحضور، ونجد في الوقت ذاته تقابلاً زمنيّاً مباشراً بين الحاضر والماضي عبر (يومي، أمسه)، وعبر (الحياة والرّمس)، فالماضي في الوطن حياة، والعيش في الغربة موت، وهنا تأتي صورة العنكبوت رمزاً للعزلة والسّكون والرّغبة في التّفلّت، وهي إشارة إلى رغبة استحضار الحركة والحياة.

وفي قوله[1]: [من الخفيف]

مـــا أَرَى عـــالمَ الـــرّؤى غيـــرَ مـــأوى لنفـــــوسٍ دارتْ عليهـــــا الـــــدّوائرُ

إنّـــه الحُســـنُ كـــم يَجـــرُّ علـــى الحَســـناءِ شـــــرّاً وكـــــم يُهـــــينُ حرائـــــرْ!

يـــا بـــــلادي، وأنـــــت نهلـــــةُ ظَمـــــآنٍ وشـــــبّابَةٌ علـــــى فَـــــمِ شـــــاعرْ

كيـــفَ مالـــتْ بـــكِ الليـــالي وألـــوتْ بالبقايـــا مِـــن العهـــودِ الغـــوابرْ؟!

ورســـومُ الأقـــدامِ تبكـــي العُبوديّـــاتُ فيهـــا وتَســـتثيرُ المشـــاعرْ

[1] الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، ص114.

إنّـــه الـــدّهرُ كـــم يُريـــكِ عزيـــزاً جـــدَعتْ أنفَـــه الصّـــروفُ القـــواهرْ

يتراءى المكان عالماً من الرّؤى، لكنّه المكان الذي وجد الشّاعر فيه نفسه مفجوعاً مقهوراً، فأحسّ بأنّ ذاته المنصهرة بالمكان مفجوعة، ما يُؤجّج المساحة التّفاعليّة بين المكان والشّاعر، ولاسيّما حين يستحضر لها حقلاً معجميّاً خاصّاً أساسه حقل المكان، وحقل الحزن، وفقاً للآتي:

الألفاظ الدّالّة على المكان
مأوى، بلادي، رسوم

الألفاظ الدّالّة على الحزن
الدّوائر، شرّاً، يهيب، ظمآن، مالت، الليالي، الموت، البقايا، رسوم، تبكي، العبوديّات، الصّروف، القواهر، جدعت أنفه

يوقظ المكان في ذاكرة الشّاعر الكثير من الذكريات التي يستثيرها، ويستحضر لها من العلاقات الدّلاليّة ما يُشبِع تجربته الشّعوريّة، وفق علاقة التّضاد: (يهين، حرائر)، فالإهانة هي الذّلّ، والحرّة هي الكريمة الأبيّة، المُجرّدة من الهوان والذّلّ، وقد استحضر الشّاعر هذا الطّباق السّلبي؛ ليُثير خيال المُتلقّي إلى فعل الزّمن في الإنسان.

لقد برزت الأماكن في حضورها متموّجة على مساحة الأنا الحزينة التي خلقت فضاءً له نوافذه التّفاعليّة التي برزت في النّصّ في علاقة جدليّة مستمرّة، وهذه العلاقة الجدليّة لها محور رؤيوي نفسيّ أبرز الكثير من تداعيات الشّعور الذي هيمن عليه التّمظهر المكاني الموحش المُتمثّل بالسّوداويّة المُرافقة للعبوديّات والرّسوم، والصّروف والشّرور وغير ذلك، ممّا عمّق أثر فَقْدِ الأمان والفرح معاً.

وفي قول الشّاعر[1]: [من المديد]

أصـــبحَ السّـــفحُ ملعَبـــاً للنُّســـورِ فاغضـــبي يـــا ذُرا الجبـــالِ وثـــورِي

إنَّـــه لـــم يَعُـــدْ يُكحِّـــلُ جفـــنَ الـــنَّجمِ تيهـــــاً بريشـــــهِ المنثـــــورِ

هجَـــرَ الـــوكرَ ذاهـــلاً وعلـــى عينيـــه شـــيءٌ مـــن الـــوداع الأخيـــرِ

تاركـــاً خلفَـــه مواكـــبَ سُـــحْبٍ تتهـــاوى مـــن أُفْقهـــا المَســـحورِ

وقـــف النّســـرُ جائعـــاً يتلـــوّى فـــوق شِـــلوٍ علـــى الرّمـــالِ نثيـــرِ

وهـــوى جُثّـــةً علـــى الـــذّروةِ الشّـــمّاءِ فـــي حُضـــنِ وَكْـــرِه المهجـــورِ!

أيُّهـــا النَّســـرُ هـــل أعـــودُ كمـــا عـــدتَ أم السّـــفحُ قـــد أمـــاتَ شـــعوري؟!

نلاحظ أنّ المكان تراوح بين مفتوح ومغلق، فمن الأماكن المغلقة (ملعب، الوكر، وكره)، ومن الأماكن المفتوحة: (السّفح، الجبال، الذّروة)، وقد تعالق المكانان فصوّرا التّجربة الشّعوريّة، فالعلاقة بالمكان تنطوي على جوانب شتّى ومُعقّدة تجعل معايشتنا له عمليّة متداخلة مع اللاشعور،

[1] الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، ص345-346.

فهناك أماكن يعيش المرء فيها مستقرّاً، وأخرى يعيش فيها الغربة؛ لذا فإنّ اختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً مهمّاً بالنّسبة إلى الإنسان[1].

وقد بنى الشّاعر المكان وفقاً للعلاقات الدّلاليّة الآتية:

- التّضاد: بنى الشّاعر التّضاد على علاقة طباق السّلب، المتمثلة بالمفردتين: (هوى، الشّمّاء).
- التّرادف: ما بين لفظتي (هجر، وداع)، وهذه العلاقة أشارت إلى مدى رغبة الشّاعر في تعزيز أمد التّجربة القاسية التي عاناها، مُصرّحاً بجرح الوطن.

يتماهى الشّاعر مع مساحة الوطن، فالصّورة المكانيّة لديه تصبح نسيجاً من ذاته وأحاسيسه، تُكسِب إنجازه الشّعريّ قيمة جماليّة تُبرز حسّ المُبدِع الجمالي، وتجعل المُتلقّي يُشعِر بالمُتعة القرائيّة في أثناء تذوّق شغف الشّاعر بالمكان، وأثر هذا المكان في التّجربة الشّعوريّة، فقوله: (أيّها النّسر هل أعود كما عدتَ) إثبات على الشّغف بالمكان والحنين إليه، هذا الحنين الذي تجلّى بوصفه رغبة في العودة إلى هذا المكان، والعيش في ربوعه، وليس الحنين إلا دفعات من الرّغبة في الشّيء والتّوق لعودته إلى مساحة التّجربة الوجوديّة، مبرزاً كمّيّة مليئة بالإحساس المُتدفّق في العاطفة والفكرة والرّؤى التي أبرزها الحقلان المعجميّان السّابقا الذكر.

وفي قول الشّاعر[2]: [من البسيط]

ويـــــا نجيعـــــاً علـــــى التّـــــذكار منســـــرباً

هـــل مـــن ضِـــمادٍ يـــردُّ الجـــرحَ مُلتئمـــا

[1] ينظر: مشكلة المكان الفنّيّ، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلّة ألف، الجامعة الأمريكيّة، مصر، 1986م، ص83.

[2] الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، ص426-428.

تلـــكَ الرّبـــوعُ التـــي نـــامَ الفخـــارُ بهـــا

لـــم تلـــقَ مـــن حولِهـــا إلا الـــذي هُـــدِما

نهفـــو إليهـــا فيبـــدو البغـــيُ مُحتـــدِماً

والـــذّلُّ مُحتكمـــاً والعـــزُّ منهزِمـــا

وللعلـــوجِ علـــى أنقاضِـــها سُـــررٌ

لـــو اســـتطاعتْ لأهـــوتْ فـــوقهم رُجُمـــا

.....

.....

أطـــلَّ يلـــثمُ جـــرحَ الأرضِ فاختضـــبتْ

شـــفاهُه بـــدماها بعـــد مـــا لَثَمـــا!

وقـــــال يـــــا أرضُ لا تســـــتعبري ألمـــــاً

فقـــــد نحـــــرتُ علـــــى أذيالـــــكِ الأَلَمـــــا

أتـــــرقصُ الطّيـــــرُ فـــــي أشـــــراكِ صـــــائدِها

ويحـــــرُس الـــــذّئبُ فـــــي أعطانِهـــــا الغَنَمـــــا!

يـــــا رمـــــلُ ... رَجْـــــعُ حُـــــداءٍ فـــــي مســـــامعنا

هـــــل حُمِّـــــلَ الرّكـــــب بُشـــــراه ومـــــا عَلِمـــــا؟!

فيُرجِـــــعُ الأرضَ ريَّـــــا بعـــــد مـــــا يبسَـــــتْ

ويمتطـــــي الـــــدّهرَ غضّـــــاً بعـــــد مـــــا هَرِمَـــــا!

نجد أنّ المكان ريشةً رسم بها الشّاعر شعريّة خاصّة، إنّها الشعريّة التي لا تنحصر "في المكان وحده، بل باتّصاله القويّ بخبرة الشّاعر ورؤيته فيه"[1]، فهي شعريّة منشؤها الحيّز الوجوديّ الذي اكتنف التّجربة الشّعوريّة المَعِيشة، وقد بنى الشّاعر تجربته في هذا النّصّ على حقول عدّة، هي: المكان والحنين والمعاناة، فبنى كلّ حقلٍ على مجموعة من المفردات وزّعها وفق الآتي:

الألفاظ الدّالّة على المكان
الرّبوع، سرر، فوقهم، الأرض، أشراك

الألفاظ الدّالّة على الحنين
التّذكار، نهفو، يلثم، احتضنت، لثما، رجّع، حداءٍ، ريٍّ.

الألفاظ الدّالّة على المعاناة
الجرح، هدما، البغي، محتدماً، الذّلّ، منهزما، أنقاضها، رحما، جرح، ألماً، تستعبري، نحرت، الألما، الذّئب، يبست، هرما

وهذه الحقول ترابطت فيما بينها بعلاقات دلاليّة عدّة، هي:

- التّرادف: وذلك في (محتدماً، محتكماً).
- التّضاد: في قوله (محتكماً، منهزماً)، (ريّا، يبست).

لقد امتلأ المكان بوحي الذات الشّاعرة المُعبِّرة عن نسقها الوجدانيّ في فيض حضورها اللامتناهي في دائرة الانفعال، ولاسيّما أنّها كانت زوايا للحنين والذّكرى، إذ ينبض النّصّ بالحنين إلى

[1] شعريّة المكان – قراءة في الشّعر، إبراهيم ملحم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص8.

المكان والماضي المشرق الذي استحضر له صور الحياة في زمن الاستقرار ليبيّن عمق المأساة في الغربة، فقال: (نجيع، جرح) ليبرز مساحة الألم والنّزف والحنين المستمرّين، ونرى (البغي، الذلّ) لوناً من ألوان التّعبير عن الظّلم المنتشر في الواقع، لكن قوله: (رجع، حداء) إبراز للصّوت العائد في خضم ذاكرة الشّاعر الذي استحضر الحياة والجمال حين قال: (غضّاً، ريّا) موحياً بالحيوية والخصوبة والامتلاء بالحياة بعد الفَقْد، فكان التّضاد بين (جرح، ملتئم) إبرازاً للصّراع بين الأمل والألم، وكذلك الرّبوع التي كان يسودها الفخار، فالبغي والذلّ المسيطران إبراز للصّراع بين صورة الماضي المزدهر والحاضر البائس؛ لذا كان الشّباب طرفاً نفسياً يبرز حلم العودة إلى الماضي، ونجد البشرى (بشراه) رغبة حلمٍ يائس في عالم غُيّب فيه الوعي والأمل (ما علما)، وهو ما يعزّز مشهدي الخيبة والحنين.

وفي قول الشّاعر من قصيدة له يتحدّث فيها عن وجوده في مكّة[1]: [من الخفيف]

طَـــالَ حِلـــمُ الحَلِـــيمِ طـــالَ علـــى كيـــدِ العـــــــوادِي تَمـــــــرُّدَ الأنـــــــذالِ

الفُجـــاءاتُ فـــي مجالِـــكَ فـــي السّـــاحِ وفـــــي راحتيـــــك سِـــــرُّ المجـــــالِ

لـــــم تهـــــادنْ ولـــــم تـــــزَلْ تتحـــــدَّى كُـــــلَّ بـــــاغٍ أو غـــــادرٍ خَتَّـــــالِ

قُـــلْ لِمَـــنْ شـــاءَ راحـــةً فـــي ضِـــفافِ النّيـــلِ مـــن بَعْـــدِ وثبـــةِ استبســـالِ

رَبْـــعُ حِطّـــينَ مـــوحشٌ يـــا صـــلاحَ الـــدّينِ إلا مـــــــن ذكريـــــــاتِ غَـــــــوالِي

سِـــرْ بِنَـــا صـــوْبَه وَصـــلِّ بنـــا فـــي القُـــدسِ واضـــربْ حَرَامَـــه بـــالحَلالِ

[1] الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، ص453.

ظهر المكان لدى عمر أبو ريشة مُجسّداً لزوايا واقعيّة لها قيمتها، فهو "يحمل قيمته الشّعريّة حين يُعيد الشّاعر إنتاج ما عرفه عنه المكان، وما استوحاه منه، بل إنّ الشّاعر الحقّ هو من ينسج المكان شعريّاً من جديد، وبطريقة لا تعزله عن منظومة الفكر الذي يمنحه إيّاه التّاريخ... حين تلتقي حدود الواقع مع حدود الخيال"[1]، ما جعل الشّاعر يبني مكانه وفقاً لحقل الموضوعات التي استمدّها من الواقع، فكنّا في المقطع السّابق أمام حقل المكان، وحقل الحنين، وحقل المعاناة، وفق الآتي:

الألفاظ الدّالّة على المكان
مجالك، السّاح، المجال، ضفاف، ربع، صوبه، القدس

الألفاظ الدّالّة على الحنين
حلم، طال، موحش، ذكريات، غوالي

الألفاظ الدّالّة على المعاناة
كيد، تمرّد، الأنذال، الفجاءات، تتحدّى، باغ، غادر، ختال، حرامه

ففي قوله: (سر بنا صوبه) حنين إلى مكان البطولة، وفي قوله: (طال حلم الحليم) حنين إلى النّجاة في الوطن؛ إذ انغمس الشّاعر في إشعاعات المكان ليُبرز حنينه إليه، هامساً بأبجديّة شعره بصوت الذات الشّاعرة التي أبرزت ارتباط ذكرياتها بالمكان نفسه الذي انخرط في دوّامة الزّمن البطوليّ، والزّمن الرّاهن المأساوي الذي استدعى الحنين لزمن البطولة ومكانها، فرسم المكان لديه

[1] المكان في شعر طاهر وطّار، باحشوان سلمى، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، السّعوديّة، 2008م، ص21.

صراعاً نفسيّاً حادّاً كابده الشّاعر، وأفصح عن معاناة الموقف الانفعاليّ المَعيش الذي فجّر الألم داخله، وصار المكان كاشفاً عن نفس حزينة مكروبة تتوق إلى الماضي، فالمكان "يعيد خلق صورة الألفة، ويزيد من سطوعها وتعميقها حدّ انفصال مكان الشّاعر نفسه عن مكان القصيدة الشّعريّة"[1].

ويمكن القول: كان المكان في بُعديه الفلسفيّ والنّفسيّ عنصراً رئيساً في تشكيل مشهد وعي المرء لذاته وهويته ووجوده، فمن النّاحية الفلسفيّة يتجاوز المكان الفضاء المادّيّ، ويتحوّل إلى حاضن للتّجربة الشّعوريّة والمعنى، وهنا تتداخل فيه تعابير الانتماء والهوية والذاكرة، ويتحوّل إلى شاهد على صيرورة الإنسان، في حين يشكّل المكان من النّاحية النّفسيّة ملاذاً عاطفيّاً، وحضناً للذكريات، فهو يبرز مشاعر المرء، ويختصر العلاقة الشّعوريّة بين الذات والمحيط في تجربة وجدانيّة عميقة.

خاتمة:

كان الحنين من أكثر الرّواسب الوجوديّة تأثيراً في وجدان الشّاعر، وقد برز بوصفه حقلاً دلاليّاً مهمّاً في شعر عمر أبو ريشة، امتزج فيه الشّوق للمكان والإنسان والذّكريات وغيرها، وقد توصّل البحث إلى النّتائج الآتية:

- أبرز تحليل الحقل الدّلاليّ للحنين في شعر عمر أبو ريشة طبيعة التّنظيم المعجميّ والدّلاليّ لهذا الحقل داخل نصوصه الشّعريّة.
- قام الحقل الدّلاليّ للحنين على شبكة من الوحدات اللغويّة الموزّعة على مجموعات دلاليّة مترابطة تأسّست على سمات دلاليّة، مشتركة، نحو استدعاء الأمكنة والأشخاص.
- انتظمت مفردات الحنين وفق علاقات ترادف وتضاد، وذلك أبرز مركزيّة هذا الحقل واتّساعه مقارنة بغيره من الحقول في ديوان عمر أبو ريشة.
- اعتمدت مفردات الحنين على تكرار دلاليّ رسّخ وحدات معيّنة، مع اعتماد الشّاعر على توسيخ شحنها الدّلاليّ عبر المجاورة المعجميّة، وأدوات الرّبط ذات الوظيفة الدّلاليّة.

[1] المكان في النّصّ الشّعريّ، كمال نجم الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 1978م، ص120.

- اتّسمت البنية الدّلاليّة للحقل بالتّرابط، وأسهمت بنية السّياق في إعادة ضبط قيم المفردة الدّلاليّة تبعاً لموقعها التّركيبيّ، وارتباطها بالوحدات المجاورة.
- شكّل حقل الحنين لدى عمر أبو ريشة نظاماً دلاليّاً متماسكاً انتظم وفقاً لعلاقات ترابطيّة محدّدة أدت وظيفة مركزيّة في تشكيل البنية الدّلاليّة العامّة لمعجمه الشّعريّ.
- كشف دراسة الحقول الدّلاليّة عن البنية اللغويّة العميقة التي حكمت إنتاج المعنى داخل نصوص عمر أبي ريشة الشّعريّة.

ويمكن القول: لقد تداخلت في مشاهد الحنين تعابير الانتماء والهوية والذاكرة، فكانت شاهدة على تحوّلات صيرورة أقدار الشّاعر من حال إلى حال.

ثبت المصادر والمراجع

1- الأعمال الكاملة- القصائد، عمر أبو ريشة، تحقيق: فايز الدّاية، وسعد كليب، ومحمّد قجّة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق – سورية، ط1، 2017م.

2- بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة، محمّد السّيّد إسماعيل، دار الثقافة والإعلام، الإمارات – الشّارقة، ط1، 2002م.

3- شاعريّة المكان، جريد سليم المنصوري، دار العلم، جدّة، ط1، 1992م.

4- شعريّة المكان – قراءة في الشّعر، إبراهيم ملحم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

5- علم الدّلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط4، 1993م.

6- علم اللسانيّات الحديثة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمّان – الأردن، ط1، 2002م.

7- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحه أمين محمّد عبد الوهّاب، ومحمّد الصّادق العبيديّ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ الإسلاميّ، بيروت – لبنان، ط3، 1419 هـ - 1999 م.

8- مشكلة المكان الفنّيّ، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلّة ألف، الجامعة الأمريكيّة، مصر، 1986م .

9- المكان في شعر طاهر وطّار، باحشوان سلمى، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، السّعوديّة، 2008م.

10- المكان في النّصّ الشّعريّ، كمال نجم الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 1978م.