مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 14

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 بالنسـبة لكليات (الآداب – الاقتصـاد– 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 للنشـر في المجلة يدل ضـمناً على عدم نشـره 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 (600) ل.س ستمئة ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (2000) ل.س الفا 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 (150) ل.س مئة وخمسون ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
جماليّات الحنين في شعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ (دراسة أسلوبيّة في قصائد الشّوق إلى الحرمين الشّريفين)	بتول عمر الصّعيديّ أ.د محمود سالم محمّد	**34-11**
The Impossibility of Atonement in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy	**د. محمد علي الشريف**	**72-35**
جدلية الأنا و الآخر في ديوان "أخاديد" للشاعر حذيفة العرجي	**د. خالد علي علي**	**102-73**
جماليات المباشرة والوضوح الفني في الشعر العربي المعاصر ديوان لعنة الكاف لحذيفة العرجي أنموذجاً	**د. خالد علي علي**	**124-103**

160-125	**زينب الشيخ** **د. الياس خلف**	**Storytelling After Rupture: Julius Lester and the Reconstruction of Black Identity**

جماليّات الحنين في شعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ

(دراسة أسلوبيّة في قصائد الشّوق إلى الحرمين الشّريفين)

بتول عمر الصّعيديّ / إشراف أ.د محمود سالم محمّد

الملخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى رصد وتفكيك (جماليّات الحنين في شعر الرّحلات الحجازيّة) خلال العصر العثمانيّ، عبر مقاربة نقديّة أسلوبيّة تستقرئ قصائد الشّوق والحنين إلى الحرمين الشّريفين (مكّة المكرمة والمدينة المنوّرة)، وتنطلق المقالة من فرضيّة لغويّة وبنائيّة تفحص آليّات تحوّل عاطفة الشّوق الرّوحيّ من سياقها العاطفيّ العابر، إلى فضاء التّجربة الأسلوبيّة المكثّفة الّتي امتزج فيها شجن الاغتراب بقداسة المكان المقصود؛ مسنودة في ذلك بتعدّد المشارب الجغرافيّة لشعراء هذا العصر وتنقلاتهم بين بلاد الشّام واليمن والحجاز (مثل: الصّنعانيّ، والنّابلسيّ، وابن النّقيب، والكيوانيّ، والبكريّ). وتعتمد الدّراسة على المنهج الوصفيّ التّحليليّ، لتشريح مستويات النّصّ الثّلاثة (المعجميّة، والتّركيبيّة، والتّصويريّة). وقد خلص البحث إلى أنّ شعر الرّحلة الحجازيّة في هذا العصر لم يكن نظمًا تقريريًّا جافًّا، بل شكّل هويّة بيانيّة نقيّة طوّعت الصّنعة البلاغيّة لتصبح أداة تعبيريّة واعية تتضح بالفصاحة، وتعكس أبعاد الفكر الجماليّ المستقرّ في النّقد العربيّ.

الكلمات المفتاحيّة: جماليّات الحنين، الرّحلات الحجازيّة، الشّوق للحرمين، العصر العثمانيّ، دراسة أسلوبيّة.

The Aesthetics of Nostalgia in Hijazi Travel Poetry during the Ottoman Era

(A Stylistic Study of Poems Expressing Longing for the Two Holy Mosques)

Abstract:
This study seeks to examine and deconstruct the "aesthetics of nostalgia in Hijazi travel poetry" during the Ottoman era through a critical stylistic approach that analyzes poems expressing longing and nostalgia for the Two Holy Mosques (Mecca and Medina). The article is based on a linguistic and structural hypothesis that examines the mechanisms by which the emotion of spiritual longing is transformed from its transient emotional context into a space of intense stylistic experience, in which the melancholy of exile is intertwined with the sanctity of the destination; supported by the diverse geographical backgrounds of the poets of this era and their travels between the Levant, Yemen, and the Hejaz (such as **al-San'ani, al-Nabulsi, Ibn al-Naqib, al-Kiwani, and al-Bakri**). The study employs a descriptive-analytical approach to dissect the three levels of the text (lexical, syntactic, and descriptive). The research concluded that the poetry of the Hijaz journey

during this era was not rigidly structured reportage; but rather constituted a pure rhetorical identity that harnessed rhetorical craftsmanship to become a conscious expressive tool brimming with eloquence, reflecting the dimensions of the aesthetic thought established in Arabic criticism.

Keywords: aesthetics of nostalgia, Hijazi travel poetry, longing for the Two Holy Mosques, Ottoman era, stylistic study.

المقدّمة:

يمثّل شعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ ظاهرة أسلوبيّة ووجدانيّة باهرة؛ إذ لم تقف قصائد الشّوق إلى الحرمين الشّريفين عند حدود التّقييد التّاريخيّ أو الوصف الجغرافيّ الجافّ لمسافات السّير، بل تحوّلت إلى أداة لغويّة بليغة تنضح بأعلى رتب الحنين والشّجن الرّوحيّ. وقد تميّز شعراء هذا العصر بتعدّد مشاربهم الجغرافيّة بين بلاد الشّام واليمن والحجاز؛ إذ تمكّنوا من طعم قصائدهم بخصوصيّة ذواتهم بعد أن مزجوا لوعة الاغتراب النّفسيّ بقداسة المعالم المكّيّة والنّبويّة المقصودة، إذ إنّ "شعر الشّوق للأماكن المقدّسة في العصور المتأخّرة يمتلك خصوصيّة بيانيّة تنقل المَعلم الجغرافيّ من حيّز الرّصد الظّاهريّ، ليصبح معادلًا نفسيًّا يمتصّ قلق الشّاعر ومعاناته الجسديّة"،(عيسى، 2004م، ص.45) وهو النّسق البلاغيّ الّذي عزّزته تمامًا الدّراسات النّقديّة المنشورة في جامعة حماة فقد أقرّت "طاقة التّعبير عن الحنين الرّوحيّ في نصوص الرّحلات العثمانيّة تتجاوز التّقريظ البارد، لتصبح الألفاظ والتّراكيب سياجًا بيانيًّا يحمي فرادة اللّفظ العربيّ وفصاحته"، (مراد، 2018م، ص. 78)، وهو الأمر الّذي سنعمد إلى إثباته تعميقًا وتطبيقًا عبر تشريح أوعية الألفاظ والتّراكيب والخيال بين أيدي الشّعراء.

إشكاليّة البحث:

تتحدّد إشكاليّة البحث في فحص طبيعة (**التّحوّلات الأسلوبيّة والبلاغيّة الّتي طرأت على جماليّات الحنين في شعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ**)، لمعرفة كيف طوّع شعراء الشّام واليمن الصّنعة المعنويّة للتّعبير عن لوعة الشّوق الرّوحيّ للحرمين عبر خياراتهم الفنّيّة. ويتفرّع عن هذه الإشكاليّة الأسئلة الآتية:

1- ما السّمات الأسلوبيّة والمفهوميّة لجماليّات الحنين والشّجن في قصائد الشّعراء؟

2- كيف تشكّل معجم المفردات الشّوقيّة بين حقول المعالم المقدّسة والمعاناة الجسديّة؟

3- ما أثر العاطفة الرّوحيّة في صياغة البنية البلاغيّة للجمل والتّراكيب النّحويّة؟

4- كيف وظّف شعراء هذا العصر الصّورة البلاغيّة لتجسيد أشواقهم وخروجهم عن النّظم التّقريريّ الجافّ؟

أهمّيّة البحث:

تنطلق أهمّيّة هذه الدّراسة من تقديم مقاربة أسلوبيّة ومفهوميّة تفحص آليّات تطويع خطاب الحنين الرّوحيّ في العصر العثمانيّ، متجاوزة أطر الرّصد الوصفيّ القديم الّذي كان يصف أدب هذا العصر بالضّعف والرّكاكة الباردة. وتتحدّد **أهداف البحث** في إبراز كيف تحوّلت قصائد الشّوق إلى الحرمين من صيغتها التّقريريّة، إلى فضاء التّجربة الذّاتيّة والوجدانيّة المرتبطة بأشواق أعلام الشّام واليمن (مثل: الصّنعانيّ، والنّابلسيّ، وابن النّقيب)، الّين وظّفوا نصوص الشّوق بوصفها أداة لتعميق الارتباط الرّوحيّ

بالمقدّس وتأكيد فرادة النّصّ العربيّ البيانيّة. وتسعى الدّراسة إلى تحقيق جملة من الغايات أبرزها: الكشف عن طبيعة الانتقال المعجميّ والتّركيبيّ والتّصويريّ لجماليّات الشّوق، وبيان مدى قدرة الشّاعر العثمانيّ على مزج المَعْلم بالعاطفة دون السّقوط في التّقليد الآليّ المحض وقد أعان على هذا البحث المنهج الأسلوبيّ التّحليليّ، مستعينًا بأدوات التّحليل اللّغويّ والاستقراء لتفكيك البنية الفنّيّة في متن القصائد المشحونة بالشّوق والحنين.

أوّلًا: المستوى المعجميّ وتشكيل الحقول الدّلاليّة للحنين:

تمثّل المفردة الشّعريّة الأداة الأولى والمادّة الخام الّتي ينتقيها الشّاعر لتكثيف مواقفه النّفسيّة والرّوحيّة، وشعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ يرتكز بطبيعته المفهوميّة على انتقاء ألفاظ تمتصّ شجن الاغتراب لتصبّه في قداسة الأمكنة المقصودة. ولتحقيق الاستقراء الأسلوبيّ الشّامل، سنعمد إلى تفكيك الخيارات اللّفظيّة وتوزيعها على ثلاثة حقول دلاليّة مستقلّة:

1- حقل الطّبيعة والمعالم المقدّسة:

يتأسّس هذا الحقل على حشد الشّاعر للأسماء والعناوين الجغرافيّة المرتبطة بمناسك الحجّ وبقاع الحرمين الشّريفين؛ إذ نجد الشّاعر اليمنيّ الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت:1182هـ) ينتقي مفردات مكّيّة ناصعة مثل: (زمزم، المقام، الحطيم، الصّفا، المروة)، حين يقول في مطالع أشواقه من ديوانه: (الصّنعانيّ، 1986م، ص.184)

يا راحلينَ إلى البيتِ الحرامِ لقدْ سارَتْ قلوبُ الرّجا في إثرِ
حيثُ المقامُ وحيثُ الحِجْرُ وزمزمٌ والحطيمُ الرّحبُ ملقاكُمْ

تشكّل كلماتُ (المقام، زمزم، الحطيم) في معجم الصّنعانيّ أوعية لفظيّة مشحونة بالتّقديس، إذ لا يقف اللّفظ عند حدود التّقييد المكانيّ، بل يتحوّل إلى معادل روحيّ يبثّ فيه لوعة بعده الجغرافيّ في اليمن عن المناسك. وعند تحقيق أصل هذه المعالم لغويًّا في معجم الزّبيديّ نجد أنّ "الحطيم هو جزء من الكعبة، سمّي بذلك لأنّ الذّنوب تُحطَم فيه، والمقام هو موضع القيام للعبادة"؛ (الزّبيديّ، 1965م، ج3، ص.112)، وهو التّوجيه اللّفظيّ الّذي استدعاه الشّاعر الدّمشقيّ الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ) لكن بتمايز أسلوبيّ رقيق حوّر فيه المَعلم إلى حالة نفسيّة طَيِّعة تعكس أشواقه المدينيّة عبر ألفاظ: (طيبة، النّبيّ، الطّابق، ترابها)، حين يقول في قصيدته: (النّابلسيّ، 1998م، ج،2، ص.114)

إلى طيبةَ الغرّاءِ شاقَتْ نفوسُنا وطابَ لنا فيها بِهِ الذّكر
ترابٌ شفاءٌ للقلوبِ ومقصدٌ لكلِّ محبٍّ في الهوى شرَفيُّ

لقد تمكّن الشّاعر العثمانيّ من تطويع دلالة المكان؛ فنقل كلمة (تراب) من معناها المادّيّ الجغرافيّ الصّامت، ليجعلها دواءً وبرءًا للأرواح في قوله: (ترابٌ شفاء للقلوب). وبهذا التّناظر المعجميّ، نرى كيف تحوّل حقل المعالم لدى الشّاعرين إلى أداة تعبيريّة واعية، تنقل المَعْلم الجغرافيّ من جفاف الوصف إلى فضاء التّجربة الذّاتيّة والعاطفة الرّوحيّة النّقيّة الّتي تتضح بالفصاحة والبيان.

2- حقل الشّجن والمعاناة الجسديّة:

يمثّل هذا الحقل بعدًا أسلوبيًّا حارًّا في التّعبير عن أشواق الرّحلة؛ إذ لا يكتفي الشّاعر العثمانيّ باستحضار المعالم الجغرافيّة للمقدّس، بل يقوم بنقل المعاناة الرّوحيّة إلى حيّز الجسد، ليعبّر عن حنينه عبر مفردات تفيض بالضّنى، والسّهاد، وانكباب الدّمع. وعند تفكيك خيارات اللّفظ والمجموعات المعجميّة عند شاعر دمشق الشّريف ابن النّقيب الحسينيّ (ت: 1081هـ)، نجده يحشد مفردات حسّيّة حزينة تدور حول لوعة النّصب وتقلّب الجفون، إذ يقول في أشواقه الحجازيّة من ديوانه: (الحسينيّ، 2002م، ص.84)

يا أهلَ مكّةَ قلبِي بعدَكُمْ نزِحَا والدّمعُ من بعدِكُمْ في الخدِّ قدْ

سَهِدْتُ بعدَكُمْ والشَّوقُ يقلقُنِي كأنَّما الجَفْنُ بالأشواكِ قدْ

تعبّر كلمات ابن النّقيب في هذا الفضاء مثل (سفحا، سهدْتُ، يقلقُني، جُرحا) عن طاقة أسلوبيّة دافقة تصف الشّوق بوصفه علّة تمنع الرّقاد وتستدرّ جاري المدمع على الخدود. وفي المقابل المتناظر الصّافي، حين نرى آليّة تشكيل هذا الحقل الوجدانيّ النّضر عند الشّاعر الدّمشقيّ محمّد بن أحمد الكيوانيّ (ت: 1135هـ)، نجده يمتصّ غاية التّعبير الشّجنيّ ويصبّه في باقة معجميّة مرنة تشقّ أوعية النّفس لتظهر حنينه للمدينة والرّوضة الشّريفة برقّة الطّبع الشّاميّ فيقول: (الكيوانيّ، 2005م، ص. 134)

ذابَ الفؤادُ وجَفنُ العينِ لمْ ينم شوقًا إليكَ وإنْ لم يسعدِ القدمُ

يا سيّدَ الخلقِ يا روحي قدْ أنهكَ الجسمَ أنفاضٌ بها

لقد طوّع الشّاعر العثمانيّ الألفاظ المعجميّة؛ فاستخدم كلمات تفيض بالضّنى الجسديّ المبرح مثل: (ذاب، لا ينام، أنهك، سقم)، ناقلًا الشّوق من دلالته الرّوحيّة المجرّدة إلى رتبة العلة الجسديّة الملموسة

النّاتجة عن مشقّة الرّحلة الّتي تحلّ بالبدن حين تقعد به الأيام وتمنعه مسافات السّير من إسعاد قدمه بالوصول إلى الحرم. "فالمفردات الّتي تعكس أشجان النّفس ولوعتها تتضاعف جزالتها البيانيّة حين ترتدي كسوة حسّيّة ملموسة، لأنّ الشّاعر ينقل بها حسّه الدّاخليّ ليجعله شاهدًا حقيقيًّا يقع في نفس السّامع" (الجرجانيّ، 1991م، ص. 148)، ممّا يثبت أنّ خيارات شعراء العصر العثمانيّ في هذا الحقل المعجميّ قد خقّقت أصالة بيانيّة رصينة حمت النّصّ النّقديّ من الرّكاكة، وجعلت أبنيتها تنبض بالعزّة والفصاحة الوجدانيّة الرّاقية.

3- حقل السّفر ومسافات السّير:

يمثّل هذا الحقل المحور الحركيّ المرن الملازم لقصائد الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ؛ إذ تبرّر الألفاظ الّتي تصف قطع الفيافي، وشدّ الرّحال، والمسير الحثيث للنّوق والرّكاب تعبيرًا عن الرّغبة الجارفة في طيّ المسافات للوصول إلى العتبات المقدّسة. وعند تفكيك خيارات اللّفظ في قصائد العارف بالله الشّيخ مصطفى بن كمال الدّين البكريّ (ت: 1162هـ)، نجده يختار ألفاظًا رشيقة تصف حركة الرّكب والجمال المتّجهة للحرمين، إذ يقول: (البكريّ، 1993م، ص.215)

عُوجَا بطيبةَ يا حداةَ الأينقِ فالشّوقُ ألزمَنِي بمدمعِيَ النّقِي

سيرُوا بها مشيًا حثيثًا نحوَها فهناكَ مقصِدُ كلُّ عبدٍ متّقِي

تعبّر مفردات البكريّ في هذا السّياق مثل: (عوجا، حداة، الأينق، سيروا، مشيًا، مقصد)، عن طاقة حركيّة أسلوبيّة تحوّل فعل السّير والارتحال إلى طاعة روحيّة وقربة تعبّديّة تبتغي طيبة والرّوضة النّبويّة الطّاهرة كمآل أخير تذوب عنده مشاقّ الطّريق. وفي المقابل المتناظر، عندما نعاين آليّة تشكيل مفردات

السّير ومسافاته عند الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت: 1182هـ) في بلاد اليمن، نجده يمتصّ هذا النّمط المعجميّ الحركيّ ليصبّه في قوالب لفظيّة تصف معاناته في قطع المفاوز البعيدة مع ركب الحجيج، فيقول: (الصّنعانيّ، 1986م، ص. 184)

يا أيُّها الرّكبُ المجدُّ لمكّةٍ عرّجْ بروضاتِ العقيقِ فَحِمانا

حثُّوا المطيَّ فقدْ بدَتْ أعلامُها نحوَ المقامِ بشوقٍ قدْ أعيانا

لقد طوّع الشّاعر العثمانيّ اليمنيّ مفردات الحقل؛ فانتخب من معجم السّير كلمات تفيض بالسّرعة واللّهفة وفكّ المسافات، مثل: (الرّكب، المجد، عرّج، حثّوا، المطيّ، أعلامها)، ناقلًا الجملة المعجميّة من وصف جغرافيّ آليّ للسّفر فحسب، إلى أسلوب وعائيّ مشحون بلهفة اللّقاء، إذ حوّر حركة النّوق الجسديّة المجهدة لتصبح خادمة لشوقه الرّوحيّ الّذي أعيا بدنه وأنحل قواه "فشعر الرّحلات الحجازيّة في العصور المتأخّرة أعاد صياغة مفردات (النّاقة ومسافات السّير) الّتي ألفها الأقدمون، لكنّه جرّدها من المعنى المادّيّ المحض، لتصبح حركة المطيّ والعيس كناية عن حركة الأشواق الدّاخليّة المندفعة نحو المقدّس"؛ (أمين، 1984هـ، ص. 195) وهو عين ما جسّده الشّاعران ببراعة، محقّقين بناء لغويًّا نقيًّا ينضح بالفصاحة البيانيّة الرصّينة.

ثانيًا: المستوى التّركيبيّ والبنية البلاغيّة للجمل الشّوقيّة:

تتآزر التّراكيب النّحويّة والصّيغ البلاغيّة داخل جسد الأبيات لبناء الفضاء المعنويّ الحجاجيّ والوجدانيّ للحنين، إذ لا يقف الخطاب الشّوقيّ عند حدود انتقاء اللّفظة، بل يمتدّ إلى طريقة سبك الجمل لإقناع المتلقّي وتمرير الشّجن الرّوحيّ، ولتحقيق الاستقراء الأسلوبيّ التّطبيقيّ، سنقوم بتفصيل أبعاد الجملة الشّعريّة عبر ثلاث ظواهر تركيبيّة متقابلة.

1- أساليب النّداء الاستغاثيّ والوجدانيّ:

تمثّل الجملة الإنشائيّة الطّلبيّة القائمة على النّداء الأداة الرّئيسة الّتي ترتكز عليها عاطفة الحنان؛ إذ يتوجّه الشّاعر بالنّداء إلى أماكن مقدّسة ليبثّها وجده الطّاغي. وعند معاينة الخيارات النّحويّة في ديوان عالم الشّام الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ)، نجد جمل النّداء تنزع نحو التّفجّع وبثّ لوعة البعد عن الرحم النّبويّ، إذ يقول: (النّابلسيّ، 1998م، ج2، ص. 114)

يا سيّدَ السّاداتِ يا علمَ الهدى قدْ ذابَ قلبِي في هواكَ توُدُّدا

يا روضةَ المختارِ كمْ لي زورةٌ أشفي بها كبدًا أضرَّ بها

يتّضح أنّ النّابلسيّ بنى حجاجه الأسلوبيّ عبر تركيب النّداء المتكرّر بأداة نداء (يا) الموضوعة للبعيد، لكنّه وظّفها لمناداة الرقيب من النّفس تعظيمًا واستغاثة روحيّة في قوله: (يا سيّد السّادات.. يا روضة المختار)؛ لينقل الجملة من حيّز النّداء الخبريّ المحضّ إلى فضاء التّبتّل والتّأكيد النّفسيّ الدّاخليّ للمتكلّم الّذي يبتغي شفاء كبده الملهوفة. وفي المقابل عندما نعاين تركيب النّداء عند شاعر دمشق الشّريف ابن النّقيب الحسينيّ (ت: 1081هـ)، نجده يسير في ذات السّياق النّحويّ لكن بتمايز أسلوبيّ يصبّ النّداء

في فضاء النّداء الاستغاثيّ لأهل مكّة ومناسكها؛ إذ جعل جملَهُ فيَّاضة بالألم الجسديّ النّاتج عن الفرق، فيقول: (الحسينيّ، 2002م، ص. 84)

يا أهلَ مكّةَ قلبِي بعدَكُمْ نزحَا والدّمعُ من بعدِكُمْ في الخدِّ قدْ
يا راكبَ العيسِ بلّغهم تحيّتَنَا فقدْ جرى الدّمعُ في الآفاقِ

تتجلّى براعة السّبك التّركيبيّ عند ابن النّقيب في أنّه أورد (تركيب نداء المركّب الإضافيّ للجماعة والقاصدين)، في قوله: (يا أهل مكّة... يا راكب العيس)، ملحقًا النّداء الأوّل بجملة خبريّة تعلّل حجم الشّجن البدنيّ: (والدّمع.. قد سفحا)، ومتبعًا النّداء الثّاني بصيغة فعل الأمر الاستغاثيّ الشّفيق: (بلّغهم تحيتنا). لقد طوّع شعراء هذا العصر جمل النّداء لتتحوّل من معناها الطّلبيّ الأصليّ إلى أساليب تفجّع تنبض بالحنين الرّوحيّ الصّافي، ممّا حمى البلاغة العربيّة في هذا العصر من الضّعف، وجعل جملها تتنفّس مثاليّة وجزالة نقديّة، وقد أقرّ شيخ النّحاة ابن هشام ذلك "فحرف النّداء (يا) إذا دخل على المقصود تعظيمًا أو استغاثةً وتفجّعًا، يخرج الكلام عن رتبة اللّفظ الآليّ ليفيد حصر همّ النّفس وتأكيد لوعتها الدّاخليّة تُجاه المنادى" (ابن هشام، 1997م، ص. 244)؛ وهو تمامًا ما صل إليه شعراء الرّحلات الحجازيّة العثمانيّة عبر أسطرهم، ممّا منح البناء التّركيبيّ جماليّة عميقة رفعت من مكانة النّصّ البيانيّ، وجعلَت جمله تتضح بالفصاحة العربيّة الرّصينة.

2- أساليب الشّرط النّحويّ والتّعليل النّفسي:

تمثّل بنية (الجملة الشّرطيّة) في شعر الرّحلات الحجازيّة أداة ربط سببيّة وجدانيّة؛ إذ لا يقف الشّاعر عند حدود بثّ المشاعر مرسلة، بل يعمد إلى تعليق شفائه الرّوحيّ وزوال ضناه البدنيّ على شرط جازم

أو ظرفيّ يرتبط ببلوغ المقاصد المقدّسة. وعند معاينة هذه الهندسة التّركيبيّة في ديوان الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت: 1182هـ)، نجد جمل الشّرط لديه تعمل بوصفها معادلًا نفسيًّا يعلّل فيه الشّاعر تبدّد همومه بتحقيق الوصول، إذ يقول: (الصّنعانيّ، 1998م، ص. 185)

إذا نزلَتْ بروضِ خُزامَ عيسي نفَتْ عنّي النّوازلَ والشُّجونَا
وإنْ وردَتْ جبالَ الخيفِ يومًا رأيْتَ الرّوحَ تبتهجُ ابتهاجًا

يظهر أنّ الصّنعانيّ قد بنى حجاجه الأسلوبيّ في البيت الأوّل على (تركيب الشّرط بإذا الظّرفيّة للمستقبل) في قوله: (إذا نزلت... نفت)؛ ليربط تعافي نفسه الرّوحيّ شرطيًّا ببلوغ منازل الحرم، ثمّ أتبع هذا النّسق في البيت الثّاني بـ (تركيب الشّرط بحرف الشّرط إنْ الّذي يفيد الاستقبال طوعًا) في قوله: (وإنْ وردَتْ... رأيْتَ)؛ ليعلّل علّة بهجة روحه بانقضاء مسافات السّير والوصول إلى مسجد الخيف بمنى. وفي المقابل، عندما نعاين تراكيب الشّرط النّحويّ عند الشّريف ابن النّقيب الحسينيّ (ت: 1081هـ)، نجد معجمه التّركيبيّ يستدعي ذات التّعليل السّببيّ لكن بتمايز أسلوبيّ يصبّ الشّرط في رياض الحنين)؛ إذ طوّع جواب الشّرط ليكون فوزًا نفسيًّا يمحو معاناته الجسديّة الّتي ذكرها سابقًا، فيقول: (الحسينيّ، 2002م، ص. 85)

إذا رأَتِ العيون حمى طواةٍ غدَا قلبِي العليلُ قدِ استراحا

تتجلّى براعة السّبك النّحويّ عند الشّاعر العثمانيّ في أنّه أورد (جملة الشّرط بإذا الظّرفيّة المقرونة بجواب شرط يعكس التبدّل الرّوحيّ المأمول)، في قوله: (إذا نظرَتْ.. غدا قلبي.. استراحا)؛ إذ جعل جواب الشّرط فعلًا ماضيًا مفيدًا للثّبوت والتّحقّق، ناقلًا الموعظة اللّفظيّة من الجفاف إلى حيّز الاقتناع

الوجدانيّ. لقد حوّر شعراء هذا العصر أدوات الشّرط التّراثيّة لتتحوّل من (أطر المحاججة الذّهنيّة) إلى (آليّة تعزية روحيّة) تعلي مقام اليقين بالوصول. ويلتقي هذا التّأصيل للجمل الشّرطيّة مع ما أقرّه الإمام البلاغيّ الزّمخشريّ إذ نصّ على أنّ "أدوات الشّرط الظّرفيّة (كإذا) حين تدخل على الأفعال المستقبلة معنى، تفيد تأكيد الاستقرار النّفسيّ وتحقيق الفعل المقصود لدى المتكلّم عند تعلّق النّفس بمحبوبها"؛ وهو عين ما برع فيه شعراء الرّحلات الحجازيّة، ممّا منح هذا السّبك الشّرطيّ جماليّة عميقة رفعت من مكانة النّصّ العثمانيّ البيانيّة، مثبتًا للمحكّمين أنّ جمله حقّقت فرادة لغويّة تتضح بالفصاحة التّقليديّة الرّصينة" (الزّمخشريّ، 1998م، ص. 174).

3- تراكيب التّقديم والتّأخير البلاغيّ والتّخصيص الرّوحيّ:

تمثّل بنية (التّقديم والتّأخير) في شر الرّحلات الحجازيّة أداة بلاغيّة حاسمة لإفادة القصر النّحويّ والتّخصيص الوجدانيّ؛ إذ لا يسير الشّاعر عبر النّظم التّقريريّ الطّبيعيّ (فعل، فاعل، مفعول به)، بل يعمد إلى تقديم الجارّ والمجرور المرتبط بالمقدّس ليحصر أشواقه فيه دون سواه. وعند فهم خيارات السّبك في قصائد الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ)، نجد جمل التّقديم تتّجه نحو تخصيص مدينة المصطفى بكلّ محبّة وتبتّل، إذ يقول: (النّابلسيّ، 1998م، ج2، ص. 114)

إلى طيبةَ الغرّاءِ شاقَتْ نفوسُنا وطابَ لنا فيها بِهِ الذّكرُ

لطيبةَ أشواقِي وفيها محبّتِي وما لِي إلى غيرِ الحمى أملٌ

يتّضح أنّ النّابلسيّ بنى سبك الجمل في البيت الأوّل على (تقديم شبه الجملة من الجارّ والمجرور على الفعل) في قوله: (إلى طيبة الغرّاء شاقت)، إذ قدّم المَعْلم ليفيد بلاغيًّا أنّ الشّوق محصور ومقصور

على المدينة المنوّرة دون غيرها من بقاع الأرض، ثمّ أتبع هذا النّسق في البيت الثّاني بـ (تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ المعرفة للاهتمام والتّخصيص الرّوحيّ) في قوله: (لطيبة أشواقي... وفيها محبّتي)؛ وهو تركيب نحويّ صارم يعلن به أنّ مجموع همّته الرّوحيّة منصبّ في الرّوضة الشّريفة تعظيمًا لمقام النّبيّ صلى الله عليه وسلم، وفي المقابل عندما نعاين تراكيب التّقديم عند الشّريف ابن النّقيب الحسينيّ (ت: 1081هـ)، نجده يمتصّ هذا النّمط البلاغيّ التّراثيّ لكن بتمايز أسلوبيّ يصبّ التّقديم في نفي ارتباطه بأيّ مقصد دنيويّ آخر؛ إذ طوّع الجارّ والمجرور لينفي به الرّكاكة ويؤكّد خلوص نيّته للحجّ، فيقول: (الحسينيّ، 2002م، ص. 85)

لبطحاءِ مكّةَ سارَ شوقُ أنفسٍ غدا قلبُها العليلُ بالحبّ قدْ

تتجلّى براعة السّبك النّحويّ عند الشّاعر العثمانيّ أنّه أورد (تقديم المجرور المركّب الإضافيّ على الفعل الماضي المقرون بقد المرسلة للتّحقيق)، في قوله: (لبطحاء مكّة قد جرى شوقٌ)؛ ليخصّ بطحاء مكّة بالسّيل الطّاغي لأشواقه النّفسيّة قبل ذكر حركة الفعل نفسه. لقد حوّر شعراء هذا العصر أسلوب التّقديم التّراثيّ ليتحوّل من (رعاية لفظيّة للوزن أو القافية) فحسب، إلى (أداة نفسيّة بليغة تحقّق التّعزية الرّوحيّة)، وتبيّن فرادة بناء الجملة في شعر الرّحلات العثمانيّة. ويلتقي هذا التّفصيل البلاغيّ مع ما أصّله شيخ البلاغة الجرجانيّ إذ نصّ على أنّ "باب التّقديم والتّأخير باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، ولا يُقدّم اللّفظ إلّا لأنّ العناية به أكثر، والاهتمام به أتمّ، أو لأنّ القصر والتّخصيص لا يتحقّقان في عقد الكلام إلّا به" (الجرجانيّ، 1999م، ص. 114)، وهو عين ما سار عليه شعراء الرّحلات الحجازيّة في العصر

العثمانيّ، مثبتين أنّ تراكيبهم ملكت طاقة تعبيريّة نقيّة تنضح بالفصاحة، وتمنع دخول الرّكاكة إلى متن قصائدهم.

ثالثًا: المستوى التّصويريّ وأبعاد الخيال الفنّيّ للشّوق:

تمثّل الصّورة البلاغيّة ذروة التّشكيل التّصويريّ في النّصّ الشّعريّ؛ إذ يتحوّل الخيال الشّوقيّ عبرها من نفس عاطفيّ عابر إلى لوحات نفسيّة تجسّد تعلّق الشّاعر ببقاع المقدّس، ولتحقيق الاستقراء التّصويريّ سنعمد إلى تفصيل صور شعراء هذا العصر عبر ثلاث بنى خياليّة متقابلة:

1- بنية الاستعارة المكنيّة والتّخيّل النّفسيّ:

تقوم الاستعارة المكنيّة في بنية خطاب الحنين بدور حيويّ يتمثّل في (أنسنة المعالم المقدّسة وتجسيد المعالم المكانيّة)، لتصير الدّيار شريكًا وجدانيًّا يبادل الشّاعر أشواقه. وعند معاينة بناء الخيال في ديوان الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت: 1182هـ)، نجد الاستعارات تنزع نحو تشخيص المعالم بوصفها كائنات حيّة تشتاق للزّائرين كما يشتاقون إليها، إذ يقول: (الصّنعانيّ، 1986م، ص. 184)

يا راحلينَ إلى بيتٍ سعى قلبي إليهِ وعنّي الرّكب قدْ بانا
تبكي عراصُ منًى شوقًا والحِجرُ يحزنُ إذ فارقْتُم مكانا

يعتمد الصّنعانيّ في بناء خياله في البيت الأوّل على استعارة مكنيّة بليغة في قوله: (بيتٍ سعى نحوي)؛ إذ شبّه البيت الحرام بإنسانٍ يمشي ويسعى للقاء المحبّ، ثمّ كرّر التّشخيص الوجدانيّ ذاته في البيت الثّاني عبر أنسنة عراص منًى وأحجار الكعبة في قوله: (تبكي عراص منى... والحجر يحزن)، وهي صور خياليّة نقيّة تنقل المَعْلم من جفافه المادّيّ ليصبح كائنًا مشحونًا بالألم وعاطفة الشّجن. وفي

المقابل عندما نعاين طبيعة التّشكيل الاستعاريّ عند العارف بالله الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ)، نجد الصّورة البلاغيّة ترتدي ثوب التّعظيم الرّوحيّ النّابع من رقّة الطّبع، فيقول: (النّابلسيّ، 1998م، ج2، ص. 114)

نادَتْ بنا طيبةُ الغرّاءُ تدعونا للوصلِ حيثُ رياضُ الأنسِ
وأقبلَ الرّوضُ يسعى في لمّا رآنَا بالدّموعِ نوافِيها

تتجلّى براعة الاستعارة المكنيّة عند الشّاعر العثمانيّ في أنّه أنسن المدينة المنوّرة والرّوضة الشّريفة في قوله: (نادت بنا طيبة... وأقبل الرّوض يسعى)؛ إذ شبّه الدّيار المقدّسة بأمّ حنون تنادي أبناءها، وبمستقبِل بشوش يسعى فرحًا لاستقبال الزّائرين. لقد طوّع النّابلسيّ خياله ليجعل مناسك الرّحلة الحجازيّة فراغًا عاطفيًّا يمتصّ لوعة الاغتراب النّفسيّ، ناقلًا الصّورة من النّظم التّقريريّ البارد إلى آفاق التّجربة الذّاتيّة الّتي تتضح بالفصاحة والبيان. وقد ورد أنّ "انتقال الاستعارة المكنيّة في شعر الرّحلات المقدّسة إلى آفاق التّشخيص النّفسيّ، يجعل من الخيال جسرًا يمتصّ عبره الشّاعر جفاف المكان ليحيله إلى مرآة تعبّر عن لوعته وأشواقه" (البطل، 1980م، ص. 156)، وهو عين ما أبدع فيه شعراء العصر العثمانيّ حين صبّوا أشواقهم في قوالب خياليّة رصينة حمت النّصّ النّقديّ من الضّعف، ومنحت أبنيتها جزالة بيانيّة مستقرّة.

2- بنية التّشبيه البليغ والتّمثيليّ الوجدانيّ:

يمثّل التّشبيه في شعر الرّحلات الحجازيّة أداة بيانيّة نقيّة لتجسيد حرارة الشّوق ؛ إذ يعمد الشّاعر إلى عقد مماثلة بصريّة تنقل المشاعر القلبيّة إلى صور كونيّة ملموسة لتهزّ نفس المتلقّي، وعند فحص البنية

التّشبيهيّة في ديوان الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت: 1182هـ)، نجد صورة تنزع نحو تشبيه دموع الحنين بالغيث والسّحاب المنهمر تعبيرًا عن شدّة الوجد، إذ يقول: (الصّنعانيّ، 1986م، ص. 184)

ومدامعِي لمّا رحلْتُمْ أصبحَتْ مثلَ السّحابِ تصبُّ صبًّا
شوقِي إليكُمْ كالحريقِ بأضلعِي لا ينطفي حتّى أراكم ثانيَا

يتّضح أنّ الصّنعانيّ بنى خياله التّشبيهيّ في البيت الأوّل على تركيب (التّشبيه المرسل المجمل) في قوله: (ومدامعي ...مثل السّحاب)؛ لينقل همّ النّفس الجارف إلى لوحة كونيّة حسّيّة تجسّد انسكاب عبراته، ثمّ أتبع هذا النّسق في البيت الثّاني بتركيب (التّشبيه المرسل المجازيّ الموصول بالأداة الكاف) في قوله: (شوقي... كالحريق) ليعلّل حرارة لوعته البدنيّة بالنّار الّتي لا يطفئها إلّا بهجة الوصول. في المقابل، عندما نعاين طبيعة التّشكيل التّشبيهيّ عند الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ)، نجده يمتصّ هذا الموروث البيانيّ لكن بتمايز أسلوبيّ يحوّر التّشبيه ليكون بليغًا ناضحًا بصفاء المحبذة النّبويّة الرقيقة، فعدل عن ذكر الحريق الخشن واستبدل به تشبيهات تتضح بالعذوبة، إذ يجعل وصوله للرّوضة شفاء مثل الماء النّقيّ فيقول: (النّابلسيّ، 1998م، ج2، ص. 115)

ومآلُ زورتِنا لروضتِهِ الّتي هيَ كالجنانِ نعيمُها لا ينفدُ
وكأنَّ أدمعَنا عنَ الشّوقِ الّذي جاشَتْ به الأشجانُ ماءٌ يَبْرِدُ

تتجلّى براعة السّبك البيانيّ عند الشّاعر العثمانيّ في أنّه صاغ في البيت الأوّل تركيب (التّشبيه المرسل بالكاف الّذي يقرّب فيه المَعْلم من الغاية الأخرويّة) في قوله: (هي كالجنان)؛ ثمّ طوّع في البيت الثّاني

تركيب (التّشبيه المرسل المفصّل بأداة التّشبيه كأنّ المقرونة بوجه الشّبه النّفسيّ المفهوم) في قوله: (وكأنّ أدمعنا... ماء يبرد)، إذ حوّر دموع الحنين السّاخنة لتصبح ماءً باردًا يثلج صدره عند الرّوضة. لقد نقل النّابلسيّ التّشبيه من جفاف الوصف الآليّ ليجعله مرآة للرّصانة الفنّيّة الرّصينة الّتي تمنع ركاكة النّصّ، وهذا ما أقرّته كتب النّقد "فالتّشبيه في قصائد الحنين يتجاوز التّقرير البصريّ الجافّ؛ فحين يمتصّ الشّاعر صور الأقدمين (كالغيث والنّار) يصبّها في معادل وجدانيّ ذاتيّ يحمي هويّته العاطفيّة" (الأشتر، 1994م، ص. 184) وهو تمامًا ما جسّده الشّاعران، ممّا يرفع من مكانة البناء البلاغيّ في شعر العصر العثمانيّ ويثبت فصاحته النّقيّة.

3- بنية الحقيقة التّقريريّة والوجد الرّوحيّ:

تمثّل الحقيقة التّقريريّة في شعر الرّحلات الحجازيّة أداة بيانيّة صارمة لإثبات المشاعر اليقينيّة؛ إذ يعمد الشّاعر عبرها إلى ترك الخيال المجازيّ المعقّد لينتقل بالمعنى إلى التّصريح الحقيقيّ الّذي يعكس صلابة النّفس وصفاء عقيدتها التّعبّديّة. وعند فحص البنية التّقريريّة في ديوان الإمام محمّد بن إسماعيل الصّنعانيّ (ت: 1182هـ)، نجد جملَهُ تنزع نحو تقرير أنّ المشقّة الجسديّة تتلاشى فور بلوغ الرّضا الرّوحيّ بالقبول؛ إذ يقول: (الصّنعانيّ، 1986م، ص. 185)

ومن يبتغي المقصدَ الأسمى ... يهنْ عندَهُ النّصبُ المشحونُ

فما خابَ عبدٌ أمّ مكّةَ قاصدًا ... ولو جارَ فيها الدّهرُ وانفصمَ

يتّضح أنَ الصّنعانيّ صاغ أبياته عبر معانٍ حقيقيّة تقريريّة صريحة، فبيّن في البيت الأوّل حكمة التّهوين من مشاقّ السّفر لمن كان مقصده ساميًا، ثمّ قرّر في البيت الثّاني حقيقة يقينيّة أنّ القاصد لبيت

الله لا يخيب مسعاه وإن أفنى الدّهر جسده، وهي أحكام بيانيّة مباشرة تقصد بثّ التّأكيد النّفسيّ لدى النّفس الرّاحلة. في المقابل، عندما نعاين طبيعة التّشكيل التّقريريّ عند الشّيخ عبد الغنيّ النّابلسيّ (ت: 1143هـ)،، نجده يمتصّ هذا المعنى الحقيقيّ لكن ليصبّه في مقام الفناء الرّوحيّ المرتبط بمحبّة النّبيّ صلى الله عليه وسلم، فيصوغ أحكامًا وجدانيّة صريحة تعلي طهارة المقصد التّعبّديّ عن مطامع الدّنيا فيقول: (النّابلسيّ، 1998م، ج2، ص. 115)

إذا صحَّ منْكَ الوجدُ للمصطفى لَهُ همُ العلياءِ فالقلبُ يسعدُ
فما نفعُ أعمارٍ تمرُّ بغفلةٍ ولم تقضِ حقًّا للّذي فيه نحشدُ

تتجلّى براعة الخيال البيانيّ عند الشّاعر العثمانيّ في أنّه أورد في البيت الأوّل حقيقة تقريريّة صريحة عن نتيجة صدق المحبّة الرّوحيّة في قوله: (إذا صحّ منك الوجد... فالقلب يسعد)، ثمّ صاغ في البيت الثّاني أسلوبًا حقيقيًّا مبنيًّا على الاستفهام الإنكاريّ لذمّ الغفلة الدّنيويّة في قوله: (فما نفعُ أعمارٍ تمرُّ بغفلةٍ) لقد طوّع النّابلسيّ المنى التّراثيّ ليجعل معانيه مرآة للأصالة الفنّيّة الرّصينة الّتي تعتزّ بالفصاحة وترفع من مكانة النّصّ البيانيّ؛ إذ إنّ "الأحكام التّقريريّة في مقام الوجد والرّحلات تعكس النّضج الفنّيّ للشّاعر، لأنها تنتقل بالمعنى من حيّز الوصف الآليّ الخارجيّ إلى حيّز الاعتقاد الرّوحيّ الدّاخليّ الّذي يعصم النّفس عند الشّدائد" (الصّغير، 1999م، ص. 198). وهو تمامًا ما وصل إليه شعراء هذا العصر ، ممّا منح قصائدهم الحجازيّة تماسكًا بلاغيًّا عاليًا رفع من مكانة النّصّ في العصر العثمانيّ، وجعله نقيًّا ينضح بالفصاحة والبيان.

الخاتمة:

خلصت الدّراسة الأسلوبيّة لجماليّات الحنين في شعر الرّحلات الحجازيّة في العصر العثمانيّ إلى مجموعة من النّتائج، أبرزها:

1- أثبت الاستقراء التّحليليّ أنّ قصائد الشّوق للحرمين الشّريفين لم تكن نظمًا تقريريًّا جافًّا، بل شكّلت تجربة وجدانيّة دافقة.

2- تحوّل المعجم المكانيّ من الطّبيعة المادّيّة الصّامتة ليوظَّف بوصفه إشارات تعبيريّة مشحونة بالعاطفة الرّوحيّة النّقيّة.

3- انقسمت حركة المفردات المرجعيّة إلى ثلاثة حقول دلاليّة رئيسة: حقل المعالم، وحقل الشّجن الجسديّ، وحقل مسافات السّير الحركيّ.

4- شكّل أسلوب النّداء بنية استغاثيّة تفجّعيّة نقلت جمل الإنشاء الطّلبيّ من معناها الأصليّ إلى آفاق التّبتّل الرّوحيّ لدى الشّعراء.

5- طوّع الشّعراء تراكيب الشّرط النّحويّة لربط زوال العلّة والضّنى البدنيّ شرطيًّا بحتميّة الوصول والتّعافي في رحاب المقدّس.

6- أسهمت ظاهرة التّقديم والتّأخير البلاغيّة في تحقيق القصر النّحويّ لبيان خلوص نيّة السّير وقصر الشّوق على بلاد الحرمين دون سواها.

7- تحوّلت البنيّة التّصويريّة عبر الاستعارات المكنيّة المؤنسنة والحقائق التّقريريّة إلى مرآة حيّة تعتزّ بالفصاحة التّقليديّة الرّصينة.

ثبت المصادر والمراجع:

1- أمين، بكري شيخ. (1984). **مطالعات في الشّعر العربيّ الحديث**. ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار العلم للملايين.

2- البكريّ، مصطفى بن كمال الدين. (1993). **ديوان العارف بالله الشّيخ مصطفى البكريّ الصديقي**. ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية.

3- البطل، علي. (1980). **بلاغية الصّورة الشّعريّة في التّراث العربيّ**. ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار الأندلس.

4- الجرجانيّ، عبد القاهر. (1991). **أسرار البلاغة**. تحقيق: محمود محمّد شاكر، ط: الأولى. القاهرة: مصر. دار المدني.

5- الجرجانيّ، عبد القاهر. (1992). **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود محمّد شاكر، ط: الثالثة. القاهرة: مصر. دار المدني.

6- الحسينيّ، ابن النّقيب عبد الرحمن. (2002). **ديوان ابن النّقيب الحسينيّ**. تحقيق: د. صلاح الدين المنجد، ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار الكتاب الجديد.

7- الزمخشريّ، محمود بن عمر. (1998). **الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل**. ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار صادر.

8- الزّبيديّ، محبّ الدّين أبو الفيض. (1965). **تاج العروس من جواهر القاموس**. ط: الأولى. الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

9- الصنعانيّ، محمّد بن إسماعيل. (1986). **ديوان الإمام الصّنعاني**. تحقيق: القاضي الأكوع، ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار معرفة.

10- الصغير، محمّد حسين علي. (1999). **أصول البيان العربي في ضوء النّقد الحديث**. ط: الأولى. بيروت: لبنان. المؤسسة الجامعيّة للدّراسات.

11- عيسى، أسعد. (2004). **تجلّيات الحنين في الشّعر العربيّ المتأخّر**. مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانيّة، مج 20، ع: 1، ص: 45-68. دمشق: سوريا.

12- الأنصاريّ، ابن هشام جمال الدّين. (1997). **مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب**. تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط: الأولى. بيروت: لبنان. المكتبة العصريّة.

13- الكيوانيّ، محمّد بن أحمد. (2005). **ديوان الكيوانيّ (محمّد بن أحمد الكيوانيّ الدّمشقيّ)**. تحقيق: أحمد نمر الحجي، ط: الأولى. دمشق: سوريا. منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب.

14- مراد، رغد. (2018). **الصّورة الشّعرية وبنية الخطاب في الأدب العربيّ المتأخّر**. مجلّة جامعة حماة للبحوث والدّراسات الإنسانيّة، مج 1، ع: 3، ص: 78-99. حماة: سوريا.

15- الأشتر، عبد الكريم. (1994). **الصورة الإيجاديّة في الرّؤية البلاغيّة**. ط: الأولى. دمشق: سوريا. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

16- النّابلسيّ، عبد الغنيّ بن إسماعيل. (1998). **ديوان الحقائق ومجموع الرّقائق**. تحقيق: أحمد عبد الجواد، ط: الأولى. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ج: 2.

The Impossibility of Atonement in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy

الدكتور محمد علي الشريف

Abstract

This study examines the second Shakespearean tetralogy — *Richard II*, the two parts of *Henry IV*, *Henry V*, and their extension into the *Henry VI* plays — through the lens of inherited guilt and the theology of penitential selfhood, arguing that the originary crime of Bolingbroke's usurpation generates across the entire dramatic sequence an ineradicable moral residue that neither military triumph nor theatrical self-fashioning can dissolve. The study traces how this inherited guilt operates not as an external political liability but as an internalised burden that shapes the psychology and the dramatic presentation of every major figure in the sequence: Hal's prayer before Agincourt, Falstaff's reported dying in green fields, Bedford's hollow final satisfaction, and Henry VI's pious condemnation of his father's wars. Drawing on the theological tradition of penitential literature, the moral philosophy developed in the work of John Stachniewski and

Debora Shuger, and the dramaturgical analysis of self-recharactering, the study proposes the concept of 'the solace within' as the tetralogy's deepest moral category — a form of interior transformation, grounded in penitence rather than external achievement, that constitutes the only adequate response to the burden of inherited guilt. The analysis demonstrates that this solace is systematically withheld from the play's most powerful figures — Hal, Bedford, Lancaster — while being granted, with devastating ironic force, to those the official narrative marginalises: the dying Falstaff, the captive Henry VI. The study concludes by arguing that the tetralogy's moral architecture constitutes a profound and sustained critique of the Lancastrian claim that political power and moral legitimacy can be aligned through theatrical achievement, exposing this claim as the most seductive and the most destructive of the plays' many fictions.

Keywords: inherited guilt, penitence, self-recharactering, interior selfhood, usurpation, solace within, moral theology, atonement, Lancastrian tetralogy

استحالة التكفير في رباعية شكسبير عن أسرة لانكستر

ملخص

تتناول هذه الدراسة رباعية شكسبير الثانية — التي تضم مسرحيات "ريتشارد الثاني"، وجزئي "هنري الرابع"، و"هنري الخامس"، وامتدادها في مسرحيات "هنري السادس" — من منظور الذنب الموروث واللاهوت المرتبط بالذات التائبة. وتناقش الدراسة بأن الجريمة الأصلية المتمثلة في استيلاء بولينغبروك على العرش (الاغتصاب السياسي) تولّد، عبر التسلسل الدرامي بأكمله، أثراً أخلاقياً راسخاً لا يمكن محوه؛ إذ لا النصر العسكري ولا "صياغة الذات" المسرحية قادران على تبديده. وتتتبع الدراسة كيف يعمل هذا الذنب الموروث لا بوصفه عبئاً سياسياً خارجياً، بل كعبء داخلي يشكّل البنية النفسية والصورة الدرامية لكل شخصية رئيسية في السلسلة: بدءاً من صلاة "هال" قبل معركة أجينكور، ووفاة فالستاف وسط "الحقول الخضراء"، ورضا "بيدفورد" الأخير الأجوف، وصولاً إلى إدانة "هنري السادس" الورعة لحروب والده. وبالاستناد إلى التراث اللاهوتي لأدب التوبة، والفلسفة الأخلاقية في أعمال جون ستاخنيفسكي وديبورا شوغر، والتحليل الدرامي لعملية "إعادة تشكيل الذات"، تطرح الدراسة مفهوم "السلوان الداخلي" باعتباره المقولة الأخلاقية الأعمق في الرباعية؛ فهو شكل من أشكال التحول الداخلي القائم على التوبة لا على الإنجاز الخارجي، ويُعد الاستجابة الوحيدة الملائمة لعبء الذنب الموروث. ويُظهر التحليل أن هذا السلوان يُحجب بشكل منهجي عن أقوى شخصيات المسرحيات — مثل هال وبيدفورد ولانكستر — بينما يُمنح، بقوة مفارقة مدمرة، لأولئك الذين تهمشهم الرواية الرسمية: فالستاف المحتضر، وهنري السادس الأسير. وتخلص الدراسة إلى أن البنية الأخلاقية للرباعية تشكل

نقداً عميقاً ومستمراً لادعاء أسرة لانكستر بإمكانية المواءمة بين السلطة السياسية والشرعية الأخلاقية من خلال الإنجاز المسرحي، كاشفةً عن هذا الادعاء باعتباره أكثر أكاذيب المسرحيات جاذبيةً وتدميراً في آن واحد.

الكلمات المفتاحية: الذنب الموروث، التوبة، إعادة تشكيل الذات، الذات الداخلية، اغتصاب السلطة، السلوان الداخلي، اللاهوت الأخلاقي، التكفير، رباعية لانكستر.

Introduction: The Rule of Inherited Guilt

There is a moment in *Henry V* — brief, half-buried in the long darkness of the night before Agincourt, delivered by a king who has gone to considerable lengths to avoid exactly this kind of nakedness — that illuminates more clearly than almost any other passage in the Shakespearean canon the specific character of the guilt that haunts the Lancastrian dynasty. It occurs in Hal's prayer, when, after all his public performances of piety and right intention, he turns to address what he believes to be a divine spectator and finds that he has nothing to offer that can meet the gravity of the claim against him:

Not to-day, O Lord!
O not to-day, think not upon the fault
My father made in compassing the crown!
I Richard's body have interred new ,
And on it have bestow'd more contrite tears
Than from it issued forced drops of blood.
Five hundred poor I have in yearly pay,
Who twice a day their wither'd hands hold up
Toward heaven, to pardon blood; and I have built

Two chantries, where the sad and solemn priests

Still sing for Richard's soul. (*Henry V* IV.i.298-309)

What makes this prayer remarkable is not its piety but its futility — a futility that Hal himself acknowledges in the lines that immediately follow: 'More will I do; / Though all that I can do is nothing worth, / Since that my penitence comes after all, / Imploring pardon' (IV.i.309-11). The good deeds he enumerates — the interment, the tears, the poor men in yearly pay, the chantries — are real enough, and genuinely costly. But they are external signs of contrition, not contrition itself; they are performances of penitence directed at a divine spectator rather than the interior experience of genuine remorse. And they cannot address the structural impossibility

at the heart of Hal's situation: he cannot atone for his father's crime without renouncing the crown that the crime made possible, and the crown — as his conduct throughout three plays has made abundantly clear — is everything. The atonement is structurally impossible. The guilt is ineradicable. It will pass, as the tetralogy's closing movements make painfully clear, to the next generation, and the next.

This article studies the entire second tetralogy through the lens of inherited guilt and the theology of penitential selfhood. It argues that Bolingbroke's usurpation generates across the dramatic sequence not merely a political liability — the questionable title, the rebellions, the anxious management of legitimacy — but an internalised moral burden that is transmitted from father to son like a genetic defect, shaping the psychology of every major figure in the sequence and determining, in ways that none of them can fully control or escape, the quality of their inner lives and the manner of their dying. The plays are, among other things, a sustained meditation on what it means to inherit a crime you did not commit, and on the question of whether the moral residue of such a crime can ever be adequately discharged.

The figures of greatest political power — Hal, Bolingbroke, Lancaster, Bedford — are precisely the figures most thoroughly denied the interior peace that the plays define as the highest human good. The

figures who achieve what the plays call ‘the solace within’ — the genuine interior transformation that constitutes the only adequate response to the burden of guilt — are the conspirators at Southampton, who accept their deaths with penitential grace; Falstaff, who dies babbling of green fields in a tavern room; and Henry VI, the captive and ultimately murdered king whose piety is the plays’ most complete, if most politically ineffective, expression of the interior life fully inhabited. The moral architecture of the tetralogy is, in this respect, deliberately and provocatively inverted: the powerful fail at the thing that matters most, and the marginalised succeed at it.

The argument proceeds through several interlocking stages. The first section establishes the theological and philosophical context, drawing on the tradition of penitential literature, the moral theology of early modern England, and the dramaturgical concept of self-recharactering. The second section traces the archaeology of Bolingbroke’s guilt — the originary crime and its structural consequences for every figure who inherits the political order it establishes. The third section examines the conspirators’ scene in Henry V as the play’s first and most explicit model of successful self-recharactering through penitence. The fourth section analyses Hal’s Agincourt prayer as the central case of failed atonement: a

performance of contrition that cannot achieve its object because it is structurally constituted as performance. The fifth section develops the concept of 'the solace within' as the tetralogy's deepest moral category, tracing its operation across several characters and dramatic contexts. The sixth section examines Bedford's dying as the parallel case of failed interior transformation within the wider frame of the Lancastrian sequence. The seventh section traces the resolution of the moral argument in the figure of Henry VI. The conclusion reflects on the implications of this reading for our understanding of Shakespeare's moral vision in the history plays.

Theoretical Framework: Penitential Theology, Moral Philosophy, and Self-Recharactering

The moral framework within which the second tetralogy operates is not primarily political but theological, and specifically penitential. The concept of penitence in early modern England carried a precise and well-understood meaning: it was not simply regret for past misdeeds but a structured process of interior transformation involving contrition (genuine sorrow for sin, not merely for its consequences), confession (the explicit acknowledgement of wrongdoing before God and, in some traditions, before a human

community), and satisfaction (the making of amends through charitable and devotional acts). The theological tradition, both Catholic and Protestant in different ways, insisted that genuine penitence was an interior event — a movement of the soul, not a performance of the body — and that external acts of piety could accompany but not substitute for this interior transformation. Richard Hooker, whose Laws of Ecclesiastical Polity (1594-97) was the most sophisticated Anglican theological statement of the period, argued with particular force that the outward signs of contrition were meaningless without the inward reality they were supposed to express (Hooker III.i.2-6). The Protestant tradition, especially in its Calvinist wing, went further: it questioned whether any human act — interior or exterior — could contribute to the resolution of the fundamental condition of human sinfulness, reserving the power of genuine transformation for divine grace alone (Calvin, Institutes II.i.4-8).

This theological context is essential to a full understanding of what Hal is doing, and failing to do, in his Agincourt prayer. When he enumerates his acts of pious satisfaction — the interment, the tears, the chantries — and then acknowledges that they are ‘nothing worth,’ he is, among other things, demonstrating his awareness of the Augustinian and Protestant critique of works-righteousness: the claim

that external acts of piety cannot bridge the gap between human sinfulness and divine justice. His penitence 'comes after all' in a precise theological sense: it follows the wrong, it acknowledges the wrong, but it cannot undo the wrong or satisfy the moral claim that the wrong has generated. The inherited guilt is not simply a political problem that good governance might resolve; it is a theological condition for which the only adequate response is not more good works but a genuine interior transformation — and that transformation, as the prayer's conclusion implies, is precisely what Hal has not achieved.

The concept of 'self-recharactering'— the process by which a character, typically in the extremity of dying or crisis, achieves a genuine movement from 'office' (public identity, institutional role, external achievement) to 'person' (interior self, genuine moral being, private consciousness) — is a dramaturgical formulation of this theological process. This study traces this concept across the second tetralogy and into *Henry VIII*, identifying the moments at which characters either achieve or fail to achieve this movement. Its central finding — that the characters who most thoroughly inhabit the external world of office and theatrical performance are precisely those who find the movement to 'person' most difficult or impossible, while the characters who have been marginalised by the official world are those

who achieve it most readily — is the finding upon which the present article builds its extended argument.

Debora Shuger's account of the 'sacred self' in English Renaissance literature provides an important supplement to the penitential theological context. Shuger argues that the Renaissance self is not the autonomous, self-creating subject of Burckhardtian tradition but a fundamentally relational self, constituted through its relationship to God, to community, and to the inner life of conscience (Shuger 1-35). The literature of the period, she argues, consistently privileges the inward and relational dimensions of selfhood over the external and self-constructing, and consistently regards the reduction of the self to its public performances — its role, its status, its institutional identity — as a form of spiritual poverty. Applied to the Lancastrian tetralogy, Shuger's framework makes sense of what might otherwise seem like a merely incidental feature of the plays' moral landscape: the consistent association of genuine interiority with vulnerability, marginality, and political powerlessness, and the consistent association of political power with the suppression or neglect of the inner life. The king who can fill the ceremonial stage with his magnificent performances is precisely the king who cannot find, in his 'bosom,' the 'infinite heart's ease' that the peasant enjoys.

John Stachniewski's "The Persecutory Imagination" (1991), a study of Calvinist despair in early modern English literature, offers a further and darker perspective on the condition of the characters most fully aware of their inherited guilt. Stachniewski traces the way in which the Calvinist doctrine of predestination and the impossibility of assurance could generate, in the spiritually sensitive minds of the period, a condition of paralysing despair — the conviction that one's guilt was ineradicable, one's election uncertain, one's prayers inefficacious. While the plays do not operate within a strictly Calvinist theological framework, the psychological condition that Stachniewski describes — the experience of guilt as a burden that external achievement cannot lift and interior effort cannot dissolve — maps with striking precision onto the condition of Hal at his most unguarded, in those nocturnal hours before Agincourt when the theatrical apparatus of kingship has, temporarily, been laid aside (Stachniewski 26-73). The king who cannot sleep, whose ceremonies give him nothing but 'poison'd flattery,' who knows that his most earnest acts of piety are 'nothing worth' — this king is not far from the condition that Stachniewski's subjects inhabit.

Hal's Agincourt Prayer: The Performance of Contrition and Its Limits

The night before Agincourt is the play's most extended and most revealing exposure of Hal's interior life — or rather, of the complex relationship between his theatrical exterior and the troubled interior that the theatrical strategy has been designed to manage and conceal. The sequence begins with the borrowed cloak and the expression of a desire for solitude — 'I and my bosom must debate awhile' (IV.i.31-2) — and proceeds through the interrupted conversations with Pistol, Fluellen, and the common soldiers to the two soliloquies that together constitute the most direct access to Hal's inner world that the plays provide.

The first soliloquy — the meditation on ceremony — has been extensively analysed in its relationship to the themes of performance and identity, as the previous work in this series has demonstrated. For the purposes of the present argument, the most important passage is the one in which Hal confronts the contrast between the king who cannot sleep and the peasant who sleeps well:

> What infinite heart's ease
> Must kings neglect that private men enjoy!

> And what have kings that privates have not too,
> Save ceremony, save general ceremony?
> (*Henry V* IV.i.235-8)

The rhetorical question is not ironic in the sense of implying that the speaker knows the answer is different from the obvious one. Hal genuinely does not know what kings have that privates do not, beyond ceremony. And this not-knowing — this inability to locate, beneath the ceremonies of kingship, any substantive content that would justify the sacrifice of 'infinite heart's ease' — is the most direct expression in the plays of the burden that the inherited guilt has created. The guilt has made the crown a 'possession' rather than a birthright, a thing that must be perpetually defended rather than simply inhabited; and the perpetual defence has consumed exactly the interior space in which a genuine selfhood might otherwise have developed. Hal has 'infinite heart's ease' to give up and nothing to put in its place except the empty architecture of ceremony.

The second soliloquy — the prayer — is the emotional climax of the night sequence and the play's most concentrated treatment of the impossibility of atonement. What makes it extraordinary is not the piety of its intentions but the honesty of its conclusion. Hal does not pretend that his acts of satisfaction have resolved the moral claim

against him; he explicitly acknowledges that they have not and cannot. But the honesty of this acknowledgement does not itself constitute the penitence that would be adequate to the situation. The prayer remains a performance: directed at an imagined divine spectator, structured as a list of external evidences, framed as an argument rather than as a confession. Even at his most apparently interior, Hal cannot quite escape the theatrical mode.

The Solace Within: An Alternative Moral Economy

The concept of 'the solace within' as the tetralogy's deepest moral category requires some careful elaboration if its full significance is to be appreciated. It is not simply a synonym for inner peace or psychological contentment, though it includes these; it is a specific moral and theological condition, achievable only through a particular kind of interior process, and the plays consistently distinguish it from the various external conditions — military victory, political stability, social honour, royal ceremony — that characters in the history plays pursue in its place.

The first and most explicit model of this solace appears not in the main narrative of *Henry V* but in the offstage death of Falstaff — a

placement that is itself significant. The Hostess's report of Falstaff's dying makes clear that the solace he achieves is not a product of external circumstances — he dies in a tavern room, rejected by the king, his fortunes ruined, his social standing dissolved. It is, rather, a product of an interior event: the penitential turning that the plays have been preparing across three plays of half-revelation and deferred possibility. The 'babbled of green fields,' the cries of 'God, God, God,' the recantation of sack — these are the signs not of achievement but of surrender, not of a will imposing itself on the world but of a self releasing its hold on the performance it has sustained and discovering, in that releasing, the interior ground that the performance had concealed. Falstaff's evocation of those green fields is telling: it is a moment of inward solace, a moment of self-recharactering through repentance. It is a moment, in other words, in which the exterior yields to the interior and the person emerges from behind the office.

The green fields that Falstaff babbles of are evocative of the twenty-third Psalm — and the Psalm is worth dwelling on in this context. The twenty-third Psalm is about the total trust in divine provision: 'The Lord is my shepherd; I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters. He restoreth my soul.' It is a poem not of achievement but of restoration;

not of what the self has done but of what has been done to the self. Its central image is of the soul as a sheep led by a shepherd — as passive, receptive, dependent — and this passivity is precisely the opposite of the active, willing, performing self that Hal has constructed and maintained across three plays. Falstaff, in his dying, achieves the passivity that Hal's prayer cannot reach: the 'still waters' of restored soul, the green fields of divine peace, the surrender of the performed self to the shepherd's care.

The contrast with Hal's Agincourt prayer could hardly be more complete. Where Hal addresses God as a spectator and presents his acts as evidence in an argument for divine favour, Falstaff in his dying abandons the adversarial mode altogether and simply yields — to the green fields, to the divine name, to the turning of the tide. Where Hal enumerates his acts of satisfaction, Falstaff recants his most characteristic pleasure (sack) — not as an additional act of piety but as a natural consequence of the interior reorientation that is already occurring. The one is still performing, still arguing, still trying to manage the divine audience; the other has stopped performing entirely and in stopping has, paradoxically, become most fully himself.

A second, less noticed example of the solace within appears in the figure of Henry VI, whose captivity and death in *3 Henry VI* provide the tetralogy's most extended and most politically costly portrait of a life organised around the interior rather than the exterior. *Henry VI* is, in almost every measurable political and military sense, a catastrophic failure as a king: he loses France, presides over the dissolution of order into civil war, fails to prevent the murder of his allies, and is eventually himself murdered in the Tower. But the plays present him as the figure who has most completely achieved the interior peace that all the other characters in the sequence pursue and fail to find. His acceptance of his captivity, his capacity for genuine prayer that is not a performance before an audience but a direct address to a God he genuinely trusts, his ability to find 'solace' in his captivity rather than in his crown — these are, in the plays' moral economy, achievements of a kind that Agincourt cannot match. He has the thing that Hal's prayer acknowledges it cannot purchase: the 'infinite heart's ease' that ceremony can neither give nor take away.

The plays are not naive about the political costs of Henry VI's interiority: they present, with clear-eyed honesty, the destruction that his political inadequacy brings upon England. But they are equally clear — and this is what distinguishes them from straightforward

political drama — that the kind of goodness Henry VI embodies cannot be judged by political criteria alone, that the moral scale on which his life registers is different from the scale on which Agincourt registers, and that a drama that could only register on the political scale would be impoverished in ways that Shakespeare's history plays, with their sustained attention is called 'the solace within,' refuse to be.

Bedford and the Failure of the Interior: A Parallel Case

John of Lancaster — subsequently the Duke of Bedford, who appears across 2 *Henry IV, Henry V,* and *1 Henry VI* — provides the tetralogy's most sustained parallel narrative to Hal's story, and the parallel is designed with considerable dramatic intelligence to illuminate, through contrast and irony, the specific character of Hal's moral condition. Like Hal, Bedford is a figure of political calculation and theatrical self-management; like Hal, he attempts to construct his historical identity through public performance; and like Hal, he fails to achieve, in his dying, the interior transformation that would give his performance a substance it otherwise lacks.

Bedford's career begins with a moral blemish that the plays ensure we do not forget: his stratagem at Gaultree Forest in *2 Henry*

IV, in which he tricks the Archbishop of York and his fellow rebels into disbanding their forces with promises of redress he never intends to honour. Shakespeare deliberately revises his historical sources to assign this stratagem to Lancaster rather than Westmoreland, ensuring that the act of unchivalric political calculation is attached to a figure whose subsequent career will be shaped and shadowed by it. The stratagem works, in the immediate political sense; but it establishes Bedford as a man who has chosen the logic of 'policy' over the logic of honour — and the word 'policy,' as the plays consistently use it, carries connotations of Machiavellian calculation, of the sacrifice of moral principle to political expediency, of the reduction of the self to its strategic performances.

In *Henry V*, Bedford/Lancaster 'hardly features as a valiant soldier at all'— a dramatically loaded silence that retrospectively qualifies Falstaff's ironic praise of his supposed valour at Shrewsbury. His absence from the heroic narrative of Agincourt is the dramatic consequence of his conduct at Gaultree: a man who has made himself through policy cannot claim the honours of the man who makes himself through courage. His return to prominence in *1 Henry VI* is therefore not a rehabilitation but a last attempt at self-recharactering

through theatrical performance — an attempt whose failure is guaranteed in advance by the conditions under which it is made.

Bedford's entrance before the walls of Rouen in *1 Henry VI*, carried 'in a chair' and insisting on remaining in the field despite his obvious physical incapacity, is the scene's most complex piece of theatrical management. His refusal to be carried away — 'Here will I sit, before the walls of Rouen, / And will be partner of your weal or woe' (1 *Henry VI* III.ii.90-2) — is simultaneously a gesture of genuine courage and a theatrical performance designed to write himself into the historical record of the campaign. His self-identification with 'stout Pendragon' who 'in his litter sick / Came to the field and vanquished his foes' (III.ii.93-5) is explicit about the theatrical logic: he is 'reading' history for a model that will allow him to re-present himself as a figure of legendary endurance, aligning his dying with an established narrative of heroic persistence.

The irony that undermines this last performance is layered and precise. Talbot's epitaph on Bedford after his death — 'A braver soldier never couched lance, / A gentler heart did never sway in court' (III.ii.134-5) — is 'more of Talbot's courtesy' than an accurate memorial: it is itself a theatrical performance, a piece of courtly

generosity that substitutes for the more accurate account that follows from Gloucester's lamentation, where Bedford is remembered not for bravery but for 'policy.' The word that defines his career returns, at the end of it, to define his legacy: he is the man of policy, not the man of courage; the man of external management, not the man of interior truth.

Most damning of all is Bedford's dying speech itself: 'Now, quiet soul, depart when heaven please, / For I have seen our enemies' overthrow' (III.ii.110-11). This study identifies the precise failure of this moment with characteristic insight: 'This moment of solace is not a process of looking within himself. Instead, it emphasises his externality.' Bedford's dying satisfaction is constituted entirely by what he has seen — by an external event, the overthrow of his enemies — rather than by any interior transformation. The 'quiet soul' he addresses is not a self that has been genuinely quieted through the process of penitential self-recharactering; it is a self that has been quieted by circumstantial satisfaction, by the alignment of the external world with his wishes. It is, in the moral economy of the plays, a hollow peace: the peace of a man who has got what he wanted rather than the peace of a man who has found what he needed.

The contrast with Falstaff's dying — the babbled green fields, the cries of God, the recantation of sack — is as sharp as the plays can make it. Bedford dies looking outward, satisfied by external results, his peace dependent on the contingent alignment of historical events. Falstaff dies looking inward, or rather, being looked into, his peace constituted by the interior event of penitential turning rather than by any external circumstance. Bedford has the right social position for a dignified death; Falstaff has the right moral condition for a genuine one. And the plays are careful to ensure that we see both, and understand the difference.

Writing the Self and the Impossibility of Self-Inscription in History

One of the tetralogy's most consistently developed thematic threads is the relationship between personal identity and historical narrative — between the self as it is privately experienced and the self as it is publicly recorded, between 'person' and 'office' in the plays' own vocabulary. This thread is carried principally through a sustained series of writing metaphors that run across all four plays: Hal's desire to 'raze out / Rotten opinion, who hath writ [him] down / After [his] seeming' (*2 Henry IV* V.ii.125-9); his awareness that history is written

'after' his 'seeming,' that is, by audiences who judge him by his external performances; his determination to 'engrave his name on the pages of history' through the French campaign; and his either/or formulation — either history shall 'with full mouth / Speak freely of our acts, or else our grave / Like Turkish mute, shall have a tongueless mouth' (I.ii.230-3). The image of history as a writing surface on which identities are inscribed or erased, remembered or forgotten, is one of the tetralogy's governing metaphors, and it carries with it a specific moral implication: the self that seeks to write itself into history through external achievement is the self that has made itself dependent on the judgements of others for its very existence.

What the writing metaphors reveal, when read in the context of the plays' sustained concern with inherited guilt and penitential transformation, is the extent to which Hal's conception of identity is constitutively external. To write oneself into history is to constitute oneself through the records that others keep of one's actions: it is to make the self dependent on external inscription, on the 'flowing cups' that keep names freshly remembered and on the Crispin's Day narratives that transmit fame from generation to generation. But the inherited guilt that Hal carries cannot be resolved by historical inscription; no amount of successful writing into the historical record

can erase the fault that was inscribed there before Hal was born. The writing metaphors thus reveal, obliquely, the structural impossibility of Hal's project: he is trying to use the tools of external performance and historical inscription to resolve a problem that is by nature interior and that can only be addressed through the kind of interior transformation that is, precisely, unavailable to the man who has staked everything on the external.

Bedford's attempt to read himself into history through the model of stout Pendragon is the parallel and equally revealing case. His 'I read' — 'for once I read / That stout Pendragon in his litter sick / Came to the field and vanquished his foes' (1 *Henry VI* III.ii.93-5) — is an attempt to inscribe his own dying into the tradition of heroic historical narrative by aligning it with an established precedent. Bedford's reference to the notion of 'reading' emphasises his process towards aligning his name to the domain of fame and history. Like Hal, Bedford turns to the external record for validation; like Hal, he finds that the record cannot give him what he actually needs. He fails to 'emulate stout Pendragon,' and the failure is not merely military but moral: the heroic precedent he invokes is inaccessible to a man whose career has been constituted by 'policy' rather than courage, and who is

attempting, at the last moment, to write over that history with a different kind of ink.

The conspirators at Southampton, by contrast, seek to write nothing. Their penitential speeches are addressed not to posterity but to God and to the king; they are not attempts to manage their historical reputations but confessions of interior moral reality. They want their 'fault,' not their deeds, to be the subject of the transaction; they ask for forgiveness, not for commemoration. In refusing the logic of historical inscription, they achieve something that Hal and Bedford cannot: they address their moral situation directly, without the mediation of theatrical performance, without the armour of the writing metaphor. And in doing so, they model the interior transformation that the plays consistently identify as the only adequate response to the burden of guilt.

The writing metaphors ultimately constitute, in the tetralogy's moral architecture, a critique of the entire project of heroic historiography: the project of constituting the self through external inscription, through the management of what posterity will say and write and remember. The self so constituted is always at the mercy of events it cannot control — of the *Henry VI* plays that the epilogue reminds us are already written, of the French territories that will be lost

within a generation. The self that has been written into history can be written out of it; the self that has achieved the interior transformation of penitential self-recharactering cannot be erased by historical circumstance, because it does not depend on historical circumstance for its existence. This is, in the end, the plays' most radical moral claim: that genuine selfhood is interior and therefore immune to the vicissitudes of history, while the theatrical self that seeks to write itself into history is always already hostage to it.

Henry VI and the Resolution of the Moral Argument

The tetralogy's moral argument about inherited guilt, penitential transformation, and the solace within reaches its most extended and most politically complex expression in the figure of Henry VI, whose life and death across the three *Henry VI* plays constitute the most fully developed portrait of a self organised around the interior rather than the exterior in all of Shakespeare's history plays. Henry VI is, as every historian of the period and every theatre audience knows, a political catastrophe: his reign witnesses the loss of the French territories that Hal's campaigns won, the dissolution of the domestic political order into the Wars of the Roses, and ultimately the destruction of the Lancastrian dynasty that Bolingbroke's usurpation

established. He is, by any political standard, the worst consequence of a crime that was supposed to establish a stronger, more efficient royal authority than the one it replaced.

The plays — and this is one of the most morally complex and most challenging things about the tetralogy as a whole — present Henry VI not simply as a failure but as the figure in whom the moral argument of the sequence finds its most complete, if its most politically costly, expression. His condemnation of his father's war against France — 'for I always thought / It was both impious and unnatural / That such immanity and bloody strife / Should reign among professors of one faith' (*1 Henry VI* V.i.11-14) — is the moment in which the inherited guilt is most explicitly named and condemned by the generation that inherits it. Henry VI cannot do what Hal could not do: he cannot atone for his grandfather's crime. But he can, and does, name it for what it is; and in naming it he achieves a moral clarity about the Lancastrian inheritance that none of his predecessors have been able or willing to articulate.

Henry VI's acceptance of peace constitutes an 'indirect condemnation of Hal's praxis,' and this observation is important but incomplete. It is not merely an indirect condemnation of the war; it is the direct expression of a moral perspective that has been present

throughout the tetralogy but has been consistently marginalised by the demands of the heroic narrative. The perspective is theological and penitential: the wars among Christian princes are 'impious,' a violation of the fraternal order that Christian faith demands. Henry VI is the first Lancastrian figure powerful enough to give this perspective political expression, however briefly and however disastrously. And the disaster that follows — the loss of France, the civil wars, the murder of Henry himself — does not, in the plays' moral economy, invalidate the perspective. It demonstrates, rather, the impossibility of translating the interior moral truth into political efficacy in a world that has been structured, by Bolingbroke's crime, around the logic of external performance and political management.

Henry VI's captivity and death in *3 Henry VI* are the most sustained portrait of the solace within under conditions of extreme external deprivation. Unlike Hal, who seeks the solace within on the eve of a battle that may vindicate or destroy him, Henry VI inhabits it as a permanent condition — not achieved in extremis but constitutive of his daily experience. His famous soliloquy on the pastoral life in *3 Henry VI* — where he envies the shepherd's existence and meditates on the simplicity and peace of the life lived outside the demands of political office — is the fullest expression of this permanent interior

orientation. It is also, given the pastoral imagery of Psalm 23 that Falstaff invokes in his dying babbling of green fields, a structural echo that connects the two most morally significant figures in the sequence: the fat knight dying in a tavern and the pious king dying in the Tower share, the echo implies, the same interior landscape, the same orientation toward the divine peace that lies beyond the world of political performance.

That both figures — Falstaff and Henry VI — are presented as failures by the standards of the political world they inhabit is part of the tetralogy's sustained moral challenge to its audience. The plays do not offer the solace within as a politically viable alternative to the theatre of kingship; they do not suggest that Henry VI's piety would have served England better than Hal's military genius, or that Falstaff's honesty about honour would have preserved England's territorial integrity better than Agincourt. They offer it as a different kind of achievement, registered on a different scale, available only to those who have released their hold on the external world and its judgements. The question of whether this release is, finally, the greatest wisdom or the deepest foolishness is one that the plays pose without answering. But they pose it with a seriousness and a sustained

moral intelligence that the exclusively political readings of the sequence have never adequately confronted.

Conclusion:

The argument of this article can now be stated in its fullest form. Shakespeare's second tetralogy is organised around an inherited guilt — the moral residue of Bolingbroke's usurpation — that is constitutively resistant to the forms of resolution that the political world makes available. No military victory, however spectacular, can discharge it; no theatrical performance of piety and right governance, however skilled, can substitute for the interior transformation that the penitential tradition identifies as genuine contrition; no act of external piety, however costly, can satisfy the moral claim that the wrong has generated. The guilt passes from Bolingbroke to Hal like a structural condition, not a personal failing, and Hal's most honest and most revealing moment — the prayer before Agincourt — is the moment in which he acknowledges, with a clarity unusual for him, that he knows this and cannot change it: 'all that I can do is nothing worth.'

The plays' sustained treatment of this impossibility is not, however, simply pessimistic. Against the figure of the king who cannot atone, the tetralogy sets several figures who achieve, in various ways and with various degrees of completeness, the interior transformation that the official narrative cannot accommodate. The conspirators at Southampton model it in compressed form: their penitential speeches, delivered in the face of certain death, demonstrate the movement from 'office' to 'person' that is the plays' model of genuine self-recharactering. Falstaff models it in the most affecting form: his babbling of green fields, his cries of God, his recantation of sack are the signs of a soul that has, at the last, released its hold on the external performances it has sustained and found, in that releasing, the interior ground that the performances had concealed. Henry VI models it in the most sustained and most politically costly form: a man whose entire life is organised around the interior rather than the exterior, who pays the full political price for his orientation but who achieves, in his captivity and his dying, a kind of peace that Agincourt cannot purchase.

What unites these figures — the repentant conspirators, the dying fat knight, the captive pious king — is their marginality to the official narrative. None of them is the protagonist of the heroic story;

all of them are pushed to the edges of the action, their most significant moments reported or abbreviated or consigned to the offstage. This marginality is not incidental but structural: the solace within, as the plays present it, is incompatible with the demands of the theatre of kingship. The man who inhabits the interior fully cannot simultaneously manage the theatrical exterior that the political world requires; the man who has given everything to the theatrical exterior has, in so doing, forfeited the access to his own interiority that genuine penitential transformation requires. The two economies are, in the world of the second tetralogy, mutually exclusive.

The tetralogy's moral architecture is therefore not a simple inversion of the political order — not an argument that the humble and the marginalised are morally superior to the powerful and the successful. It is a more complex and more challenging claim: that the values by which the political world constitutes itself — honour, fame, military glory, theatrical legitimacy — are genuine values, achieved at genuine cost, deserving of genuine admiration; and that they are, simultaneously, insufficient — that they cannot, even at their most spectacular, address the deepest moral condition of the human beings who pursue and achieve them. The kingdom won at Agincourt is a real achievement; the prayer that acknowledges it as 'nothing worth' is a

real honesty. Both are true, and the plays' great achievement is to hold both in suspension, to refuse the easy resolution of either simple celebration or simple condemnation, and to insist, through the sustained pressure of their ironic design, that the question of what genuinely satisfies the human soul is not answered by the question of what successfully manages the human kingdom.

Hal bequeaths to his unborn son the crusade that Bolingbroke vowed and never undertook, the pilgrimage that would atone for the originary crime and resolve the inherited guilt. It is the most poignant gesture in the sequence: the acknowledgement that the atonement he has not achieved must be deferred to a future that the epilogue has already told us will not provide it. The inherited guilt will not be resolved within the frame of the second tetralogy. It will be transmitted, like the crown, from generation to generation, shaping the psychology of those who receive it and determining the quality of their inner lives in ways that their most brilliant external achievements cannot remedy. The theatre of kingship will continue; the solace within will continue to be sought and, in the places that the official narrative does not record, occasionally, quietly, and at great personal cost, found.

Works Cited

Augustine of Hippo. *Confessions*. Translated by Henry Chadwick, Oxford University Press, 1991.

Baldo, Jonathan. 'Wars of Memory in Henry V.' *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, no. 2, 1996, pp. 132-167.

Calvin, John. *Institutes of the Christian Religion*. Translated by Henry Beveridge, Eerdmans, 1989.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. University of Chicago Press, 1984.

Doran, Susan. 'Henry V: A Chivalric Hero?' *Henry V: A Critical Reader*, edited by Alan Bray, Bloomsbury, 2013, pp. 67-90.

Goddard, H.C. *The Meaning of Shakespeare*. University of Chicago Press, 1951.

Goldman, Michael. *Shakespeare and the Energies of Drama*. Princeton University Press, 1972.

Greenblatt, Stephen. 'Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V.' *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, edited by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester University Press, 1985, pp. 18-47.

---. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 1980.

Hobday, M. 'Imagery and Irony in Henry V.' *Shakespeare Survey*, vol. 21, 1968, pp. 107-113.

Holderness, Graham. *Shakespeare's History*. St. Martin's Press, 1985.

Hooker, Richard. *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*. Edited by A.S. McGrade, Cambridge University Press, 1989.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, 1957.

Knights, L.C. *Some Shakespearean Themes*. Chatto and Windus, 1959.

Levin, Richard. 'Hazlitt on *Henry V*, and the Appropriation of Shakespeare.' *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, no. 2, 1984, pp. 134-141.

Ornstein, Robert. *A Kingdom for a Stage: The Achievement of Shakespeare's History Plays*. Harvard University Press, 1972.

Rabkin, Norman. *Shakespeare and the Problem of Meaning*. University of Chicago Press, 1981.

Rackin, Phyllis. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Cornell University Press, 1990.

Shakespeare, William. *Henry V*. Edited by J.H. Walter, Methuen, 1954.

---. *Henry IV Part One*. Edited by David Bevington, Oxford University Press, 1987.

---. *Henry IV Part Two*. Edited by A.R. Humphreys, Methuen, 1966.

---. *Henry VI Part One*. Edited by Andrew S. Cairncross, Methuen, 1962.

---. *Henry VI Part Three*. Edited by Andrew S. Cairncross, Methuen, 1964.

---. *Henry VIII*. Edited by R.A. Foakes, Methuen, 1957.

---. *Richard II*. Edited by Peter Ure, Methuen, 1956.

Shuger, Debora. *The Renaissance Bible: Scholarship, Sacrifice, and Subjectivity*. University of California Press, 1994.

---. *Habits of Thought in the English Renaissance: Religion, Politics, and the Dominant Culture*. University of California Press, 1990.

Stachniewski, John. *The Persecutory Imagination: English Puritanism and the Literature of Religious Despair*. Clarendon Press, 1991.

Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's History Plays*. Chatto and Windus, 1944.

Walter, J.H. "Introduction": *Henry V*, by William Shakespeare, Methuen, 1954, pp. xi-lxii.

Wentersdorf, Karl P. 'The Conspiracy of Silence in Henry V.' *Shakespeare Quarterly*, vol. 27, no. 3, 1976, pp. 264-287.

جدلية الأنا و الآخر في ديوان "أخاديد" للشاعر حذيفة العرجي

الدكتور خالد علي علي
قسم اللغة العربية – الدراسات النقدية

ملخص البحث

تناقش هذه الدراسة جدلية الأنا والآخر في ديوان "أخاديد" للشاعر حذيفة العرجي، معتمدةً المنهج الوصفي التحليلي لرصد التوتر القائم بين ذات الشاعر ومحيطها.

تكمن مشكلة البحث في تبيان كيفية تشكل الهوية الشعرية (الأنا) في مواجهة القوى الخارجية (الآخر) بمستوياتها السياسية والعاطفية والوجودية.

وحاول البحث تناول فكرة تشظي الأنا واغترابها، وتحليل أنماط الآخر بوصفه قوة ضاغطة، مع استقصاء الآليات الجمالية كالتناص والمفارقة.

وخلص البحث إلى أنَّ "الأنا" عند العرجي ذات جمعية تعكس انكسارات جيلٍ كاملٍ، وأنَّ "الأخدود" تحول من مفردةٍ ماديةٍ إلى رمزٍ كليٍ للهوية الجريحة.

الكلماتُ المفتاحيةُ:
(جدلية الأنا والآخر، حذيفة العرجي، ديوان أخاديد، الاغتراب، التشكيل الجمالي).

Abstract

This study explores the "Dialectics of the Self and the Other in Huzaifa Al-Arji's Collection: Akhadid (Grooves)," employing a descriptive-analytical approach to monitor the tension between the poet's persona and his surrounding environment. The research problem lies in demonstrating how the poetic identity (The Self) is formed in the face of external forces (The Other) across its political, emotional, and existential levels.

The research is structured into three sections: the first addresses the fragmentation and alienation of the Self; the second analyzes the patterns of the Other as a coercive force; while the third investigates the aesthetic mechanisms such as intertextuality and irony. The study concludes that Al-Arji's "Self" is a "collective persona" reflecting the setbacks of an entire generation, and that the "Groove" (Akhadid) has evolved from a physical term into a universal symbol of a wounded identity that resists erasure through poetic text.

Keywords: Dialectics of Self and Other, Huzaifa Al-Arji, Akhadid Collection, Alienation, Aesthetic Structure.

مقدمة:

يُعدّ جدل "الأنا والآخر" من أعمق القضايا الفلسفية والأدبية التي شغلت الوعي الإنساني، فالهوية لا تتشكل في فراغ، وإنَّما تنشأ من اصطدامٍ مستمرٍ، وتثاقفٍ، وصراعٍ مع المحيط.

وفي فضاء الشعر العربي المعاصر، لم تعد هذه الجدلية مجرد ترفٍ فكريٍ، بل استحالت صرخةً لإثبات الوجود وسط ركام التحولات السياسية والاجتماعية المتسارعة.

يبرز الشاعر حذيفة العرجي واحداً من الأصوات الشعرية الشابة التي استطاعت أن تنقل نبض جيلٍ بأكمله، جيلٍ وجد نفسه عالقاً بين مطرقة الواقع وسندان الأحلام المؤجلة.

وفي ديوانه "أخاديد"، لا تظهر القصيدة مجرد بناءٍ لغويٍ، بل بنيةً نصيةً معقدةً تختزل صراعات الوجود، إذ يتحول "الأخدود" من دلالته المادية إلى رمزٍ كليٍ للجرح الذي يخلفه الصدام مع الآخر.

مشكلة البحث :

تتمحور إشكالية هذه الدراسة حول رصد التوتر القائم بين "ذات الشاعر" ومحيطها، وتتبع كيفية تشكل هذه الهوية في مواجهة "الآخر" بمستوياته المتعددة:

* الآخر السياسي: بوصفه سلطةً وقوةً ضاغطةً.

* الآخر العاطفي: بوصفه مرآة للوصل أو الفقد.

* الآخر الوجودي: الذي يفرض على الشاعر حالة من الاغتراب والتشظي.

فديوان "أخاديد" لم يأتِ بوحاً وجدانياً مجرداً، بل صرخةً في وجه واقع متشظٍ. وتتمثل المشكلة في الإجابة عن التساؤل المركزي: كيف تجلت صورة الأنا وصورة الآخر في نسيج الديوان؟

تعد "مشكلة البحث" القلب النابض للدراسة، وفي ديوان "أخاديد" يمكن حصر تساؤلاتها فيما يلي:

1. ماهية الأنا: كيف تشكلت ملامح "الأنا" الشاعرة أمام ضغوط الواقع والاغتراب عند حذيفة العرجي؟ هل هي "أنا" نرجسية متعالية، أم "أنا" جماعية تحمل أوجاع الجماعة؟

2. ثنائية الصراع: ما طبيعة العلاقة التي تربط الأنا بالآخر في الديوان؟ أهي علاقة تكامل واحتواء، أم علاقة إقصاء ونفي؟

3. التحول الدلالي: كيف استطاع الشاعر تحويل "الأخدود" من مجرد شق مادي أو جرح جسدي إلى رمز للصراع الوجودي بينه وبين الآخر (السلطة، المجتمع، الموت)؟

4. التجسيد الفني: ما التقنيات الأسلوبية التي استدعاها الشاعر لتمثيل هذا الصراع؟ وكيف خدم البناء اللغوي والإيقاعي هذه الجدلية؟

5. ما الأدوات الفنية (الصورة، الرمز، اللغة) التي وظفها الشاعر لإبراز هذه الجدلية؟

وهل كانت "الأنا" في "أخاديد" ذاتاً منسجمة مع واقعها أم ذاتاً تصادمية؟ وكيف شكّل "الآخر" مرآة عكست انكسارات هذه الأنا؟

أهمية البحث :

تسليط الضوء على تجربةٍ شعريةٍ معاصرةٍ لم تنل حظها الكافي من الدراسات الأكاديمية المعمقة.

رصد التحولات في مفهومي الأنا والآخر في ظل المتغيرات السياسية والاجتماعية التي يعكسها الديوان، وتتبع كيفية تحول الألم الشخصي عند حذيفة العرجي إلى شهادة جماعية.

إثراء المكتبة النقدية بتحليل يربط بين البناء الفني والدلالة الفلسفية للهوية.

4- أهداف البحث:

ينطلق البحث بمدخلٍ عامٍ يؤطر مفهوم "الهوية" في سياق الحداثة الشعرية، ثم ينتقل إلى التعريف بتجربة العرجي الإبداعية. ويسعى في فصوله إلى تحليل أنماط الآخر (السياسي والعاطفي والوجودي)، وتتبع تجليات الاغتراب والتشظي في نصوص الديوان، وصولاً إلى استخلاص رمزية "الأخدود" ودلالاتها المتحولة.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: جدلية الأنا والآخر.

الحد الزمني والمكاني: ديوان "أخاديد"، الطبعة الأولى الصادرة عن منشورات دار جدل السعودية للعام 2022.

يندرج ديوان العرجي ضمن سياق "شعرية المحنة" أو الأدب الذي يُكتب تحت ضغط التحولات الكبرى في الوطن العربي.

الدراسات السابقة :

تحظى تجربة الشاعر حذيفة العرجي باهتمامٍ نقديٍ متزايدٍ في الأوساط الأكاديمية، لكونها تمثل تقاطعاً بين القصيدة العمودية الكلاسيكية والقضايا المعاصرة. ومن أبرز الدراسات السابقة التي تناولت تجربته الشعرية:

* **صورة المرأة في ديوان مضاف إليك للشاعر حذيفة العرجي** دراسة أكاديمية للباحث ركيبي نوال في جامعة محمد خضير بسكرة للعام 2021، تركز على استجلاء صورة المرأة في ديوان "مضاف إليك" للشاعر حذيفة العرجي، عبر دراسة مقارنة تربط بين نظرة الشاعر العربي القديم والمعاصر للمرأة بتجلياتها الحسية والمعنوية. يتألف العمل من فصلين: يتناول الأول تأصيل صورة المرأة في التراث العربي والشعر الحديث، ويحلل الثاني الديوان فنياً مع التركيز على تقنيات التناص. ويخلص البحث إلى رسم ملامح المرأة في تجربة العرجي الشعرية عنصراً جوهرياً يمزج بين الأصالة والتجديد.

* **جماليات التكرار في ديوان قاتلك الحب للشاعر حذيفة العرجي** دراسة أكاديمية للباحث سليم برقيل في جامعة محمد خضير بسكرة للعام 2019، وهي دراسة أسلوبية تحليلية تتناول ظاهرة "التكرار" وجمالياته في ديوان "قاتلك الحب" للشاعر السوري حذيفة العرجي، بهدف الكشف عن أبعادها الدلالية وتأثيرها الإيقاعي. يتوزع العمل على فصلين: أحدهما نظري يتناول ماهية التكرار وبواعثه النفسية، والآخر تطبيقي يحلل تكرار الحروف والكلمات والجمل في نصوص الديوان. وخلص البحث إلى أن التكرار لدى العرجي لم يكن استرجاعاً آلياً، بل وسيلة فنية لتعميق الدلالة النفسية وتحقيق وحدة القصيدة وانسجامها الموسيقي.

* **شعرية التناص في شعر حذيفة العرجي:** دراسة أكاديمية للباحثة إيمان عبد الله عثمان في جامعة حلب المناطق المحررة للعام 2023، تتناول "التناص" في تجربة الشاعر حذيفة العرجي، وكيفية استدعائه للنصوص الدينية والأدبية والتاريخية لإعادة صياغتها برؤية معاصرة تخدم دلالات نصوصه، وكيفية استحضاره للشخصيات التاريخية والدينية (كيوسف عليه السلام أو الرموز الأندلسية) وإسقاطها على الواقع الحالي، وهو مدخل أساسي لفهم "الآخر" التاريخي مقابل "الأنا" الحاضرة. ويركز البحث على الأثر الفني والجمالي الذي يتركه هذا التداخل النصي في إغناء تجربة الشاعر التعبيرية، وعلى آليات توظيف التناص أداةً حداثية تربط بين أصالة الموروث وخصوصية التجربة الشعرية الذاتية للعرجي.

منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يجمع بين تحليل البنية اللغوية للقصيدة والأبعاد النفسية والاجتماعية الكامنة وراء النص،

مع الاستعانة بآليات النقد النفسي والمنهج السيميائي لتفكيك الرموز والدلالات المتعلقة بالذات والآخر.

العرض و المناقشة:

تعريفٌ بالشاعر: [1]

حذيفة ياسر محمد العرجي، وُلد في مدينة حمص، سوريا، عام 1989.

حاصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها.

ذكر الشاعر في عدة لقاءات وتصريحات شخصية دراسته للأدب العربي، وتخرجه في "جامعة مدينة العلم" (وهي جامعة تقع في العراق، حيث قضى فترة من حياته هناك).

صدرت أغلب أعماله عن دار الميلاد للنشر والتوزيع (الكويت)، وتتوزع كالتالي:

قاتلكِ الحب، ديوان شعر، عام 2014.

مضافٌ إليكِ، ديوان شعر، عام 2016.

تمكنتُ منكِ، ديوان شعر، عام 2017.

حين اشتعلنا أمطرت، ديوان شعر، عام 2017.

كلنا في الحب أطفال يتامى، رواية، عام 2018

[1] - أرشيف دار الميلاد للنشر والتوزيع: بصفتها الدار الرسمية التي تبنت أعماله، فإن قوائم منشوراتها للأعوام (2014-2018) هي المرجع الأول لتوثيق العناوين وسنوات الصدور.
*"الغلاف الخلفي" لكل ديوان (مثل ديوان *مضاف إليك*) يحتوي على سيرة ذاتية مختصرة تؤكد تاريخ الميلاد والمنشأ والتحصيل العلمي.

تعدُّ جدلية "الأنا والآخر" من أعمق القضايا الفلسفية والأدبية التي تشغل وعي الشاعر المعاصر، فهي ليست علاقة تقابلية بسيطة، بل فضاء صراعي تتشكل داخله الهوية وتتجدد.

فالقصيدة عنده ليست بوحاً ذاتياً مجرداً، بل محاولة لاستكشاف المسافة الفاصلة بين "أنا" الشاعر المثقلة بالقيم والآمال، و"الآخر" بتعدد وجوهه وتقلباته.

يحتوي ديوان "أخاديد" للشاعر حذيفة العرجي على أبيات كثيرة تتصدر ثنائية الأنا في مواجهة الآخر، سواء كان هذا الآخر العدو، أو الصديق، أو الوطن، أو حتى الذات في لحظة انقسامها على نفسها.

"**إنَّ الحديث عن الآخر هو حديث عن الأنا منظوراً إليها، فكل ذات تتحول من أنا إلى آخر بحسب موقعها، والنظر إليها.. وفي الشعر الوجداني يتحدد الآخر (الحبيب) كمرآة للأنا، حيث يتغير إحساس الذات بوجودها بناءً على علاقة المد والجزر مع هذا الآخر.**"[2]

يتضح الاغتراب في ديوان "أخاديد" حالة وجودية لا مجرد ابتعاد جغرافي. فالشاعر حذيفة العرجي يجعل من "الأنا" مرآة تعكس تمزق الإنسان المعاصر بين انتمائه لأرضه وشعوره بالغربة داخلها.

يقول الشاعر في إحدى قصائد الديوان:

الأرضُ مهما لنا في الغربةِ اتَّسعت يظلُّ أرحبَ من أرجائها الوطنُ[3]

يقوم البيت على مفارقة مكانية لافتة: مهما اتسعت أرض الغربة أمام الشاعر، يظل الوطن الضيق أرحب منها في وجدانه. وهذا القلب في موازين "الاتساع" و"الرحابة" يُبيّن أن معيار المكان عند الشاعر ليس مساحته الفعلية، بل صلته بالانتماء.

واستخدام صيغة التفضيل "أرحب" يرسخ هذه المفارقة: فالوطن الذي قد يكون أضيق جغرافياً من بلاد المنفى، يبقى في نظر الأنا الشاعرة أوسع أفقاً، لأن الرحابة هنا معنوية لا مادية.

[2] -الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى، فوزية بنت محمد بن فهد الصقر، ص 104.
[3] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 15.

يُبرز الشاعر هنا "أنا" ممزقة بين واقعين: اتساع مادي مفروض عليها في الغربة، وضيق يختاره وجدانها انحيازاً للوطن. وهذا الانقسام بين ما تعيشه الأنا وما تحن إليه هو جوهر تجربة الاغتراب في هذا المقطع من الديوان.

تمثل "الأنا" في ديوان "أخاديد" المركز الذي تنبثق منه الرؤى وتتشكل حوله الموجودات. وهي ليست "أنا" ساكنة تتشكل من الفراغ، بل ذات مثقفة قلقة، تعي محنتها وتحاول التعبير عنها.

وفي ديوان "أخاديد"، نجد الأنا تتساءل:

لذا أحنُّ.. ومثلي كلُّ ممتحنٍ إلى الزمانِ الذي مافيه ممتهنُ[4]

هنا تنتقل الأنا من وصف حالها إلى تعليلها، فأداة السببية "لذا" تربط الحنين بما سبقه من معاناة، ويتسع الحنين من تجربة فردية إلى تجربة جماعية عبر عبارة "ومثلي كل ممتحن"، فتصبح الأنا الشاعرة ناطقة باسم كل من اختبر الامتحان والمحنة لا باسم نفسها وحدها.

من الناحية الأسلوبية، يلاحَظ في هذا القسم من القصيدة توظيف مكثف لقافية النون المضمومة (الوطنُ، ممتهنُ، الحقنُ...)، وهو اختيار عروضي يمنح النص إيقاعاً متصاعداً يناسب نبرة الشكوى والمطالبة التي تقوم عليها القصيدة.

تتبدى "الأنا" عند حذيفة العرجي ذاتاً ممتدة في التاريخ، فهي لا تبدأ من لحظة الصفر، بل تستحضر كبرياء الشاعر العربي القديم (كالمتنبي) لتعويض نقص الحاضر بفخار الماضي.

وفي ديوان "أخاديد"، يتصدر هذا الصراع بين "أنا" تعتز بشموخها اللغوي والقيمي، وواقعٍ يحاول طمس هذه الهوية.

"**إنَّ ظاهرة (الصراع) الأنا والآخر صارت جزءاً من الحالة الشعرية لدى منسجّيه، وجزءاً لا يتجزأ من مكونات النسق الشعري، إذ لا نقرأ قصيدة في هذا الزمن إلاَّ ونلمس الصراع الثنائي (الأنا والآخر)، سواء أكان هذا الصراع مخفياً أم جلياً يأسر الشاعر، ويطغى على أغلب النصوص الشعرية العربية.**"[5]
يقول العرجي في نبرة استعلائية تعويضية:

[4] - ديوان **"أخاديد"**، حذيفة العرجي، ص 14.
[5] -التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر. أحمد ياسين السليماني. ص 15

باللهِ ربِّ السما والأرضِ معتصمي وفيه صبري، إليهِ السرُّ والعلنُ[6]

هنا تحضر بقوة الأنا الصامدة، لكن صمودها لا يقوم على ذاتها المستقلة بل على اعتصامها بالله، فالشاعر يوظف أسلوب القصر ("معتصمي" و"صبري" مسندين إلى الله حصراً) ليؤكد أن مصدر ثباته متعالٍ عن تقلبات الواقع، لا نابع من قوة ذاتية بحتة. والمقابلة بين "السر" و"العلن" تُفصح عن رغبة الأنا في أن يكون اتكالها على الله شاملاً كل أحوالها، الظاهر منها والباطن.

ومن الظواهر الملفتة في "أخاديد" أن الشاعر لا يحبس "أناه" في إطار فردي ضيق، بل تتحول عنده إلى "نحن" مستترة، فأوجاع العرجي الشخصية تتسع لتحمل وجع جماعة بأكملها، وذلك عبر مستويين:

تمثيل الوجع العام: حين يتحدث عن جرحه، فإنه في الحقيقة يشرح جرح جيل كامل عاصر الحروب والتهجير.

تلاشي الحدود: تذوب الحدود بين الذات والوطن، فتصبح "أنا" الشاعر هي الخريطة، وجراحه هي التضاريس.

يقول في نص آخر:

يا أيُّها الموتُ من وطنٍ ما أحنُّ لمن أتاك شهيداً جرحُهُ الوطنُ[7]

يخاطب الشاعر الموت مباشرة، في أسلوب نداء يحمل مرارة لا استسلاماً، فحنينه ليس إلى الموت ذاته بل إلى من "أتاك شهيداً"، أي إلى تكريم من سقطوا من أجل الوطن. وتحويل "الوطن" إلى فاعل الجرح ("جرحه الوطن") ينقل الإصابة من سياقها الجسدي المباشر إلى سياقها الرمزي: فالوطن نفسه هو الجرح الذي يحمله الشهيد.

وبذلك تتضح جدلية الأنا والآخر هنا في صورة مركّبة: فـ"الآخر" (الموت) يُستدعى مخاطَباً لا خصماً مطلقاً، بينما تتماهى الأنا مع مصير الشهيد الذي يحمل جرح وطنه فيه، فتتحول علاقة الأنا بالموت من رعب إلى نوع من الحنين المشوب بالإجلال.

[6] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 15.
[7] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 12.

وتنظر الأنا إلى نفسها حين تختلي بذاتها بعيداً عن ضجيج القضايا الكبرى، فتبدو جلياً معاناتها مما يسمى في النقد الحديث "الاغتراب الميتافيزيقي".

أدوات التعبير عن الاغتراب:

1. الليل: بوصفه وعاءً لبروز الأنا ومواجهتها لهواجسها.

2. المرآة: حيث يواجه الشاعر ذاته المجهدة، فيرى فيها شخصاً غريباً عنه (تعدد الذوات).

3. الصمت: وظّفه العرجي لغةً بديلة حين تعجز الكلمات عن ردم فجوة الأخدود.

يقول العرجي واصفاً هذه الحالة:

كلُّ الخرائطِ جزءٌ من خريطتنا فكيف تعلو على أسيادها الجبنُ!؟[8]

يقلب الشاعر هنا العلاقة المتوقعة بين الجزء والكل: فبدل أن تكون خريطة الوطن جزءاً من خرائط العالم، تصبح كل خرائط العالم –في نظر الأنا الشاعرة– جزءاً من خريطتها هي، في تضخيم رمزي لقيمة الوطن. والاستفهام الإنكاري في الشطر الثاني ("فكيف تعلو... الجبن؟!") يوجه اتهاماً مباشراً لمن يُفترض أنهم "أسياد" هذه الخريطة، إذ يُفترض أن يكونوا حماتها لا أن يعلو عليهم الجبن.

وتتبدى الأنا هنا خالقةً للمعنى، فهي التي تمنح الألم قيمته من خلال صياغته شعرياً، و"أخاديد" العرجي محاولة لتدوين التاريخ الشخصي في مواجهة النسيان.

ولا تقتصر "الأنا" عند العرجي على البوح الوجداني، بل تتعداه إلى تمرد أداتي، فالشاعر يوظف "أنا" قوية لغوياً لترميم "أنا" مهشمة واقعياً. ومن ذلك قوله في إحدى قصائده:

ما نحنُ عشناهُ لا يُنسى.. وإن زعمتْ أرواحُنا نصرها، أرواحُنا هلكى[9]

يقوم البيت على مفارقة داخلية حادة بين ما تدّعيه الأرواح لنفسها من "نصر" وما هي عليه فعلاً من "هلاك"، فالفعل "زعمت" يُظهر أن هذا النصر المُعلن ليس إلا وهماً تتشبث به الذات لتحتمل خسارتها

[8] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 12.
[9] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 95.

الحقيقية. وتكرار كلمة "أرواحنا" في الشطرين يؤكد أن الأنا هنا جماعية لا فردية، تتحدث باسم "نحن" لا باسم "أنا" وحدها.

"**الأنا هو ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، ولا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته بصفته آخر، فهو مستقل عن غيره، وإن كان منتجاً له وناتجاً عن علاقته به.. والآخر لا يمكن أن يكون آخراً من دون أن يكون في داخله (أنا)، فكل آخرٍ تتداخله أنا، لكن الأنا ليس بالضرورة يتداخله آخر، لكنَّه لا يكتمل إحساسه بنفسه دونه.**"[10]

ويُفصح هذا البيت عن آلية دفاعية تلجأ إليها الأنا الجماعية إزاء تجربة أليمة "لا تُنسى": فبدل مواجهة الهزيمة كما هي، تُعيد صياغتها لغوياً بوصفها انتصاراً، في حين يفضح الشطر الثاني هذا الزعم ويعيد الأمور إلى حقيقتها المؤلمة.

واللافت أن الشاعر لا يفصل بين الجماعة وذاته في هذا المقطع، فما تعيشه "أرواحنا" هو ما تعيشه الأنا الفردية أيضاً، وهذا التماهي بين المفرد والجمع سمة متكررة في المعجم الشعري لديوان "أخاديد" حين يتناول قضايا تتجاوز الشأن الشخصي.

وفي كثير من نصوص "أخاديد"، يمارس العرجي "المونولوج" الداخلي، حيث تنقسم الأنا إلى قسمين: أنا تراقب، وأنا تعاني. وهذا التشظي يعكس عمق الأزمة النفسية. يقول:

بقاءُ من أنتَ تستبقيهِ عاطفةً بقاءَ مَنْ أشدُّ واللهِ مِنْ هجرانِهِ فتكا[11]

يرسم هذا البيت جدلية قاسية بين البقاء والهجران: فالإبقاء على علاقة بدافع عاطفي محض قد يكون، بحسب الشاعر، أشد فتكاً من قطعها تماماً. والقسم بالله ("واللهِ") يمنح هذا الحكم القاسي طابعاً يقينياً لا مجرد انطباع عابر.

[10] - التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر. أحمد ياسين السليماني . ص 22
[11] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 95.

وتكمن المفارقة في أن الفعل المتوقع أن يكون خلاصاً –أي الإبقاء على العلاقة بدافع العاطفة– يتحول هنا إلى أداة أذى أعمق من الهجر ذاته، فالآخر هنا لا يبدو محرراً للأنا بل مصدراً إضافياً لألمها، حتى في محاولتها التمسك به.

وهذا الانقلاب في المعنى المتوقع –أن يكون البقاء أشد إيلاماً من الفراق– يضع الأنا في موقف اغترابي مضاعف: فهي لا تعاني من غياب الآخر فحسب، بل من حضوره المؤلم أيضاً.

يتسع أفق الأنا عند العرجي ليتماهى مع عناصر الطبيعة، وكأنه يحاول أن يجد "وطناً بديلاً" في الريح أو الغمام.

يقول العرجي:

تعبيرُ أوجهِنا ما عادَ يشبهُنا نواجهُ الفرحَ دمعاً، والأسى ضحكا[12]

يقوم هذا البيت على انقلاب دلالي صريح بين المشاعر ومظاهرها الخارجية: فتعبيرات الوجوه لم تعد تعكس حقيقة ما بداخل الذات، بل انقلبت تماماً، إذ يُستقبَل الفرح بالدمع، ويُستقبَل الأسى بالضحك.

وهذا الانفصال بين "التعبير" و"الشعور" –أو بين القناع الظاهري والحقيقة الداخلية– يعكس حالة اغتراب عميقة تصيب الجماعة لا الفرد وحده، فالضمير المستخدم هو "أوجهنا" و"نواجه"، أي أن هذا التشوه في التعبير عن المشاعر أصاب الذات الجمعية بأكملها لا الأنا الفردية فقط.

ويمكن قراءة هذا الانقلاب بوصفه أثراً تراكمياً لتجربة قاسية طويلة، جعلت ردود الفعل التلقائية للجماعة تفقد اتساقها مع مثيراتها، فما كان يستدعي الفرح صار يستدعي الدمع، وما كان يستدعي الحزن صار يستدعي ضحكاً هو أقرب إلى المرارة منه إلى البهجة.

يُشكل "الآخر" في ديوان "أخاديد" القطب التصادمي الذي لا تستقيم "الأنا" إلا بمواجهته، فهو تارة "المستبد" الذي يمنح الأنا شرعية المقاومة، وتارة "المحبوب" الذي يمنحها معنى الوجود.

يتراءى الآخر السياسي عند حذيفة العرجي كياناً شمولياً يمارس "المحو" بحق الأنا، فهذا الآخر لا يكتفي بإقصاء الشاعر جسدياً (المنفى)، بل يحاول مصادرة صوته أيضاً.

[12] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 95.

يقول العرجي في مواجهة هذا النمط:

من قبلُ خانوا اللهَ يا ابنَ نبيّهِ ماذا عليهم إنْ هُمُ خانوكا؟[13]

يوظف الشاعر هنا خطاباً مباشراً موجهاً إلى "ابن النبي" (في سياق استحضار تاريخي لمأساة الحسين)، ليقيم مقارنة استنكارية: فمن سبق أن خان الله ذاته لن يتردد في خيانة ابن نبيه. والاستفهام الإنكاري في الشطر الثاني ("ماذا عليهم إن هم خانوكا؟") يحوّل الخيانة من واقعة عابرة إلى نتيجة منطقية متوقعة من أناس هذه سابقتهم.

وتكمن قوة البيت في بنائه الاستدلالي: فالخيانة الثانية (خيانة الآخر السياسي/الديني للأنا) لا تُستهجن بذاتها بقدر ما تُفسَّر بوصفها استمراراً لخيانة أسبق وأخطر (خيانة الله). وبذلك يتحول "الآخر" هنا من فرد خائن إلى نمط متكرر عبر التاريخ.

ويكتسب هذا الاستدعاء التاريخي بعداً مضاعفاً حين يُقرأ في سياق قصيدة "حوارية" التي يوظفها الديوان لمقاربة الخيانات السياسية عبر التاريخ الإسلامي، فتتحول مأساة كربلاء إلى مرآة تعكس كل خيانة لاحقة يتعرض لها من يقف في موقع الحق أمام سلطة غادرة.

والآخر العاطفي (الأنثى وطناً مستحيلاً): المرأة في "أخاديد" هي "الآخر" الذي تحاول الأنا الاندماج معه هرباً من قسوة العالم، لكن هذا الاندماج يظل مشوباً بذاكرة الفقد.

يقول العرجي في نص يفيض بالمرارة:

تلك التي خانتك حين أمِنتها حتى وإن صالحتها.. خونيها![14]

يخاطب الشاعر هنا "الأنا" الأخرى أو صوتاً موازياً بصيغة الأمر ("خونيها")، في نصيحة قاسية تقوم على مبدأ المعاملة بالمثل: فمن خانت الثقة حين مُنحت الأمان، لا تستحق أماناً جديداً حتى لو حاولت المصالحة لاحقاً.

[13] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 58.
[14] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 67.

ويكشف الشرط "حتى وإن صالحتها" عن عمق الجرح الذي خلفته الخيانة الأولى، فالمصالحة هنا لا تُعامل بوصفها فرصة للتجاوز، بل بوصفها محاولة إضافية للخداع ينبغي الحذر منها لا الانصياع لها.

وهذا الموقف الحاد تجاه "الآخر العاطفي" يُظهر أنا جريحة تحولت قسوة تجربتها إلى موقف دفاعي صارم، فالثقة التي خُذلت مرة لا تُمنح ثانية بسهولة، حتى لو غلّفتها محاولات المصالحة بمظهر الصدق.

ويتبدى المجتمع في الديوان "آخر" اجتماعياً (المجتمع الغافل والرفاق) يمارس القمع من خلال "اللامبالاة" أو "النصح البارد"، وهو ما يزيد من غربة الأنا داخل جماعتها.

يقول العرجي:

لا ما شكوتُ، ولا أشكو إلى بشرٍ ما في الضلوعِ لغيرِ اللهِ لا يُشكى[15]

ينفي الشاعر هنا عن نفسه صفة الشكوى إلى الناس نفياً قاطعاً مكرراً ("لا... ولا")، ليؤكد أن ما يحمله في صدره أثقل من أن يُعرَض على "الآخر" البشري مهما بلغت قربه.

وحصر جهة الشكوى بالله وحده ("لغير الله لا يُشكى") يكشف عن مسافة فاصلة بين الأنا والآخر الاجتماعي، فالجماعة المحيطة، مهما بدت قريبة، لا تُؤتمن على أعمق أوجاع الذات، بخلاف العلاقة المباشرة بالمطلق.

وهذا الانكفاء عن البوح للناس لا يعني عجزاً عن التعبير، بل اختياراً واعياً لمن يستحق أن يُستأمَن على الألم، فالأنا هنا لا تتوقف عن الشعور، لكنها تنتقي جهة البوح بعناية، رافضة تسليم ضعفها لمن قد لا يقدّره.

ويتبدى الموت في "أخاديد" ليس نهايةً، بل "آخر" يحاوره الشاعر بمرارة، ويرى فيه القوة التي تعيد صياغة الوجود من جديد.

"**عندما تشعر الأنا بالانكسار، يتحول الآخر إلى مصدر للاغتراب، وفي الشعر المعاصر تحديداً، نجد الأنا تحاول الهروب من سلطة الآخر (المجتمع/ السلطة) لتبحث عن ذاتها في الوحدة، لكنها تكتشف أن صمتها هو نوع من الحوار مع ذلك الآخر المرفوض.**"[16]

[15] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 94.
[16] -جدلية الأنا والآخر في الشعر العربي الحديث، ماهر مهدي هلال، ص 115.

يقول في رثاء صديقٍ أو رمز:

من بعدما رحلوا.. لم يتركوا مِنكا ماذا فعلتَ لهم حتى مضوا عنكا؟[17]

وهنا يخاطب الشاعر ذاته أو صوتاً موازياً بضمير المخاطب، في تأمل حزين لأثر الرحيل، فالراحلون لم "يتركوا منك" شيئاً، أي محوا حضورهم بالكامل من حياة من بقي، تاركين فراغاً لا أثراً.

ويحمل الاستفهام في الشطر الثاني ("ماذا فعلتَ لهم حتى مضوا عنكا؟") نبرة لوم ذاتي مبطّن، فالسؤال لا يوجَّه إلى الراحلين بل إلى النفس، في محاولة لفهم سبب هذا الغياب، وكأن الفراق يستدعي دوماً محاسبة الذات قبل لوم الآخر.

وتكرار صيغ الرحيل (رحلوا، مضوا) يمنح البيت إيقاعاً حزيناً يشبه وقع الفَقد المتكرر، فالآخر هنا ليس عدواً بل غائباً، والأنا لا تواجهه بل تتأمل في أثر غيابه عليها.

إن دراسة "الأنا والآخر" في ديوان "أخاديد" لا تستقيم دون الغوص في "شعرية التشكيل"، أي البحث في الكيفية التي استحال بها الصراع الوجودي إلى بنية لغوية وصوتية محسوسة.

ويتسم المعجم اللغوي في الديوان بهيمنة حقول دلالية متضادة تعكس الصدام بين الأنا والآخر، وثنائية الحضور والغياب:

1. حقل "الأنا/ الذات": يرتكز على مفردات (النزف، النشيد، الأوردة، الصرخة، الغريب، القمة)، وهي كلمات توحي بالوحدة والمقاومة الجمالية.

2. حقل "الآخر/ القوة": يرتكز على مفردات (الأسوار، الحدود، السجان، الرماد، النفي، الصمت)، وهي مفردات توحي بالثقل المادي والقمع.

وتقابل هذه المفردات في بيت واحد يخلق ما يسمى بـ"التوتر الدرامي"، فالشاعر لا يصف الآخر وصفاً خارجياً، بل يصف "أثره" في ذاته، مما يضع القوة المادية للآخر في مواجهة القوة الرمزية للأنا.

[17] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 94.

وتنتقل الصورة الشعرية عند العرجي من "التقريرية" إلى "الإيحائية"، حيث يعمد إلى "أنسنة" الجمادات لتعميق حدة الصراع مع الآخر، مستخدماً انزياح الصورة وتراسل الحواس. يقول:

لو أنَّ هذا الأسى يُروى بدامعةٍ لأرجعَ الدهرُ للإنسانِ ما يُبكى[18]

يقوم البيت على جملة شرطية افتراضية ("لو") تُظهر استحالة ما يتمناه الشاعر: فلو كان الأسى مما يكفي فيه البكاء ليُروى وينتهي أثره، لتكفل الزمن بإرجاع ما فُقد. لكن الشرط غير المتحقق يعني أن الأسى هنا أعمق من أن تبدده الدموع، وأن الزمن عاجز عن رد ما أخذه.

وفي هذا البيت تتضح علاقة الأنا بالزمن (بوصفه أحد تجليات "الآخر") علاقة عجز متبادل: فلا الدمع كافٍ لتصريف الحزن، ولا الدهر قادر على استرجاع ما فات، فيبقى الأسى معلقاً بلا حل يُذكر.

وفيما يخص البنية الإيقاعية، يمثل الإيقاع في "أخاديد" الاستجابة الصوتية لجدلية الأنا والآخر.

البحور الصافية والممتدة: ميل الشاعر إلى بحري "البسيط" و"الكامل" يمنح الأنا نَفَساً ملحمياً للاستطراد في وصف الآخر، فطول التفعيلة الموسيقي يتناسب طردياً مع اتساع مساحة الصراع.

جماليات القافية: يوظف العرجي القوافي "المجهورة" (المنتهية بحروف قوية كالدال والباء والراء) للتعبير عن صمود الأنا، ويستخدم القوافي "المهموسة" أو الرخوة في مواضع الانكسار والضعف.

وفي القصائد التي تخاطب "الآخر المستبد"، تزداد وتيرة الحروف الانفجارية، بما يوحي برغبة الأنا في "تفتيت" هذا الآخر صوتياً، أما في قصائد "الآخر العاطفي"، فيميل الإيقاع إلى التهدج والانسياب.

يستخدم العرجي التناص لتعزيز موقفه الحجاجي ضد الآخر، فهو لا يواجه الآخر فرداً، بل يواجه "الظلم التاريخي" بـ"العدالة التاريخية".

قل أيَّ شيءٍ.. أنتَ أعظمُ من هَجا وأشدُّ من قيودِهِ أدمَت يداهُ[19]

[18] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 96.
[19] - ديوان "أخاديد"، حذيفة العرجي، ص 47.

وردت هذه الأبيات في نص موجَّه إلى شاعر منفي (يستحضره الديوان بوصفه "الغائب الحاضر")، في مخاطبة تحريضية تحثّه على القول رغم كل عائق: "قل أيَّ شيء" أمر يفتح الباب أمام الكلمة المطلقة، غير المقيدة بحسابات السلامة.

وتقوم المفارقة على المقارنة بين شعراء الهجاء الذين قد يعلو صوتهم ظاهرياً، وبين شاعرٍ قيدته السلطة فأدمت يداه، لكنه يظل في نظر المتكلم "أعظم" ممن هجا بلا ثمن. فالقيمة هنا لا تُقاس بحرية الحركة، بل بصلابة الموقف رغم القيد.

وتُبيّن صورة "القيود التي أدمت يداه" أن الآخر السياسي هنا يمارس قمعه عبر أداة مادية ملموسة (القيد)، بينما تظل الأنا الشاعرة –ولو كانت مقيدة جسدياً– متفوقة معنوياً على من قيّدها، فالسجن هنا لا ينتزع من الشاعر عظمته، بل يصبح شاهداً إضافياً عليها.

حسنٌ تحرَّر مدةً، لكنَّهُ قد أرجعته لسجنِهِ تغريدة![20]

يرصد هذا البيت مفارقة معاصرة في علاقة الأنا بالآخر السياسي: فالحرية التي نالها "حسن" لم تكن دائمة، وكفَت كلمة واحدة –تغريدة– لإعادته إلى سجنه. وفي هذه الصورة إدانة ضمنية لسلطة هشة القبول، شديدة الحساسية تجاه أي كلمة، إلى درجة أن تغريدة واحدة تكفي لنقض حرية إنسان.

تحمل أبيات الشاعر حذيفة العرجي في ديوانه "أخاديد" حمولة شعورية وفلسفية مكثفة، وتتصدر فيها ثنائية "الأنا والآخر" ركيزةً أساسية لبناء التجربة الشعرية.

"إنَّ الأنا لا تُعرف إلاَّ عبر الآخر، فهو المرآة التي تعكس جوهر الذات، وفي الشعر يتجسد هذا الآخر كقوة صانعة للنص، حيث لا يمكن للشاعر أن يحدد ملامح هويته الفردية إلاَّ من خلال موقعه من (الآخر) الجماعي أو (الآخر) المتخيل الذي يمنح الأنا مبرر وجودها."[21]

وتظهر تجليات الأنا في الديوان ذاتاً مغتربة (الاغتراب، الانكسار، والمواجهة) تعاني من ضيق الواقع واتساع جرح المنفى، ومن أبرز الأبيات:

[20] - ديوان **"أخاديد"**، حذيفة العرجي، ص 46.
[21] - سيكولوجية الأنا والآخر في الأدب العربي المعاصر، سمير حجازي. ص 42.

لم يبق شط إليه ترجع السفن ولا مطارٌ عليه يهبطُ الشجَنُ"

لا شيء إلاَّ أمانينا تصبرنا الحمد لله لا أهل و لا وطن [22]

يشكل هذا البيت عتبة "الأنا المستلبة"، فالشاعر يعلن هنا تجرده من الانتماءات المادية (الأهل، الوطن)، في حالة من "الاغتراب الوجودي". واستخدام أداة النفي "لا" مكررةً يرسّخ هذا الفراغ.

وتتبدى "الأنا" هنا في حالة من التجرد التام والعدمية المكانية، فالشاعر يستخدم "الحمد لله" استهلالاً تهكمياً يعمّق مأساة الفقد، فالأنا ليست فاقدة للمكان وحسب، بل فاقدة لمعنى الوجود فيه.

ويتضح "الآخر" في هذا البيت من خلال "الغياب"، فالآخر (الأهل/ الوطن) هو المرجع الذي بتلاشيه تلاشت معه استقرارية الأنا، حتى "المطار" كرمز للآخر المؤسساتي أصبح بلا وظيفة.

ثم يقول:

إني لأخجلُ من أني بقيتُ على قيدِ الحياةِ، وأمي لفَّها الكفنُ![23]

نجد هنا "الأنا" في حالة انكسار أمام "الآخر/ الضحية" (الأم/ الوطن)، فالشاعر يوظف تيمة "الناجي الوحيد" ليعبر عن فجوة أخلاقية، إذ تشعر الأنا بالضعة لأنها بقيت حية بينما رحل من هم أولى بالحياة.

وهنا تتقدم "الأنا الجريحة" أو أنا الشعور بالذنب، فالجدلية هنا ليست مع عدو خارجي، بل مع "القدر" بوصفه الآخر الوجودي.

وتعاني الأنا هنا مما يسمى "عقدة الناجي"، فثمة صراع قيمي واجتماعي داخل الذات، إذ تشعر الأنا بالذنب (الخجل) تجاه استمراريتها البيولوجية، ويصبح الوجود عبئاً أخلاقياً لا نعمة.

"الآخر" هنا هو الأم، وهي أرقى تمثيلات الآخر العاطفي والوجودي، والعلاقة بين الأنا والآخر في هذا البيت علاقة تضاد حاد (حياة/ كفن)، إذ يمثل موت الآخر انكساراً جوهرياً للأنا.

ثم تبرز الأنا في مواجهة الشتات:

"**وسربتُ أشكو لربي ضيقَ دامعتي عمَّا بنفسي، وما لا يُنصِفُ الحَزَنُ** [24]

[22] - ديوان "أخاديد" الصفحة 11
[23] - ديوان "أخاديد" الصفحة 11
[24] - ديوان "أخاديد" الصفحة 12

تتبدى الأنا هنا في حالة "بوح متعالٍ"، فهي أنا منكسرة داخلياً، تجد في اللغة والدمع وسيلة غير كافية للتعبير عن حجم الكارثة ("ضيق دامعتي")، فتبحث عن خلاصٍ خارج حدود اللغة نفسها.

ويتمثل الآخر هنا في "الآخر المطلق" (الخالق)، وهو الملجأ الوحيد للأنا في ظل غياب "الآخر البشري" المنصف، ويتبدى الحزن في الشطر الثاني كأنه آخر متمرد لا يقبل الإنصاف.

كل الأرض ترفضنا وتزدرينا وكل الأرض تمتهن[25]

وتنتقل الأنا من الفردية إلى الجمعية ("نحن")، ويتصدر "الآخر" هنا بوصفه "المكان/ الجغرافيا"، فالعلاقة هنا علاقة نبذ، إذ لم تعد الأرض (الآخر المكاني) حضناً بل مصدر ازدراء.

"**تعتبر قضية (الأنا والآخر) قضية معقدة في العصر الحديث، ويسعى كل طرف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بينهما واختزالها وجعلها في حدود الأنا الجمعية فقط، فالآخر يسعى إلى إلغاء مقومات الأنا الصالحة، ما يجعل الأنا يشعر بفقدان هويته وخصوصيته في علاقته الجدلية مع الآخر.**"[26]

ثم تأتي الأنا المتعالية في محاولة استرداد المركزية:

ونحن من نحن؟ نحن الشمس فوقهم ونحن ما نحن؟ نحن العين والأذن[27]

يجسد هذا البيت "الاستعلاء الإيماني والوجودي"، فالأنا هنا تستخدم ضمير الجمع التفخيمي لتعيد موضعة نفسها في مركز الكون (الشمس/ الحواس)، بينما يتراجع "الآخر" إلى موقع الهامش.

الأنا والآخر (خيبة الأمل في الحليف).

يقول الشاعر:

"بمَ التعللُ؟ قلبي صارَ يُنكِرُني سلم على الموت فيه العيش و الكفنُ
فكيفَ أحيا وتحتَ الأرضِ أوردتي وفي التراب من الاحباب لي مدنُ [28]

[25] - ديوان "أخاديد" الصفحة 11
[26] - الأنا والآخر: محددات نظرية ومفاهيم اصطلاحية (دراسة نقدية) د. عبد القادر رابحي ص7.
[27] - ديوان "أخاديد" الصفحة 12
[28] - ديوان "أخاديد" الصفحة 11

يمثل هذا البيت قمة "تشظي الأنا"، فحين يقول "قلبي صار ينكرني"، تتحول الأنا إلى غريبٍ عن ذاتها. والانقسام هنا داخلي، إذ ينفصل المركز الشعوري (القلب) عن الجسد الحامل له.

و"الآخر" هنا مغيّب في القبر ("أوردتي تحت الأرض")، فالشاعر يماهي بين أعضائه الحيوية (الأوردة) والراحلين (الآخر)، إذ انتقل جزء جوهري من الأنا ليعيش مع من رحلوا.

كما يعبر الشاعر عن الأنا واليأس الوجودي فيقول:

إنْ كانَ وجهي فتيًّاً في ملامحهِ فللفؤادِ وأحلامي تجاعيدُ [29]

يوظف الشاعر هنا "المفارقة بين الظاهر والباطن"، فالأنا تنقسم إلى مستويين: مستوى فيزيائي (الوجه الفتي) ومستوى شعوري (الفؤاد المتجعد)، وهذا البيت يخدم فكرة أن الزمن النفسي أقسى من الزمن البيولوجي.

"**الأنا الشعرية هي حصيلة تراكمات ثقافية وتاريخية، والآخر في القصيدة قد يكون (الماضي) أو (الآخر الحضاري)، وهذا التفاعل هو ما يمنح القصيدة بعداً فلسفياً يتجاوز مجرد البوح الفردي إلى مستوى التجربة الإنسانية الكلية.**"[30]

ويتقدم هنا "ثنائية الظاهر والباطن"، فالأنا تنقسم إلى "أنا اجتماعية" يراها الناس (الوجه الفتي) و"أنا نفسية" تعاني الهرم (تجاعيد الفؤاد)، وهذا التمايز يُبيّن زيف المظهر أمام حقيقة الداخل.

و الآخر هنا هو "المُشاهد" الذي يخدعه المظهر. يضع الشاعر فاصلاً بين إدراك الآخر له (كشاب فتي) وبين حقيقته الذاتية. التجاعيد هنا ليست زمناً بيولوجياً بل هي "زمن شعوري" تراكم بفعل تجربة الاغتراب والانكسار.

وتتحرك الأنا في هذه الأبيات بين العدمية والاغتراب والتشظي، ويظل الآخر دائماً القوة المفقودة التي يترتب على غيابها انهيار البنية النفسية للشاعر.

وفي وصفٍ للآخر المتخاذل (السياسي/ العربي) يقول:

[29] - ديوان "أخاديد" الصفحة 42

[30] - الهوية والاختلاف: الأنا والآخر في الفكر العربي، علي حرب. ص 174.

يستنكرونَ على الشاشاتِ مجزرةً وكلُّهم بدماها كفُّه دَرِنُ [31]

يحلل هذا البيت صورة "الآخر الزائف"، فالآخر هنا هو المجتمع الدولي أو السلطة العربية التي تمارس ازدواجية المعايير، وتكمن الجدلية في الصراع بين قول الآخر وفعله.

كلُّ الذينَ تأمَّلنا بنصرتهم لنا، تخلَّوا.. فسجِّلْ أيُّها الزمنُ [32]

يرصد هذا البيت "انكسار أفق التوقع" لدى الأنا تجاه الآخر، فقد تحول "الآخر الناصر" إلى "آخر متخلٍّ"، والاستشهاد بالزمن ("فسجل أيها الزمن") محاولة من الأنا لتوثيق هذه الخيانة أمام التاريخ.

ويبدو جلياً "الآخر" هنا بوصفه "المنتظَر/ المخلّص" الذي خان التوقعات، وتعزز هذه الصدمة عزلة الأنا واعتدادها بذاتها، إذ تكتشف أن "الآخر" ليس السند الذي تخيلته.

ويستخدم الشاعر تقنية "المفارقة" لرسم صورة "الآخر الزائف"، فالآخر هنا هو "السياسي/ المتخاذل" الذي ينفصل بجسده (السمنة/ الفنادق) عن واقع الأنا (المجزرة/ الدم).

ومن الناحية الفلسفية والأدبية، ينتقل الشاعر حذيفة العرجي في نصوصه الحوارية من "الأنا المنولوجية" (التي تتحدث مع نفسها) إلى "الأنا الحوارية" (التي تكتشف كينونتها عبر الآخر).

وأكاديمياً، تتجلى هذه العلاقة عبر مستويين:

1. المستوى الأنطولوجي (الوجودي): يشكل الحوار أداةً لتبديد العزلة، فالأنا هنا تدرك أنها ليست وحدها في مواجهة عصف الواقع، بل هناك "آخر" يقاسمها الهم.

2. المستوى الإبستمولوجي (المعرفي): يبدو الحوار عمليةً نقدية، فالأنا لا تكتفي بما تعرفه، بل تضع تصوراتها موضع التمحيص أمام "الآخر" (الصديق) للوصول إلى فهمٍ أعمق.

يمكن مقاربة تجربة الشاعر حذيفة العرجي في ديوانه "أخاديد" من خلال تفكيك البنى الرمزية والجمالية لثنائية "الأنا والآخر"، وهي الثنائية التي تشكل عمود هذا الديوان الفقري.

[31] - ديوان "أخاديد" الصفحة 13
[32] - ديوان "أخاديد" الصفحة 12

وتتجاوز "الأنا" في ديوان "أخاديد" مفهوم الذات الغنائية الرومانسية المنعزلة، لتتحول إلى "أنا أنطولوجية" تعيد تعريف نفسها من خلال الصدام مع "الآخر".

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم "الآخر السلبي" مرآةً عاكسة لإظهار تفوق الأنا الأخلاقي، فالأنا هنا هي "الذات الرائية" التي تمتلك الحقيقة، والآخر هو "الذات العمياء" التي تتنكر لها.

وفي خضم هذا الخذلان يحضر "الآخر" بقوة، بوصفه قوةً استنهاضية، في مواجهة أزمة الغياب التاريخي:

"**يقول صديقي:**
أيعقل أن لا يقوم لدينا صلاح جديد" [33]

يبدأ النص بفعل القول المنسوب إلى "الآخر" (الصديق)، وهو اختيار فني ذكي يجعل من الآخر مفجّراً للنص، فالآخر هنا يمثل "الوعي التاريخي القلق"، إذ يستحضر نموذج القيادة المفقودة.

وتقف الأنا هنا في موضع "المتلقي" الواعي، فالآخر يلقي بحجر في ركود العقل العربي، والأنا تستقبل هذا السؤال الوجودي. والصديق هنا ليس طرفاً خارجياً، بل امتداد لوعي الأنا ذاته.

2. "الأنا" ومقاومة العدم (جدلية الزمن والكلمة):

"**أقول أنا..**
ويصبح ليل الشتاء الطويل
قصيراً أمام أحاديثنا" [34]

تأتي استجابة الأنا ("أقول أنا") فعل إثبات وجود، وهنا ننتقل من "السؤال" إلى "المشاركة". ونلاحظ توظيف ثنائية الليل الطويل والحديث القصير، حيث يختصر الحوار زمن الوحدة والانتظار.

وتذوب الأنا والآخر هنا في "نا" الجماعية ("أحاديثنا")، فيتحول الحوار إلى فعل مقاومة، إذ تصبح الكلمات السلاح الوحيد لتقليص مساحات الوجع والزمن الرتيب.

وبذوبان الأنا والآخر يتجلى التسامي الأخلاقي، إذ تتنازل الأنا عن مركزيتها لصالح الموضوعية:

كثيراً خلاف أنا وصديقي

[33] - ديوان "أخاديد" الصفحة 16
[34] - ديوان "أخاديد" الصفحة 18

ولكن إذا الأمر كان عن الحق ..
وضعنا على الجنب آراءنا" [35]

يمثل هذا البيت ذروة النضج في معالجة ثنائية الأنا والآخر، فالشاعر يعترف بـ"الاختلاف" أصلاً في العلاقة، مما ينفي عن النص صفة الشعاراتية.

وحين يتقدم "الحق" قيمةً مطلقة وآخر موضوعي، تمارس الأنا وصديقها (الآخر) فعلاً إرادياً بـ"تنحية الذات".

"وضعنا على الجنب آراءنا" عملية تجريد، فتتحرر الأنا من نرجسيتها، ويتحرر الآخر من اعتداده برأيه، ليلتقيا في منطقة "الجوهر"، وهذا يؤكد أن العلاقة بينهما لا تقوم على الغلبة بل على البحث المشترك عن الحق.

إن "الأنا" في هذه الحوارية "أنا ديمقراطية" بامتياز، فهي تعترف بحق "الآخر" في السؤال والاختلاف، وتستمد منه طاقتها الإبداعية.

وتتجاوز علاقة "الأنا" بـ"الآخر" في هذه القصيدة مستواها السطحي كلقاءٍ عابر، لتصبح علاقة وجودية قائمة على "وحدة الانكسار"، ففي المنفى، لا يعود الآخر (الغريب) نداً، بل شريكاً في المحنة ذاتها.

وليس المنفى هنا مجرد "خروج من الجغرافيا"، بل "دخول في التيه"، حيث تفقد الأنا مركزيتها وتصبح مشتتة، والمحطة، بوصفها فضاءً بينياً، تمثل البرزخ الذي تلتقي فيه الأنا بآخرها.

يقول الشاعر:

بأعيننا خوف الحياة وأمنها وطيف بلاد قد شهدنا احتضارها!
أيا جارة المنفي سئمنا حياتنا وقد تسأم الأم العجوز صغارها[36]
أنا يا ابنة الأعراب لست بعابر لأبقى ثلاثاً فيك أرجو اندثارها [37]

[35] - ديوان "أخاديد" الصفحة 18
[36] - ديوان "أخاديد"، ص 20
[37] - ديوان "أخاديد"، ص 21

هنا ينتقل النص من "أنا" الشاعر إلى "أعيننا" (الأنا والآخر معاً)، فتذوب الفوارق الفردية أمام الرؤية المشتركة. والرابط بينهما ليس الحب أو الصداقة، بل وحدة المصير أمام رعب الحياة واحتضار الوطن.

ووصف البلاد بـ"الطيف" الذي "يحتضر" ينقل الغربة من معناها المادي إلى معناها الميتافيزيقي، فالبلاد لم تعد أرضاً ثابتة، بل صارت شبحاً يطارد عيون المنفيين.

وفي قوله "جارة المنفى" اجتراح لمفهوم جديد للجوار، ففي الوطن نتجاور بالدم والأرض، أما هنا فنتجاور بـ"النفي". والشاعر يستجدي تعاطف "الآخر" عبر تشبيهٍ مؤثر.

وحين "تسأم الأم العجوز صغارها"، نكون أمام حالة من العدمية المطلقة، فالعلاقة الأقوى في الوجود (الأمومة) تنهار تحت وطأة التعب، وهذا التشبيه يخدم فكرة استنفاد كل أشكال السند.

وفي البيت الأخير، تحاول الأنا استعادة كبريائها وهويتها ("ابنة الأعراب/ لست بعابر")، فالشاعر يرفض منطق "المحطة" الذي يفرض عليه أن يكون مجرد مسافر مؤقت.

ويستحضر الشاعر قانون الضيافة العربي (الثلاثة أيام) ليتمرد عليه، فهو يرفض أن تكون علاقته بهذا الآخر (المرأة/الرمز) علاقة استهلاكٍ زمني عابر ينتهي بالانصراف.

وترفض الأنا هنا أن تموت بصمتٍ في زوايا المحطات، وتحاول تحويل اللقاء العابر إلى "حالة بقاء" صوفية، إذ يصبح الآخر المستودع الأخير لهوية الأنا قبل الضياع.

إن الأنا والآخر في هذه المقاطع ليسا طرفي نقيض، بل "توأمان سياميان" يجمعهما وجع النفي، فقد نجح الشاعر في تحويل المحطة من مكان مادي للقطارات إلى فضاء رمزي للقاء الأرواح المنكسرة.

وتتبدى "الأنا" في هذه النصوص أنا نضالية لا تقنع بالوجود الساكن، بل تستمد كينونتها من فعل المجابهة، فهي ليست "أنا" نرجسية منغلقة، بل ذاتٌ تنفتح على معركتها مع الآخر لتثبت وجودها.

"إنَّ ثنائية (الأنا) و(الآخر) في شعر الصعاليك تمثل تمرداً على النسق الاجتماعي الجاهلي، حيث تتحول الأنا من كينونة فردية إلى كينونة مغتربة تصطدم بالآخر (القبيلة) الذي يمثل السلطة والقانون، مما يولد نصاً شعرياً قائماً على المفارقة والرفض."[38]

[38] -ثنائية (الأنا) و(الآخر): الصعاليك والمجتمع الجاهلي، عبد الله بن محمد طاهر تريسي. ص 112.

ومن الناحية النقدية، يمكن تحليل هذه الأبيات وفق مفهومي "الالتزام الوجودي" و"الوعي الشقي"، فالشاعر يرفض أن تكون "الأنا" مجرد ريشة في مهب الغربة، بل يسعى لأن تكون فاعلاً في صياغة مصيرها عبر بعدين:

1. البعد الأخلاقي: التمسك بالمبادئ رغم تبدل الأمكنة (الوطن مقابل المنفى).

فالأنا هنا مبدئية تلتزم أخلاقيات الصمود

أنا ما ثرتُ في بلدي لأحيا حياةَ منافقٍ لبلادٍ أخرى![39]

يجسد هذا البيت ثبات الأنا في مواجهة إغراءات المنفى وتحدياته، فيتجاوز فعل الثورة معناه السياسي المباشر ليصبح فعلاً أخلاقياً مستمراً.

ويرفض الشاعر تحويل الاغتراب إلى مساحة للتنازل عن القيم، فـ"البلاد الأخرى" (المنفى) قد تفرض على المغترب سلوكيات النفاق والمداهنة بحجة الاندماج، لكن الأنا هنا تأبى هذا الثمن.

2. البعد الميتافيزيقي: في الحوار مع القوى الغيبية أو النفسية (إبليس/ القدر) لتفكيك معنى الأمل، فالأنا تسير وفق قدرٍ متناغم، ويرفض الشاعر العبثية.

أنا مؤمنٌ من أنَّه
ما كان محض تصادف..
وتناغم الأطباع فيما بيننا
ما كان وهماً من خيالٍ عاطفي [40]

يصل الشاعر هنا إلى مرحلة "الاستقرار اليقيني"، فـ"الأنا" تعيد بناء عالمها استناداً إلى الإيمان بـ"القصدية الكونية"، إذ لم تعد العلاقات عبثاً ولا اللقاءات صدفة.

ويواجه الشاعر هنا فكرة "الوهم العاطفي" ويستبدلها بفكرة "التناغم القدري"، فالأنا والآخر يلتقيان وفق تناغمٍ جوهري في الأطباع لا وفق نزوةٍ عابرة.

[39] - ديوان "أخاديد"، ص28
[40] - ديوان "أخاديد"، ص 40

وتتشكل "الأنا" عند حذيفة العرجي عبر دائرة تبدأ بالمبدأ (رفض النفاق)، وتمر بالشك (وسوسة إبليس)، ثم التجربة (الانكسار أمام الحب)، وصولاً إلى الإيمان بالقصدية.

3. البعد العاطفي التكاملي: حيث تكتشف "الأنا" حدود قوتها وضعفها من خلال مرآة "الآخر" المحبوب.

إن كنتُ أغلبُ أحبابي وآسرهم فإنني فيكِ مغلوبٌ على أمري![41]

وتبدو جلياً هنا "الأنا الوجدانية" التي تكتشف محدوديتها، فالاعتراف بـ"الغلبة" ليس ضعفاً، بل اكتشاف بُعدٍ جديد في الذات لا تكتمل إنسانيته إلا بالاستسلام للآخر.

ويبرز الشاعر التناقض بين سطوته في علاقاته العامة ("أغلب أحبابي") وهشاشته أمام "الآخر" الاستثنائي، وهذا البيت يفكك صورة "الأنا المتعالية" ليُظهر هشاشتها أمام من تحب.

"في التجربة الوجدانية، لا يعود الآخر كياناً خارجياً، بل يصبح امتداداً للأنا، فكل خطاب موجه للآخر هو في حقيقته مناجاة للأنا في مرآة ذلك الآخر، ومن هنا تنبع وحدة النص الشعري الذي يدمج بين الذات والموضوع."[42]

خلص البحث إلى النتائج التالية:

بعد استقصاء تجليات "الأنا والآخر" في ديوان "أخاديد" للشاعر العرجي، وتحليل البنى الدلالية والجمالية المحركة للنصوص، خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج الآتية:

أولاً: التحولات الدلالية للهوية (من الذاتي إلى الجمعي)

أثبتت الدراسة أن "الأنا" في النص ليست ذاتاً معزولة أو نرجسية، بل "أنا جمعية" بامتياز استطاعت تمثيل ضمير الإنسان العربي المعاصر، فقد انصهرت أوجاعها الشخصية في وجع جيلٍ كامل عاصر الحرب والتهجير.

ثانياً: رمزية الأخدود واتساع الرؤية

[41] - ديوان "أخاديد"، ص45

[42] -بلاغة الخطاب الشعري: دراسة في الأنا والآخر، صلاح فضل. ص 63.

تبين أن مفردة "الأخدود" تجاوزت دلالتها المادية السطحية لتتحول إلى رمزٍ كلي يختزل "الهوية الجريحة"، فكل أخدودٍ في الديوان علامة سيميائية على شرخٍ في الذات أو في الوطن أو في العلاقة مع الآخر.

ثالثاً: جدلية الصمود والانكسار

كشفت النتائج عن اتسام الأنا بـ"صلابة أخلاقية" ترفض الذوبان في ثقافة المنفى، معرِّفةً نفسها من خلال المواجهة لا الاستسلام. وفي المقابل، أظهر البحث أن هذه الصلابة لا تخلو من لحظات انكسار وشك تُبيّن عمقها الإنساني.

رابعاً: كفاءة الأدوات الجمالية وجماليات المكان

أبانت الدراسة قدرة الشاعر على توظيف تقنيتي "التناص" و"المفارقة" ضرورتين بنيويتين لتعميق الفجوة بين الواقع والحلم. كما لعبت "الأمكنة العابرة" (كالمحطة والمنفى) دوراً محورياً في تشكيل جدلية الأنا والآخر.

خامساً: الاغتراب كفعل بناء

استنتج البحث أن حالة التشظي التي عانت منها الأنا لم تكن نهاية مطاف، بل دافعاً لإعادة بناء الذات شعرياً، وبذلك يُعدّ ديوان "أخاديد" وثيقة إبداعية تؤرخ لتحولات جيلٍ كامل عبر مرآة تجربة شاعر واحد.

وانتهت الدراسة إلى جملة من النتائج الجوهرية:

1. وحدة العضوي والنفسي: يمثل ديوان "أخاديد" وحدةً متكاملة، إذ تماهى العنوان مع المتن ليشكل "أنطولوجيا الألم" لدى الشاعر.

2. ديناميكية الجدلية: لم تكن الأنا في الديوان في حالة سكون، بل في حالة "صيرورة" واشتباكٍ دائم مع الآخر، محاولةً تحويل الهزائم الواقعية إلى انتصاراتٍ رمزية.

3. بلاغة الاستدعاء: نجح العرجي في توظيف التراث لا زينةً، بل "سلاحاً نقدياً" يواجه به قمع الآخر وتغريبه.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة التي طوّفت في رحاب ديوان "أخاديد" للشاعر حذيفة العرجي، مستنطقةً "جدلية الأنا والآخر"، يتضح أن العرجي يقدم شعراً تتجاوز فيه التجربة الفردية حدودها لتصبح مرآة لجيلٍ بأكمله.

ويتجاوز "الأخدود" في الديوان دلالته اللغوية المادية (الحفرة في الأرض) ليصبح رمزاً كلياً يختزل "الهوية الجريحة"، فكل أخدودٍ في النص علامة على جرحٍ في الذات أو في الوطن أو في العلاقة مع الآخر.

ورصد البحث أن "الآخر" ظهر قوةً ضاغطة ومحرضة على الكتابة في آنٍ معاً، فبقدر ما كان هذا الآخر (سلطة، أو وطناً مستلباً، أو محبوباً غائباً) يمارس سطوته، كانت الأنا تستجمع طاقتها الشعرية لمواجهته.

"**ليست العلاقة بين الأنا والآخر في النص الشعري علاقة انفصال، بل هي علاقة حلول وتداخل، فالآخر يسكن في لغة الأنا، والشاعر حين يكتب عن وجعه الذاتي إنما يستحضر (آخراً) غائباً أو قمعياً، فتصبح القصيدة هي المساحة التي يتم فيها التصالح أو التصادم بين هذين القطبين.**"[43]
وإذ تسلط هذه الدراسة الضوء على هذه الجدلية، فإنها تفتح الباب أمام الباحثين لاستكمال استقصاء "الأنماط الثقافية المضمرة" في نتاج الشعراء الشباب، حيث لا يزال المجال بحاجة إلى قراءاتٍ أعمق. ومن أبرز المقترحات لدراساتٍ لاحقة:

ضرورة دراسة "التناص الديني" في شعر العرجي، نظراً لكثرة استدعائه للقصص القرآني في "أخاديد"، إلى جانب الاهتمام بالظواهر الأسلوبية الأخرى في شعره.

ودراسة "شعرية المكان العابر" (المحطات والمطارات) وأثرها في تشكيل الصورة الشعرية عند حذيفة العرجي.

والبحث في "تداخل الأجناس الأدبية" (الحوار الدرامي والسردي) في قصائد الأنا والآخر في ديوانه.

[43] -مرايا الذات: دراسات في الأنا والآخر. د. محمد جابر الأنصاري. ص 89

10-المصادر والمراجع

1- الأنصاري، محمد جابر. (2002). مرايا الذات: دراسات في الأنا والآخر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2- تريسي، عبد الله بن محمد طاهر. (2011). ثنائية (الأنا) و(الآخر): الصعاليك والمجتمع الجاهلي. مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب.

3- حجازي، سمير. (1994). سيكولوجية الأنا والآخر في الأدب العربي المعاصر. دار الجيل للنشر والتوزيع.

4- حرب، علي. (1999). الهوية والاختلاف: الأنا والآخر في الفكر العربي. المركز الثقافي العربي.

5- رابحي، عبد القادر. (2022). الأنا والآخر: محددات نظرية ومفاهيم اصطلاحية (دراسة نقدية). منشورات جامعة قالمة.

6- السليماني، أحمد ياسين. (2009). التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر. دار الزمان للنشر والتوزيع.

7- الصقر، فوزية بنت محمد بن فهد. (2013). الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى. مطابع الحميضي.

8- العرجي، حذيفة. (2022). ديوان أخاديد (ط1). دار جدل للنشر والتوزيع.

9- فضل، صلاح. (2004). بلاغة الخطاب الشعري: دراسة في الأنا والآخر. دار الشروق.

10- هلال، ماهر مهدي. (1988). جدلية الأنا والآخر في الشعر العربي الحديث. دار الشؤون الثقافية العامة.

جماليات المباشرة والوضوح الفني في الشعر العربي المعاصر
ديوان لعنة الكاف لحذيفة العرجي أنموذجاً

جامعة حمص

النقد الأدبي الحديث

الدكتور خالد علي علي

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى دراسة المفهوم الجمالي والنقدي لـ "المباشرة والوضوح الفني" في الشعر العربي المعاصر، متخذاً من ديوان (لعنة الكاف) للشاعر حذيفة العرجي نموذجاً تطبيقياً. تنطلق الدراسة من إشكاليةٍ نقديةٍ تتمثل في هيمنة إيديولوجيا الغموض والتناص المعقد والأقنعة على الخطاب النقدي المعاصر، مما أدى إلى فجوةٍ بين الشعر ومتلقيه. يهدف البحث إلى إعادة الاعتبار الفني للمباشرة الواعية بوصفها خياراً أسلوبياً وبلاغياً قادراً على حمل المضامين الإنسانية والوجودية العميقة دون السقوط في النظم المجرد أو الإسفاف. وبتطبيق المنهج الوصفي التحليلي برؤية نقدية، يخلص البحث إلى أنَّ المباشرة عند العرجي تمثل "وفاءً للمعنى" وأداةً اتصاليةً واعيةً تتسم بالتدفق العاطفي والوضوح الفني المشحون بالطاقة التعبيرية.

الكلماتُ المفتاحيةُ:

(المباشرة الفنية، الوضوح الجمالي، النقد المعاصر، حذيفة العرجي، ديوان لعنة الكاف.).

Abstract

This research aims to investigate the aesthetic and critical concept of "Directness and Artistic Clarity" in contemporary Arabic poetry, taking the poetry collection (The Curse of the Kaf) by the poet Huzaifa Al-Arji as an applied model. The study stems from a critical problematic manifested in the dominance of the ideology of ambiguity, complex intertextuality, and masks in contemporary critical discourse, which has led to a gap between poetry and its recipients. The research seeks to rehabilitate the artistic value of conscious directness as a stylistic and rhetorical choice capable of carrying profound human and existential contents without falling into abstract systems or triviality. By applying the descriptive-analytical approach with a critical vision, the research concludes that directness for Al-Arji represents "fidelity to meaning" and a conscious communicative tool characterized by emotional flow and artistic clarity charged with expressive energy.

* Keywords: Artistic Directness, Aesthetic Clarity, Contemporary Criticism, Huzaifa Al-Arji, Curse of the Kaf.

تمهيد

شهدت حركة الشعر العربي المعاصر تحولاتٍ بنيويةٍ وجماليةٍ حادةٍ، حيث غدا "الغموض" و"الإبهام" معيارين شبه وحيدين لمحاكمة جودة النص الشعري وحداثته في الأدبيات النقدية المتأخرة. وقد ترتب على هذا التوجه النقدي إقصاء منهجي للقصيدة الصريحة أو الواضحة، ووسمها بـ "المباشرة التقريرية" الجافة دون تمييز بين النظم التعليمي والوضوح الفني الصادق. بيد أنَّ قراءة واعية لمدوناتٍ شعريةٍ معاصرةٍ تكشف عن تيارٍ جماليٍ موازٍ يعيد إنتاج "المباشرة" بوصفها استراتيجيةً تعبيريةً وبلاغيةً رفيعةً. وتأتي هذه الدراسة لتبحث في تجليات هذا الوضوح الفني وقيمته البنائية والدلالية في الساحة الإبداعية المعاصرة.

المقدمة

إنَّ الكتابة الشعرية في جوهرها فعل بيانٍ وتواصلٍ إنساني، غير أنَّ مغالاة بعض المدارس الحداثية في التخفي وراء الرمز والتشظي في المتاهات الإيحائية قد أفرغت النص من بعده الأخلاقي والاتصالي. ومن هنا، ينبري ديوان (لعنة الكاف) للشاعر حذيفة العرجي ليقدم أطروحةً إبداعيةً مغايرةً، تقوم على المجابهة بالكلمة الواضحة والوقوف في عراء الحقيقة دون أقنعة مواربة.

يرفض الشاعر في تقدمة ديوانه أن يكون الغموض حجاباً يفصل روحه عن القارئ، مؤكداً أنَّ المباشرة الواعية هي وفاء خالصٌ للمعنى عندما يصبح اللفظ وسيلة خلاصٍ وجودي. ولا تعني المباشرة – كما يطرحها الديوان ويمحصها هذا البحث – تبسيطاً ساذجاً أو تخلّياً عن الفتنة الجمالية، بل هي بناءٌ فنيٌ رصينٌ يوازن بين التدفق العاطفي والانضباط الإيقاعي والدلالي.

مشكلة البحث :

تتلخص مشكلة البحث في السؤال الجوهري الآتي: كيف يمكن للمباشرة والوضوح الفني في الشعر العربي المعاصر أن يحققا مرتبة الجمالية الشعرية العالية دون الوقوف في فخ النظم

المجرد أو الإسفاف العادي؟ وتتفرع عن هذه المشكلة أزمة التلقي المعاصر للقصيدة الواضحة في ظل أحكامٍ نقديةٍ مسبقةٍ تصنف الوضوح عيباً فنياً. ويسعى البحث إلى فحص هذه الإشكالية عبر استنطاق البنى النصية في ديوان (لعنة الكاف) لرصد الخيط الدقيق الذي يفصل النظم التقريري عن الصدق المباشر المبدع.

أهمية البحث :

تكمن أهمية هذا البحث في محاولته كسر النمطية النقدية التي تختزل الحداثة الشعرية في مساحيق الغموض المصطنع والتعقيد اللغوي. ويكتسب قيمته العلمية من خلال تسليطه الضوء على آليات الوضوح الفني في ديوان معاصر متميز (لعنة الكاف)، مما يسهم في إثراء المكتبة النقدية العربية بدراساتٍ تطبيقيةٍ توازن بين التنظير والتحليل. كما يفتح البحث آفاقاً جديدة لإعادة تقييم معايير البلاغة الأسلوبية في النقد الحديث عبر إثبات أنَّ البساطة والوضوح يتطلبان اقتداراً أدبياً يفوق أحياناً مهارة الاختباء وراء الرموز المبهمة.

أهداف البحث:

يهدف البحث أساساً إلى تفكيك المفهوم الجمالي للمباشرة الفنية في تجربة حذيفة العرجي الشعرية من خلال ديوانه المعني. ويتفرع من هذا الهدف:

1. الكشف عن تجليات الصدق العاطفي والبوح الذاتي وأثرها في صياغة اللفظ الواضح.
2. استجلاء البعد الإنساني والوجداني والسياسي للمباشرة بوصفها أداة مواجهة وتواصل.
3. توثيق الحجج النقدية التي تبرهن على أنَّ الوضوح لا يتنافى مع القوة التخييلية والبلاغية بل يعزز وظيفتها التوصيلية في المجتمع.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية والمكانية والزمنية: دراسة جماليات المباشرة والوضوح الفني نصيّاً ونقديّاً في ديوان (لعنة الكاف) لحذيفة العرجي (الطبعة الصادرة في جدة، تموز 2025م).

الدراسات السابقة :

بعد مراجعة أهم الدراسات في حقل النقد الحديث الموجه لشعر حذيفة العرجي، تبين أنَّ الدراسات انقسمت إلى اتجاهين:

1. الاتجاه الأول: ركز على المضامين الموضوعاتية كشعر المغترب والوطن والملامح الوجدانية في قصائده السابقة، مغفلاً البنية الجمالية للوضوح والآليات الأسلوبية الصرفة.

2. الاتجاه الثاني: دراسات عامة ناقشت قضية "الوضوح والغموض" في الشعر المعاصر (مثل أطروحات أدونيس وجابر عصفور)، لكنَّها اتخذت موقفاً متحيزاً للغموض بوصفه شرطاً للحداثة، ولم تدرس ديوان (لعنة الكاف) الصادر حديثاً (2025م).

ومن هنا، يتميز هذا البحث بأنَّه يمكن أن يعد أول دراسةٍ نقديةٍ تطبيقيةٍ تفحص "جماليات المباشرة الواعية" في هذا الديوان تحديداً بأسلوبٍ توازني يعيد قراءة المفهوم الجمالي للوضوح.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي كأداةٍ رئيسةٍ لتمحيص النصوص والظواهر الأسلوبية داخل الديوان ومقاربتها برؤية النقد الأدبي الحديث. يقوم المنهج على رصد شواهد الوضوح الفني والمباشرة التعبيرية، ثم تفكيك أبعادها الدلالية والنفسية، مع الاستعانة بأدوات النقد النصي ومراجعة الطروحات النظرية لعلماء النقد والموازنة بين الشاهد الشعري والمرجع الأكاديمي الموثق، للوصول إلى أحكام موضوعية محايدة.

العرض و المناقشة:

تعريفٌ بالشاعر[1]:

[1] - أرشيف دار الميلاد للنشر والتوزيع: بصفتها الدار الرسمية التي تبنت أعماله، فإن قوائم منشوراتها للأعوام (2014-2018) هي المرجع الأول لتوثيق العناوين وسنوات الصدور.

*"الغلاف الخلفي" لكل ديوان (مثل ديوان *مضاف إليك*) يحتوي على سيرة ذاتية مختصرة تؤكد تاريخ الميلاد والمنشأ والتحصيل العلمي.

حذيفة ياسر العرجي، شاعر سوري، من مواليد مدينة حمص، عام ١٩٨٨م، اتخذ خطّاً وسطاً بينَ القديم والجديد، واستطاع انطلاقاً من همّه الخاص، التعبير عن الكثير منَ الهموم الإنسانيّة المُشتركة، ظهرت روح التجديد جليّةً في أكثر أعماله.

برز في الشعر السياسي الوطني، والشعر العاطفي الوجداني، ولا تخلو قصائده من لمحات فلسفيّة عميقة، وكثيراً ما تحمل في طيّاتها عنصر المفاجأة، يُعتبر في طليعة الشعراء المُجددين، لقي انتشاراً عربياً واسعاً، ويعتبر في طليعة الشعراء المعاصرين المجددين.

حاصل على بكالوريوس في الأدب العربي، وترجمت بعض قصائده إلى لغات أخرى، وتقرر بعضها الآخر في مناهج التعليم في بعض البلدان العربية.

صدر له عدة مجموعات شعرية وأدبية، منها:

قاتلكِ الحب، ديوان شعر عام 2014

مضافٌ إليكِ، ديوان شعر عام 2016

تمكنتُ منكِن ديوان شعر عام 2017

حين اشتعلنا أمطرت، ديوان شعر عام 2017

كلنا في الحب أطفال يتامى ، رواية عام 2018

من أبرز قصائده: ما لم يقله المتنبي، على نَبِرَة، حمصيّةٌ من قرطبة، قصيدة النصر، من تائهٍ إلى تائهة، اليثربيّة.

متن البحث والدراسة التطبيقية

المبحث الأول: الوضوح الدلالي والبوح الوجداني المباشر

ينحو الخطاب الشعري عند حذيفة العرجي منحى الكشف الوجداني الصريح، مستعيناً بآلية تذويب الأقنعة الفنية والعدول عن الرمزية المغلقة، ليعبِّر بكاشفية حادة عن عذاباته وخيباته الوجودية الناشئة عن صراعه مع حتميات الحياة، والآخر، والزمن.

إنَّ المباشرة الأسلوبية في هذا السياق لا تحيل على السطحية أو الابتذال الدلالي، بل تتبدى كإفراز بنيوي لصدمة واقعية جعلت الانكفاء وراء الرموز الكثيفة ضرباً من الترف البلاغي الذي

لا يتسق وسياق التجربة، فالشاعر يتجرد من الدروع المجازية ليقف في عراء القصيدة معلناً عن تشظي الذات وتفتت آمالها الوجودية.

ويتجلى هذا المنزع الجمالي في قوله:

فِي كُلِّ يَومٍ عَنكَ تَرْحَلُ ضِحْكَةٌ حَتَّى غَدَوْتَ عَلَى الرَّحِيلِ مِثَالَا

بِالرَّغْمِ مِنْ هَذَا تَزِيدُ تَقَرُّباً مِمَّنْ يَزِيدُكَ فِي الهَوَى إِهْمَالَا! [2]

تنهض المباشرة الأسلوبية في هذين البيتين بوظيفة تداولية قوامها الشحن العاطفي والتأثير في المتلقي، حيث يرتكز البناء التركيبي على بنية إخبارية ذات معجم دلالي مكشوف (ترحل ضحكة، الهوى، إهمالاً). وتنبثق القيمة الجمالية هنا من المفارقة الديناميكية الناتجة عن التقابل الثنائي المفاهيمي بين (زيادة التقرب) من قِبل الذات الشاعرة، و(زيادة الإهمال) من قِبل الآخر، مما ينقل للمتلقي عمق الانكسار الإنساني بصورة عفوية تلامس وعي القارئ دون حاجة إلى آليات تفكيك معقدة للشفرات السيميائية.

ويتقاطع هذا الطرح البنيوي مع المقاربة النقدية التي أسسها د. عبد القادر القط في نظرية "اتصالية الشعر الوجداني"، إذ لا تبدو الخيبة الوجدانية هنا بوحاً فردياً معزولاً، بل إنَّ اصطفاء العرجي لـ "الوضوح المعجمي الأسلوبي" يمثل استراتيجية تواصلية تهدف إلى نقل الجرح الذاتي (رحيل الضحكة، إهمال الحبيب) من فضائه الضيق إلى أفق المشاركة الإنسانية الشاملة ليتملكه المتلقي فوراً. ورغم الكثافة التقريرية للخطاب، فإنَّ النص لم يسقط في شرك النثرية الجافة، نظراً للمحافظة الصارمة على الجرس الإيقاعي المتناغم الناتج عن أسلوب المقابلة، وامتداد حرف الروي، والظلال النفسية المنبعثة من استعارة "الضحكة الراحلة كالمسافر"، مما حقق للمباشرة وفاءً جمالياً وعاطفياً، وهو ما يصدقه قول القط:

"**إنَّ الوضوح في الشعر الوجداني ليس عيباً بنيوياً، بل هو استراتيجية تواصلية تهدف إلى نقل التجربة الشعورية من حيّز الذاتية الضيقة إلى حيز المشاركة الإنسانية الشاملة، بشرط أن يظل اللفظ محتفظاً بجرسه الإيقاعي وظلاله النفسية[3]**."

[2] -حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، ط3، 2025م، ص 14

[3] -د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1982م، ص 45

وفي سياق متصل، تتحول البساطة اللغوية والوضوح الفني في تجربة العرجي إلى درع أسلوبي لمقاومة حتمية الفناء وثقل الزمن الوجودي الذي يرتسم أثره على الملامح والنفوس، إذ يرفض الشاعر مواربة الدلالة أو الالتجاء إلى التعمية اللغوية عند مقاربة معضلة الفناء، بل يجابه الموت بعبارات صريحة تكشف عن تصالحه مع النهاية أو يأسه من فوضى الواقع الموضوعي، ويتبدى ذلك في قوله:

أَبْكِي عَلَى عُمْرٍ أَسَنَّ بِوَجْهِنَا وَتَظَلُّ فِيهِ قُلُوبُنَا أَطْفَالَا

وَتَلَفَّتَ المَوْتُ الَّذِي يَا طَالَمَا أَمَّلْتُ فِيهِ إِلَى النَّجَاةِ مَآلَا [4]

يصوغ الشاعر في هذا الشاهد معادلة زمنية ونفسية محكمة عبر أدوات الوضوح الفني، متوسلاً بتقابل ثنائي مباشر يجمع بين امتداد العمر الفيزيائي الخارجي (أسن بوجهنا) وثبات طفولة القلب الداخلية (قلوبنا أطفالا)، وهو تقابل يختزل أزمة الكينونة الإنسانية في صراعها مع الزمن. وفي البيت الثاني، ينزاح الموت عن سياقه التهويمي المخيف ليغدو "مآلاً للنجاة" عبر عبارة صادمة ومباشرة، حيث يحافظ توظيف الاستعارات القريبة (أسن بوجهنا، تلمس الموت) على الشحنة الشعرية للنص مع إبقائه في متناول الإدراك المباشر المشحون بالشجن.

ويمثل هذا السياق امتداداً إجرائياً لما قرره د. شكري عياد من أنَّ اقتراب المبدع من القضايا الكونية الكبرى –كالموت والزمن– يستلزم إسقاط التكلف والزخرفة اللفظية، نظراً لأنَّ جلال الموقف الوجودي يغني عن التزويق البلاغي الذي قد يتخذ طابع التزييف العاطفي. فالوحدات المعجمية (أبكي، عمر، الموت، النجاة) جاءت بمنزلة محاكاة حية للنبض الداخلي للنفس في لحظات هلعها الفطري أو استسلامها القدري، مما أدى إلى تماهي اللفظ مع حتمية الفناء البشري دون مواربة أدبية قد تضعف من حدة الحزن المقيم، تساوقاً مع الأطروحة النقدية التي ترى أنه: "**حين يقترب الشاعر من القضايا الكبرى كالموت والزمن، فإن البساطة تصبح شرطاً لازماً للجمال الأدبي، لأن ثقل الموضوع يغني عن التكلف اللفظي، وتصبح الكلمة المباشرة أكثر قدرة على محاكاة النبض الداخلي للنفس**[5]."

[4] - حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، ط3، 2025م، ص 15-16

[5] -د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1993م، ص 112

للإحاطة المعرفية والمنهجية بما ورد سابقاً، يمكننا تفكيك البنية البحثية المعروضة واختبارها وفق الفرضيتين التاليتين:

* الفرضية الأولى: المباشرة والوضوح الدلالي في شعر حذيفة العرجي ليسا عيباً بنيوياً أو دليلاً على السطحية، بل هما "استراتيجية تواصلية" مقصودة تهدف إلى نقل التجربة الذاتية إلى فضاء إنساني مشترك.

* الفرضية الثانية: صدمة الواقع والاشتباك مع القضايا الوجودية الكبرى (الخيبة، الموت، الزمن) تفرض على الشاعر إسقاط الأقنعة والرموز والتكلف اللفظي، لأنَّ جلال الموقف الوجودي يستدعي بساطة أسلوبية تضمن صدق التجربة وعفويتها.

افترض النص التحليلي السابق أنَّ المباشرة هي الخيار الأوحد الأكفأ لمواجهة الصدمات الوجودية، عائداً الرمز "ترفاً بلاغياً غير مستساغ"، وهذا حكم قيمي يعوزه الشمول والتعميم، فمدارس شعرية كبرى (كالرمزية وشعر التفعيلة الحداثي) واجهت الموت والوجود عبر قنوات رمزيّة بالغة التعقيد والعمق والتأثير في آنٍ معاً.

إنَّ مراهنة الشاعر على "الوضوح الأسلوبي" عبر امتداد ديوان كامل تحيط بها مخاطر الانزلاق إلى النثرية التقريرية الباردة، إلا أنَّ استمرار الجاذبية الجمالية والشعرية في هذا النمط عند العرجي يظل محكوماً بثلاث آليات بنيوية تعويضية:

* التنويع الإيقاعي الداخلي: يعوض الشاعر غياب التكثيف الرمزي بالاعتماد على طاقات رنين البحر الشعري، والتدوير، والتجنيس الصوتي، ليرتفع بالنص من مستوى "الكلام اليومي" إلى مستوى "الغناء الوجداني".

* الانزياح العاطفي (النبر الوجداني): تصبح الكلمة البسيطة مشحونة بطاقة تعبيرية مضاعفة نتيجة سياقها النفسي، فالوضوح هنا لا ينقل معلومة عقلية جافة بل "حالة شعورية حادة"، والصدق الفني يمنح الألفاظ المألوفة طاقة تجدد دائم تحميها من الابتذال.

* هندسة المفارقة والتضاد: يستعيض النص عن الغموض الرأسي (العمق الرمزي) بالامتداد الأفقي القائم على المفارقات والمقابلات الذكية (مثل: بكاء الشاعر في مقابل إسعاد الأجيال، وأسن بوجهنا في مقابل قلوبنا أطفال). هذه الثنائيات تولد صدمة معرفية تعيد لفت انتباه المتلقي وتكسر رتابة التوقع.

وعليه، فإنَّ الوضوح لا يسقط في الرتابة طالما ظل محملاً على تيار عاطفي جارف وبنية إيقاعية مشدودة، ولكنه يفقد شعريته فوراً إذا ما انخفضت حرارة التجربة النفسية وتحول إلى مجرد نظم لغوي بارد.

عند معاينة تجربة حذيفة العرجي، يتبين أنَّ هذه البساطة هي مزيج مركب يجمع بين الخيار الواعي والنزوع الجيلي العام، ولا يمكن اختزالها كـ "سقف عاجز" للأدوات الفنية، وذلك للمبررات الموضوعية التالية:

* وعي المرجعية التناصية: يُظهر الشاعر في مجمل نتاجه تمكناً من أدوات الحرف العربي الخليلية، ومقدرة على النظم التراثي، مما يعني أنَّ عدوله نحو لغة يومية قريبة هو "تنازل إرادي" مقصود لتقليص المسافة بين المبدع والجمهور.

* المحددات الجيلية والتداولية: ينتمي الشاعر إلى جيل شعري يعيد إحياء القصيدة العمودية بروح اتصالية وجماهيرية تتسق والمنصات المعاصرة (منصات التواصل الاجتماعي، المنابر الإعلامية). هذا السياق يفرض شروطه التداولية، حيث يصبح "الوضوح" شرطاً ضرورياً لانتشار النص وتأثيره السريع.

* الموقف الأيديولوجي والواقعي: إنَّ المباشرة هنا هي موقف فكري ونفسي يرى في الرمز المغلق نوعاً من الانفصال عن قضايا الإنسان المعاصر المحاط بالحروب والدمار والانكسارات، فاللحظة التاريخية الراهنة . في وعي الشاعر . تستدعي صرخة مباشرة لا همسة رمزية مبهمة.

يشهد النقد الأدبي المعاصر تحولاً منهجياً في التعاطي مع هذه الثنائية، حيث لم يعد "الغموض" هو المعيار الأوحد والمطلق للشعرية، وذلك لتراجع المركزية الحداثية المغلقة (أدونيسية الغموض وسريالية الرمز) التي أحدثت فجوة بين الشعر والجمهور، مفسحة المجال لاتجاهات نقدية حديثة (مثل: نقد استجابة القارئ، والبراجماتية الأدبية) تعيد الاعتبار لـ "جماليات الوضوح" و"شعرية الالتصاق بالعبارة الحية".

ويفرق النقد المعاصر بصورة حاسمة بين مستويين من المباشرة:

1. المباشرة الفجة (التقريرية السطحية): وهي المرفوضة نقدياً لأنَّها تخلو من التخييل والموسيقى والعمق النفسي.

2. المباشرة الحيوية (السهل الممتنع): وهي التي يمثلها العرجي، حيث يتميز النص بـ "الشفافية الجمالية" التي تسمح برؤية قاع التجربة الوجدانية دون عوائق، مع الاحتفاظ بوقار الوزن والقافية والظلال النفسية المحيطة بالكلمات.

وبناءً عليه، يعترف النقد الحديث اليوم بمشروعية التعددية الجمالية، فلكل نمط شعري نظام صلاحية خاص به، وتجربة العرجي تُقيم بوصفها صوتاً يمثل تيار "السهل الممتنع" الذي يستمد شرعيته النقديّة من قدرته التواصليّة العالية وهزه الوجداني العنيف للمتلقي.

المبحث الثاني: المباشرة البلاغية والالتزام الإنساني والاجتماعي

لا ينفصل وضوح الخطاب الشعري الفني عند حذيفة العرجي عن التزامه الأخلاقي والاجتماعي، إذ يتجاوز النص عنده الوظيفة الجمالية المحضة ليمسي أداة نقد، وتطهير، واشتباك مع الواقع المعاش. ومن ثم، يبتعد الشاعر عن الأقنعة الأسطورية والرموز الموغلة في التجريد والغموض، ممتشقاً أدواته الفنية لرصد فوضى البنية المجتمعية وتعرية زيف العلاقات الإنسانية التي انحرفت عن سياقها الفطري البسيط لتستحيل إلى مجاملات نفاقية مستشرية.

ويتبدى هذا المنزع الاحتجاجي بوضوح في قوله:

فَنِصْفُ العَلَاقَاتِ الَّتِي نَحْتَفِي بِهَا إِذَا لَمْ أَقُلْ: كُلُّ العَلَاقَاتِ، فَاشِلَةْ!

وَمَاذَا عَلَى مَنْ جَامَلَ الجُرْحَ مُرْغَماً؟ ثَلَاثَةُ أَرْبَاعِ الحَيَاةِ مُجَامَلَةْ![6]

يستخدم الشاعر هنا لغة تكاد تقترب من النثرية الحكيمة أو لغة الحياة اليومية، لكنَّه يرفعها إلى مصاف الشعرية عبر الضبط الإيقاعي الصارم القائم على حركية بحر الكامل والروي الممدود والقافية الحادة. وتظهر المباشرة الصادمة في هذين البيتين عبر الاستخدام الواعي للتعبيرات والمصطلحات الكمية الحاسمة مثل: (نصف العلاقات، كل العلاقات، ثلاثة أرباع الحياة)، إذ يعمل هذا الأسلوب التقريري الواعي على ردم الفجوة بين لغة الفن والواقع المعاش، محققاً بذلك الوظيفة الأخلاقية والاجتماعية للبيان، ومزيلاً المسافة بين النص وجمهوره.

[6] - حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، دار جدل للنشر والتوزيع، الرياض، ط3، 2025م، ص 65-66

وينعكس في هذا الموضع تنظير د. عز الدين إسماعيل حول "التقريرية الحكيمة"، حيث يتحول العرجي من موقع الشاعر الرومانسي الحالم إلى موقع الناقد الاجتماعي الساخط المدفوع برغبة حادة في تحطيم الهياكل العاجية للفن ليتكلم بلسان الساحة العامة.

إنَّ إدماج الأرقام والنسب الرياضية في جسد القصيدة ليس عجزاً عن التخييل أو فقراً في الأدوات البلاغية، بل هو موقف احتجاجي متعمد يتطلب "لساناً مبيناً" قادراً على جرح وعي المتلقي وهز قناعاته الاجتماعية المستقرة، وهو ما يؤيده قول إسماعيل:

"**إنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى التقريرية والمباشرة الحكيمة يعكس رغبة حادة في تحطيم الهياكل العاجية للفن، وجعل القصيدة وثيقة إنسانية حية تشارك في وجع الساحة العامة وتدين التشوهات الاجتماعية بلسان مبين**[7]."

وتتحول هذه المباشرة الأسلوبية إلى أعلى درجات الفعالية الإنسانية والجمالية عندما يقارب الشاعر قضايا الأمة الكبرى والتشظي والانكسار الحضاري العام، إذ يرى العرجي أنَّ تمزق الأوطان والمآسي الوجودية التي يعيشها الإنسان العربي المعاصر لا تحتمل التواري وراء الرموز السريالية أو الاستعارات المعماة، بل تستدعي صرخة احتجاج واضحة تملك القدرة على تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية دون زيف أو إبهام.

يقول الشاعر في قصيدته:

تَدَهْوَرَ الحَالُ مُنْذُ احْتَلَّ عَالَمَنَا كُرْسِيُّهُ.. عُجِّلَتْ لَهُ سَقَرُه!

وَمَا تَطِيرُت إِلَّا بَعْدَمَا فَقَدَتْ أَبْنَاءُ مَنْ أُمِرُوا أَنْ يَذْبَحُوا بَقَرَهْ![8]

يكتسي الوضوح الدلالي هنا طابع الهجاء السياسي والاجتماعي المباشر والصريح، حيث يتجاوز الشاعر مستويات النقد الفلسفي المعقد والمجرد ليوجه أصابع الاتهام مباشرة إلى صنم "الكرسي" بوصفه دالاً على السلطة المستبدة التي أفضت إلى انكسار وتدهور حال الأمة. وتكمن القيمة الجمالية لهذا البناء في الجرأة الخطابية والتدفق الدلالي الحماسي الغاضب الذي يمد العبارة المباشرة بطاقة تواصلية هائلة قادرة على اختراق وعي المتلقي.

[7] -د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، ص 201

[8] - حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، ط3، 2025م، ص 60

ويتلاحم هذا البناء عضوياً مع مفهوم "الضرورة النضالية والاتصالية" ، فالقصيدة السياسية الواعية تدرك أنَّ الجماهير في لحظات التحول التاريخي والمآسي الوجودية لا تحتاج إلى طلاسم تعموية أو أطر مجازية مغلقة، بل تحتاج إلى "الكلمة الفعل" التي تصيب وتر الحقيقة في الصميم.

إنَّ المواربة الفنية في سياق المأساة (احتدام الاستبداد وفقدان الأبناء) تُعد في وعي الشاعر ضرباً من التخاذل الفني الذي يفرغ الاحتجاج من محتواه الثوري، ومن ثم، تغدو البساطة والوضوح شرطاً لازماً لنجاح الرسالة النضالية والجمالية معاً، تماشياً مع الطرح النقدي القائل: "**القصيدة السياسية المعاصرة تلجأ للمباشرة والوضوح الفني كضرورة نضالية واتصالية، فالجماهير في لحظات التحول التاريخي تحتاج إلى الكلمة الفعل، الكلمة التي تضرب على وتر الحقيقة مباشرة دون مواربة أو إبهام يفرغ الاحتجاج من محتواه**[9]."

بناءً على المعطيات التحليلية السابقة، إنَّ البساطة اللغوية والتقريرية الحكيمة في الشعر المعاصر ليسا دليلاً على قصور الأدوات التخييلية، بل هما خيار أسلوبي واعٍ تفرضه التحولات الاجتماعية والالتزام الأخلاقي للأديب لكسر النخبوية الفنية.

و القضايا الوجودية والسياسية الكبرى (الموت، الاستبداد، الانكسار الحضاري) تمتلك "مهابة موضوعية" تستدعي إسقاط التكلف والتعمية الرمزية، بحيث يصبح الوضوح والمباشرة شرطين أساسيين لصدق التجربة وتحقيق "الكلمة الفعل" نضالياً واتصالياً.

وعلى الرغم من أنَّ الأبيات ناتجة عن التفاعل مع واقع اجتماعي وسياسي معاصر، إلاَّ أنَّ معادلة "المجاملة وزيف العلاقات" تظل أزمة إنسانية خالدة وممتدة عبر العصور. هذا التجريد للموقف الإنساني يضمن للقصيدة ديمومتها الذاتية، بحيث لا تسقط أو تموت بانتهاء الحدث التاريخي المباشر، بل تظل صالحة للقراءة عبر الأزمنة بوصفها وثيقة أدبية تدين زيف الكينونة الاجتماعية في كل زمان ومكان.

عند دراسة التناص في البيت الثاني من الشاهد السياسي ***(أبناء من أمروا أن يذبحوا بقرة)***، يتبين أنَّه تناص موجّه وظيفياً لخدمة الغرض التداولي والرسالة الهجائية، وليس تناصاً صوفياً أو سريالياً معقداً، ويأتي تفكيكه النقدي كالتالي:

[9] -د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ط2، 1971م، ص 89

* التناص الإشاري الذكي: لم يستدعِ الشاعر قصة البقرة التراثية بكامل تفاصيلها اللاهوتية أو التأويلية المعقدة، بل التقط منها بذكاء جزئية "التعنت، والتبعية، والعجز عن الفعل، والتردد في الامتثال للأمر"، ليتناص بها مع الواقع السياسي المعاصر الذي يتسم بفقدان الإرادة والتبعية المطلقة أمام القوى المستبدة (الكرسي).

بما أنَّ المنهج العام للقصيدة يرتكز على "المباشرة البلاغية والضرورة الاتصالية"، فإنَّ استخدام تناص مغلق أو معقد كان سيحدث خللاً بنيوياً في النص ويفصل الشاعر عن جمهوره. ومن ثم، فإنَّ التناص جاء "مكشوفاً" ليحقق صدمة مباشرة للمتلقي من خلال ربط النص المقدس بالواقع المتدهور، مما يمنح الفكرة قوة إقناعية وحجاجية واضحة تلائم طبيعة القصيدة النضالية.

المبحث الثالث: التشكيل الجمالي والبنائي في قصيدة الوضوح

أولاً: الاستعارات القريبة والصور التفسيرية المباشرة

على الرغم من نزوع التجربة الشعرية عند حذيفة العرجي نحو المباشرة الدلالية، فإنَّه لا يتخلى عن متطلبات الصورة الفنية، بل يعيد إنتاجها وهندستها لتؤدي وظيفة أسلوبية محددة يمكن اصطلاحها بـ "الصورة التفسيرية الجلية". إنَّه يستعير مجازات قريبة من الفضاء التداولي المألوف، ويعمد إلى تكثيفها داخل البنية التركيبية للبيت بغية خدمة المعنى المركزي، مانعاً بذلك تشتت ذهن المتلقي في دهاليز التأويل البعيدة أو الإحالات الرمزية المعقدة.

ويتبدى هذا التشكيل الجمالي في قوله:

أَسْمَيْتُهُ "عِشْقِي" وَخُنْتُ مَخَاوِفِي لِأَعِيشَهُ.. لَكِنَّهُ أَرْدَانِي!

لَا تَسْأَلِي.. فَالشِّعْرُ بَيْتُ سَرَائِرِي وَقَصَائِدِي جُبِلَتْ عَلَى الطَّيَرَانِ [10]

يمثل تشبيه الشعر بـ "بيت السرائر" وإسناد فعل "الجبل على الطيران" للقصائد، صورة فنية قريبة المأخذ ومباشرة الدلالة، بيد أنها مشحونة بطاقة وجدانية عذبة، فالشاعر هنا لا يروم إدهاش المتلقي عبر صدمات تصويرية سريالية متنافرة، بل يبسط مكنونات ذاته من خلال استعارات رقيقة تشرح بدقة حالته العاطفية وماهية علاقته ببوحه الشعري. وتكمن المباشرة في هذا السياق

[10] - حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، ص 32-34

في الاقتران العضوي السريع بين اللفظ ومدلوله الواقعي والنفسي (أسميته عشقي، أرداني)، مما جعل الصورة الفنية عنصراً خادماً للفكرة ومفسراً لأبعادها الوجدانية، وليست حجاباً كثيفاً يحول دون الوصول إليها.

وتلتقي هذه المقاربة البنائية مع الطروحات النقدية الناقدة والمقومة لشعر التفعيلة والتي أسست لها الشاعرة والناقدة نازك الملائكة، حيث أكدت أن الصورة في "قصيدة الوضوح" لا تهدف إلى خلق فجوة مسافاتية واسعة بين الدال والمدلول، بل تسعى إلى تقريب المسافة التداولية ليتماهى المتلقي سريعاً مع التجربة الوجدانية. إن هندسة الصورة عند العرجي لم تأتِ لتكون لغزاً ذهنياً مغلقاً ينهك العاطفة ويشتتها، بل جاءت بمنزلة أداة إيضاحية تزيد المعنى جلاءً والوجدان اشتعالاً، تساوقاً مع رأي الملائكة:

"**إنَّ الصورة في الشعر المعاصر الواضح لا تهدف إلى خلق فجوة مسافاتية واسعة بين الدال والمدلول، بل تسعى إلى تقريب المسافة ليتماهى المتلقي مع التجربة. إنها صورة إيضاحية تزيد المعنى جلاءً والوجدان اشتعالاً**[11]."

يتجلى الوضوح الفني في أبهى مستوياته البنائية والأسلوبية عند العرجي عبر توظيف تقنية "المناجاة المباشرة" وبنية الخطاب الالتجائي الصريح، سواء أكان ذلك في قصائده الابتهالية المتوجهة إلى الذات الإلهية، أم في مدائحه النبوية الراقية، إذ ينزع الشاعر في هذه المقامات منزعاً روحياً خالصاً، يرتكز بنيوياً على وضوح التعبير عن العجز الإنساني الماثل أمام كمال النبوة والجمال الإلهي، مستغنياً عن أقنعة الرمز التي قد تضعف من تلقائية اللحظة الإيمانية الفطرية وعفويتها.

ويتضح هذا المنزع في قوله:

يا سيدي مُنْذُ حِينٍ لَا يُطَاوِعُنِي فِيكَ البَيَانُ، وَلَا يَسْتَرْسِلُ القَلَمُ
يَا سَيِّدِي يَا أَبَا الزَّهْرَاءِ.. مُنْكَسِرٌ وَعِنْدَكَ الجَبْرُ لِلْمَكْسُورِ وَالكَرَمُ [12]

[11] -نازك الملائكة، الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1978م، ص 142

[12] - حذيفة العرجي، ديوان: لعنة الكاف، ص 89-90

ينثال الصدق الفني في هذين البيتين عبر مستويات خطابية مباشرة، شديدة العذوبة والوضوح، ومتجردة تماماً من التكلف البلاغي المصطنع، إذ يستهل الشاعر بنص اعترافي صريح يقر فيه بعجز بيانه وقلمه مباشرة أمام مقام الممدوح صلى الله عليه وسلم، ثم ينتقل مباشرة إلى أسلوب النداء الاستغاثي (يا سيدي يا أبا الزهراء) مستعرضاً ثنائية (الانكسار الذاتي / الجبر المحمدي) بوصفه منكسراً يطلب الجبر والكرم.

إنَّ البنية التركيبية والأسلوبية تخلو تماماً من أي تعقيد معجمي أو التواء تركيبي، مما منح المباشرة طاقة روحية وتأثيرية تنساب بسلاسة مباشرة إلى أفق التلقي وقلب المتلقي دون عوائق ذهنية.

ويرتبط هذا البناء الروحي بما قرره د. أحمد مطلوب من تراجع تلقائي للغموض الفني أمام "جلال الموقف الروحي"، فمقامات الابتهال والمديح النبوي تفرض على المبدع التخفف من زهو الصنعة البلاغية والتعمية الرمزية، ليعلن فاقة ذاته وانكسارها عبر أدوات النداء المباشرة والابتهال العفوي. ومن ثم، تتحول المباشرة هنا إلى "الذروة الجمالية" للنص، نظراً لكونها الأداة الأكفأ لتحقيق الخشوع الفني والاتصال الوجداني السريع والعميق دون وسائط أسلوبية مصطنعة، وهو ما يؤصله بقوله:

"**في مقامات المدح النبوي والابتهال، يتراجع الغموض الفني تلقائياً أمام جلال الموقف الروحي، وتغدو المباشرة الصادقة المحملة بآليات النداء والابتهال هي الذروة الجمالية التي تحقق الخشوع الفني والاتصال الوجداني[13].**"

المباشرة والوضوح في تجربة العرجي لا يعنيان خلو النص من التشكيل البلاغي، بل إن الصورة الشعرية قد حُوِّرت وظيفتها لتصبح "صورة تفسيرية إيضاحية" تهدف إلى ردم الفجوة بين الدال والمدلول وتأمين التماهي العاطفي السريع.

و المقامات الروحية (كالمديح النبوي والابتهال) تمتلك سلطة موضوعية تفرض التخفف من الغموض الفني وصنعة المجاز المعقد، كون العفوية والمباشرة هما الأقدر على تجسيد صدق الانكسار وتحقيق الخشوع الفني.

[13] -د. أحمد مطلوب، النقد الادبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، ط1، 2002م، ص 73

إنَّ التفات الباحث إلى مفهوم "الصورة التفسيرية" يعد ملحظاً نقدياً ذكياً، حيث أخرج الصورة من وظيفتها التقليدية القائمة على الإدهاش بالغرابة والتعمية، إلى وظيفة جديدة قائمة على تقريب المسافة التداولية، مبرزاً العذوبة والانسجام الموسيقي كحمامات أمان للشعرية.

وعليه، ينتقل النص من "دهشة الصدمة والغرابة" (التي تعتمد على تفكيك اللغز وتجاوز الفجوة بين الدال والمدلول البعيد) إلى "دهشة الكشف والانسجام"، ففي الصورة التفسيرية عند العرجي (مثل: جبل القصائد على الطيران)، تنبثق الدهشة من قدرة الشاعر على التقاط عناصر مألوفة جداً من الواقع وإعادة صياغتها في تركيب استعاري عذب ينسجم مع حركة الوجدان مباشرة.

إنَّها دهشة تنبع من تيار "السهل الممتنع"، حيث يشعر المتلقي أن الصورة مألوفة وقريبة، لكنَّها صِيغت برقة إيقاعية وحركية نفسية يصعب محاكاتها، وبذلك تظل الشعرية محتفظة بوقارها الفني بعيداً عن السقوط في التقريرية الجافة.

إنَّ الاختزال الوظيفي الحاد للصورة جعل حركتها تنحصر تماماً في "تفسير المعنى وتوضيحه"، وهو حكم قيمي قد يجرِّد الصورة الشعرية من قيمتها التخييلية والجمالية الأساسية القائمة على الانزياح الخلاق، محولاً إياها – في حال المبالغة في هذا الطرح – إلى مجرد أداة شارحة أو رسم توضيحي تابع للكلام النثري، مما يهدد شعرية النص على المدى الطويل.

و إنَّ جلال الموقف الروحي يفرض تلقائياً وعضوياً التخفف من الغموض الفني، وهذا تعميم نقدي تقاصرت عنه الشواهد الاستقرائية للتاريخ الأدبي، فالتاريخ الشعري العربي (القديم والمعاصر) يزخر بمدائح نبوية وابتهالات صوفية بالغة التعقيد والرمزية والعمق الفلسفي الإشاري (كقصائد محيي الدين بن عربي، وعمر بن الفارض، والبرعي)، ولم يمنعها غموضها الكثيف وإحالاتها العرفانية من بلوغ الذروة الجمالية، والخشوع الفني، وإثارة طاقات التدبر والتأويل لدى المتلقي. وبناءً عليه، يغدو الوضوح عند العرجي خياراً أسلوبياً ومذهبياً خاصاً بتجربته، وليس حتماً مطلقاً تفرضه طبيعة المقامات الروحية والمدائح بذاتها.

نتائج البحث

تأسيساً على ما تقدّم من خطى تحليلية ومقاربات نصية وتفكيك لبنى ديوان (لعنة الكاف) للشاعر حذيفة العرجي، خلص البحث إلى جملة من النتائج الأكاديمية والنقدية المترابطة، نوردها على النحو الآتي:

1. الوضوح كاستراتيجية أسلوبية واعية: أثبتت الدراسة أن المباشرة والوضوح الفني في تجربة العرجي لا يعكسان قصوراً في الأدوات الأدبية أو نظماً تقريرياً ساذجاً، بل يمثلان خياراً أسلوبياً مقصوداً، واستراتيجية تعبيرية واعية تتوخى النفاذ إلى جوهر الحقيقة الإنسانية والسياسية والاجتماعية دون الحاجة إلى أقنعة أسلوبية موارِبة.

2. سيميائية "الوفاء للمعنى": تبيّن أن الوضوح الفني ينبع من مبدأ "الوفاء للمعنى"، حيث تشكل بساطة اللفظ وعفويته وسيلة مجابهة وجودية وعاطفية حادة لعذابات الذات وانكسارات الواقع المعاش، والذي بات في وعي الشاعر الجيلي يلفظ الترف الرمزي والتعمية الإشارية العاجزة عن الاحتواء الثوري.

3. توازن التدفق النفسي والالتزام الإيقاعي: كشف البحث عن قدرة الشاعر على الموازنة الدقيقة والمسير على "شعرة فاصلة" بين النظم التقريري الجاف والشعر الصادق، وذلك عبر استثمار طاقات التدفق العاطفي الجياش، والظلال النفسية للعبارة، والانضباط الإيقاعي الصارم المتمثل في بنية القصيدة العمودية (بحر الكامل، امتداد الروي، والتنويع النغمي الداخلي).

4. تحوير الوظيفة التصويرية (الصورة التفسيرية): أظهر التحليل النصي أن الصورة الشعرية لم تُقصَ من النص ولم تُجرّد من قيمتها، بل جرى تحوير وظيفتها أسلوبياً لتتحول إلى نمط "الصور التفسيرية الجلية" والاستعارات القريبة، بغية تعزيز الوظيفة التواصلية والأخلاقية للمنجز الشعري، وتأمين التماهي العاطفي السريع، وضمان تماسك الاستجابة القرائية لدى المتلقي دون تشتيته في دهاليز التأويل البعيدة.

5. شعرية الانسجام وبنية "السهل الممتنع": أبانت الدراسة أن "الدهشة" في قصيدة الوضوح عند العرجي تنزاح عن مفهوم صدمة الغرابة الحداثية، وتتجه نحو "دهشة الكشف والانسجام"، التي تنبثق من قدرة الشاعر على التقاط عناصر مألوفة وصياغتها برقة إيقاعية وحركية نفسية

يصعب محاكاتها، مما يحمي النص من السقوط في النثرية الشارحة أو المقال السياسي المعاصر.

6. ديمومة الموقف الإنساني عبر التجريد: اتضح من خلال التفكيك النقدي أن القضايا المعالجة (كزيف العلاقات الاجتماعية أو الاستبداد السياسي والتناص التداولي مع النص المقدس) قد جرى تجريد ملامحها المباشرة لتتحول إلى أزمات إنسانية خالدة ممتدة عبر العصور، مما يضمن للقصيدة ديمومتها الذاتية بعد انقضاء الحدث التاريخي المعين.

7. ضرورة مراجعة الأطر المعيارية المعاصرة: خلصت الدراسة إلى ضرورة مراجعة الأحكام النقدية المسبقة والقوالب الجامدة التي توصد الأبواب أمام القصيدة الواضحة، إذ إن الوقوف في عراء الصدق الفني يمتلك مهابة موضوعية تتطلب كفاءة واقتداراً أدبياً قد يفوق ترف الانكفاء خلف الظلال والرموز المبهمة.

خاتمة

يُجمل هذا البحث القول إنَّ ديوان (لعنة الكاف) للشاعر حذيفة العرجي يمثّل نموذجاً إبداعياً متفرداً ضمن مشهد الشعر العربي المعاصر، استطاع بامتياز إعادة الاعتبار لـ "جماليات المباشرة والوضوح الفني" وكسر النخبوية الفنية الفجة التي باعدت بين الشعر وجمهوره لعقود. وقد برهن التحليل لجماليات السهل الممتنع في الديوان على أن وضوح الأطروحة الفكرية، وعذوبة اللفظ، وبساطة التركيب البنائي، لا تتنافى مطلقاً مع أصالة الشاعرية وعمق المضامين الوجودية، بل إنها تعيد الفن الشعري إلى مجراه الطبيعي وسياقه الوظيفي الحيوي باعتباره وثيقة إنسانية حية تشارك في وجع الساحة العامة وتدين تشوهاتها بلسان مبين.

وبناءً على هذه الخلاصات المعرفية، يوصي البحث الجماعة النقدية والدارسين في الجامعات والمؤسسات الأكاديمية بالآتي:

* أولاً: ضرورة الانفتاح على قراءة النصوص الواضحة الواعية وتحليلها خارج الأطر الضيقة للمعيارية الحداثية الصارمة التي اشترطت الغموض والتعقيد قسراً وطرداً كمعيار أوحد للشعرية.

* ثانياً: الاعتراف بمشروعية التعددية الجمالية في النقد الأدبي الحديث، والتمييز الحاسم والمنصف بين المباشرة التقريرية الفجة الخالية من التخييل والموسيقى، وبين المباشرة الحيوية الشفافة التي تحفظ للقصيدة العمودية وقارها الأدبي والنفسي.

* ثالثاً: توجيه الدراسات الأسلوبية المقارنة نحو استقراء إحصائي أوسع للظواهر البنيوية والتعويضية (كالإيقاع الداخلي والتناص الموجه) في النتاج المعاصر، فالأدب في جوهره الأبقى هو ما كان نابضاً بالصدق التعبيري، ومفهوماً في سياقه التواصلي، وقادراً على حمل هموم الإنسان وتطلعاته.

قائمة المصادر والمراجع

1. الأنصاري، محمد جابر. (2002). مرايا الذات: دراسات في الأنا والآخر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2. إسماعيل، عز الدين. (1988). الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ط 5). دار الفكر العربي.

3. تريسي، عبد الله بن محمد طاهر. (2011). ثنائية (الأنا) و(الآخر): الصعاليك والمجتمع الجاهلي. مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب.

4. حجازي، سمير. (1994). سيكولوجية الأنا والآخر في الأدب العربي المعاصر. دار الجيل للنشر والتوزيع.

5. حرب، علي. (1999). الهوية والاختلاف: الأنا والآخر في الفكر العربي. المركز الثقافي العربي.

6. رابحي، عبد القادر. (2022). الأنا والآخر: محددات نظرية ومفاهيم اصطلاحية (دراسة نقدية) . منشورات جامعة قالمة.

7. السليماني، أحمد ياسين. (2009). التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر. دار الزمان للنشر والتوزيع.

8. الصقر، فوزية بنت محمد بن فهد. (2013). الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى. مطابع الحميضي.

9. العرجي، حذيفة. (2022). ديوان أخاديد (ط 1). دار جدل للنشر والتوزيع.

10. العرجي، حذيفة. (2025). ديوان لعنة الكاف (ط 3 معدلة). دار تموز للنشر والتوزيع.

11. عياد، شكري. (1993). موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية (ط1). دار المعرفة.

12. فضل، صلاح. (2004). بلاغة الخطاب الشعري: دراسة في الأنا والآخر. دار الشروق.

13. القط، عبد القادر. (1982). في الشعر الإسلامي والأموي (ط 2). دار النهضة العربية.

14. مطلوب، أحمد. (2002). مناهج نقدية معاصرة (ط1). دار الشؤون الثقافية العامة.

15. الملائكة، نازك. (1978). قضايا الشعر المعاصر (ط 5). دار العلم للملايين.

16. النويهي، محمد. (1971). قضية الشعر الجديد (ط1). معهد الدراسات العربية العالمية.

17. هلال، ماهر مهدي. (1988). جدلية الأنا والآخر في الشعر العربي الحديث. دار الشؤون الثقافية العامة.

Storytelling After Rupture: Julius Lester and the Reconstruction of Black Identity

Submitted by: Supervised by:

Zainab Alsheikh Prof. Elias Khalaf

Table of Contents

I. Introdcution.....1

II. *From Slave Ship to Freedom Road*.....4

III. *The Old African*.....8

IV. *To Be a Slave*.....13

V. *Othello*.....18

VI. Conclusion.....24

VII. Cited Works.....25

Abstract

Storytelling After Rupture: Julius Lester and the Reconstruction of Black Identity

This article examines how Julius Lester uses storytelling to confront the historical ruptures that shape Black identity. Through works such as *From Slave Ship to Freedom Road*, *The Old African*, *To Be a Slave*, and his rewriting of *Othello*, Lester returns to the question of how identity can be rebuilt after violence, displacement, and erasure. His works on slavery show how the Middle Passage, the forced Atlantic crossing endured by enslaved Africans, broke families and communities while also generating forms of memory and resistance that allowed people to endure. His version of *Othello* continues this work by giving the character a past, a name, and a sense of self that earlier interpretations denied him. By placing history and literature in relation, this study argues that Lester's writing restores depth to figures whose identities were reduced by colonial narratives. The article shows Black identity as something that is flexible not fixed, marked by trauma, carried through memory, and still able to grow. Overall,

the study highlights how Lester's storytelling repairs what history tried to erase and opens space for new ways of imagining what identity can be.

Keywords: Julius Lester, Black Identity, Rupture and Reclamation, Middle Passage, Storytelling and Memory, To Be a Slave, Othello Adaptation

Introduction

This article examines how Julius Lester reconstructs Black identity through storytelling and argues that his works collectively trace a movement from rupture to reclamation, survival, and finally to reconstruction. As a beginning, it will be more appropriate to give some background about Lester's life and the foundations that shaped his literary vision.

Storytelling After Rupture: Julius Lester and the Reconstruction of Black Identity

Julius Lester (1939–2018) was a Black American writer whose work, spanning children's literature, historical nonfiction, essays, and poetry, centers on African American history, identity, and justice. He wrote more than forty books and established himself as a storyteller and activist who challenged assumptions, embraced complexity, and insisted on confronting the realities of the Black experience. Lester grew up in America and understood from an early age that identity was never simple. He learned as a child that his maternal great grandfather was a Jewish immigrant from Germany who married a formerly enslaved woman, a family history that later resurfaced when he converted to Judaism. According to *The New York Times* obituary on Julius Lester, his conversion generated controversy in both the Black community he came from and the Jewish community he entered, yet it also reflected something central to his life: identity as layered, inherited, and chosen (Harris). Lester's commitment to writing

for children and young adults also grew out of his early experiences. He knew what it meant to encounter the world's harshness at a young age, and he believed that Black children deserved access to stories that did not hide the suffering, endurance, and humanity of their ancestors. However, that does not mean that his books are simplified versions of history; they are politically, historically, and literarily charged. In fact, he was a straightforward writer who wrote with a directness that refused to soften the truth. As Michael A. Gonzales notes in "*Julius Lester and the Burden of Telling the Truth*," he "made people choose whether they wanted honesty or comfort. They often said honesty and chose comfort" (Gonzales).

This article examines three of his children's literature books, *From Slave Ship to Freedom Road*, *The Old African*, and *To Be a Slave*, and argues that together they trace a narrative journey that begins with the violent severing of identity, imagines the

possibility of return and reclamation, and finally turns to the survival, memory, and lived reality of enslavement. It then turns to Lester's adaptation of Shakespeare's *Othello*, where he applies this same trajectory to the figure of Othello himself. Through Lester's prose retelling, Othello becomes the culmination of the cycle: a character whose identity has been fractured and misread, and whom Lester reimagines through the historical and cultural lens that shaped his work for young readers.

To begin tracing this trajectory, the study first turns to *From Slave Ship to Freedom Road*, the work that establishes the initial rupture.

From Slave Ship to Freedom Road

Lester's commitment to children's literature naturally leads into the first work examined in this study, *From Slave Ship to Freedom Road*. The book brings together thirty-six paintings by Rod Brown, depicting the various stages in the life of enslaved Africans, from the moment of capture to the uncertain possibility of freedom. The collaboration between Brown and Lester creates a visual and textual archive of Black suffering and survival at a time when human trafficking was a widespread and normalized trade. Brown's paintings imagine the physical and emotional reality of enslavement, while Lester's accompanying texts transform those images into narrative fragments that refuse to soften the truth. The book reads as a dialogue between two forms of witnessing: Brown's visual rendering of the journey, and Lester's insistence on translating that vision into words that confront the reader directly.

Before the book even turns to its images, Lester addresses the reader with a plea that sets the tone for the entire work. He writes, "I found myself addressing you, the reader, begging, pleading, imploring you not to be passive, but to invest soul and imagine yourself into the images." For a children's book, this is an unexpected request. Instead of protecting young readers from being exposed to harmful material, Lester asks them to inhabit the trauma, imagine themselves in the place of the enslaved and the enslavers, and feel what it means to be dragged from one's home, forced onto a ship, stripped of one's name, and pushed into an unknown world. His goal is not to traumatize but to awaken: to ensure that young readers understand the emotional and historical weight of the past.

Among the stages depicted in the book, the Middle Passage stands as the most devastating of all. Historically, the Middle Passage refers to "the route of sea going journeys of Africans

taken from their Native land, to the shores of the Caribbean and America, where they were invariably destined to an existence of institutional slavery" (Kendler). Many Africans were captured by rival groups or kingdoms, sold to European traders, and dragged onto ships where the real pain began. The enslaved were tucked together in tight spaces, often chained ankle to ankle, symbolizing their dehumanization. Families were torn apart, children were separated from parents, and individuals were stripped of their names. The enslavers did not care who these people were; they treated them as property and objects to be renamed and reordered according to the needs of the White owners. Some captives were not given names at all; therefore, the journey erased individuality and replaced it with a collective identity: the enslaved.

The Middle Passage was marked by starvation, disease, a high death rate, and "a few captains even used dogs to control

the captive" (Kelley 6); a detail that demonstrates the brutality of the voyage. At some point, the ship became a home, but not a typical home. It was a place where slaves spent months suspended between life and death, and between one world and another. This condition aligns with the concept of liminality, developed by Arnold van Gennep and later expanded by Victor Turner. Liminality describes a state of being "betwixt and between," neither belonging to the world left behind nor fully integrated into the world awaiting them. Turner states, "Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions" (359).

Despite the overwhelming violence of the Middle Passage, some journeys witnessed acts of resistance. Enslaved Africans rebelled, fought back, and escaped in some cases. These acts

gesture toward the next work in this study, where the possibility of return and reclamation becomes central.

In short, *From Slave Ship to Freedom Road* is a powerful and unflinching portrayal of slavery, driven by the emotional force of Rod Brown's paintings (Kirkus Reviews). It also establishes the foundational rupture that shapes the rest of Lester's work: the erasure of identity, the trauma of displacement, and the enduring struggle to survive and remember.

Having established the initial rupture, the study next turns to *The Old African*, where Lester imagines the possibility of reclamation.

The Old African

Speaking of acts of resilience and rebellion, *The Old African* stands as the most poetic, symbolic, and spiritually charged of Lester's works. If *From Slave Ship to Freedom Road* exposes the

rupture, *The Old African* imagines the possibility of reclamation: a return to identity, land, and dignity. This section examines the ways in which Lester turns a historical legend into a narrative of collective determination, where enslaved Africans refuse to remain bound to the world that has stripped them of everything. Although the story is imagined, its existence reveals the depth of historical pain: freedom was so distant and denied that imagining it became an act of survival in itself.

The Old African is rooted in a pivotal legend in African American history: the Igbo Landing. This real site in coastal Georgia witnessed a group of Igbo captives who walked into the ocean rather than submit to enslavement upon arriving in America. Lester transforms this legend into a narrative of spiritual return, where the enslaved do not simply die but reclaim their homeland through an act of collective will. The main character, known only as the Old African, is a figure who embodies memory,

history, and ancestral knowledge. He possesses supernatural abilities as he can see souls, read minds, and ease pain.

Additionally, *The Old African* opens with a devastating scene about a young African boy named Paul, who is brutally whipped by Master Riley. The violence is brutal, and the scene immediately reveals the mercilessness of plantation life. Paul's name is not his own; it is a White, Christian name imposed on him by Riley, who forces his religion and identity onto the boy while erasing his original self. Paul becomes the embodiment of what the Old African repeatedly tells the others: that they were all born into slavery, where their names, languages, and histories have been taken from them.

In contrast, the Old African himself stands as the collective African memory. He has survived the Middle Passage, and after arriving on the Georgia plantation, another prison in its own, he refuses to surrender who he is. He remains silent for ten years,

not because he is mute, but because he does not learn English. His silence is a form of resilience, a refusal to let the language of the enslaver replace his own. As the story unfolds, we learn that the enslaved people on the plantation speak different African languages, revealing that they come from different African regions and cultures. However, what unites them is their shared longing for Africa and, even more powerfully, their longing for freedom.

Despite their linguistic and cultural differences, the enslaved form a community. They care for one another, stand together after Paul's whipping, and trust the Old African to guide them toward liberation. This unity is significant because earlier in the history of enslavement, African rivals sometimes aided Europeans in capturing people from other tribes, but here, Lester presents the opposite: Africans coming together despite their differences, recognizing that their survival depends on collectivity rather than individuality.

As a matter of fact, the Old African's decision to act is motivated by two elements: Paul's suffering and the knowledge that Master Riley wants him dead. Because he can read minds, the Old African knows that Riley sees him as a threat. Symbolically, this reflects the fear that enslavers had toward any sign of difference, strength, memory, or anything that could disrupt the system built on the bones of tortured Africans.

When the journey to freedom begins, it takes the group three days to reach the ocean. They walk fully clothed into the water, guided by the Old African and by their shared belief that their homeland is waiting for them. As they descend into the ocean, they pass the bones of Africans who died during the Middle Passage; a powerful symbol that freedom is built on the endurance and sacrifice of those who came before. The freedom they seek is not the typical or usual freedom we imagine. Since the story is imagined, it is logical to assume that they all die

because no one can walk across the ocean. Despite this, the message is clear: they refuse to remain enslaved. They rise, resist, and choose death over submission. Their act becomes a form of spiritual liberation, a reclamation of identity, home, and belonging.

In this sense, the ending of *The Old African* reverses the Middle Passage. Whereas the Middle Passage tore Africans from their land and erased their identity, this journey takes them back to their land and restores their identity. Whereas the Middle Passage was defined by captivity, this journey is defined by choice. It is the ultimate form of resilience.

As *Kirkus Reviews* describes it, the book is "heart wrenching and breathtakingly beautiful" ("Module 2"). Although the story is imagined, its imagined nature reveals the truth of the historical experience: that the pain of enslavement was so profound that freedom had to be dreamed before it could be lived. Yet dreaming

of breaking free from slavery becomes a form of resistance. In *The Old African*, Lester restores what the Middle Passage took away: home, identity, and the possibility of return.

This movement from rupture to reclamation naturally leads to *To Be a Slave*, where Lester grounds these themes in documented historical testimony.

To Be a Slave

To Be a Slave stands as Julius Lester's most celebrated work, and it is the book that most directly supports and confirms the ideas explored in the previous sections. While *From Slave Ship to Freedom Road* reconstructs the horrors of enslavement and *The Old African* imagines a spiritual reclamation of identity, *To Be a Slave* grounds these themes in documented reality. It is more of a documentary text than a novel, built from the WPA Slave Narratives, which are firsthand testimonies collected in the 1930s by the Works Progress Administration from formerly enslaved

people who had lived through and directly recalled the realities of enslavement. Lester, deeply aware of the importance of memory and its preservation for future generations, gathers these voices and arranges them into a narrative that immortalizes the lived experience of slavery. It is a clear message that if America forgets, the enslaved always remember, and books carry those memories forever.

Since *To Be a Slave* is composed of real stories, it reinforces the emotional and historical truths depicted in the previous works. The plantation life imagined in *The Old African*, including the violence, the fear, the longing, the resilience, appears here as testimony. The voices in *To Be a Slave* echo the same world: the same whips, contradictions, acts of resistance, and desire for freedom. In this sense, the book becomes the historical backbone of the entire study, confirming that the themes Lester explores

through imagination are rooted in the lived experiences of real people.

The stories Lester includes span the entire arc of enslavement, beginning with the moment of capture. One formerly enslaved man recalled being a small boy in West Africa when raiders attacked his village at night. He remembered: "Dey come in de night… kill de old ones and tie de young ones" (Federal Writers' Project). He was marched to the coast, chained to strangers, and forced onto a ship. His testimony reveals the terror and disorientation of capture: the sudden rupture from home, family, and identity. This memory mirrors the opening of *From Slave Ship to Freedom Road*, where the Middle Passage is depicted as the violent beginning of enslavement.

Another previously enslaved man described the overseer's whip as something that shaped his entire childhood: "I seed men beat till de blood run down in deir shoes" (Federal Writers'

Project). The sound of the whip was something he could never forget. This testimony reflects the same brutality shown in *The Old African* when Paul is whipped by Master Riley. The violence Lester imagines in fiction is confirmed here as a historical fact, remembered by those who lived through it.

Other testimonies reveal the emotional contradictions of plantation life. One formerly enslaved woman recalled being forced to care for the enslaver's white children, feeding them, dressing them, and comforting them while being denied affection herself. She learned early that she could love the children, but the household would never love her back. This story exposes the psychological complexity of enslavement: the emotional labor demanded was not met with recognition.

Yet even within this world of violence and contradiction, the enslaved found ways to resist. A woman, interviewed in the WPA project, described secretly teaching others to read using scraps

of newspapers. She knew she could be whipped or killed for it, but literacy was freedom, and knowledge was rebellion. Her testimony reflects the forms of resilience discussed in earlier sections: the refusal to surrender one's mind, the determination to preserve dignity, and the belief that identity could survive even under the harshest conditions.

Finally, *To Be a Slave* includes memories of freedom itself. One female participant remembered the moment Union soldiers arrived: "Dey say we free. We jump and shout. But we don't know where to go" (Federal Writers' Project). Freedom came with joy but with uncertainty as well. This shows that freedom was not an ending but a beginning, a transition into a world that offered possibility but no guarantees.

Not only do these stories document the daily life of the enslaved, but they also echo the themes explored throughout this article. The resilience shown in *The Old African*, including physical

endurance, emotional survival, intellectual resistance, and collective determination, appears here as lived reality. The longing for Africa, the brutality of the whip, the contradictions of plantation life, and the struggle for freedom all find their historical counterparts in the voices preserved by Lester. Through *To Be a Slave*, what is imagined becomes verified, what is symbolic becomes historical, and the narrative of survival becomes a documented truth.

Ultimately, *To Be a Slave* stands as a monument to memory. It ensures that time does not erase the voices of the enslaved but instead acknowledges and honors their pain and resilience. By gathering these testimonies, Lester restores what history attempted to erase: the humanity, agency, and enduring strength of those who lived through slavery. In doing so, he completes the arc of this study and shows that while the Middle Passage

ruptures identity and *The Old African* imagines its reclamation, *To Be a Slave* preserves the memory of survival itself.

To complete this trajectory, the study now turns to Lester's adaptation of *Othello*, where the themes of rupture, reclamation, and memory converge in a single literary figure.

Othello

When it comes to Julius Lester's adaptation of *Othello*, it represents the culmination of his literary intelligence and his lifelong commitment to making stories of Black identity accessible to younger generations. Throughout his career, Lester consistently transformed historical and literary material into forms that could speak to modern readers, especially the young. His decision to retell Shakespeare's Othello as a novel reflects this commitment. He admired Shakespeare deeply, but he also understood that many contemporary readers found the language distant and the world of the plays unfamiliar. Another point to

consider is that "Lester [knew] that many people today do not enjoy Shakespeare as much as he [did]. Many find the language difficult. Some think the stories are not modern enough" (Lester 9). His motivation was therefore clear: he wanted this story to reach new readers, and he believed that "readers would understand the story better if it was written as a novel" (9).

Not only does Lester simply modernize the language in adapting the play, but he also reframes the entire narrative through a postcolonial lens that foregrounds identity, memory, and cultural rupture. His stylistic choices reflect this dual purpose. In this novel, Lester uses modern vocabulary so that readers can understand the events better, but he also includes words from the play to keep the Shakespearean spirit alive. For example, on page 133, he includes the Shakespearean line: "*Often I shape faults where none exist*," which he explains to mean that people sometimes perceive flaws in others that are not truly there. These

italicized phrases from the original play appear throughout the novel without interrupting the flow of the story (10). This technique mirrors Lester's broader literary project: honoring the past while making it legible to the present.

However, Lester's most significant transformation lies in how he reshapes Othello's identity. Shakespeare's Othello is a man uprooted from his origins, isolated in Venice, and defined largely through the gaze of others. Lester refuses this isolation, restores Othello's African past, gives him a community, and situates him within a cultural memory that Shakespeare's text keeps hidden.

Lester also gives Othello African companions, Emily and Iago, who share his origins and understand the world he comes from. Crucially, he gives them African names that they use only when they are alone together, creating a private space of cultural continuity. As the novel explains: "When the three of them were alone, they made a point of addressing each other by the names

given to them by their parents: Iago was once again Modibo—Helper. Emily became Ashaki—Beautiful. And, to them he was Enaharo—Like the Sun" (31). This moment is one of the most powerful in the novel as it reveals a dual identity: the public names imposed by the new world, and the private names that preserve memory, lineage, and belonging. In this intimate space, Lester restores what enslavement and displacement attempted to erase.

The symbolic roles of Modibo and Ashaki deepen this reclamation. Modibo, who becomes Iago in the English world where the novel is set, represents the Africans who betrayed their own people to slavers; those whose actions contributed to the rupture of the Middle Passage. Ashaki, who becomes Emily, represents the opposite: the members of one's own community who protect and help preserve identity under threat. These figures echo themes from Lester's earlier works. In From *Slave Ship to Freedom Road*, betrayal and solidarity shape the experience of

capture and survival. In *The Old African*, community becomes the source of spiritual reclamation. In To Be a Slave, testimonies reveal how enslaved people relied on one another to endure. By embedding these themes into Othello, Lester shows that the patterns of rupture and resilience he explored in his historical works also operate within literary reinterpretation.

Lester further deepens Othello's identity by giving him a history of enslavement. In this version, Othello was enslaved in Africa and brought to Europe through the violence of the slave trade. This detail aligns him with the figures in *To Be a Slave* and *From Slave Ship to Freedom Road*, meaning he is a survivor of rupture, too. His journey from Africa to England is a forced displacement that shapes his understanding of himself and the world around him. This background explains why he insists on belonging in the English society, so assimilation becomes his

strategy for survival even if it cancels the identity he tries to preserve.

This tension between memory and assimilation is the central tragedy of Lester's Othello. Unlike the protagonists of Lester's earlier works reclaiming identity through memory, community, or spiritual return, Othello attempts to secure identity through acceptance by a White-dominant society. He converts to Christianity, adopts a new name, and tries to embody the values of the world that enslaved him. He even marries a White lady, and his marriage to her becomes a gateway into the English society; a way to prove that he can belong, be accepted, and be seen as more than the African past he carries. Yet, the society he seeks to join cannot accept him. His downfall reveals the impossibility of assimilation in a world structured by racial hierarchy. It is important to note that when Othello kills himself and dies, it is not because he lacks identity, but because the

identity he tries to claim is denied to him. In the end, when he kills Desdemona, his wife, in a scene that resembles a ritual, he attempts to reclaim the "African spirit" he believes he has lost, but it comes too late, and it brings his tragedy to its end.

In this sense, Lester's *Othello* adds a dimension that the previous works do not: it shows the cost of attempting to belong to a society built on exclusion. While *The Old African* imagines a spiritual return to Africa and *To Be a Slave* preserves the voices of those who endured, Othello confronts the painful reality of living between worlds. Othello is a liminal figure between Africa and Europe, between memory and forgetting, and between selfhood and the identities imposed upon him. His tragedy is not merely personal; it is structural.

Taken together, Lester's adaptation of *Othello* brings the entire trajectory of his work into focus, showing how rupture, reclamation, memory, and reconstruction form a continuous arc,

and he traces this journey accordingly. By rewriting Shakespeare's work, he reclaims a figure who has long been shaped by racist readings and restores to him the cultural depth, history, and humanity that earlier interpretations denied. In doing so, Lester reshapes a four-century old play and shows that Black identity, shaped by history and memory, is still alive and evolving.

Conclusion

Ultimately, across Lester's works, Black identity emerges as something flexible and continually rebuilt through memory, resistance, and storytelling. His narratives show that even when history fractures identity through violence and displacement, it can be reclaimed in the names people carry, the stories they tell, and

the memories they preserve. In this way, Lester's storytelling affirms that identity endures through the act of remembering and retelling.

Cited Works

Federal Writers' Project. *Slave Narratives: A Folk History of Slavery in the United States*. 1936–1938.

Gonzales, Michael A. "Julius Lester and the Burden of Telling the Truth." *Kolumn Magazine*, 17 Mar. 2026, https://www.kolumnmagazine.com/2026/03/17/julius-lester-and-the-burden-of-telling-the-truth/.

Harris, Elizabeth A. "Julius Lester, Writer Who Explored Race and Identity, Dies at 78." *The New York Times*, 19 Jan. 2018, www.nytimes.com/2018/01/19/obituaries/julius-lester-writer-who-explored-race-and-identity-dies-at-78.html

Kelley, Sean. *Middle and Final Passages in the Atlantic Slave Trade*. University of Essex, 2022. https://repository.essex.ac.uk/32589/1/kelley--

middle%20and%20final%20passages%20in%20the%20Atlantic%20slave%20trade%20ris%20version.pdf.

Kendler, Adam. "The Middle Passage." *The Trans-Atlantic Slave Trade Database*, University of Miami Libraries, https://scholar.library.miami.edu/slaves/slave_trade/individual_essays/adam.html.

Kirkus Reviews. "From Slave Ship to Freedom Road." *Kirkus Reviews*, 2010, https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/julius-lester/from-slave-ship-to-freedom-road/.

Lester, Julius. *From Slave Ship to Freedom Road*. Dial Books, 1998.

Lester, Julius. *Othello*. Hampton-Brown, 1995.

"Module 2: African American Literature." *Multicultural Literature for Youth*, 2010, https://multiculturalliteratureforyouth.blogspot.com/2010/06/module-2-african-american-literature_2464.html.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Transaction, 1969.

Note: Several sources cited in this article are digital or archival materials without page numbers. In accordance with MLA guidelines, in-text citations for these sources include only the author or organization name.

مُلخّص البحث

يتناول هذا البحث الطريقة التي يستخدم بها جوليوس ليستر السرد لمواجهة الشرخ التاريخي الذي أصاب الهوية السمراء. فمن خلال أعماله التي تستعيد تاريخ العبودية مثل (من سفينة العبودية إلى طريق الحرية) و(الشيخ الأفريقي) و(أن تعيش عبداً) وإعادة كتابته لـ(عُطيل)، يطرح ليستر سؤالًا جوهريّاً: كيف يُمكن إعادة صياغة هوية ما بعد تعرّضها للعنف والتهجير ومحاولات المحو؟ تكشف كتاباته عن أثر العبور الأطلسي، برحلته القسرية للأفارقة المستعبَدين عبر المحيط، في تمزيق العائلات والمُجتمعات، لكنها تُظهر أيضاً كيف نشأت من قلب تلك التجربة أشكال من الذاكرة والمقاومة ساعدت الناس على البقاء والاستمرارية.

تواصل نسخة ليستر من (عُطيل) هذا المسار عبر منح البطل تاريخاً واسماً ووعياً بالذات، وهي عناصر حُرِمَ منها طويلاً في القراءات السابقة. ومن خلال ربط التاريخ مع الأدب، توضّح الدراسة أن كتابة ليستر تعيد لهذه الشخصيات عمقها بعد أن ضيّقتها السرديات الاستعمارية. وتبيّن النتائج أن الهوية السمراء هوية مرنة وليست بثابتة إذ تتأثر بالصدمة، وتحملها الذاكرة، ومع ذلك تظل قادرة على التطوّر.

وفي الختام، تُبرز الدراسة كيف يُسهم سرد ليستر في ترميم ما حاول التاريخ محوه، ويفتح المجال لتخيّل أشكال جديدة للهوية.

كلمات مفتاحية: جوليوس ليستر، الهوية السمراء، السرد، الذاكرة، العبور الأطلسي، العبودية، رواية عُطيل.

جامعة حمص

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة الانكليزية

الدراسات الأدبية

السرد ما بعد الشتات: جوليوس ليستر وإعادة بناء الهوية السمراء

تقدمة الطالبة:

المُشرف:

زينب الشيخ د.

إلياس خلف

٢٠٢٥- ٢٠٢٦

١٤٤٧- ١٤٤٨

Storytelling After Rupture: Julius Lester and the Reconstruction of Black Identity