مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 16

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
المعذَّب المُغترب في ديوان رأس المُسافر لسَيف الرَّحبي (مُقاربة نقديَّة)	جيهان سعد بلال	32-11
النسق المضمر في نقائض جرير و الفرزدق دراسة نقدية ثقافية	د. ريما عبد الكريم رجوب	56-33
سوسيولوجيا الفَساد وجَماليّات التَّحَوُّل الدِّراميّ في مُسَلْسَلِ "المِفتاح" لخالد خليفة	د. صالح أحمد البرهو	82-57
جماليات الأسلوب في ميميات عامر بن الطفيل العامري	د. حسين الخطاب	102-83
الزمكانيّة في شعر أبي العلاء المعرّي	د. خالد العلوش	127-103

المعذَّب المُغترب في ديوان رأس المُسافر لسَيف الرَّحبي
(مُقاربة نقديَّة)

جيهان سعد بلال
ماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها – جامعة حمص

الملخَّص:

سعى هذا البحث إلى الكشف عن تجلّيات المعذَّب المغترب في ديوان (رأس المسافر) للشاعر العماني سيف الرَّحبي.

بدأ البحث بمقدّمة فيها أسباب اختياره والأهداف التي يرمي إليها والمنهج المتبع، ثُمَّ عرض لمفهوم المعذَّب، وحاول الإحاطة بالظروف التي تشكَّل فيها الوعيُ بالعذاب عند الرَّحبي، ولا سيَّما في ديوانه (رأس المسافر)، ثمَّ عمد البحثُ إلى الكشف عن تجلّيات المعذب المغترب في هذا الديوان، فتناول الاغتراب عن المدينة تلك التي صورها الرَّحبي على أنَّها فضاء موحش ومخيف يطرد الإنسان بدلًا من أن يحتويه، ثمَّ درس البحثُ الضَّياع والقلق وملازمتهما للمعذَّب المغترب في سفره وتنقُّله وكأنَّهما قدرٌ محتوم عليه، كما درس الحنين كاشفًا عن استحالة عودة المعذَّب المغترب إلى براءته الأولى، ثمَّ خُتم البحث بما توصَّل إليه من نتائج.

كلمات مفتاحيّة:

سيف الرَّحبي، المُعذَّب، المسافر، الاغتراب، الضَّياع والقلق، الحنين.

The Tormented Exile in Saif Al-Rahbi's *The Traveler's Head* A Critical Approach

Gehan Saad Bilal

Master's Degree in Arabic Language and Literature

Abstract:

This study seeks to explore the manifestations of the tormented expatriate figure in the poetry collection *Ra's al-Musafir* (The Traveler's Head) by the Omani poet Saif Al-Rahbi.

The study begins with an introduction outlining the rationale for its selection, its objectives, and its methodology. It then addresses the concept of the "tormented figure" and attempts to examine the circumstances that shaped Al-Rahbi's consciousness of suffering—particularly within *Ra's al-Musafir*. Subsequently, the study explores how this tormented expatriate figure manifests in the collection, addressing the sense of alienation from the city—depicted by Al-Rahbi as a desolate, frightening space that repels the individual rather than embracing them. Finally, the study examines the themes of lostness and anxiety, analyzing how they constantly accompany the tormented expatriate throughout his travels and wanderings, appearing as an inescapable destiny. The study also examined nostalgia, revealing the impossibility of the tormented expatriate returning to his original state of innocence, and concluded by summarizing the findings.

Keywords:

Saif Al-Rahbi, the tormented, the traveler, alienation, loss and anxiety, nostalgia..

- **المقدِّمة:**

يعدُّ الشاعر العماني سيف الرَّحبي واحدًا من أبرز شعراء جيله الذين أسهموا في إحداث تغيير لافت في مسار قصيدة النثر العربيَّة، وذلك من خلال تمرُّده على النمط السائد وبنائه أسسًا جماليَّة جديدة مكَّنته من نقل قصيدة النثر العربيَّة من دائرة التجريد الذهنيّ إلى دائرة الواقعيَّة المشحونة بألم الإنسان المعاصر وهواجسه، ولذلك يرى الشاعر اللبناني (يوسف الخال) أنَّ حداثة الرَّحبي «ليست حداثة افتعال، ...بل إنَّها انفجار الوعي والحساسيَّة الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الإنسان في غربته ومنفاه»[1].

لقد بنى الرَّحبي عالمًا شعريًّا فريدًا مُحاطًا بالقلق والتَّرحال والتساؤلات الوجوديَّة، وفي ديوانه (رأس المسافر) تتبدَّى خصوصيَّة تجربته الشعريَّة على نحو ظاهر، فالشاعر في هذا الديوان لم يأتِ إلينا محمَّلًا بعواطف الشوق والحنين والرومانسيَّة بل جاء محمَّلًا بالعذاب الوجوديّ؛ ذلك لأنَّ المسافر في نصّ الرَّحبي لم يكن مغامرًا يتحرَّى الأماكن الغريبة بدافع الاستكشاف والمتعة ويحمل حقائبه المليئة بالتذكارات والصور التي توثّق الذكريات الجميلة واللحظات المدهشة التي عاشها في رحلاته، بل هو مسافر معذَّب بوعيه لقبح الواقع وسوداويته ولاستحالة الخلاص وبحنينه الدائم إلى براءة الطفولة، هو مسافر معذَّب بضياعه في المنافي، لا يحمل سوى رأسه المُثْقل بالذكريات والخيبات والمدن المُوحِشة والصور المرعبة، تائه لا يكفّ عن الترحال ولا يصل أبدًا، وهذا ما يجعل الإحساس بالعذاب قدرًا حتميًّا يلازمه في ترحاله المستمر وينهش ذاته ويشكل رؤيته للوجود من حوله. ولذلك ذهب بعض الدارسين إلى القول بأن الرَّحبي هو «الشاعر الذي عاش تجاربه هو، لا تجارب سواه، وقد عاناها بمنظوره هو لا بمنظور سواه، ثمَّ أعاد نحتها بإزميله الخاصّ كائنات جماليّة تعرف شاعرها جيدًا»[2].

(1) الخال، يوسف، مجلة اليوم السابع، باريس، العدد161، 1987م، ص12، نقلًا عن: الرَّحبي، سيف، رأس المسافر، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

(2) كليب، سعد الدين، جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي – معجم الجحيم – نموذجًا، مجلة البحرين الثقافية، العدد82، 2015م، ص89.

– أسباب اختيار البحث:

يمثل ديوان (رأس المسافر) محطَّة ناضجة في تجربة سيف الرَّحبي الشعريَّة تُجسِّد عذاباته وتُبرز تأزُّم ذاته نفسيًّا نتيجة ما قاساه من الاغتراب والتَّرحال والتنقل المستمر، من هنا جاء هذا البحث محاولة جادة سعت إلى تتبُّع تجليات المعذَّب المغترب في ديوان رأس المسافر ودراستها وتحليلها وسبر أغوار الصراع النفسيّ لدى الشاعر.

– أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تتبُّع ملامح المعذَّب المغترب، واستقصاء أبعاد معاناته النفسيَّة والاجتماعيَّة والوجوديَّة داخل نصوص ديوان رأس المسافر للرَّحبي، والكشف عن صورة المدينة في شعره وتحولها إلى فضاء موحش ومخيف، وإظهار قدرة المعجم اللغويّ والصور الشعريَّة التي استخدمها الشاعر في التعبير عن عذابات الذات المغتربة وتمثيل تمزُّقها وضياعها وقلقها.

– منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الموضوعاتيّ الجماليّ، مدعومًا بآليات المنهج النفسيّ؛ وذلك لرصد ثيمة (المعذَّب المغترب) وتجلّياتها الموضوعيَّة والفنيَّة في ديوان (رأس المسافر) لسيف الرَّحبي، والكشف عن كيفيَّة تحويل الألم النفسيّ والواقعيّ عند الشاعر إلى طاقة جماليَّة وشعريَّة خلَّاقة.

– الدراسات السابقة:

من الدراسات السابقة التي تتَّصل بموضوع هذا البحث، بحثٌ بعنوان: "**جماليَّة القبح وشعريَّة الغرابة لدى سيف الرَّحبي – معجم الجحيم – نموذجًا**"، للباحث سعد الدين كليب، وهو بحث منشور في مجلة البحرين الثقافيَّة، العدد82، 2015م. وقد درس فيه الباحث كيفيَّة تأسيس النصّ الشعريّ في مختارات سيف الرَّحبي الموسومة بمعجم الجحيم على جماليَّة القبح بوصفها إطار جماليّ عامٍّ ومهيمن، وعلى شعريَّة الغرابة كأسلوب فنّيّ مهيمن أيضًا.

ومن الدراسات أيضًا، بحث بعنوان: "**الواقعيَّة السحريَّة في شعر سيف الرَّحبي (رأس المسافر) نموذجًا**، لصادق البوغبيش ورسول بلاوي ومحمد جواد بور عابد، وهو بحث منشور في مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، القدس، المجلد 3، العدد 57، 2021م. ويتتبَّع هذا البحث مظاهر الواقعيَّة السحريَّة ويدرس عناصرها في ديوان (رأس المسافر)، وكيفيَّة استخدامها من قبل الشاعر، ووظيفتها الفنيَّة في النصّ الشعريّ.

ويدخل بحثنا هذا في علاقة تكامليَّة مع هذه الدراسات؛ إذ يسعى إلى الكشف عن تجلّيات

المعذب المغترب في ديوان رأس المسافر لسيف الرَّحبي ودراستها وتحليلها.

- **العرض والمناقشة والتحليل:**

أوّلًا – مفهوم المعذَّب:

المعذَّب مفهوم جماليٌّ يتبلور من حالة صـــداميَّة قاســـية بين فرد واعٍ من جهة وواقع قاهر لا يســـتوعبه ولا يســـتجيب له من جهة أخرى؛ إذ «ينشـــأ العذاب من وعي الإنســـان لذاته في ظروف موضـوعيّة واجتماعيّة تقف حائلًا دون تحقيق هذه الذات بالصـورة التي تريد، ومِنْ ثمَّ فإنَّ الواقع عنده مصـدرٌ للشـرور التي أنتجتها العلاقات الاجتماعيَّة والظروف الموضـوعيَّة السـائدة»[1]، ولذلك يغترب هذا الإنســـان ويعيش في صـــراع وجوديّ مســـتمر. وقد «يقترب المعذَّبُ في ظرف ما من مرحلة الانســـحاق، بيد أنَّ المعذَّب ليس ذليلًا أو وضـــيعًا، فعذاباته قائمة على صـــراع داخلي عميق محاولًا إعادة التوازن إلى ذاته المغتربة عن الظروف الموضوعيَّة والاجتماعيَّة»[2].

ومن الجليّ هنا هو أنَّ ألم المعذَّب هو ألم مغاير على نحو جوهريّ لأيّ ألم آخر، فبينما قد يحمل الألمُ البطوليّ أو التراجيديّ نوعًا من الأمل، فإنَّ ألم المعذَّب يتَّســـم بالانطواء والعُزلة وانســـداد الأُفُق؛ فهو يرفض العالم المشوَّه حوله وليس بإمكانه الاندماج أو الانسجام مع تفاهته وقبحه، لكنَّه في الوقت نفســه هو أسـير فرديته التي تمنعه من الانخراط في أيِّ فعل ثوريّ جماعيّ وهذا ما يعزز حالته كمعذب[3].

ثانيًا– تشكل الوعي بالعذاب عند الرَّحبي:

وسط بيئة صـخريَّة مهيبة وجوٍّ قبليٍّ ودينيٍّ محافظ نشأ الشَّاعر سيف الرَّحبي نشأته الأولى في قرية (ســرور) العمانيَّة الحجريَّة المحاطة بجبال عالية جدًّا، جبال تزرع في النفس الرَّهبة والانعزال؛ إذ يصفها الرَّحبيُّ بالأسطوريَّة من فرط حضورها الغرائبي، وكأنَّها ليست واقعيَّة، ثمَّ انتقل في وقت لاحق

(1) قاروط، ماجد، المعذب في الشـعر العربي الحديث في سـوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،1999م، ص5.

(2) المرجع السابق، ص5.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص5، و كليب، سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث 1950–1975م، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 1989م، ص283. وأخرس، ريما، المعذب في الشـــعر الجاهلي– المتألم الكئيب نموذجًا–، مجلة جامعة حمص، المجلد39، العدد69، 2017م، ص143.

إلى العاصمة (مسقط)، ومن بعدها إلى (القاهرة) ومن بعدها تنقل بين بلدان عديدة، هي: سوريا ولبنان والجزائر وبلغاريا وفرنسا[1].

وقد شـــكَّل هذا الانتقال من بيئته القاســـية المنغلقة إلى عوالم الصـــخب والازدحام في المدن الحداثية الكبرى صـــدمة ثقافية واجتماعية، وولد لديه مشـــاعر الاغتراب والضـــياع في متاهات المدن الموحشة.

كما عاصـــــر الرَّحبي مراحل تاريخيَّة مليئة بالهزائم في العالم العربيّ؛ إذ عاش في زمن ما بعد النَّكسـة وشـهد تحطُّم كبرى المشـاريع القوميَّة والسـياسـيَّة في البلاد العربيَّة[2]، الأمر الذي عزَّز داخله الإحساس بالخيبة والانكسار.

وقد أســـــهمت هذه الظروف مجتمعة – الواقع العربي المأزوم، وتشـــتت الرَّحبي بين البلدان المختلفة، وابتعاده الطويل عن بلاده – في تعميق وعي الرَّحبي بالعذاب، متجاوزًا حدود الألم العارض ليغدو حالة وجوديَّة دائمة للذات التائهة والممزقة بين الحنين إلى البراءة الأولى المسـتحيلة وبين الواقع الغريب والموحش، وهذا ما يبرز بوضـوح في ديوان (رأس المسـافر)؛ إذ جاء في مرحلة زمنيَّة تداخلت فيها ظروف الشاعر الخاصَّة وتجربته في الاغتراب مع الأزمات والظروف الصعبة المحيطة بالإنسان العربي المعاصـر، وبدا نضـج الرَّحبي الفنّيّ في ذروته في هذا الديوان، إذ تبلورت فيه صـورة المعذَّب عبر نموذج المسافر الذي أدمن مراقبة الوجود حتَّى غرَق في تفاصيله المرعبة، وعُذِّب بما أدركه حوله من قباحة الواقع وعبثية الرحلة وسط هذا الدمار الروحيّ والأخلاقيّ الذي يحاصر الإنسان المعاصر، فبرزت ثيمات: "الغربة، الضَّياع، الذاكرة المنهكة، القلق، السوداوية واليأس" في هذا الديوان، الذي كان في حقيقته سَفرًا في أعماق النفس البشريَّة وارتحالًا في أغوارها.

ثالثًا – تجليات المعذَّب المغترب في ديوان رأس المسافر:

1) الاغتراب عن المدينة:

يعدُّ الاغتراب واحدًا من أعقد الحالات النفســـيَّة، إذ «ينشـــأ من خبرات الفرد التي يمرُّ بها مع نفســـه، ومع الآخرين ولا تتَّصـــف بالتواصـــل والرضـــا، ويصـــاحبها كثير من الأعراض؛ مثل العزلة

(1) ينظر: نصـر الله، فؤاد، بداية المشـوار، مقال منشـور على الموقع الإلكتروني الرسـمي للشـاعر سـيف الرحبي على الشابكة، 2014/9/29م. https://saifalrahbi.com/?p=373

(2) المرجع الإلكتروني نفسه.

والإحساس بالتمرد، والرفض، والانسحاب، والخضوع»[1]، فهو ليس مجرد عزلة مكانيَّة، بل حالة من الانفصال الجذريّ بين الأنا والعالم، وكما يرى ريتشارد شاخت، فإنَّ الاغتراب ليس مجرَّد عارض عابر، بل هو «سمة جوهريَّة للوجود الإنسانيّ»[2]، وقد ازدادت حدَّتها في العصر الحديث نتيجة قسوة الحياة وتعقيداتها، وهذا ما جعل ثيمات الاغتراب – ولا سيَّما الاغتراب عن المدينة – من أبرز الثيمات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فـ«من أولى السِّمات التي أكَّدها الشعراء بالنسبة إلى المدينة – ولعلَّها الأهم – سمة التدمير التي تمارسها على قاطنيها وعلى الوافدين إليها»[3]، وهذا ما تجلى عند الرَّحبي؛ فقد جاءت المدينة في ديوان رأس المسافر فضاء موحشًا يسحق روح المسافر، يطارده وينهش إنسانيَّته ويدمر خصوصيته ويجعله وحيدًا وضائعًا في متاهاته المرعبة.

يقول سيف الرَّحبي في قصيدة (مدينة تستيقظ):

تستيقظُ آخر الليلِ،
تُلقي نظرةً على الشارعِ الخالي، إلَّا
مِنْ أنفاسٍ متقطعةٍ، تعبُرهُ
بين الحين والآخرِ.
وحدَهُ النومُ يمشي، مُتنزهًا بينَ
قَبائِله البرْبريَّةِ،
تتقدَّمه فِرقةٌ مِنَ الأَقزامِ.
وهُناك رؤوس وهميَّةٌ تطلُّ مِن النوافذِ
على بقايا الثَّلج الملتصقِ بالحَواف وكأَنما
تطلُّ على قِسمتها الأخيرة في
مِيراث الأَجدادِ
المصابيحُ تتدافَع بالمناكِبِ، قادمةً
من كهوفٍ سحيقةٍ

(1) بلعاد، سعد، الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا، دار الثقافة، المغرب، د.ط، 1996م، ص7.

(2) شاخت، ريشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص16.

(3) عساف، عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، القامشلي، سوريا، د.ط، 1996م، ص103.

لاَ تحمل أَيَّ سِرٍّ
السَّماءُ مُقْفِرةٌ منَ النجومِ
الجِمالُ تقطع الصحراءَ باحثةً
عن خِيام العَشِيرةِ
القطاراتُ تحلُم بالمسافرينَ.
لَا أَحدَ... لا شيءَ..
أغلِقِ السِّتارةَ
فربَّما لَا تحتمِلُ
مشهدَ مدينةٍ تَستيقظُ.(1)

يصور الشاعر مدينة غريبة الأطوار لا تستيقظ عند الصباح وقت طلوع الشمس وبدء ضجيج الحياة وتحرُّك الناس، بل تستيقظ في آخر الليل وقت انقطاع الاتصال مع العالم الخارجيّ، ممَّا يعكس العذاب الذي تصدِّره لقاطنيها، فالمدينة التي تستيقظ آخر الليل هي مدينة الانعزال والقلق والاغتراب، كما أنَّ صور خلو الشارع وتقطُّع الأنفاس ومشي النَّوم كلَّها صورٌ تعزّز حالة الاغتراب، فالشاعر لا يقصد بالخلوِّ الخلوَّ الماديّ، بل هو خلوٌّ معنويٌّ يجسِّد حالة انعدام الحياة وانقطاع الرَّوابط بين الناس، أمَّا تقطُّع الأنفاس فربَّما جاء نتيجة الاختناق والضيق، أو ربَّما بسبب الرُّعب الذي يسكن المسافر في هذه المدينة الموحشة التي لا أحد يمشي في شوارعها سوى النَّوم، فهذه المفارقة في تجسيد النَّوم ككائن حيّ يمشي ويتحرَّك تعكس تعطُّل الحياة، ثمَّ يأتي الشاعر بصورتين مخيفتين: (القبائل البربريَّة، فرقة الأقزام)، وهما صورتان توحيان بسيطرة الأجواء الموحشة وقسوة الواقع في هذه المدينة التي باتت في نظره غابة مرعبة، والقيم فيها مشوَّهة، ولا مكان فيها للرَّحمة والإنسانيَّة، وهذا ما عمَّق شعوره بالاغتراب وجعله يأخذ منحًى وجوديًّا حادًّا نتيجة تأزُّم ذات الشاعر التي أدركت أنَّها محاطة بالقبح والعدم، فرؤية الشاعر للناس كأنَّهم أوهام يطلُّون من النوافذ توحي بوجودهم ظاهريًا فقط دون أيّ تأثير أو تفاعل مع الآخر شعوريًّا، وربَّما يعود ذلك إلى ما يعتريهم من حذر وخوف، فلذلك آثروا البقاء وراء النوافذ (الانعزال) بدلًا من الانخراط في عالم المدينة الذي يفتقد إلى الأمان: (وهناك رؤوس وهميَّة تطلُّ من النوافذ)، كما أنَّ صورة بقايا الثلج الملتصقة على الحواف تعزِّز حالة التواصل الإنساني الباردة وتجمد الحياة في هذه المدينة التي لا تورث ناسها سوى الرُّعب والقلق. لقد كانت المدينة بالنسبة

(1) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص7-8.

للشاعر مكانًا مظلمًا فارغ المعنى: (كهوف سحيقة لا تحمل أيَّ سرٍّ، السماء مُثْقِرة من النجوم)، وهذا ما جعله يعيش حالة من الفراغ الروحيّ والتمزُّق بين الحنين إلى ماضيه وأصوله البدويَّة وبين واقع الغربة البارد والموحش، فبينما كان يصف المدينة أقحم الرَّحبي على نحو مفاجئ مشهد الصحراء والجِمال والعشيرة: (الجِمال تقطع الصحراء باحثة / عن خيام العشيرة)، وما ذلك إلَّا بسبب شعوره بالضَّياع، فالبحث عن خيام العشيرة هو بحث عن هويته المفقودة في هذا المكان الرافض تقبله واحتوائه، لكن لا جدوى من هذا البحث ولا من الانتظار، ففي قوله: (القطارات تحلُم بالمسافرين) عكس الشاعر الصورة، فبدلًا من أن يحلم المسافرون بالقطارات هي من تحلُم بهم وتنتظرهم، إذ لا وجود لهم: (لا أحد.. لا شيء)، وهذا ما يؤكّد شعوره بالعدم والعبثيَّة، ممَّا دفعه في نهاية المطاف إلى إعلان انسحاقه ورغبته في الانعزال عبر قوله: (أغلِقِ السّتارةَ)، فذاته المعذَّبة لم تعد قادرة على تحمُّل ألم مواجهة حقيقة قبح المدينة وقسوتها المتجددة في كلِّ صباح: (فربَّما لا تحتمل/ مشهد مدينة تستيقظ). وهكذا فإنَّ اغتراب الرَّحبي عن المدينة هو اغتراب معذّب، لاقترانه بالانهزام والعجز، فالواقع مليء بالخراب، وهو مدرك لذلك، لكنه غير قادر على تغييره، فانعزل واستسلم.

وفي قصيدة (بائعةُ فطائر) قال الرَّحبي:

دائمًا أَقطعُ الطَّريقَ المُؤدِّي إليهَا

.....

أَراهَا تهْرِش اللحمَ كالطُّيور الجَارحةِ

وتخْتفي فِي أَزقَّة الشَّراييِنِ.

لكِنَّ المطَر لا يزَالُ ينزِل أَمامَ دُكانِها وهيَ

ترتِّب الفطائِر بهلْوساتِ ملَاكٍ.

*** فطِيرةٌ واحِدة**

-4 فرنكاتٍ.

وتخْتفِي الشَّاحناتُ والنباحُ، في

أَنفاقِ المِترُو، أَستمِعُ

إلى عازِف «الجَازِ» الذي لمْ يعُد يتحدَّثُ

عَنْ أَيَّة أحلامٍ.

«كلوشار» نائِمٌ، بين تعارِيج صرخَاتِهِ،

أرى قطِيعًا مِن الثِّيرانِ
الوحْشِيَّةِ
تتدفَّقُ عَلى الشَّوارعِ المَأهولةِ بالقْتلَى
تارِكةً
بصَمةَ الزَّمانِ.[1]

إذا كان الرَّحبيُّ قد عبَّر عن عذاباته الذاتيَّة، ورسم صورة المعذَّب المغترب نفسيًّا عن المدينة في قصيدة (مدينة تستيقظ)، فإنَّ رؤيته للعذاب قد اتَّسعت في قصيدة (بائعة فطائر) وأخذت بُعدًا إنسانيًّا وواقعيًّا؛ إذ تجاوز عذاباته الذاتيَّة وانغمس في عذابات الآخر المسحوق والمهمَّش في المدينة، وهذا ما يؤكّد أنَّ العذاب في ديوان (رأس المسافر) لم يكن ترفًا فكريًّا بل هو واقع حقيقيٌّ والشاعر واعٍ له بأدقِّ تفاصيله الموجعة.

تتبدَّى صورة المعذَّب في هذه القصيدة – بداية – من خلال شخصيَّة بائعة الفطائر الكادحة التي سلبتها المدينة براءتها، فإنَّ نسبة الشاعر الفعل (تهرش) لها، بما يحمله من قسوة وتوحش، وتشبيهه إيَّاها بالطيور الجارحة التي تتصارع عادة على الغذاء، ما يؤكّد أنَّ قسوة المدينة قد تمكَّنت منها وجعلتها تستوحش وتتخلَّى عن رقتها وأنوثتها في سبيل القتال والكفاح من أجل لقمة العيش.

وفي قول الشاعر: (وتختفي في أزقَّة الشَّرابيين) ما يوحي بأنَّها مهمَّشة، فليس ثمَّة أحد يكترث بعذابها أو ينظر إليها نظرة إنسانيَّة، فهي في نظر المارَّة مجرَّد بائعة فطائر تلبّي احتياجاتهم، ثمَّ تختفي وتضيع وسط زحام وفوضى المدينة دون أن تترك فيهم أيَّ أثر.

ثمَّ يتابع الشاعر رسم المشهد، ويقول: (ترتّبُ الفطائرَ بهلوسات ملاك/ فطيرة واحدة/ 4 فرنكات)، وهنا تبدو المفارقة بين براءتها المسلوبة (ملاك) وبين الواقع المادي المشوَّه القائم على لغة المال والبيع والشراء (4 فرنكات)، واستخدام الشاعر لكلمة (هلوسات) بما تحمله من معاني الاضطرابات وتشوُّش التفكير يوحي بأنَّها تائهة بسبب هذه الفجوة بين ما يسكن داخلها من براءة وأنوثة، وبين ما يجب أن تتقنَّع به من قوة وصلابة لتتمكَّن من مواجهة عالم المدينة المخيف: (الشاحنات، النباح، أنفاق المترو).

ومِن ثمَّ ينتقل الشاعر إلى عازف الجاز ويقول: (أستمع/ إلى عازف «الجاز» الذي لم يعد يتحدَّث/ عن أيَّة أحلام). إنَّ الفنَّ عمومًا والموسيقى خاصَّة وسيلةُ الإنسان للحلم والانعتاق من

(1)الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص48–49.

عذاباته[1]، لكنَّ الموسيقى هنا فقدت قدرتها على الخلاص والإنقاذ، إذ باتت عاجزة عن الحلم وهذا ما يعمّق الشعور باليأس والعدميَّة.

أمَّا المشرَّد (كلوشار) – وهي كلمة فرنسيَّة تعني المشرَّد –[2] فهو نائم بين تعاريج صرخاته، وهنا تبرز ذُروة العذاب الذي يقاسيه المهمَّشون المنسيّون على أرصفة المدينة الباردة، ثمَّ يختم الشاعر القصيدة بصورة صادمة وقاسية تكشف وحشيَّة المدينة المدمِّرة للنفس البشريَّة: (أرى قطيعًا من الثِّيران/ الوحشيَّة/ تتدفَّق على الشَّوارع المأهولة بالقتلى/ تاركةً/ بصمة الزمان)، فبدلًا من أن يكون الشارع ممتلئ بالأحياء بات مسكونًا بالأموات، فالمدينة قد قتلت داخل سكَّانها الأمل والحياة، فباتوا كالموتى بفعل المظاهر السلبيَّة والشُّرور والمفاسد، وقد رمز الشاعر لتلك المظاهر بالثيران الوحشيَّة التي غزت المدينة وعاثت فيها خرابًا كعلامة على قبح أفعالها على مرِّ الزمان، ولتؤكد أنَّ الألم الذي عاشه أولئك المعذَّبون المنسيون جميعًا :(بائعة الفطائر، العازف، الكلوشار، الشاعر) هو حقيقة المدينة المرَّة التي لا يمكن محو آثارها.

2) الضياع والقلق:

غالبًا ما ترتبط تجربة الغربة بمشاعر التَّشتُّت والضياع بمفهومهما النفسيّ العميق؛ إذ يؤدي اضطراب البيئة المحيطة بالمرء إلى سلب استقراره وطمأنينته، ومع عجزه عن استيعاب مجريات الأحداث أو إيجاد حلول لها، تتضافر في داخله قوى التوتر والقلق والخوف[3]، فالقلق «نوع من الحصر الذي يعني الحرمان من الهدوء، والفشل في التّكيف، وفقدان التوازن»[4]، وهو في أغلب الأحيان «ملازم للإنسان وجزء من حياته اليوميّة، لا يُفارقه؛ لأنَّه يعيش صراعًا دائمًا بين ذاته المقهورة وقيم الحياة والمجتمع»[5]. والشاعر سيف الرَّحبي شاعر مسكون بالضَّياع والقلق، وديوان رأس المسافر

(1) محفوظ، ولاء علي، العلاج بالفن بين علم الجمال وسيكولوجية الفن، حوليات آداب عين شمس، مج 52، عدد إبريل، 2024، ص 373.

(2) ينظر: الخوري، شحادة، معجم لاروس الكبير عربي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، 2009، مادة (Clochard).

(3) ينظر: قاروط، ماجد، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985، ص145.

(4) الخليل، أحمد، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1989م، ص16.

(5) يونس، هفل، القلق في شعر تميم بن أبي بن مقبل، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج85، ج1، 2010م، ص154.

يضــجُّ بالصــراعات النفســيَّة والتســاؤلات الوجوديَّة وبهواجس الوحدة والفناء والزمن التي تســكن رأس المسافر الذي لا يعرف الاستقرار ولا يكفُّ عن البحث عن معنى وجوده في عالم غريب وموتور.

يقول في قصيدة (محاولات فاشلة):

حَاول أَنْ يعصِر عظامَهُ فِي قصيدةٍ
حَاول أَنْ يدفع لياليَهُ الموحِشةَ إلى المِقصلةْ.
لَا يمكنُه النومُ لا يمكِنه الكتابةُ
لَا يمكنُه اليقظةْ.
أَشْبَاحُه تتقدَّم إلى الغُرفةِ وَ
تَتمدَّد عَلَى السَّرِيرِ.
صقورٌ تَرعى فِي عيْنيهِ بمَسَرَّةٍ
قريةٌ بكامِلها ترتَجفُ فِي أَحْشائِهِ
وَجَدَ نفْسَه جُنديًا فِي حُروب لَا علاقةَ لهُ بِهَا
وَجَدَ نفْسَه مَايسْتُرُو لِجَيشٍ مِنَ المتسَكِّعينَ.
ورُبما لمْ يجدْ شيئًا، عدَا رمادِ أَيَّامهِ
المُقبلةِ
وَحِينَ أَيقنَ أَنْ لَا فائِدةَ حملَ بندقيتَهُ
وبرصاصَةٍ وَاحدةٍ سقطَ الفضاءُ
صَريعًا فِي الغابَة[1].

تتجلى مظاهر الضَّـياع والقلق المسـيطرة على حياة المعذَّب المغترب بدءًا من عنوان القصـيدة (محاولات فاشلة) الذي يوحي بأنَّ الشاعر يعيش حالة من الضَّياع والإحباط، فكلُّ مساعيه للخلاص من العذاب باءت بالفشل؛ ففي قول الشاعر: (حاول أن يعصر عظامه في قصيدة) ما يكشف شعور العَجْز المسيطر عليه، فالشـعر عادة هو طوق النَّجاة الذي ينقذ الشـاعر من اغترابه ويعيد له شـعوره بهُويّته وكينونته، لكن هنا تحوّل إلى فعل شـاقٍّ ومحاولة قاسـية تسـتنزفه، وهذا ما يوحي به التركيب: (يعصـر عظامه). كما أنّ التركيب: (حاول أن يدفع لياليه الموحشـة إلى المِقْصَـلة) يُبرز صـراعه العنيف مع الزمن والذكريات، فاختياره لأداة حادة ومؤذية كالمِقْصَـلة لتكون سـلاحه في مواجهة سـطوة

(1) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص41.

الذكريات وثقل الزَّمن يكثِـفُ حجم العذاب الذي يقاسـيه المغترب، لذلك أراد أداة تمكِّنه من القضـاء على نحو نهائي على الزمن الذي لم يحمل له سوى القلق والضَّياع، لكنَّه أيضًا فشل. وتكرار التركيب: (لا يمكنه)، يؤكّد أنَّ إرادته قد تعطَّلت تمامًا وبات تائهًا مسـكونًا بالقلق الذي أفقده قدرته على النوم والكتابة واليقظة: (لا يمكنه النوم لا يمكنه الكتابة، لا يمكنه اليقظة).

وفي قوله: (أَشْـبَاحُه تتقدَّم إلى الغُرفةِ وَتَتمدَّد على السَّرير)، يتحوَّل كلٌّ من الغرفة والسـرير إلى مرتع مسـتباح تغزوه الهواجس والذكريات التي جسَّـدها الشـاعر بلفظة (الأشـباح)، بدلًا من أنْ يكونا المكان الذي يجد فيه الشاعر الأمان والطمأنينة والخصوصيّة، وهذه المفارقة تَعْكِس القلق الذي يسكن ذات المغترب ويحرمها سكينتها.

ثمَّ يأتي الشـاعر بصـورة صـادمة وغريبة: (صـقورٌ تَرعى فِي عيْنيهِ بمَسَـرَّةٍ)، فالصُّـقور طيور جارحة وقد رمز الشاعر بها إلى القلق الذي بات ينهش ذات الشاعر ويفقدها بصيرتها ويشوِّه إدراكها، فهذه الصـقور ترعى في عين الشـاعر مسرورةً، والعين مركز الرؤية والبصـر، وهذا ما يعمق إحساسـه بالضَّياع.

ثم يبلغ القلق ذروته في قوله: (قريةٌ بكامِلها ترتَجفُ فِي أَحْشـائِهِ)، إذ إن القرية التي ترمز عادة إلى الصـفاء والهدوء، والتي تمثّل للمغترب مركز الأمان والسـلام (منبت أصـوله) باتت بكاملها خائفة ومرعوبة داخل الشاعر.

أمَّا قوله: (وَجَدَ نفْسَـــه جُنديًا فِي حُروبٍ لا علاقةَ لهُ بها / وَجَدَ نفْسَـــه مَايسْـــتْرُو لِجَيشٍ مِنَ المتسَكِّعينَ)، فيكشـف عبثية رحلة المغترب وفقدانه للبوصـلة، فخوضـه لمعارك لا تخصُّـه ولا صـلة له بها، وتنصيبه نفسه موجّهًا لمجموعة من الضائعين، هو قمَّة الضَّياع الذي يعيشه المعذَّب في متاهات الاغتراب، والذي كانت نتيجته سـيطرة الرؤية العدميَّة السـوداويَّة على تفكير الشـاعر، فقد احترقت أحلامُه وآماله وباتت رمادًا: (ورُبما لم يجدْ شيئًا، عدَا رمادِ أَيَّامهِ المُقبلةِ). فقد أدرك أخيرًا أنَّه لا جدوى من هذه الحروب العبثيَّة، وختم قصـيدته بصـورة مدهشـة: (وَحِينَ أَيقنَ أَنْ لا فائِدةَ حملَ بندقيتَهُ / وبرصـاصَـةٍ وَاحدةٍ سقطَ الفضـاءُ / صَريعًا فِي الغابَة)، حيث يعلن انهياره واستسـلامه المطلق، فحملُ البندقية برصـاصـة واحدة يرمز إلى فكرة الانتحار للخلاص والهروب من العذاب، والفضـاء يرمز عادة إلى الحرية واتسـاع فُسحة الأمل وآفاق الحلم، لكن سقوطه في الغابة يوحي بانسداد الأفق وسقوط كلِّ فرص الخلاص والنَّجاة، ومن ثمَّ سقوط المعذَّب المغترب تحت وطأة العدميّة واليأس.

يقول في قصيدة (كلُّ هذا العمر):

وفِي شوارعَ أَباحتْ هذَا المساءَ
كُلَّ أسرارِ مزابِلِها الخاصَّةِ،
مضيْتُ باحِثًا عن ظلِّ قدمِي الذي
أَضعْتُه في مُعترَكِ الحضاراتِ
ودكاكينِ الخُضار.
أَجلسُ عَلى مَصطبةٍ في الشَّارعِ
أكتبُ مسودةً للحرُوب القادمةِ
ومُلاحظاتٍ حوْل طَبيعةِ الطقسِ
السريِّ لأَحلام الرُّعاةِ
...
...
وأَخيرًا، وليس بأخيرٍ، أَجلسُ علَى مصطبةٍ
أُخرى، علَى بُعد أَلفِ سنةٍ ضوئيَّةٍ
مِن الأُولَى
أبحثُ عنْ ظلِّ امرأَةٍ لنْ أَلقاهْ[1]

يبدأ الشاعر حديثه بصورة صادمة وقاسية: (وفِي شوارعَ أَباحتْ هذا المساءَ/ كُلَّ أسرارِ مزابِلِها الخاصَّةِ / مضيْتُ باحِثًا عن ظلِّ قدمِي الذي / أَضعْتُه في مُعترَكِ الحضاراتِ / ودكاكينِ الخُضار) يكشف من خلالها حقيقة المكان الذي تأسس فيه قلقه ومن ثمَّ ضياعه، ففي لحظة حقيقية صادمة تعرَّت المدينة وشوارعها المضيئة الصاخبة من زيف توهّجها وجمالها الخدَّاع، كاشفةً مدى قبحها وتشوّهها، ولا شكَّ أنَّ هذا التعرّي الصَّادم كفيلًا بأنْ يأخذ بالمغترب إلى متاهات القلق والضياع ويزيد من وحشته واغترابه، إذ يتجسَّد الضياع في ذروته في هذه الصورة المرعبة، فالشاعر في هذه الصورة لا يبحث عن أمان ولا عن ملجأ أو وطن، بل يبحث عن أبسط علامات وجوده الإنسانيّ وأثره الماديّ، إنّه يفتقد ظلَّ قدمه، وهذا الضياع العميق يرجع إلى أنَّه بات عالقًا وتائهًا بين تيار التحضُّر والتمدُّن الجارف (مُعترَكِ الحضاراتِ) وبين دوَّامة الحياة اليوميَّة ومتطلَّباتها وتفاصيلها الهامشيَّة (دكاكينِ الخُضار)، فبين هذا وذاك بات الشاعر المغترب مسحوقًا يبحث عن ذاته المسلوبة وهويته المطموسة.

(1) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص12-13.

ويأتي هذا الضياع بالتوازي مع عذابات القلق الحادّ من المستقبل، فالشاعر ينعزل ويجلس على مصطبة الشارع يترقَّب العالم من حوله ويسرد خوفه وتوجّسه من القادم الذي لا ينذر سوى بالخراب والصراعات: (أَجلسُ على مَصطبةٍ في الشَّارعِ/ أكتبُ مسودةً للحرُوب القادمةِ)، ومقابل هذا القلق الاستشرافي من القبح المتوقَّع، يبحث المعذَّب المغترب عن عالم مستحيل من النقاء والصفاء المفقود، وهو عالم الرُّعاة وطقوسهم السريّة وأحلامهم لعلَّه ينتشله من خراب المدينة وصخبها وشرورها. ثمَّ ينتقل بعد ذلك من انعزاله على مصطبة الشارع إلى مصطبة أخرى، وهذا التنقل يُعمّق حالة الضياع والتيه المستمر، ويؤكّد تكرار العذاب واستمراريته، فتغيُّر الأماكن لا يعني تغيُّر الحالة المأزومة التي يعيشها المعذَّب المغترب، فبالرغم من أن قوله: (وأخيرًا وليس بأخيرٍ) قد يوحي بنهاية عذابه الحالي، إلَّا أنَّه في الوقت نفسه يشير إلى أنَّ دائرة العذاب مستمرَّة، وأنَّ هناك عذابات جديدة تنتظره، فالقلق مستقرٌّ بداخله والضياع مستمرٌّ، ولا نهاية لهما، كما أنَّ توظيفه لوحدة القياس الفلكية: (ألف سنة ضوئيَّة) يعكس الهوَّة المخيفة بينه وبين واقعه، فهو مغترب مكانيًّا وزمانيًّا عن العالم المحيط، وكأنَّه مقصيٌّ ومعزول تمامًا عن الوجود. وأخيرًا يختم القصيدة باعتراف يكشف عن ذروة الضياع الوجودي بقوله: (أبحثُ عنْ ظلِّ امرأةٍ لنْ أَلقاهْ)، فهو لا يبحث عن امرأة حقيقية موجودة في الواقع، بل يبحث عن ظل امرأة، وعلاوة على ذلك فهو على يقين تام باستحالة العثور على هذا الظل، وأنَّ الخيبة مصيره المحتوم، وأنَّه يبحث عن وهم وعدم، وهذا البحث العبثيُّ يؤكّد ضياعه المطلق وفقدانه الأمل بالخلاص والاستقرار.

3) الحنين والعودة إلى البراءة المستحيلة:

الحنين إلى الطفولة والبراءة هو «حنين إلى طقس مفقود»[1]، و«هروب من عقلنة الواقع»[2]، وطوق نجاة يلجأ إليه المغترب لعلَّه يخلِّصه من عذاب الحاضر. إذ «إنَّ عودة المغترب إلى مرابع الطفولة هو هربٌ من الواقع الأليم إلى واقع ماضٍ مفعم بالسعادة والبراءة، هربٌ إلى حضن الأمّ الدافئ، إلى أطفال الحيّ واللعب معهم، غير أنَّ بعض من اغتربوا من الشعراء لا يعودون عودةً حميدة إلى الطفولة، بل إنَّ غربتهم نشأت معهم منذ تلك الفترة وتعمَّقت مع مرور الزمن وتعاقب الأحداث»[3]،

(1) الصكر، حاتم، مواجهات الصوت القادم (دراسات في شعر السبعينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، كتاب الطليعة الأدبية التاسع، بغداد، د.ط، 1986م، ص14.

(2) جعفر، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي (مرحلة الرواد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1999م، ص49.

(3) قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث، في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985، ص150.

يقول الرَّحبي في (قصيدة إلى مطرح):

حِين تمدَّدتُ لأَولِ مرَّةٍ على شاطِئكِ
الذِي يُشبِه قلبًا، نبضاتُه مناراتٌ
تَرعَى قطعانَها في جبالِك الممتدةِ
عبْر البحرِ[1].

بداية يبرزُ حنينُ المعذَّب المغترب في أوج نقائه وبراءته، وذلك من خلال استذكار الشاعر للحظة ارتمائه الأولى فوق تراب الشاطئ :(حين تمددتُ لأوَّل مرّة على شاطئكِ)، فالتمدد على الشاطئ يوحي برغبة المغترب بالشعور بالأمان والانتماء والتخفّف من أعباء الغربة وهموم الحياة والاختباء منها في أحضان الوطن. ثمَّ يشبّه الشاعر الشاطئ بالقلب النابض بنور الحبّ والأمان، إذ يجعل نبضاته منارات ترشد القطعان وتحميها وسط الجبال الممتدَّة عبر البحر، ممّا يضفي الشعور بالرعاية والاحتواء. وإنَّ رسم الشاعر لعالم الرعي هذا، الساحر بنقائه وبساطته، والنابض بالحبّ والدفء والأمان والسكينة، ما هو إلَّا انعكاسًا لشوقه ولتوقه الشديد إلى العودة إلى ربوع ملجأه الأوَّل حيث الطُّهر والبراءة البكر لعلَّها تخلِّصه وتهذِّب ذاته من شوائب وملوثات منافي الغربة الصَّاخبة بالحداثة والبرودة والتلوّث الأخلاقيّ. لكن سرعان ما تتبدى استحالة العودة إلى براءة هذا العالم الساحر الذي يحلم به الشاعر، إذ يصطدم صفاء الحنين بالقبح المدفون في ثنايا الذاكرة المشوّهة، فتراه يقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

هَذهِ القلَاعُ بقيْت هكذَا تُحاوِرُ
أَشباحًا فِي مُخيَّلة طفْل، حيثُ
بناتُ آوى يتَجوَّلْنَ جَريحاتٍ
بينَ ظِلالها كموْتٍ مُحتَملٍ
وحيثُ كُنا نَرى عبْر مَسافةٍ قَصيرةٍ
ثُعبانًا يخْتن جبلًا في مغارةٍ[2].

يتعمَّق عذاب المغترب في هذا المقطع نتيجة اصطدامه بحقيقة أنَّ الوطن الذي يحنُّ إليه لم يكن خالص النقاء والبراءة، إذ إنَّ مخيلته الطفوليَّة هنا لم تكن مسكونة بذكريات وصور تحمل في

(1) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص42.
(2) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص44.

ثناياها نقاء الطفولة وبراءتها وبساطة تفاصيلها، بل كانت مرتعًا للصور المرعبة والمخيفة، حيث القلاع التي ترمز لطبيعة وتاريخ عُمان تحاور الأشباح، وهذا يعني أنَّها ارتبطت في مخيلته بالرعب والوحشة بدلًا مِن أن تشكّل هذه القلاع رمزًا للعظمة والبطولة والسحر بالنسبة له، وكذلك صورة بنات آوى اللواتي يتجولن وهن جريحات بين الظلال؛ إنَّها صورة قاسية تُبرِز خطر ورعب المكان في مخيلته، إنَّه مكان مخيف مظلم محاصر بالموت المحتمل، فبنات آوى كائنات وحشيّة مخيفة، وتجوّلهنَّ بين الظلال وهنَّ جريحات يزيد المشهد عنفًا ودمويّةً وظلامًا، ويجعل الموت فكرة متوّقعة وقريبة، ثمَّ يصل التشوه ذروته في صورة الثعبان الذي يختن جبلًا في مغارة، فالثعبان يرمز للشرِّ والأذى وممارسته لفعل الختن بحقّ الجبل تحمل كثيرًا من دلالات العنف والاعتداء، فهذه الصورة الرمزيّة الغرائبيّة تُبرِز قسوة المشهد الذي رأه الطفل من مسافة قريبة حيث كان شاهدًا على الانتهاك الجسيم لبراءة وقدسيّة المكان بفعل الشرور والمفاسد التي لحقت به، وهذا بدوره يؤكّد أنّ العودة إلى البراءة مستحيلة، لأنَّ الطفولة ذاتها لم تكن عند الرَّحبي زمنًا نقيًّا صافيًا ولم يجد خلاصه من العذاب بالرجوع إليها، فذاكرته الطفوليّة ملوّثة بما يسكنها من مشاهد مرعبة.

يقول في قصيدة (البراءة الأولى):

أَصعدُ السُّلمَ الخشبيَّ الذي طالَما
تدَحرجتْ فِي ثنياتِه كلُّ طُفولةِ
أَيَّامِنَا المُعشِبةِ.
وكَمَا فِي قَصصِ((الجنِّياتِ)) ينْفتحُ
البابُ، يقودُنِي ضوءُ أَضلعِي الشاحِبُ،
وبجُرأَةِ عاشقٍ وَحِيدٍ يهْوِي وسطَ
ظِلالِ الأَساطيرِ علَى سريرِ الملِكةِ.
وَبِالبراءةِ الأُولَى، براءةِ الحُلم التِي تلمَعُ
فِي اللَّيل مثلَ بريقِ شفْرةٍ لم تُستعمَلْ،
صرختُ ((إنَّ ما أحضِنُه كانَ جُثمانًا
لِلمرأَةِ الغَابِرَةِ))[1].

يبدأ النصُّ بمحاولة الشاعر الخلاص من عذاب الحاضر من خلال اللجوء إلى زمن البراءة

(1) الرحبي، سيف، رأس المسافر، ص51.

الأولى عبر الرجوع بالذاكرة إلى الماضـي واسـتدعاء أيام الطفولة المليئة بالفرح والحياة واسـتحضـار تفاصـيلها البريئة: (السـلم الخشـبي، أيامنا المعشـبة، قصـص الجنيات، الأسـاطير، سـرير الملكة)، فاسـتخدامه الفعل (أصـعد) بما يحمله من دلالات الارتفاع والارتقاء يوحي بمحاولته التعالي على العذاب والخروج من بؤرة الاغتراب عبر بوابة الذكريات الجميلة، رغم عدم ثقة الشـاعر المطلقة بالجدوى من هذه المحاولة، ففي قوله: (يقودني ضـوء أضـلعي الشـاحب) ما يوحي بأنَّ الأمل كان ضئيلًا داخله، فما كان يقوده نحو هذه المحاولة هو ضوء شاحب خافت داخل ثنايا ذاته المعذَّبة، لكنَّه مع ذلك استسلم لحنينه وجازف لعلَّه يجد في هذه المحاولة خلاصه من اغترابه وعزلته: (وبجرأة عاشق وحيد)، لكن هذا الهروب إلى الماضـي لم يصـل به إلى دفة النجاة والخلاص، فبمجرد فتح باب الذاكرة اصـطدم الشـاعر بزوال الماضـي الجميل وموته، فالذاكرة عنده مشـوَّهة، والماضـي فيها عبارة عن جثَّة ورفات، وإنَّ استخدام الشاعر للفعل (يهوي) بعد فتح الباب يكشف أنّ رجوعه إلى الماضـي قد أحدث داخل ذاته أثرًا سلبيًّا وعمَّق شعوره بالاغتراب وزاد من عذاباته، وذلك بدلًا من أن ينتشله منها، فبينما كان يحاول الصـعود من بؤرة الاغتراب وجد نفسـه يسـقط ويهوي في الوهم والعدم: (ظلال الأسـاطير، سـرير الملكة)، فالعودة إلى البراءة الأولى مسـتحيلة التحقُّق، وهذا ما يتجلَّى بوضـوح في النصّ من خلال المفارقة التصـويريّة الصـادمة؛ حيث شـبه الشـاعر البراءة الأولى بشـفرة براقة لامعة لم تسـتعمل، والشـفرة أداة حادة جارحة ومن الممكن أن تسـبب أذى، وكذلك البراءة الأولى فإنَّ اسـتحضـارها واسـتدعائها لم يعد يجلب السَّكينة والأمان والخلاص للذات؛ بل أصـبحت خطرًا يهدِّد توازنها ويجرحها لأنَّها باتت صـعبة المنال، ثمَّ يصـل العذاب ذروته لحظة صـرخة الصـدمة ويقينه التام بعبثية رحلته وتجواله في ثنايا الذاكرة، فاحتضـانه الماضـي والاحتماء به هو احتضـان للوهم والسَّـراب، فالماضـي فعليًّا لم يعد حيًّا وبات جثَّة هامدة: (صرختُ "إنَّ ما أحضِنُه كانَ جُثمانًا لِلمرأَةِ الغَابِرَةِ"). كما إن إسناده الفعل (تدحرجت) إلى (الطفولة) يوحي أنَّ هذه الطفولة لم تكن سـليمة وتعرضـت لانكسـارات وشـروخ منذ البداية.

وبذلك يكون الاغتراب قد تمكَّن من الشاعر وطوَّقه من كلِّ صوب، فصار مغتربًا عن الحاضر والماضـي وعن المنفى والوطن، وعاجزًا عن استعادة تلك البراءة المنشودة التي غدت حلمًا مستحيلًا، وبذلك لم يكن حنين الرَّحبي حنينًا تقليديًّا يجد المعذَّب خلاصـه فيه، بل إنَّ الرَّحبي جعل ماضـيه في الوطن والطفولة متَّصـلًا شـعوريًّا بحاضـره في الغربة، وجعل من إدراكه ووعيه باسـتحالة البراءة محور العذاب الذي بنى عليه قصائده.

- **نتائج البحث:**

حاول هذا البحث الكشف عن تجلّيات المعذَّب المغترب في ديوان رأس المسافر لسيف الرَّحبي، ودراستها وتحليلها، وقد خَلُص إلى جملة من النتائج، أبرزها:

1) بيَّن البحث أنَّ المدينة في ديوان (رأس المسافر) تتجسَّد كفضاء موحش ومخيف يطرد الإنسان ويجهض أحلامه، ممّا يزيد من معاناة "المعذَّب المغترب" ويجبره على العزلة والابتعاد عن واقعها المادي المشوَّه الذي يسحق أمله ويعزز داخله الشعور بالعجز عن الخلاص.
2) كشفت القراءة النقديَّة للديوان عن نزعة إنسانيَّة عميقة والتزام قيمي في تجربة سيف الرَّحبي؛ فهو لا يبكي غربته الشخصية فقط، بل ينصهر في عذابات وآلام الناس البسطاء والمهمشين في قاع المدينة، وهو ما يحيل النصَّ الشعريَّ عند سيف الرَّحبي من شكوى ذاتيّة إلى وثيقة إدانة واقعية تنتصر للإنسان المسحوق، وتدين قسوة الحياة الحديثة وما سببه التوغل الآلي والاستهلاكي وسيادة المنطق النفعيّ الماديّ من تشوه في القيم والفطرة البشريّة.
3) القلق والضياع في ديوان (رأس المسافر) ليسا أزمة نفسيّة مؤقَّتة، بل هما حالة دائمة تدور في حلقة مفرغة لا تنتهي؛ فرغم تنقل (المعذَّب المغترب) المستمر وسفره، يظل العذاب يلاحقه، وتتحول محاولات خلاصه (وحتى فعل الكتابة والشعر نفسه) إلى جهد شاق يستنزف روحه وجسده، لينتهي به المطاف إلى شعور تامّ بالعجز واللاجدوى.
4) أظهر البحث أنَّ عذاب الشاعر يتضاعف بسبب تمزقه بين ماضٍ يحنُّ إليه (حياة البداوة والصحراء والقرية والطفولة) وحاضر مجبر على العيش فيه (المدينة المحدثة)، ورغم محاولته الهروب إلى ذكريات الماضي بحثًا عن الأمان، إلَّا أنَّه يكتشف أنَّ العودة إلى البراءة الأولى مستحيلة، فيجد نفسه يفرُّ من غربة جغرافية ليقع في غربة تاريخيّة ونفسيّة أشدّ قسوة، محاصرًا داخل ثنايا ذاكرته المليئة بالصور المرعبة، دون أيِّ مخرج.
5) خلُص البحث إلى أنَّ لغة ديوان (رأس المسافر) وصوره الفنيَّة قد طُوعت بدقَّة لتعبر عن الرعب الوجوديّ الذي يسكن ذات المعذَّب المغترب؛ وذلك عبر استخدام معجم لغويّ يجمع بين كلمات تدل على العجز وفقدان الإرادة وكلمات تدل على القسوة والعذاب والضياع والقلق، إلى جانب بناء صور شعريَّة حداثيَّة تتجاوز المفارقة الصادمة إلى رحاب الصور الغرائبيّة العنيفة، ممّا جعل النصَّ الشعريَّ المرآة التي تعكس تشظي الذات المعذَّبة المغتربة العاجزة عن إيجاد فضاء متوازن يحقّق لها الخلاص.

المصادر والمراجع

– الكتب المطبوعة:

1. *بلعاد*، سعد، الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا، دار الثقافة، المغرب، د.ط، 1996م.
2. *جعفر*، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي (مرحلة الرواد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1999م.
3. *الخليل*، أحمد، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1989م.
4. *الخوري، شحادة*، معجم لاروس الكبير عربي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، 2009، مادة (Clochard).
5. *الرَّحبي*، سيف، رأس المسافر، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
6. *شاخت*، ريشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.
7. *الصكر*، حاتم، مواجهات الصوت القادم (دراسات في شعر السبعينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، كتاب الطليعة الأدبية التاسع، بغداد، د.ط، 1986م.
8. *عساف*، عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، القامشلي، سوريا، د.ط، 1996م.
9. *قاروط*، ماجد، المعذَّب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،1999م.

– الرسائل الجامعية:

10. *كليب*، سعد الدين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث 1950–1975م، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 1989م.

- **البحوث والمقالات:**

11. *أخرس*، ريما، المعذَّب في الشعر الجاهلي- المتألم الكئيب نموذجًا-، مجلة جامعة حمص،المجلد39، العدد69، 2017م.

12. *كليب*، سعد الدين، جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرَّحبي _معجم الجحيم_ نموذجًا، مجلة البحرين الثقافية، العدد82، 2015م.

13. محفوظ، ولاء علي، العلاج بالفن بين علم الجمال وسيكولوجية الفن، حوليات آداب عين شمس، مج 52، عدد إبريل، 2024، ص 373.

14. *نصر الله*، فؤاد، بداية المشوار، الموقع الإلكتروني الرسمي للشاعر سيف الرحبي على الشابكة، https://saifalrahbi.com/?p=373 .2014/9/29م

15. *يونس*، هفل، القلق في شعر تميم بن أبي بن مقبل، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج85، ج1، 2010م.

النسق المضمر في نقائض جرير و الفرزدق
دراسة نقدية ثقافية

د. ريما عبد الكريم رجوب
قسم اللغة العربية
جامعة حمص

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى استنطاق النوايا الخلفية والمضمرات النسقية الكامنة في مدونة "نقائض جرير والفرزدق"، متجاوزاً المقاربات الجمالية والبلاغية التقليدية نحو أفق "النقد الثقافي". تكمن مشكلة الدراسة في تفسير التناقض المعرفي القائم بين السطح الجمالي للنقائض (الذي يوحي بالخصومة والتمايز الأسلوبي) والعمق النسقي المضمر (الذي يعيد إنتاج النسق القبلي المهيمن وتكريس الأيديولوجيا السياسية للدولة الأموية). باعتماد أدوات التحليل النسقي، يتتبع البحث كيفية تحول الهجاء والفخر من مجرد أداة فنية إلى آلية نسقية غير واعية تصوغ وعي الجمع وتوجه الصراع الاجتماعي. تبرز أهمية البحث في كشف عيوب الثقافة النسقية التي تغلغلت في الخطاب الأموي وظلت فاعلة في الوجدان العربي.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، النسق المضمر، الخطاب الأموي، النقائض، جرير والفرزدق.

Abstract

This research aims to interrogate the hidden intentions and implicit systemic structures embedded within the corpus of the "Naqa'id of Jarir and al-Farazdaq," moving beyond traditional aesthetic and rhetorical approaches toward the horizon of "Cultural Criticism." The core problem of the study lies in deciphering the epistemic contradiction between the aesthetic surface of the Naqa'id (which suggests personal rivalry and stylistic divergence) and the implicit underlying pattern (which reproduces the dominant tribal system and reinforces the political ideology of the Umayyad state). Utilizing the tools of systemic cultural analysis, the study traces how satire and boasting evolved from mere artistic devices into an unconscious systemic mechanism that shapes collective consciousness.

Keywords: Cultural Criticism, Implicit Pattern, Umayyad Discourse, Naqa'id, Jarir & al-Farazdaq.

مقدمة:

تأتي هذه الدراسة لتسليط الضوء على ظاهرة "النقائض" بوصفها لعلّها الظاهرة الأبرز في العصر الأموي، وتحديداً نقائض جرير والفرزدق، التي مثلت ذروة المطارحات الشعرية. وعلى الرغم من وفرة الدراسات الفنية والتاريخية التي تناولتها، فإن المقاربة النسقية الثقافية تظل حاجة ملحة للكشف عن أبعادها المضمرة التي لم تبح بها البلاغة التقليدية. إن مشكلة هذا الخطاب تكمن في كونه خطاباً مزدوجاً؛ يتسم بظاهر جمالي يبدو فيه الشاعران في حالة صراع واختلاف، غير أنه يخفي باطناً نسقياً يكرس قيماً عصبية وثقافية مشتركة تعيد إنتاج الهيمنة وتغذي الوعي الجمعي بأنساق التفاخر والتهميش. ويهدف هذا البحث إلى تفكيك ثلاث بنى رئيسة تشكل المتنَين النظري والتطبيقي للدراسة، وهي: النسق القبلي وإعادة إنتاج العصبية، والنسق السياسي المتمثل في تمرير أيديولوجيا السلطة، والنسق الفردي المتعلق بتضخيم الذات الفردية على حساب المجموع. ومن خلال المزج المنهجي بين التحليل الثقافي الباطني والآليات الأسلوبية الظاهرية، يسعى البحث لتقديم قراءة رصينة تمكننا من فهم كيفية اشتغال الثقافة العربية الأموية داخل النص الشعري، ممهدة الطريق لوعي نقدي يربط الإبداع بمرجعياته المؤسسة له.

تمهيد

يُمثّل العصر الأموي مرحلة تحول حاسمة في تاريخ الثقافة العربية، إذ تداخلت البنى القبلية الموروثة مع آليات الدولة المركزية الناشئة، مما انعكس بوضوح على الخطاب الشعري. ولم يعد الشعر في هذا السياق مجرد تعبير عن عواطف الذات أو مهارة لغوية بلاغية، بل تحول إلى ساحة خلفية للصراعات الأيديولوجية والاجتماعية. ومن هنا، ينهض النقد الثقافي كأداة معرفية لتفكيك هذا الخطاب واستخراج مضمراته التي حركت الوعي الجمعي العربي. إن إعادة قراءة الموروث الشعري الأموي تستدعي تجاوز المناهج النصية المغلقة نحو فضاءات نقدية تستنطق المسكوت عنه في بنية النصوص.

مشكلة البحث :

تبلور مشكلة البحث في المعضلة الآتية: كيف استطاع خطاب النقائض عند جرير والفرزدق أن يمرر أنساقاً ثقافية مضمرة وصارمة (كالقبلية والتبعية السياسية) تحت غطاء من الجمالية اللغوية والبلاغية الفائقة؟ وبتعبير آخر، يواجه البحث إشكالية التناقض بين وعي الشاعر الفني (الظاهر المستهلك) واللاوعي الثقافي (الباطن المضمر) الذي يوجه القصيدة ويعيد إنتاج العصبية الجاهلية في قالب أموي جديد.

أهمية البحث :

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يطبق آليات النقد الثقافي الحديث على النقائض التي لعلّها من أهم المدونات الشعرية في التراث العربي. ويسهم البحث في الكشف عن "العيوب النسقية" للثقافة العربية كما تبدت في أوج ازدهار الخطاب الأموي، والوقوف على كيفية توظيف الشعر لخدمة أغراض سياسية واجتماعية غير معلنة. ويوفر البحث أداة منهجية تجمع بين جماليات اللفظ ومضمرات النسق.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى استخراج الأنماط والأنساق الثقافية الخفية في نقائض جرير والفرزدق وتصنيفها موضوعياً. ويسعى إلى بيان الكيفية التي تحول بها الشعر من وظيفة الترفيه الفني إلى وظيفة التوجيه الأيديولوجي والسياسي في العصر الأموي. ومن أهدافه أيضاً إثبات أن الخصومة بين الشاعرين كانت خصومة نسقية متكاملة تدعم البنية القبلية والسياسية السائدة ولا تخرقها.

حدود البحث:

* الحدود الموضوعية والمصدرية: دراسة الأنساق المضمرة في كتاب "نقائض جرير والفرزدق" بشرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، مستهدفاً الأبيات التي تمثل صراع الأنساق.

فرضية البحث:

تفترض الدراسة أنّ نقائض جرير والفرزدق، على الرغم من ظاهرها الجمالي القائم على الخصومة الفنية والتباري الأسلوبي، تُخفي في عمقها أنساقاً ثقافية مضمرة (قبلية، وسياسية، وفردية) تعيد إنتاج الهيمنة والتراتبية الاجتماعية السائدة في العصر الأموي، وأنّ الشاعرين، على الرغم من تناحرهما الأسلوبي الظاهر، يلتقيان فعلياً في خدمة هذه الأنساق لا في خرقها.

صعوبات البحث:

واجه الباحث عدداً من الصعوبات، من أبرزها: ندرة الدراسات النقدية الثقافية المتخصصة التي تناولت نقائض جرير والفرزدق تحديداً بمنهج النقد الثقافي، إذ اقتصرت أغلب الدراسات السابقة على المقاربة الفنية والبلاغية؛ إضافة إلى صعوبة الفصل المنهجي بين ما هو جمالي وما هو نسقي في نص شعري واحد، لتداخل الأدوات الفنية بالمضمرات الثقافية تداخلاً وثيقاً.

أسئلة البحث:

تنطلق الدراسة من مجموعة من الأسئلة الرئيسة، أبرزها: كيف يمكن الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة خلف السطح الجمالي للنقائض؟ وهل كانت الخصومة الشعرية بين جرير والفرزدق خصومة حقيقية أم كانت آلية نسقية لخدمة أهداف مشتركة؟ وإلى أي مدى ما تزال هذه الأنساق (القبلية، والسياسية، والفردية) فاعلة في الخطاب الثقافي العربي المعاصر؟

الدراسات السابقة :

يمكن تصنيف الجهود النقدية التي قاربت هذا الموضوع إلى مسارين رئيسين:

1. الدراسات النصية والبلاغية التقليدية: مثل دراسة د. شوقي ضيف في كتابه *التطور والتجديد في الشعر الأموي*، ودراسات د. إحسان عباس. ركزت هذه الجهود على دراسة النقائض من منظور الفن الأسلوبي، وتطور الهجاء، والخصائص اللغوية، مرجعة الظاهرة إلى أسباب سياسية واجتماعية واضحة، لكنها ظلت قاصرة عن سبر الأنساق الثقافية المضمرة في لاوعي النص.

2. الدراسات الثقافية النسقية: وأبرزها المشروع النقدي لـ د. عبد الله الغذامي في كتابه *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (2000). وعلى الرغم من أن الغذامي وضع الأسس النظرية لـ "النسق المضمر" وطبقها على بعض النماذج التراثية، إلا أنه لم يفرد دراسة تفصيلية تطبيقية شاملة تتناول "النقائض الأموية" بوصفها بنية نسقية مستقلة تقوم على ثنائية الهدم والبناء للقيم السياسية والقبلية.

* موقع البحث الحالي: يأتي هذا البحث ليرأب الصدع بين التحليل الفني والتحليل الثقافي، متخذاً من نقائض جرير والفرزدق مدونة مستقلة لإثبات أن جماليات السطح هي التي تحمي قبح النسق المضمر.

منهج البحث: يعتمد البحث بصفة رئيسة على المنهج النقدي الثقافي مستعيناً بالأدوات الإجرائية التي صاغها رواد هذا المنهج لتفكيك الأنساق المضمرة واستكشاف المسكوت عنه خلف الأقنعة البلاغية. ويستعين البحث بآليات التحليل الأسلوبي لتفكيك الظاهر النصي (المعجم والتركيب) بوصفها عتبة إجبارية للمرور نحو الباطن الثقافي؛ مما يضمن إيجاد قراءة نقدية متوازنة لا تهمل جمالية النص لصالح مضمونه الثقافي.

العرض و المناقشة:

المبحث الأول: النسق القبلي وإعادة إنتاج العصبية في نقائض جرير والفرزدق

الفكرة النظرية والعمق الثقافي للنسق القبلي

يقوم الخطاب الأموي في جوهره على مفارقة معرفية حادة؛ ففي الوقت الذي استقرت فيه الدولة الإسلامية المركزية وتبنت خطابه الإنساني الشامل الذي ينبذ التفاخر بالآباء والقبائل، ظل الشعر يعمل كخزان لامتسق، يعيد إنتاج "النسق القبلي" الجاهلي في لاوعي المبدع والمتلقي معاً. إن النقائض عند جرير والفرزدق لا تمثل مجرد مبارزة أسلوبية بين شاعرين عبقريين، بل هي تجلٍ بنيوي لنسق ثقافي مضمر، يتخذ من البلاغة والجمالية الشعرية غطاءً لتمرير "قبح النسق العرقي والقبلي".

الخطورة المعرفية هنا تكمن في أن السطح الجمالي الأخاذ للقصيدة (من بحور عروضية فخمة، وقوافٍ رنانة، وصور بيانية مبتكرة) يعمل بمثابة "مخدر أيديولوجي" يجعل المتلقي يتلذذ بالفن، بينما يتشرب في الآن ذاته قيم التهميش، والإقصاء، وتصنيف البشر وفق محددات الدم والنسب التي جاء الإسلام لتقويضها.

وفي هذا السياق، يرى النقاد الثقافيون أن الخطاب الشعري قد يتواطأ –دون وعي من صاحبه– مع البنى الاجتماعية المهيمنة ليحول العيب الثقافي إلى ميزة اجتماعية. ويؤكد هذا الطرح ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الغذامي في مشروعه النقدي؛ إذ يرى أن الأنساق الثقافية المضمرة تمتلك قدرة هائلة على التخفي وراء الصيغ البلاغية والجمالية، مما يتيح لها البقاء والاستمرار في توجيه السلوك الجمعي، حتى وإن تبنت الجماعة فكراً ظاهرياً يناقض تلك الأنساق.

يقول الفرزدق في إحدى نقائضه الشهيرة مفاخراً بأيام قومه وجاعلاً من المجد إرثاً جينياً مغلقاً لا يناله سواهم:

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَماءَ بَنى لَنا بَيتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطوَلُ

بَيتاً بَناهُ لَنا المَليكُ وَما بَنى حَكَماً لِأَوَّلِنا بِهِ لا يُعجَلُ [1]

ينزع الفرزدق في هذين البيتين نحو إضفاء طابع "مقدس" على النسق القبلي الجاهلي. فاستخدام الفعل الراديكالي (بنى لنا المليك) ينقل الفخر من حيز الجهد البشري أو الأخلاقي إلى حيز

[1] - (نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 142).

"الحتمية الإلهية" والاصطفاء العرقي. السطح البلاغي هنا مشحون بجماليات الاستعارة والاعتزاز بالذات، إلا أن النسق المضمر يكرس عيباً ثقافياً خطيراً، وهو نسق "الاستعلاء العرقي" وشرعنة الطبقية الاجتماعية عبر قناع ديني (المليك/ السماء). فالبيت هنا لا يمدح قيماً أخلاقية كالعدل أو الكرم، بل يمدح "البنية الهيكلية" للقبيلة بوصفها قدراً محتوماً يمنحها الحق في تهميش الآخر (جرير وقبيلته كليب).

يجيب جرير باختراق ذات الأدوات النسقية، معيداً صياغة التراتبية القبلية عبر آلية الهدم والإقصاء المقابل، فيقول:

خَزِيتَ بِيوتُكَ يا فَرَزدَقُ في العُلا وَعَفَت مَآثِرُ دارِكَ المُستَجهَلُ
أَتُفاخِرونُ بَني كُلَيبٍ بِالعُلا وَبِنا يُساقُ إِلى المَظالِمِ قَسطَلُ [1]

يمتثل جرير هنا لذات النسق المضمر الذي فرضه الفرزدق؛ فهو لا يحاول تفكيك البنية القبلية القائمة على التفاخر الأعمى، بل يدخل في لعبة "المرآة العاكسة". يتحول الخطاب عند جرير من الدفاع إلى الهدم الشامل لبيوت الفرزدق (خزيت بيوتك)، مستخدماً صيغ النفي والتحقير للمآثر الثقافية للآخر. المضمر النسقي هنا هو "استحالة التعايش خارج إطار الغلبة القبلية"؛ فالإنسان في هذا الخطاب لا يستمد قيمته من ذاته أو ورعه أو فكره، بل من قدرة قبيلته على سوق "القسطل" (الغبار/ الحرب) وإيقاع المظالم بالآخرين. إنها إعادة إنتاج صريحة لقانون الغاب الجاهلي مغلفاً برداء أسلوبي أموي بارع.

"إن النسق الثقافي يعمل عمله في خفاء، وهو نسق ينطوي على دلالات مضمرة لا تظهر على السطح التعبيري للنص، ولكنها تتحكم في توجيه الدلالة الكلية. وإن الخطاب الشعري العربي، وتحديداً في نماذج الفخر والهجاء كالنقائض، قد ظل مخلصاً لبنيته القبلية الأولى، إذ نجحت البلاغة في تمرير العيوب النسقية وجعلها مقبولة بل ومطلوبة جمالياً، مما أدى إلى تكريس العصبية وإعادة إنتاج الفكر الإقصائي في لاوعي الأمة." [2]

[1] - (نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 148).
[2] -د. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية 2000م، دار النشر: المركز الثقافي العربي بلد النشر: بيروت، لبنان ط: 1 ص 74

إن نقائض جرير والفرزدق ليست صراعاً شخصياً بين شاعرين، بل هي صراع مركب بين أنساق ثقافية جمعية مستقرة في اللاوعي العربي.

إن جمالية اللفظ والبلاغة الظاهرة في العصر الأموي كانت الأداة الرئيسة لحماية واستمرار "قبح النسق القبلي" الجاهلي.

يميل المنهج النقدي الثقافي إلى إلغاء وعي الشاعر (جرير أو الفرزدق) واعتباره مجرد "ممرر أعمى" للنسق، وهو ما قد يجحف بحق العبقرية الفردية والوعي السياسي الذاتي لكل منهما.

قد يؤدي الإغراق في التحليل الثقافي إلى وسم التراث الشعري بأكمله بالرجعية والقبح النسقي، وإغفال الجوانب الإنسانية والأخلاقية السامية التي حملتها القصائد في ذات العصر.

تعد إشكالية "النسق المضمر" في نقد عبد الله الغذامي، وتطبيقها على نقائض جرير والفرزدق، من أكثر المباحث جدلاً في النقد العربي المعاصر، إذ تضع الناقد والقارئ أمام سلطة "المسكوت عنه" الذي يوجه الخطاب دون وعي واعٍ من المبدع أو المتلقي.

جدلية الانعتاق من الأنساق المضمرة

إنَّ الانعتاق من الأنساق المضمرة لا يعني تدمير الثقافة، بل يعني خلخلة "المركزية" التي تفرض هيمنتها. يرى المنهج الثقافي أن الوعي بهذه الأنساق هو الخطوة الأولى للتحرر؛ فالمجتمع الثقافي ينعتق عبر "تفكيك المركز" وإعادة قراءة النصوص من هوامشها. إن تحويل "المضمر" إلى "مُعلن" عبر النقد الذاتي والمراجعة التاريخية يُفقد النسق سلطته الإلزامية، مما يسمح بتعددية التلقي.

"**إن التحرر من سطوة النسق لا يكون عبر إلغائه، بل عبر الكشف عن آليات عمله، وتحويله من قوة خفية تدير اللاشعور الجمعي إلى مادة للمساءلة والمناقشة؛ فالمعرفة بالنسق هي التي تقوض سلطته.**"[1]

يعزز هذا الاقتباس فكرة أن "الوعي" هو أداة التحرر؛ فبمجرد أن نضع "النسق" (مثل فخر القبيلة أو الفحولة) تحت مجهر النقد، يتحول من "حقيقة مطلقة" إلى "ممارسة ثقافية" قابلة للتجاوز،

[1] -(الغذامي، النقد الثقافي، 2000، ص 112).

وهو ما يمهد الطريق لنقد نقائض جرير والفرزدق ليس كشعرٍ متعالٍ، بل بوصفها وثائق ثقافية تعكس أزمات الهوية في العصر الأموي.

حدود الفاصل بين الجمالية والنسقية

لا توجد حدود فاصلة "هندسية" بين الجمالي والنسقي، فكلاهما يتداخلان في بنية النص؛ فالجمالي غالباً ما يعمل بوصفه "قناعاً" أو "واجهة" لتمرير النسق الأيديولوجي. في نقائض جرير والفرزدق، كانت الجمالية (الوزن، القافية، الاستعارة) هي "الحامل" الذي مكن النسق (الذكورية، القبلية، السلطوية) من التغلغل في وجدان الجمهور. إثبات أيهما كان الأولوية يتطلب "القراءة المقابلة"؛ أي البحث عن المواضع التي يضحي فيها الشاعر بالجمالية لصالح تعزيز قوة النسق، أو العكس.

"لا يمكن الفصل بين الجمالي والنسقي في الخطاب الأدبي؛ إذ غالباً ما يُستخدم الإبداع الجمالي بوصفه غطاءً أيديولوجياً يضفي مشروعية على الأنساق الثقافية التي يتبناها المجتمع."[1]

يؤكد هذا النص أن الجمالية في النقائض لم تكن معزولة، بل كانت "استراتيجية تمرير". فجمهور العصر الأموي لم يكن يبحث عن "الفن للفن"، بل كان يبحث عن "الفخر والانتصار القبلي"، لذا كانت الجمالية وسيلة لتعظيم فعل التعيير والافتخار. إن الأولوية في نقائض العصر الأموي كانت للوظيفة النسقية (إثبات الذات القبيلة) التي استعانت بالجمالي لضمان التأثير والبقاء في الذاكرة الجمعية.

إن قراءة جرير والفرزدق من منظور النقد الثقافي تحيلنا إلى إدراك أن "الجمالية" في هذه النقائض لم تكن سوى أداة لترسيخ نسق "الفحولة" و"القبلية"، وأن الانعتاق من هذه الأنساق اليوم يتطلب منا النظر إلى هذه النصوص بوصفها "نتاجاً لزمنها" لا "نموذجاً أبدياً"، مما يفتح أفقاً جديداً لاستيعاب الشعر العربي بعيداً عن تقديس الموروث.

المبحث الثاني: النسق السياسي وتمرير أيديولوجيا السلطة في نقائض جرير والفرزدق

الفكرة النظرية والعمق الثقافي للنسق السياسي

[1] -(محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، 1992، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 85).

لم يكن الخطاب الشعري الأموي، وتحديداً خطاب النقائض، منبت الصلة عن المركزية السياسية الجديدة التي أرست دعائمها الخلافة الأموية في دمشق؛ بل كان يمثل الذراع الإعلامية والأيديولوجية غير الرسمية للسلطة. يتجاوز النقد الثقافي الفهم السطحي للقصائد بوصفها مدائح أو هجائيات تكسبية محضة، ليرصد "النسق السياسي المضمر" الذي يعمل على ترسيخ مشروعية السلطة الحاكمة وجعلها قدراً إلهياً لا يجوز الخروج عليه.

الآلية النسقية هنا تشتغل عبر تبادل الأدوار بين جرير والفرزدق؛ فعلى الرغم من صراعهما الظاهري، يلتقي الشاعران في نقطة نسقية مركزية وهي: شرعنة نظام الحكم الأموي وتحويله إلى قطب الوجود الأوحد. يمرر الخطاب عبر جماليات المدح والهجاء المتبادل نسق "الطاعة العمياء" وصهر الهويات الفرعية لصالح السلطة المركزية، مع استخدام الخصومة الأسلوبية كأداة لإلهاء الحاضرة العربية عن المظالم السياسية والاقتصادية؛ وهو ما يُعرف في الأدبيات الثقافية بـ"توجيه الصراع الجمعي نحو قنوات وهمية بديلة".

وفي هذا الصدد، يؤكد نقاد الخطاب السياسي والتاريخي أن السلطة المستبدة لا تحكم بالسيف وحده، بل بالبلاغة التي تشرعن وجودها. وبحسب الأطروحات النقدية المقاربة، فإن الشاعر التراثي –حتى وهو يظن نفسه ذاتاً مستقلة– يتحول في كثير من الأحيان إلى "بوق نسقي" يعيد إنتاج علاقات القوة والتبعية للمركز، محولاً الأيديولوجيا السياسية إلى نسق ثقافي طبيعي يتقبله المجموع بلا مساءلة.

يقول جرير في إحدى نقائضه وهو يمدح الخليفة الأموي، جاعلاً من حكمه امتداداً للإرادة الإلهية، في سياق رده على الفرزدق:

قَطَعنا هَذِهِ الدُنيا إِلَيكُم وَأَنتُم بَعدُ أَصحابُ الصِراطِ

لَكُم مَشيُ الجِيادِ مُسَوَّماتٍ وَلِلنّاسِ النِعاجُ مَعَ الشِواطِ [1]

ينكشف في هذين البيتين "النسق السياسي المضمر" في أقسى تجلياته الطبقية والأيديولوجية. جرير هنا لا يمدح الخليفة بصفات العدل أو الرعية، بل يخلع عليه قداسة غيبية محضة (أنتم بعد أصحاب الصراط). السطح البلاغي يقوم على المبالغة والتشبيه، أما المضمر الثقافي فهو "إلغاء آدمية الرعية" وتجذير التبعية المطلقة؛ فالناس في نسق جرير المضمر ليسوا سوى "نعاج

[1] -(نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 215).

وشواط" (أغنام تساق وتذبح) في مقابل "الجياد المسومة" التي تمثل السلطة الأموية. هذا التنميط المعرفي يرسخ في وعي المتلقي قبول التهميش السياسي والاجتماعي بوصفه قانوناً كونياً، ويحول الخلافة من عقد اجتماعي بشري إلى حق أيديولوجي مقدس لا يُناقش.

يستجيب الفرزدق لذات النسق السياسي المهيمن، بل ويزيد عليه بربط مجده وقبيلته بمدى قربها من ملوك بني أمية، فيقول:

بِمَلكٍ قَد تَبَيَّنَ صالِحاهُ ... لَهُ في كُلِّ مَكرُمَةٍ فُروطُ

هُمُ مَلَكوا العِبادَ بِغَيرِ شَكٍّ ... وَطاعَتُهُم لَنا فِيهَا قُنوطُ[1]

يتقاطع الفرزدق مع جرير في تكريس ذات النسق المضمر؛ إذ يعلنها صراحة وبلا مواربة (هم ملكوا العباد بغير شك). إن استخدام صيغة التوكيد ونفي الشك، يوضح كيف يشتغل لاوعي النص في تمرير مقولة "الاستعباد السياسي". المضمر الثقافي هنا هو نسق "القنوط من التغيير"؛ فطاعة هؤلاء الملوك قدر محتوم، والبحث عن بديل سياسي هو نوع من اليأس والعدمية. إن الفرزدق هنا وهو يناقض جرير أسلوبياً، يتماثل معه نسقياً في جعل الإنسان العربي مجرد "تابع" مسلوب الإرادة، مما يبرهن على أن النقائض كانت صمام أمان ثقافي لحماية بنيات الهيمنة السياسية للدولة الأموية.

لتأصيل هذا التحليل للخطاب السياسي وتفكيك أيديولوجيا التبعية في الشعر الأموي، نستشهد بما أثاره د. جابر عصفور حول علاقة السلطة بالنوع الأدبي:

"**إن الخطاب الشعري التراثي لم يكن منفصلاً عن مؤسسة الخلافة، بل كان يعيد إنتاج تراتبيتها السياسية من خلال صياغات جمالية تبرر الهيمنة. إن الشاعر في عصر النقائض، وإن بدا في صراع مع خصمه، فإنهما يتحركان معاً داخل فلك أيديولوجي واحد يكرس سلطة المركز ويقمع الهوامش. وتتحول القصيدة هنا من وثيقة جمالية إلى أداة نسقية خانقة، تنشر وعياً زائفاً يجعل الرعية تتقبل الاستبداد بوصفه قدراً إلهياً محتوماً، وتشيد بجلادها مدفوعة بسحر البيان البلاغي.**"[2]

[1] -(نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 219).

[2] - د. جابر عصفور: الهوية الثقافية ونقد الخطاب، 2002م، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط: 1، ص 112

إنَّ الخصومة الفنية في النقائض عَمِلَت وظيفياً كقناع لتشتيت الوعي الجمعي وإلهائه عن الصراعات السياسية الحقيقية في العصر الأموي.

يلتقي جرير والفرزدق نسقياً – على الرغم من تناقضهما أسلوبياً – في نقطة إضفاء القداسة الغيبية على السلطة الحاكمة وتشذيب وعي الرعية للاستسلام.

يفترض المنهج الثقافي أن الشاعر يمرر النسق السياسي طواعية عبر لاوعيه، متجاهلاً سياق "الترهيب والترغيب" السلطوي المباشر؛ فالشاعر في العصر الأموي كان مجبراً على تبني هذا الخطاب لحماية وجوده المادي والفيزيائي، وليس مجرد ممرر نسقي غير واعٍ.

و قد يؤدي التركيز الصارم على "أيديولوجيا السلطة" إلى إسقاط مفاهيم سياسية حديثة (كالماركسية والتفكيكية) على عصر تراثي له محدداته الخاصة، مما يفقد النص أدبيته ويحيله إلى مجرد منشور سياسي.

يمكن إثارة تساؤلات

* كيف يمكن تفسير الأبيات التي خرج فيها جرير أو الفرزدق عن نسق السلطة وهجوا فيها بعض الولاة أو انتقدوا سياسات معينة؟

* ما المدى الحقيقي لتأثير هذا النسق المضمر في الجمهور الأموي؟ هل كان المتلقي التراثي يتشرب هذه الأنساق بسذاجة، أم كان واعياً باللعبة السياسية ويستهلك النقائض بوصفها فرجة لغوية ترفيهية مسرحية؟

إنَّ إثارة هذه التساؤلات تنمّ عن وعيٍ نقديٍّ متقدمٍ يتجاوز التلقي السطحي للنقد الثقافي، ويغوص في تعقيدات العلاقة بين النص والسلطة والجمهور في العصر الأموي.

أولاً: في خرق النسق أم إعادة إنتاجه (هجاء الولاة)

إن خروج الشاعر (جرير أو الفرزدق) عن نسق السلطة بهجاء والٍ أو انتقاد سياسة لا يُعد، من منظور النقد الثقافي، خرقاً جذرياً للنسق بقدر ما هو "تعديل مسار" أو "تنافس داخل النسق نفسه". فالنسق المضمر في الشعر الأموي يقوم على "الفحولة" و"المركزية القبلية"؛ فحين يهجو الشاعر والياً، فإنه لا يهاجم مؤسسة الخلافة لذاتها، بل غالباً ما يهاجم "انحياز" هذا الوالي لقبيلة ضد أخرى، أو قصوراً في إيفاء حقوق الشاعر.

ثانياً: وعي المتلقي بين "التشرب" و"الفرجة"

فيما يخص الجمهور، فإن الإجابة تكمن في مفهوم "الازدواجية في التلقي". لم يكن الجمهور الأموي مجرد كتلة صماء تتشرب الأنساق بسذاجة، بل كان جمهوراً "سياسياً" بامتياز، يدرك اللعبة التنافسية بين الشاعرين. ومع ذلك، فإن خطورة "النسق المضمر" تكمن في أنه يعمل في المنطقة التي "يغفل" فيها المتلقي عن الأيديولوجيا لصالح المتعة الجمالية.

يقول جرير في سياق استعراضه للفخر القبلي الذي يتشربه الجمهور:

يُعَيِّرُنا القَوْمُ بِالمَكْرُمَاتِ وَأَنا لَهُمْ قَدْ حَوَيْنا النَّصِيبَا

وَلا يَسْتَوِي مَنْ يُعَظِّمُ قَوْمَهُ وَمَنْ يَبْتَغِي فِي العُلَى أَنْ يَخِيبَا[1]

يغذي جرير هنا وعي المتلقي بمفهوم "التمايز القبلي"، إذ لا يُنظر للمتلقي بوصفه إنساناً مجرداً، بل بوصفه عضواً في "مجموعة" ذات أفضلية. إن طرب المتلقي للوزن والقافية هنا يصرف ذهنه عن التمييز الطبقي الذي يكرسه النص، مما يجعل "الجمال الفني" غطاءً لقبول التفاوت الاجتماعي.

يقول حسين الواد: "**إنَّ المتلقي في العصور الكلاسيكية كان يمارس نوعاً من التماهي اللاشعوري مع القيم المركزية للنص؛ إذ تمنحه المتعة الفنية (الوزن والقافية) غطاءً نفسياً يجعله يقبل الأفكار الأيديولوجية المبطنة دون فحصٍ نقدي**" [2]

يؤكد هذا النص أن "الفرجة اللغوية" كانت الفخ الذي أوقع المتلقي في شراك النسق؛ فبينما كان الجمهور يطرب للبناء اللغوي المتقن والقدرة على "الفحولة" في الهجاء، كان يتشرب في الوقت ذاته قيم التعصب، التمييز، وتراتبية القبائل، مما يحول "الفرجة" إلى أداة لتثبيت النسق الاجتماعي والثقافي في اللاشعور الجمعي.

يضعنا هذا الاقتباس أمام "فخ الفرجة"؛ فالإبهار البلاغي يعطل ملكة النقد لدى الجمهور، مما يحول القصيدة من أداة تعبير إلى "أداة تدجين" فكري، حيث يتقبل المتلقي قيم الاستعلاء القبلي بوصفها حقائق فنية ثابتة.

وفي السياق نفسه، يعزز الفرزدق هذا الوعي ببيت يكرس سيادة القبيلة:

فَإِنَّ قُرَيْشاً مَا لَهَا مِنْ مُعَادِلٍ وَنَحْنُ لَهَا كَالظِّلِّ نَمْشِي وَنَغْدُو

[1] - نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 412

[2] - حسين الواد، *في مناهج الدراسات الأدبية*، دار محمد علي الحامي، 1985، ص 92

إِذَا مَا قُرَيْشٌ سَادَتِ النَّاسَ كُلَّهُمْ فَلَيْسَ عَلَى مَنْ سَادَ لِلناسِ تَنْدُو[1]

يرسخ الفرزدق في ذهن المتلقي "تراتبية طاعة" لا تقبل الجدل؛ فربط مكانة القبيلة بمكانة "قريش" يكرس في اللاشعور الجمعي للمتلقي أن القوة هي معيار الحق، مما يحول الجمهور من أفراد فاعلين إلى ظلالٍ تتبع السلطة القبلية والسياسية.

يقول د. عبد الله الغذامي: "**إنَّ النسق الثقافي يشتغل في الشعر عبر تحويل (المقدس القبلي) إلى (متعة جمالية)، لضمان انقياد المتلقي طوعاً للأفكار التي تكرس هيمنة القوي على الضعيف**" [2]

يؤكد هذا التحليل أنَّ المتعة الفنية ليست بريئة؛ فهي تعمل بوصفها "وسيطاً أيديولوجياً" يذيب الحواجز النقدية لدى المتلقي، مما يجعله شريكاً في إنتاج الأنساق التي تحكمه وتصادر قدرته على التغيير عبر تكريسه لثقافة التبعية.

إنَّ وعي المتلقي في عصر النقائض كان خاضعاً لجدلية المتعة والوعي؛ فبقدر ما كان الجمهور "مستمتعاً" ببراعة جرير والفرزدق، كان "مستلباً" في منظومة القيم التي يبثها الشاعران. إن إعادة قراءة هذه النصوص اليوم كوثائق أنثروبولوجية تتيح لنا فهم كيف تحولت "المبارزة اللغوية" إلى "حقل اختبار" للأنساق التي شكلت وجداننا، مما يجعل النقد الثقافي ضرورةً لتفكيك هذه الأنساق والتحرر من هيمنتها في خطابنا المعاصر.

المبحث الثالث: النسق الفردي وتمركز الذات (الفحولة الشعرية وجنون العظمة)

أولاً: الفكرة النظرية والعمق الثقافي للنسق الفردي

لا يتوقف الخطاب الأموي عند حدود العصبية القبلية أو أيديولوجيا السلطة، بل يتغلغل إلى صياغة "نسق فردي" نرجسي يضع الشاعر في مركز العالم، وهو ما عُرف في التراث النقدي العربي بـ "الفحولة". في نقائض جرير والفرزدق، تتجاوز الفحولة معناها الأدبي كجودة في السبك وسلامة في الوزن، لتتحول إلى "نسق مضمر" يكرس جنون العظمة بوصفه قيمة إيجابية.

[1] - نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 425
[2] - الغذامي، النقد الثقافي، ص 115

إن الفحولة هنا ليست مجرد مهارة، بل هي إيديولوجيا ثقافية تعيد إنتاج الذات المتضخمة التي لا ترى للآخر وجوداً إلا بقدر ما ينقص من قدرها أو يعلي من شأنها. النسق المضمر هنا هو "إلغاء الآخر" (الغيرية) وإحلال الأنا محل الكون؛ حيث يصبح الشاعر هو الميزان المعياري للقيم، والجمال، والحق، والباطل. هذا النسق يغذي بدوره النزعة الفردية المتطرفة، ويعزز من سلطة "الشاعر–النجم" الذي يتحدث بلسان الجمعي، لكنه في الحقيقة يمارس هيمنة نرجسية تضعف روح الجماعة لصالح عبادة الشخصية.

ويشير نقاد النقد الثقافي إلى أن هذا النوع من "الفحولة النسقية" كان أحد العيوب التي تراكمت في الذاكرة الأدبية، إذ تم التغاضي عن جنون العظمة في نصوص هؤلاء الشعراء وتمريره بوصفه "عبقرية فذة"، مما جعل هذا النمط من الذات المتمركزة حول نفسها نموذجاً يحتذى به في الثقافة العربية اللاحقة.

يقول جرير في سياق افتخاره بقدرته التي لا تُجارى:

إِنّي لَأَستَلُّ مِن قَومٍ إِذا اِجتَمَعوا مِثلَ العَدايَةِ فَوقَ الأَرضِ مُعتَصَمُ
فَما قَرَنتَ بِنا إِلّا إِذا اِعتَرَفوا بِأَنَّنا لِعُلى الآباءِ قَد قَسَموا [1]

يُعدّ جرير في هذا النص باني "أسطورة الذات". استخدام الضمير "إنّي" المتصدر للبيت يشي بمركزية الأنا التي لا تقبل المشاركة. المضمر الثقافي هنا هو "نسق احتكار الحقيقة والمجد"؛ فهو لا يكتفي بالافتخار، بل يضع الآخرين في وضعية الاعتراف بتبعيته (إلا إذا اعترفوا). هذه الفحولة اللغوية تحمل في طياتها نرجسية نسقية تهمش إنجازات الآخرين وتسلبهم حقهم في الندية. إن جنون العظمة هنا يمرر نسق "الفردية المتعالية" التي تتطلب من المجتمع خضوعاً دائماً، وهو ما يفسر تقديس التراث لصور الشعراء الفحول الذين لا يأتيهم الباطل من بين أيديهم.

يرد الفرزدق بأسلوب يضخم ذاته لتبلغ مصاف الأساطير الوجودية:

وَما ضَرَّني أَن لَم يَكُن لِيَ مَنصِبٌ إِذا كُنتُ في كُلِّ المَكارِمِ بَحرُ
أَلَم تَرَ أَنّي حينَ أُهجى أُجيبُكُم بِمَجدٍ لَهُ فَوقَ النُجومِ مَمَرُّ [2]

[1] - (نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 302).
[2] -(نقائض جرير والفرزدق، شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى، ص 310).

ينزع الفرزدق نحو "تأليه الذات"؛ فإذا كان الفخر بالقبيلة يحد من حرية الفرد، فإنَّه هنا يجعل من نفسه (بحر المكارم) كياناً مستقلاً عن القبيلة. المضمر الثقافي هنا هو "تمرد النرجسية"؛ حيث يضع الفرزدق مجده في مكانة متعالية (فوق النجوم) لا يطالها أحد. إن هذا التضخم الذي يسميه النقاد "الفحولة"، هو في الحقيقة نسق ثقافي يعزز الانفصال عن الواقع والمجتمع، ويخلق ذاتاً متضخمة تعيش في عالمها الخاص، مما يكرس نموذج الشاعر "المنفصل عن البشر" الذي لا يقبل النقد ولا يعترف بالخطأ، وهو عيب ثقافي أصيل في تاريخ النقد العربي.

"**إنَّ ظاهرة الفحولة في الشعر العربي القديم ليست مجرد قدرة فنية، بل هي نسق ثقافي أيديولوجي يكرس تضخم الذات (الأنا) على حساب المجموع. إن هذا النسق المضمر، الذي يُعلي من شأن الشاعر الفحل حتى يجعله كائناً فوق الطبيعة، هو المسؤول عن تكريس نمط من التلقي يقدس الفرد ويحتقر النقد، مما يجعل من جنون العظمة سمة مقبولة جمالياً، بل وضرورة بنيوية لتعريف الشاعر في سياق النقائض.**"[1]

إنَّ الفحولة الشعرية في العصر الأموي هي غطاء ثقافي لنسق "تضخم الذات" (النرجسية) الذي يغذي جنون العظمة. تعزز الفحولة النسقية عزلة الشاعر عن المجتمع، وتضعف قيم الحوار والاعتراف بالآخر.

فيما نراه في كشف الجوانب النفسية والاجتماعية للخطاب الشعري التي أهملتها البلاغة القديمة. و ربط المفهوم الجمالي (الفحولة) بالظاهرة النفسية–الثقافية (النرجسية)، مما يفتح آفاقاً جديدة لقراءة التراث.

إنَّ التأويل النفسي المفرط: والاعتماد على مفاهيم مثل "جنون العظمة" و"النرجسية" قد يعتبر إسقاطاً لعلم النفس الحديث على نص كلاسيكي نشأ في سياق ثقافي مختلف تماماً، كان يُنتظر من الشاعر في العصر الأموي أن يتسم بـ "الفخر" ليحفظ كرامته وقبيلته، وبالتالي قد تكون هذه "النرجسية" مجرد "عرف أدبي" وليست بالضرورة خللاً في شخصية الشاعر.

تُثار مجموعة تساؤلات

[1] - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص،1992م، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط: 1، ص 55

* هل يمكن للفحولة الشعرية أن تكون دافعاً للإبداع بدلاً من أن تكون عائقاً نسقياً؟

* ما هو الدور الذي لعبته "النقائض" تحديداً في تشكيل صورة "الشاعر السوبرمان" في الوعي العربي اللاحق، وهل كان للجمهور دور في تغذية هذا الجنون عبر التصفيق والتحريض؟

إن هذه التساؤلات تلامس جوهر التكوين النفسي والاجتماعي للشاعر في العصر الأموي، وتكشف عن الجدلية العميقة بين "الإبداع الفردي" و"السلطة الثقافية الجماعية".

أولاً: الفحولة بين "الدافع الإبداعي" و"العائق النسقي"

لا يمكن فصل "الفحولة" عن كونها نسقاً، لكنها في الوقت ذاته تعمل "محركاً إبداعياً". إن الطموح للوصول إلى مرتبة "الفحل" فرض على الشاعر إتقان أدوات اللغة، وتجويد السبك، والتمكن من أغراض الشعر المختلفة، مما رفع من سقف المهارة الفنية. ومع ذلك، يظل هذا الدافع "عائقاً" لأنه يقيد الشاعر بإطار نمطي يمنعه من تجاوز الصور المعهودة أو التعبير عن ذواتٍ خارج إطار "المنظومة القبلية".

"**إنَّ الفحولة الشعرية لا تقتصر على كونها قيمة تقويمية للنص، بل هي نسقٌ يحدد للشاعر مسارات القول، إذ يصبح الإبداع محكوماً بنزعة التميز والتفوق التي لا تعترف إلا بالقدرة على المنافسة في قوالب جاهزة.**"[1]

يعزز هذا الاقتباس فكرة أن الفحولة هي "سياج إبداعي"؛ فهي تدفع الشاعر نحو الإجادة والابتكار داخل النسق، لكنها في الوقت نفسه تحاصر طاقاته الإبداعية وتمنعه من الخروج إلى فضاءات التجريب التي قد تتناقض مع روح العصر القبلية.

ثانيا: النقائض وصناعة "الشاعر السوبرمان" (دور الجمهور)

لقد شاركت النقائض في خلق صورة "الشاعر السوبرمان" عبر تحويل الساحة الشعرية إلى "حلبة صراع". لم يكن جرير والفرزدق مجرد شاعرين، بل تحولا إلى أيقونات يمثلان "عنفوان القبيلة". الجمهور هنا لم يكن سلبياً، بل كان "المحرك الأساسي"؛ فبالتصفيق والتحريض والمراهنة، غذّى الجمهور نزعة "الاستعلاء" لدى الشاعر، مما جعله يعتقد أنه فوق النقد، بل وفوق المجتمع أحياناً.

[1] -(أدونيس، سياسة الشعر، 1985، دار الآداب، بيروت، ص 68).

"لقد عمل الجمهور في العصر الأموي كشريك في صناعة الأسطورة الشعرية؛ إذ أن طقوس النقائض كانت تحاكي صراعات القوة، وكان المتلقي بتشجيعه المحموم يكرس صورة الشاعر بوصفه بطلاً يمتلك سلطة الكلمة التي لا تُغلب."[1]

يضيء هذا التوثيق على دور "التواطؤ الجمعي" في تغذية جنون العظمة لدى الشاعر. فالنقائض لم تكن ترفيهاً فحسب، بل كانت "طقساً اجتماعياً" يرفع الشاعر إلى مرتبة "السوبرمان" الذي لا يخطئ، مما يعكس كيف يمكن للجماهير أن تشكل "وعي البطل" وتجبره على الاستمرار في دائرة "الاستعلاء النسقي".

إنَّ الفحولة الشعرية، حين نضعها في ميزان النقد الثقافي، تظهر لنا كذاتٍ إبداعية مقيدة بالوعي الجمعي؛ فقد كانت هي الدافع الأسمى للارتقاء الفني، وفي الوقت نفسه كانت القفص الذي حبس الشاعر داخل أوهام التميز. أما الجمهور، فقد كان "المرايا" التي يعكس فيها الشاعر صورة سطوته، مما رسخ في الوعي العربي اللاحق صورة الشاعر الذي لا يُقهر، وهي صورة لا تزال تلقي بظلالها على مفهوم "الشاعر الأسطورة" في تراثنا.

يلتقي جرير والفرزدق نسقياً – على الرغم من تناقضهما أسلوبياً – في نقطة إضفاء القداسة الغيبية على السلطة الحاكمة وتشذيب وعي الرعية للاستسلام.

وهنا يمكن تعرية الوظيفة الأيديولوجية والسياسية المخبوءة وراء قصائد المديح والهجاء المتبادل، وكشف تماهي المثقف (الشاعر) مع السلطة المستبدة.

و فك شفرة التماثل النسقي بين الشاعرين، مما يثبت أن الخلاف بينهما هو خلاف في السطح اللغوي فقط، بينما القاع المعرفي واحد.

ثالثاً: خرق النسق أم إعادة إنتاجه (هجاء الولاة)

لا يُعد خروج الشاعر عن مقتضيات الطاعة بهجاء والٍ ما خرقاً بنيوياً للنسق، بل هو أقرب إلى "إعادة تموضع" داخل منظومة القوة. فالنسق الأموي يقوم في جوهره على "الفحولة" و"المركزية القبلية"، وحينما يوجه الشاعر حِداة هجائه ضد والٍ معين، فإنه لا يهاجم مؤسسة الخلافة بوصفها

[1] -(شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، 1993، دار المعارف، القاهرة، ص 342).

كياناً سياسياً متعالياً، بل يهاجم "انحياز" هذا الوالي لصالح قبيلة منافسة، مما يؤكد أن الهجاء هنا ليس تمرداً على السلطة، بل هو تعزيز للتعصب القبلي الذي يشكل عصب هذا الخطاب.

يمارس جرير هنا نوعاً من "النقد التابع"؛ فهو لا يرفع صوته ضد التراتبية التي تجعل من السلطة "أصحاب الصراط" ومن الناس "نعاجاً"، بل يطالب بموقعٍ أقرب لهذه المركزية. إن خطابه يؤكد أن الشاعر جزءٌ من المنظومة، إذ يغلف نقده للوالي بمدحٍ ضمني لمشروعية السلطة الكبرى.

يكشف هذا الاقتباس أن البلاغة في الشعر الأموي كانت "أداة تعمية"؛ إذ يسهم الإبهار اللغوي في تحويل القهر السياسي إلى قدرٍ مقبول، ويجعل من الهجاء السياسي وسيلةً لتزكية طرفٍ على آخر داخل النسق ذاته، دون المساس بصلب التكوين الاستبدادي.

يعترف الفرزدق هنا بشرعية الهيمنة "بلا شك"، ويحول العلاقة مع السلطة إلى علاقة "قنوط" وامتثال. يظهر هذا البيت أن الشاعر، مهما بلغت حدة صراعه مع خصومه، يظل يحرس حدود النسق، محولاً صراعه الخاص إلى وقودٍ يغذي استقرار السلطة المركزية.

يقول د. عبد الله الغذامي: "**إنَّ الأنساق الثقافية لا تنهار بالمعارضة الجزئية، بل تتماسك عبر استيعاب هذه المعارضة؛ فالهجاء السياسي في العصر الأموي غالباً ما كان يغذي النسق القبلي، ويحوله إلى أداة لترسيخ الوجود الفردي للشاعر ضمن منظومة السلطة الكبرى**" [1]

يؤكد الغذامي أنّ هذه "المعارضة الجزئية" تعمل كصمام أمان للنظام؛ فبدلاً من أن يهدم الهجاء النسق، فإنه يُعيد تدويره، إذ يستهلك الشعراء طاقاتهم في التنابز القبلي بينما تظل السلطة "المستفيد الأكبر" من هذا التنافس الذي يمنع أي وحدةٍ حقيقيةٍ خارج إطارها.

خلاصة القول، إنَّ هجاء الولاة في نقائض جرير والفرزدق لم يكن خروجاً على الأيديولوجيا الأموية بقدر ما كان تعبيراً عن "تدافع" داخل حدودها. لقد نجح الشاعران في صياغة هجاءٍ فنيٍّ فائقٍ، لكنه ظل في جوهره أسيرَ النسق القبلي، يعيد إنتاج علاقات القوة التي تدعي نقضها. ومن هنا، يظل الفحص النقدي لهذه النصوص ضرورةً لا غنى عنها، ليس فقط لتذوق جمالياتها، بل لكشف شفرات التبعية التي تسللت عبر الكلمة لتشكل وجداننا الجمعي.

خاتمة البحث

[1] - الغذامي، النقد الثقافي، ص 391

لم تكن هذه الدراسة محاولة لتسجيل إدانة أخلاقية لرموز الشعر الأموي، بقدر ما كانت محاولة لاستنطاق الذاكرة الثقافية العربية التي احتفظت بهذه النصوص بوصفها نماذج كمالية. لقد أظهر لنا النقد الثقافي أن النصوص التراثية ليست بريئة من إيديولوجياتها، وأن ما اعتدنا قراءته كـ "جمال خالص" يحمل في طياته شفرات ثقافية معقدة ساهمت في تشكيل ملامح هويتنا العربية، بأنساقها القوية وضعفاتها البنيوية.

إن إعادة قراءة النقائض اليوم ليست ترفاً معرفياً، بل هي ضرورة لفهم المسكوت عنه في واقعنا السياسي والاجتماعي، ولتحرير الوعي من الأنساق التي لا تزال تُعيد إنتاج نفسها في الخطاب المعاصر. لقد أثبتنا أن الشعر حينما ينجح في السيطرة على المتلقي ببلاغته، قد ينجح في الوقت ذاته في تسريب أنساقه الخفية إليه؛ لذا يظل الوعي النقدي هو المصفاة الوحيدة التي تحمي العقل من الوقوع في فخ التلقي الأعمى لجماليات قد تحمل في طياتها بذور الإقصاء والتبعية.

أهم النتائج:

بعد الدراسة التحليلية لنقائض جرير والفرزدق في ضوء النقد الثقافي، توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1. طبيعة النسق المضمر: أثبتت الدراسة أن الخطاب الأموي في النقائض لم يكن مجرد صراع شخصي، بل كان تظهيراً لأنظمة ثقافية مضمرة تعيد إنتاج العصبية القبلية والتراتبية الاجتماعية الجاهلية تحت غطاء بلاغي أموي.

2. وظيفة البلاغة: كشفت الدراسة أن "الجمالية البلاغية" في قصائد النقائض لم تكن غاية في ذاتها، بل كانت أداة نسقية واعية أو شبه واعية لشرعنة الهيمنة السياسية وتمرير أيديولوجيا السلطة المركزية.

3. التماهي النسقي: برهن البحث على أن جرير والفرزدق، على الرغم من تناقضهما في السطح الأسلوبي، قد تماهيا في العمق النسقي، إذ اشتركا في تكريس قيم التبعية، وفحولة الذات، وإقصاء الآخر، مما يجعلهما طرفين في نسق ثقافي واحد.

4. تضخم الأنا: أكدت الدراسة أن مفهوم "الفحولة" في النقد العربي التراثي قد أدى نسقياً إلى تغذية النرجسية الشعرية، مما أنتج نموذجاً للشاعر المتمركز حول ذاته، وهو ما أثر سلباً في قيم الحوار الديمقراطي في بنية الثقافة العربية.

5. الاستمرار النسقي: توصل البحث إلى أن الأنساق المضمرة التي رصدناها في الشعر الأموي (كالقبلية، والاستبداد، والفردية المتعالية) لا تزال فاعلة في الوجدان الجمعي العربي المعاصر، وتنتظر تفكيكاً نقدياً مستمراً.

المصادر والمراجع

المصادر

1. نقائض جرير والفرزدق (شرح أبي عبيدة معمر بن المثنى). دار صادر، 1998.

المراجع

1. إسبر، علي أحمد سعيد (أدونيس). (1985). *سياسة الشعر*. دار الآداب.
2. الغذامي، عبد الله. (2000). *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (ط. 1). المركز الثقافي العربي.
3. الواد، حسين. (1985). *في مناهج الدراسات الأدبية*. دار محمد علي الحامي.
4. النويهي، محمد. (1978). *الشعر الجاهلي ومنهجية التطور*. دار الفكر.
5. ضيف، شوقي. (1993). *تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي*. دار المعارف.
6. عصفور، جابر. (2002). *الهوية الثقافية ونقد الخطاب* (ط. 1). دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
7. مفتاح، محمد. (1992). *تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص*. المركز الثقافي العربي.

سوسيولوجيا الفَساد وجَماليّات التَّحَوُّل الدّراميّ في مُسَلْسَلِ "المِفتاح" لخالد خليفة

د. صالح أحمد البرهو

دكتوراه في الدّراسات الأدبيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قِسم اللغة العربيّة، جامعة حمص

يتقصّى هذا البحث تَفكيك البناء الدّرامي في مسلسل (المفتاح) للكاتب خالد خليفة، إخراج هشام شربتجي عام 2012، عبر تشريح العلاقة بين الانهيار المؤسساتيّ والتّحولات القيميّة للشخصيات بالاستناد إلى المَنهج الوصفيّ التّحليليّ بمدخليه الاجتماعيّ النّقديّ والأسلوبيّ، حيث سيفكّك البحث ميكانيزميات الصّعود الطّبقي القائم على التّحايل القانونيّ، وممارسة إرهاب الوهم الإدراكيّ داخل البنيّة السّلطويّة للمجتمع السوريّ.

كما سيكشف البحث عن كون العمل التّلفزيونيّ يُنظِّر للفساد عبر حتميةٍ ميكانيكيّةٍ صاعدةٍ مِن الهامش؛ لتخترق المركز، وهو ما أوقع العمل والكاتب في مهادنةٍ سياسيّةٍ، تلوذ بالسواحل الآمنة عبر تسليط الضّوء على فساد القاع وتحييد المركز وتغييبه.

كما سيظهر البحث تأزمًا أسلوبيًّا ناتجًا عن شَعريّةِ الحوار الدّراميّ، ممّا سيضفي عدم مصداقيّة واقعيّة على أداء بعض الشّخصيات.

الكلمات المفتاحية: الفساد، الدّراما، التّحولات، الوهم، الصّراع، تفكك العلاقات.

Sociology of corruption and the aesthetics of dramatic transformation in series "Al-Muftah" by Khaled Khalifa

Saleh Ahmed Al-Barho

PhD, Faculty of Arts and Humanities, Department of Arabic Language, University of Homs

This research investigates the deconstruction of the dramatic structure in the series (The Key) by Khaled Khalifa, directed by Hisham Sharbatji in 2012, by dissecting the relationship between institutional collapse and the characters' value transformations based on the descriptive analytical approach with its critical and stylistic social approaches. The research will deconstruct the mechanisms of class rise based on legal fraud and the practice of terrorizing the cognitive illusion within the authoritarian structure of Syrian society.

The research will also reveal that television work theorizes corruption through a mechanical inevitability rising from the margins to penetrate the center, which has led the work and the writer into a political truce, seeking refuge on safe coasts by shedding light on the corruption of the bottom and neutralizing and obscuring the center.

The research will also reveal a stylistic crisis resulting from the poetics of dramatic dialogue, which will add a lack of realistic credibility to the characters' performances.

Keywords: Corruption, drama, transformations, illusion, conflict, breakdown of relationships.

- المُقدِّمة:

تدور أحداث المسلسل التّلفزيونيّ حَول شخصية (مسعود) وزميله (فراس) اللذين يتركان دراسة القانون بكليّة الحقوق لسوء أحوالهما الماديّة، ويسعيان لتكوين ثروةٍ كبيرةٍ بوساطة التّلاعب بالقوانيين، عبر الاستفادة من ثغراتها.

يجسد الفنان باسم ياخور شخصية (مسعود) حيث يكون طالبًا في كليّة الحقوق يترك الدّراسة بسبب وضعه المعيشي المتردّي ووفاة أبيه؛ فيعمل في مكتبِ تعقيب معاملات، وينطلق مِنه لبناء إمبراطوريّة تعتمد على الكذب، والتّلاعب بالقوانين، والاحتيال بطرقٍ لا تُوقعه تحتَ طائلة المُساءلة القانونيّة المباشرة، حيث يَبني (مسعود) مَجده وثروته بشراكته مع (فراس) الذي يُجسد دوره الفنّان (أحمد الأحمد) وهو محامٍ فقير لم يجد عملًا مُناسبًا بعد انتهاء خدمته العسكريّة الإلزاميّة، فأقنعه (مسعود) بعدم جدوى العمل في المحاماة. مِن هذه النّقطة ينطلقان في مساراتٍ دراميّة خاصة، تتعلق بفسادهما وتحولهما الفكريّ والثّقافيّ والاجتماعيّ، وتذبذبهما بينَ الماضي والحاضر.

تتأسس الإشكالية البحثيّة في تقصّي المسار الانحداريّ للشخصيات، حيث لا يقف الفسادُ عند حدود التّحايل على القوانين، بل يتجاوزه لِيتغلغل في البنية القيميّة للفاعل الاجتماعيّ، وبهذا المعنى، يتحوّل الفساد من أداةٍ وظيفيّةٍ إلى غايةٍ وجوديّةٍ متأصلةٍ، تُفضي إلى التّفكّك الأخلاقيّ، وتَشَيُّؤ المشاعر والعلاقات الإنسانيّة.

- عَيّنةُ البحث:

اعتمد البحثُ على جمعِ المادة العلميّة مِن المصدر الأساسي (مشاهدة حلقات مسلسل "المفتاح" وتحليل حواراتها وشخصياتها، مع الإشارة إلى أرقام الحلقات في الهامش)، بالإضافة إلى الرّجوع إلى المصادر النّقديّة والمراجع الفكريّة مِن مقالاتٍ صحفيّةٍ، ودراساتٍ فلسفةٍ ونقديّةٍ؛ لِدعم الرّؤية التّحليليّة وتوسيع أفق التّأويل النّقدي.

- فرضياتُ البحث:

ينطلقُ البحث مِن مجموعةٍ مِن الفرضيات التي سيسعى البحث إلى اختبارها عبر تحليل مسلسل (المفتاح) لخالد خليفة نقديًا ومِن أهمِّها:

هل الفساد في المفتاح عبارةٌ عن نشاطاتٍ فرديّةٍ أم أنّه مَنظومةٌ اجتماعيّةٌ متكاملةٌ وليس مجردَ أخطاء فرديّة أو ممارسات غير أخلاقيّة عابرة؟

ما دلالات السّقوط التّراجيدي عند الشّخصيات، وتمسكها بالنزاهة، وسعيها نحو الفساد، ممّا سيعكس تعقيد الصّراع الأخلاقي بدلًا مِن استبدال القيم بشكلٍ كلّيٍ ومفاجئ. وكيف وُظِّفَ الوهمُ

لكشف هشاشة المؤسسات وتحوّلها إلى أداةٍ دراميّةٍ ونقديّة في ظلّ تعطيل القانون. وبيان عجز المثقف وتواطؤه الصّامت وتحوّله مِن فاعلٍ اجتماعيٍّ إلى مَوقعِ المُتفرِج الذي يكتفي بالنصح والأسف. مع بيان شعريّة النّص وجدليّة المصداقيّة الاجتماعيّة، وربطها بالواقع الذي تسعى الدّراما إلى خلقه.

- مَنهجيّةُ البحث:

سوف يعتمد البحث على المنهج الوصفي التّحليلي القائم على التّفكيك النّقدي للنص الدّرامي، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المداخل المَنهجيّة المُتكامِلة التي تتناسب مع طبيعة المادة المدروسة (نص تلفزيونيّ دراميّ): مثل الاستعانة بالمدخل الاجتماعيّ النّقدي لتفكيك مسار التّحول في بنية الشّخصيات من الفساد المؤسساتيّ إلى الانحلال الأخلاقيّ والقيميّ الشّامل، وكذلك المدخل الأسلوبيّ؛ لتحليل الحوار والخطاب الدّراميّ وتتبع شعريّة النّص ومدى اتساق هذه الشّعريّة مع الخلفيات الاجتماعيّة والثقافيّة المفترضة للشخصيات.

كما سنستعين بالمنهج البنيوي مِن أجل تحليل البناء الدّرامي والحبكة الرّئيسة، وتفكيك مراحل تحوّل الشّخصيات وتتبع المحطات المفصليّة في حياتها، ودراسة طبيعة الصّراع الدّارمي، وتفكيك دلالات سياسة الوهم، وتحليل الشّعور بالفراغ الوجودي.

أولاً: البناء الدّراميّ: مِن سوسيولوجيا الفَساد إلى مَلحمةِ الصّعود الطّبقي:

يُصنَّف مسلسل (المفتاح) ضمن خانة الدّراما الاجتماعيّة التي تتعمّق في سوسيولوجيا الفساد، مُقدمًا إياه كظاهرة اجتماعيّة تمتد من الأحياء الفقيرة إلى مراكز السّلطة في دمشق. إذ تقوم الحبكة الرّئيسة على انتقال الشّخصيتين الرّئيستين (مسعود) و(فراس) مِن موقعهما بوصفهما طالبين في كليّة الحقوق، إلى عالم تعقيب المعاملات، ثمّ بناء إمبراطوريّة ماليّة قائمة على استغلال الثّغرات القانونيّة والتّلاعب بالقوانين، حيث نرى مِن بداية العمل انتقال الشّخصيتين على الطّرف النّقيض والتخلّي عن الأحلام، فمن كان يدرس القانون تحوّل إلى شخصٍ يَلتفُّ على القانون. ويمكن تتبع مراحل بناء الشّخصيّة دراميًّا مِن خلال:

1-آليات تحوّل الشّخصيّة: مِن الفعل إلى الرّدّة الأخلاقيّة

يركّز هذا المحور على تفكيك المعمار الدّراميّ للشخصيّة، عبر دراسة:

أ- **الدّوافع الأوليّة للشخصيات:** كان الدّافع الأول لدى (مسعود) لترك الجامعة والعمل في تعقيب المعاملات الفقر والحاجة، فقد توفي أبوه بسبب الفقر وعدم القدرة على تقديم الرّعاية الصّحيّة المناسبة له، وذلك الواقع الاجتماعي المترديّ جعله ناقمًا على المجتمع يشعر بالظلم، ويطمح إلى الرّغبة في كسب المال والسّلطة، من هذه البداية بدأتْ ملامحُ شخصيته بالوضوح، فهو ذكيٌّ عارفٌ بالقانون وثغراته، لكنّه عندما بدأ تَسلُّق سُلّم الغنى لم يكتفِ بسدّ حاجته فقط، بل أصبح حبُّ المال مسيطرًا عليه، وبعد أن اكتفى مِن المال بدأ بالنّظر إلى السّلطة؛ لأنّ المال -مِن وجهة نظره- يحتاج إلى سلطةٍ تحميه، وهنا تظهر حقيقة الواقع الاجتماعيّ الفاسد بعدم وجود قانون يحمي أصحاب المال في ظلّ السّلطات الأمنيّة.

ب- **الصّراع الدّاخلي:** استطاع المسلسل كشف طبيعة الصّراع النّفسي لدى الشّخصيات بينَ ضميرها ومصالحها الجديدة؟ فـ(فراس) كان رافضًا للعمل المشبوه، يَخافُ مِن المجتمع والسّلطة والسّجن، لكنّه مع الأيام تخلّى عن خوفه مقابل لذّة المال، حتّى إنّه تخلّى عن محبوبته واستبدلها بفتاةٍ سطحيّةٍ لكنّها مِن أسرةٍ غنيةٍ وأبوها سياسيٌّ قديمٌ ورجلُ أعمالٍ ناجح في البرازيل، وبهذا نرى أنّ (فراس) بدأ رحلة التّغيير الجذري رويدًا رويدًا، فمع كلّ مكسبٍ ماديٍّ جديدٍ، كان يتخلّى عن جزءٍ مِن مبادئه وخوفه القديم. لقد خرج من حارته الشّعبية وبدأ بعلاقاتٍ نسائيّةٍ عابرةٍ تُشبعُ غروره، ثمّ تعلّق بالمال وأصبح نائبًا في البرلمان؛ لنرى أن التّحول كان بطيئًا لكنّه في تحركٍ مستمرٍ نحو السّقوط الأخلاقي، ونجد معظم الشّخصيّات النّسائيّة مثل: (ليلى) و(ميساء) و(لينا) وغيرهن تخلّينَ عن مبادئهنَ مِن أجل الحصول على المال، وبهذا نرى أنّ الفساد استطاع التّغلغل تدريجيًا في البنى الاجتماعيّة، فهل كان الفساد خيارًا فرديًّا أم أنّه نتاجُ نظامٍ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ وفّرَ ظروفَ الفساد، وشجّع عليها في ظلِّ غياب الرّادع الأخلاقيّ والقانونيّ.

يبدو أنّ الأحداث الدّراميّة والأوضاع الاجتماعيّة المُترديّة سهّلت ميكانيزمات الفساد حيث قدّم المسلسل الفساد كعمليّة تعلّم وتدرّج، بدءًا من "المفتاح" الصغير (تيسير معاملة) على رصيف مالية دمشق، وصولاً إلى الإمبراطوريّة الماليّة الفاسدة، حيث عكست رحلة (مسعود) و(فراس) تحوّل المجتمع ككل. لِيظهر المسلسل بوصفه وثيقةً اجتماعيّةً تروي صعودَ نخبةٍ جديدةٍ قائمةٍ على المحسوبيّة واستغلال الثّغرات القانونيّة في ظل غياب الرّادع الأخلاقيّ، وهذا الفساد في القصة

المركزيّة تقاطع مع فساد الحكايات الفرعيّة (كالحبّ والزّواج) لتجسيد فكرة أنّ الفسادَ لا يقتصر على المال والسّلطة، بل يمتد إلى فساد العلاقات الإنسانيّة والقيم.

وبهذا انتقل الفساد من دافعٍ اجتماعيٍّ مشروعٍ كالفقر، وتحوّل إلى فسادٍ مستشرٍ بسبب الجشع واستغلال القانون، وهذه الآلية التي يحلل بها المسلسل ظاهرة الفساد كمنظومةٍ متكاملةٍ، تجعل التّحول في الشّخصيات مسوغًا حيث تحوّل الفقر مِن مبررٍ اجتماعيّ إلى أداةٍ دراميّةٍ لِكشف الرّدة الأخلاقيّة، وهذا ما نراه جليًّا في تحول شخصيّة (مسعود) من القاع الاجتماعيّ المهمش إلى هرم السّلطة الفاسدة.

إنّ لحظة موت والد (مسعود) جعلته يترك جامعته، كما إنّ لحظة مرض (أبو زهير) ووقوفه في طوابير غسيل الكِلى في المشافي الحكوميّة جعلت (فراس) يتخلّى عن حلم المحاماة بسبب واقعه الاقتصاديّ المرير؛ لِتكون تلك النّقطة الدّراميّة الحرجة بداية السّقوط الأخلاقي والصّعود المالي، حيث أصبح الفقرُ مفتاحَ التّخلي عن القيم والدافع للبحث عن مفتاحٍ للحلّ والخلاص مِن الواقع، لكنّ هذا المفتاح السّحري استساغته الشّخصيات وبدأت تنتقل من ضيق الفقر إلى رحابة الثّراء ثمَّ السّعي وراء السّلطة حيث استساغت الفساد بكلّ أصنافه، ليصبح الفساد غايةً في حدِّ ذاته، وليس وسيلةً للخروج مِن الفقر.

هنا تظهر جمالية اختيار عنوان "المفتاح" كاستعارةٍ مركزيّةٍ ورمزيةٍ. فالمفتاح في سياق العمل، ليس أداةً لفتح الأبواب بقدر ما هو أداةٌ لاختراق الأنظمة، حيث يتحوّل مفتاحُ كلّ معاملةٍ أو مشكلةٍ مستعصيةٍ في دوائر الدّولة إلى وسيلةٍ لتحقيق الثّراء السّريع، وأداة لكشف هشاشة القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة. وبهذا المعنى يتحوّل المفتاح مِن أداةٍ لفتح الأبواب إلى أداةٍ لفتح أبواب الثّراء بطرقٍ غير شرعيّة، وقد بدأ الفساد مِن الأسفل، أيّ مِن معقب معاملات بسيط يعمل على قارعة الطّريق حتّى لمس مراتبَ الفساد العليا مِن وزراء ومسؤولين أمنيين، ممّا يُشكّل صورةً دائريّةً متكاملةً للظاهرة.

صحيح أنّ الفقرَ والواقعَ الاجتماعي القاسي شكلا الدّافع الرّئيس عند (مسعود) للبحث عن المفتاح الذي يخرجه مِن وضعه. لكن سرعان ما تحوّل هذا الدّافع إلى رغبةٍ في السّلطة والثّراء كغايات في حدِّ ذاتها. إذ يُظهِر العمل كيف أنّ الطّموحَ المشروع يمكن أن يتحوّل في غياب الضّوابط الأخلاقيّة إلى شهوة للفساد لا تُشبَع. وهذا التحوّل جوهر الصّراع الدّرامي في المسلسل.

لكن، ما يقدّمه خالد خليفة بوصف الفقر الدّافع الرّئيس للفساد لا يتعدّى قشور القضية الكبرى (الفساد البنيوي)، فالفسادُ في عمقه ليس أزمةَ قانونٍ أو ضائقةَ عيشٍ، بل هو أزمةٌ أخلاقيةٌ مرآتية، حيث يعيد المجتمعُ المَحرومُ إنتاج ممارسات السّلطة التي تقهره، فيتحوّل الفساد من أداةٍ للبقاء إلى عقليةٍ اجتماعيّة، تشرعن الانهيار القيميّ، وتتخذه هويّة، وتلصق كلّ فشلٍ بالواقع المعيش المَنهك، وفي هذه المقاربة النقديّة قصور عن البحث في أسباب الفساد التي تبدأ من هرم السّلطة لا مِن قاع المجتمع.

جـ – ثنائيّة الحبّ والمال

ولا يخلو العمل من ثنائيّة الحبّ والمال حيث تقاطع عدد من الشّخصيات في هذه الثّنائيّة فتظهر الفنانة (ديمة قندلفت) في شخصية (لينا) تترك حبيبها (فراس) وتتزوج مِن رجلٍ آخر بهدف تطوير حياتها فتسافر معه إلى الولايات المتحدة، لكن بعد فترةٍ قصيرةٍ ترى أنّ العيشَ ليس كما يجب أو يُؤمَّل، فتحصل على الطّلاق وتعود إلى البلد، لتبدأ مرحلةً جديدةً في البحث عن حبيبها الأول الذي تركته في السّابق، ويكون هو آخر أملٍ لها لأنّه أصبح ثريًّا، لكنّها تفشل في ذلك ويبقى بعيدًا عن متناول يدها.

ونرى (ليلى) زوجة (مسعود) التي تزوجته عن حبٍّ لكنّها بدأت بخيانته بسبب فقره رغبةً مِنها في كسب بعض المال، ولأنها ملّتْ من حياة الفقر، لذلك طلبت الطّلاق، وبعدما أصبح (مسعود) ثريًّا حاولتِ الرّجوع إليه، لكنّه رفض ذلك بشكلٍ علنيٍّ علمًا أنّها قامت بعلاقة لاشرعيّة معه بعد طلاقهما. ونرى الرّجل المُتنفِذ الأستاذ (رشيد) يُجبر مسعود على طلاق (مايا)، وهنا نلحظ ارتباط الفساد المالي بالفساد الأخلاقي، حيث نرى تفكك العلاقات الاجتماعيّة والشّرعيّة بين الرّجل والمرأة وكثرة العلاقات غير الشّرعيّة، وتبدو المعضلة في تقبل تلك الأوساط لطبيعة تلك العلاقات، كما نرى شربَ الخمور في المنازل والبارات وذلك في معظم مشاهد المسلسل، وكأنّ الكاتب يريد القول بإنّ الفساد المالي والمؤسساتي لابدّ وأن يقترن بالفساد الأخلاقيّ، فمن يَرضى ببيع ضميره وارتكاب جرائم عبر التّحايل على القانون بوساطة الابتزاز والاختلاس لا بدّ وأن يقبل بالفساد الأخلاقي والاجتماعيّ، مثل: تفكك

العلاقات الإنسانيّة وكثرة العلاقات المشبوهة كعلاقة ليلى ومراد، وميساء وعشيقها[1]، وبذلك نرى أنّ الفساد طال الحياة بأبعادها جميعًا.

إنّ هذا التّناغم بين الخط الرّئيس للفساد والخطوط الفرعيّة التي تتناول العلاقات الإنسانيّة، كالحبّ والزّواج والصّراع الطّبقي: مثل علاقات (مسعود) النّسائيّة المتعددة، بطليقته (ليلى) إلى (مايا)، إلى الموظفة الصغيرة (سمر) ليست حشوًا دراميًّا، بل هي مرآةٌ لفساد العلاقات الإنسانيّة وانعكاس للفلسفة الماديّة التي يعتنقها البطل، حيث يتحوّل كلُّ شيء، حتّى المشاعر، إلى سلعةٍ قابلةٍ للتقييم والاستغلال والمقايضة.

ثانيًا: المضمون الفكري: نقدٌ بنيويٌ أم تكريسٌ للواقع؟

إنّ أبرز ما ميّز مسلسل "المفتاح" هو انتشار الفساد الذي تمحور حول فكرة أنّ القانون في غياب الأخلاق والرّقابة، يصبح أداةً للظلم بدلًا مِن كونه أداة للعدالة. وقد تجلّت هذه الفكرة بقوة في حوارات المسلسل التي تناقش التّناقض بين عدالة النّص القانوني وفساد تطبيقه، كما في المشهد الذي يطرح فيه معقب المعاملات سؤالًا جوهريًّا حول أفضليّة القانون الضّريبي السّوري مقابل حجم الظّلم الضّريبي في الواقع، ليجيبه أحد أستاذ القانون في الجامعة: "**بأنّنا نمتلك أفضل قانون ضريبي في العالم كلّه، وبنفس الوقت لدينا أكبر ظلم ضريبي والسّبب هو: الفساد والفوضى والتّهريب وغياب الفاتورة النّظاميّة، فوجود شخصٍ واحدٍ فوق القانون يجعل القانون يموت، ويَحول دون تطبيقه**"[2]، هذا الطّرح الواقعي الذي يلامس هموم المواطن اليوميّة من خلال موضوعات مثل: التّهرّب الضّريبي والتّلاعب بالتّقديرات منحَ المسلسل مصداقيةً وقدرةً على التّفاعل مع الجمهور.

ولكنّ، في قراءةٍ أعمق، يظل سؤال الإشكالية الفكريّة للمسلسل قائمًا: فهل كان "المفتاح" عملًا ناقدًا للفساد بمعناه البنيوي، أم أنه اكتفى برصد أعراضه دون الخوض في جذوره السياسيّة؟ يرى بعض النقاد[3] أنّ العمل، رغم جرأته، لم يحاكِ واقع البلد في زمن عرضه (2012)، بل قدّم صورًا مِن

---

[1] – **خليفة**، خالد، **مسلسل المفتاح**، قناة حكايات دراما، حلقة 20 https://youtu.be/9wuWbggVYpk?list=PLDGKB81z3ZjKWzg86lctkWGE9VzkzQ4HU&t

[2] – ينظر، مسلسل **المفتاح**، الحلقة 5

[3] – **هيب**، محي: **الأمن السوري في الدراما: من التحايل على الرقابة إلى التشريح**، /ttps://www.aljazeera.net/blogs/2026/3/5

شريطٍ قديمٍ يعرفه السّوريون جيدًا عن مرحلة ما قبل الثّورة، مُستفيدًا من أجواء الإصلاح الشّكليّة التي شهدتها سورية في بداية الثّورة مثل السّماح ببعض النّقد الشّكلي، لكنّها بقية حريّة صوريّة ولم تلامس أسباب الخراب والفساد التي انتشرت في بنية المجتمع السّوري، بحيث ظلّت الكتابة بعيدةً عن انتقاد هرم السّلطة، وبهذا يمكن اعتبار "المفتاح" وثيقةً اجتماعيةً لفهم جزءٍ بسيطٍ مِن ميكانيزمات الفساد في سورية في قبل عام 2011.

ثالثًا– الفسادُ مِن الأسفل بوصفه قراءةً للبنيّة الاجتماعيّة:

مِن النّقاط التي عالجها مسلسل "المفتاح"، أنّه لم يُصوّر الفساد مِن الأعلى، بل انطلق من الأسفل، مِن بسطات تعقيب المعاملات، ليصل إلى مراتب الفساد العليا، وهذا المدخل الإشكالي يسمح بتحليل الفساد كعمليّة صعودٍ طبقيٍ وسوسيولوجيٍ، وكأنّ النّص يريد القول كلّما أصبحَ الإنسانُ فاسدًا ارتفعتْ منزلته بينَ طبقات المجتمع الفاسد، حيث فكك النّص آليات التّسلق الاجتماعيّ القائمة على المحسوبيّة واستغلال الثّغرات، إذ نرى (مسعود) يستعين بسلطة الأستاذ (رشيد) ثمّ علاقات (مايا)، ثمّ علاقات شركائه في مجلس النّواب، وهذه الرّؤية الشمولية تُقدّم الفساد ليس بوصفه مجموعة من الممارسات غير الأخلاقية الفرديّة، بل بوصفها بنيةً اجتماعيّة لها قواعدها الخاصة، إذ يعاد إنتاجها عبر العلاقات الشّخصيّة والمصالح المشتركة، ممّا يجعل الخروج مِنها شبه مستحيلٍ، في ظلّ نظامٍ اجتماعيٍّ يكرس الفقرَ مِن جهة ويغضُّ الطرف عن الفاسدين من جهة أخرى.

إنّ احتفاظ (مسعود) بعلاقاته مع (أبو زهير) وأستاذه الدكتور الحقوقي النّزيه، يمكن قراءته بطرقٍ متعددةٍ. فقد يُفسَر على أنّه تمسك ببقايا ضميرٍ أخلاقيٍّ، أو حاجة نفسية للشعور بأنّه لم يفقد كلّ شيءٍ من إنسانيته، أو حتى كآلية لا شعوريّة لتبرير فساده لنفسه، حتّى يظلّ قريبًا من رموز النّزاهة ممّا يخفف عنه وطأة ما اقترفه. وهذه العلاقات تثبت أن الشّخصيّة لم تتحوّل كليًّا، بل حافظت على روابطها الإنسانيّة، ممّا يجعل سقوطها الأخلاقي أكثر مأساويّة وإنسانيّة معًا. ويمكن النّظر إلى هذه السّمات المتضادة ليس كتناقضٍ منطقيٍّ، بل كتعايش بين عدة أبعاد للشخصيّة الواحدة، وهو ما يجعلها معقدةً وإشكاليةً، ففي البدايات كان الفقر والواقع الاجتماعي القاسي قد شكلا الدّافع الأولي لـ(مسعود) للبحث عن "المفتاح" الذي يخرجه من وضعه. لكن سرعان ما تحول هذا الدّافع إلى رغبةٍ في السّلطة والثّراء كغايات في حدّ ذاتها. حيث يظهر العمل كيف أنّ الطموحَ المشروعَ يمكن أن

يتحوّل، في غياب الضّـوابط الأخلاقيّة، إلى شـهوة للفسـاد لا تُشـبَع. وهذا التّحول هو جوهر الصّـراع الدّرامي في المسلسل.

لكن، هذه الرّؤية النّقدية بجعل الهامشي منبعًا للفساد مغالطةٌ حادّةٌ، فحين يفترض الكاتب أنّ الضّـــغوط المعيشـــيّة والظّروف الطّارئة كفيلةٌ بدفع الفئات الفقيرة وضـــعفاء الحال إلى إزاحة قيمهم ومبادئهم جانبًا والولوج في سوق الفسـاد، فهو بهذا المعنى، يُماهي بين القاع الأخلاقيّ والقاع الطّبقي، وهو افتراضٌ يجافي شواهد السّوسيولوجيا السّورية.

إنّ القاع الفعلي للفساد في السّلسلة السّوريّة لا يوجد في أسفل الهرم الاجتماعي بل في قمته؛ أيّ لدى النّخب السّـلطويّة وشـبكات النّفوذ التي اتخذت الفسـاد خيارًا بنيويًّا وثقافةً مُمارسـةً، ممّا يجعل محاولة الكاتب تعميم الفسـاد كعدوى صـاعدة مِن الفقراء شـططًا في التّوصـيف وتغطيةً غير مباشـرة على الفساد الحقيقي المزروع في رأس النّخبة وسلوكها، وإهانةً غير مبررةٍ، دأبَ عليها نفرٌ من المثقفين السّوريين.

أمّا فيما يتعلق بعجز المثقف (أبو زهير والدكتور الحقوقي) عن منعِ الفســـاد، فالدراما قدّمت قراءةً قاتمةً لدور المثقف في هذا السّياق، ولكنّها تثير أسئلةً نقديّةً مهمةً: مثل الفاعلية المحدودة للنزاهة الفرديّة مقابل انتشـــار الفســـاد: إذ يمثل (أبو زهير) و(الدكتور الحقوقي) نموذجًا للمثقف النّزيه الذي يمتلك رؤيةً أخلاقيّةً واضـــحةً، ومع ذلك، يظلّ تأثيرهما محدودًا أمام انجراف المجتمع في مُســـتنقع الفساد، خاصة عندما يكون منخرطًا في علاقةٍ عاطفيّةٍ وفكريّةٍ مع فاسدٍ مثل (مسعود). فيُظهِر هذا أنّ النّزاهة الفرديّة، رغم قيمتها الأخلاقيّة العالية، قد لا تكون كافيةً لمجابهة منظومةٍ فاســـدةٍ تســـتقطب المبدعين والطّموحين.

وذلك بوســاطة التّواطؤ الصّــامت الذي يجمع (مســعود) بهذه الشّــخصــيات النّزيهة ومدى عجزها. فبدلًا من المواجهة، يظهر المثقف في موقع المُتفرِج أو المُعترِف، الذي يعرف الشّـــرَ ولا يريد أن يوقفه، بل يكتفي بإبداء الأسف أو تقديم النّصائح والتّحسر على ضياع الموهبة في خدمة الفساد، وهذه العلاقة تجعل (مسـعود) أقرب إلى عالم النّزاهة ممّا يمنح فسـاده شـرعيّةً غيرَ مباشـرةٍ، أو على الأقل يجعله يبدو أقلَّ إثمًا، حيث نرى الجمهور يتعاطف معه على الرّغم من فساده المالي والأخلاقي.

فصـــورة المُثقف مِن هذه الزّاوية تتبدّى مهزوزةً ومُســـتلَبةً؛ إذ يُقدَّم بوصـــفه كائنًا عاجزًا عن ممارســة دوره الرّيادي، متأرجحًا بين الشّـفقة على الفاسـدين واللوذ بالصّـمت والنّصـح الشّـفاهي دون

الامتداد إلى الفعل التّغييري. بيدَ أنّ هذه الصّـورة – حتى وإن كانت تجسـيدًا واقعيًّا للمثقف المحايد– تُفصح عن خللٍ أيديولوجيّ في رؤية المسلسل ذاته، فالكاتب يتسامح مع عجز المثقف وتواريه، بينما يضع البسطاء والمهمشين في مرمى الاتهام والانهيار القيمي.

رابعًا: الأبعاد الدّراميّة للشخصيات بين النّزعة الإنسانيّة والسّقوط الأخلاقي.

نستطيع دراسة المسلسل بوصفه وثيقةً اجتماعيّةً تروي سيرة الصّعود الطّبقي لشخصياته، وتحليل الآليات الاجتماعيّة (كالزواج، والمحسوبية، والاستغلال القانوني) التي استخدمها (مسعود) و(فراس) لانتقالهما من الهامش الاجتماعيّ إلى مركز السّلطة الاقتصاديّة. وهذا الفحص لسوسيولوجيا الفساد ينبع من كشف طبيعة الشّخصيات والرّبط بين تحولاتها الشخصيّة والفساد البنيوي السّائد الذي يعدُّ جزءًا من طريقة عمل الدّولة أو المؤسسة وليس مجرد أخطاء فرديّة[1]، حيث تناول المسلسل تأثيرات الفساد التي نخرتِ المجتمع السّوري بطبقاته كافةً[2]، وهي سمةٌ متكررةٌ في أعمال خالد خليفة التي تجمع بين البعد النّفسي للشخصيات والسّياق الاجتماعيّ والسّياسي الأوسع.

ويكمن النّقد الفعلي للمسلسل في تصويره لعمليّة التّحول الأخلاقي كرحلةٍ معقدةٍ لا تقوم على الاستبدال الكليّ للقيم، بل على التّبرير التّدريجي والمستمر. فمسعود ليس شريرًا خالصًا، هو إنسانٌ طموحٌ تمكّن الفسادُ مِن استغلال نقاط قوته (ذكاؤه، علاقاته، طموحه)، وقرّبه مِن النّماذج الأخلاقية كـ(أبو زهير) و(الدكتور الحقوقي) لم يمنعه مِن السّقوط، بل يظهر بشكلٍ مأساويٍ لأنّ رؤية الشّر عن قربٍ لم تكفِ لردع الإغراء، وقد تكون سببًا في تعقيد الصّراع الأخلاقي بدلًا من حسمه. وهكذا، يتحول (المفتاح) من أداة لفتح أبواب الرّزق إلى أداة لكشف هشاشة القيم وعجز المثقف في مواجهة الفساد المستشري.

لقد بُني المسلسل على نقطة التّأزم الدّرامي حيث واجهت (مسعود) مراحل مفصليةً متعددةً في حياته، استطاع التّغلب عليها مثل خصومته مع (أبو منير) والأستاذ (رشيد) والأستاذ (هيسم) وغيرهم كثير، وتلك الحبكة الدّراميّة زادت جماليات النّص التّلفزيوني، حيث تحوّل التّغلب على

[1] – ينظر، **المرزوقي،** أبو يعرب، **سلسلة تشخيص الفساد وعلاجه،** دار الأسماء والبيان، تونس، 2017، د.ط، ص 4

[2] – **بشارة،** نضال: **خالد خليفة.. اهتم بأسئلة "الإنسان" وعَشِقَ "الحياة" ثم رحل عن مائدتها،** أكتوبر 2023، https://24.ae/article/782716/

المحطات المفصليّة التي واجهها من كونها مجرد إثارة دراميّة، إلى جزءٍ مِن آليات تشكيل الصّعود الدّرامي. ويمكن قراءة ذلك مِن جوانبَ متعددةٍ:

أ- **مِن الإخفاق إلى المنعة:** إنّ قراءة المسلسل بشكلٍ تتابعي تجعل تلك العقبات العابرة آليات اختبار للشخصية لتكشف مدى صلابتها وحبّها للمال، حيث يمكن تفسير نجاح (مسعود) في تجاوز تلك الصّعوبات كدليل على تحوله النّوعي: ففي كلّ مواجهة، يخرج بقدرةٍ أكبر على المناورة والدّهاء، ومعرفةٍ أعمق بثغرات النّظام، وأكثر جرأة في استغلال علاقاته مع تقرّبه مِن مراكز القرار، وهذا البناء الدّرامي يخدم تحوّل الشّخصيّة من مُستجدٍ في الفساد إلى متمكنٍ في الفساد.

ب – الخصومةُ فعلُ تعلّم وليس صدامًا أخلاقيًّا: النّقطة الجوهريّة في هذه الحبكة الدّراميّة أنّها لا تقدّم الخصومة كمواجهة بينَ الخير والشر، الحقّ والباطل، بل كصراعٍ بينَ كفاءات مختلفةٍ في استغلال مفتاح الفساد، فالشّخصيات الأخرى التي يعجز عن هزيمتها (كأبي منير) في بداية المسلسل تُمثل غالبًا نماذج أقدم أو أكثر دهاء في النّظام الفاسد، ونجاحه في تجاوزها يعني تفوقه في لعبة الفساد، وليس تفوقه الأخلاقي، وإذا لم يستطع التّغلب عليها كان يهادنها وينحني أمام رياح سطوتها، فقد نزل عند أمر الأستاذ (رشيد) وطلّق (مايا) على الرّغم مِن حبّه الشّديد لها، لِيظهر (مسعود) أكثر براغماتية في استغلال فرص الفساد وجني ثمارها بحسب كلّ مرحلةٍ منِ مراحل فساده.

جـ – التّغلب على العقبات بواسطة الوهم:

من جماليات مسلسل المفتاح أنّ (مسعود) تمكّن مِن تحويل صراعات الفساد إلى سيرةٍ بطوليّةٍ مضادة، فكلّ عقبةٍ يتغلب عليها تزيد من حجمه الأسطوري في عيون من حوّله –حتّى المُتلقي– ممّا يخلق تناقضًا جماليًّا، فنعجب بحنكته بينما ندرك أنّ حنكته هي وجهٌ آخر لانهياره الأخلاقي مِن جهة ولشيوع سلطة الخوف والوهم بين الفاسدين من جهة أخرى، فالبلاد كما يصفها (مسعود) "**تعيش بالوهم، والوهم مفتاح لكلّ شيء، بالوهم تكبر في عيون الآخرين، وبالوهم اقتربَ من مراكز السّلطة وبالوهم أزاحَ خصومه**[1]، فعندما علم بقرار إقالة مدير مالية دمشق تهجّم عليه في مكتبه وهدده بأنّه سيقيله مِن منصبه، وبعدما جاء قرار نقل المدير مِن رئاسة الجمهورية، بدأ الجميع يخافونه خاصةً أنّه كان يتردد على جاره المساعد في أمن الدّولة؛ ليوهم مَن يقوم بمراقبته بأنّه على

[1] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 24

علاقة مع فروع الأمن، مِن هذه النّقطة استطاع إرهاب خصومه خاصة وأنّهم فاسدون، يخافون مِن المُساءلة القانونيّة، وعندما أراد فضّ الشّراكة مع الأستاذ (هيسم) صاحب النّفوذ الكبير أوهمه بأنّ لديه مجلس إدارة، ورئيس المجلس شخصٌ مسؤولٌ في الدّولة، فقام بمساعدة صديقه الموظف البسيط بتحريك ملفات الماليّة الخاصة بـــ(هيسم) ممّا جعله يخاف ولا يعرف مَن يقف وراء مسعود؛ فدفع له أمواله مع نسبة ربح، بهذا نرى المسلسل استطاع كشف البنية الاجتماعيّة والقانونيّة المتهلهلة التي أضحت أرضًا خصبة لنمو الفساد، وذلك بتوظيف هواجس الخوف بين المسؤولين والتّجار لأنّهم متورطون بقضايا فساد.

حيث أثبت مسعود أنّ الهياكل السّلطويّة والماليّة لا تحكمها القوة الفعليّة بقدر ما تحكمها الهيبة الرّمزيّة، فلقد نجح في تفكيك الخصوم لا عبر كشف حقائقهم، بل عبر استثمار رصيد الخوف المُكتنز لدى النّخب الفاسدة التي يقتلها الذّعر مِن المُساءلة.

د- تأكيد المركزيّة السّرديّة (المونودراما): تتضح إشكالية هذه الحبكة في جعل (مسعود) مركزًا لكلّ الصّراعات من النّاحية البنيويّة. فالشخصيات الأخرى (أبو منير، رشيد، هيسم) ليست فاعلةً بقدر ما هي مراحل أو عوائق لعبور البطل وقطع المراحل، وهذا الأسلوب الدّرامي يمنح السّرد وحدةً وتركيزًا، لكنّه يختزل تعقيد الفساد في مسيرة فردٍ واحدٍ، ممّا قد يبعد النّقد عن التّحليل البنيوي للمؤسسات.

إنّ توظيف سياسة الوهم في مسلسل المفتاح، أي قدرة شخصية (مسعود) على إيهام الآخرين بعلاقات نافذةٍ مع مراكز السّلطة والأمن، هو صميم النّقد الاجتماعيّ والسّياسيّ الذي يقدّمه العمل. فهذه الظّاهرة ليست مجرد خدعة فرديّة، بل هي انعكاس لثقافةٍ مجتمعيةٍ وأداةٍ دراميّةٍ لكشف عيوب النّظام. ويمكن تفكيك هذا البعد نقديًّا من خلال الآتي:

خامسًا- سياسةُ الوهم مرآةٌ للواقع (ثقافة المحسوبيّة)

ما يفعله (مسعود) ليس اختراعًا دراميًّا محضًا، بل هو تكثيف لظاهرةٍ اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ معروفةٍ، هي ثقافةٌ راسخةٌ في نسيجٍ اجتماعيٍ حيث تتركز السّلطة والقرارات في دائرةٍ ضيقةٍ غير شفافة، ويصبح الإيحاءُ بالانتماء إلى هذه الدّائرة، أو بامتلاك مفاتيحها، مصدرَ قوةٍ هائلةٍ، وأحيانًا أهم مِن القوة الفعليّة ذاتها؛ فسياسة الوهم في هذا العمل الدّرامي تُقرَأ كـكشف لآلية عمل السّلطة: حيث يُمارس النّفوذ من خلال الإشارات والغموض وليس من خلال الإجراءات القانونيّة الواضحة، وقد

استغلّ (مسعود) هذه الفجوة بين النّص الرّسمي والممارسة الفعليّة، وجعل مِن نفسه واجهة لهذا الغموض، فأصبح هو نفسه مفتاحًا وهميًّا للوصول إلى مراكز القرار.

أ – توظيف الخوف وتحويله إلى أداة للإرهاب المعنوي:

استطاع (مسعود) تحويل الخوف من أداة تستخدمها الدولة الاستبدادية ضدّ المواطن، إلى سلاح يستخدمه ضدّ النّظام نفسه وضدّ منافسيه، ففي مشهدٍ يهدد (مسعود) موظفًا أو مسؤولاً بأنه يعرف أناسًا أو أنّه قادر على تحريك أوراق لا يعرفها أحد. هذا التهديد المضمّر، القائم على الوهم، يكون فعالًا لأنّ الطّرف الآخر يعيش في نفس الثّقافة التي لا تتيح له التّأكد من حقيقة هذه العلاقات، بل تجعله يفضل الانصياع على المخاطرة. بهذا المعنى، يُظهر المسلسل أنّ ثقافة الخوف والتّرهيب هي سلاح ذو حدين: يمكن لمن يتقن استخدامها أن يقلب الطاولة على مَن خلفها، أو على الأقل أن يتسلق درجات السّلطة ببراعة. وذلك لأنّ "**التجهيل والعزل والتّخويف هي أعمدة أساسية للسلطة، وسقوطها يبدأ باختراقها**[1]، وهو ما يجسده (مسعود) باختراقه لمنطق الخوف واستغلاله لمصلحته، فـ(مسعود) يعيد هندسة سيكولوجيا الخوف؛ محولًا إياها من أداةٍ قمعيّةٍ، تستخدمها المنظومة الاستبداديّة ضدّ الشّارع، إلى سلاحٍ ابتزازيٍّ يُشرعه في وجه النّخب المتنفذة ذاتها.

وإيهام (مسعود) للآخرين بأنّه على صلةٍ بالسّلطة لم يكن ليؤتي ثماره لولا الازدواجيّة التي يعيشها النّظام نفسه، والتي تُنتج شخصياتٍ مزدوجةً. فـ(مسعود) الذي يظهر في علاقاته مع شخصيات نزيهة مثل الصحفي (أبو زهير) و(الدكتور الحقوقي) كتلميذ محترمٍ، يستخدم نفس هذه الصورة لتعزيز وهم الفاسدين. لأنّ وجوده في فضاء النّزاهة يمنح فساده شرعيةً غير مباشرة. وهذا يكشف أنّ الفساد لا ينمو مِن الفراغ، بل في مناطق رمادية بين النّزاهة الظّاهرة والأعمال الخفيّة. وهنا تصبح سياسة الوهم أداةً لطمس الحدود الفاصلة بين الشّرعي وغير الشّرعي، وبين الحقيقة والخيال، ممّا يجعل مقاومة الفساد أكثر صعوبة على المستوى الفردي والمؤسساتي.

ب – الوهم والحفاظ على النّظام

يمكن النّظر إلى نجاح (مسعود) في استخدام سياسة الوهم كدليل على أنّ النّظام القائم لا يقوم على القانون بقدر ما يقوم على إدارة التّوقعات والتّصورات. فـ"المفتاح" في هذا السّياق ليس أداةً

[1] – **شاكر**، حسام: **سلطة الخوف ومسالك التخويف**، https://www.aljazeera.net/blogs/2019/7/9/

لفتح أبواب العدل، بل هو أداةٌ لإيهام الآخرين بأنّك تمتلك السّـلطة. هذا الكشـف الدّرامي هو في حدِّ ذاته نقدٌ لبنى المجتمع، لأنّه يُظهر أنّ مؤسـسـات الدّولة ومراكز القوة قد تصـبح أسـيرة (الوهم) الذي خلقته، حيث يصـبح من الصّـعب التّمييز بين من يمتلك النّفوذ حقًا ومَن يتظاهر به، خاصـةً عندما تخدمه المصادفات، ممّا يخلق حالةً من الشّلل المؤسساتي والتّواطؤ الجماعي.

كما يمثل انتقال شـخصـية (مسـعود) من مرحلة التّراكم المالي إلى السّـعي نحو السّـلطة التّشـريعية (مجلس النّواب) نقلة في مسـار الفسـاد، وهذه النّقلة ليسـت مجرد تطور في الحبكة، بل هي كشـف لجدلية أسـاسـية في منظومة الفسـاد توضّـح العلاقة الجدلية بين المال والسّـلطة، وكيف يتحول الأول من غاية إلى وسيلة للوصول إلى الثّانية، لتعيد الثّانية إنتاج الأول وتضاعفه.

لقد فقدَ المالُ قدرته على إشـــباع الرّغبة كغاية في حدّ ذاته. هذا يتفق مع مقولات فلســـفيّة واقتصـاديّة تشـير إلى أنّ **للرغبة الإنسـانيّة خاصـية التّصـاعد**[1]؛ فما كان غاية يصـبح وسـيلة. هنا، يتحول المال من موضـوع للشـهوة إلى أداة لشـراء النّفوذ والمكانة والحصـانة. فالسّـلطة تمنح ما لا يسـتطيع المال وحده شـراءه، لأنها تمنح **الشـرعية الاجتماعية، والمنعة القانونيّة، والقدرة على وضـع القواعد وليس فقط الالتزام بها**[2]، وهذا يفســـر شـــعور (مســـعود) بالملل، فهو لم يعد بحاجة للمال كسلعة، بل أصبح بحاجة للمال كقوة تأثير.

وهذه النّقلة تؤكد الفكرة المركزيّة في العمل، وهي أنّ الفسـاد ليس مجموعة حوادث فرديّة، بل هو منظومةٌ متكاملةٌ تتطلب تكامل عناصـرها لتسـتمر، وعضـوية مجلس النّواب درعُ حصـانةٍ تجعل (مسـعود) في منأى عن الملاحقة القانونيّة؛ ليحمي ثروته ونشـاطاته غير المشـروعة. كما أنّها أداة تشـرعن الفسـاد: من خلال تشـريع قوانين تخدم مصـالحه ومصـالح رجال الأعمال الآخرين، أو على الأقل تعرقل أيّ تشريع يحدُّ مِن فسادهم. وهي بوابة لصفقات أكبر إذ تتيح لهم الوصول إلى معلومات وأسـرار وعلاقات كانت مغلقةً أمامه كرجل أعمال فقط. بهذا المعنى، يصـبح مجلس النّواب في العمل صورةً مصغرةً لدائرة الفساد الكبرى التي يلتقي فيها المال بالنفوذ السّياسي والسّلطة.

[1] – **الـكـنـدي**، زكـريـا، **عـدسـة عـلـمـيـة .. لـلـرغـبـة الإنسـانـيـة**، https://scienceworksar.wordpress.com/2026/08/03/

[2] – المرجع السابق.

وعلى الرغم مِن أنّ وصول (مسعود) إلى قبة البرلمان، يُجسد مرحلةً عليا في الفساد وشرعنته عبر الحصانة وتوجيه التّشريع، إلّا أنّ هذا المسار الدّرامي يقع في تكرارٍ نمطيٍّ كلاسيكيّ، دأبت عليه الدّراما السّوريّة. وهذا الاختزال في عرض آليات النّفوذ في صورة رجل الأعمال الذي يشتري المقعد النّيابي ليحمي نفسه ويزيد من فساده يُعدُّ استسهالًا سرديًا نراه في معظم الأعمال الدّراميّة العربيّة؛ إذ يوجه النّقد للواجهات البرلمانية الصّوريّة، مُتغافلًا عن الهندسة الأمنيّة والسياسيّة الصّامتة التي تصنع هؤلاء الأفراد وتدير صعودَهم. وكان الأحرى بالبناء الدّرامي – لتجاوز هذا التّكرار – تسليط الضوء على الفساد التّكنوقراطي والشّبكات النّاعمة التي تتغلغل في مفاصل الاقتصاد والمجتمع دون الحاجة إلى الاستعراض البرلماني التّقليدي. حيث عرض المسلسل لشخصيتين فاسدتين وفاعلتين هما: الأستاذ (رشيد) والأستاذ (هيسم) دون أن يَذكر شيئًا عن منبعِ قوتهما أو دورهما الوظيفي في السّلطة أو (الدولة العميقة) التي تُشكلُ قوةً موازيةً للسلطة الرّسمية، وهذا الإخفاء غير المبرر جعل المسلسل يدخل في سرديّة التّكرر المُستهلَكة.

كما يمكن قراءة رحلة (مسعود) كصعودٍ طبقيٍّ نموذجيٍّ في المجتمعات التي يختلط فيها المال بالسلطة. فهو لا يكتفي بامتلاك مفتاح الثّروة، بل يسعى لامتلاك مفتاح القرار السّياسيّ نفسه. وهذا التّحوّل يعكس تحولًا في طموحه من النّجاح الاقتصادي إلى النّجاح السّياسي، وهو تحوّل يرتبط بفكرة أن القمة الحقيقية للهرم الاجتماعي هي حيث يُتخذ القرار، لا حيث يُجنى المال. بهذا يصبح (مسعود) جزءًا من النّخبة الجديدة التي تشكلت بفعل سياسات الانفتاح الاقتصادي، والتي تسعى لترجمة ثروتها إلى نفوذٍ سياسيٍّ يضمن استمرارها وتوسعها.

ومن المُلفِت دراميًّا أن يكون الدّافع للدخول في السّياسة الملَ وليس الطموح. وهذا يشير إلى أنّ السّياسة في هذا السّياق تُمارس بوصفها استهلاكًا للسلطة وليس سعيًّا لخدمة للمجتمع، فالملل هنا نِتاجُ فراغ القيم بعد فقدان البوصلة الأخلاقيّة، وهو دافعٌ خطيرٌ لأنّه يجعل الشّخصية أكثر استعدادًا للمغامرات الكبرى وتجاوز الخطوط الحمراء، بحثًا عن إثارةٍ جديدةٍ تعيد لها معنى الوجود بعد أن فقد المالُ بريقَه.

كما يشير انتقال (مسعود) من المال إلى السّلطة إلى أنّ دائرة الفساد في المفتاح ليست مغلقةً، بل هي دوامةٌ تصاعديّةٌ؛ كلّما حقق المرء مكسبًا، ازداد طموحه إلى ما هو أبعد، وهكذا حتّى

يصبح الفساد هو المنهج الوحيد للحياة، والسّلطة هي التّاج الذي يكلل به رجل الأعمال رحلته الطّويلة في استغلال ثغرات النّظام.

سادسًا: التّمسك بالجوانب الإنسانيّة ضمن دوائر الفساد:

إنّ إشكاليّة الجمع بين صفات تبدو متضادة في شخصية (مسعود) مثّل ذكائه وحبّه للسلطة من جهة، وتمسكه بعلاقاته الإنسانيّة مع أصدقائه القدامى وجيرانه من جهة أخرى، خاصة مع (أبو زهير) ومعلمه الدكتور الحقوقي، هي صميم القيمة الدّراميّة للمفتاح وهذه التّناقضات ليست عيبًا في الكتابة، بل هي الأداةُ التي يستخدمها العمل لتقديم نقدٍ عميقٍ لطبيعة الفساد وتحوّل الشّخصيات في ظلّ ظروفٍ اجتماعيّةٍ قاهرةٍ، إذ تكشف عن دور المثقف وحدوده في مواجهة هذا الفساد، فـ(مسعود) أجبرته الظّروف على الفساد، لكنّه استساغ لذّة المال والسّلطة وخاض في بحور الفساد، وفي جوهره ظلّ متمسكًا ببعض العلاقات الإنسانيّة النّقيّة التي تعيد له بعض التّوازن النّفسي ضمن علاقاته الماليّة والاجتماعيّة الفاسدة، وهذه الثّنائيّة الفساد/النّقاء، الزّمن الماضي/الزّمن الحاضر تكشف عدم استقرار الشّخصيّة نفسيًّا؛ لأنّها تعلم يقينًا أنّها حصلت على المال بطرق غير مشروعة، لكنّها ترفض إظهار ضعفها أمام الآخرين، وهذا التّأويل يفسر نهاية المسلسل حيث أصيب (مسعود) بحالة إحباط واكتئاب وفقدان الشّغف بعد حصوله على المال والسّلطة، وفقدانه للحبّ والشّعور بالأمان، لكنّ الشّيء الملفت للنظر أنّه حاول إعادة تجربته بحذافيرها مع معقب المعاملات الشّاب (قاسم)، وكأنّه يقول: إنّ الزّمن لم يتغير ومسيرةُ الفساد مستمرةٌ.

سابعًا: سرديّة الخواء الوجودي وتكرار الدّورة:

بعد أن أصبح (مسعود) عضوًا في مجلس النّواب لم يعد يمتلك الشّغف وبدأ يبحث عن الحبّ، وبسبب رغبة (قاسم) في الغنى السّريع ساعده وأعطاه سيارةً ليعمل أمام مالية دمشق، وهذه النّقطة من أعمق النّقاط في مسلسل "المفتاح"، لأنها تجاوزت سرديّة الفساد المالي والسّياسي إلى سرديّة الخواء الوجودي وإعادة إنتاج الدّورة، ممّا يضفي على العمل أبعادًا إنسانيّة ونقديّة استثنائيّة. ولتفكيك هذه الدّلالات، يمكن تتبع الآتي:

أ- إعادة إنتاج دورة الفساد:

عندما منح (مسعود) الشاب الصغير سيارةً ليعمل أمام مالية دمشق، لم يقمْ بعملٍ خيريٍّ بقدر ما قام بإعادة إنتاج نسخته الشّابة، أي تكرار دورة الفساد التي صنعته، وهذا الفعل يحمل دلالات عميقة منها:

- **الاستنساخ الأيديولوجي:** (مسعود) لم يعد بحاجةٍ للمال أو السّلطة، لكنّه بحاجة للخلود الرّمزي من خلال تكرار تجربته في شخص آخر، فهو يريد أن يرى نفسه شابًا مرّةً أخرى، ولكن هذه المرّة في دور (الرّاعي) أو (الأب الرّوحي) بهذه الطّريقة، يضمن استمرار منظومة الفساد حتّى بعد تقاعده أو موته؛ لِيصبح الفساد قابلًا للتوريث، ليس عبر المال فقط، بل عبر نقل المعرفة والخبرة والمفاتيح للأجيال الجديدة، لأنّه بمساعدته الشّاب، يبرر لنفسه أنّه مفيدٌ ومخلصٌ، ممّا يخفف من وطأة ضميره، علمًا أنّه خلق فرصًا جديدةً لفساد الآخرين.

- **البحث عن الحبّ بسبب الخواء الوجودي:**

إنّ إصابة (مسعود) بالملل وبحثه عن الحبّ بعد وصوله لقمة السّلطة هو تعبيرٌ دراميٌّ عن فراغ القيم الذي خلّفه الفساد، حيث تحوّل الحبّ إلى سلعةٍ نادرةٍ لم يستطع شراءها، وقد اكتشف أنّ الحبّ الحقيقي والاحترام الأخلاقيّ لا يشتريان. بهذا لم يستطع الوصول إلى المعنى الحقيقي للحياة على الرّغم من حصوله على المال والسّلطة.

ويبدو أنّ مساعدة (مسعود) لـــ(قاسم) تعويضٌ عن فشله العاطفي، أو محاولة لإحياء شعوره بالحياة عبر رؤية شغف شخص آخر. حيث أضحى (مسعود) شخصيّةً تراجيديّةً، لم يعد يحركها الطّموح بل الوحدة والفراغ. فقد تحوّل من نموذجٍ للفساد إلى حالةٍ إنسانيّةٍ معقدةٍ، تبحث عن معنىً في عالمٍ فَقَدت فيه القيمُ معناها، وهذا يضفي على العمل أبعادًا فلسفيةً تتجاوز النّقد الاجتماعي إلى التّأمل في الوجود الإنساني.

ب- التكرار المأساوي

يرى (مسعود) في (قاسم) صورةً طبقَ الأصل عن مرحلة شبابه، صورةَ الشّاب الفقير الطموح، المحروم، المُستعِد لفعل أيّ شيء لِيصبح غنيًّا، حيث يرى بداياته ويستعيد إحساسه بالقوة والنّشاط، وفي الآن نفسه، يمثل قاسم الاستمرار الطّبيعي له، لكنّه أيضًا إنذار بأن الدّورة ستتكرر، وأنّ

شابًا آخر سيمرُّ بنفس التّحول الأخلاقيّ، ممّا يعني أنّ الفساد ليس مجرد حالة عابرة بل هو نظام يعيد إنتاج نفسه. لقد تحوّلت شخصيّة (مسعود) مِن فردٍ له قصةٌ خاصةٌ إلى رمزٍ لحالة مجتمعيّة بأكملها، وأصبحت رحلته رحلةَ جيلٍ بكامله، وضياعه ضياع قيم بأكملها، ومساعدته للشاب الصغير هي اعترافٌ ضمنيٌّ بأنّ الفساد هو الخيار الوحيد المتاح، كما إنّها محاولةٌ يائسةٌ للبحث عن معنىً مِن خلال التّكرار التّراجيدي، فالمسلسل لا يقدّم حلولاً، بل يرسم مأساةَ إنسانٍ أصبحَ أسير دائرته، وحين وصل إلى قمتها، وجد نفسه في قاع الفراغ. وحين أراد أن يمنح الحياة لشخص آخر، لم يجد أمامه سوى أن يمنحه المفتاح نفسه، ليبدأ من جديد دورة الفساد التي لا تنتهي، وكأنّ الكاتب يهمس للمتلقي: الفساد ليس مجرد خيار أخلاقي، بل هو قدرٌ يفرضه واقعٌ اجتماعيٌّ وسياسيٌّ واقتصاديٌّ مترددٍ، ولا مفرّ مِنه إلا بكسر الدّائرة مِن جذورها.

وهنا يحقّ لنا التّساؤل هل كان النّص أمينًا في نقل صورة الواقع السّوري أم أنّه اختزل الفساد في جزئيّةٍ محدودةٍ وغابتْ عنه بقيّةُ الأجزاء، وذلك بسبب سلطة الرّقابة، فغيّر المبدعُ في طبيعة الاحداث.

لقد حاول العمل الدّرامي معالجة قضايا حساسة وجوهرية في المجتمع السّوري، وهو ما قد يفسّر كونه صادمًا وجريئًا بالنسبة لتلفزيون الدّولة التي أنتجتِ المسلسل في ذلك الوقت، ومع ذلك، تظلّ إمكانيةُ تأثير الرّقابة، أو أنّ النّص قد خضع لتنقيح ذاتي مِن الكاتب لِيتناسب مع ما هو مسموح، أمرًا مطروحًا بقوة، حيث قدّم المسلسل دراما اجتماعيّة تتناول طموحات الشباب عندما لا تتحقق بسبب الفقر والفساد، إذ يعرض جميع أشكال الفساد السّياسيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ والإنسانيّ[1]؛ لِيؤكد أنّ كلَّ نوعٍ من الفساد يؤدي إلى الآخر ويدعمه ويتناغم معه، وهذا الطرح في حدّ ذاته كان طموحًا وجريئًا بالنسبة لعام 2012، ممّا يوحي بأنّ المسلسل قدّم صورًا من شريط قديم عن مرحلةٍ ما قبل الثّورة، وهذا التّقييم يشير إلى أنّ النّص لجأ إلى استعارة الماضي أو التّحدث عنه بطريقة رمزيةٍ ليتجاوز خطوطًا حمراءَ في الحاضر.

[1] – مركز الاتحاد: «المفتاح» دراما سورية تحارب الفساد وتكشف المستور، 1 نوفمبر 2011 / https://www.aletihad.ae/article/101243/2011

لكن يمكننا أن نقرأ المسلسل بطريقة مغايرة فهو يخدم وجهة نظر السّلطة الحاكمة آنذاك التي تسوّق الفساد بأنّه بسبب ممارسات الطّبقات الاجتماعيّة الفقيرة، وبهذا تتنصل مِن مسؤوليتها أمام المجتمع وتحمّل المجتمع مسؤولية الفساد؛ لِيصبح المسلسل خادمًا لفساد السّلطة أكثر ممّا يقوم بتعرية فسادها. فالسّلطة الاستبداديّة استطاعت تسويق سردياتٍ خاصة دأب نفرٌ مِن المثقفين على اعتمادها: بأنّ الفقر والقاع الاجتماعي والمهمشين مِن أبناء العشوائيات هم سبب الفساد والتّخلف والتّراجع، وفي هذا الطّرح قلبٌ للحقائق وتشويهٌ للواقع الاجتماعيّ السّوري الذي قام على كاهل أبناء الطّبقات الوسطى والفقيرة. فمن أراد مقارنة فساد الموظف البسيط بفساد مراكز السلطة العليا واستبداد الأفرع الأمنية يرى البون شاسعًا بينهما بحيث تمتنع المقارنة فعليًا.

لقد نجح مسلسل المفتاح في تقديم نقدٍ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ –وإن كان قاصرًا في نظرته العامة– سواء كان ذلك بدعمٍ من أجواء الإصلاح المعلنة آنذاك، أو بذكاء في الالتفاف على الرّقابة عبر توظيف استعارات وفترات زمنيّة سابقة للثورة السّورية، ويجب ألّا ننسى أنّ العمل التّلفزيوني هو نتاج لعمليّة تفاوض معقدة بين طموح الكاتب في النّقد وسقف ما تسمح به مؤسسة الإنتاج، وسلطات الرّقابة المتنوعة السّياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة.

ولعلّ اعتماد الكاتب على نقدِ الفساد في القاع الاجتماعي يعكس قصورًا في الرّؤية، ومحدودية في التّمثيل. إذ يمكن النّظر إلى تركيز المسلسل على الفساد في الطّبقات الدّنيا، بدءًا من بسطة تعقيب المعاملات وصولًا إلى قمم السّلطة، باعتباره مدخلًا منهجيًّا لفهم الظاهرة، وهذا التّوجه، الذي وصفه النّقاد بأنّه تصوير " **للفساد مِن الأسفل**"[1]، يحمل دلالاتٍ مهمةً مِنها: كشف الفساد بوصفه بنيةً مجتمعيّة لا أعمالًا فرديّة، من أجل إظهار الفساد ليس مجرد أخلاق فرديّة فاسدة، بل بوصفه منظومةً متكاملةً تعيد إنتاج نفسها، وأنّ الفساد في القمة هو امتداد طبيعي لفساد القاعدة، وذلك تماشيًّا مع رؤية الكاتب خالد خليفة الذي أكد أنّ العمل ينطوي على جرأةٍ في طرح جميع أشكال الفساد السياسيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ والإنسانيّ ليثبت أنّ كلّ نوعٍ من أنواع الفساد يؤدي للآخر. بينما يرى البحث أنّ فساد القمة (هرم السّلطة والمتنفذين الكبار) هو السبب الرّئيس الذي فتح

[1] – **محمد**، محمود الحاج: «**المفتاح**».. **حكاية الفساد من الأسفل**، الأربعاء، ٢٩ أيار ٢٠١٣، https://www.bostah.com/

المجال أمام فســـاد القاع الاجتماعيّ الذي تُرِكَ يعاني الفقرَ والحرمانَ وغيابَ القانون ممّا دفع به نحو سراديب الفساد.

كما أن الكاتب أشـرك المتلقي في سـؤال المسـؤوليّة، ويُظهر كيف أن الفسـاد يصـبح ثقافة مجتمعية بوصـــفه ظاهرة شـــاملة[1] لا يمكن فصـــل أجزائها، وأنّ نقد القاعدة مدخلٌ لا غنى عنه لفهم انحراف القمة. لتكشـف الرّسـائل المشـفرة في النّص أنّ الفسـادَ ليس ظاهرةً طارئةً، بل منظومةٌ متجذرةٌ في بنية المجتمع؛ وأنّ محاربةَ الفســـاد لا تكتمل بمعاقبة المفســـدين في القاع فقط، بل تتطلب إعادة النّظر في القيم والأنظمة التي تسمح بظهور (مسعود) من الأساس. وذلك بسبب تعطيل القانون وكثرة ثغراته ونشر سياسة كلّ شيءٍ مباح إذا أحسنَ الفاسد استغلال القانون مع تغيب الأخلاق بشكلٍ كاملٍ، وفي هذا نقدٌ للبنية الاجتماعيّة والسّياسـيّة التي تُنتِج الفسـاد، وهو ما يتسـق مع الرّؤية النّقديّة الشّـاملة للكاتب خالد خليفة.

ثامنًا: النّص وإشكالية اللّغة: شعريّة النّص:

إن قراءة المسلسـل لا تكتمل دون التّوقف عند بصـمة الكاتب خالد خليفة الرّوائي المعروف، الذي طغى نَفَسُه الأدبي على النّص التّلفزيوني بشكلٍ واضحٍ، وهذه السّمة كانت نقطةَ قوة وضعف في آن واحد: فعلى المسـتوى الإيجابي، منحت الحوارات الأدبيّة والشّـعريّة العملَ طابعًا فلسـفيًّا عميقًا في حالات الضّـعف والصّـفاء التي تعتري الشّـخصـيات، حيث أصـبحت بعض الشّـخصـيات منابرَ لطرح تأملاتٍ وجوديةٍ واجتماعيّةٍ راقية، كما في شـخصـيّة الصـحفي المتقاعد (أبو زهير) المُتمسِـك بالقيم والمبادئ، والمحارب للفساد الذي حمل صوت الضّمير والرّادع الأخلاقيّ في خضم الفساد. حيث نراه يقول لـــ(مسعود) ردًا على حديثه بأنّ الحياة لا تقبل الحلول الوسط أمّا قاتلا أو مقتولا: "**هذه المبررات التي يضـعها كلّ من يريد أن يكون مجرمًا ليرتاح ضـميره ويشـعر بالراحة لا تغير طبيعة الإجرام ولا تسـوغ عمل الإجرام**"[2]. وكذلك شـخصـيّة الأسـتاذ الجامعي الذي تحدّث عن قوة القانون وأنّ عدم وجود الأخلاق هي مَن أضـعفت القانون ليكون العيب في الإنسانِ الجشعِ وليس في المُشرِّع. وإذا كانت هذه الحوارات موفقةً لأنّها تناسب ثقافة أصحابها، فإنّها أثارت إشكالية المصداقيّة الدّراميّة، مع الشّخصيات

[1] – **هيـب**، محيي: **الأمن الســـوري في الـدرامـا: من التحـايـل على الرقـابـة إلى التشـــريح**، 2026/3/5، https://www.aljazeera.net/blogs/2026/3/5/

[2]– مسلسل **المفتاح**، حلقة 2

الأخرى التي تنتمي إلى خلفياتٍ اجتماعيّةٍ متواضعة، فكيف امتلكت تلك الشّخصيات لغةً تقترب مِن الفصحى وحِكَمًا فلسفيّةً لا تتناسب مع وعيها أو بيئتها المفترضة؟

فشخصية (مسعود) من أسرةٍ فقيرةٍ، وحارةٍ شعبيّةٍ بسيطةٍ، يصفه العمل بأنّه مُستجدٌ في الفساد لكنّه مَلكُ الفلسفة في المسلسل[1]، يفهم في كلّ شيءٍ، فلم يرَ الكاتب مانعًا من جعله منظرًا كبيرًا يطلّ بجُملٍ ديكارتية عن الماضي والمستقبل، ويربط النّقود بالحريّة في قوالب خطابية تُذكّر بفلسفات جان جاك روسو أكثر من واقع معقّب معاملات في دمشق[2]، يقول لصديقه فراس "**لا تهرب من ماضيك، كي لا يأتي يوم يحاصرك وأنتَ على أبواب المستقبل**"، وفي مشهد أخر يقول له: "**لا يفيدنا الماضي عندما يكون المستقبل قريبًا منا إلى هذه الدرجة**"![3]، لينتقل بعدها إلى الاقتصاد ويربطه بمفهوم الحريّة عندما أجبره الأستاذ رشيد على تطليق (مايا) فيقول لفراس: "**النّقود والحرية لا يلتقيان، إمّا الحرية أو النقود. عندما تأخذ النقود، فمن المؤكد أنك ستتخلى عن شيء من روحك**"[4]. أمّا زوجته (مايا) فهي مهندسة في المحافظة تدير خطط الفساد وهي ابنة مسؤولٍ فاسدٍ، فتستمع إلى تلك التّأملات العميقة، فلا تجد نفسها إلّا وقد انخرطت هي الأخرى في عوالم شريكها تقول: "**حتى الحبّ نفسه لم نعد نصدقه**"[5]

وهذا الطّغيان الذي وُصِفناه بأنّه شعريةٌ غريبةٌ عن بيئة العمل، جعل بعض الشّخصيات تبدو مثقفةً بشكلٍ غير مبرر، ممّا كسر أحيانًا إيهام الواقع الذي تسعى الدّراما إلى خلقه، مثل حديث زوجة نبيل تقول: "**أيّ شخص لديه شيء يخسره سيكون جبانًا**"[6]، وكذلك حديث محبوبة (فراس) السّابقة (لينا) التي تخلّت عنه وتزوجت من مغتربٍ ثريٍّ تقول: "**في تدمير الذّات لذة تمرّ عليك أيام ترى نفسك تنطفئ مثل الشّمعة**"[7]، وكذلك شخصية ميساء الحالمة، وهذه الشّعريّة كشفت توترًا جوهريًّا بين

[1] – **تقلا**، عبادة: **دراما «المفتاح» أنموذجًا**، الأحد، ٢٧ تشرين الأول ٢٠١٣، https://www.bostah.com/2013/10/27/

[2] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 24

[3] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 21

[4] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 21

[5] - مسلسل **المفتاح**، حلقة 20

[6] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 20

[7] – مسلسل **المفتاح**، حلقة 24

الرّغبة في تقديم فنٍ راقٍ، وبين شـــرط الدّراما التّلفزيونيّة المُطالَبة بالمعقولية والتّناغم الطّبقي وحســـن تمثيل الطّبقات الاجتماعيّة.

لقد تحول الفســاد إلى حالةٍ مســتقرةٍ أبطالُها شــطار ومحترفون أو بالمعنى الدارج (أولاد هذا الزمن) الذين يعرفون مِن أين تُؤكَل الكتف، وكان من الواضــح أن العمل بُنِي دراميًّا بشــكلٍ صــحيحٍ وبخطوطٍ دراميّةٍ متصاعدةٍ ومتوازنةٍ كما كان واضحًا إحكام الكاتب والرّوائي خالد خليفة لقبضته على مفاتيح النّص والشّخصيات. وبهذا تحول المفتاح إلى تأملٍ وجوديٍّ في طبيعة الإنسان عندما تُفتح له أبواب السّلطة والمال بلا حدود ولا رقابة.

النتائج:

استطاع مسلسل المفتاح تصوير الفساد السّياسي والمالي والمؤسساتيّ مصحوبًا بفساد أخلاقيٍّ وانحلال اجتماعيٍّ، وقد بُني المسلسل على الحبكة الدّراميّة التي تتأزم مع تقدّم الأحداث لكن (مسعود) كان يستطيع تذليل الصّعوبات ويخرج أكثر قوةً، الأمر الذي شدَّ المتلقي وجعله يتعاطف معه وجدانيًّا علمًا إنّه جزءٌ مِن دائرة الفساد الواسعة.

وظّف المسلسل سياسة الوهم الذي كشف بنى المجتمع الهشّة وغياب القانون، فمن يملكون المال والسّلطة يستطيعون خرق القانون والتّلاعب به كيفما يشاؤون. كما كشف الخواء الوجودي والفراغ الرّوحي الذي عانت منه الشّخصيات الرّئيسة لأنّها ظلّت تتحرك بين الماضي الجميل النّقي والحاضر الفاسد.

جاءت صورة المثقف مهزوزةً، فهو عاجزٌ عن القيام بدوره الرّيادي حيث تعاطف مع الفاسدين واكتفى بالنصــح والصّــمت ولم ينتقل مِن دائرة القول إلى الفعل، وقد عبّر الكاتب في بعض مشــاهد المسلسل عن أفكاره الأدبيّة والفلسفيّة فحملت الشّخصيات صوته وأفكاره ومالت اللغة في بعض المشاهد إلى الشّعريّة الفلسفيّة.

يمكن القول: إنّ مسلسل (المفتاح) قدّم خدمة فعلية للسلطة، ليس بقصد مِن الكاتب، ولكن من خلال البنية السّرديّة الجزئيّة التي التزم بها العمل، والتي تنسجم مع الخطاب الرّسمي في تبرئة

القمة وإلقاء التّهمة على القاع. وهذا الطرح ينسجم تمامًا مع ما كانت تروّجه منظومة السّلطة في سوريا قبل 2011، دون المساس بهيكل الحكم.

ظهرت الدّراما السّورية في تلك الفترة بوصفها (تنفيسًا) عندما قدمتْ نقدًا سطحيًّا للظواهر الاجتماعيّة، وهذه الحريّة الصّوريّة كانت أشبه بـ(صمّام أمان) منحته السّلطة للمواطن ليتنفس قليلًا على أنّ يظلّ الخط الأحمر (النّظام السّياسي) بعيدًا عن النّقد. وفي هذه المعادلة، يصبح مسلسل (المفتاح) بمثابة (نقدٍ شكليٍّ)، يحوّل غضب النّاس من الفساد الهيكلي إلى صراعٍ أخلاقي بين الطّبقات الفقيرة.

لكن هل قصد خليفة ذلك؟ الإجابة لا، وهنا يكمن فارقٌ كبيرٌ بين النّية والنّتيجة، خليفة لم يكن كاتبًا منتميًّا للسلطة أو عميلًا، بل كان يعمل في إطار البيئة الإنتاجيّة القسريّة للتلفزيون الرّسمي في ظلّ الرّقابة التي تمنع أيّ طرحٍ عن فساد (رموز السّلطة)؛ لذا، يمكن القول: إنه تجاوز هذه الطّروحات في رواياته، حيث انتقل إلى كشف فساد السّلطة الاستبداديّة التي مثّلت أصل الفساد، وهذا التّحول هو ما يجعله كاتبًا مخلصًا لضميره، ومنتقدًا حقيقيًّا للسلطة، وليس مجرد خادم لها.

إنّ الكاتب بوصفه مثقفًا، والعمل التلفزيونيّ بوصفه وثيقةً اجتماعيّةً، يقع في فخ التّرويج الأيديولوجيّ السّائد الذي دأبتِ الخطابات السّلطويّة على تكريسه؛ من خلال وصم الطبقات المعدمة والبسطاء بالمسؤوليّة عن إنتاج الفساد وتعميمه. وهو اختزالٌ سوسيولوجيٌّ جائرٌ، يُجافي الواقع الاجتماعيّ السّوري؛ حيث شكلتِ هذه الطبقات الهامشيّة العماد الوطني والدّرع الحامي للبلاد في أعقد مراحلها التّاريخيّة. كما إنّ محاولة إلصاق تهمة الانهيار الأخلاقي بالفئات الفقيرة، تُعدّ تغطيةً دراميةً اختزاليّةً على الفساد البنيوي الحقيقي الذي يمارسه حيتان المال ورجال الأعمال المرتبطون بمركز السّلطة؛ فشتان بين فساد البقاء الاضطراري في القاع الاجتماعي، وبين الفساد البنيوي النّهبي للمركز الذي يقوّض أركان الدولة ويبيع مقدراتها.

قدّم مسلسل المفتاح صورةً ناقدةً للواقع السّوري، لكن السّؤال حول مدى أمانة هذه الصّورة وعلاقتها بالرّقابة ظلّ مفتوحًا على تعدد القراءات والتأويلات. حيث صوّر المسلسل الفساد في الطّبقات الدنيا مِن المجتمع مركزًا على الهامشي مقابل المركزي ليظهر الفساد نابعًا من القاع الاجتماعي مدعومًا بضعف القانون، وبهذا يصبح بشكلٍ متجذرٍ وشاملٍ في جميع طبقات المجتمع كلّها. وهذا العرض الدّرامي يتعارض مع الواقع السّوري الذي يُخبرنا بأن الفساد الممنهج يُحاكُ غالبًا في هرم

السّــلطة، لا في قاع المجتمع. لكن يجب التّذكير أنّ خالد خليفة تجاوز هذه النّظرة التّبســيطية "الفقر يولد الفساد" التي ذكره في المفتاح، ليقدّم رؤية أعمق بكثير، عندما ربط الفساد مباشرةً بآليات السّلطة الاســتبداديّة، والقمع، والحرب، وآثارهما المدمرة على النّفس البشــرية والنّســيج الاجتماعي، في أعماله الرّوائيّة خاصةً في رواية (مديح الكراهية) و(الموت عمل شاق) و(لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة). وهذا الانتقال من السّرديّة التّلفزيونيّة المبسطة إلى التّحليل الرّوائي العميق، يعكس تطور الكاتب نفسه. بحيث لم يعد الفساد مجرد انعكاسٍ للفقر، بل أصبح نتاجًا حتميًا للاستبداد الذي يخلقُ ويغذّي الفساد في جميع مستويات المجتمع لضمان بقائه.

المصادر والمراجع:

- **بشــارة**، نضــال: **خالد خليفة.. اهتم بأســئلة "الإنســان" وعَشِــقَ "الحياة" ثم رحل عن مائدتها**، أكتوبر 2023، https://24.ae/article/782716/

- **تــقــلا**، عــبــادة: **دراما «الــمــفــتــاح» أنــمــوذجًــا**، الأحــد، ٢٧ تشــريــن الأول ٢٠١٣، https://www.bostah.com/2013/10/27/

- **خــلــيــفــة**، خــالــد: مســلســل الــمــفــتــاح، قــنــاة حــكــايــات دراما، https://youtu.be/9wuWbggVYpk?list=PLDGKB81z3ZjKWzg86lctkWGE9VzkzQ4HU&t

- **شاكر**، حسام: **سلطة الخوف ومسالك التخويف**، https://www.aljazeera.net/blogs/2019/7/9/

- **الكندي**، زكريا، **عدسة علمية .. للرغبة الإنسانية**، https://scienceworksar.wordpress.com/2026/08/03/

- **محمــد**، محمود الحــاج: «**المفتــاح**».. **حكــايــة الفســـاد من الأســفــل**، الأربعــاء، ٢٩ أيــار ٢٠١٣، https://www.bostah.com/

- **المرزوقي**، أبو يعرب، **سلسلة تشخيص الفساد وعلاجه**، دار الأسماء والبيان، تونس، 2017، د.ط، ص 4

- مركز الاتحــاد: «المفتــاح» دراما ســوريــة تحــارب الفســاد وتكشــف المســتور، 1 نوفمبر 2011 / https://www.aletihad.ae/article/101243/2011

- **هــيــب**، مــحــي: **الأمــن الســوري فــي الــدرامــا: مــن الــتــحــايــل عــلــى الــرقــابــة إلــى الــتــشــريــح**، https://www.aljazeera.net/blogs/2026/3/5/

جماليات الأسلوب
في ميميات عامر بن الطفيل العامري

د. حسين الخطاب *

الملخَّص:

سعى هذا البحث إلى دراسة جماليات الأسلوب في ميميات عامر بن الطفيل العامري. فبدأ البحثُ بمقدّمة فيها بيانٌ بأهدافه وأهمّيته ومنهجه، ثمَّ شرع في العرض والدراسة، فدرس أسلوب الجناس وبيّن جمالياته الإيقاعية والدلالية، ثمّ انتقل إلى دراسة أسلوب التوكيد فتخيّر عدداً من النماذج وحاول إبراز جماليات هذا الأسلوب وأثرها في تأكيد المعاني الشعرية، وبعدها انتقل إلى دراسة أسلوب الوصل فأبرز أثره الجمالي في تماسك النص، ثمّ انتقل إلى دراسة أسلوب الشرط فعمد إلى تحليل عددٍ من الأبيات التي تضمنت هذا الأسلوب، ثمّ حاول توضيح جمالية الصورة من خلال دراسة أسلوب التشبيه. ثم خُتِمَ البحثُ بالنتائج التي خَلُصَ إليها.

كلمات مفتاحيَّة: عامر بن الطفيل، جماليات، الأسلوب، الشرط، التشبيه، الجناس.

Hosen khttab*

* دكتور في اللغة العربية وآدابها.

Professor of Arabic language.

- **المقدِّمة:** يُعد شارل بالي المؤسس الأول لعلم الأسلوب في العصر الحديث، واستفادت معظم الدراسات التي جاءت بعده من منهجه[1].ويرى بالي أنّ الأسلوبية تدرس "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية"[2]. فهو يُعنى بالجانب العاطفي وحسب. وجاء اللغوي الفرنسي بوفون فقال: "الأسلوب هو الإنسان نفسه". وسوف يبقى كاتبه مستحسناً ومقبولاً في الأزمنة كلها ما دام أسلوبه رقيقاً وجميلاً وعالياً[3]. ويرى شوبنهاور أنّ الأسلوب: هو التعبير عن معالم الروح. أما مارسيل بروست فيرى أنّ الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب تماماً كاللون بالنسبة للرسام وأنّه مسألة رؤية (خيال) لا مسألة تقانة[4]. ولعلّ التعريف الأكثر ضبطاً وتفصيلاً لمفهوم الأسلوب كما يرى صلاح فضل هو تعريف جيروا تلميذ شارل بالي الذي يعرفه بقوله: "الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"[5]. فقيمة الأسلوب الفنية ووظيفته الجمالية تتوضح في حسن اختيار المبدع للأساليب التي تنقل تجربته الشعرية. إذا وتأسيساً على ما سبق جاء هذا البحث ساعياً إلى الكشف عن جماليات الأساليب في ميميات عامر بن الطفيل.

- مشكلة البحث وأهميَّته:

يحاول هذا البحث حلّ مشكلة بحثية تتمثل بندرة الدراسات التي عُنيت بدراسة الأساليب الشعرية في ديوان عامر بن الطفيل العامري، ومن ثمّ جاءت هذه الدراسة لتسلط لتلقي الضوء على جماليات الأساليب في ميمياته. وتتأتى أهمية هذا البحث من خلال محاولته رصد جماليات تلك الأساليب في ميميات عامر بن الطفيل، وحصر البحث في هذه القصائد يمنح الدراسة وحدة عضوية، وعمقاً تحليلياً، وقدرة على التتبع النصي.

1 ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002م، ص32.

2 الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994م، ص34.

3 نحو نظرية أسلوبية لسانية: فيلي ساندريس، ترجمة: خخالد محمد جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م. ص29.

4 المرجع نفسه، ص30.31.

5 علم الأسلوب: صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985. ص 96.

- **أهداف البحث:**

يسعى هذا البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

- الكشف عن جماليات أسلوب الجناس وأثره في شعرية القصائد.
- إبراز أثر أسلوب الشرط في بنية القصائد الميمية .
- إيضاح جماليات الأساليب التشبيهية في ميميات عامر بن الطفيل

- **فرضيّات البحث وحدوده:**

يقوم هذا البحث على فرضية أنَّ كلّ قصيدة شعرية تتضمن عدداً من الأساليب انزاحت بها من اللغة النثرية إلى اللغة الشعرية، وأنَّ تلك تحليل الأساليب ودراستها يوضّح وظائفها البلاغية والجمالية. وأما حدوده فإنّه يتمحور حول ميميات عامر بن الطفيل وهي أربع قصائد مثبتة في ديوانه، بشرح أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري قراءة علي أبي العباس ثعلب، تحقيق: محمود عبدالله الجادر، عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م ، مع الاستعانة بالمصادر والمراجع الأخرى للإفادة منها وإغناء البحث عند الحاجة.

- **الدّراسات السابقة:**

من الدراسات السابقة التي وقع عليها البحث والتي عُنيت بدراسة ديوان عامر بن الطفيل العامري دراسة بعنوان: القلق والاغتراب في شعر عامر بن الطفيل: دراسة تحليلية، للدكتور محمد محمد موسى الدغمان ، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر، مصر، المجلد 40، 2025م. تتبعت الدراسة مظاهر الاغتراب في ديوانه من خلال عدة اتجاهات **عدة** أبرزها: الاغتراب الوجودي (الموت والزمن)، وتضخم الذات. ويدخل هذا البحث مع البحث السابق في علاقة تكاملية؛ إذ يحاول التركيز مجموعة محددة من قصائد الشاعر بغية الكشف عن جماليات الأسلوب فيها .

منهج البحث وإجراءاته:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لأنَّه المنهج الذي يستطيع البحث من خلاله رصد الأساليب البارزة، ودراستها بغية الكشف عن جمالياتها ووظائفها، وأثرها في بناء القصيدة، كما استعان بمناهج أخرى كالمنهج النفسي في بعض المواضع.

- **العرض والمناقشة والتحليل:**

أولاً- جماليات أسلوب الجناس:

يُعرّف الجناس بأنّه تشابه اللفظين في الحروف واختلافهما في المعنى[1]. وهو من الأساليب التي تُحدث في نفس السامع أثراً مضاعفاً يكمن في الجانبين الدلالي، والإيقاعي على أن يأتي مطبوعاً ومستساغاً لا تمجه الآذان، ولا تستثقله الأسماع، فيبلغ غايته من التأثير في النفوس، ويكثّف المعنى المطلوب في العقول، ويُحدث في نفس المتلقي ميلاً إلى الإصغاء إليه، والإنصات إلى موسيقاه التي تضفي على النص الشعري سهولة في التقبل. ولكي يحقق الجناس ذلك لا بد أن يكون بعيداً عن التكلف والصنعة، فيأتي عفو الخاطر، عذب النغمة، وسهل العبارة.[2]، وله أقسامٌ متعددة منها الجناس التام والجناس الناقص. وجناس الاشتقاق: وهو ما يجتمع فيه اللفظان في أصل الاشتقاق، كما في قوله –جل وعلا–: (فأقمْ وجهكَ للدين القيم من قبل أن يأتي يومٌ لا مردّ له من الله يومئذٍ يَصْدَّعُون)[3]. فالجناس بين (أقم) و (القيّم)، بمعنى "أقم قصدك لاتباع الدين القيم، وهو الإسلام المستقيم"[4]. وقد استعمل عامر بن الطفيل هذا النوع من الجناس في مواضع كثيرة من ميمياته حتى غدا سمةً أسلوبيةً مهمة أثرت إيقاع القصائد ودلالاتها، كما في قوله:[5]

وَيَومَ عُكاظٍ أَنتُمُ تَعلَمونَهُ شَهِدنا فَأَقدَمنا بِها الحَيَّ مُقدَما[6]

وَنَحنُ فَعَلنا بِالحَليفَينِ فَعلَةً نَفَت بَعدَها عَنّا الظَلومَ الغَشَمشَما[7]

يبرز الجناس الاشتقاقي في البيت الأول بين الفعل والمصدر في قوله: (فأقدمنا بها الحي مقدما)، حيث يشكل التلاحم اللفظي المبني على الجذر اللغوي الواحد وسيلةً أسلوبيةً لتأكيد الفعل

1 ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، وضع الحواشي: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 202م. ص 288

2 ينظر: البناء البديعي في شعر ابن دراج القسطلي: حسن يوسف اسمندر، رسالة ماجستير، إشراف: هيثم غرة، جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2013م، ص183.

3 الروم/43.

4 زاد المسير في علم التفسير: الإمام جمال الدين بن عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1984، 307/6.

5 ديوان عامر بن الطفيل العامري، بشرح أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري قراءة علي أبي العباس ثعلب، تحقيق: محمود عبدالله الجادر، عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م، ص 158.

6 بها: يعني حرب الفِجَار التي بين كنانة وقيس.

7 الحليفان: أسد وغطفان. الغشمشم: من الغَشِم وهو الظلم.

ونفي الشك عنه، فالشاعر لا يكتفي بالإخبار عن شهود قبيلته لحرب الفجار في يوم عكاظ، بل يرسم ريادتهم وشجاعتهم عبر التجنيس الاشتقاقي الذي يمنح البيت إيقاعاً حركياً سريعا يحاكي اندفاع الفرسان وصليل السيوف. ويتكامل هذا البناء النغمي والدلالي مع البيت الثاني في قوله: (ونحن فعلنا بالحليفين فعلة)، إذ يتجلى الجناس الاشتقاقي بين الفعل واسم المرة لإفادة التهويل والتعظيم، فتنكير كلمة (فعلة) المتجانسة مع فعلها يختزل تفاصيل المعركة والتنكيل بقبيلتي أسد وغطفان في أسلوب موجز بليغ يبتعد عن التكلف، ليوحي بالقدرة المطلقة والسيطرة؛ فالقبيلة إذا قالت فعلت، وإذا فعلت تركت أثراً عاد بالسلامة عليها ودفع الظلم والضيم عنها، ويمكن القول: إنّ أسلوب التجنيس كان وسيلة الشاعر للتعبير عن شرف القبيلة وسيادتها. فمثل هذه الأساليب تمثّل حبل التواصل بين النص وبين مبدعه وبين متلقيه، ولكن من دون أن تُعلّق ماهيته على أحدٍ منهما، فإذا كان النص وليداً لصاحبه فإنّ الأسلوب وليد النص ذاته[1]. وتبرز جماليات تلك الأساليب من خلال أثرها في المعنى الشّعريّ الذي يكتسب خصوصيّة جماليّة فنّيّة يفارق فيها المعاني المنثورة، من خلال التراكيب اللغوية التي نُسجت خصيصاً لذلك المعنى، فوراء كلّ دقيقة لغويّة وفنّيّة أمر معنوي[2]. ومن هذه الأساليب عند عامر بن الطفيل الجناس في قوله:[3]

وَهَمدانٌ هُنالِكَ ما أُبالي أَحَرباً أَصبَحوا لي أَم سَلاما

وَلاقَينا بِأَبطَحِ ذي زَرودٍ بَني شَيبانَ فَالتُهِموا اِلتِهاما[4]

يبرز الجناس الاشتقاقي في عجز البيت الثاني بوصفه بؤرة إيقاعية وبنية أسلوبية ملفتة، تمثل حبل التواصل المتين بين النص ومبدعه ومتلقيه، مؤكدة في الوقت ذاته أنّ الأسلوب هو وليد النص، ويتجلى ذلك في التلاحم بين الفعل (التهموا) والمفعول المطلق (التهاما)، حيث يتيح هذا الأسلوب للنص التعبير عن المعاني الشعرية المروم إيصالها بلغة لها خصوصية جمالية وفنية تنزاح من خلالها عن اللغة التقريرية، فوراء أسلوب الجناس يكمن غرض الفخر والمبالغة في وصف شجاعة القوم وشدة بأسهم؛ فالجمع بين الفعل والمفعول المطلق يشي بالاستغراق والشمول، إذ لم يكتف الشاعر بالإخبار

1 ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا. ط3. ص88

2 ينظر: مفهوم (المعنى الشعري) في النقد العربي القديم: محمد شعير، أحمد دهمان. مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، العدد ذ70، 2023، ص5.

3 الديوان، ص68

4 كل بطن وادٍ أبطح وبطحاء. زرود: حبْلٌ رَمْلٍ. وبنو شيبان بن ذهل. التُهموا: ابتلعوا ابتلاعا.

عن الهزيمة بل نسج تراكيبه اللغوية لتؤكد النصر الساحق على الخصوم في أرض المعركة. كما أنّ هذا التتابع الصوتي للحروف المشتركة فجّر طاقةً موسيقيةً عاليةً، وقفلاً تنغيمياً تطريبياُ يقرع السمع. مما أســـهم في تحويل ختام البيت إلى صـــدى حركي متدفق يترجم طاقة إيقاعية عالية تنتج المعنى الشعري، وتدعم الذات الشاعرة المفتخرة بقدرة الفرسان على حسم المواجهة بضربة خاطفة باطشة لا تبقي ولا تذر.

وفي الميمية نفسها يؤدي التجنيس الاشتقاقي الوظيفة نفسها، في قوله:[1]

وَقَـد نِلنـا لِعَبـدِ القَيسِ سَـــبياً مِنَ البَحرَينِ يُقتَسَـــمُ اِقتِســـامـا

وكذلك في قوله:[2]

وَآلُ الـجَـونِ قَـد ســـاروا إِلَـيـنـا غَداةَ الشِـــعبِ فَاِصـــطُلِموا اِصـــطِلاما[3]

يتضـح من الشـواهد السـابقة أنَّ التجنيس الاشـتقاقي خرج من حيّز الزخرفة اللفظية إلى حيّز الوظيفة الدلالية المركزية للقصيدة؛ إذ يشي ذلك الأسلوب بنفي الاحتمال وإثبات القطع والشمول. فالتركيب في الشـاهدين الأخيرين لا يقتصـر على وقوع السـبي والاجتياح، بل يوظف البنية الاشـتقاقية لتأكيد حتمية نتائج المعارك، والمتمثلة في الغنائم واقتســـامها في الشـــاهد الأول، والقضـــاء على جيش الأعداء واســـتئصـــاله في الشـــاهد الثاني. هذا من الناحية الدلالية، أما من الناحية الفونيمية، فينتج التطابق الصوتي قفلات نغمية متماثلة تعمل على تنبيه المتلقي وشد انتباهه.

ومن ثمّة يمكن القول: إنَّ جمايات أســـلوب الجناس في ميميات عامر بن الطفل تكمن في الوظائف البلاغية التي أداها التجنيس الاشـــتقاقي كالتعظيم والتهويل والتأكيد، وكذلك في الوظيفة الإيقاعية؛ إذ أسهم التجنيس الاشتقاقي من خلال تكرار الأصوات المتقاربة في إثراء الإيقاع وتساعرعه بما يتناسب مع شعر الفروسية والحرب.

ثانياً- جماليات أسلوب التوكيد:

يتبوأ أســـلوب التوكيد مكانةً جوهريةً في بنية اللغة الشـــعرية؛ فهو خيارٌ أســـلوبي وبنية تداولية تفرضـها مقتضـيات الخطاب وحال المخاطب، وتكمن أهمية هذا الأسـلوب في قدرته على نقل الكلام من حيّز الإخبار إلى حيّز الإقناع واليقين. فالتوكيد يمنح النص قوته التعبيرية، ويكشـف وعي المبدع

1 الديوان، ص70.

2 المصدر نفسه، ص71

3 اصطلموا: اجتاحوا اجتياحاً.

ومقدرته الفنية على تكييف الأدوات النحوية، كالحروف المشـــبهة بالفعل وحروف التحقيق وغير ذلك من أدوات التوكيد لخدمة المقاصد الدلالية وتكثيفها وإيصالها بلغة شعرية مؤثرة.

والناظر في ميميات عامر بن الطفيل يجد أنّه لم يقف في هذه القصـــائد عند الإخبار بوقوع المعارك والأحداث وحسـب، بل يسـعى إلى فرض السـيطرة على وعي المتلقي، كما سـعى إلى انتزاع اعتراف الخصوم بفروسيته؛ لذلك استند إلى أسلوب التوكيد، كما في قوله:[1]

لَـقَـد تَـعـلَـمُ الـحَـربُ أَنّـي اِبـنُـهـا وَأَنّـي الـهُـمـامُ بِـهـا الـمُـعـلِـمُ[2]

وَأَنّـــي أَحُـــلُّ عَـــلـــى رَهـــوَةٍ مِـنَ الـمَـجـدِ فـي الشَـــرَفِ الأَعـظَـمِ[3]

وَأَنّـــي أُشَـــمِّـــصُ بِـــالـــدارِعـــي نَ فـــي ثَـــورَةِ الـــرَهَـــجِ الأَقـــتَـــمِ[4]

وَأَنّـــي أَكُـــرُّ إذا أَحـــجَـــمـــوا بِـــأَكـــرَمَ مِـــن عَـطـفَـةِ الضَـــيـــغَـمِ[5]

تتأســس معاني الفخر في هذه الأبيات عبر نســق توكيدي متصــل يمثّل منبهاً أســلوبياً ينقل الخطاب من حيّز الإخبار إلى الإقناع، ويرتبط هذا الأسلوب بإنتاج الدلالة عبر مسارين الأول يتحقق عبر أسلوب التوكيد في قوله: (لقد تعلم الحرب)، حيث يعمل اقتران اللام بحرف التحقيق[6] كأداة حسم لغوي لانتزاع شهادة (الحرب) واعترافها بوصفها حكماً محايداً، مما يحول فروسية الشاعر إلى مسلّمة سابقة على النص لدفع إنكار الخصوم. والمسار الثاني يفرضه التوكيد بالحرف المشبه بالفعل (أنّ)[7] المقترن بياء المتكلم، والذي تكرر خمس مرات، وتكمن وظيفة هذا الأسلوب في تمكين المعنى وتقريره عبر الجمع بين هوية الشاعر وأفعال الصدارة الحربية.

1 الديوان، 124، 125.

2 أحل: أنزل.

3 الرهوة: المكان المرتفع.

4 أشمصه: أزعجه. وثورة الرهج: ارتفاع الغبار. والأقتم: الغبار الكدر فيه قتمة أي سواد. والقتم: الغبار.

5 أكرّ: أرجع إلى الحرب. إذا أحجموا: إذا جبنوا.

6 قد: لها كثير من المعاني التي يمكن التنوصـــل إليها من الســـياق كالتقليل والتكثير والتحقيق وغيرذلك. ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: الحســـن بن القاســـم المرادي، تح: فخر الدين قباوة، محمد نعيم فاضـــل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992م. ص1256، 257.

7 أنّ: حرف مشـبه بالفعل وظيفته التوكيد، ينظر: الأسـاليب النحوية عرض وتطبيق: محسـن علي العطية، دار المناهج، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص254.

ويتابع في القصيدة نفسها قائلاً:[1]

وَأَضـــــرِبُ بِـالسَـــــيفِ يَومَ الـوَغـى أَقُــدُّ بِـــهِ حَـــلَـــقَ الـــمُـــبـــرَمِ[2]

فَـهَـذا عَـتـادي لَـوَ أَنَّ الـفَـتـى يُـعَـمَّـرُ فـي غَـيـرِ مـا مَـهـرَمِ

وَقَـد عَـلِـمَ الـحَـيُّ مِـن عـامِـرٍ بِـــأَنَّ لَـــنـــا ذِروَةَ الأَجسَـــــمِ

وَأَنّـا الـمَصـــــالـيـتُ يَـومَ الـوَغـى إِذا مـا الـعَـواويـرُ لَـم تُـقـدِمِ

يتواصـــل في هذه الأبيات إنتاج دلالة الفخر عبر تنويع وســـائل التوكيد، لينتقل الخطاب من تمكين صـــورة الفارس الفرد إلى تثبيت الســـيطرة الجغرافية والجمعية للقبيلة في وعي المتلقي. ويرتبط الأسلوب بالمعنى في البيتين الأول والثاني من خلال الانتقال إلى بنية التوكيد بـ(أنّ) بعد حرف الشرط (لو) ليؤكد نفوذ الشـاعر وينفي عنه صـفة الانهزام. ومن المعلوم أنّ اقران (لو) بـــ(إنّ) يوجب زيادة التوكيد في الســـياق الذي تأتي فيه[3]. وفي البيتين الثالث والرابع يتحول التوكيد إلى ســـياق الإثبات الجمعي عبر توظيف حرف التحقيق (قد) داخلاً على الفعل الماضـــي في قوله: (وقد علم الحي)، ليسـبغ صـفة المنعة والقوة على القبيلة كلها، ومما يعمق هذا المعنى في البيت الأخير تآزر أسـلوب التوكيد بالحرف المشـبه بالفعل المضـاف إلى ضـمير الجمع مع أسـلوب التوكيد بزيادة (ما) بعد أداة الشـرط (إذا)، إذ يفيد هذا التكثيف لأسـاليب التوكيد في جعل صـفات سـيادة القبيلة ومنعتها وقوتها حقائق ثابتة.

ثالثاً– جماليات أسلوب الوصل:

يُمثل أسلوب (الوصل) في الخطاب الشعري أحد أهم الأساليب التي يتوسل بها المبدع لتحقيق التماسك السياقي[4] والانسجام الدلالي بين الوحدات اللغوية الجزئية وصهرها في بنية كبرى متماسكة. والتحليل الأســـلوبي لا يقف عند المعاني التي تفيدها حروفه؛ كالترتيب من غير تراخ في الفاء، أو الترتيب مع التراخي في ثم، أو الإشراك في الحكم الذي يقتضيه معنى الواو[5] وحسب، بل يتجاوز ذلك

1 الديوان، 125، 126.

2 الوغى: الحرب. أقد: أقطع. المبرم: المحكم.

3 ينظر: كتاب معاني الحروف: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (386هـــ)، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ط3، 1984م، ص 51.

4 ينظر: مناهج البحث في اللغة: تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص207.

5 ينظر: دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص224

ليرصد أثرها البلاغي والجمالي في نقل الانفعال النفسي وتشكيل الفضاء الزمني والحركي داخل النص. فالوصل أحد مقومات الجمال في النص الأدبي، بل هو الجمال الأدبي في ذاته[1]، فنحن "حينما نفهم الكلام، فإننا نفهم فيه علاقات فقط، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل"[2]. وتكتسب دراسة الوصل أهمية خاصة عند مقاربة شعر الفروسية أسلوبياً؛ إذ تتحول الأدوات من وظيفتها النحوية إلى وسائط تصويرية تعكس تتابع الأحداث، وتراكم الصفات، ورسم لوحات المعارك. ويُعد الشاعر الفارس عامر بن الطفيل من أبرز المبدعين الذين اتسم خطابهم الشعري بكثافة توظيف روابط الوصل، وانسجامها مع الحال الشعورية القائمة على الفخر والاعتزاز، كما في قوله:[3]

أَلَسنا نَقودُ الخَيلَ قُبّاً عَوابِساً ... وَنَخضِبُ يَومَ الرَوعِ أَسيافَنا دَما[4]

وَنَحمي الذِمارَ حينَ يَشتَجِرُ القَنا ... وَنَثني عَنِ السَربِ الرَعيلَ المُسَوَّما[5]

وَنَستَلِبُ الحُوَّ العَوابِسَ كَالقَنا ... سَواهِمَ يَحمِلنَ الوَشيجَ المُقَوَّما[6]

وَنَحنُ صَبَحنا حَيَّ أَسماءَ غارَةً ... أَبالَت حَبالى الحَيِّ مِن وَقعِها دَما

وَبِالنَقعِ مِن وادي أَبيدَةَ جاهَرَت ... أُنَيساً وَقَد أَردَينَ سادَةَ خُثعَما[7]

يشكل أسلوب الوصل في هذه الأبيات ركيزة بنائية وأسلوبية شاركت في بناء القصيدة، وعند استقراء أدوات الوصل في هذه الأبيات نلحظ هيمنة مطلقة لـ(واو العطف) التي تكررت في مطالع

1 ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، رسالة دكتوراه، إشراف: د.أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م، ص 40.

2 الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: عز الدين إسماعيل، دار الشؤون للثقافية العامة، بغداد، ط3، 1986م.ص 237.

3 الديوان، ص157.

4 عوابس: كوالح، أي: عبست وجوهها لكراهية الحرب. والقبّ من اليل: الضوامر البطون والواحد أقب.

5 الذمار: الذي يحق أن يحميه. واشتجار القنا: اختلافه بالطعن. والسرب: مذهب الحي. الرعيل: الجماعة من الخيل. المسوما: المعلم من السمة.

6 الحوة: كدرة تضرب إلى السواد، وخيل حو هي أصلب الخيل. سواهم: متغيرة قد أضرت الغارة والحرب بها فقد اقورت. والوشيج: الرماح.

7 أبيدة: أرض خثعم يريد أنس بن مدرك الخثعمي. وأردين يعني الخيل أهلكن. والردى الهلاك.

الأبيات والجمل الفعلية، مثل: (ونحمي، ونثني، ونستلب....)، وهو اختيار أسلوبي يحمل دلالة بلاغية مهمة؛ فالوصل بالواو يهدف إلى تحقيق مطلق الجمع، وتراكم الصفات والبطولات وتزاحمها في آن واحد، ليضع المتلقي أمام لوحة ملحمية متكاملة الأركان تتشابك فيها أفعال قيادة الخيل، وحماية الذمار، ونضح السيوف بالدماء، بوصفها خصالاً وأفعالاً متأصلة في ذات الشاعر وقبيلته. وهذا التتابع التركيبي القائم على عطف الأفعال المضارعة المسندة إلى ضمير المتكلمين يخلق بدوره توازياً أسلوبياً وموسيقياً يمنح الأبيات إيقاعاً حماسياً يناسب صخب المعارك، ويبعد الرتابة عن النص عبر تجديد انتباه السامع وانتظاره لفضيلة جديدة مع كل أداة وصل. وينعطف الشاعر من الإطار الفعلي العام إلى السياق الاسمي الخاص في قوله: (ونحن صبحنا)، حيث يفيد عطف الجملة الاسمية بالواو توكيد نسبة الفعل والحدث التاريخي المحدد وهو الإغارة على حي (أسماء)، وتتكامل هذه المنظومة الأسلوبية في البيت الأخير مع دخول (واو الحال) المقترنة بـ(قد) في قوله: (وقد أردين..) إذ عملت الأداة هنا على قطع الاسترسال الزمني المتجدد، وتجميد الحركة لتقديم خلفية مشهدية للحدث؛ فالغارة لم تقع على عدو غافل أو ضعيف، بل وقعت على قوم أشراف أشداء، وهكذا يتلاحم الوصل التركيبي بأدواته المختلفة مع الجامع المعنوي القائم على معجم الحرب والفروسية، محققاً الوحدة العضوية والتماسك النصي للقصيدة، ومنتقلاً بالأدوات النحوية من جمودها الوظيفي إلى رحابة التعبير عن الانفعال النفسي والشعوري للمبدع.

ومنه أسلوب الوصل في قوله:[1]

إذا شِئتَ أَن تَلقى المَناعَةَ فَاِستَجِر ... خِذامَ بنَ زَيدٍ إن أَجارَ خِذامُ[2]

دَعَوتُ أَبا الجَبّارِ أَختَصُّ مالِكاً ... وَلَم يَكُ قِدماً مَن أَجَرتَ يُضامُ[3]

فَقامَ أَبو الجَبّارِ يَهتَزُّ لِلنَدى ... كَما اِهتَزَّ عَضبُ الشَفرَتَينِ حُسامُ[4]

وَكُنتُ سَناماً مِن فَزارَةَ تامِكاً ... وَفي كُلِّ قَومٍ ذِروَةٌ وَسَنامُ

فَنَكَّبتَ عَنّي الشارِعينَ وَلَم أَكُن ... مَخافَةَ شَرِّ الشارِعينَ أَنامُ

1 الديوان، ص155.

2 المناعة: العز والمنعة. وذام بن زيد من بني زيد.

3 أبو الجبار: مالك بن حمار الشمخي من فزارة. يضام: ينتقص. والضيم والذل واحد وهو النقصان.

4 الشفرتان: حدا السيف. وشفرة السكين: حده. وحسام: قاطع. والعضب: أيضاً القاطع.

يتحول أسلوب الوصل بأدواته من مجرد روابط نحوية إلى وسائط تصويرية تعكس حركة الفارس وتقلباته النفسية والواقعية بين قيم المنعة والنجدة والحذر. ويتبدى هذا التلاحم بين المعنى والتركيب في أساليب الوصل بـ(الواو) و (الفاء)، فبينما يفتتح الشاعر قصيدته بوضع قاعدة عامة للمنعة والعزة في بيته الأول، نلحظ في البيت الثاني انتقالاً أسلوبياً عبر (الواو) في قوله: (ولم يك قدماً) ليربط بين استغاثته الشخصية بأبي الجبار، وبين التاريخ العريق لهذه الأسرة التي لا يضام مستجيرها ولا يُنتقص، محققاً بالوصل هنا جمعاً مطلقاً يرسّخ حقيقة تاريخية ثابتة تُمهد لمدح الممدوح. وتكتسب (الفاء) دلالتها الحركية الأبرز البارزةفي البيت الثالث في قوله: (فقام أبو الجبار) إذ تشي باستجابة سريعة خاطفة، فالقيام والاهتزاز لبذل الندى والنجدة جاء تلبية لاستغاثة الشاعر من دون أي مهلة زمنية، مما جعل الفاء أداة لتجسيد الحماسة الشبيهة باهتزاز الحسام القاطع لحظة إشهاره من غمده، وفي البيت الرابع يعود الشاعر إلى الوصل بـ(الواو) في قوله: (وكنت سناماً) و (وفي مل قوم) ليؤكد صفات السيادة والرفعة التي يتمتع بها الممدوح. ويختم النص حركته بالعودة إلى (الفاء) في البيت الأخير في قوله: (فنكبت علي)، لتعكس الأداة سرعة اتخاذ القرار القائم على الحكمة والحذر؛ فانحراف الشاعر وعدوله عن طريق الأعداء المتربصين، جاء استجابة فورية تفرضها اليقظة الدائمة للفارس، وهكذا يتآزر الوصل التركيبي مع البنية المعنوية للنص، ليتنقل بالمتلقي بسلاسة بين الخصال الثابتة، واستخدام التعقيب لتصوير الأفعال الخاطفة والاستجابات المباشرة، محققاً وحدة عضوية تنسجم فيها الأداة مع دلالات المنعة والفروسية.

رابعاً- جماليات أسلوب الشرط:

لا يهدف البحث الأسلوبي إلى رصد الظواهر اللغوية مجردة من سياقها، بل يمتد للبحث في كيفية تحول البنى النحوية الصارمة إلى طاقات تعبيرية مشحونة بالدلالات النفسية والشعورية، ويأتي أسلوب الشرط في طليعة هذه البنى تنزاح في النص الأدبي عن وظيفتها التفسيرية أو الربطية، لتصبح أداة جمالية تسهم في تشكيل رؤية الشاعر. ويُعرّف أسلوب الشرط بأنّه: نعليق شيء بشيء، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني، وقيل: الشرط ما يتوقف عليه الشيء ويكون خارجاً على ماهيته[1] فالقيمة الفنية لأسلوب الشرط في طبيعته البنائية القائمة على التلازم بين الشرط والجواب؛ إذ يمنح الشاعر

1 التعريفات: أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف(816هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص73. والبرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي (794هـ)، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1957م، 354/2.

مساحة رحبة للمناورة بين الممكن والمستحيل وبين الشك واليقين. وفي ميميات عامر بن الطفيل تخلت أدوات الشـــرط عن جمودها وتحولت إلى أدوات أســـلوبية قادرة على التعبير عن التدافع النفســـي والسياسي، كما في قوله:[1]

وَإذ قَــومــي لِأُســـــرَتِــهــا عَــدُوٌّ لِـتُـبـلِـيَ بَـيـنَـهـا سَـــــجـلاً وَخـامـا[2]
فَـإن يَـمـنَـعـكِ قَـومُـكِ أَن تَـبـيـنـي فَـقَـد نَـغـنـى بِـعـارِمَـةٍ سِـــــلامـا[3]
فَلَو عَلِمَت سُـــلَيمى عِلمَ مِثلي غَـداةَ الـرَوعِ واصَـــــلَـتِ الـكِـرامـا[4]
تَـرَكـنـا مَـذحِـجـاً كَـحَـديـثِ أَمـسٍ وَأَرحَـبَ إِذ تَـكَـفَّـنُـهُـم فِـئـامـا[5]
وَبِعنا شاكِراً بِتِلادِ عَكٍّ وَلاقـى مَـنسِـــــرٌ مِـنّـا جُـذامـا

لا يمكن قراءة أسلوب الشرط في هذه الأبيات بوصفه جملاً نحوية مبعثرة، بل هو بناء أسلوبي تلاحمت أجزاؤه لتصنع ذروة الصراع في النص،، وبدأ الشاعر هذا البناء بالأداة (إذ) ليضع المتلقي أمام العداوة بين قوم الشـــاعر وقوم محبوبته، وهي عداوة تنذر بعواقب وخيمة على الطرفين، ولكنّ الشاعر لا يستسلم لهذه العداوة لذلك نراه ينتقل في البيت التالي إلى أداة لشرط (إن) في قوله: (إن يمنعك قومك) ليزيح فكرة الفراق الحتمي ويجعلها مجرد احتمال مشكوك فيه تقديراً لصلة محبوبته، إذ إنّ من استعمالات (إن) "فيما يحتمل الوقوع وعدمه، أو الذي يحدث قليلاً"[6]. لذلك نجد الشاعر يواجه هذا الاحتمال بجواب شرط محقق ومقترن بالفاء وقد المفيدة لليقين في قوله: (فقد نغنى بعارمة سلاما). وهذا التلاحم التركيبي بين الشك واليقين يثبت أنّ عاطفة االشاعر مرنة ولينة لكنّها مستندة إلى أرضية صـلبة من المنعة والقوة التي توفر السـلام رغماً عن أنف الأعداء، بعد ذلك ينعطف النص نحو أداة الشرط (لو) في قوله: (فلو علمت سليمى)، ليعود الشاعر خطوة إلى الخلف ويبث حسرته الناتجة عن

1 الديوان، ص66، 67.

[2] أســرتها: قومها الأدنون منهم. وخخاماً: أي ويمة الغب. وأخرج (ســجلاً زخاماً) مخرج الجميع كما يقال: هلكت الشــاة والبعير. أراد الناس.

[3] تبيني: تفارقي. نغنى: أي نبقى. عارمة: أرض لبني عامر. سلاماً: أي سِلماً.

[4] الروع: الفزع

[5] مذحج في اليمن وأرحب من همدان. وتكفنهم: أراد الخخيل فأضمر ولم يجر لها ذكر. فئام: جماعة.

6 الشرط بـــ(إن) و(إذا) في القرآن الكريم: علي فوده، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، المجلد الرابع، 1975، 1976، ص60.

غياب محبوبته عن ساحة القتال وعدم رؤيتها بطولاته. ثمّ يستدعي الأداة الظرفية (إذ) مرة أخرى في قوله: (إذ تكفهم فناما)، ليعقد رابطاً زمنياً يحول النص إلى مشهد حيوي يرى المتلقي من خلاله حصراً حقيقياً للأعداء وإبادة تامة لكبرى القبائل مثل مذحج وجذام.

ومنه الشرط في قوله:[1]

فَإن لا يُرهِقِ الحَدَثانُ نَفسي ... يُؤَدّوا الخَرجَ لي عاماً فَعاما
يُؤَدّوهُ عَلى رَغمٍ صَغاراً ... وَيُعطونَ المَقادَةَ وَالزِماما
فَأَبلِغ إِن عَرَضتَ جَميعَ سَعدٍ ... فَبيتوا لَن نُهَيِّجَكُمُ نِياما
نَصَحتُم بِالمَغيبِ وَلَم تُعينوا ... عَلَينا إِنَّكُم كُنتُم كِراما
فَلَو كُنتُم مَعَ اِبنِ الجَونِ كُنتُم ... كَمَن أَودى وَأَصبَحَ قَد أَلاما

يؤدي أسلوب الشرط في هذه الأبيات وظائف تركيبية ودلالية، تتوزع بين فرض السيطرة العسكرية من جهة، وتوثيق العتاب السياسي من جهة أخرى، وذلك عبر توظيف الأداتين (إن) و (لو) التي تتضمن معنى انتفاء الشرط وكذلك تقوم بوظيفة الربط التركيبي والمعنوي بين السبب والمسبب، وكونهما في الماضي، يكون هذا الربط تارة معقولاً وتارة مستحيلا[2]. فقد بدأ الشاعر البيت الأول بتركيب الشرط المنفي مستعملاً الأداة (إن) التي تفيد الشك والاحتمال، حيث جعل الشاعر نجاته من الحرب أمراً مشكوكاً فيه، غير أنّ هذا الشرط الاحتمالي أسفر عن جواب حتمي صِيغ بالفعل المضارع المجزوم في قوله: (يؤدوا الخرج)، ويشي هذا الأسلوب بخضوع الأعداء للشاعر وقومه ما دام حياً، فكلما تحققت النجاة تكررت دلالة إذلال الخصوم وخضوعهم عبر دفعهم الجزية بانتظام (عاما فعاما) وهم صاغرون. وفي البيت الثالث تحولت الأداة (إن) إلى سياق التهديد والوعيد المباشر لقبيلة سعد في قوله: (إن عرضت جميع سعد)، وجاء جواب الشرط مقترناً بالفاء ومنفياً بـ (لن)؛ ليقطع أي مظهر من مظاهر النجاة أو الأمان في المستقبل. أما في البيت الأخير فقد تحول الشاعر إلى الأداة (لو) لتوظيف دلالتها على الامتناع عن عتاب الحلفاء في قوله: (فلو كنتم مع ابن الجون كنتم)، وتقضي (لو) في الأحكام النحوية بامتناع الجواب لامتناع الشرط؛ وبسبب امتناع الحلفاء عن المساندة الفعلية

1 الديوان، ص73، 74.

2 ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة.، 258/1.

في الميدان امتنع حصـــول النصـــر، وترتب عليه منطقياً جواب الشـــرط في قوله: (كنت كمن أودى وأصبح قد ألاما)، وأسهمت الأفعال الماضية المقترنة بـ(لو) في نقل مخرجات هذا التقاعس من عتاب عابر إلى حقيقة تاريخية تلحق اللوم والعار بالمتقاعسين عن نصرة حلفائهم.

تأسـيسـاً على ما تقدّم يتبين أن أسـلوب الشـرط في ميميات عامر بن الطفيل تجاوز وظيفته التركيبية ليتحول إلى أداة أسـلوبية عبّرت عن معاني فخره بنفسـه وبقومه، وللتعبير عن تحسـره على محبوبته سليمى، وكذلك للتعبير عن لوم الحلفاء الذين لم ينصروا حلفاءهم.

خامساً– جماليات أسلوب التشبيه:

للتشـبيه روعة وجمال، وموقع حسـن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضـوحاً، ويكسـوها شـرفاً ونبلاً، فهو فن واسـع النطاق، فسـيح الخطو، ممتد الحواشـي، متشـعب الأطراف[1]. وهو "من أشـرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلما كان المُشبّه منهم في تشبيهه ألطف، كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق"[2]، فبحسن التشبيهات ولطفها تقاس شاعرية الشاعر، ومن خلالها ينقل اتجربته الشعرية. وبالرجوع إلى ميميات الشـاعر الفارس عامر بن الطفيل نجد أسـلوب التشـبيه أحد الوسـائل التي اسـتند إليها لتصوير معاني الفروسية، ووصف الخيل، كما في قوله:[3]

وَنَســـتَلِـبُ الـحُوَّ الـعَوابِسَ كَـالـقَنـا سَـــواهِمَ يَحمِلنَ الوَشـــيجَ المُقَوَّمـا

يتجاوز أسلوب التشبيه –هنا– حدود الوصف التقريري المباشر بغية إنتاج دلالة فنية مبتكرة؛ حيث يعقد الشـاعر تشـبيهاً مرسـلاً مجملاً يربط فيه بين الخيل الصـلبة الضـامرة الرشـيقة، وبين الرماح الممشـوقة، وتبرز القيمة الجمالية في هذه الصـورة من خلال تقارب صـفات المشـبه والمشـبه به فقد وصلا إلى حد الالتصاق؛ فالضمور هنا لا يتبدى عيباً مادياً بل يستحيل سمة قوة وتماسك مستمدة من طبيعة الرماح، وهو ما يجعل ضـمور الخيل ونحافتها دليلاً قاطعاً على شـدة المراس واعتياد الحروب. وتتجلى جمالية الأسـلوب في الشـطر الثاني من خلال الانتقال الحسـن من التشـبيه إلى الوصـف المباشر؛ إذ كان دليلاً قاطعاً على أصالة تلك الخيول وشدة مراسها.

1 جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط12، 1960م، ص247.
2 نقد النثر: قدامة بن جعفر، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1933م، ص49.
3 الديوان، ص157.

ومن ذلك قوله:[1]

يَقودونَ جُرداً كَالسَراحينِ تَستَمي صُدورَ العَوالي مِن كُمَيتٍ وَأَدهَما[2]

يتآزر في هذا البيت التشبيه والاستعارة للتعبير عن معاني الفروسية، فيستهل الشاعر المشهد بتشبيه يماهي فيه خيولهم بالذئاب عبر أداة التشبيه الكاف، مضمراً وجه الشبه المتمثل في الضمور، والسرعة، واليقظة. وتتسامى هذه الصورة في الشطر الثاني بإنتاج الاستعارة في قوله: (تستمي صدور العوالي) إذ يستعير الفعل تستمي الذي يعني طلب الصيد ليوظفه مع (صدور العوالي)، مشبهاً الرماح القاتلة بـــ (الطريدة)، وحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو (الصيد) على سبيل الاستعارة المكنية. وتكمن جمالية هذا الأسلوب في قلب موازين الخوف؛ فالخيل لا تحاكي الذئاب في هيئتها وخفتها وحسب، بل تنزاح بحركتها لتبلغ ذروة الإقدام، حيث تندفع نحو الرماح بشجاعة، وكأنها ذئاب ضارية تطارد فريستها، وبذلك تتحول غريزة الفتك والتربص لدى الذئاب إلى غريزة اقتحام واستهانة بالهلاك لدى الخيل وفرسانها الشجعان.

ومن ذلك قوله:[3]

لَيالِيَ تَستَبيكَ بِذي غُروبٍ وَمُقلَةِ جُؤذَرٍ يَرعى بَشاما

يماهي الشاعر في قوله: (مقلة جؤذر) بين عين محبوبته وعين ولد الظبية بتشبيه بليغ أسقط فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، فاسحاً المجال للذهن لاستدعاء ملامح الحسن المتمثلة في اتساع حلقة العين ، ورقتها الآسرة. وننجلى جمالية هذا الأسلوب من خلال ارتباطه الوثيق بالمعنى؛ إذ يشكل المسوغ الوجداني لحال الأسر والافتتان التي يفتتح بها الشاعر بيته، ويتعمق هذا الارتباط في قوله: (ترعى بشاماً)؛ فالجؤذر في حال اطمئنان وأمان أثناء رعيه، مما يجعل نظراته وادعة مسترسلة تبلغ ذروة الصفاء والجمال، وبذلك ينعكس هذا الوصف على عين المحبوبة ليبرز سحر نظراتها التي سلبت لب العاشق. فتعاضد هذا الأسلوب مع الأركان العملية الأخرى كالوزن والقافية أنتج معنىً شعرياً مؤثراً، ولعلّ ما ذهب إليه أحد الباحثين في حديثه عن المعنى الشعري وشعرية اللغة التي تنطوي على ذلك المعنى ينسحب على طريقة شاعرنا السالفة، حيث يرى: أنّ المعنى الشعري لا يسلك سبيلاً نمطياً

1 الديوان، ص158.

2 الجرد: الخخيل القصار الشعرة الواحدُ أجرد وهو عتيق إذا كان قصير الشعر. والسراحين: الذئاب: الواحد سرحان. وتسنمي: تصيد. والعوالي: عوالي الرماح ما دون السنان بقدر ذراع. وسافلته: أسفله.

3 الديوان، ص65.

يُقصد منه الإبلاغ والتوصيل فحسب، إنّما سبيله التلطف والتدقيق، وهو سبيلٌ تقتضيه ماهية المعاني الدقيقة التي يتحرك فكر الشاعر بحثاً عنها، فضلاً عن أنّ هذا التلطف يساعد في تثبيت المعنى[1].

ومنه أيضاً، قوله مفتخراً بانتصاراته مع قومه:[2]

قَتَلنا كَبشَهُم فَنَجَوا شِلالاً كَما نَفَّرتَ بِالطَردِ النَعاما

يتجلى الأسلوب التصويري في تشبيه حال فلول جيش الأعداء المنهزم وهم يفرون متفرقين متشتتين في أرض المعركة فور مصرع سيدهم، بهيئة جماعات النعام المذعورة التي تتفرق عندما يباغتها الصياد، مستعملاً الأداة (كأنما) التي تحقق التماثل بين هيئة المشبه به وهيئة المشبه، ليكون وجه الشبه وهو الحركة السريعة والتشرذم الناتج عن صدمة وذعر مفاجئ. وقد تضافرت في هذا السياق عدة مرتكزات أسلوبية أسهمت في إبراز جماليات الصورة، ومنها استخدام حرف الفاء في قوله: (فنجوا) الدال على التعقيب والسرعة، مما يختزل الزمن ويوضح أنّ الانكسار النفسي للأعداء تم تلقائياً ومباشرة عقب سقوط قائدهم، بالإضافة إلى التمهيد المعجمي بلفظة: (شلالا) التي تعني مطرودين متفرقين، لتهيئ ذهن المتلقي للصورة الحركية التالية. ويرتبط الاختيار الفني الدقيق للنعام تحديداً بروافد دلالية ونفسية عميقة، فالنعام يرتبط رمزياً بالجبن والذعر الشديد حينما يدهمه الخطر، وبذلك نجح الشاعر في تجريد خصومه من صفات الفروسية محولاً إياهم إلى طرائد مذعورة تفقد توازنها النفسي بمجرد الإحساس بالخطر، فضلاً عن مطابقة حركة النعام السريعة والعشوائية، لهيئة فرار الجنود وتبدد قوتهم، وهو ما يؤكد انتصار الشاعر وقومه بعد استحالة عودة الأعداء إلى تنظيم صفوفهم بعد أن تحولوا إلى قوة مهزومة ومتشتتة.

وهكذا يتبين أنّ التشبيه عند عامر بن الطفيل مثّل أسلوباً مهماً لتصوير فرسه وشجاعته، كما استعمله في وصف محاسن محبوبته.

- **خاتمة البحث ونتائجه:**

تناول هذا البحث جماليات الأسلوب في ميميات عامر بن الطفيل، فدرس عدداً من الأساليب وحاول إبراز آثارها الجمالية والبلاغية، ومن تلك الأساليب: الجناس، والشرط والتشبيه. ومن خلال ذلك يمكن لنا الخلوصُ إلى مجموعةٍ من النتائج التي نبرزُها على النحو الآتي:

1 ينظر: جماليات المعنى العري في التراث النقدي والبلاغي في القرنين الثالث والرابع الهجريين: محمد حسن الشعير، رسالة دكتوراه، بإشراف: د. رئيفة السلومي، د. أحمد دهمان، جامعة حمص، 2025م، ص32.

2 الديوان، ص69.

1- أظهرت الدراسة أنّ الأداة (لو) الامتناعية شكلت القالب الأسلوبي الأنسب للشاعر لبث الحسرة العاطفية والعتاب السياسي؛ فاستعملها لامتناع رؤية محبوبته فروسيته وشجاعته في المعركة، ولتوثيق امتناع نصرة حلفائه (يوم جبلة) مما حول تخاذلهم إلى حقيقة تاريخية تلحق بهم اللوم والعار على مر العصور.

2- رصدت الدراسة ظاهرة أسلوبية مهمة وهي اقتران جواب الشرط بالفاء و (لن) النافية، مما أضفى طابعاً يقينياً على الأحكام، وقطع أي مظهر من مظاهر النجاة للخصوم في المستقبل.

3- اتضح من خلال تتبع السياق التركيبي أن الشاعر يعتمد على الأجوبة الفعلية الماضية المسندة إلى (نا) الدالة على جماعة الفاعلين بعد انتهاء التراكيب الشرطية، وذلك لتقديم البراهين الحتمية والواقعية المتلاحقة (مثل هزيمة مذحج) لتأكيد قدرته على تحقيق وعيده.

4- كشفت الدراسة التآزر البلاغي بين الاستعارة والتشبيه، كما في تشبيه الخيل بالسراحين واستعارة الرماح للطرائد، مما أسهم في قلب موازين الخوف وتحويل الاقتحام إلى متعة بطولية يطارد فيها الفارس حتفه بشجاعة.

5- حقق الشاعر المقاربة في تشبيهاته من خلال حسن اختياراته لأطرف التشبيهات، كما في تشبيهه فرار الأعداء وتشرذمهم بنفور النعام وذعرها.

6- استعمل الشاعر جناس الاشتقاق في ميمياته بكثرة حتى غدا ظاهرة أسلوبية مهمة.

7- تبيّن أن أسلوب الجناس أدى وظائف متعددة كالتعظيم والتهويل بإيجاز فتكرار الألفاظ المشتقة مثل: (فعلنا فعلة) جاء لتهويل الحدث وتعظيمه ، واختصار تفاصيل المعركة بأسلوب يوحي بقوة القبيلة وسطوتها.

8- منح الجناس القصائد إيقاعاً حركياً سريعاً يحاكي أجواء الحرب، وحماسة الفرسان، وكر الخيول وفرها.

9- كان أسلوب الوصل الأداة الرئيسة التي استعملها الشاعر لتحقيق التماسك النصي والانسجام الدلالي.

10- جسد أسلوب الوصل حركة الفارس البطل؛ إذ كان وسيلة الشاعر لترجمة حركة الفارس وتقلباته بين قيم (المنعة، النجدة، الحذر).

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

1- الأســـاليب النحوية عرض وتطبيق: محســـن علي العطية، دار المناهج، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

2- الأســـاليب النحوية عرض وتطبيق: محســـن علي العطية، دار المناهج، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

3- الأســس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفســير ومقارنة: عز الدين إســماعيل، دار الشــؤون للثقافية العامة، بغداد، ط3، 1986م.

4- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا. ط3.

5- الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002م.

6- الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994م.

7- الإيضــاح في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، وضــع الحواشــي: إبراهيم شــمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 202م.

8- البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشــي (794هـــــ)، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1957م.

9- التعريفات: أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف(816هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

10- الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن القاسم المرادي، تح: فخر الدين قباوة، محمد نعيم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

11- الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن القاسم المرادي، تح: فخر الدين قباوة، محمد نعيم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

12- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشــمي، المكتبة التجارية الكبرى بمصـــر، ط12، 1960م.

13- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

14- ديوان عامر بن الطفيل العامري، بشـــرح أبي بكر محمد بن القاســـم الأنباري قراءة علي أبي العباس ثعلب، تحقيق: محمود عبدالله الجادر، عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م.

15- زاد المســـير في علم التفســـير: الإمام جمال الدين بن عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1984.

16- علم الأسلوب: صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.

17- كتاب معاني الحروف: أبو الحسـن علي بن عيسـى الرماني النحوي (386هـــ)، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ط3، 1984م.

18- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة.

19- مناهج البحث في اللغة: تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء.

20- نحو نظرية أسـلوبية لسـانية: فيلي سـاندريس، ترجمة: خخالد محمد جمعة، دار الفكر، دمشـق، سوريا، ط1، 2003م.

21- نقد النثر: قدامة بن جعفر، تح: طه حسـين وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصـرية، 1933م.

المجلات والدوريات:

1- الشـرط بـــــ(إن) و(إذا) في القرآن الكريم: علي فوده، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، المجلد الرابع، 1975، 1976.

2- مفهوم (المعنى الشـعري) في النقد العربي القديم: محمد شـعير، أحمد دهمان. مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، العدد 70، 2023.

الرسائل الجامعية:

1- البناء البديعي في شعر ابن دراج القسطلي: حسن يوسف اسمندر، رسالة ماجستير، إشراف: هيثم غرة، جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2013م.

2- جماليات المعنى العري في التراث النقدي والبلاغي في القرنين الثالث والرابع الهجريين: محمد حسن الشعير، رسالة دكتوراه، بإشراف: د. رئيفة السلومي، د. أحمد دهمان، جامعة حمص، 2025م
3- شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، رسالة دكتوراه، إشراف: د.أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م.

الزمكانيّة في شعر أبي العلاء المعرّي

- **ملخّص البحث باللّغة العربيّة:**

يدور البحث حول الزمان والمكان والعلاقة بينهما وارتباطهما بالشعر، وقد عالج البحث كثيراً من تجلّيات الزمان ورموزه في شعر المعرّي، ودرس العلاقة بين الزمان والإنسان وعلاقة الزمان بالصبا والمشيب، كما لاحظ فلسفة المعرّي تُجاه الزمن، وقدّم البحث تصوير المعرّي للبعد المكاني ومعانيه، وانتهى البحث بالتطرق إلى الأثر الفلسفي في فهم المعرّي للزمان والمكان.

كلمات مفتاحيّة: المعرّي، رهين المحبسين، الزمان، المكان، الزمكانيّة، فلسفة المعرّي.

- **ملخّص باللغة الإنكليزية:**

Spatiotemporality in the Poetry of Abu al-Ala' al-Ma'arri

Abstract: This research explores the concepts of time and space, the relationship between them, and their connection to poetry. It examines various manifestations and symbols of time in the poetry of al-Ma'arri, analyzing the relationship between time and the human being, as well as the link between time, youth, and old age. It also investigates al-Ma'arri's philosophy regarding time and presents his depiction of the spatial dimension and its significance. Finally, the study addresses the philosophical influence on al-Ma'arri's understanding of time and space.

Keywords: Al-Ma'arri, *Rahin al-Mahbasayn* (The Captive of the Two Prisons), Time, Space, Spatiotemporality, Al-Ma'arri's philosophy.

1- مقدّمة:

- رهين المحبسين في سطور:

رهين المحبسين هو الشاعر المعروف أبو العلاء المعرّي، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان، المولود في معرّة النعمان بسوريا سنة 363هـ ونُسب إليها، وقد نزل العمى بساحة عينيه بسبب مرض الجدريّ وهو في الرابعة من عمره، ورحل إلى بغداد سنة ٣٩٨هـ، وأقام هناك سنةً وسبعة أشهر، ثمّ رجع إلى معرّة النعمان، ولزم منزله في عزلةٍ لا يبرح بيته، وكان لا يأكل اللحم تديّناً حتّى لا يؤذي الحيوانات بذبحها، ولم يتزوّج تديّناً أيضاً لأنّه يرى أنّ الإتيان بالولد إلى الدنيا يعرّضه للآفات والمهالك، كان يصوم كلّ أيّام السنة ماعدا عيدي الفطر والأضحى، وكان يلبس خشن الثياب، وعاش زاهداً حتّى وفاته بمعرّة النعمان سنة ٤٤٩هـ ودُفن فيها. خلّف المعرّي من المؤلّفات كثيراً جدّاً، إذ تجاوزت مصنّفاته خمسينَ مصنّفاً، ولكنّ غالبيتها ضاعت وعُدِمَتْ، ولا يوجد منها إلّا ما أُخرج من المعرّة قبل هجوم الصليبيّين عليها، وقتلِ من قُتِل من أهلها ونهب ما وُجِدَ منها، أمّا الكتب الكبار التي لم تخرج من المعرّة فعُدمت، وإنْ وُجد شيءٌ منها فإنّما يوجد بعضٌ من كلّ كتاب، (يُنظر: القفطي، 1984م، ج1: ص 81 حتّى ص 118).

كان المعرّي تلميذاً نبيهاً ومتميّزاً منذ صغر سنّه، ويذكر ابن خلكان (ت681هـ) أنّ المعرّي قال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة، وقرأ النحو واللّغة على أبيه في المعرّة وعلى يد بعض النحاة في حلب، وعندما لازم داره بعد عودته من بغداد وشرع في التأليف والتصنيف أخذ الناس عنه وسار إليه الطلاب من الآفاق، وكاتبه العلماء والوزراء، وسمّى نفسه رهين المحبسين للزومه بيته ولذهاب عينه وعماه، وعُرف عنه أنّه كان متضلّعاً في فنون الأدب، فبالإضافة إلى مؤلّفاته الكثيرة كانت له رؤيته الخاصّة في عالَم الأدب، فاختصر ديوان أبي تمّام (ت231هـ) وسمّاه ذكرى حبيب، واختصر ديوان البحتري (ت284هـ) وسمّاه عبث الوليد، واختصر ديوان المتنبي (ت354هـ) وسمّاه معجز أحمد، تكلّم عن غريب أشعارهم ومعانيها، وتولّى الانتصار لهم والنقد في بعض المواضع عليهم، والتوجيه في أماكن لخطئهم، (يُنظر: ابن خلّكان، 1978م، ج1: ص113 ،114، 115).

وما من شكٍّ في أنّ عصر المعرّي يعدّ أضخم عصرٍ فكريٍّ بين كلّ عصور الحضارة العربيّة الإسلاميّة على الرغم ممّا ساده من اضطرابٍ سياسيٍّ، فقد ظهر فيه كثير من المصنّفات الضخمة

الواسعة التي يمكننا أنْ نعدّها من أمهات الكتب في تراثنا العربي القديم آنذاك، ويرى بعضهم أنّ سلوك المعرّي أثار الجدل حوله مثلما أثارت آراؤه ذلك أضف إلى ذلك أنّ الإعجاب بشخصيّته كان كبيراً لمقدرته الفذّة على ربط القول بالسلوك بالإضافة إلى الانسجام مع الذات بغض النظر عن آرائه التي رأى فيها بعض دارسيه غلوّاً وتطرّفاً، وخروجاً على المعتقدات، (يُنظر: الأرناؤوط، 1997م، ص77).

2- مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه: إعادة النظر في النصوص التراثيّة القديمة والبحث في مختلف تشكيلاتها وجوانبها بغية الوصول إلى قراءة شعريّة ناقدة للنصّ الشعري القديم حسب الظروف والمعطيات التي كانت سائدة عند إبداعه، وليس وفق نظريّات حداثيّة، وعرض الرأي النقدي الصادر عن الآخرين ومناقشته من خلال نتاج الشاعر.

3- أهداف البحث وأسئلته: يهدف البحث إلى تسليط الضوء على شعر أبي العلاء المعرّي لإظهار بعض الجوانب الفلسفيّة لديه في مفهومي الزمان والمكان، ومعرفة كيف عبّر الشاعر عن ذلك، وأثر زهده واعتزاله الناس على فلسفته الخاصّة للزمان والمكان، بالإضافة إلى معرفة بعض الآراء النقديّة للآخرين حول الموضوع ذاته وذلك للوصول إلى قراءةٍ صحيحةٍ للزمكانيّة في النصّ الشعري التراثي الذي مثّله شعر المعرّي.

4- فرضيات البحث وحدوده: تناول بعض أشعار المعرّي ومحاولة الكشف عن مفهومي الزمان والمكان عند صاحبها، للوصول إلى مفهومه الخاصّ تجاههما وفق قراءة نقديّة قريبةٍ من روح العصر الذي أُبدعت فيه.

5- مصطلحات البحث وحدوده الإجرائية: المصطلحات التي يتعرّض لها البحث تتعلّق بالزمان والمكان وفق رؤية فلسفيّة للمعرّي، وكيف أسهم كلٌّ من الزمان والمكان في صناعة محتوى نصّه الشعريّ وفق الرؤية الخاصّة بصاحبه.

6- الإطار النظري والدراسات السابقة: نعتمد ديوان الشاعر المعروف باسم اللزوميّات، كما اعتمدنا كثيراً على شروح ديوانه المعروف باسم سقط الزند، وهو من صنعة طه حسين وآخرين، وعرّجنا على رسالة الغفران للمعرّي ذاته، بالإضافة إلى كتاب فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره لعبد القادر حامد...إلخ.

7- منهج البحث: سنتّبع في دراستنا المنهج الوصفي والمنهج التكاملي الذي ينظر إلى النصّ على أنّه نسيج متشعبٌ من الأفكار والرؤى والأنغام والعواطف والصور.

8- عرض البحث والمناقشة والتحليل: وستناول فيه المسائل الآتية:

أولاً- تمهيد:

إنّ دراسة مصطلح الزمان والمكان في الرواية أو القصّة أو المسرح من الأمور التي اعتاد النقّاد على تناولها من قريبٍ أو بعيد، وهذا شيءٌ لم يعد غريباً؛ بل صار مألوفاً جدّاً، ولكن أن يتناول الدارسون قضيّة الزمان والمكان في الشعر، فهذا أقلّ بكثيرٍ من سابقه كما نظنّ، وإن كانت هناك بعض الدراسات القليلة التي تناولت الشعراء المحدثين في هذا المضمار، ويبقى الأمر من السهولة بمكانٍ حين يتناول الدارس قضيّة الزمان والمكان عند شاعرٍ واضحٍ في شعره وأفكاره ومعتقداته، لكن حينما يتعلّق البحث بشاعرٍ كالمعرّي، فإنّ الأمر كما نظنّه مختلفٌ كلّ الاختلاف، فالمعرّي الذي اشتُهر بمعارفه الواسعة العميقة الأصول، وهو ذلك الشاعر الذي يُمسك اللّغة من نواصيها.. كان نحويّاً ليس كالنحاة، وعروضيّاً صاحب فنٍّ رفيع، وكان صاحب صرفٍ وحديثٍ وفقهٍ وكلامٍ وفلسفة.. إلخ، بعد كلّ هذا نستطيع القول إنّه نموذجٌ فريدٌ لا كغيره من الشعراء والفلاسفة، إذ يظهر للمتلقي الحصيف أنّ المعرّي شاعرٌ حكيمٌ في شعره بما كان له من نظرٍ في الناس، وما كان يراه في الوجود والفضاء المكاني، وما توحي به نظراته إلى الزمان وإلى المكان وإلى حياتي الدنيا والآخرة، لذلك نجد فيه الشاعر والمفكّر والحكيم والفيلسوف.

ثانياً- تعريف الزمان والمكان والعلاقة بينهما وارتباطهما بالشعر:

إنّ كلمة (زمن) لها تشعّبات وارتباطات عديدة، فـ "الزمان والدهر واحدٌ في معنىً دون معنى"، (الأزهري، د.تا، ج9: ص191)، والزمن يدلّ على وقتٍ محدّد من الأوقات، وهو الحين قليله وكثيره، ويُقال زمنٌ وزمانٌ والجمع أزمانٌ وأزمنة، (يُنظر: ابن فارس، 1972م، مادة زمن، ج3: ص22)، فالزمن اسمٌ لقليل الوقت وكثيره؛ والزمان هو العصر؛ وأزمنَ بالمكان أقام به زماناً، (يُنظر: ابن منظور، 1999م، ج6: ص86، مادة زمن)، والدهر بوصفه مرادفاً للزمان فقد شاع له بين العرب مفاهيم متعددة، فـ "الدهر هو في الأصل اسم لمدّة العالم من مبدأ وجوده إلى انقضائه، ويُستعار للعادة الباقية ومدّة الحياة" (الكفوي، 1975م، ج2: ص330). وحديثاً نجد أنّ الزمن هو المدّة الواقعة بين حادثتين أولاهما سابقة والثانية لاحقة، (يُنظر: صليبا، 1982م، ج1: ص636).

أمّا المكان عند المتكلمين فهو بُعدٌ موهوم يشغله الجسم بنفوذه فيه، وهكذا عند أفلاطون، وأمّا عند أرسطو فهو السطح، فالمكان أمرٌ محقّقٌ موجودٌ في الخارج عند الحكماء، وكذا الحصول فيه، فإنّه أمرٌ محقّق أيضاً، وأمّا الزمان فلا وجود له عندهم بل هو أمرٌ وهميٌّ، وكذا الحصول فيه، (يُنظر: الكفوي، 1975م، ج4: ص222)، والمكان كذلك هو الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين إنّه عرض وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحويّ، وذلك لكون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين، وليس هذا بالمعروف في اللغة؛ والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، (يُنظر: الزبيدي، 2001م، مادة كون،ج36 : ص71)،

ممّا تقدّم نرى أنّ الزمان شيءٌ ذهنّي مجرّد لا يمكننا إدراكه بمفرده، لكنّ علاقته بالأشياء ولا سيّما المكان تجعله أكثر وضوحاً لنا، إذ يستحيل أن يوجد الزمان "مستقلّاً عن الأشياء، ولا يمكن تصوّر زمن مستقلّ بذاته، ولا يمكن تصوّر أشياء لا زمنيّة"، (الصديقي، 1995م، ص5)، كما أنّ كثرة المعاني لكلٍّ من الزمان والمكان يدلّ على خصوبتهما، وقد تمّ الجمع بين المفهومين السابقين في الدراسات النقديّة الحديثة باسم الزمكانيّة.

ففكرة الزمان الكونيّ مرتبطةٌ في أصل نشأتها بنظريّة الانفجار العظيم الذي تحدّث عنه القرآن الكريم وبيّن لنا أنّ السماء والأرض كانتا شيئاً واحداً ملتحماً عبّر عنه بـ (الرّتق)[1]، (يُنظر: القرآن الكريم، الأنبياء، 30)، هذه النظريّة تؤكّد ارتباط الزمان بالمادّة، أي إنّ الزمن منذ نشأته كان مرتبطاً بالمكان، وكلٌّ منهما بحاجةٍ للآخر، لأنّ "ما يخلع على الزمان وحدته إنّما هو المكان، وأنّ ما يخلع على المكان كثرته أو طابعه التعدّدي إنّما هو الزمان، ولولا ذلك لكان الزمان مجرّد تتابعٍ ولكان المكان مجرّد وحدةٍ خاوية"، (إبراهيم، د.تا، ص149). فالبشر لا يدركون الزمان ولكنّهم يدركون آثاره، فإذا أردنا تتبّع الزمان أو مراقبته فيجب أن نترجمه أو نربطه بالمكان أو بأشياء أخرى لكنّها ماديّة محسوسة، لأنّ الأوقات الزمانيّة المعروفة لدينا من اليوم والشهر والسنة وغيرها ما هي إلّا متغيّرات زمانيّة تجري على أوضاع مكانية أو أشياء أخرى ماديّة محسوسة ذات ارتباط وصلة وثيقة بالمكان، فالعلاقة بين الزمان والمكان في العمل الفنّي خاصّة وغيره عامّة شديدة مترابطة، فـ "إذا كان الزمان يمثّل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يُظهِر هذا الخط ويصاحبه ويحتويه"، (القاسم، 2004، ص106)، وبناء عليه جاء قولهم إنّ "الزمان هو الذي يمنح المكان البشري معناه ودلالته عبر حركته وتطوّره وتغيّره وتأثّره

[1] – الرّتق ضدّ الفَتْق، وارْتَتَقَ الشيء أي إلتَأَمَ، فالرتق هو ما يدلّ على الالتحام. (يُنظر: ابن منظور، مادة رتق، ج5: ص132).

فيهما"، (اليافي، 1996م، ص208)، فالأعمال الفنيّة على مختلف أنواعها لا تتخذ معناها الكامل إلّا في الزمان والمكان اللذين خُلقت وأُبدعت فيهما، لذلك فإنّ نقد أي عملٍ فني ودراسته يجب أن تكون مستندةً تماماً على المعايير والأسس الجماليّة والفنيّة التي كانت مرافقة لإبداع ذلك العمل الفني زمانياً ومكانياً، ومن هنا ظهرت ضرورة دراسة العمل الفني وفق تلك الأسس والمعايير التي كان يخضع لها مبدع ذلك العمل الفني في الزمان الذي أبدع فيه وفي المكان الذي وُلِد وخُلق فيه ذلك العمل الفنّي، وكلّ دراسة لذلك العمل الفني تخرج من زمكانيته ستكون نتائجها ناقصة أو مشوّهة، لذلك لا بدّ من القول إنّه "لا الزمان ولا المكان له وجودٌ منفصل، وما المكان سوى الانفصال بين الأشياء .. والحديث عن المكان معناه الحديث عن العلاقة بين الأشياء، غير أنّ المكان لا يمكن أن يوجد بلا موضوعاتٍ، وبالمثل يكون الزمان مجرّد ترتيبٍ للحوادث، وليس كياناً في ذاته، ونستطيع أن نستمدّ فكرة الزمن من تعاقب الحوادث في الكون ولكن لا وجود لزمانٍ مطلقٌ يتكوّن من سلاسل منتظمة من اللحظات التي توجد في ذواتها"، (جرانت، 1992م، ص162).

أمّا هيجل فيرى أنّ الزمان والمكان من نوعٍ واحدٍ، إنْ لم يكونا في وجودهما شيئاً واحداً ... والمكان بالنسبة له يتكوّن من حقيقة الزمان، حتّى أنّنا لو حلّلنا فكرة المكان لانتهينا إلى الكشف عن حقيقة الزمان، مؤكّداً أنّ المكان والزمان تحديداتٌ فقيرةٌ سطحيّةٌ إلى أعلى درجة، (يُنظر: بدوي، 1973م، ص18). ولا بدّ من الانتباه ونحن نتحدّث عن معاني الزمان والمكان إلى وجود علاقة متبادلة جوهريّة بين الزمان والمكان مستوعَبة في الأدب استيعاباً فنيّاً؛ ويرى باختين أنّ ما يحدث في الزمن الفنّي الأدبي هو انصهار علاقات الزمان والمكان في كلٍّ واحدٍ مدركٍ ومشخّص، وهذا ما يعبّر عنه الشعر حين يتراصّ الزمان ويتكثّف فيه ليصبح شيئاً فنيّاً مرئيّاً، والمكان أيضاً يتكثّف ويندمج في حركة الزمن والموضوع والتاريخ، (يُنظر: باختين، 1990م، ص5)، فالزمان والمكان مكوّنان أساسيّان لا غنى عنهما في العمل الأدبي، فعلى الرغم من سمة الجمال التي يتمتّع بها العمل الفنّي سواء أكانت إيجابيّة أم سلبيّة، فإنّ هذا العمل سيبدو ناقصاً ومختلّاً إذا افتقدنا فيه الحسّ الزماني، أي إنّ أي عملٍ فنّي لا بدّ أن يحمل في ذاته بنية زمانية وأخرى مكانية، الأولى تعبّر عن داخل العمل الفنّي والثانية تعبّر عن مظهره الخارجي، وكلاهما متّحدتان سويّة تعبّران عن جوهر هذا العمل. أي إنّ كلّ تشكيلٍ في اللّغة يجب أن يشمل مسألتين لا غنى عنهما، ولهما أثرهما العميق والأساسي في تحديد القيمة الفنيّة والجماليّة لهذا التشكيل وهما التشكيل الزماني والتشكيل المكاني، إذ "لا بدّ للعمل الفنّي من بنيةٍ مكانيّة تُعدّ بمنزلة الإطار العامّ الذي يؤطّر الموضوع الجمالي، كما لا بدّ من بنيةٍ زمانيّة تعبّر عن حركته الباطنيّة ومدلوله

الروحي بوصفه عملاً إنسانيّاً"، (المقداد، 2008م، ص198)، وهذا يدلّ على ترابطٍ لا انفصام فيه بين الزمان والمكان في الحقل الأدبي خاصّة والفنّي عامّة.

وخلاصة القول هناك حبلٌ سريٌّ وثيق العُرى يربط بين الزمان والمكان لدرجةٍ تجعلنا نقول بأنّهما شريكان لا ينفصلان، وُلِدَا متّحدين مع بعضهما البعض، فأحدهما هو ظاهر الوجود والثاني هو باطنه.

ثالثاً- تجلّي الزمان ورموزه عند أبي العلاء:

أ- الزمان والإنسان:

إذا كان الفكر الإنساني قد اهتم بقضيّة الزمن وفق حاجاته وتصوّراته المعرفيّة النَّهِمة لاكتشاف كلّ جديد يدخل في حياته، فإنّ الزمان هو علاقة معرفيّة، عُرِّفَت تعريفاً دقيقاً من قِبلِ الإنسان، بمعنى أنّه اكتُشف اكتشافاً وأُعطي أحقية الوجود من خلال الفعل الإنساني، بما هو معطى معرفي غير محسوس، ولكنّه موجودٌ بوجود الفعل.

وقد طُرق مفهوم الزمان بحثاً من نواحٍ عدّة، باختلاف العلوم التي تعاملت معه، كأنْ نقول: الزمن الرياضي والزمن الفيزيائي والفلكي والجيولوجي والأنثربولوجي وغير ذلك. كما كان له أهميّة كبيرة في حقلين معرفيّين دائمي الوجود هما الفلسفة والأدب.

وطالما أنّ هناك علاقة جدليّة بين الفلسفة والأدب بوصفهما معطيين معرفيين؛ فهناك أيضاً جدل العلاقة بين مفاهيمهما، هذا التصوّر الجدلي نجده عند المعرّي الشاعر والفيلسوف، فالمعرّي فَهِمَ الزمن بما هو تصوّر معرفيّ فلسفيّ، وعبّر عنه بلغةٍ أدبيّةٍ عاليةٍ جاءت تتويجاً لرؤيته المعرفيّة التي تتشح بالقلق الدائم؛ تلك الرؤية التي لا غنى عنها شعراً ونثراً؛ تلك الرؤية الغنيّة بمعطيات الحياة التي صوّرها رهين المحبسين تصويراً أدبيّاً غايةً في الدّقة والاستخدام المصطلحي والإشراق البياني.

ممّا لا شكّ فيه أنّ قضيّة الزمن قضيّة كلّ حيٍّ، إذ إنّها ترتبط بحياة الإنسان على الأرض، فالبشر وُجدوا في الزمان، وأصبح لوجودهم صفة الزمانيّة، وأصبح عمرهم يُحسب بوحداتٍ زمانيّة، حتّى إنّ الوجود الإنساني بات يُحسب بهذه الوحدات، ولقد كان امتلاك الزمن – بمعنى البقاء- هو أمل البشريّة عبر التاريخ، فكلّ إنسانٍ يأمل أن يعيش أبد الدهر، ولكنّ هذا الأمل ظلّ ناقصاً، لأنّ الواقع يجعل طول العمر بالنسبة للإنسان نقصاً في ذخيرته، فكلّ عامٍ يمضي من حياته يمثّل نقصاً من تلك الحياة وزيادةً في عمره الذي

يسير نحو نهايته، ومن هنا أصبح للزمان صفة الإشكاليّة، يقترن فيها الإحساس بالزمن مع الإحساس بالفناء، فالوجود أولاً وأخيراً هو الوجود الزماني.

من هذا المنطلق سنجد أنّ الدارس سيتعامل مع تجربة المعرّي في مواجهة الزمن على أساس أنّها تجربة وجوديّة لها خصوصيّتها وتميّزها؛ فقد أدرك المعرّي أنّ كلّ يومٍ يمرُّ من حياته يمثّل قُربَاً من نهايته؛ ولهذا فهو ينظر إلى الوجود والزمن في إطار هذا التصوّر الذي يرتبط بالتفسير الوجودي، (يُنظر: يوسف، 1988م، ص7).

وإذا كان الأدب في الحقيقة بناءً زمانيّاً فهو تسجيلٌ وتشكيلٌ للحظاتٍ ووقائعَ تكاد أنْ تُفلت من الإنسان بفعل الزمن، ومن أهم العواطف التي تؤكّد الكلام السابق فيما يتصل بالزمان وقد اعتمدها الشعراء العرب هي ما تثيره رؤية الطلول والربوع الدارسة والآثار الباقية من ذكريّاتٍ عاطفيّةٍ، وما تتضمّنه تلك الرؤية من رثاءٍ وتحسّرٍ على الماضي. فإذا ما عدنا إلى شعراء العصر الجاهلي سنجد أنّ الوقوف على الأطلال كانت عادةً ومنهجاً لهم يفتتحون به قصائدهم، ولعلّ ذلك كان رسالةً من شعراء ذلك الزمن أنّهم لم ولن ينسوا أحبّتهم، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر ما جاء في مطالع القصائد من ذكرٍ لأطلال ديار الأحبّة، ومن ذلك ما افتتح به الشاعر امرؤ القيس (ت560م) معلّقته المشهورة، (يُنظر: القيس، د.تا، ص8، 9)، وكذلك ما جاء في مطلع قصيدة الشاعر زهير بن أبي سلمى (ت609م)، (يُنظر: الشنتمري، 1970م، ص5)، وغيرهم من الشعراء كُثُر، لأنّ الوقوف على الأطلال كان منهجاً متبعاً في القصيدة الجاهلية. فالرسوم الشاخصة في الديار تعود بالشاعر إلى الزمن الماضي، فيتذكّر أحباءه حين غادروها، وقد يصف ديارهم الدارسة أو رحيلهم عنها أو تتبّعه لهم بخياله حين رحلوا تتبّعاً جميلاً، ويستذكر الزمن الجميل الذي قضوه معاً... إلخ، فالبكاء على الأطلال الدارسة كان بكاء الإنسان الجاهلي على كلّ لحظةٍ زمنيّةٍ جميلةٍ من الزمن المنصرم، وهو بذلك يؤمن أنّ الزمان الغائب الذي انقضى لن يعود، وأنّ الموت هو ختام الحياة بالنسبة إلى كلّ مخلوقٍ حيّ، ومن هنا تنبع المأساة في فَقْدِ الأحباب والأعزّاء ويخامر الهلع القلوب المُلتاعة عند تذكّر الزمان الماضي الجميل وما كان فيه من الذكريّات الجميلة مع الأحبّة.

إنّ المعرّي يدرك هذا كلّه، فهو إذا رثى إنساناً رثى الإنسانيّة كلّها، وصوّر مأساتها القائمة على الزوال وعلى عدم استرداد الغائب. فقد استطاع رهين المحبسين أن يؤثّر في النفوسِ من جهة إحكام الفكرة على الرغم من الغرابة الظاهرة، فلمّا استحال ردّ الماضي

تساوى في الأبدِ عمر الطفل الذي عاجله الموت في المهد مع عمر الشيخ الهَرِم الذي مُدّ له في الأجل؛ إذ يبدو هذان العُمْران أو الزمانان متساويان إذا نُسبا إلى الأبد ذي الامتداد الطويل جدّاً، وقد قال المعرّي معبّراً عن ذلك:

أمسِ الذي مرّ على قربِهِ يعجَزُ أهلُ الأرضِ عن ردِّهِ
أضحى الذي أجّلَ في سنّه مثل الذي عوجِلَ في مهدِهِ

(حسين وآخرون، 1947م، ج3: ص1016). إنّ أهل الأرض لو اجتمعوا كلّهم على أن يسترّدوا يوم البارحة الذي مضى عليهم رغم أنّه قريب العهد والزمن بهم فإنّهم سيعجزون عن ذلك؛ فكيف سيستطيعون ردّ السنين والعقود والقرون التي قد مرّت وانتهت؟! فالزمن شيءٌ ربّاني خارجٌ عن سيطرة المخلوقات كلّها.

وإذا كان الزمان يتجلّى في هيئات وصور متعدّدة في حياة الإنسان فإنّ أهمّها ينحصر في الشباب والمشيب والكبر، وكيف لا يكون ذلك والإنسان يولد طفلاً ثمّ يبلغ أشدّه، فإذا امتدّ به العمر خطّ المشيب رأسه، ثمّ يصيبه الكبر ويصير شيخاً، وإن هو عُمِّر يُردّ إلى أرذل العمر فلا يعلم بعد علمه السابق شيئاً كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك، (القرآن الكريم، الروم، 54).

ب- الزمان والصّبا والمشيب:

إنّ المعري واحدٌ من الشعراء الذين تناولوا الشيب والمشيب في أشعارهم، بوصفهما مرحلة زمنيّة تتجلّى تجلّياً واضحاً لدى الإنسان، فها نحن نراه وهو يحدّد زمانيّاً فترة الشباب بدقّة ويجعلها محصورة بين سن الخامسة عشرة والأربعين فقط من عمر الإنسان، إذ يقول:

وما بعد مَرِّ الخمس عشرة من صِباً ولا بعد مرِّ الأربعين صباءُ.

(المعرّي، 1983م، ج1: ص35)، ثمّ يحدّثنا المعرّي عن نعمة الشباب ووجوب معرفة قدرها، وكيف أنّ مرحلة الشباب يتمناها جميع خلق الله من الجنّ والإنس والحيوانات كما جاء في قوله:

تنكّرتَ فاعرفْ للشبيبةِ موضعاً لكلّ ضمير من هواه وساوسُ
تمنّاهُ إنْسيٌّ وأعيسُ بازل وأسحمُ طيّار وأعفرُ كانسُ[1]

[1] – جاء في شروح الكتاب أنّ المقصود بأعيس بازل هو حيوانات الأنعام، وأسحم طيّار هو الطيور السوداء اللون، أمّا أعفر كانس فهو الظبي. (يُنظر: حسين وآخرون، 1947م،

(حسين وآخرون، 1947م، ج5، ص1971). ومن جهةٍ ثانية نجد أبياتاً لأبي العلاء في التحسّر على الشباب والبكاء عليه وتنبيه الإنسان الغافل الذي يظنّ أنّ شبابه سيعود إليه من جديد؛ لأنّ الشباب هو زمان مضى والزمان الفائت لا يعود أبداً، فنسمعه يقول في إحدى قصائده:

ولكنّ الشباب إذا تولّى فجهلٌ أن تروم له ارتدادا
وأحسبُ أنّ قلبي لو عصاني فعاوَدَ ما وجدتُ له افتقادا

(حسين وآخرون، 1947م، ج2: ص577)، ويواجه الشاعر بزوغ الشيب عنده باتخاذ موقفٍ يدافع فيه عن المشيب، فنجده يبرز بعض الصفات من المشيب على أنّها من محاسنه، ويعدّدها ويحاول أن يثبت حتميّة المشيب بالنسبة للبشر، فيقول مفاضلاً بين الشباب والمشيب:

خبّريني ماذا كرهتِ من الشّيْـــ ـــبِ فلا عِلْمَ لي بذنبِ المشيبِ
أضِياءَ النهارِ أمْ وضَحَ اللؤ لؤ أمْ كونَه كثغرِ الحبيبِ
واذكري لي فضلَ الشبابِ وما يجـ ـــمع من منظر يروق وطيبِ
غدْرهُ بالخليلِ أم حبّه للـ ـــغَيِّ أم أنّه كدهرِ الأديبِ.

(حسين وآخرون، 1947م، ج5: ص2033)، يلجأ الشاعر إلى الهروب النفسي نحو الأمام فيحاول إقناع نفسه أنّ لا ضير من مرحلة المشيب، وهي أفضل من مرحلة الشباب، لأنّ مرحلة الشاب لها عيوبها ومتاعبها لذلك نراه يعدّد مساوئها، فالمرء فيها يغدر بمن يحبّ ويميل كل الميل إلى الهوى والملذّات مغروراً بقوّته وسطوته كما أنّها مرحلة النحس والفقر لأنّ الشابّ لم يكن قد تدبّر أمور حياته بالشكل الأمثل لأنّه في مقتبل العمر ولا يتم تقديره واحترامه حاله حال الأديب الذي يأكله الفقر ولا يُقَدَّر أدبه وفنّه، بينما في مرحلة المشيب لا بدّ أن يكون المرء على وضعٍ ماديٍّ أفضل، ويكون قد اكتسب فيها الحنكة والتجربة، فكلّما زادت أيامه وتقدّمت سنّه كلّما كثرت تجاربه وأصبح ضليعاً في أمور الحياة ومشكلاتها، على الرغم من ظهور آيات التقدّم في السنّ عليه ومنها ضعفٍ في الجسم وانحناءٍ في الظهر وارتعاشٍ في الأطراف.. إلخ؛ ولكنّ هذه العلامات الجسمانيّة على تقدّم العمر تجعل الشاعر يفقد حجّته في الدفاع عن المشيب، فيستسلم للأمر الواقع، ويجاهر بتلك التغيّرات التي تأخذ طريقها إلى جسمه ونفسه على حدٍّ سواء، ويبدأ بالتأكيد أنّ ما يصيبه من هرمٍ إنْ هو إلا سنّة الحياة وصيرورة الزمن

ج5، ص1971)، وهذا يدلّ على اجتماع كل الكائنات على هدفٍ واحد وهو البقاء في مرحلة الشباب لما لها من ميزات لا توجد في غيرها من المراحل المختلفة للحياة.

في الخلائق والكون؛ ويعبّر المعرّي عن هذا المعنى فيقول على لسان رجلٍ أسنّ وضعُف عن لباس الدّرع معبّراً عمّا ينتاب مثل هذا الرجل من مخاوف:

أراني وضعتُ السَّرد[1] وعزّني جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي
وقيّدني العَوْدُ[2] البطيء وقيل لي وراءك إنّ الذئبَ منك على بالِ

(حسين وآخرون، 1947م، ج4: ص1812)، فمرحلة المشيب هي مرحلة تخور فيها القوّة وتضعف ويصبح فيها من كان شابّاً فتياً كالجَمَلِ الذي لا حراك به بعد أن كان في أوج قوّته واندفاعه ونشاطه.

ج- المعرّي وفلسفته تجاه الزمن:

وإذا تركنا الحديث عن الشباب والمشيب بوصفهما تجلّيات زمانيّة وعلامات يتركها الزمن بشكلٍ واضحٍ على الإنسان بجسده وروحه، فهذا لأنّ الدارس يجب عليه أن يولي عنايته بجوانب أخرى، تُغني الحديث عن الزمان ورموزه عند المعرّي، ومن الرموز التي استخدمها لتدلّ على الزمان كلمة (إناء) بما تحمله من دلالاتٍ ومعانٍ، وذلك في قوله:

السّاعُ آنيةُ الحوادثِ ما حَوَت لم يبْدُ إلّا بعد كشفِ غطائها

(المعرّي، 1983م، ج1: ص53)، إنّ ما مضى من زمنٍ وحوادث قد عُرف أمره، وأمّا ما هو آتٍ فلا يُعلم إلّا إذا كُشف عنه الغطاء، فالزمن المستقبل هو القَدَر وهذا الزمن وما فيه من وقائع لا يعرفها البشر إلّا بعد وقوعها لأنّ المعرفة بالقَدَر محصورة بيد الله سبحانه وتعالى.

والزمان في رأي أبي العلاء أزليٌّ أبديٌّ، لا بداية له ولا نهاية لوجوده، ولا خلود إلّا لله وحده، ويعبّر عن ذلك بقوله:

أرى زماناً تقادمَ غيرُ فانٍ فسبحان المهيمن ذي الكمالِ

(المعري، 1983م، ج2: ص241). وفي موطنٍ آخرَ يقول مؤكّداً على أنّ طول حياة كلِّ مَنْ عمّر في حياته لا تكاد تُذكر بجانب طول الزمان وامتداده:

قِدَم الزمان وعُمْرَه إنْ قِستَه فلديهِ أعمارُ النسورِ قِصارُ

---

[1] – **السّرد:** اسمٌ جامعٌ للدروع. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة سرد، ج6: ص233).

[2] – **العَوْد:** هو الجمل المسنّ من الإبل ولكن فيه بقيّة، وكأنّه يسمّى بذلك لأنّه في أواخره يعود إلى ما كان عليه في أوائله. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة عَوْد، ج9: ص463).

(المعـري، 1983م، ج1: ص304)، فالنسـور طيـورٌ معروفـةٌ بطـول عمرهـا عنـد العـرب، وقصّـة نسـور لقمـان بـن عـاد مشـهورة فـي التـراث العربـي والمعـروف عنهـا عمرهـا المديـد لقـرون طويلـة، فـالمعري يـرى أنّ تلـك القـرون الطويلـة الممتـدة زمنيـاً لا تكـاد تشـكّل شـيئاً مـن الـزمن بالمقارنة مع طول الدهر.

ويقـول كـذلك فـي الشـأن ذاتـه مؤكّـداً أنّ جبريـل عليـه السـلام وهـو مـن أعظـم مخلوقـات الله ومـن الملائكـة المقـرّبين مهمـا طـار بأجنحتـه الكثيـرة السـريعة فلـن يسـتطيع الخـروج مـن الأفق الزمني ذي الطول العظيم الممتد:

ولو طار جبريلٌ بقيّة عمرهِ عن الدهر ما اسطاع الخروج من الدهرِ

(المعـري، 1983م، ج1: ص352)، وكـأنّ الـدهر شـيء سـرمدي مسـتمر، لا يمكـن لأحـدٍ أن يتجـاوزه، أو أن يخـرج مـن إطـاره مهمـا أوتـي مـن قـوّة وسـرعة. وتجـدر الإشـارة إلـى أنّ المعـرّي يرى أنّ الزمان والدهر شيءٌ واحدٌ، (يُنظر: المعرّي، د.تا، ص385).

والـدهر أو الـزمن لـيس لـه أي تـأثيرٍ فـي مجريـات الأمـور والحـوادث، فلـيس مـن شـأن الـدهر أن يُحـدث أمـراً مـن الأمـور، فموقفـه مـن الحـوادث موقـف المحايـد إذا صـحّ التعبيـر، فمـا السـاع (السـاعات وأي فتـرة مـن الـزمن) إلا آنيـة الحـوادث علـى حـدّ تعبيـرٍ المعـري كمـا ورد معنـا سـابقاً، ولـيس لهـذه السـاع أدنـى شـعور أو تـدخّل بمـا يـتمّ فـي هـذا الكـون مـن أحـداثٍ وأعمـال، ولا علاقـة لـه بمـا يقـع علـى النـاس مـن المصـائب، فالإنسـان هـو الـذي يُـذنب ويرتكـب الأخطـاء أّمـا الـدهر فلـيس فـي قدرتـه أنْ يُـذنب أو أن يتـدخّل فـي تلـك الـذنوب، لـذلك لا يجـدر بنـا أن نلومه، كما يرى المعرّي وفق ما جاء في قوله:

فما أذنبَ الدّهرُ الذي أنتَ لائمُ ولكن بنو حوّاء جاروا وأذنبوا

(المعـرّي، 1983م، ج1: ص63)، ويقـول فـي ذلـك أيضـاً مخاطبـاً الإنسـان الـذي يلـوم الـدهر والدنيا:

نقمْتَ على الدنيا ولا ذنْبَ أسلَفَتْ إليكَ فأنتَ الظالمُ المُتكذّبُ

وهبها فتاةً هلْ عليها جنايةٌ بمنْ هو صبٌّ في هواها معذّبُ

(المعرّي، 1983م، ج1، ص64). فاللوم والعتب يوجّه لأولئك الذين يحبّون الحياة ويتمسّكون فيها، وما تمسّكهم في الحياة إلّا تمسّك بالزمن ومحاولة إيقافه في لحظةٍ معيّنةٍ بالنسبة إليهم، ومن جهةٍ أخرى نجده يقول منتقداً من يذمُ الدهر ويلومه في شعره:

والدهرُ لمْ يشعرْ بما هو كائنٌ فيهِ؛ فكيفَ يُذَمُّ في الأشعارِ

(المعرّي، 1983م، ج1: ص401).

ومن جهة أخرى يرى المعرّي أنّ الناس منشغلون في ملذّاتهم لا يكترثون لمضي الزمان عليهم بينما سيف القضاء والقدر مسلّطٌ على رقابهم، ويرى أنّ الزمان لم يُذنب تجاه البشر بل بالعكس تماماً ما حصل، ويعبّر عن ذلك بقوله:

نبْكي ونضْحكُ والقضاءُ مسلّطٌ ما الدّهر أضحَكَنا ولا أبْكَانَا
نشكو الزمانَ وما أتَى بجنايةٍ ولو استطاع تكلّماً لشكانا

(المعرّي، 1983م، ج2: ص371)، إنّ الشاهد السابق يعني أنّ موقف المعرّي من الزمان موقفٌ معتدلٌ كما يبدو وهو منطقيٌّ في حكمه عليه، وفي الشطر الأول من البيت الأوّل يبدو تأثّره واضحاً بالقرآن الكريم، (يُنظر: القرآن الكريم، الأنبياء، 1)، ولكن لا بدّ أن نقف عند أمرٍ آخر له من الأهميّة الشيء الكثير، ويضعنا أمام تساؤلٍ يطرح نفسه بقوّة وهو:

كيف ربط المعرّي بين الزمان والموت والخلود؟

لكي يجيب المرء على تساؤلٍ كهذا عليه أن يستنبط أموراً وأشياءً كثيرةً تتعلّق بفهم المعرّي لجدليّة العلاقة بين الزمان والموت والخلود، وهنا يمكن أن يتضح لكلّ ذي بصيرةٍ أنّ المعرّي في بحثه قد أقلقته قضايا عدّة منذ أنْ وعى وجوده، ووعى أنّ هذا الوجود مقضيٌّ لا محالة، أي إنّ الزمان يعني السير للأمام، وهذا يعني نقصان الحدِّ الثابت المعيّن، والموت هو الخاتمة التي لا بدّ منها، أي نهاية الحدّ الثابت الذي هو وجود الإنسان في الزمان، ومن تلك القضايا أيضاً أنّ الخلود هو الهدف الدائم للإنسان ويسعى لبلوغه دوماً دون كللٍ أو ملل، فكيف فهم المعرّي هذه الماهيات؟! يقول المعرّي:

يا دهرُ يا مُنجزَ إيعادهِ ومخلفَ المأمولِ مِنْ وعْدِهِ
أيُّ جديدٍ لكَ لم تُبْلِهِ وأيُّ أقرانكَ لم تُردِهِ

(حسين وآخرون، 1947م، ج3: ص1012)، فالزمان من وجهة نظر الشاعر لا يُؤْمَن جانبه وهو يسير وفق نظامٍ خاصٍّ به لا يأبه بأحد.

الدهر عند المعرّي يأخذ صفة الزمان اللامتناهي، أو الزمان المطلق، وهو غاية الإنسان الذي لا ينفكّ يحاول استحواذه دائماً، وهذا يعني أنّه يحاول الخلاص من ربقة الزمكانيّة المؤدّية إلى الفناء بسبب قِصر الزمن الإنساني ومحدوديته، فالدهر بمعنى الزمان هو صديق الإنسان، ولكنْ لا بدّ أنّه مفارق له، فالإنسان يغادر الزمان بمعنى أنّ الدهر في

لحظـةٍ مـا ينتفـي فيهـا وجـوده ماديّـاً. ويؤكـد الباحـث عبـد الكـريم اليـافي: "أن المتنبـي (ت354هـ) ينظـر إلـى الزمـان علـى أنّـه وسـيلةٌ للغنـى الروحـي، فهـو لا يُغفِـل مـا يتّصـل بـه مـن كيفيّـة زيـادة علـى مقـداره وكمّيتـه"، (اليـافي، 1996م، ص153م)، أي إنّ كـلّ سـاعةٍ هـي سـببٌ إلـى الرِّفعـة ومطيّـةٌ إلـى العـزّةِ عنـده، وحكـيم المعـرّة إذا نظـر ببصـيرته العميقـة إلـى الزمـان المتصـل بحيـاة النـاس، نظـر إليـه مـن أعلـى، واستصـغره بالقيـاس إلـى الأبـد الواسـع اللامتنـاهي الـذي تغـرق فيـه جميـع الأزمنـة، وتتلاشـى فيـه الأعمـار. وسـنحاول أن نتأمّـل كيـف يعـالج هـذا الشـاعر الفيلسـوف تلـك الفكـرة فـي الشـعر، وكيـف يجمـع عندئـذٍ فـي تعبيـره عناصـر الرثـاء والمأسـاة والروعـة والاستصـغار والـتهكّم كلهـا، ويزيـد الفكـرة قـوّةً بسـاطةُ التعبيـر التـي تكـاد تُخفـي التـأثّر العميق النافذ.

إنّ الأبيـات الثلاثـة التـي نريـد أن نـذكرها تبـدو لأوّل وهلـةٍ وكأنّهـا متفرّقـة، ولـيس بينهـا وحـدةٌ مـع أنّهـا متصـلةٌ بـأقوى أسـباب المحاكمـة الفكريّـةِ، ومرتبطـةٌ بترتيـبٍ مُحكـم، فهـو يـرى أنّ السـاعات بمنزلـةِ مطايـا تحمـل الأحيـاء وتمضـي بهـم إلـى الفنـاء، دون توقّـف ودون اسـتجابةٍ لـرغبتهم فـي المكـث والتلبّـث، ثـمّ إنّهـا تجتمـع لتؤلّـف الليـل والنهـار المتعـاقبين. ويحـاول الراكـب عبثـاً أنْ يتمسّـك بهـم ولـو بخـيط؛ فـلا يقـبض بيديـه إلّا علـى باطـلٍ ووهـم، فـالزمن عنـد المعـرّي مسـتمرٌ لا يمكـن للبشـر أن يتـدخّلوا فـي سـيرورته، فالليـل والنهـار باختلافهمـا يؤلّفـان الزمـان، وعندئـذٍ يبـدو الزمـان بجملتـه كالوليـد الـذي يعبـث بـالتراب، أوَلـيسَ الإنسـانُ قـد كُـوّنَ وخُلـقَ مـن التراب؟!

فحياتـه هـي ذلـك العبـث، كالطفـل الـذي يعبـث دون تمييّـز إذ هـو مـن تـراب وسـيعود إلـى التـراب، فـالمعرّي يصـوّر صِـغر شـأنِ الزمـان وهـوانَ الإنسـانيّة فـي نظـر الأبـد واللّانهايـة حـين يقول:

مناكبُ ساعاتي ركبْتُ فأبتغي لباثاً وسيرُ الدّهرِ لا يتلبّثُ
نهارٌ وليلٌ عوقبا أنا فيهما كأنّي بخيْطَي باطلٍ أتشبّثُ
أظنُّ زماني كونَه وفسادَه وليداً بتُرب الأرضِ يلهو ويعبثُ

(المعـرّي، 1983م، ج1: ص 166)، والمتأمّـل لهـذه الأبيـاتِ يشـدُّه إحسـاس المعـرّي بـالزمن، فهـو يشـعر بـه شـعوراً حركيّـاً باطنيّـاً يتمثّـل فـي الركـوب، ولـذلك يسـتعير لفـظ الركـوب للدلالـة عليـه فـي الغالـب، فتجربـةُ الركـوب عنـدما كـان صـغيراً –وهـو ضـرير– سـتبقى ترافقـه فـي حياتـه كلّها دون نسيان، فيقول عن ركوبه متن المطايا:

مطيّتي الوقتُ الذي ما امتطيتُه بوِدّي ولكنّ المهيمن أمطاني

(المعـرّي، 1983م، ج2: ص376)، وفـي هـذا الركـوب انفعـالٌ واستسـلامٌ وانقيـادٌ يقتضـيها ذهـاب بصـر الشـاعر وميلـه الـدائم إلـى التأمّـل والتفكيـر، فالشـاعر لا يريـد امتطـاء صـهوة الزمـان لأنّ الزمـان يسـير بـه مسـرعاً إلـى نهايـة العمـر أي إلـى حتفـه، ولكـنّ المعـرّي يـرى فـي الوقـت ذاتـه أن هـذا الامتطـاء والسـير نحـو النهايـة التـي لا بـدّ منهـا لكـلّ المخلوقـات هـي قـدرٌ وأمرٌ ربّاني لا يملك أي مخلوق إلّا الخضوع له راضياً أو مكرهاً.

لقد وجدنا أنفسنا نذهب مع المعرّي في تقسيمه للزمن، وهو يقدّم في هذا التقسيم موقفاً ينمّ عن مدى استيعابه لمجريات الحياة وعن عمق نظرته الفلسفيّة تجاه الزمن، فالمعرّي جعل الزمان أقساماً ثلاثة، رتّبها ترتيباً أوّلياً موجّهاً كما يبدو من قوله:

ثلاثةُ أيّامٍ هي الدّهر كلّه وما هنّ غير الأمسِ واليومِ والغدِ

(حسين وآخرون، 1947م، ج1: ص350)، هذا التقسيم للزمان عند الشاعر مجازيٌّ، فهو لا يقصد باليوم والأمس والغد تحديد الزمان بالمعنى الدقيق من التوقيت، ولكنّه لخّص فكرة الزمن من خلال إحساس الإنسان به ومعايشته له، وجعل كلّ زمنٍ أو لحظة زمنية على أحد أشكالٍ ثلاثة لا غير، فكلّ ما هو قبل اليوم من الزمان الذي مضى مهما كان امتداده وطوله فهو الأمس، أمّا اليوم فهو التحديد الزماني بمعنى التوقيت الآني أو الواقع المُعاش، أمّا كلُّ ما هو قادم من الزمن إنْ أتى صار بمعنى الغد أي المستقبل وهو مجهولٌ، وهذا الزمان مستمرٌّ لا يتوقف فهو دائم الجريان كالنهر المتدفّق، وماء النهر لا يتكرّر وهو دائم الجريان متصل ببعضه لا ينقطع ولا يعود إلى الوراء أبداً؛ أي إنّه يسير إلى الأمام دائماً، هذا التحديد لمسار الزمان وهو التحديد المادي الفيزيائي يقع خارج الفعل الإنساني.

وإذا كان التاريخ يعيد نفسه أحياناً فإنّ الزمن لا يعيد نفسه أبداً، فالأمس أو يوم البارحة لا يمكن أن يصير نفسه غداً، ولكنّ الغد بعد مرور الزمن عليه يصير في الأمس، فالزمن أحادي الاتجاه في سيرورته واتجاهه إلى الأمام دوماً، يقول المعرّي معبّراً عن ذلك:

غدي سيُوجِدُ أمسي لا ينازعُني في ذاك خلقٌ، وأمسي لا يصيرُ غدي

(المعرّي، 1983م، ج2: ص253)، ولعلّ السؤال الذي أقلق المعرّي وجعله يُنعم النظر بعين قلبه وبصيرته الواسعة هو: هل يزول الزمان أم هو باقٍ مستمر؟ هذا ما حاول المعرّي أن يجد له جواباً بتأكيده على زوال الزمان وبقائه في آنٍ واحدٍ معاً، فكيف ذلك؟

عندما نربط الزمان بالإنسان أو بالمخلوقات المحسوسة للبشر من حيث أنّ الزمان هو المدّة التي تحياها وتعيشها تلك الكائنات فيه بمعنى الدهر ككلّ، فإنّ اللحظة الزمانيّة زائلةٌ منقضية إلى غير رجعة، وبزوال تلك اللحظات المتواصلة التي تشكّل مع بعضها جزءاً من الزمن الذي سيشكّل حياة تلك المخلوقات سيزول البشر وتلك المخلوقات أيضاً؛ لأنّ ذلك الزمن المقصود هو تحديدٌ ماهويٌّ لنا ولهم، يقول المعرّي معبّراً عن ذلك:

أرى الوقتَ يُفني أنْفُساً بفنائِهِ ويمحو فما يبقى الحديثُ ولا الرّسمُ

(المعرّي، 1983م، ج2، ص267)، فالزمان بمعنى الدهر الدائم هو شيءٌ سرمديٌّ باقٍ دائماً، والذي يزول منه هو تلك الأجزاء واللحظات التي تنقضي ولن ترجع، ومن علامات سرمديّة الزمان وبقائه مثلاً بقاء الليل والنهار، يقول المعرّي معبّراً عن ذلك:

نَزولُ كما زالَ أجدادُنا ويبقى الزمانُ على ما نرى

نهارٌ يُضيئُ وليلٌ يجيء ونجمٌ يغورُ ونجمٌ يُرى

(المعرّي، 1983م، ج1: ص60)، وكأنّ الشاعر هنا يشير إلى توالد الزمن من الزمن ذاته، كحال البشر الذين لا يفنون بسبب توالدهم من بعضهم بعضاً، فالجدّ والجدّة قد ماتا وكذلك الأب والأم ولكن الأبناء والأحفاد موجودون، فمن مات من البشر هم جزء من البشرية، ولكنّ موتهم لا يعني موت البشرية كلّها، فقد مات جزء بسيط منها ولكنّها موجودة مستمرّة، هذا حال الزمن كذلك؛ ولكن بصورة أخرى أكثر عُمقاً، فالزمن الذي فات وانقضى هو جزء بسيط لا يكاد يُذكر إلى جانب الامتداد اللانهائي للزمن كما مرّ معنا سابقاً، فاندثار لحظات من الزمن لا تعني انتهاءه وفناءه.

لقد عرضنا فيما سبق بعض النماذج الشعرّية التي تمسّ فكرة الزمان، وتتفاوت دلالتها وقيمتها الفنيّة، وتتأرجح بين مشاعرٍ متنوعّةٍ من المأساة والرّوعة والسموّ، ويبدو الزمان فيها عنصراً من عناصر الفنّ خاصّةً، ومن عناصر الفِكر عامّة.

رابعاً- البعد المكاني ومعانيه كما يصوّرها أبو العلاء:

عندما يُذكر تأثير المكان في شعر المعرّي لا بدّ أن يحضر في الذهن قضيّة الانتشار الواسع لدور العلم في شتى الحواضر الإسلاميّة آنذاك، هذا الأمر أثّر في التربية الفكريّة التي أنبتت المعرّي، ومن يدرس حياة المعرّي وأدبه يجد أثر هذه البيئة ظاهراً ظهوراً لا لبس فيه.

كثّف المعرّي من إبراز هويّة المكان، كما يذكر على لسان الثرى قائلاً:

إذا غيّبوني لمْ أبال متى هفَا نسيمُ شمالٍ أو نسيمُ جَنوبِ
تنوبُ الرزايا أعظُمي لا أصونُها بمتَّخذٍ من عرعرٍ وتنوب[1]
فهل عاينوا في مَضجَعي لجرائمي كتائبَ من زنجٍ تروعُ ونوب[2]
يقول الثرى: كمْ رمَّ تحتي للورى وسائدُ هامٍ أو مُهودُ جنوبِ

(المعرّي، 1983م، ج1: ص106). لعلّ التاريخيّة التي تبرز في الأبيات السابقة هي من أولى مواصفات المكان، إنّه مكانٌ تاريخيٌّ بكلِّ معنى الكلمة، فالإنسان الأوّل خُلق من التراب (الثرى)، وعند الموت يعود الإنسان ليستقرّ في التراب أيضاً حيث نشأ أوّل مرّة، فكلّ شيءٍ يعيدنا إلى بداية الخليقة، ابتداءً من أبي البشر آدم عليه السلام مروراً بقابيل وهابيل حيث التناقض الجوهري الملحميّ بين إرادة الخير وإرادة الشرّ، وصولاً إلى الناس جميعاً بتناقضاتهم المتعدّدة على امتداد أزمنتهم. هذه الفكرة السابقة يؤكّدها غاستون باشلار في كتابه جماليّات المكان قائلاً: "في أحيانٍ كثيرةٍ نظنُّ أنّنا نعرف أنفسنا في مجال الزمان في حين أنّ ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في المكان الذي نشأنا فيه"، (باشلار، 1984م، ص68)، ويقول مؤكّداً على الترابط الوثيق بين أمكنتنا وزماننا: "إنّ المكان في مقصوراته المغلقة يحوي على الزمان مكثّفاً؛ هذه هي وظيفة المكان"، (باشلار، 1984م، ص34)، وكأنّ الوظيفة التاريخيّة للمكان هي التعبير عن الزمان والأثر الذي تركه الزمان ذاته على ذلك المكان، ولكن لا بدّ من القول إنّه لا زمان بدون إنسانٍ يعطيه معنى التاريخ، ولا مكان بدون إنسانٍ يعطيه فضاءه الحي.

إنّ المكان له إيحاءات متنوّعة تختلف من مبدعٍ لآخر وذلك حسب ذكريات كلّ شخصٍ في هذا المكان، وما يعنيه هذا المكان بالنسبة لهذا المبدع أو ذاك؛ لذلك "حين نكتب القصيدة عن البيت [المنزل] فإنّ أفظع التناقضات تنشأ لتوقظنا من ركود مفاهيمنا،

[1] – عرعر: هو شجر السماسم وتسميه الفرس بالسرو، ويُعمل منه القطران. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة عرر، ج9: ص129) تنوب: بمعنى تعود. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة نوب، ج 14: ص 319).

[2] – نوب: نسبة إلى جبل في السودان والواحد منهم نوبي. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة نوب، ج 14: ص 320).

كما يقول الفلاسفة، وتحرّرنا من رؤيتنا الهندسيّة الوحيدة الاتجاه... فيصبح للحجر الجرانيتي أجنحة، وفي المقابل فإنّ الريح المفاجئة تتصلّب كقطعةٍ معدنيّة"، (باشلار، 1984م، ص72)، وهذا يعني أنّ الجزئيات المكوّنة للعمل الفنّي تتعرّض للتغيّير والتبديل أثناء صناعة نّص فنّي يتعرّض لذلك المكان وذلك بسبب تأويلات المبدع وأحلامه ومواقفه وخيالاته تجاه ذلك المكان، وهنا تكمن روحانيّة المكان، فالمبدع من خلال عمل نصّه يدرك وقائع وتفصيلات ما كان يدركها قبل صناعته لنصّه، أو كان له رأي مختلف تجاهها؛ فالمكان الذي أمام المبدع ليس مظهراً ساكناً جامداً.

إنّ من ينعم النظر في تراثنا الشعرّي العربي سيُلاحظ أنّه يتضمّن في تشكيلاته الفنيّة ما يتجاوز تلك الأنسنة للمكان أو الأشياء، أو تحويلها إلى أبعادٍ في الزمان، فلو وقفنا لمقاربة قدرة الثقافة العربيّة على التعامل مع المكان لاستنتجنا بأنّ أدبنا وثقافتنا تجاوزت قدرة التخيّيل، فالمعري صنع للجمادات حواسّاً تنبض بالمشاعر لاتقلُّ حيويتها عن تلك التي يمتلكها الإنسان بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ.

مرّةً أخرى نجد المعرّي ينطلق من نقطةٍ أساسيّة تشير إلى أنّ البيت القديم (بيت الطفولة) هو مكان الألفة، فعندما ابتعد عنه لمدّةٍ زمنيّةٍ وجيزةٍ ظلّ دائماً يستعيد ذكراه فيه، فالإحساس بالحماية والأمن الذي شعر به الشاعر في ذلك البيت جعل الشاعر ذاته ينسحب من الحياة العاديّة القائمة على مخالطة النّاس ليلزم الشاعر بيته أكثر من خمسين عاماً وذلك بعد أن رجع من رحلته إلى بغداد. يقول المعرّي:

أراني في الثلاثةِ من سجوني فلا تسألْ عن الخبر النبيثِ[1]

لفقدِي ناظرِي ولزومِ بيتي وكون النفسِ في الجسمِ الخبيثِ

(المعرّي، 1983م،ج1: ص167). يبدو أنّ المعرّي يمتلك نظرة أخرى تجاه البيت وهي نظرة تختلف عن نظرته السابقة له، إذ يراه ببصيرته قبراً، بلْ أكثر من ذلك؛ فالأرض كلّها قبرٌ واحدٌ كبيرٌ ممتدٌّ يبيت فيه أجساد الناس منذ فجر الخليقة، فأديم الأرض أجساد بشريّة بالية، فيا لغرور من يمشي عليها مُختالاً لأيّ سببٍ كان، ولا يعلم هذا المغرور من تراب أي جيلٍ خُلق جسده، ولا بتراب أيّ بشرٍ سيختلط ترابه بعد الموت والبلى، فربّ عدوٍّ له في الحياة شريكٌ له في القبر بعد الممات، وقد يُدفن فوقه من هو اليوم أدنى منه. فما أجهل

[1] – النبيث: الخبيث. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة نبث، ج14: ص13).

النـاس عنـدما يتسـابقون فـي مضـمار حيـاةٍ مآلهـا اللّحـد، ومـا أغبـاهم حـين يفرحـون للـولادة ويحزنـون للمـوت، ولا فـرق عنـد الأرض بـين هـذه وتلـك، فـلا البكـاء يجـدي ولا الغنـاء ينفـع، يقول المعريّ معبّراً عن ذلك:

غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنُّم شادي
وشبيهٌ صوت النَّعيِّ إذا قيـ ـيسَ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادي
أَبَكَتْ تلكمُ الحمامةُ أمْ غنَّـ ـتْ على فرعِ غصنها الميّادِ؟
صاحِ هذي قبورنا تملأ الرُّحْـ ـبَ فأينَ القبورَ من عهدِ عادِ
خفّف الوطءَ ما أظنُّ أديم الـ أرضِ إلّا من هذهِ الأجسادِ
وقبيحٌ بنا وإن قَدُمَ العهـ ـدُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إنْ استطعتَ في الهواءِ رويداً لا اختيالاً على رُفاتِ العبادِ
رُبَّ لحدٍ قد صارِ لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحمِ الأضدادِ
ودفينٌ على بقايا دفينٍ في طويل الأزمانِ والآبادِ

(حسين وآخرون، 1947م، ج3: ص971)، يظهر لنا من الأبيات السابقة أنّ علاقة الزمان هنا خارج التحريك الفيزيائي، وخصوصاً علاقته بفضاءات التخيّيل متعدّدة السويّات في حركيّة الأزمنة، فهي التي تعطي للمكان أبعاداً أخرى مختلفة ونقيضة عن تلك الموسوم بها، فالفضاء المكاني مثلاً للقبو وللقبر وللسجن محدودٌ جدّاً إذا تركناه ضمن ارتسامه الفيزيائي؛ لكنّ دخوله حركيّة الزمن يفتح ذلك الفضاء على أبعاد نقيضة ومختلفة.

كما عُني المعرّي باختراق الإنسان للمكان، أي إنّه لم يعنَ بالإنسان أو المكان بوصفهما وحدتين منفصلتين، بل بوصفهما وحدتين متصلتين، يقول:

قبيحٌ أنْ يُحسَّ نحيبُ باكٍ إذا حان الرَّدى فقضَيتُ نحبي
ولم أُرِدِ المنيَّة باختياري ولكنْ أوشكَ الفتيانُ سحبي
ولو خُيِّرتُ لم أترك محلّي فأسكن في مضيقٍ بعد رُحبِ
وجدتُ الموت ينتظمُ البرايا بشُحبٍ منه في أعقابِ شُحبِ
فأوصيكم بدنيانا هواناً فإنّي تابعٌ آثارَ صحبي

(المعرّي، 1983م، ج1، ص113)، فمن الأبيات السابقة يتضح كيف أنّ المعرّي يريد تحدّي الزمن ويقصد الخلود حاله حال من سبقه من البشر لكن هيهات له ذلك، وقد نجده يعكس إرادة عجزه عن

الخلود زمانيّاً إلى المكان عامّة والحياة الدنيا وما فيها من المكان خاصّة، فراح يوصي البشر بألّا يتنافسون الدّنيا ولا يأبهون بها لأنّها ماضيةٌ زائلةٌ لامحالة، هكذا كانت نظرة المعرّي إلى المكان، نظرة كانت مرآة عن قناعاته تجاه الزمان.

خامساً- أثر الفلسفة في فهم المعرّي للزمان والمكان:

لقد باعد العلم بين تصوّر المكان وتصوّر الزمان، ولكن نظريّة النسبية الرياضيّة لألبرت إينشتاين عادت فقرنت بينهما، وربّما كان اقترانهما قريباً في الواقع من الحسّ الإنساني. فإذا رأينا صورة حقلٍ من الحقول استطعنا عند إبصارنا لها أنْ ندرك أبعاده وأشجاره وحيّزه في المكان. ولكنّنا في الوقت نفسه نستطيع أنْ نحكم في أيّ فصلٍ من فصول السنة أُخذت تلك الصورة بمجرد تأمّل شكل الشجر أو حالة الحقل، فالمكان والزمان أكثر اقتراناً وأشد التحاماً مما يتصوّره الفلاسفة. وهذا ما يتّضح في الشعر، فالشعراء بسبب هذا الاقتران كثيراً ما يستعيرون الصور المكانيّة للدلالة على الزمان ونجدهم يقومون بالعكس أيضاً فقد يستعيرون الألفاظ الدّالة على الزمان للتعبير عن المكان، (اليافي، 1996م، ص159). فهذا امرؤ القيس منذ فجر تاريخ الشعر العربي يصف طول الليل، فيعمد إلى استعاراتٍ مكانيّة في أبياته المشهورة:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولَهُ عليّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فَقلتُ لهُ لمّا تمطّى بصُلبِهِ وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ:

ألا أيّها اللّيل الطويلُ ألا انجلي بصُبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

(امرؤ القيس، د.تا، ص18)، ففي الأبيات السابقة نجد كيف أنّ الإنسان العربي بفطرته السليمة ربط الزمان بالمكان، والسبب وراء ذلك كما أشرنا في بداية بحثنا أنّ الزمان شيء مجرّد لا نستطيع إدراكه بمفرده، ولكنّنا نستطيع إدراكه من خلال المكان وانعكاساته على ذلك المكان، فالمكان شيء محسوس أو متصوّر نستطيع من خلاله فهم الزمان المجرّد.

أمّا أبو العلاء فنجده في أشعاره ينفرد بالتأمّل في أحوال الإنسانيّة كلّها بماضيها وحاضرها ومستقبلها، فيتدبّر أحوال الغابرين، ويعبّر عن نظرات الفكر الذي يروعه تقلّب العصور وتغيّر الأجيال، فالمعرّي لا يقتنع كغيره من الشعراء بالنظر إلى حاضره واغتنام عاجله، عن التأمل في الماضي والمستقبل، وتقصٍّ بعيد الآفاق.

إنّ الباحث شوقي ضيف يؤكّد أنّ أبا العلاء كان مفكّراً حرَّ الفكر، وزاهداً صادق الزهد، وكان شديد التشاؤم، فقد أكثر من ذمّ الدنيا ومن احتقاره لها، وتوسّع في ذكر أحداثها وكوارثها، (يُنظر: ضيف، د.تا، ص388). وممّا جاء في قول المعرّي مؤكّداً ذلك قوله:

تحبُّ حياتك الدنيا سفاهاً وما جادت عليك بما تحبُّ
غرامُك بالفتاةِ ضنىً وغمّ وليس يُسَرّ من يشتاقُ غِبُّ[1]
وما يحميك عزٌّ إنْ تُسبّى ولو أنّ الظلام عليك سبُّ

(حسين وآخرون، 1047م، ج1، ص71). إنّ من يقرأ أشعار المعرّي سيجد أنّ فلسفته قد تكوّنت في زمانٍ ومكانٍ محدّدين، حيث اتسعت دائرته الذهبيّة والعقليّة حتّى صارت بلا حدود، ولا يرى الدارسون في تجربة المعرّي تجربةً ثابتةً في المكان والزمان، فقد حاول أنْ يتجاوز عصره، لكنّ فلسفته كانت فلسفة شيخٍ ملَّ الحياةَ وملّته، وودّع الشباب بلا رجعة، (يُنظر: الأرناؤوط، 1997م، ص79 حتى ص85). فالمعرّي هو ذاك الفيلسوف الذي يبحث عن الحق ما استطاع، وإن لم يكن منتمياً إلى مذهبٍ فلسفيٍّ بعينه، فهو يتعمّق التفكير في كلّ ما يعرِض له من المسائل، ويبدو أنّه ملمٌّ بمعظم المذاهب الفلسفيّة التي عرفها المسلمون في عصره.

يمتلك المعرّي فلسفته الخاصّة في الزمان والمكان، إذ أدرك أنّ المكان ضيّق محدود، لذلك ارتضى منه في الدنيا غرفته الضيّقة، فحبس نفسه فيها، كما أدرك بالمقابل أنّ الزمان واسعٌ فسيح، فانطلق في رحابه، يجتني العلوم والمعارف والآداب، ومن تلك الفلسفة ما جاء في قوله عن حدّ الزمان: "الزمان شيءٌ أقلّ جزءٍ منه يشتمل على جميع المدرَكات، وهو في ذلك ضدّ المكان، لأنّ أقلّ جزءٍ منه لا يمكن أنْ يشتمل على شيء، كما تشتمل عليه الظروف"، (المعرّي، د.تا، ص59)، ويستطيع الدارس أنْ يتبيّن الفرق بين الزمان والمكان، كما يحدّده أبو العلاء في قوله السابق، وهذا أيضاً معقول مقبول، إذ إنّ المكان فراغٌ أو فضاءٌ، فإذا فرضنا أنّك قسّمته، وما زلت تقسّمه حتّى وصلت بالتقسيم إلى أقلّ جزء منه، وهو الجزء الذي لا يمكن تقسيمه، فإنّك لا تستطيع أن تتصوّر أنّ هذا الجزء الذي لا يتجزّأ من الفضاء يمكن أن يحوي شيئاً من الأشياء التي تحويها الظروف.

[1] – غبُّ: جاءت بمعنى المتغيّرة المتبدّلة. (يُنظر: ابن منظور، 1999م، مادة غبب، ج10: ص5، 6).

ويفرّق المعري بين الزمان والمكان من جهةٍ أخرى فيقول:

أمّا المكان فثابتٌ لا ينطوي لكنْ زمانُك ذاهبٌ لا يتثبّتُ

(المعـرّي، 1947م، ج1: ص140)، وهـذا مفهـومٌ أيضـاً، إذ إنّ المكـان هـو الفضـاء أو الفـراغ الـذي يحـوي الكائنـات، وهـو ثابـتٌ، أمّـا الزمـان فسـائرٌ فـي طريقـه، منـه مـا مضـى ومنـه مـا هـو آت.

إنّ العلاقـة الجدليّـة بـين الزمـان والمكـان لا تعنـي تنازعـاً بـين حـدّين متضـادّين يأخـذ أحـدهما وجـوده علـى حسـاب الآخـر، بالقـدر الـذي نسـتطيع فيـه أنْ نقـول: إنّ هـذين الحـدّين موجـودين نظريّـاً بشـكلٍ منفصـل عـن بعضـهما الـبعض، وموجـودين عمليّـاً بشـكلٍ متصـلٍ مـن خـلال الفعـل، ولعـلّ تعريـف المعـرّي السـابق فـي حـدّ الزمـان يوقـع المتلقـي فـي ريبـةٍ مـن ناحيـة الوجـود النظـري، فقـد حـدّ الزمـان بمـا هـو ضـدّ المكـان، والضـدّ فـي المنطـق يعنـي التنـاقض أو العكـس مـن خـلال التضـاد بـين الكليّـات، الكليّـة الموجبـة والكليّـة السـالبة، وفـق المنطـق الأرسـطي، فجـاء أحـدهما نفيـاً للآخـر، وهـو مـالا يتفـق فيـه منظـرو الفلسـفة مـع المعـرّي، علمـاً أنّ المعرّي أكّد تعريفه لحدّ الزمان والمكان شعراً بقوله:

مكانٌ ودهرٌ أحرزا كلّ مُدرَكٍ وما لهما لونٌ يُحسّ ولا حجمُ

(المعـرّي، 1947م، ج2، ص268)، لقـد جـاءت أشـعار المعـرّي التـي تتنـاول الزمـان والمكـان رحلـةً بـين السـماء والأرض، بـين الكـون الفسـيح واللّحـد الضـيّق، وهـي فـي الحقيقـة رحلـةٌ فـي الزمـان أكثـر منهـا رحلـة فـي المكـان، وهكـذا يتلـوّن المكـان بثقافـة المعـرّي ونفسـيّته ومزاجـه، ويـرى الدارسـون أن المكـان يصـبح مجـالاً يتسـع لثقافـة المعـرّي اللغويّـة والشـعريّة والفلسـفيّة، كمـا يصـبح ميـداناً لتحقيـق ذاتـه، (يُنظـر: محبّـك، 2000م، ص28)، فالمتأمّـل فـي الأبيـات السـابقة يلاحـظ أنّ مثـل هـذا الإحسـاس بالمكـان طبيعـيٌّ بالنسـبة إلـى الإنسـان، وهـو إحسـاسٌ متميّـز وخـاصٌ بالنسـبة إلـى المعـرّي الكفيـف، ولعـلّ المعـرّي يجـد فـي هـذا التصـوير للامتـداد المكـاني مـن الضّـيق إلـى الرحـب قـدراً كبيـراً مـن الفسـحة والانطـلاق والحريّـة، يخـرج مـن أسـر بيتـه الـذي لزمه معظم حياته، ومن أسر عماه الذي لازمه طوال عمره.

7- الخاتمة:

لقـد توصّـل البحـث إلـى عـددٍ مـن النقـاط كخلاصـةٍ لـه تعبّـر عـن بعـض الصـفات التـي تتسم بها فلسفة المعرّي تجاه الزمان والمكان وقد عبّر عنها شعراً وهي:

1- الزمان أبديٌّ أزليٌّ والإنسان لا يُدرك نهاية هذا الزمان، ولا يمكن للبشر أن يتدخّلوا فيه، فكلّ المخلوقات عاجزةٌ عن التأثير في الزمن وسيرورته لأنّه خارج سيطرتهم.

2- الزمن لا يعيد نفسه أبداً، فما مضى منه لن يعود أبداً؛ لأنّ الزمان أحاديّ الاتجاه في سيرورته واتجاهه دوماً نحو الأمام.

3- يحاول الإنسان الاستحواذ على الزمان اللّامتناهي أو الأزلي من خلال بحثه عن الخلود، لكنّ قِصر المرحلة التي يحياها في هذا الزمان الأزلي ومحدوديّتها لا تسعفه على ذلك وتحيله إلى الفناء والفشل في مسعاه.

4- الزمان والدهر شيءٌ واحدٌ ولا خلود فيهما، والشكوى منهما ليست في محلّها أبداً، بل إنّ بعض البشر يسيء إليهما من خلال أفعاله القبيحة.

5-حياة البشر وحياة كلّ من طال عمره في تلك الحياة لا تكاد تُذكر مقارنة مع طول الزمان وامتداده.

6- الدهر والزمان لا دخل لهما في حوادث الدهر ومجريات الأمور.

7 - يظهر تأثّر الشاعر بالفكر الإسلامي في شعره، وكان من ذلك إقبال البشر على الحياة الدنيا وتنافسهم فيها بينما سيف القضاء والقدر مسلّط عليهم.

8- لا زمان بدون إنسان يعطيه معنى التاريخ، ولا مكان بدون إنسان يعطيه روحانيته أو فضاءه الحيّ.

9- المكان يحتوي على الزمان مكثّفاً فيه، وكأنّ وظيفته التاريخيّة هي التعبير عن الزمان أو تمثيله ونقله من الشيء المجرّد إلى الشيء المحسوس.

10- نظرة الشاعر إلى المكان كانت تعبيراً عن قناعاته تجاه الزمان.

11- العلاقة الجدليّة بين الزمان والمكان لا تعني أنّهما متناقضان متنازعان ووجود أحدهما يكون على حساب الآخر، فهما حدّان موجودان نظريّاً بشكلٍ منفصلٍ عن بعضهما، أمّا عمليّاً فهما موجودان بشكلٍ متصلٍ من خلال الفعل.

12- المكان هو الحيّز أو الفراغ الذي يجمع الكائنات؛ بينما الزمان فهو في حركةٍ مستمرّة؛ منه ما مضى ومنه ما هو قادم.

9- المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

- الأرناؤوط، عبد اللطيف، (1997م): أبا العلاء... ضجر الركب من عناء الطريق، مجلّة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، عدد٦٦.

– الأزهري، محمد بن أحمد بن الأزهر، (د.تا): *تهذيب اللغة*، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي وَمحمود فرج العقدة، الدار المصرية.

– باختين، ميخائيل، (1990م): *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ترجمة: يوسف حلّاق، د.ط، دمشق، وزارة الثقافة.

– باشلار، غاستون، (1984م): *جماليّات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، ط٢، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر.

– بدوي، عبد الرحمن، (1973م): *الزمان الوجودي*، ط3، بيروت، دار الثقافة.

– جرانت، جون، (1992م): فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، *عالم المعرفة*، العدد 159، الكويت.

– حسين، طه، وآخرون، (1974م): *شروح سقط الزند*، وزارة الثقافة، د.ط، القاهرة، الدار القوميّة للطباعة.

– ابن خلّكان، أبو العبّاس شمس الدين أحمد، (1978م): *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، تحقيق: إحسان عبّاس، د.ط، بيروت، دار صادر.

– الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (2001م): *تاج العروس من جواهر القاموس*، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، ط1، الكويت، التراث العربي، ج36.

– الشنتمري، الأعلم، (1970م): *شعر زهير بن أبي سلمى*، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط1، حلب، المكتبة العربيّة.

– الصديقي، عبد اللطيف، (1995م): *الزمان– أبعاده وبنيته*، ط1، بيروت: لبنان، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

– صليبا، جميل، (1982م): *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية*، د.ط، بيروت: لبنان، دار الكتاب اللبناني.

– ضيف، شوقي، (د.تا): *الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي*، د.ط، مصر، دار المعارف.

– عبد القادر، حامد، (1950م): *فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره*، د.ط، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي.

– ابن فارس، (1972م): معجم *مقاييس اللغة*، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، مصر، مطبعة البابي الحلبي.

– القاسم، سيزا، (2004م): *بناء الرواية– دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ*، د.ط، مهرجان القراءة للجميع– سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأسرة.

– القفطي، أبو الحسن علي بن يوسف، (1984م): *إنباه الرواة على أنباه النحاة*، ط1، بيروت، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسّسة الكتب الثقافيّة.

– القيس، امرؤ، (د.تا): *ديوان أمرئ القيس*، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط5، القاهرة: ج. م. ع، دار المعارف.

– الكفوي، أبو البقاء، (1975م): *الكلّيات*، تحقيق: عدنان درويش، د.ط، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

– إبراهيم، زكريّا، (د.تا): *دراسات في الفلسفة المعاصرة*، د.ط، الفجّالة، دار مصر للطباعة.

– محبّك، أحمد زياد، (2000م): *تجلّيات المكان في رسالة الغفران*، مجلّة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٧٨.

– المعري، أبو العلاء، (د.تا): *رسالة الغفران*، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، د.ط، مصر، دار المعارف.

– المعرّي، أبو العلاء، (1983م): *اللزوميات*، تحقيق: جماعة من الأخصائيّن، ط ١، بيروت، دار الكتب العامّة.

– المقداد، وجدان، (2008م): *التشكيل الفنّي في الشعر العبّاسي*، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.

– ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (1999م): *لسان العرب*، تحقيق: أمين محمد عبد الوهّاب ومحمّد الصّادق العبيدي، ط3، بيروت: لبنان، دار إحياء التراث العربي: مؤسسة التاريخ العربي.

– اليافي، عبد الكريم، (1996م): *دراسات فنيّة في الأدب العربي*، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

– يوسف، حسني عبد الجليل، (1988م): *الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي*، ط١، القاهرة، دار النهضة المصريّة.