الكرمل أبحاث في اللغة والأدب

العددان ٣٧-٣٨ (٢٠١٦-٢٠١٧)

المحرر المسئول: رؤوبين سنير
سكرتير التحرير: علي حسين
هيئة التحرير: إبراهيم طه، أهارون جيبع كلاينبرجر

مستشارو التحرير (حسب الترتيب الأبجدي):
أريه ليفين (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
ألبير أرازي (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
إيزابيلا كاميرا دي أفليتو (جامعة روما، إيطاليا)
بنيامين أبراهاموف (جامعة بار إيلان، إسرائيل)
بو إساكسون (جامعة أوبسالا، السويد)
جاكو هامين- أنتيلا (جامعة هلسنكي، فنلندا)
جوزيف زيدان (جامعة ولاية أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية)
جيبرت جان فان خيلدر (جامعة أكسفورد، بريطانيا)
راسم خمايسي (جامعة حيفا)
روجير ألين (جامعة بنسيلفانيا، الولايات المتحدة الأمريكية)
ساسون سوميخ (جامعة تل أبيب، إسرائيل)
سوزانة إنْديرفيتس (جامعة هايدلبيرج، ألمانيا)
ميئير بار- أشير (الجامعة العبرية في القدس، إسرائيل)
يوسف سادان (جامعة تل أبيب، إسرائيل)

نشر العددان بدعم مادّيّ من كلية الآداب والمركز اليهودي العربي في جامعة حيفا

تنشر الأبحاث حسب الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين وهي تعبر عن وجهات نظرهم فقط.
قبل إرسال أية مادة للنشر، يجب مراعاة الإرشادات الفنية المسجلة في موقع المجلة الإلكتروني:
http://lib.haifa.ac.il/extprojects/alkarmil

ترسل المقالات إلى عنوان المجلة التالي:
مجلة الكرمل
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة حيفا، حيفا، ٣١٩٠٥
هاتف: ٨٢٤٠٠٦١-٤-٩٧٢ (خارج البلاد)؛ ٠٤-٨٢٤٠٠٦١ (داخل البلاد)
فاكس: ٨٢٤٩٧١٠-٤-٩٧٢ (خارج البلاد)؛ ٠٤-٨٢٤٩٧١٠ (داخل البلاد)
أو عبر البريد الإلكتروني: ahussein@univ.haifa.ac.il

ISSN 0334-8547
حقوق الطبع محفوظة لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا ©

فهرس المجلة

القسم العربي

سلسلة منشورات الكرمل ٦

كلمة رئيس التحرير
(رؤوبين سنير) ٧

رحلة البلوي إلى الحج ومساهمتها في رسم معالم التجديد فيما سمّاه نقّاد العصور الوسطى بالأدب (ألبير أرازي) ١٥

"واسأل القرية" – "الحشد" صياغة سيميائيّة لمفهومي الحذف والاتّساع
(إبراهيم طه) ٨٩

ألف ليلة وليلة مقابل الأدب الرّاقي والأدب الشعبي – فحص تغييرات ممكنة في المكانة الأدبيّة (أمير لرنر) ١٣٣

لماذا يعود الشاعر إلى الأطلال؟
(إياس ناصر) ١٦٦

عليّ بن أبي طالب: قراءة في توظيف ولادته في التّراث الشّيعيّ
(صالح عبّود) ١٩٤

القسم الأجنبي

Why Do Particles (not) Operate? The Development of the Concept of *iḫtiṣāṣ* in Arabic Grammatical Tradition (Almog Kasher) 9

Strophic Poetry in Andalusī Vernacular (Eleventh/Twelfth CE)
(Arie Schippers) 27

Satire (*hiğā'*), Foul Language (*muğūn*), Jesting (*hazl*) and Dialectal Poetry (*zağal*) in al-Andalus (Federico Corriente) 51

Why Does a Poet Return to the Abandoned Campsite? Additional Answers in Reply to Iyās Nāṣir's Article *"li-mādhā ya'ūdu l-shā'ir ilā l-aṭlāl?"* (Geert Jan van Gelder) 62

De la notion d'*Adab* dans la culture arabo-islamique et ses rapports culturels et éducatifs avec le monde persan islamique (Raif Georges Khoury†) 73

Elegiac Poetry over the Death of Children - The Impact of Arabic Lamentation over Hebrew Lamentation (Yusef Yuval Tobi) 101

سلسلة منشورات الكرمل

١. فهد أبو خضرة. **ابن المعتز وإنتاجه الأدبي**. عكا: ١٩٨١.

٢. ليئة كينبرج. **كتاب الموت وكتاب القبور لابن أبي الدنيا**. عكا: ١٩٨٣.

٣. جورج قنازع. **كتاب إصلاح ما غلط فيه أبو عبد الله النَّمري مما فسره من أبيات الحماسة أولاً وثانيًا – تحقيق ودراسة**. حيفا: ١٩٨٨.

٤. جورج قنازع. **الرسالة الماسة فيما لم يُضبط من الحماسة تأليف أبي الهلال الحسن بن عبد الله العسكري – تحقيق وتقديم**. حيفا: ١٩٩١.

٥. سليمان جبران. **صلّ الفلا: دراسة في سيرة الجواهري وشعره**. حيفا: ١٩٩٤.

٦. محمود غنايم. **المدار الصعب: رحلة في القصة الفلسطينية في إسرائيل**. حيفا: ١٩٩٥.

٧. شموئيل موريه وموسى شواربه. **الأحمق البسيط (رواية كوميدية) من إنشاء حبيب أبلا مالطي**. حيفا: ١٩٩٧.

٨. معين هلون. **ركائز الفقرات وانتفاخ النص في اللغة العربية المعاصرة**. القدس: ٢٠٠٥.

٩. سليمان جبران. **نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب**. حيفا: ٢٠٠٦.

لماذا يعود الشّاعر إلى الأطلال؟*[1]

إياس يوسف ناصر

في تعريف إجماليّ للنّسيب كمصطلح، يمكن القول إنّه المطلع العاطفيّ المتعارف عليه للقصيدة الجاهليّة، الذي ظلّ يَظهَر في كثير من القصائد في العصور اللّاحقة، والذي يتناول الشّاعر فيه فراق حبيبته ويتحرّق على غيابها.[2] بالنّظر إلى طبيعة الحياة البدويّة التي تقتضي الانتقال من موضع إلى آخر طلبًا للماء والكلإ، لا عجب أن يكون قالبُ الوقوف على الأطلال القالبَ الغالبَ على النّسيب لدى الشّعراء الجاهليّين والشّعراء المخضرمين.[3] يتحدّث هذا القالب عن الشّاعر الذي يأتي إلى الأطلال[4] حيث أقامت قبيلة الحبيبة ذات مرّة، فيصف الآثار المندثرة وما انطمس منها بفعل الرّياح والأمطار، ويستذكر الأيّام الخوالي الجميلة التي قضاها مع حبيبته. وبعد أن يُذرّف الدّمعَ ويُعبّر عن ألم فراقها، يمتطي ناقته ويمضي في سبيله.

---

* راجع ردّ الأستاذ فان خيلدر على هذا المقال في القسم الإنجليزي من المجلة [هيئة التحرير].

[1] هذا المقال جزء من الدّكتوراه التي أعمل عليها بإشراف الأستاذين ألبير أرازي ومئير بار أشير متناولًا البعد السّرديّ في النّسيب. أشكر جزيل الشّكر الأستاذ مئير بار أشير على قراءة المقال وملاحظاته النّفيسة عليه، كما أشكر من أعماق القلب والدي الأديب يوسف ناصر الذي اطّلع عليه وأشار إلى نقاط مهمّة.

[2] هذا مع اعتبار تطوّر القصيدة والتّخلّي عن النّسيب أو التّهكّم به كعُرف أدبيّ جاهليّ عند الشّعراء المتأخّرين لا سيّما المُحْدَثُون في العصر العبّاسيّ. اُنظر: Renate Jacobi, "Qaṣīda", *Encyclopedia of Arabic Literature*, eds. Julie Scott Meisami and Paul Starkey, 2 (1998), 632.

[3] أعني بالمخضرمين الشّعراء الذين أدركوا الجاهليّة وصدر الإسلام.

[4] بالنّظر إلى اختلاف معاني الكلمات في اللّغتين العربيّة القديمة والعربيّة الحديثة، استعملتُ كلمة "الأطلال" في هذا المقال بمعنى المكان المهجور الذي أقامت به الحبيبة، ويقابله باللّغة الإنجليزيّة التّعبير: "abandoned campsite". إنّ المصطلح العربيّ المستعمل في النّسيب هو "المَنْزِل"، أي حيث نَزَلَتِ الحبيبة، ولكنّ هذه الكلمة تحمل في اللّغة العربيّة الحديثة معنى آخر. لذلك، آثرتُ استعمال "الأطلال" على المعنى المذكور، إلّا في مواضع معدودة استُعملت فيها بمعنى الآثار الشّاخصة.

في مقال مهمّ عن مطلع قصيدة "بانت سعاد" للشّاعر المخضرم كَعْب بن زُهَيْر، يتناول ألبير أرازي (Albert Arazi) البعد القصصيّ محلّلًا الأدوات السّرديّة التي استعملها الشّاعر في تركيب مشاهد النّسيب.[٥] في ختام المقال، يطرح أرازي السّؤال المهمّ: **لماذا يعود الشّاعر إلى الأطلال إذا كان يَعلَم سلفًا ما الذي سيلقاه هناك في المكان المُقْفِر؟!**[٦] يفترض أرازي، إذ لا يمكن في رأيه إلّا الافتراض في الإجابة عن هذا السّؤال، أنّ الشّاعر يعود إلى الأطلال ظنًّا منه أنّ رؤية المكان الذي كان يتدفّق بالذّكريات السّعيدة ستَرفِده بطاقة إيجابيّة تساعده على دفع شدائد يواجهها، وأنّ استرجاع العلاقة سيكون عونًا له في التّرويح عن نفسه. في نهاية الأمر، لا ينتفع الشّاعر بالعودة إلى الأطلال، والآثارُ القديمة لتلك العلاقة البهيجة تبقى صمّاء خرساء.[٧] سأحاول في هذا المقال تناول السّؤال المذكور من وجهة نظر سرديّة بالاعتماد على ما قدّمه الشّعراء الجاهليّون والشّعراء المخضرمون من معلومات عن التّجربة المكانيّة التي يمرّ بها الشّاعر-العاشق في وقوفه على الأطلال.

التّمسّك بالماضي

إنّ استقراء قطع كثيرة من النّسيب يدلّ على أنّ مدار القصّة فيه على شاعر عاشق يتألّم لفقدان الحبيبة وانقضاء ما كان بينهما من تجارب جميلة. ريناته ياكوبي (Renate Jacobi) قد أشارت إلى هذه النّقطة مضيفةً أنّ الأشواق والذّكريات تستحوذ على الشّاعر بعد الفراق فيَشُقّ عليه نسيان الماضي البهيج.[٨] إنّ التّمسّك بالعلاقة بعد رحيل الحبيبة يتمثّل على نحو خاصّ في كلمة "حَاجَة" (ومرادفتها "لُبَانَة")، وهي كلمة شائعة في النّسيب، لا يقتصر معناها على ما يَعُوزه الإنسان من أمور كما تذكر معجمات اللّغة، بل إنّها تعني شهوة العاشق أو رغبته الجسديّة في لقاء

---

٥ Albert Arazi, "Le narratif dans le *Nasīb* de *Bānat Su'ād*", *Quaderni di Studi Arabi* 5-6 (2010-2011), 75-88.

٦ **ن. م.، ٨٥-٨٦.**

٧ **ن. م.**

٨ Renate Jacobi, "The *Khayāl* Motif in Early Arabic Poetry", *Oriens* 32 (1990), 62. كذلك يُبيّن أرازي أنّ المغامرات العاطفيّة الممتعة التي قضاها الشّاعر مع حبيبته تُبرّر تَمسّكه بها بعد رحيلها. اُنظر: Albert Arazi, "Le narratif", 83.

الحبيبة وقضاء حاجته منها. امْرُؤُ القَيْس يطلب من صديقيه أن يأخذاه إلى حبيبته لكي يَقطَع العناء الذي يقاسيه لغيابها:

خَـــلِيلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْـــدُبِ لِنَقْضِيَ حَـاجَاتِ الفُؤَادِ المُعَذَّبِ[٩]

وزُهَيْر بن أبي سُلْمَى يتحدّث عن دوريّة رغبته في الحبيبة التي لا تنفكّ تعتريه بعد قضائها:

وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُ يَـوْمًا لِحَاجَـةٍ مَضَتْ وَأَجَمَّتْ حَاجَةُ الغَدِ لَا تَخْلُو[١٠]

وكذلك الأَعْشَى يشكو حاجته إلى الحبيبة التي رحلتْ:

بَانَتْ وَقَدْ أَسْأَرَتْ فِي النَّفْسِ حَاجَتَهَا بَـعْدَ ائْتِلَافٍ وَخَـيْرُ الوُدِّ مَا نَفَعَا[١١]

بالإضافة إلى "الحاجة"، ينعت الشّاعر نفسه بجملة من الصّفات التي تدلّ على ارتباطه الشّديد بالعلاقة وعدم مقدرته على التّحرّر منها، فهو "الأسير" لدى الحبيبة:

سُوَيْد بن أبي كَاهِل:

وَكَرِيمٌ عِـــنْـــدَهَا مُكْتَـــبَـــلٌ غَلِـــقٌ إِثْـــرَ القَـــطِينِ المُتَّبَعْ[١٢]

كَعْب بن زُهَيْر:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَـــوْمَ مَـتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْـــرَهَا لَمْ يُـــفْدَ مَكْبُولُ[١٣]

---

[٩] وليم ألورد، **كتاب العقد الثّمين في دواوين الشّعراء الجاهليّين** (غريفزولد: المدرسة الكلّيّة الملكيّة، ١٨٦٩)، ١١٦.

[١٠] Renate Jacobi, *Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣide* (Wiesbaden: F. Steiner, 1971),16.

[١١] ميمون بن قيس الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، تحقيق وشرح: محمّد حسين (القاهرة: د.ن.، ١٩٥٠)، ١٠١. كذلك كلمة "لُبَانَة" تتضمّن البعد الشّهوانيّ بين العاشقَيْن. مثال على ذلك ما قاله مُزرِّد بن ضِرَار: وَقَالَتْ أَلَا تَنْوِي فَتَقْضِي لُبَانَةً / أَبَا حَسَنٍ فِينَا وَتَأْتِي مَوَاعِدِي. أُنظر: المفضَّل بن محمّد الضّبّيّ، **المفضَّليّات**، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤)، ٧٦.

[١٢] **ن. م.**، ١٩٦.

[١٣] كعب بن زهير، **شرح ديوان كعب بن زهير**، شرح: أبو سعيد بن الحسن السّكّريّ (القاهرة: دار الكتب والوثائق القوميّة، ٢٠٠٢)، ٦.

الأَعْشَى:

أَلَا حَـيِّ مَيًّا إِذْ أَجَـدَّ بُـــكُورُهَا وَعَرِّضْ بِقَوْلٍ هَلْ يُفَادَى أَسِيرُهَا[١٤]

الكلمات "مُكْتَبَل"، "مَكْبُول" (أي مُوثَق)، "إِثْرَ"، "إِثْرَهَا" في الأبيات السّابقة، هي غيض من فيض الألفاظ التي تُعبِّر عن فرط وجد الشّاعر وتعلّقه بالحبيبة.[١٥] بالاستناد إلى ذلك، لا يمكن الفصل بين حال الشّاعر بعد الفراق وعودته إلى الأطلال، إذ إنّ استحواذ الماضي على خاطره ومشاعره يَحْدُوه على الرّجوع إلى المكان وإنْ كان ذلك بعد زمن طويل.[١٦] هذه الخطوة تؤدّي دورًا مهمًّا في التّخلّص من الماضي، لأنّ معاينة المكان مرّة أخرى، كما سنُبيِّن لاحقًا، فكرةٌ أدبيّة معروفة تقف فيها الشّخصيّة على الواقع الجديد وتستطيع بذلك أن تُقطّع الحبال التي تشدّها إلى الأيّام الخوالي. يمكن تمثيل الدّاعي إلى الرّجوع بالأبيات التّالية لضَابِئ بن الحَارِث الذي يَجمَع بين الوقوف على الأطلال و"الحاجة" في لقاء الحبيبة:

غَشِيتُ لِلَيْلَى رَسْمَ دَارٍ وَمَـنْـــزِلَا أَبَـــى بِاللِّوَى فَالتِّبْرِ أَنْ يَتَحَـــوَّلَا
تَـكَادُ مَغَانِيهَا تُقُولُ مِـــنَ البِـلَى لِسَائِلِـــهَا عَنْ أَهْـــلِهَا لَا تَـغَيَّلَا
وَقَفْتُ بِـــهَا لَا قَاضِيًا لِيَ حَاجَةً وَلَا أَنْ تُـبِينَ الـدَّارُ شَـيْئًا فَأَسْأَلَا[١٧]

إنّ محاولة الإجابة عن السّؤال الذي طرحه أرازي تقتضي أوّلًا تقصّي المعلومات التي تُبيِّن طبيعة التّجربة المكانيّة التي يمرّ بها الشّاعر في الأطلال، مع التّنبيه إلى أنّ جُلّ التّفاصيل في هذه التّجربة تقوم على البعد البَصَرِيّ، أي على رؤية المكان وتأمّله.

---

١٤ الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ٣٧١.

١٥ بيت آخر للأعشى يُبيّن تمسّك الشّاعر بالعلاقة ويشير إلى المسافات السّحيقة التي تحول بين العاشقين: وَبَانَتْ بِهَا غَرَبَاتُ النَّوَى / وَبُدِّلْتُ شَوْقًا بِهَا وَادِّكَارَا. اُنظر: **ن. م.**، ٤٥.

١٦ حتّى الرّجوع بعد مدّة طويلة إلى الأطلال دليلٌ على عدم مقدرة الشّاعر على التّحرّر من الماضي. لقد تَقصّتْ ياكوبي هذه المدّة وبيّنت أنّها تُراوح بين السّنة والعشرين سنة. اُنظر: Renate Jacobi, *Studien zur Poetik,* 24

١٧ عبد الملك بن قُرَيب الأصمعيّ، **الأصمعيّات**، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر وعبد السّلام هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣)، ١٧٩-١٨٠.

الشّاعر متأمّلًا

يشتمل قالب الوقوف على الأطلال على ألفاظ كثيرة تدلّ على تأمّل الشّاعر واستيعابه البَصَرِيّ للمكان:

المُخَبَّل السَّعْدِيّ:

وَأَرَى لَهَا دَارًا بِأَغْدِرَةِ الـ سِّيدَانِ لَمْ يَدْرُسْ لَهَا رَسْمُ[١٨]

عَبْدُ الله بن عَنَمَة:

فَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّارَ قَفْرًا سَأَلْتُهَا فَعَيَّ عَلَيْنَا نُؤْيُهَا وَرَمَادُهَا[١٩]

عَمْرُو بن شَأْس:

مَتَى تَعْرِفِ العَيْنَانِ أَطْلَالَ دِمْنَةٍ لِلَيْلَى بِأَعْلَى ذِي مَعَارِكَ تَدْمَعَا[٢٠]

هذا إلى جانب عدد من الألفاظ التي تشير إلى الاستثبات في الوقوف على هويّة المكان وتشبيه آثاره بالوشم، نَذكُر منها: "تَخَالُ" و"تَوَهَّمْتُهَا".[٢١] يُضاف إلى ذلك أنّ الشّاعر كثيرًا ما يستعمل القول "وَقَفْتُ بِهَا"، وهو ممّا يدلّ على وجود شخصيّة تستبصر وتتأمّل[٢٢]. النّسيب التّالي لخُفَاف بن نُدْبَة يُقدِّم لنا مثالًا على ذلك:

مَا هَاجَكَ اليَوْمَ مِنْ رَسْمٍ وَأَطْلَالِ مِنْهَا مُبِينٌ وَمِنْهَا دَارِسٌ بَالِ
بَيْنَ سَنَامٍ وَهَضْمَيْهِ وَذِي بَقَرٍ كَأَنَّهَا صُحُفٌ يَخُطُّهَا تَالِي

---

١٨ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١١٣.

١٩ **ن. م.**، ٣٧٩.

٢٠ محمّد بن سلّام الجمحيّ، **طبقات فحول الشّعراء**، تحقيق: محمود شاكر (جدّة: دار المدني، ١٩٨٠)، ١: ٢٠١.

٢١ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١٨١؛ كعب بن زهير، **شرح ديوان كعب بن زهير**، ٨٩.

٢٢ يرى جبرئيل تسوران (גבריאל צורן) أنّ الكلمات: "أنا"، "هنا"، "هذا" وما يُشبِه ذلك، كلماتٌ تُستعمَل للإشارة وتشهد على وجود متأمِّل ما. إلى هذه المجموعة يمكن أن نضيف القول "وَقَفْتُ بِهَا"، لأنّ الباء هنا تفيد الظَّرْفيّة، أي تشير إلى مكان محدّد يقف فيه الشّاعر متأمّلًا. أُنظر: גבריאל צורן, **טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997), 199؛ William Wright, *A Grammar of the Arabic language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1896-1898), 2: 163-164.

دَارٌ لِقَيْلَةَ إِذْ قَلْبِـي بِـــهَا كَلِفٌ أَقْوَتْ مَنَازِلُـهَا مِـــنْ بَـعْد أَحْوَالِ
تَـمْشِي النِّعَاجُ بِهَا وَالعِـــينُ مُـطْفِلَةٌ إِلَى رَوَاشِحَ قَـــدْ حُفَّتْ وَأَطْفَالِ[٢٣]

الأطلال في هذه القطعة عبارة عن حيّز بَصَرِيّ، أو ما يُسمّى في الاصطلاح المألوف "مجال رؤية" (field of vision)، أي جميع ما يُبصِره الشّاعر في النّظر إلى المكان: آثار الدّار ("رَسْم"؛ "أَطْلَال")، ومنازلها الخالية ("أَقْوَتْ مَنَازِلُهَا")، والحيوانات التي ترعى فيها ("النِّعَاج"؛ "العِين"؛ "رَوَاشِح"، "أَطْفَال"). ينبغي التّنبيه هنا إلى ما جاء في علم السّرد (Narratology) من تفريق بين صنفَيْن من المتأمِّلين:

١. **المُتأمِّل الافتراضيّ**: مُتأمِّل ليس من شخصيّات الرّواية، ويُرجَّح أن يكون هو والرّاوي شخصيّةً واحدة. من خصائصه أنّه لا يمنح الشّخصيّات أيّة وظيفة سرديّة، ولا يتولّى أحدٌ غيره نقل المعلومات المكانيّة. في هذه الحالة، مجال الرّؤية ووجهة النّظر تَصوُّريّان (conceptual)، وهو ما يعني أنّ المكان لا يُستوعَب بالنَّظَر، بل إنّه يُشكَّل بالمعرفة.[٢٤]

٢. **المُتأمِّل الحقيقيّ**: مُتأمِّل من شخصيّات الرّواية، يتولّى نقل جميع المعلومات المكانيّة. في هذه الحالة، مجال الرّؤية ووجهة النّظر بَصَرِيّان (visual) أو حِسّيّان، وهو ما يعني أنّ تشكيل المكان يقوم على استيعاب الشّخصيّة المتأمِّلة.[٢٥]

إنّ التّفريق بين هذَيْن المتأمِّلَيْن يوافق التّفريق بين صنفين من الرّواة:

١. **راوٍ غيريّ القصّة** (Heterodiegetic Narrator): راوٍ لا يشارك في الرّواية التي يسردها.

٢. **راوٍ ذاتيّ القصّة** (Autodiegetic Narrator): راوٍ يشارك في الرّواية التي يسردها مؤدّيًا فيها دور البطل.[٢٦]

---

٢٣ محمّد بن المبارك بن ميمون، **منتهى الطّلب من أشعار العرب**، تحقيق: محمّد طريفي (بيروت: دار صادر، ١٩٩٩)، ١: ١٣٣-١٣٤.

٢٤ גבריאל צורן, **טקסט, עולם, מרחב**, 112-113؛ 202-207.

٢٥ **ن. م.**

٢٦ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (New York: Cornell University Press, 1980), 244-245؛ שלומית רמון-קינן, **הפואטיקה של הסיפורת בימינו** (תל-אביב: ספרית פועלים, 1984), 92-94؛ فؤاد عزّام، "الرّاوي والرّائي في الخطاب السّرديّ"، **المجمع** ٣-٤

لقد بيَّن أرازي أنّ الشّاعر في النّسيب **يُعدّ راويًا ذاتيّ القصّة**، أي راويًا بطلًا[٢٧] له كينونتان: أنا - الرّاوي وأنا - الشّخصيّة (شخصيّة البطل)[٢٨]. في هذه الحالة، التّفريق بين المتأمِّل الافتراضيّ والمتأمِّل الحقيقيّ متعلّق بغَلَبَة إحدى هاتين الوظيفتين:

أ. الوظيفة السّرديّة التي تقوم على نقل الأحداث.

ب. الوظيفة الاستيعابيّة التي تقوم على عدد من الأمور، منها: البصر، والسّمع والتّجربة الذّاتيّة.

بالاستناد إلى ذلك، يمكن اعتبار الشّاعر في النّسيب **متأمِّلًا حقيقيًّا**، لأنّ جميع التّفاصيل التي يقوم بسردها تصدر عن استيعابه الحسّيّ للأطلال. إذا عدنا إلى أبيات خُفَاف بن نُدْبَة، وإلى قطع كثيرة تندرج في نفس القالب، فسنرى أنّنا نقف في الحقيقة وراء الشّاعر - البطل ونتأمّل

(٢٠١٠-٢٠١١)، ١٨٨-١٩٣؛ لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرّواية** (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢)، ٩٥-٩٦. يجب التّنبيه إلى أنّ المصطلحات العربيّة في علم السّرد المقابلة لتلك الإنجليزيّة مختلفة من مرجع إلى آخر. المصطلحان "غيريّ القصّة" (Heterodiegetic) و"ذاتيّ القصّة" (Autodiegetic) مثلًا هما المصطلحان اللّذان وردا في ترجمة كتاب جرار جنيت المذكور آنفًا. أُنظر: جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمّد معتصم وآخرون (القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة، ١٩٩٧)، ٢٥٥-٢٥٦. وفي ترجمة كتاب شلوميت ريمون كينان استُعمل المصطلحان "متباين القصّة" و"راوٍ حكائيّ-ذاتيّ". أُنظر: شلوميت ريمون كنعان، **التّخييل القصصيّ: الشّعريّة المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة (الدّار البيضاء: دار الثّقافة، ١٩٩٥)، ١٤٠-١٤٣. أمّا فؤاد عزّام فقد استعمل المصطلحات "غيريّ الحكاية" و"برّانيّ الحكي" (Heterodiegetic) و"ذاتيّ الحكاية" (Autodiegetic)، ونبّه في سياق مصطلحات أخرى أنّه فضّل اعتماد ترجمته الخاصّة. أُنظر: عزّام، "الرّاوي والرّائي"، ١٩١؛ ١٩٣؛ المؤلِّف نفسه، "تطوّر مفهوم الحبكة في نظريّات السّرد الحديثة"، **الكرمل: أبحاث في اللّغة والأدب** ٣٠ (٢٠٠٩)، ١٣٨. لن أخوض في هذا المقال في ذكر مختلف المصطلحات العربيّة وسأكتفي بما جاء في المراجع.

٢٧ Albert Arazi, "Le narratif", 77.

٢٨ لقد أشار ستانزل (Stanzel) إلى هاتين الكينونتين بالمصطلحين: "narrating self" و "experiencing self". أُنظر: Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, trans. Jemes P. Pusack (London: Indiana University Press, 1971), 61.

المكان بعينيه، في حين أنّ الشّاعر – الرّاوي يقوم بنقل تفاصيل المشهد.[٢٩] أن يكون الشّاعر متأمّلًا حقيقيًّا أمرٌ له أهمّيّة كبرى في فهم التّجربة التي يمرّ بها: الأثر الذي يتركه استيعاب المكان بَصَرِيًّا يشهد على أنّ سبب العودة إلى الأطلال هو الحاجة إلى مشاهدة الماضي ومواجهته من أجل الخلاص منه.

المعلومات المكانيّة في الأطلال

من هذا المنطلق يمكن الادّعاء أنّ المعلومات التي يُقدّمها الشّاعر في وصفه للأطلال تقوم على مبدإ الانتقاء، أي إنّه يتخيّر التّفاصيل التي تؤكّد أنّ العلاقة قد ذهبت أدراج الرّياح ولا سبيل إلى استرجاعها[٣٠]. يمكن اتّخاذ النّسيب التّالي للمُخَبَّل السَّعْدِيّ مثالًا على ذلك:

١. وَأَرَى لَهَا دَارًا بِأَ غْـــدِرَةِ الـ سِّيدَانِ لَمْ يَـدْرُسْ لَـــــهَا رَسْـمُ
٢. إِلَّا رَمَادًا هَامِدًا دَفَـــــعَـــتْ عَـــــنْهُ الـرِّيَاحَ خَوَالِدٌ سُـحْمُ
٣. وَبَقِيَّةَ النُّـــــؤْيِ الَّذِي رُفِعَتْ أَعْـضَادُهُ فَـــــثَوَى لَـــهُ جِـذْمُ
٤. فَـكَأَنَّ مَا أَبْـقَى البَـوَارِحُ وَالـ أَمْـــطَارُ مِـــنْ عَرَصَاتِهَا الـوَشْمُ
٥. تَقْـرُو بِهَا البَـقَرُ الْمَسَارِبَ وَاخْـ تَلَـطَـتْ بِـــــــهَا الآرَامُ وَالأَدْمُ
٦. وَكَـأَنَّ أَطْـلَاءَ الـجَـــآذِرِ وَالْـ غِـزْلَانِ حَـوْلَ رُسُـــومِهَا البَهْمُ[٣١]

تشير القطعة إلى تفاصيل محدَّدة: آثار لـمّا تَـمَّح (البيت ١)، وأحجار الموقد الخامد ورماده (البيت ٢) وما تبقّى من "النُّؤْي"، أي الحفرة التي تُحفَر حول الخيمة منعًا لدخول المطر (البيت ٣). الرّياح والأمطار التي تمحو الآثار شيئًا فشيئًا قد أبقت منها ما يشبه الوشم كما جاء في البيت الرّابع، والمشهد الذي في البيت الثّاني عن الأحجار التي تدفع الرّياح عن الرّماد يُمثّل الصّراع بين

---

٢٩ أمّا تشكيل المكان الذي يعتمد على وجهة نظر تصوّريّة، أي وجهة نظر تقوم على المعرفة لا على الاستيعاب الحسّيّ، فتغلب على وصفه الوظيفة السّرديّة. في هذه الحالة، تُنقَل المعلومات المكانيّة دون مراعاة لظروف الاستيعاب. أُنظر: גבריאל צורן, **טקסט, עולם, מרחב**, 201-202.

٣٠ يتناول تسوران (צורן) مسألة التّفاصيل التي يتعمّد الرّاوي انتقاءها لأهداف معيّنة. أُنظر: **ن. م.**، 85-86؛ 138.

٣١ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١١٣-١١٤.

قُوَى الطّبيعة والمكان. لا بدّ أن نشير هنا إلى شدّة تأثير الرّياح التي يُسهِب الشّاعر في وصفها في النّسيب، لا سيّما الرّياح "الرَّوَامِس"، كما في الأبيات التّالية لعَبْد الله بن سَلِمَة:

لِمَـــنِ الدِّيَارُ بِتَـــوْلَـعٍ فَيَبُوسِ فَبَيَاضُ رَيْطَـــةَ غَيْرَ ذَاتِ أَنِيـسِ
أَمْسَـــتْ بِمُسْتَـنِّ الـرِّيَاحِ مُفِيلَةً كَالوَشْمِ رُجِّـــعَ فِي اليَـدِ المَنْكُوسِ
وَكَأَنَّمَا جَرَّ الـــرَّوَامِسِ ذَيْلَـــهَا فِي صَحْنِهَا المَعْفُوِّ ذَيْـلُ عَـرُوسِ[٣٢]

لا شكّ في أنّ ترجمة لايل (Lyall) للتّركيب المجازيّ "مُسْتَنِّ الرِّيَاحِ" ("grinding winds")[٣٣] تشهد على فهمه أنّ الرّياح تَشحَذ المكان إلى أن يندثر ويصير أملسَ مُسطَّحًا. بذلك يمكن تفسير الاختلاف بين نوعين من الآثار: الأطلال والرّسوم. الأطلال، وهي الآثار الشّاخصة، تـمّحي وتصير رسومًا، أي آثارًا لاصقة بالأرض.[٣٤] هذا يعني أنّها تتحوّل من آثار ثلاثيّة الأبعاد إلى آثار ثنائيّة الأبعاد.[٣٥] في البيت الثّالث يستمرّ الشّاعر في تأكيد أثر الرياح وينعتها بـ"الرَّوامس"، أي الرّياح الّتي تَدفِن أو تَقبُر الآثار بالاعتماد على ترجمة لايل " burying winds"[٣٦]. "الرَّوَامِس" أو "الرَّامِسَات" صفتان مشتقّتان من كلمة "رَمْس"، وهو التّراب الذي لا تنفكّ الرّياح تُذَرِّيه على الأطلال حتّى "تدفنها" وتَطمِسها في أعماق الثّرى.[٣٧] هذه الرّياح خاصّةً مع الأمطار الغزيرة تُغيِّر المكان تغييرًا جذريًّا كما يقول نَهْشَل بن حَرِّيّ:

أَجِدَّكَ شَاقَـتْكَ الـرُّسُومُ الدَّوَارِسُ بِجَنْبَيْ قَسًا قَدْ غَيَّرَتْهَا الرَّوَامِـــسُ

---

٣٢ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١٠٥؛ يحيى الجبوري، **قصائد جاهليّة نادرة** (بيروت: مؤسّسة الرّسالة، ١٩٨٢)، ٢٠٥-٢٠٦.

٣٣ Al-Mufaḍḍal ibn Muḥammad al-Ḍabbī, *The Mufaḍḍalīyāt: An Anthology of Ancient Arabian Odes*, ed. Charles Lyall (Oxford: Clarendon Press, 1918), 2:66.

٣٤ Edward Lane, *An Arabic-English Lexicon* (London: Williams and Norgate, 1863-1893), 5: 1863.

٣٥ عن وصف المكان من حيث الارتفاع والعرض، انظر: גבריאל צורן, **טקסט, עולם, מרחב**, 306-305.

٣٦ Al-Mufaḍḍal, *The Mufaḍḍalīyāt*, 2:66.

٣٧ Lane, *An Arabic-English Lexicon*, 3: 1155-1156.

فَلَمْ يَبْقَ مِـــنْهَا غَيْرُ نُؤْيٍ [مُهَدَّمِ][٣٨] نَبَاهُ مِـــنَ السَّيْلِ العَذَارَى العَوَانِسُ
وَمَـوْقِدِ نِـــــيرَانٍ كَـأَنَّ رُسُومَهَا بِحَوْلَيْنِ بِالقَاعِ الجَدِيدِ الطَّيَالِسُ[٣٩]

وكما يقول حَسَّان بن ثَابِت:

أَهَاجَكَ بِالبَيْـــــدَاءِ رَسْمُ المَنَازِلِ نَـعَمْ قَدْ عَـفَاهَا كُـلُّ أَسْحَمَ هَاطِلِ
وَجَرَّتْ عَـــلَيْهَا الرَّامِسَاتُ ذُيُولَهَا فَـلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ أَشْـــعَثَ مَائِلِ[٤٠]

يُضاف إلى ذلك أنّنا نلاحظ في المثالين السّابقين مبنًى شائعًا في النّسيب، وهو **مبنى الاستثناء** الذي يقوم على كلمة "إلّا" أو "غير"، كما في قول نَهْشَل "فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ نُؤْيٍ". وظيفة هذا المبنى الإشارة إلى الآثار التي لا تزال ظاهرة، أي الآثار التي أفلتتْ في الوقت الرَّاهن من الرّياح والأمطار، ولكنّها في طريقها إلى الاندثار التّامّ. لقد أَمَّ الشّاعر الأطلال وهي في حالة اندثار جزئيّ لكي يجعل لنفسه طرف خيط يبتدئ به نسج القصّة، ولو كانت منطمسة انطماسًا تامًّا لما كان من مكان يَؤُمّه ولا كان أصلًا وقوف على الأطلال. فيما يلي شواهد أخرى على مبنى الاستثناء:

دُرَيْد بن الصِّمَّة:

غَـشِيتُ بِـرَابِغٍ طَـــلَلًا مُـــحِيلَا أَبَـــتْ آيَاتُـــهُ أَلَّا تَـــــحُـــولَا

---

[٣٨] لقد ذُكِرَ هذا البيت في **منتهى الطّلب** على نحو لا يستقيم فيه الوزن (الطّويل): "فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ نُؤْيٍ نَبَاهُ / مِنَ السَّيْلِ العَذَارَى العَوَانِسُ". أشكر القارئ المجهول الذي اطّلع على مقالي هذا قبل نشره في المجلّة وأشار إلى هذه النّقطة مقترحًا أن تكون كلمة "مُهَدَّمٍ" (الّتي أضيفت بين المعكَّفَيْن) هي الكلمة التي سقط ذكرُها في هذا البيت، ذلك أنّ هذه الصّفة مذكورة في أبيات أخرى كقول عُمَيْرَة بن جُعَيْل: فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ نُؤْيٍ مُهَدَّمٍ / وَغَيْرُ أَوَارٍ كَالرَّكِيِّ دِفَانِ؛ وقول حاتم الطّائيّ: أَتَعْرِفُ أَطْلَالًا وَنُؤْيًا مُهَدَّمَا / تَخَطَّكَ فِي رَقٍّ كَتَابًا مُنَمْنَمَا. اُنظر: ياقوت الحموي، **معجم البلدان** (بيروت: دار صادر، ١٩٧٧)، ١: ٣٧٥؛ حاتم الطّائيّ، **ديوان شعر**، تحقيق: عادل سليمان جمال (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠)، ٢٢٠.

[٣٩] اِبن ميمون، **منتهى الطّلب**، ٨: ١١.

[٤٠] حسّان بن ثابت، **ديوان حسّان بن ثابت**، تحقيق: وليد عرفات (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٦)، ١: ٨٨. بيتٌ آخر لحَسّان بن ثَابِت: دِيَارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ / تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ. اُنظر: حسّان بن ثابت، **ديوان حسّان بن ثابت**، ١: ١٧.

تَعَفَّتْ غَيْرُ سُفْعٍ مَاثِلَاتٍ يَطِيرُ سَوَادُهُ سَمَلًا جَفُولَا[٤١]

ضِرَار بن ضَبَّة:

أَمِنْ دِمْنَةٍ قَفْرٍ كَأَنَّ رُسُومَهَا بِأَسْفَلِ ذِي خَيْمٍ مَهَارِيقُ سَاطِرِ
بَكَيْتَ وَمَا يُبْكِيكَ مِنْ رَسْمِ دِمْنَةٍ أَذَاعَتْ بِهَا هُوجُ الرِّيَاحِ الأَصَاعِرِ
فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ سُفْعٍ رَوَائِمٍ رَمَادًا كَأَظْآرٍ عَلَى بَوٍّ ظَائِرِ
وَأَثْلَامِ آرِيٍّ قَدِيمٍ وَمَلْعَبٍ وَنُؤْيٍ كَمُلْقَى الْقَوْسِ أَسْلِمَ دَاثِرِ[٤٢]

حَسَّان بن ثَابِت:

خَلَاءُ الْمَبَادِي مَا بِهِ غَيْرُ رُكَّدٍ ثَلَاثٍ كَأَمْثَالِ الْحَمَائِمِ جُثَّمِ
وَغَيْرُ شَجِيجٍ مَاثِلٍ حَالَفَ الْبِلَى وَغَيْرُ بَقَايَا كَالسَّحِيقِ الْمُنَمْنَمِ[٤٣]

الأَعْشَى:

وَهَلْ يَشْتَاقُ مِثْلَكَ مِنْ رُسُومٍ عَفَتْ إِلَّا الأَيَاصِرَ وَالثُّمَامَا[٤٤]

لم يَبقَ في الأطلال غير أشياء معدودة: نُؤْي، موقد، آرِيّ (وهو مكان تُحبَس فيه الدّوابّ[٤٥])، شَجِيج (أي وتد)، أياصر (أي حبال تُستعمَل لشدّ الخيمة إلى الأوتاد)، نبات الثُّمام،[٤٦] بقايا. هذا يعني أنّ المكان يمّحي تدريجيًّا حتّى يتجرّد من هويّته كمحلّ إقامة ويصبح جزءًا من الطّبيعة. يضاف إلى ذلك أنّ غوادق الأمطار جعلت المكان مُعشِبًا تقصده الحيوانات وترعى فيه، كما يقول لَبيد بن رَبيعَة في نسيب مُعلَّقته:

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

---

[٤١] دريد بن الصِّمَّة، **ديوان دريد بن الصِّمَّة**، تحقيق: عمر عبد الرّسول (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥)، ١٣٨.

[٤٢] إبن ميمون، **منتهى الطّلب**، ٩: ٥٢.

[٤٣] حسّان بن ثابت، **ديوان حسّان بن ثابت**، ١: ٦٢.

[٤٤] الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، ١٩٥.

[٤٥] للاطّلاع على معانٍ أخرى لكلمة "آرِيّ" انظر: Lane, *An Arabic-English Lexicon,* 1: 51.

[٤٦] نبات يُستعمَل لحاجات مختلفة. أُنظر: **ن. م.**، ١: ٣٥١.

مِنْ كُـلِّ سَارِيَـــــةٍ وَغَادٍ مُـدْجِنٍ وَعَـشِيَّـــةٍ مُـتَـــجَاوِبٍ إِرْزَامُـــهَا
فَعَــلَا فُـــرُوعُ الأَيْهُقَانِ وَأَطْـفَلَتْ بِالجَلْهَتَـــيْنِ ظِـــبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا
وَالعِينُ سَاكِـنَةً عَـــــلَى أَطْلَائِهَا عُـــوذًا تَـأَجَّلُ بِالفَضَاءِ بِهَامُهَا[٤٧]

إنّ الوصف المذكور يدلّ على مكان مفعم بالحياة، ولقد أفاض كمال أبو ديب في تحليل هذا النّسيب مدّعيًا أنّ المطر الغزير قد أنبت نبات الأَيْهُقَان في الأطلال فصارت الحيوانات تَرُود في المكان وتتقوّت به. هذا إلى أنّها ليست حيوانات مفترسة، بل هي حيوانات جميلة مسالمة (ظِبَاء ونَعَام) قد لاذت بهذه البقعة ووجدتْها مكانًا آمنًا لاستمرار تناسلها بالولادة وبوضع البيض، فكان النّسل الجديد صورة للحياة التي تتجدّد وسط آثار تندثر.[٤٨] بناءً على ذلك، يستنتج كمال أبو ديب أنّ الأطلال صورة لديمومة الزّمن التي تُفضِي إلى دوريّة الحياة وتجدّدها واستمرارها.[٤٩]

جميع التّفاصيل التي ذُكرتْ حتّى الآن تقوم على البعد التّأمّليّ وتشير إلى تحوُّل المكان وتغيُّره جذريًّا. بالإضافة إلى ذلك، يتّخذ الشّاعر بعدًا آخر ويوجّه سؤالًا إلى الأطلال محاولًا أن يتّصل بها كلاميًّا. هذا البعد الكلاميّ يُمثّل جزءًا آخر من معاينة الماضي ومواجهته، وهو ما سأتعرّض له فيما يلي.

موقف الشّاعر

يتّخذ الشّاعر في وقوفه على الأطلال موقفَيْن بارزَيْن:

١. يُعبّر عن ألمه ويُذرّف الدّمع هتّانًا.

---

[٤٧] لبيد بن ربيعة، **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ**، تحقيق: إحسان عبّاس (الكويت: د.ن.، ١٩٦٢)، ٢٩٨-٢٩٩.

[٤٨] Kamal Abu-Deeb, "Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry", *International Journal of Middle East Studies* 6 (1975), 160-161; 172.

[٤٩] **ن. م.**، ١٦٠-١٦٢؛ ١٦٩. ستيتكيفيتش (Stetkevych) تؤكّد استمراريّة الحياة التي أشار إليها كمال أبو ديب وتدّعي أنّ الشّاعر استطاع بتتابع الفصول وما لها من أثر في الطّبيعة أن يُصوّر اندثار الحياة وتجدّدها على أنّهما أمران وجوديّان لا بدّ منهما. اُنظر: Suzanne Stetkevych, "Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions", in: Suzanne Pinckney Stetkevych (ed.), *Early Islamic Poetry and Poetics*: *The Formation of the Classical Islamic World* (United Kingdom: Ashgate Variorum, 2009), 58.

٢. يُوجّه سؤالًا إلى الأطلال.

الموقف الأوّل لا يبعث العجب لأنّه يُصوّر شعورًا كونيًّا معروفًا في جميع الحضارات الإنسانيّة: تَأثُّر الإنسان حينما يعود إلى مكان قد أمضى فيه طرفًا من حياته، لا سيّما إذا كانت حياته هناك مقرونة بعلاقة حبّ. والشّاعر هنا يهتاج لاستذكار ما خلا من مغامرات عاطفيّة بهيجة مع حبيبته.[٥٠]

ما يُهمُّنا أكثر هو الموقف الثّاني، إذ لا بدّ أن نسأل: **لماذا يُوجّه الشّاعر سؤالًا إلى الأطلال مع أنّه يَعلَم علم اليقين أنّه لن يَظفَر بأيّ جواب منها؟!** فيما يلي بعض الأمثلة التي تساعدنا على استقصاء هذا العنصر الأدبيّ:

عَنْتَرَة العَبْسِيّ:

أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ[٥١]

المُرَقِّش الأَكْبَر:

هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمْ[٥٢]

المُخَبَّل السَّعْدِيّ:

وَسَأَلْتُهَا عَنْ أَهْلِهَا فَوَجَدْتُهَا عَمْيَاءَ جَافِيَةً عَنِ الأَخْبَارِ[٥٣]

حَسَّان بن ثَابِت:

أَبَى رَسْمُ دَارِ الحَيِّ أَنْ يَتَكَلَّمَا وَهَلْ يَنْطِقُ المَعْرُوفَ مَنْ كَانَ أَبْكَمَا[٥٤]

---

٥٠ البيتان التّاليان لعَمْرو بن شَأْس يمثّلان شدّة بكاء الشّاعر: مَتَى تَعْرِفِ العَيْنَانِ أَطْلَالَ دِمْنَةٍ / لِلَيْلَى بِأَعْلَى ذِي مَعَارِكَ تَدْمَعَا، عَلَى النَّحْرِ وَالسِّرْبَالِ حَتَّى تَبُلَّهُ / رَشَاشًا وَلَمْ تَجْزَعْ إِلَى الدَّارِ مَجْزَعَا. أُنظر: ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ١: ٢٠١.

٥١ وليم ألورد، **كتاب العقد الثّمين**، ٤٤.

٥٢ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ٢٣٧.

٥٣ إبن ميمون، **منتهى الطّلب**، ١: ٣٨٥.

٥٤ حسّان بن ثابت، **ديوان حسّان بن ثابت**، ١: ٣٤.

لا يمكن فهم الصّفات التي تُوصَف بها الأطلال هنا إلّا فهمًا حرفيًّا، لأنّ الشّاعر يتعمّد أن يعاملها معاملة الإنسان، ومن أدلّ الأمور على ذلك أنّه يُوجّه سؤالًا إليها، ولكنّها لا تَبِس ببنت شفة. في الأمثلة السّابقة يَذكُر أنّ المكان **أَعْمَى، أَبْكَم، أَصَمّ**، وفي أمثلة أخرى يَذكُر أنّه **لا يَتَفَهَّم** (أي لا يَفهَم)،[٥٥] **عَيِيّ** (أي يفتقد مقدرة التّعبير عن نفسه)،[٥٦] **ولا يُبِينُ** (أي لا يتكلّم بوضوح).[٥٧] هذا يعني أنّ محاولة الشّاعر، كما يدّعي أرازي، لا يمكن أن تكون إلّا محاولة عاقرة لا تُفضِي إلى شيء.[٥٨]

توجيه سؤال إلى الأطلال وما يلي ذلك من صفات يشهد على أنّ الشّاعر يعامل المكان معاملتين متشابكتين ومتناقضتين في نفس الوقت:

١. **تشخيص المكان** (personification): تحويل المكان إلى شخصيّة يمكن الحديث إليها وسؤالها.[٥٩]

٢. **نفي التّشخيص عن المكان**: لا يَلبَث الشّاعر بعد أن يوجّه سؤالًا إلى الأطلال أن يتحفّظ من هذه المعاملة وينفي عنها الصّفات الإنسانيّة. فإذا كان الإنسان يمتلك المقدرة على البصر والسّمع والكلام، فإنّ المكان لا يُبصر، أي إنّه "أعمى"، لا يَسمَع، أي إنّه "أَصَمّ"، ولا يتكلّم، أي إنّه "أَبْكَم".

---

٥٥ حُمَيد بن ثَوْر: وَلَوْ أَنَّ رَبْعًا رَدَّ رَجْعًا لِسَائِلٍ / لَرَدَّ إِلَيَّ الرَّبْعُ أَوْ لَتَفَهَّمَا، انظر: حُمَيد بن ثَوْر، **ديوان حُمَيد بن ثَوْر الهِلَالِيّ**، تحقيق: محمّد البيطار (الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ١٩٦٥)، ٢١٧.

٥٦ عَبْد الله بن عَنَمَة: فَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّارَ قَفْرًا سَأَلْتُهَا / فَعَيَّ عَلَيْنَا نُؤْيُهَا وَرَمَادُهَا، انظر: المفضّل، **المفضّليّات**، ٣٩٧؛ النَّابِغَةُ الذُّبْيَانِيّ: وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلَانًا أُسَائِلُهَا / عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِي الرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ، انظر: وليم ألورد، **كتاب العقد الثّمين**، ٦.

٥٧ ضَابِئ بن الحَارِث: وَقَفْتُ بِهَا لَا قَاضِيًا لِي حَاجَةً / وَلَا أَنْ تُبِينَ الدَّارُ شَيْئًا فَأَسْأَلَا، انظر: الأصمعيّ، **الأصمعيّات**، ١٨٠.

٥٨ Albert Arazi, "Le narratif", 86.

٥٩ عن التّشخيص، أو ما يسمّيه فؤاد عزّام "الأَنْسَنَة"، انظر: E. Fowler, "Personification", *The Princeton* and Stephen Cushman et al. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Roland Greene (Princeton: Princeton University Press, 2012), 1025-1027؛ مجدي وهبه وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب** (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤)، ١٠٢؛ فؤاد عزّام، **شعريّة النّصّ السّرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر** (حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، ٢٠١٢)، ٩٥.

هذا يعني أنّ أهمّيّة مخاطبة المكان تكمن في المعاملة الثّانية، لأنّنا إذا ردّدنا النّظر في الصّفات المذكورة وجدنا أنّ القاسم المشترك بينها هو عدم المقدرة على التّواصل. كلّ حديث يجري بين شخصَيْن، فضلًا عن الحديث الذي يقوم على السّؤال والجواب، يعتمد على وجود المخاطِب والمخاطَب اللّذَيْن يقومان بأفعال مختلفة، منها: البصر، والسّمع، والفهم، والتّكلّم والتّعبير عن النّفس. الشّاعر يجرّد المكان من هذه الأفعال وينسب إليه خصائص مناقضة: أعمى، أَصَمّ، أَبْكَم، لا يَفهَم ولا يستطيع التّعبير عن نفسه. هذه الخصائص تتمثّل بإضافة علامة النّاقص (-) إلى الخصائص الإنسانيّة، وهو ما يعني أنّ الأطلال لا تستطيع أن تخاطب الشّاعر ولا أن تقوم مقام سكّانها الذين رحلوا، وأنّها تخلو من أيّ طرف يقدر على التّواصل الكلاميّ. لقد أشار الشّاعر إلى هذه الحقيقة غير مرّة في النّسيب، كما في البيت التّالي لعَبْد الله بن سَلِمَة:

فَـشَرَى الأُطَـيْفِح لَا أَنِيـسَ بِهَا فَقَرِيُّ بَيْـنَ الـعَرْوِ وَالصُّـفْرِ[٦٠]

لا يوجد في الأطلال أيّ مُخاطَب، أيّ إنسان ("أَنِيس") يمكن الحديث إليه، إذ إنّ الحيوانات، كما يَذكُر ضِرَار بن ضَبَّة، قد حلّت محلّ أهلها الذين ظَعَنوا عنها:

عَفَتْ مِـنْ أُنَاسٍ صَالِحِينَ وَبُدِّلَتْ خَنَاطِيـلَ فَوْضَى مِـنْ نَعَامٍ وَبَاقِرِ[٦١]

إنّ توجيه سؤال إلى الأطلال يُعدّ خطوة مكمّلة لتأمّلها، والتّجربة التي يمرّ بها الشّاعر ليست إلّا تجربة حسّيّة يؤدّي بعداها التّأمّليّ والخطابيّ إلى نفس النّتيجة:

١. الشّاعر يتأمّل الأطلال، يحدّق إليها ويتبيّن معالمَها، والنّتيجة: حيوانات ونباتات.

٢. الشّاعر يحاول الاتّصال كلاميًّا بالأطلال والنّتيجة: صمتٌ مُطبِق.

كلّ فِعْل يؤكّد الفعل الآخَر، وكلاهما يُفضي إلى نفس الاستنتاج: ليس في الأطلال من أحد يمكن مخاطبته، بل إنّها صارت مرعًى للحيوانات. هذا يعني أنّ جميع ما يقوم به الشّاعر عبارة عن تأكيد لحاله كعاشق أصبحت مغامراته جزءًا من الماضي السّحيق.

---

٦٠ ابن ميمون، **منتهى الطّلب**، ٩: ٩٦.

٦١ **ن. م.**، ٩: ٥٣.

مغادرة الأطلال

بعد أن يتأمّل الشّاعر الأطلال ويحاول مخاطبتها، وما يَعقُب ذلك من نتائج، تبدأ علامات التّحوّل تظهر في شخصيّته، أو على وجه أدقّ يمكن أن نشير إلى ظاهرة التّخلّص، أي الانتقال من النّسيب إلى القسم التّالي من القصيدة. صحيحٌ أنّ التّخلّص يؤدّي وظيفة شكليّة، ولكنّه من وجهة نظر سرديّة يُعدّ حدثًا يقتضيه التّسلسل السّرديّ في قالب الوقوف على الأطلال. يمكن تمثيل ذلك بالنّسيب التّالي لرَبِيعَة بن مَقْرُوم:

١. أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا بِجُمْرَانَ قَفْرًا أَبَتْ أَنْ تَرِيمَا
٢. تَخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَ مَا أَتَتْ سَنَتَانِ عَلَيْهَا الوُشُومَا
٣. وَقَفْتُ أَسَائِلُهَا نَاقَتِي وَمَا أَنَا أَم مَّا سُؤَالِي الرَّسُومَا
٤. وَذَكَّرَنِي العَهْدَ أَيَّامُهَا فَهَاجَ التَّذَكُّرُ قَلْبًا سَقِيمَا
٥. فَفَاضَتْ دُمُوعِي فَنَهْنَهْتُهَا عَلَى لِحْيَتِي وَرِدَائِي سُجُومَا
٦. فَعَدَّيْتُ أَدْمَاءَ عَيْرَانَةً عُذَافِرَةً لَا تَمَلَّ الرَّسِيمَا[٦٢]

الأحداث الرّئيسة في هذا النّسيب هي:

١. تأمُّل الأطلال (البيت الأوّل والبيت الثّاني)
٢. سؤال الأطلال والتّحفّظ من ذلك (البيت الثّالث)
٣. تَذَكُّر الماضي (البيت الرّابع).
٤. البكاء الشّديد (البيت الخامس).
٥. اتّخاذ القرار في الرّحيل عن الأطلال (البيت السّادس).

الانتقال من النّسيب إلى الرّحيل المتمثّل في البيت السّادس قد تلا جميع الأفعال المذكورة آنفًا، وهو ما يدلّ على تحوّل جذريّ في المشاعر. لقد أَمَّ الشّاعر الأطلال، تأمّلها، وقف على حقيقتها، عاينها، فغدا مُهيَّأً لتنحية الماضي عن نفسه.[٦٣]

---

٦٢ المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١٨٠-١٨١.

٦٣ لِحَنْظَلَة بن الشَّرْقِيّ نسيبٌ آخر يمكن اتّخاذه مثالًا على التّسلسل السّرديّ المذكور. اُنظر: اِبن ميمون، **منتهى الطّلب**، ٩: ١١٤-١١٥. يجب التّنبيه إلى أنّ التّحليل المقترح لا يُقِرّ بأنّ كلّ نسيب يشتمل على البكاء والسّؤال أو على

نستطيع الآن بعد هذه التّفاصيل أن نجيب عن السّؤال الذي ذُكِرَ في أوّل المقال، وهو: **لماذا يَؤُمّ الشّاعر الأطلال إذا كان يَعلَم سلفًا ما سيلقاه هناك؟** إنّ الشّاعر يتعمّد أن يؤمّ الأطلال كي يرى بعينيه، كي يستوعب، كي يَفقَه، كي يُدرِك بجميع حواسّه أنّ الماضي لن يعود وأنّ المشاعر التي يُضمِرها لحبيبته ليس لها حيّز على أرض الواقع. بذلك يستطيع التّخلّص من الماضي المستحوذ على خاطره وقلبه والمضيّ قُدُمًا. ما كان ليستطيع أن يُسلّي النّفس عن الذّكريات لولا مجيئه إلى الأطلال ومعاينة الماضي وجهًا لوجه. في هذه المواجهة الحسّيّة يتأمّل الأطلال، يُبصِر آثار السّكّان الظّاعنين، يرى التّحوّل العظيم الذي حلّ بالمكان بفعل الرّياح والأمطار، يشاهد الحيوانات، يبكي، يتذكّر، يخاطب الأطلال وما من مُجيب. الشّاعر يرى حقيقةً أنّ المكان الذي كان مسكنًا للحبيبة ("مَنْزِل"؛ "مَغْنًى") أو ملتقًى للحبيبَيْن ("مَعْهَد")،[٦٤] قد تَغيَّر جدًّا فانطمست معالمه واندرست آثاره حتّى "تَنَكَّرَ"،[٦٥] أي أصبح مجهولًا لمن يعرفه، وصار "مَسْرَبًا"،[٦٦] أي مرعًى للحيوانات البرّيّة. إنّ هذا التّغيّر المكانيّ شرطٌ أساسيّ لتغيّر الشّاعر وتحوّله عن مشاعره، والأبيات التّالية التي تُمثّل التّخلّص من النّسيب تُبيّن أنّ الشّاعر بعد اطّلاعه على الواقع الجديد صار يتّخذ موقفًا مختلفًا من "حاجته" (أو لُبَانَته)، الحاجة التي ذُكِرَتْ سابقًا والتي تعني شهوة العاشق ورغبته في لقاء الحبيبة:

المُخَبَّل السَّعْدِيّ:

أحداث أخرى، إذ يُحتمَل أن يختار الشّاعر بعضًا منها، أو أن يجمع بينها، أو أن يَرمُز إليها. اُنظر: Renate Jacobi, "Nasīb", *The Encyclopaedia of Islam*, second edition, 7, 979. من جهة أخرى يُعدّ البكاء والسّؤال حدثَيْن شائعَيْن في النّسيب، ولا بدّ من مراعاتهما في التّحليل السّرديّ.

٦٤ يقول مُزَرِّد بن ضِرَار: سُوَيْقَةُ بَكِّرَا بِالبَيْنِ إِلَى فَلَجَاتِهَا / فَذِي الرِّمْثِ أَبْكَتْنِي لِسَلْمَى مَعَاهِدِي. اُنظر: المفضَّل، **المفضَّليّات**، ٧٥.

٦٥ يقول مَعْن بن أَوْس: قِفَا نَبْكِ فِي أَطْلَالِ دَارٍ تَنَكَّرَتْ / لَنَا بَعْدَ عِرْفَانٍ ثُبَابَا وتُحْمَدَا. اُنظر: معن بن أوس، **شعر معن بن أوس**، تحقيق: بأول شفارتس (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1903)، ٢٦.

٦٦ يقول المُخَبَّل السَّعْدِيّ: تَقْرُو بِهَا البَقَرُ المَسَارِبَ وَاخْ / تَلَطَتْ بِهَا الآرَامُ وَالأُدْمُ. اُنظر: المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١١٤.

هَـــلَّا تُسَـــلِّي حَاجَـةً عَلِقَتْ عَلَقَ الـقَرِينَـــةِ حَـبْلُـــهَا جَذْمُ[٦٧]

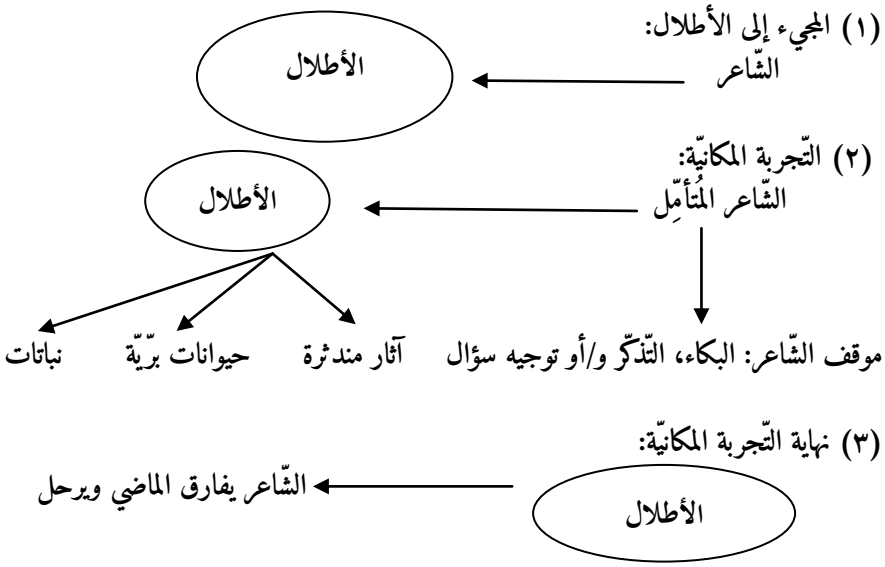
لَبِيد بن رَبِيعَة:

لَوْلَا تُسَلِّيـــكَ اللُّبَانَـــةَ حُـــرَّةٌ حَـــرَجٌ كَأَحْنَاءِ الغَبِيطِ عَـقِيمُ[٦٨]

ضِرَار بن ضَبَّة:

فَسَلِّ الهَوَى عَـــنْهُمْ بِـذَاتِ مَـخِيلَةٍ عُـذَافِـــرَةٍ أَوْ دَوْسَـــرِيٍّ عُذَافِرِ[٦٩]

في الرّسم التّوضيحيّ التّالي تَظهر مراحل القصّة في النّسيب والحالات التي يمرّ بها الشّاعر:



إنّ التّأمّل هو الحدث الأساسيّ الذي تنبعث منه جميع الأحداث الأخرى، وهو ما يشهد على أهمّيّة الاستيعاب البَصَرِيّ، إذ إنّ الشّاعر مع أنّه يعلم أنّ المكان مهجور قد عاد إليه كي يستطيع

---

[٦٧] المفضَّل، **المفضَّليّات**، ١١٦.

[٦٨] لبيد بن ربيعة، **شرح ديوان لبيد**، ١٢٤.

[٦٩] إبن ميمون، **منتهى الطّلب**، ٩: ٥٣.

محو الصّورة القديمة للمكان واستحداثها، أي استبدالها بالصّورة الحاليّة للواقع الجديد.[٧٠] في هذا السّياق ينبغي أن نَذكُر أنّ عنصر العودة إلى المكان الذي يفضي إلى التّحرّر من الماضي لا يقتصر على النّسيب، بل إنّه عنصر أدبيّ معروف، سأتناوله في مثالين من الأدب العالميّ.

عنصر العودة إلى المكان والتّجربة مجدَّدًا

الأديب الفرنسيّ ألكسندر دوما الابن (Alexandre Dumas fils) في روايته "غادة الكاميليا" (La Dame aux Camélias) يروي قصّة أرمان ديفال (Armand Duval) وحبيبته مرغريت جوتيه (Marguerite Gautier) اللّذين نَعِمَا زمنًا بعلاقة حبّ سعيدة، ولكنّ مرغريت تقرّر الانفصال عن حبيبها استجابةً لمطلب أبيه الذي ما انفكّ يطالبها بمفارقة ابنه. أرمان يتألّم جدًّا لهذا الفراق ويغادر البلاد، ولكنّه يقف فيما بعد على سبب الانفصال، حينما كان المرض يُقَضّ مضجع مرغريت ويعدّ أيّامها الأخيرة. بعد مدّة يعود أرمان من سفره ويقرِّر رؤية مرغريت، فيطلب من الشّرطة فتح القبر بذريعة أنّه يريد نقل الجثّة إلى مكان آخر.[٧١]

---

٧٠ ينبغي التّنبيه هنا إلى ادّعاء مُهِمّ لريناته ياكوبي (Renate Jacobi) أنّ وظيفة الأطلال إثارة ذكريات يتوخّى الشّاعر نسيانها، وهو في النّهاية يستطيع فعل ذلك لأنّه يتصرّف بموجب منظومة المعايير والقيم في المجتمع القبليّ في الجاهليّة. إنّ البطل البدويّ (Bedouin hero) الذي يُمثّل هذه المنظومة، يرى الحبّ ملذّةً وامتلاكًا وفوزًا ومهابةً اجتماعيّة، فإذا افترق الحبيبان وأصبح من غير الممكن إحراز غاية من هذه الغايات، وجب عليه السُّلُوّ عن حبيبته، إذ من الجهالة مواصلة التّمسّك بها بعد الفراق، وعليه أن يَعمَل بما يتوقّع منه المجتمع القبليّ، أي أن "يَصرِم حَبْلَ الوَصْل" الذي يشدّه إليها. أُنظر: Renate Jacobi, "Time and Reality in *Nasīb* and *Ghazal*", *Journal of Arabic Literature* 16 (1985), 5-6. هذا يعني أنّ ياكوبي تفسّر موقف الشّاعر بالاستناد إلى الخلفيّة الاجتماعيّة، ولا تراعي التّجربة المكانيّة التي يمرّ بها في وقوفه على الأطلال. إنّ الأطلال لا تثير الذّكريات فقط، بل إنّها بالإضافة إلى ذلك تحرّر الشّاعر من ماضيه. هذا يعني أنّ لها وظيفة ثنائيّة الأبعاد: تذكير الشّاعر وتحريره من العلاقة بالوقوف عليها ومعاينتها مجدَّدًا.

٧١ عن هذه الذّريعة انظر: إسكندر ديماس، **غادة الكاميليا** (بيروت: المكتبة الحديثة، د. ت.)، ٣٢. صحيحٌ أنّ هذه الرّواية تقدّم مثالًا يختلف بعض الاختلاف عن تجربة الأطلال، ولكنّها تُمثّل بعدًا مشتركًا في العودة إلى المكان أو الإنسان لمشاهدته ثانيةً، أي المرور بتجربته مجدَّدًا.

أهمّيّة الاستيعاب البَصَريّ الذي أشرنا إليه في الوقوف على الأطلال تتمثّل هنا أيضًا في رغبة البطل أن يرى البطلة ثانيةً وإن كانت ميتة. في الفقرة التّالية يُفسِّر أرمان هذه الرّغبة بأنّها الخطوة الوحيدة التي يمكن أن تروِّح عنه:

> هذه المهمّة هي الدّواء الوحيد لسقمي. إنّني أريد أن أراها، ويجب أن أراها. منذ انتهى إليّ نبأ موتها، أو على الأصحّ، منذ رأيتُ قبرها، وأنا لا يغمض لي جفن، ولا أستطيع أن أصدّق أنّ هذه الصّبيّة الّتي تركتُها ممتلئةً جمالًا وفتوّة قد ماتت. يجب أن أراها لأتحقّق بنفسي، ويجب أن أرى كيف أصبحت هذه المخلوقة الّتي أحببتُها بكلّ كينونتي. فلعلّ هول منظرها يرفّه من آلام الذّكرى.[٧٢]

الرّاوي، وهو من الشّخصيّات الرّئيسة في الرّواية، يرافق صديقه أرمان إلى القبر. بعد فتح التّابوت وكشف الكفن عن الجثّة التي تغيّرت على مرّ الزّمن، يصف الرّاوي مدى تأثير المشهد المروِّع في العاشق:

> ورفع أرمان منديله إلى فمه وراح يقضمه دون أن يقوى على تحويل عينيه عن ذلك المنظر المخيف. [...] ولم يتحرّك أرمان من مكانه ولم تتحوّل عيناه عن القبر

---

٧٢ إسكندر ديماس، **غادة الكاميليا**، ٣٣. لكي نُقدّم ترجمة أكثر دقّة، من المُفضَّل أن نستبدل كلمة "هول" في الجملة الأخيرة بكلمة "المُقرِف" (وبالفرنسيّة: dégoût) فتصبح الجملة: "فلعلّ المنظر المُقرِف يرفّه من آلام الذّكرى". النّصّ باللّغة الفرنسيّة:

> "C'est la seule chose qui puisse me guérir. Il faut que je la voie. Depuis que j'ai appris sa mort, et surtout depuis que j'ai vu sa tombe, je ne dors plus. Je ne peux pas me figurer que cette femme que j'ai quittée si jeune et si belle est morte. Il faut que je m'en assure par moi-même. Il faut que je voie ce que Dieu a fait de cet être que j'ai tant aimé, et peut-être le dégoût du spectacle remplacera-t-il le désespoir du souvenir". Alexandre Dumas, *La Dame aux Camélias*, (Paris: Calmann-Lévy, 1968), 57.

الفارغ. كان أشدّ امتقاعًا من الجثّة التي رآها للتّوّ واللّحظة.. وكان الرّعب قد شلّ حركته وأمسك أنفاسه.[٧٣]

يَذكر الرّاوي بعد ذلك أنّ رؤية جثّة مرغريت قد كان لها أثر إيجابيّ كبير في أرمان:

وهكذا لم ينقض أسبوعان بعد الحوادث التي سردتها حتّى كان أرمان قد دخل في دور النّقاهة [...]. وقد لاحظت بعد زيارة المدفن وبعد المنظر الّذي أحدث في نفسه تلك الأزمة العاطفيّة العنيفة أن مرضه الجثمانيّ قد رفّه من آلامه النّفسانيّة وأنّه شعر بنوع من الرّثاء والسّلوان بعد أن (تحقّق) من موت مرغريت. [إنّ اليقين الذي أحرزه قد أعقب نوعًا من العزاء].[٧٤]

---

[٧٣] إسكندر ديماس، **غادة الكاميليا**، ٣٧-٣٨.
النّصّ باللّغة الفرنسيّة:

"Armand, sans pouvoir détourner son regard de cette figure, avait porté son mouchoir à sa bouche et le mordait. […] Armand ne bougeait pas. Ses yeux étaient rivés à cette fosse vide; il était pâle comme le cadavre que nous venions de voir... on l'eût dit pétrifié". Alexandre Dumas, *La Dame aux Camélias*, 61.

[٧٤] إسكندر ديماس، **غادة الكاميليا**، ٣٩-٤٠. التّرجمة المذكورة بين المعكّفَيْن تتمّةٌ أضفتُها إلى النّصّ لأنّها مفقودة في التّرجمة العربيّة التي أعتمد عليها، ويقابلها باللّغة الفرنسيّة: " Une sorte de consolation était résultée de la certitude acquise". النّصّ باللّغة الفرنسيّة:

"Quinze jours après les événements que je viens de raconter, Armand était en pleine convalescence […]. J'avais remarqué que, depuis sa dernière visite au cimetière, depuis le spectacle qui avait déterminé en lui cette crise violente, la mesure de la douleur morale semblait avoir été comblée par la maladie, et que la mort de Marguerite ne lui apparaissait plus sous l'aspect du passé. Une sorte de consolation était résultée de la certitude acquise". Alexandre Dumas, *La Dame aux Camélias*, 64-65.

المثال الآخر، وهو أقرب إلى تجربة الشّاعر في الأطلال، مأخوذ من رواية "الغرفة" (Room) التي أصدرتها الأديبة الكنديّة-الإيرلنديّة إما دونهيو (Emma Donoghue) في سنة ٢٠١٠. تتحدّث الرّواية عن فتاة قد حُبستْ مع ابنها جاك (Jack) سنواتٍ في غرفة معزولة، ولكنّهما استطاعا في مرحلة ما أن يفرّا من المكان. بعد مرور مدّة على الهروب، تُقرّر الأمّ وابنها العودة إلى هذه الغرفة المصيريّة ورؤيتها مجدَّدًا.[٧٥] القطعة التّالية، التي أبرزتُ بعض جُمَلها المهمّة، تُبيّن تأمّل البطلَيْنِ للمكان الذي تغيّر جدًّا:[٧٦]

> ندخل من الباب **وكلّ شيء مختلف.** أصغر من الغرفة، أفضى، ورائحته غريبة [...]. التّخت هنا، ولكن دون شراشف ولحاف. الكرسيّ الهزّاز هنا والطّاولة والمجلى والبانيو والثّلّيّة ولكنّها بدون صحون وملاعق وشوك وسكاكين، والكومودينا والتّلفزيون والأرنب مع الطّوق اللّيلكيّ عليه، والرّفّ ولكن لا شيء عليه، وكراسينا المطويّة **ولكن كلّها مختلفة. لا يوجد شيء يعني لي شيئًا.**
> "لا أظنّ أنّها هي"، وشوشت ماما.
> "لا! هذه هي".[...].
> "**هي الآن ليست الغرفة**"[٧٧].

---

[٧٥] Emma Donoghue, *Room* (London: Picador, 2010), 315-316.

[٧٦] لقد حاولت على قدر المستطاع أن أصوّر في التّرجمة العربيّة بساطة الكلام الذي يقوله الولد كما يظهر ذلك في النّصّ الإنجليزيّ.

[٧٧] النّصّ باللّغة الإنجليزيّة:

> "We step in through Door **and it's all wrong**. Smaller than Room and emptier and it smells weird. […]. Bed's here but there's no sheets or Duvet on her. Rocker's here and Table and Sink and Bath and Cabinet but no plates and cutlery on top, and Dresser and TV and Bunny with the purple bow on him, and Shelf but nothing on her, and our chairs folded up but **they're all different**. **Nothing says anything to me**. "**I don't think this is it,**" I whisper to Ma.
>
> "Yeah, it is." […].
>
> "**It's not Room now**.""

جاك يَطوف في الغرفة ويتأمّل الأشياء: التّخت، والخزانة، والسّقف والجدران وغير ذلك. وكما يخاطب الشّاعر الأطلال في النّسيب، كذلك يخاطب جاك بقايا الماضي التي عاشت معه وعاش معها:

> "مع السّلامة يا جدار". ثمّ أقولها للجدران الثّلاثة الأخرى، ثمّ "مع السّلامة يا أرض". أطبطب على التّخت، "مع السّلامة يا تخت". أضع رأسي تحت التّخت لأقول: "مع السّلامة يا حيّة البيض". في خزانة الملابس أوشوش: "مع السّلامة يا خزانة". في العتمة صورتي التي صوّرتْها ماما في عيد ميلادي، أبدو صغيرًا جدًّا. ألوّح لها بيدي وأشير إليها.[٧٨]

في ختام هذا اللّقاء، يغادر البطلان المكان بعد أن يُشيِّعا ماضيَهما ويُودِّعا الغرفة التي كانت لهما مرّةً العالم كلّه:

> "مع السّلامة يا غرفة". ألوّح بيدي للطّاقة التي في السّقف. "قولي مع السّلامة"، أقول لماما.
>
> ماما تقولها ولكن بصمت.
>
> انظر إلى الوراء مرّة أخرى. تشبه الحفرة، الثّقب الذي حدث فيه شيء. ثمّ نخرج من الباب[٧٩].

أُنظر: **ن. م.**، ٣١٩-٣٢٠.

٧٨ النّصّ باللّغة الإنجليزيّة:

> "Good-bye, Wall." Then I say it to the three other walls, then "Good-bye, Floor." I pat Bed, "Good-bye, Bed." I put my head down in Under Bed to say "Good-bye, Eggsnake." In Wardrobe I whisper, "Good-bye, Wardrobe." In the dark there's the picture of me Ma did for my birthday, I look very small. I wave her over and point to it".

أُنظر: **ن. م.**، ٣٢٠. ظاهرة التّشخيص (personification) في النّصّ الإنجليزيّ تتمثّل أيضًا في ذكر الأشياء وكتابة الحرف الأوّل من أسمائها بصورته الكبيرة، وفي الإشارة إليها باستعمال الضّمير الدّالّ على العاقل.

٧٩ النّصّ باللّغة الإنجليزيّة:

إنّ العودة إلى المكان تعني إذًا العودة إلى التّجربة التي مرّ بها البطل سابقًا وتشكيل عالمه الدّاخليّ بناءً على المعطيات الجديدة. مشاهدة التّغييرات العظيمة التي جرت في المكان تُعدّ شرطًا أساسيًّا للتّغيير الذي يجري في داخله. إنّه يستطيع أن يتحرّر من العلاقة بعد أن يرى حقيقةً أنّ الصّورة السّابقة للماضي التي تستحوذ على خاطره قد تبدّلت في الواقع. بناءً على ذلك، يمكن أن نرى الأطلال **مكانًا مُحرِّرًا** يواجه الشّاعر فيه الماضيَ من خلال البعد الزّمنيّ، فيرى الواقع الجديد ويَضرِب صفحًا عن الذّكريات ثمّ يمضي في سبيله.

خلاصة

إنّ قالب الوقوف على الأطلال، لا سيّما عند الشّعراء الجاهليّين والشّعراء المخضرمين، قد أثار اهتمام كثير من الباحثين لأسباب مختلفة، منها أنّه القالب الأكثر شيوعًا في النّسيب. لقد وقف ألبير أرازي على أهمّيّة هذا المطلع وبادر إلى السّؤال عن سبب عودة الشّاعر إلى الأطلال مع أنّه يَعلَم، وهو الأعرابيّ الخبير، ما الذي سيجده هناك. إنّنا أمام سؤال مهمّ عن السّبب الذي دعا البطل إلى أن يؤمّ مكانًا مُقفِرًا قد كان مرّةً مسكنًا لحبيبته.

يتناول هذا المقال التّجربة المكانيّة التي يمرّ بها الشّاعر في الأطلال بالاعتماد على وجهة سرديّة في تحليل الأحداث والمعلومات المذكورة في هذا القالب. لا شكّ أنّ عودة الشاعر بعد زمن ليس بقصير دليلٌ على حالته، إذ لا يمكن الفصل بين ما يشعر به البطل ورغبته في المجيء إلى مكان يَحمِل بعدًا عاطفيًّا من ذكرياته التي تستحوذ على خاطره. إنّ أهمّ الأحداث التي تُشكّل التّجربة في الوقوف على الأطلال هو التّأمّل. الشّاعر يتأمّل الآثار، يصفها، يعاين ما تبقّى من السّكّان الظّاعنين، يُصوّر التّغييرات التي أحدثتها الرّياح والأمطار في المكان إذ طَمَستْ جزءًا كبيرًا من معالمه "فَتَنَكَّرَ" لمن يَعرِفه، أي صار بخلاف ما يَعهَده البطل. يُضاف إلى ذلك أنّه

"Good-bye, Room." I wave up at Skylight. "Say good-bye," I tell Ma. "Good-bye, Room."

Ma says it but on mute.

I look back one more time. It's like a crater, a hole where something happened. Then we go out the door."

أُنظر: ن. م.، ٣٢١.

يحاول مخاطبة الأطلال مُبيّنًا أنّ الواقع الجديد مختلفٌ اختلافًا كلّيًّا عن الواقع القديم. إنّ العودة إلى الأطلال تعني الرّجوع إلى الماضي ومواجهته بمعطياته الواقعيّة الجديدة: الشّاعر يريد أن يُبصِر المكان بعينيه لكي يستطيع استبدال الصّورة القديمة بالصّورة الرّاهنة فيَتشكّل عالمه الدّاخليّ وفقًا لذلك ويدرك أنّ الماضي لن يعود. عند ذلك يستطيع التّحرّر من العلاقة والمضيّ قُدُمًا.

المصادر والمراجع

الأصمعيّ، عبد الملك بن قُرَيب. **الأصمعيّات**. تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر وعبد السّلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣.

الأعشى، ميمون بن قيس. **ديوان الأعشى الكبير**. تحقيق وشرح: محمّد حسين. القاهرة: د.ن.، ١٩٥٠.

ألورد، وليم. **كتاب العقد الثّمين في دواوين الشّعراء الجاهليّين**. غريفزولد: المدرسة الكلّيّة الملكيّة، ١٨٦٩.

الجبوري، يحيى. **قصائد جاهليّة نادرة**. بيروت: مؤسّسة الرّسالة، ١٩٨٢.

الجمحيّ، محمّد بن سلّام. **طبقات فحول الشّعراء**. تحقيق: محمود شاكر. جدّة: دار المدني، ١٩٨٠.

جنيت، جرار. **خطاب الحكاية**. ترجمة: محمّد معتصم وآخرون. القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة، ١٩٩٧.

حاتم الطّائيّ. **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطّائيّ وأخباره**. تحقيق: عادل سليمان جمال. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠.

حسّان بن ثابت. **ديوان حسّان بن ثابت**. تحقيق: وليد عرفات. بيروت: دار صادر، ٢٠٠٦.

الحموي، ياقوت بن عبد الله. **معجم البلدان**. بيروت: دار صادر، ١٩٧٧.

حُمَيد بن ثَوْر. **ديوان حُمَيد بن ثَوْر الهِلَاليّ**. تحقيق: محمّد البيطار. الكويت: المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ١٩٦٥.

دريد بن الصِّمَّة. **ديوان دريد بن الصِّمَّة**. تحقيق: عمر عبد الرّسول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥.

ديماس، إسكندر. **غادة الكاميليا**. بيروت: المكتبة الحديثة، د. ت.

ريمون-كنعان، شلوميت. **التّخييل القصصيّ: الشّعريّة المعاصرة.** ترجمة: لحسن أحمامة. الدّار البيضاء: دار الثّقافة، ١٩٩٥.

زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرّواية.** بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢.

الضّبّيّ، المفضَّل بن محمّد. **المفضَّليّات.** تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤.

عزّام، فؤاد. **شعريّة النّصّ السّرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر.** حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، ٢٠١٢.

عزّام، فؤاد. "الرّاوي والرّائي في الخطاب السّرديّ". **المجمع** ٣-٤ (٢٠١٠-٢٠١١): ١٨٥-٢٠٨.

المؤلف نفسه. "تطوّر مفهوم الحبكة في نظريّات السّرد الحديثة". **الكرمل: أبحاث في اللّغة والأدب** ٣٠ (٢٠٠٩): ١١٧-١٧٧.

كعب بن زهير. **شرح ديوان كعب بن زهير.** شرح: أبو سعيد بن الحسن السّكّريّ. القاهرة: دار الكتب والوثائق القوميّة، ٢٠٠٢.

لبيد بن ربيعة. **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ.** تحقيق: إحسان عبّاس. الكويت: د.ن.، ١٩٦٢.

معن بن أوس. **شعر معن بن أوس.** تحقيق: باول شفارتس. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1903.

ابن ميمون، محمّد بن المبارك. **منتهى الطّلب من أشعار العرب.** تحقيق: محمّد طريفي. بيروت: دار صادر، ١٩٩٩.

وهبه، مجدي وكامل المهندس. **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب.** بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

Abu-Deeb, Kamal. "Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry". *International Journal of Middle East Studies* 6 (1975): 148-184.

Arazi, Albert. "Le narratif dans le *Nasīb* de *Bānat Su'ād*". *Quaderni di Studi Arabi* 5-6 (2010-2011) : 75-88.

Donoghue, Emma. *Room*. London: Picador, 2010.

Dumas, Alexandre. *La Dame aux Camélias*. Paris: Calmann-Lévy, 1968.

Fowler, E. "Personification". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Roland Greene and Stephen Cushman et al. Princeton: Princeton University Press, 2012. Pp. 1025-1027.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.

Jacobi, Renate. "Qaṣīda". *Encyclopedia of Arabic Literature*. Eds. Julie Scott Meisami and Paul Starkey. 2 (1998): 630-633.

Eadem. "The *Khayāl* motif in Early Arabic Poetry". *Oriens* 32 (1990): 50-64.

Eadem. "Time and Reality in *Nasīb* and *Ghazal*". *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.

Eadem. *Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣide*. Wiesbaden: F. Steiner, 1971.

Eadem. "Nasīb". *The Encyclopaedia of Islam*, second edition, 7: 978-983.

Lane, Edward. *An Arabic-English Lexicon*. London: Williams and Norgate, 1863-1893.

Al-Mufaḍḍal ibn Muḥammad al-Ḍabbī. *The Mufaḍḍalīyāt: An Anthology of Ancient Arabian Odes*. Ed. Charles Lyall. Oxford: Clarendon Press, 1918.

Stanzel, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Trans. Jemes P. Pusack. London: Indiana University Press, 1971.

Stetkevych, Suzanne. "Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions". In. Suzanne Pinckney Stetkevych (ed.). *Early Islamic Poetry and Poetics*: *The Formation of the Classical Islamic World*. United Kingdom: Ashgate Variorum, 2009. Pp. 55-77.

Wright, William. *A Grammar of the Arabic Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1896-1898.

צורן, גבריאל. **טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

רמון-קינן, שלומית. **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**. תל-אביב: ספרית פועלים, 1984.