حين ندعو إلى نظرية عربية حديثة للنقد الأدبي، فإننا نستهدف التركيز على ضرورة عدم إهمال الخصائص البنيوية المميزة للعربية والتي تتجلى بنيوياً بتمييز نمطين للجملة: الجملة التي تبتدئ بفعل يليه الإسم، والجملة التي تبتدئ بالاسم يليه آخر أو فعل.

إن الخصائص البنيوية للفعل والإسم في العربية تستوجب تمييز نوعين من الجمل (المؤلفة من كلمتين متفصلتين صرفياً)، تبعاً للكلمة الأولى فيها: فعل أم إسم؛ وينطلق تمييز نوعي أو نمطي الجملة (الجملة التي تبتدئ بفعل، والجملة التي تبتدئ باسم) من التمييز بين مفهومين قواعديين هما: الفاعل والمبتدأ. ولا يعني تمييز علماء العربية نوعين للجملة، تبعاً لابتدائها بفعل أو اسم، أنهم قد إرتكبوا خطأ منطقياً، كما يتوهم عدد غير قليل من الباحثين.

فعلماء العربية جميعاً منذ سيبويه قالوا إن الفعل (قام) في جملتي: (قام زيد) و (زيد قام) هو (مسند) لأنه خبر منطقي أو معنوي، وإن الإسم (زيد) في هاتين الجملتين هو (مسند إليه) لأنه قاعل منطقي أو معنوي. ويتضح من ذلك أن تمييز علماء العربية بين مفهومين نحويين هما (الفاعل) و (المبتدأ) لم يقم على أساس منطقي، بل إنطلق من أساس آخر يرتبط بالمستوى الإبلاغي المتغير للجملة الخبرية وإمكانية أو عدم إمكانية خضوعها للتقسيم الوظيفي الإبلاغي إلى موضوع الكلام ومحموله حسب حال السامع، وذلك تبعاً لكون البنية النحوية للجملة مؤلفة من كلمتين متفصلتين بعضهما عن بعض صرفياً ودلالياً أو مؤلفة من كلمتين منفصلتين صرفياً وغير مستقلتين دلالياً بعضهما عن بعض.

**ثانياً)** نوعا تقديم الكلمات في الجملة: التقديم الأسلوبي والتقديم التحويلي:

**نوعا التقديم والتأخير في الجملة الخبرية:**

يميز الجرجاني نوعين من تقديم الكلمات في الجملة: تقديم لا يغير الوصف الإعرابي للكلمة المقدمة، وتقديم يغير وصفها الإعرابي. يقول عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» ما يلي: «واعلم أن تقديم الشيء على وجهين:

تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك (منطلق زيد) و (ضرب عمراً زيد). معلوم أن (منطلق) و (عمراً) لم يخرجا بالتقديم عما كان عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعاً بذلك وكون ذلك مفعولاً ومنصوباً من أجله، كما يكون إذا أخرت.

وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعله باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه....(٦).

ويرى تشومسكي ضرورة التمييز بين التغيرات في الجملة التي تنجم عن تقديم أو تأخير موضع الكلمة في الجملة ولا تؤدي إلى تغيير جوهري في المعنى، بل ترتبط فقط بخصائص أسلوبية، وبين تغيرات أخرى في الجملة تنجم عن تقديم أو تأخير موضع الكلمة في الجملة وتؤدي إلى تغيير جوهري في المعنى تنجم عنه تحولات قواعدية. ويسمي تشومسكي التقديم والتأخير في الحالة الأولى أسلوبياً (Stylistic Inversion)، والتقديم والتأخير في الحالة الثانية تحويلياً (Transformational Inversion)

إن جملة (ضرب زيد) هي جملة بسيطة تتألف من فعل وفاعل ولا تخضع في المستوى الإبلاغي المتغير للتقسيم الوظيفي الإبلاغي إلى موضوع الكلام ومحموله حسب حال السامع، أي لا تقبل التقسيم إلى مبتدأ وخبر، وتحمل هذه الجملة الفاعلية للسامع خبراً إبتدائياً، لأن وجود الفعل (المسند) أولاً قبل الإسم يشير إلى أنه غير معلوم ويذكر لأول مرة أمام السامع، أي لم يذكر من قبل أمامه في السياق الكلامي.

وبنتيجة التقديم والتأخير للكلمتين في جملة (ضرب زيد)، تظهر جملة مركبة (زيد ضرب /هو/)، وهي جملة مبتدئة تتألف من مبتدأ وخبر، والخبر فيها يتألف من فعل وفاعل. والجملة المبتدئة المركبة تخضع في المستوى الإبلاغي المتغير للتقسيم الوظيفي الإبلاغي إلى موضوع الكلام ومحموله حسب حال السامع وتحمل هذه الجملة المبتدئة للسامع خبراً غير إبتدائي، لأن وجود الفعل (المسند) ثانياً بعد الإسم يشير إلى أنه معلوم ذكر أمام السامع من قبل في السياق الكلامي السابق.

وبإستخدام مصطلح الجرجاني نقول إن هذا التقديم للإسم على الفعل هو (تقديم لا على نية التأخير)، وهو بإستخدام مصطلح تشومسكي (تقديم تحويلي).

**ثالثاً)** جهود الباحثين العرب المعاصرين في النقد الأدبي:

لن أتوسع في هذا المحور في الحديث عن جهود الباحثين العرب المعاصرين في النقد الأدبي، وأكتفي بالإشارة إلى أن عدداً من الباحثين العرب في النقد الأدبي عمدوا إلى تبني النظريات اللغوية الحديثة التي درسوها في الجامعات الأجنبية، وقاموا بترجمتها إلى العربية، وحاولوا بعد ذلك تطبيقها لدى دراسة الأدب العربي حديثة وقديمة. وعمد آخرون إلى القول إن الأدب العربي يختلف عن الآداب الأجنبية بسبب طبيعة اللغة العربية وتميز الثقافة العربية الإسلامية، ولا يصح بالتالي أن تطبق في دراسته نظرية نقدية واحدة. لذا دعوا إلى الإستفادة من عدة نظريات نقدية في آن معاً، وإختيار المناسب منها لدراسة الأدب العربي. وقدموا دعوتهم هذه تحت

شعار الأخذ بالمنهج التكاملي في النقد الأدبي الذي لا يتقيد بنظرية نقدية واحدة.

ولجدر الإشارة إلى أن النقد الأدبي العربي الحديث، ركز كثيراً في البداية على الشكلانيين الروس، وأستند إلى الترجمات العربية لمؤلفات جاكوبسون ورولان بارت وتودوروفه ثم راج رأي يقول إن البنيوية قد ماتت (ويقصدون البنيوية الشكلية). فإتجه بعض النقاد إلى البنيوية التكوينية التي نادى بها لوسيان غولدمان ودعا فيها إلى ربط بنية النص الأدبي بالبنى الإجتماعية والتاريخية. وإتجه نقاد آخرون إلى الموضوعاتية البنيوية وحاولوا تعميق الصلات بالتحليل النفسي. وأرى بهذا الصدد أن البنيوية التي ماتت هي البنيوية الشكلية. ولكن هناك بنيوية أخرى لم تمت هي البنيوية الوظيفية.

ومن المفيد هنا الإشارة إلى أنه يوجد في البنيوية الوظيفية اتجاهان:

١- البنيوية الوظيفية المنطقية التي دعا إليها الأستاذ أندريه مارتينيه في كتابه «مبادئ اللسانيات العامة».

٢- البنيوية الوظيفية الإبلاغية التي دعا إليها الإستاذ التشيكي فدماتيزيوس في مقالته وعنوانها «حول ما يسمى التقسيم الوظيفي الإبلاغي للجملة» ولدي تعريف ماتيزيوس لعنصري التقسيم الوظيفي الإبلاغي للجملة الخبرية. قال إن نقطة إبتداء الكلام أو أساسه هي ما يعتبر في الموقف الكلامي الراهن معلوماً (أو على أبعد حد ممكن أن يفهم بسهولة) وهي ما يبتدئ به المتكلم. وإن نواة الكلام هي ما يخبر به المتكلم عن نقطة إبتداء الكلام. ونستنتج من هذا التعريف أن (المبتدأ أو الموضوع) و (النواة أو المحمول) هما عنصران مستقلان في الجملة الخبرية، حيث يكون الموضوع المبتدأ في الكلام ويكون المحمول الخبر في الكلام. ويعني ذلك أن الكلمة التي يمكن أن تكون مبتدأ أو خبراً في الكلام يجب أن تكون كلمة مستقلة نحوياً عن غيرها من الكلمات في الجملة (أي لا تقع تحت تأثير عامل لفظي). وعليه فإن الموضوع (المبتدأ) والمحمول (الخبر) يمكن تمييزهما فقط في الجملة الخبرية التي يميز في بنيتها النحوية جزآن مستقلان بعضهما عن بعض. أما في الجملة الخبرية التي يميز في بنيتها جزآن مستقلان نحوياً بعضهما عن بعض، فلا يميز فيها مبتدأ وخبر في الكلام.

وهكذا يظهر أن التقسيم الوظيفي الإبلاغي للجملة الخبرية إلى موضوع للكلام ومحموله حسب حال السامع ليس ظاهرة عامة تخضع لها جميع الجمل الخبرية، بل هو ظاهرة تخضع لها فقط الجملة الخبرية التي يميز في بنيتها من الناحية النحوية جزآن منفصلان أحدهما عن الآخر.

ونخلص إلى القول إن الإسناد هو الشرط الأساسي الذي يجب توافره في الجملة في المستوى النحوي الساكن، وإن النبأ المفيد هو الذي يجعل الكلام تاماً أي يحسن السكوت عليه ويعتبر الشرط الأساسي الذي يجب توافره في الجملة الخبرية في المستوى الإبلاغي المتغير. ومثلما يرتبط المستوى النحوي الساكن والمستوى الإبلاغي المتغير للجملة الخبرية بعضهما ببعض، كذلك يرتبط الإسناد والنبأ المفيد بعضهما ببعض ولا ينفصلان أبداً. ويتم نقل النبأ المفيد إلى السامع عن طريق ربط المسند بالمسند إليه، بحيث يعلم السامع من هذا الربط شيئاً جديداً لا يعلمه.

وفي الختام أشير إلى أني في كتابي «الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني» (٧)

بلورت نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية التي عرضها في كتابه «دلائل الإعجاز»، وحددت موضعها في علم اللغة العام الحديث. وخلصت إلى أن نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية تمثل إتجاهاً متطوراً في علم اللغة العام الحديث لأنها نظرية تجمع لدي دراسة الجملة في نظرية واحدة الإتجاه البنيوي الوظيفي وإتجاه القواعد التحويلية.

وشكراً

(١) في بحثي وعنوانه «الدور الإيجابي للمتكلمين- المعتزلة في علم اللغة العربية» المنشور في كتاب «وقائع ومحاضرات المؤتمر العالمي لتاريخ الحضارة العربية الإسلامية» بمناسبة الإحتفالات بحلول القرن الخامس عشر الهجري-جامعة دمشق-نيسان ١٩٨١-مطابع مؤسسة الوحدة بدمشق/ ص٦٥٧-٦٧٧

(٢) أعاد الأستاذ الحصري نشر هذه (الملاحظات) في كتابه «آراء وأحاديث في اللغة والأدب» الذي أصدره عام ١٩٥٨

(٣) دافعت عن علماء العربية وفندت إتهامات الحصري الباطلة في كتابي «الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني» المشار إليه أعلاه.

(٤) «فن القول» في معهد الدراسات العليا - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧

(٥) أظهرت فساد رأي الأستاذ أمين الخولي بهذا الصدد، وشرحت نظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم اللغة العام الحديث في كتابي «الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني» المشار إليه أعلاه.

٦) «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني- الناشر مكتبة القاهرة/ ١٩٦١، ص٧٣

(٧) مطبعة الجليل- دمشق-١٩٨٠/

# قراءة معاصرة
# في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي
# في رثاء أبنائه

د. حسن عليان *

١) أمِنَ المَنونِ وريبِها تتوجَّعُ
والدَّهرُ ليس بمُعتِبٍ مَنْ يَجزَعُ

٢) قالتْ أُمَيْمَةُ: ما لجِسْمِكَ شاحِبا
مُنْذُ ابْتُذِلْتَ ومثلُ مالِكَ يَنْفَعُ

٣) أَمْ ما لجَنْبِكَ لا يُلائمُ مَضْجَعاً
إلّا أقضَّ عليكَ ذاكَ المَضْجَعُ

٤) فأجَبْتُها: أمّا لجِسْمي أنَّهُ
أوْدَى بَنيَّ من البلادِ فوَدَّعُوا

٥) أوْدَى بَنيَّ وأعْقَبونِي غُصَّةً
بَعْدَ الرُّقادِ، وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ

٦) سَبَقُوا هَوَيَّ، وأعْنَقُوا لِهَواهُمُ
فتُخُرِّموا. ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

٧) فغُبِّرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيْشٍ ناصِبٍ
وأخالُ أنّي لاحِقٌ مُسْتَتْبَعُ

٨) ولقد حَرِصْتُ بأنْ أُدافِعَ عنهمُ
فإذا المَنِيَّةُ أقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

٩) وإذا المَنِيَّةُ أنْشَلَتْ أظفارَها
ألفَيْتَ كلَّ تَميمةٍ لا تَنْفَعُ

١٠) فالعَيْنُ بعدَهُمُ كأنَّ حِداقَها
سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ

١١) حتى كأنّي للحَوادِثِ مَرْوَةٌ
بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يومٍ تُقْرَعُ

١٢) وتَجَلُّدي للشّامتينَ أُرِيهِمُ
أنّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أتَضَعْضَعُ

١٣) والنَّفْسُ راغِبَةٌ إذا رَغَّبْتَها
وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ

١٤) [ولَئِنْ بِهِنَّ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُهُ
إنّي بأهْلِ مَوَدَّتي لَمُفَجَّعُ]

١٥) [كُمْ مِنْ جَميعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِمِ القُوَى
كانوا بعَيْشٍ قَبْلَنا فتَصَدَّعُوا]

١٦) والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِهِ
جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدائِدُ أرْبَعُ

١٧) صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأنَّهُ
عَبْدٌ لآلِ أبي رَبيعَةَ مُسْبَعُ

١٨) أكَلَ الجَميمِ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ
مِثْلُ القَناةِ وأزْعَلَتْه الأمْرَعُ

١٩) بِقَرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ
واهٍ، فأنْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ

٢٠) فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ
فَيَجِدُّ حِيناً في العِلاجِ ويَشْمَعُ

٢١) حتّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ
وبأيِّ حِينٍ مَلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ

٢٢) ذَكَرَ الوُرُودَ بها وشاقَتْ أمْرَهُ
شَوْمٌ وأقْبَلَ حَيْثُهُ يَتَتَبَّعُ

٢٣) فَأفَتْنَهُنَّ مِنَ السَّواءِ ومَاؤُهُ
بَثْرٌ، وعانَدَهُ طَريقٌ مَهْيَعُ

٢٤) فكأنَّها بالجِزْعِ بَيْنَ نَبايعٍ
وأوالِ ذي العَرْجاءِ نَهْبٌ مَجْمَعُ

٢٥) وكأنَّهُنَّ رِبابَةٌ وكأنَّهُ
يَسَرٌ يُفيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ

٢٦) وكأنَّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
في الكَفِّ إلّا أنَّهُ هُوَ أضْلَعُ

٢٧) فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابِئٍ الـ
ضُّرَباءِ فَوْقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَعُ

٢٨) فَشَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذْبٍ بارِدٍ
خَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأكْرُعُ

٢٩) فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسّاً دُونَهُ
شَرَفُ الهِجابِ وَرَبْضُ قَرْعٍ يَقْرَعُ

---

* كلية الآداب - جامعة فيلادلفيا

٣٠) وتَميمةٌ مِنْ قانصٍ مُتلبِّبٍ
في كَفِّهِ جَشْءٌ أجَشُّ وأقطَعُ

٣١) فتَكرتُهُ ونَفَرْنَ وامترَسْتُ بهِ
سطعاءَ هَادِيةٌ وهادٍ جُرْشُعُ

٣٢) فرَمَى فأنْفَذ مِنْ نَجُودٍ عانطٍ
سَهْماً، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ

٣٣) فبَدا لهُ أقْرَابُ هَذا رَانِعاً
عَجِلاً، فَعُبْتَ في الكِنانةِ يُرْجِعُ

٣٤) فَرَمَى فألْحَقَ صاعِديًا مُطْحَراً
بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأضْلُعُ

٣٥) فأبَدْهُنَّ حَتُوفَهُنَّ فهارِبٌ
بِذِمانِهِ أو بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

٣٦) يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظُّبات كأنَّما
كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الأذْرُعُ

٣٧) والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِهِ
شَبَبٌ أفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

٣٨) شَغَفَ الكِلابُ الضَّارِياتُ فُؤادَهُ
فإذَا رأى الصُّبْحَ المُصَدِّقَ يَفْزَعُ

٣٩) ويَعُودُ بالأرْطَى إذَا ما شَفَّهُ
قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ

٤٠) يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفَهُ ما يَسْمَعُ

٤١) فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لهُ
أُولَى سَوابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ

٤٢) فاهْتاجَ مِنْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ
غُبْرٌ ضَوَارٍ وافِيانٌ وأجْدَعُ

٤٣) يَنْهَشْنَهُ ويَذُبْهُنَ ويَحْتَمِي
عَبْلُ الشَّوَى بالطَّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

٤٤) فَتَحالَها بِمُذَلَّقَيْنِ كأنَّما
بِهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أبْدَعُ

٤٥) فكأنَّ سَفُّودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرا
عَجِلاً لهُ بِشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

٤٦) فصَرَعْتَهُ تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ
مُتَرَبِّبٌ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

٤٧) حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأقْصَدَ عُصْبَةً
منها، وقامَ شَرِيدُها يَتَضَوَّعُ

٤٨) فبَدا لهُ رَبُّ الكِلابِ بكَفِّهِ
بِيضٌ رِهابٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ

٤٩) فَرَمَى لِيُنْفِذَ قَرْنَها فَهَوَى لهُ
سَهْمٌ، فأنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

٥٠) فَكَبَا كما يَكْبُو فَنِيقٌ تارِزٌ
بالخَيْبِ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أبْرَعُ

٥١) والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِه
مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ

٥٢) حَمِيَتْ عليه الدَّرْعُ، حتَّى وَجْهُهُ
مِنْ حَرِّها يومَ الكَرِيهَةِ أسْفَعُ

٥٣) تَعدُو به خَوْصاءُ يَقْصِمُ جَرْيُها
حَلَقَ الرِّحَالةِ فَهْيَ رَخْوٌ تَمْزَعُ

٥٤) قَصَرَ الصُّبُوحَ لها فَشَرَّجَ لَحْمَها
بالنِّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإصْبَعُ

٥٥) مُتَفَلِّقٌ أنْسَاؤُها عنْ قانِئٍ
كالقُرْطِ صَارٍ غُبَرُهُ لا يُرْفَعُ

٥٦) تَأبَى بِدِرَّتِها إذا ما اسْتُفْضِيَتْ
إلَّا الحَمِيمَ فإنَّهُ يَتَبَضَّعُ

٥٧) بَيْنَا تَعَنُّقُهُ الكُمَاةَ ورَوْقُهُ
يَوْماً أتِيحَ لهُ جَرِيءٌ مُتْلِفُ

٥٨) يَعْدُو به نَهْشٌ المَشَاشِ كأنَّهُ
صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لا يَظْلَعُ

٥٩) فتَنادَيا وتَوَاقَفَتْ خَيْلاهُما
وكِلاهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

٦٠) مُتحامِيَيْنِ المَجْدَ، كلٌّ واثِقٌ
بِبَلائِهِ، واليَوْمُ يَوْمٌ أشْنَعُ

٦١) وعليهما مَسْرُودَتانِ قَضَاهُما
دَاوُدُ أو صَنَعُ السَّوابِغِ تُبَّعُ

٦٢) وكِلاهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ
فيها سِنانٌ كالمَنارةِ أصْلَعُ

٦٣) وكِلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَوْنَقٍ
عَضْباً إذا مَسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

٦٤) فتَخالَسَا نَفْسَيْهِما بِنَوافِذٍ
كَنَوافِذِ العُبُطِ التي لا تُرْقَعُ

٦٥) وكِلاهُما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ
وجُنَى العَلاءِ، لَوَ انَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

ولج الشاعر إلى عالم القنيد، وعبّر عن أجوائه النفسية بأدواته الفنيّة التي أسعفته في التعبير عن حالته النفسية، وأقصد الحوار، وبه لخص محنته ومعاناته الإنسانية بفقده بنيه بعد أن بلغ من العمر مبلغه. وقد ابتدأ الحوار بالإستفهام، ولم يقصد به الإنكار، وإنما قصد إثبات الحقيقة المؤلمة، وكان طرفا الحوار أميمة التي أرادها الشاعر مدخله الفاعل، ومفتاحه الذي يلج به موضوعه، النفسي، وذلك للتعبير أو للتنفيس عما يعتمل في داخله من عذابات متعددة، وصراعات مختلفة. وتخيّر السؤال على لسانها، لا بلغة المنكر، أو الجاهل، بل بلغة العارف المتأكد، وجُلّ رغبتها، وهدفها إثارته، وبالتالي إجباره على البوح بما في نفسه

من كوامن الأسى والحزن والألم والمعاناة، فكان قولها بداية أن الدهر لا يعاتب من يجزع، أو يبوح بمكنوناته، ولذا فلا غضاضة من الاعتراف بأسباب المعاناة وألوان العذاب. ولم تقف عند هذا القول فحسب، وإنما امتدّ حديثها إلى السؤال عن سبب هزاله عندما لم تجد منه جواباً. ويمكن القول إن هذا التعبير الذي وصفه على لسانها كان المخرج الوحيد الذي ارتآه لينطلق به لسانه، فبيّن رحلة الموت التي اختارت أبناء مع ما يعانيه هذا من معاناة، وما يخلّفه لرجل في مثل سنّه، وقد انقطعت به مرحلة الأبوة - الصلات في عالم الواقع- على الصعيد الفعلي في عالم الواقع الإنساني، مثل الأبوة الحقيقية الفاعلة في عالم الأحياء، أو في عالم الجسد والذات، بما تعنيه من علاقات بأبعادها المتعددة والمتساوقة والمتذبذبة. ولكن هذه العلاقات المادية المنقطعة لم تحل دون الصلات الأخرى النفسية القائمة في عالم الشاعر المُعنّى بالفقد والمعاناة، فرحلة الموت بترت الصلة المعيشية بهم -أولاده- ولكنها لم تحل دون زخم مشاعر الأبوة على صعيد رحلة العذاب والمعاناة.

وقد انطلق لسان الشاعر يعبر عن مكنوناته الداخلية، وتصوراته، وعما يدور داخله من اضطرابات نفسية واجتماعية نفسية واجتماعية وإنسانية خلّفه هذا الفقد، فبيّن الفضاء النفسي، والإنساني، وموقفه من الكون والحياة مشتملات هذا الكون من إنسان وحيوان. ويمكن الوقوف عند هذه الفضاءات لنتعرف إلى عوالمه الداخلية والخارجية.

**أولاً**: الفضاء النفسي. لم يقتصر هذا الفضاء على عالم الإنسان، وإنما تخطّاه إلى عالم الحيوان، فالشاعر أراد بهذه المقارنة وبهذا التصوير إثبات حقيقة مطلقة وأبدية، وهي الموت، فمهما طال أمد الإنسان، فلابد أن يتجرّع كأس الموت، فالموت لا رادّ له، ولا حرص معه مهما كانت التدابير والإحترازات، ومهما كانت التعاويذ. ويستوي في هذا الإنسان والحيوان والنبات، ويمعنى آخر كل كائن حي. وبهذه المقارنة التي أرادها الشاعر قد تتصور الهدوء النفسي والعاطفي والإنساني إذ ربما يتواسى مع الآخر، أياً كانت ماهيته ونوعه في عالم الكون والحياة.

ولا نريد أن نقف عند معتقد الشاعر حيال الموت، فرؤيته هنا إسلامية، وإن تبدّت ملامح أسطورية لهذه الرؤية، حملها الشاعر عبر موروثاته الجاهلية، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة -أميمة-، وبالنجم و-العيوق-، وغير ذلك.

وغني عن القول أن الموت في حد ذاته لم يقلق الشاعر، فهو مقتنع به، مؤمن بالقضاء إذا حمّ، فهو لم يكن يريد الموت بعد أبنائه، ولم يكن يريده لهم قبله، كأي أب محب لأبنائه، وإنما كان يتمناه قبلهم، لأسباب إنسانية وسنيّة -عمرية- فالكبير، أو الطاعن في السن كثيراً ما يدعو الله أن تقبض روحه قبل قبض أرواح بنيه، وألا يشرب حسرتهم بفقدهم، وألا يتعرض للخسارة بهم، فالإنسان يتمنّى الموت قبل أبنائه حتى يأمن عثرات الحياة المادية والإنسانية، والاقتصادية والاجتماعية، أو حتى لا يتهلهل موقفه وموضعه، فهم خير حافظ للأبوة في كبرها.

وجدير بالذكر ألا يفوت الشاعر استعراض حياته معهم، ورحلته وإياهم. فهو كان الأب الحاني العطوف، الذي يحاول جهده تجنيبهم كأس الموت، ولكن ليس بمقدوره أن يرد هذا الكأس.

وجدير أيضاً أن نبيّن فكره في إطار الرثاء، وسلوكه، ومواقفه من الحياة والموت. فأما فكره فقد صدر عن مخزونات ثقافية تشكلت عبر سني عمره، وعن مرتبياته الجليّة من الحياة والوجود، وقد صقلته التجارب والخبرات، فصدر عنها في تصوير أبعاد هذا الفكر من الحياة والموت، فالموت فاعل في ضعفه وهزاله وسقمه، ولا غرابة في ذلك. فالإنسان عندما يفقد عزيزاً عليه يصعق لفقده، فكيف الحال بخمسة من أبناء. الشاعر تخطفهم الموت دفعة أو على دفعات متعاقبة، وقد افترسهم الطاعون، فسبقوه إلى أحضان الموت، كما أنه فاعل في ترسيخ فكرة أن الموت حقيقة مطلقة، حيث لكل حي مصرع أياً كان هذا الحي، ولو تحصن في بروج مشيدة، وغني عن القول أن الشاعر عبر عن ذلك برؤية إسلامية شاملة لمعنى الموت الذي يفضي إلى عالم الأحياء في الآخرة، حيث سيلحق بهم الشاعر، ويكون اللقاء.

وعلى صعيد الحياة فإن الشاعر في إطار الرثاء لم يحلّق كثيراً في تصور الموت- البطل الحقيقي الذي انطلق من خلاله الشاعر -فهو مؤمن به، ومقتنع به دون ريب أو شك. فالحياة قصيرة وإن طال أمدها. ولم ينس الشاعر -تأكيداً لحقيقة الموت والحياة- أن يصدر عن ثقافة مقعمة بالتجربة، ودليل ذلك في البيت الرابع عشر والخامس عشر، حيث الموت المفجع لكل شيء، والمبدد لكل شمل، والمفرّق لكل جماعة.

وقد صدر الشاعر في ثقافته حول الموت عن مخزونه الفكري أولاً، وعن الشواهد والأدلة في عالم المرتبات -في عالم الصورة الواقعية والحياة المادية القائمة: فالفارس، وحمار الوحش، والثور صور استمدها من مخزونه الفكري، مع ما اقترن بهذه الصور من جزئيات اتصلت بالليل والنهار، والصحراء، والماء والأفق والناقة والمياه والجداول، والأعشاب، والشجر، والصّياد والكلاب، والسهم، فكانت الصورة بجزئياتها وظلالها ونسبها وأبعادها وألوانها الخلفية المادية والمعنوية، وبعالمها المتحرك وبالخلفية القائمة التي أكسبت هذه الحركة أبعاداً أخرى من القنيّة المتحققة لعالم الصورة التي رسمها الشاعر بنفس موجعة وموتورة في قصيدته.

أما سلوك الشاعر، فقد سار في اتجاهين:-

**الاتجاه الأول**: موقفه من الموت، أو موقف الموت منه. وبهذه الخيوط المتقاطعة -بين الشاعر والموت- تبدّت لنا ملامح الشاعر الإنسانية، وصفاته الجسدية، ومعاناته الإنسانية، فكان موقفه الصبر، إذ لا حيلة له ولا قوة إزاء الموت. وقد جاء بعض موقفه في إطار الأمنية -الموت قبل أبنائه- على الرغم من معرفته المسبقة باستحالة هذه الأمنية، لأن واقع الحال ينقضها، ويبطل تحقق إرادتها. فتظل حبيسة في عالمه النفسي على الرغم من إعلامه بهذا الموقف، الذي لا يتعارض مع الرؤية الإلهية، أو مع خط سير الحياة له. (كل نفس ذائقة الموت)، و (إذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة ولا يستأخرون). ولكن الشاعر في غمرة المعاناة سمح لهذه الأمنية بالتعبير عن نفسها إنسانياً.

**الاتجاه الثاني**: إطلاق العنان لعواطفه الإنسانية، ولكن ضمن قيود

وحدود؛ فالإنسان على اختلاف مفاتيحه الداخلية والخارجية تتعدد مسلكياته إزاء المواقف الصعبة، فمنهم من يتجلد، ومنهم من ينهار، ومنهم من يتخذ موقفاً وسطاً، ففي البداية بكى الشاعر، ولكنه تجلد، وتجمل بالصبر حتى لا يشمت به آخرٌ، أياً كانت درجة قرابته منه، أو بعده. ولعل هذا التلجد ينطلق من مفهوم إسلامي، وإنساني، وهما موقفان لا يتناقضان، فالموقف الإسلامي يحتوي الجانب الإنساني، ويتفق ولو ذهنياً مع المفهوم القبلي الذي كان سائداً في الجاهلية، وحتى تاريخنا هذا، فالأبناء سندٌ وعزوة مع ما يعنيه ذلك من مفاهيم اجتماعية على صعيد القرية والعمل والفروسية.

وبهذه التقاطعات والتداخلات لعالم الشاعر النفسي الداخلي والخارجي، وبتموجاتها تشكل بعدٌ آخر في عالم الصورة المتحقق عبر مخيلاته ومرئياته الواقعية.

وعلى صعيد مواقفه، فقد تداخلت خيوطها وتقاطعت، وتفارقت، فكان تحليه جراء ذلك بالصبر والشجاعة، والقدرة على التحمل، وإن كانت مشوبة بداية بالجزع حيناً وبالبكاء حيناً آخر. وتجلت مواقف الأبوة الحانية، المتألمة، الباكية والصابرة بمفعولها في هيكله الإنساني في الأبيات (٢-٤) والغصة الباكية التي لم تمحها الأيام (٥-٧)، والدمع في البيت العاشر.

ورغم ذلك فإن عزاء الوحيد الذي يستشعره في نفسه أنه لم يقصر في تربيتهم، ولذا تقبل الموت بصورة أو بأخرى، لأنه يعي حقيقة عجز الإنسان حيال الموت (البيت الثامن).

وفي حقل المقارنة، صورة الموت، وتقبلها حقيقة واقعة، فقد تخيّر الشاعر صعيداً خارجياً ليؤنس عالمه النفسي المعذب، وليجد منه العزاء، والصبر والسلوان، وأعني صعيد حمار الوحش والثور، والفارس، فحمار الوحش لم يستطع مواجهة الموت في النهاية، ولم يستطع التغلب عليه، على الرغم من قوته، وعظم خلقه، وتوفر صحته، وهو القادر مع أتنه على التنقل والحل والترحال وراء مطلب الكلأ والماء -عنصري الحياة له ولغيره من فئة عالم الحيوان. ولم يجد حمار الوحش بغريزته الحيوانية بداً من الهرب خوفاً من المجهول، الذي انكشف غطاؤه عندما شعر بنأمة صدرت عن الصياد -قدره- ولكن الموت كان له بالمرصاد.

وفي غمرة الحدث لم يبين الشاعر لنا حالة حمار الوحش النفسية ونفسية أتنه بصورة تقنعنا، إلا ما ظهر من الخوف الغريزي دون تحديد ماهية الخطر أو مصدره، ولكن الشاعر استدرك التقصير في تقصي عالم الحيوان النفسي، بتتبع نفسية الثور المسّن، ولعل اختياره لثور مسن له دلالته، فطول التجربة في الصحراء بين فئات حيوانية تختلف في منهج حياتها، ومشاربها، وغرائزها، أكسبته الحذر والحرص والحيطة. وغالباً ما يكون الخطر على الحيوان، خارجياً، وسريع التأثير على أجهزته المتعددة، وبخاصة العصبية، فنجده يستجيب لأي نأمة، تأميناً لحياته، وسلامة لوجوده. وتتجلى هذه الصورة في رؤية الثور لكلاب الصيد المطاردة، وتتضح أبعادها في غريزة حب البقاء، وقد دفعته إلى اللجوء إلى شجرة الأرطى حماية له من الموت، وتتجلى في القلق النفسي، وهو يستطلع الأفق بعينين وجلتين وبأذنين يستشعر بهما مصادر حركة الخطر ومواطنه، حتى إذا لاحت له رؤية الكلاب تهيجت أعصابه وتفوزت، وأطلق لنفسه العنان في محاولة النجاة. ولكن المعركة فرضت عليه، ولم يكن له فيها أدنى إرادة، ولذا كان مصيره القتل في موقعة غير متكافئة لعدم تكافؤ الأدوات القتالية والخبرة والعقل الموجه.

وإكمالاً لجوانب الصورة الفنية يُهَيِّءُ الشاعر بلمساته الفنية جزئية رائعة لأبعاد النفس الإنسانية في موطن الموت والتحدي والرغبة والمصير، تمثلت في مواجهة الفارسين للموت أمامهما، فكل يحاول أن يختلس من خصمه بادرة ضعف، لعله ينفذ منها إليه فيستريح من عناء القتال، وتهدأ جزيئات نفسيته المتهيجة بالخوف والأمل وبالموت والحياة.

**الصورة الفنية:** تتضح معالم هذه الصورة الفنية وجماليتها في لوحات ثلاث أرادها الشاعر متممة للوحاته النفسية والإنسانية، وخلافيّة له في مواقفه من الحياة والموت والإنسان والكون، صدر عنها بألوانه وظلاله ونسبه وأبعاده وهو يختار لها ثلاثة معالم إنسانية وحيوانية، ولم يفصلها عن علاقاتها النفسية والمكانية والزمانية.

**أدواته الفنية:** اتخذ الشاعر القصة والإثارة والحركة والصورة والفضاء الكوني والنفسي، والمكان والزمان والإنسان والحيوان، والسهام والكلاب، أدوات فنية حدد بها معالم الصورة الفنية، رغم خلفية الصورة التي تفيض بالموت بغطائه الأسود الرحب في فضاء تكوين النفس الإنسانية والحيوانية. والمتأمل في عالم الصورة يؤخذ بجمالها، على الرغم من حرارة الموقف، والنهايات الدامية. وهنا يكمن الإختلاف والمفارقة والمقارنة بين عالم الإنسان الواقعي وبين عالم الفن، فعالم الفن يحيل ما هو دميم أو مكروه أو غير مبرر للعقل البشري إلى شيء جميل، ومحبب ومقبول، وبخاصة في مجال الرسم والتصوير. وقد برع الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم الفنية، وتعدد موضوعاتهم في تحويل الواقع من البؤس إلى تحفة فنية جميلة، نقف إزامها مأخوذين، أو مشدوهين بجمال الرؤية لهذه اللوحة، سواء ما اتصل منها بعالم الإنسان، أو بعالم الحيوان.

ويمكن أن نشير إلى بعض الجوانب الجمالية لعالم الصورة الفنية في القصيدة ممثلة في نبض الحياة الذي عكسته قوة حمار الوحش، وهو يختال بين أتنه عبر جمال الطبيعة. بمكوناته من ماء وعشب وشجر وسحر الطبيعة الخلاب.

ويتمثل جمال الصورة في جوانب أخرى منها: حركة الصياد، وحركة التحدي والإصرار على قتل ما، الحياة، وحركة الاستجابة لهذا التحدي، ولكن في الاتجاه الآخر -الفرار- الباحث عن الحياة، فكان النفور والسرعة واستلاب ماء الحياة بفعل السهام والكلاب. وفي خضم هذه الحركة يمكن تخيل جوانب أخرى من جزيئات الصورة الأولى مثل النجود والماء والحصى والثريا، والجوزاء والميسر والصياد والسهام والكنانة وحمر الوحش المتفرجة بدمائها، قتيلة ومهزومة، والسهام تخترق جنباتها، والدماء تسيل منها بحثاً عن بؤرة الحياة فيها.

والمتأمل للصورة الكلية في ذهن أبي ذؤيب يجدها تتشكل من خطوط

رئيسة وجزئية، ظاهرة ومستترة، قد شكّلها الشاعر في قالب فني بعد أن اكتملت له أدواته الفنية على صعيد الكلمة والجملة والأسلوب، وعلى صعيد الشخصيات الإنسانية، بأبعادها الإنسانية، سواء ما اتصل منها بالموت والراحة والخلود في ذهن الشاعر، أو ما اتصل منها بمجموعة العذابات الإنسانية، جسدّها الشاعر في ذاته، وهو يكشف الغطاء عن أبعاد هذه النفس المثقلة بالهم والفجيعة، وبانتظار الموت، أو ما اتصل منها بتدمير الذات والآخر -الفارسان والصياد-.

**دور الخيال في تشكيل الصورة:** بعد ان استطاع خيال الشاعر جمع المتناقضات وبعث الحياة فيما لا يعقل، أقام مشروعه -الصورة الحية- الذي ينبض بالحياة، وهو يقيم عالمه الفني من مرتبياته، وقد شكلته حالات الموت لأبناء الشاعر، والوضع النفسي المعنّى بالعذاب والموت، ومن مخزونه الثقافي أو الفكري، وتجلّى هذا المخزون في صور الموت وألوانه الإنسانية والحيوانية -اللوحات الثلاث- وما يضطرب فيها من قلق نفسي مشروع وخوف وترقب، والمتأمل لهذا المخزون يجده قد انتسب إلى البيئة البدوية لعالم الشاعر، فالحمار الوحشي، والثور وكلاب الصيد، والجبال وغيرها تنبئ، بصورة قطعية عن هذه البيئة التي شكلت وعي الشاعر، ومفرداته، وصوره وأسلوبه.

**الموت:** بالنظر إلى هذه اللوحة لجد البطل الرئيسي /الموت المطلق/ يحرّك خطوط اللوحة وجزئياتها ويرسم أبعادها وظلالها وألوانها، ويتدخل في تقاطعها، ومفارقها ويشكل النسب والأبعاد، سواء ما اتصل منها بالجانب النفسي والأخلاقي، أم ما اتصل بالجانب الفضائي -عالمي الزمان والمكان- أم بالجانب الحيواني، فهو يخطط للحدث، ويوجه الحركة، ويستخدم أدواته -الإنسان والحيوان وأسلحتهما- ليضعوا بإرادته ورغبته لمسات الحركات والمشاهد والنهايات المفجعة لحقائق الحياة. وقد ابتدأ الموت يرسم حالة الشاعر النفسية، ورؤيته للحياة، وموقفه من الإنسان والموت والحياة. ولم يسمح الموت وفق قواعد لعبته أن يخرج الشاعر بمشاعره وأفكاره خارج حدود عالمه، ولا أن يبتعد بمنطلقاته وهو يرسم لنا حالته النفسية بعد أن تخيّر الموت بنيه الخمسة، فقد جعله مقيداً في دائرة الحوار والوصف لبيان ما يعتمره من أسىً وحزن وصبر وتجلّد. وما كان يتمناه لأبنائه من حياة، وكذلك في دائرة الإقرار بأن الموت حقيقة واقعة، أنطقته بالحكمة، وأكدت له أن الحياة إلى زوال.

ولا شك أن الموت شكّل وعي الشاعر لحقيقة الإنسان والموت والحياة، فهو الخلفية الخبة للمشاهد المتحركة، ولنبضات الإنسان المتساوحة والمتناقضة داخل الوعي الإنساني للشاعر ولأبعاد هذا الوعي في إطار اللوعة والمأساة الإنسانية والحيوانية، وهو المشكّل لرؤيته نهايات الأشياء، سواء ما اتصل منها بالإنسان، أو بالحيوان، أو بحقيقة الحياة الكونية.

أما على صعيد الحيوان فقد دفع الموت الشاعر إلى رسم الصورة الكلية لحمار الوحش، فجاء مكتنزاً، قوياً، قادراً على درء المخاطر الشكلية عن أتنه بعد أن تزول أسباب القوة، وذلك في إطار استلاب هذه المواطن عندما تحين منيّته. ولتحقيق ذلك فرّغ المكان من وسائل الحياة الرغدة للحيوان، مما أجبره على البحث عن مواطن أخرى يجد فيها ما يقيم أوده، حيث كان البطل/الموت يترصده بأدواته المستخدمة -الإنسان والحيوان-.

**الزمان والمكان:** لم يغب عن فكر الشاعر وتصوره -رغم رهبة الموت الآسرة- تصوير جماليات المكان، واستحضار الزمان توقيتاً لنهايات الحدث. وكما اختار الشاعر حيواناً قوياً وقادراً، دفع بصورة أخرى مناقضة، فالثور -كبير السن بما يعنيه ذلك من دلالة -ليس بمنأى عن الموت، فكما تخرّم الموت بنيّ الشاعر، وحمار الوحش وأتنه، فإنه قادرٌ أيضاً على اقتناص الظاعن في السن، على اختلاف نوعه: الإنسان والحيوان، بنفس الأدوات أو بغيرها.

وتبدي هذه المفارقات، والصور المتقابلة دلالة اقتناع رسمها الموت الذي يمسك بخيوط اللعبة -لعبة الحياة والموت- في ذهن الشاعر الإنسان، البائس بها. وقد نجح الشاعر في هذا التصور والتصوير وإبراز أفكاره ورؤيته للإنسان والموت والحياة بمفرداته اللغوية، وبصوره الفنية، فقد جاءت مفرداته تحمل معانيها ودلالاتها دون تكلف، لأنه خرج عن نفس موجوعة، فرضها الموقف الدرامي الذي يعيش الشاعر في أجوائه، ولذا حملت الفاظه معانيه، كما حملت صوره خلفيته الثقافية على تعدديتها.

**المفردات:** يبدو للدارس أن الألفاظ عبرت ورسمت صورة حمار الوحش. ومفيد لجلاء هذا التصوّر أن نعي ثقافة الشاعر التي تشكلت في ظل الجاهلية والإسلام، وأن نعي أنّ هذه الثقافة في مفرداتها تبعٌ للمناهج والموارد والظرف المتكون، وللرؤية المشاهدة، فالموقف هو الذي يفرض الإرادة والرؤية، وبما أن الموقف في إطار التصوير، فبدهي أن يتوا م اللفظ والمعنى للصورة المتشكلة لدى أبي ذؤيب الهذلي، وبدهي أن تخرج مفردات الصورة عن وعي الشاعر لتفاصيل هذه الصورة.

وبما أن الصورة لحمار الوحش، الذي يتخذ من جبال السراة موئلاً مع ما تعنيه هذه الجبال من منعة وقوة وارتفاع، وصعوبة حركة وتنقل، فمن السهل تصور أن يخرج الشاعر في الفاظه عن هذه الحياة الجبلية لحيوانه الوحشي.

وجدير بالملاحظة أنه لا يجوز أن نحكم على لغة العصر الجاهلي والإسلامي بمعاييرنا المعاصرة، فلكل عصر رؤيته ومفرداته ولغته، لذا يجب أن ننظر إلى لغة الشاعر وصوره ضمن دائرته الثقافية ومفرداته لا بمقاييسنا المعاصرة وبمفرداتنا ولغتنا وصورنا.

# أدب الفئات الهامشية في العصر العباسي

أحمد الحسين *

من يمعن النظر في الدراسات والأبحاث المعاصرة التي صدرت على مدى نصف قرن وأكثر يخرج بإنطباع راسخ أنّ هذه الدراسات لم تتعامل مع الأدب في عصوره المختلفة برؤية شمولية تنطلق من إعتبار أنّ الأدب والحياة صنوان، وأن الأدب شئنا أم أبينا ثمرة من ثمار التفاعل المهادن أو المشاكس بين الأديب والمجتمع وبعيداً عن هذا التفاعل يذوي الأدب، ويختنق الأدباء.

ولمسوغات جمالية، ونقدية، وإجتماعية وقعت عشرات الدراسات والأبحاث في مطب الإنتقائية المكرّرة، فلم تقدم لنا بانوراما تستوفي كل مظاهر الأدب التي كانت سائدة في عصر من العصور، بل اهتمت بجوانب وأسقطت أخرى، وأبرزت أسماء وأغفلت سواها، ورفعت من قيمة تيارات، وحطّت من شأن أخرى.

وفي ظل نظرة متميزة لفنون الأدب الرسمي، ومادار في فلكه، وكذلك الأمر بالنسبة لأدب الأعلام وما يسمى بأدب القمم فإن الفن كان من نصيب التيارات والظواهر الأدبية التي نشأت في بيئة العامة، وترسبّت في أرضية القاع الإجتماعي.

ولتقريب هذه الصورة إلى الأذهان نأخذ من بين عصور الأدب العصر العباسي الذي كان يمور بكل ما هو جديد في الحياة والأدب.

ولكن الموقف المتعالي نفسه والمنحاز حال دون إكتشاف ما كان يجري في ذلك العصر، ويأخذنا العجب حين نقارن بين موقف مجموعتين من الأدباء، قديماً وحديثاً في رصد مثل هذه الظواهر الشعبية، فلقد كان الجاحظ، وبديع الزمان، والحريري والثعالبي والتوحيدي أكثر معاصرة من بعض أدبائنا المحدثين، وأوسع أفقاً، وأعمق رؤية في عنايتهم بتيارات عصرهم، وبذلك عبّروا عن نزعة شعبية، وواقعية بإهتمامهم بأدب الفئات الدنيا، وبرصدهم للظواهر المنبوذة، وهذا ما نلمسه في مؤلفاتهم التي تعدّ مصادر لا غنى عنها لكل باحث وأديب.

وأين هذا الموقف من مواقف كثير من الباحثين المعاصرين، ومؤرخي الأدب الذين ظلوا بعيدين عن تيارات أدب القصاص، والشطار، والطفيليين والحمقى والمغفلين، وسائر فئات الشحاذين، والمتسولين المكدين، والمفلوكين.

ويأخذنا العجب أكثر من تلك الدراسات التي لم تعد تضيف جديداً، وهي تجترّ الآراء المعادة، والأفكار المطروقة في الوقت الذي لا تصادف فيه دراسة جادة تلمّ بملامح الوجه الآخر للأدب والحياة، الوجه المعبر عن التشرد والإغتراب، والمسكون بهواجس القلق، ونوازع الإعتراض.

هذا الأدب الذي أقصد هو أدب الفئات الهامشية أو المهمشة، وهو أدب من طراز يخالف ما هو سائد، أدب له سماته، وخصائصه، ومضمونه المعبّر عن حياة البسطاء المهمشين، وأحاسيس المعدمين المنبوذين، وأصواتهم الساخطة المتذمّرة ومواقفهم الناقدة الرافضة.

ومعلوم لدينا أن ظاهرة التهميش تنشأ إثر التحولات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية وتنمو في أطراف المدن، وهي ظاهرة قديمة جديدة لا يمكن تجاهل وجودها في تكوين المجتمعات.

ويشير د. اسماعيل قيرة إلى أن الهامشيين هم " أولئك الأفراد الذين يعيشون على هامش أية فئة أو طبقة إجتماعية وفي التراث السوسيولوجي استخدم مفهوم الرجل الهامشي ليشير إلى الفرد الذي ينتمي إلى ثقافتين أو مجتمعين دون أن يندمج في إحداهما اندماجاً كلياً وربما شجع ذلك بعض الدارسين على القول بأن هنالك ارتباطاً بين الهامشية والشعور بالغربة والعزلة الإجتماعية (١)

* باحث من سوريا

والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا يرتبط بمضمون أدب الفئات الهامشية، كما يرتبط بالقضايا التي أثارها أولئك الأدباء، وربما يرتبط من ناحية أخرى بالدوافع التي أدت إلى إنخراط تلك الفئات في عالم التسول، والتحامق، والتجانن، والتطفيل وسواها ولا شك فإن الإجابة على تلك التساؤلات لا يمكن أن تستوفي في وقت قصير وبحد موجز، ولهذا سنلتقي بإشارات سريعة تكون مفاتيح للدخول في عالم ذلك الأدب المنبوذ والمرفوض، وستكون وقفتنا بشكل أساسي عند أدب الحمقى والمتحامقين وأدب المتسولين والمكدين.

**بين الحماقة والتحامق**

وإذا كان الحمق بإتفاق المعاجم نقيض العقل فإن التحامق بإجماع الآراء نقيض ذلك وخلافه فهو لا يرجع إلى تكوين ينشأ عليه المرء، ولكنه ينطلق من تطبع مقصود بخلاف الحقيقة فالمتحامق شخص يرتدي لباس الأحمق لأسباب إذا ما عرفناها أمكن لنا أن نفسر إنجراف الكثير من الأدباء والعلماء والمتصوفة إلى سلك الحماقة ونهج الرقاعة.

ولعلّ القراءة الدقيقة لنصوص أولئك المتحامقين، وتحليل إعترافاتهم الشخصية تدلّنا بأكثر تلك الأسباب وفي مقدمتها يبرز دافع العمل، والتكسب بالإضافة إلى أغراض أخرى منها: النقد الاجتماعي، والتخلص من المأزق، والتحرر من سلطة الرقابة، والهرب من الواقع إلى دنيا الوهم والخيال.

وهذه الأسباب أو الدوافع تشكل مادة أدب الفئات الهامشية، كما أنها تكشف عن الأرضية التي صدرت عنها مواقف أولئك الأدباء، ولكي تتضح لنا هذه الجوانب نرى أن نمرّ على كل منها مروراً سريعاً فماذا سنجد؟

**التكسب بالتحامق والتسول.**

في البداية نشير إلى أن الأزمات التي يمرُّ بها الأدباء والمثقفون ليست واحدة، كما أنها ليست مطلقة والصورة المشرقة التي نقرأ في جوانبها عن شاعر أو أديب كان ينعم بأسباب الحياة الهانئة لعطاء إصابة أو جائزة فاز بها، هذه الصورة تقابلها صور قاتمة عن بؤس أدباء وشعراء وعلماء كانوا لا يجدون قوت يومهم، ورزق عيالهم (٢)

وفي المجتمع العباسي أخذت صورة البؤس تتسع ولا سيما في مرحلة التفكك والضعف وبروز الإضطرابات وقيام الزعامات، وما نجم عن ذلك من خلل اقتصادي أو نزاع سياسي وإجتماعي. وفي هذه البيئة انحدرت مكانة العلم، وانحطت منزلة العقل وكسدت بضاعة الأدب مما دفع بالكثيرين إلى التشرد والإغتراب والجنوح إلى دنيا التسول والتطفل ومن هذا المنطلق صار التحامق وسيلة لكسب القوت والثروة أيضاً.(٣)

ويبدو أن أخذ دور المهرج المتحامق يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية بأسرع وأضمن من دور الجدّ والعقل ففي محاورة " ابن أخي رامو" لديدرو نجد المهرج المتحامق المتجانن يخاطب الفيلسوف قائلاً: " كنت سأصير مثل جميع المتسولين الذين أثروا، كنت في السابق أسرق الأموال من تلاميذي، أمّا الآن فإني أكسب هذه الأموال على الأقل مثل الآخرين إن أهالي التلاميذ كانوا يغصون بثرواتهم المكتسبة الله يعلم كيف، لقد كانوا من رجال الحاشية ومن رجال الأعمال والبنوك وكبار التجار فإذا كانت كلُّ الأنواع تتصارع في الطبيعة فإن كلّ الأوساط تتقاتل في المجتمع إننا كنّا نقيم العدالة على طريقتنا من غير تدخل القانون"(٤)

هذا النص يضيء جوانب هامة ليس في زمن ديدرو ومجتمعه، ولكنه يضيء جوانب مشابهة في كثير من المجتمعات ولعل ذلك مع بعض فروقات الزمان والمكان هو ما أحاط بأدباء الفئات الهامشية.

وعلى هذا الأساس كانوا يكسبون المال كالآخرين لقد أرهقهم طريق العيش بالعقل والجد فوجدوه بالتحامق والتجانن والتسول والاستجداء يقود إلى الثروة ومجالس الحياة، ومراكز السلطة فكانوا المهرجين والمضحكين الذين استطاعوا بهذه الطريقة انتزاع المال الذي يعلم الله بأية طريقة جمع وكسب.

هذا شاعر اسمه ابو العبر قالت مصادر التراجم إنه حافظ لكل عين، جيد الشعر، ولم يكن في الدنيا صناعة إلاّ وهو يعملها بيده" (٥) ورغم ذلك كان معدماً في " نهاية النصب واللعنة" (٦) وكان الموقف أن هجر أبو العبر العقل، وسلك درب التحامق لإدراكه كما يقول ابن المعتز" أن الحماقة والهزل أنفق على أهل عصره" (٧) فكسب بحماقاته كما يقول الأصفهاني " أضعاف ما كسبه كل شاعر في عصره بالجد"(٨)

وكان يرد ذكره في بعض المجالس، وتذكر حماقاته وسقوطه فأراد يزيد ابن محمد المهلبي أن يقف على حقيقة أمره، فأجاب عن ذلك محمد بن مدرك بالقول:" والله ماكان إلا أديباً فاضلاً ولكنه رأى الحماقة أنفق وأنفع له فتحامق"(٩)

وشاعر آخر اسمه ابن صلوة كان جيد الشعر صائب الرأي، ولكنه محروم لا يؤيه له " فنبذ العقل جانباً، ومال إلى التحامق، وأخذ في الهزل والعبث، فحسنت حاله، وراج أمره حتى أن الملوك والأشراف ولعوا به"(١٠)

وهذا أبو العجل الشاعر المتحامق يدافع عن تحولاته في عالم الحماقة بالمقارنة بين ما كانت عليه حياته زمن العقل والجد، وما صارت إليه في عهد الحماقة والرقاعة فيقول: (١١)

أكففْ ملامَكَ مُحسناً
أو مُجْمِلاً مُتطولا
أعلى الحماقة لُمتني
قد كنْتَ مثلكَ أوّلا
فدخلْتُ مصرَ وأرضَها
والشامَ ثم الموْصِلا
وقُرى الجزيرة لم أدعْ
فيها لحيٌّ منزلا
إلا حللْتُ فناءَهُ
بالعقلِ كي أتمولا
وإذا التعاقلُ حرفةٌ
فعزمْتُ أن أتحولا

فانظر إليّ أمَا ترى
حالَ الحماقة أجملا
مَنْ ذا عليه مُؤَنِّبي
حتى أعودَ فأعقلا

ونقرأ هذا الإعتراف مرة أخرى في قول ابن قادم:(١٢)

ولقد قُلْتُ حينَ أغْرَوا بلومي
أيُّها اللائمونَ في الحُمْقِ مَهْلا
حُمْقي قائمٌ بقُوتِ عيالي
ويموتونَ إنْ تعاقَلْتُ هَزْلا

تلك هي مأساة الأدب، والعقل والجد كما عبّر عنها أكثر من شاعر، كان الأحنف العكبري الشاعر المكدي واحداً منهم إذ قال:(١٣)

قد قسّمَ اللهُ رزقي في البلاد فما
يكادُ يُدْرَكُ إلاّ بالتُفاريقِ
ولستُ مُكْتَسِباً رزقاً بفلسفةٍ
ولا بشعرٍ ولكن بالمخاريقِ
والناسُ قد علموا أني أخو حيلٍ
فلستُ أنفق إلاّ في الرساتيقِ

ومن هذا المنطلق كان اعتراف شاعر آخر بتظاهره بالجنون لأنه الوسيلة على ما يبدو لكسب القوت إذ يقول:(١٤)

جننتُ نفسي لكي أنالَ غنىً
فالعقلُ في ذا الزمانِ حِرْمانُ

**النقد الإجتماعي:**

والنقد الإجتماعي لمظاهر الخطأ والفساد هو المنطلق الآخر لأدب الفئات الهامشية، فالمتحامقون يسيرون على خطا نيتشه في رفضهم التسليم بظواهر الأشيا ء، وتجاوز ذلك إلى الأعماق والخفايا ويرون في تقدهم " أن الإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه" (١٥)

وفكرة هزلا ء الأدبا ء أن الإنسان ما دام مستسلماً لنفوذ الظواهر المكرّسة، وخاضعاً لسلطتها فإن العقل لا يكفي لإكتشاف بطلانها إذ تبرز أمامه سدود صارمة، وموانع رادعة زاجرة وعندئذ فإن التجانن أو التحامق هو السبيل لإختراق تلك الحواجز، وهو المنهج لتقويض سلطة ما هو سائد ومفروض، وذلك على غرار ما يقول فوكو في تاريخ الجنون:" لقد علمتنا التجارب أنّه غالباً ما نستطيع التوصل إلى الحقيقة عن طريق إغتصاب العقل وإختراق حدوده القاسية" (١٦)

والمقصود أن العقل ضمن منطق الحسابات قد يؤثر السلامة فيتآلف مع الواقع القائم في حين أن التحامق أو التجانن إذ يسقط مفهوم الحسابات فإنه يتجاوز حدود المنع، وتظاهر المتحامقين بالجنون أو الهلوسة أسقط عنهم عقاب المجتمع بذريعة غياب العقل، وهذا ما جعلهم أكثر قدرة من الأدبا ء الآخرين على ممارسة النقد الجارح والعميق لمظاهر الفساد والخراب والقرائن كثيرة في الدلالة على عجز العقل في مواجهة سلطة الإستبداد أو الجهل المتنفذ وكتب التراث تزخر بحوادث الإغتيالات وأضاف التعذيب وأشكال المطاردات والنفي والسجون.

ونقد المتحامقين أسلوب ذكي أو هو مواجهة ذكية للواقع بالوسائل التي تنسجم مع منطق ذلك الواقع وبالطريقة الممكنة التي تحقق غرض أولئك الساخطين المتذمرين.

لقد تناول الحمقى والشحاذون كثيراً من جوانب الحياة الإجتماعية والسياسية بالنقد والتقريع ولهم في ذلك جولات طالت مظاهر التسلط والظلم والتمايز والاستغلال.

وتبرز بين أيدينا المحاورات المشهورة بين سعد المجنون والمتوكل وبين بهلول الموسوس والرشيد وبين عليان والهادي (١٧)

فهل كان سعدون المجنون قادراً على مخاطبة الخليفة، ونقده لو لم يكن مجنوناً أو متظاهراً بالجنون إذ يقول: (١٨)

يا مَنْ بني القصرَ في الدُّنيا وشيَّدهُ
أسستَ قصركَ حيثُ السيلُ والغرقُ
لو كنتَ تَغنى بذخرٍ أنت ذاخرهُ
أسستَهُ حيثُ لا سوسٌ ولا حَرَقُ
الموتُ مُصْطَبِحٌ منْكُم أو مُغْتَبِقٌ
فاحتلْ لنفسكَ قبلَ الورد يا حَمِقُ

ولنتأمل هذا الموقف الذي اعترض فيه صباح الموسوس صاحب بالقول أمام الناس:" يابن أبي الزرقا ء، أسمنت برذونك وأهزلت ذينك أما والله إنّ أمامك عقبة لا يجاوزها إلاّ المخف... فوقف ابن ابي الزرقا ء فقيل له: هو صباح الموسوس فقال: ماهذا بموسوس"(١٩)

وفي الجانب السياسي المعبّر عن التناقضات، والاضطرابات والفوضى وتنازع الزعامات أظهر المتحامقون معرفة دقيقة في فهم ما يجري فجهزوا بالنقد الكاشف الذي لا يجامل ولا يتستر ولا يداري ومن ذلك أن سيبويه المجنون تعرض في الأسواق لموكب جعفر بن الفضل بن الفرات ناقداً وهازئاً إذ قال:" ما بال أبي الفضل قد جمع كتابه، ولفق أصحابه وحشد بين يديه حجابه. وشمم أنفه وساق العساكر من خلفه؟ أبلغه أن الإسلام طرق وأن ركن الكعبة سرق؟ فقال له رجل: هو اليوم صاحب الأمر، ومدبّر الدولة فقال عجباً: أليس بالأمس نهب الأتراك داره، ودكدكوا آثاره وأظهروا عواره، وهم اليوم يدعونه وزيراً، ثم قد صيّروه أميراً، ما عجبي منهم كيف نصبوه بل عجبي كيف تولى أمرَ عدوهم ورضوه"(٢٠) أليس على هذا النحو يعين الخلفا ء والوزرا ء ثم يكون عزلهم أو خلعهم؟

والنقد بإظهار الجنون أسلوب عرفته الفرق والطوائف والأحزاب فقد أشار أبو دلف الخزرجي إلى المرور في قصيدته المشهورة: (٢١)

ومنّا كلُّ مَمْرُورٍ
غدا غيظَ بني البَطَرِ

وجا ء في شرح ذلك أن المرورين " قوم يلبسون الثياب المخرقة، ويحلقون لحاهم، ويوهمون أنهم موسوسون وأنّ المرار غلب عليهم فيشيدون بفتة