المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة جازان

مجلة جامعة جازان

فرع العلوم الإنسانية
(عدد خاص)

دورية علمية محكمة

مجلد ٤ عدد ٤ جمادى الآخرة ١٤٣٦هـ (أبريل ٢٠١٥م)
(عدد خاص)

ردمد: ١٦٥٨-٦٩٠٥

قواعد النشر في المجلة

مجلة جامعة جازان دورية محكمة تنشرها الجامعة، وهي تهدف إلى إتاحة الفرصة للباحثين لنشر إنتاجهم العلمي وتقوم المجلة بنشر المواد الآتية:

١- البحث: ويندرج تحت تخصص الباحث ويجب أن يحتوي على إضافة للمعرفة في مجاله.

٢- المقالة الاستعراضية التي تتضمن عرضاً نقدياً لبحوث سبق إجراؤها في مجال معين أو أجريت في خلال فترة زمنية محددة.

٣- البحث المختصر.

٤- نقد الكتب.

٥- الخطابات الموجهة إلى المحرر، والملاحظات والردود، والنتائج الأولية.

تقوم هيئة التحرير، بالنظر في نشر المواد المعرفية ذات الصلة بذلك الفرع، وتقدم البحوث الأصلية، التي لم يسبق نشرها، وفي حال قبول البحث للنشر، لا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.

تعليمات النشر في المجلة

١- تقديم المواد: يقدم أصل البحث مخرجاً في صورته النهائية متضمناً الإشارة إلى أماكن الجداول والأشكال داخل المتن ومطبوعاً على هيئة صفحات مرقمة ترقيماً متسلسلاً، مع ضرورة إرفاق قرص ممغنط مطبوع عليه البحث على برنامج Ms Word باستخدام النظام المتوافق مع IBM، وسيعتذر عن قبول أي بحث لا يلتزم مؤلفه بهذه التعليمات.

٢- الملخصات: يرفق ملخصان بالعربية والإنجليزية للبحوث والمقالات الاستعراضية والبحوث المختصرة. على ألا يزيد عدد كلمات كل منهما على ٢٠٠ كلمة، وعلى عمود واحد بعرض كتابة ١٣ سم.

٣- لا بد من احتواء كل بحث على كلمات مفتاحية (Key Words) توضع أسفل الملخصين العربي والإنجليزي على ألا تزيد عن عشر كلمات.

٤- الجداول والمواد التوضيحية: يجب أن تكون الجداول والرسومات واللوحات مناسبة لمساحة الصف في صفحة المجلة (١٦ × ٢٤سم بالحواشي، ويتم إعداد الأشكال الخطية على برامج الحاسب الآلي، ولا تقبل إلا أصول الأشكال. كما يجب أن تكون الخطوط واضحة ومحددة ومنتظمة من حيث كثافة الحبر وتناسب سمكها مع حجم الرسم، ويراعى أن تكون الصور الفوتوغرافية (الضوئية) الملونة وغير الملونة مطبوعة على ورق لمّاع، أو محملة على برنامج (Adobe Photoshop). مع كتابة عنوان لكل جدول، وتعليق لكل شكل وصورة، والإشارة إلى مصدر المادة إن كانت مقتبسة.

٥- الاختصارات: يجب استخدام الاختصارات المقننة دولياً مثل: سم، مم، م، كم، سم، ٢مل، مجم، كجم...إلخ.

٦- المراجع: يشار إلى المراجع داخل المتن بنظام الاسم والتاريخ، وتوضع المراجع جميعها في قائمة المراجع بنهاية المادة مرقمة ومتبعة نظام ترتيب البيانات الببليوجرافية التالي:

أ) يشار إلى الدوريات في المتن بنظام الاسم والتاريخ بين قوسين على مستوى السطر. أما في قائمة المراجع فيبدأ المرجع بذكر الاسم الأخير للمؤلف، ثم الاسم الأول، ثم الأسماء الأخرى أو اختصاراتها بالخط الأسود، ثم سنة النشر بين قوسين، فعنوان البحث كاملاً بين علامتي تنصيص " "، فاسم الدورية، فرقم المجلد، ثم رقم العدد: ثم أرقام الصفحات تفصل بشرطة.

مثال:

هادي، أحمد بن جابر. (٢٠١١م)، "استخدام تقنية النانو لتعريف الشفرات الوراثية" مجلة جامعة جازان، ١، ١: ٢٠٠-٢٢٠.

ب) يشار إلى الكتب في المتن داخل قوسين بالاسم والتاريخ.

أما في قائمة المراجع، فيكتب الاسم الأخير للمؤلف، ثم الاسم الأول، ثم الأسماء الأخرى أو اختصاراتها، ثم سنة النشر بين قوسين، فعنوان الكتاب بين علامتي تنصيص، ثم بيان الطبعة، فالناشر، فمدينة النشر: ثم صفحات الكتاب إن وجدت.

مثال:

عبدالهادي، محمد علي، (١٤٣٣هـ)، "مقدمة في التقنية الحيوية"، جامعة جازان، جازان.

ويجب عدم استخدام الاختصارات المرجعية مثل: المرجع نفسه. المرجع السابق...إلخ.

٧ – أ. الحواشي: تستخدم لتزويد القارئ بمعلومات توضيحية، ويشار إليها في المتن بأرقام مرتفعة عن السطر. وترقيم التعليقات متسلسلة داخل المتن. وفي حال الضرورة؛ يمكن الإشارة إلى مرجع داخل الحاشية عن طريق استخدام كتابة الاسم والتاريخ بين قوسين وبنفس طريقة استخدامها في المتن، وتوضع الحواشي أسفل الصفحة التي تخصها والتي ذكرت بها و تفصل بخط عن المتن وبخط أصغر.

ب. يستخدم في تخريج الأحاديث والآثار الطريقة المنهجية المعتمدة في هذا الفن وهي كالآتي/ اسم المؤلف – اسم الكتاب – رقم الجزء والصفحة والحديث)

٨- المواد المنشورة في المجلة لا تعبر؛ بالضرورة، عن رأي جامعة جازان.

٩- المستلات: يعطى المؤلف (٢٠) عشرين نسخة مجانية من بحثه.

١٠- المراسلات: توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس هيئة التحرير
مجلة جامعة جازان
٤٤٢١- حي الروابي
وحدة رقم ٨
جازان ٨٢٨٢٢-٦٥٦١
المملكة العربية السعودية

١١- تصدر المجلة مرتين في العام.

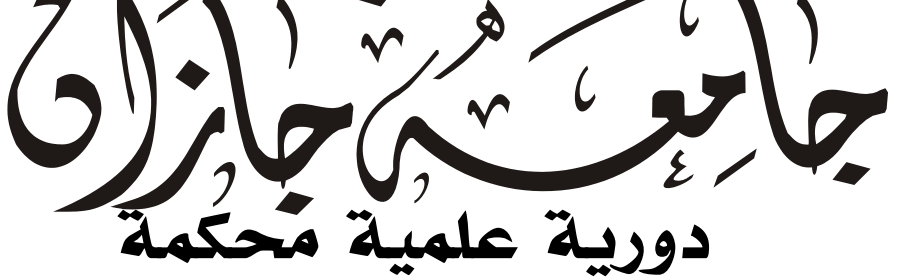
JOURNAL OF JAZAN UNIVERSITY
Periodic Refereed Scientific

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة جازان

مجلة



دورية علمية محكمة

المجلد ٤ العدد ٤ جمادى الآخرة ١٤٣٦هـ (أبريل ٢٠١٥م)

(عدد خاص)

رقم الإيداع: ١٤٣٥/٨٧٧٧ | إدارة النشر العلمي والمطابع بجامعة جازان الرقم: ٨١٠٠٢٢ | ردمد: ١٦٥٨-٦٩٠٥

مجلة جامعة جازان

فرع العلوم الإنسانية

دورية علمية محكمة
المجلد ٤ العدد ٤ جمادى الآخرة ١٤٣٦هـ (أبريل ٢٠١٥م)
(عدد خاص)

المشرف العام

أ.د.محمد بن علي ربيع عبدالله

رئيس هيئة التحرير

أ.د.عبدالله بن يحيي باصهي

مدير إدارة المجلة

أ.أيمن بن محمد آل مزهر

هيئة التحرير

أ.د.علي بن محمد عريشي

أ.د.علي بن أحمد الكاملي

أ.د.سلطان بن حسن الحازمي

أ.د.يحيي بن محمد حكمي

د. محمد بن حسن أبوراسين

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلي:
رئيس هيئة التحرير
مجلة جامعة جازان
٤٤٢١- حي الروابي
وحدة رقم ٨
جازان ٨٢٨٢٢-٦٥٦١
المملكة العربية السعودية
أو علي البريد الإلكتروني
jju@jazanu.edu.sa

© ٢٠١٥م (١٤٣٥هـ) جامعة جازان
جميع حقوق الطبع محفوظة. لا يسمح بإعادة طبع أي جزء من المجلة أو نسخه بأي شكل وبأي وسيلة سواء كانت إلكترونية أو آلية بما في ذلك التصوير أو التسجيل أو الإدخال في أى نظام حفظ معلومات أو استعادتها دون الحصول على موافقة كتابية من رئيس تحرير المجلة.

فهرس المحتويات

الموضوع صفحة

شعرية اللحظة الكثيفة دراسة في ديوان (جالسًا مع وحدك) لمحمد حبيبي
محمد مصطفى علي حسانين..... ١-١٩

تجربة تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها عند علماء العرب القدماء
أبو بكر عبد الله علي شعيب..... ٢٠-٣٢

الذات الشاعرة بين الغدر والوفاء، قراءة تأملية في شعر القصيبي
أمل محسن العميري..... ٣٣-٦١

لفظة السودان في الشعر العربي القديم
حسّان بشير حسّان حامد..... ٦٢-٧٦

مفهوم الأدب الإسلامي عند العرب وأثره في كتابات الأدباء في أرخبيل الملايو
عارف كرخي أبو خضيري..... ٧٧-٩١

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

أما بعد،،،

رأت جامعة جازان استكمالاً لدورها الريادي في تطورها الأكاديمي أن يواكب هذا التطور السير بخطوات كبيرة لدفع عجلة البحث العلمي بمجلة علمية ، فكانت ولادة هذه المجلة في حلة قشيبة وبثقة عالية وبكل فخر واعتزاز كانت البداية إصدار عددين في العام حيث بدأت هذه الأعداد في بداية شهر محرم للعام ١٤٣٣هـ (ديسمبر ٢٠١١م). ولقد احتوت المجلة على فرعين من فروع العلم أحدهما فرع للعلوم الإنسانية و الآخر للعلوم التطبيقية.

فمنذ ذلك التاريخ والمجلة تصدر بشكل دوري مستمر متلمسة خطىً ثابتة وقوية فيما تنشره من أبحاث في مجالاتها المختلفة ساعية أن تلحق بركاب المجلات العالمية المتخصصة في حصولها على تصنيف عالمي عالٍ وفقاً لمقدار وجودة ما تنشره من بحوث علميةُ مُتبعة المعايير المعمول بها سائرين بها إلى تميز يضعها في مصاف المجلات ذات التميز العالمي. ونحن نسعى أن يكون النشر فيها بعون الله في أوعية نشر عالمية في القريب العاجل. ونسعى جاهدين أن يستمر تزايد الأعداد سنوياً في فروع العلوم الإنسانية نظراً للإقبال الشديد من الباحثين على النشر في هذا الفرع إلى جانب سعينا الحثيث في اختيار هيئة استشارية للمجلة من ذوي الخبرة الكبيرة في الاختصاصات المختلفة ممن نرى فيهم وبهم أن يبلغ هذا الصرح العلمي شأواً كبيراً في رسالته التي تصبوا إليها.

ونحن على يقين بعون الله تعالى وبمساعدة أصحاب القرار والرؤى في الجامعة أن نصل بهذا الصرح العلمي إلى مراتب عليا تتناسب وطموحات جميع العاملين فيه والباحثين على حد سواء.

وفق الله على طريق النور خُطانا... والحمد لله رب العالمين.

رئيس هيئة التحرير

أ.د. عبدالله بن يحيى باصهي

شعرية اللحظة الكثيفة
"دراسة في ديوان (جالسًا مع وحدك) لمحمد حبيبي"

محمد مصطفى علي حسانين
قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة جازان – المملكة العربية السعودية

المُلخّص

هذا البحثُ دراسةٌ تحليلية لموضوع لشعرية اللحظة الكثيفة؛ فاللحظة الزمنية تختزل داخل مدركات معينة يتم استدعاؤها فيما بعد عبر لحظات مكثفة وممتلئة بالمعنى. ويعد الشعر –بوصفه النوع الأدبي الذي يعد مصفاة تركز القول وتكثف المحتوى، من أوفر الخطابات الأدبية تمثلاً للحظات الزمنية المهمة، وإعادة تمثيل ما تعتمل به من ذكريات متنوعة. على أساس أن مفهوم الذكريات مكون جوهري لإدراك البعد الزمني، والإحساس بتغيره. ومن أجل ربط المنطلقات النظرية بالمنحى التحليلي انطلق البحث من عمل شعري مكتمل، تتنوع فيه القصائد والتشكيلات الخاصة بالعلاقات بين أفقين متداخلين هما: تكثيف اللحظة والاعتماد على استدعاء لحظات من الذكريات. وهو ديوان الشاعر السعودي محمد بن حمود حبيبي، الموسوم بـ (جالسا مع وحدك). والديوان في نظر البحث مدونة شعرية يمكن من خلالها وصف وتحليل البعد الإدراكي والمعرفي للزمن وتكثيف لحظاته عبر أداء شعري يعتمد على أدوات متنوعة منها: تكثيف اللحظة، والمشهدية، والتصويرية، والتمثيل السردي، وشعرنة السير– ذاتي. ويطمح البحث إلى تقديم أدوات إجرائية لمقاربة الزمن والذاكرة، كمدخل نقدي لقراءة شعرية اللحظة الزمنية وما تعتمل به من ذكرى. لمقاربة النصوص الشعرية المعاصرة عبر الأدوات المعرفية، وفي ذلك ابتعاد الانطباعية والإنشائية في التصدي لصعوبة مقاربة الزمن، وما تمثله من إشكالية في تحليل النص الشعريّ.

الكلمات المفتاحية: شعرية اللحظة، شعرية الزمن في الأدب، الذكرى والشعر، الشعر السعودي، المقاربة المعرفية للزمن الشعري.

مُقَدِّمَةٌ

هناك علاقة وثيقة بين الأدب والزمن بشكل عام، والشعر وتكثيف اللحظة الزمنة بشكل خاص، فطبيعة الشعر وركونه لما هو ذاتي، يجعله أكثر اقترابًا –بمعنى من المعاني– من اللحظات الفارقة، وشحنها بمكونات دلالية ورمزية. كما أن هناك علاقة وثيقة بين اللحظة التي يكثفها الشعر بجوانب من بالذاكرة، أو الذكرى وتكثيفها. وهذا يجعلنا أمام السؤال عن الزمن، وعمليات تكثيفه للمعنى.إن ارتباط اللحظة والذكرى بالزمن يجعلنا داخل مشكلة تحديد المقصود بالزمن، وهو أمر لا يخلو من إشكاليات متعددة، لعل أكثر ما يبرزها مقولة أوغسطين الشائعة: "فما الوقت إذا؟ إن لم يسألني أحدٌ عنه، أعرفه أما أن أشرحه، فلا أستطيع" (القديس اغوسطينوس، ١٩٩١م). ومهما يكن من أمر، فإننا يمكن أن ننظر إلى الزمن هنا، على أساس كونه يشير – بشكل عام– إلى نظامٍ يتم بواسطته إدراك الإنسان للأحداث في تتابعٍ معين، والمقارنة بين تلك الأحداث وفقًا لجريانها وتلاحمها، أو انفصالها وتباعدها، أو تقدمها وتأخرها (Leofranc Holford Strevens, 2005). ولما كان الزمن يتعلق بالذهن البشري وبالتجربة الإنسانية، فقد كان هناك طرحان شهيران حول ديمومة الزمن واتصاله، أو لحظيته المكونة له، وخلاصة الأمر، أنه

في مقابل دفاع برغسون عن ديمومة الزمن أي اتصاله، وارتباطه بالفعل. يدافع باشلار عن أن حقيقة الزمن تكمن في اللحظة، وأنه واقع معلق بين عدمين، ومن هنا نراه يذهب إلى أن "الواقع الحقيقي للزمن في اللحظة، والديمومة مجموعة من اللحظات لا ديمومة لها". (فاستون باشلار، ١٩٨٦م).

ففي حين يبدو الزمن لدى (برغسون) في صورة مستقيم أسود، وتبدو فيه اللحظات مجرد نقاط بيضاء تكاد تكون وهمية، يبدو الزمن لدى (باشلار) بمثابة خط مستقيم أبيض، تظهر فيه نقاط سوداء بطريقة مفاجئة وغامضة. يعلي (باشلار) –على هذا النحو– من قيمة اللحظة؛ ولذلك نراه يؤكد على أن تشابك اللحظات الآخذة في الانقضاء، هو المحدد الأساسي لتكوين الذكرى وتذكرها، يقول: "إن تذكر لحظات متعددة ضروري لتأليف ذكرى كاملة".(فاستون باشلار، ١٩٨٦م). وبعيدًا عن عُمقِ الاختلاف الفلسفي بين النظرتين والتطورات اللاحقة، حول هذه الإشكالية، يود البحث هنا، تبني فرضية (باشلار) –على هذا النحو العام– في فهم اللحظة بوصفها أساسًا لتصور الزمن. وفي ظل التصورات السابقة، فإن ما تعنيه "اللحظة الكثيفة" هو: تلك اللحظة أو المدة الزمنية القصيرة أو العابرة، التي –بالرغم من قصرها– تبدو مثقلة بالمعنى، ممتلئة بحدث مصفى ومضغوط في فضاء زمني وتركيبي مركز. ومن هنا، فإن شعرية اللحظة الكثيفة، أي جمالياتها الحاكمة والمكونة للدلالة، تتبلور نصيًّا من خلال التلاقي بين البعد الزمني وما يكتنفه من حدث لحظي عابر، وما يشير إليه الحدث من معنى عميق، أو أبعد من ظاهره التسجيلي على الأقل.

ولفحص هذه المنطلقات يمكن اتخاذ نصوص الشاعر محمد حبيبي[1] الشعرية المعنونة بـ"جالسًا مع وحدك"، عينةً للدراسة. حيث يشكل تكوينًا شعريًّا تبدو وشائجه الرمزية والتصويرية تمتاح من مكون شعري متجانس. وبالرغم من تسميتها "نصوص شعرية" لا ديوان، وتوزيع القصائد على سبعة عناوين متنوعة. فإنه فيما يبدو للبحث أن للعنوان دورًا مبدئيًا في ذلك التجانس الداخلي؛ ليس فقط لاتساع مداراته الدلالية، بل لانطواء كثير من النصوص تحت منظوره الشعري العام؛ فالعنوان وإن كان يحيل منذ البداية على ذلك التكوين المجازي لصورة الشاعر الذاهل عن المجموع، متأملاً، شاردًا، وحيدًا في عزلته، فإن هذه الصورة تتضاعف؛ فالتأمل هنا ليس بحثًا داخل ذات متحدة، بل ذات منقسمة على نفسها، موزعة بين آناه وعينها التي تحاورها، إنها الذات التي تحولت إلى آخر.

ويأتي هذا الانقسامُ والتَوَزُّعِ عبرَ التلاقي الحميم في الديوان بين خطين دلاليين هما: تحري الشِّعريَّة في اللحظات المكتنزة بالمعاني، والإلحاح الواعي على الذكرى المنفلتة، والتشبث بأطيافها ومقاومة النسيان. من الواضح أن الزمان هو النقطة الفاصلة/ الرابطة بين الخطين، فعبر

[1]– محمد بن حمود حبيبي، من شعراء المملكة العربية السعودية المعاصرين، ولد بمدينة ضمد التابعة لمنطقة جازان (١٩٦٨م)، وصدرت له أربعة أعمال شعرية مطبوعة هي: انكسرت وحيدًا (١٩٩٦م)، عن دار الجديد – لبنان. أطفئ فانوس قلبي، (٢٠٠٣م)، عن نادي جازان الأدبي – السعودية. الموجدة المكية، (٢٠٠٧م) عن دار الانتشار العربي – لبنان. جالسًا مع وحدك (٢٠١١م)، عن دار مسعى– الكويت. أنجز ثلاث تجارب شعرية مرئية هي: غواية المكان (٢٠٠٦م)، حدقة تسرد (٢٠٠٧م)، بصيرة الأمل (٢٠٠٨م). صدرت مختارات شعرية له بعنوان: انكسرت وحيدًا (٢٠١٣م)، ضمن سلسلة آفاق عربية التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر. ترجم شعره لأكثر من لغة ضمن مختارات عن الشعر السعودي الحديث.

خطوطه ومساراته تتشكل نقاط اللحظات وتجاعيد الذكريات، على نحو يصعب معه فصل اللحظة عن ذكراها، أو الذكرى عن الحدث السردي الذي يشكلها.

إن دراما اللحظة يؤسس مجرى الزمن في وعي الإنسان. وإحساس الإنسان بقوة لحظات معينة، يؤدي إلى اختزال تجارب متنوعة ومواقف معينة تجاه رؤية العالم والحياة. فاللحظة سعيدة و/أو شقية هي في النهاية تُجَرِّدُ حدثًا معينًا من تنوع تفاصيله. وعلى الصعيد الشِّعري تكونُ تلكَ اللحظات متوهجة بالمعنى؛ كونها تحمل بذرة الشجن الشِّعريّ، عبرَ تكثيفٍ دلالي.

وتتخيرُ نصوصُ المجموعة لحظات فارقة تجلي شاعريتها وتكتب شعريتها، وهي تلك اللحظات الفاصلة في الفعل، فنرى قصيدة (قطرة) تجلي لحظة الإخصاب البشري، ساردة كل الافتراضات التي كانت من الممكن أن تلقي بها في غير موضعها. وهنا يأتي التساؤل ليطل على ما هو كوني، وأبعد من ظاهره الفردي، ليجلي التواشج بين الجملة الأساسية والاعتراضية حالة التزامن بين الإمكانيتين:

(ليلتها/ هل كنت سأسقط
– لو ظهرت
حبة حمل واحدة
منعتني–
في هذا العالم!!) (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م)

وكأن اللحظة الأولى للتكوين بوصفها لحظةً مفصلية يتزامن فيها الوجود وعدم الوجود معًا، وأن إمكانية الميلاد والموت رهن بتوقيت واحد، بل لحظة واحدة. ولعل هذا ما قصده باشلار بقوله: "اللحظات كلها واهبة وسالبة في الوقت ذاته". (فاستون باشلار، ١٩٨٦م). ويبدو أن لحظة الميلاد والموت –كما يسميها الفلاسفة اللحظة الفارقة– تمثل هاجسًا ملحًا على وعي الكتابة في النصوص، بوصفها خلاصة الحياة، والحد الفاصل البيني بين الوجود والعدم؛ دمع الولادة والموت في آن يقول الشاعر:

"لما بين دمغة ختمين
ينكر أسماءنا/ دمغتين:
وبينهما العمر، فاصلة من حياة
زرقة الختم تطبع رجل جنين بمشفى ولادة
وأخرى على قطعة من صقيع قماش بأدراج براد موتى". (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

ولكن هذه اللحظة قد تغدو لحظةَ إبداعٍ، فمع نهاية نصّ "طقوس الخلوة" نرى تلك اللحظة المواتية للإبداع، إذ تمتلك الرؤية فعلها السِّحري بميلاد الدهشة والبراءة الأولى مع ميلاد الشِّعر، وحينها يمتلك الشاعر كينونته:

"لحظة خط عبارته، ورمى بالقلم إلى الأبد.
الشا..الشاعـــ..الشاعر../الشاعر صمت يصغي لقصيدة..". (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

إن اللحظة هنا لحظة لا تنتمي للذكرى، أو الماضي، وإنما هي لحظة موازية للحظة التكوين السابقة. فهي لحظة ميلاد الكتابة، وتحول المتخيل إلى إبداع. وبهذا التحول ينطلق من تكوين الولادة الطبيعية إلى تكوين ولادة جديدة اجتماعية، يتحول فيها الإنسان إلى ولادة أخرى، وهي مرحلة تكوين هُوية مغايرة للهوية الطبيعية،

فمعها ينطلق الشاعر إلى الوجود، ليجمع بصمته لغة العالم في قصيدة. كثيرة هي اللحظات التي تبثُّ فيها القصائدُ روحًا متأملة كاشفة، مثل لحظة التدجين الاجتماعي لطقوس الزواج في نص "منصة"، ولحظة تفتح الوعي الطفولي على معنى الموت في "مناسبة"، وغيرها من النماذج الدالة.

تماثل اللحظة وتضاد المشهد:

ولا يكفُ البُعد السَّرديُّ والمنزع القصصيُّ المهيمن على مجمل النُصوصِ أن يكشفَ عن نفسه، مُفسحًا المجال لمعاينة وظيفتيه: التركيبة والدلالية في القصائد. ولعلَّ من أهمِّ تلك الوظائف على الصعيدين التركيبيِّ والدلاليِّ، ما يلحظ من توفر بعض القصائد على تكنيك التضاد البنائيِّ antithesis بين المشاهد، فالتضادُ يقوم على تجاور النقائض، أو التعارض بين فقرات وجمل القصيدة، ويسهم التوازي الداخليِّ بدورٍ جليٍّ في بروزِ عمله. (M. H. Abrams, 1999). ومن هنا، تتشكلُ القصيدة من تضادٍ داخليٍّ بين قسمين أو فقرتين أو مفصلين أساسين؛ يظهران في حالة توازٍ داخليٍّ، يربطُ بينهما تماثلُ اللحظة السَّرديّة أو التزامن بين المشاهد التي تجمعُ بشرًا على طرفيّ نقيضٍ.

تكشفُ جوانب التضاد المشهديِّ عن دراما الحياة الإنسانية اليومية وتناقضات البشر في السكن داخل لحظتهم الحياتية، ففي نص (كفان) ذي العنوان الدَّال في هذا السياق – يُرسمُ المشهد بين كفين: كف امرأة تدس ورقة موبايل في جيب رجل، في اللحظة التي تقوم فيها أخرى في الشارع ذاته بغمس يدها في صناديق القمامة لتخرجَ ماسحةً عن قطعة خبزٍ أو قشر موزٍ تالفٍ. يقول:

(كَفُّ امْرَأَةٍ في نَاصِيَةِ الشَّارِعْ..
مِنْ لَيْلِ عَبَاءَتِهَا انْشَقَّتْ بَارِقَةٌ،
كَقَطِيفَةِ قَيْظٍ، صَدَعتْكَ؛
لِتَغْمِزَ "موبايل"
****
كَفُّ امْرَأَةٍ في ذَاتِ الشَّارِعِ؛
مِنْ بَاهِتِ لَوْنِ عَبَاءَتِهَا انْحَسَرَتْ،
عَنْ رَغْبَةِ طِفْلٍ، تَتَأَرْجَحُ هَامَتُهُ،
مَلْزوقاً بالظَّهْرِ ..
تَغُوصُ،بِبُطْءٍ، لِلْقَاعِ
تَنُوشُ ذُبَابَ الْحَاوِيَةِ،
لِتَرْتَفِعَ أَخِيراً؛
مَاسِحَةً عَنْ قِطْعَةِ خُبْزٍ،
تَالِفَ قِشْرَاتِ الْمَوز). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

تماثلُ اللحظة وتوازي المشهد يصنعُ مقارنةً بارزة بين دِعة الأُولى وفقر الثانية، في دراما يومية متكررة. وربما كانت هناك دلالة أخرى تتراءى من بعيد، تقوم على التضاد الظاهري والاتفاق في المعنى العميق؛ إذ الفقر بمستوييه: العاطفي والطبيعي يسحق الذوات في المشهد. وكأن كل من اليد الباحثة عن الحبِّ، والأخرى الباحثة عن لُقمة العيش كلتاهما تتجرعان مرارة الفقر. وهذه الثوابت التخييلية تستثمر في قصيدة (فاصل)، ولكن لتعبر عن التوازي الحاد بين نموذجين للطفولة: حالم ومستلب، مترف وفقير، يقول:

(لَيْلَ العودَةَ للْمَدْرَسَةِ،
أَمَامَ رفوفِ القرطاسيَّةِ...
بينَ الأدَوَاتِ "الرّوكو" و"البازْكَرْ"..
يَقِفُ صَبِيُّ الاثْنَيْ عَشَرَ رَبِيعاً،
يَخْتَارُ لِصُغْرَى تُشْبِهُهُ
عُلْبَةَ "هَنْدَسَةٍ"،
وَحَقِيبَةَ "فُلَّهْ"
****
في الخَارِجِ..
مُنْعَكِسٌ(بزجاجِ القرطاسيةِ)
طِفْلُ بالعَاشِرَةِ وَصُغْرَى تُشْبِهُهُ
وَقَفَا لِيَعُدَّا، بِأَصَابِعَ كَفَّيْنِ صَغِيرَيْنِ وَخَشِنَيْنِ،
رِيَالاتٍ مَعْرُوقَةْ.. أَجْرِهِما؛
عَنْ جَرِّ وَدَفْعِ الْعَرَبَات...). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

عنوانُ النَّص يشكلُ جزءً أساسيًّا في تكنيك التضاد النافذ في مفصليِّ القصيدة. فهذا الفاصل الزجاجي يقيم أولاً جدارًا فاصلاً بين عالمين للطفولة، وفي اللحظة ذاتها يقوم بوصفه المرآة العاكسة لصورة النقيض بالرغم من التشابه؛ فهما طفل وطفلة، في النهاية. ولكن صفحة المرآة العاكسة تجعل التباين واضحًا بين سيناريو الطفولة التي تنعم بالتعليم والحب وتلك الطفولة المعذبة بالتشرد والعمل والأمية.

التمثيل السردي:

ثمة علاقة متبادلة بين البعد الزماني للوجود الإنساني، والبعد القصصي والسردي لهذا الوجود؛ فكل تجربة – بوصفها قصة وسردًا– إنما تحدث داخل زمان ما، ورؤية إنسانية له؛ ومن هنا أكد (بول ريكور) على العلاقة المتبادلة بين الزمان والسرد، إذ يرى "أن الزمن يصير زمانًا إنسانيًّا ما دام ينتظم وفقًا لانتظام نمط السرد، وأن السرد بدوره، يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية". (بول ريكور، ٢٠٠٦م).

والعناية باللحظة المكثفة والشعور بالزَّمن والذِّكرى في المجموعة، يرشحُ منذ البداية ذلك العصب السَّرديِّ الذي يحركُ كثيرُ من النصوص، ويمدُّها بوسائل البناء والامتداد؛ فالتركيز على اللحظات المواتية والتقاط مفارقاتها يجعل النصوص تتحرك بالقرب من السَّردِ. ولأن اللحظة تمثل ومضةً سريعةً، ويأتي القصّ ليركزَ على تلك الومضات، لذا غلبت على كثير من النصوص بنية القصيدة القصيرة، التي تمزج بين الشِّعريِّ والسَّرديِّ، عبر تمثيل سردي وشعري قصير، يختزلُ العالم ومعانيه في لوحةٍ أو مشهد، عبر اختزاله وتكثيفه في لحظة درامية. ويقوم التمثيل (Allegory) على شكلٍ سرديٍّ يسهل تلمس مغزاه بمقارنةٍ بسيطة مع الواقع المرجعيِّ، على أساس أن التمثيل يعبرُ عن "شكلٍ أو نوعٍ من السَّرد يُسْتَخدَمُ بوصفه مجازًا، ويقعُ إلى حدٍّ ما بين التشَّخِيصِ والاستعارة، فالأشخاصُ والأشياء ووحدتا الزَّمانِ والمكان أو الأحداث ممثلة بوصفها جزئيات مادية تشيرُ إلى ترتيبٍ آخر للأشياء المجردة التي تقع خارج النص". (Jack Myers and Michael Simms, 1989). وكأننا إذن إزاء مسطحين (أ) و(ب) لا يكون المعنى كافيًا في (أ) ما لم نقوم باستدعاء العناصر الخارجية الحاضرة في النص.

وتقدم قصيدة "شجرة" نموذجًا سرديًا لنمط الأمثولة

الاجتماعية، إذ تقوم على أمثولة تشير إلى الأبعاد الفنية والجمالية، وما يكتنفها من عملية إعادة الإبداع والابتكار والتجدد، ليصبح البعد الفني حياة جديدة. بنية القصيدة وبساطتها الواضحة منفذ للولوج لدلالتها؛ فالبناء الدائري البسيط الذي تعتمده أساسًا لشكلها يواكب حركة التجدد واستمراريتها، تبدأ القصيدة بلحظة تقطيع أوصال "شجرة"، وفروعها واحدًا تلو الآخر، ويقطع كل فرع ليكون فأسًا أو قوسًا أو سهمًا، ويتوالى القطع لتصبح بعضها طاولة ومقاعد، ولكن مع حركة الفناء الكامل للشجرة، بآخر جذع ضعيف، تتجلى صور التجدد، يقول:

(كُلَّ الأغْصَانِ بِجَارَتِهَا اقْتَطَعُوهَا حَطَباً،
مَعَ ذلكَ ظَلَّتْ وَاقِفَةً شَجَرَةْ !!
لمَّا بَدَأوا قَطْعَ الجِذْعِ الأوَّلِ مِنْهَا فَأْساً،
لَمْ تَرْتَجِفِ الشَّجَرَةْ..
قَطَعُوا غُصْنَيْنِ:
حَنَوا أحَدَهُمَا قَوْساً،
مَدُّوا الآخَرَ سَهْماً؛
فَبَكَتْ، بَاقي الأغْصَانِ، سَلاما..
قَطَعُوا/ جِذْعَيْنِ/ثَلاثَةً.../خَمْسَةً.../سَبْعَةً.../أكْثَرَ
سَحَلُوهَا طَاوِلَةً وَمَقَاعِدَ
قَطَعوا/قَطَعوا
قَ
طَ
عُ
و
ا
لمَّا وَصَلُوا آخَرَ غُصْنٍ،/وَجَدُوهُ ضَعِيفاً،
كَانَ وَلِيداً، يَتَبَرْعَمُ لِلتَّوِّ،/تَرَدَّدَ أوْسَطُهُمْ:
هَلْ نَقْطَعُ؟/رَدَّ الآخَرُ:/قَدْ يَصْلُحُ مَرْسَمَةً،
قَطَعُوهُ أخِيراً.../لحْظَتَهَا../ما اخترقَ،الغَيْمُ بَأنفَاسِ صَلاةٍ
كَصَلاةٍ رَفَعَتْهَا الشَّجَرَةْ ../للطِّفْلِ المُمْسِكِ مَرْسَمَةً،
يَبْرِيهَا؛/وَيَعُودُ، /ملِيُكْمَلَ رَسْمَتَهُ:
غُصْناً،/غُصْنَيْنِ/ثَلاثَةً.../خَمْسَةً...
تِسْعَةَ /أكْثَرَ
حَتَّى اكْتَمَلَتْ بَيْنَ يَدَيْهِ
آخِرُ أغْصَانِ الشَّجَرَةْ..). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

إلحاح الذكريات والهلع من فقدانها:

تلعبُ الذكريات دورًا مهمًا في تشكيل المحتوى والبناء الشعري، سرديًا ودلاليًا. ولا تبدو الذكرى أو الذكريات في الديوان مرهونةً بتثمين قيمي لها، أو بتحديدها

بوصفها ذاكرةً لواقعٍ سعيدٍ أو شقيٍّ، وإنما تبدو في حيز الترهين، أشبهَ بصورٍ تعتمدُ على البُعدِ التسجيليِّ الذي يُشَّفرُ أجزاءً من الحياة، والسِّيرة الشَّخصيَّة ليعيدَ إنتاجها بوعيٍّ شِعْريٍّ مُرَكَّزٍ.إن النواةَ الأولى التي تتشكلُ منها النصوص تمثلُ فضاءاتٍ وموضوعاتٍ تعانقُ الفرديِّ، وتتعامدُ مع اليوميِّ والعابرِ، ولكنْ تنفتحُ على معنىً إنسانيٍّ عبر اصطفاء لغة القصيدة، وتصفيتها من لحظات عامة، وتكثيفها. أو ضغط حفريات تجارب متنوعة، وخبرات متباينة في لحظة خاصة، تبدو دومًا تلك اللحظة منذورةً في نصوص المجموعة "للذكرى"، وحفريات "الذاكرة". ويأتي وقوع تلك اللحظات المستدعاة والمتذكرة عند مفاصل حيوية، ليؤكد على قيمتها الدلالية سواء في حضورها أمام الوعي، أو محاولة البحث عنها واستنطاق دلالاتها. يقول بول ريكور: "الذكرى كموضوع لمطلب يسمى عادة استذكار، تفكر، استرجاع. وهكذا فإن الذكرى التي هي مرة موجودة، ومرة مبحوثًا عنها، تقع على مفترقات دلالية وتداولية، فإن يتذكر المرء يعني أن يمتلك ذكرى أو أن يضع نفسه في البحث عن ذكره". (بول ريكور، ٢٠٠٠م).

ويشير الحفر داخل الذاكرة، وتنويع اختيار اللحظات إلى وعيٍّ خاص بالذات، أو محاولة لرسم هُويتها، من خلال تكوين الذكريات واستدعائها، أو بناء الصور والتمثيلات الخاصة بها. فهناك ملمحٌ مهمٌ لا بدَّ أن يتوفر في أيِّ ذاكرة تسترجع الماضي، سواء تمت من خلال المعرفة المباشرة أو الصور، وهو أن يكون الشَّخص على اقتناع بأنه يتذكر ذاته في مشاهد الذكرى، وحينما توجد صورة "فيجب أن لا يكتفي عند تعريفها بعبارة "هذه تعود إلى الماضي"، ولكن أيضًا "إنها تعود إلى ماضي أنا"، أي أنا الذي جربَ هذا الإحساس". (ميري ورنوك، ٢٠٠٧م). ويشيرُ الهاجس المركزي الذي تؤول إليه أغلب التقاطعات مع الذاكرة، إلى ذاتٍ تتأرجحُ بين محاولة التشبث بأطياف الصور المنفلتة، وبقاياها، وبين انفلات تلك الذكريات وهروبها ورواغها. وتمثل هذه الإشارة توترًا بين نقيضين هما: الذاكرة والنسيان، أو الثمن الذي يمكن دفعه بغياب الذكرى، أو بالأحرى الوعي بزمن يخفت تدريجيًا ونحن نتمسك ببعض خيوطه الهاربة، ظنًا بأنه مستمر ودائم.

ويمكن معاينة هذا التوتر في عددٍ من القصائد، لعل أكثرها دلالة على ذلك قصيدة "أثاث". وتكمن اللحظة الشِّعرية النابضة التي تشكلها القصيدة، في تلك المفارقة التي تبادرنا منذ البداية من خلال التعامل مع الزمن، أو لنقل هاجس الزمن وإلحاحه على الذات بين الحاضر والماضي والمستقبل؛ فالقصيدة معلقة بسؤال استشرافي مستقبلي يستبق الفعل، ويحاول أن يجدَ إجابةً عن البديل في حال الوقوع، في الوقت الذي نلمحُ التشبث بالماضي. يقول:

"مَاذَا يَحدُثُ حِينَ تُفَكِّرُ فِي تَغْيِيرِ أَثَاثِ الْمَنْزِلِ،
لَحْظَةَ مَلَلٍ، وَرُضُوخٍ لِطَنِينِ الأَطْفَالِ، بصَرْعَاتِ الدِّيكُورِ لَدَى الجِيرَان؟
مَاذَا يَحدُثُ حِينَ سَيَبْدَأُ عُمَّالٌ فَكَّ الأيَّام، وَحَلْحَلةَ لِرُمُوشِ الذِّكْرَى؟
كَيْفَ سَتُبْصِرُهُمْ يَمْضُونَ إِلَى الرُّكْنِ الْخَلْفِيَّ بِمَنْجَرَةٍ، أَوْ رَفٍّ مَنْسِيٍّ،
بِمَحَلٍّ لِلْبَيْعِ "أثَاثٍ مُسْتَعْمَلْ؟". (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

تجلي القصيدة شعرية لحظة من لحظات المعتاد اليومي، ولكنه ينفتح –عبر تسليط الضوء الشعري– على

إشارات تحتاج إلى وقفة متأملة متسائلة؛ فماذا يبقى بعد الاستجابة لذاكرة جديدة تتشكل بمحو القديمة وعلى أطلالها؟ هنا، وبدرجة ما من الشجن الشعري تبدأ الأسئلة في توالدها حاملة موجات من التوتر بين الذاكرة المتلذذ في شحن بها، وبين النسيان الذي يفترسها وينقلها لمآلها الأخير. فالذكرى، أو بالأحرى الذكريات، تنسرب في كل أركان البيت وأغراضه، وكأن حفيف اللحظات المعاشة تماهى بكل قطعة، مسجلاً تاريخًا خاصًا ولحظة متفردة. ولكن تجسيم ذكرى اللحظة ما يلبث أن يتحول عبر التشيؤ reification[1] إلى ضرب من نزع البعد الإنساني عنها، وغمرها بالعلاقات الآلية للفك والحل، ثم تصل إلى ذروة التشيؤ بتسليعها، بل جعلها مجرد "سقط متاع" أو مجرد شيء للمتاجرة لا أكثر، ومحل مقايضة مادية لا تتناسب مع لحظات الحب والعشق والرغبة.

(مَاذَا تَفْعَلُ حِينَ تُخَلِّي عَشَرَاتِ
الآهَاتِ الأَنْفَاسِ الغَرْقَى/العَرْقَى بِالقُبَلِ؛
مَجَالَ مُسَاوَمَةٍ لِزَبُونٍ مَحَلٍّ؟). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

عند هذا الحدَّ تستدير القصيدة مرة أخرى لتعاود السؤال، وتعاود معه المعاناة، فتستعيد ذكرى اللحظات الخاصة في الوقت الذي تبدأ مفردات غرفة النوم في الغياب.

(هَلْ يُمْكِنُ بَعْدَئِذٍ: أَنْ تَذْهَبَ لِزِيَارَةِ صُوفَاتٍ مِنْ عُمْرِكَ جُزَّتْ؛
وَتَزُورَ سَرِيرَ النَّوْمِ/التَّسْرِيحَةَ، مَثَلاً..
حِينَ سَيَحْمِلُ عُمَّالٌ اللَّحْظَةَ،
تِلْوَ اللَّحْظَةِ؛ فَوْقَ كُتُوفِهِمُ...). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

ويأتي ختام القصيدة، ليبدو التذكر السابق بمثابة تعبير عن مشهد توديع نهائي للذكريات، بوصفها كائنات حية متجددة، أو هي الذات منسربة في حيواتها وتفاصيلها، تمر على الوعي وهي تبدأ في الاختفاء، ومعها تموت وتذوي لحظات الحب، والضحك، والصراخ والغضب، وكأنها تنذر بغياب الكائن بغياب تاريخه وماضيه.

(وَقْتَئِذٍ سَيَّارَةُ نَقْلِ الْعَفْشِ أَوِ الموكِيتِ؛ كَسَيَّارَةِ نَقْلِ الْمَوْتَى؛
فِيمَا لَحَظَاتُ الْحُبِّ/ الزَّعَلِ/الصَّرْخَاتِ/الضَّحِكَاتِ...
جَنَامِينٌ فَكَّكَهَا عُمَّالٌ وَمَضَوا...). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

من الواضح أن لحظة الذكرى تؤدي إلى توزع الذات إلى شطرين، أو إلى ذاتين: رائية ومرئية، الأولى تقع في حاضر ما، والأخرى تبدو متحركة في الأزمنة بين الماضي وتذكره، والحاضر وتحوله، والمستقبل وذبول الذكرى. وعلى صعيد المنظور والموضوع، فإن الذات الرائية هي التي تحدد منظور الرؤية، من خلال العين الراصدة، وما تتضمنه من تحيزات وفهم وإحساس بالماضي، بينما لا تقف الذات المرئية عند رؤية نفسها فقط، بل وما تدل عليه من علاقات مع الآخر، أي كل ما يشير إليه موضوع الرؤية ومحورها.

١- يشير مفهوم التشيؤ لدى لوكاش إلى تحوّل الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واتخاذها لوجود مستقل واكتسابها لصفات غامضة غير إنسانية. انظر: جورج لوكاش: التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: د.حنا الشاعر، دار الأندلس، ط٢-١٩٨٢م، ص٨٠ وما بعدها.

الذات المرئية: كثافة لحظات الطفولة والحب:

إن الرجوع إلى الماضي وذكرياته البعيدة المكثفة في لحظات وومضات خاطفة، واحدة من المشكلات التي حاول علماء الذاكرة فهمها وتفسيرها، متسائلين عن علة تذكرنا لأشياء بالغة في قدمها بكل دقة وعمق وتفاصيل مع تقدمنا في السن، ويذهب دوي درايزما أحد المشتغلين بالذاكرة إلى القول بأن الذاكرة " تمتلك إرادة خاصة، كأن نقول لأنفسنا: هذا هو الشيء الذي ينبغي أن نتذكره، وهذه اللحظة ينبغي التشبث بها. كذلك القول عن تلك النظرة، والشعور، والعناق. ولكن في غضون أشهر قليلة، أو حتى بعد أيام، نجد أن الذاكرة لم تعد قادرة على أن تستدعي مع رائحة أو لون أو طعم، ما كنا نأمل من "ذكراه". يقول سيس نوتبوم –الشاعر الهولندي– إن الذاكرة أشبه بكلب يستلقي حيث يشاء". (Douwe Draaisma, 2004). ومعنى ذلك أن الذاكرة تلتقط فقط ما قد ألقيناه أمامها، ومن ثم يمكنها أن تذهب لإحضاره سريعًا حسب رغابتنا.

ويبدو أن ذكريات الطفولة، تلعب دورًا أساسيًا في تكوين المتخيل الشعري في كثير من نصوص المجموعة، ويجاورها لحظات للذاكرة أو ذكريات مرصودة للأنثى، أو لمشاعر الحب ونموه في مراحل متنوعة. وقد تثير ذكريات الطفولة وتفاصيلها مشكلة حول وعي الطفل بما يدور حوله، وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بعيدة، ويرى ورنوك أن تشكيل الهوية الشخصية لا يعتمد حصرًا على كل ما نعيه في حينه، ووصفه فيما بعد، فكثير من ذكرياتنا تتعلق بمشاهد لم تكن في حينها إلا خلفية لا نكاد نلحظ وجودها، "إلى حدٍّ يعي الطفل البنايات والحقول والحدائق والروائح والغيوم التي لعب تحت تأثيرها، لكنه رغم ذلك، يتمكن فيما بعد، ليس من تمييزها فقط بوصفها مألوفة بالنسبة له، لكنه يكون قادرًا على تذكرها بقدر متزايد كلما تقدم السن". (ميري ورنوك، ٢٠٠٧م).

تأثيرُ صور الطفولة يبدو عميقًا في الديوان على صعد متنوعة؛ فهناك ترابط بين الطفولة والإبداع، يجاوره البحث عن النقاء والصفاء في صورة الطفل. نستطيع أن نجد هذا البعد الدَّال على الترابطِ بين بكارة الإبداع الشِّعريّ في رمزية الطفل في مفتتح قصيدة "طقوس الخلوة":

ما زال القمر يطل/ فلم يقف المطر/ ولم تخترق الغابات.
الأطفال كذلك! لم يكتهلوا!!!). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

الطفولة هنا ترادف القصائد والشعر والإبداع، الذي لا يزال يشعر بالقدرة على الجدة والإدهاش والتجدد؛ لذا يصبح الأطفال وكأنهم جزء من كورس الكائنات البريئة في الكون، التي تتجمع حول الشاعر–كما في أسطورة أورفيوس– تغني كلماته:

أطفال الجيران.."ما كانوا يدنون لأسوار حديقته"
صاروا يأتون برفقتهم أطفال الحارة...). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

ويمتد هذا المعنى الدال على البراءة والرقة المستمد من رمزية الطفل، في عدد من نصوص المجموعة المهداة لأحمد (أخو الشاعر)، وفيها جميعًا نرى حشدًا لمعاني الخفة والبراءة، ففي قصيدة (ريشة)، نرى اسم أحمد/ الطفل يمثل ترنيمة كونية، ومعزوفة ترددها كل الكائنات والأشياء، بدءًا من الحمامات حتى إيقاعات النهاوند.

ويصبح في قصيدة (وضوء اليمامات) كامنًا في كل مظاهر الطبيعة من اليمامات حتى قارورة العطر، ويصبح أخيرًا في قصيدة(أحمد) دالاً تدور حوله كل مدلولات الرقة والدقة والخفة والبهجة.من الواضح في سيطرة التوظيف الشعري للطفولة تشكيل دلالات البراءة الأولى وما يجاورها من معان، أو بعبارة أخرى، الإشارة إلى السلام والتصالح مع العالم والطبيعة والمجتمع، وما يمثله رمز الطفل من إبداع جديد. ولكن إلى جوار ذلك تأتي الطفولة حاملة تضادًا بين الطفولة والعالم، لتشكل صورًا من الأحلام المستلبة.

تتلاقى الطفولة وأحلامها وذكرياتها، في قصيدة (مسرات)، مع خطوات التعلم الأولى، وخط اليد للحرف الدال على الذات، فتستحيل الكتابة إلى نقشٍ غائرٍ يفيضُ بألوان من الأحلام المقموعة، والمعاني التي تراوغُ الآخرين بطرقٍ أولية وبسيطة. وهذا ما نلاحظه حين يربط الشَّاعرُ حلاوةَ الكتابة الأولى، بنقيضها الدَّال على الكتابة المتَخَفيَّة والمتَسترة على مكنونات الذات، فيستقطر المرارة كلمات، فتطفو على الورقةِ –بالرغم من أخطاءِ الإملاء– أعذبَ من صحتها، أو من مباشرتها وإفصاحها في حال الكتمان. وتتحولُ الكتابةُ عندئذٍ إلى عمليَّة حفرٍ، أو إخفاءٍ وطمرٍ لما هو ظاهر، فتغدو الكتابةُ المعكوسة كتابةً عن الطفلِ والألم والحبِّ.

شكوى (إصبعك الغضة) مرات:
ضغطتها سن القلم الناشف رأس السكين؛
لتحفر على الورق عميقًا
حشو الآثار المحفورة بـ(الباستيل)، طباشير الألوان..
براعتنا بكتابة جمل معكوسة/ لا أحد سوى ظهر الورقة،
ينقلب، ليتهجى/ (هـ م ط ا ف). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

على أن هذه الطفولة لا تظل دائمًا حاملةً لمعاني البراءة والوداعة والسَّلام، بل تحمل ذاكرة اللعب الطفولي، ذكريات عنيفة وكأنها تؤرخ لذكرى الذات حول التكون المبدئي لمعنى الذنب والخوف، وتؤرخ لتفتح الوعي على تشكل الضمير الذاتي. تحملنا قصيدة "مرواح" لهذه المعاني، إذ تقومُ على أساسٍ سرديٍّ واضح يقصُّ مغامرات الطفل مع رفاقه وراء الطيور والعصافير، واللعب بها لعبًا وحشيًّا، يقوم على غرس الشوكات في جسد الكائن الهش:

فيظل يرفرف بيدينا ساعات، وهمًا بطريق العودة..
قرص الشمس، وقد أذن لحكايا أشباح المقبرة
بأن تبزغ، يدفعنا؛ لنحرر شوكات مراوحنا/ الورقية منها..
مخلوقًا بجوار الآخر، نتركها تساقط هلكى،
تستلقي بظهور للأرض/ قوائمها المرفوعة للأعلى
كصلاةٍ ضارعةٍ لله/يعذبنا..). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

تُجسدُ الصورةُ فرحَ الطفل بحركات الكائن المقيَّدِ، ونواسه الدائب في فراغٍ لا جدوى منه، وهمًا بقرب العودة، ولكنْ ما تلبثُ تلك الفرحة أن تتحول إلى تساؤلٍ دال عن نمو الوعي الداخلي بالثواب والعقاب، والخطأ والصواب. فمنظور الرائي الذي يعقد سياقًا تماثليًا بين استلقاء الطائر برفع الأيدي بالدعاء، يعقدُ تغذية

للشعور بالألم من الإنسان للطائر، وفي اللحظة ذاتها يرمى التمثيل السَّرديِّ لمعنى كونيّ أكثر انفتاحًا على دوال الحرية والاستلاب والألم. تشكل الذكريات من لحظات تبدو عابرة، فيستنطقها الشعر ويحفر فيها عميقًا دلالات أوسع. ويغدو هذا الماضي أكثر عمقًا في الديوان، حين يكوّن النَّص ذكرى مكتملة، عبر تجميع عدد من الحوادث المتداخلة في وعي الطفل لتمثل جميعًا شيئًا واحدًا. ومن ثم، تتلاقى التفاصيل وتتداخل، لتكون ذكرى كبرى عن حدث معين. يقول (باشلار): "إن تذكر لحظات متعددة ضروري لتأليف ذكرى كاملة". (فاستون باشلار، ١٩٨٦م). ولعل الموت يمثل أحد أهم الظواهر التي يقف أمامها الطفل دون فَهمٍ أو تفسير أو قدرة على الاستيعاب؛ لذا يجسدُ في قصيدة (مناسبة) وعيه الذاتي، عبر لون من ألوان التشويش والتداخل بين نقيضين: الفرح والحزن، يقول:

(الفرح العامر/ بمجيئ (الأهل)، ما عادوا، تبصرهم،
في غير العيد،/اللعب مع الأبناء،/دخول العمات إلى الغرف، الخالات،
الأكل بعيدًا عن عين الأم، وطعم البيت،
براعة صف الأطباق بمائدة الأهل/ الركض بغير مذاكرة/
حشر الأجساد المنهكة لصبيان وبناتٍ،/في مرتبة،
والنومة بلباس اللعب../ النظر المختلس إليهن، بهمسات نتبادل خلف،
البيان: /–"شوف../ – تبكي!". (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

ثمة رهان على الذاكرة الأولى للطفل، وكيفية تفتح وعيها على معنى الموت، أو بعبارة أدق، السؤال حوله ومحاولة فهمه. تبدأ القصيدة بوعي طفولي فرح بتجمع (الأهل)، الذين لا يشاهدون سوى في الأعياد، فيصبح تجمعهم فرصة لمشاهد احتفالية يتحينها الطفل كفرصة للعب واللقاء والكرِّ والفرِّ مع أقرانه. فمشهد الطعام المعدّ للضيوف، وتنسيق الأطباق بمائدة الأهل، يأخذ معنى مواكبًا للوعي الحالم بالعيد، ولكن تبدو الأمور عكس هذا الوعي؛ فالدموع المنهمرة تدل على (مناسبة) من نوع مغاير لاحتفالية العيد، إذ تظهر صورة العم المحمول بأيدي الغرباء عابرًا فناء البيت مع تعالي الصرخات، في مشهد صادم للوعي، ودال على عدم قدرة الطفل على فهم المفارقة؛ لذا يأتي السؤال ((أيش) يعني ميت؟) دالاً على فجوة الفهم، ليختتم القصيدة بدورة ضدية عكس ما بدأت به، حيث الموت في مقابل الفرح، وكأن (الأهل) ما عاد يبصرهم في غير (الموت). ويكوّن في نص "عنَّا" ذكرى متكاملة حول الحب الضائع، من خلال قصٍّ شعريٍّ يعتمدُ على سردِ تفاصيل بسيطة، وأحلام واعدة. نبدأ من ذكريات الألفة والمشاركة والتوحد، وتنتهي إلى الانقسام والتباعد واختلاف المآل. ويأتي سرد هذه الذكريات عبر التعاقب بين ذكريات الماضي وما تشير إليه من اقتراب وحميمية، مثل القدرة على تفحص مواضع النمشات، وعدّ رموشها، ومعرفة أيها رمش كحله أغمق...، بل تنفتح الذكرى لتغدو تبادلاً للحلم ولحكمة والمستقبل:

(كانَ يُمْكِنُ أَنْ نَتَحَسَّسَهُمْ، كلَّما نَعَسُوا، وَنَجُوسَ بِحَبَّاتِ خَالِ الخُدودِ،
وَنُمْعِنَ أَكْثَرَ في مَوْضِعِ النَّمَشَاتْ..

كَانَ يُمْكِنُ أَنْ نَتَفَرَّشَ سَجَّادَ أَحْلامِهِمْ، وَنَحِيكَ بِآمَادِهَا الصَّلَوَاتْ..
شَعْرَةً، شَعْرَةً، كَانَ يُمْكِنُنَا أَنْ نَعُدَّ رُمُوشَهُمُ، وَنُخَبِّرَهُمْ أَيُّهَا حَفَّهُ الكُحْلُ أَغْمَقَ،
أَبْعَدَ مِنْ شَيْلَهِمْ، أَنْ نَطُوفَ بِهِمْ طِيلَةَ العُمْرِ، أَطْرَافَهَمْ بِالعُطُورِ نُوَضِّئُهَا،
وَنُجَفِّفُ بَلَّ مَلابِسِهِمْ غَابَةً مِنْ بُخُورْ..
كَانَ يُمْكِنُ أَنْ نَتَبَادَلَ حِكْمَتَنَا بِالحَيَاةِ، وَنُحْسِنَ...أَوْقَاتِ ضِحْكَاتِنَا: النَّوْمَ، وَالصَّحْوَ...
حَتَّى بِوَقْتِ نَشِيخُ، وَنَنْسَى مَوَاعِيدَ شُرْبِ دَوَانَا،
وَكُلِّ أَصَابِعِنَا الرَّاعِشَاتِ تُسَاعِدُ بَعْضاً؛ لإِمْسَاكِ مِلْعَقَةٍ تَرْتَجِفْ..
وَحَيَالاتِنَا اعْتُصِرَتْ كُلُّهَا لاخْتِلاقِ مَوَاعِيدَ . نُوقِنُهَا كَاذِبَاتٍ . لأَبْنَاءَ لَنْ يُقْبِلوا زَائرين لَنَا..
كَانَ يُمْكِنُنَا فِعْلُ أَكْثَرَ... مِنْ طَبْعِ قُبْلَتِنَا بِبُرودْ..
كَانَ يُمْكِنُنَا فِعْلُ أَكْثَرَ؛
لَوْلاَ . بِمُفْتَرَقٍ بَيْنَ: مَاءِ الْحَيَاةِ،الَّذِي نَتَشَارَكُهُ مَعَهُمْ، والْغِيَابِ الطَّوِيل..
هُمُ وَحْدَهُمْ... ذَهَبُوا؛
كَيْ يَذُوقُوهُ عَنَّا). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

ولكن يتحول من ذكرى الماضي البعيد إلى ذكرى الماضي القريب حين أصبح الافتراق قائمًا، والعلاقة مجرد قبلات باردة، وغياب طويل، ولكن ظهورهم يعاود ذكرى حميمة عنهم، فقد توقف نبض المشاعر، لتعاود الذكرى ولكن مجردة من نبضها الحي، مجرد مشاعر محايدة:

(مَضَوْا.. دُونَ أَنْ يَتْرُكُوا خَبَراً وَاحِداً،
كَيْفَ هُمْ...؟
مَا الَّذِي دَارَ فِي خُلْدِهِمْ، أَنْ يَقُوْلُوا بَهَمْسِ الْعُيُونِ التي فَغَرَتْ دَهْشَةً، تَتَلَمَّسُنَا،
رُبَّمَا، فِيْ ظَلاَمِ طَرِيقٍ بَصَحْرَاءَ...
أَوْ، رُبَّمَا، قُرْبِنَا.
الَّذِينَ عَمِينَا مُنَاجَاتِهِمْ لِلْمَلاَئِكِ نَازِلَةً .
جَحَظُوا فَجْأَةً، وَبِكُلِّ حِيَادٍ، تَرَكْنَا أَصَابِعَنَا،
تَطْمَئِنُّ عَلَى نَبْضِ حُبِّهِمُ يَتَوَقَّفُ). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

النصوص السابقة تؤسس شعريتها بانتقاء اللحظات وتكثيف مفارقاتها لتكون دراما متصلة. فديمومة الحياة واتصالها، وتنوع لحظاتها وتداخلها يحكم البنية الخاصة للذكرى، فلا تبدو قابلة للعزل، داخل زمان النفس، أو الوعي الذاتي بالزمان والحياة، مما يؤسس ديمومة تلك الحياة عبر وميض اللحظات النابضة. فديمومة الحياة الذاتية، أو سيرة الحياة الشخصية، تأتي عبر تفكيك ديمومة الحياة في عدد محدود من اللحظات، ولكنها دالة معان خاصة، وتتلاحم تلك اللحظات في النهاية لتنسج خيطًا دلاليًّا متماسكًا يعبر عن دلالة خاصة للحياة.

العين الرائية:

هناك علاقة وثيقة في النصوص تربط بين اللحظة الكثيفة وبين الذاكرة والصورة، إذ نرى استدعاء اللحظة من الذاكرة، أو ذكرى اللحظة وما بقي منها، عبر تجسيدها تصويريًا وسرديًّا في صورٍ أقرب إلى البعد الفوتوغرافي. وتعتمد هذه العلاقة على احتفاظ الذاكرة بسلاسل متنوعة من الصور الدالة على الماضي. بل في أحيان كثيرة لا يدرك الماضي إلا عبر سلسلة من الصور

تقوم الذاكرة بأرشفتها لتحمل معالم الماضي، ويستطيع الإنسان تخزينها في ذاكرته المديدة لفترات طويلة. (روبرتا كلاتسكي، ١٩٨٢م).

أما من حيث الوظيفة، فإن الصور تقدم تمثيلات للماضي، تحضره لمناطق الوعي على فترات مختلفة لفحصه من زوايا متنوعة وأحيانا متباينة. ومن هنا، يذهب ريكور إلى أن العلاقة بين الصورة والذاكرة ترجع إلى أن" الخيال والذاكرة لهما سمة مشتركة هي حضور الغائب". (بول ريكور، ٢٠٠٠م). وتقدم أول قصيدة في نصوص "جالسا مع وحدك" تجسيدًا واضحًا لفكرة ارتباط الذكرى بالصور، واعتمادها عليها، ليس في استدعاء الماضي فحسب، بل وتتبع تعارضه واختلافه، يقول:

(لَمْ تَضْغَطْ زِرَّ الْكَامِيرَا
لَحْظَةَ صَوَّبْتَ الزُّومَ عليْهِمْ يَبْتَسِمُونَ بِكُلِّ بَرَاءَةْ!!
كَانُوا خَمْسَةَ مِخْلوقَاتٍ؛ لا أبْهَجَ...
والغُرْفَةُ كَانَتْ تَتَّسِعُ لكلِّ العَالَمِ (بابلو نيرودا، غيفارا، غاندي)...
خَمَدَتْ ثَوْرَاتٌ؛ سَقَطَتْ دُوَلٌ؛
وانْهَدَمَتْ غُرْفَةْ ..
مَاتَ اثْنَانِ..
وَهَاجَرَ اثْنَانْ ..
وَبَقِيتُ أنَاْ !!
أنَاْ مَنْ صوَّبَ
نحْوَ الْمَخْلُوقَاتِ الخَمْسَةِ
نارَ مُسَدَّسِ تِلْكَ اللَّحْظَةْ ..
أنَاْ مَنْ ضَغَطَ زِنَادَ الذِّكْرَى؛
فَتَحَ الدُّرْجَ.. وَنَظَرَ إِلَيْهَا الآنَ؛
لِكَيْ تَقْتُلَهُ؛
صُورَةْ). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

فالقصيدة تقدم نموذجًا جيدًا لتشكيل التباين بين لحظتي الماضي والحاضر، اعتمادًا على التداخل الإيهامي بين التصوير الذهني والفوتوغرافي في استدعاء الذكرى. فمن الواضح أن ثمة تلاعبًا بأنواع الصور التي تصوغ الذكرى، إذ يتداخل نوعان من الصور للدلالة على الماضي أو أرشفته وتسجيله: النوع الأول: هو الصور الفوتوغرافية، والثاني: صور الذاكرة Memory Images، التي يستدعيها الوعي، فالنوعان من الصور وإن شكلا أداة لتسجيل الذكريات، فإنهما يختلفان في الدلالة، فالصور الفوتوغرافية تحتفظ بالذكريات في بعد خارجي ومادي، بينما صور الذاكرة تمثل جدلاً داخل الذات ومنطقها وطبيعتها.

ولعل هذا الانقسام والاختلاف بينهما هو ما تلح عليه القصيدة، ونستطيع اكتشاف ذلك حين يؤدي التوتر الإيهامي بين الذاتي والغيري، النفسي والمادي، أو الذاكري والفوتوغرافي إلى انتشار الذات بين ذات رائية ومرئية، فهناك ذوات أو أشخاص خمسة لم يذكر منهم سوى ثلاث، بينما الاثنان هما معًا يعبران عن تلك الذات

الداخلة في الصورة، متحدة بالرغم من انقسامها، مع عالم ينفتح على المثالي والواعد.

ولكن مع تبدد الطموح الواعد بالأمل، وبداية فعل الموت لرموز الشعر والتغيير، تتلاشى صورة من صور الذات مع رموز الشعر النضالي، وتبقى ذات أخرى، ترتبط بالذهني وتمثيلات الوعي للماضي. وهذا ما يجسده التوتر بين العبارة الافتتاحية "لم تضغط زر الكاميرا"، وبين "أنا من ضغط زناد الذكرى". ومن هنا، تأتي مواجهة ذكرى الذات الذهنية لصورة الذات الفوتوغرافية مؤشرًا لقتل الذكرى كلها، وانزواء الذات بثنائيتها وكأن الحلم تبدد على كل الصعد والتمثيلات. هذا التبادل بين الصور، والتداخل الدال بين الذهن والواقع، يمثل جزءًا من آليات الترائي التي تحكم عددًا من نصوص المجموعة، فكثير منها يمثل جدلاً بين طرفين هما: الذات الآن، وصورها هناك، وتجسد هذه الثنائية لحظتي: الحاضر والماضي، أو الوعي بالذكرى وترهينها، وتجسيدها. وليس ببعيد عن ذلك، ما نراه من توظيف للترائي اعتمادًا على تجريد الذات، بوصفها آخر تارة، ثم تعيينها بوصفها الذات تارة أخرى. يقول في قصيدة "كبريت":

"الطفل
-المنطلق من الباب رصاصة، الناهض من عثرة رجليه!
يطالع في الكوع المخدوشة/ يصطنع طمأنينته/ بالسير لصيقك كالظل–
هو أنت..
يرسلك الأهل لجيران/ في أقصى الشارع
بزوايا مظلمة، وحوائط طليت أشباحًا/ لتعود بعلبة كبريت. (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

الرائي في القصيدة والمرئي هو الشاعر، ولكنه يقدم نفسه في البداية على أنه آخر، أو موضوعًا للرؤية، ثم ينعطف في بقية القصيدة معلقًا على المشهد موضحًا في ظل منولوج داخلي جوانب متعلقة بماضي الطفل، وخوفه الغريزي من الظلام. وبالرغم من ذلك يبعثه الأهل ليواجه خوفه ليأتي بعلبة ثقاب. وفي المشهدين ثمة عين كاميرا تدور في الماضي وتصور مشهدًا، ثم تعلق على الحدث، وكأننا إزاء مشهد وثائقيٍّ وصوت مصاحب يعلق ويوضح ويشرح. ولعل هذا ما نستشعره من تداخل جمل النص وتشابكها وصهرها في جملة كلية، بمثابة النص بكافة جمله وعبارته. فالنص يتكون من جملة بسيطة على النحو الآتي: المبتدأ –جملة اعتراضية– الخبر، وبينما تمثل الجملة الاعتراضية تجليًّا للمرئي، تأتي الجملة الأساسية بمثابة صوت السارد والرائي للصورة. وكأن صوته يحتضن الماضي، ويخرج من تحت مظلة وعيه.

من الواضح في النصوص السابقة إلحاح الصور البصرية في تشكيل المرئيات؛ ومرجع ذلك يعود إلى حضور "الصورة البصرية في ذاكرة الطفولة على نحو لافت، ولعل سبب ذلك أن الطفل في بداية عمره يعتمد على حاسة البصر، أكثر من اعتماده على بقية الحواس، التي ربما تحتاج إلى مزيد من الوعي لإدراكها، والإحساس بقيمتها، واختزان تأثيرها وخبراتها. إنها أول حاسة تشتغل لدى الطفل، وهي الحاسة التي تبدأ بتكوين خبرته الحياتية، زيادة على أنها الحاسة الأكثر حرية لدى الإنسان، وهي مصدر أساسي للذاكرة المديدة، إذ يمكننا بها أن نكون العلامات الشكلية البصرية لكل شيء

نحتك به من مثل: المشاهد التي وقعت عليها العين، وتظل قريبة إلى صورتها المتحققة كما رسمها البصر". (سامح الرواشدة، ٢٠١١م).

ومن الملاحظ وجود ذلك المنظور الشفيف الدال على تحيين معنى معين للطفولة، ولكنه يكاد لا يبين بالدرجة نفسها من الوضوح في تلك النصوص التي تصبح فيها الطفولة محط نظر الذاكرة، وعدستها اللاقطة. ومرجع عدم الوضوح الكافي ينبع من عدة عوامل، منها: أن التثمين العاطفي للحظات الطفولة وأجوائها، سلبًا وإيجابًا، مفتقدٌ بدرجةٍ ملحوظة، ثانيًا أن أغلبَ النصوص القائمة على ذكرى الطفولة، تركزُ على الذات بدرجة ما من درجات التأمل. لعل هذه العوامل المكونة لبنية مشاهد الطفولة وذكرياتها، هي التي وسمتها داخل نصوص المجموعة بعدد من الخصائص التي لا تخطئها عين فاحصة، وهذه الخصائص تتركز عناصر من مثل: الحيادية، والمشهدية، والبساطة، والتقاطع مع التفاصيل المحلية أو البيئية. وتساند هذه العناصر مجتمعة يؤدي إلى التقاء بارز مع شعرية أقرب إلى ما يشبه (سردية الشعر لليومي)، أو (شعرية عين الكاميرا التسجيلية)، التي توثق أجزاء من بقايا ماض يخص من يديرها.

وتؤسس الصور وعيًّا ذاتيًّا بالواقع والمحيط، ومن ثم، لا تقف عملية التصوير، من جانب، وصياغة تصور للعالم من جانب آخر، عند الصور البصرية المشاهدة فحسب، بل تمتد إلى التمثيلات البصرية والذهنية المستمدة من أطياف الحواس الأخرى، أو ناتجة عنها، مثل الصور التي يكونها الوعي اعتمادًا على السمع أو اللمس أو الشم أو التذوق وغيرها". (شاكر عبد الحميد، ١٩٩٢م). وعلى هذا الأساس تبدو بوصفها وسيطًا يكثف مدركات الحواس، ويقوم بأرشفتها وفق ما تثيره – في لحظات خاصة مكثفة المعاني– من انطباعات مصاحبة، ونسق صوري ملازم لها، وأمكنة وأزمنة متصورة في الماضي، وذكرياته القريبة أو البعيدة، ولكن أثرها لا يزال يلحّ على الوعي.نرى التراسل بين السمعي والبصري في قصيدة (انعكاس)، إذ يحيلنا عنوانها بداية إلى الضوء الساقط على الأسطح الشفافة، مشيرًا لفعل البصر وحاسة الرؤية. ومع بداية النص يحملنا جسد القصيدة إلى مرج أصوات:

(ها هنا
لا غرابة أن تسرح الأذن/ في مرج أصوات ديك يؤذن.
هسهسة لثنايا..يكسر حافرها قصباتٍ
نقيق ضفادع، بشرى، برائحة السَّيل.
وقفة كلبٍ جوارك، يقعي قليلاً، ليهرش/ قبل يواصل سيره../ الغرابةُ..
–في حين عينيك شاخصتين/ إليه طويلاً، ونكستها فجأةً.
نحو فنجان طينٍ،/تصب من الجرَّةِ الماءَ فيه–
الغرابة/أنك كنت تصبُّ/ انعكاس القمر...). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م).

فالقصيدة تستعيض عن البوح بما تريد قوله، بتجسيدها بيئة صوتية تتدخل فيها الأصوات، راسمة معالم مألوفة من العالم المرئي المعتاد، بأصوات الكائنات غير المشاهدة. فهي حاضرة داخل فضاء يعج بالعماء وعدم الرؤية، انعكاس شاحب فقط لضوء القمر في فنجان من الطين، أو بئر، لا يعكس سوى ضوء القمر

ذاته. وفي هذا الفضاء أو المشهد المظلم، علينا أن نرى ونرسم ونتصور مشهدًا خاصًا وبيئة معينة، ومن هنا، تحيل البيئة الصوتية المنقولة إلى فضاء ليلي مخيف، ويؤدي تجاور الصور المستمدة من أصوات الكائنات إلى تعزيز الشعور بالقلق. وعلى هذا النحو، رسمت البيئة الصوتية أو غابة الأصوات المتجاورة مشهدًا يعج بالوحشة والغرابة. ويمكن رؤية استثمار التراسل والتبادل بين البصري وغيره من الحواس، حين يوظف تلك الفكرة في قصيدة (رائحة)، إذ تنوب الرائحة أو حاسة الشم، عن حواس أخر، بل تقدم مشهدًا كاملاً ينوب عن مثيله التقني الذي يبدو مصطنعًا:

"لم نتعارف عبر الماسنجر.
أو غرف الشات، ولا صفحات الفيسبوك.
لم تبعث إيميلاً ترفقه قلبًا يتنابض بالجافا.
أو ترسل صورتها، المقصوصة بالفتوشوب...
مسحت بودرة الوجه على المنديل الأحمر
ثم طوته على خصلة شعرٍ يحزمها مطاط..
ورقتها الوردية نزعتها من بوك رسائل عطرية..
خصلتها المغموسة في ماء الورد، بوسط/ المنديل الأحمر
فاحت بكثير كلام لصقته بشفتها/ حين فتحت الظرف..). (جالسا مع وحدك، ٢٠١١م)

أحد جوانب هذه القصيدة يرتبط بدور الذاكرة القائمة على حاسة الشم في تكوين التصور، وتحرير التصورات العقلية الأليفة، ولقد ذهب بعض الباحثين للجوانب الفسيولوجية والنفسية لحاسة الشم إلى أن "ذاكرة الروائح لا تختلف من حيث المبدأ والأساس عن الذاكرة البصرية"، بل ذهب بعضهم إلى إبدال كوجيتو ديكارت إلى (أنا أشم إذن أن أفكر). (بيت فرون، ٢٠١٠م). وفي القصيدة ثمة تضاد مهيمن بين عالمين، أو نسقين للتواصل: محدث وقديم، أو بعبارة أخرى، مقارنة بين شكلين لإيصال رسالة الحب والغرام بين عاشقين، واحدة تعتمد على التكنولوجيا، ومنجزات عوالم الفضاء الافتراضي، من محادثة ومواقع للتواصل الاجتماعي حيث تحضر الصورة والصوت وأبعاد العالم السمعي والبصري، أما الأخرى فهي تلوذ بالتواصل الحميمي ونسق الرسائل العشقية المعتادة في التراث العربي القديم. بل لا يخلو التعارض بين الاثنين من سخرية مباطنة صنعتها (الرائحة) التي لم تعد بديلاً عن حضور، بل تجسيدًا. في حين أصبحت تلك الوسائل المستحدثة وكأنها دالة على القطيعة، وبدائل مصطنعة عن الحضور والتواصل، مجرد طيف عابر بلا ذاكرة. بينما مجرد فتح الظرف كفيل بإقامة مشهد متكامل، وتجسيد للحظات فارقة، واستدعاء للقطات بصرية منذ أن مسحت بودرة الوجه إلى أن تنفس عبيرها بين يديه.

خاتمة:

في الصفحات السابقة ثمة محاولة لتحليل شعرية اللحظة الزمنية، وكيف كانت تجلياتها مؤثرة على الوعي الشعري، وبدا للدراسة أن معاينة ذلك يحتاج إلى فحص لمستويات متداخلة فيما بينها، منها: تداخل مفهوم اللحظة مع الزمن والذاكرة في آن. وارتباط الزمن بالنزوع السردي، –كون السرد أساسًا هو تتابع لأفعال في زمن

مما يجعله مختلفًا عن الوصف المجرد– وما يكتنف الذاكرة من ارتباط بين نمط استدعاء الماضي سردًا وتمثيله صورة وبصرًا. وخلاصة القول هناك حاجة ملحة لمعالجة مفهوم شعرية اللحظة في علاقتها بالذاكرة الشعرية المعاصرة، وفي علاقتها بالزمن، وموقف الحركات الشعرية المعاصرة من قضية تكثيف الزمن أو عملية الاسترسال في تواريخ كبيرة متشعبة الزمن، أي فترات أطول تكون محل تأمل شعري. وهذا بطبيعة الحال، يفتح بابًا للسؤال حول حقيقة ميل الشعرية المعاصرة نحو اللحظة، وتكثيفها، والتأكيد على ذكرى وذاكرة فردية، أكثر من الانكباب على تحويل الخطاب الشعري إلى متخيل يرنو إلى الأبدي، والكلي، والمطلق، عبر تواريخ طويلة. ثمة ما يعزز –في هذا البحث– انحياز الشعر نحو اللحظة، وتوظيف لشعريتها بوصفها موضوعًا لصوغ المتخيل، وآلية بناء للوعي في آن.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

حبيبي، محمد بن حمود: (٢٠١١م)، "جالسًا مع وحدك، نصوص شعرية"، ط١، مسعى للنشر والتوزيع، الكويت.

ثانيًا: المراجع العربية والمترجمة:

باشلار، فاستون: (١٩٨٦م)، "حدس اللحظة"، ترجمة: رضا عزوز، عبد العزيز زمزم. الطبعة الأولى، دار الشئون الثقافية وآفاق عربية، العراق.

الرواشدة، سامح: (٢٠١١م)، "الشعر وذاكرة الطفولة: دراسة في شعر محمد لافي"، الطبعة الأولى، دار الكتاب الثقافي، الأردن.

ريكور، بول: (٢٠٠٠م)، "الذاكرة، التاريخ، النسيان"، ترجمة وتقديم وتعليق: د.جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ليبيا.

ريكور، بول: (٢٠٠٦م)، "الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي"، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ليبيا.

عبد الحميد، شاكر: (١٩٩٢م)، "الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة"، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية للكتاب، مصر.

فرون، بيت: (٢٠١٠م)، "الرائحة أبجدية الإغواء الغامضة"، ترجمة: د. صديق محمد جوهر، الطبعة الأولى، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، مشروع (كلمة)، الامارات العربية المتحدة.

القديس اغوسطينوس: (١٩٩١م)، "اعترافات القديس اغوسطينوس"، ترجمة: الخوري يوحنا الحلو، الطبعة الرابعة، دار المشرق، بيروت، لبنان.

كلاتسكي، روبرتا: (١٩٨٢م)، "ذاكرة الإنسان، بنى وعمليات، على ضوء منهجية علم النفس المعرفي". ترجمة: د. جمال الدين الخضور، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.

لوكاش، جورج: (١٩٨٢م)، "التاريخ والوعي الطبقي"، ترجمة: د. حنا الشاعر، الطبعة الثانية، دار الأندلس، سوريا.

ورنوك، ميري: (٢٠٠٧م)، "الذاكرة في الفلسفة والأدب"، ترجمة: فلاح رحيم، الطبعة الأولى، دار الجديد المتحد، ليبيا.

ثانيًا: المراجع الاجنبية:

1- Draaisma, douwe, (2004): "Why Life Speeds Up As You Get Older". Translated by, Arnold and Erica Pomerans, Cambridge University Press.

2- Leofranc. Holford-Strevens, (2005): The History of Time: A Very Short Introduction, Oxford New York.

3- M.H, Abrams, (1999): "A Glossary of Literary Terms, Seventh Edition", (International Edition) Heinle & Heinle, a division of Thomson Learning.

4- Myers, Jack and Simms, Michael, (1989): "The Longman dictionary of Poetic terms". Longman. New York & London.

Poetics of the Intense Moment "A Study Of Collected Poems Entitled (Sitting On Your Own) By Mohammad Habibi"

M. M. Hasanain
Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Humanities, Jazan University - KSA.

Abstract

This research is an analytical study of the topic Intense Poetic Moment. That moment is reduced within certain perceptions to be recalled later through other moments of intensity and full sensitivity. Poetry - as a literary genre culminated in word in content – offers a neat representation of literary speeches that reproduce intense moments and re-enact their varied memories. Based on the concept of memories as an essential component towards realizing the dimension of time and its sense of change, the research hopes to connect the theoretical premises to the analytical perspective launched a unified poetic work. The poems and the network of the relations between the two overlapping standards - intensity of the moment and recalling memorial moments- are varied. The volume (Sitting on your Own) written by Mohammed bin Hamoud Habibi; a Saudi poet, is handled as a poetic blog through which the research describes and analyzes the epistemological and cognitive dimensions of time. It also intensifies those moments through a poetic performance that depends on a variety of tools including: the intensification of the moment, the scenery, imagery, and narrative representation and versifying autobiography. The research aspires to introduce procedural tools to approach time and memory as a critical introduction to the poetic reading of the intense moment and its memorial function. Approaching contemporary poetic texts through cognitive tools keeping a way from impressionism and verbiage in addressing the difficulty of approaching time, and what it represents through analyzing of the issue of the poetic text.

Keywords: Poetic moment, poetic time in the literature, Poetry of Saudi Arabia, the cognitive approach to poetic time.

تجربة تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها عند علماء العرب القدماء

أبو بكر عبد الله علي شعيب
معهد تعليم اللغة العربية –الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة – المملكة العربية السعودية.

المُلخّص

تسلط هذه الدراسة الضوء على تجربة تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها بصورة عامة في العصر الجاهلي مرورًا بالعصر الإسلامي، والعصور الإسلامية الأخرى. ويتكون هذا البحث من قسمين: القسم الأول: ناقش الباحث في هذا القسم أهمية اللغة العربية، وخصائصها، ودوافع تعلمها، أما القسم الثاني: فركز على تجربة تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها عند قدماء علماء العرب حيث قدم نماذج من العصر الجاهلي، وصدر الإسلام، والمدارس النحوية مثل: المدرسة البصرية، والكوفية وغيرها، كما اقتبس نماذج لبعض علماء العربية أمثال سيبويه، وابن جني، وابن خلدون. ختم الباحث دراسته بجهود وتجارب العلماء العرب القدماء، وطرقهم في تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها.

الكلمات المفتاحية: تجربة، تعليم، اللغة العربية، الناطقين، بغيرها، علماء، العرب، القدماء.

القسم الأول: اللغة العربية

مُقَدِّمَةٌ

اللغة العربية هي لغة العروبة والإسلام، وهي لغة حية عاشت في تطور ونماء، واتسعت لكثير من الألفاظ مثل: الألفاظ الهندية، والفارسية، واليونانية، وغيرها. وقد تهيأت للغة العربية عوامل عديدة للتقدم والتطور، وذلك بارتقاء الصحافة، وانتشار العلوم، وأصبحت اللغة الرسمية في جميع الأقطار العربية. وكما أنها لغة التفاهم بين جميع المدارس، والمعاهد، وأكثر الكليات الجامعية، وهي كذلك لغة الصحافة، والإذاعة والقضاء، والتأليف في البلاد العربية. كما أن اللغة العربية أصبحت إحدى اللغات الرسمية، في المحافل الدولية والمؤتمرات[١].

مكانة اللغة العربية بين اللغات:

اللغة العربية واحدة من اللغات السامية، وهي أرقاها من ناحية المبنى والمعنى والاشتقاق والتركيب، تنقسم إلي ثلاث طوائف كبرى، وهي: الآرية، والطورانية، والسامية، ومن اللغات السامية: العربية، والسريانية، والعبرية، والآشورية، وغيرها، وأرقي هذه اللغات هي اللغة العربية لغة القرآن الكريم، التي تكفل الله بحفظها ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾[٢].

أهمية اللغة العربية:

وتبرز أهمية اللغة العربية من عدة نواح:

أولاً: من الناحية الدينية:

إنها اللغة التي اختيرت لتنقل معاني القرآن المقدسة؛ ولذلك " أصبحت العربية لغة تعبدية للمسلمين، يفرضها هذا الدين أينما حل، ويحملها معه حيثما انتشر، وأصبح على معتنقيه فرض استخدامها في كثير من شعائر الإسلام، وأركانه[٣]. فإذا أراد المسلم من غير

١– الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، عبد العليم إبراهيم، ط٧، القاهرة، دار المعارف، بدون (ت)، ص٤٨.
٢– سورة الحجر آية (٩).
٣– الأسس المعجمية والثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، رشدي أحمد طعيمة، منشورات جامعة أم القرى، مكة المكرمة، بدون ط، ١٤٠٢هـ–١٩٨٢م، ص١٥.

البريد الالكتروني: bakrgrif@hotmail.com
ردمد: ٦٩٠٥-١٦٥٨

الناطقين بها قراءة القرآن فلا بد له أن يتعلم العربية لأن الاتصال بالقرآن الكريم لا يتم إلا بها، "فليس هناك ترجمة في أي لغة يمكن أن تستخدم بديلًا عن الأصل العربي، كذلك فالصلوات الخمس وبقية الشعائر[١]. ويقول الدكتور علي الحديدي في هذا الصدد: " إن اللغة العربية لغة مقدسة عند كل مسلم؛ لأنها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، ولغة التراث، والفكر الإسلامي، والقرآن معجز في بلاغته وفنه، فلا سبيل إلى ترجمته إلى لغة أجنبية ترجمة تحتفظ بهذه البلاغة المعجزة، وقد عرف المسلمون هذه الحقيقة، واستمسكوا بها، وفطنوا إلى أن الدعوة إلى ترجمة القرآن بنصه ومعناه، مع تسميته باللغة الجديدة قرآنًا – إنما هو جزء مخطط لهدم الدين الإسلامي من أساسه[٢]. إن هذا الارتباط القوي بين اللغة العربية والدين الإسلامي دفع الغيورين على كتاب الله أن يهتموا باللغة العربية، وتعليمها، ونشرها، وتمويلها. ففي عصور المسلمين الأولى تكبد العلماء ظهور الإبل، وتحملوا مشاق السفر، لجمع اللغة وحفظها من الضياع؛ لأنهم قد وجدوا أن أهميتها تنبع من أهمية القرآن الكريم. وأي أهمية تضاهي أهمية اللغة العربية إذا كانت أهميتها تُستمد من كتاب الله تعالى؟

وفي العصر الحاضر نظر أعداء الإسلام إلى اللغة العربية نظرة عداء؛ وذلك لأنها مرتبطة بكتاب الله والدين الإسلامي. وهنا لا بد من التعبئة الكاملة لكل الجهود ووضعها في خدمة اللغة العربية، ولا بد أن نضع في الحسبان أن الله تكفل في حفظها عندما أخذ على نفسه حفظ القرآن حيث قال (إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)[٣].

ثانيا: أهمية اللغة العربية من الناحية الاستراتيجية:

لو نظرنا إلى المكان الذي يسكن فيه العرب، وإلى الرقعة الجغرافية الواسعة التي يحتلونها، لوجدنا موقعهم موقعاً استراتيجياً حيث ينتشرون في القسم الشمالي من القارة الإفريقية، والقسم الغربي من القارة الآسيوية، وهذه المساحة الواسعة لها أهمية تاريخية، وجغرافية، وتجارية، فهي تربط بين قارات العالم القديم، وهي مهبط الديانات الثلاث، وفيها الكعبة المشرفة التي جعل الله أفئدة من الناس تهوي إليه، وفيها بيت المقدس، وفيها من الثروات الباطنية والخارجية الكثير الكثير، ولذلك تحتل لغة هؤلاء الأقوام أهمية استراتيجية كبيرة. هذا من ناحية الانتشار. أما من ناحية عدد المتكلمين فقد بلغ عددهم ٣٧٠ مليون[٤]. وهو عدد كبير لا يستهان به، وأكثر من ذلك أن قرابة المليار ونصف المليار ينتشرون في كل العالم من المسلمين يتعبدون الله بها. ونجد بعض المستشرقين الذين تخصصوا في الدراسات اللغوية قد أشاروا إلى أهمية اللغة العربية، واعتبروها لغة حية ينبغي الاهتمام بها يقول الدكتور رشدي طعيمة نقلًا عن أرفنج: "نحن نرى أن العربية لغة حية، وينبغي أن ينمو الاهتمام بها خلال العقود القليلة القادمة، ولقد أعلن "مكتب التربية" في واشنطن أن اللغة العربية لغة إستراتيجية، ولهذا ساعد في إقامة عدة مراكز لتعليمها[٥].

١- تصميم منهج لتعليم اللغة العربية للأجانب، فتحي علي يونس، القاهرة، دار الثقافة، بدون ط، ١٩٧٨ ص٢٤.
٢- مشكلة تعليم اللغة العربية لغير العرب، علي الحديدي، دار الكاتب العربي، القاهرة، بدون ط، ص ٩-١٠.
٣- سورة الحجر أية رقم ٩.
٤- موقع طقس العرب http://sa.arabiaweather.com/
٥- المرجع في تعليم اللغة العربية للأجانب، من النظرية إلى التطبيق، فتحي علي يونس، ومحمد عبد الرؤوف الشيخ، القاهرة، مكتبة وهبة، بدون ط، ص١٥-١٦.

ثالثاً: من الناحية التاريخية:

منذ أن كانت الجزيرة العربية مركزًا للنشاط العلمي، والثقافي، والأدبي كانت اللغة العربية هي لغة تلك النشاطات الأدبية، والشعرية، وكانت اللغة الوحيدة التي كان الشعراء يبدعون بها قصائدهم ليعرضوها في سوق عكاظ في مكة، وبقيت الأداة التي بها تُؤلف الموسوعات والكتب، والأداة التي بها تساق الروايات والأخبار، وقد تُرجم إليها من اللغات الأخرى كافة العلوم والفنون، فاستوعبت كلًا من التراثين العربي والإسلامي، فهي بحق تعد لغة عظيمة، وتأكيدًا لهذه الحقيقة يقول الدكتور رشدي طعيمة: "حقًا... إن العربية وعاء حضارة واسعة النطاق، عميقة الأثر، ممتدة التاريخ، لقد نقلت إلى البشرية في فترة ما أسس الحضارة وعوامل التقدم في كل العلوم الطبيعية والرياضيات والطب والفلك...[1].

رابعاً: من الناحية اللغوية:

إن اللغة العربية هي أقوى الروابط القومية بين الشعوب العربية، وإن كلماتها تحمل بين طياتها سحر الثقافة والتاريخ، وإن تأثيرها على النفوس تأثير السحر على القلوب، فكم قامت حروب لأجل كلمة خبيثة، وكم قعدت حروب بفضل كلمة طيبة، ويتجلى هذا المعنى في قول النبي صلى الله عليه وسلم حين يقول: "إن الرجل ليتكلم بكلمة من غضب الله لا يلقي لها بالًا ليلقى بها في قعر جهنم". وإننا حين نجد العربي يفضل جراحات السيوف والطعان على جراحات الكلمة ندرك أهمية تأثير اللغة وقوتها:

جراحات السنان لها التئام ولا يلتام ما جرح اللسان.

يكشف هذا البيت عن مدى تأثير الكلمة في النفوس، وسحرها على القلوب، إن العربي إذا جُرح بالسيف فالأمر هين سهل بالنسبة إليه لأن هذا الجرح يبرأ ولو بعد زمن، أما إذا كان الجَرح بالكلمة فهيهات البَراءة، فنزف الجرح هنا لا يتوقف. ويكشف هذا الجانب من التأثير الدكتور رشدي طعيمة في كتابه (الأسس المعجمية والثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها) نقلا عن فيليب حتِّي في كتابه تاريخ العرب: "قد لا يكون من بين البشر قاطبة من يستثيره التعبير وتحركه الكلمة، منطوقة كانت أو مكتوبة مثل العرب، إن من العسير أن تجد لغة من لغات العالم تحظى بهذا التأثير الذي لا يقاوم على عقول أصحابها: إن الجمهور العربي المعاصر سواء في بغداد أم في دمشق أم في القاهرة، يحرك وجدانه على أقصى درجة ممكنة إنشاد قصيدة ما، وإن تعذر عليه فهمها كاملة، ويستثير مشاعره إلقاء خطبة بالعربية الفصحى وإن غاب عنه فهم بعضها. إن للإيقاع الشعري والموسيقى والتناغم بين أجزاء الكلام ما للسحر على نفوس هذا الجمهور العربي، بل هو ما يسمى بالسحر الحلال.....[2].

تجلت أهمية اللغة العربية في ارتباطها بالقرآن الكريم، وموقع المتحدثين بها الاستراتيجي، وامتدت أهميتها إلى عمق التاريخ حيث كانت لغة عالمية، وأخيرًا كان لها أهمية في خصائصها اللغوية العجيبة، وفي سحرها القوي على النفوس.

١- الأسس المعجمية والثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، رشدي أحمد طعيمة، مرجع سابق، ص١٧.
٢- المرجع السابق نفسه، ص١٧.

الدوافع الكامنة وراء تعلم اللغة العربية ما يلي:

الدوافع الدينية:

"الدوافع الدينية لتعلم اللغة العربية قديمة قدم الإسلام نفسه، وواسعة اتساع انتشاره في مختلف أرجاء المعمورة، بعد أن "جاء نصر الله والفتح" وبعد أن أخذ الناس من شتى الأجناس والقوميات واللغات" يدخلون في دين الله أفواجا" منذ أربعة عشر قرنا حتى الوقت الحاضر[١]. فكثير من المسلمين يودون أن يقرؤوا التراث من مصادره الأصلية، ويطلعوا على الثقافة الإسلامية من منابعها، ويقرؤوا القرآن باللغة التي نزل بها. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا باللغة التي كتب بها هذا التراث الحضاري الضخم.

الدوافع العلمية:

إن الرغبة بدراسة العلوم والفنون الشرقية دفعت الكثير من الأجانب لتعلم اللغة العربية منذ القديم، وما زالت تدفع الكثيرين للمجيء إلى البلدان العربية للدراسة في كلياتنا ومعاهدنا العليا بفروعها المختلفة كالطب، والهندسة، والزراعة، والاقتصاد، والقانون، والتاريخ، وغير ذلك. "وإن اللغة العربية بالنسبة للغالبية العظمى من هؤلاء الدارسين وسيلة لا هدف؛ لهذا ينبغي أن يعد لهم برنامج خاص يلبي حاجاتهم المحددة للغة العربية[٢].

الدوافع العملية:

تشمل الدوافع العملية أولئك الذين يأتون إلى البلدان العربية بهدف التجارة أو التدريس أو العمل في قطاعات خاصة أو عامة؛ ولكي يتواصلوا مع المجتمع العربي الذي سيعيشون فيه لا بد من تعلم قدر كبير من المحادثة.

الدوافع السياسية:

تكمن هذه الدوافع وراء كل الذين جاؤوا إلى البلدان العربية بهدف العمل السياسي، ويشمل الدبلوماسيين، والصحفيين، والمراسلين، إذ لا بد لهؤلاء أن يتعلموا اللغة العربية بغرض فهم الحياة الاجتماعية والسياسية للبلد الذي يقيمون فيه.

الدوافع الاجتماعية:

وتشمل كل الذين يتعلمون العربية بهدف التواصل مع المجتمع العربي، والعيش فيه، كالزوجات الأجنبيات اللواتي قررن البقاء مع أزواجهن العرب، والأجانب المسلمين الذين رأوا العيش في البلدان العربية حفظًا لدينهم وعقيدتهم.

ويقسم الدكتور رشدي طعيمة الدوافع إلى:

١-**دوافع قويةً جدًا**، مثل: الرغبة في دراسة الدين الإسلامي، والتفسير، والحديث النبوي، والتاريخ الإسلامي.

٢-**دوافع قوية فقط**، مثل: الرغبة في قراءة الصحف العربية، والعمل بالوعظ والإرشاد، والاستماع إلى الإذاعة العربية.

٣-**دوافع متوسطة القوة**، مثل الرغبة في الحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراه في أحد علوم اللغة.

٤-**دوافع ضعيفة**، مثل الرغبة في الالتحاق بعمل

١- دارسو اللغة العربية من الأجانب ونوعياتهم، سلمان داود الواسطي، الرياض، وقائع ندوات تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، ١٤٠٦هـ -١٩٨٥م، ج ٢، ص٢٢٨.

٢- مرجع سابق، ص٢٢٩.

دبلوماسي، والرغبة في ارتفاع الشأن اقتصاديًا[١].

أهداف تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.

من أهداف تعليم اللغة العربية:

١. القدرة على قراءة القرآن الكريم، والاطلاع على أحكام الدين الإسلامي، وتعاليمه في لغته الأصلية.
٢. الاطلاع على الثقافة الإسلامية باعتبارها إحدى الركائز الثقافية في العالم.
٣. إستراتيجية اللغة العربية باعتبارها إحدى اللغات الرئيسة في الأمم المتحدة.
٤. القدرة على التعامل مع العرب في الشؤون السياسية، والاقتصادية.
٥. تمكين الأجانب الذي يقيمون في البلاد العربية من التعامل مع فئات المجتمع العربي..[٢]

خصائص اللغة العربية:

الخصائص: جمع خصيصة وهي الصفة التي تميز الشيء وتحدده[٣]، وعلى هذا فإن خصائص اللغة العربية هي الصفات المميزة لها عما عداها من اللغات، ويأتي هذا التميز في ثلاث صور:

أ. ما يتوفر في اللغة العربية من صفات ولا يوجد في غيرها مثل خصيصة الإعجاز.
ب. ما يتوفر في اللغة العربية وفي بعض اللغات غير أنه لا يوجد في كل اللغات مثل خصيصة الإعراب.
ج. ما يتوفر في اللغة العربية وفي غيرها إلا أنه في العربية أظهر مثل خصيصة الترادف.

أهم ما يميز اللغة العربية من العناصر عاملان:

أحدهما: أنها نشأت في أقدم موطن للساميين، والآخر: أن الموقع الجغرافي لهذا الموطن قد ساعد علي بقائها حينًا من الدهر متمتعة باستقلالها وعزلتها، وقد احتفظت بأكبر قدر من مقومات اللسان السامي الأول.

أهم ما يميز اللغة العربية عن أخواتها السامية أنها:

١. **أوسع ثروة في أصول الكلمات** والمفردات، في مختلف أنواع الكلمة، اسمها، فعلها، حروفها، ومن المترادفات في الأسماء والصفات، والأفعال ما لم يجتمع في لغة سامية أخرى بل ما يندر وجود مثله في لغة من لغات العالم، وقد جمع للأسد فيها خمس مئة اسم، والثعبان مائتا اسم والعسل أكثر من ثمانين اسمًا، ويوجد للسيف في العربية ألف اسم علي الأقل[٤].
٢. **الاشتقاق**: اللغة العربية من اللغات الاشتقاقية، والاشتقاق هو أهم العوامل في نمو اللغة واتساعها، يظهر ذلك في وضع المصطلحات الجديدة أو تعريب الألفاظ الدخيلة[٥].
٣. **النحت**: وهو انتزاع كلمة من كلمتين فأكثر أو من جملة للدلالة على معنى مركب من معاني الأصول التي انتزعت منها وجود النحت:

١- المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى، رشدي أحمد طعيمة، جامعة أم القرى، الجزء الأول، بتصرف، بدون ط، ص٢٧٩-٢٨١
٢- قضايا وتجارب في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، حمد بن ناصر الدخيل، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٩٢ ص٢٣-٢٤.
٣- لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، ابن منظور، ج/١.ط/١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م، ص٣٤٢.
٤- فقه اللغة، علي عبد الواحد، ط٧، القاهرة، دار النهضة مصر، ١٩٦٣م، ص١٦٤.
٥- المدخل إلي علم اللغة، بدر الدين أبو صالح، الطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت، بدون "ت"، ص٩٠.

أ. نحت من جملة الدلالة على التحدث بها مثل بسمل من بسم الله الرحمن الرحيم وحمدل من الحمد لله، القلقلة إذا قال فلان عن فلان.

ب. نحت من علم (مركب إضافي) مثل: عبشمي في النسب إلى عبد شمس.

ج. نحت كلمة من أصليين مستقلين، أو أصول مستقلة للدلالة على معنى مركب في صورة ما من معاني هذين الأصليين، أو الأصول وفي هذا تشترك مع لغات أخرى. (أن) و(لن) من (لا) و(أن) وهلم من (هل) (هل لك في كذا) و(أم) (من أقبل وتعال).

٤. **الاشتراك اللفظي**: إن أكثر الأصول التي تشتق منها الألفاظ للدلالة على معانٍ جديدة، ذات معانٍ عامة مثل كلمة دليل ويقصد بها من يدل على الطريق، أو من يطوف مع السائحين في عصرنا ليدلهم على الأماكن.

٥. **التضاد**: قد يقوم علي معنيين متضادين لوجود صفة مشتركة بينهما، مثال ذلك لفظ الحرمة الذي يفيد المنع كحرمة الزنا والخمر لقبحه، كما توصف به الأشياء التي لا تقرب لكرامتها وقدسيتها فتقول مثلاً إن للدين حرمة[١].

اللغة العربية في القرآن الكريم:

قال الله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ * نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ * عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ * بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾[٢]، وقال الله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ حُكْمًا عَرَبِيًّا وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ بَعْدَمَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا وَاقٍ﴾[٣]، وقال الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ﴾[٤]، وقال الله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُمْ ذِكْرًا﴾[٥]، وقال الله تعالى: ﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾[٦]، وقال الله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِتُنْذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنْذِرَ يَوْمَ الْجَمْعِ لَا رَيْبَ فِيهِ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ﴾[٧]، وقال الله تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾[٨]، وقال الله تعالى: ﴿وَمِنْ قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إِمَامًا وَرَحْمَةً وَهَذَا كِتَابٌ مُصَدِّقٌ لِسَانًا عَرَبِيًّا لِيُنْذِرَ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَبُشْرَى لِلْمُحْسِنِينَ﴾[٩]، كما أنها لغة الحديث الشريف الذي فيه تفصيل القرآن الكريم، وتبيان للناس في معاشهم ومعادهم.

عالمية اللغة العربية ورقيها:

ترجع عالمية اللغة العربية ورقيها للعوامل التالية:

١- فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٩٨-١٩٩.
٢- الشعراء (١٩٢-١٩٥)
٣- الرعد (٣٧)
٤- النحل (١٠٣)
٥- طه (١١٣)
٦- فصلت (٣)
٧- الشورى (٧)
٨- الزخرف (٣)
٩- الأحقاف (١٢).

١. اختارها الله تعالى لغة للقرآن، وهي لغة المسلمين في كل زمان ومكان.
٢. أصواتها تجعل متكلّمها يستطيع أن يلفظ أصوات كل اللغات حيث لا يتوفر لغيرهم من أصحاب اللغات الأخرى إلا بطول مران.
٣. احتواؤها على ألفاظ تعبر عن القيم الروحية، والمفاهيم العقائدية والأخلاقية مثل التوحيد – البصيرة – اليقين.
٤. احتواؤها على مفردات العواطف النبيلة.
٥. لغة حية تستطيع أن تواكب الإبداع والاكتشاف عن طريق تطويع مفرداتها بالاشتقاق والترادف وغيره.[١]

القسم الثاني:

تعليم اللغة العربية في العصر الجاهلي:

يعد تعليم اللغة العربية من أقدم الاتجاهات، والبرامج في تعليم اللغات، وأطولها زمنًا في ذاكرة التاريخ، وأحفلها بالتجارب التعليمية لو أتيح لهذه التجارب أن تسجل وترصد منذ بداياتها الأولى إلى الوقت الراهن، وذلك لأن التوجه إلى معرفة اللغة العربية وتعلمها عند الأمم الأخرى بدأ منذ عصر موغل في القدم بعض الشيء بالنسبة إلى عصرنا الحالي. ويعرف العصر الجاهلي بأنه هو العصر الذي وصلت البيانية العربية وقد أخذت شكلها الفني الناجح لغة وتعبيرًا وأداء في شعر الجاهليين ونثرهم.[٢] ووجد في هذا العصر الذي يمتد في عمق التاريخ أكثر من مائتي سنة قبل الإسلام أفراد من الأمم الأخرى، وبخاصة من الفرس، والروم أجادوا اللسان بدرجة تستحق الدراسة والمناقشة؛ لأنها بداية تأخذ طابع التلقي الشفهي دون أن تتجاوزها، إلى تلقي اللغة عن طريق الدرس المنظم كما عرف ذلك في عصور تالية، لسبب بسيط وهو عدم شيوع الكتابة في العصر الجاهلي، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كانت هذه البداية لا تأخذ طابعًا جماعيًا، ولكن يغلب عليها الطابع الفردي المحض، حيث إن الذين توجهوا إلى تعلمها أفراد محدودون، فضلًا عن أن الأهداف التي كانت تسيرها لم تكن أهدافًا ثقافية ولا دينية، ولكنها أهداف مادية محدودة تمليها الرغبة في مزاولة التجارة مع العرب. وكانت التجارة على الرغم من قلة الموارد ناشطة في تلك الأيام بين سكان الجزيرة العربية والأمم المتاخمة لها. وقد أفاض علماء البلدان والجغرافيا في وصف الطرق التي يسلكها التجار في حمل سلعهم، وألوان بضائعهم إلى أسواق البيع والمقايضة. وتعد قبيلة قريش من أنشط القبائل العربية في مزاولة التجارة مع الأمم المجاورة، حيث كان القرشيون يقومون برحلاتهم التجارية إلى الشام، وفارس، ومصر، والحبشة، واليمن، وقد ذكر الله في كتابه العزيز رحلة الشتاء والصيف التي كانوا يقومون بها إلى الشام واليمن. وهما رحلتان تجاريتان. وتضمنت السيرة النبوية لمؤلفها ابن هشام الإشارة إلى بعض الرحلات التجارية وكان يشترط فيمن يتولى عملية التبادل، والمقايضة، وعقد الصفقات التجارية أن يكون ملمًا بلغة الطرفين؛ ليتمكن من التفاهم معهما، وإمضاء عقد البيع والشراء بسهولة. وينتهي العصر الجاهلي والإقبال على تعلم اللغة العربية ولا يكاد يتجاور هذا الحيز الضيق المحدود، وكان من الممكن أن

١– اللغة العربية في رحاب القرآن الكريم، عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، ط٢١، ١٩٩٥م، ص٨–٩.
٢– قضايا وتجارب في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، أحمد بن ناصر الدخيل، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، معهد اللغة العربية، ١٤١٥هـ–١٩٥٥م، ص٥٥.

تصبح لغة كغيرها من اللغات الأخرى التي عاشت زمنًا محدودًا في بيئة محدودة، ثم عاشت في بطون الكتب، ومتاحف التاريخ لو لم يقيض الله ﷻ أن تكون لغة دينه القويم، وتصبح تبعًا لذلك لغة حضارة مشرقة، ونهضة علمية، وثقافية وأدبية قوية.

تعليم اللغة العربية في العصور الإسلامية:

عندما بزغ فجر الإسلام، وأشرقت شمسه، دخلت اللغة العربية مرحلة جديدة من تاريخها، وأتيح لها أن تكسب منزلة خاصة لم تحظ بها لغة من اللغات في العالم قديمًا وحديثًا، حيث أصبحت لغة القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وغدت لسان رسول الله ﷺ في الدعوة إلى الإسلام خاتم الأديان، واكتسبت خصوصية الخلود الأبدي من خصوصية خلود القرآن الكريم، وخلود هذا الدين إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وتمكنت العربية بفضل الله أن تسير جنبًا إلى جنب مع انتشار الدعوة إلى الله، وأن تصاحب الفتوحات الإسلامية التي شرّقت في الأرض وغرّبت حتى بلغت الصين شرقًا، والمحيط الأطلسي غربًا، والبحر الأسود وجبال القوقاز وأرمينية وجبال البرت شمالًا، والمحيط الهندي وأواسط أفريقيا جنوبًا. والحقيقة التي تجب الإشارة إليها والإشادة بها حركة التعريب الواسعة التي شهدتها هذه الأقطار التي وصلت إليها دعوة الإسلام؛ حيث شعرت الشعوب التي أقبلت على الدخول في دين الله الجديد بضرورة تعلم اللغة العربية ودراستها؛ لأنها لغة القرآن الكريم، ووسيلة تلاوته وتدبره، ولغة الحديث النبوي الشريف، وآلة فهمه واستيعابه، ومفتاح أحكام الدين عقيدة وتشريعًا. وشهد تعلم العربية في سائر الأقطار الإسلامية حركة واسعة وإقبالًا منقطع النظير، وتحولت المدارس، والمساجد إلى حلقات يتعلم فيها الدارسون، كبارًا وصغارًا، اللغة العربية وعلوم الدين الإسلامي.وأسهمت القبائل العربية التي صاحبت حركة الفتوحات الإسلامية في تعليم اللغة العربية ونشرها في الأقطار الإسلامية الجديدة التي اتخذتها وطنًا لها.(١)

تجارب الأقدمين في تعليم اللغة العربية.

اهتم العلماء المسلمون بتسجيل العلوم وتدوينها بدقة، وشمول، وكفاءة بما في ذلك علوم اللغة العربية، ووضعوا خبرتهم الطويلة في التأليف والتصنيف حتى بدأ كل ضرب من المعارف والعلوم قد أشبعه هؤلاء العلماء دراسة وتقصيًا. ومن هذا الاتجاه القوي والمكثف لخدمة التراث عن طريق التأليف، والبحث المتعمق إنهم لم يعطفوا على تدوين الطرق التعليمية والتربوية لهذه العلوم، ما يسمى الآن بتكنولوجيا التعليم. لذلك فإنه ليس من السهل الحديث عن تجارب تعليم اللغة العربية إبان تاريخها الطويل الذي يقدر بأكثر من ألف وخمس مئة سنة لسببين:

١) قلة المصادر التي تؤرخ لفن التربية والتعليم عند العرب والمسلمين، وتتحدث بتفصيل، ومنهجية عن طرق التعليم في الحلقات العلمية التي يعقدها العلماء، والمدرسون في المدارس، والمساجد، ودور العلم.

٢) عدم توجه المعنيين باللغة العربية دراسة وتأليفًا إلى رصد التجارب في تلقينها للناشئة، وتدريسها لغير الناطقين بها من أبناء الأمم، والشعوب التي ظلتها

١– قضايا وتجارب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، حمد بن ناصر الدخيل، مرجع سابق، ص١٢.

راية الإسلام بعد حركة الفتوحات المعروفة.

وكل ما يعثر عليه المتتبع في هذا المجال إشارات عامة متفرقة في بعض كتب التراث حول طرق التعليم عند المسلمين، وهي في مجملها لا يمكن أن تعطي تجارب كاملة، ولكنها تعطي فقط انطباعات عامة عن بعض الطرق التي يسلكها المعلمون في تدريس بعض المواد. حتى الكتب التربوية الحديثة نفسها ركزت على النظريات التعليمية المقتبسة من الثقافة والتجارب التربوية الغربية دون الالتفات إلى ما خلفه العرب والمسلمون من تجارب في هذا الميدان يمكن لها أن تثري مجال تعليم اللغة العربية. وقد كانت البيئة المكانية للدراسة أشبه بالكتاتيب وصورتها أنه يعهد إلى شيخ أو عالم إقراء مجموعة من الطلاب القرآن الكريم تلاوة وتجويدًا وحفظًا، والطريقة تقوم على الحفظ والتلقين، وأما إذا بحثنا عن عوامل تعليم اللغة العربية في هذه الفترة من العصر الإسلامي وحتى ما قبل العصر الحديث لوجدنا أنها لا تتعدى في الغالب عاملين، الأول العامل الديني والثاني العامل الثقافي أو الحضاري.

تجربة المدارس النحوية في تعليم اللغة العربية.

ظهرت المدارس النحوية التي عملت على التوسع في الدراسات النحوية حفاظًا على آي الذكر الحكيم، وقد كانت أقدم هذه المدارس مدرسة البصرة التي أسست على أيدي اللغويين والقراء، وأعقبتها مدرسة الكوفة التي أسسها الكسائي وهو أيضًا من القراء بعد أن اختلف مع البصريين. ثم قامت مدرسة بغداد التي يعد مذهبها مزيجًا من المدرستين السابقتين. وقد كان لهذه المدارس دور ملموس في تعليم اللغة العربية من خلال الكتب النحوية التعليمية التي اتخذت مناهجًا لتعليم اللغة آنذاك. ونجد أن محتوى تلك المناهج قد انحصر في ثلاثة مستويات تعليمية وهي: مستوى المبتدئين، ومستوى المتوسطين، ومستوى المتخصصين، ومنهم الفقهاء، والمحدثون، والمفسرون وغيرهم، وهذه من التقسيمات الحديثة للدارسين. ويمكن أن نتبين المستويات الثلاثة للكتب التعليمية من خلال كتب: "الواضح" للزمخشري، و"اللمع" لابن جني، و"الكتاب" لسيبويه، فنجد أن كتاب "الواضح" يمثل مستوى المبتدئين، حيث إنه كان يبتعد عن التعليل والقياس، كما أنه يقدم الأمثلة للدارس من خلال البيئة ليقرّب الفهم، ويعد "اللمع" لابن جني من أنسب المناهج لمستوى المتوسطين خصوصاً لأنه يقدم العلة في بعض الأحيان، وكأنه حاول أن يراعي النضج الذي بدأ يظهر في عقولهم لدعم بعض الحقائق بدلائلها كما أنه استشهد بالشعر وفصيح الكلام وكذلك القرآن الكريم. أما كتاب سيبويه فهو يعد هادي المسترشدين من المتخصصين في الدراسات النحوية لما امتلأ به من علل وأقيسة، وافتراضات.[1]

جهود العلماء في تيسير تعليم النحو للناطقين بغير العربية:

لَم يَقتصر دورُ العلماء على وَضْع علم النَّحو فحسب، بل سعَوْا إلى تيسير دِراسته وتبسيط تحصيله، فكان لهم في هذا المضمار دورٌ مَشهود وسَبْق معلوم، وعلى رأس هؤلاء العلماء عبدُ القاهر الجرجانيُّ الذي قدَّم مجموعةَ مؤلَّفات في النحو العربيِّ؛ "رغبةً في أن يقدِّم للرَّاغبين في تعلُّم العربيَّة من أبناء اللُّغات الأخرى

١- تجربة العرب الأوائل في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، بحث ماجستير في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، إعداد عاصم موسى محمد الشريف، إشراف د. الحبر يوسف عبد الدائم، مايو ١٩٩٨م، ص٧٤-٧٦.

النَّحو العربي في صورةٍ سهلة، تيسِّر عليهم تعلُّمَ القرآن الكريم وتفهُّم معانيه[١]؛ وذلك لأنَّه يَعْلم أنَّ تيسير قواعد اللُّغة (النحو) هو أيسر سبيلٍ لتعليمها لأبناء اللُّغات الأخرى.

تجربة المدارس القرآنية في تعليم اللغة العربية:

كانت هذه المدارس تستقطب طلابًا من أقطار شتى وفيهم غير الناطقين بالعربية وهذا يدل على أن تعليم اللغة العربية الناطقين بغيرها عرف مبكرًا مما يطلق عليه في أيامنا هذه "البرنامج الخاص" أي تعليم اللغة العربية لأغراض محددة في مقابل "البرنامج العام" أي تعليم اللغة العربية لأغراض عامة والمدارس القرآنية في شتي بقاع العالم الإسلامي شاهد على ذلك حيث نجد أن المنهج والمقرر قد صمما وفق أهداف محددة هي تحفيظ القرآن الكريم، وتعليم الحديث الشريف، والتبصير بمبادئ الفقه.[٢]

آراء بن خلدون في تعليم اللغة العربية الناطقين بغيرها:

ارتبط تعليم اللغة العربية بالتعليم الديني وإن تعليم اللغة العربية كان وسيلة لتعليم الدين من مصادره الرئيسة، القرآن، والسنة، والفقه، والحق إن دراسة القرآن وتعليم قراءته كان موضوع التعلم الأول[٣].

تتلخص الطريقة الخلدونية في تعليم اللغة العربية بما يلي:

أولًا: التركيز على السماع فالسمع أبو الملكات اللسانية.

ثانيًا: التركيز على تعليم اللغة من خلال التراكيب.

ثالثًا: التكرار سماعًا ونطقًا.

رابعًا: التركيز على تعلم اللغة لا علم اللغة، ذلك أن الملكة اللغوية هي غير علم اللغة وهو ما يعرف حديثًا بالكفاية اللغوية.

خامسًا: التركيز على المران والتدريب على شواهد اللسان، وتراكيبه، وتمييز أساليبه.

سادسًا: الانتباه إلى ظاهرتي التطور والتباين اللغوي باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وما يخلقه ذلك من إشكالات تعليمية، ولاسيما في أماكن التداخل اللغوي، والتمازج الاجتماعي لأناس ذوي خلفيات لغوية متعددة.[٤]

سابعًا: الانغماس اللغوي:

وبعض الخبراء يسميه: الحمام اللغوي، وهو قائم على ملاحظة وجيهة أجمع عليها كثير من الخبراء المعاصرين (ونوه بها علماء العرب النوابغ كعادتهم من أمثال الجاحظ وابن خلدون) وهي أن اللغة لها بيئة ووسط خاص تنمو فيه وتتطور بشكل سلس ومطرد، كلما زادت معطيات هذا الوسط توافرا من حول المتعلم زادت احتمالات ظهور الملكة اللغوية عنده وزادت معها احتمالات انتعاشها وتطورها، ويلخص الخبراء وصف هذا الوسط بكلمة عامة عندما يقولون بأنه

١- العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية: عبدالقاهر الجرجاني: تحقيق البدراوي زهران، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦م، ص٤.

٢- تعليم العربية لأغراض محددة، المجلة العربية للدراسات اللغوية، المجلد الأول ١٩٨٣م ص١٢٠.

٣- المقولات التربوية في التراث العربي وتوظيفها في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، علي إبراهيم علي، معهد الخرطوم الدولي للغة العربية، مطبعة التمدن، الخرطوم، ١٩٨٥م، ص٦٦.

٤- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، بيروت، المكتبة العصرية، ط٢، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، ص٥٣٦- ٥٣٨ بتصرف.

الوسط الذي لا يسمع فيه همس، ولا صوت، ولا لغو إلا باللغة المطلوب تعلمها، فيكون المتعلم كالمغمور أو المغموس في حمام من لغة وأصوات وهذا تصوير قريب ولا يخلو من الابتكار.

وقد اثبت الخبراء أن وجود المتعلم في هذا الحمام اللغوي زيادة على إجراءات التخطيط والتدريب التربوية الملائمة تجعله يتمكن من إحكام المهارة اللغوية الكافية اتصاليًا في ظرف يعد وجيزًا (لا يتجاوز ٦ أشهر كمرحلة أولى)[١].

الأهمية والأولوية القصوى للجانب الشفوي من اللغة عند ابن جني:

(اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[٢] كلمة خفيفة المبنى عظيمة المعنى حررها أبو عثمان ابن جني قبل قرون عديدة، ومن العجيب أن كل خبراء التعليم في أيامنا هذه لا يملون من الحديث عما يسمونه أهمية المشافهة وأسبقيتها الحاسمة على كل المهارات الأخرى، ويجسد هذا الحماس، والاندفاع عند الخبراء الغربيين الأوصاف التي يطلقونها على هذه المهارة: سيدة المهارات، ملكة المهارات، المهارة الأم[٣]، وغير ذلك كثير، أما نحن العرب والمسلمون فلا يشكل الأمر عندنا كشفا علميًا عظيمًا لأنه قديم وأصيل، نظره علماؤنا بعبقرية (كما رأينا في قول ابن جني) وجوهر ثقافتنا مبني على السماع والمشافهة. لكن الذي يفضلنا فيه الغربيون من الخبراء في أيامنا هو الانتقال السريع من النظرية إلى التطبيق، وقد افلحوا ونجحوا في استثمار فكرة أسبقية المشافهة إلى حد بعيد جدًا، وخاصة في تعليم الأجانب[٤].

خاتمة:

من هذا يتضح أن للعرب القدماء تجاربهم، وطرقهم في تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها وإن لم تتبلور بصورة واضحة، ومحددة، ولكن حتى النظريات، والطرق الغربية الحديثة نفسها ركزت على النظريات التعليمية المقتبسة من الثقافة، والتجارب التربوية الغربية دون الالتفات إلى ما خلفه العرب والمسلمون من تجارب في هذا الميدان يمكن لها أن تثري مجال تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، عبد العليم، الموجه الفني لمدرس اللغة العربية، ط٧، القاهرة، دار المعارف، بدون (ت).

أبو الفتح ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار الناشر: المكتبة العلمية، ج١.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون المكتبة العصرية بيروت ط٢ ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

طعيمة، رشدي أحمد: الأسس المعجمية والثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، منشورات جامعة أم القرى، مكة المكرمة، بدون ط، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.

١- الألوكة: http://www.alukah.net/Literature_Language/0/50157/#_ftn9#ixzz2d08PIivG

٢- الخصائص، أبو الفتح ابن جني، ج١، ص٣٣.

٣- أنظر بهذا الصدد: Jack C Richads, Teaching Listening and Speaking Skills, Cambridge University Press, 2008, p1-2.

٤- الألوكة: http://www.alukah.net/Literature_Language/0/50157/#_ftn9#ixzz2d08PIivG

المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى، جامعة أم القرى، الجزء الأول، بتصرف، بدون ط.

الحديدي، علي، مشكلة تعليم اللغة العربية لغير العرب، دار الكاتب العربي، القاهرة، بدون ط.

الدخيل، حمد بن ناصر: قضايا وتجارب في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٩٢.

ابن منظور، لسان اللسان، تهذيب لسان العرب ج/١. ط/١، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٩٣م.

عبد الواحد، علي، فقه اللغة، ط٧، القاهرة، دار النهضة مصر، ١٩٦٣م، ص/١٦٤.

أبو صالح، بدر الدين، المدخل إلي علم اللغة، الطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت، بدون "ت".

المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/٢، ٢٠٠٥م.

مكرم، عبد العال سالم، اللغة العربية في رحاب القرآن الكريم، عالم الكتب، ط/٢١، ١٩٩٥م.

الشريف، عاصم موسى محمد، تجربة العرب الأوائل في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، بحث ماجستير في١. تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، معهد الخرطوم الدولي للغة العربية، مايو ١٩٩٨م.

عبد القاهر الجرجاني: العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية": تحقيق د. البدراوي زهران، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.

عشاري، تعليم العربية لأغراض محددة، المجلة العربية للدراسات اللغوية، المجلد الأول ١٩٨٣م.

علي إبراهيم علي، المقولات التربوية في التراث العربي وتوظيفها في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها معهد الخرطوم الدولي للغة العربية مطبعة التمدن الخرطوم ١٩٨٥م.

الواسطي، سلمان داود، دارسو اللغة العربية من الأجانب ونوعياتهم، وقائع ندوات تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، الرياض ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م، ج٢.

يونس، فتحي علي، ومحمد عبد الرؤوف الشيخ، المرجع في تعليم اللغة العربية للأجانب، من النظرية إلى التطبيق، مكتبة وهبة، القاهرة، بدون ط.

يونس، فتحي علي، تصميم منهج لتعليم اللغة العربية للأجانب، دار الثقافة، القاهرة، بدون ط، ١٩٧٨.

Jack C Richads, Teaching Listening and Speaking Skills, Cambridge University Press, 2008.

المواقع الالكترونية:

موقع الألوكة الأدبية واللغوية: http://www.aluka h.net/Literature_Language

٢- موقع طقس العرب:
http://sa.arabiaweather.com

Teaching Arabic Language for Non-native Speakers and Arabic Scholars Efforts

A. A. Shoaib
English Language Education Institute - Islamic University - Madinah Munawarah - KSA.

Abstract

This study focuses on teaching Arabic language for non-native speakers during pe-Islamic era, Islamic era and other Islamic eras. The study consists of two parts as follows: First part: The researcher discusses the importance of Arabic Language, features of Arabic Language and the motivations of learning Arabic language. Second part: The researcher focuses on the experience of the Arabic scholars in teaching Arabic language for non-native speakers. Some examples from pre-Islamic era, Islamic era, and schools of Arabic grammar; Besra and Kofa were presented. Also, some examples from Arabic scholars from Sebawyh, Ibn Jini and Ibn Khaldoon were quoted. Conclusion: The researcher concluded his study with the efforts of Arabic scholars and their teaching methods they used in teaching Arabic language for non-native speakers.

Keywords: Teaching, Arabic, language, non-native speakers, Arabic scholars, efforts.

الذات الشاعرة بين الغدر والوفاء، قراءة تأملية في شعر القصيبي

أمل محسن العميري
قسم الأدب – كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية.

المُلخّص

يتخذ هذا البحث منحناً تأملياً وذلك من خلال تركيزه على الذات الشاعرة بين الثنائيتين المتضادتين الغدر والوفاء، وذلك بعد ظهورها بوصفها سمة بارزة في شعرية الشاعر غازي القصيبي وقد تبين أثرها في ذاته ولغته الشعرية. وقد جاء البحث على ثلاثة مباحث يسبقها مقدمة تسلط الباحثة فيها الضوء على هذه الثنائية وحضورها في الشعر العربي القديم، أما المباحث فهي كالآتي:

المبحث الأول: تحدث عن الذات الشاعرة بين الثنائية والوطن والقومية.

المبحث الثاني: تناول الذات الشاعرة بين الثنائية والصديق.

المبحث الثالث: وتعرض للذات الشاعرة بين الثنائية والمرأة.

ثم الخاتمة، وأهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الغدر والوفاء والوطنية – الغدر والوفاء والصديق – الغدر والوفاء والمرأة.

مُقَدِّمَةٌ

يشكل الوفاء قيمة مثالية تزخرف لوحة الإنسانية الراقية التي ينتمي إليها الإنسان، ويسعى لاعتناقها والتشبث بها، كما أن الوفاء قصيدة شعرية لا يمكن تجزئتها أو إغفالها لمن يقرأها في دفتر أيامه، فمن صادف وفيا في حياته فإنه –بلا شك– يكون من أسعد خلق الله؛ لأنه قد لمس الجمال الخلقي الذي يقبع خلف المستحيلات عند كثير من البشر، ومن عاش ملتحفا برداء الوفاء ينسج خيوطه ويهديه لمن حوله، فإنه يعد– في نظري – عملة نادرة يحق لمن يجاوره أو يلتصق به أن ينشد فيه أروع الأناشيد، ويمدحه بأفضل المدائح، فهو كنز مخبوء يستحق الاحتفاظ به والتغني بسجاياه. وبالمقابل فإن الغدر يعد من أقبح الصفات التي تردي بالإنسان والإنسانية إلى مصاف البشع الخلقي، ومن تخلق به أو وصف به فهو –بلا ريب– حامل لملامح الشر والعداء والنفور منه من المجتمع والحياة.

وقد ذم القرآن والسنة النبوية هذه الصفة، فقال الله تعالى: (وإما تخافن من قوم خيانة فانبذ إليهم على سواء إن الله لا يحب الخائنين) الانفال آية (٥٨). فالمولى سبحانه وتعالى ينبذ الخيانة والغدر في حق الكافرين فما بالنا بالمؤمنين. وفي الحديث النبوي عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (أربع خلال من كن فيه كان منافقا خالصا: من إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا عاهد غدر، وإذا خاصم فجر، ومن كانت فيه خصلة منهن كانت فيه خصلة من النفاق حتى يدعها)[1]. وعن عبدالله بن عمر رضي الله عنهما، قال

١– البخاري، محمد بن إسماعيل (١٤٠٠هـ) "الجامع الصحيح لمسند من حديث رسول الله وسننه وأيامه"، تحقيق، محب الدين

البريد الالكتروني: bariaa_2000@hotmail.com
ردمد: ٦٩٠٥-١٦٥٨

سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: (لكل غادر لواء ينصب بغدرته)[١]. وفي هذين الحديثين إشارة إلى قبح الغدر، وأنه من كبائر الذنوب التي تستوجب الوعيد الشديد من الرسول عليه أفضل الصلاة والتسليم.

ولأن لهاتين الصفتين المتضادتين في الجمال والقبح(الوفاء والغدر) أثرهما في النفس الإنسانية، نجد كثيرا من الشعراء منذ القدم يقدمون تصورهم لهما ووقعهما عليهم، ولا غرابة في ذلك فكل إنسان يحتاج إلى الخل الوفي، وإن كان من المستحيلات، ويبحث عنه في كل وقت وآن، ومتى ما يجده يشعر بأنه ملك الدنيا؛ فيتغنى به وبصحبته، ويبذل في سبيل بقائه كل ما يملك لعلمه بندرته، أما من ابتلي بالغادرين وطعناتهم من خلف الظهر، فإننا نجده ممتلئا بالحزن والشجن، والشاعر إنسان يتأثر ويؤثر، فإذا ما ابتلي بهذا النموذج فسينعكس على شعره، وقد أولى الشعراء هاتين الخصلتين أو هاتين المتضادتين عناية كبيرة فنجد حضورها في الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى عصرنا الحالي، فهذا المتلمس الضبعي من شعراء العصر الجاهلي يذم الغدر فيقول:[٢]

شَرُّ المُلوك وشرُّها حَسَباً في الناس منْ عملوا ومن جَهلوا
الغَدرُ والآفاتُ شِيمتهُ فافهم، فَعُرقوبُ له مثلُ

وأبو العتاهية يشكو من قلة الأوفياء، وعدم وجودهم في حياته، فبعد البحث والتفتيش لم يجد صديقا وفيا؛ بل على كثرة هؤلاء الخلق الذين ألتقى بهم في مشارق الأرض ومغاربها لم يجد منهم إلا الغدر والملال مما جعله يؤثر البعد والوحدة، والصبر فيقول:[٣]

طلبتُ أخاً في الله في الغربِ والشرقِ،
فاعوزني هذا، على كثرةِ الخلَقِ
فصرتُ وحيدا بينهمْ، متصبرًا
على الغدرِ منهمْ، والملالةِ والمذقِ

وكذا أبو فراس الحمداني يشكو من غدر صاحبته بعد المودة التي كانت بينهم قائلا:[٤]

معللتي بالوصل، والموت دونه
إذا متُّ ظمآنا فلا نزل القطرُ
حفظتُ، وضيّعت المودةَ بيننا
وأحسن من بعض الوفاء لك، الغدرُ

ونجد العباس بن الأحنف يشكو من الغدر وقلة الوفاء في الناس فيقول:[٥]

وما هجروك من ذنب إليهم ولكن قلّ في الناس الوفاء

وفي المقابل نسمع أوتار الشعراء تعزف أنواعا من المديح لكل صديق وفي، وما أجملها من خلة، تلك الصفة النبيلة التي تتوق إليها النفوس، ويسكن إليها فؤاد كل من لمسها في صديق أو حبيب، فيشعر بالأمان والطمأنينة، ومن ذلك ما سمعناه من زهير بن أبي سلمى

الخطيب، ط القاهرة، المكتبة السلفية، رقم الحديث ٣١٧٨.

١- المصدر السابق رقم الحديث ٣١٨٨.

٢- الضبعي، المتلمس (١٣٩٠هـ،١٩٧٠م) "ديوان"، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص٤٦.

٣- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان، (١٤٠٦ هـ، ١٩٨٦م)، (ديوان) تقديم: كرم البستاني، بيروت، دار بيروت، ص٢٨٤.

٤- الحمداني، أبو فراس، (١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م)، "ديوان "، شرح وتقديم عباس عبد الستار، ط ١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ص٦٤.

٥- الأحنف، العباس، (١٣٧٣هـ، ١٩٥٤م)، "ديوان"، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ص٤.

وهو يمدح قائلا:[١]

أبلغ بني الصيداء كلهم أن يسارا أتانا غير مغلول
ولا مهان ولكن عند ذي كرم وفي حبال وفيٍّ غير مجهول
أو صالحوا فله أمن أهل وفاء غير مخذول

ويمدح الأعشى أحد الملوك ذاكرا سمة الوفاء فيه فيقول:[٢]

إلى ملك كهلال السماء وأزكى وفاء ومجدا وخيرا

ويؤكد ابن زيدون على صفة الوفاء التي يتميز بها لصاحبته ولادة بنت المستكفي قائلا لها:[٣]

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم رأيا، ولم نتقلد غيرهم دينا

وهكذا صور الشعراْء ثنائية الغدر والوفاء في نصوصهم الشعرية منذ القدم، مما يعني أن لهذه الثنائية المتضادة أثرها الواضح في تصوراتهم وفي ذواتهم، وفي علاقاتهم مع من حولهم ممن يمتطون هذه الصفة أو تلك.

هذا وإن تعددت المواقف وتنوعت أسباب الوفاء أو الغدر يظل للوفاء شموخه وسطوته علي قلوب هؤلاء الشعراء فيظلون يبحثون عنه ويرتمونه ويطلبونه ويمتدحون من كان فيه شيء منه، وإن كان عند بعضهم هو نوع من أنواع المستحيلات لا يمكن الوصول إليه أو الحصول عليه. أما الغدر فهو منذ الأزل صفة قبيحة مذمومة تفر منه النفوس السليمة وتأنف أن تلتصق به أو تجاور من كان يتصف به أفرادا أو جماعات. وفي عصرنا الحديث نجد الشاعر العربي يتكئ علي إرث أجداده، فيتشرب القيم الإيجابية والنبيلة يدافع عنها، ويذود عن حياضها، ويسرح بخياله إلي عالم المثالية المزدان بالوفاء والحب، والإخلاص، وينبذ القيم السلبية ويوثر عليها، مهما اختلفت الظروف والمسببات لمن تعذر بتحملها فهو يظل لونا قاتما لا يمكن قبوله. ومع الانكسارات والهزائم والإحباطات الذاتية والوطنية والقومية التي عاشها الشاعر العربي في العصر الحديث مما ألجأه إلى الانكفاء على ذاته ومشاعره، ومع ظهور بعض الاتجاهات والمدارس الأدبية التي ضخمت الأنا، وأعطت الذاتية اهتماما بالغا؛ ليتغنى بها الشاعر ويتوحد مع أحاسيسه ومشاعره ويتلمس ما فيها من معاناة، وأحزان وأفراح كأبوللو والديوان، والمهجر نجد عددا من الشعراء الذين ينتمون إلي هذه المدارس والاتجاهات قد جسدوا كل ما يشوب وجدانهم من أثر صروف الحياة وتقلباتها بصورة مكثفة، وطاغية بالعواطف والأحاسيس والذاتية عبر قصائد مستقلة تتحدث عن نواتج هذه الذات السعيدة أو الحزينة.

والشاعر السعودي لا يختلف عن شعراء عصره تأثر بمثل هذه المدارس وبما تنادي به فوجد بغيته فيها وضالته التي كان ينشدها من تجسيد مؤثراته العاطفية حول قضايا الكون والحياة والنفس عبر قنطرة اللغة الشعرية بإظهار الشحنات العاطفية وإسقاطها علي الأحداث والشخصيات اليومية والحياتية التي تمر بها الإنسانية دون زيف أو خداع أو تملق، فصوروا الواقع المثالي والواقع المحموم والمكلوم بعدسة الذاتية الشاعرية الشفافة التي

١- ثعلب، الإمام أبي العباس احمد بن يحيي بن زيد الشيباني، (١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م)، (شرح ديوان زهير بن أبي سلمى)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ص٣٠٨.
٢- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، "ديوان"، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ص٩٧.
٣- ابن زيدون، أبو الوليد عبد الله، (١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م)، "ديوان"، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، ط٣، القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ص١٦٦.

تلتقط الصور فيما تراه او تسمع وتحس به. وفي مقدمة هؤلاء الشعراء السعوديين شاعرنا غازي عبدالرحمن القصيبي (١٣٥٩-١٤٣٢هـ) رحمه الله. وغازي القصيبي صوت شعري عربي أصيل عبر عن هموم الذات والأمة بنصوصه الشعرية المتميزة، وهو شاعر يحتفي بالذات احتفاء بالغا يتبلج في نصوصه؛ ليشكل لنا رؤيته وأحاسيسه تجاه النفس والحياة من خلال لغة شعرية تتمازج بين المدارس الشعرية القديمة والحديثة وإن كانت متدثرة وموغلة في الذاتية، فالشاعر القصيبي شاعر فطن وذكي يحسن الوقوف بين القديم والحديث، وهو فضلا عن ذلك، عاشق للأدب بعصريه القديم والحديث لذا نجد شعره يفيض بالنغم القديم والحديث معا ممتلئا بالحس العاطفي والنشيد الذاتي، فهو شاعر لا يصنع القصيدة صناعة إنما كما يذكر لنا أنها تولد (في الأعماق السابحة في الظلام كأغوار المحيطات تتكون القصيدة تدريجيا من عشرات العواطف، من عشرات التجارب، من كلمة هنا، من نظره هنا، هذا المزيج العجيب يختمر في هدوء أياما أو أسابيع أو شهورا أو سنين، ثم في لحظة سحرية بسبب أو بدون سبب، تنفجر القصيدة)[١]، فالقصيدة عنده (بركان في أغوار النفس ينام، ويتأمل، ويفكر، ويعاني، ويكابد، ثم ينفجر شعرا، حياة متجددة مع اللهيب المتجدد...)[٢]. والقصيبي لكونه شاعرا رومنسيا نجده يدرك تماما واقع نفسه ومجتمعه وينصهر فيهما انصهارا شاعريا فمجمل نصوصه تغوص في أعماق ذاته وذوات الآخرين لتخرج على السطح بقالب شعري رومانتيكي يظهر فيها كمية الألم والحزن، والفرح والأمل وجميع ألوان التعاطف الإنساني في كل ما يواجه من تقلبات الحياة. ولا شك أن الشاعر الذي يعني بالذاتية كالقصيبي نجد أن روح العواطف والأشواق والبحث عن المثالية تستأثر به وتبدو جلية في أشعاره.

هذا وقد رصد القصيبي الكثير من دنيا عواطفه ومسرح أحاسيسه تجاه الكون والحياة والأحداث التي مر بها وتمر بها البشرية بروح المتعاطف المفرط في الحساسية والباحث عن الزمن المستحيل الخالي من العيوب والناشد لوطن المثالية أو على الأقل للزمن القديم الذي يراه أفضل بكثير من الزمن الذي يعيشه الذي تحتدم فيه الصراعات حول البقاء، ويكثر فيه الاعتداءات والمساوئ، ومن ثم تتولد الأحزان والبكاء على ما فات، وقد سئل ذات مرة عن سبب الشجن الذي يحسه القارئ في شعره ويغلف حنجرته الشعرية، فأجاب قائلا: (إن تجربتنا الإنسانية محاصرة بالحزن من كل جانب: تنمو في الحزن، تكبر في الحزن، وتموت في الحزن)[٣]. وهو لا يرى الحياة مسرحية فكاهية إنما في الحياة (فقراء يتضورون، وأصحاب يفتقرون، وشعوب تقتل، وملايين تذبح)[٤]. ولأن القصيبي متشرب بالذاتية فهو يؤكد أنه لا يمكن ولا يقدر أن يهرب من هذه الأوضاع المحزنة لا كإنسان ولا كشاعر.[٥] وبذلك

١- القصبي، غازي عبد الرحمن، (١٤٢٤هـ) "سيرة شعرية "، ط ٣، مطبوعات تهامة، ص١٨٥.
٢- السابق نفسه.
٣- السابق ص٢١٨.
٤- السابق نفسه.
٥- السابق نفسه.

القصيبي يتمثل لنا الصدق في تجربته الشعرية فهو يرى أن الشعر الصادق هو ما ينبع من تجربة حقيقية، حزن حقيقي أو فرح حقيقي.[١] يرى أن الشعر معاناة نفسية حميمة صامتة تتحول إلى كلمات عبر عملية غريبة أشبه ما تكون بالسحر والألغاز والطلاسم، الشاعر نفسه لا يدري كيف يقول الشعر، ولا لماذا يقوله، ولا يقرر طبيعة قصائده[٢] هذه هي رؤية وهوية شاعرنا الشعرية. ولأن القصيبي شاعر الذات والمعاناة الإنسانية فإنا نراه يطرق كثيرا باب الهموم الذاتية والإنسانية، ويعالجها في نصوصه الشعرية ومن ذلك متضادتي الغدر والوفاء التي أخذت حيزا من نصوصه الشعرية، جسد فيها معاناته مع الغدر وتوقه للوفاء الذاتي والإنساني. فكيف تعاطى القصيبي هذه الثنائية المتضادة في ضوء تجربته الشعرية مع الذات ومع الأخر، وعن ماذا تمخضت تجربته الشعرية مع هذه الثنائية؟ وكيف جاءت صوره الفنية المصاحبة لهذه الثنائية؟ وكيف كانت لغته الشعرية في حديثه عن هذه الثنائية؟ هذا ما سيكشف عنه البحث بإذن الله في مباحثه الثلاثة القادمة.

المبحث الأول: (الذات الشاعرة بين الثنائية والوطن والقومية)

بالنظر الخاطف والسريع في نتاج القصيبي الشعري نجد أن علاقة القصيبي بوطنه لاتقف عند حدود وطنه الأم، بل تتجاوزه لتعانق الوطن الكبير، وتعانق أمته الإسلامية والعربية، بتسطير قضاياها والطرق على معاناتها، ولاشك أن أكبر قضايا الهم العربي والإسلامي هي قضية فلسطين، وقد وجدت مساحة ومتسعا كبيرا في شعر القصيبي، وكان أكثر ما يقض فكر القصيبي ويوقظ مواجعه، ويلهب لغته الشعرية الغدر بالأمتين العربية والإسلامية، ذلك الغدر الذي قصم ظهرها وأدخلها في سراديب الانقسامات والهزائم والنكسات، ولو كان الغدر كان من أعدائها لهان الخطب، لأننا نوقن تماما أن العدو غير وفي ولابد أنه يبطن الحقد والغدر معا لأمتنا، ولكن الفجيعة والداهية الدهياء حينما يكون الغدر من أبناء جلدتنا ومن أمتنا، ممن يحملون رايات الزعامة ويظهرون ولاءهم لأوطانهم وهم أبعد ما يكونون عن ذلك، كان هذا الغدر من أقسى وأبشع أنواع الغدر الذي ذكره شاعرنا في قصائده القومية، إذ كان الوضع العربي القلب النابض في شعره، قلب ينبض بالألم والشكوى على وضعه وما آل إليه، وها هو القصيبي يحدثنا من انعكاس الوضع العربي على شعره فيقول (لا أدري الوضع العربي كان، وما زال، البحر الذي أسبح فيه، والهواء الذي استنشقه، كيف والحالة هذه أستطيع أن أحدد مدى تأثيره على ما أكتب؟ أنني لن أفاجأ إذا اكتشف أحد في يوم من الأيام أن الوضع العربي كان يلبس طاقية الإخفاء ويقبع وراء كل كلمة كتبتها)[٣].

وبالفعل نجد أن كثيرا من نصوص القصيبي يختفي وراءها الثقل والهم الوطني والقومي، ولا غرابة في ذلك فهو شاعر الإنسانية، وتلك التي كانت شغله الشاغل فأوقفته على باب الهم الإنساني واستكناه دواخله

١- السابق ص١٩٣.
٢- السابق ص١٨٧.
٣- السابق ص٢٤٢.

فانفجرت عيونا من الشعر تفوح حرارة وعاطفة، وكان من ذلك الهم الإنساني الهم القومي الذي مربه الشاعر عبر أحداث الأمة التي عاصرها هو وغيره من الشعراء، ممن تألموا لواقع الأمة العربية ونكوصها وانتكاسها بعد توالي الهزائم عليها من إسرائيل وأحلافها الأمريكان وغيرهم، فما كان من القصيبي ومن كل شاعر محب لوطنه وأمته إلا أن يتفاعل مع هذه الأحداث ويكتب بمداد قلبه أناشيد الحب وفاء لهذا الوطن كما يكتب زفرات الألم على واقعه الأليم.

ونلمح كل هذا في عدد من قصائد القصيبي، وبالأخص في ديوانيه "معركة بلا راية"، و"الحمى"، ففي الأول جسد أحاسيسه إبان نكبة حزيران الأسود (هذه الفاجعة التي تغلغلت إلي أعماق كل عربي)[١]، فكانت نقطة تحول في حياة شاعرنا بالمعني الحقيقي؛ إذ أصبح إنسانا ثانيا يختلف عن الإنسان القديم فيصف ذلك بقوله: (لقد وضعتني حزيران الأسود وجها لوجه أمام التمزق العربي والعجز العربي والذل العربي، لقد كتبت عددا من القصائد بعد مأساة حزيران نشر عدد منها في معركة بلا راية وبقي الأخر مطويا لم ينشر، ولكنني أعتقد أن أثر الهزيمة في نفسي كان أعمق وأوسع صدى من مجرد تفجير قصائد معدودة).[٢]

أما الديوان الثاني (الحمى) فقد نثر فيه بكائياته على الوطن العربي بعد الصلح الذي عقد بين مصر وإسرائيل إذ شعر عندها (أن النتيجة ستكون سلاما منفردا تتبعه حالة من التمزق العربي تعني في غياب معجزة يصعب حصولها، هيمنة إسرائيلية فعلية على العالم العربي بأكمله)[٣]. هذه رؤية القصيبي للأحداث العربية التي عاصرها، والتي لم يحتمل وقوعها، وقد علم من توقعاته وحدسه الذكي أن الأمر سيسوء وستتوالى الانهزامات العربية بعد أن قطعت أمتنا شوطا كبيرا في تحقيق النصر ولكن انتكس النصر الى هزيمة وما ذلك إلا بسبب الغدر الذي صنعه لها أبناؤها القادة بخاصة وأعداؤها بعامة. وبالتأمل في ديوان القصيبي (معركة بلا راية) يمكننا أن نستحضر قصيدته (عامان) التي (تعد من أطول قصائده على الإطلاق، تبلغ القصيدة تسعة وخمسين بيتا، ففيها يستعرض الهزيمة ويجر الذكريات، ويستعيد الأخطاء، ويتألم ويثور ويغضب، ويسخر لعدم الاستفادة من تلك الأخطاء، وأخيرا يتمنى على الأمة العودة إلى الحياة ونفض الاستهتار عنها، والحفاظ على ما يتبقى من مقدراتها والسعي لاستعادة ما ضاع من ممتلكاتها)[٤]. وفي خضم ذلك الألم، وتلك المأساة يشير يشير الشاعر في نصه إلى غدر واشنطن الأليم، وليس هذا بمستغرب فواشنطن الدرع الحصين لإسرائيل، والأم الرؤوم الحاضن لها، فنسمع القصيبي في نبرته الغاضبة، والساخطة يقول:[٥]

"الله أكبر يا عروبة طاردي
فئرانَ صهيونٍ. . "فق، دنا موقعاً
باقي مواقعنا على إصرارها "

١- السابق ص٧٣.
٢- السابق نفسه.
٣- السابق ص١٠٧.
٤- الجهني، هيفاء رشيد، (١٤٢٦هـ، ١٤٢٧هـ)، "النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي، دراسة فنية نقدية موازنة"، رسالة دكتوارة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ص١١٨.
٥- القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٤٠٨هـ)، المجموعة الشعرية الكاملة "ط٢" جده، مطبوعات تهامة، ص٣٣٩.

"الحرب حامية اللظى".. غدَرتْ بنا
واشنطنٌ.. "الجيش يعلن كارها:
"وقفَ القتالُ".. "لقد طوتنا نكسةٌ
وغدا نـقّي الأرض من آثارها".

إننا نشم بصورة واضحة نبرة السخط والسخرية وهما تتعاضـدان وتنموان في اتجاه واحد في نص شـاعرنا ف (تفريط أبناء الأمة من زعماء وصـناع قرار وغير هم في التفاني والاستبسـال وتوحيد الصـفوف من أجل الذود عن كرامة الوطن في أرض فلسـطين لا يزال يطفو على بحر مشـاعره حتى بعد مرور عامين على المأسـاة / النكسة).[١]

كانت الحرب ضـارية والعرب، في قلب النصـر، يطـاردون فلول فئران العـدو الصـهيوني، وكـادوا أن يدخلوهم أجحارهم، وفي قمة الفرح بقرب النصر تغدر واشـنطن التي خافت كثيرا على طفلها المدلل (اليهود) من الهزيمة والتشرد، فغدرت بالعرب وانضمت إلي اليهود تقاتل معهم وتذود عن حياضـهم، وبذلك خذلت العرب ورجحت كفة إسـرائيل على العرب، يردفها ويعضـدها ضـعف وخور زعماء العرب الذين طالبوا بوقف القتال، فطوتنا النكسـة تتلوها النكسـة كما تنبأ بذلك القصـيبي بقوة حدسـه وفطانة نبوءاته، إذ قال: (لقد أحسـست إحسـاسا غريزيا أن حزيران لن يكون نهـاية الآلام بـل على العكس بـدايـة فترة طويلـة من السـنوات العجاف في تاريخنا. كنت مقتنعا أيامها أن على العرب أن يتجرعوا المزيد من كؤوس الذل والمهانة، وها هي ذي الأيام تثبت هذه الحقيقة من جديد).[٢]

ولأن القصـيبي شـاعر الإحسـاس والرومانسـية والإنسـانية نجد أن أحداث الهزيمة كانت لها وقعها المؤثر في تجربته الشعرية كما كان يبدو ذلك في نصه السابق وفي غيره من النصوص التي عالجت أو أشارت إلى هذا الحدث (النكسة)، وقد سئل ذات مرة عن أي التجارب التي أثرت فيه بشـكل قوي؟؟ فكان من ضـمن جوابه هزيمة حزيران، التي يصف وقعها على نفسه بقوله (وقد كانت بمثابة زلزال نفسـي، هز كثيرا من المرتكزات التي كنا العرب نؤمن بها، ووضعتنا لأول مرة بشكل صارخ أمام ضعفنا، وأمام انقسامنا، وأمام تخلفنا هذه التجربة تركت أثارا لا تنسى في نفسي، وفي تفكيري، وحتى في شـعري).[٣] ويبقى سـؤالان في الذهن هل فعلا غدر (واشنطن) هو الذي فجر الألم في ذات شاعرنا؟؟ هل غدر واشنطن هو الذي أدى إلى الهزيمة والتمزق العربي؟ أرى أن الشـاعر يبحر في أكثر من ذلك فلولا الخنوع من قبل زعماء العرب واستسلامهم لواشنطن لما وصلنا إلى ذلك المنعطف الخطير، ولولا غدر بعض أبناء أمتنا بمصيرها لما حل بها النكوص والنكسة والهزيمة من قبل إسرائيل وأمريكا الغادرة.

فهذا القصـيبي يكمل نصـه الآنف الذكر بلغة غاضبة، ساخرة من أولئك الزعماء الذين خذلوا الأمة وغدروا بها قائلا:[٤]

لا ترهبْ الذكرى... وغُصْ في نارها
واستجـوب الزعماء عن أخبارها

١- النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم وغازي القصيبي، ص٢٢٩.
٢- سيرة شعرية، ص٧٤.
٣- استجوابات غازي القصيبي، (١٤٣٢هـ، ٢٠١١م)، ط٢، الرياض، مكتبة العبيكان، ص٧٧.
٤- المجموعة الشعرية الكاملة، ص٣٤١.

وارفقْ برواد البـطولة والعلا
ومحرري الدنيا من اسـتعمارها
وتلمسْ الأعذار.. نحن قبيلةٌ
لا ينتهي المخزون من أعذارها

فالنص مشـبع بالسـخرية الخانقة وما جاءت تلك السـخرية إلا من قلب مكلوم لمس فداحة الخطب، وجلل الغدر، فمع مرور عامين على هذه النكسـة لا تزال المرارة تقطن أوردة شـاعرنا وتوخزه بأشـد وخزات الوجع كلما راودته الذكرى لذا يدعوا كل من تألم من ذكرى هذه النكسـة ألا يهاب منها وهو يسـتحضـرها. هذا وتلفتنا لغة السـخرية هنا عندما ينعت أولئك الزعماء المتخاذلين والغادرين بأنهم رواد البطولة والعلا، ومحرر الدنيا من اسـتعمارها، وبأن نتلمس لهم الاعذار، وهذا ديدن العربي الذي يتقن فن الاعتذار، ف.. (نحن قبيلة.. لا ينتهي المخزون من أعذارها) وقد صـدق الشـاعر في ذلك، وأرى أن هذه الجملة الشعرية تصلح أن تكون حكمة تطير في سماء العرب الذين يعشـقون الحديث ويكثرون من الاعذار تجاه طلب العلا والمجد، وتحقيق النصر على الصعيدين الذاتي والقومي. وبذلك يكتنـز هذا المقطع الشعري السخرية بكل ما فيها من ألم، فكل جملة فيه بدءا من قوله: (وارفق بروادها..) إلى نهايته شحنة عاطفية مملؤة بماء التهكم. ومع أن الشاعر يتحدث عن هذه الذكرى المؤلمة بعد عامين منها إلا أننا نشعر من خلال لغته الشعرية، والعاطفة الجياشة الملتهبة أنّ الألم مازال يسـري في عروقه، ويقتات من أفكاره ويومه، فكأن الحدث قد وقع في تلك اللحظة المتزامنة مع انبلاج القصيدة.[١]

عامـان يا يوم الفـجيعة أدبرا
الـشاة لم تغضـبْ على جزارهـا
عامـان نحـ لم بالوعود.. ونحتسي
كأسـاتها بسقـامها ودوارها

إنه رسـم لمعاناة ذاتية منكسـرة بسبب الغدر والهزيمة والخذلان ومن يتأمل النص (عامان) يجده نصـا يشـيع بالاسـتفهامات والأسـئلة المتلاحقة والسـاخرة التي تعد (سـياطا تلهب مشـاعر الغضـب والحسـرة في كيان المتلقي، فكل موج يتبعه زبد من الإجابات الواهية تدور على ألسنة المتقاعسين، المتخاذلين، إنه ينقل واقعا أليما واقعا يثير مشـاعر الغضـب، اسـتطاع أن يوظف فيه الشـاعر نسـيج مفرداته، وتركيب ذلك النسـيج ليكون دالا على ذلك الواقع وراصـدا للتجربة الشـعرية رصـدا دقيقـا)[٢]. ومـا كـل تلـك الأسـئلـة المتلاحقـة والاسـتفهامات المدوية إلا دلالة على إنسـانية الشـاعر واهتمامه بقوميته وعروبته (وكأن الشاعر بحسه المرهف، ونزعته الإنسـانية وقف على أن جميع القيم النبيلة والإنسـانية الجميلة تتحقق إذا نحن اسـتطعنا ان نثبت أهليتنا للوطن بتنقية ترابه من دنس المحتل، والذود عن حوضـه دائما وأبدا)[٣]. والقصـيبي يصـور لنا هذه الأحداث الدراماتيكية تصـويرا واقعيا، فيحكى حكاية شـعرية واقعية الأحداث ولو أردنا معرفة لب هذه الحكاية ونقطة بدايتها لرأينا الغدر هو الصـورة القاتمة السـوداء التي رسمت البداية فلولا الغدر والركون للدعة والاسـتسـلام من قبل الزعماء العرب لما كانت هذه

١- السابق ص٣٤٢.
٢- النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم وغازي القصيبي، ص٢٣٠.
٣- السابق نفسه.

الحكاية المؤلمة. ويتضح أثر هذا الغدر فيما يخص أمتنا العربية عند شاعرنا جليا في قصيدة أخرى هي (أمتي) وقد ذكر الشاعر أنه كتبها على أثر توقيع السلام المنفرد، بالإضافة إلى قصائده "لا تهيء كفني" و"ورويدك" و"وبيروت"، وقصائد أخرى كتبها بقدر من الانفعال والحدة التي أثنته عن إمكانية نشرها.[١]

وقصيدة (أمتي) تظهر لنا أزمة عربية وقومية تمازجت فشكلت مجموعة من الجراح في قلب الأمة وقلب شعرائها، ومنهم شاعرنا القصيبي، إذ لم يكن بالأمر الهين أن تنفرد مصر وزعيمها أنور السادات بزيارة إسرائيل في عقر دارها لعقد صلح ووقف للقتال في وقت كانت الشعارات ترفع فيه أن النصر هو حليفنا، وقد صور القصيبي ليلة تلك الزيارة في كتابه (سيرة شعرية) بحرف يقطر بكاء ودموعا، فيتذكر أنه في تلك الليلة راقب تفاصيل الزيارة على الشاشة الصغيرة وكان يبكي بحرقة، ويرى أن البكاء ليس موقفا بطوليا ولكنه في رأيه أشرف بكثير من مواقف اللامبالاة، وأنبل بمراحل من مواقف التهليل والتصفيق للهزيمة النكراء التي جاءت تدعي أنها انتصار مبين.[٢] والقصيبي شخصية –كما أراها– منفردة في كثير من جوانبها، فقد كانت له نظرة ثاقبة في هذه الزيارة التي طعنت الأمة في خاصرتها، فقد علم أن هذا السلام المنفرد سيتبعه حالة من التمزق العربي.[٣]

وبغض النظر عن الآراء التي انقسمت حول هذه الزيارة بين مؤيد ومعارض إلا أن القصيبي قد صدق في رؤيته ونبوءته فمنذ ذلك الصلح وتلك الزيارة والأمة الإسلامية والعربية في تمزق وشقاق، فالصلح كان صلحا منفردا من قبلنا فقط أما إسرائيل الغاصبة فهي كما هي ماضية في غطرستها وعنجهيتها وفي نقضها للعهود والمواثيق، ولا تبالي لا بصلح ولا بعهد. وهكذا جاءت قصيدة (أمتي) تعزف على سيمفونية الألم وتشير إلى غدر من قام بالصلح مع إسرائيل، وسل سهم الغدر لأمته العربية، فلنسمع من شاعرنا في بعض من قصيدته وهو يشير إلى ذلك الغدر بلغة تنضح بالسخرية:[٤]

سَلامْ!
على قاتل الغيد والأبرياء السَلامْ
على بائع الأرضِ والكبرياء والسَلامْ
وبوركتما تصفان السلامْ
وبوركتما تنثران الحضارة في مربع الجهل
تبتسمان.. وتعتنقان.. وترتجلانِ
ألذِّ الكلامْ
سَلامْ!

يا لها من مسرحية ساخرة هزلية يصورها الشاعر بلغته التهكمية الخانقة، صورة حية من مشهد ميت، صورة لواقع مر، كأننا نرى هذه المسرحية، ونسمع تفاصيل حكايتها، فنشاهد الزعيمين المصري واليهودي وهما يبتسمان لبعضهما، ويتعانقان ويتبادلان ألذ الكلام، إنها طعنة غادرة حقا في قلب الشاعر وقلب الأمة العربية بأسرها، فهذه الزيارة تعد في نظر الكثيرين، وأولهم أمريكا وإسرائيل، أول عملية اعتراف عربي أن إسرائيل هي أمة، وأن لها حقا في الوجود في الأراضي

١– سيرة شعرية، ص١٠٨.
٢– السابق ص١٠٧.
٣– السابق نفسه.
٤– المجموعة الشعرية الكاملة، ص٥٩٣.

الفلسطينية المغتصبة. إنهم يدندنون ويطبلون على أن هذا الفعل هو عقد سلام، واليهود -لعنهم الله- أبعد ما يكونون عن السلام، لذا أرى أن الشاعر قد وفق في استحضار مفردة (سلام) ليصف سبب تلك الزيارة وفيها نوع من السخرية اللاذعة يلقيها على من باع أرض القدس والمسجد الأقصى وأرض العروبة في زيارة موسومة بالعار والغدر، فحق للشاعر أن يمضي في نصه قائلا:[1]

وداعاً.. وداعاً
فهذا هو القدس ضعنا... وضاعا
وداعاً.. وداعاً
فها هي ذي ضفّة النهر
في يدهم أمةٌ اشتروها
وباعا
وداعاً وداعاً
فهذا تراب فلسطين يقطر دمعاً
ويندى التياعا

هذا ما جنته أمتنا العربية من هذه الزيارة، لقد أعطي الزعيم المصري اليهود وثيقة رسمية ببيع القدس، بل باع الأمة العربية جميعا وليست القدس وحدها، وإن لم يعلنها صراحة. إن الأمة تحترق وتتمزق من نتائج تلك الزيارة حتي هذه اللحظة، فهذا تراب فلسطين يقطر دمعا، بل يقطر دما ويندي التياعا ووجعا. ولكن يبقى الأمل رسما شفافا في القلوب المؤمنة تلونها بقلمها الناصح، لتحلق حولها الشعوب العربية المؤمنة بربها والموقنة بقدرته على نصرتها، وبذلك يختم شاعرنا قصيدته بهذه الروح المؤمنة رغم الغدر من أبناء الأمة، فيقول في بعض من هذه الروح النابضة بالأمل التي تحتاج إليها الأمة:[2]

يقولون.. لكنهم يكذبونْ
وأعرفُ.. أعرفُ ما يجهلونْ
أحُسّكِ فيّ.. كأن دمائي رادار
بنبضكِ.. ابصر ما يختفي خلف صمتكِ..
أواه لو يبصرونْ
وسوف تقومين.. سوف تقومين..
سوف تقومين..
تبقين أنتِ.. وهم يذهبونْ

خطاب شعري مليء بالأمل يوجهه الشاعر لأمته المتهالكة، يستنهض همتها في العودة لمجدها، وينفض عنها رداء التشاؤم والضعف، فمهما قال من قال أن العرب ضعفاء، وأن الأمة العربية لن تعود كسابق عهدها، فإنهم يبقون في مراتع الجهل لا يدركون الحقيقة الخفية أو القوة الخفية فيهم، فالأمة، وإن كانت صامتة تلتزم صمتها فإن الشاعر يحس أن وراء هذا الصمت بركانا سيثور يوما ما على الاحتلال وعلى الأعداء، وسوف تقوم من جديد، لذلك يؤكد بجملة (سوف تقومين) ثلاث مرات، وهو تكرار جميل -في نظري- يشي بثقة الشاعر برجالات هذه الأمة وبأنهم لن يرضخوا طويلا تحت سطوة الاحتلال ولن تموت قضيتهم مهما زعموا وادعوا لاسيما وقد وعدهم ربهم سبحانه وتعالى بالنصر إن نصروه.

وفي صورة رمزية بارعة نجد القصيبي يتحدث عن غدر اليهود في قصيدته (النبوءة) وقد استحضر رمز (الغول) ليسقطه على اليهود رمز الشر والدمار، ليحذر

١- السابق ص٥٩٤.
٢- السابق ص٥٩٦.

قومه فيها، لكن قومه لم يسمعوا تحذيره، ومضوا في صلحهم المنفرد حتى دمرت أرضهم وماءهم، وسلبتهم كل ما يملكون بعد أن اطمأنوا إليها ورحبوا بها، وفتحوا لها صدر خيمتهم:[١]

"إنها الغُول يا قومُ.. قد
سترتْ بطنها الهائلةْ
واختفتْ في ثياب العجوز الفقيره
في آخرِ القافله"
قلُتم "تهمةٌ سافِلةْ!"
قلُتم "شاعٌر مُغرمٌ
بالرؤى الباطله"
قلُتم "امرأةٌ فاضِلةْ"
قُلُتم "نحنُ لا ننهرُ السائلةْ"
وفتحتم لها.. الروح.. والعين.. والقلب.
والصدر من خيمة العائلةْ
أنا ابصرتُها
عند منتصفِ الليلِ... والنومُ
يدفنكم جُثثا غافِلةْ
سمّمتْ بئركمْ
حوّلتْ مَاءها
لعنة سائلةْ
رفعت يدها
فأتاها الجرادُ الذي يأكلُ
القَمرَ الطِفلَ.. والطفلةَ الناحِلةْ

وهنا يظهر غدر المرأة الفاضلة التي يراها كذلك من عقد معها الصلح، بينما الشاعر يراها غولا شرسا غادرة سممت البئر، وحولت الماء لعنة سائلة ثم رفعت يدها ليأتي دور الجراد في القضاء على خيرات البلاد، إنها اليهود هي تلك الغول. إن الشاعر (هنا يخرج ويوحد بين (الغول) المنسوجة حولها حكايات كثيرة منذ العصر الجاهلي في شكلها وأفعالها وبين دولة اسرائيل المتخفية، والمتسترة برداء الكذب والخديعة، بدلالة حقيقتها و(بطنها الهائلة) بالجشع والطمع والحرب..)[٢] وفي صورة تضامنية مع قضية الكويت إبان غدر صدام العراق بها، نجد القصيبي يشير إلى هذا الغدر في قصائده عن الحبيبة الكويت، وذلك في ديوانه (مريئة فارس سابق) الذي ضم عددا من القصائد المرتبطة بأحداث الكويت وغزو العراق لها، ومن ذلك قصيدة (يا كويت) يقسم فيها بعودة الكويت، وقصيدة(المباراة) في استشهاد الشيخ فهد الأحمد الصباح رحمه الله، وقصيدة (نحن فهد) عندما بدأت وسائل الإعلام العراقية تسمي المملكة ديار نجد والحجاز، وقصيدة (بنت الخليج) حينما توالت أخبار الفظاعة والبشاعة التي كان جيش الاحتلال العراقي يرتكبها في الكويت.[٣] ويمكننا هنا أن نستشهد ببعض من قصيدة (يا كويت) التي يشير فيها الشاعر إلى غدر صدام الذي لم يكن يتوقعه، ولا أحد من البشر كان يتوقعه على الإطلاق، إذ كان الهجوم مباغتا سبب طعنة عظيمة في ظهر الكويت خاصة والأمتين العربية والإسلامية عامة، فلم تكن الكويت تستحق ذلك الغدر، فما أقبح صورة الغدر تلك التي ظهرت في ليلة مظلمة والناس في قلب الأمن والأمان! ولكن ثقة القصيبي بالله جعلته يوشح شعره

١- القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٩٩١م)، "ديوان عقد من الحجارة" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٤١.
٢- الحربي، فايزه، (١٤٣١هـ، ٢٠١٠م)، "السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر" ط١، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، ص٣٧٧.
٣- سيرة شعرية، ص٣٠٦.

بقصيدة (ياكويت) ليجزم بعودتها مرة أخرى لحكامها وشعبها، ولينشر الأمل في ربوع أفئدتهم المتهالكة الحزينة لهذا الفقد وذلك الغدر، فنسمعه يقول في ثقة:[١]

أقسمتُ يا كويتْ
برب هذا البيّتْ
سترجْعينَ من خنادقِ الظَلامْ
لؤلؤةً رائعة
كروعة السلامْ
أقسمتُ يا كويت
برب هذا البيت
سترجعينَ من بنادق الغزاة
أغنيةً رائعة
كروعة الحياة
أقسمت يا كويت
برب هذا البيت
سترجعين من جحافل التتار
حمامة رائعة
كروعة النهار
كويت يا كويت
يا وردةً صغيرةً
قد صدمت بعطرها صدام
وهزمت بعطرها
الغدر والجحود والإجرام

وهكذا وقف القصيبي مع الكويت وقفة الوفي بحديثه عن الغدر الصدامي. ولو تتبعنا حديث الغدر وحكاية الغدر الشعرية عند القصيبي وأثرها في ذاته فيما يخص أمتنا العربية وقضاياها لاحتجنا إلي بحث خاص ولكن حسبنا هذه النماذج لندلل على قبح الغدر ومعالجته من قبل القصيبي فيما يخص الوطن الكبير. واذا كان القصيبي قد ألقى الضوء وأشار إلى سواد الغدر فيما يخص الوطن العربي، نجد له بالمقابل نورا وضاء وإشارات لامعة براقة إلى المتضادة للغدر وأعني الوفاء، فإن كان الشاعر قد اشتكى من الغدر وتبعاته على الوطن العربي، فإنا نراه في أمكنة أخرى من نصوصه الشعرية يعزف على وتر الوفاء للوطن الأم والوطن العربي الكبير.

وإن كنت أرى أن كل قصيدة سطرها القصيبي في الحديث عن الوطن العربي ومأساته، وإلقائه الضوء على عيوب هذا الوطن وتراجعه عن المقاومة، وبث مشاعر الحزن على ترابه والبكاء عليه وعلى انهزامياته وانشقاقاته هو لون من الوفاء، وفاء الابن البار بوطنه العربي الذي تأثر به وأثر فيه فصرخ من أجله، ومن أجل أن يتقدم ويهزم انكساراته ونكساته، ولو لم يكن الشاعر محبا وفيا لهذا الوطن، لما أشعل فتيل الشعر ليضيء سماء الأدب بكثير من قصائده عقب النكسة في محاولة لبث مشاعر الحب والحزن معا على ذلك الوطن الجريح، وهو القائل: (لم يكن إحساسي بهزيمة حزيران تجربة عقلية أو فكرية، ولكنه كان إحساسا شخصيا مباشرا، لقد شعرت، بالفعل، أن الهزيمة هزيمتي أنا لا هزيمة (أنظمة) أو (دول) ولم يكن ما قلته في وصف مشاعري في تلك الأيام العصيبة من قبيل المبالغة الشعرية).[٢]

إنه الوفاء الذي جعل ذات الشاعر تحترق وتتألم من أجل هذا الوطن، إنه الحب الذي جعله يودع خلاصة ألمه ووجعه في قصائده؛ ليكشف عن مناطق الوجع الذاتي والوجع في جسد الأمة العربية، ليواجه عيوبها

١- القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٤١٣هـ، ١٩٩٣م)، ديوان مرئية فارس سابق، ط٢، جده، تهامة، ص١٥.
٢- سيرة شعرية ص٧٤.

ومثالبها، وهذه قمة الوفاء في الذات الشاعرة التي تتوجع من خلال ألم الأمة، فيفصح عن غضبه وشجنه عبر لغته الشعرية حبا ووفاء، وها نحن نقرأ له نصا مؤلما بعد مرور سنة على النكسة عنونه ب(بعد سنة) يحكي غضبه وغضب الأمة إزاء هذا الحدث، ويظهر تلك الشهقات والزفرات الحارقة على ما أحل بها وما ذلك –فيما أرى– إلا إشارة حب ووفاء لهذا الوطن الكبير إذ يصدح قائلا:[١]

كانت الدنيا دوارا
وغضبنا وصرخنا
وارتمينا
شهقة مخنوقة تنضح عارا
وعرفنا لوعة العجز...
بكينا كصبية
أوغلتْ في جسمها البض..
أيادٍ همجية

أما ما يخص الوطن الأم فله حكايات عشق وهيام عند شاعرنا القصيبي، حكايات تنطق بالوفاء، وتطوقه بطوق الحب الخالص من قلب يعتصر شوقا لهذا الوطن كلما رحل عنه أو غاب عن مساره، يشكو الغربة، ويبسط أرض الحنين له مغلفا بورود الوفاء وعلى وتر المعزوفة الوطنية المحضة التي تعتلج كل قلب شاعر مخلص لوطنه الأم، فنسمع له قصيدة (يا صحراء)، والصحراء عند غازي القصيبي حكاية شعرية لا تنتهي ف (هي مهد العرب، شهدت مولدهم، ومنطلق رسالتهم، وانبعاث حضارتهم. والصحراء، بكل جفافها وهجيرها وسرابها وواحاتها، بكل معانيها وأبعادها تسكن أعماق كل عربي)[٢]، لذا (شئنا أم لم نشأ فالصحراء حية في الذاكرة الكلية للعرب، وجزء لا يتجزأ من الوجدان العربي).[٣]

وهذه القصيدة (يا صحراء) هي قصيدة نداء لوطنه الأم، نداء الابن لأمه الذي يرغب في احتضانها والسكن إليها، فالابن قد غادرها مرارا وطاف أرجاء البلدان بحثا عن عالم جديد يكتشف فيه ذاته وموارده، وعندما تعثر في أوجاعه، وتكالبت عليه الهموم والأحزان جراء الصدمات التي تلقاها في حياته من تباين البشر في معاملاتهم وانعدام المثاليات في أخلاقياتهم رجع إلى وطنه (الصحراء) –وما أحلى الرجوع إلى حضن الأم الوطن–، فقال في حنين مغموس بالوفاء بعد أن لقي ما لقي من هموم وأحزان:[٤]

رجعتُ إليك مهموما
لأنّي لم أجد في الناسِ
من يؤمن بالناسِ
رجعتُ إليك محروما
لأن الكون أضلاعٌ
بلا قلبٍ
لأن الحبَ ألفاظٌ
مجردةٌ من الحب

إنه الفقد، إذ فقد الحب والحنان، فقد التقدير، فقد نبض القلب الصادق، كل ذلك هو السبب الذي أرجع الابن (الشاعر) إلى أحضان أمه (الوطن)، فما أجمل لغة العودة عندما يتغنى بها الشاعر ليهمس بها في أذني

١– المجموعة الشعرية الكاملة ص٢٦٢.
٢– سيرة شعرية ص١٨٩.
٣– السابق نفسه.
٤– المجموعة الشعرية الكاملة ص٢٦٢.

وطنه (الأم)! وما أجمل هذا الحضـــور الوطني والوفاء الأرضـــي في قالب أنثوي هو الأم! تتلاقى فيه الأرواح، روح الأم/الوطن، بروح ابنها / الشـــاعر بعد أن ألقى بمرساته على رملها، يغسل وجهه بطلها ونداها، ويسمع همساتها المحبة إلى نفسه والمتخمة بالسؤال غير المصدق قائلة: "رجعت إلي يا طفلي؟":[1]

وعدتُ إليكِ.. ألقيتُ بمرساتي
على الرملِ
غسلتُ الوجه بالطّلِ
كأنكِ عندها ناديتني.
وهمستِ في أذني:
"رجعتَ إليَّ يا طفلي"
أجلّ.. أمّاهُ.. عدتُ إليكِ
طفلاً دائم الحزن..
تغربَّ في بلاد الله..
لم يعثر على وكرِهْ
وعاد اليوم يبحثُ فيكِ عن عمرِهْ

إن جملة (رجعت إلي يا طفلي) جملة تقطر حبا ووفاء لذلك الطفل/الشـــاعر، الهارب والعائد إلى أمه/وطنه، فما أروع أن يحتضـــن الوطن ابنه الغائب الطائر عن عشه! وما أجمل وفاء الوطن فمن يهجره من الأبناء ويعودون بسبب قسوة الحياة في غربتهم، يجدون وطنهم بلسما ودواء لكل أوجاعهم وجراحاتهم:

"أجل أماه.. عدت إليك"

هكذا أجاب الطفل/الشـــاعر وتتوقف الجملة ويستخدم الشاعر التنقيط... (...) وكأنها وقفة إجلال وحب لجلالة وسمو هذه الأم / الوطن، وقفة طفل أنهكه التعب والنصـب في مشـوار عودته إلى أمه، ثم ما لبث أن عاد "عدت إليك" ولكنه ليس كطفل الأمس، إنه عاد إليها وهو مشـروخ بجراح الغربة، ممتلئ بالحزن، عاد يبحث في وطنه عن عمره الذي فقده هناك بعيدا عن هذه الأم/الوطن. ولأن الطفل/الشـــاعر كان محتاجا لأمه/الوطن كثيرا، وبشدة نراه يكرر جملة (عدت إليك) أكثر من مرة في نصـــه مما يؤصـــل ويؤكد عمق العلاقة الحانية بين الشاعر والوطن التي أفضت إلى الحنين، ومن ثم إلى وفاء تلك الأم/الوطن لهذا الطفل المحب فاستقبلته بصـــدر رحب مملوء بالشـــفقة والرحمة، تنفض عنه غبار الغربة والأحزان والشوق والحنين؛ لذا أخذ يسرد لنا تفرد هذه الأم/الوطن في قاموس حياته وترحاله بأنها مليئة بكل ما يروي ظمأ العطشـــان من الحب والحنان من طوب عرار نجد، وليالي مغزولة بنسـيج أسـرار تسـتحق على إثره أن يحيا فيها للأشعار والأقمار.[2]

وعدتُ إليك يا صحراء..
ألقى جعبة التسيار
أغازل ليلكِ المنسوج
من أسرارْ
وأنشق في صَبا نجدٍ
طيوب عَرارْ
وأحيا فيك للأشعار والأقمارْ

وهكذا يقابل الوفاء بالوفاء الطفل/الشـــاعر (عدت إليك) والأم/الوطن بحب (رجعت لي يا طفلي)

المبحث الثاني: (الذات الشاعرة بين الثنائية والصديق)

وللذات الشـاعرة للقصـيبي وقفاتها الجلية في مواقف

١- السابق، ص٢٦٣.
٢- السابق، ص٢٦٤.

الغدر والوفاء فيما يتعلق بالصديق والأصدقاء، فالشاعر مثل غيره قد لمس غدر الصديق كما لمس وفاءه، وهو مثل غيره طرب للوفاء، وتغنى به، وذم الغدر عندما لمسه من الصديق، وإن كان القصيبي يشيع في شعره الكثير من النشيد الوفائي لأصدقاء كثر مما يعطي إشارة إلى عشق هذا الشاعر للوفاء وانتمائه للأوفياء. ولأني أرى أن الرثاء لون من ألوان الوفاء فإني أرى أن كل قصيدة رثاء أنشأها الشاعر يمكن أن تدخل في هذا المبحث، ويكفي أن نقرأ للقصيبي نفسه، وهو يشير إلى هذا الرأي، ويؤكد عليه بقوله: (لقد قلت من قبل إن شعر الرثاء لصيق بقلبي، ولقد قال أحدهم ذات يوم، على سبيل الانتقاص والاستهزاء، إنني شاعر رثاء، إنني لا أتبرا من هذه "التهمة" لا بل إنني على العكس، أعتز بها، شعر الرثاء يعبق بعطر الوفاء والوفاء عاطفة من أنبل العواطف البشرية وأندرها)[١]. ومن هذا المنطلق يمكننا أن نستشهد ببعض النصوص الرثائية الوفائية للقصيبي، وتعد قصيدته في والده الذي ينعته بالصديق من أبرز النصوص الوفائية للشاعر، فوالد القصيبي لم يكن بالنسبة له مجرد رجل يطلق عليه (أبي)، إنما كان بالنسبة إليه هو الأب والصديق، وهو القريب والحبيب، فقال معبرا عن هذه اللحظة القاسية بدمعة ساكبة، وحرف شعري ينزف شجى ويزفر لوعة:[٢]

وفي لحظةٍ يا أبي وصديقي
فقدتك.. عدتُ يتيماً صغيرا
يغالبُ بين الجموع الدموع
ولا يستطيع.. فيبكي كثيرا
وأنت هنالك فوق الرقاب
تلوح كعهدي كبيراً.. كبيراً
مهيباً برغم انطفاء الحياة
رغم انسدال الستار شهيرا

إن الشاعر ليفصح عن متانة علاقته وقوتها بأبيه من خلال هذا النص المليء بالكثافة الدمعية والثورة الشاعرية الحزينة، كيف لا وهو الذي قال عن علاقته بوالده (لقد تحولت علاقتي بأبي عبر السنين من علاقة احترام وخوف إلى علاقة محبة وصداقة حقيقة، إنني اشعر أن عاطفتي نحو أبي أكبر وأعمق من أن تعبر عنها قصيدة واحدة)[٣]. إنه يشير إلى عمق العلاقة، وصدق الصداقة التي كانت بينه وبين أبيه، فكان هذا الوفاء الشعري الذي لا يعد –في نظري– شيئا أمام حنو الأب ووقفاته مع أبنائه منذ الولادة حتى مراحل حياتهم في هذه الدنيا الفانية. وحين خطف الموت شقيقه (عادل) أخذ يرثيه ناعتا إياه بالصاحب والصديق، فيقول في ذلك شاكيا الفراق لربه:[٤]

ويا ربُّ! هذا راحلٌ كان صاحبي
وكان أخي يُصفي.. وأُصفي له.. الودّا
وكان صديقي والشباب صديقنا
وصادقني.. والشيب يحصدنا حصدا
وما فزَّ... والأعداء حولي كتائبٌ
وما ضاق.. والظلماءُ صاخبة رعدا

فالصفاء والصداقة التي كانت بين الأخوين هما الغذاء الروحي للشاعر الذي بكى لهما حين فقدهما

١– سيرة شعرية، ص٩٧.
٢– المجموعة الشعرية الكاملة، ص٥٥٦.
٣– سيرة شعرية، ص٩٧.
٤– القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م) "ديوان حديقة الغروب"، ط١، الرياض، مكتبة العبيكان، ص٥٠.

بفقد أخيه وصديقه.

وفي قصيدة رثائية تعبر على جسر الوفاء الذي يربط الأصدقاء بعضهم ببعض، نسمع آهات القصيبي على صديقه الدكتور محسون جلال، وقد أشار الشاعر فيها إلى صفة الوفاء التي يتحلى بها ذلك الصديق، فاجتمع وفاء الشاعر مع وفاء الصديق ليشكلا نصا باذخ الوفاء، إذ يقول في صديقه الراحل:(١)

على قمةٍ ترنو الى البحرِ.. ترقدُ
كأنّكَ صقرٌ حيث حلَّقَ يُلحدُ
تخيرّتَ للنوم الأخير وسادةً
من الغيمِ.. تَستَدني النجومَ.. فتصعَدُ
سموتَ.. وأنسامُ الحياةِ رطيبةٌ
وتسمو.. وإعصارُ المنون يعربدُ
عليك سلامُ الله.. ما سقط الندى
على جبهة الصحراءِ.. والفجرُ يُولَدُ

يمضي فيها الشاعر بإلقاء السلام الذي هو رمز للأمن والأمان على صديقه الراحل، وكأن السلام سحابة بيضاء تنزل على قبره فتسكنه وتهدأ عليه وحدته، ثم يشير إلى الصفة الوفائية الملازمة لهذا الصديق، فضلا عن صفات أخرى أشار إليها في نصه فيقول:(٢)

أمحسونُ! هل أروي حكاية صاحبٍ
وفيٍّ.. وحزب الأوفياء مُهدَّدُ؟
تعوّدتَ في وجه الرياءِ صراحةٍ
وكم قائلٍ: "يا بئسَ ما يتعوّدُ!"
تحارب إن حاربت ضِمنَ رُجولةٍ
فلا أنت غدّار.. ولا أنت تحقدُ

إن هذا الراحل وفيّ لا يعرف الغدر، محارب صلد يتمتع بالرجولة يحارب وجها لوجه، وليس كمن يطعن في الخفاء، ويغدر بضربات الظهر، فكان أن استحق هذه الحكاية الشعرية من صديقه الشاعر، تلك الحكاية التي يمجدها وينشرها في أشعاره، ويرويها لنا في زمن الوفاء في الأصدقاء فيه مهدد بالانهيار، فكم يا ترى بقي من هؤلاء الأوفياء في زمن اختلطت فيه الأوراق الزائفة بالصحيحة، وغدا الغدر والكذب والخداع من السمات البراقة وعاد الوفاء شعار القدماء. ويبقي للقصيبي عدد من الأصدقاء الأوفياء الذين يعترف بهم ويقر بوفائهم في وقت كان يشكو فيه من غدر كثيرين منهم، لكن ومضة الوفاء أبت إلا أن تظهر على كوكبة نصوص شاعرنا لأنه عاشق لها فكيف لا يتغنى بها وقد لمسها حقيقة في بعضهم. وننتقل إلى نص وفائي أخر مع رجل عرف مع القصيبي بالوفاء، وهذا النص قاله شاعرنا في الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة رحمه الله في صورة جمالية تبرز وفاء ذلك الرجل، وتجسد المكان / البحرين كحسناء تبكي حبيبها الشيخ كما بكاه صديقه الشاعر المحب له، فتقرأ له:(٣)

عيسى!.. ويجهشُ بالبكاءِ... بكاءُ
أأعودُ والبحرينُ مِنكِ خلاءُ؟!
أفرحتني زمناً.. فكيفَ تتركني
وعلى ضلوعي غيمةٌ سوداءُ؟
يمشي على وجهي الوجومُ.. ولم يكنْ
يمشي ووجهكَ مشرقٌ وضاءُ
حسناؤك البحرينُ مثليَ في الأسى

١- السابق، ص٢٥.
٢- السابق، ص٣١.
٣- القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٤٢١هـ، ٢٠٠١م) "يا فدى ناظريك"، ط١، الرياض، مكتبة العبيكان، ص٦٨.

يا للأسى إذ تُطرِقُ الحسناءُ

ويردف الشاعر مبينا سبب مشي هذا الوجوم على وجهه ووجه الحسناء/البحرين لهذا الرجل الراحل قائلا:(١)

كنتَ الوفيَّ مدى السنينَ.. ودمعنا
بعد الرحيلِ أمانةٌ.. ووفاءُ

ويبدو أن القصيبي كان شديد التعلق بهذا الشيخ، ولا غرابة فقد لمس فيه الأخوة الحقيقية الصادقة، والقلب الوفي النابض الذي جعله يبكيه بهذه الحرقة، وكأنه شخص من أفراد عائلته، فمن يكمل القصيدة يشعر بهذه الحرقة ويشعر بحرارة الفقد، فالشاعر غير مصدق لهذا الفقد، إذ نراه وهو ميمم وجهه للبحث عنه مع أنه قد مات ودفن تحت الثرى:(٢)

قلتُ: "أريدُ أن أراهْ"
قالوا: " مضى.. وراحْ"
قلتُ: "غفا يرتاحْ"
قلت: "أراه في الصباحْ"

يا لها من لغة متخمة بالوجع، فالشاعر لا يكاد يصدق خبر وفاة الراحل الشيخ عيسى، لابد أنه نموذج فريد من نماذج الإنسانية، وإلا لما سطر الشاعر في بداية قصيدته قوله بعد عنوان القصيدة في ذكرى الأمير الإنسان الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة رحمه الله.(٣) ولأن الشاعر القصيبي من شعراء الرومانسية والإنسانية نجد أن مواقف الإنسانية للإنسان تشده وتجعله يرتقي أكثر من غيره بهذه المواقف، والشيخ عيسى كان من النوع الإنساني الذي يحفل ويبحث عن الإنسان المجروح والفقير ليداوي جراحه وهذا ما أشار إليه القصيبي في القصيدة نفسها إذ قال:(٤)

بحثتُ في الأزقّةِ الضيقةِ الصغيرهْ
كنتُ هنا أراهْ
يدخلُ بيت أُسرةٍ فقيرهْ
كأنَّه ابتسامهْ
يوزّعُ الفرحةَ.. والسلاما
يسألُ عن أصحابه القدامى
قلتُ: "أريــدُ أن أراهْ"
قالوا: "لكَ البقاءُ.. والسلامهْ"

هكذا تألمت ذات الشاعر القصيبي في ذكرى رحيل الشيخ وهكذا وقف معه وقفة وفاء لرجل يستحق الوفاء ويستحق الذكرى الوفية:(٥)

أقول: يا أبا حمدْ!
رائعةٌ ذكراكْ
يا من أحبَّكَ البلدْ
كلّ البلد
كلّ أحدْ!
كلّ أحدْ!

وفي صورة معطرة بالوفاء لولاة الأمر في وطن الشاعر المملكة العربية السعودية، نجد وفاء القصيبي يقف بكل الحب أمام الملك خالد بن عبد العزيز رحمه الله الذي كان يعده شاعرنا أبا له إذ يقول فيه (وقد كان إنسانا قريبا إلى روحي شعرت يوم موته أنني فقدت أبي مرة

١- السابق، ص٧١.
٢- السابق، ص٧٣.
٣- السابق، ص٦٨.
٤- السابق، ص٧٣.
٥- السابق، ص٧٤.

ثانية).[١] إذ الأمر لم يكن مجرد رثاء يمليه عليه وضعه السياسي، أو رثاء تملقي كما يفعل بعضهم، إنما هو رثاء ابن لأبيه، والنص يظهر فعلا عمق العلاقة ومتانتها التي كانت بينهما، كما يظهر فيها التأثر الواضح بفقد الملك الراحل، فنسمع له وهو يئن ويتوجع لهذا الفقد:[٢]

واخالداه! وضجَّ الجرحُ في كبدي
فسرتُ بالجرحِ.. لا ألوي على أحدِ
يبكون منك –وقد ناحوا– على مَلِكٍ
أما أنا فبكائي حرقةُ الولدِ

هكذا بدأ الشاعر نصه كعنوان قصيدته (واخالده) بنداء للملك يظهر فيه التفجع والندب والبكاء عليه، وقد ردد الشاعر هذا النداء أكثر من مرة في نصه مما يدل على الحرقة التي تكتنز قلبه جراء هذا الفقد، فقد اشتعل الجرح في كبده، وتوقدت النار فيه حرقة، ومضى في نزيفه. نعم الكل يبكي خالدا ولكن الشاعر يختلف عن البقية أنه يبكي والده، يبكي بحرقه الابن الذي فقد والده، يبكي عليه ومعه أشعاره التي تغص بالألم وتذوب كما تذوب عيون العاشق المشتاق لمحبوبه من الهم والسهر. لقد أوقع خبر الموت فوق الصحراء عاصفة من الدموع بين أحبته وشعبه ووطنه ولم يبق إلا الصبر الذي ينادي الشاعر وطنه وبلاده أن تستدعيه لتنشره على قلوب المحبين للراحل:[٣]

واخالده! يغصّ الشعر من ألمٍ
كما تذوب عيون الشوق من سَهَدِ
ويخطر الموت فوق البيد عاصفةً
من الدموعِ.. فنادِ الصبر يا بلدي

إن النص يطفح –حقيقة– بالعاطفة الصادقة، والذاتية المغرقة من الحزن على فقد الملك خالد رحمه الله مما يعطينا دلالة واضحة على عظم المكانة التي يتبؤها الراحل في قلب شاعرنا. والقصيبي يحتفي بالوفاء، ويعشق الوفاء والأوفياء فنجده –أيضا– يشدو بنغمة الوفاء قصيدة في ذكرى الأمير فهد بن سلمان بن عبدالعزيز رحمه الله، ويقف معه وقفة مودع، فهو أمير الوفاء كما ينعته الشاعر فيقول في ذلك:[٤]

يا أميرَ الوفاءِ! تذكركُ الأحساءُ بالدمعِ.. والحجازُ.. ونجدُ
وأنا.. ما أزال أسال نفسي: أو حقّا–أم أرجفوا؟–مات فهدُ؟

وعندما يموت صديقه الشاعر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفه رحمه الله يستوجب عليه أن يجعل ذكره ومآثره وخلقه يتطاير في الناس عبر قصيدة يتوشحها ألم الفقد، ومن أبرز هذا الذكر والخلق صفة الوفاء، فهو شاعر وفيّ عرف في حرفه الشعري وفاءه لبلده البحرين وعشقه لهذا الوطن، فيخاطب شاعرنا القصيبي البحرين قائلا:[٥]

بحرينُ! شاعرك المعطاء.. أعرفُه
يجري الوفاءُ زُلالاً في قوافيهِ
ماخان عَهدكِ.. والأحلام تسعدُه
وصان ودّكِ.. والآلام تشقيهِ
غنّاك في العُرسِ.. حتى اختلتِ مائسةً
بين الضفاف بثوب من دراريه
وناح شعرا.. وقد أطرقتِ واجمةً

١– سيرة شعرية، ص١٢٥.
٢– المجموعة الشعرية الكاملة، ص٧٦٢.
٣– السابق، ص٧٦٣.
٤– القصيبي، غازي عبد الرحمن، (٢٠٠٤م)، "ديوان للشهداء"، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٤٦.
٥– حديقة الغروب، ص٥٥.

كأن كل الذي يبكيك.. يبكيه

إن الفقيد شـــاعر وفيّ وقف مع وطنه البحرين وقفة المحب الوفي فما ترك شبرا من أراضها إلا وتغنى بها شعرا وطرب بها أهازيجا، فحق لهذا الوطن أن يبكي عليه ويذرف الدمع الهتون على قبره. ومع هذا الموقف الوفي من شـــاعرنا تجاه المتوفى يقدم اعتذاره للراحل فهو يرى أن ما قاله من شـعر في حقه لا يوفيه ولا يصـل للحد الذي يرضى عنه:[١]

يا صاحبي في القوافي! جئتُ محتضنا
عمـرا قضينا معا أبهى لياليهِ
أقول: "يا شاعر البحرين! معذرةً!
إذا عثـرتُ بحقٍّ لا أوفّيهِ
إذا تعثّر شعـري في محابره
كما تعثر دمعي في مآقيهِ"

ولوشـائج الشـعر علاقات وصـداقات لا تخفى ولا تنطفئ، فالشاعر يربطه بالشعر وقائليه علاقات رحم في كثير من الأحيان، والقصـيبي له علاقات ممتدة ووطيدة مع كثير من الشعراء من خلال عشقه لشعرهم وللغتهم الشـــعرية، وقد تأثر كثيرا برحيل الشـــاعرين العربيين الكبيرين نزار قباني، ومحمد مهدي الجواهري فخلدهما بذكرى شعريه تسطر وفاءه الشعري لهما فقال في نزار قصيدة بعنوان (امير الفل):[٢]

كتبتُ اسمكَ فوقَ الغيمِ بالمطرِ
وبالجدائلِ.. في سّورة القـمرِ
يا للوسيمِ الدمشقيّ الذي هَرِمتْ
دنياهُ.. وهو على وعدٍ مع الصِغرِ

وقال وفاء في حق شـــاعر الفرات ومبدع حرفها الجواهري قصـــيدة بعنوان (أأبا الفرات) يقول في بعض منها شـــاكيا له حال الشـــعر والأرض الشـــعرية من بعده:[٣]

أشكو اليكَ –أبا القصيد!– قصائدا
طرحتْ ملامحها النبيلـةَ جانبا
لم تأتنا عربيّةً.. لتسوغها
أذنُ الخِيام... ولا تسرُّ أجانبا
مسْخٌ هجينٌ.. ليس يعرفُ أصلُه
لافي الحصانِ.. ولا الحمارِ.. مناقبا
وطلاسمٌ مفتونةٌ.. برموزها
تهمي عليكَ سناجباً.. وطحالبا
ما ابذأ الأشعار.. إن هي نكرّتْ
–فتنكّرتْ– ظلْماً صراحاً ثاقبا

ويشـهد الشـاعر لشـاعر العراق بروعة شـعره وجمال نغمه قائلا:[٤]

عجبا! أشيبُ ولم يشبْ لك مقطعٌ
مازال شعُرك بي لعوبا.. لاعبا
باقٍ وأعمارُ الطغاةِ قصيرةٌ
شعرٌ ضمنتَ له الخلودَ الصاخبا

إنها لمســة وفاء من شـــاعر الوفاء لشـــاعرين عربيين كبيرين ســـجل لهما تاريخهما الشـــعري أروع القصـــائد وأخلدها فحق لشـــاعر الإنســـانية والرومنســـية أن يتغنى بهما ويبكي حرفهما الشعري وفاء للشعر وللغة الشعر. هذه بعض صور الوفاء عند غازي القصيبي مع أصدقائه ورفاقه، فما هي مواقفه وصـــوره مع من غدر به من

١– السابق، ص٥٦.
٢– يا فدى ناظريك، ص٥٨.
٣– السابق، ص٤٠.
٤– السابق، ص٤٢.

الأصـــدقاء؟ وكيف تلقى طعنات الغدر منهم؟ وكيف عاشت الذات الشاعرة وهي تموت برصاصات الغدر من هؤلاء الرفاق؟ بالنظر في شعر القصيبي وفيما يخص غدر الصديق نجد معاناة شاعرنا تتمثل أمامنا في نص شعري يقطر دمعا وحسرة وألما على سكين الغدر ممن لم يكن يخطر بالبال غدرهم، فأفجع ما يمكن أن يمر به الإنسان مروره بموت الصداقة واغتيال الأخوة بسهم الغدر، فكيف بالشاعر الحساس المرهف كالقصيبي؟ إنها مرحلة حرجة مر بها القصيبي من خلال معايشته للبشر صـــورها بلغة تكتنزها الآلام والآهات والزفرات على ذلك الصـــديق الذي ظنه صـــديقا ولكنه كان ذئبا في وجه صـــديق. ومن صـــور حديث الشـــاعر عن غدر الصديق ما وجدناه في إشارة إلى ذلك في معرض حديثه عن حنينه لزمن البراءة والطفولة والعفوية في قصـــيدة (قفي) التي يقول فيها:(١)

قـفي! لا تحرميني والليالي
نصالٌ في ضلوعي.. من سلاحي
تنكر لي الصديقُ.. فما اندهاشي
وقد قفز العدو الى اجتيـاحي
أطالع في الوجوه.. فلا تُريني
سوى رقص السراب على البِطاحِ

يلقي الشـــاعر بظلال ألمه وحاجته للهدوء والحب والحنان على المرأة التي خاطبها بقوله "قفي" ويخبرها بأنه يحتاج إليها وإلى أن تقف بجواره وأن تمد يدها له وتحتويه وأن لا تحرمه من هذه الوقفة الحانية. يستوقفها ويتوسل إليها بأن تبقى بجواره فهي الحضـــن الدافئ، والقلب الصافي الوحيد الذي تبقى له بعد أن تنكر له الصديق، وما هذا التنكر –في نظري– إلا خيانة وغدر من هذا الصـــديق، فمن يتنكر لصـــديقه هو شـــخص غير وفيّ شخص يبطن الغدر، وليت الأمر توقف عند هذا الحد؛ بل هناك من نصـــب له العداوة واجتاح عالم الشـــاعر بكل قسوة، فيشير إلى ذلك بقوله:(٢)

قفي! لا تتركيني للغيـافي
تصّب الجمرَ في وجهي المباح
وحيداً تتبع الذؤبان خطوي
وتزدحم النسـور على جناحي

وإن كان شـــاعرنا يجســـد هنا غربته في عالمه المليء بالذئاب والنسـور البشـرية إلا أن نصـه أعطى تصـورا واضـحا لمرارة غدر الصـديق وتنكره وأثر ذلك في ذاته المتعطشـة للوفاء في زمن الغدر البهيم، وما اسـتحضـار صـــورتي الذئاب والنســـر إلا دلالة على ما يشـــعر به الشاعر من العداوة ممن حوله ورغبته في وقوف المرأة إلى جواره التي يراها معادلا موضـوعيا للصـديق الوفي الذي يبحث عنه. وفي قصـيدة أخرى يحشـد شـاعرنا طاقاته اللغوية؛ ليعكس لنا صـورة صـادقه عما يعتمل في قرارة ذاته مما أصـابه من غدر من حوله، وذلك في قصـيدته "أم النخيل" التي يشـكو فيها لأمه/الهفوف وطنه الأول غدر بعض من صـادفهم من البشـر، فيقول في ذك بعد أن يســـرد المآزق والعقبات والآلام التي صـــادفها في حياته:(٣)

يا أمُّ! عانيتُ أهوالاً.. وأفجعُها
مكيدةُ الغدرِ في الظلمـاء مُخِتِلا

١– المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٢٤.
٢– السابق نفسه.
٣– للشهداء، ص١٤.

أواجهُ الرمحَ في صدري.. وأنزعهُ
والرمحُ في الظهرِ.. مسّ القلبَ.. أو دخلا
ألقى الكماةَ بلا رُعبٍ.. ويفزعُني
هجرُ الحبيبِ الذي أغليتُه.. فسَلا

فهو يطرق على باب المعاناة ليحكي لأمه/الهفوف حكاية وجعه ومعاناته مع ختل المخادعين والمراوغين الذين طعنوه بطعنة الغدر، يحكي لها لتحتضنه وتحتضن وجعه وألمه، وترمم قلبه المتصدع من مكائد الغدر والسوء من أشقياء البشر واضعا أصبعه على أقسى وأصعب أنواع الغدر الذي واجهه في حياته وهو ذلك الذي يعقد في الظلماء دون أن يشعر به الإنسان، فيسلط فيه الغادر رمحه على قلب المغدور دون رحمة او إحساس فيرديه قتيلا مثقلا بالمطبات النفسية تجاه من حوله من الناس. أما في قصيدة "هدية الأقدار" فنجد الشاعر فيها يشكو للمرأة/الحبيبة في ألم ويأس ما فعله بعضهم به من غدر وشماتة وجرح لمشاعره مع أنه عاملهم بعكس كل ذلك قائلا:(١)

أشكو إليكِ البعضَ.. كم قاسمتُهمْ
عِنَبِي.. وكم ضنّوا عليّ بحِصرَمِ
وبكيتُ في أحزانِهمْ.. واستقبلوا
حُزني.. بِبشرِ الشامتِ المتهكمِّ
وشفيتُ كلَّ جراحِهمْ.. وتعاهدوا
جُرحي بسمِّ كامنٍ في البلسمِ
من كلّ حرباءٍ.. تزخرفُ لونَها
وتظلُّ أقبحَ من ظنونِ المجرمِ
من كلّ مرتزقٍ تأبّط روحه
في السوقِ يصرخُ: "إنّها للدِرْهمِ!"

إنه يحكي معركة القيم، قيم النبل والوفاء والوقوف بجوار الأحبة والأصدقاء التي تقابلها سيوف الخسة والغدر والشماتة والنيل من الرفاق بالجرح المسموم الغادر. إنها فجائع الدهر التي أضنت شاعرنا وجعلته يئن بالشكوى لهدية الأقدار "الحبيبة الجديدة" علها تسكّن وجعه وتخفف ما به، وتفهم حاله، ولها الخيار بعدما سمعت أنات الشاعر وزفراته وأوجاعه الذاتية في أن تستمر معه وتكمل الطريق، أو تختار البعد ليناضل في معركته الحياتية لوحده:(٢)

آهاتُ كلِّ الناسِ.. تسكنُ خافقي
وعذابُ كلِّ الناسِ: يؤنسُ أعظمي
هذا أنا! فتفكري! أعَشقْتِني؟
أم أنتِ مولعةٌ بخوضِ المبهمِ؟
إن كنتِ خائفةً.. فلا تبْقي هنا
أين السلامةُ في نيوبِ الضَّيْغمِ؟
ما زلتُ منْ حربٍ أسيرُ لأُختها
خيلي وأسيافي في يقينُ المُسلِمِ

وكثيرا ما نجد القصيبي يحن لعالم النقاء وعالم المثالية المتجسدة في عالم الطفولة لديه، وعالم الماضي؛ فنشم رائحة الماضي والرغبة في العودة إلى ذلك الزمن لأنه يشعر فيه بالهدوء النفسي، ويستظل تحته من عناء زمن الواقع المليء بالمخاتلين والمخادعين والكاذبين والغادرين كل ذلك نراه بشكل واضح في نصوصه الشعرية، مما يظهر لنا أن هناك أزمة يعاني منها الشاعر وهذه الأزمة تبدو لي أزمة قيم – كما ذكرت سابقا– أزمة مثالية يبحث عنها الشاعر في زمن ضاعت فيها القيم والمثل الراقية.

١– يا فدى ناظريك، ص٨٥.
٢– السابق، ص٨٧.

المبحث الثالث: الذات الشاعرة بين الثنائية والمرأة:

تعد المرأة بالنسبة لكثير من الشعراء هي ملهمة الجمال والفن والإبداع يحل في كنفها وفي جانبها الاستقرار والحب، وتتعالى في حضرتها الأناشيد الأسطورية، وفي الوقت ذاته تعد مصدرا للعذابات، ومثالا للجراح والآلام، وقد يبلغ ألم الشاعر ذروته وحدته عندما تتغير أمامه المرأة وتتلون بألوان الزيف، ويشتم ميها رائحة الغدر والخداع، وقد صور عدد كبير من الشعراء الجانبين، الجانب المشرق المثير للجمال والإبداع في حب المرأة ووفائها، والجانب المظلم القاتم، المثير للتقزز والألم في نكران المرأة وغدرها. والشاعر القصيبي بلغته الرومانتيكية والواقعية والطافحة بالغنائية والذاتية نجد أنه صور لنا الجانبين، كما وصور لنا مواقفه المتباينة تجاه المرأة من الحب والوفاء، أو ما يشير إليه ضمينا بالغدر. وتعد قصيدة القصيبي (أماه) في جدته لأمه من أجمل وأبرز نصوص الوفاء تجاه المرأة عنده، وذلك إثر فقده لها وهي التي احتضنته منذ كان عمره تسعة أشهر بعد وفاة أمه، وأغدقت عليه فيوض حنانها ورعايتها واهتمامها فكان وقع خبر وفاتها عليه كوقع الصاعقة، فكانت تلك المرحلة بالنسبة للشاعر مرحلة عصيبة وقوية، خلفت في ذاته الحزن والمرارة، فكان أن قال فيها قصيدة (أماه) فضلا عن قصيدة أخرى ذكرها في (السيرة الشعرية) وقال بأنها لم تنشر بعد، يقول في بعض منها:[١]

حبيبتي..
الليل مطروح على الخيام
وفي يدي رسالة
سطورها تهتز في ضوء النجوم
حروفها تطفو على الضباب سرب بوم
رسالة تقول لي: سعاد
وفوقها عبء السقام والسنين والحياة
تصارع السقام والسنين والغناء
سعاد يا هموم!

وفي هذه القصيدة يصف الشاعر الساعات العصيبة التي قضاها قبل أن يعرف بأمر الوفاة، إذ لم يعرف بالخبر إلا حين حضر إلى الفندق في بيروت، وقد كان في مؤتمر حرض في اليمن بعد أن سمح له رئيس الجانب السعودي آنذاك بالسفر إلى بيروت، وهناك علم بالفاجعة.[٢] وقد وصف ذلك المنظر في الفندق، وقد تكالب عليه الصحب يتبادلون السؤال والجواب حتى علم ما خفي عليه:[٣]

حبيبتي..
الفندق الصاحب.. والصديق
والسؤال والجواب
سكت يا حبيبي
وعربد العذاب
لو أننا نموت عندما نريد أن نموت
كنت لديك في التراب

إنها لحظة مؤثرة يصورها الشاعر بلغة تنزف ألما على فراق الغالية الجدة والأم الرؤوم، فقد تمنى الموت لحظتها لو كان بمقدوره:

لو أننا نموت عندما نريد أن نموت
كنت لديك في التراب

١- سيرة شعرية، ص٧١.
٢- السابق نفسه.
٣- السابق، ص٧٢.

حقا إنه نص ثري بالحب والوفاء، نص يوحي الشعور باليتم من بعد هذه الجدة، وقد صور لنا ذلك شاعرنا بقوله: (عندما عرفت بوفاتها شعرت لأول مرة باليتم ومعنى فقدان الأم)[١]، فقد كانت جدته أمه الحقيقة في نظره إذ كانت كما يصفها: (تخشى علي كل شيء: تخشى علي المرض أيام العافية، وتخشى علي الموت أيام المرض، تخاف أن أضل طريقي إذا ذهبت ألعب في الشارع، تتصور أنني أشلاء ممزقة تحت دواليب سيارة إذا تأخرت في المجيء من المدرسة، ولا أشك اليوم أن هذا النوع من التربية، رغم انه أفاض علي من الحنان والمحبة ما جعلنا أنسى نهائيا أنني فقدت أمي)[٢]. هذه هي مشاعر الأم الحقيقية فقد تقمصت الجدة دور الأم، وغدت النبض الحنون لذلك الطفل اليتيم، فشب وكبر وهو تحت جناحها يتلذذ برعايتها له، فحري به عندما تفارق الحياة أن يبكيها دمعا وشعرا، فهي عزيزة، غالية، حبيبة، والرثاء عند القصيبي (شعر حب في العزيز الراحل، والتعامل مع حب ينتهي هو أشد عنفا وضجيجا من التعامل مع حب يبدأ)[٣]، لأن (الحب الذي يغرب فيذهب تاركا في أعماقنا عطره وجراحه وألف حكاية وحكاية)[٤] هو أقوى وأرسخ في ذاكرة الإنسان من ذلك الحب الذي نتعامل معه منذ البداية الصفرية والذي لا تكون لنا معه ذكريات أو مواعيد أو عهود[٥]. وهكذا غدت الجدة/الأم مثارا حسيا ونغميا لشاعرنا فبكي ينشدها الحنين قائلا: في قصيدته (أماه):[٦]

هذه القصيدة يا حبيبة في
حنيني.. لا رثائك
فأنا أحسك.. رغم رحلتك
البعيدة في فَنائكْ

إن شاعرا مترفا بالحس كالقصيبي من الصعوبة بمكان أن ينسى من مدت له يد العطف والحنان، ومن أغدقت عليه وابل حبها وشفقتها عليه منذ كان صغيرا، إنه هنا في هذا النص الباذخ بالعواطف والأحاسيس يهمس في أذن أمه بأنه مازال يشعر بها تهز أركان قلبه يحس انه مازال في فنائها لم يبرح كونها ولم تبرح كونه فأرسل قصيدته في الحنين إليها وليس في رثائها مع إنه ذكر أن هذه القصيدة من رثائه في جدته[٧]، ولكنه يشعر في لحظة القصيدة بحنان يجرفه إلى أحضان تلك الحبيبة الغالية فلا يود أن يهذي بموتها إنما يريد أن يترنح في ذكرياته معها، يريد أن ينطرح بين يديها يبثها ألمه وصروف الدهر معه، ويمرح في حنانها وفي عطاءاتها الباذخة:[٨]

أشكو إليكِ الدهر... أمرح
في حنانكِ... في عطائِكْ

ولكن الواقع أنها رحلت فعلا، فيعترف بعد هذه

١- السابق، ص٧١.
٢- السابق، ص٤٧.
٣- السابق، ص٢١٦.
٤- السابق نفسه.
٥- السابق نفسه.
٦- المجموعة الشعرية الكاملة، ص٢٧٧.
٧- سيرة شعرية الكاملة، ص٢٧٨.
٨- المجموعة الشعرية الكاملة، ص٢٧٨.

المقدمة الحضـــورية الحنينية أنها فعلا قد رحلت كما أعترف أنه ساعة الرحيل خاف من وفائها ففر من ذلك الوفاء خشـــية الا يكون كما ينبغي، أو أن لا يوفيها حقها، ولا أظن أن الشاعر قد فر منها قلبيا ومشاعريا بقدر ما فر منها شـعريا، انه يخاف ألا يوفيها حقها بما يملكه من قدرة شعرية، وهي من هي في قامتها الو فائية الراقية، إذ طالما وقفت بجانبه واحتوته حتي النخاع، فكيف له ان يوفيها حقها هذا مكمن خوف شـاعرنا، وهو خوف محب صادق وفي:[١]

كم كدتُ في فجر الرحيل
أفرُّ... خوفا من وفائكْ

ومع خوف الشاعر من ان يكون وفاؤه قليلا، أو لا يكاد يبين أمام ضخامة وفاء تلك الجدة / الأم، إلا أن قصيدته كانت تنضح بكل مفردات الوفاء لهذه الفقيدة الغالية فيما أرى، فالحنين لهذه الام، والبكاء عليها وسرد الذكريات في حضرتها وانهمار الأسى والشجن في غيابها وذكر مآثرها هو –في نظري– قمة الوفاء الصادق المحب:[٢]

"نمضي؟" ويرتعش الأسى
سحباً تحوم على سنائِكْ
وتضيعُ بسمتك السعيدة..
فوق قفرٍ من شقائِكْ
وأغيبُ عنكِ مع الضباب..
أعيشُ في رؤيا لقائِكْ

إن مظاهر الألم تبدو واضحة في القصيدة من أولها إلى أخرها، قصـــيدة تفيض بالزفرات والحزن على فراق هذه الأم التي لن يستطيع أن يبادلها الوفاء بالوفاء مهما صـــنع، فجزاء الامهات كبير وعظيم، ولكن حســـب الشـاعر ان ينسـج قصـيدة تقطر ألما وحرقة على فراق الحبيبة ألام تنم عن عاطفة جياشـــة متدفقة وحب لا نهاية له.

هذا ويستوقفنا تكرار الشاعر لمفردة (اماه) في نصه أكثر من مرة مما يعطي دلالة على حضـــور هذه الام، ولصوقها بالشاعر ولحاجته الملحة اليها مما جعله يرفض رحيلها:[٣]

أماه! لو يقوى الخيالُ
لراح يهزأ بانطوائكْ
ويقول: "كذبٌ أن أفيق..
فما أشم شذى بقائك
ويقول: "إفك كل لفظٍ
راح ينعب بانتهائِكْ"

كما نلحظ تكرار الشـاعر للضـمير المنفصـل (انا) لينزاح المصـــاب على ذاته وحده وفي منتهى الشـــاعرية الذاتية الطافحة بالعواطف (فأنا احســك.. وأنا أراك.. وأنا اضمك) فضلا عن الضمائر التي تعود الى الماضي او الحـاضـــر (اشـــكو اليك، أبكي، كدت، أدس رأسـي..الخ) التي تحمل الدلالة ذاتها. وينسـحب الوفاء على شقيقته (حياة) فيرثيها حبا ووفاء:[٤]

أختاهُ!
وجهُكِ باردٌ
وأنا أقبّله.. وتلسعني الدموعُ..
ويرجع الطفلُ المبعثر في السنين.

١– السابق نفسه.
٢– السابق نفسه.
٣– السابق، ص٢٨٠.
٤– حديقة الغروب، ص٣٥.

يعانق الكهل اليتيمْ
نمشي، أنا والطفل، أبحث عن
صبايَ.. وعن صباكِ.. فلا
أرى غير الهشيمْ.

أما عن الغدر وعلاقته بالمرأة عند القصيبي فهي حاضرة كغيره من الشعراء الرومانتيكيين المثقلين بالأحاسيس والعواطف الذين يسكنهم الشعور بعدم صدق المرأة او الحبيبة معهم ومحاولاتها للغدر به وربط علاقات مع اشخاص غيرهم، ويعاني القصيبي من غدر الصاحبات فيصور وجعه في مقطوعة تحمل عنوان (غدر) ليحكي حكاية شعرية قصيرة ذات أبعاد موغلة في الحنق والغضب والحزن جراء غدر الصاحبة به إذ يقول فيها بعد أن يصف مشهد الخيانة في صورة مزرية:[١]

غدا ستواري خُطاي الدروب
ويمضي الشريد إلى قفرهِ
كطيرٍ نأى هاجرا وكره
وقد خانه الإلفُ في وكرهِ
فماذا تقولين قبل الرحيل
وعذرك أكذب من عذره؟
وماذا يفيد اعتذار الذئاب
لمن تنشب الناب في صدره؟

إن داء الغدر الذي استوطن الحبيبة، قد اشعل لواعج شاعرنا وانبت الاسى في ذاته، فغدا كالطير المذبوح فجاءت لغته عالية الغضب، وحملت ألفاظه صرخاته المدوية المشحونة بالشجن. إن مشاعر الغدر التي لقيها شاعرنا من تلك الحبيبة، والمطبقة بإحكام على كيانه أدت به أن يصل إلى أن يصف تلك الحبيبة بالذئب ذلك الحيوان المفترس الذي يغرس نابه في صدر فريسته دون رحمة او شفقة. والشاعر فوق ذلك يؤكد على أنه هو الحبيب الصادق بشكل غير مباشر، إذ يرسل لها رسالة مضمونها أن الصاحب الجديد الذي من أجله غدرت به سيغادر وكرها يوما ما كالشريد الى قفره، وقد خانها كما هي خانته، فما عساها ان تقول حين ذاك؟ وماذا ستقدم من اعتذار؟ وهل ستفيد هذه الاعتذارات بعد ان غرست نابها في صدر وفائه؟ إنها لغة قوية مجلجلة، تعصر بأركان هذه الحبيبة التي لم يطق شاعرنا غدرها فكان عنوان المقطوعة أكبر دليل على مأساة الشاعر مع غدر المرأة الحبيبة هنا. وبعد، فهذه أبرز المحاور التي دارت حولها الذات الشاعرة للشاعر غازي القصيبي حول ثنائية الغدر والوفاء، ويبدو في مجملها تدفق إحساس الشاعر وبروز ذاته المتوقدة في التعبير عن هذه الثنائية المتضادة، كما يبرز بشكل واضح وجلي ومن خلال اللغة الشعرية أزمة الذات حول صفة الغدر، وتقديره وتعطشه لصفة الوفاء، ويضل الشاعر غازي إنسانا مثل بقية البشر، وخاصة مما كانوا يملكون قلوب بلورية شفافة وشاعرية رقراقة، فلا شك أن وقع الغدر سيكون عليه مأساويا، وتكون معاناته مع أغلال الغدر وفداحة الوجع أمرا مثقلا بالأسى والشجن تواقا في شوق جامح لبستان الوفاء الذي يعطر أرجاء القلوب الصافية المثقلة بهم الإنسان والكون والحياة التي تحتاج الى لمسة وفاء صادقة في ظل ضغوطات الحياة.

ويمكننا تلخيص أهم نتائج البحث في النقاط الآتية:

١-كل نص شعري قاله القصيبي في الوطن العربي هو

١- المجموعة الشعرية الكاملة ص٤٤٣.

نص وفائي، نابع من قلب محب لهذا الوطن، ومتألم لأوضاعه وأحداثه المتقلبة.

٢-أكثر ما كان يؤجج مشاعر الحنق والغضب لدى القصيبي هو الغدر بالأمة العربية.

٣-كل نص رثائي هو في نظر القصيبي نص وفائي؛ لذا اندرجت نصوصه الرثائية تحت باب الوفاء.

٤-تعدد معاناة القصيبي من غدر الأصدقاء كان واضحا وجليا في نصوصه.

٥-الحديث عن الماضي وذكريات الأمس عند القصيبي هو حديث -في أغلبه- تشوق للعالم المثالي، النقي، وهروب من الواقع المليء بالغدر والغادرين.

٦-تعد قصيدة (أماه) من أجمل وأصدق القصائد الوفائية في المرأة.

٧- لم تختلف نصوص غدر الحبيبة عند القصيبي عن كثير من نصوص الشعراء الرومانتيكيين الذين تحدثوا عن هذا الأمر، فالمعاني تكاد تكون متقاربة.

٨-تمخضت تجربة القصيبي مع الثنائية عن ذات مثقلة تسعى للمثالية في نشدان الوفاء والتمسك به وبالأشخاص الذين يتمثلون به، كما تمخضت تجربته عن ذات مكلومة تحكي وجع الغدر والغادرين بها.

٩-استخدام القصيبي للصور الفنية لتصوير ثنائية الغدر والوفاء قد ساهم في إبراز تصوره ورؤيته الذاتية لهما.

١٠-تنوعت لغة الشاعر في حديثه عن الغدر والوفاء، فلمسنا الحدة والسخرية والغضب في حديثه عن الغدر وخاصة الغدر بالأمة العربية، وتحديدا في نكبة حزيران. بينما اتسمت لغته مع الوفاء -غالبا- بالحزن لفقده لهذه الخصلة النبيلة وفقد أصحابها من أحبابه وأصدقائه.

١١-إن تجارب القصيبي فيما يخص الوفاء كانت متخمة بالإنسانية، والرقي العاطفي.

١٢-غالبا ما كان يصرح القصيبي بمفردتي الغدر والوفاء في نصوصه، كما نجد نصوصا يبطن فيها معاني هذه الثنائية ويرمز إليها بما يخدم النصوص ويفهم من خلال السياق الشعري.

الخاتمة

خلاصة القول أن دراسة موضوع الذات الشاعرة بين الغدر والوفاء في شعر القصيبي تعني الكشف عن بعض بواطن جوانب تجربة القصيبي الشعرية التي أثرت فيه وجعلته يلتحف بلحاف الحزن والأسى في كثير من الأحيان، فسهم الغدر أمر يثير التقزز والاشمئزاز والنفور فضلا عن الحزن والأسى، والالتحاف بلحاف الشجن وخاصة عندما يصدر من قريب أو صديق أو حبيب، وإن ظل الأدهى عند القصيبي عندما يرى وجهة هذا السهم إلى الأمة العربية وهو المحب المدافع عنها والمنصهر في بوتقة همومها وقضاياها فكان يعز عليه أن يرى من ينتمون إليها يطعنونها في الخفاء ويغدرون بها في بهيم الليل المظلم مع ألد أعدائها مما جرها إلى النكوص والنكسة معا.

هذا وبفعل الاتجاه الرومنسي الذي يميل إليه القصيبي في كثير من نصوصه نجد نصوصه في هذا المضمار تكتنز برؤاه الحزينة القائمة على بساط الواقع المرير الذي يحاول الهروب منه إلى عالم الطفولة البريء من الغدر ومن عبث الغادرين.

وفي المقابل نجد احتفاء الشاعر بالوفاء والأوفياء احتفاء يشيع بهجة في لغته الشعرية، فضلا عن شيوع

لغة الحزن في الحديث عن هذه الصفة، وذلك عندما يفقدها من خلال فقده لصاحبها، فنسمع صوت الألم والحنين معا بحثا عن الوفاء في زمن لا يحمل للوفاء معنى، كما لمسنا عمق علاقة القصيبي الطيبة لكثير ممن حوله من خلال حديثه عن هذه الصفة مما يعطي إشارة لحسن مكانة القصيبي عندهم، ورقي تعامل القصيبي معهم. وهكذا أرسل القصيبي أحاسيسه كلمات تنتظم وقعا متناغما، حزين النبرات في أغلب الأحايين، مشرقا وضاء في أحايين أخرى تجاه متضادتين عاشهما وخاض معهما تجارب عديدة كشفتها النصوص التي تطرق إليها هذا البحث فجمع شاعرنا فيها بين الرومنسية المغرقة في حضور الألم وبين الواقعية في تصوير الحياة التي خاض تجاربها بنفسه مع الغدر والوفاء فضلا عن التصريح عن الغدر والوفاء حينا واستخدام الرمزي حينا آخر.

المراجع:

(أبو العتاهية)، أسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان، (١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م)، (ديوان) تقديم: كرم البستاني، بيروت، دار بيروت.

(الأحنف)، العباس، (١٣٧٣هـ، ١٩٥٤م)، "ديوان"، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ص ٤.

استجوابات غازي القصيبي، (١٤٣٢هـ، ٢٠١١م)، ط ٢، الرياض، مكتبة العبيكان.

(الأعشى الكبير)، ميمون بن قيس، (ديوان)، شرح وتعليق: د/محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماهير.

(البخاري)، محمد بن إسماعيل (١٤٠٠هـ) "الجامع الصحيح لمسند من حديث رسول الله وسنته وأيامه)، تحقيق، محب الدين الخطيب، ط القاهرة، المكتبة السلفية، رقم الحديث ٣١٧٨.

(ثعلب)، الإمام أبي العباس احمد بن يحيي بن زيد الشيباني، (١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م)، (شرح ديوان زهير بن أبي سلمى)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر.

(الجهني)، هيفاء رشيد، (١٤٢٦هـ، ١٤٢٧هـ)، "النزعة الإنسانية فى الشر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي، دراسة فنية نقدية موازنة"، رسالة دكتوارة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى.

(الحمداني)، أبو فراس، (١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م)، "ديوان"، شرح وتقديم عباس عبد الستار، ط ١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

(الحربي)، فايزه، (١٤٣١هـ، ٢٠١٠م)، "السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر" ط ١، الرياض، النادي الأدبي بالرياض.

(ابن زيدون)، أبو الوليد عبد الله، (١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م)، "ديوان"، شرح وتحقيق: محمد سيد كيلاني، ط٣، القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

(الضبعي)، المتلمس (١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م) "ديوان"، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، الشركة المصرية للطباعة والنشر.

(القصبيي)، القصيبي، غازي عبد الرحمن، (١٩٩١م)، ديوان "عقد من الحجارة" المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(١٤٢٤هـ) "سيرة شعرية "، ط ٣، مطبوعات تهامة.

(١٤٠٨هـ)، المجموعة الشعرية الكاملة "ط ٢" جده، مطبوعات تهامة.

(١٤١٣هـ، ١٩٩٣م)، ديوان مرثية فارس سابق، ط٢، جدة، تهامة.

(١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م)، ديوان حديقة الغروب، ط١، الرياض، مكتبة العبيكان.

(١٤٢١هـ، ٢٠٠١م)، ديوان يا فدى ناظريك، ط١، الرياض، مكتبة العبيكان.

(٢٠٠٤م)، ديوان للشهداء، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

Self Poet Between Treachery And Loyalty, Contemplative In The Poetry Reading Algosaibi Preparation

A. M. Amiri
Department of - Faculty of Arabic Language - Om Al-qura university-KSA.

Abstract

In the name of Allah, the most gracious, the most merciful. This research takes an observant tendency as it focuses on the poet's sentiments between the contrary dualities, treachery and loyalty; in which it emerges as a prominent feature in the poetic verses of the poet Ghazi Al-Qusaibi. Its impact is evident on his inner self and poetic language. The research is constituted of three axes that are preceded by an introduction where the researcher sheds light on this dualism and its appearance in classical Arabic poetry. The axes are as follows:
The first axis: discusses the poet's sentiments regarding the dualities, homeland and nationalism.
The second axis: undertakes the poet's sentiments regarding the dualities and friends.
The third axis: inspects the poet's sentiments regarding the dualities and women.
Then the conclusion, resources and references.

Keywords: betrayal, loyalty and national - treachery and loyalty, and friendly - treachery and loyalty, and women.

لفظة السودان في الشعر العربي القديم

حسّان بشير حسّان حامد
قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة بحري – الخرطوم – جمهورية السودان.

المُلخّص

تستمد هذه الدراسة أهميتها من اتصالها بالدراسات السودانية والأدبية، وقد جمعت بين دراستها لتاريخ السودان ودراسة الشعر العربي القديم ونقده. وتهدف هذه الدراسة إلى تحديد المعنى اللغوي لكلمة السودان، وتتبع تطورها التاريخي والسياسي، ومن ثم البحث عنها في الشعر العربي القديم، وبيان المقصود منها في هذه الفترة. وتحقيقاً لهذه الأهداف اعتمدت هذه الدراسة المزاوجة بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي في دراستها لهذا الموضوع، وذلك من خلال مبحثين وخمسة مطالب. وأهم النتائج التي خلصت إليها أن لفظة السودان في العصور القديمة تشمل أجزاءً واسعة من أفريقيا، وأن ما جاء منها في الشعر العربي القديم لم يقصد به جمهورية السودان الحالية.

كلمات مفتاحية: السودان، الشاعر، الشعر العربي، الزِّنْج، الحبش، النوبة، الزَّغاوة، الأسود، الأبيض.

مُقَدِّمَةٌ

تنبع أهمية هذه الورقة من اتصالها بالدراسات السودانية والشعر العربي القديم، وينحصر موضوعها في البحث عن لفظة "السودان" وكل ما يدل عليها من لون أو جنس في الشعر العربي القديم في محاولة للتفسير والنقد والتحليل. وأهميتها كذلك في تتبع مصطلح "السودان" تاريخياً وسياسياً. وقد دفعني لكتابة هذه الورقة، هو أنني مررت كثيراً أثناء قراءاتي في الشعر العربي القديم بلفظة "السودان" وبعض الألفاظ الأخرى التي ترجع في النهاية إليها، ومنذ زمن بعيد دار في ذهني سؤالان كبيران، أولهما: هل كان الشاعر العربي القديم على معرفة ببلاد السودان المعروفة حالياً بجمهورية السودان؟. والثاني: هل كان الشاعر العربي القديم يقصد بهذه الألفاظ التي أشرنا إليها وحاولنا البحث عنها في هذه الورقة – جمهورية السودان الحالية تحديداً؟. ولقد حاولت في هذه الورقة الإجابة عن السؤال الثاني مستعيناً بالمنهجين التاريخي والوصفي في الكشف عن هذه الحقيقة من خلال مبحثين وخمسة مطالب، وقبل ذلك مقدمة، وبعده خاتمة متضمنة أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الورقة.

المبحث الأول: السودان في اللغة والاصطلاح.

المطلب الأول: الدلالة اللغوية والتاريخية لكلمة السودان.

أُطْلِقَ على السودان قديماً اسم "كوش" (متولي، ١٩٦٩م)، حوالي أربعة قرون قبل الميلاد تقريباً (شقير، ١٩٨١م)، على أن مصطلح كوش وكوشية يُطْلَقُ حالياً على مجموعة اللغات والشعوب السائدة بأثيوبيا (بكر، ١٩٦٨م)، ثم أُطْلِقَ عليه اسم "النوبة" في العصور الوسطى (متولي، ١٩٦٩م). وإذا بحثت في تاريخه القديم تجد أن إطلاق اسم السودان علماً على الدولة السودانية لم يُعْرَفْ إلا حديثاً بعد غزو محمد علي باشا واحتلاله السودان عام ١٨٢١م (متولي، ١٩٦٩م)، حيث لم يُطْلَقْ على أَيٍّ من ممالكه القديمة الكوشية أو المسيحية

البريد الالكتروني: hasaan58@hotmail.com
ردمد: ٦٩٠٥-١٦٥٨

أو الإسلامية هذا الاسم من قبل، ولكنه في الوقت نفسه يُوصف سكانه بأنهم "سودان"، فمن أين جاءت هذه التسمية؟. جاءت هذه التسمية من المعنى اللغوي لكلمة "أثيوبيا" التي أطلقها قدماء اليونان على تلك الأقاليم الواقعة جنوبي مصر بلا تحديد (متولي، ١٩٦٩م)، وتشمل كل الشعوب ذوات البشرة السوداء بلا تحديد أيضاً، ولهذا السبب يرى محمد إبراهيم بكر أن الذين أطلقوا اسم الأثيوبيين على سكان هذه المنطقة قد جانبهم الصواب؛ لأن لفظ أثيوبيا والأثيوبيين إنما هي التسمية الحالية لدولة الحبشة وشعبها (بكر، ١٩٦٨م).

وقد أخذ العرب المعنى اللغوي لكلمة "أثيوبيا" في العصور الوسطى وأطلقوا اسم "السودان" على جميع المناطق الأفريقية من المحيط الأطلنطي إلى البحر الأحمر من ناحية، والمحيط الهندي من الناحية الأخرى (متولي، ١٩٦٩م). وهذا الإطلاق عند العرب يجانبه الصواب أيضاً؛ لأنه لا يقتصر على السودان بحدوده المعروفة اليوم فحسب (متولي، ١٩٦٩م، وبكر، ١٩٦٨م). ويبدو جلياً أن أجناس السودان الموجودة في جمهورية السودان الحالية لا تمثل إلا نسبة يسيرة منهم. فلنستمع للمسعودي وهو يحدثنا عن أنساب السودان واختلاف أجناسهم وأنواعهم وديارهم المتباينة، قائلاً (١٩٧٣م): "ولما تفرّق ولد نوح في الأرض سار ولد كوش بن كنعان نحو المغرب حتى قطعوا نيل مصر، ثم افترقوا فسارت طائفةٌ مُيَمِّنَة بين المشرق والمغرب وهم النوبة والبجة والزنج، وسار فريق منهم نحو المغرب وهم أنواع كثيرة نحو: الزغاوة، والكانم، ومركة، وغانه، وغير ذلك من أنواع السودان، والدمادم". فهو يذكر عدداً من أجناسهم يشمل جزءاً كبيراً من أفريقيا، ويسكت عن الباقي بقوله: "وغير ذلك من أنواع السودان" ثمّ يقول بعد قليل: "وقدمنا فيما سلف عند ذكرنا للبحر الحبشي، الخليج البربري وما عليه من أنواع السودان، واتصالهم في ديارهم إلى بلاد دهلك والزيلع وناصع" (المسعودي، ١٩٧٣م). وبعد أن يذكر أنواعاً أخرى من أجناس السودان في موضع آخر، يحيلنا إلى كتابه "أخبار الزمان" الذي ذكر فيه جميع أجناس السودان –على حسب زعمه– في قوله "وقد أتينا على ذكر جميع أجناس السودان وأنواعهم ومساكنهم ومواضعها من الفلك، ولأية علة تفلفلت شعورهم واسودت ألوانهم، وغير ذلك من أخبارهم وأخبار ملوكهم وعجائب سيرهم وتشعبهم في أنسابهم، في كتابنا "أخبار الزمان" في الفن الأول من جملة الثلاثين فناً (المسعودي، ١٩٧٣م).

ومن هؤلاء المؤرخين العرب الذين أدركوا المفهوم الواسع لكلمة السودان – الحسن بن الوزان الفاسي، فإنه عندما تحدث عن بلاد السودان جعلها خمس عشرة مملكة تضم معظم الدول الأفريقية الموجودة حالياً، وجعل في آخر هذه الممالك مملكة النوبة، وهو الجزء الوحيد الذي يشير إلى دولة السودان الحالية، وقد أورد في هذا الكتاب أن أفريقيا عند العرب هي ضاحية قرطاج فقط، أما باقي أفريقيا فإنهم يطلقون عليه اسم المغرب، ولعلَّه في هذا موافق للرأي السائد عند قدماء الجغرافيين العرب الذين يعدّون النيل من منبعه إلى مصبه حداً لأفريقيا من جهة الشرق. وبناءً على ذلك فإن مجموع الرقعة التي تضم الحبشة وأرتيريا والسودان ومصر تعدُّ خارج حدود أفريقيا (الفاسي، ١٩٨٣م). ويذهب (خوجلي، ٢٠٠٠م) إلى أن العرب كانوا يستخدمون كلمة "السودان" للدلالة على سكان غرب أفريقيا، أكثر من

استخدامهم لها للدلالة على سكان السودان الحالي أو أثيوبيا الحالية، ويُرجع السبب في ذلك إلى أن العرب كانوا على معرفة جيّدة بجميع الممالك التي كانت بأثيوبيا والسودان، ولذا فإنهم كانوا يفضلون الإشارة إليها بأسمائها لا بلون سكانها. وعلى العكس من ذلك كان حالهم مع الممالك بغرب أفريقيا التي كانوا لا يشيرون إليها بأسمائها لقلة معرفتهم بها.

ونختم هذا المبحث بما جاء في معاجم اللغة العربية عن كلمة السودان، ففي لسان العرب مثلاً:" السواد: نقيض البياض، والجمع: سودٌ وسودان" (ابن منظور، دون تاريخ)، وفي المعجم الوسيط:" السودان جيل من الناس سود البشرة، واحده والنسبة إليه سوداني" (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤م). وعليه فإن لفظة "السودان" لفظة عامة لا تشمل السود في أفريقيا فحسب، بل في العالم أجمع؛ لأن ما جاء في هذه المعاجم عن هذه اللفظة لم يحدد بجهة معينة، هذا فضلاً عما يذكر في مراجعهم التاريخية (ابن الجوزي، ١٩٩٢م) عن ثورات قام بها السودان والزنج في أنحاء مختلفة من الجزيرة العربية ودخولهم مكة والمدينة والبصرة وبغداد وغير ذلك من المدن، وما جاء في هذه الأخبار من قتل الآلاف من الطرفين في هذه المعارك. وكل ذلك وقع بعد الإسلام، أما ما وقع من حوادث السودان في جزيرة العرب قبل الإسلام، فالمشهور منها اثنان:

أولها: غزوة الحبشة لليمن بعدما كان من أمر ملكهم ذي نواس مع أصحاب الأخدود الواردة قصتهم في القرآن الكريم، وفي هذا الشأن يقول (المسعودي، ١٩٧٣م): "إن النجاشي لما بلغه فعل ذي نواس بأتباع المسيح عليه السلام، وما يعذبهم به من أنواع العذاب والتحريق بالنار بعث إليه الحبشة وعليهم أرياط بن أصحمة فَمَلَكَ اليمن عشرين سنة، ثم وثب عليه أبرهة الأشرم أبو بكسوم فقتله ومَلَكَ اليمن... وقد بلغ مُلْكُ الأحباش على اليمن اثنتين وسبعين سنة".

وثانيها: وهو مذكور أيضاً في القرآن الكريم، وهو ما كان من أمر أصحاب الفيل بقيادة أبرهة الأشرم ملك اليمن آنف الذكر، الذي حاول هدم الكعبة، وكان قد بنى كنيسة في صنعاء لم ير أحسن منها، حتى يصرف إليها حج العرب (ابن إسحق، ٢٠٠٤م).

وعليه يمكن القول بأن لفظة السودان عندهم وصفية أكثر منها اسمية، بحيث لا يقصد بها بقعة معينة من الأرض، وإنما يوصف بها من كان أسوداً دون اعتبار لمكانه.

المطلب الثاني: نشأة المصطلح السياسي للسودان وتطوره.

ذكرنا فيما سبق أن كلمة السودان على أنها مصطلح سياسي لا يدل على لون السكان فحسب، وإنما اسم يطلق على قطر بحدود سياسية أو جغرافية معلومة، لم يظهر إلا حديثاً في مطلع القرن التاسع عشر، بعد احتلال محمد علي باشا للسودان عام ١٨٢١م، "إذ أن السودان لم يكن حتى ذلك العهد يُكَوِّنُ وحدة سياسية أو جغرافية، وإنما كان السودان –بحدوده المعروفة الآن– مقسّماً إلى عدة أمارات أو دويلات، يطلق على كل منها: مملكة أو سلطنة" (متولي، ١٩٦٩م). ومحمد علي باشا هو أول من فتح هذه البلاد للعالم والحضارة وجعل منها وحدة إدارية متماسكة الأجزاء بعد أن كانت متفككة العرى والأوصال (شبيكة، ١٩٦٦م).

ومما هو معلوم أن محمد علي باشا لما أراد غزو السودان جرت بينه وبين الباب العالي مكاتبات رسمية في هذا الشأن، وكذلك بينه وبين حكمداريه في السودان فيما بعد. حيث لم يرد ذكر لكلمة السودان في المكاتبات الرسمية التي كانت بينه وبين السلطان العثماني منذ أن استأذنه في فتح السودان إلى حين اعتراف السلطان العثماني بفتوحاته في السودان في فرمان صادر بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٨٤١م، أعطاه فيه حكم مصر بطريق التوارث، علاوة على حكم السودان مدة حياته، ولم يرد في هذا الفرمان ذكر لكلمة السودان، وإنما وردت الإشارة فقط إلى بعض أقاليمه (متولي، ١٩٦٩م، والسروجي، ١٩٩٨م)، وإليك نص الفرمان السلطاني:" لوزيري محمد علي باشا والي مصر... إن سدتنا الملوكية قد ثبتتكم على ولاية مصر بطريق التوارث بشروط معلومة وحدود معينة، وقد قلدتكم فضلاً على ولاية مصر مقاطعات النوبة والدارفور وكردفان وسنار وجميع توابعها وملحقاتها الخارجة عن حدود مصر ولكن بغير حق التوارث.." (متولي، ١٩٦٩م).

ولم يكن هذا أول فرمان لم يرد فيه ذكر لكلمة السودان صراحة، فقد كانت الفرمانات السلطانية الصادرة لولاة مصر بعد محمد علي باشا، لم يرد فيها ذكر لهذه الكلمة أيضاً، وإنما اعتبر فيها السودان من الملحقات المصرية (متولي، ١٩٦٩م، وشكري، ١٩٦٣م). فالفرمان الصادر في أغسطس ١٨٤٨م إلى إبراهيم باشا بن محمد علي باشا لم يرد فيه ذكر لكلمة السودان، وكذلك الفرمانات الصادرة إلى عباس الأول في نوفمبر ١٨٤٨م، وإلى محمد سعيد في يوليو ١٨٥٤م، وإلى إسماعيل في يناير ١٨٦٣م، ومايو ١٨٦٦م. أما المكاتبات الرسمية الصادرة من محمد علي باشا لحكمداريه في السودان، فإنه لم يرد ذكر لكلمة السودان في المكاتبات الأولى منها، فعندما أمر محمد علي باشا ابنه إسماعيل أن يفتح "سنار" لم يذكر اسم السودان (خوجلي، ٢٠٠٠م).

ويبدو أن كلمة السودان في مكاتبات محمد علي باشا ظهرت مع بداية الأعوام الأولى من اجتياحه السودان، بعد رجوع ابنه إبراهيم من هناك، وكان قد رفع تقريراً لوالده قدّم فيه ملاحظاته عن الحالة في السودان، فوصف فيه رداءة الطقس وعدم ملاءمته للجندي التركي، فرتب محمد علي باشا سياسته الجندية في خطاب بعث به إلى متصرف جرجا بتاريخ ٢٥ جماد الأول سنة ١٢٣٧هـ، جاء فيه: "وبديهي أننا قد أرسلنا العساكر الجرارة في معية أولادنا وما زلنا نرسلهم بغية أن يجلب إلينا من ولايات السودان رجال سود نستخدمهم في أعمال الحجاز وما يماثلها من الخدمات" (شبيكة، ١٩٦٦م). ولم تخرج كلمة السودان من ثوبها اللغوي لتحلِّق في فضائها السياسي، إلا بعد تعيين خورشيد أغا مديراً على الأقاليم السودانية ١٢٤٩هـ، ثم أصبح أول حكمدار على السودان ١٢٥١هـ، بعد ترقيته إلى رتبة الميرميران الرفيعة (شبيكة، ١٩٦٦م). وفي عهد الحكم الثنائي الإنجليزي المصري أُلبست كلمة السودان عباءتها القانونية في المعاهدة أو الوفاق الذي تمّ بين حكومة جلالة ملكة الإنجليز وحكومة الجناب العالي خديوي مصر بشأن إدارة السودان في المستقبل، وقد تمّ تحديد لفظة السودان في المادة الأولى من هذا الوفاق على النحو الذي يشمل حدود السودان المتعارف عليها اليوم، كالآتي (شبيكة، ١٩٦٦م): "تطلق لفظة السودان في

هذا الوفاق على جميع الأراضي الكائنة جنوب الدرجة الثانية والعشرين من خطوط العرض وهي:

أولاً: الأراضي التي لم تخلها قط الجنود المصرية منذ ١٨٨٢م.

ثانياً: الأراضي التي كانت تحت إدارة الحكومة المصرية قبل ثورة السودان الأخيرة وفقدت منها وقتياً، ثم افتتحتها الآن حكومة الملكة والحكومة المصرية بالاتحاد.

ثالثاً: الأراضي التي قد تفتتحها الحكومتان المذكورتان من الآن فصاعداً".

وقد ظل السودان محتفظاً بهذا الاسم الرسمي منذ عهد محمد علي باشا إلى فترة ما بعد الاستقلال لجملة من الأسباب يُفَصِّلُهَا البروفسير مصطفى محمد خوجلي في النقاط الآتية (٢٠٠٠م):

- في العهد المصري أطلق المصريون عليه اسم "السودان المصري" لِيُفَرِّقُوا بينه وبين السودان في غرب أفريقيا.
- وفي فترة الحكم الثنائي كان يسمى "السودان الإنجليزي" للتفريق بينه وبين السودان الفرنسي في غرب أفريقيا الذي عرف مؤخراً بجمهورية مالي.
- وفي العهد الوطني أُطلق عليه اسم "جمهورية السودان" بعد استقلاله في يناير ١٩٥٦م، ولكن في نوفمبر ١٩٥٨م استقلت جمهورية مالي من الاحتلال الفرنسي وأطلقت على نفسها "جمهورية السودان"، ولتحاشي أن يكون هناك قطران بمسمى واحد، فَكَّرَ زعماء السودان في تغيير اسم بلدهم، وكان أحد هذه الأسماء المقترحة هو "سنار" على اعتبار أنه كان اسم آخر مملكة في أرض السودان، غير أن جمهورية السودان التي بغرب أفريقيا سارعت إلى تغيير اسمها واختارت في يونيو ١٩٦٠م اسم إحدى الممالك القديمة "مالي" ليطلق عليها، وبذا أصبحت لفظة السودان اسماً لدولة واحدة هي جمهورية السودان الحالية.

المبحث الثاني: لفظة السودان في الشعر العربي القديم.

ومما مرَّ بنا سابقاً يترجح لدينا أن لفظة السودان في الشعر العربي القديم لم يُقْصَدْ بها البلاد المعروفة حالياً بجمهورية السودان، وإنما كانت لفظة عامة تُطلق على جميع الشعوب ذوات البشرة السوداء في جميع أنحاء العالم بغض النظر عن مكانها، سواء أكانت هذه الشعوب تقطن في السودان أم في غيره. ولهذا فإن البحث عن هذه اللفظة في الشعر العربي القديم يتطلب منا أن نسير فيه وفق ترتيب واضح يبدأ من اللون، ثم ينتقل إلى الأجناس حتى يصل بنا استخدام هذه اللفظة برسمها وحرفها، وعليه فإن الحديث عن هذا الموضوع يشمل ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: ظاهرة اللون وما تنطوي عليه من المدح والفخر والهجاء.

نتجت هذه الظاهرة من اختلاف الطبقات الاجتماعية السائدة في المجتمع الجاهلي آنذاك، وهي ثلاث طبقات: الأحرار، والموالي، والعبيد. وبسبب هذه الاختلافات الطبقية حدثت المنافرات بين القبائل في ذلك الوقت. وتأتي المفاخرات بصفاء الأنساب ونقائها وما لها من علاقة بالألوان في مقدمة هذه المنافرات؛ لأنه كان من "أشدّ النقائص على العربي أن ينتقص أصله، أو يشك في انتمائه إلى أهله، أو يتهم بأنه من غير العرب" (طليمات والأشقر، ١٩٩٢م).

ولَمَّا أن كانت الغالبية العظمى من طبقتي العبيد

والموالي من السود، فقد نشأ عند العرب نفور شديد من اللون الأسود، وحب جارف إلى اللون الأبيض، حتى صار عندهم دليل الشرف والجمال فإذا قالت العرب:" فلان أبيض وفلانة بيضاء فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب، وإذا قالوا فلان أبيض الوجه أرادوا نقاء اللون من الكلف والسواد الشائن" (ابن منظور، دون تاريخ). فإذا أراد الشاعر العربي القديم أن يفخر بأن حبيبته من الشريفات والحرائر، وأنها ليست من الإماء والسود، يصفها ببياض اللون، كقول الأخطل (١٩٩٤م):

وبيضـــاءَ لا لوْنُ النّجاشـــيّ لوْنُها
إذا زُيِّـنَـتْ لَـبّـاتُـهـا بـالـقـلائـدِ

وقول النابغة الذبياني (١٩٨٥م):

ليستْ من السُّودِ أعقاباً إذا انصرفَتْ
ولا تَـبِـيـعُ بِـجَـنْـبَـيْ نَـخْـلَـةَ الـبُـرَمَـا

ورُبَّمَا يُتَّخَذ اللون الأبيض لوصف لون الجلدة فقط، وإن كان ذلك يتضمن معنى الشرف أيضاً، مثل قول النابغة (١٩٨٥م):

بَيْضَاءَ كالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعُدِها
لم تؤذِ أهلاً ولم تُفْحِشْ عَلَى جـارِ

وقول ذي الرُّمة (١٩٩٦م):

بَيْضَـــاءُ صَـــفْرَاءُ قـد تَنَـازَعَهـا
لَـؤْنَـانِ مـن فِضَّـــةٍ ومـن ذَهَـبِ

ومن فرط حب العرب للون الأبيض، وشدة بغضهم للون الأسود، جعلوا اللون الأبيض لون المفاخر والمحاسن، واللون الأسود لون المخازي والمقابح، وربطوا بياض اللون بجميع ما استحسنوه من الصفات، وسواده بجميع ما استقبحوه منها، سواء أكانت هذه الصفات حسية أم معنوية، ومن ذلك قول أبي الطيب المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي (١٩٩٣م):

مَا كُنْتُ أَحْسَـــبُني أَحْيَا إلى زَمَنٍ
يُسِـــيءُ بِي فِيـهِ كَلْـبٌ وَهْوَ مَحْمُودُ
وَلا تَوَهَّمْتُ أَنَّ النَّاسَ قـد فُقِـدُوا
وَأَنَّ مِثْـلَ أَبِي البَـيْضَـــاءِ مَوْجُودُ
وَأَنَّ ذَا الأَسْـوَدَ الْمَثْقُوبَ مِشْـفَرُهُ
تُطِيعُـه ذِي الْعَضَـــارِيطِ الرَّعَـادِيـدُ

فهو يلقب كافور الأسود بأبي البيضاء ضد اسمه، ولأنه كان من السود فلا يجوز له الملك والتسلط، ولا يجوز لأتباعه إلا أن يكونوا من سفلة الناس وأراذلهم، وليس لمثله أن تأتي منه المكرمات كما نص المتنبي على ذلك في بيت آخر من هذه القصيدة، قال فيه (المعري، ١٩٩٣م):

مَنْ عَلّمَ الأَسْـوَدَ الْمَخْصِـيّ مَكْرُمَةً
أَقَوْمُـهُ الْبِيضُ أَمْ آبَـاؤُهُ الصِّـيـدُ؟!

المطلب الثاني: بعض أجناس السودان في الشعر العربي القديم

وردت في الشعر العربي القديم بعض الألفاظ مثل: الزنج والحبش والنوبة والزغاوة وغيرها من الألفاظ التي تدل على أجناس السودان، وقد أصبحت هذه الألفاظ جميعاً في قاموس الشاعر العربي مرادفة لمعنى السواد، كما أصبح الجنس الأسود مرادفاً للرق والعبودية، ولهذا لا يمكن للأسود في الشعر العربي القديم إلا أن يكون عبداً قبيحاً في مظهره وجوهره؛ لما رسخ في أذهانهم من أنه أفطس الأنف، غليظ المشفر، جعد الشعر، وما ينطوي عليه من النقائص والمفاسد والعيوب. والشاعر العربي القديم عندما يستخدم هذه الألفاظ فإنه لا يقصد بها إلا وصف هذه المقابح الحسية والمعنوية التي ارتبطت في أذهانهم كما قدمنا بجميع هذه الأجناس، كقول ذي الرُّمة (١٩٩٦م):

قَفْرَاً كَـأَنَّ أَرَاعِيـلَ النَّعَـامِ بِهَـا
.:.
قَبَـائِـلُ الزَّنْجِ وَالْحُبْشَـــانُ وَالنُّوبُ

الزّنج: وهي أكثر هذه الألفاظ وروداً في الشعر العربي القديم، وأغلب استخدامها في الهجاء بحقارة النسب وخسته وانحطاطه، مثل قول حسّان بن ثابت في هجاء بني الحماس (البرقوقي، ١٩٢٩م):

شَـبَهُ الإِمَاءِ فَلا دِينٌ وَلا حَسَـبُ
.:.
لَوْ قَامَرُوا الزَّنْجَ عَنْ أَحْسَـابِهِمْ قُمِرُوا

وقول جرير في هجاء بني تغلب (الجاحظ، ١٩٦٤م):

لا تَطْلُبَنَّ خَؤُولَـةً فِي تَـغْلِـبٍ
.:.
فَـالـزَّنْـجُ أَكْـرَمُ مِـنْـهُـمُ أَخْـوَالا

وقوله أيضاً في هجاء بني التيم (الصاوي، ١٣٥٣هـ):

مَا بَيْنَ تَيْمٍ وَإِسْـمَاعِيلَ من نَسَـبٍ
.:.
إلاّ الْـقَـرَابَـةُ بَـيْـنَ الـزَّنْـجِ وَالـرُّومِ

وقول حكيم بن عَيَّاشٍ في هجاء بني أسد (الجاحظ، ١٩٦٤م):

لا تَفْخَرَنَّ بِخَـالٍ من بَنِي أَسَـــد
.:.
فَـإِنَّ أَكْـرَمَ مـنـهـا الـزَّنْـجُ وَالـنُّـوبُ

ولهذا فإن الشاعر العربي إذا أراد أن يبلغ الغاية في هجاء شخص ما، بسفالة نسبه ودناءته، لم يجد أشد من وصفه بأنه زنجي. وإذا أراد أن يضع من قدر شخص أغضبه أو سَابَّه، لم يجد أبشع من أن يصفه بأنه زنجي، ومن الشواهد على ذلك المنافرة التي وقعت بين بشّار بن برد وبين رجل باهلي، وقد تشاتما وتَسَابَّا، فقال بشّار في هجائه (بشار، ٢٠٠٧م):

وَقَـدْ جَـاءَنِي من بَـاهِلِيٍّ يَسُـبُّنِي
.:.
فَـأَعْرَضْـــتُ إِنَّ الْبَـاهِلِيَّ جَنيبي
وَقُلْـتُ بِـدَعْوَى عَـامِرٍ: يَـالَ عَـامِرٍ
.:.
أَيَشْـــتُمُنِي الزِّنْجِيُّ غَيْـرَ دَبِيـبِ
.....
.:.
.....

إِذَا شَـــبِعَ الزِّنْجِيُّ سَـــبَّ إِلَهَـهُ
.:.
وَأَلْـبَ مـن زِنْـجِ عَـلَـيَّ وَنُـوبِ

وله أبيات أخرى في شتم هذا الباهلي، وردت فيها لفظة "الزنج" ولكنا نعف عن ذكرها لما فيها من الفحش والمجون. وتستخدم هذه اللفظة أيضاً في وصف شدة سواد الليل، نحو قول المعري (١٩٥٧م):

لـيـلـتـي هـذه عَـروسٌ مـن الـزَّنْ
.:.
ج عـلـيـهـا قـلائِـدٌ مـن جُـمـانِ

وقول ابن أبي حصينة (١٩٩٩م):

بَـدَا يَمَنِيَّـاً فِي الظَّلامِ كـأَنَّمَـا
.:.
ظلامُ الدُّجى عبدٌ مِنَ الزِّنْجِ مخضـوبُ

وقد تأتي هذه اللفظة لتسجيل بعض الحوادث التاريخية، ومن ذلك ما سَجَّلَهُ أبو عبادة البحتري من أمر صاحب الزنج وما ارتكبه من فظائع، وما انتهكه من محارم في مدينة البصرة وما حولها، وظَلَّ يعيث فساداً أكثر من أربعة عشر عاماً إلى أن ظفر به الموفق بالله وقتله سنة ٢٧٠هـ، وقد سَجَّلَ البحتري كُلَّ ذلك في قصيدة طويلة مدح فيها الموفق بالله، وندد بهذا الزنجي وما ارتكبه هو وأتباعه من المفاسد، جاء فيها (البحتري، ١٩٦٤م):

وما كان يَدْرِي صَـــاحِبُ الزَّنْجِ أَنَّهُ
.:.
إِذَا أَبْطَرَتْـهُ غَفْلَـةُ الْعَيْشِ صَـــاحِبُـهْ
أَقَـامَ يُـجَـاثِيـهِ إِلَى اللهِ حِـقْـبَـةً
.:.
وَكُـلٌّ تَـوَافَـى لِـلّـقَـاءِ حَـلائِـبُـهْ

ولابن الرّومي مَرْثِيَّةٌ طويلة في أهل البصرة، سَجَّلَ فيها طرفاً من هذه الحوادث، وبكى فيها مَنْ سقط من الشهداء، وتحسَّر على استباحة الزّنج للحرمات، قائلاً (٢٠٠٢م):

ذَادَ عَنْ مُقْلَتِي لَـذِيـذَ المنـامِ
.:.
شُـــغْلُهَـا عنـهُ بـالـدِّموعِ السِّـــجَـامِ

أَيُّ نَوْمٍ من بعد ما حلَّ بالبَصْ
رَةِ من تلكمُ الهناتِ العِظَامِ؟
أَيُّ نَوْمٍ من بعد ما انتهك الزَّنْ
جُ جَهَارَاً مَحَارِمَ الإسلامِ؟

ويبلغ من حذاقة الشاعر إذا استطاع أن يستخدم هذه اللفظة لتدل على جميع معانيها في الهجاء، كقول أبي الطيب المتنبي في مدح أبي سعيد الأنطاكي، والتعريض بآخرين:

خَلائِقٌ لَوْ حَوَاهَا الزَّنْجُ لاَنْقَلَبُوا
ظُمْيَ الشِّفَاهِ جِعَادَ الشَّعْرِ غُرَّانَا

وقد ذُكِرَ في شرح هذا البيت أن: "هذه الخلائق الشريفة لا تعرف إلا كرام الناس وساداتهم، فلو حواها الزّنج على ما يعرفون به من الخسّة والهمجية لصيّرتهم كراماً بيض الجلود حسان الصور" (البرقوقي، ١٩٨٦م).

الحبش: وأكثر ما تستخدم هذه اللفظة في وصف شدة السواد، وشدة الخضرة، وكل ما يخطر على قلب الشاعر العربي القديم من هذه الأشياء يشبه بألوان الحبش، ومن ذلك تشبيههم لأزقاق الخمر، كما في قول أبي نواس (٢٠٠٨م):

فَأَزْقَاقُهُ سُودٌ وحُمْرٌ دِنَانُهُ
ففي الْبَيْتِ حُبْشَانٌ لَدَيْهِ ورُومُ

وقول لبيد (١٩٦٢م):

بِمُجْتَزَفٍ جَوْنٍ كَأَنَّ خَفَاءَهُ
قَرَا حَبَشِيٍّ في السَّرَوْمَطِ مُحْقَبُ

وتأتي هذه اللفظة لتشبيه آثار الرماد في الديار الدارسة، كما في قول الأخطل (١٩٩٤م):

وَعُقَّرٍ خَالِدَاتٍ حَوْلَ قُبَّتِهَا
وَطَامِسٍ حَبَشِيّ اللَّوْنِ ذِي طِبَبِ

ولتشبيه السحاب الأسود، كما في قول أبي ذؤيب الهذلي (ديوان الهذليين، ١٩٩٥م):

تَرَوَّتْ بِمَاءِ البَحْرِ ثُمَّ تَنَصَّبَتْ
عَلى حَبَشِيَاتٍ لَهُنَّ نَئِيجُ

ولتشبيه الغراب الأسود كما في قول الأخطل (١٩٩٤م):

تَصَاحُبُ ضَيْفَيْ قَفْرَةٍ يَعْرِفَانِهَا
غُرَابٍ وَذِئْبٍ دَائِمِ الْعَسَلانِ
إِذَا حَضَرَانِي عِنْدَ زَادِيَ لَمْ أَكُنْ
بَخِيلاً ولا صَبَّاً إِذَا تَرَكَانِي
إِذَا ابْتَدَرَا مَا تَطْرَحُ الكَفُّ فَاتَهُ
بِهِ حَبَشِيٌّ كَيِّسُ اللَّحَظَانِ

ولتشبيه قضبان العنب السوداء، كما في قول أبي نواس (٢٠٠٨م):

كَرْمٌ تَحَالَ عَلَى قُضْبَانِ نَخْلَتِهِ
يَوْمَ القِطَافِ لَهُ هَامَاتِ حُبْشَانِ

ولتشبيه ذكر النعام، وقد طأطأ رأسه للرعي، كما في قول ذي الرُّمة (١٩٩٦م):

كَأَنَّهُ حَبَشِيٌّ يَبْتَغِي أَثَرَاً
أَوْ من مَعَاشِرَ فِي آذَانِهَا الخُرَبُ

ولتشبيه صغار الإبل السوداء المتجعدة الأوبار، كما في قول الفرزدق (١٩٨٣م):

كَأَنَّ فِصَالَهَا حَبَشٌ جِعَادٌ
تَخَالُ عَلَى مَبَارِكِهَا جِفَالا

وربما يستخدم الشعراء ألوان الحبش في تشبيه الخضرة الشديدة، فامرؤ القيس لما أراد أن يصف نبات "البُهْمَى" بأن خضرته شديدة تضرب إلى السواد، قال (١٩٥٨م):

وَيَأْكُلْنَ بُهْمَى جَعْدَةً حَبَشِيَّةً
وَيَشْرَبْنَ بَرْدَ المَاءِ فِي السَّبَرَاتِ

ويتابعه في هذا الوصف، ذو الرُّمة إذ يقول (١٩٩٦م):

كَسَا الأَكْمَ بُهْمَى غَضَّةً حَبَشِيَّةً
تُؤَاماً وَنُقْعَانُ الظُّهُورِ الأَقَارِعِ

النوبة والزغاوة: وأغلب ما تستخدم هاتان اللفظتان في الهجاء بوضاعة النسب ورذالته، وقد مرت علينا فيما سبق أمثلة النّوبة، نحو قول حكيم بن عيّاش في هجاء بني أسد (الجاحظ، ١٩٦٤):

لا تَفْخَرَنَّ بِخَالٍ من بَنِي أَسَدٍ
فَإِنَّ أَكْرَمَ منها الزِّنجُ والنُّوبُ

وقول بشّار بن برد في هجاء الباهلي (بشار، ٢٠٠٧م):

إذا شَبِعَ الزِّنْجِيُّ سَبَّ إِلَهَهُ
وأَلَّبَ من زِنْجٍ عليَّ ونُوبِ

وفي كتاب الحيوان أن سعداً بن طريف قال في هجاء بلال بن رباح (الجاحظ، ١٩٦٥م):

وذَاكَ أَسْوَدُ نُوبِيٌّ لَهُ ذَفَرٌ
كَأَنَّهُ جُعَلٌ يَمْشِي بِقِرْوَاح

والذفر هو خبث رائحة الإبط، والجُعَلُ من أحقر حشرات الأرض؛ لأنه مما يقتات على العذرة ويوصف باللؤم، ومن أعاجيبه أنه يموت من ريح الورد ويعيش إذا أعيد إلى الروث، ويضرب بشدة سواد لونه المثل (الجاحظ، ١٩٦٥م).

أما لفظة الزغاوة فقد وردتْ مرّتين في شعر أبي العلاء المعري، الأولى يُنْكِرُ فيها على الله أن يبعث نبياً من السودان، ويجزم بذلك في قوله (١٩٥٧م):

وما قَامَ في عُلْيَا زَغَاوَةَ مُنْذِرٌ
فَمَا بَالُ سُحْمٍ يَنْتَحِينَ إِلَى بُقْعِ؟

والمعري نفسه يقول في شرح هذا البيت (١٣٠٣هـ): "زغاوة قبيلة من السودان. لما جعل الغراب نبياً لأنه يُخَبِّرُ بما سيكون استدرك وقال هذا غراب أسود ولم تجر سنة الله أن يبعث نبياً من السودان، فما بال هذه الغربان السود يناجين الغربان البقع وهي التي فيها سواد وبياض" وكان قد قال في أول هذه القصيدة:

نَبِيٌّ من الغِرْبَانِ ليس على شَرْعِ
يُخَبِّرُنَا أَنَّ الشُّعُوبَ إلى الصَّدْعِ

والثانية يُشَبِّهُ فيها الليالي بإماء الزغاوة، والأيام بعبيد الروم (المعري، ١٩٥٧م):

بِسَبْعِ إِمَاءٍ من زَغَاوَةَ زُوِّجَتْ
من الرُّومِ في نَعْمَاكَ سَبْعَةَ أَعْبُدِ

وقد ترد أنواع أخرى من أجناس السودان في الشعر العربي القديم، مثل: "اللاب" ولعلَّها أن تكون مرادفة لكلمة النوبة، يقول البرقوقي (١٩٨٦م) في تفسير هذه الكلمة: "اللابي: نسبة إلى اللاب، بلد النوبة، ويقال أسود لوبي ونوبي، نسبة إلى اللوبة والنوبة، وهما في الأصل: الأرض التي قد ألبستها حجارة سود"، وقد استخدمها المتنبي في هجاء كافور قائلاً (البرقوقي، ١٩٨٦م):

كَأَنَّ الأَسْوَدَ اللاَّبِيَّ فِيهِمْ
غُرَابٌ حَوْلَهُ رَخَمٌ وبُومُ

ولأنه لابِيٌّ فإنه يُشَبِّهَهُ بالغراب في سواده وخِسَّتِهِ، ويُشَبِّه أصحابه من شِدَّةِ لؤمهم ووَحْشِيَّةِ طباعهم بالرخم والبوم.

ومن أجناس السودان التي وردت في الشعر العربي القديم، جنس يقال له "الزُّطُّ " وقد وردت هذه اللفظة في شعر الفرزدق، فهو لما أراد أن يصف لنا حاله في السجن قال (١٩٨٣م):

أَبِيتُ تَطُوفُ الزُّطُ حَوْلِي بِجُلْجُلٍ
عليّ رَقِيبٌ مِنْهُمُ كَالمُحَالِفِ

والمعنى أنه حين وضع في السجن كانت عليه قيود من السلاسل لها أصوات مثل الأجراس، وحراسة شديدة يقوم بها رجال من الزُّطِّ يتبعونه في كل لحظة ولا يغادرونه كأنهم حلفاؤه ومعاهدوه.

المطلب الثالث: دوران لفظة السودان في الشعر العربي القديم

تدور هذه اللفظة في الشعر القديم لِتُعَبِّر عن معانٍ شَتَّى في مقدمتها الهجاء ثم التشبيه والوصف، كما في قول كعب بن زهير (٢٠٠٢م):

طَـوْرَاً تُـلاقِـيـهِ أَخَـاكَ وتَـارَةً
تَـلْـقَـاهُ تَـحْسَـبُـهُ مِنَ السُّـودَانِ

اختلف في شرح هذا البيت، فقيل: إنه أراد جمع أسود من الناس؛ لأن الأسود تصافيه حتى تظن أنه أخاك، ثم يحول عن ذلك حتى يصير عدواً مبايناً، وقيل: إنه أراد الأسود من الحيات، فهي أكثر دهرها قليلة الأذى، ثم تهيج وقتاً من السنة، فلا تلدغ شيئاً إلا قتلته. وقريب من هذا قول أبي الطيب المتنبي في هجاء جماعة يدَّعون الشرف بنسبتهم إلى علي رضي الله عنه، وقد أرادوا قتله (المعري، ١٩٩٣م):

أَتَـانِي وَعِـيـدُ الأَدْعَـيـاءِ وأَنَّـهُـمُ
أَعَدُّوا لِيَ السُّـودَانَ في كَفْرِ عَاقِبِ

فقيل: إنه أراد قوماً من الزنج أرصدهم هؤلاء الأدعياء لقتله في قرية "كفر عاقب" بأرض الشام. وقيل: إنه أراد بالسودان جمع أسود سالخ، وهو الحية السوداء. ومثلما توصف هذه الحيات في التلون والغدر بالسودان، فإن الغول أيضاً توصف بأنها من السودان لِتُعَبِّر عن هذه المعاني الخسيسة، كما في قول تأبط شراً يصف دخوله على غول من الغيلان (١٩٨٤م):

إِذَا وَجْرٌ عَـظِـيـمٌ فِـيـهِ شَـيْـخٌ
من السُّـودَانِ يُـدْعَى الشَّـرَّتَـيْـنِ

والوصف إذا كان على هذا النحو لا يخلو من عنصرية، وخاصة إذا شَبَّهَ الشاعر مثل هذه الأشياء بأجناس السودان، كما في قول الأخطل (١٩٩٤م):

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَـاصِـيـاتٍ كَأَنَّها
رجالَ من السُّـودَانِ لم يَتَسَـرْبَلُوا

قال ذلك في تشبيه أزقاق الخمر المترعة بالعرايا من رجال السودان، وهذه النظرة أيضاً في قول المعري حين وصف جيشاً قادته من الأتراك وجنوده من السودان (١٩٥٧م):

أَتَـتْـنَـا من الأَتْـرَاكِ أعلامُ طَيِّئ،
تَـقُـودُ مـن السُّـودانِ حَـرَّةَ راجِـل

فليس لرجال السودان إلا أن يكونوا عبيداً وتابعين، مقودين لا قائدين، ولهذا جعل فرسان هذا الجيش وقادته من الأتراك وشبههم بجبال طيئ لعظمتهم وقوتهم، بينما جعل الراجلين والمشاة من الجنود من السودان، وشبههم بالحجارة الصغيرة السوداء حرة راجل لحقارتهم وسهولة انقيادهم (١٣٠٣هـ). وتفسير هذه العنصرية في الشعر العربي القديم ربما تعود إلى تقسيمهم الناس إلى ساميين وحاميين، وما يروونه من عبودية أبناء حام وسواد ألوانهم من القصص، فقالوا: إن حام لما رأى سوءة أبيه وهو نائم على حجره لم يسترها، بينما سترها أخوه سام، فلما نهض أبوهما غضب على حام ودعا عليه بالسواد، وأن يصبح من نسله الإماء والعبيد. ودعا لسام بالسترة في الدنيا والمغفرة في الآخرة، وأن يصبح من نسله الأنبياء والأشراف (النويري، ٢٠٠٤م).

وقد واجهت هذه الروايات انتقادات كبار العلماء والمفكرين في مقدمتهم ابن خلدون وابن الجوزي، فأما ابن خلدون (٢٠٠١م) فقد شَكَّ في صحتها واعتبرها ضرباً من خرافات القصاص التي نقلها النَّسَّابون عن طريق الوهم أو الغلط أو الغفلة، وانتقدها على الرّغم من

ورود طرف منها في التوراة؛ لأنها لا تستقيم مع فلسفته الاجتماعية. وأما ابن الجوزي (١٩٩٨م) فقد رفضها؛ لأنها عنده من الأشياء التي لا تثبت ولا تصح. ولمثل هذه الروايات –سواء ثَبَتَتْ صحتها أم لم تَثْبُتْ– صداها المؤثر في الشعر العربي، ويبدو لنا أثرها في ثلاث فئات من الشعراء العرب: الفئة الأولى تؤمن بهذه الروايات والقصص، وتتخذها كقوة ضاربة في سحق أعدائها، كحسّان بن ثابت في مثل قوله في هجاء عبد الله بن الزبعرى (البرقوقي، ١٩٢٩م):

فَلا تَفْخَرْ بِقَوْمٍ لَسْتَ مِنْهُمْ
فَإِنَّ قَبِيلَكَ الْهُجْنُ اللِّئَامُ
إِذَا عُدَّ الأَطَايِبُ من قُرَيْشٍ
تَقَاعَدَكم إلى المِخْزَاةِ حَامُ

والفئة الثانية تنكر مثل هذه القصص وتشك في صحتها، وتجعلها موضع السخرية والاستخفاف؛ لأنها لا تتفق مع السنة الإلهية في اختلاف الألوان، كالمعري في مثل قوله (١٩٩٢م):

مَا اسْوَدَّ حَامٌ لِذَنْبٍ كان أَحْدَثَهُ
لَكِنْ غَرِيزَةُ لَوْنٍ خَطَّها الْمَلِكُ

وأما الفئة الثالثة فإنها تتوسط بين هاتين الفئتين، كعلي بن الجهم الذي يرى أنه ليس كل البيضان من ولد سام، ولا كل السودان من ولد حام، كما في قوله (١٩٨٠م):

فَأَكْثَرُ الْبِيضَانِ نَسْلُ سَامِ
وَأَكْثَرُ السُّودانِ نَسْلُ حَامِ

في ختام هذا المبحث نود أن نشير إلى أن الجاحظ وهو من كبار الأدباء الذين كانت لهم صولات وجولات مع الشعوبيين، لا يرى في اللون الأسود أي نوع من الخزي أو النقص؛ لأنه كان من الألوان التي تفخر به مجموعات كبيرة من القبائل العربية "والعرب تفخر بسواد اللون، فإن قال فعلام ذلك وهي تقول: فلان هجان، وأزهر، وأبيض، وأغرّ؟ قلنا ليس تريد بياض الجلد، وإنما تريد به كرم الجوهر ونقاءه " (الجاحظ، ١٩٦٤م). ومن هذه المجموعات العربية التي ذكرها الجاحظ، وهي تفخر بسواد لونها، قبيلة بني محارب التي يقول قائلها (الجاحظ، ١٩٦٤م):

فِي خُضْرٍ[1] قَيْسٍ نَمَانِي كُلُّ ذي فَخَرٍ
صَعْبِ الْمَقَادَةِ آبِي الضَّيْمِ شَعْشَاعِ

ومنها قبيلة بني مخزوم التي تفخر بهذا اللون على لسان شاعرها عمر بن أبي ربيعة المخزومي (الجاحظ، ١٩٦٤م):

وَأَنَا الأَخْضَرُ مَنْ يَعْرِفُنِي
أَخْضَرُ الْجِلْدَةِ مِنْ بَيْتِ الْعَرَبْ[2]

ثم يمضي الجاحظ (١٩٦٤م) في ذكره لهذه المجموعات العربية إلى أن يصل إلى ذكر مَنْ كان أسوداً من بني هاشم، قائلاً: "وكان ولد عبد المطلب العشرة السادة دُلماً ضُخْمَاً، نظر إليهم عامر بن الطفيل يطوفون كأنهم جمال جُونٌ، فقال: بهؤلاء تمنع السِّدانة. وكان عبد الله بن عباس أدلم ضخماً، وآل أبي طالب أشرف الخلق، وهم سودٌ وأدمٌ ودلمٌ ".

الخاتمة:

لقد تتبعت هذه الدراسة التطور اللغوي والتاريخي للفظة السودان قديماً وحديثاً. وتوصلت إلى أن هذه

١– الأخضر عند العرب هو الأسود أو الأسمر.

٢– ينسب هذا البيت أيضاً للفضل بن العباس بن أبي لهب.

اللفظة في العصور القديمة لم يقصد بها جمهورية السودان الحالية، كما توصلت إلى أن هذا الاسم بشكله الرسمي علماً على الدولة السودانية لم يُعرف إلا حديثاً، وأن أول من أطلقه على هذه البلاد وعلى شعبها هو محمد علي باشا، وكان ذلك منذ سنوات حكمه الأولى. وبناءً على ذلك فقد ترجح للباحث أن لفظة السودان في الشعر العربي القديم ما كان يقصد بها جمهورية السودان الحالية، وإنما هي لفظة عامة تشمل جميع السود أينما كانوا. وتبيّن أن هذه اللفظة وكل ما يدل عليها من الألوان والأجناس قد وردت بكثرة في الشعر العربي القديم، واستخدمت في أغراض متعددة في مقدمتها الهجاء بجميع المثالب الحسية والمعنوية، ثم الوصف والتشبيه بما إسودَّ من الأشياء أو قبح.

المصادر والمراجع:

الأخطل، غياث بن غوث، (١٩٩٤م)، "ديوان الأخطل"، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن إسحق، محمد، (٢٠٠٤م)، "السيرة النبوية"، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

البحتري، الوليد بن عبيد، (١٩٦٤م)، "ديوان البحتري"، ط٣، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، بمصر.

ابن برد، بشار، (٢٠٠٧م)، "ديوان بشار بن برد"، تحقيق العلامة: محمد بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر.

البرقوقي، عبد الرحمن، (١٩٢٩م)، "شرح ديوان حسان بن ثابت"، ط١، المطبعة الرحمانية، بمصر.

البرقوقي، عبد الرحمن، (١٩٨٦م)، "شرح ديوان المتنبي"، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت.

بكر، محمد إبراهيم، (١٩٦٨م)، "المدخل إلى تاريخ السودان القديم"، ط١، القاهرة.

تأبط شراً، ثابت بن جابر، (١٩٨٤م)، "ديوان تأبط شراً وأخباره"، تحقيق: علي ذو الغفار شاكر، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

الجاحظ، عمرو بحر، (١٩٦٤م)، "رسائل الجاحظ" تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط١، مكتبة الخانجي، بمصر.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (١٩٦٥م)، "الحيوان"، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

ابن الجهم، علي، (١٩٨٠م)، "ديوان علي بن الجهم"، تحقيق: خليل بك مردم، ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي، (١٩٩٢م)، "المنتظم في أخبار الملوك والأمم"، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي، (١٩٩٨م)، "تنوير الغبش في فضل السودان والحبش"، تحقيق: مرزوق علي إبراهيم، ط١، دار الشريف للنشر والتوزيع، الرياض.

حاوي، إيلياء، (١٩٨٣م)، "شرح ديوان الفرزدق"، ط١، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت.

ابن أبي حصينة، الحسن بن عبد الله، (١٩٩٩م)، "ديوان ابن أبي حصينة"، شرح أبي العلاء المعري، تحقيق: محمد أسعد طلس، ط٢، دار صادر، بيروت.

ابن خلدون، عبد الرحمن، (٢٠٠١م)، "مقدمة ابن خلدون"، تحقيق: أ. خليل شحادة، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

خوجلي، مصطفى محمد، (٢٠٠٠)، "مفهوم مصطلح السودان عبر التاريخ"، مجلة الدراسات الأفريقية، مركز البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة أفريقيا العالمية، ١٣، ٩-٢٢.

ديوان الهذليين، (١٩٩٥م)، دار الكتب المصرية، القاهرة.

ذو الرمة، غيلان بن نهيس، (١٩٩٦م)، "ديوان ذي الرّمة"، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: مجيد طراد، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن الرومي، علي بن العباس، (٢٠٠٢م)، "ديوان ابن الرومي"، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت.

السروجي، محمد محمود، (١٩٩٨م)، "دراسات في تاريخ مصر والسودان الحديث والمعاصر"، جامعة الإسكندرية.

السكري، الحسن بن الحسين، (٢٠٠٢م)، "شرح ديوان كعب بن زهير"، ط٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة.

شبيكة، مكي، (١٩٦٦م)، "السودان عبر القرون"، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

شقير، نعوم، (١٩٨١م)، "تاريخ السودان"، تحقيق: د. محمد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل، بيروت.

شكري، محمد فؤاد، (١٩٥٧م)، "السودان ومصر، تاريخ وحدة وادي النيل السياسية في القرن التاسع عشر ١٨٢٠-١٨٩٩م "، دار المعارف، مصر.

الصاوي، محمد إسماعيل عبد الله، (١٣٥٣هـ)، "شرح ديوان جرير"، ط١، مطبعة الصاوي، بمصر.

طليمات، والأشقر؛ غازي وعرفان، (١٩٩٢م)، "الأدب الجاهلي، قضاياه. أغراضه. أعلامه. فنونه"، ط١، دار الإرشاد، حمص، سوريا.

عباس، إحسان، (١٩٦٢م)، "شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري"، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.

الفاسي، الحسن بن الوزان، (١٩٨٣م)، "وصف أفريقيا"، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، ترجمه عن الفرنسية: د. محمد حجي، ود. محمد الأخضر، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

امرؤ القيس، حندج بن حجر، (١٩٥٨م)، "ديوان امرئ القيس"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، بمصر.

متولي، عبد الحميد، (١٩٦٩م)، "تطور نظام الحكم في السودان منذ أقدم العصور"، جامعة أم درمان الإسلامية، مطبعة الشاعر بالإسكندرية.

مجمع اللغة العربية، (٢٠٠٤م)، "المعجم الوسيط"، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.

المسعودي، علي بن الحسين، (١٩٧٣م)، "مروج الذهب"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥،

دار الفكر، بيروت.

المعري، أحمد بن عبد الله، (١٣٠٣هـ)، "شرح التنوير على سقط الزند"، المطبعة الإعلامية، بمصر.

المعري، أحمد بن عبد الله، (١٩٥٧م)، "ديوان سقط الزند"، دار بيروت، ودار صادر، بيروت.

المعري، أحمد بن عبد الله، (١٩٩٢م)، "شرح اللزوميات"، تحقيق: سيدة حامد، ومنير المدني، وزينب القوصى، ووفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المعري، أحمد بن عبد الله، (١٩٩٣م)، "شرح ديوان المتنبي"، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، ط٢، دار المعارف، بمصر.

ابن منظور، محمد بن مكرم، (دون تاريخ)، "لسان العرب"، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر.

النابغة، زياد بن معاوية، (١٩٨٥)، "ديوان النابغة الذبياني"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، بمصر.

أبو نواس، الحسن بن هانئ، (٢٠٠٨م)، "ديوان أبي نواس"، ط١، دار صادر، بيروت.

النويري، أحمد بن عبد الوهاب، (٢٠٠٤م)، "نهاية الأرب في فنون الأدب"، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

The Word "Sudan" In The Old Arabic Poetry

H. B. H. Hamid
Department of Arabic - College of Arts and Humanities - Bahri University - Khartoum- Sudan.

Abstract

The importance of this study comes from its relation to both the Sudanese and the Arabic literary studies. The study includes the history of Sudan and the old Arabic poetry and its criticism. It traces the etymology of the word "Sudan" in the old Arabic poetry. The study adopts a mixture between the historical and the descriptive analytical approaches covered in two chapters. One of the most important findings of the paper is that, the word "Sudan" in the history was not restricted to the current country as a matter of fact; it included a wider area of Africa.

Keywords: Poet, Arabic Poetry, The Sudan, The Negros, The Habash, The Zagawa, The Black, The White.

مفهوم الأدب الإسلامي عند العرب وأثره في كتابات الأدباء في أرخبيل الملايو

عارف كرخي أبو خضيري

كلية اللغة العربية والحضارة الإسلامية – جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية – دار السلام – بروناي.

المُلخّص

برزت فكرة الأدب الإسلامي في الخمسينات من القرن الماضي، وشُغل بها عدد من النقاد والأدباء والمفكرين العرب وعلى رأسهم سيد قطب وعبد الرحمن رأفت الباشا ونجيب الكيلاني. وفي العقد السادس من القرن نفسه تلقّف الملايو الفكرة عن العرب، وتدارسوها فيما بينهم. وفي الثمانينات والتسعينات دارت حول مفهوم الأدب الإسلامي في أرخبيل الملايو مناقشات وحوارات شتى، كما أُلفت حوله كتب وبحوث ومقالات عدّة أعدّها أدباء وعلماء ومفكرون من أمثال بدر الدين إتش أو ويوسف زكي يعقوب وشافعي أبي بكر وإسماعيل حامد وعثمان المحمدي وعثمان كلنتان ومحمد أفندي حسن في سعي جاد للتوصّل إلى نظرية نقدية جديدة يستعينون بها في الدعوة للأدب الإسلامي من ناحية، وتقييم هذا الأدب ونقده من ناحية أخرى. ويتناول هذا البحث نشأة فكرة الأدب الإسلامي عند العرب، ويتتبع تطوّرها عند أدباء الملايو، ويبيّن تأثّر الأدباء الملايويين بالأدباء العرب في تصوّرهم للأدب الإسلامي، كتأثر شهنون أحمد بسيد قطب، ومحمد كمال حسن بمحمد قطب، ومحمد بخاري لوبيس بإسماعيل الفاروقي، ويحدّد ما أخذه الأدباء الملايويون من الأدباء العرب، وما تميّزوا به عنهم.

الكلمات المفتاحية: الأدب – مفهوم الأدب – الأدب الإسلامي – تطوّر – تأثير – تأثّر.

مُقَدِّمَةٌ

ارتبطت الدعوة إلى الأدب الإسلامي في الخمسينات من القرن الماضي في العالم العربي بظهور حركة التغريب التي اجتاحت البلاد العربية أولاً، ثم بالصحوة الإسلامية التي ظهرت كرد فعل لها ثانيًا. وكذلك ارتبطت الدعوة إلى الأدب الإسلامي في أرخبيل الملايو بهاتين الحركتين، كما ارتبطت ببعض العوامل الداخلية كالتطور الاقتصادي السريع في ماليزيا ومنطقة الآسيان، وحركة الدعوة gerakan dakwah، وتاسيس مؤسسة GAPENA (١٩٧٠م)، وتأسيس العديد من المؤسسات التعليمية العليا (رحمت/٢٠٠٨). وهناك عامل آخر، من وجهة نظري، ساعد على ظهور الدعوة الأدب الإسلامي في الأرخبيل، وهو تأثر الكتاب الملايويين بأفكار المفكرين والكتّاب العرب في مصر من أمثال الشيخ محمد عبده ومحمد رشيد رضا وحسن البنا وقاسم أمين وسيد قطب ومحمد قطب وعماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، وبالكتاب العرب في الولايات المتحدة الأمريكية كإسماعيل الفاروقي. هذا فضلاً عن تأثرهم بكتابات المفكرين والأدباء في مناطق أخرى من العالم الإسلامي كباكستان وتركيا من أمثال محمد إقبال

البريد الالكتروني: arif@unissa.edu.bn ردمد: ٦٩٠٥-١٦٥٨

وعلي نار وأبي الحسن الندوي. وسوف أتناول في هذا البحث مفهوم الأدب الإسلامي، وأعرض لتعريفاته عند العرب المحدثين، ثم لتعريفاته عند الأدباء الملايويين، ثم أنتقل أخيرًا إلى تبيين أثر الأدباء العرب في الأدباء الملايويين في تناولهم لقضية الأدب الإسلامي في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين.

(١) مفهوم الأدب الإسلامي عند العرب:

لعل أبسط تعريفات الأدب الإسلامي وأهمها عند العرب، هو تعريف سيد قطب الذي يحدد فيه الأدب الإسلامي بأنه "التعبير الناشيء عن امتلاء النفس بالمشاعر الإسلامية" (سيد قطب/٢٠٠٦) ونشر سيد قطب تعريفه هذا في الخمسينات من القرن الماضي فكان رأيًا جديدًا في وقت كان فيه النقاد والأدباء يفصلون بين الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة وبين الدين، ودعا إلى ضرورة أن يكون للأديب أو الفنان تصوّر خاص به تجاه الحياة ينعكس في فنه وإبداعه، واقترح أن يكون هذا التصوّر إسلاميًا شاملاً لعلاقة الإنسان بالله والبشر والوجود. وكانت الساحة الأدبية وقتئذ تشيع فيها فكرة الفن للفن Art For Art's Sake والتي كان يروّج لها إدجار ألن بو Edgar Allan Poe وتيوفيل جوتييه Theophile Gautier ومالارميه Stephene Mallarme وأشياعهم من الشعراء، والتي تنكر أن يكون للأدب هدف غير الفن، وأن العمل الفني لا يقول شيئًا بل يوجد لكي يقدر في ذاته ولذاته، وليس لأي غرض آخر (نبيل راغب/٢٠٠٣) وكان إلى جانب هذا المذهب مذهب آخر هو المذهب الواقعي Realism أو الاجتماعي أو الماركسي الذي صاغه مكسيم جوركي وربطه بهدف مادي هو إصلاح المجتمع وتبني مذهب الحزب الحاكم وأيديولوجيته السياسية (نبيل راغب/ ٢٠٠٣). وقد عاب سيد قطب على هذا المذهب الدعوة إلى انحصار الأدب في قضايا اجتماعية محدودة الآفاق، وتصوير صراع الطبقات والتركيز على "رجل الشارع" أكثر من غيره (سيد قطب/٢٠٠٥). ويلاحظ على تعريف سيد قطب للأدب الإسلامي سالف الذكر التركيز على المشاعر التي تمثل الصدق في الأعمال الفنية، وربط الجانب الفني الشكلي "التعبير" بمحتوى صادق وأصيل "مشاعر"، كما يلاحظ أيضًا تحديد نوعية هذه المشاعر "إسلامية"، وبعبارة أخرى يبدو في التعريف الاهتمام بمحتوى الأدب والحكم عليه طبقا للتصور الإسلامي.

وأعجب الدارسون العرب بهذا التعريف واحتفلوا به وتناولوه بالتحوير والتفصيل والتطوير، وجاءوا بتعاريف كثيرة، كتعريف محمد قطب بأن الأدب الإسلامي هو "التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام" (محمد قطب/١٩٨٠) وقد كان لهذا التعريف، كما سنرى بعد قليل، أثر كبير في كتابات الأدباء الملايويين. وليس من همّنا هنا أن نعرض لكل التعريفات التي قدّمها العرب في هذا الموضوع، فثمة تعريفات كثيرة لعبد الرحمن رأفت الباشا وعماد الدين خليل والطاهر محمد علي ومحمد حسن بريغش وحسين مجيب المصري وغيرهم، ولكننا سنكتفي بذكر ثلاثة تعريفات أولها لعباس محمود العقاد ويقول فيه إن "الأدب الإسلامي كتابة أدبية تصوّر المفهوم الإسلامي وقيمة الحياة وترشد القارئ إلى تطوير الحضارة الإنسانية والثقافة" (رحمت/٢٠٠٥)، وهو علاوة على تحديده لعناصر الأدب الإسلامي يشير إلى هدفه ويربطه بتطور

الحضارة الإنسانية. والتعريف الثاني لمحمد مصطفى هدارة ويقول فيه إن "الأدب الإسلامي هو الأدب الذي يعبّر عن النظرة الإسلامية الشاملة للكون والوجود، فلا يتصادم معها أو يخالفها في أي جزئية من جزئياتها ودقائقها" (عبدالكافي/١٩٩٧) وهو يضيف إلى التصور الإسلامي صفة الشمول، ويؤكد على ضرورة مطابقة الكتابات الأدبية لنظرة الإسلام للوجود مطابقة كاملة. وهو يتخذ موقفا متشددا يختلف عن الموقف المرن الذي يتخذه محمد قطب من العرب، ومحمد كمال حسن من الماليزيين كما سنرى بعد قليل. والتعريف الثالث لنجيب الكيلاني ويحدد فيه الأدب الإسلامي بأنه الأدب الذي "ينظر إلى الكون ومفرداته، أو إلى الحياة وحركتها، وإلى المخلوقات وصراعاتها، نظرة يحكمها التصور الإسلامي، والالتزام العقائدي، ويحلل بصدق همسات النفس، وأشواق الروح، وتفاعل الفكر، وتوهجات السمو الإنساني، وتدنيات اليأس والألم والحيرة، وينتصر لقيم الخير والحق والجمال، في الإطار الفني الناجح، وفي نسيج من الصدق، ويجعل من الفن والالتزام كيانًا واحدًا، لا انفصام فيه ولا تمزق أو تضاد" (الكيلاني/ ١٩٨٤) وهو كما نرى، تعريف ذو طابع أدبي، يوسّع فيه الكاتب ويطيل، ويضيف إليه عنصر الالتزام – كما يصنع كمال حسن من الماليزيين–ويجعله جزءا لا يتجزأ من الأدب الإسلامي. وكلّ هذه التعاريف تنطلق من تعريف سيد قطب وتشترك في التركيز على عنصرين أساسين في الأدب الإسلامي وهما الأدبية أو الأدب، والتصوّر الإسلامي.

والأدب من منظور سيد قطب تعبير عن ترجمة شعورية في صورة موحية، ومن ثم فإن وظيفة التعبير فيه –أو ما يسميه القيم التعبيرية عن التجارب الشعورية– لا تقف عند حدّ الدلالة المعنوية للألفاظ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى، يكمل بها العمل الأدبي، وهي الإيقاع الموسيقي للكلمات، والعبارات والصور، والظلال التي يشعّها اللفظ، وتشعّها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه (سيد قطب/ النقد الأدبي). والأدب يشمل عنده الشّعر والقصة والمسرحية والرواية والخاطرة والمقالة والبحث والتراجم، بل إنه أدخل التاريخ في دائرة الأدب، وجعل الترجمة عملاً أدبيًا وتحمس لها، وهي تعني في مفهومه أن يقوم الكاتب بتناول سير الآخرين. وهكذا يتوسع سيد قطب في تعريف الأدب، ويعتمد في مفهومه على مقياس هو منحى التناول الأدبي بصرف النظر عن الموضوع، أو التخصص العلمي (البدوي/ ١٩٩٢) وهو في الوقت نفسه لا يغفل المقومات الجوهرية للفن الأدبي فيقول: "ليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصوّر الإسلامي، فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنيًا بطبيعة الحال" (البدوي/ ١٩٩٢). وقد أكّد محمد قطب على عنصر الفن فقال: "والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام وهو على وجه اليقين ليس الوعظ المباشر والحث على اتباع الفضائل، وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة، مبلورة في صورة فلسفية. فليس هذا أو ذاك فنًا على الإطلاق! إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصوّر الإسلامي لهذا الوجود" (محمد قطب/ ١٩٨٠) وينطبق كلام محمد قطب عن الفن على الأدب بطبيعة الحال بوصف الأدب فرعًا من فروع الفن.

أما التصوّر الإسلامي فيبدأ من الحقيقة الإلهية التي

يصدر عنها الوجود كلّه، ثم يسير مع هذا الوجود في كلّ صوره وأشكاله وكائناته وموجوداته، ويعني عناية خاصة بالإنسان –خليفة الله في الأرض– فيعطيه مساحة واسعة من الصورة، ثم يعود بالوجود كلّه مرة أخرى إلى الحقيقة الإلهية التي صدر عنها وإليها يعود" (محمد قطب/١٩٨٠). ويرى بعض الباحثين أن التصوّر الإسلامي ليس فلسفة ولا رؤية، ولا موقفًا شموليًا إزاء الكون، ولا نظرية من النظريات، ولا أفكارًا تقرأ في مجال الفكر والثقافة فقط، وإنما هو منهج حياة يمارسه الأديب في واقع فكره ونفسه وسلوكه، وفي معاشه كلّه، في خاصة شأنه، وداخل أسرته ومجتمعه، وفي كل نشاطاته؛ لأنه يوقن بأنه يحاسب على كلّ شيئ: من النية، للخاطرة، للعمل العظيم" (بريغش/١٩٩٢). وهو بذلك يربط الفكر بالعمل، أو بعبارة أخرى، يربط الأدب بالأديب وبعقيدته وديانته، كما يصنع أغلب الأدباء الماليزيين باستثناء قليل منهم ومن أشهرهم الشاعر بها زين كما سنرى. ومما تقدّم يتضح لنا أن الأدباء العرب -في تعريفاتهم للأدب الإسلامي- يحتفلون بالشكل احتفالهم بالمحتوى، ويربطون بينهما ربطًا محكمًا، بل إنهم يعنون بالخصائص الفنية -الشعورية والتعبيرية- عناية بالغة أدت بهم إلى إخراج بعض الأشكال التعبيرية التقليدية كالخطب الوعظية والمواعظ من دائرة الأدب لافتقارها إلى مقومات البلاغة والفن والجمال.

(٢) مفهوم الأدب الإسلامي عند الملايويين:

وإذا تركنا الأدباء العرب وانتقلنا إلى الأدباء في أرخبيل الملايو، وجدنا الكتّاب الملايويين يطرحون –مثلهم– تعريفات عديدة للأدب الإسلامي. وحين نردد النظر فيها نجدها تنحو مناحي عديدة متباينة تمكّنا من حصرها في أربعة اتجاهات متميزة وهي: الاتجاه الاتباعي، والاتجاه الديني، والاتجاه العالمي، والاتجاه الفني (رحمت/٢٠٠٥).

الاتجاه الأول ينحو نحو الأدباء العرب ويصوغ تعريفات تعكس تعريفات الأدباء المصريين ولاسيما محمد قطب وتعريفه المعروف. وأول هذه التعاريف تعريف بدرالدين إتش أو Badaruddin H.O. للأدب الإسلامي بأنه " إعلان جميل عن الوجود والخلق والحياة والإنسانية، من خلال نظرة إسلامية". وثانيها تعريف يوسف زكي يعقوب Yusuf Zaki Yaakobبأنه "أدب يصوّر النظرة والقيم الإسلامية في الحياة ". وثالثها تعريف بها زين Bahaa Zain بأنه "الأدب المنسجم مع القيم الإسلامية بغض النظر عن إيمان ودين كاتبه". وواضح أن التعاريف الثلاثة تعدّ تأكيدا لنظرة محمد قطب حول الفن والأدب الإسلامي التي أشرنا إليها من قبل، إلا أن التعريف الثالث، وإن اتفق في شطره الأول مع أغلبية المفكرين الماليزيين، فإنه يعارضهم –كما أشرنا من قبل– في شطره الأخير.

الاتجاه الثاني، وهو الأغلب، ينحو منحى دينيا أخلاقيا كما نرى في تعريف رحمن مات Rahmanmat أن الأدب الإسلامي "أدب يصوّر الطقوس والشعائر الدينية"، وتعريفه لا يحدد الأدب الإسلامي تحديدا جامعا مانعا، كما يقول المناطقة، كما أنه ليس في صالح هذا الأدب، ولا يعبر عن مكانته ومستواه والأمل المرجوّ منه. ومن التعاريف ذات الطابع الديني تعريف إسماعيل إبراهيم Ismail Ibrahim بأنه "كتابة أدبية مبنية على فلسفة التوحيد"، وتعريف بوديمان راضي Budiman Radzi بأنه "فن يبتغى به التّقوى"، وتعريف مانا سكانا Mana Sikana بأنه "أدب العبادة"

Sastera Pengabdian وهو مكرّس لعبادة الله عز وجل، ويعكس حياة التقوى التي تركّز على الفضيلة في أفعال الأمة طبقا لما في القرآن الكريم والسّنة النبوية، وهو تعبير عن الحياة اليومية للفرد المسلم والمجتمع، الغرض من صنعه وإبداعه الحصول على بركات الله عز وجل، كما يهدف إلى تفسير الحياة وإعطاء معنى لها "، وهو تعريف قريب، نوعا ما، من أشهر تعريفات الأدب الإسلامي في ماليزيا وأكثرها إثارة للجدل، وهو تعريف شهنون أحمد Shahnon Ahmad الروائي الماليزي المعروف، والذي يرى أن الأدب الإسلامي هو "الأدب الذي أنتج باسم الله عز وجل ولخير البشرية جمعاء". وهو ينظر إلى النشاط الأدبي على أنه عبادة لا تختلف عن الصلاة وغيرها من العبادات (رحمت/٢٠٠٥). بيد أن تعريف شهنون أحمد، رغم شهرته، لقي معارضة شديدة من بعض المفكرين الماليزيين كقاسم أحمد Kassim Ahmad الذي وصفه بالغموض (رحمت/٢٠٠٥)، ورحمن مات Rahmanmat الذي أنكر اعتبار الكتابة لونا من ألوان العبادة، ورأى أن الفعل التعبدي والكتابة شيئان منفصلان، فبينما العبادة هي فعل مكرّس على نحو صارم لله عزّ وجلّ، فإن الأدب بالمقابل أمر ينتجه الإنسان لمتعة الناس (رحمت/٢٠٠٥)، وهو نقد يفرق بين المخاطب أو من يوجّه إليه كلّ من النشاطين، كما يدل على فهم مختلف للهدف من الأدب، لا على أنه يحمل غرضا دينيا كما يرى شهنون أحمد، بل على أنه مجرد تسلية ومتعة لا أكثر ولا أقل. ونقد رحمن مات يظل مجرد وجهة نظر بالطبع. وربما يفسر تعريف شهنون أحمد على أن الأديب يكتب للناس لفائدتهم وإرشادهم إلى الحق والخير طلبا لمرضاة الله وابتغاء ثوابه ومغفرته. ومن ثم تعد كتابته –أو نشاطه الأدبي– عبادة، لأنه يتقرّب بها إلى الله عزّ وجلّ كما يتقرّب منه بالصلاة وغيرها من العبادات.

الاتجاه الثالث، وهو الأقل، ينحو منحى إنسانيا عالميا، ونمثل له بتعريف محمد كمال حسن Muhammad Kamal Hassan الذي أطلق على الأدب الإسلامي مصطلحا جديدا هو Litterature Engagee ويقصد بذلك أنه "أدب ملتزم بالفكرة الإسلامية ورؤيتها للواقع، ويعمل على إحياء وتنمية الدولة طبقا للنظرة العالمية الإسلامية" (رحمت/٢٠٠٥). وقد لاحظت بعض الباحثات الماليزيات أن محمد كمال حسن يستخدم مصطلحا يرتبط في الأصل بالمذهب الماركسي (رحمت/٢٠٠٥). ونلاحظ نحن بدورنا ربطه للأدب الإسلامي بهدف "العمل على إحياء وتنمية الدولة"، وهو هدف نبيل ولا شك، إلا أن ربطه بـ"الدولة" "قد يوقع الأدباء الإسلاميين فيما تورط فيه أدباء الواقعية الاشتراكية من الالتزام بالمذهبية السياسية والحزب الحاكم. ولعله لو استخدم لفظة "البشرية" بدل "الدولة"، لارتقى الأدب الإسلامي إلى آفاق الإنسانية بأسرها وهو ما يتفق مع "النظرة العالمية الإسلامية". إلا أنه على الرغم من هذا وذاك، فإن هذا التعريف ذو قيمة عالية تتمثل في تنبه هذا الناقد النابه إلى ضرورة صدور الأدب الإسلامي عن "النظرة العالمية".

أما الاتجاه الرابع والأخير في تعريفات الأدباء الملايويين للأدب الإسلامي، فينحو منحى أدبيا فنيا، ونمثّل له هنا بتعريفين متميّزين، أولهما لقاسم أحمد، والثاني لشافعي أبي بكر Shafie Abu Bakar.

أما قاسم أحمد، فيعرّف الأدب الإسلامي بأنه "الفن

الذي خلقه الإنسان لاستخدام الإنسان عن طريق استعماله لغة تحتوي على الجمال والحق والفضيلة طبقا للمعايير الجمالية الإسلامية" (رحمت/٢٠٠٥)، وهو تعريف دقيق، لا يرتكز على جزئية دينية بعينها، أو ملمح من الملامح الشكلية، أو قيمة من القيم الأخلاقية، كما نرى في عديد من التعاريف الأخرى. كما أنه يتنبه، لا إلى "جماليات اللغة" فحس، بل إلى وجوب ارتكان الأدب الإسلامي إلى "معايير جمالية إسلامية"، وهي معايير فنية لم تتضمنها، في الغالب، التعاريف الأخرى، وتفتقر إليها الكتابات الإسلامية المعاصرة. أما شافعي أبوبكر، فيعرف الأدب الإسلامي بأنه "النتاج الإبداعي لكاتب إسلامي من خلال استخدامه لأكثر التعابير جمالا في أكثر الأشكال فنية واجتمعت فيه عناصر ومظاهر الأدب الإنسانية والروحانية والعالمية والفنية" (رحمت/٢٠٠٥)، وهو، من وجهة نظري، أشمل تعريفات الأدب الإسلامي وأدقها، لا لتركيزه على جماليات التعبير فحسب، بل ولوقوفه عند "الأشكال الفنية"، علاوة على تفصيله لمضامين الأدب الإسلامي الروحانية والعالمية فضلا عن الإنسانية.

وفضلاً عما لاحظناه هنا من تأثّر الأدباء الملايويين بتعاريف الأدباء العرب للأدب الإسلامي، يلاحظ أيضا أن الأدب الإسلامي أدب جيّد ونافع للمجتمع الملايوي المسلم. وكذلك يلاحظ اختلاف هذه التعريفات الملايوية عن تعريفات العرب، فلم يتم التركيز بصورة كبيرة على أهمية التصوّر الإسلامي في الأدب، بل تم التركيز على وظيفة الأدب الإسلامي، كما في تعريف محمد كمال حسن litterature engage (الأدب الملتزم) وإسماعيل إبراهيم sastera tauhid (الأدب التوحيدي)، فهذه التعريفات اهتمت ببيان أن الأدب فعل تعبدي (رحمت/٢٠٠٥) يبتغى منه رضا الله عزّ وجلّ وخير البشر أجمعين.

(٣) الأثر العربي في كتابات الملايويين:

تسربت التأثيرات العربية في كتابات الأدباء الملايويين من طرق عديدة منها اطلاع الأدباء الملايويين على الآثار العربية في لغتها الأصلية ومن ضمنها أعمال سيد قطب كالنقد الأدبي ومهمة الشاعر في الحياة وفي التاريخ فكرة ومنهاج وكتب وشخصيات والتصوير الفني في القرآن وخصائص التصور الإسلامي ومقوماته ومشاهد القيامة في القرآن وكذلك تفسيره في ظلال القرآن، وأعمال شقيقه محمد قطب وخاصة كتابه منهج الفن الإسلامي. ومن هؤلاء الأدباء الملايويين من درس اللغة العربية وآدابها وعلومها دراسة أكاديمية متعمقة في الأزهر الشريف بمصر أوفي الأرخبيل كإسماعيل إبراهيم وبدر الدين إتش أو وإسماعيل أبي بكر ومحمد كمال حسن ومحمد بخاري لوبيس. وتأتي الترجمة كطريق آخر أوسع من الطريق الأول، إذ ترجمت أعمال سيد قطب ومحمد قطب وطبعت في إندونيسيا وماليزيا منذ سنوات طويلة. ولم يقتصر الملايويون على ترجمة الكتب، بل قاموا بترجمة المقالات والبحوث والرسائل للمفكرين العرب ونشرت في مجلة ديان، ومجلة بعاسوه، ومجلة قلم وغيرها (رحمت/٢٠٠٥)، كما جمع بعضها في كتب كما صنع محمد بخاري لوبيس الذي ترجم بعض مقالات وبحوث إسماعيل الفاروقي الإنجليزية إلى الماليزية ونشرها في بعض كتبه. وحين نطالع كتابات الملايويين عن الأدب الإسلامي نعثر على آثار كثيرة للأدباء العرب كحسن البنا وأنور الجندي وشوقي ضيف وزكي مبارك وعماد

الدين خليل ونجيب الكيلاني وحسن حنفي ويوسف القرضاوي ومصطفى محمود، كما نجد تأثيرات لعدد من الأدباء والباحثين العرب الذين كتبوا باللغة الإنجليزية ومن أهمهم إسماعيل الفاروقي.

ونلاحظ أيضًا أن تأثير سيد قطب في كتابات الملايويين عن الأدب الإسلامي أقلّ مما يتوقع، ونرى هذا التأثير في كتابات عدد منهم كأحمد كمال عبد الله (كيمالا) وأفندي حسن ومانا سكانا وشهنون أحمد وشافعي أبي بكر وإسماعيل إبراهيم ومحمد كمال حسن. وسأكتفي هنا بالإشارة إلى بعض تأثيرات سيد قطب في كتابات ثلاثة من هؤلاء الكتاب، ومن ذلك رأي أحمد كمال عبد الله في اعتبار الكتابات الشعرية فعلاً تعبديًا، ورأي مانا سكانا في أن الأدب الإسلامي أدب العبادة، ورأي شهنون أحمد في أن الأدب الإسلامي شكل من أشكال العبادة التي يراد بها وجه الله ويثيب الله عليها. وأغلب الظن أن نظر هؤلاء الأدباء الثلاثة إلى النشاط الأدبي بوصفه لونًا من ألوان العبادة هو من الرأي الذي ذهب إليه سيد قطب في كتابه "في التاريخ فكرة ومنهاج" والذي يقول فيه: "التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيرًا عن النفس كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة" (سيد قطب/٢٠٠٥)، ثم فصّله في موضع آخر من كتابه فقال: "حين يتم التكيّف الشعوري في النفس البشرية بالتصوّر الإسلامي الإبداعي للحياة، فإن أثر هذا التكيّف يبدو في كل ما يصدر عن هذه النفس، لا على وجه الإلزام والإرغام، ولكن على وجه التعبير الذاتي عن حقيقة هذه النفس، ويستوي في هذا التعبير أن يكون صلاة في المحراب أو سلوكًا مع الناس، أو عملاً فنيًا وجهته تصوّر الجمال وتصوير الحياة بما فيها من القبح والجمال" (سيد قطب/٢٠٠٥). ومن ذلك أيضًا دعوة أحمد كمال عبد الله إلى الرجوع إلى تعاليم الإسلام وتقاليده لحلّ كافة القضايا في الأدب والثقافة الملايوية". وقد تردّ دعوته هذه إلى قول سيد قطب في كتابه في التاريخ فكرة ومنهاج: "يومًا بعد يوم يتبين أن هنالك طريقًا معينًا للشعوب الإسلامية كلها في هذه الأرض، يمكن أن يؤدي بها إلى العزة القومية، وإلى العدالة الاجتماعية، وإلى التخلص من عقابيل الاستعمار والطغيان والفساد.. طريقًا وحيدًا لا ثاني له، ولا شك فيه ولا مناص منه.. طريق الإسلام، طريق التكتّل على أساسه" (سيد قطب/٢٠٠٥). ومنها أيضًا رأي محمد كمال حسن في أهمية المحافظة على القيم الفنية وأن لا يطغى عليها التركيز على القيم الإسلامية، فهو رأي يردّ إلى رأي سيد قطب في أن "لا يؤثر الأدب الإسلامي المضمون بل لا بد له من مقومات الفن، فهو مزاج من عنصرين التصوير الإسلامي، والمكونات الفنية الجوهرية في تركيبه الداخلي وطرق أدائه" (البدوي/١٩٩٢). ومنها رأي شافعي أبي بكر في أن "تصوّر الأديب الإسلامي لقضايا العالم سيوجهه نحو الطريقة الإسلامية في التفكير والكتابة" (رحمت/٢٠٠٥)، إذ يخيّل إلينا أنه يردّ إلى قول سيد قطب في كتابه "في التاريخ فكرة ومنهاج": "تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صورًا من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي أو أي تصور آخر" (سيد قطب/٢٠٠٥).

بيد أن تأثيرات محمد قطب تزيد كثيرًا عن تأثيرات أخيه، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن آراء سيد قطب في الأدب الإسلامي لم تجمع في كتاب بعينه من كتبه،

وإنما تناثرت في عدد من مؤلفاته وعلى رأسها مهمة الشاعر في الحياة والنقد الأدبي وكتب وشخصيات وفي التاريخ فكرة ومنهاج، كما أن الاهتمام بأعماله كان – ولا يزال– مركزًا على معالم في الطريق والتصوّر الإسلامي ومقوماته وفي ظلال القرآن الذي ترجم إلى اللغة الملايوية خمس مرات. وهذا يدل على أن المثقفين الملايويين اهتموا بفكر سيد قطب الديني والسياسي أكثر من آرائه الأدبيه والنقدية. أما محمد قطب فقد خصص للأدب —والفن– كتابه "منهج الفن الإسلامي"، وجمع فيه آراء شقيقه سيد قطب في الأدب الإسلامي والتي تناثرت في مقالاته وكتبه وأضاف إليها آراءه الشخصية ونظمها كلها تنظيمًا دقيقًا شيّقًا واستعرض الخطوط العريضة لهذا الفن ليوضح سمات الفن الإنساني الرفيع، لعل المسلمين أن يفيئوا إلى كنزهم الضخم الذي أهملوه، فيجدوا أن في مكنتهم أن يتقدموا القافلة. كذلك وضع محمد قطب قواعد لنقد الإبداعات الأدبية وذلك بمعرفة صورة الكون في حس كل فنان قبل تقويم إنتاجه الفني ويكون من أصلح المقاييس في هذا التقويم التعرف على المساحة التي يشغلها الكون في نفسه. فمكان الفنان والفن يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الوجود. كما أظهر أن الفن الذي يمكن أن ينبثق عن التصوّر الإسلامي للكون والحياة والإنسان، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية. إلى جانب ذلك، بسط محمد قطب في كتابه طبيعة التصوّر الإسلامي، ليبين كيف يمكن أن يتملاها حس الفنان الملهم البصير. وعلاوة على ذلك، بيّن محمد قطب حقيقة الفن الإسلامي والمجالات التي يعمل فيها، والرقعة التي يطل عليها من صفحة الوجود، وأوضح أن الفن الإسلامي في حاجة شديدة لأن يراجع القرآن، فهو الذخيرة الموحية لهذا الفن، كما هو الذخيرة الموحية للحياة.

ولعله لهذا السبب الذي ذكرناه ركّز الملايويون – كغيرهم– على هذا الكتاب، وتأثروا به تأثرًا ضخمًا إذ أننا نعثر على تأثيرات كثيرة جدًا لمحمد قطب في كتابات أحمد كمال عبد الله وشهنون أحمد وشافعي أبي بكر ومحمد بخاري لوبيس وبدر الدين إيتش أو ويوسف زكي يعقوب وإسماعيل إبراهيم ومانا سكانا ومحمد كمال حسن وأفندي حسن وغيرهم. وفي بعض الأحيان يتأثّر عدد من الكتاب برأي واحد لمحمد قطب كتأثّر أفندي حسن ومانا سكانا وأحمد كمال عبد الله وشهنون أحمد بفكرة اعتبار الأدب عبادة يتوجّه بها الأديب لله تعالى. وربما تأثّر شهنون أحمد وأفندي حسن ومانا سكانا في هذا الرأي بأحمد كمال عبد الله الذي سبقهم إليه. ومن ذلك تأثّر بدر الدين إتش أو ويوسف زكي يعقوب ومحمد كمال حسن بمحمد قطب في علاقة الدين بالأدب وضرورة عدم فصل الأدب عن الدين لأنهما ينبعان من مصدر واحد. ومن ذلك أيضًا تأثّر محمد كمال حسن ومحمد بخاري لوبس بتقسيم الأدب إلى أقسام ينسجم بعضها مع التصور الإسلامي ويتعارض معه بعضها الآخر. ولا يتسع المجال في هذا البحث الوجيز لتبيين أثر محمد قطب في كل الأدباء الملايويين، ومن ثم فسنقتصر –هنا– على الإشارة إلى تأثر خمسة فقط من الكتاب الملايويين بآرائه في كتابه "منهج الفن الإسلامي"، وهم بدر الدين إيتش أو، وأفندي حسن، وإسماعيل إبراهيم، ومحمد كمال حسن، ومحمد بخاري لوبيس.

أما بدر الدين إيتش أو، وهو شاعر وناقد بروناوي مرموق، فقد أعلن عن تأثره بمؤلف "منهج الفن الإسلامي" صراحة فقال: "في هذه المرحلة أراني أميل إلى التعريف الذي ذكره محمد قطب في كتابه منهج الفن الإسلامي... حيث إنني أقبل تعريفه وأعده مبدءًا لي" (رحمت/٢٠٠٥). والحق أن بدر الدين يعدّ أحد النقاد الملايويين الذين يحتلون مكانة عالية في أرخبيل الملايو، والذين أسهموا إسهامات مهمة في المناقشات المتعلقة بالإسلام والأدب، ولأنه من أوائل الذين تعرضوا للموضوع، فقد لخص كثيرًا من آراء محمد قطب، لا تعريفه للأدب الإسلامي فحسب والذي عبّر عنه بقوله: "فن يمثل تصورات الحياة من خلال مفهوم إسلامي، وهو إعلان جميل عن الوجود والحياة والإنسانية من خلال نظرة إسلامية (رحمت/٢٠٠٥)، وهو كما نرى صياغة جديدة لتعريف محمد قطب بأن الأدب الإسلامي "هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصوّر الإسلام"، كما أورد بدر الدين كثيراً من آراء محمد قطب كوهم من يعدون الفن والأدب الإسلامي فناً يتحدث عن الإسلام فقط، وحصرهم الفن والأدب في المواضيع التعليمية، وضرورة أن يحقق الكاتب المفهوم الإسلامي في كتاباته، ووجود علاقة حميمة بين الفن والدين، وأنهما من ضرورات الحياة. كذلك عرضه لآراء محمد قطب في أن الفن والأدب الإسلامي ليسا مقيّدين أو مكبلين بأي تيار أو أيديولوجية صارمة أو غير مرنة مهملة للقيم الفنية. وإلى جانب هذا كله، أعرب عن قلقه من استغلال القضايا الجنسية في الكتابات الأدبية، ومعارضته للكتابة عن الجنس للمتعة فقط ولأجل كشف الفساد والفجور وإهمال الغاية والمغزى الأساسي للفن بصورة كاملة، ومن انغماس الأدباء الإسلاميين في تصوير ضعف البشر بحجة تصوير الواقع (رحمت/٢٠٠٥). ولذلك يمكننا القول إن بدر الدين إتش أو قد وجّه أنظار الملايويين إلى محمد قطب وآرائه في الأدب الإسلامي ومنهجه في العقد السادس من القرن الماضي.

وتأثّر أفندي حسن ببعض آراء محمد قطب، ويظهر ذلك في حديثه عن حرية الكاتب في تظليل عمله وتلطيف ألوانه كما يشاء (رحمت/٢٠٠٥). ونحن نعرف أن محمد قطب –كشقيقه سيد– أشار إلى حرية الأديب الإسلامي، ومن ذلك قوله إن الكاتب "حرّ في اختيار موضوعه، حرّ في طريقة أدائه، حرّ في اختيار النسب والأبعاد والأضواء والظلال في كل لوحة مفردة يرسمها، ما دام لا يخرج على النسب العامة التي ترسمها مفاهيم القرآن الكونية الكبيرة" (محمد قطب/١٩٨٠).

وإسماعيل إبراهيم أديب قصاص ماليزي، كما إنه أستاذ في الأدب العربي، وسنورد له هنا ثلاثة تأثرات بمحمد قطب، أولّها رأيه في أنه "لا بد أن تدور تعابير الإنسان عن الفن حول القيم الروحية العليا التي تستطيع أن تسمو بمرتبة الإنسان وروحه إلى مرتبة التقوى والإيمان والمعروف" (رحمت/٢٠٠٥). وهو رأي يطابق رأي محمد قطب في حديثه عن الجمال إذ أكد أن "عنصر الجمال عميق في هذا الوجود جداً، يتبدّى في كلّ كائناته "الجامدة" وغير الجامدة. والإنسان –خليفة الله في الأرض– مطالب أن يفتح حسه لهذا الجمال، ليلتقي أجمل ما في نفسه –وهو حاسة الجمال– بأجمل ما في الكون، وينتج من هذا اللقاء ارتقاء الإنسانية صعداً، حين تشف وتصفو، وتلتقي بالحقيقة الإلهية على هذا الاتساع الشامل، الذي يشمل كل مجالي "الجمال في

الكون والحياة" (محمد قطب/١٩٨٠). وثانيها رأيه في أن "الجمال في الأدب يتركز في جمال الحق والعدالة وهما يرجعان إلى العقيدة الصادقة[١]"، وهو رأي محمد قطب في أن الفن "هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين "الجمال" و"الحق". فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال. ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود" (محمد قطب/١٩٨٠). وثالثها رأيه في الجمال أيضا إذ يؤكد أن "الجمال بأشكاله المختلفة في الحياة يعد تجلياً للجمال الإلهي"، وهو –في رأينا– مأخوذ من حديث محمد قطب عن "عنصر الجمال" الذي أوردناه منذ قليل.

ويتأثّر محمد كمال حسن، وهو باحث يميل إلى الفلسفة والتصوف في كتاباته، بفكرة محمد قطب في ضرورة عدم فصل الأدب عن الدين؛ لأنهما ينبعان من مصدر واحد. وقد عبر محمد قطب عن التقاء الفن بالدين في المنشأ وفي المجال، وفي النفس والوجود جميعاً، فقال: "الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن. فكلاهما انطلاق من عالم الضرورة، وكلاهما مجنح لعالم الكمال وكلاهما ثورة على آلية الحياة. يلتقي الفن والعقيدة في أعماق النفس، كما يلتقيان في أعماق الوجود" (محمد قطب/١٩٨٠). ويتأثر به في آرائه في الجمال، فيقول إن "الجمال الحقيقي يتصف بالتقوى والنقاء والقوة والتناغم والاتزان والتناسب والكمال" (رحمت/٢٠٠٥)، وهو من قول محمد قطب "الفن ينبغي له وهو يعبر عن الحياة الإنسانية أن يراعي التناسق والتكامل والترابط في هذه الحياة" (محمد قطب/١٩٨٠). وفي حديثه عن الجمال، يقول محمد كمال حسن: "تماشياً مع دور الإنسان بوصفه عبداً وخليفة لله عز وجل على الأرض، فإن كل عمل أدبي وتراث ثقافي من إنتاج الإنسان يجب ألا يتناقض مع الدور الذي اختاره الله عز وجل للإنسان، وذلك كي يتم اعتبار عمله جميلاً في أعين الله عز وجل، فلا جمال في خيانة وغدر سلطان وحكم الله تعالى" (رحمت/٢٠٠٥). وهذا قول فيه إشارة إلى قول محمد قطب: "الإنسان خليفة الله في الأرض، الخليفة الذي كرمه الله وفضله، ووعّاه وعلّمه، وزوده بمختلف الطاقات. وهو بهذه الخلافة وهذا التكريم، أجدر مخلوقات الله أن يدرك الجمال في حقيقته الجوهرية التي خلقه بها الله" (محمد قطب/١٩٨٠). وفي رأيه عن قيمة الجمال، يقول محمد كمال حسن: "قيمة الجمال في التصور الإسلامي أنه يهدف إلى تصوير ما وراء نطاق الخبرة" (رحمت/٢٠٠٥)، وهو من قول محمد قطب: "الفن الإسلامي موكّل بالجمال" يتبعه في كلّ شيء وكلّ معنى في هذا الوجود. الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قالب محدود". ويرى محمد كمال حسن أن وصف البذاءة والأمور الجنسية مسموح به ولكن ليس بشكل يجعل الناس يستمتعون به، فالأمور الجنسية والبذيئة في الأدب الإسلامي يجب أن تكون إيحائية لا وصفية. ويتم عرض مشاهد التقبيل وما شابهها بطرق إيحائية بدل الطرق الحقيقية كما كان القرآن الكريم إيحائياً في عرضه لقصة زليخا ويوسف عليه السلام في سورة يوسف" (رحمت/٢٠٠٥)، وهذا هو ذات الرأي الذي ذهب إليه محمد قطب في قوله في موضع: "التعبير الفني يعتمد دائماً على ذخيرة نفسية وشعورية مختزنة في باطن النفس، تسعى للتعبير عن ذاتها

١– رحمت بنت أحمد، المرجع السابق، ص١٢٣.

في صورة موحية، لأن فيها شحنة مذخورة تريد الانطلاق" (محمد قطب/١٩٨٠)، وقوله في موضع آخر: "تلك قصة يوسف كاملة من قصص الهبوط الجنسي، ودفقة من دفقات العرامة الحسية التي تنسى في ساعة الشهوة الغليظة كل اعتبار، وصراحة في الوصف والتعبير.. أمانة في الوصف بلا إثارة جنسية ولا تلذيذ ولا إفساد". وعند تقسيمه للأدب الإسلامي إلى أدب ملايوي ذي روح إسلامية، وأدب غير إسلامي لا علاقة له بالإسلام بصورة واضحة، يذكر محمد كمال حسن أنه "قد توجد عناصر إسلامية وغير إسلامية في العمل الأدبي الواحد" (رحمت/٢٠٠٥)، وهي فكرة أوردها محمد قطب في فصل في الطريق إلى أدب إسلامي في "منهج الفن الإسلامي"، عند حديثه عن شعر الشاعر الفيلسوف الباكستاني محمد إقبال، فقال عنه إنه "في معظم حالاته يعبر عن تصور مسلم، وإن شاب هذا التصور أحياناً أخلاط من تصورات صوفية هندية وغير هندية، تخرج به قليلاً أو كثيراً عن التصور المستقيم للإسلام" (محمد قطب/١٩٨٠).

أما محمد بخاري لوبيس، وهو باحث في الأدب الفارسي والعربي والتركي، فضلاً عن الأدب الملايوي، كما أنه أستاذ جامعي وشاعر ومترجم، فقد صرّح، مثل بدر الدين، عن تأثره بمحمد قطب في منهجه، ومن ذلك تقسيمه للأدب الإسلامي ثلاثة أصناف: "الأدب الإسلامي الذي يؤكد على الالتزام بالنص والشخصية، والأدب الإسلامي الذي يركز على القيم الإسلامية سواء أنتجه أدباء مسلمون أم غير مسلمين، وأدب المسلمين (Sastera Muslim) ويحتوي كتابات جميع المسلمين وإن احتوت على عناصر أو قيم غير إسلامية" (رحمت/٢٠٠٥). وهذا التقسيم يساير تقسيم محمد قطب الأدب الإسلامي إلى "أدب يصدر عن فنان مسلم"، وأدب يشارك غير المسلمين فيه المسلمين، ويلتقي "التقاء جزئيا" على الأقل مع التصور الإسلامي"، وأدب هو "نتاج عالمي ضخم رائع في كثير من الأحيان –لا يلتقي بالتصور الإسلامي، ولا يسير مع المنهج الإسلامي للفنون" (محمد قطب/١٩٨٠). ويرى محمد بخاري لوبيس أن "الجماليات في الأدب والفن يمكن صياغتها من الطريقة القرآنية في التعامل مع الجماليات، ويمكن القيام بهذا من خلال ملاحظة محتوى الجمال والجماليات التي عرضها القرآن الكريم في وصفه للإنسان والكون، وملاحظة الأسلوب القرآني واستخدام الكلمات أي المضمون والأسلوب" (رحمت/٢٠٠٥). وهذه هي الفكرة التي أكدها محمد قطب في غير موضع من كتابه. يقول محمد قطب: "الفن الإسلامي في حاجة شديدة لأن يراجع القرآن؛ فهو الذخيرة الموحية لهذا الفن، كما هو الذخيرة الموحية للحياة. القرآن –أولاً– يعرض تصوّراً شاملاً للكون والحياة والإنسان، لا يعرضه كتاب آخر في الأرض بمثل هذا الشمول والإحاطة، وبمثل هذه السهولة والوضوح. وهذا التصوّر هو الذخيرة الموضوعية للفن. وهو –ثانياً– يضم نماذج من الأغراض الفنية والأداء الفني، لا تتمثل بمثل هذه الوفرة المعجزة في كتاب. ومن ثم فهو –من ناحيتيه هاتين– دستور كامل لأي منهج فني يريد أن يعبّر عن الحياة، بتصوّر إسلامي أولاً، وكذلك على مستوى كوني" (محمد قطب/١٩٨٠). وعندما يتحدث بخاري لوبيس عن الجمال يتأثّر –كما فعل محمد كمال حسن– بفكرة محمد قطب عن الجمال. يقول محمد بخاري لوبيس:

"الجمال يتصف بتقوى الله عز وجل والإيمان بالعقائد الإسلامية والنقاء والعمق والتناغم والتوازن والنظام والكمال[١]". وهذا الرأي مستلهم –من وجهة نظري– من قول محمد قطب: "الفن ينبغي له وهو يعبر عن الحياة الإنسانية أن يراعي التناسق والتكامل والترابط في هذه الحياة" (محمد قطب/١٩٨٠).

خاتمة:

على هذا النحو تأثّر الأدباء الملايويون بالأدباء العرب عندما تصدّوا لمناقشة قضية الأدب الإسلامي في العقود الخمسة الأخيرة من القرن الماضي. ولسنا نزعم، بالطبع، أن عبارات الكتاّب الملايويين تنطبق تمام الانطباق على عبارات محمد قطب وشقيقه سيد، فهذا ما لا يمكن أن يقع، لأن التأثر لا يعني النقل الحرفي للنصوص، وإنما هو هضمها ثم إعادة صياغتها مع قليل أو كثير من التغيير والتحوير. كما لا ننسى أيضاً أثر ترجمة هذه الآراء من العربية للملايوية، ثم نقلها من الملايوية للعربية وما يعتور ذلك كلّه من حذف وإضافة وتلخيص وإسهاب.

لقد تنبّه الملايويون إلى حاجتهم إلى العودة إلى الإسلام، وإلى إحياء آدابهم التي انغمست، كغيرها، في المذاهب الغربية، ولذلك اتجهوا إلى مصر ومنطقه الشرق الأوسط للبحث عن مصادر جديدة للتأليف والكتابة، وساعدهم ذلك على إبداع أعمال أدبية رائعة كروايتي Tenggelamnya Kapal Van Der Wijck (غرق السفينة) و Di Bawah Lindungan Ka'bah (تحت أستار الكعبة) لحمكا Hamka اللتين تأثّر فيهما بأعمال الأديب المصري مصطفى لطفي المنفلوطي، ورواية Faridah Hanum (فريدة هانم) للشيخ السيد أحمد الهادي التي تعدّ أول رواية ماليزية بالمفهوم الحديث، وقد تأثّر فيها برواية زينب للكاتب المصري، أيضاً، محمد حسين هيكل والتي تعدّ بدورها أول رواية عربية بالمفهوم الحديث. وكما نفذ الملايويون –بتأثرهم بالعرب– إلى إبداع أجناس أدبية رائعة، استطاعوا أيضاً –بتأثّرهم بمفهوم الأدب الإسلامي للأدباء العرب– أن يصلو إلى صياغة تعاريف طريفة للأدب الإسلامي كتعريف شهنون أحمد وتعريف قاسم أحمد، كما تمكنوا من النفوذ إلى آراء جيدة كرأي علي أحمد محمد Ali Ahmad عن الجمال والذي يقول فيه إن "الجمال الخارجي لا بد أن يتطابق مع الجمال الداخلي من أجل الحصول على بركات الله عز وجل. والتوازن والتناغم بين الخارجي والداخلي وبين الشكل والمحتوى من المواضيع الرئيسية التي يتحتم وجودها كي يقبل الله عزّ وجلّ الجمال والجماليات التي يصنعها الإنسان" (رحمت/٢٠٠٥).كما تمكّن هؤلاء الأدباء أيضاً من التوصّل إلى عدد من النظريات حول الأدب الإسلامي كنظرية الدعوة ونظرية التّقوى ونظرية التوحيد ونظرية العبادة ونظرية المقدّس، وإن كان أفضلها وأدقّها –من وجهة نظري– نظرية التكملة Teori Takmilah لشافعي أبي بكر التي ضمنها تعريفاً للأدب الإسلامي اعتمد فيه على تعريف محمد قطب كما ألمحنا من قبل، وجمع فيه ثلاثة عناصر هي: فنية النص، وعقيدة الكاتب، والقيم الإسلامية. ثم مضى بعد ذلك فحدد أسس الأدب الإسلامي ومعاييره وسماته وملامح وجوده، ثم عرض لشكل الأدب الإسلامي ومضمونه وموضوعاته وبنيته وتقنياته ولغته

١– رحمت بنت أحمد، المرجع السابق، ص١٥١.

وجمالياته..إلخ، وأقام الباحث نظريته على فلسفة التوحيد، ويذهب إلى أن الأديب يسعى في كتاباته إلى تحقيق صفتي الجمال والكمال التي يتصف بهما الله تعالى، ويصل الأديب إلى الكمال في إبداعاته من خلال قيامه "بتجميل" كتاباته بإظهار كلّ عناصر الجمال في عمله، وهذا يعتبر سعياً إلى إكمال أو تكميل فن الأدب. وللتوصل إلى هذه الغاية يحرص الأديب على الإلمام بالعلوم الأدبية والنقدية وبالتراث الأدبي القديم والحديث، كما يسعى إلى جذب قرائه إلى ما يكمل الصفات الإنسانية التي يحث عليها الإسلام (لوبيس/١٩٩٧).

بيد أنه على الرغم من ذلك فإن الأدباء الملايويين يركزون حديثهم على المحتوى لا على الشكل كما نلحظ ذلك بوضوح في كتابات محمد كمال حسن ومحمد بخاري لوبيس وإسماعيل إبراهيم وبدر الدين إتش أو، ويظهر هذا التركيز على المضمون فيما أطلقوه على الأدب الإسلامي من مصطلحات كالأدب الملتزم والأدب التوحيدي والأدب المقدّس وأدب الدعوة وأدب التّقوى..إلخ. كما أننا لا نجد حديثاً عن الشكل إلا إشارات سريعة كالتي نجدها عند محمد كمال حسن في تعريفه للأدب الإسلامي بأنه الكتابة الخيالية التي تشمل الروايات والقصص القصيرة والشعر والدراما (رحمت/٢٠٠٥). كما أن الأدباء الملايويين –ربما لشدة تدينهم– يفهمون الجمال فهما روحياً فيرونه في الحقيقة والعدالة والتقوى، ويدفعهم هذا، كما لاحظ بعض الباحثين الماليزيين، إلى إيثار المحتوى على الشكل، أو كما يقول عثمان المحمدي "الحقيقة تصنّف فوق الجمال". وإعلان المحمدي عن سيادة الجوانب الأخلاقية على الجوانب الجمالية أصبح، وفقاً لأنكو ميمونة محمد طاهر، إعلاناً ذائع الصيت في الساحة الأدبية (رحمت/٢٠٠٥). وهذا رأي –كما أظن– يحتاج إلى إعادة نظر، لأنه قد يسمح بقبول كتابات فنية دون المستوى الفني المطلوب. فالأدب الإسلامي –كما يقول سيد قطب– "لا يؤثر المضمون بل لا بد له من مقومات الفن، فهو مزاج من عنصرين: التصوير الإسلامي، والمكونات الفنية الجوهرية في تركيبه الداخلي، وطرق أدائه" وحين يعبّر الفن (والأدب بالطبع) –بوسائله التعبيرية الجمالية الخاصة– عن حقيقة العقيدة في ذلك الإطار الواسع، فإنه لا يعمل على رفعة البشرية وإطلاقها من إسار الضرورة والقيد والانحسار في النطاق المحدود فحسب، بل إنه –من الوجهة الفنية البحتة– يكون فنا "كونياً" واسعاً يعبّر عن حقيقة الوجود" (البدوي/١٩٩٢) وهذا ما يأمله الملايويون كما يأمله العرب وغيرهم من المسلمين.

المراجع:

البدوي، أحمد (٩٩٢م)، "سيد قطب"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

بريغش، محمد حسن (١٩٩٢م)، "الأدب الإسلامي: أصوله وسمانه"، دار البشير، عمّان.

راغب، نبيل (٢٠٠٣م)، "موسوعة النظرية الأدبية"، لونجمان، القاهرة.

عبد الكافي، إسماعيل عبد الفتاح (١٩٩٧م)، "الأدب الإسلامي للأطفال"، دار الفكر العربي، ١٩٩٧ القاهرة م.

عثمان، رحمت بنت أحمد ويعقوب، عدلي (٢٠٠٨م)، "الإسلام والأدب الملايوي: تحليل للنقاشات في ماليزيا"، مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، كوالا لمبور.

عثمان، رحمت بنت أحمد (٢٠٠٥م)، "آفاق الأدب الإسلامي"، دار التجديد للطباعة والنشر والترجمة، كوالا لمبور.

قطب، سيد (٢٠٠٥م)، "في التاريخ فكرة ومنهاج"، الطبعة التاسعة، دار الشروق، القاهرة.

قطب، سيد (د.ت.)، "النقد الأدبي: أصوله ومناهجه"، دار الكتب العربية بيروت.

قطب، محمد (١٩٨٠م)، "منهج الفن الإسلامي"، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار الشروق، القاهرة.

الكيلاني، نجيب (١٩٨٤م)، "آفاق الأدب الإسلامي"، مؤسسة الرسالة، القاهرة.

Ahmad, Kassim, Ahmad, Shahnon. (1987) Polemik Satera Islam, Kuala Lumpur, Dewan Bahasa Dan Pustaka.

Ahmad, Shahnon. (1981). *Kesusasteraan dan Etika Islam*, Petaling jaya: Fajar Bakti.

Lubis, Haji Muhammad Bukhari. (1997). *Kesusasteraan Islam: Sehimpunan Bahan Rujukan*, Bandar Baru Bangi, Taj Fikriyah Reprints.

Arabs' Concept Of Islamic Literature and Its Impact In The Writings Of Malay Writers

A. K. Abukhudairi
Sultan Sharif Ali Islamic University - Brunei - Darussalam.

Abstract

The call for Islamic literature emerged in the 1950s among the Arab leading writers notably Sayyed Qutb, Abdul Rahman Ra'fat Al- Pasha and Najib Al-Kilany. In the 1960s, influenced by the Arabs, Malay scholars began to study the need of such literature. In the 1990s, they produced several works on Islamic literature including some researches by Baderuddin H. O., Yusuf Zaki Yakoob, Shafie Abu Bakar, Ismail Hamid, Osman Al- Muhammadi, Osman Kelantan and Muhammad Efendi Hassan as desperate attempts to formulate a new critical theory to help in the call for Islamic literature on one hand, and to evaluate the writings of Muslim writers on the other. This paper examines the rise of Islamic literature in the Arab world, and highlight its development in the Malay Archipelago. Furthermore, it traces the impact of Sayyed Qutb, Muhammad Qutb and Ismail Al Faruqi on Malysian writers such as Shahnon Ahmad, Muhammad Kamal Hassan and Muhammad Bukhari Lubis.

Keywords: Mafhum, adab, islami, athat, taathur and nazariah.

Editorial Preface

In order for the continuity of its pioneering role in the field of developing its academic research capacity to be fulfilled, the administrative authority of Jazan university has realized that such a development and progress should be supported by taken several steps forward that sustain scientific research enterprises. The launching of the university Journal was certainly a significant step in this direction; a launching that was marked with great confidence and pride. The first volume of the Journal was published in the month of Muharam 1433H (December, 2011) in two parts, one is devoted to the gamut of researches in Humanities while the other to researches in Applied Sciences. Since this date, however, the journal of Jazan university is steady in its periodic publication of original high-quality research papers in various fields, with the goal of attaining a high classification within the accreditation system in order to be part of the international scientific journals. To succeed in this endeavor, the editorial board insists to remain committed to continue with publishing high quality refereed scientific research papers that will be of paramount interest to researchers in academic institutions and vocational ones. The Journal's core mission, therefore, is to be one of the internationally well-recognized scientific journals - a mission that can be achieved only by publishing research papers that conform to a high academic standards and include appropriate scholarly apparatus. We are also attempting to make the Journal, in the very near future, available for the researchers and scholars via international publishing channels and online databases. However, in recognition of the incredibly growth of interest and requests addressed by the researchers, especially in the field of Humanities, to publish their research papers in the Journal of Jazan University, we would like to assure that our current effort is directed not only to increase the number of the periodic volumes of the Journal but also to exert every possible effort in selecting a Consultancy Board from highly experienced scholars in all fields who, by their contributions, would sustain us to achieve the core mission of the Journal referred to above.

We are therefore confident enough, above all by the will of the Almighty and the continual support of the university administration, that the journal of Jazan university will remain an important and significant platform and a forum for thought-provoking, reflecting the ambitions not only of the editorial and the administrative boards of the Journal but of the researchers as well.

Editor-in-Cheif

Prof.Dr. Abdallah Y. Basahy

Contents

Page

Poetics of the Intense Moment "A Study Of Collected Poems Entitled (Sitting On Your Own) By Mohammad Habibi"
M. M. Hasanain…….…….…. 1-19

Teaching Arabic Language for Non-native Speakers and Arabic Scholars Efforts
A. A. Shoaib……..…….. 20-32

Self Poet Between Treachery And Loyalty, Contemplative In The Poetry Reading Algosaibi Preparation
A. M. Amiri……..…….. 33-61

The Word "Sudan" In The Old Arabic Poetry
H. B. H. Hamid……..……... 62-76

Arabs' Concept Of Islamic Literature and Its Impact In The Writings Of Malay Writers
A. K. Abukhudairi…..……... 77-91

Journal of Jazan University

Human Sciences Branch

A Refereed Scientific Periodical

Vol.4 No.4 April 2015 (Jumada Al-Akhira 1436 H)
(Special issue)

General Supervisor

Prof. Mohammed A. Rubiya

Editor-in-Chief

Prof. Abdallah Y. Basahy

Administration manager

Mr. Ayman Mohammad Al-Muzher

Editorial Board

Prof. Ali M. Arishi

Prof. Ali A. Al-Kamli

Prof. Sultan H. Al-Hazmi

Prof. Yahya M. Hakami

Dr. Mohammed H. Abu-Rasain

Correspondence

Address correspondence to an appropriate Division Editor as follows:

Journal of Jazan University

421- Arrawabi

Unit No. 8

Jazan 82822-6561

Kingdom of Saudi Arabia

E-Mail: jju@jazanu.edu.sa

© 2015 (1435 H) Jazan University

All rights are reserved to the *Journal of Jazan University*. No part of the journal may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or via any storage or retrieval system, without written permission from the Editor-in-Chief.

IN THE NAME OF ALLAH,
MOST GRACIOUS, MOST MERCIFUL

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Higher Education

Jazan University

JOURNAL OF JAZAN UNIVERSITY

A Refereed Scientific Periodical

Vol.4 No.4 April 2015 (Jumada Al-Akhira 1436 H)
(Special issue)

No. of deposit: 8777/1435 Administration of Academic Publishing and Press in Jazan University No: 810022 **ISSN: 6905-1658**

Publication Rules

The University of Jazan provides an opportunity for scholars to publish their scholarly work on research. The editorial board will consider manuscripts from all fields of knowledge. Manuscripts submitted in either Arabic or English, and if the due accepted for publication, may not be published elsewhere, without permission of the Editor-in-Chief. The journal issues one volume per year. The types of manuscript classification used by the Editorial Board run as follows:

1. **Article:**

An author's original work contributing new knowledge to the field in which research was conducted.

2. **Review Article:**

A critical synthesis of the current literature in a particular filed, or a synthesis of the literature in a particular field during an explicit period of time.

3. **Brief Article:**

A short article (note) with the characteristics of an article.

4. **Book Reviews**
5. **Forum:**

Letters to the editor, comments, responses, preliminary results or findings, and miscellany.

General Instructions

1. Submission of manuscripts:

Original manuscripts should be typewritten (one side only), using an A4 size paper, double spaced along with 3 copies. All pages are to be numbered consecutively, including tables and graphs. Tables, other illustrations, and references should be presented on separate sheets with their proper text position indicated.

2. Abstracts:

Manuscripts for articles, review articles, and brief articles require both Arabic and English abstracts, using no more than 200 words, in single column (13cm wide), for each version.

3. Tables and other illustrations:

Tables, charts, figures, and plates should fit the journal's page size (12.5 com x 18cm). All inner drawings must be presented on high quality. Tracing paper is necessary, using black Indian ink as well. Photographs may be submitted, but on glossy print paper in either black or color.

4. Abbreviations and Units:

A4 sizes and quantities should be expressed according to international standards. Standardized abbreviation should only be used. The names of periodicals should be abbreviated in accordance with the words of scientific periodicals .

5. Title Page:

Should contain the title, name of the authors, name and address of the institution, where the work was carried out. The title should be brief and use strong keywords. Scientific names of organism should be clearly stated and should be typed italic.

6. Text:

The organization of the manuscript should be as follows: Introduction, materials, results, discussion, and references. Results and discussions can be combined in one section. Acknowledgement (if needed) should be brief and added before the reference sections.

7. References:

Citation of the references (within the text) should be indicated by author. Date, style, and references should be listed in an alphabetical order and conform to the following examples:

Periodical citations in the text are to be enclosed in one line brackets, e.g.(6).

Periodical references are to be presented in the following form:

References number in line brackets ( ), author's name followed by a given name and/or initials, the title of an article or periodical (italicized), volume number, year of publication (in parentheses) and pages e.g.

Basahy, A.Y. (1992). Protein and Amino Acid contents in seeds of some soybean cultivate (Glycin Max 1) Arab Gulf J. Sci. Res. 11(2), 221-228.

Book Citation

Book references should include the following:

Reference number ( ), author's surname followed by a given name and/or title of the book (italicized), place of publication, publisher, and year of publication.

Example:

Lehman. H. C. (1953) . Age and Achievement. Princeton: Princeton University Press.

8. Content Notes:

Content notes are to be presented on separate sheets. They will be printed below a solid line separating the content notes from the text.

9. The manuscripts and forum items submitted to the journal for publication contain the author's conclusions and opinions, and if published they do no bear a conclusion or opinion of the Editorial Board.

10. Authors will be provided with 20 reprints free of charge, along with two issues of the journal. Additional copies could be purchased, if ordered when the proofs are returned. Price will be shown on the order form.

Correspondence:

All correspondence should be addressed to:

The Editor-in-Chief
Journal of Jazan University
4421, Arrawabi, Unit No. 8, Jazan 82822-6561
Kingdom of Saudi Arabia
Tel: +96673343020
E-Mail: jju@jazanu.edu.sa

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Higher Education
Jazan University

JAZAN UNIVERSITY

JOURNAL OF
JAZAN UNIVERSITY

Human Sciences Branch
(Special issue)

A Refereed Scientific Periodical

ISSN: 1658-6905

Vol.4 No.4 April 2015 (Jumada Al-Akhira 1436 H)
(Special issue)