الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــــم العالـــــي والبـــحث العلمـــــــي

جـــــــــامـــــعة الإخوة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب و اللغات العربية

قســـم الآداب واللغة

رقم التسجيل:

الرقم التسلسلي:

العنوان:

صورة البطل في القصة الشعرية العربية

بين النمطية والتفرد

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

نسيمة زمالي

إشراف الأستاذ الدكتور:

السعيد بوطاجين

لجنة المناقشة				
الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
02	السعيد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
03	محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
04	رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
05	عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة محمد خيضر بسكرة
06	الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الحاج لخضر باتنة

السنة الجامعية :2017/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــــم العالـــــي والبـــحث العلمـــــــي

جـــــــــامـــــعة الإخوة منتوري –قسنطينة–

كلية الآداب و اللغات العربية

قســـم الآداب واللغة

رقم التسجيل:

الرقم التسلسلي:

العنوان:

صورة البطل في القصة الشعرية العربية

بين النمطية والتفرد

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

نسيمة زمالي

إشراف الأستاذ الدكتور:

السعيد بوطاجين

لجنة المناقشة				
الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
02	السعيد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
03	محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
04	رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
05	عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة محمد خيضر بسكرة
06	الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	عضوا ممتحنا	جامعة الحاج لخضر باتنة

السنة الجامعية :2017/2016

République algérienne démocratique et populaire

Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche scientifique

Université des frères Mentouri Constantine

Faculté des lettres et langues Département des lettres et langue arabe

L'image du héros dans le roman versifié entre modélisation et singularité

Thèse déposée pour l'obtention de doctorat de science en : Littérature Moderne et Contemporaine

Préparée par l'étudiante : Nassima Zemali

Encadrée par : pr. Saïd Boutadjine

Le Jury :

Nom et Prénom	Grade	Etablissement	Profession
Aziz lekaychi	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	président
Saïd Boutadjine	Professeur	Université Abd Elhamid Ben Badis Mestghanem	Encadreur et Rapporteur
Mohamed Ben Zaoui	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	Examinateur
Rachid Khribea	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	Examinateur
Taïeb Bouderbela	Professeur	Université Hadj Lakhdar Batna	Examinateur
Abed Errahmenne Tibermacine	Professeur	Université Mohamed Khider Beskra	Examinateur

Anée universitaire : 2016/ 2017

République algérienne démocratique et populaire

Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche scientifique

Université des frères Mentouri Constantine

Faculté des lettres et langues Département des lettres et langue arabe

L'image du héros dans le roman versifié entre modélisation et singularité

Thèse déposée pour l'obtention de doctorat de science en : Littérature Moderne et Contemporaine

Préparée par l'étudiante : Nassima Zemali

Encadrée par : pr. Saïd Boutadjine

Le Jury :

Nom et Prénom	Grade	Etablissement	Profession
Aziz lekaychi	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	président
Saïd Boutadjine	Professeur	Université Abd Elhamid Ben Badis Mestghanem	Encadreur et Rapporteur
Mohamed Ben Zaoui	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	Examinateur
Rachid Khribea	Professeur	Université Des frères Mentouri Constantine	Examinateur
Taïeb Bouderbela	Professeur	Université Hadj Lakhdar Batna	Examinateur
Abed Errahmenne Tibermacine	Professeur	Université Mohamed Khider Beskra	Examinateur

Anée universitaire : 2016/ 2017

كلمة شكر

استنادا إلى القول الحق:(وَلاَ تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ) أقف معترفة: أنه ما كان لهذا العمل أن يُسلم لي قياده لو لم يتفق لي فيه جميل الدعم والسند من أطراف مختلفة؛ أولهم خالقي ومولاي الله عز وجل، فله الحمد والشكر والمنة، ثم إلى من أمدني بالنصائح والتوجيهات، وعانى معي ما عانيته من مضني البحوث والجهود، أستاذي الكريم **(السعيد بوطاجين)** الذي أشرف على هذا البحث، وإن إشرافه عليه على نحو ما ذكرت لَيُشَرِّفُ هذا العمل، لذلك يسرني أن أعبر له عن أصدق مشاعر التقدير، وأحر عبارات الشكر؛ لكونه المتابع الوحيد معي لنمو هذه الدراسة، فزكاني فيما ارتأيته لها من المراحل، وما شددته إليها من الغايات، وإني لشاكرة فضله كل الشكر.

أسعد كذلك بالاعتراف لزوجي بما له من بيض الأيادي علي؛ فقد كان نعم السند والدعم، تنقل معي من جامعة إلى أخرى، ومن بلد إلى ما يجاوره أو ينأى عنه، ومن مكتبة إلى نظيرتها، أو ما تفوتها كثرة وتنوعا في الكتب والمراجع، أعتذر كذلك من أولادي على حرمانهم دفئ الأمومة طيلة انكبابي على هذا البحث.

شكر حار وخاص كذلك أسديه للأستاذ الخبير الذي أمدني بالنصائح اللازمة، وطلب إجراء بعض التعديلات على البحث حتى يخرج في صورة لائقة، متنا ومنهجا، شكلا ومضمونا، أسأل الله أن يديمه سادنا للعلم ولطلبته، وذخرا للبحوث الأكاديمية الجادة.

لا يفوتني كذلك التوجه بصادق الشكر إلى الأستاذ المشرف على مجلة الآداب **بجامعة قسنطينة**، الأستاذ الدكتور **محمد بن زاوي**، لما أسداه لي من جليل المعروف، أرفع مضيفة أصدق تحيات الإجلال والتقدير إلى عميد كلية الآداب واللغات بجامعة قسنطينة السابق **الدكتور الربعي بن سلامة** والحالي **الدكتور حسن كاتب**، على حسن

تعاملهم مع طلبة العلم، وكافة الطاقم الإداري الذي لم نجد منه إلا كل سعة صدر وكرم ضيافة، كلما شددنا الرحال إلى تلك **الجامعة** الموقرة، مما ينبئ عن حسهم العلمي العالي، وجميل عنايتهم بالبحوث، وصادق حرصهم على تيسير ما تقتضيه من الإجراءات العلمية والإدارية.

حبل الشكر موصول كذلك إلى شقيقتي **أستاذة لغة انجليزية** وصديقتي **أستاذة لغة فرنسية**، اللتين كانتا حاضرتين حين أقف عاجزة حيال بعض الترجمات من المراجع المكتوبة باللغات الأجنبية، فلهما مني كل تحيات الشكر والتقدير.

أزجي أيضا فائق امتناني وشكري واعتذاري لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة على ما تكبدوه من قراءة البحث وحوصلة ملاحظاتهم، التي ولا شك ستصقل خبرتي النابية وتغذيها، وستكون لبنة صلبة أتكأ عليها في لاحق سنواتي العلمية والعملية، إن شاء الله.

وبعد هذا وقبله يجدر بي أن أقف خاشعة متذللة أمام أساتذتي من الطور الابتدائي إلى الجامعي، عملا بالقول الصادق: "من علمني حرفا صرت له عبدا" فوالله لا شرف إلا لمن بنى بعلمه أجسادا وعقولا، ولا عزة إلا لمن حمل قلما يخط به حروفا من ذهب على ذاكرة النشء، فدخلوا التاريخ من بابه المشرف.

لكل هؤلاء ولوالدي الكريمين -سبب وجودي وسر بقائي- أقف معترفة بالفضل والجميل، سائلة الله أن يحسن إليهم من حيث يعجز البشر عن إيفائهم حقهم من الشكر والامتنان.

مقدمة

ولع الناس منذ القديم **بالقصص**، يستمعون إلى من يحكيها في جلسات سمرهم، وكان العرب أكثر الناس ولوعا بها؛ لخشونة حياتهم وشظف عيشهم وانعدام مرافق التسلية والترفيه عندهم، فكانوا يتجمعون حول القصاص يحكي لهم مغامرات الأبطال، ومجازفات العشاق، ومواقف الفرسان، ومناقب الكرام، ومثالب اللئام، ومطبات الأغبياء والجبناء.

بذلك عدت **القصة** من أقدم الفنون وأسبقها إلى تصوير حياة الناس الاجتماعية واجتذاب الناس إليها، لكونها وسيلة معبرة عن حياة الشعوب، وصورة عن تقاليدهم وعن الأحداث السائرة في حياتهم؛ حيث تجمع مختلف النوازع الذاتية والجماعية؛ من إنسانية تاريخية قومية اجتماعية ووجدانية، وبذلك تسيطر على القارئ وتثير عقله ووجدانه على حد سواء، فيتابع أحداثها وهي تتطور ومواقفها وهي تتأزم حتى تصل إلى قمة التشابك ثم وهي تعرج نحو الحل.

وتباينت قوالب القصاص في صوغ تجربتهم **القصصية**؛ فمنهم من جعل المذكرات لسردها منهجا، ومنهم من اتخذ أسلوب الرسائل لها نمطا، وثالث سرد أحداثها بنفسه وآخر أناب أحد شخوصه عنه في سردها، وأخير لجأ إلى الشعر يستنطق ربة الشعر أبياتا ينسج بأسلوبها الموزون المقفى حوادث قصته، حتى أننا نقرأ القصة الشعرية فنعجب بها شديد الإعجاب، وتهزنا بما تحمله من المعاني والأخيلة والصور، بما لا تفعله القصة النثرية مهما تفنن راويها في العناية بها وتنميقها.

توعز تلك الميزة إلى كون القصة الشعرية تجمع بين شكلين أدبيين لا يقل أحدهما أهمية عن الآخر؛ إذ الشعر يصور جوانب الحياة المختلفة كما يراها صاحبها، فيعمل على الإيحاء بها إلينا، والقصة تفعل كمثل فعله، وتأتي القصة الشعرية فتجمع تلك الرؤية المزدوجة وتجعلنا نعيش تلك التجربة مضاعفة الفكر والخيال والوجدان، فنحيا القصة مضاعفة الانفعال والتأثير.

كما لم يفت الأدباء الالتفات إلى العناصر الفنية الواجب توافرها في القصة، حتى يكتمل بناؤها الفني، كالفكرة والأسلوب والشخوص والحُبكة (العقدة والحل)، وأصبحت تلك العناصر محل نقاش وجدل بين النقاد والباحثين حول أي هذه العناصر أكثر أهمية من الآخر؟

رأى بعضهم –وحسين مروة أحدهم– في دراسة بعنوان: (مقاييسنا في القصة) أن عظمة القصة لا تقوم على عقدة تحبك، ولا على مفاجأة رائعة تنتهي بها، ولا على ما تولده فينا من مشاعر الاستحسان و الاستهجان أو الاستغراب، ولا على خوارق الأعمال والمواقف، إنما براعة القصة تكمن في تسللها إلى جميع جوانب الحياة الإنسانية؛ فتصوره بعمق وحرارة، فتبرز مواطن الخير والشر، القوة والضعف، الجمال والقبح.

فإذا برز نجاح القصة المنشود عن طريق التعمق في الكشف والجدية في الطرح مسنودين بالكلمة الموحية والعبارة المشرقة، والحادثة المساوقة للواقع، يحدوهما السرد المتسلسل والشخصية الواضحة، مع صدق الشعور ونباهة الإحساس، حققت القصة فنيتها وعظمتها، سواء أأحكمت عقدتها أم لم تحكم، وانطوت على المفاجأة أم خلت منها.

ويولي فريق آخر من النقاد الشخصيات كل الأهمية؛ فيجعل عليها المعول في القصة غاضين الطرف عن بقية العناصر، بل يعدونها ركيزة هذا الفن وقاعدته التي ينطلق منها، لذا وجب على القاص التقيد بإتقان تصويرها وإيضاح ملامحها وكشف سماتها الخاصة وأبعادها الوجدانية والنفسية، حتى يتمكن القارئ من لمس ألوانها ومشاربها وحيواتها وطاقاتها، ثم يطورها حسبما تتطلبه أجواء القصة ومواقفها.

تبرز من بين جميع شخصيات القصة واحدة أكثر أهمية، وحولها تدور مختلف أحداثها وتتمحور، تلك الشخصية هي **البطل (Héros- Héro)**، الذي عرف منذ أقدم عصور الآداب العربية والغربية، واتخذ نمطية في الشكل والمضمون لا يتجادل حولها اثنان، فهو على الدوام صاحب مواهب خارقة وإمكانات فذة، بل هو– في الآداب الغربية– إله

أو نصف إله، تسير أحداث القصة لصالحه وأحيانا ضده وتنتهي حياته نهاية مفرحة وقد تكون محزنة، وحتى الأحداث السائرة في حياته تكاد تكون واحدة؛ مواقف ومآزق لا تنتهي، وحبيبة حسناء وأولاد يجمعون إلى جمال الظاهر نقاوة الباطن وأشخاص يقفون إلى جانبه مؤيدين ومناصرين راكعين لمجده ومسبحين لذكره.

مع إطلالة العصر الحديث، وبتطور الدراسات وتعددها من نفسية وفلسفية إلى اجتماعية، ثم نشوء المذاهب الفكرية والمدارس الأدبية؛ من **كلاسيكية** إلى **رومانسية فطبيعية، رمزية سريالية وبرناسية**، وبعد ظهور **الطبقة البورجوازية الوسطى**، وكذلك **المذهب الاشتراكي** ومناداته بتطوير أوضاع المجتمع القديم، صارت كل هذه القضايا منابع ينهل منها القصاصون صورا لأبطالهم، وأضحت تتماشى وهذه المشاكل ذات الأجواء الخاصة.

ثم غدت النفس الإنسانية بمختلف علاقاتها مصدر إلهام للقصاص، فراحت القصة تهتم بنماذج من سواد الشعب وعامة الجمهور، وليس بالشخصيات المتميزة، سيما بعد ظهور دراسات **فرويد** **Freud** و**يونغ وأدلر** **Yong et Adler** في الطب النفسي، وصارت حياة الإنسان في القرون الأخيرة أكثر تعقدا وتنوعا في المشارب واتساعا في المكان والمادة، كل ذلك جعل الأفراد يشعرون بألوان متباينة من المشاعر والانفعالات كالخوف والقلق واليأس، وما زاد الأمر سوءا نشوب الحربين العالميتين، ثم خضوع مختلف الأوطان العربية للاستعمار أو الانتداب، وكرد فعل طبيعي على ذلك، جدت قضايا أدبية لم يسبق لها وجود؛ فتغير المضمون الأدبي وأساليب الكتابة وصورها.

كان من الطبيعي بعد كل هذه الأحداث والانفعالات إذا أن تتغير نظرة **القصاصين** إلى شخوص **قصصهم**،وأبطالها على وجه الدقة؟ ويحين الأوان ليصبح الأبطال مختلفين تمام الاختلاف عن أبطال القصة القديمة شعرية كانت أو نثرية، كما كان لزاما على النقاد–خاصة بعد فترات اليأس والقنوط والفقر والتشرد التي عانت منها أوطانهم– أن يحتذوا

التعمق في التحليل والجدية في الطرح، فخلق القصاصون أبطالا متميزين بسماتهم النفسية وميزاتهم الاجتماعية تعكس نظرتهم الجديدة للعالم برمته.

بناء على كل هذا عالجت في هذا البحث **صورة البطل** في القصة الشعرية مشيرة إلى عصور الإرهاصات الأولى له، ليتم التركيز عليه في عصر القصة الزاهر، العصر الحديث والمعاصر، ورصد تطوره من الخرافي إلى النموذج البشري.

رأيت أن يؤسس بحثي على صورة **البطل** في **القصة الشعرية العربية** القديمة بالنظر إلى كون تلك العصور هي مرجعية التأريخ للشعر العربي، كما أنها لا تخلو من المواقف القصصية، وإن لم تكن بالمعنى الفني المتعارف عليه حديثا، أشرنا إلى نماذج منها انطلاقا من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، مرورا بالعصور الإسلامية، ولم نلج العصر الأندلسي ولا عصور الانحطاط، لخلوهما من القصائد القصصية، إذا استثنينا ما نظم في الشعر التعليمي كقصائد ابن عبد ربه في حروب عبد الرحمان الناصر ولسان الدين بن الخطيب في التاريخ القديم، والبوصيري في البردة.

بينما انصب تركيزنا على العصرين الحديث والمعاصر لكونهما عصر ازدهار هذا اللون الشعري، فشمل البحث فيهما **البطل** في القصة الشعرية الواقعية والخيالية القصيرة والطويلة، بينما أسفر تنقيبنا في القصائد التسعينية والألفينية عن خيبة، مردها خلو تلك الحقبة من القصة الشعرية، إلا القليل من القصص الفلسطينية التي لها اتجاهات لا يسع المقام هنا للحديث عنها، وهذا لنحو الشعر في هذه الردحة إلى التجريد والرمز والأسطورة.

لا يخفى على الدارس ما يتعرض له الباحث في الدراسات الحديثة والمعاصرة من صعاب، تعود إلى تعدد الشعراء وتلون مشاربهم ورؤاهم، ولجوئهم أحيانا إلى التلميح بقضايا واقعية وأشخاص حقيقيين، مما قد يؤخذ عند البعض مأخذ التحامل أو المحاباة أو التجاهل، فحاولت قدر الإمكان أن أتخذ الموضوعية منهجا، والتجرد من العاطفة والأهواء والتعصب سبيلا ودربا.

فرض علي المنهج المختار أن أضع **البطل** في القصة الشعرية الواقعية- باختلاف أنواعها وتعدد منابعها- في باب، وتخصيص الباب **الثاني للبطل** في القصة الشعرية الخيالية بألوانها وروادها.

ثم دفعتني طبيعة البحث إلى اتباع **المنهجين التاريخي الاستقصائي والنفسي التحليلي** سبيلا لمعالجته والوقوف على صورة أكثر شمولية للبطل في مختلف عصور القصة الشعرية، ثم في تحليل دواخل أولئك الأبطال.

انصب اهتمامي- في بداية مشوار البحث-على جمع النصوص واستقراء محتواها والموازنة بين الأشباه والنظائر، وأخيرا فرزها وفق مبدأ الأهم فالمهم فالأكثر أهمية.

لم يفتني الكشف عن الجوانب الفنية، دون الحيد عن الموضوع المطروق، واضعة نصب عيني أنَّ ما أنا بصدد دراسته شعر **(فن)** قبل أن يكون أي شيء آخر، وبوحي من هذا المبدأ أوليت اهتمامي للنظرة الشاملة للبطل والتي رمى الشاعر إلى رسمها، دون أن أسمح لنفسي أن أطلب من شاعر أو آخر الدقة في رسم ملامح الشخصية، مثلما يفعل راوي القصة النثرية، فنحن أمام شعر؛ يكفي منه ما يوحي بالصورة مثلما يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق، وعلى الدارس استشفاف الخفايا والنطق بما لم ينطق به الشاعر.

كما أنني لم أُنَصِّبْ نفسي ترجمانا لحياة الشعراء، وإنما جعلت غايتي النص الشعري وأهميته وإيحاءه بالفكرة المطلوبة، فأغفلت عامدة حيوات الشعراء الخاصة وسماهم الذاتية.

قد يبدو من الغرابة أن ننتهج **القصة الشعرية** موردا لنسج **صورة البطل** بينما القصة النثرية أحق بذلك وأجدى، ويحق لنا القول:إن تلك حقيقة لا جدال فيها،ولكن علينا أن لا نغفل أن للشعر لمحاته وإيحاءاته وومضاته الفنية الخاصة، وهو ليس دائما انفعالا جارفا لا تحكمه الإرادة والعقلانية،بل هو عملية إبداعية فنية يشترك الشعور والعقل في إنتاجها،ونحن لا نجهل أن العقل عماد لا غنى عنه من أعمدة الأدب والفن؛فحين يتواءم

الفكر والوجدان تزجوهما الواقعية والمصداقية وتلفحهما أنفاس الشاعر الحرار، ينتج أثر فني رائع وتجربة لا نظير لها، هي القصة الشعرية.

توحي القصة الشعرية كذلك –وعلى إيجازها وضحالتها في رسم صورة البطل– بملامحه ورسم صورته، مثلما تومض اللوحة الإشهارية بسرعة موصلة المعنى العميق من أقصر طريق، ومفصحة من حيث لا تنطق، فمثلها الشعر يختزل العصور في بيت ويطوي المسافات في سطر، ويجمع مباهج الحياة وألوانها في كلمة.

يجدر بالباحث الأكاديمي كذلك توضيح الكلمات المفتاحية لبحثه، وضبط مفاهيم مصطلحاته خاصة فيما يتعلق بالعنوان، فبالنسبة **للبطل** خصصنا له المدخل للتفصيل في مفهومه وأنواعه ومراحل تطوره عبر ردحات الزمن المختلفة وعند مختلف الحضارت والشعوب.

أما **النمطية:** فقد ذكر **ابن منظور** في معجمه **لسان العرب** مادة: **نمط** أنها مأخوذة من نمط: جمع: أنماط ونماط: الطريقة والمذهب، وإنشاء على نمط واحد، نمط العمل والنمط: النوع من الشيء، والصنف، ونقول: مواد من نمط واحد، هم على نمط واحد: أي هم من طراز واحد، هم متشابهون.

بينما نجد **المنجد الأبجدي** يشرحها في مادة: نمط: بأن جمعه كذلك: أنماط ونماط: ضرب من البسط، ووعاء كالسفط، وثوب من صوف يطرح على الهودج، وهو أخيرا: الطريقة والمذهب، والنوع من الشيء، فيقال: هذا من نمط هذا، ولعل المعنى الأخير هو ما يخدم بحثنا.

أما تفرد، فجاء شرحها في **اللسان**، مادة **فرد** منها قولنا: تفرد في عمل، أي عمله وحده، وتفرد به: خلا به، وتفرد بالشيء، أي كان فيه فردا.

خلاصة الأمر، أن أهم معاني النمط هو التشابه، بينما التفرد هو الاختلاف؛ لذلك عملنا جاهدين على توضيح صور الأبطال التي وجدنا لها شبها معتادا سبق إليها صاحب القصة الشعرية غيره، كما أجلينا الصورة التي جاء عليها البطل وحيدا متفردا عن غيره متميزا بها عن سواه.

كما اشتققنا من المصدر **النمط** مصدرا صناعيا هو **النمطية**، وجعلنا الفرد على وزن المصدر **تفردا**، وهو الأليق بموضوع بحثنا.

في سبيل استكمال عناصر البحث، اعتمدت مجموعة كبيرة من الدواوين والمجموعات الشعرية، عدا ما أسقطته من ذلك الركام من القصائد مما وجدت له نظائر فيما اعتمدته، أو مما قل أهمية وضحل شأنا مما اختير من القصص الشعرية.

أسعفني في عملية الفرز كتاب الأستاذة، **عزيزة مريدن** –رحمها الله– الموسوم بـــ : **(القصة الشعرية في العصر الحديث)**، حيث دلني جهدها المبارك على الدرب الصائب وأوقفني على القصص ذات الموضوعات الجديرة بالوقوف عندها ودراستها، وإسقاط الغث منها وما لا يخدم موضوعنا، حيث تذكر في كتابها ذاك أنها تجاوزت دراسة الكثير من القصص الشعرية واستبعدتها، إما لسذاجة موضوعها أو لضعفها وعدم استيفائها المقومات الفنية التي تجعل منها قصصا فنية ناجحة.

وقفت في بحثي على مجموعة من الدراسات كان لها فضل السبق في شق الطريق لهذا الموضوع؛ ككتاب:**القصة الشعرية في العصر الحديث** للدكتورة **عزيزة مريدن** و**البطل في الأدب والأساطير** للدكتور **شكري محمد عياد**،**سيميولوجيا الشخصية الروائية لفيليب هامون، الاشتغال العاملي** و**السرد ووهم المرجع** للدكتور**السعيد بوطاجين الراوي والنص القصصي** للدكتور**عبد الرحيم الكردي، البطل الإشكالي لجورج لوكاتش** أفدت من جهود هؤلاء الأجلاء كما أفدت من كتب غيرهما من النقاد والباحثين القيِّمة، ثم كانت لي ساحتي الخاصة التي أعملت فيها قلمي بعد جهدي واجتهادي.

أختم هذه السطور بتمنياتي أن يكون في بحثي هذا ولو قليل من كثير، وقطرة من بحر مما دبجته أقلام الباحثين، وخطته أيادي المعلمين، وأن يرضي عملي هذا خالقي أولا، ونفسي وضميري ثانيا، وأساتذتي الكرام ثالثا، مع الإقرار والاعتراف بما قد ينوشه من عيوب ونقائص، مؤيدة في ذلك رأي العماد الأصفهاني القائل بأنه: "لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على البشر.

مدخل

عرفت حضارات الإنسانية المختلفة الأدب واعتبرته من أهم الفنون الجميلة وكانت صِلَتُهُ بهذه الفنون متداخلة ومعقدة؛ حتى أنه يذهب أحيانا كثيرة إلى استيحاء موضوعاته من الرسم أو النحت أو الموسيقى أو من أي فن آخر، فليس غريبا أن يكتب أديب قصة "استلهم موضوعها أو بعض عناصرها من صورة وضعها رسام، أو من تمثال نحته نحات، أو من نغمة عزفها موسيقار،"[1] فيكتب فيه أثرا فنيا خالدا، وقد أثبت التاريخ أن هناك أدباء كثر استلهموا روائعهم الأدبية من لوحات للرسم شاهدوها في معارض ومتاحف معينة، وإذا "جاز لهذه الفنون أن تكون طعما أو منطلقا لكتابة الروائع الأدبية، قد تصبح بدورها حافزا أو دافعا بل موضوعا أساسيا للرسم والنحت والموسيقى."[2]

ولتلك الصلة والأهمية، اهتمت جميع الحضارات الإنسانية بالأدب، وكانت أول صورة عرف بها الأساطير، ثم ظهرت آثار أدبية أخرى كالملاحم والسير الشعبية والمسرحيات، وإن اختلفت هذه الفنون جميعها في الشكل والمضمون، فإنها تتفق في كون أحداثها تحركها شخوص، ومن بين هذه الشخصيات واحدة محورية تدور حولها جميع الأحداث والشخصيات الفرعية، تلك ما أطلق عليها اسم: **البطل**.

وإذا ما رحنا نستجلي معنى **البطل** وخصائصه في المعاجم القديمة والحديثة العربية والغربية، وجدنا بينها تباينا شكليا فقط؛ إذ اتفقت ضمنيا على أن **البطل** عموما "هو شخص له ملامح جسدية ونفسية تميزه عن غيره من الناس،وخصائصه تلك شديدةالصلة بالشجاعة

[1] – شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر. الجزء الأول القسم الثاني. ص: 14

[2]- نفسه، والصفحة ذاتها.

والفروسية"، وهذا تقريبا ما توافق عليه كل من: **الزبيدي**[1] **الزمخشري**[2] **الفيروزآبادي**[3] **الفيومي**[4] **وابن منظور**[5]، وكذلك **المعجم الوسيط**[6].

مثلما اتفقت المعاجم العربية في تحديد مفهوم **البطل**، تقاربت المعاجم والقواميس الغربية في وضع معنى المصطلح؛ ففي معجم **لونغ مان Long Man**[7]، وكذلك معجم **وبستر Webster**[8] ثم معجم **أكسفورد Oxford**[9]، نجد مصطلح **البطل** أو ما يسمى في لغة هذه المعاجم **Héros /Héro**، "هو الشخص المشهور بالشجاعة والنبل، أو الشخصية الرئيسية في القصيدة الشعرية، القصة أو المسرحية، هو كذلك الرجل القوي العظيم الشجاع، الذي تسنده الآلهة، أو هو نصف منهم (في الأسطورة والقصة الخرافية)، ثم هو الشخصية المحورية في أي حدث ذي بال وفي أي زمان ومكان".

---

[1] – الزبيدي: (مرتضى الزَّبيدي 1145هـ – 1205) هـ: تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر العربي بيروت لبنان، ج 07. ص: 229

[2] – الزمخشري: (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله): أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود. دار المعرفة، بيروت، لبنان 1982. ص: 25

[3] – الفيروزآبادي: (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروزآبادي): القاموس المحيط. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 03. ص: 346

[4] – الفيومي: (أحمد بن محمد بن علي الفيومي (ت: نحو 770ه): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1977. ص: 56

[5] – ابن منظور: (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على الأنصاري الخزرجى الإفريقي المصري): لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان. ص: 126

[6] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. القاهرة، مصر. ص: 226

[7] Paul Procter/Long man Dictionary, London, 1979, p : 351 -

[8] – David B, Guralnik / Webster,s, New World Dictionary, Oxford & IBH publishing company, New Delhi , 1987, P : 352

9 – A ,S Hornby/ Oxford Dictionary of current english, Oxford University press, London 03, 1978, p :402

أو : - Oxford University press Learner's The Saurus A dictionary of Synonyms Cheif Editor –Diana Lea Editors : Jennifer Bradberry – Richard Poole – Helen Warren. The Héro P : 356

وتتفق **دائرة المعارف البريطانية** **The New Encyclopedia Britanica** مع القواميس والموسوعات المذكورة في تحديد مفهوم البطل **Héro**، فتقدمه على أنه "الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي، أو الشخص المهم في القصص الأسطورية القديمة وفي الملاحم البطولية كإلياذة هوميروس وملحمة جلجامش." [1]

بينما تختلف **دائرة المعارف الأمريكية** **The New Encycloped Americana** عن سابقاتها في هذا المفهوم، حيث ترتد إلى المعنى الإغريقي للكلمة كاشفة أن ا**لبطل** **Héro** **والبطلة** **Héroïne** "هو عبارة عن نصف إله، أو هو الشخص الذي يخلد بأعماله وإنجازاته، أما في التاريخ فهو شخص من العظماء المشهورين **كنابليون والإسكندر وكولومبوس** وقيصر وكسرى، وفي الأدب المعاصر يعني الشخصية المحورية التي ينصب عليها كل الاهتمام في العمل الأدبي."[2]

لم يفت النقاد المحدثين المساهمة في ضبط مفهوم هذا المصطلح النقدي في الدراسات الأدبية الحديثة، من نفسية، اجتماعية، فلسفية وأنثروبولوجية، على أنها قد بدأت تتجه نحو الواقع وتنزل **البطل** من عرش الخيال إلى تربة الحقيقة، حيث يحدد **شوقي ضيف** مفهوم البطولة **والبطل** قائلا: "البطولة هي ما يرتفع فيها صاحبها عن الأشخاص العاديين من حوله بقوته وبسالته وإقدامه وجرأته وتغلبه على أقرانه، وهو منهم من ذات أنفسهم لا من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة، بشر سوي لا يعلو على الحدود البشرية الإنسانية، وبطولته تلك تتفجر من وجوده الإنساني البشري لا من ينابيع إلهية أو سحرية غيبية، بطولة إنسانية تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه."[3]

---

[1]– The New Encyclopedia Britanica/ The University of Chicago Press, USA, 15th edition, 1980, volume,v, p: 02

[2] –The Encyclopédia Americana, Grôler incoporated, Danbury, USA , 1989, p : 144

[3] – شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1984. ص: 13

يضع **توماس كارلايل** **Tomas Karlile** بدوره مفهوما واضحا وصريحا **للبطل** في كتابه **الأبطال** والذي خصص فيه جزءا كبيرا للحديث عن بطولة الرسول الكريم، محمد **(**صلى الله عليه وسلم**)**، فيرى أن صور **الأبطال** لا تخرج عن خمسة؛ "إما إلها أو رسولا أو قسيسا أو شاعرا أو كاتبا،"[1] وحسب هذه الفئات قسم كتابه، وبذلك يضع تعريفا جامعا مانعا للبطل حسبه لا يتسع معه أن ينضوي تحت راية البطولة غير تلك الفئات.

بينما تجمع الدراسات الفلسفية الحديثة على أن **البطل** "لم يعد كائنا متميزا على سائر المخلوقات مثلما كان الإيمان بهذا سائدا قبل القرن التاسع عشر، بل هو كبقية الكائنات الأخرى خاضع للبحث والتجريب مادام نتاجا لعاملين أساسيين: الوراثة والبيئة، ولم يعد هناك مجال للبطل الجليل ذي المكانة العالية، وإنما أصبح البطل من عامة الناس ومن أحط الطبقات الاجتماعية،"[2] فخرج بمفهوم البطل عن معنى الشخص المتميز ذي الطبيعة الإلهية، إلى الإنسان العادي البسيط في ميولاته وبواعثه النفسية والاجتماعية المختلفة.

يسم علماء النفس تلك الشخصية **بالبطل** الثقافي ويعرفونه بأنه: "فرد حقيقي أو أسطوري حي أو ميت، يقوم بالدور الاجتماعي الذي قام به في الماضي، أو يقوم به في الحاضر، تمثل أعماله جانبا مهما من قيم الثقافة،"[3] حيث يضيفون إلى عوامل التفرد المعهودة للبطل عامل الثقافة، خاصة وأن الثقافة تتقاسمها ثنائية الفطرة والاكتساب، وبما أنه أثبت لها الاكتساب فهي شديدة اللصوق بالمجتمع ومختلف شرائحه.

---

[1] – توماس كارليل: الأبطال. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1930. ص: 01

[2] – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985. ص: 287

[3] – جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي: معجم علم النفس والطب النفسي. دار النهضة العربية، القاهرة، 1988. ص: 831

بينما يقرنه علماء الاجتماع بالبيئة الاجتماعية، فيرونه "رمزا لجانب من جوانب القيم السائدة في ثقافة معينة، ويمكن أن يكون قد حقق المزايا التي ارتبطت به أو لم يحققها، ولكن الأشخاص الذين يقدسونه ينظرون إليه باعتباره كائنا ساميا أو مخلوقا متفوقا أو روحا خارقة للعادة ولذلك يرتبط في أذهان الجماعة بالمثال والقوة،"[1] فهم على غرار ربط علماء النفس تصورهم **للبطل** بعامل الثقافة، ربطوه بعامل البيئة والمجتمع.

تتوارد أسئلة جوهرية بعد استقراء مختلف المفاهيم: ما أنواع **البطل** التي عرفتها الآداب العالمية؟ ما المراحل التي مر بها **البطل** في تاريخه البشري الطويل؟ هل عرف العرب **البطل**؟ خاصة وأن الفنون التي احتوته دخلت الثقافة العربية على استحياء وفي مراحل متأخرة من الزمن كالإلياذة والأوديسة؟ كيف تحول **البطل** في الآداب العالمية من الهيكل الأسطوري إلى النموذج **البشري** الذي عرف به في العصر الحديث؟ ما أنواع البطل التي عرفتها آداب اللغة العربية، والقصة الشعرية خصوصا، تأسيسا على كونها موضوع بحثنا؟

تبدأ الأجوبة عن الأسئلة المطروحة بالتبلور انطلاقا من إلمامنا بمعرفة حقيقة الثنائية التي تنازعت في دواخل **البطل** قديما، ثنائية الذات والموضوع التي طالما سيطرت على البطل وفي مختلف العصور التاريخية، "فكان صراع البطل ضد القدر، ثم صراعه ضد الزمن، ثم صراعه ضد عاطفته، ثم صراعه ضد مجتمعه"[2]، ويعتبر أرسطو أول من نظر إلى البطل نظرة ذاتية في نظريته المشهورة عن الهامارتيا Hamartia أو السقطة المدمرة، بعدها تم تحليل دواخل الأبطال في الآداب العالمية قديما وحديثا على أساس تلك الثنائية. بناء على ذلك ظهرت أول صورة **للبطل** في الآداب العالمية، الصورة **الأسطورية** أوالموضوعية،وكان مرتبطا فيها أشد الارتباط بالآلهة، لا يشعر بحدود تفصله عن ماضيه

[1] – عاطف غيث وآخرون: قاموس علم الاجتماع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979. ص: 221– 222

[2] – شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. ص: 06

وحاضره، ولا يشعر بتفرده، ويتعامل بتلك الخلقة مع ظواهر الطبيعة المختلفة، لكنها حية متحركة، "فالبحار والأنهار والأشجار ليست مجرد أشكال من المادة، بل إن لها أرواحا، وهذه الأرواح هي ــما سميت بعد بالآلهة، والإنسان الذي يموت لا ينفصل تماما عن هذا العالم بل يعيش في عالم الموتى الذي هو امتداد لعالم الأحياء، وربما عاد إلى عالم الأحياء في صورة أحد أحفاده أو في صورة حيوان أو نبات، أو جماد تقدسه القبيلة وتنتسب إليه"[1] فيتعامل مع كائنات غريبة، تمزج بين الطبيعة الإنسانية والحيوانية والإلهية في وقت واحد.

اهتم الدارسون –وعلماء النفس على رأسهم– بدراسة الأساطير والتعرف عن كثب على **البطل** الأسطوري؛ فعنوا عناية كبيرة **بأبطال** الأدب والأساطير واستخدموا رموز الأساطير في تفسير رموز الأحلام، ومرة أخرى عادوا وطبقوا نتائج علم النفس التحليلي على الأساطير والأدب.

كما نادى علماء الاجتماع الأنثروبولوجيون بضرورة الاطلاع على القصص الشعبية وفهمها لفهم البطل الأسطوري؛ لكون الأساطير "لم تكن إلا التعبير القولي عما يمارس عمليا في الطقوس القبلية، وما البطولة في تلك **الأساطير** إلا تجسيما للوعي الجماعي ونظام حياتهم،"[2] خاصة وأن هؤلاء يردون الأدب بأنواعه: الشعبي (كالسيرة والحكاية الشعبية) والفني (كالملحمة والتراجيديا) إلى الأسطورة، فلم يحللوا الأسطورة بالاستناد إلى الفرد، بل بالاستناد إلى الطقوس التي لها دورا فعالا في حياة الجماعة لا يقل عن دور الجهاز العصبي للأفراد.

لذا يجب الاطلاع على الأساطير والطقوس الشعبية المرافقة لها، والتي سجلها الأنثروبولوجيون ونقلها مؤرخو الحضارات القديمة لتفسير ماهية **البطل** الأسطوري؛ لأنها

[1] – شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص: 75

[2] – نفسه. ص: 08

الأجدى في دراسة أساطير البطولة وسمات هذا **البطل**، حيث تكشف **جين إلين هاريسون** Jan Ellen Harison[1] العلاقة بين الأساطير والطقوس الدينية لليونان من خلال دراساتها للأناشيد المدونة على الكهوف والمغارات؛ (كأسطورة العبور أو الولادة الجديدة)[2] و(أسطورة قتل الملك)[3] والتصورات الدينية لليونان، وذلك من خلال الأناشيد المدونة هناك.

---

[1] – Jane Ellen Harison / Themis : a study of the social origins of greek religion, New York, vintage books, 1912, p : 115 :

أو: جيمس فريزر: الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين. ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1998. ص: 113

[2]– تحكي الأسطورة اليونانية الأولى أسطورة العبور أو الولادة الجديدة أن الإلهة **ريا** أنجبت من زوجها الإله **كرونوس** خمسة أبناء، وأن **يورانوس** والد **كرونوس** تنبأ لولده بأن أحد أبنائه سيخلعه من الملك؛ فخشي **كرونوس** النبوءة وأخذ يبتلع أبناءه فخافت الأم **ريا** على ابنها الأخير **زيوس** حين ولدته؛ فخبأته في كهف فرعته حيوانات الجبل، وبعدما شب واستلم منصب كبير الآلهة خان زوجته **هيرا** بمضاجعة **سيميل** بنت الملك **كادموس**، فحملت منه وأنجبت طفلها **ديونيزيوس** فحقدت **هيرا** الزوجة الأصلية لـــ **زيوس** وأمرت التيتانس (وهم قوم يطلون أجسادهم بالطين أو الجص)، وهم أعداء والده **زيوس** بخطفه، فطاردوه فموهم في صور مختلفة، كان آخرها الثور، تمكنوا منه وقطعوه أشلاء، وتدخلت الإلهة **أثينا** ووضعت القلب في تمثال طيني ونفخت فيه الحياة.

وفي مجال تجسيد هذه الأسطورة، تحكي (جين إلين هاريسون) أن قبائل غينيا الجديدة (اليابيم، الباكو الكاي والتامي)، وقبائل ويلز الجنوبية بأستراليا (الويرادثوري) تقوم بختان الأطفال عن طريق تمريرهم بكوخ مصنوع على هيأة وحش، وعزلهم فيه لمنعهم من الاختلاط بالإناث أو الحديث إليهن، ويوهمهم الكبار أنهم في بطن الوحش، يعودون بعد ذلك وهم في عداد الرجال، حيث يكتسب من القوة الحيوانية أو الطوطم القوة، ومثلما أن هؤلاء الأطفال يخرجون من طقوس قبائلهم (لقاء الوحش) وقد اتصلوا بروح الجماعة في شكلها الطوطمي، فإن **البطل** الأسطوري بدوره، يخرج من اتصاله بالوحش، وقد انتقلت إليه قوته وارتبط به انظر: Jane Ellen Harison / Themis : p : 115

[3] – ترى هذه الأسطورة (قتل الملك) أن أول صورة للملكية عند القبائل البدائية، هي صورة الملك الساحر أو الكاهن، وهو المسيطر على القوة الكونية بجميع مظاهرها، لذا لا يموت كما يموت الناس، بل يجب استثمار قوته في خليفته، تؤكد **جين إلين هاريسون** أن قبائل جنوب السودان (**الشلوك**)، حين تستشعر بقرب وفاة الملك عن طريق المرض أوالضعف الجنسي يعزل في كوخ مع فتاة عذراء حتى الاختناق، ومثل ذلك ما كانت تقوم به قبائل النيجر (**اليوكو**)؛ حيث عندما يستشعرون ضعف ملكهم، يتهامسون كناية أن الملك مريض، يختارون من يخلفه، ثم يقتلون البائد بطعنه بالرمح بعد إسكاره حد الثمالة. Jane Ellen Harison / Themis : p : 115

تطرق الأقدمون إلى **البطل** الأسطوري بالعودة إلى الأساطير، لأنها تعد عند الأقوام البدائية "فن وفلسفة وعلم ودين، فهي جماع حكمتهم ودستور حياتهم مَصُوغين في قالب قصص عن الخلق والحياة والموت والبعث، فلم تكتب إلا بأيدي شعراء الملاحم والتراجيديا حين استباحوا التغيير فيما أخذوه منها، فمزجوا الجوهر الأسطوري بالشكل الفني الذي صاغه الشاعر على حسب تصوره وروح عصره،"[1] **كذلك** يتصل **البطل** الأسطوري بالقوة الحيوانية (الطوطم) ويستلبها لتحل فيه، ثم يحولها إلى من سيخلفه وهو مرتاح راض لكونه افتدى جماعته ولم يقم اعتبارا لذاته.

ينحدر هذا **البطل** من أصل ملكي أو إلهي، ويتولى الزعامة بعد قيامه بعمل عظيم أو واجب جليل، يتوافق مع الآلهة؛ لأنها تحيطه بقوتها الخارقة ورعايتها، يحيا لأجل جماعته ويموت افتداء لها، وبهذا يختلف عن **البطلين** التراجيدي والملحمي، يضاف إليها أن حياته تنتهي بالقتل الذي يأتيه من جهة لم يكن يتوقع منها الأذية وذلك بعد تخلي الآلهة عنه وانقلاب أحبائه عليه.

إذا كان **البطل الأسطوري** مرحلة أولى لصورة **الأبطال** في الآداب العالمية، فإن **البطل الملحمي** هو مرحلة وسطى بين **البطلين** الأسطوري والتراجيدي، هذا إذا علمنا أن هناك "صفات اختفت من البطل الأسطوري وحلت في نظيره التراجيدي،وتلك السمات مكبرة ومعمقة،هي التي تميز **البطل** الأسطوري،"[2] وبما أن الملحمة أسبق في الوجود من التراجيديا عند شعراء اليونان،وبما أن ثمة فروقا هامة بين**البطلين**الملحمي والتراجيدي،فإن

[1]- أرسطو: فن الشعر. ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر الطبعة الأولى 1998. ص: 114. أو: فن الشعر. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، مصر، 1902. الفصل التاسع، الفقرتان: الثامنة والتاسعة (بتصرف).

[2] – شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص: 65

هذا ينبئ عن وجود **البطل الأسطوري** الذي هو أسبق في الظهور من **البطلين الملحمي والتراجيدي** على حد سواء.

تلتقي الملحمة مع التراجيديا في وجوه عدة، مما جعل **أرسطو** يمزج بينهما في كتابه **فن الشعر**، كقوله: "إن الملحمة تشبه التراجيديا في أنواعها: (بسيطة ومعقدة، خلقية وانفعالية)، كما تشبهها في أهم عناصرها: الخرافة (العقدة)، الخلق (الشخصية)، العبارة (الفكرة)، والعبارة والخلق تنطبق أولا وبالذات على شخصية البطل،"[1] بينما تختلف عنها شكلا ومضمونا؛ حيث الخوارق والعجائب أوسع في الملحمة منها في التراجيديا.

يعتمد **البطل** الملحمي في حل المشكلات التي تعترضه على نفسه، ولكنه يعتمد اعتمادا كليا على مساعدة الآلهة الخارقة ومساندتها، فهي تحذره من أعدائه وتنبهه لما يحاك ضده من شرور ومؤامرات، هي عونه وسنده في الحروب والنزاعات وحل المشكلات، ويعد **أوديب** في مسرحية (أوديب)[2] أنموذجا لذلك النوع من الأبطال، و**أخيل** في إلياذة **هوميروس**[3] أنموذجا له كذلك، يمتاز هذا **البطل** باعتماده على الآلهة وتوافقه معها، وهذا ما يفصله ويميزه عن **البطل التراجيدي**، وهو آخر صورة عرفتها الآداب العالمية **للبطل** قبل **البطل** الحديث بمختلف سماته.

---

[1] – أرسطو: فن الشعر. ص: 225

[2] – حيث يصل (أوديب) بعد سير مجد إلى قرية (كولونا) التي أرسلته الآلهة إليها، موحية له أنه سيموت فيها ويكون قبره مزارا لأهل الأرض للتبرك، وبذلك ينتهي أمره إلى قداسة ما كان يحلم بها بعد طول معاناة.

[3] – فقد كان في وئام واتفاق مع الآلهة؛ حين نصرته في حربه على (أجاممنون) بعد أن اختطف هذا الأخير حبيبته (بريزيس)، وذلك بعد أن شكا (أخيل) إلى أمه (ثيتس) ما فعله (أجاممنون)، فذهبت إلى كبير الآلهة (زوس) واستعطفته لنصرة ابنها (أخيل)، فينصر الإله الأكبر الطرواديين المحاربين ضد اليونان ويُقْتل (أخيل) في ريعان شبابه، وذلك بعد أن يقتل أعداءه، وينتقم لأحبائه. انظر: هوميروس: الأوديسة، الكتاب الخامس، أو الإلياذة، الكتاب التاسع، ترجمة سليمان البستاني، مصر، 1904.

يعد أرسطو أول من حدد ملامح **البطل التراجيدي** حين تطرق إلى هذا الموضوع منذ ألفي (2000) عام أو أكثر، ويؤكد النقاد أن صورة **البطل** التراجيدي التي حددها **أرسطو** الصورة التي يدور فيها **الأبطال** في جميع الآداب الحية، كما أن التراجيديا اليونانية مازالت النموذج الذي تتبناه تراجيديات تلك الآداب.

رأى **أرسطو** أن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات من خلال إثارة إحساسي الخوف والشفقة؛ "حيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين **أورست** أو **أوديب** من التحرر من تلك المطابقة، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه،"[1] لذلك تقاسمت حياة **البطل التراجيدي** السعادة والشقاء، ولا يصلح ــكبطل للدراما إذن حسب **أرسطو** إلا المتوسط بين الخيِّر والشرير، كما يجب أن يتعادل عنصرا الشفقة والخوف في نفس الجمهور حتى يحدث التطهير على أفضل وجه وأكمله، ويجبر شاعر **التراجيديا** كذلك على أن يجعل **أبطاله** "أجمل من الواقع حتى إذا شابهم عيب؛ كسرعة الغضب أو بلادة الحس، ويجب أن يختار أبطاله ممن يعيشون في عز ونعمة كأوديبوس وثواستيس، أو من ذوات شهرة،"[2] رغم أن **البطل التراجيدي** على ثلاثة أنواع؛ الشرير والخيِّر والمتوسط بينهما؛ إلا أنه لا يثير فينا الشرير مشاعر الخوف الشفقة لأنه ينتصر في النهاية ويتغلب على جميع المصائب، كما لا يثير فينا الخيِّر بدوره تلك المشاعر؛ رغم كون سعادته تنقلب إلى شقاء، مما يولد فينا مشاعر أعنف من الشفقة والخوف، ولا يصلح لهذا الدور إلا الجامع للطبيعتين.

وقد يكون اهتمام الأدباء بعد **أرسطو** بأثر التراجيديا (إثارة الشفقة والخوف) في نفس الجمهور، مرده كونها تخرج الإنسان من حيز الذاتية الضيقة إلى رحابة الإنسانية،"فالشفقة تعد في أحيان كثيرة فضيلة إنسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة، ولكنها لا بد

---

[1] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002. ص: 365

2 - أرسطو: فن الشعر. الفصل الخامس عشر، أو ص: 112.

أن تخضع لمعايير وجدانية محددة، وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التي تثبط الهمم وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر،"[1] وبذلك تتسع مدارك هذا **البطل** ورؤاه للحياة والكون، ويغدو أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف البشري ونتائجه.

تَحُل **بالبطل** التراجيدي نهاية مفجعة تعود إلى ما سماه **أرسطو** الهامارتيا Hamartia أو **السقطة العظيمة**، التي ليس مردها الخبث والشر اللذان تحتويهما نفسه، بل أسباب أخرى "إذ الفاجعة التي ينتهي إليها أمره لا تهبط عليه من الخارج بل هي نتيجة عمله ونتيجة لتلك السقطة،"[2] وتجعل **الهامارتيا** البطل كامل الفضيلة، ومنها تنتج الفاجعة، ودونها لا يتحقق غرض التراجيديا (إثارة الرحمة والخوف)، وهي التي تجعلنا نشعر بأن **البطل** يشبهنا، مثلما تجعلنا نعطف عليه، لأنها سقطة واحدة من فضائل **البطل** الكثيرة، وإن كان عطفنا عليه لا يصل إلى حد الجزع.

يكره **البطل** التراجيدي الزمن؛ وذلك بحكم خضوعه لحتمية القدر، " لأن دورته صماء لا تعبأ بآلام الإنسان، ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو للحظة، وهو يمثل مواجهة الإنسان للقدر حين يصارعه إلى آخر لحظة في حياته، برغم أنه يعلم جيدا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدما،"[3] وهو يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق ، وينذر حياته لتحقيق غاياته المستحيلة وكأنه بذلك يتحدى عبثية الزمن ويعيد إرجاع عجلته لإصلاح ما أفسده ، ولعله بذلك يريد إثبات إرادته أمام حتمية القدر محاولا إعلان تحديه الصريح للقدر أحيانا، بل لعله يثير في أنفسنا العطف عليه ؛ لأننا نود بدورنا أن نثبت إرادتنا في مواجهة القدر، لكننا نخاف من مصير **البطل** ؛ حيث لم ينجح إنسان من قبل في تغيير مصيره وتحويله إلى وجهة أخرى لذلك قضى على نفسه بالفناء في اللحظة التي قرر فيها إثبات إرادته.

1 - نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 232

2 - شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص: 19

3– نبيل راغب: م. م. ص: 12

نتعاطف مع هذا **البطل** ونخاف على مصيره؛ لكونه "يتحمل الأذى والموت ويتحدى القدر نيابة عنا،"[1] فنحن نشترك معه في الخصائص البشرية بكل ثغرات ضعفها فنتخيل أنفسنا مكانه، ومن هنا كان إحساس التطهير الذي تمارسه التراجيديا على وجداننا، من خلال أحاسيس العطف والخوف التي تقترب بنا من قوى القدر الغامضة دون أن نصاب بأذى حقيقي كالذي ذكرنا أو لم نذكر، أذى الآلهة، مما يوصله إلى السقطة العظيمة والنهاية المفجعة بخطيئة الكبرياء أو **الهوبريس** Oppresse، أي جنون العظمة وشدة اعتزاز **البطل التراجيدي** بكيانه وإرادته وعقله.

فإذا كانت العظمة خاصية متعلقة بالآلهة وحدها، فإن محاولة **البطل** التراجيدي مشاركتها هذه الصفة، نوع من الجنون الذي يهيأ **للبطل** قدرته على مجاراة الآلهة، ومن هنا كان العقاب المأسوي الذي يلحقه حين يحاول التشبه بها، وهذا ما حدث مثلا **لـــبروميثيوس** عندما حاول سرقة مفتاح المعرفة كي يتساوى البشر بالآلهة ويحصلون على علمهم، فكان عقابها له أن ربطته إلى صخرة وتركت الجوارح تنهش لحمه وصولا إلى قلبه وكبده.

تأسيسا على ذلك، اهتم علماء النفس التحليليون كثيرا بمآسي **أبطال** التراجيديا وبنوا العديد من نظرياتهم العلمية على أساسها، واختلفوا في أسباب النهاية المفجعة التي تحل **بالبطل** التراجيدي؛ "فمنهم من نفى عنها كونها خطأ لا إراديا من **البطل** وفسر السقطة الخلقية على أنها مجرد خطأ في الحكم، وذاك الخطأ لا يقل فداحة عن الجريمة،"[2] وراح بعض التحليليين يمارس نوعا من الإسقاط؛ فأسقط فكرة الهامارتيا على تراجيديات حديثة، مثلما فعل الناقد الإنجليزي **إ. س. برادلي I.C. Bradley**،[3] حين أسقط فواجع التراجيديا اليونانية على تراجيديات شكسبير، مستنتجا أن السقطة فعلا إراديا كاملا وإلا لما ميزت **البطل** المأسوي.

1 – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 313

2– Dover publication, 4th edition) p: 317 S.H, Butcher / Aristotle,s :Theory of poetry and fine

3 – A.C.Bradley /Shakespearean Tragedy (Meridian books edition New York 1935) p : 20- 21

أما **فرويد** **S. FREUD** وتلامذته فيصطلحون على الهامارتيا اسم سيكولوجية الأخطاء[1] ويرجعون السقطة إلى اللاشعور، حيث يرجع **فرويد** معظم الأحلام والأعراض العصابية إلى عقدة **أوديب**، وكانت هذه العقدة تمثل الرجوع إلى رحم الأم؛ "فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم، واختفاءه النهائي وراء صخرة في العالم السفلي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم، وهذا يذكرنا **بصامويل بيكيت** **Samuel Baïkit**، عندما قال: إن الإنسان يخرج من ظلمة الرحم إلى ظلمة القبر مارا بظلمة الحياة،"[2] فبدت حالة أوديب نوعا من العصاب المرضي، يحيل إلى الميل إلى الجنس النقيض.

وكما أسقطوا عقدة **أوديب** على نوع معين من العصاب، أسقطوا كذلك عقدة **إلكترا** **Elektra**[3] على الفتاة التي تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر؛ إذ ترى في أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها، وإذا لم تنطبق هذه المواصفات على أي كان فليس ثمة ضرورة لقبوله، يساند كل من **إرنست جونز** **Ernest Jones**[4] و**كارل يونغ** **C.G. JUNG**[5] أستاذهما **سيجموند فرويد** في نظريته النفسية تلك.

خلاصة القول في **البطل** التراجيدي أنه ذو أصل عريق، منزه عن العيوب والنقائص يحيا في عالمه الذاتي وهو على يقين بذلك، يشعر بالانتماء لأسرته ويضحي لأجلها، يصارع الأهوال والمخاطر خاضعا لسلطة الحوادث المفروضة عليه فرضا، ظانا أن الآلهة تمده

---

[1] – يوجد فرق بين المصطلحين؛ إذ الهامارتيا في البطل الأرسطي هي سقطة كبيرة، بينما سيكولوجية الأخطاء في علم النفس تبحث في الأخطاء البسيطة والمتكررة كالنسيان وزلات القلم واللسان.

[2] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 80

[3] – **مسرحية (إلكترا):** كتبها الشاعر الإغريقي (يوربيديس) عام 413 ق. م ؛ وفيها تنتقم (إلكترا) من أمها بعد مقتل أبيها الذي ملك عليها كل كيانها.

[4] – Ernest Jones/ Hamlet and Oedipus (Doubleday Anchor Edition, 1954.) p : 44

[5] – C.G. Jung / Psychology of the Uncascious, translated by Betrice M. Hinkle Ckegan PAUL, London 1933) p : 14

بعونها وأنه على وفاق تام معها، لكن الآلهة في حقيقة الأمر تسير الأحداث عكس ما يحب ويشتهي حتى تنتهي حياته بفاجعة تحل به مهما حاول الهروب منها. واختلف الدارسون في سبب تلك الفاجعة التي تحل **ببطل** التراجيديا؛ فمنهم من أرجعها إلى جملة أخطاء يرتكبها **البطل**، ومنهم من ردها إلى عيب واحد فيه لا يعد شيئا أمام فضائله الكثيرة، وفريق ثالث يسندها إلى القدر لكون **البطل** التراجيدي مبرأ من العيوب والنقائص، لكن تأتيه الفاجعة من أقرب المقربين إليه؛ كالأم، الأب، الأخ، الابن، مما يعمق مأساته وإحساسه بالذنب والندم.

ثم اتخذت الطقوس والأساطير وجها آخر مع قيام الحضارات الزراعية؛ حيث أخرجت الزراعة الإنسان إلى عصر العلم، بعد أن كان يحيا في عصر السحر، وظهر النبات كخليفة لـــ **(الطوطم)** الحيواني، فتصور الإنسان أن هناك روحا للقمح أو التفاح أو الكرم، وبالتالي أصبحت معبوده المقدس، وحل الاحتفال بآلهة الزروع والكروم محل طقوس قتل الملك والعبور.

واستجدت في هذه المرحلة الزراعية فكرتا الخير والشر ونضجتا، وبناء عليهما لم يقبل الإنسان أن يكون الموت من نصيب الملك الخيِّر إله الزرع وجالب المدنية، فحكم به على عدوه، رغم ذلك "لا يزال الأدب يعود إلى الشكل القديم، شكل الطقوس الأسطورية كلما وقف أمام منابع الحياة الأولى، وأحس بالوشائج العميقة التي تربط الفرد بجماعة الناس والجماعة الإنسانية بالكون،"[1] فحتى بعد انتقال حياة المجتمعات البشرية من المرحلة الأسطورية إلى المرحلة العلمية، لم يتخلص الأدب من ذلك الصراع الدائر بين **البطل** وعالمه الخارجي،وإلى وقت متأخر عن عصر الطوطم،بنيت تراجيديات **شكسبير Shakespeare** على أساس ذلك الصراع المعتمل في نفس البطل؛لأن شكسبير تأثر بالمسرحية اليونانية وعناصرها الثلاثة: الخطأ، اكتشاف الخطأ، التطهير،فإذا أخذنا تراجيدية هاملت **Hamlet tragédie** وجدناها

[1] – شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص: 146

متطابقة مع تراجيدية **سوفوكليس** اليونانية **أوديب ملكا**، فهي تحكي قصة ابن ملك يحاول تخليص الأرض من ملك شرير **كلوديس**.

بعدها استبدل **أبطال** مسرح **كورني وراسين** **Korn eh et Racine** القدر بالواجب، وأصبح "كل شيء خارج عن الإنسان لا قيمة له إلا بقبول الإنسان له، فهو أعظم نبلا ممن يقتله وذلك لعلمه أنه يموت،"[1] حدث هذا بعد ظهور الكلاسيكية ومجيء عهد **لويس الرابع عشر** فأصبح **الأبطال** نماذج للروابط الإنسانية المختلفة في المجتمع والعلاقات المستقرة في الطبيعة، حتى عدت مسرحية **فيدرا** **Videra** **لـــراسين**، من أشهر المسرحيات التي حل فيها الواجب محل القدر، وهي مقتبسة من تراجيدية **هيبوليتس لـــوريبيديس اليوناني**، وفيها كان **هيبوليتس** مسيرا من الآلهة؛ فبعد أن يكتشف خيانة زوجة والده تخشى هذه الأخيرة فضح أمرها، فتوقعه في فخ ليقتله والده دون أن تكون له حرية اختيار مصيره، بينما **البطل هيبوليتس** في مسرحية **راسين** يختار الموت بشرف على أن يكلل جبين والده بالعار، بعد اكتشافه خيانتها له، وكانت له الحرية الكاملة في إظهار الحقيقة لوالده أو إخفائها عنه والإخفاء ما يتطلبه الواجب.

جسدت مسرحيات هذه المرحلة القيم الأخلاقية سواء أكانت سلبية أو إيجابية، "فهناك شخصيات تمثل الكذب والنفاق، وأخرى تمثل الغواية والشر، وثالثة تمثل الشرف والكرامة وكانت الغلبة في النهاية للشخصية التي تمثل الشرف بمفاهيمه المتعددة، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقي في ذهن الجمهور،"[2] ودارت هذه الأعمال إذا على فكرة الشرف رغم كونها قديمة ومعروفة في تاريخ الآداب العالمية؛ فمعظم المخاطر التي خاضها **أبطال** الإلياذة

[1] – ك. بارودي: (فكرة: العقل والرجل المهذب) عن كتاب: من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث. ترجمة الدكتور: محمد مندور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية. ص: 73

[2] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 217– 218

والأوديسة **لـــهوميروس** كانت لأجل الدفاع عن الشرف الشخصي أو القومي، ولأجله كان **الأبطال** يقدمون أرواحهم زهيدة ويموتون راضين لأجله.

ثم تلاشت **الكلاسيكية** وسادت المدرستان **الواقعية والرومانسية** الحياة الأدبية، ودافعتا عن انشغالات الطبقة الوسطى رغم اختلافهما في وجهة النظر،[1] وقد أخذ على **الرومانسية** إغراق **أبطالها** في الذاتية **كـــسان بر**و San Pro **بطل** رواية **هيلويز الجديدة لـــجان جاك روسو** Jan Jack Rousseau ، مثلما أخذ على الواقعية اتخاذها الإنسان جسدا وروحا موضوعا للتجارب العلمية، فنادى **أونريه دي بلزاك** Henri De Balzac بضرورة تصنيف الإنسان مثلما تصنف الكائنات الحية، وذلك وفق مبدأ تأثير البيئة في طباع الإنسان، وذهب **إيميل زولا** Emil Zola إلى وجوب إخضاع العواطف الإنسانية لتجارب المخابر.

أنتجت **الرومانسية** أبطالا سمتهم المطلقة الذاتية، وفي مقابلها لم تنتج الواقعية **أبطالا** وكان من الطبيعي أن لا تنتج الواقعية **أبطالا** على الإطلاق، لذلك أفرغ أدبها من **الأبطال** و"حفل **بالنماذج** أو**الأنماط البشرية**، مختلفة الخصائص والسمات والمرتبطة بالبيئة والتاريخ،"[2] لكن **جورج ديهايمل** George Diemel في سلسلة **سلافان**، اختلف عنهما في ذلك فرسم ملامح **البطل** ليقترب به ثانية من عالم الأسطورة، بعدها أدرك الإنسان الحديث عبثية الحياة بحلول القرن العشرين وتأثير الحضارة العلمية بمبتكراتها المادية من مدن ومصانع وآلات، فعاد إلى المنابع الأسطورية القديمة، هروبا من مرارة الواقع وآلامه.

فعاد البطل الأسطوري للسيطرة على التجارب الأدبية الحديثة، كرواية **أوديسيوس لـــجيمس جويس**. James Joyce وبطلها **ليوبولد بلوم** Léopold Bloom وكان يشتغل بالإعلانات

[1] – فقد مجدت **الرومانسية** الحرية الفردية وعملت على الإطاحة بالنظام الإقطاعي وانصاعت للعواطف البشرية وقدستها، بينما الواقعية قد أقامت أسسها على الحقيقة المادية ونادت بأن المال يحقق طموحات الطبقة المتوسطة.

[2] – مقدمة (اعتراف منتصف الليل) لـــ (جورج ديهايمل). ترجمة: د. شكري محمد عياد. والمقدمة من وضع المترجم. دار المعرفة، القاهرة، مصر.

"تجري داخله أهوال، ليس مسرحها عالم الآلهة والمردة والوحوش والسواحر والحوريات بل مقاه وحوانيت ودور صحف ومواخير، وعُدَّتُه للقاء هذا العالم ليست الحيلة وقوة الذراع بل ابتسامة التودد التي تليق بمندوب إعلانات،"[1] فكان يقطع يوميا شوارع مدينة **دبلن**، ويعود في المساء منهكا إلى بيته، ليرتمي على سرير الخيانة الذي طالما جمع زوجته بعشيقها وقلبه يعتصره الحزن لفراق طفله الرضيع، فكان **كأوديسيوس الملحمة**، الذي يخوض أهوالا من أجل العودة.

وغير بعيد عن نوازع بطل هذه الرواية، ما ينتاب بطل تراجيدية الكاتب الأمريكي **آرثر ملر**Arthur Muller، **موت موزع**؛ حيث تلتقي قصته مع تراجيدية أوديب في البداية والنهاية كان بطلها موزع بضائع، يسعى جاهدا للحفاظ على منزله وأسرته، لكن حياته تنتهي بمأساة فيقتل نفسه مثلما يفقأ **أوديب** عينيه، لذلك تعد قصته صورة لمأساة الإنسان المعاصر، حذا حذوهما **توماس ستيرنز إليوت** T.S. Eliot في قصيدته المشهورة **الأرض الخراب** أو **الأرض اليباب** The Weast Land، التي صور فيها بدوره تحول الحضارة الحديثة إلى أرض خراب وانتظارها **لبطلها** لينتقذها مما حل بها.

ربما احتفظ المسرح الكلاسيكي الفرنسي بشكل الأسطورة مفرغا من كل معاني الأساطير، وربما تكون أسطورة **البطل** كذلك قد ظهرت في آداب المجتمعات الرأسمالية الأوروبية بشكل تلقائي، لكن اتجاه الأدب السوفييتي إليها كان قصدا واعيا؛ حين أخذت الرواية الروسية "تبتعد تدريجيا عن التبعية الأسطورية وترسم صورة البطل الإيجابي الذي يناضل في سبيل الحرية، يتحمس لمبدأ معين ويعمل على بناء مجتمع جديد، رائد مستقبل ذو نفس جريئة متفائلة لا تخشى الموت، وهو بذلك قدوة للآلاف الشباب"،[2] حيث ركز الكتاب السوفييت على بناء **البطل** الأسطوري مع إلباسه حلة **روسية**، وغير خاف مدى

[1] – شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص: 165

[2] – بتصرف عن: Gleb Struve/ 25 Years of Soviet Littérature . p : 196

مطابقة **البطل** الإيجابي هذا **للبطل** الأسطوري اليوناني، من حيث تضحيتهما في سبيل الجماعة التي ينتمي إليها كل واحد منهما **كبافيل كورتشاغين** Pavel Gortchajine بطل رواية **كيف سقينا الفولاذ؟ لنيقولاي أوستروفسكي** Nicolae Ostrovski،[1] بعدها تتالت نماذج **البطل** السوفييتي الإيجابي، فكان أشهرها بطل **بعيدا عن موسكو لفاسيلي جوكوفسكي** Fassi li Joukovski، و**بافلوف** Pavlov في رواية **الأم لمكسيم غوركي** Maxime Gorki، مما يعني أن البطل السوفييتي ظهر في آدابهم ممثلا في الطبقة البروليتارية، وطبقة العمال المزارعين وبذلك تطور أبطال الآداب العالمية من ملوك وأمراء وآلهة وأنصاف آلهة فرؤساء قبائل وإقطاعيين إلى أفراد عاديين.

وإذا كانت الملاحم قد اختفت من أدبنا العربي لأسباب كثيرة؛ كخلوه من الأساطير، رقة عقائدهم الدينية وبساطة نظمهم الاجتماعية، كذلك الروح الانفرادية والاكتفاء بالأدب الخاص فإن القصة المروية شفهيا في مجالس السمر المختلفة لم تغب عن الثقافة العربية على الرغم من كونها "كانت موجهة إلى التسلية الشعبية لا إلى المتعة الفنية الأدبية، وقد خرجت بسبب ذلك في قسم كبير منها، على القواعد المقررة للقصة، من وحدة موضوع وتحليل نفسي وحرص على العقدة وسرعة في الحدث،"[2] فلا جدال إذا في اجتماع تراث قصصي معتبر للعرب، تداوله الرواة حتى العهدين الأموي والعباسي، وكان موضوعه أخبار العرب وأيامهم وحروبهم، ثم كان اختلاط العرب بأجناس مختلفة من الفرس والهند والروم، فاقتبسوا من آدابهم ومزجوها بتراثهم بما يتماشى ونظرتهم للحياة ومعتقداتهم وعاداتهم، فأصبح لهم بذلك أدب قصصي واسع، وانقسم إلى قَصَصٍ موضوع وقصص منقول.

[1] –Gleb Struve/ 25 years of Soviet Littérature . (London 1946) p : 195

[2] – حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.ص: 724

عرف العرب بدورهم **الأبطال** وكان منهم: **البطل** التاريخي؛ الذي عاش حقيقة في زمان ومكان معينين كأشعب و الزير سالم و أبي زيد الهلالي، سيف بن ذي يزن، عنترة، مجنون ليلى، وجميل بثينة، ولا ننسى أن الكثير من هذه الشخصيات انطبعت في الذاكرة الجماعية العربية وتوارثتها الأجيال جيلا عن جيل، رغم التحوير والزيادة والتضخيم الذين لحقوها فأكسبوها ضبابية، واختلط بذلك الوجه الحقيقي بالمختلق، بعد أن غيبت الصورة الأصلية لهؤلاء **الأبطال**، وأقام الخيال حولهم ألوانا من المغامرات الموحية بطبيعة البيئات اللاتي عاشوا فيها.

وبما أن الخُلُق العربي قوامه الشهامة والوفاء والتضحية، فقد استحوذت هذه الشخصيات **البطولية** على القلوب والعقول بحميد خصالها ومجيد فعالها وتغلبها على المثبطات والمصاعب، وبذلك خرجت هذه الشخصيات عن طابعها التاريخي الواقعي إلى الطابع الأسطوري ذي الخيال المجنح بما فيها أبطال القصص المنقول كالسند باد وشهريار.

ومثلما عرف العرب **البطل التاريخي** عرفوا كذلك البطل **الصوفي**؛[1] **كالحلاج**[2]**ومحي الدين بن عربي**[1]**وابن الفارض**،[2] وامتاز **البطل** الصوفي بنفسه الحساسة التي تهزها مشاهد

---

[1] – **الصوفية والتصوف:** مذهب روحاني يرمي أصحابه إلى الوحدة؛ أي اتحاد النفس بالله، وهم يحصلون عليها بالتقوى وقمع الشهوات؛ فيمارسون المجاهدة والخلوة والذكر، ويضيفون إلى المجاهدة محاسبة النفس على الأفعال والتروك، وهكذا يحصل لهم الترقي من حال إلى حال، حتى يبلغوا الكشف غالبا؛ وهو كشف حجاب الحس والاطلاع على عوالم من أمر الله، ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها، وذلك أن أحوال الروح تقوى بالمجاهدة والخلوة اللتين تضعفان الحس، ثم أن الذكر هو بمثابة غذاء للروح، وهكذا يغلب سلطان الروح على سلطان الحس، فيصير شهودا ما كان علما، وهكذا تحصل المشاهدة، فيتعرض الإنسان عند ذلك للمواهب الربانية والعلوم اللدُنية والفتح الإلهي، ويدرك من حقائق الوجود ما لا يدرك سواه، وكذلك يدرك كثيرا من الوقعات قبل وقوعها.

أما الشوق إلى الاتحاد بالحقيقة الإلهية؛ فهو الحب الذي يتغنى به الصوفيون، ويجعلونه أساس إيمانهم ويستعيرون له الخمرة ومفاعيلها. انظر حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي. ص: 703

[2] – **الحلاج:** (783 – 922 م/ 244 – 309هـ)، وقد مات مصلوبا في بغداد.

الجمال حتى يقع في شبه سكرة تواجدية، وبتقشفه وقهر نفسه بالصيام والتأمل، ترفعه عن حطام الدنيا، محبته وسخائه، كما كان يتغنى بخمرة الوحدة الإلهية وبالسكر الروحي ومفاعيل الخمرة، يعشقها فإذا روحه ممتزجة بها امتزاجا، ثم أنه يخوض معركة أبدية بين الصلاح والفساد ويصبو إلى الفوز بمشاهدة الجمال المطلق، جمال **الله** الذي يتجلى في كل ما هو جميل في الطبيعة والإنسان. يدعو البطل الصوفي إلى حب إلهي "أوله سقم وآخره قتل، حب سام ليس له مثيل وليس لمحبوبه مِثْلُ وليس لحبه بعدُ ولا قبلُ، حب سخي مندفع يجود حتى بالروح، استولى على كل الجوارح فأسعد صاحبه من حيث أشقاه وعذبه."[3] فكان بطلا محبا، يترفع حبه عن المادة، ويتفلت من قيودها، مستسلم للحب الإلهي متلاش فيه.

ولا يخفى علينا أن العرب قد اتصلوا بالأمم الأجنبية المختلفة "بعد خروجهم من جزيرتهم فاتحين، وبعد احتكاكهم بحضارات الأمم المفتوحة؛ حين انتقلوا من حال البداوة والجهل، وتطوروا اجتماعيا وفكريا وقطعوا شوطا في مجال الرقي،"[4] ولم يعر العرب لآداب تلك الأمم الأجنبية وفنونها اللغوية كالملاحم والأساطير اهتماما على الرغم من إيغال فترة الاتصال بها في القدم، وعلى الرغم كذلك من تلك الحركة العلمية الواسعة، فبقي الأدب العربي منطويا على ذاته،[5] وكان ذلك منذ فترة ما قبل الإسلام إلى أواخر القرن الإسلامي الأول السابع للميلاد، ثم حدث الاحتكاك بدافع تجاري واجتماعي وديني، ولا أحد ينكر أن احتكاك الشعوب يوسع المدارك الفكرية وينوع مصادر الإيحاء، وهذا ما حققه العرب بعد ذلك التمازج.

---

[1] – **محي الدين بن عربي:** (1076 –1148 م/ 468 – 543هـ)، ومات في دمشق.

[2] – **ابن الفارض:** (أبو حفص عمر بن علي السعدي 1181 – 1234م/ 576 – 632هـ)، توفي بالقاهرة ودفن بالمقطم.انظر: حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي . ص: 704– 705

[3] – التفصيل في هذا الموضوع في كتاب: تاريخ الأدب العربي: لحنا الفاخوري. ص: 704 – 706

[4] – أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان الطبعة الثالثة 1963. ص: 368

[5] – التفصيل في الموضوع، في مقال لأحمد حسن الزيات. مجلة الرسالة، القاهرة، مصر، العدد الخامس. ص: 1152

بعدها أتاحت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ثانية أن يحتك الشرق بالغرب وأتيح للأدب العربي الحديث التعرف على الحضارة الأوروبية منذ أوائل القرن العشرين والإطلال بواسطتها على آفاق جديدة في الحياة وذلك عن طريقين: الترجمة "ولم تقتصر حركة النقل والترجمة على النثر، بصفته أدبا تسهل ترجمته ونقله، بل نافس الشعر النثر في ذلك ولو كانت حركته أقل من النثر،"[1] من جهة، والاطلاع المباشر على ما نشره الغرب في شتى العلوم والآداب من جهة ثانية، ثم أخذ أدبنا العربي يتحرر من ربقة التقليد والنقل، ويسير في طريق الإنتاج الحر، "بل إن رصيدهم القصصي أثرى أدب الأمم التي ترجمته،[2] وكانت القصة من أبرز الفنون النثرية التي مستها حركة الترجمة، "فقد جمع أمين دار الكتب في بيروت معجما لها أثبت فيه نحو 10000 (عشرة آلاف) قصة بين قصيرة وطويلة من مختلف اللغات،"[3] ولا يعني هذا خلو أدبنا العربي من فن القصة، التي تعود إلى ما قبل عهود التدوين، وقد نقل لنا المؤرخون الكثير من أخبار الأقدمين ونوادرهم وأساطيرهم وملحهم،[4] ناهيك بما ترجم إلى العربية **كـــألف ليلة وليلة** و **كليلة ودمنة** وعداهما، فغدت القصة الحديثة الراقية "مظهرا فنيا يجمع بين رشاقة التعبير ودقة التفكير وروعة التصوير"[5] ولم يعد يشكك مشكك في طرافتها، ولو كانت مزيتها قائمة على جمال السرد وغرابة الحوادث، وهي تكاد تخلو مما يحويه الأدب القصصي اليوم من تصوير الحياة وسبر أغوار النفس الإنسانية.

---

[1] – أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 371

[2] – لقد تأثر الإسبان بالمقامة العربية، ثم أثروا بدورهم في القصة الأمريكية واللاتينية. انظر: عبد المالك مرتاض: فن القصة.

[3] – لعل هذا ما دفع بالمستشرق الروسي **كراتش غويفسكي** Cratch gwiveski إلى القول: أن القصة، إنما نشأت بتأثير الأدب الأوروبي المباشر. يوسف داغر: مقال في مجلة الأديب، بيروت، لبنان، العدد السادس الجزء التاسع.

[4] – قصص الأنبياء للكسائي، البخلاء للجاحظ، الأغاني للأصفهاني، الفرج بعد الشدة للتنوخي، مصارع العشاق لابن أحمد السرَّاج، فاكهة الخلفاء لابن عربشاه، المستطرف من كل فن مستظرف للأبشيهي، وغيرها.

[5] – أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 454

استندت القصة العربية الحديثة إذا إلى مصدرين؛ مصدر **عربي** تقليدي تراثي، منشؤه ما وضعه أصحاب المقامات في القرن الماضي **كناصيف اليازجي، إبراهيم الأحدب وعبد الله فكري** وغيرهم، على الرغم من كون تلك الأقاصيص لا تمت إلى حياة العصر وأحوال الناس بصلة بل تتصل بالحياة العربية القديمة، لكن ثلة من الأدباء ممن جاءوا بعد ذلك شغلتهم حياة ناس العصر فوضعوا مقامات صوروا ما يجري فيها رغم كونها مسجوعة العبارات **كحديث عيسى بن هشام لإبراهيم المويلحي، ليالي سطيح لحافظ إبراهيم، وليالي الروح الحائر لمحمد لطفي جمعة.**

ومصدر **غربي**؛ نشأ من اطلاع العرب على آداب أوروبا، ومن ثماره إقبالهم على ترجمة القصص الغربية ونشرها في الصحف والكتب، مثلما أقبل الناس على مطالعة ما ترجم وطبع، وكان أول من تأثروا به وخاصة في مجال القصة القصيرة **جي دي موباسان** Guy De Maupassant[1] ففي قصص محمد تيمور يبدو أثر هذا الكاتب واضحا ، ويتجلى ذاك الأثر خاصة في الأعمال التي تتناول العلاقات الأسرية في المجتمع المصري، مثل قصة **ربي لمن خلقت هذا النعيم؟** التي يعترف **تيمور** صراحة بأنه عربها عن الكاتب الفرنسي وأنه غير فيها الأسماء والأماكن، فلم يبق من الأصل إلا روح العمل الفني."[2]

بعدها تحركت قرائح أصحاب المواهب ؛ فأقبلوا على تأليف القصص ، ومازالوا في تنقيحها حتى تخلصوا من تبعية التقليد وأنشئوا أدبا قصصيا مستقلا،"ذا عقدة يشتاق القارئ لحلها وطريقة تحرك الشوق لمتابعتها وحل يحرك التفكيروالشعور،وظهر ميل إلى تصوير البيئة ودراسة حياة الناس مع صبغها بصبغة إنسانية وأخرى إصلاحية،"[3] ثم أخذت الروايات العربية تخرج إلى الوجود، **كزينب لمحمد حسين هيكل،بداية ونهاية قصر الشوق، بين**

[1] – حيث تعد قصص محمود تيمور امتدادا له وتأثرا به.

[2] – محمد تيمور: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ج 01. ص: 252

[3] – أنيس الخوري المقدسي: اتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 455

القصرين، السكرية، اللص والكلاب لنجيب محفوظ، دعاء الكروان لطه حسين وغيرهم من مختلف الأقطار العربية، "على أن زاوية الرؤية في بناء القصة وعناصرها وقواعدها ما تزال في تغير مستمر، لاسيما بعد أن تطورت وقامت الدراسات المتعددة ونشأت المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، وشغلت الآداب العالمية بقضايا جديدة بعد ظهور الطبقة البورجوازية، وبعد بروز المذهب الاشتراكي وتطويره لكثير من أوضاع المجتمع القديم،"[1] فأصبحت حياة الناس وانشغالاتهم منابع ينهل منها القصاصون، وانصب اهتمامهم على تصوير النفس الإنسانية وعلاقتها بالمجتمعات والجماعات، ثم اتجه مؤلفوها إلى الاهتمام **بنماذج** من عامة الناس وأفراد الجماهير، بعد أن كانوا لا يولون الأهمية إلا **للشخصية** البارزة أو الشاذة أو المنتمية إلى طبقة مميزة.

وبما أن **القصة** هي المجال الفني الذي يحوي **شخوصا** تحاكي شخصيات واقع الحياة البشرية، وبما أنها الفن الوحيد الذي يحكي حياة **الأبطال** على غرار الملاحم والتراجيديات والأساطير عند اليونان والرومان، فقد خضع **البطل** في القصة الحديثة إلى ظروف خاصة أسلفنا الحديث عنها، فرضت تلك الخصوصية نوعه وصنفه، وحلت **الشخصية** مكان **البطل** فظهرت أنواع من الشخصيات الروائية، تنوعت حسب أطوارها عبر العمل الروائي، فكان من ضروبها "**الشخصية المركزية والثانوية** و**الخالية من الاعتبار**، ثم **الشخصية المدورة** و**المسطحة، الإيجابية** و**السلبية، الثابتة** و**النامية**،"[2] هذه الأخيرة يسميها بعض النقاد **الشخصية المكثفة.**

فالشخصية النامية؛ شخصية مركبة معقدة لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقا ما سيئول إليه أمرها، "متغيرة الأحوال متبدلة الأطوار، لأنها في موقف أعلى

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1974. ص: 16 – 17

[2] – رولان بورنوف: عالم الرواية. نقلا عن: عامر غرايبي مقال منشور على صفحة الواب، الموقع: Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

شأنا"[1] ، مغامرة شجاعة تؤثر في من سواها وتتأثر بهم أيضا، تتكشف للقارئ بالتدريج وتظل تنمو وتتطور، و"المعيار الحقيقي للحكم على نموها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع"[2] وهي غالبا ما تكون الأداة التي تتمثل فيها رؤية الروائي. وللكاتب طريقتان في تصوير **الشخصيات النامية:** أولاهما؛ أن يكون الشخص في القصة "متكافئا مع نفسه أي منطقيا في صفاته، فتفسر الشخصية بالحالة النفسية المسيطرة والمواقف التي تخضع لها"،[3] الثانية "لايكون الشخص منطقيا مع نفسه في سلوكه ويتعقد وضعه النفسي كثيرا،"[4] فيصل بذلك أقصى درجات التعقيد ولا نستطيع معه إخضاع الدوافع النفسية لتلك الشخصية لتفسير معين.

وقد اتجه الكتاب الحديثون نحو تفعيل عنصر المفاجأة في سلوك هذا النوع من الشخصيات؛ وللمفاجأة دورها الفعال في الصراع والتفاعل، إكساب الشخصيات حيوية و"يتحاشى الكتاب فيها التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوكها،"[5] وبذلك تكتسب عمومية في التحليل والطرح.

بينما **الشخصية المسطحة،** "شخصية ثابتة الصفات طوال الرواية، لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية أو بنمو الصراع الذي هو أساس الرواية، فتبقى ثابتة في جوهرها"[6] وقد تُبنى هذه الشخصية "وفق نمط واحد أو فكرة واحدة أو تصور بشكل كاريكاتوري

---

[1] – الموقع المذكور.

[2] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية. عالم الرواية، الكويت، 1998. ص: 122 (بتصرف).

[3] – نفسه، والصفحة ذاتها

[4]- نفسه والصفحة ذاتها

[5] – إ. م. فورستر: أركان الرواية. ترجمة وتحقيق موسى عاصي وسمر روحي الفيصل. شركة جروس برس بيروت، لبنان، ط 01، 1994. ص: 114

[6] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 1997. ص: 530

مضخم،"[1] ويمكن "توضيحها بجملة واحدة".[2] يعوزها عنصر المفاجأة؛ إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الشخصيات والأحداث الأخرى، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا وأضعف فنا؛ "لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا تكشف به كثيرا عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية"،[3] وهي مفيدة للكاتب الروائي لأنه يلتقطها ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلى كبير عناء، "يجد القارئ فيها فائدة لأنها تذكره ببعض معارفه؛"[4] فيحبها كما يحب شبيهاتها من الشخصيات، أو يبغضها كما يبغضهم، لكنها "تتبدل نتيجة الظروف وتتحرك من خلالها،"[5] فتمنحها صفة استعادة حوادث الماضي.

أو كما يقول عنها **محمد يوسف نجم:** " هي التي تبنى ملامحها بفكرة واحدة أو صفة لا تتغير، فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تتطور بتطورها ؛ فالفارس والضابط والقسيس والصديق المخلص النصوح، يبقون على حالتهم من البداية حتى النهاية كأنهم حجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب ،" [6] وتستخدم الشخصية المسطحة لإلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية أو **البطل** عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة في مقابل ثبات الشخصية المسطحة، أو "لتساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي،" [7] وقد يلجأ الكاتب لاستخدامها كي تخلق لدى القارئ إحساسا بتنوع الشخصيات ، أو "ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة في الحياة ،" [8] رؤية قد ترتبط بالمثالي والثابت والمطلق في

---

[1] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ص: 530.

[2] – ألتبنيرند: الوجيز في دراسة القصص. نقلا عن عامر غرايبي، موقع إلكتروني Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[3] – ويليك رونيه: نظرية الأدب. ص: 23، الموقع المذكور.

[4] – إيميل فورستر: أركان الرواية. ص: 54، الموقع المذكور.

[5] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي. ص: 529

[6] – محمد يوسف نجم: فن القصة. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ص: 103

[7] – نفسه. ص: 85

[8] – فورستر: أركان الرواية. ص: 85، الموقع المذكور.

مقابل الرؤية التي "تؤمن بدينامية الحياة وتطورها وتحترم فردية الإنسان،"[1] ولذلك يلجأ الكثير من الروائيين والقصاص إلى توظيفها وإن لم يمنحوها دورا رئيسا.

نجد كذلك **البطل** أو الشخصية الرئيسية، وقد أصبح **البطل** نقطة خلاف تتمحور حوله مختلف آراء النقاد والدارسين، وغدت دراسته "جزءا من حقل يمكن تسميته بلاغة الشخصية (سوسيو أسلوبية)، وهو حقل محكوم بقبول أيديولوجية ومصفاة ثقافية،"2 لكن هناك من أخلط بين **البطل** والشخصية حيث يوضح **فيليب هامون Philipe Hamon** في كتابه **سيميولوجيا الشخصية الروائية** وجه البون بينهما قائلا "لقد كتب **توماشافسكي Tomachaveski** سنة 1925 وقد خلط بين مقولة البطل ومقولة الشخصية "لا تحتاج القصة إلى **بطل**، فالقصة كنسق من الموتيفات يمكنها أن تستغني نهائيا عن **البطل** وصفاته المميزة، إن البطل وليد تحولات المادة **Matériau** إلى مبنى **Sujet** ويشكل من جهة أولى وسيلة لتسلسل الموتيفات، ومن جهة ثانية تحفيز مشخص للعلاقة الرابطة بين الموتيفات."3

لكن الحديث عن الشخصية الرئيسية يقود إلى مسألة **البطل** شئنا أم أبينا ، ففي كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية وقد كان المألوف في القصة أن "يقوم شخص بدور **البطولة** في أحداثها وينال من الكاتب عناية كبرى ، وقد يعبر عن طبقة معينة أو اتجاه إيجابي أو سلبي ،" [4] ويصور الروائي هذا **البطل** وهو " يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها أو عدم فوزه في النهاية ، إلا أنه يواصل المحاولة ،" [5] ثم بدأ إهمال **البطل** عند الأوروبيين منذ الطبيعيين

---

[1] – ألتبنيرند: الوجيز في دراسة القصص. ص: 14، الموقع المذكور.

[2] – فيليب هامون (Philipe Hamon): سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد تقديم عبد الفتاح كياطر، الرباط، المغرب، 1990. ص: 79

[3] – نفسه. ص: 69 – 70

[4] – ألتبنيرند: الوجيز في دراسة القصص. ص: 14، الموقع المذكور.

[5] – بدر عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية في مصر. ص: 21، الموقع المذكور.

والواقعيين، وصار الكاتب يعمد إلى تصوير عدة أشخاص لا يخص أحدا منهم بصفة **البطل** وقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية ولكنهم يتقاربون في العناية، ويعمد الكاتب في هذه الحالة إلى "الكشف عن وعيهم جميعا بالقياس إلى الموقف العام في القصة، وبهذا تصبح غاية القصة الكشف عن جوانب الموقف وأصدائه النفسية، وهم لا يهملون تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص."[1]

أهملت القصص الحديثة إذا فكرة **البطل** واهتمت بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي وتحقيق هذا التصوير عن طريق الوعي الإنساني "مع وجوب تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة."[2]

أما **بالنسبة للشخصية النموذجية،** فمثلما ميز النقاد بين الشخصية المسطحة والنامية فرقوا بين **الأبطال** الإنسانيين و**الأبطال** كنماذج بشرية؛ "حيث أن **للأبطال** الإنسانيين تشخيص دقيق وسمات مميزة وقسمات فارقة، وبذلك تتفرد عن غيرها من الأشخاص، أما **النماذج البشرية** فهي تمثل اتجاها معينا أو فضيلة بعينها أو نقيصة من النقائص أو طبقة خاصة من الناس مع احتوائه لجميع صفاتها وخصائصها الأساسية؛"[3] فيرسم الروائي هذه الشخصية بوصفها ممثلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع، وتبرز فيها اتجاهاته وسماته المميزة، و"تمتاز عن الشخصية العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها، ويهدف من ورائها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشخصية،"[4] وتظهر

[1] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي. ص: 533

[2] – لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية. ص: 104، نقلا عن: عامر غرايبي، الموقع المذكور.

[3] – محمد يوسف نجم: فن القصة. ص: 103

[4] – محمد غنيمي هلال: م. م. ص: 534

أبرز هذه **النماذج** في روايات **هونري دي بلزاك** **Honore De Balzac** من أمثال **فراستيناك** **Frastenac** و**فورتران** **Fortran** و **غوريو** **Goriot**، فالأب **غوريو** مثلا جسد **بلزاك** من خلاله روح الأبوة وأبعادها وأعماقها التي يصعب حصرها وتحديدها أو التنبؤ بها.

يعلق **ستيفان زفايج** على **أبطال هونري دي بلزاك**، قائلا: "**أبطال بلزاك** من جوهر كيماوي واحد تسمح لنا النفس بتحديده؛ إنهم عناصر ويملكون جميع صفات التفاعل الضرورية النفسية والأخلاقية، ولا يكادون يكونون رجالا، والأصح أنهم صفات تحولت إلى رجال، أو أنهم آلات لإيضاح شهوة من الشهوات، فكل شخص ينسب إلى **بلزاك** يرتبط برذيلة أو بفضيلة، **فراستيناك** هو التعجرف، و**غوريو** التضحية، و**فوتران** الملكية، وفي كل شخصية من هؤلاء محرك متسلط يجذب نحوه القوى الداخلية ويجرها وراءه، ونستطيع أن نصف أبطاله لأن لولبا واحدا يحركهم ويعطيهم هذه الحيوية والعنف ويدفع بهم نحو المجتمع الإنساني ويرميهم كقذيفة خلال الحياة،"[1] فكل واحد من تلك الشخصيات يجتذبه دور معين يؤديه ويبدع فيه، ولا يستطيع إن ينصرف إلى ما عداه، فتعبر الشخصية **النموذجية** إذا عن أيديولوجية واتجاه معين في الحياة يختلف تمام الاختلاف عن أي اتجاه تمثله شخصية أخرى.

كذلك هناك **الشخصية المحورية**[2] التي تظهر حين تفتقد القصة الصراع ويغيب عنها الحدث، ويختفي **البطل**، وتسَخَّرُ الأحداث والحوار والشخصيات الأخرى لإضاءة هذه الشخصية خارجيا وداخليا سلوكا وأقوالا، تهيمن هي على الأحداث والأزمنة والأمكنة وتتفاعل معها، وتكون وظيفة الشخصيات الأخرى التي تلتقيها أو تصادفها "إبراز التحولات النفسية والذهنية التي مرت بهذه الشخصية،"[3] وهذا لا يعني عدم فاعلية الشخصيات الأخرى فقد

[1] – ستيفان زفايج: دستويفسكي. ترجمة: ألفريد أنطونيوس. دار المقفع، بيروت، لبنان. ص: 105

[2] – محمد غنيمي هلال: المرجع المذكور. ص: 507

[3] – فريال سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينا. ص: 25، الموقع المذكور.

تكون الشخصية الفاعلة هامشية بينما تحرك الأحداث وتكون الشخصية المحورية أو الرئيسية هي التي تدفعها للعمل.

أخيرا تصادفنا **الشخصية الثانوية**، "وهي كثيرا ما تحمل آراء المؤلف، ولكل شخصية رسالة تؤديها كما يريد منها القاص،"[1] وهذا النوع من الشخصيات محبب للكاتب والقارئ "لأنه يسهل على الكاتب رسم ملامحه، فلا يحتاج إلى تقديم وتفسير وفضل تحليل وبيان يجد فيه القارئ ملامح أصدقائه وأقربائه وجيرانه وأحبائه،"[2] ثم هي التي تقف إلى جانب الشخصية الرئيسية وتقوم بدور ثانوي، ولكن لا بد أن يقوم بينها جميعا رباط يوحد اتجاه القصة، ويتظاهر على إثمار حركتها وعلى دعم الفكرة أو الأفكار فيها، وذلك بتلاقي الشخصيات في حركتها نحو مصائرها واتجاه الموقف العام في القصة، ولا تكون الشخصيات الثانوية دون الشخصية الرئيسية حيوية في الأدوار أوعناية من الروائي، نجد هذا النوع من الشخصيات في الرواية الغربية مجسدا في روايات **تشارلز دكنز** Charles Deknes و**مريدث** Meredith وأبطال روايات **بروست** Preste **كأميرة بارما** و **لجرا ندان**، أما في الرواية العربية فنجده عند **نجيب محفوظ** ممثلا في **السيد رضوان الحسيني** و **الشيخ درويش** في **زقاق المدق**.

إلى جانب الشخصية المسطحة، هناك الشخصية النامية، "وهي التي ينقشع الضباب عن ملامحها تدريجيا في العمل الأدبي، ويتطور حالها بتطور حوادث الرواية، على الرغم من كونها قد تنتصر في النهاية، وقد تنهزم وتتراجع،"[3] وأمثلتها كثيرة في الروايات الغربية والعربية على السواء **كدستويفسكي Destwiveski** و **غوركي Gorki** في **مرتفعات وذرنج**

[1] – خليل الموسى: التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية. مجلة المعرفة، العدد 395، 1995. ص: 110

[2] – محمد يوسف نجم: فن القصة. ص: 103.

[3] – نفسه والصفحة ذاتها.

والكبرياء والهوى ومدام بوفاري، وأبطال **نجيب محفوظ كأحمد عاكف**، و**حسنين علي** و**كامل رؤبة لاظ**، و**اللاز** في رواية **اللاز للطاهر وطار**.

نشير أخيرا إلى أن النظرة الكلاسيكية **للبطل** قد شهدت انقلابا جذريا خاصة مع الشكلانيين الروس والسيميائيين بفريقيهم الأمريكي والفرنسي؛ حيث أصبح من الممكن أن نطلق اسم الشخصية أو **البطل** على أشياء لا تمت إلى العالم المؤنسن بصلة؛ "فالفكر في عمل هيجل يمكن اعتباره شخصية، الرئيس، المدير العام، الشركة مجهولة الاسم، المشرع السلطة، السهم كلها شخصيات إلى حد ما مشخصة وصورية وضعها نص القانون على خشبة المجتمع، كذلك البيضة، الدقيق، الغاز، هذه المواد تشكل شخصيات لا تبرز إلا في النص المطبخي، كما يشكل الفيروس، المكروب، الكرويات، العضو في نص يسرد السيرورة التطورية لمرض ما،"[1] وهذا التحول في مفهوم البطل تبنته المدارس الحداثية التي تنطلق من أيديولوجيات خاصة، ومفاهيم تخضع لما يعرف بالتحليل النفسي والاجتماعي والتجريبي.

كذلك اختلفت قوالب القصاصين في صياغة تجاربهم الفنية ورسم صور شخصياتهم مثلما تنوعت شخصياتهم، "فهناك من اتخذ أسلوب الرسائل أو المذكرات أو الاعترافات قالبا لقصته، ومنهم من تولى سرد الحوادث بنفسه كشاهد عيان لها، وثالث ترك الأمر لإحدى شخصياته لتنوب عنه في ذلك، وآخر لجأ إلى الشعر لعله يرى فيه مجالا أرحب من النثر في التعبير عن التجربة الفنية والشعورية معا،"[2]على أن هنالك من النقاد من رفض رفضا قاطعا أن تدخل القصة ميدان الشعر، وأنكر أن يخوض الشاعر غمار القصة، ويعد **محمد مندور** أحد هؤلاء، حيث يقول: "ولكن الشيء الذي لا نستطيع فهمه ونرى فيه عبثا وتبديدا للطاقة الشعرية هو أن نرى شاعرا يحاول أن يكتب قصصا –ولا أقول أقاصيص– ــشعرا مع أن فن القصة قد نشأ نثرا ولا يزال فنا نثريا في جميع الآداب، وذلك بحكم أن النثر أكثر

[1] – فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية. ص: 19

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 23

طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل فضلا عن السرد والقص،"[1] رغم ذلك حاول كثير من الشعراء خوض مجال القصة جامعين بين فني الشعر والنثر، فنظموا القصة الطويلة، وعالجوا الأقصوصة، كما رسموا الصور القصصية التي تعنى بتصوير شخصية واحدة أو جانب منها، وغالبا ما انصب اهتمام الشعراء على رسم صور شخصياتهم غير مهتمين برسم الحدث ولا بحبك العقدة ولا بإيجاد الحل؛ إذ الشخصية هي التي تكشف عن أفكار الشاعر وتبين تناقضات الحياة وتحمل رسالة الشاعر إلى المجتمع.

فحين ألمت بالوطن العربي صنوف النكبات والأزمات و رأى الشاعر أمته تتخبط في ظلام الجهل والاستعمار وبعد أن أحرقته أتون القضايا المصيرية لمختلف ربوع أمته العربية شحذ قلمه وأشهره لمواجهة مختلف تلك القضايا، فبدا مرة راضيا وأخرى ساخطا وثالثة منددا واستنفذ جميع الوسائل وسلك كل الطرق، وصال بقلمه وجال بلسانه في جميع ميادين الشعر عله يقع على الدواء الشافي لمختلف أدواء أمته، وبعد أن سبر أغوار المجتمع وشرَّح مختلف قضاياه، عاد إلى التاريخ ونهل من الأسطورة واستشهد بالشخصيات القومية اللامعة وشجب أخرى؛ ففي مجال القصص التاريخي نجد قصص **بلقيس لخالد الجرنوسي،**[2] **زنوبيا**[3] **لشبلي ملاط،** وفي المجال القومي والذي يروي مآسي الاستعمار للدول العربية، كتب **خير الدين الزركلي** قصة **العذراء**[4] و**مختار الوكيل الدخيل المعتدي**[5] و**جليلة الرضا حان وقت الرحيل**.[6]

---

[1] – محمد مندور: في الشعر المصري بعد شوقي. معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة، مصر، 1957. ص: 20

[2] – خالد الجرنوسي: اليواقيت. دار الفكر الحديث للطبع والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 1954. ص: 97 والقصيدة بعنوان: (ملك وغانية وهدهد).

[3] – شبلي ملاط: الديوان. دار الطباعة والنشر اللبنانية، بيروت، 1952، الجزء الثاني. ص: 207

[4] – خير الدين الزركلي: مجلة الرابطة الأدبية الدمشقية. تشرين الأول، 1921، الجزء الثاني. ص: 92

[5] – مختار الوكيل: الزورق الحالم. المطبعة المصرية الأهلية بالقاهرة، 1936. ص: 40

[6] – جليلة الرضا: الأجنحة البيضاء. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1959. ص: 127

كذلك نظم **شبلي ملاط** قصيدة **بين العرس والرمس**[1] في مجال القصص العاطفي و**خليل شيبوب سليم وسلمى**[2] و**خليل مطران شهيد المروءة وشهيدة الوفاء**[3] و**إلياس أبو شبكة المصدورة**[4] و**إبراهيم محمد نجا الحسناء والبلبل،**[5] وأدلى الشاعر المصري **محمود عماد** بدلوه وكتب قصة **الشاعرة و المصور،**[6] ومثله فعل **سليم عنحوري الدمشقي** مع **حكاية حال**[7] ومشاكل المجتمع، وأشاد **إسكندر الخوري بالزوجة العفيفة،**[8] وامتدح **وديع عقل الخياطة الحسناء**[9] و**إبراهيم العريض الزوجة الوفية** في **أنا الماضي،**[10] والتفتوا إلى الراهبة، فكتب **ندرة حداد الراهبة،**[11] كما كتب عنها **إلياس فرحات الراهبة،** و**إبراهيم العريض،** في **شمعة تحترق.**[12]

ندد الشعراء كذلك برذائل الأخلاق، فانتقدوا نماذج ممن يأتونها؛ فشجبوا شخصية **المومس** كما فعل **أنطونيوس بطرس** في **الريال المزيف،**[13] ومثله **أمين ناصر الدين** في **الشيخ والغانية،**[14] و**شبلي ملاط** في **الوردة الذابلة،**[15] و**الأخطل الصغير (بشارة الخوري)** في

---

[1] – شبلي ملاط: الديوان. ص: 160

[2] – خليل شيبوب: الفجر الجديد. مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، مصر، 1921. ص: 177

[3] – خليل مطران: الديوان. ص: 82

[4] – إلياس أبو شبكة. القيثارة. مطبعة مكتبة صادر، بيروت، لبنان، 1926. ص: 52

[5] – إبراهيم محمد نجا: قصة الحسناء والبلبل. مجلة الرسالة، السنة السادسة عشرة، 1948، العدد 800. ص: 1241

[6] – محمود عماد: الديوان. مطبعة شبرا الفنية، مصر، 1949. ص: 172

[7] – سليم عنحوري الدمشقي: آية العصر. مجلة الآداب. (بدون معلومات عن النشر) . ص: 28

[8] – إسكندر الخوري: مشاهد الحياة. مطبعة بيت المقدس، القدس، 1927. ص: 74

[9] – وديع عقل: الديوان. طبعة دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1940. ص: 62

[10]– إبراهيم العريض: شموع. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1956. ص: 36

[11] – ندرة حداد: أوراق الخريف. مطبعة توبيا، بروكلين، 1941. ص: 173

[12] – إبراهيم العريض: شموع. ص: 36

[13] – طانيوس عبده: الديوان. مطبعة الهلال، مصر، 1952. ص: 41

[14] – أمين ناصر الدين: الإلهام. مطبعة الصفاء، لبنان، 1931. ص: 170

[15] – شبلي ملاط: الديوان. ص: 240

أحداث قصة **المسلول**،[1] ومثلهم **نزار قباني** وقصة **طوق الياسمين**،[2] ثم أشاد **الشاعر القروي بحضن الأم**،[3] ومثله **إيليا أبو ماضي** في **هي**،[4] وحكت **فدوى طوقان** قصيدتها **الشاعرة والفراشة**[5] في مجال القضايا الغيبية الفلسفية، بينما تطرق قبلها **إيليا أبو ماضي** إلى **الفراشة المحتضرة**[6] ضمن إطار حقيقة الحياة والموت، بعدها ظهر أدباء تبنوا تيار الرومانسية بعد ظهوره وذيوعه، فالتفت الشعراء للكتابة في مضامينها منذ مؤسسها **جبران خليل جبران** مرورا **بإلياس أبي شبكة، فأبي القاسم الشابي أنور العطار، علي محمود طه محمود حسن إسماعيل، فدوى طوقان، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري المحروق، الوتري؛ والتيجاني يوسف بشير**، فقد كتب **إلياس أبو شبكة** قصيدة **غلواء**[7] و**خليل مطران حكاية عاشقين**.[8]

ثم عاد الشعراء إلى المنابع القديمة واستنطقوا التاريخ في شخوص أساطيره ليوظفونها توظيفا رمزيا بهدف انتقاد سلوكات اجتماعية شائنة كالفقر والجهل واستغلال طبقة لأخرى كفعل **إبراهيم العريض** في **التمثال الحي**،[9] و**عبد القادر القط** في **مَثَّال**،[10] **أحمد زكي أبي**

[1] – بشارة الخوري (الأخطل الصغير): الهوى والشباب. دار المعارف، مصر، 1953. ص: 103

[2] – نزار قباني: قصائد من نزار قباني. دار الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1960. ص: 111

[3] – الشاعر القروي: الديوان. ص: 819

[4] – إيليا أبو ماضي: الجداول. مطبعة مرآة الغرب، نيويورك، 1927. ص: 75

[5] – فدوى طوقان: وحدي مع الأيام. دار مصر للطباعة، 1952. ص: 17

[6]– إيليا أبو ماضي: الخمائل. دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية. ص: 35

[7] – إلياس أبو شبكة: غلواء. دار بيروت، ودار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1949.

[8] – خليل مطران: الديوان. مطبعة دار الهلال، مصر، 1949. ص: 111

[9] – إبراهيم العريض: العرائس. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1946.

[10] – عبد القادر القط: ذكريات شباب. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1958. ص: 374

شادي، في **هرقل وديانيره**[1] وهي جميعها نماذج للمرأة بكل أصنافها وتوجهاتها الاجتماعية الفكرية الدينية والسياسية.

لعل هؤلاء الشعراء وفقوا – ولو نسبيا – في رسم صور **أبطالهم** محاولين تغيير وضع غير لائق، أو رسم صورة لواقع أفضل كانوا يصبون إليه، أو نقل رسالة في الحب والأمل والحياة أو انتقاد فكرة أو مذهب معين، أو تخليد أشخاص عرفهم التاريخ حتى تعتبر بصورهم ناشئة الأجيال، ظانين أنهم أوصلوا الفكرة من أقرب طريق وأوجزه حين جمعوا بين متعتين متعة القصة ومتعة القصيدة، وضموا أوصال فنين الشعر والنثر.

لا يمكننا أن نغفل في هذا المجال خصوصية الشعر، فلا نطالبه أن يطابق النثر ويخضع لمتطلبات القصة النثرية، وإلا أفرغناه من روحه وأبعدناه عن لذته الفنية، فقد نكتفي منه بإيماءة أو التفاتة أو إشارة أو صورة يرسمها خيال صاحبها، وقديما قيل: "يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر،" وبغرض تسهيل دراسة الشخصية **المحورية** وتوضيح ملامحها وفصلها عن باقي الشخصيات في هذا البحث، ارتأينا تسميتها **بالبطل**، وليس المقصود من ورائه **البطل** بخصائصه الأسطورية أو الملحمية أو التراجيدية التي سبق الحديث عنها، خاصة فيما يتعلق بالقصة الشعرية الحديثة.

نتائج المدخل:

من خلال مسيرة **البطل** في الآداب العالمية يمكن حصر النتائج الآتية:

– أول صورة **للبطل** هي الصورة الأسطورية الموضوعية؛ حيث كان **البطل** الأسطوري يحيا وسط الجماعة ويموت لأجلها راضيا بمصيره، وهو الإله نفسه.

[1] – أحمد زكي أبو شادي: الينبوع. المطبعة السلفية. الطبعة الأولى، 1924. ص: 37

– تلاه **البطل** الملحمي الذي يبدأ في مرحلة الذاتية، فيعتمد على عقله وعدته، وهو نصف إله.

– ثم **البطل** التراجيدي أو المأسوي الذي يشوبه الضعف البشري، **بطل** ذاتي يظن حين يخوض الأهوال والمخاطر أن الآلهة تعاضده لكن الحقيقة تسير عكس ذلك، حيث تدفعه الآلهة في الأخير إلى مصيره المفجع موته.

– وانطلاقا من طبيعة البطل التراجيدي، اهتم علماء النفس بمآسي **الأبطال** التراجيديين وفسروا بها الكثير من الحالات المرضية كمأساة **أوديب، بروميثيوس، وإلكترا.**

– انتقل الإنسان بعد ذلك من عصر السحر إلى عصر الزراعة، فظهر البطل في صورة الإله الزراعي (الطوطم).

– حافظ بعد ذلك أدباء أوروبا في القرن السابع عشر(17) على روح الأسطورة مع إفراغها من محتواها الخرافي والاقتراب بها من الواقع، كفعل **شكسبير** في تراجيدية **هاملت.**

– عادت الأسطورة إلى الظهور تلقائيا بمجيء عهد **لويس الرابع عشر**(14) وظهور الكلاسيكية في مسرحيات **كورنيه وراسين Corné et Racine**، وحل الواجب محل القدر.

– بجلاء الكلاسيكية واكتساح الرومانسية والواقعية الحياة الأدبية، أنتجت الرومانسية أبطالا ذاتيين، وأخرجت الواقعية نماذج بشرية.

– كانت بعد ذلك العودة المحمودة إلى عوالم الأساطير من طرف الأدباء المحدثين، بعد أن وجدوا أنفسهم تجاه المبتكرات المادية وانهزموا أمام عبثية الحياة، فظهرت في روايات الأدباء ومسرحياتهم.

– فرضت العودة إلى **البطل** الأسطوري في الآداب الأوروبية الحديثة نفسها فرضا، بينما كان رجوع **الأدباء** السوفييت إليها مقصودا، حين نسجوا **البطل** الأسطوري السوفييتي بوجهيه السلبي والإيجابي.

– في عصور متأخرة عن الأبطال الأسطوريين والتراجيديين والملحميين ظهر عند العرب نماذج من الأبطال التاريخيين والصوفيين.

– بعد ذلك احتك الشرق بالغرب، وتأثر بآدابه نتيجة حركة الترجمة والتأليف، فظهرت الشخصية، مثلما ظهرت في الآداب الغربية قبل ذلك، فكانت منها النامية والمسطحة الثابتة والمتطورة، الرئيسة والثانوية.

– إثرها نوع القصاص في قوالب قصصهم من المذكرات، إلى الرسائل، فالنثر ثم الشعر وإن رفض البعض صياغة القصة شعريا.

– نجح الكثير من الشعراء في صياغة تجاربهم الشعرية والشعورية في قالب قصصي جذاب فاختزلوا المسافات واختصروا الطريق، وأوصلوا المعنى من أقرب السبل وأيسرها.

الباب الأول:

(البطل في القصة الشعرية الواقعية في العصر الحديث)

الفصل الأول: البطل التاريخي

الفصل الثاني: البطل القومي

الفصل الثالث: البطل العاطفي

الفصل الرابع: البطل الاجتماعي

الفصل الأول: البطل التاريخي

1-البطل القرآني:

أ-البطلة المحورة (بلقيس)

2-البطل الأجنبي:

البطلة المحاربة (القديسة جان دارك)

3-البطل العربي:

البطل الفارس (أبو محجن الثقفي)

البطل السفاح (ديك الجن الحمصي)

إن المتصفح لتاريخ الأدب وتاريخ الشعر خاصة لا يخفى عليه وجود **القصة الشعرية** منذ عصر المعلقات إلى العصور الحديثة؛ "فمعظم المعلقات تتضمن ذكر حوادث جرت للشاعر، يقصها في جزء من قصيدته على سبيل التفاخر بنسبه أو بشجاعته وبسالته في الحروب، وربما تناول فيها جانبا من مغامراته، أو قص علينا بعض الأخبار الماضية إلى غير ذلك،"[1] إلا أن الكثير من النقاد العرب –والمهتمين منهم بتدوين تاريخ الأدب ونقده خاصة– قد أغفلوا ذكر القصص الشعرية، ولم يشيروا إليها ولو إشارة عابرة وذلك لربطهم لها بالملاحم وقد استنتجوا أنه "لما كان شعرنا القديم خال من الملاحم فبالتالي هو خال من القصة الشعرية،"[2] لكن الفريق المنصف أقر بوجود الشعر القصصي بالموازنة مع فن الملاحم كقسطاكي الحمصي[3] الذي أشار إلى "وجود القصة الشعرية على اختلاف تسمية هذا النوع من الشعر فمنهم من أدخله في باب الحماسة، ومنهم من سماه الأراجيز."[4]

كما يقر(**محمود تيمور**) بوجود فن الملاحم (والملحمة فن من فنون الشعر القصصي)، قائلا: "والحق الذي يجب أن نتظاهر في تأييده والاحتجاج له، أن الأدب العربي لم يخل من هذا النوع الذي نسميه الشعر الملحمي، وإن كان الشبه غير قريب بينه وبين ملحمة اليونان؛ ففي شعر العرب أوصال الملاحم وأجزاؤها وعناصرها، بيد أنها لم تجتمع في نسق واحد ولم تلتق على وحدة جامعة،"[5] يحدو حدوهما **أحمد أمين**، إذ يقسم الشعر

---

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 27

[2] – نفسه. ص: 28 (بتصرف).

[3] – قسطاكي الحمصي: هو قسطاكي بن يوسف بن بطرس بن يوسف بن ميخائيل الحمصي (شباط (فيراير) 1858 م/ آذار (مارس) 1941 م. شاعر كاتب وناقد من حلب، ذو أصول حمصية.

[4] – قسطاكي الحمصي: منهل الوارد في علم الانتقاد. مطبعة الأخبار، 1907. ص: 204

[5] – محمود تيمور: محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره. دار الجيل العربي مصر. ص: 53 وما بعدها.

الموضوعي إلى قسمين كبيرين: القصصي والتمثيلي، ويجعل الشعر القصصي صنفا عاما والملحمة نوعا منه، "فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكاية، تسمى شعرا قصصيا، فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة."[1]

وبالعودة إلى الشعر العربي القديم والشعر الجاهلي خاصة، نجد قصائد كثيرة حوت أجزاء فيها ملامح القصة وسماتها العامة، وإن اختلف أسلوبها عن الأسلوب القصصي الحديث، وهذا طبيعي إذ لا يجدر بنا أن نطالب أي فن أدبي قديم أن يماثل ويحاكي نسق الفن الحديث بأشكاله، وهذا "لاختلاف القيم الفنية والأدبية والشعورية والتعبيرية، نتيجة لاختلاف البيئات والثقافات العامة والطوابع العصرية،"[2] لكنها تبقى قصصا بمعنى من المعاني، أو سردا قصصيا لحوادث معينة، أو قصا لأخبار شخصية أو تجارب ذاتية.

توافرت القصة الشعرية القديمة – رغم قصرها – على بعض العناصر الفنية كالأحداث والحبكة الفنية (بعقدتها وحلها) ووحدتي (الزمان والمكان) والشخصيات كما يبدو **(البطل)** أكثر بروزا من سواه من الشخوص، والملاحظة العامة في القصة الشعرية في عصورها الأولى (الجاهلي والإسلامي) أن الشاعر هو نفسه بطل القصة، تدور أحداث القصة حوله مع بروز شخصيات أخرى أساسة وثانوية بجانبه تسير معه بالأحداث نحو النضج والتطور. وبتنقيبنا في الشعرالعربي، استجلينا نماذج للشعر القصصي، كما استجلينا صورا واضحة الملامح لأبطال تلك القصص؛ فكان **امرؤ القيس**[3] في معلقته هو **البطل الشريد**

[1] – أحمد أمين: النقد الأدبي. دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 2006. النقد الأدبي. ص: 86

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 31

[3]– امرؤ القيس بن حجر الأسدي: الديوان. جمع وشرح أبو الحجاج وسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974. ص: 156

الذي ينهل من رحيق اللذة ما استطاع، يدفعه إلى ذلك شعوره بالضياع والدونية بعد خلع قبيلته له على رؤوس الأشهاد، ووجدنا **عنترة بن شداد**[1] في معلقته كذلك **بطلا باحثا عن ذاته**، يسعى لتحقيقها وإبرازها من خلال بطولاته الخارقة في الحروب والمعامع من جهة، ومن خلال تعففه ودماثة أخلاقه من جهة ثانية.

ثم كان كل من **الحارث بن عوف وهرم بن سنان** في معلقة **زهير بن أبي سلمى**[2] **بطلين سيدين**، سادا قبيلتهما بكرم اليد وعفة اللسان ورجاحة العقل، ثم بنزوعهما إلى السلم والسلام حين أوقفا سيل الدماء الذي فجرته حرب داحس والغبراء، وذلك بتكفلهما بدفع ديات القتلى من القبيلتين من مالهما الخاص، فرتقا ما تمزق، وتلافيا أمر القبيلة قبل أن تؤول إلى الزوال المحتوم.

وكان **السموأل** ضمن قصة **للأعشى**[3]، **البطل الوفي** الذي يقدم ولده على مذبح الشيم العربية التي يعتلي سلمها الوفاء بالعهد، فاختار الثكل بمكرمة على حياة ولده وهو مجلل بالعار مكبل بخسة الغدر، وألفينا نموذجين **للأبطال** ضمن قصص **النابغة الذبياني**[4]؛ أحدهما **البطل البصير**(زرقاء اليمامة)،هذه الأخيرة ساقها تبصرها إلى ما لاتحمد عقباه، القتل وفقأ العين، والآخر **البطل الخائن**(صاحب الحية)،الذي كان نموذجا سيئا للشيم العربية،حيث اغتال مفخرة الوفاء على مذبح الغدر والخيانة، بينما تصادفنا في شعر**عدي بن زيد**

---

[1]– عنترة بن شداد العبسي: الديوان. شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه مجد طراد. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002. ص: 56

[2]– زهير بن أبي سلمى: الديوان. المكتبة التجاريةالكبرى، شارع محمد علي بجوار قسم الجمالية، القاهرة، مصر. د ت. ص: 122

[3] - الأعشى (أعشى بن قيس بن ثعلبة صناجة العرب): الديوان. شرحه وضبط نصوصه وقدم له الدكتور عمر فاروق الطباع. دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت. ص: 27

[4]– النابغة الذبياني: الديوان. تحقق وشرح كرم البستاني. دار صادر، بيروت، لبنان. د ت. ص: 123– 68

العبادي[1] **البطلة الموتورة** (الزِّبَّاء)[2] التي وترت بوالدها، رمز شموخها وعنوان عزها ومورِّثها عرشه وملكه، والتي كادت لأبرشة حتى أوقعته في شباك الموت بقطع راهشيه، **والبطل الواتر** (جذمة الأبرش) الذي أوتر الزباء بوالدها في حادثة غزو تغلب فيها القوي على الضعيف[3] و**البطل الخصيم** (قصير جادع أنفه)، الذي كاد لعمر ابن أخت الأبرش ووارث عرشه فأذاقها مرارة الموت كخاله، هذا عن العصر الجاهلي.

وبتولية وجهنا قبلة العصور الإسلامية، كان بانتظارنا **البطل الكريم** في قصيدة **الحطيئة**[4]، والذي تشمر واهتم بحلول ضيفه ولا قرى عنده، لكن الله فتح عليه بقطيع حمر الوحش، ثم واجهنا **أبطال الحب والغزل**، فكشف لنا **جميل بن معمر**[5] صاحب بثينة عن **بطولته في العشق الروحي** حين تعشق من بثينة روحها معرضا عن مفاتنها الحسية وكان نظيره **عمر بن أبي ربيعة**[6] **بطل العشق الحسي** الذي كان صادقا مع نفسه فسمى الأشياء بمسمياتها جامعا بين الحبين؛ الجسد والروح، بينما **قيس بن الملوح**[7] صاحب ليلى كان **بطل العشق الصوفي** بتهويماته السابحة في دنيا ليلى العامرية وحديثه عن إغماءات

---

[1]– عدي بن زيد العبادي: الديوان. حققه وجمعه محمد جبار المعبيد. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، 1985. ص: 181

[2]– **الزَّبَّاء:** بتشديد الزاي وفتحها، وتشديد الباء وفتحها: صفة لها لطول شعرها الذ ي كانت تجره وراءها إذا مشت وأسدلته.

[3]– **الأبرش:** كان ملكا قويا مهابا ، وكان به برص فخاف الناس أو استحوا أن يلقبوه (الأبرص)، فنادوه (الأبرش).

– الحطيئة (جرول بن مُلَيْكَةَ): الديوان. تحقيق وشرح عيسى سابا. دار صادر، بيروت، لبنان. د ت. ص: 159[4]

[5]- جميل بن معمر: الديوان. شرح بشير يموت. دار الجل العربي، بيروت، لبنان. د ت. ص: 182

[6]– عمر بن ربيعة: الديوان. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد. دار الكتاب العربي، بروت، لبنان، 2004. ص: 154

7– قيس بن الملوح (مجنون ليلى): الديوان. رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبد الغني. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1420 هـ / 1999 م. ص: 67

القلب وطيور العشق، ثم كان **الفرزدق**[1] ضيفا على مأدبة بطولاتنا، فحققها بدوره بفضل **إنسانيته** التي صبغت حتى علاقته بوحش الصحراء، الذئب الذي تهيَّبه كل من جاء قبله.

وحين أوصدنا باب العصور الإسلامية استقبلتنا العصور العباسية بأول بطل، **البطل العربيد أبو نواس**[2]، ضمن قصة من قصصه الخمري الطويل، كقصة **عند حنون**، جمع فيها بين الصعلكة والعربدة، كذلك استقبلنا **البحتري**[3] في قصة الذئب بسيوفه وسكاكينه **كبطل منتقم**؛ قتل الذئب واشتواه وأكله في حادثة ديناميكة أفرغ فيها كل مشاكله وأحقاده في المعادل الموضوعي لها الذئب، ولم نشأ أن نطوي صفحة العصور الأولى للشعر قبل أن نلتفت إلى بطل مستجد في تاريخ الشعر العربي، **البطل الشاطر** أو **البيكارو**[4]، في قصة (الناسك واللص الفاتك)[5] **لابن الهبارية**،[6] وهي صورة مستحدثة في هذا العصر للبطل الشاطر الذي يجمع بين الذكاء واللصوصية والطيبة والسذاجة، سبق بها شاعرنا هذه الشخصية التي يرى الغربيون أنهم أوجدوها وجدا وخلقوها خلقا.

1– الفرزدق (همام بن غالب بن صعصعة): الديوان. تحقيق كرم البستاني. دار صادر، بيروت، لبنان، الجزء الأول. ص: 387

2–أبو نواس (الحسن بن هانئ): الديوان. تحقيق وضبط وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي. مطبعة مصر، 1953. ص: 78، أو تحقيق وشرح وفهرسة سليم خلييل قهوجي. دار الجيل، بيرت، لبنان. ص: 202

3– البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد الله يحي بن عبيد): الديوان. تحقيق كامل الصيرفي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة 03، الجزء الثاني 02. ص: 742– 745

4– **البيكارو:** هو البطل الشاطر في الأدب الغربي.

5– ابن الهبارية: الصادح والباغم والعازم والجارم. نشر وتوزيع عزت البيطار، 1936. د م. ص: 22

6– ابن الهَبَّارية (الشيخ أبو يعلى محمد بن صالح بن محمد بن عيسى الهاشمي البغدادي، المعروف بابن الهبارية 504 هـــ إلى 209 هـــ) نسبة إلى هبار جده لأمه، وهو واضع كتاب (الصادح والباغم والعازم والجارم)، وقد نظمه على منوال (كليلة ودمنة) لابن المقفع.

أما في العصر الحديث والمعاصر، فهو زمن انتعاش هذا اللون الشعري، فالمادة العلمية غزيرة وافية، سيما فيما يتعلق بالقصة الشعرية الاجتماعية، مرد تلك الغزارة طبيعة القصة الشعرية؛ من رنة موسيقية ونبرات تناغمية وعبارات مشحونة بالصور والأخيلة تعمل على هز المشاعر وشحذ الأفكار والتحليق بالقارئ أو السامع إلى آفاق بعيدة، ثم أن الشاعر القصصي "يصور في بطله من شؤون النفس البشرية ونزعاتها المتمردة وميولها الصاخبة ما لا يصوره مبدع آخر من صاغة الكلام؛ لأنه يضم إلى إحساسه الفطري وعبقريته المبدعة، سليقة الرسام وموهبة الموسيقي، وشجو المغني، وزخرف الطبيعة المبدعة،"[1] يضاف إلى ذلك أن الشعراء الذين تناولوا **البطل** في القصة الشعرية، كانت لهم مواهب خاصة، مكنتهم من الجمع بين الشعر والقصة بأسلوب جميل مشرق.

وإذا كانت نماذج **الأبطال** الذين رأيناهم في **الشعر القديم** تدور حول خصوصيات البيئة التي عاشوا فيها، فإن **البطل** في **القصة الشعرية المعاصرة** "جال في ميادين واسعة كما سنرى- وجعله الشعراء محور الحياة بكل دقائقها وألوانها وأناسيها، مجسدين فيه مختلف العواطف والمشاعر والأفكار والخواطر"[2]، وبهذا يكون **البطل** في القصة الشعرية الحديثة قد طرق أبواب الحياة المختلفة، ولم تبق قضية من قضايا الإنسان المعاصر إلا وعالجتها أقلام الشعراء، فاتسعت آفاق هذا **البطل** وتعددت موضوعاته وتنوعت مصادره؛ فاستقى شعراؤنا صورهم من التاريخ والأسطورة؛ فأنتجوا **البطل التاريخي** كما أداروا الحوادث على ألسن الحيوان والجماد؛ فصاغوا **البطل الافتراضي**، ونهلوا من معين العاطفة والوجدان، فكوَّنوا **البطل الوجداني**،ورشفوا من ينبوع المجتمع والعالم؛ فقدموا **البطل الاجتماعي** شديد الصلة

[1] – يوسف البعيني: الشعر القصصي وحاجة الأدب إليه. مجلة العصبة ، سان باولو، البرازيل، كانون الأول سنة 1939. ص: 751

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 52 -53 (بتصرف)

بالحياة الاجتماعية العميقة، وأخيرا التفتوا إلى الأحداث الوطنية والقومية؛ فنسجوا خيوط **البطل القومي الإيجابي**، الذي كان مفخرة الأمة ومصدر إعجاب وتقدير من أناسيه، وعمل على بثّ روح الحماسة وحب الفداء في نفوسهم، وشجبوا صورة نضيره **السلبي**، وحذروا من مغبة العمل بعمله أو الاتصاف بأوصافه، وسيأتي تفصيل كل ذلك فيما هو آت.

1-البطل التاريخي:

أ- البطل القرآني:

كان منبع صورة **البطل** في **القصة الشعرية التاريخية** الحديثة غزيرا متنوعا فهناك من الشعراء من استقى صورة **بطله** من قصص **القرآن**، ومنهم من نهله من **التاريخ الأدبي** أو **القومي**، كما تشعبت أهداف الشعراء في ذلك؛ فمنهم من رمى إلى تجسيد مآثر السالفين في بطله وترسيخها في سلوك القادمين، ومنهم من كان هدفه رسم صورة **البطل**، بتوضيح العبر والمواعظ، ومنهم من استهدف مجرد تصوير الحادثة لجمالها الفني وحوادثها الطريفة.

وتشعبت صور **البطل** في القصة الشعرية التاريخية من **بطل** عربي وآخر من الآداب العالمية، وكل واحد بنماذجه المتباينة، وسنبدأ بالبطل التاريخي العربي وأول صورة له نجد أصحابها قد استلهموها من **القرآن الكريم**، واخترنا من هذه القصص:

البطلة المُحَوَّرَةُ (بلقيس):

وردت صورة **بلقيس** في قصة (ملك وغانية وهدهد) **لخالد الجرنوسي**،[1] وتدور حول قصة النبي سليمان و**بلقيس** ملكة سبأ، فيبتدئها الشاعر بالحديث عن الملك **سليمان** وسؤاله عن **الهدهد**، إلى أن يأتيه هذا الأخير بأخبار **بلقيس** وعجبه منها، ثم مجيئها إلى **سليمان** والتباس الأمر عليها في شأن عرشها، لكن الشاعر يخرج بخياله الشعري عن النص الحقيقي بجعل **بلقيس** على هيئة عجيبة، رأسها رأس إنسان وقوائمها قوائم فرس:

قِيـــلَ مَـــاذَا مِـــنَ العَـــذَابِ يَـــرَاهُ ... مِلـــكُ الأَرْضِ لِلأَثِـــيمِ العَـــاتِي
قَـــالَ: أَحْسِـــبْنِيهِ آنِسًـــا بِغُـــرَابِ ... فِـــي عَـــذَابِ النَّـــوَى وذُلِّ الشَّـــتَاتِ
أَنَـــا أَشْـــفِيهِ بِـــالْحَنِينِ إِلَـــى الجِنْـــس ... وأُقْـــرِي حَشَـــاهُ بالـــذِّكْرَيَاتِ
رُبَّمَـــا مَـــاتَ فَاسْـــتَرَاحَ وَلَكِـــنْ ... مَـــنْ يُطِيـــقُ الرِّضَـــا بِـــذُلِّ الحَيَـــاةِ؟
شَـــفَّهُ الحُـــبُّ أَمْ رَأَى مُلْكًـــا ... كَيْـــفَ أَعْلَـــقَ عِنَانَـــهُ لِفَتَـــاةِ؟
حَيْـــرَةٌ تُـــذْهِلُ النَّبِـــيَّ عَـــنِ الـــرَّأْيِ ... وَدَعْـــو لِجَمْـــعِ رَأْيِ الثِّقَـــاتِ
وَيْـــحُ بِلْقِـــيسَ إِنَّهَـــا بِنْـــتُ جِـــنٍّ ... وَرَّثُوهَـــا حَـــوَافِرَ بَـــارِزَاتٍ
نَقَلَـــتْ مِثْـــلَ حَـــافِرِ البَغْـــلِ رِجْـــلاً ... فَضَـــحَتْهَا مَنَـــابِعُ الشَّـــعْرَاتِ
ثُـــمَّ اصْـــطَفَاهَا الحَكِـــيمُ زَوْجَـــةً لَـــهُ ... فَكَانَـــتْ فِتْنَـــةَ الـــدَّهْرِ وَآيَـــةَ الآيَـــاتِ

يضعنا القاص مباشرة أمام الحدث الأساسي أو عقدة القصة؛ وهي تأخر الهدهد في العودة إلى النبي سليمان، وتساؤله عن سبب غياب الطائر، وكان الهدهد قد وجد قوما تسوسهم امرأة ويعبدون الشمس فذهل منهم، ونتلهف نحن كقراء لمعرفة مصير الهدهد الذي يظل غائبا عنا إلى أن يعود، وفي هذه المرحلة من التساؤلات تتشابك أحداث القصة ويتأزم

[1] – خالد الجرنوسي: شاعر مصري معاصر (1380 هـ / 1961 م)، ديوان اليواقيت. ص: 160

وضعها، ثم تحل العقدة بعودة الهدهد إلى النبي سليمان وإمداده بنبأ بلقيس، ثم الإتيان بعرشها وإحضارها.

أدخل الشاعر تغييرات في سير أحداث القصة على خلاف ما ورد في النص القرآني بدافع التشويق أو تنمية الأحداث أو لأغراض فنية، مثلما فعل غيره من الشعراء المحدثين ونحن لا ندري أهذا جائز في رأي الفقهاء أم أن قداسة القرآن تقف حائلا دون ذلك؟ تقول عزيزة مريدن: "إذا كان التغيير في حوادث التاريخ وأسبابها ودوافعها جائزا لغرض فني، كأن يساعد على نمو الحدث ودفع حركة القصة أو حسن تعليلها، بحيث تبرز في ثوب فني جميل بعيد عن قسوة التاريخ وجفافه، فإننا لا نعتقد أن هذا جائز في قصص القرآن."[1]

تحققت بطولة **بلقيس** في كونها مثالا للمرأة القوية المطاعة في أهلها وبين ظهراني قومها، جميلة ينافس حسنها عقلها رغم أن الشاعر **خالد الجرنوسي** نحى بها منحى أسطوريا بجعلها بنت جن، وأقدامها أقدام بغل، وقد افتضح أمرها ذاك **لسليمان** حين حسبت القوارير لجة فكشفت عن ساقها، بعد ذلك تدخل في دين **سليمان** مفردة الله بالعبودية وتعرض عن عبادة الشمس.

تكمن نمطية بلقيس في إبقاء الشاعر على بعض ملامح شخصيتها الحقيقية كما صورها القرآن؛ كونها امرأة مهيبة الجانب، مطاعة في قومها، تسوس قوما يعبدون الشمس يأتمرون بأمرها وينتهون بانتهائها، بينما تتفرد في الصفات التي وضعها الشاعر لها مخالفا بذلك النص القرآني، كونها بنت جن، نصفها آدمي ونصفها حيواني، ذات شعر كثيف في قدميها.

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 59

لم ينطلق **خالد الجرنوسي** في تصوير **بطلته** على تلك الشاكلة من عدم، بل استند في ذلك إلى تفسيرات العلماء وأخبار الرواة؛ فقد زعم **قتادة** أن أمها كانت **جنية، فقال:** "قال **زهير ابن محمد:** هي **بلقيس** بنت ذي شرحبيل بن مالك بن الريان وأمها **فارعة** الجنية، وقال **ابن جريج: بلقيس** بنت ذي شرخ وأمها بلتعة."[1] وأشاروا إلى أن مؤخر قدميها كان مثل حافر الداب، وهي من بيت مملكة، ولعلها مملكة الجن، وهي ولا شك صورة خارقة، يتردد القارئ في قبولها، أو يرفضها آخر رفضا مطلقا، ويفندها ثالث تفنيدا تاما.

أما **المسعودي** –وفي سياق حديثه عن اليمن القديمة– يزعم أن **بلقيس** هي "بنت **الهدهاد**، وكان لمولدها خبر ظريف ذكره الرواة فيما روي؛ حين تَصَوَّرَ لأبيها في بعض قنصه حَيَّتَانِ: سوداء وبيضاء، فأمر بقتل السوداء منهما، ثم ظهر له بعد ذلك شيخ وشاب من الجن، وزوجه الشيخ ابنته، واشترط عليه شروطا، ثم علقت منه **ببلقيس**، ونقض تلك الشروط المأخوذة عليه لها فغابت عنه،"[2] وهذه القصة لا تقل غرابة عن سابقتها، ونحن لا نعلم تحديدا من أين استقى واضعها أحداثها هذه حتى جاءت على هذه الشاكلة من الغرابة واللامعقولية.

لم يبتعد **الزمخشري** في(كشافه)عن هذا، حيث ذكر في معرض حديثه عن **بلقيس** وقصة زواجها من **سليمان**، بأن الجن كرهت أن يتم هذا الزواج من هذه الملكة؛ "لأنها كانت بنت جنية، فقالوا له:إن في عقلها شيئا، وهي شَعْرَاءُ الساقين ورجلها كحافر الحمار،"[3] وأومأ

[1] – ابن كثير (أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير): تفسير القرآن العظيم. دار الأندلس بيروت لبنان، الطبعة الثالثة، 1981. ص: 240.

[2] – المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي): مروج الذهب ومعادن الجوهر. دار الأندلس بيروت لبنان، 1965. ص: 49 – 50

[3] – الزمخشري (جاد الله محمود بن عمر): الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجه التأويل. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ص: 370

(أبوعثمان الجاحظ) إلى هذا الأمر قائلا: "فمن هذا النتاج المشترك وهذا الخلق المركب عندهم بنو السعلاة من بني عمرو بن يربوع **وبلقيس** ملكة سبأ،"[1] في حين يشير الفقهاء إلى أن هذه الأخبار المغلوطة هي من وضع الأساطير الإسرائيلية التي روج لها – عن قصد أو عن غير قصد – **وهب بن منبه** و**كعب الأحبار**، على حد قول **الجاحظ:** "وكان الشيخ يصنع الأخبار في تفسيره من أن أمها كانت جنية ويروجان لها،"[2] ومن تلك الخرافة، وذاك الترويج تداولت كتب التاريخ والتفاسير هذه الصورة الغريبة للملكة بلقيس.

ولعل هذا التفسير أقرب إلى العقل والمنطق، فلا خيار لدينا من تقبله، رغم ما جاء في هذه القصة من عجائبية، فقد يكون اليهود هم من حوروا في هذه الشخصية، ربما بدافع كونها عربية، ونحن نعلم مدى حقدهم على كل ما هو عربي، وربما من منطلق محاولة تحريف القرآن الذي أعجزهم أمره وعز جانبه وحفظه منزله من فوق سابع سماء، فلم يستطيعوا الوصول إليه إلا من خلال هذه الأحاديث المكذوبة، على أن العدول عن النص القرآني وتحوير صور شخصياته، أصبح في العصر الحديث سمة أسلوبية عند بعض الشعراء والأدباء المعاصرين، ليس بهدف تحريف حقائق القرآن، ولكن لغرض فني، أي مجاراة **للأسطورة** وتكثيفا للمعاني وتأثيرا في المتلقي ومسايرة للحداثة اللغوية الغربية.

لطالما استخدم الشعراء–وخاصة المحدثين–الرمز القرآني للدلالة على انشغالاتهم العقلية والعاطفية،وهمومهم الاجتماعية الوطنية والقومية،"[3] لذلك جاء تصوير بلقيس كملكة عظيمة وزوجة نبي خضعت له كل الكائنات، على تلك الصورة التي لا تنأى عن صورة ذلك

[1] – الجاحظ: الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ج 02 ص: 17

[2] – نفسه. ص: 195

[3] – خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة تقديم ريتا عوض. دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2002. ص: 190

المخلوق الأسطوري الغريب "الذي ابتدعه خيال الأغارقة القدماء، المزيج بين آدمي وحصان المعروف في الميثولوجيا بـــ (**السنتور** Centaure[1])،" بينما قد يكون في نحتها على هذه الشاكلة والتي سبقت إليها الأساطير الإسرائيلية، إيحاء بالتكالب اليهودي على بلاد المسلمين ومحاولة السيطرة على أراضيهم، وهي صورة متفردة رسمها الشاعر ليوحي بها عن حقائق التدنيس اليهودي لمقدسات المسلمين، وقضية تهويد القدس أصدق دليل على ما نقول، من ذلك المنطلق يبدأ تفريدها، بعد تنميطها على أساس ما جاد به النص القرآني.

[1] – **السنتور Centaure** : كائن جبلي نصفه العلوي بشر ونصفه السفلي حيوان، وغالبا ما يكون حصانا عرف في تساليا في اليونان التي اشتهرت بخيولها، وقد ولد من تزاوج أكسيون بغمامة، كونها زيوس على هيئة زوجته هيرا، وكان يتغذى اللحوم النيئة، ويحب الخمر والنساء، ويرجع الباحث ظاهرة الاعتقاد بوجود السنتور، بأن أهل (تساليا) اشتهروا بالفروسية، وما كان أحدهم يفارق صهوة جواده، مما وحدهم في نظر الإغريق مع مطاياهم. عن: أدونيس: معجم الأساطير اليونانية والرومانية. ص: 311 عن قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب(دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان). دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009. ص: 258.

ب-البطل الأجنبي:

البطلة المحاربة (القديسة جان دارك):

تحضر قصة شخصية أجنبية أخرى، هي **جان دارك**[1] **لعمر أبي ريشة**،[2] ينبئنا الشاعر أن القصة أوحت له بها لوحة رآها في متحف **اللوفر بباريس**، رُسِمَتْ عليها صورة لفتاة

[1] – **جان دارك:** اسمها بالفرنسية Jean d' Arc الملقبة بعذراء أورليان بالفرنسية La Pucelle D'Orléans ولدت لعائلة من الفلاحين في الوسط الشرقي من فرنسا عام 1412 م، وتوفيت في 30 مايو 1431 م ، وتعد بطلة قومية فرنسية وقديسة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

ادعت **جان دارك** الإلهام الإلهي، وقادت الجيش الفرنسي إلى عدة انتصارات مهمة خلال حرب المئة عام، ممهدة بذلك الطريق لتتويج شارل السابع ملكا على البلاد. قبض عليها بعد ذلك وأرسلت إلى الإنجليز مقابل المال وحوكمت بتهمة العصيان والزندقة، ثم أعدمت حرقا بتهمة الهرطقة (الهرطقة هي البدعة في الدين عند المسيحيين) عندما كانت تبلغ تسعة عشر19 عاما. أذن البابا كاليستوس الثالث بعد خمس وعشرين سنة من إعدامها بإعادة النظر في محاكمتها من قبل لجنة مختصة، قضت ببراءتها من التهم التي وجهت إليها، وأعلنتها بناء على ذلك شهيدة. تم تطويب **جان دارك** عام 1909 (التطويب هي المرحلة الثالثة من الخطوات الأربعة لعملية تقديس شخص متوفي، يتم اختياره من قبل البابا باسم الكنيسة الكاثوليكية)، أعقب ذلك إعلانها قديسة عام 1920 م.

تعد **جان دارك** إحدى القديسين الشفعاء لفرنسا، إلى جانب القديس مارتين ولويس التاسع وغيرهم. ادعت جان دارك أنها رأت الله في رؤيا يأمرها بدعم شارل السابع واستعادة فرنسا من السيطرة الإنجليزية في أواخر حرب المئة عام. بعثها الملك غير المتوج شارل السابع إلى حصار أورليان، حيث حققت هناك أولى انتصاراتها الكبيرة، تبعها عدة انتصارات سريعة أخرى أدت في نهاية المطاف إلى تتويج شارل السابع في ريمس. أنشأ الكتاب السينيمائيون والملحنون العديد من الأعمال عن **جان دارك** منذ وفاتها باعتبارها إحدى أكثر الشخصيات شعبية، ومازالت تظهر في السينما والمسرح والتيليفزيون وألعاب الفيديو إلى يومنا هذا. انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة بالكلمة المفتاحية **جان دارك**.

[2] – عمر أبو ريشة: شاعر سوري (10 أبريل 1910 / 15 يوليو 1990)، ديوان مختارات. مطابع دار الكشاف ، بيروت، لبنان. ص: 87

رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم، استغرب الشاعر عندما علم أنها **جان دارك** قائدة الجيوش الفرنسية، فسبح به خياله ونسج لها أحداث قصة، فصورها بداية الأمر في غرفتها تحلم –كبنات جيلها– بالعيشة الهنيئة بجانب فارسها الذي راح يضمها ويحنو عليها، لكنها تستفيق من حلمها وتخجل من خواطرها بتذكرها للصليب، ثم بخروجها لقيادة الجيوش والسير بها نحو النصر المحقق، وأخيرا تمكن العدو منها وحرقها حية، يقول[1]:

نَظَرَتْ إِلَى مِرْآتِهَا وَالشَّعْرُ مُضْطَرِبُ الضَّفَائِرْ
وَلَحْظَاتُهَا بِثَمَالَةِ الأَحْلاَمِ سَاهِيَةٌ فَوَاتِرْ !
وَقَمِيصُهَا المَحْلُولُ فَوْقَ تَوَاثُبِ النَّهْدَيْنِ حَائِرْ
فَاسْتَعْرَضَتْ عَيْشًا كَمَا شَاءَ الهَوَى رَيَّانُ عَاطِرْ
وَتَمَثَّلَتْ خِدْنًا يَحُلُّ بِرَاحَتَيْهِ لَهَا المَآزِرْ
وَيَضُمُّهَا شَغَفًا وَيُهْمِي فَوْقَهَا القُبَلَ المَوَاطِرْ
فَتَجَلْجَلَتْ وَغَصَّتْ بِالشَّهِيِّ مِنَ الخَوَاطِرْ !
وَتَنَهَّدَتْ أَلَمًا وَأَطْبَقَتِ الجُفُونَ عَلَى المَحَاجِرْ !
وَقَفَتْ تُصَلِّي هَيْبَةً والنَّفْسُ خَاشِعَةً كَئِيبَهْ
وَصَلِيبُهَا القُدْسِيُّ يَرْمُقُهَا بِنَظَرَاتٍ رَهِيبَهْ
وَبَنَتْ لَهُ خَلْفَ الضُّلُوعِ هَيَاكِلَ الحُبِّ الرَّحِيبَهْ
وَأَتَتْ عَلَى أَمَلِ الشَّبَابِ وَطِيبِ زَهْرَتِهِ الرَّطِيبَهْ
مَضَتِ اللَّيَالِي مِثْلَمَا الأَحْلاَمُ فِي أَجْفَانِ نَائِمْ
فَإِذَا البَتُولُ عَلَى جَوَادٍ مِثْلَ جِلْدِ اللَّيْلِ فَاحِمْ
وَأَمَامَهَا عَلَمُ البِلاَدِ مُمَوَّجُ الجَنَبَاتِ بَاسِمْ

وَوَرَاءَهَا جَيْشٌ مِنَ الفُرْسَانِ مَشْدُودُ العَزَائِمْ
نَادَتْ بِفَيْلَقِهَا البَتُولُ وَهَزَّ سَاعِدَهَا المُهْتَدْ
وَعُدْتُ إِلَى حَرَمِ الجِهَادِ السَّمْحِ بِالعَزْمِ المُوَطَّدْ
فَتَلاَحَمَ الجَيْشَانِ فَانْدَلَعَ اللَّظَى وَالهَوْلُ أَرْعَدْ
هَذَا يَفِرُّ وَذَا يَكِرُّ وَذَاكَ يَصْعَدْ
وَالمَوْتُ يَأْكُلُ مَا تُلَقِّمُهُ يَدُ الطَّعْنِ المُسَدَّدْ
حَتَّى إِذَا نَالَتْ نَوَاجِذُهُ مِنَ الأَشْلاَءِ مَقْصِدْ
بَدَتِ البَتُولُ كَمَا بَدَا مِنْ كُوَّةِ الظَّلْمَاءِ فَرْقَدْ
تَخْتَالُ جَذْلَى بِالْفَخَارِ وَعِزَّةِ النَّصْرِ المُخَلَّدْ

لا تنطوي القصة على حدث أو حبكة معينة، وإنما هي صورة قصصية، اعتمد فيها الشاعر على التصوير أكثر من اعتماده على بقية العناصر الفنية.

تعتبر **جان دارك** من الشخصيات المرجعية التي هي كثيرة متنوعة على حد تعبير فيليب هامون؛ فالشخصية المرجعية إما أن تكون "شخصيات تاريخية **نابليون الثالث،** أوشخصيات أسطورية **فينوس، بروس،** شخصيات مجازية **الحب الكراهية،** شخصيات اجتماعية **العامل، الفارس، المحتال،** وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين فإنها ستستغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للأيديولوجيا،"[1] واستنهاض هذه الشخصية يؤول إلى مرجعية إيديولوجية هي التضحية في سبيل القضية التي يؤمن بها الفرد كلفه الأمر ما كلفه.

تتجلي بطولة **جان دارك** في القصة من خلال كونها فتاة قوية القلب مرهفة المشاعر ذات حس ديني عال، يتحرك وجدانها لآلام شعبها وعبوديته فتتألم لمعاناته ويلتقي شعورها

[1] – فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية. ص: 24

الديني بوعيها السياسي فتستنهض قومها للجهاد، وتقودهم إلى طريق الخلاص من الاستعباد، وتصادف دعوتها هوى في نفوس أبناء قوميتها، فيجيبون ويخرجون معها للحرب ويكون النصر حليفهم ضد العدو العاتي، معرضة عن نداءات الروح والجسد، متنازلة عن حقها في الحب والزواج كَتَرِيبَاتِهَا.

ظهرت **جان دارك** على صورتين؛ الأولى التقطها لها الشاعر بعدسة كلماته قبل الحرب، وهي نمطية مألوفة؛ حيث صورها فتاة تحلم بمن يقدر جمالها، يحبها ويحنو عليها فجلست تتأمل مفاتنها وأحلام الشباب تدغدغ ألحاظها، والرؤى تملأ نفسها الحالمة، شأنها في ذلك شأن أي فتاة في سنها. أما الثانية فمستحدثة فريدة، ظهرت فيها بطلة قومية تمتطي جوادها وتقود الفرسان، تكر وتفر في عزم حتى تهزم أعداءها شر هزيمة، وغدت قديسة بعدما رفعها الشاعر إلى مصاف القدِّيسين؛ حين جعل من قصة حرقها ورباطة جأشها وإيمانها بحق وطنها في الحرية أسطورة لا زالت تحيا بين الشعوب.

استجلى الشاعر في **جان دارك** آيات البطولة التي تليق بتلك الحقبة التاريخية العربية وذلك الجيل بأزماته ومشكلاته، ولا يعني التمثل ببطولات الأجنبي إنكار بطولات العربي فحياة العرب في ماضيها وحاضرها حافلة بالبطولة والأمجاد النادرة إلا أنها لم تقعد بشعرائنا عن عشق بطولة أقوام غير أقوامهم وأرض غير أراضيهم فراحوا يستمدون موضوعات البطولة من معين ناء عن الوطن العربي، لأن "معالجة مثل هذه القصص البطولية[1] ينم على نزوح ملح في ضمير الشعراء نحو استجلاء آيات البطولة وتصويرها، مما يصادف

1- كقصيدة خير الدين الزركلي المعربة عن الفرنسية **الديدبان** أي الحارس الذي ضحى بنفسه لينقذ جيش قومه، **وفتاة الجبل الأسود لخليل مطران**، و**معركة ستالينغراد لعلي محمود طه**، و **شهيد إيرلندا لخليل مردم**، وفي المقابل تناول الغربيون شخصيات عربية في إنتاجاتهم والروائية منها **كــرباعية الإسكندرية للورنس داريل، والغريب لألبير كامو**، و**جنة على نهر العاصي لموريس باريس.**

هوى في نفوس الشعوب العربية المتطلعة –في معركة المصير– نحو البطولات المثلى وليس للبطولة وطن كما يقال."[1]

ولئن كانت بطولات الرجال بالغة الأهمية في نشر الوعي القومي وترسيخ مبادئ حب الوطن، فإن بطولات المرأة أجدى وأبلغ فاعلية في ذلك، خاصة والعربي لم يعهد المرأة إلا شيئا جميلا يوضع بين جدران البيوت، ليضفي على حياة الرجل أنسا ولذة وسكينة، فلا بد أن يناله العجب وهو يراها وقد تحررت فجأة من قيود الخدر وتبعية الغدائر، فراحت تبحث عن ذاتها لتعيد تشكيلها، مفتكة لنفسها المكانة التي تليق بها، بعد أن علا بوق النفير وتصاعدت زفرات المقاتلين واشتدت نيران المعارك وحمي وطيسها، فلم يعد هناك فرق بين آدم وحواء في ميدان الشرف الذي لا مكان فيه للمتخلفين والقاعدين والجبناء.

نشير أخيرا إلى أن استحضار الشخصية الأجنبية في الشعر العربي يعود إلى كون الجيل العربي في فترة ما بين الحربين العالميتين "أشد ما يكون تعطشا إلى مثل هذا الوقود الروحي لمشاعره القومية المتنامية، وتطلعا في طريقه الوعر ونضاله العاثر إلى أروع آيات التضحية والبطولة، والفكرة كما يقول **أوغست كونت** هي التي تدفع إلى العمل،"[2] لذلك ساق بعض شعرائنا هذه القصص الأجنبية وهم على معرفة بعدم خلو أدبنا وتاريخنا من ألوان البطولات وصنوف الأمجاد ولكنهم كانوا كمن يبحث عن بصيص أمل ولو في سراب الصحراء، سيما وأنهم في فترة كبحت مختلف التيارات فيها حرياتهم، وكتمت على أنفاسهم؛ فعانوا قيود نوعين من الاستعمار استعمار خارجي متكالب واستعمار داخلي هو أخطر وأمر على وجدانهم من الغريم الأجنبي. فكانت شيرين نموذجا **إيجابيا للبطل الأجنبي** ساقه شعراؤنا

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، 1985. د. ط. (بتصرف). ص: 436

[2] – نفسه. ص: 444

قدوة ونبراسا للجيل العربي الذي عمل الاستعمار – بمختلف طوابعه وتوجهاته ومسمياته – إلى تغريبه وتهميشه وتصديعه وسحق شخصيته وعقيدته دون أن يمنعهم أي تعصب عرقي أو لوني أو ديني أو حضاري عن عملية البحث الدائم عن عالم إنساني أشمل، تذوب فيه كل أنواع العصبيات.

ج- البطل العربي:

إذا عرجنا إلى **البطل العربي** نستطلع صورته في **القصة التاريخية العربية** وجدنا التاريخ القديم والحديث "منبعا ثرا استقى منه الشعراء كثيرا من الحوادث ونسجوا حوله القصص المتنوعة واستوحوا منه صور أبطالهم، وكان بعضهم يشير إلى ملخص الحادثة قبل عرضها شعرا، أو يشير إلى مصدرها الذي أخذت منه، والصفة الغالبة على هذا النوع من القصص هي التقيد بواقع أحداث القصة إلا في بعض الأحوال النادرة، إذ نلمح الخيال يلعب دورا هاما في موضوعها وترتيب أحداثها وتصوير شخوصها."[1] كل ذلك لأهمية البطل التاريخي في حياة النشء، وحاجاتهم الماسة إلى الاقتداء به والاعتبار، وقد عالج الشعراء المحدثون نماذج مختلفة للبطل العربي، من فارس إلى قائد فشاعر.

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث (بتصرف). ص: 62

البطل الفارس (أبو محجن الثقفي):

حاك أحداث هذه القصة الشاعر المصري **خالد الجرنوسي**، عنوانها **الشاعر والبطل**[1] ويحكي فيها قصة **أبي محجن الثقفي** أثناء معركة **القادسية**، والتي قاد جيش المسلمين فيها **سعد بن أبي وقاص**، حيث أتاه الحرس برجل مخمور أودعه السجن لكن الرجل كان أحد أبطال الحروب، فظل يبكي في سجنه متوسلا زوجة **سعد** أن تفك وثاقه ليشارك في حرب المسلمين، واعدا إياها بالرجوع إلى السجن في المساء، وهو ينشد أبياته المشهورة[2]:

كَفَى حُزْنًا أَنْ تَطْعَنَ الخَيْلُ بِالْقَنَا وَأُصْبِحُ مَشْدُودًا عَلَيَّ وِثَاقِيَا

إِذَا قُمْتُ عَنَانِي الْحَدِيدُ وَأُغْلِقَتْ مَصَارِعُ مِنْ دُونِي تَصُمُّ الْمُنَادِيَا

فكان يخوض الحرب كرا وفرا، يجندل جنود الأعداء متنكرا بلثام، ثم يعود لسجنه كل مساء، وبعد انتهاء معركة القادسية وتقرير **سعد** إقامة الحد عليه يعلم حقيقة الأمر فيعفو عنه، وتروي كتب الأدب والتاريخ بالإضافة إلى هذه الأحداث أن **أبا محجن** أقلع عن الشرب بعد ذلك وقال: "كنت آنف أن أتركه من أجل الحد،"[3] فيقول الشاعر في مقطع أخير في القصة:

وَأَجْهَـــشَ الشَّـــاعِرُ المَخْمُـــورُ مُنْفَجِـــر

يبْكِـــي كَـــأَنْ لَـــمْ يَكُـــنْ يَوْمًـــا بِنَشْـــوَانِ

وَقَـــالَ: يَـــا زَوْجُ مَوْلاَنَـــا وسَـــيِّدِنَا

[1] – خالد الجرنوسي: اليواقيت. ص:53، وقد وردت القصة في (قصص العرب)، الجزء الثالث. ص: 121

[2] -أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني. الجزء، الثالث. ص: 135

[3] – يراجع: قصص العرب. الجزء الثالث. ص: 121

إنِّـــي سَـــمِعْتُ صَـــرِيخَ الحَـــرْبِ نَـــادَانِي

حُلِّـــي وَثَـــاقِي وَفُكِّـــي القَيْـــدَ وانْتَظِـــرِي

عـــوْدِي إِلَيْـــكِ إِذَا مَـــا اللَّيْـــلُ أَضْـــوَانِي

تتوافر العناصر الفنية في القصة، كالأحداث والزمان والمكان والحبكة والشخصيات فزمان القصة مزدوج بين الليل والنهار، مكانها منوع بين المغلق والمفتوح؛ ففي حين كانت تمر بعض الأحداث في السجن كحوار **أبي محجن** مع زوجة القائد، تدور الأخرى في مكان مفتوح هو ساحة المعركة، حين كان **أبو محجن** يستعرض بطولاته الحربية. كما عمل الحوار على تنمية الأحداث والوصول بالقصة إلى شدة التأزم فالحل؛ حيث تتعقد الأحداث وتتشابك بإجهاش **أبي محجن** بالبكاء وهو يستعطف المرأة أن تحل وثاقه منشدا أبياته السالفة، ويأتي الحل باستجابتها للنداء، ثم تتشابك الأحداث مرة أخرى حين يتساءل **سعد بن أبي وقاص** عن سر الفارس الملثم، وتنحصر عن انكشاف الحقيقة وعفو القائد عن البطل العربيد.

تم الرجوع إلى التاريخ لاستحضار هذه الشخصية المرجعية كما يسميها فيليب هامون شخصية مرجعية اجتماعية كمثيلاتها "العامل، الفارس، المحتال"[1] وقد مثل فيها وجه الفارس وتظهر بطولة **أبي محجن** بأكثر من وجه وصورة كل وجه لا يشبه الآخر؛ الأول وجه رجل منقاد للشهوات، عربيد، صريع كأس وحبيسها، لا يصبر على خمرته حتى في أحلك الأوقات زمن الحرب والطعان، وهو بلا شك وجه نمطي لطائفة العرابيد ومدمني الكحول.

[1] – فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية. ص: 24

بينما الثاني، وجه الرجل الشجاع الذي تأبى عليه رجولته وشهامته أن يدير للحرب وجهه وهي حامية الوطيس، فلا يوقع شرف الإسهام في تتويجها بالنصر، وتلك صورة نادرة لا نكاد نجدها إلا عند المؤمنين الأحرار الذين باعوا أنفسهم لله فاشتراها منهم بجنة وسعت السموات والأرض، ثم الوجه الثالث وجه رجل ذي نفس أبية رافضة الامتناع عن شرب الخمر من أجل الحد، لا يمتنع عن معاقرتها إلا برفع العقاب عنه، وهذان الوجهان حققا الصورة التي تفرد بها بطل قصتنا.

برزت بطولة **أبي محجن** بوجهها التفردي من تدافع شعوره بالواجب القومي والديني واجب **البطل الحربي** تجاه أمته، حين تنبه أن له رسالة في الحياة يؤديها بعدما سمع صليل السيوف وصراخ المحاربين، فكان سجنه بمثابة الرحلة التي خاضها في أغوار الذات بغية إعادة الحسابات مع النفس واكتشاف طاقاتها، وكان اصطدام **أبي محجن** بجدران سجنه بمثابة الامتحان لتلك الذات، كشف من خلاله عن مدى قدرته على مواجهة نفسه بمواجهة واقعه وتكييفه، ثم اتخاذ الموقف الصائب تجاهه، فذابت أهواؤه الفردية في أهواء الجماعة ونهضت عزة الإسلام شامخة في قلبه تناديه للثأر له من أعدائه.

وفقه أن الخطر الذي يهدد المسلمين من الفرس، ليس مجرد حدث عارض ستعمل الأيام على مداواة جروحه، بل هو خطر سيفضي إلى زلزلة دعائم الإسلام وتغيير نظرة الإعجاب والاعتراف من العدو إلى نظرة الحقد والشماتة، ولعله يكون قد أحس بأن التحاقه بجيش المسلمين سيخفف من وطء هذه الأحداث الجسيمة، فكان ذاك الشعور بالتأخر والتقصير بمثابة النفير الذي صحت على صوته ذات الرجل، فراح يتوسل بحرقة إلى زوجة القائد لتفك قيوده كي يدرك ما فاته من ثارات المسلمين.

قبل أن يكون **أبو محجن** سكيرا كان فارسا، وقد أيقن أن الفروسية في حقيقتها موقف أخلاقي، وما السيف إلا وسيلة لتحقيق هذا الموقف، كما أيقن أن الفارس الذي لا يشق له غبار، هو من يكون في خدمة عقيدته التي آمن بها وقومه الذين لا معنى لحياته دونهم، ولم تكن مصلحة **الفارس** يوما مصلحة فردية تخص الفارس وحده، إنما كانت دوما مجموعة مبادئ تشكل في جملتها مفهوم الفروسية، لذلك استل **أبو محجن** سيفه من غمده ليخدم قومه وعقيدته التي آمن بها عن طيب نفس وأصالة طبع.

ونظرا للوجه المتفرد لهذه الشخصية راح الكثير من الشعراء المعاصرين يوظفونه توظيفا رمزيا فغدا رمزا من الرموز التاريخية؛ فهو البطل الأسير المقيد الذي رغب في المساهمة بتحرير بلاده لكنه لم يستطع رغم محاولاته المتكررة لأنه كان سجينا "رمز لأي إنسان يتعرض للسجن والقمع ويتم الرد عليهما،"[1] ثم هو بصورة أدق رمز للإنسان المقيد من طرف أنظمته المكمم ضد حرية التعبير **كأبي محجن**، الذي شرد ونفي وحرم من حق الإسهام في إعلاء شأن الوطن، ومثله الشاعر الحديث المغرب نفسيا وبدنيا والذي يطمح إلى التعبير عن أفكاره وهمومه، متمنيا العودة إلى الوطن عودة فعلية فاعلة يحقق من خلالها طموحاته وأهدافه.

[1] – خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث. دار الجيل، بيروت، لبنان ومكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، 1989، ط 01. ص: 219

البطل السفاح (ديك الجن الحمصي):

يعد الموروث الأدبي من مصادر الإبداع الفني التي أثرت تجارب شعرائنا المعاصرين لذلك كانت شخصيات الشعراء ألصق بنفوسهم وأقرب إلى وجدانهم، لكون تلك الشخصيات عانت قبل هؤلاء ما عانوه، وسبقت في التعبير عن تلك المعاناة، ولطالما حملت تلك الشخصيات "تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان،"[1] وبناء على ذلك خاض شعراء القصة في حياة السابقين من بني جنسهم، نسوق على ذلك قصة الشاعر **عبد السلام بن رغبان** الملقب **بديك الجن الحمصي** للشاعر السوري **عمر أبي ريشة**، التي وسمها **بكأس**[2]، وقد ذكرها الأصفهاني في أغانيه.[3]

كان **ديك الجن** شاعرا خليعا ماجنا –كما تروي كتب الأدب– اشتهر بحب جارية نصرانية من أهل **حمص** وبالغ في هواها، ودعاها إلى الإسلام حتى يتزوجها فأجابت، كما روي أنه قتل تلك الجارية بعد ذلك؛ حبا بها وغيرة عليها، ثم أحرقها وجبل من بقايا جثتها المحروقة **كأسه** التي أصبح يشرب بها خمرته وينشد:

أَجْرَيْـــــتُ سَـــــيْفِي فِـــــي مَجَـــــالِ خِنَاقِهَـــــا
وَمَـــــدَامِعِي تَجْـــــرِي عَلَـــــى خَـــــدَّيْهَا
رَوَيْـــــتُ مِـــــنْ دَمِهَـــــا الثَّـــــرَى وَلَطَالَمَـــــا

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الطبعة الثالثة (03)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992. ص: 65

[2] – عمر أبو ريشة: مختارات. ص: 40

[3] – أبو الفرج الأصفهاني (علي بن الحسن): الأغاني. الدار الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. د. ت. ص: 142

رَوَى الهَـــــــوَى شَـــــــفَتِي مِـــــــنْ شَـــــــفَتَيْهَا
أَجْرَيْـــــتُ سَـــــيْفِي فِـــــي مَجَـــــالِ خِنَاقِهَـــــا
وَمَـــــــدَامِعِي تَجْـــــــرِي عَلَـــــــى خَـــــــدَّيْهَا
رَوَيْـــــتُ مِـــــنْ دَمِهَـــــا الثَّـــــرَى وَلَطَالَمَـــــا
رَوَى الهَـــــــوَى شَـــــــفَتِي مِـــــــنْ شَـــــــفَتَيْهَا

ابتعد **عمر أبو ريشة** في هذه القصة عن الأخبار والروايات؛ قصد إضفاء نزعة إنسانية عليها؛ فقد روت الأخبار أن سبب قتل **ديك الجن** لمحبوبته، تلك الوشاية التي وصلته على لسان ابن عمه بأنها قد خانته مع غلام له حينما رحل عنها إلى أحد ممدوحيه لينال عطاياهم، بينما يجعل **عمر أبو ريشة** سبب قتله لها ضعفه الجنسي من جهة وعجزه عن إسعادها من جهة ثانية، فيقول:

دَعْهَـــا فَهَـــذِي الكَـــأْسُ مَـــا مَـــرَّتْ عَلَـــى شَـــفَتَيْ
لِـــي وَقْفَـــةٌ مَعَهَـــا أَمَـــامَ اللهِ فِـــي ظِـــلِّ الجَحِـــيمِ
نَـــادَى هَوَاهَـــا فَالْتَفَـــتُّ وَمَـــا رَدَدْتُ لَـــهُ جَوَابَـــا
وَشَـــبَابُهَا الظَّمْـــآنُ بَـــيْنَ يَـــدَيَّ يَسْـــتَجْدِي السَّـــرَابَا
فَوَجَمْـــتُ مَجْـــرُوحَ الرُّجُولَـــةِ أَخْفَـــضُ الطَّـــرَفَ اكْتِئَابَـــا
مَـــا غَرَّهَـــا مِنِّـــي وَمَـــاذَا أَبْقَـــتِ الأَيَّـــامُ مِنِّـــي
الشَّـــيْبُ مَـــرَّ بِلِمَّتِـــي وَأَقَـــامَ فِـــي عَجْـــزِي وَوَهْنِـــي
نَامَـــتْ وَجُـــنْحُ اللَّيْـــلِ جَـــنَّ وَغَيْرَتِـــي الهَوْجَـــاءُ غَضْـــبَى
لَـــنْ أَعِـــيشَ غَـــدًا فَـــأَرْوِي قَلْبَهَـــا الظَّمْـــآنَ حُبَّـــا
أَيَضُـــمُّ غَيْـــرِي هَـــذِهِ النُّعْمَـــى مَتَـــى وَسِـــدْتُ تُرْبَـــا؟

تدخل القصيدة ضمن ما يسمى بالصورة القصصية ولا تعد قصة فنية بزمانها ومكانها وحبكتها الفنية، صورة قصصية لشاعر أحب فتاته بجنون ولم ينتبه لفارق السن بينهما؛ ففي حين كانت هي تنعم بمائية الشباب وروحية الصبا كان هو يصارع الشيب الذي رسم خطوطه على شعره وثلم كلومه على وجهه، فتنبه إلى الموت الزاحف نحوه ببطء، تناسى حينها كل شيء وتفطن إلى الفتاة التي أحب كيف يخلفها لغيره يغرف جمالها ويلثم شبابها عصفت هذه الهواجس بعقله وقلبه فإذا هو يقتل فتاته حتى لا يهنأ بها غريمه المزعوم وخوفا على ذهاب الذكرى وإبحارها بين القبور جبل من عظامها كأسا لخمرته يشربها به وينتعش بالحب الهستيري الذي تجود به أطلال الحبيبة الراحلة.

نستطيع أن ننظر إلى ديك الجن –من هذه الزاوية– **كبطل شرير** دموي يقتل بلا رحمة ولا شفقة، ويتجاوز القتل إلى حرق الفتاة وصنع **كأس** خمرته من بقايا جثتها، وهو برعونته هذه قد فاق الشيطان شرا، وتجاوز جرائم **جنكيزخان**[1] وحفيده **هولاكو** في زمانهم، فغدا مثيرا لنقمة الناس عليه، وهي بلا شك **صورة** مرعبة مخزية تثير نقمة الآخرين واشمئزازهم، وتجعل القارئ يطلب له العقاب الإلهي الملائم لجريمته، لكننا نجد الشاعر قد رسم له **صورة** تناقض كل التناقض سابقتها، فأظهره رجلا مكلوما بعجزه مجروحا بغيرته على الفتاة التي أحبها وعجز عن إسعادها جنسيا، وخشي إن هو أخفته يد الردى أن ترتمي بين أحضان غيره فأكلته الغيرة وأحرقته هواجسه المظلمة، فغدا مثيرا للشفقة ونوازع الرحمة، مما يدفع بالقارئ إلى التعاطف معه.

بينما يتم **تنميط صورة البطل** من خلال تخوفه من تقدم السن؛ فلطالما واجهنا أناسا يخافون الموت مستشعرينه من بياض الشيب وضعف الحركة، كما صادف القارئ كثيرا من

[1] – **جنكيزخان:** قائد هجمة التتار على البلاد العربية.

حالات العشاق الذين يخافون البعاد والصرم، لكن الصورة الثانية فريدة لم يسمع السابقون بمثلها ولا اللاحقون؛ أن نجد شخصا تسيطر عليه بواعثه المظلمة فيقدم على قتل من يحب ثم يصنع كأس خمرته من بقايا جسدها المتفحم، فهذا ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا شك أن القارئ سيقف حائرا في الموقف الذي سيتخذه إزاء هذا الشاعر المهووس بعواطفه أيلومه ويعيب عليه فعلته ويجرِّمه من حيث تَفَوُّق جريمته على مآتي أفظع المجرمين في التاريخ؟ أم سيتعاطف مع هذا الشعور الذي لا شك في كون مفعوله يفوق مفاعيل السموم عصف بصاحبه عصفا ثم رمى به في هوة لا قرار لها.

لقد غدا **ديك الجن** نموذجا إنسانيا، إذا علمنا أن "النموذج هو ما تبنته الدراسات السردية العربية القديمة للدراما والذي تأكد حضوره باستمرار عند تناولهم للشخصية"،[1] ذلك لأن النموذج هو "تقديم صورة متكاملة الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية لشخصية أدبية بحيث تتمثل في هذه الشخصية مجموعة من الصفات كانت من قبل مطلقة في عالم التجريد الذهني، بعيدة عن عالم الحواس، أو كانت متفرقة في مختلف الأشخاص،"[2] لكن قصة هذا **البطل** –على غرابتها– ارتبطت بآلام الصرم والبين وأوجاع الوداع والهجر.

ودارت حول تباعد المحبوبين وإن اختلفت مظاهر هذا التباعد، حتى بدت ذات جذور وجودية؛ حيث كشفت عن إشكالية تتجاذبها المرأة والزمن؛ فالشاعر حين تقدمت به السن وأيقن أن لحظات حياته تفلت من بين يديه –وكان يرى في وصال فتاته وسيلة لتحقيق ذاته– أيقن أنها لا بد مفارقة له في شيخوخته وستصبح لا محالة راغبة عنه زاهدة فيه، لهذا سعى إلى تخليد هذه العلاقة وفق فلسفة خاصة؛ "لأنه غير قادر على مواصلتها جنسيا وبصورة

[1] – علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى(01)، 2003. ص: 93

[2] – علي عبد المنعم: النقد الأدبي، ج 03، ص: 45، عن السرد والظاهرة. ص: 93

طبيعية أو بصورة ترضى عنها، ونتج عن هذا صدع أصاب الشاعر وأصبح موقفه منها صورة لموقفه من الزمن، وتمخض عن ذلك الإعراض صدع آخر أصاب الشاعر، صدع لا يرجى له انجبار،"[1] فوقف **البطل** يتذكر أمسه الشارق ويومه الغارب، ودخل في عذاب نفسي ينام عليه ويستيقظ، هو فقده القدرة على الحياة نفسها بفقدانه رجولته، وهذا الأمر هو ما أجج في داخله الإحساس بالزمن وسطوته وبهزيمته أمام الحياة، على حد تعبير **سيمون دي بوفوار** Simone de Beauvoir [2] "أنا أحس إحساسا عميقا بفوات الزمن، وكثيرا ما أحس أني تقدمت منه لا محالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة ومن هذا الخاطر الملح لأن شيئا سوف ينكسر وأن الصعب سوف ينفصم."[3]

تفطن **ديك الجن** – بعد عجزه جنسيا– لعدم مقدرته على إسعاد فتاته التي أحب وتفطن معه لمشيبه ونذير الموت الذي أتاه عجولا، فكان المشيب إيذانا بالفقد، فَقْدُ الحاضر الذي غدا ماضيا، ذاك الماضي الذي وقف الشاعر يتحسر على ما فيه من إشارة إلى بداية النهاية والإحساس بالعدم، أدرك ذلك من خلال توقف الحبيبة عن حبه، مما أنبأه بتأثير الزمن، ذاك التأثير الذي يبدأ بإنهاء قدرة الإنسان الجسدية لينتهي إلى الرأس فيشعله شيبا، ثم يبدأ الإحساس بالوحدة حين يعانى الشاعر الترك والإهمال ذاته الذي يعانيه الشيخ حين يعد من سقط المتاع، فقد الشاعر الشباب وفقد القدرة على وصال الحبيب، وربما وصال الحياة ذاتها ومن ثم فقد القدرة أيضا على صنع الحياة، لأن "الإنسان إنما يحقق نفسه بصنع هذه الحياة

[1] – عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر. د ت. د ط. ص: 53

[2] – **سيمون دي** بوفوار: من رواد المذهب الوجودي المعاصر، وزوجة الوجودي الفرنسي المعروف (جان بول سارتر).

[3] – حوار مع سيمون دي بوفوار. مجلة الهلال، العدد الثاني، فبراير، 1967، ص: 165

وبغير ذلك تفقد الحياة معناها الإنساني،[1]" وفقه أن الحياة تجدد نفسها على الدوام في حين لا يجد هو إلى ذلك سبيلا، فواجه مأساته بتمني عودة الشباب، واختار مواجهة مخاوفه بطريقة التحدي للزمن وقلب قيمه وعكس مفاهيمه، بعد أن أيقن أن المشيب طارق ثقيل الظل لا تقف أمامه أبواب موصدة أو نوافذ، ولم يشأ أن يقف مكتوف اليدين أمام هذا العدو اللدود فلجأ إلى الشيطان يستشيره في حلٍّ لمشكلته، فأوعز له بقتل الحبيبة وحرقها، فأقبل على جريمته الغريبة بنفس مطمئنة وقلب راض بما يفعله ويقوم به.

[1] – عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الألف كتاب، مصر، القاهرة مصر، ص: 360

الفصل الثاني: البطل القومي

أ-البطل القومي الإيجابي

البطل المصري (الشهيد الهادئ الثائر)

البطل الفلسطيني (شهيد الحنين إلى الأرض)

البطل الجزائري (شهيد الجبل)

ب-البطل القومي السلبي

البطلة الاستيطانية اليهودية (راشيل شوارزنبرغ)

البطل الطاغية (نيرون)

واكبت القصة القومية والوطنية في الشعر "الوعي الوطني ورافقته في جميع مراحله فانعكست صوره فيها ضبابية وانية تعتمد التلميح حينا، وقوية واضحة تتخذ طابع التصريح حينا آخر،"[1] فحدث أن أشادت بشجاعة المرأة وبطولتها في مواجهة المستعمر وضربت أمثلة على ذلك من نساء الأمم الأخرى كما صورت ظلم الطبقة الحاكمة ونددت باستبدادها وسطوتها، ولا سيما أيام الحكم التركي أو الاستعمار الإيطالي في ليبيا، الفرنسي في سوريا والجزائر والإنكليزي في مصر والعراق، ودعت كذلك إلى الثورة على هذه المظالم والتحرر من الحكم والإقطاع، ورسمت ملامح واضحة لبعض الثورات الوطنية التي قامت من أجل التحرر الوطني، وتضمنت قصص أخرى واقع المأساة القومية الحديثة مأساة **فلسطين**.

حري بنا أن نشير إلى أن الشعراء لم يهتموا كثيرا بهذا النوع من القصص عكس القصة الاجتماعية والعاطفية التي استقطبت اهتمامهم، ففاقت هذه كثرة وتنوعا وموضوعات ومضامين، وفي هذا المبحث نماذج مختلفة **للبطل القومي الإيجابي** وأخرى **للبطل القومي السلبي**.

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 210

أ-البطل القومي الإيجابي

البطل المصري (الشهيد الهادئ الثائر):

إذا انتقلنا إلى النماذج القومية في القصص الشعرية التي تصب في موضوع الثورات الوطنية نجد النماذج كثيرة؛ "منها ما يصب في المضمون السياسي الوطني ومنها ما يعالج المواضيع الاجتماعية الوطنية، ومنها ما جاء للتنديد بالعنصرية والاستغلال"[1]، لكنها اتحدت في اتسامها بسمة واحدة، هي الاعتماد على تصوير مشاهد الظلم والكبت والاضطهاد، ورسم لوحات البؤس والتحكم والاستعباد، مما ولد انفجار الثورات، كان أول نموذج للبطل القومي مستوحى من قصص الثورات الوطنية **لصلاح عبد الصبور**[2] **شنق زهران**،[3] والتي يقول فيها:

كَـــــــــانَ زَهْـــــــــرَانُ غُلاَمًـــــــــا
أُمُّـــــــــهُ سَـــــــــمْرَاءُ والأَبُ مُوَلِّـــــــــدُ
وَبِعَيْنَيْـــــــــــــــــهِ وَسَـــــــــــــــــامَهْ

---

[1]– عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 412

[2] – هو محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحوائكي، شاعر مصري وأحد رواد الشعر الحر من مواليد 1931 م / توفى عام: 1981

[3] – صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1957. ص:48
تروي القصة مأساة جرت أثناء حكم الإنكليز لمصر عام 1906، في قرية (دنشواي) من صعد مصر، كانت آمنة إلى أن جاس بعض ضباط الإنكليز في جنباتها لاصطياد الحمام، وأطلق أحدهما النار على حمامتين كانتا على البيدر، فجرحت صاحبته واشتعلت النيران في عرق الفلاحين وغذائهم، فهب الفلاحون منددين، رد عليهم جنود الإنكليز بالرصاص الحي بينما أصيب ضابط إنكليزي في رأسه، وبقطعه مسافة طويلة تحت أشعة الشمس هاربا توفى ، انتقم بعدها الإنجليز أن حكم بالإعدام شنقا على أربعة من الفلاحين، وكان منهم **محمود درويش زهران** الذي نسج حوله **صلاح عبد الصبور** قصته. يراجع في هذا: عبد الرحمن الرافعي: مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، الطبعة الثالثة. ص: 197. أو: أعلام الشعر العربي الحديث: لمجموعة من الأساتذة (محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، وأديب مروة ، وتقديم: إيليا الحاوي). منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1970. ص: 52

وَعَلَـــــــــــى الصُّـــــــــــدْغِ حَمَامَـــــــــــهْ
وَعَلَـــــــى الزِّنْـــــدِ أَبُـــــو زَيْـــــدٍ سَـــــلاَمَهْ
مُمْسِـــكًا سَـــيْفًا، وَتَحْـــتَ الوَشْـــمِ نَـــبْشٌ كَالكِتَابَـــهْ
اسْـــــــــــــــــــمُ قَرْيَـــــــــــــــــــةِ
دُنْشُـــوَايْ
كَـــانَ يَـــا مَـــا كَـــانْ أَنْ زُفَّـــتْ لِزَهْـــرَانَ جَمِيلَـــهْ
كَـــانَ يَـــا مَـــا كَـــانَ أَنْ أَنْجَـــبَ زَهْـــرَانُ غُلاَمًـــا،
وَغُلاَمًـــا
وَنَمَـــــتْ فِـــــي قَلْـــــبِ زَهْـــــرَانِ زُهَيْـــــرَةٌ
سَـــــاقُهَا خَضْـــــرَاءُ مِـــــنْ مَـــــاءِ الجِبَـــــاهِ
تَاجُهَـــا أَحْمَـــرُ كَالنَّـــارِ الَّتِـــي تَصْـــنَعُ قِبْلَـــةً
قَرْيَتِـــي مِـــنْ يَوْمِهَـــا لَـــمْ تَأْتَـــدِمْ إِلاَّ الـــدُّمُوعُ
قَرْيَتِـــي مِـــنْ يَوْمِهَـــا تَخْشَـــى الْحَيَـــاةَ

صاغ **صلاح عبد الصبور** من واقعة **دنشواي** أحداث قصته، بادئا بالزمان والمكان فالمكان قرية **دنشواي** من صعيد مصر، والزمان في منتصف أحد أيام الانتداب البريطاني على مصر، زمان غائم كغيوم قلوب الأهالي بالحزن في ذلك اليوم، تبدأ الأحداث بتصوير المحن التي مرت بها القرية في ذلك اليوم، وتتعقد بقبض الضباط الإنجليز على أربعة من سكان القرية والحكم عليهم شنقا، تنفرج الأزمة بتصوير الحزن المخيم على الأكواخ بعد أن تدلى في الساحة رأس **زهران** أمام مرأى ومسمع الحضور، وهي نهاية مأساوية تراجيدية.

وحتى إن نمطت حادثة **شنق زهران** كصورة اعتيادية لمجازر الاستعمار المختلفة، فإن الشاعر صاغه ضمن تجربة فذة، ولعل هذا ما أشار إليه **أرسطو** "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل

رسموا أشكالا أجمل، وإن كانت تشابه الصورة الأصلية، كذلك الحال في الشاعر: إذا حكى أناسا شرسين أو جبناء، أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجادا ممتازين،"[1] فتحققت بطولته القومية والتي خرجت به من الحالة إلى العبرة حين قدم نفسه على مذبح الحرية رغم بعده كل البعد عن المجال السياسي، فقبلها كان غلاما أمه سمراء والأب مولد، نقشت على صدغه صورة حمامة وعلى زنده أبو زيد ممسكا بالسيف، وقد خط تحت هذا الوشم اسم **دنشواي**، وشب **زهران** فتى قويا خفيف الخطا ضحوكا وولوعا بالغناء والشعر، ثم نمت في قلبه زهيرة حب، ومر ذات يوم بالسوق فاشترى شالا منمنما ومضى يتيه به عجبا مثل تركي معمم.

يتجمد الحدث وفق ما يسمى بالوقفة أو المشهد السردي ليصف **زهران** وكيف أحب جميلة فزفت له، وكيف سعد معها وأنجبت له غلامين، ثم نمت في قلبه شجيرة ساقها سوداء من طين الحياة، فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا حين مر بالقرية ورأى النار تجتاح الحقول وتحصد الأخضر واليابس وتسرق جهد الفلاحين الطويل الشاق، ثار، صرخ، رفض وانتهى الأمر بقتله ظلما.

جعل الشاعر من بطولة **زهران** طاقة فنية رمزية محملة بمختلف الدلالات والإيحاءات فالحمامة المرسومة على صدغه رمز لسبب المأساة، ووشم أبي زيد هو سكان القرية المسالمين الذين هبوا يدافعون عن ثمرة عرقهم بالسيوف والعصي والحجارة، أو رمز القوة والفتوة والصرامة في الدفاع عن الأرض والعرض والديار، هو الغلام الذي ولد لأم سمراء وأب مولد ، وفي هذا إحالة إلى مصر ذات الأجناس المختلفة والديانات المتباينة عبر أحقاب الزمان المتتالية ، بينما اسم قرية **دنشواي** الذي نقش تحت وشم الحمامة رمز الانتماء إلى

[1] – أرسطو: فن الشعر. ص: 43– 44

الأرض والانتساب إليها، كما أن **دنشواي** اسم يخرج من مفهومه الضيق ليصبح رمزا للوطن كله، وهي بلا شك صورة تفرد بها بطلنا القومي، إذ غدا رمزا وطنيا وقوميا.

تفرد **زهران** كذلك بصورة ثانية؛ فهو فلاح بسيط يقبل على الحياة فرحا مغتبطا يحب جميلة، يعشق الغناء ويولع بالشعر ويهوى الرسم، فقد كان صديقا للحياة قبل أن يقلب معاشه رأسا على عقب ويتحول مصيره إلى هذه النهاية المأساوية، بينما تكمن نمطيته في كونه بطلا قوميا تصدى كغيره من الأبطال القوميين إلى هؤلاء الغزاة بعد أن تفتح وعيه على واقع أسود مرير ورهيب، يدوس كل شيء في وطنه، إنهم جنود الاحتلال الذين يقلبون كل القيم ويلوثون الأشياء الناصعة الجميلة، هو الغضب الشعبي الذي راح يتقدم بإباء ليطفئ النار التي جعلت تحرق كل شيء جميل في الحياة، رفض **زهران** الصمت وأبى الذل والخنوع إزاء تلك الانتهاكات والوحشية المدمرة، تقدم بقلب مفعم بالحياة متحديا الغرباء مشعلي النيران دفاعا عن الأرض والحب والإنسان، فمثل غضب الإنسان النقي البسيط ابن الأرض الذي ينفجر ضد الظلم والاضطهاد لتغيير المعاناة القاسية، فتحول من موقف الفلاح البسيط المراقب للأحداث وتطوراتها، إلى موقف الثوري المندفع الذي يسير في تمرده حتى النهاية ليصبح أخيرا بطلا فاعلا وثوريا نبيلا، عبر انتفاضته الصارخة التي تدعو إلى حب الحياة والتعلق بها، لأنه عشق الحياة ومات من أجل أن تستمر، فأصبح رمزا خالدا عبر السنين والأحقاب.

البطل الفلسطيني (شهيد الحنين إلى الأرض):

تعددت موضوعات القصص الشعرية التي تناولت البطل القومي الفلسطيني من تصوير الانتداب البريطاني لفلسطين، إلى قصة الصهيونية والحرب العربية، إلى قصص حول تعلق الفلسطينيين والعرب بالأرض، على أنه "ما من قضية عرفها الأدباء في العصر الحديث، وأثارت فيهم معاني الاستنهاض والتحفز مثل **قضية فلسطين**، التي أثارت أحداثها اهتمام العرب جميعا، وقد تجلى ذلك بوضوح على ألسنة شعرائهم في مختلف ديارهم، وهذه الظاهرة الأدبية تعكس بجلاء الوجدان الجماعي للعرب قاطبة في تجاوبهم المشترك تجاه ما يعانيه إخوانهم في تلك البقعة المقدسة،"[1] فتغدو **فلسطين** بأحداثها اليومية الدامية ملء سمع دنيا العرب وشغلهم الشاغل، ينظم الشعراء فيها ما ينظمون، ويكتب الكتاب حولها ما يكتبون، يحدوهم في ذلك طابع الاستنفار الشامل والروح العربية البارزة، فكان رسم صور **أبطالها** بمثابة استنفار العرب وحضهم على الثأر والثورة على رموز الاغتصاب والعدوان وزرع بذور الوعي القومي، ودفع الناس إلى الانتفاضات الشعبية والثورات السياسية.

اخترنا في هذا السياق قصة تعبر عن تمسك الفلسطيني بأرضه ووطنه، قصة **نداء الأرض** [2] **لفدوى طوقان**، يتلخص مضمونها في كون شيخ فلسطيني نازح عن وطنه طافت بذهنه ذكريات الوطن، واشتعلت بقلبه نيران الشوق إلى أرضه **يافا**، فقرر العودة إليها كلفه الأمر ما كلفه، فاتجه عائدا إليها لكن رصاص الصهيونية كان أقرب إليه:

أَتَغْضَـــــبُ أَرْضِـــــي، أَيُسْـــــلَبُ حَقِّـــــي وَأَبْقَـــــى أَنَـــــا؟

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. ص: 383

[2] – فدوى طوقان: وجدتها. دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1959. ص: 08، وهي شاعرة فلسطينية (1917 م / 2003 م)

حَلِيـــــــفُ التَّشَـــــــرُّدِ، أَصْـــــــحَبُ ذُلَّ عَـــــــارِي هُنَـــــــا
أَأَبْقَـــــى هُنَـــــا لأَمُـــــوتَ غَرِيبًـــــا بِـــــأَرْضٍ غَرِيبَـــــهْ
أَأَبْقَـــــى؟ ومَـــــنْ قَالَهَـــــا؟ سَـــــأَعُودُ لأَرْضِـــــي الحَبِيبَـــــهْ
وَفِـــــي لَيْلَـــــةٍ مِـــــنْ لَيَـــــالِي الرَّبِيـــــعِ الدَّفِيئَـــــهْ
مَشَـــــى ذَاهِـــــلَ الخَطْـــــوِ تَحْـــــتَ النُّجُـــــومِ المُضِـــــيئَهْ
وَمَـــــازَالَ يَمْشِـــــي سَـــــلِيبَ الإِرَادَةِ تَدْفَعُـــــهُ قُـــــوَّةٌ لاَ إِلَـــــى أَيْـــــنَ؟
لَـــــمْ يَـــــدْرِ، كَـــــانَ الحَنِـــــينُ نِـــــدَاءٌ أَلَـــــحَّ بِـــــهِ وَاسْـــــتَبَدْ
وَأَهْـــــوَى عَلَـــــى أَرْضِـــــهِ فِـــــي انْفِعَـــــالٍ يَشُـــــمُّ ثَرَاهَـــــا
يُعَـــــانِقُ أَشْـــــجَارَهَا وَيَضُـــــمُّ لآلِـــــي حَصَـــــاهَا
وَمَـــــرَّغَ كَالطِّفْـــــلِ فِـــــي صَـــــدْرِهَا الرَّحْـــــبِ خَـــــدًّا وَفَـــــمْ
وَأَلْقَـــــى عَلَـــــى حُضْـــــنِهَا كُـــــلَّ ثِقَـــــلِ سِـــــنِينِ الأَلَـــــمْ
بَـــــدَا الفَجْـــــرُ مُرْتَعِشًـــــا بِالنَّـــــدَى
عَلَـــــى جَسَـــــدٍ هَامِـــــدٍ مُسْـــــتَرِيحِ

تبدأ القصة بمونولوج طويل؛ يخاطب فيه البطل نفسه عن العودة إلى الديار ليموت بين أهلها وعلى تربتها، وتصل الأحداث ذروتها بوصول الشيخ إلى أرضه وتمريغ وجهه في ترابها، ثم تتكشف العقدة عن الشيخ مسجى مضرجا بالدماء، بعد أن رماه جندي من جنود الصهيونية برصاصة أنهت حياته وأبقت على مأساته، استمر زمن القصة طول الليل إلى الفجر، وإن اختزله السرد بحذف تفاصيله، مكانها أرض فلسطين المغتصبة، شخصياتها شيخ فلسطيني نازح عن دياره.

نُمِّطَ **البطل القومي** في القصة بتصويره نسخة لآلاف المشردين الفلسطينيين الذين يهزهم الشوق لأراضيهم بأشجارها وأنهارها وترابها وحصاها وحيواناتها، وقد اختارت الشاعرة بطلها شيخا مسنا ولم تنتقيه شابا يافعا حتى تحملنا على التعاطف معه لضعفه وشيخوخته

أولا، ولأن الإنسان يحن إلى أرضه وذويه في أرذل العمر فيتمنى العودة إليهم والموت بين ظهرانيهم، بينما تم تفريده في تصميمه على تحدي الصهيونية الغاشمة رغم وحدته وعجزه وشيخوخته، والعودة إلى دياره في غير تهيب من النتائج، ثم إن مقتله إيحاء بغدر الاستعمار والصهيونية تحديدا، فهو لا يكتفي بسلب الديار وتشتيت سكانها في ربوع الأرض، بل يمتص آخر قطرة من دم تنبض بحب الحرية وكره الاستيطان.

تتأتى بطولة الشيخ من كونه عامل إثارة للنخوة وبث للحمية وإشاعة للحماسة وتحبيب في الثورة، وتنبيه للوعي والتيقظ بضرورة استرجاع الأرض المغتصبة، لأن الأرض هي البعد الروحي لأي إنسان؛ ففيها نهاية الحياة ومهجع الكائنات، ثم هي مدفن الكنوز ومكمن الخيرات، تتحدى الإنسان ليجابهها بالكدح والعرق حتى يتمكن منها.

تحمل أرضه بعدا روحيا خاصا، والمعروف أن نظرة الناس إلى الأرض تختلف حسب الزمان والمكان ووجه الرؤية إليها؛ فمن الناس من وجد فيها نهاية الحياة ومدفن جميع الكائنات؛ حيث استطاع ترابها أن يمتص أجساد جميع الراحلين منذ بدء الخليقة، ومنهم من رأى فيها تحديا للإنسان الذي هو ملزم بالكدح والعرق لفرض إرادته وعلمه لاستخراج كنوزها وخيراتها، أما **بطلنا** فقد رأى فيها الأم الرؤوم التي لا ينقطع عطاؤها ونماؤها وخيرها، فحنَّ إلى الموت على صعيدها.

امتزج –في موقف **البطل** هذا– الموت بالسياسة والنضال ضد الاستعمار وأعوانه وأذنابه، وضد الصهيونية وما لها من زعانف تمتد في البلاد العربية شرقا وغربا، فتساعد على إنفاذ مخططاتها في استيلاب الأرض وتهويدها وتهجير الشعب الفلسطيني قسرا وإرغامه على العيش في مخيمات البؤس، فيلاقون فيها ألوانا من التعذيب والتنكيل. وجاءت حالة **البطل** وهو يتضور ألما بدمه النازف دون مبالاة بالموت صورة الموت الذي يغدو ميلادا وبعثا وتجديدا، فموته ذو معنى خاص، إذ يشارك به في منح الحياة الكريمة للأجيال

القادمة، لتحيا في كرامة بعيدا عن أي امتهان أو اضطهاد أو هوان بدل من عيشها ذليلة مستعبدة، وأصبح موته بعثا جديدا يشجع الشاعر على الافتخار به لأنه لا يختلف عن أي نصر يحققه المكافحون في الميدان.

لم يستحدث مِثْلُ هذا **البطل** في أدبنا العربي، إنما موضوعه من أعرق الموضوعات التي عرفها الأدب العربي وسائر الآداب العالمية، فإذا كان "الجود بالنفس أقصى غاية الجود، فمن الطبيعي أن يهز سقوط الشهداء في ساحات الجهاد وجدان الأمة، ويلهب قرائح شعرائها، ومن هنا لم يكد يخلو ديوان شعر أو مجموعة شعرية –خلال الفترة الحافلة بالأحداث– من قصائد تمجد بطولات الشهداء وتخلد مواقفهم الرائعة،"[1] كما كان هذا البطل محور شعر الملاحم في العصور الغابرة، وما أبطال شعر الحماسة عند العرب، إلا نموذجا لهذا البطل في بطولته وفدائه وتضحيته وإقدامه، وقد ورث الشعراء العرب عن أجدادهم حب البطولة وتقديس التضحية، وراح شعراؤنا يتغنون بأعمال البسالة والإقدام التي أكبروها في أجدادهم ومعاصريهم على السواء.

كما وعى العرب أن الحرية التي استلبها منهم مستعمروهم المتسترون تحت أسماء مختلفة، لن تمنح لهم ثانية وهم مضطجعون في بيوتهم مستريحون على أسرتهم، وإذا كانت الحرية هي الهواء الذي يتنفسه كل فرد، كان حريا بالشعوب العربية أن تنتزع نسمات الحرية من غاصبها، وما الشهداء –أمثال **زهران** والشيخ الفلسطيني– الذين توجوا سِفْرَ البطولة والفداء بدمائهم الزكية وأرواحهم الطاهرة، إلا طليعة القرابين المقدسة فوق أديم هذا الوطن إذ ما كاد المستعمر الأجنبي يطأ أرض العرب حتى أخذ الأحرار ذوي الدماء الفوارة والمهج الحارة يتساقطون صرعى أمام قوات البغي والتجبر.

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. ص: 420

البطل الجزائري (شهيد الجبل):

إذا انتقلنا إلى الشعر الجزائري وجدنا نماذج له عند الشاعر **أبي القاسم سعد الله**، يُكبر فيها بطولات أبناء قوميته عامة ووطنه خاصة، بطلها شاب ذو أطفال، يتركهم في كنف أم عجوز تقوم على أمرهم بعد وفاة زوجته، يولي وجهته جانب الجبل ويستقبل قبلته كرمز للجهاد، وحصن للمجاهدين، ومنطلق الرصاصات الأولى، رصاصات الثورة فالتحرر، يبعث منه أتون نيران حقده لتدك صروح الاستبداد والتجبر، فمثل أروع آيات البطولة، إنها قصة الشاب محمد ضمن قصيدة **برقية** من **الجبل**،[1] يقول فيها:

وَفَضَّـــــــتِ الغِـــــلاَفَ فِـــــي اضْـــــطِرَابِ
أَنَـــــــــامِلاً مَعْرُوقَـــــــــةً سَـــــــــمْرَاءَ
تَفُـــــــــوحُ بِالـــــــــدِّهَانِ وَالعَـــــــــرَقْ
وَكَـــــــــانَ وَجْهُهَـــــــــا خُطُـــــــــوطْ
وَقَلْبُهَـــــــــــــــا بُخُـــــــــــــــورْ
وَشَـــــــــعْرُهَا خَمِيلَـــــــــةٌ جَـــــــــرْدَاءْ
وَأَدْنَـــــــــتِ البِطَاقَـــــــــةَ الزَّرْقَـــــــــاءْ
مِـــــــنَ المِنْظَـــــــارِ الأَشْـــــــعَثِ الحَـــــــزِينْ
وَحَـــــــدَّقَتْ بِعُمْـــــــقٍ وَاشْـــــــتِهَاءْ
إِلَـــــــى الظِّـــــــلاَلِ فِـــــــي الحُـــــــرُوفْ
إِلَـــــــى العُنْـــــــوَانِ التَّائِـــــــهِ المَسْـــــــحُورْ
"بَرْقِيَّـــــــــةٌ مِـــــــــنَ الجَبَـــــــــلْ"

[1] – أبو القاسم سعد الله: ديوان النصر للجزائر، تقديم: أحمد توفيق المدني. المؤسسة الوطنية للكتاب. الطبعة الثالثة (03) 1986. ص: 57

وَأَفْرَغَتْ أَضْوَاءَهَا عَلَى السُّطُورْ
أَضْوَاءَهَا العَرِيقَةِ القِدَمْ
وَتَمْتَمَتْ:
"اُسْتُشْهِدَ الصَّدِيقُ
مُحَمَّدُ، بِطَلْقَةٍ صَمَّاءْ
إِذْ كَانَ فِي اشْتِبَاكْ
يُطَارِدُ الأَعْدَاءْ
قَالَ فِي احْتِضَارِهِ:
المَجْدُ لِلْوَطَنْ
أَمُوتُ فِي ثَرَاهْ
ذَرَّةً مِنْ تُرْبِهِ، قَطْرَةً مِنْ مَائِهِ، أُمَّاهْ !
وَالْثِمِي أَطْفَالِي
وَرَدِّدِي نَشِيدِي:
المَجْدُ لِلْوَطَنْ
رِفَاقُهُ عَلَى الجَبَلْ"
وَمَدَّتِ اليَدَيْنِ فِي الفَضَاءْ
وَفِي العَيْنَيْنِ دَمْعَتَانِ مِنْ لَهَبْ
وَتَرْثَرَتْ بِصَوْتِهَا المَخْنُوقْ:
"المَجْدُ لِلْوَطَنْ"
وَالأَرْضُ تَرْوِي قِصَّةَ البَطَلْ
والقَبْرُ يَحْضُنُ الجُثْمَانَ بِافْتِخَارْ
وَالفَجْرُ صَاعِدٌ ضِيَاءْ
مُرَدِّدًا: "المَجْدُ لِلْوَطَنْ" !

تبدأ قصة البطل الجزائري بمشهد وصفي لامرأة هي والدته، عمل الشاعر على التصوير الدقيق لملامحها الجسدية دون الالتفات إلى التحليل النفسي الكثيف، فبدت عجوزا عمل فيها الدهر مُدِيَّهُ وسكاكينه، فبرزت عروقها، وغارت ندوبها، وتثلمت خطوط شيخوختها، ذات يدين معروقتين سمراوين تفوح منهما رائحة العرق والدِّهان شعار جزائريتها وعنوان عروبتها وضريبة استعمارها لعقود، شعرها خميلة جرداء من النبات والشجر، وفيها إحالة بسقوط شعرها لكبر سنها، ذهب الفقر وطول الانكباب على دخان الحطب ببصرها فراحت تقرب الرسالة من نظارتها وتسلط النور لتقرأ محتواها: رسالة مستعجلة من الجبل تنبئها باستشهاد ولدها محمد في مكمن اختبائه ومنبر جهاده بطلقة صماء، يوصيها فيها أن تلثم صغاره الذين غادرهم بلا قبلة ولا توديع، وأن تردد كلمته الأخيرة مع بنيه: المجد للوطن! والأم شخصية نامية دفعت بالأحداث إلى التطور، وبشخصية البطل إلى الظهور والتبلور.

أما شخصية البطل **محمد** فكانت شخصية شهيد لا يختلف كثيرا عن سابقيه **المصري والفلسطيني**، لم يلتفت الشاعر إلى رسم ملامحه الجسدية، إنما اكتفى برسمه كفكرة مجسدة لمعاني البطولة والتضحية، فقد تدرج الشعر الجزائري في هذه الفترة في نظرته للبطولة "من تمجيد الأشخاص الذين يصح أن نسميهم **أصنام الأحلام**، إلى نوع من تمجيد البطولة في صورة ليست للأشخاص ولكنها للمبادئ، لأن الأشخاص مهما كانوا غير عاديين ومهما أشادوا ليسوا إلا أشخاصا أصناما، وقد انتهينا من عبادة الأصنام وتغيرت نظرتنا إليها."[1]

لذلك ركز الشاعر على بطولته القومية وتضحيته السياسية، حين هجر الراحة في داره وفراشه ودفء الأسرة، مستبدلا إياهم بنباتات الجبل وحيواناته وأحراشه، لغرض أعلى وهدف أسمى هو تحرير الوطن من غاصبيه وإعادة سيادته لشعبه المثكل بفقده، لكن يد المستعمر

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة 2007. ص: 67 – 68

كانت الأقرب له من عذب الأماني وحلو الأحلام فأردته بطلقة صماء ردد مع آخر نفس بعدها: المجد للوطن، وأوصى قبلها صحبه أن ينبئوا أمه بأن تلثم صغاره وتعلمهم دروس الوطنية مختزلة في عبارة: "المجد للوطن."

هذه أهم الأحداث التي دارت حولها القصة، وقد نمط البطل حين صور كشهيد يفدي ثرى وطنه بدمه وروحه، بينما تفرد بعدما أصبح فكرة ومبدأ من مبادئ ثورة التحرير المظفرة فقد تكون الفكرة "ممثلة في المدينة الصامدة أو المدرسة المثقفة أو الجبل الذي عاصر الزمن والأحداث وبقي شامخا متكبرا، كما قد تكون ممثلة في أولئك المصلحين الصامتين العاملين لخير الشعب والوطن دون أضواء أو إعلانات، أو تلك المبادئ العقيدية الرائعة التي تسمو بالإنسان كالدين والوطنية والقومية والحرية والكرامة والإنسانية؛"[1] لذلك أعرض الشاعر –وغيره من الشعراء العرب آنذاك– عن رسم الشخصيات الباهتة التي تذهب نضارتها بذهاب أصحابها، وفقه أن البطولة ليست عملا خارقا فحسب أو مبالغات سخيفة ترفع البطل إلى مصاف الآلهة والملائكة والقديسين.

ولم يبق البطل "إلها كما اعتبره قدماء الإغريق، ولا طاغية أو رسولا، أو خرافة كما نظر إليه الرومان والمسيحيون المسلمون،"[2] بل فقه الشاعر المهمة الجسيمة الملقاة على عاتقه، مسئولية التوعية والتنوير، فانتقل من تمجيد الأبطال ذوي الاتجاهات المادية والصور الخيالية، وضج بتزييف إرادة الإنسان على لسان سابقيه من الشعراء، فالتفت إلى المبادئ الخالدة والمشاعر اللاهبة يجسدها أفكارا لا تندثر بانتهاء الأيام وتعاقب الليالي.

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص: 69

[2] – نفسه. ص: 68

لقد لمَّح الشاعر بريشته الشعرية إلى ملامح الشهيد محمد التي نستشفها من وراء حبر الكلمات، حالة أي شهيد يبدو بوضع نفسي هادئ، يتعادل في نظره الموت والحياة، كما تعادلت الثنائية في كلام الله عز وجل (ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون)؛[1] حيث تنبعث حياة الشعوب وعزتها وكرامتها بموته كما تنبعث النباتات من التربة بعد هجعة الشتاء الطويلة، وحين تمتزج دماؤه بنيران العدو تتشربها التربة الزاكية فتربو وتينع نسمات الحرية فيها كما تينع مختلف الثمار بتشربها لقطرات الغيث النافع.

هذه هي صورة الشهيد التي تنبعث من معادلة الظلم القسري المسلط على الشعوب، في ظل ضعفها ورزحها تحت ضغوطات آلة الظلم الاستعماري الذي يزيد كل يوم، رأى محمد وطنه يدعوه وهو في نظره روضة من رياض الجنة، فارتأى في موته حياة شعب، وإراقة دمه انبعاث لمعاني الحرية والكرامة مختزلة في عبارة "المجد للوطن" عبارة تقهر أعداءه الاستيطانيين الذين يصبون إلى افتكاك أرض لا حق لهم فيها، فكانت تضحيته مدرسة لتخريج نشء يتنفس الحرية ويردد مع الشهيد: "المجد للوطن."

آمن محمد أن مقرات الإنسان في هذه الدنيا اثنان: وطن وقبر، فاختار القبر لتحيا الأرض، تربع الوطن على عرش سلم قيمه التي يؤمن بها، وأيقن أن لا حياة ولا قيمة للإنسان دونه، فارتفع بقيمة الولاء للوطن وجعل منها أولى مقدساته، منطلقا في معادلته تلك من كون الإخلاص للوطن ضرب من الإيمان، والتضحية في سبيله هي ذاتها التضحية في سبيل الله، ففي رباه يكون الجلال والجمال والسناء والبهاء، وفي هواه تكون الحياة والنجاة والهناء والرجاء، ومن سلامته تتأتى النعم والنغم؛ فاعتصر دمه رحيقا معتقا يقدمه نخبا على شرف كرامته ليراه يبلغ السماك.

[1] – سورة البقرة الآية: 154

ب- البطل القومي السلبي

البطلة الاستيطانية اليهودية: (راشيل شوارزنبرغ):

تمثل شخصية **راشيل شوارزنبرغ**، ضمن قصيدة **نزار قباني**[1] **أكتب للعرب الصغار** البطلة القومية السلبية، والقصة عبارة عن مشاهد ثلاثة؛ يصور المشهد الأول قصة **راشيل** وهي إرهابية مجندة قضت سني الحرب في زنزانة منفردة شيدها الألمان في **براغ**، وكانت قبلها تدير بيتا للدعارة، ووالدها من أقذر اليهود، مهنته تزوير النقود، وفي المشهد الثاني يخبرنا عن بيارات البرتقال[2] التي انتزعها اليهود بالقوة.

ثم يتحدث عن الفلاح البسيط والد الفتاة **نوار**، والذي تأججت فيه كرامة الأرض والغيرة على التراب، حين رأى بيادر النجوم تحترق، وتحرق معها أحلام الأطفال الخمسة وزفير الليل، فثار ولكنهم أردوه بطلقة سددها قناص مجرم وكفه مشدودة إلى التراب، ويصور في المشهد الثالث الأخت العربية **نوار** التي قتلها اليهود وعلقوها من شعرها الطويل مهتوكة الإزار مثخنة بالجراح:

أَكْتُـــــــــــــــــــــــــبُ للصِّـــــــــــــــــــــــــغَارِ
لِلْعَـــــــــــرَبِ الصِّـــــــــــغَارِ حَيْـــــــــــثُ يُوجَـــــــــــدُونَ
لَهُـــــمْ عَلَـــــى اخْـــــتِلاَفِ اللَّـــــوْنِ والأَعْمَـــــارِ والْعُيُـــــونِ
أَكْتُـــــــــــبُ للَّـــــــــــذِينَ سَـــــــــــوْفَ يُولَـــــــــــدُون
لَهُـــــــــــمْ أَنَـــــــــــا أَكْتُـــــــــــبُ للصِّـــــــــــغَارِ

[1] – نزار قباني: قصة راشيل شوارزنبرغ. مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الثاني، 1956. ص: 01، أو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار صادر بيروت، لبنان. ص: 154 بعنوان: (أكتب للعرب الصغار).

[2] – البيارة: هي بستان البرتقال.

لأَعْـــــيُنٍ يَـــــرْكُضُ فِـــــي أَحْـــــدَاقِهَا النَّهَـــــارُ
أَكْتُـــــــــــــــــبُ بِاخْتِصَـــــــــــــــــارِ
قِصَّـــــــــــــــةَ إِرْهَابِيَّـــــــــــــــةٍ مُجَنَّـــــــــــــــدَة
يَـــــــــــــــدْعُونَهَا رَاشِـــــــــــــــيل
قَضَـــــتْ سِـــــنِينَ الحَـــــرْبِ فِـــــي زِنْزَانَـــــةٍ مُنْفَـــــرِدَة
كَـــــالجِرْذِ فِـــــي زِنْزَانَـــــةٍ مُنْفَـــــرِدَة
شَـــــيَّدَهَا الأَلْمَـــــانُ فِـــــي بْـــــرَاغْ
كَـــــانَ أَبُوهَـــــا قَـــــذِرًا مِـــــنْ أَقْـــــذَرِ اليَهُـــــود
يُـــــــــــــــزَوِّرُ النُّقُـــــــــــــــودْ
وَهْـــــيَ تُـــــدِيرُ مَنْـــــزِلاً لِلْفُحْـــــشِ فِـــــي بْـــــرَاغْ
يَقْصِـــــــــــــــدُهُ الجُنُـــــــــــــــودْ
فَلْيَـــــــــــــــذْكُرِ الصِّـــــــــــــــغَارُ
العَـــــرَبُ الصِّـــــغَارُ حَيْـــــثُ يُوجَـــــدُونْ
مَـــــنْ وُلِـــــدُوا مِـــــنْهُمْ.. وَمَـــــنْ سَـــــيُولَدُونْ
مَـــــــــــــا قِيمَـــــــــــــةُ التُّـــــــــــــرَابْ
لأَنَّ فِـــــــــــــي انْتِظَـــــــــــــارِهِمْ
مَعْرَكَـــــــــــــةَ التُّـــــــــــــرَابْ

تتمفصل القصيدة إلى مشاهد قصصية، تمثلها ثلاثة مقاطع، لا نجد فيها عقدة محددة تتأزم، ولا حلا يأتي فيريح القارئ، ولا تمهيدا يحدد الزمان والمكان إنما هو التصوير الفني من يكشف عن نهاية القصة ويوضح الأحداث. تغلب على القصة الأفعال المضارعة التي تنبئ عن الاستمرارية والدوام، دوام الكتابة ودوام النصيحة، وهذا ما يسميه النقاد بالسرد المتقدم؛ "والذي يتمفصل حول ما يشبه التنبؤ ويعتمد على الصيغة المستقبلية، ومن ثم لا يمكن الجزم بإمكانية تحقق الأقوال والأفعال أو عدم تحققها، كذلك تم المزج بين السرد

المتقدم والسرد التابع، وهذه المزاوجة من خصائص السرد المبني على التنبؤ؛ الأول يتسم بالتوسع الزماني، أما الثاني فإنه محدد زمانيا،"[1] يتركز ذلك خاصة بصيغة الجزم الدالة على الاستقبال؛ (لأن في انتظارهم معركة التراب)، كما أن التسويف الذي انبنت عليه المقطوعة يبقى مجرد احتمال قد يتحقق خارج النص واقعيا وحسيا، إثر هذا تبدأ بطولة **راشيل** السلبية منذ إبحارها "في سفن الجرذان والطاعون واليهود كي تحتل محل **نوار** العربية التي قتلها الصهاينة وأباها، وكي تدنس أرض البيارات الخضراء في الخليل، أرض الأخت **نوار** التي علقوها من شعرها."[2]

رمز الشاعر **براشيل شوارزنبرغ** لإسرائيل، وقد نعتها بأقذر الصفات ليحمل الأجيال العربية على كرهها ومقتها، فهي تدير وكرا للدعارة، ثم تتحول إلى إرهابية مجندة تدربت في أحلك الظروف والأماكن، حتى غدت شرا متنقلا تقتل بدم بارد ولا تهاب الحديد والنار، تسهم في قتل **نوار** التي ترمز **لفلسطين** السليبة ضحية خديعة بريطانيا والأمم المتحدة، فقتلها وتمزيقها إيحاء بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود، فحُجِّرَتْ شخصية البطلة ضمن جرائم الصهيونية المعروفة لدى العام والخاص، لكنها تفردت في كونها امرأة، ومن المعروف عن المرأة إحساسها المرهف، لكننا نجد **راشيل** تجردت من كل معاني الرحمة والإنسانية، تعمل على قتل **نوار** وتمزيقها، واغتيال والدها والمزارع الفلسطيني ببرودة دم وتعطش لسفك الدماء لم نشهد له مثيلا.

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث). منشورات الاختلاف الجزائر، 2005. ص: 96

[2] – جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر (دراسات نقدية مقارنة). دار العلم للملايين بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1964. ص: 336

لقد نمطت شخصية راشيل كما نمطت شخصية اليهودي ضمن ميراث العالم الأدبي فقد "حملت رائعة **شكسبير تاجر البندقية** وقبلها **يهودي مالطا لكريستوفر مارلو** Kristover Marlou مسئولية تنميط الشخصية اليهودية ضمن القالب البشع المعروف لشخصية **شايلوك** قرونا طويلة في الثقافة الأوروبية، وبعد غرس الكيان الإسرائيلي في قلب المشرق العربي تابعت الثقافة العربية تنميط الشخصية اليهودية، ضمن قالب شامل من الرفض والعداء بوصفها شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشردت أصحابها، وأقامت وجودها الملفق الراهن على جثث أبناء المنطقة العربية، وتهديم ما بنوه عبر آلاف السنوات."[1]

لذلك يمكننا أن نعتبر **راشيل** نمط شخصية اليهودي في قصة **نزار**، فهي الدنس الذي لطخ أرض **فلسطين**؛ أرض الرسالات التي كانت لعيسى مهدا ولمحمد مسرى ولجميع الأنبياء مبعثا أوقبرا، وظلت أرضها الطاهرة موئلا للجهاد الدائب والصراع الدامي، فكم التهمت أتون معاركها من شهيد وكم نمت على أرضها من بطولة.

انتصبت **راشيل** –كبطلة قومية سلبية سليلة الصهيونية الدموية ورمزها– عنوة في فلسطين اغتصبت إياها اغتصابا، شردت أهلها وهَجَّرت شعبا كاملا وطرحته بعيدا عن دياره أشلاء متناثرة، **راشيل** هي الاستعمار الاستيطاني الذي نفض يديه من معاني الإنسانية واستنزف روح المجابهة من العرب بأساليبه القذرة؛ فأفقدهم حتى القدرة على رد الفعل؛ فراحوا يلوكون مرارة الشعور بالعجز ويتفرجون على نوار ومثيلاتها وهم يستشعرون الطعنة النجلاء الموجهة إلى ظهورهم في حين غفلة منهم.

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 01، 2003. ص: 197

ورغم شراسة **الحركة الصهيونية** إلا أن العرب لم يفقدوا الحلم بالعودة ولو كان حلمهم كاذبا واهما، يصور لهم أن نفي الشعب الفلسطيني وتغريبه ما هو إلا حدث وقتي وساعة عسر، لا بد أن تتبع بساعات اليسر والرجوع والسعادة بالديار، ولكن الواقع لا يلبث أن يصدمهم من جديد بوجهه الكالح، فيتبدد الأمل ليسلمهم إلى مرارة الواقع بعيدا عن سحر الأماني وبريقها، وتقف **راشيل** تلوح برايات نصر الصهيونية وهزيمة العرب، وتعلن أن من يريد أن يستنقض **نوار** الفلسطينية عليه أن يصبح **راشيل** الصهيونية.

البطل الطاغية (نيرون):

انتقى شاعر القطرين **خليل مطران**،[1] في مجال القصة القومية الطويلة بطلا مغرقا في السلبية، هو **نيرون Néron** حاكم **روما**، ويمكن أن نشير هنا إلى أن اهتمام الشعراء **بالبطل القومي والوطني** في القصة الطويلة أقل بكثير من اهتمامهم بالأبطال الاجتماعيين أو العاطفيين؛ فهم محدودون جدا على الرغم من توالي الأحداث وتواتر النكبات على الوطن العربي، مما يخصب المجال لهذا النوع من الأبطال وقصصهم، لكن "طغيان الشعر الخطابي على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، لقربه من نفوس الجماهير، ولاحتوائه على شحنات حماسية قادرة على إثارة الجماهير من أقرب السبل كان السبب في تقهقر القصة عامة والقصة الشعرية خاصة في هذا المجال،"[2] يقول مطران في بعض مقاطعها[3]:

فَـــازَ نِيـــرُون بِأَقْصَـــى مَـــا اشْـــتَهَى محْرِقًـــــا (رُومَـــــا) لِيَسْـــــتَبْدِعَ فِكْـــــرَا
بَعْـــــدَمَا حَصَـــــل فِـــــي تَمْثِيلِـــــهِ مـــــا بِـــــهِ أَصْـــبَحَ فِـــي التَّمْثِيـــلِ شَـــهْرَا

[1] – خليل مطران: شاعر لبناني (1288هـ / 1368هـ) (1871 م / 1949) م، الديوان. مطبعة دار الهلال، مصر، 1949، الجزء الثالث. ص: 47.

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 459

[3] – تفوق القصيدة **الثلاثمائة بيتا**، سماها بعض النقاد ملحمة، وقد ألقاها الشاعر في **الجامعة الأمريكية في بيروت**، بعد دعوتها له، إثر غياب، فات **الخمس والعشرين سنة** عن **لبنان**، ويقول مطران عن قصيدته: "أنها أكبر قصيدة متحدة الروي ومتحدة الموضوع، عرفتها العربية، هي الكبرى بعدد أبياتها، وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد"، ورد هذا في مقدمة القصيدة. كثر الدارسون لهذه المطولة الشعرية حتى سماها بعضهم **ملحمة**، إذ رأى أن مطران فيها: "يقترب من ذوق الشعر القصصي الغربي شعر الملاحم الذي يمتاز باشتماله على حوادث خطيرة تدور في العادة حول بطل عظيم، وتكون لغته رفيعة الأسلوب فخمة الألفاظ، ومن وزن قوي متين، اعتمد فيها الشاعر على كثرة الأحداث وقام الوصف والسرد مقام الأدوات الفنية الأخرى. جمال الدين الرمادي: خليل مطران شاعر الأقطار العربية. ص: 146

يَنْظُـــرُ الغَاشِـــمُ فِـــي أَقْسَـــامِهَا حذْقَـــــــهُ رَسْـــــــمًا وَشِـــــــعْرَا
ذَاكَ يَـــا (نِيـــرُونُ) لَحْـــنٌ زَادَهُ طرَبًـــا مُرْهِـــرُكَ الرَّائِـــعُ نَبْـــرَا
أَلَّهَتْـــــهُ أَوْهَمَتْـــــهُ أَنَّـــــهُ مالِـــكُ الضُّـــرِّ مَنِيـــعٌ أَنْ يُضِـــرَّا
ذَاكَ إِبْـــدَاعُ (كلِيغُـــولاَ) فَهَـــلْ دونَـــهُ (نِيـــرُونُ) فِـــي الإِبْـــدَاعِ حَجْـــرَا
قَـــالَ: بِـــي حُسْـــنٌ، فَقَالَـــتْ: وَبِـــهِ يـــا فَقِيـــدَ الشِّـــبْهِ، فُقْـــتَ النَّـــاسَ طُـــرَّا
فَتَرَقَّـــى قَـــالَ: إِنِّـــي مُطْـــرِبٌ فأَجَابَـــتْ: وَتُعِيـــدُ الصَّـــحْوَ سُـــكْرَا
فَتَمَـــادَى قَـــالَ: فِـــي التَّصْـــوِيرِ لِـــي غـــرَرٌ، قَالَـــتْ: وَتُـــؤْتِي الرَّسْـــمَ عُمْـــرَا
فَتَغَـــالَى قَـــالَ: فِـــي التَّمْثِيـــلِ لاَ شـــبْهَ لِـــي، قَالَـــتْ: وَتُحْيِـــي المَيْـــتَ نَشْـــرَا
فَتَنَـــاهَى قَـــالَ: إِنِّـــي شَـــاعِرٌ فأَجَابَـــــتْ: إِنَّمَـــــا تَـــــنْظُمُ دُرَّا
فَعَرَتْـــهُ جُنَّـــةٌ زَانَـــتْ لَـــهُ خطَّـــةً أَدْهَـــى عَلَـــى المُلْـــكِ وَأَزْرَى
فَالْمَبَـــانِي تَتَهَـــاوَى وَالجُـــذَى تتَرَامَـــى والـــدُّمَى تَـــنْفَضُّ جَمْـــرَا
وَالأَنَاسِـــي حَيَـــارَى ذُهَّـــلٍ غـــامَرُوا هَـــوْلاً وَسَـــاءَ الهَـــوْلُ غَمْـــرَا
خَـــوْضٌ فِـــي الوَقْـــدِ إِلاَّ نَفَـــرٌ تخْـــذُوا الأَشْـــلاَءَ فَـــوْقَ الوَقْـــدِ جِسْـــرَا

تغلب الوصف في هذه المطولة الشعرية على بقية مقومات القصة، رغم ذلك يمكن أن نحدد بعضها كالزمان الذي يتنوع بين الليل والنهار، والمكان الذي هو روما، والعقدة التي بدأت تُحكم منذ بداية الأحداث إلى أن بلغ نيرون قمة ادعاءاته، لتنفرج بحل سلبي انهزامي تمثل في تحويل روما وشعبها إلى محرقة هتليرية أتت على الأخضر واليابس.

طغى **نيرون** وبغى وتجبر وتكبر حتى أحرق **روما** ليبنيها من جديد حسب نسق من تخطيطه، وراح بعد حريق دام تسعة أيام يرسم على تلك الأنقاض مخطط روما الجديدة بشوارعها الواسعة ومنازلها الجميلة المنخفضة، واتخذ له قصرا أقام أمامه تمثاله، لكن تجبره

أفضى في النهاية إلى التآمر ضده وقتله،[1] هذا بالإضافة إلى الصور الكثيرة المعبرة بوضوح عن مظاهر الاستبداد والطغيان والتعسف حتى أصبحت القصيدة لوحة فنية قصصية، عمل فيها الوصف والتصوير عملهما في إنماء الأحداث وتطويرها، ورسم صورة البطل العاتي وجرائمه.

لا يخلو وجه التاريخ من البطولة السلبية للحكام والساسة، وإن كانت نماذج شائنة وهذا ما بدت عليه صورة **نيرون** الذي ضارع في رعونته وهمجيته **كاليغولا** العاتي الذي سبقه في الحكم، إذ بدا طاغية غليظ الطبع جبانا، عبده قومه ونصبوه وانصاعوا لغروره فازداد جورا وفجورا، ولم يكن هذا الطاغية على تلك الشاكلة من قبل لكن سكوت رعيته على تصرفاته وتشجيعه عليها هو ما قلب الأمور على رأس المحكومين، فقد ساس **نيرون** بادئ الأمر شعبه بالرفق واللين قبل اكتشافه ضعف الرعية وذلها وخنوعها، ثم انقلب إلى طاغية مبتدئا بأهله وذويه، فتبدأ صورته التفردية في الظهور ببداية سلسلة ادعاءاته،[2] لينتهي به الأمر إلى حرق روما.[3]

---

[1] – للتفصيل في قصة نيرون ينظر الموسوعة الفرنسية الكبيرة. المجلد 24، ص: 960، بالكلمة المفتاحية **نيرون** ــ Néron

La Nouvelle Encyclopédie de Masse - Volume 2, Mot clé : Néron

[2] – حيث ادعى الكمال فساعده شعبه على طغيانه وأوهموه بأنه إنسان كامل ومالك كل فن؛ حين ادعى الجمال فأكد شعبه أن لا نظير له، ثم ادعى الغناء والطرب، فقالوا: إنك تسكر بغنائك، وتمادى قائلا: إنني فنان تصوير فأجابوا: أن الحياة كلها منبثقة من رسومك، فغالى وقال: إنني ممثل لا نظير لي، فزعموا: وليس بعدك ممثل وفنان، وتناهى وزعم أنه شاعر فأجابت العامة: إنك لتنظم دررا، فاغتر إلى أن اعتراه الجنون، ورحل إلى روما يستعرض فنونه، فاستقبلته استقبال الفاتحين.

[3] – بعد ادعاءاته قاده غروره وجنونه إلى فكرة جهنمية؛ أن يوجد بروما معجزة ترهب الناس وتتحاكى بها الأجيال من بعده؛ فأشعل **روما** ليلا والناس نيام. فأضحت في جحيم تهاوت مبانيهاوترامت جمراتها، وجرى الناس حيارى فامتزجوا بالحيوانات والوحوش التي جعلت تعض وتمزق وتفتك حتى شبعت، ووقف (نيرون) يستمتع بمنظر المحترقين يبغون لأنفسهم مهربا فلا يجدون، و بذلك عزف **نيرون** سيمفونيته ورسم لوحته الخالدة، فألف بين أصوات نكراء وصور شوهاء.

تظهر بطولة نيرون **كبطل قومي سلبي** كذلك في طغيانه وعتوه وبغيه وجوره حين تجرأ في البداية على الأقلية من النصارى ورماهم بجرم ما اقترفوه ثم قدمهم طعاما للضواري ذلك لكونهم أقلية ضعيفة لا حول لها ولا قوة، وعاد بحيلة جديدة لشعبه توخى فيها الفخر كحيلة للسخرية منهم؛ فادعى أنه جميل مطرب مصور ممثل وشاعر، كانت خمسة وجوه لشخص واحد، رماه غروره وسكوت الرعية عليه إلى ادعائها، ودعا الحشود لحضور استعراضه فإذا الأعلام والزينة والأنوار.

ثم يقسم ليخلقن بـــ **روما** معجزة ما خطرت بقلب بشر؛ فكانت اللوحة التي رسمها حمراء بلهب النار، وإذا فيها مشاهد رسمها بغير حبر وألوان: مبان متهاوية وجمرات متطايرة، وتماثيل منقضة، وأناس حيارى، وضواري منطلقة فزعة، وغيرها من المشاهد التي ضمت الشعر والرسم والموسيقى، وهي الفنون التي ادعى الطاغية إجادتها في أمة غافلة عن أمرها، بَلَّغَتْ **نيرونها** المُلْكَ عن غير وجه حقّ؛ فبغى وتجبر وعاث في الأرض فسادا واستبدادا، ثم غفروا ذنبه وحمدوه عليه وهم يعرفون ما جرَّه عليهم ذلك الطاغية لكنهم تغابوا فتمادى سخفه وأذاه، فلها بهم حتى ضاقت الدنيا به فمات منتحرا.

ولو أن أمَّته انتهرته وناهضته لانتهى وارتدع، ولكن كل أمة تخلق **نيرونها** وتمده بالقوة من ضعفها وخنوعها، وهي بسكوتها ذاك تستحق ما نزل بها، على حد قول الشاعر معلقا: "لست أحزن على هؤلاء القوم الأنذال، ولكني أعتب على **نيرون** في فنه؛ إذ أغرق في إيقاعه وغلا في رسمه وزاد الشعر نثرا، ولعل خطأه الآخر أنه لم يكن معتدلا في نقشه وحفره، أما البلد الذي مات خنقا وثوى حرقا فلا شأن لي به، فليس من تصعب عليه الحياة الحرة كفؤا أن يحيا حياة طيبة."[1]

[1] – ينظر النص والتعليق.

أدى التواتر السردي في القصة وظيفة أساسية تتمثل في شحن شخصية **نيرون** والذي قدم كعلامة بيضاء في البداية فارغة دلاليا، لكن التواتر السردي هنا لم يرد اعتباطيا بل لعب دورا مهما في ملء البياض الدلالي، وتواترت الأحداث بجلاء ودخلت شخصية **كليغولا** لتخضع بدورها إلى **التبئير** الجزئي، وليس ذلك لتصعيد الدلالة وإنما من أجل تأكيد معنى سابقا، وذلك من حيث البطاقات الدلالية التي أسندت إليها؛ الجشع، القسوة والظلم،"[1] لذا وظفت شخصية هذا البطل القومي توظيفا رمزيا، فكان استحضاره "وسيلة للتغني بالحرية والبطولة، والتمرد على الظلم وإظهار قحة الاستبداد،"[2] كما رأى الكثير من الشعراء الفلسطينيين في العصر الحديث أن المحتل الإسرائيلي لا يختلف كثيرا عن **نيرون**، فجعلوه رمزا ورد في الكثير من أشعارهم في محاولة "للموازنة بين مصير المدينة ومصير الفرد أو بين عمر الحضارة وعمر الفرد من خلال علاقة روما **بنيرون**، والمدينة المحتلة بالاحتلال الصهيوني، ذلك أن عمر الحضارة أطول من عمر الفرد الغازي، فكأن الشاعر يريد أن يؤكد حتمية الزوال والاحتلال، وعودة الأرض في الوقت الذي يبدي فيه إصراره وتحديه لكل أنماط العذاب الذي تتعرض له المدينة المحتلة، مدركا أن العودة لا بد لها من تضحيات."[3]

لعل القيمة الايجابية الوحيدة لهذا البطل القومي تكمن في كون شخصيته مثيرة لوعي للشعوب العربية ضد طبقة الحكام الجدد صنيعة المستعمر، خاصة بعد أن استفحل أمرهم واشتد طغيانهم وأصبحوا حربا ضروسا على بني جلدتهم، فرأى فيهم أصحاب الضمائر الحية

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 83 (بتصرف).

[2] – محمد مندور: خليل مطران. معهد الدراسات، القاهرة، مصر، 1954. ص: 24

[3] – زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث. دار الكندي، إربد، عمان، الأردن 2006. ص: 187

خطرا أعظم من خطر الاستعمار نفسه، فساقه الشعراء لتنبيه الشعوب إلى كون كل أمة تصنع **نيرونها**، وتحذر الشعب من التجارب المماثلة، لذلك تعتبر شخصية **نيرون** الروح الثورية المتمردة التي تحض الشعوب على الانتفاض ضد الطغاة، لأنها هي من رفعت شأنهم ومكنتهم من رقاب العباد وهي وحدها القادرة على الإطاحة بهم وكسر شوكتهم، فمرد استبداد الحكام لا إلى سطوة وقوة بقدر ما هو نتيجة ضعف الشعوب وانعدام الوعي في أوساطهم، لذلك كانت صورة **نيرون** ضرورية للعرب سيما في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي كانوا يقبعون تحتها، لتبصرهم وتفتح عيونهم على العدو المتربص بأوطانهم، وحكامهم الذين هم يد للعدو عيهم.

الفصل الثالث: البطل العاطفي

بطلا العشق والواجب (أديب ولبيبة)

بطلا العشق الوهمي (الرسام والشاعرة)

بطلا العشق والواجب (أديب ولبيبة):

لما كانت وظيفة الشعر الأولى التأثير عن طريق الإيحاء والتصوير وإثارة المشاعر كانت العاطفة الوجدانية ولازالت أنسب مضامين الشعر، وكان في الحب مادة غزيرة للشعراء يحركون بها مشاعر قرائحهم ويحيون بها كثير الأحاسيس، ومثلما تعددت القصائد الوجدانية تعددت موضوعاتها؛ فمن قصص المحبين الذين وفقوا في قصص حبهم، إلى الحب الذي حالت دون تحقيقه ظروف الحياة المختلفة إلى مزج بعضهم العاطفة بالوطن والبطولة.

نستهل الموضوع بقصة عاطفية للشاعر **خليل مطران** وسمها **بشهيد المروءة وشهيدة الوفاء،**[1] وتروي حادثة غريبة جرت بإحدى قرى الشام حين هاجمها ذئب شرس لم يتمكن منه إلا فتى شجاع هو **أديب،** لكن عدوى الكَلَبِ تنتقل إليه وينقلها بدوره لحبيبته **لبيبة** بعد أن عضها في نحرها ليموت الاثنان، يقول في المشهد الأول:

سَـــــــيِّدَتِي إِنْ تَفْسَـــــــحِي لِـــــي بِـــــالكَلاَمِ فَاسْـــــمَحِي
أَقْصُـــــصْ عَلَـــــى قُـــــرَّاءِ نَشْـــــــــرَتَكِ الغَـــــــــرَّاءِ
بِـــــــالنَّثْرِ أَوْ بِالشِّـــــــعْرِ أَيُّهُمَـــــــــــــــــــا لاَ أَدْرِي
حَادِثَـــــــــةً غَرِيبَـــــــــهْ مَـــــا هِـــــيَ بِالمَكْذُوبَـــــــهْ
أَنْقُلُهَـــــــــا مُمَثَّلَـــــــــهْ مُجْمَلَـــــــــةً مُفَصَّـــــــــلَهْ
كَمَـــــا جَـــــرَتْ أَمَـــــامِي فِـــــي قَرْيَـــــةٍ بِالشَّـــــامِ
وَذَاكَ أَنَّ ذِيبَـــــــــــــا مُسْتَضْـــــــــخَمًا مَهِيبَـــــــــا
إِذِ انْبَـــــــرَى شُـــــــجَاع تَرْهَبُـــــــهُ السِّـــــــبَاعُ
كَـــــانَ اسْـــــمُهُ أَدِيبَـــــا وَبَأْسُـــــــــهُ عَجِيبَـــــــــا

[1] – خليل مطران: الديوان. ص: 82 والقصة من أدب البالاد.

وفي المشاهد الأخيرة يقول مصورا أديب وقد أصيب بالكلب:

فَهَـــــبَّ يُرْغِـــــي مُزْبِـــــدًا وقـــــدَ تَجَـــــافَى المَرْقِـــــدَا
وَاضَـــــطَرَمَتْ عَيْنَـــــاهُ واضْـــــطَرَبَتْ أَحْشَـــــاهُ
وَشَـــــنَجَتْ أَعْصَـــــابُهُ وبـــــرَزَتْ أَنْيَابُـــــهُ
فَمَـــــزَّقَ الكِسَـــــاءَ وبَعْثَـــــرَ الأَشْـــــيَاءَ
وَكَسَـــــرَ الزُّجَاجَـــــا وأَطْفَـــــأَ السِّـــــرَاجَا
ثُـــــمَّ مَضَـــــى عُرْيَانَـــــا لا يَهْتَـــــدِي مَكَانَـــــا
كَالسَّـــــبَعِ المُتَـــــوَحِّشْ يعْـــــوِي بِصَـــــوْتٍ مُـــــرْعِشْ
يَسْـــــقُطُ آنًـــــا وَيَقِـــــفْ يسْـــــكُنُ ثُـــــمَّ يَرْتَجِـــــفْ

طغى على الأحداث عنصر التشويق؛ فكان مع كل حدث جديد مفاجآت لا يتوقعها القارئ، لانطوائها على الكثير من العقد الصغيرة، فاعتمدت القصة على الحركة وزخرت بالأحداث، دارت وقائعها بإحدى قرى الشام يتمثل الحدث الأول في مهاجمة الذئب للقرية وعجز الجميع عن قتله لكونه مصابا بالكلب، تثور شهامة **أديب** وتملي عليه التصدي لهذا الخطر الماحق، فيقتله في مشهد درامي، عندها يظن القارئ أن هذه هي نهاية القصة، فإذا الأحداث تتسارع من جديد لتتكشف عن صورة **أديب** وهو يصارع داء الكلب بعد أن صارع الذئب قبله، تتأزم الأحداث وتتفاقم المشكلة بهيجانه وعجز الجميع عن تهدئته، تلتحق خطيبته **لبيبة** بالمشهد الدرامي، فتدخل على أديب مخدعه فيشمها ويقبلها ثم يعضها في نحرها فلا تبدي حركة أو مقاومة، لتعيش مع **أديب** معاناته ووفاته وبذلك تنتهي القصة نهاية مأساوية مفجعة.

يعد الحب بين اثنين من أقدم مشاهد التاريخ، ومن الصور النمطية التي لا يختلف فيها اثنان، والتضحية في ذلك شيء معتاد بدوره، بينما يتفرد الحبيبان في اختيار **أديب** التضحية لأجل جماعته وناسه، واختيار **لبيبة** التضحية لأجل حبيبها، بأن تقاسمه الآلام فالموت، مما يؤول إلى تغلب الشعور بالواجب على الشعور الذاتي للبطلين، فكان الواجب دافع تضحية الطرفين، بتفضيل المصلحة العليا على المصلحة الفردية، فذاب الفردان في الجماعة، واستسلما لقدرهما الذي خططاه، فسمت العاطفة بهما، فإذا هما يتعلمان عن طريق الحب أجمل الفضائل بعد أن أدركا كنه الحياة، فرضيا بمصيرهما، وترفَّع الحب بنفسيهما من دركات الأرضية إلى درجات السماوية، وأصبح الحب عندهما قوة تنير القلب وترفع النفس فتتعلل ببهجة المجهول عن مرارة الواقع المعلوم.

تجلت بطولة **أديب** منذ اختياره درب التضحية في سبيل قومه، مع استيعاب مسبق لصعوبة الموقف وخطورته، ومع حبه الشديد كذلك لتلك الحبيبة التي يوشك أن يعقد مصيرها بمصيره بالزواج، لكن العشق يبدأ في التقهقر والتراجع وينحسر كما تنحسر الموجة بعد طول اضطراب وشدة، لا لشيء إلا لكون شعور أقوى أخذ يتجاذب نفسه ويتقاسم قلبه مع حبيبته إنه الشعور بالواجب، ومروءة **أديب** التي لم تستطع أن تتغلب عليها عاطفته الجياشة تجاه الحبيبة، ينصرف أديب عن فتاته وبتراجعه يبدأ المشهد الدرامي في التصاعد ليحل الواجب محل الهوى، فيخرج أديب إلى الذئب ويحدث ما حدث.

رغم انتهاء القصة نهاية تراجيدية، إلا أن المآثر بطولية للعاشقين رسمت صورة مشرقة لتلك المشاعر، حيث ضربا مثالا حيا للوفاء واستواء المبادئ؛ ففي البداية ظهرت البطلة بحالة نفسية محبطة، تختزن في ذاتها أحاسيس مختلفة من الحزن والضياع ومرارة وقع الصدمة، لكن تلك الأحاسيس تتصاعد معتملة بمظاهر القوة والتحدي والمواجهة بعد أن غدت الحياة حولها خرابا، تفتقر إلى أبسط مقوماتها بكلب لبيب الذي سيكون بداية واضحة

لنهاية أكيدة هي الموت، فتمتد أمامها مظاهر الحياة الراهنة تخلو من أي متعة أو أمل في غد، بعد أن تحول مسار الزمن نحو القهر وعلامات الخواء والموت المنتصبة في كل مكان، تذكرها إذا نسيت، وتنبهها إذا غفلت. بعد هذا التصعيد النفسي تختار البطلة أسلوب المواجهة والتخلص من وطأة القهر والانهيار السلبي بفقدان الحبيب صانع أيام المتعة، ومانح الحياة معناها ومغزاها، حيث ستتنكر لها الحياة وتضنيها الذكرى وتؤرق مضاجع هنائها، لذا تستعد للمواجهة الحاسمة استعدادا ينبئ بهول الفاجعة وأثرها على نفسها، فتختار موتا غريبا على الطريقة الهوليودية لأفلام مصاصي الدماء، تدخل المخدع لتستسلم لعضات الموت.

تتحرر من ربقة الجسد ونداءاته الغريزية، فبعد أن كان حبها بشريا يمتزج فيه الجسد بالروح، تحول إلى حب روحي يناشد الخلد في حياة سرمدية بعيدة عن عالم الناس، تتوثب المشاعر من أرضيتها إلى سماويتها، تدخل عليه خلوته تشرع في تغليق الأبواب وكأنها تخشى على نفسها ردة حنين إلى عالم الأرض والمادة، وفي ثورة نفسها الهادئة الحزينة تقترب من لبيب الذي غدا في عينيها رسولا من رسل الإنسانية للسلام والتضحية. وليتسنى محو آثار البين ومرارة الفراق، بحثت عن عالم بديل تدفن فيه أحزانها وأهوال التمزق والشقاق والحزن المخيم على حياتها، التي كانت إلى عهد قريب مثالية في ظل الحبيب، فتختار مكان احتضاره كآخر محطة تغلق عليها عينيها مودعة الحياة، فتجلس إلى تلك الروح المرفرفة تحاورها وتحادثها وتحتضن روحها روحه، في لحظة سرمدية عصية المنال صعبة البلوغ، لا يحققها إلا الموت المخلِّص من أدران الأسى.

اختارت دربها بعد أن امتزج في نفسها الخوف والرهبة بالقوة وإلزامية المواجهة،وتفاعل لديها مظاهر السقوط والاستسلام بتجليات التحدي والمقاومة،في تصعيد نفسي ينطلق من الموت نحو الحياة ومن الرهبة إلى الشجاعة،بعد أن أدركت عظم الخطب الذي لحق حياتها

الهائئة فأحالها أرضا يبابا وغابت لديها أسباب البقاء والمواجهة، فتختص بمشهد فريد، يطالعنا وهي تلج مخدع الموت تنادي روحا صامتة، تكابد تشنجات المرض، مدركة أن الهول عظيم والطريق المختار وعر شاق يتطلب شحذ الهمة لاختراق هذه المصاعب وتدارك حالة السقوط هذه، لكن ابتسامته لها واتزانه لحظة رؤيتها أومأت أن الخلاص قريب؛ لترتاح البطلة من هذا الوحش المهيمن على نفسها، والحزن الساكن فيها، مذ إصابة قرينها وخلو حياتها من رموز المتعة السابقة حين كان اللقاء وكانت الحياة تسير على نحوها الطبيعي. فانتصبت أمامها علامات الموت فاقتربت منه مستسلمة؛ لتلج عالما بديلا، ينسيها زمن الفراق وأهوال الحزن والجوى الذي سيخيم حتما على حياتها بعد عهد الوصال وصفاء العيش.

يحدث التصعيد في المشهد الدرامي في موقف البطلين من خلال إقبال **لبيبة** في حالة من الاتزان والهدوء والتقدم نحو مصيرها بخطى وئيدة متزنة وبموقف ثابت، يقابله تصعيد آخر في الموقف الرجولي **لأديب** الذي لم يعد يفقه شيئا مما يأتي، بعد أن تصارع في نفسه الألم والشجن، الهوى والواجب، الخير والشر، فأقبل على شهيدة الغرام يعضها ويغرز أسنانه في نحرها، حتى خرت ميتة دون أن تبدي أية مقاومة، في حادثة انتصار الواجب على الهوى، وتسامى البطل بعاطفته فوق مستوى المادية الزائلة، وبعد أن تحرك ضريم العشق في قلب **لبيبة** التي رأت لحظات الهناءة والهيام تهرب من بين يديها بكلب **لبيب** وتشنج أعصابه وانفلات الأمر من بين يديه، تندفع مسلوبة الإرادة لا تلوي على شيء إلا مواجهة مصيرها الذي غدا معقودا بمصير الحبيب، فيقفان لتوديع الحياة في آخر لحظاتها، وبدل أن تجمعهما لذة الحب، ألفتهما شدة المحنة وسيمفونية الألم.

وقفت السعادة تودع البطلين وقد امتزج في ضميرهما العشق بالواجب، ووقفت المبادئ تلوح أن التضحية هي الحب ذاته والخلود نفسه، فاقْبِلا على جنان الخلد لتنعما بالراحة

الأبدية والحب المثالي في عالم سرمدي يعلو فيه الحق، ويكون فيه لأصحاب الفضائل والمبادئ المكانة العليا والذروة الرفيعة، ترسم طريق الحياة باختيار الموت تعانق أرواحهما نسمات العالم العلوي، يبتسمان ابتسامة النهاية السعيدة المنبئة بحسن الخواتم لأصحاب الشرف والتضحية، ورفرفت روحهما تعلو وتخفق قاصدة عالم النور والملائكة، تسقط الجسدان فيلتحما، وتتوحد الروحان فتختزلان مشاق الحياة كلها في كلمة الموت، فأضحيا شهيدين للمروءة والغرام.

بطلا العشق الوهمي (الرسام والشاعرة):

يعيش الفنان في هذه القصة –وهو بطلها– تجربة الحب، لكنه يستفيق على معالم كذبة كبيرة وخيال مموه سيطر على عقله وقلبه، هي قصة للشاعر المصري **محمود عماد**[1] بعنوان **الشاعرة و المصور**،[2] يقول فيها واصفا الغادة الحسناء والطبيعة الغناء:

طَلَـــــعَ البَـــــدْرُ بِالضِّـــــيَاءِ عَلَـــــى الـــــرَّوْضِ وَحَيَّـــــا نِسْـــــرِينَهُ المَيَّـــــالاَ
فَحَبَـــــاهُ الأَرِيـــــجُ رَدَّهُ تَحَايَـــــاهُ، وَهَـــــزَّ الأَعْطَـــــافَ وَالأَوْصَـــــالاَ
وَارْتَمَـــــى الـــــنَّجْمُ كَالْحُبَـــــابِ عَلَـــــى المَـــــاءِ وَ الحَـــــبُّ مُرْسِـــــلاً إِرْسَـــــالاَ
وَعَلَـــــى ضِـــــفَّةِ الغَـــــدِيرِ حَبِيبَـــــانِ سَـــــعِيدَانِ قَـــــدْ أَطَـــــالاَ اعْتِـــــزَالاَ
ظَـــــلَّ يُغْـــــرِي بِخَـــــدِّهَا طَرْفَـــــهُ الثَّاقِـــــبَ مَـــــا إِنْ يَـــــوَدُّ عَنْـــــهُ انْتِقَـــــالاَ
وَيَـــــرَى شَـــــعْرَهَا تُدَاعِبُـــــهُ الـــــرِّيحُ فَيَحْكِـــــي ذُيُولَهَـــــا اسْتِرْسَـــــالاَ
وَفَمًـــــا فَلْجَتُـــــهُ كَـــــالوَرْدَةِ انْشَـــــقَّتْ عَـــــنِ الطَّـــــلِّ يُعْجِـــــبُ الـــــلآلاَ

[1] – محمود عماد: شاعر مصري من مواليد 1935، الديوان. ص: 172

[2] – تحكي قصة **رسام**، كان يخرج إلى الغابة ليسكب مناظر الطبيعة الخلابة في لوحاته، وفي إحدى الأيام صادف حسناء تتجول هناك، طلب وصالها فتمنعت ثم رمت له رسالة بين الورود تواعده فيها. وتقول: " إن حبي شرارة فلهيب فرماد لا تطيق احتماله"، لكنه أظهر استعداده للموت في سبيلها، تأخذه بعدها إلى قصرها ويسمى "قصر البوم"، فيقول: إن كان في اسم القصر شؤما فكفاني أنت فألا. بقي معها مدة سنة كاملة أرته من عالم الحب دني، وفي يوم تلقت رسالة، فأمرته بإخلاء القصر لتحضير مفاجأة من مفاجآتها، بعدها علم أن محبوبته ما هي إلا امرأة متزوجة، وأن الرسالة التي تلقتها منه يخبرها فيها بقدومه لتستعد، وكان حاكم المنطقة. اقترب منها في موكب الوصول ليسألها عن تفسير لكل ما يجري، فأخبرت زوجها بأنه مجنون يعاكسها، وطلبت منه زجه في السجن، فحشر مع زمرة المجانين، راضيا بالجنون مادامت فتاته تريد له ذلك.

وَجُفُونـــا تَكَـــادُ أَهْـــدَابُهَا تَطْبَـــعُ فِـــي مَـــاءِ خَـــدِّهَا امْتِثَـــالاَ
غَـــادَةٌ فِـــي عَـــوَالِمِ الشِّـــعْرِ هَامَـــتْ وَبِهَـــا الشِّـــعْرُ لَـــيْسَ يَـــأْلُو هَيَامَـــا
تَـــنْظُمُ الكَـــوْنَ فِـــي الغُـــرُوبِ قَصِـــيدًا وَهْـــيَ أَجْـــدَى عَلَـــى القَصِـــيدِ نِظَامَـــا

إلى قوله على لسان الفتاة:

إِنَّ حُبِّـــي شَـــرَارَةٌ فَلَهِيـــبٌ فَرَمَـــادٌ فَهَـــلْ تُطِيـــقُ احْتِمَـــالاَ؟
قَـــالَ بَـــلْ أَرْتَضِـــي هَـــوَاكِ هَوَانًـــا وَأَرَى ذِلَّتِـــي بِـــهِ إِجْـــلاَلاَ
صَـــاحَتْ: انْـــزِلْ فَقَـــدْ حَلَلْـــتَ (بِقَصْـــرِ البُـــومِ) واحْمَـــدْ بِسُـــوحِهِ التِّرْحَـــالاَ
فَـــرَأَى بُومَـــةً فَقَـــالَ عَجِيـــبٌ ظَلَمْنَـــا البُـــومَ بَعْـــدُ والغِرْبَانَـــا
سَـــكَنَتْ قَصْـــرَنَا فَـــأَيْنَ بِـــهِ الشُّـــومُ أَرَى السَّـــعْدَ هَـــا هُنَـــا وَالأَمَانَـــا

يختم القصة بقوله:

قِيـــلَ مَـــا الاسْـــمُ؟ قَـــالَ: كَانَـــتْ تُنَـــادِينِي (يَـــا طِفْلِـــيَ العَزِيـــزُ) زَمَانَـــا
قِيـــلَ مَـــا العُمْـــرُ؟ قَـــالَ: عَـــامٌ فَرِيـــدٌ مُـــتُّ مِـــنْ قَبْلِـــهِ، وَمُـــتُّ الآنَـــا
قِيـــلَ مَـــا الـــدَّارُ؟ قَـــالَ: دَارِي (قَصْـــرُ البُـــومِ) لَـــمْ آوِ قَبْلَـــهُ جُـــدْرَانَا
قِيـــلَ مَـــا المِهْنَـــةُ التِـــي كُنْـــتَ تَهْـــوَى؟ قَـــالَ تَصْـــوِيرُهَا فَقِيـــلَ كَفَانَـــا
أَنْـــتَ فِينَـــا مَلِيكُنَـــا فَاحْمِـــلِ التَّـــاجَ وَخُـــذْ فِـــي يَمِينِـــكَ الصَّـــوْلَجَانَا

تتنوع أمكنة أحداث القصة بين المغلقة والمفتوحة؛ استهلت بالغابة كمكان مفتوح ومترع للحب والجمال والسعادة، ثم كان القصر، قصر البوم هو المكان المغلق مركز مذبح السعادة وتَكَشُّف الخيانة، وقد سمي المنزل تسمية مجازية توحي بالغدر وذهاب كل من يلجه، ليبقى خاويا يسكنه البوم رمز الشؤم وكأن من يعرف الفتاة يبشر بالشؤم الذي سيلحقه.

تمتاز حبكتها الفنية بكثرة العقد الصغير التي تصب كلها في مضمون العقدة الكبيرة حيث تتأزم الحوادث كل مرة ويتشوق القارئ لحلها؛ ففي البداية تتعقد الأحداث حين تُعْرِض عنه في الغابة، وتحل بالتقاطه رسالة منها، ثم تتأزم ثانية حين يدخل منزلها لكنها تعطف عليه وتعامله بلطف، ثم تأتي العقدة الكبيرة حين تتلقى رسالة من زوجها يعلمها بقدومه وتحل باكتشافه الحقيقة، وتنتهي القصة نهاية مأساوية حين يُضْحِي البطل مجنونا يعالج في مصحة للأمراض العقلية بعد أن جن أو هكذا رضي لنفسه بعد أن ادعت فتاته ذلك.

تكثر فيها الأحداث وتختلف الأمكنة وتتواتر الأزمنة وترد فيها شخصيات أخرى، أغفلناها عامدين – لكون حديثنا يتركز على البطلين– وكانت تلك الشخصيات؛ "تظهر وتختفي فجأة، أو كانت ترد على مستوى السرد والحوار دون أن تكون لها علاقة كبيرة بالتحولات الحديثة وانقلاباتها، إسهامها في أدوار منفذة، أو القيام بأدوار عرضية لم تؤثر على مجرى الحكاية، أو أنها وردت لسد فراغ في الحكاية."[1] وما يلفت النظر في القصة خلوها من الصراع الذي كان من المفروض أن يحدث في نفس البطل، فيكشف لنا عن مواقفه إزاء أحداث القصة، ويبعث الصيرورة والتحول أكثر في مجريات السرد.

شخصياتها؛ الشاعرة ولا يوجد ما يدل على كونها شاعرة إلا بيتين من القصة، حيث يرى النقاد أن "الأحرى بالقاص وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها،"[2] فهي مجردة من كل الأحاسيس والمشاعر الصادقة، مثالا للبطلة السلبية ونموذجا سيئا للمرأة؛ إذ تجسد فكرة

[1] - السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص: 107 – 108

[2] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن. الطبعة الأولى (01)، 1426 هـ / 2005 م. ص: 60

الحب غير المتكافئ وتلاعب بعض الفتيات بمشاعر الشباب، واستهتار بعض المتزوجات توضحت شخصيتها كذلك من خلال التصوير النفسي، فقد قدمها امرأة لعوبا مستهترة في مواقفها وتصرفاتها، تبدي الصد وتضمر الوصال، تعرض وتقبل لا لهدف سوى العبث والمجون ليزداد حبيبها تعلقا بها، وهي صورة نمطية لكثير من العابثات.

لا يأتي تفرد البطلة في تلك الصفات التي وسمها بها الشاعر، إنما نجده في كونها لا تطلب الحب العفيف الذي يسمو بالإنسان، فلا يعرف الوفاء إلى قلبها سبيلا، قدمت للقارئ زوجة خائنة لم تحترم رباط الزوجية المقدس، فغدت مثالا لكيد المرأة العابثة، أبعد ما تكون عن طبيعة الشاعر وعاطفته السامية المترفعة، فكيف بسليقة الشاعر أن ترمي الآخرين زورا وبهتانا وتدوس على مشاعرهم، ثم ينتهي بها المطاف أن ترمي بريئا مع زمرة المجانين وتُتَوِّجه ملكا عليهم، ولا ذنب له إلا أنه تمادى في حبها والإخلاص لها.

ظهر الرسام كبطل للقصة بمظهر الفنان مرهف الإحساس الذي يهتز للجمال ويهيم به، إلى أن يضحى لعبة في يد الفتاة؛ تأمره فيطيع وتصرفه فينصرف وتدعوه فيجيب وتزجره فيرعوي؛ لأنه أحبها حبا ملك عليه كيانه، وهي سمات تلائم طبيعة الفنان ذي الحس المرهف والمشاعر الرقيقة، والنفس الصافية والفطرة البريئة، وهذه الحالة شبيهة إلى حد بعيد بحالة ابن زيدون مع ولادة التي أرسل إليها من سجنه ومن خارجه الرسائل الشعرية فصدته ولم تتجاوب معه أو مع رسائله ودموعه، وشبيهة إلى حد ما بحالة جميل مع بثينة والمجنون مع ليلاه.

بينما صورة الحبيبة في هذا الخطاب صورة المرأة العابثة، التي أضاعت عمر الشاعر الزمني وعمره اللازمني (الفني)، جرته إلى حتفه بحبها مثلما تجر السيرينات Sirenes[1] في الأساطير الإغريقية مستمع ألحانهن إلى التهلكة، بل هي إحدى حفيدات السيرينات، تقود من يحبها إلى الضياع والضلال والحرمان ثم الجنون فالموت، وهكذا تتحول إلى فاعلية شريرة وحركة متحولة مختلفة، في حين أن الفنان العاشق يظل على حالة واحدة معها، محب هيمان مخلص، يطلب الرضا ويتمنى الظفر بلحظة الوصال.

لعل بطلنا هذا هو ما يسميه جورج لوكاتش George Loukatch البطل الإشكالي Le Héros problématique في كتابه نظرية الرواية، "وهذا البطل ليس سلبيا ولا إيجابيا، فهو بطل متردد بين عالمي الذات والواقع، يعيش تمزقا في عالم فض، إذ يحمل قيما أصيلة، يفشل في تثبيتها في عالم منحط، يطبعه التشيؤ والاستلاب والتبادل الكمي؛ لذلك يصبح بحثه عن تلك القيم منحطا بدوره لا جدوى منه."[2]

كذلك يلتقي الرسام في خطوط شخصيته العريضة مع الشخصية التي سماها فيليب هامون بالشخصيات الإشارية؛ التي هي دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات، لأنها خضعت لعمليات تقنيع، والكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء هو

[1] – **السيرينات:** مصطلح شائع في الأساطير الإغريقية، وهن جنيات يعشن في أعماق البحار ويتمتعن بأصوات جميلة ساحرة، من يسمعهن يفقد إرادته ويمشي وراءهن مسحورا بجمال أصواتهن إلى أن يسحبنه إلى أعماق البحر.

[2] – جورج لوكاتش: نظرية الرواية. ترجمة الحسين سحبان. منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى (01)، 1988. ص: 141– 142

(il) وأنا **(je)** وراء شخصية أقل تمييزا أو وراء شخصية متميزة بشكل كبير، والمشكل في العمق هو مشكل البطل."[1]

حسمت مواقف بطلنا حسما سلبيا في المواقف والتصرفات، وكان الأحرى به أن يكون إيجابيا في بعض الأحداث، لكن صوته لم يعل على صوت جلادته، فقد كان فنانا دمثا كيسا صفي السريرة طاهر القلب يعشق الجمال ويهيم به، لكن تشوب أخلاقه السامية تلك سذاجة وخضوع واضطراب، بينما إيجابية مواقفه كانت حذرة وجلة كالبرق الخلب ما تكاد تومض حتى تنطفئ، فغدا لعبة في أيدي الشاعرة، وكرة تتقاذفها ألاعيبها وتلهو بها وهو مسلوب الإرادة.

كان انصياع بطلنا لتلك العلاقات الفاشلة تصوير لمآسي الخيانة في المجتمع، وحقيقة سماسرة البشر وتصوير **للبطل السلبي** الذي يذعن لألاعيب الغانيات، فإذا هو محب مقهور مطيع ذليل، بينما توغل فتاته في إلحاق صنوف المذلة والهوان به، فيستسلم للأقدار التي تقاذفته شمالا ويمينا، يلعب معه عنصر المصادفة الدور الأكبر، فجاء صورة للشخصية النامية المتحركة ضمن دور الشخصيات الثانوية التي تمثل –على الرغم من صفاتها الهزيلة– مجتمعا كاملا وحيوات نماذج كثيرة من الناس.

[1] - فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية. ص: 24

لا يتفرد الرسام في كونه ضحية خداع فتاة لعوب، فضحاياهم كثر وهذه نمطية معهودة، إنما تفرده يأتي من كونه قد وقع في حبال زوجة خائنة وحبيبة لعوب، مما يعكس انقلاب القيم في ذلك المجتمع الذي انصرفت دهماؤه إلى اللهو الدني العابث بالقيم والأخلاق، وهو الرسام الذي يعاني ما يعانيه الفنان من التغريب حين يحيا بين قوم جهال أولئك هم من أشار إليهم الإنجيل بقوله: "لا تطرحوا دركم أمام الخنازير، لئلا تدوسها بأرجلها، ثم تنقض عليكم فتفترسكم."[1] فهو يحس أنه مقيم في قوم جهال يطرح بينهم درر فنه وأحاسيسه المرهفة الصادقة، فيدوسونها بأرجلهم النجسة، بل ينقضُّون عليه ويهُمُّون بافتراسه؛ لأنه البطل الإيجابي الذي يعمل من أجل تغيير المجتمع نحو الأفضل (الشخص المفلس في النهاية) رغم جهوده ومحاولاته التغيير،[2] وهذا ما يعمق الهوة دائما بين الفنان وهذه الزوجة الخائنة، وهي في الحقيقة هوة أزلية بين المثقف وأمته الجاهلة، ولطالما كان الجهل عدوه اللدود دائما، يضاف إليه محدودية الشعور بقيمته والاستشعار بخصوصية طبيعته وتكوينه.

[1] – الكتاب المقدس: العهد الجديد. إنجيل متّى، الإصحاح الثامن، طبعة المكتبة الاجتماعية، مصر. د. ت.

[2] – محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان. دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى (01)، 1996.ص: 86

الفصل الرابع: البطل الاجتماعي

أ- البطل الاجتماعي الإيجابي

البطلة المقموعة (بائعة الورد)

البطلة الثائرة على الدير (الراهبة)

البطل الفاضل (ملثم الفضيلة)

البطل الثائر (الناقم النائم)

ب-البطل الاجتماعي السلبي

البطل اللئيم (القاضي)

البطلة السادية والبطلة المازوخية (المومس)

تدرس القصة الاجتماعية "قطاعا جزئيا من جملة القطاعات الشاملة التي تخص حياة المجتمعات البشرية"،[1] وقد كان الاهتمام بالقضايا الاجتماعية إحدى أهم سمات أدبنا المعاصر شعرا ونثرا، فقد وقف **مصطفى لطفي المنفلوطي نظراته** و**عبراته** على الأمراض الاجتماعية، وأخلص **الرافعي** مقالات **وحي القلم** لتصوير مآسي المجتمع ومفاسده، فقد أسال الشعراء الكثير من الحبر في القضايا الاجتماعية **كجميل صدقي الزهاوي** و**معروف الرصافي**، و**حافظ إبراهيم**، و**طانيوس عبده**، و**كامل أمين** وغيرهم، "فقد صور شعراؤنا نماذج بشرية تمثل أنواع البؤس الاجتماعي، فكشفوا في أقاصيصهم عن مآسي الفقر والمرض والجهل وما يتبعها من جوع ويُتْم وسرقة وإجرام، وطالبوا تصريحا أو تلميحا بمعالجة هذه الأدواء عن طريق محاربة أسبابها المتعددة وعلى رأسها الحاجة والبطالة.

كما حاربوا الفساد الخلقي الذي جرته الحربين العالميتين، وما نتج عنه من الخنا والفحش والبغاء، ونددوا بكثير من المفاسد المستهجنة، كالغش والخداع والحسد والحقد والغدر والكيد، والكبرياء والرياء والرقص والتهتك. واهتموا بالمرأة خاصة وبقضايا الزواج عامة وشجبوا إيثار الغنى على الصفات الخلقية في هذا الرباط المقدس، كما كشفوا عن أثر البيئة الفاسدة في نشأة المرأة، وحذروا من المومسات والبغيات وبائعات الهوى العابثات.

وفي مقابل هذا كله وعوا المُثُل العليا التي يجب أن يرسي المجتمع قواعده عليها فمجدوا الفضائل السامية كالشرف والعفة والأمانة والوفاء ، وأشادوا بالخلق الكريم عموما وفي الجانب التفسيري لمعنى الحياة قص بعض الشعراء قصة الخلق الأولى ، وأشاد غيرهم بالأم وعاطفة الأمومة ، وصور آخرون لحظات نفسية مفعمة بالأحاسيس الإنسانية ، كما

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 239

قدسوا الفن والشعر والموسيقى، ونمت بعض أقاصيصهم عن فلسفة عميقة يراد منها التحبيب بالحياة والإيمان بالله إيمانا مطلقا،"[1] فكتب **الزهاوي** –في مظاهر البؤس والشقاء– **أرملة الجندي**،[2] وكتب **معروف الرصافي أم اليتيم** و**اليتيم في العيد**، و**المطلقة**[3]، وكتب **حافظ إبراهيم رعاية الأطفال**،[4] وكلها صور عن مآسي البؤس والفقر، كما نقلوا إلينا شدة تعاطفهم مع تلك الشرائح المحرومة وبثوها نقدهم الاجتماعي، ووجهوا من خلالها المجتمع وحظُّوه على وجوب تحقيق العدالة الاجتماعية لرفع البؤس عن البائسين ومحو الضيم عن المظلومين، وأول ما نعرضه هو البطل الاجتماعي الإيجابي بمختلف عناصره البشرية.

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 240

[2] – جميل صدقي الزهاوي: الديوان. المطبعة العربية، مصر، 1924. ص: 82

[3] – معروف الرصافي: الديوان. مطبعة الاعتماد، مصر، الطبعة الرابعة، 1953. ص: 39 – 58 – 54.

[4] – حافظ إبراهيم: الديوان. الجزء الأول. طبعة دار الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1939. ص: 263

أ- البطل الاجتماعي الإيجابي

المرأة

البطلة المقموعة (بائعة الورد):

تطرق **إيليا أبو ماضي** إلى هذا النموذج من النساء، وهو نموذج المرأة التي تدفعها ظروف الحياة وضيق العيش للكدح الشاق في سبيل افتكاك اللقمة الشريفة لكن ذئاب المجتمع تحول بينها وما أرادت فتتردى في مهاوي الهلاك، إنها بطلة قصة **بائعة الورد**[1] التي كانت ضحية مؤامرة لا أخلاقية، يحكي فيها **إيليا** قصة فتاة جميلة رحلت عنها والدتها عقب ولادتها وتوفي والدها منتحرا، فكبرت يتيمة تبيع الورد لتكف نفسها شر الفاقة.

تعرفت أثناء تجوالها على فتى جميل وسيم ظنت أنه سندها في الدنيا بعد والديها أحبته حبا جما، مما دفع بها لتسليم عفتها إليه، لكنه خدعها وهرب، لقيته مرة وأَنَّبَتْهُ على فعلته سائلة إياه الزواج لكنه أصر على الهروب، ولما ألحت فاجأها بحقيقة كونه متزوجا ولن يخدع حليلته بزواج ثان، عندها أحست نفسها في غير دنيانا، انهارت وأخذت سكينا وطعنته به، وحين أدركت فداحة فعلتها انتحرت، فأصبحت قصتها حديث العام والخاص، يقول الشاعر واصفا الفتاة:

مِـــــنَ الفِرَنْسِـــــيسِ قَيْـــــدَ العَـــــيْنِ صُـــــورَتُهَا عـــــذْرَاءَ قَـــــدْ مُلِئَـــــتْ أَجْفَانُهَـــــا حُـــــورَا

كَأَنَّمَـــــا وَهَبَتْهَـــــا الشَّـــــمْسُ صَـــــفْحَتَهَا وجْهَـــــا وَحَاكَـــــتْ لَهَـــــا أَسْـــــلاَكُهَا شَـــــعْرَا

يَـــــدُ المَنِيَّـــــةِ طَاحَـــــتْ غِـــــبَّ مَوْلِـــــدِهَا بأُمِّهَـــــا، وَأَبُوهَـــــا مَـــــاتَ مُنْتَحِـــــرَا

[1] – إيليا أبو ماضي: الجداول. ص: 132، أو: زهير ميرزا: إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية (02)، 1963. ص: 463، وما بعدها.

فِـــي قَرْيَـــةٍ مِـــنْ قُـــرَى بَـــارِيسَ مَـــا صَـــغُرَتْ عَـــنِ الفَتَـــاةِ وَلَكِـــنْ هَمُّهَـــا كَبُـــرَا

حَتَّـــى إِذَا عَضَّـــهَا نَـــابُ الطَّـــوَى نَفَـــرَتْ تَسْـــتَنْزِلُ الـــرِّزْقَ فِيهَـــا الفَـــرْدُ والنَّفَـــرَا

تَجْنِـــي اللُّجَـــيْنَ وَيَجْنِـــي البَـــاذِلُوهُ لَهَـــا مِـــنْ كَفِّهَـــا الـــوَرْدُ مَنْظُومًـــا وَمَنْتَثِـــرَا

تَعَلَّقَتْـــهُ فَتًـــى كَالغُصْـــنِ قَامَتُـــهُ حُلْـــوَ اللِّسَـــانِ أَغَـــرَّ الوَجْـــهِ مُزْدَهِـــرَا

هَامَـــتْ بِـــهِ وَهْـــيَ لاَ تَـــدْرِي لِشَـــقْوَتِهَا بِأَنَّهَـــا قَـــدْ أَحَبَّـــتْ أَرْقَمًـــا ذَكَـــرَا

وَضَـــاقَ ذَرْعًـــا بِمَـــا يُخْفِـــي فَقَـــالَ لَهَـــا: إِلَـــى مَ أُلْـــزِمُ فِيـــكِ العَـــيَّ والحُصَـــرَا

أَهْـــوَاكِ صَـــاحِبَةً...أَمَّـــا اقْتِرَانُـــكِ بِـــي فَلَـــيْسَ يَخْطُـــرُ فِـــي بَـــالِي وَلاَ خَطَـــرَا

يَـــا سَـــالِبِي عِفَّتِـــي مِـــنْ قَبْـــلُ تَهْجُرُنِـــي اردُدْ عَلَـــيَّ عَفَـــافِي وَارْدُدِ الطُّهْـــرَا

وَأَقْبَلَـــتْ نَحْـــوَهُ تَغْلِـــي مَرَاجِلُهُـــا كَأَنَّهَـــا بُرْكَـــانٌ ثَـــارَ وَانْفَجَـــرَا

وَأَبْصَـــرَ النَّصْـــلَ تُخْفِيـــهِ أَنَامِلُهَـــا فَـــرَاحَ يَـــرْكُضُ نَحْـــوَ البَـــابِ مُنْـــذَعِرَا

لَكِنَّهَـــا عَاجَلَتْـــهُ غَيْـــرَ وَانِيَـــةٍ بِطَعْنَـــةٍ، فَجَّـــرَتْ فِـــي صَـــدْرِهِ نَهْـــرَا

تبدأ الأحداث بتمهيد للقصة، وصف من خلاله الشاعر البطلة التي كان قدرها أن توجد وحيدة في هذه الحياة بعد أن توفت والدتها ولحقها والدها منتحرا، صورها شقراء جميلة، لم يترفع بها جمالها عن الكدح الشاق؛ إذ راحت تجوب الشوارع تستعرض الورود للبيع، ويا ليتها وجدت من يقدر الورود، مكان القصة عاصمة الحضارة **باريس**، بطلتها فتاة فرنسية يتحرك السرد بعد هذه الوقفة الوصفية منذ وجود الفتاة وحيدة يتيمة نحو التشابك، حين صورها وهي تقضي يومها في العمل المضني لتعود في المساء بدراهم معدودات لا تكاد تضمن لها سد الرمق.

وبعد أن تتعرف بالفتى المخادع تظن نفسها قد وجدت الملاذ والفرج، ويظن معها القارئ ذلك، لكنه تكشف عن ثعبان في ثوب ذكر، فبعد أن نال منها مأربا هرب وتركها تصارع إلى جانب مرارة العيش مرارة هتك العرض وضياع العفة وهنا تنفرج الأزمة الأولى ولو كان انفراجها سلبيا. ثم تجده يوما فتظل تلاحقه للزواج منها وجبر ما انكسر، وهنا تكمن العقدة الثانية وينتظر القارئ أن يجيب الفتى بالقبول والرضا، لكنه يصدها صادما إياها بالحقيقة المرة في كونه متزوجا ولا ينوي أبدا الزواج ثانية، حينها ينتظر القارئ ما ستؤول إليه نهاية القصة فإذا بالفتاة تنهي القصة نهاية مأساوية بطعنة نجلاء تسددها إلى قلبه مكمن الغدر والحقد ثم تنتحر.

قدمت الفتاة نموذجا للمرأة المقموعة، التي تخوض أهوالا يومية ورحلة عذاب متكررة لسد حاجاتها الاجتماعية بشرف، ورغم كونها جميلة فاتنة وفتية يانعة إلا أنها لم تستغل جمالها في تيسير ظروف حياتها، وهي نموذج للكثيرمن النساء، وتعرضها للخيانة من طرف الشاب الذي كان مثالا سيئا للغدر والخداع هي صورة لمئات الفتيات مغتالات الشرف ضحايا الغدر والتلاعب بالمشاعر، في حين كان إقبالها على قتل الشاب ثم الانتحار نهاية تفردت بها بائعة الورد عن صورة شبيهاتها من النساء المقموعات المغدورات.

تظهر بطولة الفتاة حين اختارت الكدح الشاق، فراحت ترتزق من بيع الورد ولعل الشاعر اختارها بائعة ورد ليكشف بالإضافة إلى تصوير جمالها الظاهري عن جمال باطنها مما يحمل القارئ على التعاطف معها والحنق على ذاك الشاب الذي ظهر بصفة أفعوان يتحين من ضحيته مقتلا. شقت الفتاة لنفسها طريقا محفوفا بالأشواك في سبيل الكسب الطيب، لكن الفتى جرها إلى مستنقع الفساد، فاعتدى على شرفها وذبح كرامتها التي حافظت عليها بارتزاقها من بيع الورد، وقد كانت الرذيلة تلوح إليها فاتحة أحضانها فأعرضت عنها،

ولكن فتاها ضرب بكل مبادئها عرض الحائط، لذلك لم تجد من وسيلة تسترد بها شرفها وكرامتها إلا غرز خنجر في قلبه لتشعره بما تعانيه.

قدم **إيليا** صورة بطلته بعد عراك مع الحياة العربية والغربية، فهو العربي الذي عاش في الغرب بلاد الحرية والنور، وحينما نقل لنا أحداث هذه القصة كان بغرض تصوير حقيقة المرأة المقموعة اجتماعيا وجسديا ونفسيا في كل زمان ومكان، وكان رأيه في المرأة "أنها لم تخلق للعمل والكدح وكسب المال، كما لم تخلق لأن تباع وتشرى في سوق نخاسة الزواج وإنما لها محل واحد عليها ألا تتجاوزه أو تطلب أكثر منه أو تكلف بغيره وهو المنزل،[1]" لذلك ضن بها عن مصارعة الحياة في سبيل كسب لقمة العيش، كما لا يجب أن تذل في حقل العمل، إنما ظل صدى دعواته يتردد؛ أن المرأة لم تخلق إلا للمنزل حفاظا على كرامتها ومنزلتها أن يتدنيا إلى مرتبة الكدح ودركات العمل المضني، الذي وجد للرجل، وخلق له الرجل، ولطالما ناد أن تحصن المرأة وتتوج كملكة على عرشها الفطري، عرش بيت والديها فبيت زوجها.

لذا كانت **البطلة المقموعة** واحدة من النساء اللاتي طالما دافع عنهن **إيليا**، بصنفيها المرأة الخيالية والمرأة الواقعية؛ فالأولى خدينة الشاعر في رحلاته العلوية وموضوع غزله ومناجاته وبطلة أقاصيصه،بجمالها الملائكي وروحها السحرية منبع كل جمال وجلال والثانية فرد في المجتمع لها مكانتها فيه كما لها حقوق وواجبات كشأن الرجل، فحتى وإن ساق **إيليا** نموذجه الإنساني من المجتمع الغربي، فذلك ليكسر التنميط والنسقية المعهودة وكان الخروج عن النسقية مكتسيا بالاستحسان؛ حيث"أسهم في رسم شخصية بشرية تنبض

[1] – زهير ميرزا: إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر. ص: 53 – 54

بالحياة، بدلا من التحنط في توابيت التنميط والتغلف بالشعارات والأفكار الجاهزة"[1] لشخصيات عربية مألوفة ونمطية، ولعل ذلك ما أدى إلى ما يسميه النقاد بنزع الإلفة، هذا العنصر الذي "يراه الشكلانيون الروس شرطا لأدبية الأدب"[2] فاستوحى شخصية قصته من بيئة أوروبية، كانت فيها البطلة غير مألوفة في السرد العربي، وربما ليست مألوفة في الواقع الموضوعي أيضا، "ولا يعني هذا أن نقص إلفتها يؤدي إلى إغراقها في اللاواقعية والشطط الخيالي"[3]، لأن ما يجري على الورق في بائعة الورد قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقق مما يجري في الواقع الموضوعي ذاته.

يسير السرد مصورا نمطية البطلة في كدحها ويتمها، وينعرج إلى تفريدها من خلال جعلها بائعة ورد تجوب الشوارع، وهذه العلامة السردية ذات أبعاد فكرية تنبئ عن عذاب وكدح وقمع للشخصية في مجتمع حضاري يدَّعي التطور والديمقراطية، ففي حين يرمز بيع الورد وشراؤه إلى كون المجتمع الذي تتحرك فيه البطلة قد قطع أشواطا في التحضر والمدنية، نجد الكدح والاستغلال والقمع الجسدي صورة لأحط المجتمعات التي لا هم لها سوى إسكات جوع البطون وكم عواء غرائز الأجساد.

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى (01)، 2003 . ص: 115

[2] – جون هالبرين وآخرون: نظرية الرواية:. ترجمة محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى (01)، 1981. ص: 18

[3] – صلاح صالح: م. م. ص: 115

البطلة الثائرة على الدير(الراهبة):

ارتبط اسم **الراهبة** دائما بالدير، فهي ابنته وسادنته، له تحيا وفيه تموت، تنذر حياتها تدعو الناس لترك مباهج الدنيا والانضمام إليه، ولكن شاعرنا في هذه القصة التفت إلى هذا النموذج للمرأة، ولكن ليفاجئنا بصورة جديدة ودور مستحدث لها، إنها قصة الشاعر **ندرة حداد**[1] **الراهبة**[2]، يصف الشاعر ضجرها من الدير قائلا:

كَـــمْ تَمَنَّـــتْ أَنْ تَتْـــرُكَ الـــدِّيرَ سِـــرًّا وتَجُـــوبُ الأَقْطَـــارَ قُطْـــرًا فَقُطْـــرَا
فَتَـــذُوقُ الزَّمَـــانَ حُلْـــوًا ومُـــرًّا وتُلاَقِـــي الأَفْـــرَاحَ وَالأَحْزَانَـــا
كُلَّمَـــا مَـــرَّ طَـــائِرٌ فِـــي الصَّـــبَاحِ ناشِـــرًا فِـــي الفَضَـــاءِ بِسَـــاطَ الجَنَـــاحِ
سَـــابِحًا فِـــي تَمَوُّجَـــاتِ الرِّيَـــاحِ تَتَمَنَّـــى الخُـــرُوجَ والطَّيَرَانَـــا
كُلَّمَـــا وَافَـــى فِـــي دِيرِهَـــا لِلصَّـــلاَةِ زائِـــرَهُ مُمْسِـــكًا بِزِنْـــدِ فَتَـــاةِ
تَتَجَلَّـــى لَهَـــا مَعَـــانِي الحَيَـــاةِ وتَـــرَى حُسْـــنَ وَجْهِهَـــا الفَتَّانَـــا

ويقول على لسان الفتاة، وهي تنصح الفتى:

وَتَمَتَّـــعْ قَبْـــلَ اقْتِـــرَابِ الوَفَـــاةِ بصـــنُوفِ الأَفْـــرَاحِ واللَّـــذَّاتِ

[1] – ندرة حداد: هو ندرة بن رشيد حداد شاعر سوري من شعراء المهجر(1299 هـ / 1370 هـ) (1881 م /1950 م)، ديوان أوراق الخريف. ص: 173

[2] – يروي فيها قصة طفلة يتيمة الوالدين وهبها ذويها إلى الدير فعمدوها وسموها **مريم**، وحين كبرت أحست بالأسر وتمنت ترك الدير والانطلاق في أجواء الحرية. وفي يوم تصادف شابا عاف دنيا الناس فهجرها وقرر أن يهب حياته بدوره للدير، فتحذره بشدة من مغبة ذلك وتقنعه بضرورة إنقاذ نفسه وإياها من هذا السجن الذي لم تر فيه إلا كل غبن وشر، فينصاع لأمرها، ويأخذها خارج قضبانه لينفذا بجلدهما من هذا السجن الذي لا يفترق كثيرا عن الباسكال الفرنسي.

هُنَـــا طُيُـــورُ السَّـــمَاءِ تَشْـــدُو سُـــرُورًا ووُرُودُ الرِّيَـــاضِ تُعْطِـــي عَبِيـــرَا
حُـــرَّةً حُـــرَّةً تَهُـــزُّ الخُصُـــورَا باســـمَاتٍ تَسْـــتَقْبِلُ الأَلْحَانَـــا
أَنْـــتَ حَـــيٌّ نَـــامٍ وَلَسْـــتَ جَمَـــادًا فَـــاقْتَطِفْ فِـــي نِيسَـــانِكَ الرَّيْحَانَـــا

عني الشاعر في هذه القصة بالتصوير للأبعاد النفسية العميقة، أما البناء القصصي فتجلى في نمو الحدث من أول القصة إلى آخرها؛ من الوقت الذي تيتمت فيه الفتاة وألحقوها بالدير إلى حين التقائها بفتاها الذي أنقذها من براثن الدير بقساوسته ورهبانه، فدارت أحداث القصة في الدير، فيه ابتدأت وفيه انتهت، أبطالها فتاة راهبة وشاب كره الحياة ونقم على أناسيها، وإذا وجدنا فتاة تلتحق بالدير بإرادتها أو بإكراه الظروف فهذا أمر عادي ونمطي في عالم الأديرة الصغير، أما وقد راحت الراهبة تنفر الناس من الدير بدل أن تدعو له وتبعدهم بدل أن تقربهم، فهذه صورة متفردة خصت بطلة هذه القصة.

بدأت **الراهبة** تستعرض بطولتها بثورتها على الدير وتمردها على تعاليمه القاسية وتحطيم القيود التي تغلله، والتي تواطأ على وضعها القساوسة والرهبان ومن خلال استغرابها من دخول الفتى الدير، وتنبيهه لمخازيه ومحاولة إقناعه بالعدول عن قراره؛ فعلى كون الشاب ناقما على المجتمع بمفاسده وقيمه الخاطئة مما أدى به إلى سلك طريق الرهبنة كملجأ له من هموم الحياة وأذى الناس، إلا أن الراهبة كشفت له ما خفي من أمر الدير وفضحت له ما استتر وما يضمه بين قضبانه من أهوال وحقائق يندى لها الجبين، وقد استقت نظرتها تلك من خلال ما عايشته مدة حياتها في **الدير**، إذ دخلته ولم تتجاوز السنة من عمرها وهي يتيمة بائسة لا كافل لها ولا معيل.

لقد شاهدت البطلة رهبان الدير وهم يخالفون تعاليم **عيسى الناصري**،فكانوا في أديرتهم يتمتعون بخيرات الفقراء المساكين المسقية بعرقهم الحار، يعيشون مرتاحين بعيدا عن جهل الشعب الذي يود المعرفة،والفقير الذي هو بحاجة إلى الطعام والمريض الذي هو بحاجة

إلى الدواء، "لقد بعثهم **يسوع الناصري** كالخراف بين الذئاب فأصبحوا كالذئاب بين الخراف وابتعدوا بذلك عن الناس لظنهم أنهم أحسن منهم،"[1] كما رأتهم يتظاهرون بعكس ما يضمرون؛ يدعون الناس للتقشف ويستحوذون على حياة البذخ التي يوفرها لهم غيرهم وينذرون الناس للطاعة والتماشي وتعاليم الدير، في حين يتمردون على ما جاء به الإنجيل يدَّعون العفة والورع وقلوبهم مفعمة بالشهوات وحياتهم تسيرها الملذات، يتظاهرون بقتل أجسادهم في سبيل الإله الأعظم، ولكن القتل لا يطال إلا نفوسهم المفعمة بحب الماديات واللذائذ والشهوات، و"يتظاهرون بالتنسك والتقشف وهم كالبهائم المشغولة عن المعرفة بطيب المرعى."[2]

واستنتجت أن الكاهن لا يكاد يبتعد عن صورة الكافر، ولعل هذا يفوق ذاك؛ لأن الكافر لم يَدَّعِ دينا ولم ينسب لنفسه تنسكا إنما هو صريح في مواقفه، أما الكاهن فخائن، لأنه "لص صخري القلب، ينتزع الدرهم من الأرملة، والفلس من اليتيم، هو مخلوق عجيب له منقار النسر ومقابض النمر وأنياب الضبع وملامس الأفعى،"[3] يعطيه المسيحيون كتابا مقدسا فيجعله شبكة لاصطياد الأموال، ويرفع الصليب سيفا سنينا على رقاب الضعفاء، هو ذئب وليمته لحوم الضعفاء، وطامع يتبع الدنيا بحجة الدين، ويمتص دماء العباد باسم الصليب.

وهي الصورة المقززة المنفرة التي تداول الشعراء المسيحيون على رسمها للكاهن، ولا شك أنها الصورة التي دعت بدورها الراهبة إلى النفور من الدير وكهنته،ولم تكتف بالنفور بل وطنت النفس على محاربتهم بكل ما أوتيت من قوة، فإذا كان الدير قد فرض عليها فرضا

[1] – جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، متبوع بأعمال أخرى، فصل: (خليل الكافر). تقديم بيدي عثمان. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2012. ص: 98 – 99

[2] – نفسه والصفحة ذاتها (بتصرف).

[3] – نفسه، والصفخة ذاتها، وهذه الصورة رسمها له الكثير من الشعراء المسيح.

لظروف يتمها ووحدتها، فإنها ستقف حائلا دونه ودون من يريدون الالتحاق به بمحض إرادتهم. لقد قلب الرهبان كل تعاليم المسيح لصالحهم، فامتلأت خزائنهم وانتفخت بطونهم وتخمت أنفسهم، في حين كان الفقراء يزدادون فقرا، والبؤساء يزدادون بؤسا وشقاء، فقلبوا بذلك كل الموازين الأخلاقية والمقاييس الدينية والاجتماعية، ومن صورة الرهبان هذه تنطلق البطلة الراهبة في ثورتها التي تمثل بطولتها وإيجابيتها في تبصير الآخرين بحقائق الدير مخالفة الصورة التي اعتاد الناس تنميطها لشخصية الراهب ولهيكل الدير.

2- الرجل

البطل الفاضل (ملثم الفضيلة):

جاءت صورة **البطل الفاضل** ضمن قصة الشاعر **إدوار مرقص**،[1] الموسومة **بـــالفضيلة الملثمة**[2]، وتمثل في شخصية **الشيخ يوسف**، الشخص المكثر الذي كان يتصدق في الخفاء ولا يعلن للناس معروفه، كان حزينا على موت ولديه الشهيدين مما جعل الناس ينعتونه بالبخل والقسوة، لكن الأمير سعد يكتشف الفضيلة الملثمة ولا يجد من هو أفضل منه لمصاهرته والتقرب منه، يقول الشاعر في بعض أبيات هذه المطولة الشعرية:

---

[1] – إدوار مرقص: هو الشاعر إدوار نقولا مرقص: شاعر سوري من مواليد اللاذقية (1296 هـ / 1368 هـ) (1878 م/ 1948 م)، الديوان. المطبعة التجارية، اللاذقية، 1933. ص: 411

[2] – وقد وضع الشاعر قصته هذه وألقاها في ملتقى أدبي **باللاذقية** عام 1931 وهي تكشف عن "بعد نظر الشاعر وعمق تحسسه بمتطلبات مجتمعه وأمته، وحماسه في الدفاع عن لغته، وهو يقدم قصته هذه برهانا ساطعا على اتساع الشعر العربي والبيان العربي وقدرتهما على استيعاب هذا اللون الأدبي (القصة).

وتحكي قصة الشيخ يوسف الذي كان يلثم فضيلته ويقنع إحسانه حتى لا يعلم الناس به، وفي يوم اجتمع الأمير سعد (أمير المنطقة) مع أهل المشورة للتشاور في أمر عصابة كانت تسطو على المنازل، وتنشر الذعر بين السكان. كما طلب المعونة المادية من أثرياء البلدة ووجهائها لإتمام بناء الميتم، وحين جاء ذكر الشيخ يوسف عارض الحضور ذلك بحجة بخله وخشونة طبعه، لكنه في الحقيقة كان يفيض حبا وعطفا على المحتاجين، وقد أكسبه حزنه على ولديه الشهيدين عبوسا وتجهما، حتى ظنه الناس جافي الطبع شحيح الجيب.

وزاره ليلة الأمير سعد متنكرا في زي سائل فقير، فآواه وأكرمه، وفي تلك الليلة هاجم اللصوص المنزل واقتادوا من فيه إلى الجبل، وطلب منهم الأمير سعد إطلاق سراحه فهو فقير ومجنون، ففعلوا. وبعد فترة هاجم الأمير سعد الجبل مدعوما بالرجال والسلاح، فقبض على العصابة، وأفصح سعد عن شخصيته الحقيقية طالبا مصاهرة الشيخ يوسف لما ارتآه فيه من حكمة وجود ورجولة، ولما رآه في ابنته من جمال وجاه وأخلاق.

أَبُـــو أَدْهَـــمَ مَـــوْلاَيَ وَاحِـــدُ عَصْـــرِهِ مـــآثِرُهُ طَبْـــعٌ بِـــهِ لاَ تَطَبُّـــعُ
لِـــذَلِكَ يَـــأْبَى أَنْ تُـــذَاعَ وَإِنَّمَـــا بِإِرْضَـــائِهِ الوِجْـــدَانَ واللهُ يَقْنَـــعُ
أَتَـــى ذَاتَ يَـــوْمٍ فِـــي الشِّـــتَا الشَّـــيْخُ يُوسُـــفُ الوكِيـــلُ عَلَـــى أَمْلاَكِـــهِ العَـــمُّ مُبْـــدِعُ
دَعَـــاهُ إِلَـــى عُـــرْسِ ابْنِـــهِ عِنْـــدَ قَرْيَـــةٍ علَـــى سِـــتِّ سَـــاعَاتٍ فَكَـــانَ تَمَنُّـــعُ
يُقَـــالُ لَـــهُ الـــدِّرْوِيشُ رُسْـــتُمُ جَـــاءَ مِـــنْ خرَاسَـــانَ يَرْضَـــى بِاليَسِـــيرِ وَيَقْنَـــعُ
إِذَا صَـــيْحَةٌ فِـــي صَـــيْحَةٍ عِنْـــدَ كَهْفِهِـــمْ إِذَا بِرَصَـــاصِ صَـــوْتُهُ الجَـــوَّ يَصْـــدَعُ
وَأَدْنَـــى إِلَيْـــهِ الشَّـــيْخَ يُوسُـــفَ بَاسِـــمًا وقَـــالَ: أَنَـــا سَـــعْدُ أَمِيـــرُكُمْ، فَعُـــوا

يفاجئ النص المتلقي منذ الوهلة الأولى بمحو المقدمة؛ فلا وقت للسارد لإدماج التقنيات الواصفة: المكان، الشخصية، الزمان، فهناك فرضية تجلي تراكمات حدثية مبنية على السرد السريع المائل إلى تسبيق الحركة على الحالة"[1] بينما اعتني الشاعر في هذه القصة الطويلة بالتصوير، وراحت الأحداث تتشابك وتتعقد، ثم انثنت تبحث عن حل، حيث تعقدت بإمساك اللصوص بالجماعة، وبدأت بالحل شيئا فشيئا حين ظهر الشيخ **درويش** في طليعة الجنود، فتكشف الحقائق وتنفرج الأزمة تماما، وتنكشف معها الشخصيات الحية والأحداث النامية والإطار الزماني والمكاني.

بطلها **الشيخ يوسف** الذي دارت حوله أحداث القصة،وقد مثل الفضيلة الملثمة والإحسان المقنع في زمن كثرت فيه "الفضيلة الطنانة الصخابة المزوَّرة التي هي أخت النفاق أو ابنة عمه."[2] كان إنسانا ميسور الحال صاحب مال وضياع،اعتزل الناس لكن قلبه ظل عامرا بالعطف على الفقراء والمساكين،حسن المعاشرة يعامل فلاحيه وخدامه أحسن معاملة ويسعف الثوار دون أن ينشر فضله ويذيع صنيعه ويفاخر به، ذو جود وكرم، يتجلى من

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 14

[2] – تنظر مقدمة القصيدة.

خلال إكرامه للأمير المتنكر في زي **الدرويش**، وفي دفعه للميتم مبلغا كبيرا من ماله، ثم إغداق وكيل أعماله بالهدايا بعد أن تعذر عليه حضور زفاف ابنه. بدأت بطولة هذا **البطل الإشكالي** في التكون منذ ثكل ولديه اللذين استشهدا في الحرب، فلازمه الغم وأكسبه عبوسا وجفوة، فنفر القوم منه وشنعوا عليه واتهموه بالبخل، لقد قدم ولديه مسترخصا دمهما في سبيل الوطن، ولم يبخل بدمه ولحمه يقدمه في طبق على مذبح الحرية، فكيف يبخل بماله على من يحتاجه؟

تم تنميطه من خلال ما بدا عليه من خشونة الطبع وحدة المزاج، بالإضافة إلى البخل وحب جمع المال، لكن تفرده يكمن وراء تنميطه، فهو بخلاف تلك الصفات، بل يناقض كل خصلة فيها، كان من الرجال الذين غالبا ما يكونوا تعساء مظلومين، لأنهم يجهلون سبل الاحتيال التي تنقذهم من مكر الناس وخبثهم،"[1] كان بطلا لم تثنه الثروة عن الفضيلة والفضيلة عن العمل الشريف لكسب المال الوفير، هو واحد من القلة التي تأتي هذا العالم وتغادره دون أن يلامسوا بالأذى نفس مخلوق، كما كان شريف القلب كريم الصفات لم يتسلل إلى سريرته رياء الناس وخبثهم وطمعهم ومكرهم واحتيالهم ونفاقهم.

اعتزل دنيا الناس الدنية لا "للصلاة والتنسك؛ بل هروبا من الناس وشرائعهم الجائرة وتعاليمهم الخاطئة وتقاليدهم وأفكارهم البالية وضجيجهم وعويلهم الأجوف، وصخبهم الذي هو كمثل الثغاء الأحوى، طلب البرية الخالية لأن فيها نور الشمس ورائحة الأزهار وأنغام السواقي طلب الجبال لأن فيها يقظة الربيع وأشواق الصيف وأغاني الخريف وعزم الشتاء،"[2] وقع ذلك الهجران حين أتعبته هذه الصفات في الناس، وقسم ظهره استشهاد ولديه، فاعتزل عالم الناس الملتاث المضطرب إلى عالم الجبل النقي البريء، ومن أعلاه سيطل على

[1] – جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، متبوع بـــ: دمعة وابتسامة، فصل: (يد القضاء). ص: 13

[2] – نفسه. فصل: (العاصفة) (بتصرف). ص: 234 – 235

الآخرين وفيه سيختبئ، وداخله "سيبحث عن طاقة أخرى تلغي كل ما يفصل بينه وبين نفسه وما يتسرب إليها من أشياء خاطئة ومفاهيم مشوهة، وللجبل في هذا السياق طاقة دلالية كبرى تحيل على سجلات رمزية يمكن الذهاب بها في اتجاهات متنوعة؛ فهو السمو والتعالي والخلوة والشك وهو الثورة والتمرد والخروج عن قوانين القبيلة والتشكيك في قيم المجتمع،"[1] هذا ما كان على البطل فعله في مجتمع تخلخلت قيمه وانقلب حاله، واندثرت مبادئه، وتفرق خلانه أيدي سبأ.

لاذ بالوحدة والانفراد واعتصم بالجبل معتزلا عالم البشر، لأنه سئم ذلك البناء الزائف الذي سماه الناس حضارة، وما هو في الحقيقة إلا هيكل خواء بلا روح، وهندسة عمرانية قائمة على جماجم البشرية ودماء الإنسانية، فطلب الوحدة لأن في الوحدة إعادة حساب للنفس مع نفسها، وتوقيع صلح للذات مع ذاتها، ثَّم فضيلته حتى لا يشير إليها الخلق بالبنان، لأنه يكره التميز على الناس ويمقت الرياء الذي كثر صخبه في أيامنا هذه وباحتجابه بهذا القناع حقق تفرده، ودون تلثيم الفضيلة كان سيغدو نموذجا من النماذج النمطية للأثرياء المحسنين.

[1] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى. ص: 171 (بتصرف).

البطل الثائر (الناقم النائم):

يثور بطل القصة الموالية ضمن ثورة افتراضية في أغوار الأحلام، قصة شاعر ثائر قام بدور البطولة في قصيدة **ثورة في الجحيم**[1] إنه الشاعر العراقي **جميل صدقي الزهاوي** هي في جملتها "قصة خيالية ذات طابع فلسفي، تبدو فيها ثورة **الزهاوي** العارمة على الطقوس والمعتقدات عامة وعلى الجحيم الذي يخشاه في آخرته خاصة، وكان **الزهاوي** مفكرا متحررا، كما كان مولعا ببث فلسفته الخاصة عن الكون والحياة والطبيعة في شعره،"[2] ولا تعد قصة اجتماعية بالمعنى المعروف إنما تناولت آراء ثورية على تقاليد المعتقد والدين، وعالجت مسائل دقيقة من الفكر الإنساني كالإله والخير والشر والجنة والنار، يقول في حوار الشاعر مع الملكين:

قَـــالَ مـــن أَنْـــتَ وَهْـــوَ يَنْظُـــرُ شَـــزِرًا قلْـــتُ: شَـــيْخٌ فِـــي لَحْـــدِهِ مَقْبُـــورُ
قَـــالَ: مَـــاذَا أَتَيْـــتَ إِذْ كُنْـــتَ حَيًّـــا قلْـــتُ: كُـــلَّ الـــذِي أَتَيْـــتُ حَقِيـــرُ
قَـــالَ: مَـــا دِينُـــكَ الـــذِي كُنْـــتَ فِـــي الـــدُنْيَا عَلَيْـــهِ وَأَنْـــتَ شَـــيْخٌ كَبِيـــرُ
قُلْـــتُ: كَـــانَ الإِسْـــلاَمُ دِينِـــي فِيهَـــا وهْـــوَ دِيـــنٌ بِـــالاحْتِرَامِ جَـــدِيرُ
كُنْـــتُ عَبْـــدًا مُسَـــيَّرًا غَيْـــرَ حُـــرٍّ لا خِيَـــارَ لَـــهُ وَلاَ تَخْيِيـــرُ
كَـــانَ إِيمَـــانِي فِـــي شَـــبَابِي جَمًّـــا مـــا بِـــهِ نَـــزْرَةٌ وَلاَ تَقْصِـــيرُ
غَيْـــرَ أَنَّ الشُّـــكُوكَ هَبَّـــتْ تُـــلاَ حِينِـــي فَلَـــمْ يَسْـــتَقِرِ مِنِّـــي الشُّـــعُورُ
ثُـــمَّ عَـــادَ الإِيمَـــانُ يَقْـــوَى إِلَـــى أَنْ سَـــلَّهُ الشَّـــيْطَانُ الـــرَّجِيمُ الغَـــرُورُ
ثُـــمَّ آمَنْـــتُ ثُـــمَّ أَلْحَـــدْتُ حَتَّـــى قِيـــلَ هَـــذَا مُذَبْـــذَبٌ مَمْـــرُورٌ

[1] – جميل صدقي الزهاوي: الديوان. ص: 293، وهو جميل صدقي بن محمد فيضي بن الملا أحمد بابان الزهاوي: شاعر عراقي من مواليد بغداد (1863 م / 1936 م).

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 452

وَلِمَـــاذَا لَـــمْ تَسْـــأَلاَ عَـــنْ ضَـــمِيرِي والفتَـــى مَـــنْ يَعْـــفُ مِنْـــهُ الضَّـــمِيرُ
وَلِمَـــاذَا لَـــمْ تَسْـــأَلاَ عَـــنْ جِهَـــادِي فـــي سَـــبِيلِ الحُقُـــوقِ وَهْـــوَ شَـــهِيرُ
وَلِمَـــاذَا لَـــمْ تَسْـــأَلاَ عَـــنْ ذِيَـــادِي عـــنْ بِـــلاَدِي أَيَّـــامَ عَـــزَّ النَّصِـــيرُ
وَلِمَـــاذَا لَـــمْ تَسْـــأَلاَ عَـــنْ وَفَـــائِي ووَفَـــائِي لِمَـــنْ صَـــحِبْتُ كَثِيـــرُ
وَلِمَـــاذَا لَـــمْ تَسْـــأَلاَ عَـــنْ مَسَـــاعِيَّ لإِبطَـــالِ الشَّـــرِّ وَهْـــوَ خَطِيـــرُ
عَـــنْ دِفَـــاعِي عَـــنِ النِّسَـــاءِ عَلَـــيهُنَّ مـــنَ الشَّـــقْوَةِ الرِّجَـــالُ تَجُـــورُ

ويستيقظ الشاعر من النوم ويوقن أن الثورة كانت مجرد حلم نائم:

وَتَنَبَّهْـــتُ مِـــنْ مَنَـــامِي صُـــبْحًا وإِذَا الشَّـــمْسُ فِـــي السَّـــمَاءِ تُنِيـــرُ
وَإِذَا الأَمْـــرُ لَـــيْسَ فِـــي الحَـــقِّ إِلاَّ حلْمًـــا قَـــدْ أَثَـــارَهُ الجِرْجِيـــرُ

يسرد الشاعر حلمه في شكل قصصي لا ينأى فيه عن منامات الوهراني، لذلك يمكن إدراجه ضمن الشخصيات الاستذكارية كما يسميها **فيليب هامون**؛ فهذه الشخصيات "تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة) ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية، إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، شخصيات للبشير، شخصيات لها ذاكرة، تقوم ببذر أو تأويل الإمارات الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني، التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف الصحو المشروع،"[1] فأفصحت القصة عن فلسفة الشاعر في الحياة وفي الجنة والنار، تدور أحداثها في قبر الشاعر تارة وفي الجنة والجحيم تارة أخرى، وفي السماء أخيرا أما نسيجها فقد حيك من حوار مُركَّز طغى على كل مقاطعها.

[1] – فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 18

لقد سمى بعض النقاد قصة **الزهاوي** هذه **ملحمة**[1]، وكان الشاعر يعتز بها ويراها أحسن قصائده، وقد أحدثت بلبلة وضجة كبيرة بعد نشرها، ذكر **أمين الريحاني** أن العاهل السعودي **الملك فيصل** سأل الشاعر معاتبا عن هذه القصيدة فأجاب: "لقد عجزت يا مولاي عن إضرام الثورة في الأرض، فأضرمتها في السماء."[2]

يوحي عنوان القصة **ثورة في الجحيم** بنوع البطولة التي اندرجت في القصة وقد أشار **جيرار جينيت** **G. Genette** في كتابه طروس **Palimpsestes** إلى ما سماه بالنصية المصاحبة[3] ومن شأن هذه النصوص المصاحبة أن تضيء عملية القراءة وأن تكون "عتبات مهمة لدخول النص والتعاطي معه فهما وتأويلا،"[4] وهي كما تبدو وكما أقر النقاد قد نظمت في استبداد الحكام، والتنديد بهم بطريق غير مباشر، "فقد أجرى على ألسنة الفلاسفة والشعراء والكتاب الذين كانوا في الجحيم، عبارات الثورة والتبرم والسخط تجاه ما يلقون من معاملة."[5]

وهذه القصيدة من أنماط الشعر التي يتعمد فيها أصحابها إغفال الأسماء والوقائع ويجنحوا إلى التعميم ولا يشيرون بالتالي إلى حدود الزمان والمكان والمناسبة، ولا يلقون الضوء على الملابسات التي دعت الشاعر إلى بث تلك الأفكار في القصيدة، وقد يكون ذلك متعمدا منهم، قصد" الابتعاد عن سطحية الحياة اليومية وإيثارا لشمول الفكرة وتجنبا لما يلحقه

---

[1] – أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق. دار المعارف، بيروت، لبنان، 1959. ص: 51

[2] – هلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود. ص: 68، عن عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص: 447

[3] – يقصد جيرار جينيت بالنصية المصاحبة: عنوان الفصل أو الجزء، المقدمة، التصدير، الهامش الرسوم الغلاف، الإهداء، وكل ما يحيط بالنص من علامات أو إشارات طباعية، حوارات وتصريحات.ينظر: G.Genette. Palimpsestes seuils. Paris. Paris 2002

[4] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل. ص: 60 – 61

[5] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. ص: 361

من التخصيص في القصيدة من أذى بالشاعر،"[1] بعد أن أيقن بطلنا كذلك أنه ليس للشاعر العربي الحرية بأن يتكلم ملء إرادته ويعبر بطلاقة لسان عن كل ما يعن له، "فقد كانت حرية الفكر في الشرق العربي عرضة لمحن شتى في كل حين؛"[2] فاختار طريق الإيماء والتلميح، فكانت ثورته الجحيمية هذه تعبر عن الشعور الحاد بوطأة الظلم والاستبداد والطغيان، وسوء الإدارة الذي غمر الشعوب العربية في هذه الفترة وفي شتى الأقطار، وتجلى بقوة على ألسنة الشعراء فلم يكن ذلك إلا "إيذانا بالانتفاضة الحاسمة في سبيل التحرر من الاستعمار رأس الأفعى، وتطهير الوطن من رجسه وبقاياه من المرتزقة وأصنام السياسة وعبيد الكراسي."[3]

ثار الشاعر ولطالما حفل تاريخ الأدب بثورة الشعراء الجادة، ومحاولة تغيير واقعهم المشين بطرق كثيرة، كنشر الوعي والتنبيه إلى المفاسد، أو عن طريق الثورة الحادة والأسلوب المباشر الصريح، وتتكشف بطولة **الزهاوي** في ثورته هذه من نزوعه إلى الالتزام والواقعية "فقد أخذ الأديب العربي منذ انبثاق فجر النهضة الحديثة، يحس بأن ثمة ما يربطه وأدبه بمجتمعه القلق المتحفز، وما زال هذا الإحساس يعمق ويقوى حتى آل آخر الأمر إلى شعور واع في نفس الأديب بأن أدبه جزء من مجموع النشاط الفكري لمجتمعه، وأنه ليس بوسعه أن يكون بمعزل عما يحيق بقومه ويهدد كيان وطنه،"[4] وبهذا الشعور أصبح الأديب مسئولا تجاه أمته؛ يعبر عن نوازعها ويتجاوب مع أحداثها، كما آمن برسالته نحو أمته وأيقن بأن لها عليه حقا.

---

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي. ص: 361.

[2] – نفسه، والصفحة ذاتها.

[3] – نفسه، ص: 362

[4] – نفسه، ص: 363

لم يشأ الشاعر إدماج شخصية جانبية لتلعب دور البطولة في قصته، فأوكل ذلك لنفسه؛ لأنه أراد بث أفكاره ورسم صورة كاملة عن نفسه وآرائه الفلسفية ومعتقداته في الدين فظهر عبرها بعدة صور جسدتها أفكاره التي ضمنها قصته؛ فلاح مؤمنا ثم شاكا، ثم مؤمنا ثم مذبذبا بين الشك واليقين، ثم بدا محكِّما لعقله قبل كل شيء، مما يوحي بنزعة الشاعر الفلسفية العلمية، ليعود فيقر بوجود الله، وإن كان غير ملم بكنهه وصفاته عدا ما ذكره القرآن، تجلت كذلك رؤيته للمرأة؛ فهو يفضل سفورها ومساندتها للرجل بدل حجبها وراء الأسوار والحصون، ففي ذلك شلل للمجتمع، ولن يتقدم مجتمع خطوة ما لم يساند ذكوره إناثه نحو أمل واحد، وهذه الأفكار ظلت تراود الشاعر في الكثير من أشعاره كما شغلت بال شعراء عراقيين آخرين، **كالرصافي** وغيره.

بث قصته جملة من الاعتقادات الدينية؛ ففي مجال الجزاء والعقاب يرى الشاعر أن كل ما تقترفه يداه مبعوث إليه بعثا ومدفوع إليه دفعا، ولا رأي له ولا خيار فيه، وهي أفكار وجودية تقارب أفكار الوجودي الفرنسي **جان بول سارتر**،أما الخير والشر فقد رفض مقياس الناس في التفريق بين الخيِّر والشرير، وعلى حكم ربه في النظر إلى البشر من خلال التقوى والصلاح أو الكفر والفساد، فينسف هذه الأفكار جميعا، ويتصدى لها حين جعل الشر والكفر يتغلبان على الإيمان والخير، وذلك بتغلب أهل الجحيم على أهل الجنة، وإخراجهم من جنتهم لأنهم بُلْهٌ أغبياء، بينما أهل السعير منهم العلماء والفلاسفة والشعراء والحكماء.

ليس الدين الحقيقي في نظره عبادات بل معاملات، لذلك يعيب على الملكين حين تشددا عليه في المعتقد، ولم يعيروا اهتماما لمكارم أخلاقه؛ من نقاء الضمير وصفاء السريرة والعفة، والجهاد في سبيل الوطن وإعلاء الحق والوفاء للأصدقاء، ومحاربة الشر والتصدي له، والدفاع عن النساء ومحاولة تخليصهن من هيمنة الرجال، وهو بكل تلك الأفكار يحاول

هدم بعض التقاليد الدينية والأوضاع السائدة في عصره، وبهذه السمات يتفرد عن ثورات غيره من الشعراء السابقين واللاحقين.

جاءت الصورة البارزة للشاعر في هذه المطولة هي صورة الإنسان الرافض لكل شيء والناقم على كل شيء، ويكفي العنوان شاهدا على ذلك، فهو ثورة على كل مظاهر الحياة المتبلدة، ثورة تهب من أعماق نفس الشاعر لتعصف بالمعتقدات والعادات العتيقة التي تقيد حرية الإنسان وتحول دونه وسعادته، وما الحياة إلا وطء مثقل بقيود الذل والهوان، وما الشاعر وغيره إلا عبد لا يعرف نعمة الحياة الطليقة، بل هو تحت رحمة التقاليد البالية وسنن الجدود المفروضة، عبد لمتطلبات البيئة وللشرائع الجائرة والمطامع القاهرة، فلا يرجى صلاح الحياة إذا إلا بهدم تلك الأفكار والمعتقدات واستئصال كل نافر وفاسد وبليد منها.

يصدق على بطلنا وثورته الافتراضية مفهوم **محمد عزام** للبطل الإشكالي "بطل يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط، لكنه لا يجابه كالشخص الإيجابي، ولا يخوض في فساد الواقع كما يفعل الفهلوي، إنما يكتفي بالرغبة بالإصلاح."[1] فهو بطل رافض لأوضاع معينة والرفض يؤول إلى التمرد، لذلك نرى الشاعر متمردا على الأوضاع جميعها لا ترتاح له نفس ولا تهدأ له روح ولا يغفو له جفن، ثار في حلمه، ليجلي لنا حقيقة اضطهاد الأقلام الحرة مما حدا بهم إلى البحث في الأحلام عن مصدر للإلهام الشعري، بل إن فيهم من رأى الحلم قصيدة في حد ذاته، في حين لجأ غيرهم إلى المهلوسات والعقاقير المخدرة كوسيلة فورية للهروب من الواقع المشين، والبحث عن الرغبات الإنسانية الدفينة.

[1] – محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة. دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، الطبعة الأولى (01)، 1992. ص: 11

وعلى العموم فإن الشعر فن، والفن ما يزال في نظر الكثيرين حلم وعالم جميل يهرب فيه الإنسان من ضغوط حياته ومواقفها المثيرة للتوتر والخوف ليريح نفسه المعذبة وأعصابه المثارة، وهو عالم يحقق فيه الإنسان ما يعجز عن تحقيقه في الواقع، ويرضي من خلاله رغباته وتطلعاته المأمولة، وهو أخيرا الوسيلة المثلى التي تساعد الإنسان على السفر في عالم الروحانيات الذي لا تمنحه له حياته الواقعية ولا تسمح به، وبالحلم هذا يحقق شاعرنا بطولته وتفرده.

ب- البطل الاجتماعي السلبي

البطل اللئيم (القاضي):

اتجهت فئة من الشعراء إلى نقد مظاهر الانحلال الخلقي، مثلما سبقوا وأثنوا على الأخلاق الحسنة والشمائل الفاضلة، وفي قصة **حكاية حال لسليم عنحوري الدمشقي**،[1] يندد الشاعر بشخصية مرموقة في المجتمع، انحرفت عن مسارها الأخلاقي والمهني، تلك شخصية القاضي، تصور القصة حالة رب أسرة انقطع عن العمل مرغما، فاحترف السرقة لإطعام أطفاله، وفي يوم غافل صيرفي واختلس أموالا من جيبه، وانقلب بها إلى أهله مسرورا، واطلع عليه جاره فوشى به إلى الحاكم فاقتيد إلى السجن، وذهبت زوجته تزوره وتسأل القاضي العفو عن زوجها مقابل المال، لكنه لم يكتف بالمال وطمع في عرضها فهالها الأمر وانسكبت دموعها وولت هاربة، ولزم زوجها السجن بينما ظل اللصوص الحقيقيون أحرارا، يقول الشاعر فيها:

إِنَّمَـــا السِّـــجْنُ رَادِعٌ لِذَوِيـــــهِ عـــنْ فِعَـــالِ الطِّغَـــامِ وَالأَرْدِيَـــاءِ
فِيـــهِ عِلْـــمُ صَـــنَائِعَ واشْـــتِغَالٍ يكْسِـــبُ المَـــرْءَ حَالَـــةَ الأُدَبَـــاءِ
فِيـــهِ كُتُـــبٌ تُهَـــذِّبُ الخُلُـــقَ قَسْـــرًا فيـــهِ طِـــبٌّ يُزِيـــلُ أَعْضَـــلَ دَاءِ
فِيـــهِ قَـــوْمٌ لِيُرْشِـــدُوا كُـــلَّ غَـــاوٍ بحَـــدِيثٍ ذِي حِكْمَـــةٍ وَجَـــلاَءِ
هَكَـــذَا السِّـــجْنُ فِـــي بِـــلاَدٍ حَبَاهَـــا مالِكُوهَـــا ذَرَائِـــعَ الارْتِقَـــاءِ
لاَ كَسِـــجْنٍ حَـــوَى جَحِـــيمَ شُـــرُورٍ فيـــهِ تَنْمُـــو نَقَـــائِصُ الأَدْنِيَـــاءِ
سَـــلَبُوا المَـــالَ عُنْـــوَةً واسْـــتَبَاحُوا العِـــرْضَ جَهْـــرًا وَهُـــمْ مِـــنَ العُظَمَـــاءِ

[1] – سليم عنحوري الدمشقي: أديب وشاعر سوري (1272 هـ / 1352 هـ) (1856 م / 1933 م)، انظر ديوانه (مرآة العصر). ص: 28

وَإِذَا قِيـــلَ مَـــنْ لِنَيْـــلِ المَعَـــالِي قيـــلَ هَـــذَا وَذَاكَ دُونَ امْتِـــرَاءِ
وَإِذَا عَـــدَّ مَعْشَـــرٌ الفَضْـــلَ يَوْمًـــا حسِـــبُوهُمْ مِـــنْ أَفْضَـــلِ العُقَـــلاَءِ
إِنَّ جُرْثُومَـــةَ الرَّذَائِـــلِ فِينَـــا ولِـــدَتْ مِـــنْ تَهَـــاوُنِ الآبَـــاءِ

تدور أحداث القصة في مكان مغلق رهيب هو السجن، ثم مكتب القاضي أبطالها زوجة عاجزة لا حول لها، وزوج فقير رب أسرة يكدح كدحا شاقا ليعيل أسرته، لكن مسار حياته يتحول بتوقيفه عن العمل، وغلق أسباب الرزق أمامه، فلا يجد مخرجا لأزمته غير السرقة، وصدق المثل القائل: "قطع الأعناق أهون من قطع الأرزاق"، وهي الحادثة التي تبدأ على إثرها عقدة القصة في التشكل، ثم يطلع الجار على ذنبه ويشي به، فيقتاد إلى السجن وتسعى زوجته –بحرقة الترمل وثقل مسئولية الأبناء– في خلاصه، غير أنها تجد ذئبا يتربص بعرضها بعد أن قبض أموالها، فتعود خائبة تذرف دموع المرارة واليأس، وتحل بذلك عقدة القصة حلا سلبيا انتصر فيه الباطل وخذل الحق.

عملت الزوجة كشخصية ثانوية على تنمية الأحداث والسير بها إلى التشابك؛ على عكس بعض الشخصيات التي ترد "على مستوى السرد والحوار ولكنها لا تدفع الأحداث ولا تسهم في تأزم الحكاية"[1] حين ظهرت بصورة سلبية بداية القصة، إذ لم تكن تسأل زوجها عن مصدر الأموال التي يجلبها مع علمها بتوقفه عن العمل، ثم عادت إلى الظهور بصورتها الإيجابية، حين سعت كمثال للزوجة المخلصة في سبيل خلاص زوجها، وبدت نموذجا فذا ومثالا للمرأة العفيفة حين رفضت الانصياع لنزوات القاضي، وتجلت فيها صورة الأنثى بضعفها الفطري حين هربت من أزمتها إلى الدموع السخينة ترسلها مدرارا، بعد فشل مسعاها وضعف حيلتها في تخليص زوجها.

[1] – السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية (غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة). منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الطبعة الأولى (01)، أكتوبر، 2000. ص: 107 – 108

لم يظهر القاضي **كبطل** للقصة في البداية، إلا أن محور الحديث دار عليه، وهو من نحا بالأحداث إلى التأزم والتعقيد، ثم عرج بها نحو الانفراج والحل، ثم أن الشاعر ركز على هذه الشخصية ليندد ببعض السلوكات الاجتماعية الشائنة التي تصدر من شخصيات ذات وضع اجتماعي خاص.

تحققت نمطية البطل انطلاقا من كونه قاضيا بين الناس، يفصل الحق عن الباطل يعاقب المجرم ويعفو عن البريء، وهذه الصورة نجده قد ظهر عليها حين حكم على الزوج السارق بالسجن بلا بحث في الأسباب والدوافع، ثم يتفرد حين يغدو لصا يتحين أعراض الناس ليهتكها خلسة، شأنه كشأن الزوج الذي زج به في السجن، مع اختلاف في المنازع والأسباب، فإذا كان الزوج قد سرق لينقذ عائلته من الجوع القاتل، فإن القاضي رام سرق الأعراض بلا قوة راغمة أو إكراه، وبذلك كان مثالا لنماذج كثيرة من شخصيات مرموقة في عصرنا تستغل منصبها خدمة لمآربها، ضاربة عرض الحائط كل الاعتبارات الإنسانية والقيم الأخلاقية الحائلة دون نوازعهم.

إن لم يكن **القاضي** مجرما بالمقياس القانوني؛ لأن القانون يقف عاجزا أمام بعض أنواع الجرائم التي لا تدخل في اختصاصه، فهو من أخطر أنواع المجرمين بالمقياس الإنساني والأخلاقي وإن لم تطله يد العدالة، ولذلك حاول بعض علماء الجريمة في العصر الحديث توسيع نطاق تعريف الجريمة، وذلك بإدخال بعض أشكال السلوك المنحرف اجتماعيا والذي لم تضبطه القوانين بعقوبات واضحة كشخصية رجل الأعمال الرأسمالي الذي هو في حقيقته رجل انتهازي يعيش على دماء الكادحين، ويسمح لنفسه بارتكاب الجرائم من أجل مضاعفة ثروته، وهذا القاضي الطامع في الأموال والأعراض، "ومن هنا كانت إشارة عالم الجريمة **سندرلاند Sunderland** في كتابه **جرائم الياقة البيضاء** إلى بعض صور السلوك التي يمارسها رجال الأعمال الصناعية والتجارية والقضائية باعتبارها صورا انحرافية من

وجهة النظر الاجتماعية، وإن كانت لا تشكل من الناحية القانونية جرائم،"[1] فكان القاضي البطل السلبي "الذي يعمل من أجل تأييد السائد، واستغلال الوضع إلى أقصى حد، أي إنه الشخص الفهلوي الأناني الذي يدوس على القيم لتحقيق طموحاته الشخصية. [2]

والمفارقة العجيبة في هذه القصة أن يقبع بريء لجأ إلى السرقة ليطعم صغاره بعد أن عمل الجوع عمله في أجسادهم النحيلة، بينما يتمتع اللصوص الحقيقيون بالحرية والعيش الكريم كهذا القاضي الذي نهب المال جهرا وطمع في نهش الأعراض خلسة، كما نجح الشاعر في المزج بين المجرم والمجتمع، لحد عدم تمييزنا بين الجاني والمجني عليه، وجعلنا نتعاطف مع البطل الذي دمغه المجتمع بالإجرام، فوجدنا أنفسنا نوجه التهمة إلى المجتمع وإلى القاضي وحتى إلى الجار الواشي ونبرأ هذا العائل الفقير.

[1] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 132

[2] – محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان. دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى (01)، 1996. ص: 86

البطلة السادية والبطلة المازوخية (المومس):

تتخذ المومس في قصتينا الشعريتين الآتيتين صورتين؛ الأولى المومس كضحية من ضحايا المجتمع، والثانية جلاد قاسي القلب يخلو من الرحمة، حتى تغدو كالأفعى التي تبث سمومها في أجساد الضحايا، اخترنا نموذجا لها وهي ضحية ونموذجا آخر وهي تلعب دور الجلاد، جاء نموذجها وهي ضحية ضعيفة ضمن قصة **الريال المزيف**[1] **لطانيوس عبده**، التي تتطرق إلى مآسي الحرب ومخلفاتها السلبية على المجتمع، استمدها الشاعر من وحي الحرب العالمية الأولى والمجاعة التي حصلت أثناءها لا سيما في بلاد **الشام**، وتروي هذه القصيدة حكاية فتاة حسناء اضطرتها ظروف ما بعد الحرب إلى سلوك طريق البغاء للعيش.

شهدت الأوطان العربية حربين عالميتين ومدًّا استعماريا ألقى بظله الثقيل على البلاد العربية، كان من نتائجها تأخر اقتصادي وفساد اجتماعي ونكبات نشبت براثنها في جسد الإنسانية بأكملها، والحرب مذ وجدت دمار يهدد الإنسانية ويمزقها، يسلب الحريات ويفرز المآسي وينشر الجوع والعذاب، تسحق فيها كرامة الناس وتزرع فيها بذور الحقد في أعماق

[1] – طانيوس عبده: الديوان. ص: 41، أديب مترجم وصحفي لبناني: (1869 م / 1926 م). وتحكي القصة حكاية فتاة اضطرتها ظروف ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى امتهان حرفة البغاء، خاصة أن ابنتها كادت تهلك من المرض والجوع، فوقفت في البداية محتارة بين ظروفها وعفتها، ثم اختارت درب الرهبة والسقوط. التقت بأحد فتيانها في خلوة فنقدها ريالا، تهرع إلى البقال لتشتري الغذاء والدواء لابنتها التي تركتها تلتحف السماء وتفترش الأرض وقد عصرها الجوع عصرا، وتزايد عليها المرض، منحها البقال حاجتها وحين قبض الريال تفحصه، فوجده مزيفا فطلب منها رد البضاعة وأخْذِ الريال المزيف، فصدمت وأخذت تبكي وتقطع شعرها من القنوط وهرعت نحو الوادي ورمت نفسها فيه. بإطلالة الصباح وجدها الناس قتيلة، قد هشمت صخور الوادي رأسها، وفي يدها الريال المزيف تقبض عليه، كأنما لا تصدق بعدم جدواه، فكفنها الناس وطفلتها التي قتلها الجوع والمرض ودفنا معا.

الأرض الوادعة، "فتتوهج أحقاد الذين يشعلونها نيرانا مستعرة، وتتفجر أطماعهم مدوية، تهلك الحرث وتذهب النسل وتعمق جراح الإنسانية."[1] ثم ينطلق عفن مآسيها فتتساقط ضحاياها من أمثال هذه المرأة، يقول الشاعر مصورا بداية الصراع:

أَأَصُـــونُ عِرْضِـــي وَابْنَتِـــي وَحَيَاتُهُـــا وعِلاَجُهَـــا يَحْتَـــاجُ لِلإِنْفَـــاق
أَنَـــا إِنْ أَعِـــفُّ قَتَلْتُهَـــا، فَعَـــلاَمَ لاَ تحْيَـــا دِمَـــائِي التَّعَفُّـــفَ المِهْـــرَاق
لاَ، لاَ تَمُـــوتُ فَإِنَّهَـــا لَبَرِيئَـــةٌ حسْـــنَاءُ مَـــا شَـــبَّتْ عَـــنِ الأَطْـــوَاق
رَجَعَـــتْ وَفِـــي يَـــدِهَا الرَّيَـــالُ وَرَأْسُـــهَا لحَيَائِهَـــا مُتَوَاصِـــلُ الإِطْـــرَاق
وَكَأَنَّهَـــا خَطَـــرَتْ لَهَـــا ابْنَتَهَـــا وَمَـــا تلْقَـــاهُ مِـــنْ أَلَـــمِ طَـــوَى الإِمْـــلاَق
فَأَصَـــابَهَا مِثْـــلُ الجُنُـــونِ فَتَمْتَمَـــتْ بشْـــرَاكِ إِنِّـــي عُـــدْتُ بِالتِّرْيَـــاق

إلى قوله:

فَحَـــصَ الرِّيَـــالَ بِإِصْـــبَعَيْهِ وَجَسَّـــهُ وانْهَـــالَ بِالإِرْعَـــادِ وَالإِبْـــرَاق
قُبْحًـــا لِوَجْهِـــكِ، سَـــيِّدِي أَتَسُـــبُّنِي؟ عفْـــوًا وَتَحْسِـــبُنِي مِـــنَ السُّـــرَّاق
لاَ، فَالرِّيَـــالُ مُزَيَّـــفٌ، أَمُزَيَّـــفُ؟ ! صـــاحَتْ وَقَـــدْ سَـــقَطَتْ مِـــنَ الإِرْهَـــاق

يقدم القاص زمن القصة المفتوح، فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وزمانها المحدد هو مساء يوم كئيب، مكانها إحدى مدن الشام، بطلتها فتاة حسناء مات عنها زوجها في الحرب، وتركها مع وحيدتها المريضة تصارع الفقر، وهنا يشتد الصراع داخل نفس البطلة: أتتمسك بعفافها وتفقد نفسها وطفلتها، أم تقبل على بيع عفتها لتكفل لصغيرتها الغذاء والدواء؟

[1] – فصل سالم العيسى: النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية. ص: 118

تحسم البطلة الصراع بالحل الأخير، فتظفر بالريال وتفرح به فرحا كبيرا ونظن في هذا الموقف أن العقدة حلت حلا إيجابيا مفرحا ولو أسست على مبدإ خاطئ، لكن الأحداث ترجع للتعقد من جديد حين يخبر البقال المرأة بزيف ريالها، ويشتمها طالبا منها إرجاع البضاعة ويأتي الحل بدخول المرأة في حالة هستيرية من البكاء والصراخ والحنق، ثم يصل بها قنوطها إلى وضع حد لحياتها الشقية، فتدفن مع طفلتها التي فارقت الحياة جراء المرض والجوع، وهي قابضة على الريال المزيف، وكأنها تريد أن تقابل ربها لتشكو له ظلم الناس والقصة في جملتها تصوير إنساني لحكاية هذه المرأة.

يلجأ المؤلف إلى الوصف المباشر في الكشف عن مشاعر الشخصيات وإضاءة تلافيفها النفسية، ولكنه في أحيان كثيرة يستخدم **المونولوج** أو حديث النفس بغية إبانة ما يعتمل في داخل الشخصية، "بيد أن هذا المونولوج لا يعتمد على التداعي في المشاعر والأفكار واستبار أعماق اللاوعي كما هو، بل هو مونولوج يعتمد على ترتيب الأفكار وتسلسلها،"[1] وقد اعتمد الشاعر على التقنيتين في تصوير معاناة بطلة قصته.

تتحرك بطولة المرأة السلبية في القصة إلى مصيرها في عجز، لا تنبئ تصرفاتها عن أي موقف إيجابي يعطي الخير قوة أو أملا في صراعه مع الشر، بل استسلمت لقدرها استسلاما شائنا حين أنهت حياتها مثقلة بمزيج معتق من عذاب الضمير واليأس والقنوط والحزن والنقمة. تمثلت نسقيتها في كونها امرأة ضعيفة على قدر من الجمال رمى بها الجوع إلى أحضان الانحراف كي تُبقي على حياتها وطفلتها، ضحية من ضحايا المجتمع فعلت بها

[1] –محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. ص: 39

الحرب فعلتها "ولطالما أفسدت الحرب الأخلاق الطاهرة، وأساءت فظائعها إلى الخلق،"[1] أُكْرِهَتْ على التردي في مهاوي الرذيلة لأنها لو خيرت لآثرت طريق الشرف والعفة.

تفردت حين دفعها حظها إلى أناس ذوي فجور لا يكتفون بهتك الأعراض بل يخدعون ضحاياهم بالأموال الزائفة؛ مما أوصلها إلى نهايتها المحزنة، هي ضحية فساد مجتمع بأكمله، مجتمع يصنع مجرميه على حد قول **برنارد شو** Bernard Shaw، في كتابه **دليل المرأة الذكية**، "إن المجتمع الذي يجبر المرأة على بيع شرفها مجتمعا لا شرف له على الإطلاق لذلك لا يجب أن نوجه أصابع الاتهام إلى العاهرة، بل نصوبه إلى المجتمع وظروفه التي تساعد على إيجادها."[2] إن **المومس** التي تحيا في مجتمع كهذا لهي ضعيفة مطعونة الكرامة والشرف، مهددة بمختلف الأمراض والعلل، وحين يذوي جسدها وينطفئ جمالها لن تجد سوى التسول أو الجنون أو الانتحار سبيلا للخروج من أزمتها، أما من نهلوا رحيق عمرها فسيستأنفون استغلال غيرها من البائسات الفقيرات.

هكذا تفضي بنا نهاية القصة إلى فجوة الصمت الرهيب، فجوة العزلة والظلم الاجتماعي، ونقف مع البطلة لحظة التسريع الزمني، لحظة الغروب النفسي، فتستقبل البطلة الموت المنقذ من هذه المعاناة القاسية التي مرت بها، فغدا الريال في يدها مرادفا للحظة الاحتضار والموت، وغدا الموت يعني الخلاص، عندها تحول الموت من معناه المعجمي إلى دلالته الانزياحية، ومن فاعليته في الحزن في معناه العادي إلى فاعلية الإنقاذ في لحظة

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 251

[2] – **برنارد شو:** دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية والسوفييتية والفاشية. ترجمة وتحقيق عمر مكاوي وعلي أدهم. المركز القومي للترجمة. وزارة الثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية الطبعة الأولى (01). ص: 162

البطلة هذه، فتحبب الموت إلى نفسها ليقينها أنه الملاذ الأخير فيما يشبه ما يسميه علماء النفس **بـــالمازوخية.**[1]

هي في النهاية ضحية رجل أشبع شبقه وتركها لمصيرها، ظانا أنه في معزل عما تأتيه هذه المرأة، لكنه في الحقيقة ألصق الناس بهذه الحرفة؛ لأن مجتمعا يدفع المرأة دفعا لمثل هذه التجارة، لا يستطيع الرجل أن يهرب من أنواع الدعارة الأخرى التي يروجها، "فإذا لم يبع الرجال أجسادهم فإنهم يتاجرون في أفكارهم وأرواحهم كالمحامي الذي يبذل يدافع عن موكله وهو مقتنع بإجرامه، والطبيب يعالج مريضا ميئوسا منه لأجل استنزاف أمواله، ورجل الإعلان الذي يروج لبضاعة هو أعلم بسوئها، وكاتب الحسابات المختلس، والصحفي يضرب على وتر ويميل إلى وتر آخر، والسياسي الذي يساند حزبا مع تيقنه بكونه ليس على صواب، وغير ذلك من الأمثلة الدالة على دعارة الرجال،"[2] التي تعتبر أخس وأفظع من دعارة النساء، لأن الدعارة موكولة إلى المرأة منذ فجر التاريخ، تمارسها صراحة وبغير حجب، لكونها مهنتها القديمة المعروفة، لكن الرجل يقننها بأقنعة مختلفة ويموهها بألوان متباينة، فتسقط المرأة في عقاب المجتمع، ويبقى الرجل بمنأى عنه.

---

[1] – **المازوخية:** صورة للاضطراب النفسي، يتجسد في التلذذ بالألم الواقع على الشخص نفسه، أي التلذذ بالاضطهاد عامة. وهي من الاضطرابات النفسية التي تستوجب العلاج. اشتقت المازوخية من اسم الروائي النمساوي ليوبولد مازوخ Léopold Mazokh، الذي كتب رواية (فينوس ذات الحلل الفروية)، كانت روايته تحتوي ممارسات مازوخية جسدت بعضا من حياته، حاول كثيرا قبل موته تغيير مسمى هذه الحالة إلى آخر لا يشتق من اسمه، لكنه فشل وحاول من بعده ابنه لكنه فشل أيضا فالتصق مفهوم المازوخية والخضوعية بمازوخ وكان هذا بمثابة عارا لرجل. انظر الموقع:

https://ar.wikipedia.org/wiki السادية والمازوخية،أو معجم المصطلحات النفسية (المازوخية).

[2] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 224 (بتصرف).

هذا ما يدفعنا إلى وجوب تصحيح مفاهيمنا للشرف، الذي هو قيمة إنسانية لا تتجزأ فشرف الجسد لا ينفصل عن شرف الكلمة أو شرف المهنة أو شرف الفعل، "ولذلك كانت دعارة العقل والفكر أكثر خسة ووضاعة من دعارة الجسد؛ لأنها تعد أعظم خيانة لأقدس ملكة وموهبة يملكها الإنسان، بينما بيع الجسد لا يعني بالضرورة إفساد استعماله، لكن لا يوجد من يستطيع أن يدين بائع روحه وعقله،"[1] وإذا أدينت **المومس** في هذه القصة برذيلة الدعارة، فإن من غرر بها ومنحها الريال المزيف له الداعر الحقيقي توكل له كل معاني النذالة وانعدام الشرف، لأنه لا يوجد ما يجبره على اقتراف ما اقترف بقلب متحجر ونفس لئيمة تنأى عن الآدمية.

[1] – نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي. ص: 224.

لكن **المومس** في قصة **بشارة الخوري** (الأخطل الصغير) ليست ضحية بل جلادا تضع النطع وتقطع الرقاب بالسيف، هذا ما تنبئنا به أحداث قصة **المسلول**[1] التي يصور فيها الشاعر عاقبة الانقياد وراء بائعات الهوى، والجري وراء الملذات، تدور حول فتى تعرف على حسناء من بنات الهوى، إذ كان غريبا بلا أهل ولا وطن، رأى فيها كل آماله فراح ينفق عليها وعلى الخمرة أمواله طوال سنة، حتى دب إليه الوهن، فهزل وشاخ في سن الشباب ووقع فريسة بين براثن مرض السل، تتركه فتاته اللعوب خشية انتقال الداء إليها، ليموت وحيدا غريبا بلا أنيس أو جليس، ودفن في قبر موحش كتب عليه:

هُنَـــا قَتِيـــلُ هَـــوَى بِبِنْـــتِ هَـــوًى فـــإِذَا مَـــرَرْتَ بِأُخْتِهَـــا، فَجِـــدِ

ويصف لنا **بشارة**، الفتى المسلول بقوله:

مُـــتُلَجْلِجُ الأَلْفَـــاظِ، مَضْـــطَرِبٌ متَوَاصِـــلُ الأَنْفَـــاسِ مُضْـــطَرِدُ
مُتَجَمِّـــدُ الخَـــدَّيْنِ مِـــنْ سَـــرَفٍ متَكَسِّـــرُ الجَفْنَـــيْنِ مِـــنْ سُـــهَدِ
عَيْنَـــاهُ عَالِقَتَـــانِ فِـــي نَفَـــقٍ كسِـــرَاجِ كُـــوخٍ نِصْـــفُ مُتَّقِـــدِ
أَوْ كَالْحُبَـــابِ بَـــاخَ لاَمِعُـــهُ يبْـــدُو مِـــنَ الوَجْنَـــاتِ فِـــي خُـــدَدِ
تَهْتَـــزُّ أَنْمُلُـــهُ فَتَحْسَـــبُهَا ورَقَ الخَرِيـــفِ أُصِـــيبَ بِـــالبَرَدِ
وَيَمُـــجُّ أَحْيَانًـــا دَمًـــا فَعَلَـــى منْدِيلِـــهِ قِطَـــعٌ مِـــنَ الكَبِـــدِ
قِطَـــعٌ تَـــآبِينَ مُفْجِعَـــةٌ مكْتُوبَـــةٌ بِـــدَمٍ بِغَيْـــرِ يَـــدِ
قِطَـــعٌ تَقُـــولُ لَـــهُ: تَمُـــوتُ غَـــدًا وإِذَا تَـــرِقُّ تَقُـــولُ: بَعْـــدَ غَـــدِ

ويصف الفتاة بقوله:

حَسْـــنَاءُ أَيَّ فَتَـــى رَأَتْ، تَصُـــدُّ قتْلَـــى الهَـــوَى فِيهَـــا بِـــلاَ عَـــدَدِ
بَصُـــرَتْ بِـــهِ رَثَّ الثِّيَـــابِ بِـــلاَ مـــأْوَى، بِـــلاَ أَهْـــلٍ، بِـــلاَ بَلَـــدِ

[1] – بشارة الخوري (الأخطل الصغير): الهوى والشباب. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1953. ص: 103

تبدأ القصة بوصف تمهيدي **للمومس** على أنها حسناء يقع في شباكها كل من يراها وتتواصل الأحداث واصفة وضع شاب فقير، دفعته ظروف الحياة للمجيء من القرية إلى المدينة، لكن قدره خطط له غير ما ابتغى، وقت صادف إحدى بائعات الهوى اختارته من بين مجموعة من الشباب لجماله وصحته غير آبهة بفقره، فاستغلته الفتاة استغلالا تاما حتى استنزفت طاقته، فذوت صحته وأصيب بمرض السل الذي سكن صدره وفتك به، فراح يأخذ من جسمه ونفسه، بعدها تركته بين أربعة جدران وأرسلت الستائر حتى تخفيه عن الأنظار استيحاء به بعد أن كان مفخرتها، فصارع الحياة والمرض وحيدا إلى أن مات موصيا أن يكتب على قبره : هَذَا صَرِيعُ هَوَى بِبِنْتِ هَوَى فَإِذَا مَرَرْتَ بِأُخْتِهَا فَحِدِ

تسبب البطلة لعاشقها الوفي الداء بهجرانها، وتصبح الأقوى والمهيمن مع ضعف طبيعتها وكونها خلقت أنيسة لوحدة الرجل، لكنهاأصبحت قوية بضعفها سيدة بخضوعها موحشة بأنسها، وقد أجهزت بسياطها على فتاها، حتى عانى سكرات الموت جراها، ومن دون أن تسأل عنه وكأنها لم تأت ذنبا أو لم تقترف إثما بحقه، مع أنها هي التي سلبته كل شيء؛ عمره وماله وشبابه، وهي تقوده وتسيره وتدفعه إلى حيث تشاء، بل تقوده إلى حتفه بإرادته، ومع ذلك فهو لا يمتلك حق الدفاع عن نفسه ولا يملك من أمره شيئا، يظل وحيدا إلا من ذكرياته المؤلمة.

أما شخصية الفتى فهي منفعلة ثابتة لا تتغير ولا تتحول بالأحداث؛ فالوفاء يلون شخصيته، يظهر أسير الحب ورهين الجمال، تقوده عواطفه ويسيره هواه يتطلع إلى قاتلته كاليائس ملتمسا الرحمة، ولكن هيهات أن تتطلع إليه، فهي ذات غائبة تتلهى وتتسلى

بعذابات الفتى وانتكاساته، وتقهقه منتصرة على ضحيتها، وهنا تبرز **المومس** أنثى مغرقة في **السادية**،[1] التي تقودها في النهاية إلى قتل فتاها إثر دفعه إلى قعر الحرمان والخيانة.

حققت القصة نجاحها فنيا حين اعتمدت في تسريدها على دقة التصوير وبراعة التعبير، لم يلتفت فيها الشاعر للحدث بل ركز على الوصف، وقد وفق الشاعر في حبك القصة منذ التمهيد: حسناء أي فتى رأت تصد، وتدرَّج بالأحداث حتى وصل ذروة الموقف (اختيارها لفتاها واستغلاله) ليصل إلى النهاية المأساوية للشاب: هذا قتيل هوى ببنت هوى.

تتكشف بطولة **المومس** ونمطيتها في هذه القصة من كونها غانية لعوب متلاف للقلوب والجيوب، تتلون كما يطيب لها لتناسب كل ذوق، ولتساير مصالحها المستجدة، بدت مستعبدة لغريزتها الجنسية التي تسيرها وفق ما تشاء، لا كابح يكبحها ولا ضابط يضبطها فكانت تسلم نفسها لكل الرجال، وتجمع بين أكثر من رجل في آن واحد، عرت جسدها تعرضه حقا مباحا لكل عابر سبيل.

---

[1] – **السادية:** مصطلح يستعمل لوصف اللذة الجنسية التي يتم الوصول إليها عن طريق إلحاق أذى جسدي أو معاناة أو تعذيب من قبل طرف على طرف آخر مرتبطين بعلاقة، سميت بالسادية نسبة إلى **الماركيز دي ساد** Marquis De Sade (1740 م/ 1814) الأديب الفرنسي المشهور والذي كان يعذب ضحاياه بطرق وحشية لتحقيق أغراض جنسية. وقد اشتهر بمؤلفاته ذات المحتوى العنيف في الممارسات الجنسية والتي أشهرها روايته المشهورة باسم **(جوستين وجوليت)**، حيث تميزت شخصيات رواياته بالاندفاع القهري إلى تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين، سواء كان ذلك نفسيا أو بدنيا أو جنسيا. وإيقاع الألم على الطرف الآخر هو شرط أساسي لإثارة الرغبة الجنسية والوصول إلى الذروة عند الشخص **السادي**، وتختلف صفة ودرجة هذا الألم إلى حد كبير، فقد يتلذذ **السادي** بوخز الطرف الآخر أو عضه أو ضربه أو أحيانا سبه (ألم نفسي)، وقد تصل درجة الألم إلى حد القتل ! وهناك شبه وارتباط بين الشخص السادي والمغتصب، رغم اختلاف دافع كل منهما؛ فقد وجد أنه بين كل أربعة مغتصبين يوجد واحد على الأقل له ميول **سادية**.
انظر معجم المصطلحات النفسية (سادية)، أو الموقع الإلكتروني: سادية https://ar.wikipedia.org/wiki/

كان سقوط المرأة ضحية للرجل، وغدو **المومس** تحت رحمة من تنصب عليه شباكها هو ما تم على أساسه تنميط شخصية **المومس** وتحنيطها وفق قوالب جاهزة، لكنها في هذه القصة نراها تقلب قوانين اللعبة لتصبح الصائد، ويغدو الفتى المصيد، تتشح بوشاح الجلاد وتُلبس فتاها ثوب الضحية، يُفرِّدها السرد حين صورها فتاة استغلت رفيقها أبشع استغلال استنزفت قواه وامتصت دماءه حتى أنهكت صحته ثم رحلت عنه وتركته في أسوأ حالاته وأضعف لحظاته، ولم تأخذها به رأفة ولا رحمة، تجردت من رقة الأنوثة ورأفة الإنسانية.

وقف الشاعر في مشهد وصفي طويل راسما ملامح شخصية المسلول الجسدية قبل المرض، ثم بعد أن سكن السل أعضاءه، متغاضيا عن التصوير النفسي لمأساته التي اختزلها في مقطع واحد: هذا قتيل هوى ببنت هوى، فبدا متلجلج الألفاظ مضطرب الكلام والحركة، جامد الخدين، متكسر الجفنين، تشع عيناه ببريق المرض مطلة من محاجرها الغائرة المظلمة حتى تبدو كالسراج المنطفئ، اصفرت أنامله وبردت كأوراق الخريف في مهب الريح، يمج قطع الدم فيلتقطها منديله تآبين مخيفة، ينطق صمتها بلا حروف وكلمات: تموت غدا، وإن رحمته تقول بعد غد.

كان الحدث الأكثر درامية في القصة هو رَسْمُ البطل مسلولا ضعيفا، ولعل المؤلف الذي "يثابر في خلق نماذجه الإنسانية يجعل العمل أكثر قدرة على الدرامية من غيره ؛ لأن الشخصية تقوم فيه بكونها مؤدية أكثر من كونها خاصية سردية نمطية تتسم بالثبات ،"[1] ثم استبر دواخله معبرا عن آلامه في عالمها المكنون، وهي متشعبة بين آلام نفسية وأخرى جسدية ، فَعَصَبُ معاناته ونسغها الداخلي هو الخيانة والغدر، وموضوعها المحوري هو مرض السل الذي أكل صدره وجثم على قلبه يقتطع أجزاءه ليلفظه حسرة مثلما يلفظ رئته دما

[1] – علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية. ص: 93

قانيا، معاناة يوحي بها الشاعر تارة "عن طريق التفاصيل الصغيرة ويفضحها تارة أخرى بالاعتراف المباشر والبوح الذي يكشف من خبيئة البطل ما كان مستورا،[1] كقوله: هذا قتل هو ببنت هوى.

أغفل الشاعر بعض التفاصيل الدقيقة تاركا للقارئ استنتاجها وعاملا بتقنية السرد المؤلف، الذي "يضغط المقطع النصي بأحداث الكثيرة في جملة واحدة ناقلا الواقعي إلى المتخيل، متجاوزا عنصر الحرفية أثناء العرض وسرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية، ومن وظائفه الاقتصاد السردي، ويقصد به القفز بالحكاية إلى الأمام بعدم معاودة العناصر التي تبدو قليلة الأهمية، وبالتالي تجاوز الأحداث العرضية المبنية على حوافز أخرى لا تؤدي إلى نمو حدثي،"[2] فقد عشق البطل المسلول فتاته حتى النخاع واستعد للتضحية والاستماتة في سبيلها، عاش لها ومات في سبيلها، وحيا طوع أمرها حتى ذابت شخصيته في شخصيتها وقضى أيامه لاهثا لإرضائها، فكان مقهورا ومستلبا تخونه الحبيبة عند أقرب سانحة وترمي به بين فكي الضياع.

استغلته حين وجدته فتى غريبا وحيدا غِرًّا، ليست له معرفة بالغانيات وألاعيبهن فارتمى في أول حضن تفتح له وأول سند يتلقاه، نهشه المرض وامتص دماءه قطرة قطرة مثلما امتصت فتاته أمواله درهما فآخر، منت عليه في البداية بالمتعة التي تمنحها لكل طالب وارد، ولكنها أساءت له من حيث ظن أنه وجد المكان الذي يأويه، والحضن الذي يحتويه واليد الحانية عليه، ولكنه الموت الزؤام الذي كان يتربصه في حين غفلة منه.

[1] – محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي. ص: 79

[2] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 88

هذه الصورة المستحدثة **للمومس** الجلاد والرجل الضحية، صورة استطاع بها الشاعر نقلنا وفق صيرورة الزمن إلى تفردها، ضاربا أستاره على قالب تم تنميط وتحجير صورة المومسات ضمنه كضحايا مجتمع وإنسانية وأفراد.

نتائج الباب الأول:

جاء العصر الحديث بأحداثه المتسارعة وأزماته المتلاحقة وأدوائه المختلفة فوجد الشاعر العربي نفسه ملزما تجاه أمته بواجبات شتى، حيث تداعت الأمم على أمته كما تتداعى الأكلة إلى قصعتها، وتكالبت عليها الأطماع الخارجية من كل حدب وصوب وتواترت عليها مختلف العلل والأسقام، فهجر الشاعر العربي الخيال وعرائس الخدور وراح يبحث لأمته عن الأدوية الشافية لجراحاتهم الغائرة فصور معاناتهم على جميع الأصعدة ونقلها للأجيال لتكون خبرة، ونقل صور السالفين الصالحين وحذر من الطالحين منبها إلى أخطائهم لتبقى عبرة، فصال لذلك وجال في مختلف المجالات ونقل لنا نماذج للأبطال ضمن القصص الشعرية مختلفة الاتجاهات متشعبة المناحي:

– فأسفرت رحلتنا في عصور الشعر الأولى عن استكشاف أبطال القصص الشعرية، وكانوا هم الشعراء أنفسهم مدعومون بشياطين الشعر، حملت قصائدهم بذور نمطيتهم وتفردهم، ظهر منهم: الشريد، الوفي، الخائن، الواتر، البصير، أما في العصور الإسلامية فظهر الكريم، الإنساني، القاتل، وأنتجت العصور العباسية البطل العربيد، فالمنتقم، فالشاطر.

– ثم كان البطل التاريخي المستقى من منابع مختلفة (القرآن، التاريخ الأجنبي، التاريخ العربي) حاضرا في صور: البطلة المحورة (بلقيس)، (البطلة المحاربة القديسة (جان دارك)، ثم البطل الفارس (أبو محجن الثقفي)، البطل السفاح (ديك الجن الحمصي).

– وفي المجال القومي، وقفنا على أبطال إيجابيين وآخرين سلبيين، فمن الفئة الأولى كان زهران بطل مصر، والشيخ المغترب بطل فلسطين، والمجاهد في أعالي الجبال بطل الجزائر وكضديد له التقينا راشيل شوارزنبورغ البطل اليهودية الاستيطانية، ونيرون بطل روما الطاغية.

– وحين ولجنا فصل البطل العاطفي كان بمواجهتنا البطل الشهيد والبطلة الشهيدة، مع اختلاف دافع الشهادة، فالأول شهيد الواجب، والأخرى شهيدة الحب، ثم كان المصور والشاعرة كبطلين لقصة أخرى تضاربت فيها طبيعة العاشقين.

– وحين عرجنا إلى **البطل الاجتماعي** صادفنا ألوانا كثيرة لمختلف الأبطال من الجنسين توزعتهم السلبية والإيجابية، حسن الفعال ونذالة الطباع وغيرها؛ فصور لنا الشعراء البطلة المقموعة، والثائرة على الدير، والسادية والمازوخية.

– أما ضديدها الرجل فكان منه البطل الفاضل، فالثائر، فاللئيم، استوقفنا كل بطل من هؤلاء، فصورنا بطولته، حالات نمطيته ووجوه تفرده.

الباب الثاني:

(البطل في القصة الشعرية الخيالية في العصر الحديث)

الفصل الأول: البطل الخرافي

الفصل الثاني: البطل الأسطوري

الفصل الثالث: البطل الرومانسي

الفصل الرابع: البطل الافتراضي

الفصل الأول: البطل الخرافي

البطل المغدور (فارس صنعاء)

البطل الحليم (فارس الشام)

البطل المؤثر (والي بغداد)

البطل المستهتر (فارس كندة)

نصل في هذا الباب إلى صورة البطل في القصة الشعرية الخيالية الحديثة، وقد أدرجنا ضمنه كلا من البطل الخرافي فالرومانسي فالأسطوري ثم الافتراضي، لنستهله **بالبطل الخرافي**، الذي وإن استند إلى أسس واقعية، تبقى مواصفاته وكينونته خيالية، وهو شديد الصلة في بعض جوانبه بالبطل الأسطوري الذي سيأتي الحديث عنه لاحقا، ولكي يتسنى لنا التفريق بينهما نقول أن استنباط ملامح **البطل الأسطوري** مستمدة من الأساطير الأجنبية (يونانية، إغريقية، ورومانية، وحتى هندية)، بينما تستند ملامح **البطل الخرافي** إلى ما جادت به قريحة التراث العربي ونسجه خيالهم، وربما يكون **البطل الخرافي** قد عاش فعلا في فترة من الفترات –عكس **البطل الأسطوري**– لكن الخيال العربي حور وغير فيه وبدل، ثم أن لا علاقة له بالجذور الأسطورية الغربية حيث لا تدير أحداث هذه القصص آلهة كآلهة الإغريق ولا أنصاف آلهة ولا أشباهها، فارتأينا أن تكون أول صورة في هذا المضمار للبطل الصنعائي، **البطل المغدور**.

البطل المغدور (فارس صنعاء):

ترد صورة هذا البطل ضمن أقصوصة **خالد الشواف (نبأ من سبأ)**[1] وخلاصتها: أن فارسا من فرسان صنعاء الأفذاذ خرج ليجلب دم **نسر البيد** (طائر جبار) قربانا **للشمس** إلهة معبدهم، حتى تقي صنعاء شر الحرب والخراب والدمار، وأثناء عودته غانما بقارورة دم النسر أحس بالتعب فتوسد خُرْجَ فرسه ونام، وأثناء غفوته اقتربت منه فتاة حسناء كانت ترعى شويهاتها هناك، فانبهرت بجماله وقوته ووقفت تتأمله وقد تنبهت من لباسه أنه من فرسان **سبأ**. وحين استيقظ وجد فرسه قد شردت، فسأل الفتاة الراعية بديلا لفرسه حتى يدرك قومه قبل فوات الأوان، يعطيه الشيخ والد الفتاة فرسه شريطة الزواج من ابنته، فيقبل الفتى وتفرح الفتاة.

يعود الفارس إلى صنعاء بالقربان فيفرح القوم بطلعته، وتعجب فتاة من علية القوم وعلى قدر من الجمال به وتطلبه للزواج، فيرفض مصرا على وعده الذي قطعه للشيخ وابنته فتكيد له المرأة، حيث تشيع في القوم أن الفتى خدعهم وأن الدم المجلوب هو دم بغاث الطير، فتثور ثائرة القوم، وينهالون عليه ضربا بالقضبان حتى تسيل دماءه، وكانت الفتاة الراعية ووالدها شاهدان على ما حل بالفتى، فتأسفا غاية الأسف، فتحل النقمة بالقوم وتغدو صنعاء خرابا بعد سيطرة الوحش الفاتك عليها، ولم يعد يرى الرائي في معبد **صنعاء** إلا عجوزا كفيفة تغدو وتروح بين الأنصاب تعيش على ذكرى الفتى تبيع الرقى في ذلك المعبد الخرب، ولم تكن في الحقيقة إلا تلك الفتاة الراعية عاشقة فتى **صنعاء**، يقول الشاعر في ذلك على لسان الفتى ويرد عليه الشيخ:

يَـــا شَـــيْخُ إِنْ أَسْـــرَجْتَ لِـــي فَرَسًـــا أَمْـــلأُ غَـــدًا كَفَّيْـــكَ بِالـــذَّهَبِ

[1] – خالد الشواف: نبأ من سبأ مجلة الآداب، العدد الأول. ص: 71

أَبُنَـــيَّ مَـــا فِـــي المَـــالِ لِـــي أَرَبٌ أَنَـــا مِـــنْ حَفِيـــرِي جِـــدُّ مُقْتَـــرِبِ
لَكِـــنْ ابْنَتِـــي وَهْـــيَ وَاحِـــدَتِي هَمِّـــي العَصِـــيِّ وَمُنْتَهَـــى أَرَبِـــي
أَخْشَـــى عَلَيْهَـــا إِنْ قَضَـــيْتُ غَـــدًا مِـــنْ طَـــارِقِ الأَحْـــدَاثِ والنُّـــوَبِ
فَـــإِذَا بَنَيْـــتَ بِهَـــا فَخُـــذْ فَرَسِـــي خُـــذْهَا بِـــلاَ عِـــوَضٍ وَلَـــنْ تَـــؤُبِ
صَـــنْعَاءُ مَـــاذَا تَـــرْقُبِينَ وَقَـــدْ أَرْخَـــى المَسَـــاءُ عَلَيْـــكِ بِالحُجُـــبِ؟
مَـــا الأَمْـــرُ يَـــا صَـــنْعَاءُ إِنَّ دُجًـــى يَلْفِيـــكِ بَائِسَـــةً لَفِـــي عَجَـــبِ؟
أَنْـــتِ السَّـــعِيدَةُ فِـــي الـــبِلاَدِ فَهَـــلْ لِلْبُـــؤْسِ يَـــا صَـــنْعَاءُ مِـــنْ سَـــبَبِ؟
الشَّـــيْخُ وابْنَتَـــهُ يَقُودُهُمَـــا أَمَـــلٌ إِلَـــى حُلْمَيْهِمَـــا الرَّحِـــبِ
هَـــذَا عَلَـــى مَهْـــلٍ يَسِـــيرُ وَذِي يَنْـــأَى الحَيَـــاءُ بِهَـــا عَـــنِ الخَبَـــبِ
لِمَـــنِ النِّـــدَاءُ بِمِيتَـــةٍ عَجَـــبٍ تُـــرْوَى عَلَـــى الأَيَّـــامِ والحِقَـــبِ؟
وَلِـــمَ زِحَـــامُ النَّـــاسِ وَيْحِهِـــمِ مِـــنْ يُوثِقُـــونَ يَدَيْـــهِ فِـــي الخَشَـــبِ؟
وَتَـــدَافَعَتْ مَعَهُـــمْ لِمَعْبَـــدِهِمْ فَـــإِذَا بِهَـــا مِنْـــهُ عَلَـــى كَثَـــبِ
وَهُنَـــاكَ حَيْـــثُ جَـــرَى دَمُ الفَتَـــى مِـــنْ أَهْلِهَـــا فِـــي قَرْيَـــةٍ كَـــذِبِ
كَانَـــتْ عَجُـــوزٌ غَيْـــرُ مُبْصِـــرَةٍ غَابَـــتْ لَيَالِيهَـــا وَلَـــمْ تَغِـــبِ
تَـــأْوِي إِلَـــى رُكْـــنٍ تَعِـــيشُ بِـــهِ بَـــيْنَ الـــدَّعَائِمِ الشُّـــمِّ والنُّصُـــبِ
عَاشَـــتْ عَلَـــى الـــذِّكْرَى تَبْلُـــغُ مِـــنْ بَيْـــعِ الرُّقَـــى فِـــي المَعْبَـــدِ الخَـــرِبِ

توقف السرد في بعض مفاصل القصة وخفت ليترك المجال للحوار، خاصة حين التقى الفارس بالأب، ولم تخل القصة من عنصر التشويق في عرض الحوادث وربطها والانتقال بها من موقف إلى آخر؛ رسم الشاعر من خلالها لوحة إنسانية لقصة الغدر والمكيدة من ناحية، والحب والوفاء من ناحية ثانية.

تخلو الحكاية من صيرورة الزمان والمكان، ولعل القاص تعمد ذلك، لأن القصة حين تخلو من مقدمة الزمان والمكان وتضرب في غياهب المجهول، إنما يقصد بها السرمدية

والصلاحية المستمرة لكل الأزمنة والأمكنة، وبالتالي تغدو قيمة لا أحداثا وليدة اللحظة الآنية فتكتسب طابع الشمول والاستمرارية، ورغم كون هذه الحكاية شعبية شائعة في اليمن، إلا أننا لا نعلم قطعيا أين ومتى جرت حوادثها المغرقة في السديمية؟

اعتمدت القصة في مسيرة أحداثها على بنية زمانية مركبة من الحاضر والماضي يمثل الحاضر آن الفتاة بعد أن غدت عجوزا تخترق جدران المعبد الخرب تبيع التمائم للمارة وببيعها التمائم تبيع الشفاء لجراحات الناس التي تسقطها على جراحاتها المستمرة إلى سن الشيخوخة، في حين يمثل الماضي القبل الذي يحيل العجوز على الصبا وعلاقتها بالبطل الفارس وحادثة اغتياله الغادرة، ودل "السرد الآني على احتكاك الحدث بالنموذج السردي الناقل له، فغالبا ما يرد لحظة الانتقال من الماضي إلى الحاضر للكشف عن حالة البطل فالفتاة ثم العجوز."[1]

عملت الفتاة الراعية على تغيير مجرى الأحداث تغييرا جذريا رغم كونها شخصية ثانوية إلا أنها كانت نامية، أسهمت ولو بشكل غير مباشر في تغيير مسيرة الأحداث وتطويرها للوصول إلى النهاية التراجيدية للبطل، وهذا ما يذكرنا بقول أرسطو في تحديد التراجيديا بأنها "تصور خطأ قاتلا، خطأ في طبيعة البطل ذاته في تركيب شخصيته وتكوين نفسيته، وعن اصطدام هذه الطبيعة بالمجتمع أو القدر تتولد النهاية التراجيدية الفاجعة."[2] هذا عن نهاية القصة أما الصراع فيظهر بشكل غير مباشر؛ صراع بين الخير والشر بين الحب والغيرة، وبين فكر الإنسان وقوى الطبيعة القاهرة.

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 27 (بتصرف).

[2] – أرسطو: فن الشعر. ص: 146.

جاء بطل القصة ملما بمكارم الأخلاق مكتمل الخلقة، وسيما قويا شجاعا، ما جعل الفتيات يتهالكن في سبيل التقرب منه، يتجشم المشاق في سبيل إنقاذ قومه، تذوب أهواؤه الشخصية في سبيل تحقيق المصلحة العليا، يقدم نفسه قربانا على مذبح الجماعة، مخلصا يحترم العهود والمواثيق، يتجلى ذلك في رفض مخالفة وعده للشيخ وابنته إلى آخر قطرة من دمه، مع أن الفتاة الثانية كانت ذات حسب ونسب ومال وجمال، بينما فتاته فقيرة راعية تفتقر إلى غنى الأهل وشرف النسب، ثم هو صاحب قوة وفروسية استطاع بهما التغلب على نسر البيد، وجلب دمه ليقدمه قربانا للآلهة.

قدمت شخصية **البطل** في قالب بطولي نمطي، استمدت من صميم تراثنا العربي، بما احتوته من مواقف بطولية ومقامات للفروسية العربية التي اعتز بها العربي، وكانت الهواء الذي يتنفسه والماء والزاد الذي ينقذ حياته لحظات المسغبة، وكانت حليته يتزين بها في كل حين وآن، فإذا هي ستر لكل نقيصة قد تشوب أخلاقه، وتغطية لكل مهانة قد تطول شيمه العربية الأصيلة.

كما نجد نمطيتها في توازيها وتسايرها مع شخصية النبي موسى (عليه السلام) في القرآن الكريم؛ من خلال موقفه مع الفتاة الراعية ووالدها الشيخ وإيثارها بالسقاية وتعهدها بالرعاية، مما أدى بالوالد إلى طلب مصاهرته في النهاية ولعل هذا ما يسميه المصطلح النقدي المعاصر بالتناص، مع كون لفظة التناص " تبدو شاملة وعامة، كمصطلحات أخرى لا تفي بالغرض من حيث أنها لا تحدد بدقة مواطن الأطراس الجزئية، ولكنها خاصة بتقنيات عينية محددة وليست تقاطعات كبرى، مع أن "التناص" بحاجة إلى مزيد من الدقة لإبراز خصوصياته،"[1] إلا أنه يمكن أن نستعير هذا المصطلح بوضعه الآني وبمفهومه الأولي على أنه

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 27

وقوع نص على نص، أو بناء نص على نص، أو استمداد نص من نص، وتظهر **نمطيته** ثالثا في موازاته للبطل التراجيدي الذي يضحي نفسه في سبيل جماعته وينتهي إلى القتل نتيجة خطأ في المقدمات والأسباب والأحداث.

تأسيسا على ما سبق، يمكننا أن ندرج هذا البطل ضمن زمرة **الأبطال المثاليين** الذين تتأتى مثاليتهم حين يصبح الواقع أكبر من الذات كشخصية **الدون كيشوت** Donkhichote في رائعة سيرفانتيس Cervantise، فقد انتهى "من خلال بحثه المضطرب إلى وعي استحالة الوصول وإعطاء معنى للحياة،"[1] في المقابل تتجلى **فرادته** في استسلامه لقدره الذي ارتآه القوم له بعد تجشم كل تلك الصعاب والمشاق، وبعد قطع كل تلك الأهوال، بلا صد أو رد أو محاولة تبرئة الذمة، فنراه يساق إلى قدره في سلبية مطلقة لم يحاول أن يقدم تبريرات، لم يتجرأ على الدفاع عن مواقفه ودرء التهمة الموجهة إليه، فسيق إلى مذبح التآمر بنفس ضاربة بأطنابها في السلبية المطلقة كأنه مجرم يساق إلى السجن على يقين مسبق باستحقاقه له ولعل من الأجدى بشخصية الفارس هو الاستماتة في الدفاع عن نفسه بقوة السيف أو بالكلمة الرافضة أو بالصرخة المدوية، أو بأي أسلوب من أساليب الدفاع المختلفة لا الاستسلام الشائن الذي يقلب عليه موازين اللعبة.

[1] – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ. نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 01، 1999. ص: 40

البطل الحليم (فارس الشام):

أدرجنا في مجال البطل الخرافي كذلك قصة ثانية للشاعر الشهيد **عمر حمد**،[1] سماها (الشهامة والوفاء)،[2] تحكي قصة نادرة في مضمون إجارة الجار وإغاثة الملهوف، وإذا علمنا أن هذه الخلال من أشد ما اعتز به العربي، لم نجد ما يشذ في أمر هذا البطل، لكن باستقراء النموذج، يفاجئنا السرد بأحداث غريبة وبشخصيات عجيبة، تتحول معها تلك الخصال من العرضية إلى الثبات ومن الصيرورة إلى الدوام، هذا ما يفصح عنه الشاعر قائلا حين تشتد الأحداث وتتأزم، وتحكم حلقة السرد:

ثُـــمَّ بَيْنَـــا كَانَـــتْ وُفُـــودُ التَّهَـــانِي تَتَغَنَّـــــى بِأَطْيَـــــبِ الأَلْحَـــــانِ
إِذْ بِصَـــــوْتِ النَّعِـــيِّ فِـــي الآذَانِ نَاعِيًـــا لِلْمَـــلاَ فَتَـــى الْفِتْيَـــانِ
نَاعِيًـــــا لِلأُسُـــــودِ شِـــــبْلَ الأُسُـــــودِ
قَـــالَ وَيْلِـــي أَصْـــبَحْتُ فِـــي وَيْلَـــيْنِ أَيُّ أَمْـــرٍ أَقْضِـــي مِـــنَ الأَمْـــرَيْنِ
سَـــوْفَ أَخْتَـــارُ أَهْـــوَنَ الشَّـــرَّيْنِ سَـــوْفَ أَخْتَـــارُ أَقْـــوَمَ النَّهْجَـــيْنِ
سَـــــوْفَ أَمْشِـــــي إِلَـــــى الطَّرِيـــــقِ السَّـــــدِيدِ

[1] – الشهيد عمر حمد: شاعر مصري (1310 هـ /1892م) (1335هـ /1916م). الديوان. مطبعة وزنكوغراف طبارة، القاهرة الحديثة، مصر، 1969. ص: 68

[2] – كان سعد الابن البكر لشيخ جليل زعيم قبيلة في الشام، خطب له ابن أخته ذات الحسب والجمال وفي يوم زفافه خرج باكرا يتمتع بجمال الطبيعة ويطارد الغزلان، لكن غريما حسودا رماه بسهم الغدر فأرداه قتيلا. وحملت الجثة إلى العائلة الكبيرة وهي تستعد للعرس، وهام القاتل لا يدري إلى أين يتجه حتى صادف الشيخ والد سعد المقتول فاستجار به فأجاره دون أن يعلم حقيقة أمره. ثم أخبره ولده الثاني أن القاتل هو المستجير به، فأقبل على الجار وقد كان مذعورا لهول الأمر ، وطمأنه بأنه لن يخون عهد الجوار، ثم سلمه سيفه وأدرعه وأركبه جواده وسيره إلى أهله مطمئنا.

تلتقي القصة في أحداثها مع قصة أخرى معروفة في تاريخنا العربي،[1] تدور أحداثها في بيئة بدوية بالشام، يتوزع زمنها بين الفجر الأول للحادثة، ثم يحدث القفز الزمني فيما يسمى بالحذف، لينقلنا إلى مشهد من يوم جديد تتكشف فيه حقيقة الجاني، يكشف الصراع فيها عن فكرتها العامة، حيث توضح تضاربه في الحيرة بين الغدر والوفاء، الانتقام والتسامح، لكن جانب الخير ينتصر في النهاية لأنه الجانب الفطري والأكبر في العربي. تسير الأحداث في رتابة حتى يقتل الفتى، فتبدأ في التشابك لتصل ذروة التأزم حين يكتشف المجير أن ثاكله هو المستجير، نُشَدُّ إلى هذا الحدث الغريب؛ نرجح العفو مرة بالنظر إلى شيم العرب وأولها الوفاء للجار، ونُغلِّب في الأخرى القتل، تأسيسا على عاطفة الأبوة المتأججة، خاصة وأن الحدث الأكبر أثار سخطنا وشجننا باغتيال الفتى يوم عرسه لكن القصة تنعرج إلى النهاية النبيلة التي ترسم صورة البطل الوفي الحليم.

تبدأ بطولة البطل الشامي الحليم بإلمامه بمغبة الإخلال بعهد الجار سواء أكان فقيرا أم شريدا أم طريدا، ولا أدعى إلى المذمة عند العرب من رفضهم الإجارة أو غدرهم بها فليس البطل هنا من الضعفاء أو ضئيلي الشأن أو ممن يعدمون المروءة والشهامة لينكث عهده ويخلي بذمته، ولطالما تمدح العربي بالذب عن الجار، فكان يقول: "فلان منيع الجار حامي الذمار،"[2] بعد أن تكشفت للبطل الحليم حقيقة ما كان عليه المستجير –خاصة بعد أن

[1] – وردت في قصص العرب لأحمد محمد جاد المولى ورفيقيه، الجزء الأول. ص: 242 ولا شك أن الشاعر استوحى أحداثها من قصة إبراهيم بن سليمان)، والتي تروي أن إبراهيم ين سليما هرب من بطش بني العباس حين دال الأمر لهم وفلت دولة الأمويين، فتخفى في الكوفة في منزل الرجل الذي قتله (الليث بن يحي)، دون أن يكشف لأبنائه عن اسمه، ولاحظ أن الأبناء يخرجون يوميا للبحث عن واترهم، وحين علم أحس أنه ميت لا محالة، فصرح لهم بالحقيقة طالبا منهم قتله، فثارت ثائرة الابن في البداية لكنه ما فتئ أن ثاب إلى رشده، فأمنه وطلب منه الرحيل لأنه لا يأمن عليه غائلة نفسه وأرسل معه من دله على الطريق.

[2] – ابن عبد ربه: (أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي). العقد الفريد، تحقيق محمد عبد القادر شاهين. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2003. الجزء الأول (01). ص: 135

انجلت أمامه جريرته– من فزع وخوف، فأمنه وألح أن يكمل صورة مفخرته بجعل الجار المقيم في دياره عزيزا مكرما، لا يلحقه ضيم أو ذل ولا شعور بالهوان، وبالتالي بلغ الذروة نبلا وشرفا، واستحق أن تنطلق الألسنة بحمد صنيعه وذكر مكرمته وصدق وفائه.

كما أدرك **البطل الحليم** أنه إذا غدر وخرق حرمة الجوار وخرج عن أخلاق العربي وأعرافه، فسيشهر به وتخلد منقبته السلبية تلك على مر العصور والأحقاب،[1] ويرفع أشنع مثلبة يعيب العرف العربي آتيها، وسيريش الناس من كنانتهم سهاما لأبشع النعوت فيرمونه بها، فلطالما ذم العربي إخلال عهد الجار حتى رمى قبيلة مؤتيه كلها بالغدر، وكانت تكنِّي عن الغدر بـــ "كَيْسَان" وتتهم الغادر بالتقصير في حق المستجير، وبأنه لقي في حماه الضيم وسيم الخسف والهوان، وكانت هذه الهواجس كلها تتصارع في نفس البطل الحليم.

ضبط البطل الحليم زمام غضبه، وترفع بذاته عن ضعف النفس وعماها، فحضر الحِلْمُ والروية، وغاب الطيش والضعف، خاصة وقضية القتل قائمة ودوافع انبعاث الحمية للثأر تحثها الموجدة، وعظمت المسئولية أمام هذا البطل، فوجد نفسه بين أمرين أحلاهما مر الاستجابة لثورة النفس وشجن الثكل وحرقته، أو الابتعاد عن الانقياد السريع لثورة النفس ودعوة الثأر، فاختار مكرمة النبل على عار الغدر.

قدمت **صورة البطل الشامي** بخطوط عريضة هي الوفاء للجار، صورة تم **تنميطه** على أساسها؛ إذ طالما حكى لنا التاريخ عن نماذج حية للوفاء بينما جاءت الخطوط الدقيقة والتي تحمل صورته **المتفردة**، من خلال جعله أبا يطعن بثكل بكره وفي يوم زفافه، ثم يبالغ في إكرام القاتل المستجير، حتى يسلمه أسلحته ومركوبته ويودعه كما يودع العزيز والصديق.

[1] – فقد ذكر ابن منظور في لسان العرب، في مادة: "غدر" أن من يغدر يكون جزاؤه الزراية والتشهير، وقد يصل الأمر إلى حد صنع تماثيل له تظل لصيقة به ما حيا.

انطلقت **بطولته** بمد نفسي يصدعه الحزن الخفي لثكل الولد، والوالد يجزع لبعد ولده عن ناظريه، فكيف بوفاته ويوم زواجه؟ لا شك أن الحزن تفاقم شجاه حتى غدا ألما ممضا وحزنا يعتصر القلب، ولوعة يتأجج لظاها بين الضلوع ليلسع الفؤاد بشواظ الموجدة طول العمر، رغم موقفه ذاك ارتسمت أمام ناظريه قيمة الوفاء للجار فرآها مأثرة كبرى ومكرمة فاضلة، يظل ذكراها مفخرة للولد وولد الولد، واعتدادا بالنفس والقوم ممن يوفون بالعهد ويرعون أمانة الجار.

فاستبق حلمه غضبه وأناته وتعقله هيجان الغضب وتسرعه، فظهر بعقل راجح ورأي سديد وحكم صائب، فكان سيدا حليما وفيا في معشر يفتخرون بكونه سيدهم، يحسن توجيههم وقيادة أمورهم سيما حين الخطوب والأزمات، خاصة والعربي عاش حياة قلقة مضطربة ما فتئت تحتاج عقلا يكبح جماح العواطف عند ثورتها، وتؤدة تدرس الأمور الخطيرة بعيدا عن مكائد الطيش والتهور؛ فكان موقفه هذا حريصا كل الحرص على نجدة المستجير ولو كان واتره، فكبح نفسه وأطفأ جماح غضبه، ونظر للأمور بحكمة ودراية أبعدته عن الانقياد لثورة النفس وكبواتها فلم يأكل واتره[1] إنما أطعمه، ولم يقتله بل أمنه وسعى للتحلي بالحلم طورا وبالوفاء طورا ثانيا، وذلك ما تطلبه موقفه القلق وأزمته الحادة فنأى بنفسه عن الطيش والتهور وكبح عقلُه نفسَه، فانتزع لقب البطل الوفي الحليم.

[1] – كانت العرب تكني عن الغدر بالجار بالأكل مجازا، خاصة إذا قتل أثناء الغدر به. انظر: ابن عبد ربه: العقد الفريد. ص: 135

البطل المؤثر (والي بغداد):

تطرح هذه القصة موقفا أخلاقيا عظيما لبطل يؤثر غيره لدرجة إلحاق الأذى بنفسه لأجل مد يد العون للآخرين، إنها قصة **جابر عثرات الكرام**[1] للشاعر اللبناني **جرجي شاهين عطية**، تضمنها كتاب عيسى سابا **شعراء القصة والوصف في لبنان**، قصة طويلة اجتزأنا منها ما قل عدد أبياته وأفاد معناه، كقول الشاعر:

وَأَتَى سَــرِيعًا سِــجْنَ عَكْرِمَــةَ الأَجَــلْ وَعَلَــى يَدَيْــهِ وَأَخْمَصَــيْهِ بِالقُبَــلْ

أَهْــوَى أَمَــامَ الْحَاضِــرِينَ بِــلاَ خَجَــل وَبَــدَا يَفُــكُّ قُيُــودَهُ وَمِــنَ الْمُقَــلْ

يَنْهَــــــلُّ مَدْمَعُــــــهُ الْغَزِيــــــرُ الصَّــــــيِّبُ

[1]–جرجي شاهين عطية: جابر عثرات الكرام: عن: عيسى سابا: (شعراء القصة والوصف في لبنان). دار صادر ودار بيروت، لبنان، 1961. د ط. ص: 70، وتحكي قصة تاجر من كبار التجار يدعى خزيمة، كسدت تجارته وانقلب حاله إلى العدم، واستشعر جاره حالته فشكاها إلى عكرمة والي خليفة بغداد عله يساعده ليسترد اسمه في السوق، لكن الوالي أظهر رفضه وأبطن مساعدته، إذ تلثم ليلا وحمل إلى التاجر ألف دينار، وامتنع عن التصريح بهويته، وتشاء الأقدار أن يتهم عكرمة بالاختلاس فينحى عن منصبه ويأمر الخليفة الذي كان على علاقة وسابق معرفة بخزيمة بتولية هذا الأخير، ويأمره الخليفة بإيداع عكرمة السجن لجريمة الاختلاس، فزج به في السجن ظلما، ولم يفصح لخزيمة عن حقيقة الأمر رغم نصيحة زوجته له بذلك، وحين أصر على تكتمه ذهبت زوجته إلى الوالي وأخبرته الحقيقة كاملة، أن الأموال التي اتهم بسرقتها هي ذاتها التي ساعد بها التاجر الذي هو أنت وقد صرت واليا، فاعف عن زوجي، فهرع مرتاعا إلى حيث سجن عكرمة وصار يعتذر إليه باكيا، وطلب منه أن يعود إلى منصبه فامتنع، فكتب بحقيقته للوالي ، فأكبر صنيعه وولاه العراق كلها، لكرمه ودماثة أخلاقه وإيثاره، ومادام كذلك فهو لا يخشى على الرعية بين يديه. ذكرت هذه القصة بالعنوان نفسه (جابر عثرات الكرام) عند التنوخي (القاضي البصري أبو علي التنوخي ت 384 ه) في كتابه (المستجاد من فعلات الأجواد) ص: 6- 8، نقلها عنه ابن حجة الحموي في كتابه (طيب المذاق من ثمرات الأوراق)، تحقيق أبو عمار السحاوي، طبعة دار الفتح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1997، ص: 195- 199.

إلى قوله في النهاية:

وَلْيُـــرْوَ أَمْرُكُمَـــا وَيُنْشَـــرُ ذِكْـــرهُ لِبَبِـــــينَ مَغْـــــزَاهُ وَيُفْقَـــــهَ أَمْـــــرُهُ

فَالصَّـــانِعُ الْمَعْـــرُوفَ الْمُقَـــدَّمُ بِـــرَّه مَـــا إِنْ يَضِـــيعُ وَلَـــوْ تَـــأَخَّرَ أَجْـــرُهُ

وَالْمُرْتَجِـــــي بِـــــاللهِ لَـــــيْسَ يَخِيـــــبُ

قد تكون هذه القصة قد وقعت حقيقة، لكن الغرابة في الأحداث ارتفعت بها إلى عالم الخرافة الذي نستقرؤه في جميع مقاطعها، وهي تحكي قصة كبار النفوس الذين يصنعون الخير لا يبغون التباهي به ولا التفاخر، وكبار النفوس الذين لا ينسون الجميل ولا الفضل ولا تغيرهم المناصب الرفيعة فيتحولون عن سالف عهدعم.

تتوزع القصة أمكنة عديدة، بغداد، الشام كأماكن أولية مفتوحة على كل التأويلات البيت والسجن، كأماكن أقل رحابة وأكثر خصوصية، أماكن مغلقة محدودة بجدران، زمانها العصر الأموي، ولئن كانت الحكاية الأصلية قد جرت في عهد سليمان بن عبد الملك، فإن هذه الخرافية، تعتبر ضاربة في المطلق، غير محدودة بزمان ولا بمكان فعليين. يتقطع فيها الزمن الافتراضي إلى فترات لا ندري أمدها؛ ولكنها تبدو كومضات إشهارية، أو لقطات فوتوغرافية، اللقطة الأولى، لتاجر مكثر، ذي شهامة ومروءة، يغدق أمواله على الفقراء والمحتاجين.

اللقطة الثانية لذات التاجر وقد كسدت تجارته وانقلب حاله، وتكدرت حياته، وشكت زوجه ضيق حاله، فخيرها بين البقاء والذهاب إلى ذويها. اللقطة الثالثة لجار ينقل مأساته إلى والي الخليفة، فيتظاهر هذا الأخير باللامبالاة، ثم يأخذ كيس نقود ليلا إلى التاجر الغني الفقير، بينما اللقطة الموالية هي لذلك التاجر وقد عادت تجارته إلى الانتعاش والازدهار، حتى يتعرف على الخليفة فيوليه الإمارة، ويطلب منه معاقبة المختلس.

اللقطة الخامسة للوالي الشهم وهو مصفد بالأغلال في غياهب السجن لا يتحرك لا يتضجر، لا يشكو سوء حاله، تقابلها لقطة التاجر وهو يعتلي قبة الإمارة محل الوالي المختلس، ثم وهو يحقق في قضية انتقاص الأموال من الخزينة، ويعرف المذنب فيزج به في السجن. بينما اللقطة الأخيرة لذلك التاجر وهو يرتمي عند أقدام المسجون يتوسله الصفح والمغفرة، بعد أن علم أنه هو **جابر عثرات الكرام**، وأنه أدخل السجن بجريرة مساعدته بالمال من بيت مال المسلمين.

وكل هذه اللقطات هي عقد صغيرة للعقدة الكبيرة من القصة، ففي كل مرة تشتبك الأحداث ويتأزم الوضع بالشخصيات، فتنتظر وننتظر معها الحل، فيأتي الحل بالمفاجآت. أبطالها امرأتان ورجلان، أما الرجلان **فعكرمة الفيَّاض**، لما كان يفيضه من أموال على الفقراء والمساكين، وكان نموذجا كما أسلفنا لكبار النفوس الذين يساعدون الآخرين بلا هدف ولا مقابل يرجونه، و**خزيمة بن بشر** وهو مثال للرجال المحترمين الذي يقدرون المعروف ولا تغيرهم الدنيا تأتيهم مقبلة بوجهها الضاحك، فتقلدهم الإمارة وتقلبهم فوق نعيم المال مجتمعَيْن.

هذه قصة خرافية بتحولاتها السردية " تعقد قرانا بين الماضي والمستقبل، حيث يصبح الأول جزءا من الثاني ليحل محله تدريجيا، وهذا يقودنا إلى التأكيد على طبيعة السرد المتقدم الذي يجعل من الماضي مستقبلا، فمن خلال السرد المتقدم، يمكن للقارئ الرجوع إلى الماضي لمعايشة الأحداث والشخصيات، وبالتالي معاودة الأحداث والعلاقات السابقة،"[1] سرمدية ضاربة في المطلق، تصلح لأن تحكى لمختلف الأجيال على مر العصور والأحقاب، تعلم نفوسا وترقى بها إلى مصاف الكمال الإنساني.

[1]- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 121 (بتصرف).

وأما المرأتان، فمثال لزوجات الأنبياء[1]، فإذا كانت زوجات الأنبياء يتوزعهن الصلاح والفساد والتقوى والكفر، كذلك هاتان المرأتان؛ ففي حين كانت زوجة خزيمة مثالا للتشكي والتضجر لضيق ذات يد زوجها، حتى كادت أن تتخلى عنه، نجد في مقابلها زوجة عكرمة تقف إلى جانبه حتى وهو في سجنه، فتبذل ما وسعت يداها لإنقاذه، حين تطلع خزيمة على الحقيقة وتخلصه من سجنه.

لعل للبيئة الإسلامية التي حضنت أحداث القصة أثرها في إيجاد هذا **البطل المؤثر** حين لمست تعاليمه السمحاء شغاف القلوب، فهذبتها وطبعتها بطابع حب الإحسان والتفاني في إتيانه، وأوجدت أعرافا وعادات جديدة نظمت مختلف علاقات المجتمع وتحكمت في تصرفات أناسيه، وكان الإيثار في مقدمة تلك الخصال، بالإضافة إلى كونه قيمة أخلاقية نابعة من نفس الإنسان العربي.

صورة تكاد تكون مستحيلة، نتساءل ونحن نتحرى أحداثها: كيف برجل يعزل من منصبه العالي في الدولة، ويرمى في السجن باطلا، لا يبدي أي رد فعل، ولا يطلع الآخر عن حقيقة الأمر؟ من هذا المنطلق تلمع صورة البطل المتفردة، في حين تتراءى صورته النمطية في مساعدة الآخرين كأي محسن، سيما وأنه يتربع على خزائن الأموال، فما يضيره إن ساعد الفقير، واكتسى بتلك الخصيصة حلة البطل الإشكالي كما يسميه **جورج لوكاتش George Lou catch** "بطل يعيش اضطرابا مأساويا، ومأزقا يجعله يتردد بين الذات والموضـــــوع، بين الفرد والجماعة، ويفشل في تحقيق أهدافه وقيمه الأصـــيلة في مجتمع

[1]– ضرب القرآن الكريم مثال المرأة الصالحة: زوجة فرعون وزوجة أيوب، ونقيضتيهما الطالحتين الفاسدتين: زوجة نوح وزوجة لوط.

لا يعترف بالقيم الكيفية، ولا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية."[1] كذلك تراءت فرادة خزيمة في اعترافه بالجميل وارتمائه تحت أقدام البريء مترجيا الصفح والغفران، وطالبا منه العودة إلى منصبه الذي حرمه بسببه، بينما تتأتى نمطيته من كونه تاجرا يفلس حينا ويغنى حينا آخر، ويتقلد بفضل سمعته المناصب الرفيعة في الدولة.

[1] - جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1979.

البطل المستهتر(فارس كندة):

إذا كان الأبطال في القصص الخرافية الآنفة نماذج لمكارم الأخلاق المختلفة (الفروسية المروءة، الإيثار)، فإن القصة الآتية تحكي حالةً من الهبوط الأخلاقي في عرف أي مجتمع، لكنها تجسيد لمواقف القوة والفروسية في عرف المجتمع الجاهلي، هي قصة (**الخزز**)[1] **لحسين منصور**، يقول في مقطع المحاورة بين الحسناء والفارس:

وَلَكِـــــنْ مَـــــا تَـــــرَيْنَ إِذَا بَعَثْـــــتُ بِـــــهِ إِلَـــــى الْقَبْـــــرِ
فَقَالَـــــــــتْ لاَ أُرِيـــــــــدُ إِذًا سِـــــوَاكَ وَلَـــــوْ بِـــــلاَ مَهْـــــرِ

إلى قول الفارس مفتخرا بجريرته:

تَمَنَّـــــــــــانِي لِتَقْـــــــــــتُلَنِ وَأَنْـــــــتَ لِـــــــذَاكَ مُعْتَمِـــــــدُهْ
وَقَـــــدْ أَبْصَـــــرْتُ مَـــــا جَمَعْـــــت فَـــــوْقَ الـــــوِرْدِ تَزْدَهِـــــدُهْ
رَأَيْـــــتَ مَفَاضَـــــةً زُعُفَـــــا وَتَرْكًـــــا مُبْهَمًـــــا سَـــــرِدُهْ
وَصَمْصَـــــــــامًا بِكَفِّـــــــــي لاَ يَـــــذُوقُ المَـــــاءَ مَـــــنْ يَـــــرِدُهْ
وَلَـــــوْ أَبْصَـــــرْتَ والبَصَـــــرُ المُـــــبِ يـــــنُ قَـــــلَّ مَـــــنْ يَجِـــــدُهْ
إِذًا لَعَلِمْـــــــــتَ أَنَّ أَبَـــــــــا كَ لَيْـــــــثٌ فَوَقَـــــــهُ لُبَـــــــدُهْ

[1]– حسين منصور: شاعر سوداني (1328 هـ / 1403 هـ) (1908م / 1983 م)، ديوان الشاطئ الصخري. مطبعة البيت الأخضر، القاهرة، مصر، 1952. ص: 132، وتحكي قصة فارس عربي تَمَشَّى في ديار كندة فصادف امرأة حسناء صادت قلبه، سألها الزواج فامتنعت لكونها متزوجة بسيد قوي مهاب في قبيلته كندة، فيغريها بقتله، فتقبل وتساعده على جريمته، وتكتم أمر القاتل عن القبيلة، وبعد أن ينهل الفارس من رحيق العشق، يغادرها موصيا أنه إن حدث وعلقت منه فأنجبت فلتُسَمِّ الولد **الخزز** (والخزز هو ابن الأرنب، وقيل ذكر الأرانب) والبنت عكرشة، ويحدث أن تحبل المرأة فعلا من الفارس، وتنجب ولدا تسميه **الخزز**، وبعد سنوات يشب الفتى ويقوى، ويتصادف أن يأتي ذلك الفارس إلى قبيلة المرأة ووليدها غازيا فيتصدى له الفتى، ويعرف الفارس أن الفتى ولده ورغم ذلك يقتله بدم بارد في مبارزة لانتقاء الأفضل.

شَـــــــــمَائِلُ جَـــــــــدِّهِ وكَـــــــــذَا كَ أَشْـــــــــبَهَ وَالِـــــــــدٌ ولَـــــــــدَهْ

ينطلق السرد بانطلاق الحدث الأول في القصة، تَجَوُّل الفارس بين جنبات قبيلته كندة ليتشظى عن مفاجأة أولى، لقاؤه بالمرأة الجميلة، يخفت السرد ليتدخل الحوار قصد إضاءة تلافيف الشخصيات و""للحوار في القصة قيمة كبيرة في تصوير الانفعالات، والتعبيرعن العواطف ودفع الشخصية نحو الهدف، وتسييرها حسب الخطة التي تقتضيها الأحداث والوقائع،"[1] وقد سار في القصة بالحدث نحو الاكتمال، في حبكة فنية كاملة تنتهي بعقدة فحل، حيث يتحاور البطل مع المرأة مفصحا عن رغبته في التقرب إليها، سائلا عن نسبها ووضعها الاجتماعي، وحين يعلم أنها حَصَان، يسألها عن موقفها منه إن بعث بزوجها إلى القبر؟ في هذا الموقف تتعقد القصة للمرة الولى، ويقف القارئ مشدوها ينتظر الستارة ترفع ليرى ما سيكون موقف الحسناء من الفارس، ويأتي جوابها إيجابيا بالقبول والموافقة، فتهدأ الحفائظ، بانحسار موجة التساؤلات، بعد ذلك استعيض عنه بوصف البطل والقص على لسان السارد.

ثم يقفز السرد في ما يسميه البنيويون بالحذف، حيث تحذف سنوات طويلة، لنقف ثانية أمام **البطل** ذاته مع شخصية مختلفة هذه المرة، ولده، تغيب الأم في المقطع الثاني عن ميدان المعركة، وتغيب بذلك من العملية السردية، فيخفت صوتها، وتتلاشى صورتها، ثم تختفي كينونتها، ويحل محلها ولدها كطرف ثان بدور أولي قصد إكمال البرنامج السردي.
تتسارع الأحداث مرة أخرى لتتأزم، يقودها إلى ذلك تساؤل القارئ: وماذا بعد؟ وحين يعلم الفتى أن الفارس والده، ويعلم الفارس أن الفتى ولده، تتشنج أعصابنا وتتسع أحداقنا، ويشد انتباهنا لانتظار الحدث الآتي والذي سيفرج الأزمة ويكشف العقدة، لكن المفاجأة ترينا عكس ما كنا نتوقع، إذ يحسم الصراع بمبارزة بين الأب والابن، ويقتل الوالد ولده بدم بارد، ظانا أنه انتصر في حادثة البطولة والفروسية، فتنتهي القصة نهاية درامية مفجعة.

[1]– عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 477

تتضح ملامح شخصة **البطل** فتى كندة سوداء قاتمة، ملؤها الشر والأذى، وإن اعتنى الشاعر برسمها من الخارج أكثر من الداخل؛ حيث لم يكتسح أغواره ليصور ما يجري فيها بل اكتفى بالكشف عن ظاهر ميولاته وأحاسيسه، ولا شك أن الصراع قد اعتمل في نفسه واحتدم احتداما شديدا حين تنازعته عاطفة الأبوة المتأججة وما يراه هو واجبا، القتل قصد البقاء، فاختار الثكل ليرسخ حسب نظره قيمة كانت للمجتمع الجاهلي قواما، الشجاعة.

أما الابن فكانت صورته تومض وتنطفئ كالبرق الخلب حتى لا نكاد نعثر له على ملمح طاغ، أو صورة تنبض نشاطا وحيوية، عدا كونه فارسا يتصدى للغزاة الطامعين في قبيلته حتى بدا كأنه ورث الفروسية عن والده، وإن كانت فروسية بمعنى خاص وبأبعاد منفردة.

وترك الشاعر للقارئ رسم صورة المرأة من خلال تلميحاته وإيحاءاته؛ فكشفت الأنساق السردية للقارئ أنها جميلة، وإلا ما شغلت بال الفارس فهام بها حبا مذ شاهدها، وإذا كانت المرأة كشخصية أولى للقصة قد اكتسحت عالم الشعر لا سيما الاجتماعي والعاطفي، فكانت المرأة محور الحياة، ومنبع الوحي، وصنو الفن والإلهام، رسم لها صورا الشعراء متعددة وأوضاعا مختلفة، فصوروها محبة وحبيبة، وأُمًّا وزوجة، كما صوروها شريفة وعفيفة ووضيعة عابثة"[1]، فإن صورة هذه المرأة هي صورة الحصان الرزان ولكن المستهترة منهما صورة الأنثى مهبط الشهوة، ومتاع الخلوة، وزينة الخباء، ولم تبد عنصرا فعالا في المجتمع ويدا ترعى الأجيال، بعد أن تحررت من نظرة الرجل الغريزية التي لا يكبحها فكر منظم وعقل واع، وهي نموذج للنساء اللواتي وقف منهن الشاعر الجاهلي موقفا سلبيا "حين أبرز

[1]– عزيزة مريدن: القصة الشعرية. ص:221

بعضهن عديمات الرضا بوضعهن مع أزواجهن، "لقلة مال تارة، ومن مشيب وكبر تارة، ومن نزوع إلى رجل ثان تارة أخرى."[1]

حكمنا على بطلنا بأنه فتى متهورا؛ لأنه تلقى الفروسية لا كما تلقاها **أبو محجن الثقفي** مبدأ أخلاقيا قبل كل شيء، إنما اعتبرها هدفا وغاية تبرر الغاية إليها أية وسيلة، مبعثه في موقفه هذا نظرة المجتمع القبلي الجاهلي إلى الفروسية والشجاعة، فقد كانت بمنظار هذا أبرز قيمة، لها أثرها الفعال في محيا الإنسان الجاهلي ومعاشه، " ذلك أن حياة البادية التي عاشوا فيها تطلبت منه قوة في مجابهة عداء القبائل، كما تطلبت منه قوة في مجابهة طبيعة صحراوية جافة"[2]، بيئة تحدوها المخاطر والمهالك، يحيا فيها الفرد وهو يتوجس خيفة، ويسير فيها حذرا متربصا، يتلفت يمنة ويسرة، على حد قول ابن خلدون: "وأهل البدو لتفردهم عن المجتمع وتوحشهم في الضواحي وبعدهم عن الحامية، وانتباذهم عن الأسوار والأبواب قائمون بالمدافعة عن أنفسهم، لا يكلونها إلى سواهم، ولا يثقون فيها بغيرهم، فهم دائما يحملون السلاح، ويتلفتون عن كل جانب في الطرق، ويتجافون عن الهجوع إلا غرارا في المجالس وعلى الرحال وفوق الإقتاب، ويتوجسون للنبآت[3] والهيعات،[4] ويتفردون في القفر والبيداء مدلين ببأسهم، واثقين بأنفسهم، فقد صار لهم البأس خلقا، والشجاعة سجية يرجعون إليهما، متى دعاهم داع، واستنفرهم صارخ."[5]

---

[1]– عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي. ص: 203

[2]– عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي. ص: 114

[3]– النبآت: ج. م. نبأة: ما تفزع له الطيور من صوت أو حركة.

[4]– الهيعات: ج. م. هيعة: الصوت يفزع منه.

[5]– لول ديورانت: قصة الحضارة. ترجمة محمد بدران. جامعة الدول العربية، القاهرة، مصر، 1961. المجلد الأول. ص: 109.

كان ابن بيئة تمجد القوة، تعلي من مكانة الفرد القوي، تقاتل بالشجعان وتباهي بالفرسان، يعد البأس عندها أهم وسيلة لجعلها قوية منيعة تضمن بذور بقائها واستمراريتها، وكان يرى في استخدام القوة البدنية تحديدا وسيلة السيطرة على الطبيعة وتطويعها لصالحه، لذلك بدا الرجل الشجاع إنسانا متميزا، لكونه يحيا في بيئة يتربصها الموت في السهل والحزن، وفيها من دواعي الخوف والحذر والخطر ما يجعله يعتمد على نفسه وقوته ليعيش فيها ويتلاءم معها، ومن البديهي أن يكون الوالد والمولود في اتجاه واحد، لكننا نجدهما في هذه القصة يلتقيان كعدوين، "فتتمفصل الذات الكبرى حول تضاد الذاتين، لذا تلعب كل ذات وظيفة مزدوجة: ذات، ذات ضديدة، إضافة إلى تواجدها في خانتي المعارضة والتلقي."[1]

بدأت بطولة فتى كندة المستهترة في الظهور منذ راود امرأة متزوجة عن نفسها، ثم حين اغتال زوجها بلا سابق عداوة، ثم بعد أن واجه ابنه يطلب مبارزته عازما على قتله، فوضع نفسه بين أمرين، أولها أنه لا يريد التنازل عن عنصر من عناصر بطولته حتى لا يحدث إنجاز انفصالي بينه وبينها، وبهذا سيكون معارضا للابن، لذا "لعب وظيفتين عامليتين مزدوجتين، وانتقل من الذات إلى الذات الضديدة، ومن ثم احتلال خانة المعارضة في البرنامج السردي الأول، أما الابن فلا يملك الأدوات اللازمة المسندة للذات العاملة قصد تحقيق الإنجاز،"[2] فنمط الشاعر بطله بتحليته بثوب الفارس الذي تتهيبه السهول والوديان والأحراش والكواسر والضواري قبل الشجعان والفرسان، وهو نموذج للكثير من فرسان العرب الأفذاذ، بينما فرده بجعله ينتهك الحرمات، ويرمي عرض الحائط عاطفة الأبوة فداء للفروسية فيقتل ابنه بكل بساطة في صرخة انتصار الشيطان المتدثر بدثار الفروسية على الإنسان صاحب العقل ورائد المنطق.

---

[1]– السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص: 138

[2]– Analyse sémiotique des textes p : 17 – عن السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص: 69

الفصل الثاني: البطل الأسطوري

أبطال القيم السلبية

البطل الانتهازي (بجماليون)

أبطال القيم الإيجابية

البطل المخلص (شاه جهان)

أبطال القيم الفلسفية

بطلا المتناقضات (أدونيس وعشتروت)

تعددت مفاهيم النقاد للأسطورة فمنهم من نظر إليها على أساس كونها "حكاية تقليدية تروي أحداثا للعامة، أو تتحدث عن أعمال الآلهة والأبطال وهي تعبر –كما يرون– عن معتقدات الشعوب في عهودها البدائية وعن آمالها ومطامحها، وتمثل تصورها لظواهر الطبيعة على اختلافها،"[1] ومادامت تحكي خوارق الأبطال والآلهة أو الطبيعة، فهي تدخل ضمن القصة، ولو كانت ما تحكيه يتم بطريقة تقليدية كما ورد في المفهوم.

يعطيها باحث آخر مفهوم كونها: "سردا قصصيا مشوها للأحداث التاريخية، تعمد إليه المخيلة الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية لتثير بها انتباه الجمهور، وهي تعتمد في أحداثها على حكايات البدائيين وتقاليدهم وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة بحسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والنقد،"[2] مما حدا بالباحث إلى اعتبارها سردا قصصيا للأحداث ولو بشكل مشوه مبتور أحيانا ومطنب مستطرد أحايين أخرى.

بينما يعرفها شفيق المعلوف بأنها: "قصة خرافية صاغها الإنسان الأول حسبما أوحاه له خياله الضعيف، وهي من تصورات أناس كان لهم خيال الشعراء، ولكنهم لم يؤتوا لسانهم لينظموا ما تخيلوه، فرددوه حكايات فطرية."[3] فلا يعوزها حسب هذا المنطق إذا عنصر الخرافة وضعف عقل ساردها وإيمانه بكل ما هو غير طبيعي ولا عقلاني.

[1] – منير بعلبكي: موسوعة المورد، مادة أسطورة، الجزء السابع. ص: 93، عن قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب. ص: 28

[2] – عبد النور جبور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، مادة أسطورة. ص: 19.

[3] – شفيق المعلوف: ملحمة عبقر. ص: 10، عن: قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب. ص: 28

وهي عند رابع: "تفسير لعلاقة، إذ تنطوي على آراء الإنسان فيما يشاهده حوله في حالة البداوة، ولذلك فهي مصدر أفكار الأولين وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين،"[1] ولكن تفسيرها للعلاقات قائم على احتوائها آراء الإنسان الأول حول بيئته الطبيعية.

ثم هي "حالة ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي؛ لأننا نراها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كالموت مثلا، وهي لا تزال تكوِّن – حتى في يومنا هذا – جزءا من العقيدة الدينية الشعبية كما هو الحال بالنسبة للقصص حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة،"[2] فتخرج بهذا المفهوم إلى كونها مرحلة من مراحل العقل في مسيرة تطوره إذ ساعدت الإنسان في وقت ما على ترسيخ إيمانه ومواجهة حقائق كونية غامضة كالموت والميلاد، والتي هي شطر العقيدة الدينية في المجتمعات المعاصرة.

وتجدر الإشارة إلى أن الأدب قد فطن إلى أهمية الأساطير في العصر الحديث، فراح يستعين بها في نسج أفكاره وإيصالها، "فالكتاب بخاصة وأهل الفن بعامة، أبقوا على الخطوط الأساسية في الأسطورة إبان تناولهم لها، فقد كانت تتمتع بقدسية معينة ومعنى ديني مخصوص عند الإغريق مثلا،"[3] وبهذا أصبحت كصفحة المرآة التي تنعكس عليها أفكار الكاتب، بعد أن انتمت إلى عالم الأدب والفن، حيث يعتمد الكاتب الأسلوب الذي يخرج بالبطل الأسطوري من صيرورته الأولى، ليعطيه معان وأبعاد بعدية تتواءم والموقف الدرامي الذي يسعى إلى تأسيسه في عمله الإبداعي.

---

[1] – محمد عبد المعين خان: الأساطير والخرافات عند العرب. ص: 20

[2] – أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة في القص الشعبي. مجلة عالم الفكر، العدد الأول (01)، المجلد 17، 1986. ص: 34.

[3] – Dropp,Waldimir / Structuralist Poetics R.K.P. London 1975, p : 208

وإذا كانت الأسطورة قد اتخذت اسمها الإغريقي Mythos من معنى الكذب[1] إلا أن الإغريق نظروا إليها على أنها "تدل على الممكن والمتوقع حدوثه، وإن لم تكن كذلك فستكون كذبا ووهما، حيث تنسب اليهودية والمسيحية الكذب والوهم إلى كل ما لم يصادق عليه الإنجل أو التوراة،"[2] وهذا ما يصادق عليه **إيتامبل** Etiemble، في كتابه **أسطورة رامبو** Rambo، بقوله: "الأسطورة اليوم تعني بالنسبة لعدد كبير جدا من الناس الفكرة المبهمة أو الكذب أو الخطأ، وأستطيع أن أسوق عشرات الاستشهادات التي تؤكد انتشار هذا المعنى وتعميمه، ففي عام 1950، أصبحت كلمة أسطورة تطلق طواعية على كل الأفكار الخاطئة وأي تفسير خاطئ لأي حدث أو أية نظرية،"[3] مع أننا قد نخالف ولو نسبيا هذا الرأي في كون الأسطورة وليدة الخيال الكاذب واللامعقول، فعلى الأقل يوجد ما يمكن أن تستند إليه من وقائع وحقائق ولو نأى بها الخيال أحيانا مناحي الوهمية واللاعقلانية.

لعل هذا ما يذهب إليه **ميرسيا إلياد** M Eliade، حين يرى أن الأسطورة تروي "قصة مقدسة وحدثا وقع في الزمان الأول زمن البدايات الخرافية،"[4] بذلك تثبت ولو نسبيا واقعيتها واستنادها إلى أحداث واقعية مع مراعاة ما قد يلحق بها من تحريف وتحوير، في حين يختلف تعريف **هنري موريه** Henri Maurier لها عن سابقيه نوعا ما، حين يمزج بين الرمز والأسطورة مزجا تاما في رؤيته لها بأنها: "الحكاية ذات الطابع الرمزي أو التلميحي، والتي

[1] – أحمد أبو زيد: مشكلات المنهج في التحليل النفسي للأساطير. مجلة عالم الفكر، المجلد 16، العدد 03 الكويت، 1985. ص: 206.

[2] – Eliade, M / Aspects Mythe. Paris Gallimard 1963. P : 10، انظر: قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب.م. م.ص: 115

[3] – إيتامبل: أسطورة رامبو. نقلا عن مجلة عالم الفكر، المجلد 16، العدد الأول 01. ص: 110

[4] – Eliade, M / Aspects Mythe. P :64

تضع أشخاصا على المسرح، درهما أيضا رمزي،"[1] وهذا المفهوم غير جامع ولا مانع، حيث يدخل ضمن نطاق الأسطورة الكائنات البشرية وغير البشرية، وحتى المجردات والجمادات وتصبح أدوارها كلها رمزية، لكنه يتفق مع رؤية **ميشال لوغوارن** **Michel Le Guern** لها والذي يعتبر "أن الاستعمال المطول للتشخيص يؤدي إلى الحكاية الرمزية ومن الأفضل أن نحصر هذه التسمية بالتشخيصات التي تفرض دخول أوالية الرمز أما في الحالات الباقية فلا يتعدى الأمر التشخيص الصرف،"[2] وأغلب الظن أن الأسطورة قد أوجدتها ظروف معينة وفي زمان ومكان معينين لكن الإنسان الحديث عاد إليها عن طواعية، يدفعه في ذلك حنينه المتوقد إلى تلك الفترة الفطرية البسيطة من حياة الإنسان.

مثلما تضاربت الآراء في تحديد مفهوم جامع مانع للأسطورة تباينت تفاسيرهم لها ففسرها البعض تفسيرا حرفيا، وهذا ما قدمته المدرسة اليوهيميروسية"[3] التي ترى في الأساطير حكايات الشعب البدائي التي صاغها – بعد شيء من التحوير – في شكل قصصي، فهناك من نظر إلى الأسطورة نظرة رمزية، وهناك من فسرها تفسيرا طبيعيا، بينما نظر لها آخرون نظرة لغوية محضة.

فقد ربط الباحث والمؤرخ الإيطالي **فيكو** Vico الأسطورة بالتاريخ في تفسيره لتوظيفها في مجال الأدب، حيث يرى أن أبطال الأساطير هم رموز للمجتمع الذي يمثلونه، وفي مرحلة زمنية متقدمة، **فهوميروس** Humérus حسب **(فيكو)** ما هو إلا "تصور بطولي يجسد

---

[1] – Henri Morier / Dictionnaire Poétique et de Rhétorique. P.U.F. P : 65 عن مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، العدد 38، ص: 14

[2] – Michel Le Guerrn. M/ Simontique de la Métaphore et de la Métonymie Larousse. P : 47، أو مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، العدد : 38، ص: 14

[3] – أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. مجلة عالم الفكر، المجلد 16، العدد الثالث 03، 1985. ص: 20.

الشعب الإغريقي، وذلك لأنه يقص تاريخه في شكل أغان وأشعار، ولذلك بدت الأسطورة كأنها هي التاريخ في صورة متنكرة،"[1] وقد نختلف نسبيا مع هذا الرأي، فالأسطورة حتى ولو ارتكزت إلى أحداث تاريخية، إلا أنها ليست التاريخ ذاته، لكون التاريخ يروي حقائق، بينما الأسطورة هي الوجه المحرف للتاريخ.

إلى جانب التفسيرين الحرفي والتاريخي للأساطير، نجد التفسير الرمزي الذي نشأت حوله مختلف المدارس والمذاهب؛ كمدرسة **كلود ليفي شتراوس** **Claude Lévi- Strauss** التي ترى أن الأساطير رمز للطبيعة، "فإذا كان **كرونوس** **Kronos** يأكل أولاده عند ولادتهم في الأسطورة اليونانية، خشية أن تتحقق النبوءة فيعزله أحد أولاده، فإن ذلك رمز إلى الزمن **كرونوس**، الذي يطوي أجزاءه طيا، أما **أوزيريس** الذي تَمَزَّق جسمه ودفنت أشلاؤه في مختلف أنحاء مصر، فرمز إلى خصوبة مصر وانتشار زراعة الحبوب فيها وبخاصة القمح وأن **أوزيريس** هو إله الخصب وإله القمح"[2]، حيث أن هذه المدرسة برمزيتها تجعل الشمس والقمر والنجوم والكواكب آلهة.

---

[1] – أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. ص: 20

[2] – محمد أبو زيد. الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. مجلة عالم الفكر، المجلد 16، العدد الثالث 03، 1985، الكويت. ص: 20، أو قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب. ص: 29 أو: Claude Lévi Strauss/ The Structural Study of Myth . in I D. Structural anthropology Baisc Books , 1963. P : 208

للتفصيل في هذه الأسطورة ينظر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، مادة كرونوس، أو دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان مع دراسة ونصوص. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، المجلد الأول. أسطورة كرونوس.

ثم نجد مدرسة **ماكس موللر** **Max Muller** التي فسرت الأساطير تفسيرا لغويا فنظرت للأساطير على أساس خصائصها اللغوية، باعتبارها "مرضا من أمراض اللغة"،[1] ففسرتها انطلاقا من اللغة، ونادت أن باللغة وحدها تفهم الأساطير وتؤول، وحتى تأويلها يكون لغويا محضا لا يشترك معه أي عنصر آخر كالدين أو المجتمع أو العقل، وكان منهجه في تفسيرها منهج عالم اللغة؛ حيث فصل في جنس الكلمات الموظفة فيها تذكيرا وتأنيثا، جمودا واشتقاقا، نحتا وتوليدا، "**فـــأبوللو** مثلا اسم مؤلف من كلمة تدل على مذكر، ومعناها **الشمس**، في حين أن كلمة **دافينيه** **Daphné** مؤنثة ويراد بها **الفجر**، مما يعني أن مطاردة **أبوللو** لـــ**دافينييه** ليست إلا رمزا إلى الشمس التي تتبع ظهور الفجر وتطرده من أمامها."[2] وقد لاقت مدرسة **ماكس مولر** الكثير من الانتقادات، وخاصة من طرف **أندريا لانج** [3] **Andrea Long** الذي انتقد تلك المدرسة بشدة مؤكدا أن مذاهبه اللغوية تلك مضللة وخاطئة.

أما أصحاب المنهج الرمزي فقد تضاربت آراؤهم تضاربا شديدا، فوضعوا للأسطورة الواحدة تفسيرات عديدة، مثلما حدث لأسطورة **أوديب** مثلا، فحين رأى فيها **فرويد** رمزا إلى رغبة الابن في امتلاك الأم والتخلص من الأب، نجد **أريش فروم** **Erich Fromm** يذهب إلى أن هذه الأسطورة هي رمز للصراع بين النظام الأموي والنظام الأبوي، كذلك **كارل يونغ** **Carl Yung**، يرى في أسطورة **أوديب** قصة ترمز إلى الصراع الأخلاقي القائم منذ القديم بين

---

[1] – Max Muller/ On The Science of Thought. P : 07، **(ماكس موللر:** عالم أساطير ألماني عاش في انكلترا (1823 – 1900) ، عن: قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب. ص: 29

[2] – معجم الأساطير اليونانية والرومانية. مادة دافينييه Daphné. ، وكذلك: يوري سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه. ترجمة حلمي شعراوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د. ت. ص: 74.

[3] – أندرو لانج Andrea Long: كاتب وعالم أنتوغرافي انكليزي: 1844 – 1912، عرف بدراساته للفولكلور والأساطير الشعبية، من أهم مؤلفاته: العادات والأسطورة (1884)، تكوين الدين (1898) السحر والدين (1905).

التراخي والواجب، على أن **فيرينزي** Frenzy ينظر إلى **أوديب** نفسه على أنه "رمز العضو التناسلي؛ لأن اسمه يعني حرفيا **القدم المتورمة.**"[1]

لكنهم بالغوا في الاحتفاء بالرمز، ما حدا **بتوماس كارليل** (Thomas Carlyle إلى القول: "الرمز بمثابة الهادي للإنسان، فحيث سار تكتنفه الرموز، وما الكون إلا رمز كبير يومئ إلى الله، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمز للقوة الإلهية."[2] وقد تتجاوز الأسطورة الرمز إلى دعائم أخرى، وقد يكون الرمز جزءا ضروريا لتفسيرها لكنه لن يكون كل شيء فيها.

تجاوز توظيف الأسطورة في العصر الحديث من الأدب إلى النقد، وتزعم هذا الموقف **رولان بارت** Roland Barthes بكتابه الشهير **أساطير**[3] والذي ربط فيه الأسطورة بالسيميولوجيا،وذلك الربط ناجم من ربط الأسطورة بالدال والمدلول والعلامة، حيث يجعل لها نظاما خاصا، يبدأ بناؤه انطلاقا من سلسلة العلامات الموجودة سلفا، أي أن "العلامة في النظام الأول تصبح دالا في النظام الثاني وهلم جرا، وهي تشتمل على نوعين من العلامات، أحدهما لغوي وهو الكلام الذي تستولي عليه الأسطورة لكي تبني نظامها الخاص، والآخر هو الأسطورة عينها"[4] وهي ما يسميها **بارت ما وراء الكلام،** لأنها تعد لغة ثانية يتم التعبير بها عن لغة أولى.

وبانتهاء زمن **بارت** تظهر تيارات جديدة في دراسة الأسطورة، تأثر فيها أصحابها بعلم النفس والفلسفة وعلم اللسانيات، ثم أثرت في العلوم الإنسانية عموما والنقد الأدبي بشكل

---

[1] – أحمد أبو زيد: التحليل النفسي للأساطير. ص: 97 – 99، أو شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير.ص: 38

[2] – Lehmann(A.G) The Symboliste Aesthetic in France, Basil Black Well Oxford, 1950. P : 258 عن: أنثروبولوجية الأدب. ص: 34

[3] – Rolan Barthes /Mythologies. Paris, Seuil, 1970. P : 248

[4] – Rolan Barthes /Mythologies.. P : 249

خاص، ومن أهم هذه التيارات المدرسة الأنثروبولوجية التي تزعمها مؤسس مركز الأبحاث حول المخيال **Centre de Recherche sur L'imaginaire** وهو **جيلبير دوران Gilbert Duran**، الذي يقول: "إن ما يهم في الأسطورة ليس مسار الأحداث وحده، ولكن المعنى الرمزي للألفاظ،"[1] أي انزياح الألفاظ عن مدلولاتها اللفظية إلى مدلولات أخرى تتولد من التخييل والتأويل وقراءة الأسطورة أفقيا وعموديا، واستنطاق خباياها.

أما **كلود ليفي ستراوس**، فيجد أن الأسطورة رغم تعلقها بأحداث ماضية، إلا أن قيمتها الجوهرية تأتي من حيث أن هذه الأحداث التي تتقدم وتتصل بزمن محدد، تشكل في الوقت ذاته تكوينا مستمرا يتصل من حيث الزمن بالماضي والحاضر والمستقبل،"[2] مما يوسم الأساطير بالخلود والاستمرار ماضيا وحاضرا ومستقبلا، لكونها تحمل بذور بقائها في ألفاظها ومعانيها.

هذا عن الدراسات الغربية للأسطورة ومختلف مفاهيمها، أما عند النقاد العرب، فهي ترتبط بالتاريخ عند بعضهم، حيث يراها البعض "تستند إلى أساس تاريخي عايشه الإنسان في فترة من فترات تاريخه الطويل وإن امتلأت أحيانا بالتفاصيل الخرافية، وهي تصور ما وعته ذاكرة الشعب أو ما نسجه خيال شاعر حول حادثة حقيقية كان له من الأهمية ما جعله يعلق بالأذهان صحيحا أو محرفا،"[3] وبالتالي لا يمكن عزلها عن سياقها التاريخي ولا يمكن فهمها بمعزل عنه.

---

[1]– Gilbert Durand / Les Structures Anthropologiques de L ,imaginaire. Paris.P.U.F.196 3.P : 385

[2] – لطفي عبد الوهاب يحي: الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب الملك. مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 16، العدد 03. ص: 92.

[3] – محمد صقر خفاجة وعبد اللطيف أحمد علي: أساطير اليونان. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر 1959. ص: 02

ثم أنها في جوهرها قائمة على أساس من الحقيقة، "غير أن الخيال الإنساني مع مر الأيام ألبس الحقيقة من الأوهام أردية، جعلتها بعيدة عن المعقول وإن تكن قريبة محببة إلى النفوس،"[1] أما عن ظهورها في الأدب، فقد كان ذلك عائد إلى ظروف العصور الراهنة حيث أصبحت حاجة الأدب شديدة إلى الأسطورة، من حيث قدرتها على إثارة الخيال الإبداعي فكثير من الأساطير اليوم ذات قيمة رمزية كبيرة، لا تقل عن قيمة وعظمة الأدب الروائي.

فبعد أن سادت النزعة الفلسفية في القرن الثامن عشر؛ انشغل الأدب بقضايا الفكر والدين والغيبيات عن الانشغالات الفردية، وأصبحت الكلمة المسموعة للعقل، وفي القرن التاسع عشر سلم الأدب قياده إلى الرومانسية وروادها، "الذين هاموا في حب الطبيعة، التي اعتبروها أما رءوما وأكثروا من الكآبة والحزن والتهويم، حتى قيل: إن الرومنطيقية مرض العصر،"[2] فعاد الرومانسيون بالأدب إلى الذاتية الفرطة، والغنائية المبالغ فيها، ثم كانت الكلمة للواقعية، وذلك في الربع الثالث من القرن التاسع عشر والذي سيطرت فيه العلوم فنادى أتباعه بضرورة تصوير واقع الحياة كما هي ونبذ أحلام الرومانسيين وتهويماتهم، وبعد خيبتهم مجددا راحوا يبحثون عن أسلوب جديد للتعبير عن انشغالات الإنسان، فنتج عن ذلك المذهب الرمزي ذو النزعة الصوفية التي تتجاوز العالم المادي للوصول إلى العالم المثالي المنشود، "فاستعملت ألفاظا مرموزة ذات إيقاعات موسيقية متأثرة بموسيقى **فاغنر**، وفي إثر الحرب العالمية الأولى كفر الناس بالقادة السياسيين والعسكريين وفقدوا ثقتهم بالدين والأخلاق نتيجة ما حل بهم من موت، وما أصاب ممتلكاتهم من دمار وخراب وظهرت مذاهب أدبية واتجاهات فنية كثيرة تمجد الحلم وتنبذ العقل.

[1] – سليمان مظهر: أساطير من الشرق. مطابع الشعب، القاهرة، مصر. 1959. ص: 05

[2] – نفسه. ص: 02

فاستجابة لذلك ولج الشاعر الحديث عالم **الأسطورة** من أبوابها الواسعة، فوظف الأسطورة الإغريقية ولجأ إلى المصرية القديمة أو البابلية، فاستحضر تموز وأدونيس وعشتار وبرسفوني وبنيلوبي وهيركوليس وأخيليوس وإيزيس وحوريس وبرومثيوس،[1] وقد عرفت الأمم جميعها **الأساطير** ولاسيما اليونان، حتى أضحى لها علم ثابت أطلق عليه اسم **الميثولوجيا** "وما دامت **الأساطير** حكايات تتخيلها عقول بشرية وتتدخل فيها عناصر الأوهام والمشاعر فمن المتوقع أن تتشابه لدى الأمم جميعا من حيث جوهرها العام، وإن كانت تختلف في الوقائع والتفاصيل، فأساطير الآلهة عند اليونان وأساطير الأصنام عند العرب، تكاد تكون متشابهة في جعلها الآلهة والأصنام مصدر القوة ومنبع كل ما يحل بالناس من خير أو شر."[2]

كذلك عرف العرب **الأساطير**، وضَمَّنها الشعراء أشعارهم على حد قول **بطرس البستاني:** "ويشتمل الشعر الجاهلي على كثير من الأساطير والأخبار مما كانوا يتناقلونه عن غيرهم من الشعوب، أو مما نشأ في أرضهم ووجد غذاءه في مجتمعهم كأخبار الجن والغيلان،"[3] لذلك يضرب أمثلة كثيرة على ما ساقه من حديث كقصة **سمير بن الحارث الضبي**[4] و**جذع بن سنان**[1] و**تأبط شرا**[2]، إلى حكاية **الزِّبَّاء** و**جذيمة الأبرش** و**قصير جادع** أنفه،

[1] – هذا الأخير مثلا غدا في نظر الأدباء رسولا من مرسلي الله إلى الإنسانية؛ ليهبهم النور لا النار التي سرقها من جبل الأوليمب وأهداها للبشرية، فحكمت عليه الآلهة بجريرته تلك أن يقيد إلى صخرة في الجبل ذاته، وتنهش الصقور كبده، ثم يسترد كبده ويأخذه منه صقر آخر وهكذا، بينما نظر إليه لفيف آخر من الأدباء على أنه رمز للعذاب المتكرر والمعاناة الأبدية، وهو لا يبعد في صورته تلك عن سيزيف رمز الشقاء الموصول.

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 125

[3] – بطرس البستاني: القصة عند النابغة. مجلة المكشوف، السنة الخامسة، 1131 هـ، العدد 196. ص: 02

[4] – يحكي سمير بن الحارث الضبي حكاية مفادها: أن الجن طرقت بابه، ودعاهم إلى طعامه فأبوا الإقبال على طعام الإنس.

و**السموأل** ودروع **امرئ القيس**، ويركز بوجه خاص على **النابغة** وحكاياته الشعرية التي حكم عليها بأنها **أساطير** بينما يزعم نقاد آخرون أنها حقيقية لأنها مستندة إلى أحداث واقعية.

وباستقرائنا للنصوص الشعرية التي حوت الأساطير في القصة الشعرية الحديثة، وجدنا روادها لم يخرجوا عن نمطين، أبطال جسدوا قيما إيجابية وجدت لها قبولا وارتياحا من هؤلاء الشعراء، وبالتالي دعوا إلى العمل بها واتخاذها قدوة وسلوكا، وآخرون جسدوا قيما سلبية شجبها هؤلاء ورفضوها بشدة، فحذروا منها ونفروا من إتيانها، ونحن إذ نطلق عليهم اسم القيم؛ فلأن أبطالها خياليين، جاءونا من عالم غير عالمنا لا يشبهوننا ولا نشبههم، فيكون ذكر مآتيهم محاولة لتجسيد أفكار لا للاقتداء بأشخاص، لذلك تخرج مآثرهم من مجرد العبرة إلى القيمة.

[1] – وكذلك يحكي جذع بن سنان حكاية تقارب سابقتها، غير أنه اختلف عن صاحبه في كون الجنِّ قد شاركوه طعامه وشرابه.

[2] – يحكي تأبط شرا قصة لقياه الغول ومصارعته له ثم تغلبه عليه.

أبطال القيم السلبية:

البطل الانتهازي (بجماليون):

نستدل على الأساطير المعبرة عن القيم الأخلاقية السلبية ببطلة قصة **إبراهيم العريض التمثال الحي**،[1] وقد اقتبسها من أساطير اليونان والتي تدور في معظمها حول الحب والجمال، لكن شاعرنا ساقها لينتقد بها سلوكات اجتماعية شائنة كالفقر والجهل واستغلال طبقة لأخرى، وملخص القصة: أن فتاة فقيرة يتيمة كانت جارة لنحات عجوز اعتزل الناس وتفرغ لفنه وأتته يوما علها تجد عنده ما تقهر به جوعها، فتعجب النحات من حسنها الذي أثار فيه إلهام الفنان، فتقدم منها لينزع عنها ثوبها حتى يسكب جمالها في تمثاله، فنهرته فتأسف متداركا أنه إنما فعل ذلك لتكتمل الصورة الخالدة في منحوتته، فقبلت الفتاة شرط أن يطعمها، فوعدها بذلك بعد إتمام عمله، وانشغل عنها في نحت فينوسه ووقفت هي صامتة كالحجر الذي نزل عليه بأدواته، وسرقه الوقت وجمال التمثال إلى أن أرخى الليل سدوله فتفطن وتقدم إلى الفتاة ليكلمها فإذا هي جثة هامدة فحزن كثيرا وندم على ما اقترفت يداه فانتقم لنفسه وللفتاة من التمثال إذ رماه بحجر شوه وجهه، يقول الشاعر:

سَـــكَنَتْ فِـــي الطَّـــابِقِ المُظْلِـــمِ مِـــنْ دَارٍ سَـــوِيَّهْ غَـــادَةٌ لاَ تَمْلِـــكُ القُـــوتَ وبِالْحُسْـــنِ غَنِيَّـــهْ

هِـــيَ فِـــي الأَسْـــمَالِ لَكِـــنْ لَهَـــا رُوحًـــا زَكِيَّـــهْ سَـــلَبَتْهَا كُـــلَّ شَـــيْءٍ ثَـــوْرَةٌ إِلاَّ التُّقِيَّـــهْ

تَتَلَـــوَّى كُلَّمَـــا أَبْصَـــرَتِ الـــدَّارَ خَلِيَّـــهْ أَيْـــنَ عَنْهَـــا أَبَوَاهَـــا فِـــي ظَـــلاَمِ الأَبَدِيَّـــهْ

وَأَخُوهَـــا جَدَلَتْـــهُ فِـــي الـــوَغَى كَـــفٌّ شَـــقِيَّهْ فَتَـــوَى وَالْعَلَـــمُ خَـــافِقٌ يَلْـــوِي بِالتَّحِيَّـــهْ

[1] – إبراهيم العريض: ديوان العرائس. ص: 74

كَيْـــــفَ لاَ تَبْكِـــــي...وَهَـــــلْ أَبْقَـــــى لَهَـــــا الـــــدَّهْرُ بَقِيَّـــــهْ؟

خَرَجَـــتْ تَعْثُـــرُ فِـــي الـــذَّيْلِ إِلَـــى جَـــارٍ قَرِيـــبٍ عَـــاشَ بَـــيْنَ النَّـــاسِ فِـــي عُزْلَتِـــهِ مِثْـــلَ الغَرِيـــبِ

وَخَـــطَّ الشَّـــيْبُ عَلَـــى جَبْهَتِـــهِ شِـــبْهَ النُّـــدُوبِ أَيْـــنَ فِـــي الـــدَّهْرِ فُـــؤَادٌ لَـــمْ يُـــرَوَّعْ بِـــالْخُطُوبِ

وَأَتَتْـــــهُ وَهْـــــوَ فِـــــي مَعْمَلِـــــهِ جِـــــدُّ دَءُوبِ يَنْحَـــتُ الجِسْـــمَ مِـــنَ الصَّـــخْرِ فَيَـــأْتِي بِالْعَجِيـــبِ

وَرَآهَـــا وَهْـــيَ فِـــي الأَسْـــمَالِ تَمْشِـــي كَالْمُرِيـــبِ وَمِـــنَ الْجُـــوعِ عَلَـــى الْخَـــدَّيْنِ آثَـــارُ شُـــحُوبِ

فَـــــانْثَنَى يَرْمُـــــقُ ذَاكَ الْحُسْـــــنَ فِـــــي صَـــــمْتٍ رَهِيـــــبِ

وأخيرا يقول:

تَمَّـــتِ الدُّمْيَـــةُ..لاَ يَنْقُصُـــهَا غَيْـــرَ الحِـــوَارْ فَـــانْثَنَى يَضْـــحَكُ لِلْغَـــادَةِ فِـــي شِـــبْهِ اعْتِـــ

(اُنْظُـــرِي صُـــنْعَ يَـــدَيَّ فَهْـــوَ جَـــدِيرٌ بِاعْتِبَـــارْ إِنَّهَـــا مُعْجِـــزَةٌ خَالِـــدَةٌ..مِثْـــلَ النَّهَـــارْ

وَرَآهَـــا لَـــمْ تُحَـــرِّكْ شَـــفَهْ وَالْجِسْـــمُ عَـــارِ فَـــدَنَا مِنْهَـــا وَفِـــي أَضْـــلُعِهِ جَمْـــرَةُ نَـــ

وَإِذَا بِـــالْخُودِ فِـــي مَوْضِـــعِهَا مِثْـــلُ السِّـــوَارْ جَسَـــدٌ مِـــنْ غَيْـــرِ رُوحٍ مُسْـــتَمِرٍّ فِـــي انْتِظَـــ

إِنَّمَـــــا الثَّغْـــــر كَمَـــــا يَهْـــــوَاهُ فِـــــي حَـــــالِ اِفْتِـــــ

وَانْحَنَـــى بَـــيْنَ يَـــدَيْهَا بَاكِيًـــا سُـــوءَ مَآلِـــهْ وَطَـــوَى حَاشِـــيَةَ الثَّـــوْبِ عَلَيْهَـــا فِـــي اِعْتِلاَلِـــ

(أَنَـــا أَدْعُـــوكَ وَهَـــلْ يَسْـــمَعُ مَيْـــتٌ صَـــوْتَ وَالِـــهْ أَنَـــا أَفْـــدِيكِ وَهَـــلْ يُجْـــدِيكِ شَـــيْبِي فِـــي اِبْتِهَالِـــ

ثُـــمَّ أَلْقَـــى نَظْـــرَةً حَـــائِرَةً نَحْـــوَ مِثَالِـــهْ فَـــرَآهُ يُحْـــدِّقُ الطَّـــرْفَ وَلاَ يَرْثِـــي لِحَالِـــ

فَـــأَتَى فِـــي اليَـــأْسِ أَمْـــرًا لَـــمْ يَكُـــنْ قَـــطُّ بِبَالِـــهْ إِذْ رَمَـــــى قِطْعَـــــةَ صَـــــلْدٍ شَـــــوَّهَتْ بَعْـــــضَ جَمَالِـــ

وَمَضَـــــــــــــى يَعْثُـــــــــــــرُ بِالشَّـــــــــــــيْءِ وَيَهْـــــــــــــذِي فِـــــــــــــي اِخْتِبَالِـــــــــــــ

تبدأ القصة بتمهيد يصور فيه الشاعر الفتاة الفقيرة، وكيف مضت عائلتها فردا فردا فقبعت فريدة فقيرة، وصورت الشيخ الفنان الذي اعتزل عالم الناس ليشتغل بفنه، ثم تبدأ أحداث القصة في ليلة صعبة كاد الجوع يفتك بها، فتتحرك ويتحرك معها السرد قاصدة جارها تستغيث به من غائلة الأيام والليالي، وهنا يتأزم الموقف للمرة الأولى وينتظر القارئ أن تحل العقدة بإطعام النحات للفتاة، لكن الأزمة تحتد من جديد حين ينبهر النحات بجمال الفتاة ويطلب منها المثول لنحته واعدا إياها بالطعام بعد ذلك.

اشتد الجوع بالفتاة واشتد الصراع بدوره في نفسها بين الرفض والانصياع، ولشدة الجوع وضيق ذات اليد تذعن الفتاة له، وهنا تسير الأحداث ثانية نحو التأزم والتعقد وينتظر القارئ الانفراج بنيل الفتاة الطعام، لكن القصة تنتهي نهاية تراجيدية مبكية حين تهلك الفتاة بين يدي النحات جراء الجوع.

يمتد زمان القصة من الليل إلى الفجر، أما مكانها فمنزل النحات، وقد لجأ القاص إلى تقنية السرد الآني الذي هو " قص في الحاضر مزامن للحركة، والسرد الآني يختلف عن السرد المتقدم والسرد التابع في كونه لا يسبق الأحداث، ولا يأتي بعدها بمدة زمانية معينة بوساطة الاستعانة بالتوثيق والتسجيل، حيث نجد أن السرد الآني عادة ما يرد في صيغة

الحاضر معاصرا الأحداث الروائية، حيث نجد هناك تقليلا أقصى للمدة الزمانية الفاصلة بين الوقائع وبين لحظة تجسيدها سرديا."[1]

يظهر للمتلقي أن القصة هي استحضار لأسطورة **بجماليون** النحات الإغريقي[2] الذي عاش في قبرص يكره النساء ولا يقربهن، وقد تبنى موقفه ذاك بعد احتكاكه بالعاهرات المحليات في مدينته، فظن أن جميع النساء رخيصات على تلك الشاكلة، وجميعهن بلا وفاء ينتقلن من حضن لآخر مقابل المال، لذلك قرر أن يصنع نسخته الخاصة من المرأة، نسخة خالية من الشوائب والعيوب التي رآها في النساء الأخريات، وهكذا أطلق إزميله ليخلق منحوتة لم ير العالم مثيلا لها روعة وجمالا؛ فعشقها.

يؤنسن الشاعر هذه الأسطورة فيجعل **بجماليون** Pygmalion شيخا نحاتا يعتزل عالم الناس ليتفرغ لفنه، كما يؤنسن **جالاتيا** Galatia فيجعلها إنسانة عادية يموت أفراد عائلتها فتبقى بلا عائل، يمزق الجوع أحشاءها فتلجأ إلى جارها الفنان ليطعمها، ينبهر الشيخ بالجمال الطبيعي كما انبهر **بجماليون** بجمال الدمية العاجية ويترجاها أن تستكين له ليجسد جمالها في تمثاله، بينما **بجماليون** يتمنى أن يصير تمثاله فتاة حقيقية، وهنا تكمن المفارقة بين القصتين، ومن هذا المنطلق كذلك يبدأ تفريد الشخصيات، بعد أن نمطت في الفكرة والموضوع.

---

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 76

[2] – **أسطورة بجماليون:** تتلخص في أن **(فينوس)** ربة الجمال والحب، قد نحتها **(بجماليون)** النحات وما كاد يتمها حتى أحس بحب جارف نحوها، وأراد أن يستفيق من هذا الجنون، فعزم أمره على تحطيم جميع تماثيله، وما كاد يفعل حتى سمع صوتا يناجيه، فالتفت فلم يجد تمثاله، بينما وجد فتاة حسناء متكئة على الأريكة الموضوعة أمام التمثال، وهي **(جالاتيا)** التي وهبته إياها **(فينوس)** بدلا عنها.انظر: دريني خشبة: أساطير الحب والجمال. ص: 206 أو: طبعة دار التنوير، بيروت، لبنان، 2009. ص: 249

تبدأ عملية تنميط الشخصيات الأسطورية وأنسنتها بعد أن أنزلها الشاعر إلى تربة الواقع، ليعالج من خلالها مشاكل اجتماعية واقعية تمزق الإنسان الحديث؛ فمثلت جالاتيا (الفتاة) الطبقة الفقيرة التي بالكاد تجد ما يسد جوعها، ورغم كونها لم تدخر لأيا في محاولة إنقاذ نفسها من براثن الجوع والموت، لكن ضعفها وقلة حيلتها أديا بها إلى مصيرها المحتوم فحين مزق الجوع أحشاءها ونامت عنها أعين الأثرياء، وغفلت عنها ضمائر القيِّمين على البلاد، جالت تبحث عمن ينتشلها من موتها المحقق، فقصدت هذا الجار الذي كان غارقا في عالمه الفني الخاص وبرؤيته لذاك الجمال الفتان، سعى إلى نحته تمثالا، يفرغ فيه إبداعه وعبقرية المتوقدة ويسكب معه روحه، لكنه تأخر في إنقاذ من رآها ملاكا أرضيا، فقد ظن أنه بإمكان الفتاة تحمل عذابات الجوع إلى حين إتمام تمثاله.

أنزل القاص **بجماليون** (الشيخ) من عرش الأسطورة الإغريقية إلى واقع المجتمع العربي، فظهر بصورة الإنسان الانتهازي الذي لا يهمه إلا تحقيق مصالحه الذاتية؛ حيث كان من واجبه إشباع جوع الفتاة أولا، ثم نحت تمثاله بعد ذلك، فجسد صورة البرجوازي المستغل، الذي يستنزف آخر قطرة من دماء الفقراء ليملأ خزائنه، ويضمن العيش الكريم المريح على حساب آلام الفقراء وآهاتهم ودموعهم.

فلم تكن الأسطرة هنا خلقا لعالم خيالي لا رابط بينه وبين ما يؤثث الكون الإنساني العادي، وإنما هو إجراء يقوم "بنقل الحدث الواقعي داخل حدود الخرافة،"[1] على حد تعبير توماس بافيل، فقد تردى الجوع والفقر بالفتاة إلى مهاوي الموت؛ لأنها استمسكت بعفتها شأنها شأن الكثير من الشريفات، ففضلت الموت على أن تبيع شرفها لتحيا، ولولا عزة بالنفس

[1] – Thomas Pavel : Univers de la fiction, ed Seuil, Paris 1988, p : 100

مستوثقة ورفعة في الطبع متأصلة، لانتهجت أقصر السبل في جمع المال لسد حاجاتها، فلا تلجأ إلى الاستجداء من الشيخ الذي أفضت بها أنانيته إلى الموت المحقق.

كان عنصر الزمن ضروريا لهذه القصة لأنه يفسح المجال للقارئ ليتصور المدة التي قضاها الفنان في صنع تمثاله، فالإلحاح على فكرة الزمن وتصويره مع مراحل القصة واضح، أشاع فيها جوا مناسبا لموضوعها حتى يشعرنا مع تراخي الوقت ومضيه أن النهاية أوشكت على الظهور، وحتى يوضح لنا صورة أخرى لهذا الفنان الذي ينطلق من حدود الزمان ويتحرر منه فلا يشعر بمروره مادام عاكفا على فنه، ففي هذه القصة إذا عنصران هامان كانا أبرز من بقية العناصر القصصية هما؛ الوصف الذي أوضح معالم الشخصيات وسماتها البارزة، والزمن الذي أعان في تصوير الأجواء المختلفة والمواقف المتعددة وأسهم في رسم الشخصيات وكشف عن بقية العناصر كالحبكة والحوار.

أنسنت الشخصيات الأسطورية لتشخص الفكرة وتقربها، وبالتالي الإقرار بسلبيتها وإيجابيتها، وبأنسنتها تفردت؛ فبجماليون (الشيخ) صورة الإنسان الخيالي الذي يحلق بعيدا عن أرض الواقع بكل أرجاسها ويسبح في عالم ملائكي لعله ينسى بذلك واقعه الآسن وتربته النجسة وحياته التي يلفها الحزن والأسى، لكنه انتهازي يستغل الفتاة لإنجاح مشروعه حتى تؤول إلى نهايتها المفجعة.

شابهت الفتاة البطل التراجيدي في تلك النهاية، حيث تجلت سلبيتها في استسلامها المطلق لنحات دون حركة رافضة لمشيئته، ولكنها رمز للجمال الذي يتعشقه الفنان ويبحث عنه دون كلل أو ملل، منتقلا بروحه إلى عالم الملكوت، وناشدا عالما غير عالم المادة وحين أنسنت الشخصيات الأسطورية وفردت غلبت سلبيتها على إيجابيتها فكانت تجسيدا لقيم سلبية في المجتمع هي الفقر والانتهازية.

أبطال القيم الإيجابية:

البطل المخلص (شاه جهان):

عمل الشعراء على غرس قيم إيجابية في نفوس النشء الصاعد وأثنوا على أصحابها كالوفاء بين الزوجين ووصف الحب الخالد بينهما، وتدور أسطورة **إبراهيم العريِّض لؤلؤة الحب**[1] حول هذا المضمون وهي أسطورة **تاج محل**[2] المعروفة، وقد أشار الشاعر إلى أنها من أساطير الهند وملخصها؛ أن فتاة حسناء تزوجت أحد الملوك وعشقها غاية العشق لكنها ماتت فحزن عليها حزنا شديدا وارتاع لفراقها، فصمم على تخليد جسدها فصنع لها تابوتا في غاية الإتقان ووضعه في بناء شامخ أسدلت ستائره، فكان يكثر من زيارة ضريحها والتردد عليه، كما كان كثير الأوامر لخدمه بتجديد زينة التابوت والبناء معا، لأنه كان يشعر بروح زوجته تناديه وتنادمه.

وبتقدم الأيام والسنين سما في نظره ذلك البناء وتكابر، حتى تراءى له أنه لم يبق إلا أن يُحمل على الأكف، ووصل بعد انفعال وتفاعل مع الضريح إلى ما يشبه مناجاة المتصوفين الإلهية، وحلولهم الروحي في روح الله، وغدا القبر روحا تناجيه وتحادثه وتقاسمه الآهات وتصعد معه الزفرات، وفكر في لحظة ضعف روحي وعاطفي أن ذاك البناء لا مكان له في دنيا الأرجاس، بل أضحى الأليق به السمو إلى عالم روحي وبين الملائكة النورانية:

---

[1] – إبراهيم العريض: العرائس. ص: 99

[2] – **تاج محل:** ضريح عجيب الصنع أنيق الهندسة، شاده الملك **(شاه جهان)** لرفات زوجته **(ممتاز محل)** الذي حُرِّف اسمها فيما بعد، فأصبح **(تاج محل)**، وكان يحبها حبا شديدا، وقد ولدت له أربعة عشر ولدا، وتوفت إثر وضع مولودها الأخير، وأراد أن يخلد حبها، فاستعان بأساطين الهندسة وفنون العمارة، واستغرق بناؤه اثنتين وعشرين سنة، حتى غدا تحفة فنية في عالم الهندسة والعمران. انظر: دائرة المعارف الإسلامية. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، العدد السابع. ص: 45

فَعَـــــاشَ لإِمْتَاعِهَـــــا فِـــــي الوُجُـــــودِ وَنَـــــوَّرَ بِالْحُـــــبِّ أَيَّامَهَـــــا
وَحَـــــلَّ الخَرِيـــــفُ لِتَنْعَـــــى الطُّيُـــــورُ إِلَـــــى الـــــرَّوْضِ أَوْرَاقَـــــهُ الهَاطِلَـــــهْ
وَرَوَّى طَـــــوِيلاً وَقَـــــالَ: ارْفَعُـــــوهُ وَأَوْمَـــــأَ لِلتُّرْبَـــــةِ الزَّاكِيَـــــهْ

ركز الشاعر على الوصف والتصوير لتوضيح اللحظات النفسية و الأجواء الداخلية لأشخاص الأسطورة قبل الأحداث، ولهذا لم نلحظ اهتمام الشاعر بالحبكة ولا بالتفاصيل وإنما ارتكز السرد عنده على تحليل نفسية **البطل**، وقد انطلقت الحركة الزمانية في القصة من الحاضر إلى الماضي، (الانطلاق من وضع راهن لتفسيره بحدث ماض)، وجاء الماضي كموضوع من الموضوعات الأساسية التي جعلت الشاعر كسارد يركز عليها قصد الكشف عن الجوانب الخفية فيها."[1]

تظهر بطولة المرأة – ولو لم تكن أفعالا مجسدة واقعيا لكونها شخصية مغيبة بالموت– لكنها بدورها حاضرة غائبة، راحلة مقيمة في قلب البطل ووجدانه، حضورها حزين تكثر فيه نداءات الغائبة دون حضورها الجسدي، تتحرك تجاهها مشاعر **البطل** متحررة من الغائية النفعية والغرضية الحسية، لأنها لا تتوجه إلى شخص موجود يتقرب ويتودد إليه، إنما هي ذات تنتفي عندها الغاية العابرة والغرضية المأمولة.

بينما تنطلق بطولة الزوج من جذر الحزن والأسى، بطولة منهزمة حزينة تتلون بسوداوية الوجود وبمذاق مر كريه، بطولة تستند إلى جمال الماضي وعبء الحاضر، وهي في جوهرها نتيجة معاناة حياتية وانكسارات نفسية متتالية، فتحضر في وجدانه الزوجة الراحلة والحبيبة الغائبة الحاضرة، يتردد على الجدث المغمور في بنائه المطمور بين الحصى والتراب محاولا به الخروج من قمقمه ومعوضا به حالة الهزيمة القائمة جراء البين والفقد

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 98 (بتصرف).

جاعلا به من فعل الفقد مبعث سمو بمعاني الموت وحياة جديدة، وإن اختلفت جذريا عن معنى الحياة كما نفقهه.

كان **البطل** ملكا تتسامع به الدنيا وتعنو له الوجوه وتذل الرقاب، يملك من ذات اليمين وذات الشمال ويشرف على عديد الزوجات، لكن ما نالته هذه المرأة من الحظوة لم تنله غيرها عبر ردحات التاريخ، ويجب علينا ونحن نحلل هذه الشخصية البطولية أن نأخذ باعتبارنا هذه الخلفية الاجتماعية لأن المبدع "خلال تجربة التثقيف يتبنى الشخصية النموذجية التي ترسمها بيئته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية في الواقع من الإشراف على مقادير من العناصر المجتمعية والبيئة التي ينتمي إليها الفرد أو الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضا من الوقوف على مقادير من عناصر ما يسمى بالعقلية الجماعية السائدة ومما يدعى (عقلية الجماهير)"[1]، فكشفت وضعية **البطل** تجاه **البطلة** عن حالة عشق راسخ ونبض صادق وتحد للموت بفرض اللقيا بعد الشتات، والجمع بعد التفريق.

تم **تنميط أبطال** القصة من خلال المحافظة على خصائص السرد الأسطوري، فبمجرد قراءة النص تترامى أمام ناظري القارئ قصة أسطورة تاج محل الهندية، واللحظات الأخيرة لممتاز محل وإخلاص شاه جيهان لها، والتزامه ضريحها باكيا نائحا، حتى يشيب شعر رأسه ويحدودب ظهره، وتظهر عليه علامات الشيخوخة مبكرا.

بينما تم تفريدهما عن طريق أنسنتهما كسابقيهم من الشخصيات الأسطورية، فالملك شاه جيهان نزل من عرش الأسطورة والتحليق الخيالي، ليصبح زوجا مكلوما كأي زوج يفقد زوجته فيختلي إلى قبرها ليبثها معاناته، متحركا في قلاع من الحزن أنتجتها مأساة فقد تجربة

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر. ص: 116

الحب المقدسة، والحياة الزوجية التي لا تعلوها حياة ولا يدانيها عشق، مما جعل الزوج تفيض نفسيته هما وكربا بعدما خدشته نبال الفراق في أغواره، فباح اعتكافه حول الجدث بقلب مكلوم لفراق زوجته التي غادرت وتركته وحيدا مع آلامه، فذاب أسى ولوعة، وكانت تجربة انسلاخ الذات أكثر لحظات الحياة مأساوية وانعداما.

فأصبح القارئ إزاء كيان إنساني تقطعت علاقته بالآخر، وتولد بينه وبين الذات الغائبة مشاعر جديدة لم يسبق أن عاشها إلا مَن ثَكِل عزيزا، ومن ثم لجأ **البطل** إلى اصطناع مخاطب وهمي يحادثه ويهمس إليه ويناجيه، وكأنه يلتمس منه من دواعي المواساة والتسلي في الوهم ما لم يتيسر له في الواقع، بل إن مناجاته لهذا الآخر كثيرا ما تفتتح بصيغة التوسل والرجاء، وفي ذلك محاولة اللواذ بضرب من خداع النفس، والتماس صاحب مستعاد من الذاكرة."[1]

تنزل البطلة **ممتاز محل**[2] بدورها من عرش الأساطير لتُقدم للقارئ كزوجة محبوبة ترحل إلى العالم الآخر، فيهتز زوجها حزنا وألما، وقبل هذا كانت حبيبة وزوجة وأما وحليلة لم يتعرض **البطل** إلى صدمة أكثر من فقدانها في حياته، فخلف فراقها القسري في حياته حالة فقد خاصة، ولدت رغبة جامحة في الموت والاتحاد بالعالم الآخر، حيث الخلود والخلاص من الألم، وأوحى اعتكافه على القبر بمشاعر حزينة تشي بفقدان العمر وانقضاء ملذاته، بعد أن عانى الفراغ النفسي والظمأ العاطفي، حينها اقترب من القبر يفكر في الموت وينشده، يراه مخلصا ومنقذا له من الخواء الوجداني وخيبة الأمل الشديدة، بعد أن آلت العلاقة النموذجية بالمكان وبالمرأة صانعة أيام المتعة ومانحة الحياة المثلى إلى تأريق المضاجع والتنكر والضن بساعات الراحة والهناءة.

[1] – محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي. ص: 83

[2] – ويعني اسمها سيدة القصر.

أنسن **البطل شاه جهان** كشخص مكلوم متصدع من الحزن والأسى تنبعث همومه من آلام الفراق الذي حل بعد عذب تلاق، مشبع بالسعادة والمتعة التي لا تزال ظلالها تمارس حضورها في هذا المعلم الأثري، الذي أضحت له روح تحاوره وتكلمه، لكن موت الزوجة أحدث شرخه المهول في هذه النفس التي "استحالت فضاءاتها المفعمة وصالا وسعادة إلى خواء قاهر وفراغ مدمر لا يجد لتخفيف وطأته إلا الدموع المتهاطلة وذاك السؤال المتكرر عن حقيقة الحياة والموت، وذلك المصير الذي لا يمكن التنبؤ بنهايته"[1]، والحزن يتصاعد ويتعاظم والجرح يزداد غورا مع حدة الصمت المخيم على ذلك البناء الأشم، يصاحبه ألم الذكرى الطافحة باللذات، المفعمة بأيام المرح والسعادة، لكن الأيام تبتليه بتجربة مغايرة هي تجربة الفناء والموت، مما يدفعه إلى محاولة التصدي لرموزه الغريبة وآثاره الموحشة؛ حيث الديار أقفرت، والأحبة هجرت، والحركة سكنت وزمن الفراق قد ترسخ، وغابت كل علامة على موعد اللقاء وزمنه.

يوازي **البطل** حالة الشاعر الجاهلي وهو يناجي طلل الأحبة الراحلين، حين تتكشف له من خلاله عملية الفقد والبين، بعد أن يرحل الخليل من مكانه المألوف ويترك محله حديث الذكريات ولوعة الفراق، وكلوما يحفرها الفقد والحزن المقيم، ومثله بطلنا، كان يجالس ذلك البناء ليتذكر الزمن البائد ويدفن فيه لوعات الفراق فلم يعد يجد موضعا أقرب إلى نفسه من ذاك البناء، رغم تعدد الفضاءات المتاحة وبريقها فالمعاناة قوية والوقع شديد الوطأة، ولا مجال للتغلب عليه إلا بالذكرى الجميلة واسترجاع لحظاتها، والتملي بطلعتها وبحلم اللقاء في زمن سرمـــــدي غير هذا العالم، وإن يكن ذلك البـــناء لم يمنع حقيقة الموت والغياب

[1] – حسين مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي (رؤية جديدة). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 2005. ص: 125 (بتصرف).

من التفريخ في دواخله، إلا أن الزوج يلتحم بالبناء؛ ليطوي المسافات ويتحدى أطياف الحزن يطلب لقاء الحبيبة الغائبة والزوجة التي لن يجود عليه الدهر بمثلها.

تم الخروج بالبطلين من فتور التنميط والنمذجة في العلاقات الخالدة بين العشاق ففردتهما العملية السردية، حين سمت بعلاقتهما فجعلتهما زوجين ولم تصورهما خليلين فارتفعت بعلاقتهما إلى الطهر والقداسة، فرأى هذا الزوج المكلوم بفراق زوجته في ذاك الضريح، سنن الكون وأطياف روح الله المتجلي في جمال زوجته بطيبتها وأخلاقها وإخلاصها، فعكف عليه عكوف العابد في محرابه يناجي روحها التي هي نفحة من روح الله فأضحى ذاك الضريح رمزا لله نفسه وحمل شيئا من صفاته، فارتاح له واعتكف عليه لاجتماع المحبوبين لديه وفي سعيه إلى ذاك البناء الشامخ، كان يسعى للاتصال بالروحين كما يفعل الصوفية في الحضرة الإلهية، لذلك كان يختاره ملاذا ومعتصما للارتواء من نفحات الأمن والسكينة والطمأنينة، فأضحى أسطورة الوفاء ورمزه.

لقد استحضر الشاعر العربي الأسطورة الأجنبية، وباستحضارها تجاوز قوميته وجذور الوطن والعرق واللون، كما تجاوز "حدود المذاهب إلى الوحدوية في الله التي يختلط فيها (الأنا) و (الأنت)، وتجاوز كذلك الفروق والنزعات العنصرية، وتاق إلى مجتمع إنساني متجانس؛"[1]لأن الشاعر الحديث يصنع عالمه بنفسه وبطريقته الخاصة، تقوده في ذلك نزعاته الوجدانية المختلفة، يصبح "استحضار الأسطورة لديه أمرا ضروريا يزجيه لبني جلدته ليروا أنفسهم من خلالها ويعتبروا بدورها الاجتماعي والحضاري في الحياة."[2]

[1] – فصل سالم العيسى: النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية. ص: 31.

[2] – أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة. ترجمة حمدي محمود. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1975. ص: 56 (بتصرف).

وبعد أن عرضنا القصتان **الأسطوريتان**، وتوقفنا عند أفكارهما المتباينة وأشخاصهما المختلفة، يمكننا القول أن الاهتمام بالأسطورة أهم ما يميز القصيدة الحديثة فنيا، سواء أكانت القصيدة كلها أسطورة –كالنماذج المذكورة– أم فيها شذرات وإيحاءات أسطورية، وهي ظاهرة لفتت أنظار النقاد الذين حاولوا "إظهار ما للأسطورة من خصائص تراثية يمكن ربطها بالذاكرة الاجتماعية، لذلك تحاول الدراسات النقدية فهم أسرار ما يستهوي عالم الشاعر الداخلي، من خلال تجسيد بعض الشخصيات التراثية، وبخاصة منها **الأسطورية** –في واقعها الفني– سعيا منه لإيجاد ما يفرغ فيه شحنته وطاقته النفسية."[1]

كان تاريخ ارتداد شعرائنا العرب إلى الأسطورة محل اختلاف بين النقاد، ففي حين رأى فريق أن العودة إلى الجذور الأسطورية "يرجع إلى مرحلة ما بعد الحربين العالميتين، وذلك بظهور جيل رواد الشعر العربي الحديث الذين وقفوا على شعر **إليوت وإزرابوند** وغيرهما"[2] يرى لفيف ثان أن الرمز الأسطوري –الذي قرنه آخرون بالشعراء التموزيين الخمسة[3]– مرده رعيل أول قد سبق هؤلاء الشعراء التموزيين في بواكير استخدام الرمز الأسطوري، وهم "رواد حركة التجديد في الأدب العربي الحديث، **كالمازني والعقاد، إلياس أبي شبكة أحمد زكي**

[1] – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى (01) ، 2010. ص: 397

[2] – علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت الطبعة الأولى (01)، 1982. ص: 43

[3] – **الشعراء التموزيون** هم: خليل حاوي، يوسف الخال، أدونيس، السياب، جبران إبراهيم جبران وصلاح عبد الصبور، وكانت نسبتهم إلى تموز، وهو إله الخصب الذي يموت ويبعث من الموت، مؤكدا بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف، وغلبة الحياة على الموت. انظر: د. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 408

أبي شادي و**علي محمود طه**؛ الذين تعاملوا مع الأسطورة كإشارات فنية في طابعها القصصي التراثي دون الاهتمام لمدلولها الرمزي."[1]

اختلف **أحمد زكي أبو شادي** و**علي محمود طه** عن سابقيهم في إلمامهما بمدلول الأساطير، لكن رغم ذلك لم يوظفاها توظيفا نفسيا معمقا كما هو الحال عند الحداثيين، ورأى **أبو شادي** أن الأساطير "روائع يفتقر إليها العرب أشد الافتقار، وأن الغربيين قد أفادوا من توظيف الرموز الأسطورية العربية دون أن يتفطن لها الشعراء العرب ويفيدوا منها، إلا بعد تطلعهم على **الأرض الخراب لإليوت**،[2] الذي فتح عيونهم على الأساطير الشرقية وهم أولى بها منهم،"[3] لذلك حاكت أساطير هذا الرعيل نماذج الأساطير الغربية.

قد نختلف ولو بدرجة بسيطة مع هذا الرأي، فلعل توظيف هؤلاء للأسطورة كان مقصودا لتوضيح ما لها من رمزية فعالة على أصعدة الحياة المختلفة اجتماعية، إنسانية وحضارية، كذلك طبيعة الحياة والبيئة الغربيتين يتباينان تماما عن البيئة والحياة العربية على حد تعبير ريتا عوض: "إن أزمة الحضارة الغربية تختلف عن المعضلة الحضارية التي يقف أمامها الشاعر العربي الحديث، فإليوت يقف في مواجهة حضارة هرمة محتضرة وشاعرنا الحديث يشعر أنه على عتبة انبعاث حضاري ينهض بالحضارة العربية من جمود وانحطاط ظلت سجينته لقرون، هذا الاختلاف في التجربتين الشعريتين أدى إلى اختلاف

---

[1] – أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. ص: 234، أو د. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 410– 411

[2] – نظمت قصيدة: **(الأرض الخراب) لإليوت** سنة 1922، يعبر فيها عن عقم الحضارة الغربية خلال هذه الفترة، محاولا بذلك بعث روح الخصب من خلال نشدانه حضارة جديدة. انظر: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 409

[3] – علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر السياب. ص:156. عن: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 411 – 412

البناء الأسطوري والدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث عن بناء قصيدة **إليوت** ودلالات رموزه، خصوصا عند شعرائنا الواعين ذلك الاختلاف".[1]

وهكذا ولج شعراؤنا عالم الأسطورة، فنقلوا الموروث العالمي إلى الآداب العربية محاولين التجديد فيه وبعث روح العصر ومتطلباته عن طريق محاكاة أحداث **الأسطورة التاريخية**، بغض النظر عن الجانب الخيالي فيها، كما عملوا على استحضار الشخصيات التراثية؛ لملائمة المضامين الجديدة للعتيقة في تجربتها الإنسانية، على الرغم من عدم النضج الفني الكافي لوضع الأسطورة القديمة في سياقها النفسي الحديث، ومحاولة روادها الربط بين تجربتهم الشعرية والشعورية ومدلولات **الأساطير**؛ سعى هذا الرعيل الأول لاستنهاض التراث وإن كانت بداية صعبة قد يحدوها الإخفاق، ولكن الإخفاق في البدايات لم يمنع صاحب الإرادة يوما من تكرار المحاولة ليحقق النجاح، وحدث هذا فعلا، فبعد أن مهد هؤلاء الطريق في وجه الجيل القادم، حقق الشعراء **التموزيون**؛ نجاحا ساحقا في توظيف **الرمز الأسطوري** بأسلوب حداثي يضاهي أسلوب الأدباء الغربيين، وهذا بعد اطلاعهم على مختلف الآداب العالمية، ثم تطويع تلك الأساطير وما يتماشى وبيئتهم ومجتمعاتهم ورؤيتهم الجديدة للشعر كفن وهدف ورسالة.

[1] – ريتا عوض: خليل حاوي. سلسلة أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى، 1983. ص: 41

أبطال القيم الفلسفية:

بطلا المتناقضات (أدونيس وعشتروت)

رأينا كيف عبر الشعراء عن طريق معالجة القصة الأسطورية عن قيم إيجابية أعجبوا بها وانبهروا بأصحابها، وعن قيم سلبية نفروا وحذروا منها، أما في هذه القصة الأسطورية المطولة فسنقف عند قيم فلسفية مختلفة رآها الشعراء مجسدة في مطولة الشاعر اللبناني **حبيب ثابت**[1] **عشتروت وأدونيس**[2] وقد أطلق عليها اسم **ملحمة**، وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء العرب لم يقبلوا على نظم الأساطير الطويلة إقبالا كبيرا، إذا استثنينا **ملحمة عبقر لشفيق المعلوف**، والتي حوت الكثير من أساطير العرب، وربما ترجع قلة نظم الشعراء العرب في الأساطير إلى تنافي طبيعتها مع العقيدة الإسلامية وحتى المسيحية، التي تنتبذ فكرة تعدد الآلهة وأنصاف الآلهة، لذلك عالجوا الأقاصيص الأسطورية السابقة بما يتلاءم

[1] – هو حبيب بن جرجس حنا ثابت، شاعر لبناني (1308 هـ / 1337 هـ)/ (1890 م/ 1953 م)، عشتروت وأدونيس. دار مجلة الأدب، بيروت، لبنان، 1948. ص: 19

[2] – للاطلاع على تفاصيل الأسطورة، ينظر كرم البستاني: أساطير شرقية، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ص: 154، أو مجلَّة الحداثة: دار الحداثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ودار المثقَّف العربي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع. لبنان، بيروت، السَّنة السَّابعة، المجلَّد الخامس والعشرون، صيف 2000، العدد 49- 50 المحور الأخير، أو: دريني خشبة: أساطير الحب والجمال. ص: 15، وما بعدها، **وأدونيس** أو (تموز): راع بابلي مات في ريعان شبابه، وقد ارتبطت عبادته بعبادة عشتروت، بينما **عشتروت** إلهة كنعانية انتقلت عبادتها إلى العبرانيين، وهي إلهة النسل والخصب والحب والجمال. عرف أدونيس في الحضارة البابلية باسم (تموز)؛ هو عند البابليين راع يموت في ريعان الشباب، وحاولت عشتار أن تنقذه لكنها لم تتمكن من ذلك. يوافق موته أول تموز (يوليو)، ولهذا دعي الشهر (تموز)، وكان البابليون في مثل هذا اليوم يقيمون المناحات والمراثي." انظر: حبيب ثابت: عشتروت وأدونيس. ص: 19

وعقيدتهم وعاداتهم، ويؤكد ناظم هذه الأسطورة على أنها من نسج الخيال المحض، وقد قدم لها بمعلومات مستفيضة عن **عشتار وأدونيس**، يقول الشاعر في مقاطع من القصيدة:[1]

أَطَـــــلَّ أَدُونِـــــيسُ فِـــــي مَوْكِـــــبٍ مِـــــنَ النُّـــــورِ رَايَاتُـــــهُ تَخْفُـــــقُ
يَـــــا إِلَـــــهَ الجَمَـــــالِ وَالْحُـــــبِّ وَالسِّحْـــــــــــــرِ وَيَـــــا حَبِيـــــبَ الْعَـــــذَارَى
جَـــــاءَكَ الكَـــــوْنُ سَـــــاجِدًا وَتَمَنَّـــــى لَـــــوْ يَصِـــــيرُ الجَمَـــــالُ رَبًّـــــا فَصَـــــارَا
مَسَـــــحَ اللَّيْـــــلُ خُصْـــــلَتَيْهِ بِعَيْنَيْـــــــــــكَ مِـــــرَارًا حَتَّـــــى أَغَـــــارَ النَّهَـــــارَ
والنُّجُـــــومُ الزَّهْـــــرَاءُ فِـــــي جَبْهَـــــةِ الشَّـــــرْ قِ تَمَنَّـــــتْ لَـــــوْ أَصْـــــبَحَتْ لَـــــكَ دَارَا
وَتَمَنَّـــــى الشَّـــــقِيقُ فِـــــي كُـــــلِّ وَادٍ لَـــــوْ تَمَلَّـــــى مِـــــنْ وَجْنَتَيْـــــكَ احْمِـــــرَارَا
وَكَـــــانَ صَـــــبَا يَـــــوْمٍ هَامَـــــتْ بِـــــهِ فَنَـــــالَ مِنْهَـــــا حُبَّهَـــــا المُحْـــــرِقِ
فَعَـــــاشَ فِـــــي عَهْـــــدِ الصِّـــــبَا عَاشِـــــقًا وَقَطَعَـــــتْ عَهْـــــدَ الهَـــــوَى تَعْشَـــــقُ

اتخذه الفينيقيون إلها وعُبد في منطقة **(جبيل)** باسم **(أدون)** و**(أدوناي)**، ومعناها: (السيد)." وهذا ما قال به فؤاد أفرام البستاني في دائرة المعارف اللبنانية. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج 08، ص: 274، أو جيمس فريزر في أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، 1982. ص: 18. وهو إله الحبوب والخضروات في وادي الرافدين معنى اسمه: **(الابن الحق)** أو **(الابن الحق للحياة العميقة)**، واسمه الآخر **(دوموزي** Dummuzi)، ينظر: شهريار نيازي وعبد الله حسيني: أسطورة تموز عند رواد الشعر الحديث في سوريا والعراق، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة وآدابها، العدد السابع. ص: 45 أو هو **(تموز** Tammouz) إله الخصب عند مختلف الشعوب القديمة لحضارات ما بين النهرين (دجلة والفرات)، وفي بعض الأساطير أن **عشتار** إلهة الحب والحرب أحبته ثم قتلته وأعادته إلى الحياة، يقابله **(أدونيس** Adonis) عند الفينيقيين والإغريق." انظر: منير البعلبكي: موسوعة المورد. ص: 167

نَـــــــوَّرَ الكَـــــــوْنُ فَـــــــالنُّجُومُ سِـــــــوَاهُ مِـــــنْ هَوَاهَـــــا، وَالمُشْـــــتَرِي وَالثُّرَيَّـــــا
عَلَّمَانَـــا الهَـــوَى فَطَـــابَ لَنَـــا العَيْـــــــــشُ وَخِلْنَـــــــــا غَرَامَنَـــــــــا أَبَـــــــدِيَّا
حَسَـــــــدُوهُ فَهَـــــــامَ بَـــــــيْنَ القِفَـــــــارِ بَـــيْنَ وَحْـــشِ الفَـــلاَ وَبَـــيْنَ الضَّـــوَارِي
إِنَّ نَـــــــابَ الوُحُـــــــوشِ أَلْطَـــــــفُ حَـــــــدًّا مِـــــنْ لِسَـــــانِ المُـــــرَاوِغِ الغَـــــدَّارِ
طَـــــــارَدُوهُ وطَـــــــارَدُوا عَشْـــــــتَرُوتًا وَاسْـــــتَحَلُّوا شُـــــرْبَ الـــــدِّمَاءِ الغِـــــزَارِ
وَاسْـــــــتَبَاحُوا دِمَاهَمُـــــــا وَاسْـــــــتَعَانُوا بِالإِلَهَـــــــاتِ وَالنِّسَـــــــاءِ الحَـــــوَارِي
فَـــــإِذَا الحُـــــبُّ غَـــــارِقٌ بِـــــدِمَاءٍ وَدُمُـــــوعٌ مِـــــنَ الفِـــــرَاقِ جَـــــوَارِي
حَسَـــــدُوهُ أَلاَ اشْـــــهَدِي يَـــــا سَـــــمَاءُ عَـــــزَّ يَـــــوْمُ الهَـــــوَى وَعَـــــزَّ اللِّقَـــــاءُ
ضَـــجَّتِ الأَرْضُ يَـــوْمَ أَنْ طَـــرَدُوا الـــــعَاشِـــــقَ المُبْتَلَـــــى وَضَـــــجَّ الفَضَـــــاءُ
غَـــارَتِ النَّـــاسُ مِنْـــهُ فِـــي حَلْبَـــةِ الحُـــــــبِّ وَفِـــــي الحُـــــبِّ غَيْـــــرَةٌ وَشَـــــقَاءُ
طَـــــارَدُوهُ فَعَـــــادَ لِلنَّهْـــــرِ يَشْـــــقَى فَعَـــــلاَ النَّهْـــــرَ حُسْـــــنُهُ وَالـــــرَّوَاءُ
وَهْـــيَ عَـــادَتْ إِلَـــى البُحَيْـــرَةِ تَبْكِـــي بِعُيُـــونٍ طَافَـــتْ عَلَيْهَـــا الـــدِّمَاءُ

يبدأ الشاعر قصته كما هي عليه في أصلها الفينيقي، فيصف **أدونيس** وقد أقبل في موكبه للتمتع بجمال الطبيعة والصيد، ترافقه **عشتار** التي عزمت على مرافقته لتحرسه من الأعداء المتربصين به، ثم يغرق الشاعر في الوصف، وصف أدونيس؛ ليحمل القارئ على التعاطف مع حادثة مقتله بعد ذلك، وهذا ما تسميه الدراسات السردية المعاصرة "بالتراكمات الصورية حيث يلجأ القاص إلى عملية تكديس النعوت والصور حتى على مستوى المقطوعة الواحدة دون أن يترك للنسيج القصصي فرصة لتعويض الصفة، لذا تأتي البطاقات الدلالية متراصة ما يسهم في انغلاق الجملة الحاملة لمعنى محدود محدد وواحدي،"[1] ومثلما ترك الشاعر المجال للنعوت والأوصاف للتعبير عن البطل والكشف عن صورته، كانت إنابته في العملية السردية وفق ما يسميه الأستاذ السعيد بوطاجين بالسرد الناقل، حيث قام الشاعر

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 35

بتسريد الحوارات والمناجاة، ومن هنا أعاد نقل المتن دون اللفظ ودون البنية الأسلوبية المؤسسة وبهذه الطريقة يتم تغييب السرد الأولي وإلغاء الشكل التعبيري الذي تتميز به الشخصية، أي أن الراوي سيقوم مقام الشخصية لفظا وسردا وبناء لأنه يتكئ على تقنياته الخاصة،"[1] وبدل أن يكون الخطاب في القصيدة حوارا للشاعر مع تلك الشخصية الأسطورية، نجده يتجه من السارد إلى القارئ، فأصبح حديثا عن ذلك **البطل** ومعاني رمزيته وليس حديثا إليه ومحاورة له.

ثم يصور حب عشتار له وهيامها به، ومن جهة أخرى يصور غيرة الناس منه وحسدهم له، مما أدى إلى هيامه في البراري حتى قتله الوحش بنابه، فخر صريعا تسيل دماؤه وتختلط بمياه النهر، وبهذا تحل عقدة القصة حلا منهزما مفجعا يحمل القارئ على التعاطف مع الضحيتين بغض النظر عن تواجدهما الحقيقي أو الأسطوري؛ لأن من مهام السرد في التمثيل التشخيصي تعطيل آليات الدفاع العقلية للاستفراد بالوجدان ومخاطبته باللغة الانفعالية التي يتقن استعمالها من أجل تمثل ردود الأفعال والمواقف والسلوكات، وهذا الأمر تفسره طبيعة الإقناع ذاته، "فالإقناع هو من نظام المحتمل،"[2] وإن رآه بعض النقاد ضروريا خاصة في الأدب الملتزم الهادف.

أُسْطرت **بطولة أدونيس** لكونها بطولة العقل البدائي والعالم الأول الذي تتجاذب أحداثه الآلهة وأنصافها وأشباهها، بطولة تستند إلى "شخصيات وأحداث وأماكن مرجعية تعطي النص سمكا دلاليا دون أن تترك له مجالا للحركة،"[3] ومثله بطولة عشتروت بطولة مغرقة في المطلق، فالجمال مطلق والحب سرمدي والغيبيات مرئية، لكن الشاعر حاول نمذجتها

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 34

[2] – Tzvetan Todorov : poetique de laprose, éd seuil, 1971. P : 92

[3] – السعيد بوطاجين. م. م. ص: 168

إنسانيا لجعلها أكثر درامية، ووفق مفارقة سردية قوامها "التلاعب بالنظام الزمني واسترجاع الوقائع الماضية بما نعتبره استباقا حقيقيا حيث يشكل الموضوع الفرضي للذات، وهذه الأحداث المسترجعة مبنية على التوقع والممكن، وهي التي تجعل السرد متقدما حتى لو كانت الأحداث ماضية."[1]

نمطت الشخصيتان بالنظر إليهما كشخصيتين مرجعيتين مع المحافظة على أصلها الأسطوري بالتزام أساسيات السرد فيها كما جاءت في أصلها؛ فأدونيس ابن غير شرعي لعلاقة شاذة بين فتاة ووالدها، تربى في كنف الآلهة حين استودعته عشتار أو **أفروديت** عند إلهة أخرى، عاد إليها حينما أصبح شابا يافعا تعشقه العيون وتتهافت إليه الألباب، يهيم بدوره بعشتار حبا ويذهب معها في رحلات علوية وسفلية حتى يهلكه الخنزير البري بضربة من نابه كانت كافية لوضع حد لحياته.

وتتحول عشتار إلهة الحب والحياة من مانحة الحب والجمال إلى عاشقة للجمال وهائمة به في أدونيس، تتبع خطواته وتشهد مقتله وتحزن عليه حزنا شديدا، فغدت قطرة الماء الزلال، وتلونت بلون دم **أدونيس** الذي أريق في الوادي المقدس، وتصاعدت في الجو سارية تذوب في صدر كل شاب؛ فيحب ويعشق، وما ينطبق عليها ينطبق على قرينات الآلهة، "فمثلما ارتبط **تموز** البابلي **بعشتار وأدونيس** الإغريقي **بأفروديت وأوزيريس** المصري **بإيزيس** و**بعل بآنات**، حيث ترمز أسماء **تموز أوزيرس** و**أدونيس** إلى تعاقب دورة النماء

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 196

باختلاف الفصول، كما ترمز القرينات إلى معنى الخصب في مظاهر الطبيعة وبالتضحية والإخلاص للزوج."[1]

تم تفريد البطلين بسلخهما عن الأصل الأسطوري، وجعل الآلهة تصاب بما يصاب به الإنسان من غيرة وحسد؛ فتلك المشاعر المريضة طاردت أدونيس لتنتهي به إلى الموت المحقق، ولا يولي الشاعر أهمية كبرى **لعشتار**، إنما ينصب اهتمامه على **أدونيس** الذي يسلخه من خلفيته الأسطورية ليتخذ له صورة تفردية، حين منحه معنى فلسفيا عميقا بجعله رمز انبعاث الطبيعة في فصل الحياة، مثلما انبعثت شقائق النعمان في فصل الربيع وقد تشربت دمه واتخذت لونه.

تمثلت فرادة **أدونيس وعشتار** في تحولهما إلى معنى فلسفي محض وفق فلسفة سردية خاصة، بخلق مسافة هيولية بين الأسطورة في واقعها، والأسطورة كعملية سردية حديثة، مما يجعل حقيقة الحكاية أكبر من حقيقة الواقع، "فبقدر ما تصبح هذه الأحداث وهذه الكائنات مستعصية على الإمساك الواقعي، بقدر ما تصبح قريبة ومرئية بشكل أكبر،"[2] وقد انعكست هذه في الشعر العربي الحديث لتعبر عن قضية الموت والبعث في الشعوب العربية وعلى أكثر من صعيد.

بنيت فلسفة الأسطورة على كون البطل **أدونيس** رمز لدورة الطبيعة المتحولة، وإنتاج دورة تحول الفصول معها، ثم هو كذلك مبعث التساؤلات في زمن الفقد للبحث عن معنى الموت ومحاولة تلقي صدمته، وبين طرفي الثنائية المتمثلة في الموت والحياة، تتمفصل

[1] – جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، 1982. ص: 18.

[2] – Thomas Pavel : Univers de la fiction, ed Seuil, Paris 1988, p : 100

العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية للأسطورة لتتبعث في رؤيا لحب خالد بين طرفين متعاشقين، بلغت العلاقة بينهما حالة من الخلود السرمدي.

حملت الأسطورة كذلك معان صوفية، تنطلق من إحساس عشتار بلوعة فقد الحبيب وتنبثق من بواطن الإحساس بالوحدة والوحشة، لتنشد نشيدها الأبدي في تأبين الجمال وتصوير اللحظات الأخيرة بين حبيبين كانا ينعمان بحبهما وحب الحياة، وفيها كذلك رثاء **عشتار** لنفسها أولا بفقدان عزيز، وبقائها منفردة بعد مضي رفيق العمر، مما يفضي بها إلى اتخاذ نبرة الزهد في مغريات الحياة وتولد الرغبة في مرافقة الراحل في رحلاته العلوية الأبدية.

ولعل أهم معنى فلسفي رمى الشعراء إلى تجسيده من خلال شخص **أدونيس** هو "الصراع بين الازدهار والجدب في الطبيعة، وبين الخير والشر في الإنسان،"[1] فدمه الذي تشربته الأرض، انبعث في الربيع وفي صورة ورود شقائق النعمان التي تبهج العين بلونها المبهر، أما كونه ثمرة الخطيئة (إذ كان ابن علاقة زنا بين أمه مرة، ووالدها التي عشقته إلى حد الجنون)، فذلك ما أدى إلى تمثيله جانب الشر والذنب في الإنسان، ومثل تصارع القوى الطبيعية وفق جدلية الموت والحياة، الجدب والانبعاث والنماء، "وعرفت هذه الأسطورة في تراث معظم الأمم للتعبير عن حقائق إنسانية خالدة، وعلى الرغم من اختلاف أسماء الشخوص والأحداث باختلاف الأمم فإن مغزاها العام يظل واحدا."[2]

فقد لجأ الشعراء إلى هذه الأسطورة تحديدا، بعد شعورهم بمرارة واقعهم وجمال عالمهم الافتراضي، وقد كان واقعهم مرا بينما مثالهم كان جميلا، "وبين العالمين هوة عميقة تفغر فاها

[1] – أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. مكتب عين شمس، القاهرة ، مصر، 1973. ص: 1087

[2] – ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1978. ص: 46، أو: أنس داوود: م. م.

لتلتهم أحلامهم"[1]، ونتج عن الصراع بين العالمين كذلك حنين إلى الطبيعة الأولى وإلى الماضي، الحياة البدائية حياة الأساطير، خاصة حين وقفت المدنية بضجيجها وعجيجها أمام أحلامهم ورؤاهم العلوية وجفت حياتهم، فكان **أدونيس** هو قطرات الغيث على الظمأ.

كما طور الشعراء وبدلوا في مغزى هذا الرمز **تموز** أو **أدونيس**، حيث يتناسب والمرحلة التي يتحدثون عنها، و"توحي هذه الحالة بالتشاؤم وفقدان الأمل في التغيير وبإحكام السلطة قبضتها على زمام الأمور مقابل ضعف المقاومة واندحارها، فتموز القتيل هو الثورة الفاشلة،"[2] حيث سبق وأن عاد **تموز** في المرة الأولى ليحمل لواء أمل البعث والثورة، وفي الثانية ليستبدل الأمل باليأس بعد عدم انبلاج نور الثورة، أما في الثالثة فلم يعد إطلاقا؛ لأنه قتل وأصبح جثة هامدة لا صلاح يرجى فيها، بعدما كان مبعث الحياة في سواه.

وما يفسر لجوء الشاعر الحداثي كذلك إلى الأسطورة هو شعوره بالغربة وهو شعور ناشئ من ظروف الشاعر الصعبة في العصر الحديث، تلك الظروف هي ما جعلت غربته في الغالب سياسية واجتماعية لا ميتافيزيقية،"[3] لذلك صيغت الأسطورة في قالب فلسفي عام يرجع إلى فكرة القحالة التي تُتْبع بالخصب، والشر الذي يجر الخير وراءه، وهي صياغة فنية للتخلص من الخاص في أفق الاحتفاء بالعام وتمجيده، وهذا "ما تقوم القصة عبر صوتها

[1] – رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1956. ص: 28

[2] – البياتي: الديوان. المجلد الثاني، قصيدة المعجزة. ص: 449، عن زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث. ص: 198 (بتصرف)

[3] – مفيد محمد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص: 396، أو: غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، القاهرة، مصر، 1968. ص: 214.

السارد بصياغته بطريقتها الخاصة، إنها تُضَخِّم وتُهوِّل أحيانا، وترسم كونا تنتفي فيه مقاييس الأرض أحيانا أخرى، وهي بين هذا وذاك تقدم عالما أشبه ما يكون بالأساطير."[1]

اتخذ **أدونيس** بعدا فسفيا آخر، يتحدد من خلال كونه صورة لغد أفضل، ليوم جديد مثلما هو رمز لتجدد الحياة في الربيع، هو الأمل الذي يتفاءل به الشعراء العرب، حين انتقلوا من براءة الريف والقرية إلى تعقد المدينة وصعوبة العيش فيها، ذلك أنه إحساسهم الأولي بالعالم الجديد، بعد حيرتهم تجاه مفارقات الحياة المتمدنة التي سلبتهم باليد ما سلمتهم باليد الأخرى، هو ما دعاهم لذلك، ففي حين ضمنت لهم حريتهم الفردية وخلصتهم من قبضة العادات البالية، "حفَّزت أعصابهم بضجيجها، وواجهتهم بالجريمة، وبفئة المومسات والقوادين والمنحرفين والسكارى ومدمني المكيفات والضائعين من الأطفال والمتسولين والنشالين والطفيليين، وأصابتهم بالعصاب نتيجة تعقيدات البيروقراطية والرشوة والوساطة والإتيكيت الاجتماعي، المشوب بالنفاق، مما ولد لديهم الشعور بالاغتراب والعزلة والإحساس بفقدان الحرارة في العلاقات الاجتماعية جملة،"[2] فتصرف الشاعر في أسطورة **أدونيس** وعدلها بما يتماشى وأفكاره الفلسفية وطموحاته الحياتية، وهو يعلم أن حقائق السرد ليست هي حقائق التاريخ، "فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما، إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها؛ لأنها توجد خارج الزمن الواقعي وخارج منطقه وقوانينه."[3]

---

[1] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى. ص:132

[2] – إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، 1978. د ط. ص: 112– 116 (بتصرف).

[3] – سعيد بنكراد: م. م. ص: 218

رغم أن أسطورة أدونيس وعشتروت وظفت كثيرا في الشعر الحديث وبخلفيات مختلفة وكرست كمصدر لفلسفة المتناقضات؛ الشر والخير الجدب والخصب الموت والانبعاث إلا أنه ربما يكون لها تفاسير غيبية أو واقعية لم نقف عليها لأنها شخصيات ذات مرجعيات تختلف تماما عن مرجعياتنا، وجميل أن نستعير تلك الشخصيات ونحن نفهم حيثيات وجودها، على حد قول الناقد السعيد بوطاجين: "لقد استوردنا ماركس وفوكنر وبروست وماركيز وشي غيفارا واستوردنا الخميني جاهزا وسنستورد طروحات العولمة المتوحشة أو ثورة أسامة بن لادن، وقد يكون هذا الأمر جيدا، لكننا سنقلدهم بشكل فاسد لأننا لا نعي مرجعياتهم، وسيبقى هذا الشكل التقليدي فاسدا حتى إذا وعينا هذه المرجعيات."[1]

فظل أدونيس وعشتار الحب الملازم لمعنى الفداء والموت، وهما المعنى المتوتر للوجود والحياة، هما أبعاد الزمن الماضي والحاضر، هما طرفا العملية التواصلية للدال والمدلول وتحول واقع التجربة الأسطورية إلى واقع التجربة الحياتية بمعانيها الاجتماعية التاريخية والأيديولوجية، وغدا بطلان لفلسفة خاصة اتخذها شعراء الحداثة، مثلما هما إغراء ومقاومة واستدراج للعقل إلى عوالم مخفية وراء دوائر التجريد، حتى أصبح التماهي فيهما إثبات لحضور التاريخ، ولو كان الأبطال المستعارون من ذاكرات أخرى تبدو في نظر غير الشعراء بعيدة عن وجدان الناس وذاكراتهم القريبة والبعيدة على حد سواء، لكنها بالنسبة للشاعر بخلفياته الثقافية والاجتماعية والعاطفية والشعورية هي معنى فلسفي عميق قد لا ندرك كنهه كإدراك الشعراء له.

وكعودة على ذي بدء، نؤكد أن استحضار الأسطورة وتسخيرها كوسيلة فنية أمر، لم يكن شعراؤنا في غفلة عنه، لذلك اجتلبوها وزودوها بمضامين تثري عالم الأدب وتغنيه

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 183

"وتعطي معنى مختلفا لأسطورة البطل،"[1]وكان استيعابهم لها مرتبطا باستيعابهم لحقيقة عالمهم المليء بالشر والظلم والقهر والتسلط، فكانت الأسطورة عالم المثل الذي يصبون إليه يدفعهم إليها قدرتها على الخلود والاستمرارية؛ لذلك "حاولوا بعث المأساة الإغريقية وتجديدها بإكسابها معنى جديدا، والبحث فيها عن جوانب مأساوية أغفلها الأقدمون، سيما وأنهم يتباينون عنا أخلاقيا وفكريا وعقائديا وثقافيا،"[2] رغم ذلك كان الشاعر وواضع الأساطير ينطلقان من رؤية موحدة حتى كأنهما يعيشان في عالم واحد، رغم أن هذا الأخير كان يحيا في أمة "لم تكن تفكر بالأفكار، وإنما كانت تفكر بالصورة الشعرية، وتتحدث أساطير، وتكتب خطا هيروغليفيا."[3]، فكان كلاهما يبحث عن فردوسه المفقود.

وعى الشاعر الحديث الأسطورة وعيا مقصودا، بعد أن أدرك أهميتها في ظرف كظرفه مثلما وعى **يونج** قيمتها فعبر عنها قائلا: "إن المجتمع الذي يفقد أساطيره يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه."[4] استنطقها الشاعر ليكشف من خلالها عن الصراع القائم بين واقعه وعالمه الداخلي، ساعيا إلى بعث ذاك العالم وإخصابه، كما تبعث الشخصيات الأسطورية وتبعث، ليبرر به وجوده ويتحرر من قبضة عالمه الداخلي المأساوي ليرتبط بالعالم الأسمى.

---

[1] – أسعد سامية: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر (مقال). مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت أكتوبر 1985، ص: 114– 115 (بتصرف).

[2] – نفسه. ص: 115

[3] – إرنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال في الإنسان. ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم. دار الأندلس، مؤسسة فرنكلين، بيروت – نيويورك، 1961. ص: 265 – 266

[4] – ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ص:29، أو: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 424

كان منطلقه إليها أزمته في القرن العشرين من جهة، ومعايشته تجربة الحراك العربي من جهة ثانية، وأزمة الإنسان العربي من ناحية أخرى، ثم أخيرا مواجهته المعضلات الكونية كالموت والحياة والحب، مما ولد لديه الشعور بالاغتراب عن ذاته ومجتمعه والشعور بالحاجة إلى معان جديدة وجدها في الأساطير؛ فاستحضرها، لكن أعاد تشكيلها وفق معطياته الفكرية والاجتماعية والسياسية، ما دفع **ببلند الحيدري** إلى القول معلقا على **أسطورة سيزيف** التي استحضرها الكثير من الشعراء العرب المحدثين: "إن **سيزيف** هنا يعيش بكينونة محلية ويتنفس في مناخها الشرقي ويعكس بعض وجعنا وبعضا من متاعبنا، وإذا كان **سيزيف** عند **ألبير كامو** Albert Kamu بقي أسير اللعنة الإغريقية لحد ما، وحاول أن ينتصر بالعمل العابث على سخافة قدره، في أن يرفع الصخرة إلى القمة ليراها تنزلق من بين يديه إلى الهوة، إذا كان **سيزيف** كذلك عند ألبير كامو، فهو عند شعرائنا العرب قد أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مأساته، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة، فهو يعرف ماذا يريد، أما الصخرة فهي تجهل نزوعه العبثي، وهكذا كان الشكل الجديد الذي جاء به الشعراء الرواد، يستبطن وعيهم بموقعهم من أرضهم ومن العالم."[1]

اتخذ الشاعر العربي الحديث الأسطورة آداة تعبيرية بعد أن عمل المجتمع على تلجيم رأيه وتكميم فمه ومصادرة حريته؛ فكانت متنفس آلامه وآماله؛ فتقمص دور الشخصيات الأسطورية وتوحد معها في أهدافها؛ وغدت الأسطورة "إيحاء بالانبعاث والتجديد على عكس الحاضر المتسم بالضياع وموت القيم الإنسانية، وجدب حياة العرب الناتج عن مختلف أنواع الاستعمار المتكالب عليهم.

[1] – بلند الحيدري: مداخل إلى الشعر العربي الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978. ص: 48 – 50 . (بتصرف).

هزته نكبات وطنه العربي الكبير ومصائبه المتلاحقة، وتخلخلت الذات العربية وغرقت في برك التخلف الحضاري، فراح ينقب عن أنجع السبل التي تخلصه من هذا الواقع المهين فكان النمط الأسطوري هو الوسيلة التي تمكن بوساطتها من استحضار الماضي العتيق والعز التليد، فحاول بعثه من جديد، ربما هذا ما يؤكده السياب بقوله: "نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح فعاد إليها ليستعملها رموزا وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد.[1]

وما نخلص إليه من كل ما سبق أن الشاعر العربي قد انفتح في نهضته على الحضارة الغربية لسبب أو لآخر، ووقف على المفارقة بين الحضارة العربية والغربية؛ بين حضارة مادية مفرغة من القيم الإنسانية وحضارة عربية مازالت في بدايتها، وقفت تنزع عنها ثوب التخلف الذي تشبثت برجعياته البائدة ، فراح يستعير من تلك الحضارة أساطيرها آملا في زرع الانبعاث وتغيير أسلوب عيش بأكمله، مع وعي الفرق بين الحضارتين، حضارة العربي وحضارة إليوت، فكان استدعاء الأسطورة عند الشاعر العربي يعني استدعاء النموذج الأمثل لحياة أمة، والارتفاع إلى دلالات شعرية وحياتية جديدة، وإعادة تشكيل واقعه وعالمه لا كما هو كائن بل كما ينبغي أن يكون، فيعيد صياغة واقعه المشين إلى واقع استشرافي ترتقي فيه القيم إلى مصاف الكمال والجلال المنشودين.

[1] – مقدمة ناجي علوش على المجموعة الكاملة للسياب. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، المجلد الأول. د ت. د ط.

الفصل الثالث: البطل الرومانسي

البطلة الرومانسية والبطل الحقيقي/ الخيالي

البطل الرومانسي والبطلة الملاك/ الشيطان

البطل الرومانسي والبطلة الراحلة/ المقيمة

عاش **البطل الرومانسي** حقيقة، وهو بطل واقعي لكنه تأثر بتيار الرومانسية الغربية، وما جعلنا نقحمه في أبطال القصص الخيالي هو صورته التي وضعها لنفسه والتي فرضت علينا فرضا ذلك، فهو بتهويماته الرومانسية وخيالاته غير الطبيعية وسبحاته في عالم الأرواح المثالي، قد أمدنا بما يجعلنا نحشره في زمرة أبطال الخيال، بالإضافة إلى اختياره رفيقا يجمع بين طبيعتين متناقضتين يرافقه في سبحاته الروحية ورحلاته العلوية.

فوجدت المدرسة الرومانسية واتضحت معالمها في العصر الحديث ومؤسسها **جبران خليل جبران** الذي كانت رومانسيته لا تختلف في شيء عن شعراء الرومانسية بفرنسا وإنكلترا، "وقد مجدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة وألهت النغمة الذاتية، وامتلأت بالحنين الطاغي وبالكآبة والألم، وبالنفور من حياة المدينة وبالثورة على التقاليد والشرائع، وقدست شريعة الحب، واتخذت القلب إماما هاديا وغمرتها الرموز الصوفية، وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون، وحطمت القالب اللغوي الصلب، ولجأت إلى التحليل وتعلقت بخيال لا يقر على هذه الأرض إلا ليستجمع فيطير إلى آفاق أعلى.[1]

وعملت مؤثرات كثيرة على تعدد المنتمين إليها؛ كتأثير مدرسة المهجر بالإضافة إلى مؤثرات أوروبية أخرى، فعمت الأوطان العربية وظهرت مبادؤها متعددة في أشعار الكثيرين "كالزهد والتصوف والميل إلى الطفولة عند التيجاني يوسف بشير، وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في شعر أبي القاسم الشابي، تقديس الألم والكآبة عند إلياس أبي شبكة، وفي الانطوائية الباكية عند أنور العطار، وفي البرج العاجي والهيام بالتطواف في شعر علي محمود طه، وفي العودة إلى الريف والبدائية والبساطة عند محمود حسن إسماعيل وغيره

[1] – التفصيل في هذا الموضوع في كتاب: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: الشعر المهجري. دار صادر بيروت، لبنان. د. ت.

وظهرت في شعر المرأة قريبة الشبه بالمرض وعشق للأخيلة وعالم اليوتوبيا ، كما هي عند فدوى طوقان، ونازك الملائكة، وتمثلت في شعر الشباب العراقي المعاصر حنينا إلى المجهول وصورة للتعب والإرهاق واليأس، وهي النغمات التي تعلق بها عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري والمحروق والوتري وغيرهم،[1] بينما هناك من النقاد من رأى أن المذهب الرومانسي في الشعر العربي الحديث يرجع إلى نهايات القرن التاسع عشر، يؤكد ذلك ما ذهب إليه الدكتور سعيد حسين منصور، إذ يقول: "ولكن النزعة الرومانسية ظهرت في الأدب العربي بمصر قبل الثورة المصرية بكثير، ودليلنا على ذلك ما رأيناه من خصائصها في شعر **مطران** المبكر، والذي يرجع إلى عام 1894 وما بعده، وديوان **مطران** الأول الذي ظهر في عام 1908، واحتوى على شعر هذه الفترة الطويلة تتركز فيه هذه النزعة الرومانسية التي بدأت تخف وتتلاشى في إنتاجه بعد ذلك."[2]

ومهما يكن من اختلاف في تاريخ نشوئها الأول، فإن الرومانسية كانت حركة بَحْثِ الشاعر عن التحرر من قيود المجتمع وتنمية عواطفه وأحاسيسه، كما حفزت روحه ونشطت عقله ووسعت آفاق حياته وجعلته دائم البحث عن التغيير والتجديد، فتعشق الطبيعة في بساطتها البدائية ورجع إلى عالم الأساطير ينبش النظرة الأولى إلى العالم والحياة.

لقد وقع الرومانسيون في صراع شرس بين الخيال والواقع، فَصَبُوا دائما إلى عالم جميل عادل، عالم مثالي، لكنهم وجدوا واقعهم مرا ومثالهم جميلا، وبين الاثنين كانت هوة عميقة تفغر فاها لتلتهمهم، لذلك فضلوا "اعتزال الناس ورأوا أن الرجال الأشرار وحدهم الذين يحتاجون إلى العيش في مجتمع لتسنح لهم فرص ممارسة شرورهم، أما الرجل الطيب فما به

[1] – إحسان عباس: فن الشعر. ص: 51 – 52

[2] – سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1988. ص: 180

من حاجة إلى معاشرة هؤلاء، ولكن اعتزالهم الناس أشعرهم بعبء الوحدة الباهظ، وعن اصطراع الواقع والمثال نجم الحنين الرومانسي إلى الطبيعة، فالرومانسي المثالي يجد أن الناس الذين يعايشهم لا يفهمونه، بل إنهم يسخرون برؤياه ولا يبدون اكتراثا بنبوغه، فينقم عليهم ويلوذ بالطبيعة مصغيا إلى جمالها،"[1] فظل يهرب إلى الطبيعة، وهو بذلك يهرب من واقعه القاسي ليرتمي بين أحضانها وينجو من واقعه المرير، ولكن الطبيعة ليست ملاذه الوحيد بل الحب ملاذه الثاني،"[2] وإفراط الرومانسيين في اللجوء إلى الطبيعة والارتماء في أحضانها هروبا من آلية المدن وعبثيتها، مرده كونهم يصبون إلى ذلك العالم البسيط الجميل النقي الذي يمتد كما رعته العناية الإلهية منذ القدم، فيقف أمامنا في هذا المبحث نماذج للبطل الرومانسي الذي يصطحب معه رفيقا مزدوج الشخصية، ومتفردا بهذه الازدواجية.

1– رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. منشورات اتحاد الكتاب اللبنانيين للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1956. ص: 28

2 – نفسه، والصفحة ذاتها.

البطلة الرومانسية والبطل الحقيقي/ اليوتوبي:

جاءت بطلة قصة **هو وهي،**[1] الشاعرة **فدوى طوقان** ذاتها، وهي قصة مأخوذة من ديوانها **وجدتها،**[2] وتعبر عن تجربة ذاتية عميقة للشاعرة، جاءت صورة لعاطفة قامت بين إنسانين محبين، "أو هي قصة حب عميق أحاطته الشاعرة بهالة من الوطنية؛ حيث جعلت البطل شاعرا ولكنه مكافح مناضل، ومع ذلك تظل قصة حب نسج خيوطها الواقع، ولعله واقع حياة الشاعرة نفسها، وزينها الخيال الشاعري المحلق، فبدت في ثوب أنيق من الشعر الصادق الذي يستشف من ورائه تجربة ذاتية حقيقية،"[3] حيث تقول:

حَيَـــــــــاتِي قِصَّـــــــــــةُ جِيـــــــــــلٍ شَـــــــــــقِيْ
وَعَـــــــــى ذَاتَـــــــــهُ فَهْـــــــــوَ مَـــــــــا يَـــــــــأْتَلِي
يُكَـــــــــافِحُ مِثْلِـــــــــي لأَجْـــــــــلِ الخَـــــــــلاَصْ
وَيَرْنُـــــــــو إِلَـــــــــى عَـــــــــالَمٍ أَفْضَـــــــــلِ
عِشْـــــــــتُ فِيـــــــــهِ مَـــــــــوْعُودَةَ الـــــــــرُّوحِ ظَمْـــــــــأَى
لِنَـــــــــدَى الفَجْـــــــــرِ لِلشَّـــــــــذَى لِلنُّـــــــــورِ
الهَـــــــــوَاءُ الثَّقِيـــــــــلُ يَخْنُـــــــــقُ أَنْفَاسِـــــــــي
وَقَيْـــــــــدِي يَغِـــــــــلُّ دَفْـــــــــقَ شُـــــــــعُورِي

1 – فدوى طوقان: ديوان (وجدتها). دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1959. ص: 155

2 – سمي الديوان باسم قصيدة من قصائده وهذا من باب تسمية الكل باسم الجزء، هنا نشير إلى أن **(فدوى طوقان)** في **(وجدتها)** قد وضعت نصا آخر غائبا موازاة مع تجربتها الشعرية هذه ، هو نص الحكاية المأثورة عن **(أرخميدس)**، صاحب النظرية المعروفة في الفيزياء، لأن كلمة وجدتها التي كررتها الشاعرة غير مرة، تذكرنا بتلك الحكاية التي غدت رمزا للعثور على الشيء بعد حيرة وتفكير طويل وعميق، ووجود نص غائب أو مواز إلى جانب النص الشعري يلتقيان ويتداخلان، واعتماد دلالة النص الثاني على الأول يسميه علماء النص في العصر الحديث (تناصا) أو هو ــ بعبارة أوضح ــ ضرب من تداخل النصوص.

3 – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 423

كُلَّمَـــــــــا ضِـــــــــقْتُ بِـــــــــالظَّلاَمِ وبِالْكَبْـــــــــتِ
تَلَفَّـــــــــتُّ مِثْـــــــــلَ طَيْـــــــــرٍ مُكَبَّـــــــــلِ
عَـــــــــلَّ فَجْـــــــــرَ الخَـــــــــلاَصِ يُلْمَـــــــــحُ
لاَ شَـــــــيْءَ سِـــــــوَى اللَيْـــــــلُ لَيْـــــــلُ سِـــــــجْنِي المُقْفَـــــــلُ
حُبُّنَـــــــا الحُـــــــبُّ كُـــــــلُّ حُـــــــبٍّ سِـــــــوَاْه
كَـــــــانَ وَهْمًـــــــا يَطُـــــــوفُ فِـــــــي قَلْبَيْنَـــــــا
نَحْـــــــنُ كُنَّـــــــا مِـــــــنْ قَبْـــــــلُ نَبْحَـــــــثُ عَنَّـــــــا
فِـــــــي سِـــــــوَانَا يَـــــــا لَيْـــــــلُ حَتَّـــــــى الْتَقَيْنَـــــــا

عِنْـــــــــــدَ يُنْبُـــــــــــوعِ ضِـــــــــــيَاءْ
وَقُمْـــــــتُ أَثُـــــــورُ مَـــــــعَ الثَّـــــــائِرِينَ
لأُحَطِـــــــــمَ نَيْـــــــــرَ عُبُـــــــــودِيَّتِي
وَأُرْخِـــــــصُ تَحْـــــــتَ عِجَـــــــاجِ الكِفَـــــــاحِ
دِمَـــــــائِي مِـــــــنْ أَجْـــــــلِ حُرِّيَّتِـــــــي
وَحَارَبْـــــــتُ يَـــــــا لَيْـــــــلَ حَارَبْـــــــتُ
مِـــــــنْ أَجْـــــــلِ حُرِّيَّـــــــةِ الـــــــوَطَنِ العَرَبِـــــــي
وَهَـــــذِي جِرَاحِـــــي فِلَسْـــــطِينُ تَعْلَـــــمُ كَيْـــــفَ شَـــــفَتْهَا بِكَـــــأْسٍ رَوِي
قُـــــوَّةٌ أَقْـــــوَى مِـــــنَ البُعْـــــدِ وَجُـــــدْرَانِ السُّـــــجُونِ
تُحَطِّـــــمُ الأَقْفَـــــالَ والأَبْـــــوَابُ تُلْـــــوَى بِـــــالْقُيُودِ
تَغْلِـــــبُ السَّـــــجَّانَ تُـــــدْنِي حَوْلَهَـــــا كُـــــلَّ بَعِيـــــدِ

تجري أحداث القصة في بداية الأمر مناصفة بين منطقتين تاريخيتين هما: جرزيم[1] وطيبة؛[2]حيث كانت البطلة من مدينة طيبة وفارسها من جرزيم، أهم حدث فيها التقاء القلبين وتعانق الروحين وسقوط البطلين في تهويمات الرومانسية الخيالية.

ثم تنتقل أحداث قصتهما إلى عالم **اليوتوبيا**،[3] وهو المكان الثاني للقصة، والعالم اليوتيوبي عالم مغرق في التجريدية، أو هو"حلم راود الإنسان من أجل تحقيق الحرية والعدالة والطمأنينة والسلام، وقد تجلت فكرة **اليوتوبيا** أكثر ما تجلت في الأدب، ويعزى إلى **توماس**

1 – **جبل جرزيم:** هو جبل في مدينة نابلس في فلسطين، يطلق عليه اسم جبل الطور أو جبل البركة، تسكنه طائفة تسمى الطائفة السامرية، وقد آمنت هذه الطائفة بالنبي موسى واتخذت التوراة كتابا مقدسا، ويعتبر جبل جرزيم بالنسبة لهذه الطائفة هو القبلة لصلاتهم، يوجد على قمة الجبل بقايا معبد روماني هو معبد زيوس، وكنيسة بيزنطية ومقام إسلامي، أقيمت مستعمرة (براخا) الإسرائيلية على إحدى قمم الجبل من الطرف الجنوبي الشرقي. انظر الموقع الإلكتروني: /httpsm//ar.wikipedia.org/wiki (جبل جرزيم). تاريخ الزيارة: 30 / 10 / 2015. الساعة: 00 د: 17 سا.

2 – **مدينة طيبة:** هي مدينة متحفية فرعونية قديمة بمصر العليا وإحدى عواصم مصر القديمة إبان المملكتين الوسطى والحديثة أيام قدماء المصريين. كانت طيبة (الأقصر اليوم) مركز عبادة أمون ــ رع، توجد طيبة على الضفة الشرقية من النيل، وبنيت عليها العاصمة والمعابد وقصور الفراعنة، اعتبر المصريون القدماء طيبة والشاطئ الشرقي من النيل دار الحياة، واعتبروا الغرب دار الممات، فكانوا يبنون فيها قبورهم، لذلك نجد وادي الملوك في غرب طيبة مع عدد قليل من المعابد، أما المعابد الكبيرة ومن ضمنها الكرنك فكانت في مدينة الأحياء على الضفة الشرقية للنيل. انظر الموقع الإلكتروني: /httpsm//ar.wikipedia.org/wiki مدينة طيبة المصرية. تاريخ الزيارة: 30 / 10 / 2015. الساعة:00 د: 17 سا.

3 – **يوتوبيا:** تعود جذور اللفظ إلى اللغة الإغريقية، فهو نحت من Ou- topos/ وEu- topos وتتصرف دلالة الأول إلى الخلاء الذي لا يمكن إسقاط وصف المكان عليه، فهو المكان الذي لا يوصف إنما يمكن أن يُتخيل، وبعبارة أخرى فهو اللامكان، فيما تتصرف دلالة الثاني إلى مكان الفضيلة. ولعل أفلاطون أول من وضع للمصطلح مفهوما واضحا، والمثال الأكثر شهرة له هو (الجمهورية) التي اقترحها أفلاطون وجعلها موضوعا لأشهر محاوراته، ففي مدينته المثالية تحقق مفهوم (اليوتوبيا). انظر: الموقع الإلكتروني: د. عبد الله إبراهيم. **(اليوتوبيا)** مقال. جريدة الرياض:

www. Alriyadh. Com/ 819173. تاريخ الزيارة: 30 /09 / 2015 الساعة: 15 د: 18 سا

مور Tomas More الفضل في أنه من أوائل الذين منحوا مصطلح **اليوتوبيا** Utopie شرعيته الدلالية، حينما جعله عنوانا لكتابه الذي صدر عام 1516 للدلالة على المكان المتعذر تحقيقه على الأرض، أي ذلك الحيز الخيالي الذي يستحيل إيجاده في العالم المحسوس لما يكون عليه من خصوصية يصعب إنزالها على خارطة الأرض."[1]

تصدر البطلة في قصتها هذه عن روح رومانسية، تجمع فيها بعض رموز الطبيعة المطلقة وبعض القيم الإنسانية التي أحست بفقدانها، فراحت تستجليها في شطحات خيالها الرومانسي الخلاق، وفي عالمها **اليوتيوبي** الجميل حيث يتفانى الجميع في تحقيق المثل العليا في ذلك المكان السامي الخالي من التناقضات في مواجهة عالم مشحون بكثير من مظاهر السوء والأحقاد.

تأتت بطولة المرأة الرومانسية من ثورتها الصاخبة الساخطة المفعمة بالترقب والتربص والحنين، كما جاءت البطلة نموذجا لحياة جيل كامل من النساء، تجسد وتجلى في نفسية امرأة واحدة تتطلع إلى الانطلاق واللهفة والحب والحياة وهي صورة صادقة للتعبير عن نفسية صاحبتها **(فدوى طوقان)** أولا، وفي الكشف عن نفسيات بنات جيلها، وفي نقد مجتمع أثقلت قيوده كواهلهن، **ففدوى** وجميع بنات جيلها مجسدات في **ليلى؛** "حيث حرمن التحصيل العلمي ومن التحرر والانطلاق، فكان المجتمع بالنسبة لهن سجنا مقفلا بألف رتاج"[2]، وهن ضحيات مجتمع متزمت كان يرى في تعليم المرأة وتحررها مذمة ومنقصة وخصاصة.

---

[1] – الموقع الإلكتروني: د. عبد الله إبراهيم. (اليوتوبيا) مقال. جريدة الرياض:
Www. Alriyadh. Com/ 819173. تاريخ الزيارة: 30 /09 / 2015 الساعة: 15 د: 18 سا

[2] –عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 312 (بتصرف).

أما البطل **عباس**، فقدم بصورة خيالية تجمع بين صور عدة في شخص واحد، مما أدى إلى غرابته ووهميته فلا وجود له إلا في عالم الشاعرة **اليوتوبي**؛ جاء شاعرا فنانا غريبا مفارق لأوطانه، رقيق المشاعر، تعتلي سحنته آثار ألم عميق، قناعه التحدي والكبرياء القسوة والعناد، حفر على جبينه العربي قصة نضال شاق طويل، سخَّر شعره وفنه رسالة للثورة على غاصبي الأوطان ومنتهكي حقوق الضعفاء، مناضل في سبيل أمته العربية التي عانى مآسيها المختلفة وعلى رأسها نكبة فلسطين، ولعله بدوره يمثل قصة جيل كامل هزته مآسي الوطن العربي وأحرقته انتكاساته المتوالية وضعفه، وهذا مبدأ فرادته.

عجزت الشاعرة عن نسج أحداث قصة غرامها في الواقع فراحت ترسمها في خيالها الواهم عالم **اليوتوبيا**، حيث جمعت فيها بين الطبيعة التي طالما تعشقها الرومانسي، وقيم الإنسان الفاضل المفقودة في مادية المدن وصناعيتها المقرفة، لأن الشاعرة "لم تجد السعادة في أحضان الطبيعة حيث يغيب الإنسان، ولم تجدها في المدينة حيث تغيب الطبيعة ويفكر الإنسان بإنسانيته، فحاولت أن تجمع بين العنصرين الغائبين في إطار **اليوتوبيا** التي جعلت عناصرها من مواد الطبيعة"[1] ومن هنا كانت عملية تنميطها.

لطالما كان الانشطار بين عالمين من طبيعة **البطل الرومانسي** الذي يوجد عندما تتناقض الذات مع الواقع حسب نظرية **جورج لوكاتش** لأنواع البطل، والتي استفاد منها فيما بعد **لوسيان** غولدمان Louisiane Goldmann في كتابه **الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث** فيقول عن هذا البطل: "يتمتع هذا البطل بوضع خاص في الإبداع الثقافي، إنها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد

[1] – عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة). ص: 92

أن ينسى ذكراها تقريبا،"[1] نتج تنميط البطل وتفريد البطلة من خلال إلباس **الشاعرة** فارسها **عباس** أقنعة متعددة متساوقة منسجمة **لبطل** يلج عالمها **اليوتوبي** قادما من وراء السحاب **بطلا** يرفل في ثوب **البطولة** القومية حاملا أفكار الحرية وناقلا مبادئ تحرير المرأة، فنانا يقدر الشعر فتهزه الكلمة البليغة وتشذيه النغمة الرنانة، وهذا ما تراه هي واقعا ملموسا في عالمها، فاختلقت هذه الشخصية اختلاقا وحاورتها محاورة بينما في العالم المحسوس هو **بطل** وهمي سديمي لا وجود له، تبدأ نمطيته من حيث تنطلق فرادتها.

اصطنعت البطلة الرومانسية لنفسها مخاطبا وهميا محاولة تقريب الهوة بينها وبين واقعها، في محاولة لخلق حبيب وهمي يهبها من الأنس ما حرمت منه ومن الثقة ما افتقدته، ومن المشاعر المتأججة ما غيبته المادية العفنة، "والحق أن صياغة بطل السرد على هذا النحو البعيد، من ادعاء الكمال المتشبث بنقد الواقع الجاف، وتعرية المشاعر بمنهج أقرب إلى فضح النفس منه إلى خاصية الاعتراف، هو أمر جديد لحينه في جماليات الخطاب القصصي العربي،"[2] وأصبحت العملية السردية في القصة بالتالي ولوجا إلى أعماق الشخصية، وغوصا مستمرا لاستبار نوازعها وأحلامها وأوهامها وطموحاتها النفسية، وانتمائها الاجتماعي والأيديولوجي، حضرت من خلاله البطلة الرومانسية وفارسها الوهمي كنموذج لجميع الأبطال الرومانسيين، الذين أبرز قسماتهم التردد والحيرة وافتقاد الاستقرار العاطفي والنفسي، وذلك تعبير عن روح العصر وبيان ضغط الحضارة الحديثة على النفس البشرية عامة والرومانسية منها خاصة.

---

[1] – فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ. نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 01، 1999. ص: 40

[2] – محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي. ص: 84 (بتصرف).

البطل الروماتسي والبطلة الملاك/ الشيطان:

تناول دور البطولة في هذه القصة **البطل الرومانسي إلياس أبو شبكة** والبطلة **أولغا** وقد عنون القصيدة باسمها **غلواء،**[1] هي كما يقول عنها أحد النقاد: "عدة مئات من الأبيات جعل منها الشاعر عهودا أربعة: **المرض، عذاب الضمير التجلي، والغفران** وجعل من العهود الأربعة بناية شعرية، هي آخر ما ارتفع من البنايات في الشعر اللبناني بعد **الداء والشفاء، نيرون، شاعر في طيارة، عبقر بنت يفتاح،** و **قدموس،** ولقد كان من الممكن أن تكون هذه البناية أكثر تماسكا، وأن يكون تصميمها أوفر تناسقا وانسجاما لو لم يحذف الشاعر منها ما حذف، ولو لم يبنها خلال أعوام عديدة، تطور فيها فنه وتغيرت أحجاره."[2]

تنقسم القصة إلى أربعة أقسام هي مراحل الحكاية: في القسم الأول مقدمة تعريفية تنتهي **بالرؤيا،** يصف فيها الشاعر خليلته وصفا يمتزج فيه جمال غلواء بجمال الطبيعة وفي القسم الثاني **عذاب الضمير،** حيث تُعرض **غلواء** عن الشاعر وتذوب أسى وندامة، بعد أن احتوى ما يضني قواه من الأشجان، يأتي القسم الثالث عهد **التجلي** وفيه تظهر حقيقة العمر وأن السعادة لا تبلغ إلا عن طريق الجلجلة، أما القسم الرابع فعهد **الغفران،** عهد التصافي والقبلة المقدسة، يرجع الحبيبان إلى هيكل الحب ويلتقيان على الوفاء، ويجعلان مما مضى طريقا إلى العفاف والتقوى، يبتدئها الشاعر بقوله:

[1] – إلياس أبو شبكة: غلواء. (غلوء) هي (أولغا) زوجة الشاعر.

[2] – رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. ص: 178

غُلْـــــوَاءُ مَـــــا أَحْلَـــــى المِعْطَـــــارَا صَـــــبِيَّةٌ تَغْبِطُهَـــــا العَـــــذَارَى
لاَ يَسْـــــتَطِيعُ شَـــــاعِرٌ أَنْ يُبْـــــدِعَا قَصِـــيدَةً أَجْمَـــلُ مِنْهَـــا مَطْلَعَـــا
تُصَـــــوِّرُ الأَزْهَـــــارَ فِـــــي نُـــــوَارِ تُنْعِشُـــــهَا ارْتِعَاشَـــــةُ الأَنْـــــوَارِ
تُصَـــــوِّرُ النَّسِـــــيمَ فِـــــي الصَّـــــبَاحِ يَهُـــــزُّ سَـــــاقَ الفُـــــلِّ والآقَـــــاحِ
تُصَـــــوِّرُ السَّـــــمَاءَ فِـــــي رَوَائِهَـــــا كَأَنَّهَـــــا الأَحْـــــلاَمُ فِـــــي صَـــــفَائِهَا
تُصَـــــوِّرُ الأَعْشَـــــابَ فِـــــي الْجِبَـــــالِ تَحْلُـــــمُ فِـــــي مَهْـــــدٍ مِـــــنَ الظِّـــــلاَلِ
تُصَـــــــوِّرُ الرَّابِيَـــــــةَ الجَمِيلَـــــــهْ لَوْنُهَـــــا ظِـــــلٌّ مِـــــنَ الخَمِيلَـــــهْ

ثم تبدأ القصة، فيصف الشاعر **غلواء** وصفا مبتكرا بأن يرى جمالها ماثلا في جمال الطبيعة، هذه الطبيعة التي يقول عنها **روسو rousseau** "إنها ميتة حتى تحييها نيران الحب،"[1] ثم ينتقل إلى تصوير مشهد رومانسي يتحدث فيه عن فلاح في حقله، يكشف الطبيعة الرومانسية للبطل:

وَتَنَـــاءَتْ عَيْنَـــاهُ فِـــي الشَّـــفَقِ الأَخْضَـــرِ فَانْحَطَّتَـــــا عَلَـــــى فَـــــلاَّحِ

لاَ يَـــرَى غَيْـــرَ حَقْلِـــهِ إِنْ أَطَـــلَّ الْفَجْـــرُ أَوْ أَقْبَـــلَ الْمَسَـــا غَيْـــرَ أُنْسِـــهِ
جَاهِـــلٌ يَجْهَـــلُ الْقِـــرَاءَةَ فِـــي الأَسْـــفَارِ لَكِنَّـــــهُ حَكِـــــيمٌ بِفَأْسِـــــهِ
غَـــدُهُ مِثْـــلُ يَوْمِـــهِ، لَـــيْسَ يَغْشَـــاهُ شَـــقَاءُ وَيَوْمُـــــهُ مِثْـــــلُ أَمْسِـــــهِ
لَيْـــــتَ لِـــــي قَلْبُـــــهُ الخَلِـــــيُّ لَيْـــتُ فِـــي الـــرُّوحِ لِـــي تُقَـــاهُ
لَيْـــــتَ فِـــــي مُقْلَتِـــــي لِـــــي مُقْلَتَيْـــــهِ..وَاحَسْـــــرَتَاهُ !

ثم يعرفنا الشاعر **بوردة** (قريبة غلواء) والتي تسكن **صورا**، ذهبت وردة تزورها فإذا بها تخونها مع زوجها **شفيق** (الشاعر):

[1] – rousseau and romanticisme. P :237، نقلا عن: رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. ص: 154

فَأَرْهَفَـــتْ سَـــمْعَهَا المَطْرُوقَـــا فَسَـــمِعَتْ تَنَهُّـــدًا عَمِيقَـــا
يَصْـــدُرُ عَمَّـــا يُـــنْهِشُ الْعُرُوقَـــا
وَأَرْسَـــلَتْ نَظْـــرَةَ بِـــرٍّ طَـــاهِرٍ فَهَالَهَـــا فِـــي الْمَخْـــدَعِ الْمُجَـــاوِرِ
فَـــــاجِرَةً عَلَـــــى ذِرَاعِ فَـــــاجِرِ

فصدمت غلواء وخرجت إلى الشاطئ مرتعبة مما رأت، وتدخل في صراع نفسي مرير حتى تتغلب عليها تهيؤاتها فتظن أنها هي الزانية.

يتنوع زمان القصة بين الليل والنهار والفجر، كما يتنوع مكان الأحداث بين مدينتي **صيدا وصور والبحر والحقل** كأماكن مفتوحة، وغرف النوم كأماكن مغلقة، وعموما كانت هياكل صور مسرحها، أما تشابك الأحداث فيصل قمته حين تفاجئ **غلواء شفيقا** (الشاعر) **ووردة** على فراش الخيانة، ثم تنفرج ولو كان انفراجها طفيفا حيث تغرق **غلواء** في أوهامها ثم تتصالح مع **شفيق** فتشفى من أوهامها لكنها لا تشفى من آلامها.

غلب على القصة بأقسامها جميعا الأفعال الماضية، مما ينبئ عن لجوء الشاعر إلى ما يسمى بالسرد التابع؛ وهو ما يعرفه جيرار جينات بقوله: "إنه السرد الذي يتبوأ أغلب القصص المؤلفة حتى اليوم، واستعمال الماضي كاف لتحديده دون تعيين الفارق الزماني الذي يفصل لحظة السرد عن الحكاية، أي دون اعتبار الفاصل الزماني بين الأحداث وبين السرد الناقل لها."[1] لكن بلاغيا يوظف الفعل الماضي عادة للدلالة على انتهاء الغاية والحدث في زمن ماض، حتى كأن الشاعر يريد أن يضرب على ماضيه –وهاته الحادثة قصدا– ألف حجاب وحجاب، ويغلق عليها بألف رتاج ورتاج.

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 95

شخصيات القصة، **شفيق** (الشاعر) **غلواء ووردة**، لكن بإمعان النظر في قراءة أقسام القصة، تبين أن **غلواء** هي **وردة**؛ امرأة واحدة بطبيعتين متنافرتين متناقضتين، طبيعة المرأة الأرضية الحسية، وطبيعة المرأة الروحية السماوية، تنقسم هذه المرأة على ذاتها فيسمى شقها الأول **وردة**، والثاني **غلواء**، فتبدو **وردة** امرأة مشتعلة الجسد جنونية الشهوة:

تَشْعُرُ مِنْ جَسَدِهَا المُشْتَعِلِ فِي كُلِّ عِرْقٍ بِدِمَاءِ رَجُلِ

فجمعت كل معاني القذارة والانحطاط في الكون؛ فهي عاهرة، جهنم، الإثم، الشهوة والملذات، المرأة البغي الفاسقة، هي عالم الفساد، الشر الفسق الانحطاط، حتى مثلت مختلف الشرور في الطبيعة:

وَانْظُرْ أَخِيرًا نَظْرَةً سَرِيعَةً مُخْتَلَفَ الشُّرُورِ فِي الطَّبِيعَةِ
يَبْدُو لَكَ المَقْتُ إِذَا فَتَعْلَمُ كَيْفَ إِرَادَةُ وَرْدَةَ جَهَنَّمُ

أما **غلواء** (الشق الثاني)، فهي الحبيبة الطاهرة السامية، هي عالم المثال حياة جماعة لا حياة فرد، هي الحياة وليست حياة، هي قصيدة لا تاريخ، ملاك طاهر، حتى مثلت مختلف الجمال والكمال والطهر في الطبيعة، فهي الخير والبُتُول وقيم الجمال كله:

وَانْظُرْ أَخِيرًا نَظْرَةً سَرِيعَهْ مُخْتَلَفَ الجَمَالِ فِي الطَّبِيعَةِ
تَعْرِفُ إِذًا مَعْرِفَةً عَلْيَاءَ كَيْفَ السَّمَاءُ أَبْدَعَتْ غُلْوَاءُ

لكن **غلواء** هي الوجهان لعملة واحدة، هي المقدس والمدنس، هي الآثمة والطاهرة، هي الزانية والبتول، وإلا كيف نفسر ارتياعها حين رأت مشهد المرأة الزانية مع شفيق زوجها وكأنما هي المرتكبة، ثم إغراقها في هواجسها وتوهماتها فتتعذب ليلا نهارا:

قَالَ: أَفِقْ يَا حُبُّ مِنْ هَجْعَتِكْ فَسَيِّدُ الآلَامِ فِي بَيْعَتِكْ

أَحَـــــــبَّ حَتَّـــــــى مَـــــــرْيَمَ الزَّانِيَـــــــة !

ثم تعلن توبتها متبتلة الله أن يتقبل توبتها، وهل يتوب الإنسان دون ذنب؟:

لَعَـــــــلَّ اللهُ يَقْبَـــــــلُ تَـــــــوْبَتِي فَمَـــا لِـــي فِـــي الـــدُّنْيَا سِـــوَى اللهَ مَرْجِـــعُ

أما الشاعر فهو **البطل الرومانسي** الذي يطوف في الطبيعة والحب، في عالم الأشواق والأحلام، وكانت له جلسات مطولة أمام الطبيعة، بمظاهرها ومناظرها ووقفات أمام الذكريات الحلوة العابرة، فبعد أن يرتمي في أحضان الطبيعة فرارا من واقعه الكريه بناسه الجاحدين وتلك المدن الصاخبة الآلية المعقدة، ورغم ذلك لا يستطيع إعادة الطمأنينة الضائعة إلى قلبه، فيبحث عن ملاذ ثان هو الحب ! والحب في نفس الشاعر الرومنطيقي صراع، صراع بين الصورة التي يحييها الشاعر والحبيبة التي يتمنى لو تمثل هذه الصورة، هذا الصراع يفجر الألم وينسج سحب التشاؤم والمرارة والسويداء في أجواء النفس التواقة إلى صفاء الجمال وعذوبة الحب وهناءة السعادة.

إن الرومانسي إذ يتحدث عن حبه وحبيبته، فهو سواء أكانت الحبيبة من لحم ودم أو من منح الخيال، فإنه "يتحدث عن شبح الحب، وعن الحبيبة التي يتمثلها بمخيلته وعاطفته الجامحة عروسا من عرائس البحر، وحورية من حورياته،"[1] وبخيبته في عدم الظفر بها تصحو فيه آلامه وتتنكأ جراحه، لكنه يتجلد ويصمت لأنه يؤمن أن "الأنين والبكاء والضراعة كلها حقيرة والصمت وحده أعظم الأشياء،"[2] وما حب غلواء الذي انصرف إليه انصراف عبادة مع تعثره فيه بفعل خطيئته مع وردة إلا تمكن من إعادة عواطفه إلى مجراها مصححا مسار حياته.

[1] – رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. ص: 28

[2] – نفسه، ص: 29

تعبر غلواء بشقيها عند الشاعر عن تداخل المدنس والمقدس في الحب من ناحية وتمجيد الألم من الناحية الأخرى طريقا للخلاص، وقد جسد من خلالها المرأة المتناقضة في عالم الشاعر المتخيل؛ فهي فجيعة من بين فجائعه الكثيرة: فجيعة انهيار القيم، فجيعة الصراع بين الخير والشر، فجيعة تصادم الخير والطهر بالشر والاثم، فجيعة الحب، فجيعة صور الحرب وقد تكدست في رؤاه، فجيعة الانحطاط الوطني الحضاري السياسي الاجتماعي، لذلك تصطرع المرأتان في نفسه واصطراعهما نتيجة اصطراع تناقضات الواقع وينتهي بأن تمتزج المرأتان في واحدة هي الآثمة الفاسدة وهي البريئة الصالحة.

تكمن فرادة الشاعر في كونه رغم طبيعته الرومانسية الحساسة، وعالمه العاطفي الشفيف إلا أنه خان الحبيب، وأمعن في إشباع شبقيته التي لا تمت لعالم الرومانسي بصلة حين زنى بوردة؛ فهو الغرام الذي عثر، والحبيب الذي غدر والرومانسي الذي غرد خارج السرب، ومثله تفردت البطلة في جمعها بين طبيعتين متناقضتين؛ فكانت دليل تصارع الشاعر بين عالمين، أو ما سمته الآداب الغربية بمرض العصر،" والذي يتأتى من شعور المرء بعدم قدرته على إحلال الوئام بين ما يأمل وما يستطيع."[1] فكانت وستظل **غلواء** حكاية المرأة الواحدة بتناقضات الحياة المختلفة؛ الحب، صحوة الضمير في عز الخطيئة، السلب والإيجاب، الشر والخير، الفساد والطهارة، اصطراع الشهوة والتوبة، والحواس والروح، وبكل تلك التناقضات استحقت اسم البطلة الشيطان الملاك.

[1] – رزوق فرج رزوق: إلياس أبو شبكة وشعره. ص: 29.

البطل الرومانسي والبطلة الراحلة/ المقيمة:

نقف الآن في آخر محطة من محطات الرومانسية وهو البطل الرومانسي والبطلة الراحلة المقيمة، وهي قصة لشاعر القطرين **خليل مطران**، عنونها بـ**حكاية عاشقين**،[1] وقعت أحداثها للشاعر بين سنتي 1897/ 1903 وقد عرضها في ديوانه ليس كما تسرد الرواية السردية، ولكن عرضها من خلال قصائده التي نظمها معبرا عن عميق وجدانه، عن حبه وأشواقه وآماله وأفراحه وأحزانه، وغير ذلك من المعاني التي تركتها في ذاته هذه التجربة، وقد نظمها في فصلين: الأول يحمل عنوان **سعادة الحب**، وقد وصف من خلاله بداية علاقته بالمحبوبة ولقاءاته بها وأيام سعادته معها، الجزء الثاني يحمل عنوان **شقاء الحب**، وقد عبر من خلاله عن شقائه في الحب وتعاسته بعد فراق المحبوبة مغادرة إلى العالم الآخر في البداية يقول:

لَـــمْ يَشَـــأْ أَنْ يَعْلَـــمَ النَّـــاسُ بِمَـــا صُـــنْتُ وَصُـــنْتِ
إِنَّ لَـــيْلاَيَ وَهِنْـــدِي وَسُـــعَادِي مَـــنْ ظَنَنْـــتِ
تَكْثُـــرُ الأَسْـــمَاءُ لَكِـــنَّ المُسَـــمَّى هُـــوَ أَنْـــتِ

افتتح شاعرنا القصة بالفصل الأول، وبأول لقاء له مع المحبوبة، حيث بدأت معرفته بها في حديقة، عندما رآها تتألم من لسعة نحلة، ومن هنا تبدأ أحداث القصة على حد قول الشاعر:

نَحْلَـــةٌ تَطْلُـــبُ وَرْدَا...أَفْتَـــدِي مِـــنْ لَسْـــعَتِهَا
وَرْدَا فَأَتَـــتْ تَرْشُـــفُ شَـــهْدًا...ظَنَّـــتِ الوَجْنَـــةَ

[1] – خليل مطران: الديوان. ص: 111

ثم توالت اللقاءات بينهما في سعادة وحب وهيام، وقد عبر عن ذلك من خلال مقطوعات وقصائد شعرية، منها: **(شكوى الحسناء من ألم اللسعة، صعدة، شكوى منطاد جواب سؤال، شغف وظمأ، أعتاب، آدم وحواء، اعتذار، أشعة رونتجن.**

ففي قصيدة **(ليلة سعد)** من الفصل الأول يقول:

قِوَامُـــــكِ لاَ يُعَادِلُـــــهُ قِـــــوَامُ وَمِـــنْ أَوْصَـــافِكِ الحُسْـــنُ التَّمَـــامُ
وَفِـــي عَيْنَيْـــكِ سِـــحْرٌ بَـــابِلِيٌّ فَـــلاَ يَـــدْرِي أَمَـــاءٌ أَمْ ضِـــرَامُ
وَفِـــي الأَهْـــدَابِ ضَـــعْفٌ وَانْكِسَـــارُ فَكَيْـــفَ تُمِيتُنَـــا مِنْهَـــا السِّـــهَامُ

وتواعد الحبيبان على اللقاء، فأصيب الحبيب بالحمى التي أقعدته فلم يستطع الذهاب ولقاء حبيبته، فتألم ألما شديدا، عبر عن ذلك مخاطبا المحبوبة معتذرا عن تخلفه، وذلك في قصيدة **(اعتذار)**:

لَـــكِ الأَمْـــرُ إِنْ أَنْصَـــفْتِنِي فَكَفَـــى غُنْمَـــا وَإِنْ تَظْلِمِـــي فَالْحُـــبُّ شَـــاءَ وَلاَ إِثْمَـــا
وَلَكِنَّنِـــي أَخْشَـــى ارْتِيَابَـــكِ فِـــي الْهَـــوَى فَـــإِنِّي إِذَنْ مِـــنْ دُونِـــهِ أُوثِـــرُ الظُّلْمَـــا

راح شاعرنا يتذكر عهده بمحبوبته، أيام كانا يسيران في الجزيرة على ضفاف النيل في الليل واصفا الطبيعة وصفا بديعا، حيث مزجها بذاته مشخصا الليل والسراج والأغصان ويتماثل الشاعر العاشق إلى الشفاء، وتتوالى اللقاءات الدافئة السعيدة مع المحبوبة التي يتضاعف حبه لها، ويتزايد سهاده وأرقه، فنجده يعاتبها على استبداد شوقها، قائلا في قصيدة **(مغاضبة)**:

بَيْنِـــي وَبَيْنَـــكِ يَـــا سَـــلْمَى مُغَاضَـــبَةٌ أَنْـــتِ الَّتِـــي عَلَّمْتِنِـــي الحُـــزْنَ والأَرَقَـــا
وَأَنْـــتِ عَلَّمْـــتِ جَفْنِـــي الفِـــرَاقَ فَمَـــا تَلاَقَيَـــــا طَرْفَـــــةً إِلاَّ لِيَفْتَرِقَـــــا
هَذِي ذُنُوبُـــكِ يَـــا سَـــلْمَى، جَعَلْـــتُ بِهَـــا بَعْـــدَ الصَّـــفَاءِ حَيَـــاتِي مَـــوْرِدًا رَنِقَـــا

وفي نهاية القصة يقول:

كَانَـــــتْ حيَـــــاتِي رَوْضًـــــا وكُنْـــتِ فِـــي الـــرَّوْضِ نَضِـــرَهْ
وكَـــــانَ غُصْـــــنًا شَـــبَابِي وكُنْـــتِ فِـــي الغُصْـــنِ زَهْـــرَهْ
وكَـــــانَ فِكْـــــرِي سَـــــمَاءٌ وكَـــــانَ حُبُّـــــكِ فَجْـــــرَهْ
وكَـــــاَنَ حُسْـــــنُكِ يُـــــوحِي إِلَـــــى يَرَاعِـــــي سِـــــرَّهْ
وكَـــــانَ لَحْظُـــــكِ يُهْـــــدِي إِلَـــــى بَيَـــــانِي سِـــــحْرَهْ
وكَـــــاَنَ ثَغْـــــرُكِ يُمْلِـــــي عَلَـــــى سَـــــمَاعِي دُرَّهْ
وكُنْـــــتِ للـــــرُّوحِ رُوحًـــــا وكُنْـــــتِ لِلْعَـــــيْنِ قُـــــرَّهْ

قسم الشاعر نصه إلى مقاطع ليكوِّن منها قصة فنية ناجحة؛ فكان المقطع الأول بمكانة التمهيد ومعرفة الأحداث والشخصيات معرفة أولية، وبخاصة شخصية الذات الناطقة **الشاعر**، والذات الغائبة **الحبيبة**؛ ثم تطالعنا بعد ذلك القصة وهي تحمل الأزمة والعقدة ثم تبدأ هذه الذات تفصل الحديث في هذا الفعل وتبين الأسباب التي أفضت إلى العقدة في خطابها إلى الحبيبة الغائبة، فتلج الشخصية الثانية متن القصيدة، وإن كان دخولها غير مرئي، ثم يبين صفات الحبيبة الجسدية والمعنوية.

تخرج هذه الشخصية بعد ذلك خارج مسرح القصة بموتها، ولكنها تلازم سطور القصيدة بحضورها ليظل فعلها قائما، بل يشتد قوة وتزداد الأزمة حدة، حتى إنها تصل إلى الذروة، ولا يجد الشاعر بدا من أن يخلق من الكائنات الجامدة أشخاصا يحاورها على طريقة الشعراء الرومانسيين، فيشكل من البحر إنسانا يتحاور معه ثم يتأمل الغروب، ليصل إلى الرثاء الذاتي عن طريق رثاء المحبوبة، فكان الشاعر هو المؤلف والبطل، والحبيبة هي البطلة الراحلة المقيمة.

ليطل الشاعر البطل/ الراوي في مستهل القصيدة، فيفصح في البدء عن سعادته في ريعان حبه وارتحاله الدائم برفقتها بين مظاهر الطبيعة، يستلهم جمالها ويستريح في أحضانها، يصطحب معه الحبيبة إما جسدا وروحا، وإما خيالا وذكرى إذا غابت عنه أو تأخرت، كما يحدثنا عن هيامه بالطبيعة بأزهارها وأشجارها وتغريد أطيارها.

ثم نجده يتشكى إزاء مرحلة الموت هادم اللذات، فيقدم إلينا شخصيته هذه المرة لا بصفاتها الخارجية وتجربتها العاطفية، وإنما من خلال الغوص في عالمه الداخلي وأزمته التي يعيشها، وهي أزمة حب جارف عصف به الموت والرحيل ويظل البطل متعلقا بحبيبته تعلق الجسد بالروح، ولذلك كانت هذه الحبيبة – كما يتراءى لنا – تقف خارجا تتأمل عذابات الشاعر ولا تفعل شيئا لكونها راحلة ولكنها مقيمة بكيانها في ذهن الشاعر وقلبه وعقله.

يتحدث البطل مصورا نفسه بطلا انهزاميا مكسورا إزاء عظمة الموت وفقدان الحبيب فيتحول الجميل حوله إلى قبيح، والمتسع إلى ضيق، فالهواء العليل والمقام الجميل والطواف في البلاد والجلوس إزاء البحر، كل هذه الإيجابيات والجماليات والمنشطات تتحول إلى سلبيات وقبح ومثبطات. ثم تتجمع في نفسه مشاعر عميقة مضطربة، تهزه وتهز حياته هزا وتؤرق عيني الشاعر فيضيع في تهويلات تتمثل له فيها "**حبيبته**" ميتة في هيئات كريهة منفرة، فيغدو طعم الحياة مرا في فم الشاعر لابتعاد الحبيبة عنه، وحيث لا توجد واحدة أخرى في الكون يمكنها أن تسد مسد الحبيبة، وكأننا ونحن في نهاية القصة إزاء قصيدة **البحيرة Le Lac** للشاعر الرومانسي **لامارتين**، بعد أن هجرته حبيبته فتحولت مشاهد الجمال والسعادة إلى مشاهد للبكاء والحزن والوحدة.

تموت حبيبة الشاعر في هذه القصة بعد أن أهداها رحيق عمره، وأخلص لها فؤاده حبا وهياما، وكان يصاحبها في رحلاتها بين أحضان الطبيعة التي طالما اعتبراها أُمًّا رؤوما فراحا ينهلان من حبها وحنانها، وكانا يريان في مظاهرها دلائل بينات على وجود الله وعظيم

خلقه وإعجازه، وكانا يبصران الله في الطبيعة في الرياح والصخور والأمواج، فيتحول حبهما إلى ما يشبه العبادة، ترحل بلا إشعار ولا توديع، فيغرق شاعرنا ذي الحس المرهف في بحر الهموم والأحزان، ويفضل خوض رحلة في أهوال المجهول على البقاء تلسعه الذكرى بسياطها، وتقطعه الموجدة بخناجرها.

ثم تظهر الحبيبة وقد اتخذت طريقين متناقضين الحاضرة/ الغائبة، المقيمة/ الراحلة فالحاضرة المقيمة شخصية تتكلم، تسرد وتكشف تروي وترى وتتنبأ، تطرح الأسئلة وتجيب عنها، والراحلة صامتة غائبة متكلم عنها بلغة الغائب حاضرة في كلام الآخر، ولكنها بازدواجيتها المتناقضة تهيمن على مسرح ذاكرة ومخيلة الشاعر التي تتكلم، وهي الموضوع الذي تدور حول مفاصله بنية القصيدة.

وإذا تركنا الشخصية الأولى الحاضرة واستعرضنا صفات الشخصية الصامتة الغائبة وجدناها أنثى تفوق الأولى تواجدا وتعشيشا في قلب الشاعر، فهي الحبيبة العاشقة القاتلة بغيابها، هي القريبة والبعيدة، هي الإنسانة على ما فيها من جانب أسطوري، حين جمعت بين صفتي الحضور والغياب/ الإقامة والرحيل، لكن موتها خلود، وغيابها حضور لأن الفناء والموت "يفتح أمام الرومانتيكيين باب الأبدية؛ حيث يعتقدون أن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الأحلام، وما ظلمات الموت إلا فجر الخلود."[1]

يتعذب الشاعر كبطل عاشق بحبه العذري، ويكتوي بنار الهجران، لكن أحزانها بعد أن تطبق على صدره تترك انطباعا خاصا للحبيبة التي فوق العادة بصفاتها كحاضرة لم ترحل بل هي حبيبة الفعل والوجود في النص، والمحركة لمفاصل القصة حتى النهاية.

[1] – محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار الدعوة، بيروت، لبنان، 1986. ص: 174

تم تنميط شخصية الشاعر كحبيب مفارق لحبيبه ليس بآلام البين، بل بآلام الفقد وهو صورة لشعراء الرومانسية في تهويماتهم الخيالية ورحلاتهم العلوية، بينما فرادته تتأتى من إقراره بأن طوافه في البلاد دون الحبيبة لا معنى له بل هو مصدر غم وحزن، ولذلك فإن تفرده كان في صبابته التي لا تعينه الحبيبة عليها، وكان تفرده أيضا في كآبته وفي عنائه وهو لا يجد إنسانا يشكو إليه ما حل به، فيتوجه إلى مظاهر الطبيعة شاكيا باكيا، فإذا الطبيعة بدورها تعاني معاناته، فالصخور التي تكسرها الأمواج قلبه الذي تفتته الأحزان والبحر الذي تتلاطم أمواجه نفسه التي تتقاذفها أمواج الأحزان.

تدخل الحبيبة دائرة التنميط حين رحلت فخلفت في نفس الحبيب حزنا وخوفا ورهبة وفراغا، وهذا الموقف يشبه موقف الشعراء **الرومانسيين** الفرنسيين في قصائدهم التي تتحدث عن الوحدة والعزلة بعد رحيل الحبيبة **كلامارتين** في **البحيرة**، لأن ما أصاب الحبيبة في الأدبين (العربي والغربي) واحد، وهو تخلف الحبيبة عن الحضور بسبب المرض ثم الموت وبهذا تتفق القصيدة وتتطابق القصة مع قصص الشعر الرومانسي الفرنسي، فيلتقي النص الغائب بالنص الحاضر.

بينما يفردها الشاعر نفسه حين يجعلها بفضل خياله الرومانسي مزدوجة الخطاب والوجود؛ جسد بلا لسان، يتكلم عنها الشاعر ويقدم إلينا صفاتها وصلتها به وصلته بها أكثر مما لو كانت حاضرة، فتصبح فاعليتها في الغياب أهم من فاعليتها في الحضور، كما ينقل إلينا حضورها ممتزجا بحضور الطبيعة في نفسه، فتتواشج الصورتان وتتوحدان لتصنعا معا لوحة خالدة أحسن الشاعر التعبير فيها عن ثنائية الغياب والحضور.

كان لوفاة الحبيبة أثره الخاص على حياة **مطران**؛ مما دفعه إلى الإكثار من ذكر الموت، حتى طبع ذاك المزاج الكثير من شعره ، فبحث عن الموت في جميع ظواهر الطبيعة ومظاهرها؛ ونقل إلينا صورا مشجية مفزعة منه في كموت الزهرة وذبولها في عالم

النبات، وموت الحمامة في أمة الطيور، مثلما صور موت الذئب في فاجعة رهيبة ونهاية حزينة ناقلا أحداثها من عالم الحيوان، ثم كانت الوقفة الكبرى في قصائده لموت الإنسان حيث تدرج الموت ليسرق منه كل من أحب؛ مات من يحبهم ومن يحبونه، مات الأهل والأصدقاء، ومات حتى الأعداء الذين افتقدهم بعد رحيلهم ولات حين عودة، فصور فراقهم جميعا موتا مفزعا مفجعا، أقرب ما يكون من المأساة، ما يذكرنا بمسرحيات شكسبير التراجيدية، "وهو ذاته ما نلمحه في شعر غيره من الرومانسيين،"[1] فأصبحت الحياة في نظره لا تستحق الفرح، ولا فائدة ترجى من محاولة استجلاء الغيب، وبالتالي على الإنسان ألا يركن إلى الأماني الجميلة الحالمة، لأنها خادعة، أو عليه أن يحيا –مثله– على ذكرى حبيبة مغيبة حاضرة، مقيمة راحلة.

[1] – سعيد حسين منصور: التجديد في شعر مطران. ص: 189 (بتصرف).

الفصل الرابع: البطل الافتراضي

البطل المنافق والبطلة الغريرة (الفخ والعصفورة)

البطل اليائس (الحجر الصغير)

البطل الإنساني المتحرر (الطين)

ران الاستعمار–بمختلف أسمائه ونواياه– في فترة من فترات التاريخ الحديث على أرض العرب وضرب أطنابه فيها، جارا معه الجهل يرافق هجمتة الصليبية، ليغزو العقول ويخيم على النفوس، وتداعت مخلفاته من مرض وفقر وبؤس وعاهات اجتماعية مختلفة، أتت على آخر رمق في تلك الشعوب؛ فتحركت قرائح الشعراء العرب لتضمد بعض الجراح وتوقف بعض النزيف في جسد هذه الأمة، لكن الاستعمار وعملاءه وأذنابه كانوا لتلك الأقلام الواعية والعقول النيرة والنفوس المتيقظة بالمرصاد سجنا وقتلا وتنكيلا، فأُجبر الشعراء على استجلاب البطل الافتراضي تمويها لعيون المستعمر المتربصة؛ فاكتسحت الشخصية **الافتراضية** (الوهمية) عالم القصة الشعرية بقوة، فالتفت إليها لفيف من الشعراء لما فيها من تلميح يغني عن التصريح ولما حوته من حجة بيان وطرافة كلام وسرعة إفهام.

يدرج ضمن قصص الأبطال الافتراضيين؛ القصص الرمزية الوعظية والتعليمية، حيث تقوم بدورها على شخصيات وهمية حيوانات وكائنات وعناصر طبيعية ترمز إلى قيمة من قيم الحياة المختلفة، فهي شخصيات رامزة، وغير خاف "أن بين الرمز والأسطورة صلة وثيقة من حيث أن الأسطورة ترمز في مغزاها العام إلى معنى من المعاني، يمكن أن يستخلص منها، كما أن بينهما شبها آخر في اعتماد كل منهما على الخيال الذي يضفي على ما يتخذ رمزا صفات يجعلها قريبة الشبه من الشخصية المرموز إليها،"[1] ولم يبتكر زعماء القصة الشعرية **البطل الافتراضي** ابتكارا، بل استقوا صورته من التراث العربي والغربي؛ حيث تعود جذوره إلى **ابن المقفع** في أثره الـــلامع **كليلة ودمنة،** حين اعتمد هذا الأخير على شخصيات وهمية مجـــــموعة من الطير والبهائم، أجرى على ألسنتها حِكَمَهُ ومواعظه، فكانت أبلغ وقعا

[1] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: 153

وأشد تأثيرا في سلوك سامعيها منها لو سيقت على ألسنة البشر وسميت فيها الأشياء بمسمياتها.

يعد **أحمد شوقي** رائد هذا اللون القصصي، وهذا النموذج من الأبطال –وقد تأثر فيه **بلافونتين**– فخصص لها الجزء الرابع من **شوقياته** وكان هدفه فيها تعليميا وعظيا، عالج من خلاله مشاكل سياسية أخلاقية واجتماعية؛ فعمد إلى وضع العديد من القصص الشعرية على لسان الحيوان، رامزا لأشخاص حقيقيين ومعرضا بشخصيات يقصدها، على حد قول **محمد غنيمي هلال:** "القصص على ألسنة الحيوانات، يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة،"[1] ربما كان مقصده هذا هو ذات المقصد الذي سعى إليه **ابن المقفع** في زمانه، نسوق كنموذج لذلك قصيدته **الصياد والعصفورة،**[2] وارتأينا تسميتهما بالبطل المنافق والبطلة الغريرة.

[1] – محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر 1961– 1962. ص: 70، وما بعدها.

[2] – أحمد شوقي: الشوقيات. مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، 1961 الجزء الرابع. ص: 125

البطل المنافق والبطلة الغريرة (الفخ والعصفورة):

تتلخص القصة في أن عصفورة وجدت فخا منصوبا بالخلاء فلم تدر ما هو فتقدمت وسألته عن سبب انحناء قامته؟ فأجابها أنه من كثرة الصلاة، وسألته عن بروز عظامه؟ فأجاب أنه من كثرة الصوم، وعن الصوف الذي يكسوه؟ فعلل ذلك بكونه لباس الزهاد، ثم عن العصا التي يحملها؟ فزعم بأنه يتكأ عليها في غدوه ورواحه، ثم سألته عن الماء والحب بين يديه؟ فرد: أنه طعام وشراب عابري السبيل.

فسألته سد الرمق بالبعض من حَبِّه وإطفاء عطشها بقطرات من مائه فرحب بذلك، وما كادت تفعل حتى أطبق الفخ على عنقها الصغير، فأدركت وهي تصارع الموت أن الحيلة انطلت عليها وأن الزاهد المزعوم رماها في حبائل الموت:

حِكَايَـــــةُ الصَّـــــيَّادِ وَالْعُصْـــــفُورَهْ صَـــارَتْ لِـــبَعْضِ الزَّاهِـــدِينَ صُـــورَهْ
جَعَلْتُهَـــا شِـــعْرًا لِتُلْفِـــتَ الفِطَـــنْ وَالشِّـــعْرُ لِلْحِكْمَـــةِ مُـــذْ كَـــانَ وَطَـــنْ
أَلْقَـــى غُـــلاَمٌ شَـــرَكًا يَصْـــطَادُ وَكَـــانَ مِـــنْ فَـــوْقِ الثَّـــرَى صَـــيَّادُ
فَانْحَـــدَرَتْ عُصْـــفُورَةٌ مِـــنَ الشَّـــجَرْ لَـــمْ يُنْهِهَـــا النَّهْـــيُ وَلاَ الحَـــزْمُ زَجَـــرْ
قَالَـــتْ: سَـــلاَمٌ أَيُّهَـــا الغُـــلاَمُ قَـــالَ عَلَـــى العُصْـــفُورَةِ السَّـــلاَمُ
قَالَـــتْ: صَـــبِيٌّ مُنْحَنِـــي الْقَنَـــاةِ؟ ! قَـــالَ: حَنَتْهَـــا كَثْـــرَةُ الصَّـــلاَةِ
قَالَـــتْ: أَرَاكَ بَـــادِيَ الْعِظَـــامِ ! قَـــالَ: بَرَتْهَـــا كَثْـــرَةُ الصِـــيَامِ
قَالَـــتْ: فَمَـــا يَكُـــونُ هَـــذَا الصُّـــوفُ؟ قَـــالَ: لِبَـــاسُ الزَّاهِـــدِ المَوْصُـــوفِ
سَـــلِي إِذَا جَهِلْـــتِ عَارِفِيـــهِ فَـــابْنُ عَبِيـــدٍ وَالفَضِـــيلُ فِيـــهِ
قَالَـــتْ:فَمَـــا هَـــذِي العَصَـــا الطَّوِيلَـــهْ؟ قَـــالَ: لِهَاتِيـــكِ العَصَـــا سَـــلِيلَهْ
أَهُـــشُّ فِـــي المَرْعَـــى بِهَـــا وَأَتَّكِـــي وَلاَ أَرُدُّ النَّـــاسَ عَـــنْ تَبَـــرُّكِ
قَالَـــتْ: أَرَى فَـــوْقَ التُّـــرَابِ حَبَّـــا مِمَّـــا اشْـــتَهَى الطَّيْـــرُ وَمَـــا أَحَبَّـــا

قَـــــالَ: تَشَـــــبَّهْتُ بِأَهْـــــلِ الخَيْـــــرِ وَقُلْـــــتُ: أُقْـــــرِي بَائِسَـــــاتِ الطَّيْـــــرِ
قَالَـــتْ: فَجُـــدْ لِـــي يَـــا أَخَـــا التَّنَسُّـــكِ قَـــالَ: الْقِطِيـــــهِ بَـــــارَكَ اللهُ لَـــــكِ
فَصَـــلِيَتْ فِـــي الفَـــخِّ نَـــارَ القَـــارِي وَمَصْـــرَعُ العُصْـــفُورِ فِـــي المِنْقَـــارِ
وَهَتَفَـــــتْ تَقُـــــولُ لِلأَغْـــــرَارِ مَقَالَـــــةَ العَـــــارِفِ بِالأَسْـــــرَارِ:
"إِيَّـــــاكَ أَنْ تَغْتَـــــرَّ بِالزُّهَّـــــادِ كَـــمْ تَحْـــتَ ثَـــوْبِ الزُّهْـــدِ مِـــن صَـــيَّادِ !"

تجري أحداث القصة في الخلاء وهو من الأماكن المفتوحة التي تبيح حرية التنقل وتنشيط حركة السرد، حيث يجد الصيادون حرية نصب الأفخاخ، شخصياتها مرموزة عصفورة غريرة، تصدق –بطبيعة الإنسان البريء– ما يقال لها، يغلب على القصة الطابع الحواري الذي اعتمده القاص كتقنية سردية لتنمية الأحداث وبناء الحبكة الفنية؛ فتبدأ حين صادفت العصفورة الفخ فاستعجبت منه وراحت تسأله فيرد، حتى تصل الأزمة شدة توترها وتنفرج بإطباق الفخ على عنق الصغيرة حين تقدمت لتلتقط الحب وتشرب الماء.

فبنيت الأحداث على كل ما هو متوقع وممكن الوقوع، وبطغيان عنصر الحوارعلى القصة، كان لزاما على الشاعر التعبير بتقنيات السرد الآني بصيغة الحاضر، "لمعاصرة الأحداث عن طريق تقريب الديمومات، أو جعل تواقت بين السرد ومجموع الأفعال والأحداث، حتى يبدو هناك تناغم كلي بينهما، "[1] فقد اختزل البطل المسافات على البطلة عن طريق التضليل والتمويه، وطوَّع الأحداث لصالحه، فأسرع في انتقاء كلماته حيث تماشت وما يريد بسرعة وخفة قصد إيقاع الضحية في الفخ، فحدث تناغم كلي بين بين السرد

[1]– السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 126

والحركة، وبين "السرد والفعل في مسافة محدودة محددة، إن لم تكن في الدرجة الصفر أي بالتقليل الأقصى للمدة الزمانية الفاصلة بين الوقائع وبين لحظة تجسيدها سرديا."[1]

لبس البطل المنافق ثوب الزهاد، وراح يغري البطلة الغريرة بمجموعة من الانطباعات الخاطئة عن حقيقته، قصد إنجاز البرنامج السردي، مما يجعل السرد الوارد بينهما "وسيلة من وسائل تحقيق الرغبة،"[2] والذي تحكم فيه من ناحية **الفخ** وجوب الفعل، قصد تضليل الضحية والإيقاع بها، والرغبة في الفعل من ناحية **العصفورة**، لنيل المأكل والمشرب بلا تعب ولا مشقة، لذلك لجأ إلى الصيغ الطلبية التي حققها الاستفهام مرة والتعجب أخرى، ثم محاولة إبعاد التعجبات عن ذهن البطلة، كي يبدو الأمر طبيعيا، وبالتالي تسيير الأحداث وفق ما تريدهي ظاهريا، وما يريد هو باطنيا.

تختفي الشخصية الحقيقية في القصة وهي الإنسان خلف هيأة **العصفورة** ذاك الذي يغتر بالمظاهر فينصاع لخداعها الكذاب، فقد يكون تحت العسل الشهي السم الزعاف، وتلك عبرة الحكاية، وما تسرده الأقصوصة صورة للمجتمعات المعاصرة التي كثر فيها الخداع والغدر، وانتشر فيها الأدعياء على الدين؛ الذين يخفون تحت ثوب التدين أهوالا، وهي تصلح أن تكون صورة للنفاق والخداع في كل زمان ومكان، لأن "طريقة الحكي تعد موقفا جماليا يتبناه الكاتب لبنية النص وفق منطلقات جمالية معينة،"[3] ولم يحدد الشاعر لقصته زمانا ولا مكانا، لأنه "صيغة الفعل، كما ترد على مستوى النص الصريح، لا تدل في حقيقة الأمر على زمان وقوع الحدث، مادام السارد قادرا على الاحتماء بأشكال تمويهية لتضليل المتلقي فصيغة الماضي مثلا لا تدل بالضرورة على أن الأحداث سبقت زمان القصة، كما أن صيغة

[1]- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 126.

[2]– نفسه. ص: 70

[3]– نفسه. ص: 95

المستقبل لا تعني إمكانية وقوعها لاحقا، الشيء نفسه بالنسبة للحاضر الذي ينقل وقائع لم تتحقق بعد."[1]

مثلما موه الشاعر قارئه فلم يحدد له وقتا معينا جرت فيه هذه الأحداث، جرد الشخصيات وفق مفارقة سردية، "قوامها التلاعب بالنظام الزمني، فبدت استرجاعا لوقائع ماضية، لكنها استباق حقيقي، لأنها تشكل الموضوع الفرضي للذات، أو جزء من البرنامج السردي الشامل،"[2] كذلك قدم الفخ **بطلا افتراضيا**، لم يكن في حقيقة دلالة اللفظية إلا جسما من حديد صلب أوكلت له مهمة الإجهاز على رقاب ضحاياه من المغفلين والغريرين، وقد ألبسه الشاعر ثوب الزهد والتنسك حتى تكتمل صورة النفاق والغدر، فبدا بذلك مثال الإنسان المخادع والمتعبد المرائي المتظاهر بالزهد والتنسك، تحقيقا لأغراضه الوضيعة ومآربه الدنيوية، فهو صورة للزهاد يتخذون من زهدهم شركا لاصطياد متاع الدنيا.

ولكي يضاعف الشاعر نقمة القارئ على هذا **البطل**، صور **العصفورة** رقيقة المظهر جميلة الصورة عذبة الغناء، فحملنا على التعاطف والتجاوب مع موقفها؛ إذ لا ترد كيد كائد عن نحرها، ألبسها الشاعر ثوب الأغرار الذين يسهل خداعهم، لبراءة سرائرهم ونقاوة دواخلهم فبدت صورة للغرِّ الذي ينخدع بالمظاهر تبهره، دون أن يتعمق في معرفة الحقائق، وهي بالتالي تجسيد للإنسان الذي لا يتأمل في العواقب ولا يقدر موضع القدم قبل الخطو.

أوكل الشاعر إلى شخصياته الافتراضية هذه وظائف عادية كالتي تسند لشخصيات آدمية من لحم ودم في عالم الواقع، أو شخصيات من الحروف والكلمات، أي الشخصيات على ورق السرد، حيث "يعرف تنيير Tesniere مصطلح الوظيفة ويحوله إلى عامل معرفا إياه

[1]– السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 96

[2]– نفسه. ص: 122

بالقائم بالفعل أو متلقيه بعيدا عن أي تحديد آخر، وسيضم العامل الأشياء والمجردات والكائنات المؤنسنة والمشيئة معا، بغض النظر عن أي استثمار دلالي أو أيديولوجي"[1] ويحمل في ذلك بذور تنميطه مثلما نجد تنميطه في مشابهته **البطل التراجيدي** الذي تنتهي حياته بفاجعة، أما فرادته فكانت في فرضيته فهو **بطل وهمي**، فكرة مجردة يمكن تجسيدها في أي شخصية.

[1] – السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص: 14

البطل اليائس (الحجر الصغير):

إذا كان الهدف العام من وراء توظيف الأبطال الوهميين في مختلف الأقاصيص وعظيا اجتماعيا بحتا، إلا أنه عرف اتجاها سياسيا عند **أحمد شوقي**، رمز به للمستعمر الدخيل والعدو المراوغ، مثلما هو الشأن في قصص أمة الأرانب والفيل[1] أو الديك الهندي والدجاج البلدي،[2] وليس هذا بجديد؛ لأن **ابن المقفع** كان له فضل السبق في هذا اللون من القصص وتوظيف الأشخاص الافتراضيين، لكن الجديد الذي جاء به بعض شعراء العصر الحديث وشعراء الرومانسية خاصة، هو اختيار أبطالهم الافتراضيين من عالم النبات والجماد، مثلما فعل **نقولا فياض** في قصيدته **البنفسجة**[3] أو **إيليا أبو ماضي** في قصيدة الحجر الصغير[4] وقد تأثر **أبو ماضي** بالمذهب الرومانسي الغربي أيما تأثر، فظهرت ملامحه جلية في إنتاجه الشعري فسلك درب القصص الشعرية، مختارا من عناصر الطبيعة الحية والجامدة مواد خام لنحت أبطال قصصه:

---

[1] – أحمد شوقي: الديوان. الجزء الرابع 04. ص: 142، ولا يعد (**أحمد شوقي**) زعيم هذا اللون القصصي في العصر الحديث، بل نجد له كاتبين آخرين؛ هما: **محمد جلال عثمان**، وديوانه: (**العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ**)[1]، وقد ذكر في مقدمة الديوان، أنه تأثر في نظمه بـــ (إيزوب) اليوناني، ثم هناك رزق الله حسون الحلبي، وديوانه: (النفثات)[1]، وفيه قصص كثيرة على لسان الحيوان، ويذكر في مقدمة الديوان أنه نقلها عن شاعر الصقالبة (كريلوف) على طريقة (بيدبا) الحكيم الهندي في (كليلة ودمنة)، والمتصفح للدواوين الثلاثة: (العيون اليواقظ لمحمد جلال عثمان)، و(النفثات لرزق الله حسون)، و (الشوقيات لأحمد شوقي)، يجد أن القصص التي تضمنتها، تنقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم تدور أحداثه بين الإنسان والإنسان، وثان بين الإنسان والحيوان، وثالث تجري حوادثه بين الحيوان والحيوان.

[2] – نفسه، ص: 153

[3] – نقولا فياض: رفيف الأقحوان. المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1950. ص: 48

[4] – إيليا أبو ماضي: الجداول. ص: 22

سَـــــمِعَ اللَّيْـــــلُ ذُو النُّجُـــــومِ أَنِينًـــــا وَهْـــوَ يَغْشَـــى المَدِينَـــةَ البَيْضَـــاءَ
فَـــانْحْنَى فَوْقَهَـــا كَمُسْـــتَرِقِ السَّـــمْعِ يُطِيـــلُ السُّـــكُوتَ والإِصْـــغَاءَ
فَـــرَأَى أَهْلَهَـــا نِيَامًـــا كَأَهْـــلِ الكَـــهْـــفِ لاَ جَلَبَـــةَ لاَ ضَوْضَـــاءَ
وَرَأَى السَّـــدَّ مِـــنْ خَلْفِهَـــا مُحْكَـــمَ البُنْيَـــانِ والمَـــاءَ يُشْـــبِهُ الصَّـــحْرَاءَ
كَـــانَ ذَاكَ الصَّـــوْتُ مِـــنْ حَجَـــرٍ فِـــي السَّـــدِّ يَشْـــكُو المَقَـــادِرَ العَمْيَـــاءَ
أَيُّ شَـــأْنٍ يَقُـــولُ فِـــي الكَـــوْنِ شَـــأْنِي لَسْـــتُ شَـــيْئًا فِيـــهِ وَلَسْـــتُ هَبَـــاءَ
لاَ رُخَـــامَ فَأُنْحَـــتَ تِمْثَـــالاً، وَلاَ صَـــخْرَةَ تَكُـــونُ بِنَـــاءَ
لَسْـــتُ أَرْضًـــا فَأَرْشُـــفَ المَـــاءَ أَوْ مَـــاءً فَـــأَرْوِي الحَـــدَائِقَ الغَنَّـــاءَ
لَسْـــتُ دُرًّا تُنَـــافِسُ الغَـــادَةَ الحَسْـــنَاءَ فِيـــهِ المَلِيحَـــةَ الحَسْـــنَاءَ
لاَ أَنَـــا دَمْعَـــةٌ وَلاَ أَنَـــا عَـــيْنٌ لَسْـــتُ خَـــالاً أَوْ وَجْنَـــةً حَمْـــرَاءَ
حَجَـــرٌ أَغْبَـــرُ أَنَـــا وَحَقِيـــرٌ لاَ جَمَـــالاً، لاَ حِكْمَـــةً، لاَ مَضَـــاءَ
فَلأُغَـــادِرْ هَـــذَا الوُجُـــودَ وَأَمْضِـــي بِسَـــلاَمٍ إِنِّـــي كَرِهْـــتُ البَقَـــاءَ
وَهَـــوَى مِـــنْ مَكَانِـــهِ، وَهْـــوَ يَشْـــكُو الأَرْضَ وَالشُّـــهْبَ والـــدُّجَى والسَّـــمَاءَ
فَـــتَحَ الفَجْـــرُ جَفْنَـــهُ، فَـــإِذَا الطُّـــو فَـــانُ، يَغْشَـــى المَدِينَـــةَ البَيْضَـــاءَ

تتوفر في القصيدة جميع المكونات الفنية للقصة؛ فالزمان ليل هادئ يغطي المدينة البيضاء التي ترمز للبلد الذي يعيش في هدوء واستقرار، وتبدأ الأحداث بسماع الليل صوتا خافتا في السد، والسد صورة رمزية للمجتمع الذي يحيا أفراده متماسكين متوحدين، يؤدي كل فرد فيه واجبه وفي مقابل ذلك يحظى بحقه، يتطلع لمصدر الصوت فيجده من حجر صغير من حجارة السد المحكمة يشكو المقادير العمياء، ويتضجر من حاله التي لا يجد لها نفعا والحجر بلا شك هو رمز الفرد في المجتمع.

تصل الأحداث ذروة التعقد والتأزم حين يقرر الحجر ترك مكانه من السد ومغادرته فيقف القارئ منتظرا ما ستسفر عنه عقدة الأحداث، فيفتح الفجر عينيه عن مأساة حلت

بالمدينة البيضاء، حيث غمرها الطوفان بعد انهيار السد بتخلي الحجر الصغير عن مكانه. وجاء الحجر بالتالي رمزا لتخلي الفرد عن دوره في المجتمع مهما كان قليل الشأن أو بسيطا.

يعتبر عنوان النص في حد ذاته نصا مضغوطا، وجاء العنوان "الحجر الصغير" والحجر مبتدأ خبره محذوف، الصغير نعت له، حيث وسم الحجر بالصغر، فكانت السمة البارزة المثيرة والمنبهة فيه، والرسالة المشفرة التي تدفع المتلقي لقراءته قراءة دلالية عميقة توحي بقيمة الحجر الكبيرة بالرغم من صغر حجمه وقلة قدره، وعلى مدار هذه المفردة البسيطة تمتد خيوط القصيدة لتتشابك الأحداث ويتأزم الموقف فتنتج المأساة.

تسرد أحداث القصة عبر ما يسمى بحديث النفس أو **المونولوج** الداخلي وهو "من المصطلحات التي تجب مساءلتها وإعادة النظر فيها؛ لأن المونولوج ليس حوارا داخليا بالضرورة، قد يكون خارجيا ومسموعا كما يحدث على خشبة المسرح، لذا من الأنسب استغلال كلمة "مناجاة"، فرغم قناعتنا بأنها كرست بفعل العادة، إلا أن ذلك لا يبرر استعمالاتها المتواترة خطأ."[1]

تبدأ الأحداث في القصة بانطلاق الحجر بطرح مجموعة التداعيات والمساءلات النفسية قائلا: إن المقادير العمياء ظلمتني قدري وقللت شأني، فلم تجعلني رخاما أنحت تمثالا جميلا ولا صخرة تصلح للبناء، ولا أرضا ترشف الماء ولا ماء يروي الحدائق الغناء ولا درا تنافس الغادة فيه الجميلة الحسناء، ولا دمعة ولا عينا، ولا خالا يزين الخد، ولا حتى وجنة حمراء "وينفرد هذا النمط من السرود بما يمكن أن نسميه تنويعا على وتر **الأنا** حيث يجري تقليب **الأنا** أو تقــلبها بين عدد يصـــعب حصـــره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع. ص: 37

الآخر، ثم يعود **للأنا** السابقة نفسها، أو **لأنا** خاصة بآخر خلال برهة سردية واحدة،"[1] فيقلب الحجر هنا **أناه** على عدة وجوه وأقنعة يتمناها، ثم يعود إلى **أناه** التافهة المرماة على قارعة الطريق، فيصطدم بوجه الحقيقة الكالح الصادم؛ أنه ما هو في الحقيقة إلا حجر أغبر حقير لا جمال فيه ولا حكمة ولا مضاء، فليغادر هذا الوجود ويمضي بسلام فقد كره البقاء، ثم ترك مكانه من السد وهوى، فاستفاق الناس في اليوم الموالي على الطوفان الذي أغرق المدينة البيضاء، حيث بتخلي الحجر عن مكانه من السد غشي الطوفان المدينة السالمة المطمئنة.

ومما يلاحظ أن **إيليا** أعرض عن الطبيعة الحية واتخذ من عناصر الطبيعة الجامدة أبطالا لقصته الشعرية؛ وهذا النوع من الشخصيات هو ما يسمى عند **فيليب هامون** بالشخصيات المجازية،[2] فكانت المدينة البيضاء هي المجتمع الذي يعيش أفراده هانئين سعداء متعاونين، أما الحجر الصغير فهو الفرد في المجتمع، فلا يجب على الإنسان أن يحقر نفسه مهما كان فقيرا أو ضعيفا، فالمجتمع عبارة عن أفراد ولكل واحد منهم مسئولية موكلة به، وليس على الغير أن يحتقر الآخر مهما بلغ من صغر شأنه وتفاهة وظيفته في المجتمع، بل على الأفراد مراعاة المقامات وحفظ المثل القائل: "خادم القوم سيدهم"[3] في معاملاتهم.

جاءت صورة البطل الافتراضي سلبية تتشح باليأس والتشاؤم، فهو يأس من أمسه ويومه وغده مما أدى إلى اسوداد الدنيا في ناظريه، فتساوى عنده الخير والشر النور والظلام، الطموح والقنوط، وكان عليه نبذ فكرة العدمية التخـــريبية هـــذه والســـمو بنفسه ونفســـيته

[1]– صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). ص: 71.

[2] – فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية. م. م. ص: 24

[3] – الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم. ت 518 هـــ): مجمع الأمثال. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مطبعة السعادة، مصر، 1959. ص: 122

إلى البناء، ولو لم يكن ذلك لأجل المستقبل بل من أجل يومه الذي يعيش فيه وحسب ولعل هذا اتجاه الكاتب لتنميطه، كما جعل **نمطا للبطل التراجيدي** كسابقيه في نهايته المأساوية.

بينما تم تفريده على أساس القيمة والدور؛ فالحجر على صغر حجمه وقلة قيمته التي ارتآها لنفسه، انهار السد بتخليه عن مكانه منه وغرقت مدينة بأكملها، ولعل مقصد الشاعر من وراء التنميط والتفريد والوصول لتلك النهاية الدرامية، نقد ظاهرة الانتحار التي تفشت في المجتمعات المعاصرة، وتم تفريده كذلك في افتراضيته وتجريده، ليحمل فكرة اليأس والانهزامية والإحباطية الفردية المتفشية في الإنسان المعاصر.

كان على الحجر كفرد التفاؤل بعيدا عن عالم الواقع المأساوي بآلامه وإضفاء لون من البهجة والمرح والراحة والهدوء على حياته ولو كان غارقا في الشر والآثام والتعاسة والشقاء والإيمان بأن المجتمع من صنع الإنسان ولهذا يظل دائما قادرا على تغييره وإعادة تشكيله"[1] لأن الفرد في المجتمع كان ولا يزال ركيزته وأساسه، رغم أنه بدا في هذه الأقصوصة يائسا متشائما مستصغرا لنفسه عديم الثقة بها، وهو مثال لكثير من الأفراد في المجتمعات المختلفة، ممن يرون أن قيمة الإنسان إنما تكمن في ماله أو جماله أو حسبه أو شهادته دون إقامة اعتبار لإنسانية الإنسان واحترامه كإنسان في حد ذاته، والإقرار بمكانته وأهميته في المجتمع مهما كان دوره صغيرا وضئيلا، وإذا وجدنا الشاعر يختار **بطل** قصته من الشخوص المجازية، فهذا لأن "الشخصية بمفهومها الكلاسيكي بدأت تمحي تدريجيا بفعل تآكل الدراسات النفسانية والاجتماعية التي شهدت تراكمـــا غدا تكرارا لأدوات إجرائية ثابتة

[1] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1980. ص: 224

ونهائية لم تستطع تخطي نفسها،"[1] فكان الأجدى بالشاعر والمقام كذلك أن يختار شخصيته الافتراضية ليسند لها هذا الدور العاملي، ويمنحه هذا الأخير بدوره سمة الاستمرارية والدوام لأيديولجيته الاجتماعية هذه وصلاحيتها على مدار السنين.

[1] – السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص: 14

البطل الإنساني المتحرر (الطين):

أدرجنا البطل الافتراضي في القصتين السابقتين بغرض اجتماعي إصلاحي، بينما في المجال السياسي نجد أنفسنا بإزاء البطل الطموح الذي أصله طين، ثم تحرر من أديم الأرض ليصير نسرا ضمن قصيدة للشاعر الجزائري **أبي القاسم سعد الله** بعنوان "**الطين**"[1]يقول فيها:

يَـــا أَخِـــي وَالكَـــوْنُ مِنَّـــا فِـــي صِـــرَاعٍ وَاصْـــطِخَابْ
نَحْـــنُ مِـــنْ طِـــينٍ وَلَكِـــنْ حَوْلَنَـــا تَعْـــوِي الـــذِّئَابْ
نَحْـــنُ مِـــنْ طِـــينٍ وَلَكِـــنْ يَوْمَنَـــا ظُفْـــرٌ وَنَـــابْ
وَأَخُونَـــا ذَلِـــكَ الإِنْسَـــانُ مَفْقُـــودُ الصَّـــوَابْ
أَتَرَانَـــا لَـــوْ رَضِـــينَا بِحَيَـــاةِ الـــذُّلِّ والعَـــيْشِ المُهِـــينْ
نَعْصِـــرُ الرَّحْمَـــةَ مِـــنْ قَلْـــبِ الجَلاَمِيـــدِ وَنَسْـــتَجْدِي المَنُـــونْ
أَتَرَانَـــا نُمْـــنَحَ الحَـــقَّ وَنُعْطَـــى عَيْشَـــنَا الحُـــرَّ السَـــجِينْ
إِنَّنَـــا يَـــا شَـــعْبُ طِـــينٌ مِـــثْلُهُمْ فَلْـــنُحَطِّمْ القَيْـــدَ اللَّعِـــينْ
قُلْـــتُ لِـــلأَرْضِ التِـــي فِيهَـــا رُفَـــاتُ أَبَوَيَّـــا لِـــمَ نَحْـــنُ قَـــدْ خُلِقْنَـــا هَكَـــذَا
طِينًـــا دنِيَّـــا؟
نَسْـــفَحُ الـــدَّمْعَ وَنَمْضِـــي دَائِمًـــا شَـــعْبًا غَبِيَّـــا
قَالَـــتِ الأَرْضُ كَلاَمًـــا لَـــمْ يَكُـــنْ إِلاَّ دَوِيَّـــا:
دَفَـــنَ الـــذُّلُّ أُنَاسًـــا قَـــبْلَكُمْ بَـــيْنَ يَـــدَيَّا !
أَمَـــلٌ يَصْـــبَغُهُ دَمِـــي وَتَحْـــدُوهُ الجُهُـــودْ
أَنْ أَرَى الطِّـــينَ عَزِيـــزًا أَنْ أَرَى أَصْـــلِي يَسُـــودْ

[1] – أبو القاسم سعد الله: ديوان النصر للجزائر. ص: 42

أَنْ أَرَى رِجْلَيْكَ يَا شَعْبُ تَفُكَّانِ القُيُودْ
والجِبَاهُ السَّاجِدَاتُ تَرْفُضُ الآنَ السُّجُودْ
ذَاتَ يَوْمٍ كُنْتُ أَمْشِي بَيْنَ أَحْضَانِ المَدِينَة
فَإِذَا بِالشَّعْبِ أَكْوَامٌ وَأَشْلاَءٌ مُهِينَه
وَبَقَايَا جُثَثٍ خَرْسَاءَ وَالدُّنْيَا الحَزِينَة
وَصُرَاخٌ مِنْ بَعِيدٍ: عَاشَ مَنْ يَفْدِي حُصُونَهْ
ضِقْتُ بِالهَمِّ الذِي أَرَّقَنِي طُولَ اللَّيَالِي
فَخَرَجْتُ لَسْتُ أَدْرِي هَائِمًا عَبْرَ التِّلاَلْ
إِذْ رَأَتْ عَيْنَايَ نِسْرًا حَائِمًا فَوْقَ الجِبَالْ
كَانَ ذَاكَ النِّسْرُ مِنْ طِينٍ وَلَكِنْ فِي الأَعَالِي
وَأَنَا يَا شَعْبُ بَقَايَا فِي الرِّمَالْ !
دَخَلَ الغَابَةَ نُمْرُودُ رَهِيبٌ مُتَدَرِّعْ
فَمَشَى مَشْيَةَ لَيْثٍ مُكْفَهِرٍّ يَتَدَفَّعْ
نَحْوَ غَايَاتٍ تَرَاءَتْ فِي ظَلاَمٍ يَتَقَشَّعْ
كَانَ يَمْشِي لاَ يُبَالِي فِي انْدِفَاعٍ وَتَطَلُّعْ
لَيْتَنَا نَمْضِي سَوَاءً لِنَحُوزَ الفَجْرَ أَجْمَعْ
يَا أَخِي الرَّابِضُ فِي تِلْكَ البِطَاحْ
إِنَّكَ اليَوْمَ سَفِيرٌ لِلْفَلاَحْ
حَوْلَكَ الشَّعْبُ وَآمَالٌ فِسَاحْ
فَخُذِ الحَقَّ اغْتِصَابًا وَاكْتِسَاحْ
أَيُّهَا الرَّابِضُ فِي تِلْكَ البِطَاحْ

يتمفصل المشهد السرد إلى أربعة مفاصل؛ يبدأ المشهد القصصي الأول بمحاورة **البطل** لأخيه الذي يناجيه، وهو لا شك أخوه في الإنسانية لذلك ضمه في الخطاب تحت ضمير

نحن وتحت مادة أولية واحدة، الطين، لقوله تعالى: (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين)[1]، ثم يتجه بمحاورته للأرض كما حاورها قبله **أبو القاسم الشابي**، فيسألها عن ظلم الإنسان للإنسان وجبروته تجاهه، لتنطلق بعد ذلك أحداث القصة، قصة تاريخ أمة رضيت لنفسها ذل القيود والاستكانة زمنا طويلا، لم يوقظها من غفوتها إلا ثورة العالم من حولها وخرج **البطل** يوما لا يدري إلى أين يقصد؟ فوجد الجثث المكدسة والعقبان الحائمة، وسمع صراخ الأرض: عاش من يحمي حصونه.

لقد ضجت البلاد صخبا إثر ثورتها على النمرود الذي تسلل إلى البلاد في دياجي الليالي وظلامها، وثار الإنسان **ابن الطين** يدك صروح الظلم والظالمين، لكنه تمنى لو يسير مع هذا الإنسان جنبا إلى جنب، ويدا بيد لرفع شأن الإنسانية، وليس لقهر الضعفاء واغتصاب حقوقهم، لكنه يظل **بطلا** "يمثل هذه الفترة أصدق تمثيل ويعكس مشاعر الجماهير الوطنية في حدة وقوة سواء كانوا في الجزائر أو خارجها."[2]

اختلق الشاعر بطله من مادة أساسية هي الفكرة القومية والوطنية، استمدها من الإنسان كمفهوم مجرد، اكتفى بالإشارة إليه **بالطين**، فصوره على نموذجين، **الطين كبطل قومي سلبي** ممثلا في شخص الاستعمار الذي يدخل الديار مخادعا مراء تحت مسميات كثيرة وتمويهات عديدة، وشبهه مجازيا **بالنمرود** في ظلمه وطغيانه وتعسفه، في قهره العباد وتدميره البلاد وهو الممثل للفكرة المضادة والتيار المعاكس للآخر آنذاك، "وقد تطور البطل في هذه الفترة

[1] – سورة المؤمنون الآية 12

[2] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص: 59

شيئا فشيئا إلى أن صار ممثلا لفكرة وطنية أو فكرة مضادة كالخيانة والتعسف مثلا وهذا التطور يعود في الحقيقة إلى تطور المفهوم السياسي في الجزائر."[1]

ومِثْلُهُ الإنسان الخانع المستسلم للظلم والطغيان، أصله من **طين** لكن حوله ظفر وناب يود منه **الطين الآخر** تقبيل النعال وإحناء الجبين، وقد كان هدف الشعراء من وراء هذه النماذج السلبية لفت أنظار المجتمع إلى أعداء الإنسانية هؤلاء من مثبطي العزائم، ليتخلص منهم ويقضي على وجودهم بالمثاقفة السياسية والحس الأخلاقي والوعي الاجتماعي. "لأن **البطل** حتى في صورته الدنيا وأعماله الشائنة يدفع بالوعي القومي خطوات في طريق التحرر من الماضي ومن الفرقة والتواكل واليأس، كل ذلك يؤديه **البطل** بطريق الضدية والتصوير بالكلام والأعمال الصارخة."[2]

أما **البطل الثاني**، فهو **إيجابي فعال**، استعار له الشاعر صورة **النسر** الذي يحلق فوق الصخرة الشماء، يطمح للأعالي ولا يستطيع أحد أن يسومه الذل والخسف، فقد نفى الشاعر الجزائري عن بطله الصورة الأسطورية الخارقة "واستفاد من تطور الزمن والأحداث فجعل البطل وليد هذا الزمن وتلك الأحداث ووارى الشخصيات وأظهر إزاءها الأفكار والمبادئ"[3] فظهر **النسر كبطل افتراضي** ثان بين متون السرد وكرد فعل وصورة موازية **للبطلين السلبيين** السابقين كمعارض لهما، ليس في البنية الجسدية والصورة الرمزية فقط، بل كذلك في دوره ومبدئه، فلم يقدم على الخيانة ولا على اغتصاب الأوطان وبيع الضمير الإنساني واستغلال البسطاء والسذج، بل بشخصيته الخاصة وضميره ومبدئه في الحياة، ولم يكن

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري. ص: 59.

[2] – نفسه، ص: 61

[3] – نفسه، ص: 59 (بتصرف)

نموذجا للبطل الأرضي الترابي **الطيني** الذي لا هم له إلا تحقيق مآربه المادية الدنيا في أنانية وجبن، حتى لو أدى ذلك إلى كفره بجميع مقدساته.

واجهت الشخصيات فتور التنميط والنمذجة حين كشفت عن مخازي الإنسان وخصاله السلبية، ولكن فرادتها تأتت من كونها أفكارا ومبادئ مشخصة في أبطال افتراضيين، الطين النسر، النمرود فلم تعد الطبيعة هي المطلق الثابت، بل أضحت ذلك الترابط بين جميع الكائنات الحية من أرض وهواء وإنسان وحيوان ونبات، وبين عقل الإنسان القادر على تطوير الطبيعة وإثرائها وليس تحطيمها وتلويثها.

يكشف **البطل الطامح إلى التحرر** في القصة عن تطور الفكر الإنساني إلى الفكر الإيكولوجي الجديد الذي أصبح يفكك العلاقات القديمة كالعبودية، الإقطاع ،الرأسمالية والاشتراكية، و يعيد ربطها على نحو أكثر إنسانية وعدالة في التعامل مع الإنسان والطبيعة كما تتضح ثورته في مسعاه إلى التحرر، وقد أصبحت ثورة فكرية لا يعني النجاح فيها القدرة على السيطرة على الطبيعة أو على الآخر بل أصبح نجاحه في الحياة هو إدراك العوامل التي تؤلف بين الإنسان والطبيعة وجميع الكائنات الحية الأخرى التي تشاركنا الحياة فوق الأرض، وبعبارة أخرى العودة إلى الفكرة الإنسانية الأولى القائلة باحترام الحياة الكلية واعتبارها شيئا مقدسا ورفع الوعي الإنساني بأننا جميعا جزء من الطبيعة.

تمثلت **نمطية أبطال** القصة في إنسانيتهم التي تجمع غالبا بين طبائع متضاربة، بينما تفردهم كان في حياكة شخصياتهم من **الطين** مرة ومن معاشر **الطير** مرة أخرى، فأصبحوا أفكارا ومبادئ لا أجسادا وأرواحا، ولعل هذا ما حدا بباختين Phakhtine إلى المناداة بأن "الأشخـــاص في الســـرد القصصي ليسوا أشخاصا من لحم ودم كما هو الحال بالنسبة للناس

في الحياة، بل هم أشخاص متكلمون مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل"[1] فالإنسان في القصة ليس إلا صوتا أو لهجة، وكل شخصية في القصة وكذلك الرواية "تحمل بين طياتها لهجة وصوتا وإيديولوجية خاصة، وتحمل أيضا رؤية وموقعا يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التي تصاغ فيها الخطابات وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات."[2]

تجدر الإشارة إلى أن اتخاذ عناصر الطبيعة المختلفة: الليل، السد الحجر الماء الطين، التراب، أبطالا للأقاصيص للإيحاء بأفكار الشعراء وعقائدهم في الحياة والناس مرده عند بعضهم مفاسد العصر وفساد الناس، بينما نتج عند آخرين عن التأثر بالمذهب الرومانسي، وإيليا أبو ماضي أحد هؤلاء، حيث أن المهجريين كانوا "يرمزون بأحد مظاهر الطبيعة إلى فكرة يعتقدونها أو مبدأ ينادون به، ومن ذلك قصيدة **ميخائيل نعيمة النهر المتجمد** وإيليا **أبي ماضي** في **التينة الحمقاء** وغيرهما،"[3] وقد نحت عند شاعرنا منحى سياسيا محضا، فعبرت الطبيعة عن مختلف قوى الظلم والعدوان من جهة، حالات الشعوب السلبية الخانعة من ناحية أخرى.

نستنتج أخيرا أن بعض الأدباء ومنذ عصور الأدب الأولى، نزعوا في قصصهم الشعرية والنثرية إلى **الأبطال الافتراضيين** وأداروا حولهم أحداث أقاصيصهم، منهم من فعل ذلك طلبا للطرافة والتجديد، ومنهم من رأى فيها الدواء الأنجع من الأسلوب الصريح المباشر ومنهم من اتخذها ستارا يخفي تحته آراءه السياسية ووجهاته الدينية والعقائدية ونـــزعاته

[1] - عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط 02، 1417هـ / 1996م. ص: 43

[2] - تودوروف: باختين (المبدأ الحواري). ترجمة فخري صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، مصر. ص: 41

[3] – للتفصيل في الموضوع، انظر: أحمد عوين: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث. ص: 86

الاجتماعية والفلسفية، ومهما تعددت وجهات النظر وتضاربت الرؤى في اللجوء إلى **الشخصيات الافتراضية** في القصة العربية، إلا أنها تبقى مثالا متفردا وقصة ذات نكهة متميزة باعتمادها على شخصية وهمية خيالية لا تمت إلى عالم البشر الواقعي بصلة.

وهكذا نلاحظ أن الشعراء قد لجئوا إلى **البطل الافتراضي** مثلما لجئوا إلى غيره من أبطال الخيال المذكورة بمختلف نزعاتهم وبواعثهم، وأنه جاء ليعري مختلف القضايا السياسية والاجتماعية، وأظهر بطريقة لا مباشرة مختلف عوامل النفس الإنسانية من حب وغيرة وبغض وحسد وحب ظهور وتميز و حتى غرائز بيولوجية، فكان بمثابة "الإدراك الرمزي لتلك الحقائق مع محاولة خلق الانسجام فيما بينها،"[1] وعبر عن مواجد حقيقية بموجودات خيالية تربط الصلة بين الذات والموضوع، فتستحيل معه التجربة الشعرية والشعورية إلى بنية وجودية لها أبعادها الإيديولوجية ومناحيها العقلية.

إن الأديب المعاصر وهو يصطدم بواقعه المر وينهشه قلقه المتزايد إزاء مصيره الناتج عن رؤيته للدول تتصارع، يبيد بعضها بعضا، والأزمات الاقتصادية يحدوها التخلف تنهش جسد الأمة العربية، إلى تفشي الأوبئة المستعصية بين الأفراد، وانتشار تجارة السموم وسيطرة الإرهاب، بالإضافة إلى تكميم أفواه الطبقة المثقفة التي بإمكانها وحدها قول **لا**، نظرا لدورها التنويري ومركزها في المجتمع، كل ذلك جعل الأديب الحديث يرتد إلى **البطل الافتراضي** عله يجد دواء لكل تلك الأدواء، وبهذا نشأ **البطل الافتراضي الحداثي**.

انطلق مجيئه من صدمتهم الحضارية التي آلت إلى إحساسهم بالاغتراب الاجتماعي والثقافي والنفسي، صدمة تَنَاقض الماضي مع الحـــاضر،مما يولـــد فيه الـــشعور بالـــوحدة والغربة

[1] – ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة بيروت، لبنان، 1981. ص: 229

والضياع وتمزق العلاقات الإنسانية المختلفة، فتبرموا لضياع القيم واندثار إنسانية الإنسان ولاحظوا أن ذات العوامل هي التي أنشأت هذا **البطل** في عصور الأدب الأولى، فأحيوه لكونه "رمزا لموقف يشتركان فيه،"[1] وكما استنطقت معاشر الطير وأمم الحيوان من قبل على سبيل الرمز، كذلك استنطقت اليوم تضاف إليها عناصر الطبيعة الجامدة، فلم يتعارض ذلك والحوادث الجديدة، لأن هذا **البطل** "استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدها مكان ولا زمان،"[2] لذلك حاول الشعراء الذين لجئوا إلى توظيف **البطل الافتراضي** تجديد هذا الفن المستحدث في العصر العباسي وإعادة بعث هذا النوع من الأبطال مع تحميله ما يريدون قوله في حلة تمويهية متخفية، وذلك لملائمة المضامين الجديدة للعتيقة في تجربتها الإنسانية، لم يتأسس استحضاره واستنهاضه على مبدإ كونه متعة فنية أو ملاذا يهرب إليه الشاعر فرارا من حقائق الحياة القاسية، ولكنه هو ذاته الحقائق القاسية متجللة بسربال الرمز واللامعقولية.

كما قد تكون الظروف التي شهدتها المنطقة العربية من أبرز أسباب لجوء الشاعر العربي إلى هذا النوع من الأبطال، فعبر من خلاله عن سخطه على الواقع، ومقوضا قوانين الرفض والإذلال التي استخدمها بعض الساسة وسلاطين العرب، أو اليد الاستعمارية والإمبريالية، فكشف عما في أعماقه من انكسارات حضارية وتوقه إلى التغيير ببناء واقع جديد تتحرر فيه ذاته المكبوتة، ويعيد فيه توازن نفسه بين عالم الواقع الخرب الذي يحيا فيه وبين المستقبل المنشود.

[1] – محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978. ص: 317.

[2] - ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ص: 21.

نتائج الباب الثاني:

حين أنهكت الشاعر العربي المحن والأزمات وتوالت عليه الخطوب والكروب ولم تجد الأساليب التي انتهجها في معالجة تلك المشكلات معالجة واقعية نفعا، لجأ إلى عالم الخيال ينسج منه شخوص قصصه؛ فعاد إلى الطبيعة البشرية الأولى سليقة العقل في مراحل براءته، مرحلة **الخيال والخرافة الأسطورة**، ونهل منها بقدر ما يعالج أزمات تغييبه وتغريبه وتمزقه الداخلي؛ فوضع البطل الخرافي فالأسطوري، ثم الرومانسي فالافتراضي:

– ففي مجال القصة الخرافية نجد البطل المغدور (فارس صنعاء)، البطل الحليم (فارس الشام) البطل المؤثر (والي بغداد)، البطل المستهتر (فارس كندة).

– أما الأسطوري، فوقفنا أمام تمثال البطل الانتهازي بجماليون، والبطل الوفي شاه جهان وبطل فلسفة المتناقضات، أدونيس.

– بينما في المجال الرومانسي، واجهنا البطلة الرومانسية والبطل اليوتوبي، البطل الرومانسي والبطلة الملاك الشيطان، البطل الرومانسي والبطلة الراحلة المقيمة.

– ثم رحلنا إلى البطل الافتراضي كمحطة أخيرة، فوجدنا البطل المنافق والبطلة الغريرة (الفخ والعصفورة)، البطل اليائس (الحجر الصغير)، البطل الإنساني المتحرر (الطين).

وكل هؤلاء الأبطال بثوابت نمطيتهم ووجوه تفردهم.

خاتمة

لقد عملنا جاهدين في هذا البحث لمعالجة إشكالية البطل في القصة الشعرية بين النمطية والتفرد، وذلك بقدر ما أسعفنا المتن والمنهج على السواء، وقد انتهى التحليل إلى نتائج تضمنتها الفصول، ويمكن إجمالها فيما هو آت:

– عرفت آداب الإنسانية البطل اللأسطوري الذي تتجاذبه الذاتية والموضوعية وهو الإله نفسه، وكان أول صورة للأبطال في الآداب العالمية.

– ثم تلاه البطل الملحمي الذي تحدوه الذاتية فيعتمد على عقله وعدته مع مساندة الآلهة، لأنه نصف إله.

– وثالثا **البطل** التراجيدي أو المأسوي الذي يشوبه الضعف البشري، ويحدث معه عكس ما يريد وما يتصور.

– بعد هذا الثالوث من الأبطال، تعرف البشرية البطل الطوطم، وذلك لانتقال المجتمعات من عصور الخرافة إلى عصور الزراعة.

– بحلول القرن السابع عشر(17) حافظ الأدباء على روح الأسطورة مع إفراغها من محتواها الخرافي والاقتراب بها من الواقع، كفعل (شكسبير) في تراجيدية (هاملت).

– لكن بمجيء عهد لويس الرابع عشر (14) وظهور الكلاسيكية عادت الأسطورة إلى الظهور تلقائيا في مسرحيات (كورنيه وراسين Corné et Racine) وحل الواجب محل القدر.

– بجلاء الكلاسيكية واكتساح الرومانسية والواقعية الحياة الأدبية، أنتجت هاتان المدرستان أبطالا جددا؛ فكان نتاج الرومانسية **أبطالا** مغرقين في **الذاتية**، بينما أثمرت الواقعية **نماذج** بشرية.

– ثم عاد الإنسان من جديد وبعد أن وجد نفسه أمام المبتكرات المادية وأمام انهزامه أمام عبثية الحياة إلى الأسطورة، فظهرت في روايات الأدباء ومسرحياتهم.

– فُرِضَ **البطل** الأسطوري على الآداب الأوروبية الحديثة فرضا، بينما كان الرجوع إليه في الأدب السوفييتي مقصودا، فنسجت خيوط **البطل الأسطوري السوفييتي** بصنفيه الإيجابي والسلبي.

– وعرفت آداب العرب بدورها البطل وإن اختلف عن بطل آداب الأمم الأخرى فلم تكن آلهة ولا أنصافها أو أشباهها إنما هم مدعومون منها.

– من أهم الأبطال الذين عرفهم العرب، **البطل** الصوفي بشجونه وغرامياته وخمرياته الصوفية، الذي يحيا في تسابيحه الخاصة وتهاويل الطيف الإلهي.

– اتضحت آثار المدارس الغربية في روايات الأدباء العرب ومنها ظهور ملامح **أبطال** جدد لا يمتون **للبطل** الأسطوري ولا الملحمي أو حتى التراجيدي بصلة.

– اختلفت طريقة صياغة القصص العربية نتيجة لذلك التأثر، من مذكرات إلى السرد فالشعر.

– ظهرت صنوف للأبطال في الشعر العربي القديم ، كالبطل الشريد والباحث عن الذات إلى الكريم فالوفي فالغادرفالواتر، المنتقم والعربيد والشاطر، وكانوا هم الشعراء ذاتهم.

– في العصر الحديث غزرت المادة الشعرية التي تعرضت للبطل بمختلف توجهاته فكان منه التاريخي، ومن التاريخي استنبطنا البطل القرآني المحور، الذي تجاوز التغيير إلى التحوير في شخص بلقيس.

– ثم البطل الأجنبي متمثلا في شخص المحاربة القديسة جان دارك.

وكانت لنا وقفة مع البطل التاريخي العربي كأبي محجن الثقفي البطل الفارس والبطل السفاح ديك الجن الحمصي.

– أما في مجال الأبطال القوميين، فكان الإيجابي منهم زهران المصري، والفلاح الفلسطيني والمجاهد الجزائري، أما السلبي، فوقفنا أمام المستوطنة اليهودية راشيل شوارزنبورغ، ونيرون طاغية روما.

– فيما يخص القصص العاطفي نتصادف ببطلين، الأولان منهما شهيدا الحب والمروءة والآخران منهما شاعر وألعبان مائعة.

أما في المجال الاجتماعي، فكانت لنا وقفة مطولة مع نماذج هذا اللون نظرا لغزارة مادته وتنوع موضوعاته، فكانت البطلة المقموعة، فالبطلة الخارقة، فالسادية فالمازوخية، إلى البطل الفاضل، فالثائر، فاللئيم، هذا عن الباب الأول والذي اختص بالقصة الشعرية الواقعية وصور الأبطال فيه.

– أما الباب الثاني والمختص بالقصة الخيالية، فوقفنا بداية أمام البطل الخرافي بألوانه: المغدور، والحليم، فالمؤثر، فالمستهتر.

– ثم كانت وقفتنا مع الأسطوري، والذي وسمناه بالقيم؛ لكونه يمثل قيما لا يحاكي أشخاصا فكان منه صاحب القيم الإيجابية كشاه جهان وممتاز محل، والقيم السلبية كان بطلها بجماليون وجالاتيا، أما القيم الفلسفية فكان بطلاها عشتروت وأدونيس.

– فالرومانسي بصحبة مرافقين خياليين؛ الحقيقي/ اليوتوبي، الراحلة/ المقيمة، الملاك/ الشيطان.

– ثم الافتراضي، وهو آخر محطة نتوقف عندها بألوانه المستقاة من الطبيعة الحية والجامدة كالبطل اليائس، والبطل المنافق، والبطلة الغريرة، والبطل الإنساني المتحرر.

آخر ما يمكننا قوله أننا عملنا جاهدين على توضيح صورة البطل في القصة الشعرية العربية مختارين ما توضحت نمطيته وشخصت فرادته، منطلقين من العصر الجاهلي إلى الحديث والمعاصر متوقفين عند بطولاتهم، موضحين مكامن نمطيتهم، وراسمين وجوه تفردهم، فإن وفقنا فأصبنا فمن الله ومن أساتذتنا توفيقنا، وإن سقطنا فأخطأنا فلعل شرف المحاولة يشفع لنا.

قائمة المصادر والمراجع

1- **القرآن الكريم** برواية ورش.

2- **الكتاب المقدس** (العهد الجديد). إنجيل متّى، الإصحاح الثامن، طبعة المكتبة الاجتماعية، مصر. د. ت.

المصادر:

1-**ابن قتيبة** (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري): عيون الأخبار. دار الكتب المصرية ودار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1925.

2-**ابن عبد ربه** (أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي): العقد الفريد. تحقيق محمد عبد القادر شاهين. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2003.

3- **ابن كثير** (أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير): تفسير القرآن العظيم. دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1981.

4-**البغدادي** (عبد القادر بن عمر ت 1093هـ) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 04، 1418 هـ / 1997 م.

5-**الجاحظ** (أبو محبوب عمرو بن بحر): الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.

الزمخشري (جاد الله محمود بن عمر):

6-الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجه التأويل. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. د. ت.

7-المستقصي في أمثال العرب. منشورات دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد. ط 01، 1381 هـ / 1962.

8-**الأصفهاني** (أبو الفرج علي بن الحسن): الأغاني. الدار الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.د. ت.

9-**المسعودي** (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي): مروج الذهب ومعادن الجوهر. دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1965.

10-**الميداني** (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، ت 518 هـ): مجمع الأمثال. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مطبعة السعادة، مصر، 1959.

11-**النويري** (أحمد بن عبد الوهاب 733 هـ): نهاية الأرب في فنون الأدب. دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، الجزء الأول.

القواميس والمعاجم والموسوعات:

12- **إبراهيم حمادة:** معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.

13-**ابن منظور**(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي الأنصاري الخزرجي الإفريقي المصري): لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1982.

14- **جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي:** معجم علم النفس والطب النفسي. دار النهضة العربية، القاهرة، 1988.

15- **دائرة المعارف الإسلامية**. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، العدد السابع. د. ت.

16-**الزبيدي** (محمد بن محمد 1205 هـ): تاج العروس من جواهر القاموس. مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

17-**الزمخشري**: أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود. دار المعرفة، بيروت، لبنان 1982.

18- **مجمع اللغة العربية**: المعجم الوسيط. القاهرة، مصر. د. ت.

19- **نبيل راغب**: موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002.

20- **عاطف غيث ومجموعة من الأساتذة**: قاموس علم الاجتماع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

21- **عبد المنعم حفني**: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، طبعة بيروت، لبنان، 1978.

22- **عبد النور جبور**: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.

23- **فاخر عقل**: علم النفس (دراسة التكيف البشري) طبعة بيروت، لبنان، د. ت.

24- **الفيروزآبادي**(أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي): القاموس المحيط. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.د. ت.

25- **الفيومي** (أحمد بن محمد بن علي): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977.

26- **فؤاد أفرام البستاني**: دائرة المعارف اللبنانية. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. د. ت.

27-**الفيروزآبادي** (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي): القاموس المحيط. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. د. ت.

الدواوين القديمة:

28-**ابن الهبارية** (الشيخ أبو يعلى محمد بن محمد بن صالح بن محمد بن عيسى الهاشمي البغدادي، المعروف بابن الهبارية): الصادح والباغم. نشر وتوزيع، عزت البيطار، 1936.

29-**امرؤ القيس** (بن حجر الكندي): الدِّيوان. جمع وشرح أبو الحجَّاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشَّنتمري، اعتنى بتصحيحه الشَّيخ ابن أبي شنب، الشَّركة الوطنيَّة للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر، 1974.

30-**البحتري** (أبو عبادة الوليد بن عبيد الله يحي بن عبيد): الديوان. تحقيق كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة. د. ت.

31-**الأعشى** (أعشى بن قيس بن ثعلبة صناجة العرب): الديوان. شرحه وضبط نصوصه وقدم له د. عمر فاروق الطباع. دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. د. ت.

32- **جميل بن معمر**: الديوان. شرح بشير يموت. دار الجيل العربي، بيروت، لبنان. د. ت.

33- **الحطيئة** (جرول بن مليكة): الديوان. تحقيق وشرح عيسى سابا. دار صادر، بيروت، لبنان. د. ت.

34- **زهير بن أبي سلمى**: الديوان. المكتبة التجارية الكبرى، شارع محمد علي بجوار قسم الجمالية، القاهرة، مصر. **د. ت.**

35- **عدي بن زيد العبادي:** الديوان. حققه وجمعه محمد جبار المعبيد. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، 1985 هـ / 1965م.

36-**عنترة** (عنترة بن شداد العبسي): الديوان. شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه مجيد طراد. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002.

37-**الفرزدق** (همام بن غالب بن صعصعة): الديوان. تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان. د. ت.

38-**قيس بن الملوح** (مجنون ليلى): الديوان. رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبد الغني. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1420 هـ / 1999 م.

39- **النابغة الذبياني** (نابغة بني ذبيان): الديوان. تحقيق وشرح كرم البستاني. دار صادر، بيروت، لبنان. عمر بن أبي ربيعة: الديوان. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004.

الدواوين الحديثة:

إبراهيم العريض:

40-شموع. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1956.

41-العرائس. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1946.

42- **إدوار مرقص:** الديوان. المطبعة التجارية، اللاذقية، سوريا، 1933.

43-**أبو القاسم سعد الله:** ديوان النصر للجزائر، تقديم: أحمد توفيق المدني. المؤسسة الوطنية للكتاب. ط 03، 1986.

أحمد زكي أبو شادي:

44- الينبوع. المطبعة السلفية. القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1924.

45- عبده بك. المطبعة السلفية، مصر، 1926.

أحمد شوقي:

46-الشوقيات. مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، 1961

47-الأعمال الشعرية الكاملة. دار فوارس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988

48- **إسكندر الخوري:** مشاهد الحياة. مطبعة بيت المقدس، القدس، 1927.

إلياس أبو شبكة:

49- غلواء. دار بيروت ودار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1949

50- القيثارة. مطبعة مكتبة صادر، بيروت، لبنان، 1926.

51- **أمين ناصر الدين:** الإلهام. مطبعة الصفاء، لبنان، 1931.

إيليا أبو ماضي:

52- الجداول. مطبعة مرآة الغرب، نيويورك، 1927. وطبعة دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986.

53- الخمائل. دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية. د. ت.

54- **بدر شاكر السياب:** المجموعة الكاملة تقديم ناجي علوش. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.د. ت.

55-**بشارة الخوري** (الأخطل الصغير): الهوى والشباب. دار المعارف، مصر، 1953.

جبران خليل جبران:

56- الأرواح المتمردة، متبوع بأعمال أخرى. تقديم بيدي عثمان. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2012.

57- الأجنحة المتكسرة، متبوع بدمعة وابتسامة، تقديم بيدي عثمان. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2012.

58-**جليلة الرضا:** الأجنحة البيضاء. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1959.

59-**جميل صدقي الزهاوي:** الديوان. المطبعة العربية، مصر، 1924.

60-**حافظ إبراهيم:** الديوان. الجزء الأول. طبعة دار الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1939.

61- **حسين منصور:** الشاطئ الصخري. مطبعة البيت الأخضر، القاهرة، مصر، 1952

62-**خالد الجرنوسي:** اليواقيت. دار الفكر الحديث للطبع والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 1954.

63- **خليل شيبوب:** الفجر الجديد. مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، مصر، 1928

خليل مطران:

64- الديوان. مطبعة دار الهلال، مصر، 1949.

65- المختارات، جمع وترتيب (محمد أبو المجد) المطبعة البوليسية، حريصا، لبنان، 1952.

66- **سليم عنحوري الدمشقي:** ديوان(مرآة العصر). الدار الثقافية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. د. ت.

67- **شبلي ملاط** : الديوان. دار الطباعة والنشر اللبنانية، بيروت، د. ت.

68- **صلاح عبد الصبور:** الناس في بلادي. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، د. ت.

69- **طانيوس عبده:** الديوان. مطبعة الهلال، مصر، 1952.

70- **عبد القادر القط:** ذكريات شباب. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1958.

71- **علي محمود طه:** الديوان. شرح ترجمة وتحقيق محمد نبيل طريفي. دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى (01)، 2001.

72- **عمر أبو ريشة:** مختارات. مطابع دار الكشاف ، بيروت، لبنان. د. ت.

73- **عمر حمد:** الديوان. مطبعة وزنكوغراف، طبارة، القاهرة الحديثة، مصر، 1969

فدوى طوقان:

74- ديوان وجدتها. دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1959.

75- ديوان وحدي مع الأيام. دار مصر للطباعة، 1952.

76- **محمود تيمور**: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

77- **محمود عماد:** الديوان. مطبعة شبرا الفنية، مصر، 1949.

78- **مختار الوكيل:** الزورق الحالم. المطبعة المصرية الأهلية بالقاهرة، 1936.

79- **معروف الرصافي:** الديوان. مطبعة الاعتماد، مصر، الطبعة الرابعة، 1953.

80- **ندرة حداد:** أوراق الخريف. مطبعة توبيا، بروكلين، 1941.

نزار قباني:

81- قصائد من نزار قباني. دار الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1960.

82- الأعمال الشعرية الكاملة، دار صادر بيروت، لبنان. د. ت.

83- **نقولا فياض:** رفيف الأقحوان. المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1950.

84- **وديع عقل:** الديوان. طبعة دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1940.

المراجع العربية:

85- **إبراهيم عبد الرحمن:** دراسات مقارنة. نشر مكتبة الشباب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1975.

86- **أبو القاسم سعد الله:** دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة، 2007.

87- **أبو القاسم الشابي:** الخيال الشعري عند العرب. الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961.

88- **إحسان عباس ومحمد يوسف نجم:** الشعر المهجري. دار صادر، بيروت، لبنان. د. ت.

89- **أحمد أبو زيد:** الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، 1985.

90- **أحمد أبو سعد:** الشعر والشعراء في العراق. دار المعارف، بيروت، لبنان، 1959.

91- **أحمد أمين:** النقد الأدبي. دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة(3) 2006.

92- **أحمد الحوفي:** الحياة العربية من الشعر الجاهلي. دار النهضة، مصر، الطبعة الخامسة، 1972.

93- **أحمد عوين:** الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر. د ت. د ط.

94- **أسعد رزوق:** الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون). منشورات مجلة الآفاق، بيروت، لبنان، 1959.

95- **أسعد سامية:** الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر. مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 1985.

96- **إيليا الحاوي:** فن الوصف وتطوره عبر العصور. دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان. د. ت.

97- **أيمن العشماوي:** خمريات أبي نواس. دراسة تحليلية في الشكل والمضمون. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، الطبعة الأولى. د. ت.

98- **أنس داوود:** الأسطورة في الشعر العربي الحديث. مكتب عين شمس، القاهرة، مصر، 1973.

99- **أنيس الخوري المقدسي:** الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 1963.

100- **بلند الحيدري:** مداخل إلى الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

101- **جاد العلي:** المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى(01)، 1970.

102- **جليل كمال الدين:** الشعر العربي الحديث وروح العصر (دراسات نقدية مقارنة). دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1964.

103- **حسن فتح الباب:** رؤية جديدة لشعرنا القديم. دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

104- **حسين مسكين:** الخطاب الشعري الجاهلي (رؤية جديدة). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2005.

105- **حمدي محمود منصور:** قراءة في الشعر الجاهلي. دار الفكر، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، الطبعة الأولى (01)، 2010

حنا الفاخوري:

106- تاريخ الأدب العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. د. ت. د.ط.

107- الموجز في الأدب العربي وتاريخه (الأدب العربي القديم)، المجلد الأول. دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991. د. ط.

108- **خالد الكركي:** الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث. دار الجيل، بيروت، لبنان، ومكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، الطبعة الأولى(01)، 1989.

خليل حاوي:

109- سلسلة أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى (01)، 1983.

110- فلسفة الشعر والحضارة تقديم ريتا عوض. دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2002.

دريني خشبة:

111- أساطير الحب والجمال عند الإغريق. دار الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. د. ت. د. ط.

112- أساطير الحب والجمال عند الإغريق طبعة دار التنوير، بيروت، لبنان، 2009. د. ط.

113- أساطير الحب والجمال عند اليونان. (دراسة ونصوص). دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009. د. ط.

114- **رزوق فرج رزوق:** إلياس أبو شبكة وشعره. منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1956.

ريتا عوض:

115- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1978.

116- **زكريا عبد المجيد النوتي:** الذئب في الأدب القديم. دار إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. الطبعة الأولى، (01) 2004.

117- **زهير محمود عبيدات:** صورة المدينة في الشعر العربي الحديث. دار الكندي، إربد، عمان، الأردن، 2006.د. ط.

118- **زهير ميرزا:** إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية (02)، 1963.

119- **سامح الرواشدة:** القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، الطبعة الأولى (01) ، مطبعة كنعان، إربد، الأردن 1995.

120- **سعيد بنكراد:** السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى (01)، 2008.

السعيد بوطاجين:

121- السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005. د. ط.

122- الاشتغال العاملي دراسة سيميائية (غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة). منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الطبعة الأولى، أكتوبر، 2000.

123- **سعيد حسين منصور:** التجديد في شعر خليل مطران. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1988.

124- **سليمان مظهر:** أساطير من الشرق. مطابع الشعب، القاهرة، مصر. 1959. د. ط.

125- **شايف عكاشة:** مقدمة في نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر. الجزء الأول، القسم الثاني. د. ط.

126- **شكري محمد عياد:** البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. د. ت.

شوقي ضيف:

127- البطولة في الشعر العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1984.

128- العصر الجاهلي. دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة. د. ت.

129- **صلاح صالح:** سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003.

130- **صلاح فضل:** منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1980.

131- **عبد الرحمن الرافعي:** مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، المكتبة التجارية بجانب قسم الجمالية، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة.

132- **عبد الرحيم الكردي:** الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط 02، 1417 هـ / 1996.

133- **عبد الرضا علي:** الأسطورة في شعر السياب. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، 1978.

134- **عبد الصمد زايد:** المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة). محمد علي للنشر، صفاقس الجديدة، الجمهورية التونسية، 2010.

135- **عبد الغني أحمد زيتوني:** الإنسان في الشعر الجاهلي. إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى، 1421 هـ / 2001 م.

136- **عبد القادر عبد الحميد زيدان:** التمرد والغربة في الشعر الجاهلي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر. د ت. د ط.

137- **عبد القادر فيدوح:** الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2010.

عبد المالك مرتاض:

138- في نظرية الرواية. عالم الرواية، الكويت، 1998.

139- القصة في الأدب العربي القديم. دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الطبعة الأولى(01)، 1968.

عز الدين إسماعيل:

140- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الألف كتاب بمصر، القاهرة، مصر.د. ت. د. ط.

141- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. المكتبة الأكاديمية، الطبعة الخامسة، 1995.

142- **عزيزة مريدن:** القصة الشعرية في العصر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1974.

143- **علي البطل:** الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى (01)، 1982.

144- **علي بن تميم:** السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الط بعة الأولى(01)، 2003.

145- **علي زايد العشري:** استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى (01)، دار الفكر العربي القاهرة 1997.

146- **عمر الدقاق:** الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، 1985. د. ط.

147- **عمر فرُّوخ:** تاريخ الأدب العربي، الأعصر العبَّاسيَّة. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981. د. ط.

148- **عيسى سابا:** شعراء القصة والوصف في لبنان. دار صادر، ودار بيروت، لبنان، 1961. د ط.

149- **غالي شكري:** شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، القاهرة، مصر، 1968. د. ط.

150- **فوزي أمين:** دراسات في الشعر الجاهلي. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008. د. ط.

151- **فريال كامل سماحة:** رسم الشخصية في روايات حنا مينة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (01)، 1999.

152- **فصل سالم العيسى:** النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006. د. ط.

153- **قسطاكي الحمصي:** منهل الوارد في علم الانتقاد. مطبعة الأخبار، بيروت، لبنان، 1907. د. ط.

154- **قصي الحسين:** أنثروبولوجية الأدب (دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان). دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009.

155- **كامل العبد الله:** شعراء من الماضي. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1962. د. ط.

156- **كرم البستاني:** أساطير شرقية، دار العلم للملايين، بيروت لبنان. د ت. د ط.

157- **كمال الرياحي:** حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. الطبعة الأولى 01، 1426 هـ / 2005 م.

158- **محمد أحمد العزب:** البعد الآخر في الإبداع الشعري (قراءة نصية). مطبعة رفاعي، 1984. د ط.

159- **محمد صقر خفاجة وعبد اللطيف أحمد علي:** أساطير اليونان. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1959. د ط.

160- **محمد عزام:** البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة. دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 01، 1992.

محمد غنيمي هلال:

161-النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997. د ط.

162- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر 1961 ــ 1962. د ط.

163- الرومانتيكية. دار الدعوة، بيروت، لبنان، 1986.

محمد فتوح أحمد:

164- جماليات الخطاب القصصي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.د ت. د ط.

165- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978. د ط.

166- **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص الطبعة الثالثة 03، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

محمد مندور:

167- في الشعر المصري بعد شوقي. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر، 1957. د ط.

168- **محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، وأديب مروة ، وتقديم إيليا الحاوي:** أعلام الشعر العربي الحديث منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1970.

169- خليل مطران. معهد الدراسات، القاهرة، مصر، 1954. د ط.

170- **محمد يوسف نجم:** فن القصة. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. د ت. د ط.

171- **محمود تيمور:** محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره. دار الجيل العربي، مصر. د ت. د ط.

172- **موسى سليمان:** الأدب القصصي عند العرب دراسة نقدية للقصص القديم. دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، الطبعة الخامسة، 1983.

المراجع الأجنبية المترجمة:

أرنست كاسيرر:

173-الدولة والأسطورة. ترجمة حمدي محمود. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1975. د ط.

174- مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال في الإنسان. ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم. دار الأندلس، مؤسسة فرنكلين، بيروت نيويورك، 1961. د ط.

أرسطو:

175- فن الشعر. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، مصر، 1902. د ط.

176- فن الشعر ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1998.

177- **إ. م. فورستر:** أركان الرواية. ترجمة وتحقيق موسى عاصي وسمر روحي الفيصل. شركة جروس برس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (01)، 1994.

178- **إدوين موير:** بناء الرواية. ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط. الدار المصرية للكتاب، القاهرة، مصر.د ت. د ط.

179- **برنارد شو:** دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية والسوفييتية والفاشية. ترجمة وتحقيق عمر مكاوي وعلي أدهم. المركز القومي للترجمة. وزارة الثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى. د ت.

180- **تودوروف:** باختين المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. د ت. د ط.

181- **توماس كارلايل:** الأبطال. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1930.

182- **جون هالبرين وآخرون:** نظرية الرواية ترجمة محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1981.

183- **جورج ديهايمل:** اعتراف منتصف الليل. ترجمة: الدكتور شكري محمد عياد. دار المعرفة، القاهرة، مصر. د ت. د ط.

184- **جورج لوكاتش:** الرواية كملحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979. د ط.

جيمس فريزر:

185- أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1982. د ط.

186- الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين). ترجمة أحمد أبو زيد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1998. د ط.

187- **جيمس كونراد، فرجينيا وولف لورنس، لبوك:** نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ترجمة أنجيل بطرس سمعان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971.

188- **رولان بورنوف ووريال أوئيليه:** عالم الرواية. ترجمة نهاد التكرلي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 1991.

189- **ستانلي هايمن:** النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1981. د ت. د ط.

190- **ستيفان زفايج:** دستويفسكي. ترجمة: ألفريد أنطونيوس. دار المقفع، بيروت، لبنان. د ت. د ط.

191- **فيليب هامون:** سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد تقديم عبد الفتاح كياطر، الرباط، المغرب، 1990. د ط.

192- **ك. بارودي:** من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث. ترجمة الدكتور: محمد مندور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية. د ت.

193- **ك. ك. راثفين:** الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1981.

194- **لوسيان غولدمان وآخرون:** البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 02، 1986.

195- **لول ديورانت:** قصة الحضارة. ترجمة محمد بدران. جامعة الدول العربية، القاهرة، مصر، 1961. د ط.

196- **نيكولاس برديائييف:** العزلة والمجتمع. ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم. المنشورات الجامعية، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى 1985.

هوميروس:

197- الأوديسة. ترجمة سليمان البستاني، القاهرة، مصر، 1904.

198- الإلياذة. تحقيق دريني خشبة دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1999.

199- **ويلبريس سكوت وآخرون:** خمسة مداخل إلى النقد الأدبي. ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل. دار الرشيد للنشر، العراق، 1981. د ط.

200- **ويليه رينيه، وارين أوستن:** نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي مراجعة الدكتور حسام الخطيب. المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب دمشق، سوريا، 1972. د ط.

201- **يوري سوكولوف:** الفولكلور قضاياه وتاريخه. ترجمة حلمي شعراوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ت. د ط.

المراجع الأجنبية:

المراجع باللغة الفرنسية:

202- Gilbert Durand / Les Structures Anthropologiques de L, imaginaire. Paris.P.U.F.196 3.

203- Rolan Barthes /Mythologies. Paris, Seuil, 1970

204- -Thomas Pavel : Univers de la fiction, ed Seuil, Paris 1988

205- - Tzvetan Todorov : poétique de laprose, éd seuil, Paris 1971-

206- - Larousse, Dictionnaire de langue Francaise Paris.

207- -Petit RobertI (hor poul Robert), Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Francaise. EDI 1991 Monréal- Canada.

المراجع باللغة الإنجليزية:

208- - A.C.Bradley /Shakespearean Tragedy (Meridian books edition New York 1935)

209- - A, S Hornby/ Oxford Dictionary of current English, Oxford University press, London 03, 1978

210- - C.G. Jung / Psychology of the Uncanscious, translated by Betrice M. Hinkle Ckegan PAUL, London 1933

211- David B, Guralnik / Webster, s, New World Dictionary, Oxford & IBH - publishing company, New Delhi, 1987

212- Dropp, Waldimir / Structuralist Poetics R.K.P. London 1975, -

213- Ernest Jones/ Hamlet and Oedipus (Doubleday Anchor Edition, 1954.) -

214- Gleb Struve/ 25 years of Soviet Literature. (London 1946 -

215- Jane Ellen Harison / Themes : a study of the social origins of Greek- religion, New York, vintage books, 1912,

216- Lehmann(A.G) The Symboliste Aesthetic in France, Basil Black Well - Oxford, 1950.

217- Paul Procter/Long man Dictionary, London, 1979 -

218- Dover - S.H, Butcher / Aristotle,s :Theory of poetry and fine art publication, 4th edition , London

219- The Encyclopédia Americana, Grôler incoporated, Danbury, USA, 1989-

220- The New Encyclopedia Britanica/ The University of Chicago Press, USA, -15th edition, 1980, volume, v,

الدوريات:

221- جريدة السياسة، الكويت 10 ديسمبر (تشرين الثاني) 1924.

222- مجلة الأدب، بيروت، لبنان، 1948.

223- مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الأول كانون الثاني يناير (جانفي) 1953، والعدد الثاني جانفي 1956

224- مجلة الآفاق، بيروت، لبنان، 1959.

225- مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة وآدابها، طهران، إيران، العدد السابع، 1984

226- مجلَّة الحداثة: دار الحداثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ودار المثقَّف العربي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع. لبنان، بيروت، السَّنة السَّابعة، صيف 2000، العدد 49- 50.

227- مجلة الرابطة الأدبية الدمشقية. سوريا، تشرين الأول، 1921.

228- مجلة الرسالة، القاهرة، مصر، السنة السادسة عشرة، 1948، العدد الخامس، والعدد 800.

229- مجلة شعر، بيروت، لبنان، السنة الأولى، العدد الثالث، تموز،1957.

230- مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 15، العدد الثالث، خريف 1996

231- مجلة العصبة ، سان باولو، البرازيل، كانون الأول، سنة 1939.

232- مجلة الكتاب، دار المعارف، القاهرة، مصر، المجموعة الثالثة.

233- مجلة الهلال. القاهرة، مصر، العدد الثاني، فبراير، 1967.

234- مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد 17، 1986، والعدد الثالث المجلد 16، 1985

235- مجلة الكاتب، القاهرة، مصر، العدد الثاني، مايو 1961.

236- مجلة المعرفة، وزارة التربية والتعليم المملكة العربية السعودية، العدد 395، 1995.

237- مجلة المكشوف، بيروت، لبنان، السنة الخامسة، 1131 هـــ، العدد 196.

المواقع الإلكترونية:

238- جبل جرزيم بفلسطين

httpsm//ar.wikipedia.org/wiki/

تاريخ الزيارة: 30 / 10 / 2015. الساعة: 00 د: 17 سا.

239-عبد الله إبراهيم: اليوتوبيا (مقال). جريدة الرياض:

Www. Alriyadh. Com/ 81917.

تاريخ الزيارة: 30 /09 / 2015 الساعة: 15 د: 18 سا

240-عامر غرايبية، موقع إلكتروني:

Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

تاريخ الزيارة: 01/ 09 /2015 ، الساعة: 00 د: 21 سا

244-السادية:

https://ar.wikipedia.org/wiki/ السادية. تاريخ الزيارة: 15/ 10/ 2015،

الساعة: 30 د: 20 سا

245- المازوخية.

https://ar.wikipedia.org/wiki تاريخ الزيارة:10/ 11/ 2015،الساعة: 20 د: 19 سا

246- مدينة طيبة بمصر:

httpsm//ar.wikipedia.org/wiki/ .تاريخ الزيارة:30 / 10 / 2015،الساعة: 00 د: 17 سا.

الملخصات

1. باللغة العربية
2. باللغة الفرنسية
3. باللغة الإنكليزية

الملخص:

تعد الشخصية أهم وسيلة يتخذها الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بواقعه، حتى عرف أحد النقاد الرواية قائلا: "الرواية شخصية"، لكن البطل أو الشخصية المحورية

هي ركيزة القاص الأساسية في الكشف عن وجهة النظر وتجسيد الرؤية الفكرية تجاه ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، لأن قضايا الإنسان أصبحت محور أي عمل قصصي، فالراوي لا يسوق أفكاره وفق عشوائية تامة، بل يربطها بواقعها الاجتماعي ومحيطها الحيوي الذي تتحرك ضمنه، وإن لم تكن كذلك غدت فنا مفرغ الروح وأدبا لا طائل تحته ولا هدف له.

ولم يكتف الأدباء بالقصة النثرية لرسم صور أبطالهم ومختلف شخصياتهم الثانوية، إنما وجدوا في الشعر منبعا ثرا لنسج خيوط شخوصهم وخاصة في العصر الحديث، بعد أن غرق العالم العربي في وحل المشاكل الداخلية والخارجية، فانبرى الشعراء ــ انطلاقا من واجب الالتزام ــ لمعالجة تلك المشاكل وإيجاد الحلول لها بالكلمة الشاعرة المسئولة وبقالب جديد هو قالب القصة الشعرية؛ ليختزلوا المسافات ويوجزوا الطريق، لكن طريقة رسم البطل تشعبت اتجاهاتها بين شعرائنا؛ فاستقوا صورته من منابع كثيرة متنوعة وعالجوا صورته محافظين على نمطية النماذج المرجعية من جهة، ومميزينه وفق فرادة غير معهودة من جهة ثانية.

وبناء على هذا جاءت هذه الدراسة لتعالج صورة البطل في القصة الشعرية بين النمطية والتفرد؛ فكانت المقدمة لطرح الإشكالية والتعريف بالقصة ومناحيها الفنية، وجاء المدخل لتتبع مراحل تطور البطل من الصورة الأسطورية إلى النموذج الحديث مع الإشارة إلى أنواع الشخصيات، ثم خصص الباب الأول لدراسة صورة البطل في القصة الشعرية الواقعية، وبمختلف اتجاهاتها (تاريخية، عاطفية، قومية واجتماعية) مستنبطين العناصر الفنية للقصة وموضحين جوانب النمطية وجوانب التفرد في الأبطال.

أما في الباب الثاني فقد انصب اهتمامنا على الجوانب الفنية للقصة كذلك، ثم عملنا على استخراج كل من نمطية الأبطال وتفرداتهم، في كل من القصص الخيالية والتي ارتأينا تسمية أبطالها بالقيم، بعد أن ذاب العنصر الشخصي الفردي فأصبح التمثل بالأبطال لإثبات فكرة والدفاع عن مبدأ وترسيخ قيمة، وخلصنا أخيرا إلى الخاتمة فحصرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

Résumé:

L'importance du personnage dans le roman est si grande qu'un critique a défini le roman en disant que c'est le personnage, car celui-ci représente le pivot sur lequel s'appuie le narrateur pour dévoiler sa vision, exprimer ses sensations et décrire son vécu. Il concrétise son idéologie et ses positions envers le dynamisme de la vie humaine, puisque la narration ne se détache plus du quotidien des hommes, mais elle est fortement liée aux affaires sociales et au milieu où elle agisse.

Les auteurs ne se sont pas servis uniquement de textes narratifs pour faire le portrait de leur héros ou celui des autres personnages, mais ils ont trouvé dans la poésie une source si riche pour dessiner leurs portraits surtout dans l'époque contemporaine où le monde arabe est essoufflé de problèmes internes et externes. Ainsi les poètes, se sentant obligé de contribuer à améliorer cette situation, on inventé une nouvelle sorte d'écriture baptisé le roman versifié, dans lequel la description du héros est puisée de diverses ressources, tout en conservant un archétype modèle de référence mais en introduisant une singularité inhabituelle d'autre part.

Cette recherche vise à étudier l'image du héros dans le roman versifié entre modélisation et singularité. Elle est composée d'une introduction où la problématique est détaillée, et d'un préambule qui retrace l'évolution du héros de la légende au modèle récent en énumérant les types de personnage. Le premier chapitre illustre les spécificités du héros dans le roman versifié naturaliste récent (historique, émotionnel, nationaliste ou socialiste) en vue de dégager les composantes artistiques du roman et de cerner les aspects de la modélisation ou de la singularité du héros.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude de la singularité et de la modélisation du héros dans la nouvelle où le héros est substitué par une des valeurs puisque l'individualisme est substitué d'idées ou de principes.

L'étude est couronnée d'une conclusion qui résume les résultats de cette recherche.

ABSTRACT :

The personality is considered as an important mean for the novelist to embody his vision and to express his feelings about reality. For this, it is defined as : « novel is personality ».The hero or the center character highlights the writer's piont of view and his embedied mental vision towards his dynamic life and its interactions. Since human issues have become the center of any literary work especially the storical one. The writer deos not explore his ideas arbitarary, he always refers to social reality and its dynamic surrounding through which they move. If it was not, it would be meaningless and aimless.

Prose was not satisfactory for the novelist to draw the image of the hero and the other various characters .They also refer to poetry to do so .In modern era, when the Arabian world faced both external and internal problems , the poets have become more responsible with those issues.to treat and find solutions to those problems , they used poetry with new form which is « poetic story » to shorten the distance.But the way of how to draw the image of the hero was so complex and has many tends.So, they refer to various resources to draw its image.they treated the both sides of typicality and uniqueness.

For this, our study is done to deal with the image of the hero in the poetic story between typicality and uniqueness.In the introduction we have asked the question that concerns our issue.We have also identified the story and its tends.Then, we have dealt with the steps of the hero's evolution from the image legendary to the modern model.After that, we have mentioned the different types of characters.

In the first part, we have dealt with the hero in modern realistic and poetic story with its tends (historical, emotional, national, and social ones). We did this by extracting its artistic elements of the story and by clarifying the sides of typicality and uniqueness of the hero.

In the second part, we have much more concentrated on the artistic sides of the story. We have worked to extract the typicality and the uniqueness of the hero in all the imaginary stories in which we have named the hero with « The value ». We have named it so to prove an idea, or to defend on principle, or to firm a value.At the end, we have done the conclusion in which we have restricted the major results that we have obtained in our study.

الفهرس

المحتوى	الصفحة

كلمة شكر

مقدمة أ

مدخل: البطل في الآداب العالمية النشأة والتطور

الباب الأول: البطل في القصة الشعرية الواقعية في العصر الحديث

الفصل الأول: البطل التاريخي

البطل القرآني 47

البطلة المحورة (بلقيس) 48

ب- البطل الأجنبي 53

البطلة المحاربة القديسة (جان دارك) 53

ج- البطل العربي 59

البطل الفارس (أبو محجن الثقفي) 60

البطل السفاح (ديك الجن الحمصي) 64

الفصل الثاني: البطل القومي

البطل القومي الإيجابي 72

البطل المصري (الشهيد الهادئ الثائر) 72

البطل الفلسطيني (شهيد الحنين إلى الأرض) 76

البطل الجزائري (شهيد الجبل) 80

ب-البطل القومي السلبي 85

البطلة الاستيطانية اليهودية (راشيل شوارزنبرغ) 85

البطل الطاغية (نيرون) 90

الفصل الثالث: البطل العاطفي

بطلا العشق والواجب (أديب ولبيبة) 97

بطلا العشق الوهمي (الرسام والشاعرة) 103

الفصل الرابع: البطل الاجتماعي

أ-البطل الاجتماعي الإيجابي 113

البطلة المقموعة (بائعة الورد) 113

البطلة الثائرة على الدير (الراهبة) 118

122

البطل الفاضل (ملثم الفضيلة)

البطل الثائر (الناقم النائم) 126

أ-البطل الاجتماعي السلبي 133

البطل اللئيم (القاضي) 133

البطلة السادية والبطلة المازوخية (المومس) 137

ـ نتائج الباب الأول 149

الباب الثاني: البطل في القصة الشعرية الخيالية في العصر الحديث

الفصل الأول: البطل الخرافي

البطل المغدور (فارس صنعاء) 154

البطل الحليم (فارس الشام) 159

البطل المؤثر (والي بغداد) 163

البطل المستهتر (فارس كندة) 168

الفصل الثاني: البطل الأسطوري

أبطال القيم السلبية 185

البطل الانتهازي (بجماليون) 185

أبطال القيم الإيجابية: 191

البطل المخلص (شاه جهان) 191

أبطال القيم الفلسفية بطلا المتناقضات (أدونيس وعشتروت) 200

الفصل الثالث: البطل الرومانسي	
البطلة الرومانسية والبطل الحقيقي/ اليوتوبي	217
البطل الرومانسي والبطلة الملاك/ الشيطان	223
البطل الرومانسي والبطلة الراحلة / المقيمة	229
البطل المنافق والبطلة الغريرة (الفخ والعصفورة)	239
البطل اليائس (الحجر الصغير)	144
البطل الإنساني المتحرر (الطين)	250
نتائج الباب الثاني	258
خاتمة	259
قائمة المصادر والمراجع	
الملخصات	