الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي خنشلة

المعنى

مجلة الآداب و اللغات للمركز الجامعي خنشلة

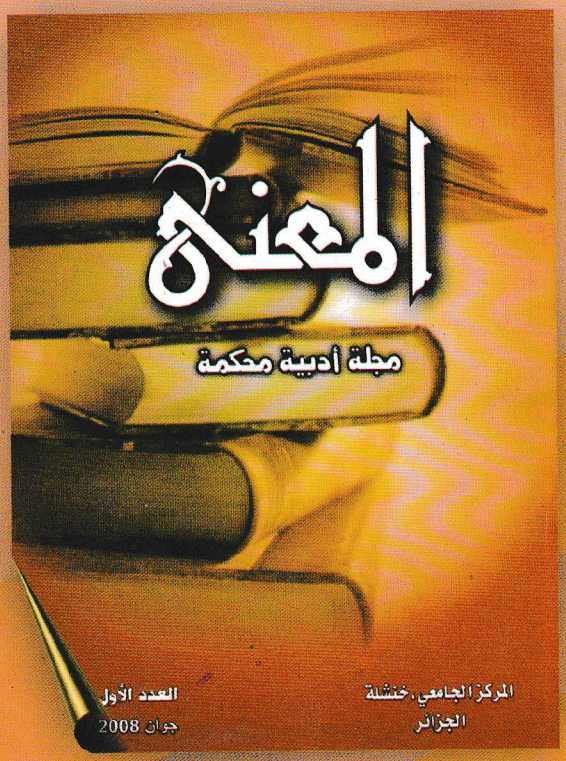
مجلة أدبية محكمة

منشورات المركز الجامعي خنشلة

العدد 02 جويلية 2009

ISSN: 1112-9220

المعنى



Centre Universitaire Khenchela
Site Web :www.cuniv-khenchela.edu.dz

الغلاف من تصميم علي صيد

اللوحة للأستاذ خلافة موسى

المعنى

مجلة أدبية محكمة يصدرها المركز الجامعي خنشلة

الترقيم الدولي- ISSN -1112-9220

هيئة تحرير المجلة

المدير مسؤول النشر: الدكتور أحمد بخوش.

مدير التحرير: الدكتور يوسف لطرش.

رئيس التحرير: الدكتور السعيد بوطاجين.

أمانة المجلة:

*فيصل حصيد.

*رشيد بلعيفة.

الأعضاء:

– د/صالح خديش.
– د/سعيدة بن بوزة.
– د/مسيلي وردة.
– د/نادية دربوش.
– أ/دهيمي حكيم.
– أ/سمية شبلي.
– د/ميلود رقيق.
– أ/عبد الحميد ختالة
– أ/علوي عبد الجبار.
–أ/سمية فالق.
–أ/فدوى منصوري
– أ/حسان بوجلال.
–أ/كمال طاهير

الهيئة العلمية:

عبد الحميد بورايو(الجزائر)
الطيب بودربالة(الجزائر)
سعيد بن كراد(المغرب)
عمر أزراج (بريطانيا)
بن جمعة بوشوشة(تونس)
عمر عيلان (الجزائر)
عبد الله أبو هيف (سوريا)
عزالدين المناصرة (فلسطين)
عدنان سعد القحطاني (السعودية)
سيد البحراوي(مصر)
آن إينو (فرنسا)
يولندا غواردي (إيطاليا)
عبد العزيز العايش(الجزائر)
محمد صابر عبيد (العراق)

يصدر معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي خنشلة، العدد الثاني
جلة "**المعنى**" تكريسا لتقاليد البحث، وتحيينا للفعل الثقافي الذي يسهم في تد
معرفة، بدل تمييعها بأساليب لا علاقة لها بالأخلاق الحضارية التي تسم
واعية، بفضل الكتابة وآثارها في تنمية الإنسان.

لقد سعينا، انطلاقا من قناعاتنا، إلى تشجيع كل ما له علاقة بالبحـ
حدود مقدرتنا، ولم نتردد أبدا، ولا نعتقد أننا سنتردد في يوم ما، لأننا نث
عبقرية مبدعينا وأساتذتنا.

هؤلاء هم مستقبلنا، ولا يمكن أن نؤسس على منطلقات أخرى
ستكون فاشلة بالضرورة، وإذا تصورنا أن هناك أسسا أخرى تسهم في
البلد، فلن يكون ذلك إلا من باب البهتان.

علّمنا تاريخ البشرية قاطبة أن الحرف هو الثابت، وإن تغير
والدلالات، أما ما عدا ذلك فيعد من باب التوابع، أو من الكماليـ
لا تستغني عن النواة: العقل.

قد تكون هناك فجوات عابرة، لكننا سنتعلم كيف نرمم أنفسنا بأ
والاحتكام إلى النقد الموضوعي، الذي يعد أفضل طريقة لتجاوز
وهناك الأخلاق الأكاديمية التي تقدر جهد الآخر من حيث إنه مختلف
لكنه ضروري.

الاختلاف نعمة إن استثمر بروح كبيرة تدرك أنها ليست
الزلل، وليست بوابة الحقيقة ومنتهاها، هكذا الجدل الذي أنتج العلو
والمناهج والحضارات.

أما الأحادية فلم تنتج سوى الإقصاء والصدامات، لأنها ق
مؤهلة لصناعة مجتمع متوازن، محصن من استبداد الفرد، وهيمنة أ

الفهرس

العنـــــــــوان الصفـــــحة

دراسات نقدية و تراثية

- مفاهيم الشعرية.....11
  يوسف الأطرش
- الصورة الشعرية (بين الماهية والوظيفة).....43
  فيصل حصيد
- ثنائية الأنا و الآخر 59
  رشيد بلعيفة
- تلقي الصوت السردي عند المسرود له.....73
  نادية بوشفرة
- محمود أمين العالم.....93
  عمرو عيلان
- تلقي النقد العربي الحديث للبنيوية.....105
  حكيم دهيمي
- التحكم في السرد 121
  عبد الحميد ختالة
- جدل الإنيـــة والغيريـــة في الخطاب 139
  محمد حمودي
- السياق وأثره في بناء النص وخصوصية المعجم اللغوي.....151
  كمال بلوصيف
- التراث الشعبي بين المفهوم و الاستعمال.....165

USING
IN

Our study intend
materials, could have on
We hypothesized that u
skill had a positive effec
To test our hypothesis
were first year students i
Sixty students out of tw
year participated in th
assigned to two groups
group. A pre-test was
conditions. Then, during
writing activities based
articles, songs and mo
authentic materials and
At the end a post-test wa
compared. Questionnai
teachers.

The results indicated
effect in improving stu
significant difference be
one. Authentic material
other mistakes related
vocabulary.

سمية فالق
- الرمز و الرمزية في الأدب.....177
مجيد قري
- الشعر المغربي القديم..... 193
نورة بوغقال
- دلالات المعرفة الدينية في القصيدة الجاهلية.....211
كمال طاهير
- صورة الممدوح في شعر المتنبي.....227
هند بوعود
- الإحيائية بين الأسطورة و الراهن.....245
الشريف بوروبة

- دراســـــات لغوية

- نحو مفهوم عربيّ لـــــ"علم اللّســـَان".....255
خليفة بوجادي
- مشكلة الهمزة.....271
سميرة قروي
- الإلحاق الصرفي في كتاب سيبويه.....287
عمر معراجي
- التّرادف في كلمات القرءان.....305
عبد العزيز لعيادي
- اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية 313
عز الدين صحراوي
- محمد الطاهر بن عاشور و منهجه التفسيري.....327
صورية جغبوب

- ترجمـــــــــات

- جان فيليب ميرو، كلمة الشخصية 351
السعيد بوطاجين
- ميشال أريفي، عالم اللسانيات و اللاشعور.....361
ميلود رقيق
- نتالي بيغاي، ما هو التناص؟ 375
عبد الحميد بورايو

دراسات باللغة الأجنبية

- USING AUTHENTIC MATERIALS IN TEACHING RITING.....01
Baghzou Sabrina

- Changements linguistiques / changements d'espaces .....15 Abdencacer GUEDJIBA

ثنائية الأنا والآخر في شعر عروة بن الورد

– مقاربة بنيوية –

رشيد بلعيفة

المركز الجامعي خنشلة

تسعى هذه القراءة إلى استكناه صور الجدل بين الأنا والآخر في شعر **عروة بن الورد** من خلال كشف العلاقات المتشابكة والمتباينة بينهما، في ضوء مفهوم التزامن والثنائيات الضدية وتتيح النصوص الشعرية **لعروة** مثل هذه القراءة، لكثرة الجدل القائم في معظم قصائده بين "أنا" الشاعر وبين الآخر، وما يمثّله بالنسبة لهذه الذات، فالآخر هو ما عدا الشاعر، من القبيلة والمرأة، وغيرهما من النماذج، غير أننا نجد ذلك التوحد والانسجام التام بين "ذات" الشاعر و"الآخر" (صعاليكه الذين هم عياله)، حيث أن معظم أشعار **عروة** تقوم على هذه الثنائية الضدية المتمثلة بين الخير والشر، والفقر والغنى، والموت والحياة وغيرها، ما يمكن معها اقتراح صورة للجدل بين الأنا والآخر، وهي البنية التي تحكم مجموعة العناصر المشكّلة لهذا الرصيد الشعري للشاعر.

ومن خلال الدراسة الموضوعية لهذه النصوص الشعرية – يبدو لي – أنّ الفضاء الشعري لهذه النصوص يشتمل على صور عديدة لجدل "الأنا" و"الآخر"، وهي :

1. جدلية الأنا / القبيلة :

تتفرع هذه الجدلية في بعض النصوص الشعرية **لعروة** إلى صورتين لهذا الجدل، وهي صورة الأنا الشاعرة مقابل قبيلته "عبس" قاطبة، وكذا صورة الأنا المتمثلة في ذات الشاعر متوحّدة مع قبيلته في المقابل مع بقية القبائل، التي كانت تمثل صراعا دائما من أجل البقاء، وبداية تبرز صورة الذات الشاعرة في مقابل الآخر المتمثل في القبيلة على شكل تضاد جذري يكاد يعصف ويأتي على كلّ مقومات التواصل التي من شأنها أن تخلق انسجاما وتوحّدا بين الشاعر وقبيلته.

غير أن **عروة** في بعض نصوصه الشعرية يكرّس هذا التنافر والتضاد في شكل حرب معلنة على قبيلته، نظرا لشرخ عميق حصل في البنية أو الجسر الواصل بينهما، يقول في أحد نصوصه :

أَيَا رَاكِباً، إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ◈◈ بَنِي نَاشِبٍ، عَنِّي، وَمَنْ يَتَنَشَّبُ (الطويل)

أَكُلُّكُمُ مُختــارُ دَارٍ يَحُلُّــهَا ◈◈ وَتَارِكُ هُدْمٍ لَيسَ عَنهَا مُذَنَّبُ ؟

وَ أَبلِغْ بَنِي عَوْذِ بنِ زَيدٍ رِسَالَةً ◈◈ بِآيــةِ مَا إِنْ يَقْصِبُونِي يَكْذِبُوا:

فَإِنْ شِئتُمُ، عَنِّي، نَهَيتُمْ سَفِيهَكُم ◈◈ وَقَالَ له ذُو حِلمِكُمْ: أَينَ تَذْهَبُ ؟

وإِنْ شِئتُمُ حَارَبتُمُونِي إِلَى مَدًى ◈◈ فَيَجْهَدُكُمْ شَأْوُ الكِظَاظِ المُغَرِّبُ

فَيَلْحَقُ بِالخَيرَاتِ مَن كَانَ أَهلَهَا ◈◈ وتعلَمُ عَبسٌ : رَأسُ مَنْ يَتَصَوَّبُ *[1]

يقف **عروة** في هذه المقطوعة كالمتحدّي لبعض بطون "عبس" (بني ناشب، بني عوذ) هذا التحدي والتعالي من الذات الشاعرة على الآخر، هو في حقيقته نصرة لبعض مظلومي القبيلة الأم عبس، ومحاولة إنصافهم، لما يمكن أن يلمّ بهم، فهو يأخذ على هؤلاء تخاذلهم عن نصرة إخوانهم الذين تربطهم رابطة العصبية القبلية، فهي صورة للذات المهمومة والمأزومة بأحوال هؤلاء الضعفاء من جهة، وهي كذلك صورة لتتريه ذات الشاعر من بعض المثالب، التي يحاول أعداؤه أن يلصقوها به من جهة أخرى.

إنّ صورة الذات المتعالية في هذا النص الشعري ترسم لنفسها أفقا رحبا تحلق فيه على عدة مسارات، إذ تتعاظم فاعلية صورة الذات في هذا النص، نظرا لما توظفه لنفسها من مقومات التسامي، فهي ذات شموس تتأبى على الانقياد والانصياع لأراذل الخلق، إذ باستطاعة هذه الذات أن تحارب وحدها وتغنم وتكسب هذه الرحى، وكأنّ الشاعر يريد أن يوثق هذا النصر بشهادة "عبس"، وهي القبيلة الأم (و تشهد عبس رأس من يتصوب) لأنه ينكّس رؤوس أعدائه مهما بلغت قوتهم وشدتهم .

إنّها ذات غارقة في التعالي والتسامي من منطلق التجربة والدربة، وفي ظل هذا الاحتدام بين الذات والآخر تبرز الذات مقنعة بقناع الالتزام بقضايا المظلومين والمقهورين من أبناء عبس، فيعيب الشاعر تخاذل وتهاون بني ناشب عن نصرة إخوانهم، وتركهم يتحمّلون وزر ذنوبهم وحدهم.

فعروة مهما تمرّد على قبيلته وخرج على نظامها، إلا أنّه بقي مشدودا إليها، مرتبطا بها، يحاول أن يوجه مصيرها بدعوته إلى الأحسن، وإلى ما يجب أن تكون عليه أمورها، فكما يقول "عبد الله التطاوي": "فعلى غرار شعراء القبيلة، ظهر من دعا إلى التمرّد عليها، وإعلان السخط على تقاليدها، ولكنه حتى في عنفوان تمرّده وشدّة سخطه ظلّ ملتزما بشكل ما، وكأنّه لا يستطيع أن يفصم العرى الوثيقة التي تشدّه إليها بحال "[2].

إنّ جدل الشاعر / الآخر في هذه المقطوعة يعبّر في الوقت نفسه عن توحّد وانسجام تام بين **عروة** وبقية الصعاليك من عبس، فهم الذين يحاربون مع **عروة** "بني عوذ"، إذ كما يبدو لي لظهر أنا الشاعر من وراء حجاب الصعاليك، قادرة على النصر وهزيمة بني عوذ والنيل منهم جرّاء تلك الافتراءات والأكاذيب التي لفّقوها **لعروة**.

كما تتحرك صورة الآنا / الآخر في فضاء شعري مفتوح على كلّ الاحتمالات، إذ تحكمه مجموعة من الثنائيات الضدية كقوله (سفيهكم، ذو حلمكم)، (فيلحق بالخيرات، رأس من يتصوب)، فمعظم هذه الثنائيات الضدية هي التي تحكم مسار البنيات الدلالية للنص الشعري الصعلوكي، وتتحكم بالتالي في نسج معظم الصور الفنية التي تدور حولها القصائد والمقطوعات.

تبدو "أنا" الشاعر في هذه المقطوعة كذلك، ذاتا متعقّلة رزينة، إذ يعطي قومه من "بني عوذ" مهلة ردّ هؤلاء السفهاء عنه، وفي هذا صورة لعلوّ مكانة أنا الشاعر، بمقابل تهوّر الآخر، وحصر الحلم في فرد واحد منهم (ذو حلمكم)، إذ يحمّل "بني عوذ" كلّهم مسؤولية هذه المغبّة، مغبة السكوت عن قذف **عروة** بالأكاذيب والشتائم، وفي الأخير هي صورة مفارقة بين "أنا" الشاعر و"الآخر" .

إذ في الوقت الذي تمثّل فيه (أنا) الشاعر قمّة درجات الالتزام بقضايا قبيلتها – وخاصة ضعفاءها – يبرز عدم الاكتراث والاهتمام في صورة الآخر، مناقضا لما رسمته الصورة في طرفها الأول، إذ يقول "مصطفى ناصف": "فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أن يكون ملتزما ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكلّ نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجّه أفكاره إلى حيث يريد"[3]. وفي صورة أخرى من جدل الأنا مع الآخر، يرسم **عروة** صورة جمالية لهذه الثنائية، يقول فيها:

هُمْ عَيَّرُوني أَنَّ أُمِّي غَرِيبَـــةٌ، ◈◈ وهلْ في كَرِيمٍ مَاجِدٍ مَا يُعَيَّرُ؟ (الطويل)

وقَد عَيَّرُوني المالَ، حِينَ جَمَعْتُهُ، ◈◈ وقَد عَيَّرُوني الفَقرَ، إِذْ أَنا مُقْتِرُ!

وعَيَّرَني قَومِي شَبَابِي ولِمَّـــتِي، ◈◈ مَتى مَا يَشَا رَهطُ امْرِئٍ يَتَعَيَّرُ

حَوَى حَيُّ أَحياءٍ شُتَيْرَ بنَ خَالدٍ، ◈◈ وقدْ طَمِعَتْ، في غُنْمِ آخَرَ، جَعْفَرُ

ولا أَنتَمِي إِلاَّ لجَـــارٍ مجاورٍ، ◈◈ فَما آخـــرُ العيشِ الذي أَتَنَظَّرُ؟ * [4]

يستهلّ **عروة** هذه المقطوعة بضمير الجماعة (هم) الدال على القوم أو القبيلة، ويؤخر ذكر الأنا إلى ما بعدها، وفي هذا دليل على تمكّن صورة "الآخر" من تغييب صورة "الأنا" في بعض مقطوعات **عروة**، إلا أن هذا التساؤل الذي جاء كخاتمة للبيت الأول، هو بمثابة ردّ الاعتبار للذات، وانتشالها من وحل التغييب، وبالتالي الشتم (هل في كريم ماجد ما يعيّر؟) إذ توصف الذات بالمجد والكرامة، وهي صفات حشدها **عروة** لإبراز عظمة ومكانة الأنا أمام هذا المغيِّب (الآخر) .

تنبني هذه الصور الفنية كعادتها في ظل هذه الثنائيات الضدية التي تحكم النسيج العام للنص الشعري، فتتحرك في فضائه محدثة هذا الجدل المستمر بين صورة "الأنا" وصورة "الآخر"، فقوله (عيّروني، ما يعيّر، المال، الفقر، لا أنتمي، مجاور)، ما هي إلا صيغ أتى بها **عروة** لنفي هذه النقائص عن ذاته وإثبات ما يناقضها، فكأنه في محل إثبات الكينونة والأنا، وفي الوقت نفسه توحي هذه الصور المعدّدة عن الحالات التي كان فيها محلّ سخرية وتعيير من طرف قومه، وبالتالي قبيلته، وعن مدى شعور الأنا بالغربة واللانتماء إلى هذا المجتمع المهين .

يحاول **عروة** بكل السّبل توصيل الفكرة التي سهّدته وأقضّت مضجعه، وهي فكرة عدم الانتماء، وبالتالي الغربة عن هؤلاء القوم . إنّه صراع "الذات" مع "الآخر"، فهم عيّروه نسب أمه ،وهي من قبيلة نهد مغمورة الذكر، وكذلك عيّروه جمعه المال عن طريق تصعلكه، وكذلك عيّروه فقره، ونحن نعلم أن سبب فقر **عروة** يعود إلى كرمه الشديد، وإلى إيثاره البالغ.

إنّ الذات الشاعرة تفرغ هذه الشحنات من الأحاسيس المختلجة في نفسها، وكأنّي بها تقوم بعملية تطهير لذاتها، ثم تخلص إلى تعداد الأحياء والبطون التي تتنافس وتفتخر لكسبها علما بارزا شريفا، وتأمل أحياء أخرى في أن تكتسب شرف الانتماء لهذا العلم أو ذاك، غير أنّ **عروة** يعلن صراحة نفوره وهروبه من هذا الانتماء الذي يكبّل حرّيته وسعيه فهو لا يريد أن يدخل سباق الانتماء هذا، ويرضى بأن ينتمي إلى جار يجاوره في المسكن، فهو واجب مقدّس يجب القيام به في عالم أطبق عليه ليل الأنانية، وعصفت فيه ريح القهر والاستعباد، وهي رسالة مبطّنة برؤية ودعوة صريحة إلى عدم الانتماء إلى هذا المجتمع، وإلى الثورة في وجهه، وبالتالي الاغتراب عنه .

يسجل **عروة** " اغتراب الطائفة، ثم اغتراب "الأنا" في ظلالها ضد المجتمع، وهو يبدو في ذلك مخلصا لفلسفته، بارا بجماعته وفكره، وهو توحّد يتردّد بين عدد من اللوحات"[5].

و في صورة أخرى من صور الجدل القائم بين الذات الشاعرة والآخر (القبيلة). يقول **عروة** :

أَعَيَّرتُمُوني أَنَّ أُمي نَزِيعَةٌ ؟ ◈◈ وهل يُنجِبَنَّ، في القَومِ، إِلاَّ النَّزَائِعُ ؟ (الطويل)

ومَا طَالِبُ الأَوتَارِ إِلاَّ ابنُ حُرَّةٍ، ◈◈ طَوِيلُ نِجَادِ السيفِ، عَارِي الأَشَاجِعِ * [6]

تبدو "أنا" الشاعر متوارية خلف (ياء المتكلم) في مقابل تعريف "القوم"، ولهذا دلالات متعددة، منها أنّ "أنا" الشاعر لم يكن لها حقّ الظهور والتجلّي، وإنما الذي يكسبها هذا هو تراكم الأوصاف والنعوت لها، حتى إذا اكتسبت ذلك أخذت زمام المبادرة في الظهور في البيت الثاني (ابن حرّة، طويل النجاد، عاري الأشاجع)، في المقابل تختفي صورة "الآخر" نهائيا في هذا البيت مفسحة المجال لـــ "أنا" الشاعر بالحديث وبالبروز كذلك.

وهي صورة مصغرة لتعالي "الأنا" وتساميها في مقابل تدني صورة "الآخر" وانحسارها يدلّ على ذلك قوله (و هل ينجبن إلا النّزائع؟)، وكأنّه نزع صفة الإنجاب عن هؤلاء القوم وأبقاها حكرا على النساء اللواتي يكنّ غريبات عن عشائرهن، ثم ربط فضيلة الأخذ بثارات القوم بأبناء (النّزائع)، لأنهم هم الذين يرفعون أمجادهم، لتميّزهم بالقوة والشجاعة ويدلّ على ذلك ما حشده من صفات لأبناء الغريبات من طول وشجاعة ورجولة وغيرها، وكذلك حصر دلالة الأخذ بالثأر والإقدام في أسلوب الاستثناء "إلا"، وهو استثناء يحصر الدلالة فيه دون غيره، أي في ذات الشاعر مقابل "الآخر" (أبناء القبيلة)، وهي في الوقت نفسه دعوة إلى تقديس عقيدة الأخذ بالثأر الجاهلية التي تحوّلت إلى مبدأ يجب القيام والسهر على تحقيقه .

إنّها صورة متعالية متسامية من صورة "الأنا" التي رسمها **عروة** لنفسه في مقابل صورة "الآخر" (القبيلة ونظامها) .

2. جدلية الأنا / الأخوال :

يبرز هذا الجدل بين صورة الذات الشاعرة و"الآخر" الذي يمثّل أخواله في شكل صراع نفسي داخل الذات، نتيجة الشعور بالاحتقار والدونية، جرّاء ذلك النسب الذي حصل للشاعر عن طريق أخواله من قبيلة (نهد) متواضعة النسب، يقول "يوسف خليف": "بل إنّه يهجو أخواله هجاء مرّا، ولعلّ من أسباب هذا أنّ قبيلة نهد كانت أقلّ شرفا من عبس"[7]. يقول **عروة** في معرض حديثه عن أخواله:

مَا بِيَ مِـــن عَارٍ إِخَالُ عَلِمْتُهُ ◈◈ سِوى أنّ أَخوَالِي، إِذا نُسِبوا، نَهْدُ (الطويل)

إِذَا مَا أردتُ المجدَ قَصَّرَ مَجدهُمْ، ◈◈ فَاعْيَا عَلَيَّ أَن يُقَارِبَنِي مَجْدُ

فَيَا لَيتَهُم لَمْ يَضرِبوا فِيَّ ضَربةً، ◈◈ وأَنِّي عَبدٌ فِيهِمُ ، و أَبِي عَبدُ

ثَعَالِبُ في الحربِ العَوَانِ، فَإِنْ تَبُخْ ◈◈ وتَنفَرِجِ الجُلَّى ، فَهُمُ الأُسْدُ* [8]

يطرح **عروة** هذه الجدلية التي أرّقته طويلا، جدلية شرف "الأنا" في مقابل وضاعة شرف قبيلة "نهد" التي تنتسب إليها أمه، وتتحرك صور "الأنا" و"الآخر" كعادتها ضمن مجموعة من

الثنائيات الضدية التي تحكم سبك النسيج الشعري للنص، فتبرز "أنا" الشاعر متلفّعة برداء العار جرّاء هذا النسب، الذي حصره الشاعر في قبيلة نهد، فقوله (المجد، أعيا عليّ، يقاربني، عبد، ثعالب الحرب العوان، تنفرج، الأسد)، يمكن أن تمثّل مجموعة من الثنائيات أو الجدليات التي قام عليها النص الشعري، وأوّل ما يوصف به هذا الشعر هو التمرّد على القرابة الدموية كما يقول "أدونيس": "وأوّل ما يوصف به شعر **عروة** أنه تمرّد على القرابة الدموية القبلية، وبأنه شعر انفتاح على الإنسان بما هو إنسان، فيما يتجاوز الولاء القبلي واللون والجنس والفقر والغنى"[9].

هي صورة أخرى من صور انكسار الذات أمام هذا النسب الذي لم يكن للذات ذنب في وجوده إذ يمثّل هذا النسب عائقا أمام الذات الشاعرة في تحقيق أحلامها طلبا للمجد والرفعة والسمو، "**فعروة بن الورد** لا يتردد في تسمية الأشياء بأسمائها، فهو يعيش صراعا داخليا متأججا، سرعان ما يعبر عنه تصريحا لا تلميحا، علّه يخفف من وطأته على نفسه، ويدحض بذلك ما لحقه من احتقار وازدراء جراء ذلك الانتماء الذي لا ذنب له فيه، ولا يمثّل عيبا أو عارا يجعل المرء يطأطئ الرأس على إثره" [10].

والشاعر في هذه الصورة يأسف ويتمنى في الوقت ذاته، لو أنّه عبد هو وأبوه في هذه القبيلة لهان عليه الأمر؛ لأن زمن العبودية مشروط بوقت معين ومحدّد، لا بدّ من أن ينتهي. إلاّ أن زمن المصاهرة – النسب – فإنّه يمثل وشم العار على جبين المنتسب.

وفي تشهيره بهم على أنّهم ثعالب في الحرب التي تدور رحاها أياما ثمّ تعاود الكرّة، لدليل على تسامي **عروة** بذاته على أخواله، إذ يصرّح على أنه عكسهم تماما؛ يثبت في مثل هذه المعارك، كأنّه أسد هصور فيها، على عكس أخواله الذين إذا وضعت الحرب أوزارها ظهروا كأنهم أسد الغابة، فهي صورة مفارقة يمكر بنا **عروة** أثناء رسمها، ويبرز من خلالها هذه الحسرة الدائمة التي تقطع أحشاءه من جرّاء صنيع هذا الآخر، يقول **عروة** في مقطوعة أخرى مبرزا من خلالها هذا النسب الوضيع الذي لحق به وبأبيه من قبل:

لاَ تَلُم شَيخِي، فَمَا أَدرِي بِهِ ◈◈ غَيرَ أَنْ شَارَكَ نَهداً فِي النَسَبْ (الرمل)

كَانَ في قَيسٍ حَسِيباً مَاجداً ◈◈ فَأَتَت نَهدٌ عَلى ذَاكَ الحَسَبْ [11]

يشكّل كلّ شطر من البيت ثنائية ضدية للشطر الآخر، بمعنى أن مصيبة **عروة** الكبرى هي زواج أبيه من نهد، وهي السوء كلّه، فمجرّد اللّوم على أبيه الذي هو (الشيخ) دلالة على أنه كان يمثّل الشؤم الذي تتطيّر به عبس من خلال دوره في حرب "داحس وغبراء" [12]، وهي كذلك صورة للخطأ الفادح الذي ارتكبه أبوه "الورد" في مصاهرته للنهديين، ويمثّل هذا النص الشعري حسرة وندما على ما حلّ بأبي **عروة**، وكأنّه يأسف لذلك المجد الذي تمتع به قبل أن يصاهر قبيلة "نهد".

يقول محقق الديوان: " من الواضح أن العصبية القيسية هي التي تتحدث بلسان **عروة** ... لأنه بانتسابه إلى عبس القيسية، ذو نسب يعتدّ به... أمّا خطأه الذي لا يغتفر فهو زواجه في بني نهد المنتمين إلى اليمنية... وتكفي مصاهرة الورد لهم ليفقد هذا كلّ شرف له وكلّ مجد"[13].

وهي صورة تجريدية للمجد والحسب، والتي رسمها **عروة** لوالده باستحضاره الماضي التليد، حيث كان أبوه يرفل في ثوب العزّ، وكأنه باستحضار الماضي المتمثل في لفظة (كان) يحاول أن يطمس هذا الحاضر ويمحيه من الوجود، "وعندئذ قد يصبح استدعاء الماضي إحدى ضرورات التعزّي لدى الشاعر عن آلام حاضره"[14]. **وعروة** في هذه الصورة يرسم لوحة لأبيه داخل إطار القبيلة وليس خارجها، وكأنه في موقع الدفاع عنه جرّاء ذلك اللوم والتعنيف الذي لاقاه في قبيلته، أو هي عاطفة الأبوة مقابل عاطفة "الأنا" التي كان الشاعر يمجّدها ويفخر بها.

وننتقل إلى ثنائية أخرى من صور الجدل في شعر **عروة** والتي لا تقل أهمية عن سابقاتها إن لم تكن أهمها وهي:

3. جدلية الأنا / العاذلة:

لم تكن صورة المرأة في مخيلة **عروة** رمزا للتفنن في وصف سحرها وجمالها، أو عشيقة حكى مغامراته معها، وإنما كانت تمثّل الحقيقة ذاتها، وهي الزوجة التي كانت تنهره وتلومه عن الغزو والسلب، من منطلق خوفها على حياته، فكان يستدعيها كعاذلة في جلّ قصائده، وتمثّل المرأة

العاذلة في شعر **عروة** صورة للوجه الآخر للحياة، الذي يحمل الإشفاق والمواساة في عالم اندثرت منه هذه القيم، يقول **عروة** :

أَقِلّي عَلَيَّ اللَوْمَ، يَا بنتَ مُنْذِرٍ، ◈◈ ونَامِي وإِن لَمْ تَشْتَهِي النومَ فاسْهَرِي (الطويل)

ذَرِينِي ونَفسِي ،أُمَّ حَسانَ إِنَّنِي ◈◈ بِهَا، قَبلَ أَنْ لاَ أَملكَ البيعَ مُشتَرِي

...

ذَرِينِي أُطَوِّفْ في البِلادِ لَعلَّنِي ◈◈ أُخَلِّيكِ، أَو أُغْنِيكِ عَن سُوءِ مَحْضَرِ [15]

تبدو صورة "العاذلة" في مقابل صورة الأنا الشاعرة، وكأنّها حجر عقبة في طريقها، إلا أن الشاعر يعطي هذا الآخر نوعا من الحرية وردّ الفعل، إذ تبرز أنا الشاعر هي الفاعل الحقيقي والمتحكم في زمام الأمر، إذ تمثّل هذه "الأنا" الآمر الناهي في مسار النص الشعري، وبالتالي نلحظ تقزّم وصغر الآخر باعتباره تابعا لصوت "الأنا" الطاغي والبارز في فضاء المقطوعة الشعرية .

تُبنى هذه المقطوعة على مجموعة من الثنائيات الضدية التي تحكّمت في النسيج العام للنص الشعري، فقوله (نامي، اسهري، البيع، مشتري، أغنيك، سوء محضر)، كلها صيغ تدخل في باب الأمر والنهي وتقرير الحقيقة المرة التي أراد الشاعر أن يوصلها إلى سمع عاذلته، ووظّفها في تصوير الموقف الذي هو بصدد الدفاع عنه، واستعمل بجانبها طرق الحوار للإقناع، حتى وإن استعمل أسلوب الأمر الموحي بالزجر (ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري)، إذ تتعاظم فاعلية الأنا في مقابل تراجع الآخر، وتنْزاح صورته فاسحة المجال لأنا الشاعر في التعبير والبروز لتكشف عن وجودها بطرح أساليب الإقناع، التي كثيرا ما عانى منها الشاعر، " بينما يلجأ **عروة بن الورد** إلى الحوار والإقناع، صاحبته تريد استبقاءه إلى جانبها حبا به، وهي إذ ترهبه من الحرب إنما تخشى عليه من الموت، ونلاحظ أن الفارس يواجه دفوع الحبيبة بدفوع منطقية، فالحرب التي يخوضها تسعى لحياة آمنة كريمة" [16].

إن معظم صور **عروة** في مقابل عاذلته تنبني على هذه الثنائية الإطار ؛ الشجاعة والإقدام في مقابل الخوف وتثبيط العزيمة، إذ تمثل المرأة في هذا الجانب، القسم الحاضر/الغائب في صياغة

القصيدة وتشكيلها، بمعنى أن حضورها في استهلالات النصوص الشعرية بات أمرا محتما على الأقل بالنسبة **لعروة**، وكأنه يلتمس لنفسه الأعذار فيما يقوم به من غزو من أجل السلب والنهب .

وتمثّل صورة العاذلة القطب الثاني في المعادلة الشعرية وكذا الواقعية التي ينتظم طرفاها في ثنائية الوجود وعدمه، أي بمعنى آخر أنّ الشاعر تبرز أناه متعالية ظاهرة في إقحامه – إن صح القول – لصوت العاذلة داخل جسد النص الشعري، "فإذا كان منع الحبيبة دالا فإن المدلول هو موقف الفارس، وهذه دلالة تحتكم إلى المجاز ... بيد أننا نحيل إلى مواجهة دلالة أخرى هي أن منع الحبيبة للفارس إنما هي دلالة فنية، تسهم في تشويق المتلقي، والمدلول الأكيد غير المعلن هو قدرة الشاعر على تثوير الصورة"[17].

يقول **عروة** في مقطوعة أخرى مصورا هذه المرأة في تصريحها له بمخاوفها عليه جراء الأخطار التي تتهدده:

تَقُولُ: لَكَ الوَيلاتُ، هَل أَنتَ تَارِكٌ ◈◈ ضَبُوءاً، بِرَجْلٍ، تَارَةً، و بِمَنْسِرِ؟ (الطويل)
ومُسْتَثبِتٌ في مَالِكَ، العَامَ ، إِنَّني ◈◈ أراكَ عَلى أَقتَادِ صَرْمَاءَ مُذكِرِ
فَجُوعٍ لأَهلِ الصالحينَ ، مَزِلَّةٍ، ◈◈ مَخُوفٌ رَدَاهَا، أَن تُصيبَكَ فَاحذَرِ
أَبَى الخَفْضَ مَن يَغشَاكِ مِن ذِي قَرَابَةٍ ◈◈ ومِن كُلِّ سَوْدَاءِ المَعَاصِمِ تَعتَرِي
ومُستَهنِئٍ، زَيدٌ أَبوهُ ، فَلاَ أَرَى ◈◈ لَه مَدْفَعاً، فَاقْنَيْ حَيَاءَكِ و اصْبِرِي * [18]

تبدو صورة العاذلة بارزة جلية منذ الوهلة الأولى، بينما تتراجع صورة أنا الشاعر، وتنزاح فاسحة لها مجال القول والعتاب، ومن ثمّ إسداء النصائح، إذ تغيب صورة الأنا كليا وتظهر في موقع الرد في نهاية الأبيات، فبعد أن تحشد العاذلة هذه الصور المخيفة والمرهبة علّها تثني الشاعر عن مراده، تبرز صورة الشاعر في آخر الأبيات معلنة عن موقفها، مبررة حتمية خروجها وسعيها في طلب المال حتى في هذه الظروف الصعبة، وكأن الشاعر استبطن نفسية هذه اللائمة "وكأننا أمام الشاعر في إطار من التحليل النفسي الدقيق لما يدور في أعماق زوجته من هواجس كان أبرزها

(الخوف) و(القلق) و(الفزع) والارتباك أمام خروجه، وهي رؤية خاصة للصعلوك ينطلق فيها من واقع حياة التشرد كما عاشها، وكأنه استبدل الزوجة بالحبيبة التقليدية للشاعر القبلي" [19].

إن هذه الصورة – كما يبدو لي – ما هي إلا حافز خفي في نفس الشاعر، أراد من خلال حضور صورة العاذلة ممارسة نوع من شحذ الهمة وتقوية العزيمة، وبتعبير آخر يحاول ممارسة الحضور من خلال هذه الصورة الحوارية مع عاذلته، سواء أكانت حقيقة أم من بنات خياله، ويبدو لي كذلك أن هذا الحافز المتكرر في صورة اللائمة هو دليل على دحض غيابه عن ساحة الوغى من أجل تحقيق مأربه الذي سعى إلى تحقيقه جاهدا، والشاعر أعلم من عاذلته بأنه في خطر وإنما أراد ذلك لأنه زعيم وسيد المنهج والمبدأ، فكيف يتخلى عن نظريته وقد سار دربا في تحقيقها، بعدما كوّن أشخاصا يحملون أفكاره وصاروا عصبة له .

تقول "مي يوسف خليف" : "فكانت صورته البطولية، وكانت فلسفة حياته رهنا بتلك المواقف الحوارية التي يتخذ فيها من زوجته مشجبا يعلّق عليه جلّ همومه، ويطرح من خلالها كلّ أشجانه، وينطلق من منطلق العقل يطرح أصول فلسفته"[20].

هي الفلسفة التي من أجلها خرج **عروة** عن نظام الانتماء للقبيلة، وكوّن مذهبا له في الحياة غير أنه يردّ على هذه العاذلة ويقرّعها بأسلوب عنيف (فاقني حياءك واصبري)، ويتحمّل مسؤولية أبناء العمومة من القبيلة، فلا يستطيع ردّهم إن هم طلبوا معروفه، ومن هنا نجد تعاظم فاعلية صورة الأنا / النحن التي كان الشاعر قد استبدلها فيما مضى ؛ لأنه خرج عن نظام القبيلة، لكن نفس **عروة** الأبيّة تأبى الضيم والخسف الذي يحلّ بقومه من أبناء عمومته، فيدفع ويردّ خطاب العاذلة بخطاب آخر أشد تقريعا وعنفا.

إن صورة الجدل القائم بين الأنا / العاذلة في أشعار **عروة**، وما تمثله المرأة في مسرح الأحداث، ما هو إلا رمز آخر على حياة التمرّد والغربة التي يحياها **عروة** وأمثاله في هذا المجتمع وفي الوقت نفسه " يكشف هذا الجدل عن صراع بين الواقع والمثل الأعلى عند البعض من خلال رؤية روحية شاملة، وقد يحدث بينهما نوع من التناقض نتيجة قصور في إدراك العلاقات العميقة، أو الشعور باستحالة تحقيق هذا المثل الأعلى في الواقع"[21].

وربما تكون صورة العاذلة حقيقة تقف في وجه الفارس، تحدّد مساره من منطلق خوفها عليه إزاء إمكانية فقده، وهنا "تبدو المرأة من شرفتها سببا في تعكير شجاعة الفارس وإقدامه"[22].

وتظهر في مقطوعة أخرى صورة الجدل بين الأنا المتعالية والعاذلة في شكل ردّ الاعتبار للغة الحوار الجارية بينهما، يقول **عروة: (الطويل)**

تَقولُ: أَلا اقْصِرْ منَ الغَزْوِ، واشتَكَى، ◈◈ لهَا القَولَ، طَرفٌ أَحْوَرُ العَينِ، دَامِعُ

سَأُغنِيكِ عَن رَجْعِ المَلامِ، بِمُزْمِعٍ ◈◈ مِنَ الأمرِ لاَ يَعشُو عَليه المُطَاوِعُ *[23]

إنّ صورة العاذلة في هذه المقطوعة تبدو وكأنها تظهر من خلف رداء دموعها التي استبدلتها عن اللغة الحوارية في مقابل لغة الأنا الشاعرة التي تظهر متمكنة من لغة الحوار، تمكّنا يجعلها تبرز جليّة تكاد تخفي صورة العاذلة، فقد صوّر الشاعر هذه اللائمة بأنّها لا تكتفي بالكلام إنما شفّعت لعذلها هذا بدموع الخوف، وكأنّ بكلامها نقص عضّدته هذه الدموع، والتي استرسل الشاعر من خلالها في وصف عيون هذه اللائمة، غير أن هذا الشفيع لا يثني ولا يمنع الشاعر من المضي قدما في سبيله، والسعي من أجل بلوغ مأربه، ويكتفي بالردّ عليها ردّا لا يحتمل التبديل والتغيير في الموقف .

إنّه سلطان الكلمة التي يمتلكها الشاعر، وتفتقد العاذلة إليها، وإلا فلماذا عوّضت الكلام بالدموع ؟ إنه النقص الذي تعانيه هذه اللائمة، في مقابل الكمال الذي يتمتع به الشاعر.

تخلص القراءة إلى أن صور الجدل بين الأنا والآخر في الخطاب الشعري الصعلوكي، إتخذت أشكالا متعددة، تمثلت في الصراع القبلي، ومعظلة الإنتماء والنسب، إضافة إلى مبدأ الرفض والتمرد الذي حاولت تلك النصوص الشعرية تكريسه، لدحض ما هو كائن والتطلع إلى ما يجب أن يكون، وهي نصوص استثمرت معجما شعريا قلقا تجلت فاعليته في تعرية بعض الأنماط البالية، وكشف الحجب عن بعض الممارسات القبلية تجاه المعدمين من أفرادها، وصاغت هذه النصوص جملة من المبادئ نادى بها عروة بن الورد ودافع عن تحقيقها.

الإحالات:

* **عرضت** : أتيت العروض، وهي مكة والمدينة وما حولها . **بنو ناشب** : قبيلة من عبس . **تنشب** : انتسب إلى بني ناشب أو تشبه بهم. **هدم** : جمع هدم، الدم المهدور . **المذنب** : من يحمّل الذنب وتذنّب على فلان تجنّى وتجرّم . **بنو عوذ بن زيد**: بطن من عبس . **يقصبوني**: يشتموني . **الشأو** : الشوط السبق، المدى . **الكظاظ**: الشدة والتعب . **المغرّب** : البعيد المنال . **يتصوب** : ينكس .

1 عروة بن الورد : ديوانه . شرحه وقدّم له ووضع فهارسه : سعدي ضناوي ، دار الجيل، بيروت، ط1 1996 . ص : 81 - 85.

2 عبد الله التطاوي : مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . د.ط.، د.ت.، ص : 14.

3 مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981. ص : 53.

* **اللّمة** : شعر الرأس حين يجاوز شحمة الأذن ويبدو أن إرسال شعر الرأس على هذه الطريقة تسريحة خاصة بالشبان . **واللُّمة** : أصحاب الرجل، فلطالما لامه قومه على هذه الصحبة. **شتير بن خالد** : رجل من أعلام العرب كان شريفا . **جعفر** : أبو قبيلة من عامر وهم الجعافرة .

4 الديوان، ص ص : 163 - 165.

5 عبد الله التطاوي : الشاعر مفكرا . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.، د.ت. ص: 107.

* **الزيعة**: الغريبة . والزيعة من النساء هي التي تزوج من غير عشيرتها فتنقل .

6 الديوان، ص : 192.

7 يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت. ص : 322.

* **إخال** : أظن. **نهد**: من بني نهد، وهم قبيلة والدة عروة . **الحرب العوان** : الحرب المترددة التي دارت مرة وتعود لتدور مرة أخرى . **باخت الحرب** : خمدت وسكن أوارها . **الجلّى** : الأمر العظيم، وهنا بمعنى الشدة .

8 الديوان. ص ص : 113 - 114.

9 أدونيس : الثابت والمتحول . - بحث في الإتباع والإبداع عند العرب - 1. الأصول . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت ط5. 1986 . ص : 259.

10 بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي - رؤية نقدية معاصرة - . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق، د.ط.، 2001، ص : 77.

11 الديوان، ص ص: 85 - 86.

12 ينظر - يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . ص : 322.

13 سعدي ضناوي : ديوان عروة بن الورد . ص : 86.

14 مي يوسف خليف : الموقف النفسي عند شعراء المعلقات ،1- الاغتراب . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . د.ط.، 1996. ص : 42.

15 الديوان، ص ص : 143 - 144.

16 عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية – القدامة وتحليل النص – . المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1997. ص : 77.

17 نفسه، ص : 75.

✷ **فجوع:** تصيب وتؤلم. **المزلة:** المكان الدحض المتزلق، وهو موضع الزلل. **الحفض:** الدعة والسكون. **سوداء المعاصم** : من اسودت يداها من العمل وتحريك النار والرماد للصلاء. **تعتري:** تغشى طالبة المعروف. **مستهنئ:** طالب الهنء . **مدفعا** : دفعا، وسيلة لصده ورده . **اقني حياءك:** الزميه.

18 الديوان، ص ص: 146 - 149.

19 عبد الله التطاوي : الشاعر مفكرا، ص : 86.

20 مي يوسف خليف : بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.، 1998، ص : 57.

21 حسني عبد الجليل يوسف : الأدب الجاهلي – قضايا وفنون ونصوص –، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2003. ص : 135.

22 عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص: 75.

✷ **أقصر عن الأمر:** نزع عنه وهو قادر عليه . **رجع** : ترداد . **مزمع:** من أزمع الأمر، مضى فيه وثبت عليه عزمه. **عشا عليه:** ظلمه. وعشا إليه قصده. **المطاوع:** المستجيب .

23 الديوان، ص: 185.

تلقي الصوت السردي عند المسرود له

حسب رؤى جنيت الفرنسي و جيرالد برنس الأمريكي و شويرويغ

المسرود له – علاماته – وظائفه – أصنافه – الإستراتيجية النّصية.

ماهية المسرود له:

تعتبر قضية المسرود له من بين القضايا الشائكة التي لم تعن بها الدراسا
النقص فادح وتناولها لقصد التنظير لها يظل محتشما، بل ويصل إلى حدّ الإهمال و
إلى ما جاد به البحث من تطور في قضية السارد[1]، يقول جيرال برنس: «إنّ ك
أو مكتوبا، وسواء تضمّن أحداثا حقيقية أو أسطورية وسواء كان يحكي –
متعاقبة فإنّه لا يفترض ساردا واحدا على الأقل وإنّما يفترض مسرودا له(على ا
يتوجه إليه السارد»[2].

وهو التأكيد الصريح الذي طابق فيه تودوروف بين صورة السارد وصور
ههنا يقع في مترلة المسرود له. على أنّهما متلازمان، متتابعان لقوله: «إنّ ص
بصورة وحيدة: فبمجرد ظهورها في أوّل صفحة، نجدها مصاحبة لما يمكن
القارئ".طبعا لهذه الصورة بعض الروابط التي تشدّها إلى القارئ الملموس، مثلم
روابط بالمؤلف الحقيقي. توجد الصورتان في تبعية وثيقة، تتعلّق الواحدة بالأخ
ملامح صورة السارد في البروز بجلاء أكثر، حتى تكون صورة القارئ قد ار
تسمي الصورتان لكل عمل متخيل: فالوعي بقراءة رواية ليس وثيقة يدفعنا
القارئ المتخيل وفي الوقت نفسه يظهر السارد ذاك الذي يحمل لنا المحكي، ما
أيضا متخيلا. تثبت هذه التبعية القانون السيميولوجي العام، حيث "أنا وأن
الملفوظ، يظهران دائما مجتمعين»[3].