אגף א - חינוך ילדים ונוער בסיכון משרד החינוך
עתיד @קידום נוער תכנית היל"ה
النهوض بالشبيبة - برنامج هيلا
משרד החינוך

# النّصوص المطلوبة في الأدب العربيّ

## مسار 12 للوسط العربيّ

السّنة الدّراسيّة 2025–2026

إعداد:
مروة كنعان – مركّزة اللّغة العربيّة

# فهرس المحتويات


| النّصّ | صفحة |
|---|---|
| أراكَ عصيّ الدّمع | 4 |
| وصيّة أكثم بن صيفيّ لبنيه ورهطه | 23 |
| ذكريات الطّفولة | 27 |
| على باب فدريكو | 33 |
| التّمرين الأوّل | 41 |
| بيت سيّئ السّمعة | 53 |

## الباب الأوّل: الشّعر القديم

### اَلشّعرُ في العصرِ العبّاسيّ

أخذتِ الحواضرُ في العصرِ العبّاسيّ مركزيّةَ البيئةِ الشّعريّةِ، بدلَ البوادي، كبغدادَ والكوفةِ والبصرةِ والشّامِ، وضعُفَ الشّعرُ السّياسيُّ والحماسيُّ، باستثناءِ ما كانَ بين الشّيعةِ والعبّاسيّينَ، وبين العربِ والشّعوبيّةِ، كما استغنت مظاهرُ الفسادِ والمجونِ عن الشّعرِ العذريّ، وحاولَ أبو نُواسٍ التّجديدَ بأشكالِ الشّعْرِ من خلالِ المقدّمةِ الخمريّةِ بديلًا للمقدّمةِ الطّلليّةِ، وظهرَ الشّعرُ الفلسفيُّ بنظرتِهِ التّحليليّةِ، والشّعرُ الصّوفيُّ الذي رقى بالرّوحِ والغزلِ بعيداً عن المادّيّاتِ، واستدعتْ نهضةُ العلومِ والمعارفِ إلى نشوءِ الشّعرِ التّعليميّ، وظهرتْ أساليبُ التّهكّمِ والهزلِ شعراً، وإلى التّراسلِ بواسطة الشّعرِ، واستقلّت الزّهديّاتُ والخمريّاتُ، وظهرتِ الطّرديّاتُ.

كما قويَ غَرضَا المدحِ والرّثاءِ، لارتباطِهما بالخلفاءِ والأعيانِ، وكذلك اتُّخِذَ الهجاءُ وسيلةً للتّكسّبِ، فمال إلى الإقذاعِ. وبرز شعرُ الحكمةِ تعبيرًا عن تجربةِ الحياةِ والحاجةِ إليها في ظلّ الفسادِ واختلالِ القيمِ، وتأثّراً بالحكمةِ الفارسيّةِ والهنديّةِ، ونتيجةً لهذا الاختلالِ القيميّ، تغيّرَ شكلُ الغزلِ، وأصبحَ أكثرَ إباحيّةً وبذاءةً، بسببِ كثرةِ القيانِ والغلمانِ، وظهرَ التغزّلُ بالمذكّرِ من غلمانِ التّركِ والرّوم والدَيْلَمِ.

أمّا الوصفُ فقد مالَ إلى رصدِ مظاهرِ العمرانِ والقصورِ والحدائقِ والبركِ والأطعمةِ، وغيرِها من مظاهر التّرف.

حافظتِ القصيدةُ العربيّةُ في العصرِ العبّاسيّ على شكلِها، من قافيةٍ ورويٍّ ووزنٍ، باستثناءِ بعضِ المحاولات التي قام بها أبو العتاهية في إعمالِ بعض الأوزانِ المهملة، كما حافظتْ على مبناها التّقليديّ في ترتيبِ أغراضِها، ابتداءً بالغزلِ ووصفِ الرّحلةِ وانتهاءً بالغرضِ المركزيّ.

حرصتِ القصيدةُ على التّناسبِ والتّرابطِ، واستخدامِ الأوزانِ الخفيفةِ، وهجرِ الغريبِ من اللّغةِ، واعتمادِ العذوبةِ والوضوحِ، والتزامِ البديعِ والبيانِ، فغلبتِ الصّنعةُ على الشّعرِ. لقد ابتدأ العصرُ العبّاسيُّ بحركةٍ تجديديّةٍ، كخمريّاتِ أبي نُواس وطرديّاتِهِ، ومجونيّاتِ بشّارِ بنِ برد، وزهديّاتِ أبي العتاهيّة وأوزانِهِ، لكنْ سرعانَ ما عاد الاتّجاهُ إلى التّقليدِ والأصالةِ، في فترة أبي تمّام وابنِ الرّوميّ والبحتريّ، وفيما بعدَهُ ابتدأتْ مرحلةُ الاستقرارِ في فترة المتنبّي وأبي العلاءِ وأبي فراسٍ الحمدانيّ، ثمّ تبعتها مرحلةُ التّدرّجِ نحوَ الزّخرفِ إلى حدّ الإغراقِ في الصّنعةِ، وهي مرحلةٌ امتدّتْ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيّ وتجاوزتْهُ إلى فترةِ عصرِ الانحطاطِ.

### أبو فِراسٍ الحَمْدانيُّ (320–357 هـ)، (932–968 م)

الحارثُ بنُ سعيدِ بنِ حمدانَ التّغلبيُّ، أبو فِراسٍ الحَمْدانيُّ، شاعرٌ عبّاسيٌّ وفارسٌ وأميرٌ، ابنُ عمّ سيفِ الدّولةِ. وُلدَ في الموصلِ لأبٍ عربيٍّ وأمٍّ روميّةٍ. قُتلَ أبوهُ وهو طفلٌ، فتربّى في كنفِ سيفِ الدّولةِ، يغرفُ من البيئةِ الثّقافيّةِ والحياةِ الأرستقراطيّةِ، ويتربّى تربيّةً عسكريّةً.

ولّاهُ سيفُ الدّولةِ منبجَ، وحاربَ معهُ ضدّ الرّومِ في مواقعَ عديدةٍ، فأسروهُ مرّتينِ، وافتداهُ سيفُ الدّولةِ في الأخيرةِ بأموالٍ طائلةٍ.

اشتُهرَ برومياّتِهِ، وهي قصائدُهُ في فترةِ الأسرِ. وقد جمعَ ابن خالويهِ ديوانَهُ بعدَ وفاتِهِ، وأوردَ الثّعالبيُّ قسماً من قصائدِهِ، خاصّةً الرّوميّاتِ، في (يتيمةِ الدهر).

ماتَ أبو فِراسٍ بأيدي رجالِ خالِهِ سعدِ الدّولةِ، في محاولتِهِ امتلاكَ حلبَ، وكان بينهما تنافسٌ.

**مناسبة القصيدة:**

نُظمت قصيدة "**أراك عصيّ الدّمع**" في فترة أسر أبي فراس الحمدانيّ لدى الرّوم، وقد عبّر فيها عن ألمه وحرقة قلبه وحنينه إلى أهله ووطنه. ورغم أنّ الأبيات تبدو في ظاهرها موجَّهة إلى الحبيبة، إلّا أنّ المقصود الحقيقيّ كان ابن عمّه سيف الدّولة الحمدانيّ، الذي تأخّر في افتدائه من الأسر. فجاءت القصيدة في صيغة وجدانيّة عاطفيّة توحي بالغزل، بينما هي في العمق صرخة عتاب سياسيّ واجتماعيّ موجَّهة إلى الأمير القريب، بأسلوب رمزيّ يتجنّب المباشرة ويجمع بين الحنين الشّخصيّ واللّوم المكتوم.

بهذا الأسلوب الموارِب، استطاع الشّاعر أن يُلبس العتاب ثوب الغزل، فيبقى النّصّ مفتوحًا على قراءتين؛ قراءة ظاهريّة غزليّة، وقراءة باطنيّة سياسيّة تعكس خيبة أمله من موقف سيف الدّولة.

**القصيدة:**

**أراكَ عَصِيَّ الدّمعِ – أبو فراس الحمدانيّ**

1. أرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شِيمَتُكَ الصّبرُ، أما لِلْهوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أمْرُ؟

2. بَلى، أنا مُشتاقٌ، وَعِنديَ لَوْعَةٌ ، وَلَكِنَّ مِثْلي لا يُذاعُ لهُ سِرُّ!

3. إذا الليلُ أضْواني (أضواني: أضعفني، ضمّني إليه) بَسَطتُ يدَ الهَوى وَأذْلَلْتُ دَمْعاً مِنْ خَلائقهِ الكِبْرُ

4. مُعَلّلَتي (علّل بالشيء: ألهى بهِ) بالوَصْلِ، وَالمَوْتُ دُونَهُ، إذا مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَلَ القَطْرُ!

5. وَفَيتُ، وَفِي بَعضِ الوَفاءِ مَذَلّةٌ، لآنِسَةٍ في الحَيّ شِيمَتُها (شيمة: صفة) الغَدْرُ

6. تُسَائِلُني: مَنْ أنتَ؟ وَهي عَليمَةٌ ، وَهَلْ بِفَتىً مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟

7. فقلتُ كمَا شاءتْ وَشَاءَ لهَا الهَوى: قَتِيلُكِ! قالَتْ: أيّهُمْ؟ فهُمُ كُثْرُ

8. فَقُلتُ لَها: لَوْ شِئتِ لَمْ تَتَعَنّتي (تعنّت: سأل شيئاً فيه اللبْس والمشقّة)، وَلَمْ تَسألي عَنّي وَعِنْدَكِ بي خُبرُ!

9. فَقالَتْ: لَقد أزْرَى بكَ الدهرُ بَعدنا، فَقُلتُ: مَعاذَ اللهِ بَلْ أنتِ لا الدهرُ

10. أُسِرْتُ ومَا صَحبي بعُزْلٍ لدى الوَغى، وَلا فَرَسِي مُهْرٌ، وَلا رَبُّهُ غَمْرُ (غمر: كثير العَدْو)

11. وَلَكِنْ إذا حُمَّ القَضاءُ على أمرِئٍ فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ، وَلا بَحْرُ

12. وقالَ أُصَيْحابي: الفِرارُ أوِ الرّدى؟ فقُلتُ: هُمَا أمْرَانِ، أحلاهُما مُرّ

13. وَلَكِنّني أمْضِي لِمَا لا يَعِيبُني، وَحَسْبُكَ من أمرَينِ خَيرُهما الأسْرُ

14. يَقولونَ لي: بِعتَ السّلامَةَ بالرّدى، فَقُلْتُ: أمَا وَاللهِ، مَا نَالَني خُسْرُ

15. سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جِدُّهُمْ (جدّ جِدّهم: سعوا جادّينَ)، وَفِي اللّيلَةِ الظّلمَاءِ يُفتَقَدُ البَدْرُ

16. وَنَحْنُ أُنَاسٌ، لا تَوَسُّطَ عِنْدَنَا، لَنَا الصّدرُ دُونَ العالَمينَ أو القَبرُ

17. تَهُونُ عَلَيْنَا فِي المعَالي نُفُوسُنَا، وَمَنْ خَطَبَ الحَسناءَ لَمْ يُغْلِها (لم يُغلها: لم يكن غالياً عليها) المهرُ

**مفاتيح النّصّ:**

العاشقُ الأسيرُ، تذكّرُ المحبوبةِ والأوطانِ، الوفاءُ في الحبِّ، وصالُ المحبِّ، أسرُ الشّاعرِ، الخياراتُ الصّعبةُ، قضاءُ اللهِ، الاستعدادُ للتّضحيةِ.

## شرح الأبيات:

### البيت الأول

**أراكَ عصيّ الدّمعِ شيمتكَ الصّبرُ / أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ**

- **المفردات الصّعبة**

- عصيّ الدّمع :ممتنع عن البكاء.
- شيمة :طبع وخُلق راسخ.
- نهي/أمر :سلطة وتأثير، ما يفرضه الهوى على الإنسان من توجيه.

- **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يفتتح الشّاعر القصيدة على أسلوب التّجريد، فيتخيّل شخصًا يخرج من ذاته ليعاتبه بدهشة واستغراب: كيف تبقى صابرًا متماسكًا لا تذرف دموعك رغم ما أصابك من ألم؟ أليس للحبّ والوفاء سلطان يأمرك بالبكاء أو ينهاك عن هذا التجلّد؟ إنّه صوت داخليّ يواجه الشّاعر ويكشف عن المفارقة بين شدّة معاناته وامتناعه عن البكاء، ليبرز بذلك مأساويّة وضعه.

- **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

وراء الخطاب الغزليّ الظاهر، يلمّح الشّاعر إلى وضعه الحقيقيّ في الأسر. فالمقصود ليس امرأة يُعاتبها، بل هو عتاب مُبطّن لابن عمّه سيف الدّولة الحمدانيّ الذي تأخّر في فدائه.

فـ«عصيّ الدّمع» رمز لجمود الأمير وعدم اكتراثه، و«شيمتك الصّبر» كناية عن تجاهله لمعاناة قريبه الأسير. أمّا «الهوى» فهو رابطة القرابة والدّمّ الّتي كان ينبغي أن تدفعه إلى نصرة الشّاعر، ولكنّها لم تُمارس سلطانها.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **التّجريد** :حين يُجرّد الشّاعر من نفسه شخصًا آخر يوجّه إليه الخطاب، فيفتح بذلك مجالاً للحوار الدّاخليّ ويزيد من قوّة التّأثير الدّراميّ.
2. **الاستفهام الإنكاريّ** في قوله: «*أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ؟*»، وهو تعبير عن الاستغراب والتّوبيخ في الوقت نفسه.
3. **المقابلة** بين «*نهي* »و«أمر»، وهو تضادّ يعمّق المعنى ويُبرز حيرة المتكلّم أمام تناقض موقف المخاطَب.
4. **التّشخيص**: أعطى للهوى صفة السّلطان الذي يأمر وينهى، لإبراز سلطته على القلوب.

## البيت الثّاني

**بلى، أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ / ولكنّ مثلي لا يُذاعُ لهُ سِرُّ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- بلى :أداة جواب إيجاب على نفي سابق (ردّ على السّؤال في البيت الأوّل).
- لوعة :حرقة القلب من شدّة الشّوق.
- يُذاع :يُفشى أو يُكشف ويُعلن.
- سرّ :ما يُكتم في القلب ولا يُبوح به.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يردّ الشّاعر على استفهامه السّابق: نعم، أنا عاشق مشتاق، وقلبي يحترق بلوعة الحبّ، غير أنّ شخصًا مثلي – ذو كبرياء ومكانة – لا يليق به أن يبوح بأسراره أو يُظهر ضعفه للآخرين.

في هذا البيت يُبرز الشّاعر **صراعًا داخليًّا** بين اعترافه بالعاطفة القويّة التي تشتعل في صدره، وبين أنفته وكبريائه اللذين يمنعانه من البوح أو الانكسار أمام محبوبته. إنّه يريد القول: العاطفة موجودة بقوّة، لكنّ الكرامة تأبى الإفصاح عنها.

◆ **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

المقصود الحقيقيّ هنا هو سيف الدّولة الحمدانيّ. أبو فراس يعترف ضمنًا بأنّه في الأسر يشتاق إلى الحرّيّة ويفتقد التفاتة ابن عمّه، لكنّه يرى أنّ مكانته كفارس وشاعر وأمير لا تسمح له بأن يُظهر ضعفه أو يستجدي العطف. فهو يقول: نعم أعاني وأشتاق، لكنني لن أفضح ألمي ولن أذلّ نفسي بطلب النّجدة. هذا عتاب صامت يحمّل سيف الدّولة مسؤوليّة موقفه.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة:**

1. **التّوكيد بلفظ "بلى"**: ردّ على الإنكار في البيت الأوّل، لإثبات صدق الشّوق.
2. **طباق** بين *مشتاق* و*لا يُذاع* :يجمع بين الاعتراف بالحبّ وكتمانه.

3. **أسلوب قصر**: "ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرّ"؛ بالنّفي والاستثناء، لتأكيد أنّ كرامته تمنعه من البوح.
4. **التّكرار الصّوتيّ (موسيقيّ)** بين كلمتي *لوعة* و*يُذاع* يُضفي نغمة حزينة ملائمة للوجدان.

## البيت الثّالث

**إذا اللّيلُ أضواني بسطتُ يد الهوى / وأذللتُ دمعًا من خلائقهِ الكِبرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- أضواني: غشِيَني وظلّلني، أيّ أحاط بي اللّيل بظلامه.
- بسطتُ يد الهوى: استسلمتُ لمشاعري، كناية عن الانقياد للحبّ.
- أذللتُ دمعًا: سمحت للدّموع أن تجري بعدما كانت معتزّة محبوسة.
- خلائقه الكبر: طباعه المجبولة على العزّة والأنفة.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

حين يخيّم اللّيل ويغمر الشّاعرَ بظلامه، يجد نفسَهُ في خلوة مع عاطفته. عندها يمدّ يده للهوى، فينقاد لهوى قلبه، ويطلق دموعًا طالما منعها كبرياؤه في وضح النّهار. اللّيل في هذا السّياق لحظة صفاء يواجه فيها مشاعره الصّادقة بعيدًا عن العيون. البيت يرسم صورة إنسانيّة عميقة: العاشق في النّهار متجلّد قويّ، لكنّه في اللّيل ينهار أمام صمت وحدته.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

المقصود أنّ أبا فراس في نهاره (أمام النّاس والرّوم والأمراء) يبدو ثابتًا متماسكًا، لكن حين يخيّم اللّيل في سجنه يستسلم لدموعه، فينكشف حزنه الدّاخليّ. هو اعتراف مبطّن بأنّ صبره الخارجيّ يخفي جراحًا عميقة، ورسالة إلى سيف الدّولة أنّ تجاهُلَهُ قد تركه يذرف دموعًا في الخفاء. اللّيل هنا رمز للعزلة في الأسر، والدّموع رمز للخذلان.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجمالية

1. **استعارة مكنية**: "بسطتُ يد الهوى" – شبّه الهوى بإنسان يُمدّ له اليد، والغرض تصوير الاستسلام للمشاعر.
2. **كناية**: "أذللت دمعًا" كناية عن البكاء الخفيّ. الغرض إبراز التّناقض بين الكبرياء والضّعف.
3. **طباق**: بين "*أذللتُ*" و "*الكبر*"، لتصوير المفارقة بين العزّة والانكسار.
4. **التّصوير الفنّيّ**: جعل اللّيل إطارًا لبوح العاطفة، في مقابل كبرياء النّهار.

## البيت الرّابع

**مُعَلِّلَتي بالوَصْلِ وَالمَوْتُ دونَهُ / إِذا مِتُّ ظَمْآنًا فَلا نَزَلَ القَطْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **معلّلتي**: الّتي تسلّيني وتُعطيني الأمل.
- **الموتُ دونه**: الموت أقرب من أن يتحقّق الوصل.
- **ظمآنًا**: عطشانًا، استعارة عن شدّة الحاجة والحرمان.
- **القَطر** :المطر.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يخاطب الشّاعر محبوبته: إذا كنتِ تسلّينّي بالأمل في لقياكِ وتؤجّلين الوصل، فاعلمي أنّ الموت أقرب إليّ من هذا اللقاء. وإن أنا متُّ عطشانًا إلى حبّكِ ووصلكِ، فلا نزل المطر على الأرض ولا هنِئَ محبّان، أي كأنّه يلعن الزّمان والمكان على حرمانه. البيت يعكس شدّة اليأس الذي بلغ به العاشق، حتى فضّل الموت على وعود لا تتحقّق.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

الكلام موجَّه إلى ابن عمّه سيف الدّولة، الّذي كان يعده بالافتداء من الأسر. فيقول له: وعودك لي بالحريّة لا قيمة لها، فالموت أقرب من أن تنفّذها. وإن متّ محرومًا من خلاصك، فليُحرَم المطر – رمز الحياة – من النّزول. هنا يتحوّل البيت إلى عتاب مرير على الإهمال والتّأخير في إنقاذه.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **استعارة**: "معلّلتي بالوصل" جعل الوصل كأنّه دواء يعلّل النّفس.
2. **كناية**: "الموت دونه" كناية عن استحالة اللّقاء.
3. **دعاء**: "فلا نزل القطر" – غرضه إظهار شدّة السّخط واليأس.
4. **طباق**: بين *"الموت"* و *"القطر"* – الموت مقابل رمز الحياة.

## البيت الخامس

**وَفَيْتُ وَفي بَعضِ الوَفاءِ مَذَلَّةٌ / لِآنِسَةٍ في الحَيِّ شِيمَتُها الغَدْرُ**

### ◆ المفردات الصعبة

- **وفيتُ** :التزمت بالوفاء.
- **مذلّة** :مهانة، انكسار.
- **آنسة** :فتاة شابّة.
- **شيمة** :طبع ثابت.
- **الغدر** :الخيانة ونقض العهد.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر: لقد التزمتُ بالوفاء مع من أحببت، لكنّني اكتشفتُ أنّ في بعض الوفاء مذلّة وذلًّا، لأنّه صُرف لفتاة في الحيّ، طبعها الغدر والخيانة.

هنا يقرّ أبو فراس بأنّ إخلاصه لم يكن في موضعه الصّحيح، فقد بذله لمن لا تحفظ عهدًا ولا تصون محبّة، فكان وفاؤه سببًا في إذلاله بدل أن يكون عزّة له. البيت يبرُز صراع العاشق الذي أعطى قلبه لحبيبة لا تستحقّه.

### ◆ المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)

المقصود في العمق هو سيف الدولة. "وفيتُ" أي التزم أبو فراس بالولاء لابن عمّه، لكنّ هذا الوفاء لم يُقابَل بوفاء مثله، بل بإهمال وتأخّر في إنقاذه. فجعل الأمير في صورة "آنسة غدّارة" تشبيهًا ساخرًا جارحًا، ليُظهر خيانة الأمير للعهد وتركه في الأسر. إذن البيت هنا عتاب صريح مغلّف بصورة رمزيّة، فيه انكسار ومرارة من أنّ ولاءه لم يُحفظ.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **مفارقة**: جعل الوفاء نفسه مصدر مذلّة، لإبراز شدّة المرارة.
2. **استعارة**: تشبيه الأمير بآنسة غادرة – الغرض التّوبيخ والسّخرية.
3. **طباق**: بين *وفاء* و*غدر*، لإظهار التّناقض.
4. **كناية**: "شيمتها الغدر" كناية عن ثبات الخيانة كطبع دائم.

## البيت السّادس

**تَسائلُني مَن أنتَ؟ وهي عليمَةٌ / وهلْ بفَتىً مِثلي على حالِهِ نُكرُ؟**

◆ **المفردات الصّعبة:**

- **تسائلني**: تسألني باستغراب.
- **عليمَة**: عالمة، عارفة بالحقيقة.
- **نُكر**: شيء منكر أو مجهول، أي أمر يُنكر أو يخفى.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يتعجّب الشّاعر من موقف محبوبته؛ فهي تسأله: "من أنت؟" وكأنّها لا تعرفه، مع أنّها تدرك جيّدًا حقيقته ومكانته. فيردّ متسائلًا: هل يُعقل أن يُجهل فتى مثلي عُرف ببطولته وكرمه وشجاعته؟ البيت يعكس حسرة العاشق الذي يشعر بأنّ محبوبته تتجاهله عمدًا، فينتقل من العتاب إلى الكبرياء، مؤكّدًا أن مكانته لا تسمح أن يكون مجهولًا.

◆ **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

المقصود في الباطن هو سيف الدّولة؛ إذ يتعجّب أبو فراس أنّ الأمير، وهو ابن عمّه، يتجاهل وضعه في الأسر، وكأنّه لا يعرف قيمته ومكانته. فيسأله: كيف يمكن أن يجهل أمير مثلك أنّني فتى من أرفع بيوت الحمدانيّين؟ كيف تُنكر مكاني الّذي يعرفه القاصي والدّاني؟ البيت هنا صرخة عتاب سياسيّة مغلّفة بلبوس الغزل.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **الاستفهام الإنكاري**" :وهل بفتى مثلي على حاله نكر؟" غرضه النفي والتوكيد على مكانته.
2. **المفارقة** :أن تسأله من يكون وهي عالمة به – لإبراز التناقض بين المعرفة والإنكار.
3. **التقديم والتأخير**" :وهي عليمة" قُدّمت للتوكيد على أنّ السؤال محض تجاهل، لا جهل.

## البيت السّابع

**فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الْهَوَى / قَتِيلُكِ! قَالَتْ أَيُّهُمْ فَهُمْ كُثْرُ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- **شاءت** :أرادت.
- **قتيلك** :مَن مات حبًّا بك.

- **كُثْر** :كثيرون.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يروي الشّاعر حوارًا بينه وبين محبوبته: فقد سألته عن حاله، فأجابها بأنّه "قتيلها" كما شاءت هي وشاء له الهوى، أي أنّ حبّها أهلكه. فجاء ردّها قاسيًا ساخرًا: "أيّهم؟" فكثيرون هم الّذين ماتوا حبًّا بها.

البيت يرسم صورة مأساويّة لعاشق يقدّم نفسه فداءً للحبّ، ليجد أنّ محبوبته تتعامل مع موته بازدراء، معتبرةً أنّ عشّاقها القتلى كثيرون، وأنّ حبه ليس استثناءً.

◆ **المعنى الباطني (السّياسيّ)**

في القراءة السّياسيّة، يُعلن الشّاعر أنّ ولاءه للأمير جعله "قتيلًا" في الأسر، وكأنّه قد ضحّى بحياته في سبيل دولته وابن عمّه. لكنّ ردّ "المحبوبة" (سيف الدّولة) هو التّجاهل والبرود: "أيّهم؟ فهم كثر" – أي أنّ هناك الكثير من الجنود والأتباع الذين ضحّوا، فما ميّز أبا فراس عن غيره؟

هذا البيت يكشف ذروة الشّعور بالخذلان؛ أنّ تضحياته الّتي اعتبرها عظيمة، قوبلت بالاستخفاف، وكأنّ الأمير لم يرَ في أسره معاناة استثنائيّة تستحق التّدخّل السّريع.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **المحاورة:** صياغة البيت في شكل حوار بين "أنا" و"هي" يضفي طابعًا دراميًّا حيًّا.
2. **الاستعارة:** "قتيلك" استعارة عن العاشق الولهان الذي أفناه الحبّ.
3. **المفارقة:** بين عاطفته العميقة وردّها القاسي البارد.
4. **الجناس النّاقص:** بين "شاءت" و"شاء"، يضفي موسيقى على البيت.

## البيت الثّامن

**فَقُلْتُ لَها: لَوْ شِئْتِ لَمْ تَتَعَنَّتِي / وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكِ بِي خَبَرُ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- **تتعنّتي:** تتكلّفي المشقّة وتُظهري التعنّت في السّؤال.
- **خبر:** معرفة سابقة بحاله.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يقول الشّاعر لمحبوبته: لو شئتِ لما تكبّدتِ عناء السّؤال عنّي، فأنتِ تعرفين حالي مسبقًا ولا يخفى عليكِ أمري. هنا يظهر استغراب العاشق: لماذا هذا السّؤال المزيّف عن حاله، بينما حاله واضح وجليّ لدى محبوبته؟ إنه عتاب رقيق ممزوج بمرارة، يفضح تناقض الحبيبة بين السّؤال والتّجاهل في آن.

◆ **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

المقصود أنّ أبا فراس يوجّه عتابه لسيف الدّولة: لا داعي لتسأل عن حالي في الأسر، فأنت تعرف جيّدًا وضعي وألمي. فلا قيمة لوعودك وأسئلتك إذا كان المصير معروفًا لديك. بهذا البيت يُدين أبو فراس التظاهر بالاهتمام من طرف الأمير، بينما يتركه في محنته دون إنقاذ.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **أسلوب شرط**: "لو شئت لم تتعنّتي" غرضه التّقليل من قيمة السّؤال، وبيان أنّ المعرفة بحاله قائمة دون حاجة.
2. **مفارقة**: الحبيبة تسأل عن حاله وهي تعلمه، وهذا التّناقض يبرز برودها وغياب الصّدق.
3. **كناية**: "عندك بي خبر" كناية عن وضوح أمره وافتضاح حاله.

## البيت التّاسع

**فَقالَتْ: لَقَدْ أَزْرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنا / فَقُلْتُ: مَعاذَ اللهِ بَلْ أَنْتِ لا الدَّهْرُ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- **أزرى بك** :أهانك، أنقص من شأنك.
- **معاذ الله** :أستجير بالله وأتبرّأ من القول الباطل.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

تقول الحبيبة للشّاعر: لقد أذلّك الدّهر بعد فراقنا، أي إنّ ضعفك وانكسارك من آثار الزّمن بعد ابتعادنا عنك. فيردّ عليها قائلًا: معاذ الله أن يكون الدّهر هو من أهانني، بل أنتِ سبب ما أنا فيه، لا الزّمان.

البيت يصوّر جدلًا بين العاشق والمعشوقة، إذ يُلقي عليها باللّوم بدلًا من أن يُحمّل الأيّام مسؤوليّة ما حلّ به، فيحوّل عتابه إلى مواجهة مباشرة معها.

◆ **المعنى الباطني (السّياسيّ)**

المقصود الحقيقيّ هو سيف الدّولة. فالآخرون يقولون إنّ الزّمان وظروفه هي التي أذلّت أبا فراس (الأسر عند الرّوم، تقلّب الأيّام)، لكنّ الشّاعر ينفي ذلك، مؤكدًا أنّ السّبب الحقيقيّ هو تقاعس الأمير عن نجدته. فاللّوم لا يقع على الدّهر، بل على سيف الدّولة الّذي خذله وهو أقرب النّاس إليه.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **المحاورة**: البيت على شكل حوار، مما يضفي طابعًا دراميًّا حيًّا.
2. **أسلوب القصر**:" بل أنتِ لا الدّهر" – بالنّفي والاستثناء، غرضه تحميل المسؤوليّة للحبيبة/الأمير دون غيره.
3. **التّقابل**: بين *الدّهر* و*أنتِ*، لإبراز التّحويل من لوم الزّمان إلى لوم الشّخص.
4. **التّعبير الدّينيّ**: "معاذ الله" لإضفاء طابع الجِدّ والقداسة على ردّه، وكأنّه يستحضر الشّاهد الأعلى ليؤكد صدقه.

## البيت العاشر

**أُسِرْتُ وَما صَحْبي بِعُزْلٍ لَدى الوَغى / وَلَا فَرَسي مُهْرٌ وَلَا رَبُّهُ غَمْرُ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- **أُسِرتُ**: وقعتُ في الأسر.
- **عُزْل**: بلا سلاح.
- **الوغى**: الحرب والقتال.
- **مُهْر**: الفرس الصغير غير المجرَّب.
- **غَمْر**: قليل الخبرة.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يقول الشّاعر: لقد أُسرتُ في الحرب، لكنّني لم أُؤخذ وأنا أعزل بلا سلاح، ولم يكن فرسي فرسًا صغيرًا ضعيفًا ولا صاحبه قليل التّجربة. أي إنّ أَسره لم يكن عن جبن أو عجز، بل وقع وهو في ميدان القتال، مدافعًا شجاعًا فارسًا كامل العُدّة والخبرة. بهذا يرفع الشّاعر عن نفسه تهمة الضّعف، ويُظهر أنّ وقوعه في الأسر لا ينقص من شجاعته ومكانته.

◆ **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

هنا يرسل رسالة إلى سيف الدّولة: إنّ أسره ليس عارًا، فهو لم يُؤخذ هاربًا أو ضعيفًا، بل كان فارسًا مسلّحًا وفرسه أصيل. أي إنّ ما جرى له لا يُبرّر إهماله أو تركه في الأسر، بل يفرض على الأمير أن يفتديه بسرعة، لأنّه يمثّل كرامة البيت الحمدانيّ. البيت يحمل تبريرًا وعتابًا معًا: تبريرٌ لموقفه، وعتابٌ على الأمير الذي لم يتحرّك رغم وضوح براءته من تهمة الجبن.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **المقابلة:** بين "ما صحبي بعزل" و"ولا فرسي مهر" و"ولا ربّه غمر" – لتأكيد أنّ كلّ عناصر الموقف (الصّحب، الفرس، الفارس) كانوا في موضع قوّة.
2. **التّكرار بالنّفي:** تكرار "لا" لإبراز نفي الضّعف بكلّ صوره.
3. **الكناية:** "فرسي مهر" و"ربّه غمر" كنايتان عن قلّة الخبرة والضّعف.
4. **الفخر:** البيت من أبيات الفخر الذّاتيّ الذي يُبرّئ نفسه من الجبن.

## البيت الحادي عشر

**وَلَكِنْ إِذا حُمَّ القَضاءُ عَلى امْرِئٍ / فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يُقِيهِ وَلا بَحْرُ**

◆ **المفردات الصّعبة**

- **حمّ القضاء:** نزل وحان، أي جاء قضاء الله المحتوم.
- **برّ:** اليابسة.
- **بحر:** الماء الواسع.

◆ **المعنى الظّاهر (الغزليّ)**

يقول الشّاعر: حين يحين قضاء الله على إنسان بالموت أو بالأسر، فلا يملك هذا الإنسان مهربًا أو ملجأً، فلا تنفعه أرض ولا سماء، ولا برّ ولا بحر. إنّ القضاء إذا حلّ لا يمكن دفعه. البيت يُبرز إيمان الشّاعر بالقدر وتسليمه بالمصير المحتوم، مهما حاول المرء أن يجد مخرجًا.

◆ **المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)**

أبو فراس هنا يبرّر أسره: فليس سببُه ضعفًا أو خيانة أو تقصيرًا، إنما هو قضاء الله الذي لا مفرّ منه. وكأنّه يرسل رسالة لسيف الدّولة: إنّ وقوعه في الأسر لم يكن عن جبن، بل هو قدر مكتوب، فلا يجوز أن يُلام عليه أو يُترك من أجله. إنّه يُؤكّد أنّ الشّرف والبطولة رافقاه حتّى في الأسر.

◆ **الأساليب البلاغيّة والجماليّة**

1. **طباق:** بين برّ وبحر لإحاطة المعنى وشموله.
2. **كناية:** عن استحالة الفرار من قدر الله.
3. **جملة شرطيّة:** "إذا حُمّ القضاء على امرئ" أسلوب مؤكّد يرسّخ حتميّة القضاء.
4. **إيجاز بالحذف:** أي "فليس له برّ يقيه ولا بحر ينجّيه"، حذف الفعل الثّاني لدلالة الأول عليه، لإعطاء قوّة للمعنى.

## البيت الثّاني عشر

**وَقالَ أَصِيحابي الفِرارُ أَوِ الرَّدى / فَقُلتُ هُما أَمرانِ أَحلاهُما مُرُّ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **أصيحابي**: أصحابي، لكن تصغير للتّحبّب أو التّهوين.
- **الرَّدى**: الهلاك والموت.
- **أمران**: خياران.
- **أحلاهما مرّ**: كناية عن أنّ كليهما سيّئ ولا يُحتمل.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر: نصحني أصحابي قائلين: إنّ أمامك خيارين لا ثالث لهما؛ إمّا أن تفرّ من ساحة القتال أو تواجه الموت.
فأجبتهم: هما خياران أحلاهما مرّ؛ أي أنّ كلاهما قاسٍ ومرير، فلا أجد فيهما خلاصًا.
البيت يكشف عن حالة المأزق التي وقع فيها الشّاعر، حيث وجد نفسه محاصرًا بين الفرار الّذي يعني العار والذلّ، والموت الّذي يعني الفناء. فيبرز تمسّكه بالكبرياء والبطولة رغم مرارة المصير.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

المقصود أنّ أبا فراس يُشير إلى وضعه في الأسر: كان بين خيارين قاسيين؛ إمّا أن يفرّ من ساحة الوفاء لسيف الدولة ويترك ولاءه، أو أن يموت في الأسر مخلصًا. وكلاهما مُرّ، لكنّه اختار الأسر على الخيانة. في هذا البيت يلمح إلى أنّ خياره بالثبات في ولائه كان وفاءً مؤلمًا، ويتساءل ضمنًا: ألا يستحقّ هذا الوفاء فداءً من الأمير؟

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **المقابلة**: بين *الفرار* و*الرّدى*، لتصوير حديّة الموقف.
2. **كناية**: "أحلاهما مرّ" كناية عن انعدام الخيار الجيّد.
3. **المحاورة**: صياغة البيت كأنّه حوار مع أصحابه لإضفاء طابع دراميّ.
4. **المفارقة**: أن يوصَف أحد الخيارين بأنّه "أحلى" بينما هو في الواقع "مرّ"، لتضخيم شعوره باليأس.

## البيت الثّالث عشر

**وَلَكِنَّني أَمْضي لِما لا يَعيبُني / وَحَسْبُكَ مِن أَمرَينِ خَيْرُهُما الأَسْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **أمضي**: أتابع وأسير في طريقي.
- **لا يَعيبني**: لا يوصمني بالعار.
- **حسبك**: يكفيك.
- **الأسر**: الوقوع في يد العدوّ.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقرّر الشّاعر أنّه يسلك الطّريق الّذي يحفظ له كرامته، حتّى إن كان صعبًا أو مؤلمًا، فهو لا يقبل بما يعيبه ويُلطّخ شرفه. ثمّ يضيف أنّه حين يُخيّر بين أمرين قاسيين، يكون الأسر خيرهما وأهون من غيره. أي أنّه يختار التّضحية بنفسه والأسر، على أن يعيش ذليلًا أو ملوَّث السّمعة.

البيت هنا تعبير عن الاعتداد بالكرامة والشّرف، ولو كان ثمنهما الأسر والحرمان.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

الرّسالة لسيف الدّولة: إنّ أبا فراس لم يرضخ لموقف يعيب سمعته أو يُنقص من شجاعته، بل فضّل الأسر على الخيانة أو الفرار. وهكذا فهو يبرّر موقفه، ويُلقي الضّوء على أنّ أسره لم يكن ضعفًا، بل خيارًا أخلاقيًّا يُلزِم الأمير بمناصرته. في هذا البيت يذكّر سيف الدّولة أنّ الكرامة عنده أغلى من السّلامة، وأنّ الأسر نتيجة وفاء لا ذلّ.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **طباق**: بين "*يَعيبني*" و"*خيرهما الأسر*"، لإبراز المفارقة بين الذلّ والكرامة.
2. **كناية**: "أمضي لما لا يعيبني" كناية عن اختيار طريق الشّرف.
3. **جملة تقريريّة**: غرضها تأكيد القرار الحاسم في مواجهة المصير.
4. **مفارقة**: اعتبار الأسر خير الأمرين رغم أنّه في ذاته شرّ، لإبراز شدّة إخلاصه ووفائه.

## البيت الرّابع عشر

**يَقولونَ لي: بِعْتَ السَّلامَةَ بِالرَّدى / فَقُلتُ: أَمَا وَاللَّهِ ما نالَني خُسْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **بعتَ**: استبدلت.
- **السّلامة**: النّجاة.
- **الرَّدى**: الهلاك والموت.
- **نالني خُسر**: لحق بي نقصان أو خسارة.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر: يلومني النّاس قائلين إنّك تركتَ سبيل السّلامة واخترت طريق الهلاك، فكأنّكَ بعت السّلامة بالموت.
فأجيبهم: والله ما خسرتُ شيئًا، فما فعلتُه كان اختيار العزّة والكرامة.
البيت يعبّر عن موقف الفارس العاشق الّذي يرى أنّ الموت أو التّعرّض للهلاك في سبيل حبّه ووفائه، ليس خسارة بل فوزًا بالشّرف وصونًا للكرامة.

### ◆ المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)

يوجّه رسالته إلى سيف الدّولة: النّاس قد يقولون إنّ أبا فراس اختار طريق الموت أو الهلاك بدل النّجاة، لكنّه يؤكّد أنّ اختياره لم يكن خسارة؛ بل كان حفاظًا على وفائه وولائه. أي أنّ أسره لم يُنقص من قدره شيئًا، بل زاده عزة. وهو هنا يُلمّح إلى أنّ الخسارة الحقيقيّة ليست له، بل للأمير الّذي تركه.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **مقابلة**: بين "*السّلامة*" و"*الرّدى*" ، لإبراز التّناقض بين النّجاة والهلاك.
2. **تشبيه ضمنيّ**: بيع السّلامة بالرّدى – صوّر الاختيار بينهما كصفقة تجارية، لتقريب المعنى.
3. **القسم (أما والله)**: غرضه التّوكيد القويّ على صدق موقفه.
4. **نفي**: "ما نالني خسر" أسلوب تأكيد على أنّ الموت في سبيل الكرامة ليس هزيمة.

## البيت الخامس عشر

**سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ / وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **جَدَّ جِدُّهم**: اشتدّت شدّتُهم وحاجتُهم.
- **يُفْتَقَدُ**: يُطلَب ولا يُوجَد، تُحَسّ غيبتُه.
- **البَدْر**: القمرُ ليلةَ اكتماله، كناية عن صاحب الفضل والضّياء والهداية.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر بثقةٍ ممزوجةٍ بمرارة: قد ينساني قومي في أيّام الدَّعَة، أمّا إذا نزلت بهم الشّدائد واشتدّت الظُّلماتُ من حولهم فسيتذكّرونني، لأنّ قيمة البدر لا تُعرَف إلا حين يغيب في اللّيلة الحالكة. يشبّه نفسه بالبدر الّذي يُنتبه إلى فضله حين تحتاجه العيون للضياء والاهتداء. في البيت اعتدادٌ بالنّفس وإشارةٌ إلى قيمة الدور الذي كان ينهض به الشاعر بينهم.

### ◆ المعنى الباطنيّ (السّياسيّ)

يوجّه كلامه ضمنًا إلى سيف الدّولة وقومه: قد تُهملون أمري الآن وأنا في الأسر، ولكنّكم ستذكرونني حين تَدلهمّ الأمور وتفتقدون الفرسان الأوفياء. إنه عتابٌ إنذاريّ؛ سيجيء وقتٌ تُدرِكون فيه أنّ التّفريط بأبي فراس خسارةٌ فادحة، تمامًا كغياب البدر في الظّلام.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **تشبيه تمثيليّ**: شبّه نفسه بالبدر الّذي يُفتقد في الظّلام؛ غرضه إبراز أنّ قيمته العظمى لا تتجلّى إلّا عند الأزمات.
2. **كناية**: عن الفضل والمكانة الرّفيعة بالبدر، رمز النّور والهداية.
3. **مفارقة**: أنّه يُغفل في الرّخاء ويُفتقد في الشّدّة، لإبراز نكران الجميل.
4. **إيقاع صوتيّ**: في تكرار الجيم والدّال (*جَدَّ جِدُّهم*) يوحي بوقع الشّدّة.
5. **تَناصّ**: مع بيتٍ مشهور لعنترة بن شدّاد «*في اللّيلةِ الظّلماءِ يُفتقدُ البدرُ*»؛ وغرض التّناصّ تأكيد مكانة أبي فراس الفروسيّة وربطه بخطّ البطولة العربيّة العريقة، وفيه أيضًا احتجاج مبطَّن: كما كان عنترة فارس قومه، كذلك هو فارس قومه الّذي سيُفتقد في غيابه.

## البيت السّادس عشر

**وَنَحْنُ أُناسٌ لا تَوَسُّطَ عِندَنا / لَنا الصَّدْرُ دُونَ العالَمينَ أَوِ القَبْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **لا توسّط عندنا**: لا نقبل أنصاف الحلول أو المواقف الوسطى.
- **الصّدر**: المقدّمة والقيادة، مكان العزّ والرّفعة.
- **القبر**: رمز الموت والفناء.

### ◆ المعنى الظاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر مفتخرًا: نحن قوم لا نعرف المواقف الوسطى، إمّا أن نكون في الصّدارة والمجد والقيادة، أو يكون مصيرنا القبر. فالعزّة والكرامة عندنا لا تقبل الحلول الرّماديّة، إمّا العلوّ وإمّا الفناء.

البيت يمثّل شموخًا عربيًّا قبليًّا؛ فالحياة لا معنى لها بلا مكانة وقيادة، وإن لم ننلها فنحن نرضى بالموت على أن نحيا بالذلّ.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

البيت رسالة واضحة لسيف الدّولة: إنّ أبا فراس وقومه لا يرضون أنصاف الحلول، ولا يقبلون حياة الأسر أو التّهميش، بل إمّا أن يكونوا في الصّدارة أو يكون الموت خيارهم. هنا يذكّر الأمير بأنّ تركه أسيرًا يعني نزع الصّدارة عنه، وهو أمر لا يليق بمكانته. البيت إذن دعوة إلى الفداء العاجل، مبرّرة بروح الفخر الحمدانيّ.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **مقابلة**: بين *"الصّدر"* و *"القبر"* ، لإبراز التّناقض بين العزّ والفناء.
2. **قصر**: "لا توسّط عندنا" أسلوب قصر بالنّفي، غرضه التّوكيد على الحسم ورفض المواقف الرّماديّة.
3. **كناية**: عن عزّة النّفس وطلب الشّرف، فالصّدر رمز القيادة والقبر رمز التّضحية.
4. **مبالغة**: في تصوير رفضهم للوسطية، لتأكيد شدّة الاعتزاز بالكرامة.

## البيت السّابع عشر

**تَهُونُ عَلَيْنا في المَعالي نُفُوسُنا / وَمَن خَطَبَ الحَسْناءَ لَمْ يُغْلِها المَهْرُ**

### ◆ المفردات الصّعبة

- **تَهون**: تسهل وتخفّ.
- **المَعالي**: المراتب الرّفيعة والمقامات السّامية.
- **خَطَبَ الحَسْناء**: طلب الزّواج بالمرأة الجميلة.
- **لم يُغْلِها المهر**: لم يرَ المهر كثيرًا أو باهظًا مقابل ما يطلبه.

### ◆ المعنى الظّاهر (الغزليّ)

يقول الشّاعر: في سبيل بلوغ المعالي والمجد، تهون علينا نفوسُنا، فلا نبالي بالتّضحية بها. ثمّ يضرب مثلًا: من أراد أن يخطب حسناء جميلة، فلا يبالي بغلاء مهرها، لأنّ الغاية العظيمة تستحقّ ثمنًا عظيمًا.

البيت يُلخّص فلسفة الفروسيّة؛ لا علوّ ولا شرف بلا تضحية، ومن يطلب المجد لا يخشى أن يدفع حياته ثمنًا له.

### ◆ المعنى الباطني (السّياسيّ)

الرّسالة موجّهة إلى سيف الدّولة: أبو فراس يذكّره بأنّ التّضحية بالنّفس في سبيل العزّة أمر مقبول عنده، لكن على الأمير بالمقابل أن يدفع "المهر" لفداء ابن عمّه، أي أن يقدّر هذه التّضحية ولا يُهملها. "المعالي" هنا رمز للبطولة والمجد الحمدانيّ، و"الحسناء" رمز له، أما "المهر" فهو ثمن الفداء والنّجدة. البيت إذن يحمل عتابًا شديدًا مغلّفًا بروح الفخر: التّضحية بديهية، لكن لا بدّ أن يقابلها وفاء.

### ◆ الأساليب البلاغيّة والجماليّة

1. **كناية**: "تهون علينا نفوسنا" كناية عن التّضحية بالرّوح في سبيل المجد.
2. **تشبيه تمثيليّ**: المجد بالحسناء، والفداء بالمهر. الغرض تقريب معنى التّضحية بوسيلة مألوفة.
3. **طباق**: بين *"المعالي"* و*"تهون"* ، إذ يبرز المفارقة بين رفعة الهدف وسهولة التّضحية.
4. **حكمة**: البيت صِيغَ على هيئة مثل شعبيّ أدبيّ، ممّا يمنحه طابعًا عامًّا خالدًا.

**مَهامّ:**

1. العلاقةُ بين البيتينِ الأوّلِ والثّاني علاقةُ سؤالٍ بجوابٍ. وضّحْ ذلك.

2. كيفَ تنعكسُ صورةُ المحبوبةِ في القصيدةِ؟

3. صفِ الحالةَ النفسيّةَ للشّاعرِ وهو يعاني محنةَ الحبّ.

4. اِشرحْ ظروفَ أسرِ الشّاعرِ والبديلَ الذي يقدّمهُ حلّاً لمشكلتهِ.

5. أيُّ الأبياتِ فيهِ تلميحٌ إلى إمكانيّةِ الخلاصِ منَ الأسرِ؟

6. ما هيَ الصّفاتُ التي يفخرُ فيها أبو فراسٍ الحمدانيّ بنفسهِ؟

8. بماذا يستفيدُ القارئُ من أسلوبِ الحوارِ المستخدمِ في القصيدةِ؟

9. هاتِ مثالاً على الطّباقِ في النّصِّ، مبيّناً الهدفَ من استخدامِهِ.

10. حلّلِ المطلعَ مِن حيثُ التّصريعُ والتجريدُ.

## الباب الثّاني: النّثر القديم

### وصيّةُ أكثمَ بنِ صيفيّ لبنيهِ ورهطِهِ

**تعريف الوصيّة**

وصَى، أو أوْصَى الرجُل بمعنى: عهِدَ إليه.

الوصيّةُ في الأدَب: من ألوانِ النّثر الّتي عرَفَها العرَبُ في الجاهليّة، وهي قولٌ حكيمٌ صادرٌ عن مجرّبٍ خبير يوجّهه إلى من يحبُّ لينتفعَ به، أو من هو أقلُّ منه تجربةً.

وللوصيّةِ أجراءٌ: (المقدّمة): وفيها تمهيدٌ وتهيئةٌ لقبولِها. (الموضوع): وفيه عرْضٌ للأفكارِ في وضوح وإقناع هادئٍ. (الخاتِمة): وفيها إجمالٌ موجَزٌ لهدفِ الوصيّةِ.

**خصائص أسّلوب الوصيّة:**

1. دقّةُ العبارةِ ووضوحُ الألفاظِ.
2. قِصَرُ الجُملِ والفِقراتِ.
3. الإطنابُ بالتّكرارِ والتّرادفِ والتّعليل.
4. تنوّعُ الأسلوبِ بين الخبرِ والإنشاءِ.
5. الإقناعُ بترتيبِ الأفكارِ وتفصيلِها وبيانِ أسبابِها.
6. الإيقاعُ الموسيقيّ، إذ يشيعُ فيها السّجْع، للتّأثير الموسيقيّ.
7. اشتمالُها على كثيرٍ من الحِكَم.
8. سهولةُ اللّفظِ ووضوحُ الفكرةِ.

والفرقُ بين الوصيّةِ والخُطبةِ أنّ الخُطبةَ فنُّ مُخاطبةِ الجماهيرِ، لاستمالتِهم وإقناعِهم، ولذلك تكونُ على مَلَأٍ من الناس، أمّا الوصيّةُ، فهي قولٌ حكيمٌ لإنسانٍ مجرّبٍ يوصى به إنسانًا أو قومًا معيّنين لينتفِعُوا به، وكلتاهُما يُرادُ بهما التّأثير في المستمع.

**أكثمُ بنُ صيفيّ: (توفيّ نحو 9 هـ 630 م)**

أكْثَمُ بنُ صيفيّ، من قبيلةِ بني تميمٍ من مُضَرَ من عدنان. والاسمُ (أكْثَم) من الكُتمةِ وهو عِظَمُ البَطْن. كانَ حكيمَ العربِ في الجاهليّةِ وأحدَ المعمَّرين الّذين أدركُوا الإسلامَ والنبيَّ محمّداً صلّى الله عليه وسلَّمَ، فكانَ يُوصِي قومَهُ باتّباعِه ويحضُّهم عليه. وهو أحدُ الأعلامِ الّذين أوفَدَهُمُ النّعمانُ بنُ المنذرِ على كِسرى ليتبيّنَ بِهم عندَه مقدارَ العربِ. قصدَ المدينةَ في مئةٍ من قومِهِ يُريدونَ

الإسلامَ، فماتَ في الطريق. كانَ من الخُطباءِ البُلغاءِ، والحُكّامِ الرّؤساءِ، يُضرَبُ فيه المثلُ بأصالةِ الرّأيِ ونُبلِ العِظةِ، وتُروى له طائفةٌ من الحِكَمِ السّديدةِ، والوصايا البليغةِ، والخُطَبِ القويّةِ.

**نصّ الوصيّة:**

وصَّى أَكثَمُ بنُ صيفيّ بَنيهِ ورهْطَهُ، فقالَ: (يا بَنِي تميمٍ لا يَفُوتَنَّكُمْ وَعْظِي إن فاتَكُمُ الدّهرُ بنفسِي، إنَّ بينَ حَيْزُومِي (الحيزوم: وَسطَ الصّدر) وصَدرِي لَكلَامًا لا أجدُ له مواقِعَ إلَّا أسماعَكُم، ولا مقَارَّ (مقارّ: جمع مقرّ، مُستَقرّ) إلّا قلوبَكُم، فتلقَّوْه بأَسْماعٍ مُصيغةٍ، وقُلوبٍ واعيةٍ، تحمَدُوا مَغَبَّتَهُ (مغبّة: عاقبة الشّيء، آخرُه) الهوى يقظانُ، والعقلُ راقدٌ (راقد: نائم)، والشّهَواتُ مُطْلَقَةٌ (مُطلقَة: مُسرَّحة، بغير قيد ولا كَبْل)، والحَزْمُ مَعقولٌ (معقول: محبوس) والنّفْسُ مُهمَلةٌ، والرّويَّةُ مُقَيَّدَةٌ، ومن جِهَةِ التّوانِي، وترْكِ الرّويّةِ (الرّويّة: التّفكّر في الأمور) يَتْلفُ الحَزْمُ، ولَن يعدَمَ المشَاوِرُ مُرْشِدًا، والمستَبِدُّ برأيِهِ مَوْقوفٌ على مَدَاحِضِ (مداحض: جمع مَدحَضَة: وهي المزَلَّة) الزلَلِ، ومَن سَمِعَ سُمِعَ بِهِ، ومصارِعُ الرّجالِ تحتَ بُروقِ الطّمَعِ، ولو اعتُبِرَتْ مواقِعُ المِحَنِ ما وُجِدَت إلّا في مقاتِلِ الكِرامِ، وعلى الاعتِبارِ طريقُ الرّشادِ، ومَن سلَكَ الجَدَدَ (الجَدَد: الأرضُ المستوية) أَمِنَ العِثارَ، ولن يَعْدُمَ الحَسُودَ أن يُتْعِبَ قلبَهُ، ويَشْغَلَ فِكْرَهُ، وَيُؤَرِّثَ (يؤرث: يوقد) غَيْظَهُ، ولا تُجاوِزُ مَضَرَّتُهُ نَفْسَهُ.

يا بَنِي تميمٍ: الصّبْرُ على جَرْعِ الحِلْمِ، أَعْذَبُ من جَنْيِ ثَمَرِ النّدامَةِ، ومَن جَعَلَ عِرْضَهُ دونَ مالِهِ، اسْتُهْدِفَ (اسْتَهْدَفَ للذّمّ: تعرّضَ له) للذّمّ، وَكَلْمُ (كَلْم: جُرح) اللّسانِ، أنْكَى من كَلْمِ السّنانِ، والكلِمَةُ مَرهُونةٌ ما لم تَنْجُمْ مِنَ الفَمِ، فإذا نَجَمَتْ فهي أسَدٌ مُخَرَّبٌ (مُخرَّب: مُعظَّم، والمخرَّب: الأسد)، أو نارٌ تَلَهَّبُ، ورأيُ النّاصِحِ اللّبيبِ دليلٌ لا يجوزُ (يجوز: تصحيفٌ مِنْ يجوزُ كما في وردَتْ في جمهرةِ الأمثالِ لأبي هلالٍ العسكريّ، والمعنى يتلاءَمُ مَعْ روايةِ العسكريّ، ويقصدُ به: جارَ عنِ القصْدِ والطّريقِ بمعنى مالَ عنهُ وانحرفَ)، ونفاذُ الرّأْيِ في الحرْبِ، أَجدَى من الطّعْنِ والضّرْبِ.)

**مفاتيح النّصّ:**

أفكار الوصيّةِ، خصائصُ النّثرِ الجاهليّ من خلالِ الوصيّةِ، الصّورُ البيانيّةُ.

**تحليل النّصّ:**

[منقول عن مدوّنة الأستاذ عبدالله عزايزة]

بدأ أكثم وصيّته لقومه بني تميم بتمهيد يعتمد على التّشويق لكي يستميلهم الى الاستماع لما سيقول لاحقًا، وبذلك يحدث التّفاعل بين السّامع والمسموع منه . كما أنّ هذه البداية سوف تجعل أقواله مؤثّرة في سامعيه، فقوله: " يا بني تميم" دلالة على أصالة نسبهم ولفت نظر قومه أن يتمسّكوا بهذا النّسب ويعملوا على رقيّه.

بعدها يلقي عليهم (على قومه) مسؤوليّة تقبّل وعظه فلربّما رحل عن الدّنيا، والحكمة ألّا يفوّتوا على أنفسهم قيمة مواعظه وتطبيقها في حياتهم.

فيقول لهم إنّ وصاياه ستكون لهم أمنا من الزّلل وأنّه لا يجد بين النّاس من هو أحقّ منهم (قومه) في أن تستقرّ في قلوبهم، فهو يدرك أنّ منهجه ووصاياه ثمينة وسوف تتغلغل في أسماعهم وتستقرّ في نفوسهم.

بعد أنْ هيّأ قومه للاستماع وتقبّل ما سيقوله يلقي عليهم تصوّره لما يسود الحياة وما يتسلّط على النّفس البشريّة ليمهدهم لتقبّل وصاياه فيما بعد، حيث يشير أنّ ما يستشري الآن في حياتهم:

1- الهوى يقظان: أي أنّ الانسان مكشوف لميول ونزعات سلوكيّة تسير به إلى الخطأ والزّلل.

2- الشّهوات المطلقة: إنّ غرائز الانسان ورغباته تلحّ عليه بطلب المحرّمات والممنوعات .

3- الحزم معقول: يعني أنّ الانسان لا يستطيع ضبط تصرّفاته لأنّ حزمه في الامور محدود ومقيّد.

4- النّفس مهملة : النّفس ربّما تكون كثيرة اللّوم فهي مهملة ولا سلطة لها، والتّفكير الرّاشد المتأنّي مربوط ومقيّد ومحدود.

فيما تقدّم وضع أكثم مناخا فاسدا لأمور الحياة العامّة ولنفس الانسان الأمّارة بالسّوء، أمام قومه، **ليعرض لهم وصاياه وهي**:

1- يوصيهم بالمشورة فمن استشار وصل الى الحكمة والرّأي السّديد، لأنّ المستبدّ برأيه لا بدّ أن يخطئ في موضع ما لذلك يحثّهم على التّشاور في الامور لكي لا يقعوا في الزّلل والخطأ.

2- كما تعامِلوا تُعامَلوا، فأحسنوا تلقوا جزاء إحسانكم، وإذا أغلظتم القول واغتبتم النّاس وذكرتموهم بالسّوء فتوقّعوا أن تكونوا عرضة لمثل ما قلتم وفعلتم.

3- التّحذير من الطّمع، فالطّمع لامع جذّاب، ولكنّه خدّاع فالتّهافت عليه يقود الى الهلاك.

4- الانسان الكريم يكون هدفا للمحن والابتلاء من قبل قوى الشّر، فلا تجعلوا الشّر يتحكّم بكم.

5- السّير بسويّة وفي طريق واضح ومستقيم يقيكم من التّعثّر والتّخبّط.

6- لا تكونوا حاسدين لأنّ ضرر الحسود يعود عليه.

7- يوصيهم بضبط النّفس والتّسامح والعفو، فالحِلم يحتاج الى إرادة قويّة ليصمد أمام الغرائز ونزعات الشّر .

8- يوصيهم بصوْن العرض والدّفاع عنه .

ثمّ يخصّص أكثم القسم الاخير من وصيّته لأهميّة الكلام وعدم التّسرّع في إطلاق الكلمة، لأنّها خرجت من الفم لا يمكن استردادها وإذا لم تكن مدروسة فإنّ ضررها بالغ وتؤدّي الى الهلاك أحيانا " فإذا نجمت فهي أسد محرّب" .

وقوله:" إنّ كلم اللّسان أنكى من كلم السّنان" معناه أنّ الكلام أحيانا يجرح ويكون أكثر ايلاما من سنّ الرّمح الحادّ

ثمّ ختم بالتّركيز على أهميّة الرّأي، ويعني بذلك: دراسة الامور قبل الاقدام على فعلها، وحساب العواقب بصبر ورويّة وتفهّم وسماع رأي الانسان اللّبيب الحكيم لا يمكن تجاوزه والإغضاء عنه، فهو سوف يمنع الحرب ويحزم الشّر وبذلك يتحقّق السّلم بين النّاس وخلاصة القول " أصغوا لعقلائكم تغنموا وتسلموا". وهو بذلك يسعى إلى وأد الحرب قبل أن تستعر حيث يقول: "نفاذ الرّأي في الحرب، أجدى من الطّعن والضّرب"

**المبنى:**

بنيت الوصيّة من ثلاث فقرات:

الاولى: تمهيد لجذب المستمعين والمتلقّين وليشير الى أهميّة الوصيّة.

الثّانية : عرض الوصايا .

الثّالثة : إجمال يرتكز على النّصيحة وبيان أهميّة الحِلم والمحافظة على العرض والتّحكّم باللّسان وسداد الرّأي.

**العناصر الفنّية:**

1 – النّداء ورد في البدء والختام: هدفه في البداية لجلب الانتباه وللتّشويق، أما في الختام للإشعار والتّنبيه لكلام سيأتي بعده له أهميّة كبيرة ( الحلم والحفاظ على العرض والكلمة المدروسة والرّأي)

2 – استعمال الجمل الخبريّة بنوعيها الفعليّة والاسميّة: مثل "الهوى يقظان، العقل راقد، الشّهوات مطلقة، لن يعدم الحسود أن يتعب قلبه، ولو اعتبرت مواقع المحن ما وجدت إلّا في مقاتل الكرام". ولما كان النّصّ وصيّة هدفها ارشادي لجأ أكثم الى الاغراق في استعمال الأسلوب الخبريّ.

3 – الجمل الموجزة (قصيرة الفواصل)، جمل مكوّنة من مبتدأ وخبر فقط: "النّفس مهملة– الرّوية مقيّدة".

4 – أسلوب الشّرط: بواسطة أدوات الشّرط: من، لو، إذا، مثل: "مَنْ سمّع سُمِّعَ – من سلك الجّدَدَ أمن العثار – فإذا نجمت فهي أسد محرّب". وهدف أسلوب الشّرط ربط الامور بمسبّباتها وفائدتها في النّصّ، إنّ الأسباب إذا لم يتجنّب النّاس حدوثها فلن يسلموا من عواقبها .

5 – استعمال العطف كثيرًا بواسطة واو العطف وذلك لذكر أفكار متلاحقة وأفكار متشابهة.

6 – أسلوب القصر بالنّفي والاستثناء، مثل: " لا أجد له مواقع إلّا أسماعكم، ولا مقارّ إلّا قلوبكم، ولو اعتبرت مواقع المحن ما وجدت إلّا في مقاتل الكرام" ولو تفحّصنا هذه الجمل لرأينا اهتمام صاحب الوصيّة بالمستثنى بعد "إلّا" واعتباره هو الأهمّ.

7 – التّشخيص والاستعارات والتّشبيهات:

- التّشخيص: فاتكم الدّهر– القلوب الواعية– الهوى يقظان – الشّهوات مطلقة – الحزم معقول– النّفس مهملة– الرّويّة مقيّدة – يتلف الحزم ....
- الاستعارات: بروق الطّمع – يؤرّث غيظه – جرع الحلم – جني ثمر النّدامة –كلم اللّسان– الكلمة مرهونة – نفاذ الرّأي.

وفي قوله: "هي أسد محرّب– نار تلهّب" تشبيه بليغ الهدف منه بيان أهميّة المشبّه: أسد ونار وتعظيم صفة المشبّه.

8 – استعمال اسلوب التفضيل مثل: جرع الحلم أعذب من جني ثمر النّدامة– نفاذ الرّأي في الحرب أجدى من الطّعن والضّرب.

9 – استعمال الازدواج: مثل لا أجد له مواقع إلّا أسماعكم ولا مقارّ إلّا قلوبكم

(الازدواج: هو ترافق متجاورين من لفظ ولفظ أو عبارة وعبارة تنتهيان بفاصلتين متشابهتين مع ورودهما مثْنى لتحيق الازدواج مثل: من جدّ وجد– ومن صبر ظفر– وربّما يزداد الازدواج لأكثر من كلمتين)

10 – السّجع: الهوى يقظان والشّهوات مطلقة، والحزم معقول والنّفس مهملة– نفاذ الرّأي في الحرب أجدى من الطّعن والضّرب.

**مَهامّ:**

1. يؤَكّدُ أكثمُ بنُ صيفيّ على تقويةِ النسيجِ الاجتماعيّ بين أفرادِ قومِهِ من خلال مجموعَةِ وَصايا عامّةٍ. اشرحْ ثلاثَ وَصايا: واحدةُ تتعلَّقُ بالحثِّ على المشاورة وأخرى بالحذرِ عند الكلامِ، وثالثةً بالرشادِ والاستقامَةِ.

2. ما هي عاقبةُ كلٍّ من: الطمَع، الحسد والاستبداد بالرأي؟

3. تتراوحُ الجملُ في وصيّةِ أكثمَ بين نوعيْنِ أدبيّيْنِ: الحِكَمِ والأمثالِ. ما الفرقُ بينَهما؟

4. استخرِجْ من النصِّ حكمتيْنِ ومَثَليْنِ.

5. يُقال: (اللّسانُ أخطرُ جارحةٍ في الإنسانِ). كيفَ يظهرُ معنى القولِ في النّصِّ الوصيّة؟

6. يتميّزُ كلامُ أكثمَ بما يُسمّى (تقديرَ العَوارِض)، أَيْ مهارةَ التوقّعِ وحُسنَ التّعاملِ معها. بيّن ذلك في النّصّ.

7. اِستخرِجْ أمثلةً من النّصِّ على الأساليبِ التاليةِ:

النّداء، الازدواج، الشّرط، الأمر، السّجع، التوّكيد، جملة إنشائيّة، جملة خبريّة.

**الباب الثّالث: الشّعر الحديث**

**اَلشعرُ في العصر الحديث:**

شهدَ النصفُ الثاني من القرنِ التاسعَ عشرَ نهضةً شعريّةً تتمثَّلُ بالعودةِ؛ إلى الجذور والأصالةِ، واتَّخذتْ مِن القليدِ والتجديدِ مبدأينِ أساسيّينِ لتوجّهاتِها. كانت فترةُ عصرِ الانحطاطِ سببًا في تدنّي قيمةِ الشعرِ، وكانَ التركيزُ فيها على التكلّفِ في الصنعةِ، واستخدامِ المحسّناتِ البديعيّةِ، وفقدتِ القصيدةُ روحَها ومضمونَها ومتانتَها. وكان محمود سامي البارودي أحدَ الشعراءِ الذين كانوا على رأسِ مدرسةِ سمّيت بالكلاسيكيّةِ الجديدةِ أو مدرسةِ الإحياء، انضمَ إليها شوقي وحافظ إبراهيم فيما بعدُ، ورفّداها بشعرٍ متينِ العبارةِ، متعدّدِ المضامينِ، وخاصَة المضامينَ الوطنيّةَ والسياسيّةَ، وما يجري من حراكٍ داخلَ المجتمعِ، وما يحدثُ في العالمِ من تطوّرٍ في الرؤيةِ الفنّيّةِ والنقديّةِ.

لقد كانَ للمشهدِ الثقافيّ الغربيّ تأثيرٌ كبيرٌ على الشعرِ العربيّ، خاصَةً أنّ قسمًا من الشعراءِ العربِ، اطّلعوا على القدِ والمدارسِ الأدبيةِ والشعرِ في فرنسا وإنجلترا وإسبانيا وغيرها.

استفادَ شوقي أكثرَ من غيرِهِ، من اطّلاعه على الحضارةِ؛ الغربيّةِ، فكتبَ المسرحيّاتِ الشعريةَ، وكتبَ شعرًا للأطفالِ، لكنّه حافظَ على منظومةِ الشعرِ القديمِ، من وزنٍ وقافيةٍ؛ ورويٍّ، وعارضَ قصائدَ قديمةً، وبثَ فيها روحَ الحياةِ من جديدٍ، واهتمّ بالجانب البيانيّ والصورةِ؛ الشعريّةِ.

تأثّرَ الشعرُ العربيُّ بالمدرسةِ الرومانسيّةِ، لأسبابٍ تتعلّقُ بالظروفِ السياسيّةِ، ونتيجةً للظلمِ والكبتِ، فرفضَ بعضُ الشعراءِ التقليدَ، وخرجوا عنهُ، ومالوا إلى الطبيعةِ وجمالِها، وغاصوا في وحدانيّتِهِمْ وذاتيّتِهِمْ، وعبّروا عن أنفسهِمْ ببساطةٍ وبونَ تعقيدٍ، ومزجوا مركّباتِ الطبيعةِ الريفيّةِ في وجدانيّاتِهِمْ. من هؤلاء الشعراءِ العقّادُ والمازنيُّ وعبدُ الرحمن شكري الذين أسّسوا مدرسةَ الديوانِ، وأحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه الذين أسّسوا مدرسةَ أبولو، ومن الرومانسيّينَ المهجريّينَ جبران ونعيمة وأبو ماضي ورشيد الخوري وغيرُهُمْ.

كما تأثّرَ الشعرُ العربيُّ بمدارسَ أخرى كالمركزيّة التي اعتمدتِ الغموضَ والإيحاءَ وموسيقى الشعرِ، والمدرسةِ الواقعيّةِ التي تبلورت بشكلٍ واضحٍ بعد الحربِ العالميّةِ الثانيةِ، ووقفتْ

أمامَ المثاليّةِ؛ والرمزيّةِ والرومانسيّةِ، وتبنّت مبدأَ المادّيّةِ والعلمانيّةِ مقابلَ الروحانيّاتِ، وهدفتْ إلى شدِّ الإنسانِ بواقِعِهِ، ومحاولةِ إصلاحِهِ ومواجهتِهِ للواقعِ، وكانت الحداثةُ في الشعرِ إحدى تداعياتها.

بدأت بوادرُ الحداثةِ في الشعرِ، أو ما أُطلقَ عليهِ فيما بعد شعرُ التفعيلية؛، في أواخرِ النصفِ الأوّلِ من القرنِ العشرينَ، وكانتِ العراقُ مركزًا لهذا الحراكِ الأدبيّ في المشهدِ الشعريّ العربي، فقد قامَ بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة بتبنّي قصيدةِ التفعيلةِ، وهي قصيدةٌ تتحرّرُ من القافيةِ، وتتبنى تفعيلةً واحدةً وتقومُ بتكرارِها عددًا غيرَ محدّدٍ؛ من المرّاتِ، ممّا كوّن قصيدةً غيرَ عموديّةٍ وغيرَ متساويةٍ؛ الأسطرِ طولًا، تمتازُ بجريانِها، ولا مكانَ فيها لوحدةِ البيتِ، وكانت الوحدةُ العضويّةُ أي مقوّماتِها.

وفي لبنان أنشأَ أدونيس ويوسف الخال مجلّة شعر، ثمّ انضم أنسي الحاجّ ومحمّد الماغوط، وكان لها موقفٌ من التراثِ والأصالةِ، وسعت إلى تقويضِ القديم، دونَ أن يكونَ الجديدُ بديلًا متكاملًا.

لقد خلقتْ ظاهرةُ الحداثةِ الشعريّةِ بلبلةً ونقاشًا حادًا، فَقسمٌ التزمَ بها، كالبياتيّ وصلاح عبد الصبور اللذين شقّا طريقَهُما كلّ بأسلوبِهِ الخاصّ، لكنّهما اعتمدا الكثيرَ من أسسِ الحداثةِ الشّعريّةِ، كالترميز والقناعِ وتوظيفِ الأساطيرِ، في حينِ التزمَ نزار قبّاني بأشكالِ التعبيرِ النمطيّةِ، ومال إلى موسيقيّةِ القصيدةِ ومضمونِها المباشرِ.

أخذَ المشهدُ الشعريُّ يزداد تعقيدًا حينما ظهرت قصيدةُ النثرِ، وهي قصيدةٌ لم تلتزم بالوزنِ والقافيةِ، واستعاضتْ عنهما بمجموعةٍ من العناصرِ الإيقاعيّةِ، التي تشكّلُ في مجموعها نسقًا موسيقيًّا ليسَ له ضابطٌ منتظَمٌ كان أنسي الحاجّ والماغوط وأدونيس أبرزَ من انتهجَ هذا الشكلَ، لكنّ أدونيس كتب أيضًا شعرَ التفعيلة، وتراجعَ عن بعضِ مواقفهِ الحداثيّةِ، واهتمَ بالتراثِ مؤكّدًا على أهمّيّته. ومن شعراءِ قصيدةِ النثر المعاصرينَ عبد القادر الجنابيّ وسركون بولس.

كان لمدارسَ أدبيّةٍ أخرى تأثيرٌ على الشعرِ العربيّ، ولكنْ بدرجةٍ قليلةٍ، محنها السوريالّيّة والعبثيّة والوجوديّةِ والدّاديّة وغيرُها.

**عبد الوهّاب البياتيّ (1926–1999)**

عبد الوهاب البياتيّ شاعر عراقيّ من أعلامِ الشعرِ الحديث، وأحدُ رُوّادِ شعرِ التفعيلةِ. وُلدَ في بغدادَ، ورسَ اللغةَ العربيّةَ وآدابَها، ثمّ اشتغلَ مُدرّسًا، لَكنّهُ أقيلَ من عملِهِ بسببِ مواقفِهِ السياسيّةِ، كما سُحبت منهُ الجنسيّةُ العراقيّةُ في فترةٍ لاحقةٍ.

عاشَ البياتيّ معظمَ حياتِهِ في المنفى، متنقّلًا بينَ العواصمِ العربيّةِ وعددٍ من الدول الأوروبيّةِ والاتّحاد السوفياتيّ، خاصّةً إسبانيا التي قضى فيها سبعَ سنواتٍ، انخرطَ خلالها في الحياةِ الأدبيّة والشعبيّةِ فيها.

قضى البياتيّ معظمَ الوقتِ من حياتِهِ في عمّانَ، ثمّ انتقلَ إلى دمشقَ، فبقيَ فيها حتّى وفاتِهِ. وكانَ لهُ صداقاتٌ مع كبارِ الشعراءِ العربِ، وعددٍ من الشعراءِ العالميّين، كالشاعرِ التركيّ ناظم حكمت، والشاعر الإسبانيّ رفائيل ألبرتي، والروسيّ يفتشنكو.

يمتازُ شعرُ؛ البياتيّ بنزعةٍ وجوديّةٍ عالميّةٍ، وامتزاجٍ بالرموزِ التراثيّةِ والصوفيّةِ والأسطوريّةِ، ولهُ رصيدٌ كبيرٌ من الإنتاجِ الشعريّ والإبداعِ الحداثيّ.

صدرَ لهُ: ملائكة وشياطين (1950)، أباريق مهشّمة (1955)، رسالة إلى ناظم حكمت (1955)، أشعار في المنفى (1957)، ديوان عبد الوهاب البياتيّ (1972)، سيرة ذاتيّة لسارق النار (1974)، بستان عائشة (1989)، كتاب المراثي (1995)، ينابيع الشمس – السيرة الشعريّة (1999)، وغيرها.

**ذكرياتُ الطّفولةِ – عبد الوهاب البياتيّ**

بالأمسِ كُنّا، آهِ مِن كنّا: ومِن أمسٍ يَكونْ

نعدو وراءَ ظِلالِنا كُنّا، ومِن أمسٍ يَكونْ

لا نَرهَبُ الصّمتَ الّذي تُضفيهِ (أَضفى: أَسبغَ، غَمَرَ) أشباحُ الغُروبْ

فَوقَ الحدائقِ والدّروبْ

لا نَرهَبُ السّورَ الّذي مِنْ خَلفِهِ يأتي الضّياءْ

ولربّما ماتَ الضّياءُ ولم يَعدْ ونقولُ: جاءْ!

كُنّا نَقولُ كَما نَشاءُ

حتّى النّجومْ

كُنّا نَقولُ بأنّها كانَتْ – عيونْ

لأرضِ تَنظُرُ في فُتونْ (فُتون: إعجاب)

حَتّى النّجومْ

كانتْ عُيونْ

لا نَعرِفُ الشّيءَ الصّغيرَ ولا نُصدّقُ ما يُقالْ

ولا نَزالْ

لا نَعرفُ الشّيءَ الصّغيرَ ولا نُصدّقُ ما يُقالْ

ولربّما كُنّا نُحدّقُ في الفراغِ ولا ننامْ

وفي الظّلامْ

مأوى العفاريتِ الضّخامْ

كانتْ مَدائِنُنا الجديدةُ في الظّلامْ

بمنازِلِ الأَمواتِ، أشبهَ، أو قُرى

النّملِ – الجديدةِ في الظّلامْ –

كانتْ مَدائِنُنا تُقامْ

وفي الظّلامْ

كُنّا نحدّق في الفراغِ، ولا ننامْ

إلّا على أصواتِ عالمِنا المقَوَّضِ (مُقوّض: مُهدّم)، والعبيد

يتسكّعونَ، ومن جديدْ

يستقبلونَ – هُناكَ – طاغيةٌ جديدْ

وخيولُنا الخشبيّةُ العرجاءُ، كُنّا في الجدارْ

بالفحمِ نرسُمُها، ونرسُمُ حولها حقلًا ودارْ

حقلًا ودارْ

ونُطاردُ القططَ الهزيلةَ في الأزقّةِ بالحجارْ

وإلى الحبيبةِ كان يدفعُنا، ويدفعُنا الحنينْ

في بيتها نقضي أماسينا الطّويلةَ حالِمينْ

كُنّا لخفقِ نِعالِها الفضّيّ، نُصغي ساهِمينْ (ساهِمينَ: متغيّري اللون من همّ أو هزالٍ أو غضبٍ)

بعد المساءِ، وبعد حينْ

وتثورُ أحقادُ السّنينْ

فنعودُ، نبحثُ في بقايا الذّكرياتِ عن الحياةْ

الأمسُ ماتْ

الأمسُ ماتْ

لم يبقَ حولَ مدينةِ الأطفالِ إلّا ما نشاءْ

إلّا السّماءْ

جوفاءَ، فارغةً، تحجّرَ في مآقيها (مآقي: عيون) الدّخانْ

إلّا بقايا السّورِ والشّحّاذُ يستجدي (يستجدي: يطلب الجدا (العطاء) وأقدامُ الزّمانْ

إلّا العجائزُ في الدّروبِ الموحشاتْ

يسألنَ عنّا الغادياتِ، الرّائحاتْ

ولربّما مرّت بهِنَّ بهِنَّ هذي الذّكرياتْ

السّورُ والشّحّاذُ الطّفلُ الّذي بالأمسِ ماتْ

**مفاتيح النّصّ:**

طفولةٌ جميلةٌ، طفولةٌ بائسةٌ، الأشباحُ، الخوفُ، عالمٌ مقوّضٌ، عالمُ الظّلامِ، عبوديّةٌ وحاكمٌ مستبدٌّ، الحبيبةُ والحكاياتُ الجميلةُ، فقدانُ الأملِ، السّماءُ الموحشةُ، معالمُ الفناءِ والدّمارِ، الموتيف، التّكرارُ، الاسترجاعُ، القافيةُ السّاكنةُ.

**تحليل القصيدة:**

1. **مدخل عامّ**

القصيدة جزء من تجربة البيّاتي التي امتزجت فيها السّيرة الذّاتية بالهمّ الجمعيّ والسّياسيّ. الطّفولة عنده ليست مجرّد مرحلة براءة فرديّة، بل مرآة تعكس واقع العراق (والعالم العربيّ) المأزوم بالدّيكتاتوريّات والفقر والمنفى. لهذا فـ"ذكريات الطّفولة" لا تكتفي باستعادة ماضٍ شخصيّ، بل تفتح الباب لمساءلة الحاضر.

2. **البنية الفنيّة**

أ- الشّكل: شعر تفعيلة، يتّسم بالتّكرار (كلمة *كنّا*، *الظّلام*، *الأمس ما*)، ممّا يخلق إيقاعًا دائريًّا يعكس تكرار التّجربة وشعور العجز.

ب- المزج بين الغنائيّة والدّراميّة: يبدأ النّصّ بصوت طفوليّ بسيط، ثم يتحوّل إلى صوت مأساويّ سياسيّ/وجوديّ.

ت- الصّور الشّعريّة: امتزجت صور الطّفولة الحسّيّة (النّجوم، السّور، القطط، الرّسم بالفحم) بصور قاتمة (العفاريت، المدن المهدّمة، الشّحّاذ، الطّاغية الجديد).

3. **المعاني والدّلالات**

**أ. الطّفولة / البراءة**

- ملامح اللّعب: "خيول خشبيّة"، "مطاردة القطط"، "الرّسم بالفحم".
- الخيال الطّفوليّ: النّجوم عيون للأرض، التّحديق في الفراغ.
  الطّفولة هنا تمثّل الحرّيّة، الحلم، والبراءة من الخوف.

**ب. الانكسار / الواقع القاسي**

- الحاضر المظلم: "مدائننا الجديدة في الظّلام"، "منازل الأموات"، "العفاريت الضّخام."
- الطّغيان السّياسيّ: "العبيد يستقبلون طاغية جديد."
- الفقر والمعاناة: "الشّحّاذ يستجدي"، "العجائز في الدّروب الموحشات."
  الطّفولة تتقاطع مع مأساة الوطن، واللّعب البريء يقابله القمع والاستبداد.

**ت. البعد الوجوديّ**

- سؤال الموت والزّمن: "الأمس مات"، "أقدام الزّمان".

- السّماء الجوفاء المليئة بالدّخان ترمز إلى غياب الأمل وضياع اليقين.
- الحنين إلى "الحبيبة" قد يُقرأ رمزًا للوطن المفقود.

### 4. الرّموز المركزيّة

أ. **السّور**: حاجز بين الدّاخل/الخارج، بين الحلم والواقع، بين الماضي والحاضر.

ب. **الظّلام**: رمز الخوف، الغربة، والاستبداد.

ت. **الخيول الخشبيّة**: ألعاب الطّفولة البريئة، لكنّها عرجاء؛ رمز لعجز الجيل أمام قوى القمع.

ث. **الشّحّاذ الطّفل**: رمز الطّفولة المقتولة، وضحيّة المجتمع/السّياسة.

ج. **الأمس مات**: جملة مفتاح تؤكّد انكسار الزّمن الجميل أمام واقع مأساويّ.

### 5. البُعد السّياسيّ والاجتماعيّ

القصيدة لا تتحدّث عن طفولة فرد واحد، بل عن طفولة جيل عراقيّ/عربيّ نشأ بين الفقر، الاستبداد، وضياع الأحلام.

- الأطفال يرسمون مدنًا على الجدار بالفحم ⟵ صورة إبداع/حلم، لكن سرعان ما تنهار المدن في الظّلام.
- ذكر "الطاغية الجديد" يكشف استمراريّة القمع السّياسيّ، وأنّ التّاريخ يعيد نفسه.

### 6. الخلاصة

قصيدة "ذكريات الطّفولة" للبيّاتي تتجاوز الطّابع الذّاتيّ لتصير شهادة على ضياع البراءة في واقعٍ قاسٍ.

- الطّفولة = الحلم، البراءة، الحريّة.
- الحاضر = الظّلام، الاستبداد، الموت.
- النّتيجة = صراع بين الحنين إلى الماضي والإقرار بانكسار الحاضر.

إنها قصيدة سيرة ذاتيّة رمزيّة تمزج الخاصّ بالعامّ، والطّفولة الفرديّة بطفولة الأمّة، في مشهد شعريّ يمزج بين البراءة والخراب.

**مهامّ:**

1. يرسمُ البياتيّ في القصيدةِ شكلينِ من الطّفولةِ. ما هما؟ اِستعنْ بجملٍ مفتاحيّةٍ من النّصّ.

2. ما هي ملامحُ الواقعِ السّياسيّ الذي يصوّرهُ النّصُّ؟

3. بماذا تقترنُ ذكريات الأنا الشّعريّ (الرّاوي) عند ذِكْرِ الحبيبةِ؟

4. تظهرُ في النّصّ براءةُ الطّفولةِ وشقاوتُها. اِطرحْ سؤالًا حولَ هذهِ النّيمةِ (الفكرةِ).

5. ما هي مكوّناتُ عالمِ الظّلامِ في القصيدةِ؟

6. بدأ الشّاعرُ بالحديثِ عن الطّفولةِ وأنهى بالحديثِ عن العجائزِ. ما الهدفُ من ذلكَ؟

7. كيفَ انتهتِ القصيدةُ؟ وما رايُكَ بهذهِ النّهايةِ؟

8. تكثرُ في القصيدةِ العناصرُ الإيقاعيّةُ. اِشرحْ ثلاثةً منها معَ الأمثلة.

9. كيفَ ينعكسُ أسلوبُ الاسترجاعِ في القصيدةِ؟ ما الهدفُ مِنَ استخدامهِ؟

10. اِستخدمَ الشّاعرُ تكرار الصّدى في السّطر الثّاني. ما المقصودُ بذلكَ وما الهدفُ منَ استخدامهِ؟

11. ما الهدفُ منَ استخدامِ الأنا الشّعريّ بضميرِ الجمعِ نحن؟

12. يقول البياتيّ: لا نعرفُ الشيْءَ الصّغيرَ ولا نصدّقُ ما يقال. ما المرموزُ له بالشّيْءِ الصّغيرِ حسبَ رأيكَ؟

**ليلًا على باب فدريكو – سميح القاسم**

سميح القاسم (1939-2014)

سميح القاسم شاعرٌ محلّيّ ملتزمٌ، ومن أبرزِ الشّعراءِ الفلسطينيّينَ وأغزرِهم إنتاجًا. وُلدَ في الزّرقاءِ في الأردنَ لعائلةٍ درزيّةٍ، وتعلّمَ في مدارسِ الرّامةِ، والنّاصرةِ. انضمّ إلى الحزبِ الشيوعيّ ثمّ انفصلَ عنهُ. سُجنَ ووُضعَ تحتَ الإقامةِ الجبريّة بسببِ مواقفِهِ السياسيّة.

عملَ محرّرًا في صحيفةِ الاتّحادِ وفي مجلّتَي الغدِ والجديد، ورئيسَ تحريرِ صحيفةِ كلّ العرب. كتبَ عددًا كبيرًا من المجموعاتِ الشعريّة، وبعضَ الروايات والمسرحيّات والرسائل الموجّهة لمحمود درويش، وشاركَ في عشرات المهرجانات الشعريّة والمؤتمرات خارجَ البلاد.

للقاسمِ إلقاءٌ مميّزٌ وحضورٌ ديناميّ أمامَ الجمهور، وقد كانَ لشخصيّتِهِ دورٌ في انتشارِ قصيدتِهِ في العالمِ العربيّ. تمتازُ قصائدُهُ بطولِ النَفَسِ الشعريّ وإيقاعِها الموسيقيّ، وببُعْديها الفلسطينيّ – العربيّ والإنسانيّ، وقد كتبَ عددًا من السربيآت (مطوّلات شعرية).

صدرَ لهُ: مواكب الشمس (1958)، أغاني الدروب (1964)، دمي على كتفي (1967)، دخان البراكين (1968)، سقوط الأقنعة (1969)، ويكون أن يأتي طائر رعد (1969)، قرآن الموت والياسمين (1971)، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شُبّه لهم (1976)، ديوان الحماسة (جزءان، 1978 / 1979)، الجانب المعتم من التفّاحة، الجانب المضيء من القلب (1981)، برسونا نون غراتا: شخص غير مرغوب فيه (1986)، لا أستأذن أحدًا (1988)، سبحة للسجلّات أخذةُ الأميرةِ يبوس (1989).

ومن السربيّات: إلهي إلهي لماذا قتلتني؟ (1974)، ثالث أكسيد الكربون (1976)، خذلتني الصحارى (1998)، كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه (2000).

وله سيرة ذاتية بعنوان (إنّها مجرّد منفضة) (2011).

**ليلًا على بابِ فِدِريكو – سميح القاسم**

فِدْريكو

اَلحارسُ أطفأَ مِصْباحَهْ

اِنْزلْ

أَنذا مُنْتظرٌ في السّاحة

فِدْ ري كو

قِنْديلُ الحزنِ قَمَرْ

اَلْخوفُ شَجَرْ

فَانْزِلْ

أنا أعْلمُ أنَّكَ مختبئٌ في البيتْ

مسْكونًا بالحمّى

مشْتعلًا بالموتْ

فَانْزلْ

أَنَذا مُنْتظرٌ في الساحةْ

مُشْتَعِلًا بلهيبِ الوَرْدةْ

قلبي تفّاحةْ

اَلديكُ يصيحُ على قرميدِ السّطحْ

فِدْريكو

اَلنَجْمةُ جُرحْ

والدمُ يصيحُ على الأوتارْ

يَشْتعلُ الجيتارْ

فِدْريكو

اَلْحَرَسُ الأسودُ ألقى في البئر سلاحَهْ

فانْزِلْ للسّاحةْ

أعْلمُ أنَّكَ مختبئٌ في ظلِّ ملاكْ

أَلْمحُكَ هناكْ

زنبقةً خلفَ ستارةِ شبّاكْ

ترتجفُ على فمِكَ فراشةْ

وتُمَسّدُ (تُمَسّدُ: تدلُكُ، تُليّنُ بتمرير الكفِّ عليهِ) شَعرَ الليلِ يداكْ

اِنزِلْ فدريكو

وافتحْ لي البابْ

أَسْرِعْ

أنذا أنتظرُ على العَتَبَةْ

أَسْرِعْ

في مُنْعطفِ الشارعْ

جَلَبَةُ ميليشْيا (ميليشْيا: جماعةٌ مسلّحَةٌ مكَوّنةٌ من مواطنينَ، تظهرُ في حالاتِ الطوارئ، وتأخذُ محلَّ الجيشِ النظاميّ) مُقْتَربةْ

قَرْقعةُ بنادقْ

وصَليلُ (صليل: قرقعةُ السلاح) حِرابْ

اِفْتَحْ لي البابْ

أَسْرِعْ

خَبِّئْني

فِدْريكو

فِدْ ري كو!

مدريد 1985/5/27

**مفاتيح النّصّ:**

اغتيالُ لوركا (فدريكو جارسيا لوركا (بالإسبانيّة: Federico Garcia Lorca) (ولد في 5 يونيو 1898 – توفيّ في 19 أغسطس 1936) شاعر إسبانيّ شهير. بالإضافة إلى الشّعر كان رسّامًا وعازف بيانو ومؤلّفًا موسيقيًّا. كان أحد أفراد ما عرف باسم الجيل 27، وهم مجموعة عن الأدباء والمفكّرين والفنّانين ظهرت عام 1927 في إسبانيا وأمريكا اللاتينيّة، ومارست حضورًا إبداعيًّا مميّزًا في المشهد الثّقافيّ آنذاك. اِغتاله الثّوار الوطنيّون وهو في الثّامنة والثّلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهليّة الإسبانيّة. يعدّه البعض أحد أهمّ أدباء القرن العشرين)، ما قبلَ الموتِ، الحزنُ، الخوفُ، دعوةٌ للنّجاةِ، طلبُ الحمايةِ الاستجارةُ بلوركا، العنصرُ القصصيُّ، تصويرُ الطّبيعةِ، الهيئةُ الطّباعيّةُ، نظامُ التّقفيةِ، التّماهي، قصيدةُ القِناعِ.

**تحليل القصيدة:**

**1 . مدخل عامّ**

- كتب الشّاعر الفلسطينيّ سميح القاسم القصيدة تخليدًا للشّاعر الإسبانيّ فدريكو غارثيا لوركا الّذي اغتيل في الحرب الأهليّة الإسبانيّة.(1936)
- من خلال مخاطبة لوركا، يربط القاسم بين قضيّة الحرّيّة والعدالة في إسبانيا وقضيّة الشّعب الفلسطينيّ .

- القصيدة تندرج في شعر المقاومة، حيث تتحوّل إلى جسر بين التّجربة الإنسانيّة العالميّة وتجربة الشّعب الفلسطينيّ.

**2. المعاني الأساسيّة**

أ. **التّضامن الإنسانيّ**: القاسم يرى في لوركا رمزًا عالميًا للشّعر والحرّيّة، ويضع فلسطين على الباب نفسه، عند نفس الجرح.

ب. **الموت**: استحضار اغتيال لوركا يذكّر بأن الشّعراء يُقتلون لأنّهم صوت الحرّيّة.

ت. **الباب كرمز**: "على باب فدريكو" ليس مكانًا ماديًا فقط، بل هو باب الذّاكرة والمقاومة، باب يدخل منه الشّعراء إلى التّاريخ حين يدفعون حياتهم ثمنًا للكلمة.

ث. **القصيدة كحوار**: الشّاعر يخاطب لوركا كأنّه حيّ، ليؤكّد أنّ الكلمة والشّعر لا يموتان بموته الجسديّ.

**3 . الرّموز المركزيّة**

أ. **فدريكو (لوركا)**: رمز للشّاعر المقاوم، للشّعر الحرّ الّذي يُقتل ولا يموت.

ب. **الباب**: رمز للانتظار، العبور، مواجهة المصير. هو الحدّ بين الحياة والموت، بين الماضي والحاضر.

ت. **الدّمّ**: رمز للتّضحية، للفداء، لثمن الحرّيّة.

ث. **الصّوت / الشّعر**: رمز لخلود الكلمة، إذ تبقى بعد موت صاحبها.

ج. **الرّصاص**: رمز للقمع والظّلم، لكنّه يقف عاجزًا أمام بقاء الكلمة.

**4. الأبعاد**

أ. **البعد الإنسانيّ**: القصيدة تتجاوز حدود فلسطين وإسبانيا، لتجعل الحرّيّة همًّا إنسانيًّا مشتركًا.

ب. **البعد السّياسيّ**: تربط بين القمع في إسبانيا زمن فرانكو والقمع في فلسطين تحت الاحتلال.

ت. **البعد الرّمزيّ/الوجوديّ**: الشّاعر يؤكّد أنّ الموت الجسديّ لا يلغي حضور الشّاعر، بل يخلّده.

**5 . الخلاصة**

أ. القصيدة تكشف أن الشّعر ذاكرة الشّعوب، وأنّ الشّاعر المقاوم يقف على "باب" التّاريخ، حتى لو سقط بالرّصاص.

ب. سميح القاسم يجعل من لوركا مرآة لفلسطين، ومن فلسطين مرآة للإنسانيّة.

ت. النّصّ يدعو إلى: الحرّيّة، مواجهة الظّلم، خلود الكلمة، والتّضامن بين الشّعوب.

**مهامّ:**

1. صفْ مشهدَ القتلةِ وهم يحاصرونَ بيت فِدريكو.

2. لماذا ينادي الأنا الشّعريّ (الرّاوي) على فِدريكو؟

3. كيفَ يتخيّلُ الرّاوي فِدريكو وهو في شقّتهِ أثناءَ الحصار؟

4. متى تحوّلَ الرّاوي من دورِ المساعدِ لفِدريكو إلى دورِ المسْتجيرِ بهِ؟

5. كيفَ يعكسُ هذا التّحوّلُ عندَ الرّاوي الشّعورَ بالأمانِ عندَ فِدريكو؟

6. كيفَ تنعكسُ المشاعرُ والمواقفُ من خلالِ الطّبيعةِ وعناصرِها؟

7. يكثّفُ سميح القاسم توظيفَ فعلِ الأمرِ في القصيدةِ. ما الهدفُ من ذلكَ؟

8. ما الهدفُ من تقطيعِ كلمة فِدريكو في النّهايةِ؟

9. يتّخذُ القاسم فدريكو قناعًا لِأفكارِهِ. وَضّحْ مفهومَ القناعِ مِنْ خلالِ القصيدةِ.

## الباب الرّابع: القصّة القصيرة

### تعريف القصّة القصيرة

سردٌ قصصيٌّ قصيرٌ نسبيًّا (قد يقلّ عن عشرة آلاف كلمةٍ)، يهدفُ إلى إحداثِ تأثيرٍ مفردٍ مُهَيْمنٍ ويمتلكُ عناصرَ الدراما. وفي أغلبِ الأحوالِ تُرَكِّزُ القصّةُ القصيرةُ على شخصيَّةٍ واحدةٍ في موقفٍ واحدٍ في لحظةٍ واحدةٍ. وحتّى إذا لم تتحقّقْ هذه الشُروطُ فلا بدَّ أن تكونَ الوَحْدَةُ هي المبدأُ الموجِّهُ لها. والكثيرُ من القصصِ القصيرةِ يتكوَّنُ من شخصيّةٍ (أو مجموعةٍ من الشخصيّاتِ) تُقَدَّمُ في مواجهةِ صراعٍ ما أو خلفيَّةٍ ما أو وضعٍ ما. وهذا الصِراعُ الدراميُّ أي اصطدامُ قوًى متضادَّةٍ مائلٌ في قلبِ الكثيرِ من القصصِ القصيرةِ الممتازةِ. فالتوتُّرُ من العناصِرِ البنائيّةِ للقصّةِ القصيرةِ كما أنّ تكامُلَ الانطباعِ من سماتِ تَلقّيها بالإضافةِ إلى أنّها كثيرًا ما تُعبِّر عن صوتٍ منفردٍ لواحدٍ من جماعةٍ مغمورةٍ.

وقد ازدهرتِ القصّةِ القصيرةُ في العالَمِ العربيّ على أيدي يوسف إدريس ونجيب محفوظ في مصر، وزكريّا تامر في سوريّا، وتوفيق يوسف عوّاد في لبنان، وغيرهم الكثيرون.

كذلك خطّت القصَّةُ القصيرةُ خُطواتٍ في التحديثِ والتجديدِ في العقود الأخيرة من القرنِ العشرين، وانبثقت منها أنواعٌ قصصيّة جديدةٌ، مثل: القصّة القصيرة جدًّا، والقصّة الشعرية / القصيدة.

### القصّة القصيرة جدًّا:

ظهرت القصّةُ القصيرةُ جدًّا منذ التسعينيّات من القرنِ العشرين، استجابَةً لمجموعةٍ من الظُروفِ الاجتماعيّةِ والاقتصاديّةِ والسياسيّةِ والثقافيّةِ المعقَّدةِ والمتشابكَةِ التي أقلقت الإنسانَ وما تزالُ تقلِقُهُ. وهي نوعٌ قصصيٌّ، يتميّز بالقصرِ والإيحاءِ المكثَّفِ والنزعةِ القصصيّةِ الموجزةِ، والرمزيَّةِ المباشرةِ وغيرِ المباشرةِ، فضلًا عن خاصّيّةِ التلميحِ والاقتضابِ، بالإضافةِ إلى سماتِ الحذفِ والاختزالِ والإضمارِ.

كما يتميّزُ هذا الخطابُ الفنّيُّ الجديدُ بالتصويرِ البلاغيِّ الّذي يتجاوزُ السردَ المباشرَ إلى ما هو شعريٌّ وبيانيٌّ ومجازيٌّ ضمنَ بلاغةِ الانزياحِ والخرْقِ الجماليّ. ومن أعلامِ هذا التيّار: وليد إخلاصيّ ومروان المصريّ من سوريّة، حسن برطال وعبد الحميد الغرباويّ من المغرب، إبراهيم درغوثيّ من تونس، فهد المصبح من السعوديّة وغيرُهُمْ.

### القصّة القصيدة / الشعريّة:

ظهرت القصّةُ الشعريّةُ بشكلٍ واضحٍ في العقديْن الأخيريْن من القرنِ العشرين، وهي قصّةٌ تحتوي على بُنيةٍ سرديّةٍ، إلّا أنّ المقوّماتِ الشعريّةَ والإيحائيّةَ هي الّتي تطغى عليها. من سماتِها: الإيجازُ والتكثيفُ والتركيزُ، والتعبيرُ بالصورةِ والمجازِ، وقلّةُ الحشوِ والإسهابِ وموسيقيّةُ الجملةِ والتركيبِ. بالإضافةِ إلى شيوعِ المونولوج والحُلم وتيّارِ الوعي. من أعلامِ هذا التيّار: إدوار الخرّاط وبدر الديب ومنتصر القفّاش واعتدال عثمان ومحمّد المخزَنجي من مصر، وغيرهم.

**عناصر القصّة:**

**1. الفكرةُ والمغزى:**

وهو الهدفُ الّذي يحاولُ الكاتبُ عرضَه في القصَّةِ، أو هو الدرسُ والعِبرةُ الّتي يريدُنا تعلُّمَها؛ لذلك يُفَضَّل قراءةُ القصّةِ أكثرَ من مرّةٍ، واستبعادُ الأحكامِ المسبَقةِ، والتركيزُ على العَلاقةِ بين الأشخاصِ والأحداثِ والأفكارِ المطروحةِ، ورَبْطُ كلِّ ذلك بعنوانِ القصّةِ وأسماءِ الشُخوصِ وطبقاتِهم الاجتماعيّةِ.

**2. الحدَث:**

وهو مجموعةُ الأفعالِ والوقائعِ مرتَّبةً ترتيبًا سببيّاً، تدورُ حولَ موضوعٍ عامٍّ، وتصوّرُ الشَخصيَّةَ وتكشِفُ عن صراعِها مع الشَخصيّاتِ الأخرى وتتحقّقُ وَحْدَةُ الحَدَثِ عندما يُجيبُ الكاتبُ على أربعةِ أسئلةٍ هي: كيف وأين ومتى ولماذا وقع الحدثُ؟. ويعرض الكاتبُ الحدثَ بوجهةِ نظرِ الراوي الّذي يقدّمُ لنا معلوماتٍ كلّيَّةً أو جُزئيّةً، فالراوي قد يكونُ مُشْرِفًا كلّيًّا وقد يكون مُشْرِفًا جزئيًّا، وقد يكون بصيغة الأنا (السردِيّ)، وقد لا يكونُ في القصَّة راوٍ، وإنّما يعتمدُ الحدثُ حينئذٍ على حوارِ الشخصيّاتِ والزمانِ والمكان وما ينتجُ عن ذلكَ من صراعٍ يطوّر الحدثَ ويدفعُهُ إلى الأمامِ، أو يعتمدُ على الحديثِ الداخليِّ (المونولوج)

**3. الحبكة:**

وهي مجموعةُ الأحداِث في القصّةِ في ارتباطها الزمنيّ والسببيّ. ومعيارُ الحَبْكةِ الممتازةِ هو وَحْدتُها، ولفهمِ الحَبكةِ يمكنُ للقارئِ أن يسألَ نفسَه الأسئلةَ التّاليةَ:

– ما الصّراعُ الّذي تدورُ حولَهُ الحَبْكَةُ؟ أهو داخليٌّ أم خارجيٌّ؟

– ما أهمّ الحوادثِ الّتي تشكِّلُ الحَبْكةَ؟ وهلِ الحوادثُ مرتَّبَةٌ على نَسَقٍ تاريخيّ أم نفسيٍّ؟

– ما التغيُّراتُ الحاصلةُ بين بدايةِ الحَبكةِ ونهايتِها؟ وهل هي مُقنِعة أم مُفتعَلة؟

– هل الحَبكةُ متماسِكةٌ؟

– هل يمكنُ شرحُ الحبكةِ بالاعتمادِ على عناصرِها من عرضٍ وحدثٍ متصاعدٍ وأزمةٍ، وحدثٍ متهافتٍ وخاتمةٍ؟

**العقدةُ / الذروة / لحظةُ التأزُّم:**

وهي اللحظةَ الّتي يصلُ فيها الصِراعُ، أو تصلُ فيها الأزمةُ إلى أشدِّ نقاطِها كثافةً وتكونُ قد اقتربَت من الحلِّ في بعضِ الأوجهِ. والعقدةُ تشيرُ إلى نقطةِ تحوُّلٍ في الفعلِ الدراميّ في القصّةِ بمقدارِ ما تشيرُ إلى انفعالِ القارئِ واستجابتِه لهذا التعقيدِ. وتأتي بَعْدها لحظةُ التنوير، وهي بدايةُ الانفراجِ نحو الحلّ أو النهايةِ.

**4. الشّخصيّات:**

يختارُ الكاتبُ شخصيّاتِه من الحياةِ عادةً، ويحرِصُ على عرضِها واضحةً في الأبعادِ التاليةِ:

أوّلًا: البعدُ الجسميُّ: ويتمثّلُ في صفاتِ الجسمِ من طولٍ وقصرٍ وبدانةٍ ونحافةٍ وذكرٍ أو أنثى وعيوبِها، وسنِّها.

ثانياً: البعدُ الاجتماعيُّ: ويتمثّلُ في انتماءِ الشخصيّةِ إلى طبقةٍ اجتماعيّةٍ وفي نوعِ العملِ الّذي يقومُ به، وثقافتهِ ونشاطِه، وكلِّ ظروفِه المؤثّرةِ في حياتِه، ودينِه وجنسيّتِه وهواياتِه.

ثالثاً: البعدُ النفسيُّ: ويكونُ في الاستعدادِ والسلوكِ من رغباتٍ وآمالٍ وعزيمةٍ وفِكْرٍ، ومِزاجِ الشخصيّةِ من انفعالٍ وهدوءٍ وانطواءٍ أو انبساطٍ.

البيئةُ / الزمان والمكان:

تُعدُّ البيئةُ الوسطَ الطبيعيَّ الّذي تجرِي ضمنَه الأحداثُ وتتحرَّكُ فيه الشخوصُ ضمنَ بيئةٍ مكانيّةٍ وزمانيّةٍ تمارسُ وجودَها.

**التّمرين الأوّل – يوسف إدريس**

**يوسف إدريس (1927–1991)**

يوسف إدريس عليّ، كاتبٌ قصصيٌّ، مسرحيٌّ، وروائيٌّ مصريٌّ، وُلد في البيرومِ في مصرَ. يُعبرُ أحدَ أكبرِ روّادِ القصّةِ القصيرةِ في العالمِ العربيّ. حازَ على بكالوريوس الطبّ عام 1974–1951 وتخصّصَ بالطبّ النفسيّ، كتبَ القصّةَ القصيرةَ منذَ سنواتِ الدراسي الجامعيّةِ حيثُ لاقَت قصَصُه شهرةً كبيرةً بين زملائِهِ. وبدأت قصَصُه القصيرةُ تظهَرُ في مجلَّتَيِ المصريّ وروز اليوسف. في عام 1960 انسحبَ من مهنةِ الطبِّ وعُيّنَ محرّرًا بجريدة الجمهوريّة وقام بسفراتٍ متعدّدةٍ في العالمِ العربيِّ فيما بينَ 1956–1960. تزوّجَ عام 1957، وفي عام 1963 حصلَ على وسامِ الجمهوريّةِ واعتُرفَ به ككاتبٍ من أهمِّ كتّابِ عصرِه. كتبَ القصّةَ القصيرةَ والروايةَ والمسرحيّةَ والمقالةَ. تتميَّزُ كتاباتُه بالواقعيّةِ وسهولةِ اللغةِ، حيثُ صوَّرَ الحياةَ اليوميّةَ، لاسيّما فئاتِ المهَمَّشينَ في المجتمعِ، كما أنّه برعَ في رَسمِ الشخصيّاتِ، وعَمَدَ إلى التكثيفِ والتركيزِ و استخدامِ العاميّةِ المصريّةِ.

من مؤلّفاته:

قصص: أرخص ليالي (1954)، أليس كذلك (1958)، آخر الدنيا (1961)، لغة الآي آي (1965)، النداهة (1970).

روايات: الحرام (1959)، العيب (1962) نيويورك 80 (1980)، ومن رواياته ما أُخرِج في أفلام سينمائيّة مثل فيلم الحرام.

مسرحيات: الفرافير (1964)، اللحظة الحرجة (1958).

**التّمرين الأوّل – يوسف إدريس**

كانَ عجيبًا هذا الإحساسُ المفاجِئُ الّذي أصابَ طَلَبَةَ (ثالثَة رابع) (ثالثَة رابعِ: أي: ثالث د (محكيّة مصريّة)) وجعَلهُم يستمرّون في أداءِ التمريناتِ الرياضيّةِ بعدَ انتهاءِ الحِصَّةِ وأيضًا أثناءَ الفُسحةِ (الفُسحة: الأستراحة ما بين الحصص (محكيّة مصريّة)) الّتي بين الحصّتين ثمّ يأخُذونَ خمسَ دقائقَ أُخرى من الحصَّةِ التاليةِ.

كانَ هذا عجيبًا، إذ طَوالَ أيّام الدِراسةِ كانت أُمْنيَةُ كلٍّ منهُم أن يصحُوَ من نومِهِ فيجدَ المدرسةَ قد نسَفَها طوربيدٌ (طوربيد: قذيفة ضخمة تطلقها غوّاصة أو زورق أو طائرة على سفن العدّو أو مواقعه، مُصمَّمة للانفجار عند التلامس أو عند مجاورة الهدف) أو ابتلَعَها بُركانٌ.

كانوا، كغيرِهِم من الطلَبَةِ، يكرهُون المدرسةَ كُرهًا لا يعرفونَ له سببًا، ويبدأُ ذلك الكُرهُ مع بَدءِ كلِّ يومٍ، بل قبلَ أن يبدأَ اليومُ. فالطَالِبُ لا يستيقظُ من نومِهِ إلّا مقروضًا أو معضوضًا أو مطروحًا أرضًا، ثمّ يُدفعُ إلى المدرسةِ دفعًا، ودائمًا في وداعِهِ شيءٌ دعوةٌ عليه، شتمَةٌ، أو فردةُ شِبشِبٍ. وينسلُّ إلى الشارعِ ويظلُّ يجرِي ويجرِي مُلتصِقًا بعمودِ تِرام (تِرام: مركبة عامّة تسير بالكهرباء على قُضبان حديديّة في المدن وضواحيها) أو مُهَرْوِلًا فوقَ رصيفٍ، والشتاءُ باردٌ والصُبحُ أَبْرَدُ أبرَدُ من الحِصَصِ الإضافِيَّةِ، والرُعبُ يملأُ قلبهُ مخافَةَ أن يصِلَ مُتأخِّرًا ويجدَ بابَ المدرسَةِ مُغلقًا ويضيعَ اليومُ، ويُقَيَّدَ غائِبًا ويروحَ في داهِيَةٍ (يروح في داهِيَةِ: الداهِية: المصيبة. أي: يقع في مصيبة).

وما يكادُ يصلُ إلى المدرسَةِ ويجدُها قد امتَلأَت بالأشباحِ المقرورَةِ (المقرورَة: الباردة) من أمثالِهِ الّتي تَبحَثُ عن الشَمسِ، فالشَمسُ ليست مثلَهُم، تلميذةٌ في مدرسةٍ؛ إنّها لا تصحُو ولا تُضيءُ صباحَ الشِتاءِ إلّا في العاشرةِ أو ما بعدَها. ما يكادُ يصِلُ وما تكادُ المدرسةُ تفتَحُ ذراعيْها وتضمُّ تلك المجموعَةَ الضَخمَةَ من الفِتيانِ، وما تكادُ جُدرانُها تَهُبُّ من رُقادِها (رُقادها: نومها) الطويلِ الوحيدِ وتُشاركُ الطَلَبَةَ مَرَحَهُم وتردّدُ لهم أصواتَ زعيقِهِم وضَحِكاتِهِم، ويتَلَمَّظُ (يتَلَمَّظ: يتذوّق) حَصى الفِناءِ (الفِناء: ساحة المدرسة (أو البيت)) مُنَتَشِيًا (مُنتَشِيًا: فرحًا، يتملَّكُهُ السّرور) وهو يستقبلُ الأقدامَ الصَغيرةَ الشَابَّةَ ويلثِمُها (يلثُمها: يقبّلُها) وقد طالَ شوقُهُ إليها وما تكادُ الأشجارُ تُهَفْهِفُ (تُهَفْهِفُ: تميلُ) بأوراقِهَا وتُشَقْشِقُ (تُشَقْشِق: تهدِرُ، تُصدر صوتًا) سعيدةً بِجَرْيِ (جَرْيٌ: رَكْض، عَدْوٌ) الطَلَبَةِ حولَها وجَذْبِ، شُعورِها وأغصانِها ولا تتألَّمُ حتّى حين يَحفِرون أسماءَهُم عليْها، ما يكادُ الطَلَبةُ يُحِسّوَن أنّهم كائناتٌ حيّةٌ لها أمانٍ ورَغَباتٌ وأحلامٌ وأحاديثُ، ما يكادُ هذا يحدُثُ حتّى يُدَقَّ الجرسُ تِتِمّ تِتِمّ تِتِمّ.

وفي الحالِ تَهمَدُ (تَهمَدُ: تسكُنُ، تسكتُ) الحرَكَةُ وتَخرَسُ الألسِنَةُ وتتجمَّدُ الرَغَبات. إذ ما يكادُ الجرسُ يُدَقُّ حتّى يُغلَقَ البابُ بابٌ لا بدَّ ضَخمٌ متينٌ كأبوابِ السُجونِ. يكادُ البابُ يُغلَقُ حتّى يَفطَنَ الطَلَبةُ إلى وجودِ السُورِ سورٍ لا بدّ عالٍ هو الآخرُ، ومُزَوَّدٍ بالأسلاكِ الشائكَةِ إن أمكَنَ.

ومع دَقَّةٍ أُخرى من الجَرَسِ يزحفُونَ صَوْبَ مكانِ الطابورِ (الطابور: الصفّ، اصطفاف الطّلاب صباحًا) مُطأطِئِي الرؤوسِ وقد تضاءلَت أمانيهِم وانكمَشَت، وأصبحَ الواحِدُ منهُم مُجَرَّدَ تَختَة (تَختَة: مقعد خشبيّ يجلس عليه التلاميذ في المدارس، (أو السَبُّورة وهو لوح كبير يعلَّق على الحائط، يكتب عليه) أو دَوّايَة (دَوّاية: عُبُوّة الحبر لتعبئة قلم الحبر (محكيّة مصريّة) أو قلم بَسْطٍ (قلم

بَسْطٍ: قلم الرصاص (محكيّة مصريّة) رخيصٍ عليه أن يكتُبَ يكتُبَ ولا ينقِصفَ سنُّه (ينقصِفَ سِنُّهُ: ينكسر طرفُه المحدَّد، المدَبّب) أبدًا.

تلك التمتمات (التمتمات: كلمات غير مفهومة) الثلاثُ كانت تعني أنّ اليومَ الدِراسِيَّ قد ابتدَأَ، وويْلُهُم من اليومِ الدِراسيّ حينَ يبتدِئُ! حتّى الجرَسُ الّذي يُبدأُ به اليومُ، جرسٌ كالِحٌ (كالحٌ: شديد العُبوس) قديمٌ عليه صدَأٌ أزرَقُ، وله بُلبُلَةٌ (بُلبُلةٌ: لسان الجرس، قطعة معدنيّة تدقّ في جدار الجرس الداخليّ) أضخَمُ مِن حجمِهِ، واقفةٌ في وَسطِهِ كما تقفُ اللُقمةُ في الزَوْرِ. حتّى صوتُ الدَقّاتِ يَخرُجُ وفيه من الأنينِ أضعافُ ما فيه من رنينٍ، أنينٍ يعلوهُ الصَدَأ هو الآخرُ صدأٌ أزرقُ كالحٌ كئيبٌ.

حتّى الفَرّاشُ (الفَرّاشُ: عامل النظافة (محكيّة مصريّة)) الّذي يدُقُّ الجرَسَ لا بدَّ أن يكونَ عَجوزًا خطيرَ الملامِحِ، ولا بدَّ أن يكونَ له شاربٌ كثٌّ (كثّ: كثيف) يُخيفُ، ولا بدَّ أنّه يُحِسُّ أنّه نابُليون (نابُليون: قائد عسكريّ شهير. إمبراطور فرنسا. عاش أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. ويرتبط اسمه بالحملة الفرنسيّة على مصر وبلاد الشام) زمانِهِ أو إسرافيل (إسرافيل: أحد الملائكة، وهو الموكّل بالنفخ في الصور يوم القيامة لإعلان قيام الساعة) عصرِهِ وأوانِهِ، ولا بدَّ له ساعَةٌ أخطرُ من أيَّةِ ساعةٍ في الدُنيا هي الّتي تُحرِّكُ عقاربُها المدرسَةَ كلَّها، ولهذا لا بدَّ لها من مِخلاةٍ (مِخلاة: كيس يحوي لوازم الشخص) سوداءَ صغيرةٍ يضعُها فيها مبالغَةً في الحِرْصِ عليها، ولا بدَّ أن تجدَه واقفًا تحتَ الجرَسِ ينتظرُ، مُمسِكًا بالساعَةِ مُحدِّقًا فيها، حريصًا عليها في يدِهِ كلَّ الحِرصِ، وكأنَّها قُنبلَةٌ زمنيَّةٌ إذا حرَّكَها ستنفجِرُ. وقبل أن يَحينَ الحَيْنُ (الحَيْنُ: الهلاك، الموت) يَقبِضُ على سلسلَةِ الجرَسِ سلسلةٍ لا بدَّ قديمَةٍ أو موصولةٍ بدوبارَةٍ (بدوبارَة: خيط سميك من الكِتّان ونحوه، يُخاط به أو يُشَدّ)، ثمّ تأتي اللَحظةُ فيجذِبُ السِلسِلَةَ، يجذبُها بِتُؤَدَةٍ (تُؤَدَة: تَأَنٍّ، تمهُّل) وثِقْلٍ وكأنّه يُفرِغُ الحِكمَةَ العُليا في تمتماتِهِ الثَلاثِ.

وأوَّل ما يُسمَعُ بعدَ الجرَسِ من الأصواتِ هو:

– اخرَسْ بَطَّلْ كَلام.

وبهذا الأمرِ تُقطَعُ كلُّ صِلَةٍ للطَلَبةِ بأنفُسِهِم ويخرَسُون، ويبدأُ المدرّسون الّذين يفتّشون على الطابورِ في الكَلامِ، ويخرُجُ كلامُهُم طازَجًا على الصُبحِ ومُنتَقًيًا بعنايَةٍ بحيثُ لا تَنْتَدَسُ (تَنْتَدَسُ: تتسَرَّبُ، تتَسلّل خفيةً) بينَه أبدًا كلمَةٌ حُلوةٌ، يُفرِغُون فيه كلَّ ضيقِهِم باليوم الّذي أصبَحُوا فيه مُدرَّسين، وبالمِهنةِ الصَعبةِ الّتي اختاروها لأكلِ العَيْشِ (أكلِ العَيْشِ: العيش: الخبز (محكيّة مصريّة)، أي: الرزق)، وينتقمونَ من مَشاكِلِ الكادِرِ (الكادِر: طاقم المعلّمين) والأمْسِ وشتائِمِ الحَماةِ ومَرَضِ الطِفلِ وارتفاعِ أسعارِ الصُوف.

ثمّ يظهَرُ الناظِرُ.

يُطِلُّ على الطّابورِ الصامِتِ بوجهٍ لا صَباحَ فيه ولا خَيْرَ يُحدِّقُ (يُحدِّقُ: يمعن النّظر، يركّز فيه) في الطَلَبَةِ فيموتُ الطَلَبَةُ، وفي المدرّسينَ فينْكَمِشُ (فينْكَمِشُ: يتقلّص، ينطوي على نفسه) المدرّسون، وفي الصَمتِ فيقْشَعِرُّ الصَمتُ.

ولا بدَّ أن تكونَ لدى الناظِرِ مفاجأةٌ لا بدَّ لها من مقدّمَةِ شتائِمَ طويلةٍ، ثمّ حديثٍ عن النِظامِ مَثَلًا، وكيفَ أنَّكَ لكي تدخُلَ الجَنَّةَ إذا أردتَ دُخولَ الجنَّةِ فعليك أن تبدَأَ السَيرَ في الطَابورِ بالسَاقِ اليُمنى، وأن تسيرَ اثنيْن اثنيْن، وكيف أنّه لكي تَحُلَّ مسألَةَ الجَبْرِ لا بدَّ أن ترتّبُ ملابِسَكَ بنسِكَ في دولابِكَ الخاصّ، وكأنّ لدى كلّ طالبٍ ملابسَهُ الخاصَّةَ بل ودولابَهُ الخاصَّ.

أو يتحدَّثُ عن الطالِبِ الّذي ضُبِطَ وهو يسرِقُ البَيْضَ من المطعَمِ، وأحيانًا لا يكتفي بالحديثِ فيخرِجُ الطالبَ نفسَهُ ليُرِيَهُ للجميعِ، ويجعلَ منه أُمثولَةً (أُمثولَةً: درس، عِبرة، عِظة) وعبرَةً.

أو يُنبِّهُهُ تنبيهًا صارِمًا قاطِعًا أنَّ كلَّ مَن لم يدفَعِ المِصَاريفَ عليه بمغادَرَةِ الطابورِ، ومِن ثمّ المِدرسَةِ كلِّها فب الحالِ.

ووجْهُهُ طِوالَ حديثِ الصَباحِ جامِدٌ عابسٌ. والطَلَبَةُ واقفوُن الدقائِقَ الطِوالَ كالخَشَبِ الخائِفَةِ المسنَّدَةِ لا يعرفون سببًا لذلك الرُعبِ المفاجِئِ، ولا سِرًّا للعُبُوسِ الشَديدِ في وجهِ الناظِرِ، هل ماتَ لهُ قريب؟! غيرُ معقولٍ هذا، فهو كلَّ يومٍ عابسٌ وليس معقولًا أن يموتَ له كلَّ يومٍ قريبٌ، عسى أن يموتَ له كلَّ يومٍ قريبٌ!

ثمّ يدورُ الطابُور إلى اليمينِ أخيرًا وإلى اليسارِ، وكلٌّ يبتلِعُ ريقَهُ ويَتحسَّسُ رقبَتَهُ ويتنَفَّسُ الصُعداءَ فقد نَفَذَ (نَفَذَ: جاوَزَ) هذه المرّةَ ولم يكُن الطالبَ، الّذي سرَقَ البَيْضَ، ولم يُخطِئ ويبْدَأِ المشيَ بالساقِ اليُسرى، ولكنْ تراهُ كيف يَنفُدُ في المرّاتِ القادمَةِ؟

ومن خِلال مَمَرّاتٍ كئيبَةٍ طويلَةٍ مُتشابِهةٍ يدلِفُون (يدلِفُون: يتّجهون، يسيرون) إلى الفُصولِ فصولٍ مُكرَّرةٍ، حيطانُها طويلةٌ هيفاءُ عاليةٌ، ولونُها تُصِرُّ الوزارةُ على اختيارِهِ حِشمَةٌ ليَنظُرَ إليه النَاظِرُ ويُرسِيَ في قلبِهِ الوَقارَ.

وما تكادُ الحياةُ تَدِبُّ في الفصلِ وتتحرَّكُ التُخَتُ (التُخَت: الطاولات) والمقاعِدُ ويذهب عنها الروماتيزم (الروماتيزم: داءٌ يُصيبُ العَضَلاتِ والْمَفاصِل) الّذي يُصيُب مفاصِلَها كلَّ ليلٍ، حتّى يُقبِلَ المدرّسُ فجأةً، لا بدَّ أن يُقبِلَ المدرّسُ فجأةً – وكأنّه ضابطُ مَباحِثَ (ضابطُ مَباحِثَ: محقّق، شرطيّ يعمل في قطاع البحث الجنائي) في طريقِهِ إلى ضبْطِ واقعَةٍ (واقعَة: مُصيبة) – لعلَّهُ يَسعَدُ ويُحِسُّ السُلطَةِ حين يُحدِثُ ظهورُهُ المفاجئُ سُكوتًا مُفاجِئًا، يُقبِلُ ولا ينفرِجُ وجهُه مَخافةَ أن تَضيعَ الهَيْبَةُ.

– قِيام!

وإذا بالفَصلِ كلِّهِ يتَلكَّأُ (يتَلكَّأُ: يتباطأ) ويقومُ، ولا يدري لماذا يقومُ.

ويُحدِّقُ المدَرّسُ طويلًا في تلاميذِهِ وكأنَّهم يُحرِزُون (يُحرِزُون: يخبّئون، يدّخرون) مَوادَّ ممنوعَةً وهو يُفتِّشُهُم بعينيْه تفتيشًا دقيقًا. فإذا عثَر على الهَفْوَةِ (الهَفْوَة: الزلة، السقطة) كانَ بها، وإلّا فإنّه يقولُ:

– جُلوس!

يقولُها قَرفانًا وكأنّه يمُنُّ عليهِم بفضلٍ (يمُنُّ عليه بفضلٍ: يتفضّل عليه، يستكثر عليه الإحسان) من عِندِه.

وتتَوالى (تَتَوالى: تَتَتابع) الحصصُ ويتوالى المدرّسون وكلٌّ منهُم كالجِهازِ المعَبَّأِ الّذي يُفرِغُ شِحْنتَه بمِقدارٍ، إذ هو الآخرُ ليس أكثرَ من مُوظَّفِ حُكومةٍ له عملٌ يؤدّيه ثمّ يمضِي. وكلُّ ما يسمعُهُ الطَلَبَةُ أوامرُ تُترى (تُترى: تَتَتابع، تَتَتالى)، وأشياءُ غريبةٌ تَخرِقُ أسماعَهُم وتتفَجَّرُ كالصَواريخِ في عقولِهِم. سَمِّعْ يا ولد ما قالَهُ الكُميْتُ (الكميْتُ بن زيد الاسديّ: شاعر عربيّ شعراء العصر الأمويّ) في وصفِ ناقتِهِ اذكُرْ ثلاثين شرْطًا من شُروطِ الصُلحِ في معاهدة واقِ الواقِ (واقِ الواقِ: هي مجموعة من الجُزُر تمّ ذكرُها في كتب التراث العربيّة القديمة، لكن ليس هناك دليل على ما إذا كانت خياليّة أم حقيقيّة. تُحدّدُ أغلبُ الكتب موقعَها في بحر الصين أو بحر الهند)، وإذا نَسيتَ شرطًا فبِعَصايةٍ. ما اسمُ البلادِ الّتي تَزرعُ الشُوفان (الشوفان: نبات عُشبيّ يُزرع ويُتّخذ عَلَفًا للماشية) (والمدرّسُ نفسُهُ لا يعرفُ ما هو الشُوفان). تخيَّلْ أنّك على خطّ عرضِ 23 وتريدُ أن تسافِرَ إلى خطِّ 85 بطريقِ البَرّ فأيَّ الطُرُقِ

تسلُكُ؟ أعرِبْ أَبَيْتُ اللَعنَ، ما هي حالةُ الطوارِئِ الّتي يَصِحُّ فيها رفعُ المستثنى بإلّا؟ تكلّمْ على لسانِ طائرةٍ تُريدُ أن تُفاخِرَ السيّارةَ وتَتِيهَ عليها فماذا تقولُ؟

ومع توالِي الحصَصِ وتنَوُّعِ الدُروسِ تتنوَّعُ الشتائِمُ وتتنوَّعُ كذلك لغتُها، فهناكَ شتائِمُ فرنسيّةٌ رقيقَةٌ، وشتائمُ نَحْوِيَّةٌ فُصحى، وشتائمُ كيميائيَّةٌ مُرَكَّبَةٌ ومخلوطَةٌ، وأقلُّ ما فيها: نزِّلْ إيدك يا ولد. وِشَّكْ (وشَّكْ: أي وجهك (محكيّة مصريّة)) في الحِيط يا أحمق. اطلَعْ برَّه يا صُعلوك. التفِتْ يا لُوح. حُلَّ المسألَةَ يا أغبى مخاليق الله.

وأحيانًا يفيضُ الكيْلُ ولا يعودُ ثَمَّةَ بُدٌّ من المواجهةِ السافرةِ فتنطَلِقُ الكلماتُ: ما تِنْحِرِق انتَ وهُوّ. اتْنَيِّلْ (اتْنَيِّلْ: (شتيمة بالمحكيّة المصريّة: أي أصابتك مصيبة)) يا شيخ. اِتْلهِي (اِتْلهِي: أي انصرف (محكيّة مصريّة)). اِنتُم تِنْفَعُوا اِنْتُم؟ اِنْتُمْ بَلاوِي (بَلاوي: أي بلايا، جمع بليّة، مصيبة (محكيّة مصريّة)). اِنْتُم رِمَمْ (رِمَمْ: حُثالة، أوساخ). اِنْتُمْ جايين هِنا ليه. اِنْتُمْ مالْكُمْ ومالِ المدارِسْ رُوحُوا لِمُّوا سَبَارِسْ (لِمُّوا سَبَارِسْ: سَبارس: بقايا السجائر الملقاة، يلمّها بعض الفتيان الفقراء من المدخّنين ليدخّنوا ما بقي منها. (محكيّة مصريّة)).

حتّى الكَّراريسُ (الكَراريس: الدفاتر)، كانت هي الأُخرَى تُشاطِرُ (تُشاطِر: تُقاسم) الناظِرَ والمدرِّسينَ وجِلدتُها (جِلدتُها: غلافُها) مملوءةٌ بالأوامِرِ والنواهِي لا تبلَعِ الطَّعامَ. لا تَمضُغْ. لا تستنشِقِ الهَواءَ. لا تَمشِ. لا تَجلِسْ. لا تتحدَّثْ. عليكَ بالحِلْمِ. عليك بالطاعِةِ. عليك بإمساكِ نفسِكَ ساعَةَ الغضَبِ.

ورَغمَ هذا النِظامِ الصارِمِ، ورغمَ أنّ المدرسَةَ كانت على حدَّ قوْلِ الناظِرِ تَمشِي كالساعةِ، ونسبَةُ الحُضُورِ أعلى النِسَب، وأحذيةُ الطَلَبَةِ كلُّها تلمعُ، والحُوْشُ الواسِعُ خالٍ تمامًا من الأوراقِ. ورَغمَ أنّ الأولادَ – على حدِّ قولِ أولياءِ الأُمورِ – كانُوا لا يلعبُون، ويذاكِرُون، إذ هُم واقِفون لهم بالمِرصادِ، ما تكادُ المدرسةُ تترُكُهُم حتّى يَتَسَلَّمَهُم الأولياءُ، والويْلُ للتلميذِ إذا تأخَّرَ بَرَّه أو لم يقضِ الساعاتِ، مُنْكَبًّا (مُنْكَبًّا: مشغولًا، مقبلًا عليه) على كُتُبِهِ يَتْلو (يَتْلو: يقرأ) ويُذاكِر (يُذاكِر: يدرس (محكيّة مصريّة)). رغم هذا إلّا أنّ الطَلَبَةَ كانوا لا ينجَحُون، ويفشَلُون بالمِئاتِ والعَشَراتِ، ويُقابِلون الدراسةَ باستِهتارٍ، وينامُون، في الحِصَصِ، وإن واتاهُمُ (واتاهُمُ: طاوَعَهم) الأَرَقُ (الأرَق: السهر، الامتناع عن النوم) أقامُوا حَفَلاتِ ترفيهِ، وتبادَلُوا القَرْصَات والزَغْداتِ (الزَغْداتِ: التحرُّشات) والضَرْبَ على القَفَا، وكتابَةَ الخِطاباتِ المملوءَةِ بالشَتائِمِ، وتكوينَ العِصاباتِ وشُربَ السَجَائِرِ وسَبَّ المدرِسِين، ومُزاوَلَة (مُزاوَلَة: ممارسة) العاداتِ في السِرِّ والعَلَنِ.

وكانَ الطَلَبَةُ أيضًا ورَغمَ كلِّ شيءٍ يتساءلُون همُ الآخرون لماذا يرسُبُون؟ ولماذا يكرَهُون المدرسَة؟ ولماذا يُعاكِسون المدرِّسين؟ ولماذا يَقضُون أتعسَ الأوقاتِ مع أنَّهم يَسمَعُونَ الناسَ تقول إنّ أحلى أيّامِ العُمْرِ هي أيّامُ الدراسَةِ؟

كان الناظِرُ والمدرِّسون يُحاولون تفسيرَ الأمرِ ويقولون: إنّهم طَلَبَةُ هذه الأيّامِ ومساخِرُهُم (أي أعمالهم الطائشة (محكيّة مصريّة)) وتفاهتُهُم.

وكانَ أولياءُ الأُمورِ يقولون: هي حكمَةٌ الله الّذي يرزُقُ من يشاءُ بغيْرِ حسابٍ. وكانَ الطَلَبَةُ يقولون: بل هو الحظُّ، بضربةِ حظٍّ تنجَحُ، وبضربَةٍ أخرى تَفشَلُ، يا ربّ كثيرًا من الحظِّ يا ربِ كثيرًا من الحظِّ.

ذاتَ يومٍ أُتيحَ لطَلَبةِ ثالِثَة رابع أن يمرُّوا بتجربَةٍ.

كان مُدرّسُ الرياضةِ البدنيَّةِ عِملاقًا ضخْمًا رهيبًا، كَتِفُهُ تَمُدُّ الحَبَلَ وزِندُهُ في حجْمِ الفخذِ وقبضتُهُ تُحيلُ (تُحيلُ: تحوّل، تغيّر) الرُؤوسَ إلى جَماجِمَ، ولم يكن في حِصَّتِهِ مكانٌ للترفيهِ أو العبثِ. فقد كانَ طلبةُ ثالِثَة رابع كغيرِهِم من الفُصولِ يخافونَهُ، ويخافونَ إذا عَنَّ له (عَنَّ له: خطرَ في باله) لواحِدِ منهم أن يعبَثَ في حِصَّتِهِ ألّا يُرسِلَهُ كالعادةِ إلى المشرِفِ (المشرِف: المسؤول في المدرسة عن مجموعة صفوف أو طبقات) أو يُخرِجَهُ من الفصلِ مثلًا، وإنّما يتولّى (يتولّى: يلزم، يتحمّل مسؤوليّة) العقابَ بنفسِهِ وقد يتولّاه بقبضَتِهِ، والكَفُّ عن العبَثِ بالتَأكيدِ أسلَمُ نتيجَةً من عِقابٍ يتولّاه مُدرّسُ الألعابِ بقبضَتِهِ.

كان يأتي، وقبلَ أن يدخُلَ الفصلَ (الفصل: الصفّ في المدرسة) يكونُ الفصلُ واقفًا كلُّهُ، وبإشارةٍ منه يَخرُجُ الطَلَبَةُ عن الأدْراجِ (الأدْراج: جمع دُرج، الطاولة في الصفّ)، وبإشارةٍ أُخرى يصطَفُّون ويهبِطُون السَلالِمَ دونَ أن ينبِسَ أحدٌ ببنتِ شَفَةٍ (دونَ أن ينبِسَ أحدٌ ببنتِ شَفَةٍ: بنت الشفة هي الكلمة، أي لا ينطبق بكلمة، يلتزم الصمت)، وفي سُكونٍ تامٍّ يخلعُون الجاكِتاتِ، ثمّ يتسلَّمُهُم العِملاقُ بتمريناتِهِ.

ثَنْيٌ. مَدٌّ. رَفْعٌ. ضَمٌّ. افتَحْ سِدْرَكْ. شِدّ وِسْطَك. اخبَطْ الأرض بِدْماغَكْ. وِشَّطْ فُوق. عايِزْ الجَرْمَة تِطَلَّع شَرَار.

وهكذا إلى نهاية الحِصَّة، حتّى تتدلّى الألسِنَةُ من الأفواهِ وتتجمَّعَ الرَغاوي (الرَغاوي: جمع رغوة، الزَبَد الذي يخرج من الفم) وتتشقَّقَ الحُلُوقُ وتتقطَّعَ الأنفاسُ، ولا يجرُؤُ واحدٌ أن يقولَ: آه أو لا.

عقلٌ سليمٌ جسمٌ سليمٌ، هكذا كان يقولُ. رياضَة يعني رياضَة. عايزين رِجّالَة مِش حَرِيم. دَلَعْ مِشْ عايزِ دلَعْ. كلِمَة واحْدة أقطُم رقَبْتَكْ (أقطُم رقَبْتَكْ: أقطعها (محكيّة مصريّة)). بُصّ قُدّامَك (بُصّ قُدّامَك: انظر أمامك (محكيّة مصريّة)). لِمّ نَفْسَك. تَخَشّبْ. التمرين الأوّل. اِبْتِدِي.

وكانَ الطَلَبَةُ حين تنتَهِي الحِصَّةُ يقضُون بقيَّةَ اليوم في ترمِيمِ (ترميم: إصلاح) أنفسِهِم والْتِماسِ النَقاهَةِ، ويقضُون بقيّةَ الأُسبُوعِ في تَمَنَّ (تَمَنَّ: أمنية) أن ينسِفَ الطورنِيدُ مَدرستَهُم على الأقلِّ قبلَ حُلولِ حِصَّةِ الألعابِ التاليَةِ.

وفوجِئَ الطَلَبَةُ ذاتَ يومٍ بخَبَرِ نقْلِ مُدرّبِ الألعابِ مَجيءِ مُدرّسٍ جديدٍ. ولم يتحمَّسِ الطَلَبَةُ للخبَرِ فكلُّ المدرّسينَ كانُوا لديهِم سواءً كلُّهُم رجالٌ كِبارٌ حُكماءُ معصومون من الخَطَأِ وأذكياءُ جدًّا ومتعلّمون بغزارَةٍ، وبعيدون عنْهُم تمامًا، هُم الصِغار الحَمْقى الجُهَلاءُ الّذين تكْمُنُ فيهِم كلُّ العُيوب والّذين لا يفعلُون سِوى ارتكابِ الأخطاءِ تِلْوَ الأخطاءِ. وجاءَت حصَّةُ الرِياضَةِ البدنيَّةِ.

ودَخَلَ الحِصَّةَ شابٌّ لا لِحْيَةٌ لهُ ولا شارِبٌ، ولا يرتَدي رِباطَ عُنُقٍ وأنّما وَضَعَ ياقَةَ (ياقَة: الطوق في أعلى الثوب، القَبَّة) القَميصِ فوقَ ياقَةِ الجاكِتَّةِ وفَتَحَ صدرَهُ. وعادةُ المدرّسينَ أن تكونَ الياقَةُ مُنطَبِقَةً على العُنُقِ وعلى رِباطِ العُنُقِ تمامَ الانطِباقِ.

وغادرُوا الفصلَ وهبطُوا السَلالِمَ وخلَعُوا الجاكِتّاتِ، ووقَفُوا كما كانُوا يقِفُون وراحُوا يُؤَدّون التمرينَ الأوَّلَ كما كانُوا يُؤدُّونَهُ أيّام المدرّسِ السابِقِ.

غير أنَّهُ لم تكَدْ تمضِي دقيقةٌ واحدةٌ حتّى طَلَبَ منهُمُ المدرّسُ أن يتوَقَّفُوا. وفَعَلُوا هذا مُستغربين وقالَ المدرّسُ:

– اسمَعُوا يا جماعة أنا أحبّ الصرَاحَة وإنْتُم واضِحْ مِنْ حَرَكاتْكُم إنَّ ما عَنْدِكُوْش أيّ حَمَاسْ لِلَّعْبْ. فَبْصَرَاحَة مِين فيكُمْ يِحِبّ يِلعَبْ؟ اللّي عايِزْ يِلعَبْ يِرْفَعْ إيدُه.

لم يَكُن المدَرّسُ نفسُهُ يعلَمُ ماذا دعاهُ لإلقاءِ هذا السُؤالِ لعلَّهُ خاطِرٌ عَنَّ له لعلّه لم يقصِدْ.

ورَفَعَ الطَلَبَةُ كلُّهُم أيْديَهُمْ مَخافَةَ أن تكونَ خِدعَةً مقصودًا بها كشفُ الّذين لا يُريدون، فمدرّسُ الفَرنْساوِيّ عوَّدَهُم أن يبتسِمَ للواحِدِ منهُم وهو يُعطيهِ الزيرو (أي علامة الصفر (محكيّة مصريّة)).

– أنا لا أحِبّ الكذب أبدًا، وغير مَعقول إنّ كُلُّكُمْ عايْزينْ تِلعَبُوا. أنا أحِبّ العَلاقَة بيننا يكون أساسُها الصِدْقْ. اللّي عايِزْ يِلْعَبْ من فَضْلُكُمْ يِرْفَعْ إيدُه.

بَدَا الأمرُ جِدًّا لا هَزْلَ فيه إنّ المدرّسَ يُريد حقيقةً أن يعرِفَ رأيّهُم وكان هذا غريبًا فهُم لم يعتادُوا أبدًا أن يُؤخَذَ رأيُّهُم في شيءٍ. إنَّهم منذُ وُلِدُوا وثَمَّةَ قُوّى تدفَعُهُم دَفْعًا لا يعرفونَ أين، ولا يسألُهُم أحدٌ ماذا يُحِبُّون أو ماذا يَكرهُون. كلُّ الناسِ تقولُ: هذا لمصلحتِهِم، ولا أحدَ يخطُرُ له أن يسألَهُم عن رأيِهِم في مصلحتِهِم.

ونظَرَ الطَلَبَةُ يعضُهم إلى بعضٍ وتوَلّاهُم شيءٌ غيرُ قليلٍ من الاستهتارِ، ماذا يحدُثُ لقد سألَهُم رأيَهُم فلماذا لا يقولون الحقيقةَ؟

وأنزَلَ الطَلَبَةُ كلُّهُم أيديَهُم، كلُّهُم ما عدا واحدًا أو اثنيْن من هؤلاءِ الطَلَبَةِ الّذين يقضُون العُمرَ خائِفِين من العقابِ، ومن احتمالاتِهِ. ولكنّهُم حين وَجَدُوا الكلَّ لا يُريدون أنزَلُوا أيدِيَهُم هُمُ الآخرونَ خوفًا من عِقابِ، الطَلَبَةِ لهُم هذه المرّة.

وعادتِ الابتسامةُ إلى وجهِ المدرّسِ وقال:

– برافو؟ أَهُو كِدَه أنا أحِبّ الصَراحَة.

برافو! لا بدَّ أنّ ذلك المدرّس مجنونٌ أو به هَفَّةٌ (هَفَّةٌ: خِفّة عقل) قالَ الطَلَبَةُ هذا لأنفسِهِم وهو يُحِسّونَ بفرحةٍ غامرةٍ وعيونُهُم تكادُ تدمَعُ. والحقيقةُ أنَّ لِفرحتِهِم كان سببٌ آخرُ، كانُوا وهم يتبادَلون النَظَراتِ ويُنزِلُون أيدِيَهُم يرتعشونَ من الخوفِ، فقد كانَ كلٌّ منهُم يُعبّرُ عن رغبتِهِ وكانَ يُحِسُّ أنّه ارتكَبَ إثمًا عظيمًا، فإذا المسألةُ لا جريمَةَ فيها وإذا بالارتباكِ يزولُ وإذا بالفرحِ يعصِفُ بِهِم، فقد استطاعُوا آخِرَ الأمرِ أن يقولُوا شيئًا، يقولونَ لا ولا يُشنَقُون، فلا بدَّ أنَّ المدرّسَ مجنونٌ ولا بدَّ أنَّ به لَوْثَةً (لَوْثَة: مسّ الجنون).

وسَكَتَ المدرّسُ قليلًا ثمّ عادَ يقولُ:

– غريبَة! إجْماع رَهيب على كُرهِ الرِياضَة. ليه؟ أُمّالْ بَقِيّةِ العُلُومْ بِتِكْرَهُوها ازّايْ؟

وتَطَوَّعَ أكثرُ من طالبٍ بالإجابةِ والتفسيرِ. وكانُوا يتحدّثون بنبراتٍ لا اضطرابَ فيها ولا وَجَل. كانت ثَمَّةَ ثقةٌ قد ملأتْ صُدورَهُم وأحسُّوا ربَّما لأوَّلِ مرَّةٍ أنّهم آدميّون لهُم الحقُّ في الكلامِ.

واندفَعَ ثلاثةُ طَلَبَةٍ أو أربعةٌ يطلبون اللَعِبَ، كانَ ما يدفعُهُم في الحقيقَةِ هو حماسُهُم للمدرّسِ الشابِّ ذي الابتسامةِ، وليسَ رغبةً حقيقيّةً في مزاولَةِ اللعِبِ.

وقالَ المدرّسُ لبقيّة الطلبةِ وهو يضحكُ:

– افرنقعُوا (افرنقعُوا: تفرَّقوا).

وهلَّلَ الطَلَبةُ وكأنَّهُم أُفرِجَ عنهُم بعدَ طُول سجنٍ. ودُونَ وعْيٍ راحُوا يضحكون ويتعانقون ويتضارَبُون، وانسحبَت أقلِّيّةٌ ضئيلةٌ إلى المِظَلَّةِ (المِظَلة: الشمسيّة، المكان الّذي يتجمّع فيه الطلّاب في ساحة المدرسة ويكون أسفل مِظلّة كبيرة) ورقَدَت على الدِكَكِ (الدِكَكِ: جمع دَكَة، مقْعد مستطيل من حجارة أو خشب يُجْلس عليه، عادة ما تستوعب طالبيْن بجانب بعضها) قائلةً: وآدِي نُومَه! وجرى طالبٌ وراءَ آخرَ وشَنْكَلَهُ (شَنْكَلَهُ: أي وضعَ رجله أمامه ليعرقلَه (محكيّة مصريّة)).

ووقفَتْ الأغلبيَّةُ وقد ارتدَت ستُراتِها تبادّلُ اللكَماتِ الخفيفَةَ، وتفرَّجُ على المدرّسِ وهو يؤدّي التَمرينَ الأوّلَ مع المجموعةِ الصغيرةِ التي أرادتِ اللعبَ.

وقفُوا يتفرّجون بكلّ استهتار، يضحَكُون على المدرّس وعلى الأخطاءِ الّتي يقعُ فيها زملاؤُهُم ويُدَردِشُون.

كانوا يُحِسّون بانتعاشٍ وكأنَّهم يشُمّون أيدروكسيد أمونيوم حديثَ التحضير أن يُحِسَّ الإنسانُ أنّه ليس مُرغمًا أن يكونَ في وسعِهِ ألّا يفعلَ، أن يصبِحَ في استطاعتِهِ أن يختارَ أشياءَ ما كانت تخطُرُ لهُم على بالٍ.

وحين كانُوا يصعدون السَلالِمَ بعد انتهاءِ الحِصَّةِ كانوا لا يزالون غيرَ مُصدِّقين أنّ ما حدَثَ كان حقيقةً، وأنّهم استطاعُوا ولو لمرّة واحدة في العُمرِ أن يَنفِدُوا من حِصَّةِ الألعابِ.

ومضى اليومُ ولا حديثَ لهم إلّا عن المدرّسِ الظريفِ الشابِّ الّذي أصابَهُ لوثَةٌ أنقذتْهُم من الرياضةِ والأشغالِ الشاقّةِ.

وطَوالَ الأسبوعِ ظلَّ كلٌّ منهم ينتَظِرُ في شغَفٍ (شغَف: الحُبّ الشديد) حُلولَ حِصَّةِ الألعابِ التاليةِ ليُعفَى من الألعابِ.

وجاءتِ الحِصَّةُ وجاء المدرّسُ حليقًا مُبتسمًا ويداهُ مفتوحةٌ أيضًا. وقبل بدءِ التمرين الأوّل أكثَرَ من ابتسامتِهِ وقال:

– هيه يا جَماعة الّلي عاوِز يِلْعَبْ يِرْفَعْ صُباعُه.

ورفَعَت أقلّيّةٌ ضئيلةٌ أصابعَها. بينما وقفَتِ الأغلبيَّةُ في مكانِها لا ترفعُ أيديَها ولا تتحرَّكُ، وكلٌّ منهُم يُريد أن يعرفَ ما سوفَ يفعلُهُ الآخرون.

ولما طالَ الوُقوف قال طالبٌ لآخرَ وهو يدفَعُ عنه يدَهُ الّتي كانت قد امتدّت تهوشُهُ (يهوشُهُ: يخيفه دون أن يمسّه، التهويش: التهديد بالحركة دون المساس بالشخص (محكيّة مصريّة)):

– أناحَ العَبْ يا عمّ.

وسَرَتْ همْهَمَةٌ (همْهَمَة: كلام خفيّ غير مسموع). تعالتْ ثمّ تبلوَرَت في رأيٍ:

– وإيه يعني؟ نَلعَبْ وإذا ما عَجَبْناشْ نِبَطَّلْ لِعْبْ. هُوَّ مِشْ قال كِدَه؟

وهكذا ارتفَعَت أصابعُ الأغلبيَةِ.

وما كادَت تمضِي دقيقَةٌ حتّى تثاءَبَ واحدٌ وقالَ:

– أنا تعْبتْ كفايَة بَأَه.

وانسحَبَ، ولكنَّهُ لم يذهَب بعيدًا بل وَقَفَ يتفَرَّجُ، وحين وَجَدَ أنَّ أحدًا لم يتبعْهُ تردَّدَ بُرهَةً، وتثاءَبَ مرَّة أُخرى ثمّ عادَ إلى مكانِهِ.

ولم يَنسَحِبْ بعدَهُ أحَدٌ. بل كلَّما أحَسَّ أحدُهُم أنّ في استطاعتِهِ أن يتوقّفَ إذا أرادَ، كلَّما أحسَّ بهذا ازدادَ حماسَةً وشعَرَ بِطاقاتٍ هائلَةٍ تنفجِرُ من جسدِهِ.

وبلَغَ التَنافُسُ أشُدَّهُ.

وتعالَت أصواتٌ تُهيبُ (تُهيب به: تدعوه، تطلب منه) بالمدرّسِ أن ينتقلَ إلى تمرينٍ أعنفَ.

وانتهَتِ الحصَّةُ ودقَّ الجرَسُ والحماسُ لا يَفتُرُ (لا يَفتُر: لا يضعف، لا يسكن).

وتأخَّرَت ثالثة رابع عَشْرَ دقائِقَ في الحُوشِ (الحوش: ساحة المدرسة، حيث يتجمّع الطلّاب ويلعبون) بعد الحصّة.

ووقَفَ الناظِرُ في ذلك اليومِ يلعَنُ ويُزمجِرُ (يُزمجِر: يصيح بصوت غليظ) ويُوَبّخُ (يُوَبِّخُ: يلوم، يؤنّب)، ويتساءلُ مَغيظًا (مَغيظًا: غاضِبًا أشدّ الغضب) عن ذلك الحماسِ المفاجئِ للرِياضةِ البدنيّةِ.

**مفاتيح النّصّ:**

الواقعيّةُ الانتقاديّةُ، التركيزُ على اللحظة ووصفُ دقائقِ الأمور، المشاهدُ التصويريّةُ، السخريّةُ والفكاهةُ، اللغةُ العاميّةُ، واقعُ التعليمِ في مصر، حاجاتُ الجيل الجديد، ثورةُ الجيلِ الجديدِ.

**تحليل النّصّ:**

[منقول عن مدوّنة الأستاذ عبدالله عزايزة]

يتناول يوسف إدريس كعادته القضايا الاجتماعيّة في كتاباته.

ففي نصّ التّمرين الأوّل يعرض لموضوع غاية في الأهميّة ألا وهو نظام التّعليم، وكيف أنه قام على نظام القمع والتّسلط دون الالتفات إلى أبسط حقوق الطّلبة ،كما يعرض الكاتب للمدرسة ويصفها، فلا نجدها تختلف شيئا عن السّجن.

وربما يكون ذلك هو السّبب في حجم الكره الذي يكنّه الطّلبة لمدرستهم ولنظامهم التّعليميّ، فقد كانت أمنية كلّ واحد منهم أن يستيقظ من نومه على أصداء خبر انفجار المدرسة بقنبلة آتية من أيّ مكان، أو انفجار بركان في غرفة مدير المدرسة.

تُعطينا هذه الأُمنِيَّةُ مؤشِّرًا خطيرًا على الوضع النَّفسي السَّيِّئ للطَّالب، فالإنسان لا يكره مكانًا أو نظامًا إلّا إذا كانت لديه تجارب سيِّئة معه، والطَّلَبَة في المدرسة ما كانوا سوى سُجناء داخل جدران المدرسة، والغريب في الأَمر أنَّ هؤلاء الطَّلَبَة يكرهون المدرسة دون علمهم سبب الكُره، وحقيقة هذا الكُره، إنَّهم لا يجدون أيَّ شيء في مدرستهم يجعلهم يشعرون ببعض المتعة، فهم باستمرار في حالة تلقِّي الأوامر، وفي حالة اتِّهام، وفي حالة عدم ثبوت أيّ تُهمة عليهم، فإنَّ ذلك يسبِّب امتعاض المعلِّمين والمدير على حدّ سواء.

ويُوضِّح إدريس صورة الكُره للمدرسة، فالطَّالب يلعن المدرسة حتّى قبل وصوله إليها، فهو لا يستيقظ إلّا بطرق تعذيب من عضّ وضرب وشتائم، ثم يذهب متثاقلًا إلى مدرسة كلّ جوّها مشحون بالخوف في فصل الشِّتاء الذي تدور فيه أحداث القِصَّة.

والكاتب يُصوِّر هنا البرد بطريقة تجعلك تشعر بهذه البرودة تسري في أوصال جسمك، فكيف إن كانت تلك البرودة التي تُصفِقك تمتزج بخوف من عقاب في صباح مُتجمِّد، وأقل عقاب يمكن أن تحصل عليه أن تُلقى في الشَّارع وتُوصَد الأبواب في وجهك كقلعة لا يمكن اقتحامها. وتتسلَّط العين هنا على عدم وجود منهج تربوي للطَّلَبَة لتناول مشكلاتهم، وحلّ قضاياهم التربويّة والنَّفسيّة، ولم يكن هناك حلّ لدى المدرسة إلّا الضَّرب أو الطَّرد.

ويُوظِّف إدريس في هذه القِصَّة الكثير من اللُّغة المصريّة المحكيّة، مثل: "داهية، والتِّرام، وشبشب"، وذلك بهدف إيصال الشُّعور بدقّة.

ويزيد الصُّوَر التي يرسمها الكاتب بُؤسًا تصويره الطَّلَبَة إنَّهم أشباح، وهذه الصُّورة تُعطي غربة نفسيّة بحيث يشعر الطَّالب أن لا وزن له، وتظهر في زوايا الصُّورة رداءة البنية التَّحتيّة للمدرسة، وذلك في محاولة الطَّلَبَة البحث عن الشَّمس طلبًا للدِّفء، فغرفة المدرسة باردة وأرضيَّتها مفروشة بالحصى.

ويُجيد الكاتب في تجسيد الكائنات، فهو يُصوِّر الجدران على أنَّها إنسان يغطّ في نوم عميق، ثم يستيقظ؛ ليُشارك الطَّلَبَة في مزاحهم ولعبهم، وهذه الصُّورة تُبيِّن أنَّ الكاتب أوضح أنَّه بالرغم من صعوبة الأجواء وقوانين المدرسة إلّا أنَّ الصِّبيان لا تزال لديهم القدرة على المرح والغناء.

ثم يصدح صوت جرس المدرسة فجأة، فتكون كلّ حركة للطَّلَبَة وتخرس ألسنتهم وتتجمَّد رغباتهم جميعها، وكأنَّ في ذلك إشارة لبدء النِّظام الصَّارم، الَّذي يقضي على أيّ حُلم أو تفكير غير تنفيذ الأوامر.

نظام السِّجن هذا بأبوابه الضَّخمة وأسواره العالية الَّتي يعلوها في الغالب سلك شائك يُعطي إشارة للطَّلَبَة بأن يحذروا من أيّ مخالفة لنظام هذا السِّجن الكبير، ويظهر ذلك في التزام الطَّلَبَة الدَّقيق بأوامر الجرس، فهم بمجرَّد سماع الدَّقَّة الأُولى يصمتون ويتجمَّدون، وعند سماع الثَّانية يبدؤون الزَّحف نحو الطَّابور الصَّباحي، لكن منظرهم يُشي بخيبة أمل، حتّى يصبح كلّ طالب فيهم قطعة أثاث من أثاث المدرسة أو مقعدًا أو قلمًا أو كتابًا.

كلّ شيء في المدرسة كئيب، المدير والمعلِّمون والباب والسُّور، حتّى الجرس لا لون له عفا عليه الزَّمن، فكأنَّ الكاتب بوصفه لهذه الكآبة يُفرغ ما عاناه من صعوبة في أيّام دراسته وخصوصًا في المرحلة الأساسيّة، حتّى تحوَّلت أصوات الرَّنين إلى أنين.

ولا يقف البؤس عند هذا الحدّ، إنَّما يتعدَّاه إلى ضرورة أن تكون هناك صورة نمطيّة لعامل المدرسة، فهو رجل كبير ذو ملامح حادَّة وخطيرة وشارب مُخيف، وساعته صاحبة الكلمة الأقوى في المدرسة، وهنا يُقارِب إدريس بين صورة عامل المدرسة، وهو يقف ماسكًا لسان الجرس وينظر إلى ساعته منتظرًا حلول الوقت، وصورة الملك إسرافيل وهو الملك الموكل بالنَّفخ في الصُّور، وقد مسك الصُّور ونظر إلى أعلى منتظرًا صدور الأَمر بإعلان يوم القيامة، وهذه الصُّورة التَّقريبيّة تدلّ على أهميّة الحدث الَّذي سيعلنه عامل المدرسة.

وبعد هذا الصَّوت الهادر من الجرس، يبدأ عمل المعلِّمين، فمنهم من يتأكَّد أنَّ الطَّلَبَة لا يتكلَّمون ولا يتحرَّكون أيّ حركة إلّا بأمر، ويتم تنفيذ هذا المشهد بترتيب من المعلِّمين؛ إذ يحاولون انتقاء كلماتهم، فلا تحمل كلمة واحدة معنى طيّبًا، كذلك النَّظرات والملامح، وكأنَّهم بذلك يُفرغون ما بهم من غضب ناتج عن ضيق العيش الَّذي يعيشه المعلِّمون.

ويُصوِّر الكاتب بداية اليوم المدرسي، وصفًا دقيقًا، يزيد من صعوبة البُعد النَّفسي عند القارئ، ويتجلَّى ذلك عند ظهور المدير، صاحب الوجه البائس الخالي من أيّ فرح أو خير، وهو يُصدِر كلّ يوم قائمة طويلة من شتائم، ويُشير ذلك إلى صرامة النِّظام التَّعليمي في تلك الحقبة المرتكز حول المدير. فهو المسؤول المباشر في المدرسة عن التَّأكُّد من أن ينفِّذ الطَّلَبَة التَّعليمات بدقَّة، والتَّأكُّد من دفع الطَّلَبَة المصاريف المستحقَّة عليهم للمدرسة، فمن لم يدفع يترك فناء المدرسة مباشرة، وفي هذا المشهد يظهر أنَّ اهتمام المدير والمدرسة مُنصبّ على دفع الرُّسوم أكثر بكثير من الارتقاء بالمستوى العلمي للطَّلَبَة.

وتُثير صورة المدير الخوف في نفوس الطَّلَبَة كلّ صباح، وسبب الخوف ناتج عن توقُّع أيّ عقوبة بسبب وبدون سبب، المدير إن رأى خطأ من أيّ طالب فإنَّه لا يعمل على معالجة هذا الخطأ، إنَّما يعمل على التَّشهير به أمام طلَبَة المدرسة جميعهم، وهذا ينعكس على نفسيّات بقيّة الطَّلَبَة في استمرار الخوف من أيّ خطأ، كبر أو صغر. وإن انتهى الطَّابور الصَّباحي دون أن يُشهِر بطالب، فإنَّ كلّ طالب يُهنِّئ نفسه فرحًا؛ إذ أنَّه نجا من براثن المدير.

وبعد ذلك ينتقل الطَّلَبَة عبر الممرَّات الكئيبة، ويصلون إلى الغرفة الصَّفيَّة، يبدؤون بالحركة داخلها، وهنا يأتي المدرِّس، فيعمّ الهدوء ولعلّ ذلك يُثير في نفسه الزَّهو والغرور، فالمعلِّم لا يدخل غرفته الصَّفيَّة حاملًا لواء التَّعليم بقدر ما يحمل همّ قمع الطَّلَبَة وتخويفهم، بنظرات تحمل الشَّكّ المستمر للطَّلَبَة وما قد يقومون به.

وهكذا يستمر اليوم الدِّراسي بإلقاء المعلومات النَّظريَّة في رؤوس الطَّلَبَة. وهي معلومات نظريَّة بحتة لا يجد الطَّالب لها ارتباطًا بواقع حياته اليوميّة، ومع هذا القذف العشوائي للمعلومات، يُصيب بعضها فهم طلَّاب ويُخطئ أكثرهم الفهم، إلّا أنَّ هذا التَّعليم يرافقه عدد هائل من شتائم مختلفة باختلاف تخصُّصات المعلِّمين، ولا يقتصر النِّظام الصَّارم على المدرسة، إنَّما يُكمِل أولياء الأُمور متابعة الطَّلَبَة، وأخبارهم على الاستمرار في الانكباب على الدِّراسة، ومع هذا التَّركيز على إجبار الطَّلَبَة على القراءة ساعات طوالًا، إلّا أنَّ أكثرهم لا ينجحون؛ ومردّ ذلك إلى تركيزهم على شكل التَّعليم لا مضمونه. وهذا حال المواد الدِّراسيّة جميعها حتّى مادَّة الرِّياضة البدنيّة.

فقد كان مدرِّس التَّربية الرِّياضيّة مُرعِبًا ضخمًا عملاقًا، يُثير في نفوس الطَّلَبَة الرَّهبة؛ ذلك أنَّه لا يُرسِل المخطئ من الطَّلَبَة إلى المشرِف إنَّما يقوم هو بمعاقبته، ولذلك فإنَّ الطَّلَبَة جميعهم متَّفقون على أنَّ العاقل من يُجنِّب نفسه العقاب.

ووجود مثل هذا المعلِّم يُدخِل في القلوب الرَّهبة والخوف، ولذلك قبل أن يصل الغرفة الصَّفيَّة يكون الجميع وقوفًا، ثم يُشير بإصبعه فيخرج الجميع إلى ساحة المدرسة بمنتهى الهدوء والنِّظام، وعند الوصول إلى السَّاحة تبدأ الفعاليّات الَّتي تتكرَّر في كلّ حصَّة رياضة، مصحوبة بشتائم متوالية في محاولة من المعلِّم لرفع معنويّات الطَّلَبَة، وكانت هذه الحصَّة ثقيلة الظِّل كباقي الحصص؛ بسبب ما يُعانيه الطَّلَبَة من صعوبة تعامل المعلِّمين معهم.

ودليل ما سبق، أنَّه عند نقل مدرِّس التَّربية الرِّياضيّة وقدوم معلِّم شاب لطيف، تغيَّرت أشياء كثيرة في طريقة تعاطي الطُّلَّاب ورغبتهم في التَّعبير عن آرائهم.

وتمّ ذلك للطَّلَبَة؛ إذ كسروا خوفهم بمساعدة المعلِّم الجديد، فكأنَّ الكاتب يُريد إخبارنا بأنَّ طلَبَتَنا لا يستطيعون الانعتاق من خوفهم واكتساب القدرة على التَّعبير عمَّا يُريدون ويَرغبون فيه إلّا عندما يحمل المعلِّمون هذا الهَمّ، ويُتيحون الفرص لهم ليُعبِّروا عمَّا يُريدون بصراحة وأدب.

ولذلك كان الطَّلَبَة في حيرة شديدة عندما طُلب منهم أن يُقرِّروا من يُريد المشاركة في اللَّعب ممَّن لا يُريد. وكثيرٌ منهم كان خائفًا من عقوبة تأتي أثر جوابهم بنفي الرَّغبة في اللَّعب.

ويدلّ موقف المعلِّم على سعة اطِّلاعه وفهمه لنفسيّات الطَّلَبَة وأهميّة التَّعامل معهم، ويُؤدِّي الاهتمام بالطَّلَبَة وآرائهم إلى إخراج جيل متوازن نفسيًّا، يستطيع التَّعبير عمَّا يُريد دون خوف أو وجل، وبالرغم من وعي هذا المعلِّم، إلّا أنَّ المدير بقي غاضبًا من سير التَّعليم بهذا الشَّكل.

**مهامّ:**

1. بيّن ثلاثةَ مظاهِرَ معيشيّةٍ في المدرسةِ أدّت إلى كرهِ الطلّابِ لها.

2. لماذا تبادلَ الطلبةُ النَظراتِ وتولّاهم الاستهتارُ حين سألَهُم معلّمُ الرّياضةِ الجديدُ قولَ الحقيقةِ؟

3. قارِن بين مدرِّسَيِ الرياضةِ في القصّةِ مُبرزًا التناقضَ بينهما.

4. ما نوعُ الراوي في النصّ؟ أُذكر ميزتيْن له.

5. أُذكر ميزتيْن فنّيّتيْن تتميّزُ بهما القصّة وادعمهما بالأمثلة.

6. ما الغرضُ من توظيفِ الكاتبِ للمحكيّةِ المصريّة في النصِّ؟

7. هل نجحَ الكاتبُ برأيك بالإحساسِ بشخصيّة الطّالب وفهمِ مشاعرِه وتصويرِها بشكلٍ صادقٍ؟ علّلْ إجابتَكَ وادعَمْها بالأمثلةِ.

8. ما تفسيرُك للأجواءِ العامّةِ التعيسةِ الّتي عاشها كلٌّ مِنَ الطلّاب والمديرِ والمدرّسين في المدرسةِ؟

9. يُكثِر الكاتبُ من توظيفِ أسلوبِ الحالِ في القصّةِ. استخرجْ مثالَيْن ثمّ اشرحِ الغرضَ من هذا الوظيفِ.

10. صنّفْ شخصيّاتِ القصّةِ إلى رئيسيّةٍ وثانويّةٍ وتحدّثْ عن سِمات كلٍّ منها.

11. صِفْ لباسَ كُلٍّ من مُعَلّمي الرياضة، واشْرَحْ مدى ملاءمتِهِ للشخصيّةِ الداخليّةِ في كلٍّ منهما.

12. سجِّلْ نموذجًا على الفكاهةِ وآخر على السخريّةِ، واشرح الهدفَ من استخدامهما في النصِّ.

**بيت سيّئ السُّمعة – نجيب محفوظ**

**نجيب محفوظ (1911–2006)**

نجيب محفوظ روائيّ مصريّ، من أعلامِ الروايةِ العربيّةِ، حائزٌ على جائزةِ نوبل للآدابِ عام (1988). وُلدَ في القاهرةِ، ودرسَ الفلسفةَ والأدب في جامعتها، عملَ في مناصبَ حكوميّةٍ مختلفةٍ، كانَ آخرُها رئيسًا لمجلسِ إدارةِ المؤسّسةِ العامّةِ للسينما، تقاعدَ بعدها وأصبحَ أحدَ مؤسّسةِ الأهرامِ.

كتبَ القصّةَ القصيرةَ والروايةَ، وفيهما تظهرُ مواضيعُ واقعيّةٌ ووجوديّةٌ فكريّةٌ ودينيّةٌ وسياسيّةٌ، وفي مراحلَ أخرى من كتابتِهِ ظهرتِ الرمزيّةُ وروايةُ التجريبِ، مستخدمًا الفانتازيا وتوظيفَ التراثِ العربيّ الشعبيّ والصوفيّ، والحضارةِ الفرعونيّةِ وروايةَ الأصوات.

نوّعَ محفوظ كثيرًا في أساليبِهِ الروائيّة، وغاصَ في أعماقِ النفسِ، ولاقت رواياتُهُ، خاصّة الثلاثيّةَ، رواجًا كبيرًا، وتمّ تحويلُ قسمٍ كبيرٍ منها إلى مسلسلاتٍ تلفزيونيّةٍ وأفلامٍ سينمائيّة.

تعرّضَ محفوظ لمحاولة اغتيالٍ بسببِ روايتِهِ (أولاد حارتنا) التي أثارت حفيظةَ رجالِ الدين عام (1995).

صدرَ له (من الروايات): خان الخليلي (1946)، زقاق المدقّ (1947)، بداية ونهاية (1949)، ثلاثيّة نجيب محفوظ: بين القصرين، قصر الشوق، السكّريّة (1956–1957)، اللصّ والكلاب (1961)، الطريق (1964)، ميرامار(1967)، أولاد حارتنا (1967)، ملحمة الحرافيش (1977)، ليالي ألف ليلة (1982)، وغيرها.

ومن المجموعات القصصيّة: همس الجنون (1938)، دنيا الله (1962)، بيت سيّء السمعة (1965)، حكاية بلا بداية وبلا نهاية (1971)، أحلام فترة النقاهة (2004)، وغيرها.

**بيت سيّئ السُّمعة – نجيب محفوظ**

كان منهمكًا في عمله عندما استأذنت سيّدة في مقابلته، وجلست وهي تقول: صباح الخير يا أُستاذ أحمد.
سيّدة واضحة الكهولة، مقعَّرة الخدَّين من ذبول، بارزة الفم، تعكس عيناها نظرة مُتعبة، وتُضفي عليها ملابس الحِداد تجهُّمًا وكآبة. وسُرعان ما أدرَك من مطلع حديثها أنَّها قصدَته بأمل أن يُسهِّل لها الإجراءات الخاصَّة بمعاشها. وهمَّ بتحويلها إلى مدير المعاشات مشفوعة بتوصية غير أنَّ لمحة في نظرة عينيها المتعبتين استرعَت انتباهه. خُيِّل إليه أنَّها تَرمقه بنظرة خاصَّة تراوح بين الارتباك والخجل. ما سرُّ ذلك يا تُرى؟ هل تعرفه؟ وفي الحال ومضَت في ذاكرته ومضة أضاءت غياهب الماضي، فهتف في ذهول: حضرتك؟

قالت وهي تغُضُّ بصرَها في حياء وتأثُّر: نعم، ومن حُسن الحظ أني عرفت أنَّ حضرتك مُراقب عامّ المستخدمين.
ولم يكن تذكَّر اسمها، ولكن وثب إلى ذهنه اسم التدليل الذي عُرِفت به «ميمي». إنَّ منظرها أكبر من عمرها. وعمرها لا يمكن أن يُجاوز الخمسين. ولعلَّه من الذوق أن يَختلق سببًا لعدم معرفتها بالسُّرعة التي — لا شك — توقَّعتها. قال: كنت مشغولًا جدًّا، فنظرت إليك بعينَين غائبتَين فلم أعرفك.

فابتسمت عن طاقم نَضيد، وقالت: أنا تغيَّرت أيضًا، الضَّغط ربنا يكفيك شرَّه، والحياة أنهكت أعصابي، لي بنتان متزوّجتان، وثالثة في بعثة، وعندما وصلنا إلى برِّ الأمان تُوفِّي المرحوم زوجي.
وتبادلا السُّؤال عن الأسرتَين، فتردَّد ذكر مَن تزوَّج، ومَن مات، ومَن يُقيم في القاهرة، ومَن انتقل إلى الأقاليم، وكان في أثناء ذلك يحاول أن يستحضر صورة ميمي القديمة بصعوبة لا تكاد تُقهَر، فاحتجَّ مرّات على قسوة العبث. وأخيرًا كتب لها توصية إلى مدير المعاشات وانتهت المقابلة.

عاد إلى مجلسه — بعد أن أوصلها إلى الباب — وهو يعيش في حلم، وبحث في ضباب الحلم عن عام. أي عام يا تُرى؟ 1925. عام مليء بالأحداث التاريخيَّة، ولكن ميمي كانت أهمّ من تلك الأحداث جميعًا، ميمي وبيتها العجيب، ومنشية البكري القديمة الراقدة في صحراء البنديرة، شارع الملَّواني، والبيوت الصغيرة ذات الدَّور أو الاثنين تصطفُّ على جانبيه. ومن أعالي الأبواب الخارجيَّة تتدلَّى مصابيح للإضاءة ليلًا. كلّ بيت ينطوي على نفسه كالسرّ. النِّساء عَورة، والحُبّ حرام، والزواج إجراء من اختصاص الرِّجال، والعروس آخر مَن يعلم. غير أنَّ بيت آل حلاوة خرَق العقل والمعقول، وقام وحده ككلمة مُتحدِّية. عُرِف بالبيت السَّيِّئ السُّمعة، وأُحيط بسياج من الرَّهبة. ومجرَّد جريانه على لسان صبي أو بنت كان جريمةً يستحقّ من أجلها الزَّجر. وضُرِبت حوله المقاطعة كأنَّه وباء. وحتّى اليوم لا يُذكَر إلَّا مصحوبًا بسوء الظَّن، وبذلك تحدَّد في التاريخ. آه.. كيف كان ذلك؟

كانت ربَّة البيت — وهي زوج لموظَّف كبير — امرأة مُتبرِّجة. تتبدَّى في الطَّريق في كامل زينتها، عارضة حُسنًا رائقًا رغم بلوغها الخمسين، وهي السِّن التي انتهت عندها ميمي. وكانت أوَّل امرأة في الحي تُرى سافرة، فلا بُرقع أبيض ولا أسود. وقد تُصطحب معها بناتها الأربع فتمضي بهن سافرات كذلك، آخذات زينتهن، وهو ما لم يُسمَح به لبنت قبل خطبتها. وكنَّ يذهبن مرَّة في الأسبوع — مع الزوج أو دونه — إلى سينما كوزموجراف، وقد يسهرن في مسرح من المسارح، فلا يرجعن قبل الواحدة صباحًا. أي امرأة وأي رجل وأي بنات! والأدهى من ذلك كلِّه أنَّه كان للأسرة يوم زيارة تستقبل فيه بعض الأُسر بكامل هيئتها، فيختلط الجنسان بلا حرج. وكان شُبَّان الحي يسيرون جماعات تحت حجرة الاستقبال المتلألئة بالأنوار، يُصغون إلى الضَّحكات المتصاعدة، وعزف البيان والغناء، وكلَّما ظهر في النَّافذة طَربوش تبادلوا الغمزات والنِّكات، وذهبوا في التأويل كلَّ مذهب، وتخيَّلوا أعجب المواقف. لذلك كلِّه لم يكن غريبًا أن يُذكَر بيت حلاوة مقرونًا بلفظة «دِعارة» دون مناقشة. وكانت الأسرة على علم بآراء الجيران ومشاعرهم، ولكنَّها لم تَكترث لذلك أدنى اكتراث، وتَرفَّعت الهانم عن الجميع، وسارت في طريقها شامخة الأنف، كأنَّها من سُلالة غير سُلالة الحي جميعه.

وكانت ميمي تُرى كثيرًا في الطَّريق أو في دكَّان الحلوى. تُرى وحيدة، وكانت صغرى البنات وفي الخامسة عشرة، وكانت جميلة كأخواتها وأمها، وإن لم يَعُد يذكُر من آي ملاحتها إلَّا شعرها الأسود المتجمِّع في ضفيرتَين ريَّانتَين، وعينَين خَضراوَين، وغمازة في الذَّقن. وكان يسترقّ إليها نظرات دهشة متسائلة مليئة بحبّ الاستطلاع، ولم تخلُ أوَّل الأمر من ازدراء وسُخرية، ثم حلَّ محلَّها إعجاب وافتتان، فكان يقول لنفسه محزونًا: يا للخسارة!

وشُغِف بها وكان يكبرها بعامٍ أو اثنين، واحتفظ بسرِّه لنفسه قطعًا للألسنة، وكان البعض يغازلها طمعًا فيها باعتبارها صيدًا سهلًا، ولكنَّه لم يكن عرف الاستغلال قلبه. وذات مساء وهبته نظرة على غير انتظار. كانا واقفَين بدكَّان الحلوى فوهبته نظرة غير قصيرة أثملته؛ فترنَّح بعيدًا عن تيَّار الزمان وأفعمت قلبه بهجة ظافرة. فاض قلبه بسعادة مشرقة اقتلعت منه الوساوس، فلم يعُد يشترك في

الأحاديث البهيميَّة عن البيت السَّيِّئ السُّمعة. وآمن بأن شعور قلبه الأصيل أخطر من جميع ما يُقال. وفي ليالي رمضان راح يلاعبها من بعيد بكبريت الهوا، فيُشعِله في الطَّريق فتُشعِله بدورها في النَّافذة. وتواعدا على اللِّقاء عند صحراء البنديرة. ووجد نفسه عند اللِّقاء مُرتبكًا حقًّا، ولكنَّها بادلته التَّحيَّة دون تلعثُم وبشجاعة ردَّت إليه روحه الضَّائعة. وقالت: أنت في البَدلة أرشق ممَّا تظهر في الجلباب، وأنا أُحبّ الرَّشاقة.

وكلّ كلمة جادت بها كانت كشفًا جديدًا وجرأة مذهلة. وكانا صغيرَين جدًّا بالقياس إلى خلفيَّة الصَّحراء المترامية وراءهما، ورغم ذلك قال في حذر: قد يرانا أحد!

فتساءلت: مثل مَن؟

—من الأهل أو الجيران.

فهزَّت منكبيها استهانة، وهواء الصَّيف المنعش يَهوف بضفيرتيها، ثم سألته: ما رأيك في حديقة الحيوان؟

وامتنع عن تقبيلها تأدُّبًا رغم سُنوح الفُرَص. وأعطتْه رقم التِّليفون ليتفقا في الوقت المناسب، ولعلَّه ما يزال مُسجَّلًا في دفتر المذكِّرات القديم. وسألتْه: هل نذهب إلى الحديقة معًا؟

فقال برجاء: نلتقي هناك ونفترق هناك!

وتلاقَيا عند باب الحديقة، وكان يومًا سعيدًا. سارَا من ممشًى إلى ممشًى بيدَين مشتبكتَين. واستمدَّ من مسِّها تيَّارًا من الحرارة والبهجة والرِّضا، وسألها كأنَّما ليطمئنَّ عليها: ماذا قلتِ لماما؟

فأجابت ببساطة: قلتُ إنِّي ذاهبة إلى حديقة الحيوان.

فتساءل أحمد ذاهلًا: وحدَكِ؟

فهزَّت رأسَها نفيًا، وقالت بالبساطة نفسها: معك.

فضحك مُعلِنًا عدم تصديقه، ولما وجدها جادَّة جدًّا سأَلها: وهل وافقَت؟

—نعم، ولكن دون حماس.

لم يدرِ كيف يُصدِّق هذا كلَّه. أمَّا هي فاستطرَدت: قالت لي: ابتعدي عن هذا الولد؛ إنَّه كالآخرين، وأهلُه كبقيَّة الجيران.

وشعر بأنَّه مُطارَد. ووقف طرفُه الحائر عند رأس نَعامة سارحة في الفضاء من فوق الحاجز الحديدي.

ثم قال بقلق: إذن هي تعلم أنَّنا هنا معًا!

—وراهنتني على أنَّك ستُخيِّب رجائي.

—كيف؟

—مَن أدراني؟

بل هي تدري، ولكنَّها تظاهرت بالاهتمام بالقرود، ثم وقفت فوق قنطرة تتأمَّل الماء المسقوف بأوراق الشَّجر، واقترحت أن يَعْدوَا حتّى الجبلاية، ولكنَّه شدَّ على يدها قائلًا: خبريني!

فنظرت في عينيه بجرأة، وقالت: أنت لا تُصدِّق أنَّها تعرف أنَّنا هنا، ولكنَّك تعلم بزواج أخيك الأكبر من ثلاث في وقت واحد!

فاحمرَّ وجهه وقال: هو حرّ.

—لا تغضب من فضلك، فغضبك يؤكِّد ظنَّها، هل عرفت الآن ما سألتُ عنه؟

وداخله حزن. الواقع فاق ما تخيَّله، إنَّهما من عالمين بعيدَين. ورغم ذلك ازداد بها هيامًا.

ثم تساءل بصوت منخفض: وكيف وافقتِ على هذا اللِّقاء؟

—لمَ لا؟ هو عيب؟!

ولم ينبس، فسألته بسُخرية خفيفة: ولمَ وافقتَ عليه أنت؟

فلم ينبس أيضًا، فسألته: أيجب أن نفترق؟

فاستعطفها بحرارة لتعود إلى الرِّضا، وقال معتذرًا: لا تغضبي، أنا أُخطئ كثيرًا، وعُذري أني أُقابل بنتًا لأوَّل مرَّة!

فرمقته بتوجُّس وتساءلت: وماذا تظنُّ بي أنا؟

فبادرها تجنُّبًا للمضاعفات: كلّ خير، أنا... أنا أُحبُّك يا ميمي.

وابتسمَت ومضت به إلى أريكة تمتدُّ أمامها هضبة معشوشبة، تناثرت في جنباتها مجموعات من البشر، فجلسا جانبًا إلى جنب صامتَين، حتّى قطعت الصَّمت قائلة: حدِّثني عن مستقبلك.

وتحدَّث عن مستقبل مُشرق من خلال كليَّة الحقوق، وإن يكن أوشك أن يختم حياته مُراقبًا للمُستخدمين، لا مُستشارًا في النَّقض كما حَلِم. فقالت: هذا جميل حقًّا، ولكن ماذا عنِّي أنا؟

ووجد نفسه في القفص كالحيوانات التي تُحيط به من كلّ جانب، فقال في اقتضاب شديد حدَّدته الرَّهبة: الزَّواج.

فابتسمت وهي تُحوِّل وجهَها عنه مادَّةً بصرَها إلى قمَّة الهضبة الخضراء، وقد غابت عن مسمعه ضجَّة الأصوات الآدميَّة والحيوانيَّة.

ثم قالت، وهي ما تزال تنظر إلى بعيد: ولكنَّ أمامنا أعوامًا طويلة!... كيف؟

فقال وهو يتلمَّس مُتنفَّسًا: لا بدَّ من الانتظار حتّى أنتهي من الدِّراسة.

—سأنتظر بكلّ سرور، ولكني في حاجة إلى شيءٍ يُبرِّر انتظاري أمام الآخرين، أي شيء، ارتباط من أيّ نوع!

تخيَّل طلبه الارتباط ببنت من البيت السَّيِّئ السُّمعة بتعاسة ورُعب، وانعقد لسانه فلم ينطق.

—ماذا قلت؟

—من العسير حقًّا أن أطلب ذلك الآن.

—ألا تُقدِم على هذه الخطوة من أجلي؟

فتنهَّد بصوت مسموع، وهو يشعر بأنَّه جرَى مرحلة طويلة من التَّاريخ دون توقُّف، فقالت بحدَّة: أنت لا تُريد، ليس عندك الشَّجاعة الكافية، أَبَيتُنا مُخيف إلى هذه الدَّرجة؟

—لا... الأمر وما فيه...

—لا تكذب، أنا أعرف كلَّ شيء، وماما لم تُخطِئ، وشارعُنا كلُّه سخافة في سخافة، ونحن أشرف من الجميع، يجب أن تعرف ذلك.

فهتف مُتألمًا: إنَّك تُسيئين بي الظَّن، أنا في حاجة... أرجو أن تقدّري موقفي، أعطيني...

—لا داعي لهذا الارتباك كلِّه، لتنسَ كلَّ ما قيل، كلُّه سخيف من أوَّله إلى آخره.

—لكنني أُحبُّك، ليكن الأَمر سرًّا بيننا حتّى...

—نحن لا نُحبّ السِّر!

—حتّى أقف على قدمي.

—لن تقف على قدميك أبدًا.

ثم وهي تكاد تمزّق منديلها الصَّغير من الانفعال: أعوذ بالله! أنا لا أُحترم أحدًا في شارعنا!... بلا استثناء... بلا استثناء.

هكذا انفصلا إلى الأبد.

وكان يستقبل سيل الذِّكريات وهو ينظر إلى الكرسي الذي طالعتْه منه بوجهٍ لم يحفظ من ماضيه إلَّا أضعف الأثر. أرملة أضناها التَّعب والحِداد، ولكنَّها مُعتزَّة بانتصارات حقيقيَّة. وحامَت حوله الذِّكريات كأسرابٍ من البنفسج. تذكَّر كيف تزوَّجت بنات البيت السَّيِّئ السُّمعة واحدةً بعد أُخرى رغم ما سُمِع مرارًا وتكرارًا بأنَّهُنَّ بنات لم يُخلَقن للزَّواج، ولن يسعى إلى الزَّواج منهنَّ أحد. وكلَّما جاءه نبأٌ عن توفيقهنَّ في زواجهنَّ ذُهل واختلَّت موازينه!

ومضى إلى بيته بعد ميعاد انتهاء العمل الرَّسمي، فتغدَّى ونام ليستعدَّ لسهرة في الأُوبرا دُعِيَ إليها هو وزوجته وبناته الثَّلاث. وكان الدَّاعي زميلًا لكُبرى بناته الموظَّفة في إدارة التَّرجمة بالوزارة، وقد قَبِل الدَّعوة رغم أنَّ الدَّاعي لم يرتبط بكريمته بأي ارتباطٍ بعد! وعند المساء خلا إلى نفسه في حجرة مكتبه، على حين نشطت الزَّوجة والبنات للاستعداد لسهرة الباليه المنتظرة، عمّا قليل يتبدَّين في صورة كاملة الزِّينة والأناقة، ثم يتقدَّمنه تحت الأضواء والأنظار تَرمقهنَّ بإعجاب! ولم يكن غريبًا أن يستخرج دفتر مذكِّراته القديم من الدَّرج الخاصّ بالأوراق الثَّمينة كعقد ملكيَّة الأرض وبوليصة التَّأمين. وكان اعتاد على عهد المراهقة — وهو عهد كان يحلم فيه بعرش الرَّجل! — أن يُسجِّل أحداثه العاطفيَّة والاجتماعيَّة يومًا بعد يوم. وفرَّ صفحاتِه ليرجع إلى عام 1925، وما حواليه، حتّى رقم التِّليفون وجده. وبدافعٍ لم يعرف كُنهه امتدَّت يدُه إلى قرص التِّليفون فأدار الرَّقم القديم. وجاءه صوت: آلو.

فسأله وهو يبتسم في عبث: بيت حلاوة؟

فأجاب الصَّوت بخشونة: لا يا سيدي... هنا محلّ الطَّمبلي لبيع الخيش.

**مفاتيح النصّ:**

الإغواء، الصّراع الدّاخليّ، الخوف والنّدم، الانزلاق الأخلاقيّ والاضطراب النّفسي النّاتج عنه.

**تحليل الرّواية:**

**مدخل عامّ**

•نجيب محفوظ (1911–2006) من أبرز الرّوائيّين العرب، وأوّل عربي يحصل على جائزة نوبل في الأدب (1988). اشتهر بتصوير المجتمع المصري في تحوُّلاته السّياسيَّة والاجتماعيَّة.

•"بيت سيِّئ السُّمعة" من أعماله القصصيَّة القصيرة، حيث تتجلَّى فيها قدرته على الغوص في النَّفس البشريَّة ورصد التَّناقض بين المظهر الأخلاقي والقيم المتوارثة من جهة، والرَّغبات والشَّهوات البشريَّة من جهة أُخرى.

**ملخَّص الرِّواية**

•تدور القِصَّة حول فتاة جميلة تسكن في "بيت سيِّئ السُّمعة"، أي بيت يُنظر إليه المجتمع باعتباره مكانًا مشبوهًا أخلاقيًّا.

•الفتاة تخرج أحيانًا لتجذب الأنظار بجمالها، وتثير الفضول والشُّكوك.

•النَّاس يتحدَّثون عنها بلهجة مزدوجة: إدانة علنيَّة، لكن بداخلهم انجذاب وإغواء.

•تنتهي القِصَّة بانكشاف تناقض المجتمع بين ما يُعلنه من أخلاق وما يفعله في الخفاء.

**المعاني الأساسيَّة**

1. الازدواجيَّة الأخلاقيَّة: القِصَّة تكشف نفاق المجتمع الذي يُهاجم الفتاة وبيتها، لكنَّه في العمق ينجذب إليها.
2. المظهر مقابل الجوهر: "البيت السّيِّئ السُّمعة" ليس مجرَّد مكان، بل رمز لِما يختبئ وراء الواجهات الاجتماعيَّة البراقة.
3. المرأة كمرآة للمجتمع: الفتاة ليست شخصيَّة فرديَّة فحسب، بل رمز لإغراءات الحياة التي تكشف ضعف الإنسان.
4. النَّظرة الذكوريَّة: القِصَّة تُبرز كيف تتحوَّل المرأة إلى موضوع للَّوم والرَّغبة في آنٍ واحد.

**الرُّموز**

•البيت السّيِّئ السُّمعة: رمز للمكان المرفوض اجتماعيًّا، لكنَّه في الوقت نفسه يجذب النَّاس سرًّا. يُعكس التَّناقض في الضَّمير الجمعي.

•الفتاة الجميلة: رمز للفتنة، وللحقيقة التي تفضح زيف الأخلاق السَّطحيَّة.

•الشَّارع/النَّاس: رمز للمجتمع بمواقفه المزدوجة بين الرَّفض العلني والانجذاب الخفي.

•النَّظرات: رمز للرَّغبة المكبوتة وللفضح في آنٍ معًا.

**الأبعاد**

•البُعد الاجتماعي: القِصَّة تكشف نفاق المجتمع الذي يرفع شعار الأخلاق بينما يُخفي ميولًا مناقضة.

•البُعد النَّفسي: تكشف عن صراع داخلي بين "الضَّمير" و"الرَّغبة"، بين ما يجب أن يكون وما ينجذب إليه الإنسان.

•البُعد الرَّمزي: "البيت" قد يرمز إلى المجتمع نفسه، بظاهره النَّظيف وباطنه المليء بالشَّهوات والتَّناقضات.

•البُعد الإنساني: القِصَّة تُسلِّط الضَّوء على طبيعة الإنسان التي تمزج بين الفضيلة والرَّغبة، بين التَّقديس والإدانة.

**الخلاصة**

•القِصَّة تُظهر أنَّ الأخلاق في المجتمع ليست دائمًا صادقة، بل كثيرًا ما تكون قناعًا يُخفي رغبات وأهواء.

" •بيت سيِّئ السُّمعة" ليس مجرَّد قِصَّة عن فتاة أو بيت، بل هو نقد لواقع اجتماعي كامل، يُدين التَّناقض بين القول والفعل.

**مهامّ:**

1. ما هي الفكرة المركزيَّة التي يُعالجها النَّص؟
2. صِف بإيجاز العلاقة بين الرَّجل والمرأة.
3. كيف يظهر التَّناقض في شخصيَّة الشَّاب؟ استخرِج من النَّص ما يدلُّ على ذلك.
4. ما موقف الرَّاوي من اللِّقاء الذي حصَل؟ هل يمكن اعتباره مُراقبًا مُحايدًا أم مُتورِّطًا شعوريًّا؟
5. اختر جملةً من النَّص تدلُّ على شعور الخوف أو التَّردُّد وفسِّرها.
6. ما نوع الرَّاوي في النَّص؟ كيف يؤثِّر ذلك على تلقِّي القارئ للأحداث؟
7. حدِّد بدايةً، ذروةً، ونهاية الحدث القصصي في النَّص.
8. ما دلالة عنوان القِصَّة "بيت سيِّئ السُّمعة"؟ استخرِج من النَّص ما يُبرِّر هذا العنوان.
9. ما الذي يدلُّ على أنَّ الشَّاب كان يعيش صراعًا داخليًّا؟