اتِّسَاعُ الأُفقِ واخْتِنَاقُ النَّصِ
التَّشكيل البَصَري والأُسْلُوبِ في قصيدةِ "على بابِ خيمة أم مَعْبَد"
للشَّاعر عماد قطري "دِرَاسة تحليليَّة"

د.مجدي بن عيد بن علي الأحمدي
كلية التربية والآداب/ جامعة تبوك/ السعودية
mealahmadi@ut.edu.sa

المُلَخَّصُ:

التَّشْكِيلُ البصري والأسلوب من المكونات النّصية، التي تمدُّ النتاج الأدبي دلالات، تتجاوز المكتوب إلى أفقٍ يتسع بشكل يتوافق مع اختلاج المشاعر، ومن هذا المنطلق تناولت الدراسة قصيدة "على باب خيمة أم مَعْبَد" للشاعر عماد قطري؛ إذ تسعى إلى الكشف عن دورهما في منح النص أفقًا؛ يماثل النَّص أو يقاربه في الدلالة، وعلى ضوء ذلك يقسِّم الباحث دراسته إلى مدخل، وثلاثة محاور، فجاء المحور الأول متعلقًا بالتشكيل البصري، ودوره في خلق الدلالات من خلال جانبين، هما: العنوان، وعلامات الترقيم (النقاط–علامات الحصر–الإحالة)، في حين تطرّق المحور الثاني للأسلوب؛ إذ توقَّف عند أسلوبي النداء والاستفهام، أمّا المحور الثالث فتناول التراث، وتوظيفه.

خلصت الدراسة إلى أنَّ التشكيل البصري أسهم بشكل كبير في إثارة الدلالات، بدءاً من العنوان، وانتهاءً بعلامات الترقيم لا سيّما النقاط، وعلامات الحصر، كما أنَّ أسلوبي النداء والاستفهام قاما بدورهما في اتساع النَّص؛ إذ خرجا عن معناهما الحقيقي إلى معانٍ؛ تشكِّلان معادلًا موضوعيًّاً لما يريد الشاعر أن يُعبِّر عنه، وجاء التراث حاملًا لأبعادٍ تتجاوز حدود النَّص، فشخصيَّة أم مَعْبَد–على سبيل المثال–تمثِّل فضاء يعجُّ بالدلالات؛ لأنَّها تسيطر على النَّص، وتتجاوزه.

الكلمات المفاتيح: التشكيل البصري– الأسلوب– التراث– على باب خيمة أم مَعْبَد– عماد قطري.

مدخل:

بات النَّص الشعري الحديث غنيًّا بالدلالات؛ إذ لا يتوقف عن حدود الكلمات، بل يتجاوزه إلى مساحة البياض المتقاطعة مع السواد، فالتشكيل البصري تقنية؛ تبوح بما يختلج في الذات، وتدلُّ على إشارات، وتُفضي إلى معانٍ ربّما تعجز عنها الكلمات، وعلى ضوء ذلك تتناول الدراسة الموسومة بـ "اتساع الأفق واختناق النّص"؛ قصيدة "على باب خيمة أم مَعْبَد"[1] للشاعر عماد قطري[2]، فاستوحت الدراسة عنوانها من عبارة النفري "كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[3]، ومن هذا العنوان تسعى الدراسة إلى تتبُّع المحاور التي لجأ إليها الشاعر؛ ليتجاوز الحيِّز النَّصي، فتكمن أهميَّة الدراسة في الكشف عن دور التشكيل البصري والأسلوب (النداء–الاستفهام)، والتُّراث في خلق الدلالات؛ لتكون أشبه بمعادل موضوعي لما يريد أن يُفصح عنه الشاعر، وعليه تهدف الدراسة إلى:

– تبيان دور التشكيل البصري في خلق الدلالات، وفتح الأفق النَّصي.

– الكشف عن تعاضد الأسلوب (النداء–الاستفهام) مع التشكيل في توسيع فضاء النَّص؛ ليتوافق مع اتساع الأفق.

– الوقوف على التُّراث، ومواكبته لما يرغب الشاعر في التعبير عنه من دلالات، وانفتاح التُّراث على تداعيات تتجاوز التشكيل البصري.

وعليه تتبنّى الدراسة المنهج الوصفي من خلال التحليل مع الاستعانة بالمنهج السيمائي.

جاءت قصيدة "على باب خيمة أم معبد" في ديوان "مدن البعاد"، وهو الجزء الثالث للتغريبة السيناويَّة[4]، فالقصيدة منذ القراءة الأوّلى تكشف عن اتساع في الرؤية، فهي تنتمي لقصيدة ثلاثيَّة تحمل عنوانا عامًا موسوم بـ"ثلاثية بئر العبد"، وهي في ديوان يُعدُّ جزءاً من ثلاثة أجزاء، فالشاعر عماد قطري يعمد في نتاجه الشعري– تحديداً–التغريبة السيناوية إلى بناء النَّص من خلال تضافر عدة نصوص، فالنَّصُّ الواحد يُحيل إلى نصوص أخرى، قد تتقاطع وتتعاضد؛ لتكمل عالماً يسعى إلى الكشف عنه، فهذا النَّص جزء من نصوص أخرى في الديوان، لكنه لا يُمثِّل إشكالًا؛ يمنع الباحث من قراءة النَّص بمعزل عن النصوص الأخرى، إذ لا يمكن أن يخلو النَّص من دلالاته الخاصة، ويتفرَّد بذاته، وعليه سيتم تناول القصيدة من خلال ثلاثة محاور، هي:

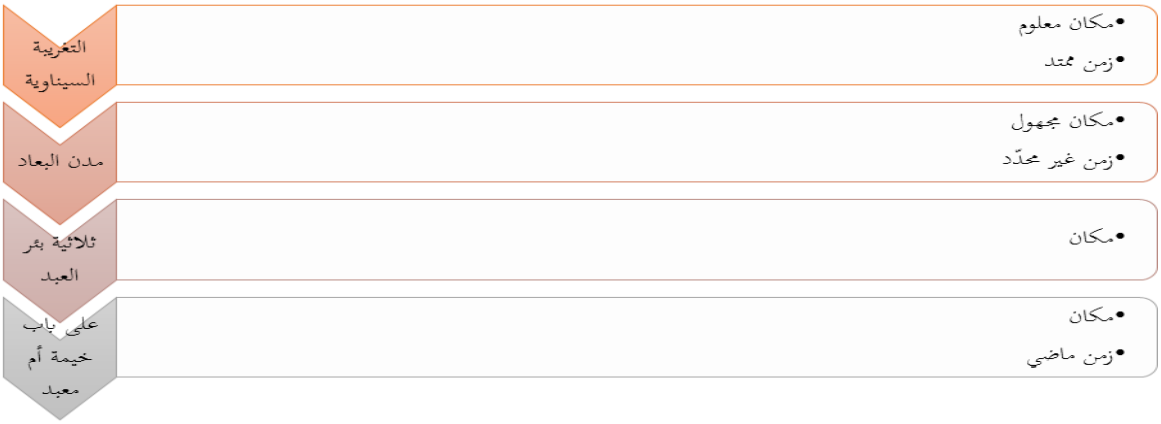
المحور الأوّل– التَّشكيل البصري:

التّشكيل البصري يمنح الشاعر مساحة؛ تُمكّنُه من إظهار قصيدته بما يتوافق مع إحساسه، "فالسطر الشعري فضاءٌ حرٌ أمام الشاعر يملأ المساحة التي يحتاجها منه بالكلام..."[5]، إذ بات بنية أساسيَّة من بنى الخطاب الشعري المسهمة في إنتاج الدلالة[6]، فالتشكيل البصري هو:" كل ما يمنحه النَّص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[7]، فالصفحة الشعريَّة

حيِّز مكاني، وتوظيف مساحة الصفحة يُسهم في منح النَّص دلالات(8)، فالسواد وتوزيعه على البياض؛ لقاء بصريّ لا يمكنه تجاوزه في الكثير من القصائد، وتقتصر الدراسة في هذا المحور على مظهرين؛ هما:

1. العنوان والتشكيل البصري:

العنوان لغةً يحمل معنى التعيين، والأثر، جاء في لسان العرب"عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه...قال ابن بري: والعُنْوانُ الأثر"(9)، فهو نافذة دالة على النَّص، ومحفِّز للقراءة(10)، إذ يمتلك قابليَّة التأويل؛ لأنَّه مليء بالشعريَّة(11)، لذا يرى (جون كوهن) أنَّ من أهم وظائف العنوان الأساسية الإسناد والوصل، ويتمّ بواسطته الربط المنطقي(12)، وجعل (جيرار جينت) للعنوان وظائف، هي: (التعيين، والوصف، والإيحاء، والإغراء)(13)، وعند النظر إلى هذه القصيدة الموسومة بـ"على باب خيمة أم معبد"، وهي من ضمن ثلاث قصائد تندرج تحت عنوان عام هو "ثلاثيَّة بئر العبد"، فالعنوان بظهوره البصري؛ لا ينفك عن تفرعاته المتعددة، إذ يُحيل إلى أماكن وأزمنة، يمكن تجليتها في الشكل الآتي:



الشكل رقم (1) العنوان والزمان والمكان

يرى الباحث عدم فصل العنوان عن تفريعاته، لما له من ارتباط، وعلى ضوء ذلك يكشف الشكل السابق عن أماكن وأزمنة على النحو الآتي:

أ- الأماكن: يمكن تقسيمها إلى قسمين، هما:

1-أماكن معلومة: تتمثَّل في:

- سيناء: محافظة مصريَّة معروفة، وهي شبه جزيرة.

- بئر العبد: عند هذا المكان إحالة من الشاعر في الهامش تعريفًا بالمكان، جاء نصُّها: "مركز من مراكز محافظة شمال سيناء تقع على طريق القنطرة العريش وتحدُّها بحيرة البردويل على البحر المتوسط وتشتهر بالتين والزيتون والثروة السمكيَّة"، وهنا تشكيل بصري من خلال إحالة بصريَّة؛ تتبدَّى في نصٍّ موازٍ يُشير إلى الهامش، فالنَّص الموازي تتعدَّد أنماطه، وتتنوع وظائفه، ويظهر في عدَّة أشكال، منها: التنبيهات، والفاتحة، والهوامش،

والصور[14]، فهذا المكان (بئر العبد) يظهر بصورة لا يرغب الشاعر في تشتُّت ذهن المتلقي من خلال التأويل، فهو يُصرِّح بأنَّ المكان الحاضر في النَّص هو موضع مقصود، وعلى المؤوِل إعمال العقل في الربط بين الدلالات.

2- أماكن غير معلومة أو تغيب عن الذهن، تتمثَّل في:

- مدن البعاد: ممكن أنْ تكون كلُّ مدينة ينظر إليها المرء دون قدرة على الوصول إليها، فهي مدن ترتبط بالمشاعر النفسيَّة للمرء، والواقع المؤلم.

- خيمة أم معبد: هي خيمة ترتبط بمكان على طريق الهجرة بين مكة والمدينة-تحديدًا-أسفل وادي قديد، وأم معبد هي عاتكة بنت خالد الخزاعية رضي الله عنها[15]، فالمكان هنا غير معلوم، لكنَّ الشخصيَة تُشير إلى موضع في الجزيرة العربية؛ لارتباط هذه الخيمة بأحدث ذات علاقة بالرسول - صلَّى الله عليه وسلَّم - وطريق الهجرة.

ب- الزمان: يتجلَّى في ثلاثة أزمنة، هي:

1. زمن ممتد يتمثّل في سيناء، وبئر العبد، وتاريخهما، وحاضرهما.
2. زمن ماضي: يبرز في خيمة أم معبد.
3. زمن نفسي: يتجلَّى في مدن البعاد.

فالعنوان وإن ضمَّ إحالة هامشيَّة إلَّا أنَّه تشكيل بصري ينطوي على تعريف بمكان قد لا يكون معلومًا للمتلقي، وارتباطه بالعنوان العام للنَّص، وعنوان الديوان، وعنوان الثلاثيَّة، يجلِّي التعاضد في العنوان من خلال زخم الأمكنة، ومحاولة الربط بينها.

2. علامات الترقيم والتشكيل البصري:

تقوم علامات الترقيم بدور لغوي من خلال إنتاج الدلالة؛ إذ تتفاعل بظهورها البصري مع الدوال اللغويَّة[16]، فهي جزء من مكونات النتاج الأدبي ولا سيِّما في العصر الحديث إذ لم يتوقف المبدع عند حدودٍ معيَّنة، فالسعي إلى خلق الدلالات؛ أدَّى إلى انحرافات أسلوبيَّة طالت البنى الموسيقيَّة، واللغويَّة، حتى وصل إلى الشكل البصري، فكانت علامات الترقيم جزءاً من المثيرات الدلاليَّة، من خلال حملها دلالات، وقيامها بوظائف تخرج عن المألوف[17]، فبات الترقيم نتيجة لفكر المبدع، وتضبطه الفكرة المعبِّر عنها[18].

يتبيَّن أنَّ علامات الترقيم باتت من لوازم النَّص الإبداعي؛ إذ أحسن المبدع استغلالها، وفي هذه القصيدة يتجلَّى للمتلقي كثافة علامات الترقيم، وعليه تقف الدراسة على علامات الترقيم الآتية:

أ- النقاط:

تضمُّ عدة علامات، هي:

1.علامة الحذف:

تُسمَّى-أيضًا- نقط الاختصار، فتشير إلى بتر أو اختصار في الجملة[19]، والشاعر يلجأ إلى هذه العلامة للتعبير عن كلام محذوف؛ وقد يكون رغبةً من الشاعر في تحفيز المتلقِّي للمشاركة في النَّص بتأويلاته، أو يكون بسبب رقابة الدولة على العمل الإبداعي [20]، فـ"علامة الحذف الثلاث (...) هي أساس التكثيف والحذف والإضمار"[21]، وفي هذه القصيدة حضرت علامة الحذف في أحد عشر موضعًا، ومن أمثلته قول الشاعر:

ماذا جرى...؟

صه .. (وش تبي) ؟

للرمل آذان فقم ...

-ذا مطلبي...

ها قد دخلنا ... أعربي

*من أين جئت و أين تذهب يا ولد؟

- من ألف تيه أو يزيد

أبغى الحقيقة لا مزيد

في المقطع السابق حضرت علامة الحذف أربع مرات، إذ جاءت من خلال موطن الحضور على النحو الآتي:

- **حضور مغلق:**

أ- يتبدَّى في حضورها بين السؤال وعلامة الاستفهام، ممّا يُجلِّي أسئلة خفيَّة؛ تُثير التعجُّب، وإنكار ما يحدث.

ب- يتمثَّل في حضورها بين العبارات "ها قد دخلنا... أعربي"، وهي تفتح أفق التأويل عن حدث (الدخول) الذي يُصاحبه أحداث تُنبئ عن مكان مألوف، وتحقيق مسعى طال انتظاره، لكنَّ علامة الحذف تُغلَق بسؤالٍ "أعربي"، ممّا يُبدِّد حالة الفرح بالدخول؛ لأنَّه اصطدم بالتعريف عن الذات، والهُوِيَّة من خلال سؤالين، هما: (من أين جئت-أين تذهب)، فيجلِّي السؤالان مشهدًا؛ يُفصح عن إنكارٍ لهذا الدخول، وتهميش لمسعى الفرد، فيكون النداء بـ(يا ولد) أجلى صور التهميش.

- **حضور مفتوح:**

يتجلَّى في انفتاحها على البياض، وهذا يؤدِّي إلى قيام علامة الحذف بدور يتجاوز المعتاد، فـ(قم...-ذا مطلبي...)، جملتان تنطويان على أحداث كثيرة، منها: الحركة، وتجاوز الواقع، والبحث عن المراد، وتحقيق المبتغى، فجاءت النقاط عوضاً عن أحداث؛ يضيق النَّص عن استيعابها.

1.نقطتا التوتر:

يتمثَّل في "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النَّص الشعري بدلاً من الروابط النحويَّة"[22]، وحضرت نقطتا التوتر في ثمان مواضع، ومن الأمثلة قول الشاعر:

يا أم و البئر الوجع..

من أين مفتتح الخلاص

و أين .. أين؟

* النيل والطمي الخصيب وخطوتين

– و الرمل يا أماه و التيه التليد؟

جاءت نقطتا التوتر بعد الوجع، وفي هذا الحضور توتر نفسي ومعنوي يواكب الحالة النفسيَّة، كما توافرت بين أداتي الاستفهام (أين)، ممَّا يعكس حجم الألم؛ الذي يختبئ خلف هاتين النقطتين، ويثير الكثير من الأسئلة المغلَّفة بالتعجُّب من الحال، والواقع المؤلم.

2. المد النقطي:

يتجلَّى في أربع نقاط أفقيَّة وأكثر[23]، وحضر في قول الشاعر: " ....سيناء بدو"، فالمدّ النقطي ينفتح على سيناء، فيتوافق مع طبيعة شبه جزيرة سيناء، وامتدادها بأماكنها المتنوِّعة والمتعدِّدة، ممَّا يُجلِّي قيمة المكان، ومساحة البعد عن هذا المكان، وما يشوبه من تداعيات، فالشاعر يجعل النقاط قبل مفردة (سيناء)، فيخرج عن المألوف؛ إذ يحضر المدّ النقطي–عادةً–بعد السطر الشعري، إلّا أنَّه في هذا الموضع يوافق ما يراها تجاه هذا المكان، فكان السبق دلالة على البعد إضافةً إلى ما يعتري المكان من أحوال غير سارة، في حين تستمر سيناء في امتدادها اللانهائي، فسيناء مكان يتجاوز الوصف في مخيلة الشاعر، وهو مخالفٌ لبعض الأقاويل التي تُسيء لهذا المكان، فتُزيّف الحقائق.

ب– علامة الحصر:

تشمل عدَّة علامات تمثِّل حصرًا للكلام، وجاءت على النحو الآتي:

1. العارضة: يُطلق عليها–أيضًا–الشرطة، ولها أغراض كثيرة، منها: الجملة الاعتراضيَّة، وفصل الكلام، وفصل الأرقام...[24]، وفي هذا النَّص حضرت حضوراً مكثَّفا، إذ ظهرت ست عشرة مرة، ومن مواطن ظهورها؛ قول الشاعر:

– والرمل يا أماه والتيه التليد؟

* النيل أقرب من دبيب النبض من حبل الوريد

تتبدَّى للمتلقِّي العارضة التي تسبق الاستفهام، فالشاعر يسأل عن الرمل والتيه التليد، وهما من مكونات سيناء؛ كما أنَّ التيه إشارة إلى ارتباط المكان بحدثٍ تاريخي يضرب في أعماق التاريخ، وهو خبر سنوات التيه

وما يتعلَّق بالمكان من عراقة[25]؛ لذا تلتصق مفردة التيه بصفة التليد؛ الدالة على العراقة والأصالة، فهذا المكان يستدعي كلَّ ما يتعلَّق به، ممَّا يؤكِّد قيمة المكان الذي يستمر في الصمود رغم الظروف، فالذهن ينصرف إلى ما يتعلَّق بالتيه تاريخيًّاً، فكيف عندما يكون التيه مصحوباً بالعراقة، ومرتبطاً بسيناء، وابتعاد هذا المكان عن نهر النيل، لا يقف حائلاً عن علاقة تكشف التصاق المكان بأهله، والكيان الذي يوحّدهم، فالنيل أقرب من كلِّ شيء، فما يحدث لا يمكن أن يؤثِّر على هذا الارتباط، لذا جاءت العارضة؛ لتُنبِّه على قيمة المكان، وحجم الوجع.

لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذه العلامة ظهرت في مواطن كثيرة، متعلِّقة بأسلوب النداء في أكثرها، ويكون الاستفهام مرافقًا للنداء، فالأسئلة تخرج عن معناها الحقيقي إلى التعجُّب، وإنكار ما يحدث، فكانت العلامة عبارة عن وقفات صوتيَّة؛ تكشف عن نسقٍ صوتي مرتفع، فالعارضة تقوم بدور دلالي يتجاوز دورها الحقيقي؛ لأنَّها تُفصح عن صرخات؛ تُجلِّي ارتفاع وتيرة الصوت.

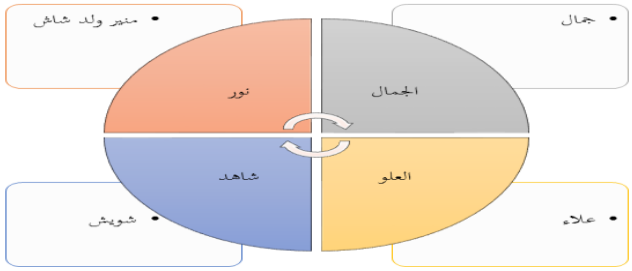
2. علامة التنصيص:

المزدوجتان أو علامة الاقتباس، وتحضر في عدة مواضع منها: بيان الكلام المنقول حرفيًّا...[26]، فهي تنويه لأمر تختلف مرجعيته، وفي هذه القصيدة وردت أربع مرات، إذ وردت في الأولى متعلِّقة بالعنعنة المشهورة في الأسلوب النقلي المرتبط بالحديث، إذ يقول:

*الحق ما اختلف الرواة على الحقيقة
إنما كثرت علينا ''العنعنة''
–العنعنة؟
–والتين والزيتون يا أماه هل ...؟
*عن ...''تصمت هنيهة '' عن جمال عن علاء
عن ...''تصمت هنيهة '' عن... (شويش) في العريش
عن ... ''تصمت هنيهة '' عن منير ولد شاش
.... سيناء بدو .. بعض هيش
–كذبوا وما كانوا سوى واش حقير وابن واش
ها البحر ... ما بحر العريش سوى دمي

يتبيَّن أنَّ الحقيقة تعاني من كثرة الأقاويل، وما ينقله الرواة تجاه هذا المكان، فجاءت علامة التنصيص؛ لتحصر مفردة (العنعنة)، وهي من المفردات المرتبطة بعلم الحديث، يقول الحافظ ابن حجر: "عَنْعَنَةُ المعاصِرِ محمولةٌ عَلى السَّماعِ، بخلافِ غيرِ المعاصِرِ فإنَّها تكونُ مرسَلةً أَو مُنقطِعَةً، فشرْطُ حملها على السماع ثبوت

المعاصَرَة؛ إلا مِن المدلِّس فإنَّها ليست محمولةً على السماع..."[27]، فالعنعنة الواردة في القصيدة تكررت مرتين؛ فالأولى حُصرت بين علامتي التنصيص، وهو حصرٌ يُحيل إلى كلِّ ما يتعلَّق بنقل الأحداث، سواء أكان نقلًا صحيحًا أم شابه التدليس، وما يؤكِّد ذلك حالة الضجر من كثرة الأقاويل، والروايات، في حين برزت المفردة (العنعنة) مرة ثانية مسبوقة بعلامة العارضة ومختومة بعلامة الاستفهام، وفي هذا الحضور صوت يُفنِّد الروايات الكاذبة، فتعلو نبرته، ثمّ تحضر جملة "والتين والزيتون"، فتراوح بين القسم والخبر، مع سؤال مسبوق بنداء يغلب عليه الأسى، ممَّا يقود الشاعر إلى الاستعانة بعلامة التنصيص ثلاث مرات؛ ليضع في فضائها عبارة نصُّها "تصمت هنيهة"، وفي هذا الصمت لحظة لالتقاط الأنفاس، ومحاولة استرجاع الأحداث، وتوثيقها من خلال إسنادها إلى رواة، فالتثبُّت يتمثَّل في هذا التواتر، فسيناء وبحرها يستحقَّان إثبات هذه القيمة من النقل المتجلِّي في المقطع السابق، فعلامة الاعتراض أدَّت إلى الكشف عن وقفة فيها أنفاس؛ تشوبها الحسرة، والألم، والإيمان بقيمة المكان، فالشاعر ينقل مشهدًا يوازي قيمة المكان، فالأسماء الواردة في النَّص ذات دلالات يمكن تجليتها في الشكل الآتي:



الشكل رقم (2) دلالات الأسماء

تخرج الأسماء عن حقيقتها، وحقيقة الخبر المكذوب؛ إلى معان ذات علاقة بقيمة المكان، فالجمال والعلو والنور صفات يراها الشاعر في هذا المكان، وما ينقله الشويش (رتبة عسكرية)[28]، يُمثِّل شهادة لوقائع لم تكن إلّا تزييفًا للحقِّ، فما يُلقى من إساءة على المكان وأهله، ليس سوى افتراء، فأهل سيناء ليس أهل فتن لذا تحضر العارضة؛ مُجليةً الصوت المعارض لهذه الأكاذيب، فالبحر دال على إخلاص أهلها، إذ يتشكَّل من دمائهم، كما أنَّ اختيار هذه الرتبة العسكرية–تحديدًا–يتقاطع مع مفردة تشويش التي جاءت في لسان العرب" قال أبو منصور :إنَّه لا أصل له في العربية: وأنَّه من كلام المولدين، وأصله التهويش، وهو التخليط، وقال الجوهري في ترجمة شيش: التشويش التخليط، وقد تشوش عليه الأمر"[29]، ممّا يؤكِّد على تزييف الحقائق وإن نُقلت من هذا الشخص، فعلامة التنصيص تُنبِّه إلى وقفات صوتيَّة؛ تحاول استعادة الذاكرة، والتقاط الأنفاس، ممَّا يثير الشكَّ في هذه الرواية التي تمرُّ عبر من اختلط عليهم الأمر أو زيفوا الحقائق.

3. القوسان:

وله تسمية أخرى هي الهلالان، ولهما أغراض كثيرة، منها حصر: أسماء الأعلام الأجنبيَّة المكتوبة بلغتها الأصليَّة، وعبارات التفسير، والدعاء، والأرقام الترتيبية...[30]، وحضر القوسان في موضعين، هما:

- موضع تقع بينهما عبارة (وش تبي)، فيحصر القوسان هذه العبارة الدالة على الرغبة فيما يريد السائل، لكن الأسئلة لا تتوقف، وتُلحُّ في الظهور، فهذان القوسان يُجليَّان أنَّ السؤال (وش تبي) لا يمكن أنّ يستوعب كثافة الأسئلة، فالحصر جاء؛ ليميِّز العبارة العاميَّة، مع الكشف عن حجم هذا السؤال مقابل الرغبة في معرفة ما يحدث على أرض الواقع، وما خلفته الفتنة، والأكاذيب من أحداث؛ تركت وجعًا مازال يسكن الذاكرة.

- موضع تقع بينهما مفردة (شويش)، فتحضر هذه الرتبة العسكرية بين علامة الحصر، دالة ومؤكِّدة على شاهدٍ من أرض الواقع، فهي تنبِّه المتلقِّي على مفردة، تخرج عن نطاق اللغة العربية[31]، لكنَّها في الوقت نفسه تدلُّ على شاهدٍ حضر الوقائع؛ وأسهم في تزييفها.

يتبيَّن أنَّ القوسين يقومان بدور التنويه، والتنبيه على ما يمكن خلق الدلالات، ممَّا يحيل المتلقِّي إلى أفق يخرج عن حدود النَّص.

4. نقطتا التفسير:

هي نقطتا البيان والتوضيح، وتأتيان في موضع القول والتبيين[32]، وحضرت في النَّص مرة واحدة، وذلك في قول الشاعر:

قل يا يزيد إلى متى؟

رد الحسين : الصقر سيفك

ما تريد؟

والنيل نيلك

لن أزيد

ظهرت نقطتا التفسير في آخر القصيدة، وكانت بيانا وتوضيحًا لا يقبل أيّ تردُّد أو تشكيك، فالحقُّ مخالف لما يحدث، إلَّا أنَّ الاعتراف بأحقيَّة يزيد، ليست إلّا تهكما وسخرية من الواقع.

ج- الإحالات:

تحضر لتفسير بعض الأمور في الهامش، وحضرت في موضعين، هما:

- **الأولى**: ضمَّت تعريفًا ببئر العبد: "مركز من مراكز محافظة شمال سيناء تقع على طريق القنطرة العريش وتحدها بحيرة البردويل على البحر المتوسط وتشتهر بالتين والزيتون والثروة السمكيَّة"، وفي هذا التعريف تأكيدًا على المتلقِّي بأنَّ النَّص يتعلَّق بهذا المكان، فلا ينصرف بذهنه إلى مكان آخر.[33]

- **الثانية:** جاءت بجوار عبارة (وش تبي)، فأحالت إلى تعليق نصُّه "وش تبي: أصلها ايش تبغي؟ أو ما تبغي؟ وينطقها بعض أهلنا في سيناء وش تبي؟ للاستفهام عما يريد المحاور"، وفي هذه الإحالة إصرار من الشاعر على توجيه ذهن المتلقِّي إلى أهل هذه المنطقة، وكأنَّه يُحفِّز المتلقي بأنَّ هذه العبارة ذات علاقة بأهل سيناء، فإن كانت تُستعمل عند غيرهم، إلَّا أنَّها في هذا الموضع لا تخرج عنهم.
- **الثالثة:** تضمُّ بياناً عن ورود مفردة (عن)، فجاء على النحو الآتي: "*العنعنة: في علم الحديث روى فلان عن فلان عن فلان .. عن ..عن.. عن ..." أمَّا هنا فحدث لها انزياح دلالي متروك لفطنة المتلقِّي"، وفي هذا الموضع يُفصح الشاعر عن انزياح دلالي، لكنه يُلقي التأويل على المتلقِّي، فهو بهذه الإحالة يدعو المتلقِّي إلى خلق الدلالات.

يتبيَّن أنَّ الإحالات تقوم بدور بصري يتعاضد مع الدوال اللغويَّة، فيتحكَّم في ذهن المتلقِّي، ويسيّر أفق التأويل لديه، بما لا يجعله يغادر مقصديَّة الشاعر، وفي الوقت نفسه يترك عمليَّة التأويل مفتوحة إلى خارج النَّص البصري.

د– توزيع الأسطر:

من خلال تفاوت الأسطر الشعريَّة تفاوتاً موجيًا يتوافق مع الموجة الشعوريَّة المتدفقة عبر كل سطر، أو تفاوتاً دراميًا للدلالة على صوت معين[34]، ممَّا يجلي التفريعات المفضية إلى اتساع يمتد على ما يُشكِّله السَّواد في النَّص، ويعكس سعي الشاعر إلى استثمار ما يوازي نصه ويُعبِّر عن مشاعره، وعند تتبُّع التفاوت يتبيَّن أنَّ الأسطر الشعريَّة تنحسر بشكل واضح في مواضع، يمكن بيانها وفق الشكل الآتي:

الشكل رقم (3) انحسار الأسطر الشعرية

يكشف انحسار الأسطر الشعريَّة في هذه المواضع عن حالة من المأساويَّة، والوجع؛ فالإحساس بالضياع يتجلَّى عبر أداة الاستفهام، التي تُثير أسئلة تتضاءل مقابل ما يبحث عنه الشاعر، في حين جاءت مفردة الخُطى؛ مُعبِّرة عن اليأس، وحالة من التعب تجاه البحث عن الحقيقة، في حين جاء الاستسلام مواكبًا للانحسار في عبارتي: (مات النبي–دومًا يطيش)، وكلمة (العنعنة)، فغياب شخصيَّة النبي دلالة على على فقد العلم،

وكذلك عبارة (دومًا يطيش) تكشف عن فقدان الأمل، وكانت العنعنة مثيرة لغياب الحقيقة، أمَّا التحدِّي فيظهر في عبارة (من حبل الوريد)؛ التي جاءت بياناً لالتصاق هذا المكان روحيًّاً بالنيل، لكن الانحسار يُجلِّي حالة اليأس، مع بقاء بصيص الأمل، الذي يظهر مع انحسار مفردة (لن أزيد)، التي حضرت في آخر القصيدة، فحمل الانحسار تفاوتًا دراميًّاً يواكب الحالة النفسيَّة للشاعر، ويمنح النَّص فضاء من الدلالات.

أمَّا امتداد الأسطر الشعريَّة فيظهر في عدة مواضع، منها:

–يا أم من أين الطريق إلى رفح ؟	عن ...''تصمت هنيهة '' عن... (شويش) في العريش
ودم الحسين مسافر نحو السماء وما يريد	–كذبوا وما كانوا سوى واش حقير و ابن واش

الجدول رقم (1) امتداد الأسطر الشعرية

يمتد السطر الشعري في البيت الأوّل؛ ليواكب البُعد النفسي عن هذا المكان، فالطريق لم يعد معلومًا؛ لأنَّه يفتقد الاستقرار، فالبعد النفسي يتجلَّى في هذا الامتداد، كما يمتدُّ مع دم الحسين، إذ يوازي قيمة الشخصيَّة، ومكانتها، فصاحب الحقّ يسكن في الذاكرة، وإن غاب عن الحياة، وفي عبارات العنعنة تمتدُّ الأسطر حتى تصل إلى أكبر مساحة بصرية–امتدادًا–في النَّص، فتكشف عن روايات يشوبها الخلل، وتخللها الكذب، ثم يحضر الامتداد البصري في عبارات التكذيب، وكشف الحقائق؛ لتوازي العنعنة تقريبًا.

يتبيَّن أنَّ الأسطر الشعرية تقوم بدور بصري مُتعلِّق بالدوال اللغويَّة خارج النَّص، ممَّا يمنح المتلقِّي أفقًا؛ مُثيرًا للدلالات الغائبة عن التشكيل البصري.

المحور الثاني– الأسلوب:

تقتصر فيه الدراسة على أسلوبين، هما:

1. النِّداء:

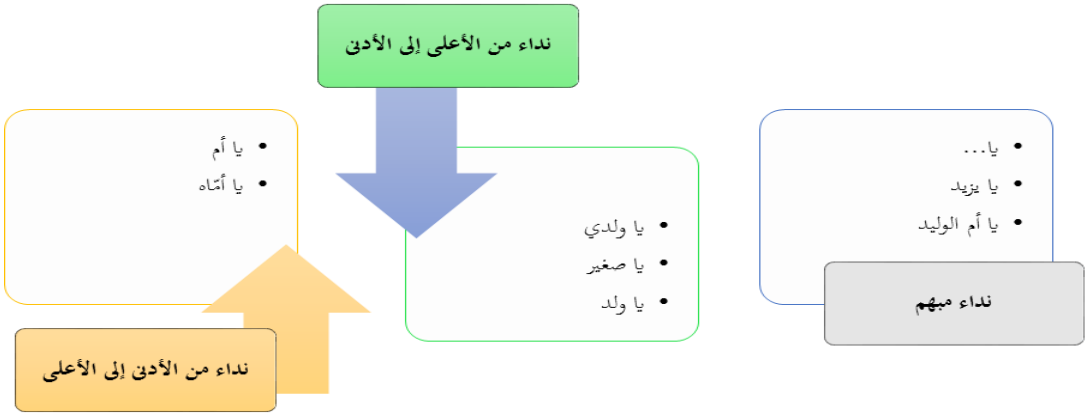
جاء في لسان العرب "ناداه مناداة، ونداء أي صاحَ به، و (أنْدَى الرجلُ) إذا حَسُنَ صوتُهُ ... ورجلٌ نديّ الصوت : بَعيدُه، والإنداء: بُعْدُ مدى الصوت"[35]، وفي الاصطلاح فهو "تنبيه المخاطب، وحمله على الالتفات والاستجابة لِيُقْبِلَ عليك بحروف مخصوصة"[36]، وتتمثَّل في الأحرف الآتية: (يا–أيا–هيا–أَيْ–الألف–آ–وا)، فتستعمل (يا) و(هيا) و(أيا) لنداء البعيد "إذا أرادوا أنْ يَمدوا أصواتهم للشيء المتراخي عنهم"[37]، ويُعدُّ حرف النداء(يا) أصل حروف النداء[38]، وتستعمل–أيضًا– في الاستغاثة والتعجب، وقد تدخل على الندبة بدلاً من (وا)، وعند حذفها لا يُقدَّر سواها[39] ، وقد ساعدها على ذلك سهولة التكيف في النطق بها[40]، ويرى ابن جني أنَّها تأتي لمعنى (النداء) و(التنبيه) لكنَّها[41]، وفي هذا النَّص اقتصر الشاعر على حرف النداء (يا)، فورد في أربعة عشر موضعًا، وهي على النحو الآتي:

النِّداء	يا أم	يا أمّاه	يا ولدي	يا...	يا صغير	يا ولد	يا أم الوليد	يا يزيد

تكراره	4	4	1	1	2	1	1	1

الجدول رقم (2) أسلوب النّداء

يكشف الجدول عن نداء لا يتجاوز حرف النداء (يا)؛ ممَّا يُجلِّي حالة من التوتُّر من خلال حرف يشي بالقرب والبعد، كما أنَّ الأسلوب يمكن تقسيمه في مسارين وفق الشكل الآتي:



الشكل رقم (4) مسارات النّداء

يُبيِّن الشكل مسارات النداء؛ إذ جاءت في ثلاث مسارات:

– من الأدنى إلى الأعلى: وهذا النداء صادر من الصغير تجاه من توازي مقام أمّه، فجاءت جملة النداء (يا أم) ذات ارتباط بالنداء القريب؛ بحثًا عن الإجابة، والأمان، في حين جاءت (يا أمّاه) مرتبطة بالنداء البعيد؛ لأنَّه يتعلَّق بالوجع والإحساس بالضياع.

– من الأعلى إلى الأدنى: وهو نداء صادر من الكبير تجاه من يوازي مقام الابن، فجاء النداء بـ(يا ولدي) متعلِّقٌ بالنداء القريب، إذ يوحي بالتحبُّب، ومحاولة المواساة، في حين جاءت عبارة (يا صغير) تروح بين القريب والبعيد، فالقريب يرتبط بالمكانة، والبعيد يتمثَّل في حجم الأحداث المؤلمة، أمَّا النداء بـ(يا ولد)، فهو ذو علاقة بنداء البعيد، والصادر من شخص مسيطر دون توفُّر أيُّ مودَّة بين المنادِي وبين المنادَى، وحالة من التوتُّر، وعدم قبول الآخر.

– نداء مبهم (مجهول المسار): يبرز في النداء الذي تشوبه الضبابيَّة، فعبارة (يا...) كفيلة بالكشف عن الغياب من خلال حضور علامة الحذف؛ الدالة على عدم الاعتراف بالمنادَى، أو عدم القدرة على تمييزه بسبب ما يحدث، أو اختصارًا؛ لأنَّ الواقع كفيلٌ بالكشف عن هذا الغياب، كما أنَّ النداء بـ(يا يزيد، ويا أم الوليد) يُفصح عن حالة من الضياع، ويؤكِّد على ضبابيَّة النداء، وماهيَّة النداء.

يكشف تكرار النداء إصرار الشاعر على معانٍ، ودلالات تتجلَّى من خلال تكرار هذا الأسلوب، فالتكرار ظاهرة أسلوبيَّة[42] يرتبط بالدلالات النفسيَّة التي تسيطر على الشاعر[43]، وهو من العناصر التي تقوم بأداء

توقيع المعنى والدلالة[44]، فتكرار الكلمات دليل على أهميتها ودلالاتها الخاصة ناهيك عن إضفاء الإيقاع الخارجي[45]،فالتكرار أسلوب يحاول الشاعر من خلاله توفير الإيقاع الداخلي المتناغم مع الإيقاع الخارجي، مع ما يحمله من دلالات[46]، ذات أبعاد تُجلِّي ما يختلج في المشاعر، والجدول الآتي يُجلي تكرار هذا الأسلوب:

النِّداء	تكراره
يا أم	4
يا أمّاه	4
يا صغير	2

الجدول رقم (3) تكرار النداء

يحمل هذا التكرار دلالة على الضعف والوهن، ومحاولة الخلاص من الوجع، فاللجوء إلى الأمِّ، وتكرار (يا أم–يا أمّاه) ثماني مرات، يُجلِّي حالة الضياع، في حين تكرر النداء بـ(يا صغير) مرتين، ليوازي حجم المأساة، فالنداء الموجَّه من الأدنى إلى الأعلى أقل من الموجَّه من الأعلى إلى الأدنى، وفي هذا دلالة على عدم امتلاك الإجابة، فالرد على المنادي لا يوازي تردُّد ندائه، ممَّا يكشف حجم المأساة، فكان تكرار النداء نافذة تفتح الأفق أمام دلالات يعجز النَّص عن حملها في الأسطر الشعريَّة.

2. الاستفهام

مفردة الاستفهام مشتقَّةٌ من الجذر (فَهِمَ)، جاء في لسان العرب:" الفَهْمُ: معرفتك الشَّيء بالقلب"[47]، فهو طلب الفهم، وطلب العلم عن شيء لم يكن معلوماً أصلاً، غير أنَّ ابن فارس قد جعل الاستفهام والاستخبار شيئاً واحدًا[48]، فراوح هذا الأسلوب بين طلب التَّصوُّر وبين التصديق دائماً، واختصاص أدوات في طلب التصوُّر دون غيرها، "ويقصد بالتَّصوُّر إدراك الفرد عند التّردُّد في تبيين أحد الشيئين، أمَّا طلب التصديق: فهو إدراك النسبة، أي إدراك علاقة شيء بآخر"[49]، ومن المعلوم أنَّ الاستفهام وظيفة لغويَّة، تُؤدِّى بأدوات معروفة (الهمزة–هل–متى–أين–كيف–من–ما...)، ولكل منها معنى خاصّاً، ودورًا محدَّداً وفق ورودها، ومن هذه الأدوات أسماء، ليست أصلاً في باب الاستفهام، لكنَّها دخلت في هذا الأسلوب، بالكيفيَّة التي يُحدِّدها السياق، و"أدوات الاستفهام كثيرة، دخلت الاستعمالات على صورة مجموعات، كل مجموعة منها تنتظم عدة أدوات، وتشترك في دلالات عامة، وتختلف فيما بينها في الاستعمالات الخاصة"[50].

يُمثِّل أسلوب الاستفهام أحد مرتكزات النَّص، ومُكوّن رئيس في هذه القصيدة؛ إذ حضر في مواطن عدة، ومن الأمثلة قول الشاعر:

يا أم من أين الطريق إلى رفح؟

أيمّن قليلا ثم أيسّر ساعة

إن ضل خطوك فاصطبر

و استفت نخلك و التراب

-يا أم و البئر الوجع ..

من أين مفتتح الخلاص

و أين .. أين ؟

يكشف المقطع عن أسئلة تتجلّى في السؤال عن الاتجاه، وهو سؤال ينطوي على ضبابيَّة المشهد، فالطريق معلوم؛ لكنَّ واقع الحال يُشكِّل غيابًا لمعالم المكان، فالغياب وعدم وضوح الطريق جاء متوافقًا مع ما يحدث على هذه الأرض، فالوضع الراهن، وما يعتري المكان من توتُّر، وموقع المكان، عوامل أدَّت إلى اهتزاز نفسي؛ قاد إلى ضياع معالم الطريق، فجاء السؤال عن طريق "رفح"[51]؛ التي تُعدُّ البوابة الشرقيَّة لمصر، وهي منطقة ذات جذور تاريخيَّة قديمة، فاسمها نسبة الى مدينة رافيا الفرعونيَّة القديمة، وتتكون مدينة رفح من رفح القديمة، وإحدى عشرة قرية[52]، وهي الآن بصدد التغيير الكلِّي لمعالمه، بسبب الهدم والإزالة، وإعادة تنظيمها، وهذا السؤال المحال إلى شخصية "أم معبد" الحاضرة في النَّص من بدايته إلى نهايته، يُمثِّل ملاذًا للشاعر، ودلالة على حالة من التقاطع النفسي بين السائل والمسؤول، إضافةً إلى محاولة الخلاص من الواقع، فتأتي الإجابة أشدُّ تعقيداً من السؤال؛ إذ تحمل في ثناياها التنبؤ بالضياع، الذي لا يملك خلاصه سوى ما يرتبط بهذه الأرض من نخل وتراب...، ممّا يفتِّح الفضاء لأسئلة فيها تجلية لما يشعر به الشاعر من ضياع، فيكون تكرار اسم الاستفهام (أين) مُبررًا، مع انفتاحه على فضاء غير مُحدّدٍ يتوافق مع علامة الحذف التالية لأداة الاستفهام في موضعين.

ومن الأمثلة-أيضاً-قول الشاعر:

ها قد دخلنا ... أعربي

من أين جئت وأين تذهب يا ولد؟

ينطوي السؤال (أعربي) على فضاء من الأسئلة غير المعلنة، فالسؤال؛ تنكير وتهميش لهذا القادم، ممَّا يكشف عن غياب قسري عن المكان، فيُجلِّي ضياع الفرد، فتأتي الأسئلة عن موطن القادم، ومسعاه، وكلّ ما تضمّه الأسئلة من تهميش؛ تُبرِّر التنكير، والاحتقار في جملة النداء (يا ولد).

من خلال هذا النَّص تبيَّن أنَّ الشاعر استعمل عدَة أدوات، ويمكن بيانها في الجدول الآتي:

الأداة	أين	لِمَ	ما	أ	ماذا	هل	متى
تكرارها	6	1	2	1	1	1	1

الجدول (4) تكرار أدوات الاستفهام

يكشف الجدول السابق عن حضور بارز لأداة الاستفهام (أين)؛ إذ حضرت ست مرات، فحضورها المكثَّف يدلُّ على فقدان بوصلة الحياة، فكان السؤال عن المكان–وإن خلا في بعض المواطن من التحديد–دالاً على حجم الفقد، إضافةً إلى خروج هذه الأداة عن الاستفهام إلى التعجُّب والإنكار، فالسؤال عن المكان، يُجلِّي حالة الضياع، وعدم القدرة على قبول الواقع.

مَّا يدلُّ على أنَّ الأسئلة تخرج عن حقيقتها في العديد من المواضع، فهي أسئلة لا تبحث عن الإجابة بقدر ما تحاول فهم الواقع، وكشف حالة التعجُّب ممَّا يحدث، وإنكار الوضع الراهن.

أمَّا في جانب العلامة المصاحبة للسؤال، فظهرت هذه العلامة في خمسة عشر موضعًا؛ لأنَّها لا ترتبط بالسؤال بقدر ارتباطها مع الحالة النفسيَّة المنطوية على التعجُّب والإنكار، وهو تأكيدٌ على خروج هذا الأسلوب عن معناه الحقيقي في هذا النَّص، فالاستفهام سواء أكان صياغةً أم علامةً يقوم بدوره في منح النَّص فضاء يُثير الدلالات، ويُعين على فتح الأفق أمام المتلقِّي، ليكون ذا دور في إعانة النَّص على تجاوز مساحته النَّصية.

المحور الثالث– التُّراث:

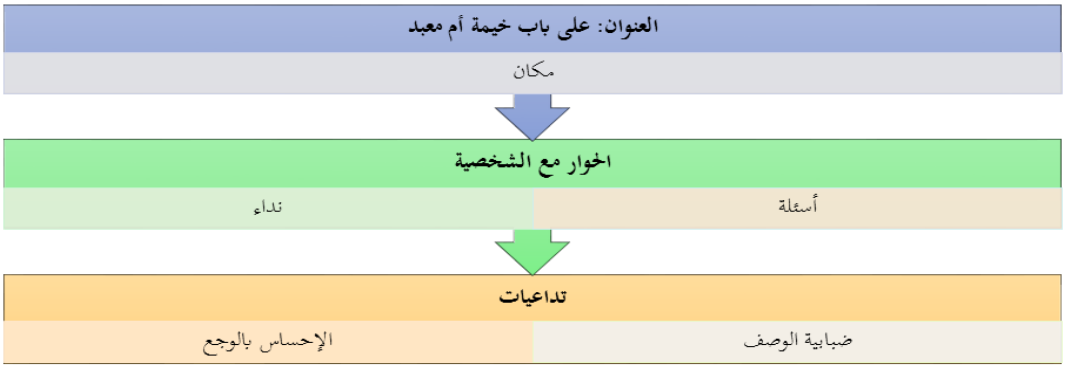
وردت كلمة: (التُّراث) في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا﴾[53] ، وتعني الشيء الموروث الذي سيورث فيما بعد[54]، فالتُّراث هو كلُّ موروث ثقافي وفكري وديني وأدبي وفني، يتمُّ توظيفه في الخطاب الأدبي المعاصر؛ ليُعبِّر عن الوجدان، والمنطلقات الفكريَّة للمبدع[55]، كما أنَّ التَّراث عمل إنساني، لا يتوقَّف إلّا بانتهاء الوجود الإنساني، وتلقي التُّراث يؤدِّي إلى صنع تراث آخر جديد [56]، وعلى ضوء ذلك يُمثِّل التُّراث رافداً؛ يُعين المبدع في منح نصِّه الدلالات؛ لذا يرى (ليسنغ) :"أنَّ الفن يجب أن يتغذَّى من جذور شعبيَّة"[57]، وهذا يؤكِّد على أنَّ التُّراث مادة خصبة؛ تمكِّن المبدع من توظيف ما يتوافق مع تجربته، فينعكس ذلك على الدلالات النَّصية، وفي الوقت نفسه ربما يؤدِّي هذا التُّراث إلى غموض النَّص في حال توظيف ما يصعب على المتلقِّي فهمه أو في حال زخم النَّص بالاستدعاء، ممَّا يحرمه توفير المجال الحيوي اللازم لها[58]، فيعرقل الدور الذي تقوم به في القصيدة[59].

استثمر الشاعر التُّراث في قصيدة "خيمة أم معبد"، والتُّراث يتعدَّد وفق منبعه، وفي هذه القصيدة يُوظِّف الشاعر نوعين من التُّراث، هما:

– التراث الديني:

يبرز من خلال التقاطع مع الموروث الديني، سواء أكان مع الآيات القرآنيَّة، أم مع الأحاديث النبويَّة، أم مع القصص الدينيَّة، ويظهر في هذه القصيدة من الوهلة الأولى؛ إذ يُحيل العنوان إلى شخصيَّة (أم مُعبد) مُتعلِّقة

بفجر الإسلام، وتواصل هذه الشخصيَّة حضورها في القصيدة، فتقوم بدور المنادي أو المنادى في العديد من المواطن، فـ(أمّ معبد) استدعاء لشخصيَّة الصحابيَّة عاتكة بنت خالد الخزاعيَّة[60]، التي عند ذكرها؛ تحضر ثلاثة أحداث أو متعلِّقات بهذه الشخصيَّة، وهي: الخيمة، وقصة الشاة واللبن، ووصفها الدقيق للرسول – صلَّى الله عليه وسلّم[61]، فالتَّوظيف–هنا– يتقاطع مع التاريخ بشكل كبير؛ لكنَّ الباحث يرى أنَّ التوظيف أقرب إلى الديني؛ لأنَّه يرتبط بشخصيَّة أمّ معبد–رضي الله عنها–التي أُشتهرت بسبب حدثين متعلِّقين بالرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم، وهما: قصة معجزة الشاة الهزيلة واللبن، ووصف ملامح الرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم، والشاعر يستثمر هذه الشخصيَّة بكلِّ ما يتعلَّق بها من أحداث، ويمكن بيان هذا في الشكل الآتي:



الشكل رقم (5) الشخصية والعنوان

يُجلِّي الشكل انفتاح العنوان من خلال هذه الشخصيَّة، إذ تحضر بالمكان المتعلِّق بها، فالخيمة تستدعي عدِّة أمور؛ تتمثَّل في:

– مكان يقع على طريق العابرين.

– طبيعة صحراوية.

– بساطة في الحياة.

– ملاذ للمسافرين.

وهي أمور تُحيل إلى مكان مشابه بما جاء عن مكان الشخصيَّة الحقيقية، ولا تتوقف هذه الشخصيَّة عند هذا الحدِّ، بل تُحيل إلى دقة الوصف؛[62] المرتبط بشخصيَّة (أ معبد)، فدقة الوصف تظهر في قول الشاعر:

يا أم من أين الطريق إلى رفح ؟

من ها هنا

أيمّن قليلاً ثم أيسّر ساعة

إن ضل خطوك فاصطبر

و استفت نخلك و التراب

فالدقة تتجلَّى في وصف يشوبه الأسى والوجع، فالاتجاه نحو اليمين غير معلوم المسافة، إلّا أنَّه يوحي بقصرها، في حين جاء الاتجاه نحو اليسار أطول مسافة، وفي دلالة اليمين واليسار تشعَّبٌ يُنبئ بالضياع، فتحضر مكونات الطبيعة دليلاً؛ ربَّما يقود إلى المبتغى، فتحضر الأسئلة، وأسلوب النداء (يا أم–يا أمَّاه)؛ تأكيدًا على استمرارية الشخصيَّة في فتح دلالات النَّص، وتصوير حالة الوجع.

وفي موضع آخر يتقاطع مع قوله تعالى: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ* وَطُورِ سِينِينَ* وَهَٰذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾ سورة التين، آية: 1-3، عندما يقول:

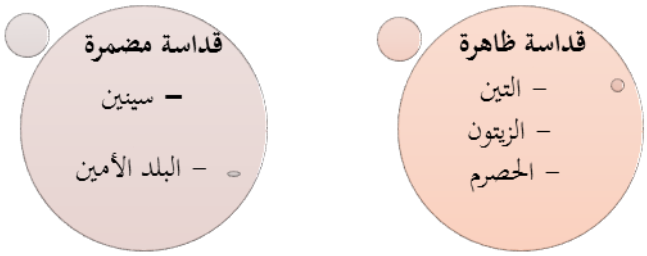
–والتين والزيتون يا...

*التين أحرقه الغبي

–والحصرم الملقى هنا

ماذا جرى ...؟

تتجلَّى جملة القسم (والتين والزيتون) المسبوقة بعلامة الترقيم (العارضة)، وفي هذا الموضع، تناص[63] ديني[64] يُسهم في الإنتاجيَّة الشعريَّة[65]، إذ يُمثِّل هذا التقاطع مع جملة القسم مُحفزًا لا ينفك عن إثارة المتلقِّي في استحضار الآيتين التاليتين، كما أنَّ هذه الإثارة تتوافق مع قصيدة؛ تُعدُّ جزءاً من مجموعة شعريَّة موسومة بـ"التغريبة السيناوية"، وفي هذه العارضة أو الشرطة وقفة صوتيَّة؛ تُهيئ المتلقِّي، وتدلُّ على صوت يستحق وقفة أو تنويه، فالعارضة تتعاضد مع التناص؛ لتكون مُفتتحا صوتيّاً تغلب عليه قداسة المكان، والشكل الآتي يُبيِّن ذلك:



الشكل رقم (6) قداسة المكان

يُجلِّي الشكل السابق دور التناص والعارضة في إثارة المتلقِّي من خلال وقفة تُفصح عن:

- قداسة ظاهرة تتمثَّل في التقاطع النَّصي البيِّن مع الآية الكريمة، فالتين والزيتون مع تعدُّد الروايات والتفسيرات، إلّا أنَّها لا تخرج عن القداسة والبركة[66]، ثمّ تحضر ثمرة أخرى مع علامة العارضة، وهي "الحصرم"

وهو "أَولُ العِنَب...والحِصْرِمُ الثَّمر قبل النُّضج "[67]، فتتوافق مع مأساة الواقع، فالثِّمار غير الناضجة ملقاة، ممَّا يدلُّ على عدم قبول الواقع، فيكتمل التعجُّب في السؤال المنكر على هذا الواقع.

- قداسة مُضمرة يستحضرها ذهن المتلقي بوساطة الربط بين القسم الوارد في النّص، وبين ما يمتلكه من خلفية للقرآن، وبين علاقة النَّص بالديوان.

فالتناص مع القرآن الكريم بحضور العارضة قام بدور يتجاوز النَّص، وفتح الأفق أمام المتلقِي؛ ليتجاوز التشكيل البصري على مساحة البياض، فيكمل ما عجزت عنه العبارة في الإفصاح عن رؤيا تعادل قيمة المكان، وما يحدث فيه من مأساة.

وفي موضع آخر يتقاطع الشاعر مع قوله تعالى :﴿ مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَىٰ﴾ سورة النجم، آية: 11، عندما يقول:

— يا أم ما كذب الفؤاد ولا انحنى

— فلم الخطيئة لا يراودها المتاب؟

لا تزال العارضة ترافق التناص الديني، فتُهيئ لنداء مأساوي يتناص مع الآية الكريمة بشكل جزئي، ثمَّ تعود العارضة مرة؛ لخلق وقفة صوتيَّة أخرى ترتبط بالتناص، فتسبق تساؤلاً عن الخطيئة ورفضها التوبة، فإن كان الفؤاد يُصدِّق ما يراه فلماذا لا يكون الواقع؛ موافقاً لما يتمناه المرء، فحضور التناص مسبوقًا بهذه العلامة يأخذ مسارين، هما:

- مسار صوتي يُفصح عنه النداء؛ الذي قد يكون جليًّا أو مُضمرًا، ويتقاطع جزئياً مع الآية الكريمة، وما يدعو إلى دعم هذا التقاطع الجزئي؛ القداسة المصاحبة لبعض مواطن النَّص، منها: جملة القسم المذكورة آنفاً، إضافةً إلى الصمود، وعدم الانحناء.

- مسار صوتي ينطوي على سؤال، يتَّجه نحو الذَّات، فيطرح عليها سؤالًا يعلوه التعجُّب والإنكار ممَّا يحدث.

يتبيَّن أنَّ العارضة تسبق التقاطع مع القرآن الكريم في هذه القصيدة، وكأنَّها (العارضة) لا تنفك عن توجيه مسار الصوت، فتفصح عن وقفتين؛ تُثيران علامات التعجُّب من الواقع، وعدم القدرة على تقبُّله.

وفي موضع آخر يقول:

–يا أم ما للشاة أرهقها الهزال

و ذا الصبي؟

*عجبا لسؤلك يا صغير

أما دريت ...؟

مات النبي

يتجلّى التقاطع الديني مع قصة الشاة واللبن؛ التي حدثت في خيمة أمّ معبد[68]، لكن الشاة-هنا- لم تدر اللبن، فيأتي الردُّ بأنَّ النبي- صلَّى الله عليه وسلَّم- مات، وفي هذا التقاطع بيان بأنَّ المعجزات لم تعد ممكنة، وهذا التوظيف يكشف حجم المأساة، ومدى الضياع، وكأنَّ الشاعر يبحث عن معجزة تُعيد الأمور إلى نصابها، وتظهر الحقائق.

- **التُّراث التاريخي:**

يبرز من خلال التقاطع مع الأحداث التاريخيَّة، وتوظيفها في ثنايا النتاج الأدبي، وظهر هذا التوظيف في هذه القصيدة، عندما يقول الشاعر:

ها البحر ...

ما بحر العريش سوى دمي

ودمي عريش ابن السبيل

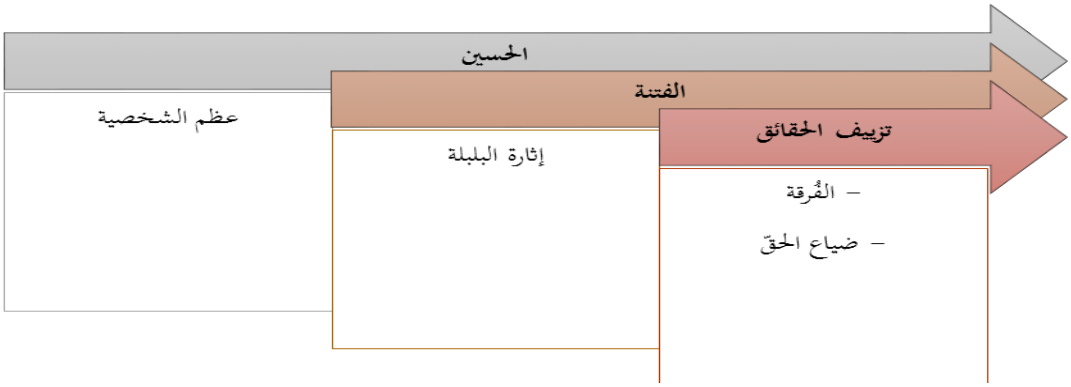
والنخل قالت جدتي

كان الشهيد على الشهيد

سفر الجريد مخلّد

كان الحسين وما ارتضى يوما يزيد

ما يحدث في سيناء من تشكيك في أهلها، وتزييف الحقائق؛ يقود الشاعر إلى جعل بحر العريش[69]؛ مُتشكِّلٌ من دماء أهلها، فالنخل ورمزيته الدالة على العطاء والخير؛ شاهد على الدماء، حتى بات الجريد صحيفة تُخلِّد ذكرى من استشهدوا، ممَّا يحفِّز الشاعر على العودة إلى التُّراث التاريخي، فيستدعي حدثًا هزَّ الأمة الإسلاميَّة؛ لأنَّه يتعلَّق بشخصيَّة الحسين رضي الله عنه[70]، فاستشهاد الحسين-رضي الله عنه-كان في عام 61 هـ[71]، فالتقاطع مع هذه الحادثة يمكن تجليته في الشكل السابق:



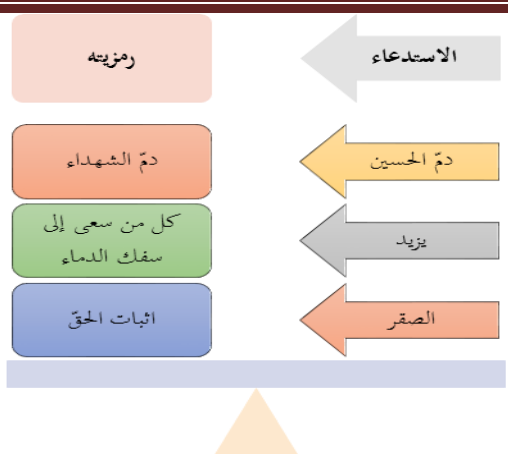
الشكل رقم (7) الحادثة وتداعياتها في القصيدة

يُمثِّل دم الحسين مُصاباً جللاً، ما زالت آثاره تمتد، كما أنَّ عظم الشخصيَّة، وما شابها من أحداث؛ قاد الشاعر إلى توظيف هذه الحادثة، فقيمة الدماء في سيناء تسمو في أعين من يعلمون بحقيقة الأمور، وما صاحب أحداث سيناء من فتنة أدَّتْ إلى تزييف الحقائق، فضاعت الحقائق والحقوق بسبب الفُرقة، فالتوظيف يفتح النَّص أمام المتلقِّي؛ ليستدعي ما يتعلَّق بالحادثة من غدر وخيانة، وعدم تقدير لمكانة الشخص، كما أنَّ شخصيَّة الحسين، وصلته بالرسول- صلَّى الله عليه وسلَّم- لم تمنع يزيد بن معاوية من سعيه إلى التخلُّص منه، فهذه الأحداث يستثمرها الشاعر؛ لبيان فداحة ما يحدث في سيناء، وهنا محاولة من المبدع في منح النَّص سعة تتجاوز النَّص البصري إلى أفق يمتدُّ بالدلالات خارج النَّص، ثمَّ يقول:

النخل في وادي العريش مخضَّب
ودم الحسين مسافر نحو السماء وما يريد
-دمنا المراق...
*قل يا يزيد إلى متى ؟
رد الحسين : الصقر سيفك
ما تريد ؟
والنيل نيلك
لن أزيد..

يستثمر الشاعر قصة استشهاد الحسين رضي الله عنه، وما يتعلَّق بها من طلب الحقِّ، فيجعلها نظير لدماء الشهداء في سيناء، فدماء الحسين سُفكت من أجل الحقِّ؛ لذا سيكون رحيلها نحو السماء، وهذا يُطابق دماء من رحلوا دون ذنب، فيحضر سؤال نصُّه "قل يا يزيد إلى متى؟"، فيأتي الجواب بأنَّ الحريَّة، وطلب الحقِّ هو المبتغى، فالحديث على لسان الحسين؛ ليس إلَّا جواب لمن يسعى إلى الحقِّ، ويتقصَّى الحقائق، فالأرض لصاحب الحقِّ، وما يحدث من فتن؛ يعود إلى غياب الحقائق، وتزييف الواقع.

يتجلَّى للمتلقِّي أنّ الشاعر تمكَّن من توظيف الحدث التاريخي في إثبات الحقِّ، والشكل الآتي يُبيِّن ذلك:



الشكل رقم (8) رمزية الاستدعاء

يُجلِّي الشكل السابق أنَّ التوظيف يخلق دلالات عدَّة، هي:

– الحدث التاريخي نظيرٌ لما يحدث في العريش.

- المتعلِّقات في هذا الحدث؛ تنفتح على رمزية تؤكِّد استمرار المأساة.

- الزمان يتغيَّر لكنَّ الوجع يعود بشكل آخر.

الخاتمة:

في نهاية الدراسة التي تناولت قصيدة "على باب خيمة أم مَعْبَد"للشاعر عماد قطري، خلصت الدراسة إلى أنَّ الشاعر استثمر كلَّ ما يمكن في التعبير عمَّا يريد، فالتشكيل البصري أسهم بشكل كبير في إثارة الدلالات، من خلال:

– العنوان: الذي أخذ مساحة بصريَّة؛ إضافةً إلى الأحالة الدينيَّة والتاريخيَّة المرتبطة به، فكان العنوان يتجاوز المساحة النَّصيَّة، إلى أبعادٍ أخرى ترتبط بالنَّص بوساطة التَّأويل.

– علامات الترقيم: جاءت النقاط وعلامات الحصر مُثيرة للدلالات، وكذلك الإحالة، وهي تخرج عن وظيفتها الحقيقيَّة إلى تعبيرات تواكب الحالة النفسيَّة للشاعر.

في حين تجلَّى الأسلوب من خلال تكرار النداء، وهو تكرار يكشف حجم الوجع، ويظهر الاستفهام؛ مُصورًا حالة الضياع، وعدم تقبُّل الواقع، وكلا الأسلوبين يخرجان عن معناهما الحقيقي إلى معانٍ يرغب الشاعر في الإفصاح عنها.

أمَّا في محور التُّراث، فالشاعر لم يُغرق النَّص بالتُّراث، بل استدعى شخصيَّة أم مَعْبَد، وهذه الشخصيَّة تكفَّلت باستدعاءات أخرى تواكب الواقع، كما أنَّ تقاطع الشاعر مع القرآن الكريم جاء في موضعين؛ يُفصحان عن قيمة المكان من خلال مكوناته الطبيعيَّة، والإصرار على مقاومة الواقع، وفي توظيف التاريخ

اكتفى الشاعر باستدعاء شخصيَّة الحسين، والشخصيَّة المتعلِّقة به، وهي يزيد، فجاء التوظيف مميَّزًا؛ إذ ينطوي على صاحب حقٍّ يبذل دمه في سبيل الحقِّ، وظالم لا يرى الحقيقة، ويقتنع بالحقائق المزيفة.

يمكن القول بأنَّ الشاعر نجح في توظيف ما يريد؛ للتعبير عن مشاعره تجاه ما يحدث، فكان التوظيف مُعادلًا موضوعيًّا، يتجاوز ضيق النَّص، وإطاره البصري، إلى أفق يتسع بالدلالات والأبعاد.

أخيرًا ترى الدراسة أنَّ النتاج الأدبي للشاعر عماد قطري، من خلال هذا النموذج، يُحفِّز إلى قراءة ما قدّمه من نتاج، ويمكن تناول دواوينه من عدَّة زوايا، والأمر متروكٌ للباحثين.

الهوامش والتعليقات:

([1]) حصل الباحث على مخطوطة القصيدة من الشاعر، كما أنّها منشورة في الصفحة الإلكترونية الخاصة بصحيفة العربي اليوم، في تاريخ 2020/5/5م:

https://elarabielyoum.com/show447445

([2]) عماد علي قطري شاعر مصري، من مواليد شبراويش /أجا / دقهلية، عام.....، له عدة دواوين، منها: "عذرا سراييفو" 1995م، و"يا نيل" 1998م، و"المحاكمة" مسرحية شعرية 1999م، و"ما بيننا أصوات مُعاصرة" 2003م، و"العصافير" 2007م.

([3]) النفري، محمد، المواقف والمخاطبات، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985م ، ص115.

([4]) التغريبة السيناوية" صدرت في ثلاثة أجزاء، هي: ديوان بعض ما قالت العارِيَّةْ، وديوان تلك الدار، وديوان مدن البعاد.

([5]) الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان، ط1، 2001م، ص 92.

([6]) حميد، رضا، الخطاب الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، 1996م، مجلد15، عدد 2 صيف، ص 99.

([7]) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض-المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ط1، 2008م، ص18.

([8]) الصفراني، مرجع سابق، ص 151.

([9]) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، مادة (عنن) المجلد الرابع، تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة ، د.ت.

([10]) حميد، رضا، الخطاب الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد15، عدد 2، 1996م ص99.

([11]) يحياوي، رشيد ، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط ،1998م، ص 110.

([12]) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م،161.

([13]) عبدالحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م، ص 78-88.

([14]) يُنظر: المطوي، محمد الهادي ، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة 16، العدد 1997/32، ص 195.

([15]) اسمها عَاتِكَة بِنت خُليف، ويقال عَاتِكَةُ بنت خالد بن مُنقذ بن خُنَيْس الكعبية الخُزَاعِيَّة، يُنظر: الطبراني، أبو القاسم سليمان، المعجم الكبير، الجزء الرابع والعشرون، تحقيق: حمدي عبدالمجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة،د.ط، 1983م، ص349.

([16]) الصفراني، التشكيل البصري...، مرجع سابق، ص2.

([17]) يُنظر: المرجع نفسه، ص200.

([18]) يُنظر: حمداوي، جميل، مكونات القصة القصيرة جدا وسماتها عند الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي https://www.alukah.net/literature_language/0/65091/#ixzz7Blrv15eJ تمّ الاطلاع في تاريخ 10-11-2021م.

([19]) أوكان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م، ص 119.

([20]) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 109–110.

([21]) حمداوي، مكونات القصة...، مرجع سابق، https://www.alukah.net/literature_language/0/65091/#ixzz7Blrv15eJ تمّ الاطلاع في تاريخ 10-11-2021م.

([22]) الصفراني، التشكيل البصري، مرجع سابق، ص 204.

([23]) المرجع نفسه، ص 208.

([24]) يُنظر: أوكان، مرجع سابق، ص 121.

([25]) ترتبط القصة بعدة أحداث، هي: فضل الله في نجاة بني إسرائيل، وذهابهم إلى جانب الطور، وإطعامهم دون تعب، وكلّ هذا الفضل لم يكن ذا صدى عند بني إسرائيل، فعُقبوا بالتيه مدة (40) سنة، وغيرها من أحداث...يُنظر:

– ابن كثير، عماد الدين، البداية والنهاية، الجزء الثاني، تحقيق: عبد الله التركي، هجر، القاهرة، ط1، 1997م، ص128-136.

– ابن الأثير، أبو الحسن علي، الكامل في التاريخ، الجزء الأول، تحقيق: عمر عبد السّلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 2012م، ص169-170.

([26]) يُنظر: أوكان، مرجع سابق، ص 125.

([27]) ابن حجر، أحمد بن علي، نزهة النظر في توضيح نخبة الفكر في مصطلح أهل الأثر، تحقيق وتعليق: عبد الله الرحيلي، مطبعة سفير، الرياض، ط2، 2008م، ص 153-154.

([28]) شاويش: رقيب، رُتْبة في الجيش والشُّرطة، فوق العريف، يُنظر: عمر، أحمد مختار وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصر، المجلد الثاني، عالم الكتب، ط1، 2008م، ص 1155.

([29]) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (شوش)، المجلد الرابع.

([30]) يُنظر: أوكان، مرجع سابق، ص 128.

([31]) يُنظر: ما جاء من تأويل لمفردة (شويش) تحت عنوان علامة التنصيص.

([32]) يُنظر: أوكان، مرجع سابق، ص 117.

([33]) يرى أنّ الإحالة هذه قد تكون ضمن افتتاحية ثلاثية بئر العبد، لكنّ الشاعر وضعها مع هذه القصيدة، لأنّ هذا الديوان لم يُنشر بعد، وعلى ضوء ذلك يلتزم الباحث بما جاء مع القصيدة أثناء نشرها على المواقع الإلكترونية.

([34]) الصفراني، مرجع سابق، ص 172-175. بتصرف.

([35]) ابن منظور، مصدر سابق: مادة (ندى)، المجلد السادس.

([36]) ينظر: ابن السّراج، الأصول في النحو، مجلد1، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1393هـ / 1973م، ص 401.

([37]) سيبويه، الكتاب، المجلد 2، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1986م، ص330.

([38]) ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985م، ص92.

([39]) ينظر: ابن عصفور الاشبيلي، شرح جمل الزجاجي، المجلد 2، تحقيق: صاحب أبو جناح، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، مطبعة دار الكتب، الجمهورية العراقية، الموصل،1402هـ / 1992م، ص82.

ابن يعيش، شرح المفصل، مجلد 8، مصدر سابق، ص118.

([40]) ينظر: المرادي، حسن، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: طه محسن، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، جامعة الموصل، 1976م، ص30.

([41]) ينظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، اللمع في العربيّة، تحقيق، د. فائز فارس، ، دار الأمل، إربد، ط2، 1990م، ص196.

([42]) التكرار يتم تناوله من عدة جوانب، مثل: تكرار الجمل، وتكرار الأفعال، وتكرار الحروف، فربّما يكون تكرارًا كاملًا أو تكرارًا ناقصًا، وهناك تكرار لعلامات الترقيم، وتكرار للأساليب...

([43]) يُنظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م، ص 276-277.

([44]) يُنظر: العيد، يمنى في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط،3 1985م، ص98.

([45]) يُنظر: بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001م، ص143.

([46]) الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، إشراف: سهير القلماوي وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص180- 184.

([47]) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (فهم)، المجلد الخامس.

([48]) ابن فارس، أحمد بن زكريّا، الصّاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: محمد الشويحي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1964م، ص181.

([49]) السعودي، عمر، أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد: دراسة نحويّة، مجلة بابل/ العلوم الإنسانية، عدد6، 2014م، مجلد22، ص1345.

([50]) المخزومي، مهدي، في النّحو العربي: نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص37، 38.

([51]) منزل في طريق مصر بعد الداروم بينه وبين عسقلان يومان للقاصد مصر، وهو أوّل الرمل، خرب الآن، تنسب إليه الكلاب، وله ذكر في الأخبار، قال أبو حاتم :من قرون البقر الأرفح، وهو الذي يذهب قرناه قبل أذنيه، قال المهلبي :ورفح مدينة عامرة فيها سوق وجامع ومنبر وفنادق، وأهلها من لخم وجذام، يُنظر:

– الحموي، ياقوت، معجم البلدان، الجزء الثالث، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م، ص55.

([52]) مركز المعلومات، رفح، يُنظر: البوابة الإالكترونية لمحافظة شمال سيناء: http://www.northsinai.gov.eg/areas تم الاطلاع بتاريخ: 20-12-2021م.

([53]) سورة الفجر: آية 20.

([54]) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (أرث)، المجلد الأول.

([55]) الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1991م، ص23.

([56]) يُنظر: جدعان، فهمي، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1985م، ص17-32.

([57]) زيدان، عبد الرحمن، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص53-54

([58]) حمود، محمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتب، بيروت، ط1، 1996م، ص153-154.

([59]) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص183 – 184.

([60]) يُنظر: ابن عبد البر، أبو عمر يوسف، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، المجلد الرابع، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت ط1، 1992م، ص 1958.

([61]) يُنظر: ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، سابق، ص 1958.

– العلي، إبراهيم، صحيح السيرة النبوية، دار النفائس، الأردن، ط1، 1995م، ص 127-128.

– ابن عبد البر، يوسف، الدرر في اختصار المغازي والسير، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، 1982م، ص83.

– ابن الأثير، عز الدين، أسد الغابة في معرفة الصحابة، المجلد 7، تحقيق: علي محمد معوض، عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م، ص180.

([62])

([63]) هو التقاطع مع النصوص الأخرى، فالنص الأساسي يُحيل إلى نص أو نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، يُنظر:

– كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب ط1 ،1991م، ص

([64]) يتمثّل في التقاطع مع النصوص الدينية والقصص الدينية.

([65]) عبد المطلب، محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد والأدب، ج3 ،مجلد 1، 1992م، ص59.

([66]) التين والزيتون قيل أنّهما "جبلان من الأرض المقدّسة يقال لهما بالسريانية: طور تينا وطور زيتا، لأنهما منبتا التين والزيتون. وقيل التي جبال ما بين حلوان وهمدان. والزيتون جبال الشام، لأنها منابتهما...والطور: الجبل، وسينين: البقعة، وهو المكان الذي نودي فيه موسى عليه السّلام..."، الزمخشري، أبو القاسم جار الله، الكشّاف، عناية وتخريج وتعليق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009م، ص1211.

([67]) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (حصرم)، المجلد الثاني.

([68]) عن حبيش بن خالد صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم:" أن رسول الله صلى الله عليه وسلم حين خرج من مكة وخرج منها مهاجراً إلى المدينة وهو وأبو بكر رضي الله عنه ومولى أبي بكر عامر بن فهيرة رضي الله عنه ودليلهما الليثي عبد الله بن الأريقط، مروا على خيمتي أم معبد الخزاعية، وكانت برزة جلدة تحتبي بفناء القبة ثم تسقي وتطعم، فسألوها لحما وتمراً ليشتروه منها فلم يصيبوا عندها شيئاً من ذلك، وكان القوم مرملين مسنتين فنظر رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى شاة في كسر الخيمة فقال: ما هذه الشاة يا أم معبد قالت: خلفها الجهد عن الغنم، قال: فهل بها من لبن، قالت: هي أجهد من ذلك، قال: أتأذنين أن أحلبها، قالت: بلى بأبي أنت وأمي نعم إن رأيت بها حلبا فاحلبها، فدعا بها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فمسح بيده

ضرعها وسمى الله عز وجل ودعا لها في شاتها فتفاحت عليه ودرت واجترت ودعا، بإناء يربض الرهط فحلب فيها ثجا حتى علاه البهاء، ثم سقاها حتى رويت وسقى أصحابه حتى رووا وشرب آخرهم صلى الله عليه وسلم، ثم أراضوا ثم حلب فيها ثانياً بعد بدء حتى ملأ الإناء ثم غادره عندها ثم بايعها وارتحلوا عنها"، وهذا الحديث مشهور في كتب السيرة والسنة، عنه ابن كثير في البداية والنهاية مروي: من طرق يشد بعضها بعضاً، يُنظر: ابن كثير، مصدر سابق، الجزء الثالث، ص 190.

([69]) مدينة جليلة من أعمال مصر. هواؤها صحيح طيب وماؤها عذب حلو: القزويني، زكريا بن محمد، آثار البلاد وأخبار العباد، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص221.

([70]) كان مقتل الحسين رضي الله عنه يوم الجمعة، يوم عاشوراء من المحرم سنة إحدى وستين، وكان عمره ست وخمسون سنة، ويُقال أنَّهم وجدوا بالحسين ثلاثاً وثلاثين جراحة، وفي ثوبه مائة وبضعة عشر خرقاً من أثر السهام والضرب، يُنظر: ابن سعد، محمد، الطبقات الكبير، الجزء السادس، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2001م، ص 441.

([71]) يُنظر: المصدر نفسه، ص441.