

الشعر سرّاً

دراسة في نص الفضليات

محمود العشيري



الشعر سرداً

دراسة في نص المفضليات

تأليف

محمود العشيري



الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٣٧٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٤.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور محمود العشيري.

المحتويات

٩	مقدمة
١٣	تمهيد
٤١	الباب الأول: الشعر وسرد الحياة
٤٣	١- الشعر وسرد الواقع
٨٣	٢- الشعر وسرد الأسطورة
١٤٣	٣- الخبر هامشاً على القصيدة: من سَرَد القصيدة إلى سرد الخبر
١٧٣	الباب الثاني: الشعر والتمثيل السردى
١٧٥	١- السرد الشعري بين علاقات السببية والزمانية
٢٠٧	٢- الشخصية والسرد الشعري
٢٥٣	٣- الشعر من ذاتية السرد إلى تعدد الأصوات
٣٠٩	الخاتمة
٣١٥	المصادر والمراجع

- آثر البحث الإشارة إلى قصائد المُفَضِّلِيَّات بالرمز: «مف» اختصارًا لكلمة مُفَضِّلِيَّة، وللبيت بالرمز: «ب».
- ولما كانت المُفَضِّلِيَّات هي مادة الدراسة جعل توثيق أبياتها في المتن؛ لئلا يثقل بها هوامش الدراسة.
- وعندما يخرُج إلى قصائد في دواوين أخرى فإنه يشير إليها بالرمز: «ق» اختصارًا لكلمة قصيدة.

مقدمة

يصدر هذا الكتاب عن اهتمام بدراسة البنية الأدبية، بجعلها موضوعاً جمالياً؛ سعياً نحو معرفة أكثر وعياً بالممارسات الشعرية، وتحديدًا بالشعر العربي القديم الذي هو مقومٌ أساسٌ من مقومات الذات العربية، ومكوّن رئيسٌ من مكونات هويتها. ومن ثم يهدف الكتاب إلى محاولةٍ أعمقٍ للتعرف على مقومات الشعر العربي القديم بإعادة قراءته «نوعياً»، فنستكشف بعض معالم البناء السردى في القصيدة الجاهلية. وفي هذا يحاول الكتاب نقضَ انفراد مقولة «الغنائية» بالقصيدة العربية القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى هي مقولة «السرد»، التي يراها الكتاب جوهريّة في القصيدة العربية القديمة في كثير من الأحيان، الأمر الذي يقودنا إلى زحزحة قيمتي الثبات واليقين اللتين تجعلان من الشعر العربي القديم نوعاً صافياً بإطلاق.

إن الشعر في الثقافة العربية القديمة نوع الأنواع، هو النوع الجامع لبذور الأنواع الأخرى التي نشأت أو كان يمكن لها أن تنشأ، ويضحي مرادفاً ضمناً للأدب منظوياً على قيم سردية، وغنائية، ودرامية، ورسائية، وحجاجية، وينفتح على التهديد، والمواظ، المنافرات والمفاخرات، والمدح، والرثاء، والغزل، التأمل ... وما إلى ذلك وغيره كثير. ليبقى الشعر القديم في النهاية أكبر من أن تستبد بتصنيفه مقولةً نوعيةً واحدة.

ومن هنا يعيد هذا الكتاب قراءة الشعر الجاهلي مُمَثِّلاً في «المفضّليات» من خلال بعض ما تطرحه النظريات السردية الحديثة؛ لإعادة التعرّف على السمة النوعية للشعر العربي القديم؛ الجاهلي تحديداً، ولإعادة التعرّف على مقومات القصيدة العربية عبر مباشرة بنياتها في ذاتها، لإعادة بناء تاريخ الأدب؛ حيث التأريخ الحقيقي للأدب هو التأريخ لأسلوبيته، بالإضافة إلى أننا لا يمكن أن نصف التطور الأدبي — على نحو حقيقي — إلا في مستوى البنى.

ولا تؤخذ مقومات البناء السردى هنا منفصلةً أو متجاوزة؛ إذ تتفاعل في النهاية بشكل حيٍّ خلاق يحفظ على العمل وحدته وهويته، فوحدة العمل كما يقول الشكلانيون: «ليست كيانًا تناظريًا مغلقًا؛ بل تكامل ديناميٌّ له جريانه الخاص، ولا ترتبط عناصره فيما بينها بعلامة تساوٍ أو إضافة، وإنما بعلامة الترابط والتكامل الدينامية^١». ويأتي الكتاب في مقدمة، وتمهيد، وبابين، يشتمل كل منهما على ثلاثة فصول، ثم خاتمة.

يقوم الباب الأول على بحث علاقة الشعر من حيث هو سرد بالحياة، وهذا من خلال فصولٍ ثلاثة: الأول: وعنوانه «الشعر وسرد الواقع»، ويأتي على أربعة مباحث: الأول يُعنى بالنظر إلى القصيدة الجاهلية بوصفها علامة مستقلة، وتعمل في ذات اللحظة بوصفها علامة توصيلية. ويُعنى الثاني ببحث العلاقة بين الشعر وسرد التاريخ؛ فإذا كانت المسرودات التاريخية قد تبدو مختلفة كلية عن المسرودات التخيلية، فثمة تقارب بينهما في بعض الوجوه، وبخاصة عندما يكون مدار القصيدة على تدوين الواقعة؛ فيسجل الشعر الأحداث كما يسجل النزعات والآمال والقيم. ويُعنى المبحث الثالث بهذا الشكل الرسائي الذي تأخذه بعض القصائد أو بعض أجزائها، فتعتمد القصيدة الترسُّلَ نمطًا من أنماط الحكي. أما المبحث الرابع فيدور على النظر للقصيدة بوصفها فعلًا إنجازيًا، مستفيدًا مما طرحه «جين أوستن» في نظرية الأفعال الكلامية؛ حيث كانت حدود الاعتقاد تتوقف عند عدِّ التكلم بشيء ما هو دائمًا ليس إلا إثبات الشيء وتقريره، والإسناد إليه، بالمعنى النحوي والمنطقي لمفهوم الإسناد، ولكن مع نظرية «الأفعال الكلامية» أصبحنا نلتفت إلى أن التكلم بشيء ما قد يعني فعله وإنجازه، وبعبارة أخرى: أن قولَ شيء ما هو إنجازه. وعلى هذا النحو يري الكتاب في بعض القصائد أنها قصائد أنشأت «فعلًا» أو عملت على إنجازها عند التلفظ بها، على الأقل في سياق تداولها الأول، و«الفعل» هنا ليس من قبيل المجاز أو النتائج المرجوة وإنما هو «الحدث» أو «النشاط» الذي أنجزته القصيدة بالتلفظ بها في واقع التواصل.

أما الفصل الثاني فيدرس الأسطورة في الشعر من حيث هي سرد يعتمده الشعر كما يعتمد صور الواقع الحياتي، ويأتي في ثلاثة مباحث؛ يربط الأول بين مفاهيم السرد

^١ يوري تينيانوف، مفهوم البناء، مقال ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربية للناشرين المتحدّثين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٧٧.

والأسطورة والسيناريو؛ حيث يعيننا المفهوم الأخير على التقاط الجُمل الهدف في النصوص الشعرية، التي تؤدي بنا إلى التقاط الحكاية التي تقدمها الأسطورة، ويمنحنا القدرة على توليد توقُّعات الأحداث.

أما المبحث الثاني فيتتبَّع مشاهد الثور الوحشي في المفضليات بما هي سرد مُطَرَّد الأبعاد، ترويه القصائد بهيكل شبه ثابت المعالم. وهي بَعْدُ مشاهد لها رصيدها الواقعي الحياتي الذي لا تُخطئه العين، ولها أيضًا أبعاد أسطورية بما تكتنزه مكوناتها من أبعاد طقوسية شعائرية. ويبين كذلك عن أطراد سيناريو مُعَيَّن بشكل يجعل غياب بعض وحداته دليلَ حضور. ويتتبَّع الكتاب الأبعاد الأسطورية الطقوسية للثور في حضارات الشرق القديم، بما يجعل منه كيانًا متميزًا للشعراء يتخفَّى وراءه مغزى كلي؛ كلٌّ بحسب صياغته. وكما توقف الكتاب عند الثور الوحشي توقف في المبحث الثالث عند الحمار الوحشي، غير أنه نظر إليه بوصفه أسطورة للحياة اليومية يصنعها الناس ويعيشونها بقطع النظر عن جذور طقوسية أو شعائرية، إنه أسطورة خلقها الشعراء ويتولون سردها، وإذا كانت البحوث تجري على تتبع ما هو مُتَّفَرَّد وخاص، فإن القاسم المشترك الأعلى بين الشعراء والتعاور على منبع واحد يظل ماثراً للعديد من الأسئلة.

ويدرس الفصل الثالث الخبر المرافق للقصيدة من حيث هو سرد نثري مواز لسرد شعري، في محاولة لتحرير العلاقة السردية بينهما؛ إذ كثيرًا ما تصوغ مثل هذه الأخبار غرض القصيدة أو مناسبتها بما يجور على معانيها المحتملة ويحد من إيقاعها.

أما الباب الثاني فيدرس الشعر من حيث هو تمثيل سردي؛ فيستكشف الفصل الأول عمل مقولتي الزمانية والسببية في النصوص، وكيف تتشكَّل سَرْدِيًّا في ضوءهما؛ كأن يَدْرُس مثلًا تلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية، وبخاصة من زاوية الترتيب، حيث المفارقات الزمنية وقضايا المدى والسعة.

أما الفصل الثاني فيتتبَّع الطابع التمثيلي الرمزي (الأيجوري) الذي تأخذه بعض الشخصيات التي يَسْرُد عنها الشعر، ودلالاتها السردية، وما يتأسس حولها من قيم سردية مخصوصة. ويأخذ الكتاب اسم «سلمى» مثالًا، فيتتبَّع السرد؛ دلالاته وسياقاته السردية. ويأتي الفصل في مبحثين؛ الأول: «الاسم وتنميط الشخصية»، والآخر عنوانه: «دلالة الشخصية وخصوصية النمط السردية».

أما الفصل الثالث والأخير فينصرف إلى محاولة تحديد نسبة السرد إلى مصدره، وبحث وجهات النظر المتجاورة معًا في السرد، متنافسة أو متعارضة في تبادلٍ جدلي، وهو

ما يمنحنا القدرة على متابعة شخصيات النص وتحديد رؤيتها للعالم وأطُر سلوكها، ومن ثمّ ينشغل المبحث الأول بتحديد مَنْ يتكلم داخل النص، وهذا من خلال المبحث الأوّل: «القصيدة بين السرد الشخصي واللاشخصي»، وكذلك يبحث علاقة السارد بما يُضمّنه سرده من سرود تعود إلى آخرين، وهو ما يشكل المبحث الآخر: «التنوع الكلامي وتنافذ اللغات: تمثيل الكلام». ثم تأتي خاتمة توجز أهم ما توصل إليه الكتاب من أفكار.

تمهيد

(أ) الشعر والتراث والهوية السردية

(١) إننا ونحن نتحدث عن الحداثة والابتكار والفن والتجديد لا ننتقل عن التراث مُمَثِّلًا هنا في الشعر الجاهلي، حتى ونحن ننظر لأحدث أشكال الكتابة الأدبية، وأكثر حركات الفن تقدمية، وليس هذا اعتزازًا ساذجًا بركامٍ لا حياة فيه، أو تقديرًا تاريخيًا فقط لبُعده الإنساني؛ إذ التراث لا يعني الانقطاع أو الانفصال؛ بل هو حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر. إنه مقومٌ أساسٌ من مقومات الذات العربية، وعنصر رئيسٌ من عناصر وحدتها، هذا التراث ليس ثقافة الماضي، إنه تمام هذه الثقافة وكُلِّيَّتها؛ فليس للتراث ذلك البُعد الماضي المنقطع؛ فهو لا يفتأ يمارس ثقل حضوره الضاغط على الوعي العربي في لحظته الحاضرة، واستشرافه المستقبلي. إن التراث عندنا إرفادٌ بإبداعٍ حيٍّ نشط يُمكن تفعيله في واقعنا بالعودة إلى أكثر لحظاته النسبية ابتكارًا، فالتراث في الوعي العربي المعاصر «لا يعني فقط» «حاصل الممكنات التي تحققت»؛ بل يعني كذلك «حاصل الممكنات التي لم تتحقق وكان يمكن لها أن تتحقق»، إنه لا يعني «ما كان»؛ بل أيضًا، ولربما بالدرجة الأولى، «ما كان ينبغي أن يكون».^١

وهنا يسائل الكتاب الهوية من باب السرد، أو بالأحرى، هو يَدْرُس السرد بما هو مكون من مكوناتها؛ بل هو إطار معرفي لتحديدتها.

^١ د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكل المنهج، مقال ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٧٥.

(٢) يطرح «بول ريكور» مفهوم «الهوية السردية»، ويعني به: تلك الهوية التي يكتسبها الإنسان من خلال وساطة «الوظيفة الحكائيّة»، أي عبر إنتاجه لمختلف ضروب القصّ والسرد والحكاية وانفعاله بها.^٢ وهنا تُعرّف «الذاتية» بأنها هي ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجد سوى التأليف السردى وحده في حركيته؛ ومن ثمّ فالذاتية ليست أحداثاً مفككة، ولا هي جوهرية لا تبدل فيها، أو ممتنعة على التطور. وعلى هذا النحو لن نتوقف عن إعادة تأويل الهوية السردية التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيشها؛ إذ الحياة أصلاً هي حقل من الفعالية البنائية، المستعارة من الفهم السردى الذي نحاول من خلاله أن نكتشف الهوية السردية التي تشكلنا.^٣

ولمّا كان لكل ثقافة طرقها وأساليبها في السرد والرواية، وكان لكل جماعة تاريخية أحداثها المؤسسة لهويتها الجماعية التي تتم استعادتها التأويلية والحكاية باستمرار، فإننا نستطيع الانصراف إلى الحُبات التي تلقيناها في كل نماذج تراثنا. ونستطيع أن نُجرب مختلف الأدوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبواسطة «هذه التحولات الخيالية لذاتنا» نحاول أن نحصل على «فهم ذاتي لأنفسنا». وهنا تصبح «الهوية السردية» صورة الذات المتحركة، التي لا تتحقق إلا بالسرد، كما لا تصبح «الذات» هي «الأنا» المعطاة منذ البدء، الأنا النرجسية في تشكيلها؛ وإنما تصبح مُعطى تُمليه رموز الثقافة، معطى تشكله مرويات تراثنا، ومن هنا فوحدتها ليست وحدة جوهرية أو ثابتة، وإنما هي وحدة سردية.

وعلى هذا النحو فمعرفة الذات نمط من التأويل يجد في السرد — من بين ما يجد في إشارات ورموز أخرى — وساطته الأثيرة؛ إذ الذات لا تعرف ذاتها مباشرة؛ بل تعرفها بطريقة غير مباشرة من خلال العلامات الثقافية بجميع أنواعها، تلك التي يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائماً وأساساً الفعل.

وتقوم الوساطة السردية — كما يقول «ريكور» — على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، مُحولة قصة الحياة إلى قصة خيالية أو إلى خيال تاريخي يمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتصافرون بهم التاريخ والسرد؛ ومن ثمّ فالهوية السردية مفهوم ينصهر

^٢ حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، نشر: ج. ج. تنسيقت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٦.

^٣ بول ريكور، الحياة بحثاً عن السرد، (مقال) ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٤، ٥٥.

فيه السرد التاريخي والسرد الخيالي معاً في تجربة واحدة. إن حياة الناس، على سبيل المثال، تصبح أكثر معقولةً بكثير، حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها، وتصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقولةً حين يُطبَّق عليها الإنسان النماذج السردية أو الحركات المستمدة من السرود التاريخية والخيالية.^٤

ويحدثنا «ريكور» عن بعض حلقات سلسلة قصص تجربتنا اليومية التي ربما لا نلتفت إليها، فخلافاً للقصص الفعلية ثمة «قصص لم تُروَ من قبل»، ومنها جلسات التحليل النفسي؛ حيث يُزوَّد المريض المحلَّل النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحية، والأحلام، والمشاهد الأولية، والقصص المتباينة، وعلى المحلل أن يكوِّن من هذه الشظايا القصصية سرِّداً يمكن أن يكون أكثر احتمالاً، وأكثر معقوليةً.

والتأويل السردية الذي تؤديه هنا نظرية التحليل النفسي يعني أن قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها أن رُوِّيت، وكانت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعلية التي تتولى الذات أمر العناية بها، وترى أنها تشكل «هويتها الشخصية»؛ فالبحث عن الهوية الشخصية هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصة الممكنة أو الضمنية والقصة الصريحة أو الفعلية التي نتظاهر بتحمل مسئوليتها.

وخلاف هذه «القصص التي لم تُروَ من قبل» هناك «القصة غير المروية بصورة مقنعة»، كما في حالة الحاكم الذي يحاول أن يتفهم المدعى عليه، بجل لغة خيوط المؤامرات التي وقع في شراكها. وهذا الشخص المشتبه فيه، يمكن أن يقال عنه إنه «مشتبك في قصص» تحدث له قبل أن تروى أية قصة، ثم يبدو هذا الإيقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية، وهو البداية التي يختارها الراوي لها، وما قبل تاريخ القصة هو ما يربطها بكل أكثر اتساعاً ويعطيها خلفيتها، وتتكون هذه الخلفية من التراكم الحَيِّ للقصص المعيشة جميعاً.^٥

إن كل تعاملاتنا القرائية مع الشعر، مع ما يطرحه من طوابع حكاية أو قصصية ليست مجرد متابعة لقصص تُروى، أو حكايات يتم تقديمها؛ وإنما هي تجارب للعيش في النصوص، تجارب للحياة في النص على نحو مُتَحَيِّل. وكل قراءة هي إعادة إنتاج لـ «حكاية النص»، هي حوار جدلي خلاق بين ما يطرحه النص وما تقدمه موسوعة القارئ لفهم

^٤ بول ريكور، الهوية السردية، (مقال)، السابق، ص ٢٥١، ٢٥٢.

^٥ بول ريكور، الحياة بحثاً عن السرد، ص ٥١، ٥٢.

حبكة النص وعلاقات الشخصوس ونظام الأحداث وعلاقاتها. بعبارة أخرى: محاولة لإنتاج عالمٍ سرديٍّ موازٍ.

ويأتي الشعر العربي القديم ليكون هو النَّصُّ الأوَّل الذي راكُم فيه العرب تصوراتهم عن الحياة والمجتمع والقبيلة والفرد، والطبيعة، والمعارف، والقيم. غير منحاز في ذلك إلى طبقةٍ دون أخرى. لقد تجلَّى فيه السائد كما تجلَّى المهمش، فكان بحق ممثلًا للحياة العربية؛ لقد ظهر فيه الشعراء الفرسان، وذوو الحظوة والأمراء كما ظهر فيه أيضًا المعدمون والفقراء والعبيد والصعاليك والنساء، ظهر فيه الأعلام المشهورون كما ظهر المجهلون. قَدَّمَ شعراءَ وَنَثِيَّينَ ونصارى كما قَدَّمَ الْمُتَحَنِّفِينَ. كل هذا رواه العرب وحفظوه وعاشوا به. ومن هنا فعندما يقدم الشعر العربي سرده فإنه يقدم مُجمل أبعاد الذات العربية وبنياتها الذهنية والفكرية، إنه يقدم جانبًا من الهوية السردية للذات العربية.

(٣) وتشكيل تراثٍ ما يعتمد — كما يقول بول ريكور — على عاملين؛ هما: المُبتَكِر annovation، والراسِب sedimentation، ويُعزى للراسِب تلك النماذج التي تشكل أنماطَ بناء الحبكة، والتي تسمح لنا أن ننظم تاريخ الأنواع الأدبية. وفي هذا لا نغفل حقيقة كون هذه النماذج لا تشكِّل ماهياتٍ أبديةً ثابتة؛ بل إنها تنبع من تاريخ مترسب طُمَس تكوينه من قَبْل. ولا يُسْتَنْفَذ تحديدُ هويَّة عمل ما باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله؛ بل لا بد من الاعتداد بدور ظاهرة الابتكار أيضًا في تحديد هذه الهويَّة. إن كل تجربة سابقة شكلت راسبًا ما للنماذج السردية كانت عند لحظة نابعة من ابتكار، وقَدَّمت دليلًا هاديًا لتجريبٍ آخر في الميدان السردى. ولا يعني هذا جمود الراسب؛ فالقوانين التي تشكل نوعًا من القواعد التي تتحكم في تأليف الأعمال الجديدة تتجدد بدورها، ويبقى المجال مع الابتكار متسعًا للتجديد، ولكن الابتكار أيضًا ليس عملية منفصلة؛ إذ يظل الابتكار سلوكًا تحكمه القواعد، فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى بالنماذج التي يوفرها التراث.^٦ وعلى هذا النحو يظل كل ابتكار مشدودًا إلى الراسب، ويظل الراسب فَعَالًا دائمًا إزاء كل تجديد، ويظل أيضًا الانحراف إمكانًا ضمنيًا في العلاقة.

ومن ثَم لا يمكننا الحديث عن السرديات العربية المعاصرة دونما محاولات تتوفر على دراسة أشكال السرد العربي القديم، نثرًا كان أم شعرًا، ذلك أن المبتكر والجديد لا يتم

^٦ بول ريكور، السابق، ص ٤٥.

وفق المعية إبداعية منقطعة عن الجذور، عن الماضي، أو مُرتميةً تمامًا في حضن الثقافات الأخرى.

(ب) قَدَم مشكلة الأنواع الأدبية وأصالتها النقدية

(١) تظل مشكلة الأنواع إحدى أقدم مشكلات الشعرية وأوسعها جدلاً؛ إذ يعاودنا الحديث دومًا عن الأنواع بدءًا من «أرسطو» Aristote ومرويًا في العصر الحديث بـ «نورثروب فراي» Northrop Frye، و«فيليب لوجون» Philippe Lejeune و«روبرت شولز» Robert Scholes، و«هيلين سيكسوس» Helene Cixous و«تزفيتان تودروف» Tzvetan Todorov و«جيرار جنيت» Gérard Genette، وعشرات غيرهم. ولا يفتأ الموضوع يُطرح من جديد مع معظم النصوص الإبداعية المجاوزة التي لا تعباً كثيراً بالتقاليد الموروثة أو النظام السائد، وإنما تبحث عن أدائيات جديدة، وبخاصة عندما تُستثمر خصائص أنواع أخرى.

والاهتمام بمسألة النوع نابع من الأهمية التي تأخذها مسألة النوع في إضاءة التطور الداخلي للأدب؛ فكل تاريخ للظواهر الأدبية لا يمكن له أن يُدون بعيدًا عن مسألة النوع الأدبي. هذا فضلًا عن أن «النوع الأدبي محكومٌ في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الذي أثمر هذا النوع».^٧ هذا فضلًا عن أن كل مرحلة من مراحل المجتمع تتجسد علاقتها بالعالم عبر فنون مخصوصة وأنواع أدبية بعينها، كل منها قادر على استيعاب ثقافة المجتمع في هذه الفترة، ونظامه الاجتماعي وأفق الجمالي.

وينشأ النوع، كما عند باختين، من طبيعة التوجه المزدوج للعمل — بل لكل تلفظ — نحو موضوعه، ونحو مُحاور بعينه، وهذان المقومان عندهما معيار افتراق الأنواع وتمايزها. يقول: «إن الكينونة الفنية، من أي نمط كانت، أي من أي نوع، متصلة بالواقع استنادًا إلى شرط مزدوج، وتُحدد مُتعيّنات هذا التوجه المزدوج نمط هذه الكينونة، أي نوعها.

^٧ د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م، ص ١٧٣، ١٧٤.

إن العمل يتوجه أولاً إلى مستمعيه ومتلقيه، وإلى مجموعة من الشروط المحددة الخاصة بالأداء والفهم. كما أن العمل يتوجه ثانيةً إلى الحياة، من الداخل، عبر محتواه الموضوعاتي Thematic^{٨*}، إن كل نوع يوجه نفسه «موضوعيًا»، بطريقته الخاصة، وإلى الحياة وأحداثها ومشكلاتها...^٩. وهو تصور، كما يقول تودروف، يقوم على العلاقة بين العمل والعالم؛ فاستنادًا إلى العالم غير المحدود وما حُبي من خصائص وسمات لا حصر لها، يقوم النوع بعملية انتخاب لبعض هذه السمات، ممزقًا وجود هذه السلسلة غير المحدودة من الخصائص لينشئ نموذجًا خاصًا للعالم؛ ومن ثم فالنوع إذن يشكل «نظامًا مُنمذجًا» يقتصر صورة شبيهة بالعالم^{١٠}، وعلى هذا النحو يصبح «لكل نوع منهجه، وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، وهذا المنهج، وهذه الطرائق هي صيغته الحصرية، وعلى الفنان أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع»^{١١}.

(٢) والعلاقة بين النص والنوع علاقة جدلية ومبنية أيضًا بالتراتب؛ فالنصوص تنشئ معًا أنواعًا، يُنظر إليها على أنها «ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره»^{١٢} وكما هو الأمر على هذه العلاقة الجدلية إبداعيًا، فالأمر ذاته عند دراسته، يقول تودروف: «إن كل دراسة أدبية لا بد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين، ولا بد أن نعطي لهذه الحركة — أو تلك — الحق مؤقتًا في أن تشير إلى الاختلافات والتشابهات؛ فهذه عملية مشروعة تمامًا؛ بل إن من طبيعة اللغة أن تتحرك في إطار من التجريد، وفي إطار من «النوعية» Generic^{١٣}.

^٨ * استبدل الكتاب الترجمة «الموضوعاتي» بالتعريب: «الثيمي».

^٩ تزفيتان تودروف، باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٨٨.

^{١٠} تزفيتان تودروف، السابق، ص ١٨٩.

^{١١} السابق، نفسه.

^{١٢} رينيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص ٣١٣.

^{١٣} تزفيتان تودروف، الأنواع الأدبية، (مقال) ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيرى دومة، مراجعة: ا. د. سيد البحراوى، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٤٣.

ومقولة النوع ليست مقولة ثابتة مطلقة؛ إذ تمثل «الأنواع فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يُبدّل النوع، من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه، أو [مع] العناصر المتغيرة».^{١٤} كما يرتبط النوع الواحد بسائر الأنواع الأخرى المرافقة له أو المحيطة به. يقول تودروف: «تشكل [الأنواع]^{١٥} داخل كل مرحلة نسقاً، إنها لا يمكن أن تُعرّف إلا في العلاقات المتبادلة فيما بينها، فلن يعود ثمة نوع — «تراجيديا» [مثلاً] — وحيدٌ: سيعاد تعريف التراجيديا في كل لحظة من التاريخ الأدبي بارتباطٍ مع الأنواع الأخرى المتعايشة».^{١٦}

(ج) حول غنائية الشعر العربي القديم

(١) ساد الأدب ودراسته في جل الأوقات اعتقادٌ جازم بكون القصيدة العربية القديمة والحديثة في شكلها الموروث قصيدة غنائية بامتياز. يرتبط بهذا الاعتقاد تصورٌ آخر مفاده الإيمان المطلق بصفاء الأنواع واستقلالها، بما أفضى إلى ضرورة الاستسلام البدهي بضرورة اندراج كل نص في نوعٍ بعينه من الأنواع المعروفة بما يتّول إلى مظهرٍ من التطابق التام بين النص وتقاليد النوع.

وظل الإيمان بصفاء الأنواع أو نقائها مُكرّساً لوضعٍ يمتنع فيه على الوعي النقدي الاعتقاد في المبدأ الجمالي الذي يزحزح العلاقة بين الأنواع الأدبية، فتُهدّر طاقة النصوص الساعية نحو التجديد والاختلاف، وتعود النصوص من الإنتاج الأدبي ليتم تشذيبها وتهذيبها، وردّ المختلف إلى المؤتلف، أو ردّ الجديد إلى المألوف والمعتاد.

ورؤيتنا المعاصرة لمسألة الأنواع رؤية تقتضي، منذ مطالع النهضة، التصنيف الأوربي للأنواع، والذي يعود غالباً إلى أرسطو في تفرقة بين الشعر المسرحي والمحمي والغنائي؛ فـ «الغنائي» في الشعر اليوناني القديم — في تعريف مجدي وهبة وكامل المهندس: «صفة تطلق على ذلك الشعر الذي يُنظم بقصد التغني به في موضوعات المديح أو الرواية أو السرد القصصي على أوتار القيثارة القديمة المسماة بالليرا»^{١٧}. Lyra.

^{١٤} رالف كوهين، التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف، ص ٢٦.

^{١٥} * استبدلنا كلمة «النوع» بكلمة «جنس» و«الأنواع» بـ «الأجناس» وهذا على طول الاقتباسات.

^{١٦} تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبية، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٤، صفر ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص ٥١.

^{١٧} مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م، ص ٢٦٧.

ويبدو الوصف «غنائي» في الآداب الحديثة أيضًا لا ينفصل جذره عن البُعد القديم في الحضارة اليونانية، سواء في صلته بالغناء؛ بانقطاعه عن هذا الدور مع الاحتفاظ ببعض المقومات الشكلية والموضوعية، أو في صلته باللمحة والمسرحية وعبر تمايزه عنهما، بوصفه تعبيرًا عن انفعالات ذاتية. فـ «الغنائي» «في الآداب الحديثة: صفة لشعر لا يُتَغَنَّى به موسيقيًا، وإنما يحتفظ بشكل القصائد الغنائية اليونانية القديمة و ببعض موضوعاتها؛ فهو شعر يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر في نفسه من أحداث، خلافًا لللمحة التي يروي فيها الشاعر رواية أو سرًا بطوليًا يهْمُ جميع أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه، وعلى عكس الشعر المسرحي الذي يقدم فيه الشاعر روايته بوساطة ممثلين وحوار وإيماء ومناظر منقوشة في كثير من الأحيان على خشبة المسرح. وقد يكون هذا الانفعال الذي يعبر عنه الشاعر في الشعر الغنائي فرديًا ذاتيًا بحتًا؛ كالحُب، وقد يكون جماعيًا (على نحو ما كان في الشعر اليوناني القديم) مثل تمجيد الأبطال أو الاحتفال بالنصر».^{١٨}

ومدار «الغنائية» Lyricism على هذا النحو على «ذاتية الشاعر»، فتكون هي النزعة التي «تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخاذة تستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي ينجي القلب، وموسيقى الشعر التي تتردد في الأذن، والصورة الشعرية التي تَمَثِّلُ في الخيال».^{١٩}

استقر التصنيف النقدي على تقسيمه الأنواع للدرامي والملحمي والغنائي، وما كان من محاولات كانت خُطى على طريق استكشاف «مقولات» ما تحت هذه الأنواع؛ فيقترح «ديوميد»^{٢٠} في القرن الرابع تصنيفًا يميز فيه بين الغنائي والدرامي والملحمي من خلال مقابلة هذه الأنواع بالصوت المهيمن على العمل؛ فما هو غنائي تمثله الأعمال التي يتحدث فيها المؤلف وحده، وما هو درامي تمثله الأعمال التي تتحدث فيها الشخصيات وحدها، وما هو ملحمي تمثله الأعمال التي يملك فيها المؤلف والشخصيات معًا الحق في الكلام.

^{١٨} السابق، نفسه.

^{١٩} نفسه.

^{٢٠} انظر في هذه الاقتراحات: تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبية، ص ٥٦-٥٨.

وكذلك يؤكد «جوته» أن ليس ثمة غير ثلاثة أشكال طبيعية شَرْعِيَّة رسمية للشعر:

- ذلك الذي يحكي بوضوح (الشعر الملحمي).
- الشكل ذو الانفعال المتعالي (الشعر الغنائي).
- ذلك المنشغل بالذاتي (الشعر الدرامي).

ومن هنا يستكشف «تودروف» عمق هذه الأجناس من خلال الضمائر؛ حيث يقترن الضمير «هو» باللمحة، ويرتبط الضمير «أنا» بالشعر الغنائي، في حين يقترن «أنت» بالدراما. أما «إميل ستايجر» فيعطي تفسيراً زمنياً للأجناس، فيربط الغنائي بالحاضر، والملحمي بالماضي، والدرامي بالمستقبل. ويختزل تودروف هذه التصنيفات الكبرى في الجدول التالي:

ديوميد	جوته	إميل ستايجر
غنائي	يتحدث المؤلف وحده	الشكل ذو الانفعال المتعالي أنا الحاضر
ملحمي	يملك المؤلف والشخصيات حق الكلام	الشكل الذي يحكي بوضوح هو الماضي
درامي	تتحدث الشخصيات وحدها	الشكل المنشغل بالذاتي أنت المستقبل

وفي تصور آخر يقترح «رينيه وليك» خروجاً على حيز التقسيم اليوناني القديم؛ ملحمة، دراما، شعر غنائي، والجدل العريض حولها، وفي ضوء اشتباك الأنواع وتعددتها بشكل مفرط في العصر الحديث؛ يقترح، نزولاً بالأنواع إلى أساس أدبي مشترك، أن تكون الأنواع هي: السرد، الحوار، الغناء.^{٢١}

(٢) وغير خافٍ ارتباط وسم الشعر العربي القديم بالغنائية بالمنجز النقدي الغربي في نظريته عن الأجناس الأدبية، ومهما قيل عن ارتباط الشعر العربي القديم بالغناء، وقام الدليل على ثرائه النغمي فإن هذا الارتباط التأثيلي يعود أيضاً إلى النظرية الغربية في مفهومها عن «الشعر الغنائي»^{٢٢}، نعم قد يرتبط الغناء بالشعر، ولكن الشعر مطلقاً لم

^{٢١} رينيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ص ٣١٧.

^{٢٢} * يختلف كثيراً وصف «الغناء» الذي وصف به الشعر العربي القديم عن «الغناء» صفةً للشعر اليوناني والروماني؛ إذ إنه مع الشعر العربي أقرب إلى الوصف المجازي، أما مع اليوناني والروماني فهو لبُّ

يتوقف عند حدود الغناء، ويرتهن وجوده به، على نحو ما كان الشعر الغنائي اليوناني والروماني.

ولم يكن وصف الشعر العربي بـ «الغنائية» من عمل النقد العربي القديم، فقد كانت تصنيفات الشعر عندهم حسب طبقات الشعراء، ثم حسب القَدَامة والحداثة، والأغراض الشعرية، والأساليب الشعرية أيضًا^{٢٣} وكانت مسألة الأغراض هي ما استقطب جل اهتمامهم.

لقد وقع التنظير النقدي العربي الحديث في أسر مقولة النوع وفق التقسيم الأوروبي، ووجدنا أنفسنا نحدد مظاهر تحقق هذه المقولة في النصوص باعتقادٍ مُفْرِط بصفاء الأنواع ونقاؤها، ورُحنا نتابع التنظير الأوروبي في ظل غيابٍ حقيقي للوعي بإطار هذا التقسيم وظروفه الأدبية نفسها؛ إذ كان التصنيف بالمحمي والدرامي — كما يرى د. محمد بنيس — هو التصنيف الذي حدد به الأوروبيون أصولهم الشعرية منذ اليونان في النص والنظرية على السواء، وكان الملحمي والدرامي هما المصدرين الأساسيين لكل تصنيف وتعيين يمس الأنواع الكبرى، ولم يكن ذلك حال الغنائية. يقول: «إنها مصطلح أوروبي، تأكيدًا، ولكنها في الوقت ذاته، تعيينٌ لما لا ينضبط في إحدى الخانتين المهيمنتين؛ الشعر الملحمي والشعر الدرامي. إن الغنائية تعيين بالسلب لكل نصٍّ استعصى على الانضباط في الجنسَيْن الشعرِيَيْن الأوروبيَيْن بامتياز؛ بل إن سيادته، وليس مجرد الإشارة إليه، في الخطاب النقدي والتصنيف

الشعر وحقيقته؛ إذ نُظِمَ ذلك الشعر أساسًا بقصد التَّغْنِي به على أوتار القيثارة القديمة المسَمَّاة بالليرا. و«الغناء» مع الشعر العربي القديم وَصِفُ مرادف لـ «الإنشاد»، والإنشاد: رفع الصوت بالشعر. ف «أنشد الشعر: قرأه رافعًا به صوته» (الوسيط، مادة «نشد»).

يقول أ. علي الجندي: «والأصلُ في الشعر أن يُلقى إلقاءً، وإن شئتُ فقل: يُنشدُ إنشادًا؛ لأنه غناء، أو بسبب من الغناء! وكثيرًا ما يوصف بأنه: سجع الحمامة، وتغريد البلبل، وصدح الغدليب، وشُدُّ الهَزَار، ورنين الوتر، ووسوسة الحلي ... وكما أن الشعر غناء، كذلك الشاعر مغنٍّ، أو شبيه بالمغني، وقد كان اليونان والرومان يقولون: غنى، لمن ينظم أو يقول شعرًا» (على الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، ط ٢، ص ٢٢).

ولا يخفى هذا التردد في الجزم بربط الشعر العربي بالغناء كما هو الحال في الشعر الأوروبي، على الرغم من أنه في ذات اللحظة يتخذ قرينة للقول بصلته بالغناء.

^{٢٣} د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠١ م، ٣٢/٤.

[النوعي] متصلة بانتشار نص شعري كانت له صفة الهامشي^{٢٤}. وهو نفسه ما قال به «رينيه وليك» الذي يقرر أنه منذ أرسطو وحتى القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت التقدمة لكل من الملحمة والمسرحية، أو للملحمة والمأساة إن رُمنا الدقة، وعلى الدوام كان يُنظر إليهما بوصفهما نوعين ساميين متنافسين بالنظر للشعر الغنائي، الذي كان دونهما على سلم الأنواع.^{٢٥}

ويدافع «وليك» عن خصوصية كل ثقافة فيما يتصل بأنواعها الأدبية؛ بحيث لا يَفْرِض النموذج الأوروبي القديم سطوته على تصنيف المنجز الأدبي للثقافات والشعوب الأخرى: «علينا ألا نحصر شُقّة علم [الأنواع] الأدبية في دراسة تقليد أو مبدأ واحد ... إذ لكل ثقافة [أنواعها] الأدبية؛ الصينية والعربية والأيرلندية، وهناك أنواع بدائية شفاهية، وقد زخر الأدب الوسيط بالأنواع. وليس علينا أن ندافع عن الطبيعة «الأمثل» للأنواع الإغريقية-الرومانية. كما إننا لسنا ملزمين بالدفاع عن مبدأ نقاء الجنس، في شكله الإغريقي-الروماني، ذلك المبدأ الذي يرتكز على نوع واحد من الأسس الجمالية».^{٢٦}

لقد عُرِّفت القصيدة الغنائية الأوروبية بالنظر إلى الدرامية والملحمية في حقبها التاريخية المتقدمة، اليونانية والرومانية، وسَرى هذا التصنيف الأدبي. ونحن على هذا النحو إنما نُعرِّف القصيدة العربية بالنظر إلى ثقافات مغايرة تمامًا، وفي حقب تاريخية أخرى. صحيح أن وصف القصيدة العربية المعاصرة بالغنائية، وعلى الخصوص في ظل الدراما والملحمة؛ قد يكون هو الأوفق والأكثر تجانسًا مع واقع الأنواع، ولكن في إطار الشعر العربي القديم تغيب مسوغات هذا التصنيف؛ حيث الشعر هو هذا الشعر فقط بما ينطوي عليه من قيم سردية، ورسائية، وحجاجية، ودرامية، وغنائية أيضًا بالمفهوم الذاتي الانفعالي. يظل الشعر هو الشعر في انفتاحه على الحكيم، والمواظ، والمنافرات، والتهديدات، والتنديد، والرسائل، والمفاخرات، والمدح، والهجاء، والرتاء، والغزل، ليضحي الشعر هو النوع الجامع لبذور أنواع كثيرة في ثقافات أخرى مختلفة، أو بعبارة أخرى لتحقيق سائر الأنواع ضمنياً عبره، ليضحي الشعر مرادفًا ضمنيًا للأدب في الثقافة العربية. لقد حفل الشعر في القصيدة العربية عبر تحقيقاتها المختلفة بقيم فنية مختلفة، وبقي العروض

^{٢٤} د. محمد بنيس، السابق، ٤ / ٤٤.

^{٢٥} انظر: رينيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ص ٣١٨-٣٢٠.

^{٢٦} السابق، ص ٣٢٥، ٣٢٦.

(بما هو قيم وزنية وقافويّة) حائلًا دون انسراجه إلى أنواع أدبية أخرى؛ حيث لم يكن الإيقاع عنصرًا مضافًا إلى القصيدة، أو مجرد مزاجية بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، وإنما هو تلاحم وتفاعل يُبلور في النهاية الحدث الشعري الذي هو القصيدة.

لم يكن لدي الجاهليين جنس أدبي يمثل سرّدهم. لديهم بعض الأخبار، لكنها لم تأخذ طابع الفن، ليس لديهم قصة أو رواية أو كتابة تاريخيّة، أو سيرة شعبيّة، ومن ثم أتى سردهم كلّهُ أو جُلّه في شعرهم، وكان الشعر عندهم نوع الأنواع.

لقد كان الشعر عند العرب، كما يقول ابن سَلَام: «ديوان علمهم ومُنْتَهَى حُكْمهم».^{٢٧} وهو ما عبّر عنه عمرُ بن الخطاب — رضي الله عنه — قبل ذلك بقوله: «كان الشعرُ عِلْمَ قوم لم يكن لهم عِلْمٌ أَصَحُّ منه».^{٢٨} ومقولتا عمر بن الخطاب وابن سَلَام تَقِفَان عند الشعر — عند العرب — بوصفه علمهم وحُكْمهم، والحكم والحكمة سواء،^{٢٩} غير أن مقولة عمر بن الخطاب تقف عند التأكيد على صِحّة هذا العلم والتثبّت منه، ولعلها تدور على وجه الخصوص في فلك روايته وتدوينه والتثبّت منه؛ بينما تتوقف مقولة ابن سَلَام عند الجمع والتسجيل؛ إذ الديوان في المعاجم: مجتمع الصُّحف، والدفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء. وهو فارسي مُعَرَّب^{٣٠} ولعله من العجب أن يكون هذا قَدَر الشعر مع الوصف والتصنيف منذ هذا العهد المبكر؛ فيوصف الشعر بما هو مُعَرَّب، وكأن محاولة محاصرة هذا الفن الآبى تحتاج إلى «لغة جديدة» للإحاطة بصفته.

لقد عدلت مقولة ابن سَلَام عن لفظة «الكتاب» مثلاً، المفردة الأصيلة، على ما فيها من دلالة الاستيعاب إلى لفظة «الدفتر» الذي ترشّح دلالته، إضافةً إلى دلالة التسجيل والتأريخ، إلى دلالة ملاحقة الأحوال وتتبعها، ليظل الرصد والتسجيل فعلًا حاضرًا ملازمًا لـ «الآن»، ملازمًا لـ «اللحظة» في كل تجدداتها. والشعر حينئذٍ فيه أيضًا قيمة «الصدق»، الذي هو مبدأ متوافق مع قانون العمل الداخلي، فيضحي صدقًا أخلاقيًا مع الجُند وأهل العطاء، وصدقًا فنيًا طبقًا لتقاليد النوع.

^{٢٧} ابن سَلَام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط ٢، ١/ ٢٤.

^{٢٨} السابق، نفسه.

^{٢٩} مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، مادة «حكم».

^{٣٠} ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، مادة «دون».

ويبقى في جميع الأحوال أن أول ما يستفاد من هاتين المقولتين هو عدُّ الشعر «نَصَّ الثقافة العربية العريض»، والذي كان مُحصلة تفاعل جدلي بين تشكيلهم له، وتشكيله لهم؛ فالعلم والحكمة تصنعان البشر والأجيال كما صنعتها، وهو أيضًا النص الذي تماهت فيه الذات العربيّة؛ فرديةً وجماعيةً، وتفاعلت مع العالم، يقول هيدجر: «إن ما يستهوينا في لقية متحفية، ليس كونها منتمية إلى الماضي؛ بل كونها مُضمّخة بالوجود في العالم.»^{٣١} مقولة: «الشعر ديوان العرب» لا تعني فقط أن الشعر جمع معارفهم وفنونهم؛ بل تعني أيضًا اختراق أجناسهم الأدبية المحتملة أو نوياتها لهذا الجنس المتعين (الشعر). ربما لم تنم هذه الأجناس الأدبية، أو لنقل بتعبير آخر: هيمنت^{٣٢} الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف الأخرى، وفي الحالتين يعود الأمر لظروف ثقافية خاصة، ربما في مقدمتها الطابع الشفاهي للثقافة العربية، وتحديدًا لثقافة الجاهلين، وعلاقة الثقافة الشفاهية بالوزن والإيقاع بوصفه مقومًا من مقومات حفظ المادة المروية.

^{٣١} انظر: سعيد الغانمي، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، ص ٣٠.

^{٣٢} في سبيل الحديث عن مسألة الأنواع نجد هنا أن من المفيد الاعتداد بمفهوم القيمة المهيمنة في العمل الأدبي كما طرحه الشكلاونيوس الروس.

والقيمة المهيمنة: هي ظاهرة بروز أحد أنساق التركيب وهيمنته على بقية أنساق المركب. ففي العمل الفني هناك مجموعة من القيم أو العوامل التي تحكم، بشكل من الأشكال، بناء العمل؛ لتعطيه ماهيته وخصائصه النوعية. ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عملية الارتقاء هذه يغير العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعة له، ويُسمّى المرتقي حينئذٍ المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة، ومن خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة والعوامل الأخرى التابعة له؛ يمكننا أن نُدرك «الشكل». فالواقعة الفنية — كما يراها «تينيانوف» — لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير القيمة المهيمنة، فإذا ما تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل فإن الواقعة الفنية تُمحي ويغدو الفن آلية.

والمصطلح يعبر عن ظاهرة تزامنية عندما يتعلق الأمر بنوع محدد، ويعبر عن ظاهرة زمنية حينما يتعلق الأمر بسيرورة الانتقال من نوع إلى آخر.

انظر:

- رومان جاكسون، القيمة المهيمنة.
- يوري تينيانوف، مفهوم البناء.

مقالان ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.

وينظر الكتاب إلى السرد بوصفه مقولة مُهَيَّمَنًا عليها داخل القصيدة من قبل الوظيفة الشعرية. وفي إطار الشعر طالما ثمة حدث أو قول، وثمة فاعل، فثمة سرد على الدوام، فإذا ما تتابعت الأحداث والأقوال امتدَّ الشعر. إننا نستطيع على الدوام أن نرى بنى حكاية في نصوص يُعْتَقَد أنها غير حكاية، يقول أمبرتو إيكو: «يسعنا أن نُفَعِّل حكاية، أو تواليَّة من الأعمال، حتى في نصوص غير حكاية، وحتى في الأعمال اللسانية المحضة الأكثر أوَّلِيَّة، شأن الأسئلة، والأوامر، والعهود أو مقاطع من أحاديث. ففي مقابلة الأمر التالي: «تعال إلى هنا» يمكن لنا أن نوسِّع البنية الخطابية إلى قضية حكاية كبرى من النموذج الآتي: «ثمة امرؤ يعبرُ بطريقة آمرة عن الرغبة في أن يعتمد المتلقِّي، الذي يُظهِر نحوه مسلِّكًا من الألفة، إلى الانتقال من موقعه حيث هو والدنوُّ من الموقع حيث فاعل التلقُّظ». وعلى هذا فقد تبدو هذه الجملة قصَّة قصيرة، وإن تكن أهميتها ضئيلة.»^{٣٣}

ألا يقدم الشعر «منطوقًا» ما يُطلِّقه متكلم/سارد أيًّا كان، متوجِّهًا به لقارئ/ما/مسرد له، حاضر حقيقة أو مُتَخَيَّل، يمثل كلامه «مُرْسَلَة». داخل هذه المرسلَة أليس ثمة «سجلات» للكلام، بنية للسرد، تحولات لوجهة النظر، أفعال متعلقة بأشخاص ورموز، أليس ثمة محكي تدور عليه القصيدة. إن متابعة القصيدة وتفحصها يقدم لنا متخيِّلًا سَرْدِيًّا ما، مبنًى حكايةً يتعين دَرْسه.

والبحث عن سرديَّة القصيدة الجاهليَّة ليس بحالٍ رفضًا لفكرة الأنواع أو إعادة تصنيف للشعر القديم تحت مقولة «السرد»، وإلا كان الأمر استبدالًا بالنوع الشعري نوعًا آخر هو النوع السردى، وإنما هو محاولة تهدف إلى خلخلة قيمة الثبات واليقين التي تجعل من الشعر نوعًا صافيًا بإطلاق، كما تهدف إلى نقض انفراد مقولة «الغنائية» بالقصيدة العربية القديمة، من خلال تحقيق مقولة أخرى مقابلة هي مقولة «السرد» التي يراها الكتاب جوهريَّة في القصيدة العربية القديمة في كثير من الأحيان. إن الشعر الذي هو نوع الأنواع في الثقافة العربية، لا تحيط به مقولة الغنائية التي تجور على ما فيه من قيم سرديَّة وأخرى دراميَّة حسب تصنيفات الأنواع الشهيرة.

ولن يصاب الكتاب بخيبة أمل غير متوقعة عندما يطالع في الشعر سرودًا غير مكتملة، أو نماذج متكررة حكمتها نمطيَّة واضحة توشك أحيانًا — خاصة في الظاهر — أن تُفقد

^{٣٣} أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص١٣٧ وما بعدها.

هذه السرود خصوصيتها، ذلك أننا في كثيرٍ نقيس ضمناً هذه السرود إلى أشكال أخرى وتحقيقات سردية نوعيّة مختلفة؛ فالكتاب لا يستكشف داخل الشعر نوعاً من القصّة القصيرة Short Story، وإنما يبحث عن المبادئ العامة للسرد وإشتغالها في القصيدة، بما قد يغدو معه السردُ عجلةً تدور عليها الفاعليّة الشعرية لإنتاج القصيدة أو قوة فاعلة في القلب من مركز إنتاج الفاعلية الشعرية نفسها، ولربما اختلف الأمر بين قصيدة وأخرى. وليس الحديث عن سردية القصيدة نوعاً من مسامرة الشائع بالبحث عن كل ما هو سردي؛ إذ تكشف القصيدة القديمة عن بعض جوانبها السردية، حتى مع أكثر الدراسات تقليدية، وليست محاولة نثر القصيدة أو فك أقوالها الشعرية في أقوال نثرية سوى جانب من الإحساس بسرديتها، ويؤكد ذلك عدم قدرتنا في كثير من الأحيان على إعادة نثر بعض صور أو قصائد الشعر الحديث، خاصة الشعر الرمزي بالمفهوم الأوروبي، والشعر الذي يأخذ طابعاً سريالياً.

وأغلب رؤيتنا للسرد في القصيدة العربية القديمة كانت ملاحظة بعض المظاهر الناتئة للحكي في جسد الغناء داخل القصيدة، اعتدداً بالتباعد الشديد بين السرد والقصيدة العربية القديمة. وظل الحديث عن بعض المقاطع السردية الشهيرة في بعض القصائد هي ضالةً من يتحدث عن السرد في القصيدة القديمة دون الالتفات إلى أن رقعة السرد داخل القصيدة العربية أوسع كثيراً مما قد يُظنُّ.

ومن النقد من يُعبّر عن هذه الأزمة التي أضحى معها مفهوم «الغنائية» مفهوماً حاكماً لنظرتنا إلى الشعر العربي القديم بشكل يُعيق أي تعامل آخر معه، يعبر عنها بقوله: «يسود الاعتقاد بغنائية الشعر العربي القديم، وهيمنة هذه «الغنائية» كروية وقواعد وقوانين لها قوة الخطاب، مما يؤخّر أي نزوع درامي خاص، أو سردي عام، تحمله الكتابة الشعرية العربية». وبذا يصبح البحث عن تشكلات سردية في شعرنا العربي القديم، ضرباً من الإقحام أو القهر، أو تقويل النصوص وتجاوز حدود التأويل الممكن، تلك المقدمة الاعتقادية ونتيجتها، فرّضت تعاملاً «غنائياً» كذلك، سواء في تجنيس الأعمال الشعرية الموروثة، أو فحص شعريتها، وتصنيف أغراضها. فلم تجر قراءة «سردية» للشعر العربي القديم، تبعاً لشيوع ذلك الاعتقاد الذي صار من بديهيات الخطاب النقدي التقليدي».^{٣٤}

^{٣٤} حاتم الصكر، السرد في الشعر العربي القديم؛ استراتيجيات الرؤية وآليات القصص (مقدمة نظرية وتطبيق نصّي)، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/٦٢، ١٩٩٩م، ص ٣١، ٣٢.

وكذلك يشير د. محمد مفتاح في خاتمة تحليله لرائية ابن عبّودن التي مطلعها:

الدَّهرُ يَفْجَعُ بَعْدَ الْعَيْنِ بِالْأَثَرِ فما البُكاءُ على الأشباح والصُّورِ

إلى عدم استيعاب مقولة نوعيّة واحدة للقصيدة دون المقولات الأخرى؛ حيث يرصد في القصيدة ثلاث بنيات أساسيّة؛ هي بنية التوتر، وبنية الاستسلام، وبنية الرجاء والرغبة، ويرى أن «كل بنية اتسمت بخصائص مميزة، فهي ذاتيّة غنائيّة في المطلع، وهي ملحمة في الوسط، وهي مأساويّة في الأخير ... [ف] النوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من نوع آخر غير موجود على الإطلاق».^{٣٥}

(د) حول مفهوم السرد

يَصُدَّقُ على السرد بالفعل التصور الفلسفي^{٣٦} * للمقولة من حيث هي «تصور ينطبق بالضرورة على كل شيء في الكون»؛^{٣٧} إذ يمثل السرد في النظرية الأدبيّة الحديثة — كما عند «رولان بارت Roland Barthes» — فعلًا لا حدود له، يرتبط بالإنسان في العالم، ولا

^{٣٥} د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٣٩.

^{٣٦} * المقولة Category: مصطلح يعني — كما عند أرسطو، أو مَنْ صَكّه واستخدمه بمعناه المنطقي — التصورات الأولى أو المفاهيم التي يقوم عليها الفهم، وسميت كذلك لأنها محمولات؛ حيث المقولة بمعنى المحمول أو بمعنى الملفوظ أي القول، والتاء للمبالغة أو للنقل من الوصفية إلى الاسمية. وهي عند «كانط»: التصورات الكلية الأساسية التي يتضمنها العقل المحض. وهي صورة قُبليّة للمعرفة، تُستنبط من طبيعة الحكم في مختلف صوره، وتمثل الجوانب الأساسية للتفكير النظري أو الاستدلالي. وهي عند «رينوفيه»: القوانين الأولى، والعلاقات الأساسية التي تحدد صورة المعرفة وتنظم حركتها.

انظر المدخل (مقولة) عند كل من:

- عبد المنعم الحفني، المعجم الفلسفي، الدار الشرقية، مصر، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.
- لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات: عويدات، بيروت/باريس،

ط٢، ٢٠٠١م.

^{٣٧} ولتر ت. ستيس، معنى الجمال؛ نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٤٦.

يَحُدُّه نظامٌ لسانيٌّ أو غير لسانيٍّ. إنه أنواع لا حصر لها، وفعلٌ لا حدود له. «فالسرِد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفويةً كانت أم مكتوبة، والصورة، ثابتةً كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليطٌ مُنظَّم من كل هذه المواد.

والسرِد حاضرٌ في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانثوميم، واللوحة المرسومة ... وفي النقش على الزجاج، وفي السينما ... والخبر الصحفي التافه، وفي الحادثة. فضلاً عن ذلك فإن السرِد بأشكاله اللانهائية تقريباً حاضرٌ في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرِد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودُها، هذه السرود في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة، إن لم تكن متعارضة. فالسرِد لا يعير اهتماماً لا لجودة الأدب ولا لرداءته، إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي، إنه موجود في كل مكان تماماً كالحياء».^{٢٨}

لقد أصبح يُنظر، حتى لهذه الأعمال التي تبتغي «الحقيقة»، على أنها مجرد سرود. يقول هشام شرابي: «إن التاريخ أو سرِد الوقائع «كما حدثت بالفعل» إنما هو ضَرْبٌ من القصة. والادعاء أن هذا السرِد هو حقيقة ما جرى لا يُغَيِّر من «روائيّة» التاريخ. لقد بتنا ندرك منذ انبثاق التفسير النقدي الحديث للمعرفة — وبخاصةً للمعرفة التاريخية — أن الحقيقة، ولا سيما الحقيقة التاريخية، صعبة المنال، لا لأنها مبهمة أو ناقصة التوثيق؛ بل لأنها بطبيعتها «لغوية»، تحكمها قوانين اللغة والتعبير مثلما تحكمها متغيرات المكان والزمان. ومهما اعتمدنا المصادر والوثائق سنداً لبحوثنا «العلمية» و«الموضوعية»، فهي ليست في آخر الأمر إلا تعبيراً عن الواقع الذي نحياه، والتجربة التي نمر بها».^{٢٩}

إن فعل القص أو السرِد عملية أدائية نقوم بها دوماً في تجربتنا الثقافية؛ بل نقوم بها جميعاً في تجربتنا الحياتية اليومية. إننا نحول كل ما نحسُّه ونمرُّ به إلى تجارب سرديّة قيد الاستعمال في المستقبل، بعد أن أحلنا كل الماضي إلى سرودٍ ننتجها الآن، ونُعِيد إنتاجها في المستقبل.

^{٢٨} رولان بارت، التحليل البنوي للسرِد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرِد الأدبي؛ دراسات، سلسلة

ملفات، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٩.

^{٢٩} هشام شرابي، الرحلة الأخيرة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨م، ص٩.

إن كل ما نَمُرُّ به وَيَمُرُّ بنا يتحول إلى سَرْد، وكأن السرد طاقة ملازمة للأحداث تنتظر المستقبل أو مرور اللحظة لتعيد الحياة للأحداث والوقائع. إن السرد هو فعل الحياة الجديدة التي توهبها الأحداث والوقائع، بعد أن قضى عليها الزمن الحاضر بمروره. وكل ما يَنْفَصِلُ عن مجرى التبادل الثقافي، ومجرى الحدوث الآتي يتحول إلى «سَرْد» في المستقبل. ولم يتوقف السرد عند كونه مظهرًا من مظاهر الإنتاج الأدبي لم يُعَد مجرد شكل أو بناء أدبي؛ بل أصبحت ثقافة ما بعد الحداثة تتحدث عما يسمى بـ «السرديات الكبرى، أو الحكايات الكبرى»^{٤٠*} ويُشار بها إلى الأنساق الفكرية الكبرى بما تقدمه من تفسيرات كلية للظواهر. لم تُعَد الحكاية Récit-Narrative مُجَرَّد حقل للبحث؛ بل نُظِر إليها «بوصفها «لحظة محورية» للعقل البشري، و«نمطًا للتفكير» مشروعًا بقدر مشروعيتها المنطق الصوري»^{٤١} إنها أحد الأشكال المجردة التي تُكوّن من خلالها خبراتنا بالعالم، شكلٌ مُفَرَّغ من المضمون نُسقطه على المادة الخام المتدفقة في الواقع،^{٤٢*} ومن ثم يأتي العالم إلينا — عبر هذا المفهوم ما بعد الحداثي — في شكل حكايات؛ بل من الصعب التفكير في العالم بوصفه وجودًا خارج الحكاية، فكل ما نحاول استبداله بالحكاية نجده بعد الفحص الدقيق نوعًا آخر من الحكاية.

فإذا ما تركنا هذه المفاهيم العامة للسرد ودخلنا إلى حيز التعبير الأدبي ونقده فإن المصطلح يواجه طائفة واسعة من الاشتباكات الاصطلاحية^{٤٣*} غير أنه يمكننا مبدئيًا الاقتصار على التعريف العام، وبخاصة ونحن ننتقل ببحث المعطيات السردية من نوع

^{٤٠*} انظر: جان-فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة)، ترجمة: أحمد حسان، دار

شرقيات، ط ١، ١٩٩٤م. وبخاصة الأقسام ٥-١٠، ص ٣٦-٥٩.

^{٤١} فريدريك جيمسون، مقدمة كتاب الوضع ما بعد الحداثي، ص ١١.

^{٤٢*} لمزيد من التفصيل حول ذلك وحول علاقة الحكاية الأدبية بالدرس الفلسفي، أو بالأحرى علاقة بنية الحكاية بطريقة عمل الفكر واللغة وبالمجتمع الإنساني في ثقافة ما بعد الحداثة، انظر: د. منى طلبة، قراءة لمفهوم «الحكاية» عند ليوتار وريكور كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر، ١٩٩٩م. ص ٤٢١-٤٥٣. وأيضًا: صوفي بيرتو، الزمن والحكي وما بعد الحداثة، ترجمة: إبراهيم عمري، مراجعة: محمد السريغيني، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد الرابع، صفر ١٤١٩هـ/يونيو ١٩٩٨م، ص ٨٢-١٠٠.

^{٤٣*} يمكن إعادة تعريف مصطلح السرد Narration في ضوء التمييز بينه وبين عددٍ من المصطلحات الأخرى؛ مثل المحاكاة أو التمثيل، والوصف أو التعليق، والخطاب ...

أدبي (القصة، الرواية، الأمثلة، حكاية الحوريات ... إلى نوع آخر (الشعر)، فيُعرَّف السرد بكونه: «إنتاج حكاية؛ سرد مجموعة من المواقف والأحداث»^{٤٤} أو هو بتعبير آخر: عرضٌ لحدث أو لمتواليّة من الأحداث، حقيقيّة أو خياليّة، عرض بواسطّة اللغة، وبصفة خاصّة بواسطّة لغة مكتوبة،^{٤٥} والسرد على هذا النحو صيغة تمثيليّة، تمثل معادلاً لفظياً لوقائع لفظيّة أو غير لفظيّة.

ويُشترط في السرد عند «برنس» أن يقدم الكلام «حدّثاً»، وأن «يُروى» هذا الحدث؛ فعبارات مثل: «الإنسان فإن»، «السكر حلو المذاق»، «محمد طويل، وفاطمة قصيرة» ليست سرّداً؛ لأنها لا تقدم أي حدث. وبالمثل، لا يشكل العرض المسرحي الذي يقدم عدّة أحداث مبهرّة سرّداً؛ لأن هذه الأحداث تحدث مباشرة على خشبة المسرح عوضاً عن أن تُروى. وطبقاً لذلك فإن عبارات من مثل: «فتح الرجل الباب»، «سقطت الزجاجة على الأرض»، «ماتت سمكة الزينة» تُعدُّ سرّداً. ولكيلا يكون السرد مجرد وصف حدث، حدّده بعض السرديين بكونه سرّداً لحدثين، على الأقل، حقيقيين أو خياليين، أو موقف واحد وحدث واحد، لا يقتضي أحدهما الآخر منطقياً أو يستلزم وجوده.^{٤٦}

وكذلك ينظر «جنيت» لحدث واحد على أنه سر، إنه يمثل عنده الحكاية الدنيا؛ لأن الحكاية عنده قد تكون تطويراً أو تمطيّاً لفعل؛ يقول: «وما دامت كل حكاية ... إنتاجاً لغوياً يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفقتها التطوير «الضخم بالقدر المراد» الذي تخضع له صيغة فعليّة، بالمعنى النحوي للفظه — أي تمطيّ فعل من الأفعال»^{٤٧} ويقول: «وعندي أنه حالما يكون هناك فعل أو حدث، ولو

انظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط ١، ٢٠٠٣ م، ص ١٢٢.

انظر: جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٧٢-٨٣.

^{٤٤} جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص ١٢٢.

^{٤٥} جيرار جنيت، حدود السرد، ص ٧١.

^{٤٦} جيرالد برنس، السابق، ص ١٢٢ وما بعدها.

^{٤٧} جيرار جنيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧ م، ص ٤١.

فريد، فهناك قصّة؛ لأن هناك تحوُّلاً، مروراً من حالة سابقة إلى حالة لاحقة وناجئة.^{٤٨} فإذا كان «فورستر» يميز بين القصة: «مات الملك، ثم ماتت الملكة»، والحبكة: «مات الملك، ثم ماتت الملكة حزناً»، فإن الحكاية الدنيا عند «جنيت» هي: «مات الملك» وكفى، فإذا ما أُريدت تفاصيلُ أعطيت.^{٤٩}

لقد سعى الكثير من النقاد إلى تطوير نظام شامل لدراسة السرد في النصوص، ومنهم «فلاديمير بروب»، و«رولان بارت»، و«تزفيتان تودروف»، و«الجيرالد جوليان غريماس»، و«جيرار جنيت» وغيرهم، والكتاب يعتمد، أكثر ما يعتمد، الأطروحات التي تعود إلى أساس بنيوي؛ مثل أطروحات «جنيت» و«بارت»، وفيها يقوم البناء السردى بالأساس على بحث العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، وأخيراً عملية السرد نفسها.^{٥٠} ومن هنا لا ينشغل البحث السردى بتحليل المضامين أو الموضوعات السردية، كما عند جنيت؛ إذ يرى أن خصوصية النمط السردى الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه.^{٥١} والكتاب في انشغاله بالبناء السردى لا يتوفر على تأويل النصوص أو تفسيرها، وإن كان يلزم جانبٌ من التأويل لكل بحث في بناء السرد؛ كي يتقدم في تحليله.

(هـ) المفضليات؛ مدونة الدراسة

أثر الكتاب اختيار «المفضليات» أو «كتاب الاختيارات» للمُفضِّل الضَّبِّي ليكون مادةً للبحث. وهو اختيارٌ وراءه دوافعٌ عدّة، منها:

- محاولة الابتعاد عن شعر شاعر واحد بعينه، أو مجموعة محدودة من الشعراء، وهذا حتى تكون العينة — محل الاختيار — أكثر تمثيلاً من حيث تنوع الشعراء للمادة محل الدراسة.

^{٤٨} جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء/بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ١٩.

^{٤٩} جيرار جنيت، السابق، ص ٢٠.

^{٥٠} ميجان الرويلي، وسعد البازعي، ص ١٧٥.

^{٥١} جيرار جنيت، السابق، ص ١٧.

- كون هذه المجموعة أقدم مجموعة شعرية صُنعت في اختيار الشعر العربي، وما كان يصنعه الرواة قبلها كان جمعًا لأشعار القبائل؛ فكانوا يَضُمُّون أَشْتَات شعر المنتمين إلى قبيلة واحدة، ويجعلون كُلًّا منها كتابًا.^{٥٢} وكانت كتب الاختيارات الأخرى؛ مثل: «الأصمعيات» لأبي سعيد بن عبد الملك الأَصمعي، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطَّاب القرشي، و«مختارات شعراء العرب» لأبي السعادات ابن الشَّجْري؛ كتبًا لاحقة لاختيارات المفضَّل.
- والمفضليات مجموعة ممثلة — ربما أكثر من غيرها — للشعر العربي، سواء لاتجاهاته الفكرية والاجتماعية، أو لخصائصه الفنيَّة. يقول عنها د. ر. بلاشير: «إن لدينا مجموعة نادرة تفوق مجموعات ابن سَلَّام، وابن قُتَيْبَة، وأبي زيد القرشي، في عكسها اتجاهات الشعر العربي منذ عصور الجاهليَّة حتى منتصف القرن الأوَّل للهجرة».^{٥٣}
- ينضاف إلى هذا أن المفضليات قصائدُ كاملة ومقطَّعات مستقلة أوردتها صاحب الاختيار تامة، على خلاف حَمَاسَة أبي تَمَّام مثلاً، التي هي مقتطفات ومقطَّعات قصار.^{٥٤}*
- والشائع عن المفضليات أنها في الأصل اختيار الإمام إبراهيم بن عبد الله بن الحسن، المعروف بالنفس الزكيَّة؛ إذ استجاد عِدَّة قصائد كانت نواةً لها، ثم كانت زيادات الأصمعي،^{٥٥} ومن ثمَّ فهي اختيار فردي من جهةٍ ومتعدد جماعي من جهةٍ أخرى؛

^{٥٢} أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، مقدمة تحقيق المفضليات، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ص٩.

^{٥٣} د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت/دار الفكر، دمشق، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

^{٥٤} * يقول التبريزي: «ومن أجود ما اختاروه من القصائد المفضَّليات، ومن المقطَّعات الحماسة.» انظر: التبريزي، شرح الحماسة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ص٣.

^{٥٥} انظر: ابن النديم، الفهرست، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قُطْرِي بن الفُجاءة، ط١، ١٩٨٥م، ص١٣٦.

انظر: أبو علي القالي: الأمالي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ١٣٢:٢.

انظر: أبو الفرج الأصفهاني: مَقَاتِل الطالبيين، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الأعلمي للطبوعات، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص٢٩١ وما بعدها.

فردى من حيث مبتدأ الاختيار وبداية التحديد وهو ما يكفل للعينة اتحاد الذوق الجامع ووحدته، وفي ذات اللحظة، وعيه باختلاف النصوص وتمايها، وهذا الذوق هنا هو الذوق الفريد المُدرَّب الخبير بمادته. هذا الذوق حظي بتأكيد آخرين وتشديدهم عليه، والزيادة إلى ما اختير في بعض الأحيان، وهي زيادة لم تكن مفرطّة في النسخة المعتمدة. وتبقى المفضليات في التحليل الأخير نتاج اختيارات فردية مضافة ومتراكمة، تداخلت فيما بينها بما لم يُعدّ ميسوراً معه معرفة الأصل من المزيد إلا قليلاً.^{٥٦} هذه المختارات حققت رضى واسعاً لدى اللاحقين من الرواة والشُّراح والمتأدبين.^{٥٧}

انظر: مقدمة تحقيق المفضليات، ص ١٠-٢٣.

انظر: د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، ط ٨، ١٩٨٨م، ص ٥٧٣: ٥٧٧.

انظر: د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، ط ٧، ١٩٩٣م، ص ١٠٦، ١٠٧. ^{٥٦} يقول محققاً المفضليات: «فإنه لا يخالجنا ريبٌ في أن المفضل لم يخرج كل هذه القصائد التي شرحها الأنباري، التي تسمى «المفضليات»، وأن كثيراً منها أُدْجِل في أثنائها من بعده. ونرى أن أصلها السبعون التي اختارها إبراهيم بن عبد الله بن حسن، والتي يقول المفضل فيها: «صدرت بها اختيار الشعراء، ثم اتممت عليها باقي الكتاب»، وأنه زادها بعد عشرًا، حين تقدم إليه المنصور في اختيار قصائد للمهدي، فصارت ثمانين، وأن هذه الثمانين هي أصل الكتاب عن المفضل، لم يتجاوزها، ثم قرئت على الأصمعي، فأقرها وزادها قصائد، وزاد في بعض قصائدها أبياتاً، واختار قصائد أُخر. ثم جاء من بعد الأصمعي، وزادوا في القصائد — أصلها ومزيدها — أبياتاً دخلت في روايتي المفضل والأصمعي، حتى اختلطت كلها، فلم يكن ميسوراً أن يجزم جازم بما كان أصلاً وما كان مزيدياً، إلا قليلاً، ونحن موقنون أن السبعين التي بُني عليها الكتاب، والعشر التي زاد المفضل، ليست الثمانين الأولى من هذه المجموعة، وإنما هي ثمانون قصيدة مُفرقة في الكتاب، لا نوقن في قصيدة بعينها أنها منها أو من غيرها، إلا قليلاً أيضاً».

انظر: مقدمة التحقيق، ص ١٣، ١٤.

^{٥٧} مع ما حفلت به المفضليات من عناية المتأدبين وتعاور هؤلاء الثلاثة المشار إليهم على الاختيار؛ لا نعيم من لا يُعجبه بعض هذا الاختيار؛ فهذا ابن قُتيبة يُدرج قصيدة المرقش الأكبر التي أولها:

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان رسم ناطقاً كلّم

وكان نُصِبَ عَيْنِي الكتابَ أيضًا تنوع العينة بين القصائد الطويلة والمتوسطة والقصيرة، وكذا المقطعات، وهو ربما ما لم تتوفر عليه عينة أخرى، هذا إضافة لاتساعها من حيث عدد الأبيات، وكذا من حيث عدد الشعراء وتنوع انتماءاتهم القبليّة، هذا مع الوعي بإطارٍ زمنيٍّ محدد يجمع بينهم.

ومن ثم فالمفضليات عينة متوازنة نسبيًا بالنظر إلى غايات الكتاب وأهدافه، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالشعر أم بالشعراء. يقول د. ر. بلاشير: «إن المفضليات مؤلفة من مقطوعات شعرية، وأحيانًا قصائد كاملة، ويمكن حصر أصحاب القصائد، وجُلُهم من قبائل بدويّة، في أواسط الجزيرة العربيّة وشرقها، محدودة زمنيًا على وجه الإجمال بين ٥٥٠ و ٦٥٠ م»^{٥٨}

وفيما يلي جدول بقصائد المفضليات موزعةً في فئات لأطوال القصائد؛ للنظر فيما إذا كان ثمة ارتباط بين السرد في القصيدة وطولها، فضلًا عن الوقوف بدقة على صورة واضحة لتكوين المفضليات من حيث أطوال قصائدها.

وُرِّعَتْ أطوال القصائد في فئات عشرية، في ترتيب متصاعد؛ الفئة الأولى على سبيل المثال يندرج تحتها المقطعات والقصائد التي تتراوح أطوالها من بيتين إلى عشرة أبيات، والثانية يندرج تحتها القصائد التي تتراوح أطوالها بين أحد عشر بيتًا وعشرين بيتًا، وهكذا.

يُدرِّجها في باب الشعر الذي «تأخر معناه وتأخر لفظه»، ويقول معلقًا: «والعجب عندي من الأصمعي، إذ أدخله في متخبره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الروي، ولا متخير اللفظ، ولا لطيف المعنى». انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط ١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ج ١، ص ٧٢.

^{٥٨} د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص ١٧٩.

رقم القصيدة وعدد أبياتها	١-١٠	١١-٢٠	٢١-٣٠	٣١-٤٠	٤١-٥٠	٥١-٦٠	٦١-٧٠	٧١-٨٠	٨١-٩٠	٩١-١٠٠	١٠١-١١٠	١١١-١٢٠
٧ أبيات	٥٧	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤	٧٤
٨ أبيات	٣	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١
٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٢٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٣٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٤٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٥٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٦٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٧٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٨٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٦ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٧ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٨ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
٩٩ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠٠ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠١ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠٢ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠٣ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠٤ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠٥ أبيات	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٠												

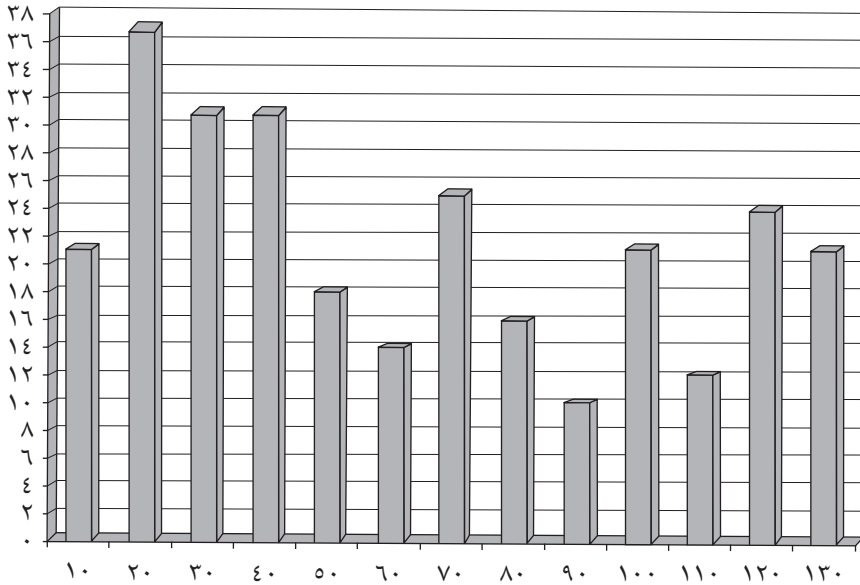
والمفضليات كما في تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون مدونة عدد أبياتها كما ذكرنا (٢٧٢٧) بيتاً، موزعة على (١٣٠) قصيدة ومقطعة، لـ (٦٦) شاعراً. ولكل من المفضليتين (٣١)، (٩٢) روايتان؛ للمفضلية (٣١) رواية طولها (١٨) بيتاً وأخرى (٣٦) بيتاً، وللمفضلية (٩٢) روايتان إحداها (١٣) بيتاً والأخرى (١٢) بيتاً، والمحققان يعدان كل رواية قصيدة في حساب عدد أبيات المدونة، ولكن الكتاب في إحصائه أثر إثبات رواية واحدة، الأطول فيهما. ومن ثم يصبح إجمالي عدد الأبيات في هذا الإحصاء (٢٧٢٧) - $(18 + 12) = (2727 - 30) = 2697$.

والجدول السابق يبين:

- عدد القصائد، وعدد أبياتها داخل كل فئة من فئات أطوال القصائد، وكذا متوسط طول القصيدة داخل كل فئة.
- وكذا يبين كيف مُثِّلَت المقطعات والقصائد الطويلة تمثيلاً واضحاً إلى جانب القصيدة المتوسطة الطول داخل المدونة.
- الجدول يبين أيضاً أن أعلى فئتين كانتا فئة القصيدة التي يتراوح طولها بين (٢٠:١١) بيتاً، وبلغت نسبة أبياتها في المدونة (٢٣٪) من نسبة الأبيات. كما بلغت نسبة قصائدها (٣٣٪) من قصائد المدونة، تلتها فئة القصائد التي يتراوح طولها بين (٣٠:٢١) بيتاً، وبلغت نسبة أبياتها (٢٠٪) من نسبة الأبيات، وبلغت نسبة قصائدها (١٧٪) من نسبة القصائد. مَثَّلَت القصيدة التي يتراوح عدد أبياتها بين (٥٠:١١) بيتاً، بواقع (١٨٣) بيتاً؛ مَثَّلَت نسبة بلغت (٦٨٪) من المدونة، موزعة على عدد من القصائد بلغ (٨٢) قصيدة، بنسبة (٦٣٪) من القصائد. هذا في حين جاءت القصيدة التي أبياتها من (١٠:٢) أبيات، بواقع (٢٧٧) بيتاً لتمثل (١٠٪) من أبيات المفضليات؛ جاءت في (٤٠) مُقْطَعَةً وقصيدة قصيرة، أي بنسبة بلغت (٣٠٪) من قصائد المدونة. وأتت القصيدة الطويلة، وهي ما كانت أبياتها (١٠٨-٥١) بيتاً، وبلغ عدد أبياتها (٥٨٧) بيتاً بنسبة (٢٢٪) من المدونة؛ أتت موزعة على عدد من القصائد بلغ (٨) قصائد، أي بنسبة (٦٪).
- والمفضليات مع ما سبق لا تمايز فيما بين القصيدة المتوسطة والطويلة والمقطعة، إنما تترتب القصائد والمقطعات داخلها بما لا يُنبئ عن أي انحياز.

والجدول والرسم البياني التاليان يُبيِّنان متوسط طول القصيدة داخل كل عشر مفضليات مرتبة تبعًا:

ترتيب المفضليات	١٠:١	٢٠:١١	٣٠:٢١	٤٠:٣١	٥٠:٤١	٦٠:٥١	٧٠:٦١	٨٠:٧١	٩٠:٨١	١٠٠:٩١	١١٠:١٠١	١٢٠:١١١	١٣٠:١٢١
متوسط طولها بالبيت	٢١	٣٧	٣١	٣١	١٨	١٤	٢٥	١٦	١٠	٢١	١٢	٢٤	٢١



- يشير المحور الأفقي إلى ترتيب قصائد المفضليات في فئات. كل فئة عشر مفضليات متتالية.
- ويشير المحور الرأسي إلى متوسط طول القصيدة داخل كل فئة.

إن تداخل ترتيب المقطعات مع القصائد المتوسطة أو الطويلة، ودوران هذا التداخل على طول المدونة جعل متوسط طول القصيدة داخل كل عشر مفضليات متتالية لا يزيد عن (٣٧) بيتًا، ولا يقل عن (١٠) أبيات، وعلى مدار ثماني فئات كان فيها ثمانون قصيدة لم يقل متوسط طول القصيدة داخل كل فئة عن عشرين بيتًا، ولعل هذا لم يكن إلا

لتجاوز المقطعة تمامًا — كتفًا إلى كتف — مع القصيدة المتوسطة والطويلة بعدَّ كُلٍّ ممثلًا للشعر.

وإزاء كل ظاهرة أو مبدأ يتم فحصه يقف الكتاب أمام عدَّة نماذج من قصائد متعددة، إن لم تكن في معظم الأحيان جلِّ تحقيقات الظاهرة في العينة المدروسة، وعندما أخذنا نموذجًا واحدًا أو اثنين كان هذا مُوزعًا على عدد كبير نسبيًّا من القصائد، وكان نموذجًا ممثلًا بقوة للظاهرة محل الدراسة؛ إذ ليس من اللازم لدراسة ظاهرة من الظواهر دراسة كل مثالٍ من أمثلتها، أو ربط المسألة بكثرة الأمثلة والشواهد، فمدار الأمر على الاستنتاج، والعمل على استكشاف المبدأ العام، فليس المعول — كما يقول فلاسفة العلم — على كم الملاحظة، وإنما المعول دومًا على التماسك المنطقي للنظرية.^{٥٩*}

^{٥٩*} مهما بلغ عدد الأمثلة المدروسة المُصدَّقة للظاهرة، فلن يحكم ذلك على الظاهرة بالصِّدْق، فقولنا: «كل البجع أبيض» قضية لن يثبت صدقها ملايين البجعات البيضاء، فمن أدرانا أنه توجد بجعة ليست بيضاء، لكن لم تصادفنا، ولم نرَها بعد، لكن رؤية بجعة واحدة غير بيضاء كافٍ لإثبات كذب القضية. انظر: د. يُمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين؛ الأصول — الحصاد — الآفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص ٣٥٥.

الباب الأول

الشعر وسرد الحياة

الفصل الأول

الشعر وسرد الواقع

المبحث الأول: من التقاليد الأدبيّة إلى تعيين الأماكن والشُّخص

(١) من إشكاليات الأدب بعامة أنه ظاهرة مراوغة؛ ذلك أن باستطاعته أن يكون متعيناً ومطلقاً في وقتٍ واحدٍ، آنياً وسَرْمدياً في الوقت ذاته. ويبدو هذا الطابع الإشكالي طابعاً محايثاً*^١ له، وخاصة لا زمنية فيه. ومن هنا نظر بعض الباحثين للشعر القديم في آنيته وتعيينه، في حين لم يَعْتَدَّ آخرون بالتاريخ أو التعيين أو الوقائع أو ما يحيلنا إليه على الدوام طابعه التداولي والاستعمالي، متجاوزين — أحياناً — عن قيمته الحيويّة في التواصل داخل الثقافة العربية. وهنا نُشَدُّ على قيمة التواصل التي تُحوّلها الثقافة العربية للشعر، وبخاصة في المجتمع العربي القديم، لغةً وقيماً؛ حيث الثقافة العربية تُثَمِّنُ الشعرَ ثمناً خاصاً لم تُثَمِّنْهُ فناً آخر من فنونها.

*^١ المحايثة Immanence: مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء «من حيث» هو ذاته، وفي ذاته، فالنظرة المحايثة نظرة تُقَسِّرُ الأشياء في ذاتها، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها، وليس من خارجها.

(انظر: مسرد المصطلحات الذي أعده د. جابر عصفور ملحقاً بترجمته لكتاب إديث كريزويل، عصر البنيويّة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص ٣٩١).

ومن هنا ينطلق الكتاب من نظرة «جان موكاروفسكي»^٢ حيث العملُ الفني ذو الموضوع — كالشعر والأدب بعامة — يمثل «علامةً sign»^٣ ذات طابع إشكالي؛ إذ يعمل على الدوام بوصفه علامةً مستقلة، وكذا بوصفه علامةً توصيليةً. ومن ثم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملًا فنيًا من جانب، وكونه — في الوقت نفسه — كلاً ما يعبر عن موقفٍ عقلي أو فكرة أو شعور ... ويمثل هذا الطابع تناقضًا جدليًا جوهريًا يشكل تطوره علامات فارقة في تطور الأدب والفنون بعامة، وكذا يمايز بين أشكال الفنون في ذاتها.

وتشتمل العلامة حينئذٍ على عناصر ثلاثة:

- (أ) «عمل - شيء» وهو رمز محسوس خلقه الفنان.
 - (ب) «موضوع جمالي» وهو المعنى الذي يقابله الرمز المحسوس في الوعي الجماعي، والذي يتكون من القاسم المشترك بجميع الحالات التي يثيرها هذا «العمل - الشيء» عند أعضاء الجماعة. ويحمل المعنى هنا البنية الخاصة بالعمل الأدبي.
 - (ج) «علاقة» تربط العلامة بالشيء المشار إليه، ولكنها علاقة لا تحيل إلى وجود مُحدّد — فالعلامة هنا مستقلة بذاتها — بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسَطٍ مُعطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد ...)
- ولا يمكن في مثل هذا التصور اختزالُ العمل الفني إلى مجرد «العمل - الشيء»؛ إذ يختلف «الموضوع الجمالي» لـ «العمل - الشيء» — الذي يعمل باعتباره «دلالة» — باختلاف الزمان أو المكان أو جماعة التلقي.

^٢ جان موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٨، ١٩٨٦م، ص ٢٨٦-٢٩١.

^٣ ** العلامة sign هي أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها حل محل شيء آخر غيرها، أو تنوب هي نفسها عنه. وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي)؛ مثل الكلمات والصور والأصوات والأفعال والأشياء.

وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها، أو كامن بداخلها؛ فالعلامات تصبح علامات فقط، عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة.

انظر: دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم: أ. د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: أ. د. نهاد صليحة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

ينضاف إلى ذلك أنه يوجد في كل فعل إدراكي لعمل ما — بالإضافة إلى النواة المحورية التي تنتمي إلى الوعي الجماعي — عناصر ذاتية نفسية تشبه إلى حد بعيد ما يُسمى بـ «عوامل التداعي» في الإدراك الجمالي. ويمكن لهذه العناصر الذاتية في حال خضوعها للنواة الجوهرية في الوعي الجماعي أن تتحول إلى عناصر موضوعية.

وإذا كانت «العلامة» طبقاً للتعريف الشائع — فيما يرى موكاروفسكي — حقيقة سيميائية^{٤*} ترتبط بحقيقة أخرى يُفترض أنها توحى بها، فإن الحقيقة التي يقوم النص مقامها حال كونه علامة مستقلة هي قدرته على أن يُستخدَم وسيطاً بين أعضاء الجماعة نفسها. هذا إضافة إلى قدرته التداولية من خلال ما يكتسبه النص من وظيفة توصيلية.

وعندما يحيل العمل الفني — أو النص الأدبي هنا — إلى سياق الظواهر الاجتماعية، فإنه لا يطابق بالضرورة — فيما يرى موكاروفسكي — هذا السياق بطريقة تجعلنا نستطيع أن نأخذ هذا العمل مأخذ الشهادة المباشرة أو الانعكاس السلبي دون أي تحفظات. والعمل الفني — شأنه في ذلك شأن جميع العلامات — يمكنه أن تربطه

٤ * في الترجمة «حقيقة سيميوطيقية» واستبدلنا «سيميائية» بـ «سيميوطيقية» لتوحيد المصطلحات على طول الكتاب.

والسيميائية: هي العلم الذي يدرس ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة من العلامات. وهي المقابل العربي للمصطلح «السيميولوجيا Semiology» الشائع في الكتابات الفرنسية منذ أن أرسى فرديناند دي سوسير مفهوم هذا العلم، والذي نجده عند رولان بارت، وليفي شتراوس، وجوليا كريستيفا، وبودريار. وهي المقابل أيضاً لما يشيع في التيار المعرفي الأنجلو-سكسوني تحت مصطلح سيميوطيقا Semiotics، كما عند تشارلز سوندرزبيرس، ومن جاء بعده من أمثال موريس، وريتشاردز، وأوجدن، وسيبيوك. فهما مترادفان، وإن كان «جريماس Greimas» يُفرّق بين المصطلحين في الفرنسية بأن: سيميوطيقيا: مصطلح يحيل إلى الفروع، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة. أما سيميولوجيا: فمصطلح ينطبق على الهيكل النظري للعلم.

انظر:

• مسرد المصطلحات الملحق بكتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥١، ٣٥٢.

• معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ص ١٩١.

• هذا البحث الضافي حول المصطلح وصياغته بكتاب: المصطلح النقدي، د. عبد السلام المسدي، ص ٩٧-١١٢).

بالشيء المعني علاقة غير مباشرة من النوع الاستعاري، أو من غيره من أنواع العلاقات غير المباشرة، دون أن يمنع ذلك أن تخص العلاقة الشيء المعني دون غيره. ويترتب على طبيعة الفن السيميائية أن العمل الفني لا يجب أن يُستغلَّ وثيقةً تاريخيةً أو اجتماعيةً دون أن تُفسَّر قيمته التسجيلية في بادئ الأمر، وهذه القيمة تكمن في نوعية العلاقة التي تربط بين العمل الفني والسياق المُعطى للظاهرة الاجتماعية.

وليس الموضوع في تلك الأعمال الفنية ذات الموضوع — والفنون تتفاوت في الوجود الفعلي أو الضمني للعنصر التوصيلي؛ إذ تظهر بجلاء في الأدب والرسم والنحت، وتشعب في الرقص، وتتشعب بحيث لا تكاد تظهر في فنون أخرى؛ كالموسيقى والعمارة — نقول ليس الموضوع في هذه الأعمال وحده هو ما يقوم بالوظيفة التوصيلية، وإنما جميع العناصر المكونة للعمل — وحتى أكثرها شكلية — تملك قيمتها التوصيلية الخاصة؛ فالبنية كلها هي ما يحمل المعنى، ولا يلعب الموضوع سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظل غامضًا.

وبعض الأعمال ترسي أساسها — ولا يزال الكلام لموكاروفسكي — على الموازنة أو الموازنة بين علاقتين تربطان هذه الأعمال بواقع مُحَدَّد العالم؛ إحداهما خالية من القيمة الوجودية، والأخرى توصيلية محض، كما هو الحال بالنسبة للصورة الشخصية أو (فن البورتريه portrait) سواء أكان ذلك في الرسم أو النحت؛ إذ يجمع البورتريه بين كونه توصيلًا للشخص المصوَّر، وكونه عملًا فنيًا مُجرَّدًا من أية قيمة وجودية والشعر الجاهلي، فيما نتصور، مَجَلٌّ لهذه العلاقة الجدلية بين ما هو توصيلي وما هو فنيٌّ مُفَرَّغٌ من قيمته الوجودية، بين ما هو واقعي — وربما تسجيلي في بعض الأحيان — وما هو تخيلي.

(٢) والاعتداد هنا في إطار الشعر الجاهلي بالوظيفة التوصيلية للعلامة لا يُعطلُّ قيمتها التخيلية؛ ففي الوقت الذي لا يمكن إغفال قيمته التوصيلية تظل قيمته التخيلية حاضرة.

وفي ظل هذا التواشج تصبح الوظيفة المستقلة للعلامة أو قيمتها التخيلية هي الوظيفة المهيمنة سيميائيًا؛ إذ لا يمتنع أن يشير الشعر بعلاقات مواربة وغير مباشرة في أحيان، ومباشرة في أحيان ليست بالقليلة، لأحداث ومواقف وشخصيات. ولكن مهما كان العمل الفني يُحدّد من أشياء وشخصيات وأحداث فإنها — رغم موازاتها للواقع الخارجي فيما يشبه نقلها — ليست هذه الأشياء تمامًا لخضوعها النهائي لتلك الوظيفة

التخييلية. فما يتمثل في النص الأدبي ويمد صلات متفاوتة مع الواقع المتجسد في العالم؛ إنما يتمثل عبر إشارات لغوية، وهنا يتحول مفهوم «الواقع» من «الواقع المادي» العيني الخارجي إلى «واقع نصي» محكوم بتقاليد الكتابة النوعية أو تقاليد الجنس الأدبي.

وما يُحدّد منزلة الشعر بالأساس من حيث هو «كلام مُخَيَّل»^٥ كما كان يقول عنه النقاد والفلاسفة العرب القدامى؛ هو خروجه عن دائرة البحث في صدقه أو كذبه الواقعي الخارجي المادي؛ إذ الشعر أكاذيب بمعنى التشبيه والتمثيل والتخييل.^٦ وكذا ما يحدد منزلته عند ناقد مثل «تزفيتان تودروف» أيضاً هو استعصاؤه على امتحان الصدق؛ إذ لا هو بالحق ولا بالباطل، ولا وجود لجملة في النص الأدبي صحيحة أو باطلة، بما لا يمنع أبداً من أن تكون للعمل برُمته طاقةً وصفيةً معينة. والنص عند «تودروف» قد يملك من الامتثال للوقائع الخارجية ما يجعله «مُحتملاً» في مشاكلته للواقع، وهو ما يتأتى من خلال نمطين أساسيين من المعايير، يؤدي كل منهما للآخر في نهاية المطاف؛ الأول: هو ما يسمى بقواعد الجنس الأدبي، فكّي يكون بوسع العمل أن يُعتَبَر «مُحتملاً» عليه أن يمتثل لتلك القواعد. وتضحى مشاكلته الواقع حينئذٍ علاقة العمل بالخطاب الأدبي. وبالتحديد علاقته ببعض تفريعات هذا الخطاب، وهي تُكوّن جنساً أدبياً. والآخر: هو ما يُعدُّ بمثابة الرأي العام. وهنا لا تدور الاحتمالية ليس بين علاقة الخطاب ومَرَجعه؛ فيتأسس ما يدور حول الصدق والكذب، وإنما تدور العلاقة

^٥ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٨٩.

^٦ لا يدخل الشعر عند الفارابي مثلاً في باب الألفاظ الصادقة؛ وإنما هو عنده ألفاظ كاذبة. وليس الكذب هنا صفة لما «يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول»، وإنما صفة لما «يوقع في ذهن السامعين «المحاكي للشيء». إنه يقول: «ولا يَظُنُّ ظانُّ أن المغلّط والمحاكي قولٌ واحدٌ؛ وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلّط غير غرض المحاكي؛ إذ المغلّط هو الذي يُغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه». فالمحاكاة إيهام بشبيه الشيء حيث الشعر والتخييل، أما المغالطة فهي إيهام بنقيض الشيء».

انظر: الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص ١٥٠-١٥١.

بين الخطاب وما يَعتقد القُراء أنه صحيح. وعليه تقوم العلاقة بين العمل وخطابِ مَبْنُوث يمتلك كل فرد من أفراد المجتمع بعضاً منه، ولكن لا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه؛ إذ هو خطاب يحوزه الرأي العام، خطابٌ ثالث مستقل عن العمل. وحينئذٍ يقوم هذا الرأي العام، هذا الخطاب الثالث بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي؛ بل يحكم كل الأجناس الأدبية.^٧

إن الطلل والرحلة والطيف والسفر والصحراء والمطر والبرق والليل والخمر والرمح والسيف والفرس والناقة ... هي بعض موضوعات السرد الشعري وتقاليده. ونعني بالتقاليد فاعليّة النصوص واللغات التي تسبق وجود الأفراد وتبقى باستخدامهم، قد تتنوع التفاصيل والوظيفة داخل كل موضوع من تلك الموضوعات، ولكنها لا تكاد تخرج على نَسَقٍ تواردها العام.

ولم تكن تقاليد القصيدة — وحدات سرّدها الشعري — أوائل خطوات الشعراء مع القصيدة، لقد كانت ذروة تجاربهم الفنيّة وعلامات رسوخ فَنهم الشعري، حتى أضحي تكوين القصيدة على هذا النحو هو سرّدية العرب الكبرى لحياتهم وفلسفتهم وفَنهم ومعارفهم؛ حيث أضحي الشعر مَجْلَى للثقافة؛ ثقافة الأفراد وثقافة المجتمع.

إن الشاعر العربي وهو يكتب قصيدته أو يرويها يسرّد عن الحياة والوجود، عن ذاته وداخله، عن المجتمع والكون، وكذا يسرّد قِيَمًا شكليةً وبنية جوهريّة وخبرة جماليّة لبناء القصيدة. فما هو من صُلْب الواقع — إلى جانب الموضوع — تقاليد الكتابة وقواعد النوع، ومن ثم يغدو نظام القصيدة العربية: «أقرب ما يكون إلى قالب ذهني مجرد أو إلى صيغة إدراكيّة مهيمنة تحيط بكل طارِفٍ وتليد في الوعي العربي باللفظ الشعري، بإيقاعه المتألف المتداعي، وبدراية ضمنيّة للأشياء والأمور والرموز، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمي متوارث أُطْرًا وأشكالًا بنائية، لا يعرف الشاعر العربي لها بداية، كما أنه طوال قرونٍ لم يتساءل متى وإلى أين ستنتهي».^٨

^٧ تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ٢، ١٩٩٠م، ص ٣٥، ٣٦.

^٨ ياروسلاف ستيتكيفيتش، سنيّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع العددان ١، ٢؛ أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م، ص ١٣.

والشعراء في وقوفهم على الأطلال أحياناً ما «يربطون ربطاً قوياً بين الحياة ووجود المرأة، فالديار عامرة، والأرض مُخصبة، والشمس مشرقة، والمراعي مزدهرة، والماء وفير، والكلاء كثير، والماشية مملوءة حيويّة ونشاطاً، يبدو عليها أثر الرّيّ والشبّع؛ ما دامت المرأة التي يتحدث عنها الشاعر مقيمة في هذه الديار.

أما الديار التي فارقتها المحبوبة، فهي خربة موحشة، قد سكنتها الوحوش الآبدة، والطيور الجارحة، ونعقت فيها الغربان، وانعدمت فيها وسائل العيش، وعمها الظلام، وأحاطت بها الرهبة والوحشة، كل ذلك في صور شعرية متلاحقة يقابل فيها الشاعر بين الحياة والموت، والحركة والسكون، والسعادة والشقاء، ولين العيش وشظفه»^٩.

والشعراء حينئذٍ يَسْرُدون عن الأطلال بما هي سرْد عن موضوع شعري آخر، قد يكون المرأة أو الحياة أو السعادة أو ما إلى ذلك من موضوعات. قد يَسْرُدون عن الطلل والنسيب والرحيل والسفر وغيرها من تقاليد محدودة، ولكن ليقولوا من خلال هذا السرد «اللامحدود»؛ يَسْرُدون عن الطلل ليتأملوا الوجود والتغير، يَسْرُدون عن الناقة ليقولوا عن الحياة والمواجهة، يَسْرُدون عن الثور ليقدموا صورة الفلاة في علاقتها بالثور. ولا يمنع هذا بالطبع سردهم المباشر عن وقائع حياتيّة مباشرة، يتتبعونها كيفما اختلفت ويتأملونها.

(٣) وتفصيلات الحياة ووقائعها البسيطة أو مغامراتها في مقدمة اهتماماتهم، ومهما كانت دلالاتها وأبعادها تمثل قيمة تجريدية فإنها تبقى وقائع الحياة وتفصيلها اليومية، كأنّ يذكر تأبط شراً مف (١) حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كميناً، فأخذوه وكتفوه، ثم ما كان من تدبيره حيلة هو وأصدقائه نجوا بها عدواً على الأقدام. أو ما كان من نفار زوج الجميح، وإصغائها لتحريض عدوه مف (٤). أو مقاضاة جُبَيْهَاء الأشجعي للرجل التميمي الذي استمنحه عنزاً له وأمسكها دهرًا لا يَرُدّها مف (٣٣). أو الاعتذار عن الفشل في الخطبة مف (٣٧). أو ما كان بين حاجب بن حبيب الأسدي وامرأته في سياسة المال مف (١١٠)؛ إذ تلح عليه أن يبيع فرسه مُحْتَجَّةً بارتفاع أثمان الخيل وأن الفرصة مواتيه لبيعه، ورده حجتها بتعداد مناقب فرسه وغناؤه في الحرب وفي السِّلْم.

^٩ د. أبو القاسم أحمد رشوان، مُعلّقات العرب؛ مكانتها الاجتماعية والفنيّة، مطابع الدار الهندسيّة، القاهرة، ص ١٩.

والقصيدة الجاهلية مُولّعة بتعيين الأماكن والشخوص والوقائع. وهي تعيينات تستنزل النص في حيز الوجود وتجعل له وجوداً تاريخياً مرتبطاً بهذه التعيينات. فالمكان مثلاً في قصيدة ربيعة بن مَقْرُوم الضُّبِّي مف (١١٣) يَنقسم بين الشاعر ومحبوبته المفارقة بناءً على الفعل «شطت»:

تذكرتُ والذُّكرى تَهيجُكِ زَيْنُبا وَأَصْبَحَ باقى وَصَلْها قَدْ تَقَضَّبا
وَحَلَّ بِفَلَجٍ فالأباترِ أَهلُنا وَشَطَّتْ فَحَلَّتْ غَمْرَةً فمُثَقَّباً

فيصبح — حتى ولو لم نكن على عِلْمٍ بالموقع الجغرافي للأماكن المذكورة — يصبح «فلج» و«الأباتر» هنا، بينما يغدو «غمرة» و«مُثَقَّب» هناك. يدخل في نطاق «هنا» الأهل والأصدقاء، أنا/الشاعر بما يملكه من حنين وشوق ورغبة في التواصل. ويدخل في نطاق «هناك» الأغراب والأبعد، المنقطعون، هي حيث «تَقَضَّب الوَصْلُ». ويتحول المكان من قيمة مشتركة للطرفين الشاعر والحببية إلى علامة على التباعد والمواجهة التي تقتضي الاختلاف؛ ففلج والأباتر في مواجهة غمرة ومثقب، وهي مواجهة إيقاعية وتركيبية أيضاً؛ فكل زوج منها في شطر مواجه للآخر، وداخل بناءٍ نحوي يقابله.

ويتخطى التبريزي شرح هذه الأماكن، وكذا مُحَقِّقاً المفضليات، ولكن محقق شرح التبريزي يحدد هذه الأماكن من معاجم المواضع والبُلدان، ف «فلج: وإِ في طريق مكة، بين البصرة وحمى ضريبة، من منازل عدي بن جُنْدُب العنبر بن عمرو بن تميم ... والأباتر: موضع في ديار بني أسد، قبل فلج ... وغمرة: منهل من مناهل طريق مكة، ومنزل من منازلها، وهو فصل ما بين تهامة ونَجْد. ومثقب: موضع.»^{١٠} وهذا التباين في التعامل مع المكان يعكس وجهة نظرٍ ما؛ إذ إنها مواضع واقعية في الحياة العربية أصبحت بالفعل أماكن شعرية عندما دخلت حيز القصيدة، ولكنها تظل في الأذهان مشدودةً إلى رصيدها الواقعي، ويظل لها هذان الجانبان. ويبدو أن هذا الطابع الشعري، الذي يأخذ من المكان مجرد كونه مكاناً، هو ما أعرض للتبريزي ومحقق المفضليات عن التحديد المادي لهذه الأماكن، اكتفاءً بتلك القيم الجمالية التي يؤسسها النص الشعري، في حين كان الطابع الوثائقي للشعر هو ما حدا بمحقق الشرح إلى تعيينها.

^{١٠} د. فخر الدين قباوة، هامش تحقيق شرح اختيارات المفضل للتبريزي، ١٥٣٠:٣.

(٤) ويحدد راشد بن شهاب اليشكري خطابه في مف (٨٦) بأنه إلى قيس بن مسعود، ويُعَيِّنُهُ في ب (١١) رغم أنه هو المعني على طول الأبيات ومن بداية النص:

أَقَيْسَ بَنَ مَسْعُودِ بْنِ قَيْسِ بْنِ خَالِدٍ أُمُوفٍ بِأُدْرَاعِ ابْنِ طَيْبَةَ أَمْ تُذَمُّ

ويتوعده أشد الوعيد ويطلب منه أن يكف عن الهجو وإلا نَدَمَ، ويتهدده بالسلاح، فينعت حينئذ سيفه وقوسه ورمحه ويذكر كرمه وعزّه، وهنا يحكي عن قصره:

بَنَيْتُ بَثَاجَ مَجْدَلًا مِنْ حَجَارَةٍ لَأَجْعَلُهُ عِزًّا عَلَى رَغَمٍ مِنْ رَغَمٍ
أَشْمُ طَوَالًا يَذْحُضُ الطَّيْرُ دُونَهُ لَهُ جَنْدَلٌ مِمَّا أَعَدْتُ لَهُ إِرْمَ
وَيَأْوِي إِلَيْهِ الْمُسْتَجِيرُ مِنَ الرَّدَى وَيَأْوِي إِلَيْهِ الْمُسْتَعِضُّ مِنَ الْعَدَمِ

إن هذا المَجْدَل، أو القصر، رمز للعزة والنُصرة، وعلامة شعرية دالة بقوة داخل بناء القصيدة، بما يوفره النص له من أوصاف وعلاقات، وفوق ذلك يُنبِتُ القيمة الخُلُقِيَّة والسلوكيَّة في المكان الذي يتعيَّن ب «ثاج». والمكان هنا ليس مراوغة؛ إذ إن مصداقيته طبقًا للواقع الخارجي ركنٌ أصيل في مصداقية النص الشعري.

وربيعةٌ بنُ مَقْرُوم الضَّبِّي بعد أن أفاض في سرد نُعوته الشخصية في مَفْضَلِيَّتِهِ السابقة ما إن بدأ في السرد عن قومه حتى طالعنا في أبيات خمسة بحشدٍ من الأعلام ب (٢١-٢٥):

وَنَحْنُ سَقَيْنَا مِنْ فَرِيرٍ وَبُحْتَرٍ بِكُلِّ يَدٍ مِنَّا سِنَانًا وَتَعْلَبَا
وَمَعْنٍ وَمِنْ حَيِّي جَدِيلَةَ غَادَرْتُ عَمِيرَةَ وَالصِّلْخَمَ يَكْبُو مُلْحَبَا
وَيَوْمَ جُرَادٍ اسْتَلْحَمْتُ أَسْلَاتُنَا يَزِيدَ وَلَمْ يَمُرْزُ لَنَا قَرْنُ أَعْصَبَا
وَقَاطَ ابْنُ حِصْنٍ عَانِيًا فِي بَيوتِنَا يُعَالِجُ قَدًّا فِي زِرَاعِيهِ مُصْحَبَا
وَفَارَسَ مَرْدُودٍ أَشَاطَتْ رَمَاحُنَا وَأَجْزَرْنَ مَسْعُودًا ضِبَاعًا وَأَذْوَبَا

فالأبيات تُعَدُّ بطونًا كلها من طييء، وفرسانًا بواسل دارت عليهم الدائرة على يد القبيلة، وتذكر يومَ جُرَادٍ، وهو يوم من أيامهم. فأوضحت الأبيات وثيقة تجمع البطون التي ينتمي إليها الخصوم (فرير - بُحْتَر - مَعْن - جَدِيلَة، ومنها عَمِيرَة وَالصِّلْخَم)، وكذا غدت مُحَمَّلَةً بالأخبار المشينة لهؤلاء الفرسان (يزيد - ابن حِصْن - فارس مَرْدُود - مَسْعُود) أولئك الذين تَجَرَّعُوا على محاربتهم، بل إنها تُنَكِّلُ بسيرتهم. إن الأبيات

لم تُكْتَبْ هنا إلا لِتَذِيْعٍ وَتُحْفَظْ، تُدَوِّنُ الهزيمة وتَسْرُدُها للآخرين المعاصرين، وللأجيال اللاحقة.

ويبيكي مُتَمِّمٌ بنُ نُؤَيَّرَةٍ في مف (٦٧) أخاه مالِكا، وهو كما يقول: لا يُؤْبِنُ أو يَجْزَعُ، وإنما يُنَوِّهُ بمآثر أخيه وَيَسْرُدُ عن أفعاله وأخلاقه ومروءته. ومالك هو موضوع القصيدة الذي ينتظم حوله الخطاب ويجعل من القصيدة خطاباً منسجماً، والنص يدور حوله بذكر اسمه وإعادته والإشارة إليه بالضمائر وبغير ذلك من أوصاف.

والقصيدة تبدأ لا بذكر اسمه وإنما بتعيينه من خلال مجموعة من الأوصاف: «فتى غير مِبْطَانِ العَشِيَّات» ب (٢)، «فتى ... أَرْوَعًا» ب (٢)، «لييب» ب (٤)، «خصيب» ب (٤). أو الإحالة إليه بالضمير: «تراه كَصَدْرِ السيف» ب (٥)، «وإن تَلَقَّه في الشَّرْبِ لا تَلَقَّ فاحشاً» ب (٧). ومن حين لآخر يُذكر اسمه في مواضع متعددة على نحو ما نجد في الأبيات: (١١، ١٢، ١٦، ٢٠، ٢٤، ٣٣، ٤٤، ٤٩، ٥١).

وقد يقتضي ظاهر السرد عنه ذكره ثم الإحالة إليه. ولكن ما يحدث هو أن النص يعيد ذكر الاسم في مواضع عدّة من القصيدة على الرغم من تعيين المرجع، بدلاً من الإحالة إليه، وكأنّ الكلام ينقطع لِيُسْتَأْنَفَ عنه مرّةً أخرى.^{١١} وربما كان هذا الإضمار عَوْدًا إلى الأصل في بناء اللغة؛ إذ «الضمير كناية عن الاسم الظاهر كما يقول الكوفيون»^{١٢}. ولكن

^{١١} يُنْظَرُ أحياناً للنصوص بوصفها سلاسل من الإضمار — كما عند «هارفنج» — بحيث أن سلاسل الإضمار حسب نظريته هي الوسيلة الحاسمة في بناء النصوص. فبعض الوحدات اللغوية، كالأسماء والأفعال (التي تصلح أن تُكوّن ما يُسمى بالمرجع) يُحال إليها برموز لغوية أخرى مطابقة لما تعود إليه، كالضمائر (التي تُكوّن حينئذٍ ما يُسمى بالراجعة)، وهذا الاستبدال الإضماري يضمن عند هارفنج بعد تحقّقه وحدة سياق النص. ولذلك يُعرّف النص عنده بأنه «وحدات لغوية متتابعة مبنية بسلاسل إضمار متصلة».

وتتحدد بداية نصّ ما في نموذج هارفنج بظهور «المرجع التركيبي» وغياب الراجع. فكل الجُمْل التي يرتبط بعضها ببعض بسلاسل إضمار بدئية تُكوّن نصّاً. وعندما تتوقف سلاسل الإضمار هذه أو يُستبدل بها أخرى يبدأ بذلك نصّ جديد. وعلى هذا النحو فكل الجمل التي يرتبط بعضها ببعض بغير الإضمار — عند هارفنج — تنتمي إلى نصوص مختلفة.

انظر: فولفجانج هايته من، ديتير فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصّي، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، ص ٢٧، ٢٨.

^{١٢} د. تمام حَسَنان، الخُلاصة النُحويّة، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص ٩٢.

مع اطراد النص واتحاد المرجع يبدو أن قطع الإحالة وظهور الاسم على هذا النحو هو العدول عن الشائع في بناء النصوص؛ إذ إن هذا الظهور يؤدي إلى شبه استقلال لهذه المقاطع التي يظهر فيها الاسم. يقول الرضي: «وإنما احتاجت إلى الضمير؛ لأن الجملة في الأصل كلام مستقل، فإذا قصدت جعلها جزء الكلام، فلا بد من واسطة تربطها بالجزء الآخر، وتلك الواسطة هي الضمير؛ إذ هو الموضوع لمثل هذا الغرض».^{١٢}

والاسم هنا لا يمكن أن يكون إلا إشارة لهذا المتعين (مالك بن نويرة)، وسيظل النص مشدوداً إليه ما دامت الإحالة تتوجه نحوه، وظلت الأخبار تحوط النص وتتحرك به، ويتناقلها الرواة ما تناقلوا النص ذاته. إن الاسم «مالك» لا يظهر إلا مقروناً بقيمة سلبية إزاء الحياة، وتترك الإحالة غالباً للقيم الإيجابية. فالاسم لا يظهر إلا مقروناً بالموت ومرادفاته، على الرغم من أن النص يذكر جوده وشجاعته ومروءته، إن الإحالة إليه حينئذ تكون من خلال الإضمار. فالاسم يرد على هذا النحو:

ب (١١): هَلَّا تَبْكِيَانِ لِمَالِكٍ

ب (١٢): فابْكِي مَالِغًا.

ب (١٦): لَمْ يُلَفِّ مَالِكٌ

ب (٢٠):

فلما تَفَرَّقْنَا كَأَنِّي وَمَالِغًا لطول اجتماعٍ لَمْ نَبْتَ لَيْلَةً مَعًا.

ب (٢٤): قَبْرُ مَالِكٍ

ب (٣٣): غَيَّرَنِي مَا غَالَ قَيْسًا وَمَالِغًا

ب (٤٤): يَوْمَ قَامَ بِمَالِكٍ مُنَادٍ

ب (٤٩): صَادَفَ الْحَتَفُ مَالِغًا

ب (٥١): مَقْتَلُ مَالِكٍ

إن هذا التكرار وإعادة الاسم أثّر من آثار ليس فقط واقعية النص، بل أيضًا أثّر من آثار واقعية الاتصال وحيويته مع المستمع أو القارئ. وكذا أثّر لارتباط الاسم برصيد انفعالٍ نفسي لا يُغني عنه استبدال الضمير به، فالاسم حينئذ كأنه ليس بطاقة على هذا

^{١٢} الرضي، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ١٩٧٨هـ/١٣٩٨م، ص: ٩١.

المرجع، على هذا الغائب، إنه استحضارٌ له. إن الاسم حينئذٍ يعمل كأنه «مالك» نفسه. وهو ما يعزز فجاعة الفقد.

المبحث الثاني: الشعر وسرد التاريخ^{١٤*}

(١) على الرغم من أن المسرودات التاريخية والتخيلية تبدو مختلفة كلياً في منشئها — فيما يرى «والاس مارتن» — إذ السرد التخيلي (الروائي عند مارتن) حُرٌّ في البدء من «بذرة» مشهد أو شخصية، يُضاف إليها أي شيء ممكن التخيل. أما السرد التاريخي فيبدأ من سلسلة زمانية مُشَبَّعة تماماً بالأحداث، تحتوي كل لحظة أحداثاً قد تكون أكثر مما يمكن استخدامه، ولا يمكن تغيير أحدها. أما تلك اللحظات التي تفتقر إلى سجلات أحداثٍ كافية فيمتنع ملؤها بالحدس.

ولكن على الرغم من هذه الاختلافات فإن السارد التاريخي والسارد التخيلي يواجهان المشكلة ذاتها؛ مشكلة إظهار أن وضعيَّة في بداية سلسلة زمنيَّة تؤدي إلى وضعيَّة مختلفة في نهايتها. وإمكانية تعيين سلسلة كهذه يعتمد على الافتراضات التالية:

- (١) افتراض الموضوع الواحد: إذ يجب أن تكون الحوادث المُضَمَّنة جميعها ذات صلة وثيقة بموضوع واحد، مثل شخص أو منطقة أو أمة.
- (٢) افتراض الاهتمام الإنساني: إذ يجب أن تكون الحوادث المُضَمَّنة جميعها موحدة فيما يتعلق بقضيَّة ذات اهتمام إنساني يشرح العليَّة.
- (٣) افتراض علاقات السبب والنتيجة في إطار زمني.

^{١٤*} ثمة فارقٌ بين التأريخ والتاريخ؛ إذ التاريخ History: هو جملة الأحوال والأحداث التي يَمُرُّ بها كائنٌ ما، وتَصَدَّق على الفرد والمجتمع، كما تصدق على المظاهر الطبيعيَّة والإنسانية. وعَدَّ هيجل التاريخ جزءاً من الفلسفة؛ لأنه ليس مُجَرَّد دراسة وصفية، بل هو أقرب إلى التحليل وبيان الأسباب. أما التأريخ Historiography: فهو تسجيل هذه الأحوال والأحداث أو أي عرض نسقي لها. إنَّ صاحب التأريخ مَعْنِيٌّ بجمع الحقائق التاريخية ووثائقها مع تسجيلها تبعاً، في حين أن المؤرخ أو صاحب التاريخ يرتبها ترتيباً يتلاءم مع ميوله الفكرية والدوقية، وقد يتناولها بالمناقشة والشرح. انظر:

- د. عليّة عزت عياد: معجم المصطلحات اللغوية والأدبيَّة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٥٧، ٦٥.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيَّة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٦٤.

ومثل هذه الافتراضات لا تمثل تقييدات بالنسبة للسرد التخيلي أو التاريخي؛ إذ هي بالنسبة للأول تخلق (إمكانية السرد)، وبالنسبة للآخر توفر له — وهو يواجه كُتلة من الحقائق — نقطة يبدأ منها.^{١٥} ولكن مثل هذا التحول في الوضعيات الذي هو سمة كل ما هو تاريخي، كل ما هو تحولي نجده في السرد التاريخي وبعض السرود التخيلية النثرية المعاصرة، كالرواية، ولا يمتنع أيضًا أن يوجد في السرد الشعري الذي يترصد مثل هذه التحولات، أو يُمعن في كتابة التاريخ شأن الملاحم، ولكن القصيدة الجاهلية تتّمسك بجوهريّة مع ما هو تاريخي من حيث الحادثة وتتناثر الجزئيات بما لا يعبر بالضرورة عن (استراتيجيات) تحول زمني، فالسرد أبدًا مُنشغل بالحوادث لا في تعاقب لحظاتها التاريخية، وإنما بالحادثة في لحظة ما. ومدار اهتمامه على «تدوين الواقعة» التي يأخذ الشاعر فيها موقع المؤرخ والشاهد والمرجع. فالشعر «يسجل» الحوادث كما يسجل النّزعات والآمال والقيم.

والسرد الشعري لا يسلسل الحوادث، وقد لا يترصدها هي في ذاتها، وإنما تتأثر عينه «القيمة» التي وراءها. وعندما يسجل الشاعر انتصار قبيلة على أخرى، فهو يهدف إلى قيمة النصر أو ما يستتبعها من نحو البطولة أو الكرامة أو الشرف وما إلى ذلك. ولا يبحث في أسباب النصر أو الهزيمة ليأخذ دوافع الأحداث أو خلفياتها، وإنما ليؤبخ على قيمة كالتخاذل أو الغدر أو الضعف أو العصيان أو العداوة، أو يمجّد التماسك أو الشجاعة أو الحزم، وما إليه من قيم تدخل فيما هو إنساني في فلسفة النظرة التاريخية. وهنا يذكر والاس مارتن أن أرسطو كان يرى أن السرد التخيلي أكثر فلسفية وعلمية من التاريخ؛ لأنه يتعلق بالحقائق العامة، فهو يعالج ما يحدث عادة لا ما حدث فعلاً مما لا يمكن شرحه بالإشارة إلى قوانين عامّة.^{١٦}

^{١٥} والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٩٢.

^{١٦} والاس مارتن: السابق، نفسه، وانظر أيضًا، مقال بول ريكور: الحياة بحثًا عن السرد، ص ٤٢. وفي هذا يقول أرسطو: «إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرّجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان منه منظوم أو منثور ... بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن

ومثل هذه «الذاتية» التي يمكن أن توصف بها السُّرود التخيلية، بما يجعلها أحياناً خصيماً للموضوعية أو الحقيقة، ليست مثلاً لهذه السُّرود. فإذا كانت جهود التاريخيين — فيما يرى «جوزف هورس» — قد دارت على «حقائق» كائنة بذاتها، تقع خارج ذوات المؤرخين، وظل يُنظر إلى ذاتية المؤرخ بأسفٍ شديد، فقد أضحت هذه «الذاتية» نفسها هي ما يُطالب به اليوم باسم «الحقيقة التاريخية» نفسها، فالمؤرخ لا يستطيع الحكم على شخصية تاريخية أو فعلٍ ما إلا إذا أحسن الانتباه إلى ذاته؛ ذلك أن المؤرخ يُحيي ذكرى هذه الشخصية أو ذلك الفعل، أو على الأصح يعيد فعله ويرد إليه الحياة، ومن ثم فمعرفة العالم تستحيل بعيداً عن اعتبار هذا «الداخل»، بعيداً عن أن يتهياً لها الخيال والإحساس.^{١٧} وهنا تتقارب المسافة أكثر بين السرد التاريخي والسرد التخيلي.

(٢) وأبيات بشر بن أبي خازم مف (٩٦) ب (٨-٢٢) على سبيل المثال تقدم معلومات هامة ومباشرة عن يوم النّسار، قد يكون مدارها على تمثيل القوة والشجاعة والعزّة، ولكنها أيضاً تُوثّق لبعض تفاصيل هذا النصر. وفي مقدمة هذه المعلومات:

- إجابة بني أسد دعوة بني سعد بن ضَبّة.
- شطط هوازن وفشل محاولات ردهم.
- محاربة هوازن وإلحاق الهزيمة بهم، وتبديد شملهم.
- قصدهم قُشيراً (بطن من هوازن)؛ إذ كانت الحرب من أجلهم، وهزيمتهم.

التاريخ أميل إلى قول الجزئيات ... إن الشاعر ... ينبغي أن يكون أولاً صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعراً بسبب ما يُحدثه من المحاكاة، وهو إنما يحاكي الأفعال. وإذا اتفق أن صنّع شعراً في أمرٍ من الأمور التي وقعت فإن ذلك لا يؤثر في كونه شاعراً، إذ لا شيء يمنع أن بعض الأمور التي وقعت قد جاء متفقاً مع قانون الرجحان وقانون الإمكان، فعلى هذا الاعتبار يكون هو صانعها..

انظر: أرسطوطاليس، في الشعر، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٦٤، ١٦٥.

^{١٧} راجع: جوزف هورس، قيمة التاريخ، ترجمة: نسيم نصر، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٧٨-٩٤.

وهنا سوف نطالع كيف تتألف مفاهيم عالم النص الأولى عند «روبرت دي بوجراند»؛ الأشياء، والأوضاع، والأحداث، والأعمال، لإنتاج معلومات وتفاصيل أكثر حول هذه المعلومات، أو بالأحرى تنبني من خلالها، حيث:

- الأشياء Objects هي العناصر المفهومية ذات التكوين الدائم، أو الهوية الدائمة.
- والموقف Situations هي أوضاع الأشياء الموجودة، وحالاتها الحاضرة.
- والأحداث Events هي الوقائع التي تُغير الموقف أو تغير حالة في إطار الموقف.
- الأعمال Actions وهي الأحداث المتعمدة الوقوع من فاعلها.^{١٨}

وهنا، حيث المقام مقام بحث سرديات، سوف نشير بـ objects إلى الأشياء والأشخاص في الموضع الحكائي.

إن أبيات بشر حافلة بالأشياء والأشخاص والكائنات، حيث «بنو سعد بن ضَبَّة» - قوم الشاعر (نا) - «هوزان» - الضروس - الملا (الصحراء) - شهباء - الضراء - الرقيب - نشاص الثريا - الجنوب - ذات القدر - قدر المرأة وما به من سمن - الكلاب - جراؤها - «اليمامة» - «أوطاس» - المعلوم (الطريق الموطوء المعبد) - العصي - غدوة - الليل - الخيل - الدلاء - القلب - كتيبة - «بنو عامر» - نساؤهم - عجب النساء - العضاريط (التباع والأجراء) - الدُمى - الزعفران - الجيوب - رهوة - القلوب - مَنبِت السَّيْفَيْن - مُضَرَّ الحمراء.

أما المواقف والأحداث والأعمال فتُبين من الأبيات، يقول بشر:

- (٨) أَجْبَنَّا بَنِي سَعْدِ بْنِ ضَبَّةٍ إِذْ دَعَوْا وَلِلَّهِ مَوْلَى دَعْوَةٍ لَا يُجِيبُهَا
(٩) وَكُنَّا إِذَا قُلْنَا: هَوَازُنُ أَقْبَلِي إِلَى الرُّشْدِ، لَمْ يَأْتِ السَّدَاُ خَطِيبُهَا

البيتان معاً يقدمان «الموقف» المشكل بعده حالة أقرب إلى الثبات، وتتمام التحقق في الماضي. حتى هذا الفعل الذي أصبح يدور في فلك «إذا» بما فيها من شرطٍ وظرفيةٍ (إذا قلنا هوازُنُ أقبلي)؛ يلاقى دوماً بهذا الجواب الذي لا يُخَلَفُ؛ إذ لا جديد في معالم الوضع. والموقف ذاته مبنيٌّ من أعمال وأحداث ومواقف داخلية. فدعوة بني سعد بن ضَبَّة «عمل action»، وإجابتهم «عمل»، وأمر هوازُن بالارتداد «عمل»، وإباؤهم «عمل» كذلك.

^{١٨} روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حَسَّان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٢٠٣.

ولكن إجمالاً هذه الأوضاع المشكّلة من الأفعال وردود الأفعال، أو الأفعال واستجاباتها تشكل بالنسبة للموضوع — محل النظر — عنصر الموقف.

أما البيت العاشر فهو أول «الأعمال» إزاء هذا الموقف، وهو فعل الردع الحاسم، هو «العمل» الذي سوف تصبح معظم الأعمال التالية له غير خارجة عن حيّزه الدلالي، حيز «الحرب»:

(١٠) عطفنا لَهُم عَطَفَ الضُّرُوسِ مِنَ الْمَلَا

بِشَّهْبَاءَ لَا يَمْشِي الضَّرَاءَ رَقِيبُهَا

لقد مالوا إليهم ميل الناقة الضروس (الناقة السيئة الخلق على من يدنو منها في ولايتها)، بكتيبة لا يستخفي رئيسها لِعِزِّها وكثرتها. ولعلنا نلاحظ داخل هذا «العمل action» أن ثمة «مواقف situations» داخلية، كوضع هذه الكتيبة، حيث تجاهر بقوتها وقوايدها. وفي البيتين التاليين يقول:

(١١) فَلَمَّا رَأَوْنَا بِالنَّسَارِ كَأَنَّا نَشَاصُ الثَّرِيًّا هَيَّجَتْهَا جَنُوبُهَا

(١٢) فَكَانُوا كَذَاتِ الْقَدْرِ لَمْ تَدْرِ إِذْ غَلَتْ أَتُنْزِلُهَا مَذْمُومَةً أَمْ تُذِيبُهَا

فما يقدمه في ب (١١) من تصوير للعمل السابق (عطفنا عليهم) يندرج في قائمة «الأحداث events»؛ إذ هو نتاج تَبَصُّرِ هوازن بتلك الكتيبة الشهباء، ورؤيتها رؤيةً نفسيةً قوامها الخوف والرغبة، وهو ما كان عنه البيت (١٢) لقد تَحَيَّرُوا فكانوا كذاك المرأة السائلة، فاجأها مَنْ يُدْخِلُهَا مِنْهُ الدُّعْرُ، فَتَحَيَّرَتْ، فهي بين انقباضها عن القصد وَضْنُهَا بالسَّمنِ المَذَابِ. وكل هذا يتضمَّنُه الموقف الجديد الذي آلت إليه هوازن بعد موقفها السابق في ب (٩)، بعد أن رفضت كل مساعي الصلح، ودعوات التراجع، وأبت إلا اللجاج. والأبيات التالية جُلُّها يَبَيِّنُ هَيْئَةَ قَتْلِهِمْ لَهُمْ إجمالاً ب (١٣-١٦). ولقُشِّرِ ب (١٧)، (١٨). ولبنى عامر ب (١٩-٢٢). وتبدأ الأبيات (١٣-١٥) بأعمالٍ كلها يَبَيِّنُ هذا القتل: قطعناهم — نقلناهم — لحوناهم. وتعود هذه الأفعال لِيَبَيِّنَ هَيْئَتَهَا أَيْضاً فيما يليها في صدر كل بيت:

(١٣) قَطَعْنَاهُمْ فَبِالْيَمَامَةِ فِرْقَةً وَأُخْرَى بِأَوْطَاسٍ تَهَرُّ كَلِيبُهَا

(١٤) نَقَلْنَاهُمْ نَقْلَ الْكَلَابِ جَرَاءَهَا عَلَى كُلِّ مَعْلُوبٍ يَثُورُ عَكُوبُهَا

(١٥) لَحَوْنَاهُمْ لَحَوَ الْعِصَى فَأَصْبَحُوا على آلِه يشكو الهوانَ حَرِيبُهَا
(١٦) لَدُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُمْ وأدركَ جَرِي المَبْقِيَاتِ لُغُوبُهَا

وتعود هذه الأعمال لتَوَطَّرَ زمنياً بالبيت الأخير.
وتُقدِّمُ فعَّالهم بـ «قَشِير» من خلال أوصاف حالة:

(١٧) جَعَلَنَ قَشِيرًا غَايَةً يُهْتَدَى بِهَا كما مَدَّ أَشْطَانَ الدَّلَاءِ قَلِيبُهَا
(١٨) إِذَا مَا لَحِقْنَا مِنْهُمْ بِكْتِيَّةٍ تُذَكِّرُ مِنْهَا نَحْلَهَا وَذُنُوبُهَا

فالشطر الأول يقتضي إحراز الهدف وإمعان القتل في قَصْدٍ لا يتلوَّى يميناً أو يسرةً،
والعبارة في ظاهرها قد تحمل معنى التبجيل والتقدير؛ أن يجعلوهم غَايَةً يُهْتَدَى بِهِمْ،
ولكن السياق والبيت التالي يهدمان هذا التوقع المبني على مجازاة ظاهر الكلام، فيُضْحِي
الأمر في النهاية سخريةً بهم واستهزاءً بأقدارهم.

فالشطر الثاني من البيت الأول يفيد ملازمة التتبع واقتناص الهدف. وكذا لا تُتْرَكُ
«قشِير» في ب (١٨) لنية القتل والعزم عليه، وإنما تدخل وقائع التذكر بوصفها «أحداثاً
events» لتحمي وطيس الحرب؛ إذ يتذكر المقاتلون ثاراتهم فتشتد عزيمتهم ويصبح
قتالهم أنكى لأعدائهم.

ولكي يكون التشهير بالهزيمة أبعدَ انحنى على ذكر النساء:

(١٩) بنى عامرُ إنا تركنا نِسَاءَكم
مِنْ الشَّلِّ والإِجَافِ تَدْمَى عُجُوبُهَا
(٢٠) عَضَارِيطُنَا مُسْتَبِطِنُو الْبَيْضِ كَالدُّمَى
مُضَرَّجَةً بِالزَّعْفَرَانِ جُيُوبُهَا
(٢١) تَبَيَّتُ النِّسَاءُ الْمُرْضَعَاتُ بَرَهْوَةً
تَفَزَّعُ مِنْ خَوْفِ الْجَنَانِ قُلُوبُهَا
(٢٢) دَعُوا مَنْبِتَ السَّيْفَيْنِ إِنَّهُمَا لَنَا
إِذَا مُضِرُّ الْحَمْرَاءِ شَبَّتْ حُرُوبُهَا

وأيضاً لا يُقدِّم الشاعرُ أفعاله بوصفها أعمالاً، وإنما يُقدِّم نواتجها من خلال مواقف، من خلال تلك الوضعيات التي صار عليها النساء:

فالنساء ————— < تَدْمَى عَجُوبَهُنَ مِنَ الشَّلِّ وَالْإِيْجَافِ
عَضَارِيْطُنَا ————— < مُسْتَطْبِنُونَ إِيَّاهُنَّ < وَهِنَّ يَبْضُ كَالْدُمَى
وَمُدْرَجَةٌ بِالزَّعْفَرَانِ جِيُوبَهُنَّ
النِّسَاءُ الْمُرْضِعَاتُ ————— < يَبْتَئْنَ بِرَهْوَةٍ ————— < تَفَرَّغُ مِنْ خَوْفِ الْجَنَانِ قُلُوبُهَا

فهن أبداً لا يُقَمِّنَ بأحداث مُتَعَمِّدَةٍ في اتجاه مضاد للحدث الرئيس الواقع عليهن وعلى أهلهن (القتل للمحاربين والسبي والترويع للنساء)، وإنما تُقدِّم أعمالهن على أنها مآل الوضع والمناوشة، ونواتج أعمال بني أسد.

المبحث الثالث: الخطاب وإقحام الوسيط؛ السرد عبر الرسالة

(١) وفرةً من نصوص المُفَضِّلِيَّاتِ تحتوي صيغة مشتقة من الجذر «ب. ل. غ» بقصد الإبلاغ والمراسلة من نحو «أَبْلَغُ - فَبَلَّغَن - مِّنْ مُّبْلَغٍ - أَبْلِغَا ...» وَقَلَّةٌ منها كانت على «قُلْ».^{١٩*}

^{١٩*} من هذه القصائد التي تتضمن فعل الإبلاغ المشتق من الجذر «بلغ»:

- مف (١٠)، ب (٢٩)
- مف (١٢)، ب (٢٧)، ب (٢٩)
- مف (٤٥)، ب (٣)، ب (٥)
- مف (٤٨)، ب (٦)
- مف (٦٤)، ب (٧)
- مف (٦٦)، ب (١)
- مف (٨١)، ب (٣)
- مف (٩٧)، ب (١٥)
- مف (٩٨)، ب (٤١)
- مف (١١٨)، ب (١٩)
- مف (١٢٤)، ب (١٨)، ب (١٩)

وهكذا يتكرر البلاغ في قوالب صياغية^{٢٠*} من مثل:

- أُبْلَغُ
- مَنْ مُبْلَغُ
- أَلَا أُبْلَغُ
- أَلَا مَنْ مُبْلَغُ
- فَ أُبْلَغُ
- فَ بَلَّغْنِ
- فَ مَنْ مُبْلَغُ
- قُلْ

وفي هذا الشكل الإبلاغي أو الرسائي تتحدد بدقة أطراف المراسلة والإبلاغ:

- الشاعر الذي هو دومًا حاضرٌ باسمه وبشخصيته الشعرية.
- المرسل إليه أو المراد إبلاغهم؛ شخصًا كان أو قبيلةً أو جماعةً ما ...
- موضوع الإبلاغ الذي يوجز فيه الشاعر أو يُطنَّب.

فالإبلاغ مثلًا في مف (١٠) من بَشَامَةَ بن الغدير إلى «أماثل سهم». فسهم قبيلته، وأماثلهم خيارهم. وفي مف (١٢) من الحُصَيْن بن الحُمَام المُرِّي إلى أَنَس بن يزيد بن عامر المُرِّي، يُصَغَّرُه باسم «أُنَيْسًا». وفي مف (٤٥) من المُرْقَش الأكبر إلى أخويه أَنَس بن سعد وحرْمَلَة بن سعد. مف (٦٤) المراسلة فيها من عَمِيرَة بن جُعَل إلى إِيَّاس وَجَنْدَل. وهما رجلان يتوعدهما بالسلاح. ومف (٧٠) من بِشْر بن عمرو بن مَرْثَد إلى عمرو بن كلثوم وصاحبيه. مف (٨١) من المُمَزَّق العَبْدِي إلى النعمان بن المنذر. وهكذا.

ومن تلك التي تتضمن فعل القول «قُلْ»:

- مف (٧٠)، ب (١)
- مف (١٠٠)، ب (١)
- مف (١٢٩)، ب (١)

^{٢٠} *القوالب الصياغية: صورة من صور التكرار التي يقوم عليها الشعر الشفوي، تشتمل على التكرارات الحرفية، أو القريبة من الحرفية.

انظر: جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: د. فضل بن عمَّار العماري، دار الأصاله للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٣٦-٣٨.

ومما نلاحظه أيضاً ارتباط هذه الإبلاغات بنهايات القصائد في الغالب، وكأنّ الإبلاغ يأبى على القصيدة أن تعود لموضوع آخر.^{٢١*} أما عندما تبدأ بها القصائد فإنها غالباً ما تكون مُقَطَّعات، وتَخْلُص في جُلّ الأحوال لهذا البلاغ.^{٢٢**}

لقد أخذ الشعر في أحيانٍ ليست بالقليلة، كما في النماذج السابقة، شكلَ الإبلاغ والترسل نمطاً من أنماط الحكي. وحيازة الشعر مقامَ التّرسّل حفظ على الرسالة تقلّبها — أدبياً — في حيز المشافهة كما أخذت تتقلب في حيز المكتوب، حتى صارت ملازمةً للأخير. وهي حينئذٍ — في مقام الشعر — رسائلٌ لا تقع حقيقتها فقط في حيز ملاءمة الواقع الخارجي أو عدم ملاءمته، وإنما تحتكم إلى معايير الحقائق الفنية، فحقيقتها الكبرى في النهاية حقيقة شعرية.

ولا تعني الرسالة في الشعر، مُجَرَّد إبلاغ الطّرف الآخر، وإنما يُقصدُ بها أيضاً «إشاعة الخبر»، فالقول «ذو نَفْيَانِ»^{٢٣} أي: يتفرّق ها هنا وها هنا، كما يقول عميرة بن جَعْل. فمما هو مقصود بالدلالة بين متكلم ومخاطبٍ مُتَعَيِّنٍ مقصودٌ بالدلالة المباشرة؛ «ضمانٌ الوسيط» الذي يمثله جمهور المراقبين أو المستمعين، هؤلاء الشهود على هذا

^{٢١} * ومن هذا القبيل:

- مف (٤٥)، ب (٧-٥)
- مف (٦٤)، ب (١٢-٧)
- مف (٨١)، ب (٩-٣)
- مف (٩٧)، ب (٣٨-١٥)
- مف (١١٨)، ب (٥٦-٤١)
- مف (١٢٤)، ب (٢٤-١٨)

^{٢٢} * * ومنه مثلاً:

- مف (٧١)، ب (١٥-١)
- مف (٨٤)، ب (٤-١)
- مف (١٢٩)، ب (٨-١)

^{٢٣} يقول عميرة:

فَمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إِيَّاسًا وَجَنْدَلًا أَخَا طَارِقٍ، وَالْقَوْلُ ذُو نَفْيَانِ

مف (٦٤)، ب (٧)

المضمون بعلاقة الاستلزام. فالرسالة أو الإبلاغ محاولة للمجازة بالقصيدة حدود المجلس أو المقام المتعين للقول، لإطلاقه في المكان والزمان، بعيداً عن مقام المشافهة ومبْلَغ الصوت.

إن شكل الرسالة أو الإبلاغ نمطٌ فَنِّي يستخدمه الشعر لإقصاء هذا المخاطب الذي هو حاضرٌ بالضرورة في الخطاب الذي تتبناه القصيدة. إنها نمطٌ استخدمه الشعراء لإبراز عمق التباعد يتجاوزون به الالتفات الشائع على مستوى ضمائر الخطاب والغيبة، الذي هو مستوى جُملي إلى هذا الشكل الرسائي حيث المستوى النَّصي.

إن هذا الوسيط المَعْنِي بالإبلاغ أو إيصال الرسالة قد يؤثر على علاقة تراتبية بين المتراسلين، قد يكون مدارها على الإكبار أو الخوف أو التحقير وتنزيه المتكلم عن مباشرة خطاب المرسل إليه أو المْبْلَغ، أو خلاف ذلك مما يفترضه الوضع والسياق.

وإذا كانت القصائد غير متعيّنة الإحالة في كثيرٍ فإنها في مثل تلك المواضع الإبلاغية تمتلك حدّاً أدنى من التعيين التاريخي، فغالباً ما كان الخطاب يعود لشخص بعينه أو قبيلة بعينها. إن كل بلاغ يحمل في باطنه واقعاً مادياً ملموساً يؤقت النص ويُصرّح بتاريخيّته. واحتواء النصوص على أبيات إبلاغ أو نقلٍ لرسالة، وبخاصة إذا كانت الرسالة تهديداً أو وعيداً مثلاً؛ يحملنا على التساؤل عن أصلية هذا الركن في النص أو فرعيتّه. فهل هذا الركن الإبلاغي — بطابعه التعييني التاريخي — هو مركز القصيدة وقوتها الجاذبة، لحيوية إشاراتٍ وتعيينها، بما يجعل بقية أجزاء القصيدة سوابق مُمهّدة للسرد عن الموضوع، أو يجعل من مكوناتها التالية لواحق مكمّلة له، أم إن هذا الركن فرعٌ لاحقٌ لكتابة عن «موتيفات»^{٢٤} كالطلل أو الغزل، أم أن مدار الأمر على تجاوز لوحات شعرية بعضها ذو أبعاد تتغيّياً أول ما تتغيّياً الجانب الجمالي «الإستطقي»، وتبتغي الأخرى أول ما تبتغي الجانب التداوُلّي للمقول. ويصبح الشعر هو ما يحمل تمرّق الشاعر بين تجربتين؛ تجربة ذاتية وأخرى مجتمعية، أو أنه فيما نرى مجلى اشتغال

^{٢٤} * الموتيف Motif: هو وحدة موضوعيّة صغرى متكررة في العمل الفني.

أما التيمة Theme (موضوعية): فهي وحدة موضوعاتية أكثر تجريداً، أو وحدة دلالية أكثر عموميّة تتمظهر بواسطة مجموعة من الموتيفات، فالسفر في القصيدة الجاهلية تيمة أو موضوعة تتشكل من عدد من الموتيفات كالناقة والصحراء والهجير والذات المسافرة والعوائق ... انظر: قاموس السرديات، ص ١١٦، ١٩٩.

الوعيين معاً — فيما لا ينفصم أحدهما عن الآخر — وعيه الفردي وعيه الجماعي. هذا أم أن ثمة طوابع مشتركة بين أركان النص ووحداته الموضوعيّة، ويصبح الحكي عن أي الأركان لاحقاً بالآخر.

(٢) يقول سنان بن أبي حارثة المُرّي مف (١٠٠):

(١) قل لِلْمُتْلَمِّ وابنِ هِنْدٍ مالِك:	إِنْ كُنْتَ رَائِمَ عِرْنا فَاسْتَقْدِمِ
(٢) تَلَقَّ الَّذِي لاقى العَدُوَّ وتَضَطَّبَحْ	كَأَسَا صُبَابَتُها كَطَعْمِ العَلَقَمِ
(٣) نَحْبُو الكَتِيبةَ حِينَ يَقْتَرِشُ القَنَا	طَعْنَا كإِلْهَابِ الحَرِيقِ المُضْرَمِ
(٤) مِنَّا بِشَجْنَةٍ وَالذَّنَابِ فَوَارِسُ	وَعْتَائِدِ مِثْلُ السَّوَادِ المُظْلِمِ
(٥) وَبِضْرَعِدٍ وَعلى السُّدَيْرَةِ حَاضِرُ	وَبِذِي أَمَرٍ حَرِيمُهُمْ لَمْ يُقْسَمِ

المقول البادئ من الشطر الثاني للبيت الأول إلى نهاية المقطعة ب (٥) يمثل الرسالة المنقولة أو المراد تبليغها. وتحفظ الرسالة بوضعية التماور المباشر بين متكلم ومخاطب، وكلا الطرفين حاضر على الدوام على تلك الوضعية. وتحفظ الرسالة — ما لم يطلب صاحبها المتكلم بالنص من مبلّغها صياغة مضمون ما يُقدمه المتكلم ويراد منه توصيله، ولا يشترط صياغة بعينها له — تحفظ الرسالة حينئذ حيوية اللقاء واستمرارية المواجهة بين الطرفين.

والرسالة موجهة من سنان بن أبي حارثة المُرّي يتهدد بها المتلمم بن رباح المُرّي ومالك بن هند ويتوعدهما. وقد جمعهما «سنان» في الرسالة وأفردهما في الخطاب، فكان فعل القول لهما معاً، ولكن داخل الرسالة، داخل القول، تحدّث إلى المفرد: «إِنْ كُنْتَ ... تَلَقَّ» ومن هنا فالرسالة إن كانت تقصد كلا الرجلين في خطابها فقد أصبحت بمثابة التهديد المفرد لكل منهما، إنها تُفرّق بين أعدائها وتجعل تهديدها خاصاً بكلّ منهما على حدة لتُفرّق بين قلوبهم وتغدو أنكى وأنفذ. ولكن في نص آخر يتوعد عميرة بن جَعْل رَجُلَيْنِ يُدْعِيَانِ «إياس» و«جندل» يتهددهما معاً ويقصدهما برسالته، ويجعل الإحالة داخل القول كله إليهما معاً:

فَمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إِيَّاسًا وَجَنْدَلًا	أَخَا طَارِقٍ، والقول ذو نَفَيانِ
فَلَا تَوَاعِدَانِي بِالسَّلَاحِ فَإِنَّمَا	جَمَعْتُ سِلَاحِي رَهْبَةً الحَدَّثَانِ

جَمَعْتُ رُدَيْنِيَّ كَانَ سِنَانَهُ سَنَا لَهَبٍ لَمْ يَسْتَعْنُ بِدُخَانٍ
لِيَالِي إِذْ أَنْتُمْ لِرَهْطِي أَعْبُدُ بِرَمَّانٍ لَمَّا أَجْدَبَ الْحَرَمَانَ
وَإِذْ لَهُمْ نَوْدٌ عِجَافٌ وَصِبْنَةٌ وَإِذْ أَنْتُمْ لَيْسَتْ لَكُمْ غَنَمَانُ
وَجَدَّاكُمَا عَبْدَا عُمَيْرٍ بْنِ عَامِرٍ وَأَمَّاكُمَا مِنْ قَيْنَةٍ أَمْتَانِ

مف (٦٤)، ب (٧-١٢)

وفي نص آخر يقول مَقَاسُ العَائِذِيَّ مف (٨٤):

(١) أَلَا أُبْلِغُ بَنِي شَيْبَانَ عَنِّي
(٢) بَعِيشٌ صَالِحٌ مَا دُمْتُ فِيكُمْ
(٣) إِذَا وَضَعَ الْهَزَاهُزُ آلَ قَوْمٍ
(٤) فَقَدْ جَاوَرْتُ أَقْوَامًا كَثِيرًا
فَلَا يَكُ مِنْ لِقَائِكُمُ الْوَدَاعَا
وَعِيشُ الْمَرْءِ يَهْبِطُهُ لِمَاعَا
فَزَادَ اللَّهُ آلَكُمْ ارْتِفَاعَا
فَلَمْ أَرِ مِثْلَكُمْ حَزْمًا وَبَاعَا

تُمَجِّدُ الأَبْيَاتِ قِيَمَةَ حُسْنِ الْجَوَارِ فِي مَجْتَمَعٍ تَتَعَاضَمُ فِيهِ قِيَمَةُ الأَمْنِ وَالطَّمَانِينَةِ، ولكنها لا تُتَمَجَّدُ سَادِرَةً فِي إِطْلَاقِهَا، وإنما كما تَتَمَثَّلُ لدى «بني شيبان». وهنا تحيل الْمُقْطَعَةُ على عِلَاقَةٍ خَاصَّةٍ وَاقِعِيَّةٍ تَتَمَثَّلُ الْقِيَمَةُ السَّابِقَةُ مِنْ خِلَالِهَا. عِلَاقَةٌ تَقُومُ بَيْنَ بَنِي شَيْبَانَ وَصَاحِبِ هَذَا الضَّمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ فِي النِّصِّ، وَالَّذِي يَحِيلُ إِلَى «مَقَاسِ الْعَائِذِيَّ» بِدَلَالَةِ تَعْيِينِ «بَنِي شَيْبَانَ». يَخْتَزِنُ النِّصُّ عَلَى هَذَا النِّحْوِ تِلْكَ الْعِلَاقَةَ الْاجْتِمَاعِيَّةَ بَيْنَ «مَقَاسٍ» وَ«بَنِي شَيْبَانَ»، بَلْ إِنَّهُ يَدْخُلُ فِي دَوْرَةِ السُّلُوكِ الْاجْتِمَاعِيِّ لِمَجْتَمَعِ الْقَبِيلَةِ الْعَرَبِيَّةِ؛ حَيْثُ يَرَى بَنُو شَيْبَانَ أَنَّ حُسْنَ الْجَوَارِ شِيْمَةٌ مِنْ شِيَمِ الْكَرَامِ، فَيَحْسِنُونَ جَوَارَ «مَقَاسٍ» وَيَكْرُمُونَهُ وَيُؤْمِنُونَهُ، وَهَذَا يَجِدُ مَقَاسٌ — الشَّاعِرُ — مِنْ بَابِ الْوَفَاءِ وَحِفْظِ الْجَمِيلِ أَنْ يُذْبِعَ الْمَكْرُمَةَ وَيَخْلُدُ الْفِعْلَ الْحَسَنَ.

ويقول راشد بن شهاب اليشْكُرِيَّ مف (٨٧):

(١) مَنْ مُبْلِغٌ فَتْيَانَ يَشْكُرُ أَنْنِي
(٢) فَأَوْصِيكُمْ بِالْحَيِّ شَيْبَانَ إِنَّهُمْ
(٣) عَلَى أَنْ قَيْسًا قَالَ قَيْسُ بْنُ خَالِدٍ:
(٤) رَأَيْتُكَ لَمَّا أَنْ عَرَفْتُ وَجُوهَنَا
أَرَى حَقْبَةً تُبْدِي أَمَاكِنَ لِلصَّبْرِ
هُمْ أَهْلُ أَبْنَاءِ الْعِظَائِمِ وَالْفَخْرِ
لَيَشْكُرُ أَحْلَى إِنْ لَقِينَا مِنَ التَّمْرِ
صَدَدَتْ وَطِبَتْ النَّفْسُ يَا قَيْسُ عَنْ عَمْرٍو

- (٥) رَأَيْتَ دِمَاءً أَسْهَلَتْهَا رِمَاخُنَا
(٦) وَنَحْنُ حَمَلْنَاكَ الْمَصِيفَةَ كُلَّهَا
(٧) فَلَا تَحْسَبْنَا كَالْعُمُورِ وَجَمَعْنَا
(٨) جَمِيعًا، وَلَسْنَا — قَدْ عَلِمْتَ — أَشَابَةً
- شَابِيبَ مِثْلَ الْأَرْجُوانِ عَلَى النَّخْرِ
عَلَى حَرَجٍ تُؤْسَى كُلُّوْمُكَ فِي الْخِذْرِ
فَنَحْنُ وَبَيْتُ اللَّهِ أَدْنَى إِلَى عَمُرِهِ
بَعِيدِينَ، مِنْ نَقْصِ الْخَلَائِقِ وَالْغَدْرِ

الخطاب في الأبيات (٣:١) لفتيان «يَشْكُر»، وهو في البيت الأول خطابٌ غيابٍ بدليل الاسم المتعین ودلالة الإبلاغ. وهي صيغة تبتغي نصيحة تدور في حيز تحذير فتیان قبيلته إقبال الحياة وإدبارها؛ إذ تأتي الأيام بشدائد تستدعي الهمة والصبر. أما الخطاب في البيت الثاني فخطاب حضور، وترشُّح الدلالة تضمينه في البيت الأول. فالإبلاغُ إبلاغٌ بوصيةٍ تَتَطَلَّبُ المواجهة والحضور، ومن ثَمَّ تَحَوَّلَ الخطاب من الغياب للحضور.

كان الإبلاغ في النص إبلاغًا عن نفسه: «أرى ...»، وكانت الوصية وصيةً «ببني شيبان» وهي وصيةٌ على سبيل التهكُّم، فهي لا تبتغي الرفق، وإنما تروم الإيلام في الحرب. ويُقدِّم البيت الثالث نص كلام قيس بن خالد (من بني شيبان): «لِيَشْكُرُ أَحْلَى إِنْ لَقِينَا مِنَ التَّمَرِ». ثم يتحول الخطاب من إبلاغ فتیان «يَشْكُر» إلى مخاطبة «قيس بن خالد» نفسه وتعييره بما كان من فراره، وهربه من الأخذ بثأر عمرو حميمه.

وهنا تتموضع القصيدة في قلب الواقعي، في قلب الحدث الاجتماعي فلا تنفصل عن علاقة واقعية تتصل بالخارج المعيش، حيث نزاع «يَشْكُر» و«بني شيبان» وما تأسس بينهما من نزاع. وكذا اختزان حادثة فرار «قيس». وفوق ذلك تُسَجِّلُ نصراً مؤزراً لهم، ولقيس وقومه هزيمةً مشفوعةً بمهانة الضعف؛ إذ لم يُطَقْ من ألم الحرب ما يطيقه الرجال الشجعان.

وأيضاً يقول بَشَامَةُ بن الغدير في مف (١٠):

- (٢٨) وَخُبِرْتُ قَوْمِي — وَلَمْ أَلْقَهُمْ —
(٢٩) فَإِذَا هَلَكْتُ وَلَمْ آتِهِمْ
(٣٠) بِأَنْ قَوْمُكُمْ خَيْرٌ خَصَلْتِي
(٣١) خِرْيَ الْحَيَاةِ وَحَرْبَ الصَّدِيقِ
(٣٢) فَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَيْرُ إِحْدَاهُمَا
(٣٣) وَلَا تَقْعُدُوا وَبِكُمْ مُنَّةٌ
- أَجِدُّوا عَلَى نِي شُوَيْسٍ حُلُولًا
فَأَبْلِغْ أَمَاثِلَ سَهْمِ رَسُولًا
بِنِ كَلْتَاهُمَا جَعَلُوها عُدُولًا
وَكُلُّ أَرَاهُ طَعَامًا وَبَيْلًا
فَسِيرُوا إِلَى الْمَوْتِ سَيْرًا جَمِيلًا
كَفَى بِالْحَوَادِثِ لِلْمَرءِ غَوْلًا

- (٣٤) وَحُشُّوا الحُرُوبَ إِذَا أَوْقَدَتْ رِمَاحًا طَوَّالًا وَخِيَلًا فُحُولًا
(٣٥) وَمِنْ نَسْجِ دَاوُودَ مَوْضُونَةٍ تَرَى لِقَوَاضِبِ فِيهَا صَالِيَلًا
(٣٦) فَإِنْكُمْ وَعَطَاءَ الرَّهَانِ إِذَا جَرَّتِ الحَرْبُ جُلًّا جَلِيلًا
(٣٧) كَنُوبِ ابْنِ بَيْضٍ وَقَاهُمْ بِهِ فَسَدَ عَلَى السَّالِكِينَ السَّبِيلًا

النص هنا وثيقة من وثائق الواقع، فهو يُسجِّلُ حادثةً تؤكد حِلْفَ أَرَادَ أَنْ يُنْتَقِضَ، فالبيت (٢٨) يتضمن المعلومة الرئيسة؛ إذ قومه قد: «أَجَدُوا عَلَى ذِي شُوَيْسٍ حُلُولًا» و«ذو شويس» جبل في ديار بني مُرَّةٍ قوم بَشَامَةَ بن الغدير. يقول التبريزي: «يُريد ما كان من رد حُصَيْنٍ لهم بعد انصرافهم وتجديد الاختلاف» بينهم.^{٢٥} والشعر هنا لا يذكر الوقائع ذَكَرَ النثر لها، هو فقط يومئ إليها ليقتنص دلالةً ما أو قيمة بعينها. فقط هو يشير لذي شُوَيْسٍ ولمسألة الرَّدِّ، وخلاف ذلك معلوم من سياق النص وحكاياته المرافقة التي تَنَقَّلُ معه، ويعين التاريخ هنا هؤلاء القوم بأنهم «الحُرَّة»: «بنو خميس بن عامر بن جهينة، وكانوا حلفاء لبني سَهْمٍ، فلما همت بنو صرمة من غَطَفَانٍ خافوا أَلَّا يَنْصَرَهُم بنو سهم فانصرفوا، فلَحِقَهُمُ الحُصَيْنُ بن حُمَامٍ المُرِّي فردهم وشد الحلف».^{٢٦} ويشير البيت إلى أن «بَشَامَةَ» لم يكن حاضرًا ذلك الرَّدِّ. وإذا كان الحصين قد شد الحلف وردهم فإن بَشَامَةَ هنا قد أكده رغم أنه لم يرتب لذلك مع قومه، ولكنها المبادئ المشتركة والشَّيْمُ اللازمة. وهذا البُعْدُ نفسه يؤكد في البيت التالي بقوله: «فإِذَا هَلَكْتُ وَلَمْ أَتِهِمْ، فَأَبْلُغُ...»

والشاعر في الأبيات يَدْفَعُ بمتغيرين هُما ما يُوجِدُ الأزمة، فهم بين تَرَكَ نُصْرَةَ مَنْ حالفهم، وحَرَبَ مَنْ صَادَقَهُمْ. وأمام هذه الأزمة ب (٣٠، ٣١) يتخير الحَلُّ على الوجه الذي أَرَادَ: «الحرب». وهنا يتحول الضمير من الغياب إلى الخطاب: «فسيروا إلى الموت سيرًا جميلًا»، وَيَمَجِّدُ الموت بالفعل بوصفه «عملًا جميلًا»؛ فإذا كان الخوف يَقْعُدُ بِكُمْ، يُلْحِقُكُمْ الضَّيْمُ، وترَضُّونَ به الدَّنيَّةَ، فإن حوادث الدهر غير مأمونة. والموت لا بد للاحق بكم، على ما ستكونون فيه من خِزْيٍ وعار. إنه يدعو إلى تمنى لقاء الموت لا لقلَّة شأنه أو

^{٢٥} التبريزي، شرح اختيارات المُفَضَّل، ٢٩٥:١.

^{٢٦} هامش تحقيق المفضليات، ص ٥٥.

هوانه، وإنما لِشِدَّةِ إيمانه بضربته القاضية، التي لا محالة مصيبة، يُسَفِّهُ كُلَّ ما يُتَّخَذُ دريئةً منه.

ومن هنا نرى صورة الحرب في الأبيات صورة تتضح بالامتلاء والجلال، لا القتل أو الجثث والأشلاء، صورة لا تذكر من الحرب إلا السلاح، رمز المهابة والقوة والمنعة التي هي أمور تتول في النهاية إلى الكرامة والحمى الذي لا يُسْتَبَاح. ذلك أن الحرب هنا ملازمة للشَّرَفِ والعِزَّة؛ فالرماح طوال كمجدهم المؤثِّل، والخيَلُ فُحولٌ عِتاقٌ كريمة، والدروع داووديَّة، والسيوف قواضبُ قاطعة.

وتُصوِّرُ الحرب كلها من خلال قيم تصويريَّة بصرية في الأساس؛ فإذا ما أوقَدَ القومُ الحَرْبَ لكم فأوقدوها لهم بالرماح والخيَل والدروع — على ما وصف. والحَشُّ: ضَم ما تَفَرَّق من الحطب إلى الناس. والبيت قد يجعل الخيل والرماح والدروع بمثابة الحطب، غير أنها لا تَبْلَى أو تَأْكُلها النار، ولكن التعبير الشعري أبعد من ذلك؛ إذ الحربُ نفسها تُحَشُّ رماحاً وخيلاً ودروعاً، إن الحرب تَتَلَهَّب لا بالنار؛ وإنما بهذه الأشياء عينها. وكذا يُعَبَّرُ في البيت (٣٥) عن السماع بالرؤية: «ترى للقواضب فيها صليلاً». وهي صورة تبدو بعيدة على الخيال المتعقِّل الأقلُّ جُموحاً؛ إذ يُرى صليل السيوف. والصليل صوت وَقَعَ الشيء اليابس على مثله.

ومن هذا الخيال الوَثاب إلى التنديد بما يؤدي إلى إخماد النيران التي اتَّقَدَت. حيث يقدم البيتان (٣٦، ٣٧) معلومةً تاريخيَّةً أخرى إذ أعطى «بنو سهم» رهاناً إطفاء للشر. وما لم يذكره الشعر هو أن الحُصين بن حُمام قد أعطى ابنه رهاناً، وهو ما يراه «بشامة» طلباً للذل ومَفْسَدَةً للقوم. وإذا كان الحُصين وبعض القوم هم صوت السِّلْم، فإن «بشامة» صوت الحرب التي تحفظ الكرامة وتبعد الذلَّة. وقد قطع هذا الرِّهان الطريق على صوت الحرب، وسد على المنادين به السبيل.

المبحث الرابع: القصيدة فِعْلٌ إنْجَازٍ: الصياغة الخطابيَّة للسرد

(١) يُغْفَلُ التعاملُ المعاصر مع الشعر الجاهلي — في بعض وجوهه — الاعتبار التداوُلِي في تناول القصيدة، ويقف من الشعر عند حدود القصيدة بما هي نص مغلق، هذا التعامل قد يحيط ببعض السرود التي تحاول أن تروي سياقه أو تدَّعي مناسيته، ولكنه يستمد منها تغذيةً ما لفهمه للنص في إشاراته المغلقة. إنه بالأحرى يستعين فقط بهذه السرود المصاحبة على فهم إشارات النص وبناء اتساقها.

وما نود أن نؤكد أنه هو الحاجة إلى تجاوز هذه الرؤية التي تجعل من النص في ذاته على الدوام غاية الفهم ومنتهى الطلب، دون اعتبار لكونه أحياناً مُكوّناً في حَدَثٍ تواصلية أكبر منه، يتجاوز النص فيه مجرد كونه ذا بُعْدٍ توثيقي إلى أن يغدو فعلاً إنجازياً، إذا استعرنا المفهوم من «جين أوستين».

ومفاد هذه السطور أنه ليس من اللازم أن يكون السرد هو غاية النص؛ بل قد يدخل السرد بوصفه «توثيقاً» لخدمة ما هو «إنجازي» — على ما سنُبين — وما هو توثيقي هو ما يُكسب ما هو إنجازي بُعْدَهُ الوجودي وبعضاً مما ينقله من حيز المشروع إلى حيز التحقق، فعلى البحث أن يطمح — في تجارب لاحقة — إلى أن يمدّ بصره إلى القصيدة في علاقاتها بمُستعملها وعلاقة ذلك بانبثاقها وتقاليدها، وبخاصة أن الخطاب الأدبي في الشعر الجاهلي يقف في كثيرٍ في صدارة الخطابات التي تحيل مكوناتها — بصورةٍ أو بأخرى — على مرجعيات اجتماعية (وهذا لا يمنع بالتأكيد أن يحيل تجريد هذه المواضع على معانٍ وتجارب لها طابع الإطلاق وقابلية الاستعادة في لحظات أخرى تالية).

وهنا سوف يتجاوز الكتاب القصيدة بوصفها بناءً مغلقاً أو منغلقاً على ذاته إلى انفتاحه على سياقية تداوله، فنعالج استعمال القصيدة؛ بمعنى أن نتجاوز إنتاج النص إنشاءً تلقّياً إلى النظر في مردوده، فننظر في استعماله بوصفه علامة في سياق تداوله الأول على الأقل.

وفي هذا المدخل لا نُسلم النص لموقفه الغائي أو لمقصده، وإلا قتل المقصد ما فيه من فن، غايته أن نُولي الغرض والمقصد حقيقاً اهتمامه حسب ما يلوح، ونتصدى لمحاولة تزويد الموقف الغائي من كل القصائد الجاهلية — على سبيل الخصوص — وإسلامها لانفراد الموقف الجمالي بها. إن الموقف الغائي حقيقٌ بالعناية، ولكن هذا لا يمنع النص أن يورق بعيداً عن مقصده، عن أن تتفاعل علاماته لتنتقلنا إلى عوالم بعيدة من المعنى والتأويل.

لقد كان هناك على الدوام اعتقادٌ يقوم على أن التكلّم بشيءٍ ما — وعلى الأقل في جميع الحالات التي تستحق النظر — هو دائماً ليس إلا إثبات ذلك الشيء، وتقديره، والإسناد إليه (بالمعنى النحوي والمنطقي لمفهوم الإسناد). ولكن مع نظرية «جين أوستين» في الأفعال الكلامية أصبحنا نلتفت إلى أن التكلّم بشيءٍ ما قد يعني فعله وإنجازه، وبعبارة أخرى: أن قول شيءٍ ما هو إنجازُه. فقد ذكر «أوستين» أن هناك عدداً من العبارات

لا «نُخْبِر» أو «تَعْرِض» أي شيء، ومن هنا فهي جمل ليست «صادقة أو كاذبة»، ولكن «النطق» بها نفسه هو حدث أو جزء من حَدَث.^{٢٧} فقولنا:

- «نعم. أقبل أن تكون هذه المرأة زوجتي الشرعية» متلفّظين بـ «نعم» هذه في أثناء عقدنا الزواج.
- أو أسمى هذه الباخرة: «بلقيس».
- أو «أتركُ هذا المنزل ميراثًا لأخي» كما يحصل عند قراءة الوصية.
- أو «أراهنك على أن السماء ستُمطر غدًا».

إن تلفظنا بهذه الجُمْل في سياقاتها المخصوصة ليس «وصفًا» لحال قيامنا بالفعل، وليس «إثباتًا» لكوني قائمًا به، بل إن النطق بالجملة هو إنجازها وإنشاؤها. فأن أعقد عقد الزواج من طَرَفِي هو أن أنطق بهذه العبارة، وأن أسمى الباخرة هذا الاسم هو أن أنطق بذلك، وكذا توريثي المنزل، وكذا الرهان هو قول شيء ما. ومن هنا يُعد «أوستين» هذه العبارات عبارات «إنجازية» أو «إنشائية»؛ إذ إنها تُنشئ فعلًا وتعمل على إنجازها. و«الفعل» هنا هو «الحدث» أو «النشاط» الذي ننجزه بتلفظنا بهذا النوع من الجُمْل. «ومفاد الفكرة المركزية التي دافع عنها «أوستين»: أن تحديد الفعل اللغوي الذي نستعمل له، بصور معيارية، جملةٌ معينة هو الذي يعطينا تلك الجملة».^{٢٨} ينظر «أوستين» للفعل اللغوي كجنس عام من وجهات ثلاث هي:

- التلّفُظ، وهو ما يختص «بمخارج الحروف المادية».
- النطق، ويتعلق «بمقاصد العبارة».
- الخطاب، ويهتم «بمقاصد المتكلم الخارجة عن العبارة والمفهومة من السياق».

ومن هنا نراه يُفَرِّق بين أنواع ثلاثة من الأفعال اللغوية:

(١) الفعل القولي Locutionary act وهو فعلٌ لقول شيء ما. هو فعل التلفظ بجملة تفيد معنىً انطلاقيًا من معاني ألفاظها.

^{٢٧} انظر في ذلك: أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ص ١٥-٢١.

^{٢٨} عبد الحميد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٢٩.

(٢) الفعل الإنجازي Illocutionary act وهو فعل يُنَجَزُ بقول شيءٍ ما. كأن يكون فعل أمر أو نهى أو استفهام أو نداء ... وهو فعل لا يكون متحققاً سطحياً في الجملة.
(٣) فعل جَعَلَ الإنجاز Perlocutionary act وهو فعل يُنَجَزُ بقول شيءٍ ما.

والفعل هنا إنجازٌ وأثر، كإقناع شخصٍ بشيء، أو إزعاج شخص، أو حمل شخصٍ ما على كلامنا ...^{٢٩}

على أن هذه القسمة ليست غاية في النقاء في جميع الحالات؛ ففي الفعل القولي «نقول شيئاً»، لكننا نستخدم التعبير أيضاً في أغراض محددة كالتحذير أو إعلان حكم ... وبهذا المفهوم نؤدي أيضاً حَدَثًا إنجازياً وهو ما قاد أوستين وآخرين ممن اتبعوه إلى التسليم بأن العبارات الناتجة (التوثيقية) هي مجرد نوع من الحدث الكلامي.^{٣٠}
إن شروطاً كثيرة يجب أن تتحقق حتى يتحقق الإنجاز الذي نأمل، وفي مقدمتها استناد الخطاب إلى النية والمواضعة، في محاولة لملء الهوة بين المعطى المحسوس والإدراك الحسي. فالوعد بشيءٍ ما نحو: «أعدُّ بأن ...» يجب أن يُتَلَفَّظَ به على نحوٍ جادٍّ حتى يتحقق المقصد من الجملة.

(٢) وعلى هذا النحو سنستعير إطار نظر «جين أوستين» للأفعال في النظر إلى القصيدة؛ حيث يصبح حدث التلفظ بالقصيدة هو إنجازٌ لفعل وإنشاء لحدث، أو أنه أمر له نتائجه وانعكاساته الملموسة في واقع التواصل. إن الفعل والنتيجة هنا أمورٌ ليست من قبيل المجاز أو النتائج المرجوة أو الفعل المؤجل، أو واقع التواصل. وما كان يقوله أوستين حول الجملة: «بإنجاز «س» أكون فاعلاً «ص»: By doing X, I am doing Y». ^{٣١} نحاول أن نقوله على النص، على القصيدة.

ولعل تاريخ الأدب لم يَنَسْ بحالٍ تلك القصائد التي نَجَحَتْ في تحقيق فعلها الإنجازي، كتلك التي أبرمت عَقْدًا أو نقضته أو أعلنت ولاءً أو أبرأت ذِمَّةً أو اعتذرت ... إن ضمير المتكلم في مثل هذه النصوص ليس مجرد «استعمال» أو «تكوين لغوي»

^{٢٩} انظر: أوستين، السابق، ص ١١٣-١٢٨.

^{٣٠} راجع: ف. ر. بالمر، علم الدلالة؛ إطار جديد، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ص ٢١٢. هذا مع شيء من الاختلاف في ترجمة بعض المصطلحات.

^{٣١} أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، ص ١٢٨.

ولكنه إطار يفرض المتكلم خلاله نفسه كذات في مقابل آخر أو آخرين، يستلزم وجودهم وجود هذا الضمير/الذات.

إن اللغة هنا لا يُنظر إليها في حدود كونها نظاماً من العلامات التي تعتمد على اختلافات داخلية، ولا كونها تحيل إلى محتويات متعينة، ولكنها في ذاتها — حال النطق بها — فعل يتم إنجازه. إن القصيدة على هذا النحو — مع ما تقدّمه من سرّد — ممارسة اجتماعية.

إن الفعل الإنجازي يرتبط بمضمون قَصَوي في الجملة. وإذا كانت التراكيب القسوية تقوم على مفهوم «الحقيقة»، فإن المفهوم المركزي للأفعال الإنجازية هو «الرضا»، أو لنقل «نجاحه». ويصبح الأمر «مَرْضِيّاً» أو «ناجحاً» حين يكون متقبّل الأمر، الذي هو المستمع أو المتلقّي، قد أنجز الفعل الذي أُمِرَ به أو دُعِيَ إليه أو ... إلى آخر صيغ الأفعال الإنجازيّة. ولعل هذا لن يكون حتى يتحقّق لديه «حقيقة» المضمون القسوي.

ومن هنا فعندما يُقدّم السرد في الخطاب التداولي فإنه لا يُقدّم من باب التخيل، وإنما يَتَلَبَّسُ السرد مستوى الخطاب الجاد والحقيقي. وتحاول اللغة أن تعود إلى مرجعيّتها الحقيقيّة التي تحيل إليها، حينئذٍ أيضاً، أنماط التخيل.

وعندما تنحو القصائد والمقطعات إلى أن تهيمن عليها صيغ الخطاب وتتوجه بقوة نحو إنجاز أفعال فإن قوَى تماسك الطابع السردّي تأخذ في الانحلال إلا ما يدعم أفعال الإنجاز على مستوياتٍ محدودة ومتفاوتة، ويغدو الأمر رهين «تأكيدات أفكار مركّزة». إن السرد يتباعد بانفراط العلاقات العليّة بين الأحداث، فما يهم في مثل هذه القصائد والمقطعات — على سبيل الخصوص التي تُنذّر لتحقيق الإنجاز — ليس هو وصف تغيرات الأحوال، وإنما هو تقديم مُسَوّغات وتفسيرات وتمهيدات موازية، ومعالم موقف ووجهات جانيّة. أمورٌ تصاغ «كأفكار» أولى من صياغتها كأحداثٍ تقع، (حتى وإن كان مفهوم السرد قارئاً في عمق كل «فكرة» كما نعتقد). والمخاطب في هذه القصائد الإنجازية حاضرٌ حقيقةً في مستوى تحقيق مقصدها، في سياق إنتاجها الأوّل، حاضرٌ تقديراً في السياقات التالية لإعادة إنتاجها اللاحق.

وعندما ننظر للقصيدة بوصفها فعلاً إنجازياً لا يعني هذا استهلاكها بوصفها شيئاً نفعياً فقط. وإنما هي حينئذٍ تعبر عن دور العلامة/القصيدة في الحياة، وما كان للقصيدة أن تؤدي هذا الدور الذي أدته لو أن تغيّراً آخر اعترّاها من حيث الإيقاع أو صياغة التراكيب أو التخيل والمجازات وما إلى ذلك من أنساق الانبناء الفني، فالقصيدة

لا تحقق وظيفتها الإنجازية مضمونها أو محتواها فقط، وإنما هي محصلة تضافر مكوناتها كلها. لقد حققت فعلها على هذا النحو لكونها لها هذا الطابع العلاماتي الخاص.

(٣) لقد هجا بشر بن أبي خازم مف (٩٦) أوس بن حارثة بن لأم الطائي، وكان قد ذكر أمه في بعض هجوه. فلما أن أسرته بنو نبهان من طيئ ركب أوس إليهم فاستوهبه منهم، وكان أوس قد نذر ليُحرقنه إن قدر عليه. فقالت له أمه سعدى: قَبِحَ اللهُ رَأْيَكَ؛ أكرم الرجل وخلّ عنه، فإنه لا يمحو ما قال غير لسانه! ففعل. فجعل بشر مكان كل قصيدة هجاء قصيدة مدح له.^{٣٢} هنا، لا يمحو الكلام غير الكلام، وحتى القتل لا يُزيل مَعْرَةً ألصقتها الكلام. الحياة هنا موازية للكلام ومساوية له في طقس تبادل قائم على: أهبك حياتك = تهبني لسانك فحياتك لك، ولسانك لي. يقول «مقاس» العائذي في مف (٨٥):

- | | |
|--|---|
| (١) أَوْلَى فَأَوْلَى يَا أَمْرًا الْقَيْسَ بَعْدَمَا | خَصَفْنَ بِأَثَارِ الْمَطِيِّ الْخَوَافِرَا |
| (٢) فَإِنَّ تَكْ قَدْ نُجِيتَ مِنْ غَمَرَاتِهَا | فَلَا تَأْتِينَا بَعْدَهَا الدَّهْرُ سَادِرَا |
| (٣) تَذَكَّرَتِ الْخَيْلُ الشَّعِيرَ عَشِيَّةَ | وَكُنَّا أَنْاسًا يَغْلِفُونَ الْإِيَاصِرَا |
| (٤) فَوَاللَّهِ لَوْ أَنَّ أَمْرًا الْقَيْسَ لَمْ يَكُنْ | بَقُلْجَ عَلَى أَنْ يَسْبِقَ الْخَيْلَ قَادِرَا |
| (٥) لَقَاطَ أُسِيرًا أَوْ لَعَالَجَ طُعْنَةً | تَرَى خَلْفَهُ مِنْهَا رَشَاشًا وَقَاطِرَا |
| (٦) فِدَى لَأَنْاسٍ ذَكَرُوهُمْ مَعِيشَةً | تَرَى لِلتَّرِيدِ الْوَرْدِ فِيهَا نَوَاجِرَا |
| (٧) فَإِنَّ بَنِي عَجَلٍ هُمْ صَبْحُوكُمْ | صَبُوحًا، يُنَسِّي ذَا اللَّذَازَةِ سَاعِرَا |
| (٨) أَجِئْتُمْ إِلَيْنَا فِي بَقِيَّةِ مَالِنَا | تَرْجُونَ مِنْ جَهْلٍ إِلَيْنَا الْمَنَاكِرَا |

يَصْرِفُ النَّصُّ الْخَطَابَ مِنَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ إِلَى (مُخَاطَبٍ) بَعِينِهِ هُوَ «أَمْرُ الْقَيْسِ بْنِ بَحْرِ بْنِ زَهْرٍ بْنِ جَنَابِ الْكَلْبِيِّ» هَذَا الْمَخَاطَبُ هُوَ الْمَعْنَى بِالْتَهْدِيدِ وَالْوَعِيدِ وَالتَّعْيِيرِ وَالتَّهْكُمِ. وَكُلُّهَا أَفْعَالٌ يَنْجِزُهَا الشَّاعِرُ «مَقَاسُ الْعَائِذِيِّ». وَلِتَتَّحِدَ الْأَسْمَاءُ هُنَا؛ إِذْ نَتَحَدَّثُ عَنْ إِنْجَازِ أَوَّلِيِّ يَحْدُدُ الشَّاعِرُ نَفْسَهُ فِيهِ مُخَاطَبُهُ بِوصفه الآخر بالنسبة له، مُعَبِّرًا فِي ذَلِكَ عَنْ صَوْتِهِ الْخَاصِّ وَصَوْتِ جَمَاعَتِهِ.

^{٣٢} انظر: هامش تحقيق المفضليات، ص ٣٢٩.

«أَوَّلَى فَأَوَّلَى يَا امْرَأَ الْقَيْسِ» بهذه العبارة يفتتح «مَقَاسُ» نَصه ويُنْجِز في اللحظة نفسها فعل «الوعيد»، الذي يُصَدَّر به خطابه «امْرَأَ الْقَيْسِ الْكَلْبِي». وبالببيت الثاني المصاغ شَرْطِيًّا يَنْجِز فعل «تَعْيِيرٍ» لخصمه. هذا التعيير الذي «يَقْدَح» به حياته التي يحياها مع الذل؛ ذل النجاة فرارًا مهينًا من موتٍ مُحَقَّق. وكذا «يمنع به» تكرار الفعل وإعادة الكُرَّة، فالرأس التي تتطامن بالتعيير لا ترتفع لملاقاة مَنْ سَبَكها في موضع الدليل. وعلى الحقيقة، ربما كانت العبارة تحقق بالفعل (فعل التعيير) وتنجح فيه بوصفه فعلًا إنجازيًا، ولكن ليس من الضروري أن تنجح في تحقيق «الامتناع المستقبلي» عن تكرار الهجوم من قِبَل الخصم بوصف هذا الامتناع «لازم فعل الكلام». إن فعل «التعيير» يقع، ولكن إنجاز ما يترتب أو يلزم عنه ليس قيد التحقق على سبيل اللزوم. خاصةً وأن هذا الامتناع مستفادٌ من إنجاز فعل التعيير السابق أو العبارة التي تنجزه. وقد يؤسس البيت الثالث لمعاني من نحو:

- «انهزمت خيلهم، فلم تتلوم، حنينًا إلى معالفها، وإلى ما عُوِّدَتْ من تعاليقها من الشعر والَقَتَّ، ونحن على عادة البدو، فخيّلنا تصبر على ما تيسّر لها من أنواع العلف.»^{٣٣}
- «أنكم تعلقون خيلكم الشعيرَ في الأمن، فإذا صِرْتُمْ إلى الحرب وفارقت خيلكم الشعير ذَبَلَتْ وَقَلَّ عَدُوُّهَا.»^{٣٤}

وقد يكون صدق البيت أو العبارة — بالمعنى المنطقي أو التخيلي — مُهمًّا على مستوى النص، على مستوى تسجيل قوة قومه وضعف الآخرين وخورهم ودعتهم. ولكن ما هو قيد النص بوصفه خطابًا، ما هو قيد التواصل هو هذا «التهكُّم» الذي ينجزه الشاعر بقوله هذا الكلام الخبري. إن إنجاز التهكم لصيق هذا الخبر الذي قد يحتمل الصدق أو الكذب.

ويعود النص بعد ذلك لينجز ببيئته الرابع والخامس «تعبيرًا» آخر، وكذا «تهكمًا» بالببيت السادس. إنه على الإجمال ينجز أفعال «الوعيد» و«التعيير» و«التهكم» عبر التلفظ بجمل النص المتوالية. وفي ضوء هذه الأفعال الإنجازية تأتي أفعاله الخبرية. إن النص يحتاج لكل ما هو «خبري» لمساندة ما هو «إنجازي»، إنه بحاجة لما يحتمل الصدق أو

^{٣٣} شرح اختيارات المفضل، التبريزي، ١٣١٦:٣.

^{٣٤} شرح اختيارات المفضل: التبريزي، ١٣١٦:٣.

الكذب، لمساندة ما لا يحتمل الصدق أو الكذب، ولكن عبر هذه «النية أو القصد» التي هي مؤسّسة للأفعال الإنجازية نفسها، عبر هذه النية تُصاغ الجُمْل على نية الصدق، حتى في تكذيب الأقوال، فالمتكلم صادق حتى في تكذيبه. وعلى هذا النحو تقدم الصيغ الخبرية «الحكاية» وتُقطّرها بين هذه الأفعال الإنجازية المتعددة؛ فيقدم «الحدث المركزي» في الحكاية وهو «فرار امرئ القيس من المعركة» في البيتين الثاني والرابع، هذا الحدث تُصاغ حوله أحداث آخر أقل مركزية، هي بمثابة الأنوية والوسائط^{٢٥} من الحدث المركزي الذي هو حدث وظيفي، ومن هذا القبيل: «خَصَفْنَ بِأَثَارِ الْمَطِيِّ الْخَوَافِرَا»، «تَذَكَّرْتُ الْخَيْلُ الشَّعِيرَ عَشِيَّةً، وَكُنَّا أَنَا سَا يَعْلَفُونَ الْإِيَاصِرَا».

قلنا: إن عبارة مثل: «أَوَّلَى فَأَوَّلَى يَا أَمْرًا الْقَيْسِ» لم يُقصد بها في كلها ولا في جزئها أن تُخبر عن أمرٍ ما، أو أن تُبْلَغ معرفة عن حَدَثٍ مخصوصٍ قد وقع، بل إن

^{٢٥} الوظيفة function عند رولان بارت هي وحدة السرد الأولى، ويمثلها كل مقطع من السرد يُقدّم نفسه كتعبير عن تعالقي ما. والوحدات السردية مستقلة جوهرياً عن الوحدات اللسانية، ويمكنها مع ذلك أن تتوافق، لكن عن طريق الصدفة لا عن طريق القصد. ومن ثم تُمثّل الوظائف تارةً بوحدات أكبر من الجملة، وتارةً بوحدات أصغر من الجملة.

وتنقسم الوظائف عند بارت إلى وظائف توزيعية (الوظيفة)، ووظائف إدماجية (القرينة index) وتنقسم الوظائف التوزيعية بدورها إلى وظائف رئيسية (أنوية cardinal functions) وإلى (وسائط catalyses) وتنقسم الوظائف الإدماجية إلى قرائن أو مؤشرات ومُخبرات أو مُعلّيات informans. ولكي تكون الوظيفة رئيسية يجب أن يكون الفعل الحكائي الذي ترجع إليه يفتح (ويُبقي أو يُغلق) خياراً منطقيّاً بالنسبة لباقي القصة. ومن ثم فالوظائف الرئيسية هي لحظات مجازفة في السرد، بينما تمثل «الوسائط» تلك الوقائع العارضة أو الأوصاف التي يمكن أن توضع بين وظيفتين سرديتين متجمعة حول هذه النواة أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وتظل الوسائط وظيفية باعتبار كونها تدخل في تعالقي مع نواة ما. غير أن وظيفتها مُحَقَّفة؛ أحادية الجانب وطُفيلية.

انظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ١٤-١٩. والوظيفة مفهوم يأخذ معاني ودلالات متعددة ومتباينة على نحو ما نجد عند فلاديمير بروب ورولان بارت وسوريو وغريماس على سبيل المثال.

القرينة index القرائن عند بارت لا تحيل على فعل، وإنما على تصور سائد، هذا التصور ضروري لفهم السرد أو القصة كأن تحيل القرائن على طبع أو شعور أو معلومات متصلة بهوية الشخصيات ... والقرائن تحيل على مدلول ومن ثم فهي وحدات دلالية بكامل المعنى. أما المخبرات فهي الوحدات التي تُستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية في الزمن والمكان.

الشاعر يُنجز بها «وعيداً» لمخاطبه. ولكننا نضيف أن هذا الوعيد عندما يصدّر عن شخصٍ لآخر ولقبيلته فإنه لم يكن ليُنجز لو لم يصدّر عن ذي الصفة المؤهلة لإصداره، بمعنى أن يكون المتكلم في وضع يُبيح له أن ينجز الفعل، وإلا عُدَّ الفعل وكأنه لم يكن. فوضعية الشاعر في القبيلة، وطبيعة التعاقد حول ماهية القول الشعري وطبيعته، وسياق القصيدة وموضوعها، مقومات كثيرة تتدخل لتحديد ما إذا كان الفعل إنجازاً حقيقياً، أو أنه في المقابل «عديم الأثر»، أو ربما كان مجرد «شروع في الإنجاز»، على ما بين المستويات الثلاث من تفاوت، وعلى ما في كُلِّ دَرَجاتٍ أُخَر.

إن وضعية الشاعر في القبيلة ووضعه المؤسسي (خارج-اللساني) يدخل كمقوم رئيس لإنجاز تلك الأفعال الكلامية التي يتبنى فيها الشاعر وجهة نظر القبيلة، ويصبح بهذه الوضعية لسان حالها. وطبقاً لمقاييس «سيرل» لتصنيف الأفعال الإنجازية يتقرر أن هناك عديداً من الأفعال الإنجازية بحاجة إلى مؤسسة خارج لسانية لإنجازها، وغالباً ما تكون هذه الأفعال بحاجة إلى وضعية أو موقف خاص بالمتكلم والمستمع في حُضن المؤسسة.^{٣٦}

إن الشاعر لكي يقوم بإعلان حرب، أو الاعتذار عن جُرم، أو مباركة فعل يتصل بالجماعة، لا يمكنه إنجاز ذلك بعيداً عن أن يكون صوتاً مُعتمداً للمؤسسة أو الجماعة التي يتكلم باسمها. لا يمكنه ذلك بعيداً عن أن يكون صوتاً مغروساً في عمق الائتلاف الذي يمثله. حينئذٍ، وربما حينئذٍ فقط، يصبح كلامه نافذاً وفعله ناجزاً.

لقد احتل الشاعر الجاهلي — على وجه الخصوص — موضعاً مُحَدَّداً في بنية مجتمعه بوصفه لسان حال الجماعة، وكانت وضعية قيمته تعود إلى كفالاته استراتيجيات الإعلام والمناوأة اللفظية، وإدراج المآثر حيز التاريخ بصياغة مُنحازة (القصيدة)، تعبر بالطبع عن رأي القبيلة.

إن الشاعر الذي تكفّل له القبيلة حق الرعاية والجزاء والتشريف مُطالِبٌ على الدوام بالألا يتخلّى عن دوره، وما ينطق به دوماً هو صياغة لأفقٍ غير مصوغ، قارٌّ في وعي الجماعة، والشاعر أكفأ أعضائها على صياغته.

^{٣٦} فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة: د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص ٦٥. ويصنف سيرل الأفعال إلى خمسة أبواب: التأكيدات، الأوامر، الالتزامات، التصريحات، الإدلاءات.

لقد كان الشاعر الجاهلي — على العموم — قَبَلِيًّا بكل ما في هذا الوصف من امتلاء، وكان هو مؤسسة الدعاية السياسية والاجتماعية الأولى للجماعة، وعندما كان ينجز بكلامه فعلاً فهو إنجاز القبيلة، هو صوتها الذي ينتقل بمآثرها وأمجادها ودعاويها. وعمق صوته الذي ينعرج في قلبها لم يكن إلا لأنه يلبي احتياجاتها، ويحمل رسالتها. ولعلنا لا نجد عمق هذا الصوت في فترات لاحقة من تاريخ الشعر العربي،^{٣٧} فترات لم يُعد فيها الشاعرُ المعبرَ الرسمي عن صوت القبيلة، أو العشيرة الدينية بعد ذلك في العصر الإسلامي، هذه العشيرة الآخذة في التوسُّع. لقد غدا «مدافعاً» عن عائلة ممسكة بزمام السلطة أو عن حزبٍ معارض يناوئ السلطة الحاكمة، ثم أصبح مدافعاً عن مصلحة شخصية يرومها، دفعت بشعره إلى مجرد ممارسة هي محض تسلية متفاوتة في إبداعيتها، ومن هنا يتفاوت رصيد مصداقية الصوت.

إن ما نؤكدُه إجمالاً هو أن القصيدة قد تحقَّق فعلاً إنجازاً ما، أو تجعل شخصاً ما ينجزه، ولكن هذا الإنجاز أو جعل الإنجاز لا تحققه بالضرورة مقومات لسانية داخل القصيدة، بل قد تحققه شروطٌ خارج لسانية، ربما يكفل إنجازها التواطؤ على عرفيتها، في مقدمتها وضعية الشاعر الخاصة في القبيلة وصدوره عنها.

تذكرُ النصوص أن أهل بيت من «بني ثعلبة بن سعد بن ذبيان» رَهط «مُزرد بن ضرار الذبباني» قد جاؤوا في «بني عبد الله بن غطفان»، فذهب رجلٌ من «بني عبد الله» يقال له «زُرعة بن ثوب» إلى غلامٍ من «بني ثعلبة» يقال له «خالد بن عبيد»، وكان للغلام إبلٌ كرام حسان، وتَسَفَّهُ «خالدًا زُرعةً»، ولم يزل به يخدعه حتى اشترى الإبل منه بغنم؛ قيل أخذ ستة عشر من الإبل وأعطاه ستين عنزاً ونبعة، فرجع «خالد» إلى أبويه فأخبرهما، فقالا: هلكتَ والله وأهلكتنا، وانطلق أبوه إلى «زُرعة» فأبى أن يردها، فأتى «مُزردًا»، وقص عليه القصَّة، فقال «مُزرد»: «أنا ضامنٌ لك إبلك أن تُردَّ عليك بأعيانها». فأنشأ قصيدته مف (١٥) التي مطلعها:

أَلَا يَا لِقَوْمٍ وَالسَّفَاهَةُ كَأَسْمِهَا أَعَائِدَتِي مِنْ حُبِّ سَلْمَى عَوَائِدِي

^{٣٧} هناك مناقشة جادة حول تطور حماية الأدب ووظيفة الشعر ووضع الشاعر في المجتمع وعلاقته بالسلطة، بخاصة في العصر العباسي في كتاب د. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩٦م. ص ٧٠-٧٨.

وأهداها إلى بني عبد الله، فَرَدُوا على الغلام إبله.^{٣٨}
 إن القصيدة على هذا النحو تُنَجِّزُ فعلًا على وجه الحقيقة عندما تَضَطَّر «زُرعة» إلى رد الإبل، أو بالأحرى تضطر القبيلة التي تُلْزَم «زُرعة» بذلك. وهي هنا لا تثبت معنىً كلياً يدور بين الإثبات والنفي، وإنما تنجز هذا المعنى. هذا المعنى الذي يَدُلُّ على إنجازهِ فعلٌ آخر لَزَمَ عنه، وهو رَدَ الإبل. إن القصيدة هنا «تفك عَقْدًا أُبْرِمَ بناءً على خُدعة»، والقوة التي تُلْزَم بنقض هذا البيع هي طاقة التشهير التي تكتنزها.

وعلى نَحْو آخر يكتب «المُثَقَّب العَبْدِي» قصيدته التي مطلعها: «ألا إن هذا أُمِسَ رَثٌ جديدها» مف (٢٨)، يطلب بها من «النعمان بن المنذر» أن يطلق سراح قبيلته «بني لُكَيْز العبيدين» وتتكاثر المكونات السردية للقصيدة معاً لتكوين أرضية صالحة لإنجاز الفعل، الذي هو «رجاء» أو بالأحرى «أَمْرٌ» قَدَم فيه «المُثَقَّب» فروض الولاء ومدح «النعمان» وذكر له من الصفات ما به يستحيل عليه العدول عن الاستجابة لطلبه، فطقس الهدية^{٣٩} يحكم إطار التبادل فيما بين المُثَقَّب والنعمان، بما يستوجب من المُهدَى أن يرد الهدية بأحسن منها، هذا فضلاً عن الإلزام الأدبي بما يعقبها من مطالب، ومن هنا يتوجب على النعمان تلبية مطالب «المُثَقَّب». وطقس الهدية جزء من

^{٣٨} شرح اختيارات المفضل التبريزي، ١ / ٣٧١.

^{٣٩} * يقوم طقس الهدية في المجتمعات التقليدية — كما يقول مارسيل موس Marcel Mouss — على أن الهدايا «من الناحية النظرية هي هبات طوعية وعفوية، لا مصلحة فيها للمعطي، ولكنها في الحقيقة إجبارية، ولصالح المعطي نفسه. وتتخذ هذه الهبات عموماً شكل الهدية المتفضل بها عن طيب خاطر، ولكن السلوك الملازم لإعطائها ليس إلا تظاهراً وخدعة اجتماعية في حين أن الإجراء نفسه مبني على الواجب والمصلحة الخاصة». وقصيدة المدح هنا قبض في تبادل طقوسي للهدايا. ويشمل هذا التبادل الطقوسي ثلاثة واجبات هي: (١) إعطاء الهدية (٢) قبول الهدية (٣) إعطاء هبة مقابل لها.

وقبول الهدية يتضمّن قبول التحدي بإعطاء هدية مقابلة لها، تفوقها قيمة، وعدم إعطاء هذا المقابل يؤدي إلى الحطّ من المكانة، أو إلى بذل ماء الوجه.

انظر: د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم: د. حسن البنا عز الدين (بالاشتراك مع المؤلفة)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٥٥-٦٠.

إطار التبادل الطقوسي الأوسع الذي يصبح فيه قول «المتقّب» قصيدته طقساً تبادلياً تصبح فيه القصيدة مساوية لحياة بشرية أو حياة بشر؛ يملك «النعمان» أسرى هم أهل «المتقّب»، والمتقّب بما لديه من طاقة شعرية يملك «القصيدة»؛ كلماته النافذات المثمّنة تماماً في المجتمع العربي القديم.

ما ينتجه الشاعر من سرّد يُدرّج كلّ في سياق إنجاح إنجاز فعله «الطلبى» الذي يؤخّره لآخر النصّ:

فَأَنْعَمَ أَبَيْتَ اللَّعْنَ إِنَّكَ أَصْبَحْتَ لَدَيْكَ «لُكَيْزٌ» كَهْلُهَا وَلَيْدُهَا
وَأَطْلَقَهُمْ تَمْشِي النِّسَاءُ خِلَالَهُمْ مُفَكَّكَةً وَسَطَ الرَّحَالِ قُبُودُهَا

ب (٢٧، ٢٨)

وهذا الطلب يظل هو «المقصد» الأكبر الذي يقود القصيدة نحو تماسكها. ويُقدّم قبل هذا الطلب وعبر النصّ كلّهُ:

- تنصّلاً واعتذاراً ب (١٧-١٩).
- مدحاً وثناءً ب (١٤-٢٦).
- إدلالاً بالحُرمة وتذكيراً بسوابق الخدمة ب (١٤).

هذا فضلاً عن وحدة الوصل والهجر والسفر ب (١-١٣) التي يجعل فيها السفر صالحاً لأن يكون وصولاً إلى الممدوح المخاطب بالنص.

وهذا البناء الذي بناه عبر «موتيفات» الوصف والهجر والسفر كثيراً ما كان يعطي علاقات توازٍ مع مناط النص الأكبر، فلا تبدو هذه الأجزاء بعيدة عن مطلب الشاعر وعلاقته ب «النعمان» كما يصورها النص بعد ذلك.

إن الأبيات الثلاثة الأولى من النص تثبت الانبئات فيما بين «هند» والشاعر، فقد أخلّق جديد وصلها، وضنّت بما كانت تتمتع به من سلامٍ ونحوه، إنها أبداً لم تكن ممنوعة، فقد أثّرت القطيعة مع إمكانية مدها الوصل. ولعل الموقف هنا يتوازى مع «النعمان» الذي يُمسك الأسرى مع إمكانية إطلاقهم، هذه «القدرة» التي يثبّتها المدح صراحةً بعد ذلك ب (١٦، ١٩، ٢٠-٢٦).

وتثبت الأبيات كذلك علاقة حميمية فيما بين الشاعر و«هند»، يتمنى عودتها، هذه العلاقة غيّرَها تقلُّبُ «هند» وانخداعها عن صديقها بمستحدثات الصداقة. هذه العلاقة الحميمة لعلها هي العلاقة المضمّنة في قول الشاعر:

فإنَّ «أبا قابوس» عندي بلاؤه* جَزَاءٌ بِنُعْمَى لَا يَحِلُّ كُنُودُهَا

ب (١٤)

إن يستلزم الإدلالُ بالخدمة وجليل الأعمال معرفةً عميقة تُوجب تحقيق هذه الفعال. نقول: هذه العلاقة الحميمة تتغير أيضاً لأسباب قد يتجاوزها النص في كُلِّ؛ يتجاوزها حال «هند» وكذا في حال «النعمان» وقبيلة «لُكيز». ولكن ما لا يفوت الشاعر تقريره تواصي القبيلة بالإجانب وطول عنودها. ويحذف الشاعر من «موتيف» الرحلة ضمير المقصود في هذه الرحلة التي يقطعها على ناقته:

فأيقنْتُ إن شاءَ الإلهُ بأنَّه سَيُبْلِغُنِي أَجْلَادُهَا وَقَصِيدُهَا

ب (١٣)

يقول التبريزي: «ويُبْلِغُنِي، يقتضي مفعولين، فحذف أحدهما وهو ضمير المقصود، وكأنه قال: يُبْلِغُنِي الملك.»^{٤١} هذا صحيح. وربما كان صحيحاً أيضاً أن يكون المقصود بهذا الضمير المحذوف هو الوصل المعنوي إلى هدفه (إطلاق سراح القبيلة). وسواء أكان المقصود في الرحلة الملك — على ظاهر المنطق والأفعال — أو كان إطلاق سراح القبيلة، على سبيل المجاز، بما يجعل الرحلة رحلةً رمزية — فإن الوحدة كلها تتحرك نحو التلهّف على الوصول في سباقٍ محموم بين الشاعر وناقته نحو الهدف ب (١٣:٦)، ولا يكاد أي وصفٍ يخرج عن هذا الإطار الذي يؤسس للوصول بدءاً من قوتها إلى سرعتها، إلى مجرد إغضاؤها وتهويمها عند الراحة، إلى الهرّ الذي ينهشها عند مَعْقَد غرزها، فتندفع في جري محموم، تتكلف فيه ما يؤديها إلى الهلك من الإسراع.

* في نسخة الشرح «بلاؤه»، وفي نسخة دار المعارف «بلاؤها».

^{٤١} شرح اختيارات المفضل، التبريزي، ٧١٥: ٢.

(٤) إن نصوصاً عديدة في المفضليات تكاد تنبني على هذه الطبيعة الإنجازية، أو بعبارة أخرى يفوتنا الكثير لو أننا لم نلتفت إلى طابعها الإنجازي في النظر النقدي لبنائها وتشكلها وقيمتها على الإجمال. ومن هذا القبيل: مف (٢، ٣، ٧، ١٠، ١٢، ١٥، ٢٦، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ١٣٠) هذا فضلاً عن احتواء نصوص أخرى على أجزاء بعينها ذات طابع إنجازي على نحو ما نجد في مف (٨٣، ٨٩) وغيرها.

في مف (٢) يُعَيَّرُ «حزيمة بن طارق التغلبي» على رهط «الكلبة العُزني»، ويستاق إبلهم، فيأتيهم الصريخ، ويركبوا في إثره، فيُهْزَمُ «حزيمة»، ويُستنقذ منه ما كان قد أخذه، ويفلت «حزيمة» من «الكلبة» ويأسره غيره. وهنا يتوقف الشعر ليقول كلمته. و«حزيمة» الذي يفلت فعلياً من «الكلبة» يعود «الكلبة» ليأسره فعلياً بهذا النص. إن اعتذار «الكلبة» مما أفلت منه «حزيمة» بهذه الأبيات يُعيدُ أسره مرّةً أخرى. فلا فارق بين أن يؤسر فعلياً أو يُهْزَمُ حتى يوشك على الأسر؛ إذ الهزيمة لاحقة به في كلا الحالين، ومشاركة الفعل كفيلة بإلحاقه موطن العار:

فإن تَنَجُّ منها يا «حَزِيمَ» بَنَ طَارِقٍ فقد تَرَكَتْ ما خَلَفَ ظَهْرَكَ بَلَقَعَا

ب (١)

إن المُقَطَّعة إعادةُ أُسْرِ لِفَارِسٍ هَرَبَ.
وعندما تندد قصيدة الجُمَيْحِ مف (٧) التي مطلعها:

سَائِلٌ مَعَدًّا: مَنِ الْفَوَارِسُ لَا أَوْفَوْا بِجِيرَانِهِمْ وَلَا غَنِمُوا

عندما تندد بغدر «بني عامر»، بغدر «خالد بن نضلة» وإخلاف عهد الجوار فإنها تنجز فعلاً «تعزيراً»، فالتفوه بها فعلٌ تعذيرٌ وإحراقٌ وعقابٌ لازم. إنها توقع بهم فعلاً «تعزيراً»، لا تريم معيرته عنهم ولا تتحول.

والمفضلية (٨٦) لـ «راشد بن شهاب اليشْكُرِي»، التي يخاطب فيها «قيس بن مسعود الشيباني»؛ تدرج في إطار ما تُنْجِزه من توعّد وتهديد خاصةً من خلال ما تأتيه في البيتين الرابع والخامس:

فَمَهْلًا أَبَا الْخَنْسَاءِ لَا تَشْتُمْنِي فَتَقَرَّعَ بَعْدَ الْيَوْمِ سِنَكَ مِنْ نَدَمٍ
وَلَا تُوعِدْنِي إِنَّنِي إِنْ تُلَاقِنِي مَعِيَ مَشْرِفِي فِي مَضَارِبِهِ قَضَمٍ

هذه المعاني التي تحقّقها الأفعال الإنجازية تَغْدُو هي المركز الذي يضم حوله الشبكة الدلالية لمكونات النص، فما في النص من نَعَتٍ للسيف والقوس والسهم والرمح، وذكره ما كان بينه وبين خصمه من كرم جوارٍ وصُحْبَةٍ كلها أمور سرديّة، لكنها دعامات يتحامل عليها الفعل الإنجازي في اكتساب «مصادقيته».

الفصل الثاني

الشعر وسرد الأسطورة

المبحث الأول: السرد - الأسطورة - السيناريو

«إن الفن العظيم يتطلب مزج الأشياء الحقيقية بمغزاها الرمزي»^١

(١) كثيرة تلك السرود التي تقدمها القصيدة الجاهليّة ويمكن أن نلمح في أطرافها وارتباط مكوناتها بملامح دينيّة بعيدة؛ أبعاداً أسطوريّة تتشكل في صيغة سرديّة ما يُنتجها الشعراء، ويُعيدون إنتاجها واحداً بعد الآخر، ولا تعود أوليتها لأحد، وإنما تتفرق أمشاجها في عرى القصائد؛ ومن ثم نحن معنيون هنا بالأسطورة من حيث اعتماد الشعر لها بوصفها صيغة سرديّة متواترة، وأيضاً من حيث هي أفق رمزي متعالٍ، له علاقات وقيم بناءيّة شبه ثابتة، دالة ومتكررة، قارّة في لاوعي الجماعة الشعرية تتجاوز حدود الموقف اليومي الحياتي، يُنتج الشعراء من خلالها معرفتهم بالكون والحياة. إن الأسطورة شكلٌ ثانٍ من اللغة، نظامٌ متحوّلٌ من اللغة/الرمز بوصفها نظاماً أوليّاً للتدليل. إنها انفتاح النظام أو الشكل واستعداده لتكوين شكل آخر يليه، هذا الشكل الأخير كما يقيم علاقاته في الواقع الحاضر الحيّ يقيمها أيضاً في التاريخ، في لاوعي الجماعة، عبر فترات طويلة متلاحقة، حيث يبدو ويختفي، وربما يتباعد، ولكنه يظل جوهراً يرشد الوعي ويحرّكه. «إن الأسطورة التي تنطلق من اللغة تعود إلى اللغة تحت ستار الرمز والطقوسيّة، والبناء الدرامي»^٢.

^١ جورج ديفيرو، الخيال والرمز؛ بُعدان للحقيقة، ص ٢٤٥.

^٢ د. أمينة غصن، كونيّة الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ١٣، ١٩٨١م، ص ٩٥.

ومن أهم ما نؤكد في هذا السياق أن الأسطورة ليست «معتقدًا زائفًا يناقض الواقع، فهناك من يرون فيها نمطًا حدسيًا رقيقًا للفهم الكوني يشتمل على حقائق عميقة، ويُعبّر عن مواقف جمعيّة من مسائل جوهرية مثل الحياة والموت والألوهية والوجود».^٣ ومن هنا فالأسطورة ليست نقيضًا للواقع، بمعنى انتفاء أن تكون بعض المشاهد الواقعية، بل المفعمة في واقعيتها، من قبيل الأسطورة. فالأسطورة عند بارت، على سبيل المثال، لا تُعرّف بموضوع رسالتها، وإنما تُعرّف من خلال الطريقة التي تُلَفِّظَتْ بها، فهناك حدود شكلية لها، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها. الأسطورة عنده «كلام»، وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورة. إن كل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجودٍ مُغلِقٍ أخرس إلى حالة شفوية مفتوحة أمام امتلاك المجتمع، لأنه ما من قانون طبيعي أو غير طبيعي يمنعنا من الكلام على الأشياء.

ويرى بارت كذلك أن ليس هناك موضوعات مفروضة عليها الإحياء دومًا وأبدًا، فبعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترة ما، ثم تختفي فتحل محلها موضوعات أخرى، فتصل إلى مرتبة الأسطورة. إنه يمكننا تصوّر أساطير قديمة جدًا، ولكن ليس هناك أساطير أبدية.^٤

إن بعض المشاهد الشعرية التي يمكن لها أن تُوسَم بالواقعية أُخْضِعَتْ أدبيًا لاستهلاكٍ معين، حملت تمرّدات ووجهات نظر ومواقف من الحياة والموت والوجود ... لقد حملت المشاهد استعمالًا مضافًا إلى مادتها الأولى.

وسوف نستعين هنا بمفهوم «السيناريو senary» الذي تفيض فيه أبحاث السيميائية والتأويل والذكاء الاصطناعي وعلم اللغة النصّي. واقتراح مفهوم السيناريو هنا يعيننا على اكتشاف الحكاية التي يتضمّنُها السرد الشعري، التي نراها ذات أبعاد أسطورية، التي ربما تُضمّر بعض معالمها ويُذكر البعض الآخر. وحينما يُستعاض عن ذكر الحكاية كلها بوحدة واحدة أو بعض وحدات قليلة، يعوز النصّ استحضر السيناريو الكامل للحكاية. وهنا يعيننا هذا المفهوم على التقاط الجمل الهدف في النص التي تؤدي بنا إلى التقاط الحكاية.

^٣ إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٣.

^٤ رولان بارت، أسطوريات؛ أساطير الحياة اليومية، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

والسيناريو مجموعة من العلامات الصَّرْفِيَّة أو التَرْكِيبِيَّة أو الدَّلَالِيَّة يستطيع المتلقي من خلالها تقليص التباس النص الذي بين يديه، وتُدرّجه هذه العلامات ضِمْنَ أنساق فكرية أو جماليَّة أوسع. وهنا يتعلق الأمر بمعرفة شموليَّة تتفاوت درجة الوعي بها. يتعلق بمجموعة من الإحالات الأدبيَّة التي تُكَيِّف إدراك المتلقي لعمل معين.^٥ فالقارئ ما إن يقع على بعض أركان السيناريو الذي لَحَظَ اضطراد عناصره حتى يُنَشِّطُ ذلك السيناريو المرتبط بتلك الوضعيَّة.

والسيناريو حينئذٍ مفهوم شديد القُرب من مفهوم القالب أو الإطار frame^٦ أو كل ما يُمَثِّلُ إجراءً مناسباً لانتخاب بنيةٍ جوهريَّة — سرديَّة هنا — في نصوص أو وقائع ما، وكذا مدخلاً لإدراجِ نصٍّ ما ضمن حيِّز فهمه وتفسيره.

على أننا نركّز في مفهوم السيناريو إلى جانب «ثبات العناصر» على «نظام التتابع» فَتَتَّبَعُ العناصر السردية في مشهد وتتتابع المشاهد لتبني الحكاية، وتُنَدْرِجُ الحكاية في نصٍّ سرديٍّ أعم. على ألا يكون التتابع حينئذٍ تتابعاً عشوائياً أنبتته صدفه غير دالَّة.

^٥ برنار فاليط، النصُّ الروائيُّ؛ تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٨٤.

^٦ * يترجم أمبرتو إيكو مفهوم القالب بكلمة سيناريو. والقالب عنده هو كما يُحدِّده مينسكي: بنيةٍ جوهريَّة من المعطيات، تفيد في تمثيل حالة نموذجيَّة مُعمَّمة. وكل قالب يتضمن عدداً من المعلومات، بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقاً، أما الأخرى فتختصُّ بما ينبغي عمله في حال لم يصدر توكيدٌ على هذا الانتظار (انظر: القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيَّة: أمبرتو إيكو، ص ١٠١).

والأطُر عند فان دايك هي أشكال معينة لتنظيم المعرفة التي نمتلكها عن العالم والمُحدَّدة عُرفياً. هي صيغة لتنظيم أفعالٍ وأحداثٍ معقدة ومقبولة تنظيمياً عقلياً. ومعرفة الإطار بالأساس تلعب دوراً في تفسير الأحداث الاجتماعيَّة تفسيراً مُحدَّداً، وكذا في إيجاد مدلولٍ لسلوكنا الخاصِّ ولسلوك الآخرين، ومن ثم فهي تتعلق بقواعد وأعراف ومعايير وأشخاص وأدوار ووظائف وأحداث وما أشبه. يقول فان دايك عن الإطار: «إنه بنية مفهوميَّة في الذاكرة الدلاليَّة مكونة من سلسلة من القضايا التي ترتبط بأحداث مقبولة. وهذه القضايا تنتظم على نحوٍ من الأنحاء ضمن أخرى بشكلٍ متدرج، بحيث تتغلب الخصائص الضروريَّة والأعمُّ لهذه الأحداث على معلومات عن تفاصيل فرعيَّة. إن الإطار لا يتكون من أجزاء ثابتة أو ضروريَّة، بل من عدد من نتائج متغيرة أيضاً، تمكن من استخدام الإطار ذاته لكم كبير من مواقف مشابهة».

(انظر: تون. أ. فان دايك، علم النص؛ مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢٧١).

المبحث الثاني: الثور الوحشي

(١) وفي الشعر الجاهلي ثَمَّة سرود كثيرة تنبني على أبعادٍ أسطوريَّة منها: مشهد الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب والصائد، مشهد الحمار الوحشي وأتانه ونجاته من الصياد، مطاردة الظليم أنثاه وعدوهما، بعض مشاهد وصف المرأة وارتباطها بالشمس والدُّرة والبيضة، مشاهد السفر وعلاقة الشاعر بناقته وعوائق الرحلة وقيمة الوصول، هذا فضلاً عن دخول عناصر الخرافة في بناء الصورة على نحو الهامة والغول وغيرهما.^{٧*}

وسوف نأخذ في هذا المبحث نموذجًا لمشاهد الثور الوحشي^{٨*} بما هي سَرْد مُطرد الأبعاد، ترويه القصائد بهيكل شبه ثابت المعالم ومفردات متواترة في الغالب، تُوظَّف في كُلِّ توظيفٍ خاصٍّ، فتغدو شكلًا سَرديًّا من أشكال معرفة الحياة وقراءة الكون وصراعاته وتحولات رموزه والوقوع في أسر قُوَى عليا مهيمنة تهب الحياة كما تُقدَّر الموت. فتأخذ طابعًا أسطوريًّا سواء بدلالاتها أو سرد الشعراء لها أو بالأبعاد الثقافية الدينية لمكوناتها. وهي بَعْدُ مشاهد لها رصيدها الواقعي الحياتي الذي لا تخطئه العين، وفوق ذلك هي سرود أنتجها الشعر، ولم ينتجها النثر مثلاً؛ إذ هي

٧ * ثمة وفرة من الأساطير العربية أوردتها د. محمد عجينة في كتابه: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت/العربية، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٤م، جزآن.

٨ * * هناك العديد من الدراسات السابقة كانت محل اهتمام الباحث وأفاد منها. ومن هذه الدراسات: (١) د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م. (٢) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، ١٩٧٦م.

(٣) د. علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس.

(٤) د. مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط١، ١٩٩٦م.

(٥) د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب الجاهلي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م.

(٦) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهليَّة، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

(٧) د. عبد الجبار المطلبي: قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهليَّة، مقال ضمن كتابه مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

مُنْتَجَجَمْعِيَّ بين الشعراء، لا يُسْنَدُ إلى شاعرٍ بعينه ولا يُحْكَم على واحدٍ منهم بالسُّبْق إليه.

وفيما يلي أركان سيناريو حكاية الثور وصراعه مع الصائد والكلاب:

- (١) ثورٌ وحشيٌّ لون وجهه وقوائمه يخالف لون سائر جسده، جَسَدُهُ أبيض، وقوائمه إلى الحُمْرة في سواد، ووجه أسود تعلوه حُمْرة.
- (٢) هذا الثور الذي لا يعيش إلا كما تعيش بقية أفراد جنسه في قطيع؛ يوجد وحيدًا منفردًا بشكلٍ مُطْلَق.
- (٣) الانقطاع والعزلة هي مصيره قبل المشهد وبَعْدَه، فهو خارجٌ من بَلَدٍ لآخر، ومن قفرٍ لقفرٍ.
- (٤) دومًا ما يكون متوترًا أَرْقًا متوجِّسًا لخطرٍ أو كَرْبٍ.
- (٥) تمر به ليلة باردة ممطرة يُلْجِئُهُ فيها المطر والريح إلى شجرة أُرطى*^٩ أو حقفها، يظل فيها الليل كُلّه.
- (٦) لا يداهمه الخطر إلا مع طلوع الصُّبْح حين يباكره الصائد بكلابه.

(٨) د. محمد بريري: الملكة الشعرية والتفاعل النَّصِّي، مجلة فصول، المجلد ٨، العددان ٣، ٤؛ ديسمبر ١٩٨٩م.

(٩) د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

وثمة مناقشات عدة للاتجاه الأسطوري في دراسته للأدب القديم، منها:

- د. وهب أحمد روميّة: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- د. محمد أبو المجد علي البسيوني، اتجاه معاصر في دراسة الشعر العربي القديم: الاتجاه الأسطوري، عرض وتقويم، حويليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحويلة ٢٢، الرسالة ٨٨، ١٤٢٢-١٤٢٣هـ/٢٠٠١-٢٠٠٢م.

^٩ *الأُرطى: شجرٌ ينبت بالرُّمْل، يَنْبُتُ عَصِيًّا من أصل واحد، يطولُ قَدْرَ قامَةٍ، وورقه هَدْبٌ، ورائحته طيبة، وأكثر الشعراء من ذكر تَعَوُّذٍ بقر الوحش بها واحتفار أصولها للكنوس فيها، والتَّبَرُّدُ بها من الحرِّ والانكسار فيها من البرد والمطر. والرمل احتفاره سهل.

والأُرطى ثَمَره كالْعُنَابِ مَرَّةً، تأكلها الإبل، غَضَّةً، وعروقه حُمْرٌ شديدة الحُمْرة. انظر: تاج العروس، مادة «أرط».

(٧) لا يطلبُ الثور قتالًا، وإنما الكلابُ دومًا هي باريئةُ الهجوم، وغالبًا هو حينئذٍ بين فرارٍ طلبًا للنجاة دونما قتالٍ وصراعٍ، أو قتالٍ عنيفٍ دفاعًا عن النفس وعن حقه في العيش، فهو يريد الحياة، والكلابُ تريدُ حياته.

(٨) يهربُ الثور خوفَ الكلابِ، ويظل يجري والكلاب في أثره، حتى إذا ما يئس من الهرب، وأدرك أن الموت لاحق له لا محالة استأنى لينعطف عليهم بقرنيه، يُعِلمهما فيهم، فيقتل منهم ما يقتل، ويفر الباقيون بين جريحٍ وسالمٍ يَنشُدُ النجاة.

(٩) وعندما ترتبط قصة الثور بـ «موتيف» الناقة يكون الصيادُ كَلَبًا، والكلاب سلاحه الوحيد. وقد تنتهي القصّة بالثور عند هربه ونجاته، وقد تحدث الخطوطُ التالية وهي الصّراع المشار إليه مع الكلاب.

أما عندما ترتبط القصة بالرّثاء، بتجربة الموت — وحينئذٍ تغيب الناقة — يُصْبِحُ الصَّيَّادُ كَلَبًا وقانصًا أيضًا، وهنا يحرز الثورُ النصرَ على الكلاب، ولكن لا يلبث الصائدُ أن يبدد هذا النصر بسهمٍ يُنْشِبُه في أضلّاعه.

(٢) كانت هذه هي الملامح العامة لسيناريو حكاية الثور الوحشي قد تختلف بعض التفاصيل الجزئية، وقد يُسَكَّتُ عن بعض مراحلها، وقد يُتَوَسَّعُ في بعضها. وللقصّة في الشعر العربي سياقان:

أحدهما سياق عام يأتي فيه السردُ عن الثور لاحقًا للسرد عن الناقة، مُؤدّيًا في ذلك وظيفة تشبيهية؛ فالقصّة منوطٌ بها — ظاهرًا على الأقل — تشبيه الناقة في سرعتها أو نشاطها أو بهما معًا بهذا الثور الوحشي الذي تُحكى قصته.

والآخر: سياق مُثَلَّ انحرافةً عن السياق الأوّل، ونحن واجدوه بقوة لدى شعراء هُذَيْل على سبيل الخصوص، عَدَلُوا فيه عن ربط الثور الوحشي وقصّة صراعه مع الكلاب بالناقة، وجعلوا من قصته سرّدًا موازيًا عن تجربة الفقد، وصراع الإنسان مع الموت. وبعمامةٍ يمكننا أن نقول إن حكاية الثور تعتمد مع الناقة على سيناريو النجاة، أما مع تجربة الرثاء فتتكيء على سيناريو الموت.

ولعلنا لا نَعْدَم لدى ناقد قديم كالجاحظ هذا الوعي المُجْمَل بهذا السيناريو، تحت مفهوم التقاليد الأدبية أو «عادة الشعراء». إنه يقول: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مَرثِيَّةً أو مَوْعِظَةً، أن تكون الكلابُ التي تقتلُ بقرَ الوحش. وإذا كان الشعرُ مديحًا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلابُ هي المقتولة، ليس على أن ذلك

حكايةً عن قصّة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلابَ وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلابُ هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم».^{١٠}

ومفهوم السيناريو هنا يمنحنا القدرة على توليد توقعات الأحداث، بما يجعلنا نُعاضِد كل خطوة بخطوة تالية محتملة أو خطوات، مُفَعِّلِينَ حكايةً مُفَتَرَضَةً بناءً على تنشيط سيناريو معين مبنًى على تجريد الحكايات السابقة، على نحو السيناريو المشار إليه سابقاً. «إن معرفة السيناريو الضمنية تَحْتُ على نمطٍ نوعيٍّ من القراءة، شرط أن يستجيب النص لانتظار المتلقي».^{١١}

ومفهوم السيناريو يشغلنا بهذا الأطرّاد لبعض المقومات العامة، ولا يتركنا فريسةً للملامح المنفردة أو التفصيلات الجزئية التي تخالف العام والشائع في مكونات الحكاية، فتشتت تصورنا عن الحكاية نفسها بتوهم أصالتها، إنه يجعل لنا هذا المتواتر بمثابة القاعدة أو المعيار بالنسبة لسائر الاختلافات والتميزات السردية داخل كل حكاية، سواء أكان اختلافاً في بداية موقع الحكي، أو تحديداً لنقطة النهاية التي يتوقف عندها السرد، أو وقوفاً أمام بعض التفاصيل بشيء من الاتساع والإلاحاح على الوصف والتدقيق.

وعندما يلتفت الكُتّاب عبر مفهوم السيناريو إلى تلك المقومات العامة يلتفت أيضاً إلى هذه التفاصيل الدقيقة التي تُمنَحها الحكاية، التي تختلف معها من نصٍّ لآخر فترسم ملامحه الدقيقة. إن مفهوم السيناريو يعين على قراءة الموقف بمجرد الإلماع إليه، ويجعل من الغائب إطاراً لقراءة الحاضر. فالثور عند طرفة بن العبد مثلاً لا يرد في القصيدة إلا في شطر بيت يُشَبَّه فيه أُذُنِي ناقته بأذنه. يقول:

مَوْلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي شَاةٌ بِحَوْمَلٍ مُفْرِدٍ

(مؤلّتان: مثنى مؤلّ، أي محدد، من التأليل، وهو التحديد والتدقيق، والدقة والحذّة تُحمدان في آذان الإبل. العتق: الكرم والنجابة. سامعتي: أُذُنِي. شاة: ثورٌ وحشي).
ربما كانت وَحْدَةُ الثور وانفراده، دونما وحش آخر من القطيع يشغله ويؤنسه مدعاةً بالفعل للوحشة، مدعاةً لأن يكون مروعاً مفزوعاً.

^{١٠} الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٣،

١٣٨٨هـ/١٩٦٩م، ج ٢، ص ٢٠.

^{١١} برنار فاليط، السابق، ص ٨٥.

هذا غير كافٍ، فليست كل خلوة أو انفرداة مُجَلِّبة للخوف والفَزَع، أو الحَذَر والترقب، وحتى نصل إلى وجه الشبه المراد، بأن تكون الوحدة والانفراد مدعاة للحذر وترقب الخطر والاستعداد لدركه، وهو ما يؤذن بإبراز الحيوية والنشاط؛ لا بد من الإحالة على سيناريو الثور وصراعه مع الكلاب. ويبدو أن ما كان يملأ قلب الثور بالفَزَع هو تجاربه السابقة مع الصائد وكرابه. إن ما يزرع الخوف والحذر والتوجُّس في المشهد هو ذكرى سابقة لما سوف يتكرر بعد لحظات بالفعل معه، فكل عدوانٍ كانت له سابقة رَوَعَت قلبه، وأقَصَّتْ أَمْنَه. فوراء هذا المشهد مشهد مماثل له سابقٌ عليه، وربما مشاهد، ولولا نجاته منها لما استعادت التجربة وقائعها هنا مرَّةً ثانية.

وإلى جانب تحديد مسألة «الانفراد» ينقلنا إلى هذا السيناريو أيضًا تحديد «المكان»، وهو هنا يحدد بـ «حومل» على عادة تحديد الأماكن في كثير من الأحيان في سيناريو الثور والكلاب، وأغلب الظن أن هذا المكان من أماكن المياه، فالمكان في حكاية الثور، يدور في الصحراء بالقرب من منابع المياه.

إن النص على الانفراد والمكان كفيلا باستدعاء هذا السيناريو الكامل أو الاستناد إليه لاعتماد منتهى الحذر التيقُّظ، هذه الصفة المراد إثباتها للناقة؛ ومن ثم فما يُدْعَم الوصف هنا ليس وصفًا قدر ما هو مشهد، قدر ما هو حكاية، سيناريو كامل قد تغيب معظم تفاصيله أو بعضها، ولكن أقلُّها ضميْنٌ باستدعاء بقيتها.

وكذلك في مف (٤٩) يقول المرقش الأكبر:

تَعْدُو إِذَا حُرِّكَ مِجْدَافُهَا	عَدَوَ رَبَاعٍ مُفْرِدٍ كَالزُّلْمِ
كَأَنَّهُ نِصْعٌ يَمَانٍ وَبَالٍ	أَكْرَعُ تَخْنِيفُ كُلِّ وَحْمٍ
بَاتَ بَغِيبٍ مُعْشَبٍ نَبْتُهُ	مَخْتَلَطٍ «حُرْبَتُهُ» بـ «الْيَمِّ».

وإيجاز المرقش في بعض أركان الحكاية وذكر بعضها الآخر الذي ربما تغيب أهميته أو دلالاته؛ هذا الإيجاز لا يملك مسوغًا ما لم تكن نمتك شرعية إمكان الاستناد لسيناريو حكاية الثور مع الكلاب كما تمثلها النصوص الشعرية بوصفها نصًّا إطارًا بحيث يُرْفَد هذا النص بدلالاته الأصلية.

والنص هنا يقف كالعادة عند تشبيه عدو الناقة بعدو الثور، وعلى الدوام لا يُقَصَّد في المشابهة أيُّ ثورٍ في آيَةٍ وَضْعِيَّةٍ، ولكنه هو هذا الثور المُفْرَع في الصحاري، لا يألو جهدًا في العدو، لما بداخله من الخوف، خشية القنَّاص.

إن المرقش يبدأ في الدخول في الصورة، ولكنه لا يُكْمَل، وحسبه ما بدأه ليُحيل إلى هذا المشهد المتكرر لدى الشعراء، حسبه ما قاله ليحيل إلى ما جسده آخرون. ونحن مدعوون أمام هذا القطع أو الاجتزاء الذي يكتفي به المرقش الأكبر أن نُكمل المشهد، أن نستحضر الدلالة من كمال الصورة غير الموجودة، والمنسربة في نصوص أخرى سابقة عليه وموازية له.

إنه يشير إلى عَدُوّه: «رَباع»؛ إذ لا يَألو جهدًا في العدو، وانفراذه: «مفرد» ثم يبدأ في وصف جَسَدِه ولونه وهيئته كما نجد في كل النصوص التي تسرد مشهد الثور. ويدخل أيضًا إلى مبيته الليل في مكان أصابه الغيث، وهو ما يتضمن بالضرورة أن نوءًا قد أصابه بالليل وأنه خاف المطرَ فَهُرِعَ إلى هذا المكان يحتمي به ويختبئ إلى الصباح.

هنا يتوقف السرد وينقطع المشهد، فقد أدخلنا الشعر إلى حيث نعلم، ووضعنا على طريق الصورة التي يريدها، أما هو فليس في حاجة ماسّة لأن يكتب ما كتبه الآخرون حتى يصل لهذا الفزع الذي ينتاب الثور، وهذه السرعة التي يهرب بها، أو بها ينقض على الكلاب. إن السرد ينقطع لصالح الوجود المشترك لهذه الصورة في القصيدة الشعرية باعتبار أن ثمة سيناريو يُمكنُنّا من استكمال الحكاية.

أما بشر بن أبي خازم فيقول في مف (٩٧):

دَعَرْتُ ظِبَاءَهَا مُتَغَوِّراتِ	إذا اَدَّرَعَتْ لَوامِعَهَا الإِكامُ
بِذُعْلِبَةٍ بَرَّاهَا النَّصُّ حَتَّى	بَلَّغَتْ نُضارَهَا وَفَنَى السَّنامُ
كَأَخْنَسٍ نَاشِطٍ باتَتْ عَلَيْهِ	بِحَرْبَةٍ لَيْلَةٍ فِيها جَهامُ
فَباتَ يَقولُ: أَصْبَحَ لَيْلٌ، حَتَّى	تَجَلَّى عن صَرِيمَتِهِ الظَّلامُ
فَأَصْبَحَ ناصِلًا مِنْها ضَحِيًّا.	نُصُولُ الدُّرِّ أَسْلَمَهُ النُّظَامُ.

فما يركز عليه بِشَر من حكاية الثور هو تَنَقُّله من مكان لآخر؛ إذ لا يَقَر له قرار، فهو دومًا راحلٌ في فزع، يَمَلُّ المكوث ويخافه، فَمَكَّته مكثُ أرقٍ وخوفٍ وتوفز، حتى إذا ما طَلَعَ الصبحُ انطلق.

ويمثل مشهد الثور آخر حلقات الحديث عن الطيف وصاحبته الظاعنة وقطعها الوصل على ما كان بينهما من ودٍّ اتصلَ إلى زمان المشيب، وعن ذكريات الصبا واللهو، وكذا الفلاة الموحشة واختراقه إياها بناقةً مَثَّلها بهذا الثور. ينتقل الحديث بعدها فجأةً

إلى بني سعد ومواليهم عبر رسالة تهديد ووعيد لهم؛ إذ أُنذَرهم من قبل أن يعتصموا بالصُّلح، ولكنهم أَبَوْا إِلَّا العداة:

أَلَا أُبْلِغُ بَنِي سَعْدِ رَسُولًا وَمَوْلَاهُمْ فَقَدْ حُلِبَتْ صُرَامُ

إذ يتهدّدهم أن الحرب قد تناهت ليرتدعوا، ويقبلوا ما عَرَضه عليهم بما فيه صلاح أمرهم، وإلا لا مراعاة ولا مراجعة، ولن يكون مصيرهم إِلَّا الطُّرْد.

فَإِذَا صَفَرْتُ عِيَابُ الْوُدِّ مِنْكُمْ وَلَمْ يَكُ بَيْنَنَا فِيهَا ذِمَامُ
فَإِنَّ الْجِرْعَ جِرْعَ عُرَيْتِنَانِ وَبُرْقَةَ عَيْهِمْ مِنْكُمْ حَرَامُ
سَنَمْنَعُهَا وَإِنْ كَانَتْ بِلَادًا بِهَا تَرْبُو الْخَوَاصِرُ وَالسَّنَامُ

وفي تصوُّر الكُتّاب أن توقف النص عند هذا الحد من سرّد مشهد الثور الوحشي هو التوقف عند مواطن الدلالة المُسَوِّغة للسرد عن الثور أو لتوظيفه في النص. والسرد هنا يحكي عن الثور بما يجعله معادلاً صُورِيّاً للناقة في عدوها ونشاطها، ومعادلاً نفسياً للقوم أعداء الشاعر فيما يمكن أن يُصَيِّرُوهم إليه بخلافهم إياهم. ولعله مما يُرْسِخُ لذلك أن حكاية الثور تُسَرِّد من خلال تعابير ومفردات تأتي جُلّها من حقل «المخاصمة»؛ فالمكان الذي يبيت به الثور هو «حَرَبَة»! هكذا ودونما تورية، ومقام الثور بهذا الموطن مقامٌ كُلُّهُ قلقٌ وضيق، هو مقام سَجْنٍ له في الزمان والمكان؛ فهو يَوَدُّ الانعتاق من قيد الليل الذي يمنعه الحركة والنشاط والرحيل (المكان)، وَيَنْصَلُّ من ليلته (الزمان) كما يَنْصَلُّ الدُرُّ من الخيط الذي يسلكه.

ويتخير النص من مسميات السحاب «الجهام»، والجهام منه ما لا ماء فيه. وقد يكون المقصود هنا أنه سحابٌ قد هراق ماءه، بما يعني أنها كانت ليلة ممطرة، أَلْجأت الثور إلى المبيت. والجهام من «جَهَمَه»: استقبله بوجهٍ كَرِيهٍ، جَهَمَه: أغلظ له في القول، ويُقال: جَهَمَنِي بما أكره. والجَهْمَةُ: ظُلْمَةٌ آخِرُ الليل.^{١٢}

وكذا لم يجعل المكان الذي يأوي إليه «أرطاة» أو «حقف أرطاة»، وإنما عَبَّرَ عنه بـ «الصَّريمة»: «تجلى عن صريمته الظلام»، والصَّريمة: القطعة المنعزلة من الرمل،

^{١٢} تاج العروس، مادة «جهم».

والصريمة من الصَّرم وهو القَطْعُ، فيقال صَرِمَ الحَبْلُ، وصَرِمَ النخل والشجر: جَزَّهُما، وصَرِمَ فلاناً: هجره، ويقالُ صَرِمَ وَصَلَهُ. وَصَرِمَ السيفُ: كان قاطعاً ماضياً. وكذا كان خروج الثور عن صريمته «نُصولاً»: «فأصبح ناصلاً منها». وكذا يُقالُ: نَصَلَ السيفُ من قَرابِهِ، وَنَصَلَتِ الخيلُ من الغبار. والنَّصْلُ حديدَةُ الرُّمَحِ والسَّهْمِ والسَّكِينِ.

ويحتفظ المشهدُ كذلك بمقولةٍ إنشائيَّةٍ تمثِّلُ الثورَ وقد ضاق ذَرْعاً بالليل، فبات يقولُ: «أصبح ليلٌ» وسواء أكانت هذه مقولة الثور نفسه أو كانت مقولة السارد ممثِّلاً لسان حال الثور، فإنها تجسد حاله تماماً.

(٣) وسوف تعرض السطور التالية ما سُردَ من حكاية الثور في قصائد المُفضليات مشيرةً لغياب بعض وحدات السيناريو، ومبينةً عن التفصيل في وحداتٍ أخرى أو الإفاضة في وصفها، وتقديم تفاصيلها.

وهنا ينثر الكتاب شِعْرَ الثور الوحشي، غير وجلٍ. فما يسعى إليه أصلاً هو هذا التكوين السردى الذي صاغه الشعر، فخلقه خلقاً آخر. فلا محيص عن هذه الطريقة في العزل لاستكشاف بعض جوانب الأفق السردى في القصيدة على ما فيها من جَوْرِ على السردى والشعرى في ذات اللحظة.

يقول عبدة بن الطبيب في مف (٢٦) * ١٢ أن:

- ناقته في إتيانها الماء في اليوم الخامس شأنها شأن ثورٍ أسود العينين انشعب قرناه.
- هذا الثور في وجهه سُفْعَةٌ، مُحَجَّلُ القوائم.
- هاجمه عند الصباح قانصٌ بكلايه، وكأنه لتأثير الشمس والضَّرِّ فيه قد وُضِعَ في الجير والرماد الحارَّ.

١٢ * مف (٢٦) ب (٢٤-٤٤)

كَمَا انْتَحَى فِي أَيْمِ الصَّرْفِ إِزْمِيلُ	(٢١) عَيْهَمَةٌ يَنْتَحِي فِي الْأَرْضِ مَنْسُمُهَا
فَحَدُّهُ مِنْ وِلَافِ الْقَبْضِ مَفْلُولُ	(٢٢) تَخْذِي بِهِ قُدِّمًا طَوْرًا وَتَرْجِعُهُ
كَمَا تُجْلِجُلُ بِالْوَعْلِ الْغَرَابِيلُ	(٢٣) تَرَى الْحَصَى مُشْفَرًّا عَنْ مَنَاسِمِهَا
مُسَافِرٌ أَشْعَبُ الرُّوْقَيْنِ مَكْحُولُ	(٢٤) كَأَنَّهَا يَوْمَ وَرْدِ الْقَوْمِ خَامِسَةٌ
وَلِلْقَوَائِمِ مِنْ خَالِ سَرَائِيلُ	(٢٥) مُجْتَابٌ نَصِيعٌ جَدِيدٌ فَوْقَ نُقْبَتِهِ

- هذا القانصُ يأوي إلى امرأةٍ بذيئة، متلبدة الشعر لا تدهنه، مضرورة عارية من اللباس، في حجرها ولد أسوأ حالًا منها في الضَّرِّ.
- للصادد كلابٌ ضَوَّارٍ اعتادت الصيد، يُبالِغْنَ في الطَّلَبِ إذا ما أُغْرَيْنَ وَخِيَّ بينهن وبين المطلوب، فأذانهما مُقَطَّعَاتٌ بمخالبتها من سرعة عدوها.
- تتبعُ الكلابُ هذا الصائدَ الذئبَ في إقدامه وَخْتَلِه. بين الصائدِ والكلابِ قَدْرُ رُمَحٍ، يتقدَّمُها ويُغْرِيهَا.

وفوق ذاك إلى الكعْبَيْنِ تَحْجِيلُ
كأنَّه من صلاءِ الشَّمْسِ مَمْلُوءُ
في حِجْرِهَا تَوَلَّبَ كَالْقِرْدِ مَهْزُولُ
فليس منها إذا أُمِكنَ تَهْلِيلُ
لَهْ عَلَيْهِنَّ قِيدَ الرُّمَحِ تَمْهِيلُ
سُفَعُ بِأَذَانِهَا شَيْنٌ وَتَنْكِيلُ
لم تَجِرِ من رَمَدٍ فيها المَلَامِيلُ
كأنَّهِنَّ من الضُّمْرِ المَزَاجِيلُ
مُخَاوِضُ غَمَرَاتِ المَوْتِ مَخْذُولُ
في الجَنْبَتَيْنِ وفي الأطرافِ تَأْسِيلُ
إِنَّ السَّلَاحَ غَدَاةَ الرُّوعِ مَحْمُولُ
بِسَلْهَبٍ سِنْخُهُ فِي الشَّانِ مَمْطُولُ
وَرَوْقُهُ من دَمِ الأَجَوَافِ مَعْلُولُ
مُضَرَّجَاتُ بِأَجْرَاحٍ وَمَقْتُولُ
سَيْفٌ جَلَا مَتْنُهُ الأَصْنَاعُ مَسْلُولُ
لسانُهُ عن شِمَالِ الشَّدَقِ مَعْدُولُ
في أَرْبَعِ مَسْهَنٍ الأَرْضُ تَحْلِيلُ
كأنَّهَا بِالْعَجَايِبِ التَّالِيلُ
فَفَرَّجُهُ مِنْ حَصَى المَعْرَاءِ مَكْلُولُ

(٢٦) مُسْفَعُ الوَجْهِ فِي أَرْسَاغِهِ خَدْمُ
(٢٧) بَاكِرُهُ قَانِصٌ يَسْعَى بِأَكْلِيهِ
(٢٨) يَأْوِي إِلَى سَلْفَعِ شَعْنَاءِ عَارِيَةٍ
(٢٩) يَشْلِي ضَوَارِي أَشْبَاهَا مُجَوَّعَةٌ
(٣٠) يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كَالسَّرْحَانِ مُنْصَلِتًا
(٣١) فَضَمَّهُنَّ قَلِيلًا ثُمَّ هَاجَ بِهَا
(٣٢) فَاسْتَنْتَبَتِ الرُّوعُ فِي إِنْسَانٍ صَادِقَةٍ
(٣٣) فَانْصَاعَ وَانْصَعَنَ يَهْفُو كُلُّهَا سَيْكُ
(٣٤) فَاهْتَزَّ يَنْفُضُ مَدْرِيَيْنِ قَدْ عَتَّقَا
(٣٥) شَرَوَى شَبِيهَيْنِ مَكْرُوبًا كُغُوبُهُمَا
(٣٦) كِلَاهُمَا يَبْتَغِي نَهْكَ الْقِتَالِ بِهِ
(٣٧) يُخَالِسُ الطُّعْنَ إِشْغَاغًا عَلَى دَهْشِ
(٣٨) حَتَّى إِذَا مَضَ طَعْنًا فِي جَوَاشِنِهَا
(٣٩) وَلَّى وَصَرَعَنَ فِي حَيْثُ التَّبَسُّنِ بِهِ
(٤٠) كَأَنَّهُ بَعْدَ مَا جَدَّ النَّجَاءُ بِهِ
(٤١) مُسْتَقْبِلُ الرِّيحِ يَهْفُو وَهُوَ مُبْتَرِكُ
(٤٢) يَخْفِي التُّرَابَ بِأَطْلَافٍ ثَمَانِيَةٍ
(٤٣) مُرَدَّفَاتٌ عَلَى أَطْرَافِهَا زَمْعُ
(٤٤) لَهُ جَنَابَانِ مِنْ نَقْعٍ يُثَوِّرُهُ

- ضَمَّ الصائِدُ الْكَلَابَ وَجُمِعَ إِلَى يَدَيْهِ ثُمَّ صَاحَ بِهَا، وَأَغْرَاهَا بِالْثَوْرِ فَانطَلَقَتْ.
 - وَلَمَّا نَظَرَ الثَّوْرُ إِلَى الْكَلَابِ قَدْ هَاجَتْ بِهِ، ثَبَتَ الرَّوْعَ فِي عَيْنِهِ.
 - فَأَخَذَ نَاحِيَةً اجْتَهَدَ فِيهَا الْعَدُوَّ، وَأَخَذَ يُسْرِعُ كَأَنَّهُ يَطِيرُ فَوْقَ الْأَرْضِ مِنْ سُرْعَتِهِ،
 - وَانصَاعَتِ الْكَلَابُ مَعَهُ كَأَنَّهُا رِمَاحٌ صَغِيرَةٌ لَصِقَتْ بِهِ.
 - فَاهْتَزَّ الثَّوْرُ حَمِيَّةً وَأَنْفًا مِنَ الْفَرَارِ مِنَ الْكَلَابِ، اهْتَزَّ نَافِضًا قَرْنَيْهِ لِلطَّعْنِ بِهِمَا.
 - قَرَنَاهُ رِمَحَانِ مَتَمَاثِلَانِ، فِيهِمَا اسْتَوَاءٌ وَطُولٌ، كَعُوبِهَا شَدِيدَةٌ مَمْتَلِئَةٌ يَبْتَغِي بِهِمَا شِدَّةَ الْقِتَالِ وَاسْتِقْصَاءَهُ.
 - وَلَمَّا انطوى الثَّوْرُ عَلَى مَا انطوى عَلَيْهِ مِنَ الْفَرْعِ وَالْحَذَرِ لَمْ يَكُنْ لِيَتِمَّكَنَ مِنَ الطَّعْنِ بِقَرْنَيْهِ، فَكَانَ يَخْتَلِسُ الطَّعْنَ دَهْشًا.
 - وَظَلَّ فِي مُدَافَعَةِ الْكَلَابِ طَاعِنًا فِي صَدُورِهَا إِلَى أَنْ أُوجِعَ، وَسُقِيَ قَرْنُهُ عَلَلًا بَعْدَ نَهْلٍ مِنْ دِمَائِهَا.
 - وَوَلَّى الثَّوْرُ مُلْطَحًا بِدِمَاءِ الْكَلَابِ وَقَدْ صُرَّعَتْ بَيْنَ قَتِيلٍ وَجَرِيحٍ.
 - وَانطَلَقَ مُسْرِعًا مُنْتَصِرًا يَلْمَعُ مَتْنُهُ كَالسَّيْفِ الْمَسْلُوقِ.
 - مُسْتَقْبِلًا الرِّيحَ، مُسْتَرَوِحًا بِهَا مِنْ حَرَارَةِ التَّعَبِ وَجَهْدِ الْعَدُوِّ، وَقَدْ دَلَعَ لِسَانَهُ يَلْهَثُ مِنَ الْإِعْيَاءِ.
 - وَأَخَذَ يَجْتَهِدُ فِي عَدُوِّهِ، رَاضِيًا مِنَ الْأَرْضِ بِأَدْنَى لَمَسٍ، وَهُوَ لِشِدَّةِ عَدُوِّهِ كَأَنَّهُ يَرُدُّ الْحَصَى عَلَى فُرُوجِهِ.
- أما سُؤَيْدُ بْنُ أَبِي كَاهِلٍ الْيَشْكُرِيُّ م١٤* م١٤ (٤٠) ب (٥١-٦٠) فإنه:
- يَشْبَهُ نَاقَتَهُ بِثَوْرٍ وَحْشِيٍّ طَوِيلِ الذَّنْبِ، بِخَدْيِهِ سَوَادٌ يَضْرِبُ إِلَى الْحُمْرَةِ.
 - جُمِعَ وَجْهُهُ وَكُفٌّ عَلَى دِيبَاجَةٍ لِسَوَادِهِ، وَمَتْنُهُ أَبْيَضٌ قَدْ سَطَعَ.

١٤ * (٤٠) ب (٥١-٦٠)

(٥١) فَكَانَنِي إِذْ جَرَى الْأَلْ ضُحَى	فَوْقَ دَيَالٍ بِخَدْيَيْهِ سَفَعُ
(٥٢) كُفٌّ خَدَاهُ عَلَى دِيبَاجَةٍ	وَعَلَى الْمَتْنَيْنِ لَوْنٌ قَدْ سَطَعَ
(٥٣) يَبْسُطُ الْمَشْيَ إِذَا هَيَّجَتْهُ	مِثْلَ مَا يَبْسُطُ فِي الْخَطِّو الذَّرْعُ
(٥٤) زَاغَهُ مِنْ طِيءٍ ذُو أَشْهُمٍ	وَضَرَاءُ كُنَّ يُبْلِيْنَ الشَّرْعُ
(٥٥) فَرَأَاهُنَّ وَلَمَّا يَسْتَبِينُ	وَكَلَابُ الصَّيْدِ فِيهِنَّ جَسَعُ

- إذا ما هُيِّجَ بَسَطَ خطوه كما يَبْسُطُه الصغِير من ولد البقر.
 - هذا الثور أَفْزَعَه صيادٌ من طِيءٍ ذو سَهَامٍ وكَلَابٍ ضَرِيَتْ؛ حُبِسَتْ وَمُنِعَتْ، حتى يكون هذا أَشدَّ لها في الهجوم.
 - هاجمت الكلابُ الثورَ فَرَأَهَنَ ولم يَسْتَبِيْنَهُنَّ لسرعتهن.
 - فَفَرَّ الثورُ، ولم يجتهد في عدوه لثِقَتِه أَنه سيفوتُهُنَّ.
 - وعلى مُهْلَةٍ الثور واتّداعه في عدوه ترى الكلابَ يقطعن الأرض.
 - ومع دُنُوْهن منه لم يخالِطْنه خوفاً لثقتهن أَنه إذا رجع عليهن جَرَحَهُنَّ بقرنه ودَمَأَهُنَّ.
 - فإذا ما أَسْرَعَن خلفه وقاربَنه اشتد في جريه، وإذا ما بَعَدَ عنهن كَفَّ أو أَبْطَأَ.
 - فهو دومًا ساكنُ القفر ملازمٌ للفلوات البعيدة الأطراف، متوفز فإذا ما أَحَسَّ أحدًا أو سَمِعَ صوتًا ذهب في الأرض.
 - أما المِرْقَشُ الأكبر مَف (٤٩).^{١٥} ب (١٠-١٢) فإنه:
- يشبهه عدُو ناقته — التي يشبهها بالسفينة — بهذا الثور المفرد الذي أفردته خشية القنّاص، فهو لا يَأْلُو عدوًا، هذا الثور المَدْمَجُ الخَلْقِ كأنه «الزُّلَم» من قَدْحِ الميسر.

(٥٦) ثُمَّ وَلَّى وَجَنَابَانِ لَهُ
(٥٧) فَتَرَاهُنَّ عَلَى مُهْلَتِهِ
(٥٨) دَانِيَاتٍ مَا تَلَبَّسَنَ بِهِ
(٥٩) يُرْهَبُ الشَّدَّ إِذَا أَرْهَقْنَهُ
(٦٠) سَاكِنُ الْقَفْرِ أَخُو دَوِيَّةٍ

^{١٥} مَف (٤٩) ب (١٠-١٢)

(١٠) تَعْدُو إِذَا حُرِّكَ مَجْدَافُهَا
(١١) كَأَنَّهُ نَضَحَ يَمَانٍ وَبَالٍ
(١٢) بَاتَ بَغِيْبٍ مُعْشِبٍ نَبْتُهُ

عَدُو رِبَاعٍ مُفَرِّدٍ كَالزُّلَمِ
أَكْرَعُ تَخْنِيفُ كَلَوْنِ الْحُمَمِ
مُخْتَلِطٍ «حُرْبُهُ» «بَالَيْنَم»

- هذا الثور أبيض كالثوب اليمني شديد البياض، وقوائمه تخالف لون جسده ولون وجهه، وهي منقطة بسواد.
- هذا الثور اعتمد غيباً مُعشِباً يستتر به (والغيب ما غاب من الأرض).

وعن بشر بن أبي خازم في مف (٩٧) *^{١٦} ب (١٢-١٤):

- يُشبه ناقتَه بثورٍ دائب التنقل من مكانٍ لآخر، بات ليلةً شديدة المطر في موضع يُدعى «حَرْبَة».
- ولشدة ما كان يعاني من مطرٍ وبرد بات يتمنى انقضاء هذا الليل ومجيء الصباح.
- وبمجيء الصبح خرج من ليلته ناصلاً كما ينصل العقد حين ينقطع خيطه.
- أما علقمة بن عبدة في مف (١٢٠). *^{١٧} ب (١٧) فإنه يشبه ناقتَه وهي تراقب السوط والزجر وتقلب آذانها إليه بهذا الثور الوحشي الضامر الذي في قوائمه نقطٌ سود.
- أما أبو ذؤيب الهذلي في مف (١٢٦) *^{١٨} ب (٣٧-٥٠) فيقدم صورةً من صور الصراع مع الدهر فيقدم:
- ثوراً مُسنناً شديد الحذر واسع التجربة أطردته الكلابُ فزعاً.

*^{١٦} مف (٩٧) ب (١٢-١٤)

(١٢) كَأَخْنَسَ نَاشِطٍ بَاتَتْ عَلَيْهِ
(١٣) فَبَاتَ يَقُولُ: أَصْبَحَ لَيْلٌ، حَتَّى
(١٤) فَأَصْبَحَ نَاصِلاً مِنْهَا ضَحِيّاً

*^{١٧} مف (١٢٠) ب (١٧)

(١٧) تَلَاخِظُ السَّوْطَ شَرْراً وَهِيَ ضَامِرَةٌ
كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ

*^{١٨} مف (١٢٦) ب (٣٧-٥٠)

(٣٧) وَالْدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
(٣٨) شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُوَادَهُ
شَبَبٌ أَفَزَّتُهُ الْكِلَابُ مُرَوَّعٌ
فَلِذَا رَأَى الصُّبْحَ الْمُصَدَّقَ يَفْزَعُ

- فاجأته تلك الكلاب عندما باكره الصياد بها.
- وكان قد لجأ إلى شجرة أرطى عندما آذاه المطر وأصابته ريحٌ باردة شديدة بليلى.
- وأخذ يرمي بعينيه إلى الغيوب متوجساً بأذنه في أثناء نظره، لما يأتيه منها مما يحذره ويخافه.
- ولما طلع الصُّبْحُ أخذ يُعَرِّضُ متنه للشمس لِيَذْهَبَ ما عليه من المطر والندى، وراحت سوابق الكلاب تُحْبَسُ وتُكْفُّ على ما تَخَلَّفَ منها، لأنها إذا لقيته فُرَادى لم تقوَ وقَتَلها واحداً بعد واحد، وإذا اجتمعت أَعَانَ بعضها بعضاً.
- فاهتاج الثور حين رأى الكلاب، وملاً فروجه عدواً وشدة جري، كلابٌ غُبْرٌ أو أنهم دَخَلْنَ بين قوائمه؛ كلبان من هذه الكلاب سالماً الأذنين وآخر مقطوع الأذن.

(٣٩) وَيُعَوِّذُ بِالْأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّه
(٤٠) يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ
(٤١) فَعَدَا يُشْرِقُ مَتْنَهُ قَبْدًا لَهُ
(٤٢) فَاهْتَاجَ مَنْ فَرَعَ وَسَدَّ فُرُوجَهُ
(٤٣) يَنْهَشُنْهُ وَيَذْبُهْنَ وَيَحْتَمِي
(٤٤) فَنَحَا لَهَا بِمُدْلَقَيْنِ كَأَنَّمَا
(٤٥) فَكَانَ سَفُودَيْنِ لَمَّا يُفْتَرَا
(٤٦) فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الْعُبَارِ وَجَنَّبَهُ
(٤٧) حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَهُ
(٤٨) قَبْدًا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكُفِّهِ
(٤٩) فَرَمَى لِئِنْقَدَ فَرَهَا فَهَوَى لَهُ
(٥٠) فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقُ تَارِزُ

قَطَرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلٌ زَغَزَعُ
مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
أَوَّلَى سَوَابِقِهَا قَرِيبًا تُوزَعُ
غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ
عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرْتَيْنِ مُوَلِّعُ
بِهِمَا مِنَ النَّضْخِ الْمُجْدَحِ أَيْدَعُ
عَجَلًا لَهُ بِشَوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
مُتَتَرَّبٌ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
مِنْهَا، وَقَامَ شَرِيْطُهَا يَتَضَوُّعُ
بِيضُ رِهَابٍ رِيْشُهُنَّ مُقَرَّعُ
سَهْمٌ، فَأَنْفَذَ طَرَّتِيْهِ الْمِنْزَعُ
بِالْخَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

- أقدمت الكلابُ على الثور يَعْضُضْنَه، وهو يَذُبُّهْن عن نفسه، وهو غليظ القوائم، به توليعُ بالخطَّين اللذين في جنبيه (وكل لونين مختلطين فهو توليع).
- فَتَحَرَّفَ لها ليطعنها بقرنيه المحددين حتى غدوا كأن بهما من تلطيخ الدم — حيث أعملهما في أجوافها — صبغُ أحمر كأنه الأيدعُ أو الزعفران.
- وكأن قرنيه وهما يقطران بالدم سُفُودان نُزعا قبل أن يدرك الشواءُ، فهما يَكْفان بالدم.
- وظل الثور يقتل في الكلاب، وارتدت جماعةٌ منها، وقامت بقيتها تعوي.
- وظل كذلك حتى دنا منه الصائد بنصاله الرِّقاق المُرهفة المننفة من كثرة ما رُمِيَ بها.
- ورماه الصائد ليشغله عن بقية الكلاب منقذاً ما فر منها. رماه الصائد فأنفذ طُريته.
- فسقط الثور لوجهه كما يسقط فحل الإبل اليابس للمطمئن من الأرض، إلا أنه أروغُ منه.

(٤) وإذا كان الفحص السابق لوحداث سيناريو قصة الثور في المُفضليات قد أبان عن التشابه والاطراد لبعض الوحدات وإمكانية غياب بعض الوحدات الأخرى بما لا يعني أكثر من الغياب الذي قد يكون أحياناً دليل حضور، وأيضاً بما لا يخرج عن السيناريو الواحد العام الذي رَصَدْنَا معالِمَه، ففيما يلي سوف نفحص أوصاف إحدى هذه الوحدات وهي تلك الأوصاف المتعلقة «بمعالم الثور الحسيَّة والمعنوية»، تاركين بعض أوصاف الوحدات الأخرى كأوصاف المعركة أو مشهد القتل أو صورة الليل والمطر أو ما إلى ذلك للنصوص نفسها تفصح عنها، وما نقدمه هنا هو نموذج يدلل بدلالة الجزء على الكل.

الشاعر	الصفة	(١) الجسم	الهيئة
المرقس الأكبر	«كَانَهُ نَضْعُ يَمَانٍ» - النَضْعُ: الثوب الشديد البياض، يمانُ: يميني - مف (٤٩) ب (١١). «وعلى المتنين لونٌ قد سَطَعَ» - مف (٤٠) ب (٥٢). «مُجْتَابٌ نَضْعٍ حديدٍ فَوْقَ نُقَيْتِهِ» المجتاب: اللابس، - النضج: الأبيض. شبه الثور لبياضه بلايس ثوب أبيض - مف (٢٦) ب (٢٥). «كَانَهُ سَيْفٌ جَلَا مَتْنُهُ الْأَصْنَعُ مَسْلُولٌ» - مف (٢٦) ب (٤٠).	«شَبِيبٌ» مف (١٢٦) ب (٣٧) - الْبَسِيبُ من الثيران، أو هو مَنْ انتهى شبابه وربما عني بذلك اكتمال الخبرة وتسلم القوة والذكاء. يقول التبريزي: (وإنما جعله شيئاً ليكون أشد حذرًا وأكثر تجربةً) (الشرح، ٣: ١٧٠.٩). • «مُشِبًّا» ق (٢) ص ٤٤.	
سويد بن أبي كاهل الششكري			
عبد بن الطبيب			
أبو نؤيب الهذلي			
زهير بن أبي سلمى	«لَهْفًا»: شديد البياض. ق (٢) ص ٤٤.		

الشاعر	الصفة
الناطقة الذبباني	• «طاي الصير» ضامر، والمصير: المعى، وكفى به عن البين. ص ١٧ • «هبيط» ق (١٢) ب (٩): الضامر، أو أنه الثور بهبط من مكان إلى مكان. • «طاويا» ب (٧١) ص ٢٨.
عبد بن الأبرص	• «كسيف الصيقل الفرد» الثور أبيض لامع كالسيف، والفرد: المنقطع القرنين المنفرد بالجودة. ص ١٧. • «كالكوكب الدرء يشرق منته» ق (١٣) ب (١٢).
سحيم	• «عل منته سباً جدياً يمانياً» السب: ضرب من الثياب البيض ب (٧٧) ص ٣٠. • «ناصع اللون» ب (٧١) ص ٢٨.
عبد بن الطبيب	• «أشعب الروقي» مف (٢٦) ب (٢٤). • «مكحول» مف (٢٦) ب (٢٤).
علقمة بن عبدة	• «طاوي الكشح» ضامر الخاصرتين مف (١٢٠) ب (١٧). • «طاو» ق (٣٢) ب (٢٨). • «طاو» ق (٥٢) ب (٣١).
الأعشى	• «فانصاع مُصملاً كالنجم يختار الكتيب أبل» ق (٥٢) ب (٣٩). • «عليه دباؤد سربل تحته أرندج إسكاف يخاط عظيم» • «طاو» ق (٥٥) ب (١٦).

ق (٥٥) ب (١٧). الديابوز: ثوب ينسج على نيرين،
الأرنج: جلد أسود، الإسكاف: الصانع الحاذق، العظام:
نوع من الشجر يستخرج منه صمغ أسود يخضب به
الشعر. وهو بذلك يصور ثورا أبيض الظهر قوائمه
سوداء.

• «وَأَذْبَرُ كَالشَّعْرَى وَضَوْحًا وَثِقَّةً» ق (٥٥) ب (٢٨).
الذقية: اللون، وهي كذلك الوجه.

• «تخاله كوكبا في الأفق ثَقَّابا» ق (٧٩) ب (١٤).

• «عَبَّابا» ق (٧٩) ب (١١): الطويل التام الخلق.
• «طَيَّانٌ مُضْطَمِرٌ» ق (٧٩) ب (١٤).
طيان: جائع، مضطر: منهزم من الجوع.

• «يَهْتَفُ فَوْقَ جَنْبَيْهِ رُمْحَانُ» ق (١٦) ب (٢١).

• «كُضِلَ السِّيفُ حَوْرَثٌ بِالصُّقَالِ» ق (١١) ب (٢٧).

• «كَأَنَّهُ نَضْعُ جِلَّةِ الشَّمْسِ بَعْدَ صَوَانِ» ق (١٦) ب
(٢٦).

• «فَارِدٌ» ق (٣٥) ب (٢٥) الفادر: العمل الشاب أو
اليسن.

• «فَجَالُ كَأَنَّهُ نَضْعًا جَمِيرًا إِذَا كَفَّرَ الْغَيَارُ بِهِ يَلُوحُ».
ق (١١) ب (١٥) كفر به الغيار: أي غطاه واشتمل
عليه.

• «كُضِلَ السِّيفُ جَرَّده المِلْح» ق (١١) ب (٢٢).

الشاعر	الصفة
	• «طاو» ق (١٢) ب (٧). • «كأنه كوكبٌ يَئُتُ» ق (١٢) ب (٨). • «مُلِمَّع» ق (٢٥) ب (١١) الذي يكون في جسمه بقع تخالف سائر لونه. • «فجَالٌ على تَفَرٍّ تَعْرِضُ كَوُكَيْبٌ» ق (٢٥) ب (١٤).
	الوجه (٢) الهيئة اللون * سويد بن أبي كامل الششكري • «بَحْدِيهِ سَفْعٌ»: جمع سَفْعَةٍ، وهي سواك يضرب إلى حُمْرَة • مَف (٤٠) ب (٥١) • «كُفَّ حَدَاهُ على دِيْبَالِيَةٍ»: جُمع وجهه وكُفَّ على دِيْبَالِيَةٍ لِسَوَادِهِ. فوجهه مخالفٌ للون مَتْنِهِ. مَف (٤٠) ب (٥٢). • «مُسْفِغُ الوجه» مَف (٢٦) ب (٢٦). عَبْدَةُ بن الطبيب بشر بن أبي خازم
	• «أَخْسُ»: المتأخر الألف عن الوجه. مَف (٩٧) ب (١٢). • «أَخْشَا» ق (٥٥) ب (١٦) الخشم: عرض الألف وظلّه. امرق القيس الأعشى

الشاعر	الصفة
ليبيد بن ربيعة بشر بن أبي خازم	• «سَفَعُ الدَّيْنِ» ق (٧٩) ب (١١). • «سَفَعُ الدَّيْنِ» ق (١٦) ب (١٦). • «كُوقِفَ العَاجُ طَرْتُهُ تَلَوُحٌ» ق (١١) ب (٢٤). الطَّرَّةُ: الناصيةُ أو الشَّعرُ في مقدِّم الناصية، العَاج: السَّوار من العَاج.
المُرَقْش الأكبر	(٣) القوائم
عَبْدَةُ بن الطَّيِّب	اللون • «وبالأكْرَعِ تَخْيِيفُ/ تَخْيِيفُ كَلَوْنِ الحُمِّ». الأكْرَعُ: جَمْعُ كُرَاعٍ، وهو مُسْتَدَقُّ السَّاقِ العَاري من اللحم، والتَخْيِيفُ: أَلَوْنٌ؛ بَيَاضٌ وَسَوَادٌ، وَيُقَالُ تَخْيِيفٌ: خَطُوطٌ، وَالتَخْيِيفُ: اللَّوْنُ. مَف (٤٩) ب (١١). • «وَالْقَوَائِمُ مِنْ خَالٍ سِرَاوِيلٌ». وَالخَالُ: يَرُودُ فِيهَا خَطُوطٌ سَوْدٌ وَحُمْرٌ. مَف (٣٦) ب (٢٥). • «فِي أَرْسَائِهِ حَذَمٌ، وَفَوْقَ ذَاكَ إِلَى الكَعْبَيْنِ تَحْجِيلٌ». الْحَذَمُ: جَمْعُ حَذَمَةٍ، وَهِيَ الْخِلَالُ، وَأَرَادَ بِالْحَذَمِ الْبَيَاضَ، وَالتَّحْجِيلُ: أَصْلُهُ الْبَيَاضُ فِي الْقَوَائِمِ وَأَرَادَ بِهِ هَا هُنَا السَّوَادَ. مَف (٣٦) ب (٢٦).
الهيئة	

الشاعر	الصفة
النابعة الذبياني	• «مُوَيّْ أَكَارِعُهُ» بقوائمه نقطُ سودٍ وخطوط. ص ١٧. «صُمِّعَ الكُعُوبُ بِرِيَّاتٍ مِنَ الحَرَدِ»، لسن برهلات الفاصل، وليس بهن استرخاء في العَصَبِ من شدة العقال. والمراد خلو القوائم من العيب.
علقمة بن عبدة بشر بن أبي خازم	• «موشوم» في قوائمه نقط سود. مف (١٢٠) ب (١٧). • «مُوَيّْ» ق (١١) ب (١١). • «مُوَيّْ الشَّوَى» ق (١٢) ب (٦) الذي في قوائمه بياض.
عبيد بن الأبرص النابعة الذبياني	(٤) الانفراد
طرقة بن العبد زهير بن أبي سلمى	• «مُفَرَّد» ق (١٣) ب (٩). • «مُسْتَأْنَسَ وَحَدَ»، ثور يخافُ الأُنس، وقيل: هو الذي يرفع رأسه هل يرى شخصًا ص ١٧. • «مُفَرَّد» ص ٤٣ ب (٥٧). • «وقد يكون بها حيًّا تَعْرِيَّةً»، والتعريب: التَّفَرُّد ق (٢) ص ٤٤.
المُرْقَش الأكبر عبد بن الطبيب	• «مُفَرَّد» مف (٤٩) ب (١٠). • «مَحْدُولٌ» مف (٣٦) ب (٣٤) لا ناصر له.
سويد بن أبي كاهل اليشكري الأعشى	• «سَاكِنُ اللَّفْرِ» مف (٤٠) ب (٦٠). • «فريد» ق (٣٢) ب (٢٨).

الشاعر	الصفة
ليبيد بن ربيعة	• «أَصْلُ صِوَارِهِ» ق (١١) ب (١٦). • «فَرْدًا» ق (١١) ب (٢٧). • «فَرْدٌ» ق (١٢) ب (٦). • «فَرِيدٌ» ق (٢٥) ب (١١).
بشر بن أبي خازم	
عبد بن الطبيب	(٥) الحركة والسفر
بشر بن أبي خازم	• «مَسَاوِرٌ» مَف (٣٦) ب (٢٤). • «نَاشِطٌ» خَارج من بِلَدٍ إلى آخَر. لقد أفرزته خَشْيَةُ الْفُتَاصِ فَهُوَ لَا يَأْلُو عَدُوًّا، وَحَالَ عَدُوهُ وَفَزَعَهُ مِنَ الْفُتَاصِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ صَوَاحِبِهِ. مَف (٩٧) ب (١٢). • «شَبُوبًا»: الَّذِي يَخْرُجُ مِنْ بِلَدٍ إِلَى بِلَدٍ، وَقِيلَ هُوَ الْمُسْنِ ب (٧٢) ص ٣٩. • «أَخُو دَوِّيَّةٍ»، وَالْأَوَّلِيَّةُ: الْفَلَاةُ الْوَاسِعَةُ الْمَتْرَافِيَّةُ الْأَطْرَافِ. مَف (٤٠) ب (١٠). • «نَاشِطًا» ق (٢) ص ٤٤. • «هَبِيطٌ» ق (١٢) ب (٩). الثَّور الَّذِي يَهْطُ مِنْ مَكَانٍ إِلَى مَكَانٍ. أَوْ الضَّامِر. • «نَاشِطٌ» ق (١١) ب (١٥).
سويد بن أبي كاهل اليشكري	
زهير بن أبي سُلمى	
عَبِيدُ بْنُ الْأَكْرَصِ	
ليبيد بن ربيعة	

الصفة	الشاعر
• «وَأَصْبَحَ يَقْتَرِي الحومَانَ» ق (١١) ب (٢٧). يقتري: يتتبع، الحومان واحدتها حومانة، والحومانة من الأرض أماكن غلاتٍ منقادة فهو يتَّبِع الحومانة ثم ينفذ إلى أخرى.	لبيد بن ربيعة
(٦) القلق والتوتر والحذر • «فإِذَا مَا آتَى الصَّوْتُ أَصْبَحَ» مـ (٤٠) ب (٦٠). • «شَبَّ أَوْرَثَهُ الكلابُ مُرَوِّعٌ» مـ (١٢٦) ب (٣٧). • «شَعَفَ الكلابُ الضارياتُ فَوَازَهُ فَإِذَا رَأَى الصَّبَحَ الصَّبَقَ يَفْزَعُ» مـ (١٢٦) ب (٣٨). • «يرمي بعينيه الغُيُوبَ وطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ» مـ (١٢٦) ب (٤٠). • «كما تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ» مـ (١٢٠) ب (١٧). • «مُشَيِّحٌ» ق (١١) ب (١١). حَزَنَ.	سويد بن كاهل الشكري أبو ذؤيب الهذلي عقبة بن عبدة بشر بن أبي خازم
(٧) المكان (أ) مكان الإقامة	سحيم • «بَوْسَاءَ رَمَلٍ أَوْ بَحْرَانًا خَالِكًا»: الوعساء: رمل ضخم ليس بالشديد، «حزانان»: موضع ب (٧٢) ص ٢٩.

الشاعر	الصفة
طَرِيقَةُ بِنِ الْعَبِيدِ النايفة الديباني	• «كسَامِعَتِي شَاةٌ يَحْمِلُ مُمْرُزٌ»، «حومل»: اسم موضع ب (٥٧) ص ٤٣. • «مَنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٌ»: أي هذا الثور من طرف هذه الفلاة. و«وجرة» من طرف السّي، وهو مجتمع الوحش، و«السّي» علم لفلاة على جادة البصرة إلى مكة بين «الشبيكة» و«الوجرة» يأوي إليها الصموص كما يقول ياقوت الحموي، و«وجرة» فلاة مأوها قليل، فيطون وَحْشُهَا طَاورِيَةً لِقَلَّةِ شَرِبِهَا الْمَاءِ ب (١٠) ص ١٧. • «مَنْ وَحْشٍ أُرَالٌ هَبِيطٌ مُفْرُزٌ». «أورال»: أجبل ثلاثة سوّد في جوف الرمل، وحاوئهن مائة لبني عبد الله بن دارم ق (١٢) ب (٩)، ص ٣٣١.
	• «برقة واحف» ق (١١) ب (١٥). • «أَحْسٌ قَنِيصًا بِالْبِرَاعِمِ خَاتِلًا» ق (٣٥) ب (٢٥). • «يَحْنِبُ سُوَيْقَةً» ق (١١) ب (١٢). • «مَنْ وَحْشٍ خُبَّةٌ» ق (١٢) ب (٦). وَخُبَّةٌ: اسم ماء. • «بِرْمَلَةٍ أُرَالٍ» ق (١٢) ب (٧). صَفْرَةٌ رَمْلٌ دُونَ مَكَّة. • «بِنِي بُزْكَالَ» ق (١٢) ب (١١).
عَبِيدُ بِنِ الْأَبْرَصِ	لبيد بن ربيعة
بشر بن أبي خازم	

• «باتت عليه بحزبة ليلة فيها جهام» مد (٩٧) ب (١٢).

• «تَصِفُ زَمَلَةَ الْبَقَارِ يَوْمًا». البقار: رمل بنجد أو

بناحية اليمامة. ق (١٥) ب (٣٦).

• «رعى بغيت لأوراك، فناصفه من الشتاء». أورك

وناصفة: موضعان من بلاد تميم. ق (٣) ص ٤٤.

• «كأني ورخلي ... فوق طلو يعرنان موحس» ق (١٢) ص ١٠١.

(ب) موضع الاختباء

بشر بن أبي خازم

• «تَصِفُهُ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقْفٍ». الأرتاة: شجرة تنبت بالرمل، تنمو عصياً من أصل واحدٍ يطول قدر قامة. ق (١١) ب (١٢) ص ٥١. والحقف: ما أعوج من الرمل.

• «تعشى قليلاً ثم أنحى ظلوقه يثير التراب عن مبيت ومكس».

امرؤ القيس

• «بُهِّلُ وَيُدْرِي ثُرْبُهَا وَيُثِيرُهُ إِثَارَةُ بَنَاتِ الْهَوَاجِرِ

مُخْمَس» ق (١٢) ص ١٠٢.

• «وبات إلى أرتاة حقفٍ كأنها إذا التفتها غيبةً بئت مُعْرِس».

زهير بن أبي سلمى

امرؤ القيس

لما أصاب الأرحطاة التي فيها كناسه ذلك المطر فَنَمَها
انتشرت ريحُ بَعْرِه.

وفاحت فكَانَها بَيْتُ رجلٍ قد أعرَسَ بأمله في طيب
رائحته. ق (١٢) ص ١٠٢.

• «يُمرِّي بأظلافه، حتى إذا بَلَغَتْ يُمَيْسَ الكَثِيبِ، تداعى
الثرُ، فانخرَقا» ق (٢) ص ٤٤.

• «يُثير ويثيري عن عُروقِ كَانِها أَعِنَّةً خَرَزَ جَنِينًا
وبالْيَا».

• «يُخَيِّ ثَرَابًا عَنْ مَبِيتٍ وَمَخْنَسٍ رُكَّامًا كَبِيتِ الصُّبْدَانِيَّ
دَانِيًا»

يحفر عن عروق الشجرة، منها الطري الرطب ومنها
اليابس. ب (٧٥، ٧٤) ص ٢٩.

• «بَوْسَاءَ زَمَلٍ» الوعساء: رمل ضخم ليس بالشديد.
ب (٧٢) ص ٢٩.

• «يُنْفِي بِأَطْرَافِ الألاءِ[†] شَقِيقَها» ق (١٣) ب (١١).

• «تَصِفُّ أَرْطَاءَ بَيْتٍ فِي دُفْها وَيُصَافُّ» ق (٣٢) ب
(٢٨) دُفْها: جنبها.

• «بات يقول بالكثيب ... منكسًا تحت الغصون» ق
(٥٢) ب (٣٢، ٣٣).

عبيد بن الأبرص
الأعشى

الشاعر	الصفة
أبيد بن ربيعة	• «يلوذ إلى أرطاة جحّف...» ق (٥٥) ب (١٩). • «ألجأه قطرٌ وشفانٌ لمُرّكُم من الأُميل» ق (٧٩) ب (١٢) مُرتكَم: مجتَمع، الأُميل: الحبل من الرمل أو المرتفع منه. • «في ذَفَّ أرطاةٍ يلوذُ بها» ق (٧٩) ب (١٢). • «فبَاتَ كأنه قاضيٌ تُذَوِرُ يلوذُ بِعَرَقِدٍ حَضِلَ وَصَال» ق (١١) ب (١١٧).
	والغرقند: † شجر، جَحِلٌ: أخضر ندي، الضال: سُدِرَ البَرّ. • «حَرَجٌ إلى أرطاته» ق (١٦) ب (١٧). • «فبَاتَ إلى أرطاةٍ جَحْفٍ تَضُمُّه» ق (٣٥) ب (٣٦). • «تَضَيِّقُهُ إلى الكِنَاسِ». والكِنَاس: موضع في الشجر تأوي إليه الوحش من البقر والطيّاء تستكِنُ فيه من الحر والبرد. • «فبَاتَ في جَحْفٍ أرطاةٌ» ق (١٢) ب (٨).
عبدُ بن الطبيب المرقش الأكبر	(أ) وقت المكث والاختباء (ب) وقت الخروج أو الهجوم • «بَاكَرَهُ قَانِصٌ» مَف (٢٦) ب (٢٧). • «بَاتَ بَغِيْبٍ / بَغِيْثٍ مُعْشِبٍ» مَف (٤٩) ب (١٢).

الشاعر	الصفة
بشر بن أبي خازم	• «فأصبح ناصلاً منها ضحياً نصول الدُّر» مف (٩٧) - ب (١٤). • «فَعَدَا يُشْرِقُ مَنَّةً» مف (١٢٦) ب (٤١).
أبو ذؤيب الهذلي	• «فإذا رأي الصُّبح المصدق يَفْرَعُ» مف (١٢٦) ب (٤١). • «باتت عليه ليلةٌ رَجِيَّةٌ» ق (١٣) ب (١٠). • «وبأت إلى أرطاة» ق (١٢) ص ١٠٢.
عبيد بن الأبرص امرؤ القيس	• «فبات عل حُدَّ أحم» ق (١٢) ص ١٠٢. • «تَعْسَى قَلِيلاً ثم أنحى ظُلُوفَه بِشِر التراب عن مبيت» أي دخل في العِشاء، والعِشاء أول الليل. ق (١٢) ص ١٠٢.
زهير بن أبي سلمى	• «أبليت كلها حتى إذا حَسِرَتْ عنه النجوم أضاء الصُّبحُ فأنطلقا» ق (٢) ص ٤٤.
سحيم الناطقة الديباني	• «صَحَّتْ العِشَاءُ لَيْلَةً نَأَتْ قِرْقَ» ب (٧٣) ص ٢٩. • «فبأت له طَوْعُ الشوامِتِ من خوفٍ ومن صَرَدَ» ب (١٢) ص ١٨. • «فَصَبَحَ الرامي من العَوْرِ عُدْوَةً» ب (٧٦) ص ٣٠.

الأعشى • لم يَنَمْ ليلةَ التمام» ق (٢٢) ب (٣٠). وليلة التمام: • «لكن يُصَبِّحُ حتى أضاءه الإثراق» ق (٢٢) ب (٣٠).

كل ليلة كابدها صاحبها.

• «حتى إذا ما انجل الصَّبَاُ وما إن كاد عنه لَيْلُهُ
يُجَلِّ» ق (٥٢).

• «بات» ق (٥٢) ب (٣٢).

• «فَبَاتَ عَذُوبًا لِلسَّمَاءِ» ق (٥٥) ب (١٨).

• «فلما أضاء الصُّبْحُ قَامَ مُبْدِرًا وُحَانُ انْطِلَاقِ الشَّاءِ
مِنْ حَيْثُ خَيْمًا، فَصَبَحَهُ عِنْدَ الشَّرْقِ غُدِيَّةٌ كَلَابٌ ...» ق
(٥٥) ب (٢١، ٢٢).

• «وإذا نرَقَرْنَ الشمسُ أو كَرَبَتْ» ق (٧٩) ب (١٥).

• «فبكره مع الإثراق غُصْفُ» ق (١١) ب (٢٠).

• «فتدارك الإثراق باقي نَفْسِهِ» ق (١٦) ب (١٩).

ليبد بن ربيعة

• «وبَاتَ» ق (٧٩) ب (١٣).

• «فَبَاتَ» ق (١١) ب (١٧).

• «وَتَعَيَّنَتْ عَنْهُ كَوَاكِبُ لَيْلَةٍ مِدْجَان» ق (١٦) ب (١٧)
مدجان: أَلَيْسَتْ غَيْمًا، دَائِمَةً الْمَطَرُ.

• «فَبَاتَ» ق (٣٥) ب (٢٦).

• «فَبَاتَ يَرِيدُ الْكِنَ لَوْ يَسْتَطِيعُ» ق (٣٥) ب (٣٧).

• «فبكره مع الإثراق غُصْفُ» ق (١١) ب (١٣).

بشر بن أبي خازم

• «تَضَيَّقَهُ ... عَيْشِي بَارِدٌ» ق (١٢) ب (٧) والعتبي: آخر
النهار حين تميل الشمس للمغيب.

• «فَبَات» ق (١٢) ب (٨).

• «فَفَجَأَهُ مِنْ أَوَّلِ الرَّأْيِ غَدْوَةً» ق (٢٥) ب (١٣).

* لون وجهه وقوائمه يخالف لون سائر جسده؛ فحسده أبيض، وقوائمه إلى الحمرة في سواد (قوائمه مخططة منقطعة بسواد، ووجهه أسود تعلقه حمرة).

† الألاء: شجر حسن المنظر مُرّ الطعم، ينبت في الرمل والأودية، ورقه وحملته دباغ، لا يتغير في القبط فلا يزال أخضر شتاءً وصيفاً، وله ثمرة تشبه سُنبُل الذرة. وأحدته الأءة.

انظر: لسان العرب، مادة «الأء».

انظر: تاج العروس، مادة «الأء».

انظر: الغريب المصنف، أبو عبيد القاسم بن سلام، ص ٤٣١.

‡ الغرقد: شجرة تسمو في متر إلى ثلاثة، أو هو من العضاة (والعضاة: كل شجر له شوك صغر أو كبر، والواحدة: عضاة)، ساقها وفروعها بيض تشبه العُوسج في أوراقها اللحمية وفروعها الشائكة، وأزهارها الطويلة العنق (والعُوسج: نبات شائك له ثمر مدور كأنه خرز العقيق. وأحدته عوسجة)، وهي عتقة الرّيح بيضاء مخضرة، وثمرتها مخروطية توكل، وتسمى أيضاً: الغردق.

انظر: لسان العرب، مادة «غرقد».

انظر: المعجم الوسيط، مادة «غرقد».

تلك كانت أوصاف الثور التي تتراسل لدى الشعراء، هي لم تتراسل لديهم إلا لأنهم يَسْرُدون جميعاً أسطورةً واحدة. والشعراء في سَرْدِهِم للشخصية (الثور) لا يتعدون أوصافاً بعينها إلى أخرى، بل إنهم غالباً ما يعبرون عن الوصف الواحد بمفردةٍ واحدة أو بتصورٍ واحد أو تصورات متعينة ومحدودة.

فالثور في هذه الحكاية/الأسطورة ثورٌ «جائع»، ومن هنا فهو «طاو» عند علقمة بن عبدة، وعند الأعشى وسحيم وبشر بن أبي خازم. وربما تكررت المفردة أكثر من مرة عند شاعر بعينه في كل مرة يَسْرُد فيها عن الثور على نحو ما نجد عند بشر بن أبي خازم. وعند الأعشى تتكرر المفردة في ثلاث قصائد، أما الرابعة فقد أقر فيها نفس الوصف ولكن من خلال قوله: «طَيَّانٌ مُضْطَمِرٌّ». وخلاف ذلك هو «هبيط» عند عبيد بن الأبرص.

والثور أيضاً في هذه المشاهد ثورٌ «أبيض»، والسرد الشعري يُبَيِّنُها من خلال تصورات استعارية ثلاثة يأتي الوصف تحققاً من تحققاتها. فهذا اللون يُبَيِّنُ إما من خلال بياض «الملابس» أو «السيف» أو «الكوكب والنجم».

- فالأول نجده عند المرقش وعبدة بن الطبيب وسحيم والأعشى ولبيد وبشر بن أبي خازم.
- والثاني نجده عند عبدة بن الطبيب والنابعة الذبياني ولبيد.
- والثالث نجده عند سويد بن أبي كاهل اليشكري وبشر بن أبي خازم والأعشى وعبيد بن الأبرص.

وما قيل هنا ينطبق على بقية مفردات الحكاية أو مشاهدها؛ سواء ما يتعلق بما ذكرنا من نحو بقية أوصاف الثور، أو انفراده، أو كونه مسافراً لا يُقيم بمكان واحد، أو قلقه وتَوَفُّزه، أو تحديد مكان إقامته أو الموضع الذي يختبئ فيه أو وقت مُكثه أو خروجه، وهو ما بيّناه في الجدول السابق، أو يتعلق بما لم نذكر من أوصاف الطقس الذي يُلجئ الثور إلى المبيت أو المكث، أو وصفه حينئذٍ في اختبائه أو أوصاف الصائد أو أوصاف الكلاب أو تفاصيل المعركة.

إنها دوماً تفاصيل أساسية واحدة وملامح متواترة لحكاية واحدة يتم تكييفها عبر كل نص.^{١٩*}

^{١٩*} لمراجعة أنماط من هذه التكييفات المختلفة يحيل الكتاب على د. وهب روميّة في كتابه: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٩٥-١٢٣، ص ٢٠١-٢٣٨.

ولعل بيان هذه الاختلافات وهذه التلاوين قد لا تكون مركز الاهتمام، فما يهتم به البحث هو توارد الأوصاف والمكونات، ما هو بصده هو الإشارة إلى السرد الموجود في الشعر أو آلية عمل السرد من خلال المَخَيَّلَة الشعرية. وإلحاح هذه المخيلة على السرد، بل على مسرودات بعينها هي هنا أساطير خلقها الشعراء بصياغاتهم الشعرية، ولمكونات هذه الأساطير رسوباتٌ ميثولوجية في وعي الجماعة المنتجة والمستهلكة لهذا الشعر.

(٥) ولعل أول ما يلفت النظر في حكاية الثور الوحشي تلك هو استقلالها الدرامي الواضح والمغلق، بمعنى أنه استقلال درامي كفيّل بتفسير الأحداث وإعطائها منطقها الداخلي المكتمل. إن علاقات مكونات الصورة ببعضها على درجة من الواقعية يكفل لها أن لا تُمدّ أبصارنا كثيرًا بعيدًا عنها لطلب تفسير لها. فما يجعلنا نمدّ أبصارنا باحثين عن روافد معرفية أخرى خلف هذه الصورة هو هذا التواتر الملفت، وهذا التكرار الملح على عناصر ومشاهد بعينها، فضلًا عن اتحاد السياق الذي ترد فيه.

فكم من مشاهد الحياة اليومية وصور العراك الممكن حدوثها في الواقع لم يَرَوْها أو يَسْرُدْها الشعر الجاهلي، ولم يَتَرَصَّدْها، أو يَنْحَيِّفَ لها السُّبُلَ كي يكتبها، أو تغدو موضوعًا فنيًا يكتب فيه اللاحق بعد السابق دونما حَرَجٍ من التكرار أو خشية الابتذال. لِمَ الإلحاح على الثور بهذه الهيئة وفي هذه الظروف الخاصة — كما يشير السيناريو — لِمَ اختياره في هذه المشاهد تحديدًا دونما غيرها، لِمَ العكوف على تفاصيل متشابهة وملامح موصولة بعضها بالآخرى؟

إن ما يقدمه الشعراء للثور من أوصاف وهيئة بعينها هو سردهم المبني على اختيار. لقد انتقلت حكاية الثور بصياغة الشعراء من المشاهد المجانية العابرة وخضعت لصياغتهم؛ بل ربما لا نجد لها صياغةً أخرى بعيدًا عن الشعر، لقد خلق الشعر العربي أسطورة الثور كما خلق أسطورة الناقة والفرس والظليم والقطاة والليل والبرق والرعد، إن الأسطورة لا تتوقف بالضرورة عند ما هو إلهي أو خارق بالضرورة؛ فكل شيء يمكن أن يُصَبِّحَ أسطورة ... كما قال بارت، والشعر هنا هو ما يصنع الأسطورة، وما يتولى الشعراء سرده هو أساطيرهم التي يخلقونها. ربما كانت لأساطير الشعراء أبعادًا دينية أو طبيعية، ولكنها على الإجمال كانت أساطيرهم الفنية التي يتولّون سردها.

فالأسطورة ليست فقط ما يصنعه التاريخ؛ بل منها أيضًا ما تصنعه أيدينا، ومن كلامنا ما يفتسه الاستخدام الأسطوري، أردنا أو لم نرد، فالأسطورة مَرَضٌ في اللغة كما يقول «كريم».

والشعر لا يتعامل بشكل مجاني مع حكاية الثور وغيرها من الحكايات؛ لأنه ليس تسليّةً أو تزجية وقت فراغ، أو تكراراً لكلام أجوف أو التماساً لكسب مادي، أو مُجَرّد صياغة إنشائية مختلفة؛ وإنما هو عندهم «طريقة في الحياة والوجود».

لقد تعدّى الثور الوحشي — على سبيل المثال — في صراعه مع الكلاب فكرة الرمز، وتغلّغت الحكاية في عمق التقاليد الفنية لتصبح أسطورةً للإنسان في علاقاته بالكون والطبيعة والحياة. إنها الأسطورة يتعاور عليها الشعراء كلّ بصياغته، وفي كل سرّد جديد لها كان نشرٌ جديدٌ يتكون. ولكم عَرَفْنَا صياغات غاية في التنوع للأساطير الفرعونية واليونانية، وكل صياغة تقدم حكايتها الخاصة ودلالاتها المعينة. ربما كانت أسطورة أوديب معلومة ولكن كل حكيٍّ لها كان يُكَيِّفُها بشكلٍ خاص، ليقول شيئاً بعينه يرى الأسطورة تقدمه وتُمثِّلُه. إن حكاية الثور التي تعاور عليها الشعراء لم تعد هي هذه الحوادث العابرة التي يرصدها غير واحدٍ، لقد انضافَ إليها سرّد الشعراء لها.

وتقوم الأسطورة — كما يقول رولان بارت — على منظومتين تنتظم إحداهما الأخرى: الأولى هي «النظام اللغوي». وهذه المنظومة هي «اللغة-الموضوع»؛ إذ هي اللغة التي تُدرك الأسطورة ذاتها فيها لتبني منظومتها الخاصة. أما الأسطورة نفسها فهي المنظومة السيميولوجية الأخرى، التي تُسمّى اللغة البعدية أو ما بعد اللغة Metalanguage، (لغة على لغة)، لغة ثانية نتحدث بها عن اللغة الأولى. وعندما نُفَكِّرُ في الأسطورة، عندما نفكّر في «ما بعد اللغة»؛ فلن نعود للتساؤل عن «اللغة-الموضوع»، لن نعود للتساؤل حول تفاصيل النظام اللغوي ذاته؛ إذ سنحتاج فحسب معرفة الحد الشامل أو العلامة الكلية الجامعة؛ إذ إن هذا الحد هو ما يعير نفسه للأسطورة ويُقَرِّبها.^{٢٠}

إن الشعر يجعل من حكاية الثور أسطورةً بامتياز، وهذا بفضل ما يفرضه الانتظام والتواتر على المعنى من مدلولٍ إضافي، فهي صالحة لأن تكون معنًى لخطابٍ ما، ودالاً لكلٍّ جديدٍ في الآن نفسه.

(٦) كثيرٌ من الشعراء كتب قصة الثور الوحشي وصراعه مع الصائد والكلاب، تطابقوا فيما تطابقوا فيه واختلفوا فيما اختلفوا، لكنهم في كل الأحوال التزموا بسيناريو عام لم يخرجوا عليه. لقد استرفدوا الحكاية الواحدة ليقولوا أشياء مختلفة اعتماداً على

^{٢٠} رولان بارت، أسطوريات، ص ٢٥٣، ٢٥٤.

قدرة الحكاية على الرمز والتدليل، وعلى طاقة الأسطورة على أن تقدم معنىً أسطوريًا يتجاوز معنى مكوناتها اللغوية. وهذا الاستقلال الذي تأتي عليه مشاهد الثور الوحشي وهذه الاستمرارية التي تأخذها هذه المشاهد في وعي الشعراء؛ سواء من حيث صياغتها أو بناؤها أو موقعها الوظيفي داخل القصيدة؛ بعض ما يدعونا إلى ربط حكاية الثور الوحشي بعمقٍ أبعد يصل فيما بين وعي الشاعر ووعي الجماعة نفسها وعصورٍ ومشاهدٍ ومُعتَقَدٍ بعيدٍ في القَدَم، لم يعرف الانفصالَ بين الطبيعة والإنسان، حيث تُسدي الطبيعة الإنسانَ، ويُلجِم الإنسانُ الطبيعة.

ومهما كانت موضوعية الصورة أو واقعية أحداثها، فإن هذا لن يحجب عنا تمامًا ما يخرمها من أبعاد أسطورية تاريخية، فلا سبيل إلى فهم أكثر الظواهر موضوعية دون المرور ببدايات الحدس الأسطوري بها؛ إذ لا وجودَ «لحدٍّ فاصل فصلًا مطلقًا بين الوعي النظري والوعي الأسطوري، باعتبار أن الوعي الأسطوري القائم على ما هو مباشر أو حدسي هو بُرْهة في المسار المؤدي إلى الوعي الموضوعي أو القائم على التجربة العلمية وإلى التفكير بواسطة المفاهيم المجردة».^{٢١}

ولن يكون الاتساق الموضوعي أو المنطقي للأحداث مانعًا تمامًا من تعليقات وارتباطات ماورائية، ما دامت هذه الأحداث تنشعب بشكل أو بآخر في حكايات أسطورية؛ بل إن كل «موتيفة» في حكاية الثور — ها هنا — مُركمة بطبقات «جيولوجية» من استخدامات أسطورية، على ما سنُبين بعد ذلك.

وليس معنى هذا أن حكاية الثور ليست مثالاً على الوعي البدائي، كما أنها أيضًا ليست أسطورةً من أساطير الحياة اليومية كما يدرس بارت، وإنما هي أسطورة وعيٍ فَنِّي رشيد يخلط اليومي بالتاريخي الديني ويصوغ منه الكُلِّي الأسطوري، ويعيش الواقعي من خلال التمثيلي، كما يكتب التمثيلي من خلال الواقعي.

وكل كتابة عن حكاية الثور كتابة حول «تيمة» متكررة، وبالتالي هي كتابة حول كتابة قصائد أخرى كثيرة لهذه «التيمة». وجميع هذه الكتابات عن الثور، وكل ما ورد من حكايات تمثل صراعه مع الكلاب هي أصوات تتكلم داخل النص الواحد. وكل كتابة تعود دومًا إلى ما كانت تعنيه هذه الكتابات المُتَقاطعة معها، ما كانت تعنيه وما كانت

٢١ د. محمد عجينة، ١: ٥٩.

تمثله وما كانت أيضاً تكونه من تشكيل صُوري داخل القصيدة، وتظل الكتابة مندفة نحو تفرداها الخالص المتوهم وصياغتها الوحيدة المفترضة.

وعلى هذا النحو أبداً لا تموت حكاية الثور، وليس هذا إلا لأنها نجت لتوها من الموت عبر إعادة إنتاجها، إن كل الصياغات السردية لها تعبر الممات والتنحي إلى الحياة في كل سرد جديد.

إن الوعي الفني الناضج حضارياً هو بالفعل أساس صياغة البناء الشعري في القصيدة العربية، وحكاية الثور الوحشي ترتبط في ذاتها بكل قصيدة على حده، ولكن بتشابهها على مستوى القصائد، وبترباطها معاً تكشف عن انبثاق وعي بدائي يقف وراء منطق التمثيل الشعري أو وراء حشد عناصر التمثيل السردى لتتصل الحكاية بما هو جماعي، لتضرب بجذورها في الوعي الجماعي الديني/الأسطوري/المقدس. حيث الإسقاط الضمني — كما يقول غورغي غاتشف — للعلاقات الاجتماعية على الطبيعة بإسقاط الأنا الاجتماعية على العالم.^{٢٢}

ولما كانت الحكاية تقوم على «موتيفات» مقدسة، وكان لكل منها بالطبع سرودها وحكاياتها التي قد تستمد منها دلالاتها الأصلية في تكوينها للحكاية؛ كانت حكاية الثور على هذا النحو تحوز سروداً واسعة حول ملامح معتقدات أسطورية متنوعة. وصياغة حكاية الثور على هذا النحو الثابت الأركان يقف دليلاً على غياب سرٍ يتناقل ضمناً عبر كل تحقق من تحقيقاته الشعرية.

وإذا كان الوعي البدائي الفطري قد صاغ سردياته الخاصة حول الأشياء، فقد صاغ الوعي الفني الشعري سرده الخاص الذي يضرب بأبعاده الصورية العميقة في الباطن الأسطوري لهذا الوعي البدائي الأمر الذي ربما كتب له هذا الرصيد القارئ في عمق البناء الشعري. إن نصوص الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب هي نصوص مُتسعة hypertexte^{٢٣} — بتعبير جنيت — تتوحد بنصوص أخرى سابقة منحسرة hypotexte عن «المقدس»؛ نصوص عن الثور، عن النجوم، عن القمر، عن النار، عن قداسة المياه،

^{٢٢} غورغي غاتشف، الوعي والفن، ص ١٨.

^{٢٣} ويُقصد بالاتساعية — كما يقول جنيت — كل علاقة توجد نصّاً (ب) (هو النص المتسع) بنصّ سابق (أ) (هو النص المنحسر). والنص المتسع ينشأ أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضَرْباً من الشرح. (راجع: جيرار جنيت، طروس؛ الأدب على الأدب، ص ١٣٩).

عن البروق والرعود، عن الإله بَعْل. إننا نتلمَّس هذه النصوص، هذه السرديات المقدسة، وقد عَبَّقت صورة الثور، إننا نُحدِّس بأن ثمة نصوص أخرى بالتأكيد تنشب أظفارها في هذا النص، حتى لو كانت أنماط التحويل التي تقود من هذه السرود الأسطورية إلى هذا السرد المُقدَّم عن الثور الوحشي على درجة عالية من التَّخَفِّي وعدم المباشرة. وإذا كان الثورُ الوحشي في القصيدة الجاهلية أسطورةً صنيعة الشعراء (أسطورةٌ وعيٌ فَنِّيٌّ)، فقد تلاقى معها الثور الوحشي بما هو اعتقاد ديني (أسطورةٌ وعيٌ بدائيٌّ). وأضحى الوعي البدائي رافدًا للوعي الفني في النصوص الشعرية. وهنا أرفدت سرودهم الأسطورية سرودهم الشعرية.

وللثور أبعاد أسطورية^{٢٤*} بعيدة لدى حضارات الشرق القديم:

- فهو رمزُ «القوة» تستند إليه الأرض في أساطير صورة الكون في الميخلة العربية^{٢٥} فهو يحمل الكون على ظهره أو على قرْنه.
- وكان الثورُ ذو القرون المدببة «رمزًا للملك المحارب» عند القدماء المصريين، وكان «إله القوة» الذي يهجم في وحشية^{٢٦} وفي نقوش الثور الممثل للملك وهو يدحر عدوًا.^{٢٧}
- وقديمًا كان الثور فيما بين النهرين نعتًا «لإله الخصب الكبير»، كما أصبح رمزًا «للخصوبة» في كل حضارات عالم المتوسط تقريبًا.^{٢٨}
- لقد كان الثور هو الحيوان المقدس للإله آتوم Atum عند المصريين القدماء، وآتوم هو الروح التي لم تُشكَّل بَعْدُ، تلك التي ولدت جميع الكائنات. وَوَحَّدَهُ الكهنة بكبير الآلهة الشمسية «رع».^{٢٩}

^{٢٤*} تَنَبَّعَ كَثِيرٌ مِنَ الْبَاثِثِينَ الْعَنَاصِرَ الْأَسْطُورِيَّةَ فِي صُورَةِ الثَّوْرِ عَلَى سَبِيلِ الْخُصُوصِ، وَمِنْهُمْ مَنْ بَحَثَ فِيهَا بِجَهْدٍ مُوفُورٍ مِثْلَ د. مُصْطَفَى عَبْدِ الشَّافِيِّ الشَّوَرِيِّ. انظر كتابه: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ١١٢-١٣٣.

^{٢٥} د. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ١: ٢٠٠.

^{٢٦} جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص ٢٩٥.

^{٢٧} فيليب سيرنج، الرموز في الفن؛ الأديان، الحياة، ص ٤٩.

^{٢٨} فيليب سيرنج، ص ٤٩.

^{٢٩} شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص ٤٣.

- كذلك كان الثور المُقدَّس «أبيس» Apis رمزًا «للإخصاب» عند المصريين القدماء، وتَنَقَّلَ بين عِدَّةِ آلهة؛ إذ عُبدَ في «منف»، حيث كان إله هذه المدينة هو «بتاح»، وسرعان ما اقترن «أبيس» بذلك الإله وصار رمزه و«روحه المباركة»، ثم استعار ذلك الثورُ قرصَ الشمس من الإله «رع» وحمله بين قرنيه، وفي مراحل تالية اندمج أيضًا في أوزيريس فتكون منهما إلهُ جنائزي.^{٣٠} يقول معجم الحضارة المصرية القديمة أيضًا: «اندمج» أبيس «في أوزيريس فتكون منهما إله جنائزي. ومنذ ذلك الوقت اتخذ موت العجل «أبيس» أهمية بالغة، فيُدفن بجنائزة رسمية وسط جمع من العُباد المؤمنين، الذين كانوا يُحضرون له الهدايا من كافة أرجاء المملكة. وبمجرد أن يموت أبيس، يعود فيولد من جديد، فيبحثُ الكهنة في الحقول، ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله، الذي يمكن التَّعرُّف عليه بعلامات خاصَّة فوق جلده الأبيض: عبارة عن بقعة سوداء في الجبهة، وعلى الرقبة، وعلى الظهر، وغير ذلك. وعندما يعثرون عليه يحل الفرح محل الحزن، ويُتَّوَّج العجل الإلهي في الحظيرة المُقدَّسة بمنف، حيث يعيش مع أمه يحيط به حريم من الأبقار».^{٣١} ولعلنا نلتفت هنا أيضًا إلى هذه العلامات المخصوصة التي تميزه، وكأن كل ثور مقدس أو يرتبط بالمقدس لا بُدَّ له من تعيين الصفات التي تخرجه هو بعينه بعيدًا عن بقية أفراد جنسه.
- وبهذه الفكرة ينضاف بُعدٌ جديدٌ لأبعاد القوة والإخصاب، يتمثل في هذا البُعد الجنائزي الذي يمثله الثور المُقدَّس باندماجه بأوزيريس نفسه، وسوف يظهر هذا البُعد أيضًا للإله «بعل» في نصوص الحضارة الأوجاريتية — على ما سنُبين بعد ذلك — متحولًا كذلك لإله جنائزي يعود بعد الممات. إن الثور في نصوص الأسطورة القديمة التاريخية لا يحتل جانبًا من جوانب الصورة دون الأخرى، بل للموت نصيبٌ في أساطيره أيضًا، وليس الأمر قاصرًا فقط على القوة والحيوية والنشاط، كما هو الأمر في الشعر أيضًا.
- وكما مثَّل صيدُ الثور الوحشي جسرًا بين ما هو واقعي وما هو نصِّي تخييلي — مثَّل مشهد المجموعة النجمية المسماة بالثور — ومجموعة الثور «هي مجموعة

^{٣٠} جورج بوزنر وآخرون، ص ١٠.

^{٣١} السابق، نفسه.

من الكواكب التي تتبع النجم الأكبر المنير (الثور)، وكأنها تطارده، ومنها نجمان يُعرَفان بالكليين، ونجم آخر أو مجموعة نجوم تتمثل في هيئة صائد جَبَّار قد أَطْبَقَ على الثور أو النجم الأكبر المنير». ٣٢ مَثَلُ هذا المشهدِ جِسْرًا بَيْنَ هُوَ مُقَدَّسٌ وما هو نَصِيّ تخيلي، على ما بين الجسرين من علاقة مَادِيَّةٍ طَبِيعِيَّةٍ.

• وكان الثورُ كذلك رمزًا للقمر، للإله «المقه» في سبأ وفي مأرب، وهو كذلك أيضًا في النصوص اللحيانية والثمودية. «وقد نَصَّ فيها أصحابُها على تسمية القمر بالثور، كما اتخذوا له في بعض المناطق صنمًا على شكل عجل بيده جوهرة، كانوا يعبدونه ويصومون أيامًا معلومة كل شهر، ثم يأتون له بالطعام والشراب والفرح والسرور ... وكان السبئيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور». ٣٣ وهو كذلك عند غير العرب من الشعوب السامية رمز للإله «فمن ألقاب «إيل» إله الكنعانيين والعبرانيين أنه «إيل ثور». بل إن بني كنانة على ما يذكر الألوسي عبدوا الثور». ٣٤ ٣٥

وإذا كانت الأساطير التي تحيلنا على تمجيد الثور وقداسته بمكان فإننا سوف نشير لأسطورة بعينها تحمل من المعالم ما يهيئ لشيء من التوافق، ليس في مشاهد بعينها وإنما في مضمون المشهد أو دلالتة الكلية. هذه الأسطورة هي أسطورة الإله «بعل». ٣٦* في الحضارة الأوجاريتية.

٣٢ د. إبراهيم عبد الرحمن، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٣.

٣٣ السابق، نفسه، ص ١٣١.

٣٤ محمد عجيبة، ١: ٢٠٠.

٣٥ * يحفظ «متحف حماة» في سورية تمثالاً برونزياً للإله «إيل» كبير الآلهة الكنعانية، مغطى برقائق الذهب، يعود إلى الألف الأول قبل الميلاد، وهو على هيئة شخص جالس، كما يحوي «متحف حلب الوطني» تمثالاً برونزياً أيضاً مصفحاً بالذهب يمثل الإنسان الثور، يعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد.

انظر: د. أذازرد وآخرون، ملحق قاموس الآلهة والأساطير.

٣٦ * حول الإله «بعل» يراجع:

(١) رينيه لابات وآخرون: سلسلة الأساطير السورية، ديانا الشرق الأوسط.

(٢) د. أذازرد، وآخرون: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية)، في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية).

(٣) فراس السواح: مغامرة العقل الأولي؛ دراسة في الأسطورة (سوريا - أرض الرافدين).

وقبل «بعل» نشير سريعاً للإله «إيل» في الأساطير الأوجاريتية، فهو عندهم أبو الآلهة وهو «الملك أبو السنين»، و«الأب المتعالي»، و«الملك» المتربع — عندهم — على قمة مَجْمَع الآلهة الكنعانية، وإيل إله يُرْمَزُ لقوى الخصب فيه بالثور، ويقيم عند منابع الأنهار!

أما «بعل» فهو وريثه في حُكْم السموات والأرض؛ حيث يرث حكم عالم الأموات الإله «موت» ويرث الإله «يم» حكم عالم البحار والمحيطات. وبعل في بعض النصوص هو ابن الإله إيل، وعلى الدوام يُلقَّب بالثور ويُرمَز له به، هو مما انتزعه من أبيه الإله «إيل» عندما خلفه على العرش. و«بعل» هو إله البرق والرعد، عندما يُدعى «حَدَد»، وعندما يُدعى «راكب الغيوم» فهو إله الخصب. وقد وصفته رسائل «تل العمارنة» بأنه «إله الصاعقة». إنه إله المطر والصواعق والعاصفة والخصب، فالصواعق والعواصف والمطر قيد أمره ورهن إشارته، إنه يُوزَّعُ الأمطارَ في مواسمها وفصولها لإخصاب الأرض وإنبات الزروع.

ولبعل عدوَّان هما «يم» و«موت» كما للثور الوحشي عدوان: الكلاب والصياد. يُجْهَزُ بعل على عدوه الأول «يم» وكذا يُجْهَزُ الثور الوحشي على كلاب الصيد، وتتناثر أشلاء «يم» ويُقضى عليه أو يؤسر، وكذا كلاب الصيد بين قتيل وجريح وفارٍ. وفي الأسطورة أن الإله «بعل» يضرب «يم» بأحد سلاحيه («ياغروس» أي المطارد) في صدره، لكن خصمه لا يسقط، ثم يضربه على جبهته بسلاحه الآخر («عيمور» أي السائق) فيسقط على الأرض، يتغير وجهه، وترتخي مفاصله، فيمزقه بعل ويبعث أشلاءه. ولكن يبدو أن هذا التمييز ليس علامة على الموت الكامل؛ إذ تقترح عشتروت مصيراً آخر هو الأسر. وهنا يضرب بعل (الثور) عدوه ضربات عدَّة بعضها يُدْمِي ولا يقتل، وبعضها الآخر يمزق أشلاءه ويبعثها ولعلنا نتذكر مصير الكلاب. أيضاً بعل (الثور) يحارب بهراوتين صنعهما له ربُّ الجرف، وهما في سَرْدنا الشعري موازيان لقرني الثور.

كان هذا مصير «بعل» مع «يم»، أما مصيره مع «موت» فمختلف تماماً، وكذا كان مصير الثور مع الصائد مختلف تماماً عن مصيره مع الكلاب، فنجاة «بعل» من «يم» لم تكن لتعني الانتصار المطلق وديمومة الراحة ومطلق الحياة، فموت «بعل» — الظاهر على الأقل — يكون على يد «موت»، وكذا لا تعني نجاة الثور الوحشي من الكلاب نجاته تماماً، فمصيره المحتوم المؤجل يأتي على يد الصائد. ولعل «موت» يهدد بعل بما هدَّد به

الصائدُ الثور، أو بتعبير أدق أخترمه به، إن موت يقول لبعل مُهَدَّدًا: «هل تنسى يا بَعْل أنِّي سأخترقك بسهمي».^{٣٧}

ولقد تم تدشين أسطورة «بعل» بوصفه إلهًا جنائزياً وربطه بالموت — كما ارتبط الثور بالموت في قصائد الرثاء — وهنا تتشابه أسطورة بعل مع أسطورة إيزيس وأوزيريس، وهذه العودة الثانية للحياة بعد البحث المضني عن جثته، فالإله «إيل» والإلهة «أناة» يقيمان الحداد على «بَعْل» عندما يعلمان باختفائه. فـ «إيل» ذَرَّ على رأسه أوساخ الحداد، وعلى جمجمته الغبار الذي يتعفرونه، وَغَلَّقَ كليته بكيس، وَجَرَّحَ جِلْدَ جَسَدِهِ بحجر، وَجَزَّ لحيته بالمقص، وَجَرَحَ خديه وذقنه في مواضع ثلاث، وَشَقَّ عضلات ذراعه كما يُحَرِّث الحقل، كما جَرَحَ صَدْرَهُ وَجَرَحَ ظهره في ثلاثة مواضع، فَأَصْبَحَ كأرض الوادي، ثم رفع صوته وَصَرَخَ: لقد مات بَعْل. وكذا تذهب «أناة» لتفتش عن أخيها بصحبة القنديل السماوي «شباش» ويعثروا عليه.

وَتُصْعِدُهُ «أناة» إلى قمة جبل «سافون» حيث تقام له مراسم جنائزية، ويتم اقتراح تنصيب أحد الآلهة «أشتار» محل الإله «بعل»؛ على جبل «سافون»، ولكن يبدو ألا أحد يَسُدُّ مَسَدُ «بَعْل»؛ فقد جلس «أشتار» على عرش «بَعْل» غير أن قدميه لم يصلا إلى موطئ القدمين، ولم تصل رأسه إلى أعلى العرش، ويعود «بعل» مرَّةً أخرى إلى الحياة، وهو مجيء يحدث بعد رَعْدٍ شديد، ويستمر النزاع أعوامًا بين «بعل» و«موت» ينتهي بانتصار «بعل».

وبعل في صراعه مع «يم» و«موت» وحيد منفرد — كثور الحكاية في الشعر — فقد تخلت عنه الآلهة وأسلموه لعدوه. فقد أرسل الإله «يم» تهديدًا إلى مَجْمَعِ الآلهة، بخاصَّةٍ إلى كبيرهم الإله «إيل» يطلبُ تسليمَ «بَعْل». هنا يخاف الإله إيل سطوة «يم» معترفًا بقوته، وَيُدْعِنُ له، وتذهب دعوة بعلِ الآلهة إلى الشجاعة سُدَى، وعبثًا يحملهم على المقاومة.

وهنا لا يبدأ «بعل» بعدوان، وإنما يتصدى لمن يريد إزهاق روحه، تمامًا كما بينا في سيناريو صراع الثور مع الكلاب، وكذا عندما يتخلى عنه الجميع يغدو أيضًا كالثور الوحشي في سردنا الشعري وحيدًا منفردًا.

^{٣٧} رينيه لابات وآخرون، ص ٤٩٢.

وفي إطار معرفة العرب بالإله «بعل» لا نَعْدَم الدليل التاريخي على معرفتهم المباشرة به كإله معبود فيه القوّة والتجبر، فقد جاء في تاج العروس أن «بعل» اسم صنم كان من ذهب، وقيل إن العرب تُسمي معبودهم الذي يتقربون به إلى الله بعلًا لاعتقادهم الاستعلاء فيه.^{٢٨} وقد وَرَدَ ذِكْر «بعل» في القرآن الكريم، قال تعالى:

﴿وَإِنَّ إِلْيَاسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ * إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَلَا تَتَّقُونَ * أَتَدْعُونَ بَعْلًا وَتَذَرُونَ أَحْسَنَ الْخَالِقِينَ﴾ (الصافات: ١٢٣-١٢٥).

وجاء في تفسير الآية أن بعل: اسم صنم كان يعبدُه قوم إيلياس — عليه السلام — وأن البعل: الرب بلغة أهل اليمن.^{٢٩}

وهذه الأبعاد الأسطورية التي تحيط بالثور، التي تمثله إلهاً ورمزاً للقوة والخصب والحياة لدى سائر الشعوب، وكذا لا تحرمه دلالة الموت أيضًا كما في أسطورة الإله «بعل» — على سبيل الخصوص — سواء بمغالبته أو بتغلبه هو عليه؛ كل هذه الأبعاد

^{٢٨} تاج العروس، مادة «بعل».

^{٢٩} راجع: القرطبي: تفسير القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ٨: ٥٧٢٢، ٥٧٢٣. وهو يقول: إن بعلًا «اسم صنم كانوا يعبدونه، وبذلك سميت مدينتهم بعلبك. قال ثعلب: اختلف الناس في قوله — عز وجل — ها هنا ﴿بَعْلًا﴾ فقالت طائفة: البعل ها هنا الصنم. وقالت طائفة: البعل ها هنا ملك. وقال ابن إسحاق: امرأة كانوا يعبدونها. والأول أكثر. وروى الحَكَم بن أبان عن عكرمة عن ابن عباس: ﴿أَتَدْعُونَ بَعْلًا﴾ قال: صنمًا. وروى عطاء بن السائب عن عكرمة عن ابن عباس: ﴿أَتَدْعُونَ بَعْلًا﴾ قال: ربًا. النحاس: والقولان صحيحان؛ أي أدعون صنمًا عملتموه ربًا. يقال: هذا بعل الدار أي ربها. فالعنى أدعون ربًا اختلقتموه، و﴿أَتَدْعُونَ﴾ بمعنى أنسُمُون. حكى ذلك سيبويه. وقال مجاهد وعكرمة وقتاده والسدي: البعل الرب بلغة اليمن. وسمع ابن عباس رجلًا من أهل اليمن يسوم ناقته بمئى فقال: من بعل هذه؟ أي من ربها، ومنه سُمي الزوج بعلًا. قال أبو دؤاد:

وَرَأَيْتُ بَعْلَكَ فِي الْوَعَى مُتَقَلِّدًا سَيْفًا وَرُمَحًا

مقاتل: صنم كسره إيلياس وهرب منهم. وقيل كان من ذهب وكان طولُه عشرين ذراعًا، وله أربعة أوجه، فُتِنُوا به وعظَّموه حتى أخدموه أربعمئة سادن وجعلوهم أنبياءه، فكان الشيطان يدخل في جوف بعل ويتكلم بشرية الضلالة، والسدنة يحفظونها ويعلمونها الناس، وهم أهل بعلبك من بلاد الشام. وبه سُميت مدينتهم بعلبك كما ذكرنا.

تجعل منه طوطماً Totem^{٤٠*} بامتياز، تجعل منه كيأناً متميزاً يَخْفَى وراءه مغزى كليّ، تجعله يُجَسّد قوة الحياة أو الموت. هذه الأبعاد تجعل منه فعلاً سحرياً يعيش بفضل تقديسهم وخضوعهم له.

ويبدو أن هذه الأبعاد الأسطورية لا تتوقف عند حشد الموتيفات ذات البُعد الأسطوري، فمن حين لآخر تطفر هذه التعبيرات التي تخلع على الثور نفسه إهاب التقديس. يقول امرؤ القيس عن أمر الكلاب معه:

فأدركنّه يأخذن بالسّاق والنّسا كما شَبَرَكَ الولدانُ ثوبَ المُقدّسِ

(ديوانه، ص ١٠٤)

والمقدّس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس. لقد مزقت الكلابُ الثور كما مزق الصبيان أثواب الراهب تَمَسُّحاً به والتماساً للبركة. وكذا يقول لبّيد بن ربيعة العامري:

فباتَ كأنه قاضي ندورٍ يلوذُ بِغَرْقَدٍ خَضِلٍ وَضالٍ

(ديوانه، ص ٧٦)

ويقول النابغة الذبباني:

فباتَ كأنه قاضي نُدورٍ شَرَى لله يَنْتَظِرُ الصَّبَاحا

(ديوانه، ص ٢١٥)

إنها إقامة ولواذٌ حافل بالسكينة كما يتبتّل العابد في حَرَم معبوده يقضي صلاةً ويقدم قُرباناً جعله نذراً لتلك القوى العليا القاهرة. ومن حين لآخر تبدو هذه التعبيرات التي تصوره في هيئة النجم أو الكوكب لوناً وحركةً في الأفق. على ما يشير الجدول

^{٤٠*} والطوطم حيوان أو نبات أو شيء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة أو جنس من الشعوب البدائية، وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها. وهناك الطوطم القَبَلِي وأيضاً الطوطم الشخصي، فلكل فرد طوطمه الخاص الذي تربطه به علاقة شخصية، وأمر اختياره متروك له وحده. (راجع: د. عبد المنعم الحفني: المعجم الفلسفي، ص ١٨٨).

السابق في قائمة اللون. فهو «الكوكب الدري» عند عبيد بن الأبرص. و«انصاع مُنْصَلِّتًا كالنجم» عند الأعشى. وعنده أيضًا أنه «أدْبَرَ كَالشُّعْرَى وَضَوْحًا وَنُقْبَةً» وكذا «تخاله كوكبًا في الأفق ثَقَابًا». وعند بشر بن أبي خازم «كأنه كوكبٌ يَقْدُ». وكذلك عند أوس بن حَجَر «انْقَضَ كَالدُّرِيِّ». ويشبهه أبو ذؤيب بأنه «كوكبٌ في الجو مُنْجَرِدٌ».

(٧) وحكاية الثور على الدوام مفعمة بالرموز والتأويلات؛ تتشكل وتتبدل بحسب مسار كل سياق نصي تأخذه داخل كل قصيدة. وهي حينئذٍ تعيد تركيب مفرداتها ومكوناتها على أنحاء خاصة، فتحذف بعض أركان الحكاية وتركز على بعضها الآخر، وتفيض في تفصيلات أخرى، وخلاف ذلك تشتغل على طبيعة العلاقة بين مكونات الحكاية، كأن تجعل الثور يضطر إلى المبيت في حِقف أرطاة، أو تتجاهل الأمطار والأنواء وتجعله جاثيًا فقط في حِقفها وكأنه مُستسلم لِقَدْرِهِ، أو أنه اختياريه، أو تجعله في غاية الضجر من ذلك أو في رُعبٍ وقلقٍ مشوب بحذر وهموم في أحيانٍ أخرى وما إلى ذلك. إن الاشتغال على الدوافع والأسباب أو تلك العلاقة القائمة بين مكونات الحكاية له أهمية قُصَوَى في تكوين الحكاية واختلافها بين النصوص. من هذه الأشياء وغيرها تتمتع حكاية الثور بحيويةً بنائية تجعلها قادرة بقوة على إعادة طرح أشياء مختلفة على الرغم من اتحاد السيناريو الخاص بها عبر جميع القصائد.

وعلى العموم يظل الثور هو مركز التأويلات المختلفة، ويبدو كذلك مناط الرمز في السرد، إنه البطل الذي يصنعه السرد ليقدم من خلاله النص أيدولوجيته، كأن تكون الحكاية في بعض الأحيان على سبيل التمثيل:

- مثلاً للدهر الذي لا يَفْلِتُ من أحداثه أحد.^{٤١}
- أو قصةً رمزيةً يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويتحدث من ورائها عن هذه الرحلة التي تندرج قصة الثور عادة في إطارها، التي هي حينئذٍ رحلة الحياة بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضي والأمن والحنين والخيبة وما سوى ذلك.^{٤٢}
- أو تجادل حتميتين؛ حتميةً القدر، وكذا حتميةً الصّراع والمغالبة.^{٤٣}

^{٤١} د. محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص١٤٦، ١٥١، ١٥٩-١٦٥.

^{٤٢} د. وهب أحمد روميّة، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص٢٠٣، ٢٠٤.

^{٤٣} د. محمد بريري، الملكة الشعرية والتفاعل النصي، ص٢٧.

- أو مُجَسِّداً لطريقة في مواجهة الزمان؛ حيث التفتّح على العالم، والإيمان بالحياة، والنظر للموت نظرة إجلالٍ وقبولٍ بالمصير والصّراع المقسوم. إنه طاقة للوضوح والقصد والسذاجة الحلوة في مواجهة الحياة. إن الثور حينئذٍ يَمْتَلُ باحثاً عن حريته أمام الدهر، ومُؤمناً بأن النصر المحض النقي وهم.^{٤٤}

المبحث الثالث: الحمار الوحشي

(١) شعر الحمار الوحشي في الشعر العربي القديم شعر ثري وافر غزير، لا تخلو منه وفرة من دواوين الشعراء الجاهليين فضلاً عن بعض الشعراء الإسلاميين أو الأمويين،^{٤٥} وظل السرد عن الحمار الوحشي تقليداً متواتراً مدّة استمرار الوعي التلقائي العميق بتقاليد القصيدة العربية.

والسرد عن الحمار الوحشي على نحو من التواتر واطّراد العناصر بما يؤكد الاطّراد نفسه في السرد عن الثور الوحشي، فهو أيضاً يمتاح من معجم مُحدّد، ويخضع لقوالب صياغية متكررة في كثيرٍ من الأحوال، على نحو ما أشار كثيرٌ من الباحثين.^{٤٦} وفيما يلي الخطوط العامة لسيناريو الحمار الوحشي وعلاقته بالصائد:

(١) ثمة حمار وحشي شديد منفرد مع أتانته تُعاسره حيناً وتُعانده، فيطاردها ليستحوذ عليها، أو هو وسط اتّنين تحوطه ويتولّى أمرهن.

(٢) قضي هذا العير الشتاء مع أتانته/أثنّه في خصبٍ ونعمة وسكينة إلى أن تغيّر الحال فاشتد الحرّ وغارت المياه.

^{٤٤} د. مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، ص ١٤٠-١٤٥، ١٥٢، ١٥٣.

^{٤٥} * يلحظ النقد العربي القديم الاهتمام بالكتابة عن الحمار الوحشي وتفاوت الشعراء في ذلك، حتى قيل عن الشّماخ بن ضرار مثلاً إنه: «أَوْصَفَ النَّاسَ لِلْحَمِيرِ» (خزانة الأدب، البغدادي، ٣: ١٧٨). وأيضاً قال ابن رَشِيق: «وَأَمَّا الْحُمُرُ الْوَحْشِيَّةُ وَالْقَسِيُّ فَأَوْصَفَ النَّاسَ لَهَا الشّماخُ، شَهِدَ لَهُ بِذَلِكَ الْحَطِيطَةُ وَالْفَرَزْدَقُ، وَهَذَا يَجِيدَانِ صِفَاتِ الْخَيْلِ وَالْقَسِيِّ أَيْضاً وَالنَّبَلُ» (انظر: ابن رَشِيق القيرواني، العمدة، ٢: ٢٢٧).

^{٤٦} * * انظر على سبيل التمثيل:

- (١) د. وهب أحمد روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهليّة.
- (٢) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي.
- (٣) د. عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرْد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري.
- (٤) د. أبو القاسم أحمد رشوان، استخدام النظرية الشفاهيّة في دراسة الشعر الجاهلي.

- (٣) ظل يمسكها/يمسكهن إلى أن يوردها/يوردهن الماء في المساء.
 (٤) عند الماء كان الصائد الماهر منتظرًا صيده، قد تنعم الأتان/الأُتنُ بالماء قبل أن يفرَّعها الصائد، الذي يرميها فيخطئ مرماه.
 (٥) تفرُّ الأتان الواحدة، ويهوي العَيرُ عليها يحميها من سهم آخر ربما يلحق بها الأذى، أما إذا كُنَّ عِدَّةً أَتُنٌ فيتفرقن من أثر ضربة السهم المخطئة.

وتأتي القصة على هذا النحو في مقام تشبيه سرعة الناقة؛ فهي حينئذٍ مثلها مثل هذه الحُمُرُ المُفَرَّعة في عدوها. وثمة سياق آخر ترد فيه القصة على هذا النحو من السيناريو، غير أن اختلافًا طفيفًا يعتريه، ولكنه أساسي للغاية، وهو أن الصائد يلحق الموت بالحُمُر؛ تعبيرًا عن هذا الدهر الذي لا تخطئ سهامه، وتلك الحتمية التي هي واقعة بلا شك. وهذا السيناريو الأخير لا نكاد نجده إلا عند شعراء «هُذَيْل»، على نحو ما نجد عند «أبي ذؤيب الهذلي»، و«أبي خراش»، و«أسامة بن الحارث»، و«صخر الغي».

(٢) وفيما يلي نتابع بعض تحقيقات هذا السيناريو عبر نصوص المفضليات: يُشَبِّه مُتَمِّمُ بن نويرة في المفضليَّة (٩)^{٤٧} * ناقته القوية النَّشْطَةَ، وبعد أن نال منها الإعياء والسفر، من فرط قوتها بحمارٍ وحشيٍّ وصفه على ما يتبين:

^{٤٧} * مف (٩) ب (٩-١٩).

- | | |
|--|--|
| (٩) فَكَأَنَّهَا بَعْدَ الْكَلَالَةِ وَالسُّرَى | عَلَجَ تَغَالِيهِ قُدُورٌ مُلِمِعٌ |
| (١٠) يَحْتَازُهَا عَنْ جَحْشِهَا وَتَكْفُهَا | عَنْ نَفْسِهَا، إِنَّ الْيَتِيمَ مُدْفَعٌ |
| (١١) وَيَظَلُّ مُرْتَبِّبًا عَلَيْهَا جَاذِلًا | فِي رَأْسِ مَرْقَبَةٍ وَلَأَيَّا يَرْتَعُ |
| (١٢) حَتَّى يَهَيِّجَهَا عَشِيَّةَ خِمْسِهَا | لِلوَرْدِ جَابٌ خَلَفَهَا مُتَتَرِّعُ |
| (١٣) يَغْدُو تَبَايِرُهُ الْمَخَارِمَ سَمَحَجٌ | كَالدَّلْوِ خَانَ رِشَاؤُهَا الْمُتَقَطِّعُ |
| (١٤) حَتَّى إِذَا وَرَدَا غَيُونًا فَوْقَهَا | غَابَ طَوَالُ نَابِتٍ وَمُصَرَّعُ |
| (١٥) لَأَقَى عَلَى جَنْبِ الشَّرِيعَةِ لَاطِنًا | «صَفْوَانَ» فِي نَامُوسِهِ يَنْطَلِعُ |
| (١٦) فَرَمَى فَأَخْطَأَهَا وَصَادَفَ سَهْمُهُ | حَجْرًا فَفَلَّلَ، وَالنُّضْيُ مُجَرَّعُ |
| (١٧) أَهْوَى لِيَحْمِي فَرَجَهَا إِذْ أَدْبَرَتْ | رَجَلًا كَمَا يَحْمِي النَّجِيدُ الْمُشْرِعُ |

- «عَلَجَ»: حمارٌ شديد الخَلْق، تُباريه في عدوه «أَتَانُ سَيِّئَةِ الخُلُقِ، قد حَمَلَتْ، وأُشْرِقَتْ أطبائُها باللبن فهي تُجَدُّ بالإِبَاءِ عليه والهِرَبِ، وهو يجتهد في المحاماة عليها والطلب»^{٤٨}. ب (٩).
- هذا العير يجتهد في قطع الأتان إلى حَيِّزِهِ، ويحول بينها وبين جحشها الذي يتلوها غيرَةً عليها، وقيل هو «جحشها» لأنه ليس منه، غَلَبَ أباه على أمه. وقيل هو ابنه، ولكنه ينفي جحاشه من غيرته. وفي كُلِّ هو يجتهد في الاستحواذ عليها، وهي لا تكفُّ عن معاندته ودفعه عنها ضجرًا به وخوفًا على حملها. ب (١٠).
- ويظل عاليًا عليها مثل الربيبة (الطليعة الذي يرقب العدو من مكان عالٍ لئلا يَدْهَمَ قومه) مخافة السَّبَاعِ والقُنَّاصِ والفحول أن تدنو منها، منتظرًا مغيب الشمس حتى يوردها الماءَ عشيّة اليوم الخامس من ظمئها. ب (١١، ١٢).
- وتعدو الأتان إلى مخارم الجبال (الطرق في الجبال وأفواه الفجاج)، كالدلو انقطع رشائِها فسقطت في البئر، وهو يعدو وراءها. هو يعدو، وهي تسابقه. ب (١٣).
- وقد عَدَوْا حتى وردا ماءً فوقه غاب. وإذا كان الماء في غابٍ كان أهْيَبَ لوروده. ب (١٤).
- وهنا وجدا على جنب الموضع الذي يُنْحَدِرُ إلى الماء منه هذا الصائد: «صفوان» لاصقًا ببيته منتظرًا لصيده. ب (١٥).
- ورمى الصائد الأتان فأخطأها ففُلِّلَ سهمه (تَتَلَمَّ) ب (١٦)، وإنما رمى فأخطأ ليكون أشدَّ لُدْعَرِ الحمار، وإذا دُْعِرَ كان أشدَّ لعدوه.

(١٨) فَتَصْكُ صَكًا بِالسَّانِكِ نَحْرَهُ وَبِجَنْدَلٍ صُمٍّ وَلَا تَتَوَرَّعُ

(١٩) لَا شَيْءَ يَأْتُوْهُ لَمَّا عَلَا فَوْقَ الْقَطَاةِ وَرَأْسُهُ مُسْتَتْلِعٌ

^{٤٨} التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ١: ٢٥١. ونعتمد هنا كثيرًا على إضاءات الشراح وأقوالهم التي قال بها التبريزي ومن سبقه.

- وَلَمَّا وَلَّتْ أَهْوَى الحمار الوحشي إلى موضع المخافة منها واقياً إياه بنفسه، يحميها مُصَوِّتًا متوعداً في المدافعة عنها. ب (١٧).
- وعلى الرغم مما يفعله من حمايتها، فهي تَفَرُّ وتقرع صدره تارةً بالجنادل وتارةً بالحوافر، لما جَرَّت عليه من عاداتها في مدافعتها إذا أشرف عليها. ب (١٨).
- ولا شيء يدانيه في حُسْن أخذه وفيما فَعَلَ لما علا مَوْضَع الرُّدْفِ من ظهر الأتان برأسه.

أما ربيعة بن مقروم، مفضليَّة (٣٨) * ٤٩ — فإنه يهيئ ناقته ويشد عليها النَّسْعَ، فكأنه يهيئ به عِيْرًا على النحو الآتي:

- عَيْرٌ ضامرٌ، غليظٌ، كريه الوجه، في بطنه بياض. ب (٨).
- يَمْنَع من الماء أَتْنًا ثَلَاثَةَ عَظَاشًا، هُنْ كَالْقَنَا لصلابتهن أو لطولهن أو طول أعناقهن ب (٩).

٤٩ * مف (٣٨) ب (٨-١٩).

- | | |
|---|--|
| (٨) كَأَنِّي أَوْشَحُ أَنْسَاعَهَا | أَقَبَّ مِنَ الْحُقْبِ جَابًا شَتِيمًا |
| (٩) يُحَلِّيْ مِثْلَ الْقَنَا ذُبْلًا | ثَلَاثًا عَنِ الْوَرْدِ قَدْ كُنْ هِيمًا |
| (١٠) رَعَاهُنَّ بِالْقَفِّ حَتَّى ذَوَتْ | بُقُولُ التَّنَاهِي وَهَرَّ السَّمُومَا |
| (١١) فَضَلْتُ صَوَابِي خُزَرَ الْغُيُونِ | إِلَى الشَّمْسِ مِنْ رَهْبَةٍ أَنْ تَغِيْمَا |
| (١٢) فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَّهَارَ | تَوَلَّى وَأَنَسَ وَخَفَا بِهِيمَا |
| (١٣) رَمَى اللَّيْلَ مُسْتَعْرِضًا جَوْرَهُ | بِهِنَّ مِزْرًا مِشَلًّا عَدُومَا |
| (١٤) فَأَوْرَدَهَا مَعَ ضَوْءِ الصَّبَاحِ | شَرَائِعَ تَطَحَّرَ عَنْهَا الْجَمِيْمَا |
| (١٥) طَوَامِي خُضْرًا كُلُّونِ السَّمَاءِ | يَزِينُ الدَّرَارِي فِيهَا النُّجُومَا |
| (١٦) وَبِالْمَاءِ قَيْسُ أَبُو عَامِرٍ | يُؤْمَلُّهَا سَاعَةً أَنْ تَصُومَا |
| (١٧) وَبِالْكَفِّ زَوْرَاءَ حِرْمِيَّةٍ | مِنَ الْقُضْبِ تُعْقِبُ عَرْفًا نَثِيمَا |
| (١٨) وَأَعْجَفَ حَشْرٌ تَرَى بِالرِّصَا | فِ مِمَّا يُخَالِطُ مِنْهَا عَصِيْمَا |
| (١٩) فَأَخْطَأَهَا فَمَضَتْ كُلُّهَا | تَكَادُ مِنَ الدُّعْرِ تَفْرِي الْأَدِيمَا |

- رعى العَيْرُ أَتَنَّهُ الثَّلَاثَ الْقُفَّ (ما صَلَّبَ من الأرض واجتمع)، وبُقُولَ التناهي (مفردها تَنْهِيَةٌ، وهي موضع من الأرض مطمئن، له حاجز يَنْهَى الماء أن يخرج منه. وما ينبت في التناهي من البقل أبطأ ذبولاً من سواه، لأنه ينبت في الماء). منعنهم من الورود اجتزاءً بالرُّطْبِ، فلما اشتد الحرُّ ظلت عطاشاً. ب (١٠).
- وظلت الأتْنُ تضيق عيونها تراقب الشمس؛ إذ لا يوردها فحلها الماء إلا عند الغروب ب (١١).
- ولما رأى العَيْرُ اللَّيْلَ جَمَعَ أَتَنَّهُ يسوقها إلى الماء. ب (١٢).
- وظل الليل معها يقضيه — على صعوبته — بين طَرْدٍ وَعَضٍّ. ب (١٣).
- وعند تباشير الصباح أوردتها شرائع الماء (مثل الفُرْضَةِ تكون في النهر يُخاض منها إلى الماء) تدفع عنها ما اجتمع على الماء مما يُجْرَفُ إليه من يبس الكلاء وغيره. وقد تراءت النجوم في جوانب هذه الشرائع التي علا ماؤها لكثرتها وقلة الواردة، فكانها رُكِّبَتْ فيها سماءٌ، فَتَرَى النجوم في الماء. ب (١٤، ١٥).
- وعند الماء كان الصائد: «أبو عامر» ينتظر أن يظفر بها، ويؤمل أن تقف ساعة فيرميها. وبكفه قوسٌ مُعَوَّجَةٌ، اتَّخَذَتْ من قضيبٍ من شجر الحرَم، تَصَوَّتْ عند انطلاقها «عَرْفًا» «نَيْمًا» وهو سهم دقيقٌ عليه وعلى ما من القوس أثر الدم. ب (١٦-١٨).
- رمي الصائد الأتْنُ فأخطأها، وتفرَّقت مذعورة، وكادت تخرج من أهبها لِذُعْرَها، وشِدَّةِ عَدُوها. ب (١٩).

وكذا يشبه ربيعة بن مقروم في المفضلية (٣٩) * ٥٠ بعيره الذي يرد عليه المياه الموحشة آخر الليل بحمارٍ وحشي:

- غليظٌ «جأب»، «أطاع له» النبت؛ إذ هَيَأَ له أرضاً كانت مسيل ماء من الجبل إلى الوادي، أنهلتها السماء مرازاً، فاكتنز وكان كالحبل شديد الفتل. ب (٢٠-٢٢).

* ٥٠ مف (٣٩) ب (٢٠-٣١).

(٢٠) كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهُ فَوْقَ جَأْبٍ أَطَاعَ لَهُ بِمَعْقَلَةِ التَّلَاعِ
(٢١) تِلَاعٌ مِنْ رِيَاضٍ أَتَأَقَّتْهَا مِنْ الْأَشْرَاطِ أَسْمِيَةُ تَبَاعُ

- هذا الجأب يعدو خلف أتانٍ طويلة سمينه، طويلة العنق أيضًا، لامعة، عليها آثارٌ من البياض. ب (٢٣).
- فإذا ما صاروا إلى السَّهْل ظهرت عليه وسبقته، ولا يزال يظهر عليها في بعض المواضع فيساويها أو يكاد يسبقها. ب (٢٤).
- ومالت عن ماء «قَو»، وصَرَفَهَا غَلَطٌ من الأرض عن السَّبْقِ. ب (٢٥).
- وغدا أقربُ موردٍ إليها «أثال» أو «غَمَازة» أو «نِطاع». ب (٢٦).
- فأوردها «الجاَّب» الماء والليل داجٍ ومع انشقاق الصباح. ب (٢٧).
- فصحبها صائدٌ كالحية الداهية من «بني جِلَّان»، ليس له من متاع غير قوسه وأسهمه. ب (٢٨).
- إذا لم يجزر لأهله لحمًا من أول ما يطالعه من الوحش جاعوا. ب (٢٩).
- فأرسل سهمه المرفف إليها فخانته الوتر بانقطاعه. ب (٣٠).
- فَلَهَفَ الصائدُ أُمَّهُ على ما أخطأ، وأخذ الحمار الوحشي يعدو، حتى لم يبقَ له ذخيرة. ب (٣١).

(٢٢) فَآصَ مُحْمَلَجًا كَالْكُرِّ لَمَّتْ	تَفَاوَتْهُ شَامِيَّةٌ صَنَاعُ
(٢٣) يُقَلِّبُ سَمَحَجًا قَوْدَاءَ طَارَتْ	نَسِيلَتُهَا بِهَا بِنَقُ لِمَاعُ
(٢٤) إِذَا مَا أَسْهَلَا قَنَبَتْ عَلَيْهِ	وَفِيهِ عَلَى تَجَاسُرِهَا أَطْلَاعُ
(٢٥) تَجَانَفَ عَنْ شَرَائِعِ بَطْنِ قَو	وَحَادَ بِهَا عَنِ السَّبْقِ الْكُرَاعُ
(٢٦) وَأَقْرَبُ مُورِدٍ مِنْ حَيْثُ رَاخَا	أُثَالُ أَوْ غَمَازَةٌ أَوْ نِطَاعُ
(٢٧) فَأَوْرَدَهَا وَلَوْنُ اللَّيْلِ دَاجٍ	وَمَا لَغَبَا وَفِي الْفَجْرِ انْصِدَاعُ
(٢٨) فَصَبَحَ مِنْ بَنِي جِلَّانَ صِلَا	عَطِيفَتُهُ وَأَسْهُمُهُ الْمَتَاعُ
(٢٩) إِذَا لَمْ يَجْتَرِزْ لِبَنِيهِ لَحْمًا	غَرِيضًا مِنْ هَوَادِي الْوَحْشِ جَاعُوا
(٣٠) فَأَرْسَلَ مُرْهَفَ الْغَرَيْنِ حَشْرًا	فَخَيَّبَهُ مِنَ الْوَتْرِ انْقِطَاعُ
(٣١) فَلَهَفَ أُمَّهُ وَانْصَاعَ يَهْوِي	لَهُ رَهَجٌ مِنَ التَّقْرِيبِ شَاعُ

أما أبو ذؤيب في المفضليّة (١٢٦) ^{٥١*} فإن القضية التي تشغله ليست تشبيه الناقة بهذا الحمار الوحشي، وإنما هو مشغول بهذا القدر الذي لا يسلم من نوائبه شيء، ولا حتى غير وصفه على هذا النحو:

• عَيْرٌ أَسْوَدٌ إِلَى حُمْرَةٍ، لَهُ أَتْنٌ أَرْبَعُ جَفَّتْ أَلْبَانُهَا. ب (١٦).

^{٥١*} مف (١٢٦) ب (١٦-٣٦).

- (١٦) وَالذَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
(١٧) صَخِبَ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ
(١٨) أَكَلَ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتَهُ سَمَحَجٌ
(١٩) بِقَرَارٍ قِيَعَانٍ سَقَاها وَأَيْلٌ
(٢٠) فَلَبِثْتُ جِينًا يَغْتَلِجَنَ بِرُوضِهِ
(٢١) حَتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزُونِهِ
(٢٢) ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ
(٢٣) فَافْتَنَنْهُمْ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ
(٢٤) فَكَأَنَّهَا بِالْجَزْعِ بَيْنَ «نُبَايِعِ»
(٢٥) وَكَأَنَّهِنَّ رِبَابَةٌ وَكَأَنَّه
(٢٦) وَكَأَنَّمَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
(٢٧) فَوَرَدَنَ وَالْعَيُوقُ مَقْعَدُ رَابِي الضُّ
(٢٨) فَشَرَعَنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذِبٍ بَارِدٍ
(٢٩) فَشَرِبَنَ ثُمَّ سَمِعَنَ حِسًّا دُونَهُ
(٣٠) وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ
(٣١) فَكَرِهْنَهُ وَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ
(٣٢) فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَجْوٍ عَائِطٍ
(٣٣) فَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِعًا
(٣٤) فَرَمَى فَالْحَقَّ صَاعِدِيًّا مُطَحَّرًا
(٣٥) فَأَبْدَهُنَّ حَتُوفَهُنَّ فَهَارِبٌ
(٣٦) يَغْتَرْنَ فِي حَدِّ الطُّبَاتِ كَأَنَّمَا
- جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
عَبْدٌ لَالِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ
مِثْلُ الْقَنَاةِ وَأَزَعَلَتْهُ الْأَمْرُغُ
وَاهٍ، فَأَتْنَجَمَ بُرْهَةً لَا يُقْلَعُ
فَيَجِدُ حِينًا فِي الْعِلَاجِ وَيَشْمَعُ
وَبَائِي حِينَ مَلَاوَةٍ تَتَقَطَّعُ
شَوْمٌ وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ
بَثْرٌ، وَعَانَدَهُ طَرِيقُ مَهْيَعُ
«وَأُولَاتِ نِي الْعَرْجَاءِ» نَهَبُ مُجْمَعُ
يَسَرُّ يُفِيضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ
فِي الْكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
رَبَاءٍ فَوْقَ النَّظْمِ لَا يَتَتَلَّعُ
حَصِبِ الْبِطَاحِ تَغْيِبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ
شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقْرَعُ
فِي كَفِّهِ جَشْرٌ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ
سَطْعَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشَعُ
سَهْمًا، فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ
عَجَلًا، فَعَيَّتْ فِي الْكِنَانَةِ يُرْجَعُ
بِالْكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكُ مُتَجَجَّعُ
كُسَيْتُ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الْأَذْرَعُ

- يُرَدُّ نهاقه في شواربه (مجاري الماء في الحلق)، خبيث كأنه أُهْمِلَ مع السباع. ب (١٧).
- رعى الربيع، ونَشَطَه الخِصْبُ فقد أقام في مرعى يستقر ماء المطر فيه، فدام فيه فترة لا يُقْلَعُ، هذا العَيْر طاوَعته أتان طويلة. ب (١٨، ١٩).
- وبقي العَيْر مع أُنْته بهذا الروض مُدَّة اجتزائهن بالرُّطب عن الماء، وبقيت الأتن مع عَيْرها تتكادم لنشاطها، وذهب العَيْر في مُزاولة الأتن ومغالبتها، من الجِدِّ والهزل، في كُلِّ مَذْهَب. ب (٢٠).
- ولِبْنٌ معه إلى أن غارت مياه «الرُّزون» (أماكن مطمئنة في الجبل يكون فيها الماء)، وما أَشَدَّ الحَرَّ حينئِذٍ! ب (٢١).
- فذكر الحمار هذه العيون القديمة، فشاقه في هذا الأمر شَوْمٌ، وأقبل يتتبع آثار هذا الحَيْن (المَوْت)، لما أُرْصِدَ له من مكائد القُنَاصِ، فكأنه يحسُّ في الورود شَرًّا. ب (٢٢).
- فَفَرَّقَهُنَّ، يَطْرُدُهُنَّ فنوناً من الطَّرْدِ، وأقبل بِهن من هذا الماء القليل عبر طريق واسع مبسوط. ب (٢٣).
- وكان الأتن، وقد جمعهن، ونحا بِهن نحو الورود، بهذا الموضع (جزع نُبايع) وتلك المواضع المتصلة «بذي العرجاء»؛ إِبْلٌ انتَهَبَتْ وَضُمَّ بعضها إلى بعض لثلا تنتشر. ب (٢٤).
- والعَيْر في كل ذلك يدبر أمر هذه الأتن ويملك أمرها، فكأنه صاحب ميسر وهي معه كالقداح، يديرها كما يشاء، يدفع بها ويُفَرِّق. وهي مطيعة لتدبيره منقادة له. ب (٢٥).
- وهو في كل ذلك شديد الشكيمة حازم قوي حَسَنَ السياسة، كأنه الحَجَر الذي يدوس به الطَّبَّاعُ سيفه ويجلوه به. ب (٢٦).
- وَرَدَّتْ الحُمُرُ الماء في شِدَّةِ الحَرِّ عند السَّحَر. ب (٢٧).
- وَمَدَّتْ أعناقها لتشرب من ماء صافٍ ب (٢٨).
- وشربت الحمير ثم سمعت ما يريها من قرع قوسٍ وصوت وتر. ب (٢٩).
- وأنكرت الأتنُ الصائد فنفرن إلا واحدة لزمت هذا العَيْر. ب (٣٠).
- فهي متقدمة طويلة العنق، وهو هادٍ غليظٌ منتفخ الجنبين. ب (٣١).

- فلما أمكنت الحُمُر من نفسها رماها الصائد فأنفذ سهمه في جنب أتانٍ «نجود عائطٍ»: طويّلة لم تحمل أعوامًا (سنتين أو ثلاثًا). ب (٣٢).
- رمى فأنفذ سهمه أقراب هذا الحمار، وردَّ يده إلى خلفٍ ليأخذ سهمًا آخر. ب (٣٣).
- فقَسَمَ الحتوفَ بينها، فهي تجري وتعرثر والسهام فيها، وأذرعها مما سالت من الدماء عليها كأنها كُسيَتْ بُرودًا حُمُرًا.

والحمار الوحشي عند المرار بن منقذ في المفضليّة (١٦) ^{٥٢}* تشبه به الناقة أيضًا في سرعتها، فهو:

- حمارٌ شديد العدو لم يزل في خُصْبٍ، يروث على البقل حتى جاء الصيف واشتد الحرُّ فهاجه. ب (٣١-٣٣).
- وهو حرٌّ شديد يحترق منه صدر الجُنْدَب (نوعٌ من الجراد يصِرُّ ويقفز ويطير)، فيضرب برجله في جناحه فتسمع له صريرًا.
- ظلّ هذا العداءُ منتصبًا على مكان مرتفع يختار أمرًا لنفسه؛ أيورد أتنه «سُمنان» أم يستمر إلى ماء «لغاطٍ»؟ ظل هكذا قد حبس أتنه حتى يجيء الليل فيرسلهن، فهن ينظرن إلى الوحش بالفلاة يشتهين أن يكنَّ معهن، وهو يفاليهن (يكلم أعرافها أو يعض أعناقها) أمنًا وتشاغلاً عن طلب الورد.

^{٥٢}* مف (١٦) ب (٣١-٣٧).

قَلَصَتْ عنه ثِمَادٌ وَغَدُرُ	(٣١) مِثْلَ عَدَاءٍ بَرُوضَاتِ الْقَطَا
يَنْهَسُ الْأَكْفَالَ منها وَيَزُرُّ	(٣٢) فَحَلَّ قَبٌّ ضَمِيرٍ أَقْرَابُهَا
من يَدِ الْجَوَزَاءِ يَوْمَ مُصْمَقُرُ	(٣٣) خَبَطَ الْأَرْوَاثَ حَتَّى هَاجَهُ
يَرْمِضُ الْجُنْدَبُ منه فَيَصِرُ	(٣٤) لَهَبَانٌ وَقَدَتْ جِرَانُهُ
يَقْسِمُ الْأَمْرَ كَقَسَمِ الْمُؤْتَمِرِ	(٣٥) ظَلَّ فِي أَعْلَى يَفَاعٍ جَادِلًا
أَمْ لِقُلْبٍ من لُغَاطٍ يَسْتَمِرُ	(٣٦) أَلْسَمَنَانٍ فَيَسْقِيهَا بِهِ
شَخْصَ الْأَبْصَارِ لِلْوَحْشِ نَظْرُ	(٣٧) وَهُوَ يَفْلِي شُعْنًا أَعْرَافُهَا

(٣) لعل السيناريو السابق، فضلاً عن التحقُّقات الشعرية ممثلةً في نصوص المفضليات السابقة تكشف عن أن ثمة قاسماً مشتركاً بين اختيار كل من الثور والحمار؛ إذ اختار الوعي الشعري ما هو «وحشي» للكتابة عنه، ل يبدو تمايز العالمين؛ عالم الوحش وعالم الإنس (الأهلي، المروّض، المدرّب)؛ محل اهتمام وتأويل.

إن الحمار الوحشي يشترك مع الثور الوحشي في الحذر وتوجُّس الخطر؛ فالثور يؤرقه مشرق الشمس، حيث تصاحبه كلاب الصائد، والحمار يؤرقه مورد الماء حيث تربُّص الرُّمّة. إن «الإنسان/الصائد» هو الخطر المحقق بالثور وبالحمار، وكلاهما هي حُطَرٌ آخر على الثور، ربما يبدو أحياناً هو الأوّل.

مع الحمار الوحشي تغيب كلاب الصائد، وتبرز سهامه وقد تَرَبَّص بالأُتن وقعد لهن، ومن ثم تغيب فرصة الصراع الدموي التي نجدها في صراع الثور والكلاب، ولكن تحضر حينئذٍ صورة السهم؛ مظهره وانطلاقته. إن ما هو وحشي فطري يتربص به ما هو أهلي مدرّب أو إنسيّ خبير؛ فالثور الوحشي تهاجمه كلاب الصيد الأهلية المدرّبة، والحمار الوحشي يهاجمه الصائد الحاذق. والتوحش هنا خليقة وفطرة، يقول الجاحظ: «ليس يصير السَّبُع من هذه الأجناس (الضّباع والذئاب والأسد والنمور والبُبور والثعالب وبنات أوى)، أو الوحشي من البهائم؛ أهلياً بالمقام فيهم، وهو لا يقدر على الصّحاري، وإنما يصير أهلياً إذا تَرَكَ منازل الوحش وهي له مُعرّضة.»^{٥٣} ولا يكون الخروج من التوحش إلى الأهلية إلا بدافعٍ داخليٍّ مجهول، يترك بسببه الحيوان منازل الوحش راضياً أو قانعاً، ويدخل العالم إلى جوار حياة الإنس، إنه شيء غامض يجعله يأنس إليهم. التوحش خليقة وفطرة والحمار والثور في كلّ منهما الأهلي والوحشي، ومع هذا لا يترصد الشعر منهما إلا الوحشي.

والحمار الوحشي في النصوص الشعرية «قد تَحَيَّفَه التاريخ، فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم، كما حدث بالنسبة للثور الوحشي، إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صُورِهِ ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل العناصر».^{٥٤} نعم تغيب عَنَّا هذه الأبعاد المُقدَّسة التي تُدَلُّ مباشرة على الطابع الطقوسي، ولكن تظل المساحات الواسعة لتقاطع سيناريو وقائع صراع الحمار الوحشي وأُتْنه مع الماء

^{٥٣} الجاحظ، الحيوان، ٢٥:٦.

^{٥٤} د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٣٨.

والصائد مدعاةً للربط بسيناريو الثور الوحشي. ربما لاشتراكهما في طقوسٍ واحدةٍ كثيرةٍ فنيّةٍ أو شعائريّةٍ. ولكن هذا الغياب نفسه لا يخلع على السرد طابع الأسطورة، فحتى عندما تغيب عن الأسطورة طابعها الشعائري، سواء كان هذا لاندثار هذا البُعد من مظاهر السلوك وشواهد المدونات، أو كان لأنّ الأسطورة تَخَلَّقت أسطورةً للحياة اليوميّة، أسطورة خلقها الشعراء لتحمل وعيهم وتَخَلَّقت في الإبداع لتمثل لوعيهم أيضاً وما وَقَر في نفس المجموع؛ سواء هذا أو ذاك فإنها تبقى أسطورة للحياة اليوميّة، تبقى استعمالاً اجتماعياً انضاف إلى دلالتها اللغوية.

وليس من اللازم أن تتراسل مكونات الأسطورة ووحداتها مع مكونات القصيدة فتسير معها الخطو حذو الخطو، فتنعكس بالضرورة مكونات الأسطورة كاملةً في مكونات القصيدة، فلربما أفاض السرد بقيم أخرى جديدة تنتشر خارج النص لتترصد الثقافة والإنسان.

إن سيناريو الحمار الوحشي يقدم بمكوناته وأبعاده دالاً أصمّ، قابلاً لأن ينطق بالكثير في العديد من السياقات المختلفة، كُلٌّ بحسب تفعيل بعض مكوناته أو إحداها، وتغليب ركنٍ أو عدّة أركانٍ على ما عداها. وما يفعله النقد المعاصر معه على سبيل المثال هو أنه لا يتلقى هذا السيناريو بتلك البراءة الخادعة التي تبدو عليها المشاهد، ومن ثم فهو يقرأ ما وراءها، وتنطوي عليه من أبعادٍ أيديولوجيّة.

(٤) وفيما يلي نتابع بعض معالم الصورة الأسطوريّة للحمار الوحشي في الثقافة العربية وما قد يتأسس حولها من دلالات من خلال ما يرصده كِتَابُ عُمدَة في الكتابة عن الحياة العربية، وله مكانته الموقرة بين أدبيات الثقافة هو كتاب «الحيوان» للجاحظ:

- يبدو الحمار عند العرب في باب الطّيرة والفأل منجاةً من الموت، تميمة للإنسان ضد الوباء. يقول الجاحظ: «ولإيمان العرب بباب الطّيرة [والفأل] عَقَدُوا الرِّثَامَ وَعَشَّرُوا إذا دخلوا القرى تعشير الحمار.»^{٥٥} يقول محقق الكتاب: عَشَرَ الحمار: تابع النهيق عَشَرَ نهقات ووالى بين عشر ترجيعات في نهيقه. وكانوا يزعمون أن من قَرَب أرضاً وبئة فوضع يده خلف أذنه وعَشَرَ ثم دخلها أَمِنَ الوباء.^{٥٦}

^{٥٥} الجاحظ، الحيوان، ٤٤٠:٣.

^{٥٦} عبد السلام هارون، هامش تحقيق كتاب الحيوان، ٤٤٠:٣، هامش (٢).

• والحمار فيما يُتَبَيَّنُ أسطورة في الشَّبَقِ:

جاء في الحيوان أن «نزوه على الأتان من شكل نزوه على العير، وإنما ذلك على قدر ما يحضره من الشَّبَقِ، ثُمَّ لَا يَلْتَفِتُ إِلَى دُبُرٍ مِنْ قَبْلُ، وَإِلَى مَا يَلْقَحُ [من مثله ممَّا لَا يَلْقَحُ]». ^{٥٧} وفي موضع آخر يقول الجاحظ أن «ذُكُورَهَا تَتَّبُ عَلَى بَعْضٍ مِنْ جِهَةِ الشَّهْوَةِ». ^{٥٨} هذا فضلاً عما هو معروف عنه من هيجه عند معاينة الأنثى. فهو عند مُتَمِّمِ بْنِ نُؤَيْرَةَ مَفَّ (٩)، «يَحْتَازُهَا عَنْ جَحْشِهَا وَتَكْفُهُ عَنْ نَفْسِهَا». ب (١٠)، و«أَهْوَى لِيَحْمِيَ فَرْجَهَا إِذْ أَدْبَرَتْ» ب (١٧).

• كان الثور — في الشعر — دوماً منفرداً، أما الحمارة فهو دوماً مع أتانته أو عانتته (والعانة: القطيع من حُمُرِ الوحش)، يجري بهن أو يوردهن منابع المياه أو يحبسهن، يلعبهن أو يضربهن. هو الرئيس والحامي والمدبّر لشئون العانة كلها أو لشئون أتانته. الكل مطيع له منصاع لأمره لا أحد يملك معه رأياً أو حق مراجعة.

وهو في كل ذلك مثلاً للارتباط الأسري والمسئولية والقيادة والحُب، يقول الجاحظ: «ومن الحيوان ما يكون لكل جماعة منها رأس وأمير، ومنها ما لا يكون ذلك له. فأما الحيوان الذي لا يجد بداً ولا مصلحة لشأنه إلا في اتخاذ رئيس ورقيب، فمثل ما يصنع الناس ... فأما الإبل والحمير والبقر، فإن الرئاسة لِقَحْلِ الْهَجْمَةِ، وَلِعَيْرِ الْعَانَةِ، وَلِنُؤُرِ الرَّبْرِ». ^{٥٩} (الهجمة: القطعة الضخمة من الإبل، وقيل ما بين الثلاثين والمائة، والرَّبْرَب: القطيع من بقر الوحش). ويقول أيضاً عن هذه الرئاسة وتلك الطاعة: «وذكر بعضهم أن رئاسة ... الْعَيْرِ لِأَحَدٍ أَمْرَيْنِ: [أحدهما] لاقتدار الذَّكَرِ عَلَى الْإِنَاثِ، وَالْآخَرُ لِمَا فِي طَبَاعِ الْإِنَاثِ مِنْ حُبِّ ذِكُورَتِهَا. وَلَوْ لَمْ تَتَأَمَّرْ [عليها] الْفُحُولُ لَكَانَتْ هِيَ لِحُبِّهَا لِلْفُحُولِ تَغْدُو بِغَدْوِهَا، وَتَرْوَحُ بِرَوَاحِهَا». ^{٦٠} إن الارتباط بين الحمارة وأتانه حُبٌّ ومسئوليةٌ وغيره، يقول

^{٥٧} الجاحظ، الحيوان، ١: ١٩٥.

^{٥٨} السابق، ٣: ١٨٦.

^{٥٩} السابق، ٥: ٤١٩.

^{٦٠} السابق، ٥: ٤٢٠.

الجاحظ أيضاً: «والحمار يَغَارُ ويحمي عانته الدهر كُلَّهُ، وَيَضْرِبُ فيها كَضْرِبِهِ لو أَصاب أَتَاناً من غيرها.»^{٦١}

• والحمار عند العرب أسطورة في «الجهالة» فضلاً عن رصيده الكبير في إقامة علاقات مشابهة بين الإنسان وبينه خَاصَّةً في هذه الزاوية^{٦٢*} وهو ما لخصه القرآن في تشبيهه ﴿كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾ (الجمعة: ٥)، ويقول الجاحظ إنه في الآية: «مَثَلٌ فِي الْجَهْلِ وَالْغَفْلَةِ، وَفِي قَلَّةِ الْمَعْرِفَةِ، وَغِلَظِ الطَّبِيعَةِ.»^{٦٣} ويقول أيضاً: «وَصَفَّ أَبُو الْأَخْزَرِ الْجَمَانِي الْحِمَارَ وَعَبْرَ الْعَانَةَ خَاصَّةً ... فذكر كيف يضربُ في الأُتُنِ، وَوَصَفَّ استبْهَامَهُ عن طلب الولد، وَجَهَلَهُ بموضع الذَّرءِ، وَأَنَّ الولد لم يَجِئْ منه عن طلبٍ له، ولكن النُّطْفَةُ البريئة من الأسقام، إِذَا لاقَتْ الأرحام البريئة من الأسقام حدث النَّتَاجُ على الخلقة، وعلى ما سويت عليه البينة.»^{٦٤} والحمار في الشعر لا يورَدُ أَتْنُهُ الماءُ إِلا إِذَا أُيقِنَ أَنَّ المورِدَ آمِنٌ، إنه يتوقف ويختار ويتأمل فإذا ما تَيَقَّنَ الأَمْنَ قَادَ أَتْنَهُ، ولكن لا يَلْبِثُ هذا الأَمْنَ أَن يتكشَّفَ عن الخطر، وَيَدْهَمُهَا الصائد بسهامه! إنه التفكير وإنعام النظر واختيار «الخطأ» حيث الموتُ خبيثةُ القدر.

• وَيُلْمَحُ في عمل الصائد نموذجاً للفعل الناقص، الفاشل على الرغم من الدُّرْبَةِ والأهليَّةِ، فالقُدْرَةُ والمهارة ليست بمفردها كفيلاً بامتلاك الأشياء أو حيازتها؛ فالصائد دوماً معلوم، مذكور باسمه العَلَمُ أو بقبيلته أو بوصفه، وهو حينئذٍ مشهورٌ فيما يقوم به من مهمة، نموذجٌ مثالي للأداء فيها، ومع ذلك يُخْفِقُ لتنجو الأُتُنُ ما دامت في غير مقام الرِّثاءِ، وإِذَا كان الحمار صيِّداً عظيماً إِذ تقول العرب «كُلُّ الصَّيِّدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا»^{٦٥} وكان عندهم مَضْرِبُ المثل في جودة الصيد، فما هو

^{٦١} السابق، ٩٨:٤.

^{٦٢*} يضيف الجاحظ فيما يُقَرَّبُ بين الحمار والإنسان أَنَّ «الحمار يحلم ويحتلم» (انظر: الجاحظ، الحيوان، ٢: ٢١٦).

^{٦٣} الجاحظ، السابق، ٣٨:٤. وانظر أيضاً: ٧٥، ٩٩، ٢٥٥، ٢٥٨:٢:٣٨.

^{٦٤} السابق، ج ١ ص ١٩٥.

^{٦٥} أي كل الصَّيِّدِ لِصَغَرِهِ يَدْخُلُ فِي جَوْفِ الْحِمَارِ.

انظر: الميداني، مجمع الأمثال، ١١:٣ وما بعدها.

مَثَار عجب أن يتعمد الشعر غالبًا الأنثى دون الذكور، على الرغم من أن «الجِنْس في العَيْر والأَتان لا تتميز ذكورته في العين من إناثه، تُقبل فلا يَنْفَصِلُ في العين الأنثى من الذكر».^{٦٦}

والسرد عن الحمار الوحشي كما يقدمه الشعر نموذجًا للتغير وسطوة التحول؛ فالحمار الذي عاش حياةً رغدة هانئة تتحول به ليلًا في الحرِّ والهجير والجفاف على نحو ما نجد هنا في المفضليات: مف (٣٨) ب (١٠)، مف (٣٩) ب (٢٥-٢٦)، مف (١٢٦) ب (١٨-٢٢). إننا لا نكاد نجد الجأب مقيمًا بأُتْنه عند ماءٍ واحدٍ ينهل منه رضاب الحياة، ولكنه أبدًا منطلق نحوهِ، أو منه نحو غيره. إن القصة تمثل حكمة المجتمع العميقة على مستويات عدّة الفرد، الأسرة، الأنثى/الذكر، الحياة، الموت ... وإذا كان الثور في السرد السابق أسطورة في الدفاع والتصدي فإن الحمار الوحشي في الغالب أسطورة للغيرة والقوة والشهوة، أسطورة للفرار ومحاولة النجاة، كما هو مثال للحماية والمسئولية كما تغدو الأتان أسطورةً للفرز والفرار، كما هي أيضًا أسطورة للتمرد والطاعة والألفة والرضا.

- وتبدو عناصر الطبيعة في هذا السرد معالم رئيسة للحياة ورموزها، فانتقال الجأب والعانة من مكان لآخر كان استجابةً للتحول في الخصوبة، كان استجابةً لانقطاعها وبحثًا عن مكان آخر راتع، مقاومةً للموت والجذب والفناء.
- إن الأنثى (الأتان) عند مُتَمِّم بن نُويرَة مف (٩) ب (٩) «مُلَمَّع»، وهي التي «حملت وأشرقت أطباؤها باللبن»^{٦٧} (امتلائت فضاقت)؛ ومن ثَمَّ فالأتان هنا هي الأنثى التي أُخْصِبَتْ، هي التجدد والولادة والحياة والمستقبل. في حين كانت الإناث عند أبي نُؤيب الهُدَلي مف (١٢٦) ب (١٦) — وفي مقام الرثاء، في مقام الموت — «جداث». والجداث: جمع جَدُوْدٍ وهي التي لا ألبان لها، ومن هذا القبيل: فلاة جَداء، إذا لم يكن بها ماء.^{٦٨} لقد جَفَتْ ألبان الأتْن في سياق الموت، حيث الانقطاع والتناهي والفناء.

^{٦٦} الجاحظ، السابق، ٢١٠:٥.

^{٦٧} التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ٢٥١:١.

^{٦٨} * لا تخفى هنا العلاقة اللغوية والطبيعية، وربما من ثَمَّ الأسطورية بين الماء واللبن.

• إن الماء الذي هو حياة بما هو أصل لها ولا استمرارها مَرَصَدٌ لمقاتل الفُرسان والوحش أيضًا، وبخاصة عندما تصبح حتمية الشُّرب تعادل حتمية الموت، فيُسفر المُعين على الحياة عن وجهه القاتل، تُسفر الحياة عن الموت. وليست نجاة الحُمُر من سهام الصائد سوى فُرصة — وربما فُرص أخرى — جديدة للصراع تقدّم فيها الحُمُر آمنةً أو مُرتابة إلى المياه، فينوشها الصائد بسهامه التي ربما نَجَت منها أو أصابتها. إن الماء في هذا السرد هو الخطر وتوجُّس الموت.

الفصل الثالث

الخبر هامشاً على القصيدة: من سَرَد القصيدة إلى سرَد الخبر

(١) الفكرة التي يدور عليها هذا الفصل هي أننا كثيراً ما نقرأ القصيدة القديمة والجاهلية على سبيل الخصوص، وكثيراً ما نقرأ الخبر المرافق لها، الذي يقدم في رؤية القُدَماء سَرَدًا لدواعي إنشاء القصيدة أو بَسْطًا للحادثة التي يتمثلها الشعر، فتبسط القول فيما أوجزت فيه القصيدة. ولكن البحث يرى في كثير من هذه الأخبار، أو — لنقل — جُلّها، أنها أخبار منحوّلة على النص، لا تتمتع بحالٍ من الأحوال بموثوقيّة الرواية قدر ما يتمتع بها الشعر. وأنها في سائر الأحوال نتاج عملٍ مُفسّري الشعر ورواته وصانعي الأخبار؛ ذلك أنها — وهذا بيت القصيد — غالباً ما لا تُقدّم لنا إخباراً يكاد يختلف عن إخبار الشعر؛ بل إننا نُحسُّ أنها في أحسن الأحوال توسيعات محدودة للسرود الشعرية، وفي جُلّ الأحوال هي صياغة نثرية لما سَرَدَه الشعر. ولا نُصِحُ أمام حادثة ما صاغتها الفاعلية السُردية النثرية في الخبر، وصاغتها الفاعلية السردية الشعرية في القصيدة، وإنما سَرَدَ الخبر عالة على سَرَد القصيدة، بما يجعل من القصيدة، بما تقدّمه أو تتضمّنُه من سَرَد، النموذج المُختَزَل لمجموع الحكاية التي يُقدّمها الخبر ولاستراتيجيته العميقة. إن آفة مثل هذه الأخبار أنها تصوغ ما يُسمى بغرض القصيدة أو سياقها أو مناسبتها الأمر الذي يؤدي لزوم ارتباطه بالنص إلى الجَوْر على معانيه المُحتَمَلة والحد من إبراق المعنى، إن الغرض والمناسبة كثيراً ما يحجران على القصيدة أن تنتقل بين مستويات عدّة للفهم، كما تَصَرّف النظر — ونحن في داخل المستوى الذي نتعلق به من المعنى — عن بذور هَدْمه وإمكانية التقليل من شأنه، الأمر الذي يُفَوِّتُ على القارئ فُرْصاً أخرى ربما تسمحُ له بمشارفة بعض وجوه حقائق القصيدة.

نعم، قد تستجيب القصيدة لفكرة الغرض الواحد، وربما المناسبة، ولكن غالباً ما يكون هذا الغرض عنصرًا واحدًا من عناصر أخرى كثيرة ينبغي أن تُقرأ. ونحن نوافق الكثيرين في أن يكون الشعرُ الجاهليُّ في بعض الأحيان مُخلِّدًا للمآثر، ليس فقط باعتباره كتابهم الفنيّ الأول بل بوصفه أيضًا كتابهم الثقافي الوحيد، ولكنه مع ذلك ليس سجلًا وصفيًا شأنه شأن النثر، شأن الكتابة التسجيلية في محاولة رصد الواقعة، إذا كان يومًا لكتابة ما أن تكون تسجيلية. إنه لا يكتب الواقعة وإنما يكتب حولها، أبدًا لا يوقعها، ولكن يحوم حولها.

فالشاعر ليس واعيًا على الدوام بمقصدٍ يكتبه، فليس هناك ذلك المخطط الذي يشتغل عليه، أو تلك الفروض التي يختبرها، الشاعر لا يقصد إلى شيءٍ في التحليل الأخير خلا القصيدة.^١ وربما قصد بعض الشعراء إلى هدفٍ مُحدّد، لهم كُلُّ الحق في ذلك، ولكن من حقنا أيضًا، تمامًا مثلهم، ألا يستبد الغرضُ بالقصيدة.

تقول سوزان ستيتكيفيتش عن الأخبار المرافقة للقصيدة: «إن قيمة الأخبار بالنسبة إلى الناقد الأدبي الحديث ليست قيمة تاريخيتها، لأن تاريخيتها غالباً ما تكون مشكوكًا فيها، ويتعذر إثباتها على أية حال. وإنما هي تفسيرية، بمعنى أنها تشرح لنا كيف استقبلت القصيدة في بيئتها التقليدية وكيف فُسِّرت». وهذا الرأي مع تأكيده على القيمة التفسيرية للخبر، يجعله لاحقًا للشعر لا موازيًا له، وبحالٍ لا يتقدّم عليه أو يصادر تمامًا على أشكال الفهم المختلفة للنص. فقط، ربما يُزكي فهمًا دون آخر، أما القيمة التاريخية للخبر فيلزم لصحتها توافر شروط الصّحة التاريخية من حيث السند والنقل، وربما تعضده أدلة تاريخية من داخل النص. غير أن داخل النص لا يصلح على الدوام لإعطاء أدلة تاريخية؛ إذ هو خاضعٌ بالضرورة لتقاليد كتابية لا تستخدم القول دائمًا على ظاهره أو عادة استخدامه.

وهذا الكتاب غير مشغول بتوثيق الأخبار في ذاتها أو عدمه، ولكنه مشغول بزحزحة هذه الأخبار عن أن تكون عوامل مهيمنة في تأويل النصوص الشعرية. وكذا البرهنة على

^١ انظر: د. مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، ص ١٩١-٢٢٨.

اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٧٩-٣٦٠.

^٢ د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ص ٥٧.

ثراء النصوص الشعرية سردياً بما يجعلها معيّناً للرواة والشرح لإنتاج صياغات سردية نثرية ترافق الشعر وتلازمه.

والأخبار المرافقة للشعر متنوعة بحسب هدفها إلى أخبار تشرح لغة أو تُعرّف بشخص أو مكان أو يوم من أيام العرب أو واقعة ما، ولكن الأخبار محل عنايتنا هي تلك التي تسرد حادثة النص أو ظروف إنشائه أو توهم بذلك. فقد يعترض الخبر الأبيات عند شرحها أو يُقدم تمهيداً لها. وهنا نبحت سرديّة الأخبار المرافقة للشعر في ضوء سرديّة الشعر نفسها.

لقد نشأ على هامش صناعة رواية الشعر وشرحه صناعة أخرى هي صناعة الخبر. لقد وجد الرواة والمفسرون والشرح في روايتهم للشعر مادة خصبة لتكوين سرودهم المرافقة للقصائد، وبمرور الوقت تكونت سرود وأخبار وقصص كان الشعر أحد مكوناتها. بالفعل ثمة سرود نثرية كثيرة تُدوّلّت، نقلت إلينا أيام العرب ووقائعهم وحوادث مختلفة نقلت إلينا أخباراً لم نكن لنعلمها من طريق آخر، ولكننا نتردد كثيراً أمام تلك الأخبار المرافقة للشعر التي لا تقدم إعلاماً آخر مضافاً لإعلام القصيدة. إن شيوع النص الشعري على الألسنة وتلك الهالة الشعبية التي تحيط ببعض فئات الشعراء الفرسان من أمثال عنتر، أو المحبين من أمثال المُرَقَّش أو الصعاليك ومغامراتهم وخرجهم على مجتمع القبيلة وقيمها؛ مثل تلك الهالة تغري باختراع الأخبار وتأليف الحوادث حول الأشعار. وإذا كان الشعر يقوم على النسبة والتحقيق فإن الخبر مُتخفّف إلى حدٍّ ما من مثل هذه النسبة خاصة؛ لتداوله وذيوعه مع غياب شكل مُحدّد للصياغة يُعابّ تجاوزه أو التخلي عنه، وهذا واقع أكثر مع تلك الحوادث العامة والحكايات المشهورة، والأمر فيها إلى تجهيل المصادر أقرب، اعتماداً على الشيوخ.

ومما هو مثار عَجَبٍ أن الخبر — الذي يبدو كثيراً منبثقاً عن الشعر مكرّراً له، أو إعادة نثرية لما يُستفاد من مضمونه الحكائي، أو هو كما يقول القدماء: حلاً للمنظوم — يغدو حَكْماً على الشعر مُسوِّغاً لوجوده. وفي وجوه أخرى أخذ الخبر — الذي كان إلى الشعر بمثابة التعليق أو الهامش — أخذ يبتلع الشعر نفسه ليضحى الخبر هو المركز والشعر هامشاً له ومكوّناً من مكوناته الحداثيّة، وتحديدًا في كتب الأخبار والتراجم، خاصة وأن صناعة الخبر لم تكن لتروق بقوة للذوق العام ما لم تكن مُتضمّنة شعراً، فما بالنا بهذه الأخبار التي تجعل من الشعر والشعراء موضوعاً لها، بل إن تضمّن الخبر شعراً كان من عوامل تصديقه وموثوقيته لدى متلقيه. وفي فترات معينة وجدنا أن بعض

مؤلفي كُتُب الأخبار «يُقرُّون بأن الخبر لا قُدْرَة له على الدخول في مضمار الأدب إن لم يستظل بالشعر».^٣ إن الخبر على هذا النحو لم يكن ليكتسب شرعية نوعيّة بوصفه أدبًا ما لم يمدّ نسبًا مع الشعر.

إن الخبر المصاغ من سرّد القصيدة خَبْرٌ ينظر «للمفردة» في القصيدة كما لو كانت تقريرًا assertion أوليًا، وإلى «الجملة» كما لو كانت استدلالًا أو حُجّة argument، إنه يقوم بتفعيل ما بإمكانه أن يُؤدّي إلى فعلٍ سرديّ يُصاغ نثرًا موازيًا للشعر، ولعلنا نصبح في ضوء هذا السلوك بحاجة ماسّة إلى صياغة قواعد توليد سرديّ تنظم عمل استيلاء الأخبار مكوّناتها السردية الأساسيّة من النصوص الشعرية، وكذا إحاطة أوسع بقواعد تداوليّة السرد، بتلك المُحدّدات التي تُسوِّغ للقارئ أن يعيد إنتاج المسموع أو المقرء الشعري في هيئة أخبار نثرية، تزداد ثراءً بتداولها الذاتي، أو بتداولها متجاوزةً مع النص الشعري.

(٢) وفيما يأتي سوف ننظر لبعض النصوص الشعرية وما رافقها من أخبار نثرية تقدم القصيدة أو مناسبتها، وسوف نبث ما يقدمه الخبر من إعلام سرديّ في ضوء الإعلام السردى للقصيدة نفسها، بما يبرهن على حيويّة الخيلة السردية تلك التي تولّد سرودًا شعرية، وكذا تولّد منها سرودًا نثرية مرافقة لا تخلو من حبكة جيدة. في المفضلية (٧٥) لأبي قيس بن الأسَلْت الأنصاري، يقول:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| (١) قَالَتْ، وَلَمْ تَقْصِدْ لِقِيلِ الْخَنَا | مَهْلًا فَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي |
| (٢) أَنْكَرْتِهِ حِينَ تَوَسَّمْتِهِ | وَالْحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجَاعٍ |
| (٣) مَنْ يَذُقُ الْحَرْبَ يَجِدُ طَعْمَهَا | مُرًّا، وَتَحْبِسُهُ بِجَعَجَاعٍ |
| (٤) قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا | أَطْعَمُ غَمَضًا غَيْرَ تَهْجَاعٍ |
| (٥) أَسْعَى عَلَى جُلِّ بَنِي مَالِكٍ | كُلُّ أَمْرٍ فِي شَأْنِهِ سَاعٍ |
| (٦) أَعْدَدْتُ لِلْأَعْدَاءِ مَوْضُونَةً | فَضْفَاضَةً كَالنَّهْيِ بِالْقَاعِ |

وهكذا إلى أربعة وعشرين بيتًا يُمجّد القوة والحزم، ويفخر ببأس قومه وسطوتهم، ويفخر بشجاعته وبذله ونجدته وجرأته في اقتحام المفاوز على ناقته التي يأخذ في نعتها ونعت رَحْلها. وإزاء البيت الأول يسوق التبريزي هذا الخبر منقولًا عن شرح الأنباري.

^٣ د. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، ص ٥٤٥.

يقول الخبر: «كانت الأوس حين وقع بينهم وبين الخزرج حربُ حاطبِ بن قيس بن هَيْشَةَ المُعاوي، وكانت هذه الحرب بين بطون الأوس والخزرج كلها، وهي آخر حَرْبٍ كانت بينهم إلا بُعَاث،^٤ حتى جاء الله — عز وجل — بالإسلام. وكانت الأوس قد أَسْنَدَت أمرها في هذه الحرب إلى أبي قيس بن الأَسْلَت الوائلي، فقام في حربيهم وآثرها على كُلِّ ضيعة، حتى شَحَبَ وَتَغَيَّر. ولبث أَشْهُراً لا يَقْرَب امرأةً. ثم إنه جاء ليلةً، فَدَقَّ على امرأته — وهي كبشة بنت ضَمَرَةَ بن مالك بن عمرو بن عزيز، من بني عمرو بن عوف — فَفَتَحَتْ له، فَأَهْوَى إليها، فَدَفَعَتْهُ وَأُنْكِرَتْهُ. فقال: أنا أبو قَيْس. فقالت: والله ما عَرَفْتُكَ حتى تكلمتَ، فقال أبو قيس في ذلك هذه القصيدة».^٥

الحكاية التي يُقَدِّمها الخبر لا تكاد تفارق بحالِ حدود الحكاية التي يقدمها الشعر، وهي لا تزيد عليه إلا بتفصيلٍ وَثائِقِيَّةٍ عن حَرْبِ الأوس والخزرج، وخلاف ذلك فما يقدِّمه الخبر مستفادٌ من الشعر، غير أن الشراح يأخذون الخبر من بطون كتب الأخبار والتراجم ويقررون ذلك ليكون أدعى لصحته: «قال هشام بن محمد في أخبار الأنصار، قال: كانت الأوس ...»^٦ إلى آخر الخبر السابق. وهنا يرجع الخبر إلى هشام بن محمد وإلى رواته الذين أخذ عنهم، ويعود إلى الشراح وظيفة النقل.

ولكن يبدو أن إنكار المرأة زوجها لتغيِّره هو صيغة أدبية شائعة في الشعر العربي أصلاً في مثل هذا الموضع وفي غيره من المواضع، حيث يتقدم السن بالشاعر ويعلوه الشيب وتُنكره المرأة (المحبوبة غالباً في هذا السياق)، الأمر الذي يغدو مجالاً لتذكُّر الأيام السالفة، حيث الفتوة والشباب والوصل. والأمر أيضاً في هذا النص على هذا النحو، فصيغة إنكار المرأة صيغة مُسَوِّغة فنياً لهذا الفخر الشخصي التالي له، حيث الشجاعة والنجدة واقتحام المفاوز، وكذلك حيث بأسُ قومه وسطوتهم.

^٤ كذا في رواية التبريزي، والخبر منقول عن هشام الكلبي في الأغاني ومعاهد التنصيص أن الحرب كانت يومَ بُعَاث، بالعين المهملة وبالعين المعجمة، وهو موضع قُرب المدينة وقع فيه يوم مشهور بين الأوس والخزرج.

انظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ١٨: ٦٤٠٠.

انظر: عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص، ٢: ٢٦٠.

^٥ التبريزي، شرح اختيارات المُفَضَّل، ٣: ١٢٣٣ وما بعدها.

^٦ السابق، نفسه، ٢: ١٢٣٣.

لقد كانت شراة صناعة الخبر في التراث العربي وراء مثل هذه المحاولات الدءوبة لإنتاج الأخبار من الشعر وإلحاقها به. ولعلنا نُجَمِّعُ هنا أبعادَ الحكاية التي يقدمها الخبر من العلائق التي يمنحنا السرد إياها؛ إذ الأبيات تفترض:

- هذا التقابل القائم بين «الشاعر الفارس» وامرأة يُقبل عليها مُنتَظَرًا منها أن تتقبله بالودِّ ذاته.
- وكذا تقدم أمر الحرب وإسناد القوم أمرهم إلى الشاعر/الذات المتكلمة بالنص.
- وتَفَرُّغُه التام للحرب، فقد أذهبت خوزة الحرب شعر رأسه ونثرته، لطول مكثها على رأسه، كما قَلَّ نومه، وهنا يجهد ويتغيَّر.
- اندفاع الشاعر الفارس نحو هذه المرأة.
- وتقريره أن الحرب هي التي غَيرته.
- وأيضًا شروعه في بيان أثر الحرب في فُرسانها، وما يذوقونه من مرارتها، وأنه إنما خاض غَمراتها وفاءً بما التزمه، ثم نَعَتَه الدرْعَ والسيفَ والتُّرسَ، وفخره بقومه وبشخصه.

إن الحوار شكلٌ فنيٌّ، مطيئةٌ للشاعر لأن يَسْرُدَ عن نفسه وَيَغْنَى، ومن هنا، عندما يطول أمر السرد والتَّغْنَى يعود فَيَنْبُذُه على أننا نقع ضمن هذه الحوارية، معيِّدًا الخطاب إليها:

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ إِذْ قَلَّصَتْ ما كان إِبْطائي وإِسْراعي

ب (١٦)

والسَّردُ الشعري هنا قد يفترق في أشياء عن السَّردِ النثري؛ إذ يسعى الأول إلى التجريد والإطلاق وتجاوز الزمن، في حين يسعى الثاني إلى التعيين وتشخيص الذوات كما لو كان يزيل اشتباهاً أو إبهامًا.

إن السرد الشعري لا يعنيه أن يحدد صاحبه إلا بضمير المتكلم، ربما لأن القصيدة هي بعض الشاعر وملزمة النسبة إليه، ولكن لنا أن نتصور أن هوية هذه الأنا المتكلمة لا تتحدّد إلا بما تخطه عن نفسها، بما ترسمه بيدها من ملامح وما تثبته من أوصاف وأفعال، أما ما عدا ذلك فممنقطِعٌ عَنا. فليست الأنا في الشعر إلا منطوقاتها. الذات هنا ذات فنيّة جماليّة لا يههما أن تُقدِّم بملامح خلا ما يرسمه الفن ويتأسس داخله من

قيم وأبعاد خُلْفِيَّة واجتماعيَّة. يقول أبو قيس بن الأسلت هذا النص، فلا يَبْقَى فيه من نفسه إلا ما يقوله، أو ما نقرأه فيما يقوله، قد يُسْقَط ما يُسْقَط، وربما ينسب لنفسه ما ينسب، ولا يَبْقَى أخيراً إلا الأوصاف التي يرتضيها للذات أن تبدو عليها. ولكن الخبر أو السرد النثري حول هذا الشعر لا يكفي هذا التجريد، ولذا ينحو إلى التعيين التاريخي للموقف وسياقه، وهو ما يحدث في مقدمة الخبر، ويأخذ من الأسطر حيزاً يَعْدِلُ ثلث الخبر، يتم فيه تعيين:

- أطراف النزاع في الحرب: بطون الأوس والخزرج كلها، تلك التي يتجاوز الشعر عن تحديدها ولا يذكر إلا «بني مالك» في مَعْرِض اضطلاع الشاعر بأمر قومه.
- وتعيين الحرب نفسها وميقاتها: آخر حرب كانت بينهم إلا بعث حتى جاء الله — عز وجل — بالإسلام.
- وكذا تعيين المخاطبة على أنها زوجته وتسميتها: كَبْشَة بنت ضَمْرَة بن مالك ...

إن ما يثبته السرد المرافق قد يُقَدِّم ما لا يحتاجه الشعر، فالسرد في الشعر مستغن بنفسه هنا عن تفاصيل هذا السرد النثري، بل هي ليست مدار اهتمامه بالأساس، ولكن هذه التفاصيل ربما كانت ذات أهمية فائقة في الخبر — هذا الشكل النثري السردى — لاختلاف الحاجة والوظيفة. فالسرد الشعري مكثف بتماسك الحادثة، أما السرد النثري فيلتجئ إلى هذه التفاصيل إلى جانب تماسك أحداثه ليكتسب مصداقيته.

إن الحكاية التي يدور عليها الخبر هي مداره وحدوده، أما السرد الشعري فهو لا يتوقف عند هذه الحكاية، فمداره على ما يقدمه حول الذات. وهذه الحادثة لا تقع في الشعر موقع التصديق أو التكذيب، وإنما تقع موقع التقليد الأدبي والشكل الفني المُسَوَّغ داخل النص لتداعي السرد.

(٣) يقول أُنْفُون التَّغْلِبِي في مف (٦٥):

- | | |
|---|--|
| (١) أَلَا لَسْتُ فِي شَيْءٍ فَرَوْحًا مُعَاوِيَا | وَلَا الْمُشْفِقَاتُ إِذْ تَبِعْنَ الْحَوَازِيَا |
| (٢) فَلَا خَيْرَ فِيمَا يَكْذِبُ الْمَرْءُ نَفْسَهُ | وَتَقْوَالِهِ لِلشَّيْءِ: يَا لَيْتَ ذَا لِيَا |
| (٣) فَطَأُ مُعْرِضًا، إِنَّ الْحُفُوفَ كَثِيرَةٌ | وَأَنْكَ لَا تُبْقِي بِمَالِكَ بَاقِيَا |
| (٤) لَعَمْرُكَ مَا يَذْرِي أَمْرُؤُ كَيْفَ يَتَّقِي | إِذَا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللَّهُ وَاقِيَا |
| (٥) كَفِي حَزَنًا أَنْ يَرْحَلَ الْحَيُّ غُدُوَّةً | وَأُصْبَحَ فِي أَعْلَى إِلَاهَةٍ ثَاوِيَا |

وَيَصَوْغُ مُحَقِّقًا الْمَفْضَلِيَّاتِ مَا وَجَدَاهُ مِنْ سَرْدٍ حَوْلَ الْقَصِيدَةِ عَلَى النُّحُوِّ التَّالِي:

- يَرَوْنُ أَنْ أَفْنُونًا لَقِيَ كَاهِنًا فِي الْجَاهِلِيَّةِ، فَسَأَلَهُ عَنْ مَوْتِهِ، فَقَالَ لَهُ: أَمَا إِنَّكَ تَمُوتُ بِمَكَانٍ يُقَالُ لَهُ «إِلَهِة»، فَمَكَثَ مَا شَاءَ اللَّهُ.
- ثُمَّ إِنَّهُ سَافِرٌ فِي رَكْبٍ مِنْ قَوْمِهِ إِلَى الشَّامِ فَأَتَوْهَا، ثُمَّ انْصَرَفُوا عَنْهَا.
- فَضَلُّوا الطَّرِيقَ، فَقَالَ الرَّجُلُ: كَيْفَ نَأْخُذُ؟ قَالَ: سِيرُوا فَإِذَا أَتَيْتُمْ مَكَانَ كَذَا وَكَذَا حَيَّيْ لَكُمْ الطَّرِيقَ وَرَأَيْتُمْ الْإِلَهِةَ، وَالْإِلَهِةَ قَارَّةً بِالسَّمَاءِ، فَلَمَّا أَتَوْهَا نَزَلَ أَصْحَابُهُ وَأَبَى أَنْ يَنْزَلَ مَعَهُمْ.
- فَبَيْنَا نَاقَتُهُ تَرْتَعِي عَرَفَجًا إِذْ لَدَغَتْهَا أَفْعَى فِي مَشْفَرِهَا، فَاحْتَكَّتْ بِسَاقِهِ وَالْحَيَّةُ مُتَعَلِّقَةٌ بِمَشْفَرِهَا، فَلَدَغَتْهُ فِي سَاقِهِ.
- فَقَالَ لِأَخٍ مَعَهُ اسْمُهُ «مَعَاوِيَا»: احْفَرْ لِي قَبْرًا فَإِنِّي هَالِكٌ!
- ثُمَّ رَفَعَ صَوْتَهُ يَقُولُ هَذِهِ الْقَصِيدَةُ.^٧

تلك صياغة تعتمد على صياغة التبريزي المعتمدة بدورها على صياغة الأنباري دون تلك التي يرويها التبريزي أيضًا عن المَرْزُوقِي. ولعل هذا الاختيار خطوة هامة على طريق تناقل السرد المصاحب للقصيد.

أما نص التبريزي المعتمد على الأنباري فهو كما يلي:

- «قَالَ الْمُفَضَّلُ: بَلَّغْنَا أَنْ رَجُلًا مِنْ بَنِي تَغْلِبَ، يَقَالُ لَهُ أَفْنُونٌ، يُلقَّبُ بِهِ، وَاسْمُهُ صُرَيْمُ بْنُ مَعْشَرِ بْنِ ذُهْلَ بْنِ تَيْمٍ بْنِ عَمْرِو بْنِ مَالِكِ بْنِ حَبِيبِ بْنِ عَمْرِو بْنِ غَنَمِ بْنِ تَغْلِبَ، لَقِيَ كَاهِنًا فِي الْجَاهِلِيَّةِ، فَسَأَلَهُ عَنْ مَوْتِهِ، فَقَالَ: أَمَا إِنَّكَ تَمُوتُ بِمَكَانٍ، يَقَالُ لَهُ إِلَهِةٌ. فَمَكَثَ مَا شَاءَ اللَّهُ.
- ثُمَّ إِنَّهُ سَافِرٌ فِي رَكْبٍ مِنْ قَوْمِهِ إِلَى الشَّامِ. فَأَتَوْهَا، ثُمَّ انْصَرَفُوا.
- فَضَلُّوا الطَّرِيقَ، فَاسْتَقْبَلَهُمْ رَجُلٌ، فَسَأَلُوهُ عَنْ طَرِيقِهِمْ، فَقَالَ: خُذَا كَذَا وَكَذَا، فَإِذَا عَنَتَ لَكُمْ إِلَهِةٌ — وَهِيَ قَارَّةٌ بِالسَّمَاءِ — وَضَحْ لَكُمْ الطَّرِيقَ.
- فَلَمَّا سَمِعَ أَفْنُونٌ ذِكْرَ الْمَوْضِعِ تَطَيَّرَ. فَلَمَّا أَتَوْهَا نَزَلَ أَصْحَابُهُ، وَأَبَى أَنْ يَنْزَلَ مَعَهُمْ.

^٧ المفضليات، هامش ١: ٢٦٠.

الخبر هامشاً على القصيدة: من سَرَد القصيدة إلى سرد الخبر

- فبينما ناقته ترتعي عَرْفَجًا لدغتها أفعى في مِشْفَرها، فاحتكت بساقه، والحَيَّة متعلِّقَةٌ بِمِشْفَرِها، فلدغته في ساقه، فقال لأخٍ معه: احفر لي قبرًا، فإنِّي مَيِّتٌ.
- ثم رفع صوته يقول:^٨

إلى هنا ينتهي كلام التبريزي المنقول عن الأنباري ثم يُكْمَل سرِّدًا آخر منقولاً عن المرزوقي نصُّه:

- «وقيل إنَّه كان راكبًا حمارًا، فلما أبى النزول مع أصحابه، وطال وقوفه، رَبَضَ الحمار، فلدغته حَيَّة.
- وقالوا: نُهَشَّ حِمَارُه وسقط.
- فقال لأصحابه: إني مَيِّتٌ. فقالوا: ما عليك بأُس. قال: «فَلِمَ رَبَضَ^٩ * العَيْرُ إذن؟» فأرسلها مثلاً.
- ثم قال يرثي نفسه ...^{١٠}

يُسَاق السَّرْدُ المصاحب للنص في هيئة «الخبر»: «بلغنا أن رجلاً من بني تغلب يقال له أفنون — واسمه صُريم — لقي كاهناً — في الجاهلية — فسأله عن ...» إلى نهاية الخبر.

والخبر يُحدِّد صاحبه الذي يجهله أولاً: «رجلاً» ثم يبدأ في تعريفه بالقبيلة ثم باللقب ثم باسمه، وهو يبدأ من المعلوم للعامة (القبيلة) إلى ما قد يكون معلوماً للبعض (اللقب) وينتهي إلى الاسم. وكما حدَّد النَّسَب يحدِّد الزمان (في الجاهلية)، ولعل التحديد هنا راجع لطبيعة الخبر الذي يحوي ما ينكره الإسلام، والراوي مسلم يروي الخبر لمسلمين في مجتمع إسلامي؛ إذ يتضمن الخبر اللجوء للكُفَّان ومعرفة الغيب والتَّطَيُّر، وهي كلها مما نهى عنه الإسلام. وهذا التفسير ربما يكون راجحاً أكثر لدى من يعرفون تَقَدُّم أفنون وكونه جاهلياً. والقصة تقوم على نبوءة الكاهن وتصديق القدر لها. أو أنها

^٨ التبريزي، ج ٣ ص ١١٥٤ وما بعدها.

^٩ رَبَضَتِ الغنمُ وغيرها من الدواب: طوت قوائمها ولصقت بالأرض وأقامت. (تاج العروس، مادة «ربض»)

^{١٠} التبريزي، ٣: ١١٥٥.

صَدَقَ النبوءة فيما يخص أمرًا في غاية الأهمية بالنسبة للإنسان أو أمر الأمور كلها (الموت). وهو يربطه بمكان معين وساعة معينة؛ المكان هو أرض «إلهة» والزمان هو ساعة حلوله بها. وهي تتلاعب بتصديق النبوءة فتشتغل على الإيهام بالإخلاف؛ فأفنون يأتي الأرض التي وَعَدَهَا ومع ذلك ينجو من الموت الذي تقول به النبوءة وهنا تَنفَكُّ النبوءة عن أكذوبة فيما يظن أفنون، ولكن تدور الكَرَّة مَرَّةً أخرى، فينجو مَرَّةً ليسقط في الأخرى، يصبح المدار على تفسير النبوءة وفهمها، فليس مرادًا إذا مجرد اللحاق بأرض إلهة للمرة الأولى، فلربما أصابته في اللاحقة أو غيرها، وهنا تتحين النبوءة في مطلق الزمن بينما تظل مرتبطةً بالمكان.

وهذا الإيهام بإخلاف الوعد يجعل القَدَر مصيبًا سهمه ومحققًا نبوءة الكاهن بفعل يُنَزَعُ عنه سائر تقديرات البشر وتخطيطهم، إنه ينجو عندما يأتي أرض إلهة مع قومه راضيًا مختارًا: «سافر في ركب من قومه إلى الشام، فأتوها، ثم انصرفوا». ولكن القدر يُتِيهِمْ حتى يذهب به هو إليها خانعًا مقهورًا، ليكون موته أمام عينيه. وتصبح النجاة من المتاهة تعني الحياة كما تعني الموت أيضًا: «خذو كذا وكذا، فإذا عَنَتَ لكم «إلهة» وَضَحَ لكم الطريق.» إن إدراك «إلهة» هو النجاة من المتاهة، وهو الحياة ببلوغ المأمَن وارتياح طريق الحياة، ولكن بلوغها أيضًا هو احتمال الموت، والعودة للدوران في فلك النبوءة: «فلما سمع أفنون ذكر الموضوع تطيَّرَ».

وهنا يَدْخُلُ في معاندة مباشرة مع القدر أو النبوءة، ويأبى أن ينزل مع قومه هذه الأرض، بغية التحايل على النبوءة، بدلًا من أن يهبط هو إلى الأرض، إلى قَدَرِهِ كما يقال، يَصْعَدُ القدر إليه، تصعد إليه أفعى متعلقةً بمشْفَرِ ناقته، فبلوغ المكان ليس ملامسة أرضه بل الحلول بجوه، وفي سَرَدٍ آخر يأبى النزول إلى الأرض فيربض به حماره فيسقط عَنُوَّةً؛ إذ تلدغ الحية الحمارَ فيسقط. وهذا السرد الأخير لِيُضَفُوا عليه مصداقية أكثر يجعلونه مَضْرَبَ مَثَلٍ شائع: «فَلِمَ رَبَضَ الْعَيْرُ إِذْنَ؟» هذا المثل نُسِبَ في مواضع أخرى إلى امرئ القيس.^{١١*}

١١ * جاء في مجمع الأمثال: «فَلِمَ رَبَضَ الْعَيْرُ إِذْنَ؟» قاله امرؤ القيس لما أَلْبَسَهُ قيصر الثياب المسمومة وخرج عنه، وتلقاه عَيْرٌ قَرِيضٌ، فتفأل امرؤ القيس، فقيل: لا بأس عليك، قال فلم رَبَضَ الْعَيْرُ إِذْنَ؟ أي أنا ميت. يُضْرَبُ للشئ فيه علامة تدلُّ على غير ما يقال لك. راجع: الميداني، مجمع الأمثال، ٤٤١:٢ وما بعدها.

ولا يخفى دخول الحَيَّة تحديداً لتَنقُّله من الحياة إلى الموت، ولا تخفى أصولها البعيدة لدي البشرية في دلالتها على الشر ورمزيتها الجنائزية.^{١٢} والحكاية تُختم بالإقرار والتسليم بنفاذ سهم القدر بعد ما رأى من شواهد، وعلى الرغم من أن ليس كل لدغة أفعى بمميتة فإنه يُسَلَّم بالنهاية، وصدق مقالة الكاهن. وعوضاً عن أفعالٍ في اتجاه مضاد لأفعال القَدَر أخذ يعمل معه، ومع النبوءة: «فقال لأخٍ له معه: احفر لي قبراً، فَإِنِّي مَيِّتٌ».

ربما كانت موافقة نهاية «أفنون» لنبوءة الكاهن — هذا على افتراض صدق وقوعها — ضَرْباً من المصادفة، ولكن أن يخرج ذلك إلى توثيق الحالين بشعرٍ يقوله عند الموت، فهذا مما يخرج تماماً عن حيز المقبول، وإن كان الأمر هنا أخف وطأة؛ إذ الشعر مقطوعة من خمسة أبيات فقط، وفي غير هذا الموقف يمتد الشعر لعشرات الأبيات.

وفي تصور البحث أن الشعر نفسه هنا هو مصدر هذا السرد ومنبع فيوضات ناسجي الحكايات والروايات والأخبار؛ ففيه بذور الحكاية. ويبدو البيت الخامس والأخير مصدر هذا السرد المصاحب أساساً؛ إذ هو يقرر له الموت ورحيل الركب عنه مُحدداً المكان: الـ «إلهة»، ويأتي هذا التقرير وكأنه صادر عن ينازع الموت. لقد أخذ السَرَد المصاحب نبأ «الموت في أعلى «إلهة»» على حَرْفِيته وجعله تقريراً من الشاعر على سبيل اليقين، ومن ثم سَبَقه بنبوءة الكاهن، والكاهن بؤرة من بؤر النص في البيت الأول «تَبِعَنَّ الحَوَازِيا»، وكانت منازعة القدر والإيهام بالنجاة بناءً على تأملات البيت الثاني. والبيت الأول أيضاً فيه كلام البائس اليائس مما يُرْجَى أو يُحْدَر: «أَلَا لَسْتُ فِي شَيْءٍ»، وهنا التسليم بمطلق الضعف؛ إذ «الشيء» اسمٌ لكل ما يجوز أن يُعْلَم أو يُخْبَر عنه. وهذا التسليم مع الإذعان وتقرير ملاقة الموت في البيت الأخير مُوطَّان أساساً للقول في السرد لأخٍ له: «احفر لي قبراً فَإِنِّي مَيِّتٌ». وهذا الأخ المصاحب الذي يَخُصُّه السرد في رواية الأنباري يُجَسِّده الشعر ويمنحه اسماً «معاويا»، وهو الذي خاطبه الشاعر بقوله: «فَرَوْحَنَ معاويا». تقول الشروح: «لما استسلم لما استشعره من قول الحاذي وحُكْمه، خاطبه بهذا منتظراً للكائنة».^{١٣} لقد خاطب «معاوية» ملتمساً منه أن يَرْحَل، أما هو فباق انتظاراً لأجله المحتوم.

^{١٢} راجع: فيليب سيرنج، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ص ١١٦-١٥١.

^{١٣} التبريزي، ١١٥٦: ٣.

ولعلنا نلاحظ أن الشعر حسب رواية الخبر يندرج في إطار الخبر، ولكن في السياق الذي يشرح اختيارات المُفَضَّل، الذي يورد الخبر لشرح دواعي القصيدة؛ يضحى الخبر في المقام الأول هو هذا النثر المرافق للقصيدة والتابع له. وعلى الرغم من أن الشعر بدا أنه كان منطلق الخبر وأساس التأليف السردى حوله، ظل الخبر مدخلاً مجاوراً للنص مهيمناً على الانطباعات التأويلية — الأولى على الأقل — للنص. وعلى الرغم من إمكانية قراءة بيت أفنون:

فلا خَيْرَ فيما يَكْذِبُ المرءُ نَفْسَهُ وَتَقْوَالِهِ لِلشَّيْءِ: يَا لَيْتَ ذَا لِيَا

قراءة مباشرة له هو بمفرده ودمجه في سائر النص بعيداً عن مؤشرات نصية خارجية، فإن المرزوقي يقرؤه قراءة تَنَاصِيَّةً مع بيت لبّيد بن ربيعة العامري يقول: «هذه إشارة إلى ما سَارَ مثلاً مع قول الشاعر:

وَكَذِبَ النَّفْسَ إِذَا حَدَّثَتْهَا إِنْ صَدَقَ النَّفْسَ يُزِيرِي بِالْأَمَلِ»^{١٤}

فيجعل المرزوقي «أفنون» معيداً لتأويل تجربة إبداعية سابقة، ولا يجعل من الخبر أو الموقف أو الحكاية فقط هي خلفيّة الشعر، بل يجعله ينظر أيضاً لصياغة شعرية سابقة (بيت لبّيد) بما تتضمنه هذه الصياغة من رؤية وتجربة وصياغة موقف، وما يحتمله من سرِّد آخر أضحى مَضْرِباً لذلك الشعر الذي سار مثلاً كما يقول المرزوقي. إن بيت لبّيد يخترق حقائق الحياة إلى لب الحقيقة الوجودية حيث الفناء والتناهي، ولكنه يرى هذه الفاجعة مُزْرِيةً بالحياة والعمل والتفاؤل، مزريةً بالأمل الدافع لكل ذلك، ومن ثم يدعو إلى تكذيب النفس الحديث حتى يكون ذلك دافعاً للحياة على نحو من الأنحاء. «يريد: حَدَّثَ نَفْسَكَ بِالْأَمَالِ الْمَرْجُوءَةِ، فقل لها: تعيشين فتُصَيِّبين خيراً. ولو صدقتها فقلت: تهلكن وتموتين، لأزريت بأملك»^{١٥}. ويأتي بيت أفنون لينقض بيت لبّيد؛ إذ الأمانى الطيبة وحياة ما هو مُبْهَج هي مما يُكَذِّبُ المرءُ به نفسه، وهو تسليم ربما لم يكن يرتكن إلى قُوَى رحيمة قدر ما كان استسلاماً للقدر والمصائر المُهْلِكَة. وهو بهذا ينقض — عند لبّيد خاصةً — هذا التّعامي عن سطوة القَدَرِ المُفْضِيَةِ إلى الطمع في

^{١٤} السابق، ٣: ١١٥٧.

^{١٥} السابق، هامش المحقق رقم (٤) ص ١١٥٧.

الحياة والإقبال عليها، ذلك أن الحقيقة إذا ما حَقَّتْ، وصَحَّت كلمة القَدَر كانت فوق كُلِّ أُمْنِيَّة. وهي ليست دعوة رَضَى وخنوع، بل هي شجاعة لا تحفل بالمخاطر، الأمر فقط أن المخاطر من سطوتها لا تستأهل كل هذه المماراة «فَطَأٌ مُعْرِضًا إِنَّ الحُتُوفَ كَثِيرَةٌ»: «أقدم على ما يَعْْرِضُ لك، واركب ما يُعْطِيكَ ظَهْرَهُ».^{١٦}

(٤) وحول مفضليَّة الجُميح (١٠٩) خَبْران:

الأول هو قول أبو عكرمة الضَّبِّي: «كان نُضْلَةُ بن الأَشَثَر بن حَجَّوان بن فُقْعَس جَارًا لبني عَبْس، فقتلوه غَدْرًا».^{١٧}

والآخر لا يُنسَب لأحدٍ، يقول التبريزي: «وقال غيره هو أبو خالد بن نُضْلَةُ، وكان سَيِّدًا ذا مال، فاجتمع من كُلِّ فخذٍ منهم رَجُلٌ، فأخذوا قنَّاةً واحدةً، ثم انتظموا أيديهم فيها، فطعنوه بها كُلِّهم، طعنة رجلٍ واحدٍ، لئلا يُخَصَّ فخذٌ بطلب دمه».^{١٨}

ومدار الخبرين على البيتين الأول والثاني من النص. يقول الجُميح:

(١) يا جَارَ نُضْلَةَ، قد أَنَى لك أَنْ تَسْعَى بجَارِك، في بَنِي هَذِم

(٢) مُتَنَظِّمِينَ، جِوَارَ نُضْلَةَ، يا شَاهَ الوُجُوه، لِذَلِكَ النِّظْمِ

الخبر الأول يُقَدِّم الخبر على هذا النحو من الإجمال: أن «نُضْلَةَ — كان جَارًا لبني عَبْس — فقتلوه — غَدْرًا»، ولكنه يزيد التعريف بِكُلِّ من «نُضْلَةَ، وبني هَذِم»، فيخصِّص ويُعَمِّم؛ نُضْلَةُ هو فنُضْلَةُ بن الأَشَثَر بن حَجَّوان بن فُقْعَس. وبني هَذِم هم من بني عَبْس قبيلتهم الشهيرة، فَعَمَّ النِّسَب المُستفاد من الأبيات وذكر القبيلة بدلًا من البطن.

أما الآخر فيأخذ في تَفْصِيل حياة الغدر به وأنهم اجتمعوا عليه وطعنوه طعنة رجلٍ واحدٍ. وينحرف الخبر تجاه الثَّأر وإمكانية المطالبة بدمه. وهو يُقَدِّم وصفًا لـ «نُضْلَةَ»، يقدمه على أنه من ملامح الرجل الأساسيَّة هذا الوصف، هو أن نُضْلَةَ كان «سَيِّدًا ذا مالٍ». ويربط الخبر هذا الحدث بالحدث الرئيس بالفاء، وقد تكون الفاء لمطلق عطف الجملتين، ويصبح هذا الوصف مجرد معلومات عن الرجل، ومن الممكن أيضًا، ولعله

^{١٦} السابق، ١١٥٨:٣.

^{١٧} السابق، ١٥٠٦:٣.

^{١٨} السابق، ١٥٠٦:٣.

الأرجح، أن تكون الفاء هنا فيها معنى السببية.^{١٩} وهنا يصبح الغُدر بـ «نضلة» لم يكن فقط مسألة قتل، بل كان «حادث سَطو». ولكن الشعر لا يتوقف عند هذه التفصيلة، إن ما يهمه هو انهيار المبدأ ذاته (رعاية الحقوق)، وما استدلّ به من الغُدر، والسعي بالجار، سواء أكان غُدرًا بالنفس أم بالمال. إن السرد الشعري عينه على الكليات في حين يتغيّأ السرد في النثر الجزئيات والتفاصيل.

وهذا الخبر على هذا النحو يبدو غير مُستفادٍ من الشعر خاصةً، إذا اعتبرنا التَنَظُّم في البيت الثاني تَنَظُّماً في الجوار والسكن، على نحو ما يُفصح عنه ظاهر التركيب. حتى هذا البيت التاسع الذي يذكر فيه الرِّمَّاح:

(٩) يَبْغُونَ نَضْلَةً، بِالرِّمَّاحِ، عَلَى جُرْدٍ، تَكْدَسُ، مِشْيَةَ الْعُصْمِ

يُرَوَّى «يَبْغُونَ» وكذا «يَبْعُونَ»، حتى هذا البيت لا يُقدم أساساً لبناء خبر الانتظام في قناة أو رُمح عند قتله، فالضمير في الفعل إنما يعود على قوم نضلة الثائرين طلباً للدم. «فينعون نضلة بالرماح»، أي يطعنون أعداءهم طلباً لثأره ويقولون مثلاً وانضلتاه. أما قوله: «يَبْغُونَ نضلة بالرماح» فمعناه أنهم يَبْغُونَ ثأره ومجازاتهم بما فعلوا به.

وفيما سبق على الرغم من أن الخبر يُقدِّم إعلماً جديداً غير مُستفادٍ من الشعر، إلا أنه لم يَصِفْ جديداً للدلالة الشعرية، كما لم يَسُدْ ثغرةً في المبنى السردى الذي يقدمه الشعر. فالشعر مع هذه الإضافة الإعلامية السردية التي يقدمها الخبر مُستَغْنٍ عنها أيضاً، ذلك أنها هنا، وفي هذا النص خارج منطق السرد الشعري للنص.

(٥) وفي نموذج آخر سوف نقف بالتحليل أمام خبر طويل نسبياً يورده التبريزي بعد مف (٤٥) مسبوقة بقول المُفَضَّل صاحب الرواية: «وكان من حديث المُرْقَش، وسبب قوله هذا الشعر ...» ونقف أمام عدّة قصائد في المفضليات، لا قصيدة واحدة كما اعتدنا. ذلك لأن الشارح نفسه وَصَلَ بينها بشكل من الأشكال، ولأن الشعر نفسه يقتضي ذلك. هذه القصائد هي مف (٤٥)، (٤٦)، (١٢٩).

وسنثبت القصائد ثم الخبر رغم طول المجموع، وهذا لمتابعة التحليل.

^{١٩} انظر: مُغْنِي اللَّيْبِيبِ عَنْ كُتُبِ الْأَعْرَابِ، ١: ١٨٥.

وأيضاً: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص ٢١٧.

تقول مف (٤٥):

- (١) يَا صَاحِبِي تَلَوَّمَا لَا تَعَجَلَا
(٢) فَلَعَلَّ بُطَّاكُمَا يُفْرِطُ سَيِّئًا
(٣) يَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِ
(٤) إِلَيْهِ دُرُكُمَا وَدَرُّ أَيْكُمَا
(٥) مَنْ مُبْلَغُ الْأَقْوَامِ أَنَّ مُرْقَشًا
(٦) نَهَبَ السَّبَاعُ بِأَنْفِهِ فَتَرَكْنَهُ
(٧) وَكَأَنَّمَا تَرَدَّ السَّبَاعُ بِشَلْوِهِ
- إِنَّ الرَّجِيلَ رَهِينٌ أَنْ لَا تَعْدُلَا
أَوْ يَسِيقُ الْإِسْرَاعُ سَيِّبًا مُقْبِلَا
أَنْسَ بْنَ سَعْدٍ، إِنَّ لَقَيْتَ، وَحَزَمَلَا
إِنَّ أَفْلَتَ الْغُفْلِي حَتَّى يُقْتَلَا
أَمْسَى عَلَى الْأَصْحَابِ عِبْنًا مُنْقَلَا
أَعْنَى عَلَيْهِ بِالْجِبَالِ وَجَيْئَلَا
إِذْ غَابَ جَمْعُ بَنِي ضُبَيْعَةَ، مِنْهَا

وتقول مف (٤٦):

- (١) سَرَى لَيْلًا خَيَالٌ مِنْ سُلَيْمَى
(٢) فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ
(٣) عَلَى أَنْ قَدْ سَمَا طَرْفِي لِنَارٍ
(٤) حَوَالِيهَا مَهًا جُمُ النَّرَاقِي
(٥) نَوَاعِمٌ لَا تَعَالِجُ بُوَسَّ عَيْشٍ
(٦) يَرْحَنُ مَعًا بِطَاءَ الْمَشْيِ بُدًّا
(٧) سَكَنَ بِلْدَةٍ وَسَكَنْتُ أُخْرَى
(٨) فَمَا بَالِي أَفِي وَيَخَانُ عَهْدِي
(٩) وَرُبَّ أَسِيلَةِ الْخَدَّيْنِ بِكُرٍ
(١٠) وَدُوْ أُشْرُ شَتِيَتْ النَّبْتُ عَذْبُ
(١١) لَهَوْتُ بِهَا زَمَانًا مِنْ شَبَابِي
(١٢) أَنَا نَسْ كُلَّمَا أَخْلَقْتُ وَضَلَا
- فَأَرَقْنِي وَأَصْحَابِي هُجُودُ
وَأَرْقُبُ أَهْلَهَا وَهُمْ بَعِيدُ
يُسَبُّ لَهَا بِذِي الْأَرْطَى وَقُودُ
وَأَزَامُ وَغَزْلَانُ رُقُودُ
أَوَانِسُ لَا تُرَاحُ وَلَا تَرُودُ
عَلَيْهِنَّ الْمَجَاسِدُ وَالْبُرُودُ
وَقُطِّعَتِ الْمَوَاقِيقُ وَالْعُهُودُ
وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أَصِيدُ
مُنْعَمَةٌ لَهَا فَرْعٌ وَجِيدُ
نَقِيُّ اللَّوْنِ بَرَّاقُ بَرُودُ
وَزَارَتْهَا النَّجَائِبُ وَالْقَصِيدُ
عَنَانِي مِنْهُمْ وَضَلَّ جَدِيدُ

وتقول مف (١٢٩):

- (١) قُلْ لَأَسْمَاءُ أَنْجَزِي الْمِيعَادَا
(٢) أَيْنَمَا كُنْتَ أَوْ حَلَلْتَ بِأَرْضِ
- وَانْظُرِي أَنْ تَزُوْدِي مِنْكَ زَادَا
أَوْ بِلَادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ الْبِلَادَا

- (٣) إِنْ تَكُونِي تَرَكْتُ رَبَّكَ بِالشَّأ
(٤) فَارْتَجِي أَنْ أَكُونَ مِنْكَ قَرِيبًا
(٥) وَإِذَا مَا رَأَيْتُ رَكْبًا مُخْبِئًا
(٦) فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحْلِ الْمَيْثُ
(٧) وَإِذَا مَا سَمِعْتُ مِنْ نَحْوِ أَرْضِ
(٨) فَأَعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأْنِي
- مِ وَجَاوَزْتُ حِمِيرًا وَمُرَادًا
فَاسْأَلِي الصَّادِرِينَ وَالْوَرَادَا
نَ يَقُودُونَ مُقَرَّبَاتٍ حَيَادَا
سِ يَزْجُونَ أَيْنُقَا أَفْرَادَا
بِمُحِبٍّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا
ذَاقِ، وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَى

أما الخبر المرافق، فينقله التبريزي:

«قال المفضل: وكان من حديث المرقش، وسبب قوله هذا الشعر، أنه خطب إلى عمه عوف بن مالك ابنته، وكان قد رُبِّيَ معها صغيراً، فقال له عمه: لن أزوجك حتى ترأس — أي: تكون رئيساً — وتأتي الملوك.

وكان عوف يقال له: البرك. تسمى بذلك يوم قضة، وكانت خطبة مرقش أسماء بنت عوف قبل انتقال ربيعة من اليمن، فخرج مرقش، فأتى ملكاً من ملوك اليمن ممتدحاً له، فأنزله وأكرمه وحباه. ثم إن عوفاً، عم مرقش، أصابته سنة فأجذب، فخطب إليه رجل من مراد، فزوجه ابنته. ثم إن مرقشاً أقبل، فأشفق عليه إخوته وبنو عمه من أن يعلموه بترويج ابنة عمه، فلما سأل عنها قالوا: ماتت. وذهبوا به إلى قبر، قد أخذوا قبل ذلك كبشاً، فأكلوا لحمه، وجعلوا عظامه في ثوب وقبروه. فكان مرقش يعتاد ذلك القبر، فبينما هو نائم عنده ذات يوم إذ اختصم صبيان، من بني أخيه، في كعبٍ معهما، فقال أحدهما لصاحبه: هذا كعب الكباش الذي دُبح ودُفن، وقيل لمرقش إنه قبر أسماء، دفعه إلي أبي، فقعد مرقش مذعوراً، وتأتى للصبيان حتى أعلموه الخبر.

وكان قد ضنني ضنئاً شديداً، فجاء فشدد على بعير له، وحمل معه مولاةً له، وزوجاً لها من غفيلة، كان عسيفاً — وهو الأجير — يرعى لمرقش، ونهض في طلب المرادي. فمرض مرضاً شديداً، حتى انتهى إلى كهفٍ يقال له: كهف خبار، أو كهف جبار، بأسفل نجران — وهي أرض مراد — فألقىاه في الكهف. وقد كان سعد بن مالك وضع مرقشاً وأخاه حرملة — أحبَّ بنيه إليه — عند رجل من أهل الحيرة، فعلمهما الكتابة. فسمع مرقش الغفلي يقول لامرأته: هذا في الموت، ولا يمكنني المقام عليه. فجزعَت من ذلك وصاحت. فلم يزل بها حتى نهضت معه، وتعمد مرقش غفلتهما، فكتب هذه الأبيات على

رحل الغُفليّ. وجاءته السباع فأكلت أنفه، وبعض لحمه. فلما قَدِمَ الغُفليّ وامرأته سألوهُ عنه فقال: قد مات.

ثم إنَّ حرملةَ نظر ذات يوم إلى رحل الغُفليّ، ففهم الأبيات، فشَدَّد عليه وعلى امرأته، فأقْرَأَ أنهما تركاه على حال ضيعةٍ، لما نالهما من الجُوع والجَهْد. فوثب حرملة على الغُفلي فقتله.

وقد كان راعٍ يعتاد ذلك الكهف، فسأله مُرْقَش: ممن هو؟ فقال: رجلٌ من مُراد، أرعى على زوج أسماء. فقال: هل تراها؟ فقال: هيهات، لا أراها أنا ولا غيري. فقال: أما لك سَبَبٌ تتصل به؟ قال: بلى! تأتيني خادِمُها كل ليلة، إذا رُحْتُ، بقعبٍ، فأحلب لها فيه عَنَزًا. فدفع إليه خاتمَه وقال: إذا حلبتَ فارمِ بالخاتم في القعبِ. فإنك مصيبٌ ما أصاب راعٍ من خيرٍ. ففعل ذلك الراعي.

فلما أخذتِ القعبَ لتشرَبَ ضربَ الخاتم ثنایاها، فدعت بنار، لتنظر إليه، فعرفته. فدعت الخادم فسألته فقالت: لا عِلْمَ لي به. فأرسلت إلى زوجها، وهو في شَرِبٍ بَنَجْرانٍ، فجاء مذعورًا فقالت: ادعُ راعيكَ، فاسأله عن هذا الخاتم وعن قصته. فسأله فقال: دَفَعَهُ إِلَيَّ فَنَتَى في كهف جُبَّارٍ، أو حُبَّارٍ، وهو دَنِفٌ في آخر رَمَقٍ. فقالت: هذا مُرْقَش، العَجَلُ العَجَلُ. فركبَ فرسه، وحملها على بعيرٍ. فانتهاها إليه بعد يوم وليلة. فاحتملته إلى منزلها. ثم إنَّ حرملةَ لما قَتَلَ الغُفلي ركبَ في طلب مُرْقَش، حتى أتى موضع أسماء. فَخَبَّرَ أنه مات عندها. فانصرف ولم يرها.^{٢٠}

وهذا الخبر الذي نجده في شرح التبريزي نجده في مواضع عدَّة منها: الأغاني، ومصارع العشاق، والشعر والشعراء، ورسالة الغفران، وسمط الآلي.^{٢١} والأغاني من الكتب التي أفاضت في تناول الحكاية، والخبر فيها لا يكاد يختلف عنه في شرح اختيارات المُفَضَّل، وبخاصة أن صاحب الأغاني يعتمد أيضًا رواية المُفَضَّل، التي يقول التبريزي أنه

^{٢٠} التبريزي، ٢: ٩٩١-٩٩٤.

^{٢١} انظر: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، ٥: ٢٢١٠-٢٢١٤.

— السراج: مصارع العشاق، ١: ٢٢٧-٢٣١.

— ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١: ٢١٠ وما بعدها.

— الأوثبي، سمط الآلي، ١: ٢٨.

يعتمدها وينقل نَصّها. وربما جاء الاختلاف في تفاصيل صغيرة جدًا بالنسبة للحكاية ككل، كأن يُحدّد المُفضّل الملك الذي امتدحه المرقش بأنه «ملك من ملوك اليمن»، في حين يطلقه صاحب الأغاني «ملك من الملوك»،^{٢٢} أو يحدد البطن التي يعود إليها زوج أسماء: «رجل من مُراد أحد بني غُطيف».^{٢٣} غير أن أسلوب الأغاني يبدو أكثر تَمَرُّسًا بالحكاية وأكثر وُعْيًا بكيفيّة تقديم حَدَثٍ يُشارِفُ حدود الإقناع.

ولننظر لصياغة صاحب الأغاني لهذا الجزء الذي يَتَعَرَّفُ فيه المرقش على راعي زوج أسماء. وسواء أكانت هذه صياغة صاحب الأغاني أم كانت اعتمادًا منه لرواية ما، فهو في النهاية لم يَخْتَرِ صياغة المُفضّل التي نقلها التبريزي أو ربما عدّل في صياغتها. يقول صاحب الأغاني: «ولم يَزَلْ فيه [الكهف] حتى إذا هو بِغَنَمٍ تنزو على الغار الذي هو فيه، وأقبل راعيها إليها، فلما بَصَرَ به قال له: من أنت وما شأنك؟ فقال له مُرْقَش: أنا رجلٌ من مُراد، وقال للراعي: من أنت؟ قال راعي فلان، وإذا هو راعي زوج أسماء. فقال له مُرْقَش: أتستطيع أن تُكَلِّمَ أسماء امرأة صاحبك؟ فقال: لا، ولا أدنو منها، ولكن تأتيني جاريتها كُلَّ ليلة فأحلب لها عَزْزًا فتأتيها بِلَبَنِها».^{٢٤} الخبر كما ينقل التبريزي يجعل الراعي نفسه يعتاد المكان الذي أقام فيه المرقش، ولكن صاحب الأغاني يبني الأمر على المصادفة، نعم يبدو الأمر إجمالًا في كليهما مُدَبَّرًا على نحو ما، ولكن صاحب الأغاني يُقَلِّلُ من حِدَّةِ ذلك بمثل هذه المصادفة، وفضلاً عن ذلك يجعل المُفضّل — كما ينقل التبريزي — كما لو كان ملفّقًا، أو أن المرقش كان قد حكى للراعي حكايته مع أسماء، فالراعي يُعرِّفُ نفسه بأنه «رجل من مراد، أرى على زوج أسماء» فمتى يُعرِّفُ الرجالُ بزوجاتهم، ومتى كان اسم أسماء عندما يُطلَقُ يراد به محبوبة المرقش. ثم إنه يعود فيبالغ بشدّة في تحجبها عن النظار: «هيهات، لا أراها، أنا ولا غيري.» ولكن خلافاً لذلك يُدَبِّرُ صاحب الأغاني للأمر بأن ينتسب المرقش إلى مراد فيأمن الراعي اعتقادًا بأنه من أهل البلاد، ويفهم المرقش بنفسه من سماع اسم صاحب الراعي أنه زوج أسماء، وهنا يُحدِّثه في أمر زوج سيّده.

^{٢٢} أبو الفرج الأصفهاني، ٢٢٠٩:٥.

^{٢٣} السابق، ٢٢٠٩:٥.

^{٢٤} أبو الفرج الأصفهاني، ٢٢٠٩:٥.

ولا نَعْدَم صياغة الثالثة للخبر عن ابن قتيبة، تبدو هي نفسها ما ينقله التبريزي وصاحب الأغاني، ولكنها تبدو شديدة التكتيف؛ إذ لا تتجاوز بضعة أسطر. ومع هذا توجزُ الحادثة تماماً، يقول ابن قتيبة:

«وهو أحد عُشاق العرب المشهورين بذلك، وصاحبته أسماء بنت عوف بن مالك بن ضُبَيْعَةَ بن قيس بن ثعلبة. وكان أبوها زَوْجها رجلاً من مُراد، والمرقش غائب، فلما رجع أُخْبِرَ بذلك، فخرج يريدُها، ومعه عسيف له من غُفَيْلَة، فلما صار في بعض الطريق مَرَضَ، حتى ما يُحْمَلُ إلا مَعْرُوضاً، فتركه الغُفَيْلِيُّ هناك في غارٍ وانصرف إلى أهله، فَخَبَرَهُمْ أَنَّهُ مات، فأخذوه وضربوه، حتى أقر، فقتلوه، ويقال إن أسماء وقفت على أمره فبعثت إليه فَحَمِلَ إليها، وقد أكلت السَّبَاعُ أنفه، فقال الأبيات (٣-٧) من مف (٤٥)، ويقال: بل كتب هذه الأبيات على حَشَب الرَّحْلِ، وكان يكتب بالحميرية، فقرأها قومه، فلذلك ضَرَبُوا الغُفَيْلِيَّ حتى أَقَرَّ».^{٢٥}

إننا أمام قصة تتقلب بين الرواة وكُتِبَ الأخبار، تحافظ في حركتها على تفاصيلها الرئيسة ويتغير سَرْدُها، استفاضةً وإيجازاً، ربما تبعاً لوظيفة السرد وسياق الحكاية، فالأغاني يُفَسِّحُ المجال للحكي والتفصيل والإمتاع بالحكاية، في حين ينشغل ابن قتيبة بلُبِّ الأحداث وأبعاد الخبر الرئيسية والمؤثرة، فهو — على سبيل المثال — يوجز أمر الراعي والكهف والعنز وحلب اللبن والخادمة وتعرّف أسماء. يوجز كُلُّ ذلك بقوله: «ويقال إن أسماء وقفت على أمره».

وكذا تتفاوت عنده صَحَّةُ بعض أجزاء الخبر، فَيَسْبِقُها بقوله: «ويقال إن»، إنه يروي بثقة من الخبر تلك الأحداث التي يرويها الشعر (أمر الغُفَلِي) وما أدى إليها (تزويج أسماء والمرقش غائب). وكأن الشعر ذاته دليلٌ تاريخيٌّ على صِدْقِ ما يُفْهَمُ منه من أحداثٍ صِدْقاً واقعيّاً، فدليل الشعر فوق كل دليل.

يبدأ الخبر، محل النظر، خبر المفضل الضبي، بمشكل مبدئي، حيث يتقدم حَدَثٌ من أحداثه النصِّ، ويتم تعريف الشخصيات بمتابعة تقديم الحدث، ولا تلبث أحداث هذا المشكل أن تترابط لتصبح عارضاً أولياً يهيئ الظروف لوقوع المشكل الرئيسي للسرد. وسريعاً تتحدد الشخوص: المرقش، عمه عوف بن مالك، ابنته أسماء بنت عوف.

^{٢٥} ابن قتيبة، ١: ٢١٠ وما بعدها.

وتبدأ الأحداث بَعْرِضٍ من قَبْلِ المرقش — تزويجه أسماء — وقبول مشروطٍ من أبيها. ويبدو الشرط — أن يترأس/ يأتي الملوك — بمثابة «اختبار»^{٢٦*} يُمْتَحَنُ به البطل، ليكون اجتيازُه دليلًا على جدارة الشاعر بـ «الحصول» على حبيبته أسماء، هذا «الحصول» الذي يمثل موضوع الصراع. والصراع هنا هو ما تحاول الشخصية تجاوزه من عراقيل بلوغًا للهدف.

ويبدو اختراع شكل الاختبار هنا مبنياً على اختيار الصفة المائزة له بكونه شاعراً، وهو اختيار نابغٍ من تلك القيم الاجتماعية المرتبطة بوظيفة الشعر والشاعر في المجتمع، فإن ينبغ شاعر كفيل بأن يحظى حينئذٍ بما لم يحظَ به غيره من الرِّفعة والمكانة الأدبية، ليصبح رئيساً في القوم، أو على الأقل مسموع الكلمة. وكذلك لا يتحقق النبوغ — كما في الخبر — إلا بما به يحتل موضع السيادة في القوم، إلا بترده على وجوه الناس، وهم هنا الملوك، معنى ذلك أن يصبح الشاعرُ شاعراً «رسمياً»، فالمكانة الأدبية هنا لا تتحقق بمجرد الإبداع؛ بل بذويوع اسمه وشهرته، وتحقيق القصيدة لشروط الشكل الرسمي. ولا يَخْفَى أيضاً هذا البُعد المادي الاقتصادي في مواصلة الملوك ومُدْحَمهم. إنه على الإجمال «تغريب» يُبْتَغَى منه اختبار الذات سعياً لتحقيق وضع متميزٍ أدبيٍّ ومادي، وهو في الوقت ذاته «مغادرة» تَسْمَحُ بوقوع الأحداث، أو تسنح للشَّرُّ أن يتحقق:

- يحبك السرد علاقاته، فيعمل على إفساد إنجاز الفعل بالوعد رغم إنجاز الشروط. إن المرقش «يجتاز الاختبار»: «أتي ملكاً من ملوك اليمن، ممتدحاً له، فأنزله وأكرمه وحباه». ومع هذا يُجَازَى بـ «إخلاف الوعد»، ويقع المحذور، وتتزوج أسماء.
- وزواج أسماء الذي هو «العائق الأكبر» الذي يقوم في وجه المرقش (البطل)، وهو حائل اجتماعي وأخلاقي ونفسي، ربما ظُنَّ معه نهاية الصراع أو توقف رحلته. ولكن المسألة هنا مسألة حُبٍّ يتجاوز «الزواج»، تلك العلاقة الاجتماعية الحادثة التي تعترض صراع البطل نحو غايته (امتلاك أسماء أو القُرْب منها).

^{٢٦*} قد نستعين هنا بمسميات بعض وظائف نموذج فلاديمير بروب، ولا يسعى الكتاب إلى تطبيق منطق النموذج على الخبر النثري، ولا يبتغي أن يثبت علاقة ما بين السرديات العربية ومادته التي يشتغل عليها: «حكاية الحوريات Skazi أو الحكايات الخرافية»، هذا الشكل السردى الذي يصوغ «بروب» أجروميته، وإنما يستهدي البحث ببعض الوظائف (وحدات نموذج الوظيفة) في استكشاف الأبعاد السردية للخبر؛ إذ يقدم النموذج إجراءً يراه الباحث صالحاً هنا لقراءة حبكة الخبر وتنظيمه السردى. وحول هذا النموذج يراجع: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية.

- وأثناء غياب المرقش تدخل إلى الحكاية شخصية جديدة تؤدي دور «الشرير» في الحكاية، وشرها هنا لا يكون بقصد إيذاء المرقش ذاته، وإنما هو قَدَر المرقش أن نازعه في أسماء، بل فاز بها. وشره آتٍ من زعزعة سلام تألّف سعيد، والتسبب في شكل من المصيبة بالنسبة للمرقش.
- وتتهدى الظروف للشرير لأن يؤدي دوره بهدوء ونجاح؛ فقد أصابت عوفاً «سَنَةً فَأَجْدَبَ»، وأصبح زواج أسماء من هذا الرجل تخفيفاً من أعباء عوف، وربما إنقاذاً لوضعه المالي. وبهذا تُسَوِّغُ الأحداثُ لفعل عوف بتزويجه أسماء من المرادي وإخلافه وعد المرقش. إن الإجداب يَحْدُثُ لِتُسَهِّلَ وظيفة الشر.
- ولعل الشرير/المرادي «استطلع» خبر عوف قَبْلَ مجيئه فعلم بأمر الإجداب فزاد أمله في موافقة عوف والزواج من أسماء. فالظروف التي تُسَهِّلُ للشر وظيفته ليست ناتجة عن تدبير الشرير، أو شكلاً من أشكال الخداع، وإنما هي بالنسبة للبطل «سوء حظ أولي»؛ إذ لم يكن اتفاق عوف والمرقش المبدئي «اتفاق خداع». ومما يتيح نجاح دور الشرير هنا أو أدائه لوظيفته غياب الطرف الآخر من الصراع — المرقش — إذ تتم كل هذه الأحداث في غيبته.
- ويمثل زواج المرادي من أسماء ورحيله بها وظيفة «الإيذاء» في الحكاية، وهي هنا من الأهمية بحيث تُفَجِّرُ نشاط الحكاية، وعنها ينشأ مأزقها الرئيس وحركتها الفعلية.
- يرحل المرادي بزوجه أسماء، فيرحل المرقش في أثرها، كما لو كان المرادي قد «اختطفها». ^{٢٧} إن المرقش يجعل علاقة الزواج في مواجهة علاقة الحب، ويصادر بمتطلبات العلاقة الأخيرة على أولويات الأولى.

^{٢٧} يشير أبو العلاء في رسالة الغفران للحكاية، ولاختزال الإشارة لا يكاد يتحدّد أي الأجناس يعتمد في حكايته، أهو الشعر أم الأخبار. يقول أبو العلاء: «وَيَسْأَلُ عَنِ الْمَرْقَشِ الْأَكْبَرِ. فَإِذَا هُوَ بِهِ فِي أَطْبَاقِ الْعَذَابِ، فَيَقُولُ: خَفَّفَ اللَّهُ عَنْكَ أَيُّهَا الشَّابُّ الْمُغْتَصَبُ، فَلَمْ أَزَلْ فِي الدَّارِ الْعَاجِلَةِ حَزِينًا لِمَا أَصَابَكَ بِهِ الرَّجُلُ الْغَفْلِيُّ، أَحَدُ بَنِي غَفِيلَةَ بْنِ قَاسِطٍ، فَعَلِيهِ بِهِلَةُ اللَّهِ!» (أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط ٩، ص ٣٥٥).

وما هو واضحٌ تماماً في الخبر أمر الغفلي، وكذا وصفه له بِالْمُغْتَصَبِ. والاعتصاب هنا يُفَسَّرُ باغتصاب أسماء منه وتزويجها المرادي بعد أن وعده أبوها وسافر على هذا الوعد. ولعل هذا يُسَوِّغُ الخروج وراءها، أيضاً يُسَوِّغُ لنا معاملتنا لخروجه كما لو أنه خروجٌ في أثر مختطف.

• ويقوم إخوته وبنو عمه باختراع «حيلة» تعيق البطل عن مواصلة مسعاه وراءها، تقوم الحكاية بـ «تعمية» البطل عن طريقه والإيهام بحدٍ نهائي للصراع «قالوا: ماتت».

ويبدو أن وحدة «الرحيل» وراء أسماء، أو التزامها، وحدة ركيئة لازمة؛ إذ صنعوا لها قبرًا، ودفنوا فيه كبشًا أكلوا لحمه وجعلوا عظامه في ثوبٍ وقبروه، وهنا يعتاد المرقش القبر، و«يحجُّ» إليه كلما هاجه الشوق إليها، وتصبح رحلته طقسًا من طقوس القُرْب والالتزام، وهذا الاعتقاد شكل من الرحيل والتتبع.

• ربما تَصْطَنِعُ هنا مسألة «الاستعاضة» عن رحيل أسماء بكبشٍ يُدْفَن طقسًا من طقوس «الفداء». والكبش في مكان أسماء، ربما لا يكون حينئذٍ فداءً لها قدر ما هو فداء للمرقش نفسه، لئلا تهلك نفسه على رحيلها أو على موتها المفترض. فالكبش هنا راجح بين «الفداء» و«الخدعة». ويدخل الكبش ذاته بشكلٍ من الأشكال في كشف الخديعة؛ إذ يتنازع صبيان من بني أخي المرقش في كعبٍ من أكعبه — والكعب: كُلُّ مَفْصِلٍ من العظام — فيكون سببًا في كشف الخديعة، وكذا يتجدد الأمل في الوصال. وهنا يمثل هذا الكعب «إعلانًا للفقدان» ويفتح الطريق من جديد للحكاية لأن تتمدد وتتعدد فُصُولُها.

• وتتسبَّبُ مسألة «الإيذاء» — مُمَثَّلَةً في زواج أسماء من المُراي ورحيلها — في وظيفة «البحث»، تلك التي يخرج فيها المرقش مُسْتَهْدِفًا أسماء في ديار بني مُراد ويتحول المرقش بهذه الوظيفة من مقعد «البطل الضحية» إلى «البطل الباحث»، مع ملاحظة أن أسماء تظل ضحيةً على الدوام في معظم الأحداث، ولا تأخذ دور «البطل الباحث» إلا في النهاية، بعد أن يكون المرقش قد أشرف تمامًا على الموت وهي إيجابية في الفعل تغيب عنها على طول الأحداث، وربما يكون تصرفها شجاعًا وجريئًا إلى حدٍ عدم الإقناع، أو على الأقل التناقض في سلبيتها على طول الخبر، فهي دومًا شيءٌ يُنْصَرَفُ فيه من قِبَل الأب؛ سواءً في شرط الزواج من المرقش، أو في خطبتها للمُراي وتزويجها إياه. ولا يُسَنَدُ إليها أي شيء على الإطلاق.

• وتجمع وحدة «المغادرة» كُلاً من المرقش وأسماء؛ إذ «يغادر» كُلُّ منهما بلادهما إلى مكانٍ آخرٍ بعيدٍ، ويختلف موقعهما من هذه الوظيفة؛ فـ «مغادرة» أسماء/البطل-الضحية هي إقصاء خارج الوطن أو البلاد، وهي رحلة تبغى الاستقرار في حياة جديدة منقطعة عن الحياة الأولى، أما «مغادرة»

المرقش/البطل-الباحث، فهي تَتَّبَعُ لأثر الضحية بُغية استعادتها مادياً ومعنوياً. هي رحلة بحثٍ في مقابل رحلة الاستقرار.

• والنص يلتفت كذلك إلى التحول المكاني بين مكانين؛ مكان «البطل-الباحث» ومكان «الشريـر» الذي أصبح مكان «البطل-الضحية».

• ورحلة المرقش/البطل الباحث على هذا النحو رحلة تنتظر العوائق والمغامرات التي يُفترض أن تعيق استمرارها أو نجاحها، وهنا تُقدِّم الأحداثُ للبطل-الباحث «عائقاً» كما تمنحه «مُعِيناً» أو «مساعدًا» على تجاوز «الاختبار» أو رحلة «البحث» بعامّة. وينحصر العائق هنا في المرض الشديد الذي يلحق المرقش، ويكاد يمنعه من مواصلة الرحلة؛ إذ مَرَضَ «حتى ما يُحْمَلُ إِلَّا مَعْرُوضًا» بتعبير رواية الأغاني.

• أما المساعد فيتمثل أولاً في الغُفلي وزوجه التي كانت مولاةً للمرقش، ومن هنا كان يُنتَظَر منها الإعانة والمساعدة، ولكنها هنا «مساعد» سلبي أو متخاذل؛ إذ يتخلى الغُفلي عن دوره ويُرْغِمُ زوجه على ذلك التخلي أيضاً، الأمر الذي قد يؤدي بمهمة البطل-الباحث إلى «الفشل». وهو ما أدى بالفعل إلى «توقف البحث».

• وهنا تسير القصة في اتجاهين: الأول اتجاه «الانتقام من المساعد المتخاذل»، والآخر هو ظهور «مساعد ثانٍ»: الراعي، الذي يقود بفاعليّة إلى «الهدف»، ربما بكفاءة لم تكن لتتيسّر للمساعد الأول، أو تحديداً دون وجود هذا المساعد. «فقال: هل تراها؟ فقال: هيهات، لا أنا ولا غيري». هكذا قال الراعي للمرقش.

ويقود هذا «المساعد الثاني» إلى «مساعدٍ ثالث» يكون حلقةً بين المرقش والراعي وبين الهدف/أسماء. وتتمثل مهمة المساعد حينئذٍ في «التسلل إلى مملكة الخصم» حتى لو كان هذا التسلل بتسريب الأخبار، يحمل هذا المساعد الأخير، وهو هنا الخادمة، يحمل «شارة» البطل-الباحث؛ «خاتمه» إلى أسماء من خلال «حيلة»: إلقاء الخاتم في قَعْب اللبن.

• وعندما تعرف أسماء/البطل-الضحية بخبر المرقش تخرج هي إليه بمساعدة زوجها، وهنا يأخذ الزوج الذي، أخذ من قَبْل وظيفة «الشريـر» في محور أفعال المرقش، يأخذ هنا في محور أفعال أسماء وظيفة «المساعد»؛ فهو الذي يأتيها بالراعي ويستجوبه، وهو الذي يحملها إلى الغار حيث المرقش. ولعله ساعً للشريـر هنا أن يلعب دور المساعد على الرغم من أن خط الأحداث لم ينقلب أو ينعكس أن المرقش أضحى «دَنِفًا في آخر رَمَقٍ» كما يقول الخبر. ولا يصبح

خروج أسماء حينئذٍ لملاقاته خروجًا للبحث عنه قدر ما هو خروج «نجدة وإنقاذ»، خروج «توديع».

• ويصل «البطل-الباحث» بالفعل إلى أسماء (غايته وهدفه) ولكن بعد أن يكون على شفا الموت. إنه يصلها ليموت عندها. وهنا لا يُمنَح البطل-الباحث في الحكاية «رحلة عودة»؛ إذ الوصول لمكان المحبوبة قرين النهاية، نهاية الحياة ونهاية القدرة على الفعل.

• وتتطور الأحداث أيضًا في الاتجاه الآخر؛ اتجاه «الانتقام من المساعد المتخاذل»، فلأن البطل/المرقش غير قادر على إيقاع الأذى، يوصي آخرين بالانتقام من المساعد المتخاذل شارحًا لأصحابه حاله ومطالبًا بإنقاذه.

• يتحين البطل غفلة «المساعد» ويشي به عن طريق «مكتوب» يرسل به أخاه، يفصح فيه عن فعلة «المساعد». وهنا يوقع هذا الأخ (حَرْمَلَة) «العقاب» الموصى به، الذي يليق في عُرْفهم بمن يتخلى عن حَمَل أمانةٍ يتحملها، وليكون درسًا لكل من يضطلع بهذه الوظيفة.

• يُقتل هذا «المساعد» الغفلي ليأخذ «حَرْمَلَة» هذا الدور منه، ويركب في طلبه، حتى يأتي موضعه، فيجده قد مات، ويعود دون أن تُمِله الأقدار لإنقاذه أو أداء دور المساعد، وهنا ينصرف راجعًا مرّةً أخرى.

أما عن السرد الذي يتضمنه الشعر فالنص — مف (٤٥) — يوفر علاقة «التعارض» بين المرقش من جانب والغفلي وزوجه من جانبٍ آخر. وكذلك ذات العلاقة بين الأخيرين من جانب وأنس بن سعد وحَرْمَلَة من جانبٍ آخر، وكذا علاقة «التساند» بين المرقش من جهة وأنس بن سعد وحرملة من جهةٍ أخرى. وتبدو الأبيات (٣-٧) وقد تَصَمَّنت رسالة من الشاعر إلى قومه تَعْرِض لحال المرقش وتخلي أصحابه عنه، وكذا تحمل استحقاقه قومه بأن ينتقموا له ممن تخلَّوا عنه (الغفلي وزوجه). أما الأبيات (١، ٢) فقد بُنيت على خطاب الصاحبين، وهي تدعوهم للتلبث والإقامة. وهي تُقَدِّم تأملًا في علاقة الإنسان بالقدر والزمان مداره أن العَجَلَة لن تُقَدِّم خيرًا ولن تمنع شرًّا، ولعل الإسراع يُفَوِّت نيلَ خير. وهي دعوة إلى تقدير الواقع والوفاء بالتزامات الموقف الإنساني، وهو بحسب بقية الأبيات نجدة الدانق: المريض المشرف على الموت. والبيت في فهم القدماء أيضًا دعوة للتلبث والإقامة. يقول التبريزي: «لعل انتظاركما يُقَدِّم عنكما مكروها، ولعل سببًا مُقْبَلًا

يكون بعدَ عَجَلْتِكُما. فانتظاركما أوفق»^{٢٨}. وكذا قيل: «إن أَبْطَأْتُما فَعَرَضْ لكما شَرٌّ فلعله أن يخطئكما، وإن تَقَدَّمْتما فَعَرَضْ خَيْرٌ بعدكما فَعَلْه لا يصادفكما»^{٢٩}. وعلى هذا النحو يُلمع البيت للجزء على الخير كما يُلمح إلى العقاب على الشر؛ إذ يقيم هذا التقابل بين «التلبث-الرحيل» و«الخير-الشر». ومن هنا يُصدِّق الشعرُ الخبرَ في إنفاذ حَرْملة وصية المرقش، ويصبح القتل بالنسبة للغفلي وزوجه هو هذا الشر الذي لم يخطئهما لعجلتهما.

ويختلف خبر المُفَضَّل عن خبر صاحب الأغاني في مقتل الغفلي، ففي حين يثب حرملة على الغفلي في خبر المُفَضَّل ويقتله، يُقَتِّل كُلُّ من الغفلي وزوجه في خبر الأغاني، والفعل في الشطر الثاني ب (٤) يسمح بكلا الروايتين؛ إذ يقول الشعر: «حتى يُقتلا». فالفعل بين أن يكون مُسْنَدًا إلى المفرد الغائب (الغفلي) والمند بالالف (الوصل) نتاج مطل حركة حرف الرّوي، وبين أن يكون مُسْنَدًا إلى ألف الاثنين، والمراد هنا الغفلي وزوجه. ورواية الأغاني تبدو مُستفادَة من الفهم الأخير.

ولعل مسألة الكتابة في الرَّحْل التي يذكرها الخبر تبدو مُصدِّقة لهذا التقليد الأدبي الشائع في الشعر القديم: «مَنْ مُبْلَغٌ...» فما يصوغه الشعر من تقاليد يحققه النثر في أخباره. والعجب أيضًا أن يتابع الخبرُ الشعرَ في مبالغته في تصوير ضعفه وشدة مَرَضه، حتى ما يملك من أمر نفسه شيئًا، فَيُعِيدُ نثر البيتين (٦، ٧). يقول الخبر: «وجاءته السَّباع فأكلت أنفه، وبعض لحمه»^{٣٠}.

ومما تجدر ملاحظته في القصيدة السابقة وفي الخبر — وسوف يتأكد في النصوص الشعرية اللاحقة — اختلاف التركيز على الحوافز الدافعة للأحداث والتصرفات؛ فعلى حين يحتشد لها السرد النثري أو الخبري يتجاوزها السرد الشعري في كثير، تاركًا الأمر للقارئ لاستنتاجه وتوقعه، أو افتراضًا لها أن تكون ضمن خبرات القارئ السابقة.

كانت هذه مف (٤٥) أما مف (٤٦) فَتَقَدَّمُ علاقة الغزل والشوق الآمن، ربما بما لا يناسب احتضار شاعرٍ «دَفِنَ في آخر رَمَقٍ» قال عنه الغفلي: «هذا في الموت»، وقال عنه في

^{٢٨} التبريزي، ٢: ٩٨٨.

^{٢٩} انظر: هامش تحقيق الأغاني، ٥: ٢٢١٠.

^{٣٠} التبريزي، ٢: ٩٩٣.

رواية الأغاني: «اتركيه فقد هلك سُقْمًا».^{٣١} وهي أبياتٌ يبدأها بحديثٍ عن الطيف وبُعْد الحبيبة عنه، ثم يصف نار قومها واجتماع أترابها حولها، اللائي راح يُشَبِّب بهن. ثم يعود لبُعْد الحبيبة وقطعها الموثيق والعهود بعد زمان الوصال الذي يعود إليه ويتذكره، ثم يذكر ثباته على العهد ووفاءه.

ومف (٤٦) لا تحمل اسم «أسماء» على الإطلاق، وإنما هي أبيات، يتحدث بها الشاعر عنمن تُسَمَّى «سلمى»، ومع ذلك لا يجد الشراح ورواة الأخبار مانعًا من وصلها بأسماء؛ فالتبريزي يُقَدِّم لها بقوله: «وقد كان مُرْقَش وهو في ذلك الكهف قال ...».^{٣٢} وبما يسير بالنص في طريق الفهم ذاته، يقول محققا المُفَضَّلِيَّات: «وأشار في البيت ٧ إلى رحلة أسماء إلى أرض مُراد»^{٣٣} ويفسران «العهود والمواثيق» في ب (٧) على أنها «العهود التي كانت بينه وبين عمه عوف».^{٣٤} والقصيدة على هذا النحو بين فهمين؛ الأول أنها تُماهي بين مَنْ تُسَمَّى «سلمى» ومن تُسَمَّى «أسماء»، على اعتبار أن الاسم مُجَرَّد حلية وعارية، فكثيرًا ما يستعير الشعراء أسماء وهمية! رغم أن هؤلاء الشراح أنفسهم هم من يأخذ من الشعر دليلًا على الخبر والواقع، ويجعلون من مثل اسم «أسماء» أو «سلمى» أو غير ذلك علمًا على امرأة بعينها!

أما الفهم الآخر فقوامه أن الشعراء يتأولون عَوْد ضمير الأنثى في النص، ويقطعون عنه عن «سلمى» الموجودة في البيت الأول ليعود على أنثى أخرى، أو ربما أخريات غيرها؛ فتكون امرأة الأبيات (١-٦) خلاف امرأة الأبيات (٧، ٨)، خلاف امرأة الأبيات (٩-١٢). على أن سياق النص يُرَشِّح بقوة لاتحاد مَرَجع الضمير في النص، عائدًا في سائر الأبيات بعد البيت الأول إلى «سلمى» التي يعينها في أول القصيدة. فسلمى التي يورقه خيالها هي بالتأكيد راحلة عنه، يَفْصِلُ بُعد المكان بينهما، فهو «يَرْقُب أهلها وهم بعيد»، كما يقول في ب (٢). وهو ما يتكرر أيضًا في ب (٧) «سَكَنَ ببلدة وسكنتُ أُخرى». أما الأبيات (٩-١٢) فهي عودة زمنية لأيام ماضية كانت بينهما، تذكر فيها وصاله وقطعها العهد وإخلاف الوصل. وهو ما يتجدد في الحاضر ب (٧، ٨).

^{٣١} أبو الفرج الأصفهاني، ٥: ٢٢١٠.

^{٣٢} التبريزي، ٢: ٩٩٥.

^{٣٣} انظر: المفضل الضبي، المفضليات، هامش ص ٢٢٣.

^{٣٤} السابق، ص ٢٢٤، هامش ٧.

تفترض مف (٤٥) بعيداً عن تفصيلاتها سياقاً تُدرَج فيه، فالسياق هو سياق رحلة بعيداً عن الديار والأهل. وكذا تُقدِّم مف (٤٦) علاقة البُعد المكاني مع أسماء ورحيلها وشوقه للوصال. أما مف (١٢٩) فهي تقدِّم بقوة هذه العلاقة مع أسماء، فهي:

- تُصرِّح باسمها وتُقدِّم إخلاف الوعد. ب (١).
- وتقرر مغادرة الديار إلى ديار مراد. ب (٣).
- وكذلك خروجه وأصحابه في طلبها. ب (٥، ٦).
- وأيضاً تقرر أن عشقه لها قد أمْرَضه حتى أماته أو شارف به حدوده. ب (٧).

وهنا نجد الخبر المرافق للشعر — وهو حالة غير شائعة — لم يُقَمَّ على نثر المنظوم أو إعادة صياغة أحداثه السردية؛ بل أصبح يضم عناصر حكاية لا يتضمنها الشعر. صحيح أن الشعر كاملاً ربما لم يصلنا وصول هذا الخبر الذي هو وحدة واحدة غير قابلة عادةً للاجتزاء على نحو ما نجد في الشعر من تفرق القصائد والمقطعات واستقلالها. ولكنه — يبدو على الرغم من ذلك — قوة داخلية محرّكة للسرد المرافق له ومهيماً على أركانه رغم حبيكه المتقنة.

إننا هنا أمام خبر بعض ما يقال عنه أنه خبرٌ يبتلع القصيدة، وهو نموذج لمخيّلة إبداعية صاغت بحرفية ملحمة ما أو لحّصتها، هي ملحمة المرقش أو سيرته التي كانت بلا شك ذائعة يتناقلها الرواة، وتتلقفها الأذان بشغف بالغ، سيرة تطرّد فيها أخبار المرقش وشعره في تآلفٍ آسر، يُعَضَّد فيها الخبر بالشعر، ويُصدَّق فيها الشعرُ الخبر.

إن حكاية المرقش لم تكن — رغم هذا السرد المتقن — بهذا الضمور، فما سبق في الخبر هو حالة من حالات الرواية، هو بعض ما يُنسَج حوله. وهي أخبار أبداً لا تتوخى إلا إشباع المخيِّلة السردية لدى جماعة إنتاجها، ولا يمنع هذا من تعارض الأخبار. فجُلُّ الأخبار مقبولة وتُقدِّم بشكلٍ ما حكاية المرقش. يقول خبرٌ آخر في الأغاني: «وقال غير أبي عمرو والمفضل: أتى رجل من مُراد يُقال له قرنُ الغزال، وكان مُوسِراً، فخطب أسماء، وخطبها المرقش وكان مُملِّقاً؛ فزوجها أبوها من المرادي سراً؛ فَظَهَرَ على ذلك مرقش فقال: لئن ظفرتُ به لأقتلنه. فلما أراد أن يهتديها خاف أهلها عليها وعلى بعلها من مرقش، فتربصوا بها حتى عَزَبَ مرقش في إبله، وبنى المرادي بأسماء واحتملها إلى بلده. فلما رجع مرقش إلى الحي رأى غلاماً يتعرق عظماً؛ فقال له: يا غلام، ما حدث بعدى في الحي؟ وأوجس في صدره خيفة لِمَا كان؛ فقال الغلام: اهتدى المرادي امرأته

أسماء بنت عوف. فرجع المرقش إلى حيه فلبس لأمته وركب فرسه الأغر، واتبع آثار القوم يريد قتل المرادي. فلما طلع لهم قالوا للمرادي: هذا مرقش، وإن لقيك فنفسك دون نفسه. وقالوا لأسماء: إنه سيمر عليك، فأطلعي رأسك إليه وأسفري؛ فإنه لا يرميك ولا يضرك، ويلهو بحديثك عن طلب بعلك، حتى يلحقه إخوته فيردوه. وقالوا للمرادي: تقدم فتقدم. وجاءهم مرقش. فلما حاذاهم أطلعت أسماء من خدرها ونادته، فغض من فرسه، سار بقربها، حتى أدركه أخواه أنس وحرملة فعذلاه ورداه عن القوم. ومضي بها المرادي فألحقها بحيه. وضني مرقش لفراق أسماء. فقال في ذلك:

أمن آل أسماء الرسوم الدوارس تُخطط فيها الطير قفرٌ بسابس^{٣٥}.

إن الخبر متعارضٌ بشكل ما مع الخبر الأول الذي رواه المفضل. وصاحب الأغاني ينقله مباشرةً بعد الخبر السابق، دون أن يكون في هذا إحساسٌ بالصدام، ذلك أنه غير معني بذلك؛ فمطابقة الخبر للحقيقة المادية التاريخية أمرٌ لا يهمه، وإنما ما يهم على الحقيقة هو تقديم هذه السيرة ونقل بعض مشاهدتها وشعرها.

والخبر كذلك يُزِيلُ بقصيدة أخرى من قصائد المرقش، يرويها المفضل نفسه: مف (٤٧)، ولا نجد لمثل هذا الخبر ذكرًا عند التبريزي (٤٢١-٥٠٢هـ) في شرحه، رغم أن صاحب الأغاني متقدمٌ عليه (٢٨٤-٣٥٦هـ)، ذلك أنه يتعارض مع الخبر الأول الذي يرويهِ المفضل نفسه، ومن هنا أثر اختياريًا بعينه دون أن يُجرح خلافه.

وبعامة، فلقد أدنى الشراح الخبر من الشعر بعد أن أدنى الإخباريون الشعر من الخبر، وهو في الحالين محاولة لخلق نسق متكامل من الخبر والشعر معًا، فالحكاية عندهم في كليهما واحدة، أو أن حكاية كُلُّ مُصَدِّقَةٍ للأخرى.

ويبدو الشعر هنا على ما يسوقه المفضل في اختياره، وما يُقدِّمه من خبر حوله مُصَدِّقًا لطرفٍ مما يقوله الخبر، ومؤلفًا لجانب من سيرة المرقش تأليفًا شعريًا. والتبريزي يصل بينه قدر الإمكان ليوحي بهذا الاتصال الموضوعي في ضوء خبر المفضل،^{٣٦} وكذلك

^{٣٥} أبو الفرج الأصفهاني، ٢٢١٣:٥ وما بعدها.

^{٣٦} * يشير د. أحمد جمال العمري في دراسته: عناصر الشرح عند التبريزي، إلى اعتماده على المعلومات التاريخية والإخبارية، ومحاولته تحديد العلاقة بين القصائد وربطها معًا بسياج من الأحداث بناءً على ما بين يديه من أخبار.

انظر: د. أحمد جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي، ص ٣٢٦-٣٢٧.

الخبر هامشاً على القصيدة: من سَرَد القصيدة إلى سرد الخبر

يفعل صاحب الأغاني ولكن الشعر عنده بعضُ الخبر. إنها المخيـلة التي تصوغ سيرة المرقش فتنظم قصائده ومقطعاته في خيطٍ واحدٍ، وتحاول أن تستنتج المناسبة من داخل النص. ويبدو أن حياة المرقش ذاتها وشعره أيضاً كانا، لعوامل درامية ما، مثاراً لمساحات واسعة من الخيال الإبداعـي السردـي حولها، بما يجعل من الخبر والشعر معاً بعضاً من هذا السرد الدائر حوله.

الباب الثاني

الشعر والتمثيل السردى

الفصل الأول

السرد الشعري بين علاقات السببية والزمانية

(١) إن مصدر حركيّة السرد — كما هو عند رولان بارت — هو ذلك الخلط والتشويش الحاصلين بين التتابع أو التعاقب consecutiveness الذي هو قيمة زمنيّة، والتلازم consequence الذي هو قيمة منطقيّة، أو باصطلاح آخر بين التتابع الزمني الخطي الكرونولوجي Chronology والسببيّة Causality^١. فلكي تكشف فاعلية القراءة عن درجة مقنعة من سارديّة*^٢ نصّ ما — فإنها تقدم عددًا من إجراءات البناء التأويلي، وفي مقدمتها بناء ترتيبٍ مُقنِعٍ للأحداث يتوفر على تقديم كليات زمنيّة مُوجهة تتضمن صراعًا يتألف من مواقف وأحداث منفصلة ومحددة ومُوجِية، وذات معنى طبقًا لعالم إنساني أو لمشروع عالم مُؤنّسن.

إن العناصر الزمانيّة في كل متواليّة سرديّة ترتبط معًا بعلاقات السبب والنتيجة، وما يَحْدُث لاحقًا يُقرأ في السرد بوصفه نتيجة لما سبق. وهذا الترابط بين ما هو سببي

^١ انظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، لمجموعة مؤلفين، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٢م، ص ١٧، ١٩. انظر: جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢٩.

^٢ سارديّة Narrativity: مجموعة الخصائص التي تصف السرد narrative، وتميزه عما ليس كذلك، أو هي الملامح الشكلية والسياقيّة التي تجعل من السرد سرْدًا. انظر: جيرالد بيرنس، ص ١٣٢.

وما هو زمني يجعل فهم كل طرف مقترنًا بفهم الآخر، ويجعل كُلاً بحاجة للآخر لبناء سُرْد متماسك. وإذا ما قُدِّمَت الأحداث في متوالية زمنية فإن قَدْرًا كبيرًا من فاعليتنا القرائية لبناء ساردية النص سوف تنصرف إلى إقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وإذا ما قُدِّمَت الأحداث خارج المتوالية الزمانية، فإننا سنبحث عما يوصلنا إلى فهم المتوالية الزمانية لكي نتمكن من الإمساك بالمتوالية السببية نفسها التي تخبرنا بالكيفية التي تُنظم فيها المتوالية الزمانية.^٢

ويقوم الاستخدام النظامي لعلاقتي السببية والزمانية على تقديم علاقة السبب والنتيجة بين مجموعة المواقف و/أو الأحداث بحيث يقع الحدث «ص» مثلًا بعد الحدث «س». وما لم تُحدَّد العلاقة بينهما على نحوٍ ما فإننا نووِّل العلاقة بينهما أوَّل ما نووِّلها بحيث يكون «ص» حينئذٍ قد حدث بسبب من «س»، وفي حين تعمل العلاقة السببية على هذا النحو تعمل العلاقة الزمانية على تنظيم المواقف والأحداث منطقيًا وفقًا لترتيب حدوثها تتابعيًا أو خطيًا على نحو ما نجد في التاريخ التوثيقي.

وعلى غير هذا يأتي السرد الشعري، كما أن الأعمال الروائية أيضًا تخطَّت هذه المرحلة بمجرد نضجها واستواء جنسها الأدبي، فالسرد في الفن لغةٌ غالبًا تقوم — زمنيًا — على التداخل والإخفاء والتأجيل والقطع، بعبارة أخرى تعمل في غير الاتجاه المباشر لسيرورة المنطق والزمان. إنها لغة تقوم على المغالطة في منطق التعاقب، فتشعث الفاعلية الشعرية من التراتبية المنطقية والزمانية للوحدات السردية، فيُفصلُ بين وحداتٍ مقطع ما من المقاطع بوحدةٍ من مقاطع أخرى، وتقطع لحظات زمنية من أحداث ووقائع معينة تسلسل لحظاتٍ زمنيةٍ لأحداثٍ ووقائعٍ أخرى. ويظل التبعض الظاهري قائمًا باستمرار، ويظل القارئ واقفًا في أحبولة نصٍّ غير مُنَبَّنٍ بشكل مُتَوَقَّع تمامًا، يجيب عن كل تساؤلٍ إجابةً شافيةً في اللحظة نفسها التي يتوقعها القارئ، فما هكذا الفن. وإنما القارئ على الدوام يعيد بناء ما يقرأ، يعيد ترتيبه وتنسيقه ويقيم علاقاته الخاصة بين ما يقرأ من وحدات، ويستكشف هو بنفسه بنية النص التي يُنتج من خلالها المعنى. ومن هنا يسعى التحليل إلى الكشف عن منطق السرد، وكذا تقديم محاولة للتعرف على

^٢ روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م، ص ١١٠، ١١١.

سلوك الزمن في السرد الشعري، الذي قد تقع أحياناً بعض وحداته داخل بنية رَحمِيَّة لا زمنيَّة.

ولا تتوقف السببيَّة عند تلك الأنماط من السببيَّة الصريحة: «حَدَث كذا بسبب من كذا، أو حدث كذا لأن كذا...» أو تلك الأنماط من السببيَّة الضمنيَّة، التي تُسْتَبَط على أسس منطقيَّة ضروريَّة، على نحو ما نجد في الخطاب البَدهي (خطاب المنطقة وأقيستهم)، أو الخطاب الغائي (خطاب الدفاع في القضاء وخطاب السياسي) بل ننظر أيضاً إلى تلك التي تقوم السببيَّة فيها على أُسس عمليَّة احتماليَّة، كأن يتبع حدث آخر في الزمن، ويكون له به علاقة «معقولة». وهنا ينتج التعاقب إلى جوار هذه العلاقة منطقاً سببياً. وكذا لا يقتصر انعقاد السببيَّة على العلاقة المباشرة بين الوحدات السردية على نحو ما نجد في العلاقة بين الأفعال القصصية؛ إذ من الممكن أن يؤدي الفعل إلى حالة مُعيَّنة أو أن تثيره حالة ما. وكذا يمكن لها أن تنعقد بواسطة قانون عام، فتبدو الوحدات تجليات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد.^٤

وفي مقولة الزمن يركز البحث على الصياغة الجماليَّة لتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية — بمصطلحات جنيت — وبخاصَّة من زاوية الترتيب فندرس المفارقات الزمنيَّة، التي تقوم على «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة نفسها في القصة»،^٥ وهنا ربما نلاحظ بعض قضايا «المدى» و«السعة»؛ إذ «المدى»: هو تلك المسافة الزمنيَّة التي تذهبها المفارقة الزمنية في الماضي أو في المستقبل بعيداً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة (عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتُخلي المكان للمفارقة الزمنيَّة). و«السعة»: هي المدة القصصية التي تشملها المفارقة الزمنيَّة. وهنا تصبح مسائل المدة والمسافة مسألة نسبيَّة خاصة بكل مناسبة أو مرتبطة نسبياً بكل عمل على حدة.^٦ هذا مع الأخذ في الحسبان بعض ملامح قضية التواتر، التي تبحث في العلاقة بين قدرات تكرار الحدث وقدرات تكرار حكايته.

^٤ تزفيتان تودروف، الشعرية، ص ٦٠ وما بعدها.

^٥ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ٤٧.

^٦ انظر: السابق، ص ٥٨ وما بعدها.

والمعيار الذي تُحدَّد بالنسبة إليه أزمنة القصيدة هو ضمير المتكلم، وهو أصل تحديد الأزمنة أصلاً عند النحاة. يقول الزَّجَّاجي: «والفعل على الحقيقة ضَرْبان ... ماضٍ ومستقبل؛ فالمستقبل ما لم يقع بعد، ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود. والفعل الماضي ما تقضى وأتى عليه زمانان لا أقل من ذلك؛ زمان وُجِدَ فيه، وزمان خُبِرَ فيه عنه، فأما فعل الحال فهو المتكون في حال خطاب المتكلم، ولم يخرج إلى حيزِ المضي والانقطاع»^٧.

إن المعيار هو ضمير المتكلم بالنص، هذه الأنا التي تسكن النص، التي تنشئ حولها نظامًا إحاليًا خاصًا. حتى لو لم تكن هي موضوعه الأوسع، فإنها ستكون موضوعه المركزي؛ إذ لا تتحدد هويتها الأساسية إلا في ضوء هذه «الأنا». «فالضمير «أنا» يُحيل وجوبًا إلى من يقول «أنا». وقوله «أنا» يفرض حتمًا حضورًا آخر يوجه إليه خطابه ويُشار إليه بـ «أنت». وهذه العلاقة الوثيقة التي تربط المتكلم بالمخاطب وتفرض حضورهما الضروري والمشارك في عملية القول أو التخاطب تبرز جليًا من إطلاق تسمية «الغائب» على كل مَنْ ليس حضوره ضروريًا»^٨.

(٢) وفيما يلي سوف نستكشف بعض وجوه مقولتي الزمانية والسببية من خلال بعض نصوص المُفضليات ونتابع كيف يتشكل النص الشعري سرديًا في ضوءهما. يقول الكلّبة العُرنِي في مف (٢):

- | | |
|---|---|
| (١) فَإِنْ تَنْجُ مِنْهَا يَا حَزِيمَ بْنَ طَارِقٍ | فَقَدْ تَرَكْتُ مَا خَلَفَ ظَهْرَكَ بَلَقَعَا |
| (٢) وَنَادَى مَنَادِي الْحَيِّ أَنْ قَدْ أُتِيتُمْ | وَقَدْ شَرِبَتْ مَاءَ الْمَزَادَةِ أَجْمَعَا |
| (٣) وَقُلْتُ لِكَأْسٍ: أَلْجِمِيهَا فَإِنَّمَا | نَزَلْنَا الْكَثِيبَ مِنْ زُرُودٍ لِنَفْرَعَا |
| (٤) كَأَنَّ بِلِيَّتَيْهَا وَبِلَدَةَ نَحْرَهَا | مِنَ النَّبْلِ كُرَّاثُ الصَّرِيمِ الْمُنَزَعَا |
| (٥) فَأَذْرَكَ إِبْقَاءَ الْعَرَادَةِ ظَلْعُهَا | وَقَدْ جَعَلْتَنِي مِنْ حَزِيمَةٍ إَصْبَعَا |
| (٦) أَمَرْتُكُمْ أُمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى | وَلَا أَمَرَ لِلْمَعْصِي إِلَّا مُضْغِيْعَا |
| (٧) إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَغْشَ الْكِرِيهَةَ أَوْشَكَتْ | حِبَالُ الْهُوَيْنَا بِالْفَتَى أَنْ تَقْطَعَا |

^٧ الزجّاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، ط ٦، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ص ٨٧.

^٨ مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (محاوَر الإحالة الكلامية)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م، ص ١٩.

وإن كانت إعادة تشكيل الحكاية مرّةً أخرى طبقاً لوقائع القصة، خاصّةً في الشعر، أمراً غير متاحٍ دائماً، إلا أننا سوف نحاوله هنا، وسنُشير للحدث أو المقطع الزمني بكلمة أو بعض كلمات تدلُّ عليه، مع ذكر الأبيات أو البيت أو بعضه مما يمثل هذه الصوى الإشارية. ويمكننا كتابة النص على هذا النحو:

- | | |
|-------------------------------|---|
| ١٠ (أ) نجاته | «فإن تَنَجُّ منها يا حَزِيمَ بْنَ طَارِقٍ» ب (١) |
| ٧ (ب) غلبته | «فقد تَرَكْتُ ما خَلَفَ ظَهْرَكَ بَلَقَعًا» ب (١) |
| ٥ (ج) التحذير | «ونادى منادِي الحَيِّ أن قد أُتِيتُمْ» ب (٢) |
| ٤ (د) شربها الماء | «وقد شَرِبْتُ ماءَ الْمَزَادَةِ أَجْمَعًا» ب (٢) |
| ٣ (هـ) الأمر بمنعها عن الماء | «وَقُلْتُ لِكَأْسٍ: أَلْجَمِيهَا» ب (٣) |
| ٢ (و) النزول بذلك الموضع | «فإنمَّا نَزَلْنَا الْكُثِيبَ مِنْ «زُرُودَ» لِنَفْرَعًا» ب (٣) |
| ٦ (ز) إصابتها بسهام كثيرة | «كَأَنَّ بَلِيَّتَيْهَا وَبُلْدَةَ نَحْرِهَا مِنَ النَّبْلِ كُرَّاثُ الصَّرِيمِ الْمُنْزَعَا» ب (٤) |
| ٩ (ح) خذلان فرسه له | «فأَذْرَكَ إِبْقَاءَ الْعَزَادَةِ ظَلْعُهَا» ب (٥) |
| ٨ (ط) اقترابه من حَزِيمَة | «وقد جَعَلْتَنِي مِنْ حَزِيمَة إصْبَعًا» ب (٥) |
| ١ (ي) دعوتهم لأمر خالفوه فيه: | «أَمَرْتُكُمْ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى وَلَا أَمْرَ لِلْمَعْصِي إِلَّا مُضِيْعًا» ب (٦) |
| * تأمل في الإقدام والشجاعة | «إذا المرءُ لم يَغْشَ الكَريهةَ أَوْشَكَتْ جِبَالُ الْهُوَيْنَا بِالْفَتَى أَنْ تَقْطُعًا» ب (٧) |

ويشير الترتيب الأبجدي إلى ترتيب ظهور العناصر الزمنية في الحكاية، في حين يشير الترقيم إلى المواقع الزمنية التي تشغلها العناصر في القصة على التوالي. وتشير العلامة (*) إلى التعليق. ومستبعدين هنا العنصرين ك، ل بوصفهما عناصر تعليلية.

ويمكننا صياغة تعالق نظامي القصة والحكاية في النص السابق على هذا النحو:

(أ١٠ - ب٧ - ج٥ - د٤ - هـ٣ - و٢ - ز٦ - ح٩ - ط٨ - ي١)

وهنا تبدو الأحداث خلال ثلاثة الأبيات الأولى متحركة - قصصياً - في اتجاه عكسي وإن لم يكن عكسياً بانتظام، ثم تعود الأحداث لتتحرك طردياً مع الحكاية في البيت الرابع والشرط الأول من البيت الخامس، وأيضاً في الشرط الثاني منه. وخلال الشرط الأول من البيت السادس تعود الحركة عكسيةً مرّةً أخرى.

وليست مجرد المفارقة الزمنية هنا في ترتيب العناصر هي موضع الاهتمام؛ إذ يشغلنا كثيرًا هذا البناء النحوي الأخير الذي سبك هذه الوحدات المعاد ترتيبها جُكائياً في بنية نحوية متماسكة ذات طبيعة مخصوصة.

إن النص يحيل، على سبيل، المثال إلى فرس «الكلبة» المسماة بـ «العراة»، ولم يجر لها ذكر؛ إذ يكشف النص بعد ذلك عنها. إنه يبدأ بهذا الإبهام في البيت الأول عندما يُسند إلى المخاطب «حزيم بن طارق» نجاته منها، ثم يُثني بفعل آخر، وهو ما ألحقته به من هزيمة. ولا يفصح النص إلى هنا حتى عن «جنس» هذا المتحدث عنه، هل هي «الحرب» أم أنها «امرأة» أم «فرس» أم «ناقة»؟ ولا يتضح أن المتحدث عنه من قبيل الدواب إلا مع الشطر الثاني من البيت الثاني عندما يُسند إليها شربها من «ماء المزاة»، ولا يتعين كونها فرساً تحديداً إلا مع البيت الثالث، ومن قوله: «ألجميها»؛ إذ اللجام: الحديدة في فم الفرس. ولم يتعين أنها «العراة» إلا في البيت الخامس، أي قبل انتهاء المقطعة ببيتين.

والقصيدة تبدأ القصة من آخر فعل قصصي حدث، وهو نجاة «حزيمة»، التي يجعلها مضارعاً يبدأ الحكى من عندها، ويعود لسائر الأفعال القصصية الأخرى بصيغة الماضي. لقد ظهرت الأزمة — نجاة «حزيمة» — على سائر الأحداث وتقدمت الحكى. ومع هذه البداية تتصدّر الفاء البيت، وربما عُدّت هنا استئنافية لمعنى جديد بعد كلام تمّ، وهي على هذا النحو تفترض سياقاً سردياً سابقاً، وما يأتي بعدها — النص كله — يقع ضمنه ويواصل الفعل داخله، وإن كان بكلام جديد، هو ما يثبت النص. غير أنها أقرب إلى عدها «فاء فصيحة»^٩ تعطف على مُقدّر؛ إذ تدلّ على محذوف وتُفصح عنه، وهو حينئذٍ مستفاد من فعل لاحق في الترتيب الحكائي سابق في الترتيب القصصي قوامه «ظَلَعُ العراة» وتخلّفها بعد أن أشرف على الإمساك به». ويصبح البيت الأول وما يُقدّر قبله هو المعنى المؤلّد لمعاني النص الأخرى:

أدرك إبقاء العراة ظلّعها — فإن تنج منها، فقد تركت ما خلف ظهرك بلقعا.
إذ يُبلور هذا المعنى مغزى القصيدة بوصفها اعتذاراً عن فوات فرصة، أو تعزية عن فرصة إتمام إرواء ثأره وثأر قومه.

^٩ انظر: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، ص ٢٢٠.

والبناء النحوي مع هذا التقدير يأبى أن تكون الأبيات حُرّة في انتقالاتها وإعادة ترتيبها؛ إذ يُعْطَف هذا البيت الذي يمنحنا أساس هذا التقدير — البيت الخامس — على بعض البيت الثاني من خلال فاء السببية:

شَرِبْتُ ماءَ المَزَادَةِ أَجْمَعًا (د) — فَأَذْرَكَ إِبْقَاءَ الْعَرَادَةِ ظَلْعُهَا (ح).

وعلى هذا النحو يُقَدِّم قوله «أَنْ قَدْ أُتَيْتُمْ» (ج) ب (٢) في ضوء البيت السادس بما يُفْتَرَضُ معه تقديم الأخير على الأولِ ضَمْنِيًّا. يقول الشراح: «نَادَيْتُهُ بِكَذَا. فكان الواجب أَنْ يقول: بَأَنْ قَدْ أُتَيْتُمْ. لكنه حَذَفَ الجار مع «أَنْ». وزاد «قد» لأن المكان الذي كانوا فيه كأنه كان يَعْدُهُم بما جرى [عليهم]. فلما وقع الموعد به المتوقَّع نادى المنادي: «قد أُتَيْتُمْ». ولذلك عاتبهم فقال: «أَمَرْتُكُمْ أَمْرِي».^{١٠}

تشير معظم الأبيات لأحداثٍ تقع باستثناء البيت الرابع الذي لا يَقْدَمُ حَدَثًا في الظاهر، وإنما المقام فيه مقام وَصْفٍ. إذ يقرر أَنَّ عنق فرسه من النبل كأنه كراث الصَّريم. وإنما هذا الوصف موضوع لغاية أخرى مدارها على بيان «إقباله في الحرب». وهنا يقدم الوصف حَدَثًا بدلالة التبعية. وكذا يخرج الشطر الثاني من البيت السادس والبيت السابع عن مدار السرد الحدثي إلى التعليق:

• ولا أَمَرَ لِلْمَعْصِيِّ إِلَّا مُضَيِّعًا
• إذا المرء لم يَغْشَ الكريهة أو شكت حبالُ الهويِّنا بالفتى أن تَقْطَعَا

وهو نمط يمثل حواشي وتذييلات يعلق بها الشاعر/السارد على المواقف والأحداث؛ يُعْلَقُ بالأول — على ما يُسْتَفَاد من السرد — على مخالفة القوم إياه، عندما كان يأمرهم بقصد أعدائهم قَبْلَ أَنْ يُقْصِدُوا، وتحذيرهم الغارة فلم يَحْذَرُوا. ويُعْلَقُ بالآخر ب (٧) ربما على الموضوع ذاته، أو على الموضوع بعامة، استكمالاً للتعليق السابق الذي يدور حول التصدي للشدائد. ودفع الشر بالقوَّة والسلاح، يقول الشراح: «وقَصَدَ الشاعر بهذا الكلام تقريع قومه بما اختاروا من إعفاء أنفسهم من ركوب الشدائد، فيقول: إذا الرجل اختار الراحة، وألَّفَ التودُّع، ولم يصبر على ما يلحق النفس من غشيان المكاره، فهو خَلِيقٌ بَأَنْ تَقْطَعُ به حبال الأمانة والاستنامة إلى الدَّعة».^{١١}

^{١٠} التبريزي، ١: ١٤٣ وما بعدها.

^{١١} السابق، ١: ١٥٠.

والتعليق يخرج بالأبيات من حيز السرد عن الشاعر/الفاعل في الأبيات إلى تعميم القضية. ف «أل» في «المعصي» تدور بين «أل» العهد التي تعود بنا إلى السارد نفسه، وبين «أل» الاستغراقية، لتتطبق العبارة على كل الأفراد الذين يَصْدُق عليهم نُصَحهم للآخرين وعصيان الآخرين لهم.

و«المرء» في البيت السابع يضعنا تمامًا في حيز الحكمة؛ إذ صار المَعْنَى بالكلام الجنس لا فاعل السرد ذاته. ولعل هذا هو ما سَوَّغ للسرد الانتقال بين «المرء» و«الفتى». يقول التبريزي: «وقوله: «بالفتى» كان الأظهر أن يقول: أوشكت حبال الهوينا به، حتى لا يكون الجواب في صورة الأجنبي من الابتداء، إلا أنه لما أراد ب «الفتى» ما يريده ب «المرء» صار يفيد الجنس لا الواحد منه».^{١٢}

على أن ثمة خلّافًا في الوظيفة التي يمارسها كلٌّ من التعليقين؛ فعلى حين يعمل التعليق بوصفه جزءًا أساسيًا في بنية السرد بإثباته «عصيانهم» أمره — الذي يشير إليه الشرط الأوّل من البيت السادس — لا يقدم التعليق الأخير ما يُضَاف للأحداث السردية، وإنما فقط يؤكد إقدام الفاعل السردى وجُرّأته، وهو ما تَبَيَّن فعليًا من الأحداث التي ساقتها الأبيات السابقة عنه.

(٣) ويقول الجميع مف (٤):

- | | |
|--|--|
| (١) أُمَسْتُ، أُمَامَةً صَمَمًا ما تُكَلِّمُنَا | مَجْنُونَةٌ أُمَ أَحَسَّتْ، أَهْلَ خَرُوبِ |
| (٢) مَرَّتْ بِرَاكِبٍ مَلْهُوزٍ فَقَالَ لَهَا: | ضُرِّي الْجُمَيْحِ وَمُسِيهِ بَتَعْدِيبِ |
| (٣) وَلَوْ أَصَابْتُ، لَقَالَتْ، وَهِيَ صَادِقَةٌ | إِنَّ الرِّيَاضَةَ لَا تُنْصِبُكَ لِلشَّيْبِ |
| (٤) يَأْبَى الذِّكَاءُ وَيَأْبَى أَنْ شَيْخَكُمُ | لَنْ يُعْطِيَ الْآنَ عَنْ ضَرْبٍ وَتَأْدِيبِ |
| (٥) أَمَا إِذَا حَرَدْتُ حَرْدِي فَمُجْرِيَّةٌ | جَرْدَاءُ تَمْنَعُ غِيلاً غَيْرَ مَقْرُوبِ |
| (٦) وَإِنْ يَكُنْ حَادِثٌ يُخْشَى فَذُو عِلْقٍ | تَظَلُّ تَزْبُرُهُ مِنْ خَشْيَةِ الذَّيْبِ |
| (٧) فَإِنْ يَكُنْ أَهْلُهَا حَلُوا عَلَى قَضِيَّةٍ | فإِنَّ أَهْلِي الْأَلَى حَلُوا بِمَلْحُوبِ |
| (٨) لَمَّا رَأَتْ إِبْلِي قَلَّتْ حَلُوبُهَا | وَكُلُّ عَامٍ عَلَيْهَا عَامٌ تَجْنِيبِ |
| (٩) أَبْقَى الْحَوَادِثُ مِنْهَا وَهِيَ تَتَّبِعُهَا | وَالْحَقُّ صِرْمَةٌ رَاعٍ غَيْرِ مَغْلُوبِ |

^{١٢} السابق، ١: ١٤٩.

- (١٠) كَأَنَّ رَاعِيَنَا يَحْدُو بِهَا حُمُرًا بَيْنَ الْأَبَارِقِ مِنْ مَكْرَانَ فَالْوُبِ
(١١) فَإِنْ تَقَرَّى بِنَا عَيْنًا وَتَخْتَفِضِي فِينَا وَتَنْتَظِرِي كَرِّي وَتَغْرِيبي
(١٢) فَأَقْنِي لَعَلَّكَ أَنْ تَحْظِي وَتَحْتَلِبِي فِي سَحْبِلٍ مِنْ مُسُوكِ الضَّانِ مُنْجُوبِ

يبدأ النص من نقطة انقطاع العلاقة فيما بين الشاعر و«أمامة»، وهي وإن كانت دوماً تعود لا تُغني غناء الصبي الصغير إزاء ما يعترضها من حوادث، فقد أعلت راية التمرد الكامل عليه، والانصراف عنه، والقطع المبين: «أُمست أُمَامَةٌ صَمْتًا». لقد وُصِفَتْ «أُمَامَةٌ» بالمصدر عوضاً عن المشتق (صامتة) ليكون أدل على ثبوت الصفة، فهي لم تنقطع عنه بُرهَةً، تتدللُّ وتعود فتصفو، وإنما دخلت في سكون طويل. وكان قوله «ما تُكَلِّمُنَا» في موضع الصفة كذلك، وهو وصفٌ لا يضيف جديداً إلى الدلالة المحورية لفعلها؛ إذ هي صامتة، غير أنه يُعَيِّنُ هذا الصمت تجاهه، وهنا يحقق الوصف وظيفة انفعالية أكثر من كونه يحقق وظيفة تواصلية؛ إذ به يَسْتَعْظُمُ فَعْلُهَا، الذي يَغْدُو «جُرْمَهَا». ولعل الوصف على هذا النحو يُضْمِرُ حالات متكررة من مبادرات التقرب والتودُّد قُوبِلَتْ جميعُها بالصمت والإعراض المصحوب بالتغضُّب. والفعل «أَمَسَ» الذي يتصدر البيت يقدم هذا التحول عبر الزمن وما يكتنفه من غموض الدواعي والأسباب، أو على الأقل رفضها. إن حدث الرفض والانقطاع واستمرار الصمت يستغرق هنا وقت المساء، غير أنه لا يعيِّنُ مدى قربنا أو بعدنا عنه، وإن كان على كل حال يقرر هذا الانقطاع إلى الحال، إلى وقت السرد.

وهنا يبحث السارد في دواعي هذا الحدث، هذا التصرف، بحثاً عن علاقات سببية أو علّية.^{١٣*} «مجنونة أم أَحَسَّتْ أَهْلَ خُرُوبٍ»؛ وَصَفُهَا بالجنون عِلَّةٌ لا يسوغ بها الحدث، إنما سبيلٌ لأن ينكر عليها فَعْلُهَا، فهو وصفٌ يمتد زمانه لتغطية الوقت الذي يجري فيه التحول، ويمتد أيضاً إلى ما قبله ليكون وصفاً لها على وجه اللزوم. ثم يكون تخمينه

^{١٣*} يُعَدُّ الحدث ح ١ عِلَّةً cause للحدث ح ٢ إذا كان ح ١ يُوجِدُ الظروفَ الضروريةَ لحدث ح ٢. ويُعَدُّ الحدث ح ١ سَبَبًا reason للحدث ح ٢ إذا كان فاعل ح ٢ أو مُؤَجِّدُهُ قد استجاب عقلياً للحدث ح ١.

انظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حَسَّان، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص ٢٠٩.

بحدّث، ربما رآه سبباً للإعراض: «أَحَسَّتْ أَهْلَ خَرْوَبٍ». ورواية «مجنونة» بالرفع على الاستئناف، كما يقول الشارح، كأنه بين حالين: مجنونة أم أَحَسَّتْ...؟ أيهما عَرَضَ لها فكانت كذلك؟ وروايتها بالفتح «مجنونة» يجريها على الوصف، على نحو ما قبلها، وتصير «أم» بعدها منقطعة، ويكون قد عدَلَ بها الكلام عن الإخبار إلى الاستفهام على طريق التقرّيع.^{١٤}

وهذا الحدث الذي قَدَّمَهُ مُجْمَلًا: ^{١٥} * «أَحَسَّتْ أَهْلَ خَرْوَبٍ» سببٌ خَمَنَ به صمتها وإعراضها، ويُقدِّمُ له بعد ذلك السيناريو الخاص به، والمُخَمَّنُ أيضًا وقوعه، فيكون البيت الثاني وما ينبني عليه من الأبيات (٢-٤) عوامل تُؤمُّهم بقاءً تَمَّ بين «أمامة» ورجل آخر: «راكب ملهوز»، هذا وصفه، رجلٌ يعلمه السارد تمامًا، وتعلمه على الأقل «أمامة»، وربما يعلمه بعض الآخرين، لعله أبوها أو أخوها أو أحد قومها. إنه أحدُ من هؤلاء لا يراه الشاعر/السارد كُفئًا لها. وربما كان حبيبًا قديمًا غاله أن تكون لغيره «فأمرها بمُضَارَّةِ زوجها وسوء عشرتها، لِيَتَبَرَّمَ بها فيُطَلِّقَهَا».^{١٦}

والفعلان «أُمِسْتُ، مَرَّتْ بِ...» كلاهما يجعلنا نفترض أحداثًا أخرى ربما تخطَّأها السرد أو تخطي مثلها، فنعتقد بأن «أمامة» كانت في سَفَرَةٍ إلى أهلها، وهذه السَفَرَةُ نفسها يمكن لها أن تشكل لنا متواليات افتراضية عِدَّة، منها أنها كانت في سَفَرٍ مُعْتَادٍ لأهلها، على افتراض أن «أهل خَرْوَبٍ» هم قومها، أو أنها غَضِبَتْ لأمرٍ ما، ربما تبينُ الأبيات (٨-١٠) عن بعضه، أو أنها أُغْضِبَتْ فذهبت لقومها، وربما عادت هي من عندهم بعد فترة قصيرة أو غير مُحدَّدة، وربما أعادها قومها إليه ... أمورٌ كثيرة في السرد تسمح لنا بها فجواته. ومما هو جديرٌ بالاهتمام أيضًا ما يرويه التبريزي؛ إذ يقول: «وَحُكِيَ عن أبي عمرو — أو غيره — أنه قال: لم يكن لما يُذكر من شأنها مع الجُمَيْح، ومرورها براكب الملّهوز، وإغوائه لها أصلٌ، وإنما كانت افتقرت وأضاعت ورأت الجِدَّة في غيرها

^{١٤} التبريزي، ١: ١٥٢.

^{١٥} * المُجْمَلُ أو التلخيص summary: يمثل أحد سرعات السرد؛ حيث يكون زمن الحكاية أقل كثيرًا من زمن القصة؛ حيث يُقدِّم السرد غالبًا دون تفاصيل أعمال أو أقوال. انظر: جيار جنيت، خطاب الحكاية، ص ١٠٩-١١١؛ جيرالد برنس، ص ١٩٣.

^{١٦} السابق، ١: ١٥٣.

متسعة، فحملها الحَسَدُ وما تعانیه من الضَّر على شبابها، واعتيادها الخفضَ والدعة، إلى إظهار الضجر والسُّخْط، يدل على ذلك قوله:

لَمَّا رَأَتْ إِبْلِي قَلَّتْ حُلُوبُهَا وكل عامٍ عليها عامٌ تَجْنِبُ.^{١٧}

ويُقَدِّمُ السارد كلام راكب الملهوز في صيغة الخطاب المباشر، لتكون الذبّة أكثر إيهامًا بصدوره تمامًا عن المتكلم، دونما وساطة من أحد.

وكما يضع الجُمُيح الكلام الذي يسوءه على لسان راكب الملهوز يجعل الرّد الأَبَيّن الذي ينتصف له على لسان «أمامة». والجميح على بَيِّنَةٍ بما قاله الرجل، أو يمكن أن يقوله، وهو ليس بحاجة لأن يحكي رَدَ أمامة؛ إذ بَانَ الرّدُّ من فعالها. إنها على كل حال لم تُجِبْ بما يُنصِفُه أو يَرُدُّ غيبته. ومن هنا جعل «الجميح» كلامه في الشطر الثاني من البيت الثالث مُوجَّهًا في الظاهر إلى راكب الملهوز، ومُتَوَجَّهًا في الحقيقة إلى «أمامة» ذاتها، على الرغم من أنه وُضِعَ على لسانها. ولكنه بدا كأنه الحقيقة التي تناستها أو تغافلت عنها. ويعود البيت الرابع ليفصل بين الجبهتين فعليًا فيخاطبهما السارد معًا متحوّلًا في ذلك من السرد إلى الخطاب، وإلى مخاطبة الاثنين معًا على سبيل التوبيخ.

وعندما يستغرق الحوار البيت فإن زمن الحكاية حينئذٍ يكاد يتعادل مع زمن القصة (أو بتعبير آخر يتعادل زمن السرد مع زمن الفعل). ومن هنا فالزمن في الشطر الثاني في كُلِّ من البيتين الثاني والثالث هو زمن الحوار بين «أمامة» وراكب الملهوز. وزمن الحكاية في البيت الرابع يماثل تمامًا زمن القصة وهو الزمن الذي يستغرقه خطاب السارد لكلِّ من «أمامة» وراكب الملهوز معًا. وما يقوله السارد حينئذٍ ينسحب من خلال الظرف «الآن» ليس على مجرد هذا الحاضر الواقع لحظة التكلّم، وليس فقط ما يمتد أيضًا من لحظة التكلّم إلى الماضي عندما أوقع راكب الملهوز بينه وبين زوجته بِنُصْحِ المشثوم، إنما هو يمتد إلى لحظة أبعد، غير محدّدة، غير أنها تقتزن — على كل حال — بِنُصْحِ وتحدّد انتهائه في السن والعقل.

ولعله مما سبق يتبيّن بعض منطق بناء النص؛ إذ بدأ بالسرد عن «أمامة» وفعالها تجاه السارد الذي يملك حينئذٍ إمكانية التعليق على فعالها التي يَسْرُدُها، ثم يَسْرُدُ عنها

^{١٧} السابق، ١: ١٥٨ وما بعدها.

وعن راكب الملهوز في علاقتهما، وحينئذٍ يُفَسِّح المجال بعض الشيء لصوت شخصية أخرى — خلافة — تَظْهَر كلامها، وَيُسْمَعُ صوتها في النص، بل لا يكاد يتمثّل حضورها، أو نحدد بعض معالمها إلا من خلال هذا القول.

والنص الذي يقفز على رَد «أمامة» على راكب الملهوز يسجل إجمالاً اعتراضه على قولها بعامة، ويقترح إجابة أخرى يُؤمِّلُ لو أنها كانت قد قالتها. إنه جوابٌ لم يقع، ولكنه حَدَثٌ يَوَدُّ لو أنه كان.

ثم يتوجه السارد إليهما معًا ب (٤) بالرفض والإنكار، متحدثًا عن نفسه بما يوهم المغايرة، والانفصال عن المُتَحَدِّث عنه: «أَنْ شَيْخَكُم لَنْ يَعْطِي ...» ويعود النص بعد ذلك لِيَسْرُدَ ثانيةً عن «أمامة» وكأن الحديث عنها لم ينقطع، لا يوهم بذلك الاتصال مجرد اتحاد الموضوع فقط، بل يُرْبِطُ السابق باللاحق ب «أما». وهي هنا في هذا الموضوع، على هذا النحو، ذات وضع مُشْكَل بعض الشيء؛ إذ هي «حرف اختصاص» وأكثر ما يجيء مكرّرًا في تفصيل مهمات ... وفي هذا الموضوع ناب عن التكرار الشرط الذي صُدِّرَ به البيت الذي يليه، وهو قول: «وإن يكن حادث» فكأنه قال: وأما إذا حدثت حادثة فذو عِلْق. وعلى هذا النحو يفترضُ الشارح — ضمنيًّا — قراءة البيت الخامس — نَحْوِيًّا — في ضوء البيت السادس، وهنا يتشعث السرد ويتشعث خطاب السارد المتوفّر الذي يحكي عن نفسه، فتفصص الجملة — تركيبًا — ويتقدم لاحقًا على سابقها، وبخاصّة أن هذا اللاحق — البيت الخامس — هو ما يُقَدِّم أزمته الملازمة مع «أمامة». وربما غاب عن «أما» هنا ما هي تفصيلٌ له، أو أضحت للتوكيد.^{١٨*} وحينئذٍ يُؤَصِّلُ سَرْدُ انقطاع، عبر تركيبٍ نحويٍّ يوهم الفصل والانقطاع. والبيت هنا يروي لمرة واحدة ما حدث مرارًا وتكرارًا، ولا يمنع شيءٌ وقوعه في الحاضر أيضًا أو المستقبل.

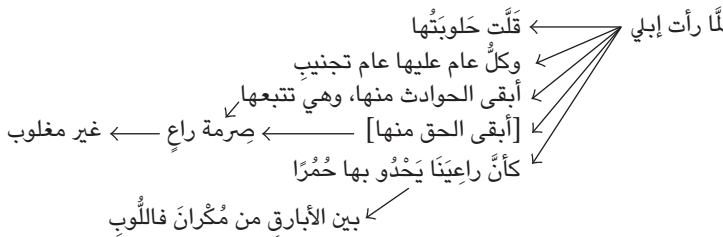
^{١٨*} نقل ابن هشام عن الزمخشري قوله: فائدة «أما» في الكلام أن تُعطيه فضل توكيد، تقول زيدٌ ذاهبٌ، فإذا قَصَدْتَ توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب، وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة، قلت: أما زيدٌ فذاهبٌ. ولذلك قال سيبويه في تفسيره: «مهما يكن من شيء فزيدٌ ذاهبٌ».

انظر: ابن هشام، مُعْنَى اللَّيْب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ٦٩:١.

وعند البيت الثامن يتبين لنا ركنٌ ركينٌ في بناء النص ودلالته؛ إذ تبدو الأبيات (٨-١٠) وحدة تم تأجيلها للنهاية، يعرض لنا من خلالها الأسباب العميقة التي تقف دليلاً لا يُدْفَع للتحوّل، والتفسير الأصيل الذي يقف خلف التخمينات والتفسيرات الفرعية، ويجعل من فعل راکب الملهوز مجرد مؤجّج لنار الضجر التي أضرمتها هذه الدواعي التي تقدمها الأبيات، التي تدور على ضيق العيش وتحوّل الرخاء. وهي معلومات ذات ثقل موضوعي كبير في تحديد توجهات الشخص ودواعي الأحداث يؤخرها النص للنهاية، ربما لنظّل مشدودين بقوة إلى أسباب الحكي.

إن المتوالية السردية التي تشغل هذه الأبيات تقدم سوء العيش وتقدم أيضاً سوء تقديرها، وبُعده عن أن يكون غير مُوفّق فيما يتخذ من خطوات لتدبير أمور الحياة، فما ضيق العيش إلا لنازلةً أَلَمَتْ به، أو أداءً لواجب — كما يليق بكل الكرام «هبة لكفاء، أو نحراً لضيّف، أو منحةً لجار»^{١٩} كما تقول الشروح. وتعامل الشاعر مع الزمن يؤكد هذا المعنى؛ إذ التشكيل النحوي والسياقي للبيت الثامن يقدم لنا بيتاً يروي في الحاضر ما كان متكرراً في الماضي. وكذا قدّم البيت التاسع حدثاً بدأ في الماضي وظل مستمرّاً الحدث إلى الحاضر، أو ظلت نتائجه للحاضر على ما آلت إليه عند أقرب لحظة في الماضي.

والمخطّط يبيّن كيف يتم وصف هذه الإبل بموصوفات تخلص عند «أمامة» إلى ضيق العيش في اللحظة التي تجعل مما لحق «الجميع» خارجاً عن دائرة سيطرته، أو واقعاً في حيز الواجب الأخلاقي الاجتماعي الذي لا يُتَغافل عنه:



^{١٩} التبريزي، ١: ١٦٠.

والشرح يلتفتون إلى ترابط هذه الأبيات الثلاثة نحوياً. يقول التبريزي: «وقوله: قَلْتُ حلوْبُهَا. في موضع الصفة لقوله «إبلي»، وكذلك كل جملة معطوفة عليها أو غير معطوفة، إلى آخر البيت الثالث، وهو قوله «من مُكرَّانَ فاللُوبِ».^{٢٠} مع أخذ الصفة على معنى الوصف وإضافة صفات تحددها بقطع النظر عن الوظيفة النحويّة.

والعجيب أن النص لا يطرح هذه الأبيات على أنها مؤلفة زمنياً وتركيبياً بحيث تأتي بالفعل — على نحو ما هي عليه — في النهاية، وإنما تبدو نحوياً ومنطقياً كما لو كانت قد انتقلت من أوّل النص إلى آخره. إنها تبدأ بـ «لَمَّا». ومن وجوه «لَمَّا» أنها «تختص بالماضي؛ فتقتضي جملتين وُجِدَتْ ثانيتهما عند وجود أوّلهما ... ويقال فيها: حرف وجود لوجود، وبعضهم يقول: حرف وجوب لوجود»^{٢١} وهي في هذا الموضع — كما يقول الشارح — «عَلَمٌ للظرف ... يفيد وقوع الشيء لوقوع غيره، ولذلك لم يكن له بُدٌّ من جواب، وجوابه هنا متقدّم، وهو ما صُدِّرَ به القصيدة»^{٢٢} فجواب لما في الأبيات هو جملة «أُمَسْتُ» في البيت الأوّل، لقد وُجِدَتْ الجملة حين وُجِدَتْ الجملة الأوّلي (رأت ...) وتقدمت الثانية على الأولى في السرد. ليبداً السرد وكأنه يقدم حدثاً مقطوعاً عن دوافعه، منزوعاً عن مُسوّغاته، أو بالأحرى آخر هذه الدوافع؛ إذ لم يُعدّ معنياً بارتباط المقدمات (لما رأت إبلي ...) بالنتائج (أُمَسْتُ صمّتاً ...) قدر ما يعنيه التصرّف ذاته، وإزاءه أيضاً ! فأن تتغير امرأة لتغيّر أحوال الرجل مألوف، لكن أن تتغير معه هو وتسلك هذا السلوك، فلا! ويصبح تقدير البناء على النحو السابق: لما رأت (أُمَامَةً) إبلي ... ب (٨-١٠) — أُمَسْتُ صمّتاً ... (١-٦)، (١١، ١٢). ولكن الأمر ليس على هذا النحو البسيط من النقل والتقديم والتأخير؛ إذ احتفظ الجواب الذي تَقَدَّمَ بالاسم العَلَم «أُمَامَةً»، في حين احتفظ التركيب بعد «لما» بالضمير الذي يحيل إليه.

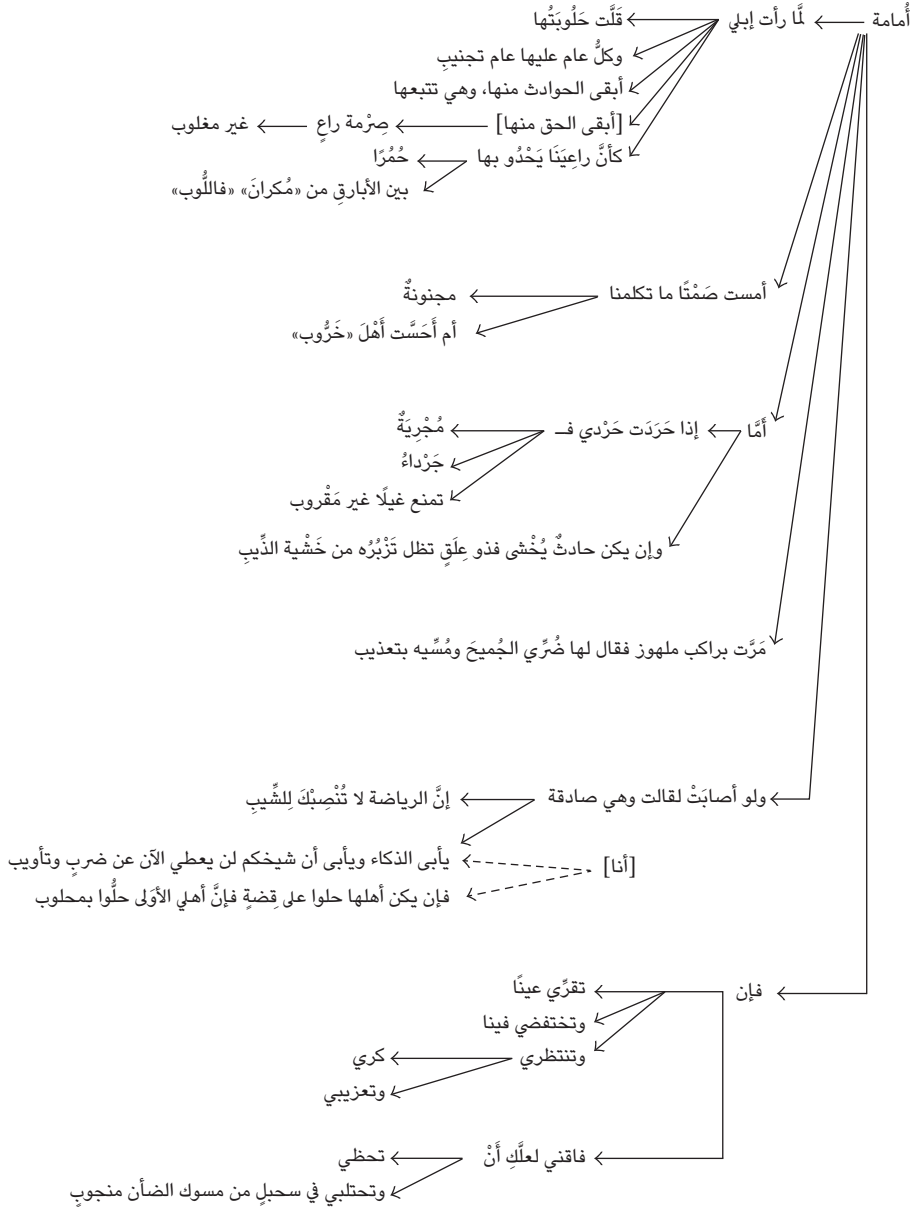
والمخطط التالي يبين بَصَرِيّاً كيف يلتف النص حول أُمَامَةٍ وكيف ينبني مُتَقَدِّمَةً فيه بعض مكوناته ومتأخرة أخرى، ومتفرّعة بعضها عن بعض:

^{٢٠} التبريزي، ١: ١٥٩.

^{٢١} ابن هشام، ١: ٣٠٩.

^{٢٢} التبريزي، ١: ١٥٩.

السرد الشعري بين علاقات السببية والزمانية



وهنا يغدو النص محصلة قُوى تشعيثٍ يعمل بعضها على سَرْد الأحداث مسلسلةً مُتَّسِقَةً نحوياً وزمناً، وهي قُوى تعمل بمنطق واضح مُرتَّب، منطقي. وقوي أخرى تدفع بالمواقف الانفعالية، والتهديدات ومجابهة الادعاءات إلى الصدارة.

أما الأبيات (١١، ١٢) فتقدم محاولة استرضائها، عبر مخاطبتها في حديثٍ مباشرٍ. وهنا يندرج زمن فعل الخطاب في الزمن الحاضر بالنسبة للنص، وهو الذي يندرج فيه أيضاً فعل السرد عن «أمامة»؛ فالنص يروي عنها في الأبيات (١-١٠) ويخاطبها في الأبيات (١١، ١٢). وكلاهما في الحاضر الذي هو حاضر التكلم بالنسبة للسارد. وربما قُدِّرَ هذان البيتان أنهما مندرجان داخل المحكي السردى نفسه، على تقدير الفعل «قُلْتُ» قبلهما، بعدهما مقولٌ قولٌ تكررت حكايته دونما أي تغيير، فَيُعَد حكايةً لخطابٍ مباشرٍ. وهنا يَنْدَرِجُ فعلُ التلَفُّظِ بالبيتين في الماضي، فيدرجان داخل السرد عنها — عن «أمامة» — على تقدير أن هذا الوعد والاسترضاء كان من فعّاله وأقواله معها.

(٤) وننتقل لنصٍّ آخر أكثر طُولاً وأكثر تعقيداً على مستوى التعلُّق الدلالي، يكشف أيضاً عن بعض من تعامل السرد الشعري مع الزمن:

- | | |
|---|--|
| <p>وَمَرَّ طَيْفٌ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرِاقٍ
نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقٍ
وَأَمْسَكْتَ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقٍ
أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ «الرَّهْطِ» أَرْوَاقِي
«بِالْعَيْكَتَيْنِ» لَدَى مَعْدَى «ابْنِ بَرَّاقٍ»
أَوْ أَمْ خَشَفَ بِذِي شَتٍّ وَطَبَّاقٍ
وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرِّيدِ خَفَّاقٍ
بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقٍ
يَا وَيْحَ نَفْسِي مِنْ شَوْقٍ وَإِشْفَاقٍ
عَلَى بَصِيرٍ بِكَسْبِ الْحَمْدِ سَبَّاقٍ
مُرْجِعِ الصَّوْتِ هَذَا بَيْنَ أَرْفَاقٍ</p> | <p>(١) يَا عَيْدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِزَاقٍ
(٢) يَسْرِي عَلَى الْأَيْنِ وَالْحَيَّاتِ مُحْتَفِياً
(٣) إِنِّي إِذَا خُلْتُ ضَنْتُ بِنَائِلِهَا
(٤) نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ «بَجِيلَةٍ» إِذْ
(٥) لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمْ
(٦) كَأَنَّمَا حَنَحْنُوا حَصّاً قَوَادِمُهُ
(٧) لَا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُذْرٍ
(٨) حَتَّى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي
(٩) وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا خُلْتُ صَرَمْتُ
(١٠) لَكِنَّمَا عَوْلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوْلٍ
(١١) سَبَّاقٍ غَايَاتٍ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ</p> |
|---|--|

- (١٢) عَارِي الظَّنَابِيْبِ، مُمْتَدَّ نَوَاشِرُهُ
 (١٣) حَمَالِ الْوِيَةِ، شَهَادِ أُنْدِيَةِ
 (١٤) فَذَاكَ هَمِّي وَغَزَوِي أَسْتَعِيْثُ بِهِ
 (١٥) كَالْحَقْفِ حَدَاةُ النَّامُوْنَ قُلْتُ لَهُ:
 (١٦) وَقُلَّةِ كَسَنَانَ الرُّمَحِ بَارِزَةِ
 (١٧) بَادَرْتُ قُنَّتَهَا صَحْبِي وَمَا كَسَلُوا
 (١٨) لَا شَيْءَ فِي رَيْدِهَا إِلَّا نَعَامَتُهَا
 (١٩) بِشَرِئَةِ خَلْقٍ يُوقِي الْبَنَانَ بِهَا
 (٢٠) بَلْ مِنْ لِعَذَالَةِ خَذَالَةِ أَشْبِ
 (٢١) يَقُولُ أَهْلَكْتُ مَالًا لَوْ قَنِعْتُ بِهِ
 (٢٢) عَاذِلْتِي إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ
 (٢٣) إِنِّي زَعِيمٌ لِّئِنْ لَمْ تَتْرَكُوا عَذْلِي
 (٢٤) أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ
 (٢٥) سَدَّدُ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تَجْمَعُهُ
 (٢٦) لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السَّنَنُ مِنْ نَدَمٍ
- مِذْلَاجٍ أَنَّهُمْ وَاهِي الْمَاءِ غَسَّاقٍ
 قَوَالٍ مُحْكَمَةٍ، جَوَابِ آفَاقٍ
 إِذَا اسْتَعَثَّتْ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَاقٍ
 نُو ثَلَّتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقٍ
 ضَحْيَانَةٍ فِي شُهُورِ الصَّيْفِ مُحَرَّاقٍ
 حَتَّى نَمَبْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشْرَاقٍ
 مِنْهَا هَزِيمٌ وَمِنْهَا قَائِمٌ بَاقٍ
 شَدَدْتُ فِيهَا سَرِيحًا بَعْدَ إِطْرَاقٍ
 حَرَّقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقٍ
 مِنْ ثَوْبٍ صِدْقٍ وَمِنْ بَزٍّ وَأَعْلَاقٍ
 وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقٍ
 أَنْ يَسْأَلَ الْحَيَّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقٍ
 فَلَا يُخَبِّرُهُمْ عَنْ «ثَابِتٍ» لَاقٍ
 حَتَّى تُلَاقِي الَّذِي كُلُّ أَمْرِي لَاقٍ
 إِذَا تَذَكَّرْتُ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي

القصيدة كلها مقولٌ واحدٌ يعود إلى بؤرة واحدة هي الذات في سردها عن نفسها وتأملها لأوصافها وسلوكها بما يجعلها سرِّداً سِرِّيًّا ذاتيًّا — على ما سنبين بعد ذلك — وهذا السرد يأتي في إطار تعجُّبٍ وشكوى مما يعتادها من:

- (١) شوقٍ وأرقٍ ومَرٍّ طيفٍ وقطعٍ وصلٍ: ب (١-٣)، (٩)
 (٢) لوم العادل وخذلانه: ب (٢٠-٢١)

وكل منهما بؤرة فعالة في ضوئها يتخلَّق السرد الشعري في النص.

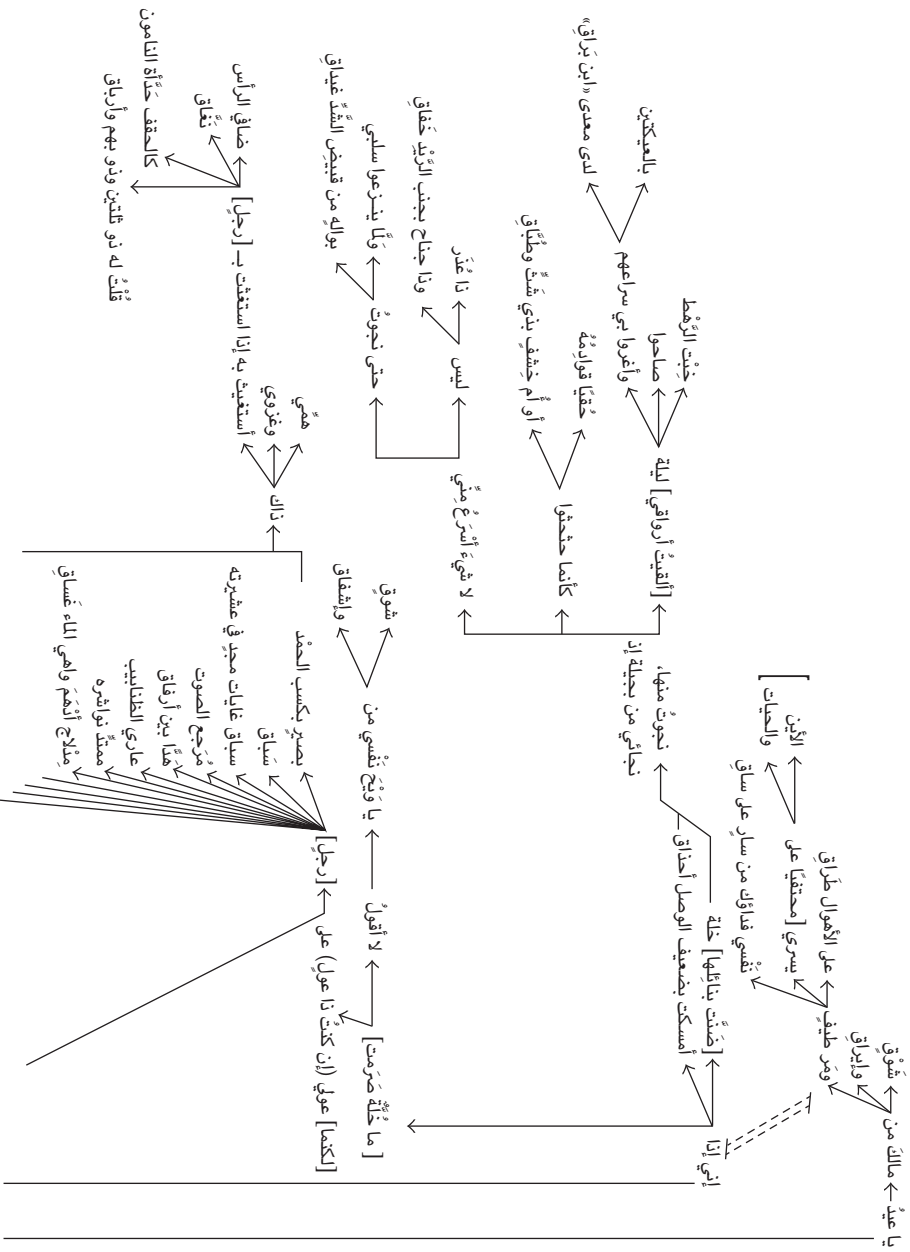
والطيف والعاذل هنا كلاهما تقليد فنّي يُتَّخَذُ غالباً تَعَلَّةً للسرد عن أشياء مجاورة؛ فالطيفُ تَعَلَّةٌ للسرد عن الشوق والهجر والانبتات والحاجة للآخر؛ الأنثى غالباً. والعاذل كثيراً ما يكون مَدْعَاةً للسرد عن الكرم وإنفاق المال، وتقديمه الخصال الكريمة والمحامد على المكاسب الماديّة. وعلى هذا النحو لا يدين النص للتقاليد الكبرى في بناء القصيدة من حيث موضوعاتها المشهورة؛ كالأطلال والرحلة والغزل والسفر ... إلا بهذين المحورين.

والنص يندأُ عما يعتاد الذات من شوق وإيراقٍ ومَرٍّ طيفٍ وضنٍّ الخُلَّةِ بنائها وتَحْرَاق لوم العاذل. وَيُعْطَفُ الأخيرُ على ما يعتاد الذات — مما ورد قَبْلاً على رواية الأنباري «بل مَنْ لعدالة» — فتكون «بل» للإضراب، ويغدو الإضراب هنا إضراباً انتقالياً،^{٢٣*} لا يلغى فيه الحكم السابق باعتياد الشوق والطيف والإيراق وإنما يثبت إلى جواره اعتياد لوم العاذل والعجز عن معالجته.

وإزاء هاتين البورتين يقف الشاعر متصدياً بِسَرْدٍ طويل يشكل جُلَّ النَّصِّ. إزاء البؤرة الأولى يقف بسرده ابتداءً من البيت الثالث وحتى التاسع عشر. وإزاء الأخرى يقف بسرده ابتداءً من البيت الثاني والعشرين وحتى السادس والعشرين الذي تنتهي به القصيدة.

والمخطط التالي يبين تعالقات النص وتفرّعات السرد:

^{٢٣*} الإضراب في «بل» إضراب انتقالي وإضراب إبطلاي، والأخير يفيد نفي الحكم السابق قبل «بل» أو تكذيبه ثم الإتيان بحكم جديد. انظر: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص ١١٥ وما بعدها.



حمال ألوية
 شهدا أندية
 قوال محكمة
 جِواب آفاق

[كسنان الرُوح]
 بارزة
 ضحياته
 في شهور الصيف محراق

[فنتها] ← بادت صحي [إليها] وما كسلا
 [حتى] نمت إليها ← بَشْرِيَّة ← بعد إيمراق
 حَلَق ← بُوقِي الْبَنَانُ بِهَا
 شددتُ فيها سريحا بعد إيطراق
 منها هَزِيم ← ومنها قائمُ باقي

خَدَالَة ← خَدَالَة
 أَيْب ← أَيْب
 حَرَقَ بِاللَّحْمِ جُلِّي أَيَّ حَرَّاق
 من ثوب صُفْق ← ومن بَزْ وَأَعْلَاق
 يقول: أَهْلَكَ مَالًا ← لو قُدِّعَتْ بِهِ

[إله] ← إن بعض اللّوم معقنة وهل متاع وزن أُنْقِيَتْهُ بِاقٍ
 [أقول] ← لئن لم تتركوا عَذْبِي إِنِّي زَعِيمٌ ← أَنْ يَسْأَلَ الْحَيَّ عَنِّي أَهْلُ آفَاقٍ
 [إلي] ← لَنَقَرُونَ، عَلِ السَّنُّ مِنْ نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ بِيَوْمًا بِعُضِّ أَخْلَاقِي
 سَدَّ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تُجْمَعُهُ حَتَّى تَلَاقِي الَّذِي كُلِّ امْرِئٍ لَاقٍ

يمكننا تقسيم أزمنة النص الكبري بحسب ترتيب أبيات النص على النحو الآتي:

- (١) ب (١-٤) حال.
- (٢) ب (٤-٨) ماض.
- (٣) ب (٩-١٥) حال.
- (٤) ب (١٦-١٩) ماض.
- (٥) ب (٢٠-٢٤) ماض مستمر في الحاضر.
- (٦) ب (٢٥، ٢٦) حال.

المنطلق الأساسي للنص هو «الحال» الذي هو حدث التَّعَجُّب والشكوى والضجر مما يلاقيه على نحو ما يبدو في ب (١)، ب (٢٠) لما فيها من نداء وشكوى. هو زمن خطاب ما يعتاده من شوق ب (١)، وخطاب الطيف ب (٢)، وزمن الحديث عن النفس ب (٣). وهو كذلك زمن خطاب العاذلة والرد عليها في الأبيات (٢٥، ٢٦) وهنا نُفَرِّق بين زمن المقطع السردى وزمن الفعل السردى أو الخطابى ذاته. فالأبيات (٢٥، ٢٦) مقطع ينتمي إلى «الحال» بما هو مقطع يمثل خطاب الذات/السارد للعاذلة، في حين ينتمى الفعل السرد نفسه في الشطر الأوّل من ب (٢٥) إلى الحال ويستمر إلى المستقبل، أما الشطر الثاني فيقع الحدث فيه في إطار المستقبل. وكذلك حدثا ب (٢٦) حدثان في المستقبل أحدهما شرط لوقوع الآخر. وما خلاف ذلك في النص يندرج في حيز السرد. ومن ثم يأتي زمن النص إجمالاً في الحاضر، ويعود من خلال بعض الاسترجاعات إلى الماضي، وتتضمن هذه الاسترجاعات الاستطرادات السردية التالية.

- سرده عن نجاته من «بُجَيْلَة»
- سرده عن ارتقائه قمة الجبل وبلوغه قُنَّتها.
- سرده عن العاذلة وحديثها ورده عليها.

أما سرده عن هذا الفتى الذي يُعَوِّل عليه فإنه يأتي بصيغة الحال. ويمثل الاستطراد السردى الأول مشاهد عدوه ونجاته من «بُجَيْلَة» ب (٤-٨)، التي تُقَدِّم من خلال مُجَمِّل سَرْدِيٍّ يُقَدِّم موضوع السرد دونما تفاصيل أعمالٍ أو أقوالٍ: «إِذْ أَلْقَيْتُ لَيْلَةً حَبَّتِ الرَّهْطُ

أرواقي». ويُطرح هذا المُجمل عبْر حركة استعاديّة يعود فيها الزمن السردى للخلف ليحكي بعضًا من الوقائع القصصيّة السابقة على لحظة الحكي، هذه الحركة الاستعاديّة يتم تعميقها أكثر بتفاصيل تالية تُقدّم أقوالاً من نحو: «ليلة صاحوا - وأغروا بي سراعهم»، أو أعمالاً من نحو: «أغروا - كأنما حثثوا - [عدوت] لا شيء أسرع منّي - لما ينزعوا سلبي».

ويُقدّم مشهد العَدُو في الأبيات من خلال:

- مشهد غير مجازي التفت فيه القوم إليه وطاردوه ب (٥)
- مشهد مجازي لسرعته ب (٦)
- مشهد مجازي لعجز الآخرين عن طلبه واللاحق به ب (٧)
- مشهد غير مجازي لنجاته ب (٨)

ويشتمل النص سردياً على قدرٍ من «المُعلّيات» و«المخبرات» بما يكفل، إلى جانب تعيين الشخصوس وتحديد الموضوع، تحديدَ الزمان والمكان. إنه يُعين الفاعل السردى ممثلاً في «تأبط شرّاً» المتحدث بالنص، الذي يُصرّح باسمه العَلَم في نهاية النص: «ثابت». وكذا يحدد من أغار عليهم: قبيلة «بُجيلة»، وكذا موضوع الفعل السردى: الإغارة والسلب. ويحدّد المكان: حَبْتِ «الرّهط». فالرّهط: موضع، والخبت هو المنخفض من الأرض المستوي، أضافه إليه للتحديد والتعيين. ويتحدّد الزمان أيضاً بالمكان، فيتعين زمان هذه الغارة بالتواجد في المكان: «ليلة حَبْتِ الرّهط»، بل يتحدد أيضاً بالفعل: «إذ ألقيت أرواقي» فب «إذ» الظرفية وما بعدها من فعل ماضٍ لفظاً ومعنى يتعين الزمان في الماضي، ويعود النص ليحدّد هذه الليلة مرّة أخرى بالفعل، ولكنه هنا ليس فعله هو كما سبق في ب (٤)، وإنما بفعلهم (هم): «ليلة صاحوا»، «ليلة أغروا بي سراعهم». ويعود الفعل ليتعين بالمكان: «بالعيكيتين»، «لدى معدى بن براق». والمكان الأخير يعود أيضاً ليتعين بالشخص: «ابن براق»، وبفعله (عدوه). وعلى هذا النحو يُقدّم الحدث مرتكزاً على قوائم الزمان والمكان.

والنص معنيّ ببيان هيئة هذا العدو وسرعة هذا الانفلات وذلك الفرار، ومن هنا يماثل بين عدوه وعدو الظليم الذي تناثر ريشه، أو الظبية أم ولد رعت منبت الشث والطباق، فقويت وضمرت فكان أشدّ لعدوها. ومدار المماثلة هنا على «السّعة»؛ إذ جعل النصّ السّعة مشروطةً بدفع القوم الظليم أو الظبية؛ حال حثثتهما.

وهنا يخرج الزمن عن قبضة التحديد، فقط يُتَصَوَّر في أدنى حدودٍ يمكن للفعل أن يستغرقها. ولا يصبح الزمن فقط مؤطراً للحدث، وإنما هو بعض الموضوع نفسه. فمدار «ألقىت أرواقي» أي استفرغت مجهودي في العدو، وكذا ما يُشبه به من عدو الفرس أو عدو الطير الجارح؛ على محاصرة فكرة «السرعة» بوصفها موضوعاً للحدث. ولا يُثَبِّتُ له النصُّ هذه السرعة المُلقَّاة في كل لحظة وحين، وإلا لما كان ثمة مزية في الموقف، ولما كانت نجاته عجيبةً أو شيئاً لافتاً. فتعلق الموقف على حثثتهم وإغراء سراعهم.

وقد يحيل ظاهر التركيب في ب (٧) على إطلاق الزمن وإطلاق سرعته:

لا شيء أسرع مني ليس ذا عذرٍ وذا جناحٍ بجنب الرئيد خفاقٍ

ولكن سياق النص يَشُدُّ العبارة إلى المشهد السابق ب (٥، ٦) فيقترن به هذا الإطلاق، ومن ثم يتقيد الزمن والسرعة بمطاردة بجيلة وفتيانها له. ولكن الشاعر جعل من سرعته وعدوه شيئاً فذاً عندما أَعْرَضَ عن تفصيل مطاردة فتیان بجيلة له أو وصف عدوهم، واكتفى بالمقارنة مع «ذكر النعام، والظبية، والفرس، والطائر الجارح»، وهم بالأصالة نماذج عليا للعدو والسرعة. والقصة بكاملها تمثيلاً رمزي يقدمه السارد ليتوصل في الظاهر إلى قيمة عليا واحدة هي «السرعة»، ومن هنا انتخب من الأحداث ما يُفضي إلى هذه الصفة، فلم يحدثنا مثلاً عن سبب غزوه «بجيلة»، ولا ملابساته، ولا تفصيلاته التي ذكرتها كتب الأخبار والشروح.^{٢٤} هذه القيمة التي يتوصل إليها يعود ليمثل بها في فراره ممن يخلف وعده معه ويضنُّ بنواله. يقول التبريزي في معنى البيت: «إذا ملّنتي صديقةً لي، فصارت تنقض حبل الوصل بيني وبينها، وتنكث العهد الذي عليه عاهدتها، أطلقت نفسي من إسارها، وتخلصت منها تخلصي من أعدائي بني بُجيلة، ليلة صارت بالمرصاد، تطلب على الماء الذي وردته حتفي، وتجهّد في أسري

^{٢٤} انظر: التبريزي، ١: ١٠٦-١٠٨.

انظر: الأصفهاني، ٢٣: ٨٣٣٠-٨٣٣٣.

انظر: البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٣٤٤: ٣ وما بعدها.

وأسر صَحْبِي».^{٢٥} ويجعلنا تَأْبَطُ شَرًّا رغم إثباته هذه السرعة. مقدّرين لعنائه ومجهوده. والبيت الثامن، كما يعبر عن نجاته، يعبر عن مُشارفة القوم الإمساك به، وإن لم يحدث، وهذا من خلال غرس ما يدعو إلى التناقض. ففي الوقت الذي يعبر به عما يقربه من الأسر والإيقاع به، يعبر بما يثبت شدة عَدُوّه بما قد لا يدع مجالاً للإمساك به. ولعل هذه الحالة الشديدة التَأَزُّم وذلك الضيق يُبينان هذا المجهود المُسْتَفْرَغ للنجاة؛ ففي الوقت الذي يُقَرُّ فيه بنجاته يعبر عن نفسه بوصفه مظفوراً به؛ ف «لما» تُقَرَّبُ الفعل من المستقبل الذي لم يحدث. تقول الشروح إن الشاعر أتى بـ «لما» قبل الفعل «لأن فيه تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع».^{٢٦} وكذا يُعَبِّرُ عن السلاح بالسَّلْب، ولم يُسَلِّب «إطلاقاً بما كان يُتَوَلَّى إليه لو ظفروا به».^{٢٧} ويُقدِّرُ الشراح قوله «بِوَالِهِ» على تقدير: «بعدوً والهِ» أو برجلٍ والهِ من شِدَّةِ عدوه.^{٢٨} والتقدير الثاني يُجَسِّدُ به الشاعر من نفسه شخصاً آخر يتطابق معه، أو أنه يعبر عن نفسه كما يعبر عن الغائب. ويصبح قد نجا بَعْدَ أَنْ جُنَّ جُنُونُهُ من شِدَّةِ عدوه، فهو يَعْدُو عَدُوًّا واسِعًا «صاحبُه منخوب القلب، قد رمى بنفسه كُلَّ مَرَمًى، فهو ذاهلُ العقل».^{٢٩} ففضلاً عن بيان شِدَّةِ عدوه وحِرْصه عليه يُقدِّمُ فَقْدان عقله ثمناً لنجاته، ثمناً لاستعادته حياته.

وتقدم الأبيات (١٦-١٩) سَرْدُ تَأْبَطُ شَرًّا عن قمة الجبل، تلك الـ «قُلَّة» البارزة كَسِنان الرُّمَح، لِدِقَّتْها وطولها وخطرهما، فلا يتعرّض لها إلا موقنٌ بالِقَتْل. لا تفارقها الشمس، تُحَرِّقُ المرتقي إليها في شهور الصيف لدُنُوّها من قرنّها. هذه القُلَّة التي يصفُ، يقرر صعوده إليها، التجاءه إلى قمتها؛ حيث لا أحد يكاد يصل إليها، فضلاً عن سبقه صحابه إليها وسرعته في اعتلائها دون بقية المتمرسين بذلك. تلك هي لُب الحكاية التي تُسرِّدها الأبيات موصولةً بدواعي السرد عنها، أو بالأحرى بوظيفة وصف الـ «قُلَّة»؛ إذ يتم السرد عن الذات المرتقية من خلال السرد عن الشيء المُرتَقى. بمعنى تحويل «الفعل» إلى «وصف». بعبارة أخرى محاولة لتنحية «الوظيفية» في السرد لصالح

^{٢٥} التبريزي، ١: ١٠٥.

^{٢٦} التبريزي، ١: ١١٦.

^{٢٧} السابق، نفسه.

^{٢٨} نفسه.

^{٢٩} نفسه.

«القرينية»، فيدْرَج فعل «الارتقاء» بوصفه قرينة تصف «القنّة» أو «القلة». وتُقَدِّم القنّة من خلال:

- ملفوظ حالة:^{٣٠*} «لا شيء في رَيْدها إلا نعماتها، منها هزيم ومنها قائمٌ باقٍ»
- وملفوظي فعل:^{٣١**} «بادَرْتُ صَحْبِي [إليها] وما كَسَلُوا»
- : «نَمِيتُ إليها بعد إِشراق، بشرّة خَلَقِ يُوَقَى البنانُ بها شَدَدَتْ فيها سريحا بعدَ إطراقٍ».

ويعود ملفوظا الفعل في النهاية — بالنسبة للقنّة — ملفوظي حالة؛ إذ يُقَدِّمان في التحليل الأخير «حالة» المفعول الدلالي (القلة)، لا حالة الفاعل (السارد/تأبّط شراً) ففي الملفوظات السابقة:

- سابَق أصحابه إلى القمة، فسبقهم، ولم يؤتوا عجزاً ولا كسلاً، وإنما هو حِرْصه على التقدم وسبقه إياهم إليها. إنه يجعلها الهدف والغاية في حين أن مدار الأمر لازم الهدف.
- نما إلى القمة حيث لا أحد، حيث تكسرت خشبات الطلائع (١٨).^{٣٢***} فالمكان مُقْفَرٌ لا يأتيه أحد، وأنّى لأحدٍ أن يعلو إلى هذا الموضع أو يبلغه إلا «تأبّط شراً».
- وأيضاً عَرَجَ على وصف نعله (شرّة - خَلَقٍ - يُوَقَى البنان بها)؛ فهي ممزقة من شدة عدوه، وأثر فعّاله، كذا لا اتساع فيها؛ إذ هي أقلّ القليل الذي بقي أقدمه بعض الشيء ويعينه على تسلق القمم، دون أن يعيقه عن شدة العدو. لقد شدَّ

^{٣٠*} ملفوظ حالة Stasis statement: ملفوظ سردي narrative statement في صيغة «يكون»، ملفوظ يقَدِّم حالة state، أو على نحو أكثر تحديداً، تأسيس وجود الكينونات بتعيينها أو وصفها.

^{٣١**} ملفوظ فعل process statement: ملفوظ سردي في صيغة «يفعل» أو «يحدث». ملفوظ يقدم حَدَثًا، وبالأخصّ «عمل act» أو حدث عارض happening وملفوظا الفعل والحالة نمطاً تقديم الخطاب للقصة story عند تشايمان. انظر: قاموس السرديات، ص ١٥٨، ١٨٥.

^{٣٢***} «لا شيء في رَيْدها إلا نعماتها»، إذ النعمة: ظِلّة أو عِلْمٌ يَتَّخَذُ من خشب، ربما اسْتُظِلَّ به، وربما اهْتَدِيَ به.

انظر: التبريزي، ١: ١٢٧.

انظر: تاج العروس، مادة «نعم».

فيها سريعًا فهي خلقة بالية، وفوق ذلك هو يتولى أعماله بنفسه، لا يوكلها إلى أحد، ليكون الإنجاز على الوجه الذي يرضى. يقول التبريزي: «وإنما تولى إصلاح نعله بنفسه دلالة على تَبَذُّله، وأنه جار على عادة الصعاليك: يلزم القفر، ويجانب الإنس، ويتولى كل عمل بنفسه، ولا يَتَكَلَّمُ على غيره».^{٣٣}

وَيُتَابَعُ فِي الْأَبْيَاتِ (١٠-١٥) وصف هذا الفتى الذي يُعَوَّلُ عليه عند الشدائد وَيُسْتَغَاثُ به، الذي هو كما يقول الشارح: «رجل يبادر نهايات المجد، فيحرز قَصَبَاتِ السبق، أَمْرًا ونَاهِيًا فيما بين أصحابه وشيعته ... لا يَهْمُهُ بطنه، وإنما هَمُّه مصروف إلى كسب المحامد، رَغَابَ اللَّيْلِ فِي [طلبه].»^{٣٤} أَشَدُّ ما يكون ظلمة ومشقة ... لا يعرف التصوُّنَ والترَفُّه، بل يَتَمَرَّنُ بشدائد الأسفار».^{٣٥}

إن مدار الأوصاف هنا بالفعل على الرجل الكامل، ولكنها تبدو صفات مقيسة إلى فروسية الصعاليك — إن جاز التعبير — إذ تعود هذه المحامد على شخص هو أقرب لكونه «صعلوكًا»، فهو على نحو ما تبين سابقًا «عاري الظنابيب»، «ممتد النواشر» وهي أوصاف من أوصاف الصعاليك؛ إذ هي ما يلزم العداء ويتصف به في حياته وممارساته. هو أيضًا «مدلاج أدْهَمَ واهي الماء غَسَّاق»، فلم يَرِضَ فقط بأن يكون كثير الإدلاج في الليل حتى جعله مظلماً شديد الظلمة مطيرًا.

والتبريزي الذي يثبت «استغثت» بالضم يشرح البيت بما يوحي بصورة أقرب إلى ذلك. يقول: «والمعنى: إذ استغثتُ برجلٍ لا يعرف التصوُّنَ، والترَفُّه، بل يَتَمَرَّنُ بشدائد الأسفار ويتبذَّلُ فيها، فيكثر شعر رأسه، ويطول نعيقه في أثر الطرائد التي يسوقها. فذاك هَمِّي الذي أهتم له وأغتنمُ صُحْبَتَهُ».^{٣٦}

^{٣٣} التبريزي، ١: ١٣٠.

^{٣٤} * في الأصل «طلبها» ومعها لا يَسْلُسُ لنا المعنى ولا يستقيم.

^{٣٥} التبريزي، ١: ١١٩-١٢٣. واختار الباحث الرواية التي تضبط التاء في «استغثت» ب (١٤) بالفتح، وهي إحدى روايتي المرزوقي، وإحدى نُسَخِ شرح التبريزي، وهي ما اختارها محققا المَفْضليات؛ شاكروهارون دون غيرها. والمعنى عليها أجد وأبلغ؛ فهو يستغيث بهذا الفتى الذي هذا وصفه إذا استغثت أنت — أو استغاث الآخرون — بمثل هذا الراعي، الذي لا علاقة له بالحرب البتة.

^{٣٦} التبريزي، ج ١، ص ١٢٣.

ولا أتصور في هذه الأبيات أن هذا الفتى المستغاث به عند الشدائد، هذا المعوان على المصائب، هذا الفتى الذي يُنَحِّزُنْ، عليه؛ يَبْعُدُ عن أن يكون تَأَبَّطُ شَرًّا نفسه،^{٣٧*} هذا الذي لا يُعَوِّلُ — حتى إن كان ذا عَوِّلٍ — إلا على نفسه. فما أخلاق الصعاليك وفروسياتهم إلا كذلك، إنه يقوم في كل عملٍ بنفسه، ولا يتكل على غيره، كما يقول التبريزي في شرح ب (١٩).

وعلى هذا أعود فأربط بين هذه الأوصاف المتجمعة حول هذا الرجل الكامل ب (١٠-١٥) وهذه الأبيات (١٦-١٩) في وصف «الْقُلَّة»، أربط بين كل ذلك والمصدر «عَوِّلِي»، بمعنى أن تصبح «قلة» ليست مجرورًا بـ «رُبِّ» وإنما معطوفة على «بصيرٍ» المجرورة بحرف الجر «على»، ليصبح أساس التركيب: «لكنما عَوِّلِي على بصيرٍ ... وعلى قُلَّةٍ ...»

وهنا لا يُعَوِّلُ تَأَبَّطُ شَرًّا — إذا أعوزته الحاجة — إلا على نفسه، وعلى «قُلَّةٍ» يركن إليها بعيدًا عن الناس، لا يصلها أحد إلا هو.

ولعلنا نلاحظ تناظرًا بين مكونات الأبيات (١٦-١٩) والأبيات (١٠-١٥) وإذ «السعي» قاسم مشترك بين ب (١٠، ١١) والبيت (١٧). وكذلك غايات المجد والمحامد التي تُذَكِّرُ في البيت (١١) تُجَسَّدُ من خلال الْقُلَّةِ وَالْقُنَّةِ ب (١٦، ١٧)، إنها بعض تلك الآفاق «جَوَّابَ أَفَاقٍ» ب (١٣)، التي لم يصلها أحدٌ قبله «سَبَّاقِ غَايَاتِ مَجْدٍ» ب (١١). وَلَمْ يُحَدِّدْ في حدث الارتقاء ومبادرة الصَّحاب إلى قُنَّةِ الجبل زمنُ الصعود، ولا مُدَّتُهُ، وما يُحَدِّدُ فقط هو زمن «النمو» إليها: «بعد إشراقٍ» ولعله هو نَفْسُهُ زمن الصيد والطرائد وزمن مكاشفة العدو في الحروب والالتحام بهم. وفوق ذلك يرتبط الوصول بسطوع الشمس وغمر ضيائها الأشياء، يرتبط الوصول بهذا اليوم الجديد على الولادة الثانية، بهذا البعث الذي يتجدد كل يوم.

وليس الأمر مقصورًا فقط على هذه الأبيات التي يَسْرُدُ فيها عن نفسه بتصريح أو بتأويل، فَسَرَّدَهُ أيضًا عن «الطيف» ب (١، ٢) هو سَرَّدُ عن صعلوك!

^{٣٧*} يلمس هذا التقارب الأخير أيضًا د. حسن البنا عز الدين، في ثنايا تحليله للطيف في النص، عندما يقول: «يقدم الشاعر صورة للبطل الذي يُعَوِّلُ عليه في حل المشكلة. والصورة مثالية حقًا، ولكنها تقترب كثيرًا من الشاعر المخاطر في صورة الطيف والناجي بنفسه من أسر بجيلة».

انظر: د. حسن البنا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص ١٣٧.

يا عيدُ مالكَ من شوقٍ وإِراقٍ ومَرَّ طَيِّفٌ على الأهوالِ طَرَّاقٍ
يسري على الأيّنِ والحياتِ مُحْتَفِياً نَفْسِي فِداؤُكَ من سارٍ على ساقٍ

لن نتوقف كثيراً عند «طَرَّاق» وبنائها على المبالغة (فَعَّل) من الإتيان ليلاً؛ إذ الطيف قرينُ الليل في كثير وإن لم يمتنع مجيئه نهاراً. لكن ما يتوجّب الوقوف عنده هو هذا الوصف «مُحتَفِياً»، إننا أمام «طيفٍ حافٍ»! وأهوال تُجَمَلُ في البيت الأول، ويُذكر بعضها في البيت الثاني: «الأيّن والحيات». ^{٣٨*} وَيُفَسَّرُ الأيّن بالإعياء كما يُفَسَّرُ بـ «الجائ» من الحيات»، الذي يكون قد ذكره هنا على الرغم من اشتغال قول «الحيات» على أجناسها كلّها؛ تخصيصاً إياه بالذكر على طريق التهويل إذ الجائُ أخبثها. ^{٣٩}

وعندما يفتدي الشاعرُ الطيفَ الذي يطرقه يومئٍ كذلك للحفاة الرّجالة، وهو ما يُستفاد من تفسير كلمة «ساق» في قوله: «نَفْسِي فِداؤُكَ من سارٍ على ساقٍ» إذ محتملٌ أن يكون المراد بـ «الساق»: الشّدة، فـ «يكون معنى البيت: يسري هذا الخيال – على ما يعرض له من تعب وإعياء ووطء حيات – حافياً، ثم التفتت إليه فقال: تفديك نفسي من سارٍ على شِدة. ويجوز أن يكون المراد بالساق: واحد الأسوق؛ لأنه كما قال «يسري»، وصّفه بما يوصف به ذو الساق، ويكون المرادُ به الجنس. والمعنى: تفديك نفسي من سارٍ على قدم، والمعنى: من الناس كلّهم. ويجوز أن يقصد بالكلام إلى الحفاة الرّجالة خاصّة دون الركبان، لقوله «مُحتَفِياً»، وهو الذي لا حذاء عليه». ^{٤٠}

^{٣٨*} يقول الشريف المرتضى: «وقد تَعَجَّب الشعراءُ كثيراً من زيارة الطيف على بُعد الدار وشَحْطِ المزار، وَوَعَرَةَ الطُّرُق، واشتباه السُّبُل، واهتدائه إلى المضاجع من غير هادٍ يرشده، وعاضدٍ يَعْضُدُه؛ وكيف قطعَ بَعِيدَ المسافة بلا حافر ولا خَفٍّ، في أقرب مُدَّة وأسرع زمان، لأنّ الشعراءَ فَرَضَت أن زيارة الطيف حقيقة، وأنها في النوم كالليقظة، فلا بُدَّ مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طيِّ البعيد بغير ركاب، وَجَوِّبِ البلاد بلا أصحاب».

انظر: الشريف المُرتضى، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الإياري، سلسلة تراثنا، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ١، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م، ص ٦.

^{٣٩} التبريزي، ١: ٩٩.

^{٤٠} السابق، ١: ١٠٠ وما بعدها.

وعلى هذا النحو استخدم «تأبط شراً» «الطيف» — الذي هو تقليدٌ فني — أداة غير شفافة للسرد عن بعض قيم السلوك الحافي المخاطر وملامحه.
وعلى هذا النحو تغدو القصيدة سرّاً سيرياً ذاتياً، وبخاصة عندما يمهّر «تأبط شراً» قصيدته في البيت (٢٤) باسمه:

إني زعيم لئن لم تتركوا عدلي أن يسأل الحَيَّ عني أهل آفاق
أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن «ثابت» لاق

هنا تتحول — صراحةً — هذه الأنا الكتابية التي تتحرك في النص من أنا المؤلف الضمني لتتماهى مع أنا المؤلف الحقيقي «ثابت بن جابر بن سفيان بن عدي» الملقب بـ «تأبط شراً». بعبارة أخرى تتطابق الشخصية مع السارد مع المؤلف الذي يقترن النص به بوصفه مؤلفاً له، ويَبْسُط اسمه داخله أيضاً بوصفه السارد وأيضاً الشخصية المسرود عنها. إنه يمهّر سرّده عن ذاته باسمه العَلَم لئلا تذهب هذه الأوصاف التي تتقرر في الهواء، لئلا يُدَوَّبَ التخيل هذه الشخصيات التي يَسْرُدُ عنها في شخصيات أخرى عبر القراءات اللانهائية للمتلقين. إن «تأبط شراً». يُثَبِّت سرّده بذاته الشخصية عبر «أنا» السارد الذي يحكي عن نفسه.

وهنا لم يكن استعمال ضمير المتكلم دوماً هو الشرط الوحيد لتطابق السارد مع الشخصية؛ إذ وَقَعَ هذا التطابق أيضاً بعيداً عن ضمير المتكلم، وعبر ضمير الغائب ب (١٠-١٥) إذ أحوّل سياق النص ومنظومة قيم العالم الذي يَسْرُدُ «تأبط شراً» عنه، وتأويل الباحث للنص؛ أحوّل كل ذلك إلى تمييز تطابق إحالة ضمير الغائب في الأبيات (١٠-١٥) مع إحالة ضمير المتكلم في سائر النص.

وربما كان ميثاق هذا السرد عن الذات جلياً عن بعضهم من البيت الأوّل، باعتبار جنس الشكل الكتابي — الذي هو الشعر — ولكن التقرير الصريح له في نهايات النص يجعل كلّ تأويل للشخصية يمر عبر المؤلف الحقيقي للنص — تأبط شراً — الذي هو السارد نفسه.

ويتعين التشكيل الزمني للأبيات (١٠-١٥) عبر متابعة اثنتي عشرة صيغة من المشتقات بين «اسم فاعل وصفة مشبهة واسم مفعول وصيغة مبالغة ومصدر»، عن هذه الصيغ يصدرُ زمن أوصاف هذا الفتى، وهو ما يشير إلى زمن الدلالة المطابقة لها

من الفعل. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المشتقات، التي هي مشبهات أفعال، لا تحمل الزمان في بنيتها الصرفية، وإنما تحمله في سياقها النحوي.^{٤١}

والزمن هنا إجمالاً هو زمن الحال الذي هو زمن السرد، زمن التحدث، أما زمن أوصاف هذا المسرود عنه فيختلط بين الحال والماضي المستمر إلى الحال، سواء أكان متقطعاً لإفادة التكرار والحدوث أم مستمراً لإفادة الثبوت.

فقوله «عاري الظنابيب» الصفة المشبهة فيه دالةٌ — زمنياً — على أمرٍ مستقر ثابت متصل بحال الإخبار، حال السرد؛ إذ «الظنابيب جمع ظنبوب. وهي حرف عظم الساق. والعرب تمدحُ الهُزال وتهجو السَّمن ... وقوله: «عاري الظنابيب» يحتمل وجهين: أحدهما أن يريد تعزيره من اللحم، والثاني أن يريد أنه مُشَمَّرُ الثياب».^{٤٢} ومن ثَمَّ تجعل الصفة المشبهة قلة اللحم والشحم في أقدامه صفةً لازمةً له، وكذلك تحكم على تشميره ثيابه وإطلاق رجليه للريح استفراغاً لمجهوده في العدو.

وربما عُدَّ المشتق «عاري» على هذا المعنى الأخير من قبيل اسم الفاعل لا الصفة المشبهة. ولكن الصيغة حينئذٍ ستظل توحى سياقياً بالحال المستمر.

وكما يتردد الوصف: «عاري الظنابيب» بين الصفة المشبهة واسم الفاعل يتردد وصفه «ممتد نواشره» بين الصفة المشبهة واسم المفعول. إذ «النواشر: عروق ظاهر الذراع، الواحدة: ناشرة ... وقوله «ممتد النواشر» يحتمل أمرين؛ أحدهما: أن يريد قلة اللحم على الذراع حتى تظهر العروق، والثاني: أن يريد بامتدادها طولَ الذراع، واستكمال الأعضاء؛ لأن النواشر تمتد بطولها».^{٤٣} فالوصف دالٌّ زمنياً على الثبوت، من حيث هو صفة مشبهة، ودال على الحدوث في الحال من حيث هو اسم مفعول؛ إذ قلة اللحم في الذراع مما هو عُرضه للتغير. أما اسم الفاعل «مُرَجَّع الصَّوت» فيشير — زمنياً — إلى الحال والاستمرار، فهو لا يفتأ يصيح بأصحابه أمراً ناهياً. ووصفه بكونه «هداً بين أَرْفاقٍ» المشتق فيه مصدرٌ وقع حالاً، وهي صيغة تثبت الوصف دونما تقييد بزمان

^{٤١} انظر: د. محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٣٥.

^{٤٢} التبريزي، ١: ١١٩.

^{٤٣} السابق، ١: ١١٩-١٢١.

خاص؛ إذ لم تُقَمَّ قرينةً على تخصيصه، ومن هنا صار ثابتاً في جميع الأزمنة ولزم ثبوته — قولاً واحداً — على الأقل وقت الحديث، وقت السرد.

أما تعبيره بصيغة المبالغة «فَعَّال» من نحو: «سَبَّاق»، «سَبَّاقٍ غَايَاتٍ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ»، «حَمَّالُ أُلُويَةٍ»، «شَهَادُ أُنْدِيَةٍ»، قَوَالٍ مُحْكَمَةٍ، «جَوَابِ آفَاقٍ»؛ فإنه يقتضي — زمنياً — تكرار الحدث واستمراره، وكذا صيغة «فَعِيل»: «بَصِيرٍ بِكُسْبِ الْحَمْدِ». وتبدو في صيغة «مِفْعَال» في قوله «مِدْلَاجُ أَذْهَمِ وَاهِي الْمَاءِ غَسَّاقٍ» دلالة الماضي المستمر للحاضر. يقول الفارابي: «إِنْ مَفْعَالًا يَكُونُ لِمَنْ دَامَ مِنْهُ الشَّيْءُ أَوْ جَرَى عَلَى عَادَةٍ فِيهِ.»^{٤٤} وبعمامة يحيلنا سياق القصيدة ودلالة الأبيات إجمالاً وسياقها إلى عَدِّ زمن هذه الأوصاف هو الماضي المستمر إلى الحاضر، وبما لا يمنع جريانها أيضاً في المستقبل.

^{٤٤} الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، نشر: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٤م،

الفصل الثاني

الشخصية والسرد الشعري

المبحث الأول: الاسم وتنميط الشخصية

(١) الأسماء كما تتمثل في واقع الحياة تحمل مغزى دلاليًا قد لا يُنظر إليه كثيرًا مع دورة الحياة، وقد لا يلتفت الشخص نفسه لاسمه ودلالاته محاولاً تحقيقه أو التوافق معه، أو ربما ساءه الاسم فَتَعَمَّد الانحراف بسلوكه عن مغزاه. إننا بعامّة في الحياة لا نكاد نتأمل دلالة أسمائنا. ولربما كان هذا لأننا نُولَد فنُمنَح أسماءنا، قد نحققها، وقد لا نحققها. نحن مخلوقون داخل عالم جُل ما فيه مُحَبَّبٌ عَنَّا؛ الناس بأخلاقهم ونفسياتهم وسلوكهم، مصائب الدهر ونوائبه، أفراحه ومباهجه، الطبيعة، المكان المحتجب. نحن أيضًا مُحَبَّبُونَ عن أنفسنا، لا نعلم من أمورنا الغائبة شيئًا، ولا نكاد نملك كثيرًا في أحداثنا الحاضرة. فَتَرى على هذا النحو — وهو بعضٌ من كثير — نرى نستطيع أن نحقق أسمائنا.

هذا في الحياة^{١*} أما في العمل السردى التخيلي فالشخصية تُخَلَق باسمها وسلوكها وأبعادها، صراعاتها محكومةٌ محدودة، وما يُقدَّم للقارئ أو المستمع هو كل ما

١ * للاسم في الحضارات القديمة وضعٌ خاص؛ فالاسم الشخصي في الحضارة المصرية القديمة سواء كان خاصًا بإله أو بملك أو بإنسان أو بحيوان — كان أكثر من وسيلة للتعرف، كان جزءًا أساسيًا من الشخص، وكان الحديث عن الاسم حديث عن الجوهر، بهذا — وبما كان يعتقدون به من القوة الخلاقة والجبرية للكلمة — كانت كتابة اسم شخص أو النطق به إعطاءً للحياة والبقاء له، وفي ذات الوقت كان محو اسم الأعداء بعد موتهم أو تشويههم على آثارهم كفيلاً بمنع عودتهم إلى الحياة مرّةً أخرى ... وكانت الإبادة الحقيقية — حتى لبعض الآلهة — بمحو أسمائنا من على الجدران والمعابد؛ فـ «آمون» في عهد «إخناتون»، «وست» رمز الشر أبيدا بمحو اسميهما. وما كان من سبيل للمسافر في العالم الآخر،

يعرفه عنها، وفي هذا الوضع «تسمية الشخصيات هي دائمًا جزء مهم من عملية خلقها».^٢

إن الاسم العَلَم يُطْلَق في القصيدة ويُراد به أحد سلوكين:

- إما سلوك هو عين التحقق الواقعي المادي، فيُموِّقُ الاسمُ النَّصَّ في حادثة ما أو مكان بعينه أو شخوصٍ بأعينهم على نحو ما نجد غالبًا في الفخر والهجاء والرثاء؛ فالاسم أقرب إلى التصديق الواقعي، ويشير غالبًا لأشخاص ومواقع وأيامٍ. على نحو ما سبق في الفصل الأول.
- أو يتخذ الاسم طابع الأمثلة الرمزية (الأيجورية Allegory)^٣ * بتحقيقه لمغزى دلاليٍّ معين، سواء أمسكنا بكل أطراف إشارياتها أو بعضها.

حتى يتسنى له السيطرة على أرواح العالم السفلي، إلا معرفة أسمائها السَّريَّة وإلقائها عليها. لقد كان الاسم عندهم قوة حيَّة، فقد يعني اسم الطفل شكرًا للإله، أو تعويذة سعيدة تُتلى عند العُزلة، أو صلاةً من أجل الطفل المولود حديثًا، أو تعويذة تُقال ضد أعداء مصر. وكان يُمكن ترجمة كل اسم إلى جملة تزخر بالأمميَّة، ف «خوفو» معناه: «عسى أن يحميني»، و«رمسيس» معناه: «خَلَقَ رَع»، وهكذا. (انظر: جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: د. سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٦م، ص٣٣).

ويبدو أن الاعتقاد بكون اسم الشخص أو الشيء هو جوهر هذا الشخص أو الشيء ذاته كان معتقدًا شائعًا في الثقافات القديمة بعامة؛ ففي «الأوديسة» يجيب «أوليس» العملاق «بوليفيم» الذي كان يتوعدده ويسأله عن اسمه بحيلة أن اسمه هو «لا أحد»، وهي كلمة غامضة في الإغريقية والفرنسية، تنصرف للنفي كما تنصرف لأي أحد. ذلك أن معرفة اسم الشخص كانت تسمح بالسيطرة عليه سحريًا (وغير بعيد عن هذا ارتباط السحر باسم الشخص، واسم الأم في الثقافة الشعبية المعاصرة في العالم العربي)، وفي الصين أيضًا كانت معرفة الاسم وقول الكلمة هو امتلاك للكائن أو إنشاء للشيء، فكل حيوان يُروَّضه من يعرف اسمه. وللآن في أفريقيا عند بعض القبائل هناك اسمان لكل شخص، اسم معروف واسم سري، وذلك لكيلا يكون للجنات سلطان عليه، لأن الاسم هو الشخص (انظر: فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان والحياة، ص٤٣٥، ٤٣٦).

^٢ ديفيد لودج، الفن الروائي، ص٤٥.

^٣ * يُعرِّفها د. صلاح فضل بأنها «التمثيل الرمزي للأفكار المجردة عن طريق الأشكال المستعارة. راجع: أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص٢٠٦. وثمة ترجمات أخرى منها: «المجاز، المجاز التمثيلي، التمثيل، والقصة الرمزية، والأمثلة»، فضلًا عن تعريبها (الليجورة).

وليس الأمر مرادًا به تحقيق مغزى دلالات الاسم أو نقضها، فلربما عاند سلوك الشخصية العلاقة الواضحة مع الدلالة، ولكن على الإجمال هو في غالب الأحوال يصبح نسقًا محددًا من الدلالة. وهذا الطابع الأليجوري نجده كثيرًا في التشبيب والنسيب. على نحو ما نجد من أسماء: هند - ليلي - سُدَى - أسماء - سلمى ... إذ يحدثنا الشعر عن أسماء بعينها يحيط بها الحَصْر، وهو ما يُقصينا عن الإطار العام الحيادي في تلقي الأسماء. يضاف إلى ذلك عدم تحديد هويّة نسبيّة لهذه المحبوبة، وليس هذا لما يمكن أن يُخَمَّن به عن تقاليد المجتمع أو سلوك البيئة المحافظة.

ولهذا الطابع الأمثولي الرمزي لاسم الحبيبة داخل القصيدة أخذ الاسم خصائص دلالية ورمزية متفاوتة كما أضى محورًا لانتظام السرد حوله وحول إشارياته وتماهياته. ولما كانت الشخصيات متفاوتة مجموعة من الأفعال والأوصاف حول محور* فإن الطبيعة الرمزية الأكثر حرية للشعر، تجعل هذه الأوصاف أكثر حركيّة في الالتفاف حول محاورها المحتملة في النص، إنها تجعل هذه الأوصاف أوصافًا أكثر حركيّة، كما تجعل هذه المحاور أكثر تبدُّلاً.

إن النظر لـ «رابعة»، «سلمى»، «سليمى»، «الخيال الزائر من الحبيب المفارق» في نصّ سويد بن أبي كاهل اليشكرى مف (٤٠)؛ إن النظر لكل هؤلاء بوصفهم شخصية واحدة يفضي إلى هيكلية بعينها للسرد، أما النظر إليهم مفرقين بين «سلمى» و«رابعة»، وعاديين «سليمى» لتدليلاً لـ «سلمى»، وكان الخيال خيالاً لواحدة منهما؛ فإن هذا يُفضي إلى هيكلية أخرى تختلف كذلك عن التصور السابق، وعدُّ الخيال خيالاً لحبيب آخر خلفهما يفضي لتصوير ثالث.

والسؤال هو: هل «رابعة» و«سلمى» و«سليمى» والحبيبة التي يُذكر خيالها أسماء لشخصيات مختلفة بالفعل، أم أنها لافتات مختلفة على واحدة بعينها، فتكون الأسماء

٤ * يسير مفهوم الشخصية في النقد البنيوي بعيداً عن تصور الكليات المستقلة التي تتميز من غيرها بخصائصها البدنية والنفسية. فالشخصية أقرب إلى فئات لفظي من مظهر مادي، أفكار، تعبيرات، مشاعر ... وُجِّدَ على نحوٍ متراخٍ بواسطة اسم علم. لقد عرّفوا الشخصية بوصفها «مشاركاً» أكثر منها «كائنًا». إنها كائنات ورقية وبطاقات على «أدوار» و«وظائف». انظر: جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٢٦٩-٢٧٧.

انظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٥١-١٦٠.

مثلًا علامات على حالات مخصوصة وجوانب وصفية بعينها، وتتغير الأسماء بتغير الحالات وتعدُّ الملامح؟ إن الاسم ليس علمًا قدر ما هو «علامة» على «أوصاف» و«وظائف»، وحينئذٍ تعود الأسماء كلها لهذه الحالة الكلية التي هي المرأة/أنثى القصيدة. إن طائفة أسماء المحبوبات في الشعر الجاهلي — كما نقول دائمًا — محدودة ومتواترة، ولو كانت الأسماء على الحقيقة لكان الشعر سجلًا لأسماء نساء العرب، الأمر الذي يخرجها عن أن تكون أسماء حقيقة لأشخاص بعينهم، إنها أسماء مُحَيَّلَةٌ على أشخاص مُحَيَّلِينَ. إن الاسم الذي يتواتر ويتكرر بنظامٍ ما يصبح استخدامه رمزياً لما يتواتر فيه، وتصبح العلاقة مع دلالة علاقة استدعاء حالاتٍ وأمثولات. فإعادة كتابة الحالة، ومنها إعادة كتابة شخصية المحبوبة وإعطائها اسمًا — وغالبًا هو مُتَلَقًى عن الآباء الشعريين — هو نوعٌ من إعادة تجسيد هذه الحالات السابقة.^٥ إنه علامة على اتحاد المصير.

الأمر إذن مقصد الشاعر قبل أن يكون مهارة القارئ، إن الشاعر هنا يتكلم بصوت النصوص السابقة، فالاسم يستدعي حالات سرديّة: طائفة من العلاقات والارتباطات، حزمة من التساندات والتعارضات ووجهات النظر. والاسم هنا الذي هو علامة على حالات متشابهة هو تميمة الشعر ضد الفناء. تميته ضد التلاشي والنسيان. إنه خلق رواية أخرى للحكاية؛ حكاية «سلمى» أو «رابعة» أو «سُعدى» أو «خولة» ... تترابط الرواية الجديدة مع الروايات المنتجة سابقًا ترابطًا يضمن البقاء للروايات جميعًا، للنصوص كلها. (٢) وهنا سوف نتابع الدلالات السردية المصاحبة لاسم كاسم «سلمى»، على سبيل المثال، متابعين ما يتأسس حوله من قيم سردية مخصوصة. لنرى كيف يتعامل الشعر سرديًا مع شخصية تضحى بمثابة تقليد أدبي لا ينفصل عن قضاياها الواقعية فيما يمثل في النصوص.

إن سلمى في نصوص المُفَضَّلِيَّات هي امرأة الانفصال والانقطاع، وهي في ذلك تنطلق من نقطة البَيْن والفراق، ربما تعود الأبيات لتذكر تاريخ علاقة قديم، تاريخ وصال،

^٥ في الأنثروبولوجيا تخصيص اسم هو عمل ثقافي مهم، وقد يرتبط بالمقدس، أو بالأجداد. والتقليد بإعطاء اسم الجد للولد هو في رأي البعض شكلٌ مُحَقَّفٌ من العقيدة بإعادة التجسيد. انظر: فيليب سيرنج، الرموز في الفن — الأديان — الحياة، ص ٤٣٥-٤٣٨.

ولكنه لا يكون إلا لخدمة هذا المعنى الحاضر الأخير، ربما يتحدث عن خيالها، ويُقدِّم الوصال معه، ولكنه يظل وصال خيال، ويظل مشدودًا إلى الأصل.

ومن ثم فسلمى أليجورية ترتبط بالحاضر؛ حيث الافتقاد والانقطاع إلا من استيهام بالوصال عبر الخيال. ولا ترتبط بالماضي إلا من حيث علاقة وصالٍ أدبَرَت. إنها تدفع إلى الماضي نحو ماضٍ خَصِبٍ وذكريات نديَّة، وإلى الحاضر حيث بؤس البئِن. إن سلمى في النصوص القديمة أبدًا لم تكن امرأة عابرة. إنها تؤسس ربما من المنطلق السابق لمعاني ودلالاتٍ أخرى يتم تكريسها عبر ارتباط طائفة من التيمات. بها، منها الوداع أو الرحيل، والسفر وما قد يتخلله من موتيفات؛ كالناقة والفرس والصحراء وربما المدح كذلك.

إن سلمى ترتبط غالبًا بتقاليد القصيدة الجاهلية، فما إن ترد حتى تطالعنا قصيدة تحذو حذو هذا الشكل النمطي النموذجي. إنها بعبارة أخرى لا تأتي غير نَسِيبِيَّة. إنها دومًا امرأة نسيب بامتياز. قد يتجادل شاعر مع امرأة، وقد يلومها، وقد يهجوها، وربما أَعْرَضَ عنها وَسَبَّها، أو ربما مدح خصالها، أو روى لها حادثة، أو فخر بنفسه أمامها ... إلى آخره، أما سلمى فليست من هذه الأبواب. إنها فقط من باب النسيب.

إنها جزء من نمط القصيدة الثلاثي الذي يقوم على «نسيب + رحيل + فخر قبلي أو ذاتي، أو مدح». وتظل في جميع الأحوال ركنًا رئيسًا يتركز عليه في استعادة وحدة البناء العام للنص ومنطقة علاقة مكوناته. إن سلمى هي امرأة البئِن والفرار: يقول «بشر بن أبي خازم»:

عَفَتْ من سُلَيْمَى رَامَةً فَكُنْثِيهَا وَشَطَّتْ بِهَا عَنْكَ النَّوَى وَشَعُوبُهَا
وَعَيَّرَهَا مَا عَيَّرَ النَّاسَ قَبْلَهَا فَبَانَتْ وَحَاجَاتُ الْفَوَادِ تُصِيبُهَا

مف (٩٦) ب (٢١)

وعند «الحارث بن ظالم»:

نَأْتُ سَلْمَى وَأَمْسَتْ فِي عَدُوٍّ تَحْتُ إِلَيْهِمُ الْقُلُوصُ الصُّعَابَا
وَحَلَّ النَّعْفَ مِنْ قَنَوَيْنِ أَهْلِي وَحَلَّتْ رَوْضَ بَيْشَةَ فَالرُّبَابَا
وَقَطَعَ وَضَلَهَا سَيْفِي وَأَنِّي فَجَعْتُ بِخَالِدٍ عَمْدًا كِلَابَا

مف (٨٩) ب (٣-١)

وإذا كان «بشر» قد جعل الرحيل نتاج تغير ما اعتاده في الناس فإنه يُسَلِّمها للتحول الذي (قد) لا تعود معه لسابق عهدها إلا مع تغير مثله! إذا كان الحال كذلك مع «بشر» فإن الحارث بن ظالم يجعلها تحل مواطن الأعداء؛ حيث قتل أحدًا منهم، ومن هنا يستحيل التواصل بحكم الواقع. فإذا كان الدهر أو العادات المكيئة التي تتغير هي ثمن التغير عند بشر فإن العادات في الثأر والدم هي ثمن احتمال الوصال. إنه في كُلِّ وصالٍ يكاد ينقطع الأمل دونه. وربما لا تتحدث الأبيات مباشرةً عن البين، ولكنها تتحدث عن طيفها الذي يزوره أو بالأحرى يستدعيه وعيّه، ويجسد انفصاله من خلال هذا الوصال المعلوم:

يقول المرقش:

(١) سَرَى لَيْلاً خَيْالٌ مِنْ سُلَيْمَى فَأَرْقَنِي وَأَصْحَابِي هُجُودُ
(٢) فَبِتْ أَدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ وَأَرْقُبُ أَهْلَهَا وَهُمْ بَعِيدُ

ثم يقول عنها وعن أترابها الغواني:

سَكَنَ بِلْدَةً وَسَكَنْتُ أُخْرَى وَقَطَعَتِ الْمَوَاتِقُ وَالْعُهُودُ
فَمَا بَالِي أَفِي وَيُخَانُ عَهْدِي وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أُصِيدُ

مف (٤٦) ب (١، ٢، ٧، ٨)

والخيال عند «سَلَمَةَ بْنِ الْخُرْشَبِ الْأَنْمَارِيِّ» ليس فقط هو ما يفصح عن غيابها؛ بل إن الأبيات بعدها تُعَلِّقُ وَصْلَهُ عَلَى وَصْلِهَا إِيَّاهُ اعْتِمَادًا عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ مِنْ مَوَدَّةٍ وما هو فيه من عِزَّةٍ وَكَمَالٍ خُلُقٍ. إن سلمى على العموم هي المتغيرة، هي صاحبة قرار الفراق، غيرها أيضًا ما يغير الناس كما عند «بشر بن أبي خازم». يقول «سَلَمَةُ»:

تَأَوَّبَهُ خَيْالٌ مِنْ سُلَيْمَى كَمَا يَعْتَادُ ذَا الدِّينِ الْغَرِيمُ
فَإِنْ تُقْبَلْ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ وَصَّالٌ صَرُومُ
وَمُخْتَاضُ تَبْيِضِ الرُّبْدِ فِيهِ تُحَوِّمِي نَبْتَهُ فَهُوَ الْعَمِيمُ
عَدَوْتُ بِهِ تُدَافِعُنِي سَبُوحُ فَرَأْسُ نَسُورِهَا عَجَمٌ جَرِيمُ

مف ٦ ب (١-٤)

وهذا البين الذي قد لا يتصل هو ما يدفع لاستبدال الناقة بسلمى عند «المُسَيَّبِ بْنِ عَلَسٍ»؛ رغم أن الشاعر هو صاحب قرار الفراق، ولكنه قرار يُضْمِرُ عَنَا دَوَافِعِهِ، خَاصَّةً

وأنة يرحل عنها بكل الحب لها وما زالت حبالها به موصولة، لكنه على الرغم من ذلك يرحل دون وداع ودون «متاع»، إنه رحيل مبهم الدواعي والنوازع، لكنه في كل حال «رحيل».

أَرْحَلْتُ مِنْ سَلْمَى بِغَيْرِ مَتَاعٍ*^٦ قَبْلَ الْعُطَاسِ وَرُعْتَهَا بَوْدَاعٍ
مِنْ غَيْرِ مَقْلِيَةٍ وَإِنَّ حِبَالَهَا لَيْسَتْ بِأَرْمَامٍ وَلَا أَقْطَاعٍ

مف (١١) ب (٢، ١)

^٦ * لعل هذا التمتع الذي رحل المُسَيَّب بن عَلسِ دونه مع سلمى، في مف (١١).

أَرْحَلْتُ مِنْ سَلْمَى بِغَيْرِ مَتَاعٍ قَبْلَ الْعُطَاسِ وَرُعْتَهَا بَوْدَاعٍ

مف (١١) ب (١)

هو هذا الذي يُفَصِّلُه الحادثة في مف (٨) ب (٨-١).

- (١) بَكَرْتُ سُمَيَّةَ بُكْرَةً فَتَمَنَّعَ وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبِعَ
- (٢) وَتَزَوَّدْتُ عَيْنِي غَدَاةَ لَقِيَّتْهَا بَلَوَى الْبُنْيَنَةَ نَظْرَةً لَمْ تَقْلِعِ
- (٣) وَتَصَدَّفْتُ حَتَّى اسْتَبْتَكَّ بَوَاضِحِ صَلَّتْ كُمُنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ
- (٤) وَبِمَقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحْسَبُ طَرْفَهَا وَسَنَانَ حُرَّةٍ مُسْتَهْلِ الْأَذْمُعِ
- (٥) وَإِذَا تُنَازَعُكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا حَسَنًا تَبْسُمُهَا لَذِيذِ الْمَكْرَعِ
- (٦) بِغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا مِنْ مَاءِ أُسْجَرَ طَيِّبِ الْمُسْتَنْقَعِ
- (٧) ظَلَمَ الْبِطَاحُ لَهُ انْهْلَالُ حَرِيصَةٍ فَصَفَا النُّطَافُ لَهُ بُعِيدُ الْمُقْلَعِ
- (٨) لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَأْوُهُ غَلَلًا تَقْطَعُ فِي أَصُولِ الْخُرُوعِ

إن ما يُقرره نص الحادثة هي نفسها الصفات التي تدور عليها امرأة الوصال في القصيدة العربية، أو على سبيل الدقة في المُفَصَّلَات، وبقينا مع رابعة في نص «سويد».

وهنا يؤسس التمتع أو الوصال لقيم سرديّة خاصة هي القرائن الوصفية، في حين يؤسس الانفصال لوظائف سردية رئيسية، لأنوية يحيط بها قرائن وصفية وفعلية، وربما تخلل هذه الوظائف بعض الوسائط.

وهذا الإيهام لا يمنع من أن يقرر الشاعر إمكانية «إعراضها» عن إعادة الوصال، ويجعل الناقّة بديلاً عنها:

فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ بِخَمِيصَةِ سُرْحِ الْيَدَيْنِ وَسَاعِ

مف (١١) ب (٧)

وفراق سلمى في قصيدة «الحارث بن ظالم» فراق لا أمل له؛ فقد حلت في مواطن الأعداء حيث قتل واحداً منهم، فصار لهم عنده دم، ومن أين له حينئذ أن يرحل أو يسافر إليها؟! يقول:

نَأْتُ سَلْمَى وَأَمَسْتُ فِي عَدُوٍّ تَحْتُ إِلَيْهِمُ الْقُلُوصُ الصَّعَابَا
وَحَلَّ النَّعْفُ مِنْ قَنَوَيْنِ أَهْلِي وَحَلَّتْ رَوْضَ بَيْشَةٍ فَالرُّبَابَا
وَقَطَعَ وَصْلَهَا سَيْفِي وَأَنْتِي فَجَعْتُ بِخَالِدٍ عَمْدًا كِلَابَا

مف (٨٩) ب (٣-١)

وعندما يقول: وَقَطَعَ وَصْلَهَا سَيْفِي. فإنه يضع حبه وإمكانية وصله الحبيب في موازنة مع قتل خالد، فاختر الأخير.
إن سلمى هي الحب في المشيب، أو هي الحبُّ يُعاوِدُ المرءَ بعد زهاب الشباب. يقول سويد بن أبي كاهل اليشكري:

فَدَعَانِي حُبُّ سَلْمَى بَعْدَمَا ذَهَبَ الْجِدَّةُ مِنِّي وَالرَّيْعُ

ب (١٦)

والحب هنا حُبُّ مُضْنٍ «خَبَلْتَنِي ثُمَّ لَمَّا تَشَفَّنِي» ب (١٧)، حُبٌّ مع ضَعْف، حُبٌّ بعد أن فارقت القوة والمواجهة والحزم. إنه تهالك الحب أمام سطوة المحبوب. إنه ارتباط المحب بالمحبوب ارتباط مسحور: «وَدَعْتَنِي بِرُقَاهَا» ب (١٨).
وهذا الحُبُّ في المشيب حُبٌّ متجدد، فلم يكن أبداً حُبّاً جديداً خالصاً، أو تَعْرِفُفَا أَوْلِيّاً، ولكنه الحب القديم يصحو مع تأخّر العمر وزهاب الشباب. يقول معاوية بن مالك:

أَجَدَّ الْقَلْبُ مِنْ سَلْمَى اجْتِنَابَا وَأَقْصَرَ بَعْدَمَا شَابَتْ وَشَابَا
وَشَابَ لِدَاتُهُ وَعَدَلَنَ عَنْهُ كَمَا أَنْحَيْتَ مِنْ لُبْسِ ثِيَابَا

ب (٢، ١)

قال المرزوقي: «كأنه يُدرج في صرفها قلبه ويُسلي عنها نفسه شيئاً بعد شيء، فجعل آخر ما أحدثه منه معها اجتناباً جديداً».^٧ الحب إذن كان ممارسةً في الشباب، ولكنه يُعاوَد الآن بعدما ذهبَت القوة. إنها الحياة تُقبل بعدما خارت القوى. يقول «جابر بن حنيّ التغلبي»:

ألا يا لَقَوْمِي لِلْجَدِيدِ الْمُصَرَّمِ وللحلم، بَعْدَ الزَّلَّةِ، المَتَوَهَّمِ
وللمَرءِ يَعْتَادُ الصَّبَابَةَ بَعْدَمَا أتى دونها ما فَرَطُ حَوْلٍ مُجَرَّمِ

مف (٤٢) ب (١، ٢)

ويقول «سويد بن أبي كاهل اليشكري»:

فَدَعَانِي حُبُّ سَلْمَى بَعْدَمَا ذَهَبَ الْجِدَّةُ مِنِّي وَالرَّيْعُ

مف (٤٠) ب (١٦)

ويقول «المزرد بن ضرار الذبياني»:

صحا القلبُ عن سَلْمَى وَمَلَّ الْعَوَازِلُ وما كَادَ لَأَيًّا حُبُّ سَلْمَى يُزَايِلُ
فَوَائِي حَتَّى طَارَ غَيٌّ شَبِيبَتِي وَحَتَّى عَلَا وَخْطُ مِنَ الشَّيْبِ شَامِلُ

مف ١٧ (١، ٢)

أما تفاصيل هذه الدلالة المركزية — الحب بعد زهاب الشباب — فتتنوع داخل كل قصيدة تقريباً ليقدم كل شاعر تجربته الفنية الخاصة مع هذا الرمز/المعنى؛ فيقدم كل شاعر سُرده الخاص حول سلمى، نسخته الخاصة من هذه الشخصية. والصحوة تحقق استعاري مهم يمثل فيه الشباب بوصفه لهواً والشَّيب باعتباره حِكْمَةً، وقلنا الشَّيب باعتباره كذلك؛ لأنه لم يكن بالأصالة إذا يتدافع حب سلمى ليُسلمه للشوق الممرض والأرق والخيال، فيسافر ويرحل ويتسلَّى بناقَةٍ أو يرحل هو إليها، أو على شرفها، أو في

^٧ انظر: تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون للمُفضليات، ص ٣٥٧.

المطلق باحثًا عن ذاته وانسجامه الأصيل، بعيدًا عن شتات الحب. أو مفارقًا شتات الحب إلى شتات البحث عن الذات.

وتصور الصحوّة من حب سلمى تفترض اجتناب ذكر حبها؛ إذ الحكمة والشيب لا يناسبهما الولع والتوّل، يقول المُسيّب بن عَلس:

فرايتُ أن الحُكَمَ مُجْتَنِبُ الصِّبا فَصَحَوْتُ بَعْدَ تَشَوُّقٍ، وَرُوعٍ

مف (١١) ب (٦)

(والتشوّق: اشتداد الشوق إلى الشيء).

ومفضلية جابر بن حنّي التّغليبي تُقدّم شيئًا مهمًّا يتعلق بسلمى، فهي تجعل أيضًا حُب سلمى في المشيب، ولكنها تُسائل هذا الشباب وهذا المشيب، وتساءل الوصال ذاته:

ألا يا لَقُومِي لِلجَدِيدِ المُصَرِّمِ وَلِلحِلْمِ بَعْدَ الزَّلَّةِ المُتَوَهِّمِ
وللمرء يعتادُ الصَّبَابَةَ بَعْدَما أتى دُونها ما فَرَطُ حَوْلٍ مُجَرِّمِ

ب (٢،١)

(الجديد هنا: الشباب، والمُصَرِّم: الذاهب)؛ فلما كان الحُب ملازمًا للشباب عُبرَ عنه به هنا، ولمّا كان هذا الشابُّ مُصَرِّمًا عُبرَ بالجديد المُصَرِّم عن هذا الهوى المتأخر، عن هذا الحب يأتي بعد تقطع أسبابه وذهاب ما يعينه على مؤنثه. والمشيب الذي هو قرين العقل، قرين الأنثاة وضبط النفس «الحلم»؛ يجعله مع هذا الحب الطارئ المعاود حلمًا «متوهّمًا». وحينئذٍ يستحيل لديه الشباب الذي هو زمن الوصال «زلة» لا تعود ولا تتكرر. والأبيات على استغاثة الشاعر بقومه على هذا الشباب الغائب الفاتئ، الذي هو في مسيس الحاجة إليه الآن ليقابل هذا الهوى، أو يستعين بهم على هذه الأنثاة، وهذا العقل الذي يخلخله هذا الحب فيجعله حلمًا متوهّمًا، ولكن لا يزال الشباب في تصوّره زلةً، فهل هو يطلب معاودة هذه الزلة التي لا يمكن لها أن تعود؛ إذ إنها «زلة»!

المبحث الثاني: دلالة الشخصية وخصوصيّة النمط السردى

(١) إن ما ندور عليه هنا هو أن الظواهر الفنيّة في القصيدة الجاهليّة عندما تؤسس لسلوكها الرمزي والدلالي، فإنها تؤسس أيضًا لقيم سرديّة خاصّة تتبدّى من خلالها. إننا نجد في نصّ مثل نص سويد بن أبي كاهل اليشكري مف (٤٠) أن كل ما يتم سرّده حول

«سلمى» يُحيل إلى أفعال وعمليات، في حين أحال أكثر السرد مع «رابعة» على تَصَوُّرات وأوصاف. حول «سلمى» أفعال وعمليات تحيل إلى «وظائف». في حين أنه حول «رابعة» كانت نعوت وأوصاف تحيل إلى «قرائن».

وفي حين تتعدد الوظائف حول سلمى وتتنوع بانيةً معنى «الانفصال» تتسد القرائن مع رابعة بانيةً معنى «التواصل» الذي يُمثِّل بوظيفة واحدة. والمعنى الذي تمثله سلمى — معنى الانفصال — يُوَطِّئ لوظائف سردية متعددة داخل النص؛ إذ تبدو سلمى مُحَفَرًا حكايتًا للمتواليات من حولها، فهي ما يجعل الأحداث تتحرك زمنيًا نحو الماضي حيث الوصال — معها أو مع غيرها — وكذا تقف بها في الحاضر حيث الوحدة والانقطاع، وتدفع بها في المستقبل حيث السفر والفخر والمدح أو الحرب.

وهي أيضًا محفز الانتقال في المكان حيث الديار والأطلال، وحيث مكانها الجديد الذي نأت إليه، وحيث رحلة الشاعر الوعة ومتاهة السفر. أما المعنى الذي تمثله رابعة — معنى التواصل — فإنه لا يوطئ لوظائف، وإنما فقط لقرائن تتجمع حول هذه الوظيفة الوحيدة التي تمثل هذا المعنى.

فبعمامة يمكننا أن نقول أن «امرأة الوصال» غالبًا ما يتم بناؤها من خلال النعوت، أما «امرأة الانفصال» فغالبًا ما يتم بناؤها من خلال الأفعال والأحداث.

(٢) وسوف نَعُدُّ نص سويد بن أبي كاهل اليشكري نصًّا محوريًّا ننطلق منه لفحص هذه الفرضية محل النظر في سائر النصوص. يقول سويد، وهذا بعض النص:

- | | |
|---|---|
| (١) بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا | فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ |
| (٢) حُرَّةٌ تَجْلُو شَيْتًا وَاضِحًا | كَشُّعَ الشَّمْسِ فِي الْغَيْمِ سَطَعَ |
| (٣) صَقَلْتَهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ | مِنْ أَرَاكِ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعَ |
| (٤) أَبْيَضَ اللَّوْنُ لَذِيذًا طَعْمُهُ | طَيِّبَ الرِّيقِ إِذَا الرِّيقُ خَدَعَ |
| (٥) تَمْنَحُ الْمِرْأَةَ وَجْهًا وَاضِحًا | مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصَّخْرِ ارْتَفَعَ |
| (٦) صَافِي اللَّوْنِ، وَطَرَفًا سَاجِيًا | أَكْحَلَ الْعَيْنَيْنِ مَا فِيهِ قَمَعَ |
| (٧) وَقُرُونًا سَابِغًا أَطْرَافُهَا | غَلَّلَتْهَا رِيحُ مِسْكِ نِي فَتَنَعَ |
| (٨) هَيْجَ الشَّوْقِ خَيَالٌ زَائِرٌ | مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدَعَ |

- (٩) شَاحِطٍ جَاَزَ إِلَى أَرْحَلِنَا
(١٠) أَنَسَ كَانَ إِذَا مَا اعْتَادَنِي
(١١) وَكَذَلِكَ الْحُبُّ مَا أَشْجَعَهُ
(١٢) فَأَبَيْتُ اللَّيْلَ مَا أَرْقُدُهُ
(١٣) وَإِذَا مَا قُلْتُ لَيْلٌ قَدْ مَضَى
(١٤) يَسْحَبُ اللَّيْلُ نُجُومًا ظُلُمًا
(١٥) وَيُرْجِيهَا عَلَى إِبْطَائِهَا
(١٦) فَدَعَانِي حُبٌّ سَلَمَى بَعْدَمَا
(١٧) حَبَلْتَنِي ثُمَّ لَمَّا تَشْفِنِي
(١٨) وَدَعْتَنِي بِرُقَاهَا، إِنَّهَا
(١٩) تُسْمِعُ الْحَدَاثَ قَوْلًا حَسَنًا
(٢٠) كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلَمَى مَهْمَهَا
(٢١) فِي حُرُورٍ يُنْضِجُ اللَّحْمَ بِهَا
(٢٢) وَتَحْطِيطُ إِلَيْهَا مِنْ عُدَى
(٢٣) وَفَلَاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا
(٢٤) يَسْبَحُ الْآلُ عَلَى أَعْلَامِهَا
(٢٥) فَارْكَبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا
(٢٦) كَالْمَغَالِي عَارِفَاتٍ لِلْسُرَى
(٢٧) فَتَرَاهَا عُصْفًا مُنْعَلَةً
(٢٨) يَدْرَعْنَ اللَّيْلَ يَهْوِينَ بِنَا
(٢٩) فَتَنَاوَلْنَ غِشَاشًا مِنْهَلًا
(٣٠) مِنْ بَنِي بَكْرٍ بِهَا مَمْلَكَةٌ
(٣١) بُسْطُ الْأَيْدِي إِذَا مَا سُئِلُوا
(٣٢) مِنْ أَنَاسٍ لَيْسَ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ
(٣٣) عُرِفَ لِلْحَقِّ مَا نَعْيَا بِهِ
(٣٤) وَإِذَا هَبَّتْ شَمَالًا أَطْعَمُوا
(٣٥) وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِي مُلَتَّتْ
- عُصَبَ الْغَابِ طُرُوقًا لَمْ يُرْعَ
حَالَ دُونَ النَّوْمِ مِنِّي فَاْمْتَنَعَ
يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعَ
وَبِعَيْنِي إِذَا نَجْمٌ طَلَعَ
عَطَفَ الْأَوَّلُ مِنْهُ فَرَجَعَ
فَتَوَالِيهَا بَطِيئَاتُ التَّبَعِ
مُغْرَبُ اللَّوْنِ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعَ
نَهَبَ الْجِدَّةُ مِنِّي وَالرَّيْعَ
فَفُؤَادِي كُلِّ أَوْبٍ مَا اجْتَمَعَ
تُنْزِلُ الْأَعْصَمَ مِنْ رَأْسِ الْيَفْعِ
لَوْ أَرَادُوا غَيْرَهُ لَمْ يُسْتَمَعَ
نَازِحَ الْغَوْرِ إِذَا الْآلُ لَمَعَ
يَأْخُذُ السَّائِرَ فِيهَا كَالصَّقَعِ
بِزِمَاعِ الْأَمْرِ وَالْهَمِّ الْكِنَعِ
بِالْيَاتِ مِثْلَ مُرْفَتِ الْقَرْعِ
وَعَلَى الْبَيْدِ إِذَا الْيَوْمُ مَتَعَ
بِصِلَابِ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعَ
مُسْنَفَاتٍ لَمْ تُوشَمَ بِالنَّسَعِ
بِنِعَالِ الْقَيْنِ يَكْفِيهَا الْوَقَعِ
كَهَوِيِّ الْكُدْرِ صَبَحْنَ الشَّرْعِ
ثُمَّ وَجَّهْنَ لِأَرْضٍ تُنْتَجِعُ
مَنْظَرٌ فِيهِمْ وَفِيهِمْ مُسْتَمِعُ
نُفْعِ النَّائِلِ إِنْ شَيْءٌ نَفَعَ
عَاجِلُ الْفُحْشِ وَلَا سُوءُ الْجَزَعِ
عِنْدَ مُرِّ الْأَمْرِ، مَا فِينَا خَرَعُ
فِي قُدُورٍ مُشْبَعَاتٍ لَمْ تُجَعِ
مِنْ سَمِينَاتِ الذَّرَى فِيهَا تَرَعُ

- (٣٦) لَا يَخَافُ الْغَدْرَ مَنْ جَاوَرَهُمْ
(٣٧) وَمَسَامِيحُ بِمَا ضَنَّ بِهِ
(٣٨) حَسَنُوا الْأَوْجِهَ بِيَضِّ سَادَةٍ
(٣٩) وَزُنُّ الْأَحْلَامِ إِنْ هُمْ وَازَنُوا
(٤٠) وَلَيُوثُ تُتَّقَى غُرَّتْهَا
(٤١) فَبِهِمْ يُنْكِي عَدُوٌّ وَبِهِمْ
(٤٢) عَادَةٌ كَانَتْ لَهُمْ مَعْلُومَةٌ
(٤٣) وَإِذَا مَا حَمَلُوا لَمْ يَظْلَعُوا
(٤٤) صَالِحُوا أَكْفَائِهِمْ خَلَانُهُمْ
(٤٥) أَرَقَّ الْعَيْنَ خَيْالٌ لَمْ يَدْعُ
(٤٦) حَلَّ أَهْلِي حَيْثُ لَا أُطْلِبُهَا
(٤٧) لَا الْأَقْيَاهَا وَقَلْبِي عِنْدَهَا
(٤٨) كَالنُّوَامِيَّةِ إِنْ بَاسَرَتْهَا
(٤٩) بَكَرَتْ مُزْمِعَةٌ نَيْتَهَا
(٥٠) وَكَرِيمٌ عِنْدَهَا مُكْتَبَلٌ
- أَبَدًا مِنْهُمْ وَلَا يَخْشَى الطَّبَعُ
حَاسِرُوا الْأَنْفُسَ عَنْ سُوءِ الطَّمَعِ
وَمَرَا جِيحٌ إِذَا جَدَّ الْفَرْعُ
صَادِقُوا الْبِأْسَ إِذَا الْبِأْسُ نَصَعُ
سَاكِنُوا الرِّيحَ إِذَا طَارَ الْقَرْعُ
يُرَابُ الشَّعْبِ إِذَا الشَّعْبُ انْصَدَعُ
فِي قَدِيمِ الدَّهْرِ لَيْسَتْ بِالْبَدْعِ
وَإِذَا حَمَلَتْ ذَا الشَّفِّ ظَلَعُ
وَسَرَاةُ الْأَصْلِ، وَالنَّاسُ شَيْعُ
مِنْ سُلَيْمَى، فَفَوَادِي مُنْتَرَعُ
جَانِبِ الْحِصْنِ، وَحَلَّتْ بِالْفَرْعِ
غَيْرَ الْإِمَامِ إِذَا الطَّرْفُ هَجَعُ
قَرَّتِ الْعَيْنُ وَطَابَ الْمُضْطَجَعُ
وَحَدَا الْحَادِي بِهَا ثُمَّ انْدَفَعُ
غَلِقَ إِثْرَ الْقَطِينِ الْمُتَبَعُ

وقبل أن نتناول شكل السرد حول كلٍّ من سلمى ورابعة علينا أن نحدد في النص علاقة «سلمى» بـ «رابعة»، هل هما صورتان مختلفتان لامرأتين، أم حالتان مختلفتان لامرأة واحدة؟ وهل بين الصورتين أو الحالتين وجوه تقاطع أو علاقات نفي أو استدعاء؟ هل وجود «رابعة» في النص مجاور لوجود «سلمى»، أم أن ذكرها نتائج تهيج الشوق إلى سلمى على ما قد يُفهم من ب (٨)؟ فيكون خيال الحبيب هو المهيج لكل ما هي علاقات أثنوية، وربما كان أيضًا مؤرقًا فقط لذكر «سلمى» الذي يأتي بعد ذلك.

أيضًا، هل «سلمى» هي الحبيبة، و«رابعة» هي العوض، إنه يصف «سلمى» بأوصاف الشوق والهيام وما يجعله مقيدًا إلى حُبِّها، في حين لا يجعل لـ «رابعة» غير أوصاف خارجية محضة، مادية على كل حال، ويجعلها أيضًا صاحبة المبادرة، وكأنه هو صاحب الاستجابة والتجاوب الذي ربما لم يكن لو لم ترحل «سلمى»!

بَسَطَتْ رَابِعَةُ الْحَبْلَ لَنَا فَوَصَّلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ

فهل «رابعة» اختيار الشاعر الأصيل، أم أن ما يريده — «سلمى» — لا يجده. و«رابعة» هي الالتواء عنها، هي المتعة بعيداً عن الألم العاطفي والشوق الإيروسى، وأيضاً بما لجمالها من بُدُو هي السعادة التي يمكن أن يلمسها الآخرون، هي الحياة في ظاهرها البادي الجميل بعيداً عن الإشارة لأي عمق (دون أن تطرح مسألة السطح والعمق أو الظاهر والباطن أو الداخل والخارج لأي دلالة قيمية).

مع «رابعة» يحاول الشاعر استنفاد لَذَّة لا تنتهي — «فوصلنا الحب منها ما اتَّسع» — وَجَمَالٍ لا يُحْتَوَى، إن «ما» هنا مصدرية غير ظرفية تُسَبِّكُ بمصدرٍ غير مُقَيَّدٍ بزمان — كما يقول النُّحاة.^٨ إن التواصل مفتوح على الامتداد بما يتوقف على ظرف التواصل وأطوار المتواصلين. إن «رابعة» هي المتعة واللذة، هي السكينة والرضا والارتواء، في مقابل سلمى التي هي الشوق المحروم واللذة المفتقدة في الحاضر، والنعمة المأمولة. وأوصاف «رابعة» — بما هي امرأة وصالٍ — أوصافٌ مخصوصة، جُلّها موقوف على ذكر بعض معالم «الجسد». وبعض هذه المعالم فيه ما هو خِلقة: «أبيض اللون، سابغاً أطرافها ...» وما هو عنايةٌ وَتَجَمُّلٌ: «صقلته بقضيبٍ ناضٍ، أَكْحَلَ العينين، قروناً ... غلَّتها رِيحٌ مُسْكٍ». بل إننا نلاحظ هذا التكرار التالي في وصف كُلٍّ من الشتيت والوجه:

- | | | |
|-----------------------|-------------------------|---------------------------|
| شتيتاً (واضحاً) ب (٢) | شتيتاً (كشعاع الشمس في | شتيتاً (أبيض اللون) ب (٤) |
| | الغيم سطح) ب (٢) | |
| وجهاً (واضحاً) ب (٥) | وجهاً (مثل قرن الشمس في | وجهاً (صافي اللون) ب (٦) |
| | الصحو ارتفع) ب (٥) | |

لِمَ الإلحاح على صورة الشمس وما يتعلق بها من أوصاف، لِمَ هذا الرِّبْط حيث الاشتراك في (القرن)؟ «قرن الشمس في الصحو ارتفع»، «وقروناً سابغاً أطرافها». (قرن المرأة هنا: ذوائبها، وقرن الشمس: أول ما يبزغ عند طلوعها). وإذا ما كانت الأبيات تقدم «رابعة» بأنها تجلو شتيتاً كشعاع الشمس في الغيم سطح، وكانت تمنح المرأة وجهاً مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع، فهل يُقصد لجمالها أن يكون بادياً عنوةً للجميع، هل

^٨ ابن هشام، ١: ٣٣٣، علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، ص ٣٠٤.

يُقصد لها أن تكون هي المرأة المروجة للحب، الجميلة المقدسة^٩ — مع ما في الشمس من قداسة معلومة في الميثولوجيا العربية قبل الإسلام — الجميلة المقدسة التي تتصدق بوصالها على النكبي والحيارى والمفارقين. هذا في مقابل «سلمى» المحبوبة الممرضة، حبها من أذنته فريسة لسحرها، سلبته عقله ولُبه وجسده، فهو العليل المتفرق المشتت، الذي لا تغنيه هذه الربة المقدسة أو من هي في صفاتها وهيئتها (رابعة) أنثى الوصال؛ عن هذه المحبوبة الأرزوية — «سلمى» — التي تظل أمله في التحقق النفسي الأصيل، والالتزام الحقيقي للنفس المنشعبة والدواخل الممزقة.

وحتى على رغم «رابعة»، على رغم هذه «النغمة المعروضة»، هذا «الجمال الفذ المتاح» سيظل الشاعر يبحث عن «سلمى»، عن هذا الوجود المفتقد والتحقق المحلوم، جزء النفس الذي يظل أبداً ينأى في رحيل دائم، وتعود أطيافه تورق في المشيب، بعد فوات الأوان.

وسوف نعيد كتابة الأبيات في مخطط شجري يبين مركز الشبكة التركيبية الدلالية في الأبيات، ويبين هيئة التراكم حول المركز، محاولين دوماً — قدر الطاقة — أن نحافظ

^٩ ينضاف إلى ذلك أيضاً تركيز الوصف دوماً على الثغر والرقيق ووصفه بالماء الذي يمعن في اختيار أسباب صفوه عبر اختيار الريح إلى اختيار مكان تجمعها، وما يعتريه حتى يصفو، وكذلك وصفه بالخمير، وكلاهما له بُعد ميثولوجي أيضاً يضعهما في موضع القداسة؛ فالماء مصدر الحياة، وهو وسيلة تطهير، وهو أيضاً وسيلة للإحياء والتجديد. راجع: الرموز في الفن — الأديان — الحياة. ص ٣٥٠-٣٦٠؛ موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ١: ٢٥٢-٢٦٣.

وتبدو الشمس مانحة هذا الحسن وهذا البياض الذي يرى فيه العرب جمال المرأة، يقول طرفة بن العبد:

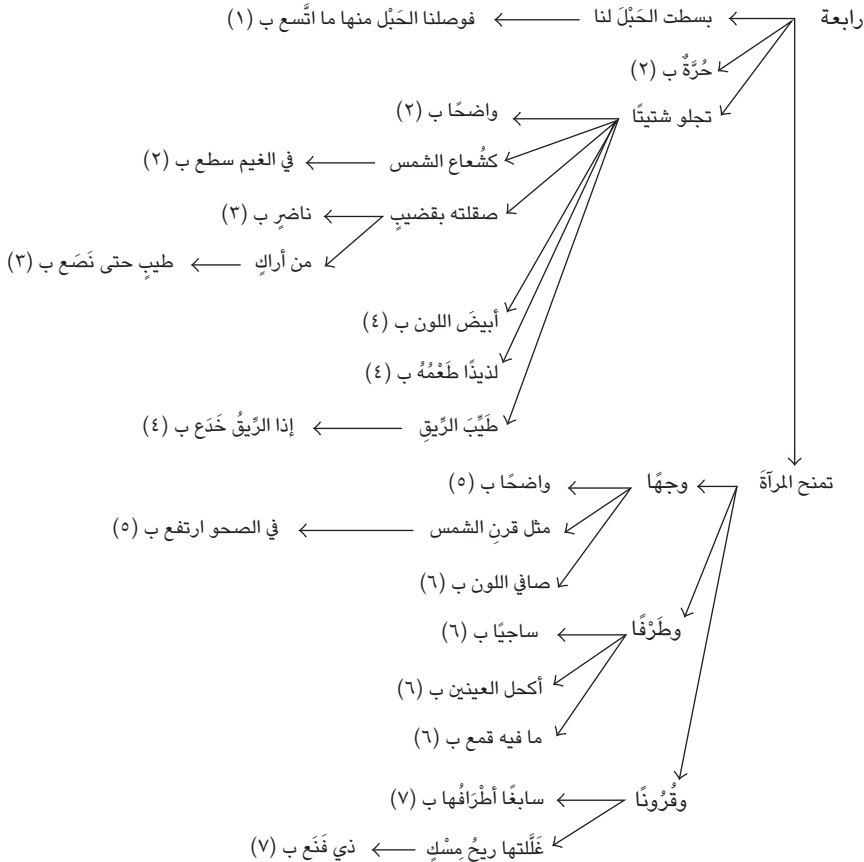
وَبَسْمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مَنْوَرًا	تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصُ لَهُ نَدٍ
سَقَّتْهُ إِبَاهُ الشَّمْسِ إِلَّا لِثَاتِهِ	أُسْفٌ وَلَمْ تَكْدِمَ عَلَيْهِ بِإِثْمِدٍ
وَوَجْهُ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِداءَهَا	عَلَيْهِ نَقْيُ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

(ديوان طرفه، ص ٣٣)

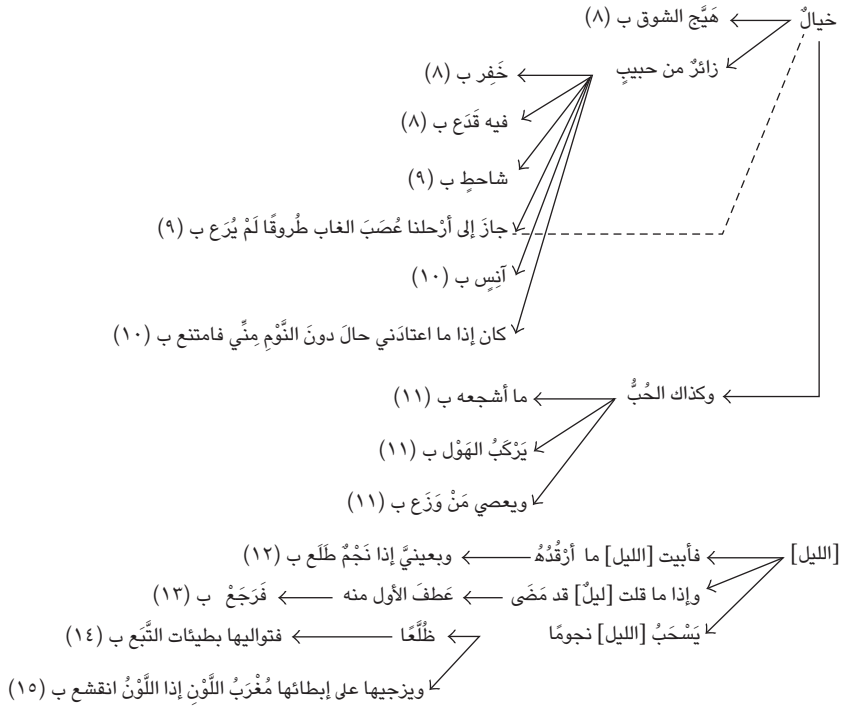
إن أشعة الشمس قد أشربت هذا الثغر حسناً فزاد بريقاً ولمعاناً، ولثاته سمراء بطبيعتها، لا من أثر عَصٍّ، أو نحوه، كأنما دُرُّ عليها الكحل، فبدا بياض الأسنان أكمل وأجمل، وهذا الوجه قد خلعت عليه الشمس رداءها فهو صافٍ لم يَشْبُهْ شيء، نقى اللون كامل الصفاء والنضارة.

على هيئة نظم الأبيات. ولن نحذف من العبارة إلا ما قد يعيق التواصل؛ كتقديم أو تأخير أو حروف عطفٍ يقوم المخطط مقامها، وعندما تتوارى العلاقة الرابطة بين الجملة أو التركيب والمركز سوف نضع علامات صياغتنا للبيت بين قوسين []. وهو بالطبع ليس الشعر، كما أن المخطط بأسره ليس هو الشعر، ولكنها محاولة تقريبيّة لملاحظة علاقات الارتباط والتفرع.

والمخطط يبين كيف تتفرع الوحدات الوظيفيّة حول «رابعة» مثلًا أو «سلمى»؛ سواء أكانت وظائف أم قرائن. وهذا التفرع قائم على الأفعال أو الأوصاف في ارتباطاتها الدلالية بالمركز أو البؤرة، بعبارة أخرى ما يتأسس حولها من أفعال أو ما يُحال عليها من أوصاف.



الشخصية والسرد الشعري

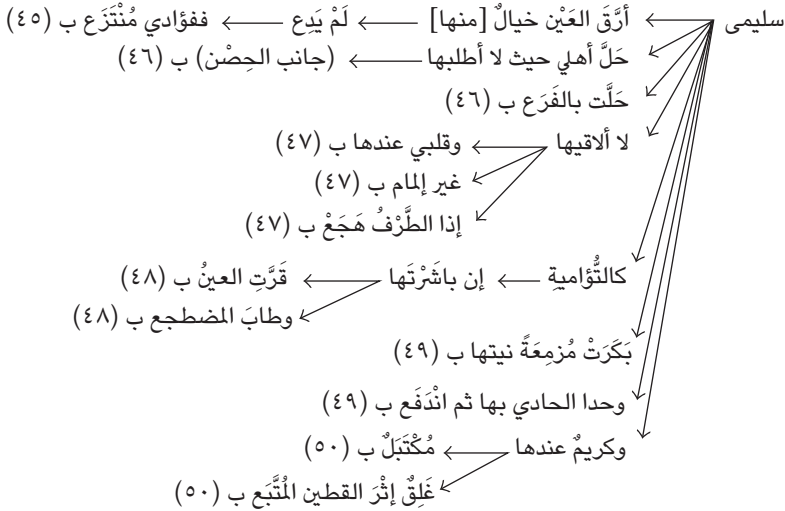


الشعر سرِّداً



الشخصية والسرد الشعري





يبدو المقطع (٧-١) الذي يُعبر عن «رابعة» في القصيدة نموذجاً جيداً لهذا السرد الذي يبينه الشاعر لصياغة شخصية ما من خلال تراكم قرائن وصفية، بعيداً عن القرائن الفعلية. ويبدو بوضوح في المخطط كيف يمثل البيت الأول معنىً وظيفياً هو «التواصل» الذي هو محصلة تفاعل الطرفين (بسطت الحبل لنا ← فوصلنا الحبل منها ما اتسع). وبعيداً عن كونها بداية غير مألوفة تستفتح فيها المرأة وصال الرجل، أو تُباغتنا القصيدة بإيذان المرأة لرجل في وصالها عبر علاقة لم نعلم عنها شيئاً بعد؛ بعيداً عن هذا هما على أية حال يستمتعان بوصولِ يشارفان غايته ويستنفدان غوره. وبعد هذا البيت يتحول السرد إلى «رابعة» بما هي امرأة وصال ليسرد عنها بالوصف، ليراكم النعوت حولها. ويبدو كيف تتجمع هذه القرائن الوصفية حول عناصر أربعة «أسنانها، وجهها، طَرْفها، شعرها»، والعناصر الأربعة معاً تعود إلى حقل دلاليٍّ واحد يتعلق بملامحها الجسدية وتحديدًا الوجه والشعر. وتنبني الأوصاف في ذلك بالنظر إلى ما يمكن أن تُوصف به المرأة على التعدد لا التنوع، فيوصف الشعر؛ يوصف بالطول وطيب الرائحة، ويوصف الوجه؛ يوصف بالصفاء والإشراق ... إن الأوصاف تتعدد ولكنها تظل تدور في حيز الجسد. إنها فقط ما هو ظاهري خارجي (دون أن يحمل الداخل أو الخارج أي قيمة تزيد عن الآخر). إن أوصافاً ستة تعود إلى لفظ «الشتيت» لتصف فقط لونه الأبيض وطيبه، وكل تحديد تضيفه الصفة يعود النص ليحدد هذا التحديد أيضاً، ليكون أبلغ في

منتهى الاختيار، فهي مثلاً لم تصقل أسنانها بأي شيء وإنما بقضيبٍ من أراك، وهو قضيب ناضر (ناعم أخضر، ريان)، بل إنه طابَ حتى نَصَع (خَلَصَ لونه للبياض). وكذا بعد أن يصف النص «الشتيت» بأنه «لذيذ طعمه»، وهو يعني وصف ريقها بعلاقة المجاز المُرسَل؛ علاقة الجوار والمخالطة؛ يصفه بـ «الطيب» وربما عُدَّ هذا الوصف هنا من قبيل الفضالة الوصفية بعد الوصف السابق، غير أنه مرهون بهذه الصفة حال تغير ريق الآخرين، فدلالة المقارنة معهم وتنزيهها عنهم هي موطن الإضافة، خاصة وأن «الطيب» هنا مذاقٌ في المقام الأول ثم رائحة، أيضاً يقول «بشر بن أبي خازم»:

ليالي تَسْتَبِكُ بذِي غُرُوبٍ كَأَن رُضَابَهُ وَهَذَا مُدَامُ

ب (٥) مف (٩٧)

إذ يُشَبِّهُ فاها — بعد ساعةٍ من الليل — عند تغير الأفواه؛ بالخمير. لكن على الإجمال مألوف جداً في إطار القرائن أن تحيل مجموعة منها على نفس المدلول، وهو ما لا يحدث كثيراً في الوظائف الرئيسية (في الأنوية والوسائط).

ولعل المخطط يكشف عن الطابع العمودي التراكمي الذي تترابط به القرائن التي تتجمع حول رابعة، وملاحظتها هي نفسها تكشف عن حرية ارتباطاتها فيما بينها، بمعنى أن وصفاً ما من هذه الأوصاف لا يتوقف وجوده على وصف آخر ومن ثم لا تنشئ هيئة ظهورها في الخطاب نظاماً ما (على خلاف الأنوية أو الوسائط التي تُنشئ لنفسها نظاماً خاصاً).

ولمَّا كان المقطع المُجَسَّد لـ «رابعة» قائماً على هذه القرائن الوصفية على هذا النحو كان «مقطعاً سكونياً» موقوفاً على تمثيلها خارج حدود الحدث.

الحدث الوحيد الذي يتقرر لها هو:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منا ما اتسع

إنها على هذه القرائن/الأوصاف حال وقوع هذا الحدث وحال خلفه، وأيضاً هي كذلك دون بُعدٍ زمنيٍّ يحدُّ هذه الأوصاف، خلاف هذا «الحال» الذي يطلقها في الزمان؛ تجلو شتيتاً ... تمنح المرأة ...

إن هذا التحييد الزمني أو شبه التحييد وما يُضفيه على المقطع من سكونية يجعل صورته رابعة أقرب إلى «البورترية» الشخصي، ولكنه بورترية لغوي؛ يظل خاضعاً لما

تخضع له اللغة من فجواتٍ أو مساحات فراغ بين الدال والمدلول، بين العلامة وما تحيل عليه، نتيجة للطابع الرمزي الذي عليه اللغة، وهو ما يتجرد عنه البورثريه التقليدي بطابعه الأيقوني.

والمقطع على الرغم من وصفيته الواضحة والإجمالية يعتمد بعض الأفعال مثل: «تجلو» شتيتاً واضحاً ... «تمنح» المرأة وجهها واضحاً ... وطرفاً ساجياً وقروناً ... على الرغم من ذلك لا تأخذ الأفعال هنا من الفعلية أو التعبير عن «حَدَث» ما تأخذه مثلاً في مواضع أخرى من النص مثل وصفه للطيف بأنه «يركبُ الهول ويعصي مَنْ وَزَع» ب (١١). إن الأفعال «تجلو، تمنح» في مثل هذه المواضع ب (٢)، ب (١٥) أفعالٌ تشارك في بناء الوصفية، هي أفعال لا تُقدّم فعلاً إلا قَدْر ما يكشف عن بروز النعت وبيانه. إنها «أفعال مساعدة على بناء الوصفية».

وهنا نتساءل ألا يمكننا أن نتحلل قليلاً من هذا التلازم المتوهم في إطلاقيته بين الفعل واصطباغ الوحدة السردية بطابع فعلي لا وصفي.

وخفوت أو تلاشي الطابع الوظائف السردية للفعل في الجمل السابقة يضاف إليه سلوك هذه الجمل التي تأتي ظرفية أو وصفية أو حالية، وعمادها الفعل فيما تقوم عليه.

- (١) «إذا الرِّيقُ خَدَع».
- (٢) شتيتاً «صقلته بقضيبٍ ناظر».
- (٣) من أراك طيب حتى نصع».
- (٤) وقروناً «غللتها ريحٌ مسكٍ ذي فَنَع».
- (٥) كشعاع الشمس «في الغيم سطع».
- (٦) مثل قرن الشمس «في الصَّحو ارتفع».

فثبتت الجملة الأولى طيبَ ريقها «حال» تغير ريق الآخرين، مقارنة ريقها بريقهم (حينئذٍ)، وما تقدمه جملة الظرف هنا هي أنها تعلق وقوع هذا الوصف، وهذه المقارنة على هذه اللحظة المستقبلية (إذا ...) والدلالة المضمرة في الجمل اللاحقة قوامها هذه المعاني الوصفية: شتيتاً مصقولاً بقضيب ناظر، من أراك طيب ناصح، وقروناً مغللةً بمسكٍ ذي فنع، كشعاع الشمس الساطع في الغيم، مثل قرن الشمس المرتفع في الصحو.

إن تحويل الأفعال إلى أوصاف لَمْ يَضُرَّ السرد في تركيبه الكلية الإجمالية؛ ذلك أن القرينة تنقطع حَدَثِيًّا بنفسها إلا من خلال التراكم الذي يحل الأحداث إلى أوصافٍ ومعاني.

وهنا يبدو — في إطار العربية — كيف يغدو المفهوم النحوي «للموقع الإعرابي» مُعَبَّرًا تعبيرًا أصيلًا عن طبيعة التراكم ودلالاتها الكلية. فإذا كانت الجملة قد قدمت حدثًا من حيث بنيتها، فإنها دلاليًا شاركت في التركيب الأوسع بدلالة خلاف الحدث دخلت كقرينة تحيط بفعلٍ ما أو حَدَثٍ بعينه أو على الأعم «إِسْنَادٍ» أوسع. ولا يعني هذا إغفال صفة الحدوث في الفعل؛ فمتابعة هذه الدلالة الوصفية أو الحالية المتحصلة لا تتأتى بمعزل عن متابعة الفعل في الحدوث، ففي قوله: «تجلو شتيتًا واضحًا كشعاع الشمس في الغيم سطع» لا يتأتى الوقوف على هذا الوضوح إلا بمتابعة هذه الأحوال المتعددة لتمزيق شعاع الشمس لحجب الغيم، وهذا التبدُّد يرافقه انطلاقته. إن الوصف المستفاد هنا مستفادٌ من «حالة»، ولكنه يبقى في التحليل الأخير مجرد «وصف» إن الحدث يقع، والحالة تدور لتوصلنا إلى هذا «الوصف». ومن هنا تُعَدُّ هذه القرائن هذه الأفعال أفعالاً قرينية، وتجعل من القرائن ما هو قرائن وصفية، ومنها ما هو قرائن فعلية، وتظل الأخيرة رغم فعليتها قرينة لا تنتقل لمستوى الأنوية ولا الوسائط.

في الوقت الذي نَجَمَّع فيه السرد حول «رابعة» في مقطع واحد ب (١-٧) تشعثت الأبيات التي تَسْرُد حول «سلمى» وتفرع الحديث عنها إلى حديث عما يتصل بها بأسباب متباينة، فأبيات الحبيبة وخيالها أبيات حول سلمى، فهي من يُصَرِّح باسم الحب معها: «فدعاني «حب» سلمى بعدما ...» ب (١٦)، وأبيات الطيف أبيات عنها: «أَرَقَّ الْعَيْن خيالٌ من سلمى لم يدع» ب (١١-٨، ٤٥). والحديث عن الليل حديثٌ عما يتصل بها وامتداد لإبراق الخيال له ب (١٢-١٥)، وكذلك الحديث عن الفلاة والحرور والفرس ب (٢٠-٢٩) فروغ الحديث عن سلمى وما يؤسَّس حولها من أوصاف، وما تؤسس له من دلالاتٍ ومعاني، ومن هنا تُقَدِّم أبيات الطيف والليل والحرور والفلاة والفرس لواحقٍ للسرد حول «سلمى».

وإذا كانت «رابعة» هي امرأة «الوصال» واستنفاد المتعة فإن «سلمى» هي امرأة «الانقطاع» والشوق والبُعد. وما يقدمه النص من سَرْدٍ حول «سلمى» يقوم بالأساس على «أفعال» تفتح في تعالقتها خيارًا منطقيًا، ويُدشِّن كلُّ فِعْلٍ لتحوّل جديد وانعطافة في

مسيرة السرد. ومن هنا تصبح هذه الأفعال أنوية للسرد «أو وظائف رئيسية». وتخضع هذه الأنوية أو الوظائف الرئيسية بما لها من طابع «منطقي» في إمكانية تتابعها؛ لعلاقاتٍ تتابعية وزمنية في ذات اللحظة، ومن هنا تُخايل إمكانية التتابع القصصي تتابعية الخطاب منطقياً وزمناً.

وعندما يختل نظام التتابع الزمني والمنطقي المتوقَّع لاحتمال التتابع القصصي فإن السرد يدفع بالقارئ — ولو ضمناً — إلى محاولة لإعادة تشكيل الحكاية، وهو ما ليس عديم الجدوى، ذلك أنه يُقدِّم ما يُمكن اعتباره سرّداً حول «سلمى»، نتبين منه معالم نظامٍ وظيفيٍّ يُقدِّم «حكاية سلمى، وما كان من الشاعر معها»، هذه الحكاية التي تظل متناثرة عند النظر إليها شعرياً، في حين يراتب النظر السردى بين علاقاتها ويحدد معاني ما يتصل بها من وحدات وما يشكلها من وظائف، وهو الأمر نفسه الذي استطاع أن يمنح «رابعة» معنىً وظيفياً ما في ضوء النسق الكلي للنص بوصفه سرّداً.

ولا يقدم النص سرّده حول «سلمى» في تسلسلٍ تتابعيٍّ كرونولوجي طبقاً لإمكانية وقوعه المنطقي في الترتيب القصصي، وإنما يُشدّره في مواضع متفرقة ويُعدّل ترتيب وقائعه.

(أ) فيبدأ بخيالها. ب (٨-١١).

(ب) ثم معاناته الليل (الزمن) بعيداً عنها. ب (١٢-١٥).

(ج) ثم يعود لأول علاقته بها حيث دعاه حبُّها وتملّكه. ب (١٦-١٩).

(د) ثم يروي الخروج للقاء الحبيب: السفر والمخاطر. ب (٢٠-٢٩).

ويقطع هذا السرد بمدح بني بكر. ب (٣٠-٤٤)، ويعود ثانيةً لسلمى.

(هـ) حيث يقرر ثانيةً أرقّ الليل وزيادة الخيال عبر تأريق الخيال له. ب (٤٥).

(و) ثم حلوله بمكان بعيدٍ عن مكانها. ب (٤٦-٤٨).

(ي) ثم يعود للحظة سابقة هي لحظة رحيلها الأول وبداية فراقها. ب (٤٩-٥٠).

ولما كانت مقتضيات الخطاب خلاف مقتضيات القصّة فإن النص لا يقف عند حدود السرد القصصي الذي يمكن أن يكون.

ج — ي — و — أ، ه — ب — د

١ — ٢ — ٣ — ٤، ٤' — ٥ — ٦

وإذا ما أعطينا لكل حَدَث رقمه المحتمل في ترتيب الوقوع، فإن الخطاب السردى يكون قد قَدَّمَ الأحداث القصصية مُرتَّبَةً على هذا النحو:

$$(٤ \leftarrow ٥ \leftarrow ١ \leftarrow ٤' \leftarrow ٣ \leftarrow ٢)$$

لما تكرر الحديث عن الخيال وتأريقه الليل أعطينا له نفس الرقم على اعتبار أنهما يقدمان وحدة وظيفية واحدة.

ويمكننا من خلال هذه الوقائع والأحداث السابقة تكوين وحدات وظيفية أكثر اختزالاً تُشكل السرد حول سلمى. هذه الوحدات هي:

(I) الارتباط. ب (١٦-١٩)، (ج) (١).

(II) الرحيل. ب (٤٩-٥٠)، (ي) (٢).

+ ب (٤٦-٤٨) (و) (٣).

(III) ٢' الافتقاد. ب (١٢-١٥)، (ب) (٥).

٢" وهمية الاستعادة ب (٨-١١)، (أ) (٤).

ب (٤٥)، (هـ) (٤').

(IV) الخروج بغية الاتصال. ب (٢٠-٢٩)، (د) (٦).

والطابع الوظيفي للسرد الشعري لا يتحرى الترتيب التتابعى الكرونولوجي، ذلك أنه يعتمد تقديم وحدات سردية شعرية بالأساس تقدّم معنى مُعيناً أو دلالة شعرية ما؛ ومن ثَمَّ فالتراتب بين الوحدات والوظائف، المبني على تتابع منطقي، ربما لا يكون مراداً مع سرِّ مهيمناً عليه من قِبَل الشعر الذي يجعل من تشعّث التراتب مقوِّماً من مقومات البناء.

ويبدو هذا التشعّث هو الأصل الذي تجري عليه القصيدة الجاهلية في عمومية بنائها، خاصة مع مثل هذا الانبناء في إطار «امرأة الانفصال»؛ أما عندما توجد النقلات المنطقية وتبرز أسباب ودواعي الانتقال وتلتزم الأبيات سرِّاً تتابعياً مُحكماً فإنها حينئذٍ تنحرف عن شائعٍ وتحيد عن مألوفٍ.

وفي الحديث عن سلمى تسير «القرائن» أيضاً إلى جانب الوظائف لتبني معالمها؛ فوحدة الخروج مثلاً تتضمن مثلاً «المخاطرة»، و«الاختبار»، و«النجاة» إن قوامها اجتياز عدّة اختبارات كل منها كفيل بالقضاء على الحياة، وهي هنا هي «الفلاة»، «الأعداء» ب (٢٢-٢٤).

وتتجمع القرائن حول الفلاة لتصفها بأنها:

- «واضحُ أقرابُها».
- «بالياتُ مثل مُرَفَّتِ القَرَع».

يسبح الآل على أعلامها وعلى البید إذا اليوم متع

ولعله يبدو في القرائن من الوصفية والفعلية ما تحدثنا عنه سابقاً. ولكن نص «سويد» يعود ليصل بين «سلمى» و«رابعة»، بين امرأة الانفصال وامرأة الانقطاع، يعود النص ليصل بين «سلمى» و«رابعة» بما تمثله الأخيرة من دلالات الاتصال والسكينة واللذة والمتعة والارتواء والرضا، وهذا من خلال وسيط تشبيهي آخر خلاف الشمس التي شُبِّهَتْ بها «رابعة»، هذا الوسيط الآخر هو «التَّوَامِيَّة» أو «الدُّرَّة».^{١٠*} والدُّرَّة قرينة الشمس في صفات البياض والنضارة، ومن هنا تعود سلمى لتتطابق مع «رابعة» مع «الشمس»، ولكن «بشرط» «الوصال» الذي هو عمود الاختلاف، إنه يقول:

كَالتَّوَامِيَّةِ إِنْ بَاشَرْتَهَا قَرَّتِ الْعَيْنُ وَطَابَ الْمُضْطَجَعُ

مف (٤٠) ب (٤٨)

وهكذا تستحيل مع الوصال و«المباشرة» إلى دُرَّة، إلى البياض والنصوع والصفاء ... ولكن هل يتحقق القُرب واللقاء وتتحول «سلمى» إلى رابعة، أم تظل حاملةً لقدراتها وطاقاتها ومعانيها وتظل بعيدة لا تُنال، ولا يَتَوَصَّل إليها.

وهل قول الشاعر: «كم قطعنا دون سلمى مَهْمَهَا ...» يعني أنه وصل إليها بالفعل، أم أنه رحل إليها، وَقَصَّ علينا رحلته، وَقَدَّمَ مجهوده على شرف حبها وشوقه إليها، ولكنها أبداً لا تُطال، وأبداً لا تُنال، خاصة وأن دلالات الدُرَّة في الشعر تُجسِّدُ قدرة الإنسان على السعي نحو هدفه، والإصرار عليه، واقتحامه الأهوال وتكبد العناء والمخاطرة، ولعل هذا ما حدث بالفعل في رحلته إليها ب (٢٠-٢٩). وكذلك تعني الدُرَّة أن الوصول إليها

^{١٠*} حول تصوير المرأة بعدها دُرَّة. راجع: د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٧٧-٧٩.

يعني الخلود، يعني كمال اللذة، «إن بآشَرَتْهَا قَرَّتْ الْعَيْنُ وَطَابَ الْمُضْطَجَعُ» ب (٤٨) إن «سلمى» تتحول هنا إلى «رابعة»، تتحول إلى استنفاد اللذة والنعيم. ومما نتابعه في طبيعة هذا السرد الشعري أيضًا:

• أن التعبير عن الوظيفة يتكرر عبر استعارات مختلفة، على نحو ما نجد في التعبير عن وظيفة «الافتقاد» التي يمثلها التعبير عن طول لحظة الفراق والافتقاد عبر امتداد الليل ومكثه. والأبيات تمثل ذلك عبر:

(أ) العود المتكرر للحظة الزمنية؛ فما يرحل من الليل لا يلبث أن يعود مَرَّةً أخرى. ب (١٣).

(ب) الحركة المتباطئة للقافلة؛ إذ تظلع النجوم في سيرها حيث يجُرها الليل بظلمته ويدفعها الصبح بنوره. ب (١٤، ١٥)، هذا الذي يُمثل من خلال فَرَسٍ أبيض الحديقة مُسَوِّدَ الوجه والحماليق، وهي استعارة أحس فيها بأبعاد أسطورية بعيدة الاتساع في الشعر العربي؛ فالفرس يدفع النجوم، أضف إلى ذلك صورة الليل أو الظلمة «تسحب» النجوم، التي تسير حينئذٍ متباطئة «تظلع»، هذا إذا أخذنا في حسابنا أن تصور «القافلة» هو التصور الجامع لكثير من الاستعارات التي تبين حركة النجوم^{١١} في الليل الذي لا يريم.

• ومما نلاحظه أيضًا امتدادًا للسابق أن كثيرًا من هذه الاستعارات التي تتوارد معبرة عن وظيفة ما غالبًا ما تعود إلى تصور استعاريٍّ معيَّن أو تصورات بعينها، تضحي هي المعبرة عن هذه الوظيفة.

فالتعبير عن وظيفة «الارتباط» تم خلال الأبيات (١٦-١٩) عبر عدَّة أفعال متوازية في تعبيرها عن الوظيفة، ولا تقدم هذه الأفعال تعميقًا للوظيفة على

^{١١} * يمكننا متابعة ذلك من فحص الصور الشعرية التي تدور حول النجوم والأقمار، ومن هذه الدراسات: د. يحيى عبد الأمير شامي: النجوم في الشعر العربي القديم، حتى أواخر العصر الأموي، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

وهناك الكثير من مجموعات النجوم والكواكب تأخذ أسماء الناقة وأوصافها، وحتى تشبيهها؛ كالعنتريس، وجعفر الناقة، والشماس، وأدمى النعام، والرثال، وغير ذلك.

انظر: د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م، ص ١٣٢-١٤٦.

مستوى الأحداث، إنها تقدم فقط استعارات مختلفة تعبر عن معنى الوظيفة، هذه الاستعارات صادرةً بالأساس عن تصوّر استعاري بعينه قوامه أن «الحب سحر»؛ بدءاً من هذا النداء الباطني أو القدري العجيب الذي يُسلمُ الشاعرَ لحب سلمى، وهو نداءٌ لا يُراعي ذهاب سطوة الشباب، وضعفه عن تحمل الجوى؛ بدءاً من هذا النداء إلى هذا الخبال الذي أفسدَ عليه جسده وروحه، إلى هذا التصريح بفعل رُقاها. ب (١٨)، ثم يعين هذه الرقى في أحاديثها العذبة، يقول التبريزي: «جعل الرُقى كناية عن إلفاتها في المقال وهشاشتها في الاستماع».

• ينضاف إلى ما سبق أن السرد الوظائف في حول «سلمى» قد يتم توسيعه استعارياً لكن عبر عدّة من «الوسائط» التي تتمثل في وقائع عارضة تتجمع حول هذه النواة أو تلك، ودون أن تغير مطلقاً في طبيعة الاختيار بالنسبة لاطّراد الأحداث أو تطورها، ومن هنا تظل وظيفة هذه الوسائط رغم دخولها في تعالقٍ ما مع نواة بعينها وظيفيّة مخففة ذلك أنها أحادية الجانب وطفيلية كما يقول رولان بارت.^{١٢}

إن اتخاذ الفرس أداة «للبور» في نص «سويد بن أبي كاهل الشكّري»؛ اتخاذه أداةً في وحدة «الخروج» يمثل نواةً أو فعلاً وظيفياً في مقابل «المقاومة» و«النجاة»، أما التعرّيج على أفعال القطاة في ب (٢٨، ٢٩) ليُشبه بها في النهاية فرسه في سرعته، فإن أفعال القطاه حينئذٍ:

- إشرافها على الماء في الصباح مع شدّة العطش.
- تناولها الماء بما يردّها على عجلة من أمرها.
- ثم قصدها أرضاً تنتجعها، ويقول التبريزي والمرزوقي: «معنى «وَجَّهَنَ» أي توجهن قاصدة لأرض كانت نجعتها».^{١٣}

إن أفعال القطاة — حينئذٍ — هي من قبيل «الوسائط الوظيفية»، وإن كانت تعود بنا رمزياً إلى اللقاء والاكتمال والوصال والتحقّق المبتغى الذي خرجت الذات في الأصل طلباً له: «كم قطعنا دون سلمى ...»

^{١٢} رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص ١٧.

^{١٣} شرح اختيارات المفضل، ٢: ٨٨٤.

• وربما نتوقف أيضًا بعض الشيء، أمام تلك «الأفعال» المكونة لوحدة «الارتباط» بالمحبوبة، فهي أفعال متعددة تتعمد نقطة واحدة، فهل نعد الفعل الأول هو الفعل الوظيفي وسائر الأفعال الأخرى أفعالاً وسيطة، أم نعدّها جميعاً أفعالاً وسيطة، والفعل الوظيفي هو محصلة هذه الأفعال الوسيطة معاً. ولكنني أرى حينئذٍ أن الاقتراح الأول أكثر جاهةً، خاصةً وأن طائفة الأفعال كلها تعود إلى تصور استعاري واحد، وأن الأفعال الأخرى بعد الفعل الأول لا تفتح طريقاً جديداً لسير الأحداث أو تعلقه، ولا تقدم خيارات منطقية جديدة لانتقالات الحدث.

(٣) وتتضمن مف (٤٢) لـ «جابر بن حنّي التَّغْلِي» بعد معاودة الذكرى التي تقتضي الانفصال؛ تتضمن رحلةً أيضاً، ولكنها هنا ليست «رحلة البحث سعياً نحو التواصل»، وإنما هي «رحلة التباعد والنأي». إن الرحلة هنا هي رحلة سلمى بالأساس أما الشاعر فراحلٌ وراءها الحافر حذو الحافر. ويُخْتَزَل «البحث والسعي نحو التواصل» إلى وحدات قرينية تصف إقامته انتظاراً للوصل وقضاء حاجته، أو ربما تشي «بالمتابعة» من باب الاقتضاء؛ فتعداد الأماكن التي حلت بها ثم إقامته ضيفاً على مقربةٍ من مكان إقامتها الذي عَرَفه، أو ربما ظَنه؛ هذا التعداد يقتضي هذا التتبُّع.

ومع سلمى هذا الانقطاع، هذه الحاجة التي لا تُلَبَّى رغم الانتظار: «لأقضي حاجةً المُلْتَوِّم». ب (٤). ومع حلول الشاعر «ضيفاً» مع ما للضيف من حقوق تزن كل ما لدى العربي من شهامة ومروءة؛ لا تُلَبَّى حاجته ولا يُستضاف، بل إنه حل أصلاً حيث لا إجابة، حيث لا أحد: «ضيفٌ قَفْرَة». ب (٤).

إن النص على العموم يُوسِّع من وحدة «الرحيل» ويختزل وحدة «البحث»، أو بالأحرى يدمجها فيها ويضمُّنها خلالها، على أننا في جميع الحالات أمام وظائف وانتقالات يقتضيها نِكرُ «سلمى». إن مشهد الرحيل يتضمَّن — على اختلاف ترتيب وقوع الأحداث — ما يلي:

- انتقال سلمى بين أماكن متعددة.
- إقامة الشاعر ضيفاً بالقرب من مكان حلولها.
- اتخاذها الإبل راحلةً لها وحركتها بين قومها.
- ثم حركة الإبل نفسها بين إناختها وخطرها واختيالها.

- ثم هذا العامل الذي يتدخل لتهييجها للسفر.
- وهذه المشاهد التي تتحرك حولها دون أن تصل بُعد لمبتغاهها.
- عدم استيفائها الشُّرب جرّصاً على أن تواصل سيرها.
- صوت جوفها؛ إنْ عطشاً أو حنيناً.
- صعودها مكاناً عليّاً.

والتبريزي يصوغ مُحصلة الدلالة النفسية لهذه التفاصيل قائلًا في تعليقه على البيت السادس:

تُعوِّجُ رَهْبًا فِي الزَّمَامِ، وَتَنْتَنِي إِلَى مُهْذِبَاتٍ فِي وَشِيحٍ مُقَوِّمٍ

قائلًا: «وكل ذلك تَوَجُّعٌ من الحال المُشَاهِدة» (الشرح، ص ٩٤٤). ولكن الشرح يقدم هذه الرحلة على أنها — «سلمى» — تبتغي «الانصراف إلى أوطانها والحنين إليها».^{١٤} ولكن أي أوطان تلك وأي حنين؟ ألا يمكننا أن نأخذ الرحلة على أنها رحلة «هَرْب» لا رحلة «عودة»؟ إنها هروبٌ بعيداً عن الشاعر، إنها تَهَرُّبٌ منه حيث تذهب لأعلى، هكذا «تَصَعَّد»: «كأنما ترقى إلى أعلى أريكٍ بِسَلَمٍ». ب (١٠). إنها بلا شك تَتَقَدَّس. إنها تَصَعَّد لأعلى، حيث لا وصول، حيث لا حركة للأمام، إنها حينئذٍ لأعلى، في السماء. (٤) وفي مف (٦) لـ «سَلَمَة بن الخُرْشُب الأَنْمَارِي» تبدأ القصيدة بقوله:

تَأَوَّبُهُ خِيَالٌ مِنْ سُلَيْمِي كَمَا يَعْتَادُ ذَا الدِّينِ الْغَرِيمُ
فَإِنْ تُقْبَلْ بِمَا عَلِمْتُ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ وَصَالٍ صَرُومُ

مف (٦) ب (١، ٢)

إنها تبدأ بمرحلة ما بعد البين، وهي مرحلة الاستعادة الوهمية من خلال الخيال الذي لا يفتأ يعاوده حالاً بعد حالٍ (على أن تأوَّبَ من الأوب). أو أنه يأتيه على البعد والنأي، مواصلاً سير النهار حتى يتصل بالليل، حتى يتصل السير بالسرى (على أن تأوَّبَ من التأوِّب). ويؤكد البيت لزوم المعاودة من خلال العلاقة بين المدين والدائن.

^{١٤} التبريزي، ٢: ٩٤٦.

وهذه الوحدة السردية تقتضي منطقيًا وحدتي التعرف والانجذاب، ثم الفراق والبُعد، ولكنها أيضًا تؤسس لاحتمال المستقبل أو ترسم حدود الطريق؛ لتكون العلاقة إما العودة للوصال أو الصرْم الذي ربما يُقْتَل معه خيالها داخله، ويُعَلَّق هذا الشرط في المستقبل على عودتها ثانية وإنابتها إليه، هي فرصتها التي يَسْنَح لها بها. ولكن لا يُقَدِّم لها مسوغًا جديدًا لعودتها؛ فعلمها بحاله وخلالها يكفيها حتى تنيب إليه. ثم يتحول النص إلى وصف مكانٍ مُقْفَرٍ مَخُوفٍ، يتحاماها الناس:

وَمُخْتَاضِ تَبْيِضِ الرُّبْدِ فِيهِ تُحُومِي نَبْتَهُ فَهُوَ الْعِمِيمُ

مف (٦) ب (٣)

ومن صورة هذا المكان المخوف الذي تحاماها الناس وبعُدوا عنه، فاستوطنته النعام، وهي أخوف ما يكون من الناس، بل إنها وضعت فيه بيضها، هذا المكان الذي كَثُرَ نبته لتحامي الناس عنه ولانهلال الغيث فهو يراعاه، من صورته نحصل على دالتين متلازمتين:

(١) دلالة الإقدام والمخاطرة.

(٢) ودلالة الخصوبة والنعمة.

ففي الوقت الذي تقدم فيه هذه الصورة دليل فروسية الشاعر؛ تُقَدِّم أيضًا تمثيلًا ربما كان له، باعتباره هو الخصب والنماء وهو أيضًا المتحامي من قبلها، أو أنه تمثيلًا لها هي بكونها الخصب الذي يرومه ويراه فيها، تستوحش منه فينفصل ما بينهما. وهنا يقدم لها من المغريات ما يدعوها إلى العودة ويغريها بالوصال، حيث النعيم المقيم والآمال والجمال والقوة، حيث تصوره الأبيات (١٣-٤) غاديًا على فرسه، وتصور شدة السرعة من خلال الوصف.

على أيّة حال الشاعر ينتقل إلى مكانٍ آخر، غاديًا على فرسه ب (٤-١٣) حيث تُصَوِّر شدة السرعة من خلال الوصف «سبوح»، فكأنها تسبح في سيرها لسرعتها، وأيضًا من خلال الفعل «تدافعني» الذي يُمَثِّل فيه السير مدافعةً بين الفرس والفارس، وكأن الأمر على التنافس في التدافع والجري، وربما كان الأمر يعني مدافعة كُلٍّ للآخر كلما وَهَنَ سيره وَضَعُفَ. ويبدو الخروج هنا مُسَبَّبًا على خلاف ما يحدث كثيرًا، حيث خرج الشاعر على فرسه، لكنه خروج إلى مكانٍ موحش لا يجرؤ أحد أن يرضى فيه،

فهل هذا الخروج المخصوص مراكمّة للصفات التي تَعَلَّمُها، أو بالأحرى تعلم بعضها ويعرض عن الإدلاء بها مباشرة فيسوقها عبر هذا التصوير؟! فإذا كان ما تعلم فلتُضَف إليه هذه الشجاعة وهذا الإقدام، بل وهذا الخير والوعد بالخِصْب والنماء؛ على نحو ما وعد «الجميع» «أمامة».

فاقْنِي لَعَلَّكَ أَنْ تَحْظِي وَتَحْتَلِبِي فِي سَحْبَلٍ مِنْ مُسُوكِ الضَّانِ مَنْجُوبٍ

مف (٤) ب (١٢)

إن «سَلَمَة» سوف يرفعى في هذا المكان المخِصَّب وسوف يَغْنَى. والفرس هنا بما وصفه فَرَعٌ عن تصور الفخر، فلا يزال الحديث ممتدّاً عن الشاعر من خلاله. إن السفر والارتحال والرعي في المكان الموحش والانطلاقة على ظهر هذا الفرس هي بعض خلاله التي «عَلِمَتْ». ب (٢)، أو ربما لم تعلم، فلتعلم إذن وليعلم الجميع. (٥) و«سلمى» عند «معاوية بن مالك» أيضاً هي الانفصال والاجتناب الذي يتجدد مع المشيب:

أَجَدَّ الْقَلْبُ مِنْ «سَلْمَى» اجْتِنَابًا وَأَقْصَرَ بَعْدَمَا شَابَتْ وَشَابَا

مف (١٠٥) ب (١)

ويتدخل النص بتنويعٍ أخرى على اللحن الأساسي لمشيب الشاعر فيثبت مشيبيها هي أيضاً، وحين يعود للضعف وفوات الأوان يصوره لكليهما ب (٢-٥). وفي مقابل هذا الانفصال وذاك المشيب يستدعي دونما تفصيل ذكر أيام الشباب. أيام كان قادراً على وصالها ووصال غيرها:

فَتَصْطَادُ الرَّجَالُ إِذَا رَمَتْهُمْ وَأُصْطَادُ الْمُخَبَّاتِ الْكَعَابَا

مف (١٠٥) ب (٤)

ثم وقف على أطلالها معلناً وفاءه لهذا العهد القديم بمساءلتها عن أهلها، بعدها يقطع القفار على ناقته في سيرٍ طويلٍ يحمل صاحبه على تمنى العودة لوطنه وهذا في بيتين اثنين، بعدهما يشير لبعض أفعاله وما قام به من مهمة صلح بين قبائل كعب، ويمدح ويفخر. ب (١٢-٢٥).

ومع «المُسَيَّب بن عَلس» مف (١١) تأتي وحدة الفراق الذي يكون بلا قناع، وتغيب وحدة الطيف والخيال، ولكن يثبت النص الشوق إليها. وبصيغة المضارع يأخذ «المسيب» في وصف «سلمى»؛ ومن ثمّ فحضورها في هذا الوصف حكاية وَصْفٍ غير زمني، ذلك أنه وصف معالم الجَسَد التي يرويها الشعراء عندما يتحدثون عنها ماضياً. والمشهد في إجماله ب (٣-٥) حكاية عن نفسه يُستبدل فيها ضمير المتكلم بضمير المخاطب، أو أنه ضمير المخاطب يستوعب سياقاً ضمير المتكلم: «إِذْ تَسْتَبِيكَ بِأَصْلَتِي نَاعِمٌ...» ب (٣)، إذ الشاعر يحكي عن وصفها لحظات الوصل الماضية قبل رحيلها.

بعد هذا المقطع يعود الشاعر ليقرر اجتنابه هذا الحب الذي يفارق حكمة المشيب ووقاره ويقرر صحوته الكاذبة، ودليل كذبها هو أنه لا يزال يعاني وطأة حبها ولا يزال يرحل على ناقته. ب (٧-١٤).

والجدير بالذكر اعتماد النص في وصفه سلمى ماضياً بوصفها امرأةٍ وصال على هذه الصفات المعهودة، وتقديمها من خلال هذه القرائن الوصفية أيضاً:

قَامَتْ لِتَفْتَنَهُ بِغَيْرِ قِنَاعٍ	إِذْ تَسْتَبِيكَ بِأَصْلَتِي نَاعِمٌ
عَانِيَةً شُجَّتْ بِمَاءِ يَرَاعٍ	وَمَهَا يَرِفُ كَأَنَّهُ إِذْ ذُقَّتْهُ
بِبَزِيلٍ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بَسِياعٍ	أَوْ صَوْبٍ غَادِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا

مف (١١) ب (٣-٥)

على أن الأهم فيما نشير إليه هو أن هذه الصيغة السردية القرينية التي تتمك السرد حول سلمى هي هُنا نفس الصيغة السردية القرينية التي يؤدي بها السرد حول الناقّة. إن المقطع تواتر للأوصاف حول الناقّة، تقف منها خارجياً كما يقف النص من سلمى الوصال.

(٦) وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة أخرى هي مف (١٥) للمُرَزْد بن ضرار وجدنا فيها شيئاً من الاختلاف؛ إذ تُقدّم حادثة تبدو خارجة على ما نجده في الأنماط الشائعة التي تترسّم تقاليد القصيدة، والقصة كما يلخصها محققا المفضليات هي أنه «كان بيت من بني ثعلبة بن سعد بن ذُبَيان، رهط مُرَزْد، جاوروا في بني عبد الله بن غطفان، فذهب رجل من بني عبد الله إلى غلام من بني ثعلبة، يقال له خالد، وللغلام إبلٌ كرامٌ حَسَنان، فلم يزل الرجل يخدع خالدًا حتى اشترى الإبل منه بغنم، فرجع الغلام إلى

أبويه فأخبرهما، فقالا: هلكَتَ والله وأهلكتنا. ثم إن أبا الغلام ركب إلى مُزَرَّد وقَصَّ عليه القصة، فقال مُزَرَّد: أنا ضامنٌ لك إبلك أن تُرَدَّ عليك بأعيانها.^{١٥} وفي القصيدة نعتَ الإبل المبيعةَ وأهابَ بزرعة بن ثوب أن يَرُدَّ الإبل، وهجاه أشدَّ الهجاء وأقذعه، وتهدده أن يُشَهَّرَ به وبخدعته الثعلبي، ونوّه بعدُ بوفاء كثير من العرب. وفي القصيدة «سلمى» هي الوصال المنبُت في الحاضر، ولكن لا تزال حرارة الشوق حاضرة. ويقف على أطلالها ذاكرًا هذه اللحظات النديّة، عبر هذه المحاضر التي كان يعدها بها. وهو هنا لا يسافر ويحارب وإنما يتوسع قليلاً في ذِكرِ ذكريات الوصال فيروي مشهدًا يأتي في شرح التبريزي في الأبيات (٥، ٦):

وَقَالَتْ: أَلَا تَتَّوِي فَتَقْضِي لُبَانَةً أبا حَسَنِ، فينا، وتأتي مَوَاعِدِي
وقامت إلى جَنْبِ الحِجَابِ، وما بها مِنْ الوَجْدِ، لولا أَعْيُنُ النَّاسِ، عامِدي

على أن دلالة هذا الحوار تبدو مَوْصُولَةً بطرفٍ إلى تلك القصة التي تختزل الحكاية في القصيدة، إن التبريزي يقول معلقًا على البيت الخامس:
«ومعناه: [ألا] تقيم فينا لِتُخَبَّرَ وفائي في مواعيدي، ووقوفي على إنجازها، وذَكَرَ جميل ضمانها في مستأنف الحال، إن كَانَ قد وَقَعَ تقصيرٌ فيما سَلَفَ من الأيام».^{١٦}
إن الوفاء بالوعد قيمة جامعة بين سلمى مع الشاعر وبين الشاعر مع من استصرخه ليردَّ عليه إبله، إن الحاجة (اللُبَانَة) وقضاءها يَصِلُ ما بين التشبيب وما يَسُرُّه الشاعر حول ردِّ الإبل.
ونشير أخيرًا إلى أن هناك نموذجين للقصيدة التي يُشَبَّبُ فيها بـ «سلمى» بوصفها امرأةً انقطع وفراق:

الأولى: فيها البَيْن والفراق، وفيها الرحيل على ناقة، أو سفر سلوة عنها، أو سفرًا إليها، أو دونما تحديد لعلاقة السفر بها، ولكنه في معظم الأحوال «يرحل». والسفر على هذا النحو هو سفر الشاعر ورحلته، وليس سفرها أو رحيلها الذي قد يعرض الشاعر أو يقرره، ذلك إنها على الدوام قد نأت وانقطع في الحاضر ما بينهما.

^{١٥} الفضليات، ص ٧٥.

^{١٦} شرح اختيارات المفضل، ١: ٣٦٨.

والأخرى: قصيدة فيها البين والفراق، ثم الحَرْب. فعندما تختفي تيمة السفر تظهر تيمة الحرب، وكأن «السفر» و«الحرب» تيمتان استبداليتان مع سلمى/الانقطاع، كُلاً من هاتين التيمتين مانعة لظهور الأخرى — على الأقل في المفضليات.^{١٧*} فحيث توجد تيمة السفر (سفر الشاعر) وما يتعلق بها من «هجير أو قفار أو ناقة أو فرس أو مخاطر متعددة ...» تنتفي تيمة الحرب.

فالخيال يتأوّب «سَلَمَةَ بنِ الحَرْشُب» مَف (٦)، ويبدو بينها عنه الذي يدفعه لأن يبين لها مذهبه في الحب وكيف أنها إن وصلت وَصَل وإن هجرت هجر «فإنني بحمد الله وَصَّالٌ صَرُومٌ» ب (٢)، الأمر الذي يدفعه لأن يبين كيف يرعى على فرس سريعة نشيطة وكيف يغدو بها، ولا شك كيف يبدو السفر وتَجشُّم العناء لوناً من الفخر المُقنَّع برواية الموقف الفعلي والعاري في كثير من وجه النظر.

ويبدأ نص «المُسَيَّب بن عَلس» مَف (١١) من الفراق دونما متاع، وتغيب وحدة الطيف أو الخيال ولكن مع إثبات التشوق إليها، يصفها بوصفها امرأةٍ وصالٍ ماضٍ ثم لا يلبث أن يعود للحاضر المُنبَت؛ حيث صحوة العقل وسُلُوهُ بناقة قوية سريعة يأخذ في وصفها.

- وفي قصيدة «المرقش الأكبر» مَف (٤٦) يؤرقه طيف سلمى بعد ما نام الصَّحاب وتتكشف المسافة الفاصلة فيما بينه وبينها لرؤية بَصَرية «على أن قد سَمَا طرفي لنارٍ ...»

^{١٧*} حتى ولو لم يتواتر الأمر في كل القصائد، فهذه شريحة أو نمط من القصائد يستحق النظر والتحليل النصي. وقد لا يكون هذا هو شغلنا الشاغل في هذا الكتاب؛ فنحن معنيون بوصف البنيات المورفولوجية المؤسسة لطبيعة الشعر السردية داخل بعض أنماط القصيدة الجاهلية، ومحاولة رصد بعض قيمه السردية، الأمر الذي يمكن أن يهيئ لقراءات جديدة للنصوص واكتشاف أسرار أكثر عمقاً لآليات انبناء النصوص. ويمكن لهذه النظرة البنائية أن تقدم بعض العون في تأويل النصوص واستكشاف بعض طاقاتها الدلالية.

نحن معنيون هنا بما تهيئ له امرأة الانقطاع أو الفراق من وحدات ووظائف سردية داخل النص الجاهلي، أما تسويغ هذه الأشكال ودلالاتها في كل نص، فليس هو مطلب هذا الكتاب، ويمكن أن تنفرد به دراسة بنيوية تبحث في علاقات ارتباط التيمات النصية والموتيفات داخل القصيدة.

ليراها عَبرها حيث حَلَّتْ بعيدًا بين صوحيباتها، وكذا يقرر انفصالهم المكاني، ثم لا يلبث أن يقدم أوصافه المادية لامرأة الوصال التي يتحدث عنها بـ «رَبٍّ». «وَرَبٌّ أَسِيلَةٌ الخَدَيْنِ بكر ...» ولعل سمو الطرف رحلة عجائبية من نفس الباب الذي يأتي منه الطيف والخيال فيمثلُ مَثولِ المحبوبة تمامًا ويؤدي فعالها ويُبثُّه الشاعر لواعج شوقه. وإذا كان شعراء المفضليات يقرُّون معاودة حب سلمى لهم في مشيبيهم فإن «معاوية بن مالك» مـف (١٠٥) يقرر مشيبيها هي أيضًا، ثم يعود لأيام شبابه وما كان يصيد من كل مخبئةٍ كَعَابٍ، ويذكر وصالهما السابق ووفاءه لهذا الوصال بمساءلة ديارها. وكذا تتقرر ضمناً وحدات اللقاء والوصال، ثم الفراق، والرحيل، ثم معاودة الذكرى، ولا يلبث أيضًا أن يذكر السفر وقطع القفار — في شيء أقرب إلى الفخر — على ناقة في سفرٍ طويل يحمل صاحبه على تمنى العودة لوطنه.

هذه نصوص تُساند النص المحوري الذي ننطلق منه وهو نص «سُوَيْد بن أبي كاهل اليشْكُري».

ولكن في نموذج آخر تحل هذه الوحدات المصاحبة لامرأة الانقطاع، ولكن تُستبدل بـ «بتيمة السفر» تيمة «الحرب»، وفي تصوري أن كليهما فرَعٌ عن الفخر الذي هو استلهم مقومات الذات الداخلية التي بها يواجه الانقطاع مع الخارج — مع المحبوبة.

يذكر «جابر بن حنَّيٍّ» مـف (٤٢)، دونما طيفٍ أو خيالٍ اعتياده الصبابة والشوق ويأسف لمفارقة الشباب، ويقف على ديار سلمى مُقدِّماً بالتبعية موقفَ الانفصال والرحيل، ويصف رحلةً، ولكنها رحلتها هي بعيدًا عنه، والناقة التي ظلعت عليها هي توسعه لدالِّ الانفصال والرحيل. وبعدها نجد حُزْنَهُ على تفرق قومه وفخره بماضيهم وذكره الحرب وبلأهم فيها وتحذُّده اليومَ «يوم الكلاب الأول».

وفي مـف (١٧) يذكر «المُزَرَّد بن ضرار» صحوته من الحب وأسفه للمشيب وذكريات شبابه ولهوه بسلمى، حيث سلمى هنا أنثى الوصال الماضي الغابر، يعقب هذا الجو الذي لا يفارق الانقطاع إلا من هذه الذكريات الماضية فخر «بشجاعته» وتنويه «بفرسه» ووصف سلاحه؛ درعه وبيضته وثُرسه، وسيفه، ورمحه. إن الحرب حاضرة هنا؛ بالتوفُّز لها وبالشجاعة إزاءها وبعدها.^{*١٨}

^{١٨} * وغير بعيد هنا أن يرى فيها د. مصطفى ناصف كُلَّ شيءٍ «مُفَزَع، يدفع بعضه بعضًا، يفزع القلب من سلمى، ويفزع الشباب، ويبدو الشيب صلبًا أصمَّ ينتشر في الرأس، ويسخر من الشاعر، كلما أراد

وفي قصيدة «الحارث بن ظالم» مف (٨٩) تنأى «سلمى» وتحل في مواطن الأعداء، ويقطع سيفه ما بينهما من وصال بقتله واحداً ممن حلت بهم، وهو ما يقطع الطريق على مجرد إمكانية الوصال. يتلو هذا الانقطاع شاهد حَرْبٍ وفخرٍ بفروسية الشاعر. ويُعَرِّج على مَدَحٍ بعد ذلك.

وكذا يَعْرِضُ بِشْرُ بن أبي خازم مف (٩٦) ليوم النَّسَار وما كان فيه من فتك بالأعداء وتشيتٍ لشملمهم وإلحاقٍ للهُون بهم، تماماً بعدما ذكر أولاً أطلالها ورحلتها والنية التي انتوتها.

(٧) وإذا كانت سلمى على النحو الذي بيناه، وارتبطت بذلك النمط السردى، فسوف نؤكد الأمر بفحص عينة أخرى خارج المُفضَّليات — حيز البحث الرئيس — وسوف نتخير عدداً من الشعراء الجاهليين هم بعض من تواتر عنده اسم سلمى، وعلى سبيل المثال سنفحص افتراضنا في شعر كُلٍّ من طَرْفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، وبشر بن أبي خازم.

يجد طرفة بن العبد في حكاية جدّه المرقش الأكبر مع «أسماء» تمثيلاً واقعياً لسرود الشعراء التخيلية حول سلمى، فيتخذ منها هيكلًا بنائياً كاملاً يُكْمَلُ به حكايته مع سلمى لِيُضَفِّرَ الواقعي بالتخيلي. ففي ق (١٣) ب (٣٢٠-٣٤٠) من الديوان يقف طرفة أمام ديار سلمى، حيث أقفرت الديار، ولم يبقَ غير رسوم كأنها وشي غمد (ما بعد الرحيل). وتحيل الديار طَرْفة إلى الماضي حيث وصال سلمى (سلمى بما هي

الشاعر أن يستخفي منه خرج منه الخضاب ساخراً ... ظاهر القصيدة عالم من الثقة ودفعة الحياة والحماسة، ولكن باطنها شيء مختلف بعض الاختلاف. عالم القصيدة لا أخوة فيه ولا صاحب. كل ما فيه وجوه من قَرَسٍ ورمح ودرع وسيف. هذه هي الصلبة لمن فاته الصاحب والثقة والاستبشار».

انظر: د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص ٢٢٧، ٢٢٨. وفي بحثه: «صحة القلب في الشعر القديم»، يطلق د. أبو القاسم رشوان على صحة القلب عند المزد بن ضرار: «صحة الهجاء والوعيد»، فالمزد لم يُعْرِضَ عن الشباب وما كان فيه من عشق الحسان، ورفقة الشبان، ومناذمته الكرام، وإنفاق الأموال، وامتطاء الحصان، وامتشاق الحسام، ومصاحبته الحسان؛ إلا ليفرغ لمن ينتقصه بظُهر الغيب، وليتوعدة بالهجاء المُمض.

راجع: د. أبو القاسم أحمد رشوان، صحة القلب في الشعر القديم، حولىة الجامعة الإسلامية العالمية، الجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد، باكستان، العدد السادس، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ٢٢٧-٢٥٨. وحول المَزْدَ خاصة: ص ٢٤٢-٢٤٦.

^{١٩} د. علي الجندي، ديوان طَرْفة بن العبد، تحقيق وتحليل ونقد، مكتبة الأنجلو المصرية.

امراً وصالٍ مَضَى)، وَعَبَّرَ تشوفها إليه ومخالستها النظر وتشبيهاها بالظبية؛ يصف بياضها، وطول عنقها، وفتور طرفها.

ومما يلفت النظر أيضاً أن كثيراً من الدلالات الأبعد التي تكونت لدينا عن امرأة الوصال أو امرأة الفراق من خلال نص «سويد» أو بعض نصوص المفضليات الأخرى؛ يأتي نص طرفة هذا ليعضدها بعبارات أوضح وأكثر تأكيداً فيقول مثلاً:

غَنِينَا وَمَا نَخْشَى التَّفَرُّقَ حَقَبَةً كِلَانَا عَزِيزٌ نَاعِمُ الْعَيْشِ بَاجِلُهُ

ب (٣٢٢)

فإلى جانب اقتران الوصال بزمن فورة الشباب، الذي يقتضي اقتران الانقطاع بالمشيب — وهوما تؤكدُه جُلُ النصوص — يؤكد البيت على قيمة «الطمأنينة والوصال»، وما يجاورها من رفاهية و«سعادة». وهو ما قررناه مسبقاً من أن أنثى الوصال هي المتعة بعيداً عن الألم العاطفي أو الشوق «الإيروسى»، هي اللذة والجمال بما له من بُدُوٍّ. ولا يلبث خيال سلمى أن يزور الشاعر محاولاً استعادة الوصال الماضي، وهنا يُعرض عدد من المثبطات التي كان بإمكانها أن تحوّل دون وصول خيالها إليه بعد رحيلها وسُكنها بلاداً بعيدة. هذه العوائق التي تجاوزها الطيف هي: البلاد الكثيرة الفاصلة فيما بينهما، الجبال، الأماكن الغليظة والمرتفعة الوعرة، والأماكن المتشابهة المعالم التي يضل بها الساري، العدو الذي يحول دون مواصلة السير. وهنا بما هي بين سلمى وطيفها. وما يصدق على البشر يصدق على الطيف. فهي/الطيف لم تصبر على هذا العناء إلا لحُبّها له. ولخيالها أيضاً ما لها من أوصاف حتى نعومة أطرافها وضَعْفِها المُتَرَفِّ:

وَمَا خِلْتُ سَلْمَى قَبْلَهَا ذَاتَ رَجَلَةٍ إِذَا قَسَوِرِيَّ اللَّيْلِ جَبَبَتْ سَرَابِلُهُ

ب (٣٢٩)

فلم يكن يعلم أنها تستطيع السير على الأقدام في رحلة شاقة، وسط هذا الليل الشديد الظلمة، حتى رأى فَعَلَ خيالها. ويعتمد طَرَفَةُ بعد ذلك قصة جَدِّه المرقش الأكبر — فالمرقش الأكبر عم المرقش الأصغر الذي هو عم طرفة — يعتمد هذه القصة لِيُمَثِّلَ حُبّه لسلمى. وهنا يُمثل طرفة لما هو تقاليد شعرية بمواقف حياتية وحوادث معلومة. إنه يستعيض عن وقائع حبه مع سلمى بوقائع حب المرقش مع أسماء، فَيُعَاوِدُ ما هو تخيلي ما هو واقعي بالأصالة، أو ما هو واقعي مُمَثِّلٌ عبر نصوص تخيلية كَشعر

المرقش الأكبر الذي يشير للحادثة. ويُقدّم طرفة حكاية داخل حكايته هو، داخل حكاية طرفة مع سلمى ثمة حكاية المرقش مع أسماء، يستلهم مفرداتها ووقائعها ليسحب دلالات المواقف على نفسه، على حكايته الأوسع.

إن أسماء في نص طرفة تبين عن المرقش، ولكن بأمر أهلها، وانقطع الوصال بتزويجها من آخر، فيرحل المرقش وراءها:

وَأَنْكَحَ أَسْمَاءَ الْمُرَادِيِّ يَبْتَغِي بِذَلِكَ عَوْفٌ أَنْ تُصَابَ مَقَاتِلُهُ
فَلَمَّا رَأَى أَنْ لَا قَرَارَ يَقْرُهُ وَأَنَّ هَوَى أَسْمَاءَ لَا بُدَّ قَاتِلُهُ
تَرَحَّلَ مِنْ أَرْضِ الْعِرَاقِ مَرْقُشٌ ٢٧٤ عَلَى طَرَبٍ تَهْوِي سِرَاعًا رَوَاجِلُهُ

ب (٣٣٢-٣٣٤)

إن الترحُّل يُقدِّم عَوْضًا عن هذا الأرق، وهذا الألم المعنوي الذي يصيب جسده وروحه. وهنا يُقدِّم سَفَرُهُ إليها حيث هي أُملاً في عودة وصالها أو رؤيتها، ولكن يُحال دون وصالها بموته. وهنا يجعل طرفة المرقش في موضع مَنْ دَفَعَ حياته ثمنًا لأمل الوصال:

إِلَى السَّرْوِ أَرْضُ سَاقِهِ نَحْوَهَا الْهَوَى وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ الْمَوْتَ بِالسَّرْوِ غَائِلُهُ

ب (٣٣٥)

وكما تَغَرَّبَ حَيًّا وراءها تَغَرَّبَ جُثْمَانَهُ، فلا يُتَوَصَّلُ إليه إلا بعد شهر في سفر متواصل. ويعود طرفة ليؤكد هذه الدلالة الكبرى التي تتأصل دومًا بسلمى أو بأنثى الانقطاع وهي دلالة «الفقد».

فِيَا لَكَ مِنْ ذِي حَاجَةٍ حِيلَ دُونَهَا وَمَا كُلُّ مَا يَهْوَى امْرُؤٌ هُوَ نَائِلُهُ

ب (٣٣٧)

وعند زُهَيْرٍ ترد سلمى في عدّة قصائد، كانت إحداها في ق (٢٨) ومطلعها:

أَعْنِ كُلَّ أَخْدَانٍ وَإِلْفٍ وَلَذَّةٍ سَلَوْتُ، وَمَا تَسْلُو عَنْ ابْنَةِ مُدْلِجٍ

مماهية كانت هي أنثى الوصال الماضي، حَلَّتْ فيها صفات الطيبة فأخذت الصورة في وصفها بين الحبيبة والطيبة، وكذا راكمت حولها الأوصاف التي لاحظناها مسبقًا حول

عيونها وحديثها، وكذا ارتباطها من خلال صورة الظبية بالشمس والخصب والنماء، وهذا خلال الأبيات (٤-٨). وكان قبلاً قد ذكر امرأتين؛ «ابنة مُدْلِج»، و«ليلى». وهو أبداً لم يَسْلُ عَمَّنْ أَحَب، وكلما حاجته الذكرى تَهَيَّجَ ب (١-٣). على أنه يُعَقَّبُ سَلْمَى تماماً بوصف طريق السفر ويتعرَّض لمخاطره، فهو طريق مهجور مخوف تنتشر فيه الجبال، ويتفرَّع فيضل به الساري، ثم يُعَقَّبُ هذا السفر بفخرٍ ب (١٣-١٩). وفي ق (٣٠) ومطلعها:

هل في تَذَكُّرِ أيام الصِّبا فَتَدُّ أُمُّ هل لِمَا فَاتَ من أَيامِهِ رَدُّ

يقف زهير على الأطلال ويتذكر أيام الصِّبا وتَوَقَّه إلى سَلْمَى وأهلها بعدما أوجعه فراقها وأوجعه بُعد المسافة. ب (١-٩)، ثم ينتقل إلى السفر على نُوقٍ نجائب تقطع الطرق الصعبة إلى خَيْرٍ مَنْ يراه أهلاً للثناء والمدح. وفي ق (٢) ومطلعها:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَانَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالْتَّقُلُ

يذكر صحوته عن حُبِّ سَلْمَى، ولكنه يعود فيكذبُ هذه الصحوّة، وأنه لا يزال يَشْقَى بحبها، ولا يزال خيالها (نَظَرُهَا) يتأوَّبُهُ كلما هَجَعَ فَيُقَسِّمُ لَيَرْتَحِلَنَّ بالفجر ويدأْبِنُ إلى الليل لا يوقفه شيءٌ، إلى قومٍ كرامٍ شجعان يُسْرِعونَ إلى نُصْرَةِ المظلوم، مازجاً بين المدح والحرب. وفي ق (٣) ومطلعها:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بِاطِلُهُ وَغُرِّي أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاجِلُهُ

يَدَّعي مفارقتَه حُب سَلْمَى بعدما زال عنه بالفعل شبابه ووعظه شَيْبُهُ، ثم يقف وقفةً عميقةً أمام الشيب والأطلال، بعدها يركبُ فرسه القوي النشط في رحلة صيد! ثم يتحدث عن هذا الرجل المعطاء تلومه العوائل، يمدحه ويثني عليه. وفي ق (١٢) ومطلعها:

لَمَنْ طَلَّلَ بِرَامَةً، لَا يَرِيْمُ عَفَا، وَخَلَا لَهُ حُقْبٌ قَدِيمٌ

يقف زهير على طللٍ ثابت على قَدَمِ الدَّهْرِ لَا يَبْرَحُ، ولكنه خلا مَمَّنْ يحب وينتظر، لقد عفا من أَهْلِ لَيْلى. ب (١-٤). وفجأةً يذكُرُ خيالات سَلْمَى ب (٥)، التي تعتاده كما

يعتاد ذا الدّين الغريمُ. والذُّكْرُ والخيالُ على هذا القصرِ يستحضر سيناريو العلاقة كما حدّدناها كاملاً. ويُعقِبُ الحديث عن سلمى مباشرةً مدّحه لهرم بن سنان.

وتبدو سلمى كذلك محبوبّةً أثيرةً لدى «بشر بن أبي خازم»^{٢٠} فترد لديه في حوالي سبع قصائد. الثالثة في ترتيب الديوان هي الواردة في المفضليات. وقد سبق أن عرّض الكتاب لها. أما الأولى فيه فتبدأ بشقاءٍ ومَرَضٍ بحب سلمى. ب (١)، ثم ترحل ويشقى برحيلها، حيث لا عزاء له عنها. ب (٢، ٣)، ويكتم صاحبها حبّها ورحيلها كاشفاً عن وجده وعن مشيبه. ب (٤-٧)، ثم يذكر أطلال الديار. ب (٨)، ثم هجاءً وحَرْبٌ في الأبيات (٩-٢٥).

وفي القصيدة الرابعة من الديوان يقف «بشر» على الأطلال باكياً. ب (١-٣)، بعد أن رحلت عنه «سلمى» وسلت عنه. ب (٤). ويذكر صدودها عن مشيبه ونأيها. ب (٥)، محاولاً الاستغناء عنها بامرأة الوصال:

فإن يك قد نأتني اليوم سلمى وصدّت بعد إلفٍ عن مشيبي
فقد ألهو إذا ما شئت يوماً إلى بيضاء أنسة لعوبٍ

وفي النهاية هجاءً وفخرٌ بالحرب. ب (٧-٢٠).

أما في القصيدة (٢١) فنجد الأطلال ويذكره سلمى المفارقة كذكره حبيباً مفارقاً بالموت ودمعه عليه. ب (١-٤)، ثم سفره وقطعه القفار على ناقة شديدة يصفها ويشبهها بالثور تهاجمه كلاب الصائد فيقتلها. ب (٤-٢٢).

ويذكر بشر أطلال الديار في ق (٢٣) وما عفاها من مطر ورعد، ويسائلها ب (١-٤)، ثم يذكر رحيل سلمى وأهلها عنها ب (٥-٨). ثم يكون السفرُ إمضاءً للهموم على ناقة قويّة شديدٍ سيرها ب (٩-١٠)، ثم تكون الحرب ب (١٢-٢١).

وفي القصيدة (٣٢) أسفٌ على ما فات من أيام ب (١). ثم رحيل سلمى وتذكرها وسط أطلالها ب (٢-٥)، ثم السفر على ناقة قويّة سريعة تسلية للهم من جراء رحيل سلمى ب (٦، ٧)، ثم فخر ب (٨-١٤).

^{٢٠} انظر: بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

وفي القصيدة (٣٤) رحيلٌ لِسَلْمَى وانقطاعٌ لما بينها وبين الشاعر ب (١). ثم ذكُرُ أطلالها وديارها ب (٢)، ثم وصف سلمى في ماضي وصالها ب (٣-٥)، ويُعَقَّبُ ذلك تَسْلِيَتَهُ هَمَّهُ بسفرٍ على ناقةٍ قويةٍ سريعةٍ ب (٦-٩)، ثم هجاءٌ وفخرٌ ب (١٠-٢٠).

ومع ما بَيَّنَّا يأخذ الفراق شكلاً آخر عند «المُزَرَّد بنِ صِرار الذَّبْيَانِي» مف (١٧)؛ إذ الحب عنده إغفاءٌ أو غفلة سكر:

صحا القَلْبُ عن سَلْمَى ومَلَّ العَوَاذِلُ وما كادَ لِأَيَّا حُبِّ سَلْمَى يُزَايِلُ
فَوَادِي حَتَّى طَارَ غَيٌّ شَبِيبَتِي وَحَتَّى عَلَا وَخَطٌّ مِنَ الشَّيْبِ شَامِلُ

مف (١٧) ب (١، ٢)

إنه هنا يتحدث عنها بما هي امرأةٌ وصال مرتبط بالماضي، أما في الحاضر والمستقبل فهي «انقطاع» بعد أن أفاق القلب وعاد إلى رُشدِه، أو ربما بعد أن ضَعُفَ عن تحمل حُبِّها فما كاد^{٢١} حُبُّها يزائل قلبه حتى طار غي شبيبته وعلاه الشَّيب. فذهاب حبها هو سبب هذا الشيب أصلاً. ومن هنا فما تنفرد به القصيدة هو الوقوف بسلمى عند الماضي بما هو أفق للشباب، وبالتالي يبكي عليها، ولكنه لا يقع في الحب مع الشيب وإنما فقط يأخذه الحنين، وهو ليس حبًّا عارماً، ولا يدفعه لأية أحداث لاحقة. إنه يظل متمتعاً بهذه الذكريات الماضية دونما أي إشارة للحاضر الذي يدفع إلى المستقبل. ومن هنا فسلمى تأخذ في وصفها ما تأخذه سلمى الوصال في القصائد الأخرى، ما تأخذه امرأة الوصال عادة من قرائن تتراكم حولها عندما يتذكر التمتع أو اللهو بها على ما نجد في ب (٦-١١). وشاهدنا هنا هو هذه الصيغة السردية الخاصة التي يتبنّاها الشعر مع امرأة الوصال، حتى لو كانت سلمى المعروفة باقترانها بالانفصال والَبَيْن، إلا أنه عندما يتعمَّق الشعر لحظاتها الماضية ووصالها البعيد يسلك نفس المسلك. وهو ما يفعله مع رابعة ورِيًّا وغيرها.

^{٢١} يقول عبد القاهر الجرجاني حول النفي في «كاد»: «فإن الذي يقتضيه اللفظ إذا قيل: «لم يكْدُ يفعل»، و«ما كاد يفعل»، أن يكون المراد أن الفعل لم يَكُنْ من أصله، ولا قارب أن يكون، ولا ظنُّ أنه يكون ... وقد علمنا أن «كاد» موضوعٌ لأنَّ يدلَّ على شدة قُرْبِ الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود. وإذا كان كذلك، كان مُحالاً أن يُوجِبَ نَقْبُهُ وجودَ الفعل، لأنه يؤدي إلى أن يُوجِبَ نَفْيَ مقاربة الفعل الوجودَ وجوده». انظر: دلائل الإعجاز، ص ٢٧٥.

إن تعبير «صَحَا القلبُ» يبدو هنا تعبيراً مراوِغاً ينفي ما يحاول إثباته، ويثبت النص ما يحاول نفيه، فالصحوة انكشافٌ وتيقُّظٌ من هوى أو غفلة، فما كان حب سلمى يفارقه، على ما في مفارقتها له من بُطءٍ، حتى فارقته الشباب وعلاه المشيب، ولكن معالجة النص للمشيب والإحساس به، وكذا استدعاء ماضي العلاقة بـ «سلمى»؛ يقدِّم دليلاً على بقاء حبها ومعاناته، فمعالجته هو ما يولِّد هذا الشعور بالانقطاع والتجاوُز والبُراء من السقم. كل ما في الأمر مناقشته التي انتقلت إلى حيز الوعي الناقد البصير، الذي ربما يكون أكثر قدرةً على الإحساس بالفراق والانقطاع، ويبقى النص شكوى تنطلق من الحاضر الزمني للنص. إن استدعاء «سلمى» الوصال جزء من افتقاد الحاضر له، أو هو حضور الماضي أو ربما حلم بمستقبل لا يجد بين يديه ما يحيل إليه.

وإذا كان هذا الحب، هذا الوصال، هو ماضي العلاقة التي يصفها، وكانت الصحوة هي القدرة على وصف الماضي، وصف الوصال، وصف حال الغفلة بوصفها نعيماً مقيماً وفردوساً مفقوداً، فإن الصحوة هنا بما هي ضديد للغفلة هي القدرة على رؤية الحب ووصفه وتقييمه، هي القدرة على إدراك محطات الوصال ولحظات الفراق وعمقه، هي القدرة على ترتيب استعداته وتجميع علاقاته. إن الشاعر، وإن زايَلته بعض أمارات صبوته، فلم يفارق الشوق، ولم تدبره الذكرى التي هي الحاضر. إن صحوته لم تكن صحوةً عن الحب قدر ما هي صحوة عن اللوعة فقط.

وعندما سلا زهير بن أبي سلمى أيضاً في نص آخر عن حب سلمى:

صَحَا القلبُ عن سلمى، وقد كان لا يَسْلُو وأَقْفَر من سلمى التَّعَانِيْقُ، فَالْتَقَلُّ^{٢٢}

عندما سلا عن حبه لسلمى وفاجأنا بهذا على غير المعتاد مع سلمى التي دوماً ما يُورِّق طيفُها ويهجم حُبها على كِبَرٍ؛ لم يلبث بعد بيتين اثنتين أن عاد فكَّدَ هذه الدعوى وقال:

وَكُلُّ مُحِبٍّ أَحْدَثَ النَّأْيُ عِنْدَهُ سُلُوْ فَوَادٍ، غَيْرَ حُبِّكَ، مَا يَسْلُو.^{٢٣}

^{٢٢} زهير بن أبي سلمى، شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص ٣١.

^{٢٣} السابق، ص ٣٢.

إن هذا التّكذيب وهذه المعاودة يؤكّدان الدلالة الأخيرة التي يبيّنها وتتواتر في جُلّ النصوص.

بقي أن نشير إلى أن صحوة القلب تُضمّر — فيما أتصور — فعلاً كانت هذه الصحوة نتيجةً له، لعله البُعد أو الرحيل والهجران وانقطاع السُّبُل وأمحاء العلامات الهادية إليها، وعمومًا إنها تُضمّرُ يأس اللقاء.
يقول المُرّدد بن ضرار مف (١٧):

وألهو بسلمى وهي

← لَدُّ حديثها لطالبها ب (٦)

← مسئّل خيرَ فَبَاذِلُ ب (٦)

وبيضاء

← فيها لِلْمُخَالِمِ صَبُوءُ (٧)

← ولهُو — لَمَن يرنو إلى اللّهُو — شاغِلُ ب (٧)

← ليالي إذ تُصبّي الحليمَ ب — دَلَّها

← وَمَشِّي خزيل الرَّجْع ب (٨)

← فيه تَفَاوُلُ ب (٨)

وعيني مهابة ← في صُورٍ

← مَرَادُها رياضُ ← سَرَتَ فيها الغيوثُ ← الهواطلُ

أَسْحَمَ ← زيان القرونِ

← كأنه أساودُ رَمَانَ ← السُّبَابُ ← الأطاولُ

← وتخطو على بَرْدِيَّتَيْنِ ← غذاهما ← نميرُ المياهِ ب (١١)

← والعيونُ الغلاغِلُ ب (١١)

إن السرد حول سلمى هنا بما هي «امرأة وصال» قائم على ما تم ذكره من قرائن، إنه لا يخلق وظائف رئيسية أو أنوية كما الشأن (امرأة الانقطاع).

وتبدو هنا ملحوظة لا بد من ذكرها؛ فقد ذكرت سلمى في القصيدة مرتين الأولى في أول القصيدة ب (١)، عندما صحا القلب عنها، والأخرى في ب (٦) عند تذكر اللهو بها، ولكن التبريزي عندما جاء لموضع الوصال ب (٧) يذكر أن للبيت رواية أخرى هي «رَيًّا» بدلاً من «سلمى». يقول: «ويُروى: «إذا ألهو برَيًّا» امرأة أخرى غير سلمى».^{٢٤} وهام أيضاً أنه لا يثبت ما علق به المحقق على البيت من أن البيت الأول نفسه يروى أيضاً ب «رَيًّا» ربما كانت بالفعل رواية لم يدركها التبريزي، ولكن يصح أيضاً أن هذا التبديل يصح فقط لديه في هذا الموضع فقط.

وهذه الأوصاف القرينة تطالعنا أيضاً مع المسبب بن علس مف (١١) عندما يتحدث عنها بوصفها امرأة وصال يصحو عنه، ويمثلها المخطط التالي:

إذا تَسْتَبِيكَ — بأصْلتي ناعِم — قامت لِتَفْتَنَهُ بغير قناع ب(٢)

ومَهَّا يَرْفُ — كأنه إذْ ذُقْتُه — عانيَّة — شَجَّتْ بماءِ بَرَّاع ب(٤)

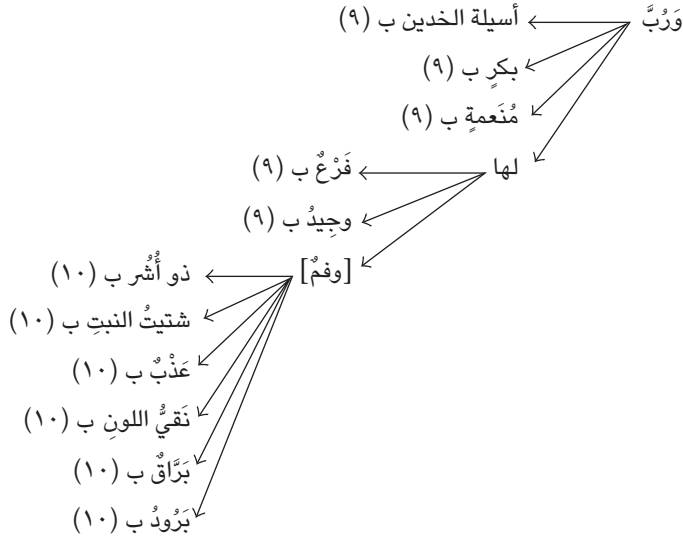
أو صوب غادية — أدْرَتْه الصَّبَا — ببزِيلِ أزهَرَ — مُدْمَجِ بِسَيَّاع ب(٥)

إن المقطع يبني على القرائن الوصفية وما يأتي فيه من أفعال تدخل مساندةً لإنتاج هذه الأوصاف ففعل «الذوق» ب (٤) لا يبني ولا يشارك في سلسلة من الأحداث، وإنما فقط يوصلنا إلى مذاق الخمر.

ولا يبعد الفعل «فَتَنَ» ب (٣) عن الفعل «سَبَى» السابق عليه، ومن ثم فهو لا يفتح اختياراً جديداً ولا يقدم إلا الإخبار عن عَرْضها محاسنَها الدقيقة والجليلة عليه؛ تفتنه بها وتسبيه.

^{٢٤} الشرح، ص ٤٤٥، ٤٤٦.

وكذا يتحدث المرقش الأكبر مف (٤٦)، بعد ذكره لسلمى وانقطاع ما بينهما من
وَصُلَّ عن أنثى الوصال دون أن يحدد اسمها، وإنما كُنِّيَ عنها بأوصافها:



ويحدد تمامًا أنها امرأة وصالٍ ولهو، ويحدد كذلك ارتباطها بالماضي.

لهوَتْ بها زمانًا من شَبَابِي وَزَارَتْهَا النَّجَائِبُ وَالْقَصِيد

مف ٤٦ (١١)

الفصل الثالث

الشعر من ذاتية السرد إلى تعدد الأصوات

المبحث الأول: القصيدة بين السرد الشخصي واللاشخصي

(١) ثمة طائفة من المصطلحات المتعاقبة والمتداخلة والمترافقة أيضاً، تزدهم على هذا المبحث، تدور بين الشخصي واللاشخصي، بين الذاتي والموضوعي، بين القصة والخطاب، بين العلامات الإشارية واللاإشارية. ولعل هذا يبين وعورة الطريق في الوقت الذي يغري بارتياحه بغية محاولة فض الاشتباك، بين بعض المسائل أو التعامل النقدي مع بعض الظواهر من خلال هذه الاشتباكات (مع الأخذ في الحسبان التفاوت الزمني لظهور هذه المصطلحات واختلاف مفاهيمها عند البعض وكذا اختلاف الأهداف من وراء استخداماتها؛ ومن ثم فالمبحث معنيٌّ بتشديد بناء إجرائي متماسك من مجمل المقولات لفحص النصوص محل الدراسة).

وما يحاول أن يكشف عنه هذا المبحث هو بعض وجوه تنظيم النص الشعري لأدوار الضمائر الثلاثة (المتكلم - المخاطب - الغائب) لبناء السردية في النص، أو بالأحرى الكشف عن جانب من هيئة انبناء السردية في النص من خلال جانب من جوانب تنظيم أدوار الضمائر أو الانتظام حولها بوصفها ركناً ركيناً في اللغة.

إن استخدام الضمائر الشخصية فيما بين أيدينا من نصوص هو بطبيعة الحال إمكانٌ من إمكانات اللغة، ولكن على أي نحو من الأنحاء تأتي تقاليد النوع وخصوصية النص التي يمكن من خلالها النظر - مقارنةً بعصورٍ أخرى وشرائح مختلفة - لتطور الشعر العربي وتطور سرديته وأسلوبه بعامة.

ونتساءل هنا أيضاً عن الذاتية في النص الشعري والموضوعية تلك التي تبيينها الصيغ الشخصية واللاشخصية في استخدام الضمائر في بناء السرد. وكذا كيف تتناوب اللغات - تختلف وتتفرق - في القصيدة الجاهلية من خلال المفضليات؛ تتناوب بين

الموضوعية والذاتية، الخطاب والسرد، الشخصي واللاشخصي. كيف تتموِّج في نصوص المفضليات وفي لغة القصيدة الواحدة.

إزاء تصنيف الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي، التي لا تُقدَّم لنا أبدًا في «ذاتها»، بل تُقدَّم من منظور معين وانطلاقًا من وجهة نظر معينة؛ يقول «تودروف» إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المُتَخَيَّل إما أن تكون ذات طبيعة «ذاتية» أو ذات طبيعة «موضوعية». ويخبرنا الإدراك عن المُدْرَك بقدر ما يخبرنا عن المُدْرَك، ويكون الإخبار «موضوعيًا» عندما يكون إخبار الإدراك عن المُدْرَك، ويكون «ذاتيًا» عندما يكون إخباره عن المُدْرَك.^١

وهذان المنحيان في تقديم الأخبار يرتبطان بنظام العلامات الذي يعرفه السرد — وتعرفه اللغة بالأساس — وهو افتراق نظام العلامات في ضوء الشخصية إلى نظام «شخصي» وآخر «لاشخصي»، وهو افتراق لا يعتمد بالضرورة على المؤشرات اللغوية المرتبطة بالضمير الشخصي (أنا) والضمير اللاشخصي (هو)، «فقد توجد سرود، أو على الأقل فصول منها مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، لكن إسنادها الحقيقي هو إلى ضمير المتكلم».^٢ ويجب ألا نخلط بين تقديم السرد بضمير المتكلم ومسألة الإخبار الذاتي والموضوعي كما يقول — تودروف — ف «للسرد سواء أكان بضمير المتكلم [أم] ضمير الغائب أن يُقدَّم هذا النمط أو ذاك من الإخبار».^٣

ويقترح رولان بارت — الذي سبق تودروف إلى التنبيه على عدم كفاية معرفة هوية الضمير في تحديد الطبيعة العلاماتية للسرد من حيث شخصيته أو لاشخصيته؛ يقترح إجراءً يعيننا على هذا التحديد، إنه يقول: «يكفي أن نعيد كتابة السرد (أو المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)؛ وما لم يترتب عن هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أننا نظل في إطار نظام خاص بـ الشخص».^٤

^١ تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٥٢.

^٢ رولان بارت، التحليل البنوي للسرد، ص٢٧.

^٣ تزفيتان تودروف، السابق، ص٥٢.

^٤ رولان بارت، السابق، ص٢٧؛ وكذا مناقشة نقدية حول الربط بين هذه الظاهرة الأدبية وأسسها اللغوية في مقال هـ. فيراد سدوتك، مفاهيم الأدب بوصفها أطرًا للإدراك النقدي، ص٤٣.

ويمكن للطابع «الشخصي» أو «الذاتي» في السرد أن يُحدد من خلال تأسيس بنفنيست لـ «الذاتية» في اللغة، تلك التي تضاء من خلال هذه المرتكزات التي تنظم العلاقات الحكائية والزمانية حول «الذات» المأخوذة باعتبارها نقطة للاستدلال، التي لا تتحدد إلا بالنسبة إلى تحقق الخطاب الذي تُنتج فيه، أي في ارتباطٍ بالضمير الذي يُتلفظ به في هذا الخطاب. ومن هذا القبيل ضمير المتكلم (أنا)، وبعض أسماء الإشارة والظروف من مثل «هذا، هنا، الآن، ذلك، الأمس، السنة الماضية ...» وكذلك كل ما يرتبط بواقع إنتاج الخطاب وتحقيقه الفعلي.^٥

ولعل مناقشة بنفنيست للإحالة في ضمير المتكلم تكشف عن هذه «الذاتية»؛ إذ يقرر بداية امتياز الضمائر عن كل التحديدات التي تفصلها اللغة بكونها: لا تحيل إلى مفهوم أو إلى فرد معين منفصلة في ذلك من قانون كل الأدلة الأخرى في اللغة؛ فلا يوجد «ضمير المتكلم» الذي يشغل كل ضمائر المتكلم التي يتلفظ بها في كل لحظة على أفواه كل المتكلمين بالمعنى الذي يوجد فيه مفهوم «الشجرة» الذي ترجع إليه كل الاستعمالات الفردية لكلمة شجرة.

إن ضمير المتكلم لا يدل على حقيقة معجمية، وإنما يحيل إلى «فعل الخطاب الفردي الذي يحتويه، كما يحدد المتكلم فيه». إنه لفظ لا يمكن أن يحدد إلا في «تحقق الخطاب»؛ ولا يملك إلا «إحالات أنيئة»، والواقع الذي يحيل إليه هو «واقع الخطاب»؛ ففي أثناء تحقق الخطاب الذي يحدد فيه ضمير المتكلم المتحدث يعلن هذا الأخير نفسه باعتباره ذاتاً.^٦

وإذا كانت الذاتية تتبدى من خلال مقولة «الضمير» كما يتبدى في ضمير المتكلم فإنها تتبدى أيضاً من خلال مقولة «الزمن» على نحو ما نجد في «الحال» أو «الحاضر»؛ إذ يحيل إلى «تقاطع الحديث الموصوف مع تحقق الخطاب الذي يصفه، ولا توجد نقطة الاستدلال الزمنية له إلا داخل الخطاب».^٧

وإذا كانت «الذاتية» قرينة «ضمير المتكلم «أنا» الذي تتمحور حوله الإحالة الكلامية للغة، حول عملية القول والتصاقها الحميم بصاحبها — فإن «الموضوعية» قرينة «ضمير

^٥ إميل بنفنيست، الذاتية في اللغة، ترجمة: حميد سمير، عمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٩، ١٩٩٩م، ص ٦٩.

^٦ السابق، ص ٦٧، ٦٨.

^٧ السابق، ص ٦٩، ٧٠.

الغائب «هو» الذي يمثل حينئذٍ «صيغة الجذر الفعلي (أو الضميري) التي لا تحيل إلى فرد، لأنه يرجع إلى شيء يقع خارج الكلام».^٨ وهو أيضًا لا يوجد ولا يتميز إلا في تعارض مع ضمير المتكلم الذي يصنفه باعتباره «لاضمير»، عندما يتلفظ به.^٩ وتتحدد الإحالة عند بنفنيست كما تُبين مريم فرنسيس في مَنَحَيْن:

الأول: علامات إشارية: وهو نمط ترتبط فيه العلامات (وجوبًا) بعلاقة «تجاور» مع مرجعها. والتجاور هنا تجاور في التخاطب وآلية الكلام، تجاور مع الكلام الذي يفترض بدوره تجاورًا مع المتكلم ومكان كلامه، وهو ما يُختَصَر في تعبير المتكلم ثلاثي الأطراف التالي: «أنا – الآن – هنا». وتنطلق الإحالة على هذا النمط من «أنا – الآن – هنا»، وتقاس بالمسافة التي تبعتها عنه. ويتحقق هذا النمط في نص «الخطاب أو الحديث».

الثاني: علامات لا إشارية: وهو نمط لا ترتبط فيه العلامات (وجوبًا) بعلاقة «تجاور» مع مرجعها. وهي سمة للنصوص التي تحيل إلى ماضٍ يبدو منقطعًا عن حاضر المتكلم، فلا يقاس بالمسافة التي تبعده عن هذا الحاضر، أو بواسطة ظروف قائمة على علاقة تجاور مع هذا الحاضر، وهو ما يتحقق في نص «القَص أو السَّرْد»^{١٠}

وإذا كان بنفنيست يربط المنحى الأول «الإشاري» بالتعبير عن «الذاتية»، والمنحى الآخر «اللاإشاري» بالتعبير عن «الموضوعية» فإن مريم فرنسيس تضيف نمطًا ثالثًا للإحالة يختلف عما يؤسس للقصة أو الخطاب عند بنفنيست وهو نمط «الإحالة المطلقة» الذي يقف عندها قسيمًا للنمطين السابقين بوصفهما نمطين للإحالة المقيدة.

وتنطبق «الإحالة المطلقة» على تلك «الحال التي يتناول فيها المتكلم موضوعًا عامًا، فيعالجه دون أن يربطه بزمان وكأنه حقيقة دائمة أو حال ثابتة».^{١١} وهي تَتَجَسَّد بنصٍّ أو بوحداث نصّية مبنية بالدرجة الأولى على «الوصف»، حيث لا يُحَدُّ الموصوف بزمن معين وكأنه مرتبط بحقيقة ثابتة أو بحال دائمة. ويُدَلُّ على هذا الموصوف بتعابير اسمية

^٨ السابق، ص ٧٥.

^٩ السابق، نفسه.

^{١٠} انظر: السابق، ص ٦١-٧٩.

انظر: مريم فرنسيس، محاور الإحالة الكلامية، ص ١٨-٣٩.

^{١١} مريم فرنسيس، السابق، ص ٢٧.

معرفة أو بما ينوب عنها. والصيغة الفعلية المستعملة في الجمل المستقلة هي صيغة المضارع التي لا تشير — والحال هذه — إلى حاضر المتكلم، بل تشمل ما كان ويكون وسيكون. كما أن استعمال صيغة الغائب هي القاعدة العامة في مثل هذه النصوص. وقد تستعمل أيضاً صيغ المتكلم للجمع والمخاطب للمفرد أو للجمع، ولكنها لا ترتبط حصراً بمتكلم أو بمخاطب محدد، بل تمثل الجنس الذي ينتمون إليه، غير أن هذا الاستعمال ليس مجانيّاً، فهو ينشئ فروقات دلالية وأسلوبية.^{١٢}

وما يناقشه بنفنيست في ثنائية «الذاتية والموضوعية» ويراها متحققاً في «الخطاب والسرد» يعتمده رولان بارت في تفرقة بين الشخصي واللاشخصي الذي يتقاطع بدوره معه شاغلاً مساحةً واسعة من الاشتراك.

ويأتي جيرار جنيت ليتحدث بمصطلحي «السرد والخطاب». فيتكلم «بالخطاب» عما يتصل بالذاتية، السرد الشخصي. ويتكلم «بالسرد» عما يتصل بالموضوعية، السرد اللاشخصي.

إن الاختلافات بين القصة والخطاب تنوّل — عند جيرار جنيت — إلى تعارض بين «موضوعية السرد» و«ذاتية الخطاب»، وهو ما يبين عنده من خلال مقاييس ذات طبيعة محض لسانية: «فالخطاب يكون ذاتياً كلما اندمغ ضمناً أو تصريحياً بمثول ضمير المتكلم أنا «أو أحال عليه». غير أن هذه الـ «أنا» لا تتحدد خلافاً لهذا إلا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث، تماماً مثل المضارع «الحاضر»؛ زمن الصيغة الخطابية بامتياز، الذي لا يتحدد بوجه آخر إلا من حيث كونه لحظة الحديث، كما أن استعماله يطبع «مطابقة الحدث الموصوف لمقتضى الخطاب الذي يصفه».^{١٣}

أما السرد فإنه يصفو تماماً بعيداً عن الذاتية، عندما لا يحيل مطلقاً على ركن الخطاب الذي يؤسسه، عندما تغيب مطلقاً أية إحالة على السارد. يقول جنيت متابعاً بنفنيست: «والحقيقة أنه لا وجود لأي سارد، فالأحداث تُعرض مثلاً تقع، تبعاً لظهورها في القصة. لا أحد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها». إن النص يمثّل هنا أمام ناظرنا بدون أن يكون مقولاً من طرف أحد ما، وبدون أن تحتم (تقريباً) معلومة

^{١٢} السابق، ص ٣٥، ٣٦.

^{١٣} جيرار جنيت، ص ٧٩.

من المعلومات التي يحتويها الرجوع إلى مصدرها لكي تكون مستوعبة أو مثمّنة، هذا المصدر الذي يكتسب قيمته من جَرَاء ثنائية عن المتكلم وفعل الكلام أو تعالقه معهما.^{١٤} في الخطاب يتكلم أحد ما، وموقفه داخل فعل الكلام نفسه هو ما يُشكّل بؤرة الدلالات الأكثر أهمية. أما في السرد فلا أحد يتكلم — كما شَدَّد بنفنيست — ومن هنا لم يُعد من حقنا، في أية لحظة، أن نسأل عَمَن يتكلم (لا هويته ولا زمانه ولا مكانه ...) لكي نتلقى دلالة النص تامّة غير منقوصة.

(٢) في الشعر الجاهلي حيث الذات تبادر العالم عاريةً إلا من صدامها مع الأشياء والكون — وربما صدامها مع نفسها أيضًا — في مثل هذا الشعر يصعب على الكلام أن يكون شخصياً على الدوام، فمن حينٍ لآخر يهرب الشاعر من ذاتية لغته إلى لغة موضوعية أخرى لتحدث بها القصيدة. إنه يتحول إلى الأشياء وإلى لغة مصوغة حولها لا تقدمه هو وتعود إليه، بل إنها لا تقدم أحداً إلا الأشياء ذاتها، وقد صاغت لغته لا تعود إلى متكلم بعينه.

وإذا كانت اللغة — كما عند بنفنيست — هي «احتمال الذاتية»؛ لكونها تشمل دائماً الأشكال اللسانية الملائمة للتعبير عنها باقتراحها، نوعاً ما، أشكالاً «فارغة» يمتلكها كل متكلم أثناء ممارسة الخطاب، وينسبها إلى «شخصه» مُحَدِّداً في الوقت ذاته نفسه باعتباره ضمير متكلم، وشريكه باعتباره ضمير مخاطب. إذا كانت اللغة كذلك، وكان الخطاب هو ما يثير انتشار الذاتية باعتماده على التحقق الحذر، الذي يغدو تحققه مكوناً لكل الترتيبات التي تحدد الذات؛ فإن ما هو شخصي يغدو على هذا النحو مركزاً لما هو لا شخصي، ما هو خطابي يغدو مركزاً لما هو سردي.

والقصيدة الجاهلية قصيدة ذاتية بامتياز في أغلب الأحوال تعتمد على «الخطاب» أو «السرد الشخصي» يتخلله أحياناً سرْد لا شخصي عن العالم والأشياء. إن ما هو شخصي، ما هو ذاتي يغدو هو لب القصيدة الحكائي بوصفه مقولةً الشخص المتكلم بالنص. إن البحث عما هو ذاتي، عما هو شخصي تَحَسُّسٌ لمركز النص وبؤرته المرجعية.

(٣) ولعل أقصى ما يُحمَل القصيدة الجاهلية صيغتها الشخصية، كما تبدو من خلال المفضليات، طابَعُها «الخطابي» الأصيل، من حيث لغتها وأسلوبها؛ إذ تبدأ كثرة

^{١٤} جزار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٧٩ وما بعدها.

كاثرة من القصائد وقد توجهت مباشرة لمخاطب آخر، هذا الآخر قد يكون فعلياً خلاف هذا الصوت الذي يتكلم بالنص، وقد يعود ليُضحى هو المؤلف نفسه، وقد جرد من نفسه — كما يقول القدماء — شخصاً آخر يخاطبه.
كقول بشامة بن الغدير:

هَجَرْتُ أُمَامَةَ هَجْرًا طَوِيلًا وَحَمَلَكِ النَّأْيُ عِبْنًا ثَقِيلًا

مف (١٠)

وكذا خطاب المُسيَّب بن عَلس لنفسه:

أَرْحَلْتُ مِنْ سَلْمَى بِغَيْرِ مَتَاعٍ قَبْلَ الْعُطَاسِ وَرُعْتَهَا بَوْدَاعٍ

مف (١١)

وقول بشر بن أبي خازم:

أَلَا بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُزَارُوا وَقَلْبُكَ فِي الظُّعَائِنِ مُسْتَعَارُ

مف (٩٨)

وكذا قول أبي ذؤيب الهذلي:

أَمِنْ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْرَعُ

مف (١٢٦)

إن الإشارة اللغوية بالخطاب تبقى هي الإشارة بقطع النظر عن تأويلها بإعادتها إلى الذات، ليصبح المتكلم والمخاطب، الذات والآخر كياناً واحداً، فعلى الدوام هناك آخرية عالقة بالذات وملزمة لها.

وما دام هناك خطاب فهناك «ذات» تدور حولها القصيدة وتتشكل بوصفها فعلاً يملك إحالاته الآنية بالنسبة للمتكلم والمخاطب وسياق التلقي الذي هو واقع الخطاب. وهذه الإحالات الآنية تظل على الدوام تحمل شبح إنتاجها الأول، ولكنها في كل إعادة وتكرار تملك شروط إعادة إنتاجها.

وهذا الآخر الفعلي الذي تتوجه إليه كثرة من قصائد المفضليات قد يكون:
زوج الشاعر التي يختلف معها:

وَكَاثِنٌ مِّنْ فَتَى سَوْءٍ تَرِيهِ يُعَلِّكَ هَجْمَةً حُمْرًا وَجُونًا

المرّار بن المنقذ، مف (١٤)

أو ابنه مف (١١٦)، مف (٢٧)، وقول عبدة بن الطبيب:

أَبْنِيَّ إِنِّي قَدْ كَبِرْتُ وَرَابَنِي بَصْرِيَّ وَفِيَّ لِمُصْلِحٍ مُّسْتَمْتَعٍ

عبدة بن الطبيب، مف (٢٧)

أو ابنته، شاكياً إياها ما أصاب قومه من خطوب:

أَلْأَسْمَاءُ لَمْ تَسْأَلِي عَنْ أَبِي لِكَ وَالْقَوْمُ قَدْ كَانَ فِيهِمْ خُطُوبٌ

ثعلبة بن عمرو، مف (٦١)

أو مخاطباً حبيبته:

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي

المتقّب العبدى، مف (٧٦)

وكذا مف (٥٦)، مف (٦٦)

أو مخاطباً الديار:

أَلَا يَا دِيَارَ الْحَيِّ بِالْبَرَدَانِ خَلَّتْ حِجَجٌ بَعْدِي لَهُنَّ ثَمَانِ

عَمِيرَةَ بن جُعَلٍ، مف (٦٤)

وكذا يخاطب عاذليّه اللّذين يلومانه:

أَلَا لَا تُلُومَانِي كَفَى اللُّومَ مَا بَيَا وَمَا لَكُمْ فِي اللُّومِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

عَبْدُ يَغُوثِ بن وَقَّاصِ الحارثي، مف (٣٠)

إِنكَمَا صَاحِبِي لَنْ تَدَعَا لَوَمِي، وَمَهُمَا أُضْعُ فَلَنْ تَسْعَا

ذو الأَصْبَعِ العَدَوَانِي، مَف (٢٩)

هذا المخاطب قد يكون أيضًا مُخَاطَبًا مجهولًا، غير محدد، غير كونه وسيطًا مُكَلَّفًا بتبليغ رسالة، أو فلنقل بالأحرى مكلف بإذاعة الخبر ونشره، بقطع النظر عن إمكانية تفسيرها بكونها صيغة دعائية لإذاعة أمر. ومن هذا القبيل، مَف (١٢٩)، مَف (١٧٠)، مَف (٧١)، مَف (٨٤)، مَف (١٠٠):

قُلْ لِلْمُتَلَّمِّ وَابْنِ هِنْدٍ مَالِكٍ إِنْ كُنْتَ رَائِمَ عَزَّنَا فَاَسْتَقْدِمِ

سِنَانُ بْنُ أَبِي حَارِثَةَ الْمُرِّي، مَف (١٠٠)

وقد يكون المخاطب بالنص مُخَاطَبًا ما يوبخه أو يهدده أو يتوعده أو ينصحه، على نحو ما نجد في:

مَف (٩٠)، مَف (١٠٢)، مَف (٧٢)، مَف (٨٥)، مَف (٨٨):

لَا تَقُولَنَّ إِذَا مَا لَمْ تُرِدْ أَنْ تُتِمَّ الْوَعْدَ فِي شَيْءٍ نَعَم

المُتَّقِبُ العَبْدِيُّ، مَف (٧٧)

وعلى نُذْرَةٍ قد يُخَاطَبُ الشاعر ما هو مُجَرَّد على نحو ما فَعَلَ تَأْبَطَ شَرًّا فيما أُوْرِدَ المُفَضَّلُ في صدارة مختاراته:

يَا عَيْدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقٍ وَمَرَّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَاقٍ

تَأْبَطَ شَرًّا، مَف (١)

(٤) إن فحص القصيدة الجاهلية — من خلال المفضليات — يُفضي بنا إلى القول بأن القصيدة الجاهلية سَرْدٌ شخصي بالأساس يتخلله سرد لا شخصي وإن طال. فإذا كانت القصيدة الجاهلية في كثير تجاور للخطاب والسرد، للشخصي واللاشخصي، للذاتي والموضوعي، فإن الخطاب أو الذاتية هي ما يؤطر القصيدة ويدمج السرد أو الموضوعية في إطاره ليتحول السرد في النهاية إلى أحد عناصر الخطاب الشعري. إن السرد في الشعر

يظل مشدوداً إلى عُرى الخطاب ليصبح مُكوّناً من مكوناته. ربما لا يكون هذا خُصِيصة الشعر الجاهلي وحده، ولكن العكس ليس موجوداً فيما بين أيدينا من نصوص. إن الشعر الذي يتخلّى عن طابع الذاتية لعله بعض مُنجزات شعرنا الحاضر في بعض نماذجه، ولكنه أبداً لم يكن الشعر الجاهلي. لقد كان الخطاب، كانت الذاتية هي المقوم الأكبر الذي يمنح هذا الشعر هويته في الوقت الذي يمنح الشاعر نفسه هويته الخاصة بتشكّله بين يديه.

والخطاب في القصيدة الجاهلية، أو ما هو شخصي هو إطارها وهيكلها ومَدَارُها الدلالي ونقطة انطلاقها التركيبي، وما هو سردي، ما هو لا شخصي هو لغة ملء الهوامش — إن جاز التعبير — لغة التفاصيل والاستطرادات. والخطاب على الدوام يمتص السرد ويحتويه دونما تكلفة أو حتى مواربة. يقول جنيت: «إن السرد المدمج في الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج في السرد فيبقى خطاباً ويَشْكُلُ صنفاً من الأورام، من السهل كثيراً التعرف عليها، وتعيين مكانها وبالتالي فلا صعوبة بتاتاً في صيانة صفاء السرد مقارنةً مع صفاء الخطاب».^{١٥}

هكذا يفتح الخطاب ذراعيه للسرد، وينأى السرد إذا أراد لنفسه أن يكون سرِّداً خالصاً عن الانفتاح على الخطاب الذي لا يذوب فيه مطلقاً ويظل نائناً فيه. «إن أي تدخل لعناصر خطابية في صلب السرد لا بد وأن يتم الإحساس بها كتشويه لاستواء العنصر السردي عند الاقتضاء».^{١٦} ولكن هذا الخطاب الذي يملك القدرة الأصيلة على الاحتفاظ بصفاء عرقه يأبى إلا أن يلوذ من آنٍ لآخر بما هو سردي، بما هو لا شخصي. إن بدايات النصوص بدايات شخصية على الدوام منذ البيت الأول، وما هو خلاف ذلك لا يلبث في البيت الثاني أو التالي له مباشرة أن يُبدى طابعه الشخصي.

يقول مُتَمِّمُ بْنُ نُؤَيْرَةَ، مف (٩):

(١) صَرَمَتْ رُنبِيَّةُ حَبْلَ مَنْ لَا يَقْطَعُ حَبْلَ الْخَلِيلِ وَلِأَمَانَةٍ تَفْجَعُ
(٢) وَلَقَدْ حَرَصْتُ عَلَى قَلِيلٍ مَتَاعِهَا يَوْمَ الرَّحِيلِ فَدَمَعُهَا الْمُسْتَنْفَعُ

^{١٥} السابق، ص ٨١.

^{١٦} السابق، نفسه.

- (٣) جُذِّي حِبَالِكَ يَا زُنَيْبَ فَإِنِّني قد أَسْتَبِدُّ بَوَصْلٍ مَنْ هُوَ أَقْطَعُ
(٤) ولقد قَطَعْتُ الْوَصْلَ يَوْمَ خِلَاجِهِ وَأَخُو الصَّرِيمَةِ فِي الْأُمُورِ الْمُزْمِعِ
(٥) بِمُجِدَّةٍ عَنَسٍ ...

تبدأ القصيدة بهذا السرد اللاشخصي عن «زُنَيْبَةَ» التي قطعت وَصْلَ رَجُلٍ حَسَنَ الوفاء للأَخْلَاءِ، لا يَفْجَعُ الأمانة ولا يخون العهد. بهذه الحيادية يتم تقديم لُبِّ الإشكال. وعناصره:

- فعلُ صَرَمٍ وانقطاع، هو المركز من الأحداث والعبارة.
- «زُنَيْبَةَ» التي هي المعارض، التي تُذكر هكذا باسمها.
- المحب الذي يُشار إليه بضمير الوَصْل الذي تؤديه «مَنْ»، الذي يتكلم بصوته في البيت التالي مباشرةً.

لقد عَبَّرَ البيتُ الأوَّلُ لاشخصياً عن هذا الانفصام والصَّرم، وتلاشى صوت المحب الذي أُجِيلَ إليه بوصفه غائباً عبر الموصول «مَنْ»؛ إذ يقول اللسانيون «أن الموصول يُدُلُّ على مُطْلَقٍ غَائِبٍ، من ثم يشبه ضمير الغائب في مجال الشبه المعنوي، ولا يكون له معنى إلا مع ذكر موصوفه أو تقديره في ضوء المقام».^{١٧}

وإذا كان البيت قد أَسْنَدَ لـ «زُنَيْبَةَ» فعلاً، فقد أَسْنَدَ لهذا المحب — المفعول الدلالي هنا — وصفاً مقتضياً فعلاً منفياً، فكأن جملة الصلة التي هي وَصْفٌ لهذا المحب تنتقض عدالة تَصَرُّفِ «زُنَيْبَةَ»؛ فقد قطعت من هو حَسَنُ الوفاء، هذا الوصف يقتضي أيضاً تصوير رَد فعل المحب تجاهها، الذي لن يعاملها معاملةً؛ فهو إذ جَبَلَ على الوفاء لن يقطع حَبْلَ وَصْلِهَا وإن قطعتَه، ولن يخون وصلاً استودعهما الحبُّ إياه. وتُعَلِّقُ الأبيات الوفاء بالوصال على الوفاء والأمانة، فلا ينتقض الوصل إلا عند خِلَاجِهِ الوصل، عند المخالفة والشك.

ومن هذه الصيغة اللاشخصية في البيت الأول إلى صيغة شخصية تماماً في البيت الثاني يتكلم فيها المحب الذي أَشِيرَ إليه بضمير الوَصْل في البيت السابق، ويُشار إلى

^{١٧} د. تمام حَسَّان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص ٩٣.

زُنْبِيَّة بضمير الغياب لتتباعده هي في حين يحتل المتكلم مساحة البيت عبر مشهد الرحيل الذي لا يَصُورُ إلا لوعته وحرصه على أقلّ القليل من الوصل والمتاع، حيث لم يكن منها إلا دَمْعُهَا. ثم يتحول السرد ليضمن خطابَ المحبِّ لَزُنْبِيَّة، وهنا نحن بين خيارين؛ إما أن يكون مقول القول هو: «جُدِّي حَبَالِكِ يَا زُنْبِيَّة»، وحينئذٍ سيكون بقية البيت: «فإنني قد أَسْتَبِدُّ بَوَصْلٍ مَنْ هُوَ أَقْطَعُ»؛ سيكون من قبيل تعليق المتكلم على نفسه ووصف تَصَرُّفه، أو ربما كان البيت كله مقولَ القول، مخاطباً به حبيبته، قاطعةً الوَصْل. والبيت الرابع في هذا عودةٌ تامة في شطره الأول لسرده الشخصي مُقَرَّرًا فَعَلَ الْبَيْن: «ولقد قَطَعْتُ الْوَصْلَ يَوْمَ خِلَاجِهِ». إن صَرَمَهَا يُوصَفُ لاشخصياً، أما صَرَمَهُ هُوَ فَسَرْدٌ شخصي. إن هذا المقطع الشخصي على الإجمال يعود ليُخْتَمَ بهذا «السرد اللاشخصي»: «وأخو الصَّريمة في الأمور الْمُزْمَعُ». ذلك السرد الذي يَدْخُلُ مُعْتَرِضاً بين الجار والمجرور «بمجدة» وما يتعلق به «قطعت»، ب (٤). وتأخذ العبارة اللاشخصية شكل التعليق الختامي على رواية شخصية.

ويمكن تمثيل تناوب الضمائر في المقطع على النحو التالي:

البيت	المحبوبة	الشاعر
١	الاسم	غائب
٢	غائب	متكلم
٣	مخاطب	متكلم
٤	—	متكلم

يحكي السرد اللاشخصي في البيت الأول عنه — عن الشاعر — وَعَمَّنْ تُسَمَّى بِ زُنْبِيَّة»، وفي البيت الثاني يتحول إلى الصيغة الشخصية ليتكلم الشاعر عنها بضمير الغائب، ثم يتحول هذا المتكلم في البيت الثالث ليخاطبها هي، تلك التي كانت في موقع الغياب، ثم يأتي البيت الرابع لِيُفْسِحَ المجال له — هُوَ وَحْدَهُ — كي يتكلم: «ولقد قَطَعْتُ الْوَصْلَ ...»

ولعلها ليست فقط هذه البدايات التي تتصدر مقدمة القصائد هي ما يأخذ الطابع الشخصي؛ إذ يبدو أن هذه السمة تغلب على سائر الابتداءات الداخلية في كثير من أحوال، فكل بدايات الموضوعات داخل هذا النص على سبيل المثال بدايات شخصية، فضلاً عن

هذه الصيغ التكرارية التي تُلح في الورد، سواء في بدايات الموضوعات الداخلية أو في الموضوعات نفسها. وحسبنا هذه الصيغة: «لقد + المضارع المُسند إلى ضمير المتكلم» التي تتصدر الشطر الأول في أبيات سبعة من مجموع أبيات النص الذي يبلغ خمسة وأربعين بيتاً:

ب (٢): وَلَقَدْ حَرَصْتُ عَلَى قَلِيلٍ مَتَاعِهَا

ب (٤): وَلَقَدْ قَطَعْتُ الْوَصْلَ يَوْمَ خِلَاجِهِ

ب (٢٠): وَلَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى الْقَيْنِصِ وَصَاحِبِي

ب (٢٨): وَلَقَدْ سَبَقْتُ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِّبَةٍ

ب (٣٥): وَلَقَدْ ضَرَبْتُ بِهِ فَنُتْسِقِطُ ضَرْبَتِي

ب (٣٧): وَلَقَدْ غُبِطْتُ بِمَا أَلْقَى حِقْبَةً

ب (٣٩): وَلَقَدْ عَلِمْتُ، وَلَا مُحَالَةَ، أَنَّنِي

البيت الثاني تحول إلى السرد الشخصي الصريح أصلاً في النص بعد البيت الأول، ب (٤) هو نهاية موضوع الحب وبداية موضوع الناقة، وب (٢٠) بداية موضوع الفرس، ب (٢٨) بداية موضوع الخمر والنُدْمان. ولا يكاد يخرج عن هذه الطريقة الداخلية في الابتداء إلا بداية موضوع الضُّبْع الذي يمثل الموت وإشكالية الإنسان معه. (٥) وأحياناً ما تبدأ بعض القصائد بداية لا شخصية ساردة عن «القلب» الذي يعود مباشرة بآلية المجاز المرسل للشخص والذات، وما هو لا شخصي حينئذٍ مجرد قناع لما هو شخصي:

أَجَدَّ الْقَلْبُ مِنْ سَلَمَى اجْتِنَابَا	وَأَقْصَرَ بَعْدَمَا شَابَتْ وَشَابَا
وَشَابَ لِدَاتُهُ، وَعَدَلَنْ عَنْهُ	كَمَا أَنْصَيْتَ مِنْ لُبْسٍ ثِيَابَا
فَإِنْ تَكُ نَبْلُهَا طَاشَتْ وَنَبْلِي	فَقَدْ نَرَمِي بِهَا حِقْبًا صِيَابَا

مف (١٠٥)، ب (١-٣)

إن كون «القلب» في البيت الأول مجازاً عن الشخص ليس فقط مجرد انحراف إشاري قائم على التجاور — كما تتحد آلية عمل المجاز المرسل — بل هو عدول تعدل به القصيدة سردياً عن الصياغة الشخصية المتوقعة لبدايات القصائد في التقليد الأدبي الشائع لنماذج الحقبة.

وكذا يقول المُمَزَّق العَبْدِي، مَف (١٣٠)، مَف (٨١) ببعض الاختلاف:

صَحَا عَنْ تَصَابِيهِ الْفُؤَادُ الْمُشَوَّقُ وَحَانَ مِنَ الْحَيِّ الْجَمِيعِ تَفَرُّقُ
وَأَصْبَحَ لَا يَشْفِي غَلِيلَ فُؤَادِهِ قَطَارُ السَّحَابِ وَالرَّحِيقُ الْمُرَوَّقُ

مَف (١٣٠)، ب (٢٠١)

التَّصَابِي: حنين واشتياق، وصحوة الفؤاد بناءً للتكلف مع الفؤاد وازدياد في المعتاد، وصحوة الفؤاد عن تصابيه لا تحيلنا إلى سرِّد لا شخصي عن الفؤاد قدر ما تحيلنا إلى سرِّد شخصي عن هذه الأنا الممزقة شوقًا، لا يُسليها شيء، ولا يشفي غليلها. وهذا السرد الشخصي المعطوف بعضه على بعض في ب (٢٠١) يقطعه سرِّد لا شخصي يعلل لدواعي هذا السرد اللاشخصي: وحان من الحي الجميع تَفَرُّقُ. ويظل «الفؤاد» — وما تحيل إليه من ضمائر في البيت الثاني — لَا يَخْلُقُ سَرِّدًا لاشخصيًا. إِنَّ مَنْ يَتَدَخَّلُ لِيَنْفِي انطفاء حرارة القلب لا بد وأن تكون هي «الذات» حيث تتأسس الصيغة الشخصية.

وهنا لا يصبح مبدأ «إعادة الكتابة» الذي يقترحه رولان بارت كافيًا لتحديد ما هو شخصي، فملاحظة ما هو مجاز مرسل عن الشخص يخلق سَرِّدًا شخصيًا أيضًا مهما كانت صيغ التعبير عنه.

ولا يمنع هذا، كما هو معلوم، أن تأتي العبارات الشخصية مصوغة على ضمير الغائب — حتى لو كانت في بدايات القصائد — إذ يظل طابعها الشخصي الأصيل ثاويًا في عمقها، وما هو لا شخصي يسري كتقليد يُؤَوَّل على الدوام بما هو شخصي، على ما يتكلم سَلَمَةُ بْنُ الْخُرْشُب، في بداية مَف (٦)، يقول:

تَأَوَّبَهُ خَيَالٌ مِنْ «سُلَيْمَى» كَمَا يَعْتَادُ ذَا الدَّيْنِ الْغَرِيمُ
فَإِنْ تُقْبَلْ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ وَصَالُ صَرُومُ

مَف ٦ (٢٠١)

إن مجرد إشارة الضمير للغائب لا تحيل العبارة في البيت الأول مطلقًا إلى الصيغة اللاشخصية، بل إن تأويب الخيال الذي لا شهيد عليه سوى الذات، وما يرافقه من أرق أفعال تقع ضمن مقولة الشخص. وعلاقة المشابهة مع اعتياد ذي الدَّيْنِ لغريمه تستدعي

إلى جانب مظهر الملازمة دلالاتٍ نفسية خاصة تنسحب على معاودة الخيال للشاعر، هذه الدلالات تدحض لاشخصية العبارة.

وفي البيت الثاني ينقلب الضمير للأصل المعدول عنه، على اعتبار أصلية المتكلم بالنسبة إلى الغائب، وعلى اعتبار أن القصيدة تعبير ذاتي عن متكلم يتحدث بنفسه وعن نفسه، والمساحة المفترضة بين التعبير بضمير الغياب والتعبير بضمير المتكلم هي مساحة لافتراض صدق موضوعي يطمح إليه التعبير الشخصي الذي يكشف عن نفسه في البيت الثاني.

وإلى الصيغة اللاشخصية يتحول النص في البيت الثالث لوصف هذا المكان الذي غدا به الشاعر عادياً على فرسه:

وَمُخْتَاضٌ تَبَيَّضَ الرُّبْدُ فِيهِ تَحُومِي نَبْتُهُ فَهُوَ الْعِمِيمُ

إن الصيغة التي تُضْمِرُ «رُبَّ» تَضَرَّبُ في أطناب اللاشخصية، ومحاولة للتجرد والبُعد عما تروي، لِتُلْقِيَهُ في حوزة المجموع أو حوزة الإطلاق، وهو تماماً ما يحدث مع الفعل الذي يُبْنَى للمجهول، ولعل تسمية النحاة «لما لَمْ يُسَمَّ فاعله» تبدو ذات دلالة في هذا السياق.

إن دلائل الوصف «مُخْتَاضٌ»، «تَحُومِي نَبْتُهُ» تأتي لاحقة لهما على الترتيب العبارتان: «تَبَيَّضَ الرُّبْدُ فِيهِ»، «فَهُوَ الْعِمِيمُ». ويتحول الحديث إلى الشاعر ليثبت خوضه هذا المكان الموحش «غَدَوْتُ به»، يتحول بعدها الحديث حديثاً عن الفرس في صيغ لا شخصية إلى آخر النص، ب (٤-١٣):

- | | |
|--|--|
| (٤) غَدَوْتُ به نُدَافِعُنِي سَبُوحُ | فَرَأَشْ نُسُورِهَا عَجَمَ جَرِيمُ |
| (٥) مِنْ الْمُتَلَفَّتَاتِ بِجَانِبَيْهَا | إِذَا مَا بَلَّ مَخَزَمَهَا الْحَمِيمُ |
| (٦) إِذَا كَانَ الْجِرَامُ لِقَصْرَيْيْهَا | أَمَامًا حَيْثُ يَمْتَسِكُ الْبَرِيمُ |
| (٧) يُدَافِعُ حَدَّ طُبَيْيْهَا وَحِينًا | يُعَادِلُهُ الْجِرَاءُ فَيَسْتَقِيمُ |
| (٨) كُفِّتْ غَيْرَ مُحْلِفَةٍ وَلَكِنْ | كَلَوْنَ الصَّرْفِ عُلَّ بِهِ الْأَدِيمُ |
| (٩) تَعَادَى مِنْ قَوَائِمِهَا ثَلَاثُ | بِتَحْجِيلِ وَقَائِمَةٍ بِهِمُ |
| (١٠) كَأَنَّ مَسِيحَتِي وَرَقٍ عَلَيْهَا | نَمَتْ قُرْطَيْيْهَا أُنْزُ خَزِيمُ |

- (١١) تُعَوِّدُ بِالرُّقَى مِنْ غَيْرِ حَبْلٍ وَتُعَقِّدُ فِي قَلَائِدِهَا التَّمِيمُ
 (١٢) وَتُمْكِنُنَا إِذَا نَحْنُ اقْتَنَصْنَا مِنْ الشَّحَاجِ أَسْعَلَهُ الْجَمِيمُ
 (١٣) هُوِيَّ عُقَابٍ «عَرْدَةَ» أَشَارَتْهَا «بِذِي الضُّمْرَانِ» عِكْرِشَةُ دَرُومٍ

وحتى هذا الشطر الذي يَسْرُدُ بضمير الجمع «نحن» في البيت الثاني عشر — لا يعدو أن يكون صيغة لاشخصية كذلك، فهو سرّد لا شخصي عن الفرس، عندما تُمْكِنُنَا — وتُمْكِنُ غيرنا كذلك — من صيد الحمار الوحشي. إنه وصف لإمكاناتها وقدراتها.
 (٦) وما هو شخصي ولا شخصي في النصوص لا يرتبط بحدود البيت أو الشطر، وإنما هو خاصية تتسرب في التراكيب تُوافق الأَشْطَر والأبيات أو لا توافقهما.
 وفي الجدول الآتي نعيد كتابة مف (٢) بِنَصِّها بما يُبيِّن توزيع الأبيات في قوائم تُصَنَّفُ السرد شخصياً ولاشخصياً وتميزه في ذات اللحظة عما هو خطابي.

الصيغة خطاب البيت	سرّد (شخصي) (س لا ش)	سرّد (شخصي) (س ش)
١	فإن تنجّ منها يا حُزيمَ بن طارق فقد تركت ما خلف ظهرك بَلَقَعَا	
٢	ونادى منادي الحَيِّ أن قد أُتِينُمُ أَجْمَعَا	وقد شَرِبَتْ ماء المِزَادَةِ
٣	وقلت لكأس: أَلْجَمِيهَا فَإِنَّمَا نَزَلْنَا «الْكُتَيْب» مِنْ «زُرُود» لِنَفْرَعَا	
٤	كأنّ بَلَيْتَيْهَا وَبَلَدَ نَحْرِهَا مِنْ النَّبْلِ كُرَّاتِ الصَّرِيمِ الْمُنَزَّعَا	
٥	وقد جَعَلْتَنِي مِنْ «حَزِيمَةَ» إصْبَعَا	فأَدْرَكَ إِيقَاءَ الْعَرَادَةِ ظَلْعُهَا
٦	أمرتُكُمْ أُمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى	ولا أَمْرٌ لِلْمُعْصِي إِلَّا مُضْيَعَا

الصيغة خطاب	سَرْد (شخصي)	سَرْد (لا شخصي)
البيت (خ)	(س ش)	(س لا ش)
٧	إذا المرء لم يَغشَّ الكَرِهَةَ أَوْشَكَتْ جِبَالُ الْهُوَيْنَا بِالْفَتَى أَنْ تَقْطَعَا	

وقد توحى بعض صيغ التعميم والإطلاق — في مجرد سياقها اللفظي — بإحالة قريبة إلى بعض الشخوص المتعينة في النص، ف «المعصي» في ب (٦) وصف يُدخل المتكلم بالنص ضمن دائرة من ينطبق عليهم هذا الوصف، إن لم يكن — سياقيًا — أهمهم. وكذا تحيل كلمتا «المرء»، «الفتى» في ب (٧) إلى المتكلم نفسه بوصفه غواشًا للمكاره.

(٧) ومن النماذج الأخرى التي نطالع فيها تفاعل ما هو شخصي وما هو لا شخصي قصيدة الأسود بن يَغْفَر مَف (١٢٥). وتلفت القصيدة النظر بوصفها مقطوعة، أو على الأدق قصيدة قصيرة (في حساب القدماء؛ إذ تجاوزت حدَّ المقطوعة ببضعة أبيات)، ومع هذا تحفل بتقاليد بناء القصيدة على النموذج المشهور، من صَرَم إلى شاعرٍ صَلَبٍ لا يَرْضَى الخَسْفَ، وَصَّالَ صَرُومَ، إلى تعليل الانبتات بالكِبَر والشَّيب، ثم وصف الجمال الظاهري للمحوبة، وتحديدًا هنا ريقها، الذي يشبهه بالخمَر، ثم رحيله على ناقة قوية في قَفَرٍ مهلكة، إنه يقول:

- (١) قد أَصْبَحَ الْحَبْلُ، من أَسْمَاءَ، مَصْرُومًا
- (٢) وَاسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً، مِنِّي، وقد عَلِمْتُ
- (٣) عَفٌّ، صَلِيبٌ، إذا ما جُلْبَةً أَزَمْتُ
- (٤) لَمَّا رَأَتْ أَنَّ شَيْبَ الْمَرْءِ شَامِلُهُ
- (٥) صَدَّتْ، وَقَالَتْ: أَرَى شَيْبًا، تَفَرَّعَهُ
- (٦) كَأَنَّ رِيقَتَهَا، بَعْدَ الْكَرَى، اغْتَبَقَتْ
- (٧) سُلَافَةَ الدَّنِّ، مَرْفُوعًا نَصَائِبُهُ
- (٨) وَقَدْ ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ، أَشْهُرًا جُدْدًا
- (٩) حَتَّى تَنَاوَلَهَا، صُهْبَاءَ، صَافِيَةً

(١٠) وَسَمَحَةِ الْمَشْيِ، شَمَلَالٍ، قَطَعْتُ بِهَا أَرْضًا، يَحَارُ بِهَا الْهَادُونَ، دَيْمُومًا
(١١) مَهَامَهَا، وَخُرُوقًا، لَا أَنْيَسَ بِهَا إِلَّا الضَّوَابِحَ، وَالْأَصْدَاءَ، وَالْبُومًا

إن التعبير عن الحب وانقطاعه، وهو ربما يكون مما يقتضي اللوعة، يُعَبَّرُ عنه في البيت الأول من خلال إخبارٍ يحاول أن يكون موضوعياً، فَيُقَدِّمُ إخباراً عن «المُدْرَك» في المقام الأول، وهو «الحب» لا المُحِب، إنه لا يغوص في ذاته كما يغوص على الحُب كعلاقة موضوعية تبدو للناظر خارجية بما يُمكن ملاحظتها وتقديرها والحكم عليها، على خلاف تلك القيم الذاتية التي يغدو فيها المتكلم مَرَجِعَهَا الأول والأخير.

ومن هنا تُبَيِّنُ علاقة الحب من خلال تَصَوُّر الشيء المادي الملموس الذي تتجاذبه أطرافٌ ويعاينه الناظر، وهذا من خلال استعارة الحَبْلِ، ب (١)، هذه الاستعارة الشهيرة في الشعر العربي للتعبير عن الوَصْلِ، وبخاصّة في سياق التردد بين القُرْب والهجر، بين الوصال والانبِتَات. إن العلاقة التي تُمَثِّلُ من خلال «الحبل» يُنَحِّثُ عنها في الشطر الأول باعتبارها حَبْلاً، وفي الشطر الثاني يُنَحِّثُ عنها بأَصْلٍ تَمَثَّلُهَا: «ائتلاف، وكتمان هوى»، وكلاهما أوصاف تندرج في هذا السرد اللاشخصي من خلال كونها قِيَمًا تُعَايَن. والفعل الذي يُغَلِّف حاضر البيت هو الفعل «أَصْبَحَ» الذي يفيد مجرد التحوُّل، غير أنه يضيف فقط الانتقال بين الصباح والمساء، بين نَوْمٍ على حُبٍّ وسكينة، ويقظة على هجر وبُعْدٍ، ولكن إثبات الشطر الثاني للحب والائتلاف لا يمنع من تقدير حال الإشراف على الانقطاع قبيل وقوعه، فلم يكن الأمر مفاجأة. يقول التبريزي: و«قد» حرف يدخل لإيجاب أمرٍ مُنْتَظَر. كأنه كان العهد بينه وبين صاحبه على شفا انقطاع، وتقدير انبتات، فلما وقع كان كَوَعْدٍ أُنْجِز.^{١٨} وما تؤسس له الأداة هنا في أول البيت الأول يَبَيِّن بعد ذلك في البيتين الرابع والخامس من خلال هذا الحدث السابق على حَدَثِ الانبتات الذي يُسَوِّغُ للهجر: حدث الشَّيْب. وهذا التسويغ يُقَدِّمُ من خلال هذه النبرة الشخصية التي تُقَدِّمُ من خلال صوت «أسماء» ب (٥)، ثم صوت الشاعر الذي يحكي وجهة نظر «أسماء» ب (٤) قَبْلُ أن يَعْرِضَ كلامها، هذه الوجهة التي يبدو أنه هو أيضاً يُقَرِّرها.

^{١٨} التبريزي، ١٦٧٦: ٣.

وهذا السرد الشخصي بدأ أصلاً من البيت الثاني، وتحديدًا من قوله: «وقد عَلِمْتُ
أَلَّا أُبَيِّتَ بَوَادِي الْحَسَفِ مَذْمُومًا»، فَعَلِمُهَا أَنَّهُ وَصَّالٌ صَرُومٌ لَا يَرْضَى تَجَرَّعَ الْمَكْرُوهِ هُوَ
مَرْجِعِيَّةٌ صِدْقٍ هَذَا الْعِلْمُ أَوْ كَذِبِهِ، فَضْلًا عَنْ هَذِهِ الْأَنَا الَّتِي تَمَلُّ الشَّطْرَ الثَّانِي بِالرَّفْضِ
وَتَمْتَدُّ لِلْبَيْتِ الثَّالِثِ مَخْبِرَةً عَنْ بَعْضِ صِفَاتِهِ الْآخَرَى: عَفٌّ صَلِيبٌ.

وعندما يستطرد الشعر لوصف ريقها أو الناقة فَإِنَّ الْأَوْصَافَ تَتْرَاكُمُ بَعِيدًا عَنْ هَذَا
الطَّابَعِ الشَّخْصِيِّ الذَّاتِيِّ، وَعِنْدَمَا يُسْنَدُ لَا إِلَى الْمُدْرَكِ الْأَوَّلِ «الرَّيْقُ أَوْ النَّاqةُ أَوْ الصَّحْرَاءُ»
وإنَّمَا إِلَى مَا يَتَعَلَّقُ بِهِ مِثْلُ هَذَا الْخَمَّارِ، الَّذِي أَقَامَ مُدَّةً يَتَوَصَّلُ إِلَى بِيَاعِ هَذَا الْخَمْرِ الَّذِي
يُشَبِّهُ بِهِ الرَّيْقَ، حِينَئِذٍ لَا يَتَخَلَفُ السَّرْدُ اللَّاشْخَصِيَّ أَيْضًا، وَإِنَّمَا يُرْوَى عَنِ الْخَمَّارِ كَمَا
يُرْوَى عَنِ الْخَمْرِ، إِنَّ ذَاتَ الْمُدْرَكِ تَظَلُّ قَدْرَ الْمُسْتَطَاعِ خَارِجَ حُدُودِ الْإِخْبَارِ.

وفي نموذج آخر تأتي مف (٣٧) لتكون مقولاً واحداً شديد التماسك، شخصياً في
جانب منه، ولاشخصياً في الجانب الآخر:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| (١) سَلَا رَبَّةَ الْخَدْرِ مَا شَأْنُهَا | وَمِنْ أَيِّ مَا فَاتَنَّا تَعَجَّبُ |
| (٢) فَلَسْنَا بِأَوَّلِ مَنْ فَاتَهُ | عَلَى رَفِيقِهِ بَعْضُ مَا يَطْلُبُ |
| (٣) فَكَايْنُ تَضَرَّعَ مِنْ خَاطِبِ | تَزَوَّجَ غَيْرِ الَّتِي يَخْطُبُ |
| (٤) وَزَوَّجَهَا غَيْرُهُ دُونَهُ | وَكَايْنُ لَهْ قَبْلَهُ تَحْجَبُ |
| (٥) وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَرْءُ غَيْرَ الْأَرِيبِ | وَقَدْ يُضْرَعُ الْحَوْلُ الْقُلْبُ |
| (٦) أَلَمْ تَرَ عَصَمَ رُءُوسِ الشُّظَا | إِذَا جَاءَ قَانِصُهَا تُجَلِّبُ |
| (٧) إِلَيْهِ، وَمَا ذَاكَ عَنْ إِرْبَةِ | يَكُونُ بِهَا قَانِصٌ يَأْرُبُ |
| (٨) وَلَكِنْ لَهَا أَمْرٌ قَادِرٌ | إِذَا حَاوَلَ الْأَمْرَ لَا يُغْلَبُ |

الواقعة التي تعبر عنها القصيدة تصوغها الأبيات (١، ٢) صياغة شخصية، ثم
تعود الأبيات (٣-٨) لندرج هذه الواقعة الشخصية في إطار لا شخصي مُسَوِّغَةً لحدوثها
عبر الانتقال إلى الحالة المعممة التي تأتي فيها هذه الواقعة المسرودة سرّاً شخصياً
لتكون إحدى تمثّلاتها. ومن هنا ينصرف الأسلوب إلى الصياغة اللاشخصية؛ فلا متكلم
أو مخاطب في الأبيات (٣-٨) باستثناء قوله: «ألم تر» ب (٦) الذي يعيد به تثبيت
استراتيجية بناء النص القائمة في هيكلها الرئيس على «القول»، وليبدأ به مثلاً آخر ب
(٦-٨)، هو الوعل يقطن أعلى الجبال، الذي يقف موازياً للشاعر في هزيمته.

وتسويغه لهزيمته يأتي عبر عبارات ثلاث: الأولى ب (٣، ٤) حيث يظل الضمير يغوص في الإيهام بعودته على كلمة «كائن» التي لا تُعَيَّن أحداً، حيث يظل الرجل والمرأة والآخر التي يتدخل فيفوز بها، يظل كل هؤلاء شخصاً غير متعينة، تظل كل هذه الإحالات وظائف يمكن لأي أحد أن يشغلها. وهذا التعميم الذي لا يُعَيَّن هو نفسه ما يعمل داخل البيت الخامس ويكسبه لاشخصيته ويكون تسويغاً ثانياً يقدمه الشاعر. وتأتي الأبيات (٦-٨) لتقدم المسوغ الثالث؛ حيث تخلو بعد عبارة «ألم تر» من أي إحالة شخصية تجعلنا نقبض على صوت يتكلم. إن العبارة لا تُحدّد متكلماً ما هو مركز لمصادقية المعنى، بل العبارة نفسها بإحالاتها هي مصدر هذه المصادقية. وفي نموذج آخر: مف (٧٧) يبدو كيف تسهم استراتيجية التنافس بين محوري الخطاب والسرد في بناء النص. يقول المُتَقَبِّ العَبْدِي:

- (١) لَا تَقُولَنَّ إِذَا مَا لَمْ تُرِدْ
(٢) حَسَنُ قَوْلٍ «نَعَمْ» مِنْ بَعْدِ «لَا»
(٣) إِنَّ «لَا» بَعْدَ «نَعَمْ» فَاحِشَةٌ
(٤) فَإِذَا قُلْتَ «نَعَمْ» فَاصْبِرْ لَهَا
(٥) وَاعْلَمْ أَنَّ الذَّمَّ نَقْصٌ لِلْفَتَى
(٦) أَكْرِمِ الْجَارَ وَأَزْعَى حَقَّهُ
(٧) [أَنَا بَيْتِي مِنْ مَعْدٍ فِي الذُّرَى
(٨) لَا تَرَانِي رَاتِعَا فِي مَجْلِسِ
(٩) إِنَّ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْثُرُ لِي
(١٠) وَكَلَامَ سَيِّئٍ قَدْ وَقُرْتُ
(١١) فَتَعَزَّيْتُ خَشَاةً أَنْ يَرَى
(١٢) وَلِبَعْضِ الصَّفْحِ وَالْإِعْرَاضِ عَنْ
(١٣) إِنَّمَا جَادَ بِشَأْسٍ خَالِدٌ
(١٤) مِنْ مَنَآيَا يَتَخَاسِنَ بِهِ
(١٥) مُتَرَعِّجُ الْجَفْنَةِ رُبْعِي النَّدَى
(١٦) يَجْعَلُ الْهَنْءَ عَطَايَا جَمَّةً
- أَنْ تَتِمَّ الْوَعْدَ فِي شَيْءٍ: «نَعَمْ»
وَقَبِيحُ قَوْلٍ «لَا» بَعْدَ «نَعَمْ»
قَدْ «لَا» فَابْدَأْ إِذَا خِفْتَ النَّدَمَ
بِنَجَاحِ الْقَوْلِ، إِنَّ الْخُلْفَ ذَمٌّ
وَمَتَى لَا يَتَّقِ الذَّمَّ يُذَمُّ
إِنَّ عِرْفَانَ الْفَتَى الْحَقَّ كَرَمٌ
وَلِيَّ الْهَامَةِ وَالْفَرْعُ الْأَشْمُ]
فِي لُحُومِ النَّاسِ كَالسَّبْعِ الضَّرِمِ
حِينَ يَلْقَانِي وَإِنْ غِبْتُ شَتَمَ
أُذْنِي عَنْهُ وَمَا بِي مِنْ صَمَمٍ
جَاهِلٌ أَنِّي كَمَا كَانَ زَعَمُ
نِي الْخَنَا أَبْقَى وَإِنْ كَانَ ظَلَمَ
بَعْدَمَا حَاقَتْ بِهِ إِحْدَى الظُّلَمِ
يَبْتَدِرُنَ الشَّخْصَ مِنْ لَحْمٍ وَدَمٍ
حَسَنُ مَجْلِسِهِ غَيْرُ لُطَمٍ
إِنَّ بَعْضَ الْمَالِ فِي الْعَرِضِ أَمَمٌ

(١٧) لَا يُبَالِي طَيِّبُ النَّفْسِ بِهِ تَلَفَ الْمَالِ إِذِ الْعِرْضُ سَلِمَ
(١٨) [أَجْعَلَ الْمَالَ لِعِرْضِي جُنَّةً إِنَّ خَيْرَ الْمَالِ مَا أَدَّى الدِّمَمَ]

النص في تصوري يتنازعه دافعان هما بؤرته المولّدتان له؛ دافع الإشادة بـ «خالد بن أنمار» لفعلته (ويجب أن نتوقف أمام فعل الكتابة حول خالد وما قام به بوصف هذا الفعل — الكتابة — رَدًّا «للجميل، وربما كان أَوْفَى الرَّدِّ». ودافع التحدث بعلو الهمة ومناقب النفس والالتزام بما التزم به خالد).

وربما كان «خالد بن أنمار» بفعله الحَسَن هو دافع النص وشرارته، أو كان هو مقصد النص، ولكن الشعر لا يعرف الوقوف عند حدود المقاصد؛ إذ ربما كان التحديث بأمر الذات هو دافع النص ومقصده وأمر خالد أَمْرٌ مُكْمَلٌ يَحُضُّ عَلَى الْخِصَالِ ذاتها التي يؤكد عليها لنفسه. وربما كان الأول أوجه، ولكنها أفكار تجعل القصيدة هيكلًا عاريًا.^{١٩} فالقصيدة جِماع أغراض وأفكار تتنافذ وتتدافع، ويكبر الشعر عن المقصد الواحد وكذا عن المواجهة السافرة مع مقصد، ولكن القصيدة — على العموم — يبرز فيها محوران:

- محور الخطاب «بالمعنى الإشاري النحوي»، ويحتل الأبيات (١-١٢)، ب (١٨).
- دون أن يعني هذا استسلام كل أبياته له، فقط إنه الطبيعة الغالبة.
- محور السرد، ويحتل الأبيات (١٣-١٧)، التي تصفو تمامًا له.

ولعل التنافس المُفْتَرَض يأتي من تأويل النص وملاحظة تقنياته واستراتيجية بنائه. ويقول محققو المفضّليات في هامش القصيدة أنها قسمان: «القسم الأول منها وينتهي بالبيت (١٢)، هو من شعر الحكمة والخلق ... وفي القسم الثاني يمدح خالد بن أنمار بن الحارث ...»^{٢٠}

وهذا القول يهيئ له ما هم واجدوه من اختلاف بين القسمين سواء في الموضوع أو طريقة التعبير. وربما كانت مطالعة النص للوهلة الأولى تؤيد ذلك، غير أن إمعان النظر

^{١٩} حول فكرة المقاصد والأغراض، انظر: د. مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، ص ١٩١-٢١٩، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١١هـ/١٩٩١م.

^{٢٠} المفضّليات، ص ٢٩٣، الهامش.

والانطلاق من داخل النص نفسه، والصدور عنه بوصفه وحدة كلية للتحليل لا تعرف التجزؤ؛ تُسلمنا إلى غير ذلك.

إن النص محصلة تجادل هذين المحورين، محور الذات الساردة ومحور آخر مسرود عنه هو «خالد بن أنمار»، وقوام المحورين: بعض الخصال الحميدة الواجب توافرها في الشخص الكامل. وإذا كانت آلية الخطاب السردية تختلف فيما بين المحورين فإن الروح الحكيمية التي تصبغ الأبيات جميعها تغدو هي القاسم الإحالي المشترك بين الأبيات جميعها، خطاباً كانت أو سرِّداً.

في محور الذات يُقدِّم الخطاب صورة مشهدية تنقل واقع المتكلمين وخطاب الشخصية:

لا تقولن إذا ما لم تُرد أن تتم الوعد في شيء: نعم

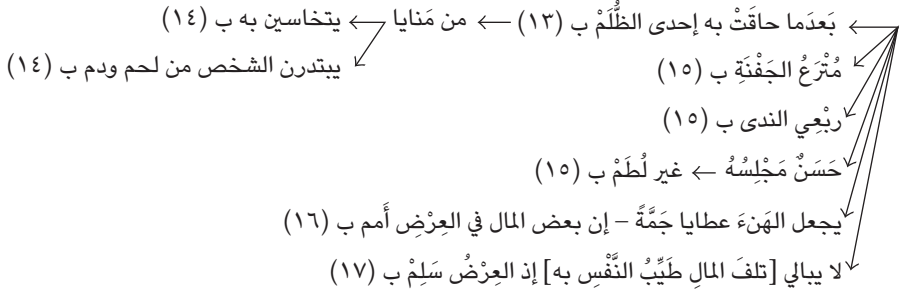
ويظل حضور المتكلم، والمتلقي مهما كان صامتاً ملازماً للحالة المشهدية؛ إذ تُقدِّم الصوت السردية بوصفه يَصْدُرُ «الآن». ولكن هذا الصوت الذي يتوجه إلى مخاطبٍ بتعزيز قيمة الالتزام بالوعد والوفاء به والجِرس على رضا الناس ب (١-٦)؛ لا يلبث أن ينتقل إلى الفخر بالنفس والإشادة بالذات ب (٧-١٢)، في سرِّد شخصي عن الذات، لا مجال لمرجعية الكلام فيه سوى شخص المتكلم:

أنا بيتي من معد في الذرى ولي الهامة والفرع الأشم

بعده ينتقل النص إلى سرِّده عن «خالد بن أنمار» ب (١٣-١٧). ولكن اللافت أن السرد يعود ليختم القصيدة ببيت واحد هو سرِّد عن الذات ب (١٨)، وكأنه بهذا يوطر تماماً الحديث عن «خالد» بحديثه عن نفسه استهلاً وختاماً.

ومما تجدر الإشارة إليه في إطار التدقيق فيما هو شخصي وما هو لا شخصي كون النظام العروضي قد يوحى بانفصال الأبيات تركيبياً نتيجة لاستقلالها الإيقاعي، الأمر الذي قد يخفف من شكل ارتباطها معاً، فتفقد بعض الجمل ارتباطها الظاهر بمرجعها أو تبتعد عنه. ومن هنا قد يختلف وصفها السردية بين الشخصي واللاشخصي، أو بالأحرى تُظن لاشخصيتها رغم ارتباطها بضمير شخصي قد يبتعد عنها أو يفصل بينهما فاصل. فالسرد في الأبيات (١٣-١٧) عن خالد سرِّد شخصي، وعما يتعلق به وعما ليس هو مركز الجملة سرِّد لا شخصي.

والمُشَجَّر التالي يُبَيِّن تعالقَ جمل المقطع:
إنما جادَ بشأْسٍ خالدٌ:



فما في داخل المربع من قبيل السرد اللاشخصي، الأول سَرَد عن المنايا وفعلها ب «شأْس» وكذا فعلها ب «الشخص» الذي قد يكون شأْسًا أو الشاعر أو أي شخص آخر، حتى لو كان المسرود له نفسه. والآخر من قبيل الإحالة المطلقة على ما سنبين.

وبين البيتين (١٤)، (١٦) يأتي ب (١٥) ليوصل ما انقطع من سرد شخصي عن «خالد»، هذا السرد الذي يتوقف كثيرًا عند مظاهر خارجية تلحظها العين وترصدها، من قبيل: «مُتَرَعِّجُ الْجَفْنَةِ» «رَبِيعِي النَّدَى»، «حَسَنُ مَجْلِسُهُ» وبخاصة وأن المجلس يوصف بأنه مجلس سكون وحلم — هذا السرد لا يتوقف عند ذلك بل يرصد «حال النفس» وقت اتلاف المال صيانةً لِلْعَرَضِ أو في وجوه بعيدة عن أن تُدَنِّسَهُ، وهي حالات لا تُعَايِن من الخارج بل يتبنى فيها السارد وجهة نظر الشخصية ليتكلم باسمها.

وما يمثل قاسمًا مُشْتَرَكًا بين محوري النص هو هذه العبارات الجُمَيَّة مطلقُة الإحالة، التي تمتد على طول النص وتبدو من آنٍ لآخر لتقدم خبرات وَعُظِيَّة تمثل تجارب ذاتية ناتجة عن معاينة سلوكٍ بعينه: ب (٨، ١٠، ١١) أو ربما خبرات مُتَحَصِّلَة من تجارب الذات أو الآخرين تُجَبِّرُ كخبرة تمثل الحقيقة الكلية التي تتعالى على المتكلم أو المخاطب أو ربما الآخرين كما في الأبيات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ١٢) أو ما يقدمه ب (٩) الذي يبدو كما لو كان حَلًّا لحكمة أو نقلًا لها من صيغة الإطلاق إلى ضمير التكلُّم.

ويطيب لي أن أعزل هذه الأقوال كما يلي:

• إِنَّ الْخُلْفَ دَمٌ. ب (٤)

- ومتى لا يَنْقُ [الفتى] الذَّمُّ يُذَمُّ. ب (٥)
- إن عِرْفَانَ الْفَتَى الْحَقَّ كَرَّمَ. ب (٦)

وَلَبَعْضُ الصَّفْحِ وَالْإِعْرَاضِ عَنْ ذِي الْخَنَا أَبْقَى وَإِنْ كَانَ ظَلَمَ

ب (١٢)

- إِنْ بَعْضُ الْمَالِ فِي الْعِرْضِ أَمَمٌ. ب (١٦)
- إِنْ خَيْرَ الْمَالِ مَا أَدَّى الذُّمَم. ب (١٨)

إن اكتناز مثل هذه العبارات بطاقة دلالية تختزل خبرات السابقين وتُقدِّمها للآخقين، تَلُمُ الكونَ في بضع مفردات، تنفذ إلى عمق الحقائق؛ أمور تقف في صدارة ما يَهَبُ النصُّ شعريته.

فالحكاية هنا هي حكايتنا جميعًا، إنها سرُّ عَنَا بأعياننا ووقائعنا المتحققة، التي ستتحقق والقابلة كذلك للتحقق في كل لحظة. إنها خلاصة سُرود لا نهائية ماضية ترسبت خبراتنا حولها في هذه العبارات، وإليها انتهت محصلتها.

والعبارات كما تبدو عبارات مؤكدة بـ «إن» أو بـ «اللام»، مبنية على التعبير الاسمي الذي يَضْمَنُ حَدًّا ما، فيأخذ الإطلاق من أصالة تعبيره العام عن الشيء. أما عندما انْبَنَى التعبير على صيغة فعلية: «ومتى لا يَنْقُ الذَّمُّ يُذَمُّ»، وعاد الفعل على «الفتى» لم يرتبط الفعل حَصْرًا بشخص وإنما بجنس، بمطلق الشخص.

وإذا ما كُنَّا مشغولين هنا بتصنيف لغة النص من حيث ما يؤسس للذاتية وما يؤسس لموضوعيته، وكُنَّا بين علامات إشارية تحيل على الذاتية وأخرى لا إشارية تحيل على ما هو موضوعي فإن الإحالة المطلقة رغم اختلافها عن العناصر اللاإشارية فإنها تؤدي في تصوُّري إلى عمق الموضوعية، ولا يشكك في ذلك كونها خارج نمطي الإحالة الإشارية واللاإشارية؛ إذ يكفي كونها غير إشارية بالأساس. بمعنى أن إحالتها لا تتحدد بالنظر إلى ارتباط العلامات اللغوية وجوبًا بمرجعها بعلاقة التجاور الذي هو تجاور في التخاطب وآلية الكلام. بعبارة أخرى لا تتحدد في ضوء العلاقة بالمتكلم إيجابًا أو سلبيًا، هذا المتكلم الذي يغدو مركزًا للإحالة في اللغة، وبذا يتم الخروج من أسر مقولات الشخص والزمان والمكان.

إن ما تحاول أن تفعله مثل هذه العبارات هو الالتفاف حول ما هو مركز للإحالة، وتحاول أن تمحو هذا المركز بتعميمه، تحاول أن تلغي هذا الثابت بتعويله، إنها بدلاً من أن تجعل المتكلم مركز الإحالة تجعل الكلام ذاته هو المركز.

المبحث الثاني: التنوع الكلامي وتناقض اللغات: تمثيل الكلام

(١) يستقر في الأذهان تصوّر ذاتي عن الشعر، وعن لغته، التي هي حينئذٍ لغة عالية الصفاء في غنائيتها، في نسبتها للشاعر، وفي فردانياتها، متغاضين عن أنه خلف كل كلام تمثيلات للغات اجتماعية متعددة قارّة فيه طبقاً لمنطقه الداخلي وضروراته، فكل تمثيل للغة — كي يجعلنا واعين لما تعنيه اللغة، وقادرين على تعيين مَنْ يتكلم داخلها — يضعنا — كما يقول باختين — على تماسٍّ مع المتلفّظ بالكلام.^{٢١} إذ لا ينفصل كل كلام عن بُعد اجتماعي؛ فالتنوع موصولٌ — بالأساس — بالإنسان في المجتمع، ولعله بالمرء في تواصله الإنساني المتنوع. وهنا يبدو التصور الذاتي الصافي والمثالي للغة ما تصوّرًا ميتافيزيقيًا محضًا، ويبدو أمر الصوت الواحد والوحيد في النص، أو التصور الواحد والوحيد، وهما كذلك.

إن اللغة في اللحظة التي تؤسس فيها لذاتيتها تؤسس فيها أيضًا لعلاقتها مع آخر،^{٢٢} * تؤسس لأوّل درجات حواريتها. يقول بنفنيست إن «الإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتًا إلا في اللغة وعبرها، لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم «الأنا» في الواقع؛

^{٢١} تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحوارية، ص ١٤٦.

^{٢٢} * «لا بدّ من تفهّم العلاقة الذاتية على أنها كل معقد: أي علاقة نفسية داخلية، بمعنى علاقة بين الحالات المختلفة التي تشكل «الفاعل»، وفي الوقت نفسه، علاقة بينية ذاتية، بمعنى علاقة بين فاعلين (على الأقل) وهذان الجانبان لا يمكن فصلهما، كما أنهما في حالة صراع. ولا يمكن فصلهما لأن الذات لا يمكن أن تكون موجودة، كما لا يمكن أن تشكل نفسها بدون الآخر ... وهما في حالة صراع لسببين على الأقل: فمن جهة، لأن العلاقة النفسية الداخلية هي بالتحديد مساحة للصراع، الصراع الذي يقابل الذات بالمطالب المتناقضة والطاغية على نحو متكافئ «للأنا الدنيا» — التي تعبّر عن ارتباطها بالجسد، وتُظهر دوافعه الكامنة — ومطالب «الأنا العليا» — التي تمثل تجذرها أو تأصلها في المجال الاجتماعي والثقافي. ومن جهة أخرى لأن هذا الفاعل الذي انقسم في داخل نفسه، يجب أن يجتاز تجربة إحداث مواجهة بين رغباته ورغبات الآخرين، الذين يتحتم عليه أن يعيش معهم»

في واقعها الذي هو واقع الكينونة.^{٢٣} ولا تتحدد الذاتية هنا — كما يقول بنفنيست — عبر الإحساس الذي يشعر به كل فرد عندما يحس بذاته، بل باعتبارها الوحدة النفسية التي تتعالى عن كل التجارب المعاشة التي تتضمنها، التي تؤمن استمرارية الوعي، ولذلك فالذاتية هي مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره «ذاتًا»؛ فالإنسان الذي يقول «أنا» هو الذي يُعتبر «أنا».

وعلى هذا النحو فالذاتية خاصية تتبلور من خلال اللغة وبها. وفي هذا الإطار لا يتأسس الوعي بالذات إلا من خلال التضاد، إلا من خلال وعي الآخر والإحساس بوجوده، «إذ لا أستعمل ضمير المتكلم إلا إذا كنت متوجهًا نحو شخص معين سيكون في كلامي عبارة عن ضمير مخاطب. وشرط الحوار هذا هو المكون للشخصية، لأنها تعني — وبطريقة تبادلية — أنني أصبح ضمير مخاطب في كلام كل مَنْ سَيَحْدُثُ نَفْسَهُ بدوره عبر ضمير المتكلم».^{٢٤} وعلى هذا النحو يصبح ضمير الخطاب شرطًا لضمير التكلم كما أن ضمير التكلم مُسْتَوْجِبًا لضمير الخطاب. «إن اللغة غير ممكنة إلا لأن كل متكلم يطرح نفسه باعتباره ضمير متكلم في خطابه. وبناءً عليه، يطرح ضمير المتكلم ضميرًا آخر، هو ذلك الذي يصبح صدى لي أتوجه إليه، ويتوجه إليّ عبر ضمير المخاطب، مع كونه خارجًا عني».^{٢٥}

إن النظر إلى اجتماعية الظاهرة اللغوية، واستحالة وجود أي كائن بصورة منفصلة عن علاقاته التي تربطه بالآخر وتحده في ضوئه؛ يحيلنا إلى اللغة في إطارها التداولي حيث علاقة تفاعل بين أطراف، وهو أيضًا ما يخرج بنا من عزلة الفرد المتوهم إلى حقيقة التواصل والتفاعل. هو ما يخرج بنا من وهم وجود سابق ومقدس للذات أو النص، إلى اللغة في تبادليها تفاعلًا بين شركاء. وفي ضوء هذه الرؤية نَتَسَمَّعُ رَجْعَ الآخر في صوت الذات، نَتَلَمَّسُ حدود الآخرين ووضعياتهم حتى في حوار النفس ومناجاة الذات.

انظر: جون أ. جاكسون، حول الذاتية في القرن السابع عشر، ترجمة: بهجت عبد الفتاح، مجلة ديوجين، المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، العدد ١٨٢/ ١٢٦، ص ٤٧.

^{٢٣} إميل بنفنيست، الذاتية في اللغة، ص ٦٤.

^{٢٤} إميل بنفنيست، ص ٦٥.

^{٢٥} تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحوارية، ص ٢١٢-٢١٥ ...

وكل نص أو عبارة بوصفها تواصلًا تُقدّم «حكاية» أو «سردًا» ما، وكُلُّ موضوع لمحمول ما هو موضوعٌ لسردٍ، حتى مع انفراد الذات. حضور الآخر حضورٌ ضمنيٌّ ملازمٌ لها في وجودها، وفي تعبيرها عن كينونتها، فالذوات توجد فقط عبر علاقات تُحددها الذوات الأخرى.

ولعل ميخائيل باختين يقف في صدارة مَنْ أدْرَجَ «الآخر» بقوة في حيِّز النظرية الجمالية لفعل الخلق والإبداع، حيث يرى أننا نتفحص تأملاتنا وتفكراتنا بحياتنا الخاصة ونتفهمها عبر وعي الأشخاص الآخرين، فالوعي الفردي لا يُنجز إلا في ضوء «الآخر»، عبر الآخر وبمعونته، إننا نخفق في النظر إلى أنفسنا ككليات، ولذا فإن الآخر ضروري، حتى ولو كان ذلك بصورة مؤقتة لاستكمال فهمنا لذاتنا، وهو أمرٌ يستطيع الفرد أن يتوصل إليه جزئيًّا فقط بالاستناد إلى ذاته هو.

إن فكرتنا الخاصة — وربما وهما — عن الشخص التام الوجود الناجز المكتمل، يمكن أن تأتي من إدراك شخص آخر لا من إدراكنا نحن لأنفسنا. إن الصورة التي أراها في المرأة هي بالضرورة غير مكتملة، ومع ذلك، وبمعنى من المعاني، فإنها توفر لنا نمطًا بدئيًّا من إدراك الذات، ولكن شخصًا واحدًا يحدق فيّ يمنحني الشعور بأنني أَشْكُلُ وحدةً كليَّةً.^{٢٦}

يقول باختين أيضًا: «إن الوجود الفعلي للإنسان يكمن في التواصل العميق. أن نُوجد يعني أن نتواصل ... أن نكون يعني أن نكون للآخر، وبالنسبة له، ومن خلاله، أن نكون لأنفسنا ... لا أستطيع أن أفعل شيئًا دون الآخر، لا أستطيع أن أكون ذاتي أو دون الآخر؛ ينبغي أن أجد نفسي في الآخر واجدًا الآخر فيّ (في نوع من الإدراك والتفكير المتبادلين). لا يمكن أن يكون التبرير تبريرًا للذات، كما لا يمكن أن يكون الاعتراف اعترافًا للذات. إنني أتلقي اسمي من الآخر، وهذا الاسم يوجد بالنسبة للآخر، فأن نُسَمِّي أنفسنا يعني أننا نقوم باغتصاب [حق الآخر].»^{٢٧}

وهنا سوف ننظر للقصيدة بوصفها مجلًى لهذه الآخريّة التي تؤسس لتعددية صوتية (بولوفونية)، وتنازع وجهات نظرٍ يهيئ بقوة لقراءة النص قراءةً سرديّة.

^{٢٦} السابق، ص ٢١٢، ص ٢١٥.

^{٢٧} السابق، ص ٢١٦.

(٢) والحوارية (البولوفونية) تهتم — كما عند باختين — ببحث «الكلمة»، التي يعني بها حينئذٍ «اللغة في كيانها الحي الملموس»، اللغة وقد وُضِعَتْ على لسان شخصٍ وأُفْعِمَتْ بالعلاقات الحوارية بين هؤلاء الشخص، اللغة وقد أصبحت «مواقف» مُعَبَّرًا عنها بالكلمة، بما يهيئ لظهور علاقات حوارية بين الشخص أطرافها التواصل. فاللغة لا تؤخذ حينئذٍ «بوصفها نظام مقولاتٍ صرفيةٍ نحويةٍ مُجرّدة، بل اللغة الممتلئة أيديولوجيًا، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم، بل حتى بوصفها رأيًا مُشخصًا».^{٢٨}

وحتى نتسنى لنا بلورة مفهوم الحوارية أكثر سوف نقدم مثالاً توضيحياً قدمه باختين: إن عبارتين مثل: «الحياة طيبة»، «الحياة ليست طيبة» يمثلان رأيين اثنين يمتلكان شكلاً منطقيًا مُحَدَّدًا، ومضمونًا محددًا له معنى ملموس. بين هذين الرأيين اللذين يمثلان رأيين فلسفيين حول قيمة الحياة توجد علاقة منطقية محددة، وهي أن «أحدهما يُلغي الآخر بوصفه قضية ونقيضها». وعلى الرغم من أنهما يستطيعان أن يوفرا مادة ملموسة للمجادلة وأساسًا منطقيًا لذلك إلا أنهما لا يمكن أن تقوم بينهما أي علاقة حوارية مهما كان نوعها، فهما لا يتجادلان أبدًا فيما بينهما.

ويتعين على كلا هذين الرأيين — من أجل أن تقوم بينهما أو تجاههما علاقة حوارية — أن «يَتَجَسَّدَا»، أن «يُورَّعَا» بين تعبيرين اثنين مختلفين لشخصين مختلفين، حينئذٍ فقط سوف تضحى بينهما علاقة ما حوارية. أما قولنا: «عبارتين من مثل «الحياة طيبة»، «الحياة ليست طيبة»» فإننا نصبح أمام رأيين اثنين متماثلين تمامًا، وبالتالي فهما في حقيقتهما رأي واحد ووحيد كُتِبَ أو «نُطِقَ به» من قِبلنا مرتين اثنتين، وهذا التعدد (مرتين اثنتين) ينتمي فقط إلى التجسيد اللفظي وليس إلى الرأي نفسه. وهنا يمكننا أن نتحدث فقط حول «العلاقة المنطقية الخاصة بالتماثل» بين هذين الرأيين الاثنين، ولكن إذا ما عبّر عن هذا الرأي من قِبل شخصين مختلفين فإن «علاقات حوارية» سوف تنشأ بين هذين التعبيرين في مثل هذه الحالة كعلاقات «التأييد، والاتفاق».

ومن هنا يتعين على العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس — من أجل أن تصبح حوارية — أن «تتجسد»، أن تدخل في جوٍّ جديدٍ من الوجود، أن تُصَبِّحَ «كلمة» أي «تعبيرًا»، وأن يكون لها «مؤلف»، أن يكون لها إرادة إبداعية واحدة، وموقف مُحَدَّد يمكن

^{٢٨} ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٢١.

أن يُسترشد به حوارياً. «يقول باختين: إن العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبياً)، ولكن التناول الحوارى ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتى لأي كلمة بمفردها، بشرط أن يتم استيعابها لا على أنه كلمة غير مسندة، بل على أنها علامة دالة على موقف ذي معنى محدد يَخُصُّ إنساناً آخر، على أنها ممثلة لتعبير يَخُصُّ إنساناً آخر، أي بشرط أن نحسَّ فيها بوجود صوت لإنسان آخر. ولهذا السبب فإن العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة، بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً».^{٢٩} ومن هنا فأى قول مُشخص تقوله الذات «لا يَكْتَفِي إلا باثنتين: لغته بوصفها تجسيده الكلامي المفرد، والتنوع الكلامي بوصفه شريكاً فعّالاً فيه. هذه المشاركة الفعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي تحدد القوام اللغوي وأسلوبه، لا أقل مما يحددهما انتماؤه إلى النظام المعيارى المركز للغته الواحدة».^{٣٠}

والتنوع الكلامي أو البولوفونية الحقّة أو لنقل الصافية تتحقق لا بتعدد الأصوات وتنوع أشكال الوعي فقط، بل باستقلالها والجمع بينها غير ممتزجة أو متماهية، وعلى الرغم من ذلك يمكننا في أحيانٍ فحص هذا التداخل واكتشاف تعدده القارّ في العمق، أو اكتشاف مناطق تجاور الأصوات رغم مساحاتها الصغيرة والمتقاربة. إن التنوع الكلامي وإن كان خَصِيصَة نثرية لا يمتنع دخوله العمل الشعري إطلاقاً، أو اكتشافه فيه، فقط، يمثل دخوله الشعرَ إمكانيةً محددة. يقول باختين إن الحوارية رغم أنها لا يمكن أن تتفتح وتتعمق وبالتالى تبلغ الاكتمال الفنى؛ إلا في ظروف الجنس الروائي، فإنها يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية، وحتى في الشعر الغنائي، ولكن دون أن تُشكّل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر.^{٣١} إن التنوع الكلامي أو التعددية الصوتية سمة لا زمنية لا ترتبط بحقبة معينة، كما أنها تخترق سائر الأنواع بدرجات وأشكالٍ مختلفة.

^{٢٩} ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة

شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ٢٩٦.

^{٣٠} ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ٢٣.

^{٣١} السابق، ص ٣٢.

والشعر بطبيعته ليس له هذه الخصيصة الأصيلة في الرواية التي تسمح بانفراد الأصوات وتمايزها فضلًا عن تعددها. في الشعر يسعى صوت المؤلف/السارد إلى حيازة سائر كلمات الشخوص وسائر أشكال وعيهم لتغدو «موضوعات» لوعيه هو، لنصبح أمام وعي أيدولوجي عام ووحيد هو وعي المؤلف «الغنائي»؛ ومن ثم فإننا نحاول أن نبحث عن هذه الأشكال المتعددة من الوعي قبل تمثلها من قبل السارد، نحاول أن نبحث عن هذه اللغات وهذه التنوعات ووجهات النظر التي تتحل إليها اللغة الواحدة والمتفردة للقصيدة، هذا الصوت الواحد والأصيل والمهيمن الذي يحاول — وهو يدخل في حوار مع تغاير خطابي خارجي — أن يحافظ على تجانس النص.

إن كل ما يدخل العمل الشعري، كما يقول باختين، عليه أن يغرّق في «الليتيّة» (نهر الجحيم في الأساطير اليونانية، ومعناه الحرفي «النسيان»). عليه أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى؛ فاللغة في السياقات الشعرية لا تستطيع أن تتذكر إلا حياتها. إن الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة، والقول الواحد المغلق مونولوجيًا. إن عليه على الدوام امتلاك لغته امتلاكًا شخصيًا كاملاً وتحمل مسؤولية واحدة متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده، ومقاصده وحدها.

ويجب ألا تكون هناك مسافة ما بين الشاعر وكلمته، وعلى كل كلمة أن تُعبّر تعبيرًا تلقائيًا ومباشرًا عن قصد الشاعر. عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كلاً قصديًا واحدًا؛ فليس لأي تفكك أو تنوع كلامي — ناهيك عن التنوع اللغوي — أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري. وفي سبيل ذلك يُجرّد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة، ولا يستخدم الكلمات والأشكال حين يستخدمها إلا بحيث تفقد صلتها بطبقات قصديّة معينة من طبقات اللغة إلا قصديّة الشاعر، تفقد صلتها بسياقات معينة فيها إلا سياقات الشاعر لتبقى نظرتة الواحدة والوحيدة.^{٢٢}

وما نحن بصدد دراسته أو فحصه الآن هو أن القصيدة الجاهلية لا تظل على الدوام على مونولوجيتها، على صوتهما الوحيد، حيث لا صوت آخر إزاء صوت المؤلف أو بجانبه؛ فمن حين لآخر يتكشف هذا الصوت داخليًا عن تعددية صوتية، ويبيّن الصوت الوحيد عن لاتجانسه.

^{٢٢} السابق، ص ٥٦، ٥٧.

نحن لا نسعى إلى اكتشاف بولوفونية السرد — تمامًا بالمعنى الباختيني — في النصوص محل الدراسة، وإنما نسعى إلى استكشاف تعددية الأصوات التي يمكن لها أن تكون قد اخترقت النص مما يزين بين هذه الأصوات المتفاعلة أو المنحلة في بعضها البعض. وكذا نستكشف حاجة النص الأصلية — مهما بُعدَ جِئْسه عن السرد، أو مهما هيمنت عليه مقومات فنيّة غير سردية — نستكشف حاجته إلى تنازع وجهات نظرٍ مختلفة عن العالم وأشكالٍ عدّة للوعي.

وإذا كان السرد البوليفوني يشترط تفاعل أشكال الوعي ووجهات النظر — دون أن تتفوق إحداها على الأخريات، بما يجعل كل أشكال الوعي مجرد إسهامات تتفاعل معًا وتتجاوز — فإنه لا يغيب عن مقاربتنا أن القصيدة بما هي سرد، مهما تنافذت وجهات النظر داخلها، تتول إلى وعيٍ وحيد ومرجعية نهائية بالنسبة للعالم هي وعي السارد أو الشخصية. ومن هنا فعلنا هو الكشف عن مناطق يتنافذ فيها أكثر من وعي، وعن تباين وجهات نظر يتم تضمينها أو اقتباسها أو الإيماء إليها لإنتاج حوارٍ يُخلّق رؤى أعمق وعيًا وأكثر نفاذًا. إننا نبحث هنا هذا التفاعل من خلال استحواذ كلام الآخرين ووجهات نظرهم وإعادة تمثيل كلامهم.

ولعل فحص التنوع الكلامي في نصٍّ ما يبدو من خلال زوايا عدّة منها فحص طُرُق التعبير الخاصة ببعض الفئات، وكذا الإرغامات المهنية والثقافية والملاحم اللّهجية، أو أيضًا متابعة لغات الأحداث السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من الموضوعات أو فحص اللغات سُلطويًا؛ لغات ذوي النفوذ ... إلى آخره من أنماط التنوع التي يمكن لها أن تبرز التعدد الكلامي وتنوعاته، بيد أننا سوف نفحص هنا خصيصة أكثر بروزًا في النص الشعري الجاهلي والنص الشعري بعامة، ألا وهي «أسلبة الحوار» أو «أنماط تمثيل الكلام». إن أبسط «تلفظ» في نظر باختين هو «دراما» صغيرة، يضطلع بأدوارها الأقل: المتكلم، والموضوع، والمستمع. والعنصر اللفظي هو السيناريو أو الشبكة التي تلعب من خلالها الدراما.^{٣٣} إن كل كلام علامة على وجود فاعل، وإزاء كل تمثيل لخطاب أو حوارٍ نحن إزاء فاعلين متكلمين حقيقيين أو مُحتملين، نحن إزاء تمثيل لحوارهم الذي لم يعد منه إلا حكاية الكلام. فالمؤلف «يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه، حتى عن

^{٣٣} تزفيتان تودروف، باختين: المبدأ الحوارية، ص ١١٦.

طريق إدخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبق لها أن كوّنت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها، وتعمل على المحافظة عليها. في مثل هذه الحالة فإن هذه الكلمة يجب أن تحسّ بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير. في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان، وصوتان».^{٣٤}

إن خطاب المؤلف يحاول دوماً أن يطوّق خطاب الشخص ضمن حدوده ومعاله، ففي نص الخطاب غير المباشر، على سبيل المثال، نلاحظ حركية تفاعل خطاب السارد وخطاب الآخر، وفي الخطاب غير المباشر الحر يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، وفي الخطاب المباشر يتلاشى السارد فتحل الشخصية محله.^{٣٥}

إن الشاعر (السارد) قد يلتمس صون كلام الشخصية وكمال تفردا وحضورها ممثلاً في حضور صوتها في النص، إن لم يكن بوقائعيته المكتملة فبوقائية القول، بعيداً عن وقائية تحقيقه. إن السرد يصدر عن حق الشخصية في الظهور إلى حيز الذات المتساوية الحقوق، متجادلة مع الذات الساردة باختلافها وبصوتها المتفرد في انتمائه الأصيل. حقها في أن تصدر عنها كلمتها، تقصّ بكل قوة عنها، تصوّر وتُخبر. وفي المقابل لا يفتأ صوت المؤلف/السارد يحوز سائر الخطابات ويهيمن عليها، وعلى حساب إضعاف الإحساس المتعمّد بالصوت الآخر تكون سطوة الصوت الحاضر الذي يعيد صياغة أسلوب الغير.

يقول باختين: «إن التعدد اللساني ينتشر أيضاً ويتخلّل خطاب المؤلف الذي يحيط بالشخصيات ويُلّفّها خالقاً نطاقات خاصة بالشخصيات محددة ومتميزة تماماً. وتتشكل هذه النطاقات من أشباه خطابات الشخصيات، ومن أشكال متعددة من البث المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيرات المتناثرة في هذا الخطاب، ومن اقتحام العناصر المعبرة الغريبة لخطاب المؤلف (الحذف، الأسئلة، التعجب). ومثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصية الممتزج بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف».^{٣٦}

^{٣٤} ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص ٢٧٦.

^{٣٥} جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ١٨٨.

^{٣٦} تزفيتنا تودروف، باختين: المبدأ الحوارية، ص ١٦٨.

(٣) يرى جيرار جنيت أن إنتاج الخطاب الخاص بالمتخيل هو نفسه إعادة إنتاج خيالية، تقوم خياليًا على التعاقدات نفسها وتطرح خياليًا الصعوبات نفسها التي تقوم عليها إعادة الإنتاج الأصلية وتطرحها. إذ يُفترض في التاريخ، والسيرة، والسيرة الذاتية أن «تعيد إنتاج خطابات ملقاة فعلًا»، ويُفترض في الملحمة والرواية والخرافة والأقصوصة أن «تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختلفة»، وبالتالي «تنتجها في الواقع»، كما يقول جنيت.^{٣٧} ومن هنا يشترك النمطان في التحليل الأخير من حيث التخيل في نمط إعادة إنتاج الأقوال وصعوباته، ومن ثم، سواء أكان ما يعاد إنتاجه في الشعر من أقوال حكاية أقوالًا ملقاة حقيقة، أو كان تظاهرًا بإعادة الإنتاج، وتظل إعادة الإنتاج هذه هي الواقعة الأولى فعلًا، فإن ذلك لن يُنتج فارقًا عمليًا في التحليل السردى ما دما أمام حقيقة ذات طبيعة واحدة هي أننا فقط أمام نص وحيد هو كل ما لدينا من حقائق، وحتى لو افترضنا أننا أمام نصوص أخرى تُدوّن هذا المقول فنحن بصدد كل نص إزاء أشكالٍ أخرى من إعادة إنتاج مقول لن يتطابق حرفيًا إلا مع ذاته.

وتظل مشكلات إعادة الإنتاج خاصة بذلك النمط المسمى بالخطاب المباشر أو الخطاب المنقول أو المقتبس الذي يدّعي كونه استشهاده بنص الحوار رغم كونه «دائمًا مؤسلبًا، بطريقة أو بأخرى».^{٣٨} إذا كانت «حكاية الأحداث» مهما كانت صيغتها — كما يقول جنيت — هي حكاية دومًا، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاته أبدًا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي، وبعبارة أخرى. إذا لم يكن التقليد اللفظي لأحداث غير لفظية — في التحليل الأخير — سوى وهم، فإنه يمكن لـ «حكاية الأقوال» أن تبدو على النقيض من ذلك، وتبدو محكومًا عليها قُبليًا بذلك التقليد المطلق.^{٣٩}

^{٣٧} جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٣.

^{٣٨} شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي؛ الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، دارسات الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م، ص١٦٢.

^{٣٩} جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٨١، ١٨٣، ١٨٤.

ويقترح جيرار جنيت تقسيمًا ثلاثيًا لأنماط تمثيل أقوال الشخصية وأفكارها اللفظية المُصَرَّح بها، طبقًا لدرجة توسُّط السارد. وهي كما يلي: ^{٤٠*}

(١) الخطاب المُسرَّد أو المروي Narratized Discourse: وهو خطاب حول كلمات منطوقة (أو أفكار) يعادل خطابًا لا يدور حول كلمات، وفيه يُقدَّم كلام الشخصية أو أفكارها اللفظية بكلمات السارد بوصفها أفعالاً ضمن أفعال أخرى. إن ما تتفوه به الشخصية من أقوال يتحول إلى حدث على لسان السارد. فإذا ما قالت الشخصية مثلاً: «حسنًا، انتهى الأمر، سوف نلتقي غدًا مساءً»، فإن الخطاب المُسرَّد يمكن أن يصوغها على أنحاء عدَّة، منها مثلاً: «تواعدت على اللقاء».

(٢) الخطاب المُحوَّل، بالأسلوب غير المباشر Transposed Discourse: وهو خطاب لا يكتفي فيه السارد بنقل الأقوال إلى جُمْل صُغرى تابعة، بل يُكثِّفها ويدمجها في خطابه الخاص عادةً من خلال تحويل الأزمنة، والانتقال من ضمائر المتكلمين إلى ضمائر الغائبين.

ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاة لبعض الشيء من الخطاب المروي، وقادرٌ مبدئيًا على الشمول، فإنه لا يُقدَّم للقارئ أي ضمانة بالأمانة الحرفية للأقوال المُصَرَّح بها «في الواقع» أو أي إحساس بذلك؛ فحضور السارد فيه أكثر تجلُّيًا في تركيب الجملة، من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد.

وهذه بعض أنماط الخطاب المباشر وصورها مُحوَّلة إلى خطاب غير مباشر:

- قالت عائشة: يجب عليَّ أن أرحل ← قالت عائشة بأنه كان يجب عليها أن ترحل.
- قلت: أريد أن ألقي نظرة على المكان ← قلت بأنني كنت أريد أن ألقي نظرة على المكان.
- صاحت جلييلة: لقد قُتلت زوجي ← صاحت جلييلة بأنه قتل زوجها.

^{٤٠*} حاولنا ألا نتصرف كثيرًا في نقل العبارات والتعريفات، بيد أننا اعتمدنا على أكثر من مصدر ومرجع منها:

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٨٥-١٨٨.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص ٤٧، ٦١، ٧٥-٧٧، ١٣٣، ١٦٧، ٢٠٦، ٢٠٧.

للخطاب غير المباشر نمطان:

(أ) خطاب غير مباشر مُؤطَّر: وهو خطاب يتضمن عبارة مؤطرة تصف الأقوال والأفكار المعروضة، مثل: قال إنَّ، فكرت أنَّ.

(ب) وخطاب غير مباشر حُرّ: وهو خطاب لا يتضمن مثل هذه العبارات المؤطرة أو الواصفة التي تجلو — على الأقل — بعض ملامح نطق الشخصية.

(٣) الخطاب المنقول أو الخطاب المباشر Reported Discourse: وهو الشكل الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حَرْفياً لشخصيته، فَتَقَدَّم أقوال الشخصية وأفكارها على أنها أقوال «مُتَنَبِّسة» بالطريقة التي يُفْتَرَض أنها نطقت بها. قال عليُّ: «لقد رأيته أمس».

والخطاب المباشر خطاب يحتفظ بتلك العلامات الدالة على وساطة السارد؛ كأن تؤطره كلمات السارد فتحدد بعض خصائص الصيغة، أو تقوم بتعيين المتكلم، أو يحتفظ بعلامات التنصيص.

وبناءً على قدرة السرد المحاكاتية على إعادة إنتاج الأقوال يقترح «ماك هاله»^{٤١} نموذجاً ذا درجاتٍ سبع تتنامى فيه درجة المحاكاتية على النحو التالي:

(١) المُجَمَّل القصصي أو التلخيص الحكائي: وهو أن يُذَكَّر الفعل اللفظي دون أن يُخَصَّص مضمونه.

(٢) المُجَمَّل الأقل قصصية تماماً أو التلخيص الحكائي الأقل «صرفاً»: وهو أن يُخَصَّص المضمون، فيمثل إلى درجة ما حَدَثًا كلامياً تُسَمَّى فيه مواضيع الحوار.

(٣) إعادة سَبْكٍ غير مباشرة للمضمون، أو صياغة جديدة له متجاهلةً الأسلوب أو شكل التلفظ الأصلي المُفْتَرَض.

(٤) الخطاب غير المباشر المحاكاتي جزئياً: وهو أن يكون الخطابُ أميناً لبعض المظاهر الأسلوبية للخطاب المُنتَج (المعاد إنتاجه)، موهماً الاحتفاظ بها، وليس مجرد نقل مضمون الخطاب.

^{٤١} انظر:

- جيران جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية. ص ٦٩، ٧٠.
- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، ص ١٦٠، ١٦٢.

(٥) الخطاب غير المباشر الحُرُّ.

(٦) الخطاب المباشر: وهو استشهداد بحوارٍ فردي أو حوارٍ ثنائي، خالقًا للإيهام بالمحاكاة الصُّرف، رغم أنه دائمًا مؤسلب بطريقةٍ أو بأخرى.

(٧) الخطاب المباشر الحُرُّ: وهو الخالي من العلامات المميزة؛ كالتلميحات الإملائية الاصطلاحية، وهو الحالة المستقلة للخطاب الفوري (المونولوج الداخلي بضمير المتكلم).
والنمطان (١)، (٢) كما يقرر جنيت يوافقان لديه «الخطاب المُسرد»، والأنماط (٣)، (٤)، (٥) توافق «الخطاب المُحول»، أما النمطان (٦)، (٧) فيوافقان الخطاب المنقول.

وفيما يلي نستكشف ما سبق من مقولات في نص الفضليات:

(٤) يعتمد النص في قصيدة الجميع — مف (٤) — على «القول»؛ بمعنى تقديم الأحداث بواسطة الراوي (الذات المتكلمة بالنص)، متكلمًا عنها وملخصًا لها، ولا يلجأ لـ «العرض» إلا في محاولة لتمثيل الحوارات تمثيلًا مباشرًا. فالنص جماع أقوال لشخصٍ عدَّة؛ أقوال للشارد أو الراوي وأقوال لأمامة، وأقوال «المُحرَّض» أو مَنْ يُريد أن يُفسد عليهما حياتهما ليطلقهما الجميع فيتزوجها هو.

أُمَسْتُ أُمَامَةً صَمْتًا مَا تُكَلِّمُنَا مجنونةٌ أم أَحَسَّتْ أَهْلَ حُرُوبٍ

ب (١)

لقد كان السرد في البيت الأول على أُمَيَّة الاستعداد لنقل كلام الشخصية (أمامة)، غير أنها خذلتها ولم تنطق، فكان صَمْتُهَا فِعْلًا للإغراض عن المتكلم وإشارةً للخصام. وإذا كان هذا الشَّطْرُ حكايةً فِعْلٌ صَمِتٍ وامتناع عن الكلام من قِبَلِ أُمَامَةٍ، فإن سياق السخط في البيت الثاني وتخمين الإغراض كلاهما يومئ إلى فعل كلام مُضْمَرٍ كان ابتداءً حديثٍ بينهما، لعل موضوعاته كانت موضوعات الحياة اليومية، أو كان حوارًا حول ما هو يومي وتواصلي من أفعال وعبارات؛ الأمر الذي يغدو معه الإغراض فِعْلًا مُسْتَفْرًا مستنفرًا للسخط. لقد أَهْمَلَت مواضيع الكلام وأَهْمَلَ فعل الكلام ذاته وبقي إغراضها مثيرًا للغضب والريبة. وإمعانًا في تمثيل الجُرم وتأكيد السارد لتفسيره والقطع بصحته طرحَ على قَدَمٍ سواءٍ «الجنون» أو «الإصغاء إلى تحريض» ليقصر عليهما إمكانية تفسير مثل هذا التغيُّر الذي شهدته أُمَامَةُ، فلمَّا يُنْكَرُ الأوَّل (الجنون) يثبت الآخر تمامَ الثبوت، هذا الذي يأخذ النص بعد ذلك في تبيان السيناريو المُتَخَيَّل له.

فالنص في تصوري يُقدّم على اعتبار أنه هو هذا السيناريو المُقترح لتجربة «تحريض ونفار» يحاول فيها السارد تمثيل كلام الشخص تمامًا، أو تحويل خطابها. فالقول في البيت الثاني:

مَرَّتْ بِرَاكِبٍ مَلْهُوزٍ فَقَالَ لَهَا ضُرِّي الْجُمَيْحَ وَمُسِّيهِ بَتَعْدِيبِ

ب (٢)

القول فيه من قبيل الخطاب المباشر (خ. م) «يُفْتَبَس» فيه قول الشخصية. وتأتي الصياغة النحوية للمقول على نحوٍ من الاختزال والطابع البرقي لتمثيل هذا التحريض: «ضُرِّي الْجُمَيْحَ وَمُسِّيهِ بَتَعْدِيبِ». ومما يبرهن على التزام السارد في النص — الذي هو هنا المتكلم باسم المؤلف — التزامه نصّ الحوار المتحول إلى الاسم داخل المقول؛ فالنص يُقدم «الفاعل» محكيًا عنه باسمه داخل مقول الخطاب المباشر «الجميح»، ومن ثمّ يحكي السارد عن نفسه عندما كان محكيًا عنه على لسان المُحرّض ومن نص كلام المُحرّض إلى نص ردّ أمانة عليه: «إن الرياضة لا تُنصّبك للشيب»، مصحوبًا بتعليق السارد الذي هو نفسه بشخصه وسلوكه موضوع النقاش بينهما. وردّ «أمانة» على هذا المُحرّض الذي يدعوها إلى أن تُضارّ الجُمَيْح ردّ إيجابي في جانب الجميح وصالحه، ومُغنٍ عن تدخله بالتعليق: «وهي صادقة»، خاصةً وأنه عندما علّق على حوارهم لم يخرج عن المعنى الذي قصدته في مقولها:

يَأْبَى الذِّكَاءُ وَيَأْبَى أَنْ شَيْخَكُمُ لَنْ يُعْطِيَ الْآنَ عَنْ ضَرْبٍ وَتَأْدِيبِ

ب (٤)

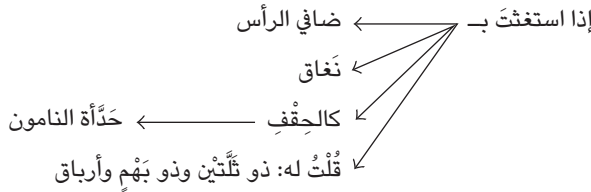
ففيهم إذن هذا التّدخل: «وهي صادقة» إلا أن يكون التعليق توكيدًا «لنبرة المقول» بحذف احتمالات الشك فيها، أو تعديلًا لها بنقل النبرة من إقرارٍ مع ضيقٍ وضجرٍ إلى إقرارٍ مصحوبٍ بعنادٍ وتحّدٍ. إن عبارة ما لا يتم استيعابها بحق وفّق ما تطرحه ألفاظها من معانٍ وإنما أيضًا وفّق ما تُنتجُ فيه من سياقات وما يَكلِّبُسُها من نبرٍ. إن التعليق «وهي صادقة» يصادر مبدئيًا على أي نبرٍ سلبي مُضمر تُكنّه أمانة داخل وصفها أو تعليقها الذي يقتبسه السرد مُحَمَّلًا باحتمالات نبره المتعددة. إن البيت الرابع على هذا

النحو يتحول فيه السارد من الحكي عن «أمامة» وعن هذا الراكب إلى خطابهما معاً لتكتمل مقولات الأطراف الثلاثة صاحبة الواقعة في الأبيات الثلاثة الأولى. ثم يعود السارد ليرغبها ويعدّها حياةً أرغد وألّين في البيتين الأخيرين ب (١١، ١٢)، ومن هنا يتوجه إليها مباشرةً في خطابٍ مباشرٍ يحمل صوته وكلامه ووعدّه وربما تخييره لها وترغيبه الأخير:

فإنَّ تَقَرَّرِي بِنَا عَيْنًا وَتَحْتَفِضِي فِينَا وَتَنْتَظِرِي كَرِّي وَتَغْرِيبِي
فَاقْنِي لَعَلَّكَ أَنْ تَحْظِي وَتَحْتَلِبِي فِي سَحْبِلٍ مِنْ مُسُوكِ الضَّانِ مُنْجُوبِ

(جواب الشرط قوله: فاقني).

خمسـة أبيات من إجمالي اثني عشر بيتاً هي أبيات القصيدة جاءت تمثيلاً لكلامٍ وحضوراً بحوارٍ أو حكايةً له، وما عدا ذلك كان حكاية أفعالٍ أو أفكارٍ يرويها السارد. يأتي المَقُول في المفضّلية الأولى في إطار بيانٍ مَنْ يستغيث به السارد أو الشاعر — ب (١٠-١٣) — إذا استغاث غيره بمثل هذا الراعي:



والمَقُول يقدم نبرة التحقير والتعير. والتقدير: أنتَ ذُو ثَلَتَيْنِ، ما لكَ والحَرْب. ويبدو هنا أثر «الوزن والإيقاع» في حذف المسند إليه (أنت) أو ما يُقدَّر به؛ احتفاظاً بالمُسْنَد. ولكن مثل هذا الحذف على هذا النحو من إقطاع العبارة أحد ركنيها الرئيسيين ومع سهولة تقدير هذا الركن؛ تشي بشدة المحافظة على نمط المَقُول مع الإشارة الدائمة إلى كوننا في إطار تخيل شعري، مهما كانت محاولة الاحتفاظ بكلمات الآخرين ونبرهم. وإذا كان المَقُول لم يُثَبِّت من اللفظ ما يحمل التحقير فإن السياق والدلالة الاجتماعية للمنطوق كفيلة بإثبات ذلك، ومن ثَمَّ يظل النبر التحقيري ملازماً للمَقُول في كل إعادة كلامية أو حكاية قولٍ.

ومما يجعلنا هنا في إطار تناؤذ حوارى هذه المحاجة حول صورة الرجل الكامل يُستغاثُ به، ويتحول الحجاج من إثبات الصفات الإيجابية لمن ينحاز له السارد إلى قَدح نعوت من يُبرِّزه الحَصْم، ويتحول الخِصام من النعوت: «ضافي الرأس، نَغَاق، كالحِقف حَدَاهُ النَّامُون» إلى المقارعة بالهَجْو في خطاب مباشر: «ذو ثَلَتَيْن وذو بَهْم وأرباق». وكأن النُعوت لا تكفي لانتقاص الخصم، لإقصائه، لإلغائه، حتى يكون هذا الحوار، هذا الخطاب السَّبَابي الذي يُضمّنه السارد كلامه على سبيل الوصف.

ومن انفراد الصوت المهيمن على النص إلى هذه الحوارية في مخاطبة العاذلة والسرد عليها، عبر هذا اللوم الذي ينشئ خصاماً يُضحي السجال فيه سجالاً موضوعاتياً تخاطبياً. ولعل الحاجة الملحة إلى وجود صوتٍ آخر يتناغم مع صوت السارد ويتفاعل معه، صوتٌ يكسِبُ صوتَ السارد رصيده ووعيه وعمقه الحجاجي؛ هذه الحاجة هي التي دعت إلى تضمين الكلام خطاب العاذلة أو اصطناعه. إن هذا الصوت المفرد الذي يتردد في الفراغ بحاجة إلى هذه المصادمة وإلى هذا الحجاج كما يحتاج إلى هذه المبارزة الجدلية.

حَرَقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ	بَلْ مَنْ لِعِذَالَةٍ خَذَالَةٍ أَشْبِ
مَنْ ثَوْبٌ صَدَقَ وَمَنْ بَزٌّ وَأَعْلَاقِ	يَقُولُ: أَهْلَكْتَ مَالًا لَوْ قَنَعْتَ بِهِ
وَهَلْ مَتَاعُ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقِ	عَاذِلْتِي إِنَّ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ
أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ أَفَاقِ	إِنِّي زَعِيمٌ لَئِنْ لَمْ تَتَرَكُوا عَذْلِي
فَلَا يُخَبِّرُهُمْ عَنْ «ثَابِتٍ» لَاقِ	أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ
حَتَّى تُلَاقِي الَّذِي كُلُّ امْرِئٍ لَاقِ	سَدَدٌ خِلَالِكَ مِنْ مَالٍ تَجْمَعُهُ
إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي	لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السَّنُّ مِنْ نَدَمٍ

وهنا مع السارد والعاذلة نحن إزاء اختلافٍ في السلوك ومظاهر الحياة، قد يبدو على التضاد بشكل ما، لكنه في التحليل الأخير موقف من الحياة والوجود الإنساني. إن العادل يأمر بالبُخل وإمساك المال، وعندما يأمر بهذا الإمساك فإنه يتمسك بما هو مُثَمَّن في الحياة الاجتماعية والسلوك اليومي، إنه يدعوه للتمسك بالسلاح والثياب الجيدة وكرائم الأموال، وكلها تحفظ على الشخص حياةً آمنةً رَغْدَةً مُتَرَفَةً. وباطن هذا الاستمسك حرص على الحياة وتمسك بالعيش، إنها نظرةٌ تعتقد في الخلود وتناسي لحظة الموت.

وفي رد السارد على العاذلة لا تُضحى الإجابة جدالاً حول الموضوع الظاهر للنقاش؛ إذ لا يناقش إفناء المال أو إبقاءه، وإنما يعمد إلى مشكلة البقاء نفسها، التي ربما كانت هي جوهر مشكلة الشاعر الصعلوك وموضوعهم العميق، الذي كتبوا فيه، ربما، بما لم يكتب الكثيرون.

إن السارد يرد على النصيحة بسؤال استنكاري: «وهل متاعٌ وإن أُبقيته باقٍ». إن مقاليد المال والأشياء — في اعتقاد العاذلة — لدى المخاطب، لدى الإنسان، ولكنها عند الشاعر لدى هذه القوى القاهرة، الماضية في إفنائها الناس والأشياء والمال والموجودات؛ هل سيَسَلِّمُ المتاع على الدهر لو بخلتُ به وإن اجتهدتُ في تبقيته؟ فإن لم يكن الحال إلا كذلك فلنصرفنه إلى ما يجلب ذكراً، ومن هنا يقول:

سَدُّ خِلَالِكَ مِنْ مَالٍ تَجْمَعُهُ حَتَّى تُلَاقِيَ الَّذِي كُلُّ امْرِئٍ لَاقٍ

«سَدُّ خَصَاصَاتِ مَفَاقِرِكَ، مِمَّا تَجْمَعُهُ مِنْ مَالِكَ حَتَّى يَنْزِلَ بِكَ مَا النَّاسُ مُشْتَرِكُونَ فِيهِ مِنَ الْفَنَاءِ».^{٤٢} والخطاب على هذا النحو — كما يقول التبريزي — «مخصوص به العاذل دون العاذلة، أو مخصوص به النفس إيذاناً بأن كلام العوازل لم يُكسبه إلا استمراراً على ما هو فيه من الإتلاف».^{٤٣} وإذا كان الصوتان يتباينان عدلاً وإجابة؛ فإن السارد يجعل «نبرة» العاذل نفسها موضوعاً للرد والنقاش: «عَاذِلْتِي: إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ»، ويهدد بالتباعد والانتقال إن لم يتركوا عدله:

إِنِّي زَعِيمٌ لَنْ لَمْ تَتْرَكُوا عَذْلِي أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقٍ

إنه ليس فقط لا ينصاع لكلام العاذلة، بل يهدد بالفراق وبأن يهيم على وجهه ويُطَوِّى خبره دون الجميع، أو أن يَقْتُلَ نَفْسَهُ فَيُريحَ اللائمين ويستريح.^{٤٤} وتباين الصوتين نابع أيضاً من اختلاف التصور حول الحياة؛ فالعاذلة كلامها مُصَوَّبٌ إلى الفرد في علاقته بالحياة المستمرة، أما السارد فَرَدُّهُ مِنْطَلِقٌ مِنَ الْفَرْدِ فِي علاقته بالحياة في

^{٤٢} التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص ١٣٧.

^{٤٣} السابق، ص ١٣٧، ١٣٨.

^{٤٤} السابق، ص ١٣٦.

انقطاعها الحتمي الوشيك، بما في الانقطاع من تجربة جماعية. منطلقاً من تصور يجعل الجسد عرضةً للفناء، ويجعل الذكر مُنزّهاً عن الاندثار. ولكن السؤال هل يبقى الذكر أيضاً — وإن طال — أم أنه كذلك عرضةً للفناء والنسيان؟ حيث لا يبقى إلا العدم، ولا تبقى إلا لحظة وحيدة معاشة تتول إلى زوال، لعلها هي مقصود البيت:

سَدَّدَ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تُجْمَعُهُ حَتَّى تُلَاقِيَّ الَّذِي كُلُّ امْرِئٍ لَاقٍ

(٥) وفي المفضّلية الثالثة يقول الكلّبة العُرنِي:

(١) تُسَائِلُنِي بَنُو جُشَمَ بْنِ بَكْرِ	أَغَرَاءُ «الْعَرَادَةُ» أَمْ بَهِيمُ
(٢) هِيَ الْفَرَسُ الَّتِي كَرَّتْ عَلَيْهِمُ	عَلَيْهَا الشَّيْخُ كَالْأَسَدِ الْكَلِيمُ
(٣) إِذَا تَمْضِيهِمْ عَادَتْ عَلَيْهِمُ	وَقَيِّدَهَا الرِّمَاحُ فَمَا تَرِيمُ
(٤) تَعَادَى مِنْ قَوَائِمِهَا ثَلَاثُ	بِتَحْجِيلٍ، وَقَائِمَةٌ بِهَيْمُ
(٥) كُمَيْتٌ غَيْرٌ مُحْلِفَةٍ وَلَكِنْ	كَلَوْنَ الصَّرْفِ عَلَّ بِهِ الْأَدِيمُ

إننا نطالعُ لوناً من الاستخدام التهكمي لمقول الآخر؛ فالمقول لا يُعاد إلا لنقل نزعة معادية له. وحتى لو أعاد السارد نفس المقول بنصه اللفظي فإنه سوف يُحمّله إياه قيمةً جديدةً بإضافته «نبرته» الخاصة إليه تعبيراً عن استيائه أو سخريته أو اعتراضه أو امتعاضه ... إن تغييراً حتمياً في «النغمة» سوف يحدث، بحكم تناوب الشخص على المقول، من متفوّه به إلى حاكٍ له. لقد أصبح سؤالُ بني جُشم بن بكر بانتقاله إلى لغة السارد/المؤلف، لغة الكلبة العُرنِي ساحةً لتصادم لغات ونبرات متعددة. لم يعد السؤال قاصراً على تلك النبرات التي يمكن له أن يتحملها من قِبَل بني جُشم، بل أصبح مُحَمَّلاً بتلك النبرات الأخرى التي يُحمّلها عليه الكلبة العُرنِي.

لم يعد السؤال مقصوراً على مجرد نبرة الاستفهام المطلقة التي يمكن للعبارة أن تتضمنها، أو نبرة التجاهل التي تقلل بها من شأن الكلبة وفُرسه عندما تسأله بنو جُشم عن مجرد لونها، وكأنهم يجهلونّها تمام الجهل؛ لم يعد قاصراً على ذلك، بل احتمل بإعادة صياغته — حتى مع افتراض الاحتفاظ بمنطوق اللفظ — نبرةً جديدةً، ربما كان قوامه السخرية والتهكم بذات السؤال، بذات المنطوق. لقد غدا السؤال على هذا النحو ساحة صراع صَوْتَيْنِ متناقضين إلى حد العداوة. وربما لأن السؤال احتل كلا النبرتين

معًا، وحَمَل بإِعادته نَبَرَ السارد كما حمل نَبَر السائل؛ كانت بقيةُ المقطعةِ إجابةً على السؤال في كلا نبريه:

فالأبيات (٤، ٥) إجابة على السؤال على مقتضى ظاهره، عاريًا من النبر السياقي، ومتسائلًا عن مجرد لون الفرس، ودونما إضمارٍ لمعنى إنشائي آخر يقتضيه السؤال.

إن السارد فيها يقف على هيئة الفرس بدقّة، قد لا يقف على مجمل تفاصيله الكثيرة، ولكنه في إيجازٍ شديد يُبين هيئة القوائم ولون الجسم، وفي كُلٍّ منهما يُمثّل «الوضوح» قاسمًا مشتركًا؛ فالقوائم ليست بَلَقَاءً؛ يتنازعها السواد والبياض، وإنما ثلاثٌ منها محجلة، وقائمة لا تحجيل فيها، واللون هو «الكُميت». ورغم أن هذا اللون، مطلقًا، هو بين السواد والحُمرة إلا أنه هنا مَجْمَع اِتران تام بينهما؛ فكأنه اللون في تحقّقه المثالي؛ إذ لم يزد سواده حتى يصبح «كُميتًا أَحْوَى»، ولم تزد حُمّته حتى يصبح «كُميتًا أَحَمَّ». وهذه الصراحة في اللون لا تشتبه على ناظر، ولا تُحوّج أحدًا إلى الحلف أنها ليست إلا كما يقول. أما الأبيات (٢، ٣) فهي إجابة أخرى على السؤال بما يجعله سؤال تجاهل للفرس «العرادة» وسؤال إنكار لفعالها. إنه سؤال مَنْ يَنْبَجح بإنكار الهزيمة، بل بإنكار فروسية الشاعر وبأن تكون فرسه مما تَسَامع به الناس. ومن هنا يُذَكّره بما تجاهلوه. وعندما يجيب على السؤال منبورًا بنبر التجاهل لا ينسى بلاءه فوق فرسه مكلومًا من خوض القتال ثابتًا فوقه لا يريم، ولا يأسو جراحه التي لا تمنعه أن يُبلي بلاء الأسود «عليها الشيخ كالأسد الكليم» (والكليم هنا وصف للشيخ، والتقدير: عليها الشيخ الكليم كالأسد). أما عن الفرس فأنى لهم ألا يعرفوا لونها، وهي لم تَن تمضي فيهم وتنفذ. وعُدّي الفعل «مضى» بنفسه مع لزومه على تضمينه معنى الفعل «قتل»، فهي إذا تنفذهم في القتال تعود عليهم لتقتل بقيتهم حتى لا تترك منهم أحدًا. أنى لهم ألا يعرفوا لونها وهي لم تغادر مكان القتال، إما ذاهبة آيبة تقتل فيهم، أو ساكنة لا تريم وقد أثقلتها الجراح فلم تَبْرَح.

(٦) ويتحول الضمير في مف (١٠)، قصيدة بشامة بن الغدير، في مقطع واحد يتعلق بالحببية ب (١-٩)، وخلال الأبيات (١-٦) يتحول الضمير العائد على شخص المحب عدّة تحولات متتالية:

- يتحول من الخطاب (المخاطب المذكر) «هَجَرَت أَمَامَةً ... حُمَلَت منها ...» ب (١)، (٢).
- إلى التكلم «بضمير الجمع»: «أَتَتْنَا تُسَائِل ... فقلنا لها ...» ب (٤).

• ومتحولاً مرةً أخرى داخل هذا التكلم من الجمع إلى المفرد: «وَقُلْتُ لها ...» ب (٥).

والمحب هنا ساردٌ مُشَخَّصٌ داخل العمل، فهو فاعل في أحداث النص وراوي لها. وفي هذا الإطار تأتي الأبيات (١-٣) من قبيل الخطاب المباشر الحر (خ م ح)، الحوار فيها حوارٌ داخلي وحديث نفس:

هَجَرْتُ أُمَامَةَ هَجْرًا طَوِيلًا وَحَمَلْتُ النَّأْيَ عِبْنًا ثَقِيلًا
وَحُمَلْتُ مِنْهَا عَلَى نَأْيِهَا خَيَالًا يُوَافِي وَنَيْلًا قَلِيلًا
وَنَظْرَةً ذِي شَجَنِ وَإِمَقٍ إِذَا مَا الرِّكَائِبُ جَاوَزَنَ مِيلًا

هَجَرْتُ أُمَامَةَ هَجْرًا طَوِيلًا، وَحُمَلْتُ مِنْهَا عَلَى نَأْيِهَا، وَنَظْرَةً ذِي شَجَنِ وَإِمَقٍ. والخطاب هنا خطاب «يحكي أفعالاً»: لا يُمَثِّلُ أقوالاً، ولا ينوب هنا الراوي عن الشخصية في حكاية أفعالها؛ إذ لا يُعْطِي السَّرْدُ في القصيدة فُرْصَةً لظهور راوٍ خلاف الشخصية التي سوف تحكي عن فعلها مع الحبيبة، وعن رحيلها على الناقة ب (١٠-٢٧)، وتُرْسَلُ مكتوبها إلى قومها ب (٢٨-٣٧). إنها هنا مَنْ يتولى أمر السرد. ومن خطابٍ مباشرٍ حر (خ م ح) إلى خطاب غير مباشر تحكيه الشخصية الراوية عن «أمامة» هذه المُتَحَدِّث عنها في الأبيات (١-٣) بوصفها الغائب.

أَتَتْنَا تَسَائِلُ مَا بَثُّنَا فَقُلْنَا لَهَا: قَدْ عَزَمْنَا الرَّحِيلَا

إن السارد الذي يتكلم — الذي هو الشخصية هنا — يحكي سؤالها الذي يبدو أنه لا يَتَصَرَّفُ في صيغته إلا بِقَدَرٍ ما يُحَوِّلُ ضمائرَه ليناسب صيغة حكاية القول أو القول غير المباشر. وليس الأمر هنا حكاية مضمون كأن تقول: «أَتَتْنَا تَسَائِلُ عَنْ بَثُّنَا»، وإنما يبدو الكلام صياغةً مُحَوَّلَةً عن سؤال يُقَدَّرُ ب «ما بَثُّكُمْ» أو ما شابه. وما أنتجتَه الشخصية من قولٍ تُعيد روايته مرةً أخرى في حكايةٍ أُولَى لهذا القول المتفوه به في الماضي: «فَقُلْنَا لَهَا قَدْ عَزَمْنَا الرَّحِيلَا». بعدها يتوجه إليها بالعتاب وأيضاً في خطابٍ مباشرٍ تَسْرُدُ فيه الشَّخْصِيَّةُ قولاً قالتَه قبل ذلك:

وَقُلْتُ لَهَا: كُنْتُ، قَدْ تَعَلَّمِي — مَنْ مِنْذُ نَوَى الرُّكْبُ، عَنَا غَفُولًا

إن السارد/ الشخصية يشير إلى نفسه من خلال فعل القول «فقلنا لها، قلتُ لها»، ولذا يُعدّ الكلام خطاباً غير مباشر. على أن هناك أشياء من موقف الرحيل بجُعبه الشاعر لا تزال صالحة للحكي، إنها بعض هذا الكلام بينه وبينها. ولكن هذا الكلام لا يحكيه وإنما يقدّم عنه مُلخصاً حكاياً:

وما كانَ أَكْثَرُ ما نَوَلْتُ مِنْ الْقَوْلِ إِلَّا صِفاحًا وقيلًا

ب (٧).

فلم يكن من نوالها في مقابلة العُتب عليها ومواجهتها بغفلتها عن الشاعر مُدّة إقامته عندهم ب (٥)؛ لم يكن إلا مصافحةً باليد للتوديع وبعض كلام زَيْنته. وعلى اختيار أن «القول» ها هنا: الوعد، و«القول»: تحيةُ الوداع، و«الصَّفاح»: الإعراض؛ يكون الكلام أنها ما نَوَلْتُ من مواعيدها المبذولة إلا الإعراض وتحية الوداع. ولعل أنماط تمثيل الكلام لا تقف في هذا النص ذاته عند هذه الحدود فقط؛ بل نطالع في الأبيات (٢٨-٢٧) الشاعر وقد دَلَفَ في خطابٍ مُباشرٍ حرٍّ إلى تحريض قومه بني سَهَم بن مُرّة على أن لا يخذلوا حلفاءهم «الحِرقة» شاذًا الحلف بينه وبينهم. يقول في مطلع كلامه إليهم:

وُخْبِرْتُ قومي — ولم أَلْقَهُمْ —	أَجِدُّوا على «ذي شَوَيْسٍ» حُلُولًا
فإِما هَلَكْتُ ولم آتِهِمْ	فأَبْلِغْ أَمائِلَ «سَهَمٍ» رَسُولًا
بأن قَوْمَكُمْ خَيْرُوا خَصَلْتِي	من كِلْتاهما جَعَلُوها عُدُولًا
خِزْيُ الحياة وَحَرْبُ الصَّدِيقِ	وَكُلُّ أَرأاه طَعامًا وَبَيْلًا
فإن لم يَكُنْ غَيْرُ إِحْداهما	فَسِيرُوا إلى المَوْتِ سَيْرًا جَمِيلًا

الأبيات تَسْرُدُ أولاً عن قوم الشاعر وتجعل المخاطب أو المسرود له حينئذ هو المسرود له العام للنص ب (٢٨)، هذا المسرود له العام الذي ربما يكون مطلقاً وبيّنًا إلى الإقرار الذاتي أو حديث النفس، الذي قد يكون هو المسرود له العام في النص، الذي يأخذ وضع المفرد أحياناً والجمع في أحيانٍ أخرى. غير أن هذا المسرود له يأخذ في البيت (٢٩) وظيفةً مادية أخرى خلاف كونه متلقياً سلبياً أو مجرد كونه مُسَوِّغاً منطقياً للخطاب والسرد إلى «تبليغ رسالة ما» يُحْمَلُها له السارد.

وهنا يَنماز بوضوح هذا المسرود له الذي يُضحي مخاطبًا يشارك في الأحداث بوصفه «ممثلًا» أو «شخصية» أخرى تحمل رسالة هي جزء من «موضوع» الفاعل أو البطل، ويسعى لتبليغها، فيعمل في النص بوصفه مُساندًا له فعلَ ماديٍّ يُرجى منه إنجازُه. على أن ليس كلُّ قول تمثيليًّا لكلامٍ أو حكاية أقوالٍ. فمثلًا يقول بشامة بن الغدير:

إِذَا أَقْبَلْتُ قُلْتُ: مَذْعُورَةٌ مِنْ الرُّمْدِ تَلَحُّقُ هَيْقًا ذَمُولًا
وإنْ أَدْبَرْتُ قُلْتُ: مَشْحُونَةٌ أَطَاعَ لَهَا الرِّيحُ قَلْعًا جَفُولًا
وإنْ أَعْرَضْتُ رَأَى فِيهَا الْبَصِيدَ رُ مَا لَا يُكَلِّفُهُ أَنْ يَفِيلًا

مف (١٠) ب (٢٠، ٢١)

المقول هنا ظنيٌّ على التلُّفُّظ به، فالفعل «قال» هنا من باب ظَنٍّ، وهو على التشبيه والتمثيل، وربما كان مضمونًا مُفَكَّرًا فيه أكثر منه مقولًا مُتَلَفِّظًا به. إن العربية تُضَمُّ «القول» معنى الظَّنِّ، وَتَسْتَعْمِلُ «القول» مجازًا للدلالة على «الحال».^{٤٥} إن القول هنا ليس بالضرورة خطابًا يَتَوَجَّه به لشخص بعينه قدر ما هو «تعليق» ينسبه السارد إلى المخاطب باعتباره تعليقه الذي سوف يُعَلِّقُ به. إنه وجهة نظر السارد التي يدَّعي على المخاطب الاعتقاد فيها.

(٧) وتنبني المفضلية (١١٠) على سرِّ يعيد تمثيل كلامٍ قيلَ من قبل، ويأخذ هذا الكلام المُمَثَّل سرديًّا حيز النصِّ بأكمله. والصوت في النص هو صوت السارد (الشاعر الفارس) الذي يتكلم مباشرةً في ب (٢)، أو يعيد حَكِّي كلامه وتمثيله في بقية النص ويعيد حكي كلام شخصية أخرى غائبة، هي زوجته، تدعوه لبيع حصانه:

(١) بَاتَتْ تَلُومُ عَلَى ثَادِقٍ لِيُشْرَى، فَقَدْ جَدَّ عِصْيَانُهَا
(٢) أَلَا إِنَّ نَجْوَكَ فِي ثَادِقٍ سَوَاءٌ عَلَيَّ وَإِعْلَانُهَا
(٣) وَقَالَتْ: أَغْنَيْنَا بِهِ، إِنَّنِي أَرَى الْخَيْلَ قَدْ ثَابَ أَثْمَانُهَا
(٤) فَقُلْتُ أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّهُ كَرِيمُ الْمَكْبَةِ مِبْدَانُهَا

^{٤٥} المعجم الوسيط، مادة «قال».

- (٥) كُفِّيتْ أَمْرٌ عَلَى زُفْرَةٍ طَوِيلُ الْقَوَائِمِ عُزْيَانُهَا
(٦) تَرَاهُ عَلَى الْخَيْلِ ذَا جُرْأَةٍ إِذَا مَا تَقَطَّعَ أَقْرَانُهَا
(٧) وَهَنْ يَرِدَنْ وَرُودَ الْقَطَا عُمَانٌ، وَقَدْ سُدَّ مُرَانُهَا
(٨) طَوِيلُ الْعِنَانِ قَلِيلُ الْعِنَا رِ خَاطِي الطَّرِيقَةِ رِيَانُهَا
(٩) وَقُلْتُ: أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّهُ جَمِيلُ الطَّلَاةِ حُسَانُهَا
(١٠) يَجُمُّ عَلَى السَّاقِ بَعْدَ الْمَتَانِ جُمُومًا وَيُبْلَغُ إِمْكَانُهَا

يبدأ النص بالبيت الأول الذي هو ليس تلخيصاً حكاياً صِرْفاً يتوقف عند حَدِّ الإبانة عن حيز ضئيل من فعل التكلُّم بـ «الوم»، بل تمتد التفاصيل لتُمثِّل، إلى حَدِّ ما، هذا الحدث؛ حيث يُسمَّى من خلال الشطر الثاني موضوع التكلُّم والحوار «لِيشْرَى». وينقطع هذا السرد، هذا «القول»، هذا التقديم الذي يقدمه الراوي لنصبح إزاء قولٍ صريح في البيت الثاني يَعْرِضُ في تمثيلٍ مباشرٍ نَصَّ الكلام الذي يُقَدِّمُ مُجَرِّداً تماماً من أي تَدَخُّلٍ حكاوي يجعله مظنة الأسلبة؛ إذ يقدم الكلام مُجَرِّداً حتى عن فعل القول الذي قد يشي بحكاية القول أو بشبه أسلبة. وإذا كان هذا البيت — الثاني — يثبت إعلانها الملامة، تلك التي يصوغُ موضوعها في البيت الأول، فإنه يشي كذلك بمواقف أخرى ومشاهد متعددة أومأت خلالها هذه اللائمة إلى وجهٍ من وجوه رغبتها أو بدت من فحوى تصرفاتها. هذه المواقف يتم اختزالها هنا، أو فقط يتم الإشارة إليها أو التعريض بها.

ومن «القول» في البيت الأول إلى مطلق «العَرَض» في البيت الثاني، يعود النص إلى القول في البيت الثالث الذي يستمر معه إلى نهاية النص. غير أنه فيها سوف يقول إما عن الآخر هي: «قالت»، أو عن نفسه هو «قُلْتُ». والأبيات من الرابع إلى العاشر (الأخير) كلها تُقَدِّمُ نعت هذا الفرس في مراكمة متتابعة لأوصافه، غير أن النص يقطع هذا الإيقاع الرتيب لهذا التوالي بتكرار فعل القول والتساؤل نفسه الذي يحتل الشطر الأول من البيت الثالث: «وقُلْتُ أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّهُ» ب (٤)، ب (٩). وهذا لِنَظْلٍ مشدودين إلى عُرَى هذا القول المعروض، وليظل فعلُ حكاية القولِ نَفْسُهُ شديداً الحضور خوف أن يُنَحِّيهِ المقول نفسه بسطوته وغزارته.

وإضافة لهذه التحولات ومتابعة انتقال النص بين القول والعرض؛ يبدو كيف يؤسلب السارد لغته التي يحكي بها أقواله هو بما يختلف عن اللغة التي يحكي بها

قولها؛ فهو إما يتجاهل تمامًا شكل التلُّفُظ الأصلي المفترض، ويتجاوزه مثبِّتًا فقط «اللوم» موضوع الحوار ب (١) — كما مر — أو يثبت هذا الشكل في واقعة من وقائعه ب (٣)، وهو ما رد عليه بالأبيات (٤-١٠)؛ هذا الشكل يثبت في نمط أقرب إلى النثرية: وقالت: أَغْنِنَا بِهِ، إِنِّي أَرَى الْخَيْلَ قَدْ ثَابَ أَثْمَانُهَا. ب (٣) ويَبْعُدُ عن أي التفافٍ حول اللغة العادية، لغة لا تتأمل ذاتها ولا تحمل أكثر من الرغبة الواضحة في إنجاز مدلولاتها؛ شأن صاحبيتها.

وعلى خلاف هذا يُصنِّع السرد الشعري أقوالَ السارد المحكيَّة عبر صيغٍ شعرية لا تلتفت إلى أحداثٍ تتعاقب أو تتوازي حول محور، وإنما مدارها على وصف قد يُحَدِّدُ فَعَلَ الزمن، أو يتحرك فيه أحياناً عبر حَدِّث ما تُسْتَشْف دلالته النهائية لتتضاف إلى حزمة الأوصاف المُصاغَة حول المسرود عنه (الْفَرَس). ومن قبيل هذه القيم الشعرية الأصلية قيمة التوازي الذي يأتي من تدوير المَرْكَب الإضافي لإنتاج الوصف على نحو: «كريم المَكْبَة — طويل القوائم — طويل العنان — قليل العثار — خاظمي الطريقة — جميل الطَّلالة». والمبدأ الذي يشتغل في هذه العبارات كلها هو اشتراكها في هيكل نحوي واحد. ومن قَبِيل هذا الاشتراك أيضاً هذه الأوصاف التي تختم البيت في موقع القافية في هذا المقول، مضافاً إليها هاء الضمير: «عريانها — مُرَّانها — رِيَّانها — حُسانها»، فالمقولة النحوية — مقولة الصفة — هي مُقوم التوازي في هذه الصيغ جميعها، إضافةً لمقولة الضمير التي تنتظم القافية كلها، وتعود — في النماذج السابقة على وجه الخصوص — على المضاف إليه مباشرة: «كريم المَكْبَة مِبْدَانها — طويل القوائم عريانها — جميل الطَّلالة حُسانها».

ولا يتوقف التوازي عند هذا الحد، بل يُجَمِّع بين بعض القيم السابقة وغيرها معاً على مستويات أعلى لِشَكْلِ أنماطٍ أُخْرَى من التوازي على نحو ما نجد في الشطر الثاني من الأبيات (٤، ٥، ٩)، هذا فضلاً عن البيتين (٤، ٩) في كلا شطريهما:

(٤) فَقُلْتُ: أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّهُ	كريم المَكْبَة مِبْدَانها
(٥)	طويل القوائم عريانها
(٨)	خاظمي الطَّرِيقَة رِيَّانها
(٩) وَقُلْتُ: أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّهُ	جَمِيلُ الطَّلَالَة حُسانها

ينضافُ إلى ما ذكرنا تقليصُ المقولات النحويّة التي يتم من خلالها بناء السرد المباشر حول الفرس (المسرود عنه)، حيث تضحى المقولة الأولى هي مقولة (الصفة)، وإن تنوعت بين الوصف بالمفرد أو بالجملة أو بشبه الجملة. إن الشعر يَعْرِفُ كيف يُفَجِّرُ الدلالات الواسعة من ضيق التركيب، كيف يغوص على مقولة واحدة نحوية ولكنه يعرف أيضاً كيف يستخدم إمكاناتها وطرائق تشكلها. (٨) يقول الكلّحبة العُرنِي في مف (٢):

- | | |
|--|---|
| (١) فَإِنْ تَنْجُ مِنْهَا يَا حَزِيمَ بَنَ طَارِقُ | فَقَدْ تَرَكْتُ مَا خَلَفَ ظَهْرَكَ بَلَقَعَا |
| (٢) وَنَادَى مُنَادِي الْحَيِّ أَنْ قَدْ أُتَيْتُمْ | وَقَدْ شَرِبْتَ مَاءَ الْمَزَادَةِ أَجْمَعَا |
| (٣) وَقُلْتُ لِكَأْسٍ: أَلْجَمِيهَا فَإِنَّمَا | نَزَلْنَا «الْكُثِيبَ» مِنْ «زُرُودَ» لِنَفْزَعَا |
| (٤) كَأَنَّ بَلَيْتَيْهَا وَبِلَدَةَ نَحْرَهَا | مِنَ النَّبْلِ كُرَّاثَ الصَّرِيمِ الْمُنْزَعَا |
| (٥) فَأَذْرَكَ إِبْقَاءَ الْعَرَادَةِ ظَلْعَهَا | وَقَدْ جَعَلْتَنِي مِنْ حَزِيمَةٍ إِضْبَعَا |
| (٦) أَمَرْتُكُمْ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى | وَلَا أَمَرَ لِلْمَعْصِي إِلَّا مُضْضِعَا |
| (٧) إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَغْشَ الْكَرْيَهَةَ أَوْشَكَتْ | حِبَالُ الْهُوَيْنَا بِالْفَتَى أَنْ تَقْطَعَا |

النصُ تَجْمَعُ لعددٍ من الحوارات والنداءات اختزلها النص، وتشرب أصواتها واختزنها، منها ما اختزنه في صورته الفعلية وطزاجته المادية بعيداً عن سلطة السارد الذي يعيد صياغة الخطاب حتى وإن أُوهم بجياديته، على نحو ما نجد في البيت الأول؛ حيث الخطابُ الدرامي يحتفظ بزمنيّة خطابه التي هي «الآن» وفي حاضر هذه اللحظة، فلا فارق زمنيّاً بين فعل هذا التلفظ وحاضر الصوت. والمخاطبُ في النص ليس غائباً أو في تقدير الغائب، وإنما هو أنتَ بكامل حضوره، بل هو متعين «حزيم بن طارق». غير أن الخطابَ في مجمله بما هو تسجيل في نص شعري يُعاد إنتاجه بروايته وتكراره لا يزال يفترضُ مسروداً له آخر غير هذا المخاطب هو هذا الجمهور الأوسع الذي يُشْهده ضمناً على هزيمة «حزيم»، ولعله يصبح بعد هذا البيت هو المسرود له الأكثر أهمية ومباشرة وحضوراً. ذلك أنه هو ما يشكّل التصور الأيديولوجي الذي يقدمُ الساردُ تصوراتهِ طبقاً له، أو بعبارة أخرى هو ما يحمل أسئلةً ضمنيّةً يُقدِّمُ الساردُ إجاباتها، إنه هو ما يدفعُ الساردَ لأن يقدم تفسيراته وتحليلاته بناءً على أسئلته الضمنيّة، كأن يتعلل بما فعلته «كأس» مع فرسه، ويذكر إقدامه واقتحام فرسه، وكذا يذكر نصحه لقومه وعدم إصغائهم له. إن ما يدفعه لكل هذه التسويغات والأفعال — وغيرها كثير

— هو التصور الأيديولوجي المُفْتَرَض عن المسرود له. إن المسرود له هو الذي يُحَدِّدُ طَبَقًا له ما يُقال، وما ليس من الأهمية بمكان لكي يُقال. وَيَتَضَمَّنُ النصُّ خطابًا مباشرًا يأتي على سبيل الاستشهاد:

وقلتُ لكأسٍ: أَلْجَمِيهَا فَإِنَّمَا نَزَلْنَا «الْكُثِيبَ» مِنْ «زُرُودَ» لِنَفْرَعَا

بيد أن هذا الخطاب يتحرك بين أن يكون خطابًا مباشرًا يُعاد فيه الكلامُ نصًّا دونما تحريفٍ خلا مُحدِّداته المقاميَّة التي لا يمكن إعادة إنتاجها، ولكنه فقط يحتفظ تمامًا بمفردات التلفُّظ وجُمْلِهِ. أو أن أجزاء من الكلام هي حوار مباشر — «الجميها» — وبقيَّة الكلام: «فإنما نزلنا «الْكُثِيبَ» من «زُرُودَ» لنفزعاً» هي تعليلٌ ضمنيٌّ، قيلَ أو لم يُقل، هو جزءٌ من «أفكاره» لا «أقواله»، إنها مساحةٌ من المُفَكِّرِ فيه ينقلها إلينا السرد. المسرود له هنا ليست هي «كأس»، وإنما هي النفس بعدَّ العبارة نَسْحًا لفظيًا لأحداثٍ لا لفظية؛ هي الرحيل، واختيار المكان «الْكُثِيبَ»، والنزول به، والاستعداد منه للهجوم. وربما كان الكلامُ خطابًا غير مباشر يحاول فيه الخطاب أن يكونَ أمنيًا للخطاب الآخر المُعاد إنتاجه. وحينئذٍ تختلف هذه الصياغة عن صياغة البيت الأول؛ فالبيت الأول خطاب، دراما، أما هذه العبارة فسرد، حكاية أقوال، حكايتها في زمن هو «الآن»، لكنها قيلت قبل هذا «الآن». صيغة ثالثة يتضمَّنُها النص: «ونادى مُنادي الحَيَّ أَنْ قد أُتِيتُمْ»، هذه الصيغة تنصرف إلى الخطاب غير المباشر الذي يوهم بالاحتفاظ بالكلام، غير أن الرابط «أن» يحيلنا إلى إعادة إنتاج الملفوظ في صورة أقرب ما تكون إلى صورته الأولى دون أن تكون ملزمة بالتطابق معها. ولكن العبارة بالصيغة التي جاء عليها الفعل (الماضي المبني للمجهول والمُسند إلى المخاطب) قد تحيلنا إلى نفس التلفظ الذي قيل للتنبيه بالخطر. والخطاب غير المباشر الأخير يختلف بالتأكيد عن الصيغة الأولى على اعتبارها خطابًا مباشرًا: «الجميها»، فالخطاب المباشر الأخير يتحرَّى الدقة في نقل الخطاب، وإن نُقل بعضه، في حين لا يتحرَّاهُ الأول — غير المباشر — بالقدر الكافي، بل إنه ربما اختزل العبارة أو أعاد تكثيفها. ويتضمن النص صيغة أخرى من أنواع عَرْض الكلام هي بمثابة «تلخيصٍ حكائي»: «أمرْتُكُمْ أُمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّوْى». وهو تلخيصٌ لا يتم فيه إعادة القول، وإنما يشير فقط إلى أن فعلًا قد وقع، دون تحديدٍ لما قيل، هذا الذي يُتَحَصَّلُ من دلالة الأبيات السابقة، وكأنَّ الشاعر «كان يُحذِّرُ الحَيَّ مما اتفق عليهم من الغارة، ويأمرهم بقصد أعدائهم

قبل أن يُقصدوا».^{٤٦} وإذا كانت الصيغة السابقة لا تحدد تمامًا هذا المقول الذي يستفاد من الأبيات فإنها تُشهِد «المكان» على هذا الكلام الضمني: «بمُنْعَرَج اللّوى»، يقول التبريزي: «وذكر المنعرج تنبيهًا على موضع العِظة، والأمكنة والأزمنة، لكونها أوعية للأفعال، تُجَعَل مواقيت لها».^{٤٧}

(٩) وفي المفضليّة (٧٦) يقول المثقّب العبدى:

(١) أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي	وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتُ كَأَنَّ تَبِينِي
(٢) فَلَا تَعِدِّي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ	تَمُرُّ بِهَا رِيَا حُ الصَّيْفِ دُونِي
(٣) فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي	خِلَافِكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
(٤) إِذْنٌ لَقَطَعْتُهَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي	كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

تُقدِّم الصياغة المباشرة للخطاب المقول على أنه خطاب السارد دونما أي معالجة أو تدخّل، وما يجعلنا ندرج هذا الخطاب في حيز الخطاب المباشر اندراجُه في حيز سردي تخيلي، الأمر الذي يفرض عليه أن يكون مُؤَسَّلًا بطريقة أو بأخرى، فكل ما قيل من لغة أُعيد إنتاجه في لغة أخرى حاولت أن تنقل اللغة الأولى، إننا أبدًا لا ننزل بحر العبارة مرتين. وعلى الرغم من ذلك يحفل المقول بالنداء: «أفَاطِمُ ...»، والأمر: «مَتَّعِينِي ...»، والنهي: «فَلَا تَعِدِّي ...»، والتهديد: «فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي ... إِذْنٌ لَقَطَعْتُهَا ...»؛ وكلها أمور تحفظ على العبارة حيويّتها ووقعها النابض في الخطاب المباشر بها.

ومشهد الحوار المباشر هنا — أيضًا على الرغم من أنه يتجاوز كل التفاصيل عن المتكلم أو عَمَن تكون «فاطمة» هذه، أو وضعيتهما أو علاقتهما وطبيعتها — هو مشهد مُغْنٍ بكل قوة عن سائر التفصيلات والمقدمات، مشهد كافٍ للإحساس بـ «الحرمان» والتمثيل له. وَمَنْ كَانَ يُقَدِّم الصلابة والحزم مع من تتأبى عليه حزمًا يصل حدّ التحدي والتهديد؛ يَأْبَى أَنْ يَنْقَلِ الكلام بِنَصِّهِ وَلَفْظِهِ مَا أَمَكْنَ، يَأْبَى إِلَّا أَنْ يَقْتَطَعَ مشهد ذروة الأزمة بينه وبينها أو يسجل ما دار فيه من حوارٍ أو طرف عبارات، وإنما يُقَدِّمُ مَا قَدَّمَ لِيُنْبِئَ ذَلِكَ عَنْ بَقِيَّةِ السيناريو. ومثل هذا المقطع يغدو كافيًا تمامًا لفاطم التي تختفي تمامًا، أو تَنْدَرُجُ فِي العام، فِي فِتْيَاتِ الضَّعَائِنِ فِي الْأَبْيَاتِ (٩-١٩)، التي يَأْتِي المقول

^{٤٦} التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص ١٤٨.

^{٤٧} السابق، ص ١٤٨.

الثاني في إطارها. ولا يَبْعُدُ الوضع مع فتيات الطعائن كثيرًا عما هو عليه مع «فاطمة» التي تصله وتفارقه، تَعْدُهُ وتُخْلِفُهُ ما وَعَدَتْ، تَصِلُهُ وتَقْطَعُ ما وَصَلَتْ؛ فَهَنْ: «ظَهَرَنْ بِكَلَّةٍ وَسَدَلَنْ أُخْرَى»، «أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَكُنَّ أُخْرَى»، ورغم هذا: «على الظَّلامِ مُطَلَّبَاتٍ». وهكذا حتى يشتركن معًا (فاطمة - الطعائن) في البَيْنِ والصَّرْم. وهكذا حتى يتول الموقف إلى هذا الخطاب:

(١٨) فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وَشُدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي
(١٩) لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي كَذَاكَ أَكُونُ مُصْحَبَتِي قُرُونِي

فَلَعَلَّهُ إِنْ صَرَمْتَهُ يَكُونُ كَذَلِكَ عَلَى هَذِهِ الْحَالِ مِنْ الْاِكْتِفَاءِ وَالِاسْتِغْنَاءِ، وَتَطَاوَعِهِ نَفْسَهُ عَلَى ذَلِكَ. وهو ما يَرِدُنَا مباشرة أيضًا إلى القول الأول في الأبيات (٣، ٤). ولعل «الكبرياء وشجاعة الاستغناء» هي ما يقف خلف هذين القولين معًا ويصل بينهما، فضلًا عن أن الموضوع لم يَكُدْ يختلف. فهو في موقفه إزاء فاطمة «يشعر بالكبرياء في جوهر ذاته، بحيث يحس أن أعضائه نفسها يمكن أن تكون على هامش هذا الجوهر، ومن ثم يمكن أن يمارس نحوها هذا الكبرياء». ^{٤٨} وهو كبرياء لا يَبْعُدُ عن هذا الذي يتصدى فيه «للطبيعة تصديًا مليئًا بالحركة والشموخ: لهاجرة نصبت لها جبیني» ^{٤٩} وهذا الكبرياء ذاته هو ما لا يفارقه أيضًا في خطابه لعمرو بن هند:

(٤٢) فَإِذَا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقٍّ فَأَعْرِفَ مِنْكَ عَنِّي أَوْ سَمِينِي
(٤٣) وَإِلَّا فَاطَّرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي عَدُوًّا أَتَّقِيكَ وَتَتَّقِيَنِي

فرغم أن يد ابن هند هي العليا عطاءً وسخاءً؛ إذ الناقة التي يرحل عليها وَيُسَهِّبُ طوال النص في الوقوف أمامها — في واحدٍ وعشرين بيتًا — هي بعض صلاته وحُمْلَانِهِ. وهذا الاعتراف بالجميل أول ما يبادر الشاعر بالتصريح به إزاء علاقته معه: فَرَحْتُ بِهَا (الناقة) ... إلى عمرو، ومن عمرو أتنني. ب (٣٩، ٤٠).

^{٤٨} د. محمود الربيعي، نظرة نقدية في قصيدة جاهلية؛ مقال ضمن كتاب: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م، ص ٥٢١.

^{٤٩} السابق، نفسه.

رغم كل ذلك، ورغم ما يشيع في تقاليد مخاطبة الملوك يطلب منه بكلّ حَسَمِ
الوضوح في المعاملة، والاختيارَ الجازم بين الصداقة الحَقّة والوفاء بِحقوقها أو إعلان
العداوة، وفي كل الأحوال كلاهما كَفءٌ للآخر: «أَتَقَيِّكَ وَتَتَقَيَّنِي»، «أَنْفُضْ مِمَّا بَيْنِي وَبَيْنَكَ
يَذَكْ، وَاتَّخِذْنِي عَدُوًّا لَكَ، أَحْتَرِزْ مِنْكَ وَتَحْتَرِزُ أَنْتَ مِنِّي، وَيَنْطَوِي كُلُّ مَنَا عَلَى ضِغْنِ
صَاحِبِهِ، وَالْحَذَرِ مِنْ شَرِّهِ».^{٥٠}

(١٠) لعل تمثيل الكلام الذي كان مداره على الخطاب المباشر في الأمثلة السابقة
يتحول إلى نمطٍ آخر، وصيغ ضميرية أخرى في الأبيات التالية:

(٣٥) إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيلٍ تَأَوُّهُ أَهَّةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
(٣٦) تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي؟
(٣٧) أَكُلُّ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي

الكلامُ في البيت (٣٥) يعيد إنتاج فعل هو «فعلٌ تَلَفُّظِي لغوي» يشير إلى تعبير
شفوي مُمَثَّلٌ لجانب من حالة سياق التَلَفُّظ. هذا الفعل اللفظي تُعاد الإشارة إليه أو
يُحْكَى بفعل آخر. فقولُه: «تَأَوُّهُ أَهَّةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ» يعيد فيه الفعل «تَأَوُّهُ» — حكايةً
— ما قِيلَ لفظياً من نحو: «أَه» أو «أَه» أو «أَه» أو نحو ذلك من كلمات تَوَجَّعٌ وَتَحَزَّنٌ أو
شكَاية. (الفعل «تَأَوُّهُ» فِعْلٌ حكايةً لفعل تَلَفُّظٍ بقوله: «أَه»)، والناثب عن المفعول المُطْلَق
وما أُضِيفَ إليه يُبَيِّنُ صَرَاخَةً طَبِيعَةً هذا التَأَوُّهُ: «أَهَّةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ». ولا تَخْفَى هذه
المراوحة بين أفعال الشاعر وأقوال الناقاة:

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيلٍ — تَأَوُّهُ أَهَّةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ.

إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي — تَقُولُ: أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي، أَكُلُّ الدَّهْرِ.

إننا على هذا النحو بين الأفعال ومردوداتها؛ أفعال الشاعر المادية، ومردودات الناقاة
اللفظية مَحْكِيَّةٌ من قِبَلِ الشاعر نفسه. وبعبارةٍ أخرى أمام أقوال الناقاة وسياقاتها
الفِعْلِيَّة (من الفِعْل). على أن كلام الناقاة يأتي أيضاً من قبيل الخطاب المباشر الذي تبدو
فيه وساطة الراوي الذي ينجز الفعل «تقول»، الذي ينقل قول الشخصية محاولاً أن
يكون أميناً في نقله، فيقتبس أقوالها بالطريقة التي يُفْتَرَضُ أن تكون قد صاغت بها.

^{٥٠} التبريزي، ١٢٦٧: ٣.

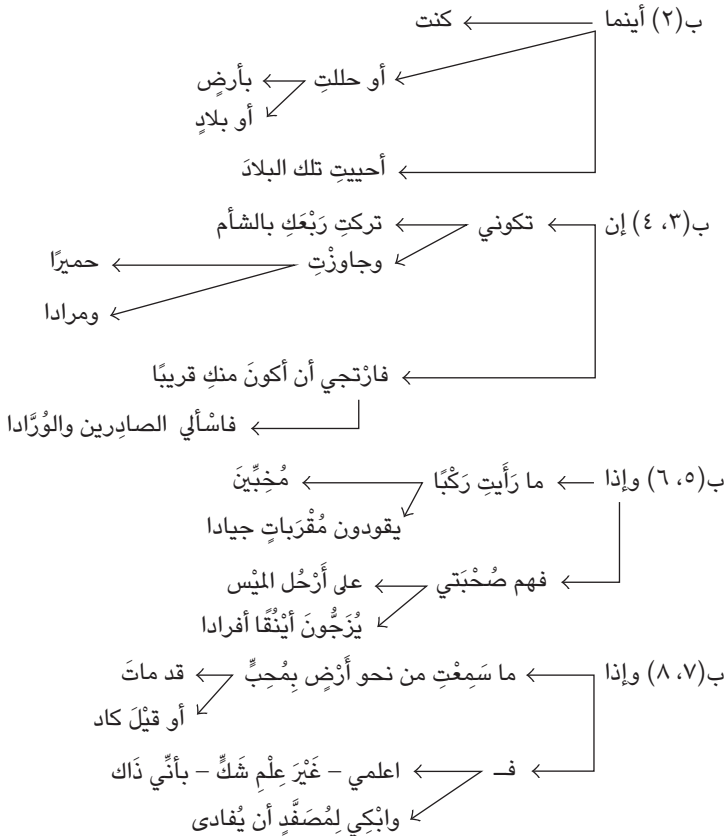
ويظل مقولها محافظاً على ضمائر الشخصية والإشارية دونما تحويل، ويحفظ تعبيرها عن الشاعر بصيغة الغائب في شكواها إياه تعبها ونصبها، وهو ما يجعلنا ندرك هذا المقول في إطار المناجاة الداخلية لجعل الشكوى داخلية، بعيداً عن أن يسمعا الشاعر، فهي دوماً لا تحيد عن مطاوعته على الرحيل، وتكبد المشقة، وعناء الأسفار؛ نقول: يحفظ هذا على التركيب حرارة الالتزام بالصياغة الفعلية، خاصة وأن هذا الآخر الذي يتحدث عنه المقول بصيغة الغائب هو نفسه المتكلم بالصيغة المصاحبة «تقول»، بعبارة أخرى هو راوي هذا المقول الذي من المفترض أن يتحول إلى متكلم داخل المقول لو أنه في صيغة الخطاب غير المباشر.

(١١) القصيدة (١٢٩) للمرقش الأكبر «مقول مباشر» للنفس، أو المروي له العام، الذي يُشركه المتكلم بتبليغ رسالة أو حمل تهديد أو نُصح وتحذير. ومن هنا فالقصيدة خطاب مباشر ينقل مقول القول (الذي سوف يقع)، هذا الذي يمتد هنا ليشمل القصيدة كلها.

ولعل هذا المخاطب الأول في القصيدة (قُلْ ...) يعمل بوصفه حيلةً وثوباً مستعاراً تنتقل فيه مباشرة لسان الشاعر للمحبة إلى وساطة مخاطب آخر يُصبح هو المروي له بدلاً من المحبة، التي سوف تنتقل حينئذٍ لموقع الغائب وتصبح مروياً عنها، فيحل اسمها محلها. ولكن داخل هذا المقول الذي يمتد على طول النص نحس مباشرة المخاطب الثاني إذ يحتفظ النص بكلام المتكلم بنصه بما لا يحتمل أي فاقد إلا خلاف ما يحتمله أي حوار مباشر من فاقد، أو ما يفترضه من بؤر اختلاف. وتشخيص هذا المخاطب (الوسيط) ليس مجرد حيلة شكلية فقط، فالمعنى والدلالة يرشحان له عبر انقطاع السُّبُل بين «أسماء» والسادر وإشراف الأخير على الهلاك:

- | | |
|---|--|
| (١) قُلْ لَأَسْمَاءُ أَنْجِزِي الْمِيعَادَا | وَأُنْظِرِي أَنْ تُزَوِّدِي مِنْكِ زَادَا |
| (٢) أَيْنَمَا كُنْتَ أَوْ حَلَلْتَ بِأَرْضِ | أَوْ بِلَادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ الْبِلَادَا |
| (٣) إِنْ تَكُونِي تَرَكْتِ رَبِّكَ بِالشَّأ | مِ وَجَاوَزْتِ جَمِيرًا وَمُرَادَا |
| (٤) فَارْتَجِي أَنْ أَكُونَ مِنْكَ قَرِيبًا | فَأَسْأَلِي الصَّادِرِينَ وَالْوَرَادَا |
| (٥) وَإِذَا مَا رَأَيْتِ رَكْبًا مُخْبِئًا | سَنَ يَقُودُونَ مُقَرَّبَاتٍ حَيَادَا |
| (٦) فَهُمْ صُحْبَتِي عَلَى أَرْحَلِ الْمَيْ | سِ يُرْجُونَ أَيْنُقَا أَفْرَادَا |
| (٧) وَإِذَا مَا سَمِعْتَ مِنْ نَحْوِ أَرْضِ | بِمُحِبٍّ قَدْ مَاتَ أَوْ قِيلَ كَادَا |
| (٨) فَاعْلَمِي غَيْرَ عِلْمِ شَكِّ بَأْنِي | ذَاكَ، وَابْكِي لِمُصْفَدٍ أَنْ يُفَادَى |

والنص وإن كان يقدم بوضوح نص المخاطب، نص مقوله، حيث لم يُسبق القول مثلاً بـ «أن»، بل تم تصديره بفعل الأمر مباشرة «أنجزني...»؛ فليس ثمة ضامن لتكراره بحرفيته، ليس ثمة ضامن أن المخاطب سوف يعيد القول بقصّه، وبقصّه تماماً لأسماء. إن المخاطب نفسه جزء رئيس في تلقي شكل هذا الخطاب، وليس «أسماء» فقط إنه لا يأخذ فقط موقع «الوسيط»، بل يأخذ كذلك موقع «الشاهد» و«الحكم» على هذه العلاقة. تنبني القصيدة كلها بعد البيت الأول على «آلية» واحدة، هي آلية التلازم بين فعلين أو ركنين، يُشكّل كلّ تلازم ما بؤرة دلالية. هذه البؤرة هي ب (٢)، ب (٣)، ب (٤)، ب (٥)، ب (٦)، ب (٧، ٨).



وهذا التلازم الذي يحكم الأبيات السابقة آليّة تجرى عليها القصيدة كلها بما هي فعل خطابي شفاهي ينحو صوب التمدّد والتراكم. وصيغة التلازم تأخذ في العمل كفاعليّة تُجَمِّعُ مَعًا مساحةً واسعةً من وحدات المعنى مركّزةً إياها ورابطةً بينها في سياق شرطي أو ظرفي.

بؤرتان من هذه البؤر التلازمية بؤرتان شرطيتان والأخريان ظرفيتان، وإن كان في الأخيرتين معنى الشرط:

- البؤرة التلازمية الأولى بؤرة شرطية تتمحض للمكان عبر أداة الشرط «أينما»، تُفْضِي إلى تكرار الفعل (فعل إحياء البلاد) بتكرار الأماكن التي تَحُلُّ بها.
- وتتحدد البؤرة التلازمية الثانية، وهي بؤرة شرطية علاقة المقيم بالمرتحل، وهي علاقة تتكشف عن فعلٍ ما وموقف السارد إزاءه.
- أما البؤرتان التلازمتان الثالثة والرابعة فظرفيتان؛ إذ تبدأ كل منهما بالأداة «إذا» التي يقول عنها النحاة إنها في بدئها تدل على الظرف، غير أنها تتمحض للشرط إذا ضُمِّنَتْ معنى الجزاء.^{٥١}

ومن هنا فالبؤرة الثالثة بؤرة ظرفية لما في «إذا» من ملازمة لشحنة ظرفية إطلاقيًا. أما البؤرة الرابعة فبؤرة ظرفية شرطية؛ إذ تمتزج الشحنة الظرفية باقتضاء شرطي، حيث يتوقف محتوى الجواب (فاعلمي بأنني ذاك، وابكي لمصفي أن يُفادى)؛ يتوقف هذا الجواب على محتوى الشرط. إن هذا البناء الصياغي الهيكلي المتكرر هو أول آليات النص ضد الإيجاز، وأول نوافذه على الثثرة والسرد، فتتوزع الحكاية على الأطراف — أطراف التركيب الشرطي — وتُقدِّمُ الجملُ حكايةً كُلُّ طَرَفٍ وتربطهم معًا بهذه العلاقة (علاقة التلازم)، فتجعلهم قوام حَدِثٍ ما أو تفاعلٍ بعينه.

إن اللغة بهذه الثثرة التركيبية، بهذا الانبساط الذي يحتفي بالإعادة والتكرار الهيكلي؛ تتحرك لتتحلّل من أعباء ذاتها حاملةً أعباء السرد، ف «إن» الشرطية تحيل السياق الشرطي العام إلى الاستقبال في ب (٤)، وهو استقبال بادئ من الحاضر: «فأرتجي أن

^{٥١} ابن يعيش، شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، ج ٤: ٩٦، ٩٧؛ ابن هشام: مُغْنِي اللبيب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ج ١: ٩٢، ٩٥؛ عبد السلام المسدي والهادي الطرابلسي، الشرط في القرآن، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٥م، ص ٦٨.

أكون منك قريباً»، من الآن وفي المستقبل. مع ملاحظة أنه يبدأ من الحاضر الذي يحوي فعلاً ماضياً منقطعاً: «تكوني تركت - تكوني جاوزت». ويأتي الشرط بـ «أينما» شرطاً في الماضي، صالحٌ سياقياً لإعادة تكرار التجربة في أزمنة لاحقة؛ مضارعة ومستقبلة. أما الشرط بـ «إذا» فهو شرطٌ في المستقبل يُنتجُ لنا سرّداً عنه، غيرَ أنَّ كُلَّ جوابٍ مشروطٌ بفعلٍ فيه - في المستقبل - فمعرفة «صُحبة السارد» لا تتأتى إلا برؤية ركبٍ يخبٌ، يبينُ بعدها أنهم صُحبَتُهُ، وكذا فمعرفة موت الشاعر حبّاً مرهونةً بسماع نباٍ من أحبّ فماتَ أو كادَ. وهنا نلاحظ أن ما يُرهنُ للجواب ليس الفعل، بل تفسيره الذي يخلع على هذه الوقائع هويتها.

الخاتمة

ونعين هنا أهمّ النقاط التي انتهينا إليها، فيما يلي:

- تظل النظرة للقصيدة الجاهلية بوصفها «علامة» ذات طابع إشكالي؛ حيث تعمل بوصفها علامة مستقلة، وأيضًا بوصفها علامة توصيلية؛ تظل نظرة قادرة على توصيف طبيعة القصيدة الجاهلية التي تحفل بتفصيلات الحياة الفعلية ووقائعها البسيطة ومغامراتها، وتولّع بتعيين الأماكن والشخوص مُستنزلة النص إلى حيز الوجود الفعلي، وتعتد في ذات اللحظة بقيمتها التخيلية؛ حيث يتحول مفهوم «الواقع» في التحليل الأخير من «الواقع المادي» العيني الخارجي إلى «واقع نصّي» محكوم بتقاليد الكتابة النوعية.
- على الرغم من الاختلاف بين المسرودات التاريخية والمسردات التخيلية، إلا أن الأخيرة يمكن لها أن تتقاطع في بعض الوجوه مع الأولى؛ فيحتفي الشعر بتدوين الواقعة، ويأخذ الشاعر موقع المؤرخ والشاهد والمرجع، ويسجل الشعر والحوادث كما يسجل النزعات والآمال والقيم. ولكنه حينئذ لا يترصد بالضرورة التحول الزمني الذي هو سمة الكتابة التاريخية، وإنما يترصد الواقعة عند لحظة ما، وتُنْزَرُ عينه البصر إلى ما وراءها من قيمة.
- وفي إطار علاقة الشعر بما يمتلكه من مقومات سردية بالواقع:
— حازت بعض القصائد مقام التَّرسُّل، فحفظ الشعرُ على «الرسالة» تقلبها — أدبيًا — في حيز المشافهة قبل أن تتقلب في حيز المكتوب، ثم تلازم الأخير.
— كان تبني القصيدة شكل الرسالة مرادًا به في المقام الأول «إشاعة الخبر»، من خلال ضمان «الوسيط»، هذا المُبلِّغ الذي يمثله جمهور المستمعين أو المروي

لهم، فشكل الرسالة محاولة للمجازاة بالقصيدة حدود المجلس أو المقام المتعين للقول — من خلال الشعر — لإطلاقه في المكان والزمان، بعيداً عن مقام المشافهة ومبّغ الصوت.

— وكذلك يقوم الشعر القائم على الرسالة أو الإبلاغ على إقصاء المخاطب الذي هو حاضر بالضرورة في عمق الخطاب الذي تتبنّاه القصيدة، لإبراز عمق التباعد بين المتخاطبين، وهو حينئذٍ نمط فنيّ يتجاوز مفهوم الالتفات الذي تتوقف به البحوث عند مستوى الجملة.

— فضلاً عن ذلك يؤثر هذا الشكل على علاقة تراثيّة بين المتراسلين قد يحددها السياق والمقام. أما إذا كانت القصائد غير متعينة الإحالة، فإنها في كثير تملك حدّاً أدنى من التعيين التاريخي، حيث كل إبلاغ يحمل في باطنه واقعاً مادياً ما ملموساً يؤكّد النصّ ويصرّح بتاريخيته.

— وكذلك يأتي الشكل الرسائي في الشعر ليكون مجلّى لهذا التفاعل الحيّ بين ما هو تعيني تاريخي، وما هو جمالي فنيّ.

• إذا كان للقصيدة أن يُنظر إليها على أنها سرّد «يقرر» أو «يخبر» بمواقف وأحداث معينة، فإمكانها في بعض الأحيان أن يُنظر إليها بوصفها سرّداً «ينجز» حال إنتاجه فعلاً معيناً. هذا بالطبع فضلاً عن عدّ الملفوظات التقريرية نفسها ملفوظات «إنجازيّة» استناداً إلى أن القول بأن شيئاً ما حقيقياً أو زائفاً يشكل نوعاً من أنواع «الفعل»، وتصبح الملفوظات التقريرية نفسها هنا تنجز فعلاً هو فعل «التقرير» أو «الإبلاغ» أو «التأكيد». على هذا النحو يُعدّ كل سرّد — مهما كان يقرر أو يخبر — فعلاً إنجازياً؛ إذ ينجز السرّد حينئذٍ — على أدنى تقدير — فعل الإخبار ذاته.

• في القصائد التي تملك صفة «الإنجازيّة»، وعندما يتبنى الشاعر وجهة نظر القبيلة فإن وضع الشاعر المؤسسي — هذا الوضع الـ «خارج-لساني» — يدخل بوصفه مقوماً رئيساً لإنجاز أفعاله الكلامية.

• وعندما تنحو القصائد والمقطّعات إلى أن تهيمن عليها صيغ الخطاب، وتتوجه بقوة نحو إنجاز أفعال؛ فإن قوَى تماسك الطابع السري تأخذ في الانحلال إلا ما يدّعم أفعال الإنجاز على مستويات محدودة ومتفاوتة. ويغدو الأمر رهين «تأكيدات أفكار مركزية». إن السرّد يتباعد بانفراط العلاقات العليّة بين الأحداث،

فما يهم حينئذٍ ليس تغيّرات الأحوال، وإنما تقديم مُسوِّغات وتفسيرات وتمهيدات موازية، ومعالَم موقف ووجهات جانبية. أمورٌ تصاغ «أفكارًا» أولى من صياغتها «أحداثًا» تقع.

• وكما يُعوّل السرد الشعري على الواقع يُعوّل على الأسطورة، سواء في بُعدها الشعائري المقدس أو في بُعدها الحياتي اليومي، ومن ثم قَدّم لنا الشعرُ سرودًا تعود لطوابع أسطورية، تعاور عليها الشعراء في قصائدهم بهيكل شبه ثابت المعالم، ومفردات متواترة في الغالب، وغدت مع كل استعمال شكلًا سرديًا من أشكال معرفة الحياة وقراءة الكون وصراعاته ورموزه.

• كذلك لم تتوقف الأسطورة عند حدود الطقوسي أو الشعائري أو المقدس. فليست الأسطورة فقط ما يصنعه التاريخ، بل منها أيضًا ما نصنعه بأنفسنا، ومن كلامنا ما يفترسه الاستخدام الأسطوري، أردنا أم لم نرد، فقد تتخلق الأسطورة في الحياة اليومية ويكسبها الاستعمال الاجتماعي الرمزي استعمالًا جديدًا ينضاف إلى دلالتها اللغوية.

• بدا السرد عن الثور الوحشي وكذا الحمار الوحشي سرّادًا أسطوريًا أنتجه الشعراء؛ إذ لم يحفظ لنا النثر على اتساعه نصًّا يسجل هذه المشاهد، إذا كُنّا نتوقف بها فقط عند حدود المشاهد الحياتية الواقعية، ولكننا نجدُها صنعة الشعراء فقط وسردهم.

• قَدّم مفهوم السيناريو بمفهومه في السيميائيات والتأويل وعلم النص للبحث إجراءً مناسبًا لالتقاط الجُمْل الهَدَف في النص، التي تؤدي إلى التقاط الحكاية، بما فيه من قدرة على ملاحظة «ثبات العناصر واطرادها»، وكذلك القبض على «نظام تتابع الأحداث»، وكان مدخلًا صالحًا لإدراج نصٍّ ما ضمن حيز فهمه وتفسيره، وكان معاونًا في قراءة الغائب في النص من خلال الحاضر.

• وجدنا أن الخبر الذي ينشأ على هامش القصيدة — فيبدو مؤرّخًا لها، أو شارحًا، أو معلقًا عليها — قد ابتلع، في بعض الأحيان، شيئًا فشيئًا القصيدة في إطاره، على الرغم من أنه في أحيان كثيرة لم يقدم «إعلامًا» سرديًا جديدًا ينضاف إلى «الإعلام» الذي تحقّقه القصيدة.

لقد كانت الأخبار في أحسن الأحوال توسيعات محدودة للسرد الشعري، وفي جل الأحوال كانت مجرد صياغة نثرية لما سرّده الشعر. ولم نُعد أمام حادثة ما

صاغتھا الفاعلية السردية النثرية في الخبر، وصاغتھا الفاعليَّة السردية الشعرية في القصيدة، وإنما سرد الخبر عالة على سَرْد القصيدة بما يجعل من القصيدة، بما تقدمه أو تتضمنه، هي النموذج المُخْتَزَل لمجموع الحكايات التي يقدمها الخبر ولاستراتيجيتها العميقة.

• بَيِّنًا كذلك أَنَّ الشعر يَنْبَنِي سَرْدِيًّا في غير الاتجاه المباشر لسيرورة «المنطق» و«الزمان»، فهو لغة تقوم أيضًا على المغالطة في منطق التعاقب، فتشعث الفاعليَّة الشعرية من التراتبيَّة المنطقيَّة والزمانِيَّة للوحدات السردِيَّة، فَيُفْصَلُ بين وحدات مقطع ما من المقاطع بوحدة من مقاطع أخرى، وتقطع لحظات زمنية من أحداث ووقائع معينة تَسْلُسِلُ لحظات زمنية لأحداث ووقائع أخرى. ويقوم الزمن على التداخل والإخفاء والتأجيل والقطع.

• كذلك يُعَيِّن تتبع مقولتي «السببيَّة» و«التتابع الخطي» للأحداث الناقد أو القارئ على محاصرة التبعض الظاهري في النص الشعري، الذي هو أيضًا خَصِيصَة سردية فيه، فالقارئ على الدوام يعيد ترتيب وتنسيق ما يقرأ، ويقيم علاقاته الخاصة بين وحدات العمل مستكشفًا بنية النص الخاصة به، التي يُنتج من خلالها المعنى الذي هو إنجازها الخاص.

• عادة ما لا تكون السببيَّة في القصيدة من نمط السببيَّة الصريحة أو الضمنيَّة، وإنما تقوم في الغالب على أُسُسٍ «احتماليَّة»؛ كأن يتبع حدث آخر في الزمن، ويكون له به علاقة «معقولة»، وهنا ينتج «التعاقب» إلى جوار هذه العلاقة منطقيًا سببيًا.

• لم يكن استخدام الشعر للاسم — على الأقل في إطار النسيب — استخدامًا مجانيًّا حياديًّا مُفَرَّغًا من الوعي والخبرة، وإنما أخذ الاسم بما هو إشارة وعَلَم على شخصية يترصدها السرد، أخذ طابع الأمثلة الرمزية بتحقيقه لمغزى دلالي معين.

• أخذ الاسم بما هو إشارة لشخصية يُسَرِّد عنها — خصائص دلاليَّة ورمزية متفاوتة وسمت بها، وأضحى محورًا لانتظام السرد حوله بهيئة معينة ومظاهر مخصوصة، كأن تغدو الأسماء علامات على حالات مخصوصة، وجوانب وصفية بعينها، وتتغير الأسماء بتغير الحالات وتعدُّ الملامح. فالاسم ليس «عَلَمًا» قدر ما هو علامة على «أوصاف» و«وظائف» يجسدها السرد.

- ويصبح الاسم، الذي يتواتر ويتكرر بنظامٍ ما، يصبح استخدامه رمزياً لما يتواتر فيه، وتصبح العلاقة مع دلالته علاقة استدعاء حالات وأمثولات. فإعادة كتابة الحالة، ومنها إعادة كتابة شخصية المحبوبة وإعطائها اسماً — وغالباً ما هو مُتَقَلِّبٌ عن الآباء الشعريين — هو نوعٌ من إعادة تجسيد هذه الحالات السابقة.
- ونجد كذلك أن بعض الظواهر الفنية في القصيدة الجاهلية عندما تؤسس لسلوكها الرمزي الدلالي فإنها تؤسس أيضاً لقيم سردية خاصة تتبدى من خلالها. فكل ما يحيل على شخصية فنية ما، مثل «سلمى»، يحيل على «أفعال» و«عمليات»، في حين أحال أكثر السرد مع «رابعة» على «تصورات» و«أوصاف». حول «سلمى» أفعال وعمليات تحيل على «وظائف»، في حين كانت تصوراتٌ وأوصافٌ حول «رابعة» تحيل إلى «قرائن».
- بعبارة أخرى وجدنا أن «امرأة الوصال» في السرد الشعري في القصيدة الجاهلية غالباً ما يتم بناؤها من خلال النعوت، أما «امرأة الانفصال» فغالباً ما يتم بناؤها من خلال الأفعال والأحداث.
- وإذا كان «بارت» قد صَنَّفَ السُرود إلى سرود شديدة «الوظيفية»، كالخرافات، وأخرى سرود شديدة «القرينية»، كالروايات السيكولوجية، وبين هذين الصنفين سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة، خاضعة من حيث أساس تصنيفها لاعتبارات القصة، والمجتمع، والجنس التعبيري، فإن الشعر الجاهلي، في ضوء هذا التصنيف شعر في جملة شديد القرينية.
- القصيدة الجاهلية قصيدة ذاتية بامتياز باعتمادها على «الخطاب» أو السرد «الشخصي»، يتخلله أحياناً سُرْد «لا شخصي» عن العالم والأشياء. وما هو ذاتي، ما هو شخصي يغدو هو لب القصيدة الحكائي بوصفه مقولة الشخص المتكلم بالنص وما هو «لا شخصي» هو لغة ملء الهوامش، لغة التفاصيل والاستطرادات. ويغدو البحث عن ما هو «شخصي» تحسُّساً لمركز النص وبؤرته المرجعية.
- ولعل أقصى ما يُحْمَلُ القصيدة الجاهلية صيغتها الشخصية طابعها «الخطابي» الأصيل، من حيث لغتها وأسلوبها؛ إذ تبدو كثرة كثرة من القصائد وقد توجهت مباشرة لمخاطبٍ آخر، هذا الآخر قد يكون فعلياً خلاف الصوت الذي يتكلم بالنص، وقد يعود ليُضحى هو المؤلف نفسه، وقد جَرَّدَ من نفسه — كما يقول القدماء — شخصاً آخر يخاطبه.

إن الخطاب هو ما يؤطر القصيدة، ويُدْمَج السرد أو الموضوعية في إطاره، ليتحول السرد في النهاية إلى أحد عناصر الخطاب الشعري. إنه يظل مشدودًا إلى عُرى الخطاب ليصبح مكونًا من مكوناته.

- وعلى الرغم من هذه الطبيعة الذاتية الأصلية في الشعر الجاهلي إلا إنه يَصْغُب على الكلام أن يكون شخصيًا على الدوام، حيث الذات تبادر العالم عاريةً إلا من صدامها مع الأشياء، والكون، وربما صدامها مع نفسها أيضًا. فمن حين لآخر يهرب الشاعر من ذاتية لغته إلى لغة موضوعية أخرى لتحدث بها القصيدة. إنه يتحول إلى الأشياء وإلى لغة مصوغة حولها، لا تقدمه هو أو تعود إليه، بل إنها لا تقدم أحدًا إلا الأشياء نفسها، وقد صاغت لغة لا تعود إلى متكلم بعينه.
- على الرغم من هيمنة صوت شعري وحيد على القصيدة الجاهلية، هو صوت الشاعر إلا أن القصيدة لا تظل على الدوام على هذا النحو حيث لا صوت آخر إزاء صوت المؤلف أو بجانبه. ولكن من حين لآخر يتكشف هذا الصوت داخليًا عن تعددية صوتية، ويبين الصوت الوحيد عن لاجانسه.
- وعلى الرغم من أن القصيدة بما هي سرٌ تتوَل إلى وعيٍ وحيد ومرجعية واحدة نهائية هي وعي السارد أو الشخصية؛ إلا أن ثمة مناطق في القصيدة يتنافذ فيها أكثر من وعي، وتكشف عن تباين وجهات نظر يتم تضمينها أو اقتباسها أو الإيماء إليها لإنتاج حوارٍ يُخَلِّقُ رؤى أكثر وعيًا ونفاذًا عبر استحواذ كلام الآخرين. ووجهات نظرهم وإعادة تمثيل كلامهم.
- احتفى الكتاب ببعض المقولات السردية التي تعود إلى البنيويين أمثال «بارت» في كتاباته الأولى و«تودروف» و«جيرار جينت»، ولا يزال الطريق واسعًا لتطبيق أوسع لمقولاتهم على الشعر، هذا فضلًا عن إمكانية الإفادة من السرديات السيميائية التي طورها «غريماس» بشكل واسع.
- وأخيرًا لا تزال دراسة الأشكال المتنوعة للسرد العربي — القديم بخاصة — محدودة، ولم تفارق خطواتها الأولى سواء أكان ذلك في دراسة الأشكال النثرية كالمقامات أو الحكايات أو المؤلفات التاريخية أو كتب المجالس وكتب الأدب العامة أم كانت في دراسة الشعر وما يكتنفه من طوابع سردية. ولكن لا سبيل إلى تراكم معرفي إلا بالعمل الجاد وممارسات متعددة تُقَدِّم على مادتها بشيء من الجرأة والمغامرة.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- المَفْضَلُ الضَّبِّي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٨.

ثانياً: المراجع

(أ) الكتب

- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الشعب، القاهرة.
- مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي؛ دراسات، سلسلة ملفات، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٢م.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٠م.
- ابن النديم، الفهرست، تحقيق: د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط ١، ١٩٨٥م.
- ابن سَلَام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط ٢.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط ١، ١٤١٧م/١٩٩٦م.

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر.
- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كُتُب الأعراب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- ابن يعيش، شَرْح المُفَصَّل، مكتبة المتنبي، القاهرة.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغُفران، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط ٩.
- أبو الفرج الأصفهاني، مقاتل الطالبين، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط ٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
- أبو القاسم أحمد رشوان (دكتور)، معلقات العرب؛ مكانتها الاجتماعية والفنية، مطابع الدار الهندسيّة، القاهرة.
- أبو القاسم رشوان (دكتور)، استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥م.
- أبو علي القالي، الأمالي، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- أحمد جمال العُمري، شروح الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٨١م.
- أحمد محمد النجار (دكتور)، تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ١٩٧٩م.
- إديث كريزويل، عصر البنيويّة، ترجمة: د. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.
- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- أرسطوطاليس، في الشعر، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيّة: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجيّة.
- الأَوْنَبِيُّ، سِمَطُ اللَّائِلِي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلميّة.
- البغدادي، خزانة الأدب ولُبُّ لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- التبريزي، شرح الحماسة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م.

- الرّضي، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- الزّجّاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، ط٦، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- السراج، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت.
- الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة: إبراهيم الإياري، سلسلة تراثنا، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط١، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.
- الطاهر أحمد مكي (دكتور)، دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، ط٧، ١٩٩٣م.
- الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، نشر: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٤م.
- القرطبي، تفسير القرطبي؛ الجامع لأحكام القرآن، دار الغد العربي، ط٢، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- الميداني، مَجْمَع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٥٢)، دار المعارف، القاهرة، ط٣.
- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية؛ التعاوّد التأويلي في النصوص الحكائيّة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (٢٤)، دار المعارف، القاهرة، ط٥.
- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامّة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.
- برنار فاليط، النص الروائي؛ تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

- تزفيتان تودروف، باختين؛ المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.
- تمام حسان (دكتور)، الخلاصة النحويّة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- توفيق أسعد (دكتور)، عبّيد بن الأبرص؛ شعره ومعجمه اللغوي، سلسلة دراسات في التراث العربى، وزارة الإعلام، الكويت، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- تون أ. فان داىك، علم النص؛ مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: د. سعيد حسن بحيرى، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م.
- جان-فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثى (تقرير عن المعرفة)، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م.
- جمال الدين بن الشيخ (دكتور)، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أرواغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.
- جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: د. سيد توفيق، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.
- جوزف هورس، قيمة التاريخ، ترجمة: نسيم نصر، سلسلة زدنى علما، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٣، ١٩٨٦م.
- جوناثان كلر، الشعرية البنّويّة، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٠م.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية؛ بحث فى المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

- جيرالد بيرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.
- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، دار الأصاله للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط ١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م.
- حسن البنا عز الدين (دكتور)، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨م.
- حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، نشر: ج. ج. تنسيفت، ط ١، ١٩٩٢م.
- د. أنزارد وآخرون، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية)، في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية)، تعريب: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، بيروت/حلب، ط ٢، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- د. ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت/دار الفكر، دمشق، إعادة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم: أ. د. شاكِر عبد الحميد، مراجعة: أ. د. نهاد صليحة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢م.
- ديفيد وورد (تحرير)، الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط ١، ١٩٩٩م.
- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.
- رولان بارت، أسطوريات؛ أساطير الحياة اليومية، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٦م.

- رينيه ديكارت، مقال عن المنهج لإحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم، ترجمة وشرحه وقَدَّم له: د. محمود محمد الخضير، تصدير: د. زينب محمود الخضير، ط ٣.
- رينيه لابات وآخرون: سلسلة الأساطير السورّيّة؛ ديانا الشرق الأوسط، نقلها إلى العربيّة: مفيد عرنوق، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠م.
- رينيه وليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- زهير بن أبي سُلمى، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة: أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- زهير بن أبي سُلمى، شعر زهير بن أبي سُلمى؛ صنعة: الأَعْلَمُ الشَّنْتَمَرِيّ، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- سامي خشبة، مصطلحات فكريّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤م.
- سُحيم، ديوان سحيم عبد بني الحَسَّاس، تحقيق: أ. عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، ط ١، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.
- سوزان بينكني ستيتكفيتش (دكتور)، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم: د. حسن البنا عز الدين (بالاشتراك مع المؤلفة)، سلسلة دراسات أدبيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي؛ الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمّامة، دراسات الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٥م.
- صلاح فضل (دكتور)، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.
- طَرَفَة بن العبد، ديوان طَرَفَة بن العبد، تحقيق وتحليل ونقد: د. علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية.
- عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، حققه وعلق على هوامشه: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م.
- عبد السلام المسدي (دكتور)، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس.

- عبد السلام المسدي (دكتور)، الهادي الطرابلسي (دكتور) (بالاشتراك)، الشرط في القرآن؛ على نهج اللسانيات الوصفية، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٥م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- عبد المنعم الحفني (دكتور)، المعجم الفلسفي، الدار الشرقية، مصر، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- عبد المنعم تليمة (دكتور)، مقدمة في نظرية الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م.
- علي البطل (دكتور)، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، ط٢.
- علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل.
- عليّة عزت عياد (دكتور)، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- غورغي غاتشف، الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- ف. ر. بالمر، علم الدلالة؛ إطار جديد، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.
- فراس سواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة (سوريا - أرض الرافدين)، دار علاء الدين، دمشق، ط١٢، ٢٠٠٣م.
- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة: د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

- فولفجانج هاينه من، ديتير فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النَّصِّي، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
- فيليب سيرنج، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.
- لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٢، ٢٠٠١م.
- لييد بن ربيعة العامري، شرح ديوان لييد بن ربيعة العامري، حققه وقَدَّم له: د. إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٤م.
- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ط٣.
- محمد أبو المجد علي البسيوني (دكتور)، بليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين؛ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي؛ تصنيف ودراسة، دار الأدب، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- محمد أبو موسى (دكتور)، قراءة في الأدب القديم، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م.
- محمد القاضي (دكتور)، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م.
- محمد بنيس (دكتور)، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.
- محمد خير البقاعي (دكتور)، آفاق التناسلية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عبد الرحمن الريحاني (دكتور)، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عجينة (دكتور)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، العربية محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٤م.

- محمد مفتاح (دكتور)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: على شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (محاوَر الإحالة الكلامية)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، صوت الشاعر القديم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
- مصطفى ناصف (دكتور)، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩م.
- مي يوسف خليف (دكتور)، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م.
- ناصر الدين الأسد (دكتور)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨م.
- هشام شرابي، الرحلة الأخيرة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨م.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ولتر ت. ستيس، معنى الجمال؛ نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- وهب روميّة (دكتور)، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

- يمنى طريف الخولي (دكتور)، فلسفة العلم في القرن العشرين؛ الأصول - الحصاد - الآفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- يوسف خليف (دكتور)، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة.

(ب) المقالات

- إبراهيم عبد الرحمن (دكتور)، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل، ١٩٨١م.
- أبو القاسم رشوان (دكتور)، صحوه القلب في الشعر القديم، حولية الجامعة الإسلامية العالمية، الجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد، باكستان، العدد السادس، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- إميل بنفنيست: الذاتية في اللغة. ترجمة: حميد سمير، عمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٩، ١٩٩٩م.
- أمينة غصن (دكتور)، كونيّة الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ١٣، ١٩٨١م.
- بول ريكور، الحياة بحثًا عن السرد، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط ١، ١٩٩٩م.
- بول ريكور، الهوية السردية، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط ١، ١٩٩٩م.
- تزفيتان تودروف، الأجناس الأدبية، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٤، صفر ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- تزفيتان تودروف، الأنواع الأدبية، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.

- جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦م.
- جون أ. جاكسون: حول الذاتية الأدبية في القرن السابع عشر، ترجمة: بهجت عبد الفتاح، مجلة ديوجين، المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، العدد ١٨٢/١٢٦.
- جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيس بوحماله، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي.
- جيرار جنيت، طروس؛ الأدب على الأدب، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، ضمن كتابه: آفاق التناسية.
- حاتم الصكر، السرد في الشعر العربي القديم؛ استراتيجيات الرؤية وآليات القصص (مقدمة نظرية وتطبيق نصي)، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/٦٢، ١٩٩٩م.
- حميد لحمداني، البنية القصصية والتخييل في شعر الناقبة الجاهلي، معلقة لبيد، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد ٦١/٦٢، ١٩٩٩م.
- رالف كوهين، التاريخ والنوع، ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.
- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي.
- سيزا قاسم (دكتور)، نصر حامد أبو زيد (دكتور)، مَسَرَد المصطلحات، الملحق بكتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة.
- صوفي بيرتو، الزمن والحكي وما بعد الحداثة، ترجمة: إبراهيم عمري، مراجعة: محمد السريغيني، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد الرابع، صفر ١٤١٩هـ/يونيو ١٩٩٨م.
- محمد بريري (دكتور)، الملكة الشعرية والتفاعل النصي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٨، العددان ٣، ٤، ١٩٨٩م.
- محمد عابد الجابري (دكتور)، التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩م.

- محمود الربيعي (دكتور)، نظرة نقدية في قصيدة جاهليّة، مقال ضمن كتاب: دراسات عربية وإسلاميّة مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاعر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.
- منى طلبة (دكتور)، قراءة لمفهوم «الحكاية» عند ليوتار وريكور كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩م.
- هـ. فريدا سدونك، مفاهيم الأدب بوصفها أُطرًا للإدراك النقدي، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الثالث، ١٩٨٦م.
- ياروسلاف ستيتكيفيتش: سينيّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان ١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦م، مارس ١٩٨٧م.
- يوري تينيانوف، مفهوم البناء، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلايين الروس، تحرير: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر: الشركة المغربيّة للناشرين المتحدّين، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

