سردية القصيدة العربية القديمة

قصيدة خفاف بن نضلة نموذجاً

د.عبد الرحيم عزام مراشدة
رئيس قسم اللغة العربية
كلية الدراسات الأدبية- جامعة جدارا
مدير تحرير مجلة جرش الثقافية
المملكة الأردنية الهاشمية
abd_marashdeh@yahoo.com

الاستشهاد المرجعي بالدراسة:
عبد الرحيم عزام مراشدة ، سردية القصيدة العربية القديمة.- دورية كان التاريخية.- العدد الثامن ؛ يونيو ٢٠١٠. ص ٣٣ – ٤١. (www.historicalkan.co.nr).

مقدمة

يسعى هذا البحث إلى أعادة التوكيد على دراسة تاريخنا وتراثنا الأدبي ، ومن منظور يتواءم مع العصر ، لإيماننا بأن هذا الماضي العريق لحضارتنا العربية الإسلامية ينطوي على كنوز قيمة ، نحتاج إلى تسليط الضوء عليها ، ما أمكن ، ومن هنا جاء اختيارنا لقصيدة من شعر الصعاليك ، وقمنا بتحليلها من منظور تعاملات النقد الحديث مع السرديات ، وتقنياتها الحداثية ، إضافةً إلى تبيان العناصر الفنية الأخرى التي تحتوي عليها هذه القصيدة ، بوصفها نموذجاً من الشعر العربي القديم ، الذي يعد منجماً للمعرفة العربية ، ويزودنا باستمرار بمنتجات ومعطيات تلفت الانتباه.

الدارس الحالي يأمل من دراسة هذه القصيدة ، أن يكون جانب التوفيق ، وليسهم مع آخرين ، في إعادة البحث في تراثنا الأدبي ، رغم شيوع المناهج الدراسية الحديثة ، والتعامل معها ، وبطرائق تتناسب والمرحلة ، وعليه قدم الباحث الحالي لمفهوم السرد ، ولعلاقة السرد بالشعر ، حتى لا تبقى البحوث السردية تنصب على الأدب الحديث.

مفهوم السرد

في البدء ، وقبل الدخول في تبيان مفهوم السرد ، نشير إلى أننا سنقوم بتناول قصيدة من الشعر الجاهلي القديم ، واخترنا أن تكون هذه القصيدة للشعراء الصعاليك ، والمنسوبة لتأبط شرا ، والتي أثبت نسبتها الباحث محمود شاكر لخفّاف بن نضلة ،[*] لتكون تأسيساً تاريخياً للمراحل التي تتحدث عليها هذه الطروحات النقدية ، المتعلقة بالعلاقة القائمة بين السرد والشعر العربي ،عبر مسيرته ، منذ الجاهلية حتى اليوم.

السرد في اللغة هو التتابع وإجادة السياق ، وهذا ما يكشف عنه البحث في معاجم اللغة العربية[(١)] ، ومع تطور البعدين ، المعجمي والدلالي يتحول المفهوم إلى الحديث عن التجليات المتصلة بالحدث الحكائي ، ولهذا يمكن القول منذ البداية: إن الحكاية ولدت مع الإنسان ، والحكاية عندما تتخذ طابعاً وظيفياً ، وتنطوي على مفهومات معينة يقصد إليها المتكلم أو المؤلف ، وتضمر في الوقت نفسه وجهة نظر مؤسسة للخطاب ، تصبح سرداً ، ومن هنا يمكن القول: إن الإنسان هو السارد بامتياز ، فهو في كلامه ، سواء أكان ذلك بقصد التوصيل والإفهام ، أم بقصد إنشاء نص يظهر خطاباً ما تجاه المتلقي حيث تلفضاته القولية عندما تكون منتظمة وفق سياق محدد ، تسرد ما في ذهنيته أو مدونته.

يرى رولان بارت ، عند محاولته لتعريف السرد ، بالمفهوم النقدي الحديث ، أنه رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه ، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية ، والسرد لديه (حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة – وهي شعر غالباً – والتاريخ والمأساة والكوميديا ، إنه يبدأ – يعني السرد – مع تاريخ الإنسانية نفسها ، فلم يوجد أبدا شعب دون سرود)،[(٢)] هذا التوجه يدعم وجهة نظرنا عن وجود السرد بطرائقه المختلفة في مجمل الأجناس الأدبية ، ومن بينها النصوص العربية القديمة ، حتى الشفاهية منها.

لا يمكن مناقشة إشكالية السرد خارج الكلام على مصطلح الحكاية والحكي ، وهذا ما يذهب إليه جل النقاد الذين تكلموا على مصطلح السرد ، في النصوص الإبداعية الحديثة على الأقل ، ومنهم على سبيل

المثال لا الحصر الناقد جيرار جينيت الذي يعرف السرد بقوله: (هو فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب، ويعده واقعية روائية بالذات)[٣]، وهذا الرأي لا ينفي إمكانية وجود السرد في الأجناس الأدبية الأخرى وهذا القول يثير مسألة فاعلية الحكي والسرد الذي يعتبر المجال التمثيلي والإحالي للحكي، من حيث قدرته على تجاوز الفعل التواصلي لتأسيس احتمالات فنية أكثر علائقية مع مكونات الخطاب، بحيث يصبح الحكي والسرد، بتفاعلاتهما، مجالا لتحريك فاعلية اللغة، وتحويل منتجاتها ومحمولاتها، عبر النظم في سياق مخصوص، إلى كلام مسرود، ينطوي على فاعلية خاصة تتميز بتميز أسلوب المنتج، يقول فريدمان في هذا السياق: (السرد هو بث الصورة بوساطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي.. ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خيالياً أو حقيقياً)[٤].

وهنالك أمر آخر لا بد من الكلام عليه وهو أنه لا يمكن تناول إشكاليات السرد وتجلياته في الشعر، بوصفه جنسا أدبياً، دون الحديث على مسألة الشعرية وتداخل عناصرها مع النص حتى لو انطوى على أبعاد قصصية، لأن الشعرية تتداخل أيضا مع كثير من الأجناس الأدبية، وهي لا تقف عند حدود الآثار الأدبية المفردة، ولا تقف عند حدود خصائص السرد، أو الحوار، أو الوصف، في نص معين، وطالما نتحدث عن السرد والشعرية في النص الشعري فيكون من الأجدى البحث عن علاقة مثل هذه القضايا بالمجتمع، لاسيما وأن النصوص القديمة، والشعر الجاهلي منها، ينهل من الواقع بشكل لافت ويقترب من وقائعه وما ينتج فيه.

البعد الاجتماعي للنصوص القديمة يسهم في تفكيك كثير من المرموزات والاحتمالات، ويعطي مفاتيح جيده للوقوف على منتجات النص الأدبي، الكلاسيكي خاصة، لكن المزلق هو تطابق النص الشعري مع الواقع، وهذا يثلب من فنية العمل الشعري، والقصيدة التي بين أيدينا هي تقترب من الواقع وتبتعد عنه في آن، وهذا ما أنقذ شعريتها وفنيتها بشكل لافت فوظيفة السرد في القصة أو الشعر (ليس تمثيل الواقع، وإنما هي إنشاء مشاهد واقعية يمكن أن تكون غامضة، ولكنها ليست من قبيل المحاكاة)[٥] بمعنى الكلام المتطابق مع الواقع.

القصيدة الجاهلية منجم معرفة، وهي صورة وحالة في آن، والقصيدة هذه منجز يمثل سرد شعب من الشعوب، يقود إلى تكوين مفهوم تجاه هذا الشعب ومكوناته العقائدية والمعرفية، فهي — القصيدة — عندما تعرض وتحمل في داخلها لوحات تحكي العالم والوجود والذات، فهي تسرد وتقص على المتلقين ما يعتمل في الذات الساردة، ومن هنا يمكن القول أن القصيدة العربية القديمة تشكل تجليا لمقولة النقاد الحداثيين المهتمين بمفهومات السرد، ومن بينهم فريدمان وبارت وآخرين، ولهذا نجد أن الشعر الجاهلي في كثير من قصائده، الطوال خاصة، والمتضمنة لموضوعات تسرد أحداثا كقصيدة الرثاء وقصيدة الغزل وقصيدة المدح ..الخ هو شعر سردي بامتياز.

النص السردي مهما كان النوع الذي ينتمي إليه، أسطورة أو رواية أو شعر ... لابد وأن يتسرب إليه قليل أو كثير من السرود الوظيفية المتعالقة مع البنيات السردية الموجودة في الرواية والقصة والحكاية وما إلى ذلك، وفي الوقت نفسه لا بد وأن يحتمل أمرين، أو مجالين هما: أولا- التجربة التي تتجه نحو الماضي ومرجعيات هذا الماضي، وثانياً — مجال التوقع الذي يذوب في الواقع ويشير إلى المستقبل، وعليه يصبح النص مذابا في الماضي ومتشاكلا أو متعالقا مع الواقع ومخترقاً للمستقبل، بمعنى يمكن للنص أن يكون استشرافيا.

النص السردي في هذه الحالة /الأخيرة (لا ينقل الواقع الفعلي المباشر، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع)[٦]، وهذا المنحى يمكن الإفادة منه في التطبيق على الشعر الجاهلي، الذي له ظروفه ومقتضياته وطرائق تعبيره الخاصة به. في ضوء هذا الفهم للسردية، عبر النصوص القديمة والحديثة، لا يمكن التخلي، من وجهة نظرنا على الأقل عن اعتبار السرد مكونا أساسيا من مكونات أية نظرية في المعرفة، لأن السرد (يحتل منزلة انثربولوجية — إنسانية — يتحول بمقتضاها إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم)[٧].

ما تقدم يشكل إيماننا بالتركيز على إيجاد تصور مفهومي للسرد، بوصفه مصطلحاً نقدياً وإجرائياً، راح ينتشر في العصر الحديث بشكل لافت، خصوصاً وأنه أصبح مادة تتناوله الدراسات النقدية الحديثة في تعاملاتها مع الأجناس الأدبية المختلفة، ذلك أن السردية تعنى بتحليل مكونات الحكي وآلياته، لا من حيث كون السرد مكونا من مكونات المدونة السردية، أنى كانت عندما تتحول إلى نص، بل من حيث أن هذه المدونة تشكل خطابا يحمل في ثناياه وجهة نظر أو وجهات نظر متعددة، تبعا لطبيعة الخطاب وتوجهاته ومرجعياته.

من هذا المنطلق التأسيسي والإجرائي ذهبنا إلى تتبع ظاهرة السرد وتقنياته الفنية عبر جنس أدبي قار، لاسيما وأن هذا الجنس صار مخترقا للأزمنة ولأمكنة، وأعني به هنا الشعر القديم/ الجاهلي، لاعتقادنا أن هذا الشعر تأسس وانتشر بطرائق شفاهية أساسها البنية الحكائية المتحولة عند الرواة، بعد تناقلها بين الناس أو تدوينها فيما بعد إلى مدونة سردية قابلة للتدارس والقراءة النقدية، وهي في الوقت نفسه تنطوي على إمكانية لسرد الذات والآخر والوجود والعالم من خلال النص الشعري، وعليه فهذه الدراسة تحاول تقصي وتحليل نموذج من الشعر الجاهلي، عن طريق استنباط ما فيه من طرائق للسرد العربي القديم، والتي نزعم بوجودها، تاريخياً على أقل تقدير، قبل شيوع المصطلحات المتعلقة بهذه التقنيات في الغرب.

إن تتبعنا لهذه المسألة لا يعني الإنفراد بها فقط، وإنما سنحاول البحث في أثر مكونات البنيات السردية في إثراء النص الشعري وإمكانية توظيفها لفتح مزيد من الدلالات في النص، فهذه التقنيات عند مصاحبتها لبنيات فنية أخرى في النص الشعري تعطي له كثافة معنوية تحفز على التلقي، وعلى التفكير في النص، بمعنى تزيد من لذة النص وتلقيه، وهذا الأسلوب بدا واضحا في طرائق تأليف القصيدة العربية الجاهلية، وقد انعكس ذلك في بنائية النص الشعري الجاهلي، لاسيما النص الذي ينطوي على تعدد اللوحات الفنية، بوصفها أنماطا وأساليب تسم نظام القصيدة العربية القديمة، إذ يمكن للمتلقي أن يستشعر، عند تلقيه للنص، وجود راوٍ ومروي ومروي له، ويستشعر وجود سلطة للأزمنة والأمكنة المتعالقة مع نظام من الصيغ، والذي يشكل الخيط الرابط لفنية النص، هذا ما سنبينه بعد قليل، عند مناقشة مسألة الوحدة الموضوعية للنص وعلاقتها بالسرد.

القصيدة الجاهلية عند النظر إليها بوصفها وحدة متكاملة، أي بدمج أبياتها، والنظر إلى الوحدة الموضوعية فيها، تمكن القارئ

من النظر في مكوناتها بشكل شمولي. هذه الوحدة ، وهذه الشمولية غالبا ما تظهر بوجود خيط قرائي مترابط ، يصنع ترابطه كيفية التعبير الخاصة ، القائمة على السرد القصصي ، أو الحكائي على أقل تقدير ، فالوحدة الموضوعية ، أو الوحدة المعنوية ، كما يسميها طه حسين تتحقق في الشعر الجاهلي من خلال اعتماد النفس الطويل في نظم القصائد ، لاسيما القصائد التي تسرد قصة وتنطوي على أحداث بعينها ، ويرى هذا الناقد كذلك إمكانية تحقق السرد القصصي في كثير من قصائد الغزل ، وقصائد الرثاء ، وقصائد المديح ..الخ.

مثل هذا القول التفت إليه الباحث يحي الجبوري[٨] ويذكر أن القص يتمركز حول إمكانية وجود السرد في القصيدة الجاهلية ، وهذا الأسلوب الشعري عند القدماء هو المؤسس لما يسمى الوحدة العضوية والموضوعية في الشعر العربي القديم ، ولم يكتف الجبوري بهذا القول وإنما ذهب إلى تبيان هذه المسألة بأدلة من الشعر العربي القديم ، فذكر قصيدة المرقش الأكبر ، التي مطلعها:

سرى ليلا خيال من سليمى فأرقني وأصحابي هجود

وقصيدة عروة بن الورد ، التي مطلعها:

أقلي علي اللوم يا بنت منذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري

والقصيدة التي يتناولها هذا البحث ومطلعها:

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يطل

أما في العصر الحديث فإننا نرى كثيرا من النقاد حاولوا الإفادة من أثر الدراسات حول السرد في الشعر العربي القديم ، وذهبوا إلى إثراء الدرس النقدي الحديث بالتفاتهم إل الموروث العربي القديم من الشعر خاصةً ، فهذا كمال أبوديب يسجل خطوات لافتة لإثبات وجود السردية في الشعر العربي القديم ، وذلك عندما اهتم بدراسة الوحدات الأساسية المكوّنة للقصيدة العربية ، آخذين بعين الاعتبار مرجعيته البنيوية في طروحاته النقدية ، فهو عندما يتناول مسألة الوحدة الموضوعية وعلاقتها بالسرد القصصي ، وبناء مكونات السرد ، يبين مدى انعكاس الأحداث ومشتملاتها على نفسية الشاعر العربي القديم ويبين فاعليتها في تحريك الأفق الشعري لديه لصياغة نص شعري مؤثر ، ومن هنا يجد هذا الفعل — السردي- وقدرته على انتاج تركيبة شعرية من عناصر ووحدات مؤسسة لبناء القصيدة.

ولم ينس أبو ديب مسألة الربط بين سردية النص وطرائق السرد ، وبين الوحدة الموضوعية وحتى العضوية ، كما سلف ، ومن هنا يأتي مفهومه عن الوحدة في النص بقوله هي: (الحقل الدلالي لذات معينة ، مثلاً ، الخصائص التي تنسب إلى الأطلال ، أو كل شيء يقال عن الناقة)[٩] ويتابع القول في مكان آخر ، عن المسألة نفسها بقوله: (إن الربط بين الشعر الجاهلي من جهة والحكاية والأسطورة من جهة أخرى يؤدي إلى فتح آفاق تصورية ومنهجية جديدة لدراسة هذا الشعر ، ومن أهمها نقل قراءته من مستوى الفعل الواقعي إلى التخييلي ، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مستوى القراءة الإشارية الرمزية ، ومن مستوى الدلالة التقليدية للتشكل إلى مستوى الدلالة الطقسية للتشكل ...)[١٠] ، هذا يعني أن مستويات الفاعلية الشعرية متحركة ومتحولة في آن ، وأن هذه الفاعلية تتنامى في الشعر القديم بتنامي فعل السرد.

مثل هذه المقولات ، وربما غيرها ، تسعى إلى النظر إلى القصيدة العربية بوصفها كلا متكاملا من جهة ، وبوصفها قادرة على اكتناز محمولات دلالية كثيفة من جهة أخرى ، وتعني كذلك أن القصيدة العربية قادرة على حمل وجهة نظر حول الذات /الإنسان والعالم ، وهذا ما يبعد القصيدة العربية عن الاتهام بالتفكك ، لأن النظر إلى جزئيات العمل الأدبي ينطوي على محاذير عدة.

لم تعد الدراسات التي تتناول فكرة هنا أو فكرة هناك ، وبيت من قصيدة أو مجموعة من أبيات مجدية ، فالدراسات الشمولية تبقى أكثر جدوى ، فأراء النويهي ، مثلاً ، حول القصيدة العربية القديمة لم يعد لها تبرير مقنع ، لدى النقاد في العصر الحديث ، على أقل تقدير ، لأنه يرى: (أن الموقف الصائب هو أن تستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره ، ومعنى هذا ، في موضوعنا الراهن ، هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة ، أو قصيدة منفردة)[١١] . هذا القول يتهاوى مع تقدم الدرس النقدي الحديث الذي يتناول القصيدة العربية القديمة ، ولعل الدراسات السردية جاءت لفتح مزيد من النوافذ والقنوات على آليات التفكير في بنية القصيدة العربية القديمة.

إن النص مدار التحليل يمثل الواقع وما وراء الواقع في الآن نفسه ، والشعرية الكامنة فيه والمتداخلة مع السرد المنتمي إلى جنس القص تغذي البعد المتخيل الذي يتضمنه ، لأن الشعر من مكوناته الأساسية إبراز الجانب التصويري والتخييلي فيه ، وهذا المنحى هو الذي يعطيه مدى الانحراف عن الواقع ، ويعطيه الأبعاد الاحتمالية الحافزة ، للمتلقي إذا كان الشاعر في القصيدة يتمثل حدثاً معيناً ، وقصة بعينها ، ربما استقاها من الواقع ، وهذا ما يثبته تحقيق النص ، والبحث في البعد التاريخي له ، وقد قام بهذه المهمة الشاقة غير باحث ، على رأسهم محمود محمد شاكر في كتابه الموسوم (نمط صعب نمط مخيف) ، حيث أثبت في هذا الكتاب أن الشاعر ليس تأبط شرا- الصعلوك - وإنما هو صعلوك آخر وهو(خفاف بن نضلة) وقد ظهر أثناء التحقيق بأنه ابن أخت الشاعر تأبط شرا[١٢]. والذي يعنينا هنا ما يقدمه الانفتاح على التاريخ لشحن مضمونات النص من الشخوص والأحداث ..الخ.

إن شعر الصعاليك ، غالباً ، يتناول سيرة الواقع مع الذات ، وانعكاس البيئة التي يعيش فيها على نفسيته وعلى المجتمع المحيط به والذي يضغط عليه إلى جانب ضغط المكان والزمان بوصفهما سلطة قاهرة ليس من السهل التعامل معها. فالصعلوك عندما يقدم نصا له فهو يضع أمامنا وجهة نظره عن العالم والوجود والحياة ، وحساسيته تجاه الأشياء تكون أكثر فاعلية وتحركاً ، فهو إنسان دائم القلق وهو عندما يتكلم على قصته أو قصة الآخرين لا وقت لديه للتأمل كثيراً ، ولا وقت لديه لإعادة النظر في قصائده كما فعل أصحاب مدرسة الصنعة ، ولهذا نجده أيضا لا يحتفي بالمقدمات بأنواعها ، فيدخل إلى موضوعه مباشرة ، وتبدو سروده متوالية تحكي حاله وحال الآخرين ، هذا الملمح يجعل من السرد وتقنيات القص في نصوصه أكثر فاعلية وظهوراً.

شعر الصعاليك ، كذلك ، يشكل كثافة سردية واضحة لاحتوائه على كثير من الأحداث العنيفة والدموية والتي تصلح لإقامة بناء قصصي من نوع ما ، ومن هنا تكمن أهمية مثل هذه النصوص حيث يتعالق فيها القص بالشعر تعالقا لافتاً ، وتحقق في الوقت نفسه الإطار السسيوثقافي على حد تعبير الباحث (المصطفى ميفن) لاسيما عندما نتناول نصوصا من الماضي وتكون هذه النصوص صورة عن عصر بعينه ، فها هو يذكر: (إن علاقتنا بالماضي كتاريخ تقوم انطلاقا من

فهمنا له عبر الجدل والحوار)[١٣] وهذا الرأي يقترب كثيرا من طروحات نصر حامد أبو زيد الذي يرى أن العمل الأدبي عبارة عن (عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي تشكل وجوده)[١٤] ونصوص الصعاليك تطرح كثيرا من الأسئلة تبعا لظروفها وتشكلها وبيئتها.

السرد وعلاقته بالشعر

من أين نبدأ إذا؟ لعل النص بكليته يقدم نفسه من خلال التموضع قرائيا في مكوناته والوقوف على بعض المفاصل والنقاط التي تسهم في تفكيكه، فالنص هو الأساس الذي يوجه بكيفياته التعبيرية طبيعة القراءة، وهذا ما يراه كثير من النقاد، فهذه فدوى المالطي تقول: (إذا افترضنا أن التحليل يبتدئ من النص نفسه، يمكننا بالتالي أن نتناول مسألة علاقة النص ببيئته ... وبما أن الأعمال الأدبية هي ظواهر معقدة، لذلك يجب فهم العناصر المتفرقة فيها)[١٥]، والنص المنسوب إلى تأبط شرا له ظروفه وبيئته وزمنه، وله في الوقت نفسه مكوناته وعناصره، التي أشرنا لها سابقا وهي البيئة المليئة بالرعب والخوف والقلق.

إن الكلام السابق يستدعي الكلام على مكونات النص التي استعارها من الأجناس الأدبية الأخرى، ونتابع نحن هنا، حسب مسيرة البحث البعد السردي القصصي، وهذا يستدعي الكلام على مكونات القص وعناصره الأساسية وأثرها في التداخل مع جنس الشعر، وأثرها كذلك، على الأبعاد الدلالية الموجودة في النص، ومن هذه التقنيات:

(١) الحدث:

يشكل الحدث، في النص الذي ينطوي على أبعاد سردية قصصية، محور الحركة والتفاعلات المتقدة بين الشخوص والأشياء والعالم، ويقول الناقد (تيزيه) في تعريفه للحدث وأهميته في النص: (الحدث في جوهره منفذ لموقف معين، أو بصورة أكثر دقة، هو المرور من موقف إلى آخر)[١٦]، بينما نجد في معجم المصطلح السردي بأنه: (سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ونهاية، نظام نسقي من الأفعال)[١٧] ولم يعلق صاحب المعجم على ضرورة وجود الحدث في جنس بعينه من الأجناس الأدبية المعروفة، وهذا ما يشي بإمكانية وجود مثل هذه التقنيات في أجناس مختلة، ونحن نعرف أننا نعيش في عصر تداخل الأجناس الأدبية.

يبدأ النص بمكون رئيسي وهام من مكونات القص بوصفه جنسا أدبيا مختلفاً، وهو الحدث الذي يضمنه السارد في بداية النص /القصيدة من خلال البيت- المطلع:

إن بالشِعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يطلّ

يفترض في التسلسل المنطقي للسرد القصصي وسرود الحكاية، حتى ذات الوظيفة الخبرية منها، أن يكون الحدث المفصلي والمركزي في نهاية القطعة الأدبية أو في وسطها على أقل تقدير، وهذا يقيم سؤالا عن سبب ذلك. لقد اعتاد القصاصون العرب القدماء في حكاياتهم أن يقدموها بأسلوب درامي مشوق ويرجئون فاعلية الأحداث وحراكها الهام إلى النهايات، وهذا ما يبعث على إنتاج عنصر التشوق والتشوف، وكانوا يطمحون بذلك إلى إنتاج عنصر اللذة لدى المتلقين، وأحيانا يأتون بنهايات مفتوحة ومؤجلة، وهذا ما نراه في ألف ليلة وليلة مثلا، في حديث شهرزاد إلى شهريار والخاتمة التي تشكل لازمة للقصص فيها.

صحيح أن العرب القدماء لم يعرفوا تقنيات السرد القصصي بالمفهومات الحديثة، لكن هذا لا يعني عدم استخدام هذه التقنيات عن وعي أو دون وعي، فوجود الحدث المركزي في البداية، يتناسب مع الحالة النفسية التي يعيشها السارد/الراوي هنا والذي يمكن أن يقترب أو يتماهى مع الشاعر في هذه القصيدة، فهو هنا إزاء قتل الشخصية المركزية والتي تتمركز حولها الأحداث، حيث القتيل الصعلوك – تأبط شرا- والقتل كان قتلا عنيفا ومن مجموع ،هم قبيلة هذيل، وفق رواية الباحث والمحقق محمود محمد شاكر وغيره.

إن مرجعية القتيل هنا تشي بأهميته وصفاته التي سنرى بعضا منها في القصيدة، وهو شخص مهم يشكل ملمحا رامزا لفئتين من الناس، الأولى هي شريحة الإنسان العادي ضمن نظام اجتماعي معين، والثانية هي الشريحة التي انطوى تحت لوائها - شريحة الصعاليك.

يبدو أن الحالة النفسية التي يعيشها الراوي هنا، هي التي ضغطت عليه لتقديم الحدث في بداية النص، ومن ثم راح يقدم تفصيلا بأسلوب شعري لسبب هذا القتل وظروفه ومنتجاته، وحسب علم النفس نجد أن الأكثر إلحاحا على الذاكرة هو الأولى بالتقديم، كما في اللغة عند صياغة الكلام نجد أن تقديم الفعل أو الاسم قد يكون للأهمية لإعطاء دلالة يرمي إليها المتكلم. مثل هذه التقنية في تقديم الخاتمة والحدث المركزي وحتى العقدة – لحظة التأزم– أمثال ألن روب غرييه وساروت وآخرون، وكما أفاد من هذه المسألة بعض كتاب الرواية العرب، كما نجد عند الطيب صالح في روايته الشهيرة (موسم الهجرة إلى لشمال) ورواية جبرا إبراهيم جبرى (الغرف الأخرى).

الراوي الشاعر في هذه القصيدة عندما أعطانا الحدث المركزي، جعلنا نتساءل وندهش لفعل القتل، ثم تحول عن طريق التلاعب بالأصوات إلى إنشاء ما يشبه الحوار مع الآخر والذات، لتبيان أهمية الحدث – القتل وأهمية الشخصية – القتيل، وطبيعي هنا أن تخف أو تضعف شعرية النص لتمركز الراوي حول سرد حكاية القتل، فهو لا يعدو أن يقدم خبرا بطريقة فجائية وصادمة.

الذي يسعف الشعرية هنا هو الإيقاع الذي تخيره الشاعر لقصيدته، وجاء الالتزام بالوزن على بحر المديد، ونحن نعلم أن الوزن لوحده لا يقدم شعرية كثيفة وفنية عالية، ثم توسل الشاعر بالتلاعب بتركيبة الجملة الشعرية، إضافة لإيقاع، وذلك عن طريق التقديم والتأخير، كما نجد في البيت الأول حيث تأخر اسم إن وجاء مقترنا (باللام) التوكيدية وهذا ما أعطى للمتلقين إيقاعا لافتا، كما استخدم أكثر من أداة للتوكيد للتمركز حول أهمية الحدث. إذا ما حاولنا تتبع التقنيات السردية المستثمرة في هذه القصيدة سنجد، دون وجه عناء، ما يؤسس لفكرة إمكانية وجود القص والسرد القصصي في النصوص العربية القديمة.

(٢) المكان:

يشكل المكان مكونا أساسيا من مكونات الحكاية والسرد القصصي، ومن قراءة متأنية للنص نجد المكان العام والمكان الخاص، أو ما يسمى بالمكان المركزي الذي يشتمل على كل الأحداث ومصحوباتها والأمكنة الفرعية التي تقدم وظيفة مساندة للمكان

المركزي ، والمكان غالبا ما يرتبط بالزمن ويسمى الفضاء الذي يحتضن الأحداث والشخوص وما يمكن أن يسند الفاعلية السردية ، حتى أن (المرء عندما يستعمل تعبيرا عن العالم فإنما يستعمل تعبيرا مكانيا)[١٨] و(وعي المكان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفويا حتى دون تفحص أو نقد ، ربما لأنها تزيد من حدة الملاحظة ، وحدة المتعة الحسية ، بشكل يمكن تعيينه ، قياسا إلى متعة وعي الزمن التي تتخطى الحواس والتعيين المباشر)[١٩].

المكان العام هنا هو الصحراء العربية في منطقة الجزيرة ، وبالتحديد مضارب وحمى قبيلتي فهم وهذيل ، التي قتل فيها تأبط شرا والمناطق المحاذية لها ، التي كانت مسرحا للتقاتل بين الصعلوك والقبيلة ، ومن الأمكنة الفرعية الثابتة منطقة (الشِعب) ومنطقة الجبل (سلع)، و(الحي) بدليل كلمة (ملحيين)، و(مناخ جعجع) المكان الوهمي المتصوّر ، و(الخرق)، وهذه الأماكن استثمرت سردياً ، ويمكن اعتبارها مكوناً من مكونات القص بسبب من احتوائها على أحداث جزئية مصاحبة ، تم فيها تنامي أحداث مساندة للحدث المركزي /القتل.

اللافت هنا أن توظيف الأمكنة في النص الشعري لم يأت بطريقة مباشرة ، وسبب ذلك هو الانحراف السياقي الذي يتطلبه الشعر ، والذي يسهم في انقاذ شعرية الكلام من المباشرة والخطابة ، في ذلك تحفيز لدور القاريء واشراكه في ترسيم المكان من جهة عبر مخيلته ، وإدراك الأبعاد الدلالية من توظيفه في النص من جهة أخرى. ولنا أن نسأل هنا ما الذي قدمه المكان بهذه الكيفية التوظيفية؟ وما الذي أضافه الشعر له ؟.

إذا أخذنا بعين الاعتبار زمنية النص والبنية السسيولوجية الحافة بالنص ، نجد أن الأمكنة الجغرافية المثارة يعرفها أهل العصر ، على أقل تقدير ، ذلك أن الخطاب يفترض أن يكون موجها لشريحة من الناس / القارئين ، المعاصرين للنص ابتداء ، ومن ثم للذين يريدون معرفة ظروف المكان ولهم عناية به ، حتى ولو في عصر آخر ، وهذا الأمر يدلنا على وجود مكان عام حاضن للأحداث في القصة ، ولم يكتف الشاعر بهذه الأمكنة لتقديم الحكاية والقصة والخبر ، لأنه لا يريد فقط البعد الإعلامي للمسألة ، ولهذا ذهب ألى تثوير دلالات لأمكنة أخرى مليئة بمحمولات من المعاني ، وقام بتقديم هذه الأمكنة توسلا بالصورة والخيال على اعتبار أن ذلك ضروريا لإقامة عناصر الشعرية في النص الشعري.

فإذا كان سلع والشعب أمكنة معروفة جغرافياً ، أو يمكن الوصول إليها عن طريف البحث والتحري ، فإن أمكنة أخرى لا تقوم إلا في ذاكرة المتلقين ، والشاعر قدم لها إطارا فكريا معرفيا معينا ، كل قارئ يمكن أن يتخيل مكانا معينا وفقا لمرجعياته ، ومثل هذا المكان نجده في الصورة الفنية التي توسل بها الشاعر لتقديم المكان والتي تأتي عبر السياق التالي:

فلئن فلت هذيل شباه لبما كان هذيلا يفل
وبما أبركها في مناخ جعجع ينقب فيه الأظل

وكذلك الحال في السياق التالي:

صليت مني هذيل بخرق لا يمل الشر حتى يمل

ففي هذين السياقين نجد أن المكان الأول يشير إلى صورة مفترضة ، لا يقصد منها الشاعر مكاناً جغرافياً بعينه ، وإنما تقود الدلالة إلا ترسيمة مكانية مفترضة يمكن تصورها في الخيال ، وهذا التصور يقود إلى فتح الباب على احتمالات معنوية منها على سبيل المثال: المكان الوعر والصعب المسلك والخشن ...الخ.

عند التفكير في السياق الأول نجد أن القصد ليس المكان بقدر الدلالة المثارة في التوظيف ، وهذه الدلالة تقود إلى ما يعرف بالكناية في البلاغة العربية ، حيث المكان هنا وبهذه التركيبة الكلامية تشي بالضيق الذي لحق بالقبيلة / الناس الذين قتلوا تأبط شرا ، وتشي كذلك بقوة هذا الرجل رغم أنه فرد واحد مقابل مجموع ، ومع ذلك كان يوقع بهم ويؤثر بهم ويحرجهم ويرغمهم على الانكسار والخضوع ، تماماً ، كما تجبر الناقة على المقام بأرض وعرة مليئة بالحصى والحجارة الجارحة ، التي تثقب وتدمي الجسد.

المكان وفق هذه المفهومات ، وربما غيرها قدم وظيفة إستراتيجية للنص من حيث تقديم معاني أكثر عمقاً ، وفي الوقت نفسه حفزت المتلقين على التفكير في استنباط الدلالة ، فكان المكان الذي جاء عبر الكناية ، هو وليس هو في الآن نفسه ، لما أعطاه من أبعاد في تعميق المعنى والدلالة ، رغم أن الشاعر هنا في معرض تقديم أخبار ، وتقديم حكاية طورها عبر هذه الكيفية التعبيرية إلى قصة شعرية ، دون أن تخسر القصيدة كثيرا من فنيتها وشعريتها المفترضة ، وهذا الأمر يحسب للشاعر.

مثل هذا الكلام يمكن أن يقال على السياق الآخر ، الحاضن للكناية الأخرى ، فكان المكان (الخرق) مكاناً معمما ليشير إلى أكثر من مكان لقيت فيه القبيلة التي قتلت الشاعر الضيق والضنك والحرج ، حتى دلالة الكلمة (الخرق) تعني المكان الضيق ، وبإضافتها إلى كلمة (صليت) التي تحيل إلى النار والحريق اكتسبت دلالة عميقة في صالح الشاعر كذلك ، من حيث الموقف الذي قدمه تجاه قبيلة مهزومة ، أمام ضربات الشاعر الفارس الذي كان يغزو قبيلة هذيل كثيراً. الصور الشعرية المتضمنة للتشبيهات والاستعارات والكنايات ، هنا ، أنقذت القصيدة ، رغم مسارات القص فيها من الهبوط في الكلام المباشر والإخباري ، وأنقذت النص ، كذلك من الاتجاه إلى جنس أدبي آخر بطريقة مخلة ، فجاء القص الشعري ، بهذه الكيفية الكلامية مقنعا إلى حد لافت لدى المتلقين.

(٣) الزمـــن:

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الزمن في توظيفاته في النصوص الإبداعية ، والتي تحتوي على قصة أو رواية ، يأتي مصاحبا للدلالة المكانية ، ولا يوجد زمان دون مكان ، أو العكس بالمفهوم الفلسفي ، ومن هنا درج الفلاسفة على تسميته بالفضاء الضام للأشياء. ما يهمنا هنا هو الفضاء الزماني العامر بالحيوية والنشاط ، ولهذا تتبع أهمة المسألة الزمنية من تلازمها توظيفا مع عنصر المكان والمستوعبة في الأدب إستيعابا فنيا على حد تعبير باختين[٢٠].

إن النص موضوعا ، وهذا ما يتأتى من دراسة شمولية كلية للنص ، يتناول قضايا إنسانية ، أو لها مساس بحراك اجتماعي معين ، في عصر ما ويدل عليه ، والقضايا الإنسانية بهذه الكيفية لها سيرورة وجود وحياة ، والزمان والمكان من خلال هذه المواضيع ، يمثلان (العامل الأساسي في تحديد سياق الأثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى معين)[٢١]. وهما أيضا يمثلان (الصورة التي ندرك فيها العلاقة بين الأشياء من حيث هي متقابلة ، أو متجاورة ، أو الصورة التي

ندرك فيها الأشياء، من حيث هي متعاقبة أو متآنية)[٢٢]، ولهذا يفترض النظر إلى الأزمنة الموجودة في النص الشعري خاصة الرؤية المتأنية لاستكناه فاعلية الزمن وأثره في النص، لا سيما وأننا في القصيدة الشعرية المتعالقة مع القص، نقع على أزمنة متعددة ولها فضاءات متحركة.

النص الذي بين أيدينا يتعامل مع الأزمنة تعاملا حساسا ولافتا، فالمتلقي لمثل هذه النصوص يعيش في أجواء وفضاءات أزمنه واقعية تقريبا وتخييلية في آن واحد، فهناك زمن داخلي – داخل النص - والذي تدور عليه القصة والحكاية وهو زمن عام فيه أزمنه جزئية، وهناك أزمنه خارجية له مساس بالواقع البعيد – زمن الحكاية والقصة- ومتعالقاتها من المعاني والدلالة. ولنا أن نتذكر هنا الزمن بالمفهوم الرياضي والواقعي، وبالمقابل الزمن الوهمي الفلسفي، الذي لا يدرك إلا بعد اشتغاله في الذاكرة.

زمن الاحداث هنا هوالخارجي والضام للأحداث الجزئية والمختزلة عبر سياق القصيدة، هو زمن عمر الشاعر بعد بلوغه سن الفروسية، وإذا أردنا تضييق الزمن، يمكن أن نشير هنا إلى زمن عمر الشاعر في مرحلة الصعلكة، وعلينا أن نعي بالمقابل كذلك عمر ابن أخت الشاعر وهو شاعر أيضا ومنشئ لهذا النص، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه صعلوك كذلك.

البحث في القصيدة، على قصرها، يشير إلى أزمنة منها:

أ- زمن افتراضي تخييلي: مثل (الدهر) في السياق: (بزني الدهر وكان غشوما)، والدهر هنا يشير إلى استغراق لزمن طويل، كناية عن العبء الذي تركه الوقت الطويل عليه، وفي السياق يمكن استنتاج أن الشاعر هنا في لحظة من العنفوان لا يريد أن يشير إلى أي نوع من العجز أمام فعل القتل، ولهذا يجعل السبب في الزمن الذي سلبه خاله، ثم إن هذا المفهوم قادم من عجز الإنسان تجاه سلطة المكان والزمان، والإنسان يبقى عاجزاً عن الوقوف بوجه الزمن والمكان والموت. مثل هذا الزمن الوهمي نجده كذلك في السياق (شامس في القر) أي وقت البرد، وفي السياق (إذا ما ذكت الشعرى) وهو وقت الحر الشديد وفي السياق (حيث يجدي) والسياق (مناخ جعجع)، والسياق (صليت بخرق).

ب- الزمن القريب من الواقعي: مثل الزمن في السياق (وفتو هجروا ثم أسروا ليلهم) وهو وقت يشير إلى فترة محددة يمكن الوقوف عليها وتمثلها في الواقع، والسياق (وبما صبحها – وقت الهجوم- في ذراها) ووقت الصباح ممكن تمثله بوقت محدد كذلك، ومثل هذه الأزمنة تجعل المتلقي أكثر تمركزا عل تخيل الأحداث وإحالتها إلى واقع.

لا نريد هنا الإسهاب في هذه المسألة – الزمن من وجهات نظر أخرى لها علاقة بجنس القصة والرواية أكثر مما لها علاقة بجنس الشعر، وأعني بذلك مثلاً: زمن القراءة والزمن المستقطع وزمن الاسترجاع وزمن تيار الوعي وما إلى ذلك، لعدم تحمل مثل هذه النصوص أكثر مما نذهب إليه.

هناك قضية أخرى لها علاقة لافتة في أثر الزمن في إقامة المعنى، وهي قضية التوظيف اللغوي، حيث نجد دون وجه عناء أن هناك تسلطا واضحا للفعل المضارع عندما يأتي الحدث على لسان الشاعر خفاف ابن نضلة، أو على لسان الشخصية المتخيلة، تأبط شرا- القتيل- ومثال ذلك (يُطلُ ، تَحلُ ، يتفث ، يرشح ...الخ) ويأتي بعده الفعل الماضي، ثم نلحظ أن هذه الأفعال تسندها جمل إخبارية لافتة، وهذا يشي بأن الشاعر يعيش بين زمنين: الزمن الماضي – زمن حياة المرثي وزمن موت المرثي وما بعد موته، فهو أمام الماضي ومحمولاته وأمام الواقع ومشتملاته ويمكن وما يمكن أن يكون عليه الزمن القادم الإستشرافي الذي يطمح فيه بأخذ الثأر – وقد فعل. كل هذه الأزمنة، وربما غيرها شكلت تقنيات مساعدة رفدت الحكاية والقص، وفي الوقت نفسه أغنت شعرية النص حتى لا يبتعد كثيرا عن فنيته وإجناسيته الأدبية.

(٤) تعدد الأصوات وفعل الحكاية:

إن الكلام على الأصوات داخل النص الشعري ،هنا، له علاقة بحركية الشخوص الموظفة في القصيدة وما ينتجونه من أفعال تسهم في رفد الحدث المركزي (القتل)، إضافة إلى رفد الشخصية المركزية (الراوي/السارد وهو المتماهي مع شخصية الشاعر خفاف بن نضلة)، ثم إن الأصوات وتعددها يحمل المتلقي على تمثل الوقائع المثارة في النص، وهي بطرائقها التعبيرية تنمي فعل الدراما والحس التمثيلي في النص، حتى لتبدو بعض السياقات الشعرية أقرب ما تكون إلى شريط تمثيلي مسرحي يقدم عبر الرسم بالكلمات، فمشهد القتل، ونقل صورته وهو يرشح الموت تمثل هذا الجانب، حيث نجد السياق:

مطرق يرشح موتا كما أطرق أفعى يرشح السم صل

وكذلك السياقات:

فاحتسوا أنفاس نوم فلما هوّموا رعتهم فاشمعلوا

سقنيها يا سواد بن عمرو إن جسمي بعد خالي لخلّ

تضحك الضبع لقتلى هذيلٍ وترى الذئب لها يستهلّ

وسباع الطير تهفو بطانا تتخطاهم فما تستقلّ

إن الأصوات المتعددة في النص لها علاقة كذلك بتقنية الحوار، التي يمكن أن تكون مكونا من مكونات القص، والمسرح، والتمثيل، لكن الشعر لا يمكن أن يحتمل كثيرا من هذه الأساليب والتقنيات، لاسيما عندما لا يكون طويلا أو ملحميا، كما نجد في الملاحم الشهيرة لهوميروس وغيره، والتي انطوى كثير منها على قص رغم شعريتها، لأن الإكثار من الحوارات يخفف من شعرية الشعر، ولهذا جاءت الأصوات في هذه القصيدة ليست بالأساليب التقليدية التي تشي بالخبر والإنشاء، فلا نجد في القصيدة العبارات (قال وقلت وحكى ..الخ)، وإنما جاءت، على الأغلب، على طريقة المنولوج الداخلي وضمير الغائب وضمير المتكلم، كما سنمثل على ذلك تاليا.

العرب قديماً كانوا أكثر احتفاء بالحكي والحكاية، وبرعوا في تحويل الحكي إلى قص وسرود، لاسيما وأن العصر الشفاهي أسهم في هذا الجانب، فوجد القصاصون والرواة، الذين كانوا يتنقلون عبر المناطق، ولعل كتب مثل: (ألف ليلة وليلة والزير سالم وتغريبة بني هلال وحتى المترجمات ومثالها كليلة ودمنة..)، تقف شاهدا على ما نذهب إليه، وإلى جانب ذلك عرفوا حكاية القصة بالشعر، كما نجد شيوع الأسلوب الحواري في المعلقات، كحكاية الطلل والصيد وما إلى ذلك.

العرب كذلك برعوا بأساليب الحوار وفنون القول، وهذا ما استدعى تداعي فنون القول وأساليب الحوار، ولن أبالغ إن قلت إن العرب أمة حوارية بامتياز، ويشاطرنا القول غير ناقد، فهذا صلاح صالح يرى أن (العرب قديما، وفي جميع مراحل تاريخهم الثقافي، عرفوا الجنس الحكائي وكتبهم القديمة، كتب الأدب العام – ومنها الشعر- والتاريخ والأخبار، ملأى بمواد حكائية لافتة مفعمة بالدلالة)[٢٣]، ويرى الموسوي أن (فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية يمنحونه تقديرا كبيرا)،[٢٤] وطبيعي أن يكون الحوار والسجال أساس تلك الفنون والجلسات.

النص/ القصيدة التي بين أيدينا رغم شعريتها اللافتة، لما تنطوي عليه من صور فنية وأخيلة، نجد فيها حوارات وسرود وحكايا لا تخل بنظامها وشعريتها، وإنما وظفت لإسناد مضموناتها، فأعطتها قوة بدل ضعف، ومن الأصوات الحوارية التي تسند القص في هذه القصيدة نجد:

أ- تقنية شاهد العيان

يشيع اتكاء الشاعر في قصيدته على معطى المشهد واللقطة الأقرب للتمثيل السينمائي، وهنا يعتمد السارد/الراوي (على العين الباصرة، إضافة إلى الذاكرة لتسجيل الوقائع والأحداث وحركات الشخوص وسلوكياتهم، وبالتالي يجعل المتلقي أكثر إحساسا بالأشياء)،[٢٥] فمنذ البيت الأول يقدم السارد الحدث وكأنه كاميرا تلتقط المشهد وتسجله، وذلك بعدم إسناد الخطاب والكلام إلى متحدث بعينه، حيث الخبر عن حدث القتل يتم تصويره بالكلام، ويبدو الصوت المتكلم حياديا وخارج النص.

هذا المنحى يعطي بعدا تطمينيا للمتلقي، ليكون على درجة من الصدقية والثقة بالخبر، وقد استخدم السارد إضافة لتصوير المشهد البعد اللغوي، عن طريق توظيف أدوات التوكيد، وذلك لإضفاء اليقين على ما يحدث، وتقديم الصورة بالكلمة يجسد صدقية هذا التوكيد، كما نجد في الجمل (إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا) و(مطرق يرشح موتا) و(مسبل في الحي ، أحوى) و(يُنهلُ الصعدة ، حتى إذا ما نهلت كان لها منه علّ)... إلخ.

لا يكتفي شاهد العيان بذلك، بل يحاول تعميق الصورة باستثمار عناصر الصورة البلاغية، وهنا يدمج أسلوب الصورة الواقعية المشاهدة بالصورة الخيالية التي يرسمها، عن طريق استثمار المخيلة ليقوي من شعرية النص، وبهذا ينهض بفنية النص الشعري، ومن هذا نجد التركيز على أوصاف القتيل، ويحاول نقلها بالكلمات عبر أسلوب حواري قائم على الوصف الخيالي وعن طريق استرجاع الماضي الذي كان عليه القتيل، ولهذا نجد جملا تتضمن وصفا للقتيل، وصفا جسديا، قائم على استحضار الشكل ووصفا معنويا قائم على استحضار عادات وقيم المجتمع.

من الصور الجسدية أو الشكلية التي تصب في هذا الاتجاه، صورة القتيل الذي يرشح موتا، وصورة الرجل النحيف الضعيف، ولكن من غير بؤس، المتمثلة في السياق (يابس الجنبين من غير بؤس) وصورة العدّاء التي يتصف بها الصعاليك، كما في السياق (وإذا يعدو فسمعٌ أزلّ) وصورة الرجل الرفل المنعم في حيه للإشارة إلى مركزيته في قومه في السياق (مسبل في الحي ، أحوى، رفِلّ)، ومن الصور المعنوية نجد (الأبي ، ندي الكفين ، غيث ، وليث ، يركب الهول ...الخ.

ب- تقنية السارد بضمير المتكلم:

يلفت الإنتباه هنا صوتان بضمير المتكلم هو: صوت القتيل وصوت السارد المتماهي مع الشاعر، الذي يحيل إلى نص السيرة الذاتية، ويقدم الشاعر لمعة فنية تبدو منطقية وممكنة في الشعر وذلك باستثمار الفانتازيا – الخيال-، فهو عندما يجعل الميت ينطق، فإنما يقدم صوتا مسترجعا من الماضي المتخيل، وتقنية الاسترجاع تقنية سردية معروفة في الرواية والقصة، ووظيفتها تقطيع الزمن الحاضر وتجاوزه إلى الماضي أو المستقبل، وهذا واضح في السياقات التالية، عندما يرد على لسان الميت (ووراء الثأر مني ابن أخت) و(صليت مني هذيل بخرق).

أما صوت السارد المتماهي مع السيرة الذاتية فنجد حضوره بشكل لافت، لأن هذا الصوت ملازم للشخصية المركزية التي تدور الأحداث حولها، وتتنامى حركية القص بعناصرها لخدمتها، وتمثيلا على ذلك نجد السياقات التالية، التي تظهر أن الراوي/السارد هو ضمير المتكلم:

قذف العبء علي وولّى أنا بالعبء له مستقلّ
بزني الدهر وكان غشوما بأبي جاره ما يُذلّ
سقنيها يا سواد بن عمرو إن جسمي بعد خالي لخلّ

جـ – السارد بضمير الغائب:

يستخدم الشاعر هذا الضمير عندما يريد الإسهاب في القص، وعندما يريد تأجيج الأحداث، وبهذه التقنية يعطي مدى واضحا للسارد، يحفز المتلقي على المتابعة والمشاركة في فهم الأحداث، وحتى تمثلها، ويقترن هذا الأسلوب بتغييب صورة الذات، مع أنه يكون على صورة العليم والعارف ببواطن الشخوص وسلوكياتها، وهو نمط أسلوبي مستخدم في القصة والرواية، إن ذروة الأحداث التي تتأزم لتصل إلى درجة العقدة والحبكة، يظهر عبر هذه اللوحة الشعرية المتضمنة للقص والخبر في آن واحد:

وفتىً هجّروا ، ثم أسروا ليلهم حتى إذا انجاب حلوا
كل ماضٍ قد تردى بماضٍ كسنا البرق ، إذا ما يُسلّ
فادركنا الثأر منهم ولما ينجو ملحيين إلا الأقلّ
فاحتسوا أنفاس نوم فلما هوموا رعتهم فاشمعلوا

ففي هذه الأبيات يتضح كيف أن السارد ينقل لنا بالكلمات، حركية الأحداث عند الغزو للأخذ بثأر القتيل، فيقدم لنا، بوصفنا متلقين ،صورة المجموعة عبرة كلمات مختارة بعناية وهي (الفتو) دلالة على أن المجموعة من الشباب والفرسان الأقوياء، إضافة إلى أن هؤلاء قد شاركوا غير مرة في الغزو على القبيلة التي قتلت الرجل، وهو هنا تأبط شرا، وهذا المعنى نصل إليه بدلالة اللغة، حيث واو ربّ تفيد التكثير للجماعة والتكثير لحدث الهجوم على القبيلة، ويسند هذا الرأي صيغة المبالغة التي نجدها في كلمة (هجّروا).

إن الذي يسعف ما نذهب إليه من دلالة، بنية الصورة المقدمة، تنطوي على استعارات فنية ناجحة للدلالة على قوة الرجال – الفتو- مثل الصورة التي نجدها في السياق الشعري (كل ماضٍ قد تردّى

بماضٍ كسنا البرق إذا ما يسل) حيث يشبه كل رجل بالسيف الماضي- الحاد- وهو في الوقت نفسه يلبس سيفاً ماضـياً، وإذا ما انتدب للقتال، واختـير له سنجده قاطـعا باترا وهذا ما يتبين من التشبيه (كسنا البرق إذا ما يـسلّ).

مما تقدم يمكن القول أن هذه القصيدة، على قصرها لكنها تصلح مثالاً على احتفاء العرب بالسرد الذي تكون من خلال تحول الحكاية إلى قصة، وحسبما مرّ معنا وجدنا أن تداخل السرد القصصي في الشعر، إن أحسن الشاعر التعامل معه يعطي وظيفة أخرى للنص الشعري ويحمّله بدلالات ما كانت لتكون لولا هذا التـوظيف، وقد لاحظنا أن شعرية القصيدة لم تتأثر سلبيا بهذا التوظـيف لمكونات جنس أدبي آخر، والسبب هو احتفاظ الشاعر بقدرته على استثمار كثيـر من الصور الفنية والأخيلة والتكثيف للغة ، وذلك باعتماد الجمل المكثفة القصيرة وهذا ما يحسب للشاعر هنا.

ولعل الإيقاع كان عنصراً جاذباً ولافتا في هذا النص، من حيث المحافظة على لذة التلقي عبر الإيقاع الوزني الخليلي، والإيقاع الداخلي الذي يظهر عبر بعض أصوات الحروف، كما نجـد استخدام حرف اللام المشدد في القافية، والذي أعطى عند الوقف عليه مع حركة الضم قوة لافتة في النطق، وحتى في التلقي عند السماع.

يمكن أن يضاف إلى ذلك ثقل وزن بحر المديد، بهذه الكيفية التي تنتمي القصيدة له، علما بأن هذا البحر قليل الاستعمال حسبما يذكر النقاد العرب القدماء والمحدثون، ولعل الصعوبة ناجمة عن كثرة زحافاته، وتداخل الأسباب والأوتاد فيه، لكن هذا لا يقلل من شأنه، بل على العكس يجعل القلة من الشعراء المجرّبين ينظمون أشعـارهم عليه.

وقد لفتت هذه المسألة في هذه القصيدة نظر المحقق محمـود محمد شاكر عند قوله (إن فعل الخليل في إدخاله هذا البحر المختلة مواقع أوتاد أجـزائه، مكان البحر المستتبة مواقع أوتاد أجزائه، كان هو الحائل بين الناس وبـين معرفة موقع الوتد في العروض ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوتد من المنزلة في عروضه)[٢٦]. ويرى هذا الباحث كذلك أن(نغم هذا المديد المرفل.. يوجب على المترنم، وهو الشاعر، إذا لابسه وهو في حال مطيقة لاحتمـال سطوته، بـين القلق والحيرة، والبسط والقبض، وهي تتابع عليه دراكا لا تفتر. وليس كل مترنم يطيق ذلك، أو يصير عليه إذا طال، وليس كل مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكفه إذا أراد أن يسترسل)[٢٧]. هذا يعنـي أن هذا البحر يحتاج إلى دراية تتوافق وقوة إيقاعه.

يلفت الانتباه كذلك أن الأبيات قد جـاءت على شكل مخصـوص، يصعـب على المتلقي والقارئ الفصل بين صـدر الأبـيات وعجزها، فيبـدو البيت عند قراءته وكأنه كلا متكاملا لا ضـرب فيه ولا عروض إلا عند التـعمق في التأمل والتفكير. وقد يدل ذلك على اسـتمرارية الحكي والسرد المتواصل تبعا لـتوالي الحالة النفسية عند الشاعر.

القصيدة بهذه الطرائق السردية أيضا ظهرت بشكل لا يحتوي على مقدمة طللية، أو مقدمة خمرية، أو مقدمة غزلية...الخ، وقد يقال أن كثيرا من أشعار العرب ربما نجـد فيها خلوا للمقدمات، والشعراء الصعاليك من هؤلاء الذين لم يحتفوا بالمقدمات في مطالع قصائدهم، ولم تتضمن القصيـدة البيت المصـرّع على عادة أصحـاب المطولات والمعلقات، وإننا نبين وجهة نظرنا في هذه المسألة، أن الشعراء الصعاليك عرفوا بعدم الاستقرار النفسي، وبعـدم الاستقرار الزمـاني والمكاني ، وهذا جعلـهم على قلق دائم ومستمـر، في نظـرتهم للكون والحياة والعالم، ولوقابلنا ذلك بأشعار الحوليات والمعلقات، وما إلى ذلك لتبين صحة ما نرمي إليه من معنى.

إن الإنسان القلق وغير المستقر عندما يقدم سـروده وتلفظاته وحكاياته، يحاول تقديـم الأمر مباشرة، حيث المقدمـات تنطوي على إسهاب ما، قد يؤجل تقديم محور الموضوع المنوي إثارتـه في النص، ولهذا حاول الشـاعر في هذه القصـيدة تقديم الخبر الأكثر إلحاحا على ذاكرته، فهو غير معني بتقديم تفاصيل قد تبـعد المتلقين عن التمركز على المسألة المركزية، من هذه الناحيـة وجدنا أن حدث موت الرجل هو الذي قفز إلى ذاكرته وبدأ يقـص علينا حكاية هـذا الرجـل، بأقصى ما يـمكن من مسافة زمانية ومكانية في آن، ومن هنا جاء قصر الشريط الحكائي والقصصي.

إن قصر القصيدة إذاً كان في صالح فنيات القصيدة، مع الأخذ بعين الاعتبار هنا أن التكثيف والاختزال اللغوي الكثيف جاء ليعزز شعرية القصيدة، فأعطاها قوة إضافية لافتة، وأسند إضافة للكثافة اللغوية الكثافة المعنوية، ومثل هذه النصوص تحمل المتلقين على تمثل الوقائع والتفكير بأبعادها المعنوية المحتملة.

وبعد فإننا ما زلنا نأمل في دراسة الأبعاد السردية، المنطوية على القص والحكاية، في تراثنا العربي القديم، وخاصة الشعر، بوصفه ديوان العرب الذي يخـتزل تاريخ أمتنا وتراثهـم وعاداتهم وتقاليدهم، يثري الدرس النقدي العربي، ويضيف إلى المكتبة العربية طروحات، باتت الساحة النقدية العربية بحاجة إليها، مع توكـيدنا على مسألة اقتران التنظير النقدي بالتطبيق العملي على النصوص، وهذا ما حفزنا إلى هذه الدراسة آملين أن تكون خطوة على الطريق لدراسات أخرى تصب في الاتجاه ذاته، لا سيما وأننا نؤمن بإعادة قـراءة تراثنا العـربي العظيم، بآليات تفكير جديدة، تتناسب ومعطيات العصر الذي نعيش فيه.

الهوامش

* قصيدة خفاف بن نضلة، المنسوبة لتأبط شرا، وقام بتحقيق هذه القصيدة المحقق محمود محمد شاكر ضمن كتابه الموسوم (نمط صعب نمط مخيف) طبعة دار المدني المنشور عام ١٩٩٦.

١- المرزوقي (سمير) وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تونس، الدار التونسية، د.ص٢٩.

٢- السويرتي (محمد) النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، دار أفريقيا الشرق، ١٩٩٩ ص١١١.

٣-جينيت (جيرار) عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، المركز الثقافي، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٣.

٤- مرتاض (عبد الملك) في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٩٨، ص ٢٥٦.

٥- نقلاً عن: بوخالفة (فتحي) مستلة بحث مشاركة في جامعة جرش/الأردن بعنوان "شعرية السرد في رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة" /أعمال المؤتمر النقدي العاشر ٢٠٠٧ص١٠.

٦- ريكور(بول) الوجودية والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص٣٢/١٣.

٧- المصدر السابق، ص٣٢.

٨- الجبوري (يحي) الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٠، ص٢٦٥.

٩- أبو ديب (كمال) مقدمات لدراسة البنية والتحليل البنيوي، مجلة المهد للثقافة والفنون، ع ٢، ١٩٨٤، ص١٩٦.
١٠- المصدر السابق، ص١٩٨.
١١- النويهي (محمد) الشعر الجاهلي، ج٢ ، القاهرة، الدار القومية لطباعة والنشر، د.ت ، ص٤٤٤.
١٢- شاكر (محمود محمد)، نمط صعب نمط مخيف، القاهرة ، مطبعة المدني، ١٩٨٩.
١٣- مويفن (المصطفى) بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٠ ص٣٩ .
١٤ أبو زيد (نصر حامد) إشكالية القراءة والتأويل، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص٢٥.
١٥- مالطي (فدوى) بناء النص التراثي دراسة في الأدب والتراجم، القاهرة الهيئة المصرية العامة، ١٩٦٥، ص١٧.
١٦- نقلا عن: بورونوف (رولان) ورويال أواليه، عالم الرواية ، ترجمها نهاد تكرلي ومحسن الموسوي ، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١ص١٤٤.
١٧- برنس (جيرالد)، معجم المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص١٩.
١٨- ويلك(رينيه) واوست وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٢ ص٨١.
١٩- جبرا(إبراهيم جبرا) آثار المكان، مجلة الجيل، بيروت، مجلد ١١، ع١٩٩٠، ٢٨ ص٤.
٢٠- باختين (ميخائيل) اشكال المكان في الرواية، ترجمة يوس حلاف، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٠ ص٥.
٢١- كنعان (شلوميت يمون) التخيل القصصي للشعرية المعاصرة، الدار البيضاء ١٩٩٥، ص٧٣ وما بعدها.
٢٢- فضل (صلاح) نظرية البنائية، بغداد، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧.
٢٣- صالح (صلاح) سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣ص٢٢.
٢٤- الموسوي (محسن جاسم) ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الأنكليزي، بيروت، مركز الإنماء القومي ط٢ ،١٩٨٦ص٢٩.
٢٥- مراشدة (عبد الرحيم) الفضاء الروائي، عمان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٢ ،ص٢٥٩.
٢٦- شاكر (محمود محمد)، نمط صعب نمط مخيف، ص١٠٨.
٢٧-المصدر السابق ص١١٣.

من مؤلفات الدكتور عبد الرحيم مراشدة:

- لسع السنابل صدر عن مكتبة كتاني /إربد عام (١٩٨٦).
- كتاب الأشياء والصمت/ مجموعة شعرية، صدر عن أمانة عمان عام (٢٠٠٢).
- (الرحلة الثانية) رواية صدرت عن مكتبة كتاني/ ودار الروزنا عام (١٩٩٩).
- أدونيس والتراث النقدي صدر عام (١٩٩٥) و بدعم من وزارة الثقافة الأردنية.
- الفضاء الروائي/ الرواية في الأردن أنموذجا٢٠٠٢، منشورات وزارة الثقافة الأردنية وصدر ضمن سلسلة كتاب الشهر.

قصيدة خفاف بن نضلة

المنسوبة إلى تأبط شرا

١

إن بالشّعب الذي دون سلعٍ لقتيلاً دمه ما يُطلّ
قذف العبء عليّ وولّى أنا بالعبء له مستقلّ
ووراء الثأر مني ابن أخت مِصِعٌ عقدتُه ما تُحلّ

٢

خبرٌ ما نابنا مصمئِلّ جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ
بّزني الدهر وكان غشوما بأبيِ جارُه ما يذلّ
شامسٌ في القر حتى إذا ما ذكت الشّعرى ،فبردٌ وظلّ
يابس الجنبين من غير بؤسٍ وندي الكفين شهمٌ مُدلّ
ظاعنٌ بالحزم حتى إذا ما حلّ ، حلّ الحزم حيثُ يحلّ
غيثُ مزنٍ غامرٌ حيث يجدي وإذا يسطو فليث أبلّ
مسبل في الحي أحوى رفل وإذا يعدو فسمعٌ أزلّ
وله طعمان :أريٌ وشريٌ وكلا الطعمين قد ذاق كلّ
يركب الهول وحيدا ولا يصحبه إلا اليماني الأفلّ

٣

وفتوٍ هجّروا ثم أسروا ليلهم حتى إذا انجاب حلّوا
كل ماضٍ قد تردى بماضٍ كسنا البرق إذا ما يُسلّ
فادّركنا الثأر منهم ولمّا ينجو ملحيين إلا الأقلّ
فاحتسوا أنفاس نوم فلمّا هوّموا رعتهم فاشمعلوا

٤

فلئن فلت هذيلّ شباه لبما كان هذيلا يفلّ
وبما أبركها في مناخٍ جعجعٍ ينقب فيه الأظلّ
وبما صبّحها في ذراها منه بعد القتل نهب وشلّ

٥

صليتْ مني هذيلٌ بخرق لا يملّ الشرّ حتى يملوا
يُنهِل الصعدة حتى إذا ما نهِلت كان لها منه علّ

٦

حلّت الخمر وكانت حراماً وبلأيٍ ما ألمّت تحِلّ
سقّنيها يا سواد بن عمروٍ إن جسمي بعد خالي لخلّ

٧

تضحك السبعُ لقتلى هذيلٍ وترى الذئب لها يستهلّ
وسباع الطير تهفو بطاناً تتخطاهم فما تستقلّ